

## 骨董とその影

### ——青柳瑞穂における「ギブツ」の潜在性——

松 原 知 生

## 序

昭和三七年に起こった新佐野乾山をめぐる論争は、多くの骨董愛好家をその渦中に巻き込んだ。われわれはすでに、青柳瑞穂がどのような経緯で新佐野乾山という「おもしろいもの」に目をつけ、蒐集し、真贋をめぐる議論に加わるようになったのか、その経緯を詳しく追跡した<sup>①</sup>。残された課題は、「偽物」全般に対する瑞穂の態度を、ほかの骨董者たち（とりわけ文士たち）のそれと比較することで、真贋にまつわる彼の思想の特異性を明らかにすることである。そのためにここではまず、川端康成と小林秀雄が新佐野乾山について残した発言を分析し、それを瑞穂の言説と比較検討してみる。さらに、骨董の真贋という問題にさまざまなかたちで関わった三人の骨董者（青山二郎、秦秀雄、白州正子）の贋作に対する態度と瑞穂のそれとを比べることにより、「ギブツ」が瑞穂の骨董愛好

にとって曖昧で両義的な、しかし——あるいはそれゆえにこそ——存在論的とも言うべき決定的な意義をもつていたことを明らかにしたい。

### 一 「傷」を斬る？——川端康成と小林秀雄の新佐野乾山評価

社会問題ともなった新佐野乾山事件に関しては、当時少なからぬ文士たちが感想を漏らしているが、真贋論争において担った重要性、および瑞穂との関係性という二点において注目し値するのが、川端康成と小林秀雄の反応である。

終戦前後から古美術に関心を抱き始めた川端は、早い時期からとりわけ琳派の絵画に愛着を示し、その作品を自らあがない所有するとともに、執筆のための靈感源とした。<sup>②</sup> そのような川端の新佐野乾山評は、同時代の論壇にあって、その激烈さと仮借のなさにおいて突出している。昭和三七年に日本橋の白木屋デパートで開催された新佐野乾山展を訪れた文士たちの感想を紹介した『週刊新潮』七月二日号においてすでに、彼は「悪いですね。絵も騒々しい感じがあって、うまくない。〔…〕字もおかしい。第一、器の形がよくないですね。品格がないように思えます」と述べ、肯定説に強い疑義を呈していた。<sup>③</sup> この簡潔なコメントは、同年『毎日新聞』に連載された「自慢十話」の初回（八月二日）と第二回（同三日）の中で、きわめて過激かつ断定的な否定説へと展開されている。<sup>④</sup>

川端によれば、新佐野乾山は「真偽を議論するのもおかしい、明らかなニセモノ」であるが、その理由は単純明白だとして、次のように書く——

絵が悪い。書が悪い。騒々しくて、品格が卑しい。器の形も悪い。ここで悪いといふのは、乾山のものとはちがふ、乾山のニセモノであるといふ意味よりも強い。乾山であるかないかより、それ以前の否定である。つまり、だれの作であらうと芸術品として「悪い」のである。

このように美的というよりもむしろ倫理的な審判を下したのち、展覧会で実物を見るまでもなく写真でもよい、絵なら絵、書なら書の「悪い」点を逐一指摘していくと、絵も書も「消へてなくなつて」しまふと述べる。さらに翌日の続編では、このような新佐野乾山の偶像破壊を自ら実演イコノクラスムしてみせるのである——

「……」佐野新乾山「のかきつばたの花は花の姿をなしてゐなくて、花は咲いてゐない。花茎から咲き出てゐない。微風にもそよぐ軽やかな花びらでは咲いてゐない。

「佐野新乾山」の多くの梅の絵の花も咲いてゐない。つぼみも枝についてゐぬのが少くない。鈍く拙い梅の花型だからにほひはない。やたらに花を多くつけた梅の絵もあるが、その群がる花と花とは構図の呼吸が整はず、画調の旋律が通はず、絵心の動脈が流れてゐない。模様化した梅の花も品がない。かきつばたや梅に限らなくて、「新乾山」のすべてが、こんなふうなのである。

「悪い」という形容詞、「ない」という否定辞が矢継ぎ早に繰り返され、読者に思考の余地を与えないままなほどの勢いで否定論が展開された後、文章は決定的な言葉で閉じられる——

「佐野新乾山」の真贋を確かめるには、いろいろの方法で考証をしてほしいけれども、私は初めから見捨ててゐる。

かくして川端は、新佐野乾山の価値だけでなく、その真贋をめぐる議論の価値までも完全に否定し去る。川端による古美術論あるいは古美術を題材とした小説（とりわけ『千羽鶴』）は、美術作品から醸し出される「ほのほの」とした情感をおぼろな雰囲気の中に溶かし込んだかのような、やや弛緩したものが多く、ここまで即物的かつ分析的な、また緊張感のみなきった文章が書かれることは、きわめて稀である。<sup>5</sup>川端の主張は当時大きなインパクトをもったようで、その後真贋論争が急速に下火になっていったのも、この記事によるところが少なくないようだ。肯定派であった瑞穂もまた、ある未発表ノートに「美しいということに対する迷い。川端氏の見解によるショック」と書きつけている。<sup>6</sup>

さらに川端は、「国忍び」と題された「自慢十話」連載第三回（八月五日）においても、みたび乾山を題材としている。そこでは、さかのぼること五年前の昭和三年、国際ペンクラブ執行委員会のために渡英した際、ウェストミンスター大聖堂で聖歌の合唱を聴いていると、乾山の「十二月十二枚の色紙絵」が「心にふいと浮び出た」体験について述べられている。「聖歌に奏でられて、絵はいよいよ明らかにみえて」きて、彼は「日本の美が胸に潮満ちる郷愁」を覚えた。さらに、乾山のその他の絵画や陶器も心に去来して、「聖歌とともに乾山楽曲を奏で」、「日本の美が私を呼んでくれた」のだという。川端によれば、この「この十二月月の絵も、近年発見の乾山」（傍点松原）であり、イギリスへの出発直前に古美術商・藪本宗四郎のもとで見せられたものである。「国忍び」にお

いて新佐野乾山には一切言及がないが、それがいかがわしいハタ師の持ち込み品であったのに対し、色紙絵の方は高級古美術商の折り紙つきの名品であるという対比が、この「も」という助詞に込められている。

回想や音楽による連想を介して作品を想起し、それを朦朧とした文体で包み込み、主客の關係性を曖昧にするかのようなスタイルは、川端の古美術論にしばしば認められるものであり、佐野乾山に対するような明晰で即物的な分析が展開されることの方が、むしろ例外的である。川端にとって新佐野乾山とはおそらく、言語化の必要すらない古美術との幸福な睦み合いを妨害する悪しき闖入者のごときものだったのであり、新佐野乾山を真作からきつぱりと切り離し、突き放して一刀両断する鋭利な分析は、その拒絶反応の強さのみならず、彼にとって古美術との理想の關係が、胎内回帰に近いような非言語的で微温的な合一化であったということをも、われわれに示している。

川端は「自慢十話」の中で、「新乾山」を文学者や美術学者の幾人かはいいと見たが、いいと見る画家はまづあるまいと思はれる」と書いているが、瑞穂とともに肯定派の「文学者」を代表したのが小林秀雄である。すでに見たように小林は、『芸術新潮』編集部案内で、森川勇の所蔵する新佐野乾山を瑞穂とともに実見していた。瑞穂によれば、見終わった後の小林は、戸外に出るなり「ギブツの臭いなんかしないじゃないの……」とつぶやいたという<sup>⑧</sup>。

また当日の録音によれば、小林は次のようにもコメントしていた――

ニセモノには、ニセモノの臭いがあるものだが、これらには、そんな臭いは感じられない。魅力のある皿だ。ホントウに買いたいという気が起つた。一目みただけで、相当に古いものだとわかつた<sup>⑨</sup>〔傍点松原〕

「買った！」という威勢のよい決断の声は古美術品を前にしての小林の最大級の贅辞であり、青山二郎によれば「当時の道具屋を感激させた」というが、ここで小林は、新佐野乾山を前にこの「得意な叫び」を発したともとれる。<sup>⑩</sup>筆者の知る限り、小林による新佐野乾山についての発言のうち、公にされているのはこの手短な二つのコメントのみであるが、ここから分かる小林の真贋観あるいは骨董観について今少し考えてみたい。

まず注目すべきは、いずれのコメントにおいても「臭い」という語が用いられている事実である。というのも、小林の名高い骨董エッセイ「真贋」(昭二六・一)の冒頭にも、やはり「ニセ物臭い」という同様の語が登場するからである。そこで語られるのは、小林が買ったばかりの良寛の軸を得意になつて掛けていると、良寛研究でも知られる歌人の吉野秀雄に贋作と鑑定されたエピソードである。小林はこの軸を振り返つて次のように書く――

言はれてみれば、成る程ニセ物臭い、実はそんな気もしてゐた、これは、かういふ場合の書画好き通有の感じであるが、そんな感じは怪し気なもので取るに足らぬ、と私は決めてゐる〔傍点松原〕<sup>⑪</sup>。

小林はこの軸を「偶々傍に」あつた一文字助光の名刀で「縦横十文字にバラバラにし」て「丸めて廊下に放り出し」た後、二人で酒を呑み「いい機嫌であつた」という。

ここで重要なのは、このエッセイにおいて、小林が自分の所蔵品を贋作と鑑定されてやはり破壊しようとした(この場合は未遂に終わったが)もうひとつのエピソードが紹介されていることである。小林が独りでの初めての買い物として、「呉須赤絵の見事な大皿」を鎌倉で購入したところ、青山二郎に贋作と鑑定される。眠れぬ夜を過

ごした彼は、「この化け物、明日になつたら、沢庵石にぶつけて木ッ端微塵にしてやるから覚えてゐろ」と念ずるまで思いつめるが、名店として知られる日本橋の古美術商・壺中居で見てもらったところ、結局真作であることが明らかになる。だが小林は「もう二度とみるのも厭だ」と、皿を壺中居に置いて帰った。<sup>12</sup>

贋作（と鑑定された作品）の破壊（とその未遂）をめぐるこれら二つの逸話から分かるのは、小林にとつて美術品の真贋や美醜の判定が、吉野や青山や壺中居といった「信頼してゐる友人」たちの判断と分かちがたく結びついていることである。この文章において主張される名高いテーゼ、「では美は信用であるか。さうである。純粹美とは譬喩である<sup>13</sup>」という断言も、骨董あるいは真贋という文脈を無視して、小林にとつての美の一般的な定義、あるいは観念的美学に対する（観念的な）批判として読むことは、いささかの外れである。むしろそれは、経験を積んだ専門家や骨董商の友人たち、また彼らのへ創作としての鑑賞へに対する強い「信頼」あるいは「信用」からこそ美が生まれる、という一人の骨董者の実践的な主張として読まれるべきだろう。それは「一流の骨董商で物を買ふのが一番安いのである<sup>14</sup>」という青山二郎の言葉をパラフレーズしたものであるとさえ言えるのである。

ところで青柳瑞穂は、小林の「真贋」と同水準で読まれるべき偽物をめぐる興味深いテキスト「陶製オコゼの在り方」（昭和四二年）において、偽物の〈効用〉をめぐって次のように書いている――

たとえば、鉄斎の画幅を買ったとします。そして、それが偽物であることを専門家から言われ、自分も納得したとします。買った人は腹たちまぎれに切りすてるかもしれないし、でないまでも、すぐに他へ売り払うかもしれません。こうして、忽ちにこの偽物が自分の手から離れたとしたら、このせつかくのチャンスから何ひとつ残らないことになるでしょう<sup>15</sup>（傍点松原）。

良寛の詩軸が鉄斎の画幅に置き換えられているとはいえ、ここでは小林が「真贋」で語った日本刀による「贋物成敗」のエピソードが直接言及され、批判されていることは明らかであるように思われる。周知のごとく、小林は鉄斎の愛好家でもあり、しかも良寛をめぐるエピソードで始まる「真贋」は、まさしく鉄斎についての逸話とともに閉じられるのである。同じ文章で瑞穂は、偽物を「わたしたちの目を訓練してくれる最高の場」として、逆説的に（あるいは自らに言い聞かせるように）称揚する――

ギブツは傷です。この出血は自分の手で始末すべきです。(…) ギブツは手放してはいけません。ギブツはわが身の傷痕として、わが手で完全になおしきるまで大切に保存しておくべきです。それがすみずみまでわが肉となり、わが血となり、わたしたちがそれから一滴も残さず吸収してから手放しておそくありません。ギブツを大切にしましょう。彼はホンモノ以上に、ホンモノの言わない本音を吐いてくれます。彼はわたしたちと切っても切れない仲ですから。<sup>16)</sup>

偽物を傷つけて「切りすて」てはならないし、そもそもそれは不可能である。なぜなら偽物そのものがすでに、自己の身体に深く「切り」刻まれた「傷痕」であるからだ。それは「切りすて」ようにもわれわれとは「切っても切れない仲」なのである。むしろ骨董者たる者、偽物を「籠絡」し、「わたしたちの血をしばらく取」った偽物から逆に血を「一滴も残さず吸収」してこそ、「真偽の鑑定について、真剣な、実際上の技術」を自家薬籠中のものとすることができる。瑞穂にとつて偽物とは、毒であると同時に薬でもある、両義的なファルマコンのごときものであったのである。

「美は信用である」と言い切る、小林秀雄にとつて、瑞穂のこうした割り、切れぬ、偽物観は理解し難いものであったに違いない。たとえば小林は、すでに述べた良寛の詩軸について、当初は「二七物臭い」と感じたが、「そんな感じは怪し気なもので取るに足らぬ、と私は決めてゐる」と述べていた。また彼は、呉須赤絵の大皿について、「もう皿が悪いとは即ち俺が悪い事であり、中間的問題は一切ないと決めた」<sup>17</sup>（いずれも傍点松原）という覚悟の上で壺中居に持ち込んだのだった。「怪し気」な「感じ」や「臭い」、「中間的問題」が介在する余地を一切認めようとしない、こうした二者択一的な決断主義こそ、「信用」即ち美なりと断ずる彼の背後にあったものだろう。小林は「骨董といふ言葉が発散する、何とも知れぬ臭気」<sup>18</sup>に魅かれながら、同時にそれを恐れ、決断という「蓋」を急いでかぶせようとしているようにも見える。

小林自身が述べるところでは、彼は古美術商から「あんたみたいに二セ物二セ物というたらどもならん」とたしなめられることもあったという。骨董商が贗作を指して「二番手」「若い」「イケない」「ワルい」などという「曖昧な」隠語を用いることを、小林は「まことに世間の実理実情に即して物を言つてゐるところ、専門文士の参考にもなる」<sup>19</sup>と肯定的に評価しているが、実際の骨董売買の場において小林がそうした「言葉の綾」に絡めとられるのを嫌つたであろうことは、容易に想像される。小林は本物と贗物の見極めをせずにはいられぬ性格で、ラジオで聴くジャズ歌手に至るまで「鑑定」しては悦に入つていたというが、こうした小林の「一流主義」（嵐山光三郎）は、その骨董愛好にも深く浸透していたのである。

小林が「信用」して呉須赤絵大皿の鑑定を依頼した壺中居は、彼がそこで最初に陶器を購入して骨董に開眼して以来、長く交流を続けた古美術商であり、青山二郎や白洲正子らの骨董エッセイにもしばしば登場する、今日まで

続く名店である。他方、筆者の知るかぎり、瑞穂のテキストにおいて壺中居が言及されるのは、ただ一度だけである――

東京でも私は仲通りの一流骨董店に入ることなどめつたにない。展覧会でもあれば、壺中居の二階にあがることはあっても、客として店の品物をひやかす気にはどうしてもなれない。「……」壺中居の品々は、きっと、正當の、常識的な価を持っているだろう。こういう店で買うくらい、安心で、安全なことはあるまい。番頭さんたちもみんな目が利いているので、それだけに無理はいわない。ならんでいる品々も、みな一様に立派で、まちがいになく、常識的である。<sup>(21)</sup>

だが、たやすく想像されるように、壺中居への賛辞を連ねた後、論調は逆転する。そしてそれに続くのは、瑞穂にとつて「美しい」骨董とはどのようなものであつたかを知る上で、おそらく最も重要な文章である――

しかし考えてみれば、美しいというのは、そんな無理のない、まちがいのない、常識的なものだろうか。もっとそこには破天荒の思いがけない、破滅的なものがあつてもよさそうである。美しいというのは、危険千万のシロモノではなからうか。はっきりとホンモノでもないような、はっきりとニセモノでもないような、ホンモノのようでニセモノのような、ニセモノのようでホンモノのような、そんな危つかしい、あいまいな奴ではなからうか。<sup>(22)</sup>

ここでは壺中居は瑞穂自身の骨董観を吐露するための枕として利用されているに過ぎない。壺中居は「信用」に値する名店、いわば古美術商における「ホンモノ」である。それは「安心」「安全」だが、あまりに「常識的」で、ともすると「ホンモノ」同様にわれわれの感性を怠惰にし、鈍化させ、「居眠り」させかねない<sup>(23)</sup>。これに対し「ギブツは反抗的精神である。これはわたしたちを覚醒させる」<sup>(24)</sup>。そして「ホンモノ」と「ニセモノ」の「中間」にあるような「裏通りの道具屋」においてこそ、「破天荒の思いがけない」、いわば「非常識」な骨董を探しあてることが出来るだろう。これこそ瑞穂がその掘り出し人生、とりわけ乾山の発見において実践してきたことであった。

新佐野乾山を瑞穂のもとに持ち込んだハタ師・斎藤素輝もまた、彼の目に「そんな危っかしい、あいまいな奴」と映ったのだろうか。業界からほとんど追放された身であった斎藤は当初、文学青年くずれという触れこみとともに素性を隠して瑞穂のもとに現れたという。さまざまな職を転々として明白なアイデンティティをもたない斎藤に対し、瑞穂は「作家的興味」を抱き、いずれエッセイあるいは小説のモデルとすべく、彼について大学ノートに細かいメモをつけていたらしい<sup>(25)</sup>。このノートは発見されていないが、別のある未発表ノートに瑞穂は次のように記しているという。一見唐突に響くが、この言葉の意味はいまやわれわれには十全に理解可能なものだろう――

だって、私は「米政」の乾山なんて一つだって欲しい（小林秀雄氏のように）とは思わない。あのインチキの斎藤のもって来た乾山でたくさんだ<sup>(26)</sup>

これは、森川が古美術商・米政から購入した（ある意味でお墨付きの）新佐野乾山を見て「ホントウに買いたいという気が起つた」という小林の感想に対する、瑞穂からの批判的かつ論争的な註釈である。

想像を逞しくするならば、瑞穂は、本業（？）であったフランス文学の研究や批評においては小林に劣るかもしれないが、骨董の掘り出しにかけては自分の方が上である、という矜持を抱いていたのではないだろうか。そして、ここで次のことを思い出しておくのも無駄ではないだろう。すなわち、かつて瑞穂が地下鉄ストアで乾山の鏤絵皿五枚を掘り出したのは、野間賞の授賞式に出席するために東京会館に向かう途上であったが、その年の受賞者が小林秀雄だったこと<sup>(27)</sup>（ちなみに受賞作は『近代絵画』であった）、そして、ある意味では二義的なこれらの細部を、瑞穂が掘り出しエッセイの中にあえて書き留めているということである。名士の居並ぶ東京会館の晴れがましい式場と「ガラクタ物」がひしめく薄暗い地下鉄ストア、西洋近代絵画の批評的探求と日本古陶の足による掘り出し。これらが対比的に、しかし同格で並べられているという事実には、やはり骨董者であった小林に対する瑞穂の対抗意識とコンプレックスを看取するのは、深読みし過ぎるだろうか。

新佐野乾山を実見した際に小林が漏らした、「ギブツの臭いなんかしないじゃないの……」という前述の感想もまた、瑞穂がその文章の中で、やはり（自己）批判的に言及したからこそ活字となって今に伝わった言葉である。ここでは再度、前後の文脈全体とともに引用しよう――

どれくらい時間がたったろうか、一時間半、二時間か、わたくしたちは見終って、戸外に出た。いきなり、小林秀雄氏はひとりごとのように、呟いた。ギブツの臭いなんかしないじゃないの……。わたくしもつい頷い

てしまった。おそらく、乾山にかんするかぎり、小林さんよりは関心をもち、それだけにさんさんの目にあっているはずのわたくしだったのに。

文章が余韻を残しながら逆接で終わっている点が注意を惹く。瑞穂は「わたくしだったのに」という言葉で何を悔いているのだろうか。乾山については小林よりも場数を踏んでいるにもかかわらず、彼のようにその真贋を即座にへ決断できず、先に口火を切られてしまったことについてか、あるいは「ギブツ」を「切りすて」る「ホンモノ」志向で「一流主義」の小林の鑑定に安易に同調したことに対してか。いずれにしてもこの文章には、小林に対する瑞穂の微妙な感情が色濃くにじんんでいるように思われるのである。

もちろん、瑞穂と小林が互いの骨董眼を評価し合っていたこともまた事実である。小林はある座談会において、自分の足で「行脚」して「一流のやつ」を掘り出す瑞穂を称えて、次のように述べている——「僕は、こういうことをよく考えておりますが、美というものはね。やっぱり青柳式のものなんですよ。わらじ履きで弁天島の裏側まで行くということなんです」。<sup>(28)</sup> ここには、近代的美学が抑圧した身体性を「骨董いぢり」によって奪還するということ、小林の反美学的主題<sup>(29)</sup>のヴァリエーション、それも手ではなく足<sup>(30)</sup>による変奏を看取することができるだろう。

これに対し、瑞穂の方でも小林の藏品に一目置いていた。昭和四三年に鎌倉の神奈川県立近代美術館で開催された「私のあつめたやきもの」展<sup>(31)</sup>に、大佛次郎・川端康成・小林秀雄という三人の文士が古陶を出品した際のことである。瑞穂は前二者の藏品を「安いお金では、絶対、買えない品物」とし、「掘出しでは絶対ありえない」と述べて皮肉交じりに敬遠したのに対し、小林のもの（刷毛目徳利、志野盃、絵唐津盃）は「ちょっと趣がちがって」い

るとして評価した。つまりそれらは、「どこかにありそうなように思わせる」ところに「庶民的な匂い」と「言い知れぬ魅力」があるが、実は高価でしかも「けっして、どこにでもころがっているものじゃない」、つまりまさしく瑞穂好みの両義的な「くせもの」なのである。<sup>31</sup>

さらに、新佐野乾山をめぐっては一致して肯定説に与した二人であったが、こうした一連の一致がかえって、両者の贗物観、ひいては骨董観の内実を隔てる深淵をくつきりと照らし出しているように思われるのである。

## 二 真贋の座標軸——青山二郎とその周辺における贗物の位置づけ

周知のように、小林秀雄に骨董とその真贋の見極めを指南したのは青山二郎であった。小林や青山、さらに秦秀雄や白洲正子らは、戦時下や終戦直後の混乱期にあつてさえ、古美術をめぐって活発に交流し、昭和における骨董文化および骨董文学をリードした。そしてしばしば彼らの丁々発止の議論のために舞台を提供したのが、前述の壺中居や瀬津雅陶堂など、今に続く古美術商の名店である。これら「眼敵眼友」(秦秀雄)の面々も、さまざまなたちで骨董の真贋という問題にかかわり、発言を行なっている。ここでは、青山・秦・白洲の三者の偽物に対する考え方を洗い出し、瑞穂のそれと比較してみたい。

秦秀雄の証言によれば、青山二郎は常々、「ニセモノがあるからホンモノがあるのさ」という、贗作に対して寛容ともとれる相対主義的な骨董観を口にしていたという。<sup>32</sup>その青山が真贋について論じたテキストは大きく分けて二つある。ひとつは彼が若い頃に記した『陶経』(昭和六年)、もうひとつは「永仁の壺」事件をめぐって昭和三〇年代後半にもなされた文章や発言である。『陶経』は青山の骨董観を難解で濃密な擬古的文体で綴った、十箇条からなる特異な書物であるが、その第十条の末尾において、つまりこの書の結句として、彼は次のように書く——

〔…〕世には贗物摺みたりとていたく恥る者あり／又贗物と承知乍ら見所あつて歎ずる者あり／己が心構へたる者には真贋の差別無きこそ真なり／戸籍謄本のあらあら役になるものかは／肥つてゐる男には何さほてえ様の水入みみたいな恰好してと芸者が言ふ

「専門家」による真贋鑑定という機械的作業は「戸籍謄本」の作成と異ならず、知識やデータをいくら積み重ねてみても、やきものの「器格」は明らかとはならない。青山はむしろ、ある人物の本質を一目で見抜き一個の隠喩で喝破する芸者の直観の方に軍配を上げる（芸者の何気ない言葉に「知識をひっくり返す力」を看取するのは小林秀雄も同様であった<sup>34</sup>）。さらに青山は、「戸籍謄本」が証明しようとするアイデンティティに囚われることなく、「真贋の差別」を超越した世界で自由に遊ぶことを説く。しかし（逆説的ながら）そのためには「己が心」を「構へ」て立ち向かう必要があると言う。

これとほぼ同様のごとは、第三条においても述べられる――

〔…〕百石中偶名玉を弄ぶ者を俗と謂ひ構へて玉石相楽しむを趣味と謂ふ〔…〕

その直前では「理智」に頼って「鑑識」に振り回されることが戒められており、ここで青山が学問的な真贋鑑定を偏重する態度に批判を向けていることは明らかである。「偶」ではなく常に「構へて」、意識的・自覚的に玉／石あるいは真／贋のあわいを漂い遊ぶことが「趣味」だと青山は言うのである。

だが、では「構へ」とは、あるいは「趣味」とは何なのか。これらの言葉は第二条にも登場する――

「……」趣味しゆみとは構かまへて楽たのしむ事ことなり／真まじはたゞ趣味しゆみに止とまるこそ上じやうなり「……」<sup>96</sup>

つまりは「構へ」つつ楽しむことが「趣味」であり、その逆もまた真である、ということになる。

このようなトートロジーの円環の外に出るために、『陶経』の翌年に書かれ、類似した形式をもつ「朝鮮考」（昭七・一）を読んでみよう。<sup>97</sup>朝鮮陶磁の「慰み方」について論じたこの短文の第一条では、最初から朝鮮物というとつつきやすい「甘き」ものに「蟻」のように群がるのではなく、むしろ厳格で近づき難い「塩」のごとき中国陶磁から入門することが勧められる。このような迂回を青山は「そもく構へて、手心が簡要なり」（傍点松原）と表現する。さらに第三条では、中国や日本のやきものは朝鮮の「第一流のもの」にめぐり逢うための「一里塚」であり、それらを経由した上で「心して〔非〕構へて」その故に楽しむべし。嗚呼趣味哉（傍点松原）と述べている。このように見えてくると、青山の言う「趣味」の「構へ」とは、自覚的に艱難を経由・迂回しつつ楽しむ、あるいは苦／楽のはざまに意識的に身を置きながら戯れる、ストイックな快樂主義だと言えるだろう。

そして青山にとって、故意に晦渋な擬古文で綴られた『陶経』そのものもまた、このような両義的な真面目に遊ぶ（serio ludere）作法の所産であった――

〔…〕<sup>(38)</sup> 想ふ仔細おもひしさいぞ有りなむ綴つづくりあるは贗造手形おほめにあつかうてい態たらく也なり／されば斯道このみちでは浮世草紙うきよさうしの事ことを構かまへて陶經たうきやうと謂いふ〔…〕

「浮世草子」的な軽妙なスタイルと『陶經』という「構へて」莊重なタイトルの間の戯れ。さらに青山は自らのエクリチュールを「贗造手形」と称し、そこに「おほめにあづかる」という自虐的で分裂的なルビを振ってみせる。このように『陶經』というテキストそれ自体、真贋のあわいを「構へ」て漂いながら「心して」楽しむ「趣味」の往復運動をパフォーマンスに論じて／演じているように思われるのである。さらに言えば、『陶經』序文においては、字名を出呂利と称する蝦蟇仙人が「人が覗ひとみれば蛙かえるに化なれと念ねんじたる一卷いちくわん」があるが、まさに「即是也それはこちら」とされている。<sup>(39)</sup>「人が覗たれば蛙に化れ」とは言うまでもなく、青山が理想の骨董の在り方を形容する際にたびたび用いた表現である。この「this is it」という、転換子シフトキーあるいは指標記号インデックスを通じた端的な自己言及により、『陶經』というテキストが自らの上に折り重なると同時に、このテキストそれ自体いわば一個の骨董と化するのである。同じ青山が約三十年後、「永仁の壺」事件を踏まえて行ったラジオ放送「贗物と真物について」（昭三五・一〇）には、次のような発言がある――

美人を女房にもらつたところがひどい目に会つたといふ。「…」例へば、それが悪妻だとしても――その悪妻を例へば贗物と呼んでもいい、さういふ悪妻をじつと見てゐる眼、三十年も四十年もじつと見てゐる眼――さういふ眼の中に真贋を見る眼、真も贋も過不足なく見てゐる眼があつて――問題はその一点にしかないやう

に思へるんですが。いくつになつてもさういふ眼が——もつともつと平常心へいじんしんを持ちたいものだと思ひます<sup>(40)</sup>  
〔傍点松原〕。

ここで言う「平常心」は、『陶経』で述べられていた「構へ」つつ楽しむ「趣味」の精神と等価と見てよいだろう。そして、「真贋しんがんの差別さべつ」を超越して「構へて玉石相樂ぎやくせいかくしむ」態度もまた、ここでの「真も贋も過不足なく見る眼」へと直接つながっている。

このような眼はさらに「画と小説の手習ひ」（昭二八・一）において、小説家の頭腦的な眼の働きとは異なり「事情や、関係や、好き嫌ひに關係なく物そのものを見てゐる眼」と言い換えられ、「人生を見る眼」にまで拡大される——

バツタは跳ねる習性で子供に知られてゐます。石を投げればバツタが跳ねる、跳ねるのがバツタの生き方です。子供は偶然の意味も、バツタの内容も認めません——実生活の偶然はバツタに投げられた石より、果して複雑でせうか。〔…〕人生を見る眼にも「画そら事」の工夫は必要で、構へて簡單かんぱんに考へなければ、シツカリ見たとは言へない物ごとが多過ぎるのであります<sup>(41)</sup>〔傍点松原〕。

このように見えてくると、青山二郎が真贋という特殊な問題をめぐって特異な思考を展開しているばかりでなく、その思惟が彼にとつての見ることや書くこと、さらには生きることという実践一般とも緊密に結びついていること

が分かるのである。

とはいえ他方で、すでに述べたように、実際の骨董愛好の場における青山は、名店であるほど客に贋作をつかませることはないから一流店で買うのがいちばん安い、という現実的な信条の持ち主でもあった（「三千円で三十万円の古九谷を買おうとするやつ自体がニセモノだよ」というのも彼の持論である<sup>(42)</sup>）。彼の旧蔵品を見てみても、たしかに一級品揃いであるとはいえ、瑞穂のように掘り出しやハタ師からの持ち込みを通じて、偽物をつかむ危険を冒しながら新しい骨董の範疇を拓くという〈際どさ〉はない。また、青山は特に晩年、現代の陶芸家の手になるやきものにさまざまな工夫で古色と味をつけることを楽しみとしていたとはいえ、実際の鑑賞の場において贋作を「構へて」愛玩したという事実は、管見の限りでは知られていないようである<sup>(43)</sup>。

さらに言えば、骨董の真物と贋物に人間の真物と贋物が加わって織りなされる悲喜劇的な「唐草模様」を、一個の「画そら事」として「亦楽しからずや」とうち眺める青山の態度は、宇野千代が「青山二郎の観音さま」と呼んだ、慈悲心と距離感をともにはらんだ彼特有の人間観察のまなざしとも重なるところがあるが、このような達観は、「泥沼」にはまり込んでみたく満身創痍の「骨董者」瑞穂には無縁のものであっただろう。

これに対し、瑞穂と同じく真／贋の波打ち際に遊び、「見捨てがたきもの」あるいは「落穂」を拾い集めることを得意としたのが、珍品堂主人こと秦秀雄である。特に晩年は、伝統的な陶磁器のみならず発掘品の絵皿、汽車土瓶、近代の万古の急須、果ては一升徳利やブリキ缶や西洋鉢など、現代の骨董界におけるジャンク趣味を先どりするかのような品々を古物屋から掘り出してきて楽しんだ<sup>(44)</sup>。そのような彼の眼のあり方を知るには、秦から強い影響を受けた白洲正子による回想記が参考になる<sup>(45)</sup>。

白洲によれば、「真物中の真物は、時に贋物と見紛うほど危うい魅力があり、「正札つきの真物より、贋物かも知れない美」（傍点原文）の方が人を惹きつける。そのような骨董を追い求めた秦は、「贋物と、真物と、そのすれすれの危うい橋」を渡るのを常とした<sup>47</sup>。また秦は「骨董の上でも夢を見る人で、こういうものがあつたらいい、ああいいうものに出会えたらどんなにうれしかろうと、寝ても醒めても理想の珍品に想いを馳せていた」という<sup>48</sup>。このあたりの記述——とりわけ骨董者が見る「夢」への言及——は、その主語を秦から瑞穂に置き換えてみたとしても、ほとんど違和感がない。また、こうした「夢」が高じた挙句、新佐野乾山という「おもしろく危険な対象に熱を上げる結果になった点でも、両者は類似している。

秦と瑞穂を大きく隔てるのは、昭和三十年代に世を騒がせた複数の贋作事件において、秦がかなり積極的な役回りを演じていたらしいことである。新佐野乾山を贋作と断定することの当否はしばらく措くにせよ、そもそも古美術商の米田勝政が新佐野乾山を積極的に買いつけ、多くの品を市場に流通させることになったのが、秦がかなり早い段階で米田に対してお墨付きを与えた結果であったことは、想起されてよい<sup>49</sup>。また、真贋論争が始まると、秦は『芸術新潮』誌上で、組織を挙げて贋作説を主張する日本陶磁協会を激しく攻撃することになる<sup>50</sup>。

一方、新佐野乾山事件に先立って、昭和三六年頃から市場に回りつつあった贋作初期伊万里も、秦は早い時期から目をつけて自ら買い集め、人にも購入を勧めることで、その流通に貢献していた。これらの贋作は佐世保市三川内の陶芸家・横石嘉助とその息子たちが制作したと言われ、それを市場に流していたのが、日本陶磁協会理事の伊東祐淳や、福岡市内で古美術商・福島高麗堂を営んでいた福島良美であったらしい<sup>51</sup>。秦は当初、伊東からこれらの品を購入していたが、のちに福島に接触、彼を通じて横石の息子（後述する横石順吉か）に会い、これらを贋造

したのは自分であると白状させたと言<sup>(32)</sup>。このことが正しいとすれば、秦も少なくとも当初は被害者であったわけだが、彼はそれが贋作と判明してからも人に売り続けていたようだ。白洲正子によれば、秦はある日彼女のもとに、「今夜東京駅に、発掘の伊万里が九州から着く。これが最後だから、三百万円出しなさい、儲かりますよ」と電話をかけてきたという<sup>(33)</sup>。「これが最後」だという言葉は、彼がこの一件の幕引きをしうる立場にあったことを意味するようにもとれる。

さらに注目すべきは、昭和三九年に起きた贋作魯山人事件である。同年三月に日本橋白木屋で開催された「魯山人陶器書画遺作展即売展」では、出展された五百以上の品のうち一〇八点が売却されたが、二か月ほど経った後、少なからぬ数の贋作がその中に混入していることが発覚し、鑑定委員会が組織されて作品を調査、白木屋が回収と対応に追われたという事件である<sup>(34)</sup>。鑑定委員会のメンバーであった松島宏明（元星岡窯技術主任）によれば、陶磁器の半分と書画のほとんどが贋物であったという<sup>(35)</sup>。そして、この企画を白木屋に持ち込み、実現にあたって中心的な役割を果たしたのが、かつて魯山人の下で働き、その作業工程を知悉していた秦だったのである（加えて、秦の指導のもと作品を集めた古美術商が前述の米田であったことも注目される）。

これらの贋作事件に秦が実際にどの程度まで関与していたかを明らかにすることは、われわれの能力と関心の埒外にある。ここではさしあたり、事件の首謀者ともとられかねない、こうした秦の面目を引く振る舞いが、新佐野乾山を誰にも知られず「ひそかに楽しんでいた」ところ議論の場におずおずと立たされることになった、瑞穂の逡巡と対照的なものであることが確認できば、それで十分である。

ところで、当時この贋作初期伊万里に強く魅了され買い集めた骨董者に白洲正子がいる。彼女はそれらが贋作で

あることが判明した後も身辺に置き、終生使い続けた(図1)。実際、白洲の遺著となった『器つれづれ』においても、これらの徳利や盃の写真が贋作としてではなく、「倣古伊万里」というキャプションとともに掲載されている<sup>(56)</sup>。同書において、これらの酒器の作者は横石順吉とされているが、この人物とその「作品」について、白洲はかつて、『芸術新潮』の連載「日本のたくみ」の第八回(昭和五四年八月号)において、「贋物づくり——横石順吉」という表題のもと詳しく紹介していた<sup>(57)</sup>。彼女が贋物をつかまされた苦い記憶に抗してペンをとったのは、「贋物づくり」という刻印を押されて、この世を去った無名の陶工が、哀れに思われてならな」かったからである。その作品の方も、「自分はけっして贋物ではない、ただ贋物として扱われたにすぎない、私にはそう囁いてるように見えた」という<sup>(58)</sup>。夭折した「悲運の『古伊万里』名人」<sup>(59)</sup>とその作品への「同情」に動かされた白洲は、「九州くんたり」まで足を運び、有田で順吉の弟に会って話を聞き、墓参りをする。そして、そのいきさつを綴った文章の結びとして次のように書く――

この頃は真贋についての議論がはやっている。時には、本物と贋物の写真を、御丁寧になべて見せたりする。が、骨董という煩惱の世界は、そんな単純な考えでわり切れるものではない。自ら手を汚したことはない門外

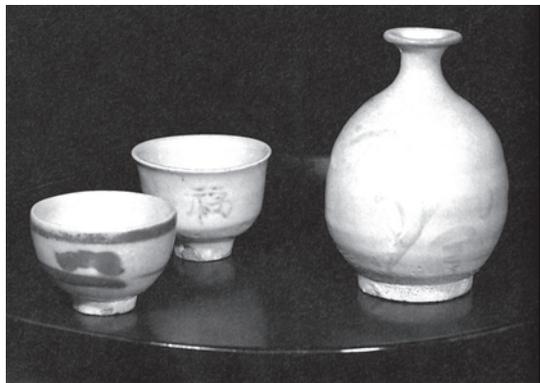


図1 横石順吉による贋作初期伊万里(白洲正子旧蔵)

漢が、単なるのぞき趣味を満足させているにすぎない。骨董ばかりでなく、本物のような顔をした贋者が、大手を振って世間に通用しているのは、そういう人種がふえたせいだろう。それに比べたら、「キャバレー勤めの恋人」A子ちゃんに会いたさに、贋物を造った順吉さんの方が、どんなに無邪気でもまともな人間か、そう知っただけでも私は、九州くんだりまで訪ねていった甲斐があると思っ**(6)**ている。

骨董における真贋が「単純」に「わり切れるものではない」という強い思いが、正義感あふれるこの一文を白洲に書かせたことは理解できる。だが、「贋物づくり」を「日本のたくみ」へと（一見）逆説的に昇格させ、贋作初期伊万里を「倣古伊万里」へといわば「解毒」しようとする白洲は、ある意味で十分「わり切れ」ている（あるいは「わり切」ろうとしている）ように思えてならない。すでに見たように、白洲の骨董の師匠である青山は、「心構へたる者には真贋の差別無きこそ真なり」と説いていた。白洲はこの師の戒めに従って贋作伊万里を自覚的に遊び、真贋の境界を軽やかに越えているように見えて、実際にはその越境＝昇華の前提として、やはり「真贋の差別」＝「わり切」りを堅持しているのではないか。

贋作初期伊万里をめぐる秦と白洲の態度は、一見すると対極的なものに思われる。秦はそれが贋作と判明してからも素知らぬ顔で人に売り続けた。白洲はそれらを贋作と知り、自分が騙されたことをも認めつつ、死ぬまで身辺で使い続けた。少なくとも当初は作品そのものへの愛に動かされていたはずなのに「悪癖」へと転落する「分裂症」的な秦の負（非悪）のベクトルと、「同情」と義憤に駆られて「贋」を「真」へと昇華させようとする白洲の正（非善）のベクトルは、方向性こそ正反対であるとは言え、真／贋という垂直的（非道德的）な関係軸を前提と

し、その境界線をひとまたぎに踏み越えるという点では、少なくとも共通している。このように考えるならば、真物と偽物を水平軸上に隣接させ、ゆるやかで相対的な関係性のもとに置き、真贋のあわい、善悪の彼岸で戯れ続けるといふ（ある意味で過酷な）青山の身振りは、秦や白洲とは文字通り一線を画すものであるように思われる。

### 三 骨董とその影

では、彼らと比較した場合、青柳瑞穂の真贋に対する考えはどのようなものとして浮かび上がってくるだろうか。彼にとつての「ギブツ」の〈価値〉は、骨董者を覚醒させその感性を研ぎ澄まさせるといふ、すでに見たような実利的な〈効用〉へと還元されるものなのだろうか。おそらくそうではない。

新佐野乾山事件後におけるいくぶん偽悪的な開き直りは別として、瑞穂は青山のような達観によって真贋の区別を解消するところまではいかない。実際彼は、先に言及した「陶製オコゼの在り方」と題された一文において、美しければ真贋の問題などどうでもよいと公言する「素人のエリートたち」の態度にふれて、次のように述べている――

「……」美しかったら、偽物とていとわぬというのは、美を第一に見きわめようとする態度として健気であるとしても、結果からいって、ギブツが美しかろうはずはありません。美しかるべきものは、ホンモノの中にこそ存在していると思います。<sup>(83)</sup>

これはごく常識的な考え方である。むしろ瑞穂において特異なのは、青山のように既存の真贋の枠組みを踏まえた上で両者の「さかいをまぎらかす」(珠光)ことを狙うのではなく、真贋の光と影をともに内在するような、いわば割り切れぬ対象にこそ割り切らぬまま分け入ることに異常な執着を示すという事実である。このことは、同じ文章の主題である、オコゼをかたどった織部の陶製パイプ(図2)をめぐる彼の思索において明らかとなる。彼が一万五千円で購入し、常に座右に置いていたこのユーモラスなオブジェは、「くそまじめに考えたら、最高の芸術品のように思えたり、また、アタマがほかへ行っていたら、クズほどにも見えなかつたり」<sup>(65)</sup>する、やはり両義的な代物である。このパイプの造形、使途、購入までの経緯などについて縷々語った後、彼はいくぶん唐突にトーンを変えて、次のように書く――

このように、こいつについてわたしがあまりにもお喋りになり、なおかつ、あまりにもこだわるのも、じつは、こいつ、ひょっとしたら、ギブツでは?……という疑念がなきにしもあらずだからです。ギブツの疑念があるというのは大したことです。なぜなら、先刻の〔書斎の机上の〕湯呑茶碗や、ペンや、インキ壺に伍して、



図2 織部オコゼ型パイプ (青柳瑞穂旧蔵)

こればかりがこのように特別に光って見えるのも、その背中にギブツといふ疑念の光背をせおっているからです。ギブツという疑念がそのものを立派に在らしめているのでして、それなしには、ペンのように、インキ壺のように、存在することの支えがなくなり、在り方があいまいに、ぼやけてしまうのです。

ギブツのつきまとわれない美術品はありますまい。だからすぐれた美術品というのは、いつもギブツの暗い影に支えられながら、存在しているのです〔傍点松原〕。

瑞穂の眼を惹き、その「饒舌」を駆動させていたのは、このオコゼがもつ両義的な「在り方」であった。それをほかの日常的な事物から区別して輝かせているのは一種の「光背」であるが、それが贗作ではないかという疑念から生じるアウラである限り、この「光背」は同時に「暗い影」でもある。この「光背」は、オコゼが主体的に「せおっている」と同時に、オコゼの「存在」はそれによって「支えられ」てもおり、この意味で、オコゼと相互依存的な関係にある。

それにしても不思議な文章ではある。光と影を同時に宿すという、矛盾するような陶製オコゼの存在状態について触れながら、瑞穂自身はその両義性を自覚しているようにも、意図的に逆説を弄しているようにも見えない。このあたり、常に「構へ」た青山二郎の自意識の在り方とは対照的である。

ここでいったん骨董という文脈から離れて、古今東西の諸文化における「光背」という形フィギュール象イマージュの多彩なあり方に目を向けてみよう。まず、キリスト教美術における「光背」の語源であるラテン語の *nimbus* が、本来は雲、とりわけ雨雲を意味する語であることを想起しておくのは、無駄ではあるまい(図3)。それは聖性を翳らせる遮蔽物であるが、神的な光がめぐるめく過剰な(不可視の)輝きである限り、それなくしては聖なる存在を知覚する

ことができない、不可欠のヴェールのごときものである。こうした *nimbus* の両義性を踏まえて、たとえばアビラの聖女テレサのようなかトリックの神秘主義者は、聖三位一体がもつ逆説的な可視性を、「最も明るい雲」という撞着語法オクシモロンによって表現したのだった。「クズ」のごとき陶製オコゼと神聖な三位一体を同列に論じることは冒流的に過ぎるかもしれないが、いずれの場合も、それらを取り巻く

アウラが光と影、明と暗のパラドキシカルな混成体であるという点では一致している。

また他方、日本の古語における「かげ」が、光と影の両方を意味することも周知の事実である（たとえば「つきかげ」が月光を指すことは言うまでもない）。佐々木健一氏によれば、このような両義性は、「かげ」という現象を「投影」あるいは「反映」として考えれば、十全に理解可能なものになるという――

光かつ影という、矛盾とも言える「かげ」の根本を理解するうえで重要なのは、一方を肯定的なもの、他方を否定的なものとする、西洋的（あるいは中国的）な二元論から離れることである。影を無ではなく、存在の形態としての投影と理解したとき、月影も影も面影も一つのものとして捉える観念に到達することができる。<sup>(88)</sup>



図3 ロレンツォ・ロット《聖三位一体》  
1520年頃、ベルガモ、サンタレッサ  
ンドロ・デッラ・クローチェ聖堂  
（ベルガモ、アドリアーノ・ベルナ  
レッジ司教区立美術館に寄託）

ここで言う「月影」は光、「影」は影であり、最後の「面影」は心に留まる残像を指す。それは投射 $\parallel$ 反映を通じて心に直に接触し身体化されたイメージである。さらに佐々木氏によれば、古語の「面影」とは、心の内に刻印された像であるばかりでなく、強い思いが外に向かって投影されることのできる、「疑似現実」のごとき実体的なイメージをも指すという<sup>(69)</sup>。「ギブツ」が瑞穂にとって、一方では身体に刻まれた「傷」であり、他方では「新しい美」をめぐって見る「夢」<sup>(70)</sup>が投影あるいは実体化されたものであることをここで想起するならば、瑞穂にとって「ギブツ」性をはらんだ骨董とは、強い「面影」を宿すものであったと言ってもよいかもしれない。

このような「光 $\parallel$ 影」の両義性を視覚的に形象化したイメージとしてはさらに、彫刻家ブランクーシが自作《世界の始まり》を撮影した写真を挙げることもできるだろうか(図4)。ここで世界の始原を象徴する卵——その形状やユーモラスな風情それ自体オコゼと似ていなくもな

い——は、画面上方で「光背をせおっている」と同時に、その存在は画面下部の「暗い影に支えられ」てもいる。黒々としたこの濃い影は、卵型の彫刻がそこに反映した結果であるが、それが同時に(ストイキツアの表現を借りれば)「形態がそこから自分を解き放たねばならない負のマトリクス」<sup>(71)</sup>を形成しており、その意味で、それは当の彫刻作品がそこから放射されるところの起源ともなっている。つまりここでは通常の因果関係は転倒され、影こそが卵という

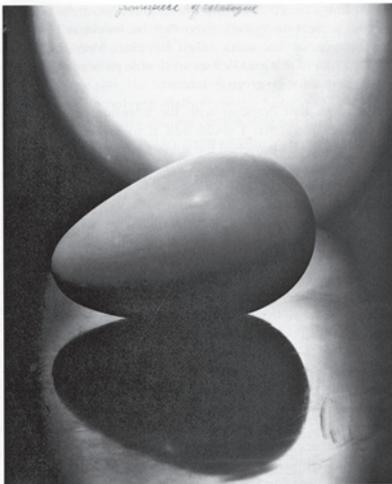


図4 コンスタンティン・ブランクーシ  
《世界の始まり》を撮影した写真、  
1920年頃

始源の形態を生み出す、いわば「世界の始まりの始まり」と化しているのである。このことをわれわれなりに敷衍してみるならば、瑞穂の骨董愛好における「光」影としての「ギブツ」性とは、このブランク・シ作品を「支え」る影のごとく、オリジナルな真作という絶対的なオリジンから結果的に派生するものではなく、そのオリジンに常に随伴し、そこに内在し、さらにはそれを産出しもする、両義的で逆説的な「マトリクス」であると言えようか。

瑞穂にとって「ギブツ」の影は同時に光でもあり、骨董の存在を脅かしつつそれを存立させてもいるのだから、単なる「負」あるいは否定性ではない。それはむしろ、ドゥルーズの哲学における「潜在的なもの」にも比されるべき何かである。骨董における一般的な意味での贋作と、瑞穂にとっての「ギブツ」の関係性は、ドゥルーズの言う「ポッシブル可能なもの」と「ヴァイタル潜在的なもの」の関係に重ね合わせて考えることができるように思われる。<sup>(2)</sup> 通常の意味における贋作は「可能なもの」に対応する。あらゆる骨董は贋作であるかもしれないという可能性を含んでいる。贋作は真作との「同一性」を狙って事後的に「捏造」されたものであり、それは「実在」するかしないかという二者択一的な存在様態しかもたない。それが実際に贋作である／でないことが発覚すれば、「可能なもの」は跡形もなく消え失せる。白洲のように正のベクトルをとろうと、秦のように負のベクトルをとろうと、また青山のように正負の境界を攪乱しようと、「可能なもの」の論理に従っているという点では変わらない。これに対して瑞穂にとつての「ギブツ」性とは、それが「現実化」するかしないかには関係なく、それ自体で骨董のうちに常にすでに「実在」する何ものかである。「ギブツ」性は顕在化するかもしれないししないかもしれないが、それ自体は本質的なことではない。それは骨董に常に「影」として「潜在」し、「異化」分化」をもたらし、骨董にまったき多様性を付与する。むしろそのような潜在性こそが骨董を「立派に在らしめ」、しかと「実在」させるのである。

すでに見たように、瑞穂にとつての理想的な骨董は、「ホンモノのようでニセモノのような、ニセモノのようでホンモノのような、そんな危つかしい、あいまいな奴」であり、この「あいまい」さを骨董に与えるのがヘギブツの潜在性であった。それは、それがなければ骨董が「存在することの支えがなくなり、在り方があいまいに、はやけてしまう」類のものである。つまり瑞穂にとつて骨董は、その存在状態が「あいまい」であるほど、逆に（逆説的に）存在感における「あいまい」さは減じ、「立派」で確固とした「実在」を獲得することになるのである。ここにこそ青柳瑞穂の骨董愛好における最後の、そして最大の両義性——「あいまい」さ——があるように思われる。

註

- (1) 青柳瑞穂の骨董愛好、および彼と新佐野乾山論争とのかかわりについては、それぞれ以下の拙論を参照。「共振する両義性——青柳瑞穂と骨董」『西南学院大学国際文化論集』第二四卷第二号、平成三二年、二六九—三〇六頁。「おもしろいもの」の誘惑——青柳瑞穂と新佐野乾山事件」同第二六卷第二号、平成二四年、四六一—五〇九頁。
- (2) この点については次の論文を参照。谷口幸代「川端康成と琳派——山の音」とそのエスキースの背景をめぐって」『国語と国文学』第七三卷第一二号（通巻八七六号）、平成八年、三九—五二頁。
- (3) 「乾山」を前にしたつぶやき集」『週刊新潮』昭和三七年七月二日号、一九頁。ちなみに同誌には、井伏鱒二、吉川英治、竹山道雄、宮田重雄、石川淳の感想も紹介されている。
- (4) 川端康成「自慢十話（一）佐野新乾山」『毎日新聞』昭和三七年八月二日、三面。同「自慢十話（二）佐野新乾山つづき」同八月三日、三面（川端康成全集）第二八卷、新潮社、昭和五七年、一五八—一六二頁。
- (5) この点については次の拙論を参照。「古美術の／＼というメディアウム——戦後の川端文学の側面」『西南学院大学国際文化論集』第二二号第二号、平成一九年、二六五—二九七頁。

- (6) 青柳いづみこ『青柳瑞穂の生涯——真贋のあわいに』(平成一二年)、平凡社ライブラリー、平成一八年、二七七頁。
- (7) 青柳瑞穂『佐野乾山をみる』(昭和三七年)、同『古い物、遠い夢』新潮社、昭和五一年、二七八―二八二頁(引用は二八〇頁より)。
- (8) 『佐野乾山』発見の波紋『芸術新潮』昭和三七年三月号、九九―一〇二頁(引用は一〇一頁)。
- (9) 青山二郎『小林秀雄と三十年』(昭和二六年)、『青山二郎全文集 上』ちくま学芸文庫、平成一五年、二二九―二三九頁(引用は二二六頁より)。
- (10) ちなみに小林は気入りの料理屋においても、誰よりも早く箸をつけて「うまい！」と第一声を上げたらしい。この点については、那須良輔『好食相伴記』『新潮』昭和五八年四月臨時増刊、二八二―二九〇頁(特に二八九頁を参照)。
- (11) 小林秀雄『真贋』(昭和二六年)、『小林秀雄全集』第十卷、新潮社、平成一四年、一九―三三頁(引用は二〇頁より)。
- (12) 同二三―二四頁。
- (13) 同二四頁。
- (14) 青山二郎『拾万円の鑑定料』(昭和三二年)、『青山二郎全文集 上』前掲書、一六八―一六九頁(引用は一六九頁)。
- (15) 青柳瑞穂『陶製オコゼの在り方』(昭和四二年)、同『壺のある風景』日本経済新聞社、昭和四五年、二七―四〇頁、引用は三六頁より(なお、本論でしばしば参照されるこの重要なテクストの初出は以下の通り)。「陶製オコゼの在り方——わたしの美術鑑賞『展望』昭和四二年六月号、一九二―一九七頁)。
- (16) 同三七頁。
- (17) 小林『真贋』前掲文、二三頁。
- (18) 同『骨董』(昭和三二年)、『小林秀雄全集』第八卷、新潮社、平成一三年、二九〇―二九二頁。
- (19) 同『真贋』前掲文、二二頁。
- (20) 嵐山光三郎『追悼の名人』(平成一一年)、中公文庫、平成一三年、五九二―五九三頁。
- (21) 青柳瑞穂『鳴滝乾山の色絵皿』(昭和四三年)、『青柳瑞穂 骨董のある風景』青柳いづみこ編、みすず書房、平成一六年、四〇―五九頁(引用は四三―四四頁)。
- (22) 同四四頁。
- (23) 古美術商の名店に対する距離感は、次のような文章にも明確に表れている。いわく、「……」わたしの骨董道楽は都会地になじみず、とかく草深い田舎に向いがちである。まあ、せいぜい自分のながらく住んでいる杉並あたりの古道具屋といったと

- ところで、ついで、今迄に一流店舗で物を買った経験を持たずにいる」(同「わが骨董の歴史」(昭和二五年)、『青柳瑞穂 骨董のある風景』前掲書、一一〇頁、引用は五頁)。あるいはいわく、「一流の骨董店に行けば、そのような恵まれた品物はいくらでもあろうが、それは特殊な階級にしか許されていないこと——僕が対象にしているのは、言うまでもなく、僕たち庶民の世界である」(同「掘出しということ」、同「ささやかな日本発掘」(昭和三五年)講談社文芸文庫、平成二年、一六一—二六頁、引用は一八頁)。
- (24) 同「あるコレクターの告白」(昭和四二年)、『青柳瑞穂 骨董のある風景』前掲書、一一—三九頁(引用は二〇頁)。
- (25) 特別レポート「佐野乾山」を『黒』にする謀略『芸術新潮』昭和三七年五月号、一一九—一二二頁(特に一二〇頁)。
- (26) 青柳いづみ前掲書、二九四頁。
- (27) 授賞式に出席した三島由紀夫は、当日の様子を次のように書いている——「昭和三三年二月一七日(水)午後三時、小林秀雄氏の野間賞授賞式が東京会館で盛大に行はれ、それに参列して、小林氏の受賞の挨拶の、ぶつきら棒の内にある何ともいへないイキな味はひを喜んだ」(三島由紀夫「裸体と衣裳——日記」(昭和三四年)、『三島由紀夫全集』第二八卷、新潮社、昭和五〇年、一九—一八二頁、引用は一二四頁より)。
- (28) 井伏鱒二・碓伊之助・小林秀雄「放談八題(座談)」(昭和二五年)、『小林秀雄全集』第九卷、新潮社、平成一三年、三七—四〇二頁(引用は四〇一頁)。
- (29) この問題については次の拙論を参照。「物質(化)への情熱——小林秀雄と骨董」『西南学院大学国際文化論集』第二二巻第二号、平成二〇年、一〇一—一四四頁(特に一一〇—一一七頁)。
- (30) 出品者と出品作品については次の図録(パンフレット)を参照。「私のあつめたやきもの展目録」神奈川県立近代美術館、昭和四三年。
- (31) 青柳瑞穂「私のあつめたやきもの展」(昭和四三年)、同「古い物、遠い夢」前掲書、二九二—二九四頁(引用は二九四頁より)。
- (32) 秦秀雄「目ききの眼——やきものの方」徳間書店、昭和三十六年、一二七頁。
- (33) 青山二郎「陶経」(昭和六年)、同「青山二郎全文集 下」ちくま学芸文庫、平成一五年、二六二—二六七頁(引用は二六六—二六七頁)。なお原文に句読点は一切打たれていないが、ここでは文意を明確にするために、文と文の間にスラッシュを入れる。
- (34) 嵐山光三郎「文人悪食」(平成九年)、新潮文庫、平成二二年、三八七—三八八頁。

- (35) 青山『陶経』前掲書、二六四頁。
- (36) 同二六三頁。
- (37) 青山二郎「朝鮮考」(昭和七年)、『青山二郎全集 下』前掲書、二八一―二八二頁。
- (38) 同「陶経」前掲書、二六三頁。
- (39) 同上。
- (40) 同「贗物と本物について」(昭和三五年)、『青山二郎全集 上』前掲書、二〇一―二〇二頁(引用は二一〇頁)。
- (41) 同「画と小説の手習ひ」(昭和二八年)、『青山二郎全集 下』前掲書、一三〇―一三五頁(引用は一三四頁)。
- (42) 秦前掲書、二二四―二二五頁。
- (43) 宇野千代によれば、青山の友人で骨董の手ほどきも受けた野々上慶一の家には、「古九谷、古九谷の偽物だと言うことだが、本物よりももつと好いという鉢があつて、それも青山二郎に貰ったんだとか、青山二郎に教えられて買ったんだとか言う」(宇野千代『青山二郎の話』(昭和五五年)、中公文庫、昭和五八年、七九―八〇頁)。
- (44) 同九〇―九一、一二八頁。
- (45) 現代におけるいわゆる「骨董新感覚派」の旗手である骨董商・勝見充男が、秦の旧蔵品を多数所蔵し、自著の中で頻繁に紹介しているのも、故なきことではない。
- (46) 白洲正子「珍品堂主人 秦秀雄」(昭和五六年)、『白洲正子全集』第二二卷、新潮社、平成一四年、八〇―九六頁。
- (47) 同九一頁。
- (48) 同九二頁。
- (49) 「お茶室の怪談 『佐野乾山』という不思議なセトモノ」『サンデー毎日』昭和三七年二月二五日号、一四―一九頁(特に一八一―一九頁)。「佐野乾山」発見の波紋」『芸術新潮』昭和三七年三月号、九九―一〇二頁(特に一〇一頁)。
- (50) 「佐野乾山」を「黒」にする謀略」前掲文、一一九頁。
- (51) 贗作初期伊万里事件については主に以下を参照。「ニセ初期伊万里 精巧、完全な姿で 九州から大量に流れる」『毎日新聞』昭和三七年一月二〇日、一〇面。原田政夫「古伊万里贗作事件―当事者の語る真相記」『芸術新潮』昭和三七年一月二月号、一五〇―一五三頁。「こいう騙され方」『芸術生活』昭和三八年二月号、五八―六二頁。白崎秀雄「真贋―美と欲望の一章」講談社、昭和四〇年、二二七―二四一頁。「再燃する古伊万里の謎」『芸術新潮』昭和四六年二月号、一〇六―一二二頁。

- (52) 「こういう騙され方」前掲文、六〇頁。
- (53) 白洲前掲文、九四頁。
- (54) この事件については以下を参照。白崎秀雄「北大路魯山人の贋作」『芸術新潮』昭和三九年七月号、一一〇―一一八頁。同、前掲書、一八六―二〇三頁。山田和「知られざる魯山人」文藝春秋、二〇〇七年、二八―五四頁。
- (55) 同三一頁。
- (56) 白洲正子『器つれづれ』世界文化社、平成十一年、一〇二―一〇三頁。
- (57) この文章は以下に再録されている。『白洲正子全集』第九卷、新潮社、平成一四年、一五八―一六七頁。
- (58) 同一五九頁。
- (59) これは同文が『芸術新潮』一九九一年二月号（特集「贋作戦後美術史」）五八―六〇頁に再掲された際に付された表題である。
- (60) 同一六七頁。
- (61) これは秦について青山二郎が論じたテキストのタイトルである。青山二郎「悪癖」（昭和二九年）、『青山二郎全文集 上』前掲書、三四九―三六〇頁。
- (62) この点については、「おもしろいもの」の誘惑」前掲拙論、四九六―四九七頁を参照。
- (63) 青柳瑞穂「陶製オコゼの在り方」前掲文、三八―三九頁。
- (64) 青柳いづみこによれば、このパイプは瑞穂の書きものの机の横に置かれた、サイドテーブル代わりの丸い盆（李朝の膳？）の上に、壊れた万年筆や古い印、寛永通宝、蟬の形をした文鎮などともに雑然と場を占めており、その風情は「古道具屋の店先がそのまま移動してきたようだった」という（青柳いづみこ前掲書、三七五頁）。
- (65) 青柳瑞穂「陶製オコゼの在り方」前掲文、三一頁。
- (66) 同三五―三六頁。
- (67) ヴィクトル・I・ストイキツァ『幻視絵画の詩学―スペイン黄金時代の絵画表象と幻視体験』松井美智子訳、三元社、平成二二年、一一八―一二五頁。
- (68) 佐々木健一『日本的感性―触覚とずらしの構造』中公新書、平成二二年、二五九―二六〇頁。
- (69) 同四七―四九頁。
- (70) 青柳瑞穂「にせもの・ほんもの」『群像』昭和三四年二月号、二二八―二三頁（引用は二二頁より）。

- (71) ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司・西田兼訳、平凡社、平成二〇年、二四七―二五四頁。
- (72) ジル・ドゥルーズ『差異と反復』財津理訳、河出書房新社、平成四年、三二五、三二八―三三〇頁。