

## 共振する両義性——青柳瑞穂と骨董

松 原 知 生

### 序——小説の中の数寄者たち

井伏鱒二の代表作のひとつであり、故森繁久彌を主演として映画化もされた、小説『珍品堂主人』（昭和三四年）の主人公、珍品堂こと加納夏磨が、独自の審美眼をもつ骨董愛好家の秦秀雄をモデルとしていることは、よく知られている。実際、小説において珍品堂は、「北陸方面の」「格式の高い寺の生れ」という設定だが、秦も福井県三国の浄土真宗の寺院に生まれている。また、珍品堂は「戦前には、ちゃんとした学校の先生」だったというが、秦も同様に福岡の中学修猷館や東京の芝中学で一時教鞭を執っていた<sup>①</sup>。さらに、珍品堂が「途上園」なる高級料亭を開き、料理や食器に趣向を凝らして客筋のよい店へと展開させるも、最後には従業員たちによって「叩き出され」てしまうという設定は、秦が一時期支配人を務めた「星ヶ岡茶寮」からの魯山人追放劇を想起させるものがある（とはいえ実際には、秦は逆の——つまり魯山人を「叩き出」した——立場にあったらしいのだが<sup>②</sup>）。小説と映画が

ヒットすると、秦は自著にこの呼称を用いたり（『珍品堂骨董の旅』）、箱書きをする際に「珍堂」と書き入れたりするようになる。毀誉褒貶相半ばする秦を友人の青山二郎は「分裂症」と評した<sup>3</sup>というが、現実の秦が、彼をモデルにしたフィクション中の人物である珍品堂主人を演じ、さらにその役どころをへ生きることになるのは、いかにも秦らしい「分裂」と言えようか。

他方、この小説には、秦や井伏の友人である目利きや骨董商が、名前を変えつつ多数登場する。たとえば、珍品堂の古い友人に、「天才的な目利の男」である山路孝次という洋画家がいる<sup>4</sup>。珍品堂と山路は「仲がよすぎるためか、お互に相手を口惜しがらせて喜んでいる間から」である。賭碁で山路に勝った珍品堂が、彼から「一客十万円くらいの」ワインザーチェアを強奪すると、今度は山路が珍品堂の家に遊びに来たふりをして、「持って来た安い火箸と高い火箸を取りかえて持って行って」しまう、といった具合である。この「意地っぱりには相当の興行がある」、「そのくせ年に似合わず底ぬけのロマンチスト」である画家・山路は、やきものの目利きとして名高い、前出の青山二郎がモデルとなっている。青山は実際、さまざまな書物の装丁を手がけ、またアマチュア画家でもあったのである。小説の中で、珍品堂と山路とともに、「私設の民芸美術館」を運営している「人格円満」な「篤志家」である「金尾さん」という人物から陶器について教えを受けたとされているが、この「金尾さん」が、日本民藝館の創設者・柳宗悦がモデルになっていることも、やはり明白であろう。秦も青山とともに、その愛陶家としての歩みの出発点において、柳の民藝思想から大きな影響を受けていたのである。

一方、「山路孝次の古くからの友人」として、大学で哲学を教えつつ文学的な著述も執筆している、来宮竜平なる男も登場する<sup>6</sup>。「骨董鑑賞の上では素直な目を持っている」この来宮は、学生の頃から熱心な読書家で、もとも

と骨董など弄るたちでなかったのだが、失恋がきっかけとなって骨董に没入するようになったという設定で、骨董は女性と同様に「相場があるようで相場がないものだ」という主張を持論としている。その職業といい、山路（＝青山二郎）との関係といい、骨董にのめりこむようになった契機といい、また骨董＝女性の類比といい、この来宮が評論家の小林秀雄をモデルにしていることも、彼の骨董愛好の内実を知る者にとっては、ほとんど自明である。<sup>⑦</sup>

自分の経営する「途上園」から追放されて消沈する珍品堂を知的な議論と冗談でそれとなく励ます来宮を、井伏が「口は悪いが花道のいい男です」と評している一節には、いかにもこの著者らしいとほけた味わいと鋭敏な人間観察とが認められる。珍品堂・山路・来宮という教寄者のトリオは、戦中から戦後にかけての秦・青山・小林という個性の強い「眼敵眼友」<sup>⑧</sup>たちの、「ものを買つたり、ものに惚れ込んだり、物を弄つたり、それで友達とわあわあいつてゐる」<sup>⑨</sup>生き生きとした様子が、卓越した傍観者・井伏によって小説へと昇華されたものである。

ところで、『珍品堂主人』には、後半に至ってさらにもう一人、青田梧桐なる愛好家が登場する。この人物がとりわけ注意を惹くのは、山路（＝青山）や来宮（＝小林）とはやや異なる、例外的な教寄者のタイプに属しているという点である。井伏は青田を次のように読者に紹介する――

この青田梧桐という好事家は、山路孝次や来宮竜平なんかとは趣向を異にして、一流の骨董屋でいい品物を買うのではなく、意外なところから珍品を掘出すのに妙を得ている男です。屑屋のような店、またはとんでもない遠方に出かけて行って、人が廢品同様にしている品物のうちから気に入ったものを見つけ出して来る。それには忍耐と、費す年月というものが需要であるのです（傍点松原）。

「珍品や風変わりな品物を掘出す」のは珍品堂の特技であったはずが、ここでは青田こそがその「妙を得ている」とされる。とはいえ青田自身は、「掘出し」といういささか通俗的な言葉は用いず、自らの行為を「埋もれた文化を探し得」ることと表現している。そして小説ではその例として、浜名湖の北方の寒村で発見されのちに国宝に指定されたという、「素朴にして力感ある翁の風貌」を捉えた古い能面が挙げられている。「ごっつとんごっつとん」という胸の動悸とともに見出したこの面を珍品堂に開陳すると、青田はさらに、「乾山の色紙皿」や「光琳伊勢物語絵巻の残欠」なども見せている。

骨董文学にある程度親しんでいる者にとって、この青田のモデルが青柳瑞穂（明治三二年―昭和四六年、図1）であることもまた、掌を見るより明らかだろう。若き日は詩人を志し、のちにフランス文学の翻訳と骨董随筆とによって名を知られることになる瑞穂は、昭和一〇年春、妻の実家に近い静岡県引佐郡三ヶ日の農家において、正和五年（二二一六六年）というきわめて古い年記のある父尉ちゆうじの能面を発見しているのである（図2）。この体験が瑞穂自身によって文章化されたのは、新潮社の叢書「日本文化研究」の第五巻・七として昭和三三年に執筆され、翌三四年に刊行された、『ささやかな日本発掘』が最初であったと思われるが、井伏の『珍品堂主人』の連載が昭和三四年の一月から九月までであったという符合は興味深い。だがもちろ



図1 水瓶を弄る青柳瑞穂

ん、瑞穂の親しい友人であった井伏は、それ以前からこの発掘譚について詳しく聞き知っていたはずである。<sup>(10)</sup>

このほかにも、瑞穂は昭和一二年、青梅街道の古物商において、尾形光琳による《中村内蔵助像》(図6)を発見している。光琳唯一の肖像画として、美術史学的に見てもきわめて重要なこの作品は、のちに重要文化財に指定された。さらに同一四年には、妻の郷里の引佐郡伊平村において、自然釉が見事にかかった平安時代の壺(図4)を入手している。昭和一七年の慶應義塾大学――

奇しくも瑞穂の母校――日吉キャンパスにおける《秋草文壺》(国宝)にも、また昭和二九年の猿投古窯発見にも先立つこの壺の発掘は、それまで陶磁史における暗黒時代と考えられてきた平安期のやきものの存在を世に知らしめ、さらにはその鑑賞に先鞭をつけた点で、特筆に値する。<sup>(11)</sup> これら一連の、ほとんどお伽噺を思わせるような発見譚の数々は、前述のように戦後になって『ささやかな日本発掘』の中にまとめられ、世の骨董愛好家たちを魅了することになる。

だが従来、これら華々しい発見の物語に注目が集まるあまり、青山や小林を中心とする戦中戦後の骨董愛好のメインスタリウムとは「異」なる瑞穂の「趣向」の内実、あるいはそれを支えるまなざしの在り方については、問われることが少なかったように思われる。それゆえ小論では、この問題について考える前提として、瑞穂の骨董遍歴を追跡しながら、彼の骨董エッセーのみならず、文学や詩や翻訳について書かれたテキストをも幅広く参照するこ



図2 能面(父尉)、正和5年(1316年)(青柳瑞穂旧蔵)

とによって、その水面下を貫いて通奏低音のように流れる同一のモチーフに耳を澄ませることを試みたい。

## 一 溶媒としての水

青柳瑞穂が初めて骨董屋に足を踏み入れた経緯は、昭和八年の随筆「或る時代」に、「もう十年も昔の話」として記されている<sup>⑩</sup>。それによれば、慶應在学时、彼はある女性と恋愛関係にあったのだが、彼が結婚を迷っているうちに、結局相手は「下町の或る商屋」のもとに嫁ぐことになり、しかもその年瑞穂は落第してしまう。その後「一年、一年半」と「自堕落な生活」を送るうち、大正一二年に関東大震災が起こる。地震のショックは彼を怠惰から目覚めさせると同時に、件の女性に対する愛慕をも甦らせる結果となった。屋敷を震災で失った女性が借りて住んでいるという家をやつとの思いで探し出した瑞穂は、その近くにある神社の境内に足を運び、彼女が現れるのを来る日も来る日も待った。そしてある日とうとう、その女性の姿を認めたのだが、瑞穂は彼女の後を追うのではなく、なぜか反対方向に一目散に走り出してしまふ。そして、「ただ消えてしまいたい、無くなってしまう」という一心で駆けこんだのが、ある古道具屋だったのである。

群仙堂という名のこの古道具屋で彼を迎えたのは、「奥の方で私の方を見ながら皮肉そうに笑っている顔」であった。しばしの狼狽ののち、それが「南洋の道化者の顔」すなわち面であることに気づいた彼は、それを新聞紙に包んでもらう。「薄暗いボロ道具屋の空気」、「それにふさわしい主人」、さらにそこで働く「震災で母親を失った十五、六の少年」が気に入った瑞穂は、これ以降、群仙堂に足繁く通い、「独逸製のマークが入っている手風琴」、「一八……年の年号が入っているピストル」、籐のステッキ、「徳川時代のものだという朱塗のうぐいす籠」などを

購入した。しかし、群仙堂の「最後の至宝」、すなわち、かつては澄んだ青色を呈し、有名な富豪も所望したというが、震災で火中して代赭色になってしまったという青磁の花瓶を二円五十銭で購入すると、瑞穂の足は群仙堂からも、また女の家からも遠ざかることになる。

失恋が古物愛の遠因となった点は小林秀雄のケースとやや類似しているが、そこに震災というカタストロフがさまざまなかたちで影を落としていることは、見逃すべきではないだろう。また、古道具屋の「薄暗い」空気への埋没と自己消去の欲望もまた、のちの議論との関連で念頭に置いておくべきモチーフである。さらに、当時の瑞穂があがっていた品々に、いわゆる骨董や美術品ではなく、アンティーク、とりわけ舶来趣味を濃厚に含んでいるものが多いという事実も、留意されている。というのも、「薄暗い」空間に並べられたエキゾチックな愛玩の品々は、瑞穂の処女詩集『睡眠』（昭和六年）の劈頭を飾る詩「子供部屋」の、まさしく冒頭にも登場するからである――

夕ぐれ方の子供部屋

ひっそりとした薄あかりに

夢見る歌留多 お菓子 こはれた人形

あらびあん・ないとの赤い絵よ

〔…〕

洋燈ランペンつく前の子供部屋

だんだん影がひろがつて来る頃  
となり部屋に姉娘の弾く

ピアノの音がもれ

ゆるやかに窓帷かあてんをくぐつて

うつろな室をゆききする……<sup>(14)</sup>

このように見てくると、瑞穂が古物愛好の世界に最初に足を踏み入れるにあたっては、おそらく永井荷風や萩原朔太郎らの影響によつて醸成されたハイカラなエキゾテイシズムや舶来嗜好が、少なからぬ役割を果たしたように思われる。通常、瑞穂の詩作と骨董愛好は切り離して考えられがちであるが、そのイニシエーションの段階において、両者は密接に関わつていたと考えられるのである。

さて、群仙堂に通つていた頃の瑞穂の趣味は、まだ古道具蒐集の域を出るものではなかったのだが、そんな彼を本格的に骨董の道へと誘ひこんだのは、友人の詩人、蔵原伸二郎であつた。<sup>(15)</sup>慶應の級友であつた蔵原は、大正一三年に結婚すると、瑞穂の住む阿佐ヶ谷へと移つてくる。以来、二人は毎日のように会い、文学や詩について、あるいはそれよりも、フランスの近代絵画や宋元の水墨画、また大雅や竹田などの日本画について、時には夜を徹して語りあつた。「そんなある日のこと」、すでに愛陶趣味をもつていた蔵原は、買ってきたばかりの一枚の古い皿を瑞穂に見せた。そこには赤と緑で、魚と鶏の絵が奔放な筆致で描かれている。「紙に描いた絵にはみられないような強さ」をもつこの絵皿との衝撃的な出会いを、瑞穂は次のように記している――



これはぼくたちがこれまで語り合ってきたような、絵画という、抽象的な感じさせるところが、物そのものであり、目に見え、手にさわることさえできた。ゼ二のようにハッキリしたものでいて、なにか魅力的だった。さっそくに、ぼくはさわらせてもらい、サカナやニワトリを撫ぜまわしたが、依然として、かれらは消えようとせず、ちゃんとそのままそこに残っていた。そのくせ、このものはクラハラにもぼくにも買えることのできるような値段で、現にクラハラは、ぼくらの住まいにごくちかい、すぐその青梅街道ぞいの古道具屋から、いま買ってきたばかりであった。

それは、中国のいわゆる呉須赤絵の絵皿であった。この皿は、当時——やはり蔵原に教えられて——夢中になっていた萩原朔太郎の一篇の詩と同様に、むしろそれ以上に瑞穂を魅了した。<sup>15</sup>ここで注意したいのは、回想の中で瑞穂が語っている、彼がこの皿に魅かれた理由である。眼で観るための絵でありながら、手にとつて撫でさすることのできる物質的な実体を備えてもいる、つまり可視的な表象と可触的な現前のはざまに位置する、この絵皿のヘイメージものとしての両義性こそが、彼の眼と手を捕えたのである。そしてこの両義性というモチーフこそ、さまざまに変奏されながらも、瑞穂の骨董遍歴において常に聴きとられるものにはかならない。

さて、かくして古陶に開眼した瑞穂が、最初に自分で骨董を買ったのは、「大正終わり、昭和初め」のことで、「古染の鶏鬮の図を描いた皿」を五〇銭で購入したという。<sup>17</sup>それゆえ瑞穂が陶磁器の世界に入ったのは、呉須赤絵や古染付など、中国陶器としては緊張感や厳格さに乏しい、明末清初の味わいのある（やや下手の）やきものからであった。ちなみに井伏鱒二の回想によれば、当時、瑞穂も蔵原も、やはり阿佐ヶ谷に住んでいた「田端さんとい

ふ骨董好きの社会人の指導を受け」ていたらしい。<sup>(18)</sup> その後の昭和初期における瑞穂のやきもの遍歴を逐一たどるのは容易ではないが、たとえば昭和三年、慶應のカレッジソング「丘の上」を作詞した瑞穂は、七〇円という当時としては大金を礼金として受け取ると、記念にそれで宋代の玳瑁盞天目を購入している。<sup>(19)</sup> また、昭和八年に書かれた前述の随筆「或る時代」の末尾には、「私の机の上には「震災で」焼けていない青磁の花瓶もあるのである」という文章で終わっている。<sup>(20)</sup> したがって、彼自身の著書に散見される記述から判断する限り、当初は中国ものを愛好していたらしい。他方、井伏鱒二の証言によれば、当時の瑞穂は、「このごろ李朝の陶器が流行つてゐる。最初、李朝が好きになつて、そのうちに土器が好きになるまでには、たいいていの人が十年以上かかる。僕は三年で土器が好きになつた」と自慢していたといふ。<sup>(21)</sup> この頃の瑞穂はまた、当時における陶磁史の最高權威であつた奥田誠一の著作、ジャーナリスト小野賢一郎が昭和五年に創刊したやきもの趣味の普及誌『茶わん』<sup>(22)</sup>などをひもとくことで、独学でやきものの歴史の勉強をしてもいたようである。

ところで、初期の瑞穂の関心が中国陶磁に向けられていたらしいことは、彼がやきものについて最初に記した昭和七年の文章が、中国陶磁器のコレクターとして知られた横河民輔の所蔵品の展覧会に関するものであつたことからも分かる。<sup>(24)</sup> この中で瑞穂は、研ぎ澄まされた完成度を誇る中国陶器を「充分に御し得る」人物として、「目」と「腕力」が「渾然とし」「均整のとれた」横河の蒐集態度を賞賛する。と同時に、中国陶磁の「頂点」を宋代とし、さらにその「要約」を天目茶碗に見出して、その特徴を以下のように記述する――

「……あの内に籠めた力、あの美事な釉にも拘はらず、更にてらは無い姿。限り無い火熱と労力の結果として

生れながら、汗の跡も見せない、実に楽しい存在。辻君のやうに通行人を呼び止めない態度。眺め入る人にのみ解るその美しさ。そして、チャンスが生む美。神の美。

そして、かつてランボオの詩を「窯変天目」に比較したことを想起しつつ、「僕もまた、破片でもいい、から、天目のやうな詩を作り度いと欲つてゐる」という文章で締めくくっている。

この瑞穂の処女骨董エッセーには、注目すべきさまざまな論点が含まれている。第一に、天目と詩との類比である。「天目のやうな詩を作り度い」と言いながらも、当時の彼は、朔太郎の詩という「大きな暗礁」に乗り上げ、スランプに陥り、詩作には事実上見切りをつけていたのである。実際、彼の処女詩集である『睡眠』が刊行された昭和六年には、彼の心はすでに詩から離れており、この詩集を「見るのさえ、いとわしいくらいだった」という<sup>(25)</sup>。だが、その「詩の書けなくなった空白時代」、瑞穂は「俗にいう書画骨董という、朔太郎の詩におとらず魅惑的ではあるが、およそ非生産的な、おそろべき世界」へと足を踏み入れ、深みにはまり、その「病魔」に侵されることになるのである。<sup>(26)</sup>先の末尾の文章をバラフレーズするならば、彼は「天目のやうな詩を作」る努力は放棄し、それに代わって、天目（あるいはそれを含めた陶器）そのものを——「破片でもいい、から」——身銭を切って買い求めることに血道を上げるのだ。

そして第二に、エッセーのテーマが中国陶磁であるにもかかわらず、自分自身は「日本陶器を好き」だと述べていることである。彼が中国陶磁の「要約」として挙げていた天目の特徴も、その両義性——これについてはのちに詳述する——や、銜いのないさりげなさ、あるいは偶然性の介在などの点で、むしろ日本のやきものにこそあては

まるものなのである。実際、自分を真の意味での「骨董病」に罹患させたのは、完璧な美を誇る中国陶磁ではなく、ある日本のやきものとの出会いであったと、彼自身が述べている。<sup>(27)</sup> すなわち、妻の実家のある静岡県引佐郡伊平村（現・浜松市北区引佐町伊平）における、石皿の発見である。

この寒村に滞在していたある日、散歩に出かけた瑞穂が、同地の伊平川の小さな支流を板橋の上から眺めていたところ、石で流れがせき止められているところに、鍋や釜などと一緒に、一枚の皿が水に浸かっているのに気づいた。それは「一尺ばかりの黄色っぽい皿」で、「おもてに淡い藍で水草の絵が描かれている」。そして、川の水が揺らめくたびに、「皿の薄青い水草もゆらゆらと揺れるようにさえ思われた」という。それは、江戸中期以降に瀬戸で多く焼かれた雑器で、通常は呉須と鉄で闊達な絵付けがほどこされる、いわゆる石皿であった（図3）。この皿に魅了された瑞穂は、ほどなくして川べりにやってきた、その持ち主である農家の老婆に乞うて、譲りうけることに成功するのである。<sup>(28)</sup> この「発病」が正確にいつのことであったのかは、残念ながら定かでない。瑞穂によれば、それは「古い陶磁器に興味を持ちはじめていた矢先き」<sup>(29)</sup> のことであり、やきものについてはなお無知で、石皿がすでに柳宗悦によって評価されていたことも知らなかったという。<sup>(30)</sup> また、この体験について記した昭和二五年のエッセーでは「二十数年前」のこととされており、<sup>(31)</sup> 大正末から昭和初年にかけて、蔵原に呉須赤絵の皿を見せられてからそれほど時を経ていない頃のことと推測される。

「骨董病」発病のきっかけとなったこの石皿発掘体験においてとりわけ



図3 鶴文石皿（青柳瑞穂旧蔵）

重要に思われるのは、そこに水という要素が介在しているという事実である。石皿に描かれた水草は、川の流れを受けて揺らめいているかのように瑞穂には思われた。つまり、淡い色の呉須で描かれた水草が川の水の中に溶けこむことで、人工と自然とがのどかに融和しているありさま、あるいはやきものが両者のあわいを「ゆらゆら揺れる」その両義的な存在様態にこそ、瑞穂の眼は捕えられたのである。そしてこのことは、瑞穂のやきもの発掘のうちでも最も名高いケース、すなわち上述した平安時代の自然釉壺（瑞穂は「ルリ色の壺」あるいは「青い壺」と呼んでいた）の場合にも、同様にあてはまるだろう（図4）。昭和一四年夏、瑞穂がいつものように伊平村を訪れると、掘り出しの手助けをしてきている地元の人「友さん」（木俣友吉なる指物師）より、同地の付近を流れる郡田川から自然釉のかかった壺が発掘され、その付近の農家に保管されているという話を聞く。居ても立ってもいられなくなった瑞穂は農家を訪れ、友さんを介して交渉し、壺の入手に成功するのである。<sup>(28)</sup>

瑞穂にとってこの壺の最大の魅力は、小山富士夫が初見の際に絶賛したというそのモデリング<sup>(29)</sup>形態ではなく、表面にたつぷりと降りかかった自然釉が呈する微妙な色彩の方であった。実際、瑞穂はこの壺を前にした印象を、次のように記している——「形があるというよりは、ただ色がただよっているだけ、私には夢のようにも、虹のようにも思われた」<sup>(30)</sup>。そして、先の石皿において、表面に呉須で描かれた淡い藍色の水草と、それが浸されていた伊平川の水の流れが溶けあい、やきものと自然が融合してひとつの「景色」を形成していたとすれば、

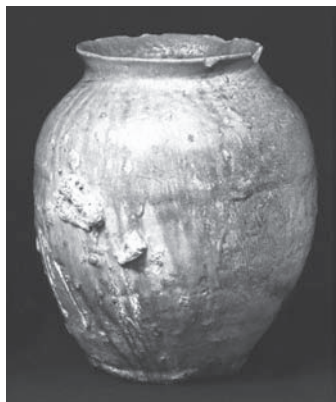


図4 自然釉壺（青柳瑞穂旧蔵）

この壺の場合、川床から掘りだされた後でさえ、その表面には、都田川の水の流れを想起させる青い自然釉の（景色）によって、固体でありながらも液体のごとき澄んだ潤いが与えられているのである。水との類比は、瑞穂がこの「青い壺」にちなんだ詠んだ、次のような歌にも認めることができる――

とほたふみの

いなさほそえの

水よりも

青きこの壺

めでたかりけり<sup>(35)</sup>

ところで、瑞穂にとって水は、やきものの発見のみならず愛玩の場においても欠かせぬものであった。だがそれは、古壺の表面を水で濡らして花を活けたり、湿らせた器に懷石を盛つたりといった、伝統的な茶人的所作ではない。彼によれば、やきものの魅力とは、それを手にし、持ち運び、撫でさすするという、単なる「実用」を越えた触覚的な「快樂」に存するが、それを最も端的に経験できるのが、やきものを水に浸して洗うという行為であるという。他の美術工芸品には許されないこの行為にこそ、「やきもののイノチとヒミツはある」と言っても過言ではないのである。彼にとって、購入したやきものはまず台所でよく洗い、水桶の中に浸しておいてしばらく上から眺め、しかる後に拭いてやって、ようやく自分の所有物となる。古備前の壺など台所で洗えない大きなものは一緒に風呂

に入る。窓から射しこむ午後の光を浴びながら、「太古のような静けさ」の中、壺とともに風呂に浸るのは、「人生の最も楽しい時間」なのである。瑞穂にとって水とは、自分（＝主体）とやきもの（＝客体）を互いに融和させ、所有あるいは一体化を達成する、特異な溶媒であり、茶室ではなく台所や風呂場といった日常的な生活空間が、その特権的な場なのである。<sup>36</sup>そしてこのような態度は、彼の詩としては珍しくやきものが登場する、「厨房の歌」と題された詩にも現われていよう――

君子は厨房に入らずとや

しかし私は好きだ

この部屋が

まるで自分の書斎のやうに。

〔…〕

あらひ桶の中では

南京皿の染附模様が

陽をあびながら揺れてゐる。

棚にならんだ白い瀬戸引きの小壺には

SUCRE, SEL, BEURRE の文字があざやかに

さながらフランス本のやうに美しい。

家人の不在にこつそりしのびこみ

私はこの部屋で思索するのが楽しみだ。<sup>(37)</sup>

皿そのものではなく「染附模様」が水に揺れているという観察は、すでに見た石皿発見の体験とも通底するものがある。また、厨房が「書斎のやう」であり、やきものの小壺が「フランス本のやう」であるという二重の比喩は、瑞穂にとつての骨董と文学の関係性を考える上でも興味深い。

ところで、骨董の愛玩の場において主客の融合をいっそう促進させる特殊な水Ⅱ溶媒として酒がある。同じ風景であつても、小雨や狭霧といった水から成る「ヴェール」を通すと、まったく違った様相へと姿を変えるように、酒というヴェールもまた、やきものの姿を「万華鏡」の如く千変万化させるのである。そしてその背後には、陶器のもつ「重さ」と酒の「軽さ」の間の精妙な関係がある。瑞穂によれば、やきものを所有し鑑賞することは、精神的にも物質的（Ⅱ金銭的）にも負担が重い。これに対し、液体である酒には、固体としての実質もなければ、何ら責任を必要ともしない、いわばへ軽い存在である。だとすれば、古陶で酒を酌み、「陶と酒との、重と軽との、からみあい」を通じて、複雑微妙な中和作用を生み出すことによつて、弄るⅡ呑む者は「無限の世界」あるいは「夢幻の世界」へといざなわれるのである。<sup>(38)</sup> 瑞穂が文士仲間の親睦会である「阿佐ヶ谷会」の会場として自宅を提供し、古陶と酒で友人たちをもてなすことを愛した<sup>(39)</sup>（図5）のも、単に性格や人柄によるものではなく、こうした陶／酒、重／軽の「からみあい」を演出する場を設けるという意味もそこにはあつたのではないだろうか。

さらに、瑞穂によれば、貧しき骨董者が器物に向かう態度それ自体も、「水」あるいは「水蒸気」のようである



べきだとされる。裕福なコレクターであればともかく、貧しい数寄者は「自分の好みなど無視して、水のように澄明になって、相手の器物にはなしかける」ことが必要である。同様に、知識や学問を用立てるのも富裕者の特権なのであり、「わたしたち」貧数寄は、生まれながらの感覚が長年の経験によって昇華され知性となった、「あの水蒸気のような、香水のような部分」だけを武器とするほかはない。確固たる実質を有した、不透明な固体である陶磁器に立ち向かうには、水や酒という「ヴェール」を介するばかりでなく、自ら透明な液体あるいは気体と化して臨機応変、融通無碍に応ずるに如くはない、ということであろうか。

ここで再び古陶発掘に話を戻せば、瑞穂にとって骨董の「掘出し」とは、単に「日本の土」への愛着のなせる技であるばかりでなく、その深奥に「地下水」の如く存在し、それにより美術品が日本中を巡っているところの「見えない流れ」を「じかに感じ」、掘りあて、その手で掬することもあった<sup>(4)</sup>。「日本の土」で焼かれ、文字通り水の「流れ」の中から見出され、陸に上げられた後も絵や釉のかたちで水の記憶をなおその表面に留めている石皿や「青い壺」は、この意味において、まさしく極めつけの「掘出し」ものだったのである。



図5 阿佐ヶ谷会にて。右から青柳瑞穂、井伏鱒二、河盛好藏、中野好夫

## 二 共振する両義性

昭和一四年に発見された「青い壺」は、戦時下の瑞穂と常にとともにあり、彼は「その自然釉の美しさに日々の不安をまぎらそうとした」という<sup>(42)</sup>。瑞穂は終戦まで疎開せず東京に残り、空襲警報が鳴り響く空の下、骨董を抱いて日々を過ごした。戦後の彼は、戦時中（とりわけ戦争末期）ほど骨董に没頭したことはない<sup>(43)</sup>と述懐している。戦争というカタストロフは、震災と同様、瑞穂の骨董を見る眼、弄る手に深い影を落としたのである。

この点でまず注目すべきは、上述した光琳の肖像画（図6）発見の経緯である。日中戦争が勃発してまもない昭和一二一年一〇月、瑞穂も召集された。杭州湾上陸作戦への参加が彼を待ちうける運命であったようなのだが、「兵隊に過剰人員ができたため」という（いささか不可解な）理由から、九段の兵舎で一か月ほど過ごした後、突然召集解除される。そして、一二月に帰宅してわずか三日目に、彼は青梅街道筋の古物商・佐藤春之助のもとで、光琳の肖像画と出会い、七円五〇銭で購入<sup>(44)</sup>することになるのである。

虫喰いによる損傷が激しく、しかも先客——横浜で開業している「T君」なる業者——によって光琳の落款が切り落とされそうになるといふ、「まさに瀕死の状態にあった」この肖像画は、



図6 尾形光琳《中村内蔵助肖像》重要文化財、元禄17年（1704年）、絹本着色、大和文華館（青柳瑞穂旧蔵）

「一旦死を覚悟し」、「やはり大陸の土になりかねなかった」瑞穂によって発見され救出されたわけである。<sup>(45)</sup> 此の絵を最初に見たときに彼の眼を惹いたのは、「徳川時代の多くの肖像画につきまといている、あの死の暗さがこの絵にはいささかもない」(傍点松原) という点であった。<sup>(46)</sup> 生死の際にあつてなお死の影を逃れているこの絵に、当時同様の状態にあつた瑞穂の眼と手が共鳴したというのは、単なる偶然であるかもしれないが、やはりそこには相応の理由もあつたのではないだろうか。作品に描かれた像主である藤原信盈(光琳と深い関係にあつた中村内蔵介と同一人物であることがのちに判明する)は、讚によれば三六歳であるが、瑞穂は『ささやかな日本発掘』の中で、当時の自分も同じ年齢だつたとしている。<sup>(47)</sup> だが実際には、この頃の瑞穂は三八歳であつた。このような回顧におけるへ年齢詐称へはもちろん、単なる勘違いではなく、光琳あるいは内蔵助との「出会」を劇的に演出するためのレトリックであるが、のみならず、瑞穂自身、絵のたどつた数奇な運命と数寄者たる自らの命運とを積極的に重ねあわせていたことの証左でもあろう。

その後、太平洋戦争末期に至つて、瑞穂の骨董熱は最高潮に達する。この頃彼が入手しとりわけ愛好したのが二つの茶碗であつた。ひとつは瀬戸唐津の「白い茶碗」<sup>(48)</sup>、もうひとつは青井戸あるいは奥高麗の「青い茶碗」で、後者には「老鶯」という銘を思い浮かべていた。これらの茶碗を瑞穂はかわるがわる箱から出し、眺め、茶をたてて日々を過ごした。<sup>(49)</sup> さらに、瑞穂と同様疎開せずに東京に留まっていた友人の外村繁、上林暁、亀井勝一郎の三人を朝の茶に招いたときも、「秘蔵の茶わん」たるこの瀬戸唐津を用いている。ちなみにその際、上林と亀井は鎧兜を装着して現れ、「やや貧弱な戦国の武将を思はせる趣き」であつたという。菓子はブドー糖で代用し、化学を学ぶ息子が大学から調達してきたアルコールを茶で割つて、ぐいのみにて供した。<sup>(50)</sup>

連日の空襲のため、のびのびと空を仰ぎ見ることのできない瑞穂は、自室に閉じこもり、やきものという「世界のカケラ」あるいはミクロコスモスに向き合い、「大きな自然」すなわちミクロコスモスの美しさをその中に必死になって探し、あるいは自ら投影しようとした。また彼はのちに、本来「物言わぬ」つまり生命をもたぬ静物であるところのやきものたちが、当時ばかりはまるで生命を得たかのように、「いつまでも話しかけてくれた」とも回想している。瑞穂によれば、やきもの（特に日本のそれ）の美しさは、愛玩動物のようにこれ見よがしに人間に媚びることなく、「冷たく、非情」あるいは「無表情」なものであるという点に存しており、それがこの「生命のないものの生命」の秘密なのだという。生命のないやきものに仮に体温があったら、それは、一見無表情な中にも表情をもった「ガマの体温の如きもの」なのである（ここで否応なく想起されるのは、理想のやきものの境地を「人が見たら蛙に化れ」と表現した青山二郎の言葉である）。別のところで瑞穂は、やきものを形づくる土はあたたかく生命があり、原初のやきものはいずれも「生命の躍動」が備わっているが、その後、釉薬が発達すると、それが土の生命を包み、排除してしまうのだとも書いている<sup>(52)</sup>。やきもの一般のはらむこうした生／死の弁証法が最も鋭く顕在化したのが、戦時下に愛好されたこれらの茶碗においてなのである。

かつての瑞穂は、深さのある壺と平たい皿の中間に位置する「どっちつかず」で「中途半端」な茶碗という形式を好まなかったというが、戦時中、根津美術館で柿の蒂茶碗「滝川」を見ることで、茶碗に開眼したという<sup>(53)</sup>。その茶碗へと至る道には、彼によれば二つある。ひとつはそれを「道具」として「使用」する「用」の道、もうひとつは「陶磁器」として「鑑賞」する「美」の道である。「美」と「用」の妙趣を兼備している茶碗は、「一つにして二つ、二つにして一つ」であり、ここに茶碗という「底知れぬもの」||「未知なるもの」がもつ「複雑性」と「単

「純性」があるのだという。<sup>(54)</sup>とりわけ、雑器として作られたとも言われる「出生のアイマイな」李朝初期の茶碗は、男性的な「勁い」あるいは「渋い」側面と、女性的な「優美」とを兼ね備えた、「複雑微妙な美しさ」をもってい<sup>(55)</sup>る。このように瑞穂にとつて、やきものという事物それ自体、二面性をはらんだものであったのだが、茶碗というジャンル、なかでも両性具有的な高麗茶碗は、こうした両義性を幾重にも内包しているわけである。瑞穂が高麗茶碗を「病的なまでに美しい<sup>(56)</sup>」と形容する理由も、このあたりにあるだろう。

ところで、瑞穂の蒐集した骨董のうち、こうした両義性をはらんでいるのは、茶碗だけではない。たとえば瑞穂は、彼がとりわけ愛した壺（図7）というジャンルの魅力を、「遠くからも望み見ることができると同時に「近づいて手にとることもできる」という点に見出している。壺とは、さまざまなかやきものが織りなす風景の中での「山獄」のごときものであり、車窓からその全容を遠く眺めることもできれば、接近して自分の足で登ることもできる。換言すればそれは、視覚的な遠隔視と触覚的な近接視のはざまを永遠にたゆたう曖昧なオブジェなのであり、壺を弄るということは、へ見ることとへ触れることとの遠／近法のあわいを果てしなく往還することと同義なのである。壺がやきもの入門者にもベテランにも同様に魅力的である、つまりやきものの「初めてであり、終わりであり」る所以もそこにある。<sup>(57)</sup>



図7 瑞穂旧蔵の壺の数々

また、陶器の中には、硬さと柔らかさの間の弁証法的な二面性を具えているものもある。たとえば信楽のやきもの(図8)は、「岩石さながらのかたさ」を有しているにもかかわらず、長い間眺めていると、その荒々しくいかつい肌でさえ「ふんわりとやわらかそうに」見えてくるという<sup>(58)</sup>。さらに、長次郎の樂茶碗にも、堅牢さと脆さ、男性性と女性性、あるいは「桃山らしい大きさ」と「小ぢんまり」とした「洗練」とが同居しているとされる<sup>(59)</sup>。ただ、これらの両義性は、信楽でも樂焼でも初期にのみ限られることであって、時代が経つにつれて惰性化し硬直する中で、こうした微妙な両極性の戯れも失われてしまうのである。このことは、樂家と同様、世襲によって伝統を継承してきた京焼の清水六兵衛の場合にもあてはまるだろう。瑞穂は清水家代々の家風を、「軽快で、おしゃれで、時代に敏感」という、京焼全体に広くあてはまり得る一般的性質に見出すが、初代に限っては、「軽快と瀟洒」のみならず、「豪放性と寡黙」という、一見すると対立するような特徴が共存しているとす。初代には「人間の持ついろいろな要素」が手つかずのまま雑居していたのだが、それは時代の経過とともに過度な洗練を経ることで失われてしまう類のものなのである<sup>(60)</sup>。

とはいえ瑞穂にとって、この種の両極的な揺れ動きをはらむ古美術品は、やきものだけに留まらない。たとえば、古代ガラスという「妖しいまでに美しい器物」は、特定の時代と地域において製造されたものには違いないのだが、しかしそうした事実を忘れさせるような、「いつでも、どこでも異国的」な——あるいはユートピア的・ユークロ



図8 信楽の古壺(青柳瑞穂旧蔵)

二一的な——性格をもっている。それは、オリエントの砂漠の夜空に瞬く「天上の星のようにはるか」な、「遠い」存在なのである。瑞穂は「遠い」物（舶来品、フランス文学、日本の古美術など）がもつ魅力について、次のようにも述べている——

わたしは今日のものよりも昨日のもの、ここでできたものよりも、あちらでできたものの方が好きだ。つまり時間的にも、空間的にも遠くのものが好ましいわけである。遠くのものには、憧れがあり、夢があり、それ独特の、<sup>(61)</sup>いかにいわれぬ美しさがある。

だが他方で、古代ガラスは手にとって弄ることもできる具体的な事物でもあり、ガラスとそれを見る＝触れる者との間には親密な「接触」と「対話」が生まれる。<sup>(62)</sup>完全に透明でも不透明でもない、半透明な色調と質感を帯びた古代ガラスは、その向こうにここではないどこかを垣間見せ想起させつつも、しかしやはり今＝ここにたしかに現存する可触的な物質でもあるという二面性を帯びているのである。

こうした両義性を視覚的に最も明瞭に示している古美術品が根来塗である（図9）。黒漆による下地の上に朱漆を塗り重ねた根来の魅力は、長い年月をかけて使用されるうちに、表面の朱漆が自然にすれて、その



図9 根来の薬器（青柳瑞穂旧蔵）



下の黒漆が現れることで、赤と黒の二色が醸す偶然の妙味にある。そこにはいわば、「ぬりもの本来の女性的な優美」と「男性的な豪快性」が共存しているのであり、その「光と影のたわむれ」を生み出しているのは、人工（＝塗師）と天工（＝自然）との共同作業なのである。同様のことは、銅で作られたのち、長いあいだ地中に埋められることで表面に生成した緑青（錆）の美しさを味わう、平安期に作られた経筒の場合にもあてはまるだろう。経筒は「冷たく、かたい金属の製品」でありながら、「植物のようだがさすがに、やわらかさ」をも同時に湛えている。それは「単純」かつ「ぶっきらぼう」で「男性的」であると同時に、「女性の、深い複雑なおい」を感じさせもする、高麗茶碗と同様に両性具有的なオブジェなのである。<sup>(65)</sup>

さらに瑞穂は、個別の作品を論じる際も、この種の両義性について頻繁に言及する。たとえば、妻の郷里にほど近い三ヶ日から奥に入ったところにある摩訶耶寺の寺宝、木彫の千手観音像を瑞穂はしばしば参拝したが、この佛像の「魅力」は、血のつながりさえ感じさせる「肉体的」な「近親感」を抱かせながらも、「遥かな遠いところ」にあり、そこから「私めがけて突進してくる」のだが、「どうしても私にはぶつからない……」という点にあった。<sup>(66)</sup> 換言すればそれは、近しく親密な (heimlich) ものでありながら、同時に遠く隔たった、さらには不気味な (unheimlich) ものでもあったのだ。そして、瑞穂のテキストにおいて、こうした両義性を最も濃厚に含んでいるものとして記述されている作品が、前述した光琳による《中村内蔵助像》(図6)である。この作品では、「大様」対「精緻」、「あたたかさ」対「つめたさ」、「明るさ」対「暗さ」、「豪放」対「繊細」、「華美」対「哀愁」、「あでやか」対「愁い」といった、数多くの「相反する二つの要素が画面ぜんたいを支配」し、像主はそこから醸しだされる雰囲気の中に曖昧に「とけこんでいる」かに見える。<sup>(66)</sup> 召集解除直後、生と死という「相反する二つの要素」の間



を彷徨うように歩いていた瑞穂の眼を惹いたのは、光琳作品がはらむこころした揺らぎであったかもしれない。

このように、一見すると種々雑多な品々を愛好したように思われる瑞穂だが、その背後には、両義性への愛着（偏執？）が一貫して認められる。そして瑞穂によれば、こころした両義性は、対象⇨客体レベルにのみ留まるのではなく、それを愛玩する骨董者⇨主体の側にも本来的に備わったものである。

晩年の瑞穂はいくつかの文章において、骨董愛好という自らの「業病」を振り返って、それを定義づけようと試みている<sup>67</sup>。それらを整理してみると、彼にとつて「美術好き」の在り方には、「専門家」、「美術愛好家」、「骨董者」という三つのタイプが存在する。まず専門家とは、美術館や博物館に勤め、実作品に直接接し、その調査を職業としている者であり、「鑑定」あるいは「批評」に従事する、「冷い脳髓」をもった「知性的」な、悪く言えば「無感覚」で「不感症」的な存在である。次に美術愛好家は、ガラスのケース越しに、あるいは画集などで作品を眺める者のことである。彼らが「鑑賞」（「観賞」）するのは「骨董」ではなく「美術」であり、「熱い心臓」で「感覚的」な物の見方をするのだが、あくまでそれは「精神だけ」の営為である。この意味で鑑賞とは、「幸福」で「素直」な、「すきとおった、さっぱりした、単純な」ものであり、さらには「スマートで、お上品で、インテリ風でさえある」。

そして、この両者いずれとも異なるのが、骨董という「いやらしい、おそろべき名」で呼ばれる対象に魅せられた骨董者である。それは、美への憧憬のみならず物への所有欲にも囚われ、「心臓をドキドキさせる」物にしか興味を抱かないという意味で、精神のみならず肉体まで冒された、「最も凄惨」で「傷だらけ」の「患者」である。骨董とは、いくばくかの出費と引き換えに所有欲を満たすという点で「女道楽と共通」し、真贋の見極めという

「イチカバチかの体あたり」が不可避である点において「バクチを思わせる」ものがある。そこには「悪徳の臭い」さえ漂っているのである。そこではまず身銭を切って買うという物質的な負担を要し、購入したのちには鑑賞——愛好家のそれとは異なる「奇妙な鑑賞」——という別の、今度は精神的な負担が生じる。さらにその後、その品に贗作の疑念が生じた場合には、さらに物質的な負担へと舞い戻ってしまうのであり、この行き来は果てることがない。

このように、知性のみを頼りにする専門家とも精神一辺倒の愛好家とも異なる骨董者とは、「物質と精神間の長い往還」に永遠に囚われた者であり、彼が彷徨うのは、「たそがれ」のように「ものあやめも定かならぬ薄明の世界」である。とはいえ、このように「泥沼」にはまりこんでしまった骨董者にも、一転して救済され、そこに「白い睡蓮」のように清浄な美の鑑賞が開花する可能性もないわけではない。<sup>(68)</sup> ちなみに蓮は、瑞穂の詩やエッセーに頻繁に登場するモチーフである。たとえば、『睡眠』所収の「春夜」と題された詩の一部を引用しよう——

いま 春の夜はしづかに息づき

けむりてうるほふ空気のなかに

はかなくゆららく情愁

おぼるげる蓮はすの花の大きな影を追ひて

はづかしく ためらひ ふるえ

身をなげかける<sup>(69)</sup>

時間設定が「たそがれ」ではなく（萩原朔太郎的な）「春の夜」であるとはいえ、煙った空気の中、水蒸気の「ヴェール」越しに「おぼろげ」に認められる「蓮」の影を追いかけて「身をなげかけ」つつも「ためらひ ふるえ」という、前進と逡巡の曖昧な姿勢には、骨董という「ものものあやめも定かならぬ薄明の世界」における両義的な「往還」の在り方と通底するものがある。

加えて、「たそがれ」あるいは「薄明」が瑞穂のとりわけ好んだ詩的情景であったことも、改めて指摘するまでもないだろう。実際、詩集『睡眠』をひもとくと、夕暮れや黄昏、とりわけそれに浸された部屋というモチーフが、きわめて頻繁に見出されるのである——「夕ぐれ方の子供部屋」、「ふるさとの古びし部屋の隅に「…」そこはかたなく漂へる秋の夕べの匂」、「薄ぐらい恋びとの部屋」、「夕ぐれの物かげ」、「うすぐらい障子のそば」、「薄暮のほかなるあたり」、「たそがれ近い部屋の中」、「ばらの花のやうに／薄ぐらい室のなかで／夕刊がやさしく匂ふころ」、等々。これら詩の中の「翳りゆく部屋」は、すでに見た群仙堂をはじめとして、瑞穂の好んだ（高級骨董商ではない）「薄暗いボロ道具屋の空気が」と相似形をなしていると同時に、骨董という両義的な「薄明の世界」の存在様態そのものを隠喩的に先取りしていたとも言えるのである。

さて、このように見てくると、瑞穂の愛した骨董品のみならず、彼を含む「骨董者」もまた、知性／感性、精神／物質、美／醜、明／暗、真／贋などの両極を不安定に揺れ動き往き来する、両義的な存在であることが分かる。だとすれば骨董とは、主体と客体——仮にこうした明確な分割が可能であるとして——双方がはらむ両義性が相対して火花を散らす「決闘」<sup>70</sup>（ボードレル）の場にほかならない。そして、骨董があるときには至福の美へと上昇し、またあるときは下劣な醜へと転落することがあるのは、この両者の両義性が激しく共振して、正あるいは負の

効果が相乗的に増幅されるがゆえなのである。

### 三 翻訳と骨董

ところで瑞穂にとって、こうした両義性は、骨董(者)にのみ限られるものではない。実際、彼は次のように書いている――

「……すぐれた芸術とは、何らかの意味で、この「重さ／軽さという」相反する要素を、かねそなえている<sup>(71)</sup>」。

すぐれた芸術は、文学でも、音楽でも、美術でも、この「高麗茶碗に見られるような」男女両性が、調和の度は区々にしても、混ざり合っているのではないかと、日頃から、わたくしは思っている<sup>(72)</sup>。

たとえば、日本の文学にかんしては、「すぐれた文人はいつも両極を具えている」とした上で、その典型を、師である「知性と感性の詩人」堀口大學に見出している<sup>(73)</sup>。また、友人の井伏鱒二もまた、「肉体的には田舎者」であるが「精神的には都会人」であり、「ふてぶてしさと神経質が同居」するという矛盾を内包しているとされる<sup>(74)</sup>。他方、外国の文学者(とりわけ彼自身が翻訳したフランスの作家や詩人)としては、「饒舌」であると同時に「沈黙的」なロートレアモンの『マルドロールの歌』<sup>(75)</sup>、「生と死の間を、歓楽と寂寞の間を、たえず彷徨しつづける」晩年

のモーパッサン<sup>(76)</sup>、「作用」と「反作用」、「満潮」と「干潮」、「狂気」と「理性」という「二つの対蹠的な風貌」をもつ「心中の矛盾」を表現したアベ・プレヴォー<sup>(77)</sup>、さらには、「詩人の感覚」と「小説家の観察眼」を兼備し、「甘美」である当時に「辛辣」なアンリ・ド・レニエ<sup>(78)</sup>などが挙げられよう。

そして瑞穂にとって、こうした文学における「二重性」を最も明瞭かつ激烈なたちで体現しているのが、晩年のルソーである。自ら訳出した『孤独な散歩者の夢想』のあとがきにおいて瑞穂は、ルソーがはらむ「分裂」あるいは「混合」<sup>(79)</sup>「アマルガム」について、一連の二項対立を畳みかけるかのように、次のように綴っている――

一方には遅鈍な精神が、重苦しい思念が、暗い頭があるかと思うと、他方には、沸騰している性格が、感動しやすい心がある。活動的な魂と、懶惰な天性がとなり合っている。平静とあきらめが、癩癩と激怒の発作と交互している。迫害の苦痛の直後に、孤独の甘味がくる。剽軽で生真面目で、貪欲で浪費者で、無知で博学で、冷静で激動的で、賢明で狂人であり、狂人じみた賢人である。この内面的の絶え間ない抵触が、尊大で柔和な心に、懦弱で強情な性格に、欲望的には熱烈で、行動的には懶惰な魂に、痛々しいほどの争闘を起し、あたかも大波の打ちあうように、彼のなかで衝突し合うのである。<sup>(80)</sup>

このように、翻訳の対象としてのルソーとは瑞穂にとって、骨董における茶碗（とりわけ高麗のそれ）と同等に、きわめて両義的な対象であったのだが、両者の間には、さらに無視できない類縁性が存在する。まず注目すべきは、瑞穂がこれら二つの魅力に捕えられたのが、いずれも太平洋戦争末期だったという事実である。茶碗についてはす

でに述べたが、彼が『孤独な散歩者の夢想』に最初に接したもはや戦争末期のことであり、友人の上林暁——瑞穂と同じく疎開しなかった「帝都残留仲間」で、「白い茶碗」を用いた上述の戦時下の茶会にも招かれた——が、彼に翻訳を熱心に勧めたらしい。<sup>(80)</sup>

第二に、その常軌を逸した心酔の度合いにおいても、両者は共通している。二つの茶碗を手に入れた瑞穂は、連日「骨董三昧にふけ」り、「骨董のために、日本の運命など忘れていた」というが、これとまったく同様に、瑞穂は『孤独な散歩者の夢想』の熟読と翻訳に没頭するあまり、「国家の運命をさえ忘れた瞬間もあつた程である」(傍点いずれも松原)とも述懐しているのである。さらに、茶碗という「病的にまで美しいもの」に魅了されていた頃の自分を、のちに瑞穂は「病氣」にかかっていたとしていたが、同様に、ルソー翻訳中の彼は、ほとんどルソーが乗り移ったかのように情緒不安定で、神経衰弱に陥っていた。<sup>(81)</sup> 瑞穂にとって骨董／翻訳に没頭することは、単に対象を所有し玩味するのみならず、逆に対象によって占有／憑依されることをも意味したのである。

そして最後に、瑞穂が骨董と翻訳のもつ創造的な価値に真に目覚めたのも、戦時下における二つの茶碗およびルソーとの出会いがきっかけであった。青柳いづみによれば、瑞穂の周辺の文士仲間の間には、翻訳に対する差別意識が存在しており、瑞穂もまた戦前には、創作より格の低い非創造的な作業で、金を得るためのやむを得ない手段とみなしていた。その瑞穂が、翻訳を創作と対等のものと考えようになつたのは、『孤独な散歩者の夢想』訳出以後のことであつたという。<sup>(82)</sup> 同様に、この頃の瑞穂は、自分の骨董発掘を創作行為と同等のものとして捉えていたふしがある。井伏鱒二によれば、瑞穂が、自分の発掘した能面(図2)を友人たちに披露しようと箱から出した際、そこにいた作家の田畑修一郎がふと笑みを漏らした。馬鹿にされたように感じた瑞穂は激怒し、田畑と絶好状

態になってしまう。瑞穂の言い分は次のようなものであった——「端的に云つて、田畑君の書く作品と僕の見つける古美術品と、どちらが芸術的にすぐれてゐるか。いや、どちらが後世に残されると思ふか」。これに対し井伏は、「だが、小説の価値と能面の価値を較べては拙い」と冷静にたしなめて<sup>86</sup>いるが、瑞穂にとっての骨董と創作の等価性をこれほど明瞭に示した言葉はないのではないだろうか。

このように、瑞穂にとって翻訳と骨董がさまざまな点において相似的な営みであったとすれば、瑞穂が晩年に翻訳について記した次のような文章を、骨董へと引きつけて読んでみたとしても、あなたが牽強附会とは言えないであらう——

翻訳というのは、おかしいものである。自然のようでもあり、不自然のようでもあり、難解のようでもあり、平易のようでもある。この両極の行き来であり、またはそのごた混ぜでもあらう。

どこか遠いところに、テキストという見えない原書が存在していて、それに一本の糸でつながれて、ふらふらと、たえず揺れているのが、翻訳というものの姿のようである。<sup>87</sup>

最初のパラグラフに見出される「両極」性については、骨董に関してもすでに詳しく論じたので、ここでは繰り返さない。注目したいのは、第二パラグラフで語られる特異な翻訳観である。瑞穂にとって翻訳 (trans-ducere) とは、原書と自己を「一本の糸」でつなぎ、それを道しるべとして原テキストを他言語という〈彼岸〉(trans)へと〈導く〉(ducere)、一方向的で一過的、不可逆的で目的論的な作業では決してない。それは、一本のか細い糸のみ

を介してテキストにつかず離れずに寄り添い、しかしその震えと揺らぎに「たえず」敏感に反応し、戯れあい、共振しようとする、語の真の意味におけるどっつかず<sup>サ</sup>宇宙吊りの<sup>ス</sup>状態なのである。これと同様に、瑞穂にとって骨董愛好とは、現前している事物の物質的なマチエールを手前に引き寄せて粘着するフェティシズム的な近接視とも、その彼岸に垣間見える（と想定される）死者たちの「形」（小林秀雄<sup>88</sup>）や「魔界」（川端康成<sup>89</sup>）へと想像力を飛翔させ、それを透明に表象しようとする遠隔視とも異なる、もっと「ふらふら」とした、曖昧で両義的な、いわばへ弱い態度である。

あるいはこうも言えるかもしれない。瑞穂にとって、翻訳が一方で、創作に「対等する一種のもの」（青柳いづみこ）であり、他方で彼が訳したヴァレリー・ラルポーにとつてと同様「鑑賞家としてすぐれた文学を味わおうとする欲求<sup>91</sup>」の産物でもあったとすれば、それは創作と鑑賞、書くことと読むこととはさまに位置し、そのあわいを行きつ戻りつすることであった。同様に、瑞穂にとっての骨董愛好（とりわけ掘出し）が、単なる鑑賞を超えた「一種の創作<sup>92</sup>」（小林秀雄）であったことも、すでに述べたとおりである。だとすれば、骨董品あるいは骨董体験がもつ特異性という、非合理的で本来は言語化不可能な体験を文章化した、つまり言語へと翻訳した瑞穂による一連の骨董エッセーは、創作／鑑賞というこれら二つの座標軸が相交わるところに結晶化したテキストだということになる。ここでもやはり、翻訳と骨董という二つの営みがはらむ両義性が共振現象を起こしているというべきだろうか。

オリジナルのテキストあるいはオブジェと「一本の糸」でつながれて宙をたゆたう瑞穂の姿は、彼の愛した言葉Ⅱ行為である「散歩」、あるいは宇宙遊泳を思わせるところがある。しかしこの「糸」は、宇宙飛行士と宇宙船



をつなぐ命綱のように安全を保証するものでもなければ、テセウスを導き迷宮から脱出させたアリアドネの赤い糸のように翻訳／骨董の謎のほつれを解くものでもない。むしろ、対象がはらむ潜在的な両義性の振幅が大きければ大きいほど、その振動は「糸」を通じて瑞穂にも伝わり、彼の散歩＝遊泳を危険に満ちたものに変える。そして骨董の場合、最も大きく、そして最も恐るべき振幅とは、言うまでもなく真／贋の間のそれである。実際、晩年に至って瑞穂は、ふとした縁という「一本の糸」をたどることで乾山のやきものに目覚め、それを通じて佐野乾山事件という鬱蒼とした「真贋の森」（松本清張）へと迷いこむことになるのである。だが、このサスペンスまがいの一件、およびその中で瑞穂が果たすことになった役割について遺漏なく論ずるには、他日を期さねばならない。

註

- (1) 井伏鱒二『珍品堂主人』中公文庫、昭和五二年、五、四三頁。
- (2) 山田和『知られざる魯山人』文藝春秋、平成一九年。なお、秦秀雄『目ききの眼——やきものの見方』徳間書店、昭和三年、七八―七九頁にも、この事実を示唆する記述がある。
- (3) 白州正子『珍品堂主人 秦秀雄』（昭和五六年）、同『遊鬼——わが師わが友』新潮文庫、平成一〇年、二六―四三頁（特に三五頁）。
- (4) 井伏前掲書、一七一―二一、一四四―一四五頁。
- (5) 同二八―三一頁。
- (6) 同二―二三、一四五―一四七頁。
- (7) 小林の骨董愛好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』第二二卷第二号、平成二〇年、一〇―一四四頁。
- (8) 秦前掲書、一三五頁。

- (9) 青山二郎「贋物と真物について」(昭和三五年)、同『青山二郎全集』上、ちくま学芸文庫、二〇〇三年、二〇一―二二一頁(引用は二〇九頁より)。
- (10) 井伏前掲書、一一―一二三頁。この体験談が最初に瑞穂によって活字にされたのはおそらく、瑞穂と井伏がともに参加した、次の座談会においてである。青柳瑞穂・井伏鱒二・佐藤醇造・谷口千吉「掘り出し帖」『日曜日』二巻一号、昭和二十七年一月、九〇―一〇〇頁(特に九四頁)。
- (11) 青柳瑞穂「平安の壺」『陶説』第六一号、昭和三十三年四月、二八一―三〇頁。
- (12) 同「或る時代」(昭和八年)、同『古い物、遠い夢』新潮社、昭和五十一年、三一―三五頁。
- (13) 野々上慶「ある回想——小林秀雄と河上徹太郎」、同『高級な友情——小林秀雄と青山二郎』(平成六年)、講談社文芸文庫、平成二〇年、一九五―二〇頁。
- (14) 青柳瑞穂「子供部屋」、同『睡眠』第一書房、昭和六年、五一―七頁。なお、原文ではほとんどの漢字にルビが振られているが、引用するにあたっては、特殊な読み方をするものにルビを限定する。
- (15) このあたりの経緯は、同『蔵原伸二郎との交遊』(昭和四三年)、同『古い物』前掲書、二〇―二六頁に詳しい。
- (16) これより十数年後、骨董の「狐」に憑かれた小林秀雄が最初に自分であがなうことになるのもやはり「呉須赤絵の見事な大皿」であったのは、興味深い一致である。
- (17) 同「田舎の土蔵」、同『壺のある風景』日本経済新聞社、昭和四五年、七一―二頁(ここでは一八頁)。
- (18) 井伏鱒二「青柳瑞穂と骨董」(昭和四七年)、同『焼物雑記』文化出版局、昭和六〇年、六〇―七六頁(引用は六〇頁より)。
- (19) 青柳瑞穂「丘の上」の作者として(昭和三二年)、同『古い物』前掲書、二八一―二九頁。
- (20) 同「或る時代」前掲文、三五頁。
- (21) 井伏前掲文、六〇―六一頁。
- (22) 「もともと、奥田、北原、脇本などという著名な陶磁学者によって、ぼくのやきもの勉強ははぐくまれた」[...]。引用は青柳瑞穂「わが光琳と乾山」(昭和四四年)、同『古い物』前掲書、二八―二九二頁(引用は二八七頁より)。
- (23) のちに彼は、やきもの入門のきっかけを秦秀雄に尋ねられた際、『茶わん』を読んで、と答えたという。秦秀雄「わが陶師・陶友」(3) 小野賢一郎『陶説』一一二―二二二頁、昭和三十七年七月、五二―五四頁(五三頁)。
- (24) 青柳瑞穂「横河氏支那古陶展」『セルパン』一二二―一二三頁、昭和七年二月、五三―五六頁。
- (25) 同「帰れる蕩児の如く」(昭和三〇年代初頭)、同『古い物』前掲書、五一頁。

- (26) 同「蔵原伸二郎との交遊」前掲文、二三頁。
- (27) 同「わが骨董の歴史」(昭和二五年)、『青柳瑞穂 骨董のある風景』青柳いづみこ編、みずず書房、平成一六年、一一〇頁(五頁)。
- (28) 同「ささやかな日本発掘」、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、第二章「石皿との出会」(一六〇—一六六頁)を参照。
- (29) 同一六二頁。
- (30) 同「わが骨董の歴史」前掲文、五頁。
- (31) 同上。
- (32) 同「ささやかな日本発掘」前掲文第五章「壺との出会」一九一—二〇〇頁。さらに、同「平安の壺」前掲文、および同「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(三五—三七頁)も参照。ちなみに瑞穂は、自分の誕生日である五月二九日、この壺を箱からとり出し、花をいっばいに活けることを毎年の習慣にしていたという。この点については、同「赤絵の水溜」(昭和三二年)、同「古い物」前掲書、一二五—一二八頁(一二六頁)を参照。
- (33) 同「壺との出会」前掲文、一九七頁。
- (34) 同一九六頁。
- (35) 同一九八—一九九頁。
- (36) 同「やきものと水」、同「ささやかな日本発掘」前掲書、九八—一〇一頁。
- (37) 初出は『栄養と料理』第一七巻第一号、昭和二六年、五頁。なお、この詩が詩集『睡眠前後』(大雅洞、昭和三五年)に再録された際(三四—三五頁)、一行目が「君子は厨房に入らず」と改変されているが、ここでは初出のものに従う。ちなみに、この詩と同様の内容は、『壺のある風景』前掲書の「歎美抄」中の一篇「根来の美しさ」(四五—四八頁)における、次のような一節にも見出すことができる——「『:]わたしは妻にかくれて厨房にしのび込み、あぶらで汚れたやきもの類を、ライポンできれいさっぱり洗いおとす、あの快味が忘れられず、ときどきこれを敢行しますが、時には見つかって、なんです、君子がお台所に近よるなんて!と山の神さまの響を聞くことです」(四五—四六頁)。
- (38) 同「陶と酒と油と」(「やきものの中の散歩」中の一編)、同「壺のある風景」前掲書、二二八—二二四頁。
- (39) 阿佐ヶ谷会については、『阿佐ヶ谷会』文学アルバム『青柳いづみこ・川本三郎監修、幻戯書房、平成一九年を参照。

- (40) 青柳瑞穂「ささやかな日本発掘」前掲文、第一章「村との出会」一四一―一六〇頁（二五九―一六〇頁）。
- (41) 同「田舎の土蔵」、同『壺のある風景』前掲書、七―二二頁（ここでは九、二二頁）。
- (42) 同「壺との出会」前掲文、一九八頁。
- (43) 同「骨董病」（「やきものの中の散歩」中の一編）、同『壺のある風景』前掲書、二二四頁。同「わが骨董の歴史」前掲文、九頁。
- (44) このあたりの経緯については以下を参照。同「ささやかな日本発掘」前掲文、第四章「光琳との出会」一七九―一九一頁。同「あるコレクターの告白」前掲文所収「光琳の肖像画」三―一三五頁。同「肖像画――ほりだしものがたり――」（掲載誌不明）、『古い物』前掲書、三一―三七頁（抄録）。
- (45) 同「光琳との出会」前掲文、一八五頁。同「光琳を得る日」（掲載誌不明）、『古い物』前掲書、三二―三六頁（三一五頁）。
- (46) 同三二六頁。
- (47) 同「光琳との出会」前掲文、一八五頁。
- (48) ちなみにこれは、同「田舎の土蔵」前掲文（一五一―一八頁）に図版入りで紹介されている瀬戸唐津の茶碗とは別のものと思われる。瑞穂がこの後者の瀬戸唐津を諫早のN家の土蔵で発見したのは戦後のことだからである。
- (49) 同「わが骨董の歴史」前掲文、九頁。同「茶碗への道」、同『壺のある風景』前掲書、一一三―一二〇頁（一一六―一一八頁）。同「茶碗が旅をしたはなし」（昭和四〇年頃の草稿）、同『古い物』前掲書、一九八―一九九頁。
- (50) 同「亀井勝一郎君を悼む」「群像」昭和四二年一月、二五六―二五九頁（二五七頁）。
- (51) 同「やきもの体温」、同「ささやかな日本発掘」前掲文、六七―七〇頁。
- (52) 同「やきものと生命力」、同上、九三―九七頁。
- (53) 同「たたみの上の茶碗」（「やきものの中の散歩」中の一編）、同『壺のある風景』前掲書、一三六―二四三頁（一三八―二三九頁）。
- (54) 同「茶碗への道」、同『壺のある風景』前掲書、一一三―一二〇頁（特に一一三―一一五頁）。
- (55) 同「たたみの上の茶碗」前掲文、一三九―二四二頁。
- (56) 同「茶碗が旅をしたはなし」前掲文、一九九頁。
- (57) 同「壺のある風景」（「やきものの中の散歩」中の一編）、同『壺のある風景』前掲書、二三〇―二三六頁（特に二三〇―二二

- 三二頁)。
- (58) 同「芸術のある見方」、同一四六一—五三頁(特に一五二—一五三頁)。
- (59) 同一五二頁。同「たたみの上の茶碗」前掲文、二四三頁。座談会「長次郎」吉祥寺を荒らす」亀井勝一郎・小森松庵・青柳瑞穂・磯野風船子、『陶説』四七号、昭和三年二月、一三—一七頁(一一四—一一五頁)。
- (60) 同「清水六兵衛名陶六代展 家風と時代の空気 初代の創造うけついで」『読売新聞』昭和三年四月二五日、七頁。
- (61) 同「長崎を想う」、同「壺のある風景」前掲書、四九—五八頁(引用は五一—五二頁より)。
- (62) 同「古代ガラスを想う」(「歎美抄」中の一編)、同四三—四四頁。
- (63) 同「根来の美しさ」前掲文。
- (64) 同「経筒」(「歎美抄」中の一編)、同「壺のある風景」前掲書、六三—六六頁。
- (65) 同「ささやかな日本発掘」前掲文、第三章「面との出会」一六六一—七九頁(特に一七〇—一七二頁)。
- (66) 同「光琳との出会」前掲文、一八五—一八六頁。
- (67) 同「鑑賞のふしぎさ」、同「壺のある風景」前掲書、二二—二六頁。同「モノを介在して」、同六七—六九頁。同「骨董病」(「やきものの中の散歩」中の一編)、同二二—二七頁。同「わが光琳と乾山」前掲文、二八—二八四頁。同「光琳について」『三彩』三五号、昭和二年一〇月、一〇—一三頁(特に一〇頁)。同「にせもの・ほんもの」『群像』昭和三四年一月、二八—三二頁(特に二九頁)。
- (68) 同「陶と酒と油と」前掲文。
- (69) 同「春夜」、同「睡眠」前掲書、四五—四七頁(引用は四六頁より)。
- (70) 同「骨董病」前掲文、二二—二六頁。
- (71) 同「芸術のある見方」前掲文、一四九頁。
- (72) 同「たたみの上の茶碗」前掲文、二四〇頁。
- (73) 同「堀口大学の詩」(昭和四三年)、同「古い物」前掲書、一一三—一一五頁。同じ内容のことを瑞穂は、シャルル・ルイ・フィリップとの関連で次のように述べている——「いったい、偉大な作家は、己れの中に、北風と南風を、この相反する力を同時に持っているもののように述べている。彼「フィリップ」の尊敬してやまないドストエフスキーがまさにそうである」。同「あとがき」、フィリップ『マリ・ドナディユ』青柳瑞穂訳、白水社、昭和二八年、二五九—二六三頁(引用は二六二頁より)。

- (74) 同「庶民の中の小説家——井伏鱒二の人と作品——」『別冊文芸春秋』昭和三〇年一月、一三二—二二頁（特に二六頁）。
- (75) 同「ロートレアモンに関する断想」（昭和二二年）、同『古い物』前掲書、六六—七〇頁（特に六七頁）。
- (76) 同「晩年のモーパッサン」（昭和二三年）、同『古い物』前掲書、九三—九五頁（特に九三頁）。
- (77) 同「解説」（昭和二二年）、アベ・プレヴォー『マノン・レスコー』青柳瑞穂訳（昭和三一年）、新潮文庫、平成一六年、二九七—三〇二頁（特に三〇一—三〇二頁）。
- (78) 同「レニエ小伝」（昭和四三年）、同『古い物』前掲書、七二—七三頁（特に七三頁）。
- (79) 同「ルソーに関する断想」（『ジャン・ジャックをめぐる散歩』中の一篇）、ルソー『孤独な散歩者の夢想』青柳瑞穂訳（昭和二三年）、新潮文庫、平成一八年、二〇八—二二三頁（引用は二二—二二三頁）。
- (80) 同「二二—二二三頁。同『孤独な散歩者の夢想』ノート」（昭和二二年）、同『古い物』前掲書、九五—九六頁。
- (81) 同「わが骨董の歴史」前掲文、九頁。
- (82) 同「『孤独な散歩者の夢想』ノート」前掲文、九六頁。
- (83) 同「茶碗への道」前掲文、二二〇頁。
- (84) 同「赤絵の水滴」前掲文、二二八頁。青柳いづみこ『青柳瑞穂の生涯——真贋のあわいに』（平成二二年）、平凡社ライブラリー、平成一八年、二〇〇—二〇一頁。
- (85) 同一四二—一四三頁。
- (86) 井伏鱒二「青柳瑞穂と骨董」前掲文、六四頁。
- (87) 青柳瑞穂「翻訳というもの」、同『古い物』前掲書、八五—八七頁（引用は八五頁より）。
- (88) 前掲拙論を参照。
- (89) 川端康成の古美術愛好については、拙論「古美術の／＼というメデイウム——戦後の川端文学の二側面」『西南学院大学国際文化論集』第二号第二巻、平成一九年、二六五—二九八頁を参照。
- (90) 青柳いづみこ前掲書、一四三頁。
- (91) 同「ヴァレリ・ラルボー」（昭和七年）、同『古い物』前掲書、五六—六〇頁（引用は五九頁より）。
- (92) 小林秀雄「真贋」（昭和二六年）、『小林秀雄全集』第一〇巻、新潮社、平成一四年、一九—三三頁（引用は二五頁）。