

「おもしろいもの」の誘惑

——青柳瑞穂と新佐野乾山事件——

松 原 知 生

序

青柳瑞穂（明治三二年―昭和四六年）の名は今日、詩人あるいは仏文学者としてよりも、骨董愛好家あるいはフランス文学の翻訳家として知る人の方が多いであろう。いずれも創作と鑑賞のはざまに位置する、骨董と翻訳という二つの両義的な実践に身を捧げた彼は、その芸術的嗜好においても、相反する価値をとともに含み込むような、微妙な揺らぎをはらむアンビヴァレントな対象を偏愛した^①。その中でも、近世日本を代表する陶工・尾形乾山のやきものとかかわりは、数々の名品を掘り出す機会を瑞穂にもたらしただけでなく、ある白熱した真贋論争の渦中に彼を巻き込み、窮地に追いやったという意味で、その骨董人生に光と影を同時に投げかける、まさしく両義的な因縁となった。瑞穂にとって乾山がもつこれら二つの顔のうち、正の相貌は「鳴滝乾山」、負のそれは「新」佐野乾

山」の名で呼ばれる。

乾山の活動は大きく四期に分けられ、その作品もそれぞれの時期における窯の所在地の名により四つに分類される。まず郷里の京都における作品は、元禄一二年（一六九九年）に洛西の鳴滝に築かれた本窯で焼かれた「鳴滝乾山」と、正徳二年（一七二二年）に洛中に進出した乾山が、二条通寺町西の丁子屋町で制作した「二条（あるいは丁子屋）乾山」とに分けられる。その後、伝承によれば乾山は享保一六年（一七三一年）江戸に下向、上野寛永寺領内の入谷村（現東京都台東区）に居を定めて作陶するが、江戸での作品は「入谷乾山」と称される。そして江戸在住の乾山が、元文二年（一七三七年）に下野国佐野（現栃木県佐野市）の越名河岸こえなに招かれ、滞在中に内窯によって制作したのが、世にいう「佐野乾山」である。

鳴滝乾山の名品の掘り出しと、新佐野乾山の真贋をめぐる議論の中で、瑞穂は何を経験し、それをどのように言語に置き換えていったのだろうか。また乾山への接近は、瑞穂のどのような骨董観に由来し、彼に何をもたらしたのだろうか。ここでは、乾山をめぐる瑞穂の举措と言説を詳しく分析することで、これらの問題への可能な答えを探ってみたい。

一 裏町の乾山、地下道の乾山——鳴滝乾山の掘り出し

瑞穂が乾山のやきものと初めて出会ったのは、昭和二九年のことである。この年の三月から二か月ほどの間、彼は津川壽美（2）との再婚の準備のために、京都に滞在した。二人は下京区中堂寺西寺町にある寺の一間を借りて自炊生活をし、そこから瑞穂は買い物に錦市場まで足をのぼしたり、四条大宮の飲み屋に出かけたり、人気のない裏通り

を散策したりと、古都での暮らしを楽しんだ。¹³⁾

そんなある日瑞穂は、三年坂が清水寺の参道と合流するあたりにある、とある古道具屋に立ち寄った。シヨウウィンドーに飾られているほこりをかぶった古丹波の壺に目が留まったからである。その壺を「二級酒一升の価で」購入した彼は、店の主人・藤本佳村と親しくなり、今度は藤本の方が、岩佐又兵衛風の絵画や唐津のぐいのみなどを持って、瑞穂の下宿を頻繁に訪れるようになった。その後、瑞穂が京都を引き揚げてから一か月ほど経った六月、藤本は品物を手に上京し、彼のもとを訪ねてきた。ワイシャツ入れの粗末な段ボール箱を持参した彼は、そこから長方形の絵皿を無造作にとり出して、瑞穂に見せた。群生した桔梗が画面からはみ出んばかりにいっぱい描かれた、色鮮やかな角皿である。これがのちに乾山の名品として知られることになる《色絵桔梗図角皿》(図1)である。



図1 《色絵桔梗図角皿》(青柳瑞穂旧蔵)

まず彼の目を惹いたのは、花の藍色、葉と茎の緑色と褐色が放つ「目のさめるようなあざやかさ」であった。しかもそれが紙ではなく、「ピカピカ光っている」「光沢のある陶面」に描かれていることによって効果は倍加され、文字通り「目くらむ思いがした」という。骨董者としての瑞穂はやきものだけでなく絵画も愛好していた。そもそも瑞穂が骨董の道に足を踏み入れたのも、友人の蔵原伸二郎から見せられた呉須赤絵の絵皿がもつ、見るための「絵画」であると同時に触れるための「物」（＝やきもの）でもあるという、二重かつ両義的な性格に魅了されたことであつた。しかもさかのほること十数年前、瑞穂は乾山の兄にあたる光琳の唯一の肖像画《中村内蔵介像》を発見しており、琳派の絵画には強い親近感を抱いていたのである。好きなやきものの上に好きな絵（しかも琳派のそれ）が描かれているのだから、瑞穂がこの絵皿を眺めながら「夢の実現のような想い」を抱いたというのも、決して誇張ではないのである。骨董者が見る「新しい美」の「夢」と、それと裏腹に贗作をつかむ「危険」について、瑞穂は別の文章で次のようにも述べている――

ところが、実際に於ては、この新しい美といふ奴が、じつに危険千万なのである。何時もなにかの夢にゆられ、そして、その夢を唯一の指針としてゐる私たちは、初めて見るやうな、新しいものに幻惑されてしまふ。それからあらぬか、ベンケイの手紙なんかを掘出す仕儀に相なるのだ。⁴

絵皿の裏面には乾山銘が大きく入っている。しかしだからといって、これが乾山の真作である保証はどこにもない。作行からこれが乾山作に違いないことは「私のやきもの知識の常識」としては納得できるが、他方で乾山に贗

作が多いこともやはり常識であり、その真作など「私の近くにある筈はない」ということも分かっている。この「ちぐはぐな気持ち」の間で瑞穂は揺れ動く。要するにこの皿は彼にとって「非常識な存在」であったのだ。しかし、「近くにある筈はない」といつたって、あるのだから仕方ない。「もはや僕にとって、このものは、乾山であろうが、なかろうが、乾山の本物であろうが、偽物であろうが、どうでもよかった。ただこのものだけでよかった」。換言すれば、瑞穂にとつてこの絵皿は、絵画／陶器、常識／非常識、遠／近、真／贋といった一連の二項対立を超えたところ、あるいはそのはざまに位置するものなのであり、それゆえに値段の高／低という相対的な市場価値からも自由である——「それはどんなに高価でもありうるし、どんなに安価でもありうるのだ」。だとすれば、この絵皿は俗にいう掘り出しものということにはならない。というのも掘り出しとは通常、すでに世の中で（美的・経済的）価値が定まったものが相対的に安く買うことができた場合を指すからである。幸い藤本から提示された金額は瑞穂の手に負えるものであった。かくして結果的に、絵付けの「豪華」に対して値段が「すこぶる貧弱」であったことも、今ひとつの両義性としてこの絵皿のもつ魅力に加わったわけである。

だが、瑞穂と乾山の因縁はここに留まらなかつた。同年一〇月、瑞穂は乾山の窯跡を見るために、再び京都を訪れ、新たに乾山を発見するのである。京都に着くと一番に藤本の店に赴くが、あいにく留守で、しかも雨が降り始めたので、雨宿りがてらそばにある二年坂の京美堂という古道具屋に入った。藤本の店よりも「ずっと下手の、こまごました古物やら、土産品やらをならべている」店である。一時間ほど骨董談義をしたのち、主人が乾山作と思われる「朝顔の皿」（図2）と「秋海棠の皿」（図3）をさりげなく持ち出し、瑞穂に見せた。あの桔梗の大角皿と同手としか思われぬ二枚の皿を、瑞穂は「ほとんどタダのような」値段で買い取った。「秋海棠の皿」の立ち上

がりにはオランダ風の模様がほどこされており、この「日本と西洋の入りまじり」が「いかにも乾山好みの趣向」と瑞穂には映った。さらに、価値ある乾山の絵皿が京の「裏通り」の道具屋にひっそりと隠れていたことも瑞穂の気に入った。乾山は「裏町を好む」のだ——京都滞在中には「歩くのは裏道にかぎった」という瑞穂と同じように。

かくして、京都で立て続けに乾山を入手した瑞穂は、当初は人知れずこっそりと楽しんでいたのだが、世間でも乾山作品が次々に発見されるようになり、乾山再評価の機運が次第に高まっていった。それが「自然に結晶」したのが、昭和三三年一月に日本橋の白木屋で開催された、日本陶磁協会の主催による「乾山名品展」である。この展覧会には瑞穂も桔梗の大皿(図1)と朝顔の皿(図2)を出品し、またその委員としてほぼ毎日会場に足を運んだ。そしてこのことが、瑞穂をみたび乾山発見へと導くことになるのである。

阿佐ヶ谷の自宅から国鉄と地下鉄を乗り継いで白木屋まで通う途中、彼は地下鉄の駅と白木屋の地階とをつなぐ通路に雑然と並ぶ商店——当時は「地下鉄ストア」とよばれた——の前を歩くのを常とした。ある日、その一軒の店のガラス戸棚の中に、乾山風の中皿が五枚、重ねて置かれ



図2 《朝顔図角皿》(青柳瑞穂旧蔵)

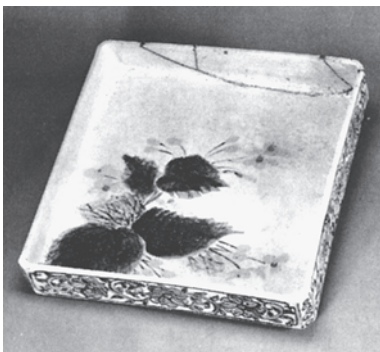


図3 《秋海棠図角皿》(青柳瑞穂旧蔵)

ているのが目に留まった。毎日横目でちらりと見はするのだが、結局それきりで展覧会も終了してしまう。その約一か月後の一二月、野間賞の授賞式（この年の受賞者が小林秀雄だったというのも因縁めいている）に出席する前に、例の五枚の皿のことが思い出され、地下鉄ストアに赴き、初めて見せてもらった。そこには、あの華やかな桔梗の絵皿とは対照的に、それぞれ波、竹、鶴、蕨、竹林が渋い錆絵で描かれていた。ためつすがめつ眺めているうちに、彼は「ふたたび夢の中へ引きずり込まれるような」気持ちになった。所持金の関係でその翌日に直出して皿を購入した瑞穂は、夜ごと枕もとにおいて眠り、電気スタンドの明かりの下で飽かず眺めていた。すると、当初はないと思われた乾山の落款が、ある明け方、最初はぼんやりと、次いではっきりと、皿の裏に判読できるようになったという。この不可思議な現象を前にして瑞穂は、乾山自身が「僕のためにコッソリ名乗りをあげてくれたような気がしてならない」と述懐する。⁹⁾

このエピソードには瑞穂の骨董観あるいは乾山観があますところなく明らかにされている——同じ日本橋であっても、敷居の高い仲通りの一流古美術店よりも、大都會の「裏通り」とも言うべき地下道の雑貨店の方が、「裏町を好む」乾山の「隠れ家」としてはるかに相応しい。しかも、高層デパートの六階で華々しく開催された乾山展には「多くの中に、私などの首をかしげるようなものがないではなかったのに」、¹⁰⁾薄暗い地下の道具屋で眠っていたこれらの絵皿はかくも美しい。乾山が密やかにその美を語り、自らの正体——署名を明らかにするのは、展覧会場という晴れがましい場でも、よそよそしい展示用ガラスケースの中でも、その煌々とした照明の下でもなく、冬の枕辺という親密な日常空間、そこをほのかに照らし出す真夜中の灯影の下、さらには暁の薄明の中なのである……。ベンヤミンの言葉を借りれば、ここで作動しているのは、「視覚的」な「観想」のために意図的に見開かれた、醒

めた「冷めた」「精神集中」の視線ではなく、日常的な「習慣」の場にあつて、まどろみと「気散じ」の中で半ば開かれ半ば閉じられた、「触覚的」なまなざしと言つてもよいかもしれない。¹¹⁾

このように、さまざまな偶然に助けられて数々の乾山を入手してきた瑞穂だが、その彼がこれらの経験を踏まえ、乾山陶の見方を指南した、短いが興味深いテクストが存在する。まさしく「乾山」と題されたこのエッセーは、『陶説』の昭和三三年一月号に掲載された。¹²⁾ 同号は白木屋での「乾山名品展」に合わせて乾山特集を組んでいる（言うまでもないが『陶説』は件の乾山展を主催した日本陶磁協会の機関誌である）。その中で瑞穂は、「乾山は「一つの作品」しか作つてゐません」と断言する。一体どういうことか。

乾山の作品は、焼成の点でも素焼から磁器まで多岐にわたつており、またその作行きも、色絵もあれば銕絵もあり、中国風もあれば王朝風もあり、交趾風もあればオランダ風もある。さらに器形にしてもこの上なく多種多様である。だから「その作品の驚くべきヴァリエテにとすれば目眩んで、迷ひ子になつてしまふ虞れ」がある。だが、こうした表面的な多様性や「ややこしいチシキ」に惑わされず「作品そのもの」を見るならば、そこにはどの作品にも共通する「同じ作者の呼吸」が強く感じられる。乾山が「一つの作品」しか作っていないとはこの意味においてであり、この「一つ」さえ理解すれば十分なのであるから、乾山は実は案外「平易」ということになる。しかし「一つ」に頼ることは「十」を頼るよりも心細いことである以上、この点に乾山の「難解」さ、あるいは「厄介さ」も同時に存する。そして、「一つ」と「十」あるいは「ヴァリエテ」、「平易」と「難解」が表裏一体となつて共存している点にこそ、乾山の「ナゾ」があり、同時にその「魅力」もある。

紙面の関係もあり、結局この「一つ」が何であるのかは最後まで説明されない。いずれにしてもそれは、その

みを抽出して説明できる原理でもなければ、言語によって同定が可能な特性でもないだろう。それはむしろ、一と十、単一性と複数性の間の往還の果てに事後的にのみ立ち現われてくる何ものかであって、むしろこの絶え間のない往復運動、あるいはその振幅こそが「乾山といふ一つの作品」をなすものなのである。実際、瑞穂はこうも書いている——「〔…〕乾山は単数であると同時に複数でもあります。またその逆も言へるでせう」。

二 佐野乾山から新佐野乾山事件へ——その批評的運命

昭和三三年一月の白木屋での「乾山名品展」は、もうひとつの重要な出会いを瑞穂にもたらした。同展には佐野乾山の作品もまたいくつか出品されていたのである。佐野乾山との邂逅によって、骨董者としての瑞穂の運命は大きく変転していくことになる。

長い間文献でのみ知られた佐野乾山、その実作品の発掘と紹介に大きく貢献したのは、篠崎源三による戦前の調査活動であった。郷里の佐野で教師をしていた篠崎がまず着目したのは、大森貝塚の発掘で知られる動物学者エドワード・シルヴェスター・モースの名著『日本陶器目録』(一九〇一年)に掲載された、乾山写しの手あぶり(モースは誤って水指としている)の写真図版である。¹³⁾ 江戸後期の陶工・井田吉六によるこの写し、および吉六の甥・三浦乾也による模写から、失われた原作には、乾山が「佐埜庄」の「松邨壺青英亭」においてこれを作ったという銘が入っていたことが分かるのである。「松邨壺青英亭」とは佐野の素封家・松村家の茶室の庵号と思われ、乾山の佐野滞在時には医師の広休が家督を継いでいた。

そして、松村広休の実弟である須藤杜川こそ、乾山の佐野招聘において中心的役割を果たしたと思しき人物であ

る。須藤家は越名河岸で醤油と酒の醸造に加え質屋を営む富豪で、松村家の二男である杜川は須藤家の養子となっていた。篠崎は昭和十一年、神田の古書店で目にした『武州行田百花潭大沢家藏品展覧』（昭和三年の東京美術倶楽部における売立目録）に、重要な発見をする。すなわちそこには、乾山の三六歌仙和歌集が掲載され、しかもその奥書に、乾山が「野州佐野庄」において、須藤杜川の求めに応じてこれを揮毫したと記されていたのである。

このように、間接的な証拠を通じて佐野乾山の実像に少しずつ迫っていった篠崎にとって、決定的な転機となったのは、昭和一六年一月、氏家町（現・栃木県さくら市）の旧家である滝沢家を訪問したことであった。同家には、須藤杜川の義兄にあたる佐野の医師・大川顕道のために乾山が書いた『陶磁製方』の原本、および三点の佐野乾山のオリジナルが所蔵されていたのである。その三点とは、顕道が手びねりで作り乾山が絵付けを行なったことが銘から明らかな《色絵松桜図鮑貝形皿》（図4）、側面に杜川の名と彼による俳句が書き込まれた《色絵夏木立図皿》（図5）、そして《色絵梅蘭水仙図火入》（図6）である。いずれも佐野で制作されたことが銘に記された、貴重な伝世品である。かくして、佐野における須藤杜川、

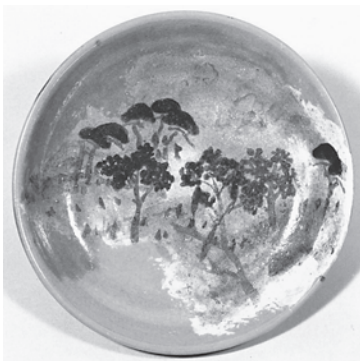


図5 《色絵夏木立図皿》



図4 《色絵松桜図鮑貝形皿》

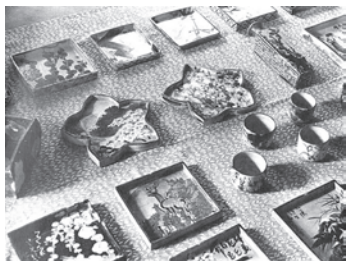


図7 新佐野乾山の数々

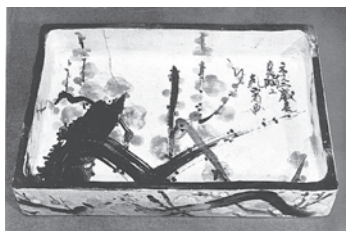


図8 新佐野乾山《紅白梅図角鉢》

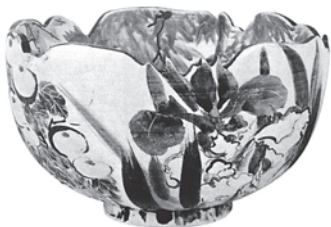


図9 新佐野乾山《色草花絵丸鉢》

大川顕道、松村広休という三人の数寄者のネットワークと、彼らに歓待されて充実した晩年のひとときを過ごした乾山の佐野滞在の実態が、ようやく明らかになったのである。¹⁴⁾ 篠崎が滝沢家で実見した『陶磁製方』原本および佐野乾山三点は、昭和三三年秋の白木屋での「乾山名品展」に出品され、初めて公衆の目に触れるところとなった。すでに触れたように、瑞穂が初めて佐野乾山と運命的な出会いを果たしたのも、このときのことである。

かくして、篠崎による地道な調査によってようやく日の目を見た佐野乾山であったが、この乾山展が開催されて約三年後、乾山生誕三百周年を翌年に控えた昭和三七年、佐野乾山と称される膨大な数のやきもの(図7、8、9)



図6 《色絵梅蘭水仙図火入》

と、乾山が佐野滞在中に記したとされる多数の手控帖（図10、11）が突如として世に出現し、ジャーナリズムの熱い注目を浴びることになった（本論では篠崎の紹介による佐野乾山とは区別して、これら新発見のやきものを「新佐野乾山」と称することにする）。

事の発端となったのは、昭和三十七年一月一九日の朝日新聞朝刊一一面の隅に掲載された、「青鉛筆」と題されたごく小さなコラムである。そこには、民藝運動にも深くかかわった英国の陶芸家バーナード・リーチ（図12）が、「京都のある美術品収集家所蔵」の乾山作とされる約七〇点のやきものを見せられ、「全部ホン物」と折り紙をつけた、と記されている。他方、「ホン物が大量にドツと出てくるのはおかしい」と疑念を呈する「専門家」の声も紹介されている。この「京都のある美術品収集家」とは森川勇（図13）のことである。愛知県出身の名高い茶人・森川勘一郎（如春庵）の三男である彼は、文部省文化財保護委員会の嘱託調査員を務めたこともある古美術愛好家である。

五度目の訪日中であつたりーチが京都嵐山の森川宅を訪問したのは、同年の一月三日のことであつた。その前年の一二月中旬、当時リーチの助手をしていた水尾比呂志（武蔵野美術大学助教授）が、東京国立博物館陶磁室の林屋晴三から、森川が百点を超える新出の佐野乾山、そして乾山が佐野で記したという三冊の手控帖を所蔵している



図11 佐野手控帖
(乾之帖残欠)



図10 佐野手控帖の数々

ことを聞いた。水尾はその時「どうも危ないな」と思い、林屋の見解を尋ねたところ、はつきりと判断はつけ難いが一概に否定もできない、非常に興味深いものだと言う。そのため、七世乾山を襲名していたリーチと富本憲吉の二人に見てもらおうという話になったらしい。¹⁶当日は、二人の師である六世乾山（浦野繁吉）の娘・尾形奈美がリーチに同行して森川邸まで赴き、京都国立博物館工芸室長の藤岡了一、同館絵画室の白畑よし、京都民藝協会会長の堀内清らが同席した。水尾は病気のため欠席、富本憲吉は「もし彼が予想していたようにその陶器類が贋作だったと判った場合にぶざまな立場に置かれることを恐れて、行こうとはしなかった¹⁷」という。森川宅で作品を見せられたリーチは「仰天」し、「一目見て本物と思うばかりでなく、私が今までに見たなかでもっともすばらしい乾山の焼物です」と述べた。彼らは食卓に着いていたにもかかわらず、森川は感激のあまり席を立ててリーチのもとへ駆け寄り、目に涙を浮かべながら彼の手をとったという。それまで知られていた鳴滝作品よりも「豊かで活気がある」り、銘文にも「力強さと自由さ」が備わっているようにリーチには思われた。しかしその彼も、いくつかの陶器に使用されている明るいトマト色の釉については、いささか戸惑った。これ



図13 森川勇とその新佐野乾山コレクション



図12 新佐野乾山を見るバーナード・リーチ

は西洋陶器に特有の色であって、乾山の時代には知られていなかったものだからである。¹⁸⁾ 森川がリーチに自らのコレクションを見せたのは、単に鑑定してもらうためでなく（日本古陶の鑑識にかけては森川の方が上であったはずである）、七世乾山としてのお墨付きがあり、しかも日本の古美術業界のしがらみからも自由なりーチから肯定的評価をとりつけ、自分の佐野乾山にもお墨付きを得ることで、すでに業界内に存在したであろう否定派に対抗する意図があったのかもしれない。¹⁹⁾ もしもそうだったとすれば、リーチの賛辞を前に森川が感涙にむせんだことも納得がいく。

では、森川勇はどのようにしてこれら大量の陶器を入手したのだろうか。彼が最初に新佐野乾山を購入したのは、東京は芝に古美術店「米政」を構える米田政勝からである。昭和三五年二月、東京国立博物館で林屋晴三に佐野乾山を見せられた森川は、どこかに欠点があるだろうとあらを探したがどうしても見つからず、大きなショックを受ける。その足で林屋とともに「米政」に行き、佐野乾山を「およそ二時間沈黙のまま凝視」したのち、その場で数点の購入を申し入れたという。²⁰⁾

その林屋に米田が佐野乾山を所持していることを教え、見ることを強く勧めたのは、日本橋の古美術商「相馬堂」の主人であった。林屋は当初ためらったが、見てみたいという欲望を抑えきれず、昭和三四年の晩秋に「米政」を訪ねた。新佐野乾山を前にした林屋は「疑い驚き、そして魅せられた」。「心なかははげしく回転」し動揺したが、「真作のみにかがわれるナイーブな柔らかさと迫力」に溢れ、また生地に化粧釉を生がけにした上に絵付けを施すという下絵付けの技法のために「一作一作十分の気迫がこもっている」のを看取し、これらのやきものを初代乾山その人の作とみなした。²¹⁾

新佐野乾山の入手ルートをさらにさかのぼってみよう。「米政」に新佐野乾山を持ち込んでいたのは、いわゆるハタ師の斎藤素輝であった。「ハタ師」とは、店舗を構えずに活動する骨董商のことで、旧家から古美術品を買入れて業者に売ったり、業者間で品を動かしてその差額を利益としたりする、古美術ブローカーとも言うべき存在である。骨董を掘り出すべく地方を回っていた斎藤は、昭和三三年夏ごろ、佐野市の古美術商・関谷茂平に、佐野乾山だというやきもの存在を知らされる。斎藤はまず、関谷本人から二〇点を一七万円で購入し、同年暮れに青柳瑞穂に二〇万円で売った。次いで、佐野市の古美術愛好家・太田清平から約三〇点を、藤岡町の郷土史家・飯塚伊兵衛から約三〇点を（三〇万円で）、同じく藤岡町の古美術商・長尾善次郎から三七点を（一〇万円で）、それぞれ購入し、昭和三四年の暮れに「米政」に売却、その後も毎月二、三点ずつ「米政」に持ち込んだ²²。

森川は「米政」より四〇点ほどを購入したが、その後は「米政」の紹介で自ら栃木の旧家を回り、上述の太田清平や飯塚伊兵衛、さらにはほかの蒐集家たちからも直接買い出しを行なった²³。森川勇は新佐野乾山発見直後、父の如春庵に電話で報告した。如春庵は最初は相手にしなかったが、実物を見せられると「顔色がみるみるうちに変わり」、父子で互いの当座預金の全部を持ち寄って買い回ったという²⁴。彼らは昭和三七年の秋に所蔵品を図録として刊行する予定であったというが、これは実現していない。

ところで、当時の新聞や雑誌で森川の新佐野乾山の入手ルート（図14）がここまで詳細に明らかにされたのは、新佐野乾山とその流通経路に対する疑いがそれだけ強かったことの証左でもある。当時の新聞で最初に贋作説を明確に打ち出したのは、乾山研究で知られる大阪機械製作所（現オーエム製作所）元社長の山田多計治であったが、論争の文脈でより重要なのは、本来の佐野乾山の発見者であった前述の篠崎源三が、新佐野乾山の真作性をいち早

く否定していたという事実である。自分が三〇年にわたり調査を続けても数点しか見つからなかったのに、自分が知悉している佐野の地から何百もの乾山が突如として現れるはずはない、というのがその論拠である。⁽²⁵⁾ また、荒川豊蔵や加藤唐九郎——同じ頃やはり贋作騒動でマスコミを賑わした《永仁の壺》の作者——ら、陶芸家の多くも否定説に与した。⁽²⁶⁾ さらに、日本陶磁協会理事長の梅沢彦太郎をはじめとして理事の小森松庵、⁽²⁷⁾ 佐藤進三、黒田領治、久志卓真、磯野信威ら、さらには東京美術倶楽部社長の山田健太郎ら、古陶磁研究者や古美術商が多く加入する組織の幹部やトップが新佐野乾山を贋作としたことは、以後の論争の展開に大きく影響した。⁽²⁸⁾

森川は以前から古美術商の間で評判が芳しくなかったらしい。文部省文化財保護委員会の囑託であった彼は、京博で少なからぬ作品の修復を監督し、国宝の《金棺出現図》や仁和寺の《孔雀明王》などの名品を、森川家出入りの表具師を動員して、かなりの部分自己負担で補修し、技官たちに一目置かれる存在となっていた。他方、その信用と権威によっていささか阿漕な仕方でも骨董屋から品物を安く買い漁ったり、また潤沢な資金力に物を言わせて業者抜きの取引をしたりするため、森川は「コレクター」という名の骨董屋」と目され、古美術商らの反感を買っていたのである。⁽²⁹⁾ そもそも新佐野乾山をめぐる議論がマスコミによって取り上げられたのも、森川が浅田長平（神戸製鋼所元社長）に新佐野乾山の色絵角皿四枚を七百万円で売ろうとしたところ、前述の山田多計治に贋作と鑑定され、返品されたことが発端だった。⁽³⁰⁾

他方、新佐野乾山を最初に買い出したハタ師の斎藤素輝も、古美術商の間では一種の鼻つまみ者であったらしい。彼は京橋の骨董商「井賀和」の子息であり、目利きとしての修行は積んでいながら、古美術商から材木商、貴金属商、証券関係など、さまざまな職種を転々とした。いささか不品行なところがあり、以前から同業者たちの不興を

買っていたようだ。その詳細は定かでないが、彼自身、自分のことを「過去の業界において相当なあばれん坊」で「完全な落第生」であったと述べている。⁽³¹⁾ また、前出の東京美術倶楽部社長の山田健太郎は、新佐野乾山の真作性を否定する根拠について、「実物はみていないが、これらの品を佐野から東京へ持ち出した人間がだれかを考えてごらん下さい。業界では相手にされない男ですよ」と述べ、現物を実見する必要性さえ否定している。⁽³²⁾ その逸脱のベクトルは異なるが、いずれも骨董業界の既存の枠組みからはみ出した、あるいはその秩序を侵犯するような存在であった両者が——結果的にはあるが——結びついたことによって、業界における新佐野乾山に対する反感は相乗的に増大したのである。

新佐野乾山をめぐる論争において特異なのは、民間の古美術業界や愛好家団体から見て逸脱的な存在であった森川と齋藤による蒐集品が、官立の大学や博物館において中枢的な立場にあった権威ある美術史学者たちによって評価されたという、奇妙なねじれ構造である。前出の東博の林屋晴三、京博の藤岡了一と白畑よし、さらには琳派を専門とする東大助教授の山根有三らが、新佐野乾山あるいは少なくとも手控帖を真作とみなした。

このような状況を重大視した社会党の高津正道代議士は、同年二月一四日の国会文教委員会において、文化財保護委員会事務局長の清水康平に対し、新佐野乾山論争における文部技官らの対応に問題ありとして質問を行なった。⁽³³⁾ 高津によれば、新佐野乾山の真贋がいまだに定まらないのは「わが国の有する古陶器鑑定力がいかに未熟で、未発達の状態にあるかを世界に知らしめる」「国際的不名誉」にほかならず、政府は科学調査や入手経路の解明など、国を挙げて問題解決のために早急にしかるべき措置を講じるべきではないのか。続けて高津は問い質す。もし仮に贋作説を唱える民間側の説が正しく、文部技官たちの真作説が誤っていた場合、「その誤れる鑑定の国家的恥辱」

の責任は一体誰が、どうやってとるのか？——異様ともとれる高津の厳しい追及の背景には、その数年前に世を騒がせていた「永仁の壺事件」があった。永仁二年の銘が入った古瀬戸の瓶子が、文化財保護委員会事務局の文化財調査官であった小山富士夫のイニシアティブによって重要文化財に指定されたが、それがのちになって加藤唐九郎の手になる現代の作品であることが発覚、壺は指定を解除され、小山は公職から退くことになった事件である。⁴⁴ さらにその際、日本陶磁協会の会員たちが《永仁の壺》の売買の斡旋や評価に深くかかわったため、同協会にも批判の目が向けられた。その反動であるかのように、協会は「永仁の壺事件」の際とは逆に、新佐野乾山に対しては組織を挙げてのネガティブ・キャンペーンを展開した。いずれにしても、当時のマスコミが早い時期から新佐野乾山を「第二の永仁の壺」であるかのように紹介したことが、論争から學術性を奪い、スキャンダルとしての側面ばかりがジャーナリスティックに煽られる結果をもたらしたことは否定できない。

新佐野乾山問題は新聞のみならず雑誌でもたびたび報道された。最も早い時期に記事を掲載したのが『サンデー毎日』の二月二五日号である。雑誌の性格や記事のタイトル（「お茶室の怪談『佐野乾山』という不思議なセトモノ」）からも分かるように、学術的な性格のものではないが、新佐野乾山が世に出た経緯や真贋についての識者たちの見解が簡潔にまとめられており、今日から見ると参考になる点も多い。続いて『芸術新潮』三月号（同月一日発行）が「新発見の佐野乾山」という特集記事を組んでいる。そこではまず森川所蔵の新佐野乾山数点が原色図版で紹介された。当時の多くの人々にとって、これが新佐野乾山をカラー写真で検討する最初の機会を提供したと思われる。これらの写真に、青柳瑞穂の「佐野乾山」をみる」と題された二頁のエッセーが続き、最後に特別レポート「佐野乾山」発見の波紋」が掲載されている。このレポートにおいて興味深いのは、小林秀雄、青柳瑞穂、

山根有三の三人が森川所蔵の新佐野乾山を実見する機会が設けられ、それぞれの口頭による感想が掲載されている点である。「骨董者」である小林と瑞穂のコメントについてはのちに詳しく見るとして、ここでは美術史家である山根の所見を引いておこう――

「ぼくは陶器は専門ではないので鑑定などということではできないけれど、紅梅の鉢と、ケシの花の鉢は乾山の署名、裏面の文字の書体から推して乾山の自書と思いますね。ほかには、いろいろと疑問のものもあるのですが、といつて、いま出来の焼物とは思えない。初代乾山でなくて、弟子たちのつくつたものも、まじっているということも考えられる。手控を、もつと検討してみたら、そのへんも、はつきりするのではないか」

山根は通常、当時の論争において新佐野乾山真作派を代表した学者のひとりと目されているが、彼の判断は、同じく官立アカデミズムに属する林屋晴三や藤岡一とは異なり、実際にはもつと慎重かつ微妙なものであったことが分かる。これは当時の新聞に報道された彼の見解にも当てはまることである。⁽³⁵⁾ 深慮や留保、躊躇や逡巡がはらむニュアンスなど、真贋鑑定（あるいはそれに向けられたジャーナリスティックなまなざし）の暴力的な二分法^{||}裁断の機構を前にしてはひとたまりもない――これがおそらく当時の山根のみならず瑞穂の実感でもあったであろうことは、のちに検討する。これとは対照的に、レポートの末尾で引用される林屋のコメントは、「たしかな写実性に立脚した装飾性、柔かな詩情」をもつ佐野乾山を、乾山の生涯の中で「芸術的にもつとも燃焼度の高かつた時代」と断言し、今回の発見を機に「日本の生んだ最高の陶画家」としての乾山の偉大さが再認識され、乾山研究も

大きな変貌を遂げるだろうという希望に満ちた展望とともに結ばれる。

三月号の時点では肯定説への共感を仄めかすに留めていた『芸術新潮』だが、それが五月号になると、「乾山」真贋説の終幕」という特集を組み、贋作派をアグレッシヴに糾弾する全面的な真作派に転じている。「ニセモノ説に答える」と題された特集前半では、森川勇が否定派から寄せられた八つの疑問に答えるとともに、肯定派と否定派のすれ違いの原因を「乾山観の相違」に見る。乾山真作に比して色彩が派手であるとよく言われるが、それは風流人たちに歓迎された佐野時代が乾山にとって「最も感激ふかい、開花の時」であったためであり、「一見若々しく見える中にくめどもつきぬ、老境の天地がある」のだという。この文章は、新聞に掲載された短文³⁶を除けば、森川が自らの考えを詳しく述べた唯一のテキストという点でも貴重である。特集の後半には特別レポート「佐野乾山」を「黒」にする謀略」が続く。否定派によれば、すでに今回の事件は茶番の役者は割れているという。つまり、今出来のニセ乾山を斎藤素輝が佐野一帯に埋め込んで、さも古くから伝わっているかのように見せかけ、同時に手控帖を偽造することで信憑性を高める。それを古美術商の「米政」が売りさばく。「総プロデューサー」役は資本家かつ所有者の森川が務める、というシナリオである。レポートの筆者はこれを、否定派（特に日本陶磁協会に関連をもつ民間学者や古美術商）がでっちあげた「謀略」、あるいは「骨董商同士の泥仕合の産物」でしかないとする。つまり佐野乾山を「陰謀」とすること自体が否定派の「陰謀」にほかならない、というわけである。

新聞や雑誌のみならず、当時急速に普及しつつあったカラーテレビもまた議論の舞台となった。四月一日、日本テレビのスタジオにおいて、真作派の森川勇および吉竹栄二郎（元国立陶磁器試験所加工課長）と、贋作派の日本陶磁協合理事長・梅沢彦太郎および理事・小森松庵との間で公開討論が行なわれ、その模様はテレビ番組「佐野

乾山討論会」として翌一六日にカラーで放映された。³⁸ 評論家の大宅壮一が司会を務めたこの討論は、肯定派と否定派が公の場で顔合わせをした最初（で最後？）の機会となった。放映時間の一時間では決着がつかず、引き続き別室で約三時間にわたり議論が続けられたが、結局結論は出ずに終わる。陶磁協会側は、手控帖に見られる問題点（乾山の書体との相違、仮名遣いにおける誤り、事実誤認、俳句の稚拙さなど）を集中的に攻撃し、森川がそれにエネルギーに応戦するかたちで討論は進んだ。³⁹ 他方、やきもの自体について陶磁協会は、新佐野乾山を「この五、六年のうちにつくられたニセモノ」⁴⁰とする従来の主張を和らげ、「初代乾山の作とは認めたいが、明治以降のものではないか」（小森）、「正しい判定を下すために努力したい」（梅沢）などと述べ、態度をいくぶん軟化させたようである。⁴¹

さらに、雑誌のカラーグラビアやテレビのカラー放送だけでなく、展覧会というメディアもまた真贋の決着をつけるための場として提供された。すなわち、六月一九日から同二八日まで、日本橋白木屋——かつて「乾山名品展」が開催されたのと同じ会場——において、『芸術新潮』の主催により「新発見「佐野乾山」展」が開催され、新佐野乾山約一四〇点と手控帖一〇冊が展示された。⁴² 同展は本来、読売新聞社の主催により、森川の新佐野乾山約五〇点、陶磁協会側が真作と認める乾山約五〇点とともに出陳し、両者の比較を可能とするはずのものであったのが、協会側が難色を示して出品をとりやめ、主催者も変更になったのだという。

展覧会カタログ冒頭の『芸術新潮』編集部による序文には、同展開催の意義が述べられている。それによれば、これまで新佐野乾山を実見した人が少ないばかりに「噂話にひとしいような真贋論議」が横行している現状を打開し、実物に即した自由な議論を促すことが、展覧会開催の目的である。また、「学者間の自由な研究発表」が「美

術行政の名のもとに阻害されている」という古美術界の「秘密主義、ことなかれ主義」も批判されているが、これが前述した、国会文教委員会における高津代議士による文部技官たちへの苦言、あるいはそれを受けて文化財保護委員会事務局長・清水康平が関係者に敷いたとされる緘口令を念頭に置いていることは明らかである。おそらくそれらへの抵抗の意味を込めて、図録本文の冒頭には、京博の藤岡了一による「乾山の佐野時代」と題された一文が掲載された。林屋や山根と異なり、それまでメディアでは沈黙を守ってきた藤岡による最初の（そしておそらく唯一の）佐野乾山論である。

藤岡によれば、佐野乾山の第一の特質はその「絵画性」にある。いわく「そこには紙、絹、キャンヴァスを陶器の肌置き換えた「陶画」の世界がみごとに展開し、青、赤、黄、黒―さまざまな色と線との交響楽が自由に奏られている」。それらは「時には情熱的に溢れるばかり意欲的」で、「どこか強直な気分、自由でリアルな野性味」が感じられる。そしてその原因を、「人間乾山の魂をゆり動かした」「佐野の風月と人情」に求めるあたり、すでに見た森川の論法と軌を一にしている。つまり佐野乾山とは、一年にわたる佐野滞在という「生涯最良の年」の「歓びの中から一時的に湧出した老熟至芸の一団」にほかならない、というのである。同様のことを林屋もすでに述べていた――「七十六歳さすらいの天才が、異常なまでに情熱を燃やして、詩情豊かな陶画の境に浸りえたのも、こうした環境（＝「佐野の分限、数寄者達のあたたかきもてなし」）を得たからにちがいない¹³」い、と。ちなみに、「一つの画面に装飾性と写実性とが巧妙に融和した、つまり「写実」を装った「装飾性」の極致」を佐野乾山の特質とみなす藤岡の解釈もまた、林屋による「たしかな写実性に立脚した装飾性」という上述のコメントと協和するものである。

このように、佐野における作風の変容の原因を乾山の内面や環境の変化に求める、表現主義的あるいは反映論的な論法は、肯定側に立ついづれの論者にも多かれ少なかれ共通するところであったようだ。それは、図録の巻末に掲載された水尾比呂志による一〇点の手控帖の分析にも現われている。「佐野手控帖」にみる人間・乾山」と題されたこの文章は、リーチが佐野乾山を実見する機会を設けたという意味において、論争の（間接的な）火付け役を担ったと言えなくもない水尾による、やはり最初の明確な態度表明であった。⁴⁴水尾はその中で、否定派が拘泥する些細な誤字や文字の不統一、語法の曖昧さを越えたところで、どの手控帖にも「文章とその文字との感覚的な一致」が認められ、そこには「ナイーヴな詩」が一貫して溢れているとする。この水尾の最後の言葉は、林屋の述べていた「ナイーヴな柔らかさ」あるいは「柔かな詩情」と呼応するものである。そして、同様の表現主義的な反映論がよりはっきりと打ち出されているのは、水尾が助手を務めたリーチその人の新佐野乾山解釈においてであった。彼の見るところ、一見すると説明のつけ難い「佐野の作品のいくつかにおける絵筆の過剰な使用」は、幸福な視野滞滞における「大いなる繁栄」の「反映」なのである。⁴⁵

肯定派の『芸術新潮』主催によるこの展覧会は、新聞や雑誌で活発な議論を巻き起こしたが、そこでは否定的な見解が大勢を占める結果となった。東京展開催中の六月二十四日に『毎日新聞』に寄稿された短文において、ガラス工芸家・芸術院会員の岩田藤七は、「色が多くてソウゾウしいのに驚き、かつ薄ぎたないのにも驚いた」と揶揄気味に述べる。⁴⁶他方、より注目すべきは、毎日新聞や雑誌『陶説』誌上に掲載された、加瀬藤圃（水墨画家・仮名文字研究者）と保田憲司（大阪陶磁文化研究所長）による諸論考である。加瀬は、乾山の真筆とされている古文書や作品から仮名を採取して字母表を作成し、新佐野乾山の手控に用いられている仮名との比較を行なった。その結

果、両者で使用されている字母が大きく異なるだけでなく、真作乾山の用いる仮名がきわめてヴァリエーションに富んでいるのに対し、新佐野乾山の方は現代風の日常的な平仮名が大半を占めていることが明らかになったという。⁴⁷一方、保田は、新佐野乾山を手がけた贋作者が下敷きにしたと思われる「画源」あるいは「タネ本」として、具体的な乾山作品を列挙するだけでなく、画集や研究書に掲載されている作品（それ自体贋作というケースもある）の写真とその図版番号に至るまで、詳細に特定している。⁴⁸これらの研究の結果、加瀬は新佐野乾山第一発見者である斎藤素輝の筆跡鑑定をも踏まえて、斎藤こそ手控を贋造した人物にはかならないと結論し、保田は新佐野乾山陶器が作られた時期を昭和二三年から同三三年までの約一〇年間と断定する。こうした極論に与することは難しいとはいえ、彼らの緻密な議論に一定の説得力があることも否定できない。実際、すでに見たように、アカデミズムに属する肯定派の論調がやや主観的で感傷的な（それ自体「ナイーヴ」な？）ものであったのに対し、否定側に立つ民間の学者たちの方が（肯定派に対する罵詈において品位を欠くこともままあるとはいえ）手続きとしては作品に即したより具体的、客観的なものであるという、奇妙な逆転現象がここには認められるのである。

他方、陶芸を専門としない文化人たちもまた、「新発見「佐野乾山」展」を見た感想を盛んに公にした。肯定派に立ったのが仏文学者の寺田透⁴⁹と画家の岡本太郎⁵⁰で、フランス仕込みのモダニズム美学の影響色濃い彼らの感想が似通っているの目を惹く——「大部分をいいじゃないか、と思ひながら見て歩いたものだ。〔…〕今言ふいいは、もっぱら絵としていいといふ意味である」（寺田、傍点原文）、「二つ三つと見るにつれ、——なかなかイイジャンイカ。〔…〕見て行くほどに楽しい気分になった。〔…〕つまり絵として、楽しめる」（岡本）。また、『週刊新潮』七月二日号は、同展を訪れた文士たちの感想を掲載している。肯定的な発言をしているのは井伏鱒二、吉川英治、

竹山道雄、石川淳で、川端康成と宮田重雄は否定的であった。⁵¹⁾

そうした中、文字通り泥沼化したこの論争をできるかぎり中立的な立場から総括しようとしたのが、『芸術新潮』一〇月号に長文の記事「泥の中の「佐野乾山」」を寄せた松本清張である。⁵²⁾ その中で彼は、論争の経緯と両派の論点、その背後にある社会的問題（文化財保護委員会・古美術商・蒐集家の間での利権がらみの癒着、それらの内部での権力抗争や私闘など）を丁寧に腑分けした後、新佐野乾山やその手控は、初代乾山のものではないが現代の贋作とも言えないとし、乾山の弟子の手になるのではないかと推測している。そして両派とも「妙な妥協はせず」「お互いに徹底的にホシのつぶし合いをしてほしい」という要望とともに記事は締めくくられる。肯定派の急先鋒であった『芸術新潮』がこうした松本の「妥協」案を掲載したことそれ自体、敗北宣言とまでは言えないにせよ、ひとつの「妥協」あるいは譲歩の徴候と読めなくもない。

だが松本の呼びかけも空しく、この時期以降、マスコミにおける新佐野乾山論争は潮が引くように急速に沈静化していった。一〇月二十九日に開催された国会文教委員会文化財保護に関する小委員会においても、佐野乾山問題をめぐって煮え切らぬ対応を続ける文化財保護委員会の態度に対し、高津議員は執拗に質問を繰り返したが、同事務局長の清水は、「仄聞いたしますと、帰すべきところに帰しつつあるやにも聞いています、あるいは「やはり一般学者がどう見るか、一般文化人あるいは社会がどう見るか、通説というところへ自然に落ちついてくるのではなからうか」と繰り返して、明確な返答を避けている。⁵³⁾ 小委員会ではこの曖昧な言辞がさらなる追及を招く結果となったが、清水はここで論争が否定説に落ち着きつつあることを暗に認めているようにも読める。実際、その後の論争に大きな展開は見られず、たとえば『毎日新聞』は年末に二つの記事を掲載し、議論は「大詰め」を

迎えているとしたが、特に新しい事実が明らかにされているわけでもなく、事態が特に進展したようには見えない。⁽⁵⁴⁾ 結局、論争は決着がつかずうやむやのまま、新佐野乾山はクロという印象のみが定着し、今日に至っている。⁽⁵⁵⁾

三 「おもしろいもの」の誘惑——フェティッシュとしての新佐野乾山

かくも錯綜した新佐野乾山の批評的運命に、青柳瑞穂も否応なく巻き込まれることになった。以下ではその経緯について順を追って見ていこう。

繰り返しになるが、瑞穂が最初に佐野乾山に出会ったのは、昭和三三年一月に白木屋で開催された「乾山名品展」においてであった。同展には、氏家町の滝沢家が所蔵する佐野乾山三点（図4、5、6）も出品されていたのである。それらを前にしての印象を、瑞穂はのちに次のように回想している——

その前に佇んで、私は思った。もう有名な鳴滝〔乾山〕など自分の手にはおえなくなるだろう。もうあきらめるよりほかあるまい。それよりか、これからは佐野乾山だ。佐野乾山はまだ人に知られてないだけに、ひろいものもあるだろう。それに鳴滝には見られない、かくされた別の美しさもあるようだ。それを掘下げよう。そう私は思わずにはいられなかった。⁽⁵⁶⁾

展覧会場の「隅っここのところに、ほんの数点だけ」並んだ慎ましい佐野乾山のありようが逆に、「裏町」の乾山を愛する瑞穂の目に訴えかけてきたであろうことは、容易に想像できる。かつて仏文学者・翻訳家としての瑞穂は、

ランボーとロートレアモンを比較した上で、次のように書いていた――

ランボーのように、すみずみまで光の行きわたっていない、この神秘の世界（「瑞穂が訳したロートレアモンの『マルドロールの歌』を指す」）では、まだ掘出しができてそうな気がするのである。⁽⁵⁷⁾

すでに十分に「光」を浴び、あまりに明白に評価の定まったランボー／鳴滝乾山よりも、いまだ薄闇に沈む謎多きロートレアモン／佐野乾山の方が、かえって「神秘」の 아우ラ を感じさせ、瑞穂の「掘出し」魂を強く刺激したのである。

だが、そのわずか一か月後に瑞穂が新佐野乾山を入手することになるとは、誰が予想し得ただろうか。すなわちこれも前述の通り、斎藤素輝が、佐野の古美術商・関谷茂平から購入した新佐野乾山を、同年暮れに瑞穂のもとに持ち込んだのである。これは知られている限り、斎藤が新佐野乾山を入手・売却した最初のケースであり、論争が始まる三年以上前、リーチや森川はおろか「米政」よりも先に、瑞穂が目をつけていたことになる。新佐野乾山を見せられた瑞穂は「一目見て惚れ」、「どぎもをぬかれ、考えもなく飛びついた」⁽⁵⁸⁾。また彼は斎藤に、「お前ぐらい、オッチョコチョイはいない。何故、最初に、私に話さないのか」と怒り、「出たものがあつたら、必ず、僕のところへ持って来い」と命じたという。⁽⁵⁹⁾

「乾山を見たら偽物と思え」という古美術業界の常識通り、斎藤は当初、新佐野乾山を初代の真作とは考えていなかった。彼はただ「おもしろいものとして、また値次第で売れそうなものとして」⁽⁶⁰⁾ 目をつけたに過ぎない。その

ここで「おもしろい」という語がもつ両義的なニュアンスが官僚特有の不明瞭な言い回しと同期し混線をきたしているさまも、なかなか「おもしろい」のだが、その点は措くとしよう。もしも清水の言う通り、仮に文部技官たちも当初の私的な印象として佐野乾山を「おもしろい」と感じ、それが真作説の出発点になったのだとすれば、佐野乾山の「おもしろさ」こそ、官立アカデミズムの中心に属する研究者たちと古美術業界の周縁に位置するハタ師、あるいは〈正統〉と〈異端〉という両極を短絡させるに至った、ある意味で魔術的な媒質だということになる。そして瑞穂もまた、「掘出しもの」あるいは「ひろいもの」を採す過程でその磁場に引き寄せられ、魅了されたひとりだったのである。

さて、安くてしかも「おもしろい」新佐野乾山を斎藤から次々に購入し、「ひそかに楽しんでいた」（瑞穂はこの表現を新佐野乾山について二度にわたり用いている⁽⁶⁴⁾）ある夜、友人の久志卓真が彼の家にやってきた。久志は日本陶磁協会理事も務めた古美術蒐集家で、瑞穂同様に鳴滝乾山を所有し、互いの蔵品を認め合う仲だった。その久志が、瑞穂のもっている佐野乾山を見るなり「これはいけない」と言い、すでに骨董屋にも数多く出回っていることを瑞穂に告げた（すでに触れたように、久志はのちの新佐野乾山論争でも否定派側に立つことになる）。瑞穂は「ぞっとした」が、それは自分の乾山が贋作であると宣告されたからではない。実際そのときの彼は「なぜいけないのか自分にも分らなかつた」のである。彼にショックを与えたのはむしろ、佐野乾山が「町に出ている」あるいは「骨董屋で売っている」という事実の方であった。新佐野乾山は瑞穂にとって、佐野からハタ師の手のみを介して——つまりある意味では「裏道」を経て——自分の許に〈ヘアブ〉なままでもたらされるべきものであり、人知れず「ひそかに楽し」むべきものだった。自分だけの「ひろいもの」のだったはずの親密な存在が、いきなり公衆の

面前に引きずり出され、白日の「光」のもとに曝され、〈目垢〉にまみれたような気がして、瑞穂は狼狽したのであろう。嫌気がさした彼は、新佐野乾山を茶箱に入れて封印し忘れようとするが、斎藤が新しい品を携えてやってくる、封印して忘れようとした事実さえ忘れてまた買ってしまう。「理性」を旨とするフランス文学を学んだ自分ではあるが、「骨董者」としてはかくも「非常識」なのである、と瑞穂は自己分析する。

やがて新佐野乾山論争が始まると、それまで「ひそかに楽しんでいた」瑞穂も、肯定派の代表的論客として議論の舞台に立たされることになった。昭和三七年三月の『芸術新潮』佐野乾山特集号においては、グラビアページに続いて瑞穂のエッセー「佐野乾山」をみる」が掲載される。この文章を草するに当たり、彼は編集者の案内で、小林秀雄とともに、森川勇の蒐集した新佐野乾山（図13）の一部を実見した。その際の印象を書き留めた一節を、少し長くなるが引用しよう――

これらの佐野乾山――というよりは、おびただしい乾山の群集をみて、ありていに言えば、わたくしは目をみはらずにはいられなかった。同時に、呆然とせずにはいられなかった。また同時に、感動せずにはいられなかった。疑念はどうしても湧いて来なかった（こういう佐野乾山についてのとかくの風評をわたくしとて聞いていたにもかかわらず）。何よりも、いきなり、この群集に、大作の群集に、圧倒されてしまったので、疑念の湧く余地などなかったというべきだろう。もちろん、こういう現象こそ警戒しなければならぬこともわたくしは知っている。いい作品というのは、つつましかで、おおげさに人を感激などさせないものだということも知っている。

言うまでもなく、これらの作品のなかには、上作も、中作も、下作もまじっていることだろう。しかし、わたしはそれらを一つ一つ鄭重に吟味することも忘れて、また、その余裕もなく、ただ大ざっぱに、ぜんたいを見渡したただけだった。そういう眺め方においては、これらの作品群は一人の手になるものとしか思えなかった。じつところ、その一人であるべきはずの乾山——わたくしが永年にわたって尊敬し、親しみ、また想像してきたところの乾山も、わたくしは忘れていたのであった。それほど、わたくしの知っている京都の乾山とは遠いものように思われた。そのくせ、これらの作品群に打たれたこともたしかだった。

瑞穂はすでに斎藤から新佐野乾山をいくつも購入していたはずだが、ここではまるで初めて対面したかのように「呆然」とし、「感動」し、「圧倒」されている。これは、一堂に会したそれら夥しい数の陶器(図7、13)がすでに強い凝集性と一貫性を備えた世界を形成しており、その世界が唐突に瑞穂の眼前に展開したためであろうか。彼は続けて次のように書く——

あの作品群を——二、三十点あったろうか——わたくしは大ざっぱに見渡したただけだったが、おそらく佐野乾山というのは、群をなしているものだし、また、一つの群れとして、眺むべきものではなからうか。

一見すると、これは瑞穂がかつて説いていた乾山の存在様態そのままであるように思われるかもしれない。彼によれば乾山とは「単数」であると同時に「複数」、「複数」であると同時に「単数」であり、「同じ作者の呼吸」に

貫かれた個々の作品が全体として「乾山といふ一つの作品」をなすものであった。しかし注意すると、そこには見過ごし難い差異があることにも気づく。というのも、以前に瑞穂が語った乾山（とりわけ鳴滝のそれ）の複数性とは「驚くべきヴァリエテ」のことであり、質的なものであったが、新佐野乾山においてそれは純粹に量的なものだからである。実際、数百を数えるという新佐野乾山は、写真から判断する限り、京都作品に見られるような画風や書体、器形やジャンルの多様性には乏しく、筆致はたしかに奔放ではあるが、全体として見れば非常に単調である。換言すれば、新佐野乾山に認められるのは、「単数」と「複数」の間の往復運動や揺らぎではなく、むしろ両者の短絡である、ということになるだろうか。このことは、瑞穂が新佐野乾山を「一つの群れ」と呼ぶことで、「一つ」と「群れ」、つまり単数と複数を無媒介に接着し、複数性を単一性へと閉ざしていることにも表れている。

新佐野乾山は、「ヴァリエテ」の一要素として乾山という「一つの作品」の内部に回収されることを拒み、その「限られた世界」それ自体で充足するような異質性あるいは閉鎖性をはらんでいる。実際瑞穂は、佐野乾山とは「晩年」という乾山」であり、その「全体を晩年という一つの作品として見るべき」だというのが、これは、乾山全体を「一つの作品」とみなしていた彼のかつての主張と自家撞着をきたすものであるように思われる。筆者の知る限り、肯定派に立つ人々の中で、新佐野乾山のこのような異質性、京都作品からの非連続性の理由を、作品に即して厳密かつ論理的に説明できた者はいない。そして、その断絶を埋めるべく要請されてくるのが、彼らに共通していた反映論的な説明原理だったのであり、この点では瑞穂も同様であった。彼が引き合いに出すのは「晩年」というタームである。若い頃はダンディだった道楽者ほど、晩年になると「身なりなどかまわない、野暮な、武骨者」になることが多く、年老いて都から東国に下った乾山の場合はなおさらである、と瑞穂は主張するのである――

つまり、絹のハンケチをすてて、木綿の手拭で平気で顔をぬぐうのだ。といっても、初めっから木綿で顔をふいてきた人間ではない。そこには自ら艶冶の風趣も残っているであろう。これがすぐれた芸術家の晩年というものである。

他方、このエッセーにおいても瑞穂は、新佐野乾山の真贋それ自体についてはあまりこだわっているようには見えない――

わたくしの先頃みた「佐野乾山」が、はたして乾山の真物であるか、どうか、まだ専門家のあいだでは確定していないそうである。手控帖は真物だが、やきものの方は分らない、というのでは困るので、十分に双方を比較研究したうえで、答えを出してもらいたいものである。わたくしたちにとっては、手控帖よりも何よりも、乾山の作品が重要なんだから。

ここでの「専門家」はおそらく、手控を真作としつつ陶器の真贋については明言を避けた山根有三を念頭に置いていると思われるが、この一節には、鑑定の答えを出すのはあくまで「専門家」の責任であり、「わたくしたち」つまり骨董者には関係ない、というスタンスが垣間見える。さらに瑞穂は、今回の論争で真贋が問題となっているのは「わたくしの先頃みた」森川勇の新佐野乾山であって、自分が所有しているそれではない、とでも言いたげに見えるのである。ちなみに、彼が自分も新佐野乾山を蒐集していることを初めて公言したのは、四月二五日に読売

新聞に寄稿した「乾山と私」においてであった。その中で瑞穂は、「私はホシモノだとして、ひそかに楽しんでいたのに、こんな騒ぎになろうとは思いませんでした」と、困惑した心情を吐露している。

その後、六月から七月にかけて開催された「新発見「佐野乾山」展」の図録にエッセー「佐野乾山」をみる」が再録されたことで、瑞穂は否応なく肯定派に立つ骨董者の代表格と目されるようになった。この展覧会に瑞穂がどの程度具体的にかかわったのか、残念ながら詳らかでないが、孫の青柳いづみこがその著『青柳瑞穂の生涯』において、瑞穂旧蔵の新佐野乾山として挙げている茶碗(図15、16)のうちの前者は、同展に展示された《色画やり梅茶碗》(タイトルは同展図録に拠る)と同じものであることから、瑞穂が寄稿のみならず出品というかたちでも関与した可能性も否定できない。だがその後は論争に直接かわかることを避けるだけでなく、乾山論そのものからも距離をとることになった。

瑞穂が乾山について再び口を開いたのは、新佐野乾山論争が退潮して久しい昭和四三年に発表された「鳴滝乾山の色絵皿」においてである。タイトル通り鳴滝乾山との幸福な出会いについて綴られたエッセーだが、その末尾には、新佐野乾山との(不幸な?)邂逅についてもごく簡単に述べられ、「以



図16 新佐野乾山《色絵梅茶碗》
(青柳瑞穂旧蔵)



図15 新佐野乾山《色絵梅茶碗》
(青柳瑞穂旧蔵)

後、たいへんなことになったのだ」という含みある一節とともに文章は閉じられる。掲載誌は異なるが、それを引き継ぐかのように新佐野乾山の顛末について詳しく述べたのが、翌四四年、つまり瑞穂が世を去る二年前に発表された「わが光琳と乾山」である。すでに本論でも繰り返して参照した文章だが、今一度この最晩年のテキストを注意深く読んでみて分かるのは、当時の瑞穂にとって新佐野乾山事件が、光琳による肖像や鳴滝乾山の色絵皿の掘り出し体験がすでにそうなっていたのとは異なり、昔噺として距離を置いて気安く語ることでできる過去の出来事では決してなかったということである。

新佐野乾山の真贋をめぐる論争が白熱すると、「どういわけか、全国の道具商がこぞってこれを締出したために」、商品としてはまったく価値がなくなつた。だがそのおかげで、「おそらく、数十万、いや、数百万もする乾山の槍梅の茶碗などにも劣らぬ、いや、それ以上と思わるるもの」が、安価で手に入ることになったという。ここで瑞穂が念頭に置いている「それ以上と思わるるもの」とは、彼自身が所有する新佐野乾山の槍梅茶碗（図15、16）だっただろうか。いずれにしても、このことは乾山にとっては惜しいことだが、「貧書生」である自分にはむしろ幸いであつたと瑞穂は書く。そして、彼はそこからさらに踏み込んで、極端な贋作礼賛へと至るのである——「〔…〕ほくにとつては、佐野乾山は偽物であつても、それが美しいかぎり、価値があるのである。美しかったら偽物であつてもいいのである。〔…〕ほくは、自分が偽作乾山を買つていたことをしみじみ幸運であつたと思わずにはいられなかつた」。

これらの文章だけを読むと、瑞穂は新佐野乾山が贋作であつたことを認めつつも、安くてしかも美しいのだから言うことなし、というやや露悪的あるいは自嘲的な割り切り方（開き直り方？）をしているようにも見える。だが

もちろん、〈両義性の人〉瑞穂にとつて事態はそれほど単純ではない。⁶⁷ 実際彼は、次のようにも述べているのである——「〔…〕これが偽物にされたことは、ほくなど骨董者にとつてはもっけのさいわいであつた。〔…〕これが偽物の名を持つがゆえに、ほくの如き骨董者の手にも入るのである。ありがたいことだ」（傍点松原）。新佐野乾山に贋作という「名」すなわちレットルが付されているだけであつて、「名」と実質とは関係ない、と瑞穂は言わんとしているかのようだ。さらに決定的なのは次の文章である——

佐野乾山が偽物とされたことは、乾山を愛好するほくは惜しむ、と、いまさつき言つたばかりだが、真に乾山を理解し、愛好する者には、佐野乾山の美しさが分るはずだと思われるので、こういう人たちの手に乾山がやすやすと入るのも、ひとえに乾山の徳ではないかと、ほくとしてはかえつてそれをたたえたい。

これは新佐野乾山贋作説を素直に受け入れて納得した人の言葉ではありえない。自分が買つていた新佐野乾山は「偽作乾山」であり真の乾山ではなかつたと認めながらも、その美は「真に乾山を理解」するものであれば分るはずとするこの矛盾した言明はおそらく、肯定説を控え目に主張することで論争の再燃を避けようという文章上の意識的な配慮というよりも、事件発生から数年を経た後もなお瑞穂が新佐野乾山の真／贋の間で分裂し揺れ動いてきたことの無意識的な徴候である。そもそもこの文章の中で、瑞穂が新佐野乾山について語っているのが、作品鑑定の専門家の説も常に納得のいくものであるというわけではなく、「疑念がうかばない以上は自分の美意識にたよるほかはあるまい。今もつて、ほくにもこんな例はいくつかある」という、そのアクチュアルな事例のうちで「最

も印象的で、最もおもしろい例」(傍点松原)としてであったことは、想起されていい。

昭和三七年の論争以後にも瑞穂が新佐野乾山(あるいはそれと同一の作風を示すやきもの)を買い続けていたことを示す事実がある。昭和四一年、新佐野乾山真作派のひとり水尾比呂志が、権威ある美術研究専門誌『国華』において、ある新出の水指(図17)を「光琳と乾山の愛にみちた合作の記念品」として発表した⁽⁸⁾。全面に梅を、一部に竹を描き、側面に光琳の落款、裏面に乾山の銘文と落款が記されたこの水指は、瑞穂が同年の初めに「信州戸倉温泉の某家より入手」したものであり、彼が「快く本誌掲載を許容」したことで公表に至ったという。水尾は光琳乾山への作品帰属の傍証として、新佐野乾山の《紅白梅図角鉢》(図8)や、これも瑞穂が所蔵していたという新佐野乾山手控の一節などを挙げている。だがその後、同品は「あまりにも疑問が多すぎるもの」であるため「全面的に撤回すべき」だという意見が『国華』編集委員会の内部から挙がり、わずか二ヶ月後の同誌に水尾が陳謝文を寄せて同品を軽率に掲載したことを詫びるといふ異例の事態になった⁽⁹⁾。この水指が光琳乾山の真作であることを否定する研究者たちも指摘する通り、梅の絵の運筆も乾山によるといふ底面の銘の書体(図18)も、新佐野乾山のそれときわめて似通っている⁽¹⁾。専門誌『国華』が瑞穂の藏品に対して示した強いアレルギー反応は、瑞穂の言う「専門家」と「骨董者」を隔てる文化的差異、あるいは両者の間の潜在的な緊張がひとつとき顕在化したものとして捉えることも可能だろう。

加えて、今日における新佐野乾山真作派の中心的人物である住友慎一がこ



図17 《梅竹絵水指》(青柳瑞穂旧蔵)

の道に足を踏み入れたのは、瑞穂と知り合って「その情熱に非常に感化を受け」たのがきっかけだったが、その彼が、「否定論の中で、青柳先生は最後まで肯定論の立場でした」と証言していることには、留意すべきだろう。⁽²⁾新佐野乾山肯定論が今もなお命脈を保ち得ているのはある意味で、瑞穂を「最後まで」捕えてやまなかった「情熱〔受〕」のたまものと言えようか。

だが他方、これとはまったく相反する事実も同時に存在する。昭和四四年（「わが光琳と乾山」が発表された年）、脳溢血の発作に見舞われた瑞穂

は、病床に前川嘉雄（仏文学者・「私の部屋」創業者）を呼び、ある頼みごとをしたという。すなわち、新佐野乾山の件で自分を騙した人物（つまり斎藤素輝）がいるので、自分とその男との顛末を文章にして『芸術新潮』に発表してほしい、と依頼したのである。新佐野乾山を好まぬ前川はそれを断り、その代わり斎藤の居場所を探す任務を引き受けたが、結局果たせなかった。⁽³⁾瑞穂は早い段階から斎藤という人物に文学的関心を抱き、作品のモデルにすべくメモをつけていたというが、死期を予感した瑞穂は、この未解決の課題を前川に引き継がせようとしたのだろうか。あるいは斎藤との関係は瑞穂にとって、年を経てもなお相対化して自分の手で文章にすることが困難な、問題含みのものであり続けたのだろうか。いずれにしても、このことが事実だとすれば、晩年の瑞穂は斎藤だけでなく新佐野乾山の真作性に対しても疑念を抱いていたということにならざるを得ない。

このように、新佐野乾山という「おもしろいもの」は、同時にいわば「割り切れ」ぬものとして、死に至るまで



図18 《梅竹絵水指》(図17)の底面(裏銘)

瑞穂につきまとい離れなかった。彼は晩年に書かれたあるエッセーにおいて、常滑や信楽など侘びた焼締のやきものこそ「日本のやきものの終着駅」だと述べているが、⁽⁷⁵⁾実際には新佐野乾山という曖昧で不気味なへ影もまた、「終着駅」に至るまで密かに彼に随行していたのである。それが「ギブツ」であることは分っている、だがしかし、それを買わずにはいられない——贋作であることを是認すると同時に否認する、このような分裂した知覚を瑞穂に強いた新佐野乾山は、彼にとつて真正正銘のフェティッシュと化していたように思われる。⁽⁷⁶⁾そしてこの物神との因縁が、ヘギブツの存在論とも呼ぶべき特異な思想を彼の裡に醸成することになるのである。他の数寄者や骨董者たちの贋作観との比較を通じてその内実を解明することが、われわれの次なる課題である。

註

- (1) 詳しくは次の拙稿を参照。「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』第二四巻第二号、二〇一〇年三月、二六九—三〇六頁。本論はこの先行論文の続編をなすものである。
 - (2) 津川は瑞穂が住んでいた阿佐ヶ谷駅北口の飲み屋「ちどり」のおかみであった。ちなみに先妻とよは昭和二三年に死去していた。
 - (3) 青柳瑞穂「京都の裏町を歩く」、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、一二七—一三七頁。同「鳴滝乾山の色絵皿」（昭和四三年）、同「青柳瑞穂 骨董のある風景」青柳いづみこ編、みずす書房、平成一六年、四〇—四三頁。
- なお、瑞穂の文章を引用するにあたっては、やや変則的ながら、単行本に再録されているものは、それらの表記に従ってすべて現代仮名遣いで、そうでないものは掲載誌での仮名遣いそのまま引用し、いずれの場合も旧漢字はすべて新字に置き換えることとする。
- (4) 同「にせもの・ほんもの」『群像』昭和三四年一月号、二二八—二三三頁（引用は二二二頁より）。
 - (5) 同「掘出しということ」、同『ささやかな日本発掘』前掲書、一六一—二六頁。

- (6) 《色絵桔梗図角皿》の購入の経緯について、詳しくは以下を参照。同「乾山を買うの記」(昭和三〇年)、同「古い物、遠い夢」新潮社、昭和五十一年、二七五―二七八頁。同「掘出しということ」前掲文(特に一九―二二頁)。同「鳴滝乾山の色絵皿」(昭和四三年)、同「青柳瑞穂 骨董のある風景」前掲書、四〇―五九頁(特に四五―四八頁)。同「わが光琳と乾山」(昭和四四年)、同「古い物、遠い夢」前掲書、二八二―二九二頁(特に二八七―二八八頁)。さらに、瑞穂と交流があり、彼の死後この絵皿を扱った古美術商・柳孝の証言も参照。青柳恵介・柳孝 骨董一代「新潮社、平成一九年、「乾山の色絵皿」(三二―三七頁)。
- (7) 青柳瑞穂「京都の裏町を歩く」前掲文、一三四頁。
- (8) これら二枚の絵皿の購入については以下を参照。同「乾山を買うの記」前掲文、二七八頁。同「鳴滝乾山の色絵皿」前掲文、五二―五四頁。
- (9) 五枚の錆絵皿の購入をめぐるについては以下を参照。同「掘出しということ」前掲文、一三二―一三六頁。同「鳴滝乾山の色絵皿」前掲文、五七―五八頁。
- (10) 同五八頁。
- (11) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション 近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、平成七年、五八三―六四〇頁(特に六二四―六二六頁)。
- (12) 青柳瑞穂「乾山」『陶説』第六八号、昭和三十三年一月号、四六―四七頁。
- (13) E. S. Morse, *Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery*, Cambridge 1901, pp. 113-114, Case 12. なお、この写しは現在二つのヴァージョン(ボストン美術館と大阪市立美術館のもの)が知られている。以下を参照。リチャード・ウィルソン、小笠原佐江子「尾形乾山―全作品とその系譜」全四冊、雄山閣出版、平成四年、第一巻図録編、一〇二―一〇三頁。
- (14) 篠崎源三による佐野乾山研究は以下を参照。『佐野乾山』窯藝美術陶磁文化研究所、昭和十七年。「佐野乾山に就いて(上)」『陶説』第六七号、昭和三十三年一〇月、三九―四三頁。「佐野乾山について(下)」『陶説』第六八号、昭和三十三年一月、三一―三八頁。「白鳥の歌・佐野乾山」『陶説』第七一号、昭和三四年二月、一八―二二頁。「佐野乾山物語(一)」佐野乾山のまぼろし』『陶説』第一八五号、昭和四三年八月、二四―二六頁。「佐野乾山物語(2)」佐野乾山のメッカ詣』『陶説』第一八七号、昭和四三年一〇月、一八六号、昭和四三年九月、二四―二五頁。「佐野乾山の足跡」『陶説』第一八七号、昭和四三年一月、二二―二三頁。「佐野乾山物語(5)」佐野伝書のアリバイ』『陶説』第一八九号、昭和四三年二月、四二―四八頁。「佐野乾山物語(6)」佐野乾山の

- こころ」『陶説』第一九〇号、昭和四四年一月、五三―六一頁。「佐野乾山物語」(7) 佐野乾山の遺響と遺品『陶説』第一九一号、昭和四四年二月、五〇―六〇頁。
- (15) 新佐野乾山事件の経緯を概観した著作は以下のごとく多数あるが、ここではあくまでも昭和三七年当時の文献の読解に重点を置く。白崎秀雄「真贋——美と欲望の二一章」講談社、昭和四〇年、一四九―一八五頁。出川直樹「未だに謎をほらむへ佐野乾山事件」『芸術新潮』昭和五八年七月号、五四―五七頁。松崎昭一「佐野乾山」問題の経緯『目の眼』昭和六〇年六月号、一〇―一五頁。瀬木慎一「迷宮の美術——真贋のゆくえ」芸術新聞社、平成元年、一九四―一九六頁。「佐野乾山」とは誰か』『芸術新潮』平成三年一月号、一五―一七頁。ウィルソン、小笠原前掲書、第三卷研究編、四三―五六頁。三杉隆敏「真贋ものがたり」岩波新書、平成八年、一〇〇―一三三頁。渡邊達也「乾山真贋論争」と佐野における乾山』『尾形乾山手控集成——下野佐野滞留期記録』住友慎一・渡邊達也編、芙蓉書房、平成一〇年、三九三―四〇八頁。松浦潤「真贋・考」ふたばらいふ新書、双葉社、平成一〇年、一三六―一六三頁。長谷川公之「贋作 汚れた美の記録』アートダイジェスト、平成一二年、六〇―八五頁。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、第一〇章「佐野乾山事件」(二六四―二八七頁)。大島一洋「芸術とスキャンダルの間——戦後美術事件史」講談社現代新書、平成一八年、第五章「佐野乾山騒動——まっぶたつに分かれた真贋の行方」(九〇―一〇七頁)。大宮知信「スキャンダル戦後美術史」平凡社新書、平成一八年、七九―八一頁。さらに、匿名のホームページではあるが、「K's Home Page」における「佐野乾山事件」のコーナーも参照(なお、本論で言及するウェブサイトのURLは、いずれも平成二四年一月四日現在のものである)。<http://homepage2.nifty.com/hokusai/sano/sanokenzan.htm>
- (16) 座談会「あの『佐野乾山』を、二三年追々求めた執念と新事実——肯定論の立場から」『目の眼』昭和六〇年六月号、一七一―四〇頁)における水尾比呂志の発言(一八頁)。
- (17) バーナード・リーチ『東と西を超えて——自伝的回想』(昭和五三年) 福田陸太郎訳、日本経済新聞社、昭和五七年、三七頁。
- (18) 同『乾山——四大装飾芸術家の伝統』(昭和四一年) 水尾比呂志訳、東京美術、昭和四二年、第四章「佐野乾山」を参照。なお、リーチと新佐野乾山については次の研究に詳しい。豊口真衣子「佐野乾山事件とバーナード・リーチ」『比較文学・文化論集』東京大学比較文学・文化研究会、第一五号、平成一〇年、三五―四九頁。
- (19) もうひとりの七世乾山・富本憲吉が、森川邸に赴くことを拒んだ際にリーチに対して述べた「君は外国人だから大丈夫だよ」という言葉は、このあたりの事情を喝破したのと言えよう(リーチ『乾山』前掲書、一九一頁)。

- (20) 「大発見かニセモノか」佐野乾山「の真相を追う」『毎日新聞』中部版、昭和三十七年二月一三日朝刊、四面。また以下も参照。「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』昭和三十七年二月二五日号、一四一九頁（特に一五頁）。「佐野乾山」発見の波紋』『芸術新潮』昭和三十七年三月号、九九一—二頁（特に二〇〇頁）。リーチ『乾山』前掲書、一九五頁。
- (21) 林屋晴三「新発見された佐野乾山（上）」永仁の瓶子」とは全く違うケース』『東京新聞』昭和三十七年二月二二日夕刊、八面。同「新発見された佐野乾山（下）」真作と認めざるを得ない証拠』『東京新聞』昭和三十七年二月一三日夕刊、八面。「佐野乾山」発見の波紋』前掲文、一〇〇頁。
- (22) 「大発見かニセモノか」前掲文。「佐野乾山」発見の波紋』前掲文、一〇〇—一〇一頁。「佐野乾山」の出处 発見者の三氏が公表』『読売新聞』昭和三十七年三月八日朝刊、一〇面。「私はニセモノ作りを知っている」佐野乾山のカギを握る男の対決記』『週刊朝日』昭和三十七年二月二八日号、二二—一九頁（特に二三頁）。ただし、このあたりの事実関係は記事によって若干の異同がある。
- (23) 森川に新佐野乾山を売却したのは、須藤清市（小学校校長）、鈴木源之助（陶器商）、島村源吉（料理屋）、脇坂景秋（質屋）らであるという。「佐野乾山」に新たな資料 古くから私の家に』『毎日新聞』昭和三十七年六月一三日朝刊、一二面。
- (24) 「お茶室の怪談」前掲文、一五、一九頁。松本清張「泥の中の「佐野乾山」』『芸術新潮』昭和三十七年一〇月号、一五八—一六八頁（ここでは一五九頁）。ちなみに如春庵のコレクションをテーマに開催された次の展覧会の図録には、佐野乾山についての言及はない。「茶人のまなざし—森川如春庵の世界」名古屋市博物館、平成二〇年。リーチによる二点の如春庵の肖像（昭和三九、四一年）と、両者の合作になる茶碗（銘『平和』昭和四一年）の存在が、佐野乾山を介して始まったと思われる二人の交流を示唆するのみである（これらの作品についてはそれぞれ同書一九—二二、二三五頁を参照）。ちなみにリーチは、これらが制作された昭和三九年と四一年の来日時に佐野を訪れ、乾山の足跡をたどっている（バーナード・リーチ「佐野乾山の跡を辿る」『芸術新潮』昭和三十九年九月号、四六—四九頁）。
- (25) 「数少ない佐野乾山」地元研究家がニセモノ説』『毎日新聞』昭和三十七年一月三〇日朝刊、一〇面。「大発見かニセモノか」前掲文。「お茶室の怪談」前掲文、一六一—一七頁。
- (26) 「大発見かニセモノか」前掲文。「お茶室の怪談」前掲文、一九頁。陶芸家たちの見解としてはほかに、「陶芸実技家の見た新佐野乾山」『陶説』第一一四号、昭和三十七年九月、二二—二二頁も参照。
- (27) 小森松庵「佐野乾山手控帳についての私記—芸術新潮五月号」特集「乾山」真贋説の終幕 に対して』『陶説』第一二二

号、昭和三十七年七月号、一一二九頁。

(28) 「大発見かニセモノか」前掲文。「お茶室の怪談」前掲文、一七頁。「佐野乾山」の「出所」前掲文。「佐野乾山 古美術界ゆするナゾの背後には」『毎日新聞』昭和三十七年三月一日朝刊、一〇面。「大部分ニセモノ？ 佐野乾山で陶磁協会」『読売新聞』昭和三十七年三月一日朝刊、一〇面。

(29) 松本前掲文、一五九—一六〇頁。

(30) ウイルソン、小笠原前掲書、第三卷研究編、四五頁。

(31) 斎藤素輝「お名さし返上（反論）」、「私はニセモノ作りを知っている」前掲文、一八頁。「直撃インタビュー」佐野乾山「を作ったという疑惑の人斎藤素輝氏初めて語る。」「目の眼」昭和六〇年六月号、四一—四四頁。

(32) 「佐野乾山 古美術界ゆするナゾの背後には」前掲文。

(33) 第四〇回国会文教委員会第四号。議事録は以下のウェブサイトで読むことができる。http://kokkai.ndl.go.jp/SENTAKU/syugin/040/0462/main.html

(34) 事件の経緯は松井覚進「永仁の壺 偽作の顛末」朝日新聞社、平成二年に詳しい。

(35) 彼は森川から鑑定を依頼された手控帖について、一、二の書き損じはあるが本物だとした上で、「焼き物がよいか、悪いかは別の問題だ」と留保を加えている（名陶／佐野乾山「ぞくぞく」『毎日新聞』昭和三十七年一月二八日夕刊、七面）。また別の記事では、梅の花を描いた角皿や芥子の花図の皿に書かれた所懐も乾山自筆と認めているが、陶器やその絵付けについて明確な判断を述べることは慎重に避けている（「発見された乾山の陶器」『読売新聞』昭和三十七年二月九日朝刊、一〇面）。さらに加瀬藤圃の証言によれば、山根は手控帖の「雪の部」と「乾の部」を見せられ、前者は悪いが後者はそれに比べればまだよく書けている、と発言しただけであるのに、それを毎日新聞の記者が曲解・拡大解釈し、あたかもいずれも真筆と認めているかのように書き立てたのだという（加瀬藤圃「新発見佐野乾山に就いて（二）」『陶説』第一一三号、昭和三十七年八月号、二七—三三頁、該当箇所は二九—三〇頁）。

ちなみに山根は、新佐野乾山事件から六年後、あるエッセーの中で乾山の自画賛に触れ、「私の不明（陶器のことは分らぬとしていた怠慢）から」その展開について詳しく論じることができない、と書いている（山根有三「乾山に冷静な目を」『芸術新潮』昭和四三年一月号、七二—七九頁）。文中では佐野乾山については一言も触れられていないが、この言葉（特に「分らぬとしていた」と過去形で語っている点）および同文のタイトルには、かつての新佐野乾山事件に対する山根の微妙な感情が反映しているように読めなくもない。

- (36) 「佐野乾山 古美術界ゆずるナゾの背後には」前掲文に掲載された、「誤った先入観」と題された短文がそれである。
- (37) 本来は三月二三日に日本橋白木ホールで行われることになっていたが、その内容について森川が難色を示し、延期となった。「乾山討論会 延期か」出席を見合わせる」と森川氏『読売新聞』昭和三十七年三月一七日期刊、一〇面。
- (38) 日本でテレビのカラー放送が始まったのは昭和三十五年九月一〇日のことであり、当時まだすべての番組がカラーで放映されていたわけではなかった。この点については次の記事も参照。田口渕三郎「実物そっくりの色で NTV 佐野乾山」の討論会『読売新聞』昭和三十七年四月一七日期刊、五面。
- (39) 手控帖については同じ頃、根津美術館学芸員の奥田直栄も複数の問題点や事実上の矛盾を挙げ、その真作性に強い疑念を表明している。「佐野乾山手控」への疑問(上)、『毎日新聞』昭和三十七年四月一三日夕刊、三面。同「佐野乾山手控」への疑問(下)、『毎日新聞』昭和三十七年四月一四日夕刊、三面。なお、手控に対する陶磁協会の否定的見解は、次の記事においてすでに明らかにされていた。「佐野乾山に新たな波紋」『毎日新聞』昭和三十七年四月一二日期刊、一三面。
- (40) 「大部分ニセモノ? 佐野乾山で陶磁協会」前掲文。
- (41) 「佐野乾山」で両派對決』『読売新聞』昭和三十七年四月一六日期刊、一一面。
- (42) その後、大阪・心齋橋大丸にも巡回するが、七月三日から同八日までを予定していた当初の会期は、予想以上に反響が大きかったため五日間延長された。
- (43) 林屋「新発見された佐野乾山(下)」前掲文。
- (44) 水尾の新佐野乾山観を知るには次の論文も参照。水尾比呂志「乾山研究の基礎問題」『武蔵野美術大学研究紀要』第一号、昭和三十八年一月、七一―七九頁。
- (45) リーチ「乾山」前掲書、二四三頁。
- (46) 岩田藤七「見ぬもの清し 佐野乾山展」『毎日新聞』昭和三十七年六月二四日夕刊、二面。
- (47) 「佐野乾山」手控え」に新ニセモノ説」かな文字」研究の加瀬藤園氏が断言』『毎日新聞』昭和三十七年七月二三日夕刊、三面。加瀬藤園「乾山字母表に就いて」『陶説』第一一三号、昭和三十七年八月号、三九―四五頁。同「乾山字母表に就いて(終)」『陶説』第一一四号、昭和三十七年九月号、二九―五二頁。同「佐野乾山」に決着を……」『芸術新潮』昭和四十九年九月、一七六―一八二頁。
- (48) 保田憲司「新発見 佐野乾山はニセモノだ」『毎日新聞』大阪版、昭和三十七年七月一四日夕刊、三面。同「新発見 佐野乾山」画源考』『陶説』第一一四号、昭和三十七年九月号、五三―六〇頁。

- (49) 寺田透「佐野乾山」『産経新聞』昭和三十七年六月二十五日夕刊〔寺田透・評論Ⅶ 一九六二—一九六三 過去を読む地図〕思潮社、昭和五〇年、一一一—一二三頁に再録。
- (50) 岡本太郎「生活者のイメージ・琳派と自然― 佐野乾山展をみる」『美術手帖』昭和三十七年八月号、六一—五頁。
- (51) 「乾山」を前にしたつぶやき集』『週刊新潮』昭和三十七年七月二日号、一九頁。川端康成の新佐野乾山批判については別稿で考察する予定である。
- (52) 松本前掲文。
- (53) 第四一回国会文教委員会文化財保護に関する小委員会第一号。議事録は以下を参照。 <http://kokkai.ndl.go.jp/SENTAKU/syugin/041/0486/main.html>
- (54) 「大詰めに来た？」『佐野乾山』論争（上）『毎日新聞』昭和三十七年二月四日夕刊、三面。「大詰めに来た？」佐野乾山」論争（下）『毎日新聞』昭和三十七年二月五日夕刊、三面。
- (55) 本論ではあくまでも青柳瑞穂の骨董論との関連で、昭和三十七年当時における論争の経緯に関心があるため、これ以後の議論の展開を逐一追跡することは控えるが、肯定派・否定派それぞれのその後を簡単に述べておく。
- まず肯定派であるが、昭和三十八年の六月一日には、彼らが組織する乾山研究会のメンバー九名（藤岡、林屋、水尾を含む）が栃木県を訪れ、佐野、越名、壬生と乾山の足跡をたどるとともに、乾山が滞在した壬生町の常楽寺において会合と調査を実施した。また同年、石塚青我（日本画家・郷土史家）と渡邊達也（壬生高校教諭）が中心となって常楽寺周辺の発掘調査が行なわれ、乾山が境内に築いたとされる窯の址が発見された（乾山窯としての認定は林屋による）。さらに、栃木新聞社の主催により、十一月一日には宇都宮市の栃木会館で「佐野乾山問題に関する座談会」が、また翌三十九年には一月一日から二〇日まで、同市の東武デパートにて「佐野乾山名品展」が開催された（「乾山」〔佐野乾山名品展〕図録）栃木新聞社、昭和三十九年）。だが、これらの成果は全国紙には報道されず、その反響はわずかな例外を除いておおかた地方レベルに留まった。その後も石塚や渡邊、近年では特に医師の住友慎一が、真作派の立場から調査と蒐集を続けている（石塚青我『乾山の生涯―その実証的研究』野間光辰監修、東京美術、昭和五一年。住友慎一『乾山 都わすれの記』里文出版、昭和五八年。同『乾山 六十九歳の旅立ち』里文出版、昭和六〇年。『佐野乾山の実像』住友慎一編、里文出版、昭和六三年。『尾形乾山手控集成』前掲書。渡邊達也『真贋 尾形乾山の見極め』佐野乾山研究所、平成一年。住友のコレクションは展覧会『焼物に描がかれた名画 光琳・乾山の世界』（ホテル東日本宇都宮、平成七年）で展示され、平成一八年に栃木県矢板市に開館した個人美術館「住友ミュージアム」でも公開されている（大宮前掲書、八〇—八二、八三—八四頁）。

さらにウェブサイト「住友資料館」(<http://www.korin-kenzan.com/>)も参照。

これに対し、美術史学界においても古美術業界においても、あたかも決着はすでについているかのようには、真作派らによる研究の是非をあえて論じる者はほとんどいない。近年において例外的に新佐野乾山贋作説を強く主張したものとすれば、リチャード・ウィルソンと小笠原佐江子による大著『尾形乾山』がある。ウィルソンらによれば、新佐野乾山発見時のリーチは白内障を患うのみならず「精神の安定を欠いて」おり、心身ともに真贋を正しく判断できる状態ではなかったという。さらに彼らは、昭和初期における篠崎源三の佐野乾山研究を十分に理解していた「美術史家、または郷土史家の類」、「日本画に心得ある者」たち——前出の真作派の人々を暗に指すか——が、そのシナリオに基づいて贋作を手掛け、リーチの名声を利用して売りさばいたという、いささか空想に富む推測を披歴している(ウィルソン、小笠原前掲書、第三卷研究編、五一頁)。かつての「陰謀」説を思わせるこのようなストーリーは首肯し難いが、彼らは『角川日本陶磁大辞典』の「佐野乾山」の項においても贋作説を主張し、「しだいに作品そのものが自ら偽作であることを証明していった」と述べている(リチャード・ウィルソン、小笠原佐江子『佐野乾山』『角川日本陶磁大辞典』矢部良明ほか編集、角川書店、平成一四年、五九五頁)。権威ある執筆者たちが名を連ねる、日本における陶磁研究の正典と目されるこの辞典に否定説が掲載されたことの意味は、過小評価されるべきではないだろう。さらに、松浦前掲書、一五三—一六三頁においても、特に住友のコレクションに対する厳しい批判が展開されている。

(56) 青柳「鳴滝乾山の色絵皿」前掲文、五九頁。

(57) 同「ロートレアモンに関する断想」(昭和二年)、同「古い物、遠い夢」前掲書、六六—七〇頁(引用は六七頁)。

(58) 同「わが光琳と乾山」前掲文、二八五、二八七頁。

(59) 「直撃インタビュウ」前掲文、四三頁。

(60) 斎藤「お名ざし返上」前掲文。また「突撃インタビュウ」前掲文において斎藤は、新佐野乾山の存在を初めて知ったとき、「〔…〕こいつは面白いぞ、と思ったけれど、それに賭けるだけの自信がない」ので、「米政」に相談したと述べている(四三頁、傍点松原)。

(61) 別のところで斎藤は、「米政」に新佐野乾山を売った際の売値は「せいぜい二、三万円どまり」だったとしている(「大詰めに来た?」佐野乾山「論争(上)」前掲文)。また彼は当時のある対談の中で、次のようにも語っている——「僕は佐野乾山と初めから思っていなかった。一度もいっていない。せいぜい一、二万円のものと思っていた。何百万もする乾山といいたしたのは森川さんだ。僕は金に困っていた。〔…〕後の大金より目の前の二、三千元の方がほしかった…」。「私はニセモノ

ノ作りを知っている」前掲文、一三三頁。

- (62) 次の梶井純の言葉が参考になる——「骨董にたいするときの、この「おもしろい」という形容句は、なかなかいい。さまざまな感覚や知識を統合した美意識をせいいっぱいはたらかせたとすえに、よくわからない部分をのこしながら、結局のところ「おもしろい」といういいかたしかできないあいがほとんどなのだ」(梶井純『骨董紀行』北冬書房、平成四年、五五頁)。
(63) 註(33)を参照。

- (64) 青柳「わが光琳と乾山」前掲文、二八五頁。同「乾山と私」『読売新聞』昭和三十七年四月二五夕夕刊、七面。

- (65) 青柳いづみこは、これを昭和三五年二月頃のことと推測している(『青柳瑞穂の生涯』前掲書、二九二頁)。

- (66) 同二七二頁。

- (67) 瑞穂は同じ時期に書かれた別の文章において、真贋の尺度のみを偏重する「学者先生方」に対し、「美しくさえあれば、真贋の問題などどうでもいい」と公言している「通人」あるいは「素人のエリート」たちに言及し、彼らの「美しかったら、偽物とていとわぬという態度」は「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」と述べている(青柳瑞穂「陶製オコゼの在り方」、同『壺のある風景』日本経済新聞社、昭和四五年、二七—四〇頁、ここでの引用箇所は三八—三九頁)。これは先の瑞穂自身の主張と真向から対立する考え方である。

- (68) 水尾比呂志「鳴滝窯と光琳乾山——新出光琳乾山合作水指をめぐって」『国華』八九五号、昭和四二年一〇月、三一—四一頁。

- (69) 瑞穂はこの水指や彼が所蔵するその他の光琳の絵について、「光琳の後援者だった伏見屋から越後の市島家、次に戸倉温泉の某家を経て、ある道具屋がもってきた」と証言している(白崎秀雄「『国華』掲載の陳謝文」『芸術新潮』昭和四二年一月号、一—〇—一—五頁、引用は一—二頁より)。この「某家」とは、瑞穂がエッセー「田舎の土蔵」で言及している「信州上田のT家」のことであろう。同家の蔵からは、光琳を中心とする琳派の作品、とりわけ扇面が多数出たという(青柳瑞穂「田舎の土蔵」、同『壺のある風景』前掲書、七一—二頁、特に二〇—二二頁)。

- (70) 水尾比呂志「梅竹絵水指について」『国華』八九七号、昭和四二年二月、無頁。

- (71) 白崎前掲文。ちなみに、新佐野乾山と同じ画風(手?)は、鳴滝乾山の贋作や、さらに光琳、宗達、其一など、他の琳派の画家たちの贋作にも認められるという(ワイルソン、小笠原前掲書、第二巻資料編、一九四頁。同「乾山焼入門」雄山閣、平成一年、一三三頁)。このような新佐野乾山の驚くべき「進化」については、松浦前掲書、一五三—一六一頁も参照。

- (72) 「あの『佐野乾山』を、一三年追い求めた執念と新事実」前掲文における住友の発言(二〇頁)。

- (73) 青柳いづみこ『青柳瑞穂の生涯』前掲書、三三三―三三四頁。
- (74) 青柳瑞穂「光琳について」『三彩』三五、昭和二四年一〇月号、一〇―一三頁（引用は二二頁より）。
- (75) 同「日本のやきものの終着駅」、同『壺のある風景』前掲書、一一一―一二六頁。
- (76) フェティッシュに対する分裂した知覚をめぐっては以下を参照。ジョルジョ・アガンベン『スタンツェー——西洋文化における言葉とイメージ』（一九七七年）岡田温司訳、ありな書房、平成一〇年、二一九―二二二頁。田中純『アビ・ヴァールブルク 記憶の迷宮』青土社、平成一三年、一一一―一二三頁。