

青木繁作《秋声》をめぐる ——明治洋画の樹下婦人図——

植野健造

はじめに

青木繁は、明治40年(1907)8月に父死去にともない郷里久留米に帰省して以降、明治44年3月に福岡で生涯をとおるまでの間を九州で過ごした。その間の青木は、父亡きあとの家族の問題や栃木の福田家との問題といった難題になんら具体的解決の見こみをつけることもできず、悲境のなかにみずから低迷していったかにみえる。

福岡市美術館所蔵の《秋声》¹⁾(fig.1)は、青木が久留米で制作し中央画壇に送った最後の作品である。青木はこの作品を明治41年の第2回文展に出品するつもりで制作した。実際の出品の経緯についてはなお不明な点もあるが、ともかく文展の鑑査を通過することがなかったことだけは事実であり、これによって青木の中央画壇復帰も一蹴された感がある。たしかに本作品は、青木の作品として成功の作とはいいがたい。しかし、展覧会用に制作された本作品は、青木晩期の絵画観や制作態度を考えるうえでは貴重な意義をもつ作品といわなければならない。

この作品に関して問題となるのは、本作品以前には、《海の幸》²⁾(明治37年)や《わだつみのいろこの宮》³⁾(明治40年, fig.2)のような想像世界を描いた構想画を中心に制作してきた青木が、なぜ文展出品作としてこのような現実的な光景を写生的に描いた作品を用意したのかということである。この問題を考えるにあたっては、当時の青木の境遇や絵画観とともに同時代の洋画史の流れをとくに考慮にいれておく必要があると思われる。明治後期の洋画界では、本作品と同様な構図や趣向の作品、すなわち、樹下に婦人像を配した構図をもつ作品、もしくは樹下でなくとも自然景を背景として一人の婦人像を配し、春や秋といった季節的な画題をつけ、情緒的、感傷的な雰囲気をつねらった趣向の作品が多く制作されていたのである。青木の《秋声》も、こうした当時の洋画史の流れのなかで位置づけられると考えられる。

この小論では、まずは青木繁研究の立場から《秋声》の制作状況や制作意図について考え、本作品の青木の画歴のなかでの位置づけを試み、あわせて、明治洋画史の一側面とその問題点についても考えてみたい。

1 《秋声》

まず、《秋声》の制作状況などについて、先学の研究や報



fig.1 青木繁《秋声》 1908年



fig.2 青木繁《わだつみのいろこの宮》 1907年

告をふまえてみておく。

父の死去にともない久留米に帰省してから一年をへた明治41年(1908)の夏、7月27日付東京、坂本繁二郎宛書簡⁴⁾において青木は、きたる秋の第2回文展の出品方法について問いあわせている。この後、文展出品作として着手されたのが《秋声》である。

本作品の制作状況については、画中の婦人像のモデルと

なった早川糸世(結婚後は三上糸世)の証言をもとにした報告がこれまでにいくつかなされている⁵⁾。ただ、これらの報告はいずれも本作品の制作からかなりの年月をへてからのものであり、それぞれの報告の内容に微妙な相違がないわけではない。ここでは、三上糸世自身が昭和47年に久留米の郷土史家篠原正一(木南)に宛てた書簡⁶⁾のなかで、本作品の制作状況を回想した記述を基本とし、その内容を他の報告で補足しながら制作当時の状況をみてゆくことにする。

早川糸世は、青木の中学明善校時代の友人早川秀三郎の妹で、当時小学校の先生をしていた⁷⁾。青木が糸世にモデルになってくれるよう依頼したという。青木が本作品に着手したのは、8月末以降とみられる⁸⁾。制作場所は、久留米の法雲寺近くの家で、画面に描かれているのはその家の庭である⁹⁾。糸世は毎日「学校のかへりに一時間程」その家に立ち寄りモデルとなった。ポーズは青木から「手をこういう風にとか、足をこういう風にとか、体操の先生から教はる様に指示され」たという。また、糸世は「青木の希望で髪も長く解いた」¹⁰⁾とも証言している。青木は制作にあたって別の画布もしくは紙などに下描きをしたとは思われず、「木炭の消炭」で「初めから一枚の画布に下書きをして、だんだんに彩色に」はいつてゆき、「終始して一枚の画布」にむかったという。こうした糸世の伝える制作状況からみて、着物を着た女性に物思いな表情をさせて樹によりそわせるという趣向と構図が、制作当初からかなり明確なたちで青木の構想のなかにあったのではないかと推察される。おそらく、本作品における青木の表現上の意図は、表情をつけた婦人をそれにふさわしい自然景のなかに配することによって、画面全体に統一感のある情緒的、感傷的な雰囲気を描き出すことにあったのであろう。また、糸世は青木から文展出品作として制作していることを聞いていたようである。着手した時期やかなりの大画面であることもあわせ、青木が当初から文展への出品を想定して本作品を制作したことはまちがいないであろう。

つぎに、以上みてきたことを念頭において現状の画面をみえる。画面は緑と茶系統の色調で統一されているが、全体に黒い輪郭線がめだち、やや灰色がかったような印象をうける。現状の画面では下描きの木炭の線を確認することはできないが、おそらくその上にひかれた黒い絵具の線で全体の構図を描いたのち、彩色がかさねられているようである。その際に、下描きの黒い線がいかされるように彩色されている。全体に彩色は薄塗りで透明感があり、油彩画特有のひびわれはほとんどみとめられない。おそらく絵具に多めの溶剤をまぜているものとみられる。また、人物の輪郭線や着物の衣褶線には、青木特有の描きおこしの朱線が部分的にみとめられる。このように、下描きの線をい

かすように薄塗りで彩色し、彩色の上から朱線や黒線でふたたび形態を描きおこすという描法は青木の油彩画に多くみられる基本的な描法といえる。

さらに、本作品の文展への出品の経緯と、その後の来歴についてもみておきたい。

本作品の文展への出品の経緯についてはなお不明な点が多い。これまでの多くの青木繁研究では、この点に関して、本作品の完成は第2回文展の出品期日に間にあわず、翌明治42年の第3回文展に送られて落選したとする説明がなされている¹¹⁾。これらの説明には、いずれも明確な根拠がしめされていないものの、おそらく、青木没後の大正2年(1913)に発行された『青木繁画集』のなかの蒲原有明編とみられる「年譜」や正宗得三郎の後年の追想記の内容などを勘案したものとみられる¹²⁾。三上糸世も前出の書簡において、本作品が「立派にでき上ったのを私の家の者がみんな見ました」と述べ、その後青木は「十一月の初めから全々見えなく」なったが、文展出品に関しては青木から「搬入がなくてダメだった」と聞いていたという。また、彼女は別に、本作品が完成したのは「十月二十日ごろ」¹³⁾だったとも証言している。現状の画面には1908年の年記もあり、おそらくこれに近い時期に現在みる状態まで完成したものとしてよいであろう。ただし、三上糸世は第3回文展への出品のことについてはふれていない。前述の蒲原や正宗の記述を信頼して、本作品は第3回文展へあらためて出品され落選したとみるべきなのであろうか。

しかし、本作品の文展への出品事情を知るうえで興味深い資料が竹藤寛氏によって紹介された。それは、青木没後の大正元年末に、その年の3月に開催された青木繁遺作展を企画しその準備に奔走したメンバーの一人である蒲原有明から福岡の梅野満雄に宛てられた数通の書簡である¹⁴⁾。それらの書簡から、青木が本作品の文展への出品手続きを東京の額縁屋磯谷商店に依頼したこと¹⁵⁾、ところが、それより以前の明治40年の東京勸業博覧会の際に青木が注文した《わだつみのいるこの宮》の額縁代金の未納のため、《秋声》が質となって同店に保管されるかたちになったことなどが知られるのである。また、その書簡の文面からみて「秋声」という画題は蒲原らが後に命名したものともみられる。文展への出品を依頼した時点で青木自身がつけていた画題とみてよいように思われる。そしてなにより、蒲原はこれらの書簡のなかで本作品は「第二回文展ニテ拒絶サレタル」と書いていることが注意される。これらの書簡をみれば、本作品があらためて第3回文展に出品され落選したことを証する記述はみられないのである。

これまでの資料の検討から、青木が本作品を明治41年の第2回文展に出品するつもりで制作し、完成後ともかく東京に送ったが出品期日に間にあわなかったことだけは事実

のようであるが、その翌年の第3回文展にあらためて出品されたかどうかは不明であるといわざるをえないのである。青木にとっては、第2回文展こそが中央画壇復帰への最後の機会であったのかもしれない。明治41年の第2回文展の時期に九州各地を転々とする放浪生活にはいつてゆくのである。

さてその後、磯谷商店に保管されていた《秋声》は、明治45年(大正元年)の遺作展の際に蒲原、坂本、正宗らの尽力によって同店からひきとられ、遺作展後ひとまず青木の遺族にわたされた。そして大正14年(1925)、青木家所蔵の遺作品すべてを梅野満雄が買いとった際に、記念として他2点とともに青木家に贈られたという。その後、昭和4年(1929)頃に福田蘭童の所蔵となり、その後の変遷をへて昭和62年に福岡市美術館に収蔵されるにいたった¹⁶⁾。

2 文展初期洋画の一傾向

青木は、明治36年(1903)の白馬会第8回展で《黄泉比良坂》¹⁷⁾などを発表して以降、明治40年の東京勸業博覧会の《わだつみのいろこの宮》にいたるまで、歴史や神話に題材をえた構想画を多く展覧会に出品してきた。《秋声》は、そうした以前の青木の画歴からみると主題において大きな転換をしめす作品といえる。青木は文展出品作としてなぜ本作品のような趣向の作品を制作したのであろうか。

この問題を考えるにあたってはまず、初期の文展に本作品と同様な趣向の作品が少なからず出品されていたことに注意しなければならない。構図や趣向において本作品と類似する他の画家の作例を確認しておく¹⁸⁾。

明治40年の第1回文展では、小林万吾の《物思い》¹⁹⁾(fig. 3)、高村真夫の《新秋》(fig. 4)、中沢弘光の《夏》²⁰⁾、《冬》などが、明治41年の第2回文展では、岡田三郎助の《傾く日影》²¹⁾、《萩》²²⁾(fig. 5)、小林万吾の《孤花》などが《秋声》と同趣向の作品としてあげられる。これらの作品はすべて、自然景を背景として着物を着た一人の婦人像を配置し、婦人に表情やしぐさをつけて、情緒的、感傷的雰囲気を描出をねらっている点で趣向が共通している。とくに、小林万吾の《物思い》、《孤花》、岡田三郎助の《萩》、高村真夫の《新秋》は、樹下に婦人を配するという設定までも類似



fig. 3 小林万吾《物思い》 1907年



fig. 4 高村真夫《新秋》 1907年



fig. 5 岡田三郎助《萩》 1908年



fig. 6 黒田清輝《木かげ》 1908年

している。また、婦人が着衣像ではなく半裸または全裸の婦人像であるという点で異なるものの、同じような趣向の作品として、第1回文展では、黒田清輝の《白芙蓉》²³⁾、橋本邦助の《秋の花》²⁴⁾などが、第2回文展では、黒田清輝の《木かげ》²⁵⁾ (fig. 6)、小林万吾の《陰のひかり》、橋本邦助の《逍遙》、《水のほとり》²⁶⁾などの作品をあげることができる。ここで、こうした趣向の作品が、黒田清輝を中心とした白馬会および東京美術学校出身の画家たちによって多く制作されていることに注意しておきたい。

次に、これらの作品にたいする批評を、出品当時の展覧会評からいくつかみえてみる。黒田清輝の《白芙蓉》にたいしては、「白芙蓉を背景にした半身の裸体婦人で、涼しい感じが能く現はれて居る。(略)。殊に今度のは何時もの西洋人の肉色でなく、東洋人の肉色なのは嬉しく感じた。」²⁷⁾という評がある。小林万吾の《物思ひ》にたいしては、「健作である。物思ひの表情も充分である。全体の色も画題に相応してゐる。」²⁸⁾とあり、中沢弘光の《冬》には、「寒い感じが現はれて居る。」²⁹⁾という評がある。岡田三郎助の《萩》にたいしては、「『萩』は日本的と云ふ点から取ることが出来る。」³⁰⁾、「三郎助氏の『萩』は樹立のたち置めた萩の咲いてゐる庭園を背景にして、中に妙齡の婦人が立ってゐる画であるが、何となく、お前写真を撮ってやるから其処に立って居れ、と命ぜられた通りに立って居ると云った様な画である。」³¹⁾とあり、黒田清輝の《木かげ》には、「暑に勞れたる風情充分なり。」³²⁾といった評がみられる。まさに画家の表現しようとした「感じ」「風情」「表情」といった雰囲気が見るものにも共感できる場合には好評であったことがうかがえる。また、題材や趣向が日本的であることも、時としては好評の一因となりえたようである。もちろん、こうした趣向の作品にたいして否定的な評もあるのであるが、どちらかといえば、おおむね好評であったとみてよい。

先にこうした趣向の作品が黒田の周辺の画家によって多く制作されていることを指摘した。当時の展覧会評においても、たとえば、橋本邦助の《逍遙》にたいして、「『逍遙』のバックと人間との対照は、黒田清輝氏の『白芙蓉』をまねて出来そこなうな絵だ。」³³⁾という評があり、その黒田の《白芙蓉》にたいして、「黒田君の十八番の仕事。」³⁴⁾という評がみられる。当時、こうした婦人像を自然景の背景のなかにおき、情緒的、感傷的な雰囲気の描出を意図した趣向の作品が黒田とその周辺でひとつの常套化した手法となっていたのである。しかも、黒田とその周辺の画家たちが初期文展の中心画家となっていくとともない、こうした趣向の作品が文展の有力な一傾向となってゆくのである。

青木が文展の出品作として《秋声》のような作品を用意したひとつの要因として、以上みてきたような文展初期洋画の傾向を青木が認識していたことが考えられる。そこに、

当時の青木の悲境の実情や中央画壇復帰への強い願望が読みとれるのである。

3 構想画の変容

初期の文展において青木の《秋声》と類似した趣向の作品が少なからず出品され、それらの作品がおおむね好評をえていたことを確認した。つづいて、こうした趣向の作品が文展の有力な一傾向となるにいたった要因や、そこにみられる問題点について考えてみたい。これらの問題を考えるにあたっては、黒田清輝およびその師ラファエル・コランの画歴に着目する必要がある。

黒田はフランス留学中の明治23年(1890)4月17日付パリ発信の父宛書簡³⁵⁾において、コランの「春と云様なる題にて草花の咲き出て居る中ニ丸はだかの美人がねて居りながら何ニ心なく草葉を取りて口ニくわへたる様」を描いた作品に言及し、「教師ハ春の心地を画きたるにて今咲き初めたる花と云様な美人の体を画きたる也 即ち此の春ハ人の精神中ニのみ存する春にして教師と同じ感じを持ちたる人が此の図を見る時ハ云ニ云ハれぬ愉快を覚る事ニ御座候」と述べている。

黒田がここでいう「春と云様なる題」の作品とはおそらく《花月(Floréal)》³⁶⁾ (fig. 7)のことと思われるが、これまでみてきた《秋声》と類似する一群の作品群の源流は、基本的には黒田らを通じて日本にもたらされたこのコランの《花月》に代表されるような画風であったとみられる。ただし、コランの画風が黒田らを通じて日本にもたらされ定着してゆくにあたっては、そこに日本の変容とでもよぶべき現象がみられるのである。ここでは、青木の《秋声》にもみられる樹下の婦人像という設定の作品に着目してそのことを考えてみたい。

丹尾安典氏がすでに指摘されたように、コランには一連の樹下婦人図がある³⁷⁾。ことに、1902年のサロン(Salon des Artistes Français)出品作の《孤独(Solitude)》、1903年のサロンの《静穏(Quiétude)》、1904年のサロンの《静寂(Silence)》³⁸⁾ (fig. 8)など、1900年代前半には腰衣をつけた裸婦を樹下に配する設定がコランの常套化した構図となっていた。コランがこれらの作品において、裸体表現もちいていること、「孤独」「静穏」「静寂」といった画題をつけて寓意性、象徴性をもたせていること、そして制作にあたっては別に習作などを用意し十分な準備段階をへて最終的な作品を完成させている点³⁹⁾などに、伝統的なアカデミズムの末流に位置するコランの画風と制作態度がうかがえる。ただここで注意しなければならないのは、コランのこれらの作品では、その寓意性、象徴性は図像上の伝統をもとにしたものではなく、人物の表情やしぐさによって観者



fig.7 ラファエル・コラン《花月》 1886年



fig.10 ラファエル・コラン《想い》 1904年

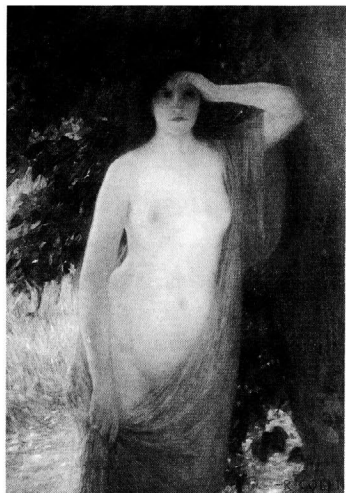


fig.8 ラファエル・コラン《静寂》 1904年



fig.9 ラファエル・コラン
《麦藁帽子を持つ婦人》 1894年



fig.11 黒田清輝《秋草》 1897年

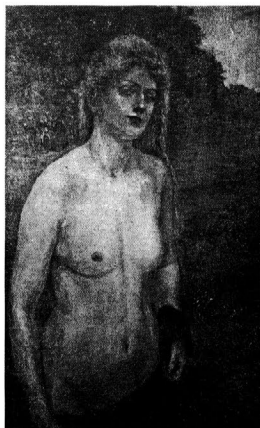


fig.12 黒田清輝《秋》(左)《春》(右) 1903年

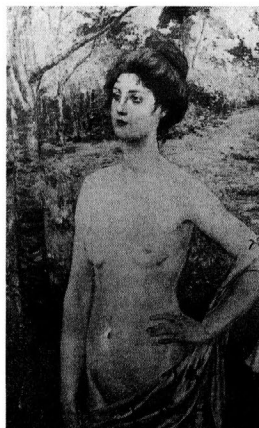


fig.13 黒田清輝《湖畔(避暑)》 1897年

の感覚にうったえる点に特徴があることである。黒田のことばでいえば「心地」「感じ」を表現しようとしているのである。そのため、作品につけられた画題の寓意や象徴にさして明確な意味内容があるわけではなく、感覚的でいくぶん曖昧な性格をおびているのである。

また、アカデミズムの画家であるコランにとって、裸体表現に少なからぬ重要性がおかれていたとしても、先の作品群にみられる裸婦は古典古代の裸婦像を範としたものではなく明らかに当世風の裸婦像であり、さらにいえば、裸体表現そのものが絶対的な規範ではなかったようである。たとえば、着衣像の樹下婦人図として1894年の年記をもつ《麦藁帽子を持つ婦人(Femme au Chapeau de Paille)》⁴⁰⁾(fig. 9)や1904年作とされる《想い(Méditation)》⁴¹⁾(fig. 10)などの作品がある。とくに《想い》は、裸婦像によるものと同様な感傷的テーマを絵画化するにあたってコランが着衣像をももっていたことを明らかにしてくれる。このようにコランにとっては、寓意性や象徴性も裸体表現のもつ意義も絶対的な規範ではなく折衷性あるいは融通性をもつものであったのである。黒田と同じくコランに師事した久米桂一郎は、こうしたコランの画風をおそらく正当に理解し、「現実の生活から離れ」ながらも「決して自然に外づれた空想ではない」「一種の理想画」と評している⁴²⁾。しかしながら、コランの画風のこのような折衷性、融通性こそは、裸体表現の伝統も寓意画の伝統ももたなかった日本洋画界にとっては受容しやすいものだったとも考えられるのである。

つづいて、黒田の画歴をみってみる。黒田にも、明治30年(1897)白馬会第2回展の《秋草》⁴³⁾(fig.11)、明治31年同第3回展の《樹陰》⁴⁴⁾、明治36年(1903)同第8回展の《春》《秋》⁴⁵⁾(fig.12)、そして先にあげた明治40年の《白芙蓉》、明治41年の《木かげ》などの一連の樹下婦人図がある。とくに黒田が明治33年(1900)から翌年にかけて二回目の渡仏をした後の作品、たとえば明治36年の《春》《秋》などは、先にみた1900年代前半のコランの一連の樹下婦人図からのあらたな感化の所産とみてよい。これらの作例から、黒田が一方ではコラン流の裸婦表現を日本に紹介しながら、他方では日本的な季節感のある情緒性、感傷性の描出をめざした作品をも積極的に制作していったことがわかる。明治30年の《秋草》では、やや作画的なポーズをとった着物姿の婦人を樹下に配しており、情緒的、感傷的な雰囲気の描出が意図されている。また、同年の《湖畔(避暑)》⁴⁶⁾(fig.13)は、樹下婦人図ではないが、《秋草》と同様な表現意図によって制作されたとみてよいであろう。

これまでみてきた初期文展における一連の作品群の日本における出発点は黒田のこの時期の作品にあるとみてよい。《秋草》《湖畔(避暑)》にみられる自然景を背景とした婦

人像の配し方、そして、そこに季節的画題をつける手法こそは、明治30年代から40年代にかけての洋画界において有力な傾向となっていったのである。そして、これらの作品ではコラン流の優美な感傷性が日本人好みの季節的な情緒性、感傷性に翻案されているのである。青木が《秋声》において試みたのも、これらの作品とまさに同質の絵画世界であった。

ただ、こうした趣向の作品の流行にはいくつかの問題点を指摘できる。それは、黒田が日本に移植しようと試みた西洋の伝統的な絵画理念とその理念にそった構想画の変容した様相を、これらの趣向の作品にみることができるのである。黒田の本格的な構想画《智・感・情》⁴⁷⁾についてみれば、その後、それを継承するような作品を黒田自身も周囲の画家も制作することは少なかった。それにたいして、季節的、情緒的な画題に仮託した「理想画」めいた作品、いわば「一種の理想画」が多く制作されたことはこれまでみてきたとおりである。こうした作品の流行は、まず主題の点からいえば、「知識とか愛とかいうような」⁴⁸⁾観念的な内容よりも、「心地」「感じ」といった感覚的なもののほうが当時の洋画界に受け入れられやすかったことをしめしている。また、実際の制作方法の点からみても、黒田の《湖畔(避暑)》や青木の《秋声》のように、比較的短時間ではじめから一枚の画布に向かって仕上げてしまう傾向が一般的になっていったことも推察される⁴⁹⁾。さらにいうならば、こうした季節的な主題を群像表現ではなく単独の婦人像によって、そして裸体表現よりも着衣像によって表現しようとする傾向がより定着していったことも指摘できるであろう。

ところで、こうした趣向の作品のなかで、とくに樹下に婦人を配した構図がなぜ多くもちいられたのかということについても簡単にふれておく。これまでみてきた一連の作品群の表現意図はおおよそ、自然景の背景と人物表現の調和あるいは対比によって、画面に感傷的、情緒的な雰囲気を描出することにあつた。この点において、樹は人物と背景とを有機的につながりあるものとする役割をになっていると考えられる。具体的には、樹が人物と接することによって、あるいは、人物の近くにあることによって、背景の自然景のなかに破綻なく近景の人物を配することができ、しかも、樹は構図上のアクセントにもなりうる。また、モデルは樹にもたれたり、手をそえたりすることによって、表情やしぐさを自然につけることができるのである。情緒的、感傷的な雰囲気を描出することにおいて、樹下に婦人を配するという設定が効果的であったと考えられるのである⁵⁰⁾。

4 青木の絵画観

これまで、青木の《秋声》が位置づけられるべき明治後期の洋画史の一つの側面についてみてきた。本作品は、まさに明治後期の洋画界において多く制作された「心地」「感じ」の描出を意図した樹下婦人図の一作例なのである。

森田恒友の回想によると、明治36年(1903)の白馬会第8回展に黒田清輝の《春》《秋》が出品されたとき、青木は「其背景の秋の森に見入って歎美」し、「一日先生の画を話題にしたこともあった」という⁵¹⁾。また、青木が《大穴牟知命》を出品した明治38年の白馬会第10回展において特別出品されたラファエル・コランの《麦藁帽子を持つ婦人》を見た可能性は十分にある⁵²⁾。青木は、かなり早い時期からこうした「心地」「感じ」を描き出す趣向の作品に注意をむけていたとみてよいであろう。

しかしながら、明治40年以前の青木はこうした趣向の作品を展覧会に出品することはなかった。明治36年の《黄泉比良坂》から、明治40年の《わだつみのいろこの宮》にいたるまでの青木の制作の中心をなしたものは、あくまでも歴史や神話に題材をえた構想画であった。そうした方向を転じて、文展出品作として《秋声》のような作品を制作したことには、それなりの要因が考えられなければならない。その外的な要因をあげるならば、先にもみてきた青木の中央画壇復帰への強い願望がまず考えられるのである。ただ、こうした消極的な要因のみによって本作品を青木の画歴のなかで位置づけることはできない。

青木は、明治40年に《わだつみのいろこの宮》を発表した際の自作解説において、自身の過去と将来の研究課題について次のように述べている。すなわち、絵画の成立には「想」「知」「技」の三要素が必要であり、明治37年の《海の幸》では「想」に、明治40年の《わだつみのいろこの宮》では「知」に、それぞれおもに意を注いで制作したが、今後は「技」に重点をおき「対象を現実の自然に採り所謂写実なる者が如何なる点迄及ぶ可きかを試する筈」と述べているのである⁵³⁾。青木が明治40年の時点で今後の課題とした写実的方向とはどのようなものであろうか。この点において《秋声》は積極的な課題をになっていたのである。

この観点から、青木の明治40年以後の画歴をみてみると、《秋声》をはじめ《漁夫晩帰》⁵⁴⁾、《月下滞船図》⁵⁵⁾ (fig. 14)、《二人の少女》⁵⁶⁾ (fig. 15)、《朝日》⁵⁷⁾ など、青木はたしかに現実的な光景を題材にとる方向に向かっているのである。ただ、河北倫明氏が指摘されたように、作画にあたって現実の自然を主題とすることが、そのまま作風として現実的であり自然的という保証にはならない⁵⁸⁾。《秋声》についてみれば、たしかに題材こそ現実的ではあるものの、先にみたように、モデルにはやや作為的とも思える表情やし

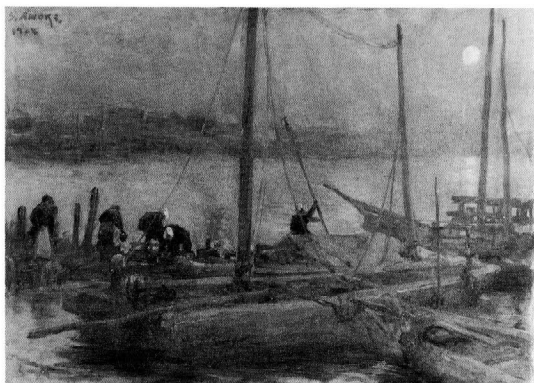


fig.14 青木繁《月下滞船図》1908年



fig.15 青木繁《二人の少女》1909年

ぐさがつけられており、しかも、「秋声」という画題をつけてある種の象徴性を意図していて文学的な抒情性がいかにわらずつきまとっているのである。それは人物画である《漁夫晩帰》、《二人の少女》などにもあてはまり、《月下滞船図》、《朝日》などの風景画においても抒情性がつきまとっていることは同様である。このようにみると、青木のいう写実とは、「物の写実であると共によほど内面的な、いわば情的でさえある現実の描写」⁵⁹⁾を意味していたとみなければならないであろう。ただ、こうした青木の写実観を、青木天性の貴重な資質とみるか⁶⁰⁾、それとも、青木個人の問題をこえた明治期の洋画家の限界⁶¹⁾とみるかは論のわかれるところであろう。

青木は明治37年に、雑誌『白百合』の記者に次のように語っている。「畢境技巧と云ふものは其現はし方で、つまり

具体的方法、即ち手段に過ぎない」もので「形而上なり形而下なりのある着想」が「パレットの上にかたまって夫れが絵画となる」のであって「思想は其目的であらうと思う。思想と言っても広い意義で例へば静物の林檎一つを描くにも其林檎に対する觀念思想が現はされなくてはならない」⁶²⁾。《秋声》など明治40年以後の作品をみると、ここで述べていることが、青木の晩年にいたるまで一貫した絵画観ではなかったかと思われるのである。明治40年の時点で、「技」を重点とした作品を今後の課題としてあげたときも、もっとも重要なのはあくまでも「着想」だったのである。そして、明治40年以前と以後ではその「着想」の内容が変化したとみるべきである。すなわち、明治40年以前では物語的、形而上的な性格がまさっていた着想の内容が、明治40以降では情緒的なもの形而下的なものへと変容していったのである。

そして、こうした着想のありかたの変容は、先にみた黒田清輝および明治後期の洋画界全体にもみられる傾向であった。西洋絵画の伝統的な絵画理念の移植を試みた黒田と、その黒田の絵画理念を継承して明治30年代のもっとも実りある構想画の世界を実現した感のある青木との、ふたりの画歴の奇妙な共通性に、明治後期の洋画史の一つの典型的な問題がひそんでいたと思われるのである。

むすび

本稿では、青木繁の《秋声》について、作品の制作状況、現状、文展への出品事情などについて報告と考察をおこない、本作品を青木の画歴および明治洋画史のなかで位置づけるとともに、明治後期の洋画史における問題点について考えてきた。

《秋声》は、明治30年代から40年代にかけて多くの洋画家たちが制作した「心地」「感じ」の描出を意図した樹下婦人図の一作例として位置づけられる。そして《秋声》もふくめ、こうした「心地」「感じ」の描出を意図した作品に、黒田清輝が日本に移植しようとした構想画の日本の変容とでもよぶべき様相をみた。

また、《秋声》は青木の画歴においては、それ以前の奔放な想像力による構想画から現実的な題材による写実画へと方向を転じた作品である。青木は、明治40年の時点で、それ以後は現実を対象とした写実の方向へとすすむことを表明していた。本作品は、この点において積極的な課題になっていたはずである。しかし、青木のいう写実とは、本作品からもうかがえるように、対象の迫真性をつきつめてゆくような性質のものではなく、むしろ対象に自己を沈潜してゆくような情緒性、感傷性の強いものであったといえる。そしてここで付言するならば、本作品が成功の作とな

らなかったことは、当時の青木の境遇ともあいまって、着想そのものが文展出品ということを意識しすぎ不十分な感興のまま制作されたことに起因するものといわざるをえないであろう。

それはともかく、今後は、先に述べたような青木の写実観やそれにもとづく作品が日本近代美術史のなかでどのような意義や限界をもつものであったのかをあらためて問うてみる必要があり、それは筆者の課題でもある。

(うえのけんぞう 石橋美術館)

註

- 1) 油彩・画布。133.0×100.0cm(以下、法量は、縦×横)。画面向かって右下に「T.B.S.AWOKI-1908-」の署名年記がある。画布は板で裏打ちされ、格子状の木枠に取りつけられている。
- 2) 油彩・画布。70.2×182.0cm。石橋美術館。
- 3) 油彩・画布。180.0×68.3cm。石橋美術館。
- 4) 青木繁『仮象の創造』、中央公論美術出版、昭和41年1月
- 5) 〔文献1〕「青木繁のことー『秋声』を描いたころー」『朝日新聞』西部版、昭和39年3月1日夕刊
〔文献2〕山上隆之輔「青木繁『秋声』について」『石橋文化センターニュース』第94号、昭和47年5月
- 6) 〔文献3〕「三上糸世書簡」(篠原木南「洋画家早川銈太郎」『木南帖子』第12号、昭和47年のなかで紹介)。なお、この書簡が紹介されている『木南帖子』は、謄写版(いわゆるガリ版)による印刷物で、部数はわずかと思われる。論者は、久留米市民図書館蔵のものを閲覧した。
- 7) 糸世や秀三郎の長兄早川銈太郎は、中丸精十郎画塾に学んだ画家で、大下藤次郎と親しい間柄にあった。(長野菊次郎「大下藤次郎氏の逸事(上)」『みづゑ』第85号、明治45年3月)
- 8) 〔文献1〕では「描き始めたのは四十一年九月二十日ごろ」とあり、〔文献2〕では「八月末」と報告されている。
- 9) この家の場所は、当時の町並でいうと、荘島町法雲寺丁で、当時の青木はこの家に住んでいたようである。(〔文献3〕および篠原木南「青木繁の水彩画『山鳥』」『郷土研究筑後』第6巻第9号、昭和13年9月)
- 10) 〔文献1〕
- 11) 河北倫明「青木繁の生涯(下)」『美術研究』第140号、昭和22年3月(『河北倫明美術論集』第3巻、講談社、昭和52年12月)など。

- 12) 「年譜」『青木繁画集』, 政教社, 大正2年4月
正宗得三郎「青木繁とその芸術」『造形芸術』第1巻第4号, 昭和14年12月
- 13) 〔文献1〕。ちなみに, 第2回文展の出品期日は10月9日までで, 展覧会期は10月15日から11月23日までであった。また, 青木は本作品を完成した後に早川家を訪れた際に, ちりめんのふくさに竜を描き同家に進呈している。その絵には, 「申歳暮筑紫阿彦戯画」の署名年記がある。(『朝日新聞』西部版, 昭和39年2月14日)
- 14) 「大正元年11月24日付梅野満雄宛蒲原隼雄(有明)書簡」「大正元年11月26日付梅野満雄宛蒲原隼雄書簡」「大正元年12月7日付梅野満雄宛蒲原隼雄書簡」(竹藤寛「青木繁・坂本繁二郎とその友」, 福岡ユネスコ協会, 昭和61年11月)
- 15) 竹藤寛氏は前掲書において, これらの書簡にでてくる額縁屋を「磯貝」と読まれているが, 実際にはこの額縁屋は現在の西新橋にある磯谷商店のこととみられる。青木と磯谷商店とのつながりは, 長尾一平編「嶽陽長尾建吉」, 昭和11年1月のなかに紹介される明治42年2月5日付の青木の書簡や, 「名作物語(17)」『東京朝日新聞』昭和2年6月22日などを参照。
- 16) 所蔵の変遷の経緯については, 竹藤寛前掲「青木繁・坂本繁二郎とその友」, 福田蘭童「父の墓を掘る一父青木繁の事どもー」『アトリエ』第10巻第5号, 昭和8年5月, 梅野満雄「青木繁画年譜」『郷土研究筑後』第8号, 昭和8年7月などを参照。
- 17) 色鉛筆, パステル, 水彩, 紙。48.0×33.3cm。東京芸術大学芸術資料館。
- 18) 以下, 本文中であげる初期文展の出品作はすべて『日展史』第1巻, 昭和55年7月に図版掲載されている。
- 19) 油彩・画布。115.3×81.3cm。東京芸術大学芸術資料館。
- 20) 油彩・画布。79.0×59.5cm。東京国立近代美術館。
- 21) 油彩・画布。73.0×42.4cm。東京国立博物館。
- 22) 油彩・画布。119.9×78.9cm。兵庫県立近代美術館。
- 23) 関東大震災により焼失。
- 24) 油彩・画布。121.5×60.5cm。栃木県立美術館。
- 25) 油彩・画布。97.5×64.0cm。
- 26) 油彩・画布。166.5×91.0cm。
- 27) 合評『日本及日本人』第473号, 明治40年12月1日(『日展史』第1巻に抜粋。以下, 本文中に引く展覧会評は本書より引用。)
- 28) 大下藤次郎評『早稲田文学』明治40年12月の巻
- 29) 前掲『日本及日本人』第473号
- 30) 石井柏亭他「第二回公設展覧会洋画合評」『方寸』第2巻第8号, 明治41年11月
- 31) 『読売新聞』明治41年11月16日
- 32) 文芽評『東京日日新聞』明治41年11月12日
- 33) 徳田秋声他合評『早稲田文学』明治41年11月の巻
- 34) 中村不折評『太陽』明治40年12月1日
- 35) 『黒田清輝日記』第1巻, 中央公論美術出版, 昭和41年7月
- 36) 油彩・画布。110.5×191.0cm。1886年。
- 37) 丹尾安典「和田英作―世紀末のこだま―」『比較文学年誌』第21号, 昭和60年3月および同氏「和田英作―世紀末のこだま―補遺」『比較文学年誌』第22号, 昭和61年3月
- 38) 油彩・画布。129.0×88.0cm。
- 39) 黒田清輝はコランに関する追想記のなかで次のように述べている。「大作は大抵, デッサンはデッサンで人間の体から取られて, そして色は色で別にいろいろスケッチ様のものを描いて置かれた, (略)。色の材料は夏の内に別荘の庭でモデルを使はれて, 材料を拵へて置いて, 冬に巴里の画室で製作せられました。」(「コラン先生の逸事」黒田清輝「絵画の将来」, 中央公論美術出版, 昭和58年6月)
- 40) 油彩・画布。194.0×112.0cm。福岡市美術館。
- 41) 油彩・画布。59.0×81.2cm。静岡県立美術館。
- 42) 久米桂一郎「コラン先生追憶」(久米桂一郎『方眼美術論』, 中央公論美術出版, 昭和59年6月)。久米がコランの作品を「一種の理想画」と評しているのにたいし, ビュビス・ド・シャパンヌの作品を「純然たる理想画」と評しているという興味ある指摘がなされている。(松本誠一「黒田・久米にみる理想画の行方」『佐賀県立博物館・美術館報』第82号, 昭和63年9月)
- 43) 油彩・画布。148.5×72.7cm。岩崎美術館。
- 44) 油彩・画布。78.0×93.7cm。
- 45) 『明星』卯歳第11号, 明治36年11月1日に図版掲載。
- 46) 油彩・画布。69.0×84.7cm。東京国立文化財研究所。
- 47) 油彩・画布。3面。各面180.0×99.8cm。東京国立文化財研究所。
- 48) 黒田清輝「美術学校と西洋画」黒田清輝前掲「絵画の将来」
- 49) 《湖畔(避暑)》の制作状況については, 黒田照子「亡夫清輝の思い出」『日本経済新聞』昭和40年10月27日を参照。
- 50) ただ, 本稿でとりあげた作品群とは別に, 藤島武二の《天平の面影》(明治35年, 石橋美術館)のような歴史風俗画にも樹下婦人図があることが注意される。藤島の場合は, 正倉院の《樹下婦人図屏風》など東洋の伝統的な樹下婦人図からの感化を受けているようである。(中田裕子「藤島武二《天平の面影》」『諧音』そして《蝶》に

表象された雅楽と西洋音楽」『プリダストン美術館・石橋美術館館報』昭和57年度第31号)。また、そもそもコランがなぜ樹下婦人図を描くようになったのかを考察してみることも興味ある問題である。あるいは、浮世絵などにもみられる樹下婦人図などとの接点があるのかもしれないが、今後の課題としたい。

- 51) 森田恒友「追想記」前掲『青木繁画集』
- 52) コランの《麦藁帽子を持つ婦人》が青木の《秋声》に与えた影響の可能性は、高階秀爾氏によって指摘されている。(同氏「ジャポニズムの里帰り」『日本美術全集第22巻 洋画と日本画』, 集英社, 平成4年4月)
- 53) 青木繁「美術断片—『わだつみの魚鱗宮』に就て—」『日本及日本人』第458号, 明治40年5月(青木繁前掲『仮象の創造』)
- 54) 油彩・画布。118.3×182.5cm。明治41年。
- 55) 油彩・画布。42.5×60.0cm。明治41年。石橋美術館。
- 56) 油彩・画布。60.5×45.5cm。明治42年。
- 57) 油彩・画布。72.5×115.0cm。明治43年。小城高校同窓会黄城会
- 58) 河北倫明「漁夫晚帰」『西部美術』第3輯, 昭和21年10月(前掲『河北倫明美術論集』第3巻)
- 59) 同上。
- 60) 同上。
- 61) 岸田和子「青木繁芸術の場合」『東京女子大学史論』第6集, 昭和33年
- 62) 青木繁談, 酒匂八尋生筆記「画談」『白百合』第2巻第4号, 明治38年2月(青木繁前掲『仮象の創造』)

本稿は、1989年10月14日に福岡市美術館で開かれた小研究会(第3回日本近代美術研究会)での発表にもとづくものである。なお作品の調査にあたって福岡市美術館の柴田勝則氏と後小路雅弘氏に、また資料の収集にあたって磯谷商店の長尾健一氏にご高配を賜った。記して感謝いたします。