

青木繁作《わだつみのいろこの宮》をめぐる

植野健造

はじめに

明治40年(1907)、青木繁は画壇での地歩を決する思いをこめて、東京府勸業博覧会に《わだつみのいろこの宮》を出品した。同作品は青木の自信作であったが、審査結果はかれにとって不本意な3等賞最末席におわった。それからまもなく青木は、父危篤の報をうけ郷里久留米へと帰省し<sup>1)</sup>、それ以降中央画壇への復帰を画策しつつも願いはかなうことなく、明治44年(1911)には短い生涯をとじた。

現在、石橋美術館(石橋財団)に所蔵される《わだつみのいろこの宮》<sup>2)</sup>(fig. 1, 2, 3, 4, 5)については、すでに河北倫明氏をはじめとした諸先学によって、さまざまな角度から論究がこころみられてきた。そうした研究の成果をえて、昭和44年(1969)には重要文化財の指定をうけ、《海の幸》<sup>3)</sup>(明治37年, fig. 6)とならぶ青木の代表作として、のみならず日本近代をも代表すべき貴重な作品として認められるにいたっている。しかし、わずか3年を隔てただけのこれら2作品の画風の懸隔は看過しがたいものがある。ほぼ同サイズの画面を横長に使った《海の幸》と縦長に用いた《わだつみのいろこの宮》は、未完成である前者の迫力ある構図、軒昂たる線描、「青とはた金の深き調和」<sup>4)</sup>をもった彩色にたいして、油彩画として完成度の高い後者は知的な構想や人工的な構図、「沈んだ落ち付いた情調」<sup>5)</sup>といった特色をしめしている。両者の画風の相異はどのように説明されるべきであろうか。一方、《わだつみのいろこの宮》以降、すなわち明治40年の久留米帰省以後晩期の青木の画歴に目をうつすと、以前の文学的・歴史的連想を主題とした作品は影をひそめ、一転して風景や人物を写生的に描いた作品がほとんどをしめている。本作品を分岐点として、描かれるべき主題に大きな転換がみられるのである。

すなわち本作品は、たんに青木の代表作であるというばかりでなく、青木の画風や主題の変遷を考えるうえでも重要な意義をもっているのである。しかし従来、《海の幸》から本作品へ、さらに本作品以降の作品群へといった青木芸術の変遷は、この夭折の画家の伝記にただよ悲劇性と不当に重ねられて解釈されてきた感がないわ

けではない。また本作品は、多くの青木繁論のなかではつねにとりあげられながらも、独立して論究されることは少なく、作品にそくした十分な報告がなされているとはいえない<sup>6)</sup>。本稿は、こうした事情をふまえ、まずは作品の特色を現状、構図、構想のあり方といった諸点から詳察したうえで、本作品をもういちど青木繁の画業のなかで、そしてより幅広い明治美術史のながれのなかで位置づけようとするものである。

(1)

はじめに、本作品の来歴と修復歴について簡単にふれておく。本作品は、青木の没した翌年の明治45年(大正元年, 1912)に東京と福岡で開催された青木繁遺作展の終了後、青木の遺族のもとにもどされた。その後、大正14年(1925)に梅野満雄氏のもとにわたり、昭和14年(1939)に東京と翌15年に大阪で開催された青木繁遺作展を機に石橋正二郎氏の所蔵となり、石橋コレクションとして石橋財団の所蔵へといたっている<sup>7)</sup>。

また、本作品は昭和56年(1981)から57年にかけて修復された。その際の修復記録<sup>8)</sup>によれば、その時点ですでに裏打ち処置がほどこされていたことが確認され、現状の画枠も当初のものでないことが推定された。裏打ち処置と画枠の変更がいつの時期におこなわれたかは明らかでない。昭和56年から57年の修復では再裏打ちをほどこし、画面部の欠損箇所と凹凸を平滑にしたうえで、全面にニス膜を塗布して若干の補彩がくわえられている。現状では画面上部の人物の左肢や画面左下(以下画面についての左右は向かっての意)の人物の顔部に修復以前のひびわれの跡をうかがわせるが、塗布されたニスがむらなく光沢をたもち、保存状態はまずは良好といえる。

さて、作品そのものについてみてゆくことにする。まず本作品の主題、描法、構図などの諸点を詳察し、本作品の特色を明らかにしたい。その際、青木自身が自作について解題した、『滄海の鱗宮』<sup>9)</sup>および『美術断片—『わだつみの魚鱗宮』に就て—』<sup>10)</sup>という二つの自作解説文を適宜に参照・引用する。

主題は『古事記』の海幸と山幸の物語を題材としている。画面は上方の山幸彦(彦火々手見命)が、うしなった釣針をさがして海底にある「魚鱗の如く造れる」宮室へとくだったところ、下方左に赤衣を纏う立つ海神豊玉毘売と、右に白衣を纏う豊玉毘売の従婢の二人に邂逅する場面をあらわしている。

画面全体は、海底の情景をあらわすべく青緑色を主調として描かれている。本作品の特色としてまずあげられるのは、未完成のままにおわることの多かった青木のそれまでの作品群と比べてみたとき、本作品が油彩画とし



fig. 1 青木繁《わだつみのいろこの宮》(1907)

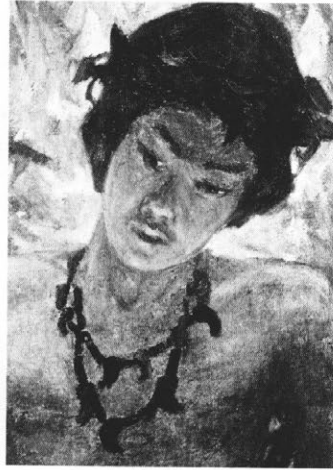


fig. 2 青木繁《わだつみのいろこの宮》  
部分

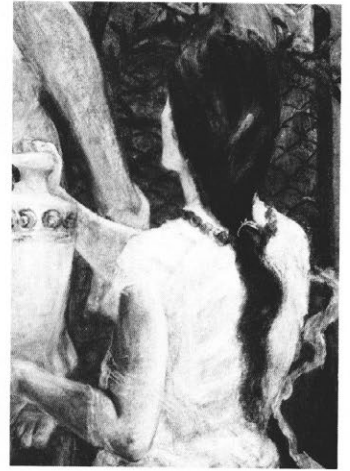


fig. 4 青木繁《わだつみのいろこの宮》  
部分



fig. 3 青木繁《わだつみのいろこの宮》  
部分



fig. 5 青木繁《わだつみのいろこの宮》  
部分



fig. 6 青木繁《海の幸》(1904)



fig. 7 青木繁《自画像》(1903)



fig. 8 青木繁《黄泉比良坂》(1903)



fig. 9 青木繁《大穴牟知命》(1905)



fig.10 青木繁《秋声》(1908)

てひととおりの仕上げがなされており、完成度が高いことである。青木自身が博覧会の出品に際して、

…我輩は全く半成にも行かぬのが多かつたが、今回は後二週間あれば一通り成就する、…<sup>11)</sup>

とのべており、三人の人物はもちろん、周囲の井戸や海藻類や宮殿の鱗状の塀までも比較的丹念に着色されており、画面の隅々まで緊密さをもって仕上げられているのである。とはいえ、その一方で青木が、

…下部の方は先づ佳いが中部と上部は未だ出来上つて居ない。<sup>12)</sup>

とのべており、このことばを裏づけるように、現状の画面の上部と下部では微妙な描写密度の差異が認められる。三人の人物のうち、最も濃厚に着色され緻密に描写されているのは下方左の豊玉毘売であり、赤衣をすかして人体のモデリングが立体感をもって描かれており、赤衣からのぞく足先は特に入念に描かれている。そのつぎに丹念に描かれているのは右方の従婢である。しかし、上方の山幸彦となると、顔の表情はぼんやりとしており、左手先や左足先の指の形態も不明瞭なままである。人体としての写実性は豊玉毘売に比べればかなり乏しいといえる。また、上部の木の葉は筆のタッチがやや粗く、葉と葉の間には画布の地色がそのままのぞく部分もある。青木の先の文章や後でみる構想の過程、そして現状から判断して、本作品がおおむね下部から上部へと仕上げられていったことが推察されるのである。

ここで、そうした作品全体における完成度の高さと、作品内部における仕上げの粗密に関連して、青木の作品に特徴的な朱色の輪郭線についてみてみる。本作品では、朱線は豊玉毘売にはほとんど認められない。従婢では後髪の部分と右肩から胴にいたる輪郭に沿ってわずかにみられる。朱線がもっとも多くみられるのは山幸彦である。山幸彦の肉身部の輪郭に沿ってのはほぼ全体と、頭部の輪郭および髪の毛の分け目、そして眼、まゆ毛、耳の部分に朱線がひかれている。しかも、この朱線は下描きの線といった性質のものではなく、ひととおり着色をおえた後にひかれた線であることは、山幸彦の右足底の輪郭をなぞる朱線が、画面に向かって手前にある従婢の左手の上をはしっていることから明らかである。しかし、最終的な輪郭線としては、形態を確固としてうきだたせるような断定的な描線ではなく、ややかばそいニュアンスのある描線といえる。留意すべきは、朱線の認められる部分がさきにみた描写の曖昧な部分と多く符合していることである。すなわち、本作品でみるかぎり、朱線は描写、着色の不足を補足する役割をもっているように思われるのである。

この朱線は、はやくは明治36年(1903)の《自画像》<sup>13)</sup>

(fig. 7)や《黄泉比良坂》<sup>14)</sup>(fig. 8)以来、青木の作品には頻繁にみられる。それら朱線のみられる作品群をまとめてみると、つぎのような三つのことがいえる。その一は、朱線が制作途上のどの段階でひかれるかについてであるが、作品内のある部分では着色の途中でひかれていたり、また別の部分では最終的な段階でひかれていたり、とさまざまで、制作のある特定のきまった段階でひかれるわけではなさそうである。たとえば《海の幸》では、絵の具の層の下にある線と上にある線が混在している。本作品では、さきにものべたように、一様に最後の段階でひかれているようである。その二は、朱線と鉛筆や木炭などによる黒い線との関係について。黒線も朱線と同様に多種多様な様相をしめすが、おおむね黒線の方は下描きの線であることが一般的であり、下描きの構図によってひとまず彩色された後に朱線がひかれることが多い<sup>15)</sup>。つまり、下描きの形態を彩色の上から描き起こすように朱線がひかれるのである。しかしその場合、下描きの黒線と彩色後の朱線は重なっていないことも多い。朱線は、制作途上における修正的な役割をも果たしていると考えられる。その三は朱線の性質について。《自画像》や《海の幸》では、奔放で力強い線が断続的に二重・三重に重ねびきされており、そのまま画家のデッサン力をはかりうるような線がみられる一方で、本作品や《秋声》<sup>16)</sup>(fig. 10)のように、遠目では気づかないような抑制された線があり、同じ朱線でも線がもつ性質に大きな差異が認められる。以上のことから、青木においては制作途中の変更をそのつど描きとめるために、また、ときには、一応の完成をみた画面をもう一度計量しなおし、描写の不足を補い、個々のモチーフの輪郭を際立たせたり修正したりするために、さまざまの朱線がひかれるのである。

こうしたことを考慮すると、本作品にみる朱線はずいぶん抑制されており、下描きの黒線との大きなずれもなく、完成作へといった段階で個々のモチーフのデッサンや全体の構図が前もって相当に準備されていたと推測される。しかし、その一方では本作品も完成度が高いとはいえ、朱線の多くみられる山幸彦などはなおいっそう着色を濃密とすべく手をくわえる用意があったことも考えられるのである。

## (2)

つぎに本作品において、『古事記』の物語が画面としてどのように構想され、その構想がいかなる構図をもって表現されているかをみてみる。さいわいにして本作品には、鉛筆素描による4枚の画稿(fig. 11, 12, 13, 14)と油彩による2枚の下絵(fig. 15, 16)がしられており、構想



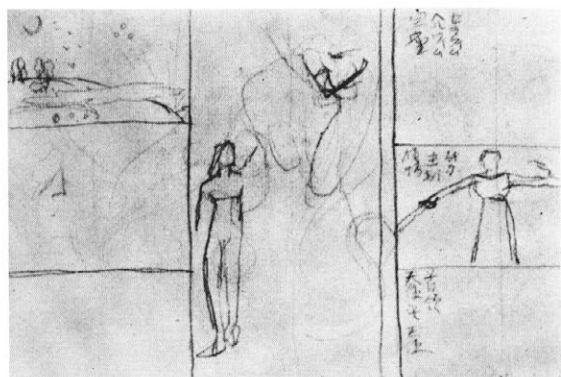


fig.11 青木繁《わだつみのいろこの宮 下絵》  
(c.1907) 鉛筆・紙 14.5×23.0cm

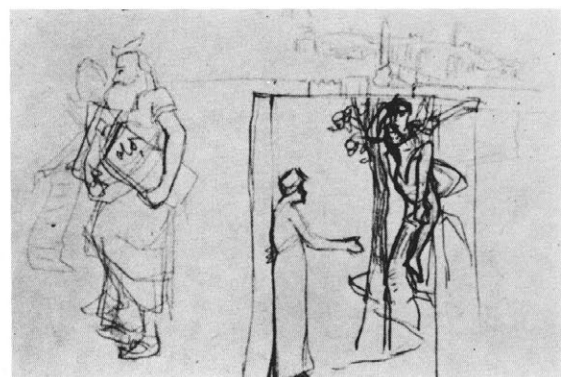


fig.12 青木繁《わだつみのいろこの宮 下絵》  
(c.1907) 鉛筆・紙 14.5×23.0cm



fig.13 青木繁  
《わだつみのいろこの宮 下絵》  
(1907) 鉛筆・紙 14.5×6.1cm



fig.14 青木繁  
《わだつみのいろこの宮 下絵》  
(1907) 鉛筆・紙 14.5×6.1cm



fig.15 青木繁《わだつみのいろこの宮 下絵》  
(1907) 鉛筆・紙 33.0×23.5cm



fig.16 青木繁《わだつみのいろこの宮 下絵》  
(1907) 鉛筆・紙 70.5×31.8cm  
栃木県立美術館

を図像化してゆく過程をある程度知ることができる。

まず、モチーフについてみれば、完成作である本作品には、首飾りをする山幸彦と玉器を手にする豊玉毘売とその従婢の三人の人物を中心<sup>たまたま</sup>に、舞台の説明のためのモチーフである神の依代としての桂木、その前の井戸、背後の鱗状の塀、山幸彦が首飾りからはずして玉器に吹きかけた玉など、『古事記』の当場面に登場するモチーフがもれなく描かれている。しかし、構想の当初からこれらすべてのモチーフが考慮されていたわけではなさそうである。いま、本作品へといった構想の展開過程を、下絵のもつ具体性および完成作との近似性からみて fig. 12 から fig. 14 へ、そして fig. 16 をへて本作品へとならべてみる。まず、fig. 12 から fig. 14 への過程で、山幸彦と豊玉毘売との1対1の対面が従婢を含んだ1対2の対面に改変されている。『古事記』そのものを参照すれば、豊玉毘売と従婢は同時に山幸彦に出合ったわけではない。桂木の上<sup>うしろ</sup>にいた山幸彦に最初に出合うのは、玉器をもって井戸に水汲みにきた従婢であり、豊玉毘売は従婢の報告を聞き宮室より出て山幸彦に出合うのである。さらにこの段階で、宮殿や玉器のモチーフがくわえられている。そして、完成作である本作品では、井戸や山幸彦が玉器に吹きかけた玉などがくわえられるにいたり、fig. 14では遠景に描かれていた宮室が近接されて塀のみが背景の一部となっている。こうした構想の進展におけるモチーフの増加は、画想の出発点において、山幸彦と豊玉毘売との海底での邂逅にのみ焦点をもっていた画家の関心が、物語のより広い文脈、よりテキストに即した内容を表現することに傾いていった証左であると考えられる<sup>17)</sup>。

モチーフの増加とあいまって注目すべきは鉛筆画稿から油彩下絵ならびに完成作へといった構図の変化である。鉛筆画稿の4枚に共通する構図は、画面右よりに桂木と樹上に坐す山幸彦を、左側に豊玉毘売(と従婢)を配し、山幸彦と豊玉毘売の出合いをやや高低はあるが左右の対置としていることであるが、油彩下絵 fig. 16 になったとき、桂木を中心としてその左右に豊玉毘売と従婢をシンメトリカルに配し、二人が見上げる格好で樹上に山幸彦が坐するという構図に変わっているのである。山幸彦と豊玉毘売の邂逅の場面を左右の対面から上下の対面へと変える構図の改変にともない、画面はより縦長で細長いものとなった。そしてすでに、鉛筆画稿の fig. 13 や fig. 14 の段階でみた複層的構図は油彩下絵 fig. 16 の段階で確定的となっている。そして本作品では、いったん上下二段にわけられた構図が再び一つの画面として統合された。その際、fig. 16までの下絵にあった自然な流動感<sup>ようりゅうかん</sup>は抑制され、理智的な均衡に支配された構成となって

おり、縦長の画面の中に三人の人物をはじめ物語の状況を説明するモチーフが破綻なくおさまる、「計算しつくされたような密度」<sup>18)</sup>を獲得した画面となっている。

こうした鉛筆画稿から油彩下絵をへて完成作へといった構図の改変は、そのまま自然な延長線上にあるものとは思われにくい。完成作の構図には、その理智的な構成をうながす契機となった原<sup>プロトタイプ</sup>型ともいべき他の作品が想定されるのではなからうか。そのあたりの事情について、青木自身は、

サー・エドワード・バーンジョンスのデコラチーブ・  
コムポジションに似てゐる處があるかも知れぬ、…<sup>19)</sup>

とのべている。本作品の構図に、イギリス・ヴィクトリア朝の画家エドワード・バーンジョンスの影響があることを青木は自認しているのである。青木と19世紀イギリス美術との関連が近年明らかにされつつある<sup>20)</sup>。そのなかで、いま問題となる本作品の構図については、かつて海野弘氏が提出された説をもういちど検討してみたい。同氏は本作品の縦長の画面とY字型の構図が、ヨーロッパ美術のうちに数多い磔刑図によって蓄積されてきたY字型の構図に感化されたものであろうと推定され、青木が感化された可能性のある具体的な作品として、バーンジョンスが原画を描き、ウィリアム・モリスによって完成されたステンドグラス《キリスト磔刑図》<sup>21)</sup> (fig. 17)をあげられた<sup>22)</sup>。たしかに、本作品の原<sup>プロトタイプ</sup>型を青木が影響を受けたことを自認するバーンジョンスの作品中にもとめれば、《キリスト磔刑図》が最も類似性が高いといえる。しかも、両作品の類似はY字型の構図にとどまらない。山幸彦の頭部の周辺にうっすらと光る頭光についてみる。日本でも古来より神仏に頭光を配することはいうまでもないが、本作品の頭光は、むしろさきの《キリスト磔刑図》のキリストにみえる頭光や、さらには同じくバーンジョンス作の《受胎告知》<sup>23)</sup> (fig. 18)中の大天使ガブリエルにみえる頭光など西洋の宗教画にみられる頭光に出所がありそうである。ちなみに、本作品の山幸彦の頭光は、『古事記』中の「従婢が井戸で水汲みをしようとするとき井戸に光がさした、そこで見上げると桂の木の上に山幸彦がいた」という箇所<sup>24)</sup>の井戸にさした光を、青木が絵画的に解釈して表現したものである。それは青木自身が、

樹上<sup>じゆうじやう</sup>の日子は即ち井の光ありの警句を生かしたつもり…<sup>24)</sup>

とのべていることから明らかである。また、画面上部の金色のアーチについても考えてみる必要がある。このアーチ型については青木自身はとくに言明していない。いうまでもなく西洋の建築構造に由来するこのアーチ型を画面の意匠とした日本の画家は多くはない。本作品は



fig.17 パーン=ジョーンズ  
《キリスト磔刑図 原画》  
(1887)



fig.18 パーン=ジョーンズ  
《受胎告知》(1879)



fig.19 岸田劉生《麗子五歳之像》(1918) 油彩・画布  
45.3×38.0cm 東京国立近代美術館

その早い例といえる<sup>25)</sup>。アーチ型を意匠としてたびたび画面にとりこんだ画家としては、青木よりやや後の岸田劉生がいる。かれの場合、家族や自身の肖像画の飾り縁としてアーチ型を描きこむことが多く、そうすることによって画面にモニュメンタルな性格を付与している(fig. 19)。岸田劉生におけるアーチ型意匠は、デューラーなど北欧クラシック絵画から受けた感化の所産であることはよく知られている。青木の場合はどうであろうか。この点でもまた、パーン=ジョーンズ原画の《キリスト磔刑図》が想起されるのである。青木はそのスタンドグラスのデザインから、Y字型の構図のみならず上部のアーチ型をも借用したことが考えられるだろう。さきに引用した青木の「サー・エドワード・パーン=ジョーンズのデコラチーフ・コムポジション」という言い方は、パーン=ジョーンズの作品全体にみえる装飾的な構図をさしていると考えるのが妥当であろうが、より具体的な、たとえばスタンドグラスのデザインや下絵をさした言い方とも解釈できよう。

青木がパーン=ジョーンズの《キリスト磔刑図》に感化されたとする確証はない。けれど、これまで検討してきた構図の特色からみて、本作品がヨーロッパ美術の伝統的な図像を典拠としていることだけは確認される。そして縦長の大きな画面、シンメトリカルな人物の配置、山幸彦の頭光、上部の金色のアーチ型のいずれも、画面にモニュメンタルな性格をあたえるための有力な手段となっているのである<sup>26)</sup>。

### (3)

一方、作品のみからはうかがうことのできない、作品の裏にある構想のあり方や制作にまつわる苦心などは、これまで折にふれて引用してきた青木自身の自作解説文「滄海の鱗の宮」<sup>27)</sup>から具体的に知ることができる。この解説において青木は、まず本作品の主題となった『古事記』の物語を紹介し、つぎに制作にいたるまでの構想をのべ、つづいて作品に登場するモチーフを物語からどのように解釈して絵画化したかをくわしく説明している。青木の神話にたいする興味と知識の深さを知ることができるが、この文章で注意すべきは、物語から絵画化する際の翻案の仕方に徹底した知的・学問的な考証がなされていることである。すなわち、湯津香木、井、魚鱗の堀、玉器、海藻といったすべてのモチーフをいちいち学問的に考証して絵画化しているのである。ここでは一例として、湯津香木に関する記述を引用してみる。

湯津香木はユヅなるカツラでユヅは形容詞、カツラは香の高い草木の枝葉を頭髮の飾としたのであるから夫れに適した植物の義。この香樹は其時代に重に

門前杯に植ゑておいたものと見える。(中略)それでこれは海宮にも陸上と同じに門前に香樹があるとの想像であるがこれを畫にすると少しく困る。(中略)そこでこの香樹は必ずしも陸上で命名せられた肉桂若しくは楠樹の如きものでなくて、海の世界で謂ふ所の香藻をと思つたが、海苔やら若布ならばあるけれども攀ちて以てこれに上ぼることは出来ない。また博物學から云つては紅藻類、褐藻類、綠藻類は其海水の深淺によつて生體上各其區域を異にして居るので、遂に適當なものをと撰んだ結果は陸上の桂木と海中の海松及昆布を褐藻類として新たに植物をこしらへたのである。

すべてのモチーフをこのように考証しているのである。青木はこの解説中に登場するだけでも、「博物學」、「國文學」、「神學」、「考古學」、「人類學」といった専門分野をあげている。本作品にたいする知的な探究は個々のモチーフだけにとどまらない。青木は構想に先立って、海底の情景を頭にきざむために海底に何度もめぐり、房州の安房神社に行つてその宝物を見、この神話を生んだ地勢をつぶさに調べてみたときまで記している。本作品の構想のあり方を規定するものは、この文章から読みとれるような、學問的考証と實際の経験に裏づけられた実証的な態度といえるだろう。

以上、本作品の特色を作品自体と青木自身の文章の両面から具体的にみてきた。本作品の主題はもとより山幸彦と豊玉毘売の邂逅の場面にあった。青木は構想の進展にともない、物語のその前後に登場するモチーフをあまざとりいれ、それらのモチーフに付された説明や形容をできるかぎりいかすように腐心することによって、物語のより広い文脈、物語により即した内容を説明しうる構図を指向していったと思われる。一方、物語を絵画的に翻案するにあたっては、學問的考証と實際の経験に裏づけられた実証的な態度が根底にあった。そして、こうした構想を最終的に図像化するにあたって、キリスト磔刑図のような作品を参照することにより、西洋の最も伝統的な構図に匹敵しうる日本神話の図像を獲得しようとしたのであり、しかも、その日本神話の図像にモニュメンタルな性格さえあたえようとしたのである。

#### (4)

これまで、本作品のもつ完成度の高さや実証的な構想のあり方、構図にみえる西洋的な要素といった特色をみてきた。それでは、こうした特色をもつ本作品は青木芸術のなかでいかに位置づけられているだろうか。青木の代表作としてはほぼさだまっている感のある本作品の評価にも、その評価の内容についてはなお検討を要すべき問

題点があるように思われる。ここで、その問題点を整理しておくことにする。

まず、出品当時の批評から本作品の評価をみえる。肯定的な見解としては、『國民新聞』明治40年3月29日の記事「鳴瀬生」、『博覽會の洋畫』<sup>28)</sup>一があげられる。この評では、本作品の構図、色、描法ともにおかしな所がなく感じがよいが、そのなかでも構図が最もすぐれているとし、海底の情景をあらわすべき多くのモチーフの活用や色の配合にも作者の苦心が見えており、「場内の逸品」と高く評価している。一方、やや否定的な見解が『讀賣新聞』明治40年5月5日の記事<sup>29)</sup>にみえる。この評では、第一に本作品のシンメトリカルな構図や人物の姿にみえる西洋的な扱い方が気になることを指摘し、第二に青木の従來の作品にみられたような「奔放熱烈の氣」がうしなわれていることへのものたりなさのべられている。この兩記事において興味深いことは、両者が言い方は異なるが共通に本作品の完成度の高さや人工的な構図といった特色をあげながら、その特色を『國民新聞』の方は、よくまとまっていると肯定的に評価し、『讀賣新聞』の方は、ある種のものたりなさをあげて消極的に評価していることである。すなわち、本作品の完成度の高さ、画題の西洋的な扱い、人工的な構図といった特色がそのまま評価のわかれめとなっており、そこには当時における作品評価のあり方に関した重要な問題があるように思われるのである。

さらに重要な問題としては、本作品を消極的に評価する『讀賣新聞』の記事が、青木のそれ以前の作品と比較しての見解であることである。この記事と同様な、青木のそれ以前の作品と比較して本作品を消極的に評価する見解は、青木没後に青木の画友や知友によって発表された追想記のなかにもしばしばみられる。森田恒友は『海の幸』以前に出て居る様なよい氣持ちは失せて居た<sup>30)</sup>といい、高村真夫は「白馬賞の時の様な温かい『チャーム』がなくなつて」<sup>31)</sup>といい、正宗得三郎は『海の幸』から見ると氣魄が稍々衰へかけた感じがある<sup>32)</sup>というように、それぞれに本作品についてのべている。こうした見解がきまると、木下杢太郎がのべたような、

…未製品で、むしろ素描に近い『海の幸』が却つて尤も完全に近い藝術で、色彩などを顧慮し過ぎた『いろこの宮』はもう墮落の時期にはいつてゐるのである。<sup>33)</sup>

といった見方にさへなるのである。そして現在においても、青木を浪漫主義の代表的画家としてとらえ、青木らしきやかれのもつ浪漫的資質をたとえば『海の幸』に典型的にみるような立場からすれば、『わだつみのいろこの宮』をやや消極的に評価する傾向さえある。しかしながら、





fig.20 青木繁《海景(布良の海)》(1904) 油彩・画布  
35.0×71.5cm 石橋美術館



fig.21 青木繁《天平時代》(1904)



fig.22 青木繁《日本武尊》(1906)

本作品の制作された明治40年(1907)は、文芸界でいえばすでに浪漫主義から自然主義へと移行した時期であった。浪漫主義的な文芸思潮に鋭敏に共鳴しえた青木であるならば、自然主義への移行という文芸界の動向にもまた何らかの対応があったのではなかろうか。もしあるとすれば、その対応のあり方を検討してみる必要があるだろう。そうすることによって、浪漫主義の画家青木繁とはやや別な側面がみえてくるかもしれない。そのことを検討するためには、本作品をもって最後となった青木のいわゆる空想画が、明治洋画史のなかでいかなる脈絡にあったのかをもう一度考えておく必要があるだろう。以下の章では、これらのことについて考察する。

#### (5)

『國民新聞』の批評が、青木のそれ以前の作品に比べて《わだつみのいろこの宮》が活気をうしなっていることにもものたりなさ表明している点についてさきにのべた。しかし、同記事は同じ展覧会に出品された中村不折の同主題の作品《井辺の杜樹》に比べれば、本作品を

其理想畫的資質の多くを具備したる點に於て吾人は  
この裝飾的繪畫を取らむ。

として評価している。

ここにいう「理想画」的資質とは何であろうか。青木のそれ以前の作品の評などにもこの「理想画」ということばがしばしばみられる。青木に関するのみならず、当時の展覧会評などにもこのことばが多くみえており、当時において重要な概念を含んでいるように思われる。ここで、青木に関する言及のうちに「理想画」という用語をさがし、この用語の意味をおぼろげながら明らかにしてみる。そして、本作品へいたるまでの青木が追求した空想世界を「理想画」ということばでよび、そのうえで明治洋画史において一つの領域をなす「理想画」の脈絡のなかで本作品を位置づけてみたい。

まず、明治36年(1903)白馬会第8回展に出品した十数点におよぶ神話画稿類をさしてつぎのようにのべられている。

絢爛たる「デコラチーフ」の色彩と、奔放なる神話の「コムポジション」と、總て或る「チャーム」を持つて居た小さき理想畫であつた。(高村真夫「追想記」<sup>34)</sup>、○印引用者、以下同様)

「コムポジション」をもった広義の歴史画をさして「理想画」とよばれているのである。翌明治37年(1904)白馬会第9回展に出品した《海の幸》についてはつぎのような評がみられる。

青木繁氏の作は不相變の理想畫で、愈々此方面に進まれるのは最も嬉しく思ふ。氏が今日の作は果して

成功なるものか何うかは別として、何所からこの様な畫想が湧くのかと唯々敬服に堪へぬのである。

(三宅克己「白馬會畫評」<sup>35)</sup>)

歴史画のみならず、身の聞に題材をとったものでも、そこに画想をめぐらせ、画想を画面上の構図として定着させた作品もまた「理想画」とよばれている。同展に《海の幸》とともに出品された《磯》(どの作品が特定できないが、一連の海景シリーズの一つであろう。fig. 20)にたいする評は、「理想画」の概念をもうすこし明らかにしてくれる。

青木繁氏の『磯』は用筆堅固にして、よく潑瀾たる海波と、粗き岩とを翻出し得、吾人をして理想畫に耽れる氏に、尚此寫實の筆あることを悦ばしめたり。

(石井柏亭「白馬會畫評」<sup>36)</sup>)

つまり、画想をコンポジションとして画面に定着させる「理想画」は、実際の風景などを写實的に描く写生画と対置されるものといえるだろう。さらに有島壬生馬は青木を追想してつぎのようにのべている。

氏が理想畫を題材に取つたのは、目前の實在に興味の少なかつた證據であり、其の思索が常に空想に傾き、思想と言葉に傾き易かつたのを告白するものであるが、…。(中略)であるから氏の作品の中には、時に目で視ずに、言葉で讀まねばならぬ畫も出來た。(有島壬生馬「二つの特色」<sup>37)</sup>)

「理想画」とは、空想や思想や言葉から生まれた画想を表現したものであり、それゆえ、ときとしては「言葉で読まねばならぬ」絵とさえなるのである。

白馬会第8回展に神話画稿類を出品した明治36年(1903)から本作品が制作された明治40年(1907)にいたる期間、青木の制作の骨格をなしたものは、この理想画とよばれた作品群である。すなわち、《黄泉比良坂》(fig. 8)《閻魔弥尼》<sup>38)</sup>《海の幸》(fig. 6)《わだつみのいろこの宮》(fig. 1)などであり、さらには《天平時代》<sup>39)</sup>(fig. 21)《大穴牟利命》<sup>40)</sup>(fig. 9)《日本武尊》<sup>41)</sup>(fig. 22)などをくわえた作品群である<sup>42)</sup>。この期間の青木が、理想画をもってみずからの制作の中心としたことには、彼自身の資質と環境やさまざまな歴史的背景が考えられる。いま、それら多くの要因のなかから、青木が学んだ東京美術学校の教育、なかでも同校の教授であった黒田清輝からの感化について重要視したい。

黒田は明治26年(1893)にフランスから帰国し、同29年東京美術学校に開設された西洋画科の主任教授として同31年よりその任にあたった<sup>43)</sup>。新編朝者、そして教育者としての黒田が日本に移植しようとしたところのものの一つは、西洋の伝統的なアカデミズムの理念であった。その理念とは「はっきりした骨格と明確な思想を備えたコ

ンポジションを作り上げること、別の言葉で言えば、絵画に思想を語らせる」<sup>44)</sup>ことである。そのような理念のもとづく作品を黒田は、スケッチにたいして「絵」または「タブロー」とよび、また別のところでは「構想画」「理想画」とよんで折にふれて説明しているが、一口にいえば、「人体表現を基本としてある明確な意味内容を持ち、十分な準備を経て作り上げられた作品」<sup>45)</sup>といえる。その作例として、黒田自身は《昔語り》<sup>46)</sup>(fig. 23)と《智・感・情》<sup>47)</sup>(fig. 24)という二大構想画を呈示した。黒田はそうした理念をもち、美術学校西洋画科の授業にあたる抱負を「美術学校と西洋画」<sup>48)</sup>においてのべている。そのなかから具体的な教育課程にふれた部分をつぎに要約してみる。

○洋画科は4年制で、1年は石膏写生、2年は人物裸体等の写生、3年になって油絵を習はせ、4年は卒業制作にあてる。

○1・2年の間も、風景画は実地写生とする。

○脳裏の教育、すなわち想像力を養うために、3年生となれば毎週1回ほど歴史画の課題を与える。

○歴史画を課題にするといっても、何も歴史画を重んじてのわけではない。たとえば、智識とか愛とかいうような無形の画題に想像をめぐらすことこそ高尚なことであるが、2・3年ではできそうにもない。まずは歴史画をもって稽古を積むことが適当と思われるからである。

ここに黒田の構想した美術学校の教育課程を引用したのは、青木の画歴や絵画観に美術学校の教育、ひいては黒田の理念が思いのほか重要な影響をおよぼしていると考えられるからである。青木が美術学校西洋画科選科に入学したのは、西洋画科開設から4年後にあたる明治33年(1900)であり、同37年の卒業にいたる4年間同校に在籍していた。青木の在籍当時、黒田の構想通りの教育課程がおこなわれていたかどうか確かめがたいが<sup>49)</sup>、河北倫明氏によって編年的に編集された「青木繁作品目録」<sup>50)</sup>によって、青木の習学過程を詳細におってみると、前述した、黒田が構想する教育課程にほぼ一致した経過がみられるのである。すなわち、明治35年以前(すなわち美校の1～2年)のものは、石膏像や人物の素描をはじめとして妙義山旅行の写生帖など基礎的習画段階にある。この時期には、理想画とよぶる作品は遺品に徴するかぎりみられず、妙義山の写生帖などむしろ風景画家としての資質をしめしている。森田恒友は明治35年ころの青木を追想して、

夕照や宵月やは其頃の彼の最も好む畫題であつた<sup>51)</sup>。とのべている。神話や古代の風俗に題材をえた理想画的主題をあつかうようになるのは明治36年(美校の3～4



fig.23 黒田清輝《昔語り》(1898)



fig.25 青木繁《舞妓》(1903) 木炭・紙  
59.7×44.5cm

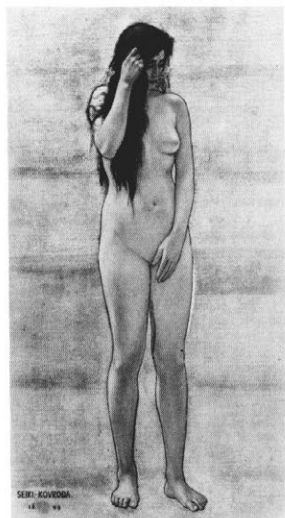
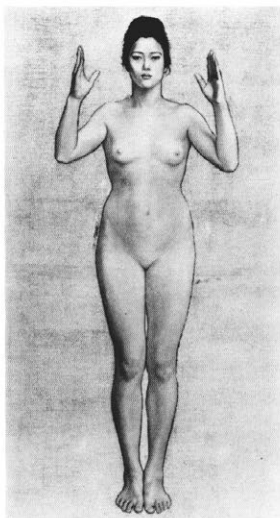
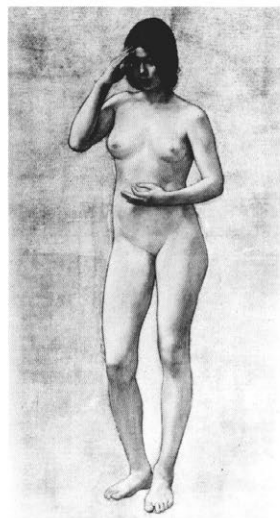


fig.24 黒田清輝《智・感・情》(1897) 情



感



智



fig.26 青木繁《真・善・美》(1905~06)

年)からであり、油彩画に本格的に取り組むようになるのもこの年からである。こうした美術学校時代の段階をふんだ習画過程から考えて、黒田のいう明確な思想とコンポジションにささえられた「構想画」「理想画」という絵画理念をも青木は十分にくみとったであろうと考えられる。明治35年を境として夕照や宵月を好む画家が、海の風景のスケッチのごときは重きをおかない空想や思想に傾く画家に転身したのである。はからずも、明治36年(1903)のデッサンには、黒田の構想画《昔語り》の下絵を模写したものがしられている(fig. 25)。美術学校時代の青木が黒田をどのようにみていたかは、熊谷守一の「青木繁と僕」<sup>52)</sup>と森田恒友の「追想記」<sup>53)</sup>の二つの追想記によってわずかに想像できるのみであるが、二人の証言の全体からは、青木が黒田を尊敬していたことがうかがえる。一方、黒田のはうも、できのよい生徒である青木を喜んでいたという。もっとも、のちには青木の程度をこしたわがままに黒田も困ったらしいが。

ともかく、青木の絵画観の形成に黒田の影響力が大きかったことは十分に考えられるし、しかも、黒田の絵画理念を青木はかなり深くまで理解しえたように思われるのである。明治36年(1903)、青木は黒田らの主宰する白馬会の第8回展に神話画稿類を出品し白馬会賞をあたえられた。そのことは逆に、青木のめざした絵画世界を黒田が認めたことをしめしている。黒田は白馬会第8回展についてつぎのように評している。

當年の出品は一般に骨を折つたものが多い、…。それで圖抜けて大きいやうなものはないが、又一般に人物畫の數が増した。今迄は人物畫は風俗を寫したものの丈けといつても宜い位であつたのが、本年はそれに幾分か理想畫のやうなものが加はつて來た。

(中略)

最も理想といふ點で面白い現象を顯はしたのは青木繁君のスケッチで、此等は確かに今迄の白馬會の出品とは大に趣きを異にして居るものである。(「白馬會畫評」<sup>54)</sup>)

同展にたいする黒田の批評は、その全体にわたって、制作に充分な準備をおくこと、人物を用いてある趣向を表現することといった、かれの願望した絵画理念が根底にはっきりとうかがえる。かれはこうした理念に沿う作品をここでは「理想画」とよんでいるが、まさにその理想画という観点に照らして青木を評価したのである<sup>55)</sup>。そして、このことから、青木の「理想画」とよばれた絵画世界が、帰朝者としての黒田が日本に移入しようとした「構想画」「理想画」の理念とある面で共通性をもつものである<sup>56)</sup>。青木は、明治36年(1903)白馬会第8回展にお

いて黒田から「理想画」とよばれ、認められた方向をこの後おしすすめてゆく<sup>57)</sup>。《海の幸》(明治37年)《天平時代》(同年)、《大穴牟知命》(同38年)、《日本武尊》(同39年)などの制作は、この理想画の追求であったはずである<sup>58)</sup>。そして、本作品こそはその到達点に位置するものであった。明治40年(1907)の7月2日付の梅野満雄あての書簡<sup>59)</sup>のなかで青木は、自らの制作に関して、

期せずして吾人の舞臺は廻り來り候、悉しく言へば  
吾人の四五年前の仕事が今に於て漸く一般に解せられ候て…。

とのべている。ここにいう「四五年前の仕事」とは、例の白馬会第8回展出品の神話画稿類をさすであろう。青木はここで、《わだつみのいろこの宮》を明治36年の神話画稿以来の制作としてははっきりと脈絡づけているのである。

もう一度まとめてみる。青木は黒田から「構想画」「理想画」といった絵画理念を学びとった。明治36年(1903)の神話画稿類において理想画的資質を認められた青木は、自らもそこに可能性をいただき、この方面に自らの画業を賭してゆく。そして、本作品はこの方向の到達点に位置している。こうした歴史的文脈でみれば、青木の理想画は、帰朝者としての黒田が移入しようとした絵画理念の一つの結実であるとさえいわなければならない。もちろん、黒田と青木では、主題も画風も大きく異なっている。黒田がフランスにおいて学んだものは、ラファエル・コラン流のやや微温的な画風であり、洋行経験のない青木が図版類をとおして共鳴したのはパーン・ジョーンズやギュスタフ・モローなどの画家たちであった<sup>60)</sup>。しかし、「十分な準備を経て、明確な思想とコンポジションに支えられた」絵画という理念については、まちがいはなく黒田から学びとったはずである。この絵画理念のうえにたって青木が表現しようとしたものが、神話や古代の風俗であり、さらには《海の幸》をもくわえた、文学的連想と装飾的畫面をあわせもつ絵画世界だったのである。その絵画世界こそが青木の理想画であった。《わだつみのいろこの宮》は、さきにみてきたように、明確な思想、十分な構想にささえられ、最終的な構図にあっては伝統的な西洋図像に匹敵しうる日本神話の図像となっている。本作品は、黒田の移入しようとした絵画理念に沿う「構想画」「理想画」としての資格を十分すぎるほどにもっているといえるだろう。しかも、同時代の画家たちが、黒田から外光描写や《昔語り》にみる風俗画的側面のみを享受したことを考えるとき、青木の理想画は格別の意義をもつといえよう。すなわち、本作品は、明治洋画史において一つの領域をなす「構想画」「理想画」の一作例として、しかもこの領域においてきわめて高い到達点にある重要な作品といえるのである<sup>61)</sup>。



(6)

明治36年(1903)から本作品が制作された明治40年(1907)にいたる期間、青木は理想画とよばれる一連の作品群を制作した。そして、この理想画とよばれた作品群にこそ、青木の資質がもっともよくあらわれている。しかし、それら理想画とよばれた作品群において、そこにあらわされた画想や構想のあり方は一様ではない。そのことは、《海の幸》と本作品を比較すれば明らかであろう。本作品は、《海の幸》とは明らかにことなる、沈んだ落ちついた情調をしめしており、ややもすると暗く冷たい印象さえる。こうした画風へと青木がうつっていったのはなぜか。一方、本作品以降の青木は、理想画とよびうるような作品を制作することはきわめて少なくなり、一転して風景や人物の写生画へとむかっている。本作品の制作された翌年の明治41年(1908)には、林の中の木立ちにたたずむ婦人を写実的に描いた《秋声》(fig. 10)を制作し、それを明治42年(1909)第3回文展の出品作としていることからその傾向は明らかである<sup>62)</sup>。本作品を最後として、青木がそれまで追求してきた理想画の世界は挫折してしまった感さえる。本作品を分岐点とする理想画から写生画への転身は何を意味するのか。本稿の課題である以上二つの問題について考えてみる。

まず、本作品において西洋的な構図や実証的な構想による理智的な画風へうつったのはなぜか。本作品を制作した当時の青木の絵画観を知るうえで重要となるのは、自作解説『美術断片—『わたつみの魚鱗宮』に就て—』<sup>63)</sup>である。この解説は、さきの『讀賣新聞』の記事や友人からの批判を念頭において、それに応答する目的をもって書かれたと想像される。その批判こそは、本作品の画題の西洋的な扱い方や以前の情熱的な表現に比べて、冷静で理智的作風にうつってきたことにたいする一種のものたりなさを指摘するものであった。それに端的に答えて青木はつぎのようにのべている。

(一)藝術的常識の立脚地よりせんが爲め最近共通の最新様式を構圖及容姿上に好んで採りたること

(二)現代科學的普通知識が果して如何なる點迄日本古來の思想の藝術的成立を破壊するものなるかを試みん爲め殊に海底に關する條項を撰みたる事この二つの意味に外ならぬので、是で或る自然的の觀念が少しでも顯はれて居るならば我輩は其目的を達したものとと思ふ。

この内(一)において、構図や登場人物の容姿に「最近共通の最新様式」を採用したのは、「藝術的常識」に立脚するからであるという。「最近共通の最新様式」とは、彼自身が自認するバーン＝ジョーンズの装飾的構図やジャパヌの平面性、モローの着色法といったものを具体的には

さすであろう。「藝術的常識」とは、同時代性をもって移入されつつある西洋の芸術思潮くらの意味であろうか。青木はこの文章の前の部分で、

「日本固有の形式に據つて日本固有の趣味を其儘顯はさうと試みたのではない」といふと同時に「近時日本の藝術的觀念によつて日本の思想を顯はさうと試みたのである」

とのべている。この「近時日本の藝術的觀念」がさきの「藝術的常識」と近い意味であろう。つまり、近時日本の芸術思潮は世界と同時代性をもつようになったのであるから、日本固有の形式によらず、世界的な最新様式によって日本古來の思想を表現しようところみた、と青木はいうのである。

つづいて、本作品の理智的な側面については、(二)において、「現代科學的普通知識」が「日本古來の思想の藝術的成立」をどの程度さまたげるものであるかをこころみたと答えている。ここには、当時の文芸思潮の動向にたいする青木なりの敏感な反応がみられる。従來の青木繁研究においては、青木のこの文章の意味についてとくに問われることはなかったが、この(二)の文章にこそ本作品を理解するための重要な鍵があるように思われるのである。

日露戦争において日本がひとまず戦勝国となった明治30年代の後半期に、文学の分野では、それまでの浪漫主義にかわって自然主義が優位となりつつあったことは周知のことである。島崎藤村の『破戒』が明治39年(1906)、田山花袋の『蒲団』が翌40年(1907)に発表されている。藤村が明治37年(1904)の合本『藤村詩集』の序文<sup>64)</sup>において、

遂に、新しき詩歌の時は来りぬ。(中略)

うらわかしき想像は長き眠りより覺めて、民族の言葉を飾れり。

傳説はふたゝびよみがへりぬ。自然はふたゝび新しき色を帯びぬ。<sup>65)</sup>

と時代の浪漫主義を高らかにうたいあげたそのわずか2年後の明治39年(1906)には、自然主義の評論を提唱的に書いていった長谷川天溪が「幻滅時代の藝術」<sup>66)</sup>を発表している。その一部を引用してみよう。

今は一切の幻像、破壊せられたるなり。青春の血、湧ける若き男女の眼底に映ずるが如き美しく美しく輝ける幻像の悉く消散したる時代なり。(中略)

乙女を見て、その身邊に、星を見、莖を見、薔薇の花を見、其動作に馥郁たる香を嗅ぐが如き、即ち處女さへ見れば、何時も盛装せる花嫁の幻像を眺むる青年時代は既に過ぎ去りぬ。(中略)

釋迦、基督、マドンナ等は如何に觀ぜられつゝあるか。彼れ等の身邊には、壯嚴なる後光ありき。然れ

ども今は其の光明消えて、残る所は人間としての彼れ等ならずや。(中略)

繪畫、彫刻等皆な不眞實の幻像を以て成立したる物は、科學的思潮のために碎かれたり。

藝術的幻像は、科學のために撃破せられ、讀者は漸く眞實を見るに至りたれど、其の結果は如何。現實のみの世界となり荒れ果てたる花園となれり。藝術とても、幻滅時代の趨勢を免れず、甚しく無趣味となり、幽妙な幻像を發揮すること能はざるに至れり。<sup>67)</sup>

明治30年代の半ばから科學主義の文芸論を説いてきた長谷川天溪は、この文章において、科學は一切の幻像を破砕した、幻滅の荒涼たる世界となったといい、これからいよいよ自然主義時代を迎えようというときにその科學主義に不信を告白している。もし、自然主義がヨーロッパのように科學的・實証的な客觀主義に立つものとみれば、天溪のこの科學主義にたいする不信には一種の矛盾がある。それはともかくとして、科學的・實証主義的な風潮によって藝術的幻像は消滅したとする、この「幻滅時代」ということばは當時の流行語にさえなったという<sup>68)</sup>。ちなみに、青木の《海の幸》は「藤村詩集」の序文と同年、《わたつみのいるこの宮》は、「幻滅時代の藝術」の翌年の制作である。青木がこうした文芸思潮の動向に敏感に通じていたことは疑いをいれない。明治40年(1907)7月2日付梅野満雄あての書簡<sup>69)</sup>では、

…此頃の思想界は餘程可笑なものにて、イブセンが大分の勢力を有之次ではメターリンクの神秘主義、ツルゲーネフ、メルヂコースキの寫實描寫は重なる文藝界の潮流で小生も此頃大分英譯にて通讀致候、…

と書きしるし、この書簡と同時期もしくはやや後のものと思われる文章「断片(年月不詳)」<sup>70)</sup>において、

是等の思想(筆者註：ラファエル前派やラスキン)輸入中端なく日本は戦争といふ惨禍に際して眼の當り痛深な惨劇を視切實な生活の意識に打たれて頓みに空想的な夢幻的な思想は消滅して一層實際的な肉體的な思想が歓迎された、…

と明確に時代の文芸思潮の動向を認識しているのである。また、年月はややおくれるが、明治43年(1910)に書かれた原稿「藝術の成立と裸體製作」<sup>71)</sup>には、

僕の茲に謂ふ理想といふのは自然主義者の以て高遠空幻な夢想だと排して居る様な空義なものでなく…という文面もみえる。もちろん、こうした動向はおもに文芸界のことであり、また、青木自身が本作品の制作当初からさきの文章で応答したような明確な意識をもっていたかどうかは疑わしい。しかし、自らをとりまく時代

の思潮が、《海の幸》を制作した時とはすでに異なってきたことを青木が認識していたのは確かだろう。青木がそれまで描いてきた、民族のこぼれを飾るべき神話世界も、時代の思潮からいえば、科學によって消滅された幻像にあたる。科學によって破砕された幻像を、まさにその科學的・實証的な態度によってつくりあげること、そのことが、青木のいうところによれば、本作品の課題だったのである。さきの自作解説において、制作に先立ち海にもぐってみたことや、神話を生んだ地勢を調べたこと、あるいは個々のモチーフの考証をことさらにのべたのは、この意図を一般に知ってもらうためだったのである。さらに、こうした問題意識は

多少藝術の渾然たる成立を解し、現時人文思想の潮流と其反影たる藝術との關係を解し得る人ならば一見直ちに這般の消息も分かり我輩の意の存する處も觀取し得る事だらうとの自信を有して居る。<sup>72)</sup>という自負となっているのである。

本作品以降、なぜ写生画へとむかったのかという問題も、こうした時代のながれを考慮しておく必要がある。青木は「造形美術繪畫の健全な主觀的成立」には「(+)想(=)知(=)技」の三要素が必要であり、《海の幸》は「想」を、本作品は「知」を主としたものであるという。そして、三番目の「技」を主としたものとは、

…對象を現實の自然に採り所謂寫實なる者が如何なる點迄及ぶ可きかを試る筈…

として、今後の課題であるとしている<sup>73)</sup>。写生画へとむかうことは、本作品制作の時点ですでに予兆されていたといえるだろう。そこにも、文芸思潮における自然主義的な動向にたいする意識がみえる。もちろん、自然主義すなわち写生画という等式がただちに成立するわけではない。しかし、正宗得三郎が

今迄の幻象は過ぎて實在の眞を要求する念が迫つて來ながら、心の冷めたい、「いろくづの宮」の如きものを描いた。<sup>74)</sup>

と追想しているような事情があったことは確かだろう。いわば、本作品は、幻像をつくりあげる神話画としての、最後の試みになるべく必然性をひめていたといえるのである。ただし、ここでつづけておかなければならないことは、これまでのべてきたような文芸思潮にたいする青木の反応が、受け身にたった安易な転身ではないことである。自然主義的な文芸思潮が青木をゆり動かしたことは確かだが、その文芸思潮の動向に流されたのではなく、むしろその潮流にあえて身を置くことによって、そこにみずからの造形的な可能性をさぐろうとしたのである。そのことは、これまでに引用してきた青木の文章から明確に読みとれるであろう。思えば、文芸界において、

藤村、花袋、独歩、泡鳴など、自然主義の主要な作家たちはみな浪漫派詩人であった。わが国の自然主義運動が、浪漫派詩人たち自身によって、かれらの仕事の完成あるいは脱皮としてなされたことが想起されてよい。そして、時代の実証精神に陶酔したかれらの共通の合言葉になったのは、「空想から事実へ」ということだったのである<sup>75)</sup>。

しかし、他方からみれば、写生画へとむかう方向を決定づけたのは、3等賞最末席という青木の自負に反した展覧会の審査結果であった。青木の理想画から写生画への転身は、青木自身にその必然性をひめていたのであるが、一方では《海の幸》をこぞって称賛し、本作品にはものたりなさを指摘した、周囲の好尚や評価のあり方をも検討してみる必要があるだろう。もちろん、この問題は、どちらの作品に青木の資質がよりあらわれているかをぬきにして語ることはできないが、いまは外側からのみこの問題をみてみたい。もう一度本作品を明治美術史における「理想画」の問題にもどしてみよう。

高階秀爾氏は、黒田清輝が日本に移入しようとした西洋のアカデミズムの理念、その理念に沿った作品である「構想画」「理想画」は、日本にもたらされたとき、その骨格と思想をうしなって断片的・感覚的なものに変貌していったとし、その要因として「日本の精神的風土」を指摘された。同氏は、黒田の同時期の作品、すなわち《昔語り》《智・感・情》と《湖畔》をひきあいに出し、日本に迎えられたのが後者の断片的・感覚的な写生画であったことを例証された<sup>76)</sup>。しかし、問題は構想画・理想画と写生画との二者択一の問題にとどまらない。構想画・理想画における画想のあり方についてもより詳細に問われなければならない。本稿では、青木の理想画を写生画にたいするものとして、やや広義に規定してみた。その場合、理想画によって表現されるべき画想は、青木の言葉を借りれば、「想」を主としたものと「知」を主としたものとに大まかにわけることができよう。そして、青木の友人たちの追想や当時の批評をみれば、かれらがより高く評価したものが、「知」を主とした本作品ではなく、「想」を主とした《海の幸》であったことは明らかである。つまり、理想画よりも感覚的・断片的な写生画が受けいれられてゆくのであるが、理想画における画想のあり方についても、より感覚的なものの方が受けいれられやすかったといえるのではないか。逆にいえば、理想画という理念そのものが受けいれられなかったのではない。理想画によってあらわすべき画想において知的なものよりも感覚的なものの方が受けいれられていったということであろう。黒田は大正元年(1912)に、こうした日本の精神的風土の一端をさして

日本人は画題と面白味と云ふ事に重きを置いてゐる。

この画題面白味と云ふ事を考へるのは日本の国民性…<sup>77)</sup>

とのべている。青年期をヨーロッパにおいて過ごした黒田であれば、きわめて示唆的なことばといわねばならない。

#### むすび

本稿では、青木繁作《わたつみのいろこの宮》をめぐる問題について論究してきた。作品の現状、下絵、青木自身による二つの解説文などの検討をとおして、本作品のもつ完成度の高さや実証的な構想のあり方、さらには構図にみえる西洋的な要素といった特色を具体的に明らかにした。さらに、本作品を青木の画業のなかで、そして明治美術史のなかで位置づけるための視点として、明治36年(1903)の白馬会第8回展に出品した神話画稿から明治40年(1907)の本作品へといたる期間の青木が追求した絵画世界を、当時の展覧会評や青木にたいする追想記にでてくる「理想画」という用語でよんでみた。青木の理想画こそは、藤島武二とならんで、明治浪漫主義の短くも実りある時代を代表すべき絵画世界であったが、その根底には黒田から継承した「構想画」「理想画」という絵画理念があったのである。そして、本作品は青木の追求した理想画の到達点に位置するものであった。それは同時に、本作品が、黒田の移入しようとした絵画理念の一つの結実であり、明治美術史の「理想画」「構想画」の貴重な一作例であることも意味する。そして本稿の主要な課題であった、《海の幸》から本作品へといたる画風の変遷、ならびに本作品を分岐点とした主題の転換という問題を説明するために、浪漫主義から自然主義への移行という文芸思潮の動向を大きな要因としてとらえてみた。本作品の主題そのものは浪漫的とよべるかもしれない。しかし、本作品の構想のあり方を規定するのは、学問的考証と実際の経験に裏づけられた実証的な態度であった。この実証的な態度こそは、自然主義の到来にともなう科学的・実証的な風潮にたいする青木なりの対応だったのである。

これまで、「理想画」「構想画」の問題は西洋画移入の問題として、おもに原田直次郎や黒田清輝など洋行経験のある画家についてのみ考えられてきた。今後は、そうした帰朝者たちの移入しようとした絵画理念が、日本にもたらされたときにどのように受けとめられたのかをより詳細に問うてみる必要があろう。

また、本稿では、青木芸術の変遷を考えるうえで、黒田清輝の影響や文芸思潮の動向について重視したが、それは、青木が黒田の絵画理念や自然主義的な文芸思潮をそのまま無批判にうけいれたことを意味するものではない。

いことをあえて付言しておく。それらは、青木の芸術にたしかに大きな影響をあたえた要因であったが、同時に、青木がそこに自分なりの課題を課してのりこえねばならないものであった。そこには、つねに時代の課題をにない、その課題を時代にそくした形で作品として呈示しようとする明治の洋画家の姿がみえてくるのである。画家はときとして、時代の要求する課題とみずからの資質や指向とのあいだで葛藤したのであろう。今後、本稿で論じたような事情をふまえ、もういちど青木繁の画家としての天稟や本領がどこらあたりにあったのかを問うてみる必要があると、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) 東京府勧業博覧会の褒賞授与式は7月6日。(『美術新報』明治40年7月20日)8月21日に父青木麻吾死去。(『年譜』『青木繁畫集』政教社、大正2年)
- 2) 油彩・画布 180.0×68.3cm(以下、量は、たて×よこ)画面向かって右下に「S. Awoki, 1907.」の署名年記がある。
- 3) 油彩・画布 70.2×182.0cm 石橋美術館
- 4) 蒲原有明「海のさち」(改作)『春鳥集』決定版、昭和22年
- 5) 夏目漱石「それから」、明治42年
- 6) 本作品に関する数多い参考文献のうちから、ここでは次の論考をかかげておく。  
久保貞次郎「青木繁の藝術」『みづゑ』425号、昭和15年4月  
河北倫明「青木繁の生涯」『美術研究』134、136、138、140号、昭和19、22年(同氏「河北倫明美術論集 第3巻 青木繁と坂本繁二郎」、講談社、昭和52年)などに改訂収載)  
同氏「青木繁 わだつみのいろこの宮下絵」『芸術生活』215号、昭和42年6月(『河北倫明美術論集 第2巻 近代日本美術の潮流』、講談社、昭和53年)に収載)  
中村義一「青木繁論—日本ロマン主義美術の運命」『近代日本美術の側面—明治洋画とイギリス美術—』、造形社、昭和51年(1.「青木繁とブレラフェライト絵画」、初出:「青木繁の芸術についての覚書—明治美術におけるイギリス19世紀美術思潮特にブレラフェライトイズムの移入と影響について(7)」、『宮崎大学教育学部紀要 芸術』33号、昭和48年 2.「青木繁の完成と未完成」、初出:『美学』24巻1号、昭和48年)  
海野弘「青木繁」『芸術生活』323号、昭和51年7月(同氏「日本のアール・ヌーヴォー」、青土社、昭和53年)に収載)  
橋富博喜「知的絵画の創造(わだつみのいろこの宮)」同氏共著『20世紀日本の美術 竹久夢二・青木繁』、集英社、昭和61年
- 7) 所蔵の変遷の経緯と事情は、竹藤寛「青木繁・坂本繁二郎とその友—芸術をめぐる悲愴なる三友の輪—」、福岡ユネスコ協会、昭和61年)にわしい。
- 8) 黒江光彦「所蔵作品の修復記録」『ブリヂストン美術館・石橋美術館 館報』昭和56年度30号、昭和57年
- 9) 『國民新聞』明治40年4月11日から14日にわたって掲載。(青木繁「假象の創造」、中央論美術出版、昭和41年、新装版昭和58年)に収載)
- 10) 『日本及日本人』458号、明治40年9月)に掲載。(青木繁前掲「假象の創造」に収載)なお、この文章が発表されたのは9月であるが、原稿が書かれたのは、その内容からみて、博覧会の褒賞授与式がおこなわれた7月6日以前であろう。
- 11) 青木繁前掲「滄海の鱗の宮」
- 12) 青木繁前掲「滄海の鱗の宮」
- 13) 油彩・画布 80.5×60.5cm 石橋美術館
- 14) 水彩・紙 48.0×33.3cm 東京芸術大学
- 15) 《海の幸》では、最終的な輪郭線として黒線と朱線が併用されており、《大穴牟知命》(fig. 9, 註40)の中央の人物、大穴牟知命の輪郭線には明確な黒線がひかれている。こうした黒線の使いかたも少なくない。青木における黒線・朱線の用法については、さらに精査する必要がある。
- 16) 油彩・画布 131.5×98.5cm 明治41年 福岡市美術館
- 17) 青木が本作品の主題に関して、歌人安江不空の立談から靈感をうけた可能性のあることが報告されている。(河北倫明前掲「青木繁 わだつみのいろこの宮下絵」)また、本作品が、栃木県芳賀郡水橋村の黒田六郎氏方をアトリエとし、福田たねの弟や近所のおりうという娘をモデルとして制作されたことなども報告されている。(久保貞次郎前掲「青木繁の藝術」)
- 18) 高階秀爾「青木繁」『季刊芸術』1巻3号、昭和42年10月、(『日本近代美術史論』、講談社、昭和47年、文庫版昭和55年)に収載)
- 19) 青木繁前掲「美術断片—「わだつみの魚鱗宮」に就て—」
- 20) 中村義一前掲「青木繁論—日本ロマン主義美術の運命」海野弘前掲「青木繁」『青木繁—明治浪漫主義とイギリス展図録』、東京新聞、昭和58年
- 21) 1887年原画、パーミンガム、聖フィリップ大聖堂
- 22) 海野弘前掲「青木繁」
- 23) 油彩・画布 245.0×110.0cm 1879年 ポート・サンライト、レディー・リヴァー美術館
- 24) 青木繁前掲「滄海の鱗の宮」
- 25) 近世のいわゆる洋風画の遺品、たとえば《帝王図屏風》(長崎県立美術館)のうちの2図や、谷文晁がファン・ロイエンの図を模写した《花鳥図》(神戸市立博物館)などにはアーチをみることができる。
- 26) 本文中ではふれなかったが、鉛筆画稿の構図にも、バーンジョーンズの作品との構図の類似が認められることを指摘しておく。fig. 14はバーンジョーンズの前出(受胎告知)(fig. 18)に類似しているのである。
- 27) (註9)参照。
- 28) 久保貞次郎前掲「青木繁の藝術」に紹介。
- 29) 河北倫明前掲「青木繁の生涯」に紹介。
- 30) 森田恒友「追想記」前掲「青木繁畫集」
- 31) 高村真夫「追想記」前掲「青木繁畫集」
- 32) 正宗得三郎「青木繁とその藝術」『造形藝術』1巻4号、昭和14年12月
- 33) 木下李太郎「海の幸」前掲「青木繁畫集」
- 34) 前掲「青木繁畫集」
- 35) 『明星』明治37年11月
- 36) 『明星』明治37年11月
- 37) 前掲「青木繁畫集」
- 38) 水彩・板 14.7×10.3cm 明治36年 石橋美術館
- 39) 油彩・画布 46.0×76.5cm 明治37年 ブリヂストン美術館
- 40) 油彩・画布 75.0×127.0cm 明治38年 石橋美術館
- 41) 油彩・画布 70.0×37.0cm 明治39年 東京国立博物館
- 42) 明治37年の印象派風の一連の海景シリーズのような写生画にもみるべきものがあるが、数からいって制作の一面を物語るにすぎない。正宗得三郎は、青木の追想記のなかで、「海の風景」其他のスケッチの如きは氏自ら重きを置かな



かったもの」とのべており、当時の青木がいだいた絵画観の一端を知ることができる。(正宗得三郎「追想記」前掲『青木繁畫集』)

- 43) 明治29年の西洋画科開設と同時に授業を囑託された。(三輪英夫編『黒田清輝年譜』『黒田清輝素描集』、日動出版部、昭和57年)
- 44) 高階秀爾『黒田清輝』『季刊芸術』1巻2号、昭和42年7月(同氏前掲『日本近代美術史論』に収載)
- 45) 高階秀爾『百年の日本人 黒田清輝』『讀賣新聞』昭和61年7月8、9、10、11日夕刊
- 46) 油彩・画布 189.0×307.0cm 明治31年 戦災により焼失。
- 47) 油彩・画布 三面 各面180.0×99.8cm 明治30年 東京国立文化財研究所
- 48) 『京都美術協会雑誌』49号 明治29年6月(黒田清輝「絵画の将来」、中央公論美術出版、昭和58年 に収載)
- 49) 当時の絵画科のカリキュラム(日本画科も西洋画科も同じ絵画科のカリキュラムにあった)をみても、実習の具体的内容を知ることにはできない。しかし、明治29年より歴史及考古学の授業がかなり増強されており、この点には黒田の影響がみられるという。(桑原実監修、磯崎康彦、吉田千鶴子共著『東京美術学校の歴史』、日本文芸出版、昭和52年参照) また、『美術新報』明治35年8月20日に掲載される「東京美術学校授業一斑」の「西洋畫科」の項には「油畫教室は第二年生以上に油畫を教ふる所」とあり、実際には2年生以上に油彩画を教えていたとみられる。
- 50) 河北倫明『青木繁』、日本経済新聞社、昭和47年
- 51) 森田恒友前掲『追想記』
- 52) 『美術新論』2巻7号 昭和2年7月
- 53) 前掲『青木繁畫集』
- 54) 『明星』明治36年11月 なお、同誌掲載の展覧会批評は『精華』2号、明治36年10月 に掲載されたものを抄出したものである。
- 55) 黒田自身は、同展に『春』『秋』という作品を出品している。同作品は現在しられないが、同展の展覧会評(『白馬會畫評』『明星』明治36年11月)から、西洋婦人の裸体を用いて春と秋を表現したものであったことがうかがえる。黒田自身も同展に、自らの絵画理念に沿う作品を呈示したといえよう。森田恒友(「追想記」前掲『青木繁畫集』)のなかで、青木が「何時か春秋と云ふ先生(筆者註：黒田)の作が出た時には、其背景の秋の森に見入って歎美して居た。」と記しているが、青木が見入ったという黒田の作品とはこの白馬会第8回展出品の『春』『秋』であろう。
- 56) けれど、黒田清輝における「構想画」「理想画」の意味内容は正確に把握しがたい面もある。そのことは、黒田の「構想画」「理想画」に言及する研究者のあいだに、微妙な見解の相異がみられることからうかがえる。現在、黒田の「構想画」「理想画」として『昔語り』と『智・感・情』をあげることが一般的である。しかし、「はっきりした骨格と明確な思想を備えたコンポジション」という絵画理念に沿う作品として「構想画」を説明される高階秀爾氏は、滞欧中の『朝妝』(焼失)なども含めて論及されている(同氏前掲『黒田清輝』、昭和61年に開催された『生誕120年記念、黒田清輝展』(三重県立美術館他)図録の「感(智・感・情のうち)」の解説では、「抽象的観念『愛』、『希望』などを具体的な視覚形象に置き換えて表現する類の絵画」というやや限定的解釈にたつて、『智・感・情』を「黒田の生涯を通じて唯一の理想画(構想画)」としている。黒田の絵画理念を問題とするか、具体的な作品の主題を問題とするかによって、見解が異なってくるだろう。また、「構想画」と「理想画」という二つの用語も同義語として使用されているのが一般的であるが、この二つの用語にも微妙なニュアンスの相違があるよ

うに思われる。

本稿では、黒田と青木における絵画理念の継承を問題とする立場から、「理想画」という用語のうちに両者の絵画理念の継承の指標をみいだそうとこころみた。また、「理想画」と「構想画」もほぼ同義語として用いた。

- 57) 正宗得三郎は、白馬会第8回展出品の神話画稿類について青木に神話を描いた動機をたずねたという。それにたいして青木は、「始めて筆とパレットを持つと共に誰れでも畫が出来なくつてはならんものがある、あれはそんな意味で描いたものだ」と答えたという。(正宗得三郎前掲『追想記』)
- 58) また、この時期の青木の画歴をみるうえで、『真・善・美』(鉛筆・紙 3枚、各13.6×4.0cm、明治38～9年頃、神奈川県立近代美術館、fig. 26)のような画稿がのこされていることも注意をひく。現在、この画稿については、その図像的意味内容など何も明らかにされておらず、今後の研究にまつところが多い。しかし、青木の画歴においても特異なこの画稿が、形而上学的主題と裸体を結びつける寓意画である点や三部作である点に、黒田の『智・感・情』の影響をみることは可能であろう。すなわち、青木は『智・感・情』の系譜につながるような理想画をも構想していたと思われるのである。
- 59) 青木繁前掲『假象の創造』に収載。
- 60) 明治37年頃の青木宅に、モローやバーン＝ジョーンズ、さらにはデュビュ・ド・シヤパンヌなどの作品集があったことが知られる。(酒匂八尋生筆・「畫談『白百合』」2巻4号、明治38年2月、青木繁前掲『假象の創造』に収載)
- 61) しかし、黒田は白馬会第8回展のひらかれた明治36年より以降、しだいに、彼自身が移入しようとした絵画理念とはむしろ逆の感覚的・断片的な身辺描写にむかっていった。明治40年7月2日付梅野満雄あて書簡(註59)において青木は「和田岡田乃至黒田の諸氏は爾々上がつて仕舞候 羽花登仙の方に候」と、黒田を批判している。この批判を、身辺描写にむかった黒田と黒田から学んだ絵画理念をおしすすめた青木とのあいだの、年月の推移が生んだ齟齬として読むとき興味深いものがある。
- 62) 明治40年の久留米帰省以後にも、『漁夫晚帰』(油彩・画布 119.0×198.0cm 明治41年)のような理想画的要素をみせる作品もごく一部ある。しかし、この作品が依頼画であることを考慮すべきである。
- 63) (註10)参照。
- 64) 『藤村詩集』明治37年 春陽堂
- 65) 『日本近代文学大系 第15巻 藤村詩集』、角川書店、昭和46年より引用。ただし、この「遂に、新しき詩歌の時は来りぬ」とは、藤村が『若菜集』所収の詩篇を公にした明治29、30年前後の時点のことであり、藤村がその時点を思い出し、そこに立ちもどっての詠嘆である。(同書補注335参照)
- 66) 『太陽』12巻13号 明治39年10月
- 67) 『日本近代文学大系 第57巻 近代評論集Ⅰ』、角川書店、昭和47年より引用。この「幻滅時代の藝術」は、長谷川天来『自然主義』、博文館、明治41年 収録のときかなりの字句の訂正をおこなっている。
- 68) 前掲『日本近代文学大系 第57巻 近代評論集Ⅰ』「幻滅時代の芸術」注釈2参照。
- 69) 青木繁前掲『假象の創造』に収載。
- 70) 青木繁前掲『假象の創造』に収載。この書簡は、本間久雄氏によって明治37、8年頃のものとして推定されていた(同氏「青木繁の書簡について—西欧画家の影響—」『明治文学考証随想』、昭和40年 に収載)が、中村義一氏は内容の検討から明治40年以降のものと推定された。(同氏前掲『青木繁論

---

一日本ロマン主義美術の運命」)筆者も後者の説をとる。

- 71) 青木繁前掲『假象の創造』に収載。
- 72) 青木繁前掲「美術断片—『わだつみの魚鱗宮』に就て—」
- 73) 青木繁前掲「美術断片—『わだつみの魚鱗宮』に就て—」
- 74) 正宗得三郎前掲「追想記」
- 75) 中村光夫『日本の近代小説』, 岩波新書, 昭和29年
- 76) 高階秀爾前掲「黒田清輝」
- 77) 黒田清輝「美術瑣話『趣味』 大正元年10月(黒田清輝 前掲『絵画の将来』に収載)

本稿をなすにあたって、当石橋美術館館長谷口鉄雄先生、九州大学文学部教授平田寛先生、当館学芸員橋富博喜氏から多くの御教示、御指導をいただいた。また、当館学芸課の諸兄には終始にわたって協力していただいた。記して深く感謝いたします。

## 関係略年譜

青木 繁	関連事項
<p>明治15年(1882)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>7月13日久留米市荘島町 431 番地に父青木廉吾，母マサヨの長男として生まれる。(戸籍上では明治15年9月23日とある)</li> </ul> <p>明治29年(1896)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>このころから久留米の洋画家森三美につき洋画を習いはじめる。</li> </ul> <p>明治32年(1899)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>5月頃洋画家を志して上京する。</li> <li>7月小山正太郎の不同舎に入門。</li> </ul> <p>明治33年(1900)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>東京美術学校西洋画科選科に入学。</li> </ul>	<p>明治17年(1884)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>2月黒田清輝，法律学研究を目的に渡仏。(滞仏中に洋画に転じる)</li> </ul> <p>明治20年(1887)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>7月12日山本芳翠，フランスから帰国。</li> <li>7月原田直次郎，ドイツから帰国。</li> </ul> <p>明治22年(1889)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>2月東京美術学校が授業を開始する。</li> <li>10月～11月明治美術会第1回展覧会。</li> <li>原田直次郎《騎龍観音》</li> </ul> <p>明治23年(1890)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>4月27日明治美術会第2回大会で外山正一「日本絵画の未来」と題し講演。その後，森鷗外，林忠正らの駁論がさかんにでる。</li> </ul> <p>明治25年(1892)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>山本芳翠《十二支》</li> </ul> <p>明治26年(1893)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>7月30日黒田清輝，フランスから帰国。</li> <li>山本芳翠《浦島図》</li> </ul> <p>明治29年(1896)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>5月黒田清輝，東京美術学校の授業を嘱託される。</li> <li>6月6日黒田清輝，久米桂一郎，山本芳翠ら白馬会を創立。</li> <li>7月東京美術学校に西洋画科設置。(9月より授業開始)</li> <li>10月～11月白馬会第1回展。</li> <li>島崎藤村「若葉集」</li> </ul> <p>明治30年(1897)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>黒田清輝《智・感・情》，和田英作《渡頭の夕暮》</li> </ul> <p>明治31年(1898)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>4月28日黒田清輝，東京美術学校教授となる。</li> <li>読売新聞の懸賞東洋歴史画題めぐり歴史画論争おこる。</li> <li>湯浅一郎《漁夫晩婦》，小林万吾《農夫晩婦》</li> <li>黒田清輝《昔語り》</li> </ul> <p>明治33年(1900)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>4月～11月パリ万国博覧会，黒田清輝《智・感・情》で</li> </ul>

<p>明治35年(1902)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・11月丸野豊, 坂本繁二郎とともに妙義山に写生旅行にでかける。</li> </ul> <p>明治36年(1903)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・9月白馬会第8回展に《黄泉比良坂》《閻魔弥尼》《優婆尼沙土》などの神話画稿を出品し, 第1回白馬会賞をうける。</li> <li>・《自画像》《享楽》《輪転》</li> </ul> <p>明治37年(1904)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・7月4日東京美術学校西洋画科選科を卒業。</li> <li>・7月末から森田恒友, 坂本繁二郎, 福田たねらと房州布良に遊び, 《海の幸》や海景シリーズを制作する。</li> <li>・9月~11月, 白馬会第9回展に《海の幸》などを出品。</li> <li>・この年の秋より詩人蒲原有明との交遊がはじまる。</li> <li>・秋ごろ岩野泡鳴の詩集『夕潮』の挿絵にとりかかり, 年内には完成したと思われる。</li> <li>・《享楽》《天平時代》《自画像》《海景(布良の海)》《春》</li> </ul> <p>明治38年(1905)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・2月ごろから, 蒲原有明の詩集『春鳥集』の口絵および挿絵にとりかかり, 3月にほぼできあがる。</li> <li>・8月29日福田たねとのあいだに幸彦が生まれる。</li> <li>・9月白馬会第10回展に《大穴牟知命》を出品する。</li> </ul> <p>明治39年(1906)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・9月凱旋記念五二共進会に《女の顔》を出品するが, 白馬会の出品鑑査ではねられる。</li> <li>・秋, 「旧約聖書物語」の挿絵をひきうけて描く。</li> <li>・《光明皇后》《日本武尊》</li> </ul> <p>明治40年(1907)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・1月福田家にいたり, 《わだつみのいろこの宮》の制作に没頭する。</li> <li>・3月《わだつみのいろこの宮》を東京府勲業博覧会に出品。</li> <li>・4月11日~14日『国民新聞』に「滄海の鱗の宮」を発表。</li> <li>・7月6日東京府勲業博覧会の褒賞授与式がおこなわれ, 《わだつみのいろこの宮》は3等賞末席におわる。</li> <li>・8月父危篤のために久留米に帰る。同月21日父廉吾死去。</li> <li>・9月「美術断片—『わだつみの魚鱗宮』に就いて—」を『日本及日本人』458号に発表。</li> <li>・10月「齊東風語」を『方寸』5号にS・A生の名で発表。</li> <li>・10月九州から知人にたのんで《運命》《女の顔》を第1</li> </ul>	<p>銀賞をうける。</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・5月黒田清輝, 渡仏。(明治34年5月15日帰国)</li> <li>・『明星』創刊。</li> </ul> <p>明治35年(1902)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・1月太平洋画会創立。</li> <li>・藤島武二《天平の面影》</li> </ul> <p>明治36年(1903)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・黒田清輝《春》《秋》, 藤島武二《諧音》</li> </ul> <p>明治37年(1904)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・山本森之助《暮れゆく島》(白馬会第9回展白馬会賞), 藤島武二《蝶》《朝》《夕》</li> <li>・島崎藤村「藤村詩集」, 田山花袋「露骨なる描写」</li> </ul> <p>明治38年(1905)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・和田三造《牧場晩帰》(白馬会10周年記念展白馬会賞),</li> </ul> <p>明治39年(1906)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・島崎藤村「破戒」, 長谷川天溪「幻滅時代の芸術」</li> </ul> <p>明治40年(1907)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・3月20日~7月31日東京府勲業博覧会。</li> <li>・10月25日~11月30日第1回文展。</li> <li>・中村不折《建国勲業》, 和田三造《南風》(第1回文展2等賞)</li> <li>・田山花袋「蒲団」</li> </ul>
---	---



<p>回文展に出品したが落選となる。</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・《幸彦像》</li> </ul> <p>明治41年(1908)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・3月頃鐘ヶ江の清力酒造に行き、《漁夫晩帰》を描く。</li> <li>・8月久留米で《秋声》の制作にとりかかる。</li> <li>・10月家をでて、放浪生活にはいる。</li> <li>・《春》《秋》《月下滞船図》《筑後風景》</li> </ul> <p>明治42年(1909)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・10月前年制作の《秋声》を第3回文展に出品したが落選となる。</li> <li>・《天草風景》《二人の少女》</li> </ul> <p>明治43年(1910)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・《佐賀風景》《温泉》《朝日》</li> </ul> <p>明治44年(1911)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・3月25日死去。(戸籍上は3月24日となっている)</li> </ul>	<p>明治41年(1908)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・島村抱月「文芸上の自然主義」、長谷川天溪「現実暴露の悲哀」</li> <li>・第1次『明星』終刊。</li> </ul> <p>明治42年(1909)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・中沢弘光《おもいで》、長原孝太郎《入道雲》</li> <li>・夏目漱石「それから」</li> </ul> <p>明治43年(1910)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・5月～6月白馬会第13回展(同会最後の展覧会)</li> </ul>
--	---

- ・本略年譜の青木繁の項は、橋富博喜編「青木繁年譜」(『青木繁＝明治浪漫主義とイギリス展図録』、東京新聞、昭和58年)を参照・引用した。