

日本近代洋画における青木繁の風景画

高 橋 沙 希

Aoki Shigeru's Landscape Painting in Japanese Modern Oil Painting

TAKAHASHI Saki

Aoki Shigeru (1882-1911), the Meiji-period Western-style artist, changed his style after his painting *Paradise under the Sea* (1907). Specifically, in his latter works, he selected realistic nature and people as subjects rather than history or myths that require imagination, and he used calm brush strokes that were distinct from his previous strokes. However, Aoki painted landscapes through almost his entire career and not just in the latter period. There are considerable evaluations of some of his landscape paintings, and commentaries and evaluations have already been made in the previous studies. However, there has been little commentary on his smaller works and sketches, and they have never been mentioned in a collective form. Therefore, in this paper, after summarizing the previous evaluation on Aoki's sketches, the author analyzed characteristic features of Aoki's landscape painting in three periods: the first term (1882-1903), the middle term (1904-1907), and the late term (1908-1911). Additionally, I will also refer to the influences of Aoki's imagination on his landscape paintings.

キーワード：青木繁 (Aoki Shigeru)、風景画 (Landscape painting)、日本近代洋画 (Japanese Modern oil painting)、明治 (Meiji period)

序論

明治の洋画家・青木繁（1882～1911）は、明治40（1907）年に《わだつみのいろこの宮》（図81）を描いた後、「想」、「知」、「技」のうち、「技」の要素を表現することを目指し、筆触や主題において画風を変化させた¹⁾。

具体的には、想像の力を要する歴史や神話などではなく、現実的な自然や人物などを主題として選択し、それまでとは異なる穏やかな筆触を用いるようになる。植野健造氏が、「（前略）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²⁾」と述べているように、後期には写生的な油彩画が多く制作される。

ただ現実的な主題である風景画は、後期だけではなく画家活動のほぼ全体を通して描かれた作品でもあった。一部の風景画の評価は高く、すでに先行研究で各々に解説や評価がなされてきた。しかし小作品やスケッチなどについては、ほとんど解説がなされておらず、これまでまとまった形で述べられたことはない。そこで本稿では先行文献を基に、青木の写生に関する評価を検討し、前期（1882～1903）・中期（1904～1907）・後期（1908～1911）の3つの時期に沿って、改めて遺存する青木の風景画の特徴について理解することにした。そのうえで、風景画に見られる青木の写生を離れた斬新な表現力についても言及する。

1 青木の写生

風景画は、まさに目の前に広がる自然を写生することによって描かれるものである。これまでの青木繁の写生についての評価を整理することで、彼の風景画の特徴を把握したい。中でも岸田和子氏は、青木の生涯を第一期（1899年～1904年9月頃）、第二期（1905年後半～1907年）、第三期（1908年～1910年）に分類し、各時期の写生について、第一期から順に以下のように考察している。

自然との生々とした交感が、自由な想像の翼に乗り、或る時は人物画に、或る時は風景

1) 拙著『青木繁 世紀末美術との邂逅』（求龍堂、2015年）、247頁。

※本稿の引用については、振り仮名や傍点などは省略している。また引用文献においては、できる限り旧字を用いたが、一部新字を用いている。

2) 植野健造「研究報告 青木繁作《わだつみのいろこの宮》をめぐって」（『石橋財団ブリヂストン美術館 石橋美術館1986年度館報』第35号、石橋財団ブリヂストン美術館石橋美術館、1987年）、24頁。

画に、或る時は装飾画に、同質のものを現出しているのである。

空想を描く一方、写生に意を注いでをり、色の分析、色の組織ということを言つてをり、印象派的な自然描写の絵、「海」の一連の作品や、点描の試みもみられ、そのどれにも、薄い印象をこえた、深い自然観照がうかがわれる³⁾。

「曇り日」「雪景」「晩照」といつた自然写生作品においてすら、すでに画題からも前時期のガラガラしたものは去つてをり、次の放浪期への橋渡しとしてあらわれている⁴⁾。

(前略)ほとんど写生画で占められている。この時期の作品群は、第二期の作品群ともかなりはつきり区別出来得るほどになり、前期のあの奔流はいまや全く姿を消している。そして、青木独特の神秘的な情感はこの時期では、むしろ淋しみと哀感をたゞえ、静けさに移っている⁵⁾。

青木作品全体についての指摘ではあるが、風景画にも関係してくる内容であるので検討を加えたい。青木の後期作品は、それまでの作品と比較して評価が高いとはいえず、上記の指摘は、青木作品の前・中期と後期の評価の差を表している。まず、第一期は彼の代表作、《海の幸》(図57)が描かれた時期にあたる。《海の幸》は、旅行で布良海岸に訪れた際の作品で、実際に見た場面ではなく、想像によって構成されたということが、友人の坂本繁二郎(1882～1969)の発言から確認することができる⁶⁾。モチーフは実際のモデルや海を写生して描かれたものではあったが、着想や構図は青木の独創力によるものであった。同時期に描かれた一連の海景作品は評価が高く、これまでに多くの解説や評価がなされている。ゆえにここでは詳しく触れないが、それらはまさに彼の魅力である自由な想像の力と「深い自然観照」で描かれた作品群であった。植野健造氏が、一連の海景作品のひとつである《海》(1904)(図58)について「(前略)現実のありのままの風景を写真的に再現したものとはとうてい思われず(後略)⁷⁾」と述べているように、《海》は、実際に存在する海を描いているにも拘わらず、観者に幻想的光景を見せているのである。

3) 岸田和子「青木繁藝術の場合」(『東京女子大学史論』第6集、東京女子大学学会 歴史学部会、1958年)、384頁。

4) 同論文、385頁。

5) 同論文、385頁。

6) 坂本繁二郎『私の絵 私のことろ』(日本経済新聞社、1969年)、39-40頁。

7) 植野健造「研究報告 青木繁《海》について」(『石橋財団ブリヂストン美術館石橋美術館2000年度館報』第49号、石橋財団ブリヂストン美術館石橋美術館、2002年)、72頁。

岩田礼氏は、青木の写生について、「彼は物の実体を忠実に写すのではなく、頭の中で創造するのである⁸⁾。」と述べ、友人の正宗得三郎（1883～1962）は、青木の芸術について「君の藝術は君自己の信仰である、君の藝術は宗教藝術である。君の作の木一本もこの意味を尊重したものである⁹⁾。」と述べている。また、岸田勉氏は、明治36（1903）年に青木が描いた大量の仮面スケッチの写生について以下のように記している。

もっといえば、かれは立ちすくむように仮面の目を直視しながら、的確にその姿を写生している。だが半面かれの魂の奥には、美の魔性をそのまま作品として表現しようとする衝動が湧きたぎっていたのではないかという気もする¹⁰⁾。

これらの文章は、青木が目の前の光景をそのまま写生するのではなく、豊かな独創性によって頭の中で構成しなおして画面に表現していたということを示唆しており、青木作品と想像の力が密接な関係であることがわかる。

また、「深い自然観照」という点に関しては、以下に引用する正宗得三郎と同じく友人の森田恒友（1881～1933）の4つの文章から、青木が自然を愛していたということが窺える。

（前略）自然に對する時は、無恨の情緒の間に成立してゐた¹¹⁾。（正宗）

雪が溶けて、畫家には最も寫生にいい季節が來た、こんな時には氏は鋭敏に浮れる人であつた（後略）¹²⁾。（正宗）

（前略）餘程自然に對して親しい觀方をしたもので、筑後川の土堤に淋しく生ふる樹木や、栗畑にさす日影などを、やさしみ味のある技巧で描いて居た¹³⁾。（森田）

（前略）自然といふものに、敬虔の態度の深いものであつた¹⁴⁾。（森田）

8) 岩田礼『坂本繁二郎』（新人物往来社、1973年）、57頁。

9) 正宗得三郎「青木繁君を悼む」（『読売新聞』、1911年4月5日、朝刊、5面）。

10) 岸田勉「坂本繁二郎秘蔵の青木繁遺稿」（『藝術新潮』第31巻第9号、新潮社、1980年）、50頁。

11) 正宗得三郎「僕の思つてゐる青木繁君」（『読売新聞』、1911年4月30日、付録、1面）。

12) 青木繁『青木繁全文集 假象の創造 増補版』（中央公論美術出版、2003年）、242頁。

13) 同書、228頁。

14) 同書、229頁。

青木自身は、東京美術学校の教師である黒田清輝（1866～1924）の柔らかく明るい自然の描写などを尊敬していたようで、森田恒友が、「就中黒田さんの畫には、よく強い自然の印象に敬服して居た。何時か春秋と云ふ先生の作が出た時には其背景の秋の森に見入つて歎美して居た¹⁵⁾。」と記している。そのような青木が、「深い自然觀照」で自然を見た際に以下のような文章を残しており一部を引用したい。そこには青木の豊かな感性も感じられる。

向ふの桃樹も其横の枇杷も、も一つ隣の枇杷もそれから油蟲の居そうなあの梅もその向ふのも、こっちの橙もそれから枇杷の蔭の小竹も皆な共に俱に玄か幽な響きを立て、自然に何をか私語きつゝあるでないかい（後略）¹⁶⁾

岸田和子氏は、第二期において、すでにそのような豊かな表現力が薄れていったことを指摘し、ついに第三期には、想像的な主題はほとんど描かれなくなり、「青木独特の神秘的な情感」が「淋しさと哀感をたゞえ、静けさ」となってしまったと述べている。つまり青木の魅力が消えてしまったという見解を示しているのである。後期作品において「淋しさと哀感」が想起されるようになるのは、おそらく筆触が穏やかになり、生き生きとした動きが感じられなくなるのと同時に、放浪生活の末、孤独の中で亡くなるという青木の晩年が与える印象でもあろう。さらに、岸田和子氏は第三期、つまり青木が「技」を意識して「写実」に力を入れて描いた際の作品について、以下のように記している。

写実にむかう彼には、彼の無意識裡に形成されている天性、ミステックで、しかも、唯美的幻想にみちたロマンティシストの眼が、対象に心で親しくむかう眼が根底にあり、それが対象そのもの、客觀的實在性に視覺的にせまろうとする西洋の科学的、合理的な造形理念に導かれた写実主義に抵抗を感じるために、それをのり超えようとするのだが、それに徹する前に、本来の眼が、視界を覆つてしまうのである¹⁷⁾。

九州時代に作成された作品は、彼の写実なるものがどの程度まで及ぶかという命題のもとに展開されたとみてよい写實的傾向の作品に占められるが、たとえば、人物を写實的に配した「漁夫晩歸」や「秋声」にさえも、写実にむかいながらなを文学的な物語性からぬ

15) 同書、233頁。

16) 同書、96頁。

17) 前掲論文「青木繁芸術の場合」、391頁。

けきれぬ画面は、妙に部分的に写実が眼にとびこんでくるような、チグハグな感じに覆われ、透徹した写実に至らず一種の感傷がつきまといはじめる¹⁸⁾。

つまり岸田和子氏は、青木が「西洋の科学的、合理的な造形理念に導かれた写実主義」を用いながらも、それを超えた独自の風景画を描こうとするが、写実主義に足を引っ張られて、自分の魅力である「自由」な自然の観方さえできていないと指摘している。「ちくはぐ」という点については坂本繁二郎や河北倫明氏も以下のように記している。

神話のようなものでない題材にも、一種の空想を入れていますね。

「晩帰」も、目標と実際とが、ちくはぐになって苦しんでいますね。人物と背景とが、離ればなれになっています¹⁹⁾。(坂本)

風景と人物とはすでにちくはぐになっている。(中略) 想と知と技とはバラバラに矛盾しており、わずかに知、すなわち装飾構成の力によってこの絵をつなぎとめたと思われる²⁰⁾。
(河北)

これらの評価は、岸田和子氏が指摘しているように、青木が西洋の写実技術を意識することで、青木の魅力である自由な表現力が画面にうまく馴染んでいないという指摘である。このように、青木の後期作品の評価は低く、植野健造氏なども「青木晩年の九州時代の作品は、全体として見れば、それ以前1907（明治40）年頃までの作品と比べて生彩を欠いている感は否めない²¹⁾。」と評している。

ただ、青木の友人である坂本繁二郎は、青木の魅力であるはずの豊かな想像の力を批判的に見ていた。坂本は、想像で描いた《海の幸》について、「(前略) 絵としていかに興味をそそるものとしても、真実ではありません。(中略) すさまじいばかりの色彩と動の世界がそこにあったのです²²⁾。」と画面が事実ではないということを強調し、「どこまでも写実、あくまでも写実

18) 同論文、391頁。

19) 杉森麟編著『坂本繁二郎画談』（第一書房、1962年）、216頁。

20) 河北倫明『河北倫明美術論集第三巻』（株式会社講談社、1977年）、246頁。

21) 森山秀子、植野健造、貝塚健、山野英嗣編著『没後100年 青木繁展——よみがえる神話と芸術』図録（石橋財団石橋美術館、石橋財団ブリヂストン美術館、毎日新聞社、2011年）、141頁。

22) 前掲書『私の絵 私のこころ』、39-40頁。

を突きつめていくうちに内的に純化され、心に投影される真実を描くのが、絵ではないのか——
—と、信じ始めていた私にとって、青木のやり方は真剣に考えねばならない相反する創作態
度でもあったのです²³⁾。」と主張した。さらに坂本は、「(前略) 想像的寫實ではあつたがよく物
が見え寫實の力もよい意味の力が伴つて居た²⁴⁾」と、青木の写実の才を認めながらも以下のよう
な意見を述べている。

事實を忠實に描くと云ふ事は君も希望しては居たが元來想像力の逞しい君の寫實は寫實
の中にも想像が雜つて眼と眼を引放し姿勢を調へる様な結果を生んで居た²⁵⁾

(前略) 君が一番眼を据ゑて注意して居たところは寫實であつた様に思へる しかしそれ
は君の希望で恐らく君の天性に於ける想像的世界は君から消える事はなかつたに相違ない
君は自畫像にさへ東洋の代表的男の顔を想像し漁師が魚の腹を割つて其臟腑を引出すのを
見て海の幸の行列を幻想したのである²⁶⁾ (空白は引用者)

其れ故澄み切つた現實の寫實が頭を持上げる様な場合に打つかると君の感興は弱みしほ
んだ 『いろこの宮』の裸體のモデルの感又は『晚歸』の畫中の人物の如き其例である 『女
の顔』の如き寫實の畫にも君に見えて居るものは顔の肉體でなくして、顔の空氣である 肉
體も描かれて居ながら空氣の肉體となつて居る 『秋聲』の如き寫實の中にも現はれて居る
ものは秋の悩ましき空氣である 一寸したスケッチ『妙義山』の如きにも岩山を見ずして
神塞を見た 君の各種のエスキースに現はれて居る人物の如きも事實の存在でなくして常
に動作の感である 例へ單なる座像でさへ身をひねつて足を投げ出さねば氣がすまないの
である²⁷⁾ (空白は引用者)

坂本は、青木が写生に力を入れていたにも拘わらず、青木作品には消えるどころか常に抑え
きれない想像の力が付きまっていたことを指摘している。ただ、青木は初期の段階では、ま
だそこまで写実を重要視していなかったことが、岩野泡鳴(1873～1920)の追想から推測でき、

23) 同書、40頁。

24) 坂本繁二郎「故青木繁の藝術」(『美術寫眞畫報』、博文館、1920年)、66頁。

25) 同論文、66頁。

26) 同論文、66頁。

27) 同論文、66頁。

岩野も坂本と同様に、青木の写実が明確ではないことを批判している。《海の幸》と同年に描かれた《運命》(1904)の海の深さについて、岩野と青木が議論した際、青木の主張する深さでは描かれているような色彩にならないので、岩野が青木に対して「かう云ふ點に於てまだ科學的研究が足りない」と指摘すると、青木は「そこいらは想像でいいではないか」と答えたそうである²⁸⁾。岩野は、《運命》について「(前略)失敗は本統の氣分と實際の周圍とが融合してゐないところにある²⁹⁾。」と評している。青木自身は《運命》が描かれた明治37(1904)年に以下のよう述べており、青木が思想を重要視していたことが窺える。

思想と言つても廣い意義で例へば静物の林檎一つを描くにも其林檎に對する觀念思想が現はされなくてはならない。それが無い位ならば無論人間は自然の模倣者で、生きて居る寫眞器械だ³⁰⁾。

人間といふものは紅と見えたものを紅と描き、白と見えたものを白と描く爲めに色々と青い色もつけ黄い色もつけて見るもので、其本然の美はしい絶頂に辿り附かんがために種々の境遇を通つて進むのでないかと斯う思ふです³¹⁾。

一方、画風が変わるきっかけになったとされる《わだつみのいろこの宮》(図81)を描いた際に、青木は必要以上に自分がどれほど海底の様子を観察したのかということについて語っており³²⁾、坂本繁二郎や岩野泡鳴のような友人たちの言葉が、青木を写実に向かわせた一因となっていたのかもしれない。

以上の青木の写実に関する評価をまとめてみると、いくつかの見方や見解があるものの、明確には2点のことが理解できた。1点目は、現実の目の前の光景を描いた作品においても青木の想像の力が想起されること、2点目は、青木の魅力である「想像の力」と「写実」と合わせたとき、「想像の力」に重きを置いて描いていたときは評価が高かったのに、「写実」に重きを置いて描いた途端、評価が低くなったということである。

言及されることの多い風景画だけではなく、その他の小作品やスケッチにおいても上記の評

28) 岩野泡鳴「故青木繁氏の一面」(『新小説』第18年第3巻、春陽堂、1913年)、53頁。

29) 同論文、53頁。

30) 前掲書『青木繁全文集 假象の創造 増補版』、11頁。

31) 同書、16頁。

32) 同書、18-19頁。

価と同様のことがいえるのであろうか。次章では、具体的に作品を観察しながら、風景画がどのように作風変化しているのか、また、なぜ青木作品は観者に幻想的な世界を想起させるのかということを考察する。

論文末に、紹介されることの多い明治37（1904）年の一連の海の作品を除き、管見の限り全ての風景画の図版を掲載した。風景画のみを前期・中期・後期に分けて掲載することで、青木の風景画の変遷をより視覚的に理解できるはずである。ただ未見で、図版だけでは詳細が不明な個人蔵の作品が数点あり、それについては掲載しない。

2 前期・中期

(1) 前期（1882～1903）

明治36（1903）年頃、青木作品において次々に神話的、歴史的な題材が描かれるようになるが、それまではむしろ石膏像や静物画、そして風景画が多く描かれた。植野健造氏も明治35（1902）年以前の作品について「（前略）理想画とよびう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³³⁾。」と指摘している。

1896

《高良大社》（図1）は、青木が中学明善校に通っていた時に、授業の課題として描かれたもので、ほぼ紙面の中央に、高良大社の風景が広がる。階段の質感や木の枝葉の描写などは詳細に描きこんでいるわけではなく簡素な描写ではあるが、丁寧な筆致からは青木の絵画に対する真摯な思いが伝わるようである。階段を登る官司と思われる人物が描かれていることによって、画面に動きが出ている。

1900

《駅店》（1900-02）（図2）が描かれた明治33（1900）年は、東京美術学校西洋画科選科に入学した頃であり、形を捉えるために何度も引かれた線描によって家と人物部分が黒くなっている。荷車を押す人物の身体は向かって右に傾いており、重い荷物を運んでいる様子がうまく表現されている。

1901

《動物園》（1901頃）（図3）は、東京美術学校に入学してから1年ほど過ぎた頃の作品である。動物園は明治36（1903）年に京都にも開園するが、明治34（1901）年の時点で開園していたのは上野動物園のみであるので、上野動物園にいたフラミンゴを描いていると考えられる。

33) 前掲論文「研究報告 青木繁作《わだつみのいろこの宮》をめぐって」、33頁。

《高良大社》と比較すると、筆致が柔らかくなっていることがよくわかる。数本の木々と柵の前に一匹のフラミンゴが片足で立っている。画面手前には、フラミンゴが首を曲げ、嘴で腹部分を掻く様子が見られ、青木が熱心に写実しようとしていることが窺える。

《木立》(1901頃)(図4)は、水彩の滲みによって、鬱蒼と生える木々が表現され、全体的にぼやけているが、向かって画面左側にある枝葉がほとんどない細長い木がアクセントとなり画面を引き締めている。背景には山々も見える。実際の光景を詳細に写実しようとしたのではなく、水彩の特徴を用いて、木々の雰囲気表現しようとしたのであろう。

1902

《風景》と題された2作品(図5)、(図6)は、図4の《木立》に雰囲気が近いが、水彩の滲みだけではなく、力強い線描でモチーフが捉えられ、その上に靄のように大胆に輪郭線を超えて彩色が施されており、より巧みな画面となっている。抽象的な画面は、まるで目の前に広がる光景を青木の頭の中で一度構成し直す段階が表現されているようである。あるいは、明治35(1902)年に、青木は徴兵検査を近視性乱視で不合格となっているので、明瞭ではない視界が、このような画面を生み出すきっかけとなったのかもしれない。

《上京途中風景》(図7)は、徴兵検査を終えて坂本繁二郎と共に上京した際の作品であり、横長2枚の紙を用いて木の根元部分を描いている。何気ない題材に注目し、一つの作品に仕上げており、青木の構図の巧さが伝わる。簡素なのだが、線の強弱も心地よい。

《落葉径》(図8)、《汗の妙義山スケッチ行》(図9)、《妙義山金剛第一石門》(図11)は、明治35(1902)年、友人の丸野豊と坂本繁二郎と共に、妙義山へ写生旅行に行った際に描かれた一連のスケッチである。青木の写生画の中でも評価が高く、解説もなされているので、ここでは詳しく触れないが、青木の豊かな想像の力が想起される作品として挙げられることが多い。例えば、同時期に描かれた《車中風景》(図10)をはじめとする数点のスケッチにおいては、友人の姿と共に、見えないはずの自分自身の姿を、まるで実際に見たかのように描いている。また、どのスケッチも構図が優れており、《妙義山金洞第一石門》などは、縦長の紙を上下に利用し、奥行きや山の険しい様子を表現している。力強く勢いのある筆致も画面を生き生きと見せる。河北倫明氏は、青木のスケッチについて「黒田清輝を通じて学んだ写生的な印象派のやり方を、青木は楽しげに自由化し主観化したのである³⁴⁾。」と指摘しており、東京美術学校で学んだ技術を、青木が自分のものとして発揮させていたことがわかる。この写生旅行でのスケッチをはじめ、青木は多くの山々や家々の様子(図12～図53)を描いているので、いくつか解説を加

34) 前掲書『河北倫明美術論集第三巻』、48頁。

えたい。筆致に関しては、どの作品も短時間で仕上げたと考えられる素早い筆致となっている。

《麓より妙義山を望む》(図13)は、画面手前に野原が広がり、奥には山々が聳えている。山の麓には家々が点在しており、豊かな自然と人々が共存していることがわかる。また、2枚の横長の紙を用いて、さらに横長を強調させていることで、観者は空間を進み、まさに旅をしているような感覚になるのではないだろうか。

《神塞妙義》(図15)においても2枚の紙が用いられ、広がる山々の様子が表現された。繊細に明暗がつけられていることで、奥深さがしっかり出ている。

《妙義の奥》(図16)は、下から見上げた構図で、右上に空間があることで奥行きを感じさせる。代わりに右下にまで山の麓を広げることでバランスの良い構図となっている。《神塞妙義》と同様に、明暗をうまく出すことで、山々の深さや陰しさがよく伝わる。

《赤城山》(図18)は、簡単な構図ではあるが、画面手前の地面と奥に見えている山々の配置のバランスが良い。また、画面手前の暖色と奥の寒色が自然の豊かさを感じさせる。さらに、画面手前に生えた木々と左下の「赤城山」の文字が全体を引き締めている。

《下仁田の町から見た風景》(図20)や《毛の国の歌入りスケッチ》(図33)は、山々と詩が描かれた簡素な画面であるが、やはり動きのある筆致、文字と山々における構図のバランスが良いことで、充分雰囲気のある作品となっている。

《妙義山》(図21)は、板に油彩で描かれており、この時期のスケッチに見られる力強い筆致とは異なる繊細で穏やかな筆触で全体的に淡い色彩となっている。詩人・僧侶である高島宇朗(1878~1954)は、この作品を《山の暉》と題し、「勿論、これは寫生である。眞の意義での寫生であるが、それであつて、わが青木の創作で、(中略)まさしく、『山の暉』如きをこそ、曠世、間出の神韻縹渺、到り得て自ら聖地を踏破せりとすべきであらう³⁵⁾。」と述べ、単なる山の写生を超えた神秘的な画面になっていると評している。

《中小坂村》(図23)と《上小坂廃寺》(図24)は、いずれも家、あるいは寺をやや斜め下から見上げたような構図で、その周囲には柔らかな筆致の自然が広がる。建物の壁面部分は横向きの斜線で濃い影が入れられ、屋根部分にはほとんど斜線がなく、明るく表現されている。

《松井田駅》(図25)は、地面と空を比較的明るく、家々を真っ黒に表現していることで、奇妙な空間に町がぼんやりと現れているようである。地面と空は同じ明るさではあるが、地面の斜線を長く、空の斜線を比較的ぼんやり描くことで、奥行きもしっかり出ている。

《小諸宿外》(図26)と《碓氷川磧》(図29)は、簡素で、全体的に薄い線描で描かれており、

35) 高島宇朗「青木繁畫無背窟藏品附説」(『新美術』1号、春鳥會、1941年)、91-92頁。

この作品も細部を描くというよりも場所の雰囲気を出そうとしているようである。ただ、部分的に周囲よりも若干濃い筆致でモチーフを描くことで画面に抑揚も出している。

《碓氷八幡村宿外》(図31)と《磨舎》(図32)には、いずれも建物の近くに木々が描かれおり、それらの木々に生える葉の素早く柔らかな筆致によって、植物の生命力がうまく表現されている。また、《小諸宿外》や《碓氷川碛》と同じく簡素な画面である《納屋》(図34)や《金雞山》(図35)においても、納屋の古びた様子や山の壮麗さが出ており、青木の優れた筆致を理解することができる。さらに《山あいの村》(図38)の向かって画面左下の家々における、強弱のない比較的細かく動かされた筆致なども興味深い。

《風景》(1902頃)(図41)は昭和23(1948)年に河北倫明氏が養徳社から出版した『青木繁生涯と藝術』に掲載されていた図版であり、モノクロ図版で確認できるのみである。河北氏が、今日ほど高い評価を与えられていなかった青木繁研究について文章を書きはじめたのが昭和18(1943)年のことであり³⁶⁾、それらの成果は昭和19(1944)年から『美術研究』(東京文化財研究所発行)において連載され始める。『青木繁 生涯と藝術』は、それらの内容を、初めてまとめて出版したものであり、現在では貴重図書となっている。

河北倫明氏によると、当時、この作品は青木の恋人であった福田たねの実家である福田家に所蔵されており、ほとんど紹介されていなかったようである³⁷⁾。また、制作は明治36(1903)年の可能性もあるようだ³⁸⁾。河北氏はこの作品について「色はいくらか濁つてゐるが、全體としては美しいやはらかい調子の繪である³⁹⁾。」と評している。詳細は不明であるが、画面全体に自然が広がっているようで、左端には一軒の家が確認できる。中央には大きな木が生え、右下には人物が一人立っている。スカートを履いているように見えることから女性であろうか。人物の頭部辺りに光輪があるようにも見え、神秘的な風景画となっている。

《花園に立つ少女》(1902頃)(図42)は、白馬会第8回展に出品された《黄泉比良坂》の裏面に描かれていた。この作品も、自然の中に一人の人物がいるという構図であり、着物を着た女性が、赤色と白色の咲き誇る花に向かって歩いている。その周囲には緑色の木々が広がる。水彩の滲みはそれほど見られず、比較的水分のない状態の絵具を丁寧な筆触で用いている。補色である赤と緑の組合せによって抑揚のついた画面になっている。

《農家》(図43)、《風景》(図50)、《農家》(図52)は、いずれも勢いのある筆致というよりも、

36) 河北倫明『青木繁』(日本経済新聞社、1972年)、3-4頁。

37) 河北倫明『青木繁 生涯と藝術』(養徳社、1948年)、144頁

38) 同書、144頁。

39) 同書、144頁。

柔らかく、やや揺れのある線で表現され、部分的に詳細に描きこまれており、青木がしっかりと観察して描こうとしていたことが窺える作例である。明治43（1910）年、佐賀にいた頃に青木が執筆した⁴⁰⁾「藝術の成立と裸體制作」の中で、藁小屋を「（前略）普通人が見て以て醜としない迄も直ちに美とは感ぜぬ物が藝術に依つて美化され得るもの（後略）⁴¹⁾」と記しており、青木は、何気ないモチーフも、画面にうまく表現することで、美しい鑑賞すべきものになると考えていたのであろう。

《町の風景》（図47）は、全体が向かって画面左側にやや寄せられており、簡素な筆致の町並みである。薄い赤色と青色を用いて美しく彩色されていることで、実際の光景を写生して描かれものではなく想像で描かれたような雰囲気が出ている。

1903

《太田の森》（図54）は、深い森の中で一人の女性が佇んでいる様子を遠くから眺めているような画面で、やはり《花園に立つ少女》（図42）などに見られたように、自然と一人の女性という組合せである。青木はこの時期に、このような構図を気に入っていたのかもしれない。

近藤祐氏によると、上野台地から道灌山へと、太田の森とよばれる深い森が続いていたそうだ⁴²⁾。画面いっぱいに広がる緑色が、まるで観者も一緒に森の中にいるような気分させる。木の隙間からは光がこぼれており、微かに覗く空と女性の服に同じ青色を用いられていることで、バランスの良い画面となっている。また、地面と木の葉には比較的短い筆触を、木の幹には縦に長い筆触を用いることで、画面に抑揚を出していると考えられる。大島清次氏は、「現実にはあり得ない情景であるが、心に残る印象としては、いっそこの方が確かだ⁴³⁾。」と、青木の発想を評価している。

《夕焼（風景）》（1903頃）（図55）は、素早い太い筆触で、短時間に一気に描き上げたように見える。暗い色彩の中で、橙色が所々に加えられ、徐々に暮れゆく雰囲気がよく出ている。同じく《風景（家）》（1903-04）（図56）も、丁寧に描いたというより短時間に勢いよく仕上げた作品ではないだろうか。

(2) 中期（1904～1907）

中期は、東京美術学校を卒業した青木が《海の幸》（図57）を描いた時期でもある。その際に

40) 河北倫明氏による調査で執筆年が判明した。（前掲書『青木繁全文集 假象の創造 増補版』、167頁。）

41) 同書、46頁。

42) 近藤祐『洋画家たちの東京』（彩流社、2011年）、16-17頁・49頁。

43) 壇一雄ほか『カンヴァス日本の名画12』（中央公論社、1978年）、93頁。

描かれた一連の海景作品（図58など）については、多くの解説があるので、ここでは触れない。ただ、これまでに見た風景画よりも複雑な色彩と筆触で描かれており、青木の実力が遺憾なく発揮された作品たちであった。

1904

《海景》（図59）は、先述した紹介されることの多い一連の海景作品のひとつではないが、短い筆触を用いて、この時期の一連の海景と同様に、リズムカルで点描画に近い描き方がされている。大地は暖色、水面と空は寒色、そして木々は中性色を用いてモチーフを描き分けているが、全体的にその上から橙色の細かい筆触を加えているのが面白い。この時期に、青木は海を多く描いたが、《天狗》の裏面（図60）にも海のスケッチが確認できる。《布良の松山》（図61）と《穴戸の紅葉》（図62）については未見であり、モノクロ図版で確認できるのみであるが、これらの作品においても同様にリズムカルな筆触を確認できる。

同じく、《夕日》（図63）も点描画のような筆触で、建物とそれを写す水面が夕日に染まる様子が描かれている。筆を押し付けるように横長の筆触で、全体的に落ち着いた色彩で表現された。

《夏の神社》（図64）には木々に覆われた神社が描かれており、やや筆触は《夕日》よりも長くなるが、同じく短めの勢いのある線描によって画面が構成されている。モチーフの形を明確に表していないことで、じりじりとした夏の溶けるような暑さを想起させる。

《風景》（1904頃）（図65）は全体的に茶褐色で仕上げられ、画面手前の大地と木の葉にのみ用いられた緑色が画面にアクセントを与えている。この作品は、比較的長い筆触で描かれており、それほど画面に動きは感じられない。

《木立（森の暮色）》（図66）も穏やかな筆触で描かれ、盛り上がる大地の上に、大きな木が立っている。向かって画面右側に寄せられた木々と大地部分には暗色を、背景である空には赤、青などの複雑な色彩が用いられた。空が斜めの筆触によって表現されていることで、空ではなく、まるで木が妖気を放っているようにも見える。この時期には、《樹木》（図67）、《素描》（図68）などの木を中心にしたスケッチが数点ある。《カット風の風景》の2作品（図69）、（図70）なども面白い。

《門壁のある風景》（図71）にも木々が描かれている。筆触を巧みに変更しているわけではなく、全体的に強い筆致で描かれているので、おそらく気軽に制作したものだろう。しかしながら、このように気軽に描かれた作品の構図においても、画面の空白のバランスが良い。

《曇り日》（図72）は、さらに一気に仕上げた作品だと考えられ、ほとんど原色のままの油彩絵具が粗い筆触で勢よく画面に塗られている。濁りのない緑、青、白の色彩が美しい。

1905

明治38（1905）年には、前年に描かれた一連の海景とよく似た構図で、やや筆触が柔らかくなった《海》（図73）が描かれているが、その他の風景画は、管見の限りほとんど見られない。《壁門の図案》（1905-06頃）（図74）においても、実際に見た光景ではない可能性がある。横長2枚の紙を横につなげた部分、全体のちょうど中央の上部に壁門があり、両側には緑の葉をつけた木々が生えている。

1906

明治39（1906）年には雪を描いた作品が2点あり、1点目の《雪景》（図75）は浮世絵のような中心をずらした構図で、旅人の後姿を捉えている。家の窓や扉から漏れる灯りによって、雪が降り積もった寒々しい外の様子がより強調された。雪の上の旅人の足跡には水彩の滲みがうまうま用いられている。2点目の《雪景》（図76）は、全体的に支持体である板が見えているように、粗く太い油彩の筆触であるが、勢いがあるわけではなく柔らかい筆触になっていることで、雪景の静けさが表れている。白い雪だけでなく、青緑色の山や緑色の植物、そして水色の空も自然の美しさを表している。

《田端》（図77）はモノクロ図版でしか確認できないのであるが、図75の《雪景》よりも細かく勢いのある筆触で、ほぼ下半分に田端を、上部分に木々と空をとる構図となっている。同じく《品川の海》（1906頃）（図78）と《早春の水郷》（1906頃）（図79）においてもモノクロ図版でしか確認できないのだが、両作品ともに水が描かれている。《品川の海》には比較的力強い筆触、《早春の水郷》には穏やかな筆触で、水面が表現された。

《風景》（1906-10頃）（図80）は制作年が幅広くなっている作品であるが、明治37（1904）年に描かれたいくつかのスケッチと同様に、木が生えた簡素な構図の作品となっている。全体的に柔らかく軽い大きめの筆触ではあるが、葉の部分にのみ細かく密集した筆触を用いている。

1907

明治40（1907）年は《わだつみのいろこの宮》（図82）が描かれた時期で、確認できた風景画は、《妙義山》（図83）1点のみである。細かい筆触ではないが、穏やかな筆触なので、繊細な印象を受ける。また、寒色と暖色を用いたすっきりとした美しい色彩で、秋の清々しい空気が感じられる。空と山の一部に同じ青色を施しているのでバランスも良い。

3 後期

(1) 後期（1908～1911）

この時期の油彩の風景画に関しては、すでに言及されている作品も多々あるので、これまで

あまり触れられていない作品を中心に解説する。

1908

《筑後風景》(図84)は、細かい筆触から印象派のようだと評されることもある。人物の濃い紺色と、画面左下に描き込まれた草の緑色と朱色によって画面が引き締められた。この作品について、河北倫明氏が「(前略) かつての華麗奔放な青木の表現がかくも静かな淋しさを帯びてきたことが感無量である⁴⁴⁾。」と述べているが、大地、木々、空における筆触の大きさが描き分けられていることで、画面にしっかり動きが出ている。

《月下滞船図》(図85)は、酒造会社清力商店の近所にある筑後川河畔の風景が描かれており、先行研究では寂しさの漂う作品だと評されることが多い。海、船、焚火、人、空、月などのモチーフがバランスよく配置されている。

このように落ち着いた画面は、彼の自由な想像の力が画面に表れていないということと関係しているのかもしれない。植野健造氏は以下のように述べている。

(前略) 久留米帰省以後の九州放浪時代の作品としては見事な完成度と落ち着いた情調を示していますが、それらは青春期のたぐいまれな想像力を失意のうちに消耗させていった代償としてもたらされたものとみることもでき、一抹の哀感を漂わせています⁴⁵⁾。

1909

《天草風景》(図86)は、友人の高木巖を訪ねた際に描かれた作品で、先行研究で言及されることの多い作品である。複雑な色彩と細かな筆触を繊細に用いている。河北倫明氏は、「画風はさすがに旅の目に洗われたのか、しっとりとした清々しい統一があり、自然主義的な後期の作例中でもレベルの高い一点である⁴⁶⁾。」と評した。

《春郊》(1909-10頃)(図87)は全体的に黄緑が輝く明るい風景画である。太い筆触で、丁寧に油彩絵具が置かれている。シンプルな作品ではあるが、家の木材部分と遠くに見える景色に同じ青色が使用されていること、画面手前の野原に空と同じ白色が使用されていることで、全体に統一感が出ており、巧みに計算された画面であることが理解できる。

《白壁の家》(図88)は、小さめの作品であるためか、この時期の他の作品と比較して力強く大胆に描かれている。ただ色彩はそれほど複雑な仕上がりにはなっていない。《渡し場》(図89)

44) 河北倫明『近代の美術第1号青木繁』(至文堂、1970年)、87頁。

45) 石橋財団石橋美術館『読む石橋美術館』(石橋財団石橋美術館、2002年)、55頁。

46) 河北倫明「青木繁作品解説」(『現代日本美術全集7 青木繁／藤島武二』、集英社、1972年)、109頁。

についても、モノクロ図版で確認できるのみであるが筆触に勢いがあるように見える。《雪の庭》(図90)、《小城の町》(図91)、《虹の松原》(図92)、《旭》(1909-10頃)(図93)などにおいては、それほど勢いはないが大胆な筆触が確認できる。

《佐賀郊外》(図94)は、色用紙を支持体にして、白色や茶色の色鉛筆で、水辺の建物や木々などを表現した興味深い作品である。同じくスケッチの《菊籬》(1909-10頃)(図95)には鉛筆と水彩を用いて、庭に植物が咲き誇っている様子が描かれている。線描には勢いがなく、やや線が揺れており、画面全体が柔らかい印象である。《風景》(図96)は、この時期に遺存する数少ない無彩色の風景スケッチであり、描き込みの少なく、余白が多い画面となっている。

1910

《佐賀風景》(図97)と《筑後風景》(図98)は、植野健造氏によると、かつて「(前略)1枚の板の表裏をなしていた作品で、ある時期に分離して分蔵されるようになった⁴⁷⁾」そうである。《佐賀風景》は黄色・黄緑・黄土色・水色などを用いた風景画で、大胆な筆触が残された。《筑後風景》には白色、黄色、緑色を用いた草原と、薄い青色の空とが広がっている。《佐賀風景》よりもやや細かい筆触である。空には横向きのなめらかな筆触が用いられている。

《風景》(図99)には、同じくなめらかな筆触を用いた山の様子が描かれており、全体的に落ち着いた雰囲気である。河北倫明氏によると、この作品は、小説家の三好十郎(1902-1958)から詩人・英文学者である日夏耿之介(1890-1971)の所蔵となっていた作品だそうである⁴⁸⁾。

《沼》(図100)には、力強く勢いのある筆触で沼が描かれている。沼の長めの筆触と木々の葉を表す細かい筆触が、画面に面白味を与えている。裏面にもやや粗い筆触で画面手前に野原、その奥に広がる山々と空を描いている。

《池畔》(図101)は、板に油彩で描かれているのだが、板の木目もしっかり見えており、粗い筆触で、何が描かれているのかが明瞭にはわからない。所々に青木作品に見られることの多い朱色の線描を確認できる。色彩によって空と木々が描かれていると推測できるが、青木が見たものをそのまま写生しているわけではないことが理解できる。《風景》(図102)は制作年不明の作品であるが、同じくモチーフを明瞭に特定できない。広範囲の水彩の滲みによって大胆に景色を表現しており、寒色と暖色のバランスのとれた色彩が美しい。

《風景》(1910頃)(図103)は、《池畔》とは対照的に、全体的に淡い色彩で丁寧に描かれている。向かって画面左側に、細い幹の木が生え、その奥にも数本の木が見える。

47) 前掲書『没後100年 青木繁展——よみがえる神話と芸術』、264頁。

48) 前掲書『近代の美術第1号青木繁』、96頁。

《山村風景》(図104)、《橋のある風景》(図105)、《山あいの風景》(図106)、《風景》(図107)には、雄大な自然が表現された。画面手前は強く、奥は優しく簡素で素早い筆致によってモチーフが描き出され、その上に美しい色合いの水彩が載せられた。落ち着く画面になっており、明治35(1902)年の一連の妙義山のスケッチと比較すれば、必死で夢中になっている感じはなく余裕さえ感じられる。《水車小屋》(図108)も、同じく、簡素なスケッチで、必要最低限の線描で描かれている。《風景》(図109)についても、描きかけて途中でやめたのかと思われるほど、ほとんど描きこまれておらず、薄く赤色で彩色されている。

《海》、《緋月帰舟》、《夕焼けの海》、《朝日》に関しては、拙著で解説したので⁴⁹⁾、ここでは簡単に見てみることにする。青木の後期作品として挙げられることの多い作品群である。

《海》(図110)は、全体的に丁寧にゆっくりと描かれたような筆触である。河北倫明氏は「この海景は一見房州時代のものと同じように見えるが、仔細に味わうと、描写はこまくなり、気分にも弾みが失われ、別趣の境地に入っていることがわかる⁵⁰⁾。」と、青木の筆触変化を指摘している。

《緋月帰舟》(図111)は、《月下滞船図》のように複数の人物が描かれている作品である。黄色、桃色、水色、紫色の美しい夕方の空間が広がっている。海は全体的に繊細な筆触で、波も比較的穏やかに表現された。

《夕焼けの海》(図112)は、空も海も橙色に染まり、舟も赤茶色で表現されている。筆触は残されているが、画面に激しさは感じられない。西洋の雰囲気漂う作品であり、海に浮かぶ船の配置が良い。

《朝日》(図113)は大画面に、空、海、太陽のみが描かれたシンプルな作品で、青木の絶筆であるといわれている。深緑色、緑色、水色、白色、群青色などが用いられた海に、黄色と黄緑色の日の光が映り、明るく穏やかな作品に仕上げられている。全体的に優しい筆触で、波は緩やかに揺れている。

《朝日》(図114)は、図113の《朝日》の下絵だろうか。配置も良く似ている。あまり動かない太い横向きの筆触で描かれており、空には澄んだ薄い橙色が広がる。海には暗い青色と海面に写る朝日を表す橙色を用いており、所々で混ざっているのだが、濁りは感じられない。明け方の静かで美しい雰囲気の作品である。

以上の作品分析をまとめてみると、前期作品については油彩の風景画はほとんど見られずス

49) 前掲書『青木繁 世紀末美術との邂逅』参照。

50) 前掲書『近代の美術第1号青木繁』、98頁。

ケッチが多く確認できた。筆致は生き生きとしていた。中期作品は、複雑な色彩の油彩画が多く見られ、筆触も全体的に勢いがあった。また、この時期の風景画には人物がほとんど描き加えられていない。スケッチについては写実というより図案のようなものが多かった。後期作品の油彩については、大胆さは残っているながらも、明らかに筆触が穏やかになっていることが把握できた。丁寧に描かれた油彩の風景画が多く確認でき、やはり青木が写生を重要視していたことが理解できる。またスケッチについては、比較的簡素な筆致となり、強弱もそれほどつけられていなかった。後期作品の評価が低いのは、青木の魅力である自由な表現が画面にうまく馴染んでいないというよりも、筆触、あるいは筆致が穏やかになることで、豊かな表現の力が全面には出ておらず、彼の表現の豊かさを認識している人々にとっては物足りなさを感じるからなのかもしれない。

全体を見てみると、筆致や筆触に変化はあるものの、青木の代表作である、妙義山へ写生旅行に行った際に描かれた一連のスケッチや、布良海岸での一連の海景作品を除くと、一見想像力豊かな作品はそれほど多くないように思われた。ではなぜ青木作品は観者に彼の想像の力を想起させるのか。

画面を観察してみると、まず、構図がどの時期も優れていることがわかる。奥行きや空間をうまく表現し、モチーフをバランスよく配置していた。良い構図は単なる風景であっても物語性を付与することができる。次に、モノクロ図版のみの作品もあったのだが、どの時期も、自然を実際の風景とは異なる豊かな色彩で表現していることが確認できた。時には落ち着いた複雑な色彩、時には濁りのない淡い美しい色彩で、画面を彩っていた。岩野泡鳴も青木のことを「非常に鋭敏なカラリスト⁵¹⁾」だと述べているように、青木が色彩感覚に優れていたことが以下の坂本繁二郎と正宗得三郎の引用からも把握できる。

(前略) 色彩上の事に就ては君は其先天的の才能から調子とか表現とかは最初より自覺した形があつた多くの畫人が色の調子等に苦しんで居たときに君は表現と云ふ事に(尤も程度問題であるが)一般の人の云ふ表現即物に見ゆる見えないと云つた程度の表現力の如きには君は其當時よりそれ程苦しみは以たなかつた様である⁵²⁾ (坂本)

その當時出來た海の寫生に就いて、私に補色の關係など話してゐた。青木は色の分析、

51) 前掲論文「故青木繁氏の一面」、50頁。

52) 前掲論文「故青木繁の藝術」、67頁。

色の組織といふ事をよく話したことを思ひ出すのである⁵³⁾。(正宗)

さらに、作品を観察してみると、全体を通して画面が揺れているように見えることがわかる。それは《農家》(図52)などのように、線描自体が揺れていたり、《夏の神社》(図64)のように激しい線描によって、あるいは《雪景》(図76)のように大胆で太い線描によって、モチーフが表現されていることで画面に揺れが出ていたり、様々な要因によって引き起こされている。後期作品の代表作品である《海》(図110)、《緋月帰舟》(図111)《夕焼けの海》(図112)《朝日》(図113)などの場合は、きちっと描かれており、一見揺れなど感じさせないように思われるのだが、不自然なほどまっすぐに水平線が引かれていることで、余計に波の揺れを感じ、奇妙な感覚になるのである。このような落ち着いた画面の動きの効果によって、青木作品は実際の光景を描いた作品であっても、観者に青木の幻想的な世界を想起させるのかもしれない。

4 結論

日本の洋画研究は、風景画家であったアントニオ・フォンタネージ (Antonio Fontanesi) (1818～1882) の工部美術学校での教育によって本格的に開始された。その後は歴史画や黒田清輝の《智・感・情》のような、見たものをそのまま描くのではなく、自由な発想を用いて描いた作品が制作されるようになる。

しかしながら風景画においては、日本近代洋画の中心であった白馬会の風景画について植野健造氏が、「(前略) 日常的で身近な場所に取材し、季節、時間、気象の表現をもちこんだ風景描写が白馬会の風景画の特色となってゆく⁵⁴⁾」と述べているように、画風に広がるのは、しみじみとした情緒的な美しい自然の風景であった。確かに画家たちの内面や個性が込められている作品でもあったのだが、観者にとってはあくまで現実の風景にしか見えなかったのである。そのような中で、同じく目の前の自然を描きながら、現実ではない雰囲気醸し出す青木繁の風景画は特異であるといえるだろう。

青木に想像をたくましくする力があったことは、すでに周知の事実であり、多くの先行文献において指摘されてきた。風景画においても、妙義山へ写生旅行に行った際に描かれた一連のスケッチや、布良海岸での一連の海景作品に青木の豊かな想像の力があることは解説されてきた。しかしながら、その他の小作品やスケッチ、あるいは一見すると単なる写生画にしか見え

53) 正宗得三郎「青木繁とその藝術」(『造形芸術』第1巻・第4号、造形藝術社、1939年)、14頁。

54) 植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』(中央公論美術出版、2005年)、29頁。

ない作品については、ほとんど言及されてこなかった。

本稿では、改めて風景画を分析し、どの時期の作品においても青木の想像の力が感じられること、そして具体的には、青木の優れた構図、色彩、そして画面に動きを感じさせる揺れが、観者に青木の幻想的な世界を想起させているということを主張した。

1896



図1 高良大社 晴明会館

1900



図2 駅店(1900-02)

1901



図3 動物園
(1901頃)



図4 木立
(1901頃)

1902



図5 風景

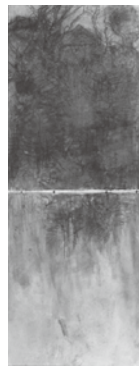


図6 風景(1902頃)

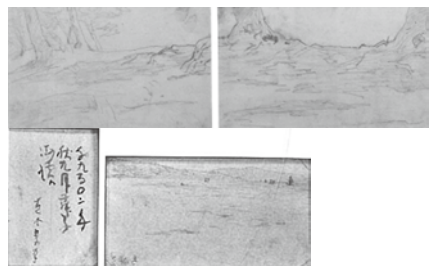


図7 上京途中風景(表裏)

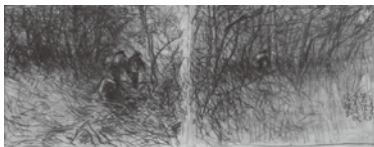


図8 落葉径 東御市梅野記念絵画館

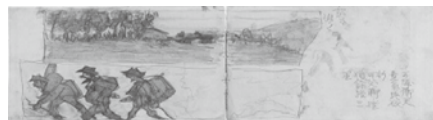


図9 汗の妙義山スケッチ行



図10 車中風景 公益財団法人石橋財団

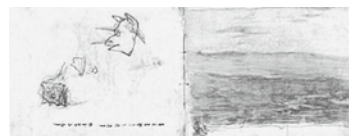


図11 妙義山金洞第一石門(表裏)



図12 妙義浅間を望む

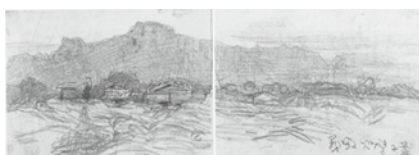


図13 麓より妙義山を望む



図14 妙義山麓

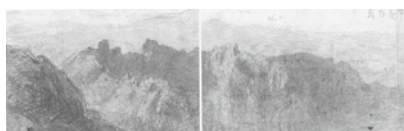


図15 神塞妙義



図16 妙義の奥



図17 妙義最奥



図18 赤城山

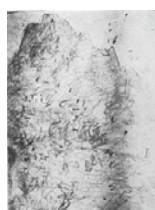


図19 妙義山
(図14裏面)



図20
下仁田の町から見た風景
東御市梅野記念絵画館



図21 妙義山
新潟県立近代美術館・万代島美術館



図22 下仁田宿外れ 黒住教本部

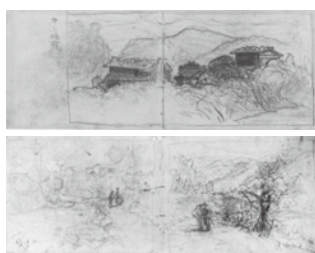


図23 中小坂村 (表裏)



図24 上小坂廃寺
(表裏)

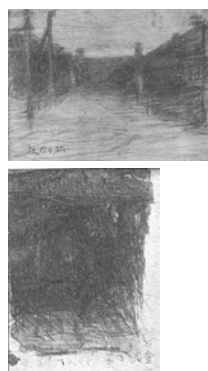


図25 松井田駅
東御市梅野記念絵画館
(表裏)

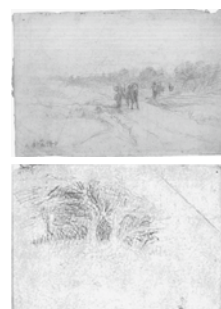


図26 小諸宿外
公益財団法人
河村美術館 (表裏)

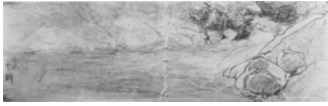


図27 男淵

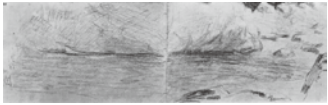


図28 女淵

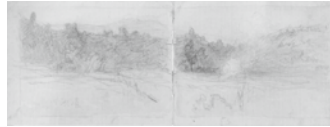


図29 碓氷川碛
公益財団法人石橋財団



図30 小関村附近



図31 碓氷八幡村宿外



図32 磨舎
(図29裏面)

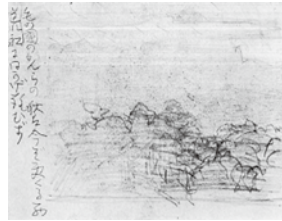


図33 毛の国の歌入リスケッチ
東御市梅野記念絵画館

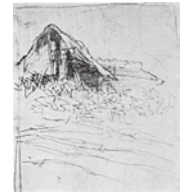


図34 納屋
(図36裏面)

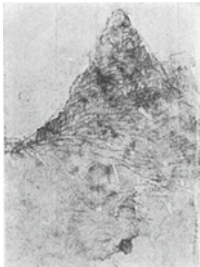


図35 金雞山

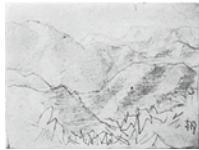


図36 朝



図37 松井田宿



図38 山あいの村



図39 風景



図40 疎林晩帰
(1902頃)



図41 風景
(1902頃)



図42 花園に立つ少女
東京藝術大学
(1902頃)



図43 農家



図44 風景



図45 蚕家



図46 蚕村晩秋



図47 町の風景

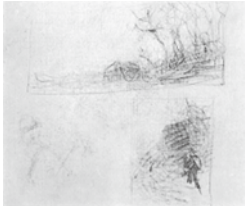


図48 風景



図49 クロッキー

1903



図54 太田の森
愛知県美術館



図56 風景(家)
(1903-04)

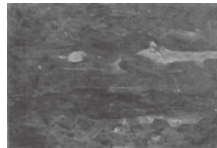


図55 夕焼(風景)
(1903頃)



図50 風景



図51 風景
(図8裏面)



図52 農家



図53 信州牧野附近村

1904



図57 海の幸 公益財団法人石橋財団

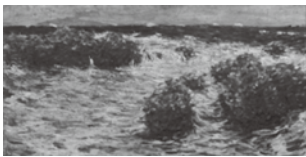


図58 海
公益財団法人石橋財団

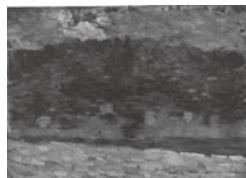


図59 海景 府中市美術館

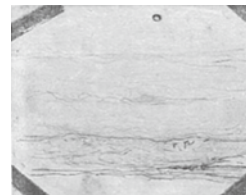


図60 天狗(裏面)
稲貝興産株式会社

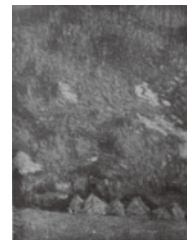


図61 布良の松山



図62 穴戸の紅葉



図63 夕日



図64 夏の神社 黒住教本部



図65 風景(1904頃)

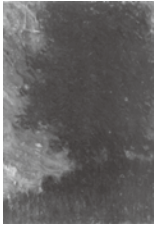


図66 木立(森の暮色)
公益財団法人石橋財団



図67 樹木



図68 素描



図69 カット風の風景
東御市梅野記念絵画館



図70 カット風の風景
東御市梅野記念絵画館

1905



図71 門壁のある風景

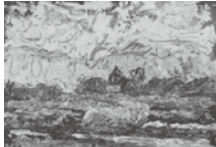


図72 曇り日

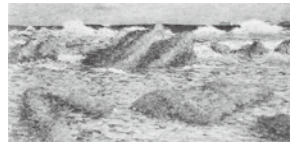


図73 海



図74 壁門の図案 (1905-06頃) (表裏)

1906



図75 雪景



図76 雪景
公益財団法人石橋財団



図77 田端

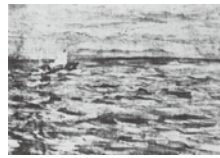


図78 品川の海
(1906頃)



図79 早春の水郷
(1906頃)

1907



図80 風景(1906-10頃)



図81 曇り日



図82 わだつみのいろこの宮
公益財団法人石橋財団



図83 妙義山 公益財団法人
ウッドワン美術館

1908



図84 筑後風景
東京国立博物館



図85 月下滞船図
公益財団法人石橋財団

1909



図86 天草風景
公益財団法人大原美術館



図87 春郊
(1909-10頃)



図88 白壁の家



図89 渡し場



図90 庭の雪



図91 小城の町



図92 虹の松原



図93 旭 (1909-10頃)



図94 佐賀郊外



図95 《菊籬》(1909-10頃)



図96 風景

1910

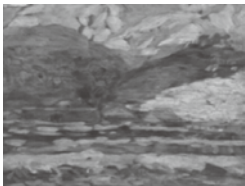


図97 佐賀風景
佐賀県立美術館



図98 筑後風景
公益財団法人河村美術館



図99 風景



図100 沼 (表裏)



図101 池畔
東御市梅野記念絵画館



図102 風景 至峰堂画廊
(制作年不明)



図103 風景 (1910頃)
公益財団法人ウッドワン美術館



図104
山村風景



図105
橋のある風景



図106
山あいの風景



図107 風景



図108 水車小屋



図109 風景
公益財団法人石橋財団



図110 海



図111 織月帰舟



図112 夕焼けの海
公益財団法人河村美術館



図113 朝日（絶筆）
佐賀県立小城高等学校
同窓会黄城会

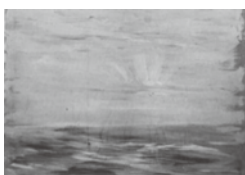


図114 朝日

【挿図出典】

挿図2、12、14、16、19、30、32～37、40、45、46、48、53、56、67、81、92、93、96、108：石橋財団石橋美術館、石橋財団ブリヂストン美術館、日本経済新聞社、『生誕90年記念ブリヂストン美術館開館20周年記念青木繁展』（石橋財団ブリヂストン美術館、1972年）。

挿図5、6、49、50、52、65：坂本暁彦編『青木繁の息吹青木繁未発表作品と資料』（石橋財団石橋美術館、1980年）。

挿図15、68、103：東京国立近代美術館、石橋財団石橋美術館、日本経済新聞社文化事業部『青木繁と近代日本のロマンティズム図録』（日本経済新聞社、2003年）。

挿図17、75、90、99：河北倫明『近代の美術第1号青木繁』（至文堂、1970年）。

挿図21：林宏子編集『福田たね 青木繁のロマン』（芳賀町総合情報館、2008年）。

挿図27、28、38、39、42、51、62、72、78、79、89、91、114：河北倫明『青木繁』（日本経済新聞社、1972年）。

挿図41：河北倫明『青木繁 生涯と藝術』（養徳社、1948年）。

挿図57：辻惟雄『日本美術の歴史』（東京大学出版会、2005年）。

挿図61、80：鈴木里一郎『青木繁遺作展覧會圖録』（青樹社、1939年）。

挿図77：小谷保太郎編『青木繁畫集』（政教社、1913年）。

その他の図版：森山秀子、植野健造、貝塚健、山野英嗣編著『没後100年 青木繁展——よみがえる神話と芸術』図録（石橋財団石橋美術館、石橋財団ブリヂストン美術館、毎日新聞社、2011年）。

