

要約

日本近代美術史を代表する青木繁(1882～1911)の画業に関しては、昭和18(1943)年の河北倫明氏の研究を嚆矢として、平成12(2000)年頃までは議論が活発になされたが、徐々に研究発表が減っていき、近年においては、研究が遅滞しているといつてよい状況である。本論では、先行研究を踏まえ、これまで深く言及されてこなかった問題や新たな作品解釈に着手するとともに、明治美術界の範囲を越えて、青木作品において海外美術がどのように取り入れられているのかを、ラファエル前派をはじめとする西洋の世紀末美術との関係を中心に論究した。

第一章の「青木繁とその評価」では、青木作品の分析・解釈を行うにあたり、まず所蔵者の複雑な移り変わりとともに、青木が河北氏に評価されるまでの流れを把握した。河北氏によって青木が評価される以前、つまり一般的に彼の作品の評価が低くなってしまったといわれている当時においても、彼の作品が魅力あるものであったこと、加えて河北氏の研究を可能にしたのは、それまで青木の作品を評価し、保護していた友人・愛好家のおかげでもあったということについて言及した。その証左として、現在は入手困難となっている、青木の友人たちが制作した『青木繁畫集』(政教社・1913年)と『青木繁遺作展覽會圖録』(青樹社・1939年)を挙げ、資料紹介するとともに検討した。これらは青木の初めての画集と図録である上、内容が非常に充実していた。ゆえに一時的に名声を得るものの、最終的には貧困と孤独の中亡くなった青木の研究において欠かせない重要な資料になっている。また、この画集・図録からは、資料の重要性とともに、多くの友人たちが、彼の我儘な性格に振り回されたにもかかわらず、彼に関心を持ち、才能を認め、強い思いをもっていたことが把握できた。

第二章の「青木繁の構想画に見る壁画的性格」では、まず青木の画業が、どのような時代背景の下で行われていたのかを把握するために、明治期に描かれた「構想画」の要素を検討した後、その一要素である壁画的性格に注目した。これまで、青木の構想画に関わる特質については詳細に述べられていないが、構想画の特質である壁画的画面をこの時代の画家、すなわち、黒田清輝(1866～1924)と藤島武二(1867～1943)、ラファエル・コラン(Raphael Collin)(1850～1916)、ピュヴィス・ド・シャバンヌ(Pierre Puvis de Chavannes)(1824～1898)、フェルディナント・ホードラー(Ferdinand Hodler)(1853～1918)などが目指していたこと、そして、青木も、彼らの影響を受け、壁画的画面を目指していたことを明らかにすることによって、青木の構想画の性格がより明らかになった。また、当時の日本の画家たちが、これまでのように、自然をありのまま描く写生的な絵画ではなく、画家自身が「はっきりとした骨格と明確な思想」を持ち、豊かな想像力によって描くようになるきっかけとして、壁画というものへの憧れが関係していたことがわかった。その場合、シャバンヌ、コラン、黒田、藤島、ホードラー、そして青木という連鎖が醸し出す雰囲気や壁画的画面への志向は、まさに世紀末から20世紀初頭の日本とヨーロッパの

複雑に絡み合い交流する美術の伝播・交渉の証しだといってよい。

第三章の「デッサンから見る海外の美術作品との交流」では、画家の自由な興味や関心を示す貴重な資料であるにもかかわらず、これまでほとんど研究が行われていない青木のデッサンについて考察した。前期のデッサン(1882～1903年)において、すでに青木の想像力豊かな作品が描かれており、前期の後半においては、インド文化や古代神話に題材を得た作品が現れはじめていることを確認できた。中期のデッサン(1904～1907年)では、西洋美術の影響を受けたデッサンや空想に飛んだ、興味深いデッサンを多く見出すことができた。後期のデッサン(1908～1911年)では、人物や風景などの穏やかな作品が多いものの、中には青木の特異な想像力を活かした作品もあることがわかった。さらに、デッサンと油彩画の分析からは、デッサンの筆致の魅力が、そのまま油彩画にも持ち込まれ、うまく活かされていることがわかった。迷いのない自由奔放な筆致は、詩のようなリズムを生み出し、彼の作品を甘美的に、または幻想的にしていた。デッサンの魅力を最大限に活かした青木は、時代に敏感に反応し、当時、一歩も二歩も進んでいた画家であったといえる。

第四章の「青木繁とラファエル前派」では、青木との関係が最も深いと指摘されながらも、これまで多く述べられていない、ラファエル前派と青木との邂逅について考察した。まず文字資料を整理し、当時ラファエル前派が頻繁に紹介されていたことや、青木がラファエル前派に関心を持ち、さまざまな知識を持っていたことを確認した。次に、青木が、ラファエル前派を選択した要因について、作品自体ではなく、芸術思想に着目し、アカデミズムに対する対抗意識への共感、サロメへの関心、ラファエル前派における深い文学との関わりへの好感という3点の要因を挙げた。最後に《わだつみのいろこの宮》に焦点をあて、作品比較を行い、青木がラファエル前派の1つの作品からではなく、複数の作品から着想を得ていたことを指摘した。加えて、改めてラファエル前派の画面を観察してみると、聖書・詩・ギリシャ神話などの物語を繰り返し題材にした彼らの画面には、効果的な構図や装飾性によって、物語性の強い美しい世界が表現されていた。また、画面に描かれた登場人物たちは、ほとんど無表情で、まるで人形のようにしていた。そのことが、画面全体を、非現実の世界、つまり夢の中の世界のようにしていた。すなわち青木にとってラファエル前派とは、まさに彼が憧憬した「假象の社会」を描いていた画家たちであり、そのことが、青木とラファエル前派の作品が類似している最大の要因でもあるということを実証した。

第五章の「藤島武二・青木繁と世紀末美術」では、世紀末美術のはじまりであるラファエル前派については第四章で考察したので、その他の世紀末美術について述べた。近代日本美術史において、藤島と青木は、明治浪漫主義の代表的な画家であると見做されている。しかしながら、明治の美術界における浪漫主義の絵画が、どのような特徴を持った作品であるのかを具体的に説明するのは、多少の困難を生じさせる。本論ではまず、明治浪漫主義という概念規定が曖昧であること、同時に、西欧の世紀末美術との関係が多く指摘されているということを明らかにした。明治浪漫主義の特徴として挙げられる、文学的、装飾

的、甘美的、幻想的性格は、まさに西欧の世紀末美術の特徴に通じるものであり、藤島や青木の作品は、それとの関わりの中で生まれたといえる。さらに金色の使用について注目し、それが東西の同時期における共通の試みであったということを述べた。以上のことから、「明治浪漫主義」という曖昧な概念を用い続けるよりも、彼らの作品に即して、彼らを「日本における世紀末美術」の画家と呼ぶべきだということを提唱した。それは、美術史研究上、適切かつ有効な手段になるはずである。

第六章の「《旧約聖書物語挿絵》に関する一考察」では、青木と西洋美術との関連が明白な形で表れている例として、青木が描いた『旧約物語』〔中村吉蔵(春雨)・明治40年・金尾文淵堂〕の挿絵について注目した。この作品には、色彩、賦彩法、筆触に、相違が確認され、青木以外の画家の手が入っているということがわかっている。しかし、それがどの作品にあたるのかということは、今まで一度も本格的な検討が行われておらず、本論で特定を試みた。

青木の《旧約聖書物語挿絵》は、日本の歴史、古事記を題材にして描かれた作品群とは異なり、海外の絵画作品との関係なしには描き上げることができなかった作品である。この作品の分析を通して、青木の筆触・色彩の特徴を明らかにするとともに、青木と海外作品との関係の一端を捉えた。青木が海外作品を取り入れながらも、そこに青木自身の魅力的な筆触・色彩を用い、生き生きとした表現力、つまり自らの魂が入るように創意工夫していたことが窺えた。さらに留学経験のない青木が、明治時代において、旧約聖書の挿絵を描き上げたという事実からは、青木が国際的に通用する天性の感覚を持つ洋画家であったということが理解できた。

第七章の「晩年における青木繁作品」では、それまでの青木の作風とは異なる晩年の作品に注目した。晩年の作風変化に関しては、中央画壇に認められないまま28歳という若さで終わった青木の薄幸の生涯も影響し、悲劇的な事実としてのみ捉えられていることが多く、詳細に分析されてこなかった。本論では、青木の晩年作品は、色彩の美しさは失われているものの、主題や筆触において変化が見られることを把握した。そのような主題や筆触の変化の要因としては、青木が、「想」、「知」、「技」のうち、「技」の要素を表現することを目指し、それまでとは異なる穏やかな筆触を用い、自然を主題にして写実的な作品を描いていたからだということを指摘した。

さらにこれまで指摘されてきた青木の作風変化と白馬会との関係については、青木が、中央画壇の作風とは関係なく自己の芸術の発展のための課題として作風を変化させていたことを主張した。その理由としては、当時の白馬会展において、自然を写生的に、穏やかな筆触を用いて描いた作品のみが展示されていたわけではないこと、青木が当時の他の画家と比較して、油彩の使用方法において一段と優れていたことなどを挙げた。同様に、青木の晩年の作品が、高い完成度を保持していることについても、晩年になって中央画壇の作品に合わせようとしたからというわけではなく、完成させることは元々青木の中にあっただ課題であり、それを晩年になって実行しようとしたからだということを述べた。むしろ、

友人の坂本繁二郎(1882～1969)やラファエル前派の画家たち、特にバーン＝ジョーンズ(Burne-Jones)(1833～1898)の存在が、青木の完成度の高い画面に影響しているといえる。

以上の研究から、作品全体から把握できた青木の特徴について述べたい。これまでの分析から青木は、上野の図書館(現国立国会図書館)などに通い、古事記や神話など多くの書物を読み、想像の世界、つまり現実から離れた空想の世界に関心を寄せ、その神秘を絵画表現として実現したいと考えていたと推測される。第四章で述べたように、ハルトマン(Eduard von Hartmann)の「物の社会は物これを造れり、唯仮象の社会のみ人これを創作し、人類のみこれを楽しむ」という文章に刺激を受け、画家になることを決心した¹青木が、海外作品の中で最もラファエル前派に興味をもったのは、まさにラファエル前派の画家たちが、この言葉の中にある「仮象の社会」を表現していたからである。

塗り残し、下描き、デッサンを思わせる力強い赤い線を残した状態の《海の幸》、《自画像》、《大穴牟知命》、《天平時代》から、実景を描いた妙義山の一連のスケッチ、自然を主題にした写実的な晩年の《秋声》、《漁夫晩帰》、《朝日》、生計のために描いた肖像画に至るまで、青木の作品は、非現実の想像の世界を描いているように見える。《朝日》の海は、海水というよりも、何か他の液体のようであり、現実の海とは異なる雰囲気醸し出しているし、《漁夫晩帰》は、庶民の姿を描いているが、人物の表情と身体の描き方が奇妙で、いささか恐ろしくもあり、日常の一場面ではないようにも感じられる。《秋声》において、木にもたれかかった女性の表情は暗く、現実ではないどこかを見ているような視線を表している。また、人物が背景の中に溶け込み、今にも消えてしまいそうにも見える。観者は、これらの異様で独特の雰囲気をもつ作品、つまり青木が生み出した想像の世界という未知のものに出会った瞬間、不安にも似たざわざわとした感情に捕われ、現実を忘れて作品から目を離すことができなくなるのではないだろうか。

優れた才能、そして豊かな想像力と感受性をもった青木であったからこそ、このような創造の世界へ観者を惹き込んでいく異様ともいえる独創的な作品を描くことができたのであろう。また、彼の生前の振る舞いから考えて、青木自身が、常識や現実的なことと想像の世界との区別が曖昧であったことも要因のひとつかもしれない。河北氏は、青木が、梅野満男への手紙²に、人から聞いた死体の話をまるで実際に見たかのように詳細に書き、異常な感想まで書いていることを指摘している。³また河北氏は青木について次のように述べている。

彼の想像は現実そのものだったといえるのかもしれぬ。もしこれがいいすぎなら、その天賦の想像力はほとんど現実と差異のない線まで、生々とした力で動いていたと

¹ 青木繁「自傳草稿」(『假象の創造 増補版 青木繁全文集』、中央公論美術出版、2003年)、151-152頁。

² 小谷保太郎『青木繁画集』(政教社、1913年)、27-28頁参照。

³ 河北倫名『河北倫名美術論集第三巻』(講談社、1977年)、226頁。

でもいうほかはあるまい。⁴

このような才能は、明治期に頻繁に描かれた歴史画を描く際にも発揮されている。洋画家が歴史画を描くことに関して、植野氏は「(前略)日本の美術の歴史における主題やモチーフや技法などの伝統を財産として受け継ぎ利用することは、日本画家の場合以上に多くの困難がともなったであろうと想像される」⁵と述べ、例えば原田直次郎の《騎龍観音》における外山正一の批判について、「伝統的モチーフとリアルな油彩技法による描写の折衷的表現にある種の視覚的な違和感、あるいは不快感を直観したこと」⁶を指摘している。

しかしながら、青木の作品においては、それらの問題は見事に解決されて、甘美的ともいえる画面が広がっている。細かなモチーフなどで詳細に説明しているわけではないのに、その場の雰囲気がよくでていいる。おそらくそれは青木が、物語に着想を得ながらも、単に本文通りに描くだけではなく、豊かな想像力で、その情景を実際に思い浮かべて描いたことによるものだろう。つまり想像力によって他の画家よりも、さらに歴史的場面を鮮明に描くことに成功しているのである。その差は驚嘆すべきものであり、例えば、《わだつみのいろこの宮》と同時期で、同画題でもある中村不折(1866～1943)の《八重の潮路》などと比較しても、明らかな表現力の差が認められる。それは想像力に加え、優れた筆触・色彩は当然ながら、画面全体を有機的にまとめ上げる構想力が大きく関わっているからだといえる。

そのような豊かな才能を示す独創的な作品を描く際に、青木にとっては海外作品の役割が大きかったと考えられる。本論の分析から、筆触や主題の違いはあるが、デッサンから晩年の作品に至るまで、彼の画業全体には常に海外との関連が確認でき、それらは青木の作品の充実とその展開に貢献しているということが解せられた。青木は海外作品を自らの作品に取り入れることによって、より観者の想像力をかきたてる作品創造の工夫をしたのである。彼は、海外作品の中でも、ラファエル前派の構図や世紀末美術の雰囲気などに最も惹かれ、画面構想の方法などを追求した。優れた筆触や色彩感覚の魅力を用いることによって、模倣の域を遥かに超えて、同時代の洋画家の作風とは趣の異なる時代の先頭を行く作品に行き着いた。

これらの調査結果から、青木繁が『旧約物語』の挿絵を引き受けた最大の要因についても、経済的理由もさることながら、『旧約物語』を描くことは、海外美術を学ぶ絶好の機会であったからだという可能性が高い。その上、海外美術が自分の興味があった聖書に関するものであったのならなおさらであろう。もし挿絵を引き受ける最大の要因となるほど経済的に切羽詰まった状況ならば、画代を受け取るとすぐに大得意で杖や靴などを購入し、

⁴ 同書、239頁。

⁵ 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)、138頁。

⁶ 同書、138頁。

「自分はなぜすぐ絵具屋に入らなかったのだろうか」⁷などという発言をするだろうか。確かに矛盾した性格であった青木であるが、彼自身はこれまで述べられているほどに、経済的に困っているとは感じていなかったのかもしれない。

また、自分は他の画家とは違うという自負をもっていた青木は、常に当時の美術界の作風からの脱却を試みていたはずである。実際に青木の油彩、デッサンともに、初期・中期・後期の各作品において、色彩の美しさは共通しているものの、主題や筆触において変化が見られることが把握できた。青木は、作品に斬新な内容を与えるため、随時海外作品を取り入れる形で、新しい試みに挑戦したのではないだろうか。そこに青木の才能と努力が窺える。当然ながら青木は、常に新しい挑戦を行いながらも、確固たる理想を抱き、必死に奮闘し、混沌とした美術界と恐れず向き合い、多くの個性溢れる作品を生み出したのである。

そのような先端的な活動を可能にしたのは、青木の卓越した才能であったことはいまでもないが、同時に彼の筆触、色彩感覚、想像力の豊かさなどの青木の特徴と、ラファエル前派をはじめとする世紀末芸術との邂逅があったからだと考えられる。本論において、当時の日本の画家たちが、必ずしも成功したとはいえないにしても、自然をありのまま描く従来の写生的な絵画ではなく、西洋絵画に見られるような、画家自身が「はっきりとした骨格と明確な思想」をもち、豊かな想像力によって描こうとする構想画について理解できた。また、同時期の日本と西洋において、どちらからの影響なのか明確に判断できないような構図の類似や金色の使用などの共通の試みも確認できた。

第二章でも述べたように、世紀末から20世紀初頭における日本とヨーロッパに共通に見られる壁画的画面への志向は、複雑に絡み合い交流する美術の伝播・交渉の証しである。すなわち、両者の関係は、単なる影響関係を越えて共時的である。そのような時代における青木の制作活動を、日本という地域の枠組みから切り離して、当時の国際的な美術思潮の中に位置づけ、「日本の洋画家・青木繁」ではなく、「19世紀後半から20世紀初頭に活躍した画家・青木繁」と位置付けたとき、青木の作品群は、国際的な美術潮流の中から生まれたとしかいえないような相貌を露わにする。その国際的な内容を示す青木の絵画の誕生の背景には、飛び抜けて感受性の強い青木による当代の雰囲気への深い共感があったと考えられる。あるいは、海外の影響が見られない初期のデッサンにおいても想像力の豊かさが認められることから、青木の中にすでにあった「仮象の社会」を表現するという世紀末美術との共通部分が反応し、世紀末美術の雰囲気をうまく取り入れることができたのかもしれない。その結果、当時の西洋絵画に引けをとらない世紀末的な雰囲気を漂わす画面を描き出すことができたのである。青木は鋭敏な感受性によって優れた作品を生み出したが、逆に実生活においては、あまりにも鋭い神経質な性格が、社会に適応できず、苦しんだのであろう。

⁷ 正宗得三郎「追想起(その四)」(『假象の創造 増補版 青木繁全文集』、中央公論美術出版、2003年)、243頁。

多くの海外作品を取り入れているにもかかわらず、青木が斬新で個性的と言われるのは、彼がそれらの影響を、借り物としてではなく、自己のものにすることに成功している証拠である。西洋の伝統に基づいた構想画についても、明治美術界において、青木が最も成功しているといつてよい。その観点からいって、第五章で提唱したように、やはり青木を「日本における世紀末美術」の画家と呼ぶべきである。

一国主義的な研究方法のみでは、青木を正當に位置づけることができないにもかかわらず、これまで青木を日本美術史の中だけで研究して来たことが、近年、青木の研究が停滞している要因のひとつなのかもしれない。単なる西洋の模倣だと判断されがちな明治時代の洋画において、青木は、日本、あるいはアジアを代表する洋画家として西洋の画家と肩を並べるやり方で評価されるべき人物である。

ところで、青木の代表作である《海の幸》が日本近代美術史の中で重要な位置を占めているのは、この作品が先端的で新しい絵画のはじまりであったからだということはいうまでもない。しかしながら《海の幸》が、青木の画業の中で最も優れた作品だとみなされることが多い要因については、これまで詳しく言及されたことはない。

本論においては《海の幸》に見られる以下の三点の特徴からその要因を理解することができた。第一に西洋の伝統を踏まえた壁画的な大画面であり、海外作品との関連が指摘できること、第二に青木特有の動きのある筆触と、数少ない色彩で統一感を出しながらも、部分的に煌々たる色彩で画面を引き締めている優れた色彩感覚が見られること、第三にそれらの効果によって、「創造の世界へ惹き込んでいく異様ともいえる独創的な作品」となっており、植野建造氏などによって古代の神話などとの関連⁸も示唆されていることが挙げられる。これらは、本論で言及した青木作品の特徴と魅力のすべてである。すなわち《海の幸》は、すべての要素をバランスよくもち合わせているということになる。それゆえに、この作品が青木の画業の中で最も優れていると評価されることが多いのではないだろうか。

青木の作品は、上記に述べたように、明治時代のある時期の特徴を示す構想画の一要素である壁画的性格をもちながらも、現在においても古びることのない新しい雰囲気を表明している。本論の最後の主張として、今後の研究においては、明治の洋画家、青木繁を日本近代美術史の中に厳密に位置づけながらも、文化交渉学的観点を踏まえつつ、西洋をも含めた世紀末美術の画家として扱っていくべきであると述べておきたい。

⁸ 植野健造「想像力と表現法 青木繁《海の幸》の問題」(『美学』第170号、美学会、1992年)参照。