青木繁の『狂女』考

——A.ベックリーンとの関連より見たひとつの試み——

髙　阪　一　治

(平成5年6月21日受理)

はじめに

明治15年（1882）7月，福岡県久留米市に旧久留米（有馬）藩士の長男として生まれ，明治44年（1911）3月に，福岡市にて28歳の若さでこの世を去った青木繁は，周知の如く，わが国明治期におけるロマン主義を代表する画家である。22歳のとき（明治37年，1904），代表作『海の幸』で瑞瑞しい感性を示し，世の評判をとったにもかかわらず，彼の早い晩年の暮しは悲惨を極めた。世に悲劇の天才と称される所以である。

青木繁に関する研究をごく簡単にたどれば，青木研究に不可欠のものである青木繁の文章，短歌，書簡については，青木繁『假象の創造』（解説，河北倫明。1966，中央公論美術出版）に収められている。本格的研究の基となる伝記，画業の評価の確定については，河北倫明氏の果たした功績が大である。とりわけその『青木繁』（1972，日本経済新聞社）は青木の全作品目録を編んだもので，本文内容ともども，以後の青木研究の基となっている。伝記面では，青木の友人梅野満雄の許に残されていた，同友人坂本繁二郎，蒲原隼雄（有明）の書簡類の解読から，青木と青木をめぐる人々の内面の動きを丹念に辿ったものに，竹藤寛氏の『青木繁・坂本繁二郎とその友』（1991，平凡社）がある。

さて青木研究の上で，後にみるように青木自身が語っていることもあって，盛んに論じられる主題のひとつは19世紀後半の西欧絵画，なかんずく英仏の絵画，わけてもラファエル前派との関係である。この方面の代表的な著作としては，高階秀爾氏の『日本近代美術史論』（1972，講談社。1980，1990，講談社学術文庫）における「青木繁」と，中村義一氏の『近代日本美術の側面—明治洋画とイギリス美術—』（1976，造形社）が挙げられる。こうした研究成果は青木繁生誕百年を記念する「青木繁＝明治浪漫主義とイギリス展」に結実し，1983年に石橋美術館，栃木県立美術館，ブリヂストン美術館，ひろしま美術館で開催された。このときの図録は詳細な文献目録（杉本秀子氏編）を含めて学術的価値の高いものである。

このように英国ラファエル前派との関係はかなり詳しく論じられるわりに，同時期のドイツ語圏

の美術との関係はほとんど手つかずのままといってよいと思われる。こうした欠を補うべく，本稿はこの側面から青木に接近しようとする試みである(1)。

1．『假象の創造』より

『假象の創造』を読めば，確かに青木はそこここで英仏19世紀後半の絵画，ないしは英仏における「世紀末藝術」(2)に言及している。たとえば「画談」，これは『白百合』の記者が明治37年（1904）に青木の家を訪れ，そのとき聴いたものを，翌年2月のこの雑誌の第2巻4号に青木の「画談」として載せたものであるが，そこには次のように述べられている。なお文中の「伊太利復興期以前の画」とは，いうまでもなくラファエル前派の絵画のことである。

駒込神明台に其居を叩く，導かれて客間に通れば，文書，古楽器，古武器等参差たる牀上大なる人物画の胸像人を睨視して坐ろ森厳の気にうたる。…（中略）…伊太利風の古画三四，日本古代錦絵，曼陀羅等後方壁間に懸かれり。稍ありて絵具にベタベタになりたる作業服の儘出で来りて一礼せられたるは快濶げなる氏なり。来意を告ぐれば折からの黄昏に作業後の後仕舞中なれば暫し待たれよとて自ら別室よりギュスターヴ・モロー集，ピュビース・ド・シャバンヌ集，伊太利復興期以前の画，バーンジョンス集，ルーヴル目録，印度建築，波斯建築土工史等の書冊を出して往かれ，二三十分後大に失礼しましたとて再び出られぬ(3)。

そこにあるギュスターブ・モローといふ人などは実に好い頭脳を持って居た人と見える。物を容れる襟度も博い人とみえて，当時この人の眼から見たら，畢竟弥次馬に過ぎないかと思はれるアンプレッショニストの画などを却々是で好いところがあると言って大にほめて居たといふ面白い話があります。モローといふ人は非常にすきです(4)。

さらに『日本及び日本人』458号に掲載された《美術断片─「わだつみの魚鱗宮」に就いて》ではこう語られている。

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る処があるかも知れぬ，ピュビース・ド・シャヴァンヌの平板な影響も在るかも知れず，ギュスターブ・モローの風の着色法に似て居る様な点もあるかも知れぬ，要するにこれは我輩の寧ろ期して待つ所である(5)。

しかし,『假象の創造』には，頻繁にではないが，19世紀後半の，あるいは世紀末のというべきか，ドイツ語圏の美術への言及も認められる。たとえば「藝術の成立と裸体製作」には次のように書かれている。

> それから今一つは歴史や風俗や一切の形而を超越した理想の一派である。前に挙げた人文批判といふのが是である。適当な文字が無いが新人文派—人生主義—とでも言ふのか，是は時代を超越して古往今来を通じての人類の本性(インスチンクト),人類社会の状態,近くは現代文明の藝術的批判である。(教訓や指導ではない，或はトルストイの如きバーンジョンスの如き自ら教訓指導して居る様に思って居たかも知れぬがそれは畢竟未だ至らぬのだ,)是に数ふ可きものは頗る多い，…(中略)…下ってはクリスチー，ピュビースドシャヴァンヌ，ワッツ，バーンジョンス，ファンタンラツール，ベックリン，セガンチニー如きである，…（下略）…[6]。(傍線高阪)

さらに原田直次郎がミュンヘンで師事していたことで知られるミュンヘン・アカデミー教授ガブリエル・マックスの名が『假象の創造』には二度登場する[7]。しかし本稿においてより興味深いのは，すでに海野弘氏が着目したように[8]，青木がゼツェシオン（分離派）に触れていることである。出典は，青木が自作の『わだつみのいろこの宮』について解説を加えたもので，『国民新聞』紙上に明治40年4月11日から14日まで掲載された「滄海の鱗の宮」である。

> 又潮水中に人の居るのも可笑しい話で彼のセッセッショニスト（現代独逸の絵画改革派）にくみするのでは無いがエラでも附けねばならなくなる[9]。

ここで青木が「セッセッショニスト」という言葉によって具体的に誰を，またどのような作品を思い浮かべていたのかとなると，これだけでは定かでないし，また，この文意も判然としない。とはいえ，海野弘氏はこの例としてグスターフ・クリムトの『海蛇Ｉ』(1904）を考え，そこでは「女の下半身は蛇体になっている。青木がエラといっているのは，あるいはこのような表現をさしているのかもしれない。」と述べているが[10]，「エラ」ということになれば，たとえば人魚のようなものでもよいことになるであろう。それにしても「セッセッショニストにくみする」というとき，青木が誰のことを考えていたのかは，依然として不明である。

『假象の創造』において，19世紀末のドイツ語圏の美術家に直接触れている箇所は以上で尽きるように思われる。しかし，直接は言及していないものの，こうしたドイツ語圏の美術家のことを語っているのではないかと思われる微妙な箇所がまだ一つある。それは先に挙げた「藝術の成立と裸体

製作」における引用箇所のほぼ直前である。

> 此原始時代といふのは歴史眼の方から見た言はば有史以前の歴史画だ。神話画には西洋のは沢山裸体が描いてある，希臘の神話に関するものの如きはすべてと言ってよい，これはその当時の肉体を鍛練する習慣からと裸体の美を早く知って居たからだ。…（中略）…男も女も青春の熱血が総身の脈管に漲って居てオリーブ油で毎日拭いた皮膚の羽二重の如く柔らかで真白くかがやいて居るのが，神錆びたオリムプスの高原で彼處此處と大自然に遊んで居て或る時は渓の陰で浴したり，或る時は湖畔に葦笛を吹いたりした情趣を誰が醜と言はうぞ。天眞流露詐り無き人の自然は秋に春に其本性をば教へたのだ，波斯や印度の昔も然うであった(11)。（傍点高阪）

端的に言えば，私には，中略以降，「誰が醜と言はうぞ」までの文章はまるでベックリーン（1827—1901）の絵の説明であるかのように思われる。とりわけ「湖畔に葦笛を吹いたりした」情景は，ベックリーンが1859年に制作した『葦の中の牧羊神パーン』（バイエルン国立絵画収集，ミュンヘン，ノイエ・ピナコテーク蔵。図１）を直ちに思い起こさせる(12)。ここでは葦に囲まれたパーンは腰を下ろして笛を吹き，左手中景には湖らしきものがかすかに見える。光の処理によって世の注目を引き，バイエルン国王ルートヴィヒⅠ世の命により買い上げとなったこの図は，一躍彼の名を世に轟かせた有名なものであるだけに，さまざまなベックリーン関係の書物，画集に必ずといってよいほど，図版としてあがってくるものである。この引用文のすぐ後に青木がベックリーン（ベックリン）の名を挙げていることからすると，こうした推測もあながち無謀とはいえないであろう。加えて，「情趣を」以下この引用文末までの文意に照らせば，名を挙げていないながらも青木がここで，ベックリーンのことを大変高く評価していることがわかるのである。ここまで考えて来れば，先の「セッセッショニスト」についても，ベックリーンには人魚が登場する絵が多数あることからすると，ベックリーンを暗示している可能性も無いとはいえないであろう。

２．西欧1900年前後におけるベックリーンの評価

ベックリーンの評価については，近年，ドイツ語圏をはじめとする西洋美術史学における19世紀美術史の見直し，また20世紀も末を迎えるということも手伝って，再評価が図られ，ベックリーン研究は一つの高まりを見せている(13)。しかし，19世紀末から20世紀初頭における彼の評価については，今日以上に高いものがあったのである。この点を高階秀爾氏はいみじくも次のように述べている。

しかし，十九世紀の末から第一次大戦前後にかけての時期においては，ベックリンは世界で最も有名な画家の一人であったと言ってよい。『白樺』がその創刊号の口絵にわざわざベックリンの作品を選んだというそのこと自体が，彼の名声をよく物語っている。事実わが国においても，明治末年から大正期にかけての時期の方が，現在よりもベックリンの名がよく知られていたと言えるだろう。かつて，第二次大戦前に日本に招来された松方コレクションのなかにもベックリンの作品が含まれていたし，その紹介も，『白樺』だけにとどまらなかった筈である(14)。

雑誌『白樺』などわが国のことには後で触れるとして，それに先だって，ここで近年のベックリーン研究の成果から，1900年前後の彼の評価をもう少し具体的に見ておこう。アンドレによれば(15)，1890年頃から高まってきたベックリーンの名声が頂点に達するのは，彼が70歳になった1897年のことであるという。この年，彼の古稀を記念して，大回顧展がバーゼル，ベルリン，ハンブルクで開催された(16)。ベックリーンは今や同時代の人々にとっては美術家を代表する存在となり，さしずめ20世紀のパブロ・ピカソにも比される最大の天才と見なされたのである。それゆえに，1900年頃のヨーロッパ文化のいたるところに，とりわけドイツ語圏において，ベックリーンの影響が見いだされるという。なおこの年1897年には，ベックリーンと因縁浅からぬ関係にあった文化史家ヤーコプ・ブルクハルトが亡くなっている(17)。

そしてベックリーンは1901年1月16日にフィレンツェ近郊のフィエーゾレでこの世を去るのである。ドイツとイタリアで彼の追悼式が行われたこと以上に，ここで注目すべきは，ヤーコプ・ブルクハルトの弟子の一人である美術史家ハインリヒ・アルフレート・シュミートが1892年以来刊行してきた『アルノルト・ベックリーン。グラビア印刷による傑作選』の4巻目がこの年に現われ，そして1年後の1902年にこれの本文として，4巻目の付録の形で同著者によるベックリーンの伝記が刊行されたことである。さらに1903年にはベックリーンの作品目録が出ている(18)。アンドレの著作の巻末文献目録を見れば(19)，シュミートは『パーン Pan』(1897，1898)をはじめとする二，三の雑誌にも精力的に寄稿していることが窺えるが，だとすれば，ベックリーンの評価の確立に果たした彼の功績は大きいと言わざるをえない。他方，こうした状況の中に，ベックリーンを痛烈に批判したユリウス・マイアー＝グレーフェの『ベックリーンの場合』が1905年に現われた。『ワーグナーの場合』の著者ニーチェと同様に，ベックリーンに対するマイアー＝グレーフェの態度も初期作品に対する熱狂から(20)，後期作品に対する幻滅へと変わったものであるだけに，批判の論調は鋭く，造形面にとどまらなかった。当時批評家として重きをなし，フランスの印象派を好しとして美術の発展を重視するマイアー＝グレーフェは，ベックリーンが歴史に逆行するものであり，しかも民族意識の強調を背景にしているとして，ベックリーンの手法はおよそ絵画と認めがたいとまで言うに

至った[21]。この書物の出現などによっていわばベックリーン熱は下火となり，一部の美術家などを別として，一般の人々の関心はベックリーンから離れてゆくのである。

以上，ベックリーンの評価について見た最後に，彼とゼツェシオンとの関連について触れておきたい。ティッテルの調査によれば[22]，ベックリーンの美術は1890年以後になると，保守派からも分離派からも等しく賞賛を受けることになる。保守派からみれば彼の美術におけるドイツ的心情が賞賛の的であるのに対して，他方，分離派からは，彼の美術にみられる色と形の自由な使用が彼ら自身の制作の手本として賞賛に値したのである。こうしてベックリーンの作品は，以下の分離派展で展観されたのであった。1895年にミュンヘンで開催された国際分離派展，1899，1900，1901年のベルリン分離派展がこれである。

3．西欧19世紀末から青木没年までのドイツ語圏の美術とわが国の美術との関連

さてこうしたドイツの動向は，わが国の美術といかなる関係にあったであろうか。今ここでは青木繁を取り上げているのであるから，問題となる時期は，さしずめ明治10年代の後半（1882）から青木没年の明治44年（1911）までである。ところで一般に対外的な美術交流となれば，交流一般におけると同様に，広い意味における人と「もの」による他はない。すなわち，直接的には美術家の交流と，作品の交流であるが，「もの」にはこの他にも雑誌，新聞，書籍などによるいわゆる美術関連情報も含まれるであろう。人が動けば「もの」が附いて来るのが自然であるが，「もの」の移動はそれとは別に考えることもできるであろう。また明治期の日本美術の在り様を考えてみれば，この交流という面においても西洋諸国とはけっして対等ではなかったのであるから，いきおい西洋諸国に人を遣わして情報を入手する，ないしは積極的に「もの」の輸入を通じて情報を掴むということにならざるを得なかった。もとより，こうした情報を受け入れ，咀しゃくし，消化するだけの素地がわが国の美術になければ，こうしたことは困難というより不可能であったであろう。

そこでまずこの時期の美術家の留学について考えてみよう。留学先はドイツということになると，数は限られる。最初に挙がって来るのは先に触れた原田直次郎（文久3年―明治32年）（1863―1899）である。彼は明治17年（1884）に渡欧してミュンヘンの美術アカデミーで学び，明治20年（1887）に帰国した。彼が明治23年（1890）に制作した『騎龍観音』（東京，護国寺蔵，東京国立近代美術館寄託）（図2）は，芳賀徹氏の研究によって，ベックリーンとの繋がりが濃いものであることが明らかとなった[23]。次に挙がって来るのは彫刻家，新海竹太郎（慶応4年―昭和2年）（1868―1927）である。彼は明治33年（1900）に渡欧してベルリンの美術アカデミーでE・ヘルテルに学び，明治35年（1902）の帰国後は，太平洋画会研究所の彫塑教室で北村四海などとともに後進の指導にあたった。朝倉文夫，中原悌二郎などはここで学んだ者たちである。この新海が明治40年（1907）に制作

した『ゆあみ』(東京国立近代美術館蔵)には，海野弘氏の指摘するように[24]，ベルリンのアカデミーばかりでなく，先に見た分離派やユーゲントシュティールの美術を日本に活かそうとした跡が窺える。そして新海竹太郎が帰国してわずか二年後に，青木の『海の幸』が生まれるのである。以上見たように，ドイツに留学した者はわずかに二人にすぎない。しかし彼らは先にみたようなドイツの美術状況を，確かにわが国に伝えたと言えないであろうか。

ドイツの美術状況をわが国に招来したのは，人ばかりではない。「もの」もまたこれに与って大きな力があったであろう。作品そのものが今日のようにわが国に頻繁に来ることは到底期待できなかったのであるから，外国の画集や美術雑誌，美術書籍，写真—そのいずれの場合もあるいは鮮明度に欠ける複製色図版や白黒の単色図版であったと思われる—といったものが，競って求められたことであろう。このとき，受信機の役割を果たしたわが国の美術団体，文学集団などの働き，また国内の美術家に対していわば送信の役目を演じたそれらの美術雑誌，文学雑誌などの活動は，まことに大きなものがあったと言わねばなるまい。次にこの点を簡単に見ておこう。

前に挙げた中村義一氏の著作『近代日本美術の側面』は明治期の美術雑誌の研究においても詳細を極めるが，ここではなかでも〈第三章「白樺」の美術移植〉が大いに参考になる[25]。といっても，われわれの問題は，繰り返すまでもなく，青木の没年までのことである。さて中村氏の調査によれば，ベックリーンが最初にわが国に紹介されたのは，雑誌『明星』明治37年（1904）6月号の図版（『死の島』を含む）においてであって，これは平田禿木の提供によるものであった。この年は青木の『海の幸』が第9回白馬会展に出品された年にあたる。そして青木が没する明治44年（1911）3月までの，ドイツ美術関連情報となれば，ひとまず，明治43年（1910）4月に創刊された月刊雑誌『白樺』の創刊号まで跳ぶのである。

「『白樺』の世紀展」の図録には雑誌『白樺』所載の美術関連記事一覧（土田幸子氏編）が挙がっており[26]，これを見れば，明治44年の第2巻にはマックス・クリンガー，ルートヴィヒ・フォン・ホーフマン，ハインリヒ・フォーゲラーに関する記事の多いことがわかるが[27]，ドイツ語圏の美術関連記事がより支配的なのは前年，創刊年の第1巻である。ここではクリンガー，ホーフマンの他，セガンティーニ，ホドラー，フリッツ・フォン・ウーデが取り上げられている。だがこうした個々の美術家の記事以上にわれわれにとって興味深いのは，児島喜久雄による「独逸の絵画に於けるNeuidealisten (1)」(第1号，4月号)，「独逸新理想派の画家（承前)」(第2号，5月号）である。というのは，創刊号，第2号を飾ったこの主要論文には，ドイツ語圏の絵画へのまとまった言及が見いだされるばかりでなく，創刊当初の『白樺』同人の西洋美術に対する関心の在りようが，いや当時の日本の西洋美術に対する視線の方向が窺えるからである。さて中村氏によれば，児島はここでリヒャルト・ムーテルの『19世紀絵画史』[28]などによりながら，西洋絵画における「現実の世界よりは理想の世界を求める風潮」を指摘して，バーン＝ジョーンズ，ワッツ，ピュヴィス・ド・シャ

ヴァンヌ，モローに言及しつつ，とりわけベックリーン崇拝に注意を促している。そしてベックリーンとこの系譜にあるクリンガーの紹介に努めるのである。さればこそベックリーンとクリンガーの作品各１点，それにフランツ・フォン・シュトゥックの１点が創刊号の口絵にあがってきたのである[(29)]。

さて以上のことから，原田直次郎の留学期から青木の没年に至るまでのわが国における西洋美術の受容が，ドイツ語圏の美術を中心にしてなされてきた，とは言えないであろう。『白樺』に限らず，他の美術雑誌，文学雑誌のことを考えてみても，またわれわれが最初にみたように，青木の書いたものを眼にしても，概して言えば，やはり英仏19世紀後半の絵画が受容の中心を占めたと言わねばなるまい。しかしその一方で，先にも見たように，ドイツ語圏の美術がベックリーンを中心として注目されたことも，事実である。確かにこの『白樺』の件は，青木に関して言うならば，青木の没年の１年前のことになるのであるから，さして意味を持たないと考えられるかも知れない。しかし，この『白樺』だけに限っても，中村氏がその特色を述べる中で指摘するように，成立継続にあたっては外国の美術雑誌，美術書が手にはいる限り集められたという。しかもその多くはドイツ語のものである[(30)]。このことには，武者小路実篤や先の児島喜久雄がドイツ語ができたという以上に，先に眺めたように，そもそも西洋の美術事情において，ベックリーンをはじめとするドイツ語圏の美術が注目の的であったということが大きく関与している。そしてこの時期，かなり短時間で西洋の美術事情がわが国にもたらされていることからすると，確かに『白樺』における場合ほど一つの所に幾種類もということはなかったかも知れないが，『白樺』刊行以前にも，美術関連のさまざまな外国雑誌，書物が色々な形でわが国に入ってきていたことであろう。そうしたものはやはり，当時の美術状況を色濃く反映していたものと思われる。青木繁がこうしたものを眼にし，そこから触発を受けたということも，あながち考えられないことではないのである。

4．青木の『狂女』

青木繁と19世紀後半のドイツ美術との関係でいえば，ジョン・クリスチャン氏によって『海の幸』とハンス・フォン・マレー（1837—1887）との類似点が指摘されている[(31)]。しかし，ここで取り上げる青木の『狂女』（図３）については，この時期のドイツ美術との関連はおろか，青木研究の上でも従来あまり注意が払われてこなかったように思われる。紙に水彩で明治39年（1906）に描かれたこの作品は，まさに河北氏の指摘の如く，小品ではあるが（29.1×15.5cm）印象の強い作品であり，青と白の色彩が鋭い効果を放っている[(32)]。しかし，本作品の成立事情についてはよく分かっていない。画中の年記からみて，制作は青木繁の流寓時代における久留米帰省中のことであろうと考えられているが，いかなる場面が描かれているのか，またどのような表現意図をもっているのかについ

ては謎につつまれている，とされる[33]。

この作品も青木繁の他の多くの作品同様に未完成で，全体的に軽く施された賦彩は図の下半分にゆくに従って疎となり，鉛筆デッサンの跡もそこここに見いだされる。一見すれば，いささか異様であるが，その効果は，確かに，長い髪をもち少々引き延ばされてほっそりとした裸体の女性のしぐさや，その面長で眼を大きく見開き蒼白で口の開いた形相によるところが大きいとしても，だがそれ以上に，それは何といっても，この裸体の女性と，その周りの設定との組合せによるものと思われる。板を思わせる色彩の粗末な室内の戸口に立ち，右手で何か簾状のものを押し上げているところを，正面から描かれたこの女性の光景は，これを見る者をして，あたかもこの室内にいて，いままさにこの女性の訪問を受けたかのような錯覚に陥らせるのである。そしてこの錯覚は，一方でこの女性の姿勢に対する注意を怠らせることにもなるのである。しかし冷静に見れば，いささか変化を加えられてはいるものの，コントラポストの姿勢といい，ヴェール状のものを翻らせていることといい，これは西洋に伝統的な姿勢であって，とりわけヴィーナスに多く認められるものである。そう見れば，この女性の足元にも何か名状しがたいものが見て取れるが，水や水につかったなに物かを思わせないこともない。

そこでこの立像ヴィーナス型ないしその周辺の表現に類例を求めれば，身体が少し傾いている点からボッティチェルリの『ヴィーナスの誕生』が思い浮かび，ヴェールを身にまとい引き延ばされてほっそりとした身体からは，たとえばルーカス・クラーナハ１世の女性像が挙がってくるが，いずれの場合も両手の表現において著しく異なる。右腕の表現においてより近づくのは，たとえばルンゲの『小さい朝』(1808) におけるオーロラの図（図４）や，シャンティイのコンデ美術館所蔵のアングルの『海から上がるヴィーナス』(1848) である（図５）。しかしこれ以上にわれわれの注意を引くのは，もう一点のボッティチェルリの作品『アペレスの誹謗』における画面左端の寓意像「真実」(図６)である。頭部の傾きと視線の方向，左腕のしぐさなどにおいて異なるとしても，青木のものにかなり接近してくる。そしてこのポーズを19世紀後半に着衣像で用いたかのように思われるのが，バーン＝ジョーンズの『希望』(1871) である[34]（図７)。青木がこの作品をよく研究したことは中村氏の指摘の如く[35]，『假象の創造』に明らかである[36]。裸体と着衣，頭部と身体の向き，下に向かう腕のしぐさ，ヴェールと花や鎖の有無，鉄格子とそこから見える背景の町並みなどを別にすれば，縦長の版型，人物を取り巻く室内の設定において，青木の『狂女』はバーン＝ジョーンズの『希望』を思わせる。それはとりわけ画面上部から垂れ下がるもの（青木の場合は簾状のもの，バーン＝ジョーンズの場合は空）と上げた手のしぐさにおいて顕著である。

しかし，他方で，先にみた両作品の違いも大きいと言わねばならない。バーン＝ジョーンズの『希望』にしても，ボッティチェルリの「真実」の像にしても，結局のところ，片方の手で前を覆うウェヌスに伝統的なポーズを踏襲している。しかも『希望』の人物像が手を上げ見上げる格好をとって

いるにもかかわらず，ほとんど運動を感じさせず静かであるのに対して，『狂女』の女性は一運動と言うのが強ければ一動揺を伝える。そもそも『狂女』の両手のしぐさは，簾状のものを押し上げていることを無視すれば，何かバランスをとっているところのように見える。そこでさらに類例を求めれば，これまで述べたベックリーンの作品中に見いだされるのである。すなわち，ベックリーンが1872年に制作した『海から上がるヴィーナス』（図８）がこれである[37]。板に油彩で描かれた本作品（59×46cm）は，1868年から1869年にかけて制作された『ヴィーナスの誕生』[38]の際受けたヤーコプ・ブルクハルトの批評を考慮して，工夫を凝らし，プッティにヴェールをもたせるのは同様であるにしても，さらに花環をもたせ，しかもこの像のいわば台座として足元に怪獣の如き海豚を描き加えたものである。さらに，モニュメンタルな効果を出すために，視点が低くとられている。所蔵先については今日ではイタリアの個人像であるが，1924年以前はドイツ語圏にあったものである[39]。青木のものと較べてみれば，もとより，女性の表情とその周囲の描写はまったく異なる。ベックリーンの場合はヴィーナスに通例の如く，女性の表情は穏やかで，周囲は海と空，そして空に舞うプッティである。だがこのヴィーナスにはいかにもベックリーンらしく，怪獣のような異様な海豚が描き添えられており，ヴィーナスはそれゆえ，この海豚の背に乗り，運ばれているということになる[40]。したがって，このヴィーナスの姿勢は海豚の背の上でまさしくバランスをとるしぐさなのである。さらにこのヴィーナスは青木の女性の場合とでは上半身の傾き，右腕の上げ具合い，ヴェールの多寡においていささか異なるとしても，全体的にみれば，両手のしぐさ，ヴェールがつくる流れる線，ほっそりとした身体，低い視点のいずれをとっても，両作品ははなはだ類似していると言わざるをえない。加えて，ベックリーンには，類似したポーズの女性像が他にも散見される。『打ち寄せる波』(1879)に２年先立つ同題の作品におけるニンフとおぼしき女性や[41]（図９），1879年頃の作品『春の宵』に登場するニンフ[42]（この場合は木の精）（図10）などである。

なるほどこの『狂女』にも青木の例のT.B.S. AWOKIというサインと年記がある。確かに先のバーン＝ジョーンズの作品のことを考えれば，このサインも実質的な意味をもつと言えるであろうし，『希望』については，事実，青木の熟知するところであった。その意味で，先にも見たように，『狂女』には，『希望』のなにがしかが反映されているように見える。とはいえ，これは必ずしもこの作品がラファエル前派の系譜上にあることを意味するものではないのだから，あまりにもこのサインに引っ張られてはならないであろう。このとき，私には，この作品が先に見たベックリーンの女性像の系譜に位置するということが，顧みられてもよいように思えるのである。青木にとってバーン＝ジョーンズがもつ意味は，決して過小評価されてはならないが，ここでは着衣と裸体の差に注目してみたい。というのは，この頃のわが国では，裸体像が問題となっていたからである[43]。この点を考え合わせると，私には，青木の『狂女』は，上述のベックリーンの作品などから触発を受けた青木が，わが国の地に合わせるべく文脈を変えて描いたヴィーナス像のように思われるのである。

もとより改めて言うまでもないことながら,『狂女』はベックリーンの引き写しでは決してないし,両作品から受ける印象はまったくと言ってよいほど異なる。ベックリーンの場合では，海豚の表現に特異さが現われているとしても古典的，神話的性格がまだ色濃く残るのに対して，青木の場合では，何かにおびえたような表情が周囲のいわば道具だてと相まって神話性が欠如し，ロマン派好みの「狂女」ないしは「宿命の女」があらたに出現しているのである。ここには青木独自の感性によるベックリーン解釈をへて,青木によるひとつの新しい女性像が生まれていると言うべきであろう。青木は設定を狂女にして，狂女だからこそこういうこともありうるかと思わせながら，その実，起源がヴィーナスであることを覚られずに，思う存分西洋の理想的な―といっても世紀末に出現したところの裸体の女性像の研究に励んだのではなかろうか。そしてその上で自己の想像力を駆使して青木特有の『狂女』を創り出したのだと思われる。ここにはもはやベックリーンにはない何か強烈な内面の表出といったものが感じられる。もはや単純に幻影的ということは言えないまでも，起源はいまや起源にとどまり，いわば未完成の強さ，瑞瑞しさと相まって，狂おしいまでに舞い歌う一人の裸体女性の妖気が画面を支配するものとなっている。

だがそれなら，青木は一体どこでこうしたベックリーンの図を眼にすることができたのであろうか。これを特定することはなかなかに困難であり，われわれに残された課題というべきである。確かに青木はドイツに，いや海外に行く機会をもたなかった。しかし，青木の友人梅野満雄の言によれば，青木は勉強家であり，上野の図書館にも随分と通い，青木自身「僕が駒込を離れる事が出来ないのは上野の図書館があるからだ」と言っていたという(44)。また『假象の創造』に見られるように，青木の海外美術に対する知識欲は旺盛である。加えて，いささか逆説的にいえば，海外に行っていないだけに，国内における海外の美術情報にははなはだ敏感であったのではなかろうか。しかも，すでに述べたように，青木の制作時期は，ベックリーンを頂点とするドイツ語圏の美術が世界の注目を浴びた時期と重なる部分が大きいのである(45)。こうした点からすれば，先にもすでに触れたように，国内に多数流入したと思われる美術書，美術雑誌などを通じて青木があのベックリーンの作品を知ったことは十分に考えられるのである。とはいえ，現段階ではこのことは推測の域を出ない。

おわりに

本稿では，青木の『假象の創造』を導きの糸として青木とベックリーンとの関連を探り，『狂女』にその美術上の関連を見た。われわれは青木の独自性を確保しつつ，本作品を西欧19世紀末美術の文脈において，わけても，こうしたドイツ語圏の美術との結びつきにおいて，眺めようと試みた。確かにここに取り上げた作品は小品であり，その関連は青木の他の作品においても考慮されて然る

べきであろう。これを含めて，われわれに残された課題は多いと言わねばならず，本稿は問題提起にとどまると言うべきである。ともあれ，私には，青木繁研究において，ベックリーンに限らず，当時のドイツ語圏の美術との関連がもう少し顧みられてもよいように思われるのである。

註

(1) ここで言及できなかった貴重な文献については，「青木繁＝明治浪漫主義とイギリス展」の図録所載の文献目録をご覧いただきたい。

(2) 高階秀爾，「青木繁」，『日本近代美術史論』所載，講談社学術文庫，1990，117—151頁は，青木を西欧の世紀末芸術との関連で捉え，青木の画面の背後に世紀末的雰囲気を指摘したすぐれた論考である。特に127，146頁を見よ。

(3) 青木繁『假象の創造』，9頁。なお本稿における引用文においては，原則としてかな遣いは原文のままとし，漢字は新字体を使用した。

(4) 同書，14頁。

(5) 同書，29頁。

(6) 同書，43頁。

(7) 同書，59，63頁。原田直次郎と森鷗外，およびガブリエル・マックスの三者の関係については，芳賀徹氏の著書『絵画の領分』，朝日新聞社，1984年の中，II「画家の留学」における「森鷗外と原田直次郎」が大変に有益である。また同書，III「夏目漱石―絵画の領分」は青木繁研究の上でも示唆するところが大きい。また原田直次郎と森鷗外との関係については，新関公子氏の論考，「森鷗外と原田直次郎―初期三部作『うたかたの記』『舞姫』『文づかひ』にみる友情と協力」，『へるめす』岩波書店，第38号，1992年7月，106—122頁。同著者，「続・森鷗外と原田直次郎―二人の表現の特質をめぐって」，『へるめす』第39号，1992年9月，144—162頁に詳しい。この文献については勝國興氏のご教示による。

(8) 海野弘『日本のアール・ヌーヴォー』，青土社，1988，103頁，「モダン・スタイル再訪―青木繁」

(9) 青木繁『假象の創造』，20頁。

(10) 海野弘，前掲書，103—105頁。

(11) 青木繁『假象の創造』，42頁。

(12) Rolf Andree: *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel u. München 1977, Farbtafel 7.

(13) 主要なものを二，三挙げておくなら，以下のものがある。Rolf Andree: op. cit. *Ausst. Kat.*, *Arnold Böcklin 1827-1901. Ausstellung zum 150. Geburtstag*, Kunstmuseum Basel, 1977. *Ausst. Kat.*, *Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana*. Fiesole, Palazzina Mangani, 1980. *Ausst. Kat.*, 》*In uns selbst liegt Italien*《 *Die Kunst der Deutsch-Römer*. München, Haus der Kunst, 1987/88. なお邦文では，以下のものがある。高階秀爾，「ベックリンの再評価」，同著者『美の回廊―ドラクロワからミロまで―』，美術公論社，1980所載，185—190頁。河村錠一郎，「アルノルト・ベックリーン。両義的な象徴世界」，美術出版社，『みづえ』1986，941号，68—81頁。1987年に国立西洋美術館で開催された「バーゼル美術館所蔵作品によるアルノルト・ベックリーン展」の図録。―この図録を見る機会を得たのは，福岡県立美術館学芸員西本匡伸氏，ならびに福岡市立美術館学芸員都築悦子氏のご好意による―。美術出版社，『美術手帖』1987，3月号の特集頁「世紀末を射る二つのB。バーン＝ジョーンズとベッ

クリーン」に所載の，高山宏，「死と球体」，58—67頁，と池内紀，「新しい時代の大いなる予言者」，82—91頁。拙稿「ベックリーンとマレー——ベックリーンの『春のめざめ』（1880，チューリッヒ美術館）をめぐって—」，同志社大学文学部美学・芸術学研究室『美学・藝術学』第6号，1991，17—36頁参照。

(14) 高階秀爾，前掲「ベックリンの再評価」，186頁。

(15) Rolf Andree: Arnold Böcklins Leben. In: Rolf Andree, op. cit., S. 16-34.

(16) バーゼルで開催された大回顧展については，ハインリヒ・ヴェルフリンがその展覧会評を『クンスト・クロニク』に書いている。Heinrich Wölfflin: Die Böcklin-Ausstellung zu Basel. In: *Kunstchronik*, NF IX. 1897, S. 34-37. また1898年の Basler Jahrbuch に掲載された彼による祝辞は，Heinrich Wölfflin: *Kleine Schriften*. Basel 1946の109から118頁に再録されている。同書253頁参照。この折，祝賀ムードの中で発行されたベックリーン記念カードに関する興味深い記述については，クリスティアン・ゲールハール，「アルノルト・ベックリーンとバーゼル」，前掲「バーゼル美術館所蔵作品によるアルノルト・ベックリーン展」の図録所載，42頁参照。

(17) この関係については，Werner Kaegi: Böcklin und Burckhardt. In: Werner Kaegi. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Bd. VII, Basel 1982, S. 243-248. を見よ。またドロテア・クリスト，「アルノルト・ベックリーン？アルノルト・ベックリーン！」，前掲「バーゼル美術館所蔵作品によるアルノルト・ベックリーン展」の図録所載，17頁，またクリスティアン・ゲールハール氏の前掲論文，同図録所載，37—40頁，さらに有川治男氏，「《キリストの死を嘆くマグダラのマリア》をめぐるノート」，同図録所載，56，57頁，海津忠雄氏の著書『中世人の知恵—バーゼルの美術から』，新教出版社，1984の35頁以下参照。

(18) Heinrich Alfred Schmid: *Arnold Böcklin. Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre*. 4 Bde. München 1892-1902. Bd. 1, 1892; Bd. 2, 1895; Bd. 3, 1897; Bd. 4, 1901, Beilage: Arnold Böcklin. Sein Leben und sein Schaffen, 1902. Heinrich Alfred Schmid: *Verzeichnis der Werke Arnold Böcklins*. Neudruck, der die Nachforschungen bis zum Herbst 1902 enthält. München 1903.

(19) Rolf Andree: op. cit., S. 558.

(20) 1895年，オットー・J・ビアバウムとともにユリウス・マイアー＝グレーフェによってベルリンで創刊された雑誌『パーン』は，ベックリーンを指導理念として生まれたものである。Kenworth Moffett: *Meier-Graefe as art critic*, München 1973, p. 165, note 232参照。

(21) Alfred Julius Meier-Graefe: *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905. また Kenworth Moffett: op. cit., pp. 52-60 (Der Fall Böcklin) を参照。ドロテア・クリスト，前掲論文，9頁にも言及がある。また Thomas W. Gaehtgens: Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe. In: *Revue de lart*, N°88, 1990, p. 31-38. は，当時の現代美術の代表としてベックリーンを取り上げ，その評価をめぐるものとして，興味深い。

(22) Lutz Tittel: Die Beurteilung Arnold Böcklins in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1866 bis 1901. In: *Ausst. Kat. Arnold Böcklin*, Basel 1977, S. 123-130.

(23) 芳賀徹，前掲書，245—262頁。

(24) 海野弘，前掲書，50，51頁。

(25) 中村義一，『近代日本美術の側面—明治洋画とイギリス美術—』，造形社，1976，109—149頁。特に112—127頁。以下この項特に断わらない限り，中村氏の研究に依る。また『白樺』に関するすぐれた考察に，高階秀爾氏の「『白樺』と近代美術」ならびに「明治三十年代芸術における世紀末的背景」，同著書『日本近代の美意識』青土社，1986所載，各321—371頁，61—80頁がある。1981年に西宮市大谷記念美術館で開催された「『白樺』の世紀展」の図録も

貴重である。

(26) 前掲図録，121—126頁。

(27) クリンガーはベックリーンと，またホーフマンはベックリーンと同時代のハンス・フォン・マレーと結びつきの強い美術家である。なおクリンガーに関する邦文文献には，1988年に国立西洋美術館で開催された「マックス・クリンガー展」の図録，および『みづえ』1988，946号に掲載された千足伸行，「夢と現実の間で—マックス・クリンガーの近代性」，78—96頁と，池内紀，「〈劇〉を読む—版画連作『ドラマ』をめぐって」同誌，106—107頁がある。

(28) Richard Muther: *Geschichte der Malerei im* 19. *Jahrhundert*, 3 Bde. 1893/94. Richard Muther: *The History of Modern Painting*, 4 vols., 1907, vol 3, Book 4, esp. pp. 151-247.ベックリーンについては225頁以下。この英語文献については勝國興氏のご好意により見る機会を得た。

(29) 中村義一，前掲書，124頁。なおこれらの複製図版は次のものである。ベックリーン『森の沈黙』，クリンガー『An die Schönheit（美に）』，シュトゥック『罪』。高階秀爾，「『白樺』と近代美術」，同著者『日本近代の美意識』所載330，331頁。

(30) 中村義一，前掲書，112—116頁。

(31) John Christian: Shigeru Aoki and the Pre-Raphaelites.またこの翻訳，ジョン・クリスチャン，〈青木繁とラファエル前派〉,「青木繁＝明治浪漫主義とイギリス展」図録所載，32, 37頁。ただし，この翻訳では Hans von Marées の表記はハンス・フォン・マレースとなっている。ジョン・クリスチャン氏はマレーの作品名を挙げていないが，おそらく，マレーが1873年にナポリ臨海研究所の2階の一室，元図書室として使われた部屋の4つの壁に，フレスコ画で描いたいわゆる『ナポリのフレスコ画』の中，北壁中央図「漕手」，そしてあるいはさらに西壁「漁に出かける漁夫たち」の図のことを，またベルリン国立美術館（旧西）に所蔵されている北壁の油彩習作のことを指しているのだと思われる。なお，館蔵品図録『石橋財団石橋美術館名作選』1990，における26『海の幸』の項参照。またハンス・フォン・マレーに関する邦文では，以下の拙稿を参照されたい。「ハンス・フォン・マレー—その芸術の基本的立場を求めて—」，同志社哲学年報，3号，52—73頁，1980。「ハンス・フォン・マレーの『ナポリのフレスコ画について」(上，中の1，2)，鳥取大学教養部紀要，17巻，77—119頁，1983。同21巻，65—86頁，1987。同23巻，11—28頁，1989。「ハンス・フォン・マレーの『マレー—レーンバッハ二人肖像画』(1863)」，同志社大学文学部美学・芸術学研究室『美学・藝術学』第5号，40—55頁，1990。また註11前掲の拙稿。なおジョン・クリスチャン氏の指摘以前から，マレーと青木との関係については勝國興，前川誠郎の両氏から示唆を得ていることを申し添えたい。筆者の見解については他日を期したい。

(32) 河北倫明，前掲書，33頁。同著者，青木繁，日経ポケット・ギャラリー，1991，22『狂女』の項。

(33) 館蔵品図録『石橋財団石橋美術館名作選』1990，30『狂女』の項。なお従来の解釈については，また河北倫明／嘉門安雄，『現代日本美術全集7　青木繁／藤島武二』，集英社，1972の作品解説(解説，河北倫明)，ならびに中央公論社，『カンヴァス　日本の名画12　青木繁』，1978の大島清氏の作品解説，さらに朝日新聞社，『アサヒグラフ別冊　美術特集日本編53　青木繁』，1988の橋富博喜氏の作品解説をも参照。

(34) 1987年に伊勢丹美術館，石橋美術館，栃木県立美術館，山梨県立美術館で開催された「バーン＝ジョーンズと後期ラファエル前派展」の図録，15図。同図録，64，65頁。

(35) 中村義一，前掲書，194頁。なお同書には図版第7図としてボストン美術館所蔵のバーン＝ジョーンズの『希望』が挙がっている。

(36) 青木繁，「年月不詳の断片」，『假象の創造』所載，63—67頁，特に63，64頁。

(37) Rolf Andree: op. cit., Farbtafel 22.

(38) Rolf Andree: op. cit., Farbtafel 21.

(39) Rolf Andree: op. cit., S. 368f. *Ausst. Kat.*, *Arnold Böcklin*, Basel 1977, S.191.

(40) この点は，龍と観音という組合せに違いはあるものの，どこか原田直次郎の『騎龍観音』を思わさないでもない。

(41) Rolf Andree: op. cit., S. 406. Kat. Nr. 327.

(42) Rolf Andree: op. cit., S. 408. Kat. Nr. 331.

(43) 匠秀夫，〈「朝妝」一裸体画問題とその前後〉，集英社，『全集　美術のなかの裸婦。12　日本の裸婦』，1981所載，118—127頁，および中村義一，『日本近代美術論争史』，求龍堂，1981参照。

(44) 梅野満雄，「噫，青木繁君」，竹藤寛，前掲書，92頁。

(45) 高階秀爾氏はもう少し広い視野からであるが，「明治ロマネスクの構造」，同著者『日本近代の美意識』所載，385頁において，いみじくも次のように述べている。「とすれば，われわれは，明治の三十年代が，西欧においては1900年前後のいわゆる世紀末芸術の全盛期とちょうど重なりあっているという事実の重みを，嫌でももう一度考え直してみなければならない。」

図1　A．ベックリーン
葦の中の牧羊神パーン
1859年
ミュンヘン
ノイエ・ピナコテーク

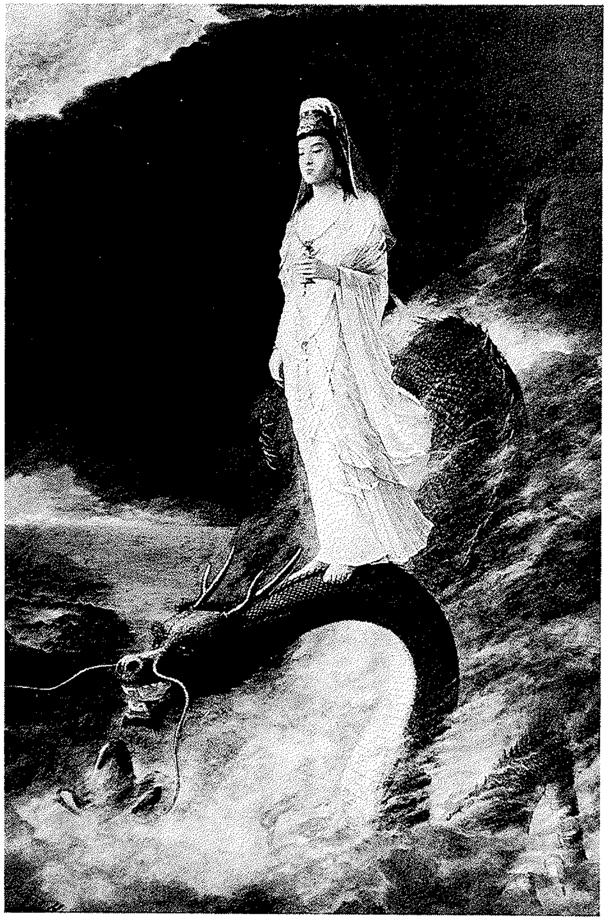

図2　原田直次郎
騎龍観音
1890（明治23）年
東京　護国寺

図3　青木繁　狂女
1906（明治39）年
紙に水彩
29.1×15.5cm
石橋美術館

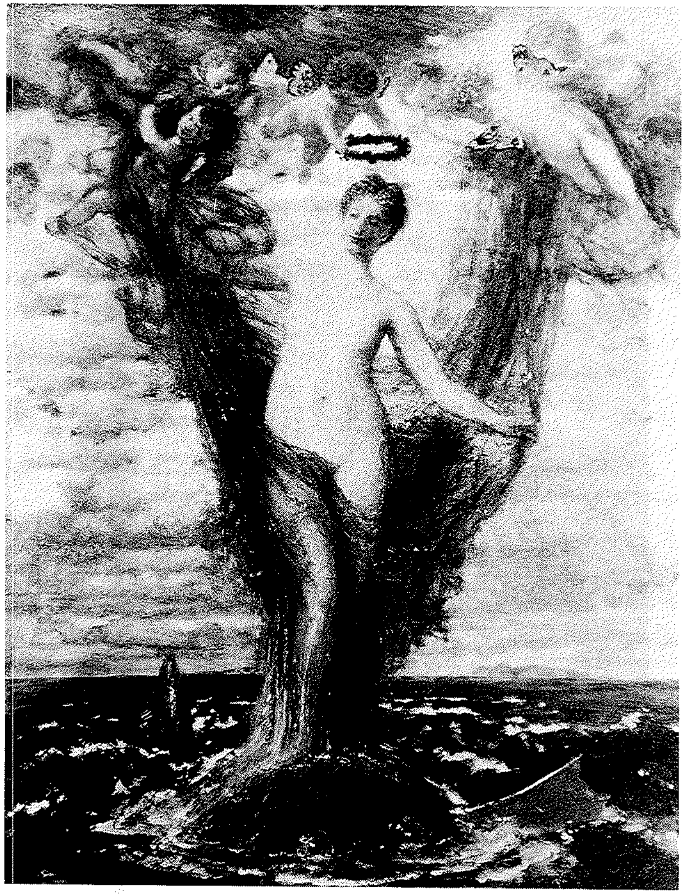

図8　A.ベックリーン
海から上がるヴィーナス
1872年
板に油彩　59×46cm
ベルリン　個人蔵

図9　A.ベックリーン
打ち寄せる波
1877年
チューリッヒ美術館

図10　A.ベックリーン
春の宵　部分図
1879年頃
フランクフルト・アム・マイン
（1920年の時点）
その後所在不明

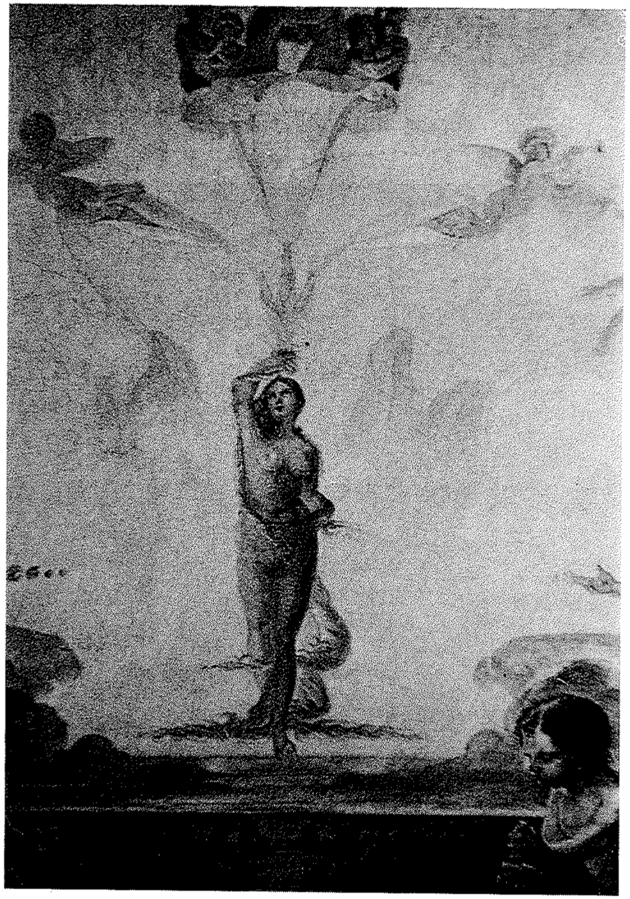

図 4　**Ph.オットー・ルンゲ**
小さい朝　部分図
1808年
ハンブルク
クンストハレ

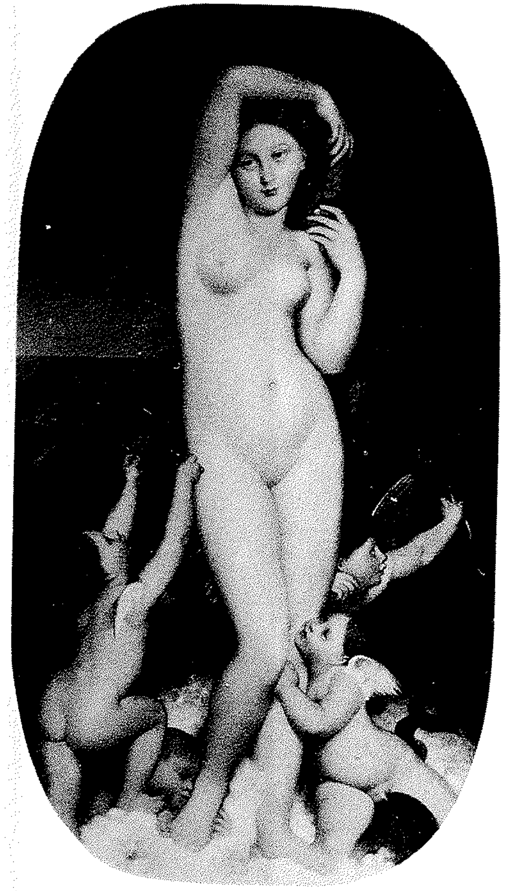

図 5　**アングル**
海から上がるヴィーナス
1848年
シャンティイ
コンデ美術館

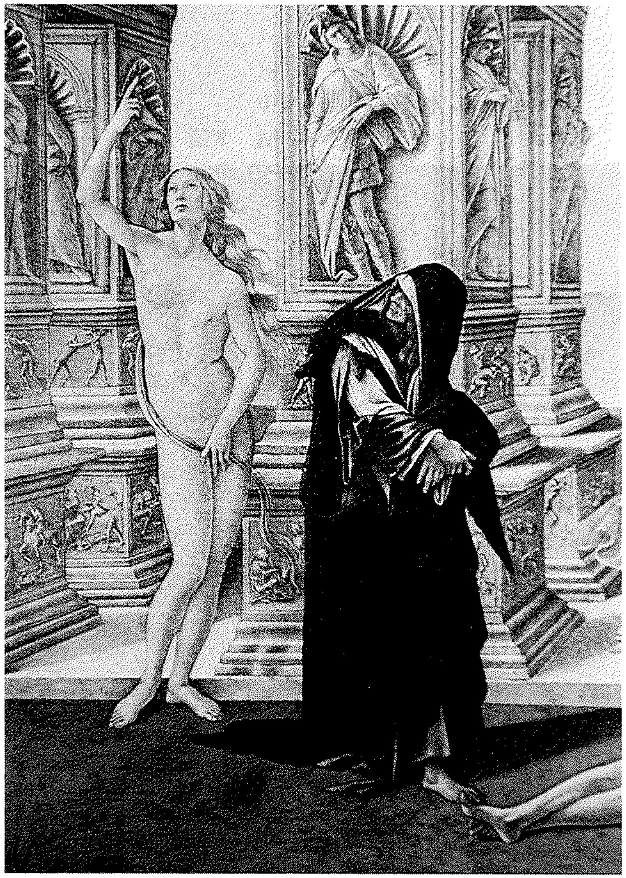

図6　ボッティチェルリ
アペレスの誹謗　部分図
1495年頃
フィレンツェ
ウフィーツィ美術館

図7　バーン=ジョーンズ
希望
1871年
ニュージーランド
ダニーディン美術館