



青木繁私論 (3)

臼井貞光

(愛知縣護國神社權綱宣)

◀ 熊谷守一宛のはがき

晩年 その一

河北倫明氏は、「滄海の鱗の宮」下絵について、白衣をつけた侍女と紅衣の豊玉姫の二人を画面いっぱいにかき、わずかに山幸の足の部分をのぞかせている。縁っぽい一見くすんだものであるが、よくみると並みならぬ彼の狙いがのみこめてくる。あらい筆致の中に、青い海底における玉飾りの輝き、白衣の美しさなどが生き生きとつかまれ、頭でまとめた大作よりかえって充実したものである。¹⁾

と、大作「滄海の鱗の宮」よりその下絵の方に評価を与える。しかしこの立論は「海の幸」以後の青木繁の神話志向の深まりを考察されての言葉ではないよう思う。青木が古事記の事象に自ら所属を求めて行くという彼の表象理論の成立を理解されていない論評のように思えてならないからである。

それは、「海の幸」をして青木絵画の頂点とみなし、「日子大穴牛知命」を描き「滄海の鱗の宮」に至る彼の軌跡を墮落の裡に見ようとする論証から来る。河北氏の論は「滄海の鱗の宮」が博覧会で三等賞のしかも末席にしか入れられなかつたことを当然の結果とする評価が、今日にまで及んでいることを示しているようだ。そこには、美術団体の力関係によって展覧会審査を行おうとする当時の美術界の情況²⁾からくる異端者青木への風あたりの冷たさも在つたであろうが、三等末席に象徴される評価が今日にまで持ち越されているように思われる。ちなみに一等賞を拾つてみると、「假初のなやみ」満谷国四郎、「某夫人の肖像」岡田三郎助、「斜陽」和田英作、「建國瓶業」中村不折と続くのであるが、満谷、岡田は審査員の一人であった。青木はこの審査に対して憤懣やるかたない痛烈な批判の文章を雑誌「方寸」³⁾に遺している。

審査問題にて不平多しといふ、不公平こそ元來人の本性ならずや我美術界の失常識も久しき事乍ら、玄博覧會洋畫審査の如き誰か一人として眞面目に解する者あらんや。徒黨連累、煤面に竦腕を弄して得た

りと爲す某々所謂大家よ、寄語す、偉なるかな足下の贅瘤や、大なるかな足下の癰瘍や、得失果して相償ふの日を有する乎。

今日の大家と爲るには資格を要す、六七年の留學の看板は最有力にして、法螺達者にして技術拙劣なる可し、就中技術最拙なれば藝術的良心存せん、藝術的良心は大の禁物にして幼稚なる書きを愚弄して其生活と研究の前途を遮絶する位の不徳は其好物とする處ならざる可らず。⁴⁾

いささか被害妄想と妬みは感じられるが、確かに青木自身を納得させるような審査ではなかった。彼はこの批判の文章を書きながら自らの絵画論⁵⁾に述べた如く、知・想・技の矛盾は乗り越え得たであろうか、「知識が色々な事を言ひ出した爲に道念が破れて」⁶⁾はいなだらうか、と考えていたであろう。そして、この次「技」を代表する作品を描こうと、それ以外に道はないと、唇をかんでいたに違いない。しかしこの後、彼は落ちついで絵筆を動かすことの出来ないほどの苦境に陥る。そして彼の絵は、その存命中には一枚として、世に発表の機を得ることはなかった。それは、激烈な批判文で「滄海の鱗の宮」を評価しようとしなかつた美術界への憤懣を吐き、一人自作に見入る彼にもたらされたものが、父危篤の知らせであったことに始まる。彼は、たねと幸彦を残し一人久留米に急ぐ。⁷⁾しかし、臨終には間に合わなかつた。彼は、筆だけ動かしているわけにはいかなくなつたのである。父の死という事件が、彼を筆から遠ざけ、「滄海の鱗の宮」なる作品の真価を問うべき次作の出現を妨げ、その表象理論の行く手を阻むのである。そしてそのことが一方において、大作を認めることなくその「下絵」の方に青木繁の姿を求めるようとする眼を生ましめるのである。

河北氏は、「海の幸」に描き出された青木自身の云う「想」の深まりを「下絵」の中に見付け出し、その大作を認めようとはしない。そしてそれを、青木繁墮落の兆の如きものとして、そこに見失なわれた世界の大きさを考えないまま、その論を結んでしまう。もう一つ美術評論家の言葉を引こう。

「わたつみのいろこの宮」は、海幸彦、山幸彦神話にモティーフをえ、初期の「よもつひらさか」以来

の幻想画の系列につながるもので青木のうちに、おそらくそれらを集成しようという意図があったにちがいない。タテ長の画面に、樹上の山幸彦、その根もとに向かい合って壺を支え持つ紅衣と白衣の女、という構成には、充分に計算し尽した跡がみえるし、海の底の幻想感を高めるための布彩にも、ひじょうに細かい神経がはらわれているのが瞭然だ。かれのもてる力はここにありますところなく傾注され、駆使されている。けれどもこれが力作であればあるほど、むしろ画面の奥に、あるかけりが及んでゆくのを避けられなかつたとわたしたちには感じられてならないのだ。⁸⁾

原田実氏の述べるところであるが、「山幸彦にモティーフをえ」る青木について論及はされない。そして、「かれのもてる力」を感じつつ「かけり」を問題にするのみで終ってしまう。この「かけり」については後述するつもりであるが、そこには、あの「日子大穴牟知命」を描く彼の神話志向を考慮した論理はない。古事記に描き出された事象を、まさに今愛する人と我が子との間に交わされる眼前の出来事としてそこに繰り広げられる事実を、『永遠の神秘なる事実』として感得する青木繁の姿を捉え得ない論理である。古事記に表象せられる『永遠の神秘なる事実』に感動する青木繁の神話志向の意味を考えない美術評論家は、彼の表象理論を見出せず、彼の姿を見失なってしまうのである。不空大人が青木を詠む歌の後に『原始』は彼の憧憬なり、数千百年の古にかへって、神人遊行、地上の生活以外を求めるとせしもの、(中略)浅人の知る処にあらざる也。⁹⁾と述べたのは、実にこのことである。

わたしは、それらの今まで青木に向けられた評価を考え直すために青木晩年の考察に入らなくてはならない。

父の死後の青木の動向と、当時の境遇については、河北倫明氏の詳しい研究から引くことができるので、それを糸口に論求を進めたいと思う。

長男として体面や義理というものに、相当以上の神経と感情とをつかい、しかも思うように愛情をあらわすことができず、否それどころか、結果としてはほとんど迷惑をかける以外の何事をもなし得なかつた青木が、父なきあとの不幸な家庭において、一見奇矯なあがきを深めていったことは、何か彼特有の宿命のすがたに暗黙としたものを感ぜざるを得ない。すでに数年前から、明治時代の大多数の貧乏士族の末路と同様、ようやく悲境に沈みかけていた青木家は、もはや今となつては、社会の必然行路にしたがつて没落してゆくより仕方のないものであつたろう。東京の画壇においてこそ、彼の鬼才は異様の光芒を放つことができたとしても、郷里における彼についていえば、それは単にこの没落過程の目だつて激しい担当者であるにすぎなかつた。しかも彼のうちには、周囲の古い社会感覚とかけはなれた新しい孤独奔放な個我がのたうていた。その孤独な個我が、環境との矛盾を解決できぬまま、あるいは狂



▲「瀬戸の鱗の宮」下絵
(1907年 14.5×6.1cm 鉛筆)

わしく美しい女神にたより、あるいは父祖の血そのまま矜持をよみがえらせて、逆説につぐ逆説をくりかえし、そこに無謀な実生活をみずから強制し破産させていったのである。まず負債の整理があった、母をはじめ五人の家族扶養の義務があった、柄木に拠ってきた福田たねおよびその幼児の問題があった。それらすべて彼の方法ではほとんど解決の見込みのない社会的難題ばかりであった。¹⁰⁾

青木は、これら己れを取り巻く境遇にいたたまれず家をとび出す。放浪に身をおく生活がはじまるのである。

しかし彼の放浪する所は、自分を生み、育んでくれた筑紫の国に限られていた。ハルトマンの言葉により画家を志し、スケッチ・ブックを脇に歩きまわった、あの筑紫の自然の中を放浪していたのである。高良の山へも登ったであろう。その耳納の連山より見た、筑紫野の広大な眺望に心を洗われる思いをしていたに違いない。平野を行く筑紫川、美しく輝く有明の海、その海に静かに浮かぶ島々の影と、それらは常に青木の心の裡に広がっていた眺めなのであった。『一つの完全な世界。を生ましめた世界が、そこに在つた。

そこは、青木繁の人生の風土を我々に感じさせてくれる世界である。そうして、その筑紫野が古代の人々の生んだ神話の舞台であったことが彷彿とする、村上一郎氏は青木絵画を観て語る。

つねに思いははるか、青木の國・九州のあのみごとな装飾古墳群を染め上げていった古代の無名の油彩家たちにまで飛翔せずにはいられなかつた。話の飛躍を敢てゆるしてもらはうなら、わたしにとつての明

治浪漫者の青木繁こそ、西南の國の生みつけた古代の裝飾古墳作家たちのまさしく後裔というべきひとであったのだ。¹¹⁾

わたしは、村上氏の云われることが小気味よい程に正しく聞こえる。氏は古代の人々の創作し表象するものと、青木繁の作品の表象すんとするものを、同じ世界として語る。氏は古代の人々と共に、『仮象の創作』をする青木繁を捉えるのである。神話の創作者である人々は、青木の裡に在ったのである。青木が創作し表象するものは、まさしく神話の創作者の表象するものであった。古代の人々の生き様は、青木絵画の裡に読み取ることができる。村上氏はそれらの造形の秘密を筑紫野の風土に求められる。筑紫野に呼応されるイメージは、古代と青木との距離を感じさせない。そこに在る時の流れは、筑紫野を行く筑紫川の流れの如く、永遠の今を我々に感じさせるのである。



◆「滄海の鶴の宮」下絵
(1907年 71.4×30.8cm 油彩)

さらにわたしは、青木絵画賞賛の第一の狼煙をあげる蒲原有明の郷里がこの筑紫野に在ったことを思う。それはこの狼煙が決して偶然の出会いによってあげられたのではなく、当然な出来事の如くにも在るよう我々のイメージを導く。神話の舞台・筑紫野を青木は歌う。

わが國は筑紫の國や白日別
母います國權多き國 ¹²⁾

* * *

青木繁は、明治32年中学を中途で退き上京する。その故郷を発つ彼の懐に島崎藤村の『若菜集』の一巻が在ったという。この伝説化した話は、その詩集が近代自我自覺の記念碑とされていることを彷彿とさせ、それと同時にその行きづまりをも暗示していると云う我々の理解を思い起こさせる。

その思いは、明治と云う時代に在った一人の人間像を描くであろう。それは、彼が雄志を抱き勇躍して馬闖の海を渡る姿を容易に想像させる。前にも記したが、上京の許しは簡単に父の口から出なかった。弟の一雄の残した一文には、次の様に記されている。

自我の念が非常に強く事毎に父と衝突して學校の方でも眞面目に勉強せなくなつた。この年(明治32年)幾何の教師を烈しく攻撃して非常に惡まれ、學年試験には白紙を出して見事に落第した。この年繁を愛した外戚の祖父母は相尋で死した。繁の温順な性格は全く一變して絶えず父の反感を買ひ、母は仲にありて甚だしく辛勞した。¹³⁾

その母の辛労によって上京を果すことが出来た。その青木に、馬闖を行く彼の臉に、母の姿が映らなかつたはずなく、故郷をはなれる者の多くが、親戚知友に送られる中でもひとときわ母の姿に涙するのが常なら、青木は人一倍涙したに違いない。こう考えてくると、自我を人生の中心に置き、その個性を絶対の価値とする近代自我を体する青木像は、はっきりと見えてくる。彼は、母に涙する自分に打ち克とうと、自らを乗り越えようと個人主義的な精神を高揚させ、その意氣の中で上京の途につく。我々は、道徳や感情、感覚までも封建的な一画から解き放とうとする近代人の勢いの中に彼の姿を認めるであろう。それは、まさしく近代自我の矛盾をその身に抱えた明治の浪漫者達の一人の旅立ちを、我々に感じさせる。¹⁴⁾ そうして、彼等がそうであったように、封建的な伝統を破壊する力が青木にもなかつたことを語るであろう。封建性と戦う自我の意識の中に在って、その意識が封建的な組織に育てられ、支配されていることの意味を知らない為だと我々は云うであろう。その戦いの矛先である封建性こそ、自らを支えるものであると云う矛盾に満ちた姿の一群の中に、青木を見出す。そして矛盾のま

ま突き進む彼を我々は語る。それを不遜な態度、居直りの行動をする青木として我々の目に映し、彼自身で自らの生活を破壊するどうにもならない泥沼を、我々は当然のように語る。我々は、彼の逆説的な生き方が、父の死を突きつけられた結果として彼の生活の中に全貌を現わすその運命を理解するであろう。そして、「若菜集」一巻にまつわる話は、彼を語るに当を得た伝説として、彼の人生の行方を暗示する指標となるのである。

こう考えてみると、近代自我の自覚を抱く画家青木繁は、はっきりと理解される。青木は父の死に当たって母が考える程の生活力を備えてはいなかった。白馬賞を受け、「海の幸」を発表し東京の画壇にみとめられる息子を思う母が頼りとする程に、彼に力はなかった。青木の筆は、彼の家を支える生活の糧とはならず、家族の中心をなす柱とはなり得なかったのである。母の計らいによって画家への道を摑んだ彼の胸に、母のまなざしは痛く突き刺ったであろう。彼は寂しく一人自虐の裡に身を置く以外、自分の居場所はなかった。そして彼の出奔は、長男としての責任や体面を重んずる内心とは逆の態度として顕わるのである。

彼は情なく、悔しく、その恥ずかしさにいたたまれず、苦しみ悶えた。筑紫の国をさすらう青木繁の姿は、果てしない自虐の徒として我々の目に映る。

* * *

我々は今日、この様に青木繁の生涯を捉える青木繁論を繙くのは容易である。彼の人生の意味を捉えるに、彼の作品の価値を考えるに、時代の思潮の波の中に彼の存在を語る評論は、数多く在る。わたしは、この様に青木を語る青木論に何か片手落ちを感じて来た。それは云うまでもなく、これらの理解の仕方を無意味であるとするのではない。むしろこの様に考えて行くことで一人の人間像を捉える論理は正しいと思う。しかし、青木が画家として描きたかった世界を語る論議の不足を思うのである。

先に述べた原田実氏の云われる「かけり」とは、どうにもならない泥沼に身をおく青木の姿の投影を指すのである。そしてこの「かけり」が大作「滄海の鱗の宮」の表象に在って暗喩することの意味を述べられる。原田氏は、「内容といい、表現の効果といい、「わたつみのいろこの宮」には、まぎれもなく青木独自のものである」¹⁵⁾と、青木の絵画空間を認めながら、この作品を「すでに破局に瀕している生活の悩みや、それにからまってかれをさいなむ制作へのあせりに、深くかかわっていたのはいうまでもない。と同時にかれをとり巻く時代の変貌も、わたしたちの視野に当然はいってくる。つまり、青木の意識に、時代の相の推移が隠微に作用して」¹⁶⁾の作品として見、そうした彼の在った時代の相を、氏は語られる。

日露戦争に勝利をおさめた体制が帝国主義的發展への一步を踏み出したとき、民衆の個人としての自由な生き方は必然的に排除されることになる。そうしたとき、出口を堰き止められた自我の選びうる道は、直進して堰に身体ごとぶつかるか、さもなければ、

その場から脱出して自己の世界に閉じこもるしかなかつた。明治四十年代を迎えて、大多数の芸術家や知識層が選んだ道は、知られているとおり後者であった。けれども 社会のアクチュアルの場から身を退いて、自我の意識の健全さを保ちつづけることはできない。象徴詩の晦渋も自然主義文学のいわゆる幻滅の悲哀も、病んだ意識の独白であり、「家」や身辺に限定しての自我の臨床記録にはかならなかつた。¹⁷⁾

そうして氏は、「滄海の鱗の宮」が青木繁の晩年の代表作となる臨床の結着点を述べられる。

わたしは、原田氏の云われる論理にはいささかの疑点も持たない。氏が「かけり」と呼ばれる青木繁の息する時代の趨勢を語る論理は正しいと思う。しかし、わたしがこの拙論で述べようとするこの意味は違う。氏が「滄海の鱗の宮」の中に「初期の神話画を彩り、あるいは「海の幸」に響いていた、あのイメージの奔騰や気分の昂揚はもはやみられない」というように、彼の作品を時代の臨床記録としてみることがどれ程の大きな意味を認める事になるのか、と、わたしは問いたい。その様に青木を見る事で、青木繁の表象空間を捉えることが出来るのであろうか。そこには、青木の晩年を堕落と見ることに性急な眼が支配する余りに、青木の志向する世界を青木自身の眼で捉える事が置きざりにされていはしまいか、原田氏自身「内容といい、表現の効果といい」青木独自のものを認める語るその内容について、我々は論点を求めるべきではない。わたしは、時代の趨勢を無視して語ろうとするのではない。むしろ時代の推移の中で青木の描こうとするものを見、彼の表象の内実を我々の眼で感じ認めなくてはならないと思う。わたしは、近代洋画の青春像の一つとして青木を語る原田氏の論理には疑点を抱かない。時代と芸術家を語る氏の明晰な論究には深く教えられることばかりである。しかし、時代と境遇の悲劇を重視する余りに、運命の奏でるメロディーに耳を傾けすぎはしないかと思う。その様な視点の辿る道は、青木の人生をして時代を理解するための一枚の臨床記録の形をとる。このように青木繁を語る論理にさせてわたしは興味を持たない。そこには、青木繁の人生の運命の悪戯のしくみを明らかにする論理はあるかもしれない。が、わたしは運命の因果を解明したところで、青木繁理解にとってそれ程大きな意味を持つとは思えない。なぜならそれは、青木繁にとってそれら運命は運命ということ以外の何者でもないからである。運命は「運命」と云うだけで十分であるように思うからである。なぜなら、その運命が青木繁の人生に立ちはだかるような運命であったにせよ、青木の表象しようとする志向する彼の裡なる世界にとって、それは別の世界に所属するものであろう。かりにその表象に「かけり」として、その運命が現じたとしよう。そのかけりへの考察がどうして彼の志向する世界を捉え得ようか、それは運命に考察を与えるかもしれない。しかし、彼の裡なる世界に分け入ることは出来ない。我々は、彼の志向する表象の世界を見たいのである。彼独自と云われる表象の世界を我々は見たい。

我々にとって、その世界を見ることなくどうして彼の人生を堕落と云えよう。一人の芸術家の人生を悲劇的に見ることは隨意かもしれないが、どうして一人の人間の人生を堕落といえようか。我々は一つの人生を堕落ということで、どのような大きな意味を彼に与えようとするであろうか。

「滄海の鱗の宮」を青木繁晩年の代表作であるとすることは、青木の抱く思想の一つの結実を、そこに見出す論理を持っている。しかしそれは、彼の抱く思想の結実点を意味する論理ではない。わたしが「滄海の鱗の宮」を晩年の代表作とする論理は、その作品が彼の抱く思想の一つの結実を意味するとしても、それ以上の意味を持つとは考えないからである。わたしがある作品に対しても、時代の臨床カルテとしてそれを読む努力にさして興味がないのは、その記録を読みとる作業が当然の帰結として、一人の芸術家の抱いた思想の限界のごときものを読み拾おうすることになるからである。それは、芸術家の理想と現実との距離を語るであろう。しかしそう考えてしまってもいいのであろうか。いや、その距離を捉えることがそれほど重大であろうか。わたしは、そうは思わない。わたしは、その芸術家の思想の一つの結実としてその作品を認める。しかしかりに、彼の持つ理想と現実との距離を計る意味があるとするならわたしは、その結実に現われる「かけり」を見ることに急となることを避けるであろう。わたしは、むしろそのかけり以外の彼の思想の表象の戦慄に眼を向けたいと思う。たとえば、右手で絵筆を取る画家が何らかの運命によって右手を失ったとしよう。画家はなれない左手で描き続ける。画家の描く一本の線は画家の意志とは別に右手で描く線よりも弱いであろう。人はそれを悲劇という。また右手を失った画家は、左手によって新しい境地を開くかもしれない。その時人は運命を悲劇と呼ばず、それを拍手で迎えるかもしれない。わたしは、かけりを呼ぶに「運命」と云うだけで十分であるように思う。かけりは芸術家にとって彼の抱く理想とは別の世界に存在する。人は云うであろう。彼の理想とかけりとの間に運命が在るならば、どうしてそれらが別の世界であり得ようかと。では聞こう。人は運命の悲劇や歓喜を前に哀歌を歌い、讃嘆歌の如きものを歌い得よう。しかしその歌で芸術家の理想は語り得ようか。芸術家は我々の歌を何と聞こう。我々が芸術家を鳥瞰するがごとに歌う哀歌で、彼の理想の墮落を語り、また鳥瞰するがごとき讃嘆歌によってその理想の結実を得ようか。それは芸術家にとって、その抱く理想にどのようにかかわるのであろう。我々は、芸術家の理想の志向する世界を彼の表象から感じ取らねばならない。かけりに視座を置く視線は、運命の悪戯を嘲笑したり、逆に驚異のまなざしを注ぎ、運命にただ陰口をきくだけである。芸術家の理想は、それに向かって立つ戦慄は、芸術家の裡なるものである。しかし、彼の表象を前にする我々は、それが我々の理想でなくして、それが我々の戦慄でなくして、どうして彼の裡に分け入ることが出来よう。芸術家の抱く理想は、その表象をして芸術家だけのものとはしない。我々は、芸術家の表象によ

ってその理想の志向するところを知り、彼の思想の何たるかを知り得るはずのものである。なぜなら表象は、我々に向って在るからである。わたしは、芸術家の思想の結実点として、彼の作品を見ようとはしない。彼の理想の志向の一つの結実としてそれを捉えようと思う。我々は芸術家によってその思想の一つの結実を見せられるのである。たとえそれが彼の思想によって到達し得た晩年の代表作であったにせよ、それはその思想を語る一つの要件でしかないはずのものである。芸術家にとってもその表象の意味は同じであろう、とわたしは考える。運命はあくまでも悪戯でしかあり得ない。芸術家の抱く思想は、その理想への志向を表象する彼の作品の向う側に在る世界の広がりである。

芸術家にとって、彼の裡に在る世界と現実とのへだたりは、その表象作業を持つ彼にとって大きな意味を抱くのは当然である。しかしながらその表象作業に在る時代のかげりを芸術家の裡に向けて語ることに意味はない。それはその表象のかげりを捉えて時代に生きる芸術家のひ弱さを語り、あるいは強固な精神を語ることで彼の思想の意味を論じてしまうからである。わたしは、彼の思想に在る彼自身の意味を知りたい。芸術家の抱く理想的志向について語りたい。我々は、芸術家の限界のごときものを語ろうとする論理から彼の思想を帰納させではない。それよりも彼の表象せんとする志向の広がりの中での論理を立てなくてはならない。かけりを濾過し芸術家の表象の内実から、その思想のあしどりとその理想の在り処をつきとめねばならない。どのように考えようともかけりは、芸術家の表象作業の中に在って、その戦慄とは別に現るものである。彼の意志とは別に在るものを受け取ることがどのような意味を持とう。芸術家における時代のかげりをその表象の運命と我々が考えたとして、その表象せんとする世界の表象作業に戦慄する芸術家の姿が我々に見えるであろうか。かけりを語る論理は、芸術家の人生の軌跡を語るに都合の良い手法かもしれない。が、それによって芸術家の裡なる戦慄は、我々の戦慄となり得ようか。かけりは、なぜか理解されない芸術家を一人寂寥の中に立たせてはしまいか。わたしは芸術家の理想とした世界の光彩を、その光のかげりから捉えることをよしとはしない。芸術家が理想として抱いた光を、我々は凝視しなければならない。芸術家の理想は光の中に在る。その光の照射は、彼の表象であろう。光を生む彼の思想は、当然として影を生ずると人は云うであろう。しかし、光を放つ彼は影を見はしない。我々は、我々の思想から彼の生み出した影を見ることが出来るかもしれない。影は我々の生み出す光の照射の中にのみその姿を現わすかのようだ。しかし我々は、その光の向うにある暗闇の存在をいかに処理すればよいのかを考えなくてはならない。我々が影にその論理の首座を与えるとしたら、光は永遠に我々の手に落ちはしないのである。

わたしは、「かけり」を語ることで芸術家の堕落を語る無効性を云うものではない。「内容といい、表現の効果といい」「青木独自」と云う芸術家自身の光彩を語る

とで彼の堕落を語る有効性を、わたしは云いたいのである。わたしは、芸術家の表象の戦慄を語るのにその余地として「かけり」はないように思う。何度も繰り返したように、かけりを語ることに意味がないと、わたしは云いたいのではない。芸術家の理想とした世界を語るに、それを彼の口から聞き出そうと云っているのである。

(未完)

【註】

- 1) 「青木繁」(39年、角川書店)
- 2) 浦崎永錫著「日本近代美術発達史」(昭和49年、東京美術)に「東京勧業博覧会騒動」の一節をもって詳細に論述されている。
- 3) 明治40年創刊。同人に石井柏亭、山本鼎、森田恒友、坂本繁二郎、平福百穂等の顔が見える。昭和48年完全復刻版、三彩社より出版。
- 4) 青木繁「假象の創造」(河北倫明編、昭和41年、中央公論美術出版)所収「齊東風語」。
- 5) 拙稿(2) 参照。
- 6) 註4「假象の創造」所収「畫談」
- 7) 青木は、この久留米への帰郷を最後としてそれ以後上京することなく、たねとも幸彦とも再び会うことはなかった。
- 8) 原田実著「近代洋画の青春像」(昭和40年、東京美術)。
- 9) 「安江不空全歌集」(原清治編、昭和39年、安江不空全歌集刊行会)。
- 10) 註1に同じ。
- 11) 「志氣と感傷」(昭和46年、国文社)。
- 12) 註4「假象の創造」所収「村雨集」
- 13) 註4「假象の創造」所収、青木繁の弟一雄記「自傳草稿補遺」。
- 14) 浪漫主義に関する論述は、吉田精一著「近代日本浪漫主義研究」(昭和18年、東京修文館)、「岩波講座日本文学史」所収「浪漫主義の成立と展開」(昭和33年、岩波書店)、日夏秋之介著「明治浪漫文学史」(昭和26年、中央公論社)を参考とした。
- 15) 註8に同じ。.
- 16) 17) 註8に同じ。