

1. はじめに（画面から観察できること）

この作品 (fig.1) を目の前にして、大方の人は、二列縦隊となって進み行く裸の男たちの姿をみとめるにちがいない。その男たちの足元には砂浜、白い波、青い海が広がり、ある者は大きな魚を肩に担ぎ、ある者は、同様の大きな魚を鎗状の先のとがった棒に突き刺して担いでいる。大きな魚は鮫、槍状の棒は、銛である。そこまではとくに不思議な点はない。もう少し注意深く見ていくと、気になる点がつぎつぎに出てくる。一人だけこちらを見ている白い顔の人物、随所に残る下書きの線、縦横に格子状に入れられた黒い線、さらに画面上辺から右辺、底辺に引かれた赤い線（実はその赤い線は左辺にもあるのだが、額縁に入った状態では隠れてしまっていることができない）、背景にむらになって残る黄土色、左端の濃い黄土色、右端の何も描かれていない余白…。画面の外に目を向けると、波とも鱗ともとれる文様を基本に四隅に魚をあしらった素朴な古そうな額縁。しかも、その額縁には一部つないだ跡がある (fig.2)。



fig.1 青木繁《海の幸》（額縁から出した状態）



Fig.2 《海の幸》額縁

この作品は、物理的に以上のような気になる点をたくさん持っているのである。まずはその気になる点に注目し、解明を試みるところからこの小論をはじめようと思う。

それは、この作品の制作方法そのものを知ることにはならない。

画面には、縦に5本（右辺にもほんのかすかに）であるが黒い線を確認できるので、その線も含めた）、横に7本の黒い線が観察される。周囲の線は互いに直角につながり、画面の外枠を成している。その他に赤い線が画面の周囲に観察される。右端の余白と見えた部分には、黒い線以外何も描かれていないし、よく見ると釘穴の跡が見える。黒い線と赤い線の存在は、作者自身による構図の変更を意味している（註 1）。黒い墨線を目安に制作が開始され、ある程度制作が進んだ段階で作者自身の手でカンヴァス地が張り直され、変更後の画面の枠が赤い線で示されたのだ (fig.3)。画面が左へ少しずらされた結果、右側に余白を残し、当初使用しない予定だったカンヴァスの左端も使用することになった模様である。ところが、その部分は地塗りが不完全なため、画面が暗色化してしまったわけだ（註 2）。

背景の黄土色の部分は、見る角度によっては金色に輝いて見えることもある。顕微鏡で拡大してみるとその部分はずっと輝いて見える。しかもその金色に見えた物質は、真鍮粉と推測される (fig.4)（註 3）。

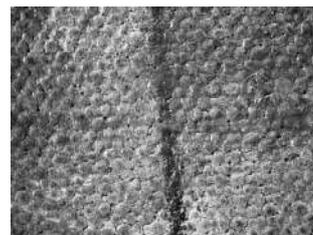


fig.3 《海の幸》顕微鏡画像（赤線と黒線の部分）
黒色の上に赤色が重なった状態が確認できる。



fig.4 《海の幸》顕微鏡 画像（金色の部分）
金粉の失われた部分のしたに油絵具が確認できる。製作がかなり進んだ段階で金粉が塗布されたことがわかる。

2. 《海の幸》誕生

さて、画面観察はこれくらいにして、この作品が描かれたときの状況、経緯などに進むことにしたい。

作者は青木繁(1882-1911)、作品のタイトルは《海の幸》【表紙①】。この作品が制作されたのは、明治37(1904)年の夏、このとき青木は22歳、東京美術学校を卒業したばかりであった。制作地は房総半島の布良(現在の千葉県館山市布良)【表紙1】。この布良への旅行には、同郷の坂本繁二郎、美術学校の一級下の森田恒友、恋人の福田たねが同行した。彼ら一行の足どりをたどれば、7月15日、東京霊岸島より乗船、翌日館山に到着、17日、布良に着いていたようだ。布良では、柏屋旅館の紹介で小谷喜録宅【表紙2】に滞在した。一行が帰京したのは、8月末か9月初めだったという(註4)。

そもそも何故、布良が写生地として選ばれたかという、同郷の詩人・高島泉郷(本名・宇朗、画家の高島野十郎は彼の弟)からその地について話を聞いたのがきっかけとなり、青木のなかで、海、とくに布良へのあこがれがふくらんでいたからだという(註5)。青木が生まれ育った久留米には大きな川こそ流れているものの、近くに海はない。そのため、彼には海が特別なものと映ったのかもしれない。その後の青木の作品のほとんどは、海にまつわるものに傾斜していくことになる。

さて、《海の幸》の制作の様子については、同行した坂本らの後年の証言が残っている。

青木には、秋の白馬会展を目ざして、日本の古典からヒントを得た「海の幸」「山の幸」の二部作をものにする野心が初めからあったようです。

あるナギの午後、私は近くの海岸で壮大なシーンに出会いました。年に一、二度、あるかなしやの大漁とかで船十余隻が帰りつくや、浜辺は老いも若きも女も子供も、豊漁の喜びに叫び合い、夏の日ざしのなか、懸命の水揚げです。私はスケッチも忘れただけ見とれるだけの数時間でした。夜、青木にその光景を伝えますと、青木の目は異様に輝き、そこに「海の幸」の構想をまとめたのでしょ、翌朝からは大騒ぎのうちに制作が始まりました。・・・あの「海の幸」は絵としてみても、興味をそそるものとしても、真実ではありません。大漁陸揚げの光景は、青木君は全く見ていないはず。・・・青木がそれをじかに見ていたら、もっと絵は違ったものになっていたでしょう。(坂本繁二郎『私の絵 私のこころ』1969年、日本経済新聞社)

以上は、制作から65年経ての坂本最晩年の回想である。坂本は、青木について語るが多かったものの、《海の幸》についてこれほどくわしく語ったのは初めてだった。《海の幸》の制作の現場を知る坂本にとっては、自分が伝えたはずの光景が描かれていない青木の作品を評価することはできなかったであろう。青木は最初から「海の幸」なるものを描こうという目的があったこと、しかも「山の幸」との二部作をもくろんでいたこと、坂本の話が制作のきっかけとなったことを知ることができる。「山の幸」とは、山幸彦の物語を題材とした1907年作の《わだつみのいるこの宮》【口絵1】のことをさすのだろうか。《海の幸》と《わだつみのいるこの宮》は、横長と縦長の違いはあるが、ほぼ同寸であり、二部作として計画されていた可能性はあるだろう(註6)。

雨の日は、喜六(正しくは喜録)で使っていた男を二人ばかりモデルにして書いた。最初は海女が海に飛び込むときに、足の裏だけが白く光っているのが面白いと考えて書いた。二回目は海女が樽を担いで帰るところを書いてみた。いずれも女性的で駄目だった。三回目に「海の幸」のデッサンをした。書いたのは陽の落ちる頃だった。元の絵は背景に金粉を使った。金粉は、保田まで買いに行ったが、本物がなく色が冷めてしまった。絵は売ることではなく、芸術的な気持ちで書いた。六十枚近くはあったが、震災と戦災で燃えたものもある。(山口栄彦『鯨のタレ 伝統食文化と房総の漁師たち』1999年、多摩川新聞社)

以上は、福田たねの談話として紹介されている部分である。1961年、布良海岸に「青木繁 海の幸 ゆかりの地」の記念碑【表紙1】が建てられることになるのだが、記念碑建立に尽力した長谷川広治氏(当時館山市役所課長)が福田たねと面談した際の記録がもとになっている。それにしても、こちらの回想も、《海の幸》制作から50年余が経過している。この作品の最初の構想は、男性像ではなく女性像だったこと、デッサンがたくさんされたこと、金粉(実は真鍮粉)は現地で求めたものであることなどを知ることができる。現在、《海の幸》の下絵として知られているのは、木炭によるデッサン1点のみである。女性が海の中を泳ぐ幻想的な作品など(fig.5)は、この過程でできた可能性もあるだろう。あるいは《海の幸》の初期的な構想段階をそれらは示しているかもしれない。



Fig.5 『方寸』 5巻3号(1911年7月)より

いずれにせよ、《海の幸》の制作が始まると、同行した3人は、モデルを務めさせられたり、材料の調達に奔ったりと青木に振り回されたことはまちがいない。

また、まさにこの作品を制作中の8月22日付、帰省中の友人・梅野満雄にあてた手紙【口絵2】からは、万葉伝説が残り、古くから漁業の盛んなこの土地に青木が魅了されていたさまが伝わってくる。手紙の最後に「今は少々製作中だ、大きい、モデルを沢山つかって居る、いずれ東京に帰へってから御覧に入れる迄は黙して居よう」とあるが、その製作中の大きい作品がこの《海の幸》である。

3. 《海の幸》の衝撃

やがて青木は、東京に持ち帰った《海の幸》に松の大きな仮額を付け、友人の梅野とともに白馬会展会場に運び込んだ(註7)。白馬会第9回展は、9月22日から11月13日まで、上野公園5号館南部で開催された。作品は、裸体画という理由で特別室に入れられ、観覧者は制限されたにもかかわらず、多くの雑誌や新聞でとりあげられ、話題となった。これらの批評文から、青木は《海の幸》の他に、《磯》と《優婆尼沙土讃誦》を出品したことが確認できる。前者は、現在ブリヂストン美術館所蔵となっている《海景(布良の海)》【口絵1】、後者は所在が確認できない。《海の幸》についての批評の大半は、作品が「未成品」、つまり未完成であったことを指摘している。ただし、未完成であることに対しては肯定的な見方と否定的な見方の両方があった。「天才」という言葉で評したくとも、まだそこまで言い切る自信がないふうも見える。

また、白馬会展会場で《海の幸》を見た詩人の蒲原有明は、以下の詩を雑誌『明星』辰歳第11号(1904年11月)に発表した。蒲原は、前年の白馬会展で初めて青木の作品に接し、名指しがたい感動にとらわれていたのであった。

あらぶる^{きよじう}巨獣の^き牙の、^{つぬ}角のひびき—
聞きなす^きところは^{いな}これか、否うしほの
あふる^はるきほひの^{うま}羽ぶり、それのみかは、
自然^{しぜん}の不^ふ壊^{うま}に生れしもの^{うま}のちから。
すなどり^{びとら}人等が^{つよ}勁^{かた}き肩^{かた}たゆまず、
胸肉^{むなじしは}張りて^{こゑ}たらへる^{こゑ}声ぞ、ほこり、
よろこ^{すがた}びなるや、^{すがた}たま^{すがた}たま^{すがた}その^{すがた}姿^{すがた}は
天^{あめ}なる^ろ爐^ろを出^{ほし}で^にそめ^にし^に星^にに似^にたり。

かれ^ら等^{なだ}が^{なだ}洋^りはと^りこ^りし^{せいでん}へ^り瑠璃^り聖^り殿^{せいでん}、
海^{わだつみ}神^しさ^しか^よひ^よを^よ領^よらし、^よいに^よし^よ世^よなる
珠^{たまな}名^なにあ^{かみふね}え^{かみふね}しく^{かみふね}ろ^{かみふね}髪^{かみふね}舟^{かみふね}をや^{かみふね}ひく。
この^ひ日は^{ひろ}広^{ひろ}緒^{ひろ}碧^{はたあお}き^かひ^かかり^かの^か香^かに
丈^{たけ}にも^{うみさちせ}あ^おまる^お海^お幸^お背^おに^お負^おひ^おつ^おつ
上^{のぼ}る^{がふしよ}は^{はま}い^{はま}づ^{はま}こ^{はま}劫^{はま}初^{はま}の^{はま}い^{はま}さ^{はま}ご^{はま}浜^{はま}べ。

この詩を書いた後、蒲原はどうとう青木を訪問し、以後両者の交流が始まった。また、この詩は、蒲原自身によって数度改作されており、最終作は以下のとおりとなっている。(『有明詩抄』(1928年、1994年第16刷、岩波文庫)

ただ^{あを}見る、^{きん}青^{きん}とは^{きん}た^{きん}金^{きん}の^{きん}深^{きん}き^{きん}調^{きん}和^{きん}。—
き^{ちから}ほ^{ちから}へ^{ちから}る^{ちから}力^{ちから}は^{ちから}こ^{ちから}こ^{ちから}に^{ちから}潮^{ちから}と^{ちから}湧^{ちから}き、
不^ふ壊^ふなる^ふもの^ふの^ふ登^{あのと}音^{あめ}は^{あめ}天^{あめ}に^{あめ}伝^{あめ}へ、
互^{かたみ}に^し調^しべ^しあ^かや^かな^かし、^か響^かき^か交^かす。

あ^{あまべ}ま^{あまべ}べ^{あまべ}す^{あまべ}ゑ^{あまべ}い^{あまべ}ま^{あまべ}ら^{あまべ}う^{あまべ}な^{あまべ}じ^{あまべ}す^{あまべ}
海^{あまべ}部^{あまべ}の^{あまべ}裔^{あまべ}よ、^{あまべ}汝^{あまべ}等^{あまべ}、^{あまべ}頸^{あまべ}直^{あまべ}ぐ^{あまべ}に、
勝^{かちどき}鬨^{かちどき}高^{かちどき}く^{かちどき}も^{かちどき}空^{そら}に^{そら}う^{そら}ち^{そら}あ^{そら}げ^{そら}つ^{そら}つ、
胸^{むなじし}肉^{むなじし}張^{むなじし}れる^{むなじし}姿^{むなじし}の^{むなじし}忌^ゆ々^ゆし^ゆき^ゆかな、
「自然^{しぜん}」^{たたら}の^{たたら}輪^{たたら}に^{たたら}吹^{くり}ける^{くり}掲^{すはだ}の^{すはだ}素^{すはだ}膚^{すはだ}。
瑠^る璃^るな^るす^る鱗^{いろこ}の^{いろこ}宮^{いづ}を^{いづ}巖^{いづ}に^{いづ}飾^{いづ}り、
大^{おほ}綿^{おほ}津^{おほ}見^{おほ}や^{おほ}今^しな^しほ^し領^しし^しぬ^しら^しむ。
い^{おほ}か^{おほ}し^{おほ}き^{おほ}幸^{おほ}の^{おほ}獲^{おほ}物^{おほ}に^{おほ}心^{おほ}足^{おほ}ら^{おほ}ふ

い^いま^いし^いら^い汝^い等^い見^いれ^いば、^いげ^いに^いも^いぞ^い神^{うから}の^{うから}族^{うから}、
浪^{ありそ}う^{ありそ}つ^{ありそ}荒^い磯^いの^い浜^いを^い生^{あふ}に^{あふ}溢^{あふ}れ、
手^{かたみ}に^し手^しに^し精^{くは}し^{もり}鉞^{もり}取^{もり}り、^{もり}い^{もり}行^{もり}き^{もり}進^{もり}む。

現在の《海の幸》の背景は、金色の部分がかかり落ちているように見える。白馬会発表当時の画面を知りたくても、『明星』巳歳第3号に掲載された不鮮明な図版(fig.6)しか残されていない。あるいは、青木没後に友人たちの尽力によって出版された画集(『青木繁』1912年、

政教社)にカラーで掲載されているが、金色の状態までは確認できない。しかしながら、金色が海の青い色とともにまず目に飛び込んでくるほど強烈な光を発していたことを、蒲原の詩の最終作は語っている。



fig.6 『明星』巳歳第3号掲載の《海の幸》

4. その後の《海の幸》

白馬会展発表の翌年明治 38(1905)年 3 月、青木は蒲原に於て《海の幸》を 500 円で手放すことにしたので至急国木田独歩に交渉してもらいたい旨の手紙を送っている(註 8)。同じ手紙で、来る 8 月 9 月の 2 カ月間で、金泥をかえ額縁も新しくし、成就したいとも書いている。背景の金がすでに剥落していたことが推測できる。しかし、この譲渡話は成立しなかったようで、4 月にはまた蒲原に於て、誰でもいいからほしい人に譲りたい、その際とりあえず 200 円ほしい、という意味のことを書き送っている(註 9)。明治 40(1907)年 7 月、梅野あての手紙でも、《海の幸》が手元にあることを伝えている(註 10)。また、高島宇朗が青木の下宿を訪ねた際、木枠からはずした状態のこの作品を見せてもらったという(註 11)。結局、この作品は、明治 44(1911)年 3 月に彼が亡くなった後も、未払いの下宿料の代わりに本郷の下宿に保管されていたようである(註 12)。

その間、明治 39(1906)年に、青木自身がこの作品に補筆したという正宗得三郎の証言がある。「此時『海の幸』を塗り変へると云って一つの顔を十五日もかかって塗った」とある部分である(註 13)。また同じく正宗はこの補筆について、「中央にやや色調青白き二人の漁夫の顔は後年余と千駄木町に同居してみた時、此画を完成す可く塗り直したものでやや不調和に見えるのは顔丈塗り直して其儘になってゐる為である」とも書いている(註 14)。その補筆した部分が、中央の人物(左から6番目)と顔を正面に向けた人物(7番目)であろう。先に見た『明星』に掲載された図版では、正面を向く人物の当初の姿を確認できないのが残念であるが、おそらく、他の人物と同様進行方向を向いていたのではないかと推測できる。

2004 年、《海の幸》100 年を機に、東京文化財研究所の協力を得て、この作品を徹底調査した。高精細画像とともに、反射近赤外線、透過近赤外線画像も撮影した(註 15)。問題の箇所を赤外線画像で見ると、正面を向く人物の下に、もうひとつ左方向を向く顔が見えてくるようだ。さらにその人物の手前の人物(8番目)の手のあたりが何度も書き直されているのが見てとれる。

青木にはもう一点、顔の向きを変更したと思われる作品がある。1905 年作の《大穴牟知命》の右側の女性(宇牟起比売)は、現在は正面を向いているが、当初中央の男性(大穴牟知命)のほうを向いていたことが、X線透過写真で観察された(註 16)。《大穴牟知命》もまた、白馬会展第 10 回展に未完成のまま出品された作品である。この作品への補筆も、《海の幸》と同時期の可能性も考えられよう。彼ら(あるいは彼女ら)は、正面を向くことで、意志をもつ人物像(あるいは女性像)へと変化する。

5. 青木没後の《海の幸》:所蔵の変遷

《海の幸》をはじめ、青木の作品は、友人たちに守られて今日に伝えられてきた、と言っても過言ではない。青木没後、東京と福岡での遺作展の開催、画集の出版に尽力したのは、坂本繁二郎、正宗得三郎、蒲原有明、梅野満雄ら友人たちだった。東京を中心に各所に散在していた作品が遺作展を機に集められたのである。その後《海の幸》を含む遺作は、青木の遺族(次弟・一義)に返されたが、遺族は台湾に渡るに際し、博多の商人・加野宗三郎に預けた。帰国した遺族(末弟・義雄)は、遺作 30 点を梅野満雄に買い取ってくれるよう頼み、梅野はこれを承諾した。その額 1,500 円だったという(註 17)。

その後、梅野は作品の永久保存を望み、遺作を手放すことを決意する。1939 年と翌年、東京と大阪の青樹社で作品を公開、それを機に、石橋美術館と東京のブリヂストン美術館の創設者・石橋正二郎の手に渡ることとなった。石橋正二郎は、1930 年頃、坂本繁二郎から青木の作品を集めて美術館を建ててほしいと勧められたのを機に、青木作品の収集を始めていたのである。

6. その他の気になること

この作品は、現在、四隅に魚をあしらった額に入れられている。この作品の主題にふさわしい額であるとも言えるし、いや一方少々でできすぎ、という感も否めない。この作品が白馬会第 9 回展会場に運び込まれたときは、

大きな松の仮額に入っていたという。青木は、この作品を購入してくれる人があれば、額をあつらえるつもりだった。没後、福岡で遺作展が開催された際は、この《海の幸》と《わだつみのいろこの宮》は、額からはずされて送られたことが、大正元(1912)年11月25日付坂本書簡と翌日付蒲原書簡よりわかる(註18)。「『海の幸』ノ方ハ御承知ノ通り額ブチハ大シタモノニ無之候得共『魚鱗宮』ノ方ハ四十年博覧会出品ノ為 磯貝の店ニテ柁ヘタルモノ代金百参拾円バカリナルが全部未払ニテ今日ニ至リ」と蒲原書簡にあるが、現在の額がその大したものではない額にあたるかどうか不明である。額の裏には「青木繁作海の幸額縁」、「福岡県□□梅野満雄」と墨書されている。いずれにせよ、この額縁の製作に梅野がかかわったことはまちがいないだろう。

しかも、この額には、右上と右下の二カ所に継ぎ足した跡がある。画面の右端の余白と左端の暗色化した部分を合わせると、その継ぎ足した部分と同じ幅になることから、画面そのものの大きさの変更と関係があるのでは、と推測できる。最初この額は、画面の両端が隠れる大きさで作られ、たとえば修復など作品が木枠に張り直された際(註19)、画面が拡大され、それに伴い額の幅も広げられたのではないかと、という推測もできるだろう。

もうひとつの気になることは、この作品の模写の存在である。模写は現在、太田記念美術館所蔵である。作者も模写された時期も不明である。太田記念美術館は、福岡出身の(五代)太田清蔵氏のコレクションがもととなって開設された美術館であるが、太田家と石橋正二郎とのつながりを考えると(昌子夫人は遠縁にあたる)、所蔵者に関してはそれほど唐突な感じはしない。この模写では、右端の余白は少ししか描かれていない。模写された当時の額装の状態を推測できるという点でも興味深い。

《海の幸》のなかでただ一人こちらを向く人物のモデルが、福田たねである、といつの頃からか言われるようになった。青木繁について最初の本格的な評伝をまとめた河北倫明氏が「こちらを向いた顔は、福田たねさんのようでもあり、青木ごのみの顔となっている」という解説(註20)あたりからではないかと考えられる。1972年、ブリヂストン美術館と石橋美術館で開催された青木繁生誕90年を記念する展覧会会場では、《海の幸》と福田たねがモデルと伝えられる《女の顔》が並べて展示さ

れ、そのイメージを一般の人々に植え付けることとなった。

7. おわりに

この作品は、大漁水揚げの光景に端を発したものであっても、ただそれだけを描いたものではないだろう。青木は、男たちを裸で描き(一人だけ赤いふんどしを着けた人物がいる)、背景を金色に塗った。それによって、時間も空間も超えた普遍的な世界を作ろうとしたのであろう。画面の中心に向かうほど強くなる色彩と線描は、男たちが海の中から歩み出て、やがて消え去って行くような、まるで舞台を見ているような錯覚を見る者にもたからず。見る者の視線と、画面の向こうからこちらを見つめる強い視線とがぶつかり合うことで、行進は見る者の目の前で一瞬止まり、また進み行く。赤外線画像は、その舞台効果を生み出す画面の構造を実際の画面以上にまざまざと見せつけてくれる。反射近赤外線撮影画像(fig.7)は、さまざまな線の入り乱れる様を、透過近赤外線撮影画像(fig.8)は、中央部分に下書きの線が集中している様を教えてくれる。



fig.7 《海の幸》反射近赤外線画像



fig.8 《海の幸》透過近赤外線画像

《海の幸》が制作された明治37(1904)年は、日露戦争開戦の年でもある。最近、その当時の世相と関連づけてこの作品を解釈し直す研究やフェルナンド・ホドラーからの図像の借用に関する研究もなされていることを最後に補足しておきたい(註21)。

註:

1) 制作状況については、植野健造「想像力と表現法—青木繁《海の幸》の問題」(『美学』170号、1992年9月、2005年中央公論美術出版刊『日本近代絵画の成立 白馬会』に所収)、および石井亨「《海の幸》再考:ものとしての絵画」(『青木繁《海の幸》(美術研究作品資料 第3冊)』2005年、中央公論美術出版)にくわしい。

なお、《海の幸》誕生までの状況については、田中淳「《海の幸》誕生まで」、作品の物理的な分析等については、石井亨「《海の幸》再考:ものとしての絵画」、《海の幸》がたどってきた100年の歩みについては、植野健造「名作ものがたり:青木繁《海の幸》の100年」がくわしい(いずれも『青木繁《海の幸》(美術研究作品資料 第3冊)』に所収)。

2) 石井亨氏の論考による(註1)。

3) 石井亨氏による(註1)。

4) 植野健造編「青木繁《海の幸》年表」(『青木繁《海の幸》(美術研究作品資料 第3冊)』2005年、中央公論美術出版)。従来の青木の伝記では、彼らの寄宿先は「小谷喜六」と表記されてきたが、2004年8月、東京文化財研究所と石橋美術館のスタッフによる聞き取り調査により、「喜録」とするのが正しいことがわかった。

5) 河北倫明『青木繁』(1948年、養徳社)他。高島宇朗自身、旧蔵の《海潮音》について説明するなかで以下のように言っている。「それまで、あまり、海に親しみを持てていなかった彼は、宇朗が既知の布良につき、海につき、根ほり、葉ほり、心ゆくまで、とひ、ただし、繰り返し、打ち返して止めなかった」(『青木繁画無背窟蔵品附説』『新美術』1号、1941年9月)。

6) 青木自身、《わだつみのいるこの宮》についての説明のなかで、《海の幸》を制作していた頃から、海中への関心が強く、海女や漁夫から話を聞いたり、実際海底に潜って観察したりしていたと語っている(「滄海の鱗の宮」/2003年、中央公論美術出版刊『假象の創造(青木繁全文集)』に所収)。また、《海の幸》は、海、野、川の三部作にする中の一つである、という証言もある(正宗得三郎「青木繁とその芸術」『造形藝術』1巻4号、1939年12月)。

7) 河北倫明『青木繁』他(註5)。

8) 明治38(1905)年3月17日付蒲原隼雄宛書簡。

9) 明治38(1905)年4月20日付蒲原隼雄宛書簡。

10) 明治40(1907)年7月2日付梅野満雄宛書簡。以上の書簡は、『假象の創造(青木繁全文集)』(2003年、中央公論美術出版)に所収。

11) 高島宇朗「青木繁画無背窟蔵品附説」『みづゑ』442号、1941年8月

12) 蒲原有明「逝ける青年画家(青木繁君追懐)(下)」『時事新報』1911年5月30日

13) 正宗得三郎「追想記(その四)」『假象の創造(青木繁全文集)』2003年、中央公論美術出版

14) 正宗得三郎による解説『世界美術全集』第31巻、1928年、平凡社

15) 作品の表に赤外線照射して撮影を行うのが反射近赤外線撮影、裏面から赤外線を透過させ撮影するのが透過近赤外線撮影。前者は、絵具層とカンヴァスとの中間の情報を視覚化し、後者はカンヴァスに最も近い層の情報を視覚化してくれる。

16) 「修復報告」『館報46号(1997年度)』1998年、ブリヂストン美術館・石橋美術館

17) 遺作展、画集の出版については、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』(1986年、福岡ユネスコ協会)にくわしい。

18) 前掲註16、竹藤氏の著作。

19) 《海の幸》の修復は、記録が残るものとしては、1977年の黒江光彦氏によるものだけであるが、それ以前にも山下登氏によって処置されている。山下登氏は、画家・山下新太郎の長男。前掲註1、石井亨「《海の幸》再考:ものとしての絵画」を参照。

20) 河北倫明『日本近代絵画全集第4巻 青木繁』1962年、講談社

21) 長田謙一「再考・青木繁『海の幸』(一九〇四)—ゼツェンオン/日露戦争」『国際シンポジウム 戦争と表象 / 美術 20世紀以後 記録集』2007年、美学出版

※fig.1, 2, 7,8=撮影:城野誠治氏(東京文化財研究所)