



両大戦間のフランスと日本人美術家たち： 里見勝蔵、坂田一男、長谷川潔の場合

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 女子美術大学 公開日: 2024-08-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 三谷 理華 メールアドレス: 所属:
URL	https://joshiubi.repo.nii.ac.jp/records/2000038

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License.



両大戦間のフランスと日本人美術家たち

里見勝蔵、坂田一男、長谷川潔の場合

▶三谷理華

はじめに

パリに同胞の^{にわ}邊かに増えたのは、大戦後である。大戦前は三、四十人に過ぎなかった。そのうち大使館員は、僅かに五、六人、画家は七、八人から十人位のもので、皆兄弟の様に親しくつきあっていた。その中には、梅原龍三郎、高村真夫、満谷国四郎、川島理一郎、小林万吾、柚木久太などの諸君があった。

それが大戦後は、大使館員だけでも八十人に増加するという有様で、現在ではフランスだけで、二千人の多数に上っている。そのうち三百人は画家である。¹⁾

パリを中心に活躍した日本出身の画家うち、今日最も広くその名を知られると言っても過言でない藤田嗣治 (1886 [明治19] - 1968 [昭和43]) は、第一次世界大戦後のパリの日本人の急増ぶりについて、1929 (昭和4) 年、このように書き記した。藤田が初めてフランスの地を踏んだのは1913 (大正2) 年。1916 (大正5) 年には第一次世界大戦の戦火を避けてロンドンに渡るが、翌年にはパリに戻り、その後は「素晴らしい白い下地 (grand fond blanc)」とも讃えられた特有の風合いを持つ画風で主に女性像を描き、一世を風靡する。そしてこの二つの世界大戦の狭間に「フジタ」を見出したパリは、この画家の証言が垣間見せるように、多くの日本人の美術家たちが憧憬し、魅せられた地でもあった²⁾。

「今日では巴里^{ろんどん}電動に現れた雑誌、絵葉書の新模様も五、六十日後にはズンズンとこちらの新聞雑誌の挿絵表紙となつて出る」³⁾ と、批評家の岩村透 (1870 [明治3] - 1917 [大正6]) が早くも1901 (明治34) 年に記したことにも窺われるように、20世紀初頭には欧州の情報はかなりのスピードで日本に届いていた。とは言え、遙か極東の国から希望とともに彼の地に辿り着いた者たちに、パリは祝祭的な歓喜のみならず、時に衝撃、内省、嫌悪といったものをも孕んだ、さまざまな得難い体験をもたらしたようだ。藤田に話を戻してみても、当人が語る余りにも有名なパリ到着直後のエピソードが思い当たる。

着巴早々ピカソの家に於てピカソからルソーの画を見せつけられて、セザンヌとかゴッホとかいうような名前すらも知らずしていきなり極端な方に私は眼を開いたのであった。私が今まで美術学校で習っていた絵などというものは実にある一、二人の限られた画風だけのものではあつて、絵画というものはかくも自由なものだ、絵画の範囲というものはいかにも広いもので自分の考慮を遺憾なく自由にどんな歩道を開拓してもよいと言ふようなことを直ちに了解した。その日即座に私は自分の絵具箱を地上に叩きつけて、一步から遣り直さねばならぬと考えた。⁴⁾

若干の脚色を感じさせはするものの、この逸話は、渡仏間もない藤田の東京美術学校で受けた教育との決別の意志と独自性の希求の開始を力強く伝えている。そして、日本人のいまだ少ない第一次世界大戦前のパリに着いた藤田のケースがかようなものであったとすれば、遙かに多くの同胞が行き交う両大戦間にフランスの地を踏んだ日本の美術家たちはそこで何を見、何を感じたのか。

本稿では、日本のみならず世界中の芸術家たちをも魅了していた両大戦間のフランスを同じく経験しながらも、タイプの異なる道を歩んでいった、里見勝蔵、坂田一男、長谷川潔の三人の美術家の滞仏体験について、回想や書簡などの分析を基に、それぞれがそこに見出した意味について考察していく。芸術家の異文化体験は、しばしばその創作に際立った影響を与えることは言うまでもない。両大戦間、いわば芸術の世界的中心地としての華やきをみせていたフランスに降り立った極東の青年たちが、美術家としてそこで掴んだであろう何かを明確化する本稿の試みは、異文化体験が芸術にもたらす意味を考察する糸口となるとともに、当時の日本の美術界の醸成に国際的文化交流がもたらした意味合いを検証する端緒ともなることが期待できるだろう。

1. 里見勝蔵 ——「自分は実に日本人なのだ」⁵⁾

京都市に生まれ、洋画家を志して東京美術学校に学んだ

里見勝蔵(1895 [明治28] - 1981 [昭和56]) が初めてフランスの地を踏んだのは1921 (大正10) 年、26歳の時のこと【図1】。はじめアカデミー・ランソンでモーリス・ドニ(1870-1943)の指導を受けるが、まもなくオーヴェール・シュル・オワーズでの写生中に会い指導を受けたモーリス・ド・ヴラマンク(1876-1958)に強く感化されるようになる。そして1925 (大正14) 年の帰国後には、1930年協会や独立美術協会の結成に携わりつつ【図2】、「わが国を代表する唯一最大のフォーヴィスト」⁶⁾と富山秀男が形容したような活躍を見せた【図3】。すなわち、日本の画壇と深く切り結びながら、滞仏で吸収したものを展開した画家とも言えようか。

二人の兄や友人たちの支援で渡仏を実現した里見は、「実に重大な責任を背おっ」⁷⁾たものと感じていたようで、「花の都、芸術の巴里に行く、もっとも華やかなるべき僕の出発は、事実希望に燃えた。しかし、何故だかそれに反した、実に暗澹たる心地を抱きつつ、出発したのである」⁸⁾と述懐している。最初に師事したドニは、恐らく意に染まなかったのだろう。1924 (大正13) 年の日本の美術雑誌への寄稿文にも、サロン・デ・テュイルリーでのドニは「余りあわれなのにおどろきます」⁹⁾と記している。一方でヴラマンクとの出会いは偶然だったと回想しており、渡仏前は「現代フランスの最も優秀な作家達——[アンドレ・]ドラン、ヴラマンク、[モーリス・]ユトリロ、[アンドレ＝デュノワイエ・ド・]スゴンザック、[ラウル・]デュフィに関して、何も知らなかった」¹⁰⁾ようで、パリで初めて「野獣派なる名称も知り、大変驚いた」¹¹⁾という。とは言え、ヴラマンクの里見への影響は絶大なものであったようだ。ヴラマンクは、「最も簡略な構図や、画面のまとめ方を、ある時は、怒鳴りつける様に語り、ある時は、全然沈黙して筆を取って描き、それが必然の理由を一言もなく、やさしく只指さして示して呉れ」¹²⁾ていたと言うが、その薫陶は里見をして、次のように言わしめている。

日本の美術学校で数年暮したのは、全く馬鹿気たものであった。もし僕は彼と相知る事なくして、例へ十年、二十年、画室にとちこもって独学しても、到底これだけの芸術や、絵画技術上のさとりや、発見する事は不可能であったらう。¹³⁾

前述の藤田同様、未知の存在から受けたインパクトの大



【図1】
パリのアトリエの
里見勝蔵



【図2】 1930年協会第1回洋画展覧会会場にて
左より佐伯祐三、小島善太郎、里見勝蔵、木下孝則、前田寛治



【図3】 里見勝蔵《女(裸婦)》1930年
キャンヴァス、油彩 80.6 × 116.9cm 福岡市美術館

きさを伝えると同時に、ヴラマンクという画家に対する里見の傾倒ぶりも窺わせる回想である。

ヴラマンクの他にも、里見の滞仏中の思い出に強く刻まれた画家がいる。佐伯祐三(1898〔明治31〕－1928〔昭和3〕)である。前田寛治(1896〔明治29〕－1930〔昭和5〕)や鈴木亜夫(1894〔明治27〕－1984〔昭和59〕)等とともに、東京美術学校時代の里見の池袋の住まいに入り浸るほどの親交のあった佐伯は、1924(大正13)年初めにパリに着くや里見と再会。すでに渡仏していた前田や中山巍(1893〔明治26〕－1978〔昭和53〕)、小島善太郎(1892〔明治25〕－1984〔昭和59〕)、宮坂勝(1895〔明治28〕－1953〔昭和28〕)等、東京美術学校の学友たちとも交友しながら制作に励み、1926(大正15)年の帰国時には同じく帰国していた里見はじめパリでの盟友たちと1930年協会の結成に加わった。そして、早くもその翌年にはフランスでの更なる研鑽のため再渡仏するも、一年ほどで異国の地で夭折することになる。こうした悲劇性と憑かれたような制作ぶりから、伝説的にも語られる画家である。

里見は、フランスでともに過ごした1年ほどの間の佐伯の思い出を時折書き記した。ヴラマンクに紹介した際、佐伯は持参した作品を「アカデミック」と罵倒され、以降一心不乱の制作が始まったというエピソードは¹⁴⁾、中でも特によく知られる。また、「親愛なる佐伯」や「佐伯の思ひ出」と題した短い文章では、パリ郊外でともに制作し遊んだ日々を生き活きと綴っている¹⁵⁾。彼らの周囲には前田や小島など、東京美術学校の学友を中心とした日本人画家たちの「巴里の豚児の群」¹⁶⁾も集い、若々しい活気に満ちた生活が繰り広げられた。そして佐伯の早すぎる死については、「今真実の画家に全く乏しい日本のこの画壇から佐伯が去った事の残念は、余りに大きい」¹⁷⁾とそれを悼んだ。ちなみに佐伯の2年後には前田も病没するが、この時里見は死に対する恐怖を痛切に感じたという¹⁸⁾。

つまり里見勝蔵のフランスは、ヴラマンクという師を仰ぎ見つ、佐伯はじめ日本人の気心知れた仲間たちと戯れながら切磋琢磨するボヘミアン風の生活を繰り広げた地であった。彼らは「日本へ帰ったら、新芸術運動の展覧会を組織しよう」¹⁹⁾との誓の下、実際に事も起こした。そしてこの青春の日々は、佐伯等仲間の「豚児」の死により終焉を迎えるのだ。憧れの異国の地で師を得て、同郷の仲間たちとのミクロコスモスの中で英気を養い、帰国の後には自国の画壇刷新の機会を窺う野心を新たにした滞仏であったことが

窺われる。それは翻って見れば、異郷にあっても常に日本を感じ、意識しながらのフランス滞在であったことだろう。

この滞仏からの帰国後9年を経た1934(昭和9)年、里見は、「日本人は非理論的な、甚だ感覚的な人種」²⁰⁾であり、その日本人にとって「実に芸術は人間的であらねばならない。[中略]特に人の心の中に咲く、玄妙な花であってこそ芸術である」²¹⁾のに対し、「欧州芸術は何と賑かな、現実的な、油っこい、物質的な、大量的なものであらう」²²⁾と、日欧の芸術を対比している。そしてこの対比から、これら二つの芸術は「全然特質を異にしたものであることを了解し」²³⁾、「自分は実に日本人なのだ」²⁴⁾と、自らの美術家としてのアイデンティティに触れる記述へと繋がった。異国での若々しい体験の熟成が感じられるが、このことが、日本の「唯一最大のフォーヴィスト」としての道を歩む画家、里見勝蔵の素地となっていたのではなかろうか。

2. 坂田一男

——「この日本の空も巴里へ続いて居る

同じ空である事を忘れてハイケマセン」²⁵⁾

一方、坂田一男(1889〔明治22〕－1956〔昭和31〕)は、里見勝蔵と同じ1921(大正10)年に渡仏し1933(昭和8)年に帰国した画家だが、滞在の様子はかなり異なっていたようだ。岡山市の医学者の家庭に生まれ、当初医者を目指すが挫折。この苦境の脱却を試みる中で画家の道を志し、上京して岡田三郎助(1869〔明治2〕－1939〔昭和14〕)や藤島武二(1867〔慶応3〕－1943〔昭和18〕)に師事した。また渡仏の動機についても、「人生の悶えから、ここへたどり着いた」²⁶⁾と、後日パリから母親に宛てた書簡中に記している。画学生の王道にはなかった坂田の渡仏は、両大戦間の日本人美術家の渡航者のすそ野の広がりを示すとも言えるだろう。

さて、この異色の経歴を持つ坂田は、滞仏中も日本人との活発な交遊は持たなかった一方、オトン・フリエス(1879－1949)やフェルナン・レジェ(1881－1955)など、当時他の日本人たちが師事していなかった画家の門を叩いた【図4】。特にレジェに関しては、日本の母に次のように書き送っている。

レーゼ氏に就いて全然日本人にない、私とても、とてもやれないものですが、コンポーズに移る為大変に必要



【図 4】
パリ時代の坂田一男

なものなので、一生懸命やりかけて見てます。パリでも未だ充分この人のエクспRESSIONを知る人は少ない様です。²⁷⁾

そして、坂田はその後、妹尾克己氏が「日本の抽象絵画の先駆者」²⁸⁾とも評した道を歩んでいくのである。

パリ到着直後の坂田は、「物淋しき巴里の旅舎に心細く知る人もなく過し居り候」²⁹⁾と、何とも気弱な言葉を日本に書き送っているが、間もなくモンマルトルにアトリエを借り、画塾にも通うようになる。ただ当初から日本人美術家コミュニティとは距離を取ろうとしており、アトリエについては「日本人の居ない所」³⁰⁾だとしているし、午前中に通った「[リュシアン?・] シモンの研究所」では「和田英作氏系のオタイコ連と英作氏令弟」がいるせいで「実に苦しい立場」であり、「日本人は恐らく私一人」である「フリエズ氏の研究所に行く事」にしたようだ³¹⁾。

実際坂田は、ごく一部のの人々を除いて、パリの日本人美術家コミュニティには馴染まず、家族に宛てた書簡の中では時に悪態もついた。例えば1921(大正10)年11月26日には、パリに着いた正宗得三郎(1883[明治16]—1962[昭和32])や谿伊之助(1895[明治28]—1977[昭和52])と楽しく過ごしたことと同時に、「追々厭な日本人も眼界から去りつつ之有候」³²⁾と記し、1923(大正12)年8月23日には、「私は今では殆んど多くの日本人の群へ這入る事をしません」³³⁾などと、いずれも母に書き送っている。また妹宛の1924(大正13)年の手紙では、次のようにこぼしている。

巴里の日本人留学生の半分は、自分に研究さして置いてそれを模倣して土産にしている。今や自分はエキスパリカションをかへる事三度に及んでゐる。でも不相変追従の的になってゐる。

日本の大家といふのは西洋の模写で、成功している丈けだ。いつもその時代に悲惨な埋葬を蒙る若い人達が沢山ゐる。³⁴⁾

この頃の坂田はレジェの下でキュビズムや未来派の画風の研究を深め、同時にパリでの画業も一定の軌道に乗り始めていたが、これに伴い在仏日本人との間の軋轢も深めていたことを窺わせる。とりわけ、日本人たちからの嫉妬には辟易している。サロン・デ・テュイルリーに藤田や児島虎次郎(1881[明治14]—1929[昭和4])とともに出品が叫びつた後の1924(大正13)年5月の母宛て書簡では、「小学時代に悪太郎が首席をショノム(そねむ)迫害と同じ様なものを、生まれて初めてヒゲの生へた人間から受けて居ます」³⁵⁾と記し、フリエスとの二人展開催後の1925(大正14)年5月11日付の妹宛ての手紙では、「コリヤ大変だアイツを葬れと、ソリヤア、ソリヤア、大変な騒ぎ」³⁶⁾であることに気分を害している。また、藤田とその周辺の日本人との確執は特に深かったようだ。藤田が審査に加わり、坂田が落選することになる1922(大正11)年のサロン・ドートンヌの搬入日には、「小生とF[藤田]」とは今にも鉄拳のトブ程睨み合ったから面白かった」³⁷⁾との武勇伝を、同年9月26日の手紙で妹に語り、1926(大正15)年1月の同じく妹に宛てた書簡では、「F等以下無象達更に手をかへ迫つて来る」とぼやくと同時に、「Fは永久自分と握手出来ぬ事を悲しんでいる」とも記している³⁸⁾。妹尾氏の指摘によれば、坂田が日本にないものを学ぶという観点からキュビズムに着目しているのに対し、藤田は日本人が伝統的に有するものの洗練を試みて当時のパリで評価を得たという³⁹⁾。両者はほぼ正反対の志向を示したのであり、相容れないのも必然であったかもしれない。ただ、その差異がパリの日本人美術家たちを巻き込んだ時、坂田は孤高にも近い少数派であったのだろう。

その一方で、例えば、1923(大正12)年8月23日付の母宛の手紙では、南仏でフリエス一家と過ごした際に「小供の自分の幸福さ」を覚えたと伝え⁴⁰⁾、妹には1926(大正15)年1月の手紙で、レジェ不在中に代わって画塾で構図の指南をした折、「兄弟子」のように接する欧州各国からの画学

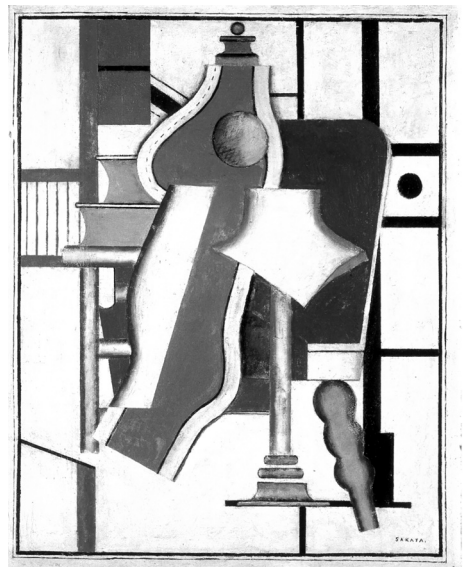
生たちは「ケツの穴が大きい」と喜び伝えている⁴¹⁾。つまり坂田は、「日本人」という暗黙の枠組みを超越するような、妹尾氏の言葉を借りれば、「パリにいた他の日本人画家とは次元の異なる存在」⁴²⁾であることに、自己の置き所を見出そうとしたのではないか。「岡山の坂田快太郎より巴里の坂田一男になりたく世界の一男になりたいです」⁴³⁾との、1924(大正13)年5月27日付で母に書き送った言葉も、それを裏打ちするかに思われる。またさらには、このある種の普遍性を希求する精神に目覚めたからこそ、「昔の絵と違い、数学的の組立にて、建築師の様な頭の入る仕事」⁴⁴⁾であるキュビスムのような、理論に大きく依拠する絵画制作へと向かっていったとも思われる【図5】。そして、異国で目覚めたこの精神は、経済的困難や忍び寄る戦禍の影により止む無く帰国し、故郷にアトリエを構えた後も、損なわれることはなかった。第二次世界大戦後、坂田は弟子の一人に、「この日本の空も巴里へ続いて居る同じ空である事を忘れてハイケマセン」⁴⁵⁾と書き送っている。

3. 長谷川潔

——「私は、物よりはいってその神にいたる」⁴⁶⁾

坂田一男や里見勝蔵のように、二つの世界大戦間に渡仏した日本人美術家たちの多くは遅かれ早かれ帰国したが、そのままフランスに留まった者もいた。長谷川潔(1891[明治24]—1980[昭和55])は、この稀なケースである。現在の横浜市に生まれた長谷川は、当初「外交官になりたかったが、蒲柳の質のためなれなかった。かわりに、画家になった」⁴⁷⁾と言う。日本では、黒田清輝(1866[慶応2]—1924[大正13])や岡田三郎助、藤島武二に素描や油彩を学び、傍ら自刻自刷の木版画や銅版画も始め、1916(大正5)年には日本初の版画家団体「日本版画家倶楽部」の創設にも加わった。渡仏は第一次世界大戦終結間もない1918(大正7)年であり、パリでは1925(大正14)年の個展で17世紀に遡るマニエール・ノワール(メゾチント)の技法を再興しつつ独自の風景版画を創作して発表し、評価を得ている⁴⁸⁾。そして、その後第二次大戦の戦禍にも帰国することなく、フランスで没した【図6・7】。

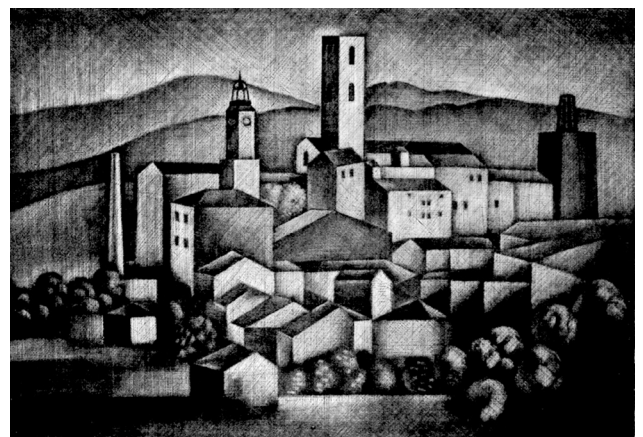
「滔々と流入する泰西文化が、青春の私の血をかきたて、有無を言わせぬ力で未知の造型的冒険世界へと引きずりこんでいった」⁴⁹⁾と、渡仏前の自身について長谷川は回想する。また、1913(大正2)年に文学同人誌『聖杯』(後に『假



【図5】 坂田一男 《コンポジション》 1926年頃
キャンヴァス、油彩 100.2 × 81.0cm 福岡市美術館



【図6】 モンカルム通りの自宅、医師ガシェ旧蔵の
17世紀型銅版画プレス機のかたわらの長谷川潔 1923-24年頃



【図7】 長谷川潔《プロヴァンスの古市(グラース)》1925年
紙、メゾチント 19.8 × 28.1cm 横浜美術館

面』と改題)の表紙を担当したことにより本格的に踏み込んでいった版画の世界については⁵⁰⁾、「そうしたもの[外国版画作品]の展覧会もまだ行われていない時期で、芸術的高度のオリジナル作品を観ることは内地にあるかぎり手のとどかぬ夢というほかはない状況であった」⁵¹⁾と言う。その一方で、第一次世界大戦の勃発を契機に続々と帰朝した美術家たちからも刺激を得た長谷川は、「いまはもう居ても立ってもいられない気持で、病弱の身も忘れて、ただ欧州に行くことのみを念願し、ひたすら大戦の終熄を待ちわび」⁵²⁾、戦争が終結するや否や渡仏の旅路に着いた。

1919(大正8)年8月25日付でパリから弟に宛てた長谷川の最初の長い手紙は⁵³⁾、終戦直後の不自由で混乱の中に希望が入り混じる彼の地の雰囲気伝えるとともに、「一度日本の地を離れてみると真の日本人の姿を良く知ることが出来た」⁵⁴⁾との記述が示すように、「日本人」というものを強く意識させられたことも窺わせる。そして長谷川は、次のようにも記している。

実際何が日本のものとして日本人の仕事としてのこるだろうか？海外に在る心ある日本人はこの問題に実際苦しんでいる。そして東洋という言葉が何に就ても頭の中に働く。日本人が一度日本を離れたが最後国民的背景は消えうせてしまい日本人の心は相互に分離する。そして一つのまとまった力の方向が現われない。

日本の新聞等を海外で読むと中々興味がある。考えることは中々多い。又海外に在る日本人が各自中々見方の相違、興味ある意見を現わす。これまた非常に面白いものである。⁵⁵⁾

これは恐らく、パリに着いた長谷川が自らの内に「日本人」という属性を意識させられる中で、同じ属性を持ちながらもそれぞれに見解を異にする「個」としての存在に目覚めたことを示すと考えることができようか。後年、「東洋的にせよ又西洋的にせよ、これはどちらにしてもつまんないと思うんです。真の芸術とはそういうものじゃなくて、どこまでも自分自身の内にもっているものが自然に滲み出るもの」⁵⁶⁾と語っているのも、これを裏付けるかに思われる。そしてさらに長谷川はこの時、次のように続けている。

[前略]自分が作画する時の態度そのものは、純粹でなければいけないです。どこまでも自分に徹するという、

だから結局、自分の高さ、深さのいかんによって芸術の高度が変わってくるわけで、何よりも先に人物をこしらえたい、磨きたいというのが、僕がここ[フランス]にいるのが長くなった原因の一つなんです。唯西洋が又パリがよかったわけでもないし、日本へ帰ればできないというわけでもないのですが、僕は渡欧後多くのことを知り、又特にフランスの自然から、随分得るところがあったんですよ。⁵⁷⁾

こうしたことから察するに、長谷川は、異文化に身を置いたことで「個」としての存在を自覚し、それを突き詰めることが芸術的探究と捉えており、この内省的とも言える姿勢を貫くには「個」を意識させてくれたフランスがふさわしいと考えたのではないかと思われる。実際、少し視点を変えれば、長谷川はフランスで特定の師を持つことはなく、日本人の特定のコミュニティと深く付き合ったり反発したりした形跡も見受けられず、求道者のように自らの探究を深め、代名詞とも言えるマニエール・ノワールの技法が示すような、独自の芸術世界を展開している。

加えて、長谷川はフランスの自然から多くを得たとも述べていたが、彼にとって「自然」は、本当の芸術や美術家個々の独自性への入り口と映ったようだ。ある時には、次のように語っている。

[前略]不変永遠の大自然、宇宙の真理に即したものであってこそ真の芸術であり、画家自身独特のものであり、かつ新なるものでありましょう。偽り多い現代社会に即して何が生まれましょう？自然を深く観察すると驚くべきことを発見します。[中略]どこまでも大自然を離れては自分は存在しないのであり、あらゆる存在物を通してわれわれに示されているものを了解しなければならぬ、問いに明答を与えなければならぬように小生は感じます。⁵⁸⁾

こうした記述に鑑みれば、長谷川にとってのフランスは、異文化であったが故に「個」としての自らの存在を自覚させ、その探究へと誘い、さらにはそれを深める入り口としての「自然」を教示してくれた地であったことになろうか。そしてこの内省的探究はさらに、長谷川にとって独自の芸術を極めるための道ともなっていたのであり、それ故にフランスを離れず終の棲家とすることにもなったのだろう。

自然に自身の内省的かつ芸術的探究の端緒を視ていたと思われる長谷川潔は、蓋し、別の機会にも、「私は、一木一草をできるだけこまかく観察し、その感官を測り、その内部に投入する手段をもとめる」と述べた上で、「私は、物よりはってその神にいたる」と結んでいる⁵⁹⁾。

おわりに

二つの世界大戦の合間、多くの日本の若き美術家たちはこのようにフランスに憧憬し、彼の地へと渡った。しかしながら、憧れの国での彼らの体験と研鑽のあり方は一様ではなく、仲間と母国の画壇刷新を志した者、普遍的な精神に目覚めた者、個としての内省的探究を極めようとした者のように、多岐にわたっていたことがこれまでの考察から窺われた。その一方で、異国の地で彼らがそれぞれに見出した芸術に対する姿勢は、その後の確かな活動基盤となっていたことは共通しているとも言えようか。両大戦間、多くの若き日本人美術家たちがフランスの地を踏み、そこで美術家としての自己の拠り所を様々に見出し、以降の活動を切り開く力としていたのである。

二つの大戦間の日本では、西洋の美術品が大量に買われ国内にもたらされた西洋美術の大ブームが巻き起こっていたと、宮崎克己氏は指摘する⁶⁰⁾。また美術家たちは、里見勝蔵たちの1930年協会の例も示すように、異国の情報に触発されつつ様々な美術団体を結成するなど、多様で自発的な活動を展開していた。つまりこの頃の日本の美術界は、国際性を帯びた豊潤な彩りと多彩な方向性に満たされていたのだが、この活況が生み出されるにあたっては、日本人美術家たちを多く引き寄せ、彼らのその後に決定的影響を与えたフランスの果たした役割は極めて大きいと言えるのではなからうか。日本人にとって、両世界大戦間のパリそしてフランスはまさに、藤田が「世界の修業の本場」⁶¹⁾と呼んだような、日本の20世紀美術の揺籃の地であったのだ。

註

- 1) 藤田嗣治『巴里の横顔』実業之日本社、1929年、123頁。
- 2) 両大戦間の日本人画家の日仏往来状況については、以下を参照のこと。
宮崎克己『西洋絵画の到来』日本経済新聞出版社、2007年、340-346頁。
- 3) 岩村透「芸界囁語」『芸苑雑稿 他』(宮川寅雄編集)、平凡社、

1971年、45頁。

- 4) 藤田嗣治『腕一本』講談社、1984年、57頁。
- 5) 里見勝蔵「自記四十年」『異端者の奇蹟』龍星閣、1936年、287頁(『独立美術』[1934年4月]の再録)。
- 6) 富山秀男「フォーヴの旗手 里見勝蔵」『生誕100年記念 里見勝蔵展』[展覧会図録](京都国立近代美術館他編集)、京都国立近代美術館、1995年、10頁。
- 7) 里見、前掲(註5)、258頁。
- 8) 同前、258-259頁。
- 9) 里見勝蔵「フランス画壇縦覧」『中央美術』第99号、1924年2月、93頁。
- 10) 里見、前掲(註5)、259頁。
- 11) 同前、260頁。
- 12) 同前、262頁。
- 13) 同前、262頁。
- 14) 里見勝蔵「佐伯とヴラマンクと私」『美術新論』第3巻第10号、1928年10月、115-117頁。
- 15) 里見勝蔵「親愛なる佐伯」『みづゑ』第284号、1928年10月、386-387頁。
里見勝蔵「佐伯の思ひ出」『中央美術』第155号、1928年10月、104-107頁。
- 16) 同前、106頁。
- 17) 里見、前掲(註14)、117頁。
- 18) 里見勝蔵「死の恐怖 一前田寛治と私」『みづゑ』第304号、1930年6月、325頁。
- 19) 里見、前掲(註5)、263頁。
- 20) 同前、281頁。
- 21) 同前、286頁。
- 22) 同前、286頁。
- 23) 同前、287頁。
- 24) 同前、287頁。
- 25) 坂田一男「[1949年8月19日消印 藤彦衛門宛て書簡]」『永遠の線を求めて 抽象絵画の先駆者 坂田一男』(藤原郁夫・手島裕監修)、山陽新聞社、1996年、143頁。
- 26) 坂田一男「[1923年(月日記載無し) 母八万重宛て書簡]」『宿命の抽象画家 坂田一男』(小倉忠夫編集)、美術出版社、1966年[以降本書籍名を『宿命』(註26)と略記]、117頁。
- 27) 坂田一男「[1923年11月7日付 母八万重宛て書簡]」『宿命』(註26)、125頁。
- 28) 妹尾克己「概論 坂田一男 生涯と芸術」『坂田一男展 前衛精神の軌跡』[展覧会図録](岡山県立美術館編集)、岡山県立美術館、2007年、6頁。
- 29) 坂田一男「[1921年7月11日付 母八万重宛て書簡]」『宿命』(註26)、81頁。
- 30) 坂田一男「[1921年9月7日付 母八万重宛て書簡]」『宿命』(註26)、87頁。
- 31) 坂田一男「[1921年9月30日付 母八万重宛て書簡]」『宿命』(註26)、88頁。
- 32) 坂田一男「[1921年11月26日付 母八万重宛て書簡]」

- 『宿命』(註26)、94頁。
- 33) 坂田一男「[1923年8月23日付 母八万重宛て書簡]」『宿命』(註26)、120頁。
- 34) 坂田一男「[1924年(月日記載無し) 妹日出宛て書簡]」『宿命』(註26)、136頁。
- 35) 坂田一男「[1924年5月(日付記載無し) 母八万重宛て書簡]」『宿命』(註26)、131頁。
- 36) 坂田一男「[1925年5月11日 妹日出宛て書簡]」『宿命』(註26)、140頁。
- 37) 坂田一男「[1922年9月26日 妹日出宛て書簡]」『宿命』(註26)、101頁。
- 38) 坂田一男「[1926年1月(日付記載無し) 妹日出宛て書簡]」『宿命』(註26)、145頁。
- 39) 妹尾、前掲(註28)、7頁。
- 40) 坂田、前掲(註33)、120頁。
- 41) 坂田、前掲(註38)、146頁。
- 42) 妹尾、前掲(註28)、7頁。
- 43) 坂田一男「[1924年5月27日付 母八万重宛て書簡]」『宿命』(註26)、129頁。
- 44) 坂田一男「[1924年12月26日付 母八万重宛て書簡]」『宿命』(註26)、138頁。
- 45) 坂田、前掲(註25)。
- 46) 長谷川潔「断章、折りにふれて」『長谷川潔 白昼に神を視る』(新装・改訂普及版、長谷川仁、竹本忠雄、魚津章夫編集)、白水社、1991年[以降本書籍名を『白昼』(註46)と略記]、10頁。
- 47) 同前、15頁。
- 48) 長谷川の画業全般については、以下の論考を参考にした。猿渡紀代子「長谷川潔 芸術のひみつ」『銅版画家 長谷川潔 作品のひみつ』[展覧会図録](横浜美術館企画・監修)、玲風書房、11-23頁。
- 49) 長谷川潔「回想録」『白昼』(註46)、108頁。
- 50) Cf. 同前、110-111頁。
- 51) 同前、117頁。
- 52) 同前、144頁。
- 53) 長谷川潔「弟・長谷川弘宛(1919年) 巴里着後第一信」『白昼』(註46)、46-53頁。
- 54) 同前、51頁。
- 55) 同前、52頁。
- 56) 長谷川、前掲(註46)、23頁。
- 57) 同前、23頁。
- 58) 同前、18頁。
- 59) 同前、18頁。
- 60) 宮崎、前掲(註2)、8-9頁。
- 61) 藤田、前掲(註4)、130頁。

【図版リスト】

【図1】パリのアトリエの里見勝蔵
(京都国立近代美術館他編集『生誕100周年 里見勝蔵展』[展覧会図録]、京都国立近代美術館、1995年、159頁より

転載)

【図2】1930年協会第1回洋画展覧会会場にて
左より佐伯祐三、小島善太郎、里見勝蔵、木下孝則、前田寛治
(大阪新美術館建設準備室・読売新聞大阪本社企画事業部編集『佐伯祐三とパリ ポスターのある街角』[展覧会図録]、読売新聞大阪本社、2013年、47頁より転載)

【図3】里見勝蔵《女(裸婦)》1930年 キャンヴァス、油彩
80.6×116.9cm 福岡市美術館
(京都国立近代美術館編集『生誕100周年 里見勝蔵展』[展覧会図録]、京都国立近代美術館他、1995年、65頁より転載)

【図4】パリ時代の坂田一男
(岡山県立美術館編集『坂田一男展 一前衛精神の軌跡一』[展覧会図録]、岡山県立美術館、2007年、165頁より転載)

【図5】坂田一男《コンポジション》1926年頃
キャンヴァス、油彩 100.2×81.0cm 福岡市美術館
(岡山県立美術館編集『坂田一男展 一前衛精神の軌跡一』[展覧会図録]、岡山県立美術館、2007年、50頁より転載)

【図6】モンカルム通りの自宅、医師ガシェ旧蔵の17世紀型銅版画プレス機のかたわらの長谷川潔 1923-24年頃
(横浜美術館企画・監修『銅版画家 長谷川潔 作品のひみつ』[展覧会図録]、玲風書房、2006年、197頁より転載)

【図7】長谷川潔《プロヴァンスの古市(ガラス)》1925年
紙、メゾチント 19.8×28.1cm 横浜美術館
(横浜美術館企画・監修『銅版画家 長谷川潔 作品のひみつ』[展覧会図録]、玲風書房、2006年、66頁より転載)

【主要参考文献】

〈単行書〉
岩村透「芸界囃語」『芸苑雑稿 他』宮川寅雄編、平凡社、1971年
小倉忠夫編集『宿命の抽象画家 坂田一男』美術出版社、1966年
里見勝蔵「自記四十年」『異端者の奇蹟』龍星閣、1936年
長谷川仁、竹本忠雄、魚津章夫編集『長谷川潔 白昼に神を視る』(新装・改訂普及版)、白水社、1991年
藤田嗣治『巴里の横顔』実業之日本社、1929年
藤田嗣治『随筆集 地を泳ぐ』書物展望社、1942年
藤田嗣治『腕一本』講談社、1984年
藤原郁夫・手島裕監修『永遠の線を求めて 抽象絵画の先駆者 坂田一男』山陽新聞社、1996年
宮崎克己『西洋絵画の到来』日本経済新聞出版社、2007年
〈展覧会図録〉
大阪新美術館建設準備室・読売新聞大阪本社企画事業部編集『佐伯祐三とパリ ポスターのある街角』[展覧会図録]、読売新聞大阪本社、2013年
岡山県立美術館編集『坂田一男展 一前衛精神の軌跡一』[展覧会図録]、岡山県立美術館、2007年
京都国立近代美術館編集『生誕100周年 里見勝蔵展』[展覧会

図録]、京都国立近代美術館、1995年
横浜美術館企画・監修『銅版画家 長谷川潔 作品のひみつ』
[展覧会図録]、玲風書房、2006年

〈雑誌記事〉

里見勝蔵「フランス画壇縦覧」『中央美術』第99号、1924年2月、
92-98頁

里見勝蔵「佐伯とヴラマンクと私」『美術新論』第3巻第10号、
1928年10月、115-117頁

里見勝蔵「親愛なる佐伯」『みづゑ』第284号、1928年10月、
386-387頁

里見勝蔵「佐伯の思ひ出」『中央美術』第155号、1928年10月、
104-107頁

里見勝蔵「死の恐怖 一前田寛治と私一」『みづゑ』第304号、
1930年6月、325頁

謝辞

本論の刊行にあたりご協力を賜りました、山内滋夫氏、横浜美術館の長谷川珠緒氏・坂本恭子氏、福岡市美術館の渡抜由季氏・忠あゆみ氏に、篤く御礼申し上げます。

France and Japanese Artists Between the Two World Wars: Comparing the Cases of SATOMI Katsuzô, SAKATA Kazuo, and HASEGAWA Kiyoshi

MITANI Rika

In the first half of the 20th century, the period between the two world wars, Paris was the center of art in the world, and attracted young artists from many countries. Many Japanese artists were among them, and FOUJITA Tsuguharu (1886-1968), a painter who had already settled down in France before World War I, recalled his surprise at the rapid increase in the number of Japanese artists in Paris during this period. In other words, in the time between the two world wars, Paris was inhabited by many young Japanese artists, but their experiences varied significantly, despite inhabiting the same city. This essay examines the experiences of three Japanese artists based on their own recollections and letters – SATOMI Katsuzô (1895-1981), SAKATA Kazuo (1889-1956), and HASEGAWA Kiyoshi (1891-1980), who came to France during the same period but took different paths. Through this analysis, we will attempt to clarify what these then-young men from the Far East experienced as artists in France during the time between the two world wars. We also expect to gain clues to the study around the meaning of cross-cultural experiences for artists and the significance that international cultural exchange held for the Japanese art world.