

坂本繁二郎のフランス体験

—1920年代の日仏文化交流史の一断面—

今 林 直 樹

はじめに

1. 渡仏までの歩み
2. シャルル・ゲラン
3. ルーヴル美術館
4. 歩くこと
5. フランスの自然
6. プルターニュ

おわりに

はじめに

本稿は、坂本繁二郎のフランス体験を切り口に、1920年代における日仏文化交流史の一断面を描き出すことを主たる目的とする。

坂本繁二郎は、明治から昭和にかけて、牛や馬、能面、月などをテーマとする数多くの作品を遺した洋画家である⁽¹⁾。坂本は、1902年に小山正太郎の不同舎に入門し、1904年からは不同舎を引き継いだ太平洋画会研究所で学んだ。その後、太平洋画会や文部省美術展覧会（文展）に出品して認められ、1914年には二科会の創設メンバーにもなっている。39歳を迎えた1921年から24年までの約3年間、フランスに留学したが、それは、30歳代にすでに牛をテーマに自身のスタイルを確立した後に試みた渡仏であった。帰国後は故郷の久留米、次いで八女に住んで画業を続け、いわゆる「筑後画壇」⁽²⁾の中心的存在として重要な位置を占めるに至ったが、1969年7月、八女の自宅にて87歳でその生涯を閉じた。

では、1920年代前半の約3年間に及ぶ坂本の「フランス体験」はどのようなもので、坂本にとってどのような意味を持ったのであろうか。これまで、坂本におけるフランス留学の意義については、資料的には主として坂本の著した『坂本繁二郎文集』（中央公論社、1956年）、『私の絵 私のころろ』（日本経済新聞社、1969年）や、雑誌『みづゑ』（536号、1950年）、『西部美術』（第4輯、1947年）の「坂本繁二郎特集」などを基に考察されてきた。しかし、2006年、久留米にある石橋

美術館の開館 50 周年記念となる「坂本繁二郎展」が開催されるにあたり、その図録に坂本が残した 7 冊の『滞欧日記』の一部が活字化されて掲載され、坂本のパリでの行動を時系列で追跡することが可能となった。例えば、植野健造の「坂本繁二郎―生涯と芸術」（『石橋美術館開館 50 周年記念 坂本繁二郎展図録』）や伊藤絵里子の「坂本繁二郎 帽子を持てる女」（『國華』第 1425 号、2014 年）は何らかのかたちでこの『滞欧日記』を用いて、坂本のフランス体験を論じ、滞仏期の坂本作品を読み解いている。筆者は、こうした坂本研究の現状を踏まえつつ、さらに石橋美術館に保管されている、坂本が残した滞仏期の地図資料などを用いて、坂本のフランス体験についてより深く迫っていきたい。なお、坂本と同時期にフランスに滞在していた日本人画家の記録なども参照する。

ここで「フランス体験」という用語について触れておきたい⁽³⁾。日本は、明治以降、近代化を進めるにあたり、様々な分野で欧米列強に範を求めてきた。その中で、洋画部門については、1884 年から 93 年まで 9 年間フランスに留学した黒田清輝以降、フランスがその中心を占めることとなった。以後、多くの日本人画家がフランスを訪れ、その時代で最新の絵画技法やイズムを学び、帰国後はそれを日本に紹介するとともに、フランスでの体験をもとに、ある時にはフランスと格闘しながら、自己の画風を確立していった。日本近代美術史に限ってみても、このような、時代も経験の内容も個人によって様々ではあるが、いずれもフランスに長期間滞在し、フランスで何かを学び、フランスから日本に学んだものを伝えるとともに、それを自己の中に消化して日本近代美術史に何らかの足跡を残したという点では共通している体験を、本稿では「フランス体験」と呼ぶことにする。

以下、本稿では、はじめに渡仏までの坂本繁二郎の前半生を振り返り、次いで坂本の「フランス体験」において重要な要素であると考えられるものを取り上げて、坂本の「フランス体験」について考察していきたい。

1. 渡仏までの歩み

坂本繁二郎は、1882 年 3 月、現在の福岡県久留米市京町に、旧久留米藩士の坂本金三郎と歌子の次男として生まれた。なお、同年同郷の生まれに同じく洋画家の青木繁がいる。この青木との関係は後に、坂本の人生に大きな影響を与えることになる⁽⁴⁾。

幼い時から絵を描くことが好きだった坂本が本格的に絵を習い始めたのは、坂本が 10 歳の頃で、当時、久留米の日吉町に在住していた森三美の画塾に入塾してからである。森は、その当時、久留米で唯一人の洋画家であった⁽⁵⁾。この森の画塾に入塾したことが坂本と洋画の出会いとなった。後、森は坂本が在学していた久留米高等小学校の図画教員となったため、坂本は画塾と学校の両方で森から洋画の手ほどきを受けることとなった。

1895 年、森の画塾に入塾してきたのが、当時、久留米中学明善校に在学していた青木繁であった。青木は、森のもとで洋画を習ううち、画家になることを決意して明善校を退学し、上京して小山正太郎の不同舎、次いで東京美術学校西洋画科選科に入学する。そして、1902 年、青木が徴兵

検査のために帰郷した際、青木から見せてもらった青木の絵にあらわれていた青木の上達ぶりにあせりを覚えた坂本は、青木とともに上京して不同舎に入門し、以後、渡仏するまでの約20年間を東京で過ごすこととなった。この間、坂本は不同舎、次いで太平洋画会研究所で研鑽を積むとともに、リーダー的存在であった青木繁を中心とする、いわゆる「青木グループ」の一員として、青木繁をはじめ、森田恒友、正宗得三郎、高村真夫らと交流を結んだ。写生旅行にも出かけているが、中でも、1902年11月に青木と丸野豊との3人で行った妙義山から信州にかけての旅行や、1904年7月に青木、森田、そして福田たねと4人で行った千葉県の布良海岸への旅行はよく知られている⁽⁶⁾。また、1906年夏に森田で行った伊豆大島への写生旅行では、そのときのスケッチをもとに「大島の一部」を描き、その作品が1907年3月から始まった東京府勧業博覧会に出品されて三等賞を受賞し、それが坂本の作品が画壇に認められた最初の作品となった。

「大島の一部」に続いて、同年の秋には第1回文展に出品した「北茂安村の一部」が入選する。坂本が1904年に第3回太平洋画会展に初出品した「町裏」をはじめ、「大島の一部」や「北茂安村の一部」にはいわゆる「旧派」(脂派)的なやや暗い色彩が主たる色調となっている。しかし、その後、1908年から12年までは東京パックス社に就職してポンチ絵を描き、1910年に権藤薫と結婚した頃から坂本の絵には印象派的な明るい色彩が画面を特徴づけるようになる。薫夫人をモデルとして描いた「張り物」について、谷口治達は「陰影にはふんだんに紫色が使われ、黒田清輝以来の外光的印象主義の手法を坂本が新妻をモデルに見事に体得したことを物語る」ものであったと記しているが⁽⁷⁾、それが1910年の第4回文展で褒状を受賞する。翌年の第5回文展では「海岸」が三等賞を受賞、続く1912年の第6回文展では「うすれ日」が入賞する。この「うすれ日」については、むしろ色彩を抑制して静謐な画面を構成しているが、夏目漱石は「文展と芸術」において「うすれ日」には「奥行がある」と評するとともに、そこに描かれた一頭の、漱石には嫌いな「黒と白の斑」の牛が「何かを考えている」と好意的に評したことで知られている⁽⁸⁾。さらに、1913年の第7回文展では「魚を持ってきた海女」が入選した。

このように、この頃の坂本は、様々な試みを通して絵画制作を行い、主として文展を舞台として作品発表を行って、着実に評価を高めていったが、1914年に二科会の創設に関わったことで、それ以後は二科会を作品発表の主要な舞台としていくこととなった。1914年に開催された第1回二科美術展覧会(二科展)には「海岸の牛」を、翌年の第2回二科展には「三月頃の牧場」、1917年の第4回二科展には薫夫人をモデルに描いた「髪洗い」を出品した。そして、1920年の第7回二科展に出品された作品が「牛」であった。「海岸の牛」や「三月頃の牧場」に描かれた牛は印象派風の明るい色彩を特徴としており、同じ牛を描いていても「うすれ日」の牛とは受ける印象がまるで異なっているが、1920年に発表された「牛」は、坂本の言葉にもあるとおり、「重々しく、黒一色でうずくまる」⁽⁹⁾牛を描いたものであり、「うすれ日」よりもさらに徹底して色彩を排除したものとなっていた。

坂本によれば「2年かかって描き上げた」⁽¹⁰⁾というこの「牛」という作品が、坂本がフランス留学を決意するきっかけを与えたものとなったのであった。様々な実験的な作画を経て、この頃の坂本は「日本的というか東洋人独特の内的な深みを油絵で盛り上げること」⁽¹¹⁾を目標とするよう

になっていた。この「牛」は、そうした坂本が掲げる目標を絵そのもので宣言するものとなった。洋行帰りの友人に「それならヨーロッパに行き、油彩の伝統を生み出した本場で、身も心も浸りつけ、そこに何を見出すか、仕事に目標に信念に、とにかく否定にしろ肯定にしろ、一見する価値がある」⁽¹²⁾と勧められた坂本は、ここにフランス留学を決意するに至ったのである。

2. シャルル・ゲラン

坂本がフランスに向かうべく横浜でクライスト丸に乗船したのは1921年7月31日のことであった⁽¹³⁾。同船者に画家の裕伊之助、石原長光、林俊衛、小出檜重らや文学者の小松清がいたことはよく知られている。8月6日に門司を出港し、上海、シンガポール、セイロン島を経て、スエズ運河から地中海に入ったクライスト丸が、マルセイユに到着したのは9月17日の早朝であった。マルセイユ上陸後、マルセイユの旧港を見下ろす小高い岩山に建てられたノートルダム・ド・ラ・ギャルド教会を見物した坂本は、9月19日午前10時にパリのリヨン駅に到着し、そこからパリでの居住先となるエルネスト・クレソン通り18番地のアトリエに入った。それから2週間ほどの間に、坂本は芸術家が多く集まるカフェ・ロトンドを訪れ、シャンゼリゼ通りを歩き、リュクサンブール公園を散策し、ルーヴル美術館を見学するなど精力的に動いている。そして、10月3日の午前中に、坂本は石原長光とともにシャルル・ゲランのアカデミー・コラロッシを訪ねるのである。

シャルル・ゲランは、ジョルジュ・ルオーやアンリ・マティスなどとともに、ギュスターヴ・モローの弟子であるが、ポール・セザンヌからの影響も強く受けた画家である。アカデミー・コラロッシを主宰し、パリに留学した日本人画家にもゲランの弟子は多く、例えば、小山敬三や遠山五郎、新井完、清野善弥、馬越舛太郎などが挙げられる⁽¹⁴⁾。坂本がゲランを訪ねたのは言うまでもなくアカデミー・コラロッシに入門するためであった。しかし、同行した石原がその日に入門を決めたのに対して、坂本が入門したのは1週間後の10月10日である。その間、10月5日にはゲランの弟子であった新井完とともに、ゲランの師であるギュスターヴ・モローの美術館を訪ねており、納得したうえで入門しようという坂本らしい慎重な態度がうかがえる。後に、坂本はゲランのアカデミー・コラロッシを選んだ理由について「自分の画法を弟子に徹底させるやり方で、教はった通りにやらないと叱られるといふ厳格な先生だと聞いて、私は特にこの方の研究所を第一に選んだ次第です」と語っている⁽¹⁵⁾。しかし、坂本がアカデミーでゲランと初めて会ったのは1922年2月8日のことであり、入門から4か月が経とうとする頃であった。3月1日にはゲランから油絵を描くように言われたとのことであるが、同月25日には主としてフランス語能力の問題が原因でアカデミーをやめており⁽¹⁶⁾、坂本に対するゲランの指導が実際にどのようなものであったかということにははっきりしない。ただ、この頃、『ゲランの印象』を著した画家で美術評論家の黒田重太郎は、ゲランが日本人画家に向けて「油絵をやるにしても、日本人は日本人特有の美しい質を忘れてはいけなと思ふ。日本人はモネにも、ピサロにも、セザンヌにも、ルノアールにもなる必要はない。日本人であってほしい。」と述べ、オディロン・ルドンの「最初の中は真似をするのもいい、

併し努めて間もなくその獄屋をのがれるやうにしなければならぬ」という言葉を進呈すると言われたことを記している⁽¹⁷⁾。このことは、ゲランがフランスで学ぶ日本人画家が単にフランス絵画の模倣に終わるのではなく、日本人としての絵画に昇華させることを期待していたことを物語っている。こうしたゲランの日本人画家への期待はアカデミーでの指導にも反映されていたであろう。

小山敬三はゲランの風貌を「六尺もあろう巨軀の持主で血色のよい童顔は甚だ和やかな親しみ深い表情をたたへて居ったが強度の近視眼鏡の奥に輝く眼光は彼の叡智と鋭い感覚、不撓の精神を力強く現し悠揚迫らざる趣があった」と記しているが⁽¹⁸⁾、ゲランの絵画指導については、次のように記している。

素描に対する彼の関心は厳格を極め数多い弟子の絵を一枚づつ丹念に筆を執って修正して呉れたのであるが、人体の構成プロポーション（比例）明暗の調子、ヴァール等々の要点を各人の個々の感性を須早く見抜き乍ら、一点一画実に深重な態度で加筆されたがそれは驚く可き簡潔さと正確さを示して居ってまったく敬服の外なかった⁽¹⁹⁾。

簡潔ではあるがこの文章からは、ゲランが弟子の一人一人に対して、厳しいながらもそれぞれの感性にあった丁寧な指導をしていることがうかがわれるし、「一点一画実に深重な態度で加筆」という表現には、一枚一枚の絵に真剣かつ真摯に向かっているゲランの様子が見て取れる。

また、小山は「彼の家やルーブルの古画の前や時として私達のアトリエでどんなにか啓蒙され励まされる点が多かった事であらう」と記している⁽²⁰⁾。その具体的なエピソードと思われるものは馬越舛太郎が紹介している次のものであろう⁽²¹⁾。馬越が、ルーヴル美術館でテオドール・ジェリコーの競馬の絵に見入っていたとき、ゲランとばったり出会った。その時、ゲランは馬越にジェリコーについて語り、次いでウジェーヌ・ドラクロワの「アルジェリアの女」を指さして「この絵を見たか、これは世界で一番美しい絵だ、この絵の中にある美しい光線を見よ非常に非常に美しくひかりの流れがこの絵の中にある」と言ったという。こうしたゲランの言葉をどのように受け止めるか、そして画家としての自分自身にどのように取り込んでいくかはそれぞれに異なるであろうが、ルーヴル美術館で実際に高名な画家の作品を前に直接ゲランから語られる作品論や作家論は、その一言一言が当時の日本人画家にとって教室で学ぶもの以上のものを与える貴重な体験となったであろう。

坂本がアカデミーに在籍したのはわずか5か月ほどでしかなかった。しかも、坂本が初めてゲランの指導を受けたのは入門してから約4か月後であり、坂本自身が「何とんでも語学が不十分といふことで、ゲラン絵画研究所へ通ひましても、ゲラン先生のおっしゃることばがはっきり判らないのには閉口しました」⁽²²⁾と語っていることを考えると、坂本がゲランから直接受け取った影響はそれほどではなかったかもしれない。ただ、帰国後の1926年、坂本は雑誌『アトリエ』に「之からの道」と題する短文を書いており、その冒頭に「西洋美術の、殊に絵画の輸入時代はもう仕舞へました、最早吾々は自己の力によって立上る可きときになって居ます」と記している⁽²³⁾。この点は、ルドンの言葉を引いて黒田に寄せたゲランの日本人画家への「真似ることからの脱却」の

メッセージと相通ずるものがあるといえるであろう。

アカデミーをやめた坂本は、以後、自らの力でフランスと向き合っていく。それは坂本自らが美術館に足を運んで古今の作家の作品と対話し、パリ市内や郊外、そしてブルターニュなどを丹念に見て歩き、スケッチしていくことを通してなされていくことになるのである。

3. ルーヴル美術館

坂本が渡仏後初めてルーヴル美術館を訪ねたのは、パリ到着後10日ほど経った9月30日のことである。その翌日にもルーヴルを訪れているが、以後、帰国までの間にあわせて20回ほどルーヴルを訪れている。とくにその回数が集中しているのはやはり渡仏直後のことで、9月30日分を含めて10月末までに5回、12月には3回訪れている。その間、坂本はルーヴルの他にも、リュクサンブール美術館を2回、ギュスターヴ・モロー美術館、プチ・パレをそれぞれ1回ずつ訪れており、それにサロン・ドトヌなどを訪れていることを加えると、パリ到着後の坂本が古今のフランス絵画を精力的に観て周っていることがわかる。坂本とともにクライスト丸にてフランス入りした裕伊之助は、在仏時代の坂本についての回想の中で「巴里へ着いて間もなく、別行動でルーヴルを見物してどこかでぱったりお目にかかりましたね。あのとき偶然の一致で『コロの人物画は素晴らしい』と言って笑ったのを思い出します」と記している⁽²⁴⁾。坂本がカミーユ・コローに心酔したことは坂本自身が随所で語っていることでもあり⁽²⁵⁾、よく知られているが、コローの作品との出会いはこうした坂本の精力的な活動から得られたものであった。

しかし、坂本が初めてルーヴルを訪れたときのフランス絵画に対する感想は必ずしも好意的なものではなかった。坂本は初めてルーヴルの入口に立った時には「世紀始まって以来の巨人の声がいかに響くかを思ひ胸の躍るのを覚えざるを得なかった」と記し、「感激の如何なるものを投げらるるであらうかを予期した」が、「愈々多くの作品の前に立って、いろいろな教訓は限りなく暗示されても、感激の情は予期に添はず止むを得ないもののある事を思知らされなければならなかった」との感想を記している⁽²⁶⁾。

坂本がフランス絵画に対してこのような否定的な感想を持つのはこの時が初めてではない。渡仏前の1920年9月に東京で開催された「仏蘭西近代絵画及彫塑展覧会」にはオーギュスト・ルノワール、エドゥアール・マネ、カミーユ・ピサロ、エドガー・ドガ、セザンヌ、マチスなどフランス近代絵画史上重要な作家の作品が展示され、坂本は同展覧会でこれらフランス絵画の数々を観ている。そして雑誌『みづゑ』に「仏国の作品を見る」と題して冒頭に次のように記すのである。

美術院の仏国の作品紹介は難有い事であった。展覧会場に入る前から心が緊張する。よい芸術に対する止み難い憧憬である。恐ろしさに体を固くしながら場内を一巡二巡三巡と繰返へす。さらに四巡五巡としかし最後に残った心持はなんだか淋しかった⁽²⁷⁾。

そして、「此淋しさは何処から来るか。其等の作品がつまらないのか、其うではない。然らば何

処から来る淋しさか。」「此淋しさは余りに過大な期待を持った反動なのか、其れとも国民性的相違からか。」と自問するのである⁽²⁸⁾。坂本はルノワールやセザンヌ、ドガの作品を「物足りない」と感じ、マチスとピサロには「より多く同感が動く」とした⁽²⁹⁾。そして「国民性的相違があるに相違ない」と考える一方で、作品には「新たなる詩」、すなわち坂本によれば「対自然の新鮮な最初の心」が要求されるとし、ルノワールを始めとするフランス近代絵画の作品には、自然への「新鮮な最初の心」が感じられないということであろうか、「科学的筆触」が目立ち、それは「嬉しさの最上のものではない」と述べるのである⁽³⁰⁾。

1921年9月30日に初めてルーヴル美術館を訪れた坂本は渡仏前のこの経験を思い出したであろうか。坂本は、フランス滞在中、「巴里通信」と題する文章を日本に送っている。その中で、坂本は古今のフランスの画家について次のような言葉を残している。「あのドラクロアの雄大さもクールベの写実もアングルのクラシックも伊太利のものに比すると何としても小手先芸術の感を免れませんが」、「セザンヌやルノアールやモネ、マネといった巨匠等の作品を観ても吾々は実際最早ほんとうには救はれない心持がたしかにあります」、「ピサロは自然を見てみます。併しこの画家達は自然といふものに就いて実は少し先天的の勝手性があるやうです」、「やれセザンヌとカルノアールとかいっても之はそれらの作品が世界に高価に売れることになって貴いぐらゐのところらしい。芸術品として何のかうのといふききは却ってここではいはれぬことらしいのです」⁽³¹⁾。いずれの評価もネガティブなものである。坂本は、フランスでは「印象派以後根本的な大事な人間を忘れた禍根が未だに進行を続けて」いて、それを助長させたのがパブロ・ピカソでありセザンヌであるとしている⁽³²⁾。そして、「徒に主義方法が重視され過ぎて居る」と記すのである⁽³³⁾。20世紀に入ってフランスではフォーヴィスム、表現主義、キュビズム（立体派）、未来派など新しい絵画運動が展開していた。坂本にとってそれは「主義方法」に偏り過ぎており、坂本が求める「生きた人間性」を欠いていた⁽³⁴⁾。坂本はそこにイズムの問題点と限界を感じたのである。

こうした文章に続けて坂本は「要するにここはあまりに美術品が多過ぎます。却て下手に間諜ついでみたら美意識などは麻痺されてしまひ美の道程はあまりの広汎さに迷はされ、ぐたぐたにされてしまひさうです」と記している⁽³⁵⁾。サロン・ドトンヌやアンデパンダンなどの展覧会にも足を運び、最新の潮流にも目を向けていた坂本にとって、パリは「美術の大洪水がはらんして居るところ」⁽³⁶⁾であった。これらの文章からは、日本ですでに自身の絵画スタイルを確立していた坂本の、こうした美術の大洪水の中に呑み込まれていくことで自身のスタイルを見失ってしまうことへの危機感を読み取ることができるであろう。

4. 歩くこと

後に、坂本はパリ時代を振り返って「パリの画廊街は、われながら実に丹念に見て回りました」と述べているが⁽³⁷⁾、画廊巡りに限らず、坂本はパリ市内や郊外、さらにはブルターニュのカンペールやヴァンヌといった地方の町にも足をのばして、実によく歩いている。この「歩くこと」は坂本の「フランス体験」を特徴づけるものであり、そこには、画業に直接関わらないものも含めて

まとめると、次のような意味があるであろう。

第1に、生活のために歩くということである。坂本の主たる生活の場はパリであった。坂本が使用したパリの地図にはオペラ座近くの建物に線をのぼして地図の外枠に「やすい両替屋」という書き込みがあるが⁽³⁸⁾、生活の場となる場所を歩いてその町を知り、生活に必要な情報を得るということは誰にとっても必要なことであろう。まして、初めて訪れた外国での生活ということもあり、坂本にとって「歩くこと」は第一義的に生活のためにこそ必要なことであった。

第2に、憩いのために歩くということである。坂本は幼少の頃から釣りが好きであった。フランスにも釣り道具を持って行っているところから⁽³⁹⁾、釣りがよほどの趣味であったことがわかる。坂本は、後に、「パリ暮らしでもおかずは釣りざお一本でまかなうほどの意気込みでした」と回想しているように⁽⁴⁰⁾、釣りは趣味と実益を兼ねたものであった。また、坂本はゲランのアカデミーをやめた後、フランスの自然を求めて写生旅行に出よう、自室で制作に打ち込もうと自身を納得させたものの孤独な日々が続いたことを回想しているが⁽⁴¹⁾、釣りはそんな坂本の孤独を癒してくれるものでもあったであろう。また、釣りに関しては、坂本がセヌ川やマルヌ川の散策をしている時に目にとめたフランス人の釣り風景を「巴里通信」に次のように描写している。

麦畑の緋げしの画はモネの画にもありますが、却々きれいなものです。その青草原や緋げしの畑の間を流れる川筋には例の魚釣連がゆうゆうとかまへて居ます。ここの魚釣連は男ばかりでなく女は勿論お婆様迄やっております。犬や山羊もお供してゐるのです。大抵はしかし主人公が釣を垂れてゐると妻君はその側に編物などをしてゐます⁽⁴²⁾。

釣り糸を垂れる老婦人と釣り人のお供でいる犬や山羊。釣りをする男性とそのそばで編物をする妻。そこに賑やかな光景を想像することもできるだろうし、「編物をする妻」という点からはそれが「静けさ」あるいは「幸福な家庭」を表しているようにも取れるであろう。この描写には、釣りが憩いになっているということだけではなく、この場面を一幅の絵として見ている坂本の画家としての視線がうかがわれていて興味深い。

また、この他にも、坂本は毎日のように出かけてはモンソー公園やヴァンサン公園などの公園、クリニャンクールやモンマルトルのサクレ・クール寺院といった名所、ブローニュの森などを散策している。後に、坂本はアトリエでの制作に疲れると「あてどもなくパリの裏街を歩き」「なるべくシャンゼリゼーとか大通りを避けて気ままに散歩」と記しているが⁽⁴³⁾、こうした街歩きは坂本にとって気分転換という意味でも大切なものであったに違いない。

第3に、画家として歩くことである。その一つは写生をすることであった。坂本はパリ到着から1ヶ月ほど経った10月15日にパリ南部のポルト・ド・ジャンティ付近を散策しているが、16日からはポルト・ド・ジャンティ付近の写生を始め、19日まで毎日通っている。その後もポルト・ドルレアンを写生している。坂本にとって、写生することは画家として当たり前のことに過ぎなかったかもしれないが、それはやがて坂本が「フランスの自然と向き合う」という経験を通じて坂本の「フランス認識」の形成にもつながっていくものであった。とりわけ、坂本は、ゲランのアカ

デミーをやめてからは、自然を求めてポルト・ド・ジャンティ郊外やノアジー、グルネーなど郊外の村々に頻繁に写生に出かけた⁽⁴⁴⁾。それは、後述するように、ブルターニュ地方にまで及んだが、そうした写生のために歩くということは、坂本にとってアカデミーで学ぶことよりも多くのことを学び取ることの出来るものであった。

「画家として歩く」ということのもう一つの意味は、古今の画家たちが住んでいた場所や彼らが描いた絵の場所を訪れて、画家として追体験するということである。坂本は、フランス滞在が1年になろうとした1922年7月21日にバルビゾンを訪ね、ジャン＝フランソワ・ミレーの家を訪れている。次いで同年8月17日にはエラニーにピサロ夫人を訪ね、ピサロの遺作を見せてもらっている。そしてその翌日には、フィンセント・ファン・ゴッホの終焉の地となったオーヴェル・シュール・オワーズを訪ねている。なお、1923年1月16日にも、坂本は正宗得三郎、石井柏亭、坂田一男らとオーヴェル・シュール・オワーズに、同地でゴッホの担当医であったガッシュの家を訪ねているが、そのときの坂本について、石井は日記の中で「坂本君はよく写生に出たり釣りに出たりするので近郊の地理をよく知って居る」「道々坂本君は『ここをヴラマンクが画いて居る、此二またの道を』などと指し」たと記している⁽⁴⁵⁾。石井のこのエピソードは、坂本が写生や釣りによく出かけていて、またその結果として地理に詳しいことが交流のあった日本人画家たちによく知られていたことを裏打ちするとともに、画家の絵とそれを描いた場所について坂本が自分の目で実地に確かめていたであろうことを物語るものとなっている。石井は坂本の言葉に続いて誰かが「セザンヌの画いた首くくりの家、あれはもう無いさうだ」と言ったと記しているが⁽⁴⁶⁾、この記述からはその誰かはセザンヌの描いた「首くくりの家」が無くなっているかどうかを実際に確認してはいない。この違いは大きいであろう。この点は、絵画手法において写実を重視した坂本繁二郎という画家を理解することにもつながってくるものであると思われる。

以上のように、坂本にとって「歩く」ということは単に生活上の必要というだけではなく、フランス内外の作家や彼らの描いた絵画の理解のために不可欠の行為であった。坂本にとって「歩くこと」は「見ること」であった。そして、フランスの自然を前にしたとき、「歩くこと」は自然に「触れる」そして「感じる」ことを意味するものでもあったのである。

5. フランスの自然

坂本は、パリに到着して20日ほど経った10月6日、日本に向けて次のような短い文章を寄せている。

巴里は意外な程きたないところもあります。恐らくセーヌ川の水程きたない川も外に又とないでせう、胸がわるくなる程ひどいものです、しかし郊外には素的な景色があります、青草原ののびのびしたところも方々にあり山羊や牛鶯鳥の類が自由に遊んで居ます、其間にぼつぼつとある仏国式田舎家はたまらぬものです⁽⁴⁷⁾。

ここには坂本の「フランス認識」の基本形ともいべき枠組みをみることができる。すなわち、「パリと郊外」「パリと田舎」という二項対立的な認識枠組みであり、それは後には「パリとブルターニュ」のように「パリと地方」といったものに広がっていくが、その対立軸としては「人工と自然」が挙げられると思われる。すなわち、フランスの首都であるパリは、19世紀以降、近代都市として発展した大都会であり、エッフェル塔に代表されるように、近代科学の粋を集めた人工物にあふれたところであった。クロード・モネがサン・ラザール駅で蒸気を噴き上げる列車を描いたことはよく知られているが、鉄道や自動車もまた近代を象徴するものであった。しかし、坂本は鉄道や自動車について、「若し自動車や電車などの騒音がなかったならば、巴里はも少しずつよいところになるでせうが自動車等の響丈は一寸閉口です。石だたみと周囲の家の高いのとで反響するその騒音丈は全くのぶちこはしになってゐます。馬車は馬の足音が調子がよいからじゃまになりませんが、この自動車の響はひどいものです」と記しており⁽⁴⁸⁾、近代の象徴が生み出す「人工的な音」は坂本にとっては「騒音」以外の何物でもなかった。パリはそうした「近代」にあふれた都市であった。

それに対して、パリ郊外は自然が豊かに残っているところであった。郊外の建物は古い「苔じみた」ものばかりで、それは坂本に落ち着きを与えるとともに、郊外はパリと違って人口が少ないこともあって「自然に人の心ものびのびして居り何処の村でも古蹟か何かのやう」であった⁽⁴⁹⁾。また、坂本が歩いたセヌ川やマルヌ川の川岸には「大抵二三十間幅ぐらゐの草原が其兩岸につづいて」いて、それらは坂本にとって「実に結構な公園以上の楽天地」であった⁽⁵⁰⁾。先述の釣りの風景はそうした郊外での一場面であり、まさにパリ郊外はそこに住む人間の顔から陰しさが消えるほどのびのびしたところであった。

しかしながら、坂本はフランスの自然に対して手放しの賛辞を送ったわけではない。むしろ、日本の自然と比較して「物足りなさ」を感じた。坂本は次のように記している。

今日まで僕は不思議と此国土の感じに物足らぬものが一つあります。それは事毎に神秘性の欠けてゐることで、土質にも立樹にも草花の如きものでも其等の自然に魅力がかわいてゐます。美しさがすべて菓子か友染式です、趣味はあるが驚嘆がありません。由来仏国には昔から哲学らしい哲学がないとは某学者の説に聞きましたが或はさうかもしれない、此土地の感情に養はるる人の性質が自然に明るくなるのは当然でせう—仏国は美と科学とを調和させることを誇としてゐるさうですが、全くここでの美の展開は実に合理的で事によっては其道筋が余り見え透いて微笑されることがあります⁽⁵¹⁾。

また、後の回想の中では次のように記している。

パリは文字通り花の都でした。ところがこの花ににおいがいいのです。月も輝き、雪も降ります。ところが単なる天然現象であって、人の心に語りかける何かがかみ取れないのです。特に季節感が希薄だと思いました。春から十分に夏が来ないまま秋になります。夏がないのはし

のぎやすいようですが、自然が思う存分生命力を発揮する夏があってこそ、春や秋の味わいが生きてきます⁽⁵²⁾。

当たり前のことではあるが、坂本にとって、フランスの自然は日本の自然とは異なるものであった。それはとくに四季の移り変わりの希薄さに典型的に現れていた。とりわけ、坂本は九州は筑後地方の久留米の出身であった。日本とフランスの「夏」の現れにその大きな違いを感じたのは、九州出身の坂本ならではのことであったであろう。しかし、さらに坂本が目にしたのは、自然と人間との関わり方であった。日本において、自然は単なる科学的観察の対象ではなく、合理的理解に留まるものでもなかった。坂本にとって、日本の自然は「人工的な色彩」がなく、「表面単調のやうである」が、「しっとりと溢るる如き慈味を湛えた」ものであった⁽⁵³⁾。それは文字通りの自然の美しさを備えたものであり、人間の生活と一体化したものであった。坂本は「日本と云ふ土地の生存を改めて感謝せずには居られぬ、日本人が大凡生れながらにして自然詩人である事の偶然でないのを知った」と記している⁽⁵⁴⁾。しかし、フランスの自然は単なる「天然現象」でしかなかった。「天然現象」というその言葉そのものが科学的であり物理的である。すなわち、フランスにおいて自然は合理的に理解されるべき対象でしかなかった。坂本は「日月の光も仏国にありては極めて詩味に欠けて居る、巴里の月などと云ふとなんとなく美しいものに思はれるが、実は下界と交渉のうすい忘れられたやうに只空に在る」と記し、フランスを「人工本位の社会」とする一方で、日本を「自然本位」とするのである⁽⁵⁵⁾。少なくとも坂本はフランスおよび日本の自然をそのように理解した。そして、フランスの自然は坂本が求める自然ではなかった。坂本は渡仏前にすでに洋画家として日本人的あるいは東洋人独特の内的な深みを油絵で盛り上げることを目指していた。先述の通り、坂本が渡仏を決意したのは「油彩の伝統を生み出した本場で、身も心も浸りつけ、そこに何を見出すか、仕事に目標に信念に、とにかく否定にしろ肯定にしろ、一見する価値がある」と友人に勧められたからであった。坂本が自らの身体で感じたフランスの自然には「内的な深み」はなかった。

帰国後、坂本はまっすぐに郷里の久留米に帰る。そして、久留米の郊外にあった筑後川放水路の雲を描く（「放水路の雲」[1924年]）。それは坂本にとって「天然現象」としての雲を描いたものではなく、「潤いのある自然」の風景としての雲を描いたものであった。さらに晩年の坂本は「月」（例えば、「月」[1966年]や「櫃の月」[1967年]、「八女の月」[1969年]など）を重要なテーマとして「幽玄の世界」を描くことになるが、その一連の作品こそ、「フランス体験」から長い年月を経て坂本が到達した一つの境地を示すものとなったのである。

6. ブルターニュ

フランス滞在中、坂本はブルターニュ地方を5回訪れている。ブルターニュはフランス西北部に位置する半島である。歴史的には、かつての王国、公国としてフランス王国から独立した国家を形成していたが、1532年、ヴァロワ・アングレーム朝のフランソワ1世による併合により、フラン

ス王国の一部となる。文化的には、ケルト系の文化が残る地域であり、とりわけバス・ブルターニュと呼ばれるブルターニュ半島の西半分の地域は言語的にはフランス語圏ではなく、ケルト系のブレイス語が話されていたことでよく知られている。

坂本がなぜブルターニュに関心を持ったか、その直接の理由は不明であるが、黒田清輝や安井曾太郎、黒田重太郎など、坂本よりも早い段階でブルターニュを訪れた日本人画家はいたのであり、とりわけ黒田重太郎は1917年7月から、同じく画家の足立源一郎とともにブルターニュ地方西部のフィステール地方に2か月滞在し、『フィステールの二ヶ月』という文章を1920年に発表している⁽⁵⁶⁾。坂本は黒田重太郎と交流があった。日記によれば、坂本が地図でブルターニュの地勢を調べ始めるのが1922年6月26日のことであり、坂本はその1か月半ほど前の5月16日にルノワールの展覧会で黒田と会っている。ただ、この時の出会いが坂本のブルターニュ行きのきっかけとなったかどうかははっきりとはしないが、坂本がブルターニュを知るのは黒田重太郎を通してと考えることには無理がないように思われる。しかし、坂本が実際にブルターニュを訪れるのは1923年3月2日のことであり、その時から1年近く後のことであった。そして、坂本はそれからわずか4か月ほどの間に5回もブルターニュを訪れることになるのである。具体的な日程と主な訪問地は次の通りである。

- 第1回 3月2日～3月7日 カンペール、ボン・ラベ
- 第2回 3月10日～3月17日 カンペルレ
- 第3回 3月28日～3月31日 ゲランド、ル・クロワジック
- 第4回 4月10日～5月2日 ナント、サン・ナゼール、ル・クロワジック
- 第5回 6月6日～7月9日 ヴァンヌ、キブロン

坂本は「画作難」と題する文章を発表しているが、それは、ブルターニュでの絵画制作のエピソードを記したものである。その冒頭に、坂本は、冬の寒さが緩み始めた頃、人々が籠から解放されるように郊外へと向かって飛出し、「自分もやっと独で汽車にもどうやら乗れるやうになったので、もう矢も楯もたまらず巴里から逃るやうに仏国の西海岸クロワジックに向った」と記しているが、それは坂本にとっては「全く久々振りに蘇生するやうな心持がした」瞬間であった⁽⁵⁷⁾。引用文中の「もう矢も楯もたまらず巴里から逃るやうに」という表現や「全く久々振りに蘇生するやうな心持がした」という表現は、近代都市パリでの生活に息苦しさを覚えていた坂本の、自然を求めて地方へと向かう素直な気持ちが表現されたものである。後に、坂本は「好きな地方はブルターニュの海岸です」と記し、絵画制作の「七つ道具」と「釣り道具」を抱えて田園をさまよい、絵を描き、釣りを楽しんだ⁽⁵⁸⁾。坂本にとって、ブルターニュは画題が豊かなところで、「道端にひなたぼっこしている老婆やありふれたいな風景、さりげない少女の振る舞いなど画心をそそられるものばかり」であった⁽⁵⁹⁾。

画題という点では、坂本は帰国後から馬をテーマに作画するようになる。この点について、坂本は「放牧場」と題した短文に「関東方面では牛に興味を引かれたが九州では馬がよく見える」と記し⁽⁶⁰⁾、帰国後、九州の久留米そして八女に住んだ坂本は馬に魅かれていくのであるが、坂本が馬

に魅かれたのは必ずしも帰国後ではない。坂本は、「三毛の馬」と題する短文で次のように記している。

ブルターニュ地方の農場の馬の群れの中に、三毛の馬が一匹混ってをりました。

その馬は、顔が赤褐色、身体が灰色、鬣や尾が真黒、恰度お面を冠った様な感じで、美事な調和に思はず目を瞠ったものです。草原を走り廻る数匹の馬の中で、その馬だけが飛び放れて眼につくのです。決して良い馬といふ訳ではありません。コントラストの微妙な美しさです⁽⁶¹⁾。

この「三毛馬」のことを坂本は帰国後も忘れることができず、「三毛馬」がいると聞くと遠路を厭わず訪ねたが、どれも期待はずれでがっかりしたと回想している⁽⁶²⁾。また、「馬」という短文では「馬の色」について馬の色が「よく見るとずい分いろいろで、空の光や、周囲の事情で黒毛も青く光り緑と輝く」と記しているが⁽⁶³⁾、馬の絵にエメラルド・グリーンを印象的に用いて坂本が描いた絵が「放牧三馬」（1932年）である。坂本は、滞仏中に描いた「帽子を持てる女」（1923年）に代表されるように、エメラルド・グリーンを効果的に用いた絵を描くようになるが、『『巴里附近の春に就いて』』の中で「仏蘭西特有の水色の空が大変綺麗でした」と記しており⁽⁶⁴⁾、この印象的な「水色」がやがて坂本の絵を特徴づけるエメラルド・グリーンになっていったのかもしれない。その意味で「放牧三馬」は坂本のフランス体験とブルターニュ体験が融合して描きあげられた作品であるということができよう。

おわりに

以上、坂本のフランス体験についてみてきた。この3年に及ぶ「フランス体験」は坂本にとってどのような意味を持ったのであろうか。

第1に、自然について、フランスと比較してあらためて日本の自然を評価したことである。坂本にとって、フランスの自然は「乾いた自然」であり、「人工物」に満ちた自然であった。それは科学の対象ではあったが、人間と一体化したものではなかった。それに対して、日本の自然は「潤いのある自然」であり、文字通りの「自然」に満ちたものであった。そして、「潤いのある自然」は「田舎」にこそあるものであり、坂本にとっては郷里にこそ豊かにあるものであった。この坂本の自然観は帰国後に郷里の風景を描いた「放水路の雲」などに表現されることになるであろう。

第2に、絵画の技法やイズムを追いかけることの問題点を認識したことである。坂本はフランス滞在中、自らの足でルーヴル美術館をはじめとする美術館や、サロン・ドトヌヌやアンデパンダン展などの展覧会を訪れ、古今の大家の作品や当時の最新の絵画理論を反映した作品に触れた。坂本にとっては、立体派や未来派といった絵画理論は「根本的意義」から外れていると思われた。すなわち、そうした作品には「生きた人間性」が欠けていると坂本には思われたのであった⁽⁶⁵⁾。そして、坂本は、日本の芸術がこれから進むべき道は「立派な力ある体格に深い人間を植付ける事」で

なければならず、「内と外が結合した確固とした人間に密接な芸術を建設」しなければならないと考えたのであった⁽⁶⁶⁾。

第3に、坂本はフランス滞在を通じて「自分自身を知った」ということである。フランス時代の坂本について、美術評論家の嘉門安雄は「パリを知り、フランスの絵画の呼吸にじかに接することによって自己を発見」し、「他の多くの日本人画家のようにパリから何かを伝来した人ではなくして、パリで改めて自己を知った人なのである」と評している⁽⁶⁷⁾。ここで嘉門のいう坂本の「自己」とは「日本人としての自己」であるといえるであろう。そしてそれは、パリと同様の近代都市を目指した東京を本拠地とする当時の日本洋画界でフランスの最新の絵画技法やイズムを待ちわびる日本の洋画家たちとは異なる「日本人としての自己」であった。

以上を要約して端的に言えば、フランス留学を通して坂本繁二郎は坂本繁二郎になったのである。

註

- (1) 坂本繁二郎についてのまとまった伝記としては、次の文献を参照。河北倫明、『坂本繁二郎』（第2版）、中央公論美術出版、1977年。谷口治達、『坂本繁二郎の道』、求龍堂、1981年。
坂本の遺した自伝と文章については次の文献を参照。坂本繁二郎、『私の絵 私の心』、日本経済新聞社、1969年（以下、『私の絵』と略す）。坂本繁二郎、『坂本繁二郎文集』、中央公論社、1956年（以下、『文集』と略す）。今西菊松編、『坂本繁二郎夜話』、1960年（以下、『夜話』と略す）。なお、雑誌では、『みづゑ』536号（1950年）、『西部美術』4号（1947年）、岸田勉編著、『近代の美術 21 坂本繁二郎』、至文堂、1974年、はそれぞれ坂本繁二郎特集号である。また、図録では『石橋美術館開館50周年記念 坂本繁二郎展』（2006年）が最新のものである。
- (2) いわゆる「筑後画壇」については、次の文献を参照。植野健造、「序論 筑後洋画の系譜」、『青木繁・坂本繁二郎生誕100年記念 筑後洋画の系譜』、2003年、8-15頁。拙稿、「筑後洋画ゆかりの地を訪ねて—青木繁と坂本繁二郎を中心に—」、『宮城学院女子大学研究論文集』119号、2014年。
- (3) いわゆる「フランス体験」については、次の文献を参照。三浦信孝編、『近代日本と仏蘭西—10人のフランス体験』、大修館書店、2004年。貝塚健、「パリと日本人洋画家たち 1900-1945」、『Paris、パリ、巴里—日本人が描く1900-1945』、2013年、所収、9-24頁。林洋子編、『ライブラリー・日本人のフランス体験 第12巻 美術家のフランス体験Ⅱ—黄金の1920年代』、柏書房、2010年。
- (4) 坂本と青木の関係に関しては、次の文献を参照。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—』、福岡ユネスコ協会、1986年。同、『青木繁と坂本繁二郎 「能面」は語る』、丸善、1995年。松本清張、『私論 青木繁と坂本繁二郎』、新潮社、1982年。なお、松本は同書（176頁）において次のように結論づけている。「青木繁と坂本繁二郎とを比較しての結論をおおざっぱに言えば、青木繁は日本美術史上に必要にして不可欠だが、坂本繁二郎は日本美術史上から落ちてでもなんの影響もない」。しかし、これは、そのタイトルにあるとおり、あくまでも松本の「私論」に過ぎず、筆者のとり立場ではない。その反対に、竹藤は『青木繁と坂本繁二郎 「能面」は語る』で次のように記している。「坂本が最晩年に月を描くに至るに及んで、日本美の系譜者として日本美術史上、坂本の名は逸すべからざるものであることを識る」（7頁）。筆者はこの竹藤と同じ認識を持つことを明記しておく。
- (5) 森三美については、図録『筑後洋画の先覚 森三美』（1997年）所収の次の文献を参照。橋富博喜、「森三美の

生涯と画業」、5-12頁。植野健造、「森三美と青木繁、坂本繁二郎」、13-18頁。なお、坂本は森について、「森先生が洋画家であった事が、私を洋画家に決定づけたのでした」（『夜話』、87-88頁）、「私もこの森先生に会わなければ、九州の一隅で絵描きとしてでなく過ごしたことでしょう」（『私の絵』、19頁）と記しているように、坂本の森との出会いは運命的であった。

- (6) 青木はこの布良海岸への写生旅行がきっかけで、現在、重要文化財に指定されている「海の幸」を描くことになる。なお、青木と福田たねの間に生まれたのが尺八奏者の福田蘭童であり、その子がハナ肇とクレージーキャッツのメンバーでピアニストであった石橋エータローである。筆者は、この青木、福田、石橋の親子3代について、NHKで放映された「ぐるっと海道3万キロ 『海の幸』の生まれた浜 房州布良、三代の訪問者」という、ピアニストであった石橋エータローがピアノの弾き語りで福田蘭童との思い出を語るという興味深い番組があったことを、「青木繁旧居保存会」の荒木康博会長からうかがった。記して、感謝申し上げる。なお、同番組をダビングしたものが、現在、荒木氏の尽力により「青木繁旧居保存会」で保管され、閲覧に供されている。
- (7) 谷口、前掲書、91頁。
- (8) 夏目漱石、「文展と芸術」、『漱石全集』第11巻所収、岩波書店、1966年、417-418頁。
- (9) 坂本、『私の絵』、69頁。
- (10) 坂本、「二年かかった『牛』」、『文集』所収、160-161頁。
- (11) 坂本、『私の絵』、69頁。
- (12) 同前。
- (13) 坂本の動向について本稿に示す年月日は前掲図録『石橋美術館開館50周年記念 坂本繁二郎展』に掲載された尾籠恵子編「坂本繁二郎滞欧期旅程一覧」（214-223頁）に基づいている。これは坂本の『滞欧日記』7冊を一部活字化したものである。
- (14) 小山敬三、「恩師シャルル・ゲランの思出」、図録『フランス絵画展覧会』所収、3頁。但し、小山はゲランの日本人弟子のなかに坂本の名を挙げてはいない。なお、馬越については、久万美術館学芸員の神野祐太氏から御教示を得た。記して、感謝申し上げる。
- (15) 坂本、『夜話』、10頁。
- (16) 坂本がアカデミーをやめるきっかけとなった「事件」については、坂本、『私の絵』、72-73頁。および坂本、『夜話』、10-11頁。
- (17) 黒田重太郎、『ゲランの印象』、日本美術学院、1922年、56-57頁。
- (18) 小山、前掲論文、4頁。
- (19) 同前。
- (20) 同前。
- (21) 馬越舛太郎、「ドラクロアの絵の思出」、『美術新論』第5巻第9号、1930年、58頁。なお、本資料については久万美術館学芸員の神野祐太氏から御提供いただいた。記して、感謝申し上げる。
- (22) 坂本、『夜話』、10頁。
- (23) 坂本、「之からの道」、『文集』所収、189頁。なお、坂本は、フランス滞在中に「『日本はどうしてやたらに西洋のまねをしたがるのか』と向こうの人に注意されたこともありました」とも記している（『私の絵』、80頁）。
- (24) 碓伊之助、「坂本繁二郎氏への手紙」、『みづゑ』536号所収、1950年、66頁。
- (25) 例えば、坂本、『私の絵』、76頁。

- (26) 坂本、「雑感」、『文集』所収、179 頁。
- (27) 坂本、「仏国の作品を見る」、『文集』所収、149 頁。
- (28) 同前。
- (29) 同前、149-151 頁。
- (30) 同前、151 頁。

なお、この 1920 年の展覧会については、次の文献を参照。宮崎克己、『西洋絵画の到来 日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』、日本経済新聞出版社、2007 年、217-224 頁。

また、この展覧会に展示されたフランス絵画に関する批評のうち、坂本と同様の批判を展開したのが岸田劉生である。参考までに、岸田が『白樺』（第 11 年 10 月号、1920 年、127-131 頁）に掲載した「六號にて」と題する文章において記している該当箇所を抜粋する。

美術院で谷中に催した西洋近代の大家の作を見たがどれにもあまり引かれなかった。いくらセザンヌのものでも。ああいふ、簡単なエスキースでは人に迫る力はない。(127 頁)

ルノアルは甘いものだと思った。画に芯がない。近代人にでもロートレックには芯がある。しかし、ルノアルには芯らしい芯がない。中心へ行くと、綿をつかまされた様な気がする。美しい美がない。(127 頁)

兎に角、谷中の展覧会を見て感じた事は、日本の美術界に権威のないといふ事であった。しっかり、己れの立場に立って、ものを見る人がゐない。西洋の近代のものなら何でも偉大だと頭からきめ込んでかかっている。(127-8 頁)

話がそれだが、その他の谷中の展覧会のものは問題にならぬ。マネのものはさすがにきれいだが、あれが唯一の美では困る。シスリー？ドガ俱につまらない。最も小品のスケッチだったが、大作でもたいした事はあるまい。何しろ、あの中でセザンヌは別だが近代のものは皆、深い気持といふ事を忘れ過ぎてゐる。悦楽も芸術の一境ではあるが唯一のなくてはならぬものではない。もう一つ深い域があつての上でなくてはならない、そのなくてはならぬものを置き忘れたのが近代人である。(129 頁)

- (31) 坂本、「巴里通信 (B)」、『文集』所収、173-174 頁。
- (32) 坂本、前掲「之からの道」、『文集』、189-190 頁。
- (33) 同前、189 頁。
- (34) 同前、190 頁。
- (35) 坂本、前掲「巴里通信 (B)」、174 頁。
- (36) 坂本、前掲「雑感」、180 頁。
- (37) 坂本、『私の絵』、75 頁。
- (38) 石橋美術館に保管されているパリの地図に書き込まれている。坂本の滞仏期資料の閲覧については、石橋美術館学芸課の伊藤絵里子氏にお世話になった。記して、感謝申し上げる。
- (39) 坂本がフランスに持参した釣竿は、現在、八女市立図書館に展示されている。この件に関しては、八女在住の画家である杉山洋氏から御教示を得た。ここに記して、感謝申し上げる。
- (40) 坂本、『私の絵』、77 頁。

- (41) 同前、73 頁。
- (42) 坂本、前掲「巴里通信 (B)」、170 頁。
- (43) 坂本、『私の絵』、74 頁。
- (44) こうしたパリ郊外を描いた作品に、「ヴィラ・クラマルト」(1922 年)や「ヴィラ・グルネー」(1922 年)、「ポルテ・シャンチー」(1922 年)などがある。
- (45) 石井柏亭、「巴里日抄」、『滞欧手記』所収、449 頁。本稿では、林前掲書所収のものを利用した。
- (46) 同前。
- (47) 坂本、「巴里通信 (A)」、『文集』所収、166 頁。
- (48) 坂本、「巴里通信 (B)」、177 頁。
- (49) 同前、169 頁。
- (50) 同前。
- (51) 同前、171 頁。
- (52) 坂本、『私の絵』、79 頁。
- (53) 坂本、前掲「雑感」、181 頁。
- (54) 同前、182 頁。
- (55) 同前。
- (56) 黒田重太郎、『フィニステールの二ヶ月』、1920 年、林前掲書所収、37-180 頁。
- (57) 坂本、「画作難」、『文集』所収、192 頁。
- (58) 坂本、『私の絵』、76-77 頁。坂本がブルターニュを何度も訪ねた理由の一つにはやはり釣りがあったであろう。石橋美術館に保管されているカンパールの地図をみると、カンパールからボン・ラベを経て南に下った沿岸部にあるギルヴィネクのところに「鱈がとれる」という書き込みがある。
- (59) 坂本、『私の絵』、77 頁。なお、ブルターニュを題材にしたものに、「ヴァンス風景」「ヴァンス郊外」や、「ブルターニュ」(いずれも 1923 年)と題する 2 枚の絵などがある。
- (60) 坂本、「放牧場」、『文集』所収、207 頁。
- (61) 坂本、『夜話』、86 頁。
- なお、石橋美術館には坂本の滞仏時代の蔵書として、1825 年に出版された *Anatomie du cheval Ostéologie et myologie* と題する、画家の Hector Reverchon という人物による馬の詳細な骨格図をまとめたものが所蔵されている。このことは、坂本がすでに滞仏時代に馬に関心を持っていたことを示す傍証と言えるであろう。
- (62) 同前。
- (63) 坂本、「馬」、『文集』所収、284 頁。
- (64) 坂本、『「巴里附近の春」に就いて』、『文集』所収、167 頁。
- (65) 坂本、前掲「之からの道」、190 頁。
- (66) 同前。
- (67) 嘉門安雄、「フランス時代の坂本繁二郎」、『西日本新聞』(昭和 45 年 1 月 7 日付)。

Hanjirou SAKAMOTO and his “French Experience” in 1920s

IMABAYASHI Naoki

Hanjirou SAKAMOTO was a European-style painter. He was born in 1882 in Kurume City of Fukuoka Prefecture in Kyusyu.

He learned painting, first in Kurume and next in Tokyo. At his Tokyo era for 20 years, he painted many pictures of cows and tried a painting in the way of French Impressionism. In 1921, 39 years old SAKAMOTO decided to go to France to learn French Modern Painting.

He lived in Paris from 1921 to 1924. During his Paris era, he visited the Louvre Museum many times and he painted many landscapes in the suburbs of Paris. He also visited French regions, especially Brittany.

This paper focuses on SAKAMOTO’s “French Experience”. What did he learn there? How significant is it for him?

The findings in this analysis are as follows:

- 1) SAKAMOTO understood the differences of nature between France and Japan. The nature of France was “artificial”, but that of Japan was “natural” for SAKAMOTO. This understanding led him to paint Japanese landscapes.
- 2) SAKAMOTO understood the limits of French Modern Painting. It was too modern and too artificial for SAKAMOTO. He thought that it was not suitable to paint nature. So he pursued his original style of painting.