



Title	ゾラ『ナナ』と絵画における自然主義：マネとジェルヴェクスを中心に
Author(s)	高橋, 愛
Citation	Gallia. 2012, 51, p. 21-30
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/24301
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ゾラ『ナナ』と絵画における自然主義 —— マネとジェルヴェクスを中心に ——

高橋 愛

『ルーゴン・マッカーール叢書』*Les Rougon-Macquart* (1871-1893) をめぐるエミール・ゾラの文学活動は、その前半において美術批評の執筆と並行してなされ、小説家とエドゥアール・マネ (1832-1883)、印象派画家たちとの関係を通して、文学や美術には新しい視界が開かれた。彼らの共同戦線に翳りが見えたのは1870年代末である。1879年7月に、ゾラは『ヨーロッパ通信』において印象派画家たちへの評価を留保し、アレクサンドル・カバネル (1823-1889) の弟子であるジュール・バステイアン＝ルパーージュ (1848-1884) やアンリ・ジェルヴェクス (1852-1929) に期待を寄せる。そして、翌年6月の『ヴォルテール』紙の記事の中で「〔印象派の〕グループの誰一人として新しい定式を力強く決定的には確立していない¹⁾」と書き、美術批評家としての実質的な活動を終える。

この1880年に書かれた論文の題名が「サロンにおける自然主義」であったことは、きわめて示唆的である。その内容からも、ゾラは文学の領域で標榜していた「自然主義」と結びつく絵画を期待し、新しい確固たる表現の誕生によって、現代的な情景に対するそれぞれの画家独自の見方がキャンパス上に明示されるのを願っていたように思われる。1881年以降の沈黙は、彼のそうした思いが満たされていなかったことを明かすだろう。本稿では、この活動の幕引きをした頃にゾラが書いた『ナナ』*Nana* (1880) を取り上げて、小説の描写からマネやカバネルに対する作者の意識を探り出す。そして、これまで深く議論されることのなかったゾラとジェルヴェクスの交流に注目し、そこから浮かび上がる文学と絵画の関係を論じていきたい。

1. マネの《ナナ》とジェルヴェクスの《ローラ》

ゾラが『居酒屋』*L'Assommoir* (1877) で創造した登場人物ナナによって、文学と絵画との間に新しい相関性が生まれたのは、よく知られる。今日、真先に思い出されるのはマネの《ナナ》*Nana* (1877年、ハンブルグ、クンストハレ) 【図1】だが、この絵が小説『ナナ』の書かれる前に制作されたことから、マネのタブローの構想に対するゾラの影響のほどは広範に議論されてきた。近年、吉田典子氏が詳細に論じたように、小説の描写を忠実にたどるならば、『居酒屋』の中で「小

* 本稿は、日本学術振興会学術研究費補助金（若手研究B 課題番号22720131）の交付による研究成果の一部である。

1) Emile Zola, «Le Naturalisme au Salon», in *Ecrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, Collection «tel», 1991, p. 422.

な雌鳥」と呼ばれるナナの身体的特徴や、他者の視線を意識しながら行われる身繕い、肉体的な魅力を人前で誇示する様子は、明らかにマネの《ナナ》に受け継がれており、絵の中の「植木鉢」や「鶴」、「蠟燭」は『居酒屋』のテキストと具体的な照応関係を生みだす²⁾。ゾラからマネへ継承された要素は少なくないと考えるべきだろう。1877年のサロン審査委員会において、全員一致による落選を決定された《ナナ》は、同年5月にパリのキャピュシーヌ大通りにあるジルー Girouxの店のショーウィンドーに飾られて大いに話題を呼んだ。鶴が描かれた壁を背景にして、高級下着だけを身につけて鏡の前に立ち、パフを右手に口紅を左手に持って化粧を楽しむ絵の中のナナは、娼婦としてのあらゆる象徴性を纏って鑑賞者に微笑んでいる。そして、この女性の後ろで置き去りにされている男性の存在によって、鑑賞者はその微笑みが「彼女の前に立つ誰にでも向けられる」束の間のものであり、彼女が「金銭的に依存しながらも男に対して優位に立つ」高級娼婦であることを知るのである³⁾。ゾラの筆によって、ナナは新たな毒々しさを帯びながら、1880年に書かれる小説の主演として颯爽と再登場することになるが、そこから生まれた同時代の絵画との新たな結びつきについては次章で検討することにした。

《ナナ》に続いて、1878年のサロンで落選したのがジェルヴェクスの《ローラ》*Rolla* (1878年、オルセー美術館)【図2】であった。同年4月20日から7月20日まで、この絵はショセ・ダンタン通りの商業的なスペースに展示され、《ナナ》のようにスキャンダルを引き起こす。アルフレッド・ド・ミュッセの作品に依拠し、娼婦マリオンの私的な空間を描いたジェルヴェクスは、親しく交流していたエドガー・ドガ (1834-1917) のアドバイスに従って、ベッドに横たわる裸婦の下に脱ぎ散らしたコルセットと男性の杖、シルクハットを提示した⁴⁾。女性の放埒さと男性の欲望を象徴的に表し、絵に強烈なインパクトを与えるこれらの隠喩は、ふたりの前夜の展開を暗示せずにはおかない。コルセットは作品の制作当時に下級娼婦たちが身につけていた廉価品のタイプであり、窓の外にはミュッセが描いた1830年代のパリではなく、オスマンに改造された後の都市の風景が映し出されている⁵⁾。つまり、この絵は文学上の一場面だけではなく、1878年当時のパリの風俗も表現しているのだ。ゾラが美術批評の中でジェルヴェクスに積極的に言及していたのは、まさにこの時期であった。サロンが拒否した《ローラ》の背徳性とゾラの小説世界は通底していたのである。

2) この問題については、次を参照。吉田典子「ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》—小説から絵画へ」『表現文化研究』第10巻第2号、神戸大学表現文化研究会、2010, pp. 199-220.

3) *Ibid.*, pp. 213-215.

4) ドガは制作中の《ローラ》を見て、ジェルヴェクスに「君の描いている女性はモデルではないのだ。彼女が脱ぎ捨てた衣服はどこにあるのだ？コルセットを床に置きたまえ！」と指示した。この絵がサロンで落選すると、ドガは「絵の中の女性が服を脱いだことがきちんと理解されたのだ」とジェルヴェクスに語ったという。Ambrose Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, Grasset*, 2008, p. 162.

5) Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven & London, Yale University Press, 1991, p. 82.

2. 『ナナ』と美術批評—マネとカバネルの間で

この状況において、ゾラが1878年から執筆したのが『ナナ』であった。小説の描写からは、当時の芸術動向に対する作者の考えが鮮やかな輪郭をもって浮かび上がる。1860年代からゾラが一貫して批判した芸術家は、当時のフランス画壇の重鎮で、美術学校の教授を務めるカバネルであったことを思い出そう。ゾラの言葉によれば、歴史画と裸体画を得意とするカバネルは「アカデミーの様式を刷新」し、「意地悪な女神たち」を「芳香を放つ、めかしこんだ魅惑的な女性」に変身させる。「白粉を振りかけられたヴィーナス」は「ガウン姿の高級娼婦」さながらであり、その肉体は「クリーム」を思わせる⁶⁾。ゾラは、カバネルが描く「ヴィーナス」を「高級娼婦」と同一視し、「化粧」を施したヴィーナスの姿が鑑賞者を「性的に挑発」して、「欺瞞に満ちている」と考えていた⁷⁾。

この点を考慮して、『ナナ』の第五章を読み直してみよう。舞台裏で、「金髪のヴィーナス」の出演準備をする主人公は、ゾラがカバネルの「ヴィーナス」に対して抱いていた意識を鮮明に映し出す。

裸体で演じる第三幕のために、ナナはとりわけ丁寧に腕や顔の化粧直しを始めた。〔…〕彼女は手にコールドクリームを取って、腕や顔に塗り、タオルの端を使って煉白粉をのぼしていた。一瞬、彼女は鏡に映る自分を見るのを止め、煉白粉を離すことなく、ちらりと殿下の方へ流し目を送り、微笑んでみせた。〔…〕ナナは白粉を顔にたたいていた。〔…〕再び顔を鏡に近づけると、指を壺に浸して紅を眼の下にさし、そっとこめかみの辺りまで伸ばしていった。〔…〕彼女が右目を閉じてマスカラを塗っているとき、〔ミュファ〕伯爵は自分が完全にナナに引き付けられているのを悟った。〔…〕彼女は指先で両唇に大きく紅を引いた。〔…〕カーテンの後ろに身を隠し、〔…〕ヴィーナス用の総タイトを身につけた⁸⁾。

楽屋にいる男性たちは、「白粉」をたたき、身体に「クリーム」を塗るナナに一樣に魅了される。本番に備える「高級娼婦」は、日々「強烈で甘美な匂いの立ち込める」舞台裏で化粧をし、「ヴィーナス」に変身するのだが、それはカバネルの絵画に対するゾラの批判を髣髴させるのである。さらには、ゾラが1876年のサロンの批評記事の中で「ヌードモデルの卑俗さを隠そうと、女性たちを「ヴィーナス」、「憂鬱」、「オダリスク」などと命名し、皆が騙される。〔…〕このような絵画において何とも腹立たしいのは、画家が懸命にモデルを美化し、理想化すること

6) Emile Zola, «Le Salon de 1875», in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, pp. 293-294.

7) Lisa Small, «Naissance de Vénus», in *Alexandre Cabanel 1823-1889 : la tradition du beau*, cat. exp. par Michel Hilaire, et al, Montpellier, Musée Fabre, Somogy éditions d'art, 2010, pp. 212-225.

8) Emile Zola, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterrand, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1961, pp. 1212-1215. 文中の日本語訳は執筆者による。

である⁹⁾」と書いたことも想起させるだろう。ゾラは、カバネルの目指す「理想の完成」とは、「神聖な規範に則ったデッサン」に基づいて「ヴィーナスの女性の体を配置」することであり、「白粉と紅白粉による〔モデルの〕化粧で成立する」と論じた¹⁰⁾。念入りなメイク・アップを施し、連日決められた順序で「金髪のヴィーナス」を演じるナナは、その定型化された美を象徴する存在である。そして、これ見よがしに男性たちの前で化粧をするこの女優は「ちらりと流し目を送って微笑んでみせる」娼婦でもあり、マネが描いた《ナナ》も二重写しにする。

カバネルの代表作《ヴィーナスの誕生》*La Naissance de Vénus* (1863、オルセー美術館)【図3】について、「ミルクの大河に浸された女神は魅力的なロレットのようだ¹¹⁾」と評したゾラは、モンマルトルの貧民街で育ち、美貌を売りものにして申し上がった主人公の演技についても次のように描いている。

〔ナナの〕全身が海の泡のように白く軽い織物の下から見えた。それは、髪の毛しか持たない、波間から生まれ出るヴィーナスだった。〔…〕ナナは腕を上げた。〔…〕彼女はたえず微笑んでいたが、それは色仕掛けで男を食物にする娼婦の鋭い微笑であった¹²⁾。

1863年のサロンは「ヴィーナスのサロン」と呼ばれ、問題のカバネルの作品だけではなく、ポール・ボードリーの《真珠と波》*Le Perle et la vague* (1862年、プラド美術館)やウジェーヌ・エマニュエル・アモリー＝デュヴァルの《ヴィーナスの誕生》*La Naissance de Vénus* (1862年、リール美術館)など、会場は「波間から生まれ出るヴィーナス」で溢れた。モデルは一樣に長い金髪を垂らし、腕を挙げ、蠱惑的な眼差しと微笑を見せる。歌や演技の素養がないナナが劇場に詰め掛ける人びとの心を掴むのは、こうした絵画上のヴィーナスに共通する特徴を受け継いで、舞台上でその肉体美を官能的に表現したからである。貧民窟から飛び出し、パリの花柳界で名を馳せる存在となる第二帝政の「金蠅」は、上流階級の人々の本質を見抜き、舞台に来る客を「あの間抜けども (ce tas d'imbéciles)¹³⁾」と呼ぶ。ナナに夢中になる人びとを描くことによって、ゾラはアカデミックな絵画の愛好者を間接的に再度批判したとすることができるだろう。

舞台を終えたナナに触れ、彼女の白粉の染みが自分の服に付着したことに気がつくジョルジュは、その粉の残余を見て「砂糖みたい」と呟く¹⁴⁾。この言葉こそ、マネの《ナナ》と、カバネルが描く「ヴィーナス」の両面を併せ持つ主人公の正体を象徴的に表しているのではないだろうか。ヴィーナスに扮するナナは、砂糖のように白く、甘美で、接する者を瞬間的に虜にする高級娼婦である。そして、

9) Emile Zola, «Le Salon de 1876», in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 342.

10) Emile Zola, «Nos peintures au Champ-de-Mars», in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 182.

11) *Idem.*

12) *Nana, op. cit.*, p. 1118.

13) *Ibid.*, p. 1166.

14) *Idem.*

その彼女に群がる大勢の姿は、ゾラが見てきた現実だったのである。

3. ジェルヴェクスの《ナナ》—ゾラとの齟齬

ゾラの『ナナ』と深い関わりを持つもうひとりの画家は、ジェルヴェクスである。ナナのモデルとなった高級娼婦のヴァルテス・ド・ラ・ビーニュはジェルヴェクスの愛人であり、画家は小説の準備をするゾラにこの女性を引き合わせて、小説家が主人公を作り上げていくうえでの重要な協力者となった。《ヴァルテス・ド・ラ・ビーニュ嬢》*Mlle Valtresse de la Bigne* (1879年、オルセー美術館)【図4】について、ゾラが1879年の「パリ便り」の中で「リラ色のドレスが木々の緑に非常に良く映えている¹⁵⁾」と絶賛していることから、この頃の彼らの友好的な関係がうかがえる。当時のゾラにとって、ジェルヴェクスはカバネルのアトリエで身につけた技術で「自然主義の仕事を遂行している」人物であり、その画業には特別な関心を寄せていた。

一方のジェルヴェクスにも、ゾラへの強い意識があった。そのことを表しているのが、《民事婚》*Le Mariage civil* (1881年、パリ19区市役所)【図5】である。結婚式の参列者の中で、マネ(軍人の後ろ)、ゾラ(女優ブランシュ・ピエルソンの隣、鼻眼鏡姿)、ジェルヴェクス(最前列、花嫁の後ろ)は一直線に配置され、キャンバスの右端にはナナのモデルであるヴァルテス・ド・ラ・ビーニュがおり、軍人の囁きを無視するように立って微笑している¹⁶⁾。マネ、ゾラ、ジェルヴェクスを取り囲む参列者はそれぞれの会話に夢中であり¹⁷⁾、その様子は、絵の主題を越えて、ゾラとマネが生み出したナナが人々の間で尽きることなく議論されたことも思い起こさせる。ナナによって強まったマネとゾラのつながりを思いつつ、その気運に乗ろうとする画家ジェルヴェクスの強い意志が感じられるのである。

ゾラとマネに対するジェルヴェクスの思いは、《ナナ》*Nana* (1880年、所在不明)【図6】にも凝縮されている。鏡の前に立つペチコート姿のナナとその着替えに立ち会う男性を表す図像の構造は、明らかに1877年のマネの作品を意識している。この主題に取り組んだことによって、ジェルヴェクスのゾラとマネに対する関心は十分に説明されているのだが、《ナナ》からは画家の慎重な配慮も透けてみえることに注意しなければならないだろう。先述のように、《ローラ》のキャンバスには印象的なコルセットと杖、シルクハットが描かれ、これらの小道具によって、マリオンは単なるモデルではなく「娼婦」を表象し、絵は多くの人々に記憶された。しかし、《ローラ》を経て《ナナ》を制作するジェルヴェクスは、サロン

15) Emile Zola, «Le Salon de 1879», in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 402.

16) ヴァルテス・ド・ラ・ビーニュはマネのモデルも務めている。1879年に制作された肖像画を大変気に入った彼女はマネに丁寧な礼状をしたためている。Manet, *inventeur du moderne*, cat. exp. par Stéphane Guégan et al., Musée d'Orsay, Gallimard, 2011, pp. 89-90.

17) 参列者の様子を通して、ジェルヴェクスは世間が「結婚の神聖さ」に対して抱いている幻想を皮肉った。この点については、次の論考を参照。Jean-Pierre Sanchez, «Un Mariage réaliste : Gervex et la critique du Salon de 1881», in *Henri Gervex, 1852-1929*, cat. exp. par Bruno Foucart et al., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Paris, Musée Carnavalet, et Nice, Musée des Beaux-Arts, 1992-1993, pp. 152-161. ゾラも『ナナ』の中で、ダグネとミュファ伯爵の娘の関係を描いて、上流階級の結婚を風刺したばかりであった。

から拒否される原因を生んだこうした露骨さに背を向けているのである。《ナナ》の制作過程にジェルヴェクスが残したデッサンを見ると、画家は当初、鏡の前に立つナナの近くにベッドを描き、絵の構成を検討している【図7】。しかし、最終的に、彼は乱れたベッドを描くことを止め、代わりにナナの着替えを手伝うメイドを加えて、全員が談笑する和やかな絵画世界を作り上げた。そこには、マネが1877年に表現したナナと男性との間のコミュニケーションの喪失もなければ、1880年にゾラが強調した「男を食い物にする」宿命の女ナナの姿もない。マネとゾラが共通して表現した娼婦を象徴する「化粧」も、ジェルヴェクスのキャンバスからは消し去られている。そして、何よりも奇妙なことに、豊かな肉体を誇る金髪のナナは、ジェルヴェクスによって、特徴のない身体を持つ褐色の髪的女性へと変貌しているのである。

ジェルヴェクスの《ナナ》をめぐるこうした側面に注目すると、画家を取り囲む当時の環境が浮かび上がってくる。まず、制作過程で消し去られたベッドであるが、ゾラの小説によって、「ナナのベッド」は彼の愛人ヴァルテス・ド・ラ・ビーニュを想起させる有名な品となってしまっていた。『ナナ』の準備中に、この女性の奢侈に流れる日常を細かく記録したゾラは、その寝室も綿密な描写を通じて小説の中で再現し、彼女の強い怒りを買っていたのである¹⁸⁾。先述のように、取材の労をとったのはジェルヴェクスであり、画家の彼にとって、愛人は大切なモデルでもあった。こうした事情によって、ジェルヴェクスが絵筆で「ナナのベッド」を再現することに躊躇したのは想像に難くない。さらに、ジェルヴェクスは「金髪のヴィーナス」をめぐるゾラの小説描写がカバネルの名作を揶揄していることも容易に読み取れたはずであり、彼がナナの金髪を褐色の髪に変更したことを考える時、この点を考慮するのは無意味ではないと思われる。先ほど確認したように、小説内では、「ヴィーナス」へ変身するためにナナが行う化粧の場面もカバネルへの批判に通じていたのである¹⁹⁾。

こうしたジェルヴェクスの作品を前にして、美術批評家ゾラの筆はさらに勢いを失ったのではないだろうか。確かに、1879年にジェルヴェクスが戸外に立つモデルの顔や衣装を念入りに描き、印象派の明るい色彩と筆触を用いて風景を描いたとき、ゾラはアカデミズムの最良の学徒に「自然主義」の影響が及んだことを喜んだ。描く主題が拡大したことは、ゾラの目には芸術上の大きな前進と映ったに違いないのである。しかし、美しい風景や現代的な女性、光の効果といった表現に満足し、あらゆる階層を破壊的に通り抜け、それでもなお独特な生命感を放出するナナを個性的に表現出来ないジェルヴェクスは、やはりゾラにとっては「新しい定式を決定的に実現できない」画家のひとりに過ぎないと悟らせるのに十分であったと思われる。「芸術作品とは、ある気質を通してみられた創造の片隅で

18) Werner Hofmann, *Nana : Mythos und Wirklichkeit*, Köln, M. Dumont Schauberg, 1973. 邦訳: ヴェルナー・ホーフマン『ナナ マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、パルコ出版局、1991, pp. 92-94.

19) ジェルヴェクスはゾラ家のサロンにも顔を出していたので、ゾラ本人から『ナナ』について聞く機会があったと思われる。

ある²⁰⁾」と述べたゾラが、マネの描く現代的な情景を緊張感の失われた形で再現するジェルヴェクスの作品に引き付けられたとは考えにくい。1880年にポルドーで開催された展覧会においても、ジェルヴェクスは、片胸を開けて新聞を読むヴァルテス・ド・ラ・ビーニュを描いた《読む若い娘》*Jeune Fille lisant* (1880年頃、ジュネーヴ、個人蔵)【図8】を《読むナナ》*Nana lisant*という題で展示している²¹⁾。しかし、モデルの肌の滑らかさが強調されるナナの肖像から美学上の新しさを見出すことは難しく、この作品においても、墮落した社会を人格化した「金蝨」の危険な要素は伝わって来ない。ナナをテーマにしたジェルヴェクスの作品から緊張感が漂うことは決してないのである。

『制作』*L'Œuvre* (1886)の草稿を繙くと、1885年頃のゾラにとって、ジェルヴェクスは「軟弱なブルジョワ好み的手法 (*un faire mou et bourgeois*)」に落ちついた「狡猾な (*rusé*)」画家に過ぎなくなっていたのがわかる²²⁾。カバネルの下で卓越した描写力を身につけ、アカデミズムと新しい潮流の両技法を折衷させようとしたジェルヴェクスは、1880年以降も画壇における地位を着実に高めていった。かつてのマネが扱ったテーマに取り組んで《オペラ座の仮面舞踏会》*Le Bal de l'Opéra* (1886年、パリ、個人蔵)【図9】を完成させる一方で、燃えるような金髪をたなびかせ、真っ白な裸体を波間に浮かばせて微笑むヴィーナスも描き、師カバネルへオマージュを捧げる²³⁾。1907年のサロンに出品されたジェルヴェクスの《ヴィーナスの誕生》*La Naissance de Vénus* (1896年頃、プチ・パレ美術館)【図10】がパリ市に買い上げられ、彼の華々しいキャリアを彩ったことは記憶されて良い。この作品こそ、ゾラの夢見た「絵画における自然主義」が、彼の死後もジェルヴェクスによっては決して実現されなかったことを証しているのである。

結論

本稿では、小説『ナナ』とマネ、ジェルヴェクスの芸術上の関わりをカバネルも視野に入れながら検討し、絵画における自然主義の行方と、ゾラが美術批評家としての活動に終止符を打った理由の一端を探ってきた。1868年からゾラが「自然主義者」と呼び続けたマネは1883年に亡くなり、印象派の画家たちは独自の絵画技法を各々の流儀で発展させようとする。彼らがキャンバス上に描き留めようとする瞬時性や視覚の純粋性は、フランス社会を活写し、その現実を抉り出すゾラの文学性とはますます相容れなくなるだろう。ジェルヴェクスの創造性は、「力強く決定的な」新しい定式を確立するものではなく、アカデミズムと自然主義の

20) Emile Zola, «Proudhon et Courbet», in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 44.

21) Henri Gervex, *1852-1929, op. cit.*, p. 147.

22) ゾラはジェルヴェクスをモデルとして『制作』のファージュロールを創造しており、引用した言葉でこの登場人物のイメージを明確にしている。Voir l'«Étude» de *L'Œuvre* par Henri Mitterrand, in *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IV, 1996, p. 1355 et p. 1358.

23) この二作品は、カバネルとマネがジェルヴェクスを支え続けた大切な画家であったことを表しているだろう。ジェルヴェクスがこれらの画家に抱き続けた変わらぬ敬意は、次の文献によって確認することができる。Henri Gervex, *Souvenirs*, Flammarion, 1924.

技法を折衷して、ゾラの想像とは異なる展開をみせた。期待を寄せていたもうひとりの画家バスティアン＝ルパージュは1884年に夭折する。自らの文学と同質の絵画を見出すのは、1880年代のゾラにとって非常に困難であり、「絵画における自然主義」の活路を開くことは、その後もついに出来なかったと考えることができるのである。

(法政大学専任講師)

【図版一覧】



図 1



図 2



図 3



図 4



图 5



图 6



图 7



图 8



图 9



图 10