

# 前田寛治と「横たわる裸婦」 —様式の展開と写実論との関連について—

竹氏倫子<sup>1</sup>

## Maeta Kanji and his "Reclining Nude": The relation between his style and his idea of *Shajitsu*

Tomoko TAKEUJI<sup>1</sup>

**要旨:** 前田寛治 (1896 - 1930) は、昭和初期の洋画界で重要な役割を果たした画家である。彼は留学先のフランスで、マルクス主義思想家・福本和夫の唯物論的思想の影響を受けるとともに、ギュスターヴ・クールベ (1819 - 1877) のリアリズムを知って共感を抱いた。その後、前田は写実を制作の信条とし、作品制作と画論執筆を通じて自らの写実論を深めていく。

本稿では、留学後半より制作が開始され、前田の後期の制作活動を代表する主題の一つとなった「横たわる裸婦」に注目し、画業におけるその意義を明らかにする。具体的には、個々の作品の制作背景や意図を検討することによって、多彩な様式展開の要因を探る。また、写実論との関連についても考察する。これらの作業によって、前田の「横たわる裸婦」が西洋絵画の単なる受容ではなく、彼の写実論の実践の場として制作されていたことを検証する。

**キーワード:** 前田寛治、日本近代洋画、横たわる裸婦、写実、ギュスターヴ・クールベ、リアリズム

**Summary:** Maeta Kanji (1896-1930) was one of the prominent Western-style painters in the early Showa period. During his stay in France (1923-25), Maeta was influenced strongly by the Japanese communist Fukumoto Kazuo (1894-1983) and the painter Gustave Courbet (1819-1877). Fukumoto told him about materialism and Marxism. Later on, Maeta would come to appreciate the realism of Courbet, and began to learn more about him. After returning to Japan, he made an effort to promulgate *Shajitsu*, or realism, in painting.

Maeta's *Shajitsu* was initially based on Courbet's materialism and realism, but it gradually transformed into his own, unique *Shajitsu*. He manifested his own *Shajitsu* in his paintings. He also discussed it in his writings.

This paper discusses Maeta's various oil paintings, with a "reclining nude" as their motif. Since the Renaissance in Europe, the "reclining nude" has been a well-known motif in paintings. A great number of artists have used this motif. Maeta started using this motif in late 1924, and the theme became typical of his later works. The author emphasizes the significance of the "reclining nude" motif in this essay.

This study examines the backgrounds and purposes of the respective paintings of Maeta's "Reclining Nude" works. By doing so, the author tries to prove the reason why Maeta changed his style of painting frequently. The paper sheds light on the relation between the style of the "Reclining Nude" and Maeta's idea of *Shajitsu*. In conclusion, this essay verifies that Maeta's paintings of the "Reclining Nude" and later works were done in order to practice his idea of *Shajitsu*.

**Keywords:** Maeta Kanji, Modern Japanese Western-style Painting, reclining nude, *Shajitsu*, Gustave Courbet, realism

### はじめに

前田寛治 (1896 - 1930) は鳥取県中北条村 (現・北栄町) に生まれ、東京美術学校に学び、帝国美術院美術展覧会 (以下、帝展と称す) や 1930 年協会洋画展覧会 (以下、1930 年協会展と称す) などの展覧会を舞台に活躍した洋画家である。33 歳で病没するまで、

旺盛な制作活動や画論の執筆によって、昭和初期の洋画界に強力な存在感を示した。加えて、美術団体「1930 年協会」の設立、クールベのモノグラフの執筆・出版、写実概念の提唱など、当時の美術界に対して重要な問題提起となる仕事を残している。

前田寛治の画業は、東京美術学校在学時代、フラン

<sup>1</sup> 鳥取県立博物館 〒680-0011 鳥取市東町 2 丁目 124

Tottori Prefectural Museum, Higashi-machi 2-124, Tottori, 680-0011 Japan

E-mail: takeujit@pref.tottori.jp

[受領 Received 29 November 2010 / 受理 Accepted 14 December 2010]

ス留学時代、帰国後から病没するまでの三期に大別することができる。なかでも、1923年2月に始まり1925年7月1日のパリ出発をもって終了する約2年半の留学は、画業の転回点となる重要な経験となった。

この時期、前田は西洋絵画の歴史的な名作を実見し、その作品構造を考察することによって、絵画制作には論理的な思考が必要であることに初めて気付いている。また、共産主義者の福本和夫との交友によって労働運動に情情的に接近するとともに、画家クールベの研究を通じてそのレアリスムに強い影響を受けた。

これらの体験は前田の絵画観に劇的な変化をもたらし、モチーフの選択や作品の様式に直接的な影響を与えている。たとえば、労働問題への関心は彼を労働者や工場街の描写に向かわせ、それらは前田の留学前期を代表する重要な主題となった。また、留学後期には、盛期ルネサンスから新古典主義にいたる西洋絵画の構図・色彩研究を反映させた、モニュメンタルな婦人像が描かれた。併せて、感情の赴くままに筆を走らせる美術学校時代の様式は早々に破棄され、画面は注意深く組み立てられるようになっていった。

本稿で取り上げる「横たわる裸婦」も、留学中に描き始められた画題のひとつである。周知の通り、「横たわる裸婦」という図像は西洋絵画史において長い歴史を有している。それは14世紀フィレンツェの祝婚画を起源とし、16世紀のジョルジョーネとティツィアーノによって独立した裸婦像として整備されたことが知られている<sup>(1)</sup>。

現時点では、前田が「横たわる裸婦」を選んだ動機は明らかにされていない。しかし、パリの美術館や画廊では、この画題を描いた多くの作品を容易に目にすることができただろう。前田が西洋絵画への理解を深めるにつれ、それらに注目する機会もおおのずと増えていったことが推測される。前田は留学後期より「横たわる裸婦」の制作を開始し、帰国後も様々な様式によって同じ主題を描き続けた。これらの作品については、点数の多さとともに、公募展のために制作された大作が目立つことが特筆される。

例を挙げれば、帰国後に描かれた「横たわる裸婦」の多くが帝展や1930年協会展に出品されており、1927年は《横臥裸婦》によって帝展特選を受賞している。これらの事実は、前田にとって「横たわる裸婦」が単なる人体習作に留まらず、重要な主題となっていたことを物語っている。それゆえ、これまで多くの識者が前田の裸婦作品の意義について様々な場で言及しており、その重要性は広く認識されるに至っている<sup>(2)</sup>。

しかしながら、それらの言及は作品個々の解説とし

て述べられることが多く、前田の裸婦像を体系づけて論じられる機会は少なかった<sup>(3)</sup>。また、先行する言説においては、前田自身の創意よりも、裸婦作品に見られる西洋絵画の影響と、その受容のありように関する考察が中心となっていた。けれども、前田の「横たわる裸婦」の最も大きな特徴は、テーマへの関心が約4年にわたって維持されていることと、一作ごとに表現様式が著しく変化している点にある。それは、特定の西洋絵画との影響関係のみにとどまらない、前田自身の強い実験精神と探求心を示している。そこで本稿では「横たわる裸婦」を描いた主要作品を採り上げ、その制作意図と描かれた状況を明らかにすることによって、前田の画業におけるそれらの意義を見出したいと考える。

具体的には、第1章では留学時代の2作品について、先行研究の中で見落とされがちであった前田の実験的な意図を再検討する。第2章では、従来検討される機会が少なかった帰国直後の裸婦像に注目し、その意義を指摘する。第3章では、1928年の著書『クルベエ』より、クールベのレアリスムと裸婦作品に対する前田の見解を明らかにする。第4章では、まず、クールベ研究が彼の作品制作に与えた具体的な影響と、前田独自の写実論の萌芽を探る。次いで、前田が執筆した写実論と作品との関連を示すとともに、作品に関して前田が語った言葉についても検討する。これらの作業は同時に、前田寛治の写実観が確立していく様相を示すことにもなる。

## 1. 滞欧作の再検討

前田のフランス留学は、ゴッホなどポスト印象派の画家たちの強い影響下に始まり、セザンヌへの傾倒を経て、論理的な画面構築の重要性に気付くに至った。やがて、アングル、マネ、クールベら19世紀フランスの画家たちの歴史的な意義を知って感銘を受け、彼らの作品や人生を参照しながら自らの制作に取り組むようになる。これらの経緯については既に多くの論考が発表されているが、近年の研究によって、前田が19世紀以前の絵画の重要性を見出したのは、一時期(1923年10月頃)師事したアンドレ・ロートの影響によることが明らかにされつつある<sup>(4)</sup>。

その後、関東大震災の影響によって仕送りの滞った前田は、下宿で美術史関連の読書に没頭する。また、資金不足のためヨーロッパ旅行を諦めた代わりに、パリ市内の美術館や画廊に通い、歴史的な名画の構造を研究して自分の制作に活かそうとしていた<sup>(5)</sup>。前田が「横たわる裸婦」の大作に着手したのは、このような

生活が1年余り続いた1924年秋以降のことである。

先日以来引きつづいて八十号と百号に裸体の製作(ママ)をやっています。(中略)

クールベ、マネ、アングルの写実からセザンヌ、ゴッホの表現が近代美術の最高表現の様存ぜられます。

これは、郷里の支援者・宇崎正頼に前田が宛てた1924年12月17日付の書簡の一部である<sup>(6)</sup>。前田明範が指摘する通り、「八十号と百号」の裸体とは、東京国立近代美術館蔵の《裸婦》(図1)と鳥取県立博物館蔵の《仰臥裸婦》(図3)を指していると推測される。

この時期、前田は裸婦像の制作と並行して、アレクサンドル・エスティニャール著『G. クールベ その人生と作品』の抄訳(1925年1月に脱稿)と、油彩による婦人像の制作に取り組んでいた<sup>(7)</sup>。その中には《西洋婦人像》(1925年頃)、《ブルターニュの女》(1925年)など、前田の婦人像を代表する作品が含まれている。留学も終盤に差しかかり、学習の成果をまとめるべく制作に励んだ重要な時期であったことが推測される。

上述の《裸婦》《仰臥裸婦》については、これまで、19世紀絵画からの影響を積極的に見出そうとする論考が多かった。例えば、前田と交遊のあった外山卯三郎は「今日残っている八十号の『裸婦』や百号海型の『裸婦』は(中略)いずれもアングル風の明確性のある形の美しい作品で、平滑な描写によつて仕上げられたものである」と述べている<sup>(8)</sup>。しかし、前田の制作意図は、19世紀絵画の素直な受容にとどまるものだったのだろうか。



図1  
前田寛治《裸婦》1925年 東京国立近代美術館蔵

前田の裸婦像を代表する作品の一つといえる《裸婦》(図1)は重厚かつ静謐な印象を与える大作であり、モ

デルの左腕を上げた姿勢はアングルの《トルコ風呂》(図2)の影響を受けているとみなされている<sup>(9)</sup>が、現在のところ確たる証拠は得られていない。仮にそうであったにせよ、本作品の主眼をなすのは裸婦の左腕から下半身までほぼコの字型をなす幾何学的な形態である。特に、肘から腰に至る直線的な構成は注目に値する。現実の人体に比べるといささか不自然な形であるが、画面の緊張感を高めている。



図2  
ドミニク・アングル《トルコ風呂》1862年 ルーヴル美術館蔵

この身体造形について考える際に想起されるのは、前田が1923年の秋以降、メッツアンジェとグレーズの共著『キュビズムについて』など20世紀の前衛美術に関する書籍を読んでいたことである。また、彼は当時、キュビズムに接近した《工場風景》(1924年頃)などの作品を描くと共に、裸婦を抽象的な形態に解釈した素描も試している。それらの成果が、裸婦の形態に反映されているのではないだろうか。本作については、木本文平が「古典絵画からの単なる租借ではない作者の近代的な解釈が十分に発揮されている」と評している<sup>(10)</sup>が、筆者も同感である。

また、本作に使用された褐色の背景は、《褐衣婦人像》(1924年頃)、《黒衣婦人像》(1925年)など留学中に描かれた一連の婦人像を想起させる。前田は画論「黒の絵」において「クラシックにもせよモダンにもせよ、黒色で成功している画は水際立って立派である」と述べ、ティツィアーノ《手袋を持つ若者の肖像》(1520年直前、ルーヴル美術館蔵)等を例に挙げ、フランスで数多くの近世・近代絵画を参照したことを伝えている<sup>(11)</sup>。留学中の婦人像における暗色の背景は、盛期ルネサンス以降の西洋肖像画の伝統を引用したものだろう<sup>(12)</sup>。



しかし、西洋における伝統的な「横たわる裸婦」の図像では、背景として室内の調度品や窓外の風景が描かれた作品が一般的である。したがって、本作品における暗色背景はある特定の絵画作品の影響を受けて描かれたものではなく、前田独自の選択であると推測される。おそらく、婦人像における試みを裸婦像に応用したものと考えられる。それによって、本作では裸婦の幾何学的な形態がより鮮やかに強調されている。



図3  
前田寛治《仰臥裸婦》1925年 鳥取県立博物館蔵

また、《仰臥裸婦》(図3)についても同様の考察が可能である。この作品はマネの《オランピア》(1863年、図4)と類似していることが頻繁に指摘されている。上記の書簡の記述や、帰国後の画論「写実『裸体』の傑作と凡作との構成上の差異」(1929)等において、前田が《オランピア》を傑作と評価していることが両者を結びつける根拠になっているのだろう<sup>(13)</sup>。具体的には、三谷巍が「楔形の裸婦とカーテンの配置は、マネの作品を裏返した構図と同じで、端正な裸婦もマネの表現に近い」と評し、その見解が現在まで踏襲されている<sup>(14)</sup>。

しかし、あらためて両作品を比較すると、モデルの上半身の傾きと組まれた足先、陰影に乏しい賦彩の他には、特に共通点が見受けられない。「寝台に横たわる裸婦」というモチーフ自体、16世紀以降の伝統に則った選択であることは前述の通りである。

また、前田の《仰臥裸婦》においてカーテンはモデルの頭上と足もとに配され、大きなヴォリュームを占めているが、《オランピア》では画面の左上にわずかに描かれているのみであり、「マネの作品を裏返した構図と同じ」と言うのは難しい。足もとのカーテンは、アングルの《グラント・オダリスク》(1814年、図5)にも描かれている。もっとも、モデルと共にカーテンを配する構図は《ウルビーノのヴィーナス》(1538年、図6)におけるティツィアーノの創意に始まり、多数の画家によって採用されたものである。したがって、

前田が留学中に同様の作品を実見している可能性もあるため、カーテンの配置をもって特定の画家との関連を論じることに意味があるとは思われない。このような状況から、本作と《オランピア》の具体的な影響関係を述べることは困難であると判断されるが、前田が《オランピア》を一つの参考として描いた可能性まで否定するものではない。

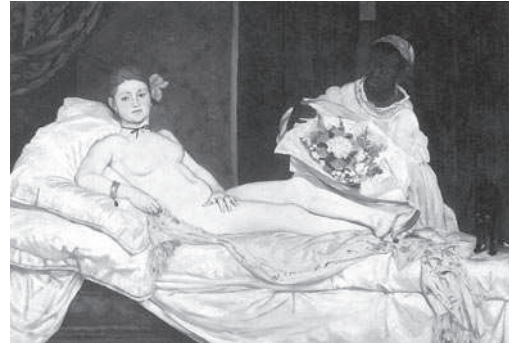


図4  
エドゥアール・マネ《オランピア》1863年 オルセー美術館蔵

むしろ、本作においては先人画家との共通点を見出すよりも、相異点を積極的に評価すべきなのであり、本作で注目すべき点は、仔細に描かれた背景の描写である。アーチ型の建造物を含む窓外の風景は、有田巧が行った近年の実地調査によって、前田が当時住んでいたカンパーニュ・プルミエール街9番地のアパートマン近隣の実景であることが明らかにされている<sup>(15)</sup>。また、背景にある格子状の窓枠も、アパートマンに実在することがわかった。おそらく、前田は本作において、「横たわる裸婦」という伝統的なモチーフを現代的かつ現実的な状況のもとに描くことを目的としていたと思われる。それは、現実主義と言うべきクールベのレアリズムとも合致する。マネが、《ウルビーノのヴィーナス》の舞台装置を19世紀の娼館に置き換えたのと同様の解釈が施されているとも言えるだろう。



図5  
ドミニク・アングル《グラント・オダリスク》1814年 ルーヴル美術館蔵



図6  
ティツィアーノ・ヴェチェリオ《ウルビーノのヴィーナス》1538年頃 ウフィツィ美術館蔵

さらに本作では、幾何学的な窓の格子やカーテン、敷布が生み出す縦のラインと、それらを横切るように弧を描く裸婦の身体との対比も注目される。

これらの考察より、留学中に描かれた上記の2点は、「横たわる裸婦」という伝統的な図像を素材に、現代的な解釈を試みようとした作品と位置付けることができる。

## 2. 日本人裸婦の表現

《裸婦》(図7)は、帰国翌年の1926年に描かれた作品である。本作では、裸婦の太く厚みのある胴や、上半身と下半身とのバランスから、モデルは日本人女性であると推測される。ただし、暗色のトーンで抑えられた背景や、寝台の後ろに配されたカーテン、画面全体を覆う筆触などが滞欧作の《裸婦》(図1)、《仰臥裸婦》(図3)と共通しており、両者の連続性を感じさせる。加えて、モデルの髪型や目鼻の表現もそれらの作品に似ており、前田が両者の間に共通性を持たせようとしていたことがうかがえる。



図7  
前田寛治《裸婦》1926年 愛媛県美術館蔵

しかし、本作と同じ敷布を用い、同年に描かれた《仰臥裸婦》(図8)では、モデルの身体表現に大きな変化

が現れている。目を閉じて横たわる裸婦の鼻は低く、首や手足は短く、胴にくびれはない。本作では、前田がモデルの個人的な特徴に忠実に描いていることが明らかである。このように、モデルの体型を理想化せずありのままに描く傾向は《裸婦》(1926年頃、図9)、《後向きの裸婦》(1927年頃、図10)をはじめ、1926年から1927年頃の作品に多く見出すことができる。



図8  
前田寛治《仰臥裸婦》1926年 鳥取県立博物館蔵



図9  
前田寛治《裸婦》1926年頃 鳥取県立博物館蔵



図10  
前田寛治《後向きの裸婦》1927年頃 ポーラ美術館蔵

これらの裸婦像は、どのような状況のもとに制作されたのだろうか。当時の前田は、《C嬢》(図11)のように日本人女性をモデルとした典雅な肖像画を描いている。少なくとも彼には、留学後の安井曾太郎や佐伯祐三のように、日本固有のモチーフを前にして大



きなスランプに陥った形跡は認められない。また、モティーフや風土の特性に即した「日本人の油彩画」を新たに創出しようとした事実もない。



図 11  
前田寛治《C嬢》1926年  
個人蔵

しかし、このころ湯島自由画室で前田の絵画指導を受けていた今泉篤男は、日本人裸婦を描くにあたって前田が「一つのディレンマにぶつかって」いたとし、例として《後向きの裸婦》(図10)を挙げている。今泉によると、「これは彼も発表を好まず、久しく物置の中に入れておいたが、彼はそれを突破する為に猛烈に吾国の女体の習作を試みた」という<sup>(16)</sup>。本作には、前田に特有の伸びやかな筆致や量感表現が認められ、洗練された印象も感じられる。安定した筆力を示す本作について「発表を好ま」なかったということは、前田の写実観を検討するうえで重要な鍵になると思われる。

さて、今泉の証言に従うならば、この頃の前田は、日本人独特の姿かたちに適した描写法を見つけようと実験的な制作を重ねていた可能性がある。前田は、1928年の画論「全裸美の描写」の中で日本人女性と西洋人女性の体型を比較し、日本人のそれについて「西洋人からは夢にも得られない別種のリズムを持つてゐる」と述べているが、それはこの時期の考察に基づく認識であろう<sup>(17)</sup>。

また、この時期は模索期であったにもかかわらず、前田が裸婦立像や坐像ではなく「横たわる裸婦」を描き続けていた点には注目される。制作にあたり、西洋絵画における「横たわる裸婦」の数々を基準として参照する必要を感じていたのだろうか。前述の「全裸美の描写」の中には「早くティピカルな日本裸婦が発見されるとよい」という一文もある。「ティピカルな日本裸婦」とは、西洋絵画における「横たわる裸婦」のように、日本人女性の美的確に表現できる図像を指しているとも解される。なお、同年の画論「肉体と背景の関係の要訣」において前田は、日本人には裸体に

アクセントを与える首飾りや腕輪などを身に付ける習慣がなく、目や鼻の印象も弱いので、体の「曲直強弱」によって「全体的の節度を與へなければならぬと思ふ」と述べている<sup>(18)</sup>。前田の裸婦における肘や膝を曲げた姿勢は、この見解に従っているのだろう。これは、「横たわる裸婦」の図像に独自のアレンジを加えた例として特記される。



図 12  
前田寛治《横臥裸婦》1927年 鳥取県立博物館蔵

1927年10月、前田は第8回帝展に《横臥裸婦》(図12)を出品する。ここでは、モデル個人の身体的特徴を省略し、肉体の重量感と、肌の柔らかさや滑らかさの描出に主眼を置くことによって、存在感のある裸体表現が達成されている。また、これまでに描かれた裸婦像と比べて、胸や腰はより豊満に、腕も太く描かれている。土田真紀が「この頃から徐々に、前田寛治の裸婦は、一見しただけでは日本女性の裸体ということ意識させない、ある種の抽象性を強めているように思われる」と述べている<sup>(19)</sup>が、それはこれらの点にも起因しているのだろう。

本作は寝台をやや俯瞰する位置に視点を設定しているため、奥行きのある大きな空間に裸婦を配することが可能となり、身体の厚みと重みが無理なく表現されている。さらに、胴を縦断する右腕が波形に置かれた身体にアクセントと陰影を与えている。この作品における重量感と質感の描写は、1929年1月に発表された前田の画論「写実技法の要訣」の以下の一節を想起させる。

凡そ絵画の写実的要件としては、

- 一、質感を得る事
  - 二、量感を得る事
  - 三、実在感を得る事
- である。

一に就いて説明すれば

物を描写するには、その物の説明によつて表はさうとする方法を捨てて、物の質によつて覆はれる触覚感をそのまま捕へる事、

二に就いて説明すれば

幾何学的の透視方法丈に頼るのではない所の空間感、立体感を得る事、それは線の方向と色面のそれとが一致した時完全に現はれて来る。

三に就いて説明すれば

一・二の要件が満たされて最後に得られる全体的の統一感を得た実在的感觉を表す事、

以上の作画的練習の基礎が得られてから、現れねばならないのは作者の気象(特性、個性)である<sup>(20)</sup>。

《横臥裸婦》の量感描写は、「幾何学的の透視法」に負うところも少なくない。しかし、本作は前田の作品において、質感と量感の双方を実現した最初の人物画であることを指摘しておきたい。本作は発表当時、「冷静なつめたさでもいへる冴えた目と筆とを前田氏のものに見る。しつかりした眼だ」(村田良策)、「全体に甲斐絹か羽二重の手触りがある」(平塚運一)と評されるなど好評を得、第8回帝展の特選を受賞した<sup>(21)</sup>。

### 3. 著書『クルベエ』にみる前田のクールベ理解

1927年は、裸婦像と婦人像が集中的に描かれた年だった。またこの年、前田はギュスターヴ・クールベのモノグラフ出版にも着手している。前田の写実観を考えるうえで、クールベが与えた影響は看過することができない。前田はその著書『クルベエ』において、クールベの写実をどう理解しているのだろうか。

瀧悌三は、前田が出版を決心したのは《横臥裸婦》(図12)の制作が終了した1927年夏であり、秋には執筆が開始されていたと推測している<sup>(22)</sup>。制作に手応えを得た時期だからこそ、改めてクールベの理念に立ち戻る必要を感じたのだろう。第1章で触れた通り、前田は留学中にクールベの研究を開始し、アレクサンドル・エスティニャールによるモノグラフの抄訳を行っている。前田の旧蔵書の中には、エスティニャールの著書の他にもクールベに関する単行本が2冊含まれていた<sup>(23)</sup>。執筆にあたって、前田がそれらを参考にした可能性も考えられる。

前田の著書は、『アルス美術叢書 クルベエ』としてアルスより1928年2月に出版された。本文は「一、クルベエ伝記」「二、クルベエ芸術」「三、クルベエ作品年代」の3章より構成され、「三、クルベエ作品年代」はエスティニャールの著書に基づいている。本書では

特に「二、クルベエ芸術」において、クールベに対する前田自身の理解と解釈を知ることができる。たとえば、前田は次のようにクールベの言葉を引用しながら、その絵画理念を解説している。

彼(引用者注：クールベ)が、

「絵画芸術は芸術家にとって見得る事物、触り得る事物の描写より以外に構成する事は出来ない。即ち絵画は全く物理的の言葉であつて、抽象的の、或は見得ざる、或は存在せざる事物は絵画の領域ではない。」

と云つてゐるのは全く唯物論的観念に立脚したもので、「抽象的の、或は見得ざる、或は存在せざる事物」と云ふのは当時クラシックの形式を真似て実生活を無視したクラシシズムや、現実に存在しないニンフや天国や天使等を絵いて(ママ)美としていたイデアリズム等に向かつての攻撃に外ならない<sup>(24)</sup>。

彼が空想や理想の世界を厭悪し徹頭徹尾現実に即し現実の力を把握し様と努めた態度は真にレアリズムの根本的な力点なのである<sup>(25)</sup>。

ここでは、前田がクールベのレアリズムを「全く唯物論的観念に立脚したもの」と評している点に注目される。また、「徹頭徹尾現実に即し」た態度を、彼はクールベの裸婦作品にも見出している。

彼に取つては裸体は唯一塊の肉体的存在物で充分であつた。柔軟で弾力のある白い肉体が台の上に坐し、或は横はつて触れるが如き生ま生ましい実感と重量とを持つてゐる事が彼の描写目的の焦点であつた。その形が美であらうと醜であらうと現実の物なるが故にその現実を画こうとするのであつて、典雅な理想化された優美、媚びるが如き嬌態等は更に彼の関せざる所であつた。

そして、この見解は今日も尚ほ現実主義者の肉體観なのである<sup>(26)</sup>。

さらに、クールベの《泉》(1868年、図13)については

黒々とした岩石に後ろ向きに腰ををろした裸の女、指で押せば凹まんばかりの肉感、骨盤の肉が第一色で肩と胴と左下肢が第二色、顔、腕、腿、右下肢が第三色の墨色の大きな階段に分たれてゐ



る。その量感に観者は圧倒されてしまふ。

と解説するとともに、《泉の二（現在の題名：水浴をする女たち）》（1853年）についても「驚く可き肉体の圧迫を感じさせる作品である」としている<sup>(27)</sup>。これらの記述からは、前田がクールベの裸婦の即物性と、迫真的な質感と重量感の描写を評価していることがわかる。併せて、前田がクールベの制作態度を評した「その形が美であらうと醜であらうと現実の物なるが故にその現実を画こうとする」という見解は、理想化を排した前田の裸婦作品にも通じており、重要である。



図13  
ギュスターヴ・  
クールベ《泉》  
1868年  
オルセー美術館蔵

本書には1927年12月24日付の序文が付されており、次のような印象的な言葉が綴られている。

今私が彼の芸術を吟味し、彼の生活を記録しようとするのは、それを読者に伝えると云ふよりも、私自身にその美と力を吸収する為にと云ふ方がより適当である<sup>(28)</sup>。

それでは、前田のクールベ研究は、実際の作品制作にどのように反映されたのだろうか。具体的な作品において、前田がクールベから受けた影響を探るとともに、前田独自の写実観が形成されていく様相を考察する。

#### 4. 「横たわる裸婦」と写実論

##### 4-1. 1928年の「横たわる裸婦」

1928年は、前田の画業の中で「横たわる裸婦」が最も多彩な展開を見せた年である。この年の年記が入れられた作品には、《横臥裸婦》（図14）の他に、《伏臥裸婦》（図15）、《裸体》（図17）、《裸婦》（図18）等がある。また、正方形の大作《ベッドの裸婦》（図16）も1928年頃の作と推測されている。これらの作品は

それぞれに様式が大きく異なっているため、裸婦像に関する前田の手札が一斉に差し出されたような印象を抱かせる。それらの作品に、上述の前田の絵画観はどう関連しているのだろうか。

《横臥裸婦》（図14）は、『クルベエ』の執筆とほぼ同時期に描かれたと推測される作品である。以前の作品と比較すると、本作では自在な筆致による質感と量感の描写が際立っており、クールベへの理念的な接近が感じられる。しかし一方、裸婦の背景や寝台の描写に、抽象的な形態や賦彩が確認できる点にも注目される。

《伏臥裸婦》（図15）は、1928年2月、《横臥裸婦》と共に1930年協会第3回展に出品されている。クールベ的な自然主義から離れ、細部が大胆に省略された形態と激しい筆致は、これまでの裸婦の大作には見られなかった特徴である。また、《ベッドの裸婦》（図16）では、画面を縦断する位置に裸婦を配し、上から俯瞰する視点で描かれた構図が用いられている。これは、寝台と裸婦が楔形をなす伝統的な「横たわる裸婦」の図像からは逸脱した構図である。厳密に言えば、裸婦がうつぶせになる《伏臥裸婦》も、伝統的な表現ではない。いずれにせよ、これらの作品は、前田が「横たわる裸婦」というモチーフを自家薬籠中にしていたことを示すものといえるだろう。

《裸体》（図17）は、《横臥裸婦》の発表から8ヶ月後の1928年10月、第9回帝展に出品された。本作は、今まで見てきた「横たわる裸婦」とは大きく異なる印象を与える作品である。裸婦の身体は、現実の肌の色から離れた褐色、灰色、青色を主に描かれると共に、顔の表情は著しく簡略化され、寒色が施されている。また、褐色系の身体と濃紺に近い敷布との寒暖対比や、コントラストの強い明暗描写によって、身体の量感と実在感が表現されている。さらに、寝台に掛けられた数種の布をはじめ、各所に用いられた激しい筆致と大きめの点描が画面に緊迫感を与えている。

これに対し、《裸婦》（図18）では画面全体が暖色系の色彩で覆われている。本作には1928年の年記が入れられているが、1929年1月に開催された1930年協会展第4回展に出品されていることから、《裸体》以降に制作されたものと推測される。この作品においては筆致は大きいものの激しさや流動感はなく、丁寧に筆が置かれていることが見て取れる。寝台の敷布や周囲の壁の色など、裸婦を取り巻く色彩は赤色から赤褐色で統一されているが、それらは暖かく穏やかな印象を抱かせる。人物の造形においても、《裸体》のような大胆な抽象化は見られず、ゆったりと身を横たえた生身の女性を感じさせる。



1928年は、前田の生涯において最も活発に執筆活動が行われた年でもあった。「日本洋画の汚点『シニアチュール』」「肉体と背景の関係の要訣」「量感の賦與」など、自らの絵画観を明らかにする短文が美術雑誌上に次々に発表されている。また、6月には自宅別棟を「前田写実研究所」と命名して門下生の指導にあたり、写実研究を自らの旗印として打ち出す姿勢を強めていった。よってこの頃の作品には、前田の写実観が色濃く反映されている可能性が高い。

なお、この年を境に前田の「横たわる裸婦」の制作はほぼ終了し、以後は風景画や静物画の制作が主になっていく。

#### 4-2. クールベの影響と新たな展開

《横臥裸婦》(図14)においてまず注目されるのは、裸婦の肌と、腰と足を覆う布の質感であろう。画面全体に自由闊達な筆運びが見られ、縦方向の筆触によって、体にぴったりと貼り付いた薄布の質感が描写されている。勢いのある筆致を残しながらも、柔らかな肌の描写に成功している点も特筆される。本作に比べると、前作の《横臥裸婦》(1927年、図12)は慎重な筆遣いで描かれていたと言える。



図14  
前田寛治《横臥裸婦》1928年 鳥取県立博物館蔵

裸身の柔らかさや重量感の描出は本作で特に成功している点だが、これは前章で引用した「柔かで弾力のある白い肉体が台の上に坐し、或は横はつて触れるが如き生まましい実感と重量とを持つてゐる」「指で押せば凹まんばかりの肉感」(『クルベエ』)という記述を彷彿とさせる。この作品は、これまでの裸婦像の中で最もクールベの特質に接近したものではないだろうか。

しかし、本作ではこれまでに見てきた「横たわる裸婦」とは異なり、画面にいくらかの抽象化が認められる。例えば、裸婦の頭の後ろに描かれた茶色い形象や、

画面右上の縦方向のラインは、具体的に何を示しているのか判然としない。両手の下に差された赤い色彩も、画面にリズムをつけるため意図的に描かれたものである。白い敷布に描かれた茶色や緑色の陰影も画面の色調を整えるための賦彩であり、画面右下には、初期の前田作品に頻出していたものと同様の、長めの点描が見られる。

クールベ作品における忠実な再現描写とは隔たるこれらの表現は、どのような動機に基づいているのだろうか。その手がかりは、『クルベエ』第二章の末尾に置かれた次の文章にあると思われる。長文になるが引用する。

写実主義の始祖クルベエとその承継者マネーの製作(ママ)時代は恰も貴族階級の支配から平民階級のそれへ、仏蘭西帝国から共和国への過渡、その変革の苦闘の時代だった。

(中略)やがて普仏戦争を経て、完全に平民階級の社会と変り、産業に貿易に殖民にその富力を満たすに至つてその文化は正に絶頂に対(ママ)した。(中略)セザンヌによつて代表される芸術がその骨格の主なるものである。

安定した豊かな平民社会に育つたセザンヌ、何等の圧迫される所なく前人の築き上げた写実の土台の上に彼の生活欲望を横たへて、自然と自己と絵画とを固く連絡したセザンヌ、その芸術は現代の華である。

我々現代人はセザンヌの絵画的構成の要素そのものから喜びを感じて端的に芸術の極致に飛び込む事が出来る。それは現代人の幸福である。だがクルベエの残した頑強な意志と冷酷な物的探求の作品から誰しもが触れなければならない生まましい現実の生活に引戻される時、我々は先づ人間であることを識つて真剣に動き出す底力を得なければならない<sup>(29)</sup>。

ここに書かれているのは、クールベ論のまとめとしては違和感を感じる程に高らかなセザンヌ礼賛である。ここにおいて前田は、セザンヌを高く評価し、現代人の芸術であると認めたいうえで、「頑強な意志と冷酷な物的探求」というクールベの理念の重要性を説いている。よってこの文章は、クールベの現実主義的な精神を継承する一方で、造形面ではセザンヌ以降の現代の画家として、新しい表現様式を求めていく姿勢を明らかにするものと読み取れる。

当時を振り返る外山卯三郎の次の文章も、前田のこ

の態度を裏付けている。外山は、前田が自然主義的なクールベの描法に批判的であったことも証言している。

前田はこのレアリテを純粋な絵画的要素から表現しようと企てた。即ちその線、点、面、色彩、構図によつて、単なるヴォリュームの表現に止らず、その質感をも表現しなければ、真の絵画的レアリテには到達しないと考へた。彼は目白の画室にいた当時から、このレアリズムに対する思索を続けてみた。その思索的な展開の一步として生れたのが著作『クールベエ』であつたといへる。このクールベエを研究することによつて、彼のレアリズムに対する思想は一つの立場を得たと言へるだらう。しかし前田の鋭敏な頭は、当時すでにクールベエのレアリズム（その実において殆どナチュラリズムに近いものであるが）に対する批判をもつてみた。当時一二回彼とレアリズムを論じたことも、その追憶の一つとして思ひ出される。即ち真のレアリズムはナチュラリテから出発するものではなく、レアリテから出発するものでなければならない<sup>(30)</sup>。

この文には、新たな造形言語を用いた写実絵画を創出しようとする前田の姿が認められる。とすれば、傑出した実在感の描出と抽象的な絵画要素が両立している本作は、彼の写実探究において過渡的な性格を持つものと位置付けられるのではないだろうか。

#### 4-3. 《伏臥裸婦》《ベッドの裸婦》と量感表現

《伏臥裸婦》(図15)は、鮮やかな色遣いと荒々しい筆致から、従来よりフォーヴィスムとの関連が推測されてきた作品である<sup>(31)</sup>。



図15  
前田寛治《伏臥裸婦》1928年 鳥取県立博物館蔵

しかし、本作をよく観察すると、横たわった裸婦は安定感のある丁寧な筆致で描かれていることに気付く。そうであれば、周囲に掃かれた激しい筆致は、裸婦の肌の質感と量感を際立たせるための意図的な表現であったと考えられる。

また、筆者が本作において特に注目したいのは、前田の写実論に則って示された量感の表現である。裸婦の身体にほぼ均等に施された明暗の分量や、肌色・白・赤・茶の明色系統と、緑・青・黒の暗色系統の配置は、1928年の画論「量感の賦與」で示された次の見解と一致している。

光を反射する面を明とし、吸収する面を闇（ママ）とすれば、一物体の量感はこの明闇（ママ）が略同量に別たれる時、最も適当に表れ明に偏すれば固くなつて停滞し闇（ママ）に偏すれば陰惨になつて現実感を失ふ。

×

明は黄、赤、白系統。闇（ママ）は青、緑、黒系統。不動色は灰<sup>(32)</sup>。

第2章に述べた通り、前田は1929年1月に発表した「写実技法の要訣」において、絵画の写実的要件として「質感」「量感」「実在感」の三項目を挙げている。また、上述の「量感の賦與」では、量感について「実在感の賦與に最も重要な絵画的要素」と述べている。これらのことから、本作はフォーヴィスムの影響によるものではなく、自らの写実論を実践した作品と位置付けることができる。

量感に対するこの考え方は、《ベッドの裸婦》(図16)において一層明快に示されている。増田洋は、《ベッドの裸婦》を含む前田の後期作品はフォーヴィ



図16  
前田寛治《ベッドの裸婦》1928年頃 兵庫県立美術館蔵



スムへの近接ではなく、「近代写実主義の本質を世に認めさせるため、絵画の写実的要件をリズムのある点描、激情を感じさせる筆あと、細部のより大胆な省略、強い力を持つ色彩の対比などで飾ってみせたある種のトリック」と評し、当時の洋画壇への論争として描かれたことを示唆している<sup>(33)</sup>。このことは、稿を改めて論じるべき重要な問題提起だと思われる。

#### 4-4. 《裸体》《裸婦》と写実観の変化

次いで、色調および人物造形の点で対照的な特徴を示す《裸体》(図17)と《裸婦》(図18)について検討する。これらの制作意図は、前田及び周辺の人々の証言と、前田自身の文章より次のようにかがえる。以下は、《裸体》について雑誌『アトリエ』に掲載された自作解説である。

前田氏は次の様に語りました。

「なるべく重々しい無表情の、物質的の感覚を持った肉体を描こうとしました。青い色調であやしい雰囲気を漂はし赤い鋭い寝台でその青の全体的の強さを助けようとしたが、曲直柔剛の配列に画工として苦辛を一番沢山に払いました。」大きさは百二十号大です<sup>(34)</sup>。

この解説では、前田が画面に与えようとした「あやしい雰囲気」という言葉に注目される。画友の小島善太郎による次の記述は、前田がその「あやしき」について周囲に語っていたことを示すものである。

制作の上で『僕はおばけの様なものを表現して見度いのだ』と君はよく語つたし、又そう云つたことをある動機に書きもした。天才には何か他人の容れない、特異性がある——と、君は主張したことがある様に君自身昭和三年帝展出品作「裸婦」(注：《裸体》図17)にこの気持を盛つたものを創作した。より評判だつたその前年の「裸体」(注：《横臥裸婦》図12)より、又本年院賞の「海」よりもそのおばけの様な裸婦像により多くの驚異を私は感じてゐる。あの境地は前田ををいてなく、画品から来る一種の凄さは、名作に通じるものと信じてゐる<sup>(35)</sup>。

同様の証言は、前田の門下生からも得ることができる。田中忠雄は、後年の座談会で「『裸体』について私に話されたことがございました。『今度はお化けみたいなグロテスクなものを描いてやろう』と思っている

のだ。』そうおっしゃってました」と発言している<sup>(36)</sup>。

これらの証言にあらわれた「あやしい感じ」「おばけの様なもの」という言葉は、本作を理解するための重要な要素となる。



図17  
前田寛治《裸体》1928年 東京国立近代美術館蔵



図18  
前田寛治《裸婦》1928年 神奈川県立近代美術館蔵

それでは、《裸婦》(図18)はどうだろうか。本作は前述の通り、暖色系の色彩と長めの点描、大きなストロークが特徴的な作品である。この点描はゴッホ風の初期作品を想起させることから、前田の本来的な資質が復活したとする見方がある<sup>(37)</sup>。また、鮮やかな色彩と大胆な筆致については、里見勝蔵の主導するフォーヴ的表現の影響を受けたものとも評されている<sup>(38)</sup>。この作品について直接の証言となる言葉は残されていないが、前田の次の文章との関連を新たに指摘しておきたい。これは、雑誌『美之國』1928年12月号に掲載された「一九三〇年協会第四回公募に際して」の一節であり、本作の制作と同じ頃に執筆したと思われる。

私達は燃える様な生命の写実が必要である、如何なる絵画にも此の生命の感動と優れた写実がなければだめである。客観的であつても、また主観的

であつても、その形式化はなく生命に燃える感動がなければならぬ。私達はこの強烈な、恐ろしい、喜び、苦しみ、憎悪、愛情に燃えてゐる作品を見たいと思ふ。又そこには優れた写実がなければならぬ<sup>(39)</sup>。

この文章によると、前田は、「生命の感動」と「優れた写実」が共に実現された状態を「燃える様な生命の写実」と称している。《裸婦》の画中に満ちる暖かな光や、確かな人物造形を思い起こさせる表現である。

しかし、前田はフランス留学中より、クールベの冷徹なリアリズムに傾倒している。自著『クールベ』において、クールベは「現実主義者」であり、その作品は「冷酷な物的探究によるもの」と正しく理解していることも前章で述べた通りである。それにもかかわらず、その前田が生命の熱さを写実に加えようとするのは、「おぼけの様な」感覚を画中に求めることと同じく、意外性を感じさせる。《裸体》における「あやしい感じ」「おぼけの様なもの」という言葉も、以前の前田の言説には見られなかった美意識である。

我々はこれまでに、前田の写実論では「実在感」という概念が核になっており、その実現のためには「質感」「量感（空間感、立体感）」が必要とされることを確認してきた。けれども、ここにおいて上記の美意識が出現したことは、前田の言う「実在感」の意味するところが、クールベ的な現実主義とは異質のものに変化していることを示してはいないだろうか。例えば、前田は1927年10月、地元紙『因伯時報』に以下の原稿を掲載している（「砂丘社に際して 日本画と洋画の観照」一部抜粋、句読点は筆者による）。

南画の傑作には特に洋画家が見て驚嘆させられる点がある。今度の帰省の途次京都の友人の所で支那石濤の絵（写真版ではあつたが）を見て、第一に我々の求める空間観念の賦與に驚きました。それに洋画的説明によつてはなしに気合で得られたもので尚更に驚きを深めました。

第二には自然平凡の中に蔵された不思議な一点を絵の中に入れてゐる事です。それは洋画の説明的描出法ではどうしても表せない処の領分の様ですが、我々が自然から直接には度々啓示される処の妙所です。その妙所を捕えてしまつたこの南画の大家はどんなに傑作物だつたのかと想像出来ます<sup>(40)</sup>。

ここでは、「自然平凡の中に蔵された不思議な一点」という言葉に注目される。かつて留学中に福本和夫の

影響を受けてマルクス全集を読み、唯物論的思想に傾いていた前田が、このような価値観を取り上げていることは特筆に値する。さらに、「それは洋画の説明的描出法ではどうしても表せない処の領分」と喝破している点もきわめて重要である。筆者は、《横臥裸婦》（図14）の着想から《裸体》（図17）制作までの1年弱の間に、前田の写実観に質的な変化が起こっていたのではないかと考える。その理由と時期については今後の調査が必要とされるが、1928年後半までには、前田の写実観は客観的な現実のみを描写するものではなくなっていたといえる。「あやしい感じ」「おぼけの様なもの」「燃える様な生命」という表現は、その証左であろう。このような仮説のもとに《裸体》《裸婦》を改めて見ると、これら2点は「横たわる裸婦」の図像を借りて新しい写実観を具現しようとした作品とも解釈できる。それは、人体の形象を描くことにとどまらず、「自然平凡の中に蔵された不思議な一点」をも表象しようとする試みに近づいていったように見受けられる。その場合、双方の画面に施された長めの点描は初期の作風の復活ではなく、新しい語法として開発されたものと見ることはできないだろうか。当時の前田の点描は、東洋絵画に見られる米点ともよく似ている<sup>(41)</sup>。従来の西洋絵画の描法では自分の求める感覚を表現できないと気付いた前田が、東洋絵画に接近し、その影響を受けた可能性もある。なお、前田は前述の「日本画と洋画の観照」の中で、日本画と洋画の描法を比較して次のように述べている。

線画として表現されるものゝ要素は線と色とであります。日本画と洋画の立場では同じ色と線についてもその意義なり動きを異にしております。元来西洋画の物の見方は立体的で一本の線一抹の色を施すのも主として立体観を呼び起すためにされるのが本然であります。そして日本画にあつては主に平面的な拮据について用意されるのであります。線そのもの色そのものが直に作者の思想なり感情なりを表現することに要を得ております<sup>(42)</sup>。

このことを明らかにするためには、裸婦像だけではなく、同時期に描かれた群像画、肖像画、風景画、静物画についての検討も必要とされる。しかし以上に示したように、1928年に描かれた《裸体》と《裸婦》は、現前する身体のみならず観念をも表象することを目的とし、必然的に新たな様式の獲得に向かった作品として、重要な意義を持つのではないだろうか。



## おわりに

これまで見てきたように、前田寛治の「横たわる裸婦」は、西洋絵画の伝統摂取に取り組んだ留学後半に描き始められ、画論の盛んな執筆によって洋画壇での存在感を強めていく1928年まで続けられた。それは、留学中に胚胎した写実という概念が、実作を通じて得られた新たな考察と解釈によって、前田自身の思想として整えられていく時期と重なっている。

また、前田の「横たわる裸婦」を編年順に検討したところ、それらは一点ごとに明確な制作意図に基づいて描かれており、彼の写実論の実践の場として機能していたことが明らかになった。その根拠は、彼の執筆原稿や周辺の人々の証言に求められる。したがって、これらの作品は従来考えられてきたように19世紀フランス絵画の受容と変奏を主軸とするものではなく、前田自身の写実観の変化に伴って、自律的な様式変遷をたどったものと言うことができる。

周知のごとく、「横たわる裸婦」はヴィーナスの表象としてルネサンス期に始まり、その後の西洋絵画史において無数のヴァリエーションを生んだ図像である。前田がこの画題に挑み続けた背景には、基準とすべき数々の西洋絵画の優品があることに加え、画面の構成要素の少なさゆえに、造形的な実験に適していたことが理由として挙げられるだろう。さらに、よく知られた画題を用いることによって、当時の日本洋画壇に対して自らの写実論を明示するという論争的な含意もあったのではないだろうか。

また本稿では、1928年の「横たわる裸婦」の中に、西洋的な再現描写から離れ、東洋的な描法に近似していく作品があることを指摘した。それは、前田の写実論形成の最終段階に関わる重要な問題であるため、他の画題を描いた同時期の作品の検討が必要である。画業終盤における東洋的な表象理念との影響関係を明らかにすることは、日本近代洋画史への前田寛治の寄与について、新たな局面を提示することになるだろう。

## 註

(1) 「横たわる裸婦」の起源と展開については、次の文献を参照した。

Kenneth Clark, *The Nude, A Study in Ideal Form*, Princeton/Bollingen Paperback Edition, 1990, pp.115-117

(ケネス・クラーク著、高階秀爾・佐々木英也訳『ザ・ヌード』ちくま学芸文庫、2004年)

渡辺晋輔「横たわる裸婦の図像と《ウルビーノのヴィーナス》」『ウルビーノのヴィーナス 古代からルネサンス、美の女神の系譜』展覧会図録、国立西洋美術館、2008年、42-47頁

(2) 1999年に開催された大規模な回顧展「前田寛治の芸術展」の図録では、「裸婦作品の展開をみることは、前田の造形研究の展開を知ること」(木本文平)という見解が示されている。(『前田寛治の芸術展—詩情と造形』展覧会図録、愛知県美術館、1999年、64頁)

(3) 管見の限りでは、前田の裸婦に関するまとまった論考は次の2本のみである。

陰里鉄朗「詩と理論のはざまで」『みづ系』第898号、1980年1月

土田真紀「前田寛治の裸婦—意識された『定型』」『コレクション万華鏡 8つの箱の7つの話』展覧会図録、三重県立美術館、1998年、155-160頁

(4) 林野雅人「前田寛治 人と芸術—パリ留学を中心に」、高柳有紀子「前田寛治とパリの豚児たち その影響関係についての一考察」『前田寛治のパリ』展覧会図録、鳥取県立博物館、大阪市立近代美術館建設準備室、2008年、12-27頁

また、村上博哉は、第一次世界大戦中から1920年代半ばまでのフランス美術界で支配的であった「秩序への回帰」の気運が、前田に影響を与えた可能性を指摘している(村上博哉「前田寛治と1920年代前半のフランス美術界」『前田寛治の芸術展—詩情と造形』展覧会図録、前掲(注2)書、130-135頁)。

(5) 当時の制作状況については、1924年7月から1925年1月まで、約7ヶ月にわたって前田より絵画指導を受けていた高須席六の証言に詳しい。

「寛治のアトリエは北側に大きく窓を取った屋根裏部屋風の造りで、不断はモデルなしで制作していたが、月一回、一週間位モデルを雇った。アトリエで素描を始め、それがほぼ出来上がると、直ちにルーブルへ赴く。先人画家の作品をそこでつぶさに観察し、筆遣い、色彩を研究する。とりわけクールベに深く共鳴していて、筆法、バックの構想、賦彩を見て帰宅すると、モデルの仕上げに応用した。こうして制作に励む以外は、付近のレストランにコーヒーを飲みに行き、そこに集るネオ・レアリズム画家らの議論に耳を傾けていた」(瀧梯三著『前田寛治』日動出版、1977年、162頁、高須席六の瀧梯三宛て書簡による)

(6) 前田明範「前田寛治『J・C嬢の像』その成立過程を追って」『生誕110年 前田寛治展—一九三〇年協会の仲間とともに—』展覧会図録、新見美術館、2006年、84頁

(7) 前田が参照したのは次の書籍であり、これは前田旧蔵書の中に発見された。

Alexandre Estignard, *G. Courbet: Sa Vie et Ses Œuvres*, Besançon, Delagrande & Magnus, Éditeurs, 1897

前田の原稿は「クールベの一生」と題して日本に送られ、『中央美術』1925年7月号に掲載されている。

(8) 外山卯三郎『前田寛治研究』建設社、1949年、234-235頁

(9) 原田実『近代の美術13 前田寛治』至文堂、1972年、口絵頁。三谷巍「作品解説」『アサヒグラフ別冊日本編73 前田寛治』朝日新聞社、1992年、89頁。また、土方定一も「アングルのなコンポジションを思わせながら、形態と構成の意識

- を示すいい作品になっている」と述べている(土方定一「前田寛治の世界」『前田寛治展』図録、日動出版、1969年)。
- (10) 『前田寛治の芸術展——詩情と造形』展覧会図録、前掲(注2)書、67頁、木本文平の作品解説による。
- (11) 前田寛治「黒の絵」『前田寛治画論』、金星堂、1930年、92-93頁
- (12) ルネサンス期の肖像画における背景描写については次の文献を参照した。  
John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Bollingen Foundation, New York, 1966, pp.101-104  
(ジョン・ポープ=ヘネシー著、中江彬・兼重譲・山田義顕訳『ルネサンスの肖像画』中央公論美術出版、2002年)
- (13) 前田寛治「写実『裸体』の傑作と凡作との構成上の差異」『美術新論』1929年6月号、30-36頁
- (14) 三谷巍、前掲(注9)書、89頁
- (15) 洋画家・有田巧氏(崇城大学芸術学部教授)の1998年、2003年、2009年の調査による。調査結果は、筆者への私信にてご教示いただいた。前田は、1923年7月から帰国まで、パリ14区カンパーニュ・ブルミエール街9番地(9 rue Campagne Première)のアパルトマンの13号室と17号室をアトリエとして借りている。
- (16) 今泉篤男『前田寛治』アトリエ社、1941年、60頁
- (17) 前田寛治「全裸美の描写」『アルト』第3号、1928年7月、10頁
- (18) 前田寛治「肉体と背景の関係の要訣」『アトリエ』第5巻第4号、1928年4月、11頁
- (19) 土田真紀、前掲(注3)書、157頁
- (20) 前田寛治「写実技法の要訣」『一九三〇年協会美術年鑑(一)』1930年協会、1929年1月、42-43頁。なお、本稿は「絵画論—新写実の要訣—」として、『芸術学研究』1巻、1929年12月、70-71頁にも再録されている。
- (21) 村田良策「帝展の洋画その他」『美之國』第3巻第9号、1927年11月、44頁  
平塚運一「〈西洋画部批評〉第五室」『アトリエ』第4巻第10号、1927年11月、40頁
- (22) 瀧梯三著『前田寛治』株式会社日動出版部、1977年、277頁  
瀧は本書において、西村倉丸によるクールベ書簡が『みづゑ』1927年7、8月号に掲載されたことが執筆のきっかけになったと推測している。
- (23) Théodore Duret, *Courbet*, Bernheim-Jeune&C<sup>ie</sup>, Éditeurs d'Art, Paris, 1918  
Giorgio De Chirico, *Courbet*, "Valori Plastici" Publishers-Rome, 1926
- (24) 前田寛治『アルス美術叢書 クールベエ』アルス、1928年、80-81頁
- (25) 上掲書、82頁
- (26) 上掲書、86頁
- (27) 上掲書、65頁
- (28) 上掲書、序文
- (29) 上掲書、88-90頁
- (30) 外山卯三郎、前掲(注8)書、276-277頁
- (31) 原田実、前掲(注9)書、口絵頁。原田は、「寝台の表現にみる大きくうねるような筆使いは、作者の内部のフォーヴのほとぼりしりであろう」と述べている。  
また、木本文平は本作の作品解説として、「昭和3年頃になると、それまでの知的あるいは論理的な作調から、彼が持っていたもうひとつの資質の詩的情感が前面に表出したものへと変化する。それは荒々しい筆致と大胆なデフォルメによるもので、当時はこの表現がフォーヴィズムと理解されていた」と記している(『前田寛治の芸術展——詩情と造形』展覧会図録、前掲(注2)書、72頁)。  
なお本作は、『裸婦』(1928年、図18)と共に展覧会『日本的フォーヴィズムの一断面』(福島県立美術館、1989年)に出品された(『日本的フォーヴィズムの一断面』展覧会図録、福島県立美術館、1989年、38頁)。
- (32) 前田寛治「量感の賦與」『美之國』第4巻第9号、1928年9月、34-35頁
- (33) 増田洋「前田寛治—体験的試論—」『繪』第189号、1979年11月、18頁
- (34) 「裸体(帝展出品)前田寛治」『アトリエ』第5巻第11号、1928年11月、色刷り図版頁
- (35) 小島善太郎「前田寛治とクールベエ」『アトリエ』第7巻第3号、116頁
- (36) 「開館記念公開座談会 師・前田寛治を語る」『前田寛治作品集』1975年、倉吉博物館
- (37) 土田真紀、前掲(注3)頁、158頁  
『前田寛治の芸術展——詩情と造形』展覧会図録、前掲(注2)書、75頁
- (38) 『パリへ——洋画家たち百年の夢 黒田清輝、藤島武二、藤田嗣治から現代まで』展覧会図録、東京藝術大学大学美術館、2007年、111頁。作品解説として、「自由奔放な筆致で点描された赤が燃え上がるような表現力を発揮し、前田が里見らのフォーヴ的傾向から刺激を受けていたことが窺える」と述べられている。
- (39) 「一九三〇年協会第四回公募に際して」『美之國』第4巻第12号、1928年12月、114頁
- (40) 前田寛治「砂丘社に際して 日本画と洋画の観照(四)」『因伯時報』1927年10月28日  
この記事は10月25日から28日まで4回にわたって掲載された。なお、同じ文章が同年10月24日から26日まで、『鳥取新報』にも3回にわたり掲載されている。
- (41) 前田の点描と米点との近似については、木本文平による以下の指摘がある。  
「ここ(注:《新緑風景》1929年、兵庫県立美術館蔵)に表れている点描的な筆触は、新印象派のそれとは異質のものであり、むしろ南画で用いられた米点描法に近いのではと考えられる」(『前田寛治の芸術展——詩情と造形』展覧会図録、前掲(注2)書、100頁)。
- (42) 前田寛治「砂丘社に際して 日本画と洋画の観照(一)」『因伯時報』1927年10月25日



## 〔図版原版提供、および典拠〕

- [図 1、3、7、11、12、14、15、18] 『前田寛治のパリ』 展覧会図録、前田寛治のパリ展実行委員会、2008 年
- [図 2、5] ロバート・ローセンブラム著、中山公男訳『INGRES』美術出版社、1987 年
- [図 4] 『世界美術大全集第 22 巻 印象派時代』 小学館、1994 年
- [図 6] 『世界美術大全集第 13 巻 イタリア・ルネサンス 3』 小学館、1994 年
- [図 8] 『生誕 100 年記念 前田寛治』 展覧会図録、鳥取県立博物館、1996 年
- [図 9] 鳥取県立博物館
- [図 10] ポーラ美術館
- [図 13] Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet: Catalogue raisonné*, Tome II, Fondation Wildenstein, Lausanne et Paris, 1978

[図 16、17] 『前田寛治の芸術展——詩情と造形』 展覧会図録、愛知県美術館、1999 年

## 〔謝辞〕

調査にあたっては、崇城大学有田巧教授に貴重なご教示を賜り、倉吉博物館前田明範前館長に重要な示唆をいただきました。また、本稿の執筆に際して、査読の先生方より、懇切なご指導を賜りました。ここに記して深く感謝の意を表します。さらに、所蔵作品についてご教示いただいたポーラ美術館今井敬子学芸員をはじめ、お力添えをいただいた多くの方々に篤く御礼申し上げます。