

# レアリズム —「労働」のある風景

特集展示：受贈記念 南薫造新収蔵品展

2024年4月3日(水) – 6月23日(日) 会場：常設展示室

※月曜休館 ただし4月29日(月・祝)、5月6日(月・休)は開館。5月7日(火)は休館

※開館時間 9:30-17:00 ただし5月2日(木)、5月3日(金・祝)、5月4日(土・祝)、5月5日(日・祝)は19:00まで開館

※学芸員によるギャラリートーク 4月13日(土)、5月19日(日) 各日14:00より

※ふくふくおはなし美術館(対話型鑑賞会) 4月29日(月・祝)、6月2日(日) 各日14:00より



No.2 ギュスターヴ・クールベ《波》1869年



No.1 レオン・オーギュスタン・レルミット《昼食の支度》1900年

「レアリズム[仏]」、あるいは「リアリズム[英]」と聞くと、本物そっくりの写実的な絵画を思い浮かべる方が多いのではないだろうか。確かに「レアリズム」を直訳すれば「写実主義」という意味になり、その代表とされるギュスターヴ・クールベの作品にも写実性の高い作品が多い。一切の物語性を排し、うねる波だけに焦点を絞り、それをそのまま切り取ったかのようなクールベの海景画(No.2)を見ると、実際に荒れた海の前にいるかのような錯覚に陥り、その迫真性に圧倒される。しかしながら、彼の革新性は、その写実描写にあるのではなく、芸術は「美しいもの」を表現すべきであるという概念を打ち壊し、同時代の「現実」をそのまま写し取ったことにある。クールベは、1855年の第1回パリ万博会場の前で開催された世界初とも称される個展のカタログ序文にて、実景に学びつつもそれを理想化し表現する新古典主義、また個人の価値観や感情を描き出そうとするロマン主義を批判し、画家が生きる時代の「風俗、考え、外観」を描き出すこと、「生きる芸術を制作する」ことこそが自身の目的であると高らかに宣言した<sup>(1)</sup>。「レアリズム」という題が付いたこのカタログ文章は、歴史的に「レアリズム宣言」と呼ばれる。

クールベが自身の生きる時代の「現実」を写し出すために重要なモチーフのひとつとしたのが、「労働」のある風景であった。1850年、画家は、過酷な労働に勤しむ貧困層の姿をありのままに表現した《石割り》(参考1)をサロンに出品し、物議をかもしることになる。産業革命が進行した19世紀のパリなどの都市にあふれた労働者の姿は、美術を愛好する裕福な人びとが目を見ていた同時代の社会をあるがままに写し出した、一種の「現実」であった。しかし、「現実」とは、「真実」とは異なり、ひとつに限定されるものではなく、見るものの立場や視点、考え方によって大きく変わってくるものである。

「労働」というモチーフは、西洋ではクールベ以前にも宗教画や風俗画において繰り返し描かれてきた。しかし、贖罪<sup>しよくがい</sup>、救済、勤勉などと多くは宗教的なイメージに限定されてきた<sup>(2)</sup>。人間が生きていくために直面せざるを得ない「労働」という「現実」に対して、多様な思想が反映されていくのがクールベ以降、近代以降のことである。この時代に、実際に何らかの形で自身が労働に携わる市民が芸術の受容者になったからだといえる。本展では、近代の「労働」が表現された風景を展覧することで、労働に向けられた芸術家たちのまなざしを明らかにし、現代の私たちに避けられないものとなった労働が、時代やそれぞれの社会によってどのように捉えられ、表現されてきたかを探る。

## 農村の「労働」—休息と平穩のイメージ

農村に暮らし、田畑で働く人びとの姿は、近代において最も多く描かれた「労働」のある風景であるように思われる。19世紀後半から20世紀前半にかけて、フランスのサロンにおいても、日本の官展にも田園風景を描いた作品があふれていた。人間の生活がもともと大地と結びついたものであることや、近代以降に科学的分析も含む自然への関心が急増したことなど、その理由は様々挙げられる。しかし、それら農村の情景が描かれた作品を受容していた人のほとんどが、大地とは切り離された都会で暮らす人びとであったことを忘れてはならない。19世紀後半のフランスでは、同時代の田舎で暮らす人びとをモデルとし、アカデミックな手法で写實的に農村の暮らしを描いたジュール＝バスティアン・ルパーージュ（1848-1888）らの作品が流行していた。農村で働く人びとの姿は、クールベが描くような都会の労働者とは異なり、中世以来脈々と「変わらず」続く平穩な田舎の日常であり、政治的な革命とは無縁の、休息と平穩のイメージとして受け入れられていたのだ。農村の暮らしには家父長制に基づいた秩序があり、それを乱すものはなにもない世界として想像された。フランスで学んだジュゼッペ・パリッツィが北イタリア山岳地帯の放牧の情景を描いた《羊飼いと羊の群れの風景》(No.3)もまた同様の思想を表したものであろう。

レオン・オーギュスタン・レルミットもまた、田舎の情景を得意とした画家である。故郷のフランス北部の農民たちの暮らしに直接取材した作品は、パリやロンドンで人気を博した。レルミットの代表作である《刈り取り人たちへの支払い》(参考2)は、稲刈りをする日雇い労働者たちが一日の仕事を終え、地主から報酬を受け取る場面を描いた作品である。田舎の秩序と、貧しくとも自身の仕事に誇りを持つ堂々とした労働者の姿が、アカデミックな安定した構図とデッサンに印象派風の明るい色彩と自由な筆致が見事に組み合わせられ、表現されている。1882年のパリのサロンに出品されると、開幕当日に国家買い上げとなり、画家の名前を一躍有名にした<sup>(3)</sup>。今回の出品作《昼食の支度》(No.1)もまた、レルミットがしばしば描いた農民の家族の姿である。労働の合間であろうと思われる初老の男性が窓際に腰かけ、たばこをふかし、暖炉の前では2人の女性が昼食の準備をしている。窓から降り注ぐ柔らかな光が彼らを照らし、まるでその姿を祝福しているかのようにも見える。19世紀末のフランスは、度重なる革命や反乱、また普仏戦争の敗北に自信を失いかけていた。その中で、毎日変わらず勤勉に暮らしを営む農村の情景は、農業国フランスの土台を支える理想であった。レルミットの作品を賞賛した同時代の人びとは、そこに描かれた農民たちの姿やそれぞれの役割を忠実にこなす家族の姿に、自身の誇りと癒しを見出したのであろう。

休息と平穩のイメージを田園風景に重ねるのは、ヨーロッパに限定されたものではない。日本においても、都会の喧騒から離れた農村の情景に、郷愁や誇りを感じさせる作品が数多くある。広島県双三郡八幡村（現在の三次市）出身の日本画家、奥田元宋は、第二次世界大戦中の故郷への疎開をきっかけとして、田舎の情景を描くことを制作の中心に据えるようになる。東京では主に人物画を描いていた画家であったが、戦禍により致し方なく田舎に戻ってくる汽車の中で心を動かされたのは、戦中の厳しい社会情勢とは乖離した、子どもの頃から変わらない美しい自然の姿であった。戦後もまもなく描かれた《若葉の頃》(No.4)は、芽吹き始めた青葉に囲まれ草をはむ小牛、それを見守る堂々とした体軀の母牛、そしてこの土地に生きる少女が描かれた作品である。戦後の新たな命への希望が込められているかのように見える本作に関して作家は、「平和のありがたみを、穏やかな表情の牛と童女に託して表現した。敗戦で国も人々の心もずさんでいただけに、安らぎを覚えてもらおうという意図もあった」と述べている<sup>(4)</sup>。

同じく東京で活躍していながら財政的な事情から尾道に移住することになった小林和作の《春》(No.5)では、都会では見出すことができない、自然の豊潤な色彩が表現されている。田畑で働く人びとの姿は、簡素化され、淡い色で描かれたのどかな山の風景にリズムを与える赤や紺の色の塊と化しており、草木とともに自然の一部を成している。奥田元宋や小林和作、また今回第2室で紹介している南薫造の瀬戸内をテーマにした農村風景と同様に、同時代の人びとが都会では失われたのどかさや平穩さを見出したのは想像に難くない。



参考1 ギュスターヴ・クールベ《石割り》1849年、焼失



No.3 ジュゼッペ・パリッツィ  
《羊飼いと羊の群れの風景》1870年頃



参考2 レオン・オーギュスタン・レルミット《刈り取り人たちへの支払い》1882年、オルセー美術館



No.4 奥田元宋《若葉の頃》1946年



No.5 小林和作《春》1941年頃

## 漁村の「労働」

漁村で働く漁師たちは、農民たちと同様に自然とともに生きる人びとであるが、自身の力で獲物を捕らえる、より自由で逞しい民としてしばしば表現される。鞆の独特な景観に魅了され、一時期この土地の風景を数多く描いていた和田貢は、1960年代から70年代にかけてこの港町に息づく人びとに関心を向け、その暮らしびりを描いている。卓越した線描で漁師たちを捉えた《漁夫》(No.7)では、彼らの精悍な姿のみでなく、話し声や魚の匂い、男たちが行きかう港の様子までが伝わってくるように思える。漁師たちの姿には自然と対峙して生き抜く、力強さを感じる。

狩猟に従事する労働は、それが動物としての根源的なものであるからか、特にその外にいる者たちはそこに原始的なイメージを重ねる。千葉の房総のさびれた村に取材した片山牧羊《漁村春懶》(No.6)は、村とそこで暮らす人びと、そして海の風景が見事に融合して描かれた作品である。本作のために画家は、地元の住民を思わせる人物におそらく普段は着ていないであろう伝統的な漁婦の恰好をさせ、ポーズをとらせている(参考3)。前景左手の干物を並べた簾のかたむきは中景に建ち並ぶ家々の茅葺屋根の形と、前景右手の木々から伸びる枝は家々の屋根と中景の丘や、後景の山の稜線と重ねられるように繰り返されている。その造形の繋がりにより、彼らの労働としての営み(前景)、暮らしの場である村(中景)、そして海(遠景)の全てが調和した統一したものとして表現されている。ここでは、漁村での暮らしがそこで営まれる労働と一体化して、公私が峻別されるものではないということが明示されているかのようである。

「労働者」の権利を訴える社会主義に強い影響を与えた思想家カール・マルクスによれば、狩りや子育ては、近代以後の「労働」とは区別されるものだといふ<sup>(5)</sup>。それは、生存の手段ではなく、生存そのものであり、生存の喜びを感じることができる自由な営みであるからだ。神辺町出身の写真家である徳永善彦は、戦後の沖繩を取材し、漁を営み閑達に生きる「素朴な」人びとの姿を捉えている(No.8-10)。彼らの姿は、徳永が「瀬戸内のふるさと」と呼ぶ鞆で撮影された、今では「全くのショー」として行われる、統率された鯛網船団とは異なり<sup>(6)</sup>、漁と生が結びついたものとして表現されている。

一方で、岡田謙三《海辺》(No.12)や須田国太郎《冬の漁村》(No.13)には、漁村の暮らしが必ずしも楽ではないこと、それが外にいる鑑賞者には到底窺い知れないことが表現されている。岡田《海辺》に描かれた海辺で働く少女や少年のまなざしは、鑑賞者に向けられているにもかかわらず、私たちと交わることなく、まるで外からの目を拒否しているかのように見える。須田《冬の漁村》もまた、前景の川、遠景の荒れた海によって家の集まりがまるで孤立した集落であるかのような構図で表現されている。漁村が常に海と調和するものではなく、それに対峙しながら身を寄せ合い生きている村の人びとの姿が想像される。しかしながら、ここにも素朴な漁村のイメージは引き継がれている。技術進歩によって、良くも悪くも漁村の暮らしが大きく変わっていることも忘れてはならず、近代的な漁業の姿があまり描かれていないことにも、芸術家たちが漁村の労働に向けているまなざし、押し付けられた理想を垣間見ることができる。

## 近代的な「労働」

近代の技術進歩が顕著に表れ、芸術家によっても多様な視点で表現されたのが、都市の労働である。福山で活躍した洋画家、佐々田憲一郎は、街の郊外に建てられた工場群などを描いている。岡山駅構内で描かれた《タンテーブルと給炭機》(No.19)に関して、画家は「メカニックの美しさに感動して絵にした」<sup>(7)</sup>と述べる。堂々と聳え立つ機械の姿は、線路周辺の働く人びとの姿とあいまって、戦後の復興の賑やかな様子を想像させる。川向うに建ち並ぶ工場を描いた《橋》(No.17)に見られるように、福山市郊外もまた戦後において近代の産業的な労働が営まれた場所であった。1945年の8月8日の大空襲により市街地の8割が焼失した福山であったが、戦後にいち早く復興計画を策定し、駅前の市街地が形成されると同時に、高度経済成長の波に乗り、1950年代後半から60年代にかけて重化学工業が急成長を遂げ、郊外には工場が建ち並ぶことになる<sup>(8)</sup>。佐々田が描く郊外の工場の姿には、福山市の勢いと様変わりしていく町の様子、この復興を支える人



No.7 和田貢《漁夫》1967年



No.6 片山牧羊《漁村春懶》1929年



参考3 「『漁村春懶』のモデル」1927年  
(参照：展覧会図録『片山牧羊—その人と芸術—』尾道市立美術館、1985年)



No.19 佐々田憲一郎《タンテーブルと給炭機》1951年



No.21 クルト・シュヴィッターズ《Z 77 工業団地》1918年



No.24 ベルント&ヒラ・ベッヒャー《鉱山塔：ブリュエ第7炭鉱（フランス）》1986年

びとの姿が捉えられている。

一方で、同じ戦後ということであっても、第一次世界大戦後のドイツのハノーファーの工業団地を描いたクルト・シュヴィッターズの一連のデッサン (No.21- 22) には、復興の希望などは一切感じることができない。戦後の崩壊したドイツ経済の中で、ハノーファー郊外の工場で働く労働者の生活は悲惨なものであり、その仕事も画一化され、人間の個性が否定されるものであった。100点以上描かれた「Z」と名付けられた、工場団地を描いたデッサン群では、空き家が目立つ閑散とした家々の形が単純化されていき、次第にその形が混然一体となり、混沌としていく様子が表現されている<sup>(9)</sup>。このシリーズの翌年にシュヴィッターズは、芸術の意味を否定したメルツ絵画を生み出すことになる<sup>(10)</sup>。

産業的な労働とは、19世紀頃から登場し、現代でも日々大きく変化しているものである。佐々田が描いたようなあからさまに煙突から煙を出す近代の工場群の姿は今では少なくなり、工場で行われる労働も以前とは大きく異なっているであろう。そういった意味で、ドイツのベッヒャー夫妻による写真作品は、近代の労働を考える上で示唆的である。彼らは、ドイツ、オランダ、フランス、イギリス、そしてアメリカにおいて消え去りゆく鉄鋼塔や鉱山塔などの産業物を撮影している。ベッヒャー夫妻の写真は、いかなる美的なものもその対象に求めようとはしていない。その機能的な重要性和そのスケールの大きさは、まるで中世の町に聳えた大聖堂のようなモニュメンタル性を備えている。加えて、解体前にその近代的な遺産を記録することから、彼らの作品は「産業の考古学」と呼ばれる<sup>(11)</sup>。各地の鉱山塔を捉えたシリーズ写真 (No. 23- 28) は、同じ構図で撮影されているため、全く別の場所であるにもかかわらず、一見するとすべてが同じもののように思える。しかし、注意深く観察するとそれぞれの差異に気づくことができる。グローバル化した近代の労働では、むらのない均一化が商業的な価値を持つ。同時に、わずかな差異に意味が生じることも見逃すべきでないのかもしれない。ベッヒャー夫妻の捉えた鉱山塔の類似性と差異は、作品には写されないそこで働く人びとの、似ていながらもそれぞれに異なる生活を想像させる。

## 「労働」と「仕事」

働くことを意味する語に、「労働」に加えて「仕事」という言葉がある。これら2つは似たように見えて、その語源が異なる。「労働」という言葉は、ギリシア語の苦痛を意味する「ペニア」という言葉から派生したものであり、もともと「ほねおり働くこと、つらいことに従事すること」という意味を含んでいる。一方で、「仕事」という言葉は、英語で「work」ということからわかるように、「何かを遂行する、作り上げる」という意味であり、その仕事の結果、「作品」という意味にも転用される<sup>(12)</sup>。

福山市出身の写真家、坂本万七の《沖繩、機織り》(No. 29) は、柳宗悦 (1889-1961) に同行して沖縄を取材した際に撮影されたものである。柳は、機械による粗悪な量産品が出回る近代社会を批判し、手仕事によって生み出された日用品に美を見出す民藝運動を主導した人物である。坂本の作品には、伝統的な機織り機と職人が浮かび上がるかのように光が当てられ、昔ながらの手仕事への敬意が表現されている。

また中野恵祥<sup>かまきりちゆうぼこ</sup>《螻蛄 鈕 筥》(No. 30) や門田筆玉《波の華》(No. 31) といった工芸作品を見ると、私たちは手仕事の巧みに驚愕し、そこに美しさを見出す。しかしながら、私たちが日々行う「労働」の中にもまた、何らかの「仕事」が隠されているのかもしれない。成果物を社会に直接的に遺すものでなかったとしても、芸術家のように作品として形を遺すものでなかったとしても、それが農村や漁村、都市などどこであっても、俯瞰してみると社会に何らかのものをもたらず「仕事」を日々遺しているのかもしれない。

(学芸員 鈴木一生)

## 註

- (1) *Exhibition de vente de 38 tableaux et de 4 dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet*, Paris, 1855.
- (2) 労働に対する考え方の変化については、以下を参照。中山元『労働の思想史 哲学者は働くことをどう考えてきたか』平凡社、2023年。
- (3) Monique Le Pelley Fonteny, Léon Augustin Lhermitte, *catalogue raisonné*, Paris, 1991, p. 31.
- (4) 展覧会図録『牟寿記念—奥田玄宗展』練馬区立美術館ほか、2002-2003年、37頁。
- (5) 中山、前掲、175頁。
- (6) 『徳永善彦写真集 鞆の浦 瀬戸内のふるさと』光村印刷、2001年、10頁。
- (7) 『佐々田憲一郎 画路想林』佐々田憲一郎発行、1982年、7頁。
- (8) 福山市史編さん委員会『福山市史 原始から現代まで』福山市、2017年、275-276頁。
- (9) *Cat. Exp., Kurt Schwitters*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 29.
- (10) メルツ絵画とは、身近にあった広告や拾ってきたものなどを無秩序にコラージュした(貼った)もの。
- (11) *Exh. Cat., Bernd & Hilla Becher: Fördertürme Chevalments Mineheads*, Essen, Museum Folkwang; musée d'art moderne de la ville de Paris; musée d'art moderne de la ville de Liège, 1985, p. 11.
- (12) 中山、前掲、10-12頁。