

Factories, Plants, and Modern Paintings (1):

Juxtaposition of Art with Life in Postwar Japan

SABAE Hideki

This research consists of two parts, the first part of which is this paper. It examines the “tableaus of factories or plants” painted in Japan in the 1950s. The author examined the characteristics of their expressions through analysis of oil paintings by Tatsuki Nanbata, Noriyuki Ushijima, and Taro Okamoto, and essays about them by Ango Sakaguchi, Yusuke Nakahara, and Saburo Aso.

This made it clear that the representation of the factory was accompanied by multiple conditions of production, and that it was universal rather than a requirement unique to postwar Japan. However, it is an undeniable fact that in today’s post-industrial society, the attractiveness of factories has been shunned by institutional and legal systems intended to preserve the environment.

For this reason, the author thinks that it is meaningful to deliberately deviate from the platform of art history and conduct a detailed investigation of “factory paintings” buried in its history.

工場と近代絵画（1）

——戦後日本における芸術と生の近接性

鯖 江 秀 樹 SABAE Hideki

0 問題の所在

近代以後、芸術は工場とどう関わってきただろうか。今となつては、その関係性を即座にイメージしがたいかもしれない。とりわけ若い美術家たちにとって、工場は生活と無縁なものになってしまったと言っている⁽¹⁾。他方、これとは全く正反対に、工場はこの国で観光スポットとして定着しつつある。工場、とくにその夜景は写真や映像に映え、SNSの普及と相俟って、その景観を愛好する「工場萌」と呼ばれる現象を生んだ⁽²⁾。観光という観点から言えば、それは産業ツーリズムに該当し、日本各地の良く知られた工場地帯でツアーが組まれるほどである⁽³⁾。このように日本では現在、工場の表象について両極端な事態がある。すなわち、絵画表象における工場の不在と、写真表象におけるそのイメージの氾濫である。しかしながら、前者は予想をはるかに超えて密接だったはずだ。

思いつくまま挙げていこう。2000年に開館したイギリスのテート・モダンが発電所を改築した美術館である。それが建つサウス・バンク地区はかつて、工場や倉庫が並び立つ街区であった。1960年代、アンディ・ウォーホルは自身のアトリエを工場、すなわち「ファクトリー」と呼ぶとともに、そこで制作にあたるスタッフを「アート・ワーカー」として雇用した（付言すればこの生産方式はのちに村上隆に取り入れられることになった）。さらに遡れば、工場が象徴する労働や生産はかつて「絵画」の主題であった。フェルナン・レジェは歯車やトラスなど、機械を象徴するモチーフを取り入れ、戦後には働く人々を時代の「建設者」として描いた⁽⁴⁾。他方、同主題は、社会主義リアリズムのイデオロギーとして繰り返されたものでもある。また、意外に思えるか

もしれないが、近代の風景を対象とした印象派の画家たちも工場をたびたび画面に登場させた。そもそも、その流派の名の由来となったモネの名高い《印象、日の出》(1872)は、遠方に高い煙突とそこから立ち上る煙を背景に捉えていた。このように、近現代の美術史を一瞥しただけでも、絵画が工場やそれに関わるモチーフに彩られてきたことがわかる。

にもかかわらず、わたしたちがこの「伝統」に鈍感になってしまったのには、どういう背景があるのだろうか。すぐに思いつくのは、産業やライフスタイルの変化、すなわち社会経済的要因である。また、戦後社会における共産党の文化政策が引き金となった政治闘争もそこに絡んでくる。さらに、20世紀中葉にあたって、世界規模で問題化した環境問題も無視できない。ただしこれらの要因については、2010年代以降の戦後民衆文化史においてすでに繰り返し強調されてきたところでもある。例えば「生活綴方」、「民衆版画」、「うたごえ」など、その主要な文化運動についての研究成果が、論文、展覧会、シンポジウムなどを介して公表されてきた⁽⁵⁾。

本論考は、上記の豊かな先行研究を、それらとはまた違ったアプローチから補完する。1950年代の東京を舞台として、工場の表象、とりわけファインアートの雄であるタブローに描かれた工場に注目し、その造形的な質に考察を向ける。次章では坂口安吾の名高いエッセイ「日本文化私観」(1942)を手がかりに、工場が喚起する知覚がどのようなものなのかを確認する。次に、いわゆるアプレゲールの担い手たる当時の若手油彩画家たちを取り上げ、彼らが工場に何を見出したのかを見定める。この章で検討するのは、難波田龍起、牛島憲之というまったくタイプの異なる作家である。本論考が掲げるテーマなら、文化工作者の一翼を担った画家たち、すなわ

ち桂川寛、中村宏、山下菊二らが制作したルポルタージュ絵画を議論の対象とすべきかもしれないが、ここではあえてこの問題圏で十分に考察されてきたとは言いがたい画家たちを選択した。その選択によって露わになるのが、工場という主題の両義的な性質である。すなわち画家たちは、工場の「造形」に魅了されつつも、ついには別の造形的課題へと向かっていった。してみれば、工場とは跳躍台のような役割を果たすモチーフであり、それ自体を描き続けることが至難の業であることが分かってくる。第三章では、中原佑介の取材記事を参照しつつ、職場美術サークルとその指導にあたった麻生三郎との「齟齬」に即して考察する。以上のような議論を挟んだうえで、最後に、岡本太郎の大作《重工業》(1949)を分析する。この絵は、岡本自身が掲げた「対極主義」の実例として解釈される傾向が顕著だが、ここでは現地取材に基づく「工場絵」と位置づけてみたい。論述を通じて、「工場と絵画」のつながりが捉えがなくなってしまう理由を、その内在的で普遍的な特性に基づいて明らかにする。本研究の最終目標は、かつてあった「工場に見られる芸術と生の近接性」を実例をもとに手繰り寄せることにあるが、その結論は次号に譲ることとする。

1 即物性と郷愁——坂口安吾の工場美

芸術のモチーフとして工場はそれほど魅力的なものなのだろうか。そもそも、日々の暮らしのなかで、その巨大な構造体を目にしない、あるいは目にしたとしても何の関心も抱けないケースもありうるだろう。それどころか、工場が立ち並ぶ近代の人工的な光景を醜いものとして否定する向きさえある。例えば、エジンバラの世界最古鉄骨トラス橋「フォース・ブリッジ」(1889)を、ウィリアム・モリスは「この世で最も醜悪な鉄の怪物」と呼んだ⁽⁶⁾。では、工場の魅力とはどのあたりにあるのだろうか。

この問いに答えてくれるのが坂口安吾(1906-55)である。ブルーノ・タウトの同名論文の向こうを張って書かれた名高いエッセイ「日本文化私観」は、いまや生活から遠のいてしまった工場の美質を理解させてくれる。タウトや、タウトが讃えた『方丈記』に、松尾芭蕉や豊臣秀吉を引き合いに出して対抗を試みる坂口は、伝統美や日本的なるものが宿す「貫禄」だけでは「やがて亡びる外に仕方ない」と喝破しつつ、真に重要なことを次のように説く——「伝

統や貫禄ではなく、実質だ」と⁽⁷⁾。では、この「実質」なるものとは何か。この作家は「必要なもののみが、必要な場所に置かれ」た、「それ自身に似る外には、他の何物にも似ていない形」だと述べる。この謂いに「用の美」への強調があるのなら、それは「合理主義」や「機能主義」を指すことになるのだが、その解釈は大きな間違いである。坂口がタウトの批判者であったことから、あるいは「実質」を体現している建物が、「刑務所」であり、「工場」であり、「軍艦」であると断言されていることからそれは明らかである⁽⁸⁾。

この三項に共通するのは合理性や機能性というよりはむしろ、「他の何物も似ていない形」を呈する鉄の、コンクリートの、圧倒的な質量と塊感に由来する即物性(ザハリヒカイト)である。コンクリートは近代を象徴するものであり、日本で戦後になって本格的に普及していった建材でもある。それらで造られた(あるいはそうした素材の生産場であった)工場に関する坂口の記述は詳細で、工場が織りなす風景は「魁偉」にして「異観」であり、だからこそ「図抜けて美しく」、「心を惹く」のだ⁽⁹⁾。

「美」に対するこうした坂口の洞察を、岡崎乾二郎は戦後建築の一傾向であるブルーアリズムを解する鍵と見なした。岡崎によれば、「魁偉」とはそのまま「ブルータル」と訳せる概念であり、「人間の日常的感覚のスケールから切断され」、「人の感性をあらゆる日常的束縛から跳躍させる契機ともなりうる物質的自然」がその根幹にあるという⁽¹⁰⁾。そうだとすると、工場の美的な魅力は、その全体を感知しようもないほどの巨大さ、金属とコンクリートの無機的かつ均質な質感のみに基づくのだろうか。いや、重要なことはそれだけではない。(50年代に絵画の主題として台頭する)工場が放つ魅力が「スケール」の問題で片づくのなら、それは人智を越えた火山や瀑布に対して人々が抱いてきた美的感覚である「崇高」という西洋美学の伝統的な観念でも説明可能なはずだ。だが坂口は工場をあくまで「魁偉＝ブルータル」と形容した。この事実を重んずるとき、「日本文化私観」のもうひとつ重要な要素に気づくことができる。それが「懐かしさ」である。

同論では、美が「懐かしさ」を帯びていると繰り返されている——「工場は、僕の胸食い入り、遙か郷愁につづいて行く大らかな美しさがあった」、「僕の郷愁をゆりうごかす逞しい美感」、「僕の心をすぐ郷愁へ導いて行く力」⁽¹¹⁾。では「郷愁」という語をどう理解するべきか。まずはっきりと言えるのは、

語の一般的な意味である「回顧」や「ノスタルジー」の意は含んでいない、ということである。坂口にとって工場はあくまで「他所」である。換言すればそれは、部外者の立場からのみ評価しうる（ただし、そこに知人が勤めていたという単純な「縁」は見落としてはならない）。無論、それに関する深い理解や知識はない。工場はあくまで「遠い存在」として在るのだ。坂口の説く「郷愁」とはこの距離、すなわち「その存在の遠さ」である。眼前にありつつ、けれども近づきえないそれ——その異質な存在様態が、形態や素材の即物性と相俟って、工場の大きな魅力を形成しているのである。逆に言えば、その存在様態を知覚できなくなれば、工場の興趣は削がれてしまうだろう。つまり、視界から外れるか、「日常の風景」として生活の一部と化してしまえば。現代において工場が描かれないのは、より本質的にはこの両方が起きてしまっているからではないだろうか⁽¹²⁾。

2 風景としての工場——難波田龍起と牛島憲之

坂口安吾が説いた「工場美」は現実として、日本の戦後を特徴づける光景となった。戦後復興のなかで農業国から工業国へと転換し、前世紀の中葉に至って第二次産業従事者が急増したのは当然、重化学工業の発展があったからである。前章で言及したブルーリズム建築もまた、こうした産業構造の変容と歩調を合わせるようにして、1950年代から60年代にかけて世界中で建設された。要するに都市近郊や郊外の風景は戦後、急激な変化を経験していた。工場が次々と建てられた結果、「テクノスケープ」が形成されていたのである⁽¹³⁾。

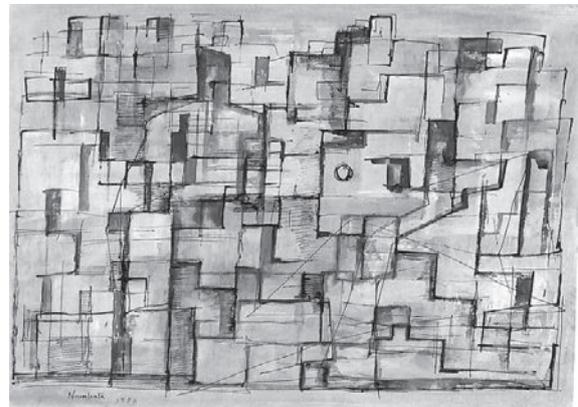
予想されるように、この新たな光景に目を奪われる画家も少なからず存在した。例えば池田龍雄（1928-2020）は針生一郎との座談会で「ボイラーを描いたのですが、あれはモチーフは川崎の発電所のもなんです。（中略）まずボイラーに対して一種のショックを受けるわけです。丸ビルの高さくらいあるものが立っていて、いろんな鉄管がぐるぐるして、一個の人間として、一種の脅威じみたショックを受けたわけですよ」とやや興奮気味に語っている⁽¹⁴⁾。ではこの新たな風景は、どのように絵画化されたのだろうか。

1950年代の美術雑誌の展評やギャラリーレポートを通覧すると、興味深いことに、「工場」や「製鉄所」と題されたタブローがかなり頻繁に登場すると

いう事実を確認できる⁽¹⁵⁾。このことは少なからぬ表現者たちが、工場というテーマに関心を抱いていたことを示しているが、例えば、雑誌『美術批評』（1952-57年）で「工場」を冠した油彩がもっとも多く掲載された画家は難波田龍起（1905-97）であった。

難波田は1950年代、「古典的なもの」から「近代的なもの」への転換を図っていた。東京に移り住み、高村光太郎の薫陶を得た難波田は戦前、ギリシア彫刻をモチーフとする連作油彩画を描いていたのだが、そこから転じて、最初に機械や直線に着想を得た抽象的風景に、次にモチーフを欠く非対象のコンポジションに挑むようになった。60年代からはさらにエナメル塗料のドリッピングへと作風を大きく変化させていった。このうち、工場を主題とする作品を多く発表したのは、50年代の前半にあたる。世田谷区経堂に長く住んだ作家は、次のように当時の心境を述べているが、それは前章で指摘した「工場美」に通ずる指摘を含んでいる。「鉄骨や鉄塔のメカニクな美は古代の薄暗の神秘さをこよなく愛している私にとって、あまりにも強烈な刺激だった」、「灰色はうつくしい。近代の色彩であることを自覚した。私は必至になって鉄骨を凝視め、そしてやがて灰色のビルディングのリンクカに鋭い触覚を働かせるようになった」⁽¹⁶⁾。

ところが、これらの言葉が暗示するように、作家の探求は工場そのもの——すなわち、他の何物にも似ていない「実質」——ではなく、鉄骨や鉄塔、躯体やダクト、スチールやトラスといった工場の要素群が呈示する「形態」に向かっていった。例えば、1954年の《建物の構成》【図1】では、蝟集する建物の輪郭線が同一平面上に解体・再構築されたような様相で描かれている。こうした実験ののちに難波田

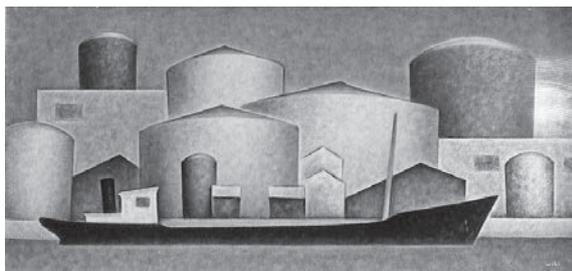


【図1】難波田龍起《建物の構成》1954年、水彩・紙、27.8×38.4cm、三和アルテ難波田記念室（出典：『魂の風景 難波田龍起作品集 1905-1997』、三和研磨工業、1999年、16頁）。

自身が「直線と曲線のたたかい」と呼ぶ造形的な課題の発見を導くものだっただろう。そうした推移に鑑みれば、工場やそれに関連する現実の風景への注目は、難波田にとって一過的なもの、すなわち通過点でしかなかったと言える。

難波田とは対極的に、雑誌メディアで取り上げられることは少なかったものの、生涯を通じて一定のペースで工場を描き続けた画家に牛島憲之(1900-97)がいる。工場を描き出す1950年にはすでに中野から世田谷区代田に引っ越していたが、牛島は好んで荒川界隈に取材に出かけていた。実際、「戦後の爆撃を受けた江東方面に行きましたら、工場なんかも爆撃を受けた跡がありました。(中略)色も焼けただけたような色がたいへんよかったですから、しばらく建物がつづきました」と、工場を描き始めたきっかけを回顧している⁽¹⁷⁾。ただし、彼の「工場絵」は戦火の生々しい傷跡を再現したものではなかった。そうではなく、その独特の筆致によって単純化された丸みのある形態が静謐な画面の内に出現している。たとえば日頃の取材の成果である1955年の《タンクの風景》【図2】を見ておこう。前景の運搬船や後景の建物群を対岸から臨んだ構図で、それらは真横真正面から捉えられている。水平に伸びる船と岸壁、タンクと周辺の建物は、円筒、三角錐、四角形として抽象化されたうえで、意図的に隣接して配置されているようにも見える。その点ではキュビズムやジョルジョ・モランディの静物を思わせるようなところもあるが、さておき、画面全体は均質的で、砂岩を思わせるようなマチエールで統一されている。ここでは難波田とはまた異なる造形的探求が目指されているとも言えるだろう。

東京藝術大学で長年教鞭を執った寡黙な画家はこのように、他の誰の絵とも似ていない独創的な工場風景を継続して描いた。ただし、牛島もまた工場だけを描いたわけではなく、水門や木や川など、とく



【図2】牛島憲之《タンクの風景》1955年、油彩・カンヴァス、60.5×121.5cm、神奈川県立近代美術館（出典：『生誕100周年記念 牛島憲之展』、府中市美術館、2000年、72頁）。

に「水」と関連のあるモチーフを画面に収めていた⁽¹⁸⁾。工場とはそもそも、沿岸部や河川沿いに位置する場合が多く（それがのちに公害問題を一層深刻なものにした）、牛島（そして難波田）が目にした京浜工業地帯において工場群はまさしくそうした立地にあった。いずれにせよ、牛島にとって工場は「レパトリーのひとつ」として選択されているということは、単純なようでいて見逃してはならない事実であるように思われる。

このように、1950年代に工場を描いた二人の著名な画家の作品を振り返ると、次のふたつの共通点を確認することができる。第一に、工場がリアリスティックにではなく、抽象的に表現されていることである。ただしその様態は異なっていて、難波田の場合は「直線と曲線のたたかい」へ、牛島の場合は「フォルムと色彩の単純化」へとそれぞれ向かっていた。第二に、両者にとって工場は一貫したテーマではなかった、ということである。すでに述べたように、難波田にとってそれは通過点であるのに対し、牛島はレパトリーのひとつだった。これらの点は、絵画の主題として「工場」にアプローチし続けることの困難さを示しているのではないだろうか。難波田も牛島も状況は異なれど、東京近郊で工場の「異観」を発見し、(池田龍雄もそうであったように) それに「ショック」を受けたはずだ。ただし、「工場」は即物的(ザハリヒカイト)にではなく、造形的探求の一環として絵画化されることとなった。ショックの源泉たる工場はその意味で、その「実質」を取り逃されているとも言えるのだ。

では、坂口とは正反対に、工場をその生々しい「現実」とともに描こうとする取り組みは当時存在しなかったのだろうか。それを問うとき、工場と絵画をめぐるもうひとつの困難さを見出すことができる。

3 画家でない人たちの「現実」

——中原佑介と麻生三郎

本論考の冒頭で触れたように、戦争直後から1950年代の日本文化を特徴づけたのが「サークル運動」であった。ここで問題になっているタブローというジャンルでもまた、その表現を志す在野の絵描きたちの裾野は確実に広がっていた。若き中原佑介は貴重なことに、仕事の合間を縫って絵筆をとる大阪中央卸売市場の魚市場の仲買人(!)の美術サークルや、それぞれ異なる職場で仕事を終えた夜、カンヴァスに向かう寄り合いの油絵サークルを取材し

ている⁽¹⁹⁾。彼／彼女らのように、働きながら制作する「職場美術家」たちが示すのは、絵を描くという行為が（もしかするといま以上に）日常的なものだったのかもしれない、ということである。

サークルに参加した彼／彼女らのなかには、工場内で結成されたサークルに参加したり、そこに勤務する者も多く含まれていた。だが、その内部を知る立場を利用して自ら進んで工場を描く者はほとんどいなかったようだ。いや、より正しく言えば、工場の「現実」を描くよう求められはしたものの、それを実現する策がなかったのである。

とはいえ、「現実」を現場に求め、それを描くことに果敢にチャレンジした人物はいた。画家、新海覚雄（1904-68）による「潜入制作」である。新海は1949年、「現場そのものをアトリエとしてそこに腰をすえ、機械と人々が醸し出す騒音のなかにひたりながら現場の働いている姿を追求したい」と望み、ついにはそれをタービンの部品工場で実行に移した⁽²⁰⁾。これがもしうまくいけば、真のルポルタージュとなるところだが、結果は散々だったという。つまり、「仕事場の真ん中で絵など描かれたら生産性が落ちる」という通達で追い払われ、その後の再挑戦でも「邪魔にならぬ一隅」をあてがわれてしまい、期待したダイナミックな光景はそもそも目にすることができない。また、労働者たちと寝食を共にしたせいか、「終業時間になると機械がびたりと止まり、筆もそこで動かなくなるという奇妙な経験」に陥ってしまった。当たり前なことだが、工場の「リアル」はその内部に潜入すれば描けるというものではない⁽²¹⁾。生産と労働が凄まじいリズムで展開する以上、現場での「必要性」を欠いている絵画制作などが立ち入る隙など一切存在しないのである⁽²²⁾。

ところが、こうした実情を汲まない「指導」がサークルで行われていたようだ。

このことを今度は、働きながら描いた人たちの側の資料から検討していこう。1947年に結成された職場美術協議会（以下では「職美協」と略記）は現在も続く組織だが、元々は東京を中心とする企業内サークルを中核とする団体であった。その歴史を年ごとの簡略なデータで振り返る資料、『職美協の歩み』は、戦後美術史の正統的な記述とは異なる時代の様相を浮かび上がらせてくれる。特に興味深いのは、大学で教えていた画家たちが、職美協で講演や作品講評を定期的に開催していたという事実である。なかでも積極的だったのは麻生三郎（1913-2000）であった⁽²³⁾。



【図3】麻生三郎《数寄屋橋 運河》1956年、インク・紙、30.0×35.6cm、神奈川県立美術館（出典：『麻生三郎展』、東京国立近代美術館、2010年、84頁）。

1948年に世田谷区三軒茶屋にアトリエを構えていた麻生もまた、難波田や牛島と同じように、工場と思しき風景を描いている【図3】。1952年からは武蔵野美術学校（現・武蔵野美術大学）で指導を開始したこの洋画家は、職美協という新たな組織にアカデミズムとはまた違った期待を寄せていた。だが、だからこそであろう。招かれるごとにやや厳しいと思われる懸念を表面し始める。それは「思考や行動の不足」であり「表現のルーズさ」に関する指摘であった⁽²⁴⁾。

要約すると、麻生の見解は以下のようなものであった。職場美術は、画壇やアカデミズムとは違って、生活に根差した「率直な眼」の賜物である。しかしそこに問題がないわけではない。絵のリアリティが誰にでもわかるように「造型」されていない。言い換えれば、人間の顔や静物など、モチーフをじっと描こうとしても、主題を描こうとするときの「内面の抵抗」に向き合いきれていない。やはり描写することと実在をつかむことの間隔をはっきりさせないと良い絵にはならない⁽²⁵⁾。

断っておけば、生活に密着した制作を求める声は麻生だけのものではなかった。職場美術家にとっての「生活」、すなわち「職場をもっと描け」という要求は識者からたびたび上がっていたようで、麻生と同じくサークル運動とつながりの深かった洋画家、井上長三郎（1906-95）は、「新しい文化を造り出すという言葉に酔った労働者意識や絵を専業とする選良意識も、ともに陳腐である」と述べ、有名画家たちの模倣に墮す職場美術家たちを戒めていた⁽²⁶⁾。

以上のことから、職場と絵画制作のあいだには制作の期待において大きな亀裂があったことが浮かび

上がってくる。工場のエネルギーな実像を「リアル」に描くのに現地取材という方法は最初から不可能であった。それは、当事者である絵描きではない工場労働者にとっても同じだっただろう。描きたくとも描けなかったのである。にもかかわらず、専門家たちは「職場を描く」ことを強く望んでいた。その呼びかけの背景にはリアリズムやルポルタージュという同時代の絵画に課された課題が控えているのだが、より現実的には、画壇に毒されていない純真素朴な表現意欲——生活を正視する率直な眼——をどこかで信じ込んでしまっている「師」の思考もあったにちがいない。サークル内でのタブロー制作にはこのように、創造主体である職場美術家たちが、現に工場の内部に立ち入っているにもかかわらず、それを描くことが許されないという「ねじれ」があった。そのことがまた、工場と絵画のつながりを見えにくいものにしたのである。

4 工場の「中」——岡本太郎《重工業》

これまでの考察を通して、工場をタブロー画にすることの困難さが、どのような制約や条件から生じてくるのかを明らかにしてきた。ひとまずまとめておくと、第一に、工場の美質を見出すことがそもそも難しいこと、第二に、工場を外から描いたとしてもそれはあくまでフォルムや色彩といった造形的関心に還元されてしまうこと、第三に、部外者からの期待こそあれ、仕事のただなかにある当事者として、労働者が工場の内部を描くことは不可能だったこと、である。これらの制約を把握することで、ある著名な画家の「工場絵」の隠された相貌が開けてくる。岡本太郎の《重工業》【図4】である。



【図4】岡本太郎《重工業》1949年、油彩・カンヴァス、206.2×266.5cm、川崎市岡本太郎美術館（「凱旋！岡本太郎」展にて筆者撮影）。

この絵と対面したときの第一印象を正直に告白するならば、つとに注目されてきた、画面中央を斜めに横切るリアリスティックなネギに注意はさほど向かなかった⁽²⁷⁾。それは画面手前でスパークする火花が、色彩のコントラストと相俟ってネギを覆い隠しているからだと思われる。この黒々とした画面のなかでは、火花、記号化された旋回する人像たち、歯車に塗られた「黄」と「赤」が勝ってしまうのである。

それにしても画面のなかのここは、いったいどこなのだろうか。それを問うとき、画面上部のトラス、それに手前に向かって放射状に伸びる横長の窓枠のようなものが視界のなかで際立ってくる。すなわちここは工場の「中」なのである。

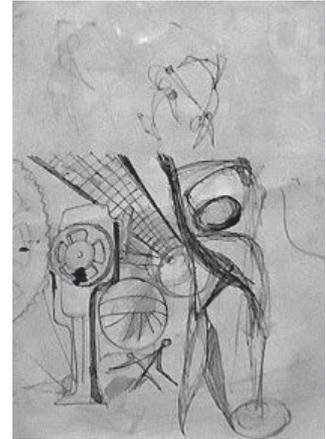
当時、多摩川にほど近い世田谷——難波田も牛島も麻生もそこにいた！——の上野毛にアトリエを構えていた岡本太郎は、川崎の日本鋼管川崎製鉄所や日産重工業を訪問し、《重工業》の下絵を描いた⁽²⁸⁾。前者の取材には共産党に所属した詩人、関根弘（1920-94）が同行した。関根は岡本と花田清輝が結成した「夜の会」（1948）を通じて画家と知り合ったと考えられるが、南東京のサークル誌活動に関与していたことからすると、取材を仲介した可能性が高い。記録では現地での下絵制作に合わせて、岡本は労働組合絵画研究会に出席したという⁽²⁹⁾。この点が強調されることはほとんどなかったのだが、《重工業》はサークル文化とも踵を接する、岡本流のルポルタージュ絵画なのである⁽³⁰⁾。取材からもぎ取られた一連の下絵を見ていこう【図5、6、7】。この3点がどの順番に描かれたのかは定かではないが、現地で目にした歯車や鉄筋、天井窓とともに、作業中に噴き出す火花、鎚を振るう男を画面でいかに再構成するべきか、手を通して思案していることがわかる。これはまさしく、麻生が指摘した、職場美術家に欠けている構成、「造型」のプロセスであろう。また、【図7】では大きく体を伸ばした労働者の形姿が複数化し——あたかもマティスの《ダンス》（1909）のごとく——弧状に配置されるアイデアが、紙の上部に描き留められている。これは完成版で歯車の周囲を舞う記号化した人物像へと発展したわけだが、元々は現に稼働する機構のなかで格闘する労働者の姿にほかならなかった。さらに画面の最下部、ちょうどネギの下側に工場内で仕事に精を出す無数の身体が描き込まれていることが観察できる【図8】。このことから、《重工業》はそのタイトルにふさわしく、工場の「中」、すなわち製造生産のダイナミズムという内容を確保した、きわめて稀有



【図5】岡本太郎《重工業》1949年、鉛筆、インク・紙、川崎市岡本太郎美術館（「凱旋！岡本太郎」展にて筆者撮影）。



【図6】岡本太郎《重工業》1949年、鉛筆、インク、墨・紙、川崎市岡本太郎美術館（「凱旋！岡本太郎」展にて筆者撮影）。



【図7】岡本太郎《重工業》1949年、鉛筆、インク、墨・紙、川崎市岡本太郎美術館（「凱旋！岡本太郎」展にて筆者撮影）。



【図8】《重工業》細部（「凱旋！岡本太郎」展にて筆者撮影）。

な作例だということがわかる。

ただし、《重工業》という工場絵はあくまで「例外」であって、工場の現実、労働者（職場美術家）と部外者（専門美術家）とのあいだに横たわる期待や欲望の齟齬によって描写困難なものとしていた。その制約はいまでもさほど変わっていないだろう⁽³¹⁾。坂口安吾が早くも悟っていたように、工場は多くの場合、足を踏み入れることのできない「外」としての即物性・即自性を保つからこそ、懐かしくもある美的な魅力を持ち得たのである。

本論考では、「工場が描かれたタブロー」を対象として、それがいかなる表現上の特質を帯びているのかを、難波田、牛島、岡本の作品と坂口、中原、麻生の省察に対する分析を通じて考察した。最終的に明らかになったのは、工場の表象は複数の条件や制約を伴うものであり、しかもそれは戦後日本特有の時代的要件であるというよりはむしろ、普遍的なものだ、ということである。ただし、現代のポスト産業社会において、工場の造形的な魅力は、環境配慮を意図した法制度を介して遠ざけられ、発見しがたくなっているのは紛れもない事実である。だからこそ、美術史のプラットフォームから大胆に逸れて、その正統な文脈では無視されがちな、埋もれた

「工場絵」を調査することの意義があるのだ。

註

- (1) 筆者は芸術学部を擁する地方の私立大学の教員だが、学業の集大成と位置づけられる卒業制作展で工場をモチーフとする作品を見たことはない。また、2022年度の東京藝術大学および京都市立芸術大学でもこの観点から卒業制作展および修了展を実見調査したが、管見の限り主題としての「工場」は発見できなかった。
- (2) 以下を参照。石井哲、大山顕『工場萌え』、東京書籍、2007年、BACON（編）『行ける工場夜景写真集』、KADOKAWA、2019年。
- (3) 地域特化型観光をてがけるオンライントラベル株式会社は、川崎、堺、周南などの有名なコンビナートの夜景ツアーを提供している。
<https://www.tabione.com/info/company/>（最終閲覧2023年8月31日）。
- (4) レジェの戦後絵画と政治性を孕んだ労働の表象については以下を参照。山本友紀『フェルナン・レジェ オブジェと色彩のユートピア』、春風社、2014年、237-269頁。
- (5) 本論考の執筆に際して以下を参照した。思想の科学研究会編『共同研究：集団 サークルの戦後思想史』、平凡社、1976年。『現代思想 総特集・戦後民衆精神史』、第35巻第17号、青土社、2007年12月臨時増刊号。宇野田尚哉ほか編『「サークルの時代」を読む 戦後文化運動研究への招待』、影書房、2016年。道場親信『下丸子文化集団とその時代 一九五〇年代サークル文化運動の光芒』、みすず書房、2016年。鳥羽耕史、山本直樹（編）『転形期のメディアロジー 1950年代日本の芸術とメディアの再編成』、森話社、2019年。

- なお、町田市国立国際美術館で開催された民衆版画運動に関する企画展からは、本論考を構想するにあたって大きな示唆を得た。図録は以下を参照。町村悠香ほか編『彫刻刀が刻む戦後日本：2つの民衆版画運動：工場で、田んぼで、教室でみんな、かつては版画家だった』、町田市国際版画美術館、2022年。
- (6) 引用は以下から。片木篤『テクノスケープ 都市基盤の技術とデザイン』、鹿島出版会、1995年、119頁。
- (7) 坂口安吾『日本文化私観』、講談社、1996年、105頁。
- (8) 同上、125-126頁。
- (9) 同上、124-125頁。
- (10) 岡崎乾二郎「ブルータリズム 非人間的モデル」、『建築文化』、彰国社、2001年、59頁。
- (11) 坂口、123-125頁。
- (12) 岡崎は建築家、谷口吉郎(1904-79)が設計した「秩父セメント第二工場」(1956)を検証したあとで、この工場風景の特異性を画家＝造形作家の視点から次のように論述している。「この巨大な建築群の不思議な魅力は、ここでも、それがどこかで見たことのあるような外観を示しているながら、同時にその機能とスケールにおいて、人を取りつくしまないほど突き放しているという非人間的な冷酷さ——クールさにある。そこで与えられる光景は印象として、それが実際に存在している場所と一致しない。たしかに見ていながら(思いだしていながら)、その場所は現実的には非在であるという夢のような光景。いかにそれが懐かしくとも、鑑賞者は実際にはその場所に入ることはできない、無人の光景」、岡崎、61頁。
- (13) テクノスケープについては以下を参照。片木前掲書、岡田昌彰『テクノスケープ 同化と異化の景観論』、鹿島出版会、2003年。
- (14) 針生一郎(司会)「座談会 新しい人間像に向かって」、『美術批評』、1955年7月号、50頁。
- (15) 調査は雑誌『美術手帖』および『美術批評』の1950年代のバックナンバーを対象に実施したが、このことに関する定量的なデータを得るには、他の雑誌を参照することが不可欠だろう。作品の現物はおそらくほとんど散逸していると思われる。また、複製写真であっても分析に堪える画質のものはほとんどないのが実状である。
- (16) 引用は以下の図録から。『魂の風景 難波田龍起作品集 1905-1997』、三和研磨工業、1999年、15-16頁。
- (17) 引用は以下の図録から。『生誕100周年記念 牛島憲之展』、府中市美術館、2000年、60頁。
- (18) モチーフと水とのかかわりについては以下を参照。河北倫明「牛島憲之の芸術」、『50年の歩み 牛島憲之の芸術 その静温な風景詩』、京都国立近代美術館、1978年。
- (19) 中原佑介「画家でない人たち」『美術批評』、1956年3月号、80-91頁。
- (20) 新海覚雄「工場をアトリエにして」(1949年11月25日)『美術運動』(復刻版、第1巻)、三人社、2020年、27頁。
- (21) 同上。
- (22) ただし、中原の報告によれば、(オフィスに勤務する者たちを除いて)職業美術家のあいだには、一部で自分たちの働いているその現場を描きたいという欲望があったようだ。「いちばん描きたいのはセリ場の光景なんです。しかし、こっちの方もせりに夢中ですからね」。中原、84頁。
- (23) 記録では、1948年、52年、54年に麻生による講演ないしは講習会が実施された。それ以外にも雑誌メディアでの麻生の発言は積極的に再録されている。全日本職場美術協議会『職美協の歩み 結成から60年』、2007年、8-35頁。
- (24) 同上。
- (25) 麻生三郎「職場美術展感想」(1953年8月)、『美術運動』(復刻版、第1巻)、三人社、2020年、134-135頁。
- (26) 『職美協の歩み』、35頁。
- (27) 成相肇は《重工業》の画面を横断するネギが、岡本には珍しく写實的に描かれたうえで、唐突に嵌装されていることに着目し、そこに同時代のマンガに見られる「ナンセンスで俗悪な」手法を見出している。その解釈と本論考の立場は異なるが、現状見られる岡本神話を相対化する批評的戦略として首肯できる。成相肇『芸術のわるさ コピー、パロディ、キツチュ、悪』、かたばみ書房、2023年、275-324頁。
- (28) 以下の図録を参照。『展覧会 岡本太郎』、大阪中之島美術館、2022年、310頁。
- (29) 岡本は1956年に職美協主催の交流会に出席し、麻生と同じく生活に根差した芸術を要求した。「芸術も生活のなかにあるのだから、新しい意識を作り上げてゆくべきだと思う。「何を描くべきか」、自分の生活をみつめてゆくという気持ちでやるべきだ」。『職美協の歩み』、25頁。
- (30) 力点は置かれていないものの、中原佑介は以下のように作品をエクフラシスしているところをみると、《重工業》が工場内部を描いたものだと気づいていたようだ。「カンバスの半分を占める廻転するギア、ガラス張りの高い天井、クレーンのような鉄骨、ベルト、右半分いっぱい描かれた巨大な機械、閃光と点在する労働者。岡本は日産重工業に行きデッサンをしました。それから大きなカンバスいっぱい、

巨大な工場をリアリスティックに描いたのです。」中原佑介「岡本太郎論」（1955）、林道郎ほか編『美術批評集成 1955 - 1964』、藝華書院、2021年、792頁。

- (31) 本論考の冒頭で触れた産業ツーリズムのひとつに「工場見学」がある。ただし、企業秘密や作業の安全性への配慮から、工場内で写真撮影を禁じている施設が大半を占める。してみれば、工場の内部は本当は、「絵でしか再現しえない」のかもしれない。事実、兵庫県下の代表的な工場の「中」を紹介した以下の文献では、内部の様子はすべてイラストで描かれている。加藤正文（文）、網本武雄（絵）『工場を歩く ものづくり再発見』、神戸新聞総合出版センター、2005年。