

## わが国の産炭地における美術活動の展開と意義：目黒区美術館「‘文化’資源としての〈炭鉱〉展」を契機として

國盛，麻衣佳

福岡女学院大学人文学部メディアコミュニケーション学科：非常勤講師

藤原，惠洋

九州大学大学院芸術工学研究院遺産デザイン部門：教授

<https://doi.org/10.15017/1786946>

---

出版情報：芸術工学研究. 25, pp.23-40, 2016-11-15. 九州大学大学院芸術工学研究院  
バージョン：  
権利関係：

## わが国の産炭地における美術活動の展開と意義

- 目黒区美術館「文化資源としての〈炭鉱〉展」を契機として -

The Development and Significance of Art Activities Originated in Japanese Coalmines  
- Take the Opportunity of “The Coal Mine as Cultural Resource” Exhibition -國盛麻衣佳<sup>1</sup>

KUNIMORI Maika

藤原恵洋<sup>2</sup>

FUJIHARA Keiyo

## Abstract

After the end of the Edo Era, at the beginning of the Meiji Era, Japan's coal industry underwent a remarkable development and became the energy source that supported the advancement of the Industrial Revolution. Unspecified workers from the coal mining cities searched for ways to cope with their harsh living situations and started expressing themselves through arts and cultural activities. Especially after the Second World War these activities in the cultural circle intensified. Recently, visual arts with a coalmine theme, created by coal mine workers, have been re-evaluated as 'Cultural Resources'. "The Coal Mine as Cultural Resources" exhibition was held in the Meguro Museum of Art in 2009. This exhibition, made it possible to rethink for the art of Coal Mine which has been alienated from the existing art history. This study revealed the relationship between induced acts of art, art works and the variable social backgrounds of the coalmines. These new findings include memories and diversified viewpoints that are different from the predominant history of the class of rulers. They contain important implications that can pass on the history and culture of the coal mine to the next generation.

## 1. 目的

石炭産業は18世紀後半以降、産業革命を進展させたエネルギー源として著しく発展した。わが国における炭鉱は、幕末明治以降、発展とともに多くの労働者を集め、炭鉱都市を生み出した。戦後、同地ではエリート層を含む引揚者達の流入や、産炭地の経済的発展を契機に美術活動<sup>\*)1</sup>が活発化していった。しかし1960年代以降は、エネルギー転換政策によって石炭から石油エネルギーへと移ろい、産炭地は急速な衰退を余儀なくされた。産業転換による過疎化、各地域再建の課題、塵肺や一酸化炭素中毒の健康被害や事故の遺族問題、強制労働・強制徴用や労使関係による差別問題、炭鉱遺産の保存活用など近年も様々な問題や課題を内包している。

2009年（平成21）、国内の「炭鉱」をフィールドとした視覚芸術作品を集約した展覧会「文化資源としての〈炭鉱〉展」が目黒区美術館で開催された<sup>\*)1</sup>。同美術館学芸員 正木基は、近代日本のエネルギー供給を担った炭鉱の活況ぶりと労働者の矜持、戦後のエネルギー転換から閉山を余儀なくされ零落していった炭鉱都市の様相すべてを文化資源<sup>\*)2)</sup>として包含する視点を見せた。既存の美術史<sup>\*)3)</sup>から疎外されてきた、産炭地の美術に対する再考を可能にした同展は、以下の成果を導き出したと言える。

- ①炭鉱労働者とその周辺による美術活動の足跡を発掘
- ②作品の持つ記憶性と記録性に対する評価
- ③文化資源という視点によって、従来の美術史的評

連絡先：國盛麻衣佳, kunimorimaika@yahoo.co.jp

1 福岡女学院大学 人文学部 メディアコミュニケーション学科 非常勤講師

Department of Media and Communication, Faculty of Humanities, Fukuoka Jo Gakuin University

2 九州大学大学院芸術工学研究院教授 遺産デザイン部門

Professor, Department of Environment Design Graduate School of Design, Kyushu University

価から逸脱した視覚芸術表現に社会的意義と評価を付与

④各産炭地のローカルな美術活動を集約することで、日本の近代化を問い直す普遍的なテーマを提示

正木は、文化資源という視点によって既存の美術史の枠組みを拡張すると同時に、これらの視覚芸術表現が、近年もなお衰退に直面する旧産炭地の社会再生に寄与する可能性を持つと言及した<sup>3)</sup>。

本研究は、正木の観点をさらに敷衍し、作品や文献から、わが国の産炭地における美術活動の展開と意義を明らかにすることを目的とした。同展の主な対象地であった筑豊、常磐、北海道に三池を加え、国内の主要産炭地における美術活動の足跡を明らかにする。地域、労使関係、職種、世代間の差異や地域内外の交流を考察することで各地の固有性を明らかにし、美術活動の展開と意義を考察する。研究の方法としては、文献調査、作品の分析、関係者へのヒアリング、現地踏査を行った。

## 2. 先行研究

管見するところ、産炭地の芸術文化環境<sup>4)</sup> 形成に関する研究は、会社の福利厚生や都市計画といった制度的な面から捉えたもの<sup>4,5)</sup> と、労働者や表現者の自発的な行為や動機に注目したものがある。本研究は後者に準じながら考察を進めていく。

鳥羽耕史<sup>5)</sup> は、戦後日本における労働者や表現者が、各地で起こる様々な社会問題に対峙した表現を包括的に評価・考察した。鳥羽は、ルポルタージュやリアリズムといった、社会現象を忠実に記録する表現手法や写真主義が、民衆と社会問題の関わりをより強靱なものとしたと述べた。さらに、なかでも産炭地が生んだ記録を基にした芸術は、画期的なものであったと評価する一方で、その評価の詳細については言及していない<sup>6)</sup>。

1989年(昭和64)以降、炭鉱をフィールドとした美術に対する再評価は、北海道、福島県、福岡県といった各旧産炭地を中心に、展覧会形式で行われてきた<sup>6)</sup>。これらを踏まえ、2009年(平成21)の東京都目黒区美術館では、国内主要産炭地の視覚芸術作品を集めた「文化資源としての〈炭鉱〉展」が開催された。同展覧会で取り上げられた作品群は、既に各産炭地の郷土の美術として評価されてきた

作品が対象とされた。本研究においては、作品が現存しない文献記録のみの事例や、炭鉱労働者でありながらも炭鉱をテーマとしなかった美術家、美術史的評価がなされていない作品も対象とし、美術的土壌の形成に着目した。同展で取り上げた各表現に対する考察は、正木と各地の学芸員や研究者それぞれによって個別に行われていた<sup>7)</sup>。これらをもとに、より俯瞰的な視点から各産炭地間、職種間、世代間における美術表現の相違に対して比較考察を行うことで、各産炭地の美術活動の諸相がより明らかになると考えられる<sup>8)</sup>。また、対象地域に三池を加え、主要産炭地の美術活動に対する考察を深めた。

また「文化資源としての〈炭鉱〉展」では、絵画、版画、映像、写真、ポスター、彫刻といった視覚芸術全般が対象とされていた。本論においては、中産階級の労働者や関係者の内発的な表現に着目することで、社会的背景に影響を受けながらも土着的に育まれた美術活動の展開と意義が明らかになると考え、検証する領域を絵画、版画、アートプロジェクト<sup>9)</sup>に限定した。ポスターや彫刻は、会社や労働組合によるイデオロギーやプロパガンダといった社会的需要によって生み出された側面があり、写真や映像は炭鉱労働者が被写体の立場であるものが多くを占めるため除外した。以上のことから、本研究における美術家の定義は、職能としての美術家の他に、炭鉱関係者で美術活動を行う者、趣味的に美術活動を行う者も含んだ。

## 3. わが国の産炭地における美術活動の展開と芸術文化環境の形成

炭鉱は農地と異なり、地底の苛酷な採炭作業を中心とした原料立地型の人工的な社会システムを構築した。労働者は全国各地から集うと同時にその流動性も高く、不特定多数の偶発的な集団を形成し、定定的で血縁関係中心の農村および漁村とは異なる生活文化も生まれていった。近代黎明期の炭鉱では、納屋制度や飯場制度<sup>10)</sup>といった抑圧的で厳しい間接雇用が行われていた。しかし安定的な労働力を確保するため、会社による直接雇用体制へと移行していった。そこから大手企業を中心に福利厚生の充実が図られ、住宅、健康保険、教育をはじめ、文化施設や文化活動に対する支援が生まれていった。

しかし国家の基幹産業として位置付けられながらも、採炭に従事する者の地位は低く、炭鉱労働者の生活水準が向上するのは戦後であった。戦後は復興と経済成長の必要性から、傾斜生産方式<sup>\*11)</sup>によって増産体制が図られたことで、引揚げ者、復員者、高学歴層など様々な背景を持つ人々が産炭地に集約した。労働者は経済的に豊かとなり、余暇や娯楽、文化活動も活発化した。とりわけ1950年代には、会社や労働組合の支援によって、スポーツや文化の職場サークルも発足した。サークル活動は、趣味や思想、自己実現観等を反映した協働化と組織化がなされ、新たな共同体を成立した。とりわけスポーツの分野は会社からも推奨され、会社幹部が責任者を務めた大会や、費用の支出がなされた。しかし、文学やうたごえをはじめとする文化サークル活動は、時に権力者や会社への抵抗を表し、対立的な表現活動になる傾向も含んでいたため、その多くが労働組合による支援または自立した運営がなされた<sup>7)</sup>。

1950年代は、多くの産炭地が経済的、文化的にも繁栄していたが、エネルギー転換政策が実施されると急速に産業が衰退した。それに伴い、芸術文化活動も経費削減や労働者の離散によって継続が困難となり、閉山によって大半が消失していった。

#### 4. 各主要産炭地における事例検証

##### 4.1. 事例の選出

石炭産業の興隆と、エネルギー転換による合理化は、国家主導によって行われた全国の産炭地に共通する歴史的背景である。しかしながら、各産炭地の地理的条件、労使関係等によって、各地では異なる生活環境や文化が育まれていった<sup>\*12)</sup>。

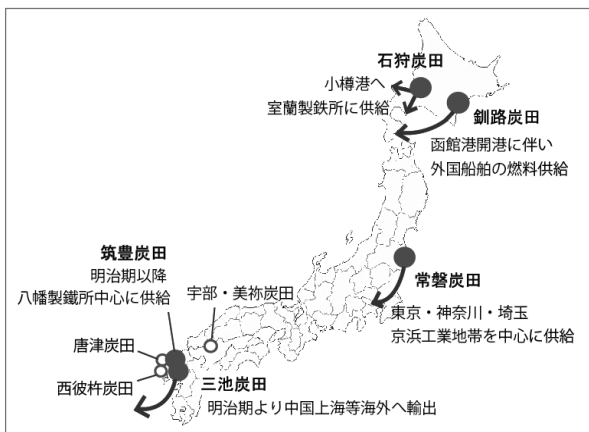


図1 日本の主要産炭地と後背地

表1 主要産炭地の特性

	筑豊	北海道	三池	常磐
出炭ピーク年	1940	1966	1970	1943
閉山年	1976	—	1997	1976
財閥系炭鉱	○ 三井	◎ 三井・三菱・住友	○ 三井	×
地元大手炭鉱	○ 貝島・安川・麻生	○ 北海道炭鉱汽船	×	○ 常磐 (入山採炭+磐城)
中小炭鉱	◎	○	×	○
零細炭鉱	◎	○	×	○
産業転換	セメント産業 自動車産業	農産業	化学工業 リサイクル産業	機械工業 観光産業

これらの相違は、美術活動にも影響を与えていたと考えられる。本論においては、わが国の主要産炭地であったと同時に、労使関係が異なった筑豊、三池、常磐、北海道<sup>\*13)</sup>の事例を取り上げた(図1)(表1)。

##### 4.2. 筑豊における美術活動

筑豊炭田は、遠賀川の水運や瀬戸内海の塩田という大きな需要先に起因し、唐津炭田等と共に先んじて発展した。地元資本の台頭や、財閥系炭鉱の買収による参入も行われたが、炭層が非常に薄いことから機械化による合理化炭鉱としての成長は著しくなく、中小炭鉱が圧倒的な数を占め続けた。

したがって後山先山<sup>\*14)</sup>といった夫婦による人力の採掘形態や狸堀<sup>\*15)</sup>といった採掘法、前近代的な労務管理が長期に渡って行われた。過酷な労働環境から、ケツ割り<sup>\*16)</sup>や、渡り坑夫<sup>\*17)</sup>が数多く存在し、労働力の安定率が低く流動性が高い地域であった。遠賀川にて石炭や物資輸送を担う水夫の生活環境も不安定で変動も著しく、川筋気質<sup>\*18)</sup>といった任侠精神や風土が育まれていった。

筑豊炭田のピークは1940年と早いですが、筑豊の姿が炭鉱夫によって描かれたのは戦後となった。山本作兵衛、上田博<sup>\*19)</sup>、上野英信<sup>\*20)</sup>、千田梅二<sup>\*21)</sup>は、直接夫<sup>\*22)</sup>としての労働経験を有し、坑内外の様子を描いた。しかし、直接夫が労働と制作活動を両立することは極めて困難な状況であった。

山本作兵衛は現役引退後に制作を始め、上野英信や千田梅二は制作活動に伴う転職や退職を余儀なくされた。直接夫の美術家の多くが、労働と美術活動の両立を望んでいながらも困難としていたことや、極度の緊張を伴う労働ゆえに発散的で消費的な

文化が好まれた風潮から、炭鉱では労働を通じた美術表現が生まれた一方、極度の肉体の酷使は、知的好奇心や個々の創造性や創作意欲を奪っていた側面も窺える。上野と千田による合作の絵ばなし「せんぷりせんじが笑った！(図2)」の制作の発端も、坑内労働者らが、極度の疲労によって文学から遠ざかっていたことに起因する<sup>8)</sup>。炭鉱では、苛酷な労働や傷病、生活を乗り越えるために労働者間で緊密な相互扶助関係が築かれやすい側面があり、上野と千田の制作活動も周囲の文学に対する期待に支えられていた。

上記の4名は、1958年(昭和33)に発足した文学サークル「サークル村」の関係者でもあった。サークル村は各地から集った文学者、上野英信、谷川雁<sup>\*23)</sup>、森崎和江<sup>\*24)</sup>らを中心に発足し、斜陽化する筑豊を拠点に、生活者の創造性による新しい民主主義の実現を目的とした。九州・山口一帯の労働者を連帯させ、会社や労働組合の支援を受けない自立的な活動体を目指した。とりわけ上野英信は、炭鉱夫の創造性に着目し、千田梅二や上田博に制作を促した。千田と上野は絵ばなし等を共作し<sup>\*25)</sup>、上田はサークル村に版画を通して携わった。

さらに上野は、すでに「炭坑記録画」を描いていた山本作兵衛の評価にも深く関わった(図3)。作兵衛は約50年間、渡り坑夫として様々な職種に従事した経験を有し、かつての生活文化を孫に伝えるために記録画を描き始めていた<sup>\*26)</sup>。長男が戦死した悲しみと、急速に衰退する産炭地への喪失感が制作の動機であったという。上野に先んじて長尾達生(長尾鉱業所会長)や永末十四雄(田川市立図書館館長)らが支援していたが、とりわけ上野は、作兵衛が当事者として産炭地の正負を自ら包摂しようとする精神性を評価した<sup>9)</sup>。作兵衛の、生涯美術的素養を持たなかった由縁の絵と言葉による独自の表現手法は、正確な記録性を持っていた。明治期以降のあらゆる炭鉱風俗と、悲哀や喜びを淡々と描く姿勢は、プロの表現者や研究者にも影響を与えた。作兵衛の創作の原点は個人から始まっていたが、社会的意義を持つ作品へ成立する過程には、労働者、文学家、芸術家、専門家、幹部層といった分野を超えた人々の様々な働きかけや介添え、相互作用が不可欠であった。

筑豊における炭鉱を捉えた美術表現は、産業の衰退の中で生じた。失われゆく風俗文化を描き留める者、苛烈化する労働者の生活苦を文化によって乗り越えようとする者、自らの不運を嘲笑しながらもその半生に対する誇りや悲哀を包摂しようとする者が表現者となっていった。上田英信、上野博、千田梅二、山本作兵衛は、労働者としての役割を終えても筑豊に留まり、閉山後も表現活動を続けた。

上野英信は、1964年(昭和39)に鞍手郡鞍手町の元炭坑住宅を「筑豊文庫」として開所した。炭鉱離職者や部落差別を題材とした文学活動に取り組む傍ら、全国各地から訪れる表現者らを受け入れた。写真家の土門拳<sup>10)</sup>、本橋成一<sup>\*27)</sup>、九州派の菊畑茂久馬<sup>\*28)</sup>らも訪れ、なかでも菊畑は山本作兵衛の「炭坑記録画」に感銘を受け、美術的評価を先んじて行った<sup>11)</sup>。菊畑は1970年(昭和45)に東京の美学校の講師として就任した際、授業に作兵衛の作品模写を導入し学生に描かせた<sup>12)</sup>。「炭坑記録画」が2011年(平成23)の世界記憶遺産登録となった後も、同作品群の再評価を積極的に行っている。

#### 4.3. 北海道における美術活動

北海道の炭田は釧路炭田と石狩炭田に大分される。北海道は九州より遅れて開発着手されたが、明治期に官営炭鉱として操業後、財閥系の大手炭鉱が参入し、機械化された合理化炭鉱を中心に発達した。本格的な近代炭鉱が開発されたのは、1879年(明治12)、石狩炭田 空知地方に位置する官営幌内炭鉱からとなった。1882年(明治15)には、国家的政策によって、石炭輸送のための鉄道が三笠市～小樽市にかけて開通し、やがて鉄道が国有化されたことを機に、1910年代以降は三井、三菱、住友といった財閥系企業が参入した。石炭産出量は空知炭田が大半を占めており道内の石炭産業を担っていた。戦後は、炭鉱国家管理法<sup>\*29)</sup>や傾斜生産方式によって鉱山数が最多となり、出炭量は1966年(昭和41)にピークを迎えた<sup>13)</sup>。北海道の炭鉱の美術家らが最も活発化したのは1950年代であった。美術家らは、石炭産業繁栄の中で美術サークル活動に勤しみ、文化的土壌の形成に寄与していた。しかし一方では、1956年(昭和31)以降、石炭政策に伴い断続的に中小規模炭鉱は縮小され始めていた。

1963年(昭和38)には、年間で道内の25炭鉱が閉山するなど、合理化と斜陽化の流れは2001年(平成13年)まで続いた。現在は釧路コールマインが、国内唯一の坑内炭鉱として稼働している。

炭鉱における美術サークル活動の始まりは、北炭幌内炭鉱「幌内絵画部」であり、1927年(昭和2)に帯広の農村に発足した団体<sup>\*30)</sup>からの派生であった。1955年(昭和30)、幌内絵画部は「三笠美術協会」となった。職場サークルが地域サークルへと発展したことで、鉄道員、教員、医師、公務員といった職種を超えた人々が集った。この活動が伝播する形で、他炭鉱内にも美術サークルが複数生まれていった<sup>\*31)</sup>。1949年(昭和24)には北炭夕張炭鉱内で、職員組合のサークル「瀝青会」が発足し、1950年(昭和25)には「夕張美術協会」へと発展した。

三菱美唄炭鉱では、1945年(昭和20)に会社の管轄で「美唄炭山美術協会」が創設された。やがて会社から離れ、労働組合を母体とした「三菱美唄美術サークル」となった。同サークルは組合の支援を受けていたが、その活動は幅広く、地域の人々にも開かれていた。1949年(昭和24)には、メーデーに合わせた共同制作「習作 人民裁判事件記録画」を制作し公開。丸木位里・俊夫妻の「原爆の図」を含む「総合原爆展」の巡回展や、美術指導も行って<sup>14)</sup>。道内の美術サークル間には交流があり、戦後、札幌市の三越デパートでは「炭礦絵画展<sup>15)</sup>」が開催され、空知や釧路の美術家らの交流の場となっていた。

唯一、夕張美術協会の活動は現在も継続されている。1930年(昭和5)から2016年現在まで公募展「夕展」を主催し、学生や一般も参加している。しかし、地域の衰退によってその活動は困難さも伴っている<sup>\*32)</sup>。

夕張美術協会(前瀝青会)の初期メンバーには、産炭地の風景を描く者が複数存在した。発起人の一人である畠山哲雄<sup>\*33)</sup>は、炭鉱労働者から職員として昇格した経歴を持ち、会員の木下幹二<sup>\*34)</sup>は、炭鉱から教員に転職した。労働者同士で結成したサークルは、職種を超えた地域団体となっていった。畠山は閉山後も夕張で同協会会長を務める傍ら、衰退し移ろいゆく町なみを定点観測的に描いた。おおらかなタッチとブルーグレーの色調で統一された風

景画は、夕張炭鉱が山間を切り開き作り上げられてきたことを画面全体で捉えており、都市の移ろいが感じられる(図4)。他にも、人工的な都市形成をキュビズム的に表現した小林政雄<sup>\*35)</sup>(図5)や、炭鉱労働者をデフォルメすることによって内的な精神性を表現した木下幹二、鮮やかな日本画によって坑内外を表現した倉持吉之助<sup>\*36)</sup>など、表現の多様性が見受けられる。

北海道では、炭鉱の職場美術サークルが、職場の領域を超えた働きかけを行っていた。切り開かれた山間地という、文化的蓄積が少なく隔離された地理的条件を克服するため、より地域に開かれた活動や、他地域とネットワークを構築し、芸術文化環境形成を行った。自立的な運営、あるいは労働組合の支援を受け、展覧会、公募展、巡回展、外部から講師を招いた指導など、美術的土壌を基盤から作っていった。

#### 4.4. 三池における美術活動

三池炭田は、福岡県大牟田市と熊本県荒尾市にまたがって形成された。北海道空知炭田や筑豊炭田といった山間地域とは異なる、有明海に面した海底炭田として発達し、開けた地帯を形成した。江戸時代は三池藩と柳川藩によって内陸部が採炭されていたが、1876年(明治9)に官営となり、1888年(明治21)に三井に払い下げられて以降、閉山まで単一の企業によって操業された。隣接する柳川市や久留米市といった幕藩体制時代の文化的蓄積や、詩人の北原白秋、画家の青木繁、坂本繁二郎らによって形成された土壌に文化的影響を受けた<sup>16)</sup>。1937年(昭和12)以降に、有明海底炭田の開発に着手し、陸地には石炭化学コンビナートが形成された。単一企業によって操業された三池には、渡り鉱夫の存在は少なく、筑豊や北海道と比べて閉鎖的な状況であった。石炭埋蔵量と坑内環境の優しさから、戦後は傾斜生産方式によって優遇された。しかしエネルギー転換政策に伴い、三池炭鉱は1959年(昭和29)から1960年(昭和35)にかけて大量指名解雇による合理化を強行した。労使間は激しく対立し、「三池争議」が勃発。戦後最大の労働争議は結果的に労働者側が敗北し、約5,000人の人員が削減された。一人当たりの能率上昇が求められ、出炭量のピーク

は1970年(昭和45)となるが、1997年(平成9)に閉山した。

「文化資源としての<炭鉱>展」では、三池の炭鉱労働者による美術表現が少ないことから対象とされなかった。管見するところ、炭鉱に従事した美術家としては田中勇吉、江上茂雄、宮脇好光、合瀬猛<sup>\*37)</sup>らによって描かれていたことが本研究の調査で明らかとなった。彼らは炭鉱を題材とし続けた美術家ではないが、1960年(昭和35)の三池争議<sup>\*38)</sup>や、1963年(昭和38)の三川坑炭塵爆発事故<sup>\*39)</sup>といった戦後最大の事件や事故の混乱が、表現に影響を与えていた。

三池の炭鉱労働者の中で、最も先んじて炭鉱を描いたのは、三川坑の機械整備として従事した田中勇吉と思われる。三池争議ではピケ隊の一員として闘い、三川坑炭塵爆発事故では偶然被害を免れるといった経験から、「ホッパー下」や「別れ」を制作した。1956年(昭和31)当時の新聞記事からは、争議や事故が田中の心境に大きく影響を与えていたことが窺える<sup>17)</sup>。また「元炭鉱夫の異色画家」と称されていることから、当時三池における炭鉱夫の美術家は希有であったようである。残念ながら現時点の調査では文献のみで、絵画は発見されていない。

江上茂雄は大牟田市で育ち、三池鉱業所建築課の事務職員として45年間勤めた。学歴、内向的な性格、油絵具を買えないといった経済的理由に強いコンプレックスを感じ、独学でクレヨンや版画等を学び、単独の制作活動を貫いた。日常の風景画を穏やかなタッチで描き、時折採掘場や炭鉱関連施設をモチーフにした作品を残した(図6)。しかし三池争議の激動は、江上の心境や作風に大きな影響を及ぼした。1959年(昭和34)以降の「私の手と心の抄(図7)」という一連の作品は、荒々しく即興的な抽象画となっており、争議の混乱と不安が江上の表現を異なるものへ変化させていた<sup>\*40)</sup> 18)。江上の作品群は、2013年(平成25)に福岡県内で巡回展が開催され、近年再評価されている<sup>\*41)</sup>。

宮脇好光<sup>\*42)</sup>は、三池鉱業学校卒業後、電気関係の坑内員として三川坑に従事した。三池争議を機に、荒木栄<sup>\*43)</sup>が率いる「うたごえ青年協力隊」に所属。かねてより油絵や葦ペン画を習っていたが、労働争

議の間は個々の美術活動より、団結力や士気を高めるうたごえ運動に傾倒した。三川坑炭塵爆発事故に遭遇し、坑内で一命を取り留めて以降は、事故に対する怒りや葛藤を文学によって訴えた<sup>19)</sup>。絵画においては、1990年代初頭、三川坑にて人車に乗る仲間を描いたクロッキーを数点残している(図8)。宮脇は、激動に翻弄された炭鉱夫の心情や訴えを、うたごえ、文学、絵画といった様々な表現方法によって表していた。現在も「荒木栄うたごえ会」にて、うたごえの継承活動を行う傍ら、炭鉱遺産の保存活用運動に携わるなど、積極的な姿勢を見せる。

管見するところ、三池において社会性を伴った美術活動は少なかった<sup>\*44)</sup>。また、1970年代の新聞記事からは、田中勇一、江上茂雄<sup>\*45)</sup>、堤輝雄<sup>\*46)</sup>、本田翔<sup>\*47)</sup>、鬼塚忠美<sup>\*48)</sup>、小川研<sup>\*49)</sup>、本田由太郎<sup>\*50)</sup>らが、三池炭鉱・関連会社の退職を機に個展を開き、後に画業に勤しんでいたことが窺え、労働と画業を切り離して捉えていた美術家が多かったようである。炭鉱をテーマとした作品が少ないことや、制作の動機からもその意識が感じられた<sup>\*51)</sup>。

三池では、美術活動よりもうたごえや文学が争議や運動と密接な関係を築いていたが、争議や事故の影響は、個々の美術家にも大きく作用していた。労働者の士気の向上や、連帯を図るうたごえの中では表現されない、不安や混乱といった心境が美術表現に投影されていた。

三池争議は、同地に全国各地の労働者、政治活動家、思想家、表現者、野次馬などを引き寄せていった。その一つに、戦後福岡市を拠点に活動した芸術集団「九州派<sup>\*52)</sup>」が挙げられる。一派は、安保闘争、労働争議、三池争議、公害問題といった同時代の社会問題に影響を受け、土着性と政治性を伴う独自の運動論と思想論を確立した。コールピッチやアスファルトを素材とした作品やアクション・ペインティングは、炭鉱や争議等のイメージを後天的に獲得し、九州派を象徴する表現となっていた。一派の政治性、社会性を獲得した美術表現やローカリズムは、戦後の現代美術史に大きな影響を与えた<sup>\*53)</sup> 20)。その一方で、炭鉱に対する問題意識の差はメンバーそれぞれであった。1958年(昭和33)、九州派の谷口利夫<sup>\*54)</sup>は、大牟田の絵画塾「西部美術学園」を譲り受け、三池争議の頃には各地の文化人が集う拠

点となっていった。九州派の桜井孝身<sup>\*55)</sup>、谷口利夫、尾花成春<sup>\*56)</sup>、田部光子<sup>\*57)</sup>らは、三池炭鉱を起因とした作品を制作し、谷口も三池争議等を題材とした作品「三池シリーズ」を制作した。しかし、サークル村の谷川雁は「この絵から三池（炭鉱）は見えてこない」と批判した（図 9）。労働者と共に思想を共有し、活動していたサークル村から見れば、それらは表層的なアプローチに留まっているという評価であった。このことは九州派全体に通ずるものであり、フィールドへの根源的な介入を成し得なかったことが指摘されている<sup>\*58) 21)</sup>。

九州派の表現は、のちに三池の文化的土壌にも影響を及ぼしていった。1964年（昭和 39）前後、九州派の働正は、谷口利夫から西部美術学園を受け継いだ。1970年代には地元芸術家のみならず、舞踏家の田中泯<sup>\*59)</sup>、評論家の針生一郎<sup>\*60)</sup>、劇団黒テント<sup>\*61)</sup>始め複数の劇団が訪れ、講演会場や表現者の滞在場所として機能した<sup>\*62)</sup>。働は、絵画教室主宰の他、教育問題への介入や、菊畑茂久馬との制作活動、郷土の神話をもとにした絵本「海にねむる龍<sup>22)</sup>」を子ども達と共同制作する等、地域との関わりを持つ活動を行った。同学園は、現在も働正の息子である美術家の働淳が主宰している。

#### 4.5. 常磐における美術活動

炭鉱は職種柄、外部からの介入や接触は容易ではなく、閉鎖的な印象を持つ環境であった。しかし、美術家や表現者達は、地域に由縁を持たなくとも炭鉱を描きに訪れていた。とりわけ常磐炭田は首都圏に近いことから、戦前より美術家達が度々訪れては風景を描いていた。

常磐炭田は、本州最大の炭田として福島県富岡町から茨城県日立市の太平洋沿岸部一帯に位置した。1884年（明治 17）に磐城炭鉱社が発足し、やがて 1921年（大正 10）には大手炭鉱 4社<sup>\*63)</sup>が合併し「常磐石炭鉱業会」となり発展した。炭質は北海道、筑豊、三池と比べて低かったが、京浜工業地帯に供給先があったことで栄えた。出炭量は 1943年（昭和 18）にピークを迎えたが、1950年代中頃から小規模炭鉱を中心に合理化がなされていった。出炭量の減少率は他主要産炭地と比べてやや穏やかで、閉山する 1970年（昭和 45）頃まで緩やか

に下降していった。産業転換が求められた常磐炭鉱は、1959年（昭和 34）に常磐湯本温泉観光株式会社を設立し、レジャー施設「常磐ハワイアンセンター」を 1966年に開設した。炭鉱関係者らの雇用を確保し、掘削の際に湧き出る大量の温泉を活用し観光産業へと転換した<sup>\*64)</sup>。

現時点では、最初に外から常磐炭田に訪れ、炭鉱を描いた美術家は大宮昇<sup>\*65)</sup>とされている。1935年（昭和 10）に入山採炭を訪れ、翌年 1936年（昭和 11）に国民学校向けの教科書「石炭入山」はじめ複数の絵読本を出版した（図 10）。当初、大宮が炭鉱を訪れた動機は、制作に対する行き詰まりを打開するためであった。入山採炭の技師、大越新（のちの常磐炭鉱取締役）の案内で入坑し、スケッチを行う中で労働に感銘を受け、美術界の評価に振り回されない精神的支柱を構築したという<sup>23)</sup>。大宮は、同地での度重なる滞在制作や製版作業を通して、地域との関係性を築いていった。人々との交流を通して産炭地を見つめたことが、地域内外に受け入れられる作品へと繋がった。作品はいずれも素朴な温かさや誠実さを感じさせる。

1944年（昭和 19）には、若松光一郎<sup>\*66)</sup>、鈴木新夫<sup>\*67)</sup>、竹谷富士雄<sup>\*68)</sup>、鳥居敏文<sup>\*69)</sup>らが湯本の炭鉱にスケッチ旅行に訪れた<sup>24)</sup>。案内役は、若松が師事した中学校教諭の柴田善登が務めた。同地出身の若松は、これを機に戦後は同地へ帰郷し、炭鉱をフィールドとした制作を続けた。やがて若松を慕う美術家も炭鉱に関心を寄せるようになった。1956年（昭和 31）には、若松の案内で西常男、竹谷富士雄、鳥居敏文、森芳雄<sup>\*70)</sup>、中谷泰<sup>\*71)</sup>、佐藤忠良<sup>\*72)</sup>等が常磐を描きに訪れた。彼らは度々同じ人物やモチーフを描いており、労働者との接触が見られる。これらの作品は、炭鉱の繁栄期や安定期に制作されたことも相まって、いずれも対象に対する肯定的な眼差しが感じられ、労働に対する驚きや自然への畏怖が感じられる。労働者の声を聞き、坑内の様子を見ることで、美術家達の中に炭鉱という対象が内在化されていった。この過程には、労働者と美術家を繋ぐ案内人が役割を果たしていた。首都圏から美術家が往来することによって、常磐炭田の美術的土壌の形成も促されていった。

しかしながら、常磐炭田が衰退や閉山後を迎える



と、美術家の往来は著しく減少したようである。管見するところでは、外から訪れる美術家の中では唯一、中谷泰が1970年代後半まで常磐炭田に通い廃坑等を描いていた<sup>25)</sup>。衰退や閉山の様子は、中谷の他に炭鉱関係者によっても描かれていた。菊地正男<sup>\*73)</sup>は、終戦後に東京から移住し古河好間炭鉱に就職した。1959年(昭和34)の閉山を機に退職し、上京した先で産炭地を題材とした作品を継続して描いた。15歳まで炭住で暮らした熊坂行夫<sup>\*74)</sup>は「原風景としての黄昏」を2002年(平成14)に制作。いずれも在りし日を追憶する作品となっている。

## 5. 旧産炭地から生まれた次世代の表現

国内の炭鉱は、1955年(昭和30)の石炭鉱業合理化臨時措置法に始まり、1963年(昭和38)から2002年(平成14)までの40年間継続された石炭政策によって段階的に収束した。1955年(昭和30)以降、全国で928の炭鉱が閉山し、離職者は20万人を超えた。離職者の再就職や地域再建は国家的な課題となり、様々な対策支援が行われた。合理化の過程には、リストラによる労使間の対立、人員の不足によって起こる坑内事故、地域コミュニティの消失など、産炭地は急速に瓦解していった。さらにこれらはマスメディアによって増幅・拡散され、社会一般からネガティブなイメージが持たれた。衰退に伴い各産炭地の職場サークルも大半が消滅したが、現在も地域サークルとして残るものがわずかに存在する。このような急激な衰退を体験した次世代層から、新たな美術表現が生まれていった。本論では、親世代が炭鉱に従事し、幼少期を炭鉱で過ごした経験を持つ美術家を次世代層として捉えた。

これまで述べてきた美術家らは、成人の視点から操業中の炭鉱の姿を捉え、描いていた。つまり、程度の差はあれども、炭鉱の社会的位置付けや役割を理解する視点を持ち合わせていたと考えられる。一方、次世代層の美術家のほとんどは、幼少期から青年期にかけて炭鉱町で暮らした経験を持つ。つまり、色濃い生活の原体験がありながらも、炭鉱を俯瞰的、客観的に理解し得ていたとは言い難い。多くが、一度故郷を出ることによって、社会的認識、客観的視点、美術的視点などを獲得し、炭鉱を対象として捉

え直していた様子が窺える。

1950年代以降、次世代層の美術家らは各産炭地から輩出された。筑豊においては、野見山暁治、立花重雄<sup>\*75)</sup>、田牧壮平<sup>\*76)</sup>、立石大河亜が挙げられる。前者の中で最も先んじて炭鉱を描いたのは野見山であった。父は中小規模の昭和炭鉱の経営者であり、野見山自身も幼少期から苛酷な労働環境や、斜陽化の過程を目の当たりにした。東京美術学校に進学後は、度々帰郷し衰退する昭和炭鉱を描き続けた。1950年代の連作「廃坑A(図11)」は重い色調でまとめられ、顔のない群像は、忘れ去られてゆく労働者の象徴に感じられる。野見山や立花重雄も対象を重厚な色彩とマチエール描いたが、両者にとって炭鉱は原風景であり立花はボタ山を母親のような存在として捉えていた<sup>\*77) 26)</sup>。

立石大河亜は、炭鉱夫の父親のもと田川市内の伊田斜坑炭住街に生まれ育ち、東京の武蔵野美術大学でデザインを学んだ。油彩画の「香春岳対サント・ビクトワール山」は、産炭地の風景が土台となり、空想的なモチーフがビビッドな色調でコラージュ調に散りばめられている。立石にとって産炭地は、暮らしの場でありながらも、生々しい労働を熟知した経験者らとは異なる、どこか客体性を保ちながら見つめる対象であり、創造性を喚起する素材であったという。

三池においては、古賀兼吉、池田和秀が挙げられる。古賀は、三池炭鉱に出稼ぎに出た両親と大牟田の炭鉱住宅で過ごした。地元百貨店で広告作製を担当する傍ら独学で油絵を学び、三池争議、失業対策事業、有明海の漁業不振などをテーマに、労働者の葛藤や矜持を感じ取りながら描いた<sup>27)</sup>。現段階では、三池炭鉱に関する作品としては「ホッパー前」、「坑夫納屋」、「ニコヨンの顔」、「四ツ山鉱」の4点しか確認に至ることができなかったが<sup>\*78)</sup>、独学とは思えぬ油彩のマチエールを活かした表現や、対象に対する優しい眼差し、陰鬱さが多様に表現されている。

池田和秀は、1936年(昭和11)に三池炭鉱新港町社宅にて生まれ、大牟田の工場町や与論島をモチーフに描いた。両親は、鹿児島県の最南端に位置する与論島から大牟田へ移住し、三池港の石炭載積場に従事し、後に父親は職員として登用された。与論

島民は明治期から昭和中頃まで、三池炭鉱の労働の中でも苛酷な港湾労働や差別的な待遇を強いられた歴史を持つ<sup>\*79)</sup> <sup>28)</sup>。池田は英語教師の傍ら油絵を描いており、本研究では三池に関する作品が8点確認された<sup>\*80)</sup>。工場群の作品は、いずれも暗い色調と重厚なマチエールを持ち、陰鬱を感じさせる(図12)。与論島を描いた「島のサバニ(図13)」など、産炭地の中での抑圧や葛藤に対する対峙と、自らのルーツを追隨する作品を描く姿勢には、次世代らしい再認識的な視点を感じさせる。

1990年代後半以降、産炭地はアートプロジェクトのフィールドとしても捉えられるようになった。国内で最初の事例としては、1996(平成8)～2006年(平成18)にかけて、福岡県田川市を拠点に川俣正が行った「コールマイン田川」である。川俣は1953年(昭和28)に生まれ、北海道住友炭鉱の直接夫であった父と炭鉱住宅で育った。1971年(昭和46)の閉山を青年期に体験した川俣は、人々の生活の価値観であった成長神話やモダニズムが完璧に崩壊した体験であったと述べる<sup>29)</sup>。1990年代初頭より、人々が負の遺産として忘れようとしていた炭鉱を再検証するの必要性を感じ、アートプロジェクトを実施した<sup>\*81)</sup>。田川市の浄道寺公園を拠点とし、竪坑櫓をモチーフとした50mの鉄塔を建てる企画であったが、実際はモノとしての作品の成立はほとんど無く、活動拠点の構築、シンポジウムやワークショップ、展覧会、企画、フリーマーケットや野球大会といった活動の過程そのものをアートとして位置付けた<sup>\*82)</sup>。2011年(平成23)～2014年(平成26)には北海道三笠市を拠点に「コールマイン三笠」を実施。同窓生を中心とした運営団体「三笠ふれんず」や周辺地域の大学生と共に、廃校を活用し炭鉱住宅のインスタレーション制作を行った(図14)。

アートプロジェクトは、草創期である1990年代はアーティスト主導によって行われていたが、近年は、美術的素養を持たない人材や、まちづくり関係者によって行われるものもある。旧産炭地においては、北海道岩見沢市に拠点を持つNPO法人炭鉱の記憶推進事業団理事長の吉岡宏高がアートプロデューサーを務める「炭鉱(ヤマ)の記憶アートプロジェクト」が挙げられる。吉岡は、1963年(昭和38)に生まれ、北炭幌内炭鉱で職員として労務を担当してい

た父に持つ。同炭鉱は1989年(平成元年)に閉山。吉岡は東京に一時就職するも、やがて帰郷し炭鉱遺産の保存活用運動を始め、2007年(平成19)に同NPOを設立。近年は炭鉱遺産を舞台としたアートプロジェクトを大学と連携し、10年以上継続している。同アートプロジェクトは、炭鉱遺産の保存活用とツーリズムを基盤とした地域再生を目的とし、市民参加型で実施している。

## 6. 美術活動の地域間・世代間の相違

### 6.1. 地域間の相違

これまで述べてきたように、産炭地における芸術文化環境や美術表現は、各地や世代によって異なっていた。地域間の差異において、とりわけ筑豊は炭鉱の衰退が著しく急速であり、1976年(昭和51)に全ての炭鉱が閉山したことで人口の3分の1が生活保護世帯に該当し、他地域と比べて深刻な状況であった。そのような環境下において、直接夫の経験を持つ者らが中心となって、刻々と失われてゆく炭鉱風俗を記録し共有する表現が生み出されていた。直接夫は、労働と制作活動の両立が極めて困難な立場に置かれていたが、機関誌『地下戦線』や『サークル村』等に掲載された作品の中には、労働と両立して制作された作品が含まれており、他産炭地では見られない貴重な存在であるといえる。

一方、大手炭鉱を中心に発展した北海道や三池においては、直接夫の美術活動は筑豊と比べて少なく<sup>\*83)</sup>、間接夫<sup>\*84)</sup>、坑外夫<sup>\*85)</sup>、事務職、職員層といった職種が目立った。北海道の炭鉱における美術家らは、個々の表現活動と同時に、美術サークルや美術協会の発足など、芸術文化環境の発展に寄与する組織活動を行っていた。また三池における炭鉱労働者の美術活動は個別的なものが目立ち、労働と美術活動を区別していた者も多く見受けられた。

筑豊と北海道の美術家からは、炭鉱の消失に対する危機感が動機となった作品が生み出されていた。しかし、単一企業によって操業した三池では、隣接する炭鉱が急速に消滅するといった経験は乏しく、危機感是他地域に比べ薄かったと考えられる。しかし、戦後最大の三池争議や、三川坑炭塵爆発事故は、美術家らの表現それぞれに影響を及ぼしていた。

山間地に位置し、中小炭鉱が大半を占めたことで流動性や衰退が際立った筑豊においては、サークル村や、筑豊文庫が自立的に発足し、直接夫らによって坑内外が独自の表現で描き残された。

北海道においては、大手の合理化炭鉱によって近代化された労働環境であった一方で、山間地を開発した産炭地の文化的土壌は乏しく、労働者の組織的活動によってその環境が作り上げられた。また1950年代以降は、閉山に伴う地域衰退が著しく、畠山哲雄がその姿を捉え続けた。

一方で三池においては、平地に面し周辺には美術的土壌が育まれており、単一の大手炭鉱によって1997年（平成9）まで操業したことや、石炭化学コンビナートによって閉山後も急速な崩壊を免れたことなど、比べて安定的な環境であった。このことから、労働者による積極的な文化的土壌の育成や、炭鉱を主題とする表現の必要性は逼迫していなかったと考えられる。しかし、三池争議や三川坑炭塵爆発事故といった戦後最大の労使間の問題が勃発すると、その緊迫した環境に対峙する美術表現が生み出されていった。

常磐炭田においては、首都圏からの美術家の往来によって、美術的土壌が自然発生的に促され、エネルギー転換政策後は、常磐炭鉱を前身とした産業転換がなされたことなど、地域の存続は保たれた。管見するところでは、常磐の炭鉱労働者による社会性を伴った美術運動は生まれておらず、労働者による炭鉱を題材とした美術表現も、やや少なかった。

## 6.2. 訪れる美術家たち

筑豊、三池、常磐においては、外から訪れた美術家たちによって描かれた炭鉱の姿が残っていた。炭鉱を対象にすることで、政治性や社会性を含む表現を獲得した者や、自らの美的基準を構築した者、産炭地の内実を発信する役割を担った者など様々であった。美術家達の行き交いは、産炭地に新しい情報や文化をもたらした。

常磐炭田においては、主に1930年代～1950年代の安定期に美術家らが訪れ、炭鉱の役員、地元民、美術家の若松光一郎らが案内役を果たした。筑豊においては、1950年代以降、衰退し瓦解してゆく様子に触発された表現者達が全国各地から訪れ、上野

英信が運営する筑豊文庫は表現者達の受け入れ役を担っていた。筑豊と常磐においては、案内人によってその内実が美術家達に伝えられた。三池においては1960年代前後、労働争議に触発された表現者達が、西部美術学園を拠点に集っていた。

案内人や仲介者の働きかけは、川俣正や吉岡宏高といった次世代層によるアートプロジェクトの中にも見受けられる。川俣はコールマイン田川を通して、国内外から様々な人を筑豊に招き入れることで、地域内外の交流や表現を生み出し、双方の視点による再検証の場を創出した。吉岡はツーリズムによるまちづくりやアートプロジェクトを通して、地域の人々、かつての炭鉱労働者、アーティスト、まちづくり関係者、大学生といった多様な人を産炭地に招き、地域の再評価を促す機運やまちづくりを介添えする人々を育てている。

## 6.3. 次世代層の美術家たち

次世代層の美術家は、産炭地で生まれ育った当事者性を持っていたことに加えて教育や美術的素養を身に付け、職能の美術家として活動する者も複数見受けられた<sup>\*86)</sup>。炭鉱労働者は農漁業者と異なり、子どもが同じ職種に就くことを望む者が少ない風潮があったことを明らかにした研究も存在する<sup>30)</sup>。次世代の美術家達の多くは、一度故郷を離れ、再び産炭地を見つめた時、再解釈する視点を獲得した。移動に伴う他地域との比較的な視点や、キュビズムといった美術的視点から、人工的に生み出された産炭地に美を見出した。キュビズム的要素を交えながら表現する画家は、他にも松井源右衛門<sup>\*87)</sup>、小林政雄が挙げられる。川俣は、産炭地の人工的な社会システムを客観的視点から考察し、普遍的なイメージを抽出し、作品を通して視覚化した<sup>\*88)</sup>。

これらのことから次世代の美術家達は、内部的視点と外部的視点の両方から産炭地を捉えていたと言える。抽象画やコラージュといったイメージを重視した表現や、制作プロセスを重視するアートプロジェクトなど、写実に縛られない表現の傾向を見せている。これらは、戦後美術史における表現の拡張や、旧産炭地への介入の必要性の他に、生きた産炭地の景色の不在があると言える。野見山、黒田、立石、川俣、吉岡らが炭鉱と対峙する時、フィールドは既

に衰退し、旧産炭地となっている例がほとんどである。一方、古賀、立花、多田、池田は、稼働する産炭地の姿を感じながら創作しており、具象的な作品も多く制作されている。失われた風景を基にした創造は、追想や記憶の発掘、再考察、補完が必要となるが、再評価や再解釈といった働きが促される。これらのプロセスによって、炭鉱を多角的な視点から再考しうる多様な表現手法へと広がりを見せている。産炭地の再考、再評価、歴史文化の掘り起こし、伝承、オマージュなど、時間の経過や過程そのものを内包した作品が多く見受けられ、炭鉱を起点に「近代とは何か」を問い直す普遍的な視点も見られる。

以上のことから、炭鉱をフィールドとした美術表現は、各地域や世代によって成立背景が異なり、表現や美術的土壌にも異なりがあることが明らかとなった。石炭産業を中心とした人工的な都市形成過程と衰退という共通する歴史を持ちながらも、異なる文化が育まれていた。それらは、マスメディアや一部の美術表現によって形成された炭鉱の一概的なイメージとは異なり、各地の地域固有性を包含している。

## 7. 結論

産炭地は、地底の苛酷な採炭作業を中心とした原料立地型の人工的な社会システムによって構築され、農村と異なる独自の生活文化が生まれていった。戦後1950年代は、趣味や自己実現観等を反映した新たな共同体として、文化サークル活動が盛んとなり、表現活動を通じた協働化と組織化がなされていった。一方で、労働者の高い流動性や、極めて短期間でなされた炭鉱都市の形成と衰退の中では、サークル活動の長期的な継続は困難であり、農村および漁村のような伝統芸能は育まれにくかった側面を持っていた。

職場サークル活動は、労働の縦社会に対して、趣味や思想を通じた横の繋がりの形成を促した。しかし、そのような中においても労働の分担的階級差は依然として横たわっており、職場サークル活動の多くが労働者層と職員層に分断されていたことが明らかとなった<sup>\*89)</sup>。そのような中でも、夕張美術協会など職場サークルが地域サークルとなることで、より多様な人々が集う開かれた場となり、地域の美

術的土壌を育てていた事例が見受けられた。

炭鉱は、地理的特性や労働者の分担的階級性といった差異があり、さらに社会変化が著しい産業であったことから、美術家達の制作背景や視点は多様であった。さらに美術家個人の出身、移動経験、職種、制作動機、作風といった個々の背景によって表現の個性が確立されていった。炭鉱をフィールドとした絵画は、多角的・輻輳的な視点によって描き残されていることが明らかとなった。

炭鉱に従事し、炭鉱をフィールドとした美術家の大半は、労働者層であった。職員においても、労働者から登用された経緯を持つ者が複数存在し、彼らは労働者へ共感を抱いていた。炭鉱労働者が美術家として成し得た背景には、仲間や組合に加え、一部の職員、専門家、プロの表現者、その他支援者の力添えがあった。炭鉱独自の緊密な相互扶助関係や、表現活動を通して階級を超えた関係性が構築されたことなど、周囲が小さなパトロンやインキュベーターの役割を果たしていた。

直接夫においては、傷病、首切り、左遷、退職など、第一線を退いたことを機に制作に注力する者が多かったことから、美術活動は実力主義的な労働階級から逸脱した者を、労働と異なる形で炭鉱社会に所属させる包摂性を持っていたことが窺える。これは直接夫のみならず、典型的な坑夫像と異なる性格の者や、コミュニケーションを苦手とする者に対しても同様に作用していた。

炭鉱夫の美術家は、労働経験が表現の基礎にあり、葛藤、悲哀、愛憎、弔い、誇り、衰退や産炭地の変化に対する憂いや追憶を描いていた。衰退に伴い産炭地の風景が失われることに対する危機は、制作動機の一つとなっていた。また、産炭地で育った次世代層の美術家の多くが1950年代以降、衰退や閉山を経験しており、この経験が制作の動機となっていた者が多かったことから、産炭地では特有の労働環境や社会背景が色濃く反映された独特の美術表現が創出されていたと言える。

炭鉱労働者の中には、画壇への所属や、講師への師事等、美術界と関係を持ちながら制作活動を行っていた者も多い。さらに、美術的素養を持つ労働者や表現者の流出入が、美術的土壌の形成にも寄与していた。このことから、産炭地の美術表現は完全な

アウトサイダーに位置付けられるとは言えない。しかしながら、やはり産炭地は地方都市に位置し、また苛酷な労働の傍ら高い美術的素養を育むことは困難であった。さらに、地域で共有されてきた物語を描いたものは、地域の中や周辺で受容されるに留まるのが大半であり、当時の美術界に位置付けられることは困難であった。

文化資源という視点は、このような素人的な表現や、地域の中で共有されてきた物語が、歴史性、記録性、記憶性、地域固有性を持つ美術表現であるとして価値付け、再評価する機会を生み出した。炭鉱を題材とした作品には、坑内事故の瞬間や、縁起、言い伝えといった写真記録が不可能なものや、目に見えないものも多く描かれている。作品には表現者の精神性が投影され、生活風景、コミュニティ、慣習、風習、思い出、矜持といった、記憶と記録の両者を作品が内包されている。産炭地の風景の消失は、社会変化（機械化、縮小、閉山）、記録性の不在（明治期における写真機の不在、労働者視点による記録の不足、事故などの隠秘、語る事のできない心情）、コミュニティの崩壊（分散、過疎化、時間的経過）によって促された。しかし美術作品は、支配者層によって編纂された歴史と異なる、市井の人々の記憶や視点を含んだ資料的価値を持っており、やがて炭鉱を知る世代が不在となる将来に向けて、極めて重要な意味を持つ。

本論では、正木の文化資源という観点を敷衍すべく、筑豊、常磐、北海道に加えて三池の美術活動の足跡を発掘し、文献や炭鉱をテーマとしなかった美術家の事例や、現時点では評価が定まっていない作品を含めて考察することで、炭鉱を主題とした美術活動が内発的に生まれる背景をより広域的な視点から明らかにした。各地の地理的關係や労使関係、美術家の出身、職種、炭鉱との関係性、年代、人間関係等の比較考察を通して、各地における美術活動の成立過程と固有性を明らかにした。美術活動の足跡や作品からは、美術的視点に留まらない新たな情報を取り出すことが可能となった。日本の近代化と並走した主要産炭地における労働者の美術活動の展開を明らかにすることは、近代産業と美術表現の關係性を巡る一例となり、文化資源としての価値を持つといえる。

絵画作品の中には、坑内の闇に浮かぶ人体や、カンテラやキャップランプといった光源に焦点を当て描かれたものも多い。それらは単に物理的な陰影のトレースではなく、石炭採掘によってもたらされる様々な光、文明、存在、生きることそのものの象徴に感じられる。闇の中から自分たち労働者の輪郭を浮かび上がらせる表現行為は、存在の獲得そのものであったのではないだろうか。外から訪れた美術家の客観的視点はもとより、労働者の生々しい表現においても、客観的視点が備わっているものが多く感じられる。それは、流動性の高い職種柄、美術家の多くに移動経験があり、内外の視点を持ち合わせていたことがあるといえよう。さらに退職後に制作を始めるといった時間差を持つ者も複数見られる。加えて、表現者の動機からは、「個」を超えた「我々炭鉱労働者」としての認識が通底していたことが感じられた。産炭地から生じた表現は、共同体の代弁を担っていたと言える。主観性と客観性が同居した「炭鉱」を主題とした美術表現は、近代を再考察する上でも重要な示唆をもたらす文化資源であるといえる。



図2 上野英信 著 千田梅二 絵  
出典：『せんぶりせんじが笑った！』 柏林書房，1955



図5 小林政雄「捨石の山」 1957年  
出典：『‘文化’資源としての<炭鉱>展』 図録，  
目黒区美術館，2009

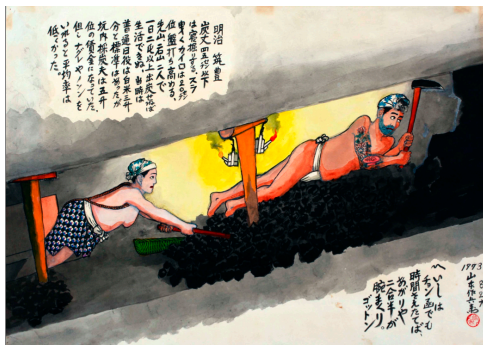


図3 山本作兵衛 「炭坑記録画」1973年  
出典：織田廣喜美術館

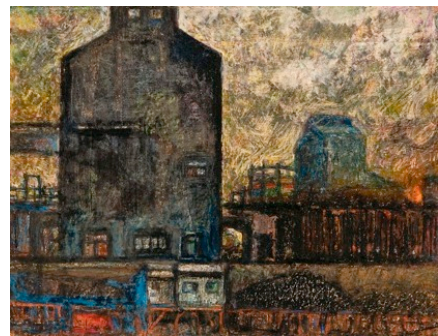


図6 江上茂雄  
三池炭鉱の石炭工場を描いたもの（年代不明）  
出典：江上茂雄展スタッフブログ <http://egamishigeoten.blogspot.jp/2014/08/blog-post.html> (2016.1.26 確認)



図4 島山哲雄「春先の山」 1961年  
出典：『追悼・炭鉱を描いた画家 島山哲夫展』 図録，2001

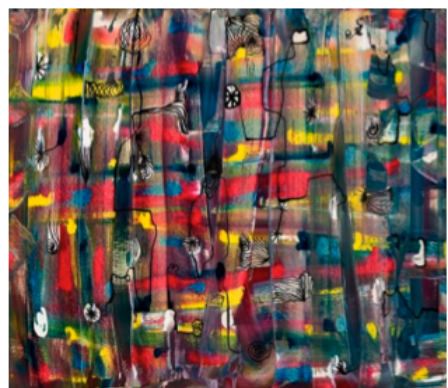


図7 江上茂雄 「私の手と心の抄」1960年代  
出典：『江上茂雄 — 風ノ影、絵ノ奥ノ光』  
図録，福岡県立美術館，2013



図8 宮脇好光  
三井三池炭鉱三川坑人車内でのスケッチ  
1990年代初頭 (2014. 8. 21 作者自宅にて筆者)

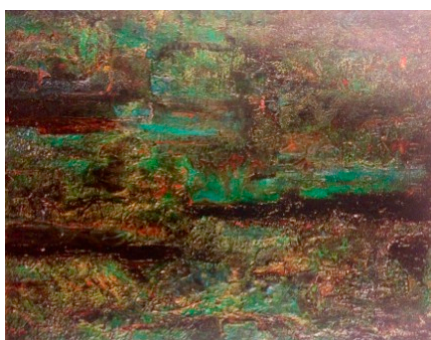


図9 谷口利夫「人工島」三池シリーズより 1960年  
出典：『九州派展-反芸術プロジェクト-』図録、  
福岡市美術館、1989



図10 出典：大宮昇『石炭を生む山』, 1942



図11 野見山暁治「廃坑(A)」 1951年  
出典：目黒区美術館『‘文化’資源としての  
<炭鉱>展』図録, 2009



図12 池田和秀 タイトル不明 1980年代  
(2014. 8. 21 作品保有者自宅にて筆者撮影)



図13 池田和秀 「島のサバニ」1980年代  
(2014. 8. 19 与州会館にて筆者撮影)



図14 川俣正 HOKKAIDO IN PROGRESS 2014年  
(2014. 7. 12 三笠市 旧美園小学校にて筆者撮影)

- 行為である。本論においては、炭鉱に関係を持つ個人が内発的に発案した表現行為であるため、事例として含んだ。
- \*1) 絵画、版画、彫刻、写真、パフォーマンス、またこれらに付随する展覧会、講評会、指導、公募展、出版、組織化活動を指す。産炭地では1950年代に職場サークルや地域サークルが活発化し、美術以外にも川柳、短歌、俳句、短歌、文学、詩作、戯作、詩吟、音楽、うたごえ（コーラス）、書道、書画、演劇、舞踊、創作舞踊、絵画、彫刻、写真など様々な分野に渡る文化活動が行われた。
- \*2) 「文化資源」とは、従来の文化財という概念に加え、より包括的な制度に縛られない新たな価値の概念であった。「資源」という概念は、あらゆる保護の対象から疎外された文化的遺産に対して、価値判断の再考を促し、再利用を可能にすると木下直之（美術史家、東京大学教授）は指摘した。2000年以降、東京大学東京大学大学院人文社会系研究科に創設された文化資源学専攻を機に社会的認識を得ていった。同様の視点から、森山浩一（教育社会学者）、佐藤香代（福岡県立大学看護学部女性看護学/助産学教授）は、筑豊の老坑夫であった山本作兵衛（本文にて後述）による「炭坑記録画」が地域再生に資するとして、2011年ユネスコ世界記憶遺産認定に至った。文化資源は、資料群から多様な観点で新たな情報を取り出し、社会に還元することが目的とされている。
- \*3) 美術史とは絵画・彫刻・建築・工芸などの歴史。また、その変遷・発達を研究する学問（三省堂 大辞林）である。美術史的評価とは、これらの分野の先駆性、実験性、追求性を備えた創造性があり同時代性を伴ったものと与えられる評価である。炭鉱をフィールドとした美術が美術史に位置付けられてこなかった事例の一つとして、2011年にユネスコ世界記憶遺産となった山本作兵衛の「炭坑記録画」を美術家の菊畑茂久馬が1960年代に評価した際、当時の美術界からは素人絵として理解を得られず、研究者からは資料的な記録価値に注目され本作の創造性に対する評価がなされなかったことが『山本作兵衛と日本の近代』（弦書房 2014）の中で述べられている。作兵衛の記録画は美術関係者から評価が得られない一方で、筑豊地域の人々にとっては共同体の歴史を語る美術作品として受け止められていたことも言及されている。文化資源という視点は、作兵衛の記録画をはじめ産炭地の共同体を象徴する作品から、日本の近代化を考察する普遍的な価値を問い直す機会を与えていった。
- \*4) 本論における芸術文化環境とは、地域において多くの人が芸術創作や文化活動を主体性を持って行い享受することが出来、またそれらを通して自由に交流することができる環境を指す。
- \*5) 鳥羽耕史 日本近代文学、戦後文化運動の研究者。
- \*6) 1989年 福岡県九州大学石炭産業資料センター『炭鉱絵画・写真展-石炭からのメッセージ』、2004年 福島県いわき市美術館『炭鉱（ヤマ）へのまなざし』、2006年北海道夕張美術館『ヤマのグラフィック 炭鉱画家の鉱脈展』
- \*7) 正木基は展覧会の構成と解題、作家へのインタビューを行い、会期中には「夜の美術館大学 コールマイン・アート学科」と称した招聘講師によるレクチャーと対談を14回実施した。各産炭地の表現に対する考察は、地域の学芸員や研究者、関係者らを中心に行われた。
- \*8) 同展は、筑豊、常磐、空知、軍監島といった地域別に構成され、さらには炭鉱労働における大抵な職種別（炭鉱夫か否か、美術家か否か）に分類した章立てがなされていた。正木は同展覧会を通して、国内各地の炭鉱を巡る視覚表現を比較する契機を生み出した。さらには、同展が今後、複数地域や国内外の炭鉱文化と比較し見渡すことが出来る材料となることを意図していることを、同展覧会の図録（p.415）で述べている。
- \*9) アートプロジェクトとは、作品を制作することよりも制作するプロセスを重視した試みであり、社会的な文脈へと接続し介入して行く
- \*10) 納屋制度（九州地方の通称）・飯場制度（北海道地方の通称）は、炭鉱開発の初期における炭鉱夫の間接的雇用形態。人員の募集、監督、生活統制を行う納屋頭（飯場頭）が、会社との間に入り仕事を請負う制度。
- \*11) 1946年、「鉄鋼・石炭の超重点的増産の経済危機突破方針」として通称「傾斜生産方式」が吉田内閣によって採択された。基礎素材である石炭、鉄鋼、化学肥料のなかでも、石炭を先んじて集中的増産を図り、産業による国の復興を達成することが目的であった。
- \*12) 一つの事例として、就労形態や労働者による救済制度も異なりがあったことが挙げられる。明治・大正期頃の北海道の炭鉱では、東北の鉱山労働者が移住し友子制度という相互扶助関係が取り入れられていったのに対し、西日本においては納屋制度・飯場制度が取られていた。山本作兵衛は、「炭坑記録画」において筑豊の納屋制度や、傷病者に対する救済制度に関する絵を描いている。
- \*13) 北海道の炭田は、石狩炭田と釧路炭田に大分されるが、本論では「北海道」と一括りにした。理由としては、石炭産業が始まる社会的背景が類似しており、1854年ペリー来航を機に産業が勃興したこと、地元企業と財閥系企業が共に混在していたことが挙げられる。北海道の石炭産業の中心は空知炭田であり、美術活動も空知の事例が多く残る。しかし釧路でも太平洋炭鉱にて美術サークルが存在し、戦後札幌での「炭鉱絵画展」を共にし交流があったことから、一括して論じていくこととした。
- \*14) 人力による採炭の、最小単位の労働形態。石炭の採掘に従事する労働者を先山、採掘した石炭の運搬に従事する労働者を後山と称した。
- \*15) 一定の方式なく、炭層の良質部に沿って行動を掘進して石炭を採掘すること。
- \*16) 労働環境に耐えられず無断で逃亡すること。
- \*17) 炭鉱の技術を持ち、各炭鉱を転々とする鉱夫の通称。
- \*18) 景気の変動が激しく、出来高制の競い合う職種であることや、農業から逸脱した者らが従事するため、気性の激しい「荒くれ者」が集っていたが、義理人情に厚く、誇りとしている地域性格が形成された。
- \*19) 上田博（1920-1997）筑豊の日高炭鉱にて採炭夫として従事。それ以前は、絵画に詳しい農民の影響を受け、技法の優れた下駄職人として従事していた。主として版画制作を行った。
- \*20) 上野英信（1923-1987）本名は鋭之進。山口県山口市出身。京大文学部中退。被爆体験によって都市に居ることが精神的苦痛となり、大学を中退。日高炭鉱にて掘進夫となるも思想的側面から二度解雇された。労働者の記録と、労働者のための文学や、文化芸術による解放を志した。版画作品もわずかに残っている。
- \*21) 千田梅二（1920-1997）筑豊の日高炭鉱勤務で採炭夫（のちに後山の支柱夫）として勤務。元々画家を志しており油彩画の制作を行っていた。上野の誘いによって量産可能な版画へと手法を切り替えた。
- \*22) 坑内の最前線で、最も重労働の掘進、採炭、仕繰を行う者。なお、戦後は直接員と改称されるが、本論においては戦前から従事した者を含むため、総じて直接夫と称した。
- \*23) 詩人、評論家、労働運動指導者。評論集に『原点が存在する』1963年等。
- \*24) 詩人、作家。1959～61年、筑豊を拠点に女性交流誌『無名通信』刊行。
- \*25) 千田梅二はサークル村の前身となる『地下戦線』『月刊たかまつ』『労働芸術』の頃から、上野英信と活動を共にしていた。
- \*26) 1955年、勤務していた炭鉱が閉山となり、解雇され現役を引退した。弓削田長尾本事務所にて、閉山した炭鉱から引揚げた資材の盗難



を防止する夜勤警備として務める傍ら、記録画を描き始めた。当時63歳の時であった。

\*27) 写真家、映画監督。炭鉱を記録した代表作は『炭鉱〈ヤマ〉』1968、現代書館。

\*28) 菊畑茂久馬（1935年～）長崎県出身。のちに福岡に移り、現在まで在住。1957年頃、前衛美術家集団「九州派」に参加。山本作兵衛の他、藤田嗣治を通じた戦争と美術に関する研究も行った。

\*29) 1948年、三池と北海道の大手炭鉱（三池、三井芦別、太平洋、赤平、空知）を中心に、国家管理のもと資金・資材等が重点的に確保・補充される政策。

\*30) 北海道帯広市を拠点とした「平原社」。のちに平原美術協会となり、2015年には全国規模の公募展第90回「平原社展」（平原社美術協会主催）が開催され、現在も活動が継続している。

\*31) 1947年、赤平に「住友赤平美術サークル」、空知鉱に「空知鉱サークル」、住友歌志内に「あひる会」、三井砂川に「三井砂川美術協会」が創設された。

\*32) 夕張美術協会が長らく活動拠点とし、作品も所蔵されていた夕張市美術館は、2012年2月に積雪で倒壊。夕張市は2007年に財政破綻となったことで再建は不可能とされ、廃止された。

\*33) 畠山哲雄（1920-1995）北炭夕張炭鉱勤務。坑内労働者からのちに登用職員として庶務課に従事。高橋忠雄・小林雅雄らと共に瀝青会を結成し、のちに夕張美術協会会長となる。夕張の風景をフィールドとし続けたのは1964年坑内機械夫の父の事故死、1965年の炭鉱事故に対する思いや、衰退する夕張を記録する必要性を感じていることにある。油彩画が中心。

\*34) 木下幹二（1918-1989）北炭夕張炭鉱にて設計・製図の事務職勤務のち教員として転職。武蔵野美術大学西洋画科卒。夕張美術協会の創立に関わり、会長も務める。油彩画を制作。

\*35) 小林政雄（1918-2010）北炭夕張炭鉱にて測量として勤務。前田寛治洋画研究所にて油彩を習う。1950年、畠山哲雄らと瀝青会を結成。

\*36) 倉持吉之助（1901-1996）北炭夕張炭鉱に工作として勤務。夕張美術協会所属。日本画を制作。

\*37) 三池炭鉱四山坑に勤務した合瀬瀨は、定年退職後に絵画制作を行い炭鉱夫の姿を遺している。大牟田市石炭産業科学館に一点寄贈されているが現時点では合瀬の詳細は明らかとなっていない。

\*38) 1959年から1960年にかけて、三井鉱山三池炭業所の大量人員整理に反対して展開された労働争議。会社側が希望退職を募るなど段階的に人員削減を試み、最終的に1200人余の指名解雇を通告したことで労使間に対立が起こった。会社側の大量指名解雇に対し、組合側は全面ストライキで対抗したが、中央労働委員会の斡旋により、会社案をのむ形で終結した。

\*39) 1963年に三川坑坑内で発生した炭塵爆発事故。人員削減と生産性を重視したことで保安状況が悪化していたことが原因とされる。死者458名、一酸化炭素中毒患者839名を出した、戦後最大の労災事故。

\*40) 次男の江上計太は、これに対して「制作（開始）期間は（三池争議と）ほぼぴったり重なっており、激動の時代の熱波に煽られたかのように父の創作活動全体が不安定な動揺と分裂的で多様な生成変化を示した」と指摘している。

\*41) 2013年には福岡立美術館、三池カルタ・歴史資料館、田川市美術館の3館連携によって個展「江上茂雄—風ノ影、絵ノ奥ノ光—」が開催された。

\*42) 三池炭業学校卒業後、電気関係の坑内員として三川坑に従事。かねてより柳川で油絵を、大牟田で筆ペン画を習っていた。

\*43) 荒木栄（1924-1962）三池炭鉱におけるうたごえ運動の牽引者。父親も同炭鉱に勤務していたが、荒木の幼少期に解雇された経験を持

つ。三井三池製作所の機械組立工として従事する傍ら、うたごえの指導や作詞作曲を行った。代表作に「がんばろう」、「この勝利ひびけとどろけ」、「沖繩を返せ」など。

\*44) 1972年には、三井系従業員20人前後によって「総合美術展」が開催された。会社に対し美術活動に対する福利厚生の実を望む目的を持ったものであったが、会社の反応は希薄であり、活動に継続性は見られなかったことが1967年10月1日の熊本日日新聞に記載されている。

\*45) 1976年4月13日付の朝日新聞では、江上の個展開催の際、退職の理由に「ゆっくり絵を描き楽しみたい」ためと述べている。

\*46) 1924年生まれ。三井コークス工業大牟田工場施設部保全課長代理を最後に退職。1979年2月23日付の読売新聞には、「終戦直後の荒廃した心をいやすため」に独学で絵筆を取ったと述べている。

\*47) 1918年大牟田市出身。三井三池製作所から三池炭鉱に移り、29年間坑内係員を務める。元々画業を志したが断念し、地元美術家に師事。個展の主題は花々であったこと等が1974年9月2日付の読売新聞に記載されている。

\*48) 1923年熊本県水俣市出身。1978年9月8日付の読売新聞には、三池炭鉱宮浦坑内機械工として33年勤務し、労働の傍ら油彩を始めたと記されている。

\*49) 本名は小川七次（1920-?）。1979年10月13日付の読売新聞には、三井三池製作所に就職して間もなく日本画を始め、退職後再就職するも再び退職したことを期に、初個展を開催したことが記されている。

\*50) 1922年生まれ。1976年11月2日付のフクニチ新聞には、三池炭鉱宮浦坑に29年勤めた後、資材運搬の坑内係となり、30年勤務の傍ら日本画を制作を行ってきたこと、来年の定年退職を控え個展に臨んだことが記されている。

\*51) 1978年9月8日付の読売新聞には、鬼塚忠美が個展開催の時に記者から、炭鉱を題材としない理由を問われている。鬼塚は『「穴ぐら」から逃避したために始めたので」と、坑内に入るのはもうこりごりといった様子』で取材に応じていたことが記されている。

\*52) 1957年、福岡を拠点に結成された美術集団。桜井孝身、オチ・オサム、菊畑茂久馬らによって結成され、田部光子、働正、谷口利夫らも中心的なメンバーとして活動した。

\*53) 元福岡市美術館学芸員 黒ダライ児（現福岡アジア美術館学芸員 黒田雷児）は、九州派が（1）対東京・対中央のローカリズム（2）反モダニズムとしての政治的前衛と芸術的前衛の統合（3）非独裁的・民主的な組織の姿勢を獲得したことは、戦後現代美術史においても大きな産物となったと評価した。美術史家のジャスティン・ジェスティは、1950年代の日本の前衛芸術の多くは欧米の美術の潮流に則していたのに対し、九州派は作品においても、欧米の美術市場から逸脱した独自の表現であることを2007年7月18日付の西日本新聞の中で述べている。

\*54) 谷口利夫（1932-）奈良県出身。福岡へ移住後は、九州派・グループ西日本・新現実集団の一員として表現活動を行う。大牟田の西部美術学園を働正に渡した後は、薬院に薬院芸術村を創設した。

\*55) 桜井孝身（1928-2016）福岡県出身。西日本新聞社に務め、九州派の中心メンバーとして牽引し、サークル村との交流も行ってた。

\*56) 尾花成春（1926-）福岡出身。中学生時代より油彩を始め、KDDの社員として務める傍ら九州派としての活動を行った。

\*57) 田部光子（1933-）台湾出身。福岡に移住し、岩田屋デパートに勤務し、岩田屋絵画部に所属していた。谷川雁の「東京へゆくな」を九州派の桜井のついで読み影響を受けた。

\*58) 田代俊一郎は「九州派の社会性、政治性はいわば「ムード」的で、美術の前衛の枠を踏み出すものではなかった。」と述べ、地域との乖

離や、九州派の限界を指摘した。

- \*59) 田中沢 (1945-) 舞踏家として活動する傍ら、1985 年には山梨県白州町に移住し、「身体気象農場」を開設。農耕を通して生まれる舞踏を追求した。
- \*60) 針生一郎 (1925-2010) 日本の美術評論家・文芸評論家。前衛芸術やプロレタリア文学を題材とした著作を多数執筆した。
- \*61) 1960 年代~70 年代のアンクラ演劇の先駆的存在として活躍。1968 年に結成した「発見の会」が始まり。
- \*62) 2013 年 8 月 27 日 西部美術学園 働淳氏よりヒアリング
- \*63) 磐城炭鉱, 入山採炭, 古河炭鉱, 大日本炭鉱
- \*64) 常磐ハワイアンセンターの設立に伴い、1965 年には常磐音楽舞踏学院が設立された。教育機関として同学院は現在も存在する。同センターのエピソードは、2006 年シネ・カノン制作・配給の映画「フラガール」になった。同センターは 2011 年に東日本大震災の影響を受け一時閉鎖したが、現在は復旧している。
- \*65) 大宮昇 (1901-1975) 愛媛県出身。先代に炭鉱労働者がいたことから関心を持ち、常磐炭鉱に訪れた。
- \*66) 若松光一郎 (1914-1995) 福島県出身。東京美術学校油画科を卒業後、高校美術教師を務めた。若松の影響力は強く、当時のいわき美術界を牽引する人物であったという。
- \*67) 鈴木新夫 (1915-1980) 福島県いわき市出身。磐城中学校美術部に所属し、東京美術学校区画師範科を卒業後は美術教員として務めた。炭鉱を描いたものは水彩、コンテによる作品が残っている。
- \*68) 竹谷富士雄 (1907-1984) 新潟県出身。レオナルド藤田に師事した経験を持つ。常磐炭田には、1944 年に一度、1956 年に二度訪れている。油彩、コンテによって炭鉱を描いた。
- \*69) 鳥居敏文 (1908-2006) 新潟県出身。1944 年に一度、1956 年に二度常磐炭田に訪れスケッチしており、油彩作品を残している。
- \*70) 森芳雄 (1908-1997) 東京都出身。スケッチ旅行では鉛筆による作品を残している。
- \*71) 中谷泰 (1909-1929) 三重県出身。川端画学校卒業、東京芸術大学教授。1956 年にスケッチ旅行で常磐に訪れてから何年間も連続的に通っていた。作品は油彩、スケッチ。
- \*72) 佐藤忠良 (1912-2011) 宮城県出身。川端画学校・東京美術学校彫刻科卒。常磐炭鉱が野外彫刻の設置の仕事に依頼し、1954 年に若松らとスケッチ旅行に訪れ、大手の古河好間炭鉱と小ヤマの小田炭鉱を視察した。常磐炭鉱内郷山神社に母子像を制作し設置。
- \*73) 菊地正男 (1930-) 東京生まれ。1945 年に常磐に移住し、父と共に古河好間炭鉱に就労。通信教育を通して油彩をはじめ、会社の美術サークルにも所属した。
- \*74) 熊坂行夫 (1946-) 福島県出身。父親は常磐炭鉱の炭鉱夫で画家の熊坂太郎。炭鉱に限らない風景作品を生涯描いている。
- \*75) 立花重雄 (1920-1995) 福岡県嘉穂郡に生まれ炭坑住宅で育った。のちに上京し中央美術学院に進学。油彩でボタ山をモチーフにした作品を描き続けた。
- \*76) 田牧壮平 (1941-) 嘉麻市の炭鉱長屋で生まれ育つ。中学校教員として務め、1989 年以降、「硬山(ヤマ)の詩シリーズ」を描き始めた。
- \*77) 野見山は、画学のため 1952 年~1954 年に 2 年間渡欧した。偶然ベルギーの炭鉱を発見した際に「母の胎内に還ってゆくような幻覚」を感じ、同地の炭鉱やボタ山を描いたことを「目に見えるもの—野見山 曉治画文集 (求龍堂, 2011 年)』の中で回想している。
- \*78) 『ホッパー前』、『坑夫納屋』は 1965 年 2 月 21 日付の熊本日々新聞にて、タイトルのみ確認。
- \*79) 日清戦争後の 1898 年、国策の後押しを受けて急速に発展し労働力不足となっていた三池炭鉱は、天災被害を受けていた与論島民を石炭

の沖積みとして雇用した。低賃金と従属な労働力として確保する為、人為的に差別を促し、与論島民を孤立化させていた。差別的な雇用は 1942 年に廃止され、直轄雇用や職制への昇格が認められるようになった。

- \*80) 2014 年 9 月 25 日 池田和秀親族へのヒアリングをもとに、文献から 1 点、個人蔵が 7 点、与論島移住者の集会所である与国会館 (福岡県大牟田市西港町 元三井炭山株式会社三池港務所所管の職員社宅) に 1 点展示されていることが明らかとなった。
- \*81) 当初目標とした、立坑槽を想起させる 50m の鉄塔を市民参加型で建てる企画は実現に至らなかったが、制作、シンポジウム、ワークショップ、野球大会等、地域参加型の様々な企画が実施された。
- \*82) 10 年間のプロジェクトでは、筑豊を拠点としながらトークディスカッション、ワークショップ、展覧会、プロジェクトの実施を行った。毎年 2 回、春と秋に川俣が 2 週間程滞在中でプロジェクトが集中的に行われ、そのフィールドは韓国、東京、北海道などにも及んだ。
- \*83) 北海道における直接夫の美術家は、早川季良が挙げられる。1936 年西興部村に生まれ、道内 28 カ所にて採炭夫など様々な職に従事。1981 年に塵肺で労災認定を受け退職し、独学で石炭や石灰、赤ズリを素材とした独自の絵画制作を 30 年以上行った。(2013 年 8 月 13 日 早川季良氏ヒアリング)
- \*84) 坑内で直接夫、直接員以外の労働を行う者。機械、電気、運搬、排水等、様々な職種に分担されている。戦後は直接員と称される。
- \*85) 地上で運搬等に携わる坑夫の総称。
- \*86) 立花重雄、野見山 曉治、池田和秀、川俣正、彫刻家の多田美波は、進学を機に上京。数年の浪人生活を経験している者もいる。
- \*87) 松井源右衛門 (1912-1982) 中学校美術教師。1956 年、油彩作品「炭坑の人々」を制作。
- \*88) 2009 年目黒区美術館の作品「-景-」や、三笠プロジェクトにおいて、各産炭地を集約させ俯瞰するジオラマのようなインスタレーションを制作。素材には、ダンボールや合板パネル、紙、木片といった軽やかかつ粗野でテンポラリーな素材を用いていることが、仮設的な産炭地の構造をアイロニカルに捉えているように感じさせていた。白を基調とした明度の高い彩色は、川俣の生まれ故郷である北海道の産炭地の積雪と重なり、原風景的な要素を含んでいると思わせると共に、既存イメージとして刷り込まれている炭鉱の黒く厚重長大なイメージを覆えそうとしているようにも感じられる。
- \*89) 本研究では、炭鉱をとした美術作品が確認された 1930 年代~2015 年までの美術家 (計 86 人) の職種、出身地、移動歴、傷病の有無、美術的素養、表現手法、制作動機等を分類した。一覧に関しては紙面の関係上、省略した。

#### 参考文献

- 1) 目黒区美術館『“文化”資源としての〈炭鉱〉展 〈ヤマ〉の美術・写真・グラフィック・映画 図録』, 2009
- 2) 木下直之『資源がロにされるととき』「文化資源学一号」. 文化資源学会 2003.pp.1-6.
- 3) 目黒区美術館「文化資源としての〈炭鉱〉展」  
<https://mmat.jp/exhibition/archives/ex091104> (2016 年 7 月 30 日 確認)
- 4) 桑原三郎, 國弘英昭 『筑豊の劇場—その 2— 劇場分布と炭鉱の会館』日本建築学会中国・九州支部 研究報告第 3 号.1975 年, pp.369-372
- 5) 井上信明『福利施設の現状』『日本労務管理史研究』1964 年, pp.668-670.
- 6) 鳥羽耕史『1950 年代——記録の時代』河出ブックス, 2010 年
- 7) 炭炭四十年史編纂委員会「炭炭四十年史」, 1991, p.444

- 
- 8) 上野英信『上野英信集1 話の坑口』径書房, 1885年, pp.296-297
  - 9) 上野英信「序章」, 山本作兵衛『画文集 炭鉱に生きる』, 講談社, 1967
  - 10) 土門拳『筑豊のこどもたち』パトリア出版社, 1960年
  - 11) 菊畑茂久馬「山本作兵衛の絵を読み解く」有馬学・マイケルピアソン・福本寛・田中直樹・菊畑茂久馬『山本作兵衛と日本の近代』弦書房, 2014年, pp.124-132
  - 12) 福岡市美術館 長崎県美術館『菊畑茂久馬回顧展 戦後／絵画』
  - 13) 炭労四十年史編纂委員会「炭労四十年史」, 1991年, p.138
  - 14) ジャスティン・ジェスティ「北海道炭鉱老労働者の共同制作 1950年代の《人民裁判》をめぐる」, 目黒区美術館『‘文化’資源としての<炭鉱>展<ヤマ>の美術・写真・グラフィック・映画』 p.139)
  - 15) 北海道新聞 2004年12月14日 夕刊空知版「ヤマあり 思い出写真館」
  - 16) 大牟田文化史・年表編集委員会編『大牟田文化史年表』1986年, p.349
  - 17) 1965年7月23日 熊本日日新聞
  - 18) 福岡県立美術館『江上茂雄-風ノ影, 絵ノ奥ノ光-』2013年, pp.42-43
  - 19) 日本民主主義文学同盟三池支部『炭鉱地帯』No.12, 1997年, pp.68-75
  - 『薄れ行く脳裏』『炭鉱地帯』No.11, 1997年, pp.105-106
  - 20) 黒ダイヤ児『肉体のアナーキズム』グラムブックス, 2010年, p.325
  - 21) 田代俊一郎『九州派 駆け抜けた前衛 九州派とその時代』1996年, pp.88-89
  - 22) はたらきただし(監修)『海にねむる龍』1985年, 石風社
  - 23) 大宮昇『石炭を生む山』, 1942年
  - 24) いわき市立美術館『炭鉱(ヤマ)へのまなざし-常磐炭田と美術-』2004年, pp.213-214
  - 25) 三重県立美術館『戦後20年 中谷泰展』2013年, pp.62-81
  - 26) 田川市美術館『立花重雄の世界展』1992年, p.47
  - 27) 古賀兼吉画集刊行の会『こが兼吉 画集』2002年, 冒頭文
  - 28) 南日本新聞社『与論島移住史: ユンヌの砂』2005年, p.69
  - 29) 川俣正『Coalmine Project 1996-2006』. アートの力を出版する会社. 2009年, p.21
  - 30) 新藤慶「産炭地における子どもの姿と教育実践—1950年代~1960年代前半の研究をもとにして—」『群馬大学教育実践研究別刷 第32号』2015年, pp.123-134