

ホアキン・ソローリャ 《漁の帰り》 — ナチュラリズムを中心に —

平野文千

1. はじめに 先行研究と問題提起

ホアキン・ソローリャ・イ・バステイーダ (Joaquín Sorolla y Bastida 1863–1923) は19世紀末から20世紀初頭のスペインを代表する画家である。「光の画家」と呼ばれ、スペインの風景や人物を陽光の下で明るく豊かな色彩で描いた。とりわけ画家は海辺の情景にこだわり、生涯に渡って描き続けた。海水浴をする子どもや海辺を散歩する女性たちを描いた《海辺の少年》(図1) や《海辺の散歩》(1909年 ソローリャ美術館) がよく知られ、代表作とされている。また、肖像画でもスペインのみならず、ヨーロッパ各国、南北アメリカで人気を博し、《国王アルフォンソ13世》(図2) や《第27代アメリカ大統領ウィリアム・ハワード・タフト》(1909年 タフト美術館) といった作品を残している。

ソローリャは数々の展覧会に参加し、受賞を重ねながら画家としての名声を確かなものにしていった。中でも、1900年パリ万国博覧会における《悲しい継承》(図3) は障害のある子どもたちの水浴びとそれを見守る修道士が描かれており、スペインの社会的な問題に注意を向けた作品として高く評価された。だが、1890年から1900年頃のソローリャの作品の主題を見ると、社会的主題の作品を描く一方で、海辺の情景も併行して描かれていたことがわかる。社会的主題の作品は《悲しい継承》を含め、4点のみ¹で、海辺の労働、海と漁に関わる人々を描いた作品は生涯に渡って描かれている²。

その中で、1894年制作《漁の帰り》(図4) は縦約2.5m、横3mの大画面に、バレンシア特

1 社会的な問題を主題とする作品は《もう一人のマルガリータ》(1892年、ワシントン大学美術館)、《それでもまだ魚は高いと言う》(1894年、ブラド美術館)、《身売りされる娘たち》(1895年、ソローリャ美術館)、《悲しい継承》(1899年、バンカハ) の4作とされる。

Tomás, Facundo y Felipe Garín, “Las pinturas de «tema social»”, Facundo Tomás y Felipe Garín, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Tf. Editores, 2006, pp.93–113.

2 拙論、「ホアキン・ソローリャ作《悲しい継承》— 社会的主題から海辺の情景へ —」『スペイン・ラテンアメリカ美術史研究』第13号、2012年、1–12頁を参照。

有の、牛を使った引き網漁「ボウ (BOU)」の場面を初めて表した作品である。バレンシアの夏の光と力強い牛の姿が明るい色彩で、大胆な構図で描かれている。後年1913年のインタビューで、ソローリャは「《漁の帰り》を描くまで私が求めていたものが、私の目の前の、その雄大な景色の中で展開されることはなかった³」と答え、《漁の帰り》の制作で海の雄大な景色の中に展開される漁という主題に開眼したと語っている。作品は1895年のフランス芸術家協会のサロンで注目され、第二クラス金賞を受賞し、6,000フランでフランス政府に買い上げられた。この受賞が画家に自信を与え、力強い労働の場面を描くきっかけとなったことは間違いないだろう。作品はパリに住むソローリャの友人であり有能なアドバイザーでもあったペドロ・ヒル・モレノが、当時のパリの美術の傾向を画家に伝えながら、サロンの入賞を意識し描かれたものなのだった⁴。それでは、海辺の労働というテーマで、バレンシアの画家ソローリャに本作を描かせたパリの美術の傾向とは一体どのような傾向なのだろうか。

美術評論家ラファエル・ドメネクは、1910年に行ったソローリャのインタビューを基に著わした評伝の中で、《漁の帰り》を分析している。ドメネクによれば、ソローリャは作品を制作する中で芸術的な個性を確立し、バレンシアの海辺の風景・人々の生活をテーマとして執着し始めた。

《漁の帰り》を描く中で…、ソローリャは彼の芸術的な個性を確立した。彼と取り巻く芸術的な環境にかかわる試行錯誤、譲歩と葛藤の中にあった見習いの年月は終わった。レバンテ地方 (スペインの東部) の海辺、バレンシアの風景、そしてその土地に住む人々の生活の景色は、ソローリャの中でより一層洗練されるだろう。そして、これらのテーマは大きな技術的な成熟の高まりとともに、彼の作品の中で執着するものとなるだろう。⁵

また、ソローリャの曾孫にあたる研究者ブランカ・ポンス・ソローリャも、《漁の帰り》

3 “Hasta el cuadro mío que hay en el Luxemburgo [*La vuelta de la pesca*] no vi mostrármeme en todo su amplitud el ideal que yo perseguía.”

Rodolfo Gil Francisco, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Saenz de Jubera Hermanos, 1913, p.29から引用。(以下、Gil Francisco 1913と略記)

4 《漁の帰り》の制作される前年1893年3月6日付け書簡で、ソローリャはサロン出品のためにヒルへ絵を送ったことを告げ、自分の絵の評判を知らせてほしいと書いている。Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, Barcelona, Anthropos, 2007, p.67。(以下、書簡集 I と略記) その返事として同年3月12日に、ヒルはソローリャがとても良い方向に進むだろうと答えている。(書簡集 I, p.69) また、それから3か月後、6月27日付けの手紙でソローリャは「私は次の年のサロンへ出品するための絵を準備している。ロンドンの展覧会に関しては、君は私が何を望んでいるか知っているね。スペイン以外で私の道が開けることを。」とヒルへ伝えている。原文は以下。

“[…], yo estoy preparando mi cuadro para el Salón del año que viene. Respecto a la exposición de Londres tú ya comprendes mi deseo cuál es, abrimme camino fuera de España.” (書簡集 I, p.74から引用)

5 “Al pintar Sorolla su cuadro *La vuelta de la pesca*...afirmó su personalidad artística. Acabaron los años de aprendizaje, de tanteos, de concesiones y luchas contra el ambiente artístico que le rodeaba. La visión de la costa levantina y del paisaje valenciano y la vida de sus gentes, se afinará cada vez más en Sorolla, y siempre serán aquellos asuntos los que persistirán en sus obras, expresados con un perfeccionamiento técnico cada vez mayor.” Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel, 1910, p.19.

をソローリャが画家としての方向性を見つけた作品に位置付けている。さらに、画家が影響を受けたパリの美術の傾向については、1885年に初めてパリを訪れた際に見たナチュラリストの絵—特にフランス人画家ジュール・バステアン＝ルパージュの作品—の影響が見られることを示唆している。

その時がまさに、多くの要素によって彼の芸術的人格が明確かつ決定的に確定された時である。これらの要素は（以下）：1885年に初めてパリを訪れた時に、彼が見たナチュラリストの絵画の、彼の気質に及ぼした美学的な影響、……。⁶

その裏付けとして、ソローリャが1913年のインタビューに対して以下のように答えていることを挙げている。

私はたくさんのバステアン＝ルパージュの作品を見た。そして彼の制作方法は私のものに似ていた：そのことはアッシジでつかみ始めていた指針を私に示し、思い起こさせてくれた支えであった。私はパリで勉強した；パリの並木道の様々に色が混じった色調は、率直に言えば、すでにナチュラリズム⁷の絵を私に描かせた。私はそこで見た活気に満ちた感覚を掴もうとしたのだ。⁸

2009年にプラド美術館で開催されたソローリャ大回顧展のカタログに掲載された論考で、学芸員のハビエル・バロンは、本作が大画面に海辺の労働を牛や舟をモチーフに描き始めた一作目であることに言及し、サロン入賞を狙う野心を持って制作した作品であると述べている⁹。また、同カタログでホセ・ルイス・ディエスは、当時の絵画の傾向が、日々の生活に密着した、より現実的なテーマを描く方向に変わってきたことを指摘している¹⁰。以上の主な研究では、本作がパリの絵画の傾向を意識して制作された作品であり、海辺の労働を描いた最初の作品であるとされているだけで、その絵画の傾向については具体的に論じられていない。

ソローリャが意識した1900年頃のパリの美術に目を向けてみよう。印象派が成功し、象

6 “That is the moment when his artistic personality was determined in a clear and definitive way by numerous factors. These included: the aesthetic effect on his temperament of the naturalist paintings he saw during his first visit to Paris in 1885, the later impression of works by masters from the North, which he saw during his very short stay in same city 1889 and his numerous brief visits there beginning in the early 1890s.”（下線部のみ訳出）

Joaquín Sorolla, Exh.cat., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, p. 182を参照。

7 本稿において、参考とする文献の多くが英語表記であるため、以下、自然主義をナチュラリズムと表記する。

8 “Había visto mucho de Lepage, y su modo de hacer era algo mío: era un puntal que me señalaba y me recordaba el camino que empecé en Assisi. Estudié en París; y aquel tono abigarrado logrado con la policromía del Boulevard me hizo concebir tal cuadro, ya francamente naturalista, y al cual procuré llevar la sensación de vida que yo veía.” Gil Francisco, 1913, p. 28から引用。

9 Javier Barón, *Joaquín Sorolla*, Exh.cat., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, p. 235.

10 José Luis Díez, *Joaquín Sorolla*, Exh.cat., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, p. 214.

徴主義、ポスト印象派が現れ、さらに20世紀になるとフォーヴィスムやキュビズムなど様々な絵画の流れが起こったことはよく知られている。しかし、その一方でソローリャが受賞を目指したサロンを中心とする絵画の流れもあり、当時広く受容されていたが、近代美術史の中では顧みられないものとなっていった¹¹。

近年、フランスの19世紀美術史の見直しが進み、今までほとんど研究の対象となっていなかったアカデミックな絵画やナチュラリズムの絵画の再評価も始まった。その中で広くヨーロッパの画家を対象に研究も進んでいるが、スペインの画家については触れられていないのが現状である。

そこで本稿では、海辺の労働をテーマに描かれたホアキン・ソローリャの《漁の帰り》を採り上げ、それが当時のフランス画壇のナチュラリズムを意識した野心的な作品であったことを明らかにしたい。

2. 評価の変遷

ソローリャの作品をナチュラリズムの文脈で考察するには、その評価の変遷を確認する必要があるだろう。ソローリャの評価はどのようなものだったのだろうか。

カルロス・レジェーロは、2009年「ソローリャ展」の論考「ソローリャとその時代の国際的な絵画」で、画家と印象派の関係から始め、「外光派」、「ルミニズム」と続く動きの中で、画家の評価や美術史的位置づけについて興味深い考察を行っている¹²。ソローリャのように、現在印象派とは見なされない画家たちも少なからず印象派の影響を受けていたことに言及し、印象派であるかないかということが画家の評価の指針であったと指摘している。世紀の変わり目（1900年）前後に、画家たちが成功する上で決定的だったのは、印象派との関係であった。印象派「前」と印象派「後」がターニングポイントであると考えられていたその時代には、印象派の影響が少しも見られない画家は論議の対象からはじきだされる恐れがあったという。そのような状況下で、ソローリャのような画家への美術批評においても、最初の作品が世に出たらすぐに「印象派の影響を受けているか、いないかといった二者択一の洗礼を受けなければならなかった」とレジェーロは述べている¹³。事実、多くの評論家がソローリャ

11 西洋美術館学芸員川瀬佑介氏はソローリャについて「スペインの国民的画家として知られるが、印象派以降フランスを中心に展開した近現代美術史の様々なイズムに組しなかったこと」に触れ、画家がその後の美術史において積極的に論じられてこなかった要因と捉えている。川瀬佑介「19世紀ローマのスペイン人画家コロニーとホアキン・ソローリャ」、『ローマ：外国人芸術家たちの都（西洋近代の都市と芸術、1）』（佐藤直樹編）、竹林舎、2013年、264頁。

12 考察の中でレジェーロは、イタリア、フランス、北欧の絵画にも言及している。Carlos Reyero, “Sorolla and the international painting of his day”, *Joaquín Sorolla*, Exh.cat., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, pp.161–76. (以下、Reyero 2009と略記)

13 レジェーロの示唆については以下を拙訳し、まとめた。
“The critical success of those painters who achieved a degree of popularity around the turn of the century—by which time impressionism had become the benchmark for modern painting—was largely governed by their relationship with that movement. Any painter whose work did not contain at least some echo of impressionism risked exclusion from a discourse which, then more than now, saw that movement as a turning-point, a decisive

の初期の作品、1887年の《キリストの埋葬》(ソローリャ美術館)や1890年の《パリの大通り》(図5)を例に挙げ、印象派に基づく言葉で作品を評価している。《キリストの埋葬》については、その物語性の欠如と率直な筆遣いによる作品の「新しさ」を認め、その「新しさ」を「印象派」として解釈している。また《パリの大通り》についても、戸外での制作と都会的なテーマの「新しさ」をタイトル以上に「フランス的」と記した¹⁴。しかし、1894年初頭、《漁の帰り》が制作される前に、ソローリャは以下のような手紙をペドロ・ヒルへ送っている。

君の助言に従って、私は純粋なスペイン絵画の道が続けている。目を閉じて、すべての印象派と点描主義の声を聞かない。聖人のように幸せな私たちはここにおいて、その怠け者たちの災いから離れている。¹⁵

ソローリャは印象派を「怠け者たちの災い」と例え、彼らから距離を置くとはいきっている。しかし、レジェーロも指摘しているように、画家の周りには印象派の風が吹き、画家の筆使いは定まらず、激しく揺れていたのが見てとれるのである。

《漁の帰り》がパリで展示された時に、フランスの評論家はソローリャのキャンバスの中に印象主義の影響を少しも見出さなかった。それにもかかわらず、わざと曖昧な言葉で画家の作品を評し、印象派の影響を記そうとした。1895年、美術評論家で行政官のロジェ・マルクスは「総合的な印象が魅力的である¹⁶」と記し、評の中に“印象”という言葉を残した。また、1897年制作の《帆を縫う人々》(図6)について、フランスの画家アルベール・メニャンは、後にソローリャ作品にはありふれた形容となるような「焼けつくような太陽と反射をハイライトした眼が眩む様な光のきらめき¹⁷」と述べた。レジェーロは、メニャンの言葉も印象派の光へのこだわりとソローリャ作品を結びつけようとしていると指摘している¹⁸。

しかし、ソローリャを印象派という国際的な潮流に関係づけようとする傾向は、画家の死後急激に変化した。著名なソローリャの研究者ベルナルディーノ・パントルバは、ソローリャが亡くなった後の1927年に、「ソローリャの見事な印象主義、次第にじわじわと到達した、[中略]、下品にあわてることなく」そして、「前の時代を超えた彼の絵画、まだ恥ずかしげもなく印象派だけれど、それはある確固としたオリジナリティを持っている」と述べてい

moment marking a before and after. Historically, therefore, art criticism was bound to assess the influence of impressionism—or lack thereof—on painters like Sorolla as soon as their first work was shown in public.” Reyero 2009, p. 161.

14 *Ibid.*, p. 162を参照。

15 “Siguiendo tu consejo, sigo el camino normal de la pintura genuinamente española, cerrando ojos y oídos a todo impresionismo y puntismo, beatos nosotros que aquí no tenemos esa plaga de holgazanes, ...” 書簡集 I, p. 79 から引用。

16 Roger Marx, ‘les Salons de 1895. Quatrième et dernier article,’ *Gazette des Beaux-Arts* (1 Juillet 1895), p. 111 を参照。

17 Albert Maignan, ‘Le Salon de 1897. Société des Artistes Français (Champs-Élysées) (Deuxième article),’ *Gazette des Beaux-Arts*, (1 Juin 1897), pp. 475–476 を参照。

18 Reyero 2009, p. 162 を参照。以下の文献でさら詳細が得られる。Carlos Reyero, ‘La obra de Sorolla en el París fin de siglo,’ *Goya*, no. 215 (1990), pp. 294–98.

る¹⁹。スペインの評論家たちはソローリャのリアリティを求める姿を画家の深いルーツ、つまり17世紀黄金時代のベラスケスやリベラに見られるようなスペイン絵画の中に見ようとした。ありのままに描くことは、今はフランスの印象派に取って替わられてしまっているけれど、元はスペイン絵画の伝統の中に見られるものなのだと主張したのである²⁰。この時点から、ソローリャをドメスティックな画家に位置づけようとし、印象派から引き離し始めたと考えられるだろう。しかし、1953年に美術史家ラフェンテ・フェラーリは、『スペインの画家の歴史』の中で、ソローリャを「最も偉大な、最も完璧な、最も創造力に富む、最も変化に富んだ印象派」と述べ、「ただの印象派」ではないことを強調しているものの、「印象派」とみなしている。

今まで見てきたように、印象派か印象派でないかという問い、レジャーロの口を借りれば「馬鹿げた」平行線が続き、これは1974年の「スペインの印象派展」まで終わらなかった。ソローリャのように戸外で制作する画家たちを、美術史家ガヤ・ヌーニョが「外光派 (Plein air)」と呼び始めた。この「外光派」という呼称は印象派の枠を上手く超えて行くことができた。しかし、2年後の1976年の展覧会「リアリズムと印象派の間 スペインの風景」において、元プラド美術館館長フランシスコ・カルボ・セラジュールとスペイン文学者アンヘル・ゴンサレスは、エッセイの中でこのヌーニョの「外光派」が間違いなく「広がりすぎたこと」を指摘している。それをかわすかのように、ヌーニョは大著『スペイン美術』の中で、19世紀の「外光派」からソローリャを引き離して、光の表現に関心を集中させる「ルミニズム 光輝主義」という言葉で画家を評価し始めた。これは、バレンシアの海と光の表現にこだわったソローリャの作品の呼び名としては的を射たもので、20世紀に入ってから画家の新しい方向を示す言葉として適当であったと言えるかもしれない。カルボ・セラジュールも、1983年の「スペインの光の絵画展」で、「ルミニズム」の言葉が「曖昧ではっきりしないけれど、誤解を招くほどではない」と思っていたようだ。しかし、一転して23年後の2006年「ソローリャとサージェント展」において、「流行おくれで、その場を取り繕うようなルミニズムの定義、それは逆説的に言えばそれがすべてを不明瞭にする」と、その言葉から距離を置くようになった²¹。また、元ティッセン・ボルネミッサ美術館学芸員トマス・リョレンツは同展覧会の論考で、ソローリャが美術史上あまりに扱いにくいので、外光派にくくられてしまったと指摘した。その理由として、「画家が外光派、(つまり)印象派ではなくて、独特な印象派のようなもの、〈光を描くこと〉をしている」ことを挙げた²²。

レジャーロはこの独特な「印象派」の解釈で、スペインにおいて「印象派」は信用できないものとなったと述べている。そして、その「印象派」は、光や色の虜となった「ナチュラルリ

19 “Sorolla’s masterly impressionism, reached gradually [...] without unseemly haste,” concluding that “his pictures over the last period, while still unashamedly impressionist, have a certain robust originality.” Reyero 2009, p. 163から引用。

20 Bernardino de Pantorba, *Joaquín Sorolla*, Madrid, 1927, pp. 127–28.

21 フェラーリからセラジュールに至る彼らの言及についてはReyero 2009, p. 163を参照。

22 Tomás Llorens, ‘Sargent, Sorolla y el arte modern.’, *Sargent / Sorolla, Exh. cat.*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemiza, 2006, pp. 3–7.

ズム」の画家を語る時に用いられたことを指摘した²³。例えば、イタリアではマッキアイオーリの画家たち、ベルギーではエミール・クラウス、スウェーデンのアンデシュ・ソーン、そしてスペインではイグナチオ・ピナソやソローリャを挙げている。今までみてきたようにソローリャの創造の位置するところは、「印象派」「外光派」と様々なグループにくくられてきた。レジェーロはようやく「ナチュラリズム」という流れの中にソローリャを置こうとしているが、示唆するのみで、現在までそれ以上の考察や言及はない。次章ではこの「ナチュラリズム」を検証してみよう。

3. ナチュラリズム

まず、本章における「ナチュラリズム」とは1860年代の文学的な背景からゾラの日常観察に始まり、その影響を受けたとされる絵画におけるナチュラリズムであることを断っておかなければならない。当時のナチュラリズムについて、19世紀後半クールベに始まるリアリズムとの境界は研究者によってあいまいで、それを定義することは難しい²⁴。しかし、近年、絵画におけるナチュラリズムの定義の研究が進んでいるため、本章ではそれらを参照しながら、ソローリャが意識した当時のナチュラリズムを確認したい。

1980年クリエヴァンド美術館でガブリエル・ワイズバーグが企画した『リアリズムの伝統：フランスの絵画と素描1830-1900年展²⁵』が開催された。アシュモレアン美術館のクリストファー・ロイドは、この展覧会について、従来の19世紀フランス美術史に理論的な異議申し立てをしながら、展示作品の大胆な選択とその挑発的な扱いによって時を得た刺激的なものであったと述べた。また、近年流行の19世紀美術史の「再評価」の中で、指標となるものとして重要視すべきと高く評価した²⁶。

展覧会では、1830年の七月王政から第三共和制にかけて活躍した73名の画家の作品二百数十点を第一部「リアリズムの展開」、第二部「ナチュラリズムの出現」に分けて考察している。ワイズバーグは一部と二部の年代区分を、独断的に設定したと断りながら、1870年に置いたと述べている²⁷。また、ナチュラリズムという言葉がリアリズムの変異形 (variant) と

23 Reyero 2009, p. 163.

24 文学においても、河内清氏がリアリズムとナチュラリズムの境界を提示し、ナチュラリズムを定義する難しさを述べている。河内清『ゾラと日本自然主義文学』梓出版社、1990、5-44頁を参照。

25 Gabriel P. Weisberg, *The realist tradition: French painting and drawing, 1830-1900*, Cleveland Museum of Art, distributed by Indiana University Press, 1980. (以下、Weisberg 1980と略記)

26 荒屋鋪氏は展覧会の作品が4つのカテゴリー、「風俗画」、「静物画」、「肖像画」、「風景画」に分けられていることを示している。荒屋鋪透、「ル・サロン あるいはブルジョア・リアリストの温床『日本近代洋画の巨匠とフランス展』研究ノート」、いんてるめつつ『ひるういんど』no.6 (1984.8)を参照。また、ワイズバーグは4つのカテゴリーに整理することによって、リアリズムの傾向が画家のいくつものテーマに表れていることを指摘している。Weisberg 1980, p. ix (序文)

27 *Idem.* ワイズバーグは序文において第一世代リアリズムとそれに続くリアリズムの伝統を受け継ぐ世代の区分を1870年に置いたと述べている。1870年以前のリアリズムを“First-generation Realism”と表わしている。本論文では続く世代については「第2世代リアリズム」と表記する。ワイズバーグは、ここで当時のフランスの政治的な状況について述べていないが、筆者は普仏戦争の敗北によって、1870年に第二帝政が終わり、その後約70年にわたる共和政政体が始まった年としての重要性も指摘したい。

して使うことを表明している。第一世代リアリズムは時代への興味、流行や文化を直接的に記録しようとするもの、様式はオールドマスターを彷彿させるようなものであると特徴づけた。そして、第二世代リアリズムの中で第一世代と同様のテーマを続けて選びながらも、「その地域や生活の特性をイメージとして正確に具現化しようとするもの」をナチュラルリズムと定めている。また、ナチュラルリズムでは様式も自由になり、日常生活を正確に伝えようとしてリアリズムよりも写真を利用したことも示した。そのナチュラルリズムを代表する画家の一人として、ジュール・バステイアン＝ルパーージュを挙げている²⁸。

また、ワイズバーグは2011年から2012年にかけてアムステルダムのゴッホ美術館とヘルシンキのアテネウム美術館で開催された展覧会『リアリティのイリュージョン²⁹』、副題「ナチュラルリズムの絵画、写真、演劇、映画 1875～1918年」において、ナチュラルリズムが19世紀末の重要な運動であり、日常や普通の人々を対象に社会的な事実に焦点をあてることが特徴だと記している³⁰。ナチュラルリズムの絵画が観衆に対して、広くわかりやすい物語性を持ち、簡単に近づきやすかったことから、19世紀のほとんど至るところに存在したことに言及し、「ナチュラルリズムの活動領域」を検証した。そして、以下のように定義した。

「[前略]、我々は絵画におけるナチュラルリズムの基本的な理解にたどり着いた。[中略] エミール・ゾラが主張していたように、物事と人の物理的な現象ばかりでなく、日常の環境の結果であるとした。リアリズムとナチュラルリズムの両方が共に持ち続けていたのは、困窮した人々に届き、彼ら自身の卑しい生活と人間のありようの予期せぬ変化をさらに知らしめたいということなのだった。³¹

さらに、ワイズバーグは絵画から始まり映画など当時の新しいメディアの登場において、その関連性を説いている³²。また、写真については特にナチュラルリズムの写真に触れ、絵画と同時代的な流行を示唆した³³。

研究書として、2012年リチャード・トムソンのオックスフォード大でのレクチャーをまとめた『現実の美術：フランス第三共和制初期におけるナチュラルリズム 1880年～1900年³⁴』が出版されている。1880年から1900年の約20年間を対象に共和制とナチュラルリズム

28 Weisberg 1980, pp. 1–20, pp. 188–89 を参照。

29 *Illusions of Reality: Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875–1918*. Published in conjunction with the Van Gogh Museum, Amsterdam, and the Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki. Brussels: Mercatorfonds, 2010. (以下、Weisberg 2010 と略記)

30 Weisberg 2010, pp. 14–17 を参照。

31 “[...], we can arrive at some basic understanding of Naturalism in painting. [...], as the writer Émile Zola advocated, not only the physical appearances of things and people, but also a psychological awareness of the effects of the environment on life. What both Realism and Naturalism retained in common was desire to reach the masses, to make the public more aware of their own humble lives and vagaries of the human condition.” *Ibid.*, p.20 から引用。

32 *Ibid.*, pp.19–29. この論考の中でワイズバーグはナチュラルリズムを再考している。

33 第2章は特にナチュラルリズム写真の隆盛と絵画との関係について記されている。Weisberg 2010, pp.30–43.

34 *Richard Thomson, Art of the actual: naturalism and style in early Third Republic France, 1880–1900*, Yale University Press, 2012. (以下、Richard Thomson 2012 と略記)

の効果的な相互関係を研究したもので、芸術家がどのようにその政治体制と結びつき、寄与したかを明らかにした。トムソンは、1889年にロジェ・マルクスが「ナチュラリズムが好評を博している」と述べ、その広がりについて「アカデミックな画家でさえ、アカデミックなリアリティを描き始めた」と感想を語っていることを挙げ、ナチュラリズムがこの時代のキーワードであったことを指摘している³⁵。また、トムソン自身はゾラが提唱したような科学的リアリズムをナチュラリズムと定義し、バスティアン＝ルパージュをその重要な作家の一人とみなした³⁶。

日本では2003年、文化村ザ・ミュージアム「ミレー三大名画展～ヨーロッパ自然主義の画家たち」が開催された³⁷。その紹介文の中で19世紀末のナチュラリズムを以下のように明記し、重要な画家としてバスティアン＝ルパージュの名を記している。

とりわけ1870年代になると、フランスのサロン（官展）を中心に、近代社会のさまざまな表情を新鮮な観察眼でとらえた風俗画が現れた。自然科学のように、画家が現実社会の観察に重きをおくことで生み出されたこの傾向は「自然主義」と呼ばれ、写実主義の新たな流れとして台頭していくこととなる。[中略] この自然主義の流れの中でも、とりわけ重要なのは、フランスの画家バスティアン＝ルパージュである。³⁸

リアリズム、ナチュラリズムの定義については興味深い議論が続いており、19世紀末のナチュラリズムへの新しいアプローチも進んでいる。この近年の研究をまとめてみると、ナチュラリズムは画家が日常目にする光景がテーマとされたこと、故にその地域性が表されたこと、時代的には19世紀末から20世紀をはさんだ時期であること、バスティアン＝ルパージュの登場をリアリズムとナチュラリズムの分岐点とし、さらにバスティアン＝ルパージュをナチュラリズムの重要な作家としていること、などが共通点として挙げられるだろう。

バスティアン＝ルパージュ³⁹は1848年11月1日、北フランスの田舎町ダンビエで農民の両親のもとに生まれた。1868年、アカデミックな様式で、歴史、古典、宗教をテーマに絵を描くアレクサンドル・カバネルのアトリエに入り、本格的に絵画を学び始める。1875年にローマ賞の候補となったが受賞に失敗し、失意のうちに生まれ故郷に戻り、その農村の風景を題材に作品を制作した。その後、1878年に発表された《干し草》(図7)がサロンで注目され、高い評価を受けた。本来ならば歴史画にふさわしい2メートル四方の大画面に、農村の労働の一コマを切り取ったような農民の姿を美化することなく描いたのである。干し草作りの合間に休憩を取る二人の農民が描かれ、寝ている男に対して女は座っており、口を開き、

35 *Ibid.*, p. 9を参照。

36 *Ibid.*, p. 11-12を参照。また、ジュール・バスティアン＝ルパージュ (Jules Bastien-Lepage) について、アカデミックな絵画から離れ、故郷の景色に注目し、ナチュラリズムの絵を描き始める経緯が以下に記されている。*Ibid.*, p. 99

37 2003年、『ミレー3大名画展 ヨーロッパ自然主義の画家たち』はBunkamura ザ・ミュージアム、福岡市美術館を巡回。

38 『ミレー3大名画展 ヨーロッパ自然主義の画家たち』、Bunkamura ザ・ミュージアム、福岡市美術館、2003年、129頁から引用。

39 Weisberg 1980, pp. 268-69を参考。

放心したような顔つき、投げ出された足などから肉体労働の疲労の跡がうかがえる。農村の風景は、同時代に注目され始めた印象派に似た明るさで描かれている。画面から、アカデミズムと印象派の折衷とも言えるような筆致も確かめられる。この作品のサロンでの成功が、画家に故郷の農民の暮らしを描かせ続けるきっかけを作った。《薪ひろい》(図8)には、山で薪を集め生活の糧にする貧しい農夫と、子どもの無邪気に花を摘んでいる姿が描かれている。農夫の辛い表情に対して子どもの楽しげな表情が、貧しさにいくらかの救いを与えているようだ。《お手上げだ》(図9)の少年も、貧しい農村の子どもで、サイズの合わない大きな靴を履き、物乞いをしながら生活をしているのかもしれない。しかし、少年は微笑んでおり、ポーズまで取っているようだ。バステアン＝ルパージュは、ごく身近に見かける農村の日常の生活や人々に焦点をあて、まるで歴史画や肖像画を描くように、大画面に繰り返し描いた⁴⁰。厳しい労働の現場を直接的に描くことはなかったが、農村の厳しさや、一方でつましい農民の気高さを伝えているのである。このバステアン＝ルパージュの描く農村の日常の風景こそが、地域の固有性をイメージ化したものであり、ロジェ・マルクスが言う好評を博した「ナチュラリズム」の特性の一つであった。この特性に注目し、次章からソローリヤの作品における「ナチュラリズム」について考察する。

4. 海辺の労働、《漁の帰り》へ

ソローリヤの研究者サンタ・アナは、ソローリヤが海と漁に関わるモチーフを使って描き始めたスタートの作品を、1891年制作の《海辺のいたずら者》(図10)としている。この作品はまだアトリエの中で描かれており、人工的な光を使っていることを示唆している⁴¹。海辺で網を繕う娘に言い寄る若者という設定で、いくらかロマンス含みの作品だが海辺の手仕事も描いている。

1893年制作の《魚網の繕い》(図11)では、漁師の家の東屋で、娘が漁の網を繕っている様子を描いている。娘の父親か祖父がその網をチェックするためにそばにいるが、娘は遠くから覗いている若者へ視線を投げかけ、そのしぐさから恋愛を絡めたテーマを予感させる。漆喰の壁の白い光のハイライト、東屋の屋根から落ちる光のスポットから、画家の光へのこだわりが感じられる。《海のいたずら者》、《魚網の繕い》、共に「漁の網」が海辺の仕事のモチーフとして描かれている。これらの作品では、いまだ大きな海を捉えておらず、ソローリヤの視線は海の中の労働まで届いていない。先に示した1913年のインタビューでソローリヤが語っているように、1894年夏の日、いつものようにバレンシアの海の景色を描く中で、初めて目の前の雄大な景色に気付き、《漁の帰り》が制作されたのである⁴²。

40 《干し草》制作の翌年1878年に描かれた《10月、じゃがいもの収穫》(メルボルン、ヴィクトリア国立美術館蔵)も、1879年のサロンで高く評価され、名声は決定的になった。

41 Florencio de Santa-Ana, "Sorolla and the Sea: Labours and Leisure", *Sargent / Sorolla*, Exh.cat., Madrid: Museo Thyssen-Bornemiza, 2006, pp. 75-83を参照。

42 前出、註3を参照。

《漁の帰り》は1894年、8月バレンシアのカバニャルで描かれた。ソローリャは作品の描かれる2か月前の6月初旬、バルセロナを経由してパリに出かけ、10日ほど滞在している。パリではアドバイザー役のペドロ・ヒルと共に展覧会に出かけ、当時の絵画の傾向を研究していた。リュクサンブール美術館やルーヴル美術館も訪れ、オールドマスターから当時活躍する画家の作品に至るまで見て回ったことを妻へ伝えている⁴³。それから2か月後に《漁の帰り》が描かれており、パリの旅で得たことが反映された作品と考えられるだろう。

しかし、ソローリャは作品が描かれる2年前の1892年に、すでにスケッチ（図12）を残している。このことから、舟を引く牛の姿は温め続けてきたモチーフであったことがわかる。1894年の3月22日付の手紙で、ソローリャはヒルへ「すでに舟を引く牛の絵を描き始めている⁴⁴」と伝えている。翌日にもソローリャはヒルへ手紙を出しているが、文頭に「1894年3月 マドリッド」と記している。2通の手紙はマドリッドから送られたことが確かめられ、「牛の絵」⁴⁵はマドリッドのアトリエで描き始められたことになる。ソローリャ美術館には、漁師が牛に乗って舟を引く写真（写真1）が残されており、これが画家にとって興味を引く題材であったことがうかがえる。同時に、この3月の「牛の絵」は写真を見ながら描いた習作の可能性もある⁴⁶。このことについて、制作場所や写真の使用に言及した先行研究はないが、1894年3月22日付け書簡から、8月のカバニャル以前に「牛」や「舟」をモチーフにして絵を描く構想は確かにあったようだ。6月のパリ旅行で、それが当時の美術の傾向にあったものかどうかを確認したのだろう。

ソローリャ美術館には写真1と同様に、牛を使ったバレンシア特有の船引き網漁、ボウを撮った写真（写真2）が残されている⁴⁷。ボウは、ソローリャが絵を描くために度々訪れたカバニャルの入植者たちの伝統的な漁である。沖に仕掛けた網を、強靱な角にロープを付けた牛が舟ともども引っ張るものだ。スペインの風景を記録すべく旅行したフランス生まれの写真家ジャン・ローランも、バレンシアの漁師やボウの様子を写真（写真3）に収めている⁴⁸。このように、牛に関わる漁はバレンシアを象徴するものであったことは確かだ。1894年の11月下旬、ソローリャは仕上がった《漁の帰り》の素描（図13）⁴⁹を添え、ペドロ・ヒルへ手

43 約10日間のパリ滞在で6通の手紙を妻に送っている。

Víctor Lorente, Blanca Pons-Sorolla y María Moya, *Epistolarios de Joaquín Sorolla, III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona, Anthorpos, 2009, pp. 73–76.

44 “Querido Pedro, y te escribiré largo enterándote de todo; trabajo como un negro y ya tengo comenzado el cuadro de los toros sacando la barca, y concedido el Wagon para el otro.”（下線部のみ和訳）書簡集 I, P.80–81 から引用。

45 現在まで同定されていない。

46 以下にソローリャ作品における写真と画家の創造の関係について言及されている。

Sorolla y la Otra Imagen, Exh.cat., Museo Sorolla, 2006, pp. 79–84.

47 *Ibid.*, pp. 114–15.

48 Valencia Historia Gráfica（ジャン・ローラン撮影写真他）。

<http://juanansoler.blogspot.jp/2012/02/playas-del-cabanyal-la-pesca-del-bou-y.html#!/2012/02/playas-del-cabanyal-la-pesca-del-bou-y.html>を参照（2017年8月21日最終アクセス）。バレンシアの風物としてボウの様子を撮影した絵ハガキも売られていたことが認められる。

49 書簡集 I p.86 及び María Luz Buelga Lastra, *Dibujos de Joaquín Sorolla*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, p.200.（以下、Lastra 2000と略記）この素描の他に、プエルガ・ラストラは《漁の帰り》に関わる準備素描として、1点（プエルガによる作品番号29、*Ibid.*, p.200）を確認している。

紙を送った。作品について以下のように伝えている。

サロンのための作品なので、それは骨の折れるものだった。とても難しい時を過ごしたので、途中でやめてしまうことを思ったけれど、私の愛情は機関車よりも、もっと強いものなのだ。[中略]それにもかかわらず、その絵がとても独創的で光に満ちているから、私は今とても満足している。⁵⁰

この手紙から、8月に始まり11月まで続く難しい制作であったことが確かめられる。それを裏付けるように《漁の帰り》の制作にあたって、15点の習作が作られた⁵¹。次では、6つの習作と1892年に描かれたスケッチから、《漁の帰り》の制作過程を検証する⁵²。

5. 《漁の帰り》制作過程

《漁の帰り 習作Ⅱ》(図14)は、海岸に船を止めるための木材(くびき)を持っている漁師の図で、完全に背中を見せて海の中に膝まで入っている。帽子をかぶっておらず、顔は右を向き、横顔を見ることができる。また、このくびきを持った男は《漁の帰り 習作Ⅶ》(図15)にも表れ、帽子をかぶり、ほとんど腰近くまで海に入っている。完成作品では、後ろ向きだった体が4分の3の向きに修正され、牛に向かっていく様が強調された。シャツの胸元を開けて、漁師の力強さも見せつけるように描かれた。バレンシアの漁師たちが被る麦わら帽子をかぶっている。

次の《習作Ⅲ》(図16)は、船尾にいる麦わら帽子をかぶった漁師の図で、その後ろに描かれた仕掛け籠が印象的だ。完成作品では、顔の表情がより鮮明になり、視線は海の方に注がれている。この仕掛け籠は他の海辺の労働を描いた作品にも表され、バレンシアの漁のスタイルを印象づけている。

《漁の帰り 習作Ⅳ》(図17)は、牛を操る漁師と牛の頭部だけの部分図である。写真1と

しかし、このNo.29の素描は1894年制作の作品よりも1908年制作の《漁の帰り》(フランシスコ・ゴディア財団、バルセロナ所蔵)により強く反映されている。また、1895年あたりに制作されたとされる牛に乗る漁師の作品(*Ibid.*, p.201. No.31)を《バレンシアの漁師》(1895)の素描としているが、筆者は1894年制作《漁の帰り》の素描の可能性が高いと考える。

50 “Gracias a Dios ya estamos de regreso, después de un verano duro de trabajo, pues el cuadro para el Salón, fue pesadito. He tenido momentos tan difíciles que ya tenía decidido el dejarlo, pero el amor propio tiene más fuerza que una locomotora. He querido hacerte un apunte de su disposición pero está visto que ni aun eso puedo hacer del pícaro cuadro; yo estoy, así y todo, muy contento ahora pues le creo muy original, y luminoso.”(下線部のみ訳出)書簡集Ⅰ, p.85から引用。

51 習作15作品のうち、全体を描いたものが2作品、残りの習作は、牛、漁師、網、魚籠などをモチーフに描かれている。Pons-Sorolla, Blanca, *Joaquín Sorolla, Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p.130.

52 6作品は以下の文献より図を得て、制作過程を検証した。また、習作の番号は検証のために筆者が付けたものである。

Joaquín Sorolla, Exh.cat., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, pp.235–241 及び Lastra 2000, pp.50–51, pp.200–201.

比べてみると牛の体の向きは異なるが、漁師の体の向きや手の動きは同じで、部分的に写真を利用して描いたのかもしれない。3月に描き始めたという「牛の絵」の可能性もある。

次に、2頭立ての牛だけを描いた《漁の帰り 習作V》(図18)は、1892年の《習作1》(図12)と同様に牛を側面から描いている。海の深さも同じくらいで、後ろ脚の付け根を水の上に出すことで、牛の足のたくましい筋肉を描き、歩みの力強さを強調している。陸側を向いた2等の頭部は、はっきりと描かれ、奥の牛は白い頭で、存在感をアピールしているようだ。この白い頭の牛は《習作VI》(図19)にも表れ、側面から描かれている。牛と舟の位置関係が、完成作品と同じことが見て取れる。

帆に注目してみると、完成作品では画面の左上を占め、まぶしいばかりの白い帆だが、《習作I》(図12)の中でもほぼ同じ角度で右上から水平線を斜めに横切っていることがわかる。《習作VI》(図19)では、その帆の全体が描かれ、この水平線を横切る線はソローリャのこだわった構図を作る基になっているようだ。風をとらえた帆の下部が作り出す線と、舟と牛たちが陸へ向かう線が画面を構成し、大画面に迫力と動きを与えている。さらに、この2本の線がくびきを持つ漁師の目前で交差していることで、画面が統合された。また、完成作品では水平線上の舟も《習作VII》(図15)と比べて小さくなり、海に広がりを持たせている。バレンシアの海と厳しい労働が一体化した場面を描くことに成功したと言えるだろう。

以上のように、見たままを正確に描くために、時には写真も使い、それぞれの入念な部分図が作られ、目の前に広がった海の情景を丁寧に描きだそうとする苦心の跡が確かめられる。ドメネクが指摘しているように、ソローリャはバレンシアの海辺の風景・人々の生活を描くことに執着し始めた。これ以降「牛」「漁師」「舟」を組み合わせて、様々なバリエーションで作品が展開された⁵³。1898年の《漁の帰り バレンシアの海辺に舟が着いた》(図20)や1903年の《海の中の牛》(ブエノスアイレス国立美術館)など、テーマの繰り返しが認められる。また、ソローリャは漁に使用する仕掛け籠や舟の帆も、海辺の労働を描くモチーフとして幾度も描いた。《バレンシアの漁師》(図21)で、仕掛け籠は海辺の穏やかな波際で存在感を示している。当時のバレンシアの絵ハガキを調べてみると、牛に牽かれる舟と共に仕掛け籠を持った漁師も写真(写真4)に収められている。この土地の風物の一つとみなされていた。《帆を縫う漁師たち》(図22)、《帆をたたむ漁師》(1908年 個人蔵)、《帆を点検する女たち》(1908年 ソローリャ美術館)では、帆を「縫う」「たたむ」「点検する」場面が描かれており、「帆」をモチーフに様々な労働が表されている。

パリのサロンで高く評価された1904年作の《午後の太陽》(図23)にも、ボウが描かれている。牛のいる海辺の情景を描き始めて約10年が経ち、バレンシアの景色、その土地に住む人々の生活にある風景は、ソローリャの中で核をなすテーマの一つになった。1913年、雑誌のインタビューでソローリャはこの《午後の太陽》について答えている。

[前略]、私のやり方は良くても悪くても一私にはわからないけれど—しかしそれが真実だ。誠実、真実、私が見たこと、こころで感じたことの反映 [中略]、それは私が思

53 前出、註5を参照。

う芸術があるべき姿の現れなのだ！⁵⁴

ソローリャは目の前にある自然の姿、人々の日々の営みをありのままに描くことが画家である自分の使命と表明している。故郷の農村にこだわったバスティアン＝ルパージュの作品を見て、身近にある景色を見たままに描くことを学んだ。このことは先に示した画家の言葉⁵⁵を考え合わせれば間違いないだろう。しかし、ソローリャはありのままに描く以上に、多くの習作を組み合わせながら、現実を写した写真よりもはるかに大胆で、ダイナミックな構図を作りだした。引き網漁ボウ、海辺の労働の場面はソローリャによってバレンシアのモニュメンタルな景色の一つとなったのである。

次章では、フランスの海辺の労働を描いた19世紀末当時の作品に、広く目を向けてみようと思う。

6. フランスにおける海辺の労働

ジャン＝シャルル・カザン (Jean-Charles Cazin 1840–1901) は、《ボートヤード (艇庫)》(図24) で、画家の生まれ故郷であるドーバー海峡を臨むブローニュの海辺の艇庫 (小型船の倉庫) を描いている。造船に携わる労働者は小さく描かれ、艇庫の風景の一部でしかない。故郷の海辺の風景を描くことで知られるカザンにとって、労働者が作品の主役にはならず、ブローニュの海岸線やその村々の景色が主題となった。

フランシス・タットグラン (Francis Tattegrain 1852–1915) はパリのアカデミー・ジュリアンで学んだ後、フランス北部の海辺の町ベルク＝シュル＝メールに移り住み、海辺の絵を描いた画家である。彼の作品に、ソローリャと同じタイトル《漁の帰り》(図25) がある。小舟はベルクの荒れた海に浮かび、無事に帰還できるか心配される。色調は暗く、不安な感情が掻き立てられるようだ。1880年に描かれた《ゴミあさり》(図26) では、まるで貧困の十字架を背負っているような若いゴミあさりの女だけを描いている。これ以上ない貧しさを見せつけるように、画面にいっぱい砂浜を歩く女の担ぐゴミが広げられている。また、《漁師》(図27) には寒々しい海に入り、仕掛けた網にかかった魚や貝をとる一人の漁師が描かれているが、貧しい服装から彼の厳しい生活がうかがわれる。タットグランの描く漁師や海の労働は、一様に暗い色調で表現され、貧しさに支配されている。

ソローリャと同じ年に (1863年) に生まれたシャルル・コッテ (Charles Cotte 1863–1925) は、パリでピュヴィス・ド・シャヴァンヌの下で学んだが、フランス北西部のブルターニュ地方の素朴な土地柄を好み、この風景やそこで生活をする人々を描いた。1898年にブル

54 “... mi modo de hacer, bueno ó malo —no lo sé—pero verdad: sincero, real, reflejo de lo visto por mis ojos y sentido por mi corazón... ¡la manifestación exacta de lo que yo creía que debía ser el arte!” Gil Francisco 1913, p.29から引用。

55 前出、註8を参照。

ターニュの人々を描いた三連画《海の地方（人々）》（図28）は黒を基調⁵⁶としたトーンで統一されている。左から《船出する男たち》、《別れの食事》、《残る女たち》で、画面に表された人々の表情は暗く、作品を見る者たちに不安さえ感じさせる。船出する漁師たちの憂慮、船出を前にした沈鬱な食事、そして海岸に残された女たちの悲愴を表した3作品から、漁に対する沈痛な思いが伝わる。三連画は祭壇画を連想させ、中央の《別れの食事》は「最後の晩餐」をも想起させる。ブルターニュ地方は宗教的にカトリックの強い地域であり、それがこの三連画の創作を促した一因だろう。

漁師の労働の他に、画家たちは水辺の労働として港の労働者にも注目していた。印象派を代表するクロード・モネ（Claude Monet 1840–1926）は、《石炭荷揚げ人夫》（図29）を描いている。パリ近郊の町アニエールのセヌ川にかかる橋の下には、多くのはしけ船が集まり、石炭の荷揚げをしている。モネが労働者を描くのは珍しいが、当時の目新しい景色であったことは確かだ⁵⁷。荷揚げ労働者は石炭運びに籠を使っているが、空の籠を頭にかぶり、はしけに向かう。そして、石炭を積んだ籠を背に背負い陸に戻る。規則的に行き来する労働者の列が、機械的な合理性を求められた厳しい労働を物語っているようだ。

アンリ・ジェルベックス（Henri Gervex 1852–1929）の《石炭労働者 習作》（図30）には、港の小舟から渡された板を渡る一人の石炭荷揚げ労働者が描かれている。パリ19区の区役所のホールを装飾した壁画《パリ ヴィレットの波止場》の習作で、労働者の表情には荷の重さと重労働の過酷さが表れている。背景の港の色調の暗さは、厳しい労働の実態をさらに印象付ける。

ソローリャの《漁の帰り》と同時代に描かれたフランスの海辺や港の景色は、その環境の悲惨さを強調するかのように描かれ、その中で労働者は不安げで虐げられた存在として表されているのである。

7. おわりに

近年のナチュラリズム研究を踏まえ、ソローリャの海辺の労働の作品を考察すると、ソローリャが作品を制作するためにフランスの美術的な動向を探り、《漁の帰り》がサロンで認められた時代は、フランスのナチュラリズムの時代に重なる。制作の過程で写真を使い、細部にわたり観察しながら作品を描いたこと、バレンシアの海辺の風景という生まれ故郷の日常にこだわったこと、などが確かめられた。そして、画家の視線は砂浜の漁に関わる軽作業から海の中に進み、バレンシア特有の漁の現場をモニュメンタルに描くことになった。《漁

56 コッテは“黒の一団”（Bande noire）と呼ばれる暗い黒を基調として作品を描く画家グループのメンバーの一人であった。

57 産業革命を進めたフランスにおいて、石炭は蒸気機関の重要なエネルギー源となった。その荷揚げ人夫は都市の新しい労働者と言えるだろう。また、背景に描かれた橋はジャポニズムの影響を受けていると指摘されている。オルセー美術館作品解説参照。

2017http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/les-charbonniers-349.html?no_cache=1（最終閲覧2017.9.13）

の帰り》は、牛を労働力としたバレンシアの海辺のイメージ化に成功した初めての作品であり、バレンシアの海の労働は、その後も大画面に描き続けられることになる。

一方、フランスの漁や漁師を描いた作品に目を向けてみると、厳しい環境での労働の現場は過酷で、労働者は社会に虐げられた貧しく弱々しい存在であった。その作品の多くが、厳しい自然条件の荒々しい海岸、ドーバー海峡やイギリス海峡を臨む地域で描かれていることは特筆すべきだろう。また、産業革命をいち早く達成したフランスは、新たに港の労働者を生み出した。石炭運び人夫は過酷な労働者の現実を見せるテーマの一つとなったのである。ソローリャがバレンシアの漁の活気をありのままに表すことに注力したのとは対照的に、フランスの漁を主題とした作品には、コッテが表したような漁師の不安な心情や内面の葛藤といった労働者の現実が暗い風景の中に描きだされていたのである。

ソローリャはフランスの絵画の傾向を意識し、確かにバスティアン＝ルパージュのナチュラリズムから影響を受け、作品のテーマを身近な地域性を際立たせる題材へ移した。そして、さらに明るいバレンシアの海を前にして、牛とともに力強く繰り広げられる労働そのものに注視した。ソローリャは海辺の景色を一切排して海の中に意識を集中し、強い日差しの下で生き活きと働く労働者を賛美するかのよう描いたのである。《漁の帰り》は、ソローリャがパリの画壇の傾向を意識し、題材と光に見られるようにバレンシアの地方色を強調しながら、労働をダイナミックな構図に仕立てた野心的な試みだったのである。



図1 《海辺の少年たち》1909、118×185、
プラド美術館



図2 《国王アルフォンソ13世》
1907、208×108.5、
個人蔵



図3 《悲しい継承》1899、212×288、
バレンシア・バンカハ蔵



図4 《漁の帰り》1894、265×325、
オルセー美術館



図5 《パリの大通り》1890、80×160、
所蔵不明



図6 《帆を縫う人々》1896、222×300、
カ・ペーザロ国際近代美術館（ヴェネチア）



図7 ジュール・バスティアン＝ルパージュ
《干し草》1878、152×175、
オルセー美術館



図8 ジュール・バスティアン＝ルパージュ
《薪ひろい》1881、199×181、
ミルウォーキー美術センター



図9 ジュール・バスティアン＝ルパージュ
《お手上げだ》1882、132.1×89.5、
スコットランド国立美術館、
エジンバラ



図10 《海のいたずら者》1891、
80.5×124、ソローリャ美術館



図11 《漁網の繕い》1893、50×70、個人蔵



図12 《漁の帰り(スケッチ)習作I》
1892、油彩/紙、6.9×11.8、
ソリケコレクション (Sorigue)



写真1 《漁の帰り》参考写真(撮影者不明)、
19世紀末、8.9×3.8、
ソローリャ美術館



写真2 BOU、19世紀末、
ソローリャ美術館



写真3 BOU、1870、
ジャン・ローラン

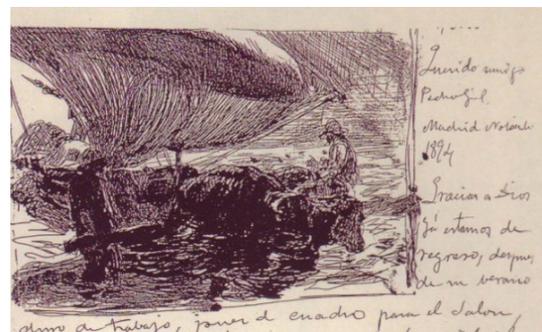


図13 《漁の帰り(素描)》1894、
ハガキ上にスケッチ



図14 《漁の帰り 習作Ⅱ》47×67、個人蔵、
（制作年記載なし：
Joaquín Sorolla, Exh. cat.,
Museo Nacional del Prado,
Madrid, 2009, p. 239）



図15 《漁の帰り 習作Ⅶ》1894、
水彩、33×50、個人蔵



図16 《漁の帰り 習作Ⅲ》1894、
45×66、個人蔵



図17 《漁の帰り 習作Ⅳ》
1894、67.5×47、
キューバ国立美術館、
ハバナ



図18 《漁の帰り 習作Ⅴ》1894、
97×137、個人蔵



図19 《漁の帰り 習作Ⅵ》
16.2×21.5、個人蔵



図20 《漁の帰り、バレンシアの海辺に舟が着いた》1898、
50×98、ブエノス・アイレス国立美術館



図21 《バレンシアの漁師》1895、65×87、
個人蔵



写真4 BOUの帰り、1900年頃



図22 《帆を縫う漁師たち》1904、93×130、
ペドロ・マサバウ・コレクション



図23 《午後の太陽》1903、299×441、
アメリカ・スペイン協会



図24 ジャン＝シャルル・カザン
《ボートヤード(艇庫)》
1875、75.7×121.9、
クリーヴランド美術館



図25 フランシス・タットグラン
《漁の帰り》1878、176.5×135.4、
サンリス美術館



図26 フランシス・タットグラン
《ゴミあさり》1880、228×184、
ブローニュ＝シュル＝メール市立美術館



図27 フランシス・タットグラン
《漁師》1890、サイズ不明、
ブローニュ＝シュル＝メール市立美術館



図28 シャルル・コッテ《海の地方(人々):別れ》1898年、オルセー美術館
左から、《船出する男たち》176×119、《別れの食事》176×237、《残る女たち》176×119

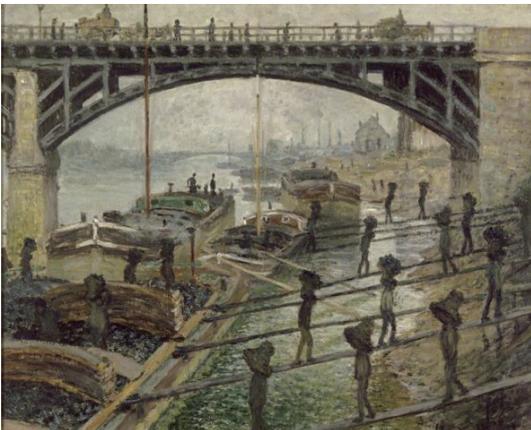


図29 クロード・モネ《石炭荷揚げ人夫》
1875、54×66、オルセー美術館



図30 アンリ・ジェルベック《石炭労働者》
1882、116×71、リール宮殿美術館

Joaquín Sorolla's *The Return from Fishing*: Focusing on Naturalism

HIRANO Fumichi

Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) is a representative Spanish painter working from the end of the 19th century to the beginning of the 20th. His paintings were richly colored scenes of the seaside and people in the sunshine in Spain. Among his works, *The Return from Fishing* produced in 1894 represents dragnet fishing, which was unique to Valencia. The painting is a bold composition on a large canvas that depicts the summer sunlight of Valencia and powerful oxen in bright colors. This work was created in consideration of the art trends in Paris at the time, but the trends have rarely been discussed.

Sorolla was attentive to Parisian art around the 1900s where new trends in painting were emerging, but other trends centered on the Salon where Sorolla hoped to win an award. Despite being widely accepted at the time, these trends at the Salon have been neglected in modern art history.

Reviews of 19th century art history in France have intensified in recent years, and paintings of academic arts and naturalism that had not studied have begun to be reevaluated. Despite considerable progress in research on European painters, Spanish painters have yet to be investigated. Therefore, in this paper, I would like to focus on Sorolla's *The Return from Fishing*, which depicts seaside labor, to investigate the painting as an ambitious work from the perspective of naturalism in the French art world of the time.