

長崎県美術館 研究紀要 No.8

Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum



目次

中山文孝 — 長崎を描く、長崎をデザインする

川口佳子 / 9

彭城貞徳が描いた《夜の長崎港》に関する試論

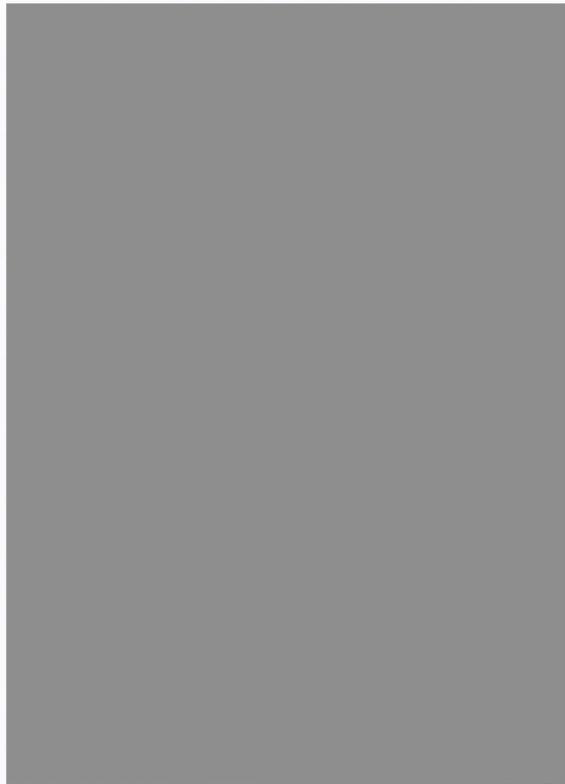
森園 敦 / 25



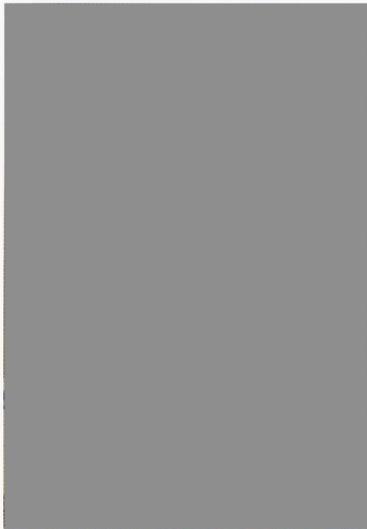
口絵1. 中山文孝《長崎港の図》昭和9年（1934）長崎県美術館蔵



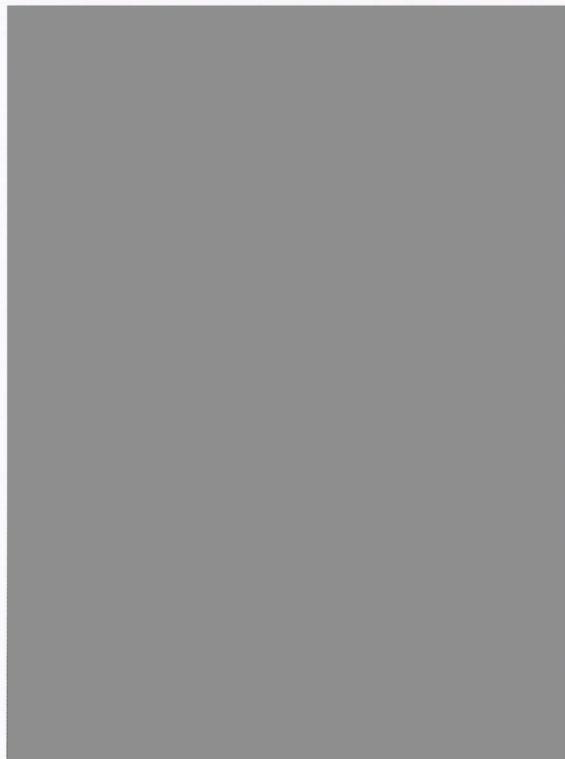
口絵4. 福砂屋包装紙  
画像提供：株式会社カステラ本家 福砂屋



口絵2. 中山文孝《国際産業観光博覧会ポスター》  
昭和9年(1934) 株式会社乃村工藝社蔵  
※ポスターの懸賞および印刷開始は昭和8年



口絵5. 中山文孝《くんちポスター》  
昭和31-33年頃(c.1956-58) 長崎歴史文化博物館蔵



口絵3. 中山文孝《紀元二千六百年記念日本万国博覧会ポスター》  
昭和15年(1940) 京都工芸繊維大学美術工芸資料館蔵 (AN.2694-37)



口絵6. 中山文孝《くんちポスター》  
昭和25-31年頃(c.1950-56) 長崎歴史文化博物館蔵



口絵7. (旧) 彭城貞徳《月夜の景》明治33-大正4年頃(c.1900-1915) 油彩・板 長崎県美術館蔵

(新) 彭城貞徳《夜の長崎港》明治36-大正4年頃(c.1903-1915) 油彩・板にカンヴァス 長崎県美術館蔵

# 中山文孝 — 長崎を描く、長崎をデザインする

川口佳子

## はじめに

中山文孝(なかやま・よしたか 一八八八—一九六九)〔図1〕とは、長崎を拠点に活躍した画家であり、グラフィックデザイナーである。本名での活動のほか「素全」という雅号を記した絵画作品も残している。長崎市袋町に生まれ、父が創業した「中山美六堂」(扇子・うちわの製造販売)の経営の傍ら、観光ポスターや企業の包装紙等のデザイン、さらに長崎の文化財の記録写生を手掛けた。活躍時期は主に、昭和初期から四〇年代である。代表作として、紀元二千六百年記念日本万国博覧会ポスター〔口絵3〕や、カステラで有名な福砂屋の包装紙〔口絵4〕などがある。日本のグラフィックデザインの歴史において重要な作品を残しているものの、残念ながら美術史的な研究や評価はいまだ行われていないと言って良い。

長崎県美術館は、中山による日本画作品《長崎港の図》〔口絵1〕を所蔵する<sup>1)</sup>。本作品を中心に、遺族所蔵のデザイン作品などを併せて展示する小企画展「長崎ゆかりの美術—デザイン—中山文孝」を、平成三十年度常設展の一環として開催した。本稿はその内容と、展覧会後の補足的な調査結果をまとめるものである。中山の代表作とそれらが生まれた背景を、基本的に年代順に紹介する。

## 一・長崎港の図

中山の前半生については、いまだ不明な点が多い。早い段階から独学で日本画を学び、五島中学校卒業後に長崎市内に戻って美六堂の経営に従事したと考えられる。そうした中山にとって、四十五歳のときに生まれた一点の作品が、以後のグラフィックデザインの世界での活躍を決定づけることになった。長崎で開かれた、国際産業観光博覧会のポスター(以下、観光博ポスター)〔口絵2〕である。昭和八年(一九三三)に



図1. 中山文孝 (集合写真の一部)



図2. 中山文孝と妻ノブ

公募が行われ、全国から寄せられた応募作の中から、長崎と東京での審査を経て、中山の作品が一等に輝いた。<sup>(2)</sup>この博覧会は、観光都市としての発展を目的に長崎市が主催して昭和九年（一九三三）に開催したもので、長崎市内の埋め立て地、中ノ島と、当時国立公園に指定されたばかりの雲仙を会場とした。約六十日間にわたり開催され、六十二万八七〇〇人が訪れた。観光地のジオラマを展示する観光館、テレビの試験映像が見られるテレビジョン館など、個性豊かな展示館が人気を博した。ポスターは九州各県や、東京および京阪神方面の主要な鉄道駅、さらに中国や朝鮮半島など海外にも送られたようである。<sup>(3)</sup>

中山はポスター（口絵）に、外国船が集まる長崎港を中心に捉え、遠く島原半島までを一望する図を描いた。港の奥には長崎の街が見え、諏訪神社、崇福寺、大浦天主堂、外国船などが見て取れる。さらに奥には雲仙の山々がある。黄土色で縁取られた黒い太文字の博覧会名が目を引く。博覧会という近代的イベントの宣伝のために、中国船やオランダ船が行き交う、鎖国時代を思わせる情景を中山が採用したことは興味深い。ポスターが一等入選したことを喜ぶ、当時の中山の言葉が残っている。

「これまで懸賞に応募したことはない、入賞とは夢のようです、今度の応募は全部で四点であつたが、一等入選作品は和蘭陀船と唐船と二隻大きく、そのバックには雲仙の山岳を現し、その中間に天主堂、支那寺、眼鏡橋、諏訪神社、田上竹林、大徳寺の藤など長崎の名所を配したものです」<sup>(4)</sup>

外国船のある長崎港の図は、江戸時代以降、絵画や版画などにおいてしばしば取り上げられてきた。長崎港を鳥瞰の視点で描いた絵画<sup>(5)</sup>や、いわゆる長崎版画における外国船の図<sup>(6)</sup>などを例として挙げる事ができる。ポスターを手掛けた時点で、中山がこうした古いイメージをどの程度知っていたか、それらの踏襲を意識したかどうかは不明だが、彼のポスターは、外国船、橋、寺社、教会などのいわゆる観光資源となり得るモチーフをとりわけ拡大し、港を囲むように集散的に描いた点が特徴的である。画面の中に収まるよう配慮したためなのか、モチーフの位置関係にはデフォルメが見られる。歴史的な景物を一枚のポスター上に濃密に構成したこうした例は、ツーリズムの発達に伴って日本各地であふれるように作られた昭和初期の観光ポスターや博覧会ポスターの中でもユニークな存在だったのではないだろうか。本ポスターは人気を博したようで、同じ図案を用いた年賀ハガキは当初の四十万枚に加えて十萬枚が印刷されたという。<sup>(5)</sup>

ところで、当館所蔵の中山の絵画《長崎港の図》（口絵）は、この観光博覧会ポスター（口絵）に非常によく似ている。それもそのはずで、制作時期などを考慮すると《長崎港の図》はポスターをもとにして描かれたであろうことが分かってきた。ともすれば絵画の方がポスターの原画にあたると思われがちだが、実際にはその逆である。時系列に沿って順に見ると、まずポスターの原画<sup>(7)</sup>が、博覧会の開催前年にあたる昭和八年（一九三三）六月の新聞上で発表された。同年八月末には印刷されたポスター（口絵）が貼り出された。少



図6. 国際産業観光博覧会開催を記念した年賀はがき 昭和9年（1934）個人蔵



図5. 新聞に掲載された「国際産業観光博覧会ポスター」の原画（『長崎新聞』昭和8年（1933）6月20日）



図4. 大和屋版《阿蘭陀船入津ノ図》江戸時代（19世紀）長崎歴史文化博物館蔵



図3. 《長崎港図》江戸時代（19世紀）長崎歴史文化博物館蔵

し後の昭和九年正月用の年賀ハガキ(図6)を見てみると、画面はやや縦長になり、中ノ島の博覧会会場が追加され、出島や新地の部分の描き方が整理された。絵画《長崎港の図》(口絵1)はポスターよりも、制作時期の遅い年賀ハガキの方に近い構図で描かれており、「昭和甲戌春 素全画」の署名のとおりであれば、昭和九年春の完成である。以上のように、昭和八年六月から九年春にかけて、ポスター、年賀ハガキ、絵画の順で、少しずつ異なる図像が中山の手で生み出されていったことが見て取れる。

総じて言えば、ポスター(口絵2)よりも絵画(口絵1)の方が細密に描かれており、特に外国船の描写の正確さは目を引く。こうした違いが生まれた過程を説明するのが、中山の残した模写である。中山はポスターと絵画のちよほど間にあたる時期、昭和八年十一月から十二月にかけて平戸に通い、旧平戸藩主の松浦家に伝わる船舶図の絵巻を模写した。このうち例えば「阿蘭陀船」を模写したもの(図7)における船尾の華やかな装飾や、船の側面に並ぶ小さな窓から大砲がのぞく様子などは、ポスター(図8)には見られないものの絵画(図9)には応用されていると分かる。中山はおそらく本絵巻以外にも様々な資料を参照しながら、ポスターを絵画へと転化させたのだろう。

また、絵画《長崎港の図》は、十八銀行頭取などを務めた実業家の松田一三による依頼で描かれた。中山は当時、松田と親しい交流を持っていた。本作品は縦二・三×横一・八メートルと非常に大型であるが、それはこの絵画を展示する松田邸の内部空間(階段部分)に合わせたためのものである。ポスターよりも格段にサイズが大きく、描写が繊細なこの絵画は、ポスターとはまったくの別物の、まるで長崎を物語る巨大な絵巻物のような印象をも与える作品だ。

ところで本作品制作当時の中山は、画家あるいはデザイナーとして、一大転機のようなものを迎えていたと筆者には思われる。この時期の中山の日記に、《長崎港の図》に言及したと思しき以下のような記述がある。

「(昭和九年)一月二十二日 長崎港の波四度塗った。一月二十三日からは日記を付ける間もない様に働いた。(中略)今度の作で膠と水の加減を相当に教えられた。絵具皿の調子つまり溶き方は可成り慎重を要す。(中略)此の度の揮毫に付いて羨望の的となって兎角の噂を耳にした。人の身上どころかとにかく自分自身での仕事をこつこつとやってのけるに決めた。」

「此の度の揮毫」とは《長崎港の図》制作のことと思われるが、そのことで「羨望の的となって」云々とは、意味深な記述である。個人の邸宅に飾る絵画の制作にもかかわらず、人々の噂に上るような有名な話になっていたことが垣間見られる。「羨望」したのは一般の人々だったのだろうか。または、大作を依頼された中山に対する、同業の画家たちの間での羨みのようなものもあったかもしれない。当時の長崎には、例えば大久保玉珉、萩原魚仙、西村草文、小林観爾などの日本画家が居たが、彼らはいずれも東京や京都で画家



図8. 《国際産業観光博覧会ポスター》(口絵2)  
阿蘭陀船部分の拡大図

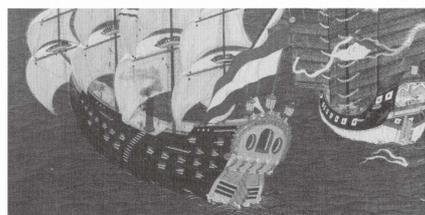


図9. 《長崎港の図》(口絵1)  
阿蘭陀船部分の拡大図

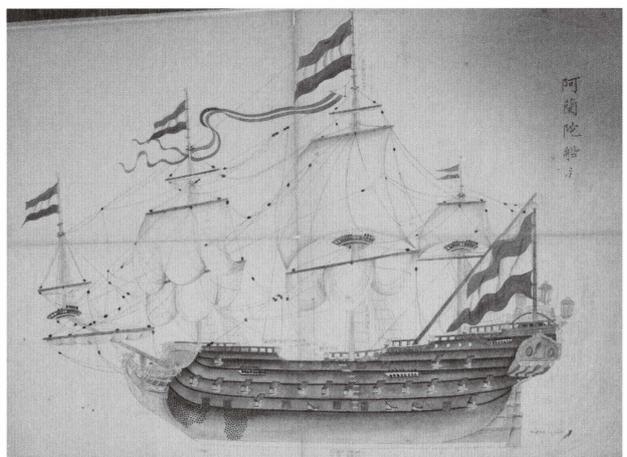


図7. 中山文孝《船舶図模写 阿蘭陀船》昭和8年(1933) 個人蔵

に師事し、あるいは美術学校に通うなど何らかの専門的教育を受けた経歴を持つ職業画家である<sup>14)</sup>。一方で中山は、家業を営む傍ら独学で絵筆を執る、いわばアマチュア画家と目されても仕方のない立場だったことだろう<sup>14)</sup>。推測の域を出ない話ではあるが、そうした中山が得るにはあまりにも大きな注文だ、というような噂をされた可能性も、無きにしもあらずではなからうか。

一方で、中山は幅広い交友関係を生かしながら仕事をする人物でもあった。彼が活動の最初期に参加した団体として重要なものが、長崎在住の画家や文化人などが所属した応用美術のサークル、図案精美会である。写真<sup>15)</sup>に写るのは、二十代前半の中山(後列右端)の他、同様に若き日の大久保玉珉、萩原魚仙、郷土史家の林源吉などである。この図案精美会は図案研究のために明治三十六年(一九〇三)に結成され、明治四十一年から中山もここに参加した。毎月一回例会を開き、木工、染織、陶器、印刷などの図案をメンバーが持ち寄り意見交換する活動を行った<sup>15)</sup>。

ここで、長崎市役所が昭和十四年(一九三九)に発行した『長崎市制五十年史』の中の「商業美術」の項目を参照したい。図案精美会はその後、会員に物故者が相次ぎ大正期には消滅してしまった。しかし昭和九年、観光博ポスターの懸賞で地元の(つまり中山の)作品が一等に選ばれたことで時勢が変化し、一度結成されながら有名無実となっていた長崎商業美術協会が再び活性化するなどしたという。(市制史には記述が無いが、中山はこの協会の事務所を自宅に置き中心的な役割を果たした。)まもなく昭和十一年には熊本、博多、京都などの博覧会ポスターの懸賞で長崎出身者が入選する。さらに翌十二年の日本万国博覧会ポスター公募では、一等中山文孝をはじめとして、入選六点中四点を長崎からの応募作が占め、「長崎図案家の優越せる実力を天下に示したのであった」という文脈が、市制史では提示されている<sup>16)</sup>。

以上のように、中山とその観光博ポスターは、長崎の応用美術・商業美術を活性化させ、「長崎図案家」達の活躍の道を切り開くような存在として、当時すでにある程度公に認識されていたようである。評価を同時代的に享受できたことは、中山にとって大きな幸運であっただろうし、こうした評価は当時「羨望の的」になっていたという本人の日記の内容とも符合する。観光博ポスターと《長崎港の図》は、このように長崎での存在感を急速に増した時期の中山によって描かれた重要作として理解することができるだろう。

## 二. 幻の万博

第二次大戦前の昭和十五年(一九四〇)、神武天皇の即位から二六〇〇年とされた年を記念して、日本で万国博覧会が開催される予定であった。会場は東京の月島と横浜が予定され、建築設計が行われた。公式ポスターが印刷されて街頭を飾り、「万博行進曲」が流れ、回数入場券も発売されるなど準備が進んでいた。しかし日中戦争の激化などを理由に昭和十三年には開催の延期(実質的な中止)が決定された。中山は昭和



図10. 長崎市内の迎陽亭で撮影された「図案精美会」の集合写真  
明治42年(1909)(永島正一・嘉村國男編『アルバム・長崎百年』長崎文献社、昭和40年より転載)

十二年に行われた万博ポスターの懸賞に応募し、一等と三等一席を受賞する。これらは中山にとり、第二の出世作といべき作品となった。

一等入選作<sup>16</sup>は、甲冑を着た後ろ向き<sup>17</sup>の兵士を描いたものである。古代風の甲冑に身を包んだ兵士(ポスターの審査員には神武天皇と目された)と思しき人物が、遠くを見つめている。視線の先には白い富士山と高層の建物、そして飛行機が描かれ、審査員からは「甲冑を着た人物が如何にも大宇宙に立つてゐるやうに見える」この高評価を得た。これに対して、三等一席入選作<sup>18</sup>は富士の絵で、後に公式ポスターとして印刷されたのはこちらの方であった。中山にとつても制作時からこの三等作品の方により思い入れがあったようだ。「種々按じて結局私の案のエキ스는三等当選致しましたもの、外ないと決して布置按配に全力を注いだことでした」と、レイアウトに力を入れたことを受賞の感想で述べている。ポスターでは、赤い背景に白い富士が描かれ、中空を金色のトビが飛んでいる。白から赤へのグラデーションによつて富士の形を浮かび上がらせており、さらに赤から黒の諧調の上に文字を乗せている。このポスターと、遺族のもとに残る下絵<sup>19</sup>を比べると、下絵では画面をアーチ状に囲む外枠があり、全体的にグラデーションは控えめである。中央のトビの姿は鉛筆でラフに描き込まれている。こうした違いは、中山が入念に行つた「布置按配」にかかる作業の一端を伝えてくれるだろう。

ところで、こうした出世作を伴つて中山が活躍を始めた一九三〇年代は、「商業美術の定着期」とも呼ばれる。背景には、海外のポスターを集めた展覧会の開催、書籍等の出版、デザイナー団体の結成などの種々の動きがあった。特に大正十五年(一九二六)、濱田増治を中心に創立された商業美術家協会の活動は「商業美術」という新しい言葉と概念、さらには商業主義に陥ることなくデザインを自律的に発展させようとする新たな機運を急速に浸透させ、ポスターなどの商業広告のデザインの世界に輪郭を与えた。日本のポスターは明治時代に美人画から出発したといわれている。絵画や浮世絵における美人画の表現の訴求力を応用したとも言えるような美人画ポスターは、一九二〇年代頃までの広告において主流だったが、次第にそこから離れ、ポスター独自の展開と言えるものが表れ始める。代表例として挙げるべきものに、杉浦非水の一連の作品がある。長く三越呉服店の嘱託図案家として活躍した彼の作例<sup>20</sup>は、従来のポスターのように写実的な描写による美人画を中心に据えるのではなく、ポスターならではの平面性や、絵や文字のレイアウトを生かした表現が特徴だ。アール・ヌーヴォーやアール・デコなどの日本における受容の様相をよく伝える事例でもある。杉浦のような存在を先駆者として、ポスターがいわば「印刷された絵画」といふべきものから「デザイン」へと転換を始めた、とも形容することができる。一九二〇—三〇年代は、このようにグラフィックデザインの表現性の確立と、商業美術という概念の確立とが、一体となつて進められた時代であった。

こうした中で、商業美術家、広告図案家などと当初呼ばれた、現在のグラフィックデザイナーにあたるような仕事の土台が形作られていった。上述の濱田や杉浦の他、中山とも親交の深かった資生堂所属のデ



図12. 中山文孝《日本万国博覧会ポスター下絵(三等一席)》昭和12年(1937) 個人蔵



図11. 中山文孝《日本万国博覧会ポスター下絵(一等)》昭和12年(1937) 個人蔵

ザイナー山名文夫や、松竹キネマや日本工房などを舞台に活躍した河野鷹思、タイポグラフィやブックデザインに秀で東方社『FRONT』等に関わった原弘、デザインスタジオを構えて企業広告などを手掛けた画家の多田北鳥、フランスを拠点としてアール・デコの様式のポスターを残した里見宗次などが活躍する。中山もまた、こうした中に登場した一人だった。万博ポスター懸賞での入選はもちろん、同ポスターを含む複数の作品が雑誌『プレスアルト』で紹介されるなどし、中山は長崎にありながらグラフィックデザインを巡る全国的な動きと次第に歩調を合わせていくことになる。

しかしこうした活況のさなか、昭和十二年（一九三七）の日中戦争の開始、翌年の国家総動員法の成立などを背景として、商業美術は急速に戦時下のデザイン（広い意味での戦争協力を呼びかける広告物の制作）の一翼を担わざるを得なくなっていく。もちろん中山もこうした動向と無縁ではない。再び万博ポスター（口絵）を見てみると、中心に描かれた富士がこの時代に広く国威発揚のためによく用いられたイメージでもあることを考えれば、本作品から大戦への足音を感じ取ることは難しくない。一方で中央に描かれた、赤く染まった空に悠然と羽を伸ばす大きなトビの姿からは、不思議な伸びやかさや静けさも感じられる。本ポスターは、混乱の中にありながら曙の時代を迎えていた、当時の日本のグラフィックデザインのあり方そのものを象徴するような作品として見る事ができるのではないだろうか。

### 三．日々の仕事

中山は日本画を独学し、ポスターの懸賞で入選を重ねながらグラフィックデザインの仕事の幅を広げていった。また、デザインの仕事だけに専念したというわけではなく、頼まれて絵を描くこともあるし、うちの製造・販売という家業を営んでもいた。こうした経歴は、現代の我々が持つデザイナー観からするとやや異色である。しかし専門教育を受けたデザイナーや職業デザイナーばかりが一般的ではなかった昭和の前半にあつては、実質的に様々な経歴や立場のデザイナーが共存していたはずであり、特に地方ではその傾向が強かったことだろう。一例を挙げると、中山とも親交のあつた九州のデザイナーに、松本清張がある。現在は小説家として知られる彼はもともと、福岡の印刷所や朝日新聞の広告部に身を置き、ポスターの懸賞応募などを行いながら独学で腕を磨いたグラフィックデザイナーだった。中山の経歴もまた、こうした草創期のグラフィックデザイナーのあり方の、数ある中の一つと言えるはずだ。彼は日々どのように考え、どのような仕事を手掛けていたのだろうか。

中山は晩年に「長崎新聞文化章」を受章した。受章者を取り上げた紹介記事は、当時彼の仕事がいかなるものとみなされていたかを伝えてくれる。このため、少し長いが以下引用する。



図14. 杉浦非水《東洋唯一の地下鉄道 上野浅草間開通》昭和2年（1927）愛媛県美術館蔵

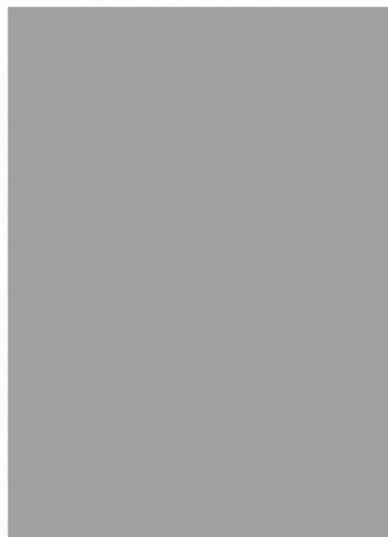


図13. 杉浦非水《三越呉服店 春の新柄陳列会（三越）》大正3年（1914）愛媛県美術館蔵

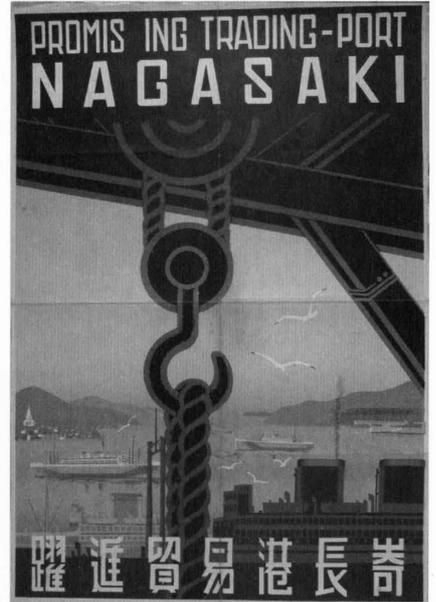
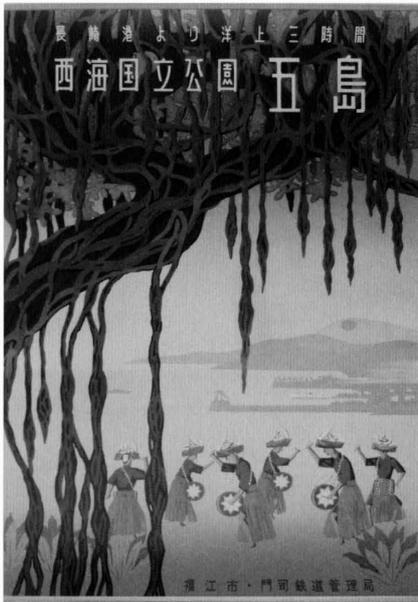
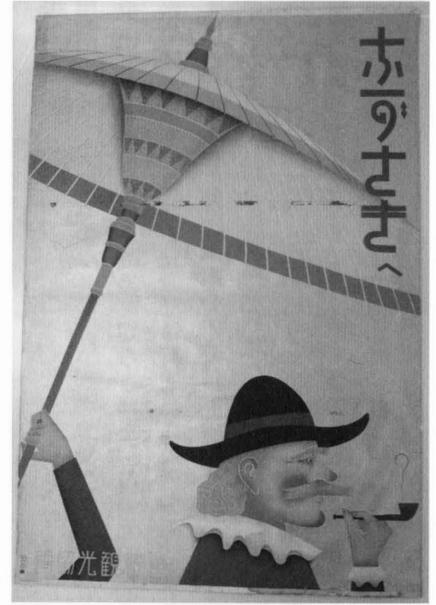


図15. 中山文学による観光ポスターの例 昭和10-40年代 (c. 1935-65)  
 ※上段右端「ながさきへ」: アドミュージアム東京蔵  
 ※上記以外: 個人蔵

「長崎県の美術振興に多年にわたり貢献した宣伝美術家 中山文孝氏(七十二)」

長崎市袋町の生まれ。幼少のころから絵が得意で、独学で画家としての技能を修められました。昭和八年当時四十五才のときからポスターの懸賞応募を始められましたが、今までに五十数回にわたり受賞しておられます。氏にとつて数多い受賞の中でも今だに忘れられないことは、昭和十二年政府が紀元二千六百年の記念行事として全国から募った日本万国博覧会ポスターに応募、見事に一等と三等に当選したことです。

氏も原爆被災者の一人ですが、戦後、長崎市観光課の嘱託として画筆をふるわれ、市の観光産業の発展につくされた許りか原爆都市復興委員、民生委員、原爆資料保存委員及び家事調停委員として活躍されました。昭和二十四年天皇行幸のさいは県の委嘱で天皇に供する絵巻物を作成、さらに昭和二十六年には日本宣伝美術協会(ママ)創立に奔走し中央委員となりました。また昭和三十四年四月から一年間、佐賀大学で宣伝美術講師として教鞭をとられたこともあります。

昭和五年から「諏訪神事」の奉納カサボコ七十七台の記録写生と取り組まれ、最近ほぼ完了、その仕上げに余生を捧げられています。」

懸賞ポスターでの多数の受賞歴に加え、市の観光課の嘱託業務、天皇行幸の際の絵巻作成、大学での宣伝美術講師など、様々な仕事語られている。この中で「日本宣伝美術会(以下、日宣美)の設立に奔走、という点は、中山の考え方と仕事を深く理解する上で欠かせないため、ここで少し立ち止まって触れておきたい。日宣美は昭和二十六年(一九五二)に設立された、全国的な規模を持つグラフィックデザイナーの団体である。山名文夫、原弘、河野鷹思、亀倉雄策といった、戦前から第一線にあったデザイナー達が創立会員となった。当初は創立会員の展覧会を全国で開催したが、その後公募展となり若手デザイナーの登竜門と捉えられるようになった。中山もまたこの団体の創立会員となり、のみならず九州地区の多くのデザイナー達を日宣美に参加させることにも貢献したようである。戦前から中山と付き合いのあった山名文夫は、日宣美の設立に向けた動きを後年振り返り、以下のように語っている。

「九州地区は、長老格の中山文孝がいて、皆この人に心服していたから、ことが早く運んだ。(中略)長崎の中山文孝は、九州の中山文孝であることを改めて知らされた。この人の世話にならないデザイナーは九州にいないといってもよく、ちょっとほかの地方では見当たらず親分的、むしろ棟梁的存在というのが中山さんであった。集会の席で中山さんは『東京を中心に全国が一つにまとまる必要がある。東京との交流において地方の発展はない』と言った。異見はだれからも出なかった。」

中山が持っていた影響力のほどが伝わってくる。第一章で少し触れたとおり、中山が観光博ポスターで一等入選した昭和九年(一九三四)、有名無実化していた「長崎商業美術協会」が再生され、中山は実質的に



図16. 十八銀行の広告物(マッチラベル、チラシ等) 昭和30年頃(c.1955) 個人蔵

この協会を率いる存在となった。実は、この協会は昭和十四年に熊本、福岡、北九州のデザイナー団体と合同し「全九州産業美術連盟」を組織することになり、連盟の事務所は再び中山の自宅に置かれたようだ。<sup>26</sup>中山はグラフィックデザイナーとして遅咲きではありながらも、懸賞での受賞歴や年長者としての立場もあり、同業者や後進のための団体運営に力を入れ続けたのだろう。地方(長崎・九州)のデザイナーを全国的な視座で捉えていたことも、山名が伝える中山の言葉から分かる。こうした活動は高く評価され、昭和三十一年には日宣美九州地区ブロックなどの主催で「中山文孝顕彰 全九州商業美術展」が長崎市の浜屋デパートにおいて開かれた。

ここからは、中山が担ったデザインの仕事の具体的な内容を見ていきたい。これまでに実見できた中山のデザイン作品の中で重要と思われるものを、試みに以下の五つのジャンルに分けて見ていくこととする。

(1)ポスター (2)企業の広告物、包装紙 (3)書籍、パンフレット等 (4)うちわ (5)マッチラベルである。<sup>27</sup>

### (1)ポスター

長崎新聞文化章の紹介文において、中山が長崎市観光課の嘱託として画筆をふるったと語られたが、このことは主に、彼が観光ポスター(図15)を多く手掛けたことを指していると思われる。第一次大戦後の世界的な旅行ブームを背景として、一九二〇年代以降の日本では道路等のインフラ整備やホテルの建設、国立公園の指定など観光産業を推進する事業が積極的に進められていった。観光地の魅力を伝えるいわゆる観光ポスターは日本人のみならず外国人観光客をも意識した重要な広報媒体として定着し、中山を含む各地のデザイナーの活躍の場でもあった。戦前戦後を通じて中山は、長崎の風物詩や季節の催事を描いたポスターを数多く制作した。<sup>28</sup>

中でも長崎くんちのポスターには、中山の作品の白眉とも言えるものが含まれるように思う。例として二点のポスターを見てみよう。口絵5では、くんちの装束を身に着けた子供がうつむいて口を結んだ姿で中央に大きく描かれ、奥には旗を見ることが出来る。子供の抱く幼いながらの緊張感が画面いっぱいに漂うようであり、神事としてのくんちの厳かな空気を伝えるポスターだ。同様に口絵6では、すつとのぼした背筋をこちらに向けた踊り手の後ろ姿から、神前に奉納される踊りの華やかさや清々しさが立ち現れてくるようである。いずれも、画面に収まり切れないほどダイナミックにレイアウトされた絵に多くを語らせながら、対して文字情報は簡潔で、字体も統一的である。絵、文字、余白ともに平たんな色面を基本として表現されている。こうしたバランスは、前章で見たような、ポスターが「印刷された絵画」から「デザイン」へと向かう転換期を体験した作家ならではの表現力とも言えるように思う。ただし、「単純化した言いい回しになってしまいが」中山の場合は、絵画からデザインへと移行してなお「絵画」としての力が失われていない。中山の観光ポスターが持っている、一度見たら忘れがたい情報発信力を支えているのは、的確な雄弁さで物語る「絵」の存在であろうと筆者には感じられる。

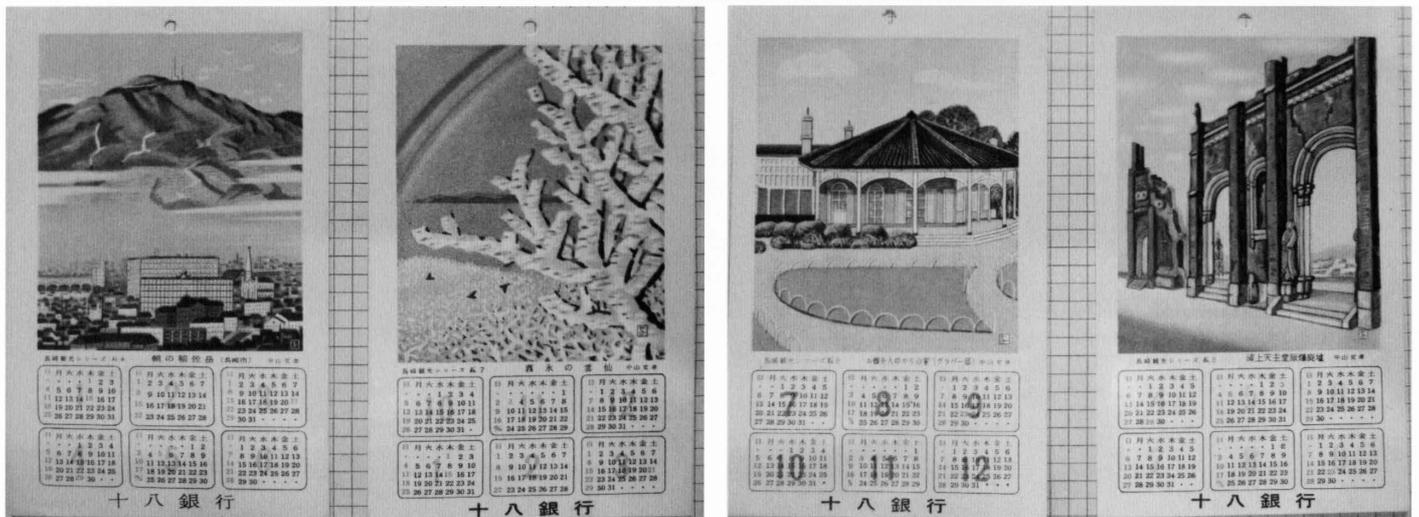


図17. 十八銀行の広告物(カレンダー) 昭和30年代前半頃 (c. 1955-1960) 個人蔵



図19. 中山文孝「町検番温習会番組」(プログラム)表紙および見開き頁  
昭和12年頃 (c. 1937) アドミュージアム東京蔵

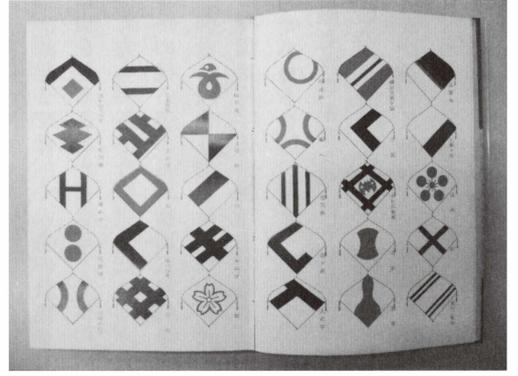


図18. 渡辺庫輔「長崎ハタ考」長崎県民芸協会  
昭和34年 (1959) ※中山文孝による口絵

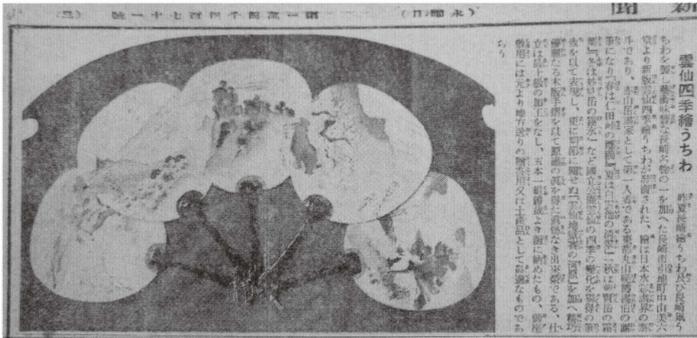


図21. 中山美六堂「雲仙四季絵うちわ」の宣伝記事  
〔長崎日日新聞〕昭和8年 (1933) 6月21日



図20. 中山美六堂 うちわ  
昭和10-40年代 (c. 1935-65) 個人蔵

## (2) 企業の広告物、包装紙

中山は、自身が経営する美六堂以外の長崎の企業物の広告物や包装紙の類も手掛けていた。一例として、十八銀行のためのデザイン(図16・17)を見てみよう。中山は昭和三十年(一九五五)七月より一年間、十八銀行の広告デザイン全般についての委嘱を受けていた。ポスター、チラシ、マッチ・レット(マッチラベル)、カレンダー、新聞広告その他を、あらかじめおまかな点数を決めてまとめて一年間担当する仕事で、一年で六万円の報酬を得たようである。この仕事に必要な「連絡」のため、中山は一週間に一回程度銀行に向くことになっていた。<sup>29)</sup> 幅広い広告物の企画とデザインに携わっており、今で言う企業のブランディングにも似た仕事を任されていたようである。同じく地域の企業のためのデザインの例で、カステラの有名な福砂屋の包装紙(口絵<sup>30)</sup>)が挙げられる。同社で現在も用いられるこの包装紙は、中山の仕事として現在最もよく認知されている例と言えそうだ。ポルトガル由来のカステラにちなみ、ランプ、テーブル、鉢植えの多肉植物、洋館などの洋の文化を思わせるモチーフや、茶道具、ポット、食器棚、皿に盛られたカステラなどが配置されている。黄と茶の鮮やかなコントラストが描かれたモチーフをくつきりと引き立て、かつカステラの焼き色を思わせる、親しみを呼ぶデザインの包装紙と言えるだろう。

## (3) 書籍、パンフレット等

長崎史談会の機関誌『長崎談叢』数号分の表紙デザインや、渡辺庫輔著『長崎ハタ考』の口絵(図18)といった、書籍や雑誌関係の仕事が確認される。また、パンフレットやプログラム、しおりなどの小さな印刷物のデザインがある。『町検番温習会番組』(プログラム)<sup>(図19)</sup>は石版による鮮やかな印刷物である。見開き頁では、赤、黄、水色の限られた色彩で、舞踊の演目に関係するモチーフを大胆に図案化した背景が目を引く。昭和十二年(一九三七)に『プレスアルト』第五集に実物見本の一つとして収録され、同時代のデザイナーや印刷業者の目に広く触れた作例で、戦前の中山のみずみずしい仕事を伝えてくれる。

## (4) うちわ

さらに、扇子・うちわの製造販売を行う実家の「中山美六堂」での仕事が挙げられる。うちわは夏の必需品であるが、かつては店舗名を入れてノベルティとして配るための「配りうちわ」が一般的であった。中山美六堂製のものとして、菓子店の「京屋」の配りうちわで、銀色の背景に長崎更紗風の文様を配した、おそらく中山のデザインによる美しいものが残っている<sup>(図20)</sup>。より高級な部類のうちわもあったようで、昭和八年(一九三三)の新聞に、中山美六堂が新しく製造販売する「雲仙四季絵うちわ」を紹介する記事がある<sup>(図21)</sup>。京都の水彩画家に絵を依頼し木版で印刷、最上級の加工を施し箱入りで販売したそうで、「お座敷用にはもとより地方送りの贈答用または土産品として最適」との紹介である。中山はうちわの絵を自分で描くだけでなく、他の画家に絵を依頼し、材料や印刷方法などを選んで製品に仕立て上げる、プロデューサー

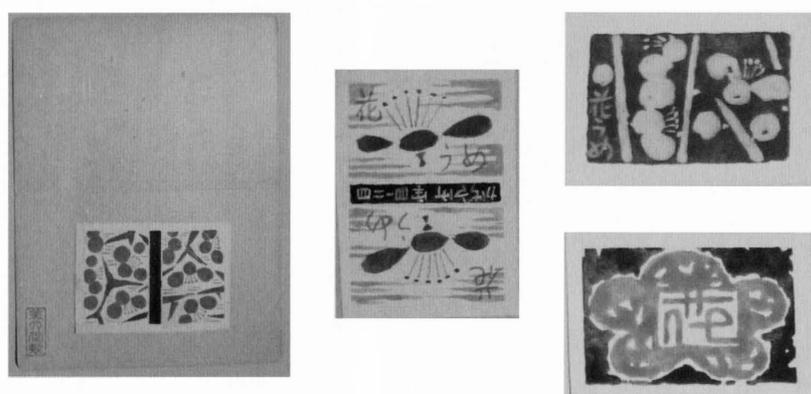


図22. 中山美六堂 マッチラベルのデザインサンプル 昭和10-40年代 (c. 1935-65) 個人蔵

のような仕事も手掛けていたのだろう。

#### (5) マッチラベル

マッチはかつてポスターに並ぶ重要性を持っており、街頭に貼られるポスターに対して、手のひらのサイズに持ち運び可能な情報を集約した重要な宣伝メディアとして機能した。図22は中山が中山美六堂においてマッチラベルの受注に用いた、デザイナーのサンプルと考えられる。四種類の図案はいずれも梅の花をモチーフにしたもので、「花」「うめ」などの文字が添えられている。実際に印刷されたものとして、肥塚商店の日本酒「千代鶴」「都菊」、料亭「富貴楼」、食堂「千可良」などのマッチラベルが残っている。中山のグラフィックデザイナーとしての活動には、観光ポスターや企業広告のような個人名での活動だけでなく、美六堂におけるこうしたデザイン物の制作も含まれていたことが分かるだろう。

#### 四. 結びに――長崎を描く

以上のような仕事の傍ら、中山にはライフワークとして取り組んでいたことがあった。それは長崎くんちの傘鉾の写生であり、四十代を迎える頃から約四十年にもわたり続いた。七十以上ある踊町の傘鉾一つを写生した、中山のスケッチ帳が残っている。以下は彼の言葉である。

「このような特色ある祭礼の更に特色ある演し物、奉納踊とその先頭を切る笠鉾について、私はもう三十数年前から、自分がつたない絵筆を執るものとして、何とかして後世に記録しておかねばとの念願をもっていたが、実際に笠鉾写生に着手したのは昭和三年で、スケッチ帖にポツポツ丹念に記入して行った。それにはこれは文化財であるから主観を入れられないで客観的正確に記録しなければならず、しかも対象の笠鉾が制止したひまを捉えなければならず、想像外の困難に逢着した。筆を擲げようと思った事も再三だったが、一度志を立てたことなので貫こう、これでへこ垂れては、自分の人生そのものにも自信を失くしてしまう、そう考え直して歩みをつづけ一応完了した」<sup>31)</sup>

写生には、傘鉾の姿を「後世に記録する」という目的があったことが分かる。くんちの間、動いている笠鉾が止まる短い時間をとらえてスケッチ帳に描く。一度描き逃すと七年後（踊町が次の当番となる年）まで同じ傘鉾は見られない。相当の集中力を要する写生活動だっただろうと想像されるが、この写生のために常に精神が緊張し、ひいては肉体の健康が保たれたとも述べている。

前章で見た長崎新聞文化章の記事にもあったが、中山はこの傘鉾の記録写生を晩年までに一通り終えて

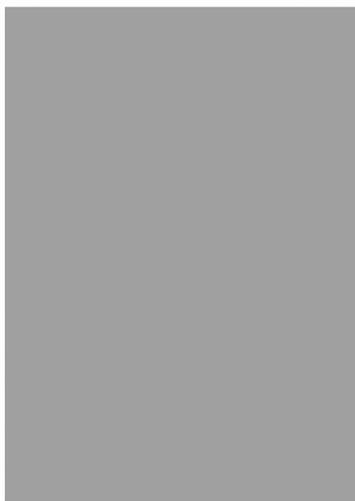


図24. 中山文孝《丸山町傘鉾図》  
長崎歴史文化博物館蔵

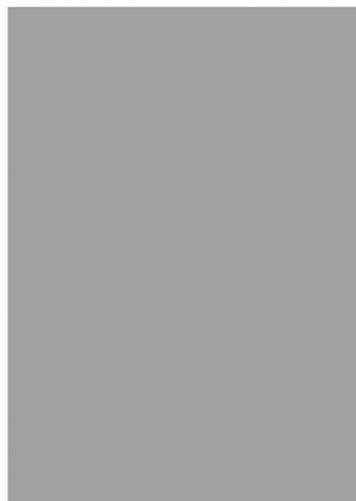


図23. 中山文孝《銀座町傘鉾図》  
長崎歴史文化博物館蔵

いる。さらに、写生をもとにして傘鉾図を仕上げることも始めたが、これについては存命中にすべて終えることができなかつたようである。そうした傘鉾図のうち二点(図23・24)をここで見てみたい。白い画面の中央に、ダシと呼ばれる傘鉾上部の装飾が描かれる。一見するとこれらの図は、絵画と呼ぶには陰影や立体感に乏しい描写であると言わざるを得ないだろう。おそらくそれは、傘鉾を絵画ではなく「図案」つまりデザイン画のようなものとして中山が描いたためであり、見る私たちは傘鉾を図案として見る機会を与えられるとも言えるのではないか。写真とも絵画とも、実物を目で見るのとも異なり、傘鉾のダシの形、色、プロポーションなどの概要を、ある程度客観的に把握することができる。後世において傘鉾を作り直すときや、新たな傘鉾を考案するなどの際、こうした傘鉾図は参考資料の一つともなり得るだろう。

傘鉾図と同様に中山が取り組んだものに、ハタ図もある。ハタとは長崎では風の意味で、毎年春に催されるハタ揚げは長崎市の人々にとって特別な行事である。中山の『長崎はた図録』(図25・26)は、長崎の昔ながらのハタの図案のうち一四三種を、一枚の紙に一点ずつ手描きで写した「図録」である。同様の手描きのセツトがこの他に二点確認されており、こちらも傘鉾図と比し得る労作である。

以上のような仕事をみていると、中山の核にある「画家」としての姿が垣間見えるように思う。それは粉本(手本)を重視する考え方であり、古い絵画を模写したり、模写したものを手元に置いて制作の参考にするような、日本の絵画の世界に伝統的な創作姿勢である。後世に記録する、との中山の言葉を思い起こすならば、傘鉾やハタの写生は、中山自身のためだけでなく、次世代の我々のためにも役立てられるべき記録として描かれたと言えるだろう。

本稿で見てきた中山のデザインを今一度振り返ると、「長崎を描く」ことは、彼の多くの仕事の中に共通して流れている思想であったことが分かる。長崎港や外国船、中国寺や天主堂といった長崎ならではのモチーフをふんだんに盛り込んだ観光博ポスターおよび『長崎港の図』に始まる中山の業績は、幻の万博ポスターや日宣美での活動などによって広く国内のデザインの動きと呼応しながらも、外国風の建物、港、カステラ、くんち、ハタといった長崎の題材を繰り返し描いてその真髄に迫り、デザインに生かし続けることだったと言えるだろう。中には福砂屋の包装紙のように、時とともに人々の思い描く「長崎らしさ」の重要な構成要素となり得たデザインもある。この他にも、長崎の街で今も昔も潜在的に親しまれている何ものかのデザインが実は中山の作である、というような事実が、今後判明する可能性は十分に考えられる。中山の生涯は「長崎を描く」ということにおいて貫かれながら、ひいては「長崎をデザインする」という地道で大きな仕事にささげられたと言えるだろう。このような彼の仕事にしかるべき光と人々の関心が向けられることを願いながら、今後本格的な調査研究を行っていききたい。

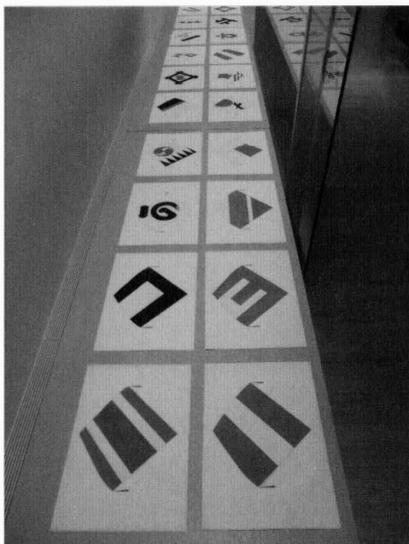


図26. 「長崎はた図録」展示風景  
平成30年(2018) 長崎県美術館



図25. 中山文孝「長崎はた図録」  
長崎県美術館蔵

## 註

- (1) 長崎県美術館が現在所蔵する中山の作品は、『長崎港の図』昭和九年(一九三四)(口絵1)、および『長崎はた図録』(図25・26)の二点である。後者については、今年度新たに収蔵された。
- (2) 全部で一八一点の応募作があり、長崎での審査で二十八点に絞ったのち、それらが東京に送られたという。東京での審査は、日本商業美術協会の濱田増治と古田龍次が担当した。(『長崎日日新聞』昭和八年六月十六日、および『長崎新聞』昭和八年六月十六日)
- (3) 『国際産業観光博覧会時報』第一号、長崎商工会議所、昭和八年十月。および『国際産業観光博覧会協賛会編』『国際産業観光博覧会協賛会誌』長崎市主催『国際産業観光博覧会協賛会』昭和十年。
- (4) 『毎日新聞』西部地方版、昭和八年六月十六日。同様に、入選を受けてノブ夫人が語った言葉は、入選の喜びをいつそう生き生きと伝えるとともに、ポスターに描かれたモチーフについて、中山の説明を補足してくれる。「妾(私)の口から申すのはなんだか変ですが、今度の作品には主人も相当自信を持ってゐましたので、発表の日を待ち切れぬやうにして居りました。絵模様は雲仙の霧氷、紅葉、つ、じの外に千々石灘の海の景色を取り入れ更に長崎の名所として金刀比羅山、彦山、中川の桜、諏訪公園、眼鏡橋、出島の和蘭屋敷、新地街、崇福寺、大浦天主堂、和蘭船と唐人船、田上の竹藪寺、悉くを盛澤山に描いたものです。題して『長崎名所と雲仙』と言ひますが(中略)今度の作品は、日本のポスター界では、恐らく型破りのものだらうとこのことで主人も大変満足してゐます。(『長崎日日新聞』昭和八年六月十六日。括弧内は筆者による補足。)
- (5) 長崎市史編さん委員会編『新長崎市史』第三巻近代編、長崎市、平成二十六年、七〇二頁。
- (6) 『長崎日日新聞』昭和八年六月二十日、および『長崎新聞』昭和八年六月二十日。いずれの紙面においても、掲載された原画の左上辺りに、ポスターには無い黒い円が写っているが、これが何なのか(もともと描かれたものなのか、印刷の工程で生じたものなのか)現時点では判断できない。この部分以外は、ポスターは基本的に原画通りに印刷されたことと見ることが出来る。
- (7) 長崎市史編さん委員会編、前掲書、同頁。
- (8) ちなみに同様の図案を用いた、年賀ハガキではない通常のハガキも存在する。
- (9) 模写した絵巻は、『唐船之図』十八世紀(現在は松浦史料博物館蔵、長崎県指定有形文化財)である。オランダ船を含む外国船が色鮮やかに描かれた本絵巻は、船の設計図的な要素を含む研究材料として描かれたとされる。中山の模写は十二枚から成り、各部位の寸法や素材等に関する但し書きの文字にいたるまで克明に写し取り、模写の日付を記している。
- (10) この他にも、ポスターよりも絵画の画面の方が縦長であることや、崇福寺の足元にあった新地蔵所がやや右下に移され、その近くに唐人屋敷の描写が追加されているなどの違いがあるが、これらの相違点は絵画の前の年賀状の段階で表れている。
- (11) 松田家の方々に伺ったお話による。
- (12) 中山文孝の日記帳(遺族所蔵)より。(書き起こしは中山文夫氏による。括弧内は筆者による補足。)
- (13) この中で、小林観爾については、写生を共にするなど友好的な関係を持っていたことを、日記帳から読み取ることができる。

(14) 日本画に関して、中山が完全な独学であったか否かは定かでないが、少なくとも本人はそのように語っていたようだ。以下はそうした証言の一つで、親しかった島内八郎(歌人、長崎市立博物館学芸員)の言である。「中山文孝氏は五島中学卒業後長崎に帰り、四十歳頃はすでにポスター画家として名をあらわしている。その間、正規の美術関係学歴とてなく、どうして絵を勉強されたのであろうか。長い間の交友のおりおり耳にしたことをつないでみると、永見徳太郎、林源吉、小林観爾ら地元絵画愛好家や、中央から来崎の福田平八郎その他の画家と接触しているうちに、自然と描法を会得、一般の素材と取り組んでいるうち、中年から宣伝美術一本に歩みを絞ったらしい。」(島内八郎「中山文孝氏を憶う」『長崎新聞』昭和四十四年四月二十九日。括弧内は筆者による補足。)また、遺族のもとには中山の写生や粉本、スケッチの類が非常に数多く残されており、日本画とデザインについての日常的な研鑽の跡が窺える。こうした側面については本稿の範囲に収まらなかったが、あらためて検証したい。

(15) 中山自身、この会を通して林源吉と出会ったことなどを後に印象深く語っている。(中山文孝「亡くなられた林さんを憶う」『長崎談叢』四十一号、長崎史談会、昭和三十八年)

(16) 長崎市役所編『長崎市制五十年史』長崎市役所、昭和十四年。同じく長崎市役所により戦後に発行された『長崎市制六十五年史 前編』長崎市役所、昭和三十一年においても、同様に『凶案精美会、観光博、商業美術協会とその改組』さらに長崎凶案家協会へと至る文脈の中で中山の名が登場している。

(17) 上位六点のうち四点が長崎市出身者の応募作であり、うちわけは以下の通りであった。一等…中山文孝、二等一席…上崎利一(京都市)、二等二席…吉川莞爾(長崎市)、三等一席…中山文孝、二等二席…田河健三(長崎市)、三等三席…山下正君(久留米市)、『萬博』第十九号、日本万国博覧会協会、昭和十二年十二月)

(18) 一等入選作品については、印刷されたポスターも、中山が応募に用いたはずのポスター原画も、いずれも現存が確認されていない。図11として挙げた図は中山の遺族のもとに残る小さなサイズの下絵である。

(19) 一等作品が採用されなかった理由は定かでないが、「東京五輪と同じく神武天皇の絵柄がネックとなった」ためではないかと推測されている。同年に計画されていた東京オリンピックのポスター懸賞においては、神武天皇を画像化することが内務省図書検閲課により問題視されたのだという。(夫馬信二『幻の東京五輪・万博一九四〇』原書房、平成二十八年、一七八頁および一八二頁)

(20) 『萬博』第十四号、日本万国博覧会協会、昭和十二年七月。中山は、同じ懸賞に全部で五枚のポスターを応募したことも述べている。

(21) 竹原あき子・森山明子監修『カラー版日本デザイン史』美術出版社、平成十五年。

(22) こうした平面性を生かした表現を意味する言葉として、一九三〇年代には「単化」という言葉がさかんに用いられ、ポスターへの応用が推奨されていたようである。以下の文献に詳しい。竹内幸絵『近代広告の誕生』ポスターがニューメディアだった頃』青土社、平成二十三年。

(23) 昭和十五年(一九四〇)に報道技術研究会が、翌年に日本宣伝技術家協会が発足し、当時活躍したデザイナーが多く参加した。昭和十六年、中山は山名文夫より日本宣伝技術家協会設立に協力してほしいという依頼の書簡を受け取っている。また中山の遺族所蔵の資料の中には、戦時下の世相を反映するポスターの下絵やスケッチが複数残されている。

(24) 『長崎新聞文化章のしおり』長崎新聞社企画局、昭和三十六年、四頁。(括弧内は筆者による補足。)

(25) 山名文夫『体験的デザイン史』タヴィッド社、昭和五十一年、四三二頁。

(26) 山名、同書、一二六頁。顧問に本野精吾ら京都高等工芸学校の教授陣や杉浦非水・多田北鳥を迎えたという。またこの団体は、例えば昭和十五年(一九四〇)に福岡で「紀元二千六百年奉讀時局ポスター展覧会」を開催するなどの活動を行ったようだ。(山名、同書、二一九―二二〇頁)

(27) 取り上げる作品には、未だ正確な年代の特定に至っていないものが多いことを断っておきたい。また、この分類の中で(4)うちわと(5)マッチラベルについては、(2)の企業の広告物に分類可能なものもある。しかしうちわやマッチラベルは中山が中山美六堂において手掛けた主要な仕事であったと考えられるため、今回は独立した項目を立てて論じることにした。さらに、この五つに分類できない作品も残っている。例えば、屏風や掛軸や色紙などに描かれた絵、タンカー船の壁画、美六堂製の絵馬、手ぬぐい、日々手掛けていた写生やデザインスケッチなどであり、これらの一部は、当館での今年度の小企画展においては紹介した。これらを含む彼のより多くの作品を、総合的に論じる機会をあらためて持つことができればと思う。

(28) 「ながさきへ」の文字のある傘の下の外国人を描いたポスター(図16右上)は、書籍において制作年を昭和十年(一九三五)とされており、彼の手掛けた観光ポスターの初期の例と考えられる。(東京アートディレクターズクラブ編『日本の広告美術―明治・大正・昭和―』美術出版社、昭和四十二年、一七五頁)また、中山は長崎以外にも久留米、熊本、鹿児島など九州を中心とした観光ポスターやその案を手掛けたことが分かっている。

(29) 「委嘱内容」が記された書類(遺族所蔵)より。また、図17として挙げたカレンダーは、日付と曜日の並びから、昭和三十年から一年間の本委嘱に含まれる「カレンダー」ではなく、少し後に手掛けられたものと思われる。

(30) 『長崎日日新聞』昭和八年六月二十一日。同様の記事が、『長崎新聞』同年六月十七日にも掲載されている。

(31) 中山文孝「おくんちの傘鉾」昭和三十五年頃。

(32) 「図案」という言葉は近現代を通じて、染織、漆器、陶磁器といった工芸の各分野や、建築、室内装飾、家具、商業美術などの分野において、制作物の概要を示す図面やデザイン画の類を幅広く意味する言葉として用いられてきた。本稿でもこうした意味で用いている。

本稿を準備するにあたり、中山文孝のご令孫の中山文夫氏より、貴重な資料・情報の提供など惜しみないご協力をいただきました。ここに記して深く感謝申し上げます。

## 彭城貞徳が描いた《夜の長崎港》に関する試論

### はじめに

彭城貞徳は江戸末期の長崎市に生まれた洋画家である。彭城家は代々唐通事の家系であり、彭城もまた第十代の唐通事となるべく幼少期より英才教育を受けた。十五歳の頃、京都のフランス語学校で偶然西洋画を目にする機会があり、その「逼真的描写」に驚愕した彭城は一念発起して画家になるべく上京した。まず近代洋画の礎を築いた高橋由一の主宰する天絵楼にて油絵の手ほどきを受け、さらに明治九年（一八七六）に工部美術学校が開設されると、第一期生として入学し、お雇い外国人としてイタリアから招かれたアントニオ・フォンタネージから本格的な絵画教育を受けた。明治十七年頃に長崎に帰郷してからは、梅香崎女学校図画科など数々の学校において教鞭を執っている。つまり彭城は長崎出身の最初の近代洋画家であると同時に、中央で学んだ近代洋画を初めて長崎に伝えた画家といえる。しかもそれは当時としては最先端と呼べるものであった。長崎県美術館では平成二〇年度に「生誕一五〇周年記念 長崎の美術4 彭城貞徳展」を開催し、まずは彭城の足跡を明らかにするとともに、探し得た作品をなるべく多く紹介することに努めた。

その際に「個人蔵」として出品された《月夜の景》<sup>1</sup>は、正式な作品タイトルが不明だったため、長崎県美術館の収蔵作品《九十九島・月夜の景》<sup>2</sup>と構図が似ていることから、便宜上仮タイトルを付けたものである。そして展覧会後の平成二十四年度に長崎県美術館のコレクションに新しく加わった。その後、調査を続けていくうちに本作が長崎港を描いたものではないかと分かってきた。

彭城は、画家として神戸・長崎で活躍した後、大正四年（一九一五）に上京して海産物問屋を経営するようになってからは、絵筆を折ったと伝えられている。そして昭和七年（一九三二）に存命中であるにもかかわらず、彭城の作品を集めた遺作展が東京銀座の日動画廊において開かれた。それほど彭城の名前は当時の画壇で忘れ去られていた。



図1. 彭城貞徳《九十九島・月夜の景》明治33-大正4年頃(c.1900-1915) 油彩・板 長崎県美術館蔵

森園 敦

その遺作展に《夜の長崎港》という作品が出品されたことが分かっている。本論では《月夜の景》がそれに当たるとはならないかと推測し、制作された時期そして場所の特定を試みたい。

## 一、「榊氏油絵遺作展覧会」について

昭和七年（一九三二）一月に開催された彭城貞徳の遺作展について述べられているのは、以下の五つの文献である。これらの文献は、遺作展に触れているのみならず謎の多い彭城の人生を明らかにしていくうえで第一級の資料である。

- ・ 彭城貞徳「明治洋画の黎明期」〔中央公論〕一九三八年八月
- ・ 沖野岩三郎「T. SAKAKIの油絵」〔宛名印記〕東水社、一九四一年
- ・ 長谷川仁「会場に現れた遺作展の作者」〔へそ人生 画廊一代記〕読売新聞社、一九七四年
- ・ 長谷川仁「生きていた人の遺作展」〔日動画廊五十年史〕一九七七年
- ・ 清野比佐美「私的絵画の裏面史 遺作展の画家が生きていた」〔みずゑ〕No.八九四、一九七九年九月

このうち実際に遺作展に立ち合ったのは、日動画廊の代表であり遺作展の主催者であった長谷川仁のみである。その他は彭城も含めおそらく長谷川からの伝聞と思われるが、特に沖野岩三郎はかなり詳細に聞き取りをしていたようで、五つの文献の中で最も情報が多く、かつ具体的である。細かい部分に各人の記憶違いはあるだろうが、展覧会の顛末をまとめると以下の通りである。

昭和六年暮れ、日動画廊の長谷川仁を訪ねて、早稲田大学で英文学を教えていたイギリス人教師H. G. バードが来廊し、「T. SAKAKI」というサインの入った所蔵作品十四点によって展覧会及び作品販売ができないか相談があった。<sup>3</sup>長谷川はバードから作者について聞き出すも十分な情報を得ることができず、また画廊に出入りしている洋画家たちも「SAKAKI」が誰であるか分からない。仕方がないので長谷川は苗字のイニシャルから「榊」と当て字を施し、さらに「どうせ故人に相違なからう」と勝手に推測し、「榊氏油絵遺作展覧会」〔昭和七年一月八日―十四日〕と名付けて開催した。<sup>4</sup>

その二年後、日動画廊に彭城自身が現れ、自分がそれらの絵画の作者であることを告げて、「榊」が「彭城」の間違いであり、いまだ存命中の画家であることが判明したのである。遺作展を契機に彭城と長谷川の交流が生まれ、それは彭城が亡くなるまで続いた。また各人の文章のタイトルの分かるように、遺作展の作家が生きていたというユーモラスなエピソードとして語り継がれることになったのである。

遺作展への十四点の出品作品については『宛名印記』に全てが列記されていると同時に、それぞれの購入

者についても言及されている。

「長谷川がバードの家に）行つてみると、それは実に堂堂とした作品で大抵九十号ぐらゐの大きさである。画題を見ると、長崎の梅、秋の夕暮、夜の長崎港、林、湖上の月、紫式部、菊花、神武天皇、鎌倉武士の鷹狩、萬果之図、和洋合奏、波、月夜といふのであつた。(中略)東京市の金満家猪股真造氏が、いきなり五点に赤札をつける。鯛生金山の木村鎌之助氏が波、神武天皇、鎌倉武士の鷹狩の三点に赤紙を貼る。大阪市の日本生命重役の廣瀬正二郎氏が爛漫たる菊花を買ふ、三井高精男爵が和洋合奏の図を買ふという有様で、たちまちにして売れ切つてしまひさうなので、長谷川君は周章で、夜の長崎港を自分の室へ取り込んで置くといふ騒ぎ」(カッコ内、下線は筆者による)

わずか一週間程度の展覧会であつたにもかかわらず、大変な盛況であつたことが分かる。一方で長谷川は、「売れ残つたまま壁に飾つておいた三点の作品」と回想しており、全てが売れたわけではないことを伝えている<sup>(6)</sup>。それらの作品は以下のように考えられる。一つは長谷川が「自分の室へ取り込んで置いた」《夜の長崎港》である。それ以外については述べられていないが、現在、日動画廊の系列美術館である笠間日動美術館が所蔵する《萬果之図》、そして一九六〇年代に長崎県が日動画廊から購入した《九十九島・月夜の景》遺作展の《月夜》に該当すると思われる<sup>(7)</sup>である可能性が高い。《萬果之図》《月夜》はともに、長らく日動画廊がそのまま所有していたのであろう。以下、それぞれの作品の行方について推測を交えながらまとめてみたい。

#### 《長崎の梅》

【購入者】猪俣真造? 【現在】不明

#### 《秋の夕暮》

【購入者】猪俣真造? 【現在】不明

#### 《夜の長崎港》

【購入者】なし(売れ残り) ※本論で考察

#### 《林》

【購入者】猪俣真造? 【現在】不明

#### 《湖上の月》

【購入者】猪俣真造? 【現在】不明

《紫式部》

【購入者】猪俣真造？ 【現在】不明

《菊花》

【購入者】廣瀬正二郎（日本生命） 【現在】長崎県美術館蔵《菊図》<sup>図2</sup>に該当か

《神武天皇》

【購入者】木村鐐之助（鯛生金山） 【現在】不明

《鎌倉武士の鷹狩》

【購入者】木村鐐之助（鯛生金山） 【現在】不明

《萬果之図》

【購入者】なし（売れ残り） 【現在】笠間日動美術館蔵

《和洋合奏》

【購入者】三井高精（三井家） 【現在】長崎県美術館蔵《和洋合奏之図》<sup>図3</sup>に該当

《波》

【購入者】木村鐐之助（鯛生金山） 【現在】個人蔵《海景図》

《湖畔の朝》

【購入者】猪俣真造？ 【現在】不明

《月夜》

【購入者】なし（売れ残り） 【現在】長崎県美術館蔵《九十九島・月夜の景》<sup>図1</sup>に該当か

『宛名印記』のなかで、猪俣真造がどの作品を購入したのかについて述べられていないが、五点購入したということは分かっているので、購入者をはっきりしている作品以外、つまり《長崎の梅》《秋の夕暮》《林》《湖上の月》《紫式部》《湖畔の朝》の六点のうち五点を購入したと思われる。猪俣はその後、一部を東京都千代田区の神田寺に寄贈したとされ、実際に神田寺に彭城の作品は現在も残されているが、これら六点の画題には合致しない。また清野比佐美は、「その中の数点はI（猪俣）というその後も常連客でよくきていた人ものとなり、友松円諦の新形式の寺院神田寺に飾ってあった千羽鶴の大作は、私もその後見たことがあるが、今は焼けてしまってもうない」<sup>1</sup>「カッコ内は筆者によると伝えており、猪俣は遺作展の時以外にも彭城の作品を購入したと推測される。実際に長谷川は、彭城と出会って後のことを以下のように述べている。

「とにかくこの訪問以後、彭城さんがもっていた旧作の油絵を二十点ほどゆずってもらったが、私はさほど時間をかけずそれを、みんな売りさばいた」<sup>2</sup>



図3. 彭城貞徳《和洋合奏之図》  
明治36年頃(c.1903) 油彩・カンヴァス 長崎県美術館蔵

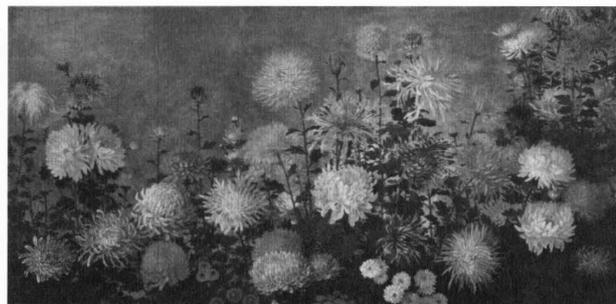


図2. 彭城貞徳《菊図》  
明治33 - 大正4年頃(c.1900-1915) 油彩・布 長崎県美術館蔵

つまり猪俣が神田寺に寄贈した作品の中には遺作展出品作以外のものも含まれており、おそらく神田寺が現在所蔵している作品、及び清野が見た千羽鶴の作品は、長谷川が改めて彭城から譲り受けた作品の一部だと思われる。いずれにせよ猪俣は当時、彭城作品の数少ない貴重なコレクターであった。しかしそうした作品も清野が触れている通り、おそらくは関東大震災や空襲などによって焼失したのであろう。

木村鎌之助は大分県日田市の鯛生金山を経営した実業家で、『宛名印記』によると『神武天皇』鎌倉武士の鷹狩『波』の三点を購入した。『波』については、その関連会社が近年まで所蔵していたが、他の二点については震災あるいは戦争によって散逸したと思われる。

その他、廣瀬正二郎の購入した『菊花』、財閥三井家の男爵である三井高精の『和洋合奏』は、それぞれ紵余曲折を経て現在は長崎県美術館に収蔵されている。

## 二二『夜の長崎港』について

本論の焦点である『夜の長崎港』について残されている記述は以下の通りである。

「たちまちにして売れ切つてしまひさうなので、長谷川君は周章てて、夜の長崎港を自分の室へ取り込んで置くといふ騒ぎ<sup>9</sup>」

「ボウジャウ氏の言ふことが、気に入つた長谷川君は、兎に角こちらへと言つて応接室に案内して茶菓をすすめてゐるうちに、老人は驚いて起ち上つた。『これは私の描いた絵です。これは何処にありましたか』と、言つて、指したのは何とT. SAKAKIの描いた夜の長崎港ではないか<sup>9</sup>」

「偶々三年前日動画廊へ赴き、長谷川氏と対談中不図壁間を見ると、昔私の描いた『夜の長崎港』が掲げられてあるではないか。旧知に遭つた如く愕いて色々訊くと、羅馬字の署名だったので彭城が軸になつて展観が催されたのである、かく程左様に私は世の中に忘れられた存在となつてしまつたのであるが、遺作展覧会は何にしても傑作であつた<sup>10</sup>」

これらの証言から分かるように、彭城は最晩年に日動画廊を訪れ、かつて自らが手がけた『夜の長崎港』に再会した。沖野の記述によると、遺作展から二年後の昭和九年（一九三四）の春から夏にかけてのことであつた。

ここで長崎県美術館所蔵の《月夜の景》について考えてみたい。ここに展開する山の連なり、形状から考えると、長崎港を描いたのはほぼ確実と思われる<sup>図4</sup>。月の真下にある城山、その左は大久保山のある戸町地区、さらに現在マンション建設で一部山が削られた小菅地区へとつながる。その左はやや稜線に間違いがあると思われるが、大浦地区を裾野とする鍋冠山ではなからうか。山の中腹にまで広がる赤い光は、グラバー邸を中心とする大浦外国人居留地であろう。一方で城山の右、つまり長崎港をはさんで右側に確認できるのは、現在女神大橋にかかる天門峰を頂点とする山、そしてさらに右に続くのは稲佐山であろう<sup>(図5)</sup>。

彭城が長崎港を描いた作品は他に見つかっておらず、また画題から考えても、これまで当館において《月夜の景》と仮タイトルを付けられていた作品が、実際には《夜の長崎港》である可能性は非常に高いと考えられる。

では本作は長崎港のどの地点から描かれたものだろうか。本作で特徴的なのは、長崎港から七・八キロ南西に位置する長崎市深堀地区の城山が見えることである。以下、この城山の裾野と、現在女神大橋がかかっている大久保山との交わりについて検証してみたい。長崎県庁舎屋上から撮影した<sup>図4</sup>は、構図的に非常に似通っているが、県庁付近はここ十年以内に埋め立てられた土地なので、そこからほど近く当時から陸地であった旭町付近から城山を望むと<sup>図6</sup>、大久保山と城山の交わり方がほぼ絵画と一致することが分かるであろう。つまり両山の交わる地点と現在の長崎市旭町付近を結ぶライン上から描かれたと考えるのが最も妥当のように思われる。このライン上にあるのが、埋め立てられる以前の八千代町付近の海岸通りである。後述するが、長崎港は幕末以降現代に至るまで、幾度も埋め立て工事を繰り返して現在の姿になっている。

<sup>図7</sup>は、地形を立体的に表示できる地図ソフト「カシミール3D」を用いて八千代町から長崎港を臨んだ山々の形状である。大久保山と城山の交わり方について、絵画とほぼ合致するのが分かるであろう。つまりこの両山の交わり方から考えると、現在の旭町、そして八千代町の二つの地点が有力候補としてあがる。旭町から臨んだ長崎港は、<sup>図8</sup>の通りである。確かに両山の交わり方はほぼ合致するものの、城山の右裾野が右側の山と重なっており、絵画と少々異なっている。つまり山々の形状から考えると、現在の八千代町が最も有力候補といえよう。

一方で、画面手前陸地側の水辺に樹木が生い茂っている湿地帯のような風景描写からも考察を加えてみたい。明治初期の古写真から判断すると、旭町付近の稲佐の沿岸は確かに海辺まで樹木が迫っているものの岩礁が多いため、やはり旭町付近と結論付けることは難しい<sup>(図9)</sup>。特にこの付近は稲佐崎と呼ばれる小高い岩壁があり、その上には道永エイ(稲佐お栄)が経営したロシア人向けのホテル・ヴェスナーが建っていた。またもう一つの候補の八千代町付近も江戸期は海岸線に沿って山が迫っており、海辺には湿地帯があった可能性も否定できないが、古写真等で確認がとれない。そもそも長崎港は「あびき」と呼ばれる急激



図10. 長崎稲佐海岸(撮影者:上野彦馬)(長崎大学附属図書館蔵)  
明治初期の撮影。場所は稲佐崎で、現在の旭町。明治26年(1893)にこの崖上にロシア人向けの宿泊施設ホテル・ヴェスナーが建てられた。岩礁が多いことが分かる。



図4. 長崎県庁舎屋上より撮影した長崎港(筆者撮影)

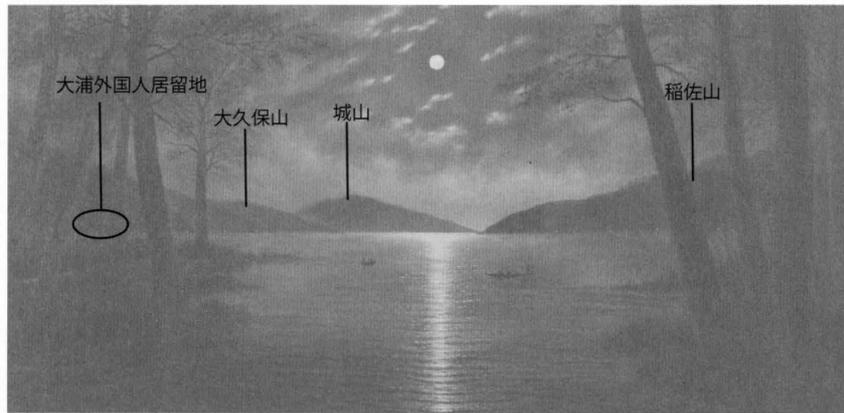


図5. 彭城貞徳《月夜の景》(地名入り)

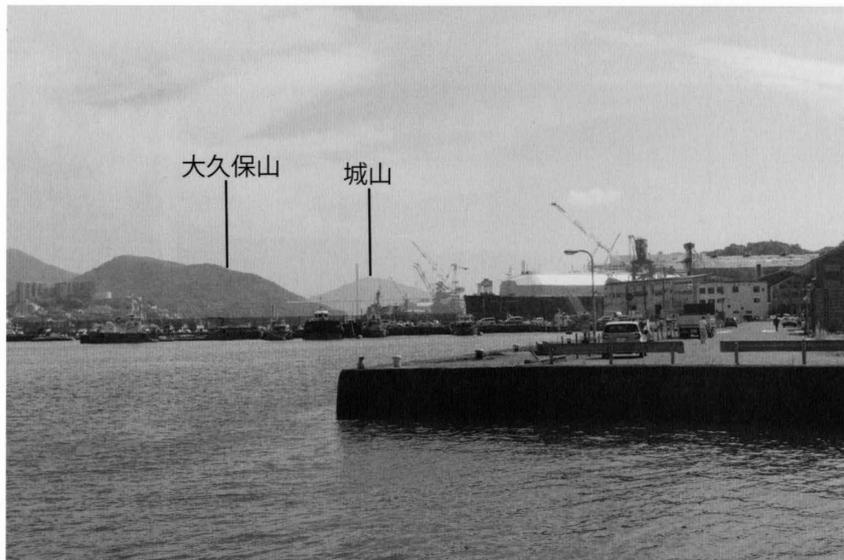


図6. 旭町から撮影した長崎港(筆者撮影)

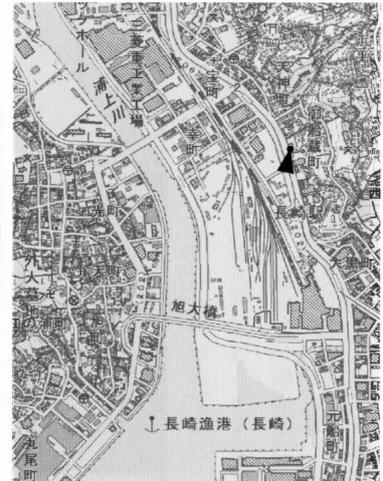
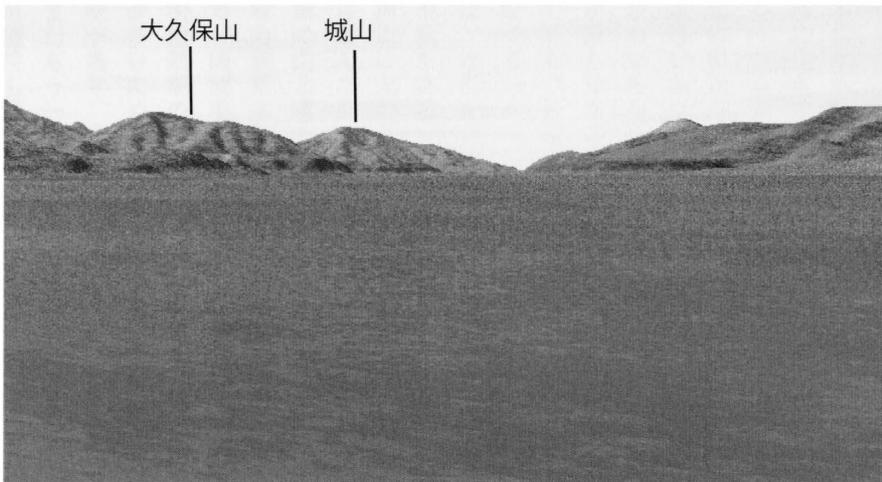


図7. 八千代町から見た長崎港(カシミール3Dによる)

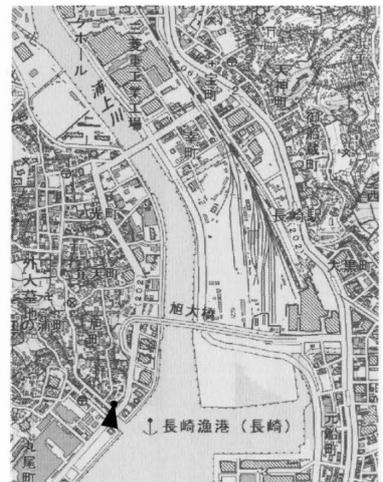
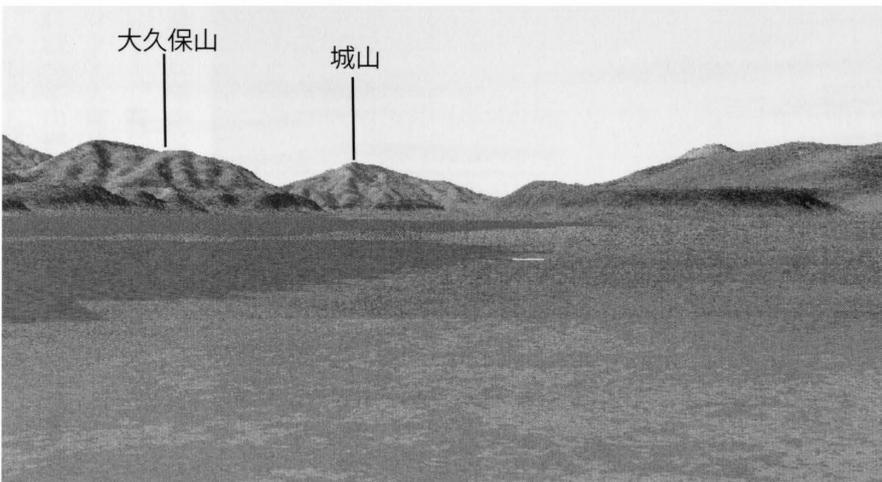


図8. 旭町から見た長崎港(カシミール3Dによる)

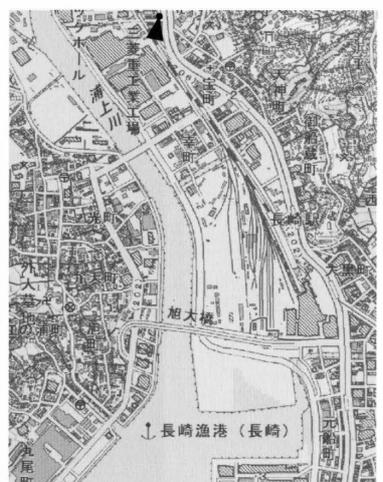
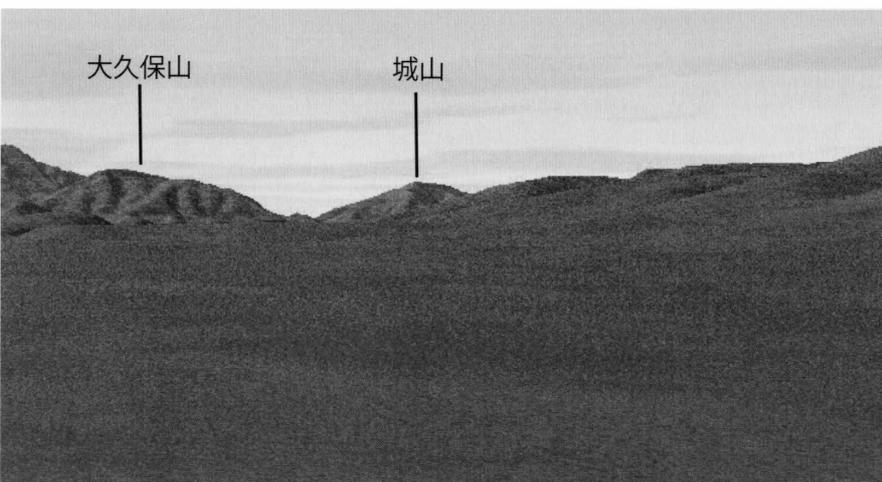


図9. 浦上新田から見た長崎港(カシミール3Dによる)

に海面が昇降を繰り返す現象があるため、当時から護岸工事が施されていたようで、彭城の絵のような湿地帯は長崎港を取り巻く水辺にはほとんど確認されていない。

湿地帯ということのみを考えれば、江戸末期に埋め立てられた浦上新田付近、あるいはそこから浦上川を挟んで対岸の梁川付近があたりはまる(図1)。そこで再び「カシミール3D」を駆使して、浦上新田付近から長崎港を臨んだ山々の形状から考察してみたい。図9は、浦上新田の突端(現在の錢座町電停付近)から長崎港を臨んだ土地の形状である。彭城作品と比較すると、大久保山と城山との交わり方が全く異なることが分かるであろう。そして梁川付近からでは、絵画の右側のような海の広がりを見ることは不可能である。

以上、八千代町が最有力であることから、山裾の海辺に湿地帯が存在したと仮定し、ここからは制作年について考えてみたい。実は彭城作品の制作年代については、裏書等が記されていないため、ほとんどが不明である。そのなかで《和洋合奏之図》については弟子の徳浪フサによって「明治三十六年頃」と記述され、年代は例外的に特定されている。まずは彭城のこの時期の略歴を簡単に記す。

明治十一年(一八七八)

工部美術学校を退学。

明治十七年(一八八四)

絵画修業を終え、長崎に帰郷。(第一次長崎滞在期)

明治二十六年(一八九三)

シカゴ万博に合わせて渡米。その後ニューヨーク、フィラデルフィアへと渡る。

明治二十八年(一八九五)

ロンドンに移住。

明治三〇年(一八九七)

パリへ渡る。

明治三十三年(一九〇〇)

パリから帰国。神戸高等女学校で教鞭を執るなど、神戸を中心に活動を展開。

明治三十六年(一九〇三)

長崎に帰郷。画塾を開く。(第二次長崎滞在期)

大正四年(一九一五)

上京し、日本橋芳町に海産物問屋「富貴芽屋」を出す。

大正十二年(一九二三)

関東大震災によりすべてを失うが、後に同じ場所に店を出す。

昭和七年(一九三二)

「榊氏油絵遺作展覧会」が日動画廊にて開催。

昭和九年(一九三四)

日動画廊に彭城が現れ、現存作家であることが判明する。

昭和十四年(一九三九)

死去。

平成二〇年度の回顧展においては、彭城の最初の帰郷以後の人生を大まかに第一次長崎滞在期(明治十七―二十六年)、滞米・滞欧期(明治二十六―三十二年)、神戸滞在期(明治三十三―三十六年)、第二次長崎滞在期(明治三十六―大正四年)、晩年(大正四―昭和十四年)の五期に分け、弟子によって年代推定されている《和洋合奏之図》を除くそれぞれの作品の制作年代を推定した。



図11. 梁川(長崎大学附属図書館蔵)

明治初期の撮影。現在の浦上川下流。右側は浦上新田で、左側は樹木が水辺にまで至る湿地帯のようになっている。

1. 神戸滞在期(明治三十三年―三十六年頃)に描いたと思われる作品  
《海景図》(個人蔵)

帰朝直後の神戸時代に描かれたと考えられる作品。神戸美術協会主催「第一回美術品展覧会」の出品リストに《房州布良の怒涛》という作品があり、展覧会図録ではこれが《海景図》にあたるのではないかと推測した。しかし確実な証拠がないため、所蔵家の意向に沿い《海景図》として出品した。(《海景図》は、昭和七年に日動画廊で開催された「榊氏油絵遺作展覧会」では、《波》と題されて出品されたことが分かっている。タイトルは彭城ではなくおそらく長谷川が便宜的に付けたと思われるため、この作品のオリジナルタイトルは《房州布良の怒涛》であった可能性は十分にある)

2. 神戸滞在期および第二次長崎滞在期(明治三十三年―大正四年頃)に描いたと思われる作品

《九十九島・月夜の景》(長崎県美術館蔵)(図1)

《九十九島・月夜の景》(府中市美術館寄託)<sup>[1]</sup>

《菊図》(長崎県美術館蔵)(図2)

《萬果之図》(笠間日動美術館蔵)

《油絵屏風》(笠間日動美術館蔵)

神戸時代及び第二次長崎滞在期のどちらか不明なもの、両期にまたがる頃に描かれたと思われる作品。大型横長作品は、この時期に制作されたと推測した。一貫して作品の質も高く、画業において最も充実していたといえよう。

3. 上京以前(大正四年以前)

《富士山之図》(長崎歴史文化博物館蔵)

《日没と海》(長崎県美術館蔵)(図12)

彭城は大正四年に上京して一度絵筆を折ったと伝えられる。その後、昭和九年以降の日記には、毎日のように草花を描いていることが記述されているので、詳細年月は不明であるが画業を再開した。《富士山之図》《日没と海》は、晩年の作風と考えるには筆力が強いので、上京する前と推測した。ただし、神戸滞在以後であるかは確証がなく、また第一次長崎滞在期の作品である可能性も捨てきれないため、「大正四年以前」とのみした。



図12. 彭城貞徳《日没と海》大正4年以前(before 1915)  
油彩・カンヴァス 長崎県美術館蔵

バードが遺作展に出品した十四点の作品は、ある程度年代の近いものがまとまっていた可能性が高い。彭城は神戸時代、「在日外国人にひどくもてはやされ、二頭立ての馬車を乗り回されたほど豪華な暮らしをされていた」という記述からも分かるように、画家としてかなり売れっ子だったようだ。またその十四点のなかに「第二次長崎滞在期」に描かれた《和洋合奏之図》が含まれていることから考えると、バードが所蔵していた作品の多くは帰国後、つまり「神戸時代」と「第二次長崎滞在期」に集中していると考えるのが自然であろう。

また神戸時代に彭城は神戸美術協会主催による第一回美術品展覧会に《須磨浦の風景》という作品を出品しており、それについて以下のような作品評が残されている。

「所謂旧派に属する油絵であるが、断雲を洩れる月光の水面へほのかに落ちて来る具合はよい、雲の描き方も自然であつて別に難はないが図柄が図柄だけに一体趣味の平凡といふことは免れぬ而して海面のほの明るいのに対して比較的沖の船舶がチト明る過ぎはしまいかとの感はあるが一体に繊巧な描き方である」<sup>13</sup>

この文章を読む限り、《須磨浦の風景》は《月夜の景》と非常に似た構図で描かれたと推測される。実際、画面中央上部に満月を配し、遠近を持たせながら左右に山、ないしは島々を置いた作品は、本作を入れて三点確認されている。<sup>14</sup>《須磨浦の風景》は現在行方不明であるが、神戸美術協会主催による展覧会に出品されていること、そして画題から考えると神戸時代に描かれたのだろう。つまり、満月を中心に据えた奥行きある夜の風景画は、彭城が帰国後に取り組んでいた一つのシリーズとしてとらえることができる。こうした構図は、滞欧中に学んだのかもしれない。そして本作の画題が長崎である以上、制作されたのは第二次長崎滞在期（明治三十六―大正四年）の可能性が高いといえよう。

ここからは描かれた地点として最有力である八千代町と制作年とを照らし合わせながら、この地帯の当時の状況を考察したい（図13）。この付近は明治三〇年頃から現在の長崎駅方面までの埋め立て工事が始まっていることが分かっている（図15、16）。工事が完了したのは明治三十七年頃であるものの、作品に描かれているような湿地帯が彭城の制作時期まで残っていたとは考えられない（図17）。つまり遠景の山々の形状から考えると八千代町の可能性が非常に高いものの、近景の湿地帯に時代的な矛盾が生じているのである。

そう考えると、制作年自体を埋め立て工事が始まる以前の第一次長崎滞在期である「明治十七―二十六年」に遡らせることも視野に入れて考える必要がある。しかし上述したように横長の画面の作品は帰国以後にしか制作年を特定できておらず、また第一次長崎滞在期の画業についてはほとんど分かっていない。本作が神戸時代に描かれた《須磨浦の風景》の類似作であることを考えると、やはりその直後の第二次長崎滞在期での制作が妥当といえるのではないだろうか。つまり渡米以前の第一次長崎滞在期に本作を描き、



図14. 長崎福濟寺上からの長崎港(鉄道用地工事中)  
(長崎大学附属図書館蔵)

現在の長崎駅付近の埋め立て前を撮影したもの。明治30年から明治37年(1897-1904)にかけて第2次長崎港改修事業が行われた。写真中央の海中の堰のようなものが埋め立て予定地である。



図13. ドンの山から見た出島と長崎港  
(長崎大学附属図書館蔵)

明治初期の撮影。いまだ埋め立て工事が始まっていない浦上川河口。中央に浦上新田が見え、その右に、現在の宝町、八千代町が続く。彭城が描いた地点は、八千代町付近の沿岸と思われる。

海外滞在期を挟んで同じような構図の《須磨浦の風景》を描くという、いわば自己模倣のような制作を約十数年もの後に行うということは蓋然性が低いだろう。

彭城が湿地帯の消え去った第二次長崎滞在期に本作を描いたということになると、目の前の風景を見たままに描いたという前提そのものを疑わざるを得ない。つまりある程度の創作が入っている可能性を視野に入れなくてはならないだろう。あるいは過去(第一次長崎滞在期)のスケッチをもとに油彩画化したか、幕末期に撮影された古写真をもとに描いたということも考えられる。いずれにせよ彭城が本作において、当時の実景を写生したというのは可能性が低いと思われる。

ここまで考察してきたように、本作は山々の形状に鑑みて八千代町付近から臨んだ長崎港であることを最有力視した。また制作年については、湿地帯と埋め立て工事との間に時代的な矛盾があると認めつつも第二次長崎滞在期の可能性を支持した。しかしどちらにも確証を得るまでには至らず、今後の研究の積み重ねや新資料の発見などによって変更を加えなくてはならない可能性は大いにあるだろう。しかし、本作が抱えている課題は、ある程度明らかになったのではないか。そしてモチーフが明らかに長崎港の夜の風景であること、またそれが唯一無二であることから判断すると、本作は遺作展に出品された《夜の長崎港》であることは確実であろう。

遺作展の後もおそらく日動画廊の長谷川は《夜の長崎港》をしばらく手許に置いていた。しかし昭和十代には個人コレクターに売却されたと思われる。長らくそこで所蔵されていたが、平成二十四年度に当館に収蔵されたという経緯であろう。

## おわりに

本論では、遺作展出品作でありながらこれまで所在不明とされてきた《夜の長崎港》が、仮タイトルのままであった《月夜の景》にあたるのではないかと推論を進めてきた。それについては証明できたのではない。今後長崎県美術館では本作を《月夜の景》から《夜の長崎港》へと改題し、さらに制作年を第二次長崎滞在期である「明治三十六―大正四年頃(一九〇三―一九一五年頃)」へと設定変更したい。

《夜の長崎港》は、彭城が制作から約三〇年の時を経て日動画廊で再会した作品ということで、資料的価値も非常に高い。遺作展を機に生まれた長谷川仁との交友関係が彭城と日動画廊を密接に結びつけ、その後長年にわたって作品が守られてきたことを考えると、この遺作展の果たした役割は非常に大きいといえよう。もし彭城が本作と再会することがなければ、第一章で触れた五つの文献は記述されることがなかったばかりか、画家としての彭城の名は歴史の中に埋もれたまま、多くの作品が散逸してしまっていたに違いない。数奇な運命をたどった彭城の人生の最後のターニングポイントになったのが本作なのである。

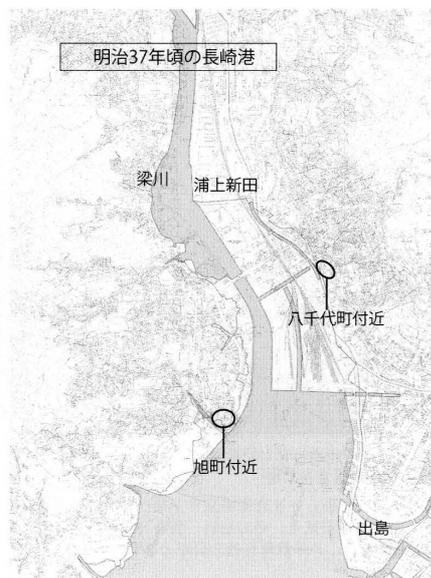


図16. 明治37年頃(c.1904)の長崎港  
(長崎経済同友会制作「長崎港海岸線の変遷」の地図に地名を記入)  
「八千代町付近」より左側の部分が明治30年頃に始まった埋め立て地。  
彭城の第二次長崎滞在期とほぼ同時期。

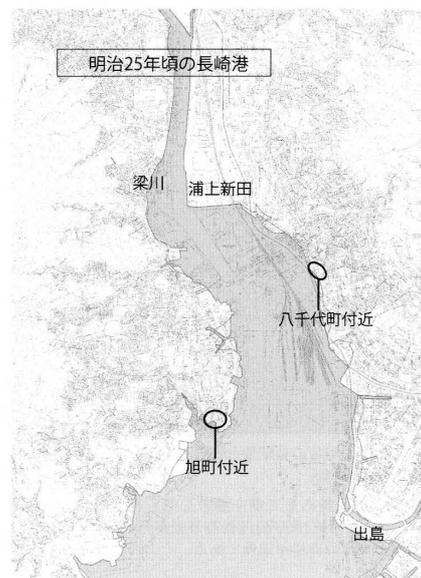


図15. 明治25年頃(c.1892)の長崎港  
(長崎経済同友会制作「長崎港海岸線の変遷」の地図に地名を記入)  
八千代町付近はまだ埋め立てが始まっていない。

## 註

- (1) 昭和九年の日記には、毎日のように草花を描いたという記録があるため、いつの時点かは不明であるが、画業を再開したと思われる。その時代の作品については、「長崎の美術4 生涯一五〇周年記念 彭城貞徳」展の図録に所収されている「長崎県美術館収蔵資料目録」を参照のこと。
- (2) 沖野岩三郎「T.SAKAKIの油絵」〔宛名印記〕東水社、一九四一年八十九頁。  
長谷川仁は「生きてゐる人の遺作展」において、バードが来廊したのは「昭和七年」としているが、沖野は遺作展の会期を「昭和七年一月八日から十四日」までと明記しており、もしそれが事実であるならば、展覧会の準備期間などを含めると、沖野が記述した「昭和六年暮れ」が妥当であろう。
- (3) 『早稲田大學一覽』早稲田大學編、昭和十二年、一二七頁に掲載された当時の教職員一覽では、文学部の英文学講師として「エッチ・ジェー・バード」と記されていることから考えると、「H.G.」ではなく「H.J.」バード」が正しいと思われる。この英文学講師がどこで彭城の作品を手に入れたかは不明だが、清野比佐美によると「一括してどこから入手したものらしい」。  
またバードが所蔵していた点数については諸説ある。長谷川仁は「へそ人生 画廊一代記」のなかで以下のように述べている。  
「私はさつそく、バードさんのコレクションを見にいった。二十数点の多くが六十号から百五十号もある横長の大作で、バードさんのおっしゃるとおりにイタリア風の達者な細密描写であった」。  
一方で沖野岩三郎は以下のように述べている。「早稲田大學で英文学を教へてゐる英人エッチ・ヂイ・バードといふ人が、教寄屋橋の日動画廊に来て、「T.SAKAKIといふ人の油絵を十四枚持つてゐるが、それを金を易へたいから、展覧会をしてくれないか」と言った」。  
また彭城は「早稲田大學で英文学を受け持つてゐる」H.G.バード氏所持の十四点を日動画廊の主人長谷川氏が引受けて展覧したもので、「長崎の梅」《紫式部》《神武天皇》《鎌倉武士の鷹狩》《萬果之図》《和洋台奏》などであったが、幸ひ大部分を売り盡した由である」と述べ、沖野と同じ点数が出品されたとしている。註4の理由と同じく、晩年の長谷川の記憶違いと思われる。
- (4) 長谷川仁の回想では、バードは長谷川に「サカキイトク」と氏名まで伝え、当て字として長谷川は「榊貞徳画伯遺作展」と銘打ったとしている。一方で沖野岩三郎は「T」だけでは友太郎やら富二郎やらわからないので、名前はぬきにして単に榊氏とだけ書いて置いた」とし、遺作展の段階では苗字しか分からず、展覧会は長谷川自身が「榊氏油絵遺作展覧会」と銘打ったとしている。彭城の回想でも「榊氏油絵遺作展」となっている。実際に彭城に会ったことのある清野比佐美もまた「榊氏油絵遺作展覧会」としている。通常であれば遺作展の当事者である長谷川の証言を信じるべきかもしれないが、回想は『日動画廊五十年史』のために、実際の出来事の数十年後に執筆されたものであるため信憑性が高いとは言えない。沖野岩三郎、彭城そして清野比佐美も、バード氏の来廊については、遺作展直後に長谷川から直接聞いたと思われるため、むしろ彼らの証言の方が、信憑性は高いだろう。付け加えて、彭城は裏面に氏名を入れることはほとんどなく、さらにサインは通常「T.SAKAKIのみであることから考えると「イトク」が分かっていたとは考え難い。おそらくバードは作者について、絵画の隅に書かれた「T.SAKAKI」の情報しか持っていなかったと思われる。
- (5) 沖野岩三郎「T.SAKAKIの油絵」〔宛名印記〕九十二頁。
- (6) 長谷川仁「会場に現れた遺作展の作者」〔へそ人生 画廊一代記〕読売新聞社、一九七四年一〇九頁。
- (7) 長谷川仁「生きてゐる人の遺作展」〔日動画廊五十年史〕一九七七年二十七頁。
- (8) 沖野岩三郎、前掲書、九十二頁。

(9) 沖野岩三郎、前掲書、九十三―九十四頁。

「ボウジョウ」とは彭城のこと。昭和九年春に彭城が最初に日動画廊に訪れた際、彭城は長谷川仁に名刺を渡して一言二言交わしただけであった。名刺に記載された「彭城」を「サカキ」と読めなかった長谷川は、当初「ボウジョウ」と思い込んでいた。「サカキ」と分かったのは、二度目の訪問の際である。

(10) 彭城貞徳「明治洋画の黎明期」〔中央公論〕一九三八年八月二四八頁。

(11) 「長崎の美術 4 生誕一五〇周年記念 彭城貞徳」展の図録では、《九十九島・月夜の景》(長崎県美術館蔵)および《九十九島・月夜の景》(府中市美術館寄託)の制作年を「明治三十三年大正四年頃」としたが、画題が長崎であることから考えると、神戸滞在期(明治三十三年―三十六年頃)の可能性を外して、第二次長崎滞在時(明治三十六―大正四年)に限定、表記変更するべきであろう。

(12) 長谷川仁「会場に現れた遺作展の作者」二〇頁。

(13) S1「生」第一回神戸美術展覧会評(絵画)〔神戸又新日報〕明治三十三年十月二十四日。

神戸美術協会主催による第一回美術品展覧会については、木下直之「神戸美術協会、明治三十三年の構想」(兵庫県立近代美術館研究紀要第二号、一九八二年)に詳しい。それによると彭城はこの展覧会に八点の作品を出品している。また神戸美術協会の発起人の一人であったことから、神戸時代は画家としての活動をかなり精力的に展開したと考えられる。

(14) 《九十九島・月夜の景》(長崎県美術館蔵)、《九十九島・月夜の景》(府中市美術館寄託)、及び本作品の三点である。いずれも平成二〇年度の回顧展に出品され、図録に掲載されている。

(15) 岡林隆敏、吉田優「長崎港の埋立と近代都市の形成」〔土木史研究〕第十二号、一九九二年六月二九八―三〇〇頁。

本論文は、長崎県美術館学芸員とのディスカッションのなかで、本作が長崎港を描いたものではないかという視点が生まれ、それをもとに執筆したものです。

また執筆にあたりましては、姫野順一氏(長崎大学名誉教授)、岡林隆敏氏(長崎大学名誉教授)に貴重なご助言を賜りました。ここに記して感謝申し上げます。

**長崎県美術館研究紀要 No.8**

発行：長崎県美術館（長崎県長崎市出島町 2-1）

発行日：平成31年3月25日

印刷：株式会社 インテックス

**Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum No. 8**

Published by Nagasaki Prefectural Art Museum

Date of issue: March 25, 2019

Printed by IN-TEX Co., Ltd.

