

長崎県美術館 研究紀要 No.10

Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum



目次

榎村正直の経歴と活動——長崎県美術館の榎村コレクションを出発点として

福満葉子／7

【展覧会報告】小企画展 前田齊

松久保修平／47



口絵1 中野和高《江の浦風景》1960年頃(?)、油彩・カンヴァス、F8(38.0×45.5cm)、長崎県美術館(橋村コレクション)

橋村コレクション

現代名家洋画展

油彩55点 素描・水彩51点 色紙42点

3月11日～26日/1967
(月曜日休館)

長崎県立美術博物館
(長崎市立山町2)

梅原龍三郎 里見勝蔵
小糸源太郎 鈴木信太郎
野口弥太郎 岸節子
小林和作 中村琢二
小磯良平 曾高一
有名作家・油彩・素描・水彩・色紙 148点

主催 長崎県立美術博物館
後援 長崎新聞社

口絵2 「橋村コレクション 現代名家洋画展」(長崎県立美術博物館、1967年3月)ポスター
*使用されているのは中村琢二《グラバー邸への道》



口絵3.4 「前田齊展」(2022年6月8日—8月7日)展示風景

榎村正直の経歴と活動——長崎県美術館の榎村コレクションを出発点として

福満葉子

はじめに

「榎村コレクション」は、戦後の長崎市で画材店を経営していた榎村正直（ならむらまさなお 一八九九—一九八八）が収集した美術コレクションである。榎村は岡山県生まれ。南満洲鉄道（満鉄）職員として終戦を迎え、終戦時の任地であった長崎市にそのまま留まり画材店「光風堂」を開業、同地で生涯を終えた人物だ。戦後の榎村は、画材店の仕事の延長で長崎を写生旅行で訪れる中央画壇の画家たちの世話係のような存在となり、一九五〇年代後半から六〇年代にかけて彼らの作品をあしらった絵葉書集「画家の見た長崎」を発行したことも知られる。長崎県美術館には榎村の旧蔵品が六四点収蔵されており、「榎村コレクション」は当館におけるそれらの総称である。

榎村コレクションは、野口彌太郎や小磯良平、鈴木信太郎など、中央画壇の画家たちが戦後に長崎を訪れて描いた絵画を中心に構成される。長崎県美術館の収蔵品には、その他、第二次世界大戦中に特命全権公使としてスペインに駐在していた外交官・須磨彌吉郎の旧蔵品「須磨コレクション」をはじめ、かつて新潟県長岡市に存在した企業コレクションで現在は全国各地の美術館に分散して収蔵されている「大光コレクション」の一部、長崎の医師で洋画家・小林敏夫の旧蔵品「小林コレクション」が含まれている¹。長崎県美術館の収蔵品は「長崎ゆかりの美術」とスペイン美術を柱として構成され、須磨コレクションは後者の基礎となった²。榎村コレクションは、小品が多くまた半数は紙作品だが、当館の収蔵品において点数としては須磨コレクションに次ぐ規模であり、本稿で後述するように当館の前身・長崎県立美術館（一九六五年開館、二〇〇二年閉館）の草創期に収蔵されていることから、収集のもう一つの柱である「長崎ゆかりの美術」の基礎になるものといえる。

しかし榎村コレクションとこれを収集した榎村正直について、現在一般に知られていることは多くない。榎村の名は、戦後長崎の美術に関する資料にしばしば登場するものの、彼自身に焦点を当てた記述は少ない。

楢村についての記述がある資料で最も知られているのは、長崎新聞社学芸部の記者であった阿野露団の著作であろう。阿野は、一九七五年から一九七七年までの『長崎新聞』での連載「長崎を描いた画家たち」でしばしば楢村に言及している。³⁾多くは戦後に写生地を求めて長崎を訪れる画家たちの動向を記述する中でその名に触れる程度だが、野口彌太郎についての回では、紙面の三分の一ほどを割いて楢村の経歴と画材店開業の経緯を紹介している。⁴⁾そのことによって阿野は楢村と戦後長崎の美術の動向とを関連づけたといえる。

また、二〇一三年に刊行された『新長崎市史』の現代長崎の美術の項において、執筆者の野中明は、戦前からの要塞地帯であった長崎が戦後は自由に風景画が描けるようになって中央から画家たちが訪れる場所となったことで、戦後長崎の美術界は「中央画壇との交流を軸に形成された」⁵⁾と整理した上で次のように述べる。「中央画壇と長崎をつなぐ重要な役割を果たしたのは、市内に画材店『光風堂』を営む楢村正直であった。楢村は中央と長崎在住の画家の作品を絵はがき集『画家の見た長崎』にまとめ、第一回全国絵はがきコンクール(三十七年、日本商工会議所等主催)で最優秀賞を獲得。同絵はがき集は長崎の対外的イメージを形成する重要なメディアとなった」⁶⁾。これは戦後復興期の長崎での美術振興と対外的な「長崎のイメージ」の発信・形成の両方において楢村が果たした役割についての重要な指摘だが、もとより短い文章であり楢村自身に焦点をあてた記述はなく、楢村コレクションについても言及されていない。

以上のように、これまで複数の資料で楢村の名は言及されてきたものの、楢村の経歴やコレクション、活動について、十分な考察がなされてきたとはいえない。研究史と呼べるようなものは存在しないのが現状である。

筆者は、二〇一四年に長崎県美術館の常設展示室の一室で「長崎の風景——旧楢村コレクションの紙作品」と題する小企画展を開催した(図1)。本稿は、その機会に調査したことを元に、その後新たに判明したことを加えて、楢村の経歴と活動を概観するものである。まず楢村の経歴を戦前と戦後に分けて整理し、続いてコレクション形成の経緯を確認する。また当館収蔵の楢村コレクションの概要およびその特色について考察する。最後に楢村が発行した絵葉書集「画家の見た長崎」についても触れることとする。

一 戦前の楢村正直——朝鮮と「満洲」での鉄道職員時代

一 朝鮮総督府時代

楢村正直とはどのような人物だったのか。楢村の経歴を整理するにあたって出発点とするのは、次の二つの資料、『長崎市人事名鑑(一九六九年版)』と一九八八年の計報記事である。

『長崎市人事名鑑(一九六九年版)』(以下『長崎市人事名鑑』とする)は一九六九年に刊行された長崎市の紳



図1 「長崎の風景——旧楢村コレクションの紙作品」展示風景、長崎県美術館 常設展示室第4室、2014年

士録で、そこに楢村の名が掲載されている。それによれば、楢村正直は、岡山県出身で一八九九年二月十三日生まれ。一九一八年に「京城鉄道従事員養成所」を卒業し、一九四三年に「満鉄長崎出張所長」となった。一九四六年から一九六七年まで「光風堂画材店」を経営し、同書刊行時点での職業は「絵はがき部専業」となっている。また受賞歴として「運輸大臣賞」と「日本印刷工業会長賞」が挙げられている。

もう一つの資料は一九八八年十一月二三日の『長崎新聞』に掲載された訃報記事である。同記事によれば「元光風堂画材店社長」の楢村正直は、急性肺炎のため一九八八年十一月二一日午後五時四五分に長崎市内の医院で死去した(享年八九)。記事は告別式の情報も伝えた後、楢村が「中川一政、鈴木信太郎、野口弥太郎ら親交を結んだ画家たちの作品」を「画家の見た長崎」と題した絵葉書集にまとめ、コンクールで受賞するなどして「広く長崎を紹介することに貢献した」と結んでいる。

以上の二つの資料によって楢村の経歴の骨格を押さえることができた。以下、本節では『長崎市人事名鑑』を出発点として、戦前の楢村の動向について確認する。

一九一〇年八月、楢村が十一歳の時に日本が韓国を併合し、その統治のために朝鮮総督府が成立した。総督府には鉄道局が設置され、後述するように楢村が勤務することになる京城(現・ソウル)の京城運輸事務所はその下部組織の一つである。楢村は一九一八年に十九歳で「京城鉄道従事員養成所」を卒業したというが、朝鮮に渡る以前の楢村が岡山県に生まれてどのような子供時代を送ったのか、朝鮮に渡った時期や状況、養成所への入学時期、朝鮮総督府鉄道局への入局時期など、出生から養成所を卒業し就職するまでのことは現在のところ不明である。

一九一八年から一九二四年までの『朝鮮総督府職員録』では鉄道局の職員の中に楢村の名は見当たらない。一九一七年七月から一九二五年三月末まで、政府機関である朝鮮総督府鉄道は半官半民の株式会社・南満洲鉄道(以下「満鉄」)に経営委託されており、朝鮮総督府職員は一九一九年からは満鉄職員となった。¹⁰⁾一九一八年と一九一九年の同職員録には、巻末に「南満洲鉄道株式会社応聘者」の名簿が掲載されている¹¹⁾が、そこに楢村の名はないので、楢村が入局したのは一九二〇年以降である可能性がある。

筆者が確認し得た限り、刊行物で楢村の名を確認できる最も早い例は、一九二四年、朝鮮総督府鉄道の社員雑誌『社友』十一月号の通信欄である。「京城運輸事務所班評議員」が転勤のため辞任し、楢村正直が後任となるという報告が掲載されている。¹²⁾

次に楢村の名を記録で確認できるのは、一九二五年、二六歳の時である。朝鮮総督府鉄道局・京城運輸事務所の七等書記として『職員録』(一九二五年七月一日現在)に掲載されている。¹³⁾これは、満鉄への経営委託が一九二五年三月末で解除され、職員も朝鮮総督府職員の身分に復帰したことによるものであろう。¹⁴⁾

翌一九二六年も朝鮮総督府鉄道局・京城運輸事務所の七等書記である。¹⁵⁾以後、一九二七年には朝鮮総督府鉄道局営業課の六等書記、一九二八年から一九三〇年も同六等書記、一九三一年から一九三二年は同五等書記、¹⁶⁾一九三三年から一九三五年までは同四等書記として職員録に掲載されており、¹⁷⁾順調に昇進してい

ることがわかる。一九三六年の職員録では同三等書記となっており、さらに「勲八」と付記され、榎村が一九三五年七月初めから一九三六年六月末までの間に勲八等に叙せられていたことを示す。²¹これは公務員（朝鮮総督府職員）としての功績が認められたことによるものと考えられ、一九三七年の職員録にも同様の内容が記載されている。²²

一九三八年の四月から六月にかけての『官報』では「叙任及辞令」の項に榎村の名が頻出し、榎村が朝鮮総督府鉄道局を退職する前後の状況を垣間見ることができると述べている。まず四月二十五日付で「朝鮮総督府鉄道局書記勲八等 榎村正直」として「任朝鮮総督府鉄道局副参事」の辞令を受け、書記から副参事に昇進している。その二日後の四月二十七日付で「朝鮮総督府鉄道局副参事 榎村正直」として「依願免本官」とあり、榎村の退職が許可されたことがわかる。そして四月二十五日付で「朝鮮総督府鉄道局副参事 榎村正直」として「七級俸下賜」、六月三日付で「従七位勲八等 榎村正直」として「叙勲七等授瑞宝章」とあることから、榎村が退職後に日付をさかのぼって「七級俸」を下賜され、退職後に勲七等瑞宝章が授けられたことがわかるのである。

榎村本人は、次節で述べるとおり一九三八年の四月に朝鮮総督府鉄道局を去り満鉄に入社したと晩年に回想しており、上記の官報の記載内容と一致している。

一三一 満鉄時代

満鉄時代については榎村自身が晩年に執筆した文章がある。当時の上司であった人物の追悼録に寄稿した随筆だ。²³それによると、榎村は一九三八年四月、三九歳の時に朝鮮総督府鉄道局を去り満鉄に入社、奉天（現・瀋陽）の鉄道総局営業局旅客課に着任した。担当業務は「鮮鉄（朝鮮総督府鉄道）時代から手がけてきた旅客輸送業務」であったという（括弧内は筆者）。朝鮮総督府鉄道局で順調に昇進を重ねていたにもかかわらず満鉄に移った理由は不明だが、榎村が満鉄を「一言でいえば、清新明朗にして自由闊達な、独自の社風をもって」いたと評していることはその手がかりとなるだろう。榎村はまた「朝鮮鉄道局にも長く勤めました、その当時交った人のことは、あまり印象に残っておりません。」とわざわざ述べている。追悼の対象である上司の印象深さを伝えるためであるにしろ、榎村が、満鉄には政府機関である朝鮮総督府鉄道に比べれば個性的な人物が活躍できる風通しの良い社内風土があったと考えていたことは確かであろう。

一九三七年に盧溝橋事件を機に日中戦争が勃発し、日本は戦時体制に突入したが、日本から満洲へ行く旅行客は増加し続け、一九三九年度にピークを迎えた。²⁴榎村も、上司が着任した頃は「満鉄の旅客輸送業務は、満洲国の発展に伴う日満間の旅客の往来が増加し、また満洲国内の旅客も急増し、これに対処して旅客輸送力の増強を図らねばなりませんでした。すべて上昇拡大の時代だったため、客車の増備、旅客列車の増発等殊の外多忙を極めておりました。」と述べている。榎村が満鉄に移ったのはこうした時期であったが、一九四一年十二月に日本はアジア太平洋戦争に突入し、やはり榎村の言葉を借りれば「戦線が次第

に拡大するにつれて、満鉄においても輸送の目標は戦時物資が第一となりました。限りある輸送力をもつては、結局は旅客列車の削減、減少によって得た余力を戦時輸送に充当せざるを得なくなり、旅客輸送にとっては、極めて困難な受難の時代を迎え³⁴⁾ることとなった。

楢村は少なくとも一九四三年五月頃まで奉天の満鉄にいたとみられる³⁵⁾。『長崎市人事名鑑』にも楢村は一九四三年に「満鉄長崎出張所長」とある。満鉄では一九四三年五月に組織の大改正が行われ、旅客課を擁する鉄道総局が解消されているので、楢村の異動もその流れの中で生じた可能性がある。

楢村が一九四三年に赴任した「満鉄長崎出張所」は、正確には「門司鮮満支案内所長崎駐在員事務所」である。「鮮満案内所」は一九一八年に満鉄東京支社内³⁶⁾に置かれた朝鮮と「満洲」(以下、括弧略)の旅行案内所で、その後大阪、下関、門司、新潟にも設置され、一九三九年四月には日中戦争勃発後の中国本土への旅行需要の増加をふまえて「鮮満支案内所」と改称された³⁷⁾。長崎の駐在員事務所は、遅くとも一九三九年七月までは設置されている。一九四一年十二月の時点では、東京、大阪、新潟、小樽、門司、下関に鮮満支案内所、名古屋に出張所、敦賀と長崎に駐在員事務所が置かれている³⁸⁾。

楢村がいた長崎の駐在員事務所は、門司鮮満支案内所の分室のようなものと推測され、小規模な事務所であっただろう。なお、この長崎の駐在員事務所は、開設された当初は仮事務所として「長崎駅前ビュロー階上」⁴⁰⁾にあり、遅くとも一九三九年八月には「萬屋町七丁目」に移っている⁴¹⁾。翌一九四〇年四月の満鉄の広告では住所は「萬屋町七九」とある⁴²⁾。鮮満支案内所の業務は、『満支旅行年鑑』(昭和十七年版)に掲載された満鉄鉄道総局の広告によれば「大陸に関する旅行、通関、貨物、移住等のご質問並に事情、講演、映画のお需め」⁴³⁾に應じることであり、楢村もこうした業務にあたっていたのであろう。しかし長崎に赴任してわずか二年後、楢村は終戦とともに満鉄の職を失うことになった⁴⁴⁾。

楢村の満鉄長崎駐在員事務所時代のことは今のところほぼ何も確認できていないが、原爆投下時における楢村の動向を垣間見せる資料がある。二〇一五年一月に『長崎新聞』に掲載された被爆者・中川美苗氏の原爆投下時の回想である⁴⁵⁾。そこに登場する「満鉄長崎支社長」は楢村のことにほかならないであろう。中川氏は父親が満鉄職員で、十五歳の時に父の転勤により一家で長崎市に転居。その後父は下関に単身赴任、母と弟たちは大分に疎開する中、中川氏は県立長崎高等学校に通学するため長崎に残り、西山町の「満鉄長崎支社長宅」⁴⁶⁾で暮らしていたという。記事には原爆投下後、「支社長夫婦」とともに夫妻の娘を探すため浦上に入り、娘に再会した夫妻と金毘羅山を越えて西山方面に戻る際に遭遇した過酷な体験などが綴られている。これが現在のところ楢村の長崎駐在員時代を垣間見せる唯一の資料である。

以上、現在までに確認することができた楢村の終戦までの経歴を整理した。

二 戦後の榎村正直——光風堂の開業と「長崎を描いた画家たち」との交流

二一 光風堂の開業

戦後については、榎村自身の文章や、榎村に言及した資料が複数存在する。それらを元に榎村の動向を整理する。

榎村が一九六三年に『長崎新聞』に寄せた文章がある。これは榎村(当時六四歳)が、還暦を過ぎて知ったという油絵を描く喜びを綴った随筆で、そこから一部を引用する。

青年時代を大陸の鉄道に就職しましたが、かの地は冬も長く寒さもきびしく、したがって屋内で過ごす時間が多いため室内の装飾には特に意を用いる要があり、ボーナスなどをへそくって、いろいろの画家の絵を集めることに興味を持ちはじめ、以後私の絵に対するあくなき執心、愛着は年ごとに増してゆくばかりでした。

終戦とともに満鉄を失職、いろんな経過をたどって結局、ささやかな画材の店を開くことになったのも、以前から画家との交わりがあり、その知遇を得ていたからによるものです。当時は終戦直後のことで、画家としても海外への遊学など思いも及ばなかったので、長崎の風光が南仏に似ているという⁴⁶ことと、要塞地帯が解かれて、自由に絵が描けるようになったことのため、著名な画家たちが制作のため、多く来遊されるようになりました。

ここには、榎村が終戦とともに満鉄の職を失い、その後画材店を開いたこと、美術の収集を始めたきっかけ、かねてから画家たちとの親交があったこと、要塞地帯が解除された戦後の長崎に多くの「著名な画家たち」が訪れるようになったことが述べられている(要塞地帯については後述する)。

榎村は、四年後の一九六七年にも『長崎新聞』に寄稿している。これは、長崎県立美術館で自分の収集品の展覧会が開催されるにあたってのメッセージである(この展覧会については次章第二節で述べる)。

私は終戦前長い年月を大陸の鉄道に奉職し、おもに京城と奉天でくらししました。ご承知のとおりかの地の冬はなかなか寒さがきびしく、しかもその期間が割り合いに長いので、そのあいだはとかく室内で過ごすことが多く、生活は単調になりがちです。室内の装飾に意をもちいねばならないのは、これら生活の環境と実感からくる当然の要求だといえましょう。そこで私は絵が好きでしたから、居間の壁面に絵を飾り、それらを終始かけかえることによって気分を新たにすることを心掛け、くらしにうるおいとゆとりとを添える手段としました。この場合絵は切っても切れない私のくらしの一部であり、こよなき伴侶でもあったわけです。

こんどの出品画の中に思い出多いところ集めたものが数点あるのは、なつかしい限りです。ところでその後、終戦により長年の勤め先の満鉄を失職した私は、後半生の新しい出発を余儀なくされ、いろいろの苦難をへて、やつとの思いで当地において画材店をはじめることになったしだいです。間もなく、要塞地帯が解かれたことと、長崎は人情に厚く、しかも風光が南フランスに似ているということなどで、有名な画家達の来住がしげくなり、もともと絵が好きだということが画材店をはじめ直接の動機でもありました。

ここには戦前に鉄道職員として暮らした土地が主に京城と奉天であったこと、そしてその頃から美術作品を収集していたことが新たな情報として見いだせる。なお、先述の被爆者の証言をふまえれば、ここに述べられている「いろいろの苦難」には、長崎への原爆投下とその後のことが含まれていると推察される。

長崎新聞社会学部の記者であった阿野露団（一九二八—二〇一六）は、一九七五年一月から一九七七年十月まで、『長崎新聞』紙上で「長崎を描いた画家たち」と題する記事を連載した。昭和初期以降に長崎を訪れた中央画壇の画家たちを取り上げ、彼らの長崎での足取りや交友関係、エピソードを中心にまとめたものである。その中で最も多くのページを割かれているのが野口彌太郎（一八九九—一九七六）だ。野口は長崎にゆかりを持ち、「中央」の画家の中で戦後最も早く長崎を訪れて制作を行った。野口を取り上げた最初の回で、阿野は、全体の三分の一ほどを橋村正直についての記述にあてている。そこには他の資料にない細部が含まれるので、長くなるが引用する。阿野は橋村から直接これらの情報を得たものと考えられる。なお冒頭の「二人展」とは、一九四八年十二月に野口が山本正とともに長崎市の百貨店で開いた展覧会のことである。

二人展の開催をあっせんしたのは、光風堂の橋村正直である。

橋村は明治三十二年、岡山生まれの元満鉄マンで、長崎出張所時代に終戦を迎え、そのまま長崎に住みつく。満鉄入りする前の京城鉄道時代は本局で旅客輸送に当たり、「ダイヤの神様」といわれたほどのアイデアマンだった。その彼が、鍛冶屋町角の人造豆屋の店先を借りて文房具店を始めるのは二十一年秋。満鉄時代の知人に頼んで、伊木力ミカンやキンカンも店頭に並べる。それをよく買ってくるお客の一人に小林敏夫がいた。アイデアはアイデアを生み、店の奥に月決め三円で何冊でも読める貸本「光風書庫」を設けた。そのなかには昭和十八年、求龍堂刊の曾宮一念「夕ばえ」の初版本もあった。この一冊の本が後に曾宮との親交を深めるきっかけとなるのである。

書庫の壁面ふさぎに、窮余の一策として橋村は、小磯良平の精極まる「婦人像」の鉛筆デッサンと、中野和高の「伊豆江之浦」の油彩八号を掛けた。朝鮮鉄道や満鉄時代に、あまりの旅費で道子夫人に内証で買った絵だった。

松崎卯市(ミ)は当時、長崎市立高女と商業の美術教師をしていたが、中野の江の浦風景を見て激賞し、「画家との、渡りがつくのなら」と、いわれて、楢村は画材店を思い立つ。早速、小磯良平に紹介状を書いてもらい、金を持って神戸に行く。まだ絵の具の不足した時代であったが、ホルベイン社長の清原定謙は「小磯先生の紹介を断ることはできない」と、取引をしてくれる。なにがなにやら、わからないまま、楢村はターペンタインやジंकホワイトなどホルベインの絵の具をリュックに詰めて帰る。「オウツ、絵の具がきたな」と、たちまち画家仲間うわさが広がり、またたく間に売れてしまう。昭和二十二年の春先のことである。⁽⁵¹⁾

ここからは、戦前の鉄道職員時代の仕事ぶりや、その頃から小磯良平や中野和高の作品を購入して所有していたこと、開業当初は文具店で、その当時から小林敏夫が出入りしていたこと、貸本屋との兼業を経て松崎卯一の影響で画材店を始めたこと、開業にあたって小磯良平からメーカーに口添えをもらったことがわかる。⁽⁵²⁾

画材店開業と小磯良平の関係については別の資料でも確認できる。「小磯画伯と楢村さんの関係は古く、とくに楢村さんが終戦直後のまだ油絵の具の不足していた時、画材店を開くについて、並々ならぬ尽力をいただいたということでした」⁽⁵³⁾。

なお、光風堂の開業時期について、多くの資料で一九四六年とされているが、一九四七年とするものもある。⁽⁵⁴⁾一九五一年の『商工信用録(西部版)』には光風堂の情報が掲載されており、設立または開業年次として「昭和二年」とあるので、開業年は公式には一九四六年で間違いなさだろう。ただし阿野の記述を信じるなら、一九四六年にはまだ文具店であり、画材店となるのは一九四七年からと推測される。阿野が伝える開業時の「鍛冶屋町角の人造豆屋の店先」の所在地を筆者は確認できていないが、光風堂は一九五三年頃に、最終的な所在地となった長崎市鍛冶屋町乙二三⁽⁵⁶⁾(一九六六年十一月一日に実施された住居表示により鍛冶屋町六番五号に変更)に移転したようである。⁽⁵⁷⁾

二二二 中央の画家たちの世話係として——長崎を描いた画家たちとの交流

光風堂を開いた楢村は、まもなく長崎を訪れる画家たちの世話をするようになっていく。その「お世話」ぶりの一端を伝えるのが、『美術ジャーナル』第一号(一九五九年九月)に掲載された記事「長崎とえのぐやと画家と」である。⁽⁵⁸⁾筆者が確認し得た範囲では、これが、初めて楢村のことをまとめた形で紹介した刊行物だ。

これは見開きのページの上部三分の二に複数の写真を配し、残り三分の一に文章を添えた記事である。その中で楢村は「画家のあこがれの土地」である長崎を訪れる画家にとって頼れる存在として紹介されている。掲載写真五点のうち二点が楢村に関係するもので、うち一点は光風堂の店先から、当時斜向かいにあつ

たレストラン・銀嶺を望むカット^①、もう一点は画材店の店内で、壁面や床にとこ狭しと並べられた絵や額縁を背景に腰掛ける楢村の姿を撮影したものである^②。本文は、楢村が満鉄にいたこと、満鉄在職時から絵画を収集していたこと、収集作家は梅原龍三郎、野口彌太郎から山下充のような若手までを含み「地方では珍しいコレクター」であることを伝えている。また「画家を尊敬し、画家の意志を尊重し、誠意を尽したい」という楢村の言葉を紹介し、楢村が長崎を訪れる画家たちの世話を焼き、画家の間で「特に絵の取扱いは愛情が通っていて安心だ」という定評があることも伝えている。さらに「画家が気楽に泊れて、絵をかける設備」を長崎に作るのが「長年の夢」だが、「宝くじでも当たらない限り私の生涯では単なる夢に終るようで淋しい」という本人の言葉を伝えつつ、記事は「長崎は、楢村さんがいて、画家にとっては一入^③楽しい土地になっている」という一文で結ばれている。

こうした画家たちへの「奉仕」の「手始め」となったのが、一九四八年十二月に長崎市の百貨店で開催された野口彌太郎と山本正の二人展の世話であった^④。その時の状況や画家たちに献身する心境を楢村自身が伝えているので引用する。

長年の勤め人のくらしから見ると商売等というものは仲々なじめなかった。店の成績はまあまあというところだったが、心は常に満たされていなかった。利潤追及をのみ事とする所謂商人根性がやり切れなかったのだ。

「ばかになって、長崎に絵を描きに来られる絵かきさんのために奉仕しよう」そうしないと私自身が安心出来ない気持だった。画材の店を選んだのは不器用で私は絵を描かなかったが、絵を見ることは好きで以前から特別に興味をもっていたためである。しかし素人の事ではあり画材の専門的知識等皆目なかったため、懸命に仕事に必要な知識を身につけることが必要だったし、又画材店主として絵も判らねばならぬ。そんな矢先昭和二十三年の秋福岡に独立展が来たので初めて見に行ったのである。会場では野口先生の「岩内風景」など風景三点が特に私の目をひいた。というのは岩内で先生の写生地への案内等をしたのが、有島武郎の「生まれ生^⑤づる悩み」の主人公のモデル木田金次郎さんであった。私は昭和二年から木田さんと偶然知合って、それ以来ずっと文通を続けていたので殊の外なつかしかった。会場に来ていられた野口先生にお目にかかり、先生のこれからの行程をきくと唐津で絵を描くとの事だったので、長崎にも是非足を伸ばして欲しいとお願した。その頃はまだ物の不足していた時代だった。私が家を出る時妻が作ってくれたサンドイッチをそのまま持っていたので、訳をお話して先生に差上げた。先生は大層喜ばれた。先生は約を果たされこの年の十二月長崎にやって来られて、暮も迫った頃浜屋百貨店で山本正さんとの二人展を開催された。^⑥「中略」この二人展のお世話は私の画家への奉仕の手始めだったので忘れられない。

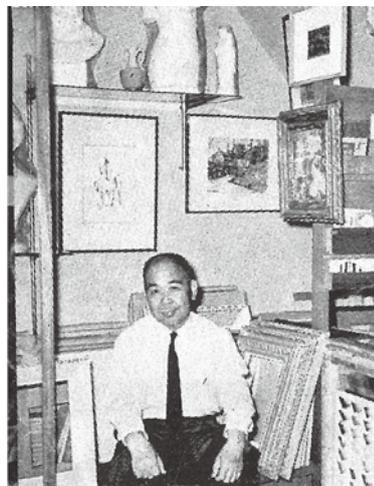


図2-2 光風堂の店内にいる楢村正直
いずれも『美術ジャーナル』第1号、色研、1959年9月、31頁より転載



図2-1 光風堂の店先

ここには野口彌太郎との出会いが細部にわたって描写されている。なお、このときの出来事は後年の野口からの視点では次のように語られている(括弧内は筆者)。「一九四八年に同君(山本正)と再び一緒に(長崎へ)出かけた、独立展の福岡開催の会場に満州から帰って長崎で絵の具店を開いた榎村正直さんが訪ねて来てくれた。数日後にわれわれは長崎に来て浜屋で二人展を開いたが、国民服を着た小林敏夫さんや四海樓の陳夫人などと知り合いになる。」⁽⁶¹⁾

なお榎村の文章では北海道の画家・木田金次郎(一八九三―一九六二)との交流についても触れられている。榎村と木田の交流は時期からみて朝鮮で始まったものと考えられ、榎村が「外地」でどのように画家と交友したかの一例として今後調査したい。

二人展で榎村が具体的にどのような「お世話」をしたのかは不明だが、後年の榎村が、中央の画家たちの長崎来訪にあたって「私は来遊される画家達が心おきなく制作に打込める環境を作りたいと考え、たのまれるままに宿の幹旋から個展の世話、作品の荷造、発送等の雑用を快くお引受けした」と述懐していることから、展示会場探しから鉄道切符の手配、宿泊先の紹介、作品の輸送にまつわる雑事など、旅行や展覧会開催に関する諸事全般を引き受けたことが推測される。

画家たちへの献身を決めた心境についてはさらに榎村自身の言葉を引いておく。

「画家を尊敬する念の強い私は、その画家たちが雑事に追いまわされることなく、専心制作に打ち込めるような環境を作りたいものと私なりに心をくだし、努力をしました。それらのことが機縁となつて多くの画家たちからことのほかの知遇を得て今日に及んでおります。」⁽⁶²⁾

榎村の「奉仕」は中央のすでに「著名」な画家たちに対してだけではなかった。当時の新進の画家・山下充⁽⁶³⁾に対する献身はそのことを示している。一九五一年十一月末、二五歳の山下は小堀進の紹介状を持って榎村の元を訪れ、榎村に持参の絵を見せた。

山下さんの絵に惚れ込んだ私は自宅の一室を山下さんのために提供し、家族同様寢食を共にすることとなった。その時の山下さんの滞在は僅か二週間余であったが、当時早描きの山下さんは一日に五枚から十枚の絵を描かれた。キャンバスは勿体ないとマニラボール紙、膠、亜鉛華を買込んで来て私と二人で毎夜のように代用キャンバスを作つて翌日に備えた。山下さんはよく私と共に長崎の街を歩かれたが、山下さんは眼光するどく周辺の風物の中から画材を探し求められた。「中略」そして帰宅するなり取るものも取りあえず、今日描いて来た絵を額縁に入れて畳の上での個展が開かれ実に楽しいひとときであった。⁽⁶⁴⁾

以上、戦後に楢村が長崎市で画材店・光風堂を開くまでの経緯や、長崎を訪れる中央画壇の画家たちの世話係としての役割について整理した。なお、楢村の画家たちへの「奉仕」、つまり提供したサービスの内容は、旅行会社の添乗員の仕事などを思い起こさずにはいない。後述するが、こうした活動は、おそらく外地での鉄道職員としての経験と無関係ではないと思われる。

三三 コレクションの形成と概要

三三一 コレクションの形成

前章で確認したとおり、楢村は、主に京城と奉天で過ごした鉄道職員時代、長く厳しい冬を過ごす室内空間を快適にしつらえるために絵の収集を始めた。購入費用はボーナスなどをやりくりして捻出し、「いろいろの画家の絵を集めることに興味を持ちはじめ、以後私の絵に対するあくなき執心、愛着は年ごとに増してゆくばかり」となった⁽⁶⁶⁾。集めた絵を居間に終始かけかえて楽しみ、絵は楢村にとって「くらしの一部」「こよなき伴侶」となっていた⁽⁶⁷⁾。

阿野露団は、『長崎新聞』での連載「長崎を描いた画家たち」の中野和高の回で、楢村が「京城鉄道時代、中野の絵が好きで伊豆の『江の浦風景』八号や『柔畑』三号を買ったり、東京のアトリエを訪ねたりしている。『江の浦風景』の油彩は現在長崎県立美術館に所蔵されているそれである。」と伝えている⁽⁶⁸⁾。楢村の、朝鮮と満洲での作品の入手方法や入手した点数、画家たちとの交流の実態などは現在のところ不明だが、作品の入手方法としては、百貨店等で日本人洋画家の作品が出品された展覧会や頒布会の際での購入が考えられるだろう⁽⁶⁹⁾。また、阿野が「京城鉄道時代」の楢村は中野和高の東京のアトリエを訪ねていることを伝えているのは注目される。内地への出張の折などを利用してのものだったのか詳細は不明だが、楢村の美術愛好家としての真剣さを窺わせる。外地において鉄道職員（旅客担当であればなおさら）は日本からの来訪者にとって現地の窓口であるから、楢村は、仕事や写生旅行などさまざまな機会⁽⁷⁰⁾で外地を訪れた画家たちと直接に接する機会もあったかもしれない。

ところで楢村は収集した作品をどのように取り扱っていたのだろうか。長崎県美術館はまとまった数的小林敏夫関係資料を収蔵しており、その中のスクラップブックの一冊に楢村が「光風堂主人」名で出した展覧会の案内状が貼り込まれている。一九六二年九月二十日付のこの案内状には次のように記されている。

扱^さて、当堂階上に長崎豆美術館を開いたしましてより早や二ヶ月を経過致しました。此間第二回全国絵はがきコンクール受賞作品並に『画家の見た九州』⁽⁷¹⁾原画展を皮切りとし、山下充さんの新旧作二十数点を展示その進展過程を一目に御覧いただきましたが、今回は聊^{いささか}の趣をかえ、現代名家色紙展を

開催中ではありません。

ここからは、楢村が一九六二年七月頃、光風堂の二階に展示スペースを開設したこと、楢村がそれを「長崎豆美術館」と呼び、そこで収集品や中央の画家の作品(新作を含む)を展示していたことがわかる。

「長崎豆美術館」を訪れたときのことを伝えているのが、評論家の秋山ちえ子(一九一七―二〇一六)である。秋山は、一九六八年の『芸術新潮』に寄せた文章で次のように述べている(括弧内は筆者)。

数年前の秋。たしか「おくんち」の日だったと思う。「銀鈴」のガラスの妖気に少々あてられ気味の私は、表の通りに出て秋の風を我をとりもどした。その時、声をかけたのが画材屋の光風堂の楢村さんだった。

お世辞にもりつぱとは言えぬ画材屋の二階で私は豪華なもてなしを受けたのである。

梅原竜三郎、中川一政、曾宮一念、鈴木信太郎、宮本三郎、三岸節子、石川滋彦、小磯良平、野口弥太郎など約五十人の日本の著名な画家の長崎を描いた絵が、天井の低い二階にずらりとならべてあり、私は他に客のいないこの部屋で心ゆくまで絵を眺めた。(中略)

おじさん(楢村)は長崎の旅館やこの場所に絵が少ないのを苦にして、一カ月四百円でいいからこれらの絵を借りてくれと頼んで歩いた。が、これはまったくの無駄足だった。誰も絵をかけようとしななのだ。そこで、私には好都合だった長崎の絵の画廊が、二階につくられることになってしまったというわけだ。

秋山によれば、楢村は長崎で絵を貸し出すサービスを始めようとしたが需要がなかったために実現せず、かわりに光風堂の二階を展示スペースにして収集品を一般公開することにしたという。それが、先述のとおり一九六二年七月頃のことである。この空間は、楢村が「豆」と呼ぶように、ごく小規模な私設美術館として、楢村の収集品を展示公開する場となった。他にどのような展示が行われたのか、入場者数や入場料など今のところ多くのことが不明だが、この空間は当時の長崎市において中央画壇の画家たちの作品をまとまった形で一般公開する唯一の展示空間であった可能性がある。地域への文化的インパクトの有無を含め今後検証する必要があるだろう。

三二一 長崎県立美術館での公開

一九六五年十一月、長崎市に長崎県立美術館が開館した。長崎市における初の公立美術館である。同館で一九六七年三月に開催されたのが「楢村コレクション 現代名家洋画展」だ(白絵)。同館の年報によれば展覧会の概要は次のとおり。「長崎市内在住、楢村正直氏の所蔵する有名作家の作品を展示したもので

ある。多くは小品であったが、過去長崎に来遊した作家の作品が多く、長崎県民にとっては親しみのもてる展覧会であり、好評であった。⁷⁴⁾

年報に掲載された出品リストには一四八点の作品が記載されている(資料¹⁾。それらのうち、現在長崎県美術館に収蔵されているものは四三点(推定を含む)⁷⁵⁾である。この時点以前に手放された作品もあり得るが、この出品リストと長崎県美術館の収蔵品を合わせれば、本来の檜村のコレクションの全体像を推測することができるだろう。

なお出品リストの中で長崎県立美術館の収蔵品になっていないものの多くは長崎以外の場所を描いた風景画であり、また作者には梅原龍三郎、三岸節子、香月泰男らの名がある。それらが長崎県立美術館に収蔵されなかったのは長崎を描いたものではないためと考えられるが、結果的にはその後の同館の収集の幅を広げる機会を逸したことになる惜しまれる。一方で多数ある色紙が一点も美術館に入っていないのは、私的かつ小規模すぎるためであろう。

檜村がコレクションを手放し、それが美術館に収蔵されたことについて言及している資料は、筆者の確認できた限りでは先に紹介した秋山ちえ子の『芸術新潮』の記事のみである。その中で秋山は、一九六八年の秋に講演会で長崎を訪れたときのことを伝えている。秋山が檜村に連絡したところ「体を悪くして店は売って引退してしまった」と言われ、その後直接会った際に収集品について尋ねると、檜村は「自分が死んでからあの絵が家族の争いの種になるといけないし、ばらばらにしたいくないので全部まとめて長崎市美術館に寄付することにしました」と答えたという。⁷⁶⁾『長崎市人名鑑』によれば、檜村が光風堂を経営していたのは一九四六年から一九六七年までであり、秋山の伝える内容を裏づける。長崎県立美術館での展覧会は一九六七年三月に開催された。光風堂を手放したこととの前後関係は確認できていないが、檜村にとって同展が、自分の収集活動の節目のようなものであったであろうことは推測できる。

三二二 長崎県立美術館への譲渡

その後、檜村の作品は数年間かけて長崎県立美術館に収蔵されることとなり、同館での収蔵点数は最終的に全六四点となった。これが「檜村コレクション」として長崎県美術館(二〇〇五年開館)に引き継がれたのである(資料²⁾。なお、秋山は檜村が作品を「寄付することにし」たと語ったと伝えているが、実際のところほとんどは長崎県に売却されたのであり寄贈は七点のみである。⁷⁸⁾

檜村が最初に長崎県立美術館に譲渡したのは、横手貞美(一八九九—一九三二)の作品四点(図3、6)で、一九六六年のことである。横手は少年時代を長崎で過ごした洋画家。一九二七年に荻須高徳や山口長男らと渡仏し、パリで佐伯祐三と行動を共にして大きな影響を受け多数の下町風景を描くが、結核に罹患し一九三一年にスイス国境近くの町にある療養所で息を引き取った。⁷⁹⁾ 檜村が譲渡した横手作品は、佐伯またはモディリアーニの人物画、佐伯的な場末のパリ風景、ルオー風風俗画、スーティン風の静物画であり、



図6 横手貞美(鶏)1929-30年頃



図5 横手貞美(ピエロ)1929年頃



図4 横手貞美(工場近くの住居)1929年



図3 横手貞美(ピエロド服の女)1928年

横手のフランスでの勉強のありようを示す作品群である。「長崎の画家」が「一九二〇年代に」パリで描いたこれらの作品は、中央の画家たちが戦後の長崎で描いた作品が中心の楢村の収集品の中では異色である。楢村が最初にこれらを長崎県立美術博物館に譲ったのは、長崎初の県立美術館に地元長崎の画家の作品を、という考えがあったためではないかと思われる⁸⁾。横手については一九七八年にも二点が譲渡されており、これが同館が楢村から入手した最後の作品となった^{7、8)}。

次に一九六九年には四二点の作品が長崎県立美術博物館に収蔵された。野口彌太郎や鈴木信太郎など、全てが中央画壇の画家たちの作品であり、楢村コレクションの核といえる。その後は、一九七一年に一点、一九七三年に十二点、一九七六年に三点、先述のとおり一九七八年に二点が同館に入った。

特筆すべきは、長崎県立美術博物館が、収蔵品がほぼ一点もない状態で開館したことである³⁾。開館後五年間の収集点数は、一九六五年度一四三点、一九六六年度九二点、一九六七年度七七点、一九六八年度一三七点、一九六九年度一〇〇点で、合計五四九点。うち楢村コレクションは四六六(八・三%)である³⁾。楢村の旧蔵品が収集されていた時期(一九七八年度)にまで対象期間を広げるなら、楢村の旧蔵品(全六四四点)が全収蔵点数(二四一五点)に占める割合は四・五%となる。さらに「絵画」という分野に限れば、楢村コレクションは全六七二点の九・五%を占めている。長崎県立美術博物館の草創期にあって、楢村の旧蔵品がコレクションの中で小さからぬ割合を占めていたことがわかる。

四 長崎県美術館における楢村コレクション、写生地長崎の流行

四一 長崎県美術館の楢村コレクション、その概要と特徴

長崎県美術館の楢村コレクションは全六四四点で構成される³⁾。含まれる画家の総数は三二名で、そのうち「長崎出身」といえるのは池野清、神近昭、横手貞美、山下純司の四名、あとはすべて「中央」の画家たちであることが最大の特徴である。画家のうち最も点数が多いのが野口彌太郎(七点)で、石川滋彦と横手貞美(各六点)がそれに続く。

またほとんどの画家が、公募展を行う美術団体に所属している。楢村コレクションの作品の多くが制作された一九五〇年代から一九六〇年代前半までに限定するが、独立美術協会(池野清、小島善太郎、野口彌太郎、山本正、吉岡憲)、二科会・一陽会(鈴木信太郎)、二紀会(神近昭、児玉幸雄、田村孝之介、宮本三郎、山本直治)、一水会(中川力、中村善策、中村琢二、納富進、林鶴雄)、新制作協会(石川滋彦、小磯良平、中西利雄)、行動美術協会(田辺三重松)、創元会(中野和高)、東光会(渡辺浩三)、そして日展(小糸源太郎、小堀進、中川力、中野和高、中村善策、納富進、村岡平蔵、渡辺浩三)などである。美術団体に属していなかったのは、戦前にフランスで客死しその機会を持たなかった横手貞美と、山下純司、山下充



図8 横手貞美《野外音楽会》1929年頃



図7 横手貞美《セース河畔の小店》1929年頃

のみである。山下充は他の作家に比して若く(一九二六年生まれ)、一九五〇年代前半には新制作展や独立展などに出品しているもの(一九五〇年代後半から画廊(文藝春秋画廊等)で個展を開催するようになり、一九六〇年に初渡仏した後一九六八年からはフランスを拠点とした⁸⁴⁾。山下純司は楳村コレクション中最年少で(一九四〇年生まれ)、一九六六年に渡欧、翌年からパリを拠点に活動している。つまり両者ともに日本の画壇における昇進システムの一部である美術団体に所属する必要がなかったといえる。

技法としては、油彩と水彩・素描類がそれぞれ同数の三二点ずつ、サイズは比較的小さいものが多い。版画も日本画も含まれていないのは、楳村の関心の対象外であったということだろう。

ジャンルとしては風景画五一点、人物画六点、静物画三点、風俗画三点、非具象画一点であり、大部分を占めるのが風景画である。またその風景画も、題名からわかるように多くが描かれた場所を特定し得るものだ。具体的には、一部の例外を除いてほとんどが長崎市内の風景であり、中でも洋館のある東山手や南山手の居留地の風景が中心となっている。神近昭の作品を除きすべて具象画であることも特徴的である。

以上に挙げた特徴の多くは、すでに楳村自身が、一九六七年に長崎県立美術館での展覧会の特色として述べているので引用する。

第一に展覧会に行つてこんどの絵はわからないものが多かったなどという声をよく耳にすることがありますが、今回のものはほとんどすべてと云つていいほど、わかりやすい具象の作品であることです。

第二にこけおどしの大作、つまり会場芸術的傾向のものでなく、くらしにかかわりを持つ、居間にもちよつとかけて見たいと思うような親しみやすい小品が多いことです。

第三に現在わが国には数多くの美術団体があり、それぞれの特色があるわけですが、今回の場合はある一つの団体に所属する画家ということではなく、広い範囲にわたつた、いわゆる総合展という性格のものであるということ。

第四には長崎の方が日常目にふられるなじみ深い風景画が約半数をしめておることです。このことは絵に関心をお持ちの方にとっては、有名な画家たちが当地の、いかなるところに心をひかれて、これをいかに描かれたかということを知つていただくには好個の参考になると思います。⁸⁶⁾

最終的に現在の「楳村コレクション」に収斂した作品群では、この傾向がさらに強くなっている。

ところで多くの作品が一九五〇～六〇年代に制作されたものであるのも楳村コレクションの大きな特徴だ。これについては、楳村コレクションが、主に長崎を訪れた中央の画家たちが現地で制作した作品で構成されていること、彼らの長崎訪問の時期が一九五〇～六〇年代に集中していたことの当然の結果である(中央の画家たちの長崎往来の時期については次節で述べる)。

一九五〇年代から六〇年代にかけてというのは、日本において、国際的な美術動向の情報がほぼ時差な

しに入り、多様な「前衛」が形づくられていった時期である。一九五一年に東京で実験工房が、一九五四年に芦屋市で具体美術協会が発足し、一九五六年には「世界・今日の美術」展（日本橋高島屋）が開催されて「アンフォルメル旋風」が巻き起こった。一九六〇年に入ると読売アンデパンダン展を中心に芸術の概念そのものを問う「反芸術」の動向が登場した。

そのような時期に形成された楢村コレクションは、美術団体に所属していた中央の画家たちの一九五〇～六〇年代の作品、それも具象の風景画が中心であり、「前衛」とはほぼ無関係に構成されている。西宮市大谷記念美術館の枝松重子は二〇〇六年に、一九五六年の『美術手帖』増刊号の「写生地案内」を手がかりとして一九五〇～六〇年代の美術団体に属する関西の画家による風景画を集めた展覧会「風景を描く 戦後関西の風景画」を企画している。これらの作品を「前衛的な作品とは決して交わることなく、いわば並行の位置に置かれている」とし、「一九五〇年代から六〇年代に描かれた風景画の時代的な意味を問うことは、これまでなされてこなかったのではないか」と指摘する枝松の視座は、楢村コレクションを理解するための示唆を与えてくれる⁸⁷⁾。なお、そこで取り上げられているのは関西の画家による関西の風景画だが、楢村コレクションについては、さらに「中央からまなざされる地方」という、視線の非対称性も重要な論点となるだろう。この点については、稿を改めて検討したい。

四二 要塞地帯の解除と写生地・長崎の流行

戦後の長崎に多くの中央の画家たちが来るようになった背景に要塞地帯の解除があったことは、これまで引用してきた文章の中で楢村も繰り返し触れている。

「要塞」とは、明治期以降、国防のために日本の沿岸部各地に順次設置された軍事施設である。一八九九年に成立した要塞地帯法によって、要塞地帯内で要塞司令官の許可なく「水陸の形状を測量、撮影、模写、録取」してはならないと定められた（第七条）。長崎の他、東京湾、函館、舞鶴、由良、下関、佐世保、壱岐、対馬など各地に設置された要塞を含む一定の範囲内では、自由に風景を写生することができなかった⁸⁸⁾のである。

前節でも触れた一九五六年の『美術手帖』増刊号「写生地案内」に掲載された座談会で、須田国太郎が「舞鶴はいいですな。やっぱり要塞地帯はええとこばかり取っとる。」と発言しているように⁸⁹⁾、写生地を求める画家たちにとって要塞地帯には写生向きな場所が多かったようだ。一九四九年一月六日の『長崎民友新聞』に長崎の洋画家・大塚伊次（一九〇九―一九八六）が寄稿した文章は、長崎の要塞地帯をめぐる興味深い証言である。

「長崎の要塞地帯がなくなるそうだ」という話がフツとウワサされた。

水イカの様にB29が青空をならんで通っていた、戦争の最中だった。

「ほんとうかい、デマだろう」と忘れてしまった。ところが、成程、戦争にまけて要塞も、大砲も無くなってしまった。

山をかいでもビクビクして許可を受けねばならない。運悪くヒツカかつて兵隊から始末書をかかされたり、絵具箱を取り上げられたり、写生していると私服がよつてきて「チョット」と呼ばれて住所、姓名ときかれる。そんな者にとつては、全く楽な長崎となった。⁹⁰

こうして自由に風景が描けるようになった戦後の長崎には、野口彌太郎を皮切りに、中央から多くの画家たちが写生に訪れるようになった。一九五八年の『みづゑ』(十二月号)には、鈴木信太郎と鍋井克之の対談「長崎の画材をめぐって」が掲載されている(この「画材」は「題材」と同義である)。これは長崎が写生地としていかに魅力に富むかを二人で語り合ったものだが、その中で鈴木が、戦前の長崎は「要塞地帯で軍事施設のため写真とか絵を描くことは絶対禁止されていました。だから描けるものがあっても描くことができないう土地だったんです。戦後にはじめてそれが一般に開放された」写生するには要塞地帯だから許可を得て判を押してもらわなければ、ともかく描けなかつた」と語っていることも付け加えておく。⁹¹

写生が「解禁」され、多くの中央の画家たちを引きつけた戦後の長崎だが、そうした中央の画家たちからの人気はある時期にピークを迎え、その後は退潮していく。画家たちによる長崎来訪について、楢村は一九七五年の『長崎新聞』紙上の座談会で「(画家たちは)あんまりお出でにならなくなつたがね、やっぱりヨーロッパへ安易に行けるようになってから遠のいたわけですよ。それが(昭和)三十七、八年ごろからすかね。『最盛期』としては(昭和)二十五年から三十五年前後の十年間が一番往來の盛んだつたときじゃないでしょうか。」と述べている(括弧内は筆者)。一九六〇年代以降、中央の画家たちの足は次第に長崎から遠のいていくが、同じ座談会で出席者の城山重行はその理由を二つ挙げている。そのうちのひとつは楢村の発言と重なるものである。「(理由の一つは)ヨーロッパへ行けるようになってから、もう長崎の魅力がなくなつたということです。もう一つは戦後アメリカ調の四角い豆腐のような建物が建ちましたので、それが邪魔になつて(後略)」(括弧内は筆者)。

城山が挙げた理由の一つ目は、一九六四年に海外旅行が自由化(持ち出し外貨の規制が緩和)されたことと関連していると思われる。画家たちも長崎よりフランスなどに行くようになった、ということだ。ただし実際には、楢村コレクションの画家たちのうちで「自由化」以後に渡欧したのは山下純司(一九六六年)くらいのもので、野口彌太郎と山下充は一九六〇年、早くも一九五〇年代に渡欧している者もある(一九五二年に田村孝之介や宮本三郎、一九五四年に中川力、一九五六年に山本正、一九五七年に児玉幸雄など)。本当に「海外旅行が自由化されたために中央の画家が長崎に来なくなつた」のかどうかは検証の必要があるだろう。

城山の挙げた二点目の理由に関しては、すでに一九五八年の時点において、先述の鈴木信太郎と鍋井克

之の対談で、居留地の洋館が取り壊されたり改造されたりビル（豆腐のような四角いもの）が新築されたりして「長崎のなつかしい景色がこわされつつあり」「刻一刻、を争う」状況となっており、「すべては、ここ数年のうちに描いておかないと」（鍋井）という心情が焦燥感をもって述べられている。⁹⁶戦後に長崎を訪れた中央の画家たちによる長崎の景観をめぐる言説群を検証した入江清佳と石橋知也は、鈴木信太郎の長崎来訪は一九六五年が最後であったことに触れた後、「昭和四〇年代以降も画家の長崎往来は続いたもののピークは過ぎ減少」していったと述べ、「長崎の町の景観変化」が減少理由の一つであったと推測している。⁹⁷なお、長崎市を訪れる観光客の数は一九五〇年代から六〇年代にかけて激増した。一九五七年に一〇〇万人、一九六〇年に一五〇万人、一九六六年に二五〇万人を突破し、「観光客をお迎えするというより、押し寄せる観光客を『さばく』のにうれしい悲鳴を上げる、まさに長崎観光の黄金時代を迎えた」。⁹⁸観光バスで乗りつけた団体客が狭隘な居留地にひしめき合う様を想像すれば、戦後復興の証でもあるこうした観光地としての発展も、中央の画家たちにとっては足を遠くさせる原因の一つになったのではないかと想像させる。

こうして、中央の画家たちの来訪時期を中心に形成された檜村コレクションは、結果として、戦後の要塞地帯解禁後に長崎を訪れた中央の画家たちによる一九五〇～六〇年代の作品のタイムカプセルのようなものとなった。画家たちの長崎来訪が少なくなれば世話係としての出番も減り、檜村が作品を入手する機会も少なくなつたはずである。檜村が画材店を手放し、コレクションを新設の県立美術館に譲渡したことには、秋山ちえ子が伝える健康上の理由（本稿第三章第二節を参照）とは別次元の、このような背景があったと推測される。

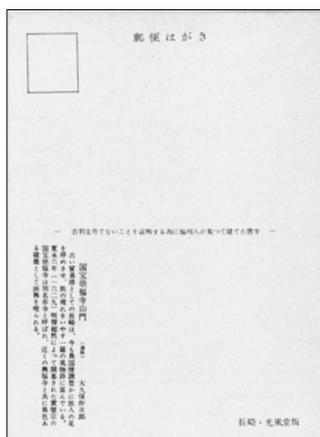
五 絵葉書集「画家の見た長崎」について

最後に、檜村正直が発行した絵葉書集について触れておきたい。

一九八八年十一月二三日の『長崎新聞』に掲載された檜村の訃報記事は次の一文で結ばれている。「中川一政、鈴木信太郎、野口弥太郎ら親交を結んだ画家たちの作品を絵はがきにまとめ、『画家の見た長崎』と題して全国絵はがきコンクールに出品、最優秀賞に輝くなど、広く長崎を紹介することに貢献した」。⁹⁹『長崎市人事名鑑』に記載されていた受賞歴（運輸大臣賞、日本印刷工業会長賞）は、この絵葉書集によるものだ。

「画家の見た長崎」は、主に中央の画家たちが長崎で描いた作品をカラー印刷であしらった四枚一組の絵葉書セットである（図9）。絵葉書は紙製のタトウ（それ自体に切手を貼って投函できるようにになっている）に収められ（図9 1a、9 1b）、タトウの表紙にも絵葉書とは別な作品が印刷されている。¹⁰⁰絵葉書にはそれぞれ異なる画家の作品が使われ（図9 2a、9 3、9 5）、宛名面の余白には作者のコメントが添えられている（図9 2b）。

図9 「画家の見た長崎」第1集、光風堂、1957年刊、個人蔵



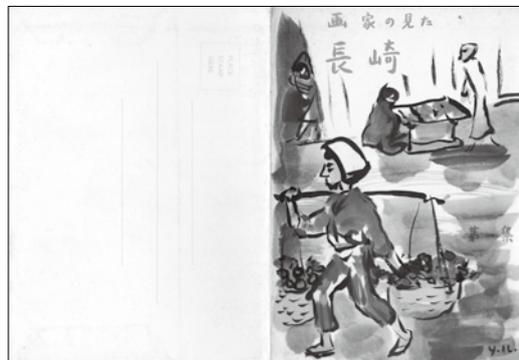
9-2b 同宛名面



9-1a タトウ表面(野口彌太郎《長崎の花売娘》)



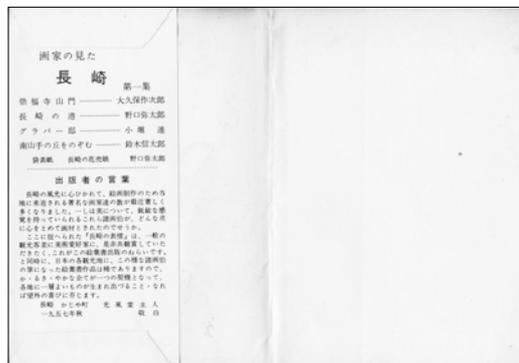
9-3 絵葉書(野口彌太郎《長崎の港》)



9-1b タトウ表面全図



9-4 絵葉書(小堀進《グラバー邸》)



9-1c タトウ内面



9-5 絵葉書(鈴木信太郎《南山手の丘をのぞむ》)



9-2a 絵葉書(大久保作次郎《崇福寺山門》)

またタトウの内側には使用された作品の題名と作者が記載され、その下に「出版者の言葉」として楢村の文章が印刷されている(図9)。第一集・第二集に掲載された文章には「長崎の風光に心ひかれて、絵画制作のため当地に來遊される著名な画家達の数が最近著しく多く」なつたこと、彼らの絵筆が捉えた「長崎の表情」を「一般の観光客」や「美術愛好家」に觀賞してもらうことがこの絵葉書出版のねらいであるということが述べられている。また「日本の各観光地に、この様な諸画伯の筆になつた絵葉書作品は稀」であるので、これを契機として各地に一層良いものが生まれれば嬉しい、ともある。

「画家の見た長崎」は一九五七年に第一集と第二集、一九五八年に第三集と第四集、一九六〇年に第五集と第六集、一九六三年に第七集と第八集が発行され、全八集となつた。その他、「画家の見た日本のふるさと九州」(八枚組・一九六一年頃)と「画家の見た雲仙とその周辺」(四枚組・一九六二年頃)という別なシリーズが各一集ずつ発行され、楢村が手がけた絵葉書は少なくとも全三種(十集)となつた。絵葉書に使用された作品数は四四点(タトウを除く)、うち二一点が長崎県美術館の楢村コレクションに含まれる(資料2の「絵葉書」の項を参照)。

前述のとおり、楢村の絵葉書集は全国絵はがきコンクールで三度受賞した。このコンクールは、一九六一年に日本商工会議所、日本観光協会、全国観光土産品連盟が主催、運輸省、日本国有鉄道(国鉄)、日本交通公社、日本放送協会、日本印刷工業会が後援となつて創設されたものである。一九六二年に第二回コンクールについて報じた『印刷界』によれば、その主旨は「全国の絵はがきを一堂に集め、審査を行ない、もつてその芸術性の高揚に務め、国民大衆はじめ外客に対し優秀な絵はがきを提供するとともに、あわせて業界の発展を助成する」ことにある。また一九六一年の第一回コンクール入賞発表後は入賞作品の六日間の展示・即売会が日本橋三越本店で開催されており、以後も同様の催しが行われたとみられる。

主催・後援の顔ぶれを見れば、このコンクールが印刷業界はもとより旅行業界肝いりの事業であることがわかる。楢村の第一回での受賞を報じた『長崎新聞』が、「このコンクールは三年後の東京オリンピックをひかえ、外国に劣らないりっぱな絵はがきをつくり出そうという目的で催されたもの」と述べているのも示唆的である。

このコンクールでの楢村の受賞の詳細は次のとおりである。

一九六一年のコンクール第一回においては「画家の見た長崎」が、出品作品三九二点の中から一点のみに与えられる「最優秀賞(運輸大臣賞)」に選ばれた。

一九六二年の第二回では、「画家の見た日本のふるさと九州」が全国観光土産品連盟会長賞に選ばれた。この賞を受賞したのは全十三件である。

一九六三年の第三回では、「画家の見た雲仙とその周辺」が日本印刷工業会会長賞を受賞した。この賞は全三件が受賞した。

楢村の絵葉書がこのように全国区のコンクールで評価されたことが、本章冒頭に引用した計報記事の「広

く長崎を紹介することに貢献した」という評価につながったのは間違いない。

ところで楢村はなぜ絵葉書を発行しようと思いついたのか。そこには、彼の経歴が関係しているのではないだろうか。「絵はがきコンクール」が旅行業界肝いりの事業であったように、絵葉書が観光と切り離せない存在であることは言を俟たない。鉄道とも深く結びついており、鉄道会社自体が絵葉書の発行主体の一つである。戦前の植民地朝鮮では朝鮮総督府鉄道が、満洲では満鉄がそれぞれ絵葉書を発行している⁽¹⁴⁾。

そもそも楢村が長崎を訪れる中央の画家たちの世話係の役割を自ら引き受けていたのも、その発想において、鉄道会社の主要事業の一つが観光案内を含む観光振興であることと無関係ではなかったように思われる。楢村の朝鮮総督府鉄道および満鉄でのキャリアは旅客輸送を中心に形成されており、鉄道職員としての最後の仕事となったのは文字通り鮮満支「案内所」であった。

楢村の絵葉書発行は、外部からやってきてある土地に住居する者が、影響力を持つ中央の人々とローカルな社会を媒介し、前者の力を借りて土地のイメージを外部に発信するという行為である。その意味を考察するにあたっては、例えば歴史社会学者・高媛による、戦前の日本の植民地観光における内地と外地、ホストと代理ホスト、ゲストのまなざしをめぐる分析などが参考になると思われる⁽¹⁵⁾。楢村の絵葉書、ひいては楢村の活動全体を、こうした視点もふまえながら今後別稿で検討したい。

おわりに

以上、本稿では、長崎県美術館に収蔵される「楢村コレクション」を作った楢村正直の経歴、コレクション形成の経緯と、コレクションを手放しそれが長崎県初の公立美術館に収蔵されるに至る状況、楢村コレクションの概要と特色、楢村が発行した絵葉書集の概要を、主に戦前の公刊物、戦後の楢村自身の著述を含む新聞・雑誌記事等の刊行物を元に整理することにより概観した。

経歴については、戦前に関しては主に朝鮮総督府の職員録や楢村自身の著述に基づき、朝鮮総督府鉄道局での昇進の様子や満鉄での仕事の一端を確認することができた。また、長崎の赴任先にして鉄道職員としての最後の勤務先が鮮満支案内所長崎駐在員事務所であることも確認できた。さらに原爆投下時における楢村の動向を、ある被爆者の証言から推測できることがわかった。戦後に関しては、画材店・光風堂の開業の経緯と長崎を訪れる中央画壇の画家たちとの関係について、主に楢村自身の著述に基づき整理し、中央の画家たちの世話係としての楢村の役割を確認した。

コレクションの形成、およびこれを手放した状況については、楢村が戦前に外地において収集を始めていたこと、楢村が光風堂の二階に展示空間をしつらえ展覧会を行っていたこと、長崎県初の公立美術館である開館まもない長崎県立美術館でコレクションを公開し、その後数年間でコレクションの主要部分

を同館に譲渡して、それらが同館の草創期を支える収蔵品となったことを確認した。

「橋村コレクションの概要と特色については、同コレクションが「中央の」「美術団体に所属する画家」たちによる「一九五〇～六〇年代」の「長崎を描いた風景画」が中心であること、戦後の長崎が、要塞地帯解除後から一九六〇年代にかけて写生地として人気を博したことが橋村コレクションに反映していることを確認した。

最後に橋村が発行した絵葉書集の内容と絵葉書の全国コンクールでの受賞歴を整理した。また絵葉書発行に橋村の戦前における鉄道職員としての経歴が関係している可能性を示唆した。

今後の課題としては、まず橋村の外地における作品収集と画家たちとの交流の内容をより具体的に明らかにすることが挙げられる。そのための方法の一つは、本稿執筆にあたっては実施していない親族への聞き取りであろう。

また、本稿では中央の画家たちの世話係としての活動や絵葉書の発行が、橋村の鉄道職員としての経歴と関連づけられる可能性を示唆したが、橋村の活動を、鉄道、植民地、観光といった複数のテーマが重なり合う場と仮定して、ポストコロニアルな視点から考察を試みることは有意義であると思われる。それに関連して、「中央からまなざされる地方」という論点から、中央と長崎の画家たちのそれぞれによる「長崎の表象」の比較考察にも今後取り組みたい。

註

本稿では、固有名詞を除き、原則として引用文中の旧字体は新字体に、旧仮名遣いは現代仮名遣いに改めた。また踊り字は元の文字に置き換えた。

(1) この四つの「コレクション」は、長崎県美術館の収蔵品データベースにおけるカテゴリ「コレクション」を構成する項目の全てである(二〇二四年三月三十一日現在)。旧大光コレクションの作品は全七点(ピカソ《静物》、ミロ《絵画》他)、旧小林コレクションの作品は全三九件(野口彌太郎や鈴木信太郎の作品、小林敏夫関係資料他)である。大光コレクションについては次を参照。『新潟県立近代美術館開館記念展 大光コレクション展 先見の眼差し……再構成』(『展覧会図録』新潟県立近代美術館、一九九三年)。

(2) 須磨彌吉郎は一九四一年から一九四六年にかけてのスペイン赴任期間中に約一七六〇点の美術作品を収集し、そのうち約五〇〇〇点が長崎県美術館に収蔵されている(二〇二四年三月三十一日現在)。須磨彌吉郎の収集および当館の収蔵品については以下を参照。『よみがえる須磨コレクション——スペイン美術の五〇〇年』(『展覧会図録』長崎県美術館、二〇〇五年)および『長崎県美術館所蔵 須磨コレクション』(『総目録』二〇〇五年)長崎県美術館、二〇〇五年。森園敦『第二次世界大戦下における外交官・須磨彌吉郎による美術品収集——作品台帳『馬德里集』からみえる人間関係を中心に』『美術フォーラム21』第四三号、醍醐書房、二〇二一年、八一—八八頁。稲葉友法『須磨彌吉郎収集資料研究 展示パンフレット類資料集成……スペインにおけるコレクション形成の過程と実相を探るための手掛かり』『長崎県美術館研究紀要』第九号、二〇二三年、一九—八三頁。

- (3) この記事は、一九七五年一月十一日から一九七七年十月十二日まで一四二回にわたって『長崎新聞』に連載された(なお連載時は無署名記事であった)。これを後年に書籍化したのが『長崎を描いた画家たち』(上下巻、形文社、一九八八年)である。
- (4) 『阿野露団』「長崎を描いた画家たち(二八)野口弥太郎(三)独立の風吹き送る」『長崎新聞』一九七五年七月十六日(再録・形文社、一九八八年上、一三七―一四一頁)。
- (5) 野中明「美術(一)戦後復興期の美術界」『新長崎市史』第四巻現代編、長崎市史編さん委員会編、長崎市、二〇一三年、六八一頁。
- (6) 同前、六八二頁。
- (7) 「長崎の風景―旧橋村コレクションの紙作品会期」二〇一四年七月二十九日―九月二日、会場・長崎県美術館常設展示室第四室。
- (8) 長崎市人事名鑑編集刊行委員会編『長崎市人事名鑑(一九六九年版)』長崎文献社、一九六九年、九九頁。ここには序文によれば約一三〇〇人が掲載されている。なおその十年前に長崎新聞社が刊行した『長崎県人事年鑑(一九六〇)』(長崎新聞社、一九五九年)には三三二〇名が掲載されているが、橋村の名はない。
- (9) 『長崎新聞』一九八八年十一月三日。
- (10) 李容相「近代東アジアにおける鉄道政策とその変容」朝鮮鉄道十二年計画とその前提としての満鉄委託経営問題『法學研究』第九六巻二号、慶應義塾大学法學研究会、二〇一三年、(七五)四一―六頁。
- (11) 韓國教會史文獻研究院編『朝鮮總督府及所屬官署職員錄』第九卷(一九一八年)、ゆまに書房、二〇〇九年、三一六―三二〇頁。同第十卷(一九一九年)、三三五―三四〇頁。この名簿には朝鮮總督府鉄道局參事から書記および技手が各十一等まで掲載されている。
- (12) 「分会だより」『社友』第六卷、社友会、一九二四年十一月号、四七頁。
- (13) 『職員錄』一九二五年七月一日現在、内閣印刷局、五九八頁。
- (14) 李、前掲註(10)、四二―(八〇)頁。
- (15) 朝鮮總督府編『朝鮮總督府及所屬官署職員錄』一九二六年五月一日現在、五四頁。
- (16) 『朝鮮總督府及所屬官署職員錄』一九二七年四月一日現在、四七頁。
- (17) 『朝鮮總督府及所屬官署職員錄』一九二八年四月一日現在、四七頁。同一九二九年四月一日現在、四八頁。同一九三〇年七月一日現在、四八頁。
- (18) 『朝鮮總督府及所屬官署職員錄』一九三一年七月一日現在、五二頁。同一九三二年四月一日現在、五〇頁。
- (19) 『朝鮮總督府及所屬官署職員錄』一九三三年四月一日現在、五三頁。同一九三四年七月一日現在、五六頁。同一九三五年七月一日現在、六一頁。

- (20) 『朝鮮総督府及所属官署職員録』一九三六年七月一日現在、六四頁。
- (21) この期間の『官報』は筆者は未確認である。
- (22) 『朝鮮総督府及所属官署職員録』一九三七年八月一日現在、七一頁。
- (23) 『官報』第三三九二号、一九三八年四月二七日、九五―一頁。
- (24) 『官報』第三三九三号、一九三八年四月二八日、九八―八頁。
- (25) 『官報』第三四二〇号、一九三八年五月三十一日、一〇〇―〇頁。
- (26) 『官報』第三四二九号、一九三八年六月十日、四〇―五頁。
- (27) 橋村正直『忘れ得ぬ野間口さん』野間口英喜追悼録、伊藤毅一編、東京航空食品株式会社、一九八七年、一一八―一二三頁。
- (28) 同前、一一〇頁。
- (29) 同前、一一八頁。
- (30) 同前、一一二頁。
- (31) 三木理史『満洲国期における満鉄旅客輸送』『社会経済史学』第八五卷第一号、社会経済史学会編、二〇一九年、八六―一九六頁(再録)、『満鉄輸送史の研究』塙書房、二〇二三年、二六―六頁。
- (32) 橋村はこれを一九三九年としているが、上司の野間口英喜自身は自著の中で一九三八年四月に着任したと述べている。野間口英喜『山路こえて―満鉄と機内食の八〇年』野間口勉編集発行、一九八五年、九―一頁。
- (33) 橋村、前掲註(27)、一一〇頁。
- (34) 同前、一一〇―一一二頁。
- (35) 橋村は、鉄道総局旅客課長であった上司の野間口とは、後者が東京支社に転任するまでの約五年間を共にしたと述べている(同前、一一〇頁)。一九四三年十二月発行の『満洲紳士録』(第四版、満蒙資料協会、一一七七頁)に野間口は一九四三年五月に東京支社業務室主事となったとあるので、橋村もその頃までは満洲にいたと考えられる。
- (36) 加藤聖文『満鉄全史』、『国策会社』の全貌』講談社、二〇〇六年(再録)、『講談社学術文庫』、二〇一九年、一九六頁。
- (37) 高媛『戦前日本における満鉄の観光誘致』『帝国日本の観光 政策・鉄道・外地』日本経済評論社、二〇二三年、二四二―二四三頁。
- (38) 昭和十四年版『満洲旅行の栞』(満鉄鉄道総局営業局旅客課、一九三九年七月二五日発行)の末尾に問い合わせ先として各地の鮮満支案内所の連絡先が掲載されており、門司鮮満支案内所の次に「同長崎駐在員事務所 長崎駅前ビュロー階上(仮事務所)」と記載さ

れている。

- (39) 『満支旅行年鑑』(昭和十七年版)、東亜旅行社満洲支部、一九四一年十二月二十五日発行、三五六頁。
- (40) 『満洲旅行の栞』、前掲註(38)。
- (41) 『華北交通会社一覽』(華北交通株式会社、一九三九年八月二十日発行)の末尾の問い合わせ先一覽。
- (42) 昭和十五年版『満支旅行年鑑』(一九四〇年四月十九日発行)、九四頁の満鉄の広告を参照。長崎の駐在員事務所の住所が「萬屋町七八」とされている資料が複数確認されたが、『満支旅行年鑑』の昭和十六年版(一九四一年五月四日発行)および十七年版(前掲註(39))に掲載された満鉄鉄道総局の広告、昭和十六年版『長崎商工人名録』(長崎商工会議所、一九四一年八月十五日発行、三九六頁)では「萬屋町七九」と記載されているので後者で間違いまいだろう。
- (43) 昭和十七年版『満支旅行年鑑』(前掲註(39))の見返しに印刷された広告。
- (44) 満鉄社員の多くは終戦と同時に失業した。満鉄会編『満鉄四〇年史』、吉川弘文館、二〇〇七年、二二〇頁。満鉄の全社員が解雇されたのは一九四五年十二月三一日である。加藤、前掲註(36)、二七〇頁。
- (45) これは『長崎新聞』で一九九六年から現在まで続いている連載「忘れぬあの日 私の被爆ノート」の第九一七回・九一八回にあたる。忘れぬあの日 私の被爆ノート 九一七・九一八 中川美苗さん(八六)(上・下)『長崎新聞』二〇一五年一月二二日、一月二三日。
- (46) 橋村正直「六十の手習い」油絵小品展を開くの弁『長崎新聞』一九六三年十一月二日。
- (47) 橋村正直「コレクション」展のこと 有名画家五十余人の作 親しめる具象の小品集『長崎新聞』一九六七年三月十日。
- (48) 前掲註(3)を参照。
- (49) 野口の父親は肥前国北高来郡小野村(現・長崎県諫早市小野町)の名家に生まれ、第一銀行の重役となった人物で、戦後は郷里の諫早で隠棲していた。野口と長崎の関係については次を参照。入江清佳「長崎に関する野口彌太郎の日記について」『長崎学』長崎市長崎学研究所紀要「第二号、長崎市長崎学研究所編、二〇一八年、一一七―一二八頁。
- (50) 入江清佳によれば野口が長崎を描くのは一九四六年からという。同前、一一八頁。野口が戦後初めて長崎を訪れて制作した中央の画家であることについては一九五八年十二月号の『みづゑ』に掲載された鈴木信太郎と銅井克之の対談での鈴木信太郎の発言(対談「長崎の画材をめぐる」『みづゑ』第六四三号、美術出版社、一九五八年十二月号、二二頁)や、一九七五年一月に『長崎新聞』に掲載された座談会での橋村の発言(昭和半世紀を彩る 長崎を描いた画家たち『長崎新聞』一九七五年一月一日。諸谷義武、秦美穂、今村春吉、山中清一郎、橋村正直、城山重行による座談会)を参照。
- (51) 阿野、前掲註(4)。なお、阿野は書籍版(一九八八年刊行)の序文で、同書には『長崎新聞』での初出記事を「一部掲載写真を割愛する以外は、すべて原文のままを収め」と述べているが上巻、十五頁、実際は両者には異なる部分が散見される。本稿では初出記事を引用に用いたが、本引用箇所については特に大きな相違がみられるため以下に書籍版からの引用を付す。「満鉄入りする前の京城鉄道時代から本局で旅客輸送のエキスパートとして存分に活躍し、満鉄入りしたのもそれを買われてのことだった。ダイヤの

神様」といわれたほどのアイデアマンだった(一三八頁)。

(52) 小林敏夫(一九〇四―一九七三)は兵庫県姫路市出身、長崎医科大学(現・長崎大学医学部)卒の医師で洋画家。一九五三年に国画会に初入選し一九六〇年に同协会会员となった。松崎卯一(一八九五―一九七二)は福岡県八女市生まれの画家・版画家(卯市は本名)。東京美術学校図画師範科を卒業後、一九二七年に長崎市立高等女学校の図画教師として長崎に赴任(一九二九年からは長崎市立商業学校でも教鞭を執る)。戦前・戦後の長崎における洋画界の中心的存在の一人で、市展や県展の審査員も務めた。

(53) 橋村正直先生と長崎『長崎県立美術博物館だより』第八四号、長崎県立美術博物館、一九八六年、三頁の編集者による追記。橋村による本文は小磯との思い出を綴ったものである。

(54) 橋村正直「長崎を描きまくった頃の山下さん」『絵』(別冊三：山下充)、日動画廊、一九七九年十一月、十九頁。

(55) 『商工信用録(西部版)』昭和二六年度版、東亜興信所、一九五一年、四八頁。なおこの資料では光風堂の所在地は「長崎、西山」とされているが、これは橋村の自宅住所である。橋村の自宅住所は、戦前に創刊された日本交通協会の機関誌『汎交通』第六三巻第四号(一九六三年)の「会務」の通信欄に住所不明の会員についての情報提供の呼びかけが掲載されており、その中に「橋村正直 長崎市西山町二の二七九」が含まれていること(四五頁)からわかる。翌一九六四年の同誌(第六四巻第六号)の同じ欄(五九頁)には退会した正会員の一覧があり、そこに橋村の名がある(住所は長崎市小島町)。おそらく橋村は鉄道職員時代に同协会会员となったが、原爆投下後の混乱などで西山からの転居後(時期は不明)も退会手続きをしないままになっていたためであろう。

(56) 一九六二年九月二十日付「光風堂主人橋村」から小林敏夫宛の展覧会の案内状に記載されている住所。この案内状は「小林敏夫長崎美術関係スクラップブック」(長崎県美術館、収蔵番号：Fロ000172⑤)に貼り込まれたもの。

(57) 『長崎市人名名鑑』(前掲註「8」)によれば橋村が光風堂を経営していたのは一九六七年までだが、光風堂は現在も同名で同じ場所に異なる経営者のもと存続している。現在、同店のウェブサイトのトップページには「昭和二十八年から現在の場所起業」とあり、移転はその頃と考えられるが裏づけは得られていない。光風堂ウェブサイト <https://www.kotudo.info/> (最終閲覧日：二〇二四年五月十六日)。

(58) 「人／風土 長崎とえのぐやと画家と」『美術ジャーナル』第一号、色研、一九五九年九月号、三〇―三二頁。

(59) この二人展は十二月二十五日から十二月二十七日までの三日間、浜屋二階ホールで開催された(『長崎日日新聞』一九四八年十二月三日)。

(60) 橋村正直「野口弥太郎先生のことども」『絵』第一九七号、日動画廊、一九八〇年七月、十八―十九頁。この時のことは阿野も一九七五年の記事で伝えている。阿野、前掲註(4)。

(61) 阿野露団の『長崎新聞』紙上での連載「長崎を描いた画家たち」では、野口の回に先立って野口自身の手稿が二回に渡って掲載されており、これはそこから引用。「長崎を描いた画家たち(二)野口弥太郎(一)手稿(上)」明朗で自由な市民 長崎の心『長崎新聞』一九七五年七月二日(再録・形文社、一九八八年(上)、一三二頁)。

(62) 橋村、一九七九、前掲註(54)。

(63) 橋村、一九六七、前掲註(47)。

(64) 山下充(一九二六―二〇一六)は静岡県生まれの画家。小堀進に水彩画を学び、一九五一年に野口彌太郎と出会う。新制作展、独立展などに出品。一九六〇年に初渡仏し、一九六八年からは同地を拠点に活動。二〇〇二年に帰国し富士山麓で制作を続けた。

(65) 檜村、一九七九、前掲註(54)、二〇一―二頁。

(66) 檜村、一九六三、前掲註(46)。

(67) 檜村、一九六七、前掲註(47)。

(68) (阿野露団)長崎を描いた画家たち(七五) 中野和高 静かな至福の世界 三二年春 写生を楽しむ『長崎新聞』一九七六年六月二二日(再録:形文社、一九八八年「上」、四〇六頁)。現在長崎県美術館に収蔵される中野の『江の浦風景』の制作年は、長崎県立美術館の物館時代から一九六〇年頃とされてきたが、阿野の記述を信じるなら戦前の作品であることになる。

(69) 朝鮮と満洲における日本人画家の展覧会や頒布会については、『日韓近代美術家のまなざし——朝鮮で描く』展覧会図録、福岡アジア美術館他、二〇一五年)所収の崔烈編「本展関連年表」(三四六―三七八頁)、および『帝国』と美術 一九三〇年代日本の対外美術戦略』(五十殿利治編、国書刊行会、二〇一〇年)所収の飯野正仁編「満洲美術」年表(六一―九五頁)を参照。また例えば中野和高に関しては、一九四一年九月に京城の三越で個展が開かれている(年譜『中野和高とその時代』展覧会図録、宮城県美術館他、一九八七年、一一五頁)。同展の詳細については筆者は確認できていないが、檜村はこうした機会に作品と出会っている可能性がある。

(70) 檜村が刊行した絵葉書集の一つ。正確には「画家の見た日本のふるさと九州」。本稿第五章も参照。

(71) 檜村、一九六二、前掲註(56)。ここには出品目録(色紙二八点)も掲載されている。出品された色紙の半数以上は次節で後述する一九六七年の長崎県立美術館での展覧会にも出品されている(資料1も参照)。

(72) 秋山ちえ子「長崎の絵葉書」『芸術新潮』十九卷十二号(通巻二二八号)、新潮社、一九六八年十二月、一〇四頁。

(73) 会期:一九六七年三月十一日(三月二六日)、主催:長崎県立美術館、後援:長崎新聞社。『長崎県立美術館 館報』(昭和四一年度、一九六七年)所収の「展覧会一覽表」(六頁)および「展覧会記録」(三四―三八頁)。

(74) 同前、三四頁。なお同展の入場者数は一八七〇人(一日平均二三四人)で、長崎県立美術館における企画展入場者数としては二二〇位中一四三位である。「企画展入場者数一覽」長崎県立美術館閉館記念誌 一九六五―二〇〇二長崎県立美術館、二〇〇二年、九八頁。

(75) ただし横手貞美の四点(ビロード服の女)《工場近くの住居》《ピエロ》《鶏》については、一九六六年に檜村から長崎県立美術館に売却され同館での受入日が十月十四日となっているため、厳密にはこの時点ではもう檜村の所有物ではなかったはずである。

(76) 秋山、前掲註(72)。

(77) 前掲註(8)。註(57)で触れたとおり、「光風堂」は別な経営者のもと同じ場所でも営業されている。

(78) 寄贈作品は神近昭《構築された物体》、児玉幸雄《東山手(活水女学校付近)》、田辺三重松《長崎港》、野口彌太郎《海岸風景》、原精一《支

那服の女》、山下純司《岐宿風景》、同《伊太利風景》である。なお野口の《海岸風景》は長崎県美術館の収蔵品データベースで「橋村コレクション」に分類されているが、「受入区分」はその他となっており、「所有者受入日」等の情報がない。長崎県立美術館および長崎県美術館の学芸員であった伊藤晴子氏（長崎県文化観光国際部文化振興・世界遺産課）によれば、橋村コレクション中の野口作品（どれかは不明）の額の内部に入っていたものであろうとのことである。

- (79) 横手貞美については次を参照。福満葉子編・著『長崎の美術五 未完の青春——横手貞美（展覧会図録）長崎県美術館、二〇一三年。
- (80) 当時横手は佐伯の周辺画家として一部にしか知られていない存在であったといつてよい。長崎県立美術館は、橋村から四点の作品を入手した五年後の一九七一年に五三点の出品作から構成される「横手貞美展」を開催し、これが戦後初の回顧展となった。同前、二六二頁。
- (81) 下川達彌「一つの博物館の誕生はなし——長崎県立美術館の終わりにあたって——」『博物館研究』第三七巻第十号（通巻四一三号）、日本博物館協会、二〇〇二年、六一七頁。同館の閉館時の館長であった下川によれば、「開館後に県立長崎図書館の器物・器具類の中から、わずかな資料が所管転換された」が、「全体的に収蔵資料は〇に等しいものであった」。
- (82) 『長崎県立美術館閉館記念誌（前掲註74）』所収「六一三年度別収蔵資料数」（三八頁）を元に筆者が算出。なお橋村コレクション全六四点のうち野口彌太郎の《海岸風景》については収蔵年度が不明だが（前掲註78）を参照、野口作品は全て一九六九年に収蔵されていることからこの年度に収蔵されたものと見なした。
- (83) 萩須高德によれば、生前の横手は二科展への出品を希望していた（バリの萩須高德から横手の兄・横手貞護宛ての一九三一年十月五日付の書簡。長崎県美術館、収蔵番号F0000611（20）。一九三二年に開催された第十八回二科展にはその年の三月に他界した横手の遺作から八点が特別陳列されたが、これは渡仏前から交流のあった二科会の幹部・正宗得三郎の厚意による。福満、前掲註（79）、一三九頁、二六二頁。
- (84) 『山下充展 ベニスを中心に（展覧会図録）、日動画廊、一九八一年所収の「山下充略歴」（頁付けなし）。
- (85) *Juui Yamashita (Exh. Cat.)*, Galerie Francis Bartier, Paris, 1990 所収の略歴（頁付けなし）。
- (86) 橋村、一九六七、前掲註（47）。
- (87) 枝松亜子「戦後風景を描いた画家——写生地案内」を契機として——『風景を描く 戦後関西の風景画』（展覧会図録）西宮市大谷記念美術館、二〇〇六年、五七頁。
- (88) 特に長崎要塞については次を参照。奥野正太郎「要塞地帯長崎における写真撮影『平和文化研究』第四二集、長崎総合科学大学・長崎平和文化研究所、二〇二二年、二一九頁。
- (89) 鍋井克之・須田国太郎・黒田重太郎・古家新「座談会 近畿の写生地をめぐって『美術手帖』第一一六号、臨時増刊「写生地案内Ⅱ」、美術出版社、一九五六年十月、十八頁。
- (90) 大塚伊次「画道の興隆」『長崎民友新聞』一九四九年一月六日。
- (91) 鈴木・鍋井、前掲註（50）、二二二頁。

- (92) 美術雑誌としては前掲の『みづゑ』の記事の他、『造形』が一九五七年初頭に「長崎の今昔・特集」と銘打って全編にわたる長崎特集を組んでいる。そこには野口彌太郎をはじめ多くの中央の芸術家たちが寄稿している。『造形』第二三二四号（一月・二月号）、造形同人会、一九五七年二月。
- (93) 『長崎新聞』、前掲註(50)。
- (94) 同前。この記事によれば城山は当時国鉄長崎営業センター職員である。
- (95) なお「前衛」の画家たちには一九五〇年前後から欧米に渡った者が少なからずいた。例えば一九五二年だけでも菅井波（一九一九—一九九六）、今井俊満（一九二八—二〇〇二）、野見山暁治（一九二〇—二〇二三）らが「外貨獲得の困難ななかでも」渡仏している。針生一郎『戦後美術盛衰史』東京書籍、一九七九年、六六頁。「一九五〇年代の日本美術——戦後の出発点（展覧会図録、神奈川県立近代美術館、二〇一七年）の第三章「国際化と一九五〇年代パリの日本人画家」の章解説（執筆・橋秀文）によれば、「一九五〇年代半ばのパリには六十人ほどの日本人画家がいた」という（三九頁）。
- (96) 鈴木・鍋井、前掲註(50)、二三頁。
- (97) 入江清佳・石橋知也「画家が見た戦後長崎の景観とその変化」『土木史研究講演集』第四二巻、土木学会、二〇二二年、二三三—二三四頁。
- (98) 「黄金期の長崎観光（一）観光ブームの到来」（執筆・脇田安人）『長崎市史』、前掲註(5)、三一五—三二六頁。
- (99) 前掲註(9)。
- (100) タトウの表紙を含めるとこの絵葉書集に使われた作品は各五点である。
- (101) この作者コメント部分だけをとっても貴重な資料になっている。コメントの一部は阿野露団の著書に転載されている。阿野露団「I」『画家の見た長崎』絵はがき『野晒帖』長崎名勝図絵・文化財編二〇〇八年、三二—五三頁。
- (102) この文章は「長崎 かじや町 光風堂主人」の名で書かれ、「一九五七年秋」と記されている。第三集以後の「画家の見た長崎」のタトウにも橋村の文章が掲載されているが、出版情報などの追記を除きほぼ同じ内容である。
- (103) 橋村自身は第十二集まで作りたいと考えていたようだ。なお第一集から第四集までをスケッチブック風に綴じた特集版もあり、第一回全国絵はがきコンクールで受賞したのはこの特集版である（橋村さんに最優秀賞 全国絵はがきコンクール）『長崎新聞』一九六一年二月十五日。これは正確には「画家の見た長崎（原色版えはがき集 第一編）」という題名で、長崎県美術館が第一集および第二集とともに収蔵している。さらに過去に発行されたものの再録を中心とした「画家の見た長崎（グラバー邸附近編）」の存在も確認されている（これも当館が収蔵している）。
- (104) 「画家の見た長崎」のヴァリエーションであるスケッチブック型のもとはグラバー邸附近編を含めれば三種（十二集）となる。
- (105) 「旅行界・今月の話題 絵はがきのコンクール」『旅』第三五巻第二号（一九六一年二月号）、一六三頁。

- (106) 「みる・きく・かたる 第二回全国絵はがきコンクール」『印刷界』日本印刷新聞社、一九六二年四月号、七一頁。
- (107) 前掲註(105)。
- (108) 前掲註(103)。
- (109) 同前。
- (110) 「榎村さん再び受賞 全国絵はがきコンクール」『長崎新聞』一九六二年二月十八日。
- (111) 前掲註(106)。
- (112) 「印刷工業会長賞に入賞 光風堂の絵はがき」『長崎新聞』一九六三年二月三日。
- (113) 残り二件は京都の山口青旭堂、横浜の福田芳文堂。「ニューズ・エトセトラ 絵はがきコンクール」『月刊印刷時報』一九六三年四月号、七四頁。
- (114) 朝鮮総督府鉄道と絵葉書については李良姫「植民地朝鮮における朝鮮総督府の観光政策」『北東アジア研究』第十三号、島根県立大学北東アジア地域研究センター、二〇〇七年、一五一頁を参照。満鉄発行の絵葉書については次の文献の中で、大連からの引揚者が収集した絵葉書コレクションで「多く現れる発行者」の一つに満鉄が挙げられている。大野絢也ほか「補強される植民地の記憶―秦源治・大連・旅順絵葉書コレクション―解説―」『満洲の記憶』第八号、「満洲の記憶」研究会、二〇二二年十月、五頁。
- (115) 榎村、一九八七、前掲註(27)、一一〇頁。
- (116) 高媛「楽土」を走る観光バス——一九三〇年代の『満洲』都市と帝国のドラマトゥルギー』『岩波講座 近代日本の文化史六 拡大するモタニテイ』岩波書店、二〇〇二年、二一八―二一九頁。

【付記】

本稿執筆にあたっては長崎県文化観光国際部文化振興・世界遺産課の伊藤晴子氏に貴重なご助言をいただきました。ここに記して御礼を申し上げます。

資料1 「檜村コレクション」 現代名家洋画展「出品リスト」

会期：一九六七年三月十一日～三月二十六日

会場：長崎県立美術館

主催：長崎県立美術館 後援：長崎新聞社

※「長崎県立美術館 館報」昭和四一年度、一九六七年所収の出品リスト(三四―三八頁)を元に、項目の追加(ジャンル)および「長崎県美術館収蔵」や項目名の修正等を行い、筆者が作成。作者名の表記に本稿で用いたものと異なるものがあるが、原資料のままとした。

No.	ジャンル	作者名	作品名	サイズまたは技法	長崎県美術館収蔵
19	油彩	林鶴雄	樟若葉の長崎	十号	
18	油彩	里見勝蔵	ダリヤ	十号	
17	油彩	山本直治	天主堂の窓	三〇号	○
16	油彩	中村善策	大浦天主堂附近	六号	○
15	油彩	中村善策	別府温泉と高崎山	六号	
14	油彩	中村琢二	島原城	六号	○
13	油彩	中村琢二	グラバー邸への道	六号	○
12	油彩	石川滋彦	栈橋のある風景	三号	
11	油彩	石川滋彦	五月の雲仙	四号	
10	油彩	石川滋彦	長崎の港	六号	○
9	油彩	石川滋彦	活水の丘	六号	
8	油彩	田辺三重松	雲仙獄	六号	○
7	油彩	田辺三重松	九十九島	六号	○
6	油彩	高橋忠弥	花	サムホール	
5	油彩	三岸節子	崎津天主堂	六号	
4	油彩	小磯良平	裸婦	八号	
3	油彩	青山義雄	南仏海岸	四号	
2	油彩	青山義雄	林檎	四号	
1	油彩	青山義雄	あざみ	十号	

No.	ジャンル	作者名	作品名	サイズまたは技法	長崎県美術館収蔵
47	油彩	宇治山啓平 ※宇治山啓平の誤りか	秋色	三号	
46	油彩	菊池辰幸	活水附近	六号	○
45	油彩	鈴木千久馬	庭のつし	三号	
44	油彩	吉岡憲	A子像	六号	
43	油彩	山本正	長崎の港	8 F	○
42	油彩	山本正	A子像	四号	《少女像》か
41	油彩	山下充	花	十号	
40	油彩	山下充	フランス風景	三〇号	
39	油彩	山下充	巴里の祭日	四〇変	
38	油彩	山下充	ある青年	二五変	
37	油彩	山下充	中町天主堂	十号	○
36	油彩	山下充	大波止棧橋	六号	
35	油彩	山下充	北国	十五号	
34	油彩	中川力	長崎の港	六号	○
33	油彩	渡辺浩三	けしの花	十二号	
32	油彩	渡辺浩三	諏訪公園より	四号	○
31	油彩	野口弥太郎	少女像	三号	《女の像》か
30	油彩	野口弥太郎	弁天橋附近	三号	
29	油彩	野口弥太郎	花売り	四号	
28	油彩	野口弥太郎	長崎の港	八号	
27	油彩	小林和作	都井岬	十二変	
26	油彩	小林和作	高暮湖	(不明)	
25	油彩	小林和作	逝く春	十二変	
24	油彩	児玉幸雄	モンマルトル	六号	
23	油彩	森芳雄	一本杉(武蔵野)	三号	
22	油彩	中野和高	桑畑	三号	
21	油彩	林鶴雄	南の手	八号	○
20	油彩	林鶴雄	仁田峠から	八号	○

No.	ジャンル	作者名	作品名	サイズまたは技法	長崎県美術館収蔵
75	素描・水彩	鈴木信太郎	おらんだ万才	水彩	○
74	素描・水彩	鈴木信太郎	東山手	水彩	○
73	素描・水彩	鈴木信太郎	大浦天主堂前	水彩	
72	素描・水彩	曾宮一念	ひまわり	水彩	
71	素描・水彩	曾宮一念	けしの花	水彩	
70	素描・水彩	曾宮一念	あねもね	水彩	
69	素描・水彩	曾宮一念	波切灯台	水彩	
68	素描・水彩	曾宮一念	魚板	水彩	○
67	素描・水彩	曾宮一念	桜島	水彩	
66	素描・水彩	三岸節子	水鳥	水彩	
65	素描・水彩	三岸節子	白い家(フランス)	パステル	
64	素描・水彩	原精一	支那服の女	素描	○
63	素描・水彩	香月泰男	鮒	水彩	
62	素描・水彩	香月泰男	皮はぎ(魚)	水彩	
61	素描・水彩	香月泰男	モンマルトル	素描淡彩	
60	素描・水彩	宮本三郎	大浦天主堂前庭	パステル	○
59	素描・水彩	小磯良平	東山手	水彩	○
58	素描・水彩	小磯良平	昆虫	素描淡彩	
57	素描・水彩	小磯良平	婦人像B	素描	
56	素描・水彩	小磯良平	婦人像A	素描	
55	素描・水彩	梅原龍三郎	裸婦	素描	
54	油彩	横手貞美	少女像	三号	《ピロッド服の女》か
53	油彩	横手貞美	街頭風景(巴里)	十五号	《工場近くの住居》か
52	油彩	村岡平蔵	長崎の家	三号	○
51	油彩	島内きみ	果物	四号	
50	油彩	納富進	南山手	六号	○
49	油彩	小林万吾	茂木	十号	
48	油彩	小島善太郎	天主堂の窓	六号	○

No.	ジャンル	作者名	作品名	サイズまたは技法	長崎県美術館収蔵
103	色紙	青山義雄	くだもの		
102	素描・水彩	中西利雄	港	水彩	○
101	素描・水彩	杉本健吉	奈良	素描・淡彩	
100	素描・水彩	吉岡憲	婦人像	水彩	
99	素描・水彩	吉岡憲	A子像	水彩	
98	素描・水彩	山下充	新緑(札幌)	水彩	
97	素描・水彩	山下充	長崎の樹間	グワッシュ	
96	素描・水彩	山下充	青い海	グワッシュ	
95	素描・水彩	山下充	南仏カンヌ	グワッシュ	
94	素描・水彩	野口弥太郎	船着場	パステル	
93	素描・水彩	野口弥太郎	めがね橋	水彩	○
92	素描・水彩	野口弥太郎	雲仙獄	グワッシュ	○
91	素描・水彩	野口弥太郎	東山手	水彩	○
90	素描・水彩	野口弥太郎	おらんだ坂	パステル	○
89	素描・水彩	野口弥太郎	活水の丘より	パステル	
88	素描・水彩	野口弥太郎	長崎港	パステル	同名の水彩か
87	素描・水彩	野口弥太郎	大波止	水彩	
86	素描・水彩	中野和高	長崎の古い家	水彩	○
85	素描・水彩	小林和作	紅葉	水彩	
84	素描・水彩	小林和作	梨花の花	水彩	
83	素描・水彩	児玉幸雄	大浦天主堂	水彩	○
82	素描・水彩	田村孝之介	おらんだ坂	水彩	○
81	素描・水彩	小堀進	グラバー邸	水彩	○
80	素描・水彩	小糸源太郎	聖福寺本堂	水彩	○
79	素描・水彩	中村善策	大浦天主堂	水彩	○
78	素描・水彩	石川滋彦	銅座橋附近	水彩	○
77	素描・水彩	石川滋彦	めがね橋	水彩	○
76	素描・水彩	石川滋彦	おらんだ坂	水彩	○

No.	ジャンル	作者名	作品名	サイズまたは技法	長崎県美術館収蔵
131	色紙	高間惣七	朝顔		
130	色紙	中村琢二	菜の花		
129	色紙	辻永	鶏頭の花		
128	色紙	小堀進	三菱造船所前にて		
127	色紙	春日部たすく	猫と花		
126	色紙	山下充	長崎港 B		
125	色紙	山下充	長崎港 A		
124	色紙	山下充	マカオ		
123	色紙	山下充	歌劇		
122	色紙	山下充	三つ山の見ゆる風景		
121	色紙	山下充	活水附近		
120	色紙	海老原喜之助	駿馬		
119	色紙	曾宮一念	洋梨		
118	色紙	曾宮一念	ひまわり		
117	色紙	曾宮一念	砂丘		
116	色紙	曾宮一念	おらんだ坂		
115	色紙	小林和作	山茶花		
114	色紙	小林和作	海		
113	色紙	宮田重雄	浄瑠璃寺夏景		
112	色紙	野口弥太郎	農家の庭		
111	色紙	野口弥太郎	花売り女		
110	色紙	野口弥太郎	活水の丘より		
109	色紙	野口弥太郎	大浦天主堂前		
108	色紙	野口弥太郎	銅座橋附近		
107	色紙	鈴木千久馬	崇福寺支那盆		
106	色紙	鈴木千久馬	興福寺		
105	色紙	鈴木信太郎	おらんだ万才		
104	色紙	青山義雄	房総風景		

No.	ジャンル	作者名	作品名	サイズまたは技法	長崎県美術館収蔵
148	色紙	吉屋信子	短歌		
147	色紙	吉井勇	短歌		
146	色紙	北原白秋	短歌		
145	色紙	林芙美子	花のいのちは短かくて		
144	色紙	吉岡憲	少女像		
143	色紙	小磯良平	東山手		
142	色紙	中村善策	南山手		
141	色紙	中村善策	石狩野		
140	色紙	難波田竜起 ※難波田龍起	無題		
139	色紙	島内きみ	巴里街頭風景		
138	色紙	中川力	長崎の港		
137	色紙	林鶴雄	十六番館		
136	色紙	藪野正雄	教会の見える風景		
135	色紙	空田たけお	坂道(長崎)		
134	色紙	菅野圭介	ハイデルベルグ哲学橋		
133	色紙	菅野圭介	湾		
132	色紙	椿貞雄	椿		

資料2 長崎県美術館収蔵の檜村コレクション

凡例

- (1) 本リストのデータは原則として長崎県美術館の収蔵品データベース(二〇二四年三月三十一日現在)に拠るが、作品サイズ等、更新されたデータを用いた部分もある。
- (2) 作品は、作者名の五十音順(同一作者内では原則として制作年順)に配列し、通し番号を付した。
- (3) 項目「現代名家洋画展」では、「檜村コレクション 現代名家洋画展」(長崎県立美術館、一九六七年三月)に出品された作品を示した。
- (4) 項目「絵葉書」では、本稿第五章で扱う絵葉書集に使用された作品を示した。「〇1」は「画家の見た絵はがき」の第一

No.	収蔵番号	作者名	生没年	作品名	現代名家 洋画展	絵葉書	制作年	技法・材質	サイズ(cm)	ジャンル	受入区分	所有者受入日
18	A2口00010	鈴木信太郎	一八九五—一九八九	東山手	○	○6	一九五四	水彩・紙	二九×三八	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
17	A2口00012	小堀進	一九〇四—一九七五	グラバー邸	○	○1	一九五五	水彩・紙	三七×五四	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
16	A2口00041	児玉幸雄	一九一六—一九九二	東山手(活水女学 校付近)			一九六一頃	水彩・紙	三二・五×四四・五	風景	寄贈	一九七六年三月二五日
15	A2口00014	児玉幸雄	一九一六—一九九二	大浦天主堂	○		一九六一	水彩・紙	四九・八×三三・五	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
14	A2イ00059	小島善太郎	一八九二—一九八四	天主堂の窓	○		一九六二	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
13	A2口00011	小糸源太郎	一八八七—一九七八	聖福寺本堂	○		一九六二	コンテ・紙	二二・〇×三三・四	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
12	A2口00007	小磯良平	一九〇三—一九八八	東山手	○	○6	一九五九	水彩・紙	二二×三三	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
11	A2イ00058	菊地辰幸	一九二二—一九九六	活水附近	○		一九六二	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
10	A2イ00145	神近昭	一九三三—	構築された物体			一九五六	油彩・カンヴァス	F80 (一一・二〇×一四五・五)	非具象	寄贈	一九七一年八月十八日
9	A2イ00047	石川滋彦	一九〇九—一九九四	五月の雲仙	○		一九六五	油彩・カンヴァス	F4(二四・二×三三・三)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
8	A2口00036	石川滋彦	一九〇九—一九九四	長崎風景			一九五九頃	水彩・紙	二二・二×二七・八	風景	購入	一九七三年三月三〇日
7	A2イ00046	石川滋彦	一九〇九—一九九四	長崎の港	○	○九州	一九五九	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
6	A2口00019	石川滋彦	一九〇九—一九九四	銅座橋附近	○	○2	一九五七	水彩・紙	二七・一×三六・一	風景	所管移転	一九六九年五月二七日
5	A2口00018	石川滋彦	一九〇九—一九九四	めがね橋	○	○4	一九五七	水彩・紙	二七・三×三五・八	風景	所管移転	一九六九年五月二七日
4	A2口00017	石川滋彦	一九〇九—一九九四	おらんだ坂	○	○3	一九五七	水彩・紙	三五・七×二七・三	風景	所管移転	一九六九年五月二七日
3	A2口00034	池野清	一九三一—一九六〇	S嬢			一九五八	彩、コンテ・紙	三二・二×二三・五	人物	購入	一九七三年三月三〇日
2	A2口00033	池野清	一九三一—一九六〇	丘の集落			一九五七	鉛筆、水彩・紙	二五・五×三四・七	風景	購入	一九七三年三月三〇日
1	A2イ00166	池野清	一九三一—一九六〇	万暦赤絵			一九五三	油彩・カンヴァス	四一・〇×三一・九	静物	購入	一九七三年三月三一日

- 集(以下、第八集まで同様)、「〇九州」は「画家の見た日本のふるさと九州」、「〇雲仙」は「画家の見た雲仙とその周辺」で使用されたことを示す。
- (5) 項目「サイズ」において、号数で表記された作品サイズは長崎県立美術館から引き継いだままのものであり正確に採寸されていない。参考のために市販のカンヴァスの規格サイズを括弧内に併記した。
- (6) 項目「受入区分」にある「所管移転」とは、長崎県教育委員会が購入したのうち長崎県立美術館に所管替えとなつたことを意味し、この場合は実質的に「購入」と同義である。

No.	取蔵番号	作者名	生没年	作品名	現代名家 洋画展	絵葉書	制作年	技法・材質	サイズ(cm)	ジャンル	受入区分	所有者受入日
40	A2ロ0331	野口彌太郎	一八九九—一九七六	海岸風景			一九六〇頃	水彩・パステル・紙(スケッチブック)	三〇×三七・五	風景	その他	不明(一九六九年と推定) ※本文註(78)および(82)参照
39	A2ロ0006	野口彌太郎	一八九九—一九七六	めがね橋			一九六〇	水彩・紙	二八×三六	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
38	A2ロ0005	野口彌太郎	一八九九—一九七六	長崎の港			一九六〇	水彩・紙	二三×三二	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
37	A2ロ0004	野口彌太郎	一八九九—一九七六	おらんだ坂			一九六〇	パステル・紙	二九×三七	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
36	A2ロ0022	野口彌太郎	一八九九—一九七六	雲仙嶽			一九五五	水彩(グワッシュユ)・紙	F10(五三・〇×四五・五)	風景	所管移転	一九六九年五月二七日
35	A2イ0053	野口彌太郎	一八九九—一九七六	女の像			一九五四	油彩・カンヴァス	F3(二七・三×二二・〇)	人物	所管移転	一九六九年三月二八日
34	A2イ0060	納富進	一九一一—一九七六	南山手			一九五五	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
33	A2イ0063	中村琢二	一八九七—一九八八	鳥原城址		〇雲仙	一九六一	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年五月二七日
32	A2イ0048	中村琢二	一八九七—一九八八	道 グラバー邸への		〇7	一九六一	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
31	A2イ0049	中村善策	一九〇一—一九八三	大浦天主堂附近		〇8	一九六一	油彩・カンヴァス	F6(四一・〇×三二・八)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
30	A2ロ0020	中村善策	一九〇一—一九八三	大浦天主堂		〇2	一九五五	パステル・紙	二八×一九	風景	所管移転	一九六九年五月二七日
29	A2イ0167	中野和高	一八九六—一九六五	江の浦風景			一九六〇頃 (?) ※おそらく戦前の作。本文十七頁および註(68)参照	油彩・カンヴァス	F8(三八・〇×四五・五)	風景	購入	一九七三年三月三〇日
28	A2ロ0015	中野和高	一八九六—一九六五	長崎の古い家		〇5	一九五八	水彩・紙	二三×三三	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
27	A2イ0016	中西利雄	一九〇〇—一九四八	港			一九四六	水彩・紙	三七×五〇	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
26	A2イ0055	中川力	一九一八—一九九四	長崎の港			一九五九	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
25	A2ロ0013	田村孝之助	一九〇三—一九八六	おらんだ坂		〇8	一九六〇	パステル・紙	三四×五三	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
24	A2ロ0035	田辺三重松	一八九七—一九七一	グラバー邸			一九六一	水彩・紙	三一・二×三九・五	風景	購入	一九七三年三月三〇日
23	A2イ0062	田辺三重松	一八九七—一九七一	雲仙嶽		〇雲仙	一九六一	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年五月二七日
22	A2イ0045	田辺三重松	一八九七—一九七一	九十九島		〇九州	一九六一	油彩・カンヴァス	F6(三一・八×四一・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
21	A2ロ0042	田辺三重松	一八九七—一九七一	長崎港			一九六〇	水彩・紙	三一・九×四一・〇	風景	寄贈	一九七六年三月二五日
20	A2ロ0009	曾宮一念	一八九三—一九九四	魚板		〇4	一九五七	水彩・紙	三三×四九	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
19	A2ロ0024	鈴木信太郎	一八九五—一九八九	おらんだ万才		〇3	一九五七	水彩・紙	一五×二〇	風俗	所管移転	一九六九年五月二七日

No.	収蔵番号	作者名	生没年	作品名	現代名家 洋画展	絵葉書	制作年	技法・材質	サイズ(㎝)	ジャンル	受入区分	所有者受入日
64	A2イ0168	渡辺浩三	一八九八—一九八〇	静物			一九六〇頃	油彩・カンヴァス	F4(二四・二×三三・三)	静物	購入	一九七三年三月一日
63	A2ロ0030	渡辺浩三	一八九八—一九八〇	諏訪公園より	○		一九五一	水彩・紙	F4(二四・二×三三・三)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
62	A2ロ0031	吉岡憲	一九一五—一九五六	長崎風景			一九五一	水彩・紙	二四×三三・七	風景	購入	一九七三年三月一日
61	A2ロ0032	吉岡憲	一九一五—一九五六	少女像			一九五一	水彩・紙	三二・二×二二・三・五	人物	購入	一九七三年三月一日
60	A2イ0206	横手貞美	一八九九—一九三一	野外音楽会			一九二九頃	油彩・板	二七・五×三三・四	風俗	購入	一九七八年三月十三日
59	A2イ0205	横手貞美	一八九九—一九三一	セーヌ河畔の小 店			一九二九頃	油彩・ボード	五〇・三×六五・二	風景	購入	一九七八年三月十三日
58	A2イ0005	横手貞美	一八九九—一九三一	鶏			一九二九頃 三〇頃	油彩・カンヴァス	六四・八×五三・七	静物	購入	一九六六年十月十四日
57	A2イ0006	横手貞美	一八九九—一九三一	ピエロ			一九二九頃	油彩・厚紙	六四・六×五三・八	風俗	購入	一九六六年十月十四日
56	A2イ0007	横手貞美	一八九九—一九三一	工場近くの住居	○		一九二九	油彩・カンヴァス	五九・七×七二・三	風景	購入	一九六六年十月十四日
55	A2イ0004	横手貞美	一八九九—一九三一	ピロッド服の女	○		一九二八	油彩・カンヴァス	八八・五×六四・〇	人物	購入	一九六六年十月十四日
54	A2イ0050	山本直治	一九〇四—一九八一	天主堂の窓	○	〇5	一九六〇	油彩・カンヴァス	F30(七二・七×九一・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
53	A2イ0163	山本正	一九一五—一九七九	少女像	○		一九六〇頃	油彩・カンヴァス	F12(六〇・六×五〇・〇)	人物	購入	一九七三年三月一日
52	A2イ0057	山本正	一九一五—一九七九	長崎の巷 ※「港」の誤りか	○		一九五二	油彩・カンヴァス	F8(三八・〇×四五・五)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
51	A2イ0056	山下充	一九二六—二〇一六	長崎中町天主堂	○		一九六三	油彩・カンヴァス	F10(四五・五×五三・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
50	A2ロ0023	山下充	一九二六—二〇一六	活水の丘より			一九五六	水彩・グワッ シュ・紙	F10(四五・五×五三・〇)	風景	所管移転	一九六九年五月二七日
49	A2イ0164	山下純司	一九四〇—	伊太利風景			一九六九	油彩・カンヴァス	F10(四五・五×五三・〇)	風景	寄贈	一九七三年三月二〇日
48	A2イ0165	山下純司	一九四〇—	岐宿風景			一九六六	油彩・カンヴァス	F8(三八・〇×四五・五)	風景	寄贈	一九七三年三月二〇日
47	A2イ0061	村岡平蔵	一九二二—一九九五	長崎の家	○		一九五三	油彩・板	F3(二二・〇×二七・三)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
46	A2ロ0008	宮本三郎	一九〇五—一九七四	大浦天主堂の前 庭	○	〇7	一九六一	バステル・紙	三六×二八	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
45	A2ロ0043	原精一	一九〇八—一九八六	支那服の女	○		一九五七	水彩・紙	五四・六×三七・七	人物	寄贈	一九七六年三月二五日
44	A2イ0064	林鶴雄	一九〇七—一九九〇	仁田峠から	○	〇雲仙	一九六一	油彩・カンヴァス	F8(三八・〇×四五・五)	風景	所管移転	一九六九年三月二七日
43	A2イ0052	林鶴雄	一九〇七—一九九〇	南山手風景	○	〇6	一九六〇	油彩・カンヴァス	F8(三八・〇×四五・五)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
42	A2イ0051	林鶴雄	一九〇七—一九九〇	雲仙ゴルフ場の 見ゆる景			一九六〇	油彩・カンヴァス	F10(四五・五×五三・〇)	風景	所管移転	一九六九年三月二八日
41	A2ロ0021	野口彌太郎	一八九九—一九七六	東山手	○		一九六二	水彩・紙	二九×三七	風景	所管移転	一九六九年五月二七日

資料3 長崎県立美術博物館における年度別収蔵資料数（1965-1978）

年度	分類									
	絵画		彫刻	書跡	工芸	考古	歴史	民俗	写真	計
		うち橋村 旧蔵品								
1965	2				1	61	78	1		143
1966	72	4	1	2	16			1		92
1967	44		1	5	25		2			77
1968	122			1	12		1	1		137
1969	95	42	2		3					100
1970	101		26							127
1971	26	1		10	3					39
1972	43		2	16	17			39		117
1973	18	12		18	34					70
1974	11		1	13	18		1	15		59
1975	53			3	13		1	9		79
1976	18	3		5	31		3	30		87
1977	57			7	23					87
1978	10	2	1	2	4	12		172		201
合計	672	64	34	82	200	73	86	268		1415

- ・『長崎県立美術博物館閉館記念誌 1965-2002』（長崎県立美術博物館編、2002年）所収「6-3. 年度別収蔵資料数」（38頁）を元に筆者が作成。
- ・対象年度は同館の開館年度から橋村正直の収集品が収蔵された時期に限定した。
- ・橋村の旧蔵品のうち、他作品（どの作品か不明）の額内に入っていたとされる野口彌太郎の素描は収蔵年度が不明だが、野口作品は全て1969年度に収蔵されているので同年度に含めた（本文註[82]も参照）。

【展覧会報告】小企画展 前田齊

はじめに

長崎市茂木町出身の作家、前田齊（一九三九―二〇二二）は、武蔵野美術学校を卒業後、一九六〇年代後半、第四回国際青年美術家展でのグランプリ獲得や第十回サンパウロ・ビエンナーレ日本代表への選出によって若くして頭角を現した。他方、一九七〇年代半ばからは故郷・長崎へと戻り、美術研究所「アトリエM」を開設、二〇〇四年には再び長崎を離れるものの、その後も定期的に長崎での個展を開催し、二〇二一年にこの世を去るまで、長崎の同時代美術の展開にも大きな影響を与えることになったといえる。

長崎県美術館では、逝去からちょうど二年となる二〇二二年夏（六月八日―八月七日）、ご遺族の協力のもと「前田齊」展を開催した^{〔図版1〕}。本稿は同展についての開催報告である。

展覧会にむけて

本展開催が決定した時点において、長崎県美術館では前田作品を三十六点所蔵していた。それが二〇二一年九月というタイミングであったこともあり、当初は当館所蔵作品を一堂に展示するという形態を想定していた。しかし、ここで問題となったのが所蔵作品の「偏り」である。これら三十六点のうち、最も古い制作年を持つ作品は一九六七年の作品であり、最も新しいもので一九九一年制作の《MA91》である。さらに補足すれば、一九六〇年代の作品が十五点、一九七〇年代前半の作品が七点と、半数以上は前田の二十代から三十代といったキャリア初期のものに偏っていたのである。たしかに、前田齊の画業を概観したとき、一九六〇年代後半から一九七〇年代前半は若き現代美術の旗手のひとりとして美術界に華々しいデビューを飾った時期であり、この時期に生み出された作品を代表作として収集するのは妥当なことであ



【図版1】「前田齊展」展覧会チラシ

松久保修平

らう。一方、すでに述べた通り、前田は二〇二一年に逝去するまで、東京、長崎、横浜、福岡と拠点を移しながら精力的に制作活動を続けていた。没後一年の時機に合わせて開催する展覧会においては、より広範に、前田芸術の展開を追いかけるべきではないか。こうした観点から、ご遺族が保管する作品について調査を行い、当館所蔵品以降に制作された作品について主なものを借用することで、画業の初期から最晩年に至るまで、大づかみに時系列に沿って彼の画業の展開を追いかけられる展覧会を目指すこととした。

展覧会の構成

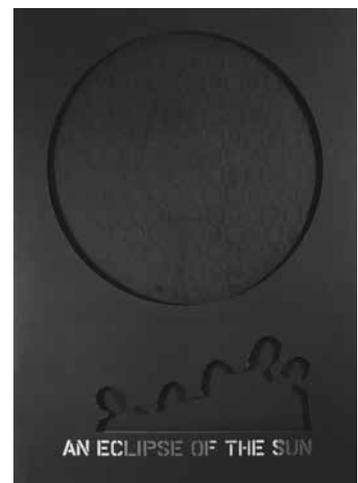
本展はこうした意図のもと、五つのセクションで構成した。以下、やや長いものの展示室にて掲示したセクション解説のほぼ全文を掲載しておきたい（一部加筆・修正を行った）。管見の限り、前田齊の画業について展開を追いかけようなままとまったテキストは発表されていないためである。

（一）黒に沈む人影——一九六〇年代の作品

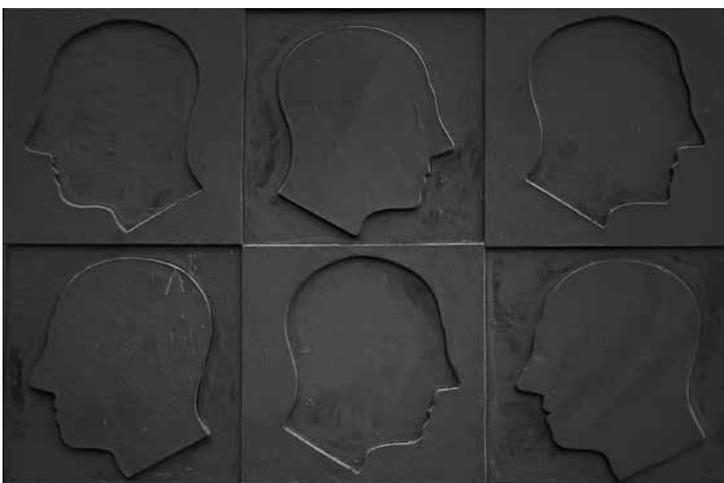
一九六四年に武蔵野美術学校（現在の武蔵野美術大学）を卒業した前田は、救心製薬株式会社でデザイナーとして勤務しつつ、精力的に制作に取り組む。前田が一躍脚光を浴びる契機となったのが、一九六七年、若手作家の登竜門であった第四回国際青年美術家展における大賞・留学賞の受賞であった。二千五百人を超える応募者の中、ほとんど無名の新人といえる弱冠二十七歳の前田が同賞を受けたことは、驚きと称賛の声をもって報じられている。

パリへの留学を果たした前田は、現代美術のギャラリイとして名高いランペール画廊で個展を開催するなど、着実な留学の成果を得て帰国。さらに帰国翌年となる一九六九年には、第十回サンパウロ・ビエンナーレの日本代表に選出され、大規模な国際展へのデビューを果たす（宇佐美圭司、平賀敬、前田齊、三尾公三、湯原和夫、三木富雄、最上寿之の七名が選出されたもの、宇佐美、三木は出品辞退となる）。同展における日本の展示を監修したコミッションナー・小倉忠夫によれば展示コンセプトは「アート・アンド・マン」であり、高度に機械化する現代社会における人間像を提示するような作家が選定された。前田の作品はいずれも、切り抜かれたカンヴァスとその向こうに位置するベニヤ板の二重構造となっており、人型のシルエットが切り抜かれたカンヴァスは、縦横に張りめぐらされたテグスによって形を留めている。このうち《日蝕》では、カンヴァスが切り抜かれた空際から覗く先に、人間の横顔のシルエットを切り抜いた板と、そこから切り抜かれた顔が規則正しく、冷淡な反復を繰り返すように並べられている（図版2、3）。

世界を覆いつくすかのように、それでいて平坦に塗られた黒色に浮かび上がる個性を喪失し類型化した



【図版2】前田齊《日蝕》ミクストメディア、1969年



【図版3】前田齊《日蝕》（図版2）画面中央部の拡大

人間像。同時期の前田作品のタイトルも《類化》《人間市場》《怠惰》といった、世界に対する前田自身の冷やかな眼差しを感じさせるものとなっている。こうした不穏ともいえる前田の表現は、彼自身を取り巻く世界の状況から生み出されていたようだ。

一九六〇年代、いわゆる高度経済成長期を迎えていた当時の日本では、旧来の建造物や街並みの多くが新たに作り変えられ、急速に都市化が進んでいた。経済成長とそれに伴う都市化は、各都市が同じような見た目の建造物、同じような機械やモノに溢れ、同じような機能を持つ、均質化した社会に向かうことを意味していた。一方、労働争議、安保闘争、学生紛争といったイデオロギーの対立は苛烈を極めた。無機質な社会において主義主張がぶつかり合い、結果として個々の「人間」が埋没してゆく―こうした社会状況において、前田を含む同世代の芸術家たちは「人間」とは何か、そして「社会」とは何かという命題を意識した作品を数多く生み出してゆく。人間と社会の関係に対して前田が決して楽観的でなかったことはその作品が雄弁に物語っている。

(二)溶けていく輪郭―人型

一九七〇年代に入り、救心製菓株式会社の退社、長崎への転居など、前田を取り巻く環境は劇的に変化した。そして一九六〇年代後半から継続してきたモノクロームを基調としたスタイルも新たな展開を迎える。それまでの禁欲的で冷淡なモノトーンから一転、一九七三年頃の作品からは、赤、青、黄、緑といった様々な色彩が画面に見られるようになるのだ。加えて、それまでの制作と比較してみると、切り抜いた人間のシルエットと切り抜かれた台紙、言い換えれば人型のネガとポジの両者を併置するという手法は継続しているものの、回転、反復の程度がより複雑に深化することで、一見して人型であることが判別不可能なフォルムが形成されている(図版4)。そして、型紙を貼り付けるといった制作プロセスによってつくり上げられたレリーフ的形態は、見る角度、あるいは光源の向きによって容易くネガ／ポジが反転するという視覚効果をもたらす。色面のナイーブなグラデーションもまた、こうした効果をより強調するものであるといえるかもしれない。

見る角度や状況によってネガとポジ、虚と実が入れ替わる―それはまさしく、人間という存在の虚しさを表明している。そもそも、切り抜いた／切り抜かれたシルエットの両方を貼り付け、エア・ブラシを用いて絵具を吹き付けるという手の痕跡を可能な限り排除した制作プロセスによって作り出される「人間」は、その成り立ちからして、実体のない空虚な存在としての性質をあらかじめ与えられているとさえいえるだろう。それでもなお、この時期の作品の色調がつくり出すどこか温かみのある幻想的な詩情からは、前田が人間の在りように対し、ただ虚しさだけでなく希望のようなものを見出そうとしているようにも見える。

一九六〇年代に築き上げた制作スタイルをより追求し、自己のものとすることで新たなバリエーション



【図版4】前田齊《人型シリーズ》アクリル絵具、ラッカー、コラーージュ・厚紙、1973年

を獲得したのがこの時期の人型シリーズであるといえるだろう。一九七〇年代から一九八〇年代半ばまでの時期、前田は人型シリーズ制作を突き詰めていくのに並行し、長崎県庁職員慰霊碑制作（一九八一年）など、様々な仕事に取り組み中で表現の幅をさらに広げてゆく。

（三）わたしと世界のあいだ―MA

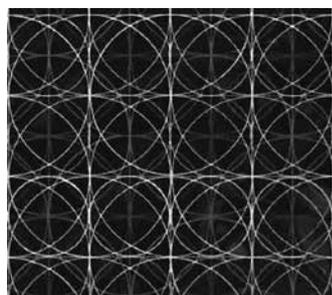
一九八〇年代半ばに発表された「MA」シリーズでは、従来のスタイルが大きな転換を迎えた。約二〇年間に亘り幾度となく反復され続けた半立体の「人型」が消失し、線や色面による構成となっている（図版5）。この経緯について作家は、それまでの半立体の「人型シリーズ」が次第に巨大化し、「画面に描き入れられた文字だけが意味をもって意識される」ようになったため、「もう一度平面に戻り、新しい造形的な空間づくり」を目指した結果生まれたのが本シリーズであると後に回顧している。

本シリーズにおいて、しばしば登場するのが発光しているかのように輝く円状のモチーフである。この発光体は、尾を引く半球体のような姿をとることもあれば、光の帯のような形で画面に登場する場合も多く、まるで宇宙の星々の移動を目にしているかのような神秘的な絵画世界を創出している。また画面の端から中央に向かって伸びる光の帯の形態と、東洋の古典美術における雲の表現とのフォルムには共通性が認められるが、本シリーズには屏風や掛軸に仕立てられたものもあり、東洋的な視覚芸術、あるいはその芸術観を意識した可能性も考えられよう。さらに注目すべきは、それまで意識的に排除されてきた前田の手の痕跡が画面に現れるようになることだ。入念に構成され、一見して滑らかな色面の細部に目を凝らせば、そこには前田の筆跡がうごめき、画面に躍動感を付与している。

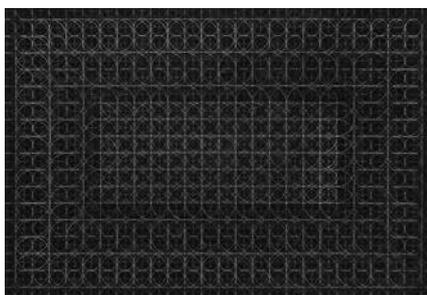
作家自身の言葉によれば、MAは「間」であり、人間、時間、空間の「間」を意味するものであるという³⁾。これに鑑みれば、本シリーズを通して前田が探求しているのは、ある対象と対象がつくり出す関係性であり、線や点、色面を理知的に配置する、あるいは逆に躍動感のある線描を加えるといった方法で緊張感の生成と破壊（緩和）を繰り返すことでそれを探る試みであるといっていよう。別の言い方をすれば、画業の初期から社会の中にある人間の在り方を問い続けた前田にとって本シリーズは、人間、そして社会を一つの概念としてではなく、より広い視点から、それらを包摂する「世界」との関係性の中で捉え直す行為であったのかもしれない。

（四）内なる宇宙―ENDLESS

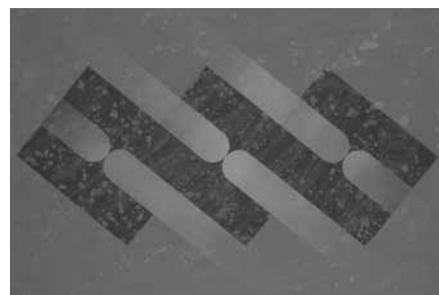
「MA」シリーズののち、前田が発表したのが「ENDLESS」シリーズである。烏口（描画・製図用コンパス）を用いフリーハンドで描画された無数の円が画面を埋めつくし、また幾度も重ねられている（図版6、7）。「意図的に肉体の限界に挑戦してみよう」とはじめた」と前田が語る通り、規則的に狂おしいほど反復された円が生み出す絵画空間は、視線を細部と全体に往還させるうち、観る者を得体の知れない空間へと引きずり



【図版7】前田齊(ENDLESS) (図版6)画面中央部の拡大



【図版6】前田齊(ENDLESS)アクリル絵具・紙、制作年不詳(1980年代後半以降)



【図版5】前田齊(MAシリーズ)アクリル絵具・紙、1987年

込むかのような視覚効果を有している。

本シリーズに至って前田は、ついに「社会」のような人間を取り巻く外部を眼差すのではなく、自己の内部に広がる海底に潜行しはじめたかのようにさえ見える。「ENDLESS」とは作品のタイトルであると同時に造る側の制作行為そのものを意味します。限りなく正円を描く行為の繰り返しの中で、突き詰められた精神は、意識を越えて無意識の状態をつくり、浮遊し、集中と拡散の精神空間をつくります」という前田の言葉は、制作過程の中で彼の精神が自我と無我のあいまいに漂う一種のトランス状態へと導かれたことを物語っている。「MAシリーズ」がデザイナーとしての経験を含め、それまでの制作で培ってきた造形感覚による高度な作為性に裏付けられたものであるとするならば、「ENDLESS」はそうした自我から離れ、無意識下の次元に自らを置くことで、「人間」とはなにかという本質を探ろうとする試みであったのではないだろうか。

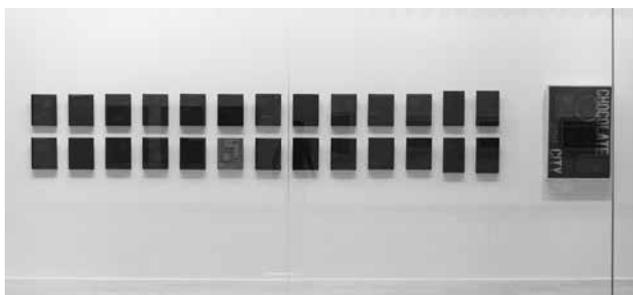
人間存在を社会、あるいは宇宙を含むより広大な世界との関係性において追い求めてきた前田が次に捉えようとしたのは、まさに人間の在りようの根源的な規定とも、真理とも言い換えられる意識と無意識の関係性であった。

(五)不安定な社会—Chocolate City

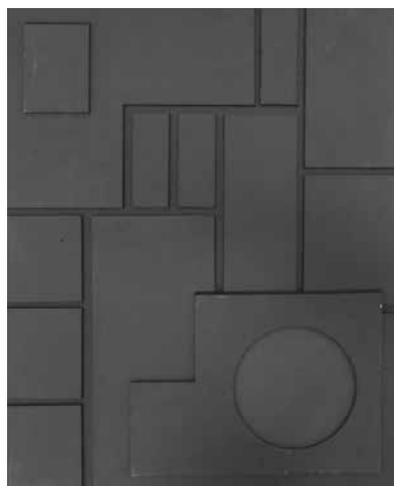
木枠に張られたカンヴァスに、丸や四角などにカットされた板がレリーフ状に取り付けられ、茶色を中心とする着色が施されている(図版8、9)。「チョコレート」と名付けられ、茶色を中心とした色調を持つそれらは、いわゆる「板チョコ」のような、柔らかで甘美なイメージを喚起する。ところが、そうした視線を注ごうとした者を突き放すかのように、表面には丸や四角などの幾何学的なフォルムがかたどられ、高度に発展した機械の一部分を覗き見ている、あるいは林立するビルや正確に区画化された都市を俯瞰しているかのような感覚を与える。

一見して豊かで多くの喜びを与えてくれる都市化された現代社会。しかしそれはさながらチョコレートのように、一瞬のあいだに溶けて崩れ去ってしまう危うさを孕んでいる。本作には、人間と社会の在りようを様々な角度から見つめ続けてきた前田の思考がアイロニカルな態度によって表明されている。

「Chocolate City」と名付けられた本シリーズ自体は二〇一一年以降発表されたものであるが、前田は一九七〇年代の一時期、すでに厚紙による「チョコレート・ランドスケープ」というシリーズを制作していた。およそ四十年の時を経て再び同様の主題に取り組んだという事実は、この時期の社会状況をふまえれば示唆的である。晩年にさしかかる前田が、画業の果てにたどり着いたのは、一九六〇年代から抱き続けてきた問題意識への回帰であったのかもしれない。



【図版9】「前田齊展」会場風景より《Chocolate City》展示風景



【図版8】前田齊《Chocolate City》ミクストメディア、制作年不詳(2000年代後半以降)

結びにかえて

以上は、展覧会における解説文をほとんど再掲したものであるが、同時に前田齊という作家の画業の展開を追うテキストとしても機能するはずである。人間の実存と社会の在りようが揺らぐ一九六〇年代に作家としてデビューした前田の画業は、表現方法の上では様々な展開を見せるものの、「人間」とは何か、そして本来的に「人間」が寄り集まって成り立つ「社会」とは何かという本質的な問題意識に貫かれていたといえるのではないだろうか。だからこそ、AIをはじめとする高度なテクノロジーが発展する一方で、日々さまざまな争いによって無数の命が危機に晒されている今日の世界に生きる私たちにとっても、前田作品は多くのメッセージを投げかけてくるのであろう。

展覧会を起点に新たな展開があったことにも触れておきたい。本展のためにご遺族から借用した作品すべてについて、展覧会終了後に寄贈の申し出を受け、四十七点の前田齊作品が新たに長崎県美術館のコレクションに加わった。これにより、長崎県美術館では前田齊の作品を八十点以上所蔵し、大まかではあるものの画業の展開を追うことのできるコレクションが形成されたといえる。むしろ、展覧会の開催時点でそのことを念頭に置いていたわけではないが、これらの作品は今後常設展示室等を中心に多くの人々の目に触れることになるとともに、前田齊に関するさらなる研究の進展にも寄与することとなるだろう。改めていうまでもなく、調査研究、収集、展示は美術館活動における根幹をなすものである。それぞれの活動は不可分であり循環してゆく。本展の開催がひとつの契機となり、新たな作品が加わったことで、この循環に次なる展開を迎えられることに喜びを覚えつつ、前田齊作品の代表的な所蔵館として、その研究と紹介を重ねてゆく責任も強く感じている。

註

- (1) 本展の概要は次の通り。
小企画展「前田齊」
【会期】二〇二二年六月八日―八月七日【会場】長崎県美術館常設展示室第一・二室【主催】長崎県、長崎県美術館【入場者数】六、三五〇人(常設展示室への入場者)
なお、本展のほか、ご遺族の尽力のもと長崎市内では同時期に以下の「前田齊展」が開催された。
- 「前田齊作品展」(T. And Nagasaki)(長崎市)、二〇二二年六月一日―八月三十一日
「前田齊追悼展」(コクラギャラリー)(長崎市)、二〇二二年七月十五日―十九日
(2) 前田齊「聞き手・中山映造」インタビュー#3 前田齊「オイルサーヂン」第三号、タイピント印刷&ギャラリー、二〇〇二年。
(3) 前掲註2
(4) 前掲註2

【謝辞】

本展の開催にあたっては、ご遺族より数多くの作品のお貸出しならびに調査への惜しみないご協力を賜りました。改めて心より感謝申し上げます。また、展覧会の開催に先立つ作品調査においては、岩永嘉人氏、畑剛氏（彩美堂）、山口晃氏（タイピント画廊）にお力添えを賜りました。このほか、本展開催にご協力いただいた多くの皆様に心より感謝申し上げます。

長崎県美術館研究紀要 No.10

発行：長崎県美術館（長崎県長崎市出島2-1）

発行日：令和6年7月31日

印刷：株式会社インテックス

Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum No.10

Published by Nagasaki Prefectural Art Museum

Date of issue: July 31 2024

Printed by IN-TEX Co., Ltd.

©Nagasaki Prefectural Art Museum, 2024

Printed in Nagasaki, Japan

ISSN 2759-4378

