

台湾の近代美術におけるローカル・カラーについて

—台湾美術展覧会を中心に—

福田 隆眞・王 宇鵬*¹

On the Local Colour of Modern Art in Taiwan
: focus to the Exhibition of Taiwan Art

FUKUDA Takamasa, WANG Yupeng*¹
(Received January 5, 2017)

キーワード：台湾、台湾美術展覧会、ローカル・カラー、南画、グローバル化

はじめに

台湾における官設美術展を中心にした植民期の近代美術史研究において、常に課題としてあげられるのは、ローカル・カラー（「郷土色」或は「地方色」）の問題である。また、近年、ローカル・カラーを展覧会の形式で問題とする例も見られるようになった。ローカル・カラーは第二次世界大戦以後においては重要な課題となる「カルチュラル・アイデンティティー」、「ナショナル・アイデンティティー」と連続する問題であり、アジア諸国において共通の重要な課題であると考えられる。すなわち、外部からの期待としての「ローカル・カラー」は文脈によって、或は個々の作品によって、内発的な「アイデンティティー」形成に転換する。その「ローカル・カラー」と「アイデンティティー」は、アジア近代美術の重要な要素と言える。

ローカル・カラーとは社会の領域と人文の生活の特質が表れたものであり、日本植民地政府が台展を推進した理念であり、画家たちを鼓舞し、台湾の特色を発揮させたものである。台展に出展された台湾本土の風景を描いた数多くの作品は、ローカル・カラーの表現と見なされた。ローカル・カラーの特質は、当時の台湾の文化的アイデンティティーの重要性を反映したもので、現実的な社会の領域或いは人文的生活を表現した作品であった。ローカル・カラーは植民地時代に生まれた産物であった。日本統治時代に日本と台湾の芸術界において、台展のローカル・カラーに対して激しく討論する中で、台湾本土の意識が高まり、「ローカル・カラー」という言葉が芸術界の話題となった。

本稿では、台湾美術展覧会とその位置づけ、台湾美術展覧会とローカル・カラー、南画のローカル・カラーを明らかにする。

1. 台湾美術展覧会 (1927—1936)

楊孟哲 (2006) は、台湾美術展覧会 (以下、台展) の設立は、日本人が台湾を統治して以来、台湾における植民教育の成果を宣揚するための最も重要な政策の一つであり、政府が決定したものであった¹⁾と述べている。王秀雄 (1995) は、昭和2年10月28日の『台湾日日新報』(美術展覧会号)で報道された総督府長官の開幕式での祝辞と『日日新報』の河村社長の祝辞により、台展は政府が主導する官設美術展覧会である²⁾と言及している。李欽賢 (1992) は、台展は日本政府の文化統治の一つの手段であった³⁾と述べている。

このように、台展の成立について様々な論説がある。まず、台展の設立の背景およびその位置付けと性質を明らかにしてみよう。

* 1 山口大学大学院東アジア研究科教育開発専修

1-1 台湾美術展覧会の設立

日本が台湾を統治した50年間、芸術を伝授したのみならず、官展を開催したことも台湾の美術界に大きい影響を及ぼした。当時の日本で最も権威のあった全国的な美術展覧会は「帝国美術展覧会」（以下、帝展）であった。帝展は、黒田清輝が日本政府に建議し、フランスの官展サロンを模倣したものである。文部省が主催したため、「文部省美術展覧会」と名づけられた。その後の新旧派の論争によって、芸術界は改革をすすめる圧力の下で、帝国美術院が主催したので、「帝展」（1919-1936）と改称した。1937年以後は「新文展」と名称が変更された。発展の脈絡から見ると、フランスのサロン→帝展→文展→新文展であり、その帝展の期間に「台湾美術展覧会」が開催されている。

台展創設の経緯について、顔娟英は、「在台日本人美術教師と美術愛好者の推進によるもので、まず民間から始まって総督府当局に移った大規模な活動であった。」⁴⁾と述べている。台湾日日新報が台展を慶祝して発行した「台湾美術展覧会号」の「台湾美術展が生まれ出る迄の経緯」によると、早くも1926年1、2月頃、「在台北の有志の人、また後に台展の幹事となった人たちが、できるだけ早く本島の美術を普及し、また発展させることを目的に数回会合をもち、常設の大型美術展覧会を開設することを計画し、当局の意見を求めた。」⁵⁾ということである。

一方で、張雅晴（2010）によると、台展は石川欽一郎、塩月桃甫、郷原古統、木下静涯の4人の教師が当時の総督・上山満之進に進言して設立された。石川欽一郎は上山満之進と同郷である。同郷のよしみで、官設で設立する建議が採用されたということである⁶⁾。しかし、塩月桃甫は1933年、次のように回想している。

「昭和元年の夏、新公園の近くにある海野商会の階上に、大澤貞吉（台湾日日新報）主筆、蒲田丈夫（大阪朝日新聞）支局長、海野幸徳、郷原古統、石川欽一郎、私、その他2、3人の人々が会合して、台湾美術展覧会開設に就いての相談会を開いたのが、そもそも台展の起こりである。勿論その時の相談会では、民間で作ることを目標としたように覚えている」⁷⁾。

また、台展の創設について、李鉄賢（2007）は次のように述べている。朝鮮美術展覧会の成立と彫刻家である黄土水（1920年）、陳澄波（1926年）が帝展に入選したことから、台湾で鮮展のような美術展覧会が開催できるかどうか、石川欽一郎と郷原古統等を筆頭に、台湾の美術展覧会を企画することを強く呼びかけた。1927年の初め、新聞社の主筆や商社の会長、知識人等が美術教師の石川欽一郎、塩月桃甫、郷原古統を招き、討論会を行った。その結果、民間の性質をもつ台湾の美術家の展覧会が必要と判断した。政府はこの情報を得た後、内務局長が民間の企画者と交渉した。台湾教育会の新任の文教局長が政府に代わって、台湾教育会が台湾美術展覧会を開催することを提議した。政府の介入によって、台展の規模はより大きくなった⁸⁾。

1927年10月28日、第1回の台湾美術展覧会が台北の樺山小学校で開催された。台展について、台湾総督府文教局長であった石黒英彦は、次のように述べている。

「台湾教育会の事業として創設せられた台湾美術展覧会は、台湾に在住する美術家に対して、その鑑賞研究の機会を与え、一面公衆の美的思想を涵養し趣味を鼓吹する目的を以て生まれたものである」⁹⁾。このように、台展の主催は総督府ではなく、台湾教育会であった。

1-2 台湾美術展覧会の構成

張雅晴（2010）によれば、台展の構成は以下のようであった¹⁰⁾。

- ① 毎年秋に開催し、会場と会期は状況に応じて公表する。
- ② 台展の会長は台湾教育会の会長が兼任し、会長は審査委員と各幹部を選ぶ。
- ③ 展覧会は東洋画部と西洋画部の2つの部門に分ける。
- ④ 審査委員が鑑定と審査の方法を制定する。
- ⑤ 第1回から第3回までは、賞は「特選」のみであった。第4回から最高の賞は帝展の帝展賞を模倣して設立された「台展賞」であった。また、台湾日日新報が「台日賞」を提供し、第7回以降は朝日新聞が「朝日賞」を提供した。
- ⑥ 特選を3回以上獲得すると「無審査」の資格が与えられる。しかし、第7回以降はこの制度が取り消された。さらに、台展賞を3回獲得すると、「推薦」の資格を得ることができる。推薦の資格を得た画家は無審査で作品を展示することができた。
- ⑦ 第6回から地方巡回展が行われた。

1-3 台湾美術展覧会の位置づけと性質

上記のように、台展は台湾教育会が主催した。それはなぜだろうか。中村義一（1989）は、「植民地における最も根幹の文教政策・日本教育の先端機関である教育会が、美術展覧会の主催となるのは自然であり、所管としても理に適ったことであつた。」¹¹⁾と指摘している。

台湾教育会の設立の主旨は、国語（日本語）や教育の普及、及び他の教育関連制度を推進することである。台展が開催された後、毎年『台湾年鑑』には美術展覧会の記録を社会教育コースの「教育的展覧施設」の中に載せられた。台湾教育会は社会教育コースの中の社会教育団体に属していたのである¹²⁾。

一方、1902年に台湾教育会は、台湾の各地で分会を設立し始め、地方教育の普及活動を推進した。台展が開催された後、台湾教育会の各地の分会は毎年、地方学校美術展覧会を開いていた。例えば、新竹州学校美術展覧会は1928年から開催され、高雄州学校美術展覧会は1930年から、台南州学校美術展覧会は1931年から、台北州と台中州学校美術展覧会は1932年から開催された¹³⁾。これによって、台湾教育会の地方組織は、地方の教育を管轄することを業務の範囲としたことが推論できる。

それでは、台湾教育会が主催した台展は、全島の教育展と見てよいのだろうか。台展が教育の傾向を持つことについては、溪婦逸路が『台湾時報』1936年1月号に発表した「再び台湾の画壇を語る」の中で次のように述べている。

「…教員が出資する教育会よりこの台展を離し、民間に移すか官営にするかして、教育会としては直接関係のある教員展または学校美術展あるいは図画教育研究会…」¹⁴⁾。

これを見ると、台湾教育会は教育的性質を持つ美術展覧会と直接関係があることが分かる。また、郭雪湖は、「この展覧会は教育と関係を持つため、台湾教育会が主催した」¹⁵⁾と述べている。したがって、台展は台湾教育会と同じ教育の性質を持つと考えられる。

一方、台湾の近代図画教育の進展と石川欽一郎や塩月桃甫などが教学活動する中、美術を専門と見なすことが始まった。台展は、美術の専門性が認められたことと競技展覧であること、また、台湾政府の専門家と日本官展の画家（第2回台展以後）が審査を担当したことから権威性を持っていた。画家は一種の職業と見なされた。台展の教育的性質と美術の専門性、日本画壇と台湾政府の支持等の要素は、台展の成功の要因と見做すことができるのではないだろうか。

日本統治時代、台展の美術発展における影響力と権威をもっていたことが、官設展とされた理由ではないと考えられる。しかし、方瓊華（2002）によると、1935年以後の台展の官展的性質は、台湾画壇の関係者と台展を準備した主な人物である塩月桃甫等に否定されたということである¹⁶⁾。つまり、台展の影響力と権威は、設立された1927年から1935年までの間に台展が作った美術という概念と美術の環境から生じたのである。このような概念と環境の下で、画家の社会的地位は確立された。ほとんどの初期の画家はこの環境の下で成長し、後の台湾総督府美術展覧会（1938-1943）が合法的権威を与え、それは戦後の台湾全省美術展覧会まで継続していった。

2. ローカル・カラー

2-1 台湾美術展覧会とローカル・カラー

台展は設立時から植民地の官設展覧会と位置づけられた。そのため、台湾のローカル・カラーを発展させることは十分に重要であつた。日本にとっては、台展は地方性を持つ展覧会であつた。第1回台展の準備期間中、台湾総督府文教局局長であつた石黒英彦が次のように語っている。

「…又鑑賞の機会に憧れる人は頗る多数であつて本島美術展覧の機は、既に熟してるのみならず、亜熱帯の本島としては、芸術上多くの特色を發揮し得るものあるに鑑み、急いで本会の実現を期したのであるが…この企てが暁鐘となり、画期となつて本島美術界に一段の緊張と光彩とを加へ、島民生活に気品と温味とを生じ、他面蓬萊島の人情、風俗、其の外の事情を広く社会に紹介し、我が台湾の地位を高め得るならば、本会創立の意義亦一層深きものと信じ…」¹⁷⁾。

石黒は、さらに「これを以つて直に帝展や院展、二科展などと、同一歩調に出ることを期待するものではない」¹⁸⁾と述べ、台展の画家たちが中央（日本）の権威的画派に追随、あるいは模倣することを決して期待していないことを表明している。その理由を、顔娟英（2001）は、「台湾の画家はさらに重要な目的を負っているのであり、それは作品が漸を逐う台湾の特徴を多分に取り入れたる、所謂台展としての権威を発

揚せんとするものであった。」¹⁹⁾と述べている。ここに言う「台湾の特徴」は、以降台展で絶えず強調される「ローカル・カラー」の始まりである。

台展東洋画部の審査員であった塩月桃甫は、第1回台展の検討会の中で「ローカル・カラー」という観念に言及した。彼は「第1回台展東洋画概論」の中で「ローカル・カラー」の意義に対して詳しく説明している。

「芸術作品が時代思潮の反映であり、…と共に地理的条件がその国の特性ある芸術を生む。…殊に真に台展の特色ある成長を望む有識の人々は浅薄狭量の小趣味に捉はれず、特色ある南方芸術を発育成長させるために聡明なる後援を切望するものである。…芸術が確固たる地位を形成する所以であると信ずる」²⁰⁾。

塩月桃甫は、さらに南国の特殊な地理的条件を把握し、この時代と地域の芸術の地位を確立し、日本画壇と異なる独特な芸術を創造することを明確に推奨した。

また、1939年に台湾総督府が「台湾美術展覧会開催の意義」の中で以下のように述べている。

「…台湾美術の為と云う大題目を前提として個々の作家にへつらふことなく純芸術の立場に立脚し、作品第一主義で地方色を重視する主義で厳選をつづけて来たのであった。かうした結果作家の進歩にも、島民の眼識にも相当急速な効果をもたらしたのである。…」²¹⁾。

上山総督から始まり後藤長官、文教局長の石黒英彦らへの意向を反映しつつ、台湾で審査員を務めた歴代の日本画家たちは、台湾の美術は日本絵画の潮流を追い求める必要がないことを強調した。日本政府と日本人画家は、台湾の芸術家に母国に属する「地方色彩」の作品を創作することを期待した。

「ローカル・カラー」(Local color)は、当時は「地方色」、「郷土芸術」或いは「南国色彩」と言われていた。植民地政府から見ると、日本にとって日本統治時代の台湾は「地方」に属していた。よって、「ローカル・カラー」は「台湾本地」という意味を持ち、台湾の風土・人情の特色を紹介することを目指した。

謝東山(2005)によれば、「ローカル・カラー」は台湾人画家の作品の特徴ではなく、当時の出展者の作品に共通する特徴であった²²⁾。西洋画の入選数を例として見ると、台湾人画家が第1回の台展に入選した作品の数は18点であり、総数の4分の1を占めた。入選したすべての西洋画作品は、約半数が風景写生であった。したがって、いわゆる「ローカル・カラー」は台湾人画家の個人の特殊な表現ではなく、入選した全作品に共通した表現を指していると考えられる。

台展を開催した際、塩月桃甫が台湾美術は「ローカル・カラー」を表現するようと呼びかけた。第2回の台展の後、画家を鼓舞し本島のローカル・カラーを創出するために台展賞が設立された。台展賞はローカル・カラーを持つ作品を奨励するために設立されたのである。最初の台展賞を受賞したのは廖継春であった。以後の台展と府展の「ローカル・カラー」は、審美価値の判断基準となっていた。それは、この時期に台湾へ来た審査員の日本人画家や東洋画部や西洋画部の審査員と関係があった。彼らは台展の画風は日本と異なるはずであると考えた。亜熱帯台湾の風土・人情、地理・気候は他の地方にはない特徴があった。台湾のローカル・カラーは農村の風景や水牛、特有の花、島などであった²³⁾。

「ローカル・カラー」が題材や造形、色彩の上で台湾特有の息吹を持つのは、日本画壇の画風とは明らかに異なる。「ローカル・カラー」は台湾の亜熱帯地域特有の色彩や自然の景色、動物や植物、街の風景、民俗風情、生活環境を表現し、主題や題材、造形、色彩等の要素を通して、台湾の特色を表現するものである。

2-2 東洋画部における南画のローカル・カラー

上述したように、ローカル・カラーは日本植民政府が台展で進展させた理念である。そして、日本植民政府は画家を励まして台湾の特色を増幅させた。多くの台湾本土を表現した作品はローカル・カラーと見なされた。

台展は東洋画部と西洋画部の2つの部門に分けていた。東洋画部は日本画と南画を含んでいた。日本の文展、帝展では日本画部があるのみであり、東洋画部はなかった。それは1927年に台展が開設されたとき、東洋画部が設置された。台展の東洋画部は日本の植民地であった朝鮮の朝鮮美術展覧会の東洋画部とは異なっていた。1922年に朝鮮美術展覧会が創設されたとき、東洋画部を設置して伝統的な水墨画家を受け入れたことである。顔娟英(2001)によると、朝鮮美術展覧会には最初は、四君子画、伝統山水画をきちんと展示していたが、台展には最初からこのような作品はなかった。水墨画と書道の伝統を断ち切って直接当時の日本

の画風から出発した台湾の伝統書画は台展から排斥されたのである。そのため、台展はむなしく東洋画という名を付けたということである²⁴⁾。

一方、当時の台展東洋画部に日本画だけが展示されたことに対して批判的な意見を持っていた人は少ない。例えば、大澤貞吉は、東洋画という名称が作品と合わない問題を次のように批判している。

「台展の美術批評を書いてみる。先ず東洋画から始めるが、これを特に『東洋画』と称した理由が実は解するに苦しむ。これは東洋画ではなくて寧ろ純然たる日本画である。もし強ひてこれを東洋画といひたいなら、もっと広くオリエンタルの画風を持つ作品を取り入れねばならない。四君子式のものでも或は南北宗画でも宜しい、要するにもっと純日本画以外に、広く東洋画風をもつ作品を集めねば東洋画部なりとは言えない。次回からは篤と考え直して欲しい」²⁵⁾。

しかし日本統治時代、台湾の東洋画の画風の源は、明治・大正期の新日本画の画風から生まれてきた。そして、台湾の画家は中国の伝統的な絵画の本質を受け継ぎ、西洋画の構図方式を融合し、空間の表現を通して色彩を深く研究していき、写生手法と郷土芸術の内包を結合し、南国台湾の景観を描いた。色彩がきらびやかで美しい膠彩画の様式を表現した。それは日本画の画風とは異なっていた。これは台湾美術の発展の中で重要な一部であった。

日本統治時代の台湾の美術の発展について、多くの研究は西洋画や水彩画、日本画を中心とした。南画については研究者の目をひかなかった。その理由は何だろうか。

黄冬富(2007)によれば、次の2つの理由がある。まず、台湾へ来た日本人審査員である塩月桃甫、郷原古統、木下静涯、石川欽一郎が台展の審査と美術の発展を決める権力を持っていたことである。この4人の画家は油彩や膠彩、水彩等の材料で絵を創作することが得意であり、そして、彼らから教育を受けた画家たちも油彩や膠彩、水彩等の材料で絵画を創作した。したがって、それ以降の台湾のローカル・カラーに対する研究は、それらの材料で創作した作品に集中した。

次は、日本統治時代に、南画を主張する評論家数人は、たまに台展を1、2回程審査したが、台湾に長期滞在しなかったことである。そのため、彼らの台展の審査システムの中での「影響力」には限りがあった。南画は、有力者の提唱と指導が足りなかったため、台展の中で大きな発展はなく、そのために後に南画に対する研究も少なくなった²⁶⁾。

南画の筆と墨、気韻等は東洋文化の特徴であった。東洋文化と西洋文化の特徴は、それぞれ異なる観念を持つ。西洋の芸術は「写実」を重視し、東洋の南画は「気韻生動」を重視したものである²⁷⁾。南画或いは日本において文人画と呼ばれた絵画形式は、18、19世紀に中国から日本に導入されたものであり、20世紀初期までの2世紀にわたって広まった。19世紀末、南画(文人画)は西洋文化の中では評価されず、旧式の文化を象徴するものと考えられた。20世紀初頭まで南画はその価値を評価されなかったが、その後、東洋文化を代表する絵画と見なされるようになった。

日本統治時代の台湾画壇では、南画は日本の新南画の影響を受けたという多くの論述がある。台湾において発展した南画に関する論述と評価は、魏清徳によって『台湾日日新報』の中で頻繁に発表された。例えば、南画は東洋を代表する文化であり、あるいは写生や同じ色彩を再現することを求めないなどの特徴が言われた。

松林桂月が第3回「台展」の審査の時、東洋と南画に関する2つの意見を提出した。1つ目は、東洋は朝鮮、日本、台湾等のアジア人種の地域を含んでいる。その共通の精神は「東洋」である。東洋画と言われるアジアの絵画の主な源は「中国画」である、というものである。2つ目は、政治の上では、台湾は日本の植民地であるが、文化伝承の上では、台湾は中国南部の南宗画に属しているゆえに、東洋の精神すなわち南画の精神を、水墨画で表現することを期待する、という意見である²⁸⁾。つまり、東洋画の源である中国画は、西洋画とは大きく異なる特殊な面を持っている。東洋を詳しく分けると、朝鮮や日本、台湾など異なる人種に分けられるが、その共通の精神を総合する場合は、東洋と総称した²⁹⁾。

当時の台展の主流様式は西洋化であったが、展示作品の中では色彩がきらびやかで美しい日本画が多かった。しかし、大澤貞吉(1886-?)と魏清徳(1887-1964)が主張する南画は、ローカル・カラーの表現の一種であり、台湾の景色を取材し、南画の筆と墨を使い、東洋の気韻生動の精神を表現し、東洋の伝統的な象徴と現代性を持っていた³⁰⁾。大澤は極力南画と水墨画の伝統的価値を推奨している。大澤は呂鉄州、郭雪湖などが南画に進み、また同時に写実から写意に転じるように激励している³¹⁾。

以上のように、東洋画部の南画は西洋の写生の技法と結合し、アジアの独特な美術の形式を作ったもので

ある。台湾の文化的アイデンティティーから見ると、アジアの東洋文化は共同性と独自性を含んでいる。すなわち、東アジア共同体と独自性である。この2つの異なる脈絡の文化はそれぞれ独立してはいるが、互いに重なり合い、最後に東アジア文化の下の台湾文化の独自性となった。したがって、台湾の文化的アイデンティティーは単一のものではなく、多元的であった。

南画は20世紀に入って現代化の改革を体験した。そして、研究者と画家は南画を新たに解釈し始めた。現代の西洋の絵画や科学、写実との対照の下で、「気韻生動」は東洋の文化を代表する重要な特徴と見られた。日本帝国主義の意識形態の推進の下で、台湾の美術におけるローカル・カラーも単一のものではなかった。南画のローカル・カラーも台湾のローカル・カラーの表現形式の一種であった。

2-3 ローカル・カラーからグローバル化へ

日本統治時代の台展の組織から見れば、ローカル・カラーの発生は、台展や植民地政策の操作、日本帝国の意識の影響を受けている³²⁾。総督府文教局局長であった石黒英彦が、第1回台展の前に発表した談話の中で、美術における台湾の特色の発展が見えることを期待すると語った。台展の日本人審査員である木下静涯、郷原古統、松林桂月、石川欽一郎等によると、ローカル・カラーの方向の推進は植民地政府が主導したということである。

ローカル・カラーの題材を表現するために、さまざまな様式が生み出された。例えば、美術家は台湾の風景や風土・人情、地方の風俗・習慣などを積極的に題材とした。石川欽一郎は赤い瓦葺の家や木、竹林等を台湾の風景として描いた。画家である塩月桃甫は人類学の観点から、原住民とその特殊な風俗を描写した³³⁾。

台湾人の東洋画家であった林玉山は生活の経験をローカル・カラーとして、水牛や竹林等の故郷の風物を描き出した³⁴⁾。作品『水牛』(図1)は、1926年に林玉山が陳澄波と溪口庄へ旅した際に、創作した写生の作品である。この作品は、動物の自然生態を十分に把握し、水牛の特性と風土の特色を組み合わせたものである。構図は、母子2頭の水牛を前後に重ねたデザインで遠近感を表わし、水牛の母子間の親密さも表現した。画面は伝統的山水造形の枠にはめず、速写のような画法である。これは、台湾の生活と本土の息吹を感じさせる水墨作品である。

郭雪湖の『圓山附近』(図2)は、木の1本1本、葉の1枚1枚を詳細に描写している。彼の作品は、農村の家屋を題材として、南画の「筆と墨」の表現手法を試みたものである。

一方、ローカル・カラーあるいは台湾の郷土芸術の構築から見ると、政府が推進した展覧会のローカル・カラーの動機は、植民地政府が植民国家の国家主義を作り上げることであった。ローカル・カラーと国家主義の意識形態は政府側から生じた。したがって、顔娟英は、ローカル・カラーの「独立性と自覚性」に対して疑問を抱き³⁵⁾、土地認識と文化意識の弱い状況の下で、これらの台湾画像が出現したのは表面だけであり、文化の深い意味が足りなかった³⁶⁾と指摘している。

当時の政府の政策は、台湾の色彩を持つ美術の発展を強力に支持することであった。しかし、全ての画家がこれに賛同したのではなかった。また、ローカル・カラーに対する反対の意見が生まれるに伴い、グローバル化が始まったと筆者は考える。

例えば、立石鐵臣は「ローカル・カラーが出やうと出るまいと美術上の大問題ではない。心がけてもいいし、心がけなくてもちつとも差し支へはないことなのだ」³⁷⁾と述べている。立石はさらに、「同じ台湾の土地でも内地人と本島人との感性の違いは相当で、それを一つにして台湾のローカル・カラーといふものを考えることはできない。」³⁸⁾と指摘している。つまり、台湾においては本島人とよそ者の文化的アイデンティティーの違いによって、日本人画家と台湾人画家のローカル・カラーの表現は当然異なり、表現形式は1種類ではなかったのである。

塩月桃甫は「台湾独特の色調が存在するのか…台湾は世界文化の潮流から孤立した離れ島ではない…」³⁹⁾と述べている。つまり、台展は世界と肩を並べられると塩月は考えた。顔娟英(2001)は塩月桃甫のこの言葉について、次のように説明している。

「日本の地方展あるいは何か一主流展の分派として位置付けるのではなく、台展は独自の発展目標を持つべきであるということであった。この目標は日本画壇の当面の発展と矛盾せず、また西欧の長所を吸収して日本的表現に変えることもできる。しかも、それは油絵、日本画を問わず、同様である。台湾の現代画壇がすでに世界あるいは時代の潮流を大胆に吸収しようとしている以上、真剣に新しい時代を

表現しようとする画家は、台湾の風物の写生を台湾のローカル・カラーの表現とすることに絶対に満足してはいけないのである」⁴⁰⁾。

ところで、福田隆眞(2016)は、グローバル化を便宜的に以下の4段階に分類している。

- (1) 民族の伝統文化(アイデンティティの基盤)
- (2) 西洋文化の影響(グローバル化の第一段階)
- (3) 近代美術・モダンデザインの国際様式(グローバル化の第二段階)
- (4) 現代美術(グローバル化の第三段階)⁴¹⁾

台湾のローカル・カラーは、植民地下で生まれたものであり、植民地統治者(日本政府)が推進したため、台湾独自の思想が不足していた。植民地であった台湾のローカル・カラーが日本の色彩をもつのは必然であつただろうが、一方で、台湾の特色を帯びることもあつた。台湾のローカル・カラーはまた、台湾の美術はこの時期からグローバル化が始まったと考えられる。

おわりに

本稿では、台湾美術展覧会とその位置づけ、台湾美術展覧会とローカル・カラー、南画のローカル・カラーを検討した。

1927年の台展は台湾近代美術の発展にとっては重要な改変であつた。台展から台湾近代美術への影響は2つあると考えられる。

- (1) 民間美術団体の発展を推進したこと

台展の開催のため、民間美術団体は徐々に設立され、台湾近代美術の発展を推進した。例えば、台陽美術協会や行動集団、梅檀社、六硯會、春萌画院、造型美術展覧会等である。民間美術団体の出現は、画家たちに学びあうことと出展するチャンスを提供した。

- (2) 郷土題材の発展を推進したこと

1927年以来台湾総督府及び審査員を務めた日本人画家たちは、台湾人画家たちを励まして台湾特有の動物や風物を創作題材とし、台湾特有の文化と特色を発展させることを推奨した。画家たちは、台湾風土と現実の生活を結合させて創作の中で表現した。台展は日本の文展と帝展を模倣したものである。よって、台湾の新美術運動は、西洋化の写生手法を用い、台湾の郷土風土の景色と民俗を表現することを創作の理念とした。

本稿の論述を通して、台展の性質を明らかにした。台展は台湾教育会が主催した。台湾教育会の設立主旨は、国語や教育の普及、及び他の教育関連制度を推進することであつた。台湾教育会の地方組織は、地方の教育を管轄することを業務の範囲とした。台湾教育会は教育的性質を持つ美術展覧会と直接的に関係があつたため、台展は台湾教育会と同じ教育の性質を持ったと思われる。

さらに、日本統治時代の画家たちの注目したことは、いかにして台湾本土の特色と時代精神を表現するかであつた。画家たちの作品を評価し、自然風景の表現を強調するのではなく、時代背景の改変や社会と環境の関係を示し、自然と文化の融合を強調していると思われる。例えば、石川欽一郎や郷原古統、木下静涯、塩月桃甫等の作品から見れば、彼らは、ローカル・カラーという概念を深め、彼らの心の中の台湾風景と原住民のイメージを描写した。第一世代の台湾人の画家である陳進や郭雪湖、林玉山、顔水龍等はローカル・カラーという概念の下で、台湾への郷土愛を呼び覚ました。客観的な観察と主観的な描写を通して、一新した表現方式で台湾の風土や人情を表現した。

台湾人画家と日本人画家が表現したローカル・カラーは異なっていた。「ローカル・カラー」は台湾の亜熱帯地域特有の色彩や自然の景色、動物や植物、街の風景、民俗風情、生活環境を表現し、主題や題材、造形、色彩等の要素を通して、台湾の特色を表現するものである。台湾人画家が創作したローカル・カラーを持つ作品は、台湾の自然景物への描写だけではなく、政治の要因も含んでいた。ローカル・カラーの題材を表現すると、さまざまな様式が生み出された。

当時の政策は、台湾色彩を持つ美術の発展を強力に支持することであつた。しかし、全ての画家がこれに賛同したのではなかった。ローカル・カラーに対する反対意見が生まれるに伴い、グローバル化が始まったと筆者は考える。ローカル・カラーは、植民地統治の下で生まれたものである。ローカル・カラーは植民地統治者(日本政府)が推進したため、台湾独自の思想が不足していたと考えられる。しかし、否定することができないのは、台湾ローカル・カラーの意識と美術のグローバル化はこの時期から始まったと思われる。

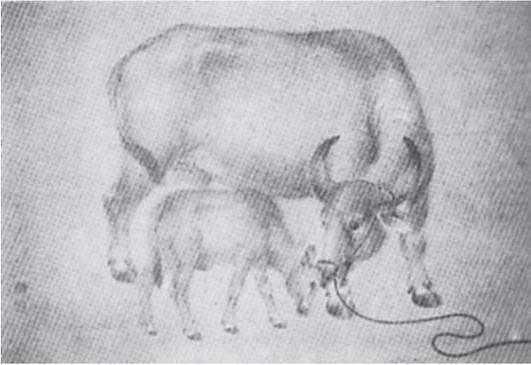


圖1 林玉山『水牛』1927年



圖2 郭雪湖『圓山附近』1927年

引用文献

- 1) 楊孟哲『日本統治時代の台湾美術教育1895～1927』同時代社，2006，pp107-108.
- 2) 王秀雄『台湾美術發展史論』国立歴史博物館，1995，pp59-62.
- 3) 李欽賢『台湾美術歷程』自立晚報社文化出版，1992，pp164-172.
- 4) 顏娟英『風景心境：台湾近代美術文献導讀下』雄獅圖書，2001，p 227.
- 5) 「台湾美術展が生まれ出る迄の経緯」『日日新報』1927年10月28日，前掲注4) p227.
- 6) 張雅晴『台湾における「日本画」に関する研究』山口大学大学院博士論文，2010，p24.
- 7) 前掲注4) p 227.
- 8) 李欽賢『台湾美術之旅』雄獅圖書，2007，pp32-33.
- 9) 石黒英彦「台湾美術展覧会について」前掲注4) p 638.
- 10) 前掲注6) pp26-27.
- 11) 中村義一『台展、鮮展と帝展』，京都教育大学紀要，1989，No. 75，p270.
- 12) 方瓊華『「美術」概念的形形成-以日治時期台湾美術展覧活動為中心』国立台北芸術大学，美術史研究所修士論文，2002，p98.
- 13) 賴明珠「台湾総督府教育机制下的殖民美術」『何謂台湾？近代台湾美術与文化認同論文集』台北，雄獅出版社，1997，p210.
- 14) 溪帰逸路「再び台湾の画壇を語る」『台湾時報』1936年1月，前掲注4) p588.
- 15) 李進發『日据時期台湾東洋画發展之研究』台北，台北市立美術館，1993，p445.
- 16) 前掲注12) p101.
- 17) 石黒英彦「台湾美術展覧会に就いて」『台湾時報』1927年5月，前掲注4) pp638-639.
- 18) 石黒英彦「台湾美術展覧会に就いて」『台湾時報』1927年5月，前掲注4) p638.
- 19) 前掲注4) p 229.
- 20) 鹽月桃甫「第一回台展洋画概評」『台湾時報』，前掲注4) p243.
- 21) 台湾総督府「台湾美術展開催の意義、台湾美術展覧会展要覽」『東方美術』1939年，10月。前掲注4) p644.
- 22) 謝東山『台湾美術批評史』洪葉文化事業有限会社，2005，p87.
- 23) 謝里法『台湾東洋画会的第五度空間』雄獅美術出版社、第72期、1977. 2、p37.
- 24) 前掲注4) p545.
- 25) 欧亭生「台展評東洋画部」『台湾日日新報』1927年10月30日，前掲注4) p545.
- 26) 黄冬富「日治時期台湾東洋画風之展覽」『台湾美術丹露』台中，国立台湾美術館，2007，p15.
- 27) 謝世英『日本殖民主義下的台湾美術1895-1945』国立歴史博物館，2014，p93.
- 28) 前掲注27) p97.
- 29) 松林桂月、邱彩虹訳「台展審査の感想」『台湾教育』329，1929，p103.
- 30) 潤「第七回台展之我觀（下）」『台日報』1933年10月28日，夕刊版4.
- 31) 前掲注4) p555.

- 32) 顏娟英「台展東洋画地方色彩回顧」『風景心境：台湾近代美術文献導読上』，雄獅圖書，2001，pp486-501.
- 33) 楊永源「石川欽一郎台湾風景画中『地方色彩』概念的構建」『芸術学研究』3，2008年5月，pp73-129.
- 34) 前掲注32) pp486-501.
- 35) 前掲注32) p493.
- 36) 前掲注32) p497.
- 37) 立石鐵臣「ローカル・カラー」『台日報』1939年5月29日，前掲注4) p222.
- 38) 前掲注4) p222.
- 39) 塩月善吉「台展監査への僻見に答ふ」『台日報』1931年10月31日，前掲注4) p263.
- 40) 前掲注4) p414.
- 41) 福田隆眞『東アジアの美術についてーグローバル化と伝統文化からのヒントー』，韓国造形教育学会，2016，p8.

図版出典

図1 陳瓊花『自然・写生 林玉山』雄獅圖書，1994，p43.

図2 劉益昌，高業榮，傅朝卿，蕭瓊瑞『台湾美術史綱』台北，藝術家出版社，2009，p248.