

美術文化の四層構造から見る台湾近代美術

—彫刻家黄土水を例として—

王 宇鵬^{*1}・福田 隆眞^{*2}

On the Modern Art of Taiwan through the Four Layers Structure in Art Education :
Case study of Huang Tu Shui

WANG Yu Peng^{*1}, FUKUDA Takamasa^{*2}

(Received December 21, 2018)

キーワード：美術文化の四層構造、台湾、近代美術、黄土水

はじめに

近年、台湾近代美術の研究については、官設美術展覧会および地方色（ローカル・カラー）が注目されている。本稿はすでに公表している「アジア美術における近代美術の四層構造と美術教育」¹⁾の継続として調査研究を行っているものの一部である。筆者らは政治の立場を超えて「美術文化の四層構造」を通して、日本統治時代の唯一の彫刻家である黄土水を例として台湾近代美術を再検討する。なお、筆者の一人、福田隆眞が発表した「美術文化の四層構造」からすると、本稿の考察範囲は、その第2層目、西洋文化の影響（グローバル化第一段階）である。

1. 美術文化の四層構造

アジア地域は16世紀以降、西洋の植民地化が進んだことが、美術文化に大きく影響を及ぼした。特に東南アジアにおいてはそのほとんどが西洋諸国の植民地となり、それまでの伝統文化に加えて、西洋文化が影響を及ぼした。さらに、20世紀のデザインの発展と近代美術との連携による新たな領域の開拓は国際様式へと発展した。そして第二次大戦後のアジア諸国の独立による国民文化の形成と現代美術の流布、発展は現代の文化に新しい局面を齎している。これらを便宜的に四層構造に構造化すると以下のようである。

- (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（グローバル化第二段階）、
- (4) 現代美術（グローバル化第三段階）

この美術文化の4つの層からなる構造を台湾に当て嵌めると以下のようになる。

1つ目の層の伝統文化では、「台湾の伝統美術とは何か」を考えることになる。現代からそれを考えると、日本統治以前の中国の伝統文化そのものということができる。次に、1895年から50年間の日本統治時代に日本を介して移入された西洋美術と日本美術そのものが第2層目に当たる。中国画と西洋画と日本画が共存していた状態である。そして、1945年からのデザイン運動と視覚言語の影響は、伝統美術をグローバル化へと向かわせた。日本統治の終了とともに世界中の美術文化が影響を及ぼし、現代美術に至っていると言える。それらが第三、第四の層となって積み重なり、台湾の美術文化を構築していると言える²⁾。

本稿の研究範囲はその第2層目の西洋文化の影響（グローバル化第一段階）であるが、「アジアにおける

*1 山口大学大学院東アジア研究科 *2 山口大学理事・副学長

近代美術の四層構造と美術教育」(2017)では、第1層目の中国の伝統絵画の基盤の上に、日本統治時代の台湾近代美術活動が展開されたといえる。従って、石川欽一郎や郷原古統、塩月桃甫などの日本人画家や美術教育者がもたらした西洋画も基盤の1つとなっている。四層構造に対応させるならば、台湾の伝統美術(第1層)と西洋の影響(第2層)の区別が不明瞭である³⁾。この先行研究の上に、中国大陸・日本・台湾の3つの観点から見ると、本稿で採り上げる彫刻家の黄土水(1895-1930)はその第2層目西洋文化の影響(グローバル化第一段階)での肝要な人物であると筆者らは考える。これについて、日本からの知識、技術が入って来たことにより、漢人の伝統美術から脱皮しようとする新美術運動において黄土水が果たした役割と黄土水の郷土愛を通して検討する。

2. 新美術運動の肝要な人物

台湾における新美術運動は日本統治により、日本からの知識、技術が入って来たことにより、漢人の伝統美術から脱皮しようとして、文化啓蒙運動の中から始まった。貧困家庭出身の青年を日本へ留学させて美術の学習を支援した文化啓蒙運動の代表的人物であった楊肇嘉(1891-1976)は『楊肇嘉回憶録1』の中で、次のように述べている。

留学を支援した台湾の青年には、政治専門の学生に限らず、美術や彫刻、音楽、体育、医学などの専門の学生もいた。……彼らを全力で応援した。例えば、芸術の面では書画の展示や彫刻展を行い、作曲の発表会、音楽会の開催などをした。私がなぜこんなことをするかと言えば、名誉を手に入れようとするのではない。私は異民族の人々ばかりが榮譽を独り占めにすることを望まないからである。私は台湾の人にもまた日本人と肩を並べてほしい⁴⁾。

更に楊肇嘉は、台湾籍の画家が帝展に入選することは、台湾文化協会が主導した街頭演説のような台湾文化啓蒙の手段より一層効果があったと強調している。これについて、楊肇嘉は次のように述べている。

芸術家が自己の作品を日本で最高の美術展覧会である帝展の壁の一面に掛けるのは「台湾人の精神」の表現であることをかたく信じていた。その役割はどのような街頭演説よりも一層効果があった⁵⁾。

この背景の下で、新美術運動が展開された。謝里法(1979)は新美術運動について、次のように述べている。

新美術運動とは、日本を経由して間接的に台湾にもたらされた西洋画と直接日本美術の影響を受けた東洋画を発展させることである。新美術と相対するのは、古い美術であり、すなわち中国の伝統水墨画である。確かに新美術の形成は日本の植民統治下の台湾の政治や社会と切り離すことはできない。外部の視角から見ると、新美術運動は日本の近代美術と植民政策と共に生まれた産物である。しかし、新美術運動には深い外力的浸食(筆者注:日本の植民統治)に抵抗する文化の力が内在していた⁶⁾。

つまり、新美術運動とは、日本統治時代の中期に、1895年以後に生まれた台湾人画家や台湾にいた日本人画家を主体としたものである。新美術運動の「新」とは、日本統治時代の前の漢人の文人画を伝統とした古い美術と区別したものである。新美術運動は、西洋画と東洋画、彫刻の3つを含んでいる。

筆者の一人王は、「新美術の形成は日本の植民統治下の台湾の政治や社会と切り離すことはできない」という謝里法に賛成する。しかし、「新美術運動の内在には深い外力的浸食(筆者注:日本の植民統治)に抵抗する文化の力が内在していた」という見解には異論を持っている。少なくとも美術の面では、筆者にはそのような見解を見ることができないからである。

例えば、台湾文芸連盟と台陽美術協会を共に台湾の抗日民族運動と見做すことは妥当ではない。何故なら、台湾文芸連盟は強い抗日意識を持っていたが、台陽美術協会にはそのような意識や政治的意図がなかったからである⁷⁾。つまり、台陽美術協会はただ美術を普及させるだけの団体であった。

蕭瓊瑞(1997)は、台湾の新美術運動は第1回台展が開催された1927年から始まったと指摘している⁸⁾。

しかし、新美術運動の開始は黄土水の《蕃童（山童吹笛）》が帝展に入選した1920年まで遡ることができると筆者は考える。顔娟英（1989）が述べているように、1920年に黄土水が最初の台湾籍画家として帝展に入選したことは、台湾美術の発展を促進した重要な意義を持っている⁹⁾。この時期の美術の背景としては、台北師範学校の卒業生が次々と日本へ留学して美術を学んでいた。且つ黄土水は帝展に連続3回入選し、台北で展覧会を開催し、台湾の紳士の招請にこたえて肖像の彫刻を制作した。よって、顔娟英（1989）は、黄土水は台湾の美術界に極めて大きな啓示をもたらしたとしている¹⁰⁾。

3. 黄土水の郷土愛

1920年、黄土水が帝展に入選したことは、台湾のマスコミや社会の目を惹いた。当時、新聞は「本島人の光栄」として黄土水が帝展に入選したことを報道した¹¹⁾。これは、文化啓蒙運動の代表者であった楊肇嘉にとって、街頭演説や抗争などよりも人心を高揚させることであり、台湾の美術に熱中する青年にとって、激励と模範であり、すなわち美術を学ぶことは功成名を遂げることである。例えば、陳慧坤が黄土水に東京芸術学校に進学することをすすめた心境について、以下のように述べている。

黄土水の傑出した才能のため、東京美術学校に推薦した。その時、彼が最初の台湾籍学生となった。昔から、台湾の庶民には学校に行つて美術を学ぶことと芸術を生涯の職業にするという概念はなかった。過去、私塾では道德倫理や四書五経を教えた。仮に図画や彫刻を勉強したいと思えば、師について芸を学び、学校に行つて正規の学習をする必要はない¹²⁾。

つまり、黄土水は台湾の庶民の美術への理解を変えた。張育華（2016）は、黄土水の成功は美術留学の波を巻き起こしたと指摘している¹³⁾。謝里法（1998）が述べているように、黄土水の成功は、台湾の庶民に芸術家への道があることを信じさせた¹⁴⁾。

注目すべきは、黄土水は時々友人などに「君は少々變物だ、人との交際が下手で困ると注意されることがある」¹⁵⁾と言われていたことである。しかし、筆者の王の調査によると、これは正しくない。『臺灣日日新報』の中に、黄土水の社交活動についての記載が豊富にある。例えば、1920年10月27日に高砂寮で行われた黄土水の帝展入選の祝賀会の出席者の中には十余名の台湾籍の留学生がおり、共に喜びを分かち合った¹⁶⁾。1927年には文教局局長の石黒英顔や台北師範学校校長の志保田銈吉、石川欽一郎などの応援の下で、台北博物館で黄土水は初めての個展を開いた¹⁷⁾。また、1938年の第4回台陽美術展覧会では、黄土水の彫刻作品が展示され、人々に鑑賞と学習の機会を与えた¹⁸⁾。このように、社交活動の他に黄土水は画家の李學樵と往来があった¹⁹⁾。

以上のことから、台展では彫刻部が設立されていなかったが、日本統治時代の唯一の彫刻家である黄土水は台湾の近代美術の中で孤立していたのではなかったと考えられる。彼は社交活動に参加し、画家と往来があった。そして、政府関係者や日本人画家の応援の下で、作品を展示する機会を得、台湾の画家や大衆に鑑賞と学習の機会を与えた。

宗主国の側から見れば、黄土水は日本が希望した植民地と日本政府を繋ぐ役割を果たしたと筆者の王は考える。その理由は以下のことからである。

1920年代、台湾社会の政治や経済が次第に安定するとともに、総督府は漸進な「内地延長主義」²⁰⁾を提起し、「内台融合」、「一視同仁」などの方針を唱えた²¹⁾。折しも黄土水が1920年に帝展に入選した時であった。この入選は総督府が唱えた「同化政策」の最も良い宣伝となった。そこで、『臺灣日日新報』はそのニュースを伝えると共に、さらに黄土水が帝展に入選する前に内田嘉吉や下村宏などの政府の役人が、黄土水の芸術的素質と能力を発見し、彼に資金を提供して東京美術学校で存分に学習と創作をさせたことを強調している²²⁾。

また、台湾総督府は台湾の青年に日本のアイデンティティーを認知することを奨励した。そして、教育を通して台湾の青年を同化しようとした。例えば、1920年4月6日の『臺灣日日新報』の中で、「教育の良し悪しは、直接に国運の盛衰に影響する」²³⁾と記載されている。これにより、総督府は教育を重視していたことが分かる。さらに黄土水は学生代表として、次のように謝辞を述べている。

招待を受け、学生代表として美術学校の卒業生である私はここで答辞を述べる……二十六年前の台湾を回顧すると、内地の明治維新のように改革を行っていた。歴代の総督及び長官は、全精力を注ぎ込んで台湾を開発し、大きな成果を獲得した。そのため、我々は今日の新しい知識を得、文明の恩沢に浴するはずである²⁴⁾。

この謝辞からは、これが黄土水の本心かどうかは判断できない。しかし、総督府は『臺灣日日新報』の報道を通して、巧妙に黄土水の政治的アイデンティティとその芸術の成果を繋ぎ、台湾の知識人の植民統治に対する苦悶と不安を取り除き、日本による台湾での統治の権威を強固にしたと言える。つまり、総督府は、黄土水の成功を通して宣伝を行い、より多くの台湾の青年画家を日本植民政策下の美術の領域に入らせたのである。

教育の面を見れば、当時の植民地教育の目的は台湾人を同化することである。よって、呂莉薇（1992）は、「その背景の下で、黄土水は台北師範学校の教育を受けた後日本に留学した。つまり、黄土水は日本に同化しようとしたのである²⁵⁾」と指摘している。さらに呂莉薇（1992）は、黄土水の台湾主題についての思考の大部分は当時の統治階級に迎合したものであり、作品中のローカル・カラーは写実のみを通して題材を模倣したものであると強調している²⁶⁾。しかし、呂莉薇の見解については更なる検討が必要であろう。

次に黄土水の作品を通して台湾のローカル・カラーを検討する。1920年、台湾のローカル・カラーを持つ黄土水の《蕃童（山童吹笛）》（図1）が第2回帝展に入選した。この作品は1927年の台展において、「台湾らしさ」を追求する意味合いで、ローカル・カラーが強調された画題を一つの審査基準として設けた時より7年早かった。よって、台湾のローカル・カラーを発展させた最初の芸術家は黄土水であると考えられる。

なぜ黄土水は原住民を題材とした《蕃童（山童吹笛）》を創作して帝展に参加したか。彼は「彫刻『蕃童』が帝展入選する迄 黄土水君の奮闘と其苦心談（上）」の中で、次のように述べている。

在學中先生から藝術とは唯だ單に現實を寫すのみでなく個性を遺憾なく現はすことに依って初めて眞の價値を認められるもの、藝術の生命は此の一點に歸するのであると聞かされておりました。僕は臺灣出身でありますから何にか臺灣に於ける獨特のものを出して見たいと思って今春學校を卒業すると同時に郷里へ歸って種々考えましたが、第一に着想したのは生蕃でした。これは馬來人種でもあり、且つ内地人に比して手の指などは餘程長いし、又足の第一指の如きも靴を履かぬから灣曲して居る。その他、骨格の逞しい獐猛な風貌は異なつて居るしするから、けれども蕃族に就いて一々研究するという事は到底不可能でありますので、臺北博物館の森さんに頼んで統計を見せて貰つた²⁷⁾。

これにより、黄土水の《蕃童（山童吹笛）》の創作理念は学校で学習した写実観念と台湾本土の特色であった。原住民を題材としたのは黄土水が故郷を懐かしく思ったからとも言える。また、当時の日本人が台湾原住民の姿を理解しなかったことに黄土水は義憤を感じていた。彼は「臺灣に生れて」の中で、次のように述べている。

一度も臺灣に住んだことのない内地人などは、臺灣は火の地獄の様な蒸し暑い處で、悪疫の流行地で、且猛獸以上に恐ろしい生蕃が澤山居る。そんな處へ出かけるのは餘程の物好きか命懸けでもなければならぬように考えている人が多い。私は既往六七年この東京に居り、随分憤慨に堪えぬ質問、否寧ろ抱腹絶倒の奇問に出逢つたことが多い。曰く「臺灣でも内地の様にお米を食べているか」とか「君の祖先も人の首を取つたのか」とか本気で尋ねるに至つては、憤慨よりも寧ろその無智を憫みたくなる程である²⁸⁾。

しかし、黄土水は鮮明な題材を通して、帝展の審査委員の注意を引き起こした可能性があると考えられる。蕭瓊瑞（1995）が述べているように、黄土水は帝展に入選する機会を得るために台湾のローカル・カラーを持つ生蕃を選択した²⁹⁾。つまり、「帝展の体制」に沿って決定した戦略であり、日本統治時代に台湾で生まれた一部の中国人と違って自己アイデンティティについて明確な認識を持っていなかったと考えられる。確かに、蕭瓊瑞（1995）が述べているように、日本統治時代に台湾で生まれた一部の中国人は宗主国の眼のみを通して自己を認識したのである³⁰⁾。では、黄土水の自己の芸術創作の目標と意義から見ると、

彼はどのように自己的アイデンティティーを表現したのだろうか。

黄土水は「臺灣に生れて」の中で、自身の芸術創作の目標と意義を表明している。黄土水にとっては、芸術創作の目標と意義は郷土愛を表現することであると考えられる。黄土水は次のように述べている。

その國に生まれてその國を愛し、その土地に生まれてその土地を愛するは、人情である。藝術に國境なく、何處でやっても同じ筈ではあるが、矢張り自分の生まれた土地が懐かしい。我が臺灣は美しい島であるから特に懐かしい……我が故郷には私達と事を共にすべき藝術の子が皆無だからである。然り、今後は知らず、今の臺灣には只一人の日本畫家も、一人の洋畫家も、一人の工藝美術家も無いのである。然し臺灣は天恵に充ちた地上の樂土である。いつか里人の目が覺め、青年の意氣が自由に跳躍する時が來れば、必ずそこには偉大なる藝術家の簇出することを疑はない。私達はそれを期待して、自己の修養に努力すると同時に、勇悍に藝術發酵の爲に、郷黨に向かって大聲叱呼を怠らない覺悟である。藝術上の「ホルモサ」時代を期待するのは、私の徒らな夢ではあるまいと思う³¹⁾。

つまり、黄土水は台湾人画家に自己の目で自由に表現することを奨励しており、故郷で偉大な芸術家が育成されることを期待している。このように、黄土水は郷土愛を基盤として自己的アイデンティティーを表現しているのである。

翌21年、黄土水の《甘露水》(図2)が第3回帝展に入選した。この作品は常にルネサンス期のイタリア人画家であるサンドロ・ボッティチェッリ(Sandro Botticelli, 1445-1510)の名作《ヴィーナスの誕生》(図3)と同列に論じられている。邱琳婷は、《ヴィーナスの誕生》に比べ、《甘露水》の人物の姿態と表情のほうが良く、《甘露水》の創作の靈感は西洋の名作から生じたという。そして、黄土水の理解を通して易しい形象で東洋の美を表現していると指摘している³²⁾。この作品の別名は《蛤仔精》(貝の精)であり、すなわち観音信仰の雨と露が潤っている中国の伝統文化の意味を持っている。よって、黄土水は日本に留学し西洋の現代美術を学んだが、台湾の民間の中国の伝統文化は依然として黄土水に影響を与えていたと言える。つまり、黄土水は西洋の現代美術と中国の伝統文化を結び合わせて台湾の特色を有する作品を制作した。これは黄土水が述べているように、「僕は臺灣出身でありますから何にか臺灣に於ける獨特のものを出して見たいと思う」を表現したものである。

1922年、《ポーズせる女》(図4)が第4回帝展に入選した。この作品の題名から見ると、中国の伝統文化は見えないが、女性の裸体の自然の美を表現している。1923年、初めて水牛を主題として創作した《牧童と水牛》(図5)は帝展に運搬した時に壊れた。翌24年、再度水牛を主題とした《郊外》(図6)を創作し、第5回帝展で入選した。黄土水は『臺灣日日新報』の中で、水牛を創作の主題としたことについて、以下のように述べている。

今春歸臺後、來るべき秋の帝展に出陳する臺灣そのものを象徴する傑作を作さんが爲に爾來材料蒐集に歩いたが、臺灣特有のものとして水牛が面白いとの事で新莊の奥地で手頃なのを求め急造の臺北の假アトリエで土のコナシからモデルの水牛の世話まで一人でやってのけると云う熱心さである³³⁾。

確かに、水牛は台湾を代表する動物であり、台湾のローカル・カラーの一つであり、水牛を創作したことは、帝展の審査委員の注意を喚起した可能性がある。しかし、これは黄土水の自己アイデンティティーから郷土愛と生活の美を表現したことであると考えられる。これについて、黄土水は「臺灣に生れて」の中で、次のように述べている。

我が島は斯様に天然美に富んでいるが、悲しいことには此處に住んでいる大部分の人は、美の何物たるかを少しも解しないで、此の天恵の美に人工の美を加え、人間の生活をより以上に美化し、高尚優美なる精神を以て、人生を有意義に暮さうとするものがない。美的生活、趣味生活は全然本島人に閑却されているのである。山腹に森あり森の近くに農家二三軒炊煙が立っている。鋤を肩に田畝に沿ふて夕陽の美しい空を眺めながら農夫が歸ってゆく。この自然の風趣を描いた繪畫や、牧童が水牛の背に乗って嬉しさに口笛を吹きならず、この無邪氣な風情をとった彫刻を見て楽しむ³⁴⁾。

1930年に創作した《南国（水牛群像）》（図7）は黄土水の遺作になった（12月21日、病死した）。この作品は3人の牧童を浮き彫りにしている。1人は笠をかぶっており、1人は水牛に触っており、もう1人は水牛の背中に乗っている。画面の中の農具や笠、バナナの林、水牛などと牧童の調和した風景は、黄土水が表現したい台湾の風土・人情であろう。

おわりに

黄土水は日本人の支援の下で、日本に留学し帝展を舞台とし、中国の伝統美術とは異なった美術様式を表現した。つまり、日本植民統治下、黄土水をはじめとして伝統とは異なった新美術が繰り広げられるさきがけとなった。よって、新美術運動の開始は黄土水の《蕃童（山童吹笛）》が帝展に入選した1920年であると考えられる。

《蕃童（山童吹笛）》が第2回帝展の入選したことで、黄土水が台湾のローカル・カラーを発展させた最初の芸術家となった。この作品は1927年の台展において「台湾らしさ」を追求する意味合いで、ローカル・カラーが強調された画題を一つの審査基準として設けた時より7年早かった。中・日・台の3つの観点から見ると、台展が提唱した「ローカル・カラー」の影響を受けていなかった黄土水の台湾近代美術史における意義は、以下のものであると考えられる。

まず、日本統治時代に植民統治者側から見れば、黄土水は日本が希望した植民地と日本政府を繋ぐ役割を果たしたという社会的意義を持っている。

次に、台展では西洋画部と東洋画部のみが設立されたため、黄土水は台展と無縁であったが、日本統治時代の唯一の彫刻家である黄土水は台湾の近代美術の中で孤立していたのではなく、彼は台湾の庶民の美術への理解を変え、社交活動に参加し、画家と往来があった。そして、政府関係者や日本人画家の応援の下で、作品を展示する機会を得、台湾の画家や大衆に鑑賞と学習の機会を与えた。つまり、黄土水は台湾近代美術に対する啓蒙意義を持っている。

黄土水作品から見れば、黄土水は日本に留学し西洋の現代美術を学んで、台湾の民間の中国の伝統文化を基盤として、西洋の現代美術と結び合わせて台湾の特色を有する作品を制作したことが分かる。確かに、黄土水は日本統治時代に台湾で生まれた一部の中国人のように自己的アイデンティティーに対する認知は明確ではないが、黄土水の芸術創作の目標と意義は郷土愛を表現することであり、彼は郷土愛を基盤として自己的アイデンティティーを表現している。つまり、黄土水は宗主国の制約の下で、自己的アイデンティティーから中国の伝統文化を基盤とし、台湾のローカル・カラーを有する作品の創作を通して純粋な台湾への郷土愛と生活の美を表現している。



図 1 : 黄土水《蕃童（山童吹笛）》1920年

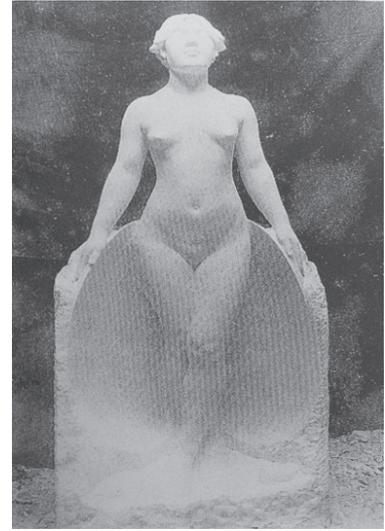


図 2 : 黄土水《甘露水》1921年

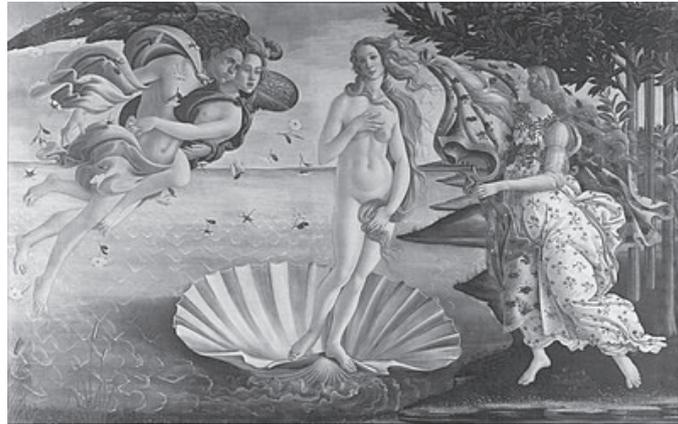


図 3 : サンドロ・ボッティチェッリ (Sandro Botticelli、1445-1510) 《ヴィーナスの誕生》



図 4 : 黄土水《ポーズせる女》1922年



図 5 : 黄土水《牧童と水牛》1923年

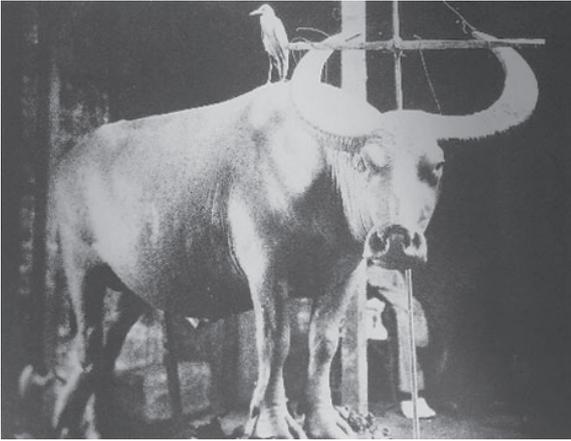


图6：黄土水《郊外》1924年



图7：黄土水《南国（水牛群像）》1930年

引用文献

- 1) 福田隆眞：「アジアにおける近代美術の四層構造と美術教育」，『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第44号』，p. 146，2017.
- 2) 福田隆眞「『美術文化の四層構造』について」，森美根子『日本統治時代台湾 語られなかった日本人画家たちの真実』振学出版，2018. p. 243に収録
- 3) 福田隆眞：「アジアにおける近代美術の四層構造と美術教育」，『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第44号』，p. 146，2017.
- 4) 『楊肇嘉回憶錄1』台北，三民書局，pp. 227-228，1977.
- 5) 謝里法：『日據時代臺灣美術運動史』藝術家（1978初版），p. 152，2011（7版）.
- 6) 謝里法：「四十歳以前の郭雪湖及其藝術—新美術運動里的『臺灣画派』」，『雄獅美術』第102期，pp. 6-38，1979. 8.
- 7) 王宇鵬・福田隆眞：「陳澄波の美術活動とその影響について」，『教育実践総合センター研究紀要』，山口大学教育学部附属教育実践総合センター，p. 153，2015.
- 8) 蕭瓊瑞：『島嶼色彩—臺灣美術史論』，東大圖書，p. 4，1997.
- 9) 顏娟英：「臺灣早期西洋美術的發展」，『藝術家』168号，p. 151，1989. 5.
- 10) 同上，p. 151.
- 11) 「無弦琴」，『臺灣日日新報』，1920. 10. 14 2版.
- 12) 陳慧坤：「我的藝術生涯」，『陳慧坤畫集』，国立歴史博物館，p. 12，1991.
- 13) 張育華：『黄土水藝術成就之養成與社會支援網絡研究』，臺灣師範大学歴史學系修士論文，p. 159，2016.
- 14) 謝里法：「黄土水在鏡中所見的歷史定位」，『台北市立美術館典藏專冊—1945年以前』，盛恩實業，

p. 37, 1998.

- 15) 黄土水「臺灣に生まれ」『東洋』1922. 3. 顏娟英『風景心境：台灣近代美術文獻導讀 下』雄獅圖書，2001，pp. 168-173に収録
- 16) 「黄土水祝賀會」，『臺灣日日新報』，1921. 10. 26，漢文2版
- 17) 「黄土水氏 作品個人展 博物館に開催」，『臺灣日日新報』，1927. 10. 19 2版。
「黄土水君の個人展」，『臺灣日日新報』，1927. 10. 26 5版
- 18) 「第四回臺陽美術展」，『臺灣日日新報』，1938. 10. 12 夕刊 2版
- 19) 1923年5月24日、黄土水は李學樵を2回訪問した。「黄土水君兩次過訪有喜賦贈」，『臺灣日日新報』，1923. 5. 24 漢文4版
- 20) 内地延長主義は、台湾を日本の植民地ではなく、領土とみなし、等しく憲法の統治を受け、日本の法体系を受け入れるということであり、「同化主義」に属する。1910年代から1920年代の変わり目には、東京の台湾人留学生は、「同化主義」と特別立法統治のどちらが台湾の利益になるかを真剣に考え、議論した。「同化主義」の実現により、憲法の保障する権利と、代議制をはじめとする制度を享受することが可能となるので、日本にいた台湾人留学生の多くもはじめ「同化主義」に賛成し、特別立法に反対して、「六三法撤廃運動」をすすめた。（「六三法」と「三一法」は、内容的に大きな違いがないので、台湾人留学生は習慣的に「六三法」と呼んだ。）周婉窈・著，濱島敦俊・監訳：「図説台湾の歴史（増補版）」平凡社，p. 146，2013.
- 21) 吳密察・監修，横澤泰夫・日本語版編訳：『台湾史小事典』，中国書店，p. 178，2007.
- 22) 「無弦琴」，『臺灣日日新報』，1920. 10. 23 2版
- 23) 『臺灣日日新報』，1920. 4. 6 7版
- 24) 「長官招待學生」，『臺灣日日新報』，1920. 4. 7 6版
- 25) 呂莉薇：『烈日之下的黄土水—彫塑作品的內涵與時代意義』，国立彰化師範大学藝術教育研究所，修士論文，p. 40.
- 26) 同上，p. 40.
- 27) 記者「彫刻『蕃童』が帝展入選する迄 黄土水君の奮闘と其苦心談（上）」『臺灣日日新報』1920. 10. 17. 顏娟英『風景心境：台灣近代美術文獻導讀 下』，雄獅圖書，2001，pp. 166に収録
- 28) 黄土水「臺灣に生れて」『東洋』1922. 3. 顏娟英『風景心境：台灣近代美術文獻導讀 下』，雄獅圖書，2001，pp. 168-173に収録
- 29) 蕭瓊瑞：『島嶼色彩—臺灣美術史論』，東大圖書，p. 55，1997.
- 30) 同上，p. 55
- 31) 黄土水「臺灣に生れて」『東洋』1922. 3. 顏娟英『風景心境：台灣近代美術文獻導讀 下』，雄獅圖書，2001，p. 169，p. 173に収録
- 32) 邱琳婷：『臺灣美術史』，五南圖書，p. 302，2015.
- 33) 「臺灣の藝術は支那文化の延長と模倣と痛嘆する黄土水氏」『臺灣日日新報』1923. 7. 17. 顏娟英『風景心境：台灣近代美術文獻導讀 下』，雄獅圖書，2001，p. 174に収録
- 34) 黄土水「臺灣に生れて」『東洋』1922. 3. 顏娟英『風景心境：台灣近代美術文獻導讀 下』，雄獅圖書，2001，p. 169に収録

図版出典

- 図1 顏娟英：『台灣近代美術大事年表』，雄獅圖書，p. XII 1998.
- 図2 李欽賢：『大地・牧歌 黄土水』，雄獅圖書，p. 65，1996.
- 図3 邱琳婷：『臺灣美術史』，五南圖書，p. 302，2015.
- 図4 李欽賢：『大地・牧歌 黄土水』，雄獅圖書，p. 96，1996.
- 図5 顏娟英：『風景心境：台灣近代美術文獻導讀 下』，雄獅圖書，p. 131，2001.
- 図6 李欽賢：『大地・牧歌 黄土水』，雄獅圖書，p. 68，1996.
- 図7 劉益昌・高業栄・傅朝卿・蕭瓊瑞：『台湾美術史綱』，藝術家，p. 237，2009.