

台湾における美術教育実践のためのローカル・カラーについて

— 陳進を例として —

王 宇鵬^{*1}・福田 隆眞^{*2}

On the Local Color for Art Education Practice in Taiwan:
case study of CHEN Chin

WANG Yupeng^{*1}, FUKUDA Takamasa^{*2}

(Received August 5, 2019)

キーワード：台湾、東洋画、陳進、ローカル・カラー

はじめに

アジアにおける現代の美術教育では西洋からの影響による近代美術史をグローバル化の結果として取り入れている地域や国が多い。東アジア、東南アジアではグローバル化と伝統文化の継承という2つの命題の間において近代美術の変遷を美術教育の一つの基盤とする例が多い。それらのことは筆者の一人、福田が近代美術の四層構造として発表をしてきた¹⁾。台湾の近代の歴史は特異な事例が多いが、美術教育においては日本統治時代におけるグローバル化の始まりによって、地域の特色であるローカル・カラーの創作が行われた。

日本統治時代、美術における台湾独自の特徴を強調するローカル・カラーという表現は、1927年の第1回台湾美術展覧会（以下、台展）の開催に当たって総督府文教局長の石黒英彦が「臺灣の特徴を多分に取入れたる、所謂灣展としての權威」²⁾の発揚を目標に掲げたことによって始められた。ここに言う「台湾の特徴」とは、地方色すなわち、ローカル・カラー³⁾で、以降台展で常に強調される「ローカル・カラー」の始まりである。独自性のある「台湾美術」を創作しようとする「ローカル・カラー」の表現は、日本統治時代における台湾画壇での最も中心的な概念であった。

そこで、本稿では日本統治時代の台展東洋画部に活躍している陳進を採り上げ、美術教育実践のためのローカル・カラーの考察を行う。その考察を行う前に、日本統治時代の台湾における東洋画とは何かを検討する。

1. 日本統治時代の台湾における東洋画について

台展は東洋画部と西洋画部の2つの部門に分けられ、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。しかし、1927年に台展が開設されたとき、東洋画部が設置された。この時に「東洋画」という言葉が初めて出現し、台展の「東洋画部」は文展、帝展の「日本画部」に取って代わった。

第二次世界大戦後、中国大陸から来台した外省人の画家たちは東洋画に疑問を呈した。そして、「正統国画論争」⁴⁾という激論が起きた。その後、東洋画は国画論争で膠彩画⁵⁾と改名されている。1970年代に東洋画は、台湾の本土文化論研究者によって台湾の現代美術の先駆、或は台湾の植民経験はまだ正確に理解していない代表的なものと見做されている。東洋画には中国や日本、台湾、西洋の多種の文化的アイデンティティーがあらわれていることが窺える。謝世英（2014）は、これらの複雑な意識形態の論争は台湾の植民経験の解釈の最も矛盾し、且つ肝心なことであると指摘している⁶⁾。つまり、東洋画は日本統治時代以降の台湾の歴史や政治、文化的アイデンティティーなどの問題を含んでいるのである。謝理法は台展の中で「東洋画部」と称する部門が設置された理由は不明であると指摘している⁷⁾。そこで、本節では台湾における日本統

*1 中国広西師範大学美術学院山口大学東アジアラボ研究員 *2 山口大学理事・副学長

治時代の東洋画とは何かについて検討する。

ここでは、東洋画の意義とその目的を明らかにするが、その前に「東洋」について述べておく。佐藤道信(1999)は『明治国家と近代美術—美の政治学—』の中で、「東洋」について以下のように述べている。

日本での「東洋」観は、本来「西洋」に対する相対イメージとして、すでに江戸時代に成立している。幕末に、西洋の科学技術の利用による国防論をとらえた佐久間象山の、「東洋道德、西洋芸術」(ここでの「芸術」は技術の意味に近い)といった対比は、その点象徴的だ。ただここにも端的なように、「東洋」や「西洋」という語は、つねに地理的・文明論的な世界観と歴史観を背負っている⁸⁾。

つまり、近代日本の「東洋」は、日本を中心としたアジア観念であり、中国や日本、インド、ミャンマーなどのアジアの東部及び南部を含んでいる。

台展設立当初、「東洋画部」と「西洋画部」の2つの部門に分けられた。そのため、第1回台展に東洋画という言葉が初めて出現した。東洋画部が設置されたのは抛るべき前例があった。朝鮮美術展覧会(以下、鮮展)はもともと日本画部を置く計画であったが、後に在朝鮮の日本人洋画家・高木背水の意見を受け入れ、朝鮮の伝統を配慮し、東洋画部を改めて設置し、そこに四君子画などを入れた⁹⁾。

しかし、台展は鮮展に展示された伝統的四君子画を含んでいなかった。その理由は、同化植民政策下の必然的結果であったと筆者の王は考える。謝理法(1978)が述べているように、台展は植民政策の一環である¹⁰⁾。皇民化の目標下での台湾は、同じ植民地であった朝鮮の文化上の自由を享受することができない。当時の台湾総督府文教局長であった石黒英彦は「臺灣美術展覧會に就いて」の中で、「本年は草創の時でもあり、取り敢えず東洋画、西洋画に限ったが、将来十分の用意が整えば、彫刻から図案、工芸などにまでも及ぼす予定である」¹¹⁾と述べている。この中で、四君子画を展示することには言及していなかった。日本は既に台湾を内地の延長と見なしていたのである。そのため、四君子のような中国の伝統絵画は台展で展示する必要がなかったのであろう。

当時の台展東洋画部に日本画だけが展示されたことについて批判的な意見を持っていた者は少なくない。例えば、1927年に『臺灣日日新報』主筆で、台展の重要な評論家であった大澤貞吉(筆名・鷗亭生)は「臺展評東洋畫部(一)」の中で、東洋画という名称が作品と合致しないことについて、次のように批判している。

台展の美術批評を書いてみる。先ず東洋畫から始めるが、これを特に「東洋畫」と称した理由が実は解するに苦しむ。これは東洋畫ではなくて寧ろ純然たる日本畫である。もし強いてこれを東洋畫と言いたいなら、もっと広くオリエンタルの畫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畫でも宜しい、要するにもっと純日本畫以外に、広く東洋畫風をもつ作品を集めねば東洋畫部なりとは言えない。次回からは篤と考え直して欲しい¹²⁾。

一方、これに対して木下静涯は「台展の日本画に就いて」の中で、東洋画は日本画であるとしている¹³⁾。宮田彌太郎は「台湾東洋画の動向」の中で、台湾で日本画と呼ばれる東洋画の発展は日本が台湾を統治した後に始まったと述べている¹⁴⁾。つまり、日本統治時代の台湾における東洋画は日本画であり、台展の東洋画部で展示された作品は常に日本画と見なされていた。

しかし、日本画と東洋画とは同一のものではなく、東洋画は台湾特有の絵画形式であると筆者の王は考える。その理由は、東洋画は台湾が中国から離れた日本統治時代に生まれたものであるが、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するものを結合し、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。

なお、植民地時代に台湾の社会、経済、文化、教育などの大きな変革や台湾民衆の反植民の意識などは、東洋画が台湾で萌芽した必然の客観的な条件である。そして、筆者の王は黄冬富(1993)の観点に賛成する。黄冬富は東洋画の外在要因と内在要因を通して論述した。外在要因は、日本統治時代の東洋画家たちは台湾本土の意識と様式を持っていたことである。一方、内在要因は、中国の伝統絵画の基礎¹⁵⁾及び民族の自尊心である。この2つの要因から、台湾の東洋画は創作されたのである¹⁶⁾。

しかし、なぜ日本において官展の中の「日本画」という絵画様式が、植民地である朝鮮と台湾の官設美術展覧会の中で「東洋画」と呼ばれたか。それは「東洋画」という言葉を使用したのは、日本帝国の優越性を強調しつつ、植民地の反抗意識を警戒したからであると考えられる。山梨絵美子（1999）が指摘しているように、日本の画家が洋画、日本画を含めて中国、あるいは植民地の題材を利用したのは、ただ日本帝国の国威を宣揚するために表現したに過ぎなかった¹⁷⁾。また、郭繼生（1996）は「東洋画」について、次のように述べている。

東洋画の絵画様式は日本画と違いがない。しかし、「東洋画」という言葉には日本植民者の隠された意図があるようである。朝鮮美術展覧会、台湾美術展覧会、台湾総督府美術展覧会は日本帝国美術展覧会の制度を踏襲した。そして、東洋画はこれらの展覧会の中で第1部門であったが、帝展の第1部門は「日本画」と呼ばれる。当時、朝鮮と台湾において「東洋画」は「日本画」に取って代わった。その目的は2つがある。第1に、日本はリーダーの役割を暗示し、東アジアあるいはアジアの優れた文化を代表したことである。第2に、植民地の民衆の気持ちを和らげるためである。「日本画」という言葉は植民者の身分を強調し過ぎるのである¹⁸⁾。

これにより、台展における東洋画と日本画の絵画様式は同じであり、「東洋画」が「日本画」に取って代わった目的は、日本はリーダーの役割を暗示したことと、植民地の民衆の気持ちを和らげるためである。さらに、李欽賢（1996）は東洋画について、以下のように述べている。

戦前の台・府展は東洋画部と西洋画部に分けられる。実際に東洋画は日本の帝展の中で言われる日本画である。しかし、植民地である台湾と朝鮮の美術展覧会の中では東洋画と呼ばれる。その原因は政治と関係がある。日本人の解釈により、東洋画はインド、中国、朝鮮、日本などのあらゆる東洋の伝統絵画を含む。その真の意図は日本画を台湾に移植することである。台展の期間に画家たちは既に東洋画という言葉に対して慣れ、東洋画を台湾美術の一環と見なすようになった¹⁹⁾。

つまり、日本政府は植民地で争議や抗争を引き起こさないために、広範囲の意味を持つ東洋画という言葉を採用したが、その目的は日本画を台湾に移植することであった。またこの時期、美術の発展は官展が定着することであり、美術の動向は政府の政策と密接な関係があった。このような状況下、台湾人の画家は官展の影響を受けるとともに東洋画を中国国画の一つの流派と見なした。これも第二次世界大戦後、台湾人画家と大陸画家の間で起った「正統国画」という言葉に対する論争の起源の一つであると筆者の王は考える。

このように、東洋画についての郭繼生と李欽賢の観点は植民地では争議や抗争を避けること、日本の優越性を強調することに置かれている。つまり、日本が台湾を統治することを視点としている。

しかし、王秀雄の観点は郭繼生、李欽賢とは異なっている。王秀雄は東洋画について、次のように述べている。

台展の「東洋画」は帝展の「日本画」という名称に倣っていなかった。これを見れば、日本画と国画を受け入れているようである。東洋画と伝統中国画を比べると、東洋画の方が生活環境や目にしたものを反映している。そして、東洋画は色彩が豊富であり、描写が細やかである²⁰⁾。

王秀雄は、更に東洋画の表現題材は現実の生活を描くこと、技法の上では観察と物体を描写する能力、豊富な色彩を用いることを強調している。東洋画と名付けた理由は日本画を受容し国画と融合するためである。そして、宗主国である日本は自国の文化を押し付けつつ、異文化を受け入れる態度を示したと王秀雄は考えている。

本節では、日本統治時代の台湾における東洋画とは何かを検討した。次に、「台展三少年」²¹⁾と呼ばれる陳進、林玉山、郭雪湖の中の陳進を例として台展東洋画部の台湾人画家はどのように台湾のローカル・カラーを表現するかを検討する。

2. 「台展三少年」と呼ばれる陳進

謝里法（1978）が述べているように、芸術は単独で存在するものではなく、それは直接的或いは間接的に社会や政治、経済、気候、地勢の影響を受け、作品はこれらの影響から逸脱することはできない²²⁾。まず、陳進の作品を分析しつつ、彼女が表現した台湾のローカル・カラーを検討する。

2-1 日本の美人画と日本美

1921年に陳進が創作した《春花》（図1）からは、日本文化の台湾の上流社会への影響が見える。この作品を創作した時、陳進はまだ14歳であったが、細やかに熟練した筆の運びで芝生に坐っている少女を描写した。少女は手に花を持ち、隣には少女を仰ぎ見る犬がいる。少女は細い木の葉模様の服と花が描かれた模様のチョッキを着ている。気高く美しい顔立ち、すっきりとして美しい短い髪、横坐りしている姿から見れば、少女は春の花のように可憐である。蕭瓊瑞（2004）は、描かれた《春花》は陳進の実際の生活の様子であり、画中の少女の服装や表情、態度、姿態から画面の表現の技法に至るまで十分に日本文化を反映していると指摘している²³⁾。

後日、陳進が創作した一連の日本の美人画風の作品は台展に入選した。例えば、1927年の第1回台展に入選した《姿》（図2）であり、1928年の《蜜袖》（図3）と《野分》（図4）であり、1929年の《秋聲》（図5）であり、1930年の《若き日》（図6）などである。これらの作品を見ると、以下のような特徴がある。

- ① 画面を1人の人物で構成している。
- ② 人物の四肢の動作は含蓄があり、優雅である。
- ③ 人物の背景は単純であり、花や草を主とする。
- ④ 主題は感傷的な気持ちを呈している。
- ⑤ 日本の着物を着ている。

また、台湾人画家の目で陳進を見れば、「日本美」（図7）を持っていた。陳進の「日本美」の気質は、郭雪湖が陳進と初めて会った時に残した印象に見られる。郭雪湖の思い出によると、陳進の印象は次のようであった。

その日、陳進はきちんと着物を着ていた。客と接する時、純粋な上流社会の日本語を話しており、上流階級の家庭出身の美しい姿であった。そのため、植民地から来た私はほとんど陳進を正視し交流することができなかった。陳進の身から所謂日本美が見えた²⁴⁾。

陳進の作品の人物の形態や画面の構図、筆の運びを見ると、恩師であった日本の美人画で有名な鏑木清方の影響を受けたことが分かる。例えば、1930年の《若き日》、《当時》である。画中の人物の卵形の顔や簡潔で優雅な顔立ちを描く線、身のこなしの優美な姿などの表現は鏑木清方の美人画の様式を受け継いでいる²⁵⁾（図8）。そのため、蕭瓊瑞（2004）は、これらの作品は陳進の留日期间に日本文化の薫陶を受け、日本の美術に対して抱いた憧憬とその模倣であると強調している²⁶⁾。

上述したように、確かに日本の文化や人物画は陳進に直接的な影響を与えた。しかし、陳進が受けた日本画の影響は画家としての精神と絵画の形式と技巧のみであると筆者の王は考える。その理由は2つある。

第1に、陳進の作品の内容の意義と創作理念は民族的相違を持っていることである。言い換えれば、陳進は台湾に生まれ、描いたものは彼女が生まれた育った台湾の生活環境と社会の影響を受けたものである。陳進は絵画技巧について、次のように述べている。

初期の絵画の線は緻密であり、丁寧に絵を一本一本の線で描き、立体感を表現し、貝殻のように緻密であった。若い頃は目が良かったため、細い線を描いた。年齢を重ねるにつれて目が悪くなり、太い線を描いた。雰囲気があれば、良いと思う²⁷⁾。

つまり、芸術の創作は内心の感情の表現であり、絵画の技巧は絵画の境地と画面の構図を向上させること

である。よって、陳進の用いた絵の具や表現様式、絵画の技巧が日本画に近づいたことによって彼女を日本画家と見做すのは、その作品の内容や内在の意味、すなわち描かれているものの持っている意味をおろそかにすることになる。

第2に、日本統治の初期に日本に留学した台湾人画家の学習経験から言えば、陳進や郭雪湖、林玉山などは日本人美術教師の指導の下で絵画技巧の訓練と絵画材料の研究を行った。そのため、陳進などはまだ絵画の技巧と様式の修業過程にあり、その創作の理念や体系を形成していなかったと考えられる。黄光男（1998）が述べているように、陳進は日本統治の初期に日本に留学した時、絵画技巧の訓練と絵画材料の研究の学習段階にあったが、台展に入選して受賞したために一気に名をあげ、絵画界の頂点に立った。そのため、この時期の陳進に対する評価や論壇は台展で名を成した影響を受けた²⁸⁾。

このように、陳進を日本画家と呼ぶことは一理ある。和服を着ている美人画からは確かに日本美の意識が見える。

次に《芝蘭之香》、《合奏》、《悠閒》を例とし、陳進が描いた台湾の女性から見る中国の伝統文化と台湾のローカル・カラーの独自性を検討する。

2-2 「女性像」から見る中国の伝統文化と台湾ローカル・カラー

中島小巻（2015）は「日本と台湾の共鳴する近代美術」の中で、陳進が台湾の女性を描く契機となったのは、1934年の《合奏》（図9）であると指摘している²⁹⁾。しかし、筆者の王は中島小巻の見解には異論がある。筆者の王の調査によると、陳進が台湾の女性を初めて描いたのは1932年の第6回台展に出品した《芝蘭の香》（図10）である。蕭瓊瑞（1997）は、《芝蘭の香》は陳進が最初に描いた漢民族の人の意識とローカル・カラーを持つ台湾の女性であると述べている。さらに廖瑾瑗（1996）は、《芝蘭の香》以降、陳進は台湾の女性を描写の対象とし、時代を投影させる台湾の女性の形象を作ったと指摘している³⁰⁾。

《芝蘭の香》は、螺鈿の施された中国式の椅子に座った新婦が描かれ、従来の日本の美人画と異なり、濃い中国の美感の様式を持ち、1930年代の台湾の新婦の秀麗な形象を表現している。しかし、技巧や構図は日本の美人画を伝承していた。画面には台湾でよく見かける台湾本土の植物である胡蝶蘭がある。これにより、陳進は主題の上で台湾のローカル・カラーを追求していることが判断できる。

周知のように、植民地政府は台展において、「台湾らしさ」を追求する意味で、ローカル・カラーが強調された画題を1つの審査基準として設けた。これを受け、台湾の画家たちの多くが台湾の風土、風俗を描くことで、「台湾らしさ」を追求したと指摘することもできる。

この背景の下で注目すべきは、この作品には中国の伝統的な花嫁衣裳や家具、灯籠などもあることである。更に纏足³¹⁾は、中国の上層社会の女性の象徴である。画面全体を見ると、日本統治時代にも中国の伝統文化は台湾で重視されており、日本画の表現手法を用いて中国の伝統文化を伝えていると言える。

しかし、当時の美術評論は、画中の女性の纏足は現代的精神と一致しないと指摘している³²⁾。つまり、《芝蘭の香》は美術評論家が主張した現代性を備えていない。なお、画中の女性の纏足と美術評論からすると、中国の伝統を固守することと、現代化を追求することおよび日本文化を認めることは対立する。言い換えれば、台湾人画家は守旧を代表する中国と現代を代表する日本の間の苦境に置かれていた。

1934年、《合奏》（図9）が日本の第15回帝展日本画部門に入選した。これは台湾籍画家が初めて帝展で受賞した作品であった。《合奏》は、螺鈿の施された中国式の長椅子に座った2人の女性が描かれており、1人は月琴を弾き、もう1人は笛を吹いている。画中の女性は陳進の姉の陳新がモデルである。2人の女性が身に付けている翡翠の首飾り、腕輪、指輪、耳飾りの華麗な装飾品を描くことで、陳進は台湾の伝統的な上流社会の風俗を描写した。この画面は、東洋の美感を満たし、1930年代の裕福な台湾女性の美を表現している。同年、陳進は、台湾の女性を画題とすることへの決意を次のように表明している。

之からも益々此の途に精進したいと思ひますが、特に臺灣の婦人の風俗等を内地は勿論、海外に知らせるために努力致したいと思つて居ります³³⁾。

これにより、陳進は「臺灣の婦人の風俗等」を描くことで、それを「内地は勿論、海外に知らせるために」尽力したいという海外に向けた制作意欲を明らかにしていることが分かる。しかし、《芝蘭の香》と《合奏》を見ると、陳進が描いた台湾の女性は庶民の代表ではなく、台湾の上流社会の女性である。それは陳進自

身の上流社会の生活環境と関係がある。更に1935年に創作した《悠閒》(図11)は描いた女性の身分と地位が見える。

《悠閒》のモデルも陳進の姉の陳新である。作品は裕福な家庭出身のモダンなヘアスタイルと面立ちが整い美しく上品で、オリーブ色のチャイナドレスを着た女性を描写している。襟に三列の金色のボタンがある。胸前の銀色のブローチは、オリーブ色のチャイナドレスと対比する形で、高貴さを示している。女性は優雅なポーズをとり、ベッドの側面には精緻な彫刻が施してある。香の煙が傍の香炉からゆるやかに立昇っている。手に持っている『詩韻全璧』から推測すると、日本統治時代の女子も国民教育を受けていることが分かる。画面全体が、高貴で優雅な雰囲気醸し出している。

《芝蘭之香》、《合奏》、《悠閒》を通して、筆者の王は、陳進の人物画の主題と背景の関連を検討する必要があると考える。言い換えれば、陳進が表現したのは主題、すなわち人物の部分のみではなく、主題と背景を十分に緊密に結びつけて1つのまとまりにしたことである。ここでの背景は、画面中の人物が身を置く空間を指し、人物以外の椅子や机、窓、花などを含んでいる。陳進は人物画の主題と背景の関連について、以下のように述べている。

必ず人物を現実の空間の中に置くのは、画中の人物に意義を生ませるためである。そのため、画中の人物は、肖像画の撮影のような記録ではなく、人物のある気質あるいは感情の雰囲気を表現するために描写したものである³⁴⁾。

つまり、陳進は人物画を創作する時に画面全体の構図を考えた。これらの作品の背景の共通点は中国の伝統的なものである。例えば、中国の伝統的な花嫁衣裳や家具、灯籠、椅子、楽器などである。そのため、日本画の表現手法を用いて中国の伝統文化を伝えていると言える。これは陳進の生活環境と直接関係がある。例えば、陳進が1947年に創作した母親の画像《萱堂》(図12)を例にしてみる。窓格子に貼られた紙に書いてある書は文人である王石鵬が書いたものである。田麗卿(1994)によると、王石鵬は陳進の父親である陳雲如の友人である。そのため、陳家は中国の文人と頻りに往来していた³⁵⁾。さらに石守謙(1992)が強調しているように、陳進は中国の文人の伝統的家庭の中で成長した³⁶⁾。

おわりに

本稿では、陳進を例として日本統治時代の台湾における美術のローカル・カラーを検討した。

台湾では1927年の第1回台展から「東洋画」という言葉が使われたのは、日本側から見ると、宗主国日本の優越性を強調しつつ、植民地台湾の民衆の気持ちを和らげ、さらに日本は自国の文化を押し付けつつ、異文化を受け入れる態度を示す意図からであった。台湾側から見れば、東洋画と名付けた理由は日本画を受容し国画と融合するためであった。中国大陸側から見ると、台湾の東洋画は国画の一つの流派である。李欽賢(1992)は東洋画と中国画の関係について、以下のように述べている。

日中両国が東洋画を解釈する立場の違いのため、かつて「東洋画」という言葉が論争を引き起こしたことがある。実際には東洋画は日本画である。また、日本の絵画と中国の絵画は密接な関係を持っているが、1889年に東京美術学校(後の東京芸術大学)を開設した時、西洋画の教育を排し、絵画としては橋本雅邦らを教師として日本画科のみを設けた。「日本画」は、1870年代にヨーロッパからもたらされた西洋画に対して、それまでの日本にあった図画に対して用いられた用語である。しかし、この時期の日本画は旧来の技法や様式を守るだけのものではなく、既に中国の南宗画・北宗画と一体となり、西洋の写生観念を採り入れ、西洋画と対抗できるような日本の絵画であった。かつては「邦画」などと言われ、「東洋画」とは言っていなかった³⁷⁾。

このように、当時の台湾人の画家が国画論争に直面した時、東洋画は台湾美術の一環であり、中国と深い関係がある。すなわち、台湾の東洋画は国画の一つの流派であることを強力に主張している。

総督府は台展を通して中国の伝統絵画を排除するつもりであったが、「東洋画」という台湾特有の絵画形式の下で、代表的な画家である陳進が描いた台湾の女性像から、彼女の台湾のローカル・カラーと中国の伝

統文化に対する独自の理解が見える。陳進の本土台湾への認知は日本美、中国意識、台湾の上流社会の女性の美であると言える。陳進の作品からは、単一の台湾の文化的アイデンティティを定義することはできず、「中・日・台」の美を表現していることが分かる。つまり、中・日・台という3つの観点から台展が唱えたローカル・カラーを検討する必要がある。



図1：陳進《春花》1921年



図2：陳進《姿》1927年



図3：陳進《蜜柚》1928年



図4：陳進《野分》1928年



図5：陳進《秋聲》1929年



図6：陳進《若き日》1930年



図7：陳進の写真
(30歳頃)³⁸⁾



図8：鍋木清方
《築地明石町》
1927年



図9：陳進《合奏》1934年



図 10：陳進《芝蘭の香》1932 年



図 11：陳進《悠閒》1935 年



図 12：陳進《栢導》1947 年

注

- 1) 最近の発表では、福田隆真「アジアの近代美術の構造と美術教育—東アジアと東南アジアの事例—」（金子一夫編集『美術教育学叢書2 美術教育学の歴史から』収録），美術科教育学会 2019 年で公表した。
- 2) 石黒英彦「台湾美術展覧会に就いて」『臺灣時報』1927. 5。顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』台北，雄獅図書，pp. 638-639 に収録，2001。
- 3) ローカル・カラー（地方色）とは、その地方に特有の言語・人情・風習・自然などである。なお、本論文では美術分野の先行研究などで一般的に使われている片仮名表現のローカル・カラーを地方色と同じ意味として使用する。
- 4) 「正統国画論争」とは、昭和 26 年元日に 20 世紀社が主催した座談会「一九五〇年台湾画壇の回顧と展望」で、外省人の画家たちが「中国画と日本画の区別問題」を討議し、台湾人画家の作品は日本画であり、正統な国画（中国絵画）ではないと主張したことに始まる。森美根子：『台湾を描いた画家たち 日本統治時代 画人列伝』産経新聞出版，p. 234，2010。
- 5) 膠彩画とは、岩絵具を膠で溶いて描く日本画のことである。1981 年、林之助は台湾の東洋画を「膠彩画」と命名し「台湾省膠彩画協会」を組織した。1983 年には台湾省全省美術展覧会に正式に「膠彩画部」が設立された。これにより、三十数年にわたり展開された「正統国画論争」は幕を閉じたのであった。森美根子：『台湾を描いた画家たち 日本統治時代 画人列伝』産経新聞出版，p. 228，p. 236，2010。
- 6) 謝世英：『日本殖民主義下の臺灣美術：1895-1945』国立歴史博物館，p. 26，2014。
- 7) 謝里法：『日據時代臺灣美術運動史』藝術家，p. 87，（1978 初版）2011（7 版）。
- 8) 佐藤道信：『明治国家と近代美術—美の政治学—』吉川弘文館，pp. 144-145，1999。
- 9) 李仲熙：「朝鮮美術展覧会の創設について」『近代画説』六，明治美術学会刊，p. 28，1997。
- 10) 謝里法：『日據時代臺灣美術運動史』藝術家，p. 92，（1978 初版）2011（7 版）。
- 11) 石黒英彦：「臺灣美術展覧会に就いて」『臺灣時報』1927. 5。顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』台北，雄獅図書，p. 639 に収録，2001。
- 12) 鷗亭生：「臺展評東洋畫部（一）」『臺灣日日新報』1927. 10. 30，版 5。
- 13) 木下静涯「臺展の日本畫に就いて」『東方美術』1939. 10。顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』台北，雄獅図書，pp. 310-312 に収録，2001。
- 14) 宮田彌太郎「臺灣東洋畫の動向」『東方美術』1939. 10。顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』台北，雄獅図書，p. 605 に収録，2001。
- 15) 官制展覧会において依然として中国の伝統絵画を表現した画家には林玉山、郭雪湖、呂鐵州などがある。郭雪湖は第 1 回台展に参加する前、中国の伝統的南北宗画に精通していた。例えば、第 1 回台展に入選

した作品《松壑飛泉》である。

- 16) 黃冬富：『日據時期台灣東洋畫發展之研究』美術論叢 46，台北市立美術館，pp. 379-380，1993.
- 17) 山梨絵美子：「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」『今、日本美術史学をふりかえる』東京国立文化財研究所，pp. 81-93，1999.
- 18) 郭繼生：「一八九五～一九八三年的美術與政治文化—台灣的『日本画』／『東洋画』／『膠彩画』」『藝術家』250 期，p. 343，1996.
- 19) 李欽賢：『台灣美術閱覽』玉山社，p. 68，1996.
- 20) 王秀雄：「日據時代台灣官展的發展與風格探譯—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評」『藝術家』199 期，p. 224，1991.
- 21) 1927 年の第 1 回台展東洋画部に入賞した台湾人画家は「台展三少年」と呼ばれる陳進、林玉山、郭雪湖のみであり、傳統的水墨画家は全員落選した。当時は「台展三少年」という呼称はなかったが、謝里法の著『日據時代臺灣美術運動史』の中で使われたこの名称は現在台湾の美術史学者の間で広く使われている。台展三少年は日本統治時代から戦後も創作を継続し、台湾美術史における評価が高い画家である。謝里法：『日據時代臺灣美術運動史』藝術家，p. 100，（1978 初版）2011（7 版）。
- 22) 謝里法：『日據時代臺灣美術運動史』藝術家，p. 20，（1978 初版）2011（7 版）。
- 23) 蕭瓊瑞：『島嶼測量—臺灣美術定向』台北，三民書局，p. 34，2004.
- 24) 謝里法：「郭雪湖（1908 — ）新美術運動裡的『臺灣畫派』」『臺灣出土人物誌』台北，臺灣出版社，pp. 279-280，1988.
- 25) 田麗卿：『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p. 36，1994.
- 26) 蕭瓊瑞：『島嶼測量—臺灣美術定向』台北，三民書局，p. 35，2004.
- 27) 黃光男：「陳進繪畫的社會性美学」『台灣畫家評述』美術論叢 74，臺北市立美術館，p. 178，1998.
- 28) 黃光男：「陳進繪畫的社會性美学」『台灣畫家評述』美術論叢 74，臺北市立美術館，p. 189，1998.
- 29) 中島小卷：「日本と台湾の共鳴する近代美術」『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』第 5 号，p. 226，2015.
- 30) 廖瑾瑗：「木下静涯与台湾近代画壇：以台展、府展的東洋画部為中心」『藝術家』253，pp. 329-333，1996. 6.
- 31) 中国の旧習の一つ。女子の足の第 1 指を除く足指を幼児期から足裏に曲げて布で固く縛り成長させないもの。小さい足が美人の条件とされ、南宋の頃から流行した。
- 32) 『臺灣日日新報』1932. 10. 25.
- 33) 『臺灣婦人会』12 月号，臺灣婦人社，1934.
- 34) 黃光男：「陳進繪畫的社會性美学」『台灣畫家評述』美術論叢 74，臺北市立美術館，p. 196，1998.
- 35) 田麗卿：『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p. 46，1994.
- 36) 石守謙：『臺灣美術全集 2—陳進』台北，藝術家，1992.
- 37) 李欽賢：『台灣美術歷程』自立晚報文化出版部，pp. 103-104，1992.
- 38) 陳進によると、この写真は彼女の最も好きな写真である。田麗卿『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p57，1994.

図版出典

図 1 蕭瓊瑞：『島嶼測量—臺灣美術定向』三民書局，p. 34，2004.

図 2～6 「台展資料庫」http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp 2018. 9. 29 閲覧.

図 7 田麗卿：『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p. 57，1994.

図 8 田麗卿：『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p. 35，1994.

図 9 田麗卿：『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p. 59，1994.

図 10 田麗卿：『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p. 37，1994.

図 11 田麗卿：『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p. 51，1994.

図 12 田麗卿：『閩秀・時代 陳進』台北，雄獅圖書，p. 47，1994.

付記

本稿は、王宇鵬「日本統治時代の台湾における美術のローカル・カラーに関する研究」（山口大学大学院東アジア研究科博士論文 2019年3月18日）の一部を加筆修正したものである。