

# 台湾近代美術運動と美術教育実践について

ーローカル・カラーと西洋の影響を受けた画家の活動ー

王 宇鵬<sup>\*1</sup>・福田 隆真<sup>\*2</sup>

On the Modern Art Movements for Art Education in Taiwan:  
Focus to relation local color and artist influenced European style

WANG Yupeng<sup>\*1</sup>, FUKUDA Takamasa<sup>\*2</sup>

(Received December 20, 2019)

キーワード：台湾近代美術、ローカル・カラー、西洋の影響、美術文化

## 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く見られる。そして、それは20世紀になって国民文化の形成の一つになってきている。このことについて筆者の1人、福田が近代美術の四層構造として発表をしてきた<sup>1)</sup>。この四層構造は美術教育を考えるうえで、国民文化の総体を捉えることで、美術文化の創造と継承のための教材を幅広く設定することができる。そして美術教育の実践を設計する際の考え方の基盤となるものである。本稿では日本統治時代の台湾を対象にして前述のような動向について述べる。

台湾の近代の歴史は特異な事例が多いが、特に日本統治時代に日本の影響を受けた台湾の近代美術である。例えば、台北教育大学の林曼麗は、福田の提示したアジアの近代美術の四層構造について、「日本をモデルにする場合は、この四層が当て嵌まるが、台湾の場合は、日本統治時代や戦後の国民党の統治などの政治的要因を考慮しなくてはならない。文化に政治が影響をしているので<sup>2)</sup>と述べている。

確かに台湾の美術は特殊な歴史と政治に顕著に左右された。台湾は中国の一部であることは筆者の1人の王の政治的立場と同じであるが、アジアの中で台湾は複雑な位置にあるため、中国大陸のみの視点では見えないところがある。

そこで、本稿では筆者の1人の福田の「美術文化の四層構造」を基に政治の立場を超えて中国大陸、台湾、日本の3つの観点から考察を行う。そして、日本統治時代における台湾画壇での中心的な概念であった独自性のある「台湾美術」を創作しようとする「ローカル・カラー」の表現を巡って、日本統治時代における台湾近代美術の進展について検討する。日本統治時代における台湾近代美術の進展について検討する前に新美術運動におけるローカル・カラーの創出を考察する。

## 1. 新美術運動におけるローカル・カラーの創出

新美術運動において、1927年に開催された第1回台湾美術展覧会（以下、台展）は、文化界や美術界に衝撃を与えた。これは台湾島内の美術の発展の転換点となった。この台展については、以下のように様々な論説がある。

楊孟哲（2006）は、美術教育の視点から台展の成立に関して、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、総督府が決定したものであったと指摘している<sup>3)</sup>。王秀雄（1995）は、昭和2年10月28日の『臺灣日日新報』（美術展覧会号）で報道

\*1 中国広西師範大学美術学院講師 山口大学東アジア研究科コラボ研究員 \*2 山口大学理事・副学長

された総督府長官の開幕式での祝辞と『臺灣日日新報』の河村社長の祝辞から、台展は総督府が主導する官設美術展覧会であるとしている<sup>4)</sup>。李欽賢(1992)も、台展は日本政府の文化統治の一つの手段であったと述べている<sup>5)</sup>。これらの論点を踏まえ、張雅晴(2012)は台展の成立は内面と外面の2つの要素があり、内的な要素は当時の台湾社会の文化活動の需要であり、外的な要素は総督府の支持であったと指摘している<sup>6)</sup>。

また、このような重大な意味を持つ台展の設立経緯については2つの説がある。1つは同郷説で、もう1つは総督府によって創設されたというものである。よって、台展の設立経緯、台展開催の意義と趣旨およびその位置付けと性質を再検討する必要がある。

しかし、今日まで新美術運動を視点とする台展の研究は行われていない。そこで、本節では、新美術運動において台展が果たした役割および美術におけるローカル・カラーの創出を考察する。そのために、第1節では新美術運動とは何かを明らかにする。第2節では新美術運動において台展が果たした役割を検討する。第3節では美術におけるローカル・カラーの創出を論述する。

### 1-1 新美術運動とは

台湾における新美術運動は日本統治により日本から知識、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文化啓蒙運動の中から始まった。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<sup>7)</sup>。

### 1-2 新美術運動の舞台—台湾美術展覧会(1927—1936)

上節では新美術運動とは何かを明らかにした。では、台展は新美術運動においてどのような役割を果たしたかを本節で考察する。台展については、上述したように様々な論説があるため、新美術運動において台展が果たした役割を検討する前に台展の設立経緯およびその位置付けと性格を見ておく必要がある。

台展の設立経緯およびその位置付けと性格については、筆者らの論文『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—』(2017)の中で考察したので、ここで論述を行わないが、筆者らの論文『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—』を踏まえ、台展創設の目的を通して台展は新美術運動においてどのような役割を果たしたかを考察する。

では、台展創設の目的は何であったろうか。これについて、次に台展の意義と趣旨を通して論述する。当時の状況を伝えるものとして、『東方美術』(1939.10)に掲載された「臺灣美術展開催の意義」という一文がある。ここにその一部を抜粋して紹介する。

ここに於いて官民有識者の間に、島民に對する美術趣味の養成と國民的情操陶冶に資せんが爲、毎年一回づゝ定期の美術展覧會を開催しようではないかと云う議が持ち上がり、具體的に討議されはじめたのが大正の末期であつた。それ以来實行方法や出品勧誘等に種々の打合せが進められたが、其の役員中にさへなほ日本畫で軸物仕立の出品を許すとか、木炭コンテ、鉛筆等のデッサンも出品し得る西洋畫に數へるなど當時の臺灣美術界の一端を知るに足る幾多の逸話を残したのであつた。いよいよ蓋あけとなつた昭和二年、何しろ第一回の事であり、島内在住の作家の數も見當がつかない状態なので、中等學校圖畫科教員には全部無鑑査出品の權利を與へ、凡そ繪筆を持ちさうな人には總て出品勧誘状を出す等、至れりつくせりの陣を張つて待つた結果、東洋畫西洋畫を合せて兎にも角にも搬入六百點を越えることが出來た。けれども其の中にはあやしげな四君子や、描きなぐりのスケッチ板等も相當あつたと記憶してゐる<sup>8)</sup>。

また、当時の台湾総督府文教局長の石黒英彦は、台展開催の趣旨について以下のように述べている。

我臺灣の文化發達の現情を觀るに各方面に涉つて猶發展の餘地ある事が頗る多いと考へられる。藝術に對する施設の如きも其一であらう。皇化茲に三十年本島の藝術も他の文化と共に漸次發達して來た。近來本島在住者の間に藝術に對する愛好が高まり本島青年にして東京美術學校を卒業した者もあれば又在學中の者もある。繪畫及彫刻に於いて帝展に入選した者もある。其他美術方面に志す者も中々多くなつた。これ明に本島の精神界が從來に比し一層藝術方面に向つて動いて來た事を示す物である。この機

運に乗じ本島の藝術に對してその特有の長所を發揮させるやうな施設をすることは、本島文化の向上を計る爲めの一喫緊事に屬するものと信ぜられる。我臺灣教育會は此の社會的要求に應じ、其事業の一として今年度より毎年一回美術展覽を開いて、本島在住の作家の作品を一堂に聚めて作家相互鑑賞の機會を作り、併せて之を公開して一般民衆の藝術趣味の涵養を圖り本島斯界の進歩發達に貢獻せんことを企てたのである。本島在住の美術家諸君が本會開催の趣旨に賛成せられ其作品を寄せて本島藝術の發達の爲めに、一般民衆の藝術趣味開發の爲めに力を致すに吝ならざらんことを切望する次第である<sup>9)</sup>。

このように、台展の創設の目的は一般民衆に対する美術趣味の普及および台湾在住の画家に相互鑑賞の機會を与えることであった。しかし、楊孟哲の「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る」との主張、また、李欽賢の「台展は日本政府の文化統治の一つの手段であった」という見方、さらに謝東山が、「台展の創設の動機は清朝以来の文人画を整えることと日本全国の美術の發展の力を統合するために創設された文展のようではなく、日本植民政府の『同化政策』の一つである」<sup>10)</sup>と指摘しているように、確かに台展の創設は宗主国日本の国家意識の影響を受けている。総督府も、「台展開催の意義」の中で次のように述べている。

臺灣美術展覽會は、……島民に和やかな情操を持たしめるのは勿論、近時頓に叫ばれる様になつた皇民化運動の一助としても忘れることの出来ない一役を付せられてゐるのである。……すなわち、日本の歴史を知り、日本の美術を語り、之を日常生活に取り入れるところに眞の皇國民たらしめる道を見出すことが出来るのであつて、單に作家の作品發表の機會以上に深い意義を持つのである<sup>11)</sup>。

楊孟哲、李欽賢、謝東山が述べているように、確かに同化政策という一面があった。しかし、政府の政策は必ずしもそのまま草の根レベルの民衆の活動にまでつながるわけではない。例えば、日本人画家や日本人美術教師の意識、台湾人画家の中の自らのアイデンティティーと創作意識など、政府の意図を超えた様々な要素が関連しているのである。

では、台展は新美術運動においてどのような役割を果たしたか。次に、台展の性質と台展の成功の要因および台展の影響力と權威を通して、新美術運動において台展が果たした役割を検討する。これについて筆者の1人の王は『台湾の近代美術におけるローカル・カラーについて—台湾美術展覽會を中心に—』(2017)の中で、次のように述べた。

台展は台湾教育會と同じ教育の性質を持つ。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學活動する中、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、競技展覽であること、また、第2回台展以後、台湾総督府の専門家と日本の帝展や文展で活躍していた日本人画家が審査を担当したことから權威を持っていた。画家は一種の職業と見なされたのである。台展の教育的性質と美術の専門性、日本画壇と台湾総督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。日本統治時代、台展が美術發展對して影響力と權威をもっていたことが、官設展とされた理由ではない。台展の影響力と權威は、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、台湾人画家の社會的地位は確立された。そして、初期のほとんどの台湾人画家はこの環境の下で成長した。<sup>12)</sup>

したがって、日本画壇と台湾総督府の支持の下で教育的性質と美術の専門性を有する台展は、政策としては楊孟哲、李欽賢、謝東山らが強調した「日本政府の文化統治の一つの手段、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」である一方で、画家たちにとっては新美術運動における一般民衆の美術趣味の普及および台湾人画家に相互鑑賞の機會を与える作品の展示の場、すなわち舞台の役割を果たしていたと言える。

### 1-3 美術におけるローカル・カラーの創出

台湾の近代美術において、官展としての台展が唱えた「ローカル・カラー」が初めて文献に登場するのは、1927年5月の『臺灣日日新報』の石黒英彦の「臺灣美術展覽會に就いて」である。この中で石黒英彦は、ロー

カル・カラーは最初から日本人の視野から設定されたものであると述べている。以下に、その記事を抜粋する。

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、既に熟してゐるのみならず、亞熱帯の本島としては、藝術上多くの特色を發揮し得るものあるに鑑み、急いで本會の實現を期した次第であるが、但しこれを以て直ちに帝展や院展二科展等と、同一歩調に出ることを期待するものではない。漸を逐ふて臺灣の特徴を多分に取入れたる、所謂灣展としての權威を發揚せんとするものである。一般理解ある後援と、當事者の努力宜ろしきを得たならば、この目的達成の期も蓋し遠くはあるまい。この企てが曉鐘となり、晝期となつて本島美術界に一段の緊張と光彩とを加へ、島民生活に氣品と温味とを生じ、他面蓬萊島の人情、風俗、其の他の事情を廣く社會に紹介し、我が臺灣の地位を高め得るならば、本會創立の意義亦一層深きものと信ず……<sup>13)</sup>。

以上により、石黒が最も強調したかったのは、台湾の美術は日本の美術界に追従する必要はなく、台湾独自の特徴を有する美術を創出することである。ここに言う「台湾独自の特徴」とは、地方色すなわち、ローカル・カラーで、以後台展で常に強調される「ローカル・カラー」の始まりである。

台展西洋画部の審査員であつた塩月桃甫は、第1回台展の検討会の中でローカル・カラーという觀念に言及した。塩月は「臺展洋畫概評」の中でローカル・カラーの意義について詳しく説明している。

藝術作品が時代思潮の反映であり……地理的條件がその國の特性ある藝術を生む。……殊に眞に臺展の特色ある成長を望む有識の人々は淺薄狹量の小趣味に捉はれず、特色ある南方藝術を發育成長させるために聰明なる後援を切望するものである<sup>14)</sup>。

つまり、塩月桃甫は、さらに南国の特殊な地理的條件を把握し、この時代と地域の芸術の地位を確立し、日本画壇とは異なる独特の芸術を創造することを明確に推奨したのである。

第2回台展で審査員を務めた松林桂月も台展の主催者側に「臺展の作家をどしどし中央にやつて東京、大阪等の畫壇の空氣にふれさせて畫境を更新させ地方色に富んだ臺灣特有の藝術を生ませなければならない」<sup>15)</sup>と進言した。

また、1939年に台湾総督府が「臺灣美術展開催の意義」の中で、ローカル・カラーについて以下のように述べている。

臺灣美術の爲と云ふ大題目を前提として個々の作家にへつらふことなく純藝術の立場に立脚し、作品第一主義で地方色を重視する主義で嚴選をつゞけて來たのであつた。かうした結果作家の進歩にも、島民の眼識にも相當急速な効果をもたらしたのである<sup>16)</sup>。

以上の文教局長である石黒英彦、台展の日本人審査員である塩月桃甫などの発言により、日本人審査員は台湾の画家に対して日本の美術界に追従することなく、台湾の特有の表現を創出するよう求めたこと、そしてローカル・カラーの發展方向は台展が主導したことが分かる。つまり、台湾独自の特徴を表現するには、日本と異なる主題を採用するだけでなく、日本の画壇と異なる画風を作り出すことが重要であつた。

また、台展開催の意義から見れば、ローカル・カラーは宗主国日本の国家意識の影響を受けている。つまり、台展において「ローカル・カラー」を表現するという方針は、統治者側による「同化政策」の一部と言えるが、全ての画家がこれに賛同したわけではない。そこで、次節では、ローカル・カラーに対する反対意見を示し、これらが、当時の台湾の美術文化が、筆者の1人の福田の提唱する「美術文化の四層構造」の第二層（グローバルの第一段階）へと進展しつつあつたことを意味するものであることを検討する。

## 2. ローカル・カラーから西洋の影響を受けた新しい美術文化へ

### 2-1 審査員の見解

当時の台展は、台湾的色彩を持つ美術の發展を強力に支持したが、全ての画家がこれに賛同したわけではない。例えば、立石鐵臣は、次のように述べている。

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。……同じ臺灣の土地でも内地人と本島人との感性の違いは相當で、それを一つにして臺灣のローカル・カラーといふものを考へることは出来ない<sup>17)</sup>。

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「臺灣獨特の色調といふやうな固定した色調が存在するのか……臺灣は世界文化の潮流から孤立した離れ島ではない……」<sup>18)</sup>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。さらに顔娟英(2001)は塩月桃甫のこの見解について、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の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<sup>19)</sup>。

これらの反対意見が意味するのは、当時既に日本の美術に対して台湾の特徴を持った美術を作り出すという、日本と台湾の閉じた二者間におけるローカル・カラーの創出だけではなく、西洋近代美術が世界へ浸透していく中で、西洋の影響を受けた新しい美術文化の形成が台湾で始まっていたということである。この現象は、筆者の一人福田の提唱する美術文化の四層構造によって説明することができる。「美術文化の四層構造」については既に以下のように述べている。

一つ目の層は民族が培ってきた「伝統文化」である。そこにはいわゆる純粋美術だけではなく、応用美術であるところの伝統的工芸が含まれている。その上に第二層目の「西洋近代美術」の層がある。特に東南アジアにおいては西洋の宗主国が植民地に近代文化をもたらした。美術もその例外ではない。例えば、油絵や遠近法がその1つである。さらに20世紀にはヨーロッパの「デザイン運動」がアジア地域にも影響を及ぼした。色や形の造形要素とそれらの組み合わせによる造形原理を視覚言語として体系化し、デザインの発展を促した。第二次世界大戦後、デザインは国際様式となって世界を席卷した。それが第三層と言え。そこには純粋美術にも共通する「視覚言語」の考え方が存在している。そして現代においてはグローバル化が進み、様々な「現代美術」が拡大を見せている。これが第四層と言え<sup>20)</sup>。

これをまとめると次のようになる<sup>21)</sup>。

- ① 第1層：民族の伝統文化（アイデンティティーの基盤）
- ② 第2層：西洋文化の影響（グローバル化の第一段階）
- ③ 第3層：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 第4層：現代美術（グローバル化の第三段階）

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て、福田は次のように述べている。

一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二層目に当たる。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。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<sup>22)</sup>。

以上のように、台展の審査員の見解を見れば、台展はすでに世界の芸術潮流を視野に入れていた。台展は1927年に第1回が開催され、1936年までに10回開催されたのであるが、その間に台湾人画家は日本に留学する者が最も多かったが、台展が開かれた期間にフランスにも4人が留学している。すなわち、陳清汾（1928年－1932年）、顔水龍（1929年－1932年）、劉啓祥（1932－1934）、楊三郎（1932年－1934年）である。では、彼らは台湾画壇にどのようなヨーロッパの影響をもたらしたか。これについて、次に彼らが台湾画壇にもたらしたヨーロッパの影響を検討する。なお、陳清汾に関しては詳しい資料が手に入らないため、詳述することができない。

## 2-2 フランスに留学した台湾人画家

### (1) 顔水龍

1903年、顔水龍は台南州下営郷紅厝村に生まれた。顔水龍は官費で全寮制の台南州立教員養成所に進み、2年間の学業課程を終え、下営郷下営公学校の教壇に立った。1920年に日本へ留学し、東京の私立正則中学校の夜間部3年に編入した。1922年に東京美術学校の西洋画科に入学し、藤島武二と岡田三郎助に師事、西洋画技法の基礎を学んだ。作品《裸女》（図1）が1927年の第1回台展に入選した。1929年には、台湾の友人の支援によりフランスに留学した。

顔水龍はパリに着くや否や、恩師の藤島武二が渡仏時代に学んだグラン・ド・ショミエールで絵画の基礎を勉強した。その後は、現代美術学校にも入学してセザンヌの影響を受けたマルシャン、そしてキュビズム派のレジエに師事して絵画の表現を探究した。また、ルーブル美術館にも足繁く通い、古典絵画のティツィアーノやアングルの作品を克明に模写して、洋画技法を徹底的に学んだ<sup>23)</sup>。

1920年から1933年までの間、顔水龍は日本とフランスで過ごしており、作品を台展に数度出品していたが、同時期の画家とは異なる台湾美術に対する信念を持っていた。これについて、顔水龍は次のように述べている。

長期間外国で生活していた私の目で台湾を見ると、私は、現地の台湾人より、この土地と文化の特徴を感じやすいと思う。例えば、台湾のそれぞれの民族は、それぞれの文化と芸術を持っている。台湾在住の漢民族の人は、数百年前の中国大陸の福建から受け継いできた文化と、台湾で確立した台湾文化を持っている。日本人と過去の西洋人が残したローカル・カラーを持つ芸術と文化は、現在の台湾文化となっている……美術運動を推進する機会は、まだ整っていない。私が純粋美術を発展させようとする目的は、生活工芸を推進し、審美の観念を養うことで、生活と純粋美術を結合させるところにある。このような啓蒙教育の推進は、一体誰が担当するのか、美術界あるいは芸術家がこの仕事を務めるのかが分からない<sup>24)</sup>。

上記によると、顔水龍は社会から離れた芸術を批判し、美術教育普及への方策を提出し、美術の普及と実用性を追求し、民衆の審美能力を高めようとしていたことが分かる。

1933年に顔水龍は台北や台中、台南でフランス留学時代の作品の絵画展覧会を行った。彼は原住民に興味を示し、数多くの原住民の文化や生活に関連する絵画を創作した。翌34年、第8回台展西洋画部の審査員に任用されたが、彼は全身全霊をもって、油絵の創作と台展の審査にあたることはできなかった。彼は美術工芸教育を通して台湾美術の発展を推進することを願った。これについて、以下のように述べている。

まず、美術工芸教育から手をつけ、工芸人材を育成するべきである。これは、美術工芸教育において重要な段階付けである。そこで、私は、教育施設についての資料を収集し始め、日本の東京美術学校工芸科や京都市立工芸専門学校等を見学した。そして、台湾に工芸専門学校を作りたいと思った<sup>25)</sup>。

しかし、顔水龍の信念は、他人には受け入れてもらえなかった。それでも努力を続けて、台湾総督府文教局と殖産局の支持を獲得した。その後、顔水龍は、台湾工芸美術の推進に尽力を続け、工芸人材を育成した。1944年によりやく台南高等工業専門学校が建築工程科を設置した。そこで顔水龍は素描と美術工芸史講師を務めた。

## (2) 劉啓祥

1910年、劉啓祥は台南查畝營（現・柳營）に生まれ、1917年に公学校に入学した。公学校在学期間中、美術教師の陳庚金の教えを受けながら、美術に対する感性を養った。

劉啓祥は1923年に日本へ留学し、東京青山学院の中学部に入学した。美術科の教員からの勧めがあつて、課外授業の時間を利用して川端画学校で絵画を学んだ。1927年に文化学院洋画科に入学した。「二科会」に所属する石井柏亭や有島生馬、山下新太郎がこの学校の美術教師をしていたため、劉啓祥は迷わずに文化学院洋画科を選択した。劉啓祥はその理由について「中学校時代に私は展覧会の中で彼らの作品を鑑賞した。彼らの表現様式は私の観念と似ていた。それで、私は文化学院洋画科を選択した。」<sup>26)</sup>と述べている。

劉啓祥は1930年に文化学院洋画科を卒業し、台湾に帰った。台北で初めての個展を行った。その後、恩師の有島生馬の激励を受けて、劉啓祥はフランスへ留学することにし、1932年に楊三郎とともにフランスへ赴いた。

フランスに在住中、美術館巡りを休むことなく続け、名作を鑑賞し、模写を行った。この期間に、代表作品となる《画室》、《肉店》を創作した。1933年に作品《紅衣》がフランスの秋のサロン展に入選した。

1935年に劉啓祥は東京に戻り、銀座の三時堂でヨーロッパ留学作品展を行った。1939年には台湾の農村の収穫時を描写した作品《野良》が、第30回「二科展」の「二科賞」を受賞した。

日本統治時代の後半の約20年間の新美術運動においては、劉啓祥は台湾の画壇で大きな役割を果たしていなかったと考えられる。その理由は2つある。1つ目は、彼の絵画様式が「帝展」や「台展」と異なつたことである。2つ目は、日本に定住し、「二科展」と密接的な関係があつたことである。そのため、劉啓祥は第7回台陽展に《肉店》を、第8回台陽展に《裸婦》を出品したが、それ以降は創作を中断し、戦争終結まで台湾画壇の活動に積極的に参加することはなかった。

## (3) 楊三郎

1907年に楊三郎は台北県永和市網溪里（現、博愛街）に生まれた。父は著名な園芸家であり、しかも詩人であつた。毎年秋に楊家の広大な別荘で園遊会を行い、多くの文人墨客や名人が集まつたと伝えられている。楊三郎の芸術に対する素質は、このような家庭環境の中で自然に育成されていった。1920年に楊三郎は校長の推薦により、大稻埕公学校から末広高等小学校へ入学した。その頃、通学途中の京町で、台北高校の美術教師である塩月桃甫が画材屋の二階で「京町画塾」という絵画教室を開いていた。楊三郎はその店の前を通るたびに、塩月桃甫の油絵に惹かれて見つめていたという。そして、16歳の楊三郎は親の許しを得ぬままに、日本に行く決意をした<sup>27)</sup>。

1923年に楊三郎は京都市立美術工芸学校（現・京都市立芸術大学）に入学したが、西洋画科がなかったため、翌年関西美術院へ転入した。彼はここで、黒田重太郎や田中善之助に師事し、5年間洋画の基礎を学んだ。

1927年に楊三郎が中国のハルビンで描いた風景画《復活祭の頃》（図2）が第1回台展に入選した。1928年には、恩師の田中善之助が所属する「春陽会」の第6回春陽展に初入選した。同年に、絵画専攻の留学生で組織された美術グループ「赤島社」で彼は創立会員になり、故郷の美術の啓蒙活動に力を注いでいった。1929年に楊三郎は関西美術院を卒業して台湾に戻った。同年の夏には、倪蔣懷が出資して創設した「台湾絵画研究所」の講師になり、同時に「赤島社」の第1回展覧会の開催準備に奔走した。楊三郎の《静物》は、1929年の第3回台展の特選を獲得した。この時期の楊三郎は台湾画壇の一流画家となつていたが、第5回台展に出品した3点の作品は全て落選してしまつたため、彼はフランスに留学して本格的な洋画を学ぶことを決意した。

フランスに到着した楊三郎は、パリ大学近くの日本学生会館に寄宿し、日中は美術館巡りをして名作の鑑賞や模写を行い、夜は関西美術学院の恩師である黒田重太郎も学んだグラン・ド・ショミエールに通い、洋画技法を身につけようと励んだ。作品《塞納河畔》が秋のサロン展に入選した。また、叙情的な風景画を描き続けたカラーの作品に深い感銘を受け、自らも欧州に写生旅行に出掛け、ひたすら風景と向き合つて創作を続けた<sup>28)</sup>。

1933年、楊三郎は帰台し、第7回台展に作品《パリの初春》と《フランスのモレー風景》を出品し、特選を獲得した。翌34年、幣原台北帝国大学総長、石垣警務局長らの後援により、教育会館で個展を開催した。この個展については、当時の『臺灣日日新報』に「収穫多き滞欧作品」、「楊三郎君滞欧作品展」などが報道され、楊三郎がフランスで学んだ絵画が高く評価された。

1934年秋、顔水龍、李梅樹、李石樵、陳澄波らは美術団体「台陽美術協会」<sup>29)</sup>を創立した。台陽美術協会の最初の活動拠点は陽三郎の自宅であり、楊三郎が代表者になった。

このように、フランス留学した4人の画家の中で、顔水龍は台湾に帰って工芸美術の進展に務め、陳清汾は台北の名族出身で、家業を継いだため、画業の時間が取れなかった。劉啓祥は第7、8回台展に出品した作品《肉店》、《裸婦》以降は制作を中断し、戦争終局までは台湾画壇の活動に積極的に参加していなかった。よって、西洋画の面では、楊三郎の絵画活動が最も大きかったと考えられる。日本統治時代後期、楊三郎は作品を通して、フランスで学んだ洋画の技法や理念などを他の画家に伝えた。また、楊は府展と戦後の台湾省全省美術展覧会の中で十分に活躍していた。さらに楊三郎は戦後の台湾美術界にヨーロッパの前衛的芸術思潮を広めた。

以上のように、日本統治時代初期、台湾の美術は日本を介して移入された西洋美術の影響を受けた。また、台展は世界の芸術潮流を視野に入れていた。日本統治後期にはフランスに留学した4人の画家が台湾画壇に直接ヨーロッパの画風や創作理念をもたらした。そのため、台展の時期から、台湾の近代美術は福田の「美術文化の四層構造」の第二層目にあるように、日本文化と同時に西洋文化の影響をも受けていたものと考えられる。

## おわりに

新美術運動の中で、総督府が台湾で実施した新式美術教育と1927年に台湾教育会が開催した台展は台湾画壇に新たな気運をもたらした。そして、日本画壇と台湾総督府の支持の下で教育的性質と美術の専門性を有する台展は、政策としては「日本政府の文化統治の一つの手段、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」である一方で、画家たちにとっては新美術運動における一般民衆の美術趣味の普及および台湾人画家に相互鑑賞の機会を与える作品の展示の場、すなわち舞台の役割を果たしていた。

美術における台湾独自の特徴を強調するローカル・カラーという表現形式は、1927年に文教局長の石黒英彦が創出し、美術教育の教育方法が伝統的臨画から西洋的写生に変わったことの影響により台展で発展した。日本の美術に対して台湾の特徴を持った美術を作り出すという、日本と台湾の閉じた二者間におけるローカル・カラーの創出だけではなく、西洋近代美術が世界へ浸透していく中で、西洋の影響を受けた新しい美術文化の形成が台湾で始まっていたということである。そして、台展の時期から、日本文化と同時に西洋文化の影響をも受けていた。

こうした国や地域の美術表現のローカル・カラーについての美術教育運動は、世界がグローバル化することによって、あらためて国民文化を考える機会となる。それは高等教育だけでなく、初等教育、中等教育においても教材を考えるうえでの基盤となる。

## 図版

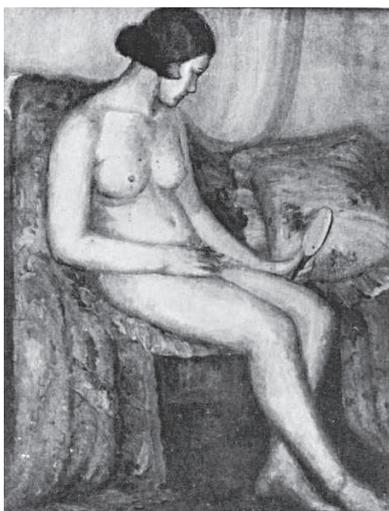


図 1：顏水龍《裸女》1927 年

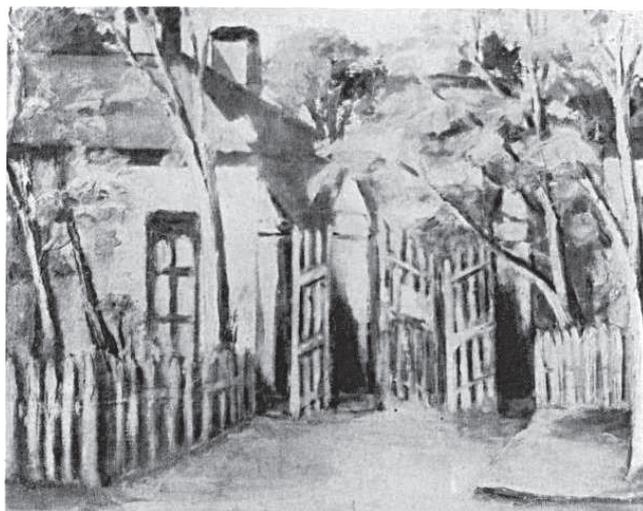


図 2：楊三郎《復活祭の頃》1927 年

## 注

- 1) 最近の発表では、福田隆眞：「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) 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. 148，2017.
- 3) 楊孟哲：『日本統治時代の台湾美術教育 1895-1927』同時代社，pp. 107-108，2006.
- 4) 王秀雄：『台湾美術発展史論』国立歴史博物館，pp. 59-62，1995.
- 5) 李欽賢：『台湾美術歷程』自立晚報社文化出版，pp. 164-172，1992.
- 6) 張雅晴：『台湾における「日本画」に関する研究』山口大学東アジア研究科博士論文，pp. 24-25，2012.
- 7) 王宇鵬・福田隆眞：「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—」『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 47 号，p. 202，2019.
- 8) 臺灣総督府：「臺灣美術展開催の意義」『東方美術』1930. 10.
- 9) 臺灣総督府文教局：『臺灣美術展覧會開催の趣旨』『臺灣時報』1927. 5.
- 10) 謝東山：『台湾美術批評史』洪葉文化事業有限公司，p. 84，2005.
- 11) 臺灣総督府：「臺灣美術展開催の意義」『東方美術』1930. 10.
- 12) 王宇鵬・福田隆眞：「台湾の近代美術におけるローカル・カラーについて—台湾美術展覧會を中心に—」『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 43 号，p. 109，2017.
- 13) 石黒英彦：「臺灣美術展覧會に就いて」『臺灣時報』1927. 5. 顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』雄獅図書，pp. 638-639 に収録，2001.
- 14) 鹽月桃甫：「臺展洋畫概評」『臺灣時報』。顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』雄獅図書，p. 245 に収録，2001.
- 15) 松林桂月：「臺灣」『東方美術』1939. 10. 顏娟英『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』雄獅図書，p. 309 に収録，2001.
- 16) 台湾総督府：「臺灣美術展開催の意義」『東方美術』1939. 10. 顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』雄獅図書，p. 644 に収録，2001.
- 17) 立石鐵臣：「ローカル・カラー」『臺灣日日新報』1939. 5. 29. 顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』雄獅図書，p. 222 に収録，2001.
- 18) 塩月善吉：「台展監査への僻見に答ふ」『臺灣日日新報』1931. 10. 31. 顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』雄獅図書，p. 263 に収録，2001.
- 19) 顏娟英：『風景心境：台湾近代美術文獻導讀 下』雄獅図書，p. 414，2001.

- 20) 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，p. 242 に収録，2018.
- 21) 福田隆眞：『東アジアの美術について—グローバル化と伝統文化からのヒント—』韓国造形教育学会，p. 8，2016.
- 22) 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，p. 243 に収録，2018.
- 23) 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. 72，2010.
- 24) 謝里法：『日據時代臺灣美術運動史』藝術家，pp. 119-120，(1978 初版) 2011 (7 版) .
- 25) 謝里法：『日據時代臺灣美術運動史』藝術家，p. 122，(1978 初版) 2011 (7 版) .
- 26) 謝里法：『日據時代臺灣美術運動史』藝術家，p. 166，(1978 初版) 2011 (7 版) .
- 27) 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，pp. 80-81，2010.
- 28) 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，pp. 84-85，2010.
- 29) 1934 年 11 月 10 日に、台北鉄道ホテルで廖継春、顔水龍、陳澄波、陳清汾、李梅樹、李石樵、立石鐵臣などが最強の組織と最大の陣容で質の高い民間美術団体「台陽美術協会（台陽美協と略称）」を設立した。以降、毎年春には「台陽美術協会展」が行われた。台陽美術協会展については、王宇鵬・福田隆眞：「陳澄波の美術活動とその影響について」『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 39 号，pp. 152-153，2015.

## 図版出典

図 1～2 「台展資料庫」

[http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/04te\\_search/index.jsp](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp) 2018. 9. 29 閲覧。

## 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。