

「日本画」の死

——日本統治時代における美術発展の困難——

顔 娟 英

塚 本 磨 充 訳

はじめに

「異国情緒」から「ローカルカラー」へ

台展における東洋画部

限定されたものとしての台展の「東洋画」

ローカルカラーの提唱とそれへの抵抗

東洋画部審査員によるローカルカラー

郷原古統が模索したローカルカラー

木下静涯のローカルカラーについての意見

郭雪湖のローカルカラー

台湾画家の困難な立場と「努力主義」

「日本画」の死

はじめに

台湾の日本統治時代（一八九五～一九四五）において日本から移植された

新しい美術運動は西洋画と日本画を主とするものであり、その中でも特に西洋画が重視されていた。小中学校の美術教育における西洋に偏重した基礎訓

練とくらべれば、日本画を学習する機会はごく限られていたと言ってよい。

一方で第一回（一九二七）の台湾美術展覧会（以下、台展と略称）からすでに東洋画部と西洋画部が設置されたが、実際に東洋画の名目で推進されたのは日本画の発展であった。しかし日本画の発展は非常に大きな困難を抱えていたと言わざるを得ない。一九四二年にはすでに「日本画は衰微し滅亡した」との言説まで現れる。本稿の目的は日本画が台湾に与えた影響を否定することにあるのではない。台展における日本画の発展が内包していた矛盾、皮肉な現象を明らかにすることにある。以下、ローカルカラー（地方色）の提唱、台展東洋画部の審査員の表現、台湾籍画家の試みと彼らが抱えた困難性などから、植民地台湾における日本画発展の一側面を見てみたい。

「異国情緒」から「ローカルカラー」へ

一九二五年一月二二日、東京美術学校長 正木直彦（一八六二～一九四〇）

は台湾総督府の台北高等商業学校での講演において次のように述べた。題目は「異国趣味と母国の文化」である。

異国趣味と云うことは、如何なることかと云うと、本国を離れて他国に参つて居りまして、其行つた先に於いて自分の生まれた国で観たことの無いようなものを色々見ます。それは天然のもの人工のもの、譬えば山水の景觀或いは動植物又は歴史地理のこと、其他風俗・美術・音楽・日常の生活・或は食膳の如きに至る迄、総て自分の国で経験しないものを見ます。(中略) 幸福な人は異国に参りまして、自分の趣味に因つて其の珍しいものを見ましたならば、直ちにそれに就て非常な感興を惹き起こす。それを惹き起こすことは、聴^{やが}てそれを研究する。又た夫れを味わう。そうして自分で其のものを試みる。(中略) 帰国の際には持つて帰つて、それをば母国の土産にすると云うことに由つて、其の母国の文化を豊かにすると云うことであります。(中略) 唯々高等なる国の文化の国民に限つて、此の異国趣味と云うものを豊富に持つて帰る。此の異国趣味を豊富に持つて居ると云うことが即ち世界に優雅なる人種と云うことが謂えると思ふのであります。⁽¹⁾

正木直彦はまた例を挙げ、中国の苦力^{クイリ}は世界中に多くいるが、みなお金を儲けることのみに関心を持ち、周りの環境には興味を示さず、その結果彼らは本国の文化を成長させるのに全く寄与しないと言う。反対に、日本人は異国の文化に関心を持ち、外地の物産を収集して持ち帰るため本国の文化は発展し、これが日本人の優秀性の一つだと言う。正木直彦の講演は少なくとも以下の二つの点において注目される。まず講演会場に居合わせた青年たちに異国の風情を収集または記録するよう奨励することは、一方で実用性に基づくもので、富国強民の考えに立ち、一方で日本の民族的文化の優越性への矜持を開示する内容になっていること、そして正木直彦の台北講演が行われた

挿図1 石川欽一郎《小流》第2回文展 1908年

その夜、東京美術学校の卒業生であつた塩月桃甫⁽²⁾(一八八五～一九五四。一九二一～四五に台湾滞在)と郷原古統(一八八七～一九六五。一九一九～四五に台湾滞在)が正木校長を招き、塩月桃甫は彼に二件の土産、パイワン族の竹杖と紅頭嶼^{こうとうしよ}(蘭嶼)の阿米族の土偶を贈つたことである。これは正木直彦が日本に持ち帰ると、彼の言う「異国趣味」の一部を形成したに違いない。⁽³⁾

正木直彦の考えは、初期台湾に観光写生のために訪れた多くの日本画家と共通するものだった。筆者はすでに、石川欽一郎(一八七一～一九四五。一九〇七～一六および一九二四～三二に台湾滞在)が初めて台湾を訪れた時、自ら言うところの「祖国に紹介するための、台湾の特色または南中国のカラーとしての異国情緒」をいかに追求したかということを紹介した⁽⁴⁾(一九〇八年文展《小流》、挿図1)。一九二二年に台湾に来た塩月桃甫は、二年後に日本の皇太子であつた裕仁が台湾を訪れた時、百号の大作《蕃人舞蹈図》を献上

し、同時に日本画家の木下静涯（一八八七～一九八八。一九一八～四五年に台湾滞在）は《蕃界絵巻》二巻を献上した⁽⁵⁾。彼らが追求する画題はみな「異国趣味」にあふれ、観光客の好奇心を最も満足させる原始的な題材が選ばれているのである。

ここで興味深く思われるのは、当時講演会場にいた台湾の未来を担うであろう台北高等商業学校の青年学生たちにとって、正木直彦の講演はどのよう⁽⁶⁾に聞こえたであろうか、という問題である。植民地において異国趣味を掘り出して母国文化を豊かにしようという彼らへの発言は、おそらく正木にとって愛国心の発露であったのだろう。しかしそこには本国人が植民地の人々を教化しようという文化格差の心情が働いていることは否定しようもないだろう。

本国日本を主体、植民地台湾を客体とみなす考えは日本統治時代の教育界と文化体制を長らく支配してきた。台湾の初等教育においては郷土の自然物産の紹介は多くなされたものの、その歴史と文化については無視され続けてきたのである⁽⁶⁾。台湾で成長する青年たちにとって、台湾の「異国趣味」や植民地の特色を発展させることを己が任務と考え、そのことを以て本国文化へ貢献するという思考方式は、自己または台湾を限りなく外縁化、歪曲化していくものであると言える。しかし正木直彦のような論調は一九二七年の台湾美術展覧会の開会式でも繰り返し出現していくのである。「異国趣味」は「ローカルカラー」「南国色彩」と名前を変えるけれども。一方で西洋画学習の最終的な理想が遙か遠くのヨーロッパにあったのに対して、日本画の規範は植民地台湾の本国たる日本、特に近代の国民国家とナショナルイズムが興った以降の「日本画（Nihonga）」に由来するものであった。台湾で日本画が描かれる時、主体と客体の対応関係はさらに直接的で、先鋭化するのである。統

いて、台湾の日本画家が西洋画家にくらべてより真剣にローカルカラーの表現を模索したこと、またその結果として画壇には矛盾と皮肉な現象がすぐに表面化したことを概観しよう。

台展における東洋画部

「東洋」は特定の時代的意義を含む混雑した概念である。それは近代において西洋が日本に出現して後、その対概念として誕生した。ここでは主に日本、中国などの地域を指す。しかし日本国内でこの概念が使用される時、それは中国大陸を中心とする地域の文化を指していた。例えば東京の上野公園にある東京国立博物館は本館と東洋館に分かれるが、後者には中国・韓国と東南アジアの作品を陳列しているのである。また一九一〇年に日本の朝鮮併合によって、東京帝国大学（東京大学）は従来の支那史学科を中国・朝鮮を含む東洋史学科へと改称した⁽⁷⁾。逆に、中国では清末から民国初期にかけての「東洋」とは日本を指し、特に西洋と同じような外来の侵攻勢力を意味した。「東洋」の語意は使用される地域と文脈によって異なるため、注意を払う必要がある。

日本の公的な美術展であった文部省美術展覧会（文展）と帝国美術院展覧会（帝展）には日本画部と西洋画部のみがあり、東洋画部は設けられなかった。一九二七年に台展が創設された時に東洋画部が設置されたのは、一九二二年創立の京城（ソウル）における朝鮮美術展に伝統的な水墨画家をとりこむための東洋画部が設置されていたことをうけたものである⁽⁸⁾。しかし朝鮮美術展の初期から伝統的な水墨山水および四君子の画題が出品されていたのに対して、台展ではこのような作品は見あたらない。これは清代以来の水墨画と書法の伝統が台湾においてはいったん途絶えていたこと、また日本画風

から直接出発したことを意味する。外在的な要因からすれば、当時の朝鮮にあつて伝統書画はある程度尊重されていたのに対して、歴史が短く組織力に欠けた台湾では伝統書画は排斥されていたと言ってもよいだろう。それゆえ東洋画という名称であつても、実際出品されたのは近代の写生觀念を高く掲げた日本画であつたのである。

このような台展東洋画部が狭義の日本画に限られたことに対して、当時の日本人の中にも批判的な意見を持つ者もいた。例えば書画鑑賞家で史学家を兼ね、『台湾日日新報』漢文版の主筆であつた尾崎秀真（一八七四～一九四九）もその一人である。尾崎は來台初期に公学校の卒業生のための夜間補修クラスである台北中学会を創設し、詩文書画をよくし、「骨董書画の鑑定に精であつた」という。彼は台湾の書画家を訪ね歩き、文筆で彼らを激励していった。⁽⁹⁾ 尾崎秀真も台展創設にあたり東洋画の發展を憂慮し、台湾にあつた「書画一体」の芸術傳統を棄てるべきではないとして、全面的に西洋画の影響を受けて写生画風が主導している台展は大きな変革の時を迎えていると言つのである。⁽¹⁰⁾ その他にも『台湾日日新報』の主筆であり、批評家として重要な働きをなした大澤貞吉（一八八六生まれ）は、その美術評論の中で水墨画を含む東洋伝統絵画への関心を表明し、⁽¹¹⁾ 台展についてはその東洋画部の名称が合わないことを批評して次のように述べている。

先ず東洋画から始めるが、之を特に『東洋画』と称した理由が実に解するに苦しむ。之は東洋画ではなくて寧ろ純然たる日本画である。若し強いて之を東洋画と言いたいなら最つ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るまい。四君子のものでも或は南北宗画でも宜しい。要するにもつと純日本画以外に広く東洋画風を持つ作品を集めねば

東洋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⁾

大澤は台展東洋画部の実際の出品の内容が日本画であり、東洋画ではないことを述べ、来年には改善されることを望んでいる。では日本画と東洋画はどのような関係にあるのであろうか。明治期における西洋画の流入によって日本の国粹主義と国家意識が芽生え、西洋画を素早く吸収消化する一方、同時にそれまでの各種画派をも内包する「日本画」という言葉も生まれた。はじめ「日本画」はヨーロッパの油画と対立する概念として生まれたが、次第にそれは琳派などの美しい顔料を多用する大和絵の絵画伝統のつとる絵画を指すようになり、その中から水墨画は排斥されていった。昭和初年には再び水墨画を重視する思潮が興るが、日本画の広義の意味は日本人の作り上げた「東洋的スタイルをもつ絵画」と考えてよく、まさに日本人が自らをアジアのリーダーと認識し、国粹主義がアジアへ向かつて帝国主義的に変容していく過程と並行して發展したのである。⁽¹³⁾ 後に、明治期の大アジア主義と国粹主義の先駆と目されたのは、東京美術学校を創設した岡倉天心（覚三、一八六三～一九二三）であつた。⁽¹⁴⁾

日本近代の多くの美術家は「美術で国に報いる」という精神を持っており、同時に「脱亜入欧」のかけ声のもと西洋文明に追いつこうと、その工業科学文明を学び、後には帝国主義的思潮まで帯びるようになった。⁽¹⁵⁾ それゆえ、日本の書画家たちも東西の技法の長所を合わせとることを主張し、日本画にアジア絵画の優秀性を代表させ、日本画の新生によってアジアの他の地域の美術をも活性化させようとしたのである。日露戦争（一九〇四～〇五）後、日本帝国が朝鮮半島と中国満州に侵入するにおよび、多くの日本画家たちは新しい東アジア絵画を生み出すことを夢見て中国を探検して写生を続け、中国

の伝統絵画の中にも画題を見つけていった。日本は植民地である朝鮮と台湾で次々と美術展を開き、東京の官展のリーダーたちはそれらの植民地に派遣されて審査を行い、現地で写生やそれに基づく創作活動を行った。しかし、日本の画家（洋画と日本画をふくむ）は、中国や植民地の題材を通じて大日本帝国の国威発揚につとめたに過ぎない⁽¹⁶⁾。彼らは正木直彦と同じく、母国の立場を逃れることができず、異国趣味の追求に留まったのである。

限定されたものとしての台展の「東洋画」

第一回台展に「無鑑査」の資格で出陳した中学教師一二名の内訳は、東洋画部二名、西洋画部一〇名であり、当時の台湾の中等学校における美術関係の教員が西洋画に偏っていたのがわかる。当時台湾人が受けていた美術教育は公学校でのものが主であり、一九二一年に発行された公学校内の最初の図画教育の教科書は、デザイン（図案）と西洋画の基礎である鉛筆、クレヨン、水彩などで構成されており、水墨画はなかった。非常に限られた幸運な学生のみが、台湾師範学校で教鞭を執っていた石川欽一郎から水彩画の薫陶を受けることができた。第一回台展西洋画部では一九名の台湾人が入選したが、そのうち一六名が石川の生徒だったのである。

東洋画部の入選が発表された時、画壇には衝撃が走った。清末以来の伝統的画法を受け継ぐ台湾の画師たちはみな落選し、入選した三人、陳進（一九〇七～九八）、林玉山（一九〇七～二〇〇四）、郭雪湖（一九〇八～）は二〇歳前後の青年であったのである。この三人は幼年時代から完璧な日本語を身につけた新世代であった。陳進と林玉山はすでに日本に留学しており、郭雪湖は図書館でみた画冊と伝統水墨画の技法を組み合わせ、また西洋画の簡単な基礎の上に新たな表現を模索中であつた⁽¹⁷⁾。この三人は日本植民地政府の成

果とも言えるが、このことは後述しよう。さらに興味深いことは、東洋画部に入選したのは、当時商用や官吏として台湾に在住し、仕事の合間に在台的日本画グループに参加していた人たちであり、台展のカタログから見る限り、彼らは保守的な武者絵や風俗画を多く出品している。しかしその一方で、台湾の伝統画風は嚴重に排斥されていた。第二回の台展からは、保守的な日本人画家は徐々に除外され、写生を重んじる新しい日本画画風が重視されていくのである。

第一回台展は大成功を収め、開幕には一万人近い観衆がおし寄せて社会的な一大現象にまでなった。台湾人の西洋画部での活躍は「日台融合」のシンボルともされた。東洋画部で日本人の日本画団体が重視され、台湾人固有の清末画風が排斥されたことに関しては、新聞上で様々な批評が流れた。多くは日本画の伝統は深遠で台湾人には理解しがたいというものであったが、陳進に対しては違った。陳進はかつて東京女子美術学校に学び、その入選作も三件の多きに及んだ（《姿》、挿図2）。『台湾日日新報』漢文版の評論からは当時の台展を支配していた思潮が読みとれる。

挿図2 陳進《姿》 第1回台展 東洋画 1927年

大体東洋画以内地人較為傑出、是因其努力之久。又得有師承也。是其配色之巧妙、用筆之流利、乃至於著想之処、為本島人所不能及。雖然此間新竹人陳氏進女士、獨為本島人放出異彩、女士關係隨其兄弟留學內地者筆致輕清、設色明媚⁽¹⁸⁾。 (およそ東洋画において内地人が傑出しているのは、その努力が長く、師承があつたためである。その配色の巧妙さや用筆の流暢さ、着想するところなどは、本島人の及ぶところではない。しかるに新竹人の陳進女士は、本島のなかでひとり異彩を放っている。女士は兄弟とともに内地に留學したという。筆致は輕清で設色は明媚である。)

陳進は新竹の士紳家庭出身で、父親はかつて香山区長(一九一〇)、香山庄長(一九三二)をつとめた人物であつた。陳進は台北第三高等女学校で郷原古統に学び、卒業後、東京女子美術大学日本画科高等師範科に進んだ(一九二五)台湾では数少ないエリート層に属し、当時「閩秀画家」と呼ばれていた⁽¹⁹⁾。

数年後にある評論家が記したように、陳進が第一回台展から第三回にかけて出品した作品はすべてその美術学校時代の作品であつた⁽²⁰⁾。彼女が一九二七年から三一年にかけて制作した精緻な描写と明媚な色彩を特徴とする美人画は、まさに日本の美人画表現の伝統にのっとるものと言つてよく、それゆゑに植民地の同化教育の成果の一つとも目されたであろう。日本植民地政府が陳進を台湾の新世代として評価したのも頷ける。当時台展の審査員をつとめ、かつての恩師であつた郷原古統もその一人であつた。しかし陳進は第五回展を最後に美人画の出品をやめてしまう。このような美人画の表現は、中学校教育、ましてや日本へ留學することはかなわない一般の台湾人にとって

は、全く無縁のものであつた⁽²¹⁾。一方で郭雪湖や林玉山の画壇への影響も無視できないことは後述しよう。

台湾にあつて學習の対象になつていったのは審査員の作品だけでなく、その入選作でもあつた。このうち特に注目を集めた入選作は、初学者の模倣の対象にもなつていった。生産(創作)、消費(參觀)と再生産(學習、模倣、創作)が展覧会を中心に循環関係を結んだことは、注目に値する現象と言えよう。

ローカルカラーの提唱とそれへの抵抗

第三回台展(一九二九)終了時、台北帝国大学校長で当時審査委員であつた幣原坦(一八七〇～一九五三)は談話を發表し、西洋画の審査数は東洋画の七倍であり、しかも西洋画が増加したのに対して東洋画は去年より減少した⁽²²⁾ことに對して、二つの理由をあげて説明している。一つは時代の趨勢、一つは技法上の問題で、西洋画は比較的手にしやすいことである。しかし「東洋人たる本島各画家が東洋藝術の主たるものの一たる東洋画に、今少し精進して氣を吐くことが妥当でなからうか」と述べ、さらに続けて言う。

台展は台湾の郷土藝術の結晶でありたいと思う。言い換えれば台湾のローカル・カラーの能く現れているものを題材にしたものに於いて、台展の特色を發揮することを必要とするかに考へるのである。勿論嚴正なる意味に於いては台湾には未だ確たる郷土藝術は無いとも言い得よう。強いて言えば漳州芸術泉州芸術より流れ出てきたものがその基幹であつたとも見られる。台中鹿港に残つて居る建築又は島内到るところの寺院又は孔子廟等に見らるる建築が之を代表するものであるが、絵画に於いては漳州芸術として別に特色づけられたものは無いように思われる。

漸く一昨年に於いて台展の開設を見るに至ったのである。思うに今後台湾の郷土芸術は新たに内台融合を象徴する特色を帯ぶるものの創造せらるべき順序にあらう。此の意味に於て絵画芸術に於ても内台両趣味を打って一丸とせる如き新機軸が作り出さるれば本島画界の爲め一層結構であらう。斯る際に折角開催された台展が、回を重ねるに従って唯唯内地展の延長の如き観の歴々たるものあるなどは、聊か吾人の失望を禁じ能はぬところである。ここに有体に吾人の希望を述べて審査の衡に当たる人々、並びに作家諸君の一考を煩わしたく思ふ。⁽²³⁾

幣原坦は明確に台展が日台融合と同化教育の機能を果たすことを述べている。しかし台展はこの機能を十分に活用し、台湾の郷土芸術を創造し得たのであらうか。彼が主張するには台展の任務はここにあり、帝展を主とする内地に追従する展覧であつてはならないということである。しかしここで言う「郷土芸術」とはどのような意味なのであらうか。

第三回台展審査委員として台湾を訪れた松林桂月（一八七六―一九六三）は、かつて長篇の演説を発表し、南画家の精神修養について述べた。⁽²⁴⁾しかし人々に残念だと思わせたことには、松林桂月は第三回展に作品を発表せず、第二回展に《閑庭秋色》（挿図3）を出品したのみだったことである。この

作品は精確な筆墨と写生技法が強調された伝統的な松竹梅で、台湾画家の口―カルカラーの追求には、ほとんど影響を与えなかったであらう。実際、台湾の画家たちは日本から訪れた台展審査員をつとめる大家たちを招いて自らの代表作を見せたが、彼らの多くは満足しなかったのである。

第一回台展の正式な審査報告の中で塩月桃甫は、今期の台展に少年期の生気が潑刺とし、「地方色」が現れてきたことを述べているが、この「地方色」が何であるかということのより詳細な説明はなされていない。第二回台展からは東京から招聘された帝展日本画の元老審査員である松林桂月が審査にあたり、彼が信ずるところの台展が発展すべき目標が明確に述べられた。

どうか本島は題材の優秀なものが多いのですから、今後も台湾独特の色と熱からきた芸術が完成されるればよいと思つています。東京には東京、京都には京都、朝鮮には朝鮮と夫々郷土芸術があるように、本島にも郷土芸術なるものの完成が望ましいのであります。⁽²⁶⁾

東京にも郷土芸術はあつただらう。しかしそれは決して帝展で展示されるものではなかった。松林桂月が台展で台湾の郷土芸術の発現を望んだことは、正木直彦の異国情緒の主張と見事に呼応していると言えよう。台展を地

挿図3 松林桂月《閑庭秋色》
第2回台展 東洋画 1928年

方性の展覧会とみなし、郷土芸術の発展をまさに「土産」の開発のように考へることは、帝国美術の版図を彩り、「母国の文化を豊かにする」ことなのであろうか。むしろそれは、「農業台湾」を發展させ、「工業日本」を支援するといふ聞き慣れた植民政府のスローガンと相似する態度と言えよう。では植民地美術におけるローカルカラーとは、結局どのような意義を持っていたのであろうか。

東洋画の審査員だけではなく、西洋画の審査員もこれと似たローカルカラーについての意見を持っていた。一九三五年に西洋画審査員として台湾を訪れた藤島武二は、台湾の画家が「熱帯のローカルカラーを把握する」ことを勧め⁽²⁷⁾ている。ローカルカラーの發展は一種のスローガンともなり、日本からの多くの審査員がみな提唱した。韓国の研究者は、日本帝展の審査員が朝鮮美術展覧会で審査する時に民俗的な画題や郷土詩情的な風景を好み、画家たちは入選を果たすために競って新画風を学んだことを指摘し、その正負にわたる影響は現在に至るまで美術史学会で多くの議論を呼んでいる⁽²⁸⁾。

しかしながら、当時からローカルカラー追求の妥当性に疑問が投げかけられなかったわけではない。一九三〇年の第四回台展の評論中で、「N生」といふ記者によって、ローカルカラーの妥当性についての強烈な疑義が呈されている。

台湾は既に世界の台湾として認められた。思想文物は既に平均レベルの上にある。(中略)ローカル・カラーは我々が現実にかかる一般の時代を意識し次いで特殊に下降した時に初めて生々と表現し得る。然もかかると一般の時代を意識せずして果たして生々とローカル・カラーを表現し得るであろうか。斯る事を考えずに単にローカル・カラーが出ないと責

めるのは画家たちに紅頭嶼人形だけつくって居ればいいと強いる事に外ならない⁽²⁹⁾。

現代生活を密接に表現し、自ら追求するところを真実のうちに反映し、世界の潮流とともに進むこと、このことが現代性に留意する画家、もしくは進歩を追い求める人々にとつて最大の魅力であるにもかかわらず、なぜに必ずしも画家にノスタルジーやロマンティックな郷土の題材を表現することが求められなければならないのであろうか。このような考えは、特に西洋画家たちの共感を得たのである。

前述のように、洋画家塩月桃甫は蘭嶼島の土人形を蒐集し、台湾の高山の檜林を愛したが、一九三四年になると彼自身もいわゆる地方色(ローカルカラー)や台湾的色彩を台展の發展指標とし、東京などの展覧会と異なるスタイルを生み出すことを追求することは、すでに受け入れられなくなっていたのである。

台湾の風物を描けば、台湾色があると、早合点する事はどうだろうか。台湾の生活が、特殊的に發達するものならばそれもゆるされるかもしれないが、今日のごとく(中略)世界の距りが非常に縮まって、直に世界の動向が知れる今日である。(中略)殊に若い作家たちが東西古今を研究の基礎として勉強する以上は、内地の展覧会と違った特殊の作風にのみ、みだされるとは思えない⁽³⁰⁾。

塩月桃甫はここで、台湾本位の文化観を述べている。彼は台展は世界的視野から論じるべきで、自ら發展方向を位置づける独立した展覧会であるべき

である、また続けて、油画も日本画も同じであると述べている。しかし日本画家である郷原古統らは依然として台湾のローカルカラーの発掘に懸命になっていたのである。

東洋画部審査員によるローカルカラー

次に台展東洋画部の審査員が示したローカルカラーの模範作について検討したい。台湾に居住した郷原古統を中心に、木下静涯および松林桂月の例である。注目すべきは彼ら審査員が、前述した尾崎秀真の考えとは大いに異なり、台展が開幕した時点で台湾には語るべき書画の伝統などなく、台展の開幕によって初めて新しい絵画様式が創造されるのだと考えていたことである。第一回台展開幕時、最も期待を集めていた日本画家は台湾居住の二人の審査員であり、すでに東京美術学校師範科を卒業した（一九一〇）前述の郷原古統と、円山四条派の流れをくみ皇太子に画を献上したこともある木下静涯であった⁽³¹⁾。台展への入選を狙う画家たちにとっても、この二人が規範性と指導力を握っていたことは自然な成り行きであろう。では彼らはどのような作品を描いたのであろうか。郷原古統の三連幅作《南薰綽約》（挿図4）は、台湾を代表する動植物を三幅に分けて描き、夾竹桃と喜鵲、紅色の鳳凰木と鳩、また黄色の金雨樹（オオモクゲンジ）と山娘（ヤマムスメ）が描かれる。木下静涯も花鳥六曲屏風の大作《日盛》（挿図5）と水墨山水《風雨》（挿図6）を描いた。評論家大澤貞吉は「東洋画」という名詞が適当かどうかとした上で、台展会場の審査員の作品について誠実な批評を下している。

「南薰綽約」は台湾独特の花鳥を取扱って日本画で南国式の気分を出そうとした所に狙い所を見出す。従て日本画に珍しい色調の高い作となっ

ているが、第一の鳳凰木を取り扱った一作の如きは全く図案式のものとなり細かい技巧に墮して金雨樹を取り扱った第三の作と共に装飾画としての価値以上に余り多くの芸術価値を見い出せない。（中略）木下静涯

挿図4 郷原古統《南薰綽約》 第1回台展 東洋画 1927年

挿図5 木下静涯《日盛》 第1回台展 東洋画 1927年

挿図6 木下静涯《風雨》 第1回台展 東洋画 1927年

君の二作では墨絵の「風雨」がよい。⁽³²⁾

彼は郷原古統が台湾特有の花鳥に取材し、南国の熱帯気候を表現しようとするとしながらも、芸術的価値はほとんどないとした。木下静涯の二件の作品のうち《日盛》は六曲一双の金地花鳥屏風で、《南国初夏》(挿図7)は紅色を主調とし豊かに繁る草花で台湾の南国色彩イメージを表現した作品である。大澤貞吉が推挙した木下の水墨画《風雨》(挿図6)は、その後木下が華麗な花鳥画と並んで繰り返し描くことになる台北市郊外の淡水の光景であった。

郷原古統の《南薰綽約》はこの評論では高い評価を得ることができなかったが、台湾に視察に訪れた朝香宮鳩彦王の目にとまって買い上げとなり、一時会場の耳目を奪った。⁽³³⁾さらに注意すべきことには、このような細部への写実技法と華麗な色彩によって装飾的な画面を構成する画風は、後の郭雪湖など多くの台湾画家に直接の影響を与えていくことである。

郷原古統が模索したローカルカラー

郷原は一九三六年三月に台湾を離れるまでに九回の台展に参加し、その作

挿図7 木下静涯《南国初夏》 第1回台展 東洋画 1927年 絹本着色 214.7 × 87.3 cm 台北市立美術館蔵

品は装飾性の高い花鳥風景画の他に、四回にわたって出品された《台湾山海屏風》という巨大画面の連作があった。第四回展（一九三〇）に出品された《能高大観》（挿図8）、第五回展（一九三二）の《北関怒濤》（挿図9）、第八回展（一九三四）の《木霊》（挿図10）、第九回展（一九三五）の《内太魯閣》（挿図11）がそれである。これらは高さ一七二センチ、横幅七四六センチを超える大作で、緻密な部分描写を積み重ねることによって天地開闢の壮大な氣勢を表現しており、その台湾風景の典範を創造しようという画家の努力は極めて敬服に値するものである。このような山岳絵画は、台湾山岳協会（一九二六）と日本人の台湾での登山活動の隆盛と密接に関係している。日本人画家は台展前期において、極めて情熱的に新しい日本の植民地である台湾特有の山岳風景を描こうとしていたのである。

郷原古統の水墨《台湾山海屏風》は古雅な水墨技法と大画面屏風形式の伝統に立ち返り、勇壮な氣勢を描き出し、個人の画業という点から言えば、格段の進歩を遂げた作品と言ってよい。しかし、郷原のこのような作品は当時の評論家たちの高い評価を得ることはできなかった。一九三〇年、前掲のようにローカルカラーへの疑義を呈したN生は、作品を詳細に観察した後、細部描写を賛嘆しつつも全体の完成度に不足があるとして、わずかな不満を述べている。

郷原氏の絵は壁の一面を占めても足りない程の大作である。誰やらが此の絵の前に立って『ドンキホーテの力作だ』と云った。此の絵に近づき、此の絵から遠のくに従って郷原氏は種々のタッチを駆使しながら、種々の色彩を出しているのに気付く。自分は遠くから眺める時繰返しによって生じて来る力の感じよりも、近くによって彫刻の肌の様に変化にとむ

画面を見る事に興味を感ずる。然し兎に角この作は未完成な試作であるように思う。⁽³⁴⁾

一九三一年の大澤貞吉の東洋画総評中でも郷原古統の作品には触れていない。⁽³⁵⁾一九三四年の林鹿二の「台展漫評」では《台湾山海屏風（木霊）》を採り上げるが、郷原の画風を「努力型」とし、その評価は依然高くはなかった。⁽³⁶⁾

実際、一九三〇年代に新世代だった評論家たち、立石鉄臣（一九〇五〜八〇）は郷原古統の細密描写画風をあまり賞賛していない。⁽³⁷⁾この時期に彼らが塩月桃甫を高く評価したことは対照的である。⁽³⁸⁾興味深いのは、郷原古統の画風は「努力型」、技巧上の努力主義の作品とされたわけだが、彼の追従者であった郭雪湖も一九三一年、第五回展において早くも努力主義者とみなされていることである。

木下静涯のローカルカラーについての意見

二人目の東洋画審査員であった木下静涯は、細密描写を得意とした郷原古統とくらべて、多面的な性格を持ち、おおむね人当たりがよく、社交的な人物であった。彼はまず東京で円山四条派を学んだ後、京都に移り竹内栖鳳について学び、京都画壇の洗練された画風を身につけた。彼は台湾でも少数の職業画家であったのみならず、淡水街の協議員でもあった。⁽³⁹⁾木下静涯は郷原古統が帰国する一九三六年以前の美術界では低姿勢を保ち、その後によりやく彼の言論を見ることが出来る。一九三九年の「台展の日本画に就いて」では、ローカルカラーについて以下のように述べている。

插图8 郷原古統《台湾山海屏風—能高大観》 第4回台展 東洋画 1930年 紙本墨画
172.0 × 373.0 cm 台北市立美術館蔵

插图9 郷原古統《台湾山海屏風—北関怒濤》 第5回台展 東洋画 1931年 紙本墨画
172.0 × 373.0 cm 台北市立美術館蔵

挿図10 郷原古統《台湾山海屏風—木霊》 第8回台展 東洋画 1934年 紙本墨画
172.0 × 373.0 cm 台北市立美術館蔵

挿図11 郷原古統《台湾山海屏風—内太魯閣》 第9回台展 東洋画 1935年 紙本著色
172.0 × 363.0 cm 台北市立美術館蔵

内地人の思想的な画に対して本島人側の写実的な分野もはつきりしている。本島人の初学者に対しては極力写生をすすめてきた。一にも二にも写生と云う事を以て先ず基礎とすべく強調した。斯うした事が因をなしたか兎に角克明な写生画が多い。台展の日本画は植物園の図録だ、一体指導者の方針が間違っていないか等と随分云われた。然し特殊地の珍しい植物を丹念に写生したものなぞ珍しいし東京から来て貰う審査員の人々にも却って賞賛されている。⁽⁴⁰⁾

木下の言うところによれば、日本人は思考に長けるのに対して台湾人は写実を重んじ、日本人は頭で描き台湾人は手で描くという。これは植民地時期によく見られる批評である。しかも台展日本画には特に植物を写生した作品が多いのも事実である。しかし悪いのは在台日本画家兼指導者であった郷原古統と木下静涯であると言えるだろうか。写実技法によって目に写った自然の景物を再現するということは、確かに初心者が画を学ぶ最初の手段である。しかし文化的素養もなく、技巧上の精緻さを追求した写生図録は芸術品とは言えない。その一方で木下静涯は台湾画家にしきりに写生を勧める。このような写生への態度は、あるいは教師から学生への教学のようにも見え、もしくは東京から来た審査員に認められ、満足させるための態度のようにも見える。実際、廖瑾瑗氏の研究によると郷原古統の第三高等女学校における教学態度は木下静涯と類似し、戸外の写生を強調し、一片の葉、一輪の花を描くものであった。⁽⁴¹⁾郷原の指導した女学生で台展に入選したものはほとんど花卉写生であったのである。⁽⁴²⁾

当時の評論者は婉曲に木下静涯の花鳥画は華麗すぎて「俗気」「匠気」を免れないと述べている。⁽⁴³⁾この欠陥は台湾人画家の作品中にも如実に反映し

ている。しかしここで注意すべきことは、すでに指摘されているように、日本統治時代、植民地としての台湾における郷土教育が、うわべだけの空間認識により、台湾の歴史に対する意識が欠如していたことである。⁽⁴⁴⁾このような教育の影響は作品上にも見られる。つまり環境の表面的な観察と記録に終始し、それを振り返って思考することがなかったのである。台湾の日本画指導者たちのこのような思考と絵画の形式が、台湾画家の表現に大きな影響を与えたことは疑い得ない事実であろう。

郭雪湖のローカルカラー

大澤貞吉は第五回台展の評論中で、「要するに今後の台展東洋画部には気韻や生動、それから時代感触と言った方面の精神的思想的教導の必要なることを感じさせている。此の教導が足らぬと何時になっても公学校の掛け図み様な作が台展から跡を絶たぬであろう」と述べている。⁽⁴⁵⁾実際、日本統治時代の台湾では中等以上の学校は非常に不足しており、郷土の歴史教育は欠如し、美術学校や研究機構、美術館など美術家の一生の成長を支える機関はなかった。一年に一度の美術展覧会を通じて、いかにして東洋画の思想内容と文化的特色を発揮できると言うのだろうか。台湾は日本統治時代を経た後、初めて漢民族の政治体と切迫した関係を迫られたのだが、文化習慣上は未だ漢族の伝統から抜け出すという事はできず、日本の郷土文化教育も未だ漢文化に取って代わる自主的な価値観を創出するには至っていなかった。このように、土地のアイデンティティーと文化意識が未だ萌芽状態にある中、民俗的な主題や地方の特殊な題材を郷土を代表する符号としていかに使うかではなく、いかに台湾画壇の特色を具体的に発展させていくかということが課題となっていたのである。

次に郷原古統が見出した優秀な青年台湾画家の表現を見てみよう。第四回台展（一九三〇）の特選が発表された時、郷原は以下のような談話を発表した。

台展東洋画にも次第に台展型と言うものが出来て全作品には一脈通じるものが感ぜられたが、特選になった林玉山氏の「蓮池」、陳氏進氏の「若き日」は此の台展型と云うべきもののその正統派的なるもので、且最も優れたものであると認めて之を特選にえらんだ。林玉山氏の作は郭雪湖氏の「南街殷賑」と共に台展賞を授与されたが、その訳に林玉山氏の作は此の土地に画題を求めた事にある。「南街殷賑」もローカルカラーを出し且つ纏めにくい殷賑の街をよく纏めている。⁽⁴⁶⁾

挿図12 林玉山《蓮池》 第4回台展 東洋画 1930年 絹本着色
147.0 × 215.0 cm 國立台湾美術館蔵

林玉山の《蓮池》（挿図12）は精緻な風景写生で、静謐で清らかな、潤いのある光景を描き出している。陳進の《若き日》（挿図13）は単純な美人画で、流れるような線を持ち、女性の静中に動ある光景を引き立てている。郷原はこの二件の作品の「正統派的」で優秀な表現こそ台展型とするにふさわしいと考えた。この「正統派的」とはおそらく、正確な日本画の技法と観念を指し、厳格な意味での台展作品に正統と非正統の区別があるのではなからう。既存の文献から知る限り、台展が第四回展に至って正統性を確立したとは信じがたい。むしろ郷原の意図は林玉山や陳進のような正確で優秀な表現が台展新世代の画家の典範となることにあり、それゆえに「台展型と云うべきもの」と語ったのである。これは決して批評界一般の公認を得、通用される名詞となったのではなく、洋画界では全く見られない現象であった。

さらに注目すべきは、郷原古統は郭雪湖《南街殷賑》（挿図14）を見て、

挿図13 陳進《若き日》 第4回台展 東洋画 1930年

挿図 15 郭雪湖《圓山附近》 第2回台展 東洋画 1928年 絹本著色 94.3 × 175.0 cm
台北市立美術館蔵

挿図 14 郭雪湖《南街殷賑》 第4回台展
東洋画 1930年 絹本著色
188.0 × 94.5 cm 台北市立美術館蔵

挿図 16 郭雪湖《新霽》 第5回台展 東洋画 1931年

台湾に取材したのみならずローカルカラーを表現し、賑やかな商店の並ぶ町並みを特に高く評価したことである。郭雪湖は一九二八年に鮮やかな色彩と細密描写による《圓山附近》(挿図15)を心血を注いで完成させると、松林桂月の賞賛を得、その前途を大いに囑望された⁽⁴⁷⁾。これより以後、四年連続でこれと類似する画風の作品で特選賞を獲得している。このような輝かしい経歴には、ただ陳進が肩を並べるのみである。彼は絵画を独学して拔擢を受け、その態度は自然と同じような環境で模索する他の青年たちの手本ともなっていた。郭雪湖の受賞した三幅はみな、複雑な構図と豊かな色彩を持つ。台湾神社のあった圓山と、教育の聖地・芝山岩の《新霽》(挿図16)等は重要な政治的意味のある風景であり、一つ一つの草花の刺繍の図案を貼り付けたように、華麗で燦爛たる画面構成を持つ。《南街殷賑》に至っては、台北市の

迪化街が太平の世に新年の祝祭を迎えた様子を描き、画面を埋め尽くす商店の看板と幟は台湾物産の豊かさのみならず、日本統治の「国泰民安」の理想世界を表現している。このようにしてローカルカラーを表現する方法は、植民地の経営の成果を顕示することができるため、台展を行う官側に大いに歓迎された。一九三二年の《新霽》(挿図16)は芝山岩という教育史上の聖地である小公園を主とし、台湾の宗教の特色である開漳聖王廟を後方の樹林の中に隠している。このような「日台融合」の景象はもちろん、画家が精魂傾けた工夫であったのである。

台湾画家の困難な立場と「努力主義」

表面的にみれば、台湾の新世代の画家は東洋画部においてめざましい進歩を遂げたように見えるが、大澤貞吉の第五回展の評論中には東洋画部への嚴重な警告を見ることが出来る。彼によれば東洋画部の作品は鑑賞者を満足させるものではなく、真剣に思考している画家は非常に少ないという。

之は台展に東洋画の精髓たる気韻とか風懐とか或は近代的感觸の挿入とかいふ方の指導が欠けているためではないかと思われ、今後のために聊か心細くもなる。もっと之を露骨に言つと、作家の多くは技巧の末のみ(49)に走つて頭は何時も空っぽであるという結論に達する。

この文章に続けて彼は率直に、郭雪湖は「努力主義」によつて特選の榮譽を勝ち取つたとする。しかし彼は明らかに努力主義に対して不満を漏らしている。「努力主義」とは何かと考えてみれば、それは「頭の働きの足らず唯手の先でコツコツ入念に時間と努力とを超越して画いている作品」というこ

とにならう。

郭雪湖は一九三一年秋、短期間日本を旅行して各種の展覧会を訪ね、自らの作品と本場の日本画との大きな落差を感じ、その後すぐに南画などの新しい方向へと転向することとなる。⁽⁵¹⁾本稿では彼の後期作品における変化について述べる余裕はないが、このことは今後も探求すべき課題といえる。このような形式上の素早い変化は、彼の東洋画への真摯な学習意欲を反映しているとともに、当時の東洋画壇の脆弱な体質をあらわしているとも言えるだろう。

『台湾日日新報』漢文版の主筆である魏清徳は台展東洋画における技術的な努力主義の弊害を以下の六種に分類している。(一)過度な変化を求めること、(二)布景の繁複なこと、(三)大幅を以てよしとし、瀟洒な小品が少ないこと、(四)裝飾的に過ぎること、(五)書卷氣(文人的教養を背景にした画風)と書法の氣分に不足すること、(六)東洋画と言うが西洋画の潮流に追従するものが多いこと、である。彼は形式的な技巧主義に墮した台展の東洋画を文人聚会に喩え、形式上の競技になつてしまつていると批判している。⁽⁵²⁾

郭雪湖の初期作品を検討するならば、郷土の伝統的な特色を独立・自立した形で生み出さない限り、本当の意味でローカルカラーを会得したとは言えないことを、容易に知ることができる。もちろん台展日本画における多くの成果と課題は引き続き検討する必要がある。しかし全体として言えば、美術学生を養成する機関を持たず、長期的な文化建設計画を欠いた台湾における台展とは、結局は植民地支配の展示ケースに過ぎず、もしもこの本質的な植民地の局限性を知らなければ、当時の台湾人の表現の偏向と思考的深度の欠如について問うことはできないであろう。

「日本画」の死

以上本稿では台展初期における日本画の発展について、いくつかの重要な現象にしほって見てきた。しかし注目されるべきは日本画発展の限界がすでに議論されていたことであり、それが後期になるほど明確になることである。一九二三年に大澤貞吉は厳肅に次のように述べている。「西洋画部には潑刺たる新興気分の横溢するのに反し、東洋画部の方は気の毒なほど暗鬱であり無気力である」。彼はその原因について「東洋画の方には割合に内地の新興画壇より感化や影響を受ける機会が少なく指導の方も十分でない⁽⁵³⁾」ことを挙げている。確かに一九四五年以前、台湾留学生が東京美術学校に入学するのは西洋画科が主であったことの原因も、今後研究する必要があるだろう。

台湾で日本画を創作することは容易なことではない。一九三五年に洋画家である立石鉄臣は「台湾に居住する日本画家は特殊の淋しさや苦しさを味わうものと思う。ある点は西洋画家も同じだが、まづ過去の光栄ある美術の伝統を知る便が⁽⁵⁴⁾少ない」と述べている。実際、裸婦を描こうと思えば人体解剖学の知識が必要なのに、日本画を描こうと思えば写実技法の他にも美術史の知識が必要なのだ。明治以降の新日本画は本来的な伝統と断絶することなく新観念や技法、題材を吸収すると同時に、伝統絵画と文化に不断に回帰することによって新しい表現を求めてきた。台湾にはもちろん日本画の伝統はなく、清代以来の水墨画の伝統さえも全く無視されてきた結果、基礎的な写実と細密技法にこだわり、それを抜け出すことができなかった。古今の大家の指導がない状況では、台湾各地の日本画家たちはただただ自ら道を切り開くしかなかったのである。

一九四二年の秋、日本画は衰微したとの批評が『台湾公論』雑誌社の台展

座談会で出された。座談会のテーマの一つは「日本画の問題」であり、立石鉄臣は日本画が衰微したとの説を述べる。台北帝大教授であった金闈丈夫（一八九七〜一九八三）は「今日の日本画の行きづまりは実は絶望的なもので、西洋画風をこれに加えたところで、どうにもなるものではない」とし、その結果かつて歴史上で、本来外国の美術であった足利時代の漢画が土佐・大和絵の行き詰まりを打破して後の狩野派という主流になったように、現代においても西洋画が日本画に取って代わっていくのではないかと述べている。さらに続けて次のように述べる。

すでに今日の日本の西洋画はもはや西洋画ではなく、よほど日本画になって来たと思っている。もう一息と言うところだ。そうになると、これまでの日本画は滅びても安心ですよ。ある意味ではもう殆ど滅びていますが⁽⁵⁵⁾ね。

時代は国家総動員法による激的な戦時末期に突入していた。日本画は洋画化し、それゆえ日本画の伝統も放棄せられてよいというのは、現在の読者から見ればとても信じがたい発言であろう。明治期の岡倉天心らによって進められた日本画の革新運動は新しい日本国家を建設する象徴であった。戦争末期の台湾にあって立石鉄臣らが「日本画はすでに死んだ」と考える背後には、当時の敗戦を控えた時代的な影もあるかもしれない。もちろん彼らが滅びると予測した日本画は、実際には死滅することはなく、日本本土においては戦後も不断に発展と変化を続けた。あるいは立石や金闈が台湾における日本画の発展が困難であると非常に憂慮し、時代の雰囲気と国際的な文化の象徴を比較的うまく表現できる西洋画がいずれ日本画に取って代わると考えたこと

は、今となれば非常に無邪気な発言であったと言えるかもしれない。

古来、中国の多くの文物と制度が日本に渡り、日本はそれを作り替えることで日本文化の一部分としてきたが、それが本来の伝統に完全に取って代わられるということはなかった。実際、日本では禅宗の水墨画と伝統的な華麗な狩野派の絵画が同時に寺院を飾り、ともに文化的構成要素となっているのである。しかしここで重要なのは、日本画の台湾における発展は、確実に滅亡へと至る運命を辿らざるを得なかったことである。大日本帝国の植民地として自主的な歴史文化教育を欠如させられ、ついに美術学校を持ち得なかった台湾にとって、一九二七年から四三年という非常に短い官設展覧会の開催期間中に、選択的に日本画の長所を消化して積極的に真の現代性と台湾風土に深く根ざした表現をとる絵画形式へと変容させていくことは容易なことではなかった。おそらくこのことによって日本画は、台湾においてほどなく衰微する運命を辿らざるを得なかったのである。

註

- (1) 一九二四年二月二日、日本の文部省は「対支文化事業」の一環として正木直彦ら学生および教官四〇人を中国、台湾に派遣した。一行は翌年一月二〇日には高雄に到着、同二三日に基隆から日本に帰国した。正木直彦『十三松堂日記』一卷(中央公論美術出版、一九六五年)二七五―二九三頁、同「異国趣味と母国の文化」(『台湾時報』一九二五年二月、八―一七頁)。
- (2) 塩月桃甫は洋画家で、一九二一―四五年に台湾に在住した。顔娟英「台湾畫壇上の個性派畫家―鹽月桃甫―」(『風景心境―台湾近代美術文獻導讀』上下冊、台北・雄獅美術、二〇〇二年)以下、『風景心境』と略称する。上冊は中国語訳、下冊は原文と日本語訳による導讀が付く)、上三六六―三七九頁、下四〇四―四一八頁)。郷原古統は日本画家、一九一九―三六年に台湾に在住した。廖瑾瑗「畫家郷原古統」(『藝術家』二九二、一九九九年九月、三六二―三七五頁)。
- (3) 註1前掲『十三松堂日記』一卷、二九二頁

- (4) 顔娟英「近代台灣風景觀的建構」(『國立台灣大學美術史研究集刊』九、一七九―二〇五頁)

- (5) 註2前掲顔論文三六六頁。また、村上無羅「木下静涯論―台湾畫壇人物論之三―」(『台湾時報』一九三六年一月、『風景心境』上四一三―四一七頁、下四六二―四六九頁)、廖瑾瑗「木下静涯與台湾近代畫壇」(『藝術家』二五三、一九九六年六月、三二〇―三三四頁)を参照。

- (6) 周婉窈「實學教育、郷土愛與國家認同―日治時期台灣公學校第三期「國語」教科書的分析」(『台灣史研究』四二二、一九九九年六月、七―五五頁)

- (7) 陳慈玉「案牘研究與田野調查―日本東洋史學之一側面」(『生活、知識與中國現代性國際學術檢討會』二〇〇二年一月、中央研究院近代史研究所、一〇頁)

- (8) 朝鮮美術展はもと日本画部を設けようとしていたが、在朝鮮の日本人洋画家高木背水の建議を入れて韓国の伝統を組みこみ、東洋画部に四君子などの画題を含ませることとなった。李仲熙「朝鮮美術展覧會」の創設について」(『近代画説』六、明治美術学会、一九九七年、八頁)

- (9) 尾崎秀真は岐阜県の生まれ。かつて明治文学の主編および報知新聞の記者を一〇年続けた後、一九〇〇年に台湾日日新報社の記者となって同漢文版の主筆となった。総督府嘱託を兼任し、史料編纂官、台湾史跡天然記念物保存会委員を歴任し、台湾文化史の研究に尽力した。一九二九年の新竹書画益精會が主催した全島書画賽會に審査員として、また一九三二年の台湾書画展覧會にも審査員として参与した。尾崎秀真の小伝については、林錫慶「東寧墨蹟」(台北・南瀛新報社、一九三三年)を参照。
- (10) 尾崎秀真「書道の精神―全国書道展を見て(上・下)―」(『台湾日日新報』一九三六年九月二七日、および一〇月九日四版)
- (11) 大澤貞吉は東京生まれ。一九一三年に東京帝大文科大学哲学科卒業、同年に中央新聞社に入社、一九一八年に新愛知新聞編集局長、一九二三年八月より台湾日日新報社に入り、編集局長主筆をつとめた。彼の美術評論については、顔娟英「百花争鳴的評論界」(『風景心境』上三二二―三一九頁、下三四六―三五六頁)参照。

- (12) 大澤貞吉「台展評 東洋画部」(『台湾日日新報』一九二七年一〇月三〇日五版、『風景心境』上二八八頁、下二四一頁)

- (13) 北澤憲昭「境界の美術史」(ブリュッケ、二〇〇五年)一三二―一四二頁
- (14) 石川幸三郎「明治大正昭和日本絵画」(大日本雄弁会講談社、一九四四年)七一―七六頁

- (15) 隈元謙次郎「明治中期の洋画」(『近代日本美術の研究』東京国立文化財研究所、一九六四年、一七二―一七八頁)

- (16) 山梨絵美子「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」(『今、日本の美術史学をふりかえる』東京国立文化財研究所、一九九九年、八一〜九三頁)
- (17) 郭雪湖「台展の特選になる迄」(『台湾日日新報』一九三二年一月一六日六版、『風景心境』上一五三頁、下二〇二頁)
- (18) 「台湾展読画記」(『台湾日日新報』一九二七年一〇月二七日漢文四版)
- (19) 陳進とその父陳雲歴については、『台湾人士鑑』(台北・興南新聞社、一九四三年)五一四頁および二五五頁を参照。陳進についての研究は、石守謙「人世美的記録者―陳進畫業的研究」(『台湾美術全集2―陳進』台北・藝術家、一九九二年)を参照。
- (20) 陳進は一九二九年に東京女子美術専門学校日本画科高等師範科を卒業した。当時の批評として、野村幸一「陳氏進論―台湾画壇人物論(四)―」(『台湾時報』一九三六年二月、一一八〜一二二頁、『風景心境』上四一八〜四一九頁、下四七〇〜四七三頁)がある。
- (21) 陳進は第三回台展において、日本少女を描いた《秋声》のほかに、中国の盛装(劇服に似るものであるが)に身を包んだ女性が二胡を弾く《たそがれの庭》を出品している。
- (22) 第一回台展の東洋画審査数は一七五件、うち入選が三三件、無鑑査が四件であった。第二回は審査数が一〇八件、入選二九件、第三回の審査数は七五件、入選二九件である。対照的に第一回西洋画の審査数が四七三件、入選六七件、無鑑査一五件、第二回の審査数が四〇五件、入選六九件、第三回審査数五三二件、入選七六件である。東洋画部審査件数の減少は明らかである。
- (23) 『台湾日日新報』一九二九年一月二三日二版
- (24) 松林桂月「台展審査に就いての感想」(『台湾教育』三二九号、一九二九年二月、一〇三〜一二頁)
- (25) 塩月桃甫「台湾美術展覧会審査所感―西洋画について」(『台湾教育』一九二七年一月、七九頁)
- (26) 松林桂月「第二回台湾美術展覧会審査所感―東洋画について」(『台湾教育』一九二八年一月、一七〇頁)
- (27) 藤島武二「芸術眼に映る台湾の風物詩―藤島画伯の画遊談」(『台湾新聞』一九三五年二月三日二版、『風景心境』上九八〜九九頁、下一三五〜一三六頁)
- (28) Kim Youngna, "Modern Korean Painting and Sculpture," *Modernity in Asian Art*, edited by John Clark, Uni. of Sydney, East Asian Studies, no. 7, 1992, pp. 155-159.
- (29) N生記「台展を観る(一)」(『台湾日日新報』一九三〇年一〇月二五日八版、『風景心境』上一九八頁、下二四八頁)
- (30) 塩月善吉「第八回台展の前に」(『台湾教育』一九三四年一月、三三〜三七頁)
- (31) 廖瑾瑗「台湾をふりかえる近代日本画の研究」(広島大学博士学位論文、一九九七年)八〜一七頁
- (32) 註12前掲大澤「台展評」
- (33) 郷原古統「台湾美術展十周年所感」(『台湾時報』一九三六年一〇月、二一〜二六頁、『風景心境』上五三〇頁、下五九五〜六〇〇頁)
- (34) N生記「第四回台展を観る」(『台湾日日新報』一九三〇年一月三日六版、『風景心境』上一九八〜二〇五頁。下二四八〜二五六頁)
- (35) 鷗亭生(大澤貞吉)「物足らぬ東洋画の諸作頭の出来の作家が少い(一)」(『台湾日日新報』一九三二年一〇月三日四版、『風景心境』上二〇六〜二〇七頁、下二五八〜二五九頁)
- (36) 林鹿二「台展漫評―東洋画を観る」(『台湾日日新報』一九三四年一〇月二九日三版)。作者の山本奈良男(ペンネームは林鹿二)は一九〇八年生まれ、台北帝大文学部国文科卒業。一九三四年三月台湾日日新報社の記者となる。近藤正己「西川満札記」(『台湾風物』三〇―三、一九八〇年九月、一九頁)および、国勢新聞社編『台湾新聞総覧』(台北・国勢新聞社、一九三六年、一五頁)を参照。
- (37) 立石鉄臣「第九回台展相互評 西洋画家が観る東洋画の批判」(『台湾日日新報』一九三五年一〇月三日六版、『風景心境』上二二九〜二四五頁、下二八五〜二八七頁)
- (38) 立石鉄臣「府展記」(『台湾時報』一九四二年一月、『風景心境』上二八一〜二八五頁、下三一六〜三二二頁)
- (39) 註5前掲村上「木下静涯論」
- (40) 木下静涯「台展日本画に就て」(『東方美術』一九三九年一〇月、二五〜二七頁、『風景心境』上二七四〜二七五頁、下三一〇〜三二二頁)
- (41) 廖瑾瑗「畫家郷原古統」(『藝術家』二〇〇〇年三月、四〇五頁)
- (42) 林柏亭「嘉義地區繪畫之研究」(國立歷史博物館、一九九五年)一九三頁
- (43) 註5前掲村上「木下静涯論」
- (44) 註6前掲周論文、四三〜四五頁
- (45) 註35前掲大澤「台展評」
- (46) 「台展正統とローカルカラー」(『台湾日日新報』一九三〇年一〇月二八日一版)
- (47) 無署名「台湾美術展」(『台湾日日新報』一九二八年一〇月二六日漢文四版)
- (48) 《圓山附近》は台湾神社のあった場所で、《春》と《新霽》に描かれた芝山岩は、台湾で最も早い国語(日本語)伝習所の六名の日本人教師が受難した記念地であった。郭雪湖作品の題材の詳細な意味については、邱函妮「街道上的寫生者―日治時

代的台湾圖像與城市空間」(國立台灣大學藝術史研究所碩士論文、二〇〇〇年)を参照。

- (49) 大澤貞吉「台展評」(『台湾日日新報』一九三一年一〇月三十一日四版、『風景心境』上二〇七頁、下二五八頁)
- (50) 鷗亭生(大澤貞吉)「台展の印象」(『台湾日日新報』一九三二年一〇月二十六日六版、『風景心境』上二二三～二二一頁、下二六四～二六九頁)
- (51) 『風景心境』上二一八頁、下二六九頁
- (52) 潤(魏清徳)「第九回台展東洋画一瞥」(『台湾日日新報』一九三五年一〇月二六日漢文四版、『風景心境』上三三七頁、下二八四頁)
- (53) 鷗亭生(大澤貞吉)「府展漫評 東洋画」(『台湾日日新報』一九三八年一〇月二五日六版、『風景心境』上二六一頁、下二六七頁)。
- (54) 註37前掲立石「第九回台展互評」
- (55) 「第五回府展座談会」(『台湾公論』一九四二年一月、『風景心境』上二九〇頁、下三二七頁)。また、顔娟英「日治時代美術後期的分裂與結果」(『何謂台灣? 近代台灣美術與文化認同論文集』台北・行政院文化建設委員會、一九九七年、二四～二七頁)を参照。

付記

原著は Yen, Chuan-Ying, "The Demise of Oriental-style Painting in Taiwan," in Kikuchi, Yuko ed. *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007, pp. 83-108. 本稿は上記の論文の中国語原文に、若干の加筆と修正を行ったものである。

(Yen Chuan-Ying・中央研究院歴史語言研究所)

(訳者 つかもとまろみつ・大和文華館)

(本翻訳論文は平成二十年度海外編集委員による推薦論文である)