

## 【翻訳】

## 顔娟英「一九三〇年代台湾美術と文学運動」訳注

## 「一九三〇年代台湾美術と文学運動」訳注班

甲 斐 勝 二 (人文学部教授)  
 羽 田 ジェシカ (九州大学非常勤講師)  
 間 ふさ子 (人文学部准教授)  
 張 璐 (言語教育研究センター外国語講師)  
 王 毓 雯 (言語教育研究センター外国語講師)

## 翻訳に当たって

ここに訳出するのは、1992年に台湾大学歴史系<sup>2</sup>が主催した「日本統治時代台湾史国際シンポジウム」において顔娟英氏が発表した論文である<sup>3</sup>。

顔氏は、1972年国立台湾大学歴史系卒、その後同歴史系の大学院に進み、美術史専攻で1975年に修士号を取得した。国立故宫博物院の書画部に二年間勤めた後、アメリカのカンザス大学で1979年に再び修士号を、さらにハーバード大学で1986年にPh.D.を取得した。その後、カリフォルニア大学ロサンゼルス校(UCLA)客員准教授(1984-85年)、中央大学芸術学研究所所長(2001-03年)を経て、現在は中央研究院歴史語言研究所の研究員(1995年8月～)、国立台湾大学、中央大学美術史研究所の兼任教授(1995年～)である。美術史の研究は主に中古時代と近代に分かれ、それぞれ中国の仏教美術と台湾近代美術に重点を置き、中国と台湾の美術を伝統と近代の双方に目配りしながら、広い視野で考察してきた。著作には『台湾近代美術大事年表』、『風景心境—台湾近代美術文献導読』等15冊、論文には「唐長安七宝台石刻仏像」、「北齊石窟の浄土變と觀法—小南海石窟から響堂

山石窟まで」、「日本統治時代における画家の台湾意識問題—「水牛」から「家園」に至る系列の作品」、「彰化南瑤宮の変容—日本統治時代における媽祖廟建築にまつわる新派と旧派の衝突」など50点あまりがあり、書評・翻訳等も50余ある<sup>4</sup>。2002年に台湾の行政院新聞局図書類図書著作「金鼎賞」、2002年に行政院国家科学委員会「傑出研究賞」、1998年に「台湾教授台湾筆会年度十大好書」賞などを受賞している。

台湾の美術史学者による「台湾美術」の調査研究が始まるのは1980年代の末になってからのことである。1980年代末まで蒋介石・蔣経国の政権下にあった台湾では、中華王朝の歴史と文化しか研究価値がないとの考えから、植民地時代(1895-1945)の台湾に美術があったことさえ否定されていた。蔣家の時代が終わった90年代以降、植民地時代は良かれ悪しかれ台湾人の重要な共通記憶であることが認識され、「台湾史」は市民権を得て、政治的な理由で置き去りにされていた絵画の整理と保存もようやく着手され始めた。しかし、美術史界において、植民地時代美術は、主流としての権威を持つ中国伝統美術研究の光の影へと隠されてしまい、一つの研究分野として認められるには時間と努力が必要であった。1987年

<sup>1</sup> 訳注に参加したのは、間ふさ子・王毓雯・甲斐勝二・張璐・羽田ジェシカ(呂采芷)(アイウエオ順)、なお、「翻訳に当たって」及び注釈は美術史を専門とする羽田が担当し、訳文は全員で検討した。本論文の中文題目は「一九三〇年代美術與文學運動」であるが、顔氏の同意を得て「一九三〇年代台湾美術と文学運動」とした。内容が一層理解されやすくなるからであり、また論文検索の利便性も考えてのことである。この翻訳は美術史論文の訳文として未熟な所も多いと思われる。御指正をお待ちします。

<sup>2</sup> 歴史系：日本の大学であれば「歴史学科」或いは「歴史学部」と訳すべきところだが、規模は日本の学科より大きく大学院もその中に含むので、学科/学部ではなく「系」をそのまま使う。

<sup>3</sup> 顔娟英「一九三〇年代美術與文學運動」(国立台湾大学歴史学系編『日據時期台湾史国際學術研討會論文集』、台北：台湾大学歴史系、1993) 535-554頁。

<sup>4</sup> 顔娟英氏の代表的な著作は以下のとおり。「唐長安七寶台石刻佛像」(『藝術學』1、1987) 40-89頁、『台湾近代美術大事年表』(台北：雄獅、1998)、『風景心境—台湾近代美術文献導読』(台北：雄獅、2001)、「北齊石窟の浄土變與觀法—從小南海石窟到響堂山石窟」(京都大学人文科学研究所『東方学報』70、1998) 375-440頁、「官方美術文化空間的比較—1927年台湾美術展覽會與1929年上海全國美術展覽會」(『中央研究院歴史語言研究所集刊』73：4、2002) 625-683頁、「日治時期畫家的台灣意識問題—從「水牛」到「家園」系列作品」(『新史學』15：2、2004) 113-141頁、「彰化南瑤宮の変容—日治時期媽祖廟建築の新舊衝突」(廖炳惠編集『台湾及其脈絡』、台北：台大出版中心、2012.5)。詳細は以下を参照：[http://www.ihp.sinica.edu.tw/people\\_page/pl7.htm](http://www.ihp.sinica.edu.tw/people_page/pl7.htm)。

にアメリカから台湾に戻った顔氏は中国の仏教美術の研究を続けながら、先頭に立って、植民地時代の美術の調査研究を始めた。地道に今だ健在の画家及び遺族のインタビューをし、作品の調査と整理を行い、資料をデータベース化して公開するなど、植民地美術研究の基礎を作りあげ、「台湾美術史」研究の意義を深めてきている。

顔氏は中国語と英語で自ら論文を発表してきたが、日本語での論文もある。これらは基本的に日本側の希望によって原稿が要請され、それが翻訳されたものである。従って、日本で紹介される顔氏の植民地美術の研究は日本側の視点と関心を反映するものともいえる<sup>5</sup>。よって、これらとは異なる視野で植民地美術を考察する著作を日本に紹介することが、本論文を翻訳・紹介する一つの理由である。植民地時代に形成された台湾近代美術は、帝国側の視点から見れば植民地統治の成果であり、現在の日本の美術史界においても、台湾近代美術史は主に日本の視点から、帝国美術の一部として考察されてきた<sup>6</sup>。しかし、近代台湾文化は植民地時代に日本・台湾・中国の三者からなる関係で形成されたものであり、美術はそれを背景として生まれたものであるため、日本の視点からは見えない側面がある。近代化の過程における漢民族の伝統文化の位置づけや、統治される側の主体性などが無視できない問題であること、植民地文化の主流である日本文化と台湾の本土文化が併存していたことなどが、他の植民地文化研究者によって既に指摘されている<sup>7</sup>。顔氏は多岐にわたる著作で、その複雑な関係の解明を試みているが、本論文はその一例でもあるのだ。

訳出するもう一つの理由は、異なる研究分野間の交流の可能性を探るためである。1920年代から、日中戦争が勃発する1937年までの期間は、日本による植民統治期、初の文官総督が就任し、台湾の人々も武力抵抗から平和共存の自治を求める方針に転換し、新台湾文化の構築を模索していた時代に当たり、台湾画壇も非常に活気に溢れていたところである。彼らは美術を新文化運動の一環として捉え、画家は新しい美術を創出することによって故郷の近代化に貢献できる、という意気込みを持っていた

のである。顔氏が引用した楊肇嘉の言葉が示すように、当時台湾の漢民族は、官展への入選を日本の画家に負けていない証拠だと考え、入選することで統治される側の地位を高めることができると信じていた。すなわち、画家は台湾美術展覧会を通して政治的・社会的な役割を果たし、新台湾文化の創生に貢献できる、と当時の知識人は思っていたのである。1930年代に入って弾圧が強まったため、政治団体の代わりに「台湾芸術研究会」、「文芸連盟」などの文化団体が組織され、画家もこれに積極的に参加した。従って、植民地美術や文学などを考察する際には、これら各研究分野の境界を超えた視野が必要なのである。

しかしながら、1990年代から始まった台湾美術の研究は、文学、歴史など他の分野の研究者との共同研究への視点は十分でなかった。異なる分野の研究者との対話を求めて書かれた顔氏の本論文は、文化史の視点から美術を考察し、台湾近代文化における美術の位置づけを試みた最初の論考である。しかし、極めて重要な問題提起であるにもかかわらず、歴史学の国際シンポジウムで発表されたこと、論文集の発行部数が少なかったことで、日本の美術史や文学史の分野ではほとんど知られていない。二十年前、顔氏は日本における文学と美術との関係に注目し、この日本の状況との類似を前提として植民地台湾美術と文学の関係を考察し始めた。顔氏は本稿の付録として掲載した「回顧與檢討——一九三〇年代美術與文學運動的研究」において、このような台湾美術と文学の関係探求には「華麗な落とし穴」があること、研究の際には「美術と文学の異なる社会階層、さらには政治経済の影響力から入ることが必要である」と指摘する。それは、現在の顔氏にとって台湾近代美術の研究を始めたばかりの時に対する自省であると同時に、これからの台湾近代美術研究が向かうべき方向に対しての的確な助言でもある。植民地台湾の研究は植民地台湾から始まらなければならない、と顔氏はいう<sup>8</sup>。台湾近代美術の研究は植民地の文化と歴史の研究分野から孤立しては全貌が見えなくなる。文学のほかに、当時の政治や経済なども含

<sup>5</sup> 代表的な日本語論文は以下のとおり。「一九一〇年代、台湾の美術活動—植民地官方品味の変遷」『大正期美術展覧会の研究』（東京文化財研究所美術部編、東京都：中央公論美術出版、2005）413-432頁。「『日本画』の死—日本統治時代における美術発展の困難」（塚本磨充訳、『美術研究』398、2009）293-313頁。「南国美術の殿堂建造—台湾展物語」（五十殿利治編『帝国と美術—帝国日本の対外美術戦略』、東京：図書刊行会、2010）341-378頁。「日本占領下における台湾の美術1895-1945」（『日本近現代美術全史』第五章「日本支配下における南洋諸島の美術」、東京：東京美術、刊行中）。

<sup>6</sup> 日本の研究者による論考には以下のものがある。中村義一「石川欽一郎と塩川桃甫—日本近代美術史における植民地美術の問題」（『京都教育大学』A、人文・社会 76、1990）177-193頁、『洋画の動乱—昭和10年帝展改組と洋画壇—日本・韓国・台湾』（東京都庭園美術館、1992）、後小路雅弘「昭和前半期の美術—植民地・占領地の美術」（東京文化財研究所編『昭和期美術展覧会の研究 戦前編』、東京：東京文化財研究所、2009.4）47-60頁、ラウンチャイクン寿子「日本の植民地統治下の美術活動—植民地官展作家と審査員の作品の調査研究を中心に」（鹿島美術財団『鹿島美術財団年報』27、2009）425-436頁。

<sup>7</sup> 陳培豊「『同化』の同床異夢—日本統治下台湾の国語教育史再考」（東京：三元社、2001年2月25日初版第一刷発行、2004年1月31日初版第二刷発行）、吉見俊哉「1930年代のコロニアル・モダニティとメディア」（『記憶する台湾』2005）281-292頁。植民地画家の主体性の問題に関しては以下を参照。羽田ジュシカ「台湾近代美術におけるアイデンティティー—陳澄波の《清流》を中心に—」（『九州中国学会報』49）1-16頁、同「終始於台湾—試探陳澄波上海期之意義」（『行過江南—陳澄波芸術探索歷程』、台北市立美術館、2012.5）16-29頁。

<sup>8</sup> 顔娟英氏の2012年7月17日付電子メールによる。

めての歴史背景において地道に研究されるべきだ、ということである。本稿をここに翻訳・紹介することにより、顔氏の希望する対話者が現れること、また日本での台湾美術史研究はもとより、美術と他の関連研究分野が、植民地文化というコンテキストにおいて共に考察が行われ、一層広い視野で検討が進められることを願っている。

なお、顔氏には翻訳を快諾していただいたばかりでなく、論文執筆当時の様子について一文を送っていただいた。この文章は研究者としての貴重な記録でもあるので、日訳を付録として付け、篇末に原文も掲載することにしていく。顔氏に対して末筆ながら深く感謝の意を表したい。この翻訳が顔氏の意図をうまく表現できていることを願う。

注釈については、顔氏の注釈を（原注）とし、原注にさらに訳注を加える場合は、両者を区別するため（訳注）の語を付した。何も注記がないものはすべて翻訳上の注である。また、元の論文では絵画や彫刻の写真図を篇末に置くが、翻訳では見やすいように文中に入れた結果、図6と図7が入れ替わっている。

論文訳注

## 一九三〇年代台湾美術と文学運動

顔 娟 英

### 始めに

本文では1930年代の美術と文学の発展過程を検討し、合わせて1934年から36年に至る台湾文芸連盟の活動に重心を置きながら、主に近代美術の興起と文化啓蒙・文学運動の間にどのような関係があったのかについて、一層の理解を進めたい。さら述べれば、これは近代美術が台湾文化形成においていかなる位置づけを占めたかそれを明らかにするための基礎作業の一つでもある。文学についての議論は、筆者の得意とするところではないので、ここでは美術の発展の特質を比較し研究するためにしばしば借用するばかりである。

しかしながら、30年代になぜ美術家と文学者が手を取り合い共同作業をし得たのかについて明らかにするためには、やはりまず20年代以来の、文化啓蒙運動の意味、及び文学運動の発展を理解しておかねばならない。日本支配時代、台湾文化の初期主導者は、台湾文化協会であって、そこでは民族意識を提唱し文化啓蒙を推進して政治改革を達成しようとしている。30年代、台湾文芸連盟を代表とする各種の創作や表現芸術が次々に起こり、活発な文芸活動を推し進めた。その中には社会革命を主張する無産階級主義者も含まれていた。残念なことに、早期の『台湾民報』に示される場所では、政府側の掲げた文化の看板——台湾美術展覧会に対する彼らの態度は冷淡で、絵画展の作品の「芸術のための芸術」という態度を非難している。しかしながら、30年代になると、文学創作を主導とする文化人はその態度に大きな変化が見られる。美術界の成果を受け入れ、積極的に美術界と共に活動しようとしたのである。このことは美術及び文学の運動についていえば、どちらにとっても視野を広め、力を上げる効果を生み出した。

新しい開放の気風と共同作業の関係は、芸術及び文学界の水準を高めるとともに、文化の質の向上に多くの貢献があった。よって、その実際の経過とその意味について検討を加えることは価値のあることである。

### 台湾芸術研究会の反省

1933年3月、東京の台湾人留学生たちが新文化を提唱し、「台湾芸術研究会」を成立させた。同時に文芸雑誌『フォルモサ』を発行して、台湾文化の本質と未来への発展の問題を深く反省し検討してもいた。そこでの美術と文学運動との関係については、その発刊宣言を引き、

この問題についてももう一度詳しく見ることにする<sup>9</sup>。

臺灣には固有の文化があつたか？又現在あるか？是等の疑問は屢屢發生してゐる。三百年前に初めて福建、廣東兩省から臺灣に移住した中国民族の一群は、勿論中国南方文化の創造者の子孫である。中国の文化—書畫—文学等々……を創造したのは彼等の祖先でなければならぬ。舊來の書畫は影を没し、漢詩に依つて代表せられてゐる文学は應酬の手段に迄墮落し、無病呻吟に過ぎなくなった。政治的に完全な生活をする事は勿論第一義的に大切である。然し其の上に我々は藝術的生活を渴望する。墮落した臺灣の文藝を我々は救済せねばならぬ。(中略) 今まで獨特の文化が生産されなかつたのは一大不思議である。臺灣は萎死してゐる。彼等に餘裕や才能がなかつたのではない。寧ろ勇氣が足らなかつたのである。やつと近年になつて新人が出て、繪畫や彫刻を創造し初めてゐる事は慶賀すべきである。(中略) 同人は茲に會合して、自ら立つて先驅者となり、消極的には在來の微弱な文芸作品や、現に民間に膾炙する歌謡伝説等の郷土藝術を整理研究し、積極的には上述の特殊な雰囲気の中に生み落とされた吾人の精神を以て、心の底から湧き出づる思想と感情を吐露し、新の臺灣人の文藝を新たに創作する決心である。我々は此に新たに「臺灣人の文藝」を創作しようとするものである。決して偏狹的な政治、經濟的思想に囚はれる事なく、廣く問題を高遠な見地から觀察して創作を為す、以て臺灣人の文化的生活を提唱したい。且地理的に中国と日本との中間に位する臺灣人は兩者の文化を相互の為に紹介し、以て東洋の文化に資すべきである。(中略) 我々は之より文藝を通じて眞の「麗しの島」を創造せねばならぬ。(下略)<sup>10</sup>

以上の断片的な引用文から、彼らの台湾文化への検討について以下のいくつかの点を導くことができる。

1. 伝統文化、とりわけ書畫と文学については、既に衰退してまともな形では残っていない、或いは既に消失して跡形もなく、近代の精神を表現できるものではない。
2. 新しく起こった近代文化の中であつて、美術の活

動ぶりはたいへん喜ばしいことである、その他の文芸の面、中でも漢詩に代表される文学創作は既に墮落して無病の呻吟になっている。

3. 台湾の文化・芸術を發展させることには二重の目標がある。穏やかなものは、大衆の支持を得るために、伝統的な郷土藝術を整理・吸収するべきだというもの。活潑なものは、思想及び感情の面から台湾人が必要とする「台湾人の文芸」を創造するというもの。
4. あわせて大陸と日本の文化を紹介し、それによって台湾の文化を豊かにし繁榮させる。

台湾芸術研究会の構成員の陣容はしっかりしたもので、張文環・吳坤煌・巫永福・施学習などの作家や学者が含まれ、さらに東京美術学校の卒業生で、後に美術評論家及び美術史家となる王白淵(1902-1965)もいた。よつて台湾人の最も早い文芸作家連盟団体であるとみなすことができ、その意義はとても大きいのである。彼らは皆日本で高等教育を受けた若い知識人で、彼らが伝統をひっくり返し新しい文化を創り上げようとしたのは理の当然であつた。彼らの分析では、台湾の伝統文化は見るべき価値はなくなつており、漢詩のみが依然「無病の呻吟」を続けているに過ぎない。このことはまた、当時の台湾で新しい時代の知識人作家と漢詩作者の間での新旧文学運動の争いを反映するものでもあつた。次に、美術の發展が高く評価されたことは、当時の留學生が東京の帝国美術展覧会(帝展)及び台北の台湾美術展覧会(台展)に参加して優れた成績を上げたことと関係がある。これらは共に日本の官設展覧会システム下での成果であつたのだが、そのころ既に台湾文化人の肯定と承認を受けていたことは間違いない。最後に、これは最も重要なことでもあるが、30年代の文化活動はもう既に、大衆読者の耳目を集め導くばかりでなく、より積極的に台湾人の文化を創造せねばならないと認識されていたのである。このほかに、植民地の台湾人という立場に立てば、同時に祖国である大陸の文化と日本の新潮流の文化の双方を吸収しなければならなかつた。或いは、台湾人は自分が中国と日本の間という地理と歴史の人文的な意味づけの上に位置づけられることを意識したうえで、より一層自分の本来性を保持し發展させねばならなかつた、といつても良いかもしれない。

<sup>9</sup> (原注) 施学習「台湾芸術研究会成立與福爾摩沙(Formosa)創刊」(『台北文物』3.2, 1954.8) 69頁。

(訳注)「フォルモサ」は現地語で「麗しの島」をいう語の音訳。論文の漢訳引用文には「美麗島(Formosa)」とあり、それが分かるようになっている。ここでは日本語原文を引いている。注10参照。

<sup>10</sup> (原注) 宣言の訳文は『台湾社会運動史—文化運動』(原名『台湾総督府警察沿革誌第二編』、王詩瑯訳、台北:稻郷出版社、1988) 104-106頁。

(訳注) 原文は日本語。ただし顔氏が引いたこの文は、原注10にあるように、『台湾社会運動史』(原名『台湾総督府警察沿革誌第二編 領台以後の治安状況(中巻)』) 58-60頁に掲載された「同志諸君!!!」と題する「檄文」の一部であり、実際に『フォルモサ』創刊号(1933年7月15日発行)に発表された「創刊の辞」とは措辞や内容が若干異なる。とくに、顔氏が本論で引いた「やつと近年になつて新人が出て、繪畫や彫刻を創造し初めてゐる事は慶賀すべきである。」の部分は「創刊の辞」にはない。

## 文化協会の啓蒙運動

台湾文化意識が登場しそれが凝集されて一つの勢力となるのは、1910年代中葉の政治文化啓蒙運動から始まるというて良い。その指導者は林獻堂を主とする台中地区の地主名家とその子弟の留学生たちである<sup>11</sup>。彼らは一方では総督府の二等種族教育制度の差別待遇や警察の高圧的な管理政策に不満を持ちながらも、もう一方では大陸・日本との接触の経験から、台湾人民が政治の実体としては孤立無援であることを理解していた。よって、留学経験を台湾に持ち込み、新文化啓蒙運動を推し進めて、それによって台湾同胞の自由民主思想を刺激し、民族の地位を向上させ、総督府が台湾同胞を平等に扱うようにさせようとせざるを得なかったのである。

1918年以後、東京の台湾人留学生は次第に文化政治運動を追い求める力をつけ始めていった。初期には、林獻堂などの人物と組み、まず「啓発会」ができた。1920年には「新民会」と改められ、また雑誌『台湾青年』も創刊された。1921年には、東京で台湾議會設置誓願活動を推し進め、島内の蔣渭水を中心とする抗日知識人と結束して、台北で「台湾文化協会」を作り、教育普及・文明進歩の文化運動の促進を旨とすることを明快に宣言した<sup>12</sup>。台湾文化協会の機関紙は『台湾民報』<sup>13</sup>であり、1923年4月創刊、各地の拠点に新聞講読所を作り、文化講演会を行って、新劇をおしひろめ、映画を放映し、人々から広く歓迎を受けたのだった。人々の苦しみを反映するために、文協<sup>14</sup>の文化講演はしばしば植民地経済の搾取への抗争となり、民族主義と社会政治運動を鼓吹することになり、ついには、農民運動の興起により、文協は1927年の元旦に正式に分裂してしまい、右派分子は引き上げ、別に民衆党を組織した。

文協の活動の中で、美術が演じた役割はありやなしやといったところであった。早期の美術学生たちも、文協組織に加入したものは少なくなかったが、重要な役割を演じてはいないようである<sup>15</sup>。たとえば、陳植棋（1905-1931）は師範学校在学中から文化協会の活動に参加して、

蔣渭水の影響を強く受けていたし、1924年末には学生運動事件で退学させられてしまったので、日本に留学し美術を学ぶことになったのだけれども<sup>16</sup>、彼は文協の重要人物ではなかった（図1）。むしろ、もう一人の美術学生、王白淵にこそ触れておかねばならない。王氏は1922



図1 陳植棋《愛桃》第一回台展図録、1927年

台北師範を卒業後、故郷の彰化に戻って教員をしている時、文協の活動に触れ、かつ台湾のミレー（Millet, 1814-1875）となるべく志を立てた。2年後に、同窓でもあり同郷でもある謝春木の影響を受けて、公費を申請して、東京美術学校に進学し師範科で勉強したのである。謝春木（南光）は文協の核心となる人物の一人であり、『台湾民報』の主要な執筆者の一人でもあった。王白淵と彼とは再び相部屋となり、しばしば現実の苦境と民族自主の理想を語り合った。1926年卒業の時には、王は台湾に教職を見つかることができずに、思いがけずも岩手県盛岡市に赴き女子師範学校で教えることになった。彼は絵画を教職としてはいたのだが、芸術理想の追求に対しては無力感で一杯だった。1927年夏、里帰り（おそらく彰化にいた最初の妻と正式に離婚するため）の直前、王は『台湾民報』に「我等青年の覚悟」を発表し<sup>17</sup>、彼の当時の堅固な中華民族の立場、及び日本帝国主義に反対して、思想運動（文学と道徳）と政治運動（国民革命）を推し進める決心を告白している。民族運動において、美術のことはほとんど彼に忘れられており、彼がそもそもいかなる展覧会活動にも参加してはいないのは、明らかだった。

<sup>11</sup> (原注) 林獻堂は早くから梁啓超・板垣退助（1837-1919）と交流があり、彼らの力を借りて台湾の政治状況を改善しようと考えていたが、成功せずに終わった。林獻堂先生紀念集編纂委員会『林獻堂先生記念集』巻1、年譜（台北：文海出版社、1974）17-22頁、戴寶村「士紳型政治運動領導者—林獻堂」（『台湾近代名人誌』第4冊）51-73頁。

<sup>12</sup> (原注) 「台湾文化協会」（『台湾社会運動史—文化運動』、前掲書）249-504頁、「台湾文化協会」（『台湾近代民族運動史』、呉三連、葉榮鍾等著、台北：自立晚報、1987）281-353頁。

(訳注) 顔氏が言及した資料の原文は日本語（「文化協会の創立経緯」『台湾総督府警察沿革誌第二編 領台以後の治安状況（中巻）』137-139頁所収。龍溪書舎1973年『復刻版 台湾社会運動史』による）。

<sup>13</sup> 台湾民報：東京で創刊された台湾人による中国語新聞。1927年以降台湾での出版が認められる。日本語版もあった。

<sup>14</sup> 台湾文化協会。以下「文協」と略称。

<sup>15</sup> (原注) 陳澄波・陳植棋・王白淵・廖繼春などは皆この会の影響を受けているが中心人物ではない。早期に『台湾青年』雑誌に参与した留学生の陳端明は一人で美術展覧会を行ったが（1926）、その影響については考察の手がかりはない。

<sup>16</sup> (原注) 拙論「殿堂中的美術—台湾早期現代美術與文化啓蒙」（『中央研究院歴史語言研究所集刊』64: 2 1993）469-610頁参照。(訳注) 陳植棋は25歳の若さで亡くなり、資料も散逸したため、東京での活動は不明。しかし、彼が杭州織の孫文像を大切に持っていたこと、よく警察に監視、尾行されていたことなどを考えれば、密かに活動していた可能性もある。葉思芬『陳植棋』（『台湾美術全集』14、台北：芸術家出版社、1995）23頁参照。

<sup>17</sup> (原注) 前注に同じ、また『台湾民報』1927.6.26。

### 台湾展覧会の反響

1927年、半官半民の台湾教育会は全島の台湾美術展覧会（以下「台展」と简称）の作品募集及び選抜活動を行った。総督府はこの展覧会を文化を向上させる活動だと大いに宣伝し、政府系新聞『台湾日日新報』<sup>18</sup>で数ヶ月にわたる宣伝を行って、「一般民衆の芸術趣味を開発し、画家に相互鑑賞の機会を提供する」ことを標榜した。台湾総督が自ら開幕式典を執り行い、台湾神社の祭日に正式公開、当日の入場者は約1万人、空前の盛況だといっている<sup>19</sup>。しかしながら、『台湾民報』の反応は冷淡で、その幼稚さを批判する、鄭登山の署名をもつ短文「台湾美術展を観る一内容の乏しさに失望」ではこう述べていた<sup>20</sup>。

（前略）吾々は臺灣人としての立場から「臺灣の美術」の論ずる時、先ず藝術の内容を考へねばならぬ。藝術の内容はすべてその生活にある。その社会的生活の環境にあるのである。

故に、臺灣人青年男女畫家の描く「新臺灣繪畫」は、当然モット寫實的に他の作品よりも素的に嶄新な内容の特別性—民族性を表現せねばならぬものである。此を前提として、吾々は今度臺灣人青年男女畫家の作品の内容を吟味するに、聊か物足らぬ感じがする。

總じて、此の美術展に對し、趣旨に於ては大いに期待するが、その繪畫に就ては餘に生活内容に乏しく現実生活と縁遠いのに失望する。

要は、藝術の為の藝術でなく、生活の為の藝術だ。

台湾の文化人の「台湾の美術」或いは「新台湾の繪畫」の定義に対する着眼点が、民族性と社会性であることは明らかである。ここでいわゆる「民族性」とは、一方では日本統治者に対しての漢族性を指すが、別の面では、社会の生活環境を写實的に表現することを強調してもお



図2 藍蔭鼎《北方澳》第一回台展図録、1927年



図3 林玉山《大南門》第一回台展図録、1927年

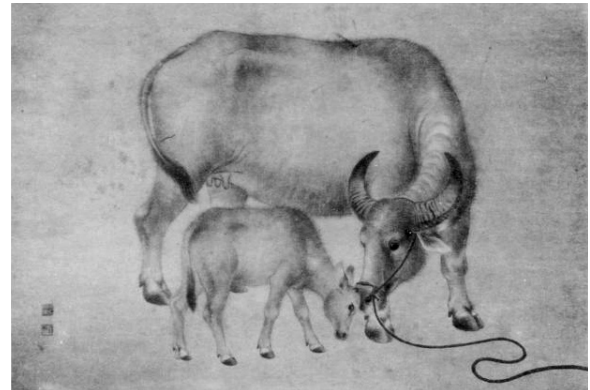


図4 林玉山《水牛》第一回台展図録、1927年

り、従って台湾の特質を指すものでもあった。第一回の台展に入選した台湾人の作品のうち、西洋画は主に台湾の風景を描いた写生画であった（図2）。この評論者がこれらの風景の描写に社会の写実性或いは民族性が有るかどうか疑問を持ったのは間違いない。東洋画では3人の青年が入選したに過ぎない。そのうち林玉山の「南大門」（図3）、「水牛」（図4）は台湾の風景だったが、他の二人はまったく日本化したものか（陳進の「姿」（図5）、或いは伝統的な水墨画と日本の南画を混合したものだった（郭雪湖の「松壑飛泉」）。厳しい批判のまなざしを以てすれば、台湾にもともとあった水墨画の伝統は完全に封殺されているし、新世代の風景画の作風となれば、彼らの日本人の先生或いは台展の審査員とさほどの区別もなく、偏ったもの



図5 陳進《姿》第一回台展図録、1927年

<sup>18</sup>『台湾日日新報』：『台湾日日新報』は『台湾新報』と『台湾日報』が1898年に合併してできた政府系新聞社で、日本語の記事を載せた。

<sup>19</sup>（原注）『台湾日日新報』（以下『台日報』と略称）1927年9月、10月及び11月初めの関係報道を参照。開幕日は10月30日。

<sup>20</sup>（原注）『台湾民報』1927.10.30、第12面。（訳注）引用文は日本語の原文を挙げる。

ばかりという状況になってしまい、失望させられたのであった。

まさに前述の王白淵の文章の末尾で、我々は「既に思想運動の波浪を経て政治運動の頂点に至っている」と強調し、たとえ文学や道徳の面での文化宣伝の刺激が足りなくとも、必ずやさらに一歩進んだ行動を起こすことを考えて、国民革命に参加せねばならない、と示したようなものだ。社会運動の先駆者からいえば、台展のように公の展覧会場を飾るような作品は、社会状況を改め進めるためには些かの作用もなかったのが分かる。しかしながら、王白淵の民族政治運動はしばらくの間スローガンにとどまり、その年日本の盛岡に戻って後、おそらくさほど経ぬうちに、彼が盛岡にいた時の学生である日本の女性と結婚してしまう。

台展開幕後の『台湾民報』の反応から、台湾の美術のスタートは文化啓蒙運動の発展とは相当の距離があり、前者は芸術のための芸術、後者の理想は社会と民族のための活動だったということが見て取れる。だとすれば、なにゆえに30年代の初期に、文化界は美術の発展に注意し始め、さらに手を結ぶことまでも考えるに至ったのであろうか。

### 転換の時機

1927年から32年台湾の文芸界の転換は二つの方向から分析できる。一つは文化政治運動がピークを過ぎて衰えたこと、二つめは美術界が勢いよく発展したことだ。この数年の間において、文協が求めていた台湾民族意識は薄れることはなく、逆に社会大衆へと根付いていく中で、波風を巻き起こしていたのである。文協の改組に伴い、左派の新文協は瞬く間に台湾の政治舞台に登場し、いわゆる「思想から実践運動」の段階に踏み入り、参加構成員は次第に地主階級の影響から抜け出し、労働者・農民・小市民の連盟組織に変わって、時には無産階級の代表をもって任ずることさえあった。1928年秋台湾共産党の島内での成立は、新文協の再分裂を引き起こしたのみならず、日本当局に高圧的手段での政治社会運動の取り締まりをさせることになり、いかなる左派運動も皆検挙されてしまった。1931年の末には、文協から台湾共産党にいたるまですべて表舞台から消えてしまう<sup>21</sup>。

林瑞明氏は「台湾新文学の父」「頼和と台湾文化協会（1921-1931）」<sup>22</sup>について考察した文章の中で、はっきりと以下のように指摘している。1920年代、頼和の文学

の主題は統治者の高圧的取奪に対する抗議であった。彼は人道主義及び民主主義の立場に立って、低層下層社会の農民・労働者及び女性に同情し、その筆を借りて社会の暗黒面を暴露するばかりではなく、思いやりや責任感をも示した。このような主題はちょうど文協及び新文協の社会政治運動に沿い、宣伝の良い道具になり、人心をつかんだ。しかし1931年以降、各種の左派政治運動が次第に取り締まりや弾圧を受け始め、九一八事変（満州事変）以後は、戦時体制に向かう高圧的統治がいよいよ厳しくなっていた。頼和も1932年1月以降、創作を1年10ヶ月停止して、消沈の時期へと入ったのである。

しかしながら、1920年代末に出現した社会主義・共産主義運動は、そもそも世界的な趨勢であって、政治運動に参加した多くの知識人は、この時挫折をして以後は、些か柔軟な文化活動を探すしかなくなった。同時期の日本の文芸・美術界も各種無産階級或いはプロレタリア思想がわき上がり、それに関心を抱く知識人を引きつけて交流活動が展開された。1928年3月に成立した日本無産階級芸術聯盟（略称 NAP）及び1929年12月に拡大してでき上がった日本プロレタリア文化同盟（略称 P.P.）は、美術・演劇・文学などの同士を結びつけ、共同で大規模な美術展覧会を含む各種の文化宣伝を行い、大いに扇動の効果を上げた<sup>23</sup>。この論文の初めに触れた「台湾芸術研究会」は元の組織を「東京台湾文化サークル」といい、1932年3月に成立した。そもそも日本プロレタリア文化同盟の指導の下にあった台湾プロレタリア文化連盟であり、文学・美術・演劇などの部門に分かれていた。王白淵は招請に応じて、岩手県から東京へ赴き会員となった。夏休みに活動を開始したが、9月には組織が発覚し、王白淵も含めて逮捕され、研究会はしばしの終了となった。

彼らが発行した時報の第1号（8月13日）の宣言では、広義の文芸青年を対象とし、台湾の独立した文化を打ち立て、「延いては臺灣に於ける正しいプロレタリア的文化組織の結成を促進し、助成するであらう」と強調している<sup>24</sup>。1932年以後、日本の左派文芸活動も次第に押さえつけられ、1934年以降には完全に消えてしまって、極右軍人政治期に入る。「東京台湾文化サークル」は検挙されて後、その構成員の内部での激論を経て、ついには妥協が決まり、穏健で合法的な「台湾芸術研究会」を作り上げ（1933）、演劇・音楽会を開催し、文芸雑誌の『フォルモサ』を発行した。王白淵は、学校を免職となり、その年の8月に上海へ行っている。

<sup>21</sup>（原注）『台湾社会運動史—文化運動』、前掲書、381-504頁、及び連温卿『台湾政治運動史』（台北：稲郷出版社、1988）を参照。

<sup>22</sup>（原注）林瑞明「頼和與台湾文化協会（1921-1931）」（上）・（下）（『台湾風物』38.4、1989.2）1-46頁、同（39.1、1989.3）1-36頁。

<sup>23</sup>（原注）島田寛康「昭和初年代の洋画」（『昭和の美術』東京：毎日新聞、1990）161頁。

<sup>24</sup>（原注）『台湾社会運動史—文化運動』、前掲書、96-98頁。

（訳注）引用の原文は日本語（「吾々の文化サークルを大きくしよう（フミキ）」『台湾総督府警察沿革誌』55頁所収。龍溪書舎1973年『復刻版 台湾社会運動史』による）。

台湾では、社会政治活動が制圧されたのち、1930年前後に一部の過激分子が無産階級の雑誌の刊行へと向かい、その理想の宣伝を継続したが、しかし、すぐさま取り締まりにあって、持続できなかつた。1931年3月、台湾にいた日本人マルクス主義文学青年の発議により、日本・台湾39人の会員を持つ「台湾文芸作家協会」が台北で成立し、『台湾文学』が発行された<sup>25</sup>。この組織は新文芸、すなわち台湾文化の独自性を目標とし、包容性を強調し、中国語文と日本語文を共に掲載している。わずか2年しかもたなかつたけれども、文芸団体連盟の実例を示すことになった。その年の秋には、台北と台中の文人が「南音社」を発足させ、翌年には『南音』<sup>26</sup>という文芸雑誌を創刊した。「風月花鳥の貴族文学」と称されたが、しかしその出発点は文芸の啓蒙運動を目標に掲げていた。当時の文学創作者は既に啓蒙運動の共通認識をもっていたと言って良い。1934年の台湾文芸連盟は折良くこの前例に従って成立したのである。以上が、政治・文化の方面から見た、文協の活動の栄枯盛衰、社会政治活動の鎮圧・取り締まり、そして文芸連盟の興起である。

### 美術界の勃興と発展

美術界の発展から観ると、1920年黄土水が東京において「蕃童」（吹笛）（図6）で日本の帝展に入選したことが、台湾社会の青年、及び学生、中でも彼の母校台北師範の後輩たちの近代美術への関心を呼び起こした。1927年に台展が開幕すると、台湾島内の美術の発展はこれが転換点となって、突如新しいものとして登場し、文化界の人々に目を見張らせた。そもそも、日本の近代文化が西洋文明の精華を吸収し国家の新たな精神を作り直そうとする過程にあって、美術は早くから独特の地位を占めていた。日本の近代政府は、明治維新以後、美術を近



図6 黄土水《蕃童》第二回帝展、1920年  
「日展史6 帝展編一」

代文明の表象とし、また国家文化を建設する力だとみなしていた。明治9年（1876）には工部省美術学校が作られ、一方で欧州より専門家を招聘して教鞭を執らせ、一方では青年を欧州に派遣して絵を学ばせている。明治20年（1887）にはこれを東京美術学校と改め、政府系美術の確固たる権威性を打ち立てた。同時に、国民に対する成果の展示、また全国的美術の発展の方向を統合し導くために、1907年に文部省美術展覧会（以下文展）を設立した。後に帝国美術展覧会と改称して常設の美術奨励機構とし、並びに官設美術審査委員会を設けた<sup>27</sup>。1927年台湾で成立した台展はこの文展の制度を手本としてできたものである。言い換えれば、台展は日本総督府の台湾における文化建設の中で、最も重要な「看板」の一つであった。

日本では、美術は政府が設けた美術学校と展覧会ばかりによって発展したのでは決してない。明治時期にあっては、富国強兵という普遍的な信仰の下、知識人・政治家及び実業家は共に美術に注意を払っており、美術は一国の文明が豊かになるための助けとなるはずであり、美術に力を入れることは、国に報いることだと考えていたのである。近代文明の啓蒙運動において、美術と文学そして演劇は密接に結びついていた。西洋文明に強い関心を持っていた詩人・画家たちは、多くが士族出身のエリートであった。彼らは西洋から美の理念と造形の原理を移植し、日本の社会生活の中に応用することで、西洋文化の根本をつかむことができると信じていたのである。よって、明治期の美術の近代化の重要な活動は主に民間において見られた。つまり、1880年代以来からは、各種の美術・文学団体が作られ、またその機関雑誌が発行されて、研究・宣伝・創作の発表の場となったのである<sup>28</sup>。

振り返って台湾を観ると、中等・高等教育の極端な不足で、島内の環境では若い学生の強い知識欲を満たすすべはなかつたし、活発で批判精神を持つ知識人を養成しようという機運もなく<sup>29</sup>、学生たちは台湾を離れて遊学せざるを得なかつたのに、卒業後に台湾に戻って就職しその抱負を実現するというすべはなかつたのである。植民地の差別待遇の下、政治社会は閉ざされており、知識人たちは鬱々としてすごし、抗日文化啓蒙活動に身を投じるほかなかつたのである。美術教育もまた例外ではなく、専門の美術学校は一カ所もなく、初級教育或いは師範教育に付属されるばかりで、しかも水墨画は排除さ

<sup>25</sup> (原注) 王一剛 (詩琅)「台湾文芸作家協会」(『台北文物』3.3, 1954.11) 23-25頁、『台湾社会運動史—文化運動』前掲書、514-536頁を参照。

<sup>26</sup> 『南音』：黄春成・張星建編輯、半月刊の漢語文雑誌で、台湾語による作品も掲載した。合計で12期発刊されるが、反日作品掲載を理由にその年の内に発禁となった。雑誌の目的は思想と文芸の普及にあった。

<sup>27</sup> (原注) 中村義一「台展・鮮展と帝展」(『京都教育大学紀要』A、人文・社会75、1989) 259-276頁。

<sup>28</sup> (原注) 中村義一『近代日本美術の側面』(東京：造形社、1976) 1-14頁、隈元謙次郎『近代日本美術の研究』(東京国立文化財研究所、1964)、『武者小路実篤と白樺美術展』日本近代文学館、1984。

<sup>29</sup> (原注) 教育問題に関する検討については、拙著「日據時期台湾美術史的研究(日本統治時期の台湾美術史の研究)」(『民國以來國史研究的回顧與展望研討會論文集』國立臺灣大學歷史學系編編集、台北：國立臺灣大學出版組、1992) 1511-1577頁を参照。会議の口頭発表は1988年12月。



れ、わずかに西洋のスケッチや水彩画などを主にするばかりで、その目標は実用的技術や余暇の趣味を養うところにあった。台湾の人文的な教育にその広さや深さが不足することは、現在でも心の痛い問題ではあるが、しかし戦前は専門の美術出版物も発行されたことはなかったし、美術思潮や評論を紹介・検討する文芸刊行物もまた非常に貴重なものだったのである。

1927年以前は、台湾島内の美術団体は数えるほどしかなく、主として日本教育界・官吏・医師のアマチュアの画会だった。1926年夏にようやく台湾の青年が主となった「七星画壇」<sup>30</sup>、五人絵画展が現れた<sup>31</sup>。彼らは全員石川欽一郎（1871-1945）が台北師範学校で指導したことのある、または課外の学生で、東京美術学校で勉強を進めている者もいた。極めて短時間に、日本の大型官展の制度を台北に持ち込み、全島規模の美術展を開催するために、『台湾日日新報』に盛大な呼びかけや宣伝を行わせたことは、台湾文化界の人々に様子見と懐疑の気持ちを抱かせて当然であった。同時に、美術学校での訓練が行われてない状況の下では、展覧会に参加するものは、しばしば競って審査員の作風をまねていた。よって、入選した洋画では、石川氏の水彩の画風が主流となってしまった（図7）。二人の東洋画の審査員は台湾の水墨画の伝統を理解しなかったし、またそれを尊重するためには時間がなかったため、既に名のある画家を皆落選させることになった。さらに勉強を進めたいという青年は、東京の官設学校が紹介され、彼らの画風を官展の趣味に沿わせるようされた。つまり、台展が創立されて以後、日本の官展の画風が学習のモデルとなること、風に草がなびくがごとくだった。民間を代弁する立場の文化人が展覧会に出かけ参観した時、そこでは伝統に連なる書画形式に出会うこともなかったし、また彼らが大切にしていた民族意識、或いは社会生活の実情を見ること

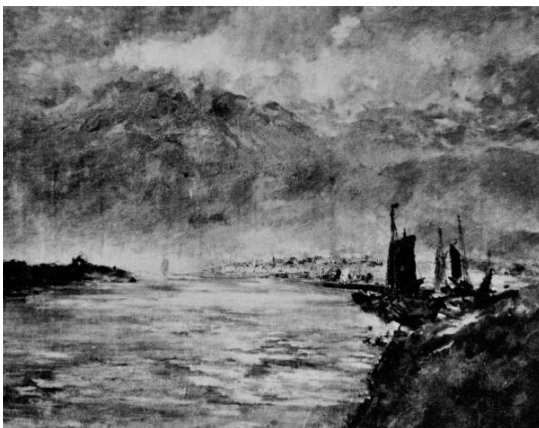


図7 石川欽一郎《河畔》第一回台展図録、1927年

もなく、台湾文化への意識もかなり不明確であったがため、彼らはまったく失望してしまい、これを幼稚だと批判することになったのだ。

しかし、台展が開かれるに従って、島内の美術愛好は野火のようにあちこちで燃え上がり、美術を学ぶ留学生はさらに東京やパリなどで新しい歴史を綴ったので、台湾文化に関心を持つ人々はその考えを変えざるを得なかった。留学生でつとに名を成したのが黄土水（1895-1930）で、彼は木版画の優れた表現力で、公費によって東京美術学校の本科に留学することを勝ち取り（1915-1920）、そのうえ研究科に進んだ（1920-1922）。彼は台湾留学生宿舍高砂寮に住み、懸命に学業に打ち込んでいたが、他の寮生の尊敬や理解は得られなかったようである。彼のほうも積極的に文化啓蒙運動に参加することはなかった<sup>32</sup>。とはいえ、台北の祖師廟付近で成長した黄土水は、実際は早くから強烈な台湾意識をもっており、美術創作によって台湾文化のレベルを上げようとしていたのだ。（黄土水「台湾に生まれて」『東洋』1935参照）。1920年、彼は台湾を題材にした「蕃童」（吹笛）で初めて帝展に入選し（先掲図6）、一躍名を上げ、その後続けて三回入選している。1926年からは台湾や日本の政治的要人たとえば親王や総督など、また民間有力者からの依頼を受け始め、人物像や動物の群像などを制作し、一層政府や民間からの敬慕を得たのであった。

このほかに、油絵の面では、1926年から32年まで、台湾の画家が次々に帝展に入選し、そこには陳澄波（1895-1947）（図8）・陳植棋（1905-1931）（図9）・廖継春（1902-1976）・藍蔭鼎（1903-1979）・張秋海（1898-1988）が含まれる。同時に、非官展系の著名な絵画団体、たとえば二科会・春陽会・独立美展・槐樹社等々でも台湾画家の入選が見られ、一定の地位を得ていた。こればかりでなく、1928年より、美術留学生が東京からパリに移り、



図8 陳澄波《嘉義の町はづれ》第七回帝展、1926年 『日展史7 帝展編二』

<sup>30</sup>「七星画壇」：台北師範の美術教師石川欽一郎の指導の下、倪蔣懷を中心に7人のメンバーで構成された美術推進団体。西洋美術推進の魁となった。

<sup>31</sup>（原注）「七星畫壇に就て一言」（『台日報』1926.9.1夕刊）、「七星畫壇短評」（『台日報』1926.8.29夕刊）。

<sup>32</sup>（原注）黄春秀『黄土水彫塑展』（台北：歴史博物館、1989）：謝理法「黄土水—台湾近代彫刻の先駆者」（『台湾出土人物誌』、台北、1984）15-56頁；前掲拙論「殿堂中的美術—台湾早期現代美術與文化啟蒙」。

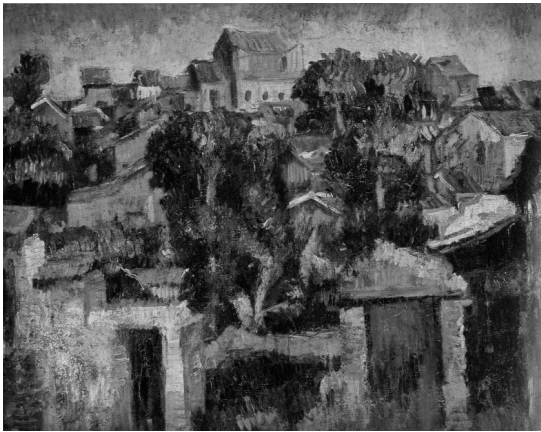


図9 陳植棋《淡水風景》第十一回帝展、1930年個人蔵

陳清汾（1910-1987）・顔水龍（1903生）・楊三郎（1907生）・劉啓祥（1910生）<sup>33</sup>がサロン・ドートンヌ<sup>34</sup>に入選している。ここにおいて国際芸術の舞台に登場したといえよう。美術の成果を重視している日本では、彼らの展覧会での成績はかなりの評価を受けた。たとえば、春陽会の年展では楊三郎の欧州遊学の作品8点のために特別に部屋を設けている<sup>35</sup>。二科会系に属した劉啓祥となると、欧州遊学から日本に戻った後、1937年には銀座及び台北でそれぞれ個展を開いている<sup>36</sup>。

楊三郎は、1933年夏にパリから台湾に戻ると、積極的に活動し、美術家の影響力を拡大した。彼は個展の巡回を挙げるばかりでなく、『台湾新民報』の文芸版において徐以斯の連載小説『流』に挿画を描き、美術研究所（画塾）も成立させた。彼の実家が台北大稲埕の商業界の名門であり財力もあったので、彼の画壇の地位はすぐさま向上し、指導的な人物となった。

これを要するに、台湾美術界の成績は、日本であろうが台湾であろうが、共に肯定・賞賛されており、東京「台湾芸術研究会」が1933年の夏に出した宣言に於いて、なぜ故に美術の成果のみを一枝独秀の花として評価したのか、その理由がこれによって理解できる。翻って文学の芸術上の状況は、日本と西洋近代文学の水準に比べれば、その活動は依然として活発とはいえなかった。事実、

王白淵はその2年前に日本の盛岡で『荊棘の道』を出版し、これは台湾人の初めての日本語詩と雑文集であったけれども、それは広く日本社会に認められるには至っていない<sup>37</sup>。これら新世代の東京留学生たちは誠実な反省の心情から、美術を受け入れ、賛美さえしたのである。とはいうものの、厳密に言えば、この研究会の標榜した目的、たとえば大衆文芸や台湾人の文化などが、美術界の理想を越えてしまっていたこと、または美術が当時発展する方向と完全には合致していなかったことを無視することはできない。

1931年以来、台湾の社会政治運動の挫折により、文芸界もまた低迷状態に陥った。文化を大衆へ普及する問題を徹底的に検討するために、ついには「台湾話文論戦」<sup>38</sup>が起こる（或いは「台湾郷土文学論戦」とも称される）。このことは台湾の主体意識の成長に助けにはなったが、しかし台湾話文に新文字を作ろうとする問題を解決できぬまま、多くの論戦は堂々巡りをしていた。もう一つの努力の方向は、張深切（1905-1965）が「文芸の大衆化は、演劇より始めるべきだ」と主張したように、舞台上から民衆や非識字の人々を呼び覚まし、社会文化意識を宣揚することであった<sup>39</sup>。張深切は、台中の素封家出身であり、公学校<sup>40</sup>を卒業する前に林猷堂について東京に留学した<sup>41</sup>。新世代の知識人として、彼は強烈な民族意識を持っていたので、1923年より彼は大陸と台湾の間を駆け回り、各種の文化政治社会活動に参加する。書生の身分を以て、民族主義運動に従事したのである。1931年彼が組織した「台湾演劇研究会」の公演は成功したものの、民族・政治問題に触れたため、活動停止を余儀なくされた。

### 文芸連盟と台陽美協

張深切は再度上海に行ったが、将来の見通しを得ることなく、翌年台湾に戻り、1934年同好者とはかり、「文芸団体を組織して政治活動に代えた」。これがすなわち5月の全島文芸大会であり、文芸連盟の組織を通じての『台湾文芸』<sup>42</sup>の発行である。当時の創始者の一人、

<sup>33</sup> 顔水龍は1997年没、楊三郎は1995年没、劉啓祥は1998年没。

<sup>34</sup> サロン・ドートンヌ展：1903年にパリで始まり現在まで続く著名な美術展。

<sup>35</sup> (原注) 楊三郎は1932年にサロン・ドートンヌ展に入選し、33年に台湾に戻ると翌年5回目の春陽会入選を果たし、8点を展示した。拙論参照。前掲「殿堂中的美術—台湾早期現代美術與文化啟蒙」。

<sup>36</sup> (原注) 劉啓祥は1933年パリサロン・ドートンヌ入選、35年に台湾に戻り、37年東京銀座三味堂にて個展、拙著「殿堂中的美術—台湾早期現代美術與文化啟蒙」、前掲引用文を参照。

<sup>37</sup> 日本の文壇に認められた楊達の日文小説「新聞配達夫」の登場は1932年だが、日本文作家が台頭し始めるのは1933年創刊の日本語文学雑誌『フォルモサ』以降といわれる（葉石濤著中島利郎・澤井律之訳『台湾文学史』研文出版2000・356頁）。

<sup>38</sup> 「台湾話文論戦」：台湾における言文一致運動。「郷土文学」とは、日本語はもちろんのこと漢語文言文及び漢語白話文も台湾庶民の使う言葉とはかけ離れていたため、郷土である台湾を描くには台湾語を使うべきだという主張。やがてその台湾の言語の表記のために必要な文字論などの形式が問題になった。

<sup>39</sup> (原注) 張深切『黒色の太陽—里程碑』（台北：台湾聖工、1960）390-402頁。

<sup>40</sup> 公学校：台湾人の子弟を教育する小学校。当時、日本人とは別に設置されていた。

<sup>41</sup> (原注) 黄英哲「張深切略年譜」（二稿）（『台湾文学研究会会誌』15・16、1990.6）189-195頁、同「張深切における政治と文学」（『野草』46、1990.8）62-79頁。

<sup>42</sup> (原注) 張深切、前掲書、477-495頁、頼明弘「台湾文芸聯盟創立的断片回憶」（『台北文物』3.3、1954.11）。

頼明弘の回想によれば、「あのころの台湾は、文学運動をもって政治運動に変えようとする風があった」という<sup>43</sup>。本文の初めに挙げた東京「台湾芸術研究会」は、この時にやはり文連<sup>44</sup>に加入し、東京支部となっている。

1933年に『フォルモサ』が創刊されて以来、台湾人の日文による文学創作は迅速に伸び始めた。翌年の10月、楊逵の「新聞配達夫」が日本の『文学評論』<sup>45</sup>に現れた。3ヶ月後、呂赫若も同誌に『牛車』を発表し、同じころ張文環が日本の『中央公論』の小説募集<sup>46</sup>に入選した<sup>47</sup>。新世代の日本語作家は、概ね皆日本への留学経験を持ち、かつ西洋文学の影響を吸収していて、日本の近代美術の発展の様子をかなり理解してもらったのだ。1935年は文聯活動の絶頂期で、また文学者と美術家が共同作業を試みた時期でもある。最も早い活動は東京で挙行された文芸座談会で、参加したのは小説家・詩人・評論家・劇作家・美術家などであった<sup>48</sup>。

座談会の内容から分かることは、彼らには、団結して一緒に頑張ろうという意識を結集し、台湾の文化水準を向上させようとする狙いがあったことである。顔水龍の談話は、東洋や西洋の美術及び台湾の美術が目指す方向を比較して、意義深いものであった。

私は東洋畫の精神がその中に<sup>ママ</sup>容けて完成されたものもい々と思ふ。ただ西洋畫は非常に緻密で科學的だと、その點東洋畫と趣を異にしてゐる。日本人の缺點は餘り展覧會式の繪を畫くことだ。最も肉のある生活と密接な關係のあるしかも個性の磨いてゐる畫を畫いたら展覧會に出さなくても自ら一家を為すものだ。(下略)<sup>49</sup>

顔水龍は、美術作品は生活の内容と作家独特の個性の表現に注意を払うべきこと、さらに東京（官展系）の展覧会出品の潮流に迎合しないこと、展覧会に参加せずと

しても、一つの領域を作り上げねばならないと指摘したが、当時台湾の美術家でこれほどのレベル・個性をもって発言できる人材は少なかった。

翌年2月、台北でもう一度文聯座談会が開かれ<sup>50</sup>、楊三郎及び陳澄波などが参加した。主題は芸術の大衆化と社会性で、あわせて芸術界の交流も願っていた。

1935年のもう一つ台湾美術界の記念すべき出来事は、台陽美術協会<sup>51</sup>が三月に開いた第一回展覧会である。既に述べたように、純粹に台湾人で組織された美術団体は、1926年の「七星画壇」、翌年の「赤陽会」及び1928年の「赤島社」に始まる。しかし、従来の民間の画会の同人は多くが学生やアマチュア画家であった。台陽美協の構成員は名のある画家であり、しかも民間の美術団体として全島に向けて作品を募集し展覧会に参加させたので、その声望は並々ならぬものがあつた。初めての展覧会の時、文聯の会員が出かけて行き応援し加勢した。同じ年、『台湾文芸』は吳天賞の芸術評論及び、台陽会員の陳澄波・廖繼春・李石樵（1908年）・楊（佐）三郎・顔水龍などの創作所感を連続して掲載した。このほかに、初めて台湾の近代美術の発展を整理した文章も同時に連載され<sup>52</sup>、台陽美協の画家たちはこの刊行物のために代わる代わる表紙を飾り挿絵を描いたのだった。

残念なことに、台湾文芸連盟はわずかに2年程度続いたところで、内部の会員が民族主義と社会主義に分かれたために分裂し、発刊をやめてしまった。1937年に日中戦争が正式に勃発し、漢語文版は廃止<sup>53</sup>、文壇は戦争期へと入り、漢語作家はほとんど完全に筆を折り、日本語作家は純創作或いは民俗の整理の道に向かい、連盟の持つ社会的作用を発揮することはもはやなかった。

厳密に述べるならば、台陽美協の出発は、彼らがもう既に創作上に共通認識を形成して民族意識或いは台湾社会の性格を表現しようとしたことを示していたわけではない。とはいえ、文連と共に活動した経験の中には、

<sup>43</sup> (原注) 頼明弘「台湾文芸聯盟創立的断片回憶」(『台北文物』3.3, 1954.11) 63頁。

<sup>44</sup> 文芸連盟。以下「文連」と略称。

<sup>45</sup> 『文学評論』: ナウカ社発行の雑誌。楊逵の「新聞配達夫」は1934年10月号に掲載された。

<sup>46</sup> 『中央公論』の小説募集: 張文環は1935年に「父の顔」で第四席に入選。

<sup>47</sup> (原注) 葉石濤『台湾文学史綱』(高雄:文学界,1987) 50-64頁。(訳注) この書籍は研文出版より『台湾文学史』(中島利郎・澤井律之訳, 2000年)として詳細な注の施された日訳が出ている。

<sup>48</sup> (原注) 張深切、前掲書、488-490頁;「台湾文聯東京支部第一回茶話会」(『台湾文芸』2.4, 1935.4) 24-30頁。

<sup>49</sup> この文の出典は「台湾文聯東京支部第一回茶話会」『台湾文芸』2.4, 1935.4, 30頁。

<sup>50</sup> (原注)「綜合芸術を語るの会」(『台湾文芸』3.2, 1936. 2) 45-53頁。

<sup>51</sup> 台陽美術協会: 1934年の成立。「台陽」の名前の由来は定かではない。基隆「台陽株式会社」から援助を受けたことによるといわれることもあるが、筆者の指摘によれば、台陽は「台陽株式会社」とは無関係。顔水龍の未公開の口述回顧によれば、顔水龍は「台陽」を「台湾の太陽の象徴」として考えていたようである(顔娟英氏の2012年7月20日、8月17日付電子メールによる)。

<sup>52</sup> (原注) これらの文章は皆『台湾文芸』に見える。以下にその巻号を記す。吳天賞「絵画巡礼」2.5 (1935.5) 69-71頁。陳澄波「制作随(ママ)感」2.7 (1935.7) 124-125頁。廖繼春「自分の製作態度」2.7, 126頁。李石樵「この頃の感想」2.7, 127頁。楊三郎「私の製作気分」2.8&9 (1935.8) 73頁。顔水龍「デッサンの問題」2.10 (1935. 10) 83頁。張星建「台湾における美術団体とその中堅作家」2.8&9合併号、(1935.8&9) 73-77頁。同(二) 2.10、(1935.10) 83-84頁。同(三) 欠本。同(四) 3.2 (1936.2) 46-48頁。

(訳注) 吳天賞「絵画巡礼」は「感想・書信」欄に、陳澄波「制作随感」、廖繼春「自分の製作態度」、「この頃の感想」、楊三郎「私の製作気分」、顔水龍「デッサンの問題」は「台湾の美術を語る」欄に掲載されている。張星建「台湾における美術団体とその中堅作家」の最初の2篇は「台湾の美術を語る」欄に、(三)は欠本のため不明、(四)は独立した文章として掲載されている。

<sup>53</sup> 漢語文、原文は「漢文」。日本語の訓読を前提とした漢文ではなく、漢語による文で記されたもの。

民間の美術団体としての台陽の信念の援助となるものもあったし、また画家に彼らが所在する社会環境を内省することを促したことも間違いないが、彼らが『台湾文芸』に発表した短文からは、彼らが最も関心を寄せた基本的な問題は、やはり専門の表現技法、たとえばいかなる構図を作り、いかなる最も教養ある美しい作品を描くかということだったのが見て取れる。しかし、その中で陳澄波は明らかに特殊で、民族スタイルの問題について婉曲にこう述べていた。

私は今迄上海に居た(1929-1933) 関係上中国畫について研究する機会を得た。中国畫には色々よいものがあるが、中でも倪雲林氏、八大仙人氏の作品が一番私の心を引いた。(中略) 私の近年の作品はこの二氏の影響を多分受けてゐるのである。西洋を排斥するわけではないが、東洋人は何も西洋畫風をそのまま鵜呑する必要がないと思ふ(下略)。東洋の色彩と、東洋の感受性で東洋風を描き出すことは、良いことではあるまいか。<sup>54</sup>

彼が中国画によって西洋に取って代わらせ、また日本の洋画風にとって代わらせようとしたことこそ、まさに中華民族主義的な態度である。実際、これ以前に、彼は既に東洋文化の中心はモスクワにあるのではないかとの説を発表していたし、また東京に流行する大作品の模倣に反対し、郷土の雰囲気強調している<sup>55</sup>。概ねのところ、陳澄波の民族観は張深切に近く、ともに素直に情熱的に大中華民族主義を受け入れながら、同時にまた郷土への心情も忘れてはいなかった。

このほかに、李石樵は彼の「最近の感想」の中で、美術家たることの難しさを嘆く以外に、本当の画家は「絵画が社会の気風を動かし、社会を認識することができる」と考え、かつ絵画と文芸とは共に文化運動なのだから、有志の士は相互に激励して手を取り合うべきだと述べたのだった。

作品についていえば、1935年以後の陳澄波は淡水の風景を処理する際、ついに視覚言語をつかみ取ることに成功した。情熱を絵の中の揺れ動きや起伏の動きに変えたのである(図10)。顔水龍は山岳地帯・離島を調査し、台湾原住民の造形美を探し求めた(図11)。李石樵は台湾の素封家や地主のために立派な肖像画や家族像を練り上げて(図12)、彼の戦前の生活手段とした。

1920年以降、台湾の社会文化水準も確実に迅速に向上し、文芸の愛好者も増えて、芸術創作の多元化・活発化を促した。早期に文化活動を行った人々の中には熱心な



図10 陳澄波《淡江風景》第九回台展図録、1935年



図11 顔水龍《紅頭嶼の娘》第九回台展図録、1935年



図12 李石樵《初孫》第一回府展図録、1938年

援助者が少なくなかった。たとえば、楊肇嘉は人となり豪快、公益事業に熱心で、芸術家への寄付による援助も民族意識の公益心から出るものであった。誠に彼が以下に述べるがごとくである<sup>56</sup>。

<sup>54</sup> (原注) 陳澄波「製作隨感」(『臺灣文藝』2.7, 1935.7) 124-125頁。

(訳注) 引用文は日本語の原文を挙げる。

<sup>55</sup> (原注) 拙論『台湾美術全集1—陳澄波』(台北、藝術家、1992) 37-40頁。

<sup>56</sup> (原注) 『楊肇嘉回憶錄』(台北：三民、1960) 227-228頁。

美術・彫刻・音楽……などには傑出した成果がある、一方私は彼らの達成に対して、できる限り積極的に支援し激励することができる。たとえば芸術の面では書画の展覧会や、彫刻の展覧会……などだ。私がなぜこんなことをするかといえば、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だ。私は台湾の人にもまた日本人と肩を並べてほしい。これは私が長い間潜めてきた頑固な性格のしからしめるところなのである。

言い換えれば、彼は、一面では民族文化を向上させる行為として、またもう一面では伝統的な孟嘗君が士人を養う<sup>57</sup>といった心情によって、芸術やスポーツ界を大いに援助したのだ。しかし、1930年代以後になると、新世代の文化界人士は必ずしも地主・素封家出身とは限らなかったが、各種の文芸活動に熱心に参加し、また芸術家と誠実な交遊を行った。たとえば、台北の大稲埕の王井泉（1905-1965）、台中の中央書局の張星建（1905-1949）はいずれも全力を傾けて、芸術界の人々のために奔走し、それぞれサロン形式の文芸センターを作り上げた。これもまた台湾文芸連盟などの団体がうまく運営できた原因であった<sup>58</sup>。

## 残響 戦争期

戦争時期に入って後は、漢語作家はほとんど筆を折り、文芸団体の集会や連合活動は禁止されて、その社会的な影響力を発揮できなくなった。しかし、新世代の日本語作家は依然として活躍を続け、彼らの中には美術や演劇にかなりの素養を持つ者も多く、芸術領域では『台湾文芸』の伝統を受け継ぎ、各方面の創作活動の間では

互いの協力や切磋琢磨が行われている。マイナスの面からいうなら、戦争の時期は公然たる文芸社会活動が停止され、その上論争性を持つ文章も簡単には発表できなかったので、文芸界の社会への影響力は自然と損なわれてしまった。しかしながら、純芸術作品は発表を継続でき、たとえ「芸術のための芸術」といったそしりを受けたとしても、確実に積み重ねて成長していった。しかも、文学者と美術家に一旦繋がりと協力の関係ができてしまえば、その発展は継続するものである、林玉山（1907年生）<sup>59</sup>などの画家は、1937年より、数名の小説家と協力して、新聞や雑誌に挿画を連載し、また楊遠が日本語訳した中国古典小説に絵を寄せている<sup>60</sup>。

或いは読者を獲得するためであろう、新しい刊行物でも美術の動向を多く報道した。たとえば、1940年に創刊された一般向けの総合文芸雑誌『台湾芸術』<sup>61</sup>は、台陽会員がそのために表紙・挿画を制作しており、うまく協力がなされている。翌年の春、全冊を費やして第六回台陽展覧会のために特集報道・評論紹介を行ったばかりでなく、ベテランの画家に原稿を依頼した。これもまたたいへん大きな出来事であった<sup>62</sup>。1941年に張文環・王井泉などが創刊した『台湾文学』<sup>63</sup>は、『台湾文芸』の同人を基礎としており、台湾文化を重視した文学創作刊行物である。台陽の画家はこの雑誌と密接に協力し、毎号挿画を作ったほか、五人の画家が小品計50点をチャリティに出して、その雑誌の運営基金としている<sup>64</sup>。新世代の画家、陳春徳は台陽展で賞を獲得したほか、雑文著述のメンバーにも加わり、文も絵もともに優れていた。英米文学の研究者出身の呉天賞は、芸術評論を受け持った。1943年王白淵は台北の監獄から出獄して後に、この雑誌に、彼にとって最も早く、またおそらくは最も厳粛な芸術評論を発表し、台湾の官方美術展覧会（府展）の風格について検討を行ったのだった<sup>65</sup>。

<sup>57</sup> 孟嘗君が士人を養う：先秦時代、孟嘗君が齊の大臣の当時、食客三千人を養っていたという話をふまえる。

<sup>58</sup> (原注)「悼念王井泉特輯」『台湾文芸』2.9 (1965.10) 2-66頁。莊永明「『山水亭』的古井—王井泉」(『台湾近代名人誌』(三)台北:自立、1987) 255-274頁。

<sup>59</sup> 林玉山は2004年没。

<sup>60</sup> (原注) 林玉山、「芸道話滄桑」『台北文物』3.4 (1955.3) 76-84頁。

<sup>61</sup> 『台湾芸術』：総合月刊誌で1940年の刊行。漢文欄があった。

<sup>62</sup> (原注) 『台湾芸術』(台陽展号4、1940.6)。

<sup>63</sup> 『台湾文学』：当時ロマン主義的な文芸誌『文芸台湾』に不満であった張文環によって作られた台湾人中心の文芸雑誌。

<sup>64</sup> 『台湾文学』9月号(1941. 9) 145頁。

<sup>65</sup> 王白淵「府展雑感—芸術を生むもの」『台湾文学』4.1 (1943.12) 10-18頁。

付録 論文翻訳に当たっての顔氏からの手紙

## 当時を振り返って

### —1930年代美術と文学運動の研究

顔 娟 英

呂采芷女史の紹介及び福岡大学の研究会により、拙稿「一九三〇年代美術と文学運動」の日本語版が公開されることは、喜びに堪えない。振り返れば、この論文は1992年に口頭発表し、翌年に正式出版された会議の論文集に載せられた短文で、今ではもう20年になる。今から見れば、この文章は当然ながらたくさんの不十分なところがあるが、しかし、台湾の近代化の過程において、美術と文学の関係については、台湾美術史の研究に従事し始めて以来、私が最も早くに思考し、また興味を引かれた研究課題であった。しかしながら、この短文を発表した後、もうこの課題を調べてはいない。それはなぜか。この機会を借りて私が20数年前台湾近代美術史を研究した時の方法・限界・その過程の一段を振り返って述べてみたい。

1987年の秋、台湾の学会を見回すと、台湾近代美術史の研究はなかったが、町の書店では1970年代、アメリカ在住の芸術家・謝里法が出版した『日本統治時代の台湾美術運動史』を買うことができた。ロマン的で扇情的なその筆致は、一般読者に非常に喜ばれていたが<sup>66</sup>、芸術史研究の仲間からは明らかに疑念の眼差しで見られていて、私は台湾美術の歴史資料と研究の方向を初めから打ち立てる必要があった。文献資料の面からすると、台展府展16回の図録以外に、私は『台湾日日新報』の豊富な美術展覧会に関する報道と評論が、かなり客観的な基礎資料として十分考えられることを発見した<sup>67</sup>。別の面では、1987年-89年に、台湾全体の優秀な画家及びその家族のインタビューを集中して行い、作品の撮影を行い、資料及び経験を積み重ねた。この時期に発表した重要な論文、それが謝里法の書籍を含む前人の検討、「日本統

治時代の台湾美術史の研究」であった。会議での議論の折、ある年配の教授が発言し、植民地時代の台湾美術史の研究を否定されたが、これは初めて耳にする意見ではなかったので、私は黙っていた<sup>68</sup>。このほかに、1920-1930年代の台湾近代美術と文化啓蒙の文章を書いたが、全体論にも似て主題がぼやけてしまい、また紙幅も冗長になってしまっていて、査読の方に大きな迷惑をかけてしまった<sup>69</sup>。私としては、大量の基礎資料を整理する時には、やはりまずは全体的な文章を書き、闘いながら進むしかなかったのだ。職務上毎年研究成果の提出を求められるため、私は絶えず中国中古時代の仏教美術などの課題にたち戻り論文を書かねばならず、二本立ての研究のやりかたができあがり、今に至っている。

1990年秋から1991年初夏にかけて、幸運にも台湾政府国家科学委員会の短期研修助成金を受け、仏教石窟文献の研究という課題の下、京都大学人文科学研究所にて、落ち着いて愉快的10ヶ月をすごした。大学院生の生活に戻った私は、毎日人文研が閉まった後に、大学の総合図書館に行き、10時までいると、自転車に乗り冷たい夜風に吹かれながら、修学院近くの交流会館に帰るのだった。この時期、私は中国仏教芸術の重要な日本語論文を2篇翻訳し、曾布川寛教授の研究班に参加したほか、画家の陳澄波(1895-1947)に関する初めての研究を完成したのだった<sup>70</sup>。

京都にいる間に、日本近代美術史に関する文献を大量に読み始めたが、その頃は植民地美術史に関心を持つ日本の学者はあまりいなかった。私は、当時同志社大学に入学したばかりで台湾美術史研究に志を持っていた廖瑾媛さんと共に、京都教育大学の中村義一教授を訪ね、研究の心得を伺った<sup>71</sup>。台湾美術史に関する知識は主に謝里法の本を頼りにしている、とのことであった<sup>72</sup>。その時私をさらに戸惑わせたのは、植民地史研究者として植民者である日本政府についてどう考えているか、と温かな様子で問いかけられたことだ。もちろん、私は中村教授の塩月桃甫に関する研究には感謝をしている。彼の何者にも干渉されない、かつ理想を持つ考え方には啓発を

<sup>66</sup> (原注) 謝里法は1976年6月から1977年12月刊『芸術家』という雑誌に、台湾初代の近代美術家に関わる伝記、伝説を連載し、1977年、芸術家より出版、『日據時代台湾美術運動史(日本統治時代の台湾美術運動史)』(1995年再版 第5刷)。

<sup>67</sup> (原注) 筆者は新聞定期刊行資料を主な拠り所として、雛形となる年表「日本統治時代の台湾美術史年表」(『芸術学』8(1992)、57-98頁)を発表した。数年後に拡充して専門書『台湾近代美術大事年表1895-1945』(台北:雄獅 1998)の間、立花義章先生からの激励と助言を受けた。

<sup>68</sup> (原注) 「日據時期台湾美術史的研究(日本統治時代の台湾美術史の研究)」(国立台湾大学歴史学系編輯、『民国以来国史研究の回顧と展望研討会論文集』・台北:国立台湾大学出版組、1992) 1511-1577頁。会議の口頭発表は1989年。

<sup>69</sup> (原注) 前掲「殿堂中的美術—台湾早期現代美術與文化啟蒙」。

<sup>70</sup> (原注) 『台湾美術全集1—陳澄波』(台北:芸術家、1992)。

<sup>71</sup> (原注) 中村義一「台展、鮮展と帝展」(『京都教育大學紀要』A、人文・社会 75、1989) 259-276頁。

<sup>72</sup> 謝里法の『日據時代台湾美術運動史』は日本の研究者に広く引用されてきた。芸術家である謝氏は、この本を政治・社会運動の一環として書いたため、その客観性には疑問が残る。顔娟英氏は前掲「日據時期台湾美術史的研究(日本統治時代の台湾美術史の研究)」でその本を批判している。

受けた<sup>73</sup>。

京都で運よくシドニー大学のジョン・クラーク教授と知り合った。彼は親切にも私を明治美術学会に推薦し、学会を傍聴させてくれただけではなく、直ちに1991年3月にシドニー大学で行われる予定のシンポジウム「アジア美術におけるモダニズムとポストモダニズム (Modernism and Post-modernism in Asian Art)」にも誘ってくださった。その厚情を断ることはできず、私は1ヶ月半を費やして「1930年代の台湾美術運動 (The Art Movement in the 1930s in Taiwan)」を書き、シンポジウムに提出した<sup>74</sup>。これは前の1920年代の研究に続いて、1930年代半ばの台湾画家の美術団体、台陽美術協会が現れた経緯とその意義を考察したものである。

1930年代から日中戦争が勃発するまでの間、日本統治時代における台湾美術は比較的安定して発展し、希望に満ちた時期であったことは明らかだ。シドニーでの論文を準備する際、私は次の問題をつねに考えていた。それは、1930年代近代美術の発展は文学の発展と同列に論じることはできるのか。台湾近代美術の発展は社会主義思想の影響を経験したのか、或いは、美術の殿堂から出て、大衆と対話する可能性を試みたのかという問題である。これらの問題は、もちろん、私自身が近代文学を好むことによるのだが、同時に、研究において対話者を求めようという私の意図、或いは研究の視野を広げようという努力のしからしむるところでもあった。1970年代から、台湾における日本統治時代文学の整理と研究成果は目覚ましいものがある。私は文学史研究者の経験を借りて同時期の美術史を見たかった。だが残念ながら、当時は美術史に関心を持つ文学史研究者を見つけ、互いに切磋琢磨することはできなかった。1991年夏に台湾大学歴史系から同年秋末のシンポジウムに参加しないかという誘いを受けた時、そこで1930年代における美術と文学運動の関係を集中的に考察することに決めたのだ。

以上簡単に本稿執筆の由来を説明した。要するに、当時の美術史研究は発展途上にあり、閲覧可能な研究資料はかなり限られ、また多くの美術家についての基本研究

もまだまだ不十分な状態であった。故に本稿の考察はきめ細かさや深さに欠けるところがある。もちろん、いくつかの制約は未だに突破することができない。たとえば、台湾人に最も重要であったメディア『台湾新民報』は、1932年4月に週刊から日刊となり、1937年に日中戦争が勃発し漢語文版が停止されるまでの5年を超える期間、毎日、最も広く台湾民衆に読まれた出版物であった。しかし現在、この新聞の保存は極めて限られていて、断片的にしか存在していない。近年、中島利郎教授が個人所蔵の、1933年5月から11月までの新聞を国立台湾文学館に寄贈した。これらは現在インターネット上で公開され、全文検索ができる。この中に、前年10月にフランス留学から帰国したばかりの顔水龍(1903-1997)が発表した大量の連載小説の挿絵が発見された。これは注目すべきことである。最近、台北の国家図書館台湾分館は、所蔵する雑誌と本の「日本統治時代の雑誌全文画像システム」、「日本統治時代図書の全文画像システム」<sup>75</sup>を公開し、研究者に今までにない利便性を提供した。最も重要なのは、20年の間に、日本統治時代の美術史が徐々に学界に重要視され、展覧会・図録・研究論文が急速に増えるにつれて研究テーマもさらに多面的しかも緻密になった、ということである。

1930年代台湾美術と文学運動の研究は、依然として極めて魅力のある研究テーマである。しかしながら20年前の京都でこれをずっと考えていたころに比べ、私は現在比較的多くの資料と経験を持っているが、このテーマに落とし穴がありえることもよく承知している。前述のように、このテーマの背後には、私の研究における対話者を求める試みが潜んでいる。実は、台湾文学史だけではなく、日本明治時代からの文学と美術の間の密接な相互関係との比較を行いたかったのである。この植民地と植民者の間の錯綜し複雑でかつ矛盾する対話は、確かに人を引きつける力を持つが、同時に華麗な落とし穴でもある。将来、もし私が再びこのテーマを取り上げるようになったら、美術と文学の異なる社会階層、さらには政治経済の影響から入ることが必要である。私にこのような研究視野と能力が備わるのはいつの日のことであろうか。

<sup>73</sup> (原注) 中村義一「塩月桃甫論—ある地方画家の運命」(『宮崎縣地方史研究紀要』10 1983) 111-124頁、同作者「石川欽一郎と塩月桃甫論—日本近代美術史における植民地美術の問題」(『京都教育大學紀要』A、人文・社会 76、1990) 177-193頁。中村氏の台湾近代詩に関する研究はここでは省かせていただく。

<sup>74</sup> (原注) "The Art Movement in 1930's in Taiwan," (John Clark ed., *Modernity in Asian Art*, University of Sydney East Asian Series No. 7 (1993), Broadway, Australia: Wild Peony, 45-59.)

<sup>75</sup> 「日本統治時期雑誌全文画像システム」: 原文は「日治時期期刊全文画像系統」。「日本統治時代図書の全文画像システム」: 原文は「日治時期図書全文画像系統」

參考資料：

## 回顧与檢討

### —1930年代美術与文学運動的研究

顏 娟 英

非常感謝呂采芷女史的引介以及福岡大學——研究會的好意，拙稿「一九三〇年代美術與文學運動」能夠以日文版出現，深感榮幸。驀然回首，這篇1992年口頭發表，次年正式出版在會議論文集的短文，距今已20年。現在看來，這篇文章當然有許多不足之處，但在台灣現代化過程中，美術與文學的關係幾乎是我開始從事台灣美術史研究以來，最早思索也是最感興趣的研究主題。然而，在這篇短文發表後，我卻不曾再檢視此主題，何以故？願藉此機會反思個人20多年前研究台灣近代美術史的方法、限制與歷程的片段。

1987年秋，舉目環顧台灣學界不存在台灣近代美術史研究，不過坊間書店裡倒是買得到1970年代留美藝術家謝里法出版的《日據時代台灣美術運動史》，文筆浪漫而煽情，頗受一般讀者歡迎<sup>1</sup>。面對藝術史同儕難掩懷疑的眼光，我必須全面從頭建立台灣美術史的史料與研究方向。文獻史料方面，除了台府展16回圖錄以外，我發現台灣日日新報豐富的美術展覽會報導與評論，足以建立較為客觀的基礎史料<sup>2</sup>。另一方面，1987-89年則密集地展開全台灣資深畫家及其家屬的採訪，拍攝作品，累積資料與經驗。這段時間發表的重要論文便是檢討前人，包括謝里法專書在內的〈日據時期台灣美術史的研究〉。記得會議討論時，有一位年邁的教授當場發言，表示否定研究殖民地台灣美術史的價值，由於不是第一次聽到這樣的說法，我靜默以對<sup>3</sup>。另外，撰寫一篇1920-30年台灣現代美術與文化啟蒙的文章，類似通論主題模糊，而且篇幅冗長，給審查人帶來極大的困擾<sup>4</sup>。對我個人而言，在初步整理大量基礎資料之際，也只能先寫通論性文章，且戰且走。由於職務上每年需要交出研究成果，我不時要回到中國中古時期佛教美術等課題撰寫論文，成了雙軌道研究模式，直到今天。

1990年秋至1991年夏初，幸運地獲得台灣政府國科會短期進修獎助，以研究佛教石窟文獻的課題，在京都大學人文科學研究所度過安靜愉快的十個月。回到研究生生活的我，每天在人文研關門後，到大學部的總合圖書館，直到十點才騎自行車迎著寒冷的夜風，回到修學院附近的交流會館。這段期間，我除了翻譯兩篇重要的日文中國佛教藝術文章，參加曾布川寬教授研究班，還完成第一篇有關畫家陳澄波（1895-1947）的研究<sup>5</sup>。

在京都期間，開始大量閱讀有關日本近代美術史的研究，然而當時很少見日本學者關心殖民地美術史。我和當時方入同志社大學，立志研究台灣美術史的廖瑾瑗女士，到京都教育大學拜訪中村義一教授，請教他的研究心得<sup>6</sup>。他說對於台灣美術史的知識，主要依靠謝里法的書。更令我一時錯愕的是，他溫和地問我，作為殖民地史研究者，對於殖民者日本政府有何看法。無論如何，我很感謝中村教授對於鹽月桃甫的相關研究，他獨立而具有理想性的想法對我啟發良多<sup>7</sup>。

在京都很幸運認識了在 University of Sydney 任教的 John Clark 教授。他極為熱情，不但將我推進明治美術學會旁聽，並且立刻邀請我參加1991年三月在該校舉行的學術會議，"Modernism and Post-modernism in Asian Art". 盛情難卻之下，我大約花一個半月時間寫了 "The Art Movement in the 1930s in Taiwan"，提交大會<sup>8</sup>。這是延續前一篇1920年代的研究，討論1930年代中期，台灣畫家美術團體，台陽美術協會出現的緣起及其意義。

毫無疑問的是，對於日治時期台灣美術的發展而言，1930年代，至中日戰爭爆發前，是較為穩定發展，而且充滿希望的時期。在準備 Sydney 論文時，我不斷地思考著，1930年代現代美術的發展是否可以與文學的發展相提並論？台灣現代美術的發展是否曾經歷過社會主義思潮影響？或者也曾試圖走出美術殿堂，尋找與大眾對話的可能？這當然與我個人對於現代文學的偏好有關，同時也是我企圖尋找研究的對話者，也可以說是努力擴大研究的視野所致。自從1970年代以來，有關台灣日治時期文學的整

<sup>1</sup> ★謝里法於1976年6月至1977年12月在月刊《藝術家》雜誌、連載有關台灣第一代現代美術家的傳記、傳說、1977年由藝術家出版、《日據時代台灣美術運動史》、1995年再版五刷。

<sup>2</sup> ★筆者以報紙期刊資料為主要依據，先發表雛形年表「日據時代台灣美術史年表」、《藝術學》8（1992）、57-98頁。數年後擴充成專書，《台灣近代美術大事年表1895-1945》、台北：雄獅、1998、期間受到立花義章先生的鼓勵與協助。

<sup>3</sup> ★前揭「日據時期台灣美術史的研究」。

<sup>4</sup> ★前揭「殿堂中的美術—台灣早期現代美術與文化啟蒙」。

<sup>5</sup> ★『台灣美術全集1—陳澄波』、台北：藝術家、1992。

<sup>6</sup> ★中村義一「台展、鮮展と帝展」（『京都教育大學紀要』A、人文・社会 75、1989）259-276。

<sup>7</sup> ★中村義一「塩月桃甫論—ある地方画家の運命」（『宮崎県地方史研究紀要』10、1983）111-124；同作者、「石川欽一郎と塩月桃甫論—日本近代美術史における植民地美術の問題」（『京都教育大學紀要』A、人文・社会 76、1990）177-193。中村氏有關台灣現代詩的研究恕不在此贅述。

<sup>8</sup> ★ "The Art Movement in 1930's in Taiwan," John Clark ed., *Modernity in Asian Art*, University of Sydney East Asian Series No. 7 (1993), Broadway, Australia: Wild Peony, 45-59.



理與研究成果斐然，我想借用文學史研究者的經驗來看同時期的美術史。無奈當時找不到一位對美術史感興趣的文學史學者，進行切磋。1991年夏，接到台大歷史系邀請，參加同年秋末的討論會，遂決定集中討論1930年代美術與文學運動之間的關係。

以上簡單交代本文寫作的由來。總之，當年台灣美術史的研究方興未艾，研究資料掌握得相當有限，並且許多美術家的基本研究仍然不足，故而本文的討論顯得不夠細緻或深入。當然，有些基本限制至今無法突破，例如屬於台灣人最重要的媒體，台灣新民報自1932年4月中，由週刊改為日刊，直到1937年中日戰爭爆發漢文版停止，超過五年期間，是台灣民眾每天最廣泛閱讀的刊物，然而，這份報紙目前保存極為有限，形同斷簡殘篇。近年中島利郎教授將其個人收藏的1933年5月至11月報紙捐贈給國立台灣文學館，如今上網提供全文檢索。其中發現前一年10月才從法國留學回來的顏水龍（1903-1997）發表數量龐大的連載小說插畫，值得重視。最近，台北的國家圖書館台灣

分館公開館藏「日治時期期刊全文影像系統」、「日治時期圖書全文影像系統」，提供研究者前所未有的方便。更重要的是，20年來，日治時期的美術史逐漸受到學界的重視，隨著展覽會、畫冊、研究論文快速成長，研究的主題更為多元而細緻。

一九三〇年代台灣美術與文學運動的研究仍然是極具吸引力的研究議題，然而，回顧20年前，在京都不斷地構想此題目的我，相較下，現在擁有更多的資料與經驗，卻深知此議題可能的陷阱。如前述，這個議題的背後，隱藏著我尋找研究對話者的企圖，其實不只是台灣文學史，不可否認的是，企圖與日本明治時代以來的文學與美術之間密切互動現象的比對。這個殖民地與殖民者之間錯綜複雜而且矛盾的對話，的確吸引人但同時也是華麗的陷阱。將來，如果我再次重拾這個研究課題，必須從美術與文學的不同社會階層，甚至於政治經濟影響力開始切入，不知道何時的我才具有這樣的研究視野與能力。