

陳進筆「姉妹(姐妹)」をめぐる人物表現の新展開の萌し

Sign of New Expression of Human Figure in Chen Jin's Painting "Sister"

菊屋 吉生*

KIKUYA Yoshio

はじめに

陳進(1907－1998)は、第2次世界大戦前の日本統治時代の台湾出身画家であり、日本へ留学した後、日本を拠点としながら画家としての制作活動を開始し、帝展や文展にも数多く入選を果たした女流画家である。また彼女は、戦前日本の台湾統治政府が実質的に運営していた台湾美術展覧会(略して台展、あるいは湾展)や、それに引き続く台湾総督府展覧会(略して府展)などに連続出品していて、それらの審査員も務めた当時の台湾画壇の中心的な画家でもあった。とりわけ彼女は、若いながらも台湾における東洋画(実質的には日本画であり、当時台湾ではこの呼称が用いられた)の分野における女流画家としては、当時最も人気と実力をもった存在とみなされ、大いに活躍した作家であった。第2次世界大戦後は、日本から台湾へと居を移し、結婚後は台展、府展に代わって発足した台湾全省美術展(略して省展)の、「東洋画」部から改称された「国画」部へ出品を続け、台湾美術界の重鎮として芸術振興に尽

力したのだった。

陳進の画家としてのキャリアは、前述のように戦前の日本の官展(文展、帝展)で華々しい活躍を示した前半期と、戦後の台湾での国民党統治下で、かつての日本親派であった文化人としての苦労を背負いながら、台湾美術界で自らの地歩を築いていった後半期の二つの時期に大別されると思う。そこでとくにここでは彼女のその前半期の作品のなかでも、もうほぼ戦中期の作品とっていい1940年に、彼女が日本において参加した青衿会というグループの第1回展に出品した「姉妹(姐妹)」(図1)という作品に注目したい。そしてそこに表れ始めていたいくつかの新しい要素をもった表現を考察しながら、それらと同様な画風が、これまで言われてきたような陳進の師や画塾の先輩というよりは、むしろさらに若い同年代の画家たちの制作のなかに顕著に見られることを指摘し、陳進がこれら若い世代の画家たちとともに、戦後の日本画にも繋がる新しい描法を身につけ始めていたことを提示してみたいと思う。

* 山口大学国際総合科学部教授。

そのことを考える上で、まず陳進の画風の展開の概要を述べて、次いでここでテーマとなる「姉妹(姐妹)」の画風の特色や特異性を検討し、それらがこの時代とどう関わるのかについて考えてみたい。そして次に、この作品が発表された青衿会における、陳進と同世代の若手作家との画風上の共通点を考察しながら、そうした作風が日本における戦後の日本画の新しい時代表現にどのように繋がっていったのかを考えてみたいと思う。

陳進の画風展開

陳進の制作の主流は、すでに広く知られるように人物画であるが、その一方で草花を描いたいわゆる“草花図”も彼女が好んで描く画題であった。現在では写真図版でしか確認できないが、陳進の初期の作例のなかにもそうした草花図の力作がある。たとえば昭和 2(1927)年の第 1 回台展には、3 点の出品作のうちの、「朝」(図 2)と「罌粟」(図 3)の 2 点の草花図が出品されている。モノクロの不鮮明な写真のみでの比較となるが、全体的に朦朧とした空気を感じさせる画面であり、草花の輪郭線を排して、暈しも多用しながら、茫洋とした画面を創り出そうというその特質は、大正期の日本画に流行した作風といえるものである。陳進は大正 14(1925)年に台北第三高等女学校を卒業した後、当時台北で日本画の指導を受けていた郷原古統の意見を入れて、家族を説得し、東京・菊坂の女子美術学校に

入学したが、そこでは多くの教員のなかでもとくに結城素明や遠藤教三らに深く影響を受けたとされている。(1)しかし当時の陳進の作風をみると、若い時代に西洋画風を積極的に取り入れた結城素明や、松岡映丘の高弟で新興大和絵の若手画家であった遠藤教三などの画風とは明らかに異なるものであった。先の台展出品の 2 点の草花図などは、これら結城素明や新興大和絵の影響というよりは、やはり当時の若い世代の日本画の感化があったのではないかと推測するのである。たとえば陳進が日本で学ぶようになった大正 14 年(1925)の第 6 回帝展には、金島桂華の「芥子」(図 4)あるいは徳岡神泉の「罌粟」(図 5)などの、陳進が描いた草花図と同画題、同画趣の作品が出品され、話題をさらっていた。女子美術学校に入学したばかりで、向学心に燃える陳進が、恩師や教員たちが審査、出品する帝展を、おそらく食い入るように熟覧したことは想像に難しくなく、そうしたなか、自らと年齢の近い若い画家たちの作品に特に着目したことも、容易に想像できる。ただこの頃はすでに、こうした暈しを多用する茫洋とした画風そのものは、表現の時代傾向としての大きな転換期にあたっていた時期で、金島桂華、徳岡神泉ともに、これ以後は大きくその画風を転換させていき、暈しや混濁とした色彩表現からは次第に離れ、色面対比を基調とする、より整理された画面構成をもつ昭和初期の新しい日本画の傾向へと突き進んでいくのである。陳進も第 1 回台展出品の草花

図のような作風をもつ作品は、これ以後は基本的には描いていないように思われる。

昭和 4(1929)年に東京の女子美術学校を卒業した陳進は、当時台展の審査員であった松林桂月の紹介で、鍋木清方の門下となって制作活動を展開するようになるが、以後の彼女の作画の主流は、人物画(特に美人画)となっていき、明らかに師である清方の美人画(図6)に倣うような作風の作品(図7)を台展に発表するようになるのであった。1930年代に入って陳進は台展の審査員も務めるようになってからは、台湾の「地方色」(ローカルカラー)を次第に鮮明に反映させる台湾美人を、しかもそれらがチャイナドレスを纏ったモダンガールとして描かれるエキゾチックな美人画スタイルを確立していくのである。またさらにこの「地方色」への志向が、台湾の「郷土美」の具現化へと繋がったのが昭和 11(1936)年の文展に出品された「山地門社之女」(図8)であった。ここで描かれた台湾先住民の女性と子供らの群像図は、当時日本画においてもさかんに描かれ始めていた母子像や家族図などの形式をとりながらも、陳進自身の郷里台湾への強い憧憬の念が象徴的に絵画化されたものであった。(2)

やがて陳進は昭和 13(1938)年から、その制作活動の拠点を台湾から日本へと移すようになる。清方門下とはいいながら、実質的にはその指導は同じ門下の大先輩である山川秀峰と伊東深水に受けていた彼女は、秀峰

と深水の門下生たちが昭和 14(1939)年に結成した研究会である青衿会に参加するようになった。(3)そして翌年の1月に開催された第1回青衿会展に出品されたのが、この論文で考察を試みる「姉妹(姐妹)」であった。

この青衿会に関わりながらの陳進の制作活動は、思うに大いに刺激に満ちたものだったのではなかつただろうか。というのも、これから述べるように、この青衿会の第1回展出品の「姉妹(姐妹)」あたりから、陳進の作風はさらに微妙な変化を遂げるようになり、新たな造形感覚や描写意識を発揮し始めるように思えるのだが、そうした変化は実は、この青衿会で活動していた同世代の画家たちとの互いの刺激のなかから生まれていったのではないかと推察するのである。そして彼女が獲得しようとしていたこうした新しい人物表現というのが、戦中から戦後にかけての日本画の新しい流れのなかで、どのような意味をもっていたか、ということも考察してみたいと思うのである。

「姉妹(姐妹)」の画風の特異性と児童画(童画)の隆盛

先に述べた昭和 15(1930)1月の青衿会展に出品された「姉妹(姐妹)」は、陳進の人物画の表現の変遷からすれば、明らかにそれまでの彼女の表現とは異なつたいくつかの側面を見てとることが可能である。まず人物の輪郭線を、細線ながらもしっかりと描く従来の特徴は、この作品においても

そのまま踏襲しているものの、色面を意識しながら微妙に陰影を施しつつ、これまでの人物表現(図9)よりもずっと立体的な印象を観る者に感じさせるのである。描かれる人物たちの顔貌にも繊細な陰影表現が用いられているのだが、その陰影描写がとくに際立っているのが、衣服の部分である。これまでのように衣文線はしっかり引かれる一方、その衣文に沿った色面に広く薄っすらと陰影としての暈しが多用されていて、それらが人物自体の立体感を際立たせているように思えるのである。(図10)・(図11)

またいささか細かい指摘となるが、それぞれの人物の眼の描き方が微妙に変化してきているのだ。これまでの陳進の美人画は、比較的切れ長で、艶っぽく幾分妖しげな雰囲気をもったまなごしの美人が描かれてきたが、具体的に描かれる眼の表現をみると、細長くはあるが、強く硬い描線で比較的くつきりと描かれている。(図12)それが「姉妹(姐妹)」では、瞳の部分そのものが小さくなり、目の形そのものもしなやかな描線で細やかに描かれるようになっていく。(図13)むろん描くテーマや対象の違いもあるが、こうした眼の描き方ひとつをとっても、これまでの妖艶な雰囲気は影をひそめ、ここでは人物たちの柔和な表情が印象的な作品となっているといえよう。

そしてここでのなによりの特徴は、描かれる人物同士の互いの何気ない感情の交流なのである。これまでの

陳進の美人画は、単独で美人が描かれる場合も、また瓜二つの美人が描き込まれる場合においてさえも、そのほとんどが無表情で、描かれる人物や人物同士の感情描写を意識的に排除しているようにも見受けられるのであった。(図14)・(図15) それに対して、この「姉妹(姐妹)」では、あからさまな感情表現は避けながらも、母親の子どもたちを優しく見つめる慈愛に満ちたまなごしや、玩具のやりとりをめぐる幼い姉妹のふれあいの細やかな感情描写の交錯が生き生きと描かれる作品となっているのである。

またこうした若い母親と幼い姉妹の憩う光景を愛らしく描く、いわゆる「母子像」というテーマも、実はこの昭和初期から戦中期にかけては大変よく描かれた画題でもあった。

たとえば戦中期となってくる日本で1940年代の新文展などにおいては、その入選作のなかにこうした母子像を描くものが顕著に増えてきている。(図16)・(図17) こうした母子イメージの流布は、当時の家庭婦人を対象としたメディアのなかにも、多用されたのだ。たとえば一般婦人向け雑誌のなかでは群を抜いた発行部数を誇った『婦人画報』には、毎回のようにこうした母子イメージの画像が掲載されたが(図18)・(図19)、若桑みどりが指摘するように、こうした「母性や育児という人間的イメージ」が多用されることによって、これらのイメージそのものが「国民国家、家族国家としての民心の統合の記号と

なった」のだった。(4) もちろん陳進のこの「姉妹(姐妹)」が、そうした明確な国家意識や戦時色を帯びた作品だ、などと言うつもりはない。ただこうした母子像の流行の背景には、やはり当時の時代風潮が確実に反映されていて、陳進もそれらの状況を意識したか、しなかったかに関わらず、その時代のなかで生活し制作した画家であったことを指摘しておきたい。

そしてさらにこの「姉妹(姐妹)」には、幼い姉と赤ん坊である妹の姿が愛らしく描かれているが、実はこうした童児をテーマにした絵画も、この昭和初期には新しい時代表現として、多くの若い日本画家たちが自らの作品のテーマとして好んで盛んに描いていたものであったのだ。そしてこうした風潮や事象のもとを辿れば、明治末期からの大正期への児童文学の変遷とも関わってくることに気づくのである。たとえば明治から大正にかけての頃からの童話や童謡の新しい展開、あるいは児童教育への関心の高まりのなかから生まれてきた児童向け絵本の発達は、それらの印刷技術の向上によって齎されたともいえる。鮮やかな色合いとともに、微妙な色調も表現でき、その後大正期から昭和初期にかけてはそうしたグラビア印刷の華やかで美しい児童向け絵本雑誌が次々と刊行されるようになった。このような動きのなかで、愛らしい子供の姿を描写する児童画(童画)が、社会のなかでも持て囃されるようになってくるのである。昭和2(1927)年には、武井武雄、初山滋、岡本帰一、川上四郎、深沢省

三、村山知義、清水良雄らによって日本童画家協会が結成され、童画ブームが到来し、そこでの、時に煌びやかで、時に幻想的で、時にモダンな人物表現が、当時の澆刺とした若い作家たちによって展開されるようになったのだった。また昭和初期以降の帝展、新文展の出品作をみても、飛躍的に子供を主題する入選作が増えてくることも顕著な事象であった。そしてそれらの若い入選作家たちのなかには、この時期に次々と新たに刊行される絵本雑誌の挿絵画家として抜擢され、それらで生き生きとした子供たちの姿を描き、人気を得るようになった者も多くいたのだった。また童画を志向する若手作家のための公募展もできたり、教具や遊戯具の開発が美術家に委託されたり、幼稚園や保育園での壁画などの制作依頼があったりと、こうした童画を活用した社会的需要もかつてないほど増大したのが昭和初期であった。実はこうした時代風潮もこの「姉妹(姐妹)」の背後にあったことも見過ごされてはならないだろう。

青衿会の画家たちの新傾向

改めて述べるが、陳進は最初に鏑木清方に入門し、まもなくその弟子である山川秀峰と伊東深水に指導を受けるようになり、やがてその門下生たちでつくった青衿会という研究会に参加するようになって、昭和15(1940)年1月の第1回青衿会展に出品したのが、この「姉妹(姐妹)」であった。

たしかに青衿会展は秀峰と深水の画塾の合同展ともいうべきものであったが、かなり幅広い年齢層の画家たちが集まった多士済々のグループ展と言っていいような展覧会でもあった。またこの展覧会は、戦中期もほぼ毎年開催され、戦後まもなく終戦の翌年となる昭和 21(1946)年 3 月に第 6 回展が開催された後、昭和 24(1949)年 5 月の第 9 回展まで継続された点では、戦争によって会員の多くが出征し、中断を余儀なくされた画塾展が多かったなかでは、戦争を跨いでもすぐに立ちあげられた展覧会として珍しい存在であったといえる。ただ、陳進自身は戦中である昭和 19 年(1944)年 5 月の第 5 回展まで継続して出品しているが、終戦後台湾へ帰郷した後は、青衿会への出品は途絶えてしまっている。

すでにその画風変遷で見てきたように、陳進は師である清方や、次に師事した秀峰や深水の美人画スタイルを受け継ぐ和服美人を描いていたが、やがて日本でも流行していたモダンガールのスタイルを踏襲しつつ、それらをチャイナドレスに身を包んだ中国子女の姿で描くようになり、人気を博するようになった。そしてそれらは先にも見たように、たとえば無表情で無感情で、まるで双子のように瓜二つの顔を並び立たせる美人画スタイルで描かれていて、これらについてはすでに石守謙によって、同門の先輩であり、青衿会のメンバーでもあった榎本千花俊のモダンガール(図 20)のスタイルを取り入れた女性像であったことが早くから指摘

されている。(5) こうした画風が、やがて「山地門社之女」のように郷土美を表現するような、より意識的な作風へと変わっていったことも先に述べたとおりである。

ただこの陳進のモダンガールや郷土美を追求する作風は、かならずしもその後の彼女の継続した作画姿勢とはならなかった。つまり端的に言えば彼女はこの「姉妹(姐妹)」制作以後、より造形的な側面への傾斜を強めようという姿勢をみせるようになったと考えるのである。すなわち彼女のそうした造形志向の姿勢が、この作品の発表をきっかけに、これ以後の青衿会での活動で深まっていったのではないかと考えたいのだ。そして実はこの頃、彼女の創作意欲を突き動かしたのが、自らの師や先輩たちの作品というよりは、青衿会で一緒に活動していた、もっと若い、陳進とはほぼ同世代の画家たちとの作風の共感や共有だったのではないかとみたいのである。

先にも述べたように青衿会のメンバーは、かなり年齢幅があり、しかも女性画家は多くはない、ただ陳進とは年齢の近い画家たちはかなりいたであろうことは推測できる。ここではそうした画家たちと陳進との作風の比較を行ってみたいと思うのだが、残念ながら今のところ、この青衿会展の図録というものを見つけることができていない。そうしたものは発行されてない可能性も高いように思われる。(6) そのため、ここでの作品比較はあくまで当時の美術雑誌に掲

載された挿図としてのモノクロ写真にもとづくものであり、また展覧会の全容を把握した上での、検討ではないことを断っておきたい。その了解のもとに、青衿会展出品の若い作家たちの当時の作品を見てみると、陳進に比較的年齢が近い画家として、濱倉清光(新潟県出身、1911-没年不詳)、遠藤燐可(群馬県出身、1910-没年不詳)、渡辺幸雄(長野県出身、1910-没年不詳)らが挙げられ、ほぼ陳進と同年齢の画家として立石春美(佐賀県出身、1908-1994)、志村立美(群馬県出身、1907-1980)らが挙げられるが、彼らのこの青衿会展への出品作を見てみると、その共通した描写意識と作画姿勢が見えてくるのである。

たとえばこれらの作家のかならずしも青衿会展ばかりではないが、全く同時期の他の展覧会出品作も含めて眺めてみた場合、濱倉清光(図 21)、遠藤燐可(図 22)、渡辺幸雄(図 23)、あるいは立石春美(図 24)、志村立美(図 25)などの作品には、これまで述べてきたような色面を強く意識しながら、立体感を強調する描写を見てとることが可能である。またテーマの上でも、母子像や家族の肖像が選び取られているもの、あるいは児童画(童画)的描写を盛り込むものも多い。つまりこれらの表現が昭和 10(1935)年代以降の日本画における人物表現の新傾向としてクローズアップされてくるわけだが、この青衿会の 30、40 代の若手画家たちもしっかりその潮流のなかにあつて、若い鋭敏な時代感覚を發揮して制作活動を展開していたのであった。そして陳進もまた、そ

の新しい動向の流れを受けながら、この「姉妹(姐妹)」に見られるように人物表現における新しい展開を図っていたのだった。

とくにこの昭和初期は、この時代を象徴する新日本画の誕生をめざして次々と新しい美術団体が創られ始めていた時期でもあつた。たとえば昭和 4(1939)年に院展を離脱した川端龍子が青龍社を創設し、さらにそこから離れた落合朗風が明朗美術連盟(昭和 9 年)を結成している。そして昭和 10(1935)年の帝展におけるいわゆる松田改組以降、官展の紛糾のなかで日本画において、そうした新団体結成の動きにさらに拍車がかかり、新日本画研究会(昭和 9 年)から、公募団体として新美術人協会(昭和 13 年)や歷程美術協会(昭和 13 年)が活動を始め、あるいは瑠爽画社(昭和 10 年)から一采社(昭和 16 年)が生まれ、さらには大日美術院(昭和 12 年)や新興美術院(昭和 12 年)などの研究小団体、小グループが次々と誕生し、若い作家たちによる新時代のモダニズム感覚をたたえる明るく澆刺とした作風をもった日本画が、そうした発足もない美術団体展で盛んに発表されていたのだった。(7)

そして実はこの青衿会のメンバーも、こうした動向に青衿会員のままで、直接的に関わった者も多くいたのだった。とくに先の新美術人協会展への出品は、この青衿会の若手画家たちは積極的に行つたようである。この新美術人協会展の入選者名簿には(8)、たとえば先に名前をあげた濱

倉清光(第1回展、第2回展)、遠藤燐可(第1回展、第2回展)、渡辺幸雄(第2回展)らが名を連ねているし、他にもかなりの入選者があつたことは、この両者の展覧会がかなり共通した志向をもっていたことをうかがわせる。(9) 陳進がこの新美術人協会展に応募出品したかどうかは、入選者のなかにその名がないのでわからないが、彼女の周囲(とくに青衿社)はこのように当時の日本画における新しい人物表現を追究しようとする機会を求めようという熱気にあふれた同世代の画家たちが、かなりいたことは確かであろう。

ただ陳進は「姉妹(姐妹)」を第1回青衿会展に出品した後は、こうした母子像ではなく、主に婦人像を出品するようになった。しかしこうした婦人像(図26)なども、そのすつきりと整理された空間意識や、色面を主とした端正な構図感覚には、新しい時代感覚が生きていて、陳進のその作画志向は、青衿会のなかでは彼女よりもずっと若い朝倉撰(東京都出身、1923-2014)の作品(図27)などとの共通性も感じ取れるのである。朝倉もまた、すでに指摘したように新美術人協会展などには積極的に出品入選していて、さらに戦後は官展の中堅が新たに結成した創造美術に出品するようになり、やがてその女性会員の花形へとようになっていくが、戦前のこの時期は陳進と同じ青衿会員として制作活動を展開していたのだった。

おわりに

このように青衿会での陳進の制作活動は、戦中期から戦後期にかけて、当時の日本画の最も新しい動向と軌を一にしていた。その意味でもこの第1回青衿会展に出品された「姉妹(姐妹)」は、重要な位置づけにあつた作品だといえる。ただこの作品も、彼女にとってはまだ試行錯誤の段階の作品であつたのかもしれない。というのも、先にも述べたように彼女のその後の制作において、ここで試みようとしたテーマや意識がそのままの形で継続したわけではなかつたからである。

陳進が自らの制作をとおして関わつたのが、官展系の日本画であつたわけだが、日本の敗戦後は、戦前までの新文展は廃止され、新たに日本美術展覧会(日展)が発足した。しかしその日展も、以後の運営上の問題によって紛糾が続き、一時合流しかけた在野諸団体も次々と離反が続くような状況のなか、政府が主催する官展の意義そのものが問われるようになり、けつきよく変則的な運営が続くうちに、昭和33(1958)年に、社団法人として完全に民営化されることとなる。そうした過程のなか、院展の一部も取り込みながら、戦前の官展系の有力中堅作家たちが、創造美術展という新たな団体の展覧会を立ち上げ、これが新制作展となり、さらには創画会展へと変遷し、日展、院展とともに日本画の三大公募展のひとつへと発展していった。

また日展のなかにも先述した、たとえば官展系若手画家の有望株たち

が集まった一采社展は、色面への強い意識や、整理されたすっきりとした画面構成など、新時代のモダニズム感覚をたたえた日本画を制作する若い画家たちが旺盛に作品を発表している(図 28)。そうした作風は青衿会のメンバーたちとの作風とも多分に重なるところももっていたといえる。そしてこの一采社は、さらに戦後になって日展の若手作家たちを多数取り込みながら、その中核的な研究会へと育っていった。また先の創造美術には、戦前の新美術人協会展へ出品していた若手たちがこぞって参加し、まさに新時代の日本画創造への意欲に燃えた作品を発表していたのである。このように青衿会の若いメンバーたちも戦前において、当時の新しい時代表現の流れのなかにあつて、実に旺盛で意欲に満ちた制作活動を展開していたのだった。青衿会のメンバーのなかでも最も若手であった朝倉摂などは、戦後日展出品時代は一采社の若手として活躍しつつ、やがて創造美術へ出品するようになり、新制作展へと移行した後は、その中心的な若手作家として、戦後日本画の新しい局面を創っていく重要な作家のひとりとなつていったのだった。

一方陳進は、日本敗戦の年の昭和 20(1945)年に日本での制作活動に終止符を打ち、台湾に帰国し定住するようになった。終戦後まもなく昭和 21(1946)年 3 月の第 1 回日展には「裾」(図 29)を出品しているが、それ以後は日本での継続的な作品発表はなくなってしまうこととなる。実は第 1 回

日展が開催された同じ月に青衿会の第 6 回展も開かれているが、残念ながらその出品内容は不明で、陳進が出品していたかどうかは実は明確ではない。青衿会は先述のように展覧会としては昭和 24(1949)年の第 9 回展が最後であつたようで、翌昭和 25(1950)年 1 月に解散したことが知られている。陳進は台湾帰国後に結婚し、その後は省展を中心に発表活動を継続する。また当時の台湾での本省人、外省人の社会的対立の渦中のなかで巻き起こった「正統国画論争」で、陳進らが描く膠彩画は日本画であつて中国画ではないという批判に晒され、陳進も作品発表に苦慮する時期が続くこともあつたが、制作活動そのものが中断してしまうことはなかつた。そして昭和 30(1955)年の第 10 回日展には、「洞房」(図 30)を出品し、見事入選を果たすものの、それ以後の日本画壇における新しい展開に陳進が直接関わるようなことはなかつた。

これまで述べてきたように、「姉妹(姐妹)」は陳進にとっては、おそらく自らの作風の転換をはかった意欲作であつて、それ以後の戦中期における彼女の制作が、少しずつ変化していくきっかけとなつた作品とも考えられる。それはある意味、戦後の日本画の新しい展開の萌芽ともいえるいくつかの側面も持ち得ていたことは指摘したとおりである。この「姉妹(姐妹)」は、陳進が活動拠点を日本に移し、まさに日本画との関わりを一番強くもとうとした 30 代の前半にあつて、当時の日本画の最も新しい動きのな

かに彼女もあつたことを示す、その画業の上でも重要な作品であることを改めてここでは強調しておきたい。

注

- (1) 石守謙「人世美的記録者—陳進畫業研究」、『臺灣美術全集 第2巻』藝術家出版社、1992(中華民國 81)年3月、pp.18-19。
- (2) 陳進の美人画とモダンガールとの関連について述べたものとして林育淳「從陳進《手風琴》論1930年代的摩登女性」、『台北市立美術館典藏専用1 台湾美術近代化歷程：1945年以前』(台北市立美術館、中華民國 82年12月、pp.40-45)、あるいは陳進の作品「三地門社之女」に関する論述として、江文瑜『山地門之女』(聯合文學出版社有限公司、2001年)、あるいはラワンチャイクン寿子「台湾の女性[日本画家]—陳進筆《サンティモン社の女》をめぐって」、『美術史』165号(美術史学会 2008年10月、pp.162-176)などがある。
- (3) 陳進は山川秀峰と伊東深水の両者に学んだとされるが、彼女のことを「陳進は台湾生れで最初は松林桂月、鍋木清方両氏の預り弟子であり、後に秀峰氏に師事することになった才媛である。」(「日本画壇 最近の新人 青衿会の巻」『旬刊 美術新報』日本美術新報社、昭和 17(1942)年4月中旬号、p.15)と紹介するものもあり、どちらかというとも深水よりも秀峰の弟子という認識のされ方を周囲にはされていたのではないだろうか。
- (4) 若桑みどり『戦争がつくる女性像』筑摩書房(ちくま学芸文庫)2000年1月、pp.129-263。
- (5) 注(1)石守謙前掲書、pp.21-22。
- (6) 東京文化財研究所に青衿会の第1回展、第4回展、および信濃路旅行記念陸海軍傷病兵慰問献画展覧会の出品目録の複写が所蔵されているが、それ以外の青衿会展の出品内容を把握できる資料は、残念ながら見出せていない。
- (7) 昭和 63(1988)1月に山口県立美術館で開催した「日本画 昭和の熱き鼓動」展は、こうした昭和 10年代前後に成立した日本画の研究小団体、小グループに焦点をあてた展覧会であった。またこの展覧会図録には、これらの動きを論述した拙稿「昭和初期新日本画運動についての一試論」を掲載した。
- (8) この新美術人協会展の出品目録については、その前身である山樹社、新日本画研究会のものも含めて、『昭和期美術展覧会出品目録 戦前篇』(東京文化財研究所美術部編、平成 18年3月、pp.776-782)に再録されている。
- (9) このほか青衿社のメンバーで新美術人協会展に出品入選している画家としては、伊東満(第1回展、第2回展)、柴山光臺(第2回展、第3回展)、池田輝治(第2回展)、具志堅古雅(第2回展、第4回展、第5回展)、鈴木康之(第2回展)、野口登美郎(第3回展、第4回展)、朝倉撰(第4回展 第5回展)らがいて、彼らの顔ぶれをみても、深水画塾

(朗峯画塾)系の人間が多かったことがわかる。

附図



図1 陳進 姉妹(姐妹) 第1回青衿会展
昭和14(1939)年



図2 陳進 朝 第1回台展
昭和2(1927)年



図3 陳進 罌粟 第1回台展
昭和2(1927)年



図4 金島桂華 芥子 第6回帝展
大正14(1925)年



図5 徳岡神泉 罌粟 第6回帝展
大正14(1925)年



図6 錦木清方 築地明石町 第8回帝展
昭和2(1927)年



図7 陳進 秋声 第3回台展
昭和4(1929)年



図9 陳進 悠閒 昭和10(1935)年
台北市立美術館蔵



図10 陳進 姉妹(姐妹)部分



図8 陳進 山地門社之女 昭和11年文展
昭和11(1936)年



図11 陳進 悠閒(部分)



図12 陳進 悠閒(部分)



图 13 陳進 姊妹(姐妹)部分



图 15 陳進 化粧 改組第 1 回帝展
昭和 11 年(1936)年



图 14 陳進 合奏 第 15 回帝展
昭和 9 (1934)年



图 16 川上拙以 母と子 1940 年紀元二千
六百年奉祝展 昭和 15 (1940)年



図 17 遠藤金坪 豊秋 第6回新文展
昭和 18(1943)年



図 19 寺内万治郎 銃後の雛祭り 『婦人画報』昭和 14(1939)年 3月号[大画報]



図 18 志村立美 陰膳 『婦人画報』
昭和 13(1938)年 11月号[大画報]



図 20 榎本千花俊 庭 第11回帝展
昭和 9(1934)年



図 21 濱倉清光 陶房 第1回青衿会展
昭和15(1940)年



図 22 遠藤燐可 S氏の家族 第3回閃人
社展 昭和16(1941)年



図 23 渡辺幸雄 雪と子供 第2回青衿会
展 昭和16(1941)年



図 24 立石春美 母と子供 第2回青衿会
展 昭和16(1941)年



図 25 志村立美 あに、いもうと 第2回
青衿会展 昭和16(1941)年



図 26 陳進 或日 第3回青衿会展
昭和17(1942)年



図 28 高山辰雄 友達 第4回一采社展
昭和19(1944)年



図 27 朝倉撰 街頭に観る 第3回青衿会
展 昭和17(1942)年

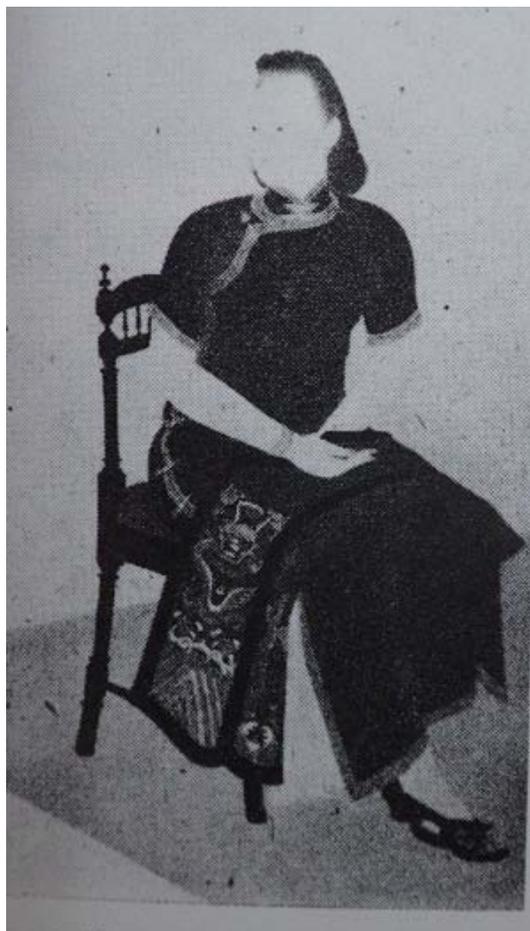


図 29 陳進 裙 第1回日展
昭和21(1946)年



图 30 陳進 洞房 第 10 回日展
昭和 30(1955)年