

台湾人美術家による「日本」の戦争美術の再定位 —— 陳清汾と陳敬輝の事例から

陳昱君

はじめに

本稿の目的は、戦時体制下における台湾人美術家の創作活動を「日本本土以外の戦争美術」として再定位し、日本中心的な戦争美術史の枠組みを拡張することにある。従来の日本戦争美術研究は、主として日本本土の画家による作品に焦点を当ててきたが、実際には日本帝国の版図全体において戦争美術が制作されていた。

台湾においては、法的に「日本国民」とされた台湾人美術家たちが存在したものの、実際に戦争を題材として創作した画家は極めて少数であった。多くの台湾人画家が「地方色」を強調した郷土的題材を選択する中で、積極的に戦争文化活動に参加した陳清汾と戦争美術を制作した陳敬輝のような画家は例外的存在であった。しかし、だからこそ彼らの作品と活動は、台湾における戦争美術の特殊性を理解する上で重要な意味を持つ。これらの少数の事例は、単に数が少ないという理由で軽視されるべきではなく、むしろ台湾人美術家が戦時体制下で直面した複雑な選択と立場性を鮮明に示す貴重な証言として再評価される必要がある。

本稿では、この希少な事例である陳清汾と陳敬輝という二人の台湾人美術家を中心に、なぜ彼らが戦争美術の制作を選択したのか、その背景と意味を検討する。

1. 「戦争美術」と「植民地美術」の定義と問題点

1-1. 戦争美術の定義と研究の現状

「戦争美術」とは、広義には戦争に関連するあらゆる美術作品を指す概念である。戦闘場面の記録や表現、銃後生活の描写、戦意高揚を目的とした作品など、戦争と何らかの関わりを持つ美術作品全般を含むことができる。本稿では、日本の戦争美術を

論じるにあたり、その範囲を1937年の日中戦争開始から1945年の敗戦までの期間に制作された作品群に限定する。この時期こそが、日本が総力戦体制を構築し、美術が戦争遂行の一翼を担った時代だからである。

敗戦後、戦時中に大量に制作された戦争美術のうち、作戦記録画はアメリカ軍に戦利品として接収されたこともあり、戦争美術は長らく日本人の記憶から消えていた。日本における戦争美術研究は、1970年の作戦記録画返還を契機として本格化した。アメリカ軍が戦利品として押収していた153点の戦争画が、無期限貸与という形で日本に返還され、現在は東京国立近代美術館に収蔵されている⁽¹⁾。これにより、藤田嗣治をはじめとする戦争画家の研究が進展し、戦争責任をめぐる議論も活発化した⁽²⁾。

しかし、これら作戦記録画についての研究は、進展している一方で、その公開には様々な障壁が存在する。返還された作戦記録画は、政治的利用への懸念や、東アジア諸国に対する日本の侵略という歴史的背景から、全面的な公開には至っていない。他方、同じ戦争美術でも日本画の献納画は異なる扱いを受けており、「戦争」を直接描いていない作品は、美術館で通常通り展示されている。彫刻や記念碑については、戦後に移動・撤去された銅像は300点以上、記念碑は6000点以上に及ぶが、戦争宣伝の要素が除去されたまま放置されているものも少なくない⁽³⁾。

さらに重要な問題は、日本本土以外で制作された戦争関連美術作品が見落とされている点である。当時の日本は台湾、朝鮮、満洲国などを支配下に置いており、これらの地域でも日本の美術制度が導入され、戦争美術が制作された。特に台湾では、法的に「日本国民」とされた台湾人美術家が、台湾美術展覧会（台展）や台湾総督府美術展覧会（府展）といった官展システムの中で活動していた。しかし、これらの作品は戦争美術としてではなく、「植民地美術」として分類され、日本の戦争美術史からは除外されてきた。

1-2. 植民地美術の問題性

「植民地美術」とは、植民地統治下において植民地で制作された美術作品を指す概念である。この概念は、宗主国による文化的支配と植民地側の文化的従属という権力

関係を前提としており、植民地の美術家を受動的で従属的な存在として位置づけ、植民地側の主体的な受容、選択、変容、創造といった能動的な側面を軽視しがちである。

特に日本の戦争美術史研究において問題なのは、戦後も旧植民地で制作された作品を「植民地美術」という範疇に固定化し続けている点である。1945年の日本統治終了から80年が経過した現在でも、台湾人美術家の戦時期の作品は「植民地美術」、「南国美術」や「占領地域の美術」として分類され、日本の戦争美術史の文脈からは排除されている⁽⁴⁾。これは、戦後の研究体制が植民地時代の区分をそのまま継承し、これらの地域の美術を日本美術史の一部として統合的に理解することを妨げているからである。

この扱いは二つの重大な問題を含んでいる。第一に、台湾人美術家の主体性が無視されている点である。彼らは受動的な被支配者ではなく、複雑な文化的立場の中で能動的な選択を行っていた。第二に、日本の戦争美術の全体像が不完全なまま論じられている点である。「帝国日本」の戦争美術を理解するためには、本土だけでなく、帝国の版図全体で制作された作品を包括的に検討する必要がある。

台湾人美術家の作品を考える際、この問題は特に顕著である。彼らの作品は、「植民地美術」でありながら同時に「戦争美術」でもあるという二重性を持つ。しかも、彼らは地理的には日本の「外地」にしながら、法的には「日本国民」として、帝国の戦争に参加していた。この特殊な立場性は、既存の「植民地美術」という概念的枠組みでは十分に捉えることができない。

本稿が提起する「日本本土以外の日本戦争美術」という新たな概念は、この問題を解決するための試みである。この概念は、地理的な場所と政治的な帰属の間のずれを認識し、帝国の多元性と戦争美術の多様性を理解するための視座を提供する。台湾人美術家による戦争美術を、単なる「植民地美術」や周縁的な存在としてではなく、日本帝国の戦争美術の重要な構成要素として位置づけることで、より包括的で精緻な歴史理解が可能になるのである。

以下、台湾における戦争美術の事例として、陳清汾と陳敬輝を取り上げる。両者は自発的な日本名採用、エリート階層出身、「地方色」の不在という共通点を持ちながら、それぞれの背景と教育環境の違いから異なる表現方法を選択した。この二人の特殊な

立場の分析を通じて、台湾における戦争美術の複雑な様相を明らかにする。

2. 陳清汾（田中清汾）——パリから台湾、そして戦時下の選択

陳清汾（1910-1987）は台北の茶商を営む裕福な家庭に生まれた。1926年、16歳の時に知人の紹介で有島生馬に師事することになる。有島生馬は、白樺派の代表的画家であり、西洋近代美術を日本に紹介した重要な人物である。1928年、陳清汾は18歳で有島一家とともにフランスに遊学する。パリでサロン・ドートンヌに入選した最初の台湾人となり、この経歴は後の彼の画家としての地位を確立する重要な要素となった⁽⁵⁾。

1938年に恩師有島の紹介で子爵田中阿歌麿の娘田中不二子と結婚し、田中家の養子となり「田中」姓を名乗った⁽⁶⁾。この改名は、1940年に始まる皇民化政策下の改姓名とは時期も性質も異なる。これは結婚による家族関係に基づく自発的な選択であった。「田中清汾」として、彼は二科会や台湾の公募展に何回も入選し、日本画壇と台湾画壇の両方で活動した。また、皇軍慰問の繪畫展に参加して代表者として献納した⁽⁷⁾、上海で日中文化協会の活動に参加するなど⁽⁸⁾、戦時中の文化工作にも関与していた。

陳清汾の現存作品が少ないのは、戦時中に家業の茶商を継ぐために創作活動を控えたためであるが、残された風景画からは興味深い特徴が読み取れる。彼の台展時代の作品では、《巴里の屋根》（1933年）のようなパリの風景や、《林本源庭園》（1935年）といった台湾の風景が中心であった。しかし、1937年の盧溝橋事件による中断を経て、1938年から始まった府展では、作品の題材に明確な変化が見られる。《九段坂風景》（1938年）、《軽井沢の池》（1939年）といった日本の風景、そして《北京好日》（1941年）、《支那婦人》（1942年）、《暁の上海》（1943年）など、中国を題材とした作品が主流となるのである。この題材の変化は、確かに日中文化協会での活動と連動していた⁽⁹⁾。

実際、1938年の『台湾新民報』に寄稿した「戦争と芸術家の使命」において、陳清汾は「畫家として従軍を許されれば行きたい」と表明する一方で、「芸術統制」については「無意味だと思ふ」と批判し、「時代は自然に国策へ沿って行く」が、芸術は「作

家本位」であるべきだと主張している⁽¹⁰⁾。この二面性は、時局への配慮と芸術的自律性の間で葛藤する植民地エリートの複雑な立場を示している。しかし注目すべきは、陳清汾が選択した中国の風景が、単なる占領地の記録ではなく、台湾茶商の家系が持つ商業ネットワークと深く関わる地域であったことである⁽¹¹⁾。台湾の茶業にとって、中国大陸は日本統治以前から続く重要な取引先であり、文化的・経済的つながりを持つ場所であった。つまり、陳清汾が描いたパリ、日本、台湾、中国という地理的多様性は、国際的な商業活動を展開する台湾商人階層が持つトランスナショナルな視野を反映している。

当時の戦争美術が戦闘場面や兵士を描くことを求められていたのに対し、陳清汾は風景画という比較的政治色の薄いジャンルを選択した。これは単純な「同化」でも「抵抗」でもなく、芸術の自律性を保ちながら時局と折り合いをつける、台湾商人としての文化的背景を保持しながら、日本帝国の美術界で生き残るための複雑な文化的交渉の過程であったと言える。

3. 陳敬輝（中村敬輝）——日本画による皇民化教育の記録

陳敬輝（1911-1968）は、陳清汾とは異なる経路で「日本人化」していった。彼は幼少期に養父とともに日本へ渡り、京都で養父の親友である中村忠次郎の元で暮らすことになる⁽¹²⁾。重要なのは、彼が幼稚園から日本の教育を受けたという点である。つまり、彼の日本語教育や日本文化への適応は、陳清汾よりもはるかに深いものであった。京都市美術工芸学校、京都市立絵画専門学校と進学し、日本画を専門的に学んだ⁽¹³⁾。1932年、21歳の時に幼馴染の中村春子と結婚する⁽¹⁴⁾。そして1939年から妻の姓「中村」を名乗り、画壇で活動を始めた⁽¹⁵⁾。この改名も、結婚に伴う自発的な選択であり、皇民化政策の改姓名とは異なる。

陳敬輝の最も重要な作品群は、1932年に台湾に戻ってから制作した日本画である。彼は淡水女学院で美術教師として勤務し⁽¹⁶⁾、その生徒をモデルに時局色の強い作品を制作した。この時期の作品選択には、彼個人のアイデンティティだけでなく、淡水女学院が置かれた政治的状況が大きく影響していた。1935年以降、淡水女学院は「国

体観念の欠如」を理由に当局から圧力を受け、1936年には台北州への経営移譲が決定された⁽¹⁷⁾。このような環境下で、陳敬輝は美術教師として、また軍事教練の馬術教官として、生徒たちの武道訓練や軍事教練を日常的に目にすることになった⁽¹⁸⁾。

女学生の薙刀、弓道、勤労奉仕といった活動は、時局の要請であると同時に、日本画の題材として興味深いものでもあった。《朱胴》(1939年、第二回府展推選)は、女学校での薙刀訓練を描いた四曲一隻の屏風である。《持満》(1940年、第三回府展出品)は、六曲一隻の屏風に弓道訓練中の四人の女学生を描き、弓と矢の線條が画面全体の構造を巧みに構成している。その後も陳敬輝は時局を反映した作品を制作し続けた。《馬糧》(1941年、第四回府展出品)は、馬廐で働く女学生が水桶を運ぶ労働場面を描いた二曲屏風である。《尾錠》(1942年、第五回府展推薦)は、軍装の男子学生が戦友の水筒の留め具を締める場面を描き、おそらく淡江中学の男子学生の軍事教練を題材としたものである⁽¹⁹⁾。《水》(1943年、第六回府展推薦)は、炎天下で勤労奉仕から戻った三人の少女が水を飲む場面を描いた。1939年の《朱胴》から1943年の《水》まで、陳敬輝は最後の府展まで一貫して時局色の強い作品を出品し続けたのである⁽²⁰⁾。

この選択をどう解釈すべきか。確かに彼の日本文化への同化は深かったが、より重要なのは、学校が政治的圧力下であり、「国体観念」の実践を示す必要があったという現実的な要因である。陳敬輝は美術教師として、また馬術教官として学校に留まり、生徒を守ろうとした。その中で、武道や軍事訓練という避けられない題材を、日本画の伝統的な美意識で昇華させることで、芸術性を保ちながら時局の要請に応えたのである。これらの作品は、表面的には戦争協力的に見えるが、同時に台湾における皇民化教育の実態を記録した歴史的証言でもある。陳敬輝が学校に留まり続けたのは、単なる同化や協力ではなく、困難な状況下で学校と生徒を守るという、より複雑な選択の結果として理解すべきである。

4. 二人の画家の比較

4-1. 自発的な改姓名 —— 皇民化政策とは異なる選択

陳清汾と陳敬輝に共通する第一の特徴は、両者とも自発的に日本人姓を名乗ったこ

とである。陳清汾は1938年に田中家への養子縁組により「田中清汾」となり、陳敬輝は1939年から妻の姓を使用して「中村敬輝」と名乗った。これらの改名は、1940年2月から始まった台湾における皇民化政策の一環としての改姓名運動より前に行われており、その性質は根本的に異なっていた。

1940年2月以前の日本名使用は、完全に自発的な選択であった。この時期に日本姓を採用した台湾人は、結婚や養子縁組など個人的な事情によるものか、日本社会での活動を有利にするための戦略的選択によるものであった。陳清汾と陳敬輝の場合も、日本美術界での地位確立という明確な目的を持った自主的な決定であった。

1940年2月11日から施行された台湾総督府による改姓名政策は、台湾人を「真の日本人」に改造する皇民化運動の象徴的な政策であった。しかし重要なのは、この政策には厳格な条件が設けられ、強制的なものではなかった点である。改姓名の資格を得るには、「国語家庭」としての認定が必要であり、戸を単位として、皇国民としての資質涵養を有し、公共精神を持つと認められた者に限定されていた。このため、台湾における改姓名の響応率は日本帝国の他の植民地と比較して最も低く、実施期間を通じて約2%程度にとどまった⁽²¹⁾。

陳清汾と陳敬輝が皇民化政策以前に自発的に日本名を選択したという事実は、彼らが一般の台湾人とは異なる立場にあったことを示している。多くの台湾人が改姓名を拒否または躊躇する中で、彼らは積極的に「日本人」としてのアイデンティティを活用し、それを美術界での成功につなげようとしたのである。

4-2. 「地方色」への異なるアプローチ ——環境が生んだ選択の違い

第二に、両者とも同時期の台湾美術家とは異なり、作品に「地方色」を前面に出さなかった。1920年代から1940年代の台湾美術界では、多くの台湾人画家が「地方色」——台湾の風土、風俗、人物などの郷土的題材——を描くことで、自らのアイデンティティを表現していた⁽²²⁾。しかし、陳清汾と陳敬輝は、「地方色」を否定したわけではなく、それぞれの環境と立場が異なる表現方法を選択させたのである。

陳清汾は風景画を主に描いたが、その題材はパリ、日本、中国と多岐にわたった。これは台湾への愛着がないわけではなく、茶商の子として日本、中国、台湾を往来す

る国際的な生活環境が、より広い視野での表現を必要としたためである。「故郷」という概念が、単一の土地に限定されない、トランスナショナルな商人としての現実を反映していた。彼にとって台湾は、複数の拠点の一つであり、その複雑な帰属意識が作品に表れている。

一方、陳敬輝は皇民化教育の場面を積極的に描いた。これも単純な同化ではなく、幼少期から日本で教育を受けた環境が、日本画という媒体を通じて台湾の現実を記録するという独特の表現方法を生み出した。彼にとって「故郷」への思いは、日本画の伝統的技法で台湾の日常を描くという、文化的翻訳の形で表現された。

この「地方色」への異なるアプローチは、両者が置かれた環境の違いを反映している。商人として実利を追求する陳清汾は国際的な視野での風景画を、日本教育を受けた陳敬輝は日本画による台湾現実の記録を、それぞれの方法で自らの立場を表現した。彼らは「台湾的」な主題を直接描かなかったが、それぞれの環境と経験に基づいた独自の方法で、複雑なアイデンティティと帰属意識を作品に込めていたのである。

4-3. エリート階層の背景と戦後の明暗

第三に、両者ともエリート階層に属していたことが、日本統治期における特殊な立場を可能にし、他の台湾画家とは異なる選択をもたらした。しかし、このエリートとしての地位は、戦後において全く異なる結果を生むことになった。

陳清汾は茶商の子として、日本統治期から実利的な判断を重ねてきた。商人としての柔軟性により、政治体制の変化にも適応し、戦後も成功を収めた。1946年から1973年まで27年間にわたり台湾省全省美術展覧会(省展)西画部の審査委員を務め⁽²³⁾、第一回の省展で《山河を我に還せ》という中国国民党の大陸反攻を掲げた政治的意味を持つ作品を出品した⁽²⁴⁾。1956年から家業の「錦記茶行」を継ぎ、実業界に本格的に転身すると、台湾省府委員、台湾省茶葉商業同業公会理事長、華南銀行董事など、政財界の要職を歴任した。1952年には茶葉外銷事業考察で世界を巡り、その見聞録『万里孤行:環球見聞録』を出版、1987年2月20日に台北で病逝、享年76歳。エリートとしての地位が、戦後の複雑な政治状況を乗り切る資本となった。

対照的に、陳敬輝の戦後は苦難に満ちていた。日本で専門的な日本画教育を受けた

エリートという経歴が、戦後には負の遺産となった。戦時中は美術教師として、また軍事教練の馬術教官として学校体制の中で重要な役割を果たしていたが、その立場が戦後には逆に不利に働いた。1949年の中央政府遷台後、大陸から渡台した水墨画家たちとの間で「正統国画論争」が勃発し、日本画の技法で描く陳敬輝らの作品は「膠彩画」と呼ばれ、「なぜ中国人が日本画を描くのか」「敵の技法を使うのは恥ずかしくないのか」と批判された⁽²⁵⁾。228事件後の白色恐怖の影響もあり、政治思想問題を恐れた台湾画家たちは退縮を余儀なくされた⁽²⁶⁾。陳敬輝も一時期水墨画に転向し、美術教育に専念したが、晩年は重症筋無力症を患い、1968年6月16日、急性肺炎の合併症により台北馬偕医院で病逝、享年58歳であった。

この戦後の明暗は、エリート階層という同じ立場にありながら、その性質の違いが生んだ結果である。日本統治期において、エリートという身分は両者に能動性を与え、一般の被植民者とは異なる選択を可能にした。しかし戦後、商人として実利を優先できた陳清汾はその柔軟性により新体制に適応できたが、日本画という技法に深く根ざしていた陳敬輝は、その芸術的アイデンティティゆえに苦境に立たされた。エリート階層という特権が、時代の変化により全く異なる意味を持つことになったのである。

終わりに

以上の陳清汾と陳敬輝の事例が示すように、台湾人美術家たちは受動的な被支配者ではなく、複雑な植民地状況の中で能動的な選択を行い、独自の表現戦略を展開していた。彼らの作品は、「協力」と「抵抗」、「同化」と「自律」という単純な二項対立を超えた、より複雑な文化的交渉の過程を物語っている。

「日本本土以外の日本戦争美術」という概念は、日本美術史と台湾美術史の双方に対して新たな研究の可能性を開くものである。それは、国民国家の枠組みを超えた、より包括的で多元的な美術史の構築を可能にする。本論文が、忘却された歴史の一端を明らかにし、東アジアにおける美術史研究の新たな展開の契機となることを期待したい。

註

- (1) 平瀬礼太「戦争画の行方 1945～現在」『戦争と美術』国書刊行会、2015年、163-169頁。
- (2) 針生一郎「戦後の戦争美術——論議と作品の運命」『戦争と美術』国書刊行会、2015年、142-146頁。
- (3) 平瀬礼太『彫刻と戦争の近代』吉川弘文館、2013年、176-177頁。
- (4) 顔娟英「南国美術の殿堂建造——台湾展物語」『「帝国」と美術一九三〇年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010年；顔娟英「第1節 日本占領下における台湾の美術 — 1895-1945年」『美術の日本近現代史：制度・言説・造型』東京美術、2014年。
- (5) 「陳清汾氏巴里の秋のサロン入選」『台湾日日新報』1928年11月6日。
- (6) 「田中清汾氏の結婚披露宴」『台湾日日新報』1939年5月4日。
- (7) 「皇軍慰問の絵画展 好成績を以て終了 けふ陸海軍に献納」『台湾日日新報』1937年10月12日。
- (8) 孫安石（監修・解説）『シリーズ・近代アジアの都市と日本 近代中国都市案内集成 上海編 第12巻』ゆまに書房、2012年、242頁。
- (9) 陳清汾の作品について、《巴里の屋根》（第7回台展入選、72.5 × 91.0cm、個人蔵）のみ現存が確認されている。その他の作品は現所在不明だが、以下の展覧会図録で図版が確認できる。《林本源庭園》は『第九回台湾美術展覧会図録』（台湾教育会、1935年）、《九段坂風景》は『第一回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1938年）、《軽井沢の池》は『第二回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1939年）、《北京好日》は『第四回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1941年）、《支那婦人》は『第五回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1942年）、《暁の上海》は『第六回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1943年）。
- (10) 陳清汾「戦争と芸術家の使命」『台湾新民報』第2772号、1938年10月21日。
- (11) 陳天来「台湾の茶葉と大稲埕経済界」『台湾新民報』第940号、1933年10月2日。なお、陳天来は陳清汾の父であり、大稲埕で茶業を営んでいた。その事業は満洲国や南洋地域にも展開しており、陳清汾が後に中国各地を題材とした作品を描く背景には、父の茶業ネットワークを通じた国際的な視野があったと推察される。
- (12) 施慧明『嫋嫋・清音・陳敬輝』国立台湾美術館、2019年、19頁。
- (13) 同上、27頁。
- (14) 同上、48頁。
- (15) 同上、62頁。なお、同書では皇民化政策により中村姓を名乗ったとされているが、実際には1939年の展覧会出品記録から「中村敬輝」の名が確認できる。これは1940年2月から始まった改姓名政策より前であり、自発的な選択であったことを示している。

台湾人美術家による「日本」の戦争美術の再定位

(16) 淡水女学院は、1883年にマッケイ牧師が新北市淡水区に創設した台湾初の女子学校「淡水女学堂」を起源とする。その後、「淡水女学校」「私立淡水女学院」を経て「私立淡水高等女学校」となり、戦後の1945年に「淡水女子中学」と改称。1949年に独立して「純徳女子中学」となり、1956年に男子校と再統合して現在の「私立淡江高級中学」となった。

(17) 洪韶圻「陳敬輝（1911-1968）の絵画における「台湾意識」：台展作品をめぐって」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』2023年、67号、113-126頁。

黄琪惠『戦争中の美術：二戦下台湾の時局画』衛城出版、2024年。

(18) 前掲書10、67頁。

(19) 黄琪惠『戦争中の美術：二戦下台湾の時局画（電子版）』衛城出版、2024年。

(20) 陳敬輝の府展出品作品はすべて所在不明のため、以下の展覧会図録から確認した。《朱胴》は『第二回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1939年）、《持満》は『第三回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1940年）、《馬糧》は『第四回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1941年）、《尾錠》は『第五回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1942年）、《水》は『第六回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1943年）。

(21) 周婉窈「比較的観点から見た台湾と韓国の皇民化運動」『新史学』5（2）、1994年、33-76頁。

(22) 邱函妮『描かれた「故郷」日本統治期における台湾美術の研究』東京大学出版会、2023年、43-89頁。なお、「地方色」という用語は、使用する主体によってその解釈が異なる多義的な概念である。日本人審査員が求める「地方色」と台湾人画家が表現する「地方色」では、その意味や意図が異なっていた。この概念の複雑性と多様な解釈については、同書を参照されたい。

(23) 丁平『美術史的境界与観念形成：清末以来台湾地理空間上の叙述和考察』（台湾歴史与文化研究輯刊23編第9冊）花木蘭文化事業、2023年、104-106頁。

(24) 同上、116-118頁。

(25) 前掲書10、91-97頁。

(26) 同上、84-87頁。