台展，鮮展と帝展

中 村 義 一

THE TAITEN, SENTEN AND TEITEN

Giichi NAKAMURA

Received April 25, 1989

抄録：台湾美術展覧会の創設は，1927年であり，朝鮮美術展覧会の創設は1922年である。爾来1943年にいたるまで，毎年開催されたこれらの官設の美術展覧会は，戦前日本の植民地統治時代の台湾，朝鮮の近代美術史を考える上で，良くも悪くも無視することのできない大きな出来事である。今世紀前半の極東の美術，特に台湾と朝鮮の美術に与えた影響は決定的なものがあったはずである。台展の本質は，創設時に直接に手本にした鮮展や帝展との比較検討によって，多分一層あきらかになるであろう。政治的な意図は無論の事，美術史的な本質が，はっきりとしてくるはずである。逆の言い方をすれば，文展・帝展の権威の，台展・鮮展との相互関係についての論究抜きには，日本近代美術史は，正しく語ることはできないのである。

なお本稿は，台北市立美術館の本年度開催予定の企画展覧会「台湾の早期西洋絵画」の英文カタログのための論文に加筆補綴したものである。

索引語：日本近代美術史，帝展，台湾美術，朝鮮美術，植民地美術，比較美術

Abstract : The Taiwan Art Exhibition started in 1927, and The korean Art Exhibition, in 1922. Up until 1943, these annual exhibitions were held by the Governments General of both countries in the prewar days when they were under Japanese colonial rule. And they were, for good or bad, very important events which must not be ignored when considering the history of modern art in the Far East in general, and in Taiwan and Korea in particular. It seems that the essential qualities of the "Taiten" can be better understood through comparative study with both the "Senten" and "Teiten", on which it was modelled for its foundation in 1927. In so doing, we can see not only its political aim, but also its true nature within the history of art. Conversely, we may safely say that it is not possible to appreciate the history of modern Japanese art without examining the authority of the "Teiten" and "Bunten" in their interrelations with the "Taiten" and "Senten".

This paper is an extended Japanese version of the thesis for the catalogue of a special exhibition "The Early Western Style Painting in Taiwan", which is to be held later this year by the Taipei Municipal Fine Arts Museum.

Key Words : History of modern Japanese art, Teiten, Taiwanese art, Korean art, Colonial art, Comparative study of art

1 帝展制度の意図と成果

帝展すなわち帝国美術院美術展覧会の歴史は，複雑である。1907（明治40）年の創設時の名称の文展（文部省美術展覧会）で知られるこの官設展の発展の経過はそのまま，実は20世紀前半の日本近代美術史の公的展開を示す。

19世紀中葉の明治の改革後，専ら西洋を手本にした国家近代化の道を急ぐわが国は，美術の上でもまず工部美術学校におけるような西洋美術の積極的な受入れを図り，日ならず明治美術会に集合する多くの西洋画家を生み出す。伝統的な日本画諸派は忽ち衰微し，その片寄った文明開化の行き過ぎに対する反動と反省から，19世紀末には日本美術復興の国粋的気運が強まる。特にフェノロサの歴史主義的な言説が予想外の影響を官界の内部にまで与えて，西洋美術を排除した官立の東京美術学校が1889年に開設されるに至る。これが明治憲法体制の成立（1890）と同時期なのに，気をつけたい。やがて７年後にフランス帰りの黒田清輝らを迎えた美術学校西洋画科が設置され，伝統尊重の復古的な日本主義と，近代志向の絶対主義的な西洋主義と，その双方の現実主義的な結合を求める折衷主義との三者鼎立が，時代の推移と共に漸くあらわれる。しかも美術各流派や新旧両派の間の多重多層の対立反目により，この国特有の門閥・師弟のタテ・ヨコの封建的人間関係にもとづく，錯綜した美術界の分立状態が，現出することになる。

このような雑然とした転換期の美術状況にケリをつけ，各派を統合整理するのが，1907年の文展創設の，いわば文化行政的な意図であった。このことは，政府による，フランスのアカデミー展覧会のサロンを手本にした恒久的な美術奨励機関すなわちアカデミーとしての官設展覧会・文展の設立計画が，まず「美術審査委員会官制」の制度づくりから始まっていることからも明らかである。早速，政府の呼び掛けに20余の美術団体が賛意を表明するが，乱立したこれら各画派に均衡よく割り振らねば収まらない審査委員の人選に，当局は手を焼くことになる。第１部日本画22名，第２部西洋画13名，第３部彫刻10名の人選がこうしてひとまず決定し，この人事問題は発足当初から美術界を少なからず紛糾させ，後年までずっと問題は尾を引くことになる。「審査委員会官制」に続いて「美術展覧会規程」が定められ，図案・建築等を除外した展覧会の日本画・西洋画・彫刻の三科制度と，出品の鑑審査制度と，褒賞制度が明らかにされた。風教に害有りと認められるものは出品できぬという内容上の制限や，作品は額面，軸物，枠縁などの「適当の装飾設備」を付けること，といった形式面の制限も明文化された。専門の美術学校の教育制度・アカデミーの成立と共に，こうして産業一般・技術一般とは明確に区別された日本の＜美術＞なるものの近代制度が，形式的にのみならず，内容的に確立することになる。見過ごせないのはこれが，固有の日本的アカデミズムを特立させる基礎となったところに，問題があるからである。

それまでの殖産興業・近代産業振興の工業化方策にもとづいて積極的に催されてきた明治10年来の内国勧業博覧会の中での，＜書画＞とは区別された美術工芸の奨励が，ここではっきりと別の美術政策に転換した。物質的な産業とは画然と一線を引いた，精神的文化財としての＜美術（ファイン・アート）＞の狭義の近代的認識が成立したことになる。文展から図案や工芸や建築などが排除された理由が，ここにある。こうして文化統一の意図にもとづく美術界の大同団結を策した政府主催の一大官設美術展覧会によって，明治時代は日露戦勝後の40年代の文運隆盛を謳歌することになるのである。韓国併合による朝鮮半島の植民地化は，その３年後の1910（明治43）年に始まる。

第１回文展の応募は日本画625点，入選89，西洋画は321点中83点，彫刻は44点中14点，日本画

は7倍，西洋画は4倍，彫刻は3倍程度の入選競争率の難関である。日本画の応募が西洋画の倍ほども多いのが目立つ。ともあれこうして文展入選は，美術界内の栄誉であるばかりでなく，社会的出来事として新聞紙上に大きく取り上げられだし，「猫も杓子も挙って見物に押し掛けた(1)」と言われる一大トピックとなった。文展受賞作品は傑作とされ，芸術の価値基準や，美術的趣味の公的基準をおのずから，社会的に生み出すことになる。文展作品は市場価格が付いて売れ，文展作家の社会的地位が上がる。その立身出世を求めて，美術人口が増え始める。増加の割合は，回を追って急増する文展応募者数に如実に示されている。まさにこれは文運隆盛の度合いのバロメータであったといえる。

文展が全美術界の統合機関とし，社会文化上の制度として一応軌道にのるのは第3回展（1909）からである。しかし鑑査や受賞をめぐる審査委員会内部の派閥の抗争は，その後も絶えず，政府は1912（明治45）年には委員会規程を改正して，任期を1年制とし，また第1部の日本画を旧派と新派の2科に分けて審査鑑別することにした。この分科制度を西洋画にも求める要求は，やがて1914（大正3）年，文展から脱退した日本最初の在野西洋画美術団体の二科会を生み出すことになる。文展アカデミズムの明治体制に対する，西欧の後期印象派の個性主義・自由主義的自己表現の新しい美術思潮の感化を受けた西洋画家たちの，反抗であった。日本画における新派の院展の再興独立も，同じ年のことである。この時期の1916（大正5）年の第10回文展は，第1部日本画の応募点数2359，入選154,第2部西洋画1546点中の入選92，彫刻218点中の入選36点と，実に応募点数において日本画は創設時の3.7倍，西洋画は4.8倍，彫刻は5倍である。入選率も日本画16倍，西洋画17倍，彫刻6倍と大変な狭き門に達していた。

帝展への文展の変身は，1919（大正8）年である。12回を数え逸早くアカデミズムの権威を樹立して，擁しきれぬ程の文展美術家を抱え込んで肥厚した文展は，上記のような権威主義に片寄った鑑審査のあり方に対する不満を募らせていた。鬱積した憤懣に対処する文部省当局の解決が，帝展への脱皮である。政府が直接に美術展という＜興行＞を主催（プロモート）するのではなく，権威ある外部の機関として帝国美術院を設けて，美術に関する重要な事柄一切をここに任せ，そうすることでまた展覧会の人的組織の若返りを図ろうとしたものである。アカデミーの性格としてはその方が本来的である。しかし肝心の美術院会員が依然として官令の任命制度によるものである限り，自治的な自由な機関をそこに期待できるはずもなかった。

帝展の創設時の際立った特色として，まず入選比率の倍増が上げられる。第1回展の日本画の応募2490点に対して入選82の30倍，西洋画は1332点の応募に69点入選の19倍，彫刻は183点中の入選28点，7倍という驚くほどの最難関である。加えて特徴の第二は，第3回展（1921年）の日本画3094点という応募搬入数をピークに，この前後4，5年，日本画全盛時代を現出したことである。その搬入数は1907年の文展創設時の5倍に達する。入選競争率は例年ほぼ20倍に達していた。＜日本画線乱＞時代は，単に帝展内だけに限られた現象ではない。この時期のわが国文化史上の一般的趨勢である。背後には，第一次大戦後のこの国の資本主義的好景気という経済情勢がある。到来した日本ブルジョワ社会では趣味の古風な商人や貿易業者，鉱工業者らが，パトロンとなり，美術取引きが好況を呈した。機械（マシーン・エイジ）時代は始まっていた。未来派移植をきっかけとするアヴァンギャルド芸術運動の幕開けの時節であり，分離派建築会が結成され，松竹キネマが創設され，＜デモクラシー＞が流行語となり，日本最初のメーデー開催の時期である。朝鮮における朝鮮美術展の創設が，この時分（1922）である。平素から帝展の国際化を唱えていた黒田清輝が，帝国美術院長に就任したのが21年である。帝展の新改革を企てた彼は，1923（大正12）年に

従来の審査委員会を廃し，文・帝展を通じて推薦された作家全員の互選による展覧会委員と，その委員会からの鑑査委員の選出と，特選制度の廃止に代えた美術院賞の設置を決めた。ただしこの改正は，秋の関東大震災のために実施に至らず，翌年7月に黒田は没して，第5回展では特選制は依然，新設の帝国美術院賞と共に行われている。帝展第4部として美術工芸の設置を決議したのも，その年（大正12年）のことだったが，実施は8回展からで，これは柳宗悦らの粘り強い運動による朝鮮民族美術館の京城開設と同時期である。

大正末年の第7回帝展あたりから，西洋画に対する日本画優勢の傾向は急に逆転し始める。日本画応募点数2194，入選191，入選率11倍に対して，西洋画は応募2299と前年より300点も増えて日本画より100点多く，入選154点と15倍の競争率となる。以後1943（昭和18）年の戦中最後の展覧会まで，日本画の応募は漸減気味の傾向を辿る。西洋画は1929（昭和4）年を絶頂に，1930年前後が全盛時代である。因みに1929年の第10回帝展の西洋画の応募4398点は，日本画2103点の倍以上もあり，入選の日本画の292に対する271点は，日本画入選率7倍に対するに実に16倍という高率である。この傾向はそのまましばらく継続する。興味深いのは，西洋画全盛時代とダブるように彫刻部門が1933（昭和8）年をピークに，応募点数が創設時の11倍（470点）と増え，また第8回帝展（1927）に新設された第4部美術工芸も，西洋画・彫刻とほぼ時期を揃えて応募数を増やしていることである。

植民地の朝鮮や台湾からの，あるいは内地で学ぶ韓国，台湾名の作家による出品も次第に増えだし，毎回入選者に名を連ねる常連作家の出現が，帝展の目立った特徴となる。例えば遠田運雄，山田新一，金以堂，孫一峰，倉員辰雄，星野二彦，松田黎光，金仁承等，といった朝鮮関係の美術家がいる。他方，陳澄波，陳植棋，藍蔭鼎，李石樵，陳進，廖継春，立石鉄臣等の台湾関係の作家の名も目につくし，更に関東州からの福田某の名も見える。朝鮮関係の帝展作家に日本人が多く，反対に台湾関係は，その殆どが東京美術学校への台湾人留学生ばかりである。こうした植民地からの出品の大抵がまた西洋画であるのも，帝展の大勢に一致する。

1929年の世界大恐慌の波及に伴う日本経済の動揺の中での，急展開する資本主義社会の都市近代化と機械文明の発達が，西洋画全盛の現象とつながっているのは言うまでもない。西洋画の活発化は，一般的見方からすれば，微温的な従来の文展アカデミズムの中に，パリ遊学の経歴をもつ文展第2世代の若い美術家のモダニズム志向が強まっていたことを示す。またここには，二科会や国画会洋画部以外の，1920年代の前衛芸術運動や，プロレタリア芸術運動の周辺の活発な小グループ活動による，激しい反体制の美術的刺激もあったはずである。ただし植民地美術の場合には，この種の問題はそう単純ではない。

1920年代に始まる西洋画の盛行は，勿論第一に，上記のような日本の機械文明化，資本主義化すなわち西欧近代化の早々の達成を意味する。明治初期の時分の単なる模倣が身につき，既に自らのものとして定着，同化したことを意味する。芸術観における徳川封建社会的な前近代性を払拭し終えたことを意味するであろう。しかし戦争に突入する日本帝国主義時代の先鋭な国粋復古，尊王攘夷の反西欧的な思想の高まりの中で，なお西洋画が日本画よりも盛んであり続けたのは，思えば不思議な気がする。しかしながら第一に，一般日本人の日常の物質的生活の基盤が最早，日本画的よりは西洋画的な感覚に適合するものになっていたこと。第二にはまた明治以降の日本画そのものがそれ以前の古様の和風を完全に失い，和洋折衷に変容して，すっかり近代日本画化していたこと。第三にまた観念形態としての国粋主義，日本主義の掛け声とは別に，現実的な社会形態として，産業も生活文化もすべてが機械文明化された戦時体制の促進のための科学主義・

合理主義の精神が強く鼓吹されていたこと。第四には観念とし，合言葉＝国言葉としての＜先祖返り＞の国粋主義的イデーは，絵画の近代的表現にそぐわず，日本画では勢い大和絵式表現や武者絵の旧弊に堕しかねない，総じて，昭和年代の日本人のモダニズム感覚に合い難くなっていたこと。第五には更にまたそれは，大東亜共栄圏を謳い，八紘一宇を唱える日独伊三国同盟の＜枢軸国＞大日本帝国の国際主義のイメージにも，適合するはずはなかったこと。尤もそれ故に，安易に迎合的・公的な新感覚の装飾性の強い日本画様式を族生させることになる——

帝展系の青年美術家による1930年協会のメンバーと，二科会を脱退した画家らの合同した新しい在野団体・独立美術協会の結成が，1931（昭和6）年である。これは官展と有力在野団体展の力関係によって固定し，安定したこの国の画壇機構の，内側からの＜揺らぎ＞の始まりであったとみえる。満州事変の年であり，次の年に満州国が建国する。この頃の在日朝鮮人は30万人を突破，数年経ぬうちにこの数は50万を突破する。これは，東京の高砂寮に拠る留学生数2400人(1922)を数えるに過ぎないような台湾人の場合に比べて，著しい相違点である。

モダン・アートの熱い風を日本にもたらした「巴里東京新興美術展」が若者の心を触発し，プロレタリア美術運動が反国家的な不穏な活動として禁圧された頃1935年に，帝展は突然，帝国美術院の組織改革を行い，＜美術界空前の出来事＞とも言われる一大波紋を画壇に投じた。文部省当局の意図は，院展や二科展を初めとする日本画，西洋画等の幾つもの有勢な在野団体を帝展に包括して，有力美術家を美術院会員に加え，それによって美術権威の一元化を強めることにあった。いつの間にか夥しい数に増加し，一般出品者を壁面から締め出すことになりだした無鑑査の帝展作家をまる抱えする＜無鑑査制度＞を全面撤廃して，美術界を新たに再統合する必要があったのである。官展系，在野系を問わず，画家たちとそれぞれの属する美術団体は，当局により各派から新しく選出された美術界トップの座・美術院会員の顔ぶれを見比べつつ，帝展への参加不参加の決定をめぐって侃々諤々の内部紛糾を続けた。そうした中で1936（昭和11）年春には，第1回改組帝展が第2部の西洋画の欠け落ちた変則的な形で行われたが，折しも展覧会開催中の2月26日，青年将校の率いる反乱軍のクーデタ事件，いわゆる2・26事件に帝都東京は物々しい戒厳令下にあった世情だったのは，いかにも暗示的である。

容易に収まらぬ美術界の混乱収拾のために帝展の再改組を目論んだ文部省は，更に同じ年の秋，「昭和11年文展」を称する文部省主催の一般美術家のための＜鑑査展＞と，帝展主催の無鑑査の＜招待展＞の二本立ての，急拵えの奇妙な展覧会を開いた。そうして翌1937年，中日戦争の始まった年に帝国美術院は解消して帝国芸術院に改められ，更生第1回の文部省美術展＜文展＞が，戦時下の落ち着かぬ雰囲気の中で開催された。国家総動員法が公布され，陸軍従軍画家協会が生まれ，戦争画が描かれ始める時期である。総督府は＜皇国臣民＞の誓詞を制定して国家総動員法を朝鮮・台湾にも適用し，皇国臣民化運動の推進強化が本格化される。この頃に東京の中央美術界ではシュルレアリスムや抽象主義に影響された青年美術家たちの群小グループが街の画廊を中心に旺盛な発表活動を行っていた。その中の多数が，やがて間もなく兵士として戦場に送り込まれて死んで行く世代の若者たちである。1930年代後半から40年代にかけての文展は，出品搬入点数を減少しつつ，1940（昭和15）年の「紀元2600年奉祝展」の大時代なイヴェントを間に挟んで，全体主義的に完全に統制された総合展として1944（昭和19）年の「戦時特別美術展覧会」まで，辛うじて継続するのである。

文・帝展の美術史的な意味について，ここで改めて概括してみよう。第一にそれは，東京美術

学校の整備につながる日本における美術アカデミーの設立として，＜美術＞の制度化を果たしたこと。興味深いのは，それが物質文明である産業や技術と切り離された新しい精神文化としての純粋美術の成立を促す当初の役を果たしたことである。これを西欧風に言えば，＜純粋美術＞と＜応用美術＞または工業美術との分離である。1900年頃には西欧では実は，この二つのものの統一という新しい課題が具体化しつつあった。余りにも長く西欧美術を侵蝕してきた＜純粋美術ならざる美術＞の美術家に対する軽蔑に，終止符を打とうとする19世紀中葉からの新動向があった(2)。そうした過度的な時代の旧いパリのサロンやロンドンの王立アカデミーを手本にしようとする芸術上の特権主義は，時代錯誤というより他はないかにみえよう。

第二にそれは，そうであることで＜美術＞を特殊化することになり，文芸・音楽などは勿論，工芸・建築・デザインを分離した絵画や彫刻の特殊の視覚美術形式を特立させることになった。高貴なる大芸術としての純粋美術観が尊重されだす。とは言え，西欧の古い時代のアカデミーの大体の計画が，国内産業繁栄にとっての美術の重要性の認識にもとづくものであったのと，この日本の美術観の特権階級化の政策とは，必ずしも矛盾するものではない。むしろこのような多様なものの統一についての強い関心や，支配手段に対する新たな関心，組織的な規則化や趣味に対する絶対支配，美術家を職人から切り離してしまうことが，余りにも重い江戸美術の旧弊の排除や，新古典主義以降の西洋美術の摂取や，近代美術観の自己形成を容易にしたのではないかと考えられる。第三に，その総合美術展覧会制度は，つぎのようなことをいずれも強化した。鑑審査制度による既存の美術諸流派の統合管理と序列化，陶汰。広い公募制度による日本の美術界の中央集権化。褒賞制度による日本人一般の美的趣味の価値基準化と公認様式の流行化。文・帝展作品の買上げや売約制度による官展作品の商品化と美術界の市場化。美術の創作と享受，生産と需要を結ぶ伝達流通機構の閉鎖的な独占。文官制の地位に擬せられる官展アカデミー内の身分階級制の導入による美術界の官尊民卑観の助長。また美術の社会化や美術取引の活発化に伴う美術家の職業専門化。それに伴う美術人口の増加，あるいは画商，画廊，画材商，美術印刷，美術ジャーナリズム，美術専門学校といった美術的投資による寄生的な周辺産業の派生――

文・帝展の歴史は，出発の政策的文化意図が，時代の趨勢のまま，軍国主義による戦争遂行の国策のままに，その制度の中央集権性や社会教化性を強力に政治意図化していった経過を，まず示している。そうしてそれは，芸術家と芸術本来の創造力をスポイルする＜国家＞と＜美術＞のかかわりの典型を，示していた。またその都度の場当たり的な帝展の制度改革は，アカデミーに対する進歩的美術の反発や，アカデミズムからの軽蔑に対する＜純粋美術ならざる美術＞の反抗の強さのせいであったというよりも，江戸的閉鎖社会から東京の近代的自由社会への転換期における官展権威主義＝日本的アカデミズムの内実のひ弱さを，曝け出したものであったといえよう。

2 鮮展アカデミズムの権威

いわゆる鮮展の発足は1922（大正11）年である。朝鮮における美術の発達を促し文化の進展に資するの目的をもって……というのが，主催者の朝鮮総督府の主旨である。「新羅高麗時代に著しく発達せる朝鮮美術は，其の後衰退して民衆は久しく之を楽しむの幸福を失ひたりき。然るに最近再興の萌芽を現はすに至れるを以つて当局は此の機に於いて……(3)」という言い方に明らかなように，朝鮮治政12年の成果の自認にもとづく政策上の文化的転換を，これは示していた。

既に1915（大正４）年には在韓日本人西洋画家による朝鮮美術協会ができていたし，日韓併合

の立役者の一人李完用を顧問とする「西画協会」の設立と，東京美術学校西洋画科出身の高義東らによる「書画協会」の結成は1918年である。総督府側の日本人が＜最近再興の萌芽＞と見たのが，そのような活動であったのであろうか。総督は学務局に美術家や学識経験者ら20数名を招いて趣旨の説明と意見聴取を行い，訓令による「朝鮮美術審査委員会規程」と告示による「展覧会規程」を1922年1月に公布した。帝展のそれをモデルにした鮮展の規程の特色は，展覧会を東洋画・西洋画及び彫刻・書の三部に分け，特に＜書＞を美術に加えていた点である。朝鮮伝統の工芸を除外してなぜ書を加えたかという議論もあったようだが，工芸は設備その他の実際上の関係から保留とされ，書については書画同体の東洋古来の美術観が大勢を占めて，加えられることになった。(4)

規程では更に出品の鑑査制と，陳列作品の審査褒賞制を定め，1等入賞の者の次回展での無鑑査制も明らかにされた。委嘱された審査委員は3部合わせて13名，後に2名が追加された。東京から第1部に川合玉堂，第2部に黒田清輝の当代第一流の両東京美術学校教授が招聘された。但し黒田は開催直前に都合で岡田三郎助と入れ変わっている。他の13名中8名が韓国人である。第3部の侯爵李完用は元総理大臣で，朝鮮総督府中枢院顧問，副議長である。李朝王の女婿で同じ役職の侯爵朴泳孝と共に，韓国側要人である。もう一人，文人貴族として知られた男爵朴箕陽を加え，いずれも日本政府の＜李王家優遇皇族殊遇＞の貴族令にもとづく，形式的な政治的措置のものと言う他はない。

6月1日から21日間，総督府商品陳列館で催された第1回展の応募・入選数は第1部東洋画197点中81点(5)，第2部西洋画114点中79，彫刻11点中11点，第3部書は83点中46点，合計405点中の217点が入選である。入選者中の朝鮮人美術家は第1部東洋画は65名中29人，第2部西洋画57名中の4人，彫刻は8人中ゼロ，第3部の書は37名中20人である。地元の朝鮮人の西洋画出品が極めて少なく，書の出品が多いという事実を，そう簡単に無視することはできない。入賞は第1部12名中，朝鮮人7，第2部12名中の1，第3部は10名中の6となっている。この第1回展覧会の特徴は，参考出品として文部省より土田麦僊「島の女」，岡田三郎助「浴場にて」黒田清輝「白芙蓉」，中村彝「肖像」他日本画3点，総督府所蔵の川合玉堂，寺崎広業等の作品7点の他に，軍司令部所蔵の黒田清輝「荒苑の斜陽」とゴーガンの「海」の油絵2点が，特別陳列されていたことである。会期中の入場者28,000人，韓国皇室の李王家買上24点初め李家10点，宮内庁8点の買上を含め東洋画38，西洋画33，書13，合計83点もの売約があったことも，顕著な事柄として付け加えておきたい。

審査員岡田三郎助は朝鮮の美術について，「大局から見ると何だか睡眠状態にあるやうな感じ」がし，そこに少しの活動も見えていないようだと語り(6)，それに対して川合玉堂は，「これ程迄の作品があろうとは思つて居らなかつた」，もう少し幼稚なものであると思っていた，とむしろ褒めていた。(7) いずれも本当のことを語っていたというよりも，両人の印象だけでは当てにならぬということであろう。第1部の最高賞2等賞を受けた許百錬は，法律の勉強のために日本留学の経験をもつ独学の南画家である。第2部の同賞の遠田運雄は，大正7年の東京美術学校西洋画出身間もない日本人画家で，鮮展屈指の常連として後年まで名を連ねる。なお一般出品者の中に，朝鮮最初の西洋画家として有名な高義東の名があるのを，見逃すことはできない。

1910年代の新文学運動推進の上で貴重な啓蒙的役割を果した月刊総合雑誌『青春』(1914) の表紙や口絵によって，＜西洋＞を一般社会に知らせるのに力あったのが，高義東であった。(8) 韓日併合による半島への日本登場前の李朝末期から，既に実学思想や民衆意識の成長に伴う近代化の模

索と近代主義意識の覚醒が行われていた，ということである。高羲東や安中植，呉世昌らが植民地統治下初の朝鮮人による自主的美術サークル「書画協会」を結成したのが1918年，翌年３月には朝鮮民族抗議運動として史上に名高い例の＜万歳事件＞３・１独立運動が起きる。次の年（1930）秋の間島５・30事件と呼ばれる大規模な抗日武装闘争など，緊迫した政情が依然として続き，上海に大韓民国臨時政府が生まれる。柳宗悦が当時の日本人に稀な良心の一文「朝鮮人を想ふ[9]」「朝鮮の友に贈る書[10]」を発表した時分である。つまり執拗な抗日運動に対する武断政策の文治政策への転換という政治的・文化的変化の非常に解り易い一つの社会現象として，鮮展の成立はまずとらえられる。朝鮮民衆の政治的関心を文化的関心に反らせる政治的鎮静の狙いが，それである。20年代には『東亜日報』『朝鮮日報』の二大日刊新聞が創刊し，数多くの総合月刊言論誌や文芸誌，同人誌が相次いで発刊されている。これらが３・１運動後に朝鮮人の獲得した言論の自由の保障の下での，「社会的には本格的近代市民運動の様相を，文壇的には一種の文芸復興の様相[11]」を示すとすれば，鮮展の意義もまさしく同じである。1923（大正12)年には 姜振九，羅蕙錫らの高麗美術会洋画展が開かれ，また東京美術学校で西洋画を学んだ金観鎬らが平壌に朔星会を結成している。

第２回展は前回とほぼ同じ審査委員11名中，内地からは和田英作，小室翠雲が訪れている。第３回展（1924）から応募搬入点数の総計が急に増えているのは，１人の出品点数の制限を２点から３点に改めたことと，第３部の書に新たに「四君子」を加えたためである。この回の審査員には小室と共に藤島武二が赴いている。第５回展（1926）からは，従来の＜等賞制＞を＜特選制＞に改め，また諮問機関として出品者からの＜参与＞制を設けている。これはどうやら，この回の展覧会に70名を数えるまでいつか増えた＜無鑑査＞の資格をもつ美術家に対する処置策と思われる。総出品数も第１回に比べて倍以上に増えている。特に西洋画部が５倍近くになっているのが目立つのに対して，東洋画の方はむしろ応募数が漸減している。この年の作品買上げは，宮内庁・李王職・総督以外に，大学・鉄道局・朝鮮銀行・三井物産・三越呉服店等々の民間企業の参加による60点，総金額4292円であった。36,058人の入場者数は前年を7919人越える盛況であり，この数字は1940年に至るまでの，戦時態勢前の時代では最も多い。この回の内地側審査員は結城素明，南薫造，辻永である。第６回は南の代わりに今泉雄作が名を出す。第７回展（1928）では，出品者の資格に関して，朝鮮に本籍を有する者または６ヵ月以上朝鮮に居住する者というこれまでの限定に，「但し引き続き３回以上入賞又は特選せられたる者は此の限りにあらず」という一項が追加された。西洋画入選の中に韓国人名の東京からの出品５点が見出されるのが，これに関係する。内地側審査委員は矢沢弦月と田辺至である。

次の年1929年秋には，朝鮮博覧会が１ヵ月半にわたって大々的に催された。文化の向上と産業の発達を内外に示して，併合後治政20年の統治の実績を誇示しようというデモンストレーションである。100 に及ぶパビリオンの中に「教育美術工芸館」があって，展示物に７回に及ぶ鮮展入選作品の特別陳列や文・帝展の名作として田辺至「裸婦」や和田三造の有名な「南風」があった。この年の第８回鮮展は同じ９月に開催されている。日本からの審査員は松林桂月と田辺至である。1932（昭和７）年の第11回展に際して鮮展は，第３部の書・四君子を廃して，新しく工芸品を加える規程の改正を行った。四君子は第１部の東洋画に含め，書は別途に適当な奨励方法を講じ，また彫刻は出品も少なく経費等の関係もあって当分中止，ということになった。改正の主な理由として，「近来の趨勢たる民芸，又は郷土芸術に対する好尚の進歩などに鑑み，又朝鮮固有の工芸をして其の精華を発揮せしむるの機縁とも致したく[12]」という学務局長談があるが，これには

恐らく次のような背景があったはずである。柳宗悦が『白樺』誌上の募金の呼び掛けによって1921年から始めた朝鮮民族美術館設立運動は早くも1924年に実現して，景福宮内に正式開館し，柳の盟友であった在朝日本人の浅川巧が，京城帝国大学の哲学者であり当時の京城文化人の中心的存在であった阿倍能成とつくった「朝鮮趣味を語る会」は，1928年頃にもう始まっていた。朝鮮の貧しい人々に惜しまれたその浅川の急逝は1931年のことだが，朝鮮の民俗工芸に対する関心が，朝鮮半島は無論のこと柳の民芸運動によって日本国内でも既に高まっていた。これはまた，それまで鮮展が無視し排除してきた民衆的な伝統の民族美術への意識の解放を，おのずから意味していたはずである。そう言えば，20年代から30年代にかけての一時期は，過渡期の気懸りな雰囲気をもっていた。相次ぐ多くの月刊雑誌の発行と，主要日刊新聞の学芸欄の活況は，文芸の大衆的性格を強めつつ，また純文芸の世界にヨーロッパ現代芸術の主知主義や超現実主義，新心理主義のモダニズムの思潮を広めていた。そのような不安な動向の背後には，着々と進行していた日本の軍国体制下の思想統制の強化と，植民地武断政策への立ち戻りがあった。過渡的なこの時代の趨勢の中で注目すべきは，1930年代の朝鮮文化運動の最基盤をなしていたハングル運動に底流する民族的心性の伏在である。

この頃が，西洋画出品数のピークの時期でもあったのも，何となく頷けよう。参考のために出品者の内地人と朝鮮人の比率をみてみると，東洋画搬入163人のうち内地人71，朝鮮人92，入選は34対22の割になり，特選7点は5対2である。西洋画996のうち内地人584，朝鮮人410，外国人1で，入選は167対86の割合で，特選14点は11対3になる。工芸品98のうち内地人49，朝鮮人49と同数で，入選も28対28と同じく，特選3は2対1である。鮮展3部ともこのように内地人と朝鮮人の搬入・入選ともほぼ均衡している。但し東洋画では審査が＜日本画＞的な基準によって行われていたことが推測できるし，特選もどうやら内地人優先にみえる。

第12回展（1933）の審査委員は松岡映丘，速水御舟，満谷国四郎，有島生馬，田辺孝次。第13回展は川村曼舟，広島晃甫，白滝幾之助，山本鼎，田辺孝次と，この時分の顔ぶれは，従来の東京美術学校教授を専らとしたアカデミー大家の人選が変わって，院展や二科展や春陽会，帝展等の有力画家が含まれ，少しは多彩である。1935年の第14回展には＜推薦制度＞が設けられた。これは展覧会創設時以来，特選を重ねた優秀な美術家の中に＜永久無鑑査＞の優遇を与えようというものである。回を重ねる毎に増加する無鑑査級の常連の古参美術家に対する優遇措置として案出されたものである。第1部・第2部各5名，内1部の2名，2部の1名が朝鮮人，第3部3名の推薦が決められた。第3部の工芸推薦の浅川伯教は，先述の浅川巧の実兄である。最初ロダンに憬れていた彼は彫刻を帝展に出品入選したことがあり，鮮展にも当初は彫刻を出している。朝鮮工芸の美に惹かれて兄弟共に工芸研究に没頭することになり，彼らの方がむしろ柳宗悦に感化を与えたと言える[13]。中日戦争が始まった1937（昭和12）年の第16回展では，展覧会規程の修正があって，新しく＜参与＞制が設けられた。鑑審査の補助をするもので，これまでの鮮展の受賞者の中からその都度依嘱されるのだが，これもやはり先の推薦制の更に高い優遇措置の追加である。東洋画では松田正雄，加藤倹吉，金殷鎬が，西洋画では山田新一，遠田運雄，工芸では浅川伯教，五十嵐三次が依嘱された。この年の審査委員は荒木十畝，田辺至，津田信夫である。次の年の第17回展は橋本関雪，矢沢弦月，和田英作，伊原宇三郎，高村豊周が審査委員で，参与には東洋画に片山坦，李象範の2名，西洋画には，当時の二科展に毎年モダーンな絵を朝鮮から出品していた洋画家三木弘1名の追加があった。

このように一見順調に回を重ねてきた鮮展の西洋画の水準について，台展や満展（満州美術展覧会）を「ぐつと引き離して全国展覧会の王者となり了せたことは，今や名実共に動かざる事実」である，と書いていたのは，鮮展に15回出品して＜参与＞＜推薦＞となり，また帝展無鑑査でもあった山田新一である[10] 山田は佐伯祐三と美術学校の同級生で，フランス帰りの新進洋画家であったが，彼の断定的発言の根拠には，文・帝展をはじめ鮮展・台展の審査委員を経験した中沢弘光や，伊原宇三郎の言説に加えて，更に山田本人の強調する次の事柄が絡む。即ち出品者中に西欧に遊学の経歴を持つものが５人あり，内の３人はパリのサロンの入選経験者でもある。また出品者中に文・帝展入選者13人，二科展４人の実力画家があり，「其他春陽会，国展，光風会，独立展の二流展覧会入選者を数へれば相当の数字に上がるだらうと思はれる」，二科展の常連が今年の鮮展では落選している，と言うのである。因みにこの年1939（昭和14）年の18回展の第２部西洋画の応募点数は810で，入選は196点である。この搬入数は第１回展に比べて７倍余になる。196点中，朝鮮人は75人，３部合わせた総入選数333点中の朝鮮人は176で，ほぼ半数近い。

山田の文章の出ている『朝鮮』誌（第290号・７月）のその号は「美術の朝鮮」を特集，鮮展グラフを３ページ組んで，「大陸前進基地，新興朝鮮の美術よ。伸びよ。そして昔の生彩を取り戻せ」と声高に謳う「巻頭言」と，朝鮮総督南次郎の「訓示」を掲げていた。そこでは，内地人と朝鮮人の間の一切の区別の撤廃を本旨とする＜内鮮一体＞の諸施策の目的が「半島同胞をして忠良なる皇国臣民たらしめ」，肇国の大理想である八紘一宇の精神の具現にあることを，力をこめて強調していたのであった。

1924（大正13）年に正式開館した景福宮内の朝鮮民族美術館の管理を受持った浅川巧の企画によって，当時催された複製画による泰西名画展が，ヨーロッパ近代絵画を朝鮮に紹介した最初の試みであった，と言われることがある[09] あるいはこれは『白樺』か「新しき村」の巡回展の複製画であったかもしれない。ところで先に，1933（昭和８）年に旧蔵の美術工芸の名品を公開した徳寿宮内の李王家博物館は，更に明治・大正時代以来の日本近代美術の収蔵を中心とする陳列館として1938（昭和13）年には李王家美術館と改称，開館した。その例年の日本美術名作展は，鮮展の活況を盛り上げる日本美術趣味の普及と浸透のための，貴重な気運をつくっていたに相違ない。例えば1939年の名作展の陳列作品は，次のように豊富なものである。日本画は，川端玉章「躑躅と小禽」，土田麦僊「妓生の家」，上村松園「砧」等々の李王家蔵作品25点はじめ，宮内省蔵の御物，橋本雅邦「夏山水図」，東京美術学校蔵の川合玉堂「雑木林」，文部省蔵の西山翠嶂「牛買ひ」等々70点。西洋画は満谷国四郎「立てる裸婦」，太田喜二郎「征東」，小林万吾「島の春」等の李王家蔵品４点をはじめ，文部省蔵の川島理一郎「洋蘭」，個人蔵の梅原竜三郎「山荘夏日」，作者蔵の伊藤廉「読書」，中村研一「工事する海岸」，福沢一郎「山」等々34点。彫刻は李王家蔵の石井鶴三「相撲」，山崎朝雲「鷹ケ峰の秋」等20点。工芸は作者蔵の岩田藤七「硝子花瓶」，河井寛次郎「鉄釉丸紋筺」，李王家蔵の浜田庄司「柿釉抜き絵大鉢」等の41点――特に西洋画のエコール・ド・パリ様式の日本的油絵から民芸調の工芸に至る，日本の中央画壇の昭和美術のモードをそれなりに含んでいたことが，指摘できる。思いがけぬ日本近代美術のパトロン的存在というよりも，この李王家コレクションは，まさしく日本近代美術の植民地輸出の好例であったとみるべきである。

恐らく鮮展のピークは，1930年代も半ばの頃と思われるが，総出品数の固定化にもかかわらず，観客動員数が戦時体制の強化緊張と共に増えているのが，目立った現象である。この頃，鮮展20年の歴史を振り返りつつ出品者の一人として，東洋画参与の加藤松林人が，二つの問題を提示し

ていた[109]。一つは，鮮展の背後に専門の公共美術教育機関のないことである。総督府文教政策の中に大学や専門学校の施策はありながら，これが欠けていたために,朝鮮の美術家は独学でなければ内地の美術学校に留学するしかなく，鮮展の内的な質の向上や独自性の欠如が，これに起因する。第二は，二つの立場の対立である。一つは朝鮮伝統の精神と手法を基礎とする立場，他は内地の文・帝展の流行追随の立場で鮮展の大勢は当然のように後者に片寄った。加藤はしかし，「朝鮮の上に生まれるべくして生まれ出て，伝統されてきた何物か」を現代に生かすことこそ，将来の朝鮮美術の目標の一つであるべきだと，主張していたのだった。鮮展を＜アカデミー展覧会＞として文・帝展とほぼ同一視しようとするこの指摘はなるほど，鮮展20年のつくり上げたものを明らかにしているとはいえる。とはいえ，これがあくまでも鮮展の内側からの日本人の見方であったことは，注意を要する。制度としての鮮展が常に同化し吸収しようとし，それ以外を排除し，拒否し，敵対し圧し潰そうとしてきたような，外側のものの立場・角度から見るときに初めて，長く豊かな朝鮮美術の民族的伝統にとっての鮮展の存在の真意が解り，また日本近代美術史上の鮮展の意味も解ってくるに違いない。

鮮展は伝統民衆美術の巫俗画・仏画・民画などの民俗絵画を意図的に押し潰した，とする見地からすると[110]，＜日帝＞は伝統高級美術の文人画・職人画はこれを歪めて存続させ，他方で次第に＜倭色化＞した西欧印象主義の亜流美術と日本画の移植に努めた，こうして時代の痛みや民衆の願い，ひいては民衆の現実とは全然関係のない復古主義と敗北的な郷土主義・抒情主義がはびこった。「これに日本画の感覚的な要素が浸透することによって韓国の東洋画は倭色風に感染屈折していった。一方，西洋画は…倭色化された西洋画の亜流ばかり量産される結果をもたらした。欧米の西洋画の思潮ないし画風の根底にある理念と現実がすっぽり抜け落ちた，絵画技法だけの一方的な導入は，盲目的な模倣と追随の傾向のみを一般化させた。」――鮮展によって1945年の解放直前まで＜親日附日＞の美術になり下がっていったこのような朝鮮美術の経過を称して，美術史の＜汚点＞と断じていたのだった。

日本軍国主義の＜臣道実践＞に協力するべく結成された御用画家集団の朝鮮美術協会をはじめ，便乗的な凡ての芸術団体が，国民総力朝鮮連盟傘下の連絡協議会に組織された1943年の第22回展まで，鮮展は続く。その鮮展の展開を数字の上から纏めて見直してみると，東洋画は第１回の搬入数を最高に，あとは減っているのに対して，西洋画は第11回展の９倍を最高に著しく増えていることが目につく。東洋画に朝鮮人の出品が多く，西洋画はやや少ないことも指摘でき，また当初設けられている書・四君子を中途から工芸に改めていることも特徴である。入場者数はほぼ２万人から３万人台が第18回展あたりまで続き，その後，６万人，８万人と急増するのは多分，当局の全体主義的指導のせいであっただろう。審査委員は当初は川合玉堂，黒田清輝のような日本画壇の代表的権威者に加えて，朝鮮側から李完用のようないわゆる＜乙巳五賊＞の一人と今日難じられている親日要人を何人も委嘱していた。これはさすがにその後に＜書＞が省かれて改められ，参与制が出来ると主要な審査委員は，文・帝展の審査員や帝国美術院会員クラスの大家が内地から招聘される。この制度が，日本美術界中央の風潮をそっくり移植し，鮮展の＜出先機関化＞と朝鮮美術の＜地方化＞に拍車をかけたことは歪めない。加えて無鑑査や参与級の有力出品者が，内地の美術学校で学んだ特権階級的な文・帝展作家の多くを含んでいたことによって，この傾向は一層強められていた。

先に名の出た満展（満州国美術展）は，1937（昭和12）年，満州国皇帝の訪日を記念して催された全満美術家の総合展覧会が，翌年に政府主催の国展として創設されたものである。満鉄を中

心に建国前に行われていた満州開発の文化的側面としての各地各種の美術展や美術活動とは，おのずから区別される。したがってここでは満展を台展・鮮展と全く同列に論じるわけにはいかない。

3 台展地方主義の特徴

1920年代半ばの頃の昭和初年に，台湾には新聞紙上で＜画伯＞と呼ばれる４人の日本人画家がいた。台北師範学校の美術教師石川欽一郎と，台北高校及び台北一中の美術教師塩月桃甫，台北第三高等女学校の図画教師の郷原古統，京都で竹内栖鳳に学んだ日本画家の木下静涯である。最も年長の石川は，アルフレッド・イーストに英国水彩画を学んだといわれる明治中期の水彩画家として，大下藤次郎らと並んで早くからその名を知られた，あの石川欽一郎である。塩月は東京美術学校図画師範科出身の洋画家である。郷原は年下ながら図画師範科では塩月の先輩に当たる日本画家である。石川を除けば，他の三人は日本の美術史に全く無名の画家である。

４人を中心に台湾に特有の美術社会が成立していた。彼らの下に学んだ後＜内地＞へ渡り美術学校へ進学する者も多く，それらの美術学生を中心に，文・帝展や二科展等の中央展に出品入選する画家も出始めていた。台北師範の石川の門下倪蒋懐を初めとし東京美術学校に進学した若者，陳澄波，藍蔭鼎，陳植棋ら７人による台湾人の最初の美術グループ「七星画壇」が1924（大正13）年に生まれる。石川を中心に台湾水彩画会もできた。七星画壇は３年後に，京都の美術工芸学校と関西美術院に学んだ楊三郎らの新メンバーを加えた13人の青年による「赤島社」のグループに生まれ変る。これはまた６年後に解散の後，更に，今日に続いている台湾で最も有力な美術団体の「台陽展」につながることになる。

台湾美術展は1927（昭和２）年，このような美術的・文化的情勢を背景に，既に５年前に始まっていた鮮展の向こうを張って，上記の４人の日本人画家らの有志が総督府へ建議して実現したものである。文教局は画家らと協議を重ね，各州教育課に地方幹事を委嘱して作家名簿を整え，出品勧誘状を発送する等の下準備を重ねた上，展覧会は早々に発足する。主催が総督府ではなく，外郭団体の台湾教育会となったのは，なぜだろうか。中心になって日本語教育の普及活動を推進した明治30年創設以来の来歴をもつ台湾教育会は，＜学事奨励＞のための学校職員向けの講習会や研究会を催したり，＜通俗教育＞のための日本語練習会，映画会や公共教育施設援助等の各種事業を行ったりする社団法人の社会教育団体である。植民地における最も根幹の文教政策・日本語教育の先端機関である教育会が，美術展覧会の主催者となるのは自然であり，所管としても理に適ったことであった。

台湾の美術作家の＜切磋琢磨＞の機会とし，また＜美術趣味の普及＞によって島民の生活に潤いをあらしむるため，というのがその創設の目的である。帝展や鮮展のそれを見本に制定された展覧会規則は，東洋画・西洋画の２部門制と，鑑審査制を定め，更に加えて出品作品の一律の枠装の形式と，中等以上の学校教員の無鑑査制をきめていた点に，特徴がある。尤も後の二つの規則は，翌年の第２回展に際して撤回されている。そもそも審査委員に任命された＜４人の画伯＞の３名までが＜中等以上の学校教員＞であり，教員に特権を与えて一般出品者，特に台湾人美術家を差別する扱いが問題となって，中止されたものである。絵の枠装が問題だったのは，この絵画形式の画一的な規格化が，従来からの台湾の山水画や花鳥画や四君子などの中国伝統絵画の縦軸や横幅の形式を，無視していたからである。

第１回展は1927（昭和２）年10月から11月にかけて10日間，台北市の樺山小学校で開催された。

搬入と入選は，東洋画92人・175点中の25人・33点，西洋画221人・473点中の65人・67点，合計90点の陳列である。東洋画5倍，西洋画7倍の入選競争率は相当に厳しいといえる。試しに鮮展第1回の場合と比べてみると，こちらは東洋画197点中の81点，西洋画114 点中の79点が入選であり，競争率は東洋画2倍強，西洋画1.4倍であるから，台展の場合とかなりの開きがある。勿論1922（大正11）年と1927（昭和2）年との間の時代的開きは大きいものがあるが，それにしてもこの時期の台湾で，西洋画の趣味が，それ程までに普及していたのは注目に価する。何よりもそれは，石川欽一郎とその門下の，多くが公学校の図画教師となった台湾人美術愛好家らのつくる，台湾水彩画会の活動によるところが大きかったと思われる。明治中期の日本における水彩画の一大流行が果した美術趣味の西洋近代化の効果と，同じだったに相違ない。日本統治以前から西洋近代主義のリアルな意識が一般社会に広まり始めていた朝鮮での，鮮展西洋画に対する受けとめようは，反応のニュアンスが台湾での場合とまた全然違っていたはずである。

台展の第1回の出来映えは鮮展の3，4回展位の成績に匹敵するという，審査委員長の総督府文教局長石黒某の評言[09]は，実際に鮮展を見た上でのことでもあり，必ずしも自画自賛の出任せのものではないといえる。西洋画入選者中の45人（45点）が内地人で，台湾人は21人（23点）であるが，特選2点の2名は台湾人で，両人共が台北師範で石川の薫陶を受けた後，東京美術学校に学んだ赤島者同人の廖継春と陳植棋である。帝展入選2回の実績をもつ同じグループの陳澄波を初め顔水竜，張秋海の東京美術学校組と倪蒋懐らを含めた，石川門下の台湾人出品者に対して，台北一中・台北高校での塩月門下の出品者が日本人ばかりなのは，いかにも対照的である。それは無論，それぞれの学校自体の性格の相違にもとづく。日本の一流画家の「洋画参考作品展」が台展と合わせて開催されたのは，鮮展と同様である。ただし，こちらの場合は台湾日日新報社の主催であった。

第2回展以後は内地から有名画家を審査委員に招くことになり，松林桂月，小林万吾（2，3回），勝田蕉琴，南薫造（4回），池上秀畝，矢沢弦月，和田三造，小沢秋成（5回）結城素明，小沢（6，7回）が招聘されている。1931（昭和6）年の第5回展の後，審査委員の石川欽一郎は内地に帰国している。第6回展には，特選3回以上の画家を5年間無鑑査とする＜推薦制度＞が新たに設けられ，またこの時から8回展（1934）にかけては，台湾人審査委員として東洋画に陳進，西洋画に廖継春と顔水竜が選ばれた。陳進は台北第三高女で郷原古統に学んだ後，東京女子美術学校に進学し，帝展・文展に連続入選の実績をもつ女流作家である。廖継春も同じ帝・文展作家で，顔水竜は東京正則中学から東京美術学校に学んだ後にフランスに留学，帰台したばかりの新進洋画家である。8回展には松林桂月と藤島武二が内地側委員として審査に招かれているが，台湾人画家を加えた新しい審査委員制は，第9回展（1935）では急に廃止された。これは，この年の，台展特選クラスの李石樵，陳清汾，楊三郎ら若者らによる台湾人西洋画グループ「台陽美術協会」の結成及びその公募展の開催と，どうやら関係がある。あるいは，1934年5月に台北市で警察当局の監視下に開かれた台湾人文学者の初めての統一的な連絡組織「台湾文芸連盟」の結成大会と，関係があったかもしれない。

ちょうどこの年の台展と重なる時期に30余のパビリオンを設営した「始政40年記念台湾博覧会」が大々的に開かれた。台湾の文化産業の進展の現勢を内外に紹介すると共に各種の資料を網羅開陳して台湾将来の発展に資し，本来の使命に向かって邁進する，というのが開催趣旨である。しかし『台湾日日新報』（10月10日）の社説にあるように，内地などに比して立ち遅れを遺憾ながら認めねばならぬ「本島の地方文化」の「此の一段低い文化水準を高め，所謂一等国民としての素

質を養ふためには，台湾大衆に活眼を見開かせねばならぬ」というのが，＜内地人＞の本音であったであろう。

この年の台展には内地から荒木十畝，川崎小虎，梅原竜三郎が招かれ，梅原は次の年も引き続いて村島酋一，結城素明，伊原宇三郎と共に訪れている。第9回展（1935）の後，郷原は台湾を去って帰国する。伊原宇三郎が，旧知の塩月桃甫について，「もう押しも押されもせぬ台湾美術界の全能的ワンマンとして堂々たる風格をもっていた」[19]と書いていたのが，この頃のことである。その塩月が，あの史上有名な高砂族による反日抵抗の悲惨な＜霧社事件＞に主題をとった「母子像」の大作を出品したのは，事件の2年後の第6回台展（1932）であった。この種の絵を，少なくとも当局のかかわる展覧会に堂々と出陳するのは，考えればかなり大胆でも無謀でもあった。当節に流行のフォーヴィズム・スタイルばかりではなくキュビズム風の新作も発表したりして，「塩月審査委員の作は毎年の台展で最も多く頭を痛めねばならぬものになっている……果たして幾何の人に理解され鑑賞の対象となり得るか疑ひなきを得ない[20]」と『台湾日日新報』に評された塩月には，台湾画壇における西洋画指導者としての，いわば専門職業画家的なある種の芸術的使命感のようなものがあったとみえる。実際に彼はまた公務の学校教師の他にも，画材店の二階に開かれていたという，内地の美術学校進学志望の学生や画家志望の青少年たちにデッサンや油絵を教える「京町画塾」の，熱心な無償の指導者であったようである。戦争終結による台湾解放によって内地に無一物で引き揚げることになった塩月が，そこで失ったものは，単に半生かけて描いた多くの絵画作品ではない。それら多くの作品に厚く塗り込められていた，政治的ではなく純に芸術的な，ひたむきな＜思い＞のようなものの総てであったに違いないのである。

1937（昭和12）年の第11回台展が，開催の中止を，秋の開催時期寸前の9月になって突然に発表したのは，7月の蘆溝橋事件による中日戦争勃発のせいである。代わりに，＜彩管報国＞を謳った「皇軍慰問台湾作家絵画展覧会」が，台陽展，水彩画展，日本画グループ栴壇社の画家たちにより，総督府社会課と台湾日日新報の後援で10月に開催された。その『台湾日日新報』を初めとする『台湾新聞』『新南新聞』の漢文版の台湾語使用が禁止になったのが，この年である。前の年（1936）の第2回台陽展に出陳の李石樵の裸体画が，警察による撤去の取り締まりを受けていたのも，頷けよう。

翌1938（昭和13）年，台展は総督府主催の「府展」として再出発することになる。「従来の如き機構を似てしては到底時代の進運に伴ひ難き情勢に至りたる為[21]」というのが，その理由である。6月16日府訓令による「台湾総督府美術審査委員会規程」は，本府内の審査委員会の設置と，総務長官を委員長とすることを定めた。台日賞，朝日賞の民間の賞は廃止され，台展賞は総督賞となった。審査委員として第1部東洋画に野田九甫，山口蓬春，木下静涯，第2部西洋画に中沢弘光，大久保作次郎，塩月桃甫が発表されていた。この展覧会改組が，中央における帝展の改組に対応するばかりではなく，塩月の台湾登場の時期（1919）に始まるいわゆる＜文官総督＞時代の，再び＜武官総督＞時代への逆戻りの転換期に相応していたことは，大事である。教育の再拡充による＜内台共学＞や＜内台婚姻＞の制度の合法化などの，内地人・台湾人融和の同化政策が，積極的に推進されだし，台湾の皇民化運動，工業化，南進基地化が強化されだす時期である。＜美術＞はこうして直接に政治の統制下に取り込まれた。

第1回府展は招待出品が東洋画7，西洋画12，搬入は東洋画62，入選27，西洋画は375中の73が入選，新聞報道によると「時局を反映した軍国色濃厚」と見出しにあり，審査委員中沢弘光は「時局柄事変関係の絵が多いことはうなづかれるが，これ等の中に優れた作品が案外少なかつた

やうに思はれる……[23]」と評していた。第1回展の＜招待出品制＞は，旧台展の特選級作家に対する優遇策として設けられたものであるが，次の年の第2回展に際し，作家側から＜推薦制度＞の新たな要望が出され，無鑑査に加えて別に推薦の東洋画6点，西洋画10点が設けられた。凡ての美術家を出来るだけ抱え込もうとする当局の気の配りようがありありと解る。山口蓬春，松林桂月，大久保作次郎，有島生馬が審査委員として招かれた。

紀元二千六百年奉祝の第3回展（1940）は，野田九甫，森白甫，斎藤与里，中野和高が招かれて渡台し，第4回展（1941）は山口蓬春，山川秀峰，和田三造が訪れている。第5回展（1942）には，戦時態勢型として大作を排した作品の規格が定められた。搬入は徐々に減少し，試しに第5回展は東洋画搬入46点中の26点が入選，無鑑査1，西洋画は214 点中の74点が入選，無鑑査18である。町田曲江，吉田秋光，辻永，鈴木千久馬が審査に当り，最後の第6回展（1943）は町田，望月春江が招かれている。

台展の美術史的な意義を，文・帝展，鮮展との比較によって考察する上の問題として，凡そ次の諸点に注意してみたい。第1は，展覧会開設の政治的意図。第2に美術の制度化の問題。第3にそれの反動として呼び覚まされた近代的美術運動，あるいは民族的反日美術運動の実態。第4に，主として帝展を媒介とする鮮展，台展，の相互関係の問題である。

1．文教政策上の美術展覧会設置の意図に関しては，日本政府文部省主催の文展の場合も，朝鮮総督府学務局主催の鮮展の場合も，共に明瞭である。特に後者の場合，ちょうど文展の帝展への改組の時期における1922年のその発足は，それまで続いた武断的な植民地政策が方向転換し，3・1運動以後の言論表現の自由が多少とも緩和されだす時期に相応した。社会的には近代的市民運動の様相を，文化的には一種の文芸復興の様相を帯びたのが，1920年代の朝鮮半島であった[23]。

日本帝国植民地政策の武官総督から文官総督への移行は，台湾でも同じである。しかし鮮展に遅れること5年後の1927年の台展の創設の事情は，同一ではない。相違は，展覧会主催母体が植民地教育を推進してきた政府外郭団体の台湾教育会であり，中核になったのが，台湾美術界のリーダー石川欽一郎，塩月桃甫ら官設学校の美術教師であった点に，何よりも示される。彼らは，台展の歴史を通じ中心的な審査委員として，展覧会の実際上の支持基盤である一般の美術愛好家を一貫して主導するのである。従ってそこには他の官設展とは異なる個人的影響の部分が見出せる。影響のその＜個人性＞が，良くも悪くも，戦後の台湾における日治時代の台湾の美術についての歴史的・客観的な批判や評価を，大きく左右する一つの要素になっていたと言えそうである。また戦後の台湾のおかれた中国国民党政府との関係が，この問題をいっそう複雑で曖昧なものにしていると言える。中日戦争の開始のせいによる台展の府展への変身は，政治の戦時体制に同調したものであったが，それが芸術であれ文化であれ，いかなる場合にも＜制度＞は国家の政治的方針によっていとも容易に変更され，修正され，政治的情勢を敏感に反映するものである。

2．＜美術の制度化＞の問題に関しては，ポイントが二つある。美術の＜形式決定＞の問題と＜権威主義＞の両面である。文展は日本画・西洋画・彫刻の3部制を定め，各部の新旧両派を網羅統合することによって，＜日本画＞と＜西洋画＞の特有の二分形式を，日本絵画の上に決定づけ，形式だけではなく固定的な＜観念＞としてそれを形成した。そのことによって，前の時代からの伝統画派各派を近代画壇から排除した。工芸が美術として帝展に加わるのは，漸く1927年の第8回展のことである。

東洋画の他に＜書＞と＜四君子＞を含んだ3部制をとった鮮展には，明らかに朝鮮古来の雑多な民衆美術よりは高級な鑑賞絵画を，そこに意図的に吸収し奨励しようという狙いがある。それは文化的であるよりも，より政治的である。その政策的意図の不自然さのせいで，＜書＞は間もなく＜工芸＞と入れ代わらざるを得ないことになる。

台展の場合は，四君子を含んだ東洋画と西洋画の2部制である。この美術制度化の被害を最も蒙ったのは恐らく，もともと大陸からの影響で生活内にまで一般に広まっていた文人画であった。西洋画人口は，総督府の公学校を主とする初等学校教育の場での西洋式の図画教育を基礎に，美術教師を拠点として年毎に増加していた。その伝播普及の活動に最も寄与した師範学校の石川欽一郎と，台北高校と一中の塩月桃甫が，共に台展西洋画部の審査員となったのは自然であった。

審査委員の人選や特選・無鑑査の処遇をめぐっての文展の身分制の＜権威主義＞が，展覧会の制度の消長をそのまま生み出してきた事実については，先に触れた通りである。1920年代から30年代前半にかけての帝展時代にピークを迎える，この一般美術愛好家に広く開放された特権的な公募展覧会は，時に30倍，40倍という極端に高い入選競争率を示した。ジャーナリズムは毎年の入落選のニュースを大事件のように報道し，難関を突破した少数の入選作家（エリート）や，わけても稀な特選作家とその傑作を，社会大衆は持て囃した。既にマスコミ文化時代は始まっており，文・帝展は美術文化情報の独占的な発信源であった。同種のステレオタイプの地方的現象は，台展でも鮮展でも，毎年みられた。鮮展ではそのような権威のある帝国美術院会員や帝展審査委員，あるいは東京美術学校教授を審査委員に迎え，書・四君子の審査委員に韓国側の権威者をもってきた。書の部門の廃止後は，年と共に増える特選・無鑑査組の優遇を参与制・推薦制によって解決し，その人選も専ら日本人画家に片寄らぬ一応の気の遣いようである。これら鮮展参与・推薦に任ぜられた美術家が，実は主として中央の帝展に入選常連の無鑑査級の者ばかりだったのは，見落せない。つまり植民地美術とは言え，この展覧会はその特権的制度のせいで中央の帝展と殆ど区別のない同種のものに過ぎなかったのである。西洋画に限ってみても和田英作，藤島武二，南薫造，辻永，田辺至，小林万吾，山下新太郎，満谷国四郎，有島生馬，安井曽太郎，伊原宇三郎，中沢弘光らの鮮展の審査委員中の，小林万吾，藤島武二，南薫造，辻永，有島生馬，伊原宇三郎，中沢弘光らの名前が台展審査員として重複して見出されるのも，それが当代の日本のアカデミズム美術の権威者（オーソリティ）であった以上，当然であった。

このような植民地美術の中央権威主義と価値基準化，美術流通の一元化の事情は，恐らく明治時代以降の内地の各＜地方＞でもほぼ同様であったに違いない。しかし＜地方＞が＜中央＞からの差別によって成立した周辺地域のことであったとすれば，植民地はその内地の＜地方＞からも差別された僻遠の＜外地＞であった。それは有効な政治的・経済的搾取基地であり，有用な労働力＜産地＞ではあっても，柳宗悦や浅川巧の運動のような僅かの例外を除いて，残念ながら有為な文化的觸発の＜要地＞とはなり得なかった。

台展の特色の一つは，例年の審査委員に上記のような内地側の有名な中央権威者と共に，必ず西洋画では石川と塩月，東洋画では木下，郷原の＜無名＞の地方画家が並んで名を連ねていたことである。ここには美術上の中央意識と同時に地方意識の並存が見出せる。しかも第6回展(1932)からは，廖継春ら東京の美術学校で学んだ三人の本格派台湾人画家が同格の審査委員として加えられていた。3回しか続かなかったこの制度の取り止めについては，その理由が民族的差別によるとか，よらないとかの取り沙汰があった。いずれにせよ，これをきっかけとするかのように，この年に台湾人画家8名によって台陽美術協会の集団が自主的に結成されていたのは，

示唆的と言わないわけにはいかない。

3．文・帝展が二科会や院展のような在野の美術集団を生み出し，更にそこから多くの先鋭な美術集団や小グループ活動を分裂派生させたような，近代美術運動の言わば弁証法的な一般的経過は，＜異文化＞の強圧的教化を専らとするような植民地美術の場合は，極めて困難であったはずである。しかしそれでも今日まで継続する台陽展の発足は，それ以前からの七星画壇（1924）や赤島社（1927）や，それ以後のムーヴ美術家協会（1938），台湾造形美術協会（1941）のような小グループ活動を共通の底流とした，例えそれが一義的な反日民族主義運動との連動を欠いていたにせよ，紛れもない台湾独自の自発的な美術運動であったとみえる。

後期印象派的で野獣派的な油絵の折衷的な和風スタイルへの画一的な時好のせいで，1920年代以降の内地の都市に発生したような急進的なモダニズム芸術の余波は，東京に留学した台湾の若者少数による1933年の短命の詩誌『風車（ルー・ムーラン）』の詩の超現実主義に例外的に見出せたとしても[67]，殆ど台湾の地方美術に浸透することはなかった。独立美術協会の台北巡回展をきっかけに東京の独立美術協会の夏期講習会に参加したことのあるような，ほんの数人の日本人青年画家のグループ展「新興洋画協会展」や，せいぜいのところ台北帝国大学の学生美術展に反映するくらいであった。1930年代の早々に台湾人の中国文の文学誌『南音』や，東京留学生による台湾芸術研究会の雑誌『福爾摩沙（FORMOSA）』等の群小同人誌が相次いで発行されている。しかし東京美術学校に留学したような台湾の富裕階級出身の本格派の美術家は，いずれも文・帝展の特別の権威に専ら目を奪われていたため，自発的に学びとった日本的アカデミズムの公的体質を，異文化として，様式的にも観念的にも即座に破棄できなかったことが指摘できそうである。

鮮展の場合は，地理的・政治的な――例えば総督の地位が台湾とは歴然と異なって遙かに上位にあったような――状況の違いから，美術上の帝展中央集権主義のアカデミズムの影響は，台展よりも一層強いものがあったように思われる。＜鮮展貴族＞と呼ばれたような美術上の特権意識の成立[68]と，民族主義的芸術運動の封殺と，1930年代の没民族的なモダンな都市的芸術の安易な流行と，そして戦後におけるそうした戦前植民地美術の全体に対する峻厳苛烈な批判とは，実は同じ現象の繋がりに他ならなかったのである。

4．美術上の権威主義や近代主義の徹底深化にとっての大切な眼目は，文・帝展審査員や帝国美術院会員による中央の権威の地方的輸出や浸透だけではない。台展と文・帝展，鮮展と文・帝展，地方と中央，外地と内地の相互関係をより強め，外地と地方の中央化を促進した文・帝展出品作家の存在と，東京美術学校を主とする美術留学生の美術エリートの存在の重要性を見過ごせない。第1回帝展（1919）入選以来，しばしば同展に出品した黄土水は，東京美術学校で高村光雲，朝倉文夫に学んだ台湾の近代彫刻の草分けであったが，惜しいことに1931年に東京で病死している。第7回展以降何度も帝展の第2部西洋画に入選の陳澄波も美術学校出であり，第9回展（1928）の後，第11回展にも入選の同校出身の西洋画家陳植棋は，郷土の先輩黄土水と同様に1932年に早死にしている。その他，本文中に名を上げた多くの作家が大抵，文・帝展の出品者である。朝鮮の場合とは事情が全く異なるとは言え，少なくともこれらの画家は，戦後の台湾美術界を背負い現在の画界を主導し代表する，中心的な大家達となった。

これらの美術家の今日の存在自体に象徴されているものは，われわれの美術における戦前と戦後との＜連続＞と＜断絶＞の問題である。それは，ただ単に台湾や朝鮮のよその国のよその美術の事柄なのではない。これを考えることは，まさにわが国の美術史の＜近代＞と＜現代＞の繋がりの真相を問うことに他ならないのである[69]。

注1）三宅克巳『思ひ出づるまま』(外山卯三郎『日本洋画史』3・日貿出版・1979年・p.20参照)
2）N・ペヴスナー『美術アカデミーの歴史』中森・内藤訳・中央大学出版部・1974年・p.287。
3）「彙報」『朝鮮』第85号・大正11年2月号。
4）「序」『第1回朝鮮美術展覧会図録』大正11年。
5）第1回及び第2回の『朝鮮美術展覧会図録』中の記録によると，第1回展は応募195点中の入選79点となっているが，本文中の数字は『朝鮮』第88号・大正11年7月号の記録による。
6）岡田三郎助「入鮮後の感想」『朝鮮』第88号・大正11年7月号。
7）川合玉堂「朝鮮美術展覧会の審査を了へて」同誌。
8）金思燁・趙演鉉『朝鮮文学史』北望社・昭和46年・p.482。
9）『読売新聞』大正8年5月20日，24日。
10）『東亜日報』1920年4月19日。
11）金・趙・前掲書・p.501。
12）小林茂樹「鮮展の変革に就いて」『朝鮮』第202 号・昭和7年3月号。
13）高崎宗司「朝鮮の土になった日本人」『朝鮮と日本人のあいだ』朝日選書・1980年・参照。
14）山田新一『朝鮮』第290号・昭和14年7月号。
15）高崎・前掲書・p.181。
16）加藤松林人「鮮展東洋画家の立場」『朝鮮』第302 号・昭和15年7月号。
17）羅元植「植民美術の克服と新しい美術運動」『韓国の民族・民衆美術』ウリ文化研究所・1986年。
18）『台湾日日新報』昭和2年10月28日。
19）伊原宇三郎「塩月さんの憶ひ出」『塩月桃甫展図録』宮崎県総合博物館・1973年。
20）『台湾日日新報』昭和7年10月27日。本田布治雄「塩月桃甫画伯に関する探索ノート」『南十字星』南十字星会・1988年。
21）『台湾事情』昭和13年版・台湾総督府。
22）『台湾日日新報』昭和13年10月18日。
23）金・趙・前掲書・p.500参照。
24）このあたりの台湾のモダニズム芸術については，拙稿「台湾のシュルレアリスム」「再び台湾のシュルレアリスム」「台湾のシュルレアリスムその他」「台湾・東京・モダニズム詩の青春」(『暦象』107号～110 号・1986～88年）を参照されたい。
25）李慶成『韓国近代美術研究』同和出版公社・1974年・p.49。
26）戦前の台湾の美術や台展については謝里法『台湾美術運動史』芸術家出版社・1976年及び本田布治雄氏の『南十字星』誌上の＜探索ノート＞を参照させていただいた。