

石川欽一郎と塩月桃甫

日本近代美術史における植民地美術の問題

中 村 義 一

KIN' ICHIRÔ ISHIKAWA AND TÔHO SHIOTSUKI :
Modern Japanese art and the colonial scene

Giichi NAKAMURA

Received September 27, 1989

抄 録： 日本の近代美術は，専ら西洋美術の恩恵を蒙ってきた。明治以来，日本の若い美術家たちは西欧近代美術の動向を追うのに，躍起になってきた。しかしわが国近代の美術には，これまで看過されてきた別の局面がある。帝国主義時代の日本の統治下にあった台湾や朝鮮への，日本の近代美術の移植の側面である。

本稿は，台湾の美術の近代化に重要な啓蒙的影響を与えた，二人の美術家を取り上げる。明治中期の水彩画家として知られながら，台湾で果した役柄については殆ど語られていない石川欽一郎と，美術史上では無名の画家塩月桃甫である。ほぼ同時代に活躍した彼らは，台湾に西洋画の美術教育をもたらした最初の教師である。多くの台湾人は，英国紳士風の水彩画家と，野獣派風の油絵画家の，対照的なスタイルの二人の画家に，つよく影響されるところがあった。彼らの成し遂げたものが何かを問い，日本近代美術史における植民地美術の問題を論究したい。

索引語： 日本近代美術 石川欽一郎 塩月桃甫 台湾の近代美術

Abstract : Modern Japanese art is, to a great extent, indebted to the West. Since the Meiji era young Japanese painters have pursued trends set by their Western counterparts. There exists, however, an aspect in Japan's art history which has been overlooked; that of spreading art to colonies such as Taiwan and Korea, which existed within the Japanese imperialist régime.

I should like to focus on two highly important Japanese artists, whose influence and instruction helped form the modern Taiwanese art movement. The first is Kin'ichirô Ishikawa who, in spite of having a reputation as one of the outstanding early Meiji watercolour painters, is not recognized here in Japan for the rôle he played in Taiwan.

The other, Tôho Shiotsuki, is not numbered amongst the famous modern Japanese artists. These two, working at almost the same time, were the first foreign teachers to provide Taiwan with genuine art education in a Western style. Many Taiwanese were deeply influenced by their two very contrasting styles; one a gentle British type watercolour painter, and the other a wild Fauvistic oil painter. I hope to illuminate the obscured achievements of these two men, and then to discuss the complex issue of modern Japanese art and the colonial scene.

Key words : Modern Japanese art, Kin'ichiro Ishikawa, Tôho Shiotsuki, Modern Taiwanese art

I

日本近代美術の、西洋美術移植史としての発展の一面は、何よりも、年と共に増加する西洋への日本人留学生の数に、端的に示されるであろう。明治初期 1870 年代の川村清雄や国沢新九郎らに始まり、やがて、かつてないほど多くの日本人画家がパリの画塾や街頭にあふれ、一時は 500 人もたむろしていたという¹⁾、1920 年代のあのエコール・ド・パリの時代に至るような、戦前の美術移植の史的経過を通して、西洋と日本の美術史的落差は、たしかに埋められてきた。世界美術の中におけるこの近代美術形成の努力が、固有の伝統や風土に伴う多くの困難に堪えた、すぐれた数々の個性的な美術作品を、生み出してきたのである。そのような日本の近代美術の成立の過程には、しかし、従来完全に見過されてきたと思われるもう一つの別の局面がある。

明治 21 年 (1888) にわが国初の国立の東京美術学校が創設されるが、ここには後に至るまで多くの外国人留学生が受入れられてきた。古い資料によると²⁾、明治 29 年 (1896) の残されている生徒名簿の彫金の選科にドイツ人の名が見え、また 33 年の西洋画選科にイギリス人一名が入学しているのが、早期の留学生の事例かと思われる。ただし彼らは、次の年度の名簿からは名前が消えてしまっている。明治 30 年代末からは西洋画、日本画、彫刻、金工、漆工の各科に清国人、暹羅人、印度人、韓国人の東洋人留学生が少しずつ増えはじめ、在籍も長く卒業生も増える³⁾。

試みに 20 年後の昭和 2 年 (1927) の生徒名簿に見られる外国人留学生は、西洋画、彫刻、図案、図画師範科、研究生を含め、第 1 年から選科 5 年まで、全在校生 824 名中の 40 人を数える。内訳は朝鮮から 27、台湾 9、中国 4 である。昭和元年から 11 年にかけて多くて 14 (昭和 3 年)、少なくとも 2 (昭和 7 年)、毎年平均 8 名程の新入学の東洋人留学生が名簿に見出せる。昭和 9 年 (1934) 以後に満州、関東州からの留学生も毎年 1 名程名前が出るが、朝鮮からが最も多く、平均して毎年 3、次いで中国から 2.7、台湾 1.5 の比になる。言うまでもなくこれらは、日本の当時の植民地あるいは占領支配圏である。その東洋人留学生の殆どが、同じ東洋の日本で西洋画を学んでいるのが、まことに興味ぶかい。日本の美術家が西洋美術を学ぶために競ってパリへ留学するように、彼らは西洋美術を学ぶために東京に留学したのである。むしろ、日本国内の周辺の諸地方にとっても、東京が中央であったのは言うまでもない。だがしかしそのことと、植民地の朝鮮や台湾の〈外地〉にとって〈内地〉の東京が中央であったことの意味の違いは、決定的に大きい。

日本は明治28年(1895)に日清戦争によって台湾を、38年(1905)に日露戦争によって南樺太と関東州を領有し、43年(1910)に朝鮮を併合して植民地の領土を拡大した。東洋初の植民地保有国として、世界の列強先進諸国に漸く伍し得たのである。その先進統治国の日本へ、後進地域の被統治植民地から留学生が訪れるのは、当然と言えば当然ではあっても、自己の思想表現としての芸術に関して、このことがらの含む意味はそう単純ではない。ここでは、台湾の場合を取り上げ、そこでの美術界の独自の形成と発展に極めて大きな役割りを演じた二人の人物、石川欽一郎と塩月桃甫の業績を明らかにしつつ、植民地の美術の美術史的問題を、若干考察してみたい。

ところで台湾の異民族支配は、17世紀のオランダに始まり、スペイン、鄭氏王朝、清国と続き、19世紀末に日本の領有となる。住民は原住民の高砂族と総称される少数と、大多数の漢族系移民から成っていて、日本帝国はこれを法制上からも「蕃人」「本島人」と差別し、日本人を「内地人」と称していた。こうした異民族日本人による植民支配の開始当初から、それに逆う武装ゲリラの反乱が各地に頻発した。それに対する徹底した弾圧によってかえって、台湾住民の、自らを〈台湾人〉と自覚する共同意識や、自立を求める連帯感を、形成することになる。過酷非情な鎮圧の軍事行動が支配の実態である時代が、明治30年代半ばまで続いて、漸く抗日勢力は弱体化するものの、なお山岳地帯の徹底的な高砂族平定作戦は大正4年(1915)まで展開される。世界の裁判史上にない残酷なジェノサイド的な大弾圧として内外の批判を浴びた抗日ゲリラ掃討の「西来庵事件」が、その年である。日本帝国の全領域内において、最も稠密に警察の配置されていた地域がほかでもなく台湾であった事実は、そこでの抵抗運動の根強さを物語っている。とかくするうちにも、農耕を主とする封建社会の台湾の地に、交通運輸網の建設や、水力発電事業が進む。製糖業を中心とする産業の近代化が捗り、生活環境は整備される。学校の拡充と教育機会の拡大は、台湾社会の日本化を早め、生活水準を次第に引上げる。そうして本格的な経済の植民地収奪が、明治40年代から始まるのである。陸海軍の将軍が総督を務める24年間の初期武官総督時代がこうして終って、大正8年(1919)に文官総督に変わる。これは、日中戦争の陰悪な情勢下に再び武官総督に戻る昭和11年(1936)まで継続する。この間、つまり大正8年から昭和10年の間に、台北帝国大学の開学を初め、台湾人向けの高等専門学校の設置が進み、専門教育は校数、学生数いずれも4倍に、中等学校生徒数は6倍強に、小公学校児童数は3倍に増加する⁴⁾。植民地支配が、何よりもまず日本語教育の徹底から行われ、〈一視同仁〉のモットーの下に内台人融和をはかる文化的同化政策が、一挙に推進されたことを、これは示す。台湾上流階級中その子弟を内地に留学させる風潮は既に明治34年頃から始まり、大正元年(1912)にそれら留学生のための高砂寮が東京に建設されて、大正4年に300余名を数える留学生数が、大正年間にほぼ10倍に激増している。

台湾の美術は、勿論こうした時代の被統治者の台湾人による美術を意味すると同時に、そこにおける日本人の植民美術を意味し、その相対的な関係においてそこに成立した、他のどこにもない一個の全体としての特有の〈植民地台湾の美術〉を意味する。

石川欽一郎というと、専ら大下藤次郎や三宅克己らと並ぶ明治時代の代表的な水彩画家の一人として名を知られる。イギリス水彩画家アルフレッド・イースト仕込みの本格的な風景画の秀作によって、ただ知られているに過ぎないかのようである。前後20年近く台湾で過ごし、そこでの美術活動を通して植民地における美術家の育成に絶大なる影響を及ぼした、生涯の業績に関しては、殆ど知られていないといつて過言ではない⁵⁾。この人抜きには台湾の美術は語れず、また台

湾抜きにはこの人の芸術は語れないに違いないほど、台湾体験は彼の人生と芸術に本質的なものと化していたかにみえる。

石川は明治4年(1871)に静岡市に生まれた。まもなく東京に移り尋常小・中学時代の早くから絵や英語を学び、キリスト教に入信、21年(1888)に通信省郵便電信学校に入って、ここで明治初期洋画家として知られる小代為重に西洋画を学び、外人教師の英国人ウィリアム・メーソンに英語を習ったらしい。翌年に大蔵省印刷局に見習生として採用され、ここで上司の川村清雄の指導を受けるが、川村は周知のように明治14年(1881)、10年余の西洋遊学を終えて帰国した明治洋画の先駆者の一人である。また正則英語学校で英語を学習、22年(1889)のアルフレッド・イースト来日の際には川村と共に親しく接し、案内役を務めるなどして、水彩画の目を開いた、ということのようである。24年(1891)に明治美術会に入会して、以後展覧会に何回か水彩画や油絵を出品している。6年後に入局した11歳年下の石井柏亭は、石川の影響によって洋画の道に入る。「如何にも其人格が上品⁶⁾」な当時の石川のことや、印刷局内に生まれた洋画グループ紫瀾会のことなど、柏亭の自伝に詳しい。柏亭は、石川が三宅克己から譲られた絵具箱を、石川から貰い受けている。

32年(1899)に職を辞して渡英、アルフレッド・イーストに水彩画を学び、帰朝後に水彩画家として「一家をなした⁷⁾」という記述があるが、これについては疑義もあって不確実である。ともあれ明治33年(1900)4月には、石川は英語の能力を認められて陸軍参謀本部通訳官となり、北清事変の講和会議に出席のために大陸へ従軍している。天津付近で足を負傷したのがこの時である。翌34年(1901)川村清雄、五姓田芳柳、東城鉦太郎らと明治美術会を退いて巴会の創立に加わり、例年の展覧会に出品する。37年(1904)日露戦争が勃発すると第五師団総司令部付通訳官として満州へ出征、1年間中国東北部で過ごして遼陽会戦を体験、多くの戦地スケッチを描いた。20余点ものスケッチを第5回巴会展に送っている。38年(1905)に帰国すると、創刊間もない大下藤次郎主宰の『みづゑ』誌に「水彩画景色速写法」(39年2月号)や「スケッチ雑談」(4、5月号)、「アルフレッド・イースト氏の写生談」(40年3、4月号)の翻訳文等々を書き、40年(1907)創設の第1回文展に水彩画『森の道』を出品した。

この年10月に36歳の石川は台湾総督府陸軍部通訳官として台湾に派遣されることになり、ここから彼の台湾生活が始まるのである。同時に彼は国語学校、後の台北師範学校の美術教師を兼任する。倪蔣懷のような優れた生徒をここで教えるが、石川自身は内地画壇の活動に専念し、巴会や文展にはるばる作品を送り続けたり、『みづゑ』第35号(明治41年4月)から第48号(42年3月)にいたる「イースト氏写生談」の連載を初めとする美術論や技法解説等を、大正2年まで7年間にわたって殆ど毎号寄稿し続ける。水彩画家としての彼の知名度は、作品そのもの以上にむしろこの文筆活動によるところが大きかったと思われる。42年(1909)には、大下藤次郎、丸山晚霞、鶴沢四丁と共著『最新水彩画法』(博文館)を出版している。これは、『みづゑ』の文章や水彩画講習会での講演類を、引っ括めて集成した本である。

この頃には、時の佐久間総督の山岳地帯平定のいわゆる「理蕃事業」視察に従って全島巡歴の機会を得、この時の中央山脈地方の幾多の風景写生によって、独特の台湾の自然表現に深く会得するところがあったと思われる。異郷の自然風景に、彼は自分の水彩画の主題を見出したのである。42年(1909)には台北中学校で紫瀾会水彩画展を開き、翌年には第1回総督府中学校写生班展覧会が開かれているが、これは既に石川の地元活動のあらわれである。明治45年(1912)、白馬会の解散のあと結成された光風会に石川も加盟し、『みづゑ』に連載の西洋画実技指導の解説

を集約した『洋画印象録』を目黒書店から出版した。翌大正2年(1913)に石井柏亭、丸山晚霞らによる新しい日本水彩画会の設立に参画する。彼が三宅克己との二人展を台北市の鉄道ホテルで開いたのは、次の年(1914)で、作品は総督府買上げとなり、また絵葉書に印刷されて広く人気を呼んだ。この年に、これも西洋画制作の実際を解説した、石川の写生論とも言うべき『写生新説』を日本美術学院から出版。国民美術協会展や水彩画沿革展(大正5年)に出品はするが、肝腎の光風会展や日本水彩画展への出品は途絶えがちである。遂に大正5年(1916)、台湾総督府落成の年に公職を辞して、故国に帰っている。

以上が明治40年(1909)から大正5年、36歳から45歳に至る石川欽一郎の9年にわたる第一次台湾滞在である。たまたま、日本美術界の最初の制度確立を意味する文展創設の同じ年から、画壇が活発に揺れ動く再興院展や二科会結成後の時期に至る9年間の、中央画界から遥かに離れた外地勤務は、壮年期の画家石川にとっては、恐らくは不本意なものであったはずである。遠隔の外地からの文展出品や、光風会や日本水彩画会への参加、『みづゑ』への間断ない執筆や、東京からの著書の出版は、彼の中央志向の強さを歴然と示すといえる。しかし9年間の長い台湾生活の過程で、彼が次第にこの地の自然風物に慣れ親しみ、台湾の若者らへの絵画の実技指導の日常の中で、いつか独自の水彩画表現をそこで生み出していったのも、確かであった。台北美術館の白雪蘭が分析的に論じていた⁸⁾、石川の絵の特色——中景構図法や精粗の変化に富んだ筆法、清雅明快な彩色法、点景人物が庶民的な生気を醸し出す田園風景のリリカルな主題等は、既にこの時分の作品に見出せる。石川の国語学校の最初の生徒の、後に台湾美術界を背負って立つ倪蔣懷が、早くも育って、大下藤次郎の明治43年(1910)の水彩画会に認められ、『みづゑ』に紹介されたりしていた。石川の絵画的影響の最初の表われである。彼のこの第一次在台の年は、しかし、高砂族平定5カ年計画のさ中にあり、なお反乱が全島にひろがる武官総督時代終期の不穏な情勢の下にあった社会背景を、無視はできない。

帰国後に石川は鎌倉に住み、東京三越百貨店の宣伝美術意匠企画部に嘱託として就職するが、間もなく退職。翌年大正6年(1917)末から10年にかけて、久しぶりの箱根や九州、京都、奈良、北陸へと日本各地のスケッチの旅を楽しんでいる。10年(1921)に日本美術学院から『コンステブル』(泰西名画家伝・第8巻)を出版する。これはコンスタブルの日本最初の評伝としてまともな本である。翌11年(1922)2月、第一次大戦後のヨーロッパへ写生旅行に出掛けて、イギリス、フランス、イタリアの各地をこの年中訪れている。『みづゑ』の「巴里で見た水彩画」(8月号)や「英国の水彩画」(9月号)等はこの時の報告で、特にターナーの絵に感心している。12年(1923)2月に滞欧作品展を三越百貨店で開催、9月の関東大震災に被災し、義母を失った石川は、たまたま旧知の台北師範学校の志保田校長の勧誘に応じて、翌年に再び台湾へ赴任することになる。53歳の時である。この渡台の2年前に、石川より15歳年下の塩月桃甫が、台北高等学校の図画教師として一足先に着任していた。台湾の美術界は、この二人の対照的な人物の登場によって俄然活気づくことになる。

石川が先の滞在中に勤務した総督府国語学校は明治29年(1896)に設立以後、幾度かの改組を経ている。台北・台南の両師範学校に再改組されたのが大正8年(1919)、石川の再渡台前の大正11年には師範学校はさらに改められていた。小学・公学の二部に分けられ、そこに尋常小学校卒業程度の5年制の普通科と、その上に修業1年の中学・高女卒業程度の演習科が設置された。いずれも台湾の初等教育にたずさわる教員養成の専門の学校である。日本語を解する本島人は明治38年(1905)と大正9年(1920)を比べて9倍近くに飛躍的に増え、国語教育の次に求め

られていたのが、一般普通の公共教育であった。⁹⁾東京の出版社の図画教科書の編纂に関与したり、台湾の小公学校教員検定試験の臨時委員を務めたりする石川が、ここで師範学校の図画教師として果たす美術教育上の感化は、すこぶる大きいものがあつた。石川渡台のその年大正13年(1924)に、教え子の倪蔣懷を初めとする陳澄波、藍蔭鼎、陳植棋らの7人の若者が石川の賛助で美術グループ「七星画壇」を結成し、展覧会を省立博物館で開催した。国語学校や絵画講習会等で石川の薫陶を受けた青年達で、中の三人が東京美術学校の在校生である。台湾美術運動史の冒頭に記録されるべき、台湾人画家による最初の西洋絵画のグループ展である。¹⁰⁾同じ年に逸早く台湾水彩画会も創設された。石川の周囲の教え子や師範学校の生徒を主とする同好の士の集まりである。会の中心となった倪蔣懷が会財政を一手に引受けて毎年の作品発表展を行ない、時には東京の日本水彩画会からの招待出品もあつて、初期の台湾美術界における西洋絵画の普及と啓蒙に大きな刺激となった。倪蔣懷については、かつて国語学校を卒業時の彼が東京美術学校への進学を相談した際、師の石川はこれを止めて、家業の炭鉱会社の事業を継ぐように諭したという挿話が伝えられている。つまり石川は、台湾の新しい美術運動の発展のために経済的にこれを支える役割りを、この実業家肌の弟子に付託したのであつて、結果、倪蔣懷の存在によって台湾の美術家は活動の得難い機会を得ることができ、美術運動の展開は彼によって4年は早められた、遙かに将来を見通してことがらの全体を見抜いていた石川の先見の明は敬服に値する——というのである。¹¹⁾全島に活動の場を広げる水彩画会は、やがて後年(1932)、石川の帰国後は師を記念して「一廬会」と改められなお続けられた。石川が署名にしばしば使った〈欽一廬〉からとられたものである。

倪蔣懷は昭和2年(1927)に、台湾美術研究所を台北近郊の大稻埕に開設し、石川初め七星画壇の同人らがここで木炭デッサンを基礎とする西洋画の指導に當つた。その七星画壇は成立3年後の大正15年(1926)に解散して、新たに翌年に日本留学の美術学生によるグループ赤島社に生れ変わった。美術集団として明らかにより意識的な意図をもつたこの会の13名のメンバーは、倪蔣懷と京都の美術工芸学校に在学中の楊三郎を除いて、東京美術学校卒業もしくは在学中の若者ばかりである。同人展を毎年開催するが、陳澄波は中国大陆へ、顔水龍、楊三郎はフランスへとやがて各自それぞれの道を辿り、陳植棋のような夭折者もあつて6年後に会は解散、これは台湾の地により根づいた昭和9年(1934)の台陽美術協会の創立につながる。この会の成立は、それを大きく促した台湾総督府肝入りの官設公募展「台湾美術展覧会」の昭和2年(1927)来の展開と大いに関係がある。

石川の業績が、上記のような美術教育上の成果にあるのは、紛れもない事実である。台北師範にあつて課外の写生会をしばしば行っただけでなく、また学外者も対象にした夏期美術講習会を催して、西洋画の普及指導に積極的に努めている。同じ頃、石川は台湾各地を歩いて写生した水彩スケッチを、短文や詩歌を添えて『台湾日日新報』に長期連載¹²⁾し、これは後に画集『山紫水明集』(1932)として台北で出版された。こうして石川の水彩画は、粗略な印刷ながらも当時の台湾全島各地に西洋風絵画を広めるきっかけをつくり、伝統の古風な中国山水図や四君子の絵しか見たことのなかったこの地の多くの人に、台湾の新しい風景の美しさを開示することになったのである。「かくて台湾に来た多くの日本人画家の中で石川は、疑いもなく尋常ならざる一個の人物であつたのを知るのである」。¹³⁾——

それにしても50歳を過ぎた石川の再度の渡台の真意は、そもそも何であつたか。明治の日本人に共有の一種の国家的な使命感のせい、あるいはもっと私的な動機があつたのか。台湾人の

評者によると、これには明白な理由があった。台北師範学校の志保田校長は当時の台湾人学生の騒乱事件に手を焼き、懐柔打開策の一つとして石川に懇請して美術情操教育を行おうとしたというのである。¹⁴⁾第一に石川は中国通であり、漢人の扱いに慣れていた。第二に石川は老奸巨滑（海千山千のしたたかな）の植民先進国の英国に遊学して、英国人の遣り口を知っていた。第三には美術教育は、学生の政治的な現実の不満を反らして、美術で以って身心を陶冶する最高の植民技術である——この評者は石川を、中国風の大きな雅量を持ち、西欧風の自由主義と民主主義の思想を吸収した進歩的な植民教育家とみる。絵画以外に文学、詩歌、歌謡に親しみ興趣豊かな才子であり、西洋化時代の日本の典型的な一個の明治知識人である、しかも東洋本位の精神的本質を持ち、その内容を西欧の美術様式によって表現するのが彼の抱負であり、石川をして台湾の地に長らく居留させた所以がそこにある、と述べていたのだった。彼の絵を、外光派の影響を受けた田園的写実主義と規定するのである。

昭和7年（1932）に志保田校長の勇退と行を共にして、石川も職を辞して帰国する。翌年に、父親同様に水彩画で知られるようになる長男滋彦が、東京美術学校を卒業している。石川は妹の経営する鷗友学園高女の教職にしばらく携わりつつ、光風会展や日本水彩画会展あるいは文展に作品を発表しつづけ、戦争の時代に画家としての穏やかな晩年をおくり、敗戦の年9月に74歳で他界している。

〈温文儒雅〉の石川の人間性については、教え子たちの多くの証言がある。例えば台北師範で彼に学んだ葉火城¹⁵⁾によると、当時の師範学校は寄宿舎の毛布の支給や修学旅行費用の補助などごとく、日本人学生と台籍学生との間に甚だしい差別待遇があった。卒業後の教員の俸給の額にも非常な差があったために、それらに対する台湾学生の不満からしばしば不穏な騒動が生じた。石川には統治者の跋扈優越の態度は全然なく、つねに心を開いた温文儒雅の知識人として、台籍学生の敬愛を受けていた、と言う。その実例として張萬傳の語るところでは、不平等の所遇に抗議して起きた騒乱事件で、石川が最もその才能を愛していた熱烈な〈愛国少年〉の5年生陳植棋が退学処分を受けただけでなく、5年間の支給官費の全額弁済を求められた時、石川は才能を見込んでいたその学生のために、校長に掛け合って返済の金額を減らさせたということがあった。この後、学生が東京美術学校へ留学するための面倒までみたというのである。除籍学生37名、停学者64名を出した大正13年（1924）の台北師範学校騒乱事件は、治安警察の圧迫を受けながら執拗に続けられていた当時の民族運動、特に前年10月に結成された民族主義的啓蒙指導団体・台湾文化協会の盛んな活動に、呼応するものであった。

当局の記録によると、その悪影響は特に学生に強いものがあったという文化協会の民族主義運動の与えた思想的動揺と〈思慮なき反抗心〉は、台北師範学校生徒の二度にわたる騒擾事件をおこしている。大正11年（1922）2月のそれは、派出所巡査に対する反抗的な「侮蔑不遜の言動」に端を発して警察の圧力に対する全学生600名の騒乱事件になったが、訓戒補導で済んで司法事件にはならなかった。多くの処分者を出したのは大正13年11月の〈台北師範学校第二騒擾事件〉である。修学旅行のことをきっかけに、内地人生徒との差別待遇の改善要求をかかげた同盟休校の組織的争議に発展し、これが文化協会との密接な政治的連絡に起因するものとして学校側の処分による強行解決となったものである。「之等の退学者は大部分東京若は支那に奔り、学業を継続せしが夫々思想運動に身を投じ、後年本島社会運動の闘士として活躍せし者尠からざりき」というのが、当局の記録である。退学処分37名中に陳植棋が含まれていた。囑望されていたこの生徒は、美術学校卒業前後に七星画壇や赤島社の同人として活動しながら、才能を十分に

開花せぬまま昭和7年（1932）に26歳で若死する。

また石川の台湾時代の最後の生徒に当る鄭世播の話によると、石川は総督府通訳官を兼ねた官立の師範学校の教官であったにもかかわらず、他の日本人がすべて制服制帽を着用して統治者の威厳と階級を顕示する中で、ただ独り自由な洋服姿で通した。自分は一介の教師であって軍人ではないと、日頃語っていたと言うのである。どうやら、英語に堪能なクリスチャンの画家石川に、人びとは日本人離れした一人の自由人を見ていた¹⁷⁾のである。

昭和61年（1986）秋に台北市美術館で開催された「石川欽一郎師生作品展」は、彼の今は亡き最初の弟子倪蔣懷の許に戦火を避けて大切に保存されていた多量の石川作品中の80点を中心に、また8人の門弟の作品を加えて企画された、初めての回顧展である。その図録の中で白雪蘭が、日本の高圧的な統治体制の中で、台湾の青年に石川が〈鼓動〉的な態度で西洋絵画を教え込んだことは、啓発的な貢献であり、このことによって石川個人は、植民地の〈血涙史〉の中ではかなり懐しい想いを抱かせる一人の日本人となった、と書いている個所は目を引く。加えてこの論者が言うように、石川の台湾での名声が日本での彼の地位を上回っているのは、台湾での作品の量が日本でのそれよりも上回っているからだ、というの確かなことに違いない。こうしてこの図録の序文は、こう明記する。「石川は台湾美術運動の父として知られ、彼が台湾に種を蒔いた歴史的意義は計り知れないものがある」。——仮りにも終生内地で過ごしていたら、彼の日本での声価はまたもう少し違ったものであったであろう、という推測はそう簡単ではない。

II

台湾の地に美術の種を蒔いた、という言い方は、石川ばかりではなく実は塩月桃甫の場合にもなされている。「不毛の地に美の種子を蒔き、それを育て、あの歴大な台展を18回も開き続けて来た功績は言いようもなく大きい。」——ただここの語っているのは、こちらの方は台湾人ではなく、日本人画家伊原宇三郎¹⁸⁾である。すぐれた先覚者、功労者として功績は国境を越えて記録され、感謝されるべきであろう、と言うのだが、その塩月の名は、一部の関係者を除けば、日本では石川ほどにもまず知られていない。これまでの日本近代美術史の上では完全に無名の画家である。

塩月善吉は明治19年（1886）に宮崎県に生まれた。宮崎県師範学校を出たあと一時教職に就き、東京美術学校に入学、明治45年（1912）に3年制の図画師範科を卒業した。大阪市での3年間の小学校教員を経て、大正4年（1915）から6年間、愛媛県師範学校の図画教師を勤めた。この間第10回文展に油絵1点を出品しているが、これだけが内地での塩月の画歴である。桃甫の号はその時分からのもので、日本画の南画も嗜んでいる。伊原宇三郎との交友は大阪時代に始まり、伊原の美術学校進学は塩月の感化によるところが大きかったらしい。彼の語るその頃の塩月は、元気充溢して奇行に富み、美術学校の〈ちゃかほい風〉そのままの陽気に意気盛んな酒好きである。ちなみに塩月入学時（1909）の美術学校には、西洋画1年に鍋井克之や小出権重、3年に萬鉄五郎や片多徳郎、4年には横井礼一や小寺健吉、5年には藤田嗣治、山脇信徳らが在籍していた。このような名前を並べるだけでも、フューザン会が始まる明治末年の頃の転換期の日本洋画界の雰囲気¹⁹⁾が察せられる。

大正10年（1921）、台北高等学校及び台北一中の美術教師として台湾に渡る。これは先述のように、石川欽一郎の二度目の渡台に3年先立つ。7年制の台北高等学校の設立は翌11年4月の

ことであるから、こちらの方は台北一中との兼任講師である。塩月の渡台の理由は明らかではない。当時、日本帝国政府は台湾移住者に奨励金を与え、また植民地の「在勤文官加俸令」によって内地人官吏には極めて有利な俸給と恩給の増額があった。渡台する多くの日本人の動機には、政府の奨励策に伴うそうした現実的な実利主義があったという調査報告がある。¹⁹⁾塩月の年譜によると、²⁰⁾2年後の大正11年(1922)「今上陛下台湾御巡幸に際し『蕃人舞踊図』(100号)を所望され献上」とあり、続いて6年後の昭和2年(1927)「台湾総督府美術展を創設、以後18年審査員」とある。展覧会名は正しくは〈台湾美術展覧会〉とすべきだが、先の伊原の賛辞にもあるように、25年間にわたる長い台湾時代の塩月の最大の業績としていちばん重要なものが、この〈台展〉に相違ない。²¹⁾

昭和初年の頃、台湾には新聞で〈画伯〉と呼ばれる4人の日本人画家がいた。最年長の石川以外に塩月と、他に京都で竹内栖鳳の門に学んだ経歴をもつ日本画家の木下源重郎(静涯)(1889-)及び年令は6歳下であるが東京美術学校の図画師範科第1回卒業生で2年塩月の先輩に当る、日本画専門の郷原藤一郎(古統)(1892-1965)である。郷原は大正6年(1917)に来台の後、台北一中や台北二中、台北第三高等女子学校の図画教師を歴任し、昭和11年(1936)に帰国した。木下の来台は不詳だが、淡水に住んで悠然と南画風の日本画を描き、家塾で教え、戦後に故国に引揚げて小倉に住んだ。この4人による黒壺会が、新作発表展を毎年開き、また日本画家の2人を中心に日本画協会が組織されていた。

塩月の来台当時、記録によると、台湾の住民総数は397万人で、内訳は漢人367万、山地人8万、日本人18万、その他外国人3万である。台湾人の適令児童の就学率は32パーセント、学校は邦人児童のための小学校と差別されて、公学校と呼ばれていた。東京留学の台湾人学生はおおよそ2400、このうち美術学生は30人程で、数名が東京美術学校に入学していた。²²⁾これらの美術学生を中心に、台湾に七星画壇や赤島社のような小さいながら新しい自発的な活動が、大正末から昭和初期の1920年代に既に始まりつつあったことについては、先に触れた。帝展や二科展入選の台湾人画家も出始めていた。日本では大正アヴァンギャルドのフィナーレの時代、プロレタリア美術運動の開幕の時代で、在日台湾留学生を中心にした民族主義社会文化運動誌『台湾青年』が、当局の干渉を受けつつ台湾に拠点を移し、週刊『台湾民報』に展開する時期である。

台展の成立は、このような文化的気運、あるいは政治的情勢と大いに関係がある。早くも大正11年(1922)に始まっていた朝鮮美術展の向うを張った台展の創設の計画は、当初、黒壺会の4人の〈画伯〉から総督府へ建議された。尤も初めは塩月ひとり異論を唱えていたらしい。日台美術家の間には水準に相当の隔たりがあるから、公正な審査によって台湾人画家の作品がごとく落選するようなことになると、社会的不満を生じて〈安撫〉に逆効果を招く、したがって先ず日本人画家の〈模範展〉を催し、台湾人画家の技倆が成熟した段階で初めて全島の公募美術展を開始すべきである、というのが塩月の意見であった。このことから後々、台湾人画家に対する塩月の差別観が云々されることになる。

台展開催は、台湾の新しい文化的趨勢の中であって、中国伝統の絵画の古法を守る民間の既成画家たちからも、作品発表の新しい機会の誕生として期待され、設立準備の会合にはこれらの台湾人画家も招かれている。協議の上、行政側も賛意を表し、台湾教育会主催で美術展覧会を開催することが決定された。主催者となった台湾教育会は、明治34年(1901)来の来歴をもつともと国語教育研究会から始まる総督府の外郭団体である。このことから判るように、全島の「学事奨励及び通俗教育のための各種事業」²³⁾を行い、日本語普及を目的とする教育者の組織体で

ある。〈活動写真と幻灯〉による一般社会人教育のための講演会や、日本語の普及奨励のための国語講習会、教育功労者の表彰、研究助成金や教育施設補助金の交付、機関誌『台湾教育』の発行等の事業を行っていたが、新たに美術の奨励発達に資する目的の下に、台湾美術展を開催することになったのである。東洋画と西洋画の二部制や、鑑審査制や授賞等々の展覧会規則が、帝展や朝鮮美術展を参照しつつ定められた。ただここだけの特例として「中等以上の学校教員は審査出品を免ぜられる権利をもつ」という一項が珍しい。²⁵⁾準備会の中心になった4人の〈画伯〉のうちの3人までが美術教員の職務にあったことと、これは無関係ではなく、学校教員の作品が審査されて落選でもすると、職位の威厳を損じて植民地教育政策上からも好ましくない、というのが、この特例の真意と考えられた。

台湾美術展覧会は、昭和2年(1927)10月末から11月にかけての10日間、その第1回展を台北市樺山小学校で開催した。入場者は28000余。この時の応募作品総数650、入選は東洋画175点中の33、西洋画475点中の67と厳選である。²⁶⁾両部それぞれの出品数は以降10回展まで東洋画は減少がちだが西洋画の方はさほどの変化はなく、つねに東洋画の5倍も多い。明らかに植民地における文化の近代主義的傾向をこれは窺わせる。朝鮮美術展の場合も全く同じ傾向である。第1回展の特選は東洋画は日本人の村上某が、西洋画の方は、台北師範から東京美術学校へ進んだ廖継春と陳植棋が受けている。審査委員は黒壺会の4画伯が務め、第2回展以降は更に内地から有名画家が毎回招聘された。松林桂月(2, 3, 8回展)、小林万吾(2, 3回展)、勝田蕉琴、南薫造(4回展)、池上秀畝、矢沢弦月(5回展)、和田三造、小沢秋成(5, 6回展)、結城素明(6, 7, 10回展)、藤島武二(7, 8, 9回展)、荒木十畝(9回展)、梅原竜三郎(9, 10回展)、伊原宇三郎(10回展)等がそうである。注目すべき大事な点は、第6回展(1932)から第8回展にかけて廖継春と陳進(共に6, 7, 8回展)、顔水龍(8回展)の3人の台湾人画家が、審査委員に抜擢され、名を連ねていたことである。3人とも東京帰りの台展特選組の新進で、廖継春は東京美術学校の師範科を出たあと台南の中学校教師を務めていた洋画家で帝展・文展入選の画歴をもつ。女流の陳進は郷原の教え子で、東京女子美術専門学校で日本画を学び、帝展改組時の文展に何度も入選していた。顔水龍は東京美術学校卒業後にパリに遊学した〈新婦朝者〉である。ところが、9回展(1935)では3人は揃って委員を取り消され、再び台湾人画家の審査委員依囑はなかった。これは、廖継春、顔水龍の加わる7名の若い実力のある台湾人画家らが自主的団体として前年(1934)に結成した台陽美術協会の旗上げや、またこの年5月に警察の監視下に台北市で開かれた台湾文芸連盟の結成大会と、²⁷⁾どうやらかかわりがありそうにみえた。

台展は第10回展(昭和11年・1936)以後、総督府主催の「府展」に改組する。尤も基本的な形態は変わらず、第5回展以後に石川が、第9回展以後に郷原が内地に帰っていなくなって後、塩月、木下の両古参審査委員が、展覧会運営の中心になったのは、当然の成行きであった。第10回展に梅原龍三郎と共に招かれた伊原宇三郎が、15年振りに会った塩月は「もう押しも押され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られた²⁸⁾」と書いていたその権威的存在になっていたのである。台湾人の審査委員3人の取り消しにはそうした塩月の差し金があり、彼は高慢尊大な自惚れ家で、台湾人に極度の偏見をもつ日本人であった、という『台湾美術運動史』の論者の塩月批判の所以が、ここいらにありそうである。

この論者謝理法によると、塩月と石川は両極端である。彼は、日本人石川が西洋絵画の技法と材料でもって描いた台湾の風景が、台湾人画家の全く見落していた郷村の未知の美しさを的確に表わしていたのを、〈啓示〉であり大いなる〈震撼〉であったと称揚する。²⁹⁾もとより傲慢なる日

本人ではあっても英国紳士の風格を身につけた石川は、他人を受け入れる広量な人である。対して塩月の方は、日本島国民族の優越的性格を顕著に具えた人物である。統治下の植民地での特権的地位と職権がいっそうその性格を際立たせ、台湾人を彼から遠ざけたのが、実に彼のその倨傲さである。石川の英国風の美術は、種々の古典的先入観に拘束されるあまりに自己画風をはみ出すことはなく、変轉もない。それに対して塩月の絵は、旧風を破棄して気にとめぬ豪邁さをもつ。ルオー風野獣主義の大胆な画風は、台湾の美術界の最も新しい主導的な位置を彼に与えた。感情的表現を専らとする主観性の極度に強い画家の場合には、彼が一個の優れた画家ではありえても同時に一個の優れた美術教育者であることは、極めて困難である。長年にわたって美術教師の職にありながら、塩月が育てた一人の台湾人画家すら見出されず、台湾人画家から彼が疎遠な理由は、まさしくここにあった。――

台湾の美術雑誌『藝術家』（1975年11月号）に発表された謝理法のこの論「台湾美術運動史4、『台展』西洋画部審査員―野獣派的鬼才塩月桃甫」に対して、これは不公平な見解であると反論「塩月桃甫與自由主義思想」を同誌（1976年1月号）に書いたのは、台北高等学校の尋常科と高等科の7年間塩月から美術を学び、後に東京帝国大学で医学を学んだ経歴をもつ、医師で洋画家の許武勇である。彼はまず、石川と塩月兩人に対する見解のズレが台湾人の間にあるのは、兩人の〈職務〉上の違いのせいであったことを主張する。塩月が、台湾人の学生の比較的少なく専門画家として立とうとする者もない、台湾に一つしかない旧制高等学校である台北高等学校の美術教師であり、また日本人生徒だけの台北一中の美術教師であったのに対して、石川の方は、公学校の図画教師の免許をとりまた専門画家の道に進もうとする者も多い、台湾人学生を多数擁する師範学校美術教師であった。つまり台湾人との日常的接触の仕方そのものが、そもそも二人は最初から違っていたということである。また、台展の創設に際して塩月が日本人画家だけの模範展覧会を最初に設けるよう提案したという風説の真偽を疑いつつ、もしそうだとすると、それは差別意識からではなく、台湾人画家の実力の向上を望む厚意からであったと弁護する。そして第9回展における3名の台湾人審査委員の取り消し問題に関しては、これが、台展に対抗してつくられた台陽美術協会展への総督府の植民地政策上から生じた已むを得ぬ成行きであったことを、弁明していたのだった。そうして許武勇は、塩月が人間とし芸術家として本質的にいかに自由主義者であったかを、つねに全く官服を着なかったこと、あくまでも個性尊重の自由教育を行なったこと、高砂族の民族衣装の美しさを愛し、台湾の風土と人の多彩で情熱的な野性の美をタヒチのゴーガンのように熱愛してやまなかったこと、誤解されやすい傍若無人の言行にもかかわらず自由な孤高の人であったこと等を例示し、力をこめて声高に説いていたのだった。この論争は同じ誌上でなお繰返され、³⁰⁾少なくとも戦後の台湾の画家達の間における日本人塩月の評価が、かなり複雑にして典型的な問題をはらんでいたことを、私達に気づかせる。

許武勇は3年前に台北で「石川欽一郎師生作品展」が開催され、石川回顧がしきりになされていた時期に、『藝術家』誌（1986年11月号）にまたまた「塩月桃甫と石川欽一郎」の比較論を寄稿して、なお真剣に塩月擁護を弁じていた。彼に言わせると、第二次大戦後に台湾の美術が何にもまして戦前の水準を維持できたのは、台展のおかげで、多くの実力画家を島内に擁していたからである。文化不毛の台湾に西洋美術の種子を蒔いた早期の台湾画壇の基礎をつくったのが、日本から来た二人の画家、石川欽一郎と塩月桃甫である。現在台湾の老画家の十中八、九はみな当時の石川の生徒もしくは彼の絵画講習会の出身者であるのに対し、塩月の教えを直接に受けた台湾人学生は、極めて少ない。戦後の台湾画壇で二人の評価の分れる理由が、まさしくここにある

——とそこで許武勇は、正反対の両極端である両者の差違を、彼自身の遙か戦前の記憶に焼き付けて離れないという二つの絵によって、示そうとするのである。

一つは、累累たる台湾人の屍体を前にした北白川宮能久親王の勇姿を描いた、石川欽一郎謹画の落款をもつ大画面の勝利者像二幅である。他の一つは塩月の、高砂族の母親が嬰兒を胸に抱きしめ、足に縋りつく幼児と硝煙の中に立ち竦んでいる、悲惨な被災者母子像である。前者は大日本帝国の光威をシンボリックに示しつつ転戦中に陣没した近衛師団長北白川宮を称える明治28年(1895)の台北城占領の記念図である。後者は、現住民高砂族の反乱を爆撃や毒ガスによって徹底鎮圧した、この国の植民地圧政史の中で朝鮮のほぼ同時期のいわゆる萬歳事件と共に余りにも名高い、昭和5年(1930)のあの霧社事件の図である。この絵を塩月は第6回台展(1932)に出陳している。この対照を示すことによって、論者が何を告げようとしているか、殊更らに言うまでもない。

論者はこうした対照——一方は、渡台以前に既に知名の画家であり、植民地で教え子たちの衆望を集め、日中戦争開始の年に早々に内地に帰国して、戦争時代に老後の余生を安泰に過ごして、ちょうど終戦の年に他界する、台湾の愛弟子たちの許に多数の作品を残した石川欽一郎、他方は骨を埋めるつもりで20余年間を過ごした永住のその地を追われ、惨めにも着のみ着のままで敗戦後の祖国に引揚げ、半生かけた台湾での制作物もことごとく失って、殆ど無一物のまま地方人として亡くなった無名の画家塩月桃甫、この二人の対照を、次のような表現のしかたで書いていたのである。二人は熱烈かつはなやかなあの時代の台湾美術界の舞台に、それぞれ主役となって登場した。「石川は喜劇の主役として舞台の幕を閉じたが、塩月は悲劇の主役で終わった。」——

何を喜劇とし悲劇とみるかの規定はかなりむづかしい。しかし塩月の私的な生涯が、その野性味あふれる芸術にもかかわらず、悲劇的な印象を与えるのは確かである。裸同然で故郷の宮崎に引揚げた塩月は、困窮の戦後の日々に堪えつつ、そこでやがて、一世代ほど年下の青年瑛九らと共に県展の創設育成に力をつくして、昭和28年には県文化賞を受け、宮崎大学の美術講師もする。花や魚や風景や手当たり次第の身邊風物を憑かれたように描いた多数の美しい油絵小品をやっと残して、中央画壇とは遂に何の関係ももつことなく、昭和29年(1954)、一地方画家としての68年の生涯を閉じた。同じ年に東京在住の教え子たちによって、「塩月桃甫遺作展」が銀座資生堂ギャラリーと光風会館ギャラリーで開催され、38点の油絵、水彩、パステル画、素描が陳列された。全部が南九州での戦後の作品であるにもかかわらず、そのうちの10点近くが、台湾の人物を主題にした絵であったのを、どう考えるべきだろうか。「一見して、たしかに異才という印象をうけたし、年令を聞いてびっくりしたほど、艶と情熱がみずみずしくまだ筆に残っていた。……せめてあと数年、中央で活躍させたかった。惜しい人を失ったものである」と美術批評家の柳亮が『みづゑ』(1954年10月号)に書いていた。

III

石川欽一郎の思い出を懐しみ敬慕する、台湾の画家たちは多い。また塩月桃甫の思い出を懐しみ、ひたすら愛惜する日本人も多い。台北高等学校や台北一中やまた夜間の絵画教室の“京町画塾”での塩月の教え子たちの多くは、なお恩師の思い出を、掛け替えなく大切なものに行っているようである。

例えば台北一中を昭和15年(1940)に卒業した^{ナザン・クロス}「南十字星会」を名乗る第33期同窓会は、塩

月に画集がないのを惜しみ、大判のりっぱな会誌第4号（1984）の100ページ余を、原色版を多数含む画集に仕立てて、塩月桃甫の特集を組み、多くの回想記を収録した。有志の会員が台湾に赴いて新たに採した塩月の油絵小品5点が、図版の中に入っているのは貴重である。それぞれの回顧の中には、陸軍士官学校志望の生徒に美術学校進学をすすめた話や（「塩月桃甫先生のこと」池田弘）、軍国主義の波が押し寄せるカーキ色の制服の息苦しい時代にあって、塩月だけは時局におもねる服装を一度たりとも見たことがなかった、彼は時代を超越したりベラリストであった（「塩月先生の思い出」小林茂）等々の、〈西洋乞食〉という仇名がぴったりの独特の風采についての多くの言及は、先の許武勇の主張を裏付けるものであっただろう。石川の服装についても同種の回想のあったのが、興味深い。

「すべてが官僚的で、高等官と判任官の肩書や剣まで差別をつけ、月給が1円でも高い方がいばっている、この台湾では、塩月桃甫の世界は、まさに異端である」と書き、その図画の教師との中学時代の出会いが「私の領域に新しい1ページを加えることになった」と回想する全く別の文章もある。³¹⁾ また台北高等学校同窓会「蕉葉会」の記念誌（昭和45年12月）の中に収録されている「美術部座談会」の中で、出席者たちは、昭和14年（1939）当時の、後年の京都大学の哲学者上山春平等も、そこに加わっていた美術部の美術好きの学生と恩師塩月との関係を思い返しつつ、異口同音に、生涯で最も大きな影響を受けたこの人のユニークな人間性を語っていた。中でも、今は失われた油絵『母と子』についての、「あの霧社事件に対して先生が感じられたもの、人間としての高砂族、その虐げられた運命の悲しさというものを題材にしていましたね、……ちょうドルオーの画を見るようでした」（遠藤太郎）、その絵を今でも思い出すという述懐は、これもまた許武勇の論の傍証となることであろう。

これらが、植民地での日本人の今は無い古き良き、甘き時代への、単なる追懐の情にすぎないとすれば、別問題である。しかし語られるいかにも破格の洋画家塩月桃甫の像には、学生らの若き青春の掛け替えのない思い出の中の、何かの貴重なシンボルと化しているようなところがある。それは多分、青春が本質的にもつ自由や反抗や不安や、戦時体制が刻々に強まる危機の時代における外地の日本人学生の知的教養の中の、西欧近代的なものへの熱烈な夢や憧憬や個人主義的プライドと、関係があったかもしれない。

昭和14年（1939）の第1回聖戦美術展に塩月がはるばる外地から出品した『渡洋爆撃行』の絵や紀元2600年の奉祝記念として、塩月が故郷宮崎の地に取材した連作による台北での個展「日向聖蹟絵画展覧会」（昭和15年）を故意に取り上げて、塩月の事大主義や時局的迎合を批判するのは、いとも簡単である。反対に塩月の教え子とし、またかつての航空機専門の陸軍技術将校としての立場からの『渡洋爆撃行』の絵を直接に見た大賀潔の文章のような、この戦争画に〈反軍思想〉を指摘し、軍はさぞかしこの絵を見て臍をかねだに違いない、とする見方もあった。³²⁾ そもそも明治時代の画家は、黒田清輝も浅井忠も小山正太郎も多くが従軍し、特に山本芳翠などは御用命による従軍画家として日清、日露の両戦役に彩管を大いにふるった。長らく軍属であった画家石川欽一郎が、総督府から記念碑的な戦争記録画を直接に依頼されたであろうことは、当然考えられる。明治37年（1904）の石川の日露戦争の従軍スケッチに、「当時の戦争画に対する怒りの根底にある」〈兵隊との共感と同情〉を見、石川の戦争に対する批判の姿勢を指摘する立花義彰の意見もある。³³⁾ いわゆる戦争画を、時代の状況や作品の内容、作者の人そのものについて等の考慮ぬきに、ただ描いた描かなかっただけで踏絵のような裁断をするのは、安易にすぎるとしても、しかしなお、つねに戦争の被害者の側からの痛烈な指弾からは、目を背けるわけにはいか

ない。

また台湾人に好かれた日本人画家と、好かれなかった日本人画家とを対比させて、権力的な差別意識の有無や、人格的個人性の相違を言い立てることも、それ自体この場合にはさほどの意味をもたない。差別意識は統治者である日本人の側だけの問題ではなく、被統治者の台湾の画家たち自身の内側の問題でもあったのである。台湾人側の中上流階層を植民地体制という名の「共犯構造」に組み込みつつ、日本人側は台湾人を懸命に大日本帝国臣民に仕立て上げようとする。しかし「だが、古今東西、植民地支配は支配するものと支配される者との間の一定の差別を前提として行われるのである。」——台湾の美術運動の中核となった、富裕階級出身の東京留学の経歴をもつ若いエリート美術家たちの、本来的な優越感＝差別感に触れて、その優越意識の内に支配権力の威嚇に対する屈辱から生じる反抗心と、阿諛追従による立身出世の欲望の両義性のあることを、『台湾美術運動史』の著者は、指摘する。そもそも台展に出品するという行為自体が既にそうであるように、台湾の美術は、統治者側の植民地政策と被統治者の民族自決運動との間の、相対的な二重の³⁴⁾つらい評価にさらされていた。そのことの免れようのない制度的な困難を、説いていたのであった。³⁵⁾

留意したいのは、石川や塩月をはじめとする台湾在住の日本人画家が、いずれも同じように、〈内地〉の中央画壇に対する〈外地〉と、本島人（＝外地）に対する内地人（＝中央）の差別＝優越の多重の意識や感覚を内心に抱きつつ、絵を描いていたに相違ないことである。そこに成立した石川欽一郎の風景水彩画の様式や、塩月桃甫のフォーヴィックな油絵の作風は、おそらく、そうした外地の美術家に特有のひずんだ内的屈折をはらんでいたことだろう。そう考えるとき、対照的な二人の画家は、横に並列してその対照を指摘するよりは、むしろ縦に並べてみた方がよい。台湾統治史と日本近代美術史の展開に沿った時間的経過に合わせて、縦に並べて見直してみるのが判りやすいように思う。水彩画専門であることで石川は、図画師範科卒であることで塩月は、オーソドックスな日本洋画アカデミズム〈中央〉から、いずれも外れている。しかも外地にあることで、中心からいっそう疎外された周辺的位置、これが15歳の年令の開きはあるにせよ、石川と塩月の全く同じ立脚点であったとみえる。加えて、黒田直系の岡田三郎助、白瀧幾之助、小林万吾らとほぼ初期文展世代の石川の仕事と、有島生馬や小出楢重、田辺至、梅原龍三郎らと同じいわば二科会世代に当る塩月の仕事とは、史的観点からすると、並立的ではなくて継続的な関係にある。石川が去って後の、塩月の差配による台展あるいは府展の西洋画部の審査員の顔触れ（藤島武二、伊原宇三郎、梅原龍三郎、有島生馬、齊藤与里等）は、それまでの小林万吾、南薫造、小沢秋成ら文展審査員や帝国美術院会員を主とするような人選と比べて、確かに史的な開きを示す。

〈外光派の影響を受けた田園的写実主義³⁶⁾〉と称されたような、台湾に普及した石川流の水彩画は、ちょうど明治30年代の日本における水彩画の一般社会や学校普通教育の現場での大流行が、外光派風西洋絵画の趣味の社会的浸透にとってまことに都合のよい下拵えになったのと、同様の意義をもつものであったかもしれない。そうして大正中期以降に始まる台湾人美術学生の東京遊学によって、彼らが学び台湾に移植したものは、東京美術学校と文展の主流を占める日本のアカデミズムの西洋油彩画であった。石川は帰国後も台湾の教え子に向けて、文・帝展を主とする例年の上野の美術情報を、『台湾日日新報』を通してその都度詳細に送りつけていた。台展はまさしく、文・帝展の遥かな出店に他ならなかった。石川のそれとはまた異なる塩月の役柄の史的な意義は、そのような台展内に、藤島武二や梅原龍三郎らを審査員として招くことを通して、彼

らの芸術のもつ絵画史的意義に相応するような新しいものを、持ち込もうとしたところにある。これら大家の実物の作品に直接に触れる稀有の機会を、台展が台湾の社会に提供していたのである。第1回台展と同時に催された「台展参考館」が日本画と洋画の名作26点を、文部省から借り出して参考陳列していたし、³⁷⁾また昭和7年の6回展でも一流洋画家による「洋画参考作品展」が台湾日日新報の主催で開かれてもいた。こうした啓蒙的活動は、昭和6年(1931)と8年に塩月らの協力によって実現した、独立美術展創設の頃の台北巡回展のような、より新しい近代主義絵画の台湾移入につながる意義をもっていた。

独立展出品を目指す数人の若い日本人美術家が新興洋画協会展を開いて、〈前衛部隊〉などと呼ばれていたのが、昭和10年(1935)の前後である。内地から届く美術雑誌や画集等によって、フォーヴィズム以後の新興絵画の動向は、彼らの絵に色濃く反映していた。中にははるばる東上して独立美術夏期講習会に参加する者もあった。台展は、専ら台湾人の美術家ばかりではなく、少なくない日本人画家を育てていたのである。「会場に入って、僕は今東京に居るのではないかと自分を疑った」と内地から来た独立美術協会の一画家が、新興洋画展の感想を新聞にそう書いていたほど、³⁸⁾そこには、〈中央〉の近代都市文化の感覚が投影していたのである。日台の男女の若者ら6人によるシュルレアリスムの同人詩誌『風車』³⁹⁾が、先鋭化し複雑に分裂しつつ弾圧されていった民族文化運動の合間に、生まれてすぐに消えたのもこの時分であった。パリ帰りの劉啓祥が二科展で二科賞を受け、銀座で個展を開いたのが昭和11年(1936)、モダニズムと純粋絵画を求める、東京帰りの台湾人画家5人によるムーヴ洋画集団が、中川一政や玉村善之助の声援を受けて昭和13年(1938)に結成された。

1930年代前から当局は内地のプロレタリア文化運動の台湾への波及に神経をとがらせ、昭和5年(1930)の台湾の文芸雑誌『伍人報』『台湾戦線』を禁圧し、また翌6年には台湾と日本の双方の文学者による組織である台湾文芸作家協会を、同種の活動として弾圧していた。芸術活動の徹底的な統制弾圧によって日本のプロレタリア芸術運動が、多くの検挙者や脱退者や転向者を出して解体したのが、昭和9年(1934)である。その年の5月に台北市で警察の監視下に台湾文芸連盟の結成大会が開かれた。連盟は次の年には左翼系日本人作家の結びついた『台湾新文学』を生み、やがて姿を消し去る。昭和12年(1937)には台湾人の母語使用が制限され、新聞の漢文欄が全面禁止された。10回展を数えた台展が、総督府による府展として改組されたのがその前年である。マンネリ化した展覧会それ自体の改革の要因を含みながらも、これが、総督府の武官総督制の再開と同調し、中央の帝展改組に相応するものであったことは、いうまでもない。南進基地化や皇民化を強力に押し進める植民地政策は、戦時体制の緊張の中で、府展美術を含む一切の文化活動から、台湾民族解放主義を根絶していた。

中央と地方とが極端に引き裂かれた、日本であって日本でない外地の植民地台湾で、日本と台湾の交錯した変則的な美術史を国運と共に背負い、その生涯の画業をそこで成した石川欽一郎や塩月桃甫らほど、躍進期の日本近代美術史の運命を典型的に示す画家はいなかった、と言えるかもしれない。

注

- 1) 河北倫明・高階秀爾『近代日本絵画史』中央公論社・1978年・308, 310ページ。
- 2) 『東京美術学校一覽』明治29・30年度版以降の版の中の「生徒姓名」。

- 3) 明治年間の東洋人留学生は、名簿から、清国人7名、シャム人、印度人、韓国人各2名が数えられる。
- 4) 黄昭堂『台湾総督府』教育社・1981年・151ページ。
- 5) 外山卯三郎『日本洋画史』第2巻・日貿出版社・1979年・195ページ。不正確な箇所はあるが、簡潔な紹介で台湾時代の石川の経歴についても記述している。最近になって漸く静岡県立美術館の立花義彰氏による綿密な実証的研究が始まったといえる。（『日本の水彩画（12）石川欽一郎』第一法規・1989年・参照）
- 6) 石井柏亭『明暗』第三書房・1934年・78ページ。及び『柏亭自伝』中央公論美術出版・1971年・51～100ページ。
- 7) 外山・前掲書。立花義彰氏は石川の1922年の渡欧と、A・イーストとの〈師〉といえるかどうかの関係について、いずれも否定的な見解をあきらかにしている。（『石川欽一郎に関する二三の考察』1988年4月20日の静岡県立美術館学芸課研究発表会・資料）
- 8) 『石川欽一郎師生作品展』図録・1986年・台北市美術館。
- 9) 台湾総督府『台湾現勢要覧』昭和10年版によると、「国語を解する本島人」の数は、明治38年（1905）を指数100とすると、大正9年（1920）879、昭和5年（1930）3242となっていて、日本語教育の徹底ぶりを示している。
- 10) 謝理法『台湾美術運動史』芸術家出版社・1978年・67ページ。
- 11) 同書・69ページ。
- 12) 同書・70ページ。石川清一「石川欽一郎先生の画信と俳句」（『絵』日動出版・1974年11月）に紹介されている〈画信〉がこれに当たるとすると、これは台湾風景ではなく、対岸の厦門や福州等のスケッチになる。
- 13) 謝理法・同ページ。
- 14) 同書・71ページ。
- 15) 『石川欽一郎師生作品展』前掲図録・16ページ。
- 16) 台湾総督府『台湾総督府警察沿革誌・第2篇・領台以後の治安状況・中巻』昭和14年（『日本統治下の民族運動』下・台湾史料保存会刊・復刻版・1969年）170～173ページ。二度にわたる台北師範学校騒擾事件のうち、陳植棋の処分された事件は大正13年（1924）の時であり、したがって従来、事件を大正11年（1922）としていた謝理法『台湾美術運動史』や既成の石川欽一郎年表の記述は、訂正が必要である。また陳植棋の東京美術学校入学も大正14年（1925）であり、それは東京美術学校「学生名簿」（昭和2、3年版）で確認済みである。
- 17) 石川清一氏によると、常に和服を着て人格高潔な明治人の気骨ある教育態度であったと書いているが、多分にそれも日本人にとっての石川欽一郎の一面であったに違いない。（前掲の文章及び「台湾風景と石川欽一郎先生」『絵』日動出版・1967年12月）
- 18) 『塩月桃甫展』図録・1973年・宮崎県総合博物館。
- 19) 黄昭堂・前掲書・243、4ページ。
- 20) 前掲図録。
- 21) 当時の台北高等学校校長下村虎六郎（湖人）の次のような証言もある。台展審査員としての「その独創的な画風と非凡な審査眼とによって、常に新氣運を醸成していたことは普く人の知るところである。その結果、終戦後の中国画壇において、台湾はその最高の水準を示すまでになっていたのである。」（『塩月桃甫遺作展』図録・1954年）
- 22) 謝理法・前掲書・77ページ。

- 23) 郭東榮「中国画家在日本奮闘史」(『中華海外芸術家聯展』図録・台北市美術館・1984年)によると、東京美術学校の台湾籍学生の1920年代及び30年代の卒業生数は、いずれも6名ずつ、12人の名が数え上げられている。
- 24) 『台湾事情』昭和4年版・台湾総督府・159～161ページ。
- 25) 謝理法・前掲書・96ページ。この中等教員の無鑑査制は次の年の第2回展では廃止された。
- 26) 同じ頃の朝鮮美術展の状況と比べてみると、第5回展(1926)の観覧者総数36000。出品総数862点。入選は東洋画44、西洋画160、彫刻7、書38、四君子19。——この5部門制は第11回展(1932)から東洋画、西洋画、工芸の3部制に改められる。(『朝鮮要覧』昭和2年版・朝鮮総督府)
- 27) 拙稿「帝展・鮮展と台展」紀要・No.75参照。また雷田「追求和諧的廖繼春」(『廖繼春画集』芸術家出版社・1981年・8ページ)によると、台陽展の旗上げは台湾文化協会の蔡培火、楊肇嘉らの支援があったとされる。しかし、事実は台湾のエリート画家の親睦研究団体にすぎなかったとする政治抜きの説明もなされる。(謝理法・前掲書・153～164ページ)
- 28) 『塩月桃甫展』図録・前掲書。
- 29) 謝理法・前掲書・20ページ。
- 30) 拙稿「塩月桃甫論」宮崎県地方史研究紀要第10輯・1983年・宮崎県・参照。
- 31) 西川満『自伝』人間の星社・1986年・39ページ。
- 32) 大賀潔『『渡洋爆撃行』にみた塩月桃甫画伯の思想』(『南十字星』Vol. VII・1987年・南十字星会)
- 33) 立花義彰・前掲資料・参照。
- 34) 戴国輝『台湾一人間・歴史・心性』岩波新書・1988年・72ページ参照。
- 35) 謝理法・前掲書・77ページ。
- 36) 同書・72ページ。
- 37) この時に岡田三郎助の裸婦像が、台湾社会での裸体画の一般公開を時期尚早と危惧する警察当局によって展示撤回されている。
- 38) 奈加安太郎「新興洋画展随想」『台湾日日新報』昭和11年10月1日。
- 39) 拙稿「台湾のシュルレアリスム」『暦象』1987年107号・暦象社、及び「再び台湾のシュルレアリスム」同誌・1987年108号。