

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第55回

トポロジー空間のなかの21世紀世界美術史

—国際美術史学会の最新動向瞥見(2)

メルボルンにおける第32回大会「文化を横切って：葛藤・渡り・収斂」から

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター研究員、
総合研究大学院大学教授)

アジア美術の近代

今回のCIHAメルボルン大会で、とりわけ顕著な成果をあげた分科会といえば、John Clark と五十殿利治が組織した「並行した改宗：20・21世紀のアジア美術」Parallel Conversations:Asian Art Histories in the Twentieth and Twenty-First Centuriesに指を屈することができるだろう。これまで東洋学者たちは古典に重きをおき、中国の研究者は日本との交渉は極力無視し、反対に日本の中国美術研究にあっても、近代アジアの文化交流に注目する研究者の数は、近年まで著しく限られていた。また近代非西洋世界は、西欧側主流の美術史研究者からは、ともすれば中心たるパリやニューヨークを無批判に模倣し、形骸的に追従するだけの、周辺の遅延現象として軽視されてきた。さらに国籍別の研究者縦割りや意思疎通のうえでの言語の障壁、加えて戦前の軍事介入への反省からか、アジア近隣諸国との文化交流にきわめて消極的で「経済侵略」一本槍だった、日本の敗戦後の政治状況に妨げられて、アジアの文化研究にあっては、国際的な相互影響関係に言及することは、極端なまでに希だった。東南アジアやオセアニアまで視野に収めて東アジアの近代美術を総括して論じようと

する機運は、画期的な*Modern Asian Art* (University of Hawai'i Press, 1989) を10年まえに上梓し、*Modern and Contemporary Asian Art: A Working Bibliography* をネットで公開しているジョン・クラークをはじめとする「祖国亡命者」的欧米アジア美術研究者やその周辺の、長年にわたる努力によって、ようやく本大会において盛り上がりを見せてきたもの、といつてよい。

その主旨に沿い、独立した発表が相互に共鳴し、干渉した事例に注目してみたい。一番手のShoko Shimura 志邨匠子は1893年のシカゴ・コロンプス博覧会から1904年のセントルイス博覧会に焦点をあてて、西欧の概念・制度たる「美術」に日本が参入してゆく過程を批判的に検討した。日本側関係者は、西欧でいう「美術」に日本の作品を仲間入れさせようと腐心した模様だが、この思惑は、概してアメリカ合衆国側の観衆の興味とはずれ違ったようだ。もはや百年前の昔話、という反応もあるだろうが、実は本件、今なお美術にまつわる政治学において克服されない課題であることは、おいおい明らかになるだろう。シカゴ博覧会において、日本側は「歴史画」の範疇に伍しうる人物表象として武者絵を出品したものの、もとより欧米の観客の側は、極東の島国の

軍記物などには通じておらず、好評は博しがたかった。世紀末の時代柄もあって、新大陸側が「装飾の国」日本に期待していたのは、もっぱら優秀な意匠技術を駆使した応用美術にほかならなかった。そうした捻れのなかで、高村光雲(1852-1934)の木彫《老猿》と鈴木長吉(1848-1919)の金工作品《十二の鷹》が珍重され、受賞の榮譽に浴したのには、日本側の出展意図に照らせば、まことに皮肉な事態だった。たしかにこれらの作品は、日本側のいささか強引な要求もあって、工業製品ではなく、美術作品として展示された。だが鳥を取り逃がして悔む《老猿》の主題は、お世辞にも高尚な思想表現とは言い難い。また《鷹》への評価も、もっぱら金工技術への賞賛でこそあれ、彫刻としての藝術性が肯定されたわけではなかったはずだ。慧眼にも志邨は、これらの作品が、欧米の美術ハイエラーキーに照らしてみれば、けっして彫刻の最高位たる人体表現ではなかった点に、聴衆の注意を

喚起した。

シカゴ博で専門家たちの注目をあつめたのは、宇治の平等院を模した鳳凰殿。企画を担った岡倉覚三(1863-1913)は、東京美術学校の教師や生徒を動員して、ここに奈良・平安・室町の典型的室内装飾を、はっきりと様式を区別して復元した。こうして古代・中世の日本に歴然とした様式史的展開のあったことを欧米の観衆に目で納得させる。とともに、当時の欧米では、極東異国の珍品をごた混ぜにして陳列する場合が多かった。そうした欧米本位の時代錯誤なディスプレイに、土着文化の側から体系的な「否」を突きつける。そこに岡倉の展示の画期的な意義がある。もはや欧米の美術定義や分類規則を忠実に遵守して、無理に欧米規格に合わせて出品展示するだけでは不十分。むしろ欧米主導の美術概念そのものを相対化し、別種の美意識を説得力ある演出によって対峙させる。Classificationではなくconceptそのものを問題にする。



JAPANESE HO-O-DEN—Wooded Island.
This building has been presented to the Park Commissioners, and will remain in its present location.

シカゴ万国博覧会鳳凰殿の外景 1892

Japanese Ho-o-den -- Wooded Island at 1893 World's Fair, The Columbian Exposition, Chicago. Date: 1893

Creator: unknown Image Source: Glimpses of the World's Fair: A Selection of Gems of the White City Seen Through a Camera. Chicago: Laird & Lee, 1893



掃雲 《戻り道》1906 下絵

そこに岡倉の眼目もあつたはず。東洋の「深い哲学」への開眼を訴える岡倉のセントルイス講演には、2年後に刊行の『茶の本』(1906)に向けた、岡倉の方針転換が、すでに鮮明に察知される。

ハイブリディティーの射程

つづくJohn Szostackは京都の近代に視点を移した。1900年のパリ万国博覧会を參觀して帰国後、欧風表現をとりいれ「鶴派」と呼ばれた竹内栖鳳(1864-1942)と、浅井忠の関西美術院で洋風画を学んだあと、栖鳳の弟子となった千種掃雲(1873-1944)。シヨスタックは、このふたりのうえへのジョン・ラスキン(1819-1900)の『近代絵画』の感化を跡づけた。近年、欧米の学会では、「日本画」Japanese style paintingというだけで、それを国粋ナショナリズムのイデオロギーと結びつけて性急に論難する傾向が顕著だが、これはあまりに短絡かつ一方的な決めつけだろう。日本のnationalism

そのものを罪悪視する価値判断が欧米の日本研究者では支配的だが、これは今日の好悪感情を過去に投影したにすぎない。国民主義、国家主義、民族主義がいずれもnationalismとなってしまうのも、議論を粗雑にする一因だろう。なにも、自国や中国のpatriotismは賞賛しながら日本のnationalismは蛇蝎視する片務性に文句を言おうというのではない。だが20世紀前半の日本や植民地下のインド、列強に蚕食されて軍閥が群雄割拠していた中国では、いかにnationalismを確立するかが、政治的な課題だった。そして20世紀はじめの日本では、「日本画」について国民的合意など、まだできていなかった。事実、第1回文展に掃雲が出品した《戻り道》(1906:完成作は喪失、現在下絵が残存)は、解剖学に則り、西洋写実主義を思わせる労働者の肉体表象ゆえに、「日本画にあらず」という範疇論的批判を蒙り、落選した。この作品を巡る当時の論争をシヨスタックは詳細に復元したが、そこからは、掃雲の作品を前に、日本画のあるべき姿について、理解に錯綜が発生した様も見て取れる。

近年の流行語である「雑種性」hybridityは、こうした20世紀初頭の日本画の「折衷syncretism」のうちにはやくも出現しており、これを欧州の亜流に切り詰めることも、日本画だから国粋主義といった枠組みに嵌め込むのも、いずれも、いかにも無理な相談だろう。掃雲の師匠筋にあたる栖鳳にしても、パリ万国博覧会(1900)帰国後の《獅子》が、当時のパリ画壇に君臨した官展派の巨匠、ジャン＝レオン・ジェロームJean-Léon Gérôme(1824-1904)の同類の主題に示唆をうけたことは、シヨスタックも指摘するとおり。栖鳳の《蹴合》がジェロームの《闘鶏》の日本版であることは、筆者もかつて指摘したことがある(『美術史と他者』晃洋書房、2000、所収)。栖鳳は東洋の「写意」と西洋の「写実」との総合を目指したというが、そこには一廻り前の世代の洋画家、原田直次郎(1863-1899)や山本芳翠(1850-1906)らによる、前者は《騎龍観音》

(1890)、後者は《浦島図》(1893)などの実験(あるいは「失敗」)から汲み取った教訓も加味せねばなるまい。直次郎や芳翠は、日本の事績や伝統図像を油彩媒体によって表現しようとしたが、それはなにか違和感のある表現として忌避され、世間的にはけっして期待される説得力を発揮せず、以降定着することもない。逆に栖鳳や掃雲は、洋風の主題を和製の岩絵具によって定着しようとしている。ここには主題と技法の組み合わせに関して、あきらかに作戦変更があるだろう。なぜ前者は受け入れられず、後者は生き延びたのか。原田直次郎から千種掃雲までを、すべて「雑種性」といった用語でひとつに括ってしまうと、かえって両者を隔てる違いが見えなくなる恐れがある。さらに、京都の近代を考える場合には、ショスタック氏の提唱するような、洋画対日本画という二項対立ではなく、中国絵画を含めた三角形の拮抗を想定すべきだろう。最近、西原大輔は橋本閑雪(1883-1945)について充実した評伝を上梓した。栖鳳と袂を分かち、南画復興に向かったこの傑物が、件の中・洋・日の三角形構図の一角を占めるだろう。隠された第3項としての中国文人画の復興が、ここであらためて里程碑に昇ってくる。

南画復興と近代アジア文人の連帯

この文脈で、Oliver Krisher が取り上げた大村西崖(1868-1927)と、中国における近代文人画復興との関係は、看過しえない。田島志一の審美書院を母体とした『真美大観』*Selected Relics of Japanese Art*(1899-1908)、ついで『東洋美術大観』(1908-1918)の編纂に従事した大村は、1921年にはじめて中国の土を踏む。北京では、日本留学組だった、国立北平美術学校教授・陳師曾 Cheng Shihui(あるいは陳衡恪 Cheng Hengke: 1876-1923)と交流している。この件については、陸偉榮 Lu Wei-rong も近著『中国の近代美術と日本』(大学教育出版、2007)で触れている。大村の『文人画の復興』(1921)の陳訳を含む『中国文人画之

研究』は、大村・陳の共著として中華書局から1922年に出版される。陸によれば、大村が、同時代の日本人学者たちと同様、謝赫の「氣韻生動」を重視したのに対して、陳は蘇軾の「士人の画」に沿った文人画の定義を提唱しており、両者の「文人画」観は、必ずしも論理的に整合するわけではない。だがこの日中の異なる意識の「収斂」が、近代東アジアにおける南画の復興にあって、いわば牽引車にも等しい役割を演じた。

なお、大村による編纂事業の歴史的意義も、世界史的な次元で再検討されるに値する。小川一真(1860-1929)撮影の写真をコロタイプで印刷した『真美大観』第1巻の図版が、大村による和文、高楠順次郎(1866-1945)による(和文に対応するとは言い難い、なかば独立した)英文解説を併記し、パリ万国博覧会(1900)で表彰されたのに対し、続く『東洋美術大観』は、日英博覧会(1910)に出品されるが、ここでは解説は日本語表記のみ。これ以降、日本の東洋美術史研究は、いわば英米に開かれた国際性を自ら放棄して、日本語の内部に閉じた営みへと狭小化したとはいえないか。大村自身の博士号請求論文『密教発達志』(1922)は漢文で執筆された。この事実もまた、大村の「東洋美術」観が、欧米のインド研究や東洋学からは遊離してゆく徴候とも解釈できようか。クリッシャーの今後の研究に期待したい。

藝術をとおした自己表現と制度との葛藤

20世紀を迎えると、大村による大規模な編纂事業のような、国家事業に匹敵する水準での「日本」あるいは「東洋」の美術的自己主張が登場した。そのかたわらでは、画家ないし藝術家の個人的な次元での近代的自己意識も顕在化してくる。Bert Winter-Tamakiは洋画の自己表現という話題を論じたが、そこで取り上げられた萬鐵五郎の場合も、西洋式の美術教育で培われた近代的自我が20世紀初頭の南画復興の潮流と合流した事例といえよう。それに先立つ発表で Yashodara Dalmia は、近代インドの女流

画家として著名な Amrita Sher-Gil (1913-1941) を取り上げた。シーク教徒の父とハンガリーのユダヤ系オペラ歌手の母とのあいだにうまれた彼女は、1930年代初期のフランス美術学校留学時代に、男女のヌードを大量に描いていることで知られる。パリ画壇の教養を身につけつつ、アジャンタ・エローラの仏教壁画に開眼してインド帰郷をはたした、とされるこの混血の女流画家の経歴からは、非西欧人女性藝術家の自己表現という問題が導かれる。つづく質疑では、こうした非西欧における高級美術と職人工藝との区別、さらに自己表現における裸体の意味が問われた。

その場で即興に加えたコメントを、以下、備忘録としてやや敷衍して書きつけておきたい。女性による裸体表象は近代日本ではどうだったのかという問いが投げかけられたが、それに手短かに答えるなら、小勝禮子による充実した企画、『揺れる女、揺らぐイメージ』(1997)、『奔る女たち 女性画家の戦前・戦後』(2001)展(栃木県立美術館)が想起される。洋画では、シュールレアリズムとの関係で、桂ユキの場合をパートが取り上げたが、日本画なら秋野不矩(1898-2001)が自分の子供をモデルに裸体を描いた事例はどうだろうか。敗戦直後の世相にあって、女流画家が身近に活用できる男性ヌード・モデルとしては、ほかならぬ自分の子供たちが存在した。その成長ぶりを観察した秋野は、後年インドを「発見」するが、これは、アムリタ・シェーギルの場合と比較しても興味深い。秋野の場合には、グジャラートのカッチで、土地の女性たちが床や壁に描く装飾絵画に、みずからの画業の重ね合わせにしていた。ここでアジアの手工藝の仕事と西洋的高级藝術とが再び出会う。

アムリタにも中世以前のインドの職人藝を理想視する傾きがあったが、こうした工藝観は、アムリタも接触したナンドラル・ボース Nandalal Bose (1883-1966) も加わった、20世紀初期のスワデシ運動に淵源を發している。そのなかでも、インド独自の美

essential Indiannessを主張したクマール・スワーミ A.K. Coomaraswamy (1877-1947) は、著書『中世シンハリの美術工藝』(1909)において、インドの中世職人藝を理想視する主張を展開している。このクマール・スワーミと近い位置にいて、インド美術の本質を説いた美術史家にピンフィールド・ハヴェル Binfield Havell (1861-1934) が知られる。このハヴェルと、インド仏教美術の藝術性をめぐって激しい論争を展開し、スリランカの石像仏教座像には藝術性など認めがたいと主張した植民地行政官、ジョージ・バードウッド卿 Sir George Birdwood (1832-1917) も、インド中世の職人藝に理想を見いだすことでは、クマール・スワーミと類似した見解を表明している。そして、これらインドの事例ときわめて酷似した中世理想視が、日本によって暴力的に併合された朝鮮半島の美を思索した柳宗悦によって、「民藝」popular craftsの思想として彫琢されることになる。

ウィリアム・モリス Wiliam Morris (1834-96) と同様に、高等藝術と劣勢藝術の差別を無化しようとした民衆藝術思想が、植民地支配への抵抗のなかで培われ、増殖される。こうした現象は、さらに広い視野から比較考察されるに値しよう。ここに拓ける藝術地理学はダ・コスタ・カウフマン Tomas da Costa Kaufmannが *Toward A Geography of Art* (2004) で提唱する構想だが、彼はヴィーン学派美術史の創始者たちを回顧して、ヴェルフリン H. Wölfflin (1864-1945) にしてもリーグル A. Riegl (1858-1905) にしても、かれらの研究の本領はけっしてルネサンスの高級藝術だけではなく、むしろローマ晩期以降の装飾藝術の様式史的研究にあったことを強調している。今回のメルボルン大会は、非西欧との接触のありかたを解明することによって、美術の世界や美術史という学問領域を長らく律していた高級藝術志向の価値観を問い直すことを、ひとつの眼目に掲げている。とすればそれは、美術史学という学問の黎明に立ち戻る始原回帰とも結びつくことになるだろう

う。思えば最初の駐日公使となったラザフォード・オールコック R. Alcock (1809-1897) は、1863年の『大君の都』 *The Capital of the Tycoon* では、日本に高級藝術のないことを、その文明の低さの証拠とした。だが、1878年の『日本の藝術と工業藝術』 *Art and Art Industries in Japan* になると一転「変節」conversionを遂げ、モリス主義に帰依する旗幟を鮮明にした。そして、高級藝術と低級藝術との区別がない日本の職人藝にこそ理想を見いだす見解を掲げるようになる。このように、イギリス植民地官僚や外交官の価値観は、非西欧世界の中世礼賛と無縁でなく、その延長上に、植民地時代の思想として「民藝」を定位することも可能ははずだ。

近代中国と他流試合の自己表象

高級美術と骨董・工藝品の区別を巡る異文化交流——この問題設定で注目に値するのが、1935年に上海で実施された『中国美術展』だろう。これを巡っては郭卉 Guo Hui からきわめて詳細な発表がなされた。この『中国美術展』は、清朝崩壊後の民国期・近代中国ではじめて一般に広く故宮の文物が公開された展覧会であり、翌年ロンドンのロイヤル・アカデミーで開催された『中国藝術国際展覧会』の準備展と位置づけられるもの。すでに本誌136号(連載47回)にも手短に触れた一件だが、中国伝統の美術観と欧米の美術観との落差がいちどに表面化した歴史的な事件であり、ロジャー・フライ Roger Fry (1866-1934) をはじめとする当時のモダニズムの旗手たちにも衝撃を与えた、きわめて興味深い事例である。

この展覧会に関する年来の疑念につき、郭さんとの遣り取りから蒙を啓かれた。まず上海展とロンドン展とを比較すると、もっともおおきな違いとしては、上海で113点展示された考古遺品が、ロンドンでは20点しか展示されていない。書画では、郎世寧 Lang Shining・カスティリオーネ Giuseppe Castiglione (1688-1766) の多くの作品は、なぜかロンドン展では除外されている。は

たして上海での展示は、乾隆帝の所蔵目録なり康熙字典の分類範疇なりに忠実な展示だったのだろうか。郭さんの見解では、上海の外灘 (バンド) に面した、ハインリッヒ・ベッカー設計のドイツ・クラブの建物を会場とした展覧そのものが、当時の中国からみれば、あくまで洋風の催しだったはずだという。目録に見える「考古」という用語そのものが、すでに旧来の古物学など、考証学の伝統からは逸脱している。また上海展では仏像の展示は1点もなく、これはロンドン会場中央の読書室に、高さ578cmに及ぶ北周時代の巨大な石仏が据えられたのとは、おおきく異なる。欧米の蒐集家たちのあいだでは、すでにインドや中国の仏像は、彫刻に準ずる美術作品として遇されており、ロンドン展には、日本からも含めて、多数の出品があった。だが中国では、仏像はあくまで信仰の対象であり、およそ範疇論として、清朝の宝物や漢人の珍重する書画・陶磁器・玉・青銅器などと同列に遇される文物ではなかった。当時の中国では、「美術」meishu という用語そのものが、日本経由で定着する途上の、西洋起源の翻訳概念にほかならなかった。

ロンドン展については、中国側関係者の書き残した批評が残されている。ガラスの陳列ケース越しでは陶磁器賞玩は不可能だ、書画も手の届かない高い位置に掲げられていて、細部が鑑賞できないといった不満が記録されている。ここには美術鑑賞の慣習の違いが、もろに露呈していて興味深い。では、こうしたロンドンでの仏像展示に関して、中国側から文句や異論は出なかったのか。この点を郭さんに尋ねてみると、彼女の調べた限りでは、いったいどうしてこうした巨大な石像を展示できるのか、という技術面での驚愕は表明されたものの、仏像を美術品扱いするイギリスの価値観への正面きった違和感の表明などは見られない、という。欧米側とは異なり、中国側は、仏像に対して審美的に格段の興味を示すことすらなかったらしい。さらに、この翌年ニューヨークで翡翠や玉に限定された展示がな

されて話題を蒔いた。郭さんにはこの件についても尋ねたが、目録を対照するかぎり、故宮所蔵品は紐育には出品されていないはず、そもそも倫敦以外の貸し出しには一切応じないのが、対日関係悪化のなかでの民国政府の基本方針だったのだから、というのが郭さんの返答だった。

上海からロンドンへの宝物の運送には、イギリス海軍の巡洋艦サフォークが特に用立てられており、民国政府とロンドンとの密接な関係を物語る。この企画に日本人として関与し、倫敦で公開講演を担当した矢代幸雄(1890-1975)の位置や、米英の運送に関わった山中商会の役割など、なお将来の再発掘に待つ必要があるようだ。またこれに先立つ1925年の故宮美術館の展覧会、さらに1928年に日本で開催された唐宋元代美術展(Googleで「素雲備忘録」というサイトに見える「昭和3年11月24日より12月16日まで東京帝室博物館及び東京府美術館に於て開催された唐宋元明画展覧会」が、これに該当するか?)を、当時の東アジアの国際的環境のなかで再検討するのも、なお将来の課題だろう。呉昌碩 Wu Chengshuo(1844-1927)をはじめとする清朝遺臣が日本を亡命先として移住し、清朝の皇帝一族と日本の皇室とのあいだにも浅からぬ関係があった。そのことが、民国と日本とに跨る戦前の国際文化事業に、複雑かつ錯綜した陰翳を与えていたはずである。

敗戦後の日本の美術史学会は、そうした戦前の国際関係をまったく顧慮しなかったが、それは直接の当事者やそれに続く世代が、触れ(られ)たくない過去を隠蔽したためでもあっただろう。ひたすら造形的分析に専心する「客観的」学問態度が、実はそうした政治的側面の抹殺と裏腹な保身でもあったことは、想起されるべきだろう。その一方で、近年のいわゆる「文化研究」は、政治的側面を忌避する前世代の態度に疑問を呈した反面、今度は出来合いの図式に基づいた論難や糾弾によって、かえって現実の実態を歪曲して解釈してしまう弊を招いている嫌いもなくはない。生き残った史料の復元に限界のあることはだが、政治

的な禁忌を乗り越える知的努力なくしては解明しえない多くの歴史的教訓が、このあたりにはなお山積しているようだ。

一党支配下の政治と藝術と

文化大革命下での漢奸裁判や、近年の韓国における親日派の財産接収の動きなどを見れば、政治が歴史の隠蔽に果たす役割は明らかだろう。そしてこのあたりの事情は、Annette van den Boschが詳細に報告した、ヴェトナムの現代美術状況などを知れば、思いなかに過ぎよう。1910年代から20年代に生まれた藝術家で社会主義・共産主義に与しなかった人々は、現実的に歴史からすべて抹殺された。Boat peopleとしてインドシナを脱出した、Vietnam Diasporaの成功例をのぞけば、もはや存否の確認すら不可能な画家も少なくない。共産党書記長チュオン・チン Truong Chinh(1907-88)による「ヴェトナム文化に関するテーゼ」は、毛沢東の延安講話のヴェトナム版というべき公式見解であり、ヴェトナム美術学校の校長を務めたト・ゴク・ヴァン To Ngoc Van(1906-54)とのあいだには論争も知られる。だが、ゴク・ヴァンがインドシナ戦争末期に戦死した後は、結局ソヴィエト社会主義リアリズムの路線が唯一の公認路線となり、そこから外れた藝術は、ブルジョワ藝術の烙印を押されて、すべて根絶やしに等しい扱いになったと見るのが、発表者の見解だった。

こうした状況は、南ヴェトナム「解放」によって克服されるどころか、多くの藝術家階層の市民が「再教育」という名目で、多年にわたり投獄され、藝術活動を禁じられる結果を引き起こし、ハノイや古都フエを含め、フランス統治時代の遺産もろとも、知的インテリ層や中流階級の没落を結果した、という。藝術活動を断念した者や、10年におよぶ空白を越えて、亡命地で晩年を過ごした画家の事例が、多数検討された。そして現在西側で知られているヴェトナムの近代藝術家といえ、ごく近年に至るまで、



レー・タンノン 《ファン・ボイチョー》 青銅彫塑 1974

そのほとんどが亡命組，国外脱出組である。その詳細なリストは割愛するが，例えばそこには，古都フエに愛国者，潘佩珠ファン・ボイチョーPhan Boi Chau (1867-1940)の記念碑的な規模の青銅彫塑(1974: 丈4mを越る)を残したが，1975年に豪州に脱出した，レー・タンノン Le Thanh Nohon (1940-2002)らも含まれる。付記するならば，ヴェトナムにおける南北対立，地域対立，言語格差には，中国の周辺に位置するという共通性ゆえ，朝鮮・韓半島の南北分断と地政学的に類比できる側面もあるようだ。

1986年以降のドイモイ政策による解放は，外国の研究者にハノイを基準としたヴェトナム像を植え付ける結果となり，一例だがNorma Taylor, *Painters in Hanoi* (2004)にその典型を見るとおり，ハノイ以外を無視して憚らないような偏向を助長している，と報告者は警告した。端的に言って，現体制のイデオロギーにそった革命的歴史叙述では，1925年から日本敗戦，さらにはヴェトナム戦争における1975年の米国敗北

に至る時代のブノンベン，現ホーチミン市の文化状況は，考えてみればあまりに当然のことながら，白紙同然の扱いとなってしまう。ヴェトナム近代美術史は，ハノイの現体制側から見て「国家文学藝術賞」受賞者たちを列挙するのと，欧米や豪州の運動家の側から亡命者たちに焦点を当てるのでは，主要登場人物が一変するほどに異なった映像を結ぶ。事実，ヴァン・デン・ボッシュが指摘した多くの画家たちのうち，近年日本で開催された『花と銃—インドネシア・モダンの半世紀，ヴェトナム近代絵画展』(2005)にヴェトナム国立美術館から貸し出された作品の出品藝術家と重なる名前は，数名しかなかった。南出身で，アメリカ合衆国に亡命したモダニスト，ターティーTa Ty (1920-2000)などは，海外での再評価を受けて，ようやく祖国での死後復権も始まった段階だが，その作品はもっぱらヴェトナム国外に蒐集・所蔵されるのみである。

(次号につづく)