

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第137回

ヴェトナム美術の近代とは何だったのか 二村淳子『安南藝術からベトナム美術へ： フランス統治下の半世紀』を通して

稲賀 繁美 (いなが しげみ/国際日本文化研究センター、総合研究大学院大学教授、放送大学客員教授)

ヴェトナムの首都ハノイを訪れたおり、ホアン・キエム湖のほとりを散策し、水上人形芝居を観劇した、という方も多いことだろう。この劇場は1920年のコンペ優勝者、ド・ヴァン・イの設計になり、そこには開智信徳会と名付けられた文化協会の本部が置かれた。ここで創設された、「サロン23」(1923)はヴェトナム近代美術発祥の揺籃。その主導者たちは、「新学知識人」と呼ばれる。そこにはグエン・ヴァン・ビン阮文永(1882-1936)やチャン・チョン・キム陳仲金(1883-1953)らと並んで、ファム・クイン范瓊(1892-1945)■01の姿もあった。

1. ファム・クインの軌跡

フランス語にも堪能だったクインは、岡倉覚三の英文著作『東洋の理想』あるいは、『茶の本』がフランス語に訳されるや、それらへの書評も公刊していた。21年に初めてフランスを訪れ、ルーヴル美術館等を見学したファムは、裸体画などに嫌悪の情を禁じ得なかった。独立革命ではなくあくまで(当時フランス本国でも流行

の「再生」renaissanceの理念によって安南藝術の近代化を目指したファムは、ゴシックの復権に寄与して第一次世界大戦後に再評価されつつあった建築修復家ヴィオレ・ル・デュックなどの思想も取り込む。他方、20世紀初頭、岡倉はその英文著作を通じて、欧州列強への美的挑戦として日本や東洋の「精華」を強調していた。世紀末に創刊した美術雑誌『國華』は1900年のパリ万国博覧会を経由した20世紀にはいると、英語版の刊行も開始する。ファムはこうした国際的な「国粹」の思潮を、中国の啓蒙思想家で日本にも亡命経験のある梁啓超(1873-1929)経由でも摂取し、安南文化に「近代的=西欧的」国民意識を植え付ける実験に邁進する。

かれらの文化活動のなかで「古典」として[創出]された国民文学作品には字南(チュノム)韻文の『金雲翹』がある。これはアンドレ・マルローとの交友でも知られる小松清(1900-1962)が、日本占領期に仏語訳からの和訳散文訳を試みている。種本は、ルネ・レサック訳とともに、

■01 出務室のファム・クイン Pham Quỳnh

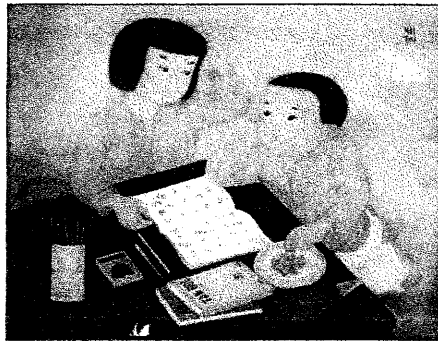


グエン・ヴァン・ビンによるフランス語訳だった。小松は、阮文永の息子、リュ・ヴァン・タイ劉文泰とフランス滞在期に、「画家仲間」として交友を結んでいた。いままで軽視されてきたが、これらの古典は後述の、「佛越派」の文学的素養に生かされる。

クインに戻るならば、彼はまた、『東洋の理想』への書評のなかで桜澤如一(1893-1966)のフランス語の著書、『東洋哲学及び科学の根本無双原理』*Le Principe unique de la philosophie et de la science d'Etrême-Orient* (Paris, Vrin, 1931)にも言及している。マクロビオティックの創始者として著名で、『Yomigaeri』を出版しフランスでも活躍した桜澤は、『東洋の理想』の岡倉は日本を過度に美化していると批判する。クインはそうした見解にも目配せしたうえで、桜澤の「無双」と岡倉の「不二」advaitaとの共通性に改めて着目し、仏教と道教の交差する安南の文化的可能性に将来への期待を寄せる。そこにはインドと中国の総合を日本に期待する岡倉の説への、アンナンからする鋭い対抗意識も窺われる。

バオ・ダイ帝の側近と見做されたクイ

ンは、日本敗戦後の独立革命のなかで暗殺/処刑される。ヴェトナムでは、ドイモイ政策が導入された今なおクインの完全な復権が完了したとはいいがたい。植民地経験を経て分断国家を体験した近代ヴェトナム文化史の再構築には、同様の欠落がなお多く遺されている。フランス側の植民地政策を肯定的に捉えるにせよ、現在のヴェトナムを支配する共産主義政治史からそれを否定的に評価するにせよ、その両者の狭間になお多くの事績が脱落し埋もれたままで止まっている。学術研究機関において、なお美術史をはじめとする文化史の領域は、政治史中心の歴史学に従属している。そのため、30年代にフランスで活躍した少数の画家たち、「パリ佛越派」と呼ばれたレ・フォー(1907-2001)、ヴ・カオ・ダン、マイ・トゥ(1906-1980)■02などは、独立後の故国では、ながらも親フランス派知識人、植民地協力者と批判されてきた。その作品もフランス向きの軽薄な異国趣味が濃厚なものと見なされてきた。祖国に残された作品も僅少なため、研究も進捗せず、「亡命者」たちが本国での美術史の正史に復帰するには、まだ時間を要する。



■02 Mai Tu 《文字の勉強》

2. ナム・ソンの立ち位置

そのなかで著者はパリのサロンに1932年に入賞したナム・ソン南山(1890-1973)■03に注目する。本名はグエン・ヴァン・トゥ Nguyễn Văn Thọ。藤田嗣治、関口俊吾(1911-2002)らとも交流があり、1942年には日本との文化交流使節の一員として、国際文化振興会の招きで来日している。富士山を描いた作品が残るほか、古都・奈良でも制作の機会をもった。

ナム・ソンは1930年に仏文の小冊子『中国絵画』*La Peinture chinoise*をハノイの「河内東京印館」より刊行する。(ハノイは河内であり、トンキンは東京である)。同書でナム・ソンは従来の南画には欠落していた(西洋由来の)人体解剖学に基づく素描を重視する。一見その主張はフランスの美術教育の引き写しと見紛える。だがそれはナム・ソンの師、インドシナ美術学校校長だったヴィクトール・タルデューの軌跡を踏襲している。リヨンの絹織物工場経営者を父とするタルデューもまた、素描の習得を手段として、職人から藝術家への脱皮を体験した人物だった。さらに「方法への精通が方法からの脱却に通じる」とするイポリット・テーヌの説をナム・ソンは『芥子園画傳』の「有法の

極、無法に帰す」と類比させていた、と著者は指摘する。パリ留学中のナム・ソンは、ラファエル・ベトルッチの『芥子園画傳』仏訳や、王維に帰されていた『画学秘訣』のセルゲイ・エリセイエフによる仏訳も参照していた形跡がある。東西の交錯のなかに「美術家」の社会的地位を模索する行状である。漢字・漢文文化圏の周辺に位置しつつフランスによる占領によって西欧文明に接したヴェトナムの地勢学的特異性が、文化史に如実な露頭を見せている。

ここには、工芸の世界を近代の(フランスが定義した)美術へと脱皮させるための方策が模索されている。そしてこの方策は、思えば日本の美術がいわゆる近代化の過程で経験したものと類比できる。美術でなく文学の世界から例を引くならば、正岡子規は「写生」を唱えて「発句」を重視した。彼は、現実描写によって俳諧を仲間内の挨拶から分離し、近代の個人創作としての俳句へと脱皮させようと試みた。この文学上の実験は、当時なお未分化だった工芸と書画を、「美術」とよばれる舶来の制度のうちに再編成する過程と、正確に平行していた。逆にこうした「生みの苦しみ」を共有した非西洋世界の経験を相互に比較してみなくては、ヴェトナムにおける「安南藝術」から「ヴェトナム美術」への脱皮の過程も、容易には理解できまい。先に梁啓超に言及したが、彼が中国語に訳した東海散士の『佳人の奇遇』はヴェトナム語に重訳され、『金雲翹』とならんでヴェトナムの国民文学の双璧として称えられることもあった。両国近代文化史の交差と並行性は、あらためて注目に値する。

儒家出身のナム・ソンは漢籍の深い素

養に矜持をもっていた。師匠から授かった号も、「南山」だった。パリのサロンで銀賞を受賞した《母の肖像》(1932)には、左下に漢字で阮文壽とあるが、二村氏は、『詩経』「小雅・天保」の「如南山之壽，不騫不崩」を典拠と推定する。《母の肖像》は緑衣に正装して経書と思ふき書物を手にした夫人の正面像であり、清朝の皇族の肖像や仏教の尊像を模範とした図像と推測できる。パリのサロンでも通用する東洋風の主題を、正統派の油彩で制作するという試練に対する、ひとつの模範解答といってよい。思えば同時代のエコール・ド・パリでは、すでに藤田嗣治が、「乳白色の地」に面相筆の墨という、従来の油彩画では達成不可能な特異な技法により、社会的な成功を収めていた。



■03 Nam Son, ナム・ソン 《紅河の右岸にて》
1930年、フランス政府購入

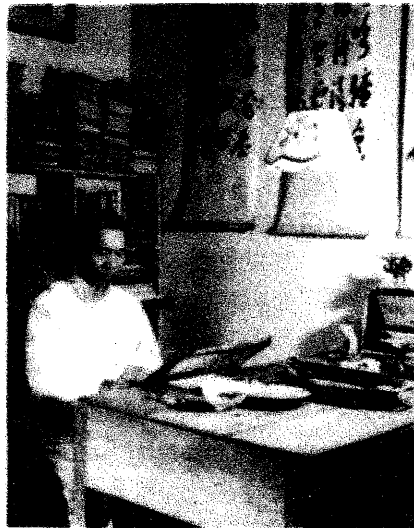
3. ファン・チャンと、「絹画」の創生

伝統と見なされる技法を頼りにしながら、伝統的な「美術品」や「骨董」の枠組みを打破し、欧州の美術市場でも通用し、評価される「作品」を売り込むこと。この路線によって成功を収めた、「美術家」のひとりとして、「ヴェトナム絹画」創始者とされるグエン・ファン・チャン阮潘正(1892-)に指を屈することもできよう■04。漆職人の「装飾家」とも見まがうが、アトリエで制作中の潘正の肖像写真■05には、書籍の棚や、壁に吊るした漢詩らしき掛け軸が背後に見える。その文人としての出自意識は明白である。1931年のパリ植民地博覧会の「漆の間」に陳列されて一躍注目を浴びたその「絹画」は、純正美術の「絵画」作品というよりは、むしろ室内装飾としての需要に支えられた。同時期に横山大観なども絹本に膠彩の「日本画」の大作をローマなどで展覧するが、

欧州での評価はむしろ古風で淡彩の禅宗水墨画に傾きがちで、いわゆる近代、「日本画」が欧州で成功を収めたとは言い難い。一般論として日本画は、現在に至るまでほぼ海外市場形成に失敗している。これと対比すると、フランス植民地下とはいえ、ファン・チャンらの「絹画」の「成功」は注目に値する。ファン・チャンの売り込みには、インドシナ美術学校校長の息子で、劇作家として名をなすジャン・タルデュー(1903-1995)も関わっているが、当時隆盛をみせていた「ニグロ藝術」との競合や対決も、植民地帝国フランスの商業政策の視野のうちに入っていた。そのニグロ藝術は、純正な黒アフリカの伝統というよりも、むしろ植民者側の介入による「伝統の創生」であった。同様にヴェトナム「絹画」も、創始者たちの意向とは裏腹に、不都合な事実



■04 グエン・ファンチャン
Nguyễn Phan Chánh
《茶席》



■05 書斎で制作中のグエン・ファンチャン Nguyễn Phan Chánh

文脈で評価されようとしていた。それは50年代以降の本国での「美術」としての再評価とは、あくまで別の範疇に属する。

4. グエン・ザーチーと漆藝 (ソン・ター) から漆画 (ソン・マイ) へ？

油彩画は画布に施すのが一般だが、高温多湿な気候では保存に適しない。これ

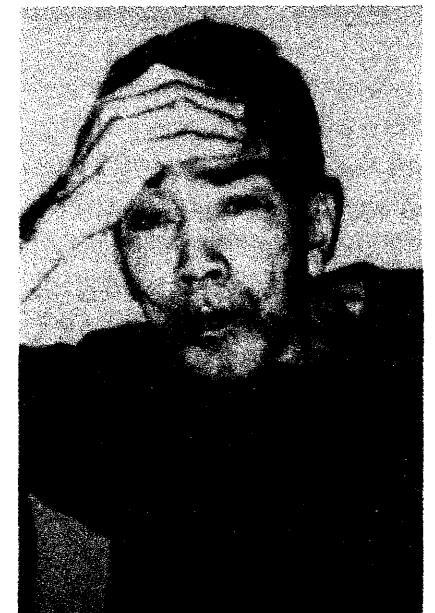
に対して、ハノイ北西の「漆の里」フートー富壽に産する漆をもちいた絵画が知られる。漆画ソン・マイと呼ばれるが本来は「漆砥ぎ」を意味する。その創始者としては、美術学校関係者とりわけグエン・ザーチー阮嘉智 (1908-1993) の名前が挙げられる■06, 07。日本の漆がウルシオールであるのに対して、ヴェトナムのそれはラッコールであり、組成の化学式は細部で異なる。いうまでもなくヴェトナム漆を用いた実用品や雑貨はそれまでにも存在した。そのなかで美術学校教師のジョゼフ・アンガンベルティがハノイの文廟を飾る漆細工に眼をつけた。美術学校二代目の校長を務めたエヴァリスト・ジョンシエール (1894-1984) は美術学校をÉcole des Beaux-Arts et des Arts appliqués de l'Indochineと改名し、応用美術をも看板に掲げるとともに、1938年には漆を「絵画」「彫刻」と並べて「必修科目」へと制度化した。1938年にはこれら両名のフランス人は私財を投じて「インドシナ美術家組合」をつくり、卒業生をそこに組み込む。同年サイゴンで開催された展覧会には、22点におよぶ漆屏風が出品さ

■06 グエン・ザーチー
Nguyen Gia Tri 《庭の娘たち》
120.5 x 183.5 cm. 1980s



れ、サンフランシスコなど海外への販路も開かれた、という。日本では工部美術学校が閉鎖され東京美術学校が創設されるのに先立ち、京都では絵画専門学校が開学していた。そうした半世紀先行する歴史的経緯が、安南では植民地行政の紆余曲折のなかで、遅延・圧縮されている。

同時代の動向に通じた読者ならば、ここであることに気づくだろう。つまり同時期にフランス本国でも、アール・デコの延長上で、ジャン・デュナン (1887-1942) らが漆による工芸品を広めていた。そこには菅原精造 (1884-1937) も関与している。同時代の日本でも欧州航路の客船の内装などに漆絵が広く発注される時代を迎えていた。松岡太和 (1894-1978) は、「漆絵の独立宣言」を唱え、1936年には「日本漆絵協会」を創立している。そして実際、ヴェトナムでの漆絵の隆盛も、こうした動向と無縁でない。とりわけ著名なのは、近年再評価のすすむアリックス・エイメ Alix Aim (1894-1989) だろう■08。味岡京子の近著『聖なる芸術』(ブリュッケ, 2018) も詳述するように、モーリス・ドニの宗教美術工房Atlier d'art sacréに属していた



■07 The Collection of James and Marilyn Alsdorf
グエン・ザーチー Nguyễn Gia Tri (1908 - 1993)

彼女は、1921年にはハノイに居を移す。エイメの姓は小説家マルセル・エイメの実兄ジョルジュに再婚したことに由来する。ハノイで彼女は日本人の協力を得ていた事実が書簡から知られるが、(故)吉田千鶴子の調査『近代東アジア留学生の



■08 Alix Aymé 《二枚屏の家具》

研究』（ゆまに書房、2009）と照合すると、東京美術学校で漆科を卒業した石河壽衛彦（いしご・すゑひこ）だった可能性が高いと、二村淳子氏は推測する。さらに同校鑄造科出身の石川浩洋も岡倉覚三の推薦を受けて渡越し、鑄造と漆藝を手掛けていた。ハノイ職業学校はこの二人の日本人教師に高額報酬を支払い、任期を延長していた。この事実も二村氏はエクス・アン・プロヴァンスの海外文書館で探り当てている。なお天津の職能学校でも世紀末に日本人教員が採用された。だが当初の清人入学生は科挙志向で手仕事に従事することを拒絶した。同様の抵抗が安南の文人階級の子弟にも発現している。

漆藝の技術はあっても図按の洗練と必要な教育がなくては美術家としては役に立たない——。そのような報告を、石河は夙に東京美術学校の、『公友会雑誌』（1902）に投稿している。安南における、「漆藝」から「漆絵」への脱皮あるいは「美術化」

が、こうした観察と軌を一にしていることは明らかだろう。石河らの薫陶ゆえにかえってハノイでの漆絵は日本の意匠をそのまま踏襲する「焼き直し模倣」の傾向を呈していた節がある。1940年に現地を視察した谷内治橋の報告もそれを裏書きする。別言すれば、ここには伝統技法の漆藝改良を手段として植民地宗主国ほかでの美術市場に通用する、「美術作品」を創作する志向が濃厚に見て取れる。それは純正「美術」Beaux-Artsを実用・装飾藝術へと、「応用」というよりは、むしろ逆向きの展開と評すべきだろう。それが同時代の中世美術史家アンリ・フォション晩年の見識に通じることも、二村氏は見落とさない。晩年の「手の礼讃」でフォションは、「頭脳が手をつくり、手が頭脳をつくる」と明快な定式を示していたからである。

それはまた、1937年のパリ万国博覧会のテーマがArts et techniquesと銘打た

れ、藝術と技術の再統合を志向していたこととも、決して無縁ではありえまい。元来ギリシア語のテクネーがラテン語に訳されてarsと呼ばれた。両者は近代の工業化以前には「不二」同源だった。その両者の再統合が、生態学への関心の高まりとともに、この時期に目指されていた。手の復権から創作の自由への可能性が羽ばたく。二村氏は博士論文本文を結ぶにあたって、『芥子園画伝』にひかれた青在堂の見解を再度、引用していた。方法に欠けるのは不可だが、方法に拘泥するのはさらに良くない、との一節である。けだし明察というべきだろう。

*

ここにその触りを摘要したのは、二村淳子氏が東京大学大学院・超域文化科学専攻・比較文学比較文化コースに提出した同題の博士論文である。公開審査は2019年9月23日に実施された。外部審査員として審査の一隅を務めた者の立場から、最後に贅言を加えたい。

本論文は管見の限り、まだフランスでもヴェトナムでも達成されていない見識に貫かれ、明晰な立論により、従来の枠組みを脱したパラダイムの提唱に成功している。ヴェトナム語とフランス語という必須の語学知識を具備することにより、両者に跨る史料を巧みに照合し、両者の相乗から歴史的現実を立体的に復元する傍ら、英語圏での近年の業績にも目配せし、堪能な中国語の知識も有効に生かしている。政治的・歴史的事情で全体の鳥瞰がきわめて困難な領域に、日本における美術の近代化という第三項を添える三点測量によって果敢に挑戦し、従来の美

術研究と工芸研究との狭間に取り残されてきた空白地帯の重要性を、植民地下の安南という地理・歴史環境を選ぶことにより、着実に可視化することに成功した。フランス本国における装飾美術行政や工業美術行政さらには植民地行政も、これまでマダガスカルや黒人アフリカ世界との関係で論及されることが多かった。だがこの文脈にあらためてインドシナを位置付けると、三者の相対的な比較からあらたな相貌が立ち現れる。

さらに具体的に指摘するなら、植民地本国の美術教育ではもはや時代遅れとなりつつあった古典的なデッサン教育が、植民地での「美術」確立では倒錯的なまでの効力を発揮した表裏・逆説も無視できまい。絹画での毛筆と人体解剖学との関係については、パリ滞在のあと北京で齊白石に師事し毛筆による裸体画を試みたイサム・ノグチのケースも脳裏に去来する。その傍らにはパリでの藤田嗣治やサン・ユーの成功の鍵も再発掘されるはずだ。朝鮮半島における柳宗悦の民藝概念の彫琢も工芸の再評価と無縁でなく、それは翻ってベンガル・ルネサンスとヴェトナムとの関係の見直しをも示唆することとなる。安南漆画にはムガール細密画を手本とする傾向も見られたが、反対にベンガル・ルネサンスではムガール細密画からの解放こそが意図されたからである。朝鮮半島にあっても日本の支配的理念に過剰なまでに忠実を装うことで、かえって植民地の軛を突き抜けようとする試みがなされている。安南にあってもフランス人教育者側にすら、本国に対する巧みな面従腹背の二枚舌が行使される折節も確認された。支配と被支配の二分法では植民地の現実は何となく隠れていく。



■09 徐悲鴻《田横五百士》1930

さらにここで詳述は避けたが、ロジェ・マルクスからティエボー・シッソンらフランス側の美術行政関係者や批評家と植民地行政官との密接な人脈が、インドシナ的美術行政に直に反映していることも見えてくる。西洋裸体画に拒否反応を示したファム・クインの東洋道德観や儒教思想は、大英博物館の中国専門家、ローレンス・ビニオンの同時代の中国文明理解とも平仄を合わせている。『米欧回覧実記』の久米邦武にも同様の裸体画嫌悪が知られるが、その息・桂一郎が東京美術学校で美術解剖学を長らく担当したのも、近代化の一齣を象徴する事績として思い出される。こうした複数文化を跨ぐ補助線からは、従来等閑視されてきた脈絡や、忘れられた事実が、なお幾つも再発見されることだろう。いわゆる、「パリ佛越派」の一見弛緩した甘美な美人画についても、再考が要請される。それが国民的古典文学に依拠していたことは、二

村氏が丹念に跡付けた通りだろう。だがおよそ徐悲鴻 Xú Bēi hóng (1895-1953) の《田横五百士》(1930) ■09の如き、歴史上の事に仮託して民族自決を鼓舞するがごとき歴史画は、植民地支配下のインドシナやその宗主国フランスでは、もとより歓迎されるはずもなかった。それは将来ホーチミンとして知れることになる活動家、グエン・アイコクの20年代フランスにおける行状に照らしても明らかだろう。とすれば逆に、革命後の社会主義写実主義は植民地絵画への反動としての歴史絵画の復権でもあったことも見えてくる。

本博士論文を構成する幾つかの論文は、電子検索網で閲覧可能である。ためにここで詳細に注記を施すことは割愛する。世界的にも前例をみない達成と評すべき成果が、必要な訂正を施し、書籍として公刊されることを強く希望しつつ、本稿を閉じることとしたい。

2019年10月12日稿

「ヴェトナム美術の近代とは何だったのか：二村淳子『安南藝術からベトナム美術へ：フランス統治下の半世紀』を通して」『あいだ』第252号 2019年11月20日 18-26頁

正誤表

訂正箇所	誤	正
18 頁 1 段 6 行目	信徳会	進徳会
18 頁 1 段 21 行目 2 段 2 行目 12 行目	ファム	クイン
19 頁図 01 キャプション	出務室	執務室
19 頁 2 段 18 行目	ヴ・カオ・ダン	ヴ・カオ・ダン (1908-2000) ■04
20 頁図 02 キャプション	Mai Tu	マイ・トゥ Mai Thứ
21 頁 1 段 26 行目	指を屈することもできよう ■04。	指を屈することもできよう。
21 頁図 03 キャプション	Nam Son, ナム・ソン	ナム・ソン Nam Son
22 頁図 04 キャプション	グエン・ファンチャン Nguyễn Phan Chánh	ヴ・カオ・ダン Vũ Cao Đàm
22 頁図 05 キャプション	グエン・ファンチャン	グエン・ファン・チャン
23 頁 1 段 23 行目	Alix Aim	Alix Aymé
23 頁図 06 キャプション	グエン・ザーチー Nguyen Gia Tri	グエン・ザー・チー Nguyễn Gia Trí
23 頁図 07 キャプション	グエン・ザーチー	グエン・ザー・チー
24 頁 1 段 19 行目	『交友会雑誌』	『校友会雑誌』
24 頁図 08 キャプション	Alix Aymé	アリックス・エイメ Alix Aymé
26 頁 2 段 26 頁	事に仮託して	事績に託して
26 頁図 09 キャプション	徐悲鴻	徐悲鴻 Xú Bēi hóng