

論文の内容の要旨

論文題目 アール・アナミット「安南藝術」からミートゥアット・ベトナムベトナム美術へ ——フランス統治下の半世紀——

氏 名 二村淳子

ベトナムにおける「美術」の近代化とは、いかなる現象であったのか。近代ベトナム絵画は、どのようにして出現し、発展し、今のよう形になったのか。本論は、こうした問いに答えるべく、1887年から1945年までのフランス植民地下に限定したベトナムの美術・藝術の分析を試みる。

ベトナムが **Beaux-arts** という概念に出会ったのは、フランスの統治下であった。これまでの解釈は、1925年のインドシナ美術学校の開校によって、ベトナムに「美術」がもたらされ、画家という個人が出現したというものであった。フランス植民地インドシナ政府メルラン総督の条令によって創設されたこの美術学校は、確かに、フランス人画家たちと画家志望の「現地人」たちの出会いの場であった。だが、支配者であったフランスが植民地に「美術」をもたらし、「近代化」を促したという見解は単純すぎないだろうか。議論のためには、まずは、フランスとベトナム、それぞれが求めていたことを確認しなければならない。また、「美術」という言葉が新しい翻訳語であったことを念頭に入れ、原語との間にどのような記号論的なずれがあったのかも確認しておかねばならない。

本国と植民地、前近代と近代、東洋と西洋など、幾重にも交錯しているために、その実態が見えづらくなっているベトナム近代の「美術」を読み解き、これまで見落とされてい

たものに光をあて、そこで得た新知見を踏まえながら 20 世紀ベトナム美術史を解釈し直すことが本論の目的である。そのために、本論は、絵画の様式上の変遷を綴る従来の美術史研究の方法ではなく、異なる文化間の交渉を描き出すのに適した比較文化研究の複数のアプローチを用いた。

柱とした方法の一つは、「美術」と呼ばれているものの成り立ちや構造を捉え直すのに有効な制度論である。また、その制度によって生まれた、翻訳された新しい「ことば」にも着眼し、フランス統治下で導入された「美術」のメカニズムやプロセスを分析した。もう一つの柱は、ポスト・コロニアル批評及び言説分析である。美術に関する言説だけではなく、その隣接領域の資料に可能な限りあたり、フランス側の資料からは、フランスが安南という他者をいかに表象・構築したかということ、ベトナム側の資料からは、彼らの植民地主義への抵抗や国民的アイデンティティの問題を分析した。

本論は三部十六章によって構成されている。それぞれの章は、その年代を代表する出来事や人物がクローズアップされているが、俯瞰的には時間の流れに沿っており、全体を見渡すことでベトナム美術の近代とは何かという問いへの答えとなっている。

第一部の「美術と技術」（1887～1923 年、第一章から第五章まで）では、ベトナムの「美術」の誕生を考察し、第二部の「二つのルネサンス」（1924～1931 年、第六章から第十一章まで）では、ベトナムの美術の「近代」を追い、第三部の「フランスとベトナム」（1932～1945 年、第十二章から第十六章まで）では、具体的なベトナム近代画家たちの作品を取りあげ、ベトナム人作家たちの抵抗と戦略を読む。

第一章では、フランス人が呼ぶ「安南藝術」なるものが、どのような歴史的・文化的・政治的・経済的ファクターによって支えられ、誰によってどのように創出されたのかを調査・分析した。続く第二章では、ハノイ博覧会（1902 年）、マルセイユ植民地博覧会（1906 年、1922 年）という三度の博覧会催事を振り返り、当時のフランスがベトナムに求めていたものを明らかにした。第三章では、「安南藝術」の改良のためにフランスがベトナムに持ち込んだ「デッサン」に焦点を当て、それがどのような意義を持つのかを明示した。第四章からは、ベトナム側の資料に軸足を移し、ベトナム人による初めての「美術」サロンであった「サロン 23」をとりあげ、「意匠」と「技」の関係、「工藝」と「美術」の関係、「安南藝術」ではなく「国華」の創出といった問題を検証した。第五章では、西洋概念である *Beaux-arts* のベトナムにおける受容を辞書・辞典および知識人の著述を用いて調査した。

第一部で明らかになったことは、ベトナムにおける「美術」は、産業という領域において醸成された概念であるということと、フランスがベトナムに求めていた「安南藝術」なるものは、絵画や彫刻に代表される「大藝術」ではなく、いわば工藝であり、生活空間に置かれる「用」を持つ家具や小物類であったということである。いわば「安南藝術」は、職人たちの「活用 (*mise en valeur*)」という、フランスの植民地産業政策という経済活動に

密接に関わりながら形作られ、また、「文明的使命」というフランスの植民地主義の建前とも密接に結びついた二面性を持つ藝術であった。その一方、ベトナム側は、「安南藝術」ではなく国華としての「美術」を欲していたことも確認した。

第二部（1924～1931年）では、「ベトナム美術」が、いかなる文化のダイナミズムを得て創造・形成されていったのかを検討するため、ふたつの「ルネサンス」に焦点を当てた。第六章では、フランス人植民者たちの語る「ルネサンス」をとりあげ、ベトナムに持ち込まれた理由やそれがもたらす効果、並びにそのルーツがナショナリズムに深く根差した装飾復興運動であったことを示した。第七章では、岡倉覚三の近代思想と共鳴するベトナムの知識人ファム・クインの近代化思想「ルネサンス」をとりあげ、彼の近代化論と理想を明確にした。第八章は、前章、前々章で扱った、統治する側とされる側の、それぞれの「ルネサンス」をつきあわせ、ベトナム側の「ルネサンス」の意義および「戦術」を明らかにした。第九章から第十一章までは、その二つの「ルネサンス」の磁場となったインドシナ美術学校を取りあげ、数々の公文書や新資料によってインドシナ美術の制度を明らかにし、学校の存在意義の再検討を行った。

この第二部で明らかになったことは、フランスによる植民地への「救済」であったはずの「ルネサンス」は、能動的な、そして大文字のRから始まる「安南ルネサンス」として、ベトナム人たちによって再編成されたということである。その「安南ルネサンス」は、フランス文化を養分としながら、独自の民族の新文化を作り出すものであった。また、インドシナ美術学校は、これまで考えられていたように、画家や彫刻家を輩出するための機関ではなく、「安南藝術」のためのデザイナーと制作指導者を養成する機関として設立・運営されていたことも明らかになった。

第三部（1932～1945年）では、第二部までに得た知見を踏まえ、ベトナム人画家たちが、フランス人たちが欲していた「安南藝術」ではなく、いかにして、ベトナムの絵画を制作することができたのかという、転覆のための戦略に焦点を当てた。第十二章では、「デッサン」を、工藝ではなく、絵画の改良のために流用するという「ベトナムの絵画」創出案を、ナム・ソンの美術書『中国画』（ベトナム初の美術書）の中に読み解いた。第十三章から第十五章までは、新たな絵画メディア「絹画」の開拓者として知られるファン・チャン、及び、アオザイ美人像を描いた三人の画家（レ・フォー、ヴ・カオ・ダン、マイ・トゥ）の作品を分析し、ベトナム絹画の両義的、あるいは多元的な性質を明らかにした。第十六章「ベトナム漆画」では、工藝でも油画でもない第三の道を歩んだベトナム漆画の誕生物語の再検討し、その本質を考察した。

第三部を通して明らかになったのは、ベトナム人画家たちは、植民者に真正面から抗いながら、アカデミックな、且つナショナリスティックな画や美術を制作したわけではなく、ベトナムの内と外で異なる「声」を発する画を描くことによって、また、油画ではない新しい表現メディアを模索していくことによって、植民者と正面衝突することなく、**Beaux-arts** という西洋概念を脱構築しながら自らの文化形式として「ベトナム美術」を創りあげてきたと

いうことである。

以上を通して、ベトナムの近代美術が立ち上がってくる様子を本論は論じた。藝術をめぐる、フランスとベトナムの双方向の「領有」が行われたわけであったが、最終的には、支配者の望んだ「安南藝術」ではなく、自らの欲した、独自の美術をベトナム画家たちは獲得した。全体を俯瞰して、ベトナム美術の近代とは何であったかという問いに答えるとすれば、それは、フランスがもたらしたものではなく、ベトナム人たちが主体となって動かした現象であったということを終章にて確認した。