

ベトナム人画家マイ・トゥの「アンティミテ」

——絹画の縦糸と横糸——

二 村 淳 子

はじめに

パリ仏越派 (Franco-Vietnamese School of Paris / L'Ecole Franco-Vietnamienne de Paris) と呼ばれるベトナムの画家たちがいる。その名称通り、祖国を離れ、当時の宗主国フランスの首都、パリを活動の場としたインドシナ美術学校 (L'Ecole de Beaux-arts de l'Indochine) の卒業生たちのことを指す言葉である¹。本論では、そのひとり、マイ・トゥことマイ・チュン・トゥ (梅忠恕, Mai Trung Thù, 1906- 1980) 【図1】について取り上げる。

現在、ベトナムにおけるマイ・トゥの名誉回復が進み、2015年春にはハイフォン市に彼の名を冠した道が誕生した²。作品の再評価も進み、近代美術オークションでも注目されているものの、彼に関する研究は進んでいない³。

当時のフランスの批評家たちは、マイ・トゥの作品に、ありのままの現実の姿を伝えようとする「リアリズム」や、親密な私的空間を描く「アンティミテ」の感覚を認めている⁴。カミーユ・モクレールによれば、「アンティミテ」とは、卑近な存在を題材としながらも、そこに詩趣や理想などを求める画の傾向であるという⁵。より身近に題材を求める点においてはこの二つの絵画傾向は同根のものといえよう。

確かに、マイ・トゥの作品は、日常生活や、こどもなどをテーマとしており、その刹那や、ささやかな感動などを描き出しているようにみえる。美術研究者のド・メノンヴィルによれば、こうした傾向は、フランス人画家がベトナム人画家に伝えたものであるという⁶。

しかしながら、極東を視座として見れば、マイ・トゥの絵画には、西洋的な美術の概念や枠組では収斂できない点がいくつもある。彼の作品は、はたして、フランス近代絵画の「影響下」にあると言えるのだろうか。むしろ、彼の作品は、東西双方の作品や伝統や慣習との関係や参照のなかで生み出されたものと言えるのではないだろうか。

この仮説に対し、本論文は、次のように論証を試みる。まず、第一章ではマイ・トゥの人生を振り返り、マイ・トゥが室内装飾芸術——つまりインテリアの一部となるもの——という文脈において絹画⁸を制作していたことを指摘する。

続く第二章では、第一章を受け、ベトナム人の暮らしを太古から彩ってきた「工艺品」や、「紋様」及び「図案」、絵画を周囲の環境から隔てる「縁緑」に対する彼の執着に焦点を当てる。ここから判明するのは、マイ・トゥが「芸術」と「装飾」という西洋における二項対立を、東洋的な概念によって統合させようとしていたということである。

第三章では、第二章で得た帰結を踏まえつつ、子供とアオザイ美人という、マイ・トゥの代表的な二つの絵画スタイルを間テクスト性という概念を手掛かりに分析する。

1. フランスの活躍とその背景

マイ・トゥの人生

マイ・トゥは、1906年11月10日、ハイフォン近郊で生まれた。マイ家は名門であり、彼の父は順江の宮廷に勤めた有名な高官だった。

フランス語教育を受けた世代に属するマイ・トゥは、ハノイのフランスのリセを卒業し、1925年、インドシナ美術学校の第一期生となった。5年間の修業を経て、1937年まで、順化⁹のリセ、コック・フォック高校にデッサン教師として務めた。ベトナムの伝統楽器に魅かれ、一弦をマスターしたのもこの古都である⁹。

1937年、パリで開かれた万博のために、彼は同期の画家レ・フォー（Lê Phổ, 1907-2001）とともにパリに渡り、フランスに移住する。渡仏は、彼にとっての大きな転換となった。それまでの表現手段だった油絵から絹画へと移行するのも、写実的な表現から独自の美人画のスタイルが確立されていったのもこの頃である。

38年から、マイ・トゥは、アンデパンダン展（Salon des Indépendants）、オトンヌ展（Salon d'Automne）に参加している。また、40年代は、市井の人たちの肖像画や、市民が集う教会のフレスコ画【図2】なども手掛けている。

1954年、彼は、絹のスカーフなどを手掛ける応用芸術作家、SAOことジャンヌ・シヌレー（Jeanne SINERAY）と結婚した。この頃、彼は小さなサイズの作品を数多く制作するようになった【図3】。比較的求めやすい値段を意識していたことだったという。マイ夫妻にとっては、芸術とは生活との相関的な関係にあ

るものであり、世俗化、民主化していくものであったようだ¹⁰。挿絵やポスターなどの作成を積極的に行ったのも、こうした信条からだろう。晩年には、貧しい子供たちを救うためのユニセフのキャンペーンに参加し（1960-1965）、ベトナム戦争に異を唱えるための平和画や戦争画【図4】も手掛けた。

1980年、10月10日、マイ・トゥは73歳で永眠し、パリ近郊のヴァンヴの墓地に埋葬された。

絹画の位相とインドシナ芸術家の運命

1943年、同窓のレ・フォーとヴ・カオ・ダン（Vũ Cao Đàm, 1908-2000）の三人で行ったパリのアンリ・ジョリ画廊¹¹における展覧会「三人のインドシナ画家展」で、マイ・トゥはエフォール紙の記者から「アンティミスト」と称された。

マイ・トゥの絹画には、ある種の国民的な嗜好があり、それは、[レ・フォーに比べ]さらに現実性に迫っている。宗教的な題材は[レ・フォーに比べ]少ないが、その逆に、彼は「アンティミスト」に留まっている。彼の芸術はとりわけ装飾的な傾向にあるが、そこには全く非難の意味はない。彼の作品《水浴び》や《母子像》は、実に個性的なスタイルで描かれており、中国や日本の作品を实践する人のそれを感じさせる […] ¹²。

記者が指摘するように、マイ・トゥの作品は、理想化されたものや、格調高い題材とは対極的な「アンティミテ」の傾向がある。カミーユ・モクレールは、アンティミテの起源は、フェルメールを生んだオランダに辿ることができ、その後、フランスのシャルダンやミレーなどを経てナビ派に発展的に受けつがるという¹³。彼の指摘のように、1650年代のオランダでは、室内と家庭生活を画いたイメージが著しく増加した。そのような市場の成立は、オランダにおけるブルジョワジーの台頭や、世界に先駆けて絵画が世俗化していった事実と密接に関連していることは言うまでもない。室内画は、私的空間が生み出したジャンルである。

ジョン・ラフマンによれば、このような当時のオランダ室内画には、今日のライフスタイル雑誌のように憧れに近づくことを促進する側面があったという¹⁴。「実際、デ・ホー、フェルメール、メッツー、テル・ボルフなどのような先進的な芸術家が描いた家庭のイメージは、それ自体が高価な商品であり、その作品の所有自体が文化的に進んでいるという自負の支えになったかもしれない」¹⁵と

ラフマンは述べている。ラフマンの説をマイ・トゥに即して考えてみると、彼の絹画も、極東風の室内に飾られることで、所有者の目を楽しませるだけでなく、その趣味空間自体に価値を与える役割を担っていたと考えられる。

19世紀における未曾有の都市改造、そして、都市空間の均質化や合理化が進むにつれ、私的で親密な家の中が安堵の場と化していくようになる。「外」の都市空間にともなう疲労やストレスを忘れさせてくれるような親密な私的空間に、人々は特別な意味を見出すようになっていく。ヴァルター・ベンヤミンが指摘したように、19世紀のパリにおける室内はひとつの宇宙となり、そのなかで人々は「遠方」と「過去」を収集していった¹⁶。いわば、室内は、ひとつの自己表現の場と化したのである。

そうした流れのなか、「極東趣味」の室内が流行したことはよく知られている。ブルーストの小説にも、日本と中国が一体となったような「極東」風の室内装飾¹⁷が出現する¹⁸。こうした趣味は、20世紀に入って退潮すらししたもの、クメール芸術の人気によって、20世紀初頭まで存在していた¹⁹。室内を装飾する行為は、アール・デコという言葉に集約されていき、1931年の植民地万博では、それぞれの伝統的な方法で室内装飾や工芸品を本国に提示することがインドシナに求められ、37年の万博でもほぼ同様な要素が本国から求められた²⁰。

1938年、パリのインドシナ経済局には、インドシナ風の室内装飾に関して問い合わせる出版社からの二通の手紙が届いている。一通は、アッシュ社から出版していた雑誌『ヴィ・ア・ラ・カンパーニュ (*Vie à la campagne*)』からの問い合わせである。

「部屋をインドシナ風（そして中国、日本、極東といった類似）に改築したいのですが、椅子、テーブル、箆筒、背の低い物入れ²¹、カーテン、提灯などの照明器具、絵画、美術工芸品などを求めることができる住所やカタログなどを教えていただきたい」という読者からの手紙をいただきました […] ²²。

もう一通は『ラルシテクト (*L'Architecte*)』、『アール (*Art*)』、『デコレーション (*Décoration*)』、という三冊の建築関係の雑誌を出版している出版社アルベール・レヴィ社の代表者からである。

複数の読者が「インドシナ装飾芸術」について書かれた出版物があるかどうか私たちに訪ねております。もしご存じでしたら、教えていただけませんで

しょうか […]」²³。

この二通の手紙を読む限り、インドシナ室内装飾が当時のフランス人たちの興味を惹いていた様子と、インドシナ風の室内装飾が日本風や中国風の延長上に位置するものと認識されていたことが理解できる。また、30年代から40年まで、ベトナムの画家をフランスに売り込むための「窓口」と機能していたインドシナ経済省ギャラリー「アジンド (AGINDO)」の当時の名刺やレターヘッドには、「インドシナ芸術家が、現代的アパルトマンの装飾につかえる、^{タフロー}絵画、絹画、彫刻、ブロンズ、絨毯、家具を展示します」と印刷されていた²⁴。つまり、インドシナ人の絹画は、それ自体で自律した芸術作品ではなく、室内を装飾するための芸術品としてフランスでは捉えられていたのである²⁵。

いわゆる「原住民芸術家」²⁶であったベトナム人画家たちは、フランスにおいて既に成立していた極東趣味的な室内装飾の市場を考慮に入れながら作画をしなければならなかったのだ²⁷。マイ・トゥも、こうした運命から逃れることはできなかったはずだ。日常生活のワンシーンを描くマイ・トゥの「アンティミテ」は、こうした、当時のフランスの社会経済的な事情を反映していることをまずは指摘しておきたい。

2. 人々の暮らしの中で

ベトナムの工芸

マイ・トゥの絵画が室内装飾という領域に位置するものであったとすれば、作品が「暮らし」や「工芸」と密接に関わっていたことが自ずと理解できる。なかでもマイ・トゥが得意としたのは、室内に佇む女性という画題である。ベトナムの衣裳「アオザイ」を纏った女性たちは、「アンティミテ」や「リアリズム」と同時に、「オリエンタリズム絵画」の系譜を彷彿とさせるが、その女性の周囲には、しばしば、椅子、陶器、茶具、カケモノ、アクセサリー、カーテン等の生活小道具が丹念に描かれている。また、時に、女性より、これら小道具にむしろ焦点が当てられている作品もある。例えば、作品《カーテン》【図5】には、カーテンから覗く若い女性が描かれているが、鑑賞者の視線は、画面の奥の、紫檀の家具の上に飾られた壺に向けられるように構成されている。同じく、《内密の話》【図6】は、画面の中央にある緋色の漆器が丁寧に描かれ、その色や構図が鑑賞者の目を誘っている。二人の親しい女性が真の心を打ち明け合う姿は、アンティミストには恰好な題材だが、実のところ、この二人の女性は

実は脇役的存在であり、マイ・トゥが描きたかったのは、長きにわたってベトナム人の生活に彩を与えてきた美しい漆の器だったと考えることも不可能ではなからう。

人物を絵画の中心とみなしてきた西洋においては、静物画というジャンルの地位は低い。大島清次によれば、一つの絵画の中に人物と物があつたとすれば、西洋では常に人物に焦点が当てられ、その逆はジャポニスム期までは存在しなかったという²⁸。西洋絵画におけるジャンルのヒエラルキーに抗うように描かれた工芸品は、いずれもベトナムを象徴する雑貨や特産品である²⁹。ベトナムにおいては、民族の美意識を最もよく映し出すものは、絵画ではなく、こうした工芸や民衆文化の領域にあつた。推測の域を越えないが、「アンティミテ」に似たスタイルを彼が踏襲しつつも工芸品に光を当てているのは、それこそ、人々の生活の中に溶け込んだ親密で本質的な芸術である^{アンティーム}と彼が考えていたからではないだろうか。無名の民が作り出した「工」の類にこそ美の本質があると主張した柳宗悦の民芸運動を彷彿とさせる思想をマイ・トゥが持っていたかどうかということは実証できない。ただし、中国文化の模倣を繰り返してきた一部のエリート漢学知識人の文化の中ではなく、市井の人々の生活の中にこそ、長年の蓄積による真の文化が根付いていると主張する声や運動が1930年以降、ベトナムにおいて大きく伝播していたことは視野に入れておきたい³⁰。

画中のカケモノ

画中画は、室内画にしばしば登場する手法であり、マイ・トゥの絵画にもよく描かれている。ロートレックやヴェイヤールといった、積極的に装飾と芸術の境界を揺さぶっていた19世紀のモダニストたちの作品には、カケモノや屏風が登場する。また、ボナールに関してはカケモノを意識した作品を制作したことで知られている。

カケモノは、19世紀後半のフランスで kakémono として定着した言葉である³¹。稲賀繁美によれば、ナビ派にとってカケモノや屏風は、タピスリー（客間の壁を覆う綴れ織り）というオブジェの等価物として見出された支持体だったという³²。「絵画ではなく装飾を」というスローガンのもとに従来の価値観を乗り越えようとしていたナビたちにとっては、絵画と装飾というせめぎ合いを無効にするそのヒントのひとつがカケモノや屏風であった。

インドシナ美術学校において教鞭を握っていたナビ派と同世代の画家たちは、ベトナムにも縦長の軸装が存在したのにもかかわらず、インドシナにおいてカ

ケモノを「kakémono」というフランス経由の日本語で呼び、インドシナ美術学校の学生たちもこの呼び方に倣っていたようだ³³。マイ・トゥや、友人のレ・フォー、ヴ・カオ・ダンの絹画作品にも、こうしたカケモノや屏風を描き入れた作品が複数ある。また、マイ・トゥとレ・フォーに関しては、30年代、実際にカケモノの制作もしている³⁴。

《お茶の時間》【図7】や、《身支度をする女性たち》【図8】など、マイ・トゥの絹画のなかのカケモノには、入れ子構造的な絵画の宇宙観がある。画中画は、中国では10世紀に開花し、その中国をはじめとする極東圏で、衝立、屏風、掛け軸などに多く描かれてきた³⁵。これらのマイ・トゥ作品は、生活空間の外、例えば、美術館やサロンに展示されて鑑賞されれば、その物質性を失ってしまう。その意味において、これら作品は、極東の入れ子宇宙の世界観の延長線上に位置するものだといえるだろう。

また、寺子屋の情景を描いた作品《絵画鑑賞》【図9】では、子供たちがベトナムの版画を見ながら、対話をしている。子供たちが見ている版画は、19世紀初頭のベトナムの木版である。また、《本を読む女性》【図10】が眺めているのは『金雲翹』の三人の主人公である。自己言及的なこれらの画中画は、ベトナム文化へのオマージュであり、マイ・トゥの作品が、これらと密接に関連していることを示している。

こうした画中画の技法から彷彿とされるのは、「どのようなテキストもさまざまに引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別なテキストの吸収と変形にほかならない」というジュリア・クリステヴァの言葉である³⁶。ひとつの絵の中にもうひとつの絵があるというのは、一つの言説のなかにもうひとつの言説を読み、「言説の宇宙」を語るクリステヴァの提起する間テキスト性の概念と重なり合う³⁷。言葉が、それ自体で自律しているわけではなく、いくつもの言葉の交差であるのならば、イマージュもいくつものイマージュの交差でありえよう。こうした視点から捉えると、マイ・トゥの絵画は、フランスの「アンティミテ」の単なる「受容」ではなく、また、単なる伝統の焼き直しでもない。むしろ、古今東西の様々な先行する絵画や視覚文化を折り入れ、それらを再解釈するように紡ぎだしたテキストだと捉えるべきではないだろうか。

額縁：絵画の内部と外部

マイ・トゥ、レ・フォー、ヴ・カオ・ダンの三人は、パリでは「トリオ」としてよく知られていた存在だった³⁸。1945年まで足並みをそろえて歩んできた三

人だったが、レ・フォーとヴ・カオ・ダンは、アメリカのフィンドレー画廊と契約をして油絵を制作する道を選んだ。それに対し、マイ・トゥは、版画や印刷による複製、ポスター、はがき、書籍挿絵、装丁などを行い、いわゆる「絵画」の外へと活動を積極的に求めていく。

興味深いことは、この時、彼が自らの作品のために額縁の作成を手掛けていたことである。ベトナムの絹画は耐久性に問題があり、しかるべく額装して保護、保管することが求められるが³⁹、マイ・トゥは、その額縁の行程をすべて自らの手で進めていた。木材を切り、組み、それに着色をし、場合によっては箔をつけ、その上から文様——桃、雲、銭、唐草など——を描くというすべての行程を手掛けていたという⁴⁰。

ゲオルグ・ジンメルに言わせれば、額縁の特性は、絵画の統一性を補強し、感覚化することにあるという⁴¹。つまり、絵画からあらゆる環境や関連性を排し、絵画を自律的で純粋なものにするための一役を担うのが本来の額縁というわけだ。だから、本来であれば額縁自体は個性を持つてはならず、作品内部への架け橋がそこに存在してはならないという。

だが、キャンバスからはみ出して伸びていったかのような蔦や、キャンバスからこぼれ落ちたような花の模様を額縁にあしらったモーリス・ドニの作品【図11】のように、マイ・トゥも絵画と額を地続きにさせるような工夫を施している。例えば、桃を描き込んだ静物画作品のために作られた額には、吉兆紋様とされる三つ桃が装飾されている【図12, 13】。また、赤い薔薇が背景にある《読みの練習》【図14】の額縁にも、緋色の花紋様が描かれており、絵画内部との響きあいを感じられる。額縁に固有の美的価値と意味を与えようとする彼のやり方には、額縁が本来持っている「境界」の役割を変質させる意図があったと思われる。

また、額縁だけでなく、額縁内のマリ・ルイズやパッサ・パルトゥーにも、彼は紋様を描いている。作品《テトの祭り》【図15】のマリ・ルイズには、雲の紋様を描き込まれ、まるで表具の一文字や中廻しの裂地を彷彿とさせる。一見したところ、小さな額でしかないが、表装を知っている者には、西洋の額装に極東形式の表装を組み入れたような印象を与える。小さな男の子を取り巻いている瑞雲は、めでたいことが起る兆しであり、男の子が纏っている「壽」の紋様と共鳴している。

マイ・トゥの制作した額縁においては、それは絵画を囲い込んで「島」として孤立させる額本来の役割ではなく、むしろ、その周囲との仲立ちとなるよう

な役割がそこに与えられている。そこには、閉ざされた絵画の境界を超越させ、周囲の環境・空間との繋がりを求めさせようとする作者の意図がある。私たちは、これらの額に、絵画と装飾というせめぎ合いを脱構築しようとするマイ・トゥの試みをみることができよう。

3. 絵画に内在する対話

新しい唐子画

マイ・トゥの作品の中には、人々の暮らしの中で育まれたベトナムや極東の芸術の要素が存在することを私たちは確認した。それら要素は、生活と芸術の一体化という理想を抱いた時代のうねりの中、フランスの世紀末の画家や、アンティミストと呼ばれた画家たちの作品と確かに共振している。こうした共振をただ単に「影響／受容」論で済ませてしまうことは、マイ・トゥの絵画の本質を埋没・隠蔽させる行為に等しい。本章では、マイ・トゥの代表的な二つの絵画スタイル——子供の群像と、アオザイ美人——を取りあげ、彼の作品が単なるフランスからの影響によるものではないことを指摘したい。

1940年以降、マイ・トゥは、子供たちをしばしば画題にとりあげた。当時のフランスにおいては、子供を題材にした絵画は、アンティミスト的なものであったが、極東においては、遊ぶ子供の群像は、^{ひやくくしず}百子図や唐子といった紋様や、童戯または嬰戯⁴²と呼ばれる吉祥的な大衆画を彷彿とさせる。ベトナムでは、子供というモチーフは、唐風の子供を描いたドンホー版画などに代表されるように、しばしば子孫繁栄と平和の願いが込められた吉祥図様とされ、新年などの室内に貼られるために制作されてきた【図16】。こうした絵画や工芸の表面に描かれた吉祥図様は、中国に始まり、安南や日本といった周辺諸国にも伝播され、極東絵画の一つの形式として定着したものである⁴³。

20世紀初頭、フランスにおいては、「安南芸術」なるものは「もっぱら装飾」であると紹介されてきた⁴⁴。しかも、その装飾紋様は、中国の「不器用な模倣」であり、形式化された価値のないものとして捉えられてきた⁴⁵。ベトナムの工芸品に描かれる唐子や、ドンホー版画の唐子は、中国文化への憧憬から、中国風の出で立ちであることが多い。それに対し、マイ・トゥの子供たちは、髪型も装いも当時のベトナム風のものになっている。そのシーンは、かつての寺子屋などで繰り返されたであろう情景として描かれている⁴⁶。中国からの借り物として見下されていた「紋様」を、マイ・トゥは、吉祥という性質を保持させつつ、風俗画として再利用することで現在に蘇生させたと捉えることができるだ

ろう。

マイ・トゥの友人、レ・フォーにも、唐子が登場する作品がある。マリア観音を彷彿とさせる作品《聖母子像》【図 17】では、唐子たちは童髪で、桃を手渡そうとしている。桃は長寿の意味を持つ極東の代表的な吉祥アイコンである。レ・フォーは、西洋のイコノロジーに対比しうるシンボルとして吉兆シンボルを画中に描き入れ、その交差がもたらすズレや一致を表現している。これに対し、マイ・トゥは、「装飾」という概念と切り離すことができない民間伝承の日常生活文化、「吉祥画」のあり方自体を重視した。つまり、モチーフとして描き加えるのではなく、民間の家内に貼られ／飾られ、それ自体で「安寧」を呼ぶ複製芸術としての要素を優先させている。実際、マイ・トゥの作品は、ユニセフやブロン社⁴⁷を通してシルクスクリーンやオフセット印刷のポスターとして広く流通され、個人宅や小学校の壁に貼られていた【図 18、19】⁴⁸。

マイ・トゥが安寧を招く画を描き続けた営為の背景には、ベトナム戦争がある。元気に遊び、学ぶ子供たちは未来の宝である。しかし、マイ・トゥがこの画を作成していた時代、ベトナムでは長きに亘る戦争が繰り返され、子供たちは遊ぶどころか、犠牲になるばかりであった⁴⁹。

美人画：身づくろいをする美人

フランス語のアンティーム (intime) という言葉には、「異性との親密な間柄」、「秘め事」という意味がある。これまでみてきたように、マイ・トゥの作品には、女性や子供を描いたものが多いが、中には、女性の親密圏に踏み入った窃視的ともいえる作品も少なくない。とりわけ、身づくろいをする女性は、彼が繰り返し取り上げ続けた題材である【図 20、21】。

こうした身づくろいをする美人たちの引用源のひとつとして、日本の浮世絵⁵⁰が挙げられるだろう。春信や北斎の版画が、フランスの世紀末の画家たちの靈感となったことはよく知られている。ごく自然の姿態を描く女性の日常の雑事の姿は、アカデミーのモデルたちが立つ台座の上のポーズとは無縁だ。日本の美人画は、そもそも美人を鑑賞することを目的とした絵画であり、美人たちが化粧をしたり、髪を結ったり、湯あみをしたり、着物を脱着したりといった、私的な領域にきわどく立ち入ったものも少なくない⁵¹。こうした、浮世絵にみられる女性たちの「身づくろい」(toilette) は、エドガー・ドガやメアリー・カサットといった世紀末の画家たちを魅了したとコルタ・アイヴスは指摘している⁵²。

ベトナムにはいわゆる「風俗画」がほとんど発達していなかったといわれて

いる⁵³。マイ・トゥたちは、風俗を描いたベトナム画家たちの作品というものをほとんど参照できなかった状態にあった。このような状況で、インドシナ美術学校では、江戸期の浮世絵と中国の古画を学生たちに参照させていたという⁵⁴。マイ・トゥの浮世絵との出会いも、こうしたフランス経由によるものであると思われる。こうして、ドガやカサット同様、マイ・トゥは、かつての浮世絵作家たちの視線を自らのものとして取り込む⁵⁵。多くの浮世絵に見られる美人画のように、マイ・トゥの画には男性が不在であり、まなごしの所有者は登場しない。

1942年の作品《髪を整える女性》【図22】には、美人の上半身を大きく描く、江戸中期浮世絵師の作品に多い「大首絵」の影響が指摘できる。顔周辺だけをクローズアップする構図は西洋ではほとんど使われていない。この作品では、色彩の数を減らすことによって、黒髪を浮き上がらせ、髪を持つ官能性を引き出している。大正期に「現代の歌麿」と称され、浮世絵研究家でもあった橋口五葉の作品《髪梳ける女》【図23】は、歌麿の《婦人相学十躰髪すき》⁵⁶【図24】からの影響が見受けられるが⁵⁷、マイ・トゥの《髪を整える女性》も、この系譜の上に位置づけられてもおかしくないだろう。

マイ・トゥの美人画の、もうひとつの東洋的な本源は文学である。女性たちの物憂げな表情から喚起されるのは、描かれていないものの存在だ。ベトナムにおいては、室内にいる美人を描くような、いわゆる「風俗画」は発達していなかったとされている。ただし、明末からの才子佳人小説の流通や翻案などを考慮すると、室内に佇む女性というモチーフは、文学的想像力によって心に浮かべることができるものであり、留守をする女性の「春思」⁵⁸のイメージと重なる⁵⁹。マイ・トゥの室内の女性たちは、たとえ微笑を浮かべていても、心から笑っている様子はない。身づくろいをしたり、書物を読んだり、花を觀賞したり、楽器を演奏しながら、恋人を待っている。書物や楽器の存在は、ただ単に外見が美しいだけではなく、彼女たちが、知的で、感情豊かで、洗練されているベトナム女性であることを示している。著者は、拙論「パリ仏越派のアオザイ美人像：20世紀ベトナム絵画への一考察」⁶⁰で、マイ・トゥたちの作画のインスピレーションのひとつがグエン・ズーの『金雲翹』であったことを指摘した。室内に佇むマイ・トゥの美人たちが、こうした文学的イメージと結びついているのであれば、それらの作品が室内に飾られることによって、美人たちは、室内空間を文学空間に接ぎ木する役割を担っていると言えるだろう。

晩年に描かれたマイ・トゥの《身づくろいをする女性》【図25】にも、女性の一瞬の表情や背中に寄る辺なさが漂う。また、散る運命にある花が左に描かれ

ており、鏡をのぞき込む美人の像がウァニタス（虚飾）の擬人像であることも理解できる。「佳人薄命」と言われるように、美しく才能豊かな女性の孤独感は、ベトナム人にとっては、『金雲翹』や『征婦吟』といった文芸作品を連想させるに充分たりえよう。この画のなかでは、東西双方の文化的要素がお互い対等に向かい合い、新たな文化の創造や共有に向かっていると感じられる。

以上を踏まえ、もう一度、マイ・トゥの絵画を鑑賞してみれば、ジャンルと文明を跨ぐ先行する複数のテキストとの対話が、作品のなかに縦横に織り込まれていることを確認することができる。また、フランス側の文化に親しんでいる鑑賞者にはマイ・トゥの作品は、「リアリズム」や「アンティーム」の延長と読むだろうが、ベトナム側の文化を背負った鑑賞者には、彼の作品には、文学や吉祥図様といった固有のコンテクストをそこに読むはずだ。また、東西双方の文化に通じた者は、マイ・トゥの絹画に、その双方の声が対話のように編まれているのを聞くことができるだろう。

おわりに

本稿は、マイ・トゥの絹画を分析した。

植民地の画家であった彼は、「純粹芸術」ではなく、「装飾芸術」の文脈において活躍することが期待されていた。偉大で高貴な題材ではなく、卑近な日常生活を題材としているように見えるのはこうした背景がある。工芸品を描き、紋様や図案を再利用し、手作りの額縁によって装飾と芸術の境界線を揺るがした営為には、東洋的な概念によって相反する概念を乗り越えようとする意図が込められていた。また、そこには、縦横に絡んだ東西の視覚的・文学的要素を見出すことができた。

以上によって、本稿は、マイ・トゥの絹画がフランスとベトナムの間における「受容／影響」という方法では解明できない構造を持っていることを証明した。マイ・トゥの絵画の特性は、フランスの近代絵画の言説に参画しながらも、その一方で、ベトナム芸術の延長線上に自らの絵画を位置づけようとしていることにある。中国由来のものを当時のベトナムの文脈に変形させ、また、フランス由来のものをベトナムの文脈に連ね合わせ、他者との関連と唱和のなかで築き上げられたのが彼の絹画のスタイルなのである。

謝辞

本研究は、「第7回スミセイ女性研究者への支援（未来を強くする子育てプロジ

エクト)」の助成を受けて遂行することができました。この場を借りてお礼を申し上げます。

注

- 1 「Franco-Vietnamese School of Paris / L'école Franco-Vietnamienne de Paris」は、ベトナム美術史家で、クリスティーズとサザビーズの顧問であるジャン＝フランソワ・ユベール (Jean-François Hubert) の造語。収集家たちの間では定着した言葉であり、「亡命という行為が絵画制作のインスピレーションの源となっていること」を暗に示す言葉でもあるという (2010年2月25日、ユベール氏と著者の会話より)。
- 2 http://thuvien.haiphongcity.vn/vn/index.asp?menuid=660&parent_menuid=658&fuseaction=3&articleid=5305 (2015年4月5日アクセス)
- 3 最も詳細に述べたものとしてはユベールが監修した次のものが挙げられる。Sotheby's, *An Important Collection of Vietnamese Paintings: Featuring the Philip NG Collection*, Hong Kong, 8 April 2008. また、マイ・トゥをエコール・ド・パリに位置づけようとするオークションハウスの鑑定家も少なくないが、当時、彼は、モンパルナスの画家とは対照的存在として捉えられている (Camille Mauclair, *Figaro*, le 10 Mars 1933, p.5 ; Anonyme, « Peintre d'Indochine en France », *La Tribune Indochinoise*, le 9 Juin 1939)。
- 4 (Catalogue) Georges Turpin, « Le Pho, Mai Thu et Vu Cao Dam », *exposition des oeuvres de trois peintres indochinois à la galerie Hessel*, du 7 au 22 décembre 1943 ; Anonyme, « Trois peintres indochinois », *Effort*, 27 décembre 1943.
- 5 モクレールは、このアンティミテの系譜に、ナビ派の画家たちを位置づけている。Camille Mauclair, *Les états de la peinture française de 1850 à 1920*, Paris, Payot, 1921, pp. 150-151.
- 6 Corinne de Ménonville, *La peinture vietnamienne : une aventure entre tradition et modernité*, Paris, ed. d'art et d'histoire, 2003, pp.51-53.
- 7 Corinne de Ménonville, *op.cit.*, p.53.
- 8 この絹画は、中国の絹画とは技術や手法が異なる。インドシナ美術学校で、タルデュールと生徒と一緒に考え出したもの、あるいは、グエン・ファン・チャン (Nguyễn Phan Chánh, 1892-1984) が最初に成功させた媒体とされている。
- 9 1960年、著名な音楽学者チャン・ヴァン・ケー (Trần Văn Khê, 1921-2015) と作成したレコード *Musique du Viet Nam* が、その年に最優秀賞 (le Grand Prix du Disque National) を受賞した。
- 10 筆者によるマイ・ラン氏のインタビューより (2015年8月13日、ペルピニャン市郊外にて)。
- 11 開催前に Galerie Hessel と名を改めていたようであり、同一の画廊である。
- 12 Anonyme, « Trois peintres indochinois », *Effort*, le 27 décembre 1943.
- 13 Camille Mauclair, *op.cit.*, p.112.
- 14 ジョン・ラフマン「家庭は至福の場か」深谷訓子訳『絵画と私的世界の表象』、京都大学出版会、2012年、117頁。
- 15 同上。

- 16 ヴァルター・ベンヤミン「パリ：19世紀の首都」『ベンヤミン・コレクション1：近代の意味』、浅井健次郎編訳、久保哲二訳、ちくま学芸文庫、1995年、342-343頁。
- 17 勝山祐子「ブルーストにおける室内装飾」『文化女子大学紀要 人文・社会科学研究』19号、2011年、47-61頁。
- 18 第一篇第二部「スワンの恋」参照。
- 19 Camille Mauclair, « Angkor, source d'art française », *Le phare de la Loire*, le 20 juillet 1921.
- 20 Robert de la Sizeranne, « La renaissance des arts indigènes », *La revue des deux mondes*, n° 101, août 1931, pp.575-594.
- 21 原文は「meubles d'appui」とある。
- 22 Lettre de Albert Maumen, adressée à l'AGINDO du 8 septembre 1938, Agence FOM 247/357, ANOM (Archive nationales d'outre mer).
- 23 Lettre de Charles Massin et Albert Lévy, adressée à l'AGINDO du 9 avril 1938, Agence FOM 247/357, ANOM.
- 24 海外文書館の次のファイルに挿入されていた。*Peintures et sculptures des ancien élèves*, Agence FOM C613/907, ANOM.
- 25 Anonyme, « Les artistes indochinois », *les annales coloniales*, le 2 janvier 1931.
- 26 Robert de la Sizeranne, *op.cit.*, p.575.
- 27 Lettre pour Tardieu du 21 mars 1934, *Peintures et sculptures des anciens élèves*, Agence FOM C613/907, ANOM.
- 28 大島清次『ジャポニズム：印象派と浮世絵の周辺』、美術公論社、1980年、163頁。
- 29 例えば、紫檀の家具や明朝風の家具は、フランス人に最も人気があった調度品のひとつであり、インドシナ産のお茶は、1939年からインドシナ政府がアフリカ植民地へとむけて精力的に売り込んでいた特産物であった。
- 30 その代表的なものは以下の論稿である。Phạm Quỳnh, *Le paysan tonkinois à travers le parler populaire, suivi d'un choix de chansons populaires*, Hanoi, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1930.
- 31 ただし、カケモノは日本のカケモノとは異なり、西洋には目新しかった縦型のフォーマットを指す言葉でもある。
- 32 稲賀繁美『絵画の東方』名古屋大学出版会、1999年、318頁。
- 33 Nam Son, *La peinture Chinoise, technique et symbolisme-manière spéciale des Chinois d'interpréter la nature*, Hanoi, Le Van Phuc, 1930, pp.3-5.
- 34 Victor Tardieu, *Rapport sur la participation de l'Ecole des beaux-arts de l'Indochine*, Exposition colonial Paris 1931, Agence FOM 533/54, ANOM.
- 35 王元林「絵画空間に展開する二重的空間の構築について」『美術史論集』第八号、神戸大学、2008年、75-93頁。ウー・ホン『屏風のなかの壺中天：中国重屏図のたくらみ』中野美代子ほか訳、青土社、1999年、25頁。
- 36 ジュリア・クリステヴァ『記号の解体学／セメイオチケ』原田邦夫訳、せりか書房、1983年、61頁。
- 37 前掲書、60頁。
- 38 Pierre Do Dinh, « La pousse vietnamienne », *France-Indochine*, mars 1953, p.251.
- 39 劣化している絵画リストが、1935年4月15日、内密文書としてインドシナ総督に寄せられている (Lettre confidentielle par Fol, le 15 avril 35, *peintures et sculptures des ancien élèves*, Agence FOM C613/907, ANOM)。

- 40 筆者によるマイ・ラン氏のインタビューより（2015年8月13日、ペルピニャン市郊外にて）。
- 41 ゲオルグ・ジンメル『ジンメル・コレクション』北川東子ほか訳、筑摩学芸文庫、1999年、116頁。
- 42 通常は多くの男の子が生まれ繁栄する一族を祝うもの。しかし、子供たちが楽器を弾いたり、書を書いたりする風俗画に近いものも存在する。（ウー・ホン著、前掲書、175-176頁）。マイ・トゥは男の子だけでなく女の子を描き入れている。
- 43 壁に貼られる中国の「年賀」に関する説明は次に詳しい。三山陵『中国年画の小宇宙』、勉誠出版、2013年。
- 44 Albert Durier, *Décoration Annamite*, Paris, Librairie des arts décoratifs, 1925, préface.
- 45 François Ranquet, « Indochine, l'art appliqué », *L'Art vivant*, spécial exposition coloniale, 1931, p.62.
- 46 これらはマイ・トゥ自身の子供の頃の記憶によって描かれたという。
- 47 1847年にアドルフ・ブロン (Adolphe Braun) が創立した芸術複製社。現在でもプリストル紙に複製され、販売されている (<http://www.editionsbraun.fr/gb/catalogue/rubrique/mai-thu-61/>)。
- 48 教育や学習目的のポスター (affiche scolaire, imagerie scolaire) として流通されていたようである (筆者によるマイ・ラン氏のインタビューより。2015年8月13日、ペルピニャン市郊外にて)。
- 49 20世紀半ばのフランスにおける平和を祈るポスターといえば、1949年のパリの国際平和会議のために鳩の絵を描いたピカソが彷彿とされる。マイ・トゥによる戦争画や平和画の作成には、こうしたピカソの影響もあるだろう。また、ご子息によれば、アメリカのフィンドレー画廊との契約を結ばなかったのは、マイ・トゥがベトナム戦争に反対の意を示していたからだという (筆者によるマイ・ラン氏のインタビューより。2015年8月13日、ペルピニャン市郊外にて)。
- 50 本論では、風俗を描いた多色摺版画 (錦絵) という意味で「浮世絵」という語を用いる。
- 51 「後ろ向き、鏡、化粧という仕掛け」は、女性をエロティックなオブジェにせしめるための装置でもある (若桑みどり『隠された視線』、岩波書店、40頁)。
- 52 コルタ・アイヴス『版画のジャポニスム』及川茂訳、木魂社、1988年、43-45、65頁。
- 53 Nam Son, *op.cit.*, p.1.
- 54 Quang Phòng, *Các họa sĩ Trường cao đẳng mỹ thuật Đông dương*, Nhà xuất bản Mỹ thuật, Hanoi, 1998, p.120.
- 55 ボナールらジャポニザンたちが参照した『芸術的な日本 (Le Japon artistique)』では、日本製の櫛の紹介に、髪をすく女性の版画が紹介されている (t.3 (no.25, no.34) 1888)。
- 56 享和2-3年、1802-03年頃の作品。
- 57 展覧会カタログ『生誕130年 橋口五葉展』千葉市立美術館・鹿児島市立美術館編、東京新聞社、2011年、134頁。
- 58 留守をする女性の立場で詠われた李白の詩。
- 59 実際、いくつかは挿絵なども描かれていた (Maurice Durand, *Imagerie populaire vietnamienne*, EFEO, 1960)。
- 60 二村淳子「パリ仏越派のアオザイ美人像：20世紀ベトナム絵画への一考察」『超域文化科学紀要』、東京大学総合文化研究科超域文化科学 (17)、2012年、155-179頁。



【図1】 マイ・トゥことマイ・チュン・トゥ
(梅家所蔵写真)



【図2】 マコン市、Eglise St. Pierre のチャペル
(筆者撮影)



【図3】 1950年代、作品のサイズが小さく
なっていた (梅家所蔵写真)



【図4】 マイ・トゥ 《戦争》、1968年、
65×46cm、絹にインクとグワッシュ
(Drout Richelieu, le 20 Juin 2008)



【図5】 マイ・トゥ 《カーテン》、1944年、34 × 25.7cm、絹本、個人蔵 (SHAPIRO Auction, le 26 Septembre 2015)



【図6】 マイ・トゥ 《内密の話》、1966年、47 × 60cm、絹にインクとグワッシュ (Mai thu, *le monographe*)



【図7】 マイ・トゥ 《お茶の時間》、1943年、44.45 × 26.7cm、絹にインクとグワッシュ、個人蔵 (Sotheby's, *Modern and Contemporary Southeast Asian Paintings*, 29 April 2007)



【図8】 マイ・トゥ 《身支度をする女性たち》、1942年、45 × 30cm、絹にインクとグワッシュ、個人蔵 (Sotheby's, *Modern and Contemporary Southeast Asian Paintings*, 29 April 2007)



【図9】マイ・トゥ《絵画鑑賞》、1940年、52×38cm、絹にインクとグワッシュ (Christie's, *Asian 20th Century Art, Day sale*, Hong Kong, 23 November 2014)



【図10】マイ・トゥ《ある詩を読む女性》、1945年、47×56cm、絹にインクとグワッシュ (Canne Enchere, le 8 Juillet 2012)



【図11】モーリス・ドニ《イヴォヌ・ルロルの3つのアングルからの肖像》、1897年、170×110cm、キャンバス、油画、オルセー美術館



【図12】マイ・トゥ《静物》、1958年、絹にインクとグワッシュ (梅蘭 撮影)



【図13】 図12の額



【図14】 マイ・トゥ 《読みの練習》、c.1960年、45 × 54 cm、絹にインクとグワッシュ (Delorme & Collin du Bocage Paris, le 11 Avril, 2008)



【図15】 マイ・トゥ 《テトの祭》、1957年、15 × 25 cm、絹にシルクスクリーン（部分）



【図16】 作者不明 《子をとる遊び》、木版、ハンチョン版画（田所政江、『ベトナム民間版画』、里文出版、2008年、12頁）



【図17】レ・フォー《聖母子像》、c.1938年、62.23×45.72cm、絹にインクとグワッシュ (Sotheby's, *An Important Collection of Vietnamese Paintings: Featuring the Philip NG Collection*, Hong Kong, 8 April 2008)



【図18】マイ・トウ《子供の遊び》オフセット、プリストル紙 (ブロン社による複製)



【図19】マイ・トウ《書道》、1956年、絹にインクとグワッシュ (ユニセフのカード)



【図20】マイ・トウ《身づくろいをする女性》、1943年、絹にインクとグワッシュ (梅家所蔵、画家本人撮影の白黒写真)



【図21】マイ・トウ《髪をすく女性》、1943年、絹にインクとグワッシュ（梅家所蔵、画家本人撮影の白黒写真）



【図22】マイ・トウ《髪を整える女性》、1942年、31×21cm、絹にインクとグワッシュ（Sotheby's, *Modern and Contemporary: Southeast Asian Paintings*, Hong Kong, 5 April, 2009）



【図23】橋口五葉《髪梳ける女》、1920年、44.1×32.7cm、木版、紙（The Trustees of the British Museum The British Museum Images）



【図24】喜多川歌麿《婦人相学十躰 髪すき》享和2-3（1802-03）年、36.3×25cm、木版、山城屋藤右衛門出版（The Trustees of the British Museum The British Museum Images）



【図25】 マイ・トゥ 《身づくろいをする女性》、1978年、40×60cm、絹にインクとグワッシュ、シルクスクリーン（450部限定）