

# ファンチャンの「成功」 ベトナム絹画の誕生とその両義性

二村淳子（鹿児島大学講師）

## The "success" of Phan Chánh : The birth of Vietnamese silk painting and its ambiguity

By Junko NIMURA

### はじめに

いわゆる「ベトナム絹画」は、フランス統治下の1930年に、インドシナ美術学校（École des Beaux-Arts de l'Indochine／東洋高等美術学堂）の第一期生、グエン・ファンチャン（阮潘正／Nguyễn Phan Chánh, 1892-1984）【図1】が確立したと言われる絵画ジャンルだ<sup>1</sup>。それは、職工の作品ではなく、個人の名が記された絹画であり、従来とは全く異なるテーマや技法からなるものである。

このベトナム絹画の誕生は、通常、ファンチャン個人に結び付けられて語られている。「ベトナム人のみが成し得る新たな可能性の探索者」<sup>2</sup>と位置づけられているファンチャンの個人研究は1970年代から着手され、現在まで、伝記や画集、絵画研究が多く積み重ねられてきた<sup>3</sup>。ファンチャンの作品を多数収蔵しているハノイのベトナム美術館は、彼の作品が超国境的かつ自存的なものとして位置づけている。

ファンチャンは、今世紀、絹画を専門としたベトナムにおける唯一の画家である。彼の評判は、ベトナムだけでなく、海外においても、1930年代から展覧会——とりわけ、1931年にパリにおいて開催された展覧会——を通じて直ちに幅広く広まった<sup>4</sup>。

このように、ベトナム美術館は、30年代のパリにおいて注目されたファンチャンの名声を、植民地と本国の間に横たわる文化・芸術的な段差を越えて一様に広がっていったと捉えている。確かに、ファンチャンは、ベトナム絹画を代表する画家であり、フランスにおいて最初に受け入れられた画家でもある<sup>5</sup>。だが、ベトナムにおけるファンチャンの評価と、当時のフランスにおける評価は果たして同様のものだったのだろうか。

実際、ファンチャンの作品に代表されるベトナムの絹画が、どのような状況の下でフランスに紹介され、どのような運命を辿って成功に至ったのかは明るみにされていない。そこで、本稿は、彼の絹画が誕生・成功したその過程に焦点を当て、フランスとベトナムの双方の見地から、ファンチャン作品の特性を論究していく。

まず、第一章では、ファンチャンが学んだインドシナ美術学校と、当時の彼の作品について

記述する。続く第二章では、当時の仏越の橋渡し役であったフランス人官僚の書簡から、1930年代のフランスにおけるファンチャンの「発見」と、「成功」に関する新知見を紹介する。第三章では、ファンチャンの絵画が抱え込んだ両義性や、彼の作品の「成功」について、また、農村の意味するところを総合的に考察する。

## 1. 画家グエン・ファンチャン

### 1-1. インドシナ美術学校の田舎者

ファンチャンは、ベトナムの中部ハティン地方ティエットバット村の貧しい儒家の家に生まれた<sup>6</sup>。幼くして父を失い、母子家庭で育った彼は、家計を助けるために12歳から画を売っていたという<sup>7</sup>。

1925年、33歳でインドシナ美術学校の試験に合格し、彼は第一期生となる。Beaux-Artsと冠されたこの学校は、本国のBeaux-Arts同様、フランスの芸術アカデミーを規範とする学校と定められていた<sup>8</sup>。同期生には、レ・フォー（黎譜／Lê Phổ, 1907-2001）や、マイ・トゥ（梅忠恕／Mai Trung Thứ, 1906-1980）、レ・ヴァン・デ（黎文第／Lê Văn Đệ, 1906-1966）<sup>9</sup>らがいる。彼が同期生たちと一回り以上離れており、むしろ、当校講師だったグエン・ナム・ソン（阮南山／Nguyễn Nam Sơn, 1890-1973）と同じ世代だったということは特筆すべきことだろう。同期生たちが幼少期からフランス語によって教育されてきたのに対し、ファンチャンやナム・ソンは、漢字による教育を受けた世代に属していた。ファンチャンの雅号は「鴻南」であった<sup>10</sup>。

インドシナ美術学校の後輩にあたるチャン・ヴァン・カン（陳文謹／Trần Văn Cảnh, 1910-1994）の回想によれば、レ・ヴァン・デらが常にお洒落に気を配っていたのに対し、ファンチャンは、いつでも黒い傘を携帯しており、画を描く時ですら、傘を手放すことはなかったという<sup>11</sup>。黒傘は、かつての名士や、エレガンスの象徴だったが、既にハノイでは時代遅れのアイテムになっていた<sup>12</sup>。当時ハノイで発行されていた雑誌『風化（Phong Hoá）』には、黒傘を携帯した、時代の波に乗れない古いタイプの知識人を揶揄するカリカチュアに溢れている

【図 2, 3】。

同級生とのギャップは、外見や習慣だけではなかった。当時、同期生たちが、アオザイ（áo dài）に身を包んだ美しいベトナムの若い女性たちを油画で描いていたのに対し、ファンチャンはそのような主題は選んでいない。東洋の筆に慣れていたファンチャンは、油画との相性が良くなかったようだ。校長のヴィクトール・タルデュール（Victor Tardieu, 1870-1937）は、彼に油画を強制せず、東洋画を勧めたと言われている<sup>13</sup>。チャンが絹の上に好んで選んだテーマは、農村部の女性と子供の日常生活である。女性が着ているのも、ハノイなどの都市部で人気があったアオザイではなく、トゥータン（tứ thân）などと呼ばれる古い衣裳である。

農村風景という、決して華があるとは言えない主題を早い時期から選んでいたファンチャンは、西洋化の最中にあった当時のハノイではなく、遠く離れたパリで発見・評価されることに

なり、同級生を抜きで存在となった<sup>14</sup>。人・物・情報のネットワークの一大中心地だったパリを視座とすれば、遠く離れたインドシナに求められていたのは、コスモポリタニズムやモダニズムではなく、その国に根差した表現やテーマだったのだ。換言すれば、民族性や異国情緒といった要素が、被植民地の芸術家にとって、越境を可能にする切札だったわけである。エキゾティズムを消費することが好きなフランス人をターゲットとして作画するという、マーケティング的発想が彼にあったわけではないようだ。第一、ファンチャンの成功を誰よりも一番驚いていたのは彼自身であったという<sup>15</sup>。

ベトナムにおけるファンチャンの「成功」にも触れておこう。ハノイで初のファンチャンの個展<sup>16</sup>が1931年に開催されていることから、彼の名声はハノイでも高まったと考えられる。だが、ベトナムには彼の作品に見合う市場がなく、装飾やデッサンの非常勤講師<sup>17</sup>を行いつつ、パリからの送金によって糊口をしのいでいたのが彼の实情だった<sup>18</sup>。また、インドシナ美術学校二代目校長のジョンシェール校長が彼の作品を評価していなかったことなどもあり、1939年にファンチャンはハノイを去り、故郷の農村に戻っている。生まれ故郷で細々と農村の暮らしを描いていたとはいえ、ファンチャンはハノイのアートシーンから一度消えていたわけだ。彼が再び絹画に戻るのは、1950年代後半以降のことになる<sup>19</sup>。ファンチャンのベトナムにおける本格的な「成功」は、第一次レジスタンス終了後から始まるのである<sup>20</sup>。

## 1-2. 主題と技法

ここでは、1930年代のファンチャンが、どんな状況下でどのような作品を制作していたのかを確認しておきたい【図4, 5, 6】。

1930年まで彼が在籍していたインドシナ美術学校は、前述したとおり、「ボザール」と冠されていた。だが、ファンチャンの絹画の題材には、西洋絵画において最もヒエラルキーが高いとされている文芸や伝説を題材とする歴史画的なものは見当らない。男性の不在も際立つ。描かれた人物は英雄でも、有名人もない一般庶民である。ある意味、フランスの美術アカデミーと重なるような、雄大・崇高な主題とは対照的である。フランス側から見れば、眼に見える現実を描いたリアリストたちを彷彿とさせる主題であり、「風俗画」に分類されうる作品だ。一方、宗教画と高貴な人物の肖像しか残されていないベトナム絹画の過去からすれば、市井の人を描いたファンチャンの画は、「新画 (tân họa)」と呼ばれ得るものであった。

作品の造形技術においてはどうか。次章で後述するが、フランスにおいて最初にファンチャンを高く評価したレアンドル・ヴァイヤ (Léandre Vaillat, 1872-1952)<sup>21</sup>は、「平坦で、ほとんど肉付け (modelé) がない」と彼の絹画を指摘している。アカデミズムの中心思想の一つとされる明暗による肉付けがなく平面的であると指摘するヴァイヤの言及は、19世紀後半のフランスにおけるジャポニスム現象や、「タブローとは、まずなによりも、一定の秩序のもとに色彩で覆われた平面である」と述べたモーリス・ドニの新伝統派の定義<sup>22</sup>を思い起こさせる。絵画の趨勢が、写実表現から抽象に向かっていくその岐路において、平面性というものが画家たちの新たな境地として示されていた中、日本の版画や装飾画、中国古美術などが前衛画

家たちに靈感を与えたことは既に広く知られている。こうした背景を持つフランスの画壇にとっては、「平面性」というものは、「極東」<sup>23</sup>性の証左ともいえるものであり、フランスから見て「極東」に位置するベトナムの絵画に求めたかったものであった。

一方、ファンチャンの線の表現は、画面余白に書かれている漢詩の筆跡と同様、自由闊達な強弱を持ち、中国や日本の「書画」のように、輪郭線の表現や筆遣いに造形的価値が存在する。絹画も、書法同様、「重ね書き」は忌み嫌われる。熟練された精緻な運筆が絹画に必要とされるのは言うまでもない。

このように、ファンチャンの絹画には、「極東」的な技法と表現が目につくが、西洋の造形技術も用いられている。透視画法がその一つだ。ファンチャンの画を支配しているのは、主体としての画家の位置を一点に据えて、種々の事物を対象化していく遠近法である。そこに、前景と、中景や遠景の奥行を表現するために、やや強めの濃淡をつけた空気遠近法も用いられている。この独特な、遠近感のある空間処理は、当時流通していた写真に着色したセピア色のポストカードを彷彿とさせる。

また、画面の構図に関しても、三分割線などの補助線を引いてみれば、ファンチャンがバランス良い作図を心掛けていたことが理解できる。とりわけ、初期の作品は、安定感を意識して三角形や黄金比率に則ったコンポジションを意識していたことは間違いない。ファンチャンは、絹という支持体の上で、東洋と西洋の技術を混淆させながら独自の表現を創出していったのである。

## 2. ファンチャンの「発見」

### 2-1. 1931年の植民地博覧会とパリ・インドシナ経済局ギャラリー

インドシナ美術学校の卒業生・学生たちの作品が初めてフランスで公開されたのは、1931年にパリで行われた植民地博覧会であった。タルデューの報告書によると、ファンチャンが出品した絵画は、絹画6点<sup>24</sup>、油画3点<sup>25</sup>の計9点であり、その他、絨毯（デザインを担当）を3点出展している<sup>26</sup>。

出展されたチャンの作品は、いずれも、ベトナム農村部の慎ましい日常生活シーンを描いたものであった。他の学生の油画や水彩が博覧会のインドシナ館の「回廊」に飾られていたのに対し、彼の絹画作品は、漆で作られた家具や工芸品が置かれた「漆の部屋」の壁に飾られていたことは注目に値する<sup>27</sup>。ファンチャンの絹画が、用途を持たない純粹絵画ではなく、室内画としてふさわしい作品であると見做されていた可能性が高いからだ。次に挙げる記事の引用は、この展覧会の「漆の部屋」に踏み入れたレアンドル・ヴァイヤの批評である<sup>28</sup>。

グエン・ファンチャンの絹画は、純然たる傑作だ。彼の《茶碗》、《食事》、《皿を洗う女性》、《旅芸人》、《貝売り》の現地人の生活のほんのわずかなニュアンスが私たちの心を動かすのは、それが、平坦で、ほとんど肉付けもされていない繊細な技法からなる伝統的手

法で、先祖代々からの光景を仔細に検討する画家によって見出されたからである。グエン・ファンチャンは、インドシナ絵画を創った。彼の前には何も存在しなかった。内気で、繊細で、仲間はずれにされていた五年生のこの学生<sup>29</sup>は、ついに、巨匠として仲間たちから認められることになった[…]（下線は筆者による。以降、同様）。

ヴァイヤが絶賛しているファンチャンの作品は、いずれも絹画である。前述したように、ヴァイヤはファンチャンの絹画に「極東」性を見出し、それを称賛している。この植民地博覧会以来、インドシナ美術学校では「絹画」というジャンルが重視され、学生たちもファンチャンの存在に一目置くようになっていく。

この1931年の植民地博覧会以降、インドシナ美術学校の卒業生たちの作品は、パリで販売されることになった。作品を展示・販売・宣伝する拠点となったのは、パリ8区のボエティ通りにあったパリ・インドシナ経済局（Agence Economique de l'Indochine, AGINDO）<sup>30</sup>内のギャラリーである【図7】。1918年に創られたこのギャラリーは、インドシナの手工芸や装飾品の展覧・販売と、観光を促進する、いわば、インドシナ文化のショーケースとして機能していた場所だった<sup>31</sup>。このギャラリーの便箋のヘッダーには、「インドシナ芸術家が、モダンなアパルトマンの装飾として役立つ、油画、絹画、彫刻、ブロンズ、カーペット、家具を展示します」と印刷されている【図8】。純粹芸術ではなく、室内装飾としての作品を専門に取り扱っていたギャラリーであったわけである。

このギャラリーで最初に催されたインドシナ美術学校の卒業生たちの展覧会は、1932年2月29日から3月31日の「ハノイ美術学校とインドシナ工芸学校の展覧会（L'Exposition de l'École des Beaux-arts de Hanoï et des écoles d'artisanat de l'Indochine）」であり、ポール・ドゥメール大統領によって盛大な開会式が行われている<sup>32</sup>。

当時、パリ・インドシナ経済局の責任者であったブランシャール・ド・ラ・ブロス（Paul Blanchard de la Brosse, 1872-19..）<sup>33</sup>は、元コーチシナ<sup>レジダシヌベリウール</sup>理事長官であり、タルデューとも近い存在であった<sup>34</sup>。インドシナ美術学校と本国を結ぶ架け橋役となったのは、この人物である。彼の下、実際に作品を売買する役を担ったのは、ヴェイユ（Weil）夫妻なる人物である。ヴェイユ夫妻には定額報酬はなく、売れた作品の価格の25パーセントが支払われた<sup>35</sup>。

## 2-2. ブランシャール・ド・ラ・ブロス書簡から

フランスの海外公文書館と、フランス国立美術史研究所附属図書館には、タルデューとブランシャール・ド・ラ・ブロスの間で交わされた書簡が残されている。11月2日のタルデュー宛ての書簡によれば、1932年10月10日に、インドシナ経済局ギャラリーにて、第三回目のインドシナ芸術展覧会が行われている<sup>36</sup>。そのオープニングには、インドシナ総督を初めとする官僚たち、バオダイ皇帝、批評家、それに植民地大臣らが顔を見せている<sup>37</sup>。この展覧会期中、インドシナ美術学校の卒業生たちの5作品が売れているが、そのうちの3点はファンチャンの絹画作品であった<sup>38</sup>。

書簡には、売れた三点のほか、さらに、もう一点、ファンチャンの絹画《占い師》<sup>39</sup>を、当時の植民地大臣、アルベール・サローが購入を検討しているという旨が記されている。その一か月後の12月3日のタルデュール宛の書簡には、新たにファンチャンの絹画が4枚、油絵が1枚売れたことが報告されている<sup>40</sup>。

翌月の手紙（1933年1月30日付）には、医師フランソワ・ドゥバ（François Debat）<sup>41</sup>がファンチャンの《椰子をもった子供》<sup>42</sup>を新たに購入した旨が報告されている。この人物は、化粧品会社イノクサ（Innox）を創立して財を成し、美術愛好家・収集家としてパリで広く知られていた人物だ。ドゥバ以外にもその他の医師、エリート官僚のピエール・マセ（Pierre Massé）や、銀行家などがファンチャンの絹画を購入している。

31年の植民地博から、一年半という短い間に、ファンチャンは高く評価され、コレクターを獲得した。ブランシャール・ド・ラ・ブロス（Blanchard de La Brosse）の書簡や報告書を確認する限り、インドシナ美術学校の他の誰よりも、ファンチャンの絹画がフランス人たちの心を掴んでいたことが確認できる。しかし、ファンチャンの人気の背景には、チャンの成功の可能性を予見し、積極的な広報活動を行ったブランシャール・ド・ラ・ブロスたちの存在があった事実を忘れてはならない。彼らは、絹画の市場を開拓するための、流通、宣伝、販売、顧客管理、そして戦略のためのコンサルティングまでを行い、美術評論家、新聞・雑誌社、サロン、美術館に、熱心に働きかけていたのだ。

例えば、ブランシャール・ド・ラ・ブロスは、当時フランスで人気を誇っていた雑誌『リリュストラシオン』（L'Illustration）<sup>43</sup>の支配人バシエに、ファンチャンの作品《小さなお菓子屋さん》<sup>44</sup>を寄贈している。「学校にとって、とても有用な宣伝になるだろう」と彼はタルデュールに報告している<sup>45</sup>。彼の思惑通り、バシエは、1932年の12月クリスマス特別号にて、ファンチャンの絹画を四枚カラーで紹介し、ファンチャンの名をフランスにて広く知らしめた【図4, 5, 6】<sup>46</sup>。文章を担当したのは、校長ヴィクトール・タルデュールの息子であり、後に劇作家として知られるジャン・タルデュール（Jean Tardieu, 1903-1995）<sup>47</sup>である。

ハノイ派の若い画家たちは、創作の靈感を、最も自然な感情の中から汲み取った。この国の価値や個性が、日に日に明確になっていくことを願いながら、祖国への愛着、安南の先祖伝来の慣習、その宗教、伝説や歴史といったものを扱った。彼らは、安南民族の文明と文化の源泉を、おのずと、中国の伝統——常に飛躍のための進路を与えてくれるもの——に見出した。[…] こうしたハノイ派の画家の第一流の座にいるのが、グエン・ファンチャンだ。1925年にハノイ美術学校に入学する前は、彼は、安南の学校の教師だった。ハティン生まれのこの若い画家は、「漢文」の学業を放棄していない若い安南人のひとりである。自らの国の文化に忠実なままでいるという事実は、彼の才能の真正を物語っていよう。<sup>48</sup>

また、ブランシャール・ド・ラ・ブロスは、パリ・インドシナ経済局ギャラリー会場を越

え、もっと公なフランスの機関での開催、また、海外での展覧会計画を温めていた。実際、1932年7月には、ローマとミラノにおいて絹画の展覧を催している<sup>49</sup>。また、パリでは、ジュ・ド・ポム美術館で大規模なインドシナ近代芸術展を行おうと働きかけていた<sup>50</sup>。

ファンチャン自身、どれだけ熱意を持ってブランシャール・ド・ラ・ブロスが作品を販売促進しているのかをよく知っていた。1933年7月2日、ファンチャンは、「あなたの親切に対し、どのように謝意を表すべきでしょうか […]。1931年の植民地博覧会以来、私の家族が生計を立てていくことができているのは、あなたのお蔭です」と感謝の手紙を綴り、「どれでも好きな作品をお選びください」と、自分の作品を一幅彼に贈っている【図9】<sup>51</sup>。

ブランシャール・ド・ラ・ブロスは、1934年6月18日をもってパリのインドシナ経済局を退任することになり、後任者ル・フォルがブランシャール・ド・ラ・ブロスのこれまでの任務を受け継ぐことになった。だが、ル・フォルの書簡は事務的なものが多く、前任者が見せていたような熱意は感じられない<sup>52</sup>。

## 2-2. パリとハノイの喰い違い

パリのインドシナ経済局ギャラリーは、展覧を企画し、顧客の開拓や維持をしていただけではなく、作品そのものの造形についてもアドバイスをしている。次の手紙は、1932年12月3日のブランシャール・ド・ラ・ブロスのものである。

あなたたちの絹画は、もうすこしだけ色調が単調でなかったら、フランス人たちからより高く評価されるでしょう。チャンは、最初に送ってくれた《オーアクエン遊び》のように、非常に美しい作品を創作しています。しかし、フランス本国の人々には、二回目に送ってくれた色味がもうすこし暖かい作品のほうが、確実に評価が高いのです。植民者や、インドシナ官吏たちが、最初の作品のような輝きのない色味に魅かれることはあまりないでしょう<sup>53</sup>。

こうしたブランシャール・ド・ラ・ブロスのアドバイスを受け入れながら制作をしていたのは、既にパリに移住していたヴ・カオダン(武高談/Vũ Cao Đàm, 1908-2000)<sup>54</sup>であった。ブランシャール・ド・ラ・ブロスは、カオダンの絹画を「チャンの作品に比べたら力量はないものの、ギャラリーを訪問する人には目新しく映った」<sup>55</sup>と、カオダンの絹画が二枚売れた旨を報告している。彫刻を専門にしていたヴ・カオダンは、これを機に絹画に転向していくことになる。

また、ブランシャール・ド・ラ・ブロスは、ブームを興すためには、ファンチャン以外にも絹画作家を養成し、より多くの絹画をフランスで流通させていかなければいけないと主張していた。1932年11月2日と同年12月3日のタルデュー宛ての手紙には次のように書かれている。

私たちの絹画の流行は、絹画への関心を拡大させるのに十分な一定数の絹画が流通しない限りは始まりません。[…][インドシナ美術学校卒業生の] 芸術家たちが本当の就職口を探せるのは、—もし、流行が彼らを受けとめてくれるのであれば—やはりフランスです。私は、そのために努力します。そして、オリエントや極東の趣味が再来し、わたしたちを救ってくれることを願いましょう。現在、凶々しく出現しつつあるニグロ芸術が手ごわい競争相手となるでしょうが<sup>56</sup>。

記されている通り、1933年のパリでは極東芸術ブーム（つまり、19世紀後半のジャポニスムと20世紀初頭の中国美術ブーム）は既に絶頂期を過ぎ、アフリカ黒人芸術がもてはやされていた<sup>57</sup>。それでも、未だ大きな市場があるとブランシャール・ド・ラ・ブロスは考えていた。

フランスにおいて、絹画が成功している事実を知らされた同期生レ・フォーは、1933年の3月6日、次のような手紙をブランシャール・ド・ラ・ブロスに送っている。

[…] 1933年のフランス芸術協会のサロンのために送った、裸婦と花瓶を描いた私の油画を取り下げる許可をいただきたいのです。タルデュー氏が、私に、油画がもはや人気がなく、[フランスの] 人々は絹画に大きな愛着を抱いているとおっしゃりました。それゆえ、厚かましいのですが、油画をインドシナに送っていただくための許可をいただけませんかでしょうか。私は、現在、絹画も制作しております […]<sup>58</sup>。

以降、レ・フォーは、油画から絹画に移行し、パリに移住する1937年からは絹画を主な表現手段とした。

以上を考慮すると、絹画は、ベトナム独自の芸術形式になる前に、まずはフランス人たちによって方向付けされ、宣伝・運搬・展示・販売・評価され、確立していったと言えるだろう。ただし、パリ側の「方向付け」は、必ずしもインドシナ美術学校の卒業生や創始者タルデューが望んでいたものではなかったことも書簡から読み取れる。例えば、33年5月23日のブランシャールド・ラ・ブロスからの手紙には<sup>59</sup>、ベトナム絹画がいわゆる「創られた伝統」でありながらも、パリ側ではそれを隠蔽していた事実が記されている。

たしかに、東京<sup>トシケン</sup>において絹画を発明したのは、あなたがたです。ただし、フランス本国の厚かましいスノビズムがある以上、あなたの学生たちの成功は、自称愛好家・批評家たちが思い描いているように、彼らの作品は現地の芸術家たちの伝統芸術への回帰の結果と帰されているのです。ですから、私もあなたがたの発明だと言うことを控えています。

[…]あなたがたの生徒たちは、純粹にインドシナの<sup>60</sup>なままです。それが、人々に気に入られている所以なのです。<sup>61</sup>

この手紙からは、絹画がベトナムの「伝統」ではなく、発明だったという告白を読むことができる。また、パリとハノイでは違う種類の「芸術」が志向されていたということも仄めかされている。ファンチャンを初めとする卒業生たちの絹画が、技術的にも、造形的にも新しい創造だった事実をギャラリーが告白できないほどに、安南の「民族性」と「伝統」がフランスにおいて重視されていたのである。

### 3. 絹画における「民族性」

#### 3-1. 「伝統」と「近代」、「芸術」と「文化」の間で

本国が植民地の芸術に対して「伝統」や「民族性」を強く求めていたという事実は、とりわけベトナムに限った事情ではない。1931年の植民地博覧会では、ロベール・ド・ラ・シズランヌ（Robert de la Sizeranne, 1866-1932）が、植民地の芸術家たちに「伝統」と「民族性」の二つを強く訴えている<sup>62</sup>。また、月刊誌『ル・モンド・コロニアル・イリュストレ（*Le Monde colonial illustré*）』<sup>63</sup>においては、エキゾチック且つピトレスクな風景がしばしば求められていたことが指摘されている<sup>64</sup>。

インドシナ美術学校長として美術教育の現場にいたタルデューは、こうした本国からの要求に疑念を抱いていた。「過去の盲従的な模倣の中に彼らを固定する必要はあるのか？ 進化は、個人や知的制作品が、選択の余地なく従っている自然法則ではないか？ 盲従的に、過去の模倣の中に永遠に凍結させることが必要なのか？」<sup>65</sup>と彼は批判を加えている。タルデュー自身、ハノイのインドシナ美術学校において、「民族性」や「伝統」を重視しながらも「単なる過去の模倣」<sup>66</sup>ではない美術教育を目指していた<sup>67</sup>。ファンチャンの絹画は、その結果として生み出されたものだと言えるだろう。第一章で見たように、ファンチャンの初期作品は、肉付けのない表現や縁取りは「極東」的だが、構図は西洋のものであり、農民の生活という主題は、ベトナムにとっては未知のものであった。要するに、ファンチャンの絹画は、本国が植民地芸術に求めていた「民族性」や「伝統」という土着の要素を受け入れながらも、ベトナムにおいては「新しい」絵画であったわけだ。しかも、ただ単に「新しい」だけではなく、伝統と民族性を保持する「新しさ」であった。このような、「新しさ」の創造こそが、タルデューが提案していた「ルネサンス（RENAISSANCE）」<sup>68</sup>なのであり、「西洋芸術の影響のもとに、極東とりわけ中国とベトナムの芸術の感覚のなかで育成する」<sup>69</sup>という学校方針の拠り所となっているものである。

フランス本国に受け入れられる要素を持ちつつも、その一方で発展を志向していたハノイ側の理想を表明する彼の絹画は、俯瞰的に見れば、伝統と近代、その双方を同時に表象する両義的な存在であり、一枚のコインの裏表のように、切り離すことが不可能な二つの面を抱え持っていることになる。それゆえ、片方の面をどれだけ研究したとしても、彼の絹画の真の位置は知りえることはできない。また、この、背中合わせの裏表面は、「民族性」という要素によって深く通底しあっていることにも気づかなくてはならない。前述したように、フランス側から

は、ファンチャンは、「自らの国の文化に忠実なまま」（ジャン・タルデュール）に、「先祖代々からの光景を仔細に」（ヴァイヤ）描く画家であると称賛していた。同様、ベトナム側からも、チャンの作品は「中国でも、日本でも、フランスのものでも」<sup>70</sup>ない、「ベトナムの魂とアイデンティの真の表現」<sup>71</sup>と見做されてきた。伝統回帰を望む側と、発展を志向する側が、それぞれ「民族性」という点において奇妙な同調を見せているのだ。

だが、「民族性」という共通の属性を持っていたとしても、1930年代のフランスにおけるファンチャンの「成功」と、ベトナムにおける彼の「成功」は、同じ「成功」ではない。ジェームズ・クリフォードの「芸術＝文化システム」<sup>72</sup>のチャート【図10】を参照すれば、ファンチャン作品が評価されていたカテゴリーが、フランスとベトナムにおいて、それぞれ異なっていたことが理解できるだろう。1945年以前のフランスにおいては、チャンの作品は、高級芸術としてではなく、あくまでも、「モダンなアパルトマンの装飾として役立つ」、安南ならではのフォークロア画として、その文化的真正が認められていたことを思い出したい。一方、独立後のベトナムにおいては、ファンチャンの作品は、純粋性と創造性が評価される本質的な「芸術」というカテゴリーにおいて真正が付与されている。ファンチャン個人の天才性が絹画を生み出したかのように語られてきた事実が、そのことを裏付けていよう。

確かに、チャンの作品は、チャン個人の名のサインがあり、前近代的な、因習的・集団的な技術による作品ではない<sup>73</sup>。だが、フランスにおいて彼の作品が評価されていた場合は、植民地博覧会や、室内装飾作品を販売するインドシナ経済局、そして、装飾芸術のサロンであった。個人宅を飾る絵画として認められたとしても、フランスの官製サロンに出展したり、美術館に収蔵される類のものではなかったわけだ。さらに言えば、当時のフランスでは、絹画というジャンルは、むしろ、掛け軸やタペストリーの延長線上にあるような存在、いわば、「応用美術」という純粋美術の一ランク下のカテゴリーの枠の絵画としてみなされていたのではないだろうか。つまり、ファンチャンの絹画は、「オリジナル、唯一無二」とされる純粋芸術の域と、「伝統的、集合的」とされる文化の域の間に位置していたのではないか。彼の絵画が高級芸術のカテゴリーへと移動し始めたのは（つまり、コインの裏表が反転し、固定されたのは）、植民地関係が解消された以降だったと考えるべきだろう。

### 3-2. 農村生活が意味するもの

社会主義体制下のベトナムでは、インドシナ美術学校が養成した多くの画家がフランス植民地主義の協力者と見做されてきた。例えば、美しい若い女性を描いてきた同級生のレ・フォーやマイ・トゥは、長い間、北ベトナムにおいて批判されてきた。そんな彼らとは裏腹に、ファンチャンは「模範的画家」<sup>74</sup>とされ、国会議員にまで選出され、今もなお、不動の位置を占めている<sup>75</sup>。それは、農村の人々という、「民族性」を顕現させるテーマをファンチャンが終始描き続けてきたからだろう<sup>76</sup>。

当然ながら、ファンチャンを称賛するベトナム側の言説には、マルクス・レーニン主義的芸術観が濃厚だ。フランスにおいて「伝統」や「民族性」の記号として機能していた農村の暮ら

しは、独立宣言後のベトナムにおいて、社会的リアリズムの「革命的発展」という概念と結びつけられていく。ベトナム共産党の旗に描かれた「鎌と鋤」に象徴されるように、独立宣言後のベトナムでは、労働者と農民こそが国の主役である。フランス人が去った後、農村や農民は、もはや、エキゾチックな異国の民族性を意味する記号ではなくなっていたのである。こうした社会的変動のもと、農村の暮らしを主題としてきたファンチャンは、国を代表するのに相応しい画家とみなされ、国内のほか、プラハ、ブラペスト、ブラチスラヴァ、モスク、ワルシャワなどの都市においても展覧されていった。

確かに、農村という場所は、ベトミンが注目した共産主義伸張の素地である。ただし、農村は、彼らの独占場ではなく、ベトナムの新知識層たちが民族のアイデンティティの根源を求めていた場所でもあったことを忘れてはならない。1920年後半あたりから、新知識人たちも、農村を、西洋化・近代化で失われかけていた「ベトナムらしさ」を内包する場所、立ち返るべき場所だと見做してきた。文化によってベトナムの独立を勝ち取ろうとしたファム・クイン

(Phạm Quỳnh, 1892- 1945) らは、農民たちを、素朴で、時に嘲笑的にベトナムの魂を伝えてきた人々と述べている<sup>77</sup>。クインとその周辺の人々は、ベトナムの民の圧倒的大半を占める農民生活の営みの中に、ベトナムの言葉のルーツや芸術性があると考え、そこから「安南ルネサンス」なる近代にふさわしい国民国家文化を創り出す文化運動を興そうと企てた<sup>78</sup>。

1930年代初頭のファンチャンが、どんなイデオロギーの持ち主だったのかは不明だ。憶測に過ぎないが、クインと同じ年に生まれ、似たような環境の中で育った彼が、クインら新知識人の「発見」を共有していた可能性もありえるだろう<sup>79</sup>。

## おわりに

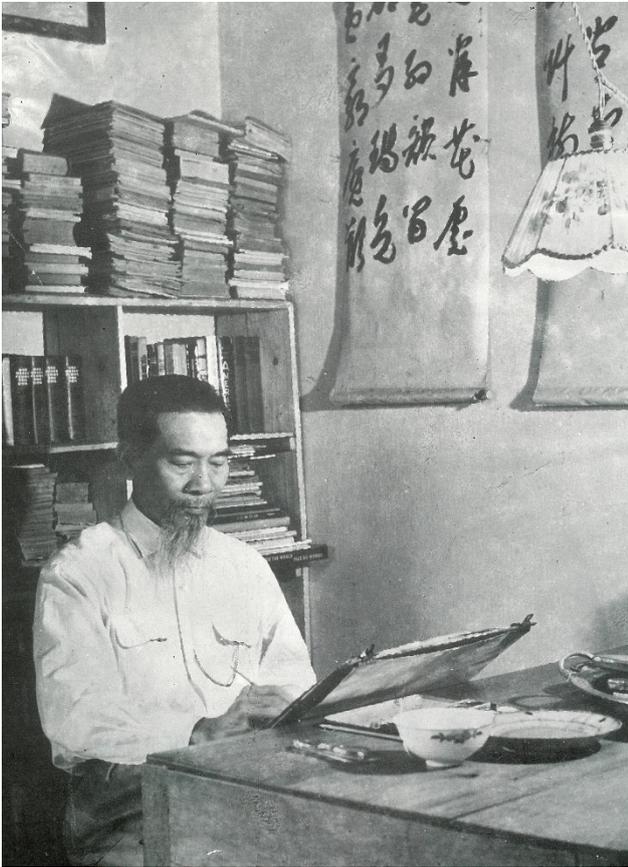
本稿は、ファンチャンの絹画の誕生と成功について論じてきた。

ブランシャール・ド・ラ・ブロス書簡から、ファンチャンのフランスにおける成功には、ブランシャール・ド・ラ・ブロスの熱心な働きかけに多くを負っていたことが判明した。また、絹画が、当時のフランスにおいては、タブローというより、むしろ、装飾的なもの、民族的なものとして受け入れられ、評価されていたことも理解できた。

伝統回帰が叫ばれていたフランスと、進化・発展が志向されていたベトナムの二つの理想の間に位置するチャンの作品は、相反的な両義性を抱きかかえていた。彼の絹画は、伝統と非伝統、タブローと非タブローの境界線上に位置しているものであり、両国間の齟齬を乗り越える存在であった。

植民地関係が解消された後、ファンチャンの絹画は、ベトナムの精華を表象する作品として押し上げられ、「最上級」とされる高級芸術の地位を獲得した。だが、殿堂入りを果たして不動の位置を得たことにより、逆に、彼の絹画のもう一つの面が忘却（隠蔽？）されてしまっていた。その忘却された過去を照らし出そうとした本稿が、ベトナム絹画理解の一助となりえれば幸いである。

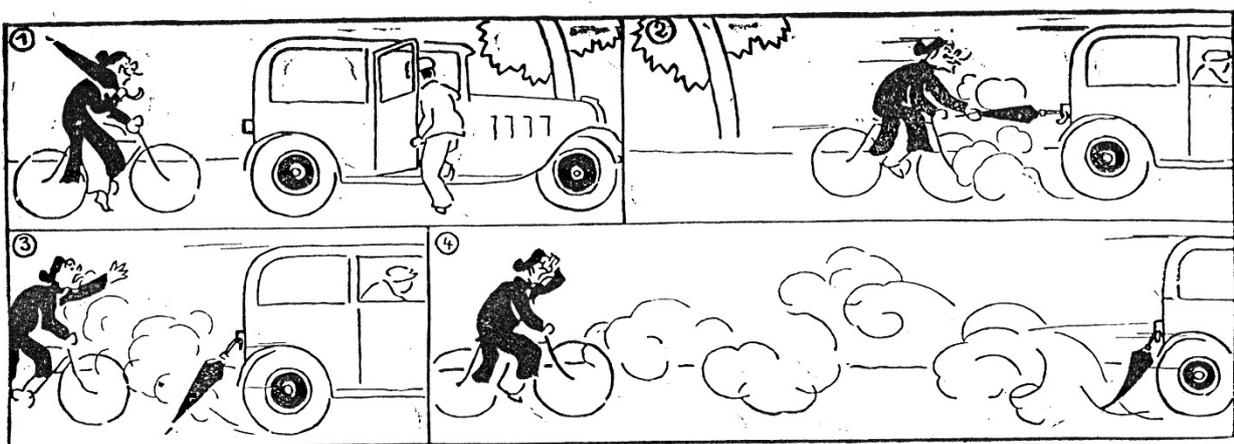
\*本稿は、既発表論文（『VERBA 鹿児島大学言語文化論集』40号）が、査読を経て、多少の修正を加えた後、「九州地区国立大学教育系・文系研究論文集」に新たに掲載されたものである。



【図1】



【図2】



Muu mô lý Toét

【図3】



【图4】



【图 5】



【图 7】

DES ARTISTES D'INDOCHINE  
PRÉSENTENT  
20, Rue La Boétie, PARIS (8<sup>e</sup>)  
DES  
TABLEAUX, PEINTURES SUR SOIE, SCULPTURES, BRONZES, TAPIS, MEUBLES  
POUVANT SERVIR A LA  
DÉCORATION DES APPARTEMENTS MODERNES  
Tél. : ANJOU 26-94.

【图 8】

Hanoï le 2 juillet 1933

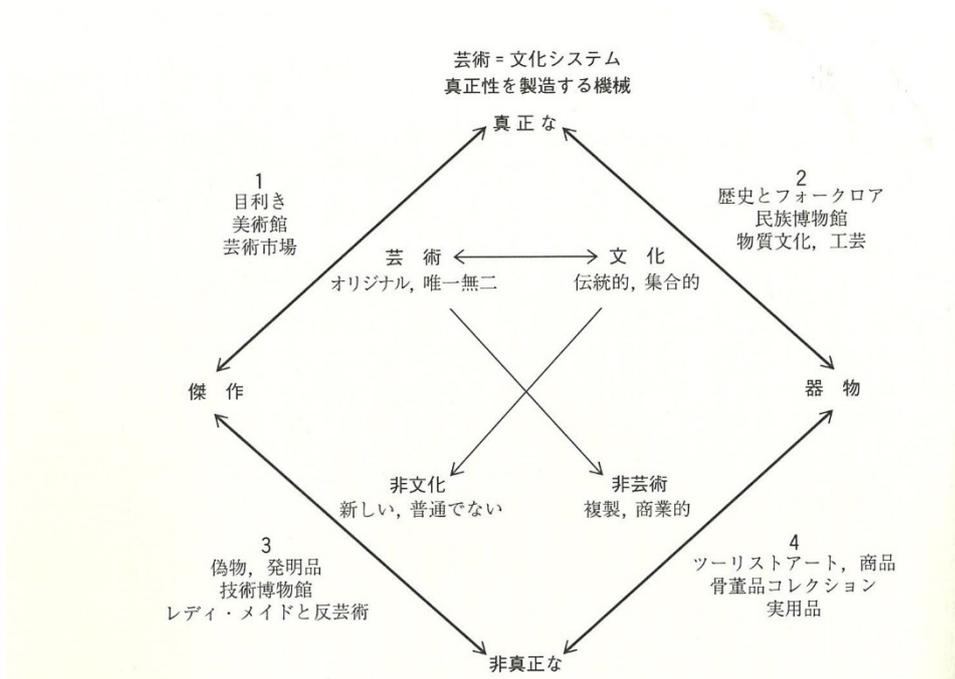
Monsieur le Gouverneur,

Je ne sais comment vous manifester ma reconnaissance pour tout de bienfaits que j'ai recus de vous.

Je puis dire que c'est grâce à vous que toute ma famille et moi-même avons vécu depuis la fermeture de l'exposition coloniale de 1931, puisque je n'ai d'autres ressources que celle provenant de la vente de mes tableaux.

Tous les artistes annamites savent ce qu'ils vous doivent, car c'est par le bienveillant intérêt que vous avez bien voulu leur accorder, qu'ils ont pu

【図 9】



【図 10】

(使用図版キャプション)

【図 1】 グエン・ファンチャン (出典 : *Tranh lụa Nguyen Phan Chánh*, Hà Nội, 1992)

【図 2】 黒傘を携帯するベトナムの旧知識人 (出典 : *Phong Hoá*, le 19, janvier, 1934)

【図 3】 黒傘を携帯するベトナムの旧知識人 (出典 : *Phong Hoá*, le 4 mai, 1934)

【図 4】 《オーアンクエン遊び》 (*Les Ebats des enfants*) (出典 : *L'Illustration*, Paris, Noël 1932)

【図 5】 《占い師》 (*La Sorcière*) (出典 : *L'Illustration*, Paris, Noël 1932)

【図 6】 《小鳥に餌をやる幼子》 (*L'Enfant à l'oiseau*) (出典 : *L'Illustration*, Paris, Noël 1932)

【図 7】 パリ 8 区のボエティ通り 20 番地に存在したインドシナ経済局ギャラリー (出典 : *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, juin, 1924)

【図 8】 インドシナ経済局ギャラリーのレター・パッドのヘッダー (出典 : *Peinture et sculptures des anciens élèves*, Agence FOM C613/907, Archive nationale d'outre mer)

【図 9】 ブランシャール・ド・ラ・ブロスに宛てられた 1933 年 7 月 2 日付のファンチャンの手紙 (出典 : *Peintures et sculptures des anciens élèves*, Agence FOM C613/907, ANOM.)

【図 10】 クリフォードの「芸術＝文化システム」チャート図 (出典 : ジェイムズ・クリフォード 『文化の窮状』 太田好信ほか訳、人文書院、2003 年、283 頁)

<sup>1</sup> Hữu Ngọc, Lady Borton, *Hội họa Việt Nam, hiện đại thuở ban đầu*, Hà Nội, Thế Giới Publishers, 2004, p.19-23. ファンチャンの絹画は、絹を何度も洗浄し、面相筆で輪郭をとりながらグワッシュを用いて彩色していく方法であるという (ベトナム文化情報省美術写真局『ベトナム近代絵画展』、産経新聞社、27 頁)。

<sup>2</sup> 『ベトナム近代絵画展』、10 頁。

<sup>3</sup> Nguyệt Tú, *Họa sĩ Nguyễn Phan Chánh*, Văn hoá, 1979; Trần Văn Cẩn et al., *Họa sĩ Nguyễn Phan Chánh*, NXB Văn hoá 1973; *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh*, Hà Nội, 1992; *Tranh Lụa Nguyễn Phan Chánh*, Nguyễn Phan Chánh, Hồn quê trên lụa, NXB, 1998; *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh : kỷ yếu hội thảo khoa học 100 năm ngày sinh của họa sĩ*, Hà Nội, Viện Mỹ Thuật, 1992.

<sup>4</sup> *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh*, p.7-8.

<sup>5</sup> ベトナムでは、インドシナ美術学校設立前は、*hội họa* (絵画) という言葉は存在せず、集団的／職人的な意味における *tranh* (絹) という言葉を用いていた。また、ファンチャンが最初の絹画のパイオニアという言説も疑うべきだろう。彼の最初の絹画は1930年であるが、1927年に、画家ナム・ソンが既に独自のスタイルで絹画を作成している(2016年8月26日の筆者によるゴ・キム・コイ氏へのインタビューより)。

<sup>6</sup> 白鳥正夫『ベトナム絹絵を蘇らせた日本人』三五館、2012年、31頁。*Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh : kỷ yếu hội thảo khoa học 100 năm ngày sinh của họa sĩ*, p.162.

<sup>7</sup> *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh : kỷ yếu hội thảo khoa học 100 năm ngày sinh của họa sĩ*, p.162.

<sup>8</sup> メルラン総督が発布した1924年10月27日の条例一条には次のように書かれている。「ハノイに作られたインドシナ美術学校 (L'Ecole des Beaux-Arts de L'Indochine) は、デッサン学 (les arts du dessin) の高等教育のためにつくられた」

(L'arrêté du 27 octobre 1924 instituant une Ecole des Beaux-Arts à Hanoi, Indo/GGI, A/11/350, CAOM(Centre des archives d'outre-mer))。

<sup>9</sup> アジア人で最初のフランス芸術家協会 (la Société des artistes français) 会員になった画家として知られる。

<sup>10</sup> ちなみに、ナム・ソンの雅号は「南山」であり、本名が「阮文壽」であった。

<sup>11</sup> Trần Văn Cẩn, “Nguyễn Phan Chánh, ghi chép và nhớ lại”, Nguyễn Phan Chánh - Hồn quê trên lụa - NXB TP.Hồ Chí Minh 1998, p.13-22.

<sup>12</sup> Nguyễn Văn Ký, *La Société vietnamienne face à la modernité*, L'Harmattan, 1995, p.207.

<sup>13</sup> タルデューは、ベトナム北方のプロイ村から絹と紙(鼠皮樹の鞣皮から作られるベトナムの伝統的な紙)を調達させたという。

<sup>14</sup> Tô Ngọc Vân, “Les Premiers pas de la peinture vietnamienne moderne”, *Xuân Thu nhĩ tập*, 1942 (原本にあたることができなかったので、カン・フォン氏の翻訳を参照させていただいた。Quang Phòng, *Các họa sĩ Trường cao đẳng mỹ thuật Đông dương*, Nhà xuất bản Mỹ thuật, Hanoi, 1998, p.128-129.)

<sup>15</sup> Tô Ngọc Vân, *op.cit.*.

<sup>16</sup> *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh*, p. 12.

<sup>17</sup> *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh : kỷ yếu hội thảo khoa học 100 năm ngày sinh của họa sĩ*, p.163.

<sup>18</sup> Lettre de Phan Chanh, adressée au Gouverneur [Blanchard de la Brosse], le 2 juillet, 1933. peintures et sculptures des anciens élèves, Agence FOM C613/907, ANOM.

<sup>19</sup> *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh : kỷ yếu hội thảo khoa học 100 năm ngày sinh của họa sĩ*, p.163.

<sup>20</sup> Trần Văn Cẩn, *op.cit.*, p.18-21.

<sup>21</sup> ダンスや都市計画に大きな関心をもっていた作家兼評論家。日刊紙『ル・タン』やグラフィア雑誌『リリュストラシオン』に寄稿していた。

<sup>22</sup> Maurice Denis, « Définition du Néo-traditionalisme », revue Art et Critique, 30 août 1890 (Maurice Denis, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 3ème édition, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1913, p.1-13).

<sup>23</sup> 本論文中の「極東」という言葉は、西洋の知の体系から成る概念の「極東」である。20世紀初頭において、日本や中国のみならず、フィリピンやインドまでを含める地域をフランスでは「極東」と呼んでいた。美術における「極東」は、地政的意味での「極東」とは異なり、主に中国と日本のものを指した。また、ファンチャンの卒業したインドシナ美術学校の方針は、「西洋芸術の影響のもとに、極東とりわけ中国とベトナムの芸術の感覚のなかで育成する」というものであった (le Gouverneur Général de l'Indochine, *Les Écoles d'art en Indochine*, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1937)。

<sup>24</sup> 展示された絹画作品は、次の六点である。《Laveuse de vaisselle》、《Le Repas》、《Chanteurs ambulants》、《Les Couturières》、《Le Bol de riz》、《Marchande d'Oc》。

<sup>25</sup> 展示された油画は次の三点である。《Chanteuses dans la campagne》、《Femme à l'éventail》、《La chique de bétel》。

<sup>26</sup> Rapport sur la participation de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine, Exposition coloniale Paris 1931, Agence FOM 533/54, ANOM(Archive nationales d'outre mer).

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Léandre Vaillant, « Le décor de la vie à l'exposition coloniale : La Pagode d'Angkor », *Le Temps*, 30 juillet 1931, p.3.

<sup>29</sup> 実際は、ファンチャンは、1931年の植民地万博当時、既に卒業していた。

<sup>30</sup> パリにインドシナ経済局が設置されたのは、1918年である。このインドシナ経済局とインドシナ美術学校との提携は、1933年1月5日に公的に決定されている (L'Agence du Gouvernement général de l'Indochine, Décision, numéro 396, Paris, le 5 janvier 1933)。

<sup>31</sup> Albert de Pouvoirville, « L'Agence économique de l'Indochine », *Les Annales coloniales*, 14 décembre 1920.

<sup>32</sup> Loan de Fontbrune, « Victor Tardieu et ses élèves », *Du fleuve rouge au Mékong*, Paris, Musées (Musée cernuschi), 2012, p.75-99.

- <sup>33</sup> 芸術に造詣が深く、サイゴンには彼の名を冠した博物館が存在していた（現歴史博物館）。また、彼は、フランス植民地芸術家協会（Société Coloniale des Artistes Français）の名譽委員を務めていた。
- <sup>34</sup> ブランシヤール・ド・ラ・ブロスについては次の書に詳しい。Patrice MORLAT, *Indochine années vingt : Le rendez-vous manqué*, Paris, Les Indes savantes, 2005, p.57-58, 327-345.
- <sup>35</sup> Lettre adressée à Tardieu de B.d.B, 3 décembre 1932, peintures et sculptures des anciens élèves, Agence FOM C613/907, ANOM (Archive nationale d'outre mer); Lettre adressée à Tardieu de B.d.B, 30 janvier 1933, peintures et sculptures des anciens élèves.
- <sup>36</sup> Lettre adressée à Tardieu de B.d.B, 2 novembre 1932, peintures et sculptures des anciens élèves.
- <sup>37</sup> Le Salon des artistes indochinois à l'Agence économique de l'Indochine, *Bulletin de l'Agence économique de l'Indochine*, 1932, p.382-383.
- <sup>38</sup> 1932年10月10日に売れた三枚のファンチャンの絹画は以下のとおり。《La Femme aux noix d'arec》（1400フラン）、《Le Jeu de sapèques》（1400フラン）、《La Petite blanchisseuse》（1500フラン）（Lettre adressée à Tardieu de B.d.B., 2 novembre 1932, Peintures et sculptures des anciens élèves）。
- <sup>39</sup> ブランシヤール・ド・ラ・ブロスの書簡には *Devineresse* と書かれているが、1932年12月『リリュストラシオン』の掲載では、同じものが *Sorcière* と題されている。
- <sup>40</sup> 新たに売れたファンチャンの絹画は次の4点である。《Les Ébats des enfants》（2000フラン）、《L'Hiver》（2000フラン）、《L'Offrande》（1500フラン、ピエール・マセ購入）、《Le Culte》（1500フラン、ドゥバ医師購入）。また、売れた油画は次の一点である。購入者は、後にインドシナ絵画のコレクターになるパレ・ロワイヤル劇場支配人 G.Quinson, 《La Femme à l'éventail》（2000フラン）（Lettre adressée à Tardieu de B.d.B, 3 décembre, 1932, Peintures et sculptures des anciens élèves）。
- <sup>41</sup> この後、ドゥバはベトナム絹画コレクターになる（Lettre adressée à Tardieu, 7 février, 1934）。
- <sup>42</sup> 1934年3月27日付のドゥバの B.d.B宛て書簡を読むと、この作品は同年の装飾芸術家サロン（Salon des Artistes décorateurs）に展覧される予定だったようだ。実際には、インドシナ経済局ギャラリーが編集・出版したファンチャンの書籍（*La Fatidique*）が展示されていたようである（Pierre Sanchez, *La Société des artistes décorateurs, 1901-1950*, Échelle de Jacob, 2012, p.698）。
- <sup>43</sup> 1843年から1944まで続いた週刊誌。
- <sup>44</sup> 寄贈されたファンチャン作品の仏語タイトルは次の通り。《La Petite Pâtissière》。
- <sup>45</sup> Lettre adressée à Tardieu de B.d.B, 3 décembre, 1932, Peintures et sculptures des anciens élèves.
- <sup>46</sup> *L'Illustration*, Paris, Noël 1932. フルカラーで掲載された四作品は次の通り。《Les Ebats des enfants》, 《La Sorcière》, 《Jeune fille lavant des légumes》, 《L'Enfant à l'oiseau》。
- <sup>47</sup> 『ハノイからの手紙』には、レ・フォーに関する話題が記載されている。Jean Tardieu, *Lettre de Hanoi*, Gallimard, 1997, p.59.
- <sup>48</sup> Jean Tardieu, 《L'art annamite moderne》, *L'Illustration*, Noël, 1932.
- <sup>49</sup> Catherine Noppe et Jean-François Hubert, *Arts du Vietnam: la fleur du pêcher et l'oiseau d'azur*, Musée royal de Mariemont, p.172.
- <sup>50</sup> ジュ・ド・ポム美術館において、1933年に「中国現代美術展」が開催されたが、それに足を運んだ彼は、「我々インドシナの芸術家のほうがずっと優れている」と記している（Lettre adressée à Tardieu de B.d.B, 28 Juin, 1933）。残念ながら、ブランシヤール・ド・ラ・ブロスのこの企画は陽の目を見ることができなかった。
- <sup>51</sup> Lettre de Phan Chanh, adressée au Gouverneur [Blanchard de la Brosse], le 2 juillet, 1933, peintures et sculptures des anciens élèves, Agence FOM C613/907, ANOM. この申し出に対し、B.d.Bは、「田でお喋りをする二人の女性」（deux femmes causant dans la rizière）の作品を選択し、人目につかせるため、これを美術愛好家として知られているたアルベール・サロー家宅に飾ると書簡でタルデューに伝えている（Lettre adressée à Tardieu de B.d.B., le 24 octobre, 1933）。
- <sup>52</sup> 36年からはアンリ・グルドン（Henri Gourdon, 1876-1943）がその後任となっている。
- <sup>53</sup> Lettre adressée à Tardieu de B.d.B, le 3 décembre, 1932.
- <sup>54</sup> カオダンとは、ファン・チャンが卒業したインドシナ美術学校の第二期卒業生であり、1931年に渡仏している。
- <sup>55</sup> Lettre adressée à Tardieu de B.d.B, le 6 octobre, 1933. Peintures et sculptures des anciens élèves.
- <sup>56</sup> Lettre adressée à Tardieu de B.d.B., 28 juillet 1933, Peintures et sculptures des anciens élèves. 彼が黒人芸術を快く思っていなかったのは、恐らくは、それらが、黒人たちの伝統に根差した芸術ではなかったからだろう。
- <sup>57</sup> 大久保恭子『プリミティヴィズムとプリミティヴィズム』三元社、2009年、130-131頁。Pham Quynh, 《Cuộc đấu-xảo của Hội Khai Trí Tiến Đức tại Hà Nội》, *Nam Phong tạp chí*, n°75, décembre 1923, p.495.
- <sup>58</sup> Lettre de Le Pho, adressée au Gouverneur [Blanchard de la Brosse], le 6 mars, 1933, Agence FOM C613/907, Peintures et sculptures des anciens élèves, ANOM.
- <sup>59</sup> Lettre du 23 mai 1933, signature illisible adressé à V.Tardieu, Bibliothèque de L'INHA, fond Tardieu. 手紙の差出人は Blanchard de la Brosse だと思われる。
- <sup>60</sup> 日本から見れば「インドシナ」は東南アジアに区分されるが、当時のフランスを視座にするとインドシナは極東に位置する。

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Robert de la Sizeranne, « La Renaissance des arts indigènes », *Revue des deux mondes*, n°101, août, 1931, p.575-594.

<sup>63</sup> 1923年から1937年まで刊行していた植民地に関する雑誌。

<sup>64</sup> Laurent Houssais, « La vie artistique dans les colonies vue par le Monde Colonial illustré (1923-1940) : aspect et enjeux d'une propagande coloniale », *Nos artistes aux colonies*, éd. par Dominique Jarrassé et Laurent Houssais, Paris, Editions esthétiques du divers, 2015, p.123.

<sup>65</sup> Note à Monsieur le Gouverneur Général de l'Indochine au sujet d'une lettre de M. Slice, transmise le 28 novembre 1924 par M. Le Résident Supérieur du Cambodge et relative à la récente création de l'École des Beaux-Arts de l'Indochine à Hanoi, signée Tardieu, Indo GGI//51.039, CAOM (Centre des archives d'outre-mer).

<sup>66</sup> Victor Tardieu, L'École des Beaux-Arts de l'Indochine, 1931, 32 pages dactylographiées, Fond Tardieu archive 125, Bibliothèque de L'INHA.

<sup>67</sup> 彼の目指していた美術教育は、1924年に書かれたタルデューの「インドシナ美術学校（の設立）に関する報告書」に詳しい。Victor Tardieu, Rapport au sujet de l'École, GGI//51039, CAOM.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> le Gouverneur Général de l'Indochine, *Les Écoles d'art en Indochine*, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1937.

<sup>70</sup> Phan Chanh "Silk Painting in Vietnam", *Contemporary Vietnamese painters*, Red River: Foreign Language Publishing House, Hanoi, 1987, p.160.

<sup>71</sup> *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh*, p.8.

<sup>72</sup> ジェイムズ・クリフォード『文化の窮状』太田好信ほか訳、人文書院、2003年、283頁。

<sup>73</sup> 前近代のベトナムにおいて、個人の名を入れるという習慣は陶器以外にはなかった。

<sup>74</sup> Nora Tayler, *Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art*, University of Hawaii Press, 2009, p.37.

<sup>75</sup> 1964年には国会議員に選出され、没後は、国家主席によって「ホーチミン賞」を授与されている。*Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh*, p.14.

<sup>76</sup> Nguyễn Tiến Cảnh, "Nguyễn Phan Chánh, Một khuynh hướng dân tộc trong hội họa hiện đại Việt Nam", *Tranh lụa Nguyễn Phan Chánh : kỷ yếu hội thảo khoa học 100 năm ngày sinh của họa sĩ*, p.46-49.

<sup>77</sup> Phạm Quỳnh, *op.cit.*, p.4. この出版に遡る1928年には、グエン・ヴァン・ゴ (Nguyễn Văn Ngo, 1906-1954) が大衆歌と俗謡の選集を出版している (Nguyễn Văn Ngo, *Tục ngữ phong dao*, 2 vol, Hanoi, 1928)。

<sup>78</sup> 二村淳子「安南ルネサンスへの一考察: 20世紀初頭におけるベトナム芸術をめぐる二つのルネサンス」『比較文学』第58巻、2015年、45-46頁。

<sup>79</sup> クインとファンチャンは、貧しい儒家の家に同じ年に生まれ、双方とも父親を早く亡くしている。