

ベトナム人画家ナムソンの美術論

——『中国画』への一考察——

二村淳子

ベトナム人画家ナムソン (Nam Son / 南山、1890-1973) は、ベトナム近代絵画のパイオニア的存在であり、本名をグエン・ヴァン・トゥ (Nguyễn Văn Thọ / 阮文壽) という。本稿は、この画家が 1930 年に仏語で執筆した『中国画——その技術と象徴、自然を解釈する中国人の独特な流儀』(以下、『中国画』と省略)⁽¹⁾ をとりあげる。

この著は、ベトナムにおける「最初」の「美術書」とされているものの、本格的な研究は未だ行われていない。中国とベトナムの画における同根が前提となっており、タイトル通り、中国画の特色と技術が述べられ、王維や王安節などの中国画論も多く引用されている。だが、ベトナム民族独自の芸術の創成が叫ばれていた時勢、その旗振役であったはずの彼が、何故この著を『中国画』と題したのか。また、彼は、具体的には、どのような方法によってベトナム絵画を発展させようと考えていたのだろうか。

1. ナムソンの『中国画』概要

ナムソンが上梓した『中国画』は、ハノイにて 200 部印刷された。四つ目の袋綴じだが、横書きのために左側が綴られている。表紙に題箋はなく、欧文タイトルが印刷され、「インドシナ美術学校教師」というナムソンの肩書が表記されている。文章には「章立て」や「見出し」などは付与されていないが、「∴」によって大きく五つに区切られている。その五部の概略は以下の通りである。

まず、第一部 (3-5 頁) には、中国文人画の一般的特徴が記されている。絵画表現の基盤となる遠近法の東西比較を中心に議論され、レオナルド・ダ・ヴィンチと王維の

画論が比較されている。第二部（5-13頁）は、王維の（ものとされていた）『画学秘訣』の抜粋である⁽²⁾。第三部（13-28頁）は、中国画及び安南画のジャンル、シンボル、材料、画題、展示方式について述べられている。前半は、ペトルッチの『中国の画家たち』と『中国画事典——芥子園画伝』の訳注部の継ぎ接ぎによって構成されている⁽³⁾。第四部（28-32頁）は『芥子園画伝』の抜粋で、底本はラファエル・ペトルッチの仏訳書『中国画事典——芥子園画伝』である。第五部（32-34頁）は結論部である。

この著の書き出しは次のように始まっている。

概して中国で画家と言え、常に文人を指し、中国画を形作る線は書法的性格を持ち、着色は簡素かつ平坦で、太陽、影、反射といった要素は不在である。[…]
中国画家は、線の力強さと軽快さ、全体の調和を大いに認識しているものの、唯一の欠点は、解剖学の欠落に由来する不均衡（風俗画において）である。これは、何時の時代にも増して、現在において最も猖獗を極めている⁽⁴⁾。

このように、冒頭部には、南宗文人画の正統性が記されており、王維をその祖とした董其昌の画論が彷彿とされる⁽⁵⁾。中国とベトナムの画における同根は、この著作には暗黙の了解として語られている。次に、結論部の一部を引用する。

結論として、頹廢状態にある現在の中国画は、長い年月の積み重ねによって既に有している高度な特質のうえに、正常な発展をすることを望まねばならない。万物は進化し、発展する。それが自然の法則なのである。インドシナ美術学校において我々が標榜するように、自然に回帰することを望もう。それは、良き時代の中国画に多大な影響を及ぼしてきたすべての靈感源であり、多大な資料の宝であり、どんな指南書にも掲載されていない趣ある印象である。それは、生きたモデルによる解剖学的な修練でもあり、中国の肖像画にさらなる完全さと真実さをもたらし、風俗画をより許容できるものにする唯一の方法である。大胆な筆使いや、線の繊細さがあるのにもかかわらず、軸からずれた大きすぎる頭、不具・奇形の手足といった不均衡は、何世紀にもわたってより鍛えられた人間には目障り

に映ってしまう⁽⁶⁾。

結論部では、現在の中国画が退廃 (décadence) 状態にあるといい、それを発展させていかねばならないと述べられている。また、不均衡 (disproportion) という言葉が再出し、見た目の正確さを求めていたことが判る。そのため、ルネサンス期以降の西洋の手法である美術解剖学をふまえた人体デッサンが有用であることが示唆されている。東アジアに伝播していた「臨模」という、お手本そっくりにうつす方法ではなく、自然そのものに向かって描く行為こそが、絵画に発展をもたらすというわけである。この著を記した当時のナムソンは、毎朝3時間人体デッサンが学生に義務づけられていたインドシナ美術学校(L'École des Beaux-Arts de l'Indochine)のデッサン講師であった。「デッサン」という言葉は用いられていないものの、対象を分析・観察しながら描く行為が重要だと彼が考えていたことが上の引用から理解できる。

以上に概要を提示したナムソンの美術書に対し、論者は二つの疑問を持った。一つ目は、何故、中国画が書題になるほどに俎上に挙げられているのかという疑問だ。二つ目は、形似を求めない中国文人画に、見た目の正確さを取り入れるべきだと考えるナムソンの絵画論が「矛盾」ではないかという疑問である。

2. 「安南」における中国画の意味

まずは、最初の問いである、当時のベトナムにおける中国画の意味を扱う。この問いには、以下に挙げる3つの要素が考えられる。

1つ目は、20世紀初頭の欧州における中国古美術ブームの影響である。中国美術の書籍は、英・仏・独語で次々と発行され、中国の芸術を主題とした展覧会も数多く催されていた。ナムソンがパリに留学した1920年代は、こうした一連の西洋における中国画論研究の開花期にあたる。留学中のナムソンは、フランスの美術を学ぶと同時に、中国美術に対するフランス知識人のまなざしを追体験する機会を得たはずである。なかでも、彼に影響を与えたのが、ペトルッチの著であった。

実のところ、ナムソンの『中国画』の3～4割が、ペトルッチの著作二冊(『中国画

家たち』、『中国絵画事典（芥子園画伝仏語訳）』の継ぎ接ぎによって構成されている。「騎乗者投影図」という表現⁽⁷⁾、古代ギリシアに端を発する「単眼による奥行表現」の理論⁽⁸⁾、モノクロームのキアロスクーロの祖を王維に帰する発想⁽⁹⁾、レオナルドと王維の画論比較という視点⁽¹⁰⁾、「カケモノ」や「マキモノ」というジャポニスム期の用語⁽¹¹⁾。両者の著をつきあわせることによって、これらすべてがペトルッチから借用したものであることが明らかになる。東西両洋の比較によって文人画論を語り、東洋画が西洋画に比べて遜色のないものだと言語するナムソンの口調は、もとは、ペトルッチのものであると言っても差し支えない。

だが、ペトルッチは、デッサンを特別推奨しているわけではない。第一、ペトルッチは、あらゆる著でアカデミック絵画を批判し、「西洋的な人間中心主義を捨てて」、極東の絵画の「深淵な独自性」⁽¹²⁾に気づくべきだと主張しているのだ。

2つ目の要素は、当時のハノイの一部の新知識人たちの間で共有されていた「安南ルネサンス」からの影響である。「安南ルネサンス」とは、ファム・クイン（Pham Quỳnh / 范瓊、1892-1945）ら新知識人が、当時唱えていた文化運動だ。クインらは、芸術は「西洋化」してはならず、「進歩しながらも後世とも続いている」⁽¹³⁾ものであるべきだと主張していた。いわば、この運動は、「伝統」に近代の価値を創造していく行為であり、ベトナム文化の「古典」を創出していく性質のものでもあった。

ナムソンはクインが舵を取っていた開智進徳会（Association pour la formation intellectuelle et morale des Annamites）という新知識人グループに関わっており、クインとも面識があったようだ。ナムソンがこの美術書を上梓した1930年は、安南独自の文化を創っていくことが提唱され、試行錯誤が重ねられていた時期に相当する。中国の文字と文化を母体としながらも、それとは異なる性格を帯びたベトナムの国民国家的な文学の創成を熱望していた同時代の開智進徳会の知識人のように、ナムソンもベトナム独自の近代絵画の誕生を欲していたはずである。

3つ目の要素として挙げられるのは、イポリット・テーヌ（Hippolyte Taine, 1828-1893）の芸術論である。イタリアを訪れたテーヌは、芸術がどのように他国に派生していくのかをつぶさに観察し、『芸術哲学（Philosophie de l'art）』⁽¹⁴⁾を1865～69年に上梓している。環境決定論的芸術観の持ち主であるテーヌは、インドシナ知識人の

間で読まれており、ナムソンがテーヌを知らなかったことは考えにくい⁽¹⁵⁾。

テーヌが『芸術哲学』で焦点としているのは、西洋芸術の中心であるギリシア＝ローマがどのように環境・時代・民族によって変化していったかということだ。その後継的存在のビザンチン芸術が退廃する一方、北方で開花するフランドル芸術やオランダ芸術がどのように「古典」から派生し、独自の形を創生していったのかが記されている。このテーヌの考察は、「安南芸術」の立ち位置や「古典」を考える時に有効な指針となりえよう。極東における「ギリシア＝ローマ」的存在である中国芸術から、周辺諸国は、何を受け継ぎ、どんな派生をしたのか。偉大な古典を築いた中国からインスピレーションをうけつつも、装飾要素の高い独自の芸術の形を作っていた日本芸術のように、安南芸術も、古典中国と同根でありながらも、独自の性格を持つ芸術である必要があったはずだ。

ナムソンが、テーヌの考察を極東芸術のケースに援用したのであれば、彼がどうして中国画について執筆したのか、その動機が見えてくる。ほとんど資料が残されていない安南の視覚文化の源泉を中国画に帰させることは、安南画のルーツを明示させ、そのルーツに沿った発展の方向を指し示すことになる。言い換えれば、中国画という古典への原点回帰は、右肩上がり直線ではなく、螺旋的な発展を目指していくベトナム絵画のための必要条件だったのだ。

3. ナムソンの「回帰」

著者が抱いた二つ目の疑問は、中国文人画に見た目の正確さを取り入れるという「矛盾」である。

フランスでは、芸術と産業が密接に結びついていた19世紀後半以降、デッサンが発展をもたらすことの鍵であったことは、ステファン・ロランによって指摘されている⁽¹⁶⁾。1924年にパリに留学していたナムソンは、「デッサン」が「発展」を連想させる言葉になっていたことを認識していたと思われる。また、ボザール式のデッサンが既にフランスの絵画の主流でなくなっていたことも認知していたはずだし、中国画論がモダニストたちの靈感になっていた事実も知っていただろう。それでも彼は、解

剖学的な修練を主張し、「不均衡」ないように描かねばならないと言う。彼の目指していたのは、アカデミック絵画だったのだろうか？

否、そうではないはずだ。ナムソンは、中国文人画をベトナム絵画の古典と位置づけていたし、その鼻祖である王維の画論を7ページに渡って引用している。だが、「写意」⁽¹⁷⁾をその核とする文人画は、「写実」の正確さを求めるデッサンと折り合いがつかぬものなのだろうか。

フェウザン会や、豊子愷などに見られるように、日本や中国では、アカデミックな画風を受容した後、「東洋回帰」とも呼べる一種の反動が起きている。デッサン教育が取り入れられた後、そのリアクションとして、「写意」が見直され、「気韻生動」といった言葉が再び咲いた。だが、ナムソンは、彼らと同じ「東洋回帰」の方向を向いていないだが、西洋画に迎合しているわけでもない。

「退廃」や「不均衡」というナムソンの指摘は、イポリット・テーヌの芸術論からの受容だろう。テーヌは、『芸術哲学』にて、「退廃」や「不均衡」という語を用いつつ、芸術の退廃はデッサンの忘却が原因だと指摘している。対象物に迫る行為を忘れず、自然に眼を注ぐことの必要をテーヌは繰り返し説き、例外なく「すべての派の退化は正確な模倣の忘却と生きたモデルの放棄」⁽¹⁸⁾によると主張している。そのうえで、次のように述べている。

[芸術家は] 若い時には、物を注視し、それを描き出すために苦心し、骨を折る。[…]
それが生涯のあるときに達すると、生きたモデルを退け、既に体得した方法をもって [小説なり絵画なりを] 作りあげる⁽¹⁹⁾。

テーヌは、若い頃に繰り返した修練は、後に身体化すると考えていた。このテーヌの一文が、ナムソンに『芥子園画伝』《青在堂書画浅説》の有名な一文「有法の極、無法に帰す」⁽²⁰⁾を思い起こさせたのではないだろうか。以下は、ナムソンの『中国画』の結論部からの引用である。

こうした修練 [デッサンにおける対象物の観察] によって、画家の目がより繊細にな

れば、画家は、一度覚えたことを忘れ、青在堂 (Thanh-Tai) の次の忠言に従うことができる。「方式のあるのを好む者もあれば、方式のないのを尊ぶものもいる。方式を持たないことは良くないが、それに始終拘泥しているのはさらによくない。方式に精通することの目的は、いわば方式を持たないということに帰する。方法を持たない域に達したいのであれば、まずは厳として方式に精通し、困難のなかで単純性を得なければならない」⁽²¹⁾。(下線は著者による)

前後の文脈から、この引用中の「方式」という言葉は、自然物を凝視しながら写すという行為、つまり、対象物と向き合って正確に描く方法と言い換えることが可能だろう⁽²²⁾。この方法を極めれば、もはやデッサン云々は関係なくなるというナムソンの意見は、先に挙げたテーヌの論に共鳴する。

つまるところ、ナムソンは、写実と写意は、対立する概念ではなく、メビウスの輪のような表裏一体の不可分な関係にあると捉えているのである。「表現方法やテクニクは異なれど、東と西のお互いの最も著名な代表者たちが源泉としてきたものは同じ」⁽²³⁾と彼が結論部で披露する説は、王維とレオナルドという、哲学的なまでに対象 (nature) に向き合いながら作画した東西二人の巨匠を踏まえたものだろう。この向き合うという行為こそ、ナムソンが回帰すべきと考えた原点でもあったのだ。

結びにかえて

本論は、ナムソンの『中国画』を、その影響源を明らかにしながら分析した。著には、ペトルッチやテーヌの影響が認められた。また、西洋と極東を対峙させつつ、中国文人画をベトナム絵画の古典と位置づけながらベトナムの近代絵画を創生していこうとするナムソンの意図が確認された。

ナムソンがこの著を『中国画』と名付けたのは、原点回帰による螺旋的発展を目指そうとする発想からであった。また、ナムソンは、テーヌのデッサン論を、王安節の「有法の極、無法に帰す」に重ね合わせ、西洋の写実と東洋の写意の関係が二元論的なものではなく、連続的なものであると捉えた。中国文人画に西洋のデッサンの訓練法を

取り入れるという行為は、彼にとっては「矛盾」ではなかったのだ。そこには、むしろ、東西の絵画の統合を志向する理想が垣間見えた。

註

(1) Nam Son, *La peinture Chinoise, technique et symbolisme : manière spéciale des Chinois d'interpréter la nature*, Hanoi, Le Van Phuc, 1930.

(2) ナムソンがこの著を執筆した当時、既に梅澤和軒が『画学秘訣』は王維の作ではないと指摘していた（梅澤和軒『王摩詰』芸草堂、1928年、112頁）が、議論をスムーズにするため、本稿では当時のベトナムで信じられていた通り王維の作として扱う。ナムソンが用いている仏語訳はセルゲイ・エリセエフ訳のものであり、底本は以下。Wang, Wei, « La révélation des secrets de la peinture », traduit par Serge Elisseev, *Revue des arts asiatiques*, 4, Paris, Librairie des arts et voyages, 1927, pp. 212-215.

(3) ナムソンの著『中国画』には、ペトルッチの代表書『極東美術の中の自然哲学』（*La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, H.Laurens, 1910）からの引用はない。

(4) Nam Son, *op.cit.*, p. 3.

(5) 董其昌は、『画禅室随筆』にて「文人之畫、自王右丞始、其後董源僧巨然李成范寬為嫡子」と述べている。（福本雅一ほか訳『新訳 画禅室随筆』日貿出版社、1984年、66頁）。なお、この指摘は、戦暁梅氏からいただいた。

(6) Nam Son, *op.cit.*, pp. 32-33. 原文は以下の通り。

Comme conclusion, il faut souhaiter à la peinture chinoise actuelle qui est en décadence, en plus des qualités qu'elle possédait déjà, à un haut degré, depuis des siècles, d'évoluer normalement : tout évolue, tout progresse dans le monde ; c'est la loi naturelle. Souhaitons, comme nous le professons à l'Ecole des Beaux-arts de l'Indochine, le retour à la nature, source de toutes les inspirations, qui domine la peinture chinoise des belles époques, trésor de matériaux considérables, d'effets les plus pittoresques que ne saurait contenir aucun livre d'enseignement ; c'est aussi l'étude anatomique, d'après le modèle vivant qui seule pourrait amener l'art du portrait chinois à plus de perfection, à plus de vérité rendre la peinture de genre plus acceptable : en dépit des coups de pinceau audacieux, de la délicatesse de certaines lignes, l'oeil humain étant depuis des siècles devenu plus exercé, est par conséquent, choqué des disproportions, des têtes désaxées, surtout trop grosses, des mains, des pieds ou mutilés ou difformes.

- (7) Petrucci, Raphaël, *les peintres chinois*, Henri Laurens, Paris, 1913 (1912) , p. 15.
- (8) *Ibid.*
- (9) *Ibid.*
- (10) *Ibid.*, pp. 15-16.
- (11) *Ibid.*, p. 15.
- (12) *Ibid.*, p. 119.
- (13) Pham Quynh, *Essais Franco-Annamites*, Hué, Bui Huy-Tin, 1937, p. 297.
- (14) Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1865-1869.
- (15) Duc Lang, *Le Français et la culture vietnamienne*, Saïgon, Impr. française d'Outre-mer, 1952.
- (16) Laurent, Stéphane, *Les Arts appliqués en France (1851-1940)* , Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1999, p. 109.
- (17) 「写意」とは、形似より精神を重んじる態度。近代において西洋の「写実」と出会い、新たな意味付けをされた。
- (18) Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art*. Tom. 1, Paris, Hachette, 1909, p. 15.
- (19) *Ibid.* 原文は以下の通り。

[Artiste] regarde les choses elles-mêmes, il les étudie minutieusement et anxieusement; il les maintient sous ses yeux; il se travaille et se tourmente pour les exprimer, et il les exprime avec une fidélité scrupuleuse [...]. Arrivé à un certain moment de la vie, il croit les connaître assez, il n'y découvre plus rien de nouveau; il laisse de côté le modèle vivant, et avec les recettes qu'il a ramassées dans le courant de son expérience, il fait un drame ou un roman, un tableau ou une statue.

(20) 鹿柴氏曰 [...] 貴有法或貴無法無法非也終於有法更非也唯先矩度森巖而後超神盡變有法之極歸於無法 [...] 如顧長康之丹粉洒落應手而生綺草韓幹之乘黃獨擅請画而來神明則有法可無法亦可 [...]. なお、訳出にあたっては、草薙奈津子『芥子園画伝：東洋画の画き方』芸艸堂を参照した。

(21) このくだりは、ペトルッチの『芥子園画伝』の訳からの引用。青在堂の原文の「矩度」という語をペトルッチは *méthode* と訳している。最後の一文も意識のようだが、ナムソンはペトルッチの訳をそのまま用いている (*L'encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 6)。Nam Son, *op.cit.*, pp. 33-34. 原文は以下の通り。

Une fois que l'oeil de l'artiste est devenue grâce à ces études plus sensible, il pourra oublier ce qu'il a appris et suivre les conseils du maître Thanh-Tại : « Les uns considèrent comme noble d'avoir de la méthode, les autres considèrent comme noble de ne pas avoir de méthode. Ne pas avoir de méthode est mauvais. Rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. Le

but de la possession de la méthode revient à être comme si l'on n'avait pas de méthode, mais s'il on veut arriver à ne pas avoir de méthode, certainement il faut d'abord posséder de la méthode, comme si l'on veut la simplicité, il faut l'acquérir d'abord dans la difficulté ».

(22) ナムソンは、この文章の前に「生きているモデルによる解剖学的研究」という言葉を用い、後に自然物の「凝視によって受けた印象を率直に表現するための際立った技法」という言葉を用いている。

(23) Nam Son, *op.cit.*, p. 34.