

# ベトナムの近代絵画と美術教育

立川 奈緒\*・福田 隆眞

Modern Paintings and Art Education in Vietnam

TATSUGAWA Nao\*, FUKUDA Takamasa

(Received January 7, 2015)

キーワード：ベトナム近代絵画、油絵、絹絵、漆絵、美術教育、

## はじめに

21世紀、世界のグローバル化が一段と進む中で、人々は自分たちの国や地域の伝統がいかなるものか探り、そして自分たちの根付く文化の様相を再認識する動きを強めている。それは美術教育にも現れており、各国で伝統的な絵画技法や工芸、美意識を学ぶ取り組みが行なわれている。なぜ、多くの国が自国の文化について関心を高め、学ぶことを美術教育の重要な役割のひとつとして考えているのか。それは異文化に触れる機会が増えた今、自分とは違う文化や価値観を持つ他者を理解するために、また均質化される文明社会の中で自国や個人がどうあるべきか考えるために、逆説的に自文化を意識する必要性が出てきたからであろう。

わが国はアジア地域に属する。アジア地域の国の多くは、伝統的なものと現代的なものとが入り混じった多様な文化を形成しているという共通点を持つ。わが国の絵画も伝統的な美的感覚、技法、構成と現代的な描画材料、技法や造形思考を融合させて成立している部分がある。言い換えるならば、近代的=欧米的という図式があり、それぞれの国がもつ独自の文化と西欧文化が共存しているということである。それは、風土、民族、政治情勢、経済発展などの内的要因と、隣国との外交や国際情勢などの対外的要因とが入り混じり、各国の長い歴史の中でそれらが積み重ねられてきた結果である。そして、歴史をみると欧米文化の影響によって、自国文化の特長が際立ち、伝統文化の見直しが自然と行なわれてきた経緯がある。

ベトナムも例外ではない。インドと中国の大きな文化圏にはさまれて育った土壌をもち、フランスのインドシナ領として植民地化されていた歴史等が、ベトナム美術をより独自なものにした。ベトナム美術の近代化は、フランス植民地時代から始まった。

本稿は文部科学省科学研究費補助金「アジアにおける美術教育の文脈研究」（福田隆眞代表基盤研究（C））の一部である<sup>1)</sup>。この研究はアジア諸国の美術教育の社会的文脈における実態調査を行うものである。そして、本稿も、その一環として、ベトナムの純粋美術の絵画を採りあげ、その近代化の経緯と高等教育における美術教育について述べる。

## 1. ベトナム美術近代化の歩み

最初に、ベトナムの近代美術の誕生の主軸となったインドシナ美術学校設立の経緯とベトナム近代美術の特徴を考察するなかで、アジアの国々が西欧美術とどう向き合い、自国の文化とどのように融合させていったかについて述べる。主要な先行研究としては、後小路雅弘展覧会企画構成(2005)の『ベトナム近代絵画展』図録と松沼美穂(2007)「インドシナ美術学校とフランス植民地政策」があり、本稿はこれらを参考にして考察を進める。

\* 山口大学大学院教育学研究科修士課程美術教育専修

## 1-1 フランスのベトナム美術への影響

ベトナムの国土はインドシナ半島の東側海岸線に沿って南北1600kmにわたっている。（北緯8度34分から南緯23度22分）面積は32万9655㎡であり、国土は西方をカンボジア、ラオス、北方を中国、東方を東シナ海、南方をタイランド湾と接する。この「S」字の形をした国は地理的な特長から面積としては小さな国でありながらも、豊かな自然と地域によって異なる特色が生まれている<sup>2)</sup>。

ベトナムは1859～1954年の95年の間フランスの植民地として影響を受けてきた。それは西山朝時（1786～1802年）に18世紀後半にフランスのカトリック宣教師であるド・ベヌが当時の阮一族の阮映を援助し1787年に下院がベルサイユを訪問して以来フランス社会の一部においてインドシナに対する強い関心が生まれたことから端を発する<sup>3)</sup>。

フランスは、17世紀から北米大陸、カリブ海諸島、インド亜大陸およびインド諸島での拠点建設と植民地経営に着手するが、こちらの領土は18世紀の対英との戦いとフランス革命およびナポレオン戦争の結果、島嶼部を除いてほとんどが失われた。しかし1830年のアルジェリア侵略を端緒として新たな植民地帝国建設が始まり、アジア・アフリカの広大な領域を配下にすることが進められた。ベトナム侵略もその流れの中で行なわれ、1850年代のベトナム南部戦略からはじまって1885年清仏戦争の結果締結された天津条約で清朝がベトナム阮王朝に対する宗主権を放棄しフランスの保護権を認めた。翌年の1886年にはカンボジアとベトナム南・中・北部をあわせたフランス領インドシナ連邦が創設され1989年には隣国のラオスもそれに加えられた。

こういったアジア侵攻の中で、フランスはベトナムに対して、根底に古い特有の歴史や文明をもつアジアというイメージがあったことが考えられる。中国の思想や工芸が18世紀フランスの啓蒙思想やベルサイユ宮廷文化に与えた影響や19世紀後半のジャポニスムはよく知られている。歴代のインドシナ総督府をはじめフランス支配者は、ヨーロッパよりも古い文明を持つ中国文化の影響圏内にあるベトナムや壮大なアンコールワットをもつインドシナ（カンボジア）に対し、古く固有の文明を持つ地域であることを繰り返し指摘している。もちろん植民地侵略の背景には、「白人」と「有色人種」の優劣という人種観が存在していたことはいうまでもない。しかしながら、帝国主義時代の発展段階説と人種主義に基づく人類観、文化観においてインドシナは最高位にある白人に続くものだと位置付けることがあった。

そしてフランスのインドシナ観として、かつて偉大だったが今は衰退し埋もれかかっている文明、芸術・文化を復興し保護するということが重要な観点のひとつであった。インドシナの高度な文明のひとつとして非常に高く評価された美術・工芸についても、廃頽し失われつつあるものの復興と保存の対象として掲げられたものであった。このような姿勢が、ベトナム美術の発展と円滑な近代化が行なわれた大きな要因のひとつであることが伺える。

## 1-2 インドシナ美術学校設立の経緯と理念

インドシナ美術家学校に結びつくことになるフランスの芸術教育政策の土台になったのは、先にも触れたような衰退しつつあるものの保存・復興という考え方であった。この考えのもとで1925年、ベトナム北部にインドシナ美術学校が設立された。この美術学校にはフランス人画家であったヴィクトール・タルデューが大きく関わっている。タルデューはリヨンに生まれ、リヨン次いでパリの美術学校に学び、モロー、マチス、ルオーなどのアトリエで研鑽を積み1920年のインドシナ賞受賞を期にインドシナに渡った。インドシナ大学講堂の装飾など公共建築の注文を受けたため長期滞在することとなった。タルデューからの申請を受けて植民地政府は1924年10月24日法令を発してインドシナ美術学校設立に動き出した。

当時すでにハノイやサイゴン（現在のホーチミン市）などにもいくつかの美術学校が存在した。しかしながら、その内実は職人を養成するための技術訓練学校であり、伝統的な文化や芸術を醸成する場が存在していなかったといえる。これに反して美術学校の目的として総督府は次のように述べている。「現地人の進歩した芸術家を西洋芸術の影響をもとに、しかし極東とりわけ中国とベトナムの芸術の感覚の中で育成することが目的である（…）現地地の芸術の真の再生の担い手をつくり出すことである（…）」<sup>4)</sup>。

また翌年に同学校内で設立された建築学科では、見識も批判精神もないままに既存の形式を繰り返すだけの学校ではなく、在来の伝統を尊重しながらも近代的な伝統に適合するそうした学校をつくりだすことが目指された。つまり匿名の職人ではなく、個人の内面を表現する芸術家の養成である。この芸術家という概念自体が西洋起源のものであり東洋にはないものであった。伝統的なものをそのまま継承する職人から東西の技法と美学や哲学の融合によって新しく統合を創出する芸術家を育て、インドシナ芸術が進歩し生氣あるも

のして再生することが目指されていたのである。

そして、もうひとつの目的として現地官吏の育成が挙げられる。学校設立の法令では、美術学校関連の教員、建築学科では総督府の土木建築部門が必要とする技師や建築家を養成することが掲げられていた。以下のことから、ベトナム美術を担う新しい芸術家と継続的にそれらを育てる環境をつくるための現地人の教育者、インフラを整備する建築技術者の養成が1920年代の統治方針の一環に位置づけられるものであったことがわかる。

インドシナ美術学校はタルデューの考えであるフランスの優れた思想と方法との感化によって現地の美術家の養成をはかることを目的に設立されたため、パリ美術学校を手本に、パリの古典的なカリキュラムに東洋の芸術技法の教育、応用が加えられた5年間の教育課程を採っていた。絵画では、デッサン、油絵、絹絵、漆絵が教えられた。デッサンと油絵は西洋芸術の主流なものであり、絹絵と漆絵はベトナム独自の芸術として評価されているものである。この絹絵、漆絵の技法は実はインドシナ美術学校での教育課程の中でフランス教師とベトナム教師が育てて確立したもので、古来の「伝統」を保護、復興させたものではなかった。<sup>5)</sup> フランス植民地化以前のベトナム美術は寺院や宮廷、貴族のための工芸的、あるいは職人的なもので獨創性より伝統の継承に重点があったと考えられている。植民地統治機構の一環で教育機関がベトナム美術の新しい伝統を作り出したのである。

タルデューはそういった現状に対し、美術学校設立の意図として次のように述べている。「インドシナを訪れたものはこの土地は嘗ては注目に値する数々の記念的建造物が立てられたところであるに拘わらず、我が仏国の渡航以来、この伝統の保持については何らの試みもなされていうことに、誰も気づかれることであろう。ここにひとつの教育機関を設けこれらの記念的建築や装飾美術の中に貫き通っている共通な原理、装飾様式は建築の素材と土地の自然の固有な性格とによって規定されているものであるが、当植民地の風土から必然的に導き出された造型の法則を真に体得せしめるような計画をたてることが何よりも必要なのではなからうか。批判精神なく鑑識眼なく徒に過去の形式をそのままに教えるような学校をつくるのではない。土地の伝統を充分尊重すると同時に新時代の要求にも完全に合致するような有意義な学校を想像することである。」<sup>6)</sup>

タルデューの言葉を借りれば、いかにして伝統芸術の延長の中で現代的な発展を実現することができるかという問題提起がインドシナ美術学校の教育方針の根底に存在していたといえる。そして、絵画の表現分野に具体的に表れたのが、絹絵であり漆絵であった。特に漆絵は工芸の技法を活用し、独自の表現が追求された。

## 2. ベトナム近代絵画の様相

タルデューがインドシナ美術学校を設立後、多くのベトナム近代画家、作家が輩出されていった。美術学校はいわばベトナム近代美術の制度的、人材の基盤をつくるという役割を果たした。それと同時に油絵、漆絵、絹絵といった今日まで続くベトナム近代美術を代表する技法の確立と定着が行われ、それらがひとつのジャンルとして形成されていった経緯がある。美術学校では油絵は、タルデューをはじめフランス人教授陣が指導し、絹絵は美術学校第一期生グエン・フアン・チャン（1925～30年在学）が独学に近い形で独特の魅力を持った技法を開拓し成熟させた。また、1930年代にはグエン・ザー・チーがそれまで工芸の技法であった漆を使用して近代的な鑑賞用絵画を作り出した。こうした漆技法の発展にはインドシナ美術学校教師のアンガンベルディが1927年に漆芸のコースを作ったことやさらには1937年に美術学校の美術科のカリキュラムに漆が採用されたことなど、学校教育が果たした役割は大きかった。ここでは、油絵、漆絵、絹絵それぞれのジャンルごとに、作品の紹介を交えながらベトナム近代美術の特徴を述べる。

### 2-1 油絵

ベトナム人にとって油彩画の描画技法の習得はフランス人教師によって教育された。ベトナム美術学校にはヴィクトール・タルデューとならんで、ジョセフ・アンガンベルディがベトナム美術の近代化を進めた。田園生活や亜熱帯の森林と強い光と影を感じさせる色彩で、ベトナム人の日常生活を戸外で描いたものが多い。彼に教授を受けたベトナム人画家たちも、戸外での写生という制作態度に影響を受けたものが多い。しかし、図1はアトリエ内でヌードモデルと着衣した女性が描かれている。右の女性はベトナムの伝統的な衣

装を纏い床に座っている。ヌードの女性は西洋絵画の典型的な立ちポーズである。壁には水墨の花鳥画、その下には油絵用の額縁がある。坐像と立像、掛け軸と額縁、着衣と裸体など二項対立的なモチーフが意図的に使われていることが分かる。これは、ベトナムの伝統的なものと西洋文化の融合から新たなベトナム美術が生まれることを暗に示している<sup>7)</sup>。印象派の影響を受けた表現形式であり、日本でも明治以降に描かれた形式であろう。ベトナム人ではないが、ベトナムに住み、ベトナムの自然を描きベトナム美術の将来を考え描くこの作品はベトナム絵画といえる。

レ・フォーはジョセフ・アガンベルディらに油絵を教授されたインドシナ美術学校最初の卒業生の一人である。卒業後の1931年にパリ国際植民地博覧会に参加するために渡仏し、一年間パリの美術学校で学んだ。図2の「ふたりのこども」は渡仏後直後のもので、淡いパステル調で統一感のある画面や、鬱蒼とした木々の隙間から差す柔らかい外光と水面や地面に落ちるぼんやりとした影が印象的な作品である。光の捉え方は、印象派の表現が意識されている<sup>8)</sup>。留学後レ・フォーの作風は華やかな色彩と優美な曲線でデフォルメされたアオザイを着た女性などの女性美の表現へ変わっていった。図3の「母と子」(1940年)は、背景や細部は省略され、絵具の薄掛けの表現が主になっている。流線的にデフォルメされた人物表現がこの二人をとりまく柔らかく暖かい空気感を感じることができる。

図4のリウ・コン・ニャンの描いた「水田の耕作」は明暗の強調によって、全体的に白い画面から人物と水牛を浮かばせている<sup>9)</sup>。水田の表面のきらめきと水の反射が早朝からあわただしく働くベトナムの人々の日常を表している。ベトナムは農業国なので、こうした風景はありふれたモチーフとなっている。

## 2-2 絹絵

絹絵は20世紀にはじめて誕生したジャンルである。ベトナムの阮(グエン)王朝までは、絹には顔料で神仏、肖像などが描かれていた。その伝統を受け継いで絹絵のスタイルを開拓していったのが、インドシナ美術学校一期生のグエン・ファン・チャンである。それまで描かれていた神仏・肖像から目の前の様子を写生することを通して人々の日常生活を描き出した。図5は1960年に描かれた「竹を編む」という作品である。黙々と内職に励む女性たちの遅しさと仕草の柔らかさが表現されている。ここで特筆すべきは色合いとモチーフである。作者は画面を幾度も水で洗い顔料を絹に定着させる技法を開拓し、黒、緑、黄色、茶色、灰色などのアースカラーと白を使った柔らかい色彩を特色とした。そしてモチーフの多くは日常を何気なく生きる自然体の女性であった。図6は1970年代に描かれた朝の授乳という母と子のありふれた光景である。女性からは母性と同時にはだけた胸元からはエロティシズムが滲んでいる。グエン・ファン・チャンは生涯にわたってベトナムに生きる母親の母性と女性美を表現した。

図7のチャン・ドン・ルオンの描く働く女性はどこか上品で洗練された線で描かれている。それは都会的な印象を齎す。ルオンは、髪の毛一本ずつ、刺繍の一線ずつを繊細に描きながらも、その後にはぼかすという特徴的な表現をしている<sup>10)</sup>。また背景は絹の色のままで何も塗られていない。緻密に手を加える部分と背景の何も手をつけず部分、これらのコントラストが本作品を見たときの心地よさにつながっている。絹の材料の特質を生かした表現となっている。

一方、働くベトナムの男性を描いた画家もいる。図8は1981年に描かれたファン・ケ・アンの「海」である。体格の良い男性たちが小舟に乗って漁を行なっている。深い帽子をかぶる様子や、淡い色調ながら強い水面の反射から、日差しの強さや、ベトナムの熱い空気まで感じることができる。ファン・ケ・アンはインドシナ美術学校に入学するもその後一年足らずで規定の課程を修了してしまう。それは第二次世界大戦が終わり1945年9月2日にベトナム民主共和国が独立したからである。1946年には抗仏戦争に加わるためにヴィエトバックの戦闘地帯へ行った。その過程で、帝国主義者、植民地主義者を批判する風刺画や指導者の肖像画を描く等の活動を行っている。現在でも非常に高齢ながら絵をかき続けている<sup>11)</sup>。

## 2-3 漆絵

図9の「祭りの日」と題されたゴ・マイン・クインの作品では、アオザイを着た女性が三人ベトナムの古代建築を前に祭りに向かっている光景が見られる。漆絵の草創期には黒、赤、茶、金、銀・マホガニー(黄金色)などが多く用いられた。本作品は黒い板に描かれており、寒色と暖色を使い分けて落ち着いた色調の木々や岩肌など全体的に暗くすることで、三人の女性や金箔を貼った鐘楼や銀色や金色をちらした空とのコントラストが際立っている。これによって事物がそれらしくみえる質感や、画面に奥行きを感じるよう空間

的な広がり表現している。手前二人の女性のアオザイも、朱色を全体に効かせ金色で模様を書き込むことで背景から自然と浮き出てくる<sup>12)</sup>。ゴ・マイン・クインはその暖色と寒色、強烈な色のコントラストを意識的に絵の中で使い生かしている。これは、ベトナム独特の美しさを表現する上で、漆絵の典型的な作品といえる。

漆はしばしば予想しないさまざまな要因によって、偶発的な効果をうむ素材である。そのため、表現の幅が広がり、絹絵にくらべて画家の独創的な画風が表れやすい。作品図10は、タ・ティがはじめて制作した漆絵である。この「女性と中国灯籠と鳩」は作者にとって単なる西洋キュビズムのベトナム的パリエーションというよりは、自ら「革新的美術」と名づけた絵画スタイルを実験するための媒体として漆を用いている<sup>13)</sup>。タ・ティはインドシナ美術学校最後の学生で在学中から、ピカソ、ブラック、マチスに関心を持ち卒業後はキュビズムへ傾倒した。1956年以降はキュビズムから抽象絵画に移行した。ベトナム近代美術にキュビズムや抽象絵画の表現を持ち込んだ最初のベトナム人画家であるが、南ベトナム出身者でアメリカに移住したこともありベトナム近代美術史の中で言及されることは少ない。近年、海外で再評価され故国でも評価が高まってきた画家である<sup>14)</sup>。

グエン・カンは伝統的な黒漆を近代美術のひとつのジャンルへ変化させることに貢献した画家の一人である。彼は装飾的な技術に長けており、民族美術の特色やその他の様々な種類の美しさについて研究し、装飾性とリアリズムとを織り交ぜた独特の様式を作り上げた。図11では異なる肌の色の4人の人物が描かれている。グエン・カンは、外見は異なりながらも豊かな自然の中でおだやかな表情で鳩と戯れる女性を通して「平和と友好」を描こうとした<sup>15)</sup>。流れるような人物の動きと取り巻く木々の装飾的表現はリズムを生み、視線が画面で円を描くように誘導される工夫を感じる。

図12は陰暦の8月15日中秋の祭りの頃、ベトナムの子どもたちが遊ぶ様子を描いた作品である。このお祭りは子どもたちのためのもので月が満ちて満月になるころ、獅子舞や星の提灯列を見物し、ベトナムではなじみのある遊びである。さらにこの絵を見ると、絵を描いたりおもちゃをつくって遊んだりする様子もわかる。「遊ぶ子どもたち」は一人ひとりの独立した子どもではなく、子どもたちのコミュニティと遊びに夢中になっている雰囲気 warmth をもって伝わってくるような作品である<sup>16)</sup>。漆の特質を生かして力強い輪郭を残した作品になっている。

## 2-4 絵画の表現の変遷

以上、ベトナム絵画の100年近い歴史の中の一部の作品を材料別に述べた。後小路はベトナム近代美術の変遷を5つの時期に分けている<sup>17)</sup>。①インドシナ美術学校と近代美術の幕開け（1925年～1945年）、②抗仏戦争下の画家たち（1945年～1954年）、③束の間の平和、国家の分断（1954年～1964年）、④抗米戦争の中で（1964年～1975年）、⑤新たな時代へ（1975年以降）、である。

この100年近くの絵画表現の変遷としては、アジアにおいては西洋絵画の潮流に影響され、それらはグローバルな表現として受け入れられている。一方、表現主題としては、伝統的な内容と地域、国の独自の主題が生成される。表現形式は印象派に始まり、キュビズム、フォーヴィズム、表現主義、構成主義、抽象表現へと拡大していく。こうした西洋絵画の表現様式の変遷はグローバル化した様相を呈している。ベトナムの近代絵画の変遷も表現様式としては同様な道筋を辿り、主題の生成として、伝統的な生活や抗仏戦争やベトナム戦争などの社会的主題を表現している。絵画の表現様式の変遷は表現形式の拡大であり、そのことは美術教育の世界に創造性の育成として重要な役割を果たしている。

## 3. ベトナムの高等美術教育

ベトナムのハノイでは美術教育の高等教育として、ベトナム美術大学とハノイ教育大学に美術教育の専攻がある。この2つの大学がベトナムの近代美術の育成の機関となっている。

ベトナム美術大学は文化観光省に属し、ハノイの中心市街地に位置している。（図13）1925年にフランス人がロムズン美術高等学校として設立した美術学校である。現在、13代目の学長が就任しており、歴代学長は絵画を専門としている。専門は絵画、彫刻、フィルムメイキング、美術史・美術理論、美術教育があり、教員約50名、学生数一学年100名である。修士課程を有している。学生の多くは絵画を専門として西洋の伝統的な美術教育がなされている。絵画では基礎としての木炭デッサンから始め（図14）、油彩画、絹絵、漆

絵などの技法を習得する。彫刻は西洋の伝統的な写実彫刻の制作を行っている。5週間で人体彫刻一体を作成している。卒業生は画家や教育大学の教員となって活躍している<sup>18)</sup>。

もう一つの美術の高等教育としてハノイ教育大学に美術科がある。美術科の設立は新しく10年前の設置である。小学校から高等学校までの教員養成を目的としており、一学年40名の学生定員である。美術大学の卒業生が教育大学の教員となっている(図15)。教員は基本的に画家が多く、小中学校の教育課程を専門とする教員が加わっている。修士課程は未設置なので、ハノイ美術大学やホーチミン美術大学に進学する学生もいる。学生の多くは絵画を専門として勉強をしている<sup>19)</sup>(図16、17)。

以上の2つの高等教育での美術教育では、絵画がその中心に位置しているといえる。いわゆる純粋美術という枠組みは西洋美術の概念であり、絵画、彫刻を純粋美術とし、工芸を応用美術として捉えた。そうした西洋美術の枠組みをアジア地域に適応させた結果、油彩画のように新規な材料技法も新たな概念として根付いていった。西洋美術の概念は19世紀以降世界を凌駕し、その技法、材料、形式は地域を超えて美術の分野としてアジア地域にも、近代美術として受け入れられたのである。そして純粋絵画の概念を基盤として、地域の独自の材料を活用した絵画表現が絹絵、漆絵となって開発された。同様な事例は、マレーシアにおけるバティック絵画にも見られる。

こうした経緯からアジアにおいて、絵画だけでなく純粋美術の概念全体が近代美術として流布し、高等教育をはじめとする学校教育全体にも課外活動の美術活動においても、絵画表現が重視されてきている。

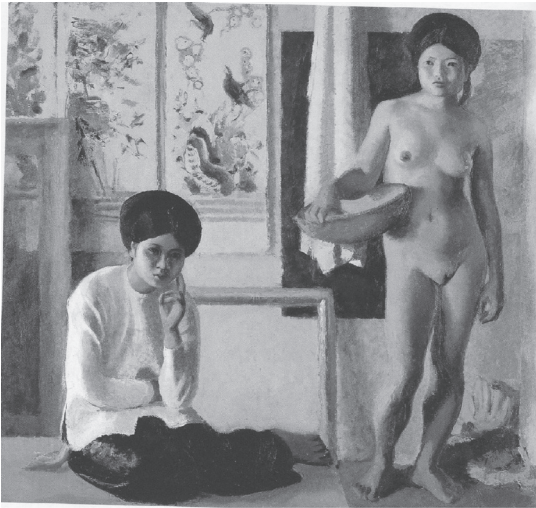


図1 ジョセフ・アンガンベルディ  
「アトリエ」1933年

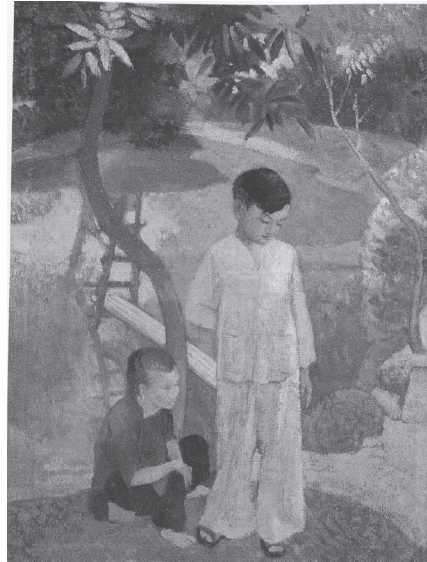


図2 レ・フォー 「二人の子ども」1932年



図3 レ・フォー「母と子」1940年

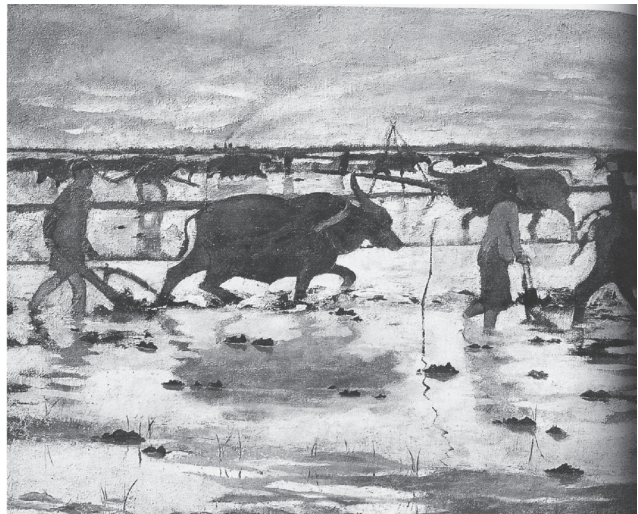


図4 リウ・コン・ニャン「水田の耕作」1960年



図5 グエン・ファン・チャン  
「竹を編む」1960年



図6 グエン・ファン・チャン  
「母と子」1972年

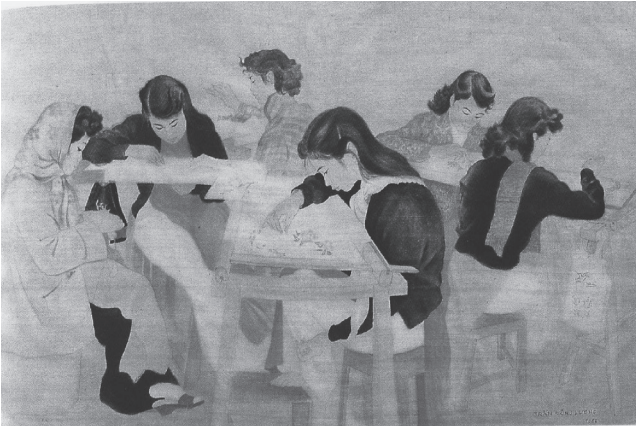


図7 チャン・ドン・ルオン  
「刺繍をする女性たち」1958年

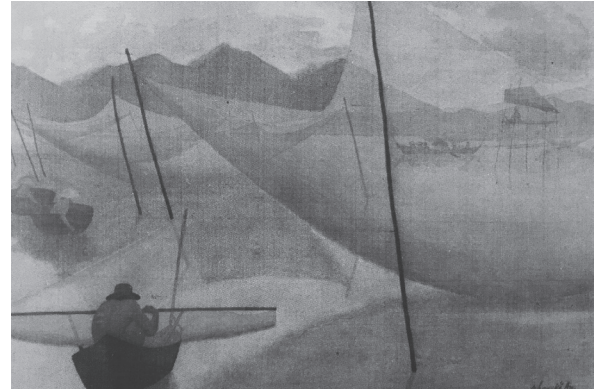


図8 ファン・クー・アン「海」1981年



図9 ゴ・マイン・クイン「祭りの日」1943年



図10 タ・ティ「女性と中国灯籠と鳩」1946年



図11 グエン・カン「平和と友好」1958年



図12 グエン・トゥ・ギエム  
「遊んでいる子どもたち」1972年





図 13 ベトナム美術大学



図 14 ベトナム美術大学・木炭デッサン



図 15 ハノイ教育大学 美術教育教員



図16 ハノイ教育大学 授業風景



図 17 ハノイ教育大学 授業風景

## 注

- 1) 科学研究費補助金（課題番号：24531135 研究期間2012－2015年度）により2013年、2014年にハノイにおいて現地調査を実施した。さらに文献収集を行い、本稿はこれらに基づいている。
- 2) 岡山県ベトナムビジネスサポートデスクレポートVol. 29 ベトナム各地域（北部・中部・南部）の地理的、風土的、人材的特色について
- 3) 株式会社メディアファクトリー 「ロンリープラネットの自由旅行 ベトナム」 2003年 p14
- 4) 松沼美穂 「インドシナ美術学校とフランス植民地政策」『福岡女子大学文学部紀要 文藝と思想 第71号』2007 p58

- 5) 2013年9月のベトナム美術大学の実態調査で広報担当係員も、絹絵と漆絵の技法の開拓について、同様な説明がなされた。
- 6) 後小路雅弘展覧会企画構成 『ベトナム近代絵画展』 産経新聞社 2005 pp. 16-17
- 7) 前掲書 6 のラワンチャクインの解説を参照。p26
- 8) 同上 p28
- 9) 同上 p90
- 10) 同上 p59
- 11) 前掲書 6
- 12) 同上 p41
- 13) 同上 p44
- 14) 前掲書 6
- 15) 同上 p60
- 16) 同上 p100
- 17) 前掲書 6
- 18) 2013年9月の実態調査による。
- 19) 同上

## 図版出典

- 図1、2、3、4、5、8、9、10、11、12：後小路雅弘展覧会企画構成 『ベトナム近代絵画展』，産経新聞社，2005.
- 図6、7：NGUEN VAN CHUNG 『VIETNAM FINE -ARTS MUSEUM』，1995.

## 参考文献

- 後小路雅弘展覧会企画構成 『ベトナム近代絵画展』，産経新聞社，2005.
- 松沼美穂：「インドシナ美術学校とフランス植民地政策」，『福岡女子大学文学部紀要 文藝と思想 第71号』，2007.
- NGUEN VAN CHUNG：『VIETNAM FINE -ARTS MUSEUM』，1995.
- Nguyen Minh Ha：『WOMEN' S PUBLISHING HOUSE』，2006.