

SGRA REPORT

SGRAレポート No. 107

NO.107

ISSN 1346-0382

第17回 SGRA チャイナ・フォーラム

東南アジアにおける 近代〈美術〉の誕生

中文版

第17届 SGRA 中国论坛

东南亚近代〈美术〉的诞生

第17回 SGRA チャイナ・フォーラム

東南アジアにおける
近代〈美術〉の誕生

■ 開催経緯

公益財団法人渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）は、日本の民間人による公益活動を紹介する SGRA チャイナ・フォーラムを、北京をはじめとする中国各地の大学等で 2007 年から毎年開催してきた。2014 年からは趣向を変え、清華東亜文化講座のご協力をいただき、北京をはじめとする中国在住の日本文学や文化の研究者を対象とした SGRA チャイナ・フォーラムを、日中韓を中心とした東北アジア地域の近現代史を文化と越境をキーワードとして検討する形で開催している。2023 年もこれまでの成果を踏まえながら、「東アジアにおける広域文化史」の可能性を探った。日中同時通訳付き。

■ フォーラムの趣旨

今回は視野を東南アジアに広げた。日本における東南アジア美術史の第一人者である後小路雅弘先生（北九州市立美術館館長）を講師に迎え、いまだ東北アジア地域では紹介されることが少ない東南アジアにおける近代美術誕生の多様な様相について学んだ。東南アジアの初期近代美術運動を通じて東北アジアとの関係や相互の影響について考えた。

SGRAとは

関口グローバル研究会（Sekiguchi Global Research Association/SGRA）は、良き地球市民（Global Citizen）の実現に貢献することを目標に2000年に設立されました。渥美国際交流財団の所在地、東京都文京区「関口」に因みます。SGRAは日本の大学院で博士号の取得を目指して研究を行い、渥美奨学生として共に過ごした外国人および日本人の研究者が中心となり、現代の課題に立ち向かうための研究や提言を、フォーラムやレポート等を通じて社会に発信しています。幅広い研究領域を包括した国際的かつ学際的な活動が狙いで、多国籍の研究者が広汎な知恵とネットワークを結集し、多面的なデータを用いて分析・考察を行います。

SGRAかわらばん

SGRA フォーラム等のお知らせと、世界各地からのSGRA会員のエッセイを、毎週木曜日に電子メールで配信しています。SGRAかわらばんは、どなたにも無料で購読いただけます。購読ご希望の方は、ホームページから自動登録できます。

http://www.aisf.or.jp/sgra/entry/registration_form/

東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生



日時 2023年11月25日（土）北京時間午後3時～5時（東京時間午後4時～6時）
 方法 渥美財団会場、北京学会場、オンラインのハイブリッド形式
 共同主催 渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）、
 北京大学日本文化研究所、清華東亜文化講座
 後援 国際交流基金北京日本文化センター
 協賛 鹿島建設（中国）有限公司
 総合司会 孫建軍（北京大学日本語文化学部／SGRA）
 開会挨拶 今西淳子（渥美国際交流財団／SGRA）

【挨拶】 野田昭彦（国際交流基金北京日本研究センター） 4

【講演】 東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生 6
 後小路雅弘（北九州市立美術館館長／九州大学名誉教授）

【指定討論1】 熊燃（北京大学外国語学院） 20

【指定討論2】 堀川理沙（ナショナル・ギャラリー・シンガポール） 21

【指定討論への回答】 後小路雅弘（北九州市立美術館館長／九州大学名誉教授） 23

【自由討論】 モデレーター：林少陽（澳門大学歴史学科／SGRA／清華東亜文化講座） 24

【閉会挨拶】 趙京華（清華東亜文化講座／北京第二外国語学院） 31

講師略歴 32

あとがきにかえて — 孫建軍（北京大学日本語文化学部／SGRA） 33

○同時通訳（日本語⇔中国語）：丁莉（北京大学）、宋剛（北京外国語大学／SGRA）

※所属・肩書は本フォーラム開催時のもの

挨拶

野田昭彦

国際交流基金北京日本研究センター



第17回SGRAチャイナ・フォーラムの開催をお祝い申し上げます。

今回のテーマは、「東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生」ということです。このチャイナ・フォーラムにおいて、日本と中国の研究者が東南アジアにおける近代美術について語るということの意味は、今回はじめてご参加される方には少しわかりにくいかもしれません。ですが、過去のフォーラムを踏まえれば、このテーマは「近代日本美術史と近代中国」と題して行われた第8回以降、変わらぬ問題関心の延長戦上にあることがわかります。過去のフォーラムの記録はすべて、日中両言語による詳細な報告書にまとめられて、インターネット上でも公開されておりますので、本日のフォーラムが面白いと思われた方はぜひこれらの資料も参照されることをお勧めします。

もちろん、毎年開催されるフォーラムはそれ自体としても完結しており、大変中身の濃いものです。私個人は2021年から協力させていただいていますが、毎回多くの学びを得ております。

今回講演される後小路先生は北九州市立美術館の館長で、日本における東南アジア美術研究の第一人者であります。

欧米列強の支配からの民族意識の高まりのなかで、東南アジア各国において、美術分野でどのような動きがあったのか。そこから見えてくる、ヨーロッパ文明に対する反応の共通性や独自性について、大変興味深いお話が聞けるものと楽しみにしております。また、後小路先生のご講演を受けての、諸先生による応答、討論も今から楽しみです。

このテーマと関連して、頭の体操的に一つだけご披露させていただきたいことがあります。先日、当基金も協力させていただき、紹興で日中の若手作家による国際会議が開催されました。会議のあと紹興の名所を見学させていただいたなか、王羲之の「蘭亭序」にゆかりの場所がありました。王羲之とその友人たちが、庭園を流れる曲がりくねった川のほとりで酒を飲みながら詩を読み、その詩集に稀代の名筆家・王羲之が寄せた序文「蘭亭序」は、書かれた内容、書としての作品のみならず、旧暦の3月3日、庭園の曲水で行われたというその習俗ごと日本にも伝わりました。その場を実際に訪れてみて、詩や書や遊びは、当時の日本の文化人にとって、それぞれ別のものではなく、一つの塊となって、あこがれの大陸の先進的な文明を構成していたのだと感じました。文明開化時代の上流階級の人々が鹿鳴館で踊ったのも同じような心境であったのかもしれない。

今回のテーマは美術ですが、本日このフォーラムに現場、またオンラインでご参加されている皆様はさまざまな専門分野の方もおられることと思いますので、ご自身の専門分野にひきつけながら、当時の時代の大きな流れを感じていただくとよいのではないかと思います。さきほども申しましたとおり、過去の関連するフォーラムの記録はインターネット上で閲覧することが可能です。

また、若干手前みそになりますが、後小路先生にモデレーターを努めていただいた、伝統工芸の日タイ交流に関するオンライントークの動画が、国際交流基金本部の公式チャンネルで公開されており、日本にいらっしゃる方は視聴いただけますので、学びを深める材料としてあわせて参照いただければと思います。

このような学びの場をご提供いただく渥美国際財団の皆様に心より感謝申し上げます。

以上、簡単ではございますが、ご挨拶とさせていただきます。

講演



東南アジアにおける 近代〈美術〉の誕生

後小路 雅弘

北九州市立美術館館長／九州大学名誉教授

1. なぜ東南アジアの近代美術なのか

みなさんこんにちは。後小路です。本日はこのような場で、みなさんに東南アジアの近代美術についてお話しできる機会を与えていただき、渥美国際交流財団はじめ関係者の皆様に感謝申し上げます。

さて、東南アジアの近代美術というテーマについて、なじみがなく、戸惑いを覚える方もいらっしゃるかと思います。東南アジアに近代美術なんてあるの？と考える人も、なかにはいらっしゃるかもしれません。そこで、自己紹介もかねて、わたしがなぜ東南アジアの近代美術に関心を持ち、関わってきたか、について、最初にお話ししておきたいと思います。

わたしは大学で美術史を学んだ後、1978年に開設準備をしていた福岡市美術館の学芸員となりました。福岡市美術館は1980年にアジアの現代美術を集めた大規模な展覧会を計画していたので、わたしは新人学芸員でしたが、展覧会の実現にめどをつけるため東南アジア諸国をまわりました。当時は、各国とも美術館はあまり整備されてはいませんでしたが、この旅は、わたしにとって東南アジアの近代美術に触れる初めての貴重な機会となりました。

しかし、わたしは初めて見る東南アジアの近代美術をどう見たらよいのかわかりませんでした。ただ、知っている西洋近代美術になぞらえて、これは印象派（の亜流）、これはポスト印象派（の亜流）、これはシュルレアリスム（の亜流）というように、レッテルを貼ることしかできませんでした。その国の美術史の流れ、作者に固有の文脈についてなにも知らなかったからです。ふりかえてみるとそこで見た作品には、不思議な魅力がありましたが、それを言葉にすることはできませんでした。

その旅から帰国して、やがてアジアの現代美術展は無事に開催されました。しかし、なぜわたしは東南アジアの近代美術についてなにも知らないのか、という疑問は残りました。大学で習わなかったから、それについて教えてくれるような本もなかったから。いやそもそも、なぜ、わたしたちは、日本と関係の深い隣接する東南アジアの近代美術についてなにも知らなくて良いと考えるのでしょうか。

わたしの働く福岡市美術館は、1980年以降アジアの現代美術の紹介に継続的に取り組んできました。ただ、わたしは、現代美術を生み出した近代美術につい

てほとんどなにも知らないままでは、現代美術も十分に理解できないと思っていました。そこで東南アジアの近代美術を概括的に紹介する展覧会を企画しました。最初の東南アジアの近代美術との出会いから15年ほどが過ぎていました。さらにそこから展覧会が実際に開催されるまで4年近くかかりました。1997年「東南アジア—近代美術の誕生 運動と作家たち」展は、わたしの最初の旅での疑問に対する、わたしなりの回答でした。

その後、福岡市美術館からさらに独立して1999年に「福岡アジア美術館」というアジア近現代美術に特化した美術館が開館したのですが、このときの成果がその基盤の一つとなったと思います。

2. 近代美術運動の芽吹き —1930年代の東南アジア

1930年代の東南アジアはほとんどが欧米列強の植民地でしたが、その諸都市では近代美術運動の芽吹きが始まっていました。そのいくつかの例をまずざっとお話しします。

シンガポールでは「華人美術研究会」と「南洋美術専科学校」が創立されました。これらがシンガポールにおける近代美術運動の母体となりました。

マニラでは「サーティーン・モダンズ (Thirteen Moderns / 13人の現代人たち)」のグループ、ジャカルタ (当時はバタビア) では「プルサギ (PERSAGI / インドネシア画家協会)」が結成されました。タイのバンコクでは1934年に「シルパコン美術学校」が創設されました。それからフランス領インドシナのハノイでは、1925年に美術学校ができて、その最初の卒業生たちが1930年に卒業し、30年代にインドシナの近代美術をリードしていくことになります。

次に、東南アジアとは何かということですが、この地図をご覧ください (スライド1)。中国より南、インドより東の地域を指します。この地図で言うとオレンジ色の部分です。インドシナ半島、マレー半島、インドネシア諸島、フィリピン諸島などを含み、大陸部東南アジアと島嶼部東南アジアに分けられる地域です。



スライド1

これが地理概念として一般化したのは、第二次世界大戦のアジア太平洋戦争中の1942年に、連合軍が「東南アジア司令部」をセイロン（現スリランカ）に設置し、戦後処理を進める連合軍の作戦領域名として政治的にも公式化されるようになってからのことです。戦前の日本には東南アジアという言葉はなく、「南方」あるいは「南洋」と呼んでいました。中国でもおそらく南洋という言葉が一般的だったと思います。

東南アジアはいくつもの国からなっていますので、各国の歴史の集合が東南アジアの歴史と考えることもできます。ですが、現在の東南アジア諸国の領域というのは、欧米列強による植民地支配の結果によるものです。第二次世界大戦後、独立する時に引かれた政治的な国境で、「どこの国の植民地であったか」ということが、基本的にその国の国境線を決めています。したがって、その国境の内側に、あるいは国境を越えて、様々な民族、言語、宗教、文化などの広がりがあると考えると、その国の歴史を一国のみのもので語れない面があるわけです。けれども、それが一つの国の歴史として形成されているところに、東南アジアの近現代の歴史があります。美術史も歴史学の一つの領域ですので、各国が形成されていく過程を研究する必要があります。

3. インドネシアにおける〈美術〉の誕生

繰り返しになりますが、20世紀はじめの東南アジアは、ほとんどが欧米列強の植民地でした。インドネシアはオランダ領東インド、フィリピンはスペインからアメリカの植民地に、ベトナム・ラオス・カンボジアはフランス領インドシナ、マレーシア・シンガポール・ミャンマーはイギリスの植民地で、タイはフランスとイギリスの勢力のちょうど間であって、巧みな外交で独立を保持する唯一の国になります。

それでは、まずオランダ領東インドで結成された「プルサギ (PERSAGI)」から少し細かく内実を見ていきたいと思います。「PERSAGI」とは「インドネシア画家協会」を意味するインドネシア語の「Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia」の頭文字を取った名称です。1938年にバタビアで結成されました。こうしたグループが登場する以前には、スライド2のように理想化された典型的な風景画、オランダ語で《ムーイ・インディ》、「麗しの東インド」と称される非常に美しい理想化された熱帯の風景画が人気でした。

このような絵を激しく批判して登場してきたのが、スジョジョノ (S.Sudjojono) と「プルサギ」のグループです。スジョジョノは優れたオーガナイザーとして、「プルサギ」を組織して活動しました。その代表的な作品の一つが、「開かれた蚊帳の前で」というこの作品です (スライド3)。

スジョジョノの近代美術宣言のような文章の中からごく一部を抜粋して紹介します。スジョジョノは《ムーイ・インディ》を否定し、以下のように述べています。

- ・すべてが天国のように美しく、ロマンティックで、静かで平和そのものである。このような絵画は、たんにひとつの観点、すなわち《麗しの東インド：



スライド 2

アブドゥラー・スリオスプロトによる典型的な“麗しの東インド”風景画



スライド 3

S.スジョジョノ 開かれた蚊帳の前で 1939年

出典: Helena Spanjaard "Modern Indonesian Painting" Sotheby's, 2003より複写

ムーイ・インディ Mooi Indië》から見たものに過ぎない。

- ・《ムーイ・インディ》は、たしかに、椰子の木や田圃を見ることのない外国人、あるいは自国の風景に飽き、金銭のことを忘れようと新鮮な空気と風景を求めて歩く旅行者のためのものである。
- ・彼らは技術的には優れているかもしれない。しかし彼らのほとんどの作品には、魂が宿っていない。それは彼らがわれわれの生活環境からかけ離れた場所にいるからである。
- ・こうした現実を直視する精神を感じさせる絵画は、過去の栄光の王国時代と同じ美を求めているのでもなければ、観光客の理想を描こうとしているのでもない。唯、存在する世界を描くのである。なぜならば、高い芸術性とは、我々の日常生活から着想を得、芸術家の思想に沿って表現されたものだからである。

・絵画は、観光客や、引退して帰国することを夢見るオランダ人など、われわれとは異なる環境にいる人間の要求に応じて制作されるべきではない。逆に、われわれ自身の日常生活の中から生じるものでなければならない。

要約すると「《ムーイ・インディ》はインドネシアを旅行する外国人旅行者のために描かれたものだ。その絵は美術的には優れているかもしれないが、その絵には魂がない。それはわたしたちの現実の生活環境からかけ離れた場所にいるからだ。現実を直視する精神からこそ、高い芸術性というものが生まれるんだ」と述べています。「われわれ自身の日常生活の中から生じるものでなければならない」と、かなり激しい口調でアジェーションをしているわけです。最後にスジョジョノは「インドネシアの画家諸君」と呼びかけ、「もし君の胸に、芸術の女神の理想の種子を運ぶ血が少しでも流れているなら、観光客的な定義を捨てなさい。君の血に流れる独立心を妨げる鎖を断ち切り、その種子を守る場所を作りなさい」と言っています。つまり、スジョジョノにとって「リアリズム」は、植民地主義的な土産物としての美術を乗り越えて、自己表現としての「美術」を生み出す基盤だったと言えると思います。

ここで少しスジョジョノが登場した背景を、インドネシア近代史の中で考えてみたいと思います。1920年代にインドネシアの民族主義、つまり独立に向けた動きが頂点に達して、1928年10月27日にインドネシア青年会議において「青年の誓い」が採択されます。

われわれインドネシア青年男女は確認する、
インドネシア国というただ一つの祖国をもつこと
インドネシア民族というただ一つの民族であること
インドネシア語という統一言語を使用すること

独立を求める人々は、オランダ領東インドの国名として、「インドネシア」の名を選び取り、この地域に住む様々な民族をインドネシア人として統一し独立を達成する、という決意を内外に示したわけです。しかし、1930年代になると、民族主義運動は弾圧されて冬の時代を迎えることとなります。その中でスジョジョノがまだ誕生していない、インドネシアという国、あるいは民族に向かって、「インドネシアの画家諸君」と呼びかけたことは、非常に重要なことであろうと思います。

「プルサギ」のメンバーではないのですが、スジョジョノと並んで、非常に尊敬を集めるパイオニアとしてアフアンディ（Affandi）という画家がいます。これはそのアフアンディが1944年に日本軍政下で描いた「彼は来て、待って、そして行った」という作品です（スライド4）。

日本軍政下で非常に貧しい生活を強いられ、食べるものにもこと欠いていた時代、一人の貧しい人がやってきて物乞いをする様子を一つの場面で描いています。美術史の用語で「異時同図法」といいますが、画面にいるのは3人の人物ではありません。1人の人物が手を出して、待って、去って行く様子を描いたもの

スライド 4

アフアンディ
彼は来て、待って、そして行った
1944年 アフアンディ美術館蔵

出典：『近代美術シリーズI アフアンディ展』（福岡アジア美術館 1999年）より複写



です。個展に出品をしようとして展示を許されなかった作品です。

《ムーイ・インディ》と言われる理想化された、醜い汚れたものは何もないような、美しいだけの風景画から、たとえ汚れた汚いかもしれないものであっても、現実を直視することの中から、自分たちの美術表現は生まれるんだということの、これは一つの例です。

4. フィリピンにおける〈美術〉の誕生

フィリピンでも同じ時代に近代美術運動が盛んになりました。フィリピンはスペインの植民地になる前（1565年まで）、スペイン植民地時代（1565年～1898年）、短い独立期を挟んでアメリカ合衆国の統治下になり（1898年～1946年）、戦争中の日本軍の占領期（1942～1945年）を経て、1946年に独立するという時代区分があります。先ほどもお話ししましたが、東南アジアの国境線は植民地支配を受けてできた人為的なものです。19世紀後半までフィリピン人という概念は存在しませんでした。民族意識の高まりの中で、「わたしたちはフィリピン人だ」という考え方が登場するわけですが、スペインの植民地という枠組みの中でフィリピン人という概念ができてくるのです。植民地支配に抵抗し民族の連帯を呼びかけた人々が最初に直面したのは、スペイン植民地という支配の枠組みを否定したとき、フィリピン人を結びつける絆はあるのか、という問いでした。それは美術の中でもいえることです。

ここでみなさんに一つ質問です。「史上初めて世界一周を成し遂げた人は誰ですか？」という質問なのですが、みなさんご存じのとおり、ポルトガル人のマゼランがスペインの艦隊を率いて1522年に史上初めて世界一周を成し遂げたということになっています。実際には、マゼランはスペインを出発して、南米から太平洋をわたってフィリピンまで到達したところで、戦争で亡くなります。したがって世界一周をしたのはマゼランではないのですが、マゼランの率いたスペインの艦隊が史上初の世界一周を成し遂げたと世界史では語られているわけです。

聖アウグスチン教会 (マニラ)
San Agustin Church

1571年竹とニッパで創設
1607年完成

筆者撮影



スライド5

しかし、フィリピンの歴史から見ると、マゼランが命を落としたマクタン島での戦いは、ヨーロッパの支配に対して、最初にそれに抗して勝利した記念すべき出来事です。勝利をもたらしたラプラブ (Lapu-Lapu) というマクタン島の領主は、フィリピンナショナリズムの英雄とされています。歴史はどこから見るか、誰が語るかによって、全く違う見え方をします。

わたしの世代では中学や高校の世界史の授業でマゼランの話は習いますが、ラプラブの側の見方というのはありませんでした。今では多少そういう観点も学校教育の中で取り入れられていると聞いています。

さて、フィリピンに行ってみると、16世紀、17世紀ぐらいからの古いキリスト教の教会を見ることができます。これはその代表的な聖アウグスチン教会です (スライド5)。中に入るとキリスト教美術をたくさん見ることができます。

当時のヨーロッパ人にとって、アジアの人はみんなインド人という認識で、現地の人たちをインディオと呼んでいました。アジアだけではないですね、南米の人々もおしなべてインディオと呼ばれていました。スペイン植民者がインディオ、今で言えばフィリピン人ということになりますが、文字が読めるわけではない現地の人をキリスト教の教徒にするためには、キリスト教の聖像が必要でした。けれども、聖像をスペイン本国から運ぶのは大変でしたので、当初は植民地のメキシコで作って運んでいました。ただそれも非常にコスパが悪いわけです。そこでフィリピンで現地生産されるようになりました。

初期の現地生産は、その作品のスタイルから、移住してきた華人職人の手によるものであったと考えられています。つまり、他の東南アジア諸国と違って、早くから自前のキリスト教美術の伝統があったということが、フィリピン美術の特色です。そうした背景があって、フィリピンでは19世紀にスペイン本国の王立美術学校の分校としての美術学校ができます。これも他の東南アジア諸国、あるいは日本と比べても非常に早い例です。19世紀にはヨーロッパに留学しなくても、西洋画家として立派な作品を残している人たちが現れました。主に肖像画ですが、ピーニャ (Piña) と呼ばれるパイナップル繊維で織られた非常に薄い半透明の刺繍の服を、どれだけリアルに描き出すかというところが、この人たちの腕

スライド6

ファスティニアノ・アサンション
アゲダ・パテルノの肖像 1860年頃
個人蔵



スライド7

国立美術館に展示されているファン・ルナ『スポリアリウム』(1884年) 筆者撮影



の見せ所であったと言われています（スライド6）。

19世紀の後半には、植民地のエリート層からヨーロッパに美術留学する人たちが登場しました。その代表的な存在がファン・ルナ（Juan Luna y Novicio）という画家です。彼の「スポリアリウム」という作品は、1884年にマドリードのサロン（全国美術展）で金賞を受賞しています（スライド7）。

スポリアリウムというのは、古代ローマのコロッセオの地下にある戦いに敗れた剣闘士が捨てられる場所で、死んで引きずられていく人に祖国の運命を重ねたとも言われている作品です。スペイン人に混じって本場マドリードのサロンで金賞を取ったということは、この19世紀の終盤にスペインに留学していたフィリピン人たちのナショナリズムを刺激し、それが独立につながっていくような精神高揚、ナショナリズムを高揚させる効果があったといわれています。他の作品を圧倒するような大きな立派な作品であることがわかんと思います。

その後、アメリカ統治下の20世紀になって人気があったのはアモルソロ（Fernando Amorsolo）という画家とそのグループです。



フェルナンド・アモルソロ 田植え 1924年 パウリノ・ケ家蔵

出典:『東南アジア 近代美術の誕生』(福岡市美術館ほか 1997年)より複写

スライド8



ヴィクトリオ・エダデス 建設者たち(部分) 1928年 フィリピン文化センター蔵

出典:『東南アジア 近代美術の誕生』(福岡市美術館ほか 1997年)より複写

スライド9

インドネシアと同じなのですが、甘美で感傷的な田園風景とコケティッシュな女性像は雑誌などの印刷メディアを通して、南国の楽園としてのフィリピンのイメージをアメリカに広めることになります(スライド8)。

そうした作品を攻撃して登場してきたのがヴィクトリオ・エダデス(Victorio Edades)と「サーティーン・モダンズ」です。エダデスが1928年に、アメリカ留学から帰国して描いた「建設者たち」という作品は、甘美で感傷的でロマンティックな田園風景とは違う、非常に男性的な力強い作品になっていることがわかります(スライド9)。

アモルソロがのどかな風景を描いていた頃、現実のマニラには近代的な都市が出現しつつありました。その代表的な建築としてマニラ中央郵便局、メトロポリタン劇場、これはどちらも今もあります、ファン・アレリャーノというフィリピン人の設計です(スライド10)。

他の国、例えばインドネシアなどにも、この時代よりもっと前に西洋建築がありました、それはオランダ人が設計をしています。自国の建築家の建築で、近代的な都市が出現しつつあった、そういうことを背景にエダデスの作品は生まれ



スライド 10

たのだらうと思います。エダデスは、アカデミズム（歴史画）から印象派（風俗画）への流れの中で、自律したフォルムと自律した色彩というモダニズム、近代的な芸術を目指します。スジョジョノと同じように、姿勢としてはリアリズム、つまり理想化や美化を排して、見るものへの媚を否定して等身大の自己表現を称揚しました。都市の芸術として、都市の誕生とともに登場してきたと言えると思います。

エダデスは以下のように述べています。

- ・日常生活における、もつともありふれた事物であっても、目に見えるものに喜びを見出すこと。
- ・われわれが現実に体験する環境のあらゆる領域を探求すること。そして、われわれの東洋的な遺産とキリスト教文化の伝統による印象を統合すること。

このような考え方はスジョジョノの言葉と通じるところがあります。ただエダデスは、「そして、われわれの東洋的な遺産とキリスト教文化の伝統による印象を統合すること」として、東洋的な遺産とキリスト教文化も自分たちの伝統としているところ、東洋と西洋を統合すると言っています。これはフィリピン的な考え方であろうと思います。

エダデスと同じ「サーティーン・モダンズ」の有力な画家の一人にガロ・オカンポ（Galo B. Ocampo）という画家がいます。この作品は1938年に、非常に問題になった作品です（スライド11 / p.16）。

頭のところに光の環がありますので、これは聖母子像だということがわかります。何が問題なのかというと、例えばラファエロのマドンナのような西洋人の格好をしてないといけないというのです。もちろん実際のキリストの家族は西洋人ではないので、それもおかしいといえおかしなのですが、聖母子がフィリピンの農村風景の中の農婦の格好をしていることが、非常に異教的、異端的である



ガロ・オカンポ 褐色の聖母 1938年
サント・トーマス大学美術館蔵

出典：『東南アジア 近代美術の誕生』（福岡市
美術館ほか 1997年）より複写

スライド 11

として攻撃されます。そこでガロ・オカンポはある意味開き直って、「わたしはフィリピン人だからフィリピン人として聖母子を描くんだ。ラファエロだってイタリアの街娘をモデルに描いたんだから、フィリピン人を描いて何が悪いんだ」ということを言っています。そこに、フィリピン人としての民族意識、ナショナルリズムを見ることができると思います。

5. シンガポールとマレー半島における 〈美術〉の誕生

ここからはシンガポールとマレー半島についてお話しします。この地域は、インドネシアやフィリピンとは違い、1930年代に起こった近代美術運動の中心を担ったのは華人たちでした。1930年代に「華人美術研究会」が設立されます。これは中国からフランスに留学した人たちが、帰国するときに日中戦争を避けてシンガポールにとどまった、そういう人たちが中心になっています。ごく一部がシンガポール生まれで、上海に留学したような人も含まれています。一方、当時のシンガポールは「南洋」と言われたわけですが、主に中国南部から出稼ぎにやってくるわけです。定住する人たちも現れ、華人の子弟の教育のために美術学校を作ろうという動きが出てきて、1938年に「南洋美術専科学校」が開校します。「華人美術研究会」と「南洋美術専科学校」の二つが近代美術運動の担い手になるわけです。アモイの美術学校を作った経験から林学大（Lim Hak Tai）という画家がアモイから呼ばれて、南洋美術専科学校の創立者になりました。

これは張汝器（Tchang Ju Chi）という人が林学大を描いた肖像画です（スライド12）。

張汝器は「華人美術研究会」の中心的なメンバーで、かつ「南洋美術専科学校」でも教鞭をとっていて林学大を描いたわけです。つまり、この絵は両方のリーダーがここで結び合っていることを示す作品です。後に張汝器は日本占領下で捕えられて殺されることとなります。



スライド 12

張汝器 林学大の肖像 1940年頃
福岡アジア美術館蔵



スライド 13

チュア・ミアティ 国語教室 1959年 ナショナル・ギャラリー・シンガポール蔵

出典: Kwok Kian Chow "Channels & Confluences: A History of Singapore Art" (Singapore Art Museum 1996)より複写

南洋美術の父と呼ばれた林学大の考え方は重要で、当時林学大がシンガポールに来た時には、そこは文化砂漠と呼ばれていました。彼は西洋でも東洋でもない南洋固有の諸条件を生かして南洋美術というものを確立することを訴えます。南洋は東西交通の要衝であり、天然資源が豊かで文化的には多様な民族のマルチカルチャル的な状況がある。美術の面では熱帯の情趣にあふれ、独特の風格がある。それらを武器に西洋美術でも東洋美術でもない南洋美術を確立しようと訴えて、それがあとに続く人たちに影響を与えました。

それから少し時代は下がりますが、ナショナリズムとアートの関係を考える上で重要な作品だとわたしが考えているのが、蔡名智 (Chua Mia Tee) という人の「国語教室」という作品です (スライド13)。

1959年の作品ですが、これは華人の若者たちがマレー語を勉強しているところです。仕事の帰りなのか、大学の帰りなのか。インドネシア語もマレー語も同じなのですが、黒板に書かれた文字でマレー語の勉強をしていることがわかります。1959年はシンガポールがイギリスから自治権を獲得した年です。1963年にはマレーシアの成立に伴って、その一つの州としてマレーシアに参加します。

1965年にはマレーシアから分離独立してシンガポール共和国となります。この激動の独立をめぐる様々な政治的な動きがある中で、まさに国語を作る、国民がそこで生まれる、そういう時代の動きを象徴的に表した作品であると思います。

6. タイにおける〈美術〉の特徴

タイは先ほども言いましたが独立国ですので、他の東南アジア諸国とは、美術においても状況が違います。むしろ日本と似ています。日本の明治時代と同じように、御雇い外国人を、特にイタリアなどから招聘して、欧米の様々なシステムを取り入れようとしていました。その欧米由来のシステムの一つが美術であったということです。先ほど「シルパコン美術学校」と紹介しましたが、シルパコンとは美術を指すタイ語ですから単に美術学校なのですが、今では美術学校がたくさんありますので、日本では特にシルパコンと呼ぶ場合は、この学校を指しています。イタリア人の御雇い外国人であったフェローチ（Corrado Feroci）という彫刻家を中心になって学校を創立して運営することになります。彼は後に王様からシン・ピーラシーという名前をもらってタイ人になります。ですから、他の国と違って、タイでは彫刻が非常に重要視されました。王の権威を一般に知らしめるということで王様の銅像が作られたり、1930年代には立憲民主革命のようなことが起こりましたので、民主記念碑として、こういうモニュメントが作られました（スライド14）。これは2019年に撮影したのですが、下の方にレリーフがあってタイの近代の歴史が表されています。

フェローチは学生たちにタイの伝統を学ぶことを指導しました。その中の一人がキエン・イムスイリ（Khien Yimsiri）という彫刻家です。タイのスコタイの仏教美術と近代イタリアの彫刻を融合したような美しい彫刻を作っています。

それから、仏領インドシナではハノイにヴィクトル・タルデュー（Victor Tardie）というフランス人が美術学校を開校して、ここの卒業生たちが近代美術を担っていくことになります。仏領インドシナの美術の中心になったのはベト



スライド 14

タイ民主記念塔 2019年4月7日 筆者撮影



ファン・ケ・アン タイ・バクのタペの思い出 1955年

出典:『東南アジア 近代美術の誕生』(福岡市美術館ほか 1997年)より複写

スライド 15

ナムですが、この美術学校の卒業生たちが30年代に切り拓いていく近代美術運動で特徴的なのは、絹絵、油絵、漆絵です。特に漆絵とか絹絵と呼ばれるジャンルは、伝統的な固有の絵画形式として、ほかの国にはほとんど見られない伝統的な美術だということができます。近代の日本画もそうですが、この美術学校で西洋の先生たちとの出会いの中から、いわば作られた伝統ということになります。それも近代の一つの興味深い美術の表れだと思います。この漆絵も金色が美しく、独特の美術表現として人気の高いものです(スライド15)。

各国の例をここまで駆け足で見してきました。全体としておわかりのように、近代美術運動というのは、多くは欧米の植民地であった東南アジア諸国で、自分たちも欧米と同じように国を作って、自分たちですべて決めていくんだという、そういう意識の覚醒を、そういう民族意識の高まりを背景にして、美術が生まれ、展開されていったということの一端をお見せしたということになります。

今日はコメンテーターとして、ナショナル・ギャラリー・シンガポールの堀川理沙さんがこの後コメントしてくれることになっていますが、わたしが今お話ししたような東南アジア近代美術の歴史というものを中心にした美術館が、このナショナル・ギャラリー・シンガポールです。まだ新しい美術館ですが、もしご興味があれば、ここに行くことをおすすめします。コレクションや収蔵品が大変充実していて、近代東南アジア美術の作品を実際に自分の目で見ることができ、近代美術作品の一つの流れを知ることができる重要な研究拠点になっていることをご紹介します。

以上で、わたしの話は終わりたいと思います。

指定討論

1



熊 燃

北京大学外国語学院

[原文は中国語、翻訳：孔 徳湧（北京大学）]

現在の中国語の出版物では、東南アジア美術に関する専門的な研究が非常に限られており、近代の東南アジア美術に関する研究はさらに数えるほどしかありません。後小路先生のご講演は、私たちの知識の空白を埋めるだけでなく、国境を越えて連動し、東南アジアの芸術とその地域で起こる文化現象を観察するための非常に有益な参考資料を提供しています。

東南アジアというと、多様な民族と文化を思い浮かべる方が多いと思います。東南アジアが一体として扱われるようになったのは第二次世界大戦からとされています。東南アジアの歴史を辿ると、往々にして際立つのは、時間や空間の分布に関して必ずしも連続性を持つわけでない一連の文明の中心や強力な王朝です。地理的な発見と西洋の植民地支配者の到来とともに、東南アジアは外部世界とのつながりがもたらされたのみならず、その内部において分散した状態から統合へと向かうようになりました。一部の学者は、東南アジアが統合へと進むのは近代からだと考えています。後小路先生のご講演は、芸術史の観点から、この統合の過程を描き出しています。

過去の歴史教科書では、近代の東南アジアが植民地支配に対する抵抗や民族解放を求める大きな歴史的な過程と関連付けられることがよくありました。しかし、美術作品を通して、その背後にあるいくつかのより微妙で生き生きとした歴史の詳細を見ることができます。これらの作品に凝縮されているのは、植民地支配に苦しむ民族の闘争と流血だけでなく、西洋文化による洗礼で目覚めた、さらにはそれがもたらした人間と自然、現実と美など様々な問題への考え方です。東南アジア近代史の文脈では、これらの作品は自分たちの文化に対する視線、反省、ひいては再構築をも反映しています。

文字で書かれた作品と比べて、視覚に訴える物質的な材料を媒介とする美術作品は、東南アジアの土着の芸術家が西洋の思想の精髓を吸収し、活用していることをより直感的に反映しやすいです。西洋の芸術は、過去から現在に至る東南アジアの芸術における近代化の重要な推進力です。東南アジアの各国が接触した西洋芸術の源流や方法が異なるため、異なる国における様々な作品、もしくは様々な芸術家が作成した作品は、西洋の芸術が東南アジアに導入される過程や多種多様な表現形式の可能性を表しています。これは、後小路先生が紹介した、インドネシア、フィリピン、シンガポール、タイ、ベトナムからの作品における多様な素材と形式の芸術作品からも見て取れます。これらの芸術作品は、さらに以下のような問題を考えるきっかけとなります。

彼らの国の国民はこれらの作品をどのように評価しているか？

それらはどのようにして流通してきたか？ 等々。

私からは以上です。ありがとうございました。



堀川理沙

ナショナル・ギャラリー・シンガポール

大家好。皆さん、こんにちは。ナショナル・ギャラリー・シンガポール（新加坡国家美術館）の堀川理沙と申します。後小路先生、今日は素晴らしい講演をありがとうございました。東南アジアの近代美術を学ぶ全ての者にとって、先生の「東南アジア—近代美術の誕生」（1997年）展はまさしく金字塔であります。

本日の講演を拝聴しながら、わたしは先生が1992年に手がけられた「美術前線北上中：東南アジアのニュー・アート」展図録エッセイの冒頭部分を思い起こしていました。引用します。

「わたしたちが本来あるべき姿から隔たってしまう、という観点からわたしたち自身を検証する時が来たのです。」フィリピンのアーティスト、ロベルト・フェレオ（ロベルト/費莱奥）の言葉の引用から始まるこのエッセイで、後小路先生はこう続けます。

「東南アジアのモダン・アートの基本的な課題は、『自分探し』であったし、おそらくいまもそうである。『わたしたちが本来あるべき姿から隔たってしまう』という自覚へと向かい、さらにそこから失われた自己の回復へと向かう道程の中に、東南アジアのモダンアートの基本的な姿を見出すことができる。」

ポストコロニアル状況の本質をついた文章です。わたしは、先生が東南アジアのモダンアートにおける「自分探し」を指摘される際、それは同時に先生自身の「自分探し」でもあったのではないかと常々思ってきました。日本の福岡からキュレーションに携わる学芸員（策展人）として、先生は、東南アジアのモダンアートの軌跡に向き合うことで、なぜ西洋近代美術史に照らし合わせることでしか彼らの表現を受け取れないのか、という疑問から出発し、自分自身の価値観を作り出してきた日本の美術史学、美術館など美術をめぐる制度、ひいては日本の近代の歩みを自省してこられたのではないかと（それを結実し体现されたのが先生が創られた福岡アジア美術館）。足を使った東南アジア調査と、その成果を共有する展覧会で東南アジアという参照点を得ることで、先生は、東南アジアのモダンアートに関する知識や視点を積み上げられていっただけでなく、自分自身、そして日本⇔西洋の二項対立的な枠組みに囚われてやまない日本の美術界や観客に対して、日本の近代が生み出してきたそうした価値観に揺さぶりをかけていくような「自分探し」を促してきたように思うのです。

質問に移ります。

今日は主に1930年代に東南アジア各地で並行し同時多発的に起きた近代美術運動を比較検証され、近代美術へ向かう衝動の共有点や差異をととてもわかりやすくご提示頂きました。先生が蒔かれた種を拾うかたちで、近年、東南アジア近現代美術研究への関心は着実に深まり、刺激的な研究が少しずつ生まれていると思

いますが、先生が今特に興味深いと思われる近年の研究手法や視点などがございましたら教えてください。

次に、先生が創られた福岡アジア美術館は世界で唯一の、南アジア、東アジア、東南アジアの三地域の近現代美術を専門とする美術館ですが、所蔵する近代コレクションは「東南アジア」が一番充実しています。当然ながらそれは、先生のご専門が東南アジアだったからなのではあるのですが、そのほかになにか考えられる理由はありますか。今日の講演でもふれられた、東南アジアの大半の国で共有された被植民地体験、ASEANのような政治的枠組みの存在などが、地域を共同体として捉え易くしているのか。言い換えれば、先生が専門分野を築かれていく過程で、なぜ対象が、南アジア、東アジアの近代ではなく、東南アジアの近代でなくてはならなかったのでしょうか。作品が比較的集めやすかった、ということ以外に、もしかすると、第二次世界大戦のレガシー（日本とアジア諸国との関係）とも関係していたのではないかと想像しますが、ぜひお聞きしたいです。

最後に、グローバル化のなか、東南アジアのアーティストが日本や世界各地の国際展に出ることは今では一般的な風景となりました。そうした現在でも、いやだからこそ、東南アジアの近代美術／モダンアートを研究することの今日的な意義とは何だと考えられますか。わたしを含め、東南アジア近現代美術を学ぶ全ての学生に、提言のようなものがあれば、教えていただきたく存じます。

以上です。ありがとうございました。

指定討論への
回答

後小路雅弘

北九州市立美術館館長／九州大学名誉教授

熊燃先生からいただいた質問それぞれに、細かくお答えする時間的な余裕はないので、少しずれるかもしれませんがよろしいでしょうか。

わたしの今日の発表のタイトルには、近代〈美術〉と、美術にカッコがついていますよね。実は、日本で初めて美術という言葉が使われたのは明治5年のことです。ヨーロッパ言語の翻訳語としてでした。つまり、それまで美術はなかったわけです。以前このフォーラムで佐藤道信先生がお話しされたかと思いますが、近代美術の誕生は同時に美術の誕生でもあったわけです。

東南アジアにおいても、美術という制度が誕生して根付いていくのは欧米由来のものであって、それまでは近代的な意味での美術という考え方はありませんでした。美術学校ができて美術が教えられるとか、展覧会が開かれるとか、それによって観衆が生まれるとか、あるいは美術史が語られていくとか、そういうことはすべて近代に美術が誕生していく過程でもあったわけです。その点で言うと、今日お話しした1930年代にはまだ美術という制度はきちんと根付いていなかったもので観衆もそれほど多くないというか、根付いていく過程で展覧会が生まれ、観衆も生まれるわけですから、それが十分に展開されていくのは戦後に独立してからのことになります。もちろんごく一部の人が展覧会も見ただけでしょうし、作品も購入するというようなことはあったと思いますが、本当にごく一部の受容者がいたということです。

戦後の美術の展開を語るとすれば、美術教育の成熟とか、あるいは国全体の規模での公募美術コンクールが誕生するとか、あるいは美術館がやがてできていくとか、そういう形で、美術とその受容者との関係というのが、もっと語られていくことになります。ですから30年代について語る場合には、それはまだ本当に初歩的な段階であったということです。

以上がお答えになるかなと思います。

※堀川先生への回答は「自由討論 p.26」をご覧ください。

自由討論

モデレーター：林 少陽

(澳門大学歴史学科 / SGRA / 清華東亜文化講座)

討論者：後小路雅弘(北九州市立美術館館長 / 九州大学名誉教授)

熊 燃(北京大学外国語学院)

堀川理沙(ナショナル・ギャラリー・シンガポール)

[発言は母国語、翻訳：孔 徳湧(北京大学)、チャット翻訳：于 寧(東京大学)]



林 少陽

後小路先生、ありがとうございました。会場に学生が参加しているようですが、司会者特権で、まず学生たちに質問があるか聞いてみたいと思います。それでよろしいでしょうか？ 会場にいる学生の方で、質問がある方いらっしゃいますか。

北京大学の修士1年生

皆さん、こんにちは。まずは、後小路先生、東南アジア美術の誕生に関するご講演、誠にありがとうございました。また、2人の討論者にも感謝の念を申し上げます。本講演により、東南アジアの民族意識と民族主義に関する私の理解が深まりました。これまで私は文学作品や映画、演劇作品から民族意識と民族主義について考え、理解してきましたが、後小路先生は新たな視点、すなわち美術の視点から、民族意識と民族主義について再考する機会を提供してくれました。

東南アジア美術は長い間世界から十分に注目されてこなかったわけですが、私たちは今、その価値を世界に示したいと思っています。これが後小路先生による福岡美術館の重要な設立趣旨の一つでもあります。さきほど、東南アジアの近現代美術の誕生、特に美術と民族主義の関係をお話いただきました。当時、東南アジアの国々は植民地支配者の脅威に直面しており、その背景で生まれた西洋諸

国とは異なる空間認識が当該地域の国境の形成をもたらし、さらには美術の出現を促しました。そこで私が気になるのは、現代において、東南アジアが不可避免的にグローバリゼーションに巻き込まれていること、そして彼らが常に西洋の芸術の影響を受けていることです。では、近代の東南アジアの美術は、近代化（モダナイゼーション/modernization）と伝統の関係をどのように扱っているのでしょうか？ よろしくお願ひ致します。

■ 林少陽 北京大学の修士生の方、ありがとうございます。では、後小路先生にこの学生の質問にお答えいただきたいと思います。よろしくお願ひします。

■ 後小路 そうですね。非常に重要な問題であると思います。特に今日の話はナショナリズムと美術の関係に焦点を当てましたので、特に東南アジア諸国の中においては「伝統的なものを再発見する」ということが非常に重要なことでした。それぞれの国は政治的な国境線の中で成立しているのです、植民地になる前に一つの政治的、あるいは文化的な共同体があったわけではありません。その中で、どのように国民を統合する美術、あるいは芸術表現があるのか、それを探求することが非常に重要な課題として認識されていたと思います。それが何なのか、個別に今語ることはできませんが、ナショナリズムとの関係の中で伝統の問題は非常に重要であったということによろしいでしょうか。

■ 林少陽 後小路先生と質問者の方、ありがとうございました。では、質問の順番をオンライン上のチャットに移します。オンライン上のチャットから多くの質問が上がっていますが、全てに答えるのは時間的に厳しいかもしれません。まず、この質問を取り上げます。

近現代日本が東南アジア美術にもたらした影響について、後小路先生に質問させてください。これについて、本日のご講演ではあまり言及されていませんが、いくつか事例をご紹介していただけますでしょうか？ 私の知る限りになりますが、人数は少なかったのですが、近現代以前に東南アジアから日本の美術学校に留学した学生はいました。どうぞよろしくお願ひします。

質問者はおそらく日本への留学経験があり、または日本語を理解していて、日中美術史の交流や、東アジアの日本と東南アジアの美術の交流に詳しいと思われます。彼は、近代において、東南アジアから美術史を学びに日本に渡航した若者がいたことを指摘していますが、後小路先生の講演では触れられていません。この点について少し説明いただければ幸いです。では、後小路先生、お答えいただければと思います。

■ 後小路 東南アジアの近代美術に日本が果たした影響ですか。実は東南アジアから日本に留学した美術学生はほとんどいないのです。中国と朝鮮半島からは留学生がたくさん来ましたが、東南アジアからは多分数えられるぐらいです。日本への留学

がその国の近代美術の発展に影響を与えている例としては、タイのチト・ブアブット (Jitr Buabusaya) という画家がほぼ唯一の例です。日本が与えた影響ということになると、むしろ日本軍政期です。短い時期でしたが、その中でプロパガンダ活動として、様々なことが起こりました。ただ、これはまた別のテーマで語らないといけないことになると思いますので、今日はそこは割愛したいと思います。日本の占領下、軍政期が美術の分野でも非常にインパクトを与えたということは言っておきたいと思います。

■ 林少陽 ありがとうございます。オンライン上からまた一つの質問を取り上げたいと思います。この質問は比較的基礎的なものですが、「東南アジア近代美術の誕生を決定した根本的な要因は何か？ 近代の東南アジア美術制度の形成に影響を与える決定的な要素は何か？」というものです。私の理解といたしましては、民族主義に関わる質問かと思いますが、もし違うようでしたら、後小路先生が回答される際に私の意見を修正してください。関連するもう一つの質問があります。「近代東南アジア美術制度の特徴を簡潔に要約すると何か？」という質問です。以上の二つの質問について、後小路先生にご回答いただけますでしょうか？

■ 後小路 後の質問のほうは、今日のわたしのお話を通して、「簡単に一言では言えない」ということを申し上げたかと思います。

最初の質問について、やはりナショナリズムというか、民族意識の覚醒・高まりの中で、自分たちの自己表現として、美術だけではなく、文学ほか様々な芸術の領域で自分たちの自己表現が探求されていきました。美術はその中の一つであったと思います。

最初は植民者におもねったような作品が売れるわけなので、植民者の趣味に迎合したような作品が作られていた中で、我々の本当の芸術表現はそういうものではないんだと。そこを否定する中から、では何を表現していくのかっていうことが近代美術の展開の大きなエネルギーになったと考えています。

■ 林少陽 ありがとうございます。では、会場に戻ります。この場をお借りして、2人のコメンテーターのコメントと後小路先生の講演との間をできればより関連させていただいた形で、さらに議論を深めたいと思います。残りの10分で、熊先生の名前の如く、議論を熱く燃え上がらせられればと思います。本日のコメンテーターのコメントと後小路先生の講演における一つのキーワードはグローバリゼーションかと思います。

■ 後小路 よろしいですか。堀川さんの質問にまだ答えていないので。

■ 林少陽 すみません、先程、後小路先生は熊燃先生の流通と受容に関する質問には回答しましたが、堀川先生の質問にはまだ回答していないので、ここで補足します。

■ 後小路 堀川さんの質問も簡単に答えるのは難しいのですが、まず最近の東南アジア研

究の高まりについて、どのようなところに注目しているかというところからお答えします。

最近東京・上野の国立西洋美術館でキュビズムの展覧会を見ました。これはパリのポンピドーセンターの収蔵品による展覧会で、主にフランスにおいてキュビズムがどのように生まれて展開していったかという内容でした。わたしはこれを見て、本当に時代遅れな展覧会だと思いました。というのは、ナショナル・ギャラリー・シンガポールでは、ポンピドーセンターの作品を使って、それを東南アジアの側から見たらどう見えるのかという展覧会をすでに開催しています。それはわたしにとって非常に刺激的なものでした。キュビズムに関して、アジアのキュビズムという展覧会にわたしも関わったことがあります。国際交流基金がプロデュースした展覧会です。しかし、そうした展覧会を踏まえたような視点は全くありませんでした。ナショナル・ギャラリー・シンガポールでの展覧会と国立西洋美術館の展覧会とを比較してみても、欧米中心の美術史観を東南アジア側から捉え直していくという基本的な考え方が、非常に重要であるということを感じています。

次に、福岡アジア美術館のコレクションが東南アジアについては充実しているのに、他の地域はあまり充実していないことについてですが、東南アジアについて充実しているのは展覧会を開催しているからです。展覧会のために調査研究をし、かつ作品を収集するということが可能でした。他の地域については個別に作品を買うチャンスはあるのですが、やはり展覧会を積み重ねていく中でしか、トータルに調査をして、良い作品を選んで実際に購入するということはできないと思います。「東南アジア—近代美術の誕生」展の時は、国際交流基金から補助金をもらって、東南アジアを3ヶ月間調査して回ったのをベースに、その後も何度も調査をして展覧会が可能になりました。基本的に、そういう作業を他の地域でもやらなければ、作品の収集はできないということですね。

林少陽

ありがとうございます。私自身、5、6年前、後小路先生が東京大学を訪れ、東南アジア美術、特に華僑画家や東南アジア美術の近代化、中国美術の西洋化や近代化との関連について講演されたことを記憶しております。私は本日のご講演が、東南アジアの近代を美術史を通じて理解することのみならず、東南アジアの華僑や華人アーティストと中国本土の芸術運動の関連性を示されていると思います。もし私の記憶が正しければ、私の以前の同僚である加治屋先生が、このテーマについて後小路先生にいろいろとご教示をいただいたかと思います。もしよろしければ、その点について補足いただけますでしょうか？ 特に、本日、会場にいらっしゃる中国の方々が、中国との関連性について理解を深めるのに役立てればと思います。

後小路

加治屋健司先生に東京大学に招かれたときは、東南アジアの美術におけるリアリズムについて話をしたと思います。その中で、華人系のアーティストや美術を紹介したように思います。そうですね。華人と中国とのつながりについては、やはりシンガポールとの関係が中心になると思います。

例えばマレーシア、マレー半島のマレー人の社会は、イギリスが文化的なところには介入しないという方針だったので、イスラムの王国があって、そこではイスラム的な偶像を描くことに対する抵抗がありました。つまり人の姿を描くということに問題があったわけです。ですから美術の展開でいうと、1950年代まであまり動きがありませんでした。そうした中、マレー半島あるいはシンガポールで美術を担ったのは、中国大陸からやってきた華人たちです。彼らがヨーロッパあるいは上海で学んで、シンガポールあるいはイギリスの海峡植民地だったペナンで美術運動の最初の活動を行いました。そこが中国と東南アジアとの関係の一番密接なところですね。

林少陽 次に、もう一つ質問をしたいと思います。この質問は3人の先生にお聞きします。今日の後小路先生の講演の背景には、日本の美術制度への西洋中心主義に基づく反省があります。これは、先程堀川先生も触れられました。日本対西洋という二元論ですが、中国の近代にも似たような現象があります。つまり、その美術制度の確立は、一方では西洋中心的な側面を持ち、同時に西洋中心に対する反動として、伝統への重視があります。これは、中国と日本の近現代美術制度の確立の両方に見られます。

この背景には、隣接する東南アジア諸国やインドなど、第三者、第四者、第五者への関心の不足があります。私が指す第三、第四、第五者は、東南アジアの国々やインドなどです。中国も日本も、彼らの文化に対する適切な関心を欠いており、他者の存在に対する文化的理解が不十分です。もしこの後小路先生の講演や2人のコメンテーターのコメントが、近いことを示されているとすれば、3人の先生にそれぞれの視点から簡単な回答をお願いできればと思います。

熊燃 それでは、私が先にお答えします。先程、私たちの学生が伝統と近代の二元論的な関係について触れてから、私はこの問題について考え続けています。私は非常に漠然とした考えを持っていますが、実際、後小路先生が挙げたいくつかの美術作品から、西洋の影響と地域の伝統の結合を見ることができると思います。二つの方向が存在します。一つは、西洋文化の視点から東洋に向かうものです。美術作品の制作者や消費者は西洋人であり、彼らが東洋的な要素を使用または吸収するということは、すなわち西洋中心的な視点から出発しているといえます。異なる地域の要素は彼らにとっては自己の伝統を突破するヒントとなるものであり、または単に新たな視覚的な体験を導入したり、新奇さを演出したりするためのものです。もちろん、時には政治的な支配も含まれています。これは一つの結合の方向です。

もう一つの場合は、東南アジアを含む東洋の国々は、西洋の近代文明の影響を受け、地元のアーティストは西洋の思想や芸術手法を積極的に学びながら、地元の伝統を受け継ぎ、進化させようと努めます。この結合の方向は、地元の伝統の内部で西洋の影響を受け入れ、変化させるものです。私は、上記の二つの方向が多くの場合に相互に作用しており、対話、交流、および相互的な吸収が継続的に行われ、西洋（近代）と東洋（伝統）が絶えず交差し、発展していくと考えてい

ます。私は、伝統と近代が相互作用しながら発展しているという漠然とした認識が、具体的な作品や事例を通じて検証・探究されるべきであり、この考えの背後にある論理も探究されるべきだと思います。

■ 林少陽 熊先生、ありがとうございます。時間の関係で、堀川先生にバトンタッチしたいと思います。何かお答えいただけることはありますか？

■ 堀川 先ほどいくつか出たご質問に関連してお答えしたいと思います。まず日本に留学した東南アジアの学生について後小路先生にお答えいただきました。ここで非常に興味深いのは、中国から東南アジアに留学した例というものがあるのです。フィリピンにも美術学校があったので、福建省の作家が、日本でもなく、中国の北京や上海でもなく、フィリピンに美術留学をしたという例が一つあります。

それと、先ほどもう一つのご質問で、中国と東南アジアの関係というお話がありました。もちろん先生がおっしゃったシンガポールの例もあるのですが、それに加えてインドネシアにも華人美術協会のようなものがありました。「印華美術協会」という名前だったと思います。ただそうした歴史は、インドネシア国内における華人をめぐるポリティクス、虐殺の歴史などもあったりして、今まであまり語られてきませんでした。それが近年になって新しく若手の研究者たちが少しずつ出てきて、そういった歴史を掘り起こしています。ですので、先ほど、林先生がおっしゃっていたような制御、あるいは自国の中心のそうした歴史観、価値観みたいなのを、東南アジアの近代美術研究というのは、いくつかの参照点を提供して、相対化させる非常に豊かな資源、物語がたくさん含まれている、そういった分野だと考えています。

■ 林少陽 ありがとうございます。時間の関係で、最後に後小路先生にこの質問をお答えいただければと思います

■ 後小路 伝統の問題はなかなか興味深い点だと思います。わたしが講演の最後にベトナムの話を少しだけお話したのは、「伝統というのは近代化の中で作られていく」ということの一つの例です。特にナショナリズムとの関係でいうと、国づくりの中でやはり国民統合の一つのシンボルとして伝統は発見されないといけないし、ある場合には捏造されなければならないということです。例えばベトナムの絹絵というのはフランス製の水彩絵の具で描いているもので、実際は伝統的なものではないのです。漆絵も、もちろん漆工芸はあったのですが、それはフランス人の先生の教えの中から鑑賞用絵画、一つの美術表現として作り出されたものです。ですから伝統がずっと連綿と続いて、アジアの中に生きているというのは一つの神話みたいなものであって、それが作り出されていくプロセスというものを見ていかないといけないだろうと思います。

■ 林少陽 3人の先生方、ありがとうございました。今日の内容は中国と日本にとって、いずれも異国の芸術に関するものでした。私は歴史の研究者ですが、この業界で

は「過去は異国である」という言葉があります。今日の後小路先生の講演は、熊先生がさきほど触れたように、細部のある、可視的な歴史を示してくださいました。二重の意味での「異国」を理解することは、私たちのそばにいる他者を理解することでもあります。今日の後小路先生の講演に心より感謝の念を申し上げ、そして興味深い議論をしてくださった2人のコメンテーターにも感謝します。ありがとうございました。ここで議論の時間を終了します。

■ 孫建軍 林少陽先生の素晴らしい司会と3人の先生の素晴らしい議論に心より感謝申し上げます。さて、閉会の挨拶を、趙京華先生にお願いします。

【閉会挨拶】

趙京華 清華東亜文化講座／北京第二外国語学院

[原文は中国語、翻訳：孔 徳湧（北京大学）]



まず、私たち清華大学東アジア文化講座を代表して、今回開催された中国フォーラムが盛会のうちに終了したことを、お祝い申し上げます！ 特に北九州市立美術館館長の後小路雅弘先生の素晴らしい講演、そしてゲストの皆様の優れたコメントに深謝の意を申し上げます！

後小路先生は、日本の東南アジア美術研究の第一人者として、長年にわたりアジアの近現代美術のキュレーションや美術史の教育と研究に従事しており、その蓄積と学識は際立っております。今日の講演では、20世紀前半の東南アジア美術の発展の大まかな全体像を示していただいたのみならず、アジア全体が植民地支配を受けたという時代背景の中で、民族主義の台頭と美術界における運動の現実主義／写実主義的な精神との関連を重点的に探求しました。本講演により、本領域を専門としない私たちも美術界の新たな風潮を通じて、東南アジアの20世紀の複雑な歴史のプロセス、そして民族、言語、宗教、文化の多様性について初歩的な理解を得ることができました。

19世紀以来、この地域への帝国主義的な植民地支配は、「東南アジア」という地理的な概念を生み出しただけでなく、この多様性をもつ地域に共通の歴史的な文脈を与え、その美術運動に独自の地域性を与えました。要するに、「東南アジアの近代美術は、圧迫と抵抗の中で誕生」し、民族意識の覚醒への希求という共通の目標があり、美術における実践がその方向性に沿って定められたわけです。同時に、各民族固有の歴史・文化が、東南アジアの各国の美術実践にそれぞれ独自の民族色をもたらしました。

世界秩序が多くの混乱に見舞われ、アジア地域が依然として多くの矛盾を抱える今日において、植民地主義によって形成された歴史的な文脈と東南アジア内部の多様性を認識することが非常に重要です。これは私たちに以下のような示唆を示しています：どのような覇権も、世界を統一することも、差異を排除することもできません。私たちは各民族国家の多様性を尊重することしか、文明の相互理解と平和共存の理想を実現することができません。

渥美国際交流財団関口グローバル研究会はこれまでに、グローバルな問題、特にアジア全域の思想、文化、宗教、美術に関心を持ち、研究してきました。私たちがよりよくアジアを理解するためのプラットフォームと視座を提供してきました。今回のチャイナ・フォーラムは、私たちの視野を東アジアから東南アジアに拡大する契機となりました。清華大学東アジア文化講座は、中日韓の思想文化とその相互関係に長年関心を寄せてきましたが、東南アジア、南アジア、さらに中東への関心はまだ十分ではありません。このイベントを機に、アジアの視野を広げ、この地域や世界に対する想像力を豊かにすることを期待しています。

ありがとうございました！

講師略歴

■ 後小路雅弘 / USHIROSHOJI Masahiro

1954年北九州市生まれ。福岡市美術館学芸員として、「アジア美術展」を始め「東南アジア——近代美術の誕生」展など、アジアの近現代美術の紹介に取り組んだ。学芸課長として福岡アジア美術館の設立に尽力、「第1回福岡アジア美術トリエンナーレ」などを手掛けた。2002年より九州大学にてアジア近現代美術史の教育研究に注力、ベトナム近代絵画展（2005年）などの企画に関わった。2021年より北九州市立美術館館長を務めるかたわら、福岡市内に私設のアジア美術研究所「とかけ文庫」を営む。著書に『美術の日本近現代史——制度 言説 造型』（共著）、論文に「〈失われた無垢なわたし〉という他者——東南アジア美術におけるゴーギャンイズム」、「日本軍政と東南アジアの美術」など。

孫 建軍

北京大学日本語文化学部／SGRA

2023年11月25日（土）北京時間午後3時（日本時間午後4時）より第17回SGRAチャイナ・フォーラム「東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生」が開催された。コロナ禍が収束して4年ぶりに対面形式で行う予定だったが、スケジュールを決める9月の時点で、2012年秋の事態を思わせる空気が漂い始め、オンライン形式を続けることに決めた。

テーマの通り、今回は美術史の振り返りとなった。しかもこれまで焦点が置かれていた「東アジア」から初めて「東南アジア」に視点を向けたため、事前の準備はこれまでと異なり、チャイナ・フォーラムの歴史の中でかつてない国際的な展開となっていた。講師は北九州市立美術館館長の後小路雅弘先生、指定討論者は北京大学東南アジア学科准教授の熊燃先生、ナショナル・ギャラリー・シンガポール学芸員でコレクション部門ディレクターの堀川理沙先生のお二方をお迎えした。東京、北九州、北京、シンガポール、マカオと事前準備の連絡は広範囲にわたった。日本語だけでなく、英語によるメールの連絡もこれまでにないレベルで、渥美財団のスタッフ一同の国際色の高さに脱帽した。

例年通り、開催にあたり、主催者側から今西淳子・渥美財団常務理事、後援の野田昭彦・国際交流基金北京日本研究センター所長より冒頭の挨拶があった。野田所長の挨拶は前年同様にテーマに沿った問題提起があり、フォーラムのウォーミングアップともなった。

日本における東南アジア美術史の第一人者である後小路雅弘先生の講演は、ご自身の東南アジアの実体験から始まった。東南アジアにおける近代美術の萌芽的な動きは1930年代に見られると指摘した。地域や国同士の相互の連動は見られなかったが、植民地において19世紀末から盛んになったナショナリズムや民族自決の高まりといった国際的な共通性から、ほぼ同じ時期に見られるようになったと、数多くの絵画の紹介を通じて語った。そして19世紀末から20世紀前半にわたって、東南アジアの近代美術運動を担うパイオニアたちが直面する課題、目指す目標、各国における共通性や相違を読み解いた。

自由討論はモデレーターの名手、澳門大学の林少陽先生によって進められた。美術作品を通して、その背後にあるより微妙で生き生きとした植民地支配に対する抵抗や民族解放を求める東南アジアの歴史の詳細を見ることができるといった熊燃先生のご見解や、後小路先生のご研究の原点は東南アジアだけでなく、東アジア全体にあるのではないかという堀川理沙先生のご指摘が印象的だった。その後、

会場およびオンライン参加者の質問に対し、後小路先生が丁寧に回答された。

最後に清華東亜文化講座を代表して、北京第二外国語大学趙京華先生より閉会の挨拶があった。趙先生は後小路先生の講演により、美術史を専門としない人も美術界の新たな風潮を通じて、東南アジアの20世紀の複雑な歴史的プロセス、そして民族、言語、宗教、文化の多様性について初歩的な理解を得ることができたと指摘した上で、「どのような覇権も、世界を統一することも、差異を排除することもできない。私たちは各民族国家の多様性を尊重することでしか、文明の相互理解と平和共存の理想を実現することができない」と強く訴えた。

東京会場、北京会場、そしてオンライン参加を含め、合わせて150名の参加を得た。参加者からは「東南アジアにおける近代美術が生まれた背景や、その代表的な人物に関する基本知識を得ることができた。今後もこの研究領域に関するフォーラムを開催してほしい」などの感想が寄せられた。

フォーラム開催当日は趙先生の誕生日で、北京会場でささやかなお祝いをした。4年ぶりの会食も実現した。そして次回の第18回目も引き続き後小路先生に依頼し、対面形式で北京で行うことが早々に決まった。

かつてのおなじみのチャイナ・フォーラムが確実に戻ってくる。

(孫建軍「第17回 SGRA チャイナ・フォーラム『東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生』報告」より転載)。



■ 孫建軍 (そん・けんぐん) SUN Jianjun

1990年北京国際関係学院卒業、1993年北京日本学研究所修士課程修了、2003年国際基督教大学にてPh.D.取得。北京語言大学講師、国際日本文化研究センター講師を経て、北京大学外国語学院日本語文化系副教授。専攻は近代日中語彙交流史。著書『近代日本語の起源—幕末明治初期につくられた新漢語』(早稲田大学出版部)。

东南亚近代〈美术〉的诞生

■ 举办背景

公益财团法人渥美国际交流财团关口全球研究会（SGRA）从 2007 年起每年在北京及中国各地的大学举办 SGRA 中国论坛，旨在介绍日本民间人士开展的公益活动。从 2014 年起，本论坛调整了主旨，在清华东亚文化讲座的协助下，开始面向北京及中国各地的日本文学与文化研究者，围绕“文化”“越境”等关键词探讨以中日韩为中心的东北亚近现代史。今年也将在以往成果的基础上，继续探讨“东亚广域文化史”的可能性。论坛配有中日同声传译。

■ 论坛主旨

本次论坛把目光扩展到东南亚，演讲人是日本东南亚艺术史研究的第一人——後小路雅弘先生（北九州市立美术馆馆长）。目前，东南亚的近代美术的诞生及其复杂的面向，尚未引起东北亚地区的广泛关注。本次论坛希望通过介绍东南亚早期的近代美术运动，来思考该地区与东北亚的关系及相互影响的情况。

关于 SGRA

关口全球研究会 (Sekiguchi Global Research Association/SGRA) 以推动实现良好的地球市民为目标于 2000 年成立，因渥美国际交流财团所在地东京都文京区“关口”而得名。SGRA 以在日本各大学的研究生院从事研究活动的渥美奖学生的外国学者以及日本的研究者为中心，为应对各种现代课题而进行研究及献策，并通过论坛以及报告书等形式公诸于社会。SGRA 以开展领域广阔的、国际化的、跨学科的研究活动为愿景，推动多国籍的研究人员广集智慧与人脉，从多方面的数据入手，展开分析和考察。

(www.aisf.or.jp/sgra/chinese)

东南亚近代〈美术〉的诞生



时 间 | 2023年11月25日（周六）北京时间下午3点~5点（东京时间下午4点~6点）
 方 法 | 线下（渥美财团会场、北京大学会场）与线上同步举行
 共同主办 | 渥美国际交流财团关口全球研究会（SGRA）、
 北京大学日本文化研究所、清华东亚文化讲座
 后 援 助 | 北京日本文化中心（日本国际交流基金会）
 赞 助 | 鹿岛建设（中国）有限公司
 大会主持 | 孙 建军（北京大学日本语言文化系 / SGRA）
 开幕致辞 | 今西淳子（渥美国际交流财团 / SGRA）

【致辞】	野田昭彦（日本国际交流基金会北京日本文化中心）	38
【演讲】	《东南亚近代〈美术〉的诞生》 後小路雅弘（北九州市立美术馆馆长 / 九州大学名誉教授）	39
【指定讨论1】	熊 燃（北京大学外国语学院）	51
【指定讨论2】	堀川理沙（新加坡国家美术馆）	52
【对指定讨论的回应】	後小路雅弘（北九州市立美术馆馆长 / 九州大学名誉教授）	54
【自由讨论】	主持人：林 少阳（澳门大学历史学系 / SGRA / 清华东亚文化讲座教授）	55
【闭幕致辞】	赵 京华（清华东亚文化讲座 / 北京第二外国语学院）	60

讲师简介 61

代后记 一 孙 建军（北京大学日本语言文化系 / SGRA） 62

○同声传译（日语⇌汉语）：丁 莉（北京大学）、宋 刚（北京外国语大学 / SGRA）

※所属・职称以本论坛举办时为准

【致辞】

野田昭彦

日本国际交流基金会北京日本文化中心



[原文为日语。翻译：邓述荣（北京大学）]

祝贺第 17 届 SGRA 中国论坛的成功召开。

此次论坛的主题是“东南亚近代‘美术’的诞生”。日本与中国的研究者在这个中国论坛共同讨论东南亚近代美术的意义，可能对于初次参加的朋友而言，稍微有些难以理解。但如果回顾过去的论坛，便不难理解本次讨论的主题可以说延续了第八回“近代日本美术史与近代中国”开始讨论的议题。以往论坛的讨论内容皆收入了中日双语的报告书，也在网络上予以公开，如果您对今天的论坛内容有兴趣，可追索参考这些线上公开的资料。

当然每年召开的论坛都有独立的主题，且内容丰富。自 2011 年参与协办本论坛以来，我每次都获益良多。

今日演讲的後小路先生是北九州市立美术馆的馆长，是日本东南亚美术研究的第一人。

在欧美列强的统治下，东南亚各国的民族意识不断高涨。美术领域的动向如何？我对亚洲面对欧洲文明时反应出的共通性与独特性的讨论充满兴趣。诸位老师在演讲后的精彩发言和讨论也同样令人期待。

与这一主题相关，请允许我向为大家介绍，本基金会所协办的由中日作家参加的国际会议已在绍兴成功举行。我们在会议之后参观了绍兴的名胜，走访了王羲之书写《兰亭集序》的兰亭。当年，王羲之与友人于庭园中，流觞曲水，饮酒吟诗。而书圣王羲之这位稀世名家所作之《兰亭序》，不仅作为书法作品，也因其所载内容，把旧历三月三日曲水流觞之习俗传入日本。在兰亭，我感到对于当时日本的文人而言，诗、书与游乐是无法割裂，浑然一体的，共同构成了其所憧憬的大陆的先进文明。文明开化时代，在鹿鸣馆跳舞的上流阶级或许也抱有相同的心境。今天的演讲题目虽是关于美术，但本论坛线下及线上的参会老师专业各不相同。我希望大家能结合自身的专业领域，感受当时的时代潮流。

如前所述，相关过往论坛内容都可在网上阅览。此外，由后小路老师主持的关于日泰传统工艺交流的在线讲座视频已经在国际交流基金总部的官方频道上公开，如果您在日本，可作为深入学习的资料，参考观看这些视频。

最后，我衷心感谢提供这一学习交流机会的渥美国际财团。

以上是我的简单致辞，在此向大家致以诚挚的问候。

演讲



东南亚近代〈美术〉的诞生

後小路雅弘

北九州市立美术馆馆长/九州大学名誉教授

[原文为日语。翻译：刘 钊希（北京大学）]

1. 为何讨论东南亚近代美术？

大家好，我是後小路。今天非常感谢渥美国际交流财团诸位的筹备，让我有机会在这里与大家一起探讨东南亚近代美术。

首先，关于东南亚近代美术这个主题，我想会有人感到陌生和困惑吧。东南亚有近代美术吗？或许有人会这样想。因此，在自我介绍的同时，我想先谈谈自己为什么会为东南亚的近代美术感兴趣，并从事与之相关的工作。

我在大学学习的是美术史，之后在 1978 年成为了筹备中的福冈市美术馆的学艺员。福冈市美术馆计划于 1980 年举办亚洲当代艺术的大规模展览。尚是新人的我为此次展览会走访了东南亚各国。尽管当时各国的美术馆都还不完善，但这次旅行对我来说，是初次接触东南亚近代美术的宝贵机会。

然而，当我第一次看到东南亚的近代美术时，我并不知道该如何欣赏。我只能将其与我所知道的西方近代美术进行对应，给它们贴上“印象派（的分支）”“后印象派（的旁系）”“超现实主义（的支流）”等标签。我对那些国家的美术史的文脉，以及艺术家固有的创作语境一无所知。现在回想起来，我当时看到的作品有着不可思议的魅力，但实在无法用语言来表达。

那次旅行归国后不久，亚洲当代美术展顺利举办。但是我的心中却留下了一个疑问：为什么我对东南亚美术完全不了解呢？因为在大学里没有学过，也没有介绍这方面知识的书籍。说起来，为什么我们认为对与日本关系密切的东南亚近代美术，一无所知也没关系呢？

我工作的福冈市美术馆，自 1980 年以来一直致力于介绍亚洲当代美术。但是我认为，如果对产生当代艺术的近现代美术几乎一无所知的话，就无法充分理解当代艺术。因此，我策划了概观东南亚近现代美术的展览。此时距我初次接触东南亚近现代美术，已过去了 15 年。展览从策划筹备到实际举办又花费了将近 4 年的时间。1997 年题为“东南亚——近代美术的诞生 运动与艺术家们”的展览召开了。这正是对我最初旅行时的疑问所做出的回答。

之后，“福冈亚洲美术馆”从福冈市美术馆中独立出来，并于 1999 年开馆，这是一个专注于亚洲现当代艺术的美术馆。1997 年的展览会可谓是其建立的基础之一。

2. 近代美术运动的萌芽 ——20 世纪 30 年代的东南亚

20 世纪 30 年代，东南亚的大部分地区都是欧美列强的殖民地，但近代美术运动也开始在这些城市中萌芽。我想简略地介绍一下其中的几个例子。

首先，新加坡创立了“华人美术研究会”和“南洋美术专科学校”，它们成为了新加坡近代美术运动的策源地。

在马尼拉，结成了名为“13 现代人 (Thirteen Moderns)”的艺术家团体；在雅加达 (旧称巴达维亚)，成立了名为“普鲁萨吉 (PERSAGI)”的印度尼西亚画家协会；1934 年，在泰国曼谷，创立了“泰国艺术大学 (Silpakorn University)”；而在法属印度支那的河内，1925 年成立了美术学校，第一届毕业生们于 1930 年毕业，并将在 30 年代领导了印度支那近代美术的发展。

那么，东南亚所指的地理范围是什么？请看这张地图 (幻灯片 1)。东南亚指的是中国以南、印度以东的地区。即地图上的橙色部分，包括中南半岛、马来半岛、印度尼西亚群岛、菲律宾群岛等，分为大陆东南亚和岛屿东南亚两个部分。

第二次世界大战的太平洋战争期间，联合国军于 1942 年在锡兰设置了“东南亚司令部”，作为处理战后问题的联合国军的作战领域名称，“东南亚”这一称呼在政治上被确定下来，而东南亚作为地理概念的普及则是在此之后。战前的日本并没有东南亚这个词，而是称呼其为“南方”或者“南洋”，而在中国，应该也是普遍使用“南洋”一词的。

东南亚由多个国家组成的，东南亚的历史也可以说是各国历史的集合。而现在东南亚各国的疆域，则是欧美列强殖民统治的结果。这是第二次世界大战结束后，各国独立时划定的政治性国界，“是哪个国家的殖民地”基本上决定了这个国家的国界线。因此，在国境内部存在着各种各样的民族、语言、宗教、文化，而这些方面往往也超越了国境。故，很难单独讨论某个国家的历史。但东南亚的近现代历史，却存在于每个民族国家成立的过程中。而美术史作为历史学的一环，我们也有必要探讨其在各国的形成过程。



幻灯片 1

3. 印度尼西亚〈美术〉的诞生

需要再次强调的是，东南亚在 20 世纪初几乎都是欧美列强的殖民地。印度尼西亚是荷属东印度，菲律宾先后被西班牙、美国殖民，越南、老挝和柬埔寨是法属印度支那，马来西亚、新加坡和缅甸则是英国的殖民地，而正好处在法国和英国的势力之间的泰国则以其巧妙的外交手段成为当时唯一保持独立的国家。

首先，我想从在荷属东印度结成的名为“普鲁萨吉 (PERSAGI)”的组织讲起，稍微详细地分析一下其实质。“PERSAGI”是印度尼西亚语“Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia”的首字母缩写的集合，意为“印度尼西亚画家协会”，它于 1938 年在巴达维亚成立。在这一组织出现之前，像幻灯片 2 那样理想化的经典风景画很受欢迎，荷兰语称其为《Mooi Indië》，意为“美丽的东印度”，是一种非常美丽的理想化热带风景画。

而画家苏佐佐诺 (S.Sudjojono) 带领的团体“PERSAGI”则对这样的绘画进行了激烈的批判。苏佐佐诺是一名优秀的组织者，他创立了“PERSAGI”并展开活动，其中最具代表性的作品之一就是《在敞开的蚊帐前》(幻灯片 3)。

这里我从苏佐佐诺创作的类似现代美术宣言的文章中，摘取一小部分进行介



幻灯片 2 阿卜杜拉·苏鲁布鲁托 (Abdullah Suriosubroto) 创作的典型的《美丽的东印度》风景画



幻灯片 3

绍。苏佐佐诺否定了《Mooi Indië》的绘画风格，并做出了以下论述：

- 我从《美丽的东印度（Mooi Indië）》这样的绘画中，只能看到一种观点，那就是一切都像天堂一样美丽、浪漫、宁静、和平。
- 的确，《Mooi Indië》是为了那些看不到椰子树和田地的外国人，或者是为了那些对本国的风景感到厌倦，为了忘却金钱而前往寻找新鲜空气和风景的旅行者们创作的绘画。
- 他们在绘画技术上可能很优秀，但他们的大部分作品都没有灵魂，那是因为他们处在远离我们生活环境的地方。
- 而真正能够让人感受到直面现实的绘画，不是追求与过去光荣的王国时代相同的美，也不是描绘游客的理想，而只是描绘现实世界。因为，高度的艺术性正是从我们的日常生活中获得灵感，并按照艺术家的思想表现出来的东西。
- 绘画不应该根据游客或者梦想退休回国的荷兰人等，这些与我们身处不同环境的人的要求来创作。相反，绘画必须是从我们自己的日常生活中产生的。

综上所述，苏佐佐诺认为：“《Mooi Indië》是为在印度尼西亚旅行的外国旅行者创作的绘画，它们也许在美术层面上很出色，但却没有灵魂，因为他们所描绘的事物远离了我们的现实生活环境。而只有从直面现实的精神当中，才会产生高度的艺术性。”苏佐佐诺用激昂的口吻强调：“绘画必须来源于我们自身的日常生活！”最后，苏佐佐诺呼吁“印度尼西亚的画家们”：“如果你的心中流淌着承载艺术女神理想种子的血液，哪怕只有一点点，就请放弃游客们给予绘画的定义。请一定要打破阻碍你血液中涌动的独立心的枷锁，创造一个能保护艺术理想的天地。”也就是说，对苏佐佐诺来说，“现实主义”超越了充满殖民主义味道的观光纪念画，成为了催生表现自我的“美术”的基础。

这里我想从印度尼西亚近代史的角度，来思考一下苏佐佐诺出现的背景。20世纪20年代，印度尼西亚的民族主义，即独立运动达到顶峰，1928年10月27日，在印度尼西亚青年会议上通过了《青年誓言》。

我们印度尼西亚青年男女在此宣誓：
忠于一个国家，即印度尼西亚共和国；
忠于一个民族，即印度尼西亚民族；
采用一种语言，即印度尼西亚语。

追求独立的人们，选择了“印度尼西亚”作为荷属东印度的国名。他们向世界表明了，把居住在该地区的各个民族统一为印度尼西亚人、实现独立的决心。但是，在20世纪30年代，民族主义运动遭到镇压，进入困难的寒冬时期。而苏佐佐诺在这样的历史时期，向尚未诞生的印度尼西亚这个国家或者说是民族，使用

幻灯片 4

阿凡迪 (Affandi)
他来了、等了、走了 1944年
阿凡迪美术馆藏

图片来源：
《近代美術系列-I 阿凡迪展》
(福岡亚洲美术馆 1999年)



“印度尼西亚的画家们”这一称呼进行呼喊动员，我认为这一点是非常重要的。

还有一位名叫阿凡迪 (Affandi) 的画家，他虽然不是“PERSAGI”的成员，但他与苏佐佐诺齐名，是一位备受尊敬的先锋画家。这是阿凡迪在 1944 年日本军政时期创作的作品《他来了，等了，走了》(幻灯片 4)。

在日本军政统治之下，当地人民过着贫穷的生活，缺衣少食。这幅画描绘的是那个时代的一个穷人的乞讨场面。这幅画使用了“异时同图法”(美术史的术语)，画面中的三个人物其实是同一个人伸出手、等待、然后离去的三个不同时间的样子。这是阿凡迪想在个人画展上展出却未被允许的作品。

阿凡迪的这幅作品反映了一种美术风格的转变，即从被称为《Mooi Indië》的理想化的、没有任何肮脏丑陋之物、只呈现美丽的风景画，到即使是污秽肮脏、却在直面现实、表现自我的美术。

4. 菲律宾〈美术〉的诞生

同时，菲律宾的近代美术运动也在蓬勃发展。在 1946 年独立之前，菲律宾的历史时期通常可以划分为四个时期，即西班牙殖民地之前 (1565 年之前)、西班牙殖民时期 (1565 年 -1898 年)、包含短暂独立期的美国统治时期 (1898 年 -1946 年)、二战的日军占领时期 (1942 年 -1945 年)。如前所述，东南亚的国境线是殖民统治下人为区划的，直到 19 世纪后半叶，“菲律宾人”这一概念都不存在。随着民族意识的高涨，当地出现了“我们是菲律宾人”的意识，但其实是在西班牙殖民地的范围内逐渐形成。人们在呼吁各个民族联合抵抗殖民统治的过程中，最初面临的问题是，在否定西班牙殖民统治的同时，是否存在团结菲律宾人的纽带。美术领域也是同样如此。

在这里，我想问大家一个问题：“历史上第一个完成环球航行的人是谁？”相信大家都知道答案。葡萄牙人麦哲伦率领西班牙舰队，在 1522 年完成了历史上第一次环球航行的壮举。而实际上，麦哲伦从西班牙出发，从南美跨越太平洋到达菲律宾后，就在战争中去世了。因此，完成环球航行的不是麦哲伦本人。但世界史上通常如是记述，即，麦哲伦率领的西班牙舰队历史上第一次完成了环球航行。如果



幻灯片 5



幻灯片 6

从菲律宾的历史来看，麦哲伦殒命的马克坦之战，则是菲律宾人第一次反抗欧洲统治并取得胜利的一场值得纪念的事件。获得胜利的马克坦岛部落酋长拉普拉普 (Lapu-Lapu)，则被看作是菲律宾民族主义的英雄。由此可见，同样的历史在不同的观察者、记述者中，会呈现完全不同的看法和样貌。

我这一代的学生在初中和高中的世界史课上学习麦哲伦的故事时，完全没有提到从拉普拉普一方讲述的历史。听说现在在学校教育中，已涉及一些从菲律宾一方的视角和观点了。

今天，在菲律宾还可以看到 16、17 世纪左右建成的古老基督教教堂。图中是最具代表性的圣奥古斯丁教堂 (幻灯片 5)，教堂内部保留了很多基督教美术。

当时的欧洲人认为亚洲人都是印度人，并且把当地人称为印第安人。除了亚洲之外，南美也被称为印第安人。西班牙殖民者为了让当地不识字的“印第安人”，也就是菲律宾人成为基督教教徒，需要基督教的圣像来布道传教。如果从西班牙本土运送圣像则非常麻烦，所以最初圣像是在殖民地墨西哥制造并运送过来的。不



幻灯片 7

过，这样做的成本也很高。最后，逐渐变成在菲律宾当地制造圣像了。

从作品的风格来看，早期当地制造的圣像应该是出自华人移民工匠之手。也就是说，与其他东南亚各国不同，菲律宾很早就有基督教美术的传统，这也是菲律宾美术的特色。在这样的背景下，19世纪作为西班牙本土皇家美术学校的分校，菲律宾成立了专门的美术学校。这与其他东南亚国家，或者与日本相比都是非常早的。同样在19世纪，菲律宾出现了一些即使没有前往欧洲留学，也能描绘了出色作品的西洋画家。他们主要描绘肖像画，而能够展现这些画家高超技艺的地方在于，他们逼真地描绘了一种由菠萝叶 (Piña) 织成的轻薄半透明刺绣服装 (幻灯片 6)。

19世纪后半叶，在殖民地的精英阶层中，出现了前往欧洲留学学习美术的人，如画家胡安·卢纳 (Juan Luna y Novicio)。他的作品《罗马斗兽场的地下室 (Spoliarium)》，在1884年马德里举办的沙龙 (全国美术展) 上获得了金奖 (幻灯片 7)。

Spoliarium 指的是古罗马斗兽场的一个地下室，这里是战败的角斗士被遗弃的地方。画中所描绘的被拖行的死去的人被认为隐喻了画家祖国的命运。这幅作品在马德里的沙龙上从众多西班牙人作品中脱颖而出，获得金奖。这在一定程度上刺激了19世纪末期在西班牙留学的菲律宾人的民族主义，催生并提高了他们的独立精神和民族主义情怀。因此我认为，这幅画是远远超越其他作品的杰作。

此后，在美国统治下的20世纪，菲律宾出现了一位名叫费尔南多·阿莫索洛 (Fernando Amorsolo) 的画家。他和他周边的画家团体很受欢迎。

和印度尼西亚的美术类似，他的作品以展现美丽而感伤的田园风光、婀娜多姿的女性肖像而闻名。这些画作通过杂志等印刷媒体，在美国传播了作为南国乐园的菲律宾形象 (幻灯片 8)。

而埃达德斯 (Victorio Edades) 和他领导的“13现代人 (Thirteen Moderns)”作为对这些作品的批判者登上了历史舞台。1928年，埃达德斯从美国留学回国后，创作了名为《建设者》的作品。与甜美、感伤、浪漫的田园风光不



费尔南多·阿莫索罗 (Fernando Amorsolo) 《插秧》1924年
保利诺·奎 (Paulino Que) 家族收藏
图片来源:《东南亚 近代美术的诞生》(福冈市美术馆等 1997年)

幻灯片 8



维克托里奥·埃达德斯 (Victorio Edades) 《建设者》(部分)
1928年 菲律宾文化中心藏
图片来源:《东南亚 近代美术的诞生》(福冈市美术馆等 1997年)

幻灯片 9

同, 这幅作品充满强烈的男子气概 (幻灯片 9)。

阿莫索洛在描绘悠闲的田园风光时, 现实中的马尼拉正在逐渐展现出现代化城市的风貌。其中, 马尼拉中央邮局、大都会剧院等都是菲律宾人胡安·阿雷拉诺设计的代表性建筑 (幻灯片 10), 沿用至今。

印度尼西亚等其他国家, 在这个时代之前也出现过西洋建筑, 但它们都是由荷兰人设计的。而菲律宾则是由本土建筑师设计, 逐渐形成现代化都市, 我认为这正是埃达德斯的作品诞生的背景。在从学院派 (历史画) 到印象派 (风俗画) 的发展潮流中, 埃达德斯始终以自律的形式和色彩这一现代主义理念、充满现代意义的艺术作品为目标。和苏佐佐诺一样, 在创作上埃达德斯追求现实主义, 排除理想化和美化, 否定对所见之物的谄媚, 赞扬真实质朴的自我表现。因此我认为, 埃达德斯的作品属于城市的艺术, 是伴随着城市的诞生而出现的。

埃达德斯是这样描述自己的创作理念的:

当阿莫索罗正描绘宁静的田园风景时，现实中的马尼拉正在逐渐展现出现代化城市的风貌。



马尼拉中央邮局 1926年
 马尼拉大都会剧院 1931年
 胡安·阿雷拉诺 (Juan M. Arellano)

图片来源：《东南亚 近代美术的诞生》(福冈市美术馆等 1997年)

幻灯片 10



加洛 B. 欧坎波(Galo B. Ocampo)
 《褐色圣母》 1938年
 圣托马斯大学美术馆藏

图片来源：《东南亚 近代美术的诞生》(福冈市美术馆等 1997年)

幻灯片 11

- 即使是日常生活中最平常的事物，也要从所见之物中寻找喜悦。
- 现实中所体验的环境中的所有领域，都值得我们探索。此外，还应整合我们的东方遗产与基督教文化传统的文化印记。

这样的想法与苏佐佐诺的观点有相通之处。只是埃达德斯将东方遗产和基督教文化都作为自己的传统，认为要“整合我们的东方遗产与基督教文化传统的文化印记”。这是一种具有菲律宾特点的思考方式。

与埃达德斯同属“13 现代人”的实力派画家，还有一位名为加洛 B. 欧坎波(Galo B. Ocampo)的画家。他的这幅作品在 1938 年引起了极大的争议(幻灯片 11)。

画中的女子头上带有光环，可以看出这是一幅圣母子画像。而问题就在于，这类画作中的人物，必须描绘成像画家拉斐尔创作的玛利亚那样的西方人打扮，当然，实际上基督一家可并不是西方人，因此圣母子画像本来就很奇怪。但是这幅画

中的圣母一身菲律宾农村中常见的农妇打扮。这种异教、异端的绘画表现遭到了攻击，但加洛 B. 欧坎波在某种意义上也解放了菲律宾人的思想，他表示：“因为我是菲律宾人，所以我要描绘菲律宾人的圣母子。拉斐尔也是以意大利的市民女性为原型创作圣母像的，我画菲律宾人又有什么不对呢？”由此可见，欧坎波作为菲律宾人的民族意识和民族主义情怀。

5. 新加坡和马来半岛〈美术〉的诞生

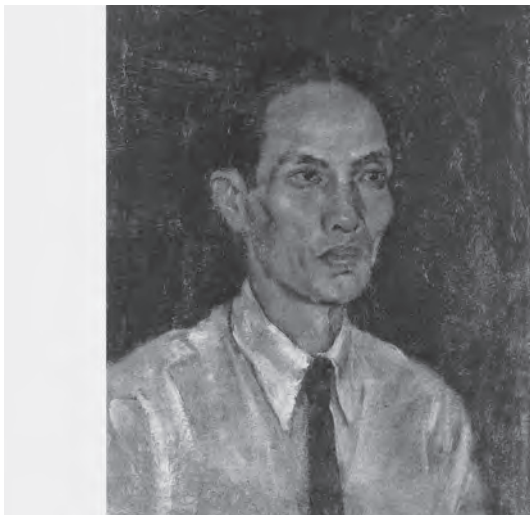
接下来我将介绍的是新加坡和马来半岛的情况。这两个地区与印度尼西亚和菲律宾不同，华人主导了 20 世纪 30 年代的近代美术运动中。20 世纪 30 年代，“华人美术研究会”成立，成员主要是从中国到法国留学的人，他们回国时为了躲避中日战争而留在了新加坡。仅有一小部分是新加坡出生，其他则是在上海留学的人。另一方面，当时的新加坡被称为“南洋”，当地的华人主要是从中国南部前来打工的人。随着在此定居的华人逐渐增多，有人提议为华人子弟创办美术学校。1938 年，“南洋美术专科学校”正式成立。“华人美术研究会”和“南洋美术专科学校”成为近代美术运动的两股中坚力量。一位名叫林学大 (Lim Hak Tai) 的画家从厦门被邀请而来，他曾创办厦门美术学校，以此为经验，他成为了南洋美术专科学校的创立者。

这是一位名叫张汝器 (Tchang Ju Chi) 的画家绘制的林学大的肖像画 (幻灯片 12)。

张汝器是“华人美术研究会”的核心成员，也曾在“南洋美术专科学校”执教。可以说，这幅作品关联了两位领导者。后来张汝器在日本占领时期被捕并被杀害。

林学大被称为南洋美术之父，他的想法十分重要。当时林学大刚来到新加坡时，那里还被称为文化沙漠。他既不模仿西洋也不继承东洋，而是呼吁利用南洋所固有的各种特点，来确立南洋美术。南洋是东西交通的要道，自然资源丰富，文化上也存在多民族的文化多重性，在美术方面也洋溢着热带情趣，别具一格。林学大呼吁凭借这些特点，确立既非西洋美术也非东洋美术的南洋美术，产生了巨大的影响。

随后，蔡名智 (Chua Mia Tee) 创作了名为《国语教室》(幻灯片 13)。这



张汝器《林学大的肖像》1940年前后
福冈亚洲美术馆

幻灯片 12



蔡名智《国语教室》1959年 新加坡国立美术馆藏

图片来源：

Kwok Kian Chow "Channels & Confluences: A History of Singapore Art" (Singapore Art Museum 1996)

幻灯片 13

件作品对于思考民族主义与艺术的关系具有重要意义。

《国语教室》是1959年的作品，描绘了一群华人年轻人正在学习马来语的场景。画中的描绘的可能是在年轻人下班后或者大学放学后的时间。虽然印度尼西亚语和马来语十分相似，但从黑板上写的文字可以看出，他们是在学习马来语。1959年新加坡从英国获得自治权，1963年随着马来西亚的成立，新加坡成为其中一个州。1965年，新加坡从马来西亚独立，成为新加坡共和国。围绕着新加坡独立而出现的各种政治活动中，我认为这件作品象征性地表现了新加坡创造国语、产生国民的时代动向。

6. 泰国〈美术〉的特点

如前所述，泰国是一个独立国家，所以在美术方面也显示出与其他东南亚国家不一样的特点，反而和日本比较相似。和日本的明治时代一样，泰国从意大利等地聘请外国人教员，并引进欧美的各种制度，其中美术就是来自欧美的制度之一。之前已经介绍了“泰国艺术大学”，其原名 Silpakorn University 中的 Silpakorn，在泰语中是“美术”的意思。泰国现在已经有很多美术学校，在日本单独说 Silpakorn 的时候，则专指这所学校。它是以聘请的意大利人雕塑家费罗奇（Corrado Feroci）为中心，创立并运营的学校。费罗奇后来从国王那里得到了 Silpa Bhirasri 这一名字，成为了一名泰国国民。因此，与其他国家不同，泰国非常重视雕塑，为了向大众宣传国王的权威，他们为国王建造了铜像。20世纪30年代，泰国发生了类似立宪民主革命的事件，于是人们建造了民主纪念碑（幻灯片14）这样的纪念性建筑。这张照片是2019年拍摄的，纪念碑的下方刻有浮雕，展现了泰国近代的历史。

费罗奇指导学生学习泰国的传统。其中一个名为肯·伊姆西利（Khien Yimsiri）的雕塑家，他的雕塑作品融合了泰国素可泰王朝的佛教美术和近代意大利雕塑，展现出优美的造型特征。

之后，法国人维克多·塔迪欧（Victor Tardie）在法属印度支那的河内开设



幻灯片 14

泰国民主纪念塔 2019年4月7日 讲者摄影



幻灯片 15

潘继安（也译作“潘计安”，Phan Kế An）《西北之夜的回忆》1955年

图片来源：《东南亚 近代美术的诞生》（福冈市美术馆等 1997年）

了一所美术学校，其毕业生在近代美术的发展中扮演了重要的角色。尽管当时越南是法属印度支那美术的中心，但该美术学校的毕业生们在 30 年代开拓的近代美术运动中，以创作绢画、油画和漆画著称。特别是作为当地传统的固有绘画形式的漆画和绢画，可以说是在其他国家几乎看不到的传统美术，近代的日本画也是如此。这正是学生们在这所美术学校与西方老师的接触中发明的传统。这也是近代美术一个值得玩味的面向。下面这幅漆画中的金色表现非常美丽，作为一种独特的美术表现形式受到欢迎（幻灯片 15）。

至此，我已经介绍了各国近代美术的情况。从整体上看，近代美术运动大多发生在曾是欧美殖民地的东南亚各国，他们逐渐觉醒，希冀建立和欧美一样的独立国家。美术正是在这样由自己决定一切事务的自我意识，即民族意识高涨的背景下诞生并发展起来的。

今天到场的嘉宾之一，是来自新加坡国家美术馆的堀川理沙女士，她将在之后发表评论。新加坡国家美术馆正是以东南亚近代美术历史为主建立的美术馆。虽然建成时间不长，但大家如果感兴趣的话，请一定去看看。美术馆有丰富的藏品，可欣赏到许多近代东南亚美术的代表作品，是了解近代美术发展脉络的重要研究据点。

那么我今天的演讲到此就结束了，谢谢大家。



熊燃

北京大学外国语学院

在目前的中文出版物里，关于东南亚美术的专门研究非常有限，而关于东南亚近代美术的研究更是屈指可数。後小路教授的讲座，不仅为我们填补了很多知识上的盲区，而且为跨出国别的界限、以连动的方式观察东南亚艺术及区域内所发生的文化现象提供了极其有益的参考。

当我们谈及东南亚时，往往很自然地会想到多元的族群和多样的文化。东南亚被作为一个整体来看待，始于二战。当我们去追溯历史上的东南亚时，浮现出来的往往是在时间和空间分布上并不总是连续的一系列文明中心或强势王朝。伴随着地理大发现和西方殖民者的到来，东南亚不仅同其外部世界的联系日渐加强，内部也开始由分散走向整体。有学者认为，东南亚从分散走向整体便是从近代开始的。後小路教授的讲座正是从艺术史的角度，勾陈出这个走向整体的过程。

在以往的历史读本里，我们已习惯于将近代东南亚与反抗殖民主义统治、争取民族解放等宏大的历史进程联系在一起。但是，透过美术作品，我们可以看到其背后一些更为微妙和生动的历史细节。凝聚在这些作品内部的，不仅有饱受殖民主义压迫下的民族抗争与流血，更蕴藏着在西方文化洗礼下的觉醒，以及由之带来的对人与自然、现实与美等种种问题的思考。在东南亚近代史的特定语境下，这些作品也反映着对自我文化的凝视、反思或重塑。

相较于用文字写就的作品，以视觉性物质材料为媒介的美术作品更易于、也可以更为直观地反映东南亚本土艺术家对西方思想精华的吸收和运用。西方艺术，无疑是东南亚艺术从古至今进行现代化变革的重要推动力量。由于东南亚各国所接触的西方艺术源头不一、方式不同，不同国家和不同艺术家所创造的作品呈现出了西方艺术向东南亚输入过程中在路径和表现形式上的多种可能性。这一点，也能从後小路教授所展示的来自印度尼西亚、菲律宾、新加坡、泰国及越南的不同材质和形式的艺术品中得以体现。这些艺术品也启发着我们去进一步的思考以下问题：

它们本国的国民是如何评析这些作品的？

它们又是如何流通的？等等。

以上是我的讨论发言，谢谢。

指定讨论 2



堀川理沙

新加坡国家美术馆

[原文为日语。翻译：邓述荣（北京大学）]

大家好，我是新加坡国家美术馆的堀川。非常感谢後小路老师精彩的演讲。对所有学习东南亚近代美术的人来说，老师策划的“东南亚——近代美术的诞生”展（1997），就像一座金字塔。

在聆听今日的演讲时，我不由得想起了老师 1992 年为展览“美术前线北上中：东南亚的新艺术”的图录所作的随笔的开头部分。引用如下。

後小路老师先是引用了菲律宾的艺术家罗贝托·费莱奥的“我们与我们本来的样子是有间隔和距离的，基于这一观点来反思自身的时期已然来到。”，随后如是论述，

“东南亚的近代艺术的基础性问题是‘寻找自我’，现在大概也是这样吧。我们能直面‘我们与我们本来的样子是有间隔和距离的’，并朝着从中恢复自我的目标前进，在这个过程中发现东南亚近代艺术的基本样貌。”

这段文字直指后殖民地状况的本质。在老师指出东南亚近代艺术中的“寻找自我”时，我时常想老师是不是也在“寻找自我”呢？作为来自福冈的策展人，老师直面东南亚近代美术的发展轨迹，从我们为什么只能通过参照西方艺术，才能理解他们的艺术表现出发，反省了构成自身价值观的日本美术史学、美术馆等美术制度，更进一步说，反省了日本近代化的脚步（老师的所思集中反映在了其参与建立的福冈亚洲美术馆）。老师通过实地走访东南亚进行考察，并举办公开展览，得到东南亚这个参照系。这不仅仅积累了有关东南亚近代艺术的知识 and 视角，还动摇了随日本近代而产生的那种价值观，对于自身，以及被日本—西洋二元对立的框架所拘束的日本美术界和观众，促使其“寻找自我”。

我的问题如下。

今日先生主要通过比较验证 20 世纪 30 年代在东南亚各地同时发生的现代美术运动，简要地揭示了，其各自面对近代美术时的反应，其中的共同点与差异。先生耕耘有成，近年来学界对东南亚近代美术研究的关心稳步深入，渐渐出现了有影响的研究。我想请老师和我们分享一下您认为的近年有意义的研究方法和视角。

另外，老师所建立的福冈亚洲美术馆是世界上唯一一座以南亚、东亚、东南亚

三个区域的现当代艺术为主要展品的美术馆。近现代藏品中“东南亚”的作品最为充实。当然这与老师主要从事东南亚近现代美术研究密不可分，但除此之外，老师或许有其他的考量吗？今天演讲也提到了，东南亚大多数国家所共有的被殖民体验、东盟这样的政治框架的存在等，使得其作为一个区域共同体更容易被把握吗？换句话说，老师在构建自己的专业方向时，为什么不以东亚、南亚的近代为对象，一定要选择东南亚的近代的理由是什么？除了作品容易收集以外，或者也可以理解为与第二次世界大战的遗留问题（日本与亚洲诸国的关系）有关，还请老师不吝赐教。

最后，在全球化进程中，东南亚的艺术家参加日本或世界各地的国际展览已成为一种普遍现象。即使在今天，不，应该说正是由于我们身处现在的世界，您认为研究东南亚近现代美术的意义是什么呢？请您给包括我在内的、学习东南亚近现代美术的学生一些建议。

以上是我的讨论发言，非常感谢。

指定讨论、
提问的回答

後小路雅弘

北九州市立美术馆馆长/九州大学名誉教授

[原文为日语。翻译：邓述荣（北京大学）]

要一一回答熊燃老师的提问可能时间不是很多，请允许我稍微笼统地回答。

相信大家可能注意到了，我今天演讲的题目中的近代“美术”，使用引号来表示“美术”这个词。这是因为日本最初使用“美术”这个词是在明治五（1872）年，这是欧洲语言的译词。所以在此之前，是没有“美术”一词的。以前参加这个论坛的佐藤道信老师已经讨论过这个问题，即近代美术诞生的同时“美术”也诞生了。

东南亚也是一样。“美术”这一制度的诞生是根植于欧美的外来文化的，在此之前并没有近代意义上的美术这种认识。比如建立美术学校教授美术、开办展览会、以及由之产生的观众群体，或是书写美术史等，这些都可以认为是近代美术形成的过程。基于这点而言，今天所讨论的 20 世纪 30 年代（的东南亚），美术这个制度还没有完全确立，所以观众并不多。随着美术的扎根生长，展览会出现，观众群体才得以产生，一直要等到战后或这些地区的民族独立之后，美术才得以充分发展。当然，当时固然有极少数人去看了展览，也有人购买艺术作品，但我认为他们只是很少的一部分接受者而已。

若要讨论美术在战后的发展，则要更多的关注美术教育的成熟、全国规模的公募展的出现、美术馆的建立等这些问题，去讨论美术与接受者之间的关系。所以在讨论 20 世纪 30 年代的情况时，可以说，那时尚且停留在美术最初的确立阶段而已。

以上权作回答吧。

※ 对堀川老师问题的回答请参考“自由讨论 p 57”。

自由讨论

主持人：林少阳（澳门大学历史学系/SGRA/清华东亚文化讲座教授）

讨论者：後小路雅弘（北九州市立美术馆馆长/九州大学名誉教授）

熊燃（北京大学外国语学院）

堀川理沙 (National Gallery Singapore)

[以母语发言。翻译：邓述荣(北京大学)、线上翻译：于宁(东京大学)]



林少阳

谢谢後小路教授的回应。我也留意到会场上今天有出席的学生，我想先动用一下主持人的特权，想把提问的机会先给我们在场的的一个学生，可以吗？我们在场应该有同学希望提问吧。

北京大学硕士一年级学生

大家下午好，非常感谢後小路馆长对于东南亚美术诞生的讲座，也非常感谢两位评述员的讲解，它也拓宽了我对于东南亚民族意识和民族主义的认识。因为以往我主要是从文学作品、影视以及戏剧作品中去看待并且认识民族意识和民族主义的，而後小路教授另辟蹊径，让我们可以以一种新的视角，也就是美术的视角来重新看待民族意识和民族主义。

东南亚美术其实在很长一段时间内，都没有受到世界的关注，那么我们现在想要向世人去展现它的价值，这也就是後小路馆长建立福冈美术馆重要的原因。刚刚您向我们展示了东南亚近现代美术的诞生，特别是美术和民族主义的关系，因为当时东南亚国家都面临着殖民者的威胁，与西方国家这种空间概念的不同，也导致了各国边界的诞生，因此就促进了这种美术的出现。

那么我好奇的是，在现当代，东南亚又不可避免地被卷入了全球化的浪潮之中，而且它们也一直受到西方艺术更深刻的影响，那么现在东南亚国家的美术是如何处理现代化和传统之间的关系呢？谢谢。

林少阳 谢谢这位北京大学的硕士生同学，那么我想麻烦後小路教授先回答这位同学的问题，有请。

後小路 这是个十分重要的问题。今天的演讲聚焦在民族主义与近代美术之间的关系上，特别是在东南亚诸国之中“重新发现传统”这一点尤其重要。每一个国家的国境线都基于政治性划分，这些国家则是基于这样的国境线成立的。在成为殖民地以前，这些地区并不存在统一的政治、文化共同体。那么，能够统合国民的美术或是艺术形式又该如何生成呢？我想学界已经认识到这是个十分重要的课题。今天，可能还难以孤立地讨论这个问题。我只能说在美术与民族主义的关系之中，“传统”这一问题十分重要。

林少阳 谢谢後小路教授和这位同学。现在我想把提问的顺序移到网上，网上有不少问题，一一回答我们的时间可能也不太允许，我想先读其中的一个问题。

请问後小路雅弘馆长，近现代日本对东南亚美术的影响，今天的报告很少有提到，可以稍微列举一些案例简单分析介绍一下吗？据我了解，也有一些东南亚的学生在近现代就前往日本的美术学校留学，虽然不太多。谢谢。

我猜测这位提问的观众可能也是留日的老师，或者说懂日文，了解中日美术史的交流、或者东亚日本和东南亚美术的交流。他提到在现代，东南亚有去日本学习美术史的一些年轻人，但是在今天後小路教授的演讲里没有提到，如果能稍微介绍一下这方面的情况，将会非常感谢。那么有请後小路教授回答这位的问题，谢谢。

後小路 关于日本对东南亚近代美术的影响这个问题，实际上几乎没有从东南亚到日本的留学生。虽然有很多人从中国和朝鲜到日本来留学，但从东南亚来的却屈指可数。泰国的画家 Jitr Buabusaya 可能是作为到日本留学，并对其国近代美术发展有影响的唯一一例。而谈起日本对东南亚近代美术的影响，不得不谈日本的军政期。虽然是很短的时期，但有很多政治宣传的活动。关于这个问题，我想要在其他主题的讲座中进行讨论，请允许我今天暂且先不做介绍。这里，我想说的是日本占领的军政期在美术这一领域也产生了很大的影响。

林少阳 谢谢。网上还有这样一个问题，这个问题也比较基本，他说：决定东南亚近代美术诞生的一个根本原因是什么？决定近代东南亚美术制度产生的决定要素是什么？那么我想根据我个人的理解，应该是关于民族主义的一个问题吧，如果不对的话，请後小路教授等一下回答的时候再修正我的意见。

跟这个问题相关的还有另外一个问题，另外一位提问者他提到的问题是：假如简约地概括近代东南亚美术制度的特征的话，有什么样的方式可以概括它的特征？大概就是以上的两个问题，有请後小路馆长回答这个问题。

後小路 第二个问题可能是想说“能不能用一句话简单地概括”我今天的演讲内容。对第一个问题的回答，还是民族主义，或是在民族意识的觉醒、高涨下，自我表现

的摸索。这不只限于美术，在文学以及其他艺术门类中，也都在探索自我表现。美术是其中的一环。

最初，能迎合殖民者的作品才能卖出去，在创作迎合殖民者的作品时，画家们意识到这并非属于我们的真正的艺术。他们在否定了早期的艺术创作，思考应该表现什么，这是近代美术发展的一大动力源。

林少阳 谢谢。我想先回到我们的会场，以上就是提问的主要部分。我想借这个机会，激发一下两位讲评人和演讲者後小路教授的演讲之间的关联，然后我们再进一步讨论。我希望可以利用剩下的十来分钟进一步讨论，希望讨论能像熊老师的名字一样熊熊燃烧。今天两位讲评人的评论和後小路教授的演讲，里面有一个关键词就是全球化的问题。

後小路 可以了吗？我还没有回答堀川女士的问题。

林少阳 对不起，因为刚才後小路教授只是回答了熊燃教授关于流通、接受部分的问题，还没有来得及回答堀川博士的提问，那么现在先补上这一块。

後小路 虽然难以直接回答堀川女士的问题，但我还是先就最近东南亚研究的高涨，从学界所关注的问题如何出发，回答您的问题。

最近我去看了东京上野的国立西洋美术馆的立体主义的展览。展览展示了巴黎的蓬皮杜中心的藏品，以法国立体主义的诞生和发展为主要内容。我看了后感到这真是个落后于时代的展览。之所以这么说，是因为在新加坡国家美术馆已经用蓬皮杜中心的藏品来展现东南亚视角的展览了。这对于我来说是一个很大的冲击。关于立体主义，我也参与过名为“亚洲的立体主义”的展览会。这个展览会也由国际交流基金策划。但我却完全没有基于这样的展览会的视角。将新加坡国家美术馆的展览和国立西洋美术馆的展览相比较，我感到从东南亚的视角去把握欧美中心的美术史观是非常重要的。

另外，关于福冈亚洲美术馆的收藏品中东南亚的藏品相对充实，而其他地区的藏品却不那么充实的问题，其原因是展览会的召开。正是为了召开展览会，才有调查研究，而作品收藏才成为可能。虽然也有购买其他地区作品的机会，如果没有不断召开展览的积淀，是无法进行全面的作品调查，从而选择、购藏好作品的。在办“东南亚—近代美术的诞生”的展览时，我从国际交流基金得到资助金，在东南亚进行了三个月的考察。以此为基础，随后又进行了多次调查，使展览会的举办成为可能。基本来说，如果不能在其他区域复刻以上调查的话，是很难购藏作品的。

林少阳 谢谢。我自己也记得好像在5、6年前，後小路教授也来过东京大学，关于东南亚美术，尤其是那些华侨画家，以及东南亚美术现代化，和中国美术的西化、现代化之间的一些关联做过演讲。我想今天您的演讲，不仅仅是对我们通过美术史来了解东南亚的现代性，也提供了一个刚才讲到的东南亚的华侨华人艺术家，与中国本土的艺术运动之间的关联。如果我的记忆没有出错的话，我的一个前同事加治屋教授，好像请您来讲过这方面的问题。如果可以的话，您能不能在这里稍作补充？

这样有利于今天在会场的这些中国背景的听众，理解今天您的演讲，尤其和中国的关联。谢谢。

後小路

我在被加治屋健司老师请到东大之时，做过关于东南亚美术中的现实主义的讲话。我介绍了华裔艺术家和由他们创作的美术。我认为华人和中国的联系，还是应该以其同新加坡的关系为中心。

比如马来西亚、马来半岛的马来人的社会，因为英国采取了文化上不介入的方针，有伊斯兰教国家，其中有伊斯兰教固有的对绘画偶像的抵制倾向。也就是说，把神描绘为人的样子是有问题的。所以从美术的发展而言，直到20世纪50年代，那里并没有太多的活动。其中，从中国来的华人承担了在马来半岛或是新加坡发展美术的责任。他们在欧洲或是上海学习，在新加坡或是英国的海峡殖民地檳榔屿开展了最初的美术活动。可以说这就是中国和东南亚的关系的最密切之处。

林少阳

谢谢。我接下来再想提一个问题，这个问题是给三位老师的。今天後小路教授演讲的背后，是有一个对日本自身美术制度的西方中心主义的一些反省，这一点刚才堀川教授也提到了。那么，假如有一个“日本对西方”的这样一个二元化的话，中国的现代性中也有类似的现象，就是它的美术制度的确立，一方面有西方中心的一面，同时又作为西方中心的一个反动，有一个对传统的强调。我想这在中国和日本的近现代美术制度的确立中都有。

那么，这个事实的背后，似乎有一个对我们旁边的第三者、第四者、第五者的他者的关心的欠缺。我讲的第三、第四、第五者的他者，指的是东南亚的这些国家以及印度等。中国也好日本也罢，似乎对他们的文化缺乏应有的关心，对他者的存在缺乏足够的文化上的理解。如果後小路教授的演讲和两位评论者的讲评，可以理解为体现了类似的意思的话，我想麻烦三位老师从各自的角度做一个简短的回应，谢谢。

熊燃

那我先来吧。因为刚才我们的学生，她提了关于传统与现代这样一个二元关系以后，我就一直在思考这样一个问题。我有这样一个非常朦胧的想法，实际上从刚刚後小路教授所举的那样一些美术作品里，我们似乎可以看到西方影响与地方性传统的结合，存在两种方向（或路径），一种情况是从西方文化的视角向东方展开的，美术作品的创作者和消费者是西方人士，他们对东方元素进行的运用或吸收，其实是从西方中心出发，对异国或殖民地文化以从上往下的视角予以注视，异域的元素对于他们来说，或者是追求一种对自我传统的突破，也可能纯粹为了艺术上的考虑，例如引入新鲜的视觉体验，营造新奇感等。当然，有时也可能隐含着某种政治上的霸权意味。这是一种结合的路径。

另一种情况是，包括东南亚在内的东方国家，在西方现代文明的冲击下，本地艺术家一方面在创作观念和艺术手法上主动地学习西方，一方面努力继承和开拓本土的传统，这种结合路径是在本土传统内部对西方影响予以吸收和转化。我认为，上述两种路径很多时候是存在互动的，不断会发生对话、交流和相互吸纳，在动态中促使西方（现代）和东方（传统）不断交融和发展。我觉得在这两个方向上，传统与现代是在互动中发展的。这是我目前一些粗浅的认识，但是可能要以具体的作

品或案例来探讨这种现象，以及这种现象背后的逻辑。

林少阳 谢谢熊老师。因为时间关系，下一个问题我们就倒过来有请堀川博士，您有什么要回应的吗？

堀川 我想有联系地一并回答之前所提出的所有问题。首先聆听了後小路老师关于到日本留学的东南亚学生的回答。其中我感到非常有趣的是，我注意到了有从中国到东南亚留学的例子。菲律宾也有美术学校，有一个中国福建省的画家，既没去日本，也没去北京或是上海，而是去菲律宾学习美术。

而之前还有一个问题是关于中国和东南亚关系的。当然也包括先生之前所谈的新加坡的例子，除此外印度尼西亚也有华人美术协会。名字好像叫“印华美术协会”。但其历史，与印度尼西亚国内对于华人的迫害和屠杀的历史也有关，直到如今仍鲜为提及。而近年来新的年轻学者逐渐出现正在考察这方面的历史。所以，如林先生此前所提到的限制、或是本国中心的历史观、价值观之类的说法，我认为东南亚近代美术研究是一个提供了多个参考点，包含了资助其相对化的丰富资源和故事的研究领域。

林少阳 谢谢。因为时间关系，我们请後小路教授最后回应一下这个问题。

後小路 我觉得传统是一个很有意义的问题。在演讲的最后，我略微提到了一点越南的事，就是“传统在近代化的过程中被创造”的一个例证。特别是就其与民族主义的关系而言，在建国过程中，作为统合国民的一个象征，不得不发现传统，或者在有些情况下，不得不捏造传统。比如越南的绢绘，是用法国产的水彩画的工具制作的，实际上并非越南的传统技法。漆绘也是如此。当然越南自古就有漆工艺，但漆绘是在法国老师的指导下，作为一种鉴赏用绘画，一种“美术”表现才被创造出来的。所以，我认为传统一直存在于亚洲社会中连绵不绝的认识就像是一种神话，我们不得不去发现其被创造的过程和历史。

林少阳 谢谢三位老师。今天的内容对中国和日本来说，都是异国的艺术，我是做历史研究的人，我们有一句话说的是“过去就是异国”。今天後小路教授的演讲，以及刚才熊燃老师和堀川老师的讲评，给我们提供了一个有细节的、而且是可视的历史，那么我们要理解这一双重意义上的“异国”也是理解我们旁边的这些他者。非常感谢今天後小路教授的演讲，也感谢两位讨论者很有意思的讨论，谢谢。我们的讨论部分就到此结束。

孙建军 非常感谢林少阳教授的精彩主持和三位老师的精彩互动。现在有请赵京华教授做闭会致辞。

【闭幕致辞】

赵京华

清华东亚文化讲座/北京第二外国语学院



首先代表我们清华东亚文化讲座祝贺本届中国论坛的圆满结束！

尤其感谢北九州市立美术馆馆长後小路雅弘先生的精彩讲演，以及嘉宾们的出色点评！

後小路先生作为日本东南亚美术研究第一人，长年致力于亚洲近现代美术的策展与和艺术史教学与研究，可谓积累丰厚、学养精深。今天的讲演，不仅为我们描述了 20 世纪上半叶东南亚美术发展的大致脉络，而且在广域亚洲被殖民的大背景下，重点探讨了民族主义的兴起与美术运动之现实主义精神的关联。这让专业以外的我们也能透过美术运动，了解到东南亚 20 世纪复杂的历史进程，对民族、语言、宗教、文化千差万别的该地区获得了初步的认识。

19 世纪以来帝国主义对该地区的殖民不仅诞生了“东南亚”这一地理概念，而且赋予这“千差万别”的地区以共通的历史语境，并使其美术运动铸就了独特的区域性格。就是说，在压迫与反抗中“东南亚近代美术得以诞生”，而有了追求民族意识觉醒的共同目标、规定了美术实践的发展方向；同时各民族固有的历史文化又赋予东南亚内部不同国家的美术实践以各自独特的民族色调。

在世界秩序纷乱重组、亚洲区域依然矛盾重重的今天，认识到这个殖民主义造就的历史语境和东南亚区域内部的千差万别，非常重要。它将提示我们：任何霸权力量追求以自身意志统一世界、消灭差异性的图谋都不能得逞。我们唯有尊重各民族国家的千差万别，才能实现文明互鉴与和平共生的理想愿景。

渥美国际交流财团关口全球研究会历来致力于全球问题，特别是对亚洲全域思想、文化、宗教、美术的关注与研讨，为我们了解亚洲提供了良好的平台和观察的视角。这次中国论坛又促使我们将视野从东亚扩展到东南亚。清华东亚文化讲座长期关注中、日、韩的思想文化及其相互关联，相对而言对东南亚、南亚乃至中东的关注不是很多。非常期待能以此次活动为契机，扩展我们的亚洲视野，丰富我们对于该区域乃至世界的想象力。

谢谢！

主讲人简历

■ 後小路雅弘 / USHIROSHOJI Masahiro

1954年生于北九州市。曾担任福岡市美术馆学艺员，策划了以亚洲的近现代美术为主题的众多展览，如“亚洲美术展”、“东南亚——近代美术的诞生”等。作为学艺部长，为福岡亚洲美术馆的设立做出了巨大贡献，策划了“第一届福岡亚洲美术三年展”等活动。自2002年起，在九州大学致力于亚洲近现代美术史的教育、研究，参与了如“越南近代绘画展”（2005年）等展览的策划工作。自2021年起，担任北九州市立美术馆馆长。同时，也在福岡市内经营自设的亚洲美术研究所“蜥蜴文库”。著有《美术的日本近现代史——制度、言说、造型》（合著），论文有《“被遗忘的纯真自我”这一他者——东南亚美术中的高更主义》和《日本军政与东南亚的美术》等。

代后记

孙建军

北京大学日本语言文化系 / SGRA

2023 年 11 月 25 日（周六）北京时间下午 3 时（日本时间下午 4 时）开始，第 17 届 SGRA 中国论坛“东南亚近代〈美术〉的诞生”顺利举办。因新冠疫情结束，原定时隔 4 年线下举行。就在 9 月份决定最后日程之际，意外发生的事态席卷而来，不禁让人想起 2012 年的那个秋天，只好选择继续在线上举办。

本次论坛的主题重新回归“美术史”。与以往聚焦“东亚”不同，论坛第一次将视线投向“东南亚”，所以筹备工作也有了相应的变化。本次演讲嘉宾是日本北九州市立美术馆後小路雅弘馆长，两位指定评论人分别是北京大学东南亚系副教授熊燃老师和新加坡国家美术馆策展人堀川理沙老师，自由讨论的主持人是澳门大学林少阳教授。参与筹备的人员分布在东京、北九州、新加坡、澳门、北京，联络语言除了日语之外，有时还加上了英语。筹备工作的所有过程让我对渥美财团工作人员高超的国际交流能力深感敬佩。

论坛开始，主办方渥美财团今西淳子常务理事及北京日本文化中心野田昭彦所长分别致辞。野田所长的致辞延续以往的风格，巧妙切入当届的主题，为论坛进行了热身。

作为日本东南亚美术史研究的第一人，後小路雅弘馆长的演讲从他到访东南亚的亲身经历开始。後小路先馆长指出东南亚近代美术运动的萌芽起于 20 世纪 30 年代，此时，东南亚的大部分地区已成为欧美列强的殖民地。这些殖民地的近代美术运动虽未产生联动效应，但处于同一个国际背景之中，那就是 19 世纪末以来的民族主义的兴起、民族自决意识的逐渐高涨。後小路先生通过许多绘画作品的展示，深刻解读了 19 世纪末到 20 世纪上半叶东南亚近代美术运动的先锋们所面临的困难、追求的目标，以及东南亚各国所呈现的共性与不同。

自由讨论由澳门大学林少阳教授主持，熊燃老师和堀川理沙老师分别阐述了基于各自专业的观点。熊燃老师认为，透过美术作品，我们可以看到反抗殖民主义统治、争取民族解放等宏大的近代东南亚历史进程背后一些更为微妙和生动的历史细节。堀川理沙指出後小路馆长对东南亚美术史研究的出发点，不仅在于东南亚，其实质是基于整个东亚地区。随后，後小路馆长针对会场以及线上参加者的提问进行了耐心细致的解答。

论坛最后，北京第二外国语学院赵京华教授代表协办方清华东亚文化讲座进行了闭会致辞。赵京华教授指出，後小路馆长的演讲让专业以外的人士也能透过美术运动，了解到东南亚 20 世纪复杂的历史进程，对民族、语言、宗教、文化千差万别的该地区获得了初步的认识，强调“任何霸权力量追求以自身意志统一世界、消灭差异性的图谋都不能得逞。我们唯有尊重各民族国家的千差万别，才能实现文明互鉴与和平共生的理想愿景”。

东京会场、北京会场以及线上共有 150 余人参加了本次论坛。有参加人员表示“对东南亚近代美术发生的背景和代表人物有了较为全面的基本认识，希望今后有机会多开展这一研究领域的讲座”。

论坛当天正值赵京华教授的生日，北京会场还举行了温馨的庆祝仪式，会后举行了小规模聚餐。上一次聚餐还是疫情前的 2019 年。

第 18 届中国论坛的日程已经很快决定，将继续邀请後小路馆长在北京为大家进行线下讲座。

那个熟悉的 SGRA 中国论坛将一步一个脚印，扎扎实实地回到大家身边。

(孙建军《第 17 届 SGRA 中国论坛“东南亚近代(美术)的诞生”报告》转载)



■孙建军 SUN Jianjun

1990 年毕业于北京国际关系学院。1993 年获得北京日本学研究中心硕士学位，2003 年获得国际基督教大学博士学位。曾任北京语言大学讲师、国际日本文化研究中心讲师，现任北京大学外国语学院日本语言文化系副教授。专攻近代中日词汇交流史。著作有《近代日语的起源——幕末明治初期创制的新汉语词汇》(早稻田大学出版社)

SGRA レポート バックナンバーのご案内

- SGRA レポート01 設立記念講演録 「21世紀の日本とアジア」 船橋洋一 2001. 1. 30 発行
- SGRA レポート02 CISV 国際シンポジウム講演録 「グローバル化への挑戦：多様性の中に調和を求めて」
今西淳子、高 偉俊、F. マキト、金 雄熙、李 來賛 2001. 1. 15 発行
- SGRA レポート03 渥美奨学生の集い講演録 「技術の創造」 畑村洋太郎 2001. 3. 15 発行
- SGRA レポート04 第1回フォーラム講演録 「地球市民の皆さんへ」 関 啓子、L. ビッヒラー、高 熙卓 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート05 第2回フォーラム講演録 「グローバル化のなかの新しい東アジア：経済協力をどう考えるべきか」
平川 均、F. マキト、李 鋼哲 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート06 投稿 「今日の留学」「はじめの一歩」 工藤正司 今西淳子 2001. 8. 30 発行
- SGRA レポート07 第3回フォーラム講演録 「共生時代のエネルギーを考える：ライフスタイルからの工夫」
木村建一、D. バート、高 偉俊 2001. 10. 10 発行
- SGRA レポート08 第4回フォーラム講演録 「IT 教育革命：ITは教育をどう変えるか」
臼井建彦、西野篤夫、V. コストブ、F. マキト、J. スリスマンティオ、蔣 恵玲、楊 接期、
李 來賛、斎藤信男 2002. 1. 20 発行
- SGRA レポート09 第5回フォーラム講演録 「グローバル化と民族主義：対話と共生をキーワードに」
ペマ・ギャルポ、林 泉忠 2002. 2. 28 発行
- SGRA レポート10 第6回フォーラム講演録 「日本とイスラーム：文明間の対話のために」
S. ギュレチ、板垣雄三 2002. 6. 15 発行
- SGRA レポート11 投稿 「中国はなぜWTOに加盟したのか」 金香海 2002. 7. 8 発行
- SGRA レポート12 第7回フォーラム講演録 「地球環境診断：地球の砂漠化を考える」
建石隆太郎、B. プレンサイン 2002. 10. 25 発行
- SGRA レポート13 投稿 「経済特区：フィリピンの視点から」 F. マキト 2002. 12. 12 発行
- SGRA レポート14 第8回フォーラム講演録 「グローバル化の中の新しい東アジア」 + 宮澤喜一元総理大臣をお迎えして
フリーディスカッション
平川 均、李 鎮奎、ガト・アルヤ・プートゥラ、孟 健軍、B. ヴィリエガス 日本語版2003. 1. 31 発行、
韓国語版2003. 3. 31 発行、中国語版2003. 5. 30 発行、英語版2003. 3. 6 発行
- SGRA レポート15 投稿 「中国における行政訴訟—請求と処理状況に対する考察—」 呉東鎬 2003. 1. 31 発行
- SGRA レポート16 第9回フォーラム講演録 「情報化と教育」 苑 復傑、遊間和子 2003. 5. 30 発行
- SGRA レポート17 第10回フォーラム講演録 「21世紀の世界安全保障と東アジア」
白石 隆、南 基正、李 恩民、村田晃嗣 日本語版2003. 3. 30 発行、英語版2003. 6. 6 発行

-
- SGRA レポート18 第11回フォーラム講演録 「地球市民研究：国境を越える取り組み」 高橋 甫、貫戸朋子 2003. 8. 30 発行
- SGRA レポート19 投稿 「海軍の誕生と近代日本－幕末期海軍建設の再検討と『海軍革命』の仮説」 朴 栄濬
2003. 12. 4 発行
- SGRA レポート20 第12回フォーラム講演録 「環境問題と国際協力：COP3の目標は実現可能か」
外岡豊、李海峰、鄭成春、高偉俊 2004. 3. 10 発行
- SGRA レポート21 日韓アジア未来フォーラム 「アジア共同体構築に向けての日本及び韓国の役割について」2004. 6. 30 発行
- SGRA レポート22 渥美奨学生の集い講演録 「民族紛争－どうして起こるのか どう解決するか」 明石康 2004. 4. 20 発行
- SGRA レポート23 第13回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか」
宮島喬、イコ・プラムティオノ 2004. 2. 25 発行
- SGRA レポート24 投稿 「1945年のモンゴル人民共和国の中国に対する援助：その評価の歴史」 フスレ 2004. 10. 25 発行
- SGRA レポート25 第14回フォーラム講演録 「国境を越えるE-Learning」
斎藤信男、福田収一、渡辺吉裕、F. マキト、金 雄熙 2005. 3. 31 発行
- SGRA レポート26 第15回フォーラム講演録 「この夏、東京の電気は大丈夫？」 中上英俊、高 偉俊 2005. 1. 24 発行
- SGRA レポート27 第16回フォーラム講演録 「東アジア軍事同盟の過去・現在・未来」
竹田いさみ、R. エルドリッチ、朴 栄濬、渡辺 剛、伊藤裕子 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート28 第17回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか-地球市民の義務教育-」
宮島 喬、ヤマグチ・アナ・エリーザ、朴 校熙、小林宏美 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート29 第18回フォーラム・第4回日韓アジア未来フォーラム講演録 「韓流・日流：東アジア地域協力における
ソフトパワー」 李 鎮奎、林 夏生、金 智龍、道上尚史、木宮正史、李 元徳、金 雄熙 2005. 5. 20 発行
- SGRA レポート30 第19回フォーラム講演録 「東アジア文化再考－自由と市民社会をキーワードに－」
宮崎法子、東島 誠 2005. 12. 20 発行
- SGRA レポート31 第20回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合：雁はまだ飛んでいるか」
平川 均、渡辺利夫、トラン・ヴァン・トウ、範 建亭、白 寅秀、エンクバヤル・シャグダル、F. マキト
2006. 2. 20 発行
- SGRA レポート32 第21回フォーラム講演録 「日本人は外国人をどう受け入れるべきか－留学生－」
横田雅弘、白石勝己、鄭仁豪、カンピラパーブ・スネート、王雪萍、黒田一雄、大塚晶、徐向東、
角田英一 2006. 4. 10 発行
- SGRA レポート33 第22回フォーラム講演録 「戦後和解プロセスの研究」 小菅信子、李 恩民 2006. 7. 10 発行

- SGRA レポート 34 第23 回フォーラム講演録 「日本人と宗教：宗教って何なの？」
島蘭 進、ノルマン・ヘイヴンズ、ランジャナ・ムコパディヤヤ、ミラ・ゾンターク、
セリム・ユジェル・ギュレチ 2006. 11. 10 発行
- SGRA レポート 35 第24 回フォーラム講演録 「ごみ処理と国境を越える資源循環～私が分別したごみはどこへ行くの？～」
鈴木進一、間宮 尚、李 海峰、中西 徹、外岡 豊 2007. 3. 20 発行
- SGRA レポート 36 第25 回フォーラム講演録 「ITは教育を強化できるか」
高橋富士信、藤谷哲、楊接期、江蘇蘇 2007. 4. 20 発行
- SGRA レポート 37 第1 回チャイナ・フォーラム in 北京講演録 「パネルディスカッション『若者の未来と日本語』」
池崎美代子、武田春仁、張 潤北、徐 向東、孫 建軍、朴 貞姫 2007. 6. 10 発行
- SGRA レポート 38 第6 回日韓フォーラム in 葉山講演録 「親日・反日・克日：多様化する韓国の対日観」
金 範洙、趙 寛子、玄 大松、小針 進、南 基正 2007. 8. 31 発行
- SGRA レポート 39 第26 回フォーラム講演録 「東アジアにおける日本思想史～私たちの出会いと将来～」
黒住 真、韓 東育、趙 寛子、林 少陽、孫 軍悦 2007. 11. 30 発行
- SGRA レポート 40 第27 回フォーラム講演録 「アジアにおける外来種問題～ひとの生活との関わりを考える～」
多紀保彦、加納光樹、プラチャヤー・ムシカシントーン、今西淳子 2008. 5. 30 発行
- SGRA レポート 41 第28 回フォーラム講演録 「いのちの尊厳と宗教の役割」
島蘭進、秋葉悦子、井上ウイマラ、大谷いづみ、ランジャナ・ムコパディヤヤ 2008. 3. 15 発行
- SGRA レポート 42 第2 回チャイナ・フォーラム in 北京&新疆講演録 「黄土高原緑化協力の15 年—無理解と失敗から
相互理解と信頼へ—」 高見邦雄 日本語版、中国語版 2008. 1. 30 発行
- SGRA レポート 43 渥美奨学生の集い講演録 「鹿島守之助とパン・アジア主義」 平川均 2008. 3. 1 発行
- SGRA レポート 44 第29 回フォーラム講演録「広告と社会の複雑な関係」 関沢 英彦、徐 向東、オリガ・ホメンコ
2008. 6. 25 発行
- SGRA レポート 45 第30 回フォーラム講演録 「教育における『負け組』をどう考えるか～
日本、中国、シンガポール～」 佐藤香、山口真美、シム・チュン・キャット 2008. 9. 20 発行
- SGRA レポート 46 第31 回フォーラム講演録 「水田から油田へ：日本のエネルギー供給、食糧安全と地域の活性化」
東城清秀、田村啓二、外岡 豊 2009. 1. 10 発行
- SGRA レポート 47 第32 回フォーラム講演録 「オリンピックと東アジアの平和繁栄」
清水 諭、池田慎太郎、朴 榮濬、劉傑、南 基正 2008. 8. 8 発行

- SGRA レポート 48 第3回チャイナ・フォーラム in 延辺&北京講演録 「一燈やがて万燈となる如くーアジアの留学生と生活を共にした協会の50年」工藤正司 日本語版、中国語版 2009. 4. 15 発行
- SGRA レポート 49 第33回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合が格差を縮めるか」東 茂樹、平川 均、ド・マン・ホーン、フェルディナンド・C・マキト 2009. 6. 30 発行
- SGRA レポート 50 第8回日韓アジア未来フォーラム講演録 「日韓の東アジア地域構想と中国観」平川 均、孫 洌、川島 真、金 湘培、李 銅哲 日本語版、韓国語 Web 版 2009. 9. 25 発行
- SGRA レポート 51 第35回フォーラム講演録 「テレビゲームが子どもの成長に与える影響を考える」大多和直樹、佐々木 敏、渋谷明子、ユ・ティ・ルイン、江 蘇蘇 2009. 11. 15 発行
- SGRA レポート 52 第36回フォーラム講演録 「東アジアの市民社会と21世紀の課題」宮島 喬、都築 勉、高 熙卓、中西 徹、林 泉忠、ブ・ティ・ミン・チイ、劉 傑、孫 軍悦 2010. 3. 25 発行
- SGRA レポート 53 第4回チャイナ・フォーラム in 北京&上海講演録 「世界的課題に向けていま若者ができること〜TABLE FOR TWO〜」近藤正晃ジェームス 2010. 4. 30 発行
- SGRA レポート 54 第37回フォーラム講演録 「エリート教育は国に『希望』をもたらすか：東アジアのエリート高校教育の現状と課題」玄田有史 シム・チュンキャット 金 範洙 張 健 2010. 5. 10 発行
- SGRA レポート 55 第38回フォーラム講演録 「Better City, Better Life ~東アジアにおける都市・建築のエネルギー事情とライフスタイル~」木村建一、高 偉俊、Mochamad Donny Koerniawan、Max Maquito、Pham Van Quan、葉 文昌、Supreedee Rittironk、郭 榮珠、王 劍宏、福田展淳 2010. 12. 15 発行
- SGRA レポート 56 第5回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録 「中国の環境問題と日中民間協力」第一部（北京）：「北京の水問題を中心に」高見邦雄、汪 敏、張 昌玉 第二部（フフホト）：「地下資源開発を中心に」高見邦雄、オンドロナ、ブレンサイン 2011. 5. 10 発行
- SGRA レポート 57 第39回フォーラム講演録 「ポスト社会主義時代における宗教の復興」井上まどか、ティムール・ダダバエフ、ゾンターク・ミラ、エリック・シッケタンツ、島 蘭 進、陳 継東 2011. 12. 30 発行
- SGRA レポート 58 投稿 「鹿島守之助とパン・アジア論への一試論」平川 均 2011. 2. 15 発行
- SGRA レポート 59 第10回日韓アジア未来フォーラム講演録「1300年前の東アジア地域交流」朴 亨國、金 尚泰、胡 潔、李 成制、陸 載和、清水重敦、林 慶澤 2012. 1. 10 発行
- SGRA レポート 60 第40回フォーラム講演録「東アジアの少子高齢化問題と福祉」田多英範、李 蓮花、羅 仁淑、平川 均、シム・チュンキャット、F・マキト 2011. 11. 30 発行

- SGRA レポート 61 第41回SGRAフォーラム講演録「東アジア共同体の現状と展望」恒川恵市、黒柳米司、朴 榮濬、劉 傑、林 泉忠、ブレンサイン、李 成日、南 基正、平川 均 2012. 6. 18 発行
- SGRA レポート 62 第6回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録
「Sound Economy ～私がミナマタから学んだこと～」 柳田耕一
「内モンゴル草原の生態系：鉱山採掘がもたらしている生態系破壊と環境汚染問題」 郭 偉
2012. 6. 15 発行
- SGRA レポート 64 第43回SGRAフォーラム in 蓼科 講演録「東アジア軍事同盟の課題と展望」
朴 榮濬、渡辺 剛、伊藤裕子、南 基正、林 泉忠、竹田いさみ 2012. 11. 20 発行
- SGRA レポート 65 第44回SGRAフォーラム in 蓼科 講演録「21世紀型学力を育むフューチャースクールの戦略と課題」
赤堀侃司、影戸誠、吉圭福、シム・チュンキャット、石澤紀雄 2013. 2. 1 発行
- SGRA レポート 66 渥美奨学生の集い講演録「日英戦後和解（1994-1998年）」（日本語・英語・中国語）沼田貞昭
2013. 10. 20 発行
- SGRA レポート 67 第12回日韓アジア未来フォーラム講演録「アジア太平洋時代における東アジア新秩序の模索」
平川 均、加茂具樹、金 雄熙、木宮正史、李 元徳、金 敬黙 2014. 2. 25 発行
- SGRA レポート 68 第7回SGRAチャイナ・フォーラム in 北京講演録「ボランティア・志願者論」
（日本語・中国語・英語） 宮崎幸雄 2014. 5. 15 発行
- SGRA レポート 69 第45回SGRAフォーラム講演録「紛争の海から平和の海へー東アジア海洋秩序の現状と展望ー」
村瀬信也、南 基正、李 成日、林 泉忠、福原裕二、朴 榮濬 2014. 10. 20 発行
- SGRA レポート 70 第46回SGRAフォーラム講演録「インクルーシブ教育：子どもの多様なニーズにどう応えるか」
荒川 智、上原芳枝、ヴィラーク ヴィクトル、中村ノーマン、崔 佳英 2015. 4. 20 発行
- SGRA レポート 71 第47回SGRAフォーラム講演録「科学技術とリスク社会ー福島第一原発事故から考える科学技術
と倫理ー」 崔 勝媛、島 蘭 進、平川秀幸 2015. 5. 25 発行
- SGRA レポート 72 第8回チャイナ・フォーラム講演録「近代日本美術史と近代中国」
佐藤道信、木田拓也 2015. 10. 20 発行
- SGRA レポート 73 第14回日韓アジア未来フォーラム、第48回SGRAフォーラム講演録「アジア経済のダイナミズムー
物流を中心に」 李 鎮奎、金 雄熙、榎原英資、安 秉民、ドマン ホーン、李 鋼哲 2015. 11. 10 発行
- SGRA レポート 74 第49回SGRAフォーラム講演録：円卓会議「日本研究の新しいパラダイムを求めて」
劉 傑、平野健一郎、南 基正 他15名 2016. 6. 20 発行
- SGRA レポート 75 第50回SGRAフォーラム in 北九州講演録「青空、水、くらしー環境と女性と未来に向けて」
神崎智子、斉藤淳子、李 允淑、小林直子、田村慶子 2016. 6. 27 発行

- SGRA レポート 76 第9回SGRA チャイナ・フォーラム in フフホト&北京講演録「日中200年—文化史からの再検討」
劉建輝 2020. 6. 18 発行
- SGRA レポート 77 第15回日韓アジア未来フォーラム講演録「これからの日韓の国際開発協力—共進化アーキテクチャの模索」孫赫相、深川由紀子、平川均、フェルディナンド・C・マキト 2016. 11. 10 発行
- SGRA レポート 78 第51回SGRA フォーラム講演録「今、再び平和について—平和のための東アジア知識人連帯を考える—」南基正、木宮正史、朴榮濬、宋均營、林泉忠、都築勉 2017. 3. 27 発行
- SGRA レポート 79 第52回SGRA フォーラム講演録「日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性(1)」
劉傑、趙珧、葛兆光、三谷博、八百啓介、橋本雄、松田麻美子、徐静波、鄭淳一、金キョンテ
2017. 6. 9 発行
- SGRA レポート 80 第16回日韓アジア未来フォーラム講演録「日中韓の国際開発協力—新たなアジア型モデルの模索—」
金雄熙、李恩民、孫赫相、李鋼哲 2017. 5. 16 発行
- SGRA レポート 81 第56回SGRA フォーラム講演録「人を幸せにするロボット—人とロボットの共生社会をめざして第
2 回—」稲葉雅幸、李周浩、文景楠、瀬戸文美 2017. 11. 20 発行
- SGRA レポート 82 第57回SGRA フォーラム講演録「第2回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性—蒙
古襲来と13世紀モンゴル帝国のグローバル化」葛兆光、四日市康博、チョグト、橋本雄、エルデニ
バートル、向正樹、孫衛国、金甫枕、李命美、ツェレンドルジ、趙阮、張佳 2018. 5. 10 発行
- SGRA レポート 83 第58回SGRA フォーラム講演録「アジアを結ぶ? 『一帯一路』の地政学」朱建栄、李彦銘、朴榮
濬、古賀慶、朴准儀 2018. 11. 16 発行
- SGRA レポート 84 第11回SGRA チャイナフォーラム講演録「東アジアからみた中国美術史学」塚本磨充、呉孟晋
2019. 5. 17 発行
- SGRA レポート 85 第17回日韓アジア未来フォーラム講演録「北朝鮮開発協力：各アクターから現状と今後を聞く」
孫赫相、朱建栄、文旻鍊 2019. 11. 22 発行
- SGRA レポート 86 第59回SGRA フォーラム講演録「第3回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：17世
紀東アジアの国際関係—戦乱から安定へ—」三谷博、劉傑、趙珧、崔永昌、鄭潔西、荒木和憲、許
泰玖、鈴木開、祁美琴、牧原成征、崔姪姫、趙軼峰 2019. 9. 20 発行
- SGRA レポート 87 第61回SGRA フォーラム講演録「日本の高等教育のグローバル化!？」
沈雨香、吉田文、シン・ジョンチョル、関沢和泉、ムラット・チャクル、金範洙 2019. 3. 26 発行
- SGRA レポート 88 第12回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「日中映画交流の可能性」
刈間文俊、王衆一 2020. 9. 25 発行

- SGRA レポート 89 第62回SGRA フォーラム講演録「再生可能エネルギーが世界を変える時…?—不都合な真実を超えて」ルウェリン・ヒューズ、ハンス＝ヨゼフ・フェル、朴准儀、高偉俊、葉文昌、佐藤健太、近藤恵 2019. 11. 1 発行
- SGRA レポート 90 第63回SGRA フォーラム講演録「第4回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：『東アジア』の誕生—19世紀における国際秩序の転換—」三谷博、大久保健晴、韓承勳、孫青、大川真、南基玄、郭衛東、塩出浩之、韓成敏、秦方 2020. 11. 20 発行
- SGRA レポート 91 第13回SGRA-V カフェ講演録「ポスト・コロナ時代の東アジア」林 泉忠 2020. 11. 20 発行
- SGRA レポート 92 第13回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「国際日本学としてのアニメ研究」大塚英志、秦 剛、古市雅子、陳 夔 2021. 6. 18 発行
- SGRA レポート 93 第14回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考」稲賀繁美、劉 曉峰、塚本磨充、王 中忱、林 少陽 2021. 6. 18 発行
- SGRA レポート 94 第65回SGRA-V フォーラム講演録「第5回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：19世紀東アジアにおける感染症の流行と社会的対応」朴 漢珉、市川智生、余 新忠 2021. 10. 05 発行
- SGRA レポート 95 第19回日韓アジア未来フォーラム講演録「岐路に立つ日韓関係：これからどうすればいいか」小此木 政夫、李 元徳、沈 揆先、伊集院 敦、金 志英、小針 進、朴 榮濬、西野 純也 2021. 11. 17 発行
- SGRA レポート 96 第66回SGRA フォーラム講演録「第6回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性 人の移動と境界・権力・民族」塩出浩之、趙 阮、張 佳、榎本 渉、韓 成敏、秦 方、大久保健晴 2022. 6. 9 発行
- SGRA レポート 97 第67回SGRA フォーラム講演録「『誰一人取り残さない』如何にパンデミックを乗り越えSDGs実現に向かうか—世界各地からの現状報告—」佐渡友 哲、フェルディナンド・C・マキト、杜 世鑫、ダルウィッシュ ホサム、李 鋼哲、モハメド・オマル・アブディン 2022. 2. 10 発行
- SGRA レポート 98 第15回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「アジアはいかに作られ、モダンはいかなる変化を生んだのか?—空間アジアの形成と生活世界の近代・現代—」山室信一 2022. 6. 9 発行
- SGRA レポート 99 第68回SGRA フォーラム講演録「夢・希望・嘘—メディアとジェンダー・セクシュアリティの関係性を探る—」ハンブルトン・アレクサンドラ、バラニャク平田ズザンナ、于寧、洪ユン伸 2022. 11. 1 発行
- SGRA レポート 100 第20回日韓アジア未来フォーラム講演録「進撃のKカルチャー——新韓流現象とその影響力」小針 進、韓 準、チュ・スワン・ザオ 2022. 11. 16 発行
- SGRA レポート 101 第69回SGRA フォーラム講演録「第7回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：『歴史大衆化』と東アジアの歴史学」韓 成敏 2023. 3. 22 発行

- SGRA レポート102 第16回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「モダンの衝撃とアジアの百年—異中同あり、通底・反転するグローバリゼーション— 山室信一 2023. 6. 14 発行
- SGRA レポート103 第70回SGRA フォーラム講演録「木造建築文化財の修復・保存について考える」 竹口泰生、姜 璿慧、永 昕群、アレハンドロ・マルティネス、塩原フローニ・フリデリケ 2023. 11. 10 発行
- SGRA レポート104 第21回日韓アジア未来フォーラム講演録「新たな脅威（エマージングリスク）・新たな安全保障（エマージングセキュリティ）—これからの政策への挑戦—」 金 湘培、鈴木一人 2023. 11. 15 発行
- SGRA レポート105 第71回SGRA フォーラム講演録「20世紀前半、北東アジアに現れた『緑のウクライナ』という特別な空間」オリガ・ホメンコ、塚瀬 進、ナヒヤ、グロリア・ヤン ユー、マダレナ・コウオジェイ 2023. 10. 30 発行
- SGRA レポート106 第72回SGRA フォーラム講演録「第8回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：20世紀の戦争・植民地支配と和解はどのように語られてきたのか—教育・メディア・研究—」 金 泰雄、唐 小兵、塩出浩之、江 沛、福間良明、李 基勳、安岡健一、梁 知恵、陳 紅民 2024. 4. 12 発行

■ レポートご希望の方は、SGRA 事務局（Tel：03-3943-7612 Email：sgra@aisf.or.jp）へご連絡ください。

SGRA レポート No. 0107

第17回SGRAチャイナ・フォーラム

東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生

第17届SGRA中国论坛

东南亚近代〈美术〉的诞生

編集・発行 (公財) 渥美国際交流財団関口グローバル研究会 (SGRA)

〒112-0014 東京都文京区関口3-5-8

Tel: 03-3943-7612 Fax: 03-3943-1512

SGRA ホームページ: <http://www.aisf.or.jp/sgra/>

電子メール: sgra@aisf.or.jp

発行日 2024年6月13日

発行責任者 今西淳子

監修 孫建軍、李趙雪

翻訳 孔徳湧、劉釗希、鄧述榮

印刷 (株) 平河工業社

