

SGRA REPORT

SGRAレポート No. 112

NO. 112

ISSN 1346-0382

第18回 SGRA チャイナ・フォーラム

アジア近代美術に おける〈西洋〉の受容

中文版

第18届 SGRA中国论坛

亚洲近代美术的〈西方〉接受

第18回 SGRA チャイナ・フォーラム

アジア近代美術における
〈西洋〉の受容

■ 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 2006 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て SGRA チャイナ・フォーラムを開催、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している。今回も、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

2023 年に開催した「東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生」では、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。その続編として今回は、初期の東南アジアの美術家にとって重要な存在であったゴッガンを取り上げ、東南アジア近代美術において〈西洋〉がどのように受容され、そこにどのような課題が反映していたのかを考察した。

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、どなたにも無料でご購読いただけます。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/

アジア近代美術における 〈西洋〉の受容



日時 2024年11月23日（土）北京時間午後3時～5時（東京時間午後4時～6時）
会場 北京外国語大学北京日本学研究中心多目的室とオンライン
共同主催 渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）、
北京外国語大学北京日本学研究中心、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

総司会 孫建軍（北京大学日本語文化学部／SGRA）

【開会挨拶】 周異夫（北京外国語大学日本語学院／日本学研究中心） 4

野田昭彦（国際交流基金北京日本文化センター） 6

【講演】 アジア近代美術における〈西洋〉の受容

—東南アジアのゴーギャンズム— 8

後小路雅弘（北九州市立美術館）

【指定討論1】 20世紀初期ベトナム近代美術教育について 19

王嘉（北京外国語大学）

【指定討論2】 ゴーギャンにおけるベトナム、ベトナムにおけるゴーギャン 24

二村淳子（関西学院大学）

【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）

発言者：後小路雅弘（北九州市立美術館）

王嘉（北京外国語大学）、二村淳子（関西学院大学） 27

【閉会挨拶】 王中忱（清華東亜文化講座／清華大学中国文学科） 36

講師略歴 38

あとがきにかえて —李趙雪（南京大学芸術学院） 39

○同時通訳（日本語⇄中国語）：汪三国（北京外国語大学）、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

【開会挨拶】

周 異夫

北京外国語大学日本語学院／日本学研究センター



[原文は中国語、翻訳：宋 剛（北京外国語大学）]

孫建軍先生、ご紹介ありがとうございます。先ほど孫建軍先生から、ここはご自身にとってもホームグラウンドだというお話がありました。孫建軍先生は北京外国語大学日本学研究センターの卒業生ですが、現在は北京大学で活躍されています。しかし、ここもやはりホームグラウンドなのですね。

尊敬する渥美国際交流財団常務理事の今西淳子様、国際交流基金北京日本文化センター所長の野田昭彦様、北九州市立美術館館長の後小路雅弘先生、関西学院大学の二村淳子教授、澳門大学の林少陽教授、清華大学の王中忱教授、そして孫建軍教授。

先生方、学生の皆さん、友人の皆さん、こんにちは！

先ほど孫建軍先生から、すでに寒い季節になったというお話でしたが、確かに昨日二十四節気では小雪を迎えました。しかし、今日の北京は依然として心地よい秋風が吹き、過ごしやすい陽気です。

本日は、渥美国際交流財団関口グローバル研究会、北京外国語大学日本語学院、北京日本学研究センター、清華東亜文化講座が共同主催し、国際交流基金北京日本文化センターが後援、鹿島建設中国有限公司が協賛する第18回 SGRA チャイナ・フォーラムが、北京外国語大学にて開催されます。

この場をお借りしまして、北京外国語大学日本語学院、北京日本学研究センターを代表し、遠路はるばるお越しいただいたご来賓の皆様、研究者の皆様にご心より歓迎と感謝を申し上げます。また、フォーラムに多大なるご支援を賜りました各機関の皆様にご心より御礼申し上げます。そして、フォーラムにご参加いただく先生方、学生の皆さん、ご友人の皆様を心より歓迎いたします。

2006年以来、SGRA チャイナ・フォーラムはすでに17回開催され、第1回の「若者の未来と日本語」から第17回の「東南アジア近代〈美術〉の誕生」まで、各回のテーマは時代の発展テーマに合致し、中日社会文化領域の交流を促進し、青年学子の視野を広げ、心身の成長のために確かな貢献をしてきました。15年前の9月16日、まさにこの場所で、北京外国語大学日本語学科は幸運にも第4回中国フォーラムを共催し、その後も第5回、第7回、第13回フォーラムを共催いたしました。

15年後の今日、私たちは再び同じ季節、同じ空間でSGRA チャイナ・フォーラムの新たなスタートを迎えます。それと同時に、中日双方の各大学の先生方、研究者の皆様、そして各機関の皆様の多大なるご支援のもと、北京外国語大学の

日本語学科も絶えず成長を続けています。日本語学院、北京日本学研究中心は、高水準の人材育成、高水準の日本学研究人材の育成、そして高水準の日本学研究の発展を基盤とし、国際交流と協力を絶えず深化させ、研究領域を拡大し、国内外に向け、全学科に開放された学術プラットフォームを構築し、中日文化交流と理解の促進、世界各国の文化交流と理解の促進、人類文明の相互理解のために、不断の努力と探求を続けています。

本日のフォーラムでは、幸運にも北九州市立美術館館長、九州大学名誉教授の後小路先生をお招きし、前回のフォーラムのテーマを引き継ぎ、引き続き東南アジア美術近代史に焦点を当て、視野をアジアの他の地域に広げ、アジア近代美術の初期段階がどのように西洋という概念を受け入れたのか、そしてアジア近代美術が今日直面している課題について議論していただきます。

今日のフォーラムを通じて、私たちは奥深く精緻な美術作品と、東西の芸術が融合した壮大な絵巻を鑑賞し、奇想天外な芸術的インスピレーションと、その中に込められた歴史的脈絡と文明の美を感じ、豊かで実り多い秋の人文的成果を収穫できると信じています。そして、会場にお越しいただいた皆様、オンラインでご参加の皆様にとっても、それが期待であると信じています。

最後に、皆様のご来場を改めて感謝申し上げます。本フォーラムの円満な成功を祈念し、皆様のご健康とご多幸をお祈り申し上げます。ありがとうございました。

【開
会
挨拶】

野田昭彦

国際交流基金北京日本文化センター



国際交流基金北京日本文化センターの野田と申します。第18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、「アジア近代美術における〈西洋〉の受容」で、前回のテーマであった「東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生」を踏まえて、後小路雅弘先生にゴーギャンイズムの東南アジアでの影響についてお話いただくものと伺っております。

ゴーギャンイズムの東南アジアにおける影響を、日本人の後小路先生のご講演をもとに中国の皆さんと議論する、という立て付け自体に、さまざまなポイントが隠れているように思われ、国際交流基金の立場からみても大変興味深いものを感じます。まず前提として、ゴーギャンイズムが中国にも影響を与えているということがありつつ、中国が受け止めたそのゴーギャンイズムあるいはゴーギャンが提起した問いと、それに対する対応の仕方は中国独特のものだったのか、あるいは普遍的なものだったのか、そのことはこのフォーラムの直接のテーマではないにしても、中国の人たちが考えるヒントにしてほしい、という意図が込められているように受け止めております。

専門家の皆様を前にして、にわか勉強で申し上げるのは恥ずかしいのですが、中国におけるゴーギャン受容は、20世初頭と、中華人民共和国の改革開放後の二つの大きな流れがあるようです。一般的に理解されているところでは、前者、つまり20世紀初頭のゴーギャン受容においては、「純粋な自然」や「文化的な自己探求」といったテーマなど、日本でいったん消化されたゴーギャン像、つまり日本留学生や翻訳された日本書籍によってもたらされた影響も指摘されております。また広大な国土と民族を含む中国自身の状況、社会主義リアリズムの時代を経たうえで、80年代以降なされた再認識と作家たちに与えた影響など、中国独自の文脈も指摘されています。華人らの活動を含めて東南アジアとの関係も含まれてくることはすでに後小路先生もご指摘になっております。

若干くりかえしになりますが、ここで改めて東南アジアにおける、あるいは東南アジアを中心としたゴーギャンイズムの在り方、広がりを振り返りながら、特定の地域や国を越えた、より広い視野での芸術と社会の在り方を考えるというのは、国際文化交流のテーマとして大変興味深いところがあると考えております。この点が申しあげたいことの一点目です。

また今回は、前回のように、北京と東京の2会場に分かれての開催ではなく、

5年ぶりの北京開催ということです。対面とオンラインでは、やはり発言に対する反応、前後の休み時間まで含めた質疑応答などの点で、交流の中身にやはり大きな差があると思います。今回、リアル開催となったことの意味は決して小さくないので、この場にいらっしゃる皆様にはぜひこの貴重な機会を活かしていただければと思います。

そして最後になりますが、渥美国際財団様は今年で30周年を迎えられたということです。これまで、このチャイナ・フォーラムをはじめ、数多くの事業を実施されていますことに、改めて敬意をあらわすとともに、今後の更なるご発展をお祈りしたいと思います。

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

アジア近代美術における
〈西洋〉の受容

—東南アジアのゴーギャンズム—

後小路 雅弘

北九州市立美術館

皆さんこんにちは、後小路です。私が初めて北京に来たのは今から30年ほど前のことになります。確か1996年だったかと思います。その時、北京という街の美しさ、空の大きさ、建物の美しさから、身の回りの日用品の美意識まで非常に感動しまして、それ以来、北京は私にとって憧れの地になりました。今回北京に来るのは10年ぶりぐらいになりますが、来るたびに街が発展し大きく変化している一方で、変わらない美しいたたずまいを合わせ持っている。いつまでもそういう美しい北京であってほしいと思っています。

本日はお招きいただきまして、このような場を与えていただきましたことに、渥美国際交流財団をはじめ、北京外国語大学ほか関係者の皆様に感謝申し上げます。今日、お話しする内容につきましては、先ほど国際交流基金の野田さんからご案内いただきましたように、東南アジアを中心に、アジア近代美術の初期の段階において、〈西洋〉の受容がどのように行われたのか、そこにはアジアの近代美術のどのような課題が反映していたのかについてみなさんと共有できればと思います。

アジアの近代美術は、西欧の近代美術の大きな影響を受けながら誕生し、展開していきましたが、ここでは、どのような影響を受けたかではなく、むしろその影響を受け容れた側（アジアの近代美術）の主体性、主体的な創造性の問題としてとらえたいと思います。アジアの近代美術のパイオニアたちは、〈西洋〉をどのように「主体的に」受け容れ、そこにどのような問題意識を持ち、どのように内発的な創造性を展開していったのかに注目します。

東南アジアの美術家たちにとって、とりわけ重要な存在はポスト印象派のポール・ゴーギャンでした。ゴーギャンは、成熟した西欧文明に倦んで、野生の荒々しい生命力を求めて南太平洋へ移住し、そこで新境地を開きました。東南アジアの美術家たちは、ゴーギャンの南太平洋での作品を参照し、自らの作品に取り込みながら、自身の課題に取り組んでいきました。アジアの初期近代美術家たちはゴーギャンの作品に何を見ていたのか。そこには、新たな国家建設の夢や、まだ見ぬ〈故郷〉の姿が映し出されていたことを見ていこうと思います。

1. はじめに—20世紀初頭の東南アジアの「美術」—

東南アジアにおいて、「美術」fine art概念の芽生えは、国や地域によって多少の違いはあるものの、おおむね、そのほとんどの地域が欧米列強の植民地であった1930年代にさかのぼります。

当時の東南アジアの「美術」は、たとえばオランダ領東インド（インドネシア）における「ムーイ・インディ（美しいインド）」と呼ばれる理想化された風景画や、フィリピンに見られるアモルソロを代表とする甘く感傷的な田園風景とコケティッシュな女性像が、そのエキゾティックな魅力で外国人旅行者のいわば「お土産物」として人気を博していました。

1930年代に入り、オランダ領東インドではスジョヨノが、従来の絵画を「魂のない、外国人観光客に媚びるもの」として激しく批判し、たとえ醜くても植民地東インドの貧しい現実をありのままに描くべきだ、と訴え、若者たちとブルサギというグループを組織し、この国で最初の自覚的な美術運動を展開しました。

同じように、スペインに次いでアメリカの統治下にあったフィリピンでは、エダデスが「13人の現代人たち」を組織していましたし、英国の海峡植民地であったシンガポールでは、張汝器（チャン・ジュチ）が華人美術研究会を組織し、同じころ林学大（リン・ハクタイ）が南洋美術専科学校を開校しました。また仏領インドシナのアノイでは、フランス人の手によってアノイにインドシナ美術学校が作られ、独立国であったタイでは、日本と同様、お雇い外国人であるイタリア人の手によって美術学校が設立され、その教師と初期の卒業生が、それぞれ近代的な「美術」システムの胎動を主体的に担うことになります。

こうした各地で胎動をはじめた「美術」の動きは、1941年から45年にかけての日本軍の占領と軍政によって、いったん頓挫することになりますが、日本の敗戦の後、独立へ向けた混乱の時期を経て、新たな国づくりと湧き上がるナショナリズムを背景に、モダンアートの本格的な開花期を迎えることになります。

こうした時期に、東南アジアや東アジアの美術家たちの心を捉え、ひとつの規範となって、しばしば参照されたのが、フランスの画家、ポール・ゴーギャンでした。

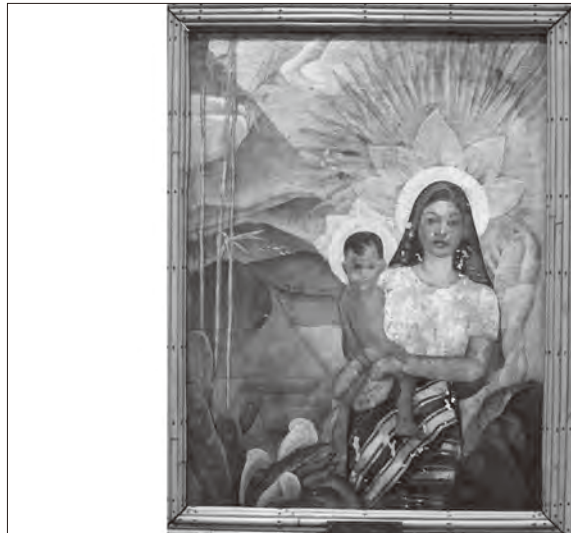
2. 東南アジア美術における ゴーギャン受容の作例の紹介と考察

一枚の絵を見てみたいと思います（スライド1）。

フィリピンの若い画家、ガロ・オカンボが1938年に描いた作品です。その衣装や背景からフィリピンの農婦が子どもを抱いている情景を描いたものであることが推測されます。母子の頭に光の環が見られることから、キリスト教絵画の伝統により、描かれているのは聖母マリアと幼児キリストであることがわかります。

聖母はバナナの葉を手にし、そこには署名年記と「Binabati Kita Maria」という書き込みがみてとれます。これは、「マリアを讃える」を意味するフィリピ

スライド1



ガロ・オカンポ
褐色の聖母 1938年
サント・トーマス大学

ンのことば、タガログ語ですが、これはタヒチ語の「イア・オラナ・マリア」ということばを翻訳したものだそうです。それは、タヒチの母子を聖母子として描き、ヨーロッパのキリスト教社会において物議をかもしたゴーギャンの絵の題名であることから、作者のオカンポが、ゴーギャンの「土地の聖母」という主題を借りて描いた作品であることを示しています。

ガロ・オカンポと仲間たちにとって、ポール・ゴーギャンは「lodestar（導く星）」であり、彼らはゴーギャンの「色彩と平面の大胆な使用を賞賛していた」と言われています。

ガロ・オカンポが、この作品《褐色の聖母》（サント・トーマス大学美術館）を描いたのは1938年のことです。聖母は白人女性であるという常識によって批判されると、ガロ・オカンポは、「ラファエロは、聖母のモデルに地元イタリアの娘たちを使った。聖母にフィリピン人を使ってなにがいけないのか」と反論し、「わたしは、なによりもフィリピン人の画家である。わたしは、フィリピン文化に属していることに誇りをもち、その文化の中で自己表現をする」と付け加えました。自ら「フィリピン人画家」であることを強調し、そのことに誇りをもっていたガロ・オカンポの姿勢には、アメリカの植民地に生きる画家のナショナリスティックな心情が感じられ、ゴーギャンを参照しながらも、ゴーギャンとは異なる場所にいることがわかります。

ゴーギャンは、パリ生まれのフランス人ですが、幼年期をペルーで過ごし、青年期には船乗りとしてインドや南米へ行った経験があり、本格的に画業に打ち込んだ後、西洋文明の洗練を嫌い限界を感じて、「高貴な野蛮」や「未開の人々の野性的な生命力」を求めて南太平洋タヒチへ移住し、そこで病と貧困に苦しみながらも、旺盛な制作活動をおこなって、そこで亡くなります。また、画家としての彼は、ポスト印象派、あるいは象徴主義の画家として位置付けられ、その反自然主義的で、哲学的ともいえる表現スタイルで、20世紀のモダニズムの先駆的な存在とされていることは、よく知られています。

なお、この『褐色の聖母』は、日本統治下のフィリピンでフィリピン性を表現

した模範的絵画として評価され、日本軍が発行していた宣伝雑誌『新世紀』の表紙を飾りました。

この「土地の聖母」という主題は、フィリピンでは、新たな美術の創造を目指す若者たちに受け継がれ、定番的な主題となって、繰り返し描かれていきます。

ガロ・オカンポは、エダデスとカルロス・フランシスコとともに、モダンアート3人組を形成し、当時マニラに建設されつつあった西洋建築の内部に、多くの壁画を描きました。そのほとんどはアジア太平洋戦争で失われましたが、《相互作用》という壁画が残っています（スライド2）。ここにはゴーギャンの代表作『我々は何処から来たのか 我々は何者か 我々は何処へ行くのか』（スライド3）との親近性が見て取れます。構図や様式的な類似以上に、ゴーギャンの象徴的な語法の影響が分かります。ただし、ゴーギャンの作品が、人間存在への哲学的な「問い」であるのに対し、三人組の作品は、「問い」というより、循環する自然の恵みへの感謝や礼賛、エコロジカルな自然観を表しているようです。

20世紀初頭のマレー半島周辺では、英国の海峡植民地であったペナン、マラッカ、シンガポールで、主に華人が伝統的な書画を細々と制作する程度でしたが、

スライド2



近代美術の“三人組”
エダデス、ガロ・オカンポ、
カルロス・フランシスコ

相互作用 1935年
個人蔵

スライド3



ポール・ゴーギャン 我々は何処から来たのか 我々は何者か 我々は何処へ行くのか 1897-98年 ポストン美術館

Tompkins Collection-Arthur Gordon Tompkins Fund 36.270 Photograph © 2022
Museum of Fine Arts, Boston. All rights reserved. c/o DNPartcom

1930年代になって、フランス留学から戻った華人美術家や上海で学んだ美術家たちが集まり始め、また徐悲鴻や劉海粟といった中国近代美術の大御所が抗日戦の資金集めにたびたび南下して個展を開き、この地の美術活動を刺激しました。この地の画家たちにとってもゴーギャンは、ひとつの規範であったようです。シンガポールで結成された華人美術研究会の中心であったのは張汝器です。彼は残念ながら日本軍の侵攻によるいわゆる「大検証」によって殺され、活動期が短く現存する作品は希少ですが、彼の代表作と思われる（現在所在不明となっている）2点の写真を見てみるとゴーギャンの作品との強い親近性が感じられます（スライド4・5）。

ゴーギャンの作品と比較すると、その土地固有の服装をした女性の二人組が描かれているのは同じですが、その視線の強さが印象的で、女性たちの強い意志が感じられるところはゴーギャンとの違いです。

一方、ペナンでも楊曼生が、華人美術家をまとめ、嚶嚶（インイン）芸術社（1936年設立）を組織し、シンガポールの華人美術研究会と連携しながら活動していました。この楊曼生もあきらかにゴーギャンを参照した作品をしばしば描い



ゴーギャン タヒチの女たち（浜辺で） 1891
オルセ美術館

張汝器 マレーの女たち 1930s



スライド4



張汝器
収穫の帰り
1930年代後半



ゴーギャン 赤い花と乳房 1899
メトロポリタン美術館 NY

スライド5

ています（スライド6）。

この時期のシンガポールとペナンの、指導的な立場にあったふたりの画家が、いずれもゴーギャンに関心を持っていたことは、もちろんたんなる偶然ではないでしょう。彼らが、ゴーギャンを参照するのは、華人ではなく他民族、この場合はマレー人を描く場合です。華夷秩序に従えば、画家たちが「華」であり、描かれた異民族が「夷」であり、言い換えれば、ゴーギャンになぞらえて、自分を文明の側に置いて「高貴なる野蛮」を描いたというわけです。戦争によって道半ばに斃れた張汝器の課題は、戦後、次世代の画家たちに引き継がれていきます。

第二次世界大戦後のシンガポールへ移る前に、もういちどフィリピンに戻ります。

1930年代のフィリピンで、新世代の指導的な立場にあったエダデスの《ふたりのイゴロットの女》です。座っている女と横になっている女の組み合わせは、ゴーギャンを連想させます（スライド7）。

400年近くスペイン、アメリカの支配を受けたフィリピンには、外国の影響を取り除いた「本来のフィリピン」とはなにか、という問いが根底にあります。スペインの植民地になる前には国家的な同一性をもたなかったフィリピンでは、



楊曼生 休息 1941年



ゴーギャン
テ・タマリ・ノ・アトゥア 神の子キリスト
の誕生 1896年

スライド6



エダデス 二人のイゴロットの女 1940年
フィリピン大学バルガス美術館



ゴーギャン 何嫉妬しているの 1892年
プーシキン美術館

スライド7

「純正なフィリピン」「外来の影響に汚される前の無垢なフィリピン人」という自己像を、スペインの支配を免れた地域の伝統的な文化に求めようとする傾向があります。イゴロットは、スペイン支配が及ばなかったルソン島北部の山岳地帯に住むハイランダーと呼ばれるマイノリティです。エダデス自身は、アメリカに留学し都市に住むエリートであり、かなり西洋化した地点から、野蛮な他者であるマイノリティを描いています。しかし、それは同時に、むしろ「失われた無垢な自分自身」でもある、その他者に投影された失われた自己像の探求にフィリピン固有の問題があると言えます。

3. シンガポールの「4大画家」はなぜバリ島をめざしたのか

日本の敗戦から1965年シンガポールがマレーシア連邦から分離独立し、戦後の国のかたちが定まるまでの20年間、この地域では、新たな国のかたちを求めて模索が続きしました。

そのさなかの1952年、シンガポールから4人の画家（劉抗／リュウ・カン、鍾泗賓／チョン・スーピン、陳文希／チェン・ウェンシイ、陳宗瑞／チェン・チョンスイ）が、インドネシアのバリ島へ向けて旅立ちました。

4人のうちのひとり劉抗は、日本占領下を生き抜いて、戦後、壊滅状態になっていた華人美術研究会を中華美術研究会として再編し、戦後の美術界を牽引した存在です。その劉抗のことは見てみます。

「当時、どうしても行きたかった場所が二カ所あった。一カ所は、われわれの故郷の首都北京。そこには伝統文化や史跡がたくさん残っている。もう一カ所はタヒチ。タヒチではゴーギャンが晩年を過ごし、熱帯らしい作品を制作した。だが、当時は中国へ行けるような政情でも、タヒチ旅行が可能な状況でもなかった。バリ島が北京とタヒチに代わった。バリ島は、風俗も古い建築も舞踏や音楽も魅力に富み、南洋らしい特色に充ちていた。女性のヌードも描くことができた。」

彼らはそこに洗練された伝統と同時に、野蛮の力を求め、旺盛な制作を行いました（例としては、劉抗の《仮面》や陳宗瑞の《バリの女たち》など）（スライド8）。

それは、文明人ゴーギャンが、南太平洋に野蛮な力を求めたのと同質の行為のように思われます。4人の画家は、自らを中華という文明の中心において、自分たちもまた周辺に野蛮を発見することで、ゴーギャン的な、いわば他者化の再生産を行ったのでしょうか。

4人の画家のうち、もっとも天賦の才に恵まれた鍾泗賓は、バリからさらに遠く北ボルネオのサバやサラワク（現在の東マレーシア）に、さらなる「野蛮」を「発見」する旅を続けました（スライド9）。

スライド 8

劉抗 仮面 1953年
個人蔵陳宗瑞 バリの女たち 1952年
シンガポール美術館

スライド 9

鐘泗演 イバンの娘たち 1953年
シンガポール・シェル社ゴージャン そして彼女たちの肉体の黄金は 1901年
オルセー美術館

画家たちはなぜパリへ行ったのか、と考える時、重要なのは1930年代、南洋美術専科学校を創設した林学大の理念です。学校名の「南洋」は、もともと中国の南の沿岸部を指すものでしたが、華人たちが東南アジアへと進出する中で、広くは東南アジア島嶼部を、狭義には華人が集中的に住んだシンガポールを指すようになりました。いずれにしろ字義通りに解釈すれば、中国の中心（首都）からみた南の海という周縁です。実際林学大が厦門アモイから移って来た1930年代には、シンガポールは「文化砂漠」と言われる文化的な活動の乏しい地域でした。

林学大は、南洋美術専科学校建学の理念として、繰り返し、「南洋美術」の創造を訴えています。西洋と東洋の中心から遠く離れた辺境という不利な条件を特色にし、具体的には、東西交通の要衝であること、南洋群島の経済の中心であること、熱帯の情趣にあふれていること、複雑な民族文化が存在すること、といった他にはない条件を活かして、「東洋」美術でも、「西洋」美術でもない、独自の「南洋」美術を創出しようと呼びかけたのでした。

一方、南洋華人たちの故郷である大陸では、1949年に中華人民共和国が成立



鍾泗濱 熱帯の生活 1959年
マレーシア国立美術館

スライド 10

し、南洋華人たちが簡単に帰ることができない場所になりました。いわば出稼ぎ感覚でシンガポールで働いていた華人たちは、南洋の地に、南洋的な枠組みの中で、新たに国を作り、そこを新たなふるさととして作り出す必要性が、そのような政治状況から生まれていました。

華夷秩序の中では、野蛮な他者であった南洋に、自分自身を見出し、さらには国家的なアイデンティティを求める必要があったのです。すなわち、いわゆる「四大画家のバリ旅行」には、野蛮な他者を求めつつも、同時にそれが自分探し、あらたなふるさと探しでもあるという矛盾した位相が混じり合っていたといえます。

一度はシンガポールとともに「マレーシア連邦」として独立し、同じ国家の国民となる地域のさまざまな民族を、ゴーギャン以上に主観的で造形的な表現で、「他者像でありながら自己像」という逆説を描いた鍾泗濱は、その後も、ゴーギャンを思わせる作品を描いています（スライド10）。

《熱帯の生活》は横長の構図に人物を配して構成され、一見してゴーギャンの《我々は何処から来たのか 我々は何者か 我々は何処へ行くのか》を思わせる構図ですが、ゴーギャンの哲学的な問いや象徴的な語法は見られず、異国趣味的でも官能的でも野蛮でもない、同じ国民としての隣人へ向けた眼差しが感じられます。なお、シンガポールを代表する美術史家TKサバパシーは、この絵画空間に中国の伝統絵画の空間構成との類似を指摘しています。ゴーギャンが代表する「西洋」と中国絵画の伝統が融合する点に、東西美術の交差点としての南洋美術の創造を目指す画家の意図を見ることも可能でしょう。

4. まとめ

さて、ここまで、1930年代から50年代にかけて、東南アジアにおいて、どのようにゴーギャンが受容されたのか、主題や様式、あるいは象徴性などさまざまなレベルで、広範囲にゴーギャンが参照されている、その代表的な作例を見てきました。なにをどのように描けば「美術」足り得るのかという課題に直面してい

た東南アジア近代美術のパイオニア世代にとって、ゴーギャンが描いた南洋は、自らの身近的な風俗や風景を画題とするのに、西洋の近代美術という規範、お墨付きを与えてくれるものであったし、それを「美術」という制度的な枠組みに迎え入れる保証でもあったように思います。

そうしたゴーギャン受容は、画家自身を文明の側におき、対象を野蛮な他者とする図式と重なり合うものでした。そうした他者の再生産の背景には、植民地体制を脱し、あらたな多民族多文化による国民国家の建設を目指す中で、ナショナル・アイデンティティの形成、あるいは国民文化の創造という国家的な要請がありました。その文脈においては、外国人に向けられたエキゾチックで官能的な女性像を乗り越えなければならなかったわけですが、ゴーギャンの平面性を強調し、大胆に色彩を用いる造形性は、参照すべき格好のモードであり、規範でもあったと言えます。

ゴーギャンにならった「野蛮」の発見の旅は、国民国家の形成過程における「国民」の発見と重なり合い、いわば他者の発見と自己の探求が分かちがたく結びあっているところに、東南アジア近代美術に固有の問題と表現を見出すことができるのではないかと思います。

エピローグ

なお、こうしたゴーギャン的なものは、東南アジアに留まらず、広くアジア全域に、そしておそらくはアジアの外にも、見出すことができるように思われます。

たとえば、日本の統治下にあった朝鮮半島や台湾において、「美術」概念の形成期ともいえるこの時期の作例は、東南アジア美術を相対化する意味でも、興味深いものです。今回はそこまで問題を広げることはできませんが、ふたつの例をあげておきます。

ひとつは李仁星の「秋の或る日」です（スライド11）。韓国の代表的な美術史家である金英那は、その「李仁星の郷土色—民族主義と植民主義—」という論文



李仁星 秋の或る日 1934年 LEEUM美術館

スライド 11

スライド 12

陳進
《山地門社の女》1936年

福岡アジア美術館蔵

の中で（美術研究 (388), 17-32, 2006-02-20）、画家が、ゴーギャンにならって、韓国の女性を、南洋の野蛮なひとたちとして描いた背景を分析しています。

もうひとつは、陳進「山地門社の女」で、こちらは台湾の女性“日本画家”の作品です（スライド12）。台湾のマジョリティである画家が、マイノリティである先住民を高貴に表現したこの作品には、さまざまな興味深い問題が含まれているということだけ指摘しておきたいと思います。

以上で講演を終わります。ご清聴ありがとうございました。



20世紀初期 ベトナム近代美術教育 について

王 嘉

北京外国語大学

[原文は中国語、翻訳：張 嘉桐（北京外国語大学）]

皆様、こんにちは。林先生、ご紹介ありがとうございます。本日は主催者の皆様からのご招待を賜り、ベトナム美術、特に現代美術について、私自身のささやかな考えを述べさせていただく機会をいただき、大変光栄に存じます。私自身は美術史を専門としているわけではなく、20世紀初頭の中越文学交流を研究しております。

20世紀初頭は、非常に刺激的な時代でした。それは東西文化が激しく衝突した時代であり、研究を行うたびに特別な興奮を覚えます。ベトナム美術について、先ほど林先生から「ベトナムにも美術史はあるのか？」という質問が出ましたが、実は私もベトナム語を長年学んできた中で、同じように疑問に思ったり、ベトナムには美術史がないのではないかと考えたりしたこともありました。2002年に初めてベトナムの地、ハノイに足を踏み入れた際、最も印象深かったのは、ギャラリーが至る所にあり、美術のギャラリーが非常に多かったことです。当時、私は非常に驚き、ベトナムがこれほど芸術的な雰囲気満ちた国だとは知りませんでした。その後、作品を少しずつ鑑賞するようになり、毎回非常に感銘を受けました。

今日は、この機会をお借りして、ベトナム近代美術の教育について簡単に述べたいと思います。教育はそのほんの一部分に過ぎないかもしれませんが、主にベトナム近代美術に潜在するいくつかの視点について、大まかにご紹介したいと思います。

さて、ここ数年、2017年から18年にかけて、私はイギリスで在外研究を行っていたのですが、その際、ベトナム現代絵画の展覧会を開催しているギャラリーを見つけました。そこで、ギャラリーのオーナーに「ベトナム絵画は現在、ヨーロッパ市場でどのような評価を受けていますか？」と質問したところ、非常に肯定的な答えが返ってきました。彼は「ヨーロッパでは現在、ベトナム絵画の市場価格が上昇し続けています。最近、サザビーズなどの著名なオークションハウスで、ベトナムの現代絵画作品が非常に良い結果を示しています」と答えました。2021年11月にサザビーズは、マイ・チュン・トゥの郷愁をテーマにした「夢、

ベトナムへ帰る」という作品を集中展示しています。

そして、2022年には、サザビーズがベトナムで初めて、ベトナムの現代絵画作品の展覧会を開催しました。そこでは、レ・ティ・ルー、レ・フォー、マイ・チュン・トゥ、そしてヴー・カオ・ダムの4人の作家の作品が展示されました。これらの4人の作家には共通点があり、全員がインドシナ美術学校の卒業生です。後小路教授も先ほどこの学校について触れていました。近年、彼らの作品はオークション市場で非常に良い成績を収めており、多くの作品が高額で落札されています。特に2021年には、マイ・チュン・トゥが制作した作品、一番左の「小芳の肖像」が310万米ドルで落札され、これは現在のところ、ベトナム美術史上、最高額で落札された作品となっています（スライド1）。もう1つの作品は「川辺で笠をかぶった女性」で、これも彼の作品です。マイ・チュン・トゥは官僚の家に生まれ、インドシナ美術学校の第1期卒業生でもあります。これらの作品に見られる人物の肖像は、先ほど後小路教授が紹介された、例えばマレーシア、シンガポール、フィリピンなどで見られる女性像とは大きく異なっており、色彩もより明るくなっています。2023年にも、サザビーズのオークションで、レ・フォーのいくつかの絵画作品が良い結果を出しています。レ・フォーも、先ほどご紹介したマイ・チュン・トゥと同じく、第1期卒業生です。

2019年のクリスティーズのオークションでは、レ・フォーの2つの作品、「裸婦」と「お茶と同情」も比較的高額で落札されました。また、グエン・ファン・チャンが1930年に制作した作品も当時、良い成績を収めています。最後に、ご紹介したいのは、レ・クオック・ロック氏が制作した漆絵です（スライド2）。これは20世紀初頭にベトナムで興り始めた絵画で、現在のベトナム人が非常に誇りに思っている制作方法でもあります。レ・クオック・ロック氏は1937年から42年にかけて、インドシナ美術学校で学びました。国際市場で高値で取引されているベトナムの美術品の作者は、ほとんどがインドシナ美術学校の卒業生であると言えます。そこで、以下ではこの学校について重点的にご紹介したいと思います。

2021年、マイ・チュン・トゥ（枚中欸、Mai Trung Thứ）が制作した「小芳の肖像」（Chân dung cô Phương）（1930年）が310万ドルで落札され、ベトナム美術史上で最高の落札価格を記録したベトナム絵画となる。また「川辺で笠をかぶった女性」（Người phụ nữ đội nón lá bên sông）（1937年）は157万ドル落札された。



マイ・チュン・トゥ
(1906-1980)
インドシナ美術学校
第一期卒業生

スライド1

スライド 2

2021年10月21日、レ・クオック・ロック(黎国禄、Lê Quốc Lộc)が制作した漆画「金辺の風景」(Phong cảnh Phnom Penh)が120万ユーロで落札された。




レ・クオック・ロック
(1918-1987)
1937年～1942年
インドシナ美術学校漆画科

インドシナ美術学校は、以下の2人の人物によって共同で設立されました。一人はフランスの芸術家、ヴィクトル・タルデュー氏、そしてもう一人はベトナムの画家、ナム・ソンです。当時、この2人の芸術家の説得により、フランス政府はハノイにインドシナ美術学校を設立することを承認しました。この学校は1925年に設立され、1945年に戦争のために閉鎖されました。存続期間はわずか20年と短く、1954年にハノイ美術学校と改名され、1981年に現在のベトナム国家美術大学となりました。現在、この美術大学は、かつてのインドシナ美術学校の跡地にあります。インドシナ美術学校が存在したわずか20年の間に、149名の学生を受け入れ、128名の学生が最終的に卒業し、多くの芸術家を育成し、ベトナム現代美術の発展のために非常に強力な基盤を築きました。

20世紀初頭、実はインドシナ美術学校が存在すると同時に、他の美術学校も存在していました。例えば、特に南部地域、つまり南圻（ナムキ）地域では、ビエンホア美術学校が1903年に創立され、ザーディン装飾美術学校が1913年に創立されました。これらの学校は主に職人や手工業者を育成することを目的としていたため、インドシナ美術学校が育成する現代美術画家とは非常に大きな違いがありました。

インドシナ美術学校の当時の方針は、ベトナム人学生が自国の伝統芸術をより深く理解し、そこからインスピレーションを得ることで、現代のニーズに合った作品を創作することを奨励するものでした。つまり、伝統芸術を継承した上で、現代化への転換を目指していたのです。そのため、当時のフランス人教師たちは、よく学生を連れて田舎へ写生旅行に出かけ、ベトナムの風景を描いていました。彼らの筆によって描かれたベトナムの田園風景は、西洋の画家が描く風景とは大きく異なり、伝統に対する理解の違いが明確に表れています。

次に、新たな芸術家をご紹介します。1925年にインドシナ美術学校に着任したジョゼフ・アンギュベールです。ある日、ナム・ソン氏が彼をハノイの文廟・国子監に案内しました。見学後、彼は文廟・国子監にある漆器に強い興味を抱き、ベトナムの伝統的な漆芸を学校のカリキュラムに取り入れ、研究と実践を行うこ

とを提案しました。このことがきっかけとなり、後にベトナムが誇る磨漆画、ベトナム語で「ソン・マイ」と呼ばれるものが徐々に形成されていきました。

ベトナムの漆絵は非常に影響力が大きく、1962年には北京と上海でベトナム磨漆芸術展が開催されました。当時の周恩来総理は、この展覧会を見て、ベトナムの職人たちの芸術的な才能に非常に感銘を受けました。そして1963年、中央工芸美術学院の朱済氏と広州美術学院の蔡克振氏の二人がハノイに留学し、ベトナムの磨漆画の技術を学び、中国に持ち帰りました。後に蔡克振氏は、この時の経験について書いた本を出版しています。

1931年にパリで開催された植民地博覧会では、インドシナ美術学校の学生が作品が広く注目を集めました。特にグエン・ファン・チャンが描いた1931年の作品『下棋』は、高い評価を受け、独特で希少価値が高く、芸術的価値のある作品と見なされました（スライド3）。この絵は、絹絵の技法に近く、西洋の技術と中国の水墨画の技法を組み合わせています。

ベトナムでこの絵が描かれる前は、中国の絵画技術や絹絵の制作方法を模倣していました。当時、ある記事には、絹絵を描き終えたとき、最高の評価は「非常に中国らしい」ということだったと書かれています。この絵が登場した後、ベトナム近代絵画史において非常に重要な人物であるトー・ゴック・ヴァンは、次のように書いています。「1931年にフランスで開催された植民地博覧会で、ベトナムの絵画作品が初めてフランスの観客の目に触れた。私が言いたいのは、グエン・ファン・チャンの絹の上の作品は、西洋風でも中国風でも日本風でもないということだ。これらの作品は伝統を守っており、グエン・ファン・チャンの絵画が引き起こしたアンナン絹絵（安南絹畫）のブームは、画家を含め、誰もが予想していなかったことだ。」彼らは、自分たちの作品が特定の国のスタイルに分類されることを望んでおらず、その絵画における民族性の表現に非常に熱心であったことがはっきりと感じられます。

冒頭で述べたように、ベトナムは非常に芸術的な雰囲気を持つ国です。今日のベトナムでは、多くの絵画がベトナム美術館に所蔵されており、非常に多くの現代絵画を見ることができます。最後に、私が個人的に好きな絵をいくつかご紹介

1931年のパリ植民地博覧会では、インドシナ美術学校の学生が作品が広く注目された。例えば、グエン・ファン・チャンの絹画「下棋」(Chơi ô ăn quan) (1931)は高く評価され、「独特で珍しく、高い芸術的価値を持つ作品」と見なされた。(Quang Phòng)

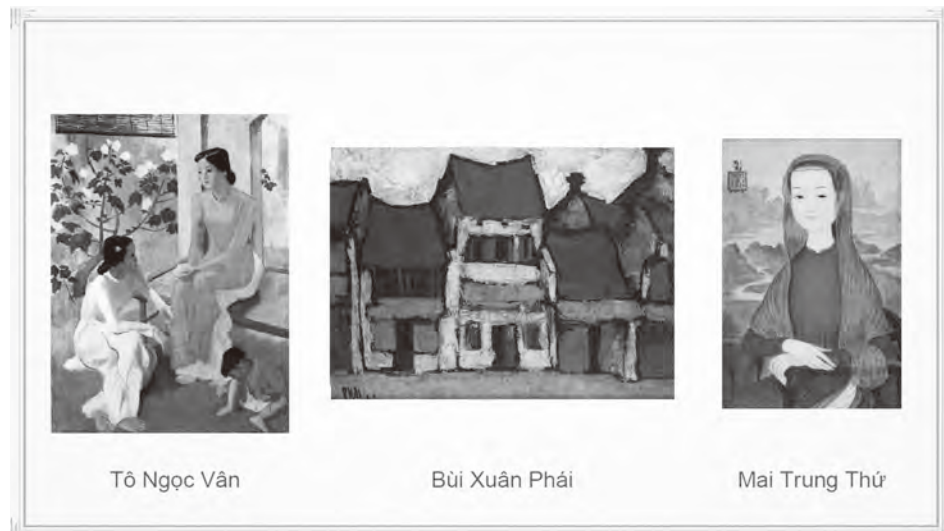


1931年、フランスで開催した植民地博覧会で、ベトナムの絵画が初めてフランスで展示された。グエン・ファン・チャンのいままでの絹に描かれた作品は、西洋でも中国でも日本でもなく、伝統を守った作品だということである。グエン・ファン・チャンの作品が引き起こした「アンナン絹画（安南絹畫）」のブームは、画家を含むすべての人々にとって予想外だった。

ト・ゴック・ヴァン（蘇玉雲，Tô Ngọc Vân），1942

スライド3

スライド 4



します（スライド4）。トー・ゴック・ヴァンの女性の絵、ブイ・スアン・ファイの古い街並みの絵、そしてマイ・チュン・トゥの『アオザイを着たモナリザ』です。彼は当時、西洋の多くの絵画をベトナム風にアレンジしていました。例えば、このモナリザは全部で3つのバージョンを描いています。最近ではオークション市場でも話題になり、非常に興味深いと思います。彼は西洋のものを非常に東洋的にアレンジしており、当時多くの画家が後にヨーロッパに移住したため、祖国への思いが込められていることがよくわかります。

また、ベトナムには絵を売る場所がたくさんあります。サイゴンやハノイには、小さな工房のようなギャラリーが並ぶ通りがあります。これらの工房では、多くの若い画家たちが座って絵を描いています。ハノイにあるこのカフェは、貧しい若い画家たちの絵を委託販売することで有名になり、後にこれらの若い画家たちと非常に深い友情を築きました。今日でもこのカフェは営業しており、若い画家たちの作品でいっぱい、誰でもそこで絵を購入することができます。ベトナムは、皆さんが想像するような貧しい国や急速に発展している国ではなく、本当にロマンチックで、芸術を理解する国なのです。

本日の短い講演は以上で終わります。ありがとうございました。

指定討論

2



ゴーギャンにおけるベトナム、 ベトナムにおけるゴーギャン

二村 淳子

関西学院大学

ただいまご紹介にあずかりました二村です。皆さまよろしく申し上げます。

後小路先生のお話や、王先生のお話には、ハノイにおける美術の受容がありました。私は、これを少し補足したいと思います。

ゴーギャンとベトナムとの出会いは、1889年のパリ万国博覧会にまで遡ります。当時、フランスの植民地になったばかりのベトナムにゴーギャンは興味を持ちました。ベトナムに住みたいと考えたゴーギャンは、ハノイでの働き口を探し、インドシナ政府に申し込みましたが、断られます。当時のハノイにはゴーギャンの活躍できる場所はなかったようです。

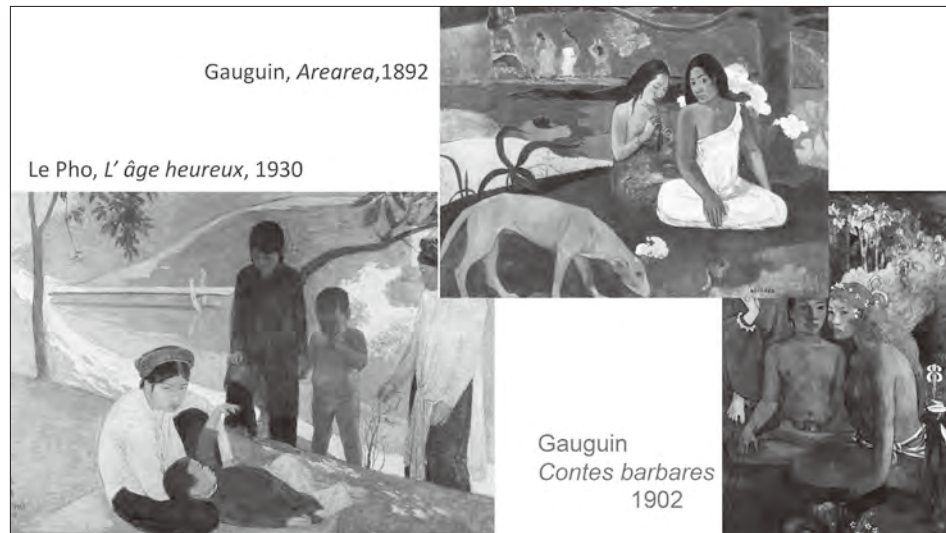
その後、1901年、マルケサス（Marquesas）の島に到着したゴーギャンは、キードン（奇童）というベトナム人と出会いました。このキードンがゴーギャンの精神的、肉体的な世話をする親友となります。キードンは、革命思想をもっていたためにベトナムから遠く離れた島に流されていました。文学と藝術の才能があったキードンはゴーギャンをモデルとした話を、1500行のアレクサンドラン詩にしてフランスで出版しています（Les Amours d'un vieux peintre aux Iles Marquises）。また、ゴーギャンの最後の絵の一枚である肖像画を手伝ったことでも知られています。

皆さまもご存じの通り、ゴーギャンは東アジアの美術に興味をもっていました。彼は、「すべての東洋藝術はみな存分に研究する必要がある」、「日本人たちは陰をつけないで陽の当たる戸外の生活を描写し、色彩は調子（トーン）（調和（アルモニ）ではなく）の連続としてのみ使う」などと述べています。クロワゾニズム（Cloisonnism）つまり、黒い輪郭線で描き、陰をつけず、フラットで、古典的遠近法を使わないゴーギャンの絵画は、墨を主体とした線描に色を乗せる東アジアの絵画技法と親和性があります。

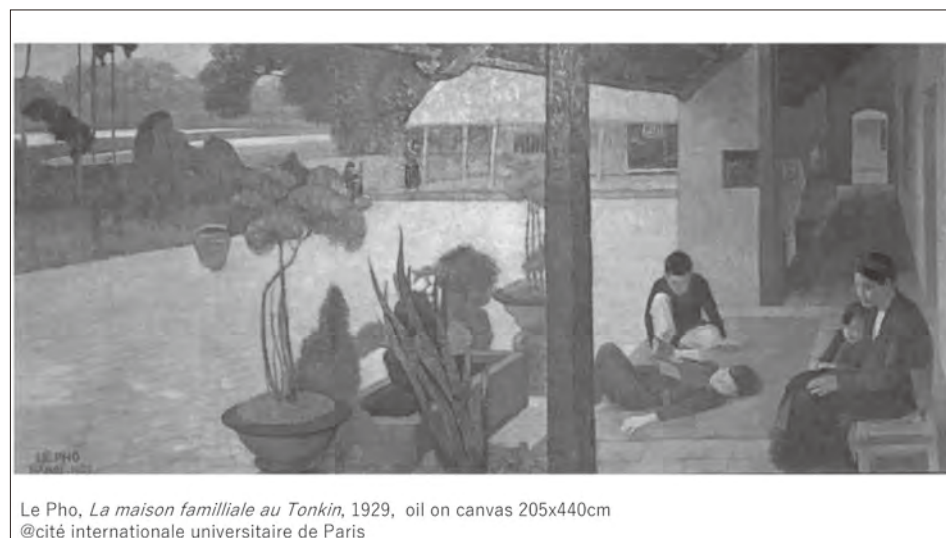
ここからはベトナムに視点を移し、「ベトナムにおけるゴーギャン」をみてみましょう。1930年当時、ゴーギャンを慕う若いベトナム人画家がいました。王先生のお話にも出てきたレ・フォー（黎譜）というインドシナ美術学校の卒業生がその代表格です。当時の彼はゴーギャンに傾倒していました。

レ・フォーは、1931年のパリ植民地博覧会で、ゴーギャンへのオマージュと

スライド1



スライド2



もいえる作品「L'âge heureux（幸福時代）」を出展しています。この作品は、のちにフランスのサロン（Salon des artistes français）で銀メダルを獲得します。

ゴーギャンとレ・フォーの作品を比べてみたいと思います（スライド1）。二人の画家は、「失われた楽園への回帰」をテーマとしています。まず、「Arearea（アレアレ）」と「幸福時代」は、両方とも、構図に類似があります。大地に座る女性がいて、手前の丘と遠景の2つの景（plan）にわかれています。そこに様式化された木が描かれているという共通点もあります。座っている女性たちの視線にも注目してください。鑑賞者を見返していますが、まるで絵の中に鑑賞者をいざなっているかのようなようです。ゴーギャンには、「Contes barbares（未開の物語）」という作品がありますが、この女性の視線と姿勢も、レ・フォーの描いたものによく似ています。

近づいて見てみますと、レ・フォーの絵画には、やはりクロワニズム（輪郭線）的な縁取りがあり、ほとんど陰がないことがわかります。構図だけでなく、技術にも共通点があるといえます。

これは同時期にレ・フォーが描いた油彩です（スライド2）。この作品は今でも、パリ国際大学都市の東南アジア学生寮の壁を飾っています。アカデミー・フランセーズ会員のピエール・ノラ（Pierre Nora）が提唱した概念に、「記憶の場（lieu de mémoire）」なるものがあります。歴史とは個々人の記憶の集合体の中にこそある、という彼の考えに基づくと、こうした風景こそが究極の歴史画と言えるのかもしれません。

まとめに入ります。1930年当時、ベトナム人画家たちは「ベトナム絵画」を創出するという強い使命のもと、東洋と西洋の絵画の統合を試みようとしていました。それを西洋側から行おうとしていたのがゴーギャンだった…と、レ・フォーらベトナム人画家たちは認識したのではないかと私は考えております。また、ゴーギャンの楽園は地理的に遠いところにありました。一方、レ・フォーの楽園は、地理的なものではなく、過去にあったと言えるのではないのでしょうか。

以上、大雑把ではありますが、これにて私のコメントに変えさせていただきます。ありがとうございました。

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)

発言者：後小路雅弘(北九州市立美術館)

王 嘉(北京外国語大学)

二村淳子(関西学院大学)

[発言は母国語、翻訳：宋 剛(北京外国語大学)]



林 少陽 30 分間の討論時間があります。同時通訳の問題がありますので、なるべくゆっくり話します。先ほど、後小路教授のご講演、そして北京外国語大学の王嘉教授、関西学院大学の二村教授による、それぞれ異なる角度からの講評を伺いました。今回の討論会では、お二人の講評の前に、先日私が経験したことを冒頭に話すべきか迷いましたが、やはり話すことにします。なぜなら、本日初めて北京外国語大学に来たからです。校門に入った時、北京外国語大学という場所は他者を理解するためのキャンパスだと感じました。様々な中心から飛び出し、異なる文化を理解するためのキャンパスです。今日の講演は、日本の研究者である後小路教授が、若い頃に東南アジアの美術史を選び、それを媒介として東南アジアという他者を理解する過程についてでした。今日は、その研究成果を共有していただきました。同様に、講評者の先生方、王嘉教授は北京外国語大学アジア学院の教授で、ベトナムの専門家です。また、二村教授はフランス語圏の文化を研究されており、美術史を媒介としてフランス語圏を研究されている研究者です。この三人の先生方は、ご自身の研究を通して、他者を理解しようと努力されている研究者です。今日は、三者三様、それぞれの理解を通して得られた他者の成果を発表する機会です。それでは、簡単なお紹介から始めさせていただきます。この討論は、まず質問から始めたいと思います。ご質問のある方は、まずお名前を名乗っ

ていただき、質問の内容はできるだけ簡潔にお願いします。それでは、どなたか先生から始めていただけますでしょうか。いらっしゃいませんか？ はい、そちらの方。先生でも学生でも、もちろん構いません。

■ フロア1 二村先生にお伺いいたします。二村先生のご発表のまとめのスライドに、ゴーギャンの楽園は地理的な楽園、それに対してレ・フォーの楽園は時間的な楽園、すなわち過去と書かれていました。それについてもう少しご説明いただければありがたいと思います。

■ 二村淳子 ご質問ありがとうございます。指定討論は持ち時間が5分間でしたのであまり詳しくお話しできなかったのですが、お伝えしたかったことはシンプルです。ゴーギャンは、しばしば遠い異国に出かけ、異国の新しい風俗との出会いを糧に創作していました。一方、レ・フォーは、ベトナムの絵画というものを作りたいという強い使命感に支えられており、自分の土地、ハノイの中でも古く、伝統的なところ、モダンな建物とかではなく、ハノイの中の変わらない風景を探していました。このようなお答えで大丈夫でしょうか。

■ 林少陽 ありがとうございます。そちらの学生さん、そして二村教授、ありがとうございます。他に質問はありますか？ はい、そちらの女性の方、どうぞ。

■ フロア2 後小路先生にお伺いします。ベトナムの画家たちはどうしてゴーギャンを学ぶ対象にしたのでしょうか。どうしてこの様式を選んだのでしょうか。「高貴なる野蛮」といってもやはり野蛮ですよ。自分たちのベトナムを野蛮人として描かれているのに、それを学ぼうとしたというのはおかしくないのでしょうか。彼らがなぜこの選択をしたのか知りたいです。

■ 後小路雅弘 ご質問ありがとうございます。今回は時間も限られていましたのでベトナムのことは指定討論のお二人にお任せし、私はベトナム以外の東南アジアのお話をいたしました。

今の二村先生のお話に、遠い所と自分の過去、場所と時間という二つの比較がありました。ゴーギャンにとってタヒチの人々は他者なわけですね。しかし、東南アジアの美術家たちにとって、自分と同じ国民あるいはこれから国民になろうとする人たちの中に野蛮を見出すことは、同時に自分自身の発見でもあるわけです。こうした一見矛盾した対立構造が、東南アジアの近代美術を展開していくモチベーションになっていたと私は考えています。

具体的に言うと、例えば華人の美術家がバリ島に行ってそこに野蛮を発見することは、自分をゴーギャンと同じ文明の側あるいは中心の側においておきながら、それはまた同時に自分自身の発見でもあるわけです。こうした一見矛盾したあり方が東南アジアの近代美術の一つのあり方であるということです。

ベトナムもそうなのですが、東南アジアの国々はもともと植民地になる以前は一つの同一性や一つの国家があったわけではありません。第二次世界大戦の後で

新しい国として出発する、その植民地の枠組みをもとに新しい他者とともに新しい国家を建設していくという中で、このような矛盾したあり方が生じました。しかし、それは否定的なものではなく、ゴーギャンとは違う創造性がそこに生まれていったと考えています。

■ 林 少陽

ありがとうございます。そちらの女性の方、ありがとうございました。お二人の先生方、ありがとうございました。一問一答形式で進めています。他に質問はありますか？ はい、そちらの方、どうぞ。

■ フロア 3

後小路先生に伺いたいことがあります。最後に見せていただいた陳進の絵について、いろいろ興味深いとおっしゃっていましたが、その辺をもう少し教えていただけますでしょうか。陳進のこの作品の色使いや構図は、野蛮さを足すという表現とは少し違うように感じました。どういうところが興味深いのか教えてください。

■ 後小路雅弘

最後に陳進の作品を出したのは、東南アジアあるいは韓国の李仁星の作品とはちょうど逆だからです。先ほどの講演では用意してあった最後のスライドをお見せするのを忘れてしまったのですが、お見せする予定だった最後のスライドは、陳進の作品と同じ構図の先住民の写真です。実は陳進の作品はその写真をもとに描かれているのですが、その先住民の写真に比べてずっと高貴な凛とした女性像として描き出されているのです。そこには単にゴーギャン的な野蛮の発見とはまた違った意味があります。台湾の先住民という、当時の漢民族系の人に比べて非常にマイノリティな人たちが描かれたのは、植民地体制の中でそういう絵が日本で評価されていたからでもありますし、マイノリティを描くということはゴーギャン的なありようだとも思うのですが、それをむしろ高貴な人として描き換えたところに、ゴーギャンとは違った画家の心情があったのだらうと思うのです。当時の日本統治下の台湾という場で初めて出てくる力関係とか政治性とか、そういうものを反映しているわけですから、それは「はい、こうです」と簡単には言えないことです。ただ、そういう複雑な政治性があることは推測されるということです。

■ 林 少陽

ありがとうございました。

■ フロア 4

先生方、ありがとうございます。私も中仏、つまり中国からフランスに留学した芸術家の研究をしていますので、二村先生のご講演に大変興味を持ちました。そして、レ・フォーの「幸福時代」という作品は、非常に素晴らしい作品だと思います。その構図やイメージには、確かにゴーギャンの影響が見られますが、色彩においては、ゴーギャンの配色を模倣しているわけではないと思います。後小路先生の研究における作品の色彩は、太陽の光や野性を強調しているように感じますが、レ・フォーの作品には、フランスの他の芸術家の作品に見られるような、憂鬱なグレーの色調が感じられます。二村先生がベトナム美術史の研

究書を執筆されており、レ・フォーについても多くの考察がなされていると伺いましたので、二村先生に、この作品、あるいはレ・フォー全体について、留学時代に習得した重要な要素、影響を受けた芸術家、影響を受けた資源などについて、もう少し詳しくお聞かせいただければ幸いです。ありがとうございました。

■ 二村淳子 コメントとご質問ありがとうございます。レ・フォーに関しては、1937年の博覧会をきっかけにフランスに行ってからそのままフランスを活動の地としています。私はレ・フォーの家族に何度か会い、パリ15区にあったアトリエにも足を運びました。そのレ・フォーのアトリエに貼ってあったのが、ボナールとマティスの大きな写真でした。彼は若い時はゴッコンに傾倒していたものの、晩年にはナビ派とマティスが好きだったようです。王先生もお話ししてくれたヴィクトール・タルデューというレ・フォーの先生——ジャン・タルデューという有名な詩人のお父さん——が、ちょうどナビ派の画家と同期の画家です。

レ・フォーという画家はベトナム近代美術パイオニアの1人として、重要だと私は考えています。というのも、「美術」という言葉がまだ定着しない時期に、フロンティア精神をもって開拓してきた画家のひとりだからです。1870年代初頭に、日本人によって作られた翻訳造語「美術」は、梁啓超（りょうけいちょう）ら中国の新知識人の書籍を経由して、ベトナムでは、「ミートゥアット」——「美術」のベトナム読み——という新語になりました。ミートゥアットが最初に使われるのは、私の調査によれば、1914年、辞書に出てくるのは1930年です。レ・フォーは、美術が何なのかというその輪郭、フレームが分からない時代にこのような絵を試行錯誤しながら創作をしていたわけです。こんな感じの回答でよろしいでしょうか。

■ 林少陽 お二人の先生方、ありがとうございました。他に質問はありますか？ ないようでしたら、そちらの方、どうぞ。

■ フロア5 まず、三人の先生方の素晴らしいご講演、大変勉強になりました。SGRAのフォーラムは普段あまり聞かないのですが、今回が一番面白く興味深い回でした。実は、子供の頃から絵を描くのが好きで、美術にはずっと興味を持っており、経済学者になるよりも画家になりたいと思っていたくらいです。先生方に質問したいのは、西洋美術がどのように中国に伝わったか、今日はあまり聞けませんでした。そちらの方がもっと面白いテーマだと思います。中国は国土が広く、様々な伝統美術があるので、その衝突はもっと興味深いのではないかと思います。

私の質問は、ゴッコンやインドシナ美術学校のような伝播経路以外に、当時、ゴッコン本人が直接来る以外に、西洋美術を中国を含むアジアに伝える経路は他にあったのでしょうか？ もしあれば、その状況について詳しく教えてください。

最近知ったのですが、中国の西洋美術の普及は上海が最も早く、実は私が子供の頃住んでいた家のすぐ近く、数百メートルの場所にありました。それを初めて

知り、非常に驚きました。絵を描くのが好きな人間として、自分の家の近くが西洋美術の普及の地だったと知ったのです。その場所とは何かというと、孤児院です。宣教師が作った孤児院で、そこには修道院もありました。とにかく、宣教師たちが来て美術を広め、油絵や彫刻を教えたのです。ですから、中国で最初に西洋美術を学んだ人々は、実際にはそのような経路を通じて学んだのです。そこで疑問なのですが、先生方の中でご存知の方がいらっしゃるでしょうか。東南アジア、ベトナム、中国において、これも西洋美術を普及させる非常に重要な経路だったのでしょうか。あまり詳しくないので、質問させていただきました。ありがとうございます。

■ 林少陽 さまざまな質問が入っていると思うのですが、どうお答えいただきましょうか。では、後小路先生のほうから、よろしくお願いします。

■ 後小路雅弘 西洋美術の受容には、さまざまな受容のされ方があったと思います。日本ではセザンヌの受容などもありましたが、東南アジアでは突出してゴーギャンが参照されていることは非常に特異な特色であると思います。そこに東南アジア固有の問題がおそらくあるだろうということで研究を始めました。ただ、そういう目で改めて見ていくと、それは日本にもあるし、台湾や朝鮮半島にもあるし、あるいは南アジアにもあるということで、それまで気づかなかった西洋の受容というものに気づかされます。ここでいう受容というのは、影響ということではありません。むしろその影響を主体的にどのように受け止めて自分たちの創造性に変えていったかということが非常に重要で、それが今日の話の前提だったわけです。

そういう目で見えていくと、私はベトナムについてはゴーギャン受容をそこまで顕著な形では考えられないと思っていましたし、今日の二村先生のお話に出てきた例は、私が出した例に比べるとそれほど明らかにゴーギャンを参照しているとは言えないと思うのですが、確かにゴーギャン受容だと思わせる説得力はありました。

西洋美術の受容にはいろいろな形があり得ます。現にあったと思いますし、さまざまな回路があったと思いますが、東南アジアで非常に目立つゴーギャン受容というものを手がかり足がかりにして、それ以外の非欧米圏のゴーギャン受容というのを考えてみると、これまで見えなかった部分が見えてくるのではないかと、今も考え続けています。

■ 林少陽 ありがとうございます。隣の先生か学生の方、どうぞ。

■ フロア6 今日、北京外国語大学を通りかかった際、このようなテーマ展を見つけ、興味を持ったので参加しました。

お伺いしたいのは、先ほど王先生がベトナムの美術史の発展過程についてお話しされた際に、ベトナムの絵には中国の要素があまり感じられないことに気づきました。ベトナムは古代から長きにわたり中国の儒教文化圏の影響下にあったはずですが。

そこで、ベトナム近代美術史の形成過程において、中国文化の美術要素を取り入れたのか、もし取り入れたとしたら、その形成過程において、中国の影響が大きいのか、それとも西洋の影響が大きいのかをお伺いしたいです。

よろしくお願いいたします。

王嘉 ご質問ありがとうございます。私は美術史を専門としているわけではないので、浅薄な認識しか述べられません。20世紀初頭において、中国美術に対する影響は確かにありました。例えば、先ほど申し上げたナム・ソン先生は、儒教の家柄出身で、幼い頃から漢字を読めました。そして、西洋の芸術に触れる前に、中国の芸術、特に水墨画を研究されました。その後、西洋のものも研究されたので、先ほどご紹介した1931年の展示会に出品された「下棋」という絵には、西洋の技法と中国の水墨画の技法が組み合わさっており、非常に独特な印象を与えます。中国の水墨画のようでもなく、西洋の油絵のようでもなく、非常に独特な特徴を持っているのです。

ベトナムの美術館に行くと、ベトナムの古代絵画の作品をあまり多くは見ることはできません。私の認識が必ずしも正確とは限りませんが、残されている古代の絵画作品の数はそれほど多くなく、特に強い価値や高い芸術的価値を感じることもありません。ベトナム国家美術館で最も価値があるのは、現代絵画、つまり20世紀以降の作品だと思います。それは非常に独特の趣を持っています。そして、フランス古典主義の影響を非常に強く受けており、印象派に分類する人もいます。非常に民族性があり、中国文化の影響はあるのかと言われれば、間違いなくあると思います。なぜなら、その思想全体の中に存在しているからです。簡単な回答で申し訳ありませんが、以上です。

林少陽 王嘉教授、ありがとうございました。もう5時になりましたが、どうしましょうか？ お二人の方に簡単に質問してもらいましょう。まず、そちらの先生、そしてそちらの学生さん、簡単に短くお願いします。

フロア7 この会議に参加できて大変嬉しく思います。王先生にお伺いしたいのですが、私は2011年の渥美財団の奨学生です。王先生にお伺いするので、中国語で質問させてください。私は歴史研究をしており、20世紀初頭はフランス植民地支配の時代でした。ベトナムでは、先ほどお話しされていたように、絵が非常に高い価格で売られていたとのことですが、それは海外で売られていたのでしょうか、それとも国内で売られていたのでしょうか。当時、フランスの芸術は非常に高い水準に達していました。先ほどの学生さんとは逆の質問になるかもしれませんが、西洋の要素とベトナムの要素が組み合わさることで、芸術性が非常に高く評価されたとのことですが、高値で売れた理由は何だと思われますか？

王嘉 ご質問ありがとうございます。しかし、私は買い手ではないので、なぜそんなに高いのかはわかりません。

この点は、日本の先生方とも意見交換したいのですが、国際市場でよく売れて

いる作品の作者は、欧米で長く生活していることが多いように見受けられます。例えば、私が好きなトー・ゴック・ヴァン氏の作品は、国際市場ではそれほど高値で売られていません。しかし、彼は後にベトナム美術界で非常に重要な地位を占めるようになり、ベトナム統一後も美術史において重要な地位を占めています。

そして、本日紹介した作品は、どちらかというとロマンチックな作品が多いのですが、実は20世紀初頭には、植民地支配に抵抗する作品、抗仏・抗米の作品が非常に多くありました。特に漆絵にはそのような題材が多く含まれています。本日は時間の関係でご紹介できませんでしたが、これらの作品が国際市場で現在どれほどの影響力を持っているかはわかりません。おそらくそれほど大きな影響力はないかもしれません。ですから、現在国際市場で見られるベトナムの絵画は、ロマン主義的な色彩豊かで美しい作品が多いのかもしれませんが。もし私がベトナムに行くことがあれば、私もこのような作品が好きでしょうし、買いたいと思うのもこのような美しい作品です。家に飾れば、見ていて心が安らぐのではないのでしょうか。私の理解はそうですが、先生方にお二方、何か補足していただければ幸いです。ありがとうございました。

■ フロア8 ゴーギャンと東アジア美術の関係についていろいろ学ばせていただきました。ありがとうございます。ゴッホはゴーギャンを訪ねて親友になりました。そして、ゴーギャンのように太陽みたいな色鮮やかな絵を数多く描きました。質問です。そのゴッホは東アジアの芸術に影響を与えたのでしょうか。

■ 後小路雅弘 ゴッホは日本でもすごく人気があって、日本の美術はゴッホからとても強い影響を受けています。同時にゴッホ自身、日本美術から大きな影響を受けていることはよく知られています。でも、これはちょっと意外に思ったのですが、東南アジアではゴッホの直接的な影響というのはほとんど見られません。それはゴーギャンのような、自己でありながら他者であるといった複雑なありよう、東南アジアの美術家たちが自分たちの立場を投影するような要素がゴッホには見い出せなかった、東南アジアの人たちはゴッホにそういう自分たちに身近な問題を感じることはできなかったからではないのでしょうか。なぜゴッホではなくてゴーギャンだったのかというのは、すごく面白い問題設定になるだろうと思います。

■ 林少陽 ありがとうございます。本日はベトナムだけでなく、東南アジア美術全般に関する、後小路先生のご講演でした。先生は「南洋」という言葉を使われました。今日使われている「東南アジア」という言い方は第二次世界大戦期間において西洋学術の言い方です。明朝中国の文献、例えば1617年の『東西洋考』においては、日本を含まない「東洋」と「西洋」です。「東洋」と「西洋」の境界はカリマンタン島です。「南洋」或は「東南アジア」とは日本以外の「東洋」と「西洋」を指しています。「南洋」という言い方は「東洋」「西洋」より遅れていますが、「東南アジア」より早いです。私自身も先生に、なぜベトナム美術を研究対象に選んだのかを質問したかったのですが、時間の関係でできませんでした。例えば

中国の研究であれば、中国革命や反米といった問題など、それぞれの背景に個人の物語があります。

後小路先生は昨日、直行便がないため乗り継ぎで北京にいらっしゃいましたが、先生にとって忘れられない旅になったかもしれません。しかし、時間の関係で、「南洋」という言葉が後小路先生にとって何を意味するのか、先生の時代の日本の知識人にとって何を意味するのか、という私の疑問は、またの機会にしたいと思います。

時間の関係で、様々な問題や、ご参加の先生方、生徒の皆さんからの同様の質問は、夕食の際に先生方にお伺いすることにしましょう。最後に、3人の先生方、そして質問してくださった先生方、生徒の皆さんに感謝いたします。ありがとうございました。

■ 孫建軍

先生方、本当にありがとうございました。いつも講演後の議論時間は、料理が運ばれてきて、それをどのように味わうか、どのように吟味するか、という時間に似ていると感じます。林先生が毎年私に与えてくれるのは、先ほど食べた料理がとても美味しかった、もっとよく味わうべきだった、という感覚です。本当に林先生、そして3人の先生方に感謝いたします。フォーラムの最後にあたりまして、SGRA 中国フォーラムの長年の支援者であり、清華東アジア文化講座の王中忱先生、そして私が最も尊敬する先生にご挨拶をお願いいたします。

当日は時間の都合で取り上げられなかったオンラインからのご質問について、後小路先生にご回答いただきました。以下にご紹介します。

オンライン質問1：

いわゆる「国画」というジャンルの芸術或は美術の類いのものについては、フィリピン・シンガポール・ベトナム等それぞれの国において発展しなかったのでしょうか。

■ 後小路雅弘

ご質問の「国画」を、「水墨画」と考えると、シンガポールの華人美術家たちが描いていますし、ベトナムの「絹絵」と呼ばれるジャンルもそれに近いと言えます。「国画」を、西洋美術受容以降に、西洋美術に対抗する伝統的な美術ジャンルとして、再構築されたものと考えれば、インドネシアのバティック絵画やベトナムの漆画、タイのタイ画などもその例でしょう。東南アジアの国のなかでは、フィリピンやマレーシアには伝統的な絵画ジャンルは形成されませんでした。そこには、それぞれの国の歴史や文化が反映しているのです。

オンライン質問2：

後小路先生に「高貴なる野蛮」についてお聞きしたいと思います。華夷秩序も文明対未開という図式も今からみれば上から目線みたいなもので、差別思想とも言えると思いますので、ゴーギャンも、南洋の画家たちも、もしかして先生の言う「野蛮」はネガティブな意味ではなくて、「解放」「自然」といったポジティブな感覚で使っているのでしょうか。

■ 後小路雅弘

ご指摘の通り、ゴーギャンの思想、価値観それ自体が、今日の人権意識から判断すれば、タヒチのひとびとに対する差別意識に貫かれていることは間違いありません。ただゴーギャンは（当時の西欧社会の主流の考えとは異なり）アジア太平洋の人々を差別し、侮蔑的にとらえるだけではなく、そこに近代西欧の「文明」が失った野性的な生命力や創造性を見出し、それを自らの作品の力に変えようとしたわけです。一方で、それを受容した東南アジアの美術家たちにとって、事態はより複雑でした。自らをゴーギャンになぞらえることで、自分を「文明」の側に置き、同時にマイノリティを「野蛮」の側に置いて表現する、ということだけ見れば、それは明確に差別的であるといえるでしょう。しかし、その「野蛮」は、東南アジアの美術家たちにとって、ゴーギャンにとってそれが「他者」であったのとは異なり、自分自身でもある、あるいは、あらかじめ失われていた自己の発見でもあったというところに、東南アジアの美術の置かれた立場の複雑さがあったと思うし、それが創造の源でもあったということでしょう。

【閉会挨拶】

王 中忱

清華東亜文化講座／清華大学中国文学科



[原文は中国語、翻訳：宋 剛（北京外国語大学）]

ご挨拶などとも言える立場ではありません。まず、今回のフォーラムの円満な終了をお祝い申し上げます。先ほどの熱心な議論が、すでにその成功を証明していると言えるでしょう。私個人としまして、三名の講演者の講演から多くのことを学びました。

後小路先生には、ゴーギャンという画家が東南アジアでどのように受容されたのかをご提示いただき、二村先生と王嘉先生には、ベトナムを例に、この話題をさらに具体化し、深化させてくださいました。ご存知のように、後期印象派の画家であるゴーギャンについては、美術史上で多くの議論がなされてきました。初期には、彼の芸術における先駆性が強調されることが多かったと思います。

初期の印象派や写実派に対して、後期印象派の芸術における革命的な探求は、高く評価されていました。そして、ポストコロニアル批評の文脈においては、ゴーギャンが描く「野蛮」について（彼は文明と野蛮を転倒させ、植民地主義の構造を覆そうとしましたが）、ゴーギャンの視線は依然として文明人の視線である、という批評家もいました。これもまた、ポストコロニアル批評において、ゴーギャンを再評価する際の際立った観点の一つです。

しかし、今日、後小路先生が東南アジアにおけるゴーギャンの受容を通して、私たちにゴーギャンに対する新たな解釈を与えてくださいました。つまり、ゴーギャンという画家が、ほぼ完全に植民地化されていたと言える東南アジアにおいて、どのように他者を認識し、自己を認識し、自己を再構築していったのか。このプロセスは、ゴーギャンの作品に対して、「依然として植民地主義者の視点を持っている」と批判するよりも、はるかに豊かで、示唆に富んでいると思います。

実際、王嘉先生がおっしゃっていたインドシナ美術学校には、私の限られた知識によれば、中国の著名な画家も留学していたようです。例えば、近年、美術史界で議論されている董希文（ドン・シーウエン）です。彼は「開国大典」を描いた画家ですが、彼の「開国大典」にはベトナムの画風が見られます。なぜなら、彼はフランス留学を目指しており、その前にベトナムに留学したからです。このように、インドシナ美術学校は、東南アジアだけでなく、より広範な地域において非常に重要な役割を果たしていたと言えるでしょう。今日の三名の先生方の講演は、さらに議論を進めることができる多くの話題を私たちに提供してくださったと言えます。

つきましては、長年にわたりこのフォーラムを主催してくださっている渥美財団と関口グローバル研究会に心より感謝申し上げます。私たちの研究会、関口研究会はグローバル研究会と名乗っていますが、私の個人的な印象としては、議論の中心はアジアに置かれていることが多いように感じます。そして、今西先生の個人的なご興味から、東南アジアに対して特に強い思い入れをお持ちです。面白いことに、私が初めて東南アジアに行ったのは、今西先生が企画された活動に参加したことがきっかけでした。それ以来、私たちが数年前のグローバル化の大きな波の中で、アジアについて議論する際に、どのような衝動に駆られていたのかを考えるようになりました。

おそらく、その衝動の一つは、均質化されたグローバル化に対する均衡、あるいは意識的な是正を意図して、アジアという地域について議論していたのではないかと思います。しかし、今日、私たちが直面しているのは別の文脈です。民族主義の波が再燃していると言う人も少なくありませんが、私はそれを国家民族主義の再燃と呼びたいと思います。国家民族主義の波が再燃している今、改めてアジアについて議論することは、非常に意義深いことだと思います。

改めて、三名の先生方、そして今西先生に感謝申し上げます。ありがとうございました。

講師
略歴

[講演]

■ 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「とかげ文庫」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。

[討論]

■ 王 嘉／WANG Jia

1978年生まれ、博士、准教授。北京外国語大学アジア・アフリカ学部ベトナム語専攻学士、ベトナムのホーチミン市師範大学修士、博士号を取得。現在、北京外国語大学アジア学院ベトナム語教育研究室、ベトナム研究センターの主任、学術誌《アジア・アフリカ研究》の副編集長を務めている。英国ロンドンのアジア・アフリカ学院およびベトナム社会科学翰林院附属漢喃研究院の訪問学者。研究分野は中国とベトナムの書籍交流史、文学翻訳と伝播などである。国内外の学術誌に10篇以上の論文を発表しており、教材を1部出版している。国家社会科学基金の冷門「絶学」や国別史に関する研究プロジェクト「明清小説ベトナム語訳文献整理と研究」（科研費番号：19VJX094）、「2022年度北京外国語大学基礎研究業務費」プロジェクト「中国ネット小説のベトナムにおける翻訳と普及研究」（科研費番号：282500122002）を担当している。過去の研究プロジェクトにはオックスフォード大学委託プロジェクト「宮廷テキスト：明清宮廷劇テキスト世界のつながり」（科研費番号：282079900004）など。また、教育部のプロジェクト1件の責任担当者、国家社会科学基金重点プロジェクト2件、校内プロジェクトに多数参加している。第1回北京外国語大学教学基本功大会で二等賞（2012年）、2016年度北京外国語大学本科優秀教学賞一等賞（2017年）、2022年度北京外国語大学本科優秀教学賞（2022年）を受賞。

■ 二村淳子／NIMURA Junko

博士（学術、東京大学大学院総合文化研究科）。関西学院大学経済学部教授。フランスとの関わりにおける、東アジアの藝術の近代化を研究中。専門は比較藝術学、仏語圏文化研究。主著に『ベトナム近代美術史：フランス支配下の半世紀』（原書房、第20回木村重信民族藝術学会賞）、『常玉 SANYU 1895-1966 モンパルナスの華人画家』（亜紀書房）、『クスクスの謎』（平凡社）、『フレンチ上海』（平凡社）、『映しと移ろい：文化伝播の器と蝕変の実相』（花鳥社）など。訳書にはアニエス・ジヤール『エロティック・ジャポン』（河出書房新社）、パティ・スミス『ジャスト・キッズ』（河出書房新社）ほか。

李 趙雪

南京大学芸術学院

2024年11月23日(土)午後3時(日本時間4時)より第18回SGRAチャイナ・フォーラム「アジア近代美術の〈西洋〉受容」が北京外国語大学日本学研究センターで開催された。新型コロナウイルスのパンデミックが終息した後、フォーラムは5年ぶりに北京に戻り、対面とオンライン参加のハイブリッド形式で日中両国の視聴者に同時配信した。

11月の北京はすでに冬に入っているが、当日は暖かく穏やかな天気だった。孫建軍先生(北京大学日本言語文化学部)が司会を務め、主催者代表の周異夫院長(北京外国語大学日本語学院日本学研究センター)と後援の野田昭彦所長(北京日本文化センター)が挨拶した。前回の第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」を引き継ぎ、今回は「アジア近代美術の〈西洋〉受容」をテーマとした。講師として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)、指定討論者として王嘉先生(北京外国語大学アジア学院教授)と二村淳子先生(関西学院大学教授)をお迎えした。

長い間注目されていなかった分野である東南アジア美術史は、近年の中国では重要な研究課題と見なされ、関心の高いテーマである。後小路先生の講演は、初期の東南アジアの美術家にとって重要な存在であったゴーギャンを取り上げ、東南アジア近代美術において「西洋」がどのように受容され、そこにどのような課題が反映していたのかを問題提起した。「ゴーギャンの受容」は画家自身を文明の側におき、対象を野蛮な他者とする図式が見られる。その背景には植民地体制を脱し新たな多民族多文化による国民国家の建設を目指す中で、ナショナル・アイデンティティの形成、あるいは国民文化の創造という国家的な要請もあった。異国趣味的な女性像を乗り越えるため、ゴーギャンの造形性は参照すべき格好のモードであり、規範でもあった。国民国家の形成過程における「国民」の発見と重なり合い、いわば他者の発見と自己の探求が分かちがたく結びあっているところに、東南アジア近代美術に固有の問題と表現を見出すことができると指摘した。

自由討論は前回と同様に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。ベトナム研究の専門家・王嘉先生は、20世紀初期のベトナム美術教育とベトナム近現代美術をテーマに補足・報告した。二村淳子先生は『ベトナム近代美術史——フランス支配下の半世紀』(原書房、2021年)の著書で東京大学而立賞(東京大学学術成果刊行助成)を受賞したフランス語圏美術史の研究者である。ゴーギャンとベトナム人画家との関係、特にレ・フォー(黎譜)をはじめ、ベトナムの近代画家らも東南アジアの画家らと同様にゴーギャンの影響を受けたことを指摘した。ただし、ゴーギャンがベトナムから見出した「失われた楽園」は地理的な遠方であるのに対し、レ・フォーらが見出したのは時間的な遠方、すなわちベトナムの歴史や過去だったと指摘した。

その後、会場から北京外国語大学の学生らや上海大学、九州大学、中国芸術研究院の美術史研究者から多くの質問を受けた。「なぜ野蛮を描いたゴーギャンが東南アジアの近代画家のモデルとなったか」、「陳進の作品から野蛮ではない印象を受けたが、それについてご説明をいただきたい」、「レ・フォーの『幸福時代』にゴーギャン以外の要素もあるか」などの質問に対し、後小路先生、二村先生、王嘉先生は丁寧に回答して今回の講演をまとめた。近代国家の成立やアイデンティティーを模索する過程で、ゴーギャンの作品をモデルにする東南アジアの画家たちや台湾の原住民を「高貴」の目線で表現する陳進、ゴーギャン以外のフランス画家からも影響を受けたレ・フォーの諸問題は自由討論で語り切れなかったが、色鮮やかな東南アジア美術についての議論はこれからも続くだろう。

最後に清華東亜文化講座を代表して、王中忱先生（清華大学中国文学科）より閉会の挨拶があった。王先生は後小路先生の講演が植民地主義研究における従来の方法を超越、「他者を認識することは自己を認識・構築することでもある」という示唆的な視点を評価し、国家主義の台頭、均質のグローバル化が進む今日では東南アジアなどの多視点的な討論はきわめて貴重であると述べた。王先生は長年にわたりチャイナ・フォーラムを企画・支援してきた渥美国際交流財団関口グローバル研究会に対して謝意を伝えた。

北京会場、そしてオンラインを含め 110 名を超える参加があった。講演主題の選択と質疑応答の構成に対するアンケートも多くが好評だった。フォーラム終了後、北京外国語大学の近くにあるレストランで渥美国際交流財団 30 周年祝賀夕食会が開催された。SGRA を長らく支援してくださっている宋志勇・南開大学教授、北京日本文化センターや清華大学東亜文化講座の先生方、そして中国在住のラクーン（元渥美奨学生）たち、総勢 50 名の参加者が一堂に会し、大盛況だった。

（李趙雪「第18回 SGRA チャイナ・フォーラム報告『アジア近代美術の〈西洋〉受容～色鮮やかな東南アジア美術の議論はこれからも続く～』」より転載）



■ 李 趙雪 LI Zhao-xue

中央美術学院人文学院美術史専攻（中国・北京）学士、京都市立芸術大学美術研究科芸術学専攻修士、東京藝術大学美術研究科日本・東洋美術史研究室博士。現在南京大学芸術学院の副研究員。専門は日中近代美術史・中国美術史学史。

亚洲近代美术的〈西方〉接受

■ 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 2006 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。本次也在以往成果的基础上，继续探讨了“东亚广域文化史”的可能性。论坛配中日同声传译。

■ 论坛主旨

在 2023 年举办的“东南亚近代〈美术〉的诞生”中，我们邀请了日本东南亚美术史的权威，後小路雅弘老师（北九州市立美术馆馆长）担任演讲嘉宾，了解了在东北亚地区尚未被普遍介绍的东南亚近代美术诞生的多面性。作为续篇，本次论坛我们探讨了对初期东南亚艺术家而言重要的存在——后印象派画家高更，考察了在东南亚近代美术中〈西方〉是如何被接受的，其中反映了哪些问题。

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攻读博士学位、以渥美奖学金获得者身份共同从事研究活动的外国与日本研究者为中心，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)

亚洲近代美术的〈西方〉接受

时 间 2024年11月23日（周六）
北京时间下午3点～5点（东京时间下午4点～6点）
会 场 北京外国语大学北京日本学研究中心多功能厅与线上
同步举行
共同主办 渥美国际交流财团关口全球研究会（SGRA），
北京外国语大学日语学院，
北京日本学研究中心，清华东亚文化讲座
后 援 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】 周 异夫（北京外国语大学日语学院／北京日本学研究中心） 44
野田昭彦（日本国际交流基金会北京日本文化中心） 46

【演讲】 亚洲近代美术的〈西方〉接受
——东南亚的高更主义

48

後小路雅弘（北九州市立美术馆馆长）

【指定讨论1】 浅谈 20 世纪初期越南近代美术教育

57

王 嘉（北京外国语大学）

【指定讨论2】 高更与越南，越南与高更

62

二村淳子（关西学院大学）

【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）

讨论者：後小路雅弘（北九州市立美术馆）

王 嘉（北京外国语大学）

二村淳子（关西学院大学）

65

【闭幕致辞】 王 中忱（清华东亚文化讲座／清华大学中国语言文学系）

72

讲师简介 73

代后记 —— 李 赵雪（南京大学艺术学院） 74

○同声传译（日语⇌中文）：汪 三国（北京外国语大学）、宋 刚（北京外国语大学／SGRA）

※ 所属・职称以本论坛举办时为准

【开幕致辞】

周 异夫

北京外国语大学日语学院／北京日本学研究中心



谢谢孙建军老师的介绍。刚才孙建军老师说这里也是他的主场，因为孙建军老师是北外日研中心的毕业生，但是现在是在北京大学工作，但是这里仍然是主场。

尊敬的渥美国际交流财团常务理事今西淳子女士，日本国际交流基金会北京日本文化中心野田昭彦所长，北九州市立美术馆馆长後小路雅弘先生，关西学院大学二村淳子教授，澳门大学林少阳教授，清华大学王中忱教授，还有我们的孙建军教授。

各位老师、同学们，朋友们，大家好！

刚才孙建军老师说现在已经是寒冷的季节，确实昨天在二十四节气里面已经是小雪，但是今天的北京依旧是金风送爽，天气还是比较宜人的。

今天由渥美国际交流财团关口全球研究会、北京外国语大学日语学院、北京日本学研究中心、清华东亚文化讲座共同主办，日本国际交流基金会北京日本文化中心后援，鹿岛建设（中国）有限公司赞助的第十八届 SGRA 中国论坛，在北京外国语大学举行。在此我谨代表北京外国语大学日语学院、北京日本学研究中心，向专程远道而来的各位嘉宾和学者表示热烈的欢迎和衷心的感谢，向给予论坛以大力支持各机构的朋友们致以诚挚的谢意，向参加论坛活动的各位老师同学和朋友们表示热烈的欢迎。

2006 年以来，SGRA 中国论坛已经举办了 17 届，从第一届的“青年的未来与日语”到第十七届的“东南亚近代〈美术〉的诞生”，每一届的主题都切合了时代发展的主题，力促中日社会文化领域交流，为青年学子开拓视野、身心成长做出了扎实的贡献。15 年前的 9 月 16 号，就在这里，北外日语系有幸协办了第四届中国论坛，之后也协办了第五届、第七届和第十三届论坛。

15 年之后的今天，我们又在同一个季节、同一个空间迎来了中国论坛的新起点。与此同时，在中日双方各高校的各位老师学者和各机构的朋友的大力支持下，北京外国语大学的日语学科也在不断地成长。日语学院、北京日本学研究中心立足高水平人才培养，立足高水平的日本学研究人才的培养，以及高水平日本学研究的

发展，不断深化国际交流与合作，拓展研究领域，努力探索和构筑面向国内外，面向全学科开放性的学术平台，为促进中日文化交流和理解，为促进世界各国的文化交流和理解，为促进人类文明互鉴，不断努力，不断探索。

今天论坛有幸邀请到北九州市立美术馆馆长、九州大学名誉教授後小路先生承接上一届论坛的主题，继续聚焦东南亚美术近代史，并将视野扩展到亚洲其他地区，探讨亚洲近代美术的早期阶段如何接受西方这一概念，以及亚洲近代美术在今天都面临着怎样的问题。相信通过今天的论坛，我们可以欣赏到深邃精美的美术作品和东西方艺术交融的磅礴画卷，感受到充满奇思妙想的艺术灵感和蕴含于其中的历史脉络和文明之美，收获丰富的、丰硕的金秋人文硕果，我也相信这也是来到现场和线上的所有朋友的期待。

最后再次感谢各位朋友的光临，预祝本届论坛圆满成功，祝愿各位身体健康，万事顺利，谢谢大家。

【开幕致辞】

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：宋 刚（北京外国语大学）]

我是国际交流基金会北京日本文化中心的野田。

谨祝贺第 18 届 SGRA 中国论坛的召开。本次论坛的主题是“亚洲近代美术的〈西方〉接受”。我了解到後小路雅弘老师将在上一次论坛主题“东南亚近代〈美术〉的诞生”的基础上，就高更主义在东南亚的影响发表演讲。以日本学者後小路老师的演讲为基础，与中国的各位专家共同探讨高更主义在东南亚的影响，这种架构本身就蕴含着各种各样的关键点，从日本国际交流基金会的立场来看，我对此感到非常有兴趣。首先，前提是高更主义对中国也产生了影响。中国所接受的高更主义，或者说高更提出的问题，以及中国对此的回应方式，是中国独有的，还是普遍的？即使这并非本次论坛的直接主题，我也认为其中蕴含着希望中国的朋友们以此为思考线索的意图。

在各位专家面前，匆忙学习后发表看法，实在有些惭愧。关于中国对高更的接受，大致可分为 20 世纪初和中华人民共和国改革开放后这两个大的阶段。一般认为，前者，也就是 20 世纪初的对高更的接受，其主题包括“纯粹的自然”和“文化上的自我探索”等，是经日本消化后的高更形象，也就是通过赴日留学生和翻译的日本书籍所带来的影响。此外，也有学者指出了中国独有的接受语境，如包括广阔的国土和多民族在内的中国自身的情况，以及经历了社会主义现实主义时代后，80 年代以后重新认识高更及其对作家们产生的影响等。後小路老师也已经指出，这也涉及到包括华人的活动在内的与东南亚的关系问题。

我们在这里再次回顾高更主义在东南亚或以东南亚为中心的存在方式和传播，同时思考超越特定地域和国家的、更广阔视野下的艺术与社会的关系，我认为这作为国际文化交流的主题非常有意义。这是我想谈的第一点。

此外，本次论坛与上次不同，没有分成北京和东京两个会场，而是时隔 5 年再次在北京举办。面对面和在线上，在对发言的反应，包括前后的休息时间在内的问答环节等方面，交流的内容还是存在很大差异的。本次能够以线下方式举办，意

义绝非一般，希望各位与会者能够充分利用这次宝贵的机会。

最后，祝贺渥美国际交流财团迎来 30 周年。一直以来，贵财团开展了包括中国论坛在内的众多事业，我谨在此再次表达敬意，并祝愿贵财团今后取得更大的发展。

以上便是我简单的致辞。

演讲



亚洲近代美术中的 〈西方〉接受 ——东南亚的高更主义

後小路雅弘

北九州市立美术馆

[原文为日语。翻译：张嘉桐（北京外国语大学）]

诸位下午好，我是後小路。初次到访北京约在三十年前，记得应是 1996 年。当时北京的美，从天空之广博辽阔，建筑的美轮美奂，到市井器物的审美意趣都令我深受震撼，自此北京成为我魂牵梦萦之地。阔别十年再度造访，这座都市在迅猛发展中仍保持着恒久的美学品格，衷心祈愿这份美好永续。

承蒙渥美国际交流财团及北京外国语大学等机构的盛情邀约，在此谨致谢忱。今日研讨主题如国际交流基金会野田先生所述，将聚焦东南亚地区，探讨亚洲近代美术萌芽阶段对“西方”的接受机制，以及其中折射的课题。

亚洲近代美术虽在西方现代艺术影响下诞生发展，但本文着重探讨的并非影响本身，而是接受主体（亚洲近代美术）的能动性与创造性问题。我们将考察亚洲美术先驱如何“主动”吸纳西方元素，并在其中植入本土问题意识，最终发展出内生性的艺术语言。

对东南亚艺术家而言，后印象派画家保罗·高更具有特殊意义。这位厌倦欧洲文明的画家远赴南太平洋追寻野性生命力，开创了全新艺术境界。东南亚艺术家通过借鉴高更的塔希提时期作品，将其转化为解决自身艺术命题的养分。在亚洲早期现代画家眼中，高更作品既投射着新兴国家的建设理想，也映照出精神原乡的朦胧镜像。

一、序论——20 世纪初东南亚的“美术”范畴

东南亚地区“美术”（Fine Art）概念的形成虽存在地域差异，但普遍可追溯至 20 世纪 30 年代——彼时该地区大多处于欧美列强殖民统治之下。

当时的东南亚“美术”主要表现为：荷属东印度（今印尼）那些被称为“Mooi Indië（美丽的东印度）”的理想化风景画，以及菲律宾阿莫索洛（Amorsolo）笔下甜腻感伤的田园牧歌与娇媚女性形象。这些充满异域风情的作品常作为旅游纪念品受到外国游客青睐。

20 世纪 30 年代，荷属东印度的苏佐佐诺（Sudjojono）激烈批判此类绘画是“谄媚外国游客的无魂之作”，主张应直面殖民地的贫困现实。他组织“普鲁萨

吉 (PERSAGI)”，发起该国首个自觉的美术运动。

同期美国统治下的菲律宾，埃达德斯 (Victorio C. Edades) 组建“13 现代人 (Thirteen Moderns)”；英属海峡殖民地的新加坡，张汝器创立华人美术研究会，林学大则创办南洋美术专科学校。法属印度支那的河内，殖民当局设立了印度支那美术学校；独立王国暹罗 (泰国) 则效法日本，聘请意大利籍教师建立美术学校。这些机构的师生成为各地现代美术体系建构的中坚力量。

1941-1945 年的日军占领使东南亚美术发展一度中断，战后随着民族独立运动高涨，现代艺术在民族国家建构背景下迎来真正繁荣。

这一时期法国画家高更，触动了东南亚及东亚艺术家的心弦，成为了一个被参照的典范。

二、东南亚美术中的高更接受：作品个案研究

请看这幅作品 (幻灯片 1)。

这是菲律宾青年画家加洛·欧坎波 (Galo Ocampo) 于 1938 年创作的油画作品。通过人物服饰与背景元素可以辨识，画面描绘了一位怀抱婴孩的菲律宾农妇形象。值得注意的是，母子头顶均绘有光环——这一基督教图像学传统明确揭示了画中人物的神圣身份：身着民族服装的圣母玛利亚与圣婴基督。

画面中的圣母手持香蕉叶，叶面可见艺术家签名、创作年款及“Binabati Kita Maria” (塔加禄语，意为“礼赞玛利亚”) 的题铭。据考证，此语实为高更塔希提时期作品标题“Ia Orana Maria” (塔希提语“圣母颂”) 的转译。值得注意的是，高更当年将南太平洋原住民母子塑造为圣母子形象的做法，曾在欧洲基督教社会引发巨大争议。由此可确认，欧坎波此作实为对高更“本土化圣母”主题的创造性挪用。

对加洛·欧坎波及其艺术同仁而言，保罗·高更无疑是他们的“lodestar (指引之星)”。据文献记载，这批菲律宾先驱画家尤为推崇高更“对色彩与平面构成的大胆运用”。



加洛 B. 欧坎波
(Galo B. Ocampo)
《褐色圣母》1938年

圣托马斯大学

幻灯片 1

欧坎波 1938 年创作的《褐色圣母》（现藏圣托马斯大学美术馆）因颠覆圣母白人形象的传统而遭非议时，他作出铿锵有力的辩护：“拉斐尔以意大利本土少女为圣母原型，我为何不能让菲律宾人做圣母？”并进一步强调：“我首先是菲律宾画家，以植根本土文化为荣，并致力于在此语境中实现艺术表达。”这种对民族身份的强烈自觉，折射出美殖时期艺术家特有的民族主义诉求。值得注意的是，尽管欧坎波在形式语言上借鉴高更，但其文化立场却与这位法国画家存在本质差异。

高更虽生于巴黎，其艺术生涯却呈现出鲜明的跨文化轨迹：幼年辗转秘鲁，青年时期以水手身份游历印度与南美，最终在厌倦欧洲文明桎梏后，为追寻“高贵的野蛮”与“未开化之人的野性生命力”，远赴南太平洋塔希提岛。在贫病交加中，他仍以惊人创造力完成大量作品，并终老于此。作为后印象派与象征主义的重要代表，其反自然主义的哲学化表现风格，被公认为现代主义艺术的先声。

值得注意的是，欧坎波《褐色圣母》在日据时期被奉为彰显“菲律宾性（Filipinidad）”的典范之作，更登上日本军方宣传刊物《新世纪》封面。这一“本土化圣母”主题在菲律宾现代美术发展中形成重要谱系，被后世艺术家不断重释。

欧坎波与埃达德斯、卡罗斯·佛朗西斯卡（Carlos Francisco）并称“菲律宾现代艺术三杰”，他们为马尼拉新兴建筑创作的壁画多毁于二战，保存下来的



近代美术的“三人组”
埃达德斯、加洛·欧坎波、
卡罗斯·佛朗西斯卡
《相互作用》1935年
私人藏

幻灯片 2



保罗·高更《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》
1897-98年 波士顿美术馆

Tompkins Collection-Arthur Gordon Tompkins Fund 36.270 Photograph © 2022
Museum of Fine Arts, Boston. All rights reserved. c/o DNPartcom

幻灯片 3

《相互作用》（幻灯片 2）在构图与象征语言上可见高更《我们从何处来？我们是谁？我们向何处去？》（幻灯片 3）的深刻影响。但二者存在本质差异：高更作品是对存在命题的哲学上的追问，菲律宾三人组的创作则转化为对循环自然恩惠的感恩与礼赞，表达了一种和谐生态的自然观。

20 世纪初期的马来半岛地区，在英国海峡殖民地（包括槟城、马六甲和新加坡）范围内，华人艺术家主要延续着传统书画的小规模创作。直至 20 世纪 30 年代，随着一批留法归国及上海学成归来的华人艺术家聚集于此，加之徐悲鸿、刘海粟等中国现代美术巨擘为抗战筹款频繁南下举办个展，当地艺术生态始现蓬勃之势。值得注意的是，高更艺术范式对这一地区的画家群体同样产生深远影响。

新加坡华人美术研究会核心人物张汝器（可惜在日军所谓“大检证”中遇害，艺术生涯短暂，存世作品稀少）的创作便鲜明体现了这一点。据现存文献记载，其两幅代表作（现下落不明，见幻灯片 4、5）的照片资料显示，无论在造型语言还是精神内核上，都与高更作品存在显著的美学亲缘性。

与高更作品相较，虽然二者同样描绘了身着民族服饰的女性双人像，但张氏作品中人物目光的力度与意志的强度构成了显著差异——这种女性主体性的凸显，恰与高更笔下塔希提女性的被动凝视形成鲜明对比。



高更《塔希提岛的女人》1891
巴黎奥塞博物馆



张汝器 马来女人 1930s

幻灯片 4



张汝器
收获归来
1930年代后半



高更 两个大溪地女人 1899
纽约大都会艺术博物馆

幻灯片 5

槟城方面，杨曼生（Yong Mun Sen）于 1936 年创立“嚶嚶艺术社”，在整合华人艺术力量的同时，与新加坡华人美术研究会保持密切互动。其存世作品（见幻灯片 6）同样展现出明确的高更影响。

这一时期新加坡与槟城两地艺术领袖不约而同地对高更产生兴趣，绝非偶然现象。值得注意的是，他们借鉴高更艺术语汇时，往往聚焦于马来族群而非华人题材。若置于传统“华夷秩序”框架下审视，画家作为“华夏”文明的代表，将描绘对象建构为“蛮夷”他者。换言之，通过高更范式将自我定位为文明观察者，描绘“高贵的野蛮人”的创作路径，实则延续了殖民视角的内在逻辑。张汝器未竟的艺术探索虽因战争中断，却在战后由新一代画家接续发展。

在转向讨论战后新加坡美术之前，让我们再次聚焦 20 世纪 30 年代的菲律宾。新兴艺术领袖埃达德的《两位伊戈洛特妇女》（幻灯片 7）中，坐卧组合的女性造型明显承袭高更的构图程式（幻灯片 7）。

在经历了近 400 年西班牙与美国殖民统治的菲律宾，关于“去除外来影响后的‘本真菲律宾性’”的追问始终萦绕在其文化认同建构之中。由于前殖民时期的菲律宾尚未形成统一民族意识，艺术家们往往试图通过未被西班牙殖民势力渗透的



杨曼生 《休息》 1941年



高更
《上帝之子》1896年

幻灯片 6



埃达德斯 两名伊格罗特女人 1940年
菲律宾大学 巴鲁加斯美术馆



高更《什么！你嫉妒吗？》1892年
普希金造型艺术博物馆

幻灯片 7

山地部落文化——如吕宋岛北部被称为“高地人”（Highlander）的伊戈洛特族（Igorot）——来想象所谓“纯粹的菲律宾本质”，即一种“未被外来文化‘污染’的原初状态”。颇具反讽意味的是，埃达德斯本人作为留美归国的都市精英，实则站在高度西化的立场上描绘这些作为“野蛮他者”的少数民族。但这种创作行为本质上折射出菲律宾特有的文化困境：艺术家在凝视“他者”的过程中，实则寻找的是那个已然“失落的、纯真的自我镜像”。这种将自我认同投射于异文化群体的现象中蕴含着菲律宾固有的问题。

三、为何新加坡“四大画家”齐聚巴厘岛

在日本战败（1945年）至新加坡脱离马来西亚联邦独立（1965年）的二十年间，这个新兴国家正处于文化身份建构的关键阶段。1952年，刘抗、钟泗滨、陈文希、陈宗瑞四位画家远赴印尼巴厘岛的创作之旅，必须放在这一历史语境中理解。

作为历经日据时期幸存，并在战后成功改组“中华美术研究会”的艺术领袖，刘抗的回忆极具启示价值：

“当时我们心驰神往两个圣地：一是文化故都北京，那里承载着深厚的艺术传统；二是高更创作晚期作品的塔希提。但当时既无法前往新中国，塔希提也遥不可及。巴厘岛因而成为替代选择——其建筑形制、舞蹈韵律、音乐传统无不彰显南洋特质，更为重要的是，那里允许裸体写生。”

这批画家在巴厘岛同时追寻两种价值：精雅的传统文化与原始的生命力。刘抗的《面具》与陈宗瑞的《巴厘女子》（幻灯片8）等作品，正是这种双重追求的视觉呈现。

这一艺术实践与高更在南太平洋追寻“野蛮力量”的行为具有同构性。四位画家将自我定位于中华文明的中心地位，同时在其周边地域“发现野蛮”，这种创作路径是否可视为对高更式“他者化”机制的复现？

其中最具天赋的钟泗滨（Cheong Soo Pieng）并未止步于巴厘岛，他继续北上至婆罗洲的沙巴与砂拉越（今东马来西亚地区），在更遥远的“边缘地带”持续其对“原始性”的追寻之旅（幻灯片9）。



刘抗 假面 1953年
私人藏



陈宗瑞 巴厘岛的女人 1952年
新加坡美术馆

幻灯片 8



钟泗滨《伊班的女儿们》1953 年
新加坡壳牌公司



高更《和她们身体的黄金》1901年
巴黎奥塞博物馆

幻灯片 9

在探讨画家们巴厘之行的深层动因时，20 世纪 30 年代南洋美术专科学校创始人林学大 (Lim Hak Tai) 的办学理念尤为关键。“南洋”一词原指中国南部沿海，但随着华人南迁，其地理范畴逐渐扩展至东南亚群岛地区，狭义上特指华人聚居的新加坡。从地缘文化视角看，这始终是一个相对于中原中心的“南方边缘”概念。值得注意的是，当林学大从厦门南渡至此的 20 世纪 30 年代，新加坡尚被视作“文化荒漠”。

林学大在办学纲领中反复强调“南洋美术”的创造：将远离东西方艺术中心的“边缘性”转化为特色，充分利用其作为东西方交通枢纽、南洋经济中心、热带风情与多元文化共存独特条件，开创既非传统东方、亦非纯粹西方的“南洋”艺术新范式。

另一方面，在作为南洋华人故乡的大陆上，1949 年中华人民共和国成立，使之成为南洋华人无法轻易返回的地方。可以说，原本带着客居谋生心态在新加坡工作的华人们，在这样的政治局势下，产生了在南洋的土地上、在南洋的框架中重新建国，并将那里打造为新的故乡的必要性。

在华夷秩序中曾被视为蛮夷他者的南洋，人们却必须在那里重新发现自我，并进一步去寻求国家身份认同。因此，“四大画家巴厘之行”既是对“他者性”的追寻，更是对“自我认同”的探索，对新故乡的寻找，呈现出了深刻的矛盾。

钟泗滨的创作尤其典型：当新加坡短暂作为“马来西亚联邦”成员时，他以比高更更为主观化、形式化的语言，描绘那些“既是他者又是自我”的多元民族形象（幻灯片 10）。

钟泗滨的《热带的生活》采用横向延展的构图形式布置人物群像，其视觉结构初看令人联想到高更的《我们从何处来？我们是谁？我们向何处去？》。然而细究之下，该作既未承袭高更式的哲学诘问与象征主义语汇，亦摒弃了异域情调、感官刺激或原始主义的表现方式，转而流露出对同邦邻里的温情凝视。值得关注的是，新加坡权威艺术史学家 TK 萨巴帕西 (T.K. Sabapathy) 曾精准指出：该作的绘画空间处理与中国传统绘画的空间构成存在深层呼应。在画面语言层面，高更所代表的西方现代性表现与中国绘画的美学传统在此达成巧妙融合。这种跨文化的视觉调和，恰恰彰显了艺术家试图在东西方艺术交汇处建构“南洋美术”独特范式的自觉意识。



钟泗滨《热带的生活》1959年
马来西亚国立美术馆

幻灯片 10

四、结论

通过对 20 世纪 30 年代至 50 年代东南亚地区高更接受史的考察，我们可以清晰地看到：从主题选择、形式语言到象征体系，高更艺术在该地区产生了多层次、宽维度的深刻影响。对于正在探索“何为合格美术”这一根本命题的东南亚现代美术先驱者而言，高更笔下的南洋图景具有双重合法性意义——既为描绘本土风物提供了西方现代艺术的参照范式，又为其作品进入“美术”这一制度性范畴提供了价值担保。

这种接受模式本质上延续了“文明 - 野蛮”的二元认知框架：艺术家自觉站在文明立场凝视并再现作为“他者”的原始性。但需特别指出的是，这种“他者化”实践的深层动因，实则源于新兴民族国家在去殖民化过程中构建国民文化认同的内在需求。在此历史语境下，艺术家必须超越殖民时期那种面向西方观众的异域情色化表现，而高更艺术中的平面性处理与色彩张力，恰好为这种文化转型提供了理想的形式解决方案。

值得注意的是，这种对“野蛮性”的追寻与民族国家建构过程中的“国民性”探索形成了奇妙的同构关系。正是在“他者再现”与“自我认同”相互缠绕的辩证运动中，东南亚现代美术发展出了其最具原创性的艺术表达。

后记

值得延伸探讨的是，这种“高更式”艺术现象的影响范围远不止于东南亚地区，其辐射力遍及整个亚洲乃至更广阔的地域。特别是在日据时期的朝鲜半岛与台湾地区——这两个同样处于现代美术概念形成阶段的文化场域，相关创作实践为理解东南亚美术提供了重要的比较研究视角（尽管本次研究未能充分展开这一维度）。在此谨举两例略作说明。

韩国画家李仁星 (Lee In-sung) 的《秋日》(幻灯片 11) 即为典型个案。韩国著名美术史家金英那 (Kim Young-na) 在其论文《李仁星作品中的乡土色彩——



李仁星 秋日 1934年 LEEUM美术馆

幻灯片 11



陈进
《山地门社之女》1936年
福冈亚洲美术馆藏

幻灯片 12

民族主义与殖民主义的交织》(载《美术研究》第 388 期, 2006 年 2 月) 中深刻指出: 画家通过高更式的视觉语法, 将朝鲜女性描绘成类似南洋“野蛮人”的形象。

另一个典型案例是陈进 (1907-1998) 的《山地门社之女》(幻灯片 12), 这位台湾女性“日本画家”的创作具有特殊的研究价值。作为台湾主流族群的画家, 她对少数民族形象进行高贵化呈现的这幅作品中蕴含着各种耐人寻味的问题。

谨此结束本次演讲, 感谢各位的聆听。



浅谈 20 世纪初期 越南近代美术教育

王嘉 北京外国语大学

各位老师各位同学好，感谢林老师的介绍，非常荣幸今天受到主办方的邀请，来浅谈一下我对越南美术，特别是现代美术的一些小小的想法。虽然我本人也不是做美术史的，我本人是做 20 世纪初期中越文学交流的。

20 世纪初期是一个令人十分激动的时代。因为它是东西方文化猛烈撞击的一个时代，所以每当做研究的时候都会感到特别兴奋。那么对于越南的美术，刚才林老师说大家的问题是“越南也有美术史吗？”。其实在我学越南语的这么多年的时间里，我也曾经有过怀疑，也曾经认为越南没有美术史。2002 年我第一次踏上越南那片土地到河内的时候，它给我留下最深刻印象的地方就是遍地 Gallery，到处都是美术的 Gallery。我当时非常惊讶，我没有想到越南居然是一个艺术气氛如此浓厚的国家。后来就慢慢地去看一些作品，每一次都非常喜欢。

今天我就想借此机会，来简单谈一下越南近代美术的教育，虽然教育可能也只是其中小小的一个部分，大部分主要是来大概介绍一下越南近代美术的一些潜在观点。

2017 年到 2018 年的时候，当时我正好在英国进行访学，当时就发现有一家 Gallery，它正在举办越南的现代画的展览，然后我当时就问了这个画廊的主人一个问题，说你觉得越南画现在在欧洲市场上的表现如何？他就给了我非常肯定的答复，他说欧洲现在的越南画的市场价格正在不断地攀升，我们最近看到，在苏富比等比较著名的拍卖行，一些越南现代画的作品展现出了非常好的成绩。这是 2021 年 11 月份在苏富比举办的“梦回越南”拍卖会，以枚中欸的乡怀为题，对他的作品进行了一次集中展出。

到 2022 年的时候，苏富比在越南首次举办了一次越南现当代绘画作品的展览，其中展出了乐氏琉、黎谱、枚中欸以及武高谈 4 位作家的作品。这 4 位创作者有一个共性，全都毕业于印度支那高等美术学校，刚才徐小路教授也提到了这所学校。在这几年来，它们在拍卖市场上有了非常好的表现，有很多部作品都得到了比较高的拍卖，特别是 2021 年的时候，枚中欸创作的作品，最左边的这幅《小芳的肖

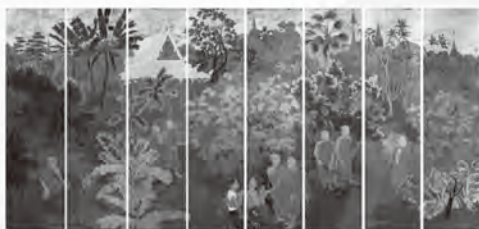
2021年，枚中茨(Mai Trung Thứ)创作的《小芳的肖像》(*Chân dung cô Phương*)(1930)以310万美元的成交价成功拍卖。这是越南美术历史上成交价最高的越南画作。另一幅作品《河边上戴斗笠的女人》(*Người phụ nữ đội nón lá bên sông*)(1937)以超过150万美元成交价成功拍卖。



枚中茨(1906-1980)，印度支那高等美术学校第一届毕业生。

幻灯片 1

2021年10月21日，黎国禄(Lê Quốc Lộc)创作的磨漆画《金边的风景》(*Phong cảnh Phnom Penh*)以120万欧元成交。



黎国禄(1918-1987)，1937-1942年间在印度支那高等美术学校磨漆画系学习。

幻灯片 2

像》，它以 310 万美元的成交价拍卖，这是目前越南美术历史上成交价最高的一幅作品（幻灯片 1）。另一幅作品是《河边上戴斗笠的女人》，也是枚中茨的作品。枚中茨出生在一个官宦之家，是印度支那高等美术学校第一届的毕业生。我们可以看到这两幅作品，它的人物肖像其实与刚才徐小路教授展示的，比如说马来西亚、新加坡或者是菲律宾的美术作品里面所展示的女性形象还是有很大的差异性的，它的色彩也更加明亮。那么到 2023 年的时候，依然是在苏富比的拍卖会上，黎谱的几幅画作也得到了比较好的成绩。黎谱与刚才介绍的枚中茨这位画家一样，也是印度支那高等美术学校第一届的毕业生。

在 2019 年的佳士得艺术拍卖会上，还有黎谱的两幅作品，《裸体》与《茶与同情》，这两幅作品也以比较高的价格进行了拍卖。还有一幅作品是阮潘正 1930 年创作的这幅作品，当时也是取得了比较好的成绩。最后一幅想说的就是黎国禄先生创作的磨漆画（幻灯片 2），这个也是在 20 世纪初期越南开始兴起的一种画作，也是越南现在非常引以为豪的一种创作方式。1937 年到 1942 年，黎国禄先生当时也是在印度支那高等美术学校进行学习的，可以说我们看到所有现在在国际市场

上拍卖价格比较好的越南艺术品的作者，基本上都是毕业于印度支那高等美术学校的。所以我下面将重点来介绍一下这所学校。

印度支那高等美术学校是由下面的这两位人物共同创立的，一位是法国的艺术家维克多·塔迪厄先生，还有一位是越南本土的画家，叫作南山。当时在这两位艺术家的游说之下，法国政府同意了在河内成立印度支那高等美术学校。这个学校于1925年成立，到1945年因为战争的原因就关闭了，其实它存在的时间并不长，只有短短的20年，1954年的时候更名为了河内美术学校，1981年的时候就更名为了现在的越南国家美术大学。现在这所美术大学的地址，就在原来印度支那高等美术学校的原址上。在印度支那高等美术学校存在的短短20年时间里，它招收了149名学生，128名学生最终完成了学业，培养了大量的艺术人才，也为越南现代美术的发展奠定了非常强劲的基础。

20世纪初期，其实在印度支那高等美术学校存在的同时，还存在着其他的艺术学校，比如说在南部地区，也就是南圻地区，边和美术学校是1903年创立的，嘉定装饰艺术学校是1913年创立的，这些学校主要是培养工匠，培养手工艺者，所以它与培养现代美术画家的印度支那高等美术学校是有非常大的差异性的。

印度支那高等美术学校当时提出的一个观点是让越南学生更加深入地了解本国的传统艺术，并从中获取灵感，认为艺术上的回归将有助于创作出符合当下需求的作品。总的来说就是在继承传统艺术的基础上实现现代化转型。那么正是因为这样的一种理念，当时法国的教师们经常会带着学生去乡村采风，去绘画自己整个越南国家的风情，我们可以看得到在他们笔下所描绘的越南乡村与西方画家笔下所描绘的乡村有着巨大的差异性，你能看得出来他们对于传统的理解是有所不同的。

我们接下来介绍新的一位艺术家，名叫约瑟夫·安吉博迪的画家，他当时于1925年前往印度支那高等美术学校任教。当时有一天，南山先生带他去了河内的文庙国子监进行参观，他参观完了以后就对那个文庙国子监里面的漆器产生了巨大的兴趣，然后他回来就开始建议，希望把越南的传统漆艺可以列入到学校的课程中进行研究和实践。正是在这个基础上，逐步形成了越南日后非常引以为豪的磨漆画，也就是越南语中的“Sơn Mài”。

越南漆画的影响力是非常大的，1962年曾经在北京和上海举办了越南磨漆艺术展览，当时的周恩来总理看完这个展览之后，非常地惊叹于越南工匠的艺术成就。当时就在1963年的时候，派出了中央工艺美院的朱济和广州美术学院的蔡克振两位先生前往河内进行留学，然后学习了越南的磨漆画技艺，带回到了中国。后来蔡克振先生自己还写了一本书，专门对这段经历进行了描述。

1931年在巴黎的殖民博览会上，印度支那高等美术学校的学生的作品得到了广泛的关注，特别是阮潘正1931年画的这幅《下棋》，得到了较高的评价，被认为是一种独具特色的罕见的且具有高度艺术价值的作品（幻灯片3）。这幅画其实跟我们绢画的画法比较相似，它结合了西方的技术和中国水墨画的一些技巧。

在越南这幅画出来之前，在越南他们会模仿中国的绘画技术和绢画的创作方法，记得当时在一篇文章里就写到说，当他们画完一幅绢画，得到的最高评价就是“非常的中国”，这对他们的画是最大的评价。这幅画出来之后，当时的苏玉云——也是越南近代绘画历史上非常重要的一位人物，他就写了这样一段话：“1931年在法国举办的殖民博览会上，越南绘画作品第一次与法国观众见面，我想说的是阮潘

在1931年的巴黎殖民博览会上，印度支那高等美术学校学生的作品得到了广泛关注，如阮潘正的绢画《下棋》（*Chơi ô ăn quan*）（1931）得到了较高评价，被认为“是一种独具特色的、罕见的且具有高艺术价值的作品”。（Quang Phóng）



1931年，在法国举办的殖民博览会上，越南绘画作品第一次与法国观众见面。我想说的是：阮潘正的这些画在丝绸上的作品，不西洋、不中国、也不日本，这些作品秉持着传统。阮潘正画作引发的安南绢画风潮出乎了包括画家在内所有人的意料。（苏玉云，1942）

幻灯片 3



Tô Ngọc Vân



Bùi Xuân Phái



Mai Trung Thứ

幻灯片 4

正的这些画在丝绸上的作品不西洋、不中国也不日本。这些作品秉持着传统，阮潘正画作所引发的安南绢画风潮，出乎了包括画家在内的所有人的意料。”可以非常清楚地感受到他们对于这种画作所体现出的民族性非常热忱，不希望他们的作品被归纳于某一个国家的风格之下。

我开始的时候说越南是一个很有艺术气息的国家，在今天的越南很多的画作都存在于越南美术馆中，我们可以看到非常多的现代画作都存在于这里。最后我想展示一些我比较喜欢的画作（幻灯片 4），一个是苏玉云的这幅女性的画作，然后是裴春湃的关于古街的画作，以及最后的这幅枚中枚的作品，它叫作《穿着越南传统服饰的蒙娜丽莎》。他当时将西方的很多画作进行了越南化的处理，也就是模仿，比如说像这幅蒙娜丽莎他一共画过三个版本，然后最近在拍卖市场上也引起了一阵轰动。我觉得都非常有意思，他将西方的东西进行了非常东方化的处理，因为当时很多画家后来都移居了欧洲，这也寄托了他们对于祖国的思念，在作品中体现得比较明显。

另外，在越南有非常多卖画的地方，比如说在西贡也好，河内也好，他们都会

有一条街专门是一些小的作坊性的画廊。这些作坊里有很多年轻画家就坐在里面进行画作，都是非常有意思的。这是在河内的一家咖啡厅，它出名是因为他们在很早以前就开始帮助那些贫困的年轻画家来寄卖他们的画作，后来这些年轻画家就结下了非常深厚的友谊。到今天这个咖啡厅依然在营业，里面依然充满了这些年轻画家的作品，大家都可以到里面进行选购。所以越南也许不像大家想象的是一个贫穷或者是一个正在快速发展的国家，它真的是一个非常浪漫的，然后懂得艺术的国家。

那么今天我的简短演讲就到这里结束，谢谢各位。

指定讨论 2



高更与越南，越南与高更

二村淳子

关西学院大学

[原文为日语。翻译：张嘉桐（北京外国语大学）]

承蒙介绍，我是二村。请各位多多关照。

刚才後小路老师和王老师的报告都提到了河内对美术的接受。我想对此稍作补充。

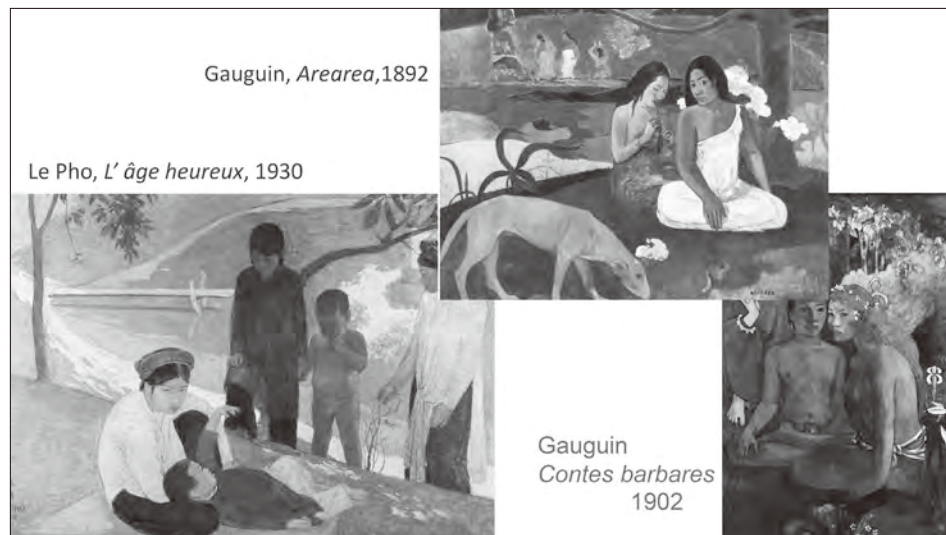
高更与越南的相遇，可以追溯到 1889 年的巴黎世界博览会。当时，高更对刚成为法国殖民地的越南产生了兴趣。他想住在越南，便在河内寻找工作机会，并向印度支那政府提出了申请，但遭到了拒绝。看来当时的河内并没有高更能够发挥才能的地方。

之后，1901 年，高更抵达马克萨斯群岛（Marquesas），遇到了一个名叫奇童的越南人。奇童成为了高更在精神和身体上的照料者与挚友。奇童因为拥有革命思想而被流放到远离越南的岛屿。拥有文学和艺术才能的奇童，以高更为原型创作了故事，写成了一部 1500 行的亚历山大诗，并在法国出版（Les Amours d'un vieux peintre aux Iles Marquises）。他还以协助高更创作最后一幅画作中的肖像画而闻名。

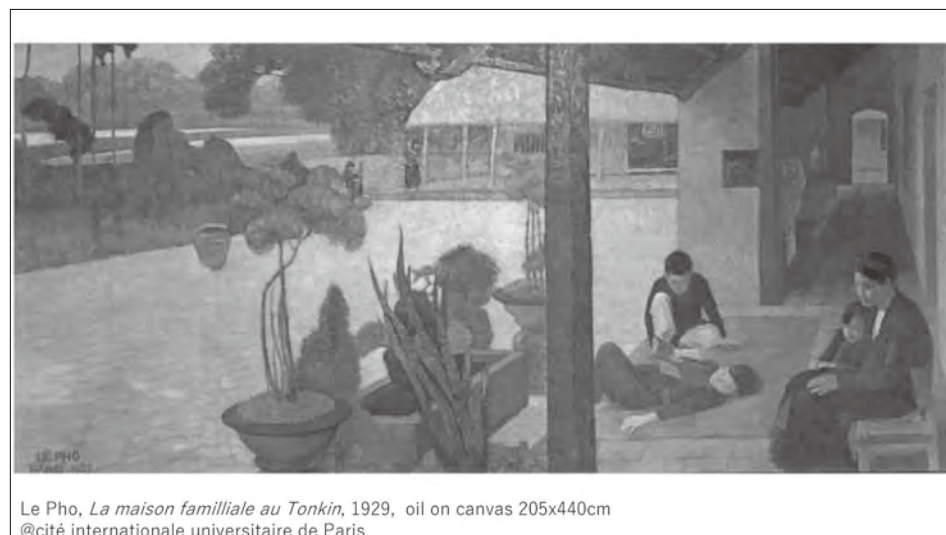
正如各位所知，高更对东亚美术很感兴趣。他曾说过，“所有的东方艺术都需要充分研究”，“日本人不加阴影地描绘阳光下的户外生活，并且色彩只作为色调（而非和谐）的连续来使用”。分隔主义（Cloisonnism），即用黑色轮廓线描绘，不加阴影，扁平化，不使用古典透视法的高更的绘画，与以墨为主体的线条描绘并着色的东亚绘画技法具有亲和性。

接下来，让我们将视角转移到越南，来看看“越南与高更”。1930 年当时，有一些仰慕高更的年轻越南画家。王老师的报告中也提到的印度支那美术学校的毕业生黎谱就是其中的代表人物。当时的黎谱非常倾倒在更。黎谱在 1931 年的巴黎殖民地博览会上，展出了向高更致敬的作品《L'âge heureux（幸福时代）》。这部作品后来在法国沙龙（Salon des artistes français）获得了银奖。

幻灯片 1



幻灯片 2



我想比较一下高更和黎谱的作品（幻灯片 1）。两位画家都以“回归失落的乐园”为主题。首先，《Arearea（阿雷阿雷亚）》和《幸福时代》在构图上有相似之处，都有坐在大地上的女性，并分为近景的丘陵和远景两个景别。还有一个共通点，就是绘有样式化的树木。也请注意坐在那里的女性们的视线。她们回望着鉴赏者，仿佛要把鉴赏者带入画中一般。高更有一幅作品名为《Contes barbares（蛮族传说）》，其中女性的视线和姿势也与黎谱所描绘的非常相似。

仔细观察后，我们可以发现黎谱的画作依然有着分隔主义（轮廓线）式的边缘，几乎没有阴影。可以说，不仅在构图上，在技术上也有共通点。

这是黎谱同时期创作的油画（幻灯片 2）。这部作品至今仍然装饰着巴黎国际大学城的东南亚学生宿舍的墙壁。法兰西学院院士皮埃尔·诺拉（Pierre Nora）提出了一个概念，叫做“记忆之场（lieu de mémoire）”。基于他认为历史存在于个人记忆的集合体之中的观点，可以说这样的风景才是终极的历史画。

总结一下。1930 年当时，越南画家们肩负着创造“越南绘画”的强烈使命，试图融合东西方绘画。我认为，黎谱等越南画家认识到，高更正是试图从西方进行这种融合的人。此外，高更的乐园在地理上是遥远的。另一方面，黎谱的乐园并非地理上的，而是可以说存在于过去。

以上，虽然比较粗略，但我的评论就到此为止。谢谢大家。

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）

讨论者：後小路雅弘（北九州市立美术馆）

王 嘉（北京外国语大学）

二村淳子（关西学院大学）

[以母语发言。翻译：张 嘉桐（北京外国语大学）]



林 少阳

我们有 30 分钟的讨论时间，因为有同声翻译的问题，我说得尽量慢一些。刚才我们听了後小路教授的演讲，再加上北外的王嘉教授，还有关西学院大学的二村教授所做的两个不同角度的讲评。我刚才也犹豫，在讨论会环节，她们两位的讲评之前，要不要把前天我来到学校的第一个感受作为一个开场白，但我想还是说了。我今天是第一次来到北外，我在进校门的时候，我想这个地方是一个帮助大家去了解他者的校园，让我们跳出各种不同的中心，去了解不同的文化的一个校园。那么今天的演讲，也是通过一位日本学者後小路教授在其年轻时所选择的东南亚的美术史，以此为媒介去了解东南亚这个他者的一个过程。今天他跟我们分享的是他在这方面的研究成果。两位讲评老师，一位是王嘉教授，王嘉教授是北外亚洲学院的教授，是越南方面的专家。另一位二村教授研究的是法语圈的文化，也是以美术史为媒介去研究法语圈的一位研究者。这三位老师都是通过自己的研究，努力去了解他者的研究者。今天也是在这里分享三位老师所了解到的他者相关成果的一个机会。我就这样做一个简单的开场。我想我们的讨论应该先从问题开始进行，想提问的话请大家先自报家门，然后陈述题目，问题本身尽量简洁一些。那我们就有请哪一位老师先开始。没有吗？好，那位老师。老师学生都可以。

听众 1

我想请教二村老师。在二村老师报告的总结幻灯片中，提到高更的乐园是地理

上的乐园，而黎谱的乐园是时间上的乐园，也就是过去。关于这一点，希望能更详细地说明一下。

■ 二村淳子

谢谢您的提问。因为指定讨论只有5分钟的时间，所以没能详细说明，但我想表达的内容很简单。高更经常前往遥远的异国他乡，以与异国新风俗的相遇为食粮进行创作。另一方面，黎谱受到想要创作越南绘画的强烈使命感支撑，在自己的土地河内，寻找的不是现代建筑，而是河内古老而传统的，未曾改变的风景。这样的回答可以吗？

■ 林少阳

谢谢这位同学。也谢谢二村教授。还有其他问题吗？好，有请这位女士。

■ 听众2

我想请教後小路老师。为什么越南画家们会把高更作为学习的对象呢？为什么会选择这种样式呢？即使说是“高贵的野蛮”，终究还是野蛮吧。明明自己国家的越南被描绘成野蛮人，却想去学习他，这难道不是很奇怪吗？我想知道他们为什么会做出这种选择。

■ 後小路雅弘

感谢您的提问。这次时间有限，所以把关于越南的部分交给指定讨论的两位，我只讲了越南以外的东南亚。刚才二村老师提到，遥远的地方和自己的过去，即场所和时间这两个比较，对于高更来说，塔希提人是他者。但是，对于东南亚的美术家们来说，在与自己相同的国民，或者说是将要成为国民的人们中发现野蛮，同时也是对自己自身的发现。我认为这种看似矛盾的对立结构，成为了东南亚近代美术发展下去的动力。

具体来说，比如华人的美术家去巴厘岛发现那里的野蛮，是将自己置于与高更相同的文明侧，或者说是中心侧，但同时也是对自己自身的发现。这种看似矛盾的状态，是东南亚近代美术的一种状态。

越南也是这样，东南亚各国在成为殖民地之前，原本就没有统一性或者说，成为一个国家。第二次世界大战后，作为新的国家重新出发，在殖民地的框架下，与新的他者一起建设新的国家的过程中，就产生了这种矛盾的状态。但是，这并不是否定性的东西，我认为从中诞生了与高更不同的创造性。

■ 林少阳

谢谢这位女士。谢谢两位老师。一问一答。还有别的问题吗？好，请那位老师提问。

■ 听众3

我想请教後小路老师。关于您最后展示的陈进的画作，您说很有意思，能不能更详细地说明一下这方面？我感觉陈进的这件作品的用色和构图，和添加野蛮的表达方式有点不一样。请您说说有趣的地方在哪里。

■ 後小路雅弘

最后展示陈进的作品，是因为它和东南亚或者韩国的李仁星的作品正好相反。刚才的演讲中，我忘记展示准备好的最后一张幻灯片了，原本打算展示的最后一张幻灯片，是和陈进的作品相同构图的原住民的照片。实际上，陈进的作品是根据那张照片创作的，但是与原住民的照片相比，却描绘成了一副更加高贵、凛然的女性

形象。这里面有和单纯的高更式的野蛮发现又不同的意义。台湾的原住民，与当时的汉族人相比，是非常少数的人群，描绘他们，是因为在殖民体制中，这样的画在日本会受到评价，描绘少数群体也是一种高更式的做法，但将他们反而描绘成高贵的人，我认为这里面包含着与高更不同的画家的内心情感。在当时日本统治下的台湾，第一次出现的权力关系和政治性，都反映在了作品中，所以不能简单地说是“就是如此”。只是说可以推测存在着这样的复杂政治性。

林少阳 谢谢这位老师。

听众4 谢谢各位老师。因为我也做中法，就是中国留学法国的艺术家的研究，所以我对二村老师的讲评内容也非常感兴趣。而且我觉得黎谱的《幸福时代》那幅作品是一幅非常优秀非常好的作品，它的构图，它的形象里的确有一些受高更影响的因素，但我觉得他在色彩上完全没有去学习高更的做法，它的配色不是用高更的做法，就像在徐小路老师的研究中的那些作品中的色彩，是更强调阳光的野性的，就是这样的一种做法，但是在黎谱的作品中，我觉得是有一种法国其他一些艺术家作品中存在的一些忧郁的灰调的特征。我知道二村老师也写了一本书，是关于越南美术史的研究，里面也有很多关于黎谱的探讨。所以我想多听一点二村老师关于这幅作品或者是黎谱在留法时期，他的整个的习得中，他喜欢的一些重要的艺术家，他受到了哪些资源的影响，谢谢。

二村淳子 感谢您的感想和提问。关于黎谱，自从1937年以博览会为契机前往法国后，就一直以法国为活动据点。我曾多次拜访黎谱的家人，也去过位于巴黎15区的他的工作室。贴在黎谱工作室里的，是博纳尔（Bonnard）和马蒂斯（Matisse）的大幅照片。他年轻时倾倒于高更，但晚年似乎更喜欢纳比派和马蒂斯。王老师也提到的黎谱的老师维克多·塔迪厄（Victor Tardieu）——著名诗人让·塔迪厄（Jean Tardieu）的父亲——正好与纳比派画家是同一时期的画家。

我认为黎谱这位画家作为越南现代美术的先驱之一，非常重要。因为在“美术”这个词尚未普及的时期，他是带着开拓精神进行开创的画家之一。19世纪70年代初，由日本人创造的翻译新词“美术”，经由梁启超等中国新知识分子的书籍，在越南成为了一个新词“Mỹ thuật”，即“美术”的越南语发音。据我的调查，“Mỹ thuật”最早出现于1914年，在词典中出现是在1930年。黎谱正是在美术的轮廓、框架尚未清晰的时期，一边尝试一边创作出这些画作的。这样的回答可以吗？

林少阳 谢谢两位老师。还有其他问题吗？没有的话，有请那位老师。

听众5 首先感谢三位老师的精彩演讲，很受启发，这可能是我听的SGRA论坛里最有趣最有意思的一场，虽然平时听的不多。因为我实际上小时候爱画画，对美术一直很有兴趣，就是我的愿望实际上是成为经济学家还不如成为一个画家。我想问三位老师的问题是，虽然今天没听到西洋美术是如何在中国传播的，但是我觉得这是一个更有意思的话题，因为毕竟中国的传播途径，国家大嘛，中国以前有各种传统的美术，这个碰撞应该是更加有意思的一个话题。

我的问题是，除了高更或者印度支那美术学校，这样的传播途径之外，我感兴趣的是，除了高更本人来这样的直接传播之外，还有没有其他途径把西洋美术传播到亚洲，包括中国在内，那这样的一个情形到底是什么样的？我想多了解一些。

因为也是最近才知道，中国的西洋美术好像最早传播是在上海，其实就在我小时候住的家的附近，就很近的地方，大概就几百米的地方，我也是第一次知道，就非常震惊。我作为一个爱画画的人，才知道自己家附近就是传播西洋美术的地方。那是个什么地方呢？是一个孤儿院，是传教士办的孤儿院，然后那边有修道院，反正就是一帮传教士来以后传播了美术，教了油画、雕塑。所以中国最早的一批学西洋美术的，实际上是通过这样一个途径过来的。所以我的疑问就是不知道三位老师哪位知道，在东南亚、越南、中国，是不是这也是一个非常重要的把西洋美术传播进来的途径，我不太了解，所以就想问这个问题，谢谢。

林少阳

问题很多，该如何回答呢？那么，有请後小路老师。

後小路雅弘

我认为西方美术的接受，存在各种各样的接受方式。日本有对塞尚（Cézanne）的接受等，但东南亚特别显著地参照高更，这是一个非常独特的特点。我因此开始研究，那里可能存在着东南亚固有的问题。但是，如果用这种眼光重新审视，就会发现它不仅存在于日本，也存在于台湾和朝鲜半岛，甚至南亚。这让我意识到了以前没有注意到的西方的接受。这里所说的接受，并非指影响。更重要的是如何主体性地接受这种影响，并将其转化为自身的创造性，这才是今天谈话的前提。

如果用这种眼光来看，我并不认为越南对高更的接受是以非常显著的形式存在的。今天二村老师谈到的例子，与我举出的例子相比，也不能说明明显地参照了高更，但确实具有让人信服的接受高更的成分。

西方美术的接受可以有各种各样的形式。实际上，当时确实存在各种不同的途径。以东南亚非常突出的高更接受为线索和起点，如果考虑其他非欧美地区的高更接受，或许会发现迄今为止未曾发现的部分。我现在仍在继续思考这个问题。

林少阳

谢谢。刚才旁边的这位老师或者同学。

听众6

今天路过北外，看到了这样的一个主题展，感觉很感兴趣，所以来参加了。

我想问的问题是，刚才王老师提到了越南这个国家的美术史的发展过程，我发现他的画好像并没有太多的中国的一些元素，我们知道越南其实在古代的时候是长期在中国儒家文化圈的影响之下的。

那么我想问的一个问题就是说，在越南近代美术史的形成过程当中，有没有吸收一些中国文化的一些美术元素，如果有的话，在形成过程中，是中国对它的影响大一些，还是受西方的一些因素影响大一些？

好的，谢谢老师。

王嘉

谢谢你的提问，因为其实我本身并不是做美术史的，我只能粗浅地谈一些我的认识。我觉得在20世纪初期的时候，比如我刚才提到的南山先生，他本身就是出身于儒学世家，所以他从小识汉字，在接触到西方的艺术之前，他先对中国的艺术

进行了研究，特别是我们的水墨画，他进行了一些研究，之后他又研究了西方的东西，所以像刚才我们提到 1931 年展出的《下棋》这幅画里面，它其实是结合了西方的技法和中国的水墨画的技法，所以让人看上去非常特别。就是它看上去不像是中国的水墨画，也不像是西方的油画，它好像就有很独特的特点。

在越南，我们去美术馆看的时候，其实我们并不能看到特别多的越南古代绘画的作品。我自己的认识不一定准确，但是我感觉它留下的古代的绘画作品的数量并不是特别巨大，然后也不会感觉到特别强的价值或者是高的艺术价值。我觉得在越南，在我们现在看到的越南国家美术馆里面，我认为最有价值的是现代画，20 世纪之后的作品确实有非常独特的韵味在。那么它接受的法国古典主义的影响是非常明显的，也有人把它列入到印象派里面，我觉得它非常有它自己的民族性，那你说有没有中国文化的影响？我觉得肯定是有的，因为它整个的思想在里面是存在的，我简单地回答到这，谢谢。

林少阳

谢谢王嘉教授。我们现在其实到了 5 点了，怎么办？要不两位简单问一下。先请这位老师，然后那位同学是吧，简短地简单地问一下，谢谢。

听众 7

非常高兴参加这个会议。我是 2011 年的渥美奖学财团的奖学金获得者，因为我向王老师提问，所以我就用汉语问一下。我是做历史的，20 世纪初正好是法国殖民统治时期。在越南，刚才我听到您讲，它的画卖的是非常高的价格，那么我想问它卖高的价格，是在海外卖的，还是在国内卖的。当时法国的艺术已经达到了一个非常登峰造极的、非常高的程度。跟刚才这位同学可能相反，我想问的是，它里面的法国元素，西方的元素和越南的元素结合之后，它的艺术性得到了非常大的彰显，就是想问，它卖高价的原因，在您看来是在哪里？

王嘉

谢谢您的提问。但是我并不是一个买家，我也不知道为什么卖这么贵。这一点也是我想跟两位日本教授交流的问题，其实我们看到在国际市场上卖得比较好的作品的作者，往往都在欧美生活了比较长的时间。而比如说像我比较喜欢的苏玉云，这位先生的作品其实反而并没有在国际市场上卖到那么高的价格，但他其实后来在越南的美术界占有非常重要的地位，应该说在越南统一之后，在美术史上也是具有很重要的地位的。

并且我们今天展示的都是比较浪漫的作品，其实在当时 20 世纪初期，它有非常多的作品是带有反抗殖民统治的，抗法抗美的作品是非常多的，尤其是磨漆画里面有很多这样的题材。我今天其实因为时间关系没有展示，但是这类作品在国际市场上，我不知道现在的影响是多大，可能并没有很高的影响力。所以也许可能现在在国际市场看到的画，越南的作品都是这种充满浪漫主义色彩的，这类美好的作品。其实我去越南喜欢的也是这类作品，就是我想买的也是这种美好的作品，放在家里面可能看上去比较赏心悦目吧。我的理解是这样，二位老师可以补充，谢谢。

听众 8

我学到了很多关于高更与东亚美术关系的内容，非常感谢。梵高曾拜访高更并成为挚友。随后，他创作了许多像太阳一样色彩鲜艳的画作，类似高更的风格。请问，梵高是否对东亚艺术产生了影响？

後小路雅弘

梵高在日本非常受欢迎，日本美术受到了梵高极大的影响。同时，人们也普遍知道梵高本人深受日本美术的影响。但令我稍感意外的是，在东南亚几乎看不到梵高的直接影响。这是因为像高更那样，既是自己又是他者的复杂存在，以及东南亚艺术家们将自己的立场投射在其中的元素，在梵高身上并未发现。东南亚的人们无法从梵高身上感受到与自身密切相关的问题。我认为“为什么不是梵高而是高更”的议题，将成为一个非常有趣的切入点。

林少阳

谢谢。其实今天後小路教授的演讲不光是关于越南，也是关于整个东南亚美术的，他也用了南洋这个单词。今天使用的“东南亚”即“南洋”的说法，是第二次世界大战期间西方学术的产物，在明代的文献如《东西洋考》（1617年）中，今天的“东南亚”是指不包含日本在内的“东洋”与“西洋”，“东洋”与“西洋”以“婆罗国”为界，婆罗国即今天的加里曼丹岛。“南洋”说法早于“东南亚”，晚于“东洋”“西洋”。我本来自己也想问他一个问题，为什么选择了研究越南的美术，因为时间的关系没能提问。比如说研究中国的话，因为中国革命，还有反美的问题等等这些，都有一个个人的故事在背后。

我想後小路教授昨天辗转，因为没有直飞来到北京，对他来讲可能也是一个很难忘的旅行也说不定。南洋对于後小路教授来讲意味着什么？对于他那个年代的日本知识分子又意味着什么？其实也是我很好奇的问题，但是因为时间关系，只能以后有机会再向老师提问。

还有在座的很多老师，很多同学有很多类似的问题，因为时间关系，我们就把各种问题留到晚饭的时候，再去向各位老师请教。在此最后感谢三位老师，也感谢各位提问的老师和同学，谢谢。

孙建军

非常感谢各位老师。每次我都觉得演讲完了以后的讨论时间，就像是一道菜端上来以后，我们应该如何去品尝它，如何去品味它。我觉得林老师每年都给我带来的一个感受就是，让我觉得刚才我吃的那道菜特别好吃，我应该更好地去咀嚼它。所以非常感谢林老师，非常感谢三位老师。在我们的论坛即将进入尾声之际，让我们有请 SGRA 中国论坛的长久以来的支持者，清华东亚文化讲座的王中忱老师，也是我最喜欢的老师致辞。

关于当天因时间关系未能回答的线上提问，我们请後小路老师作了回答。以下予以介绍。

线上提问1：

所谓“国画”这一艺术门类或美术范畴，在菲律宾、新加坡、越南等各国是否均未得到发展？

後小路雅弘

若将你所询之“国画”理解为“水墨画”，则新加坡华人美术家确有创作实践，而越南所谓“绢绘”这一门类亦可视为其近似形态。倘若将“国画”界定为西方

美术东渐后，为抗衡西方艺术而重构的传统美术范畴，则印度尼西亚的蜡染绘画（Batik）、越南的漆画、泰国的泰式绘画（Thai Painting）等皆可归入此列。在东南亚诸国中，唯菲律宾与马来西亚未形成体系化的传统绘画门类——此现象实为各国历史文化脉络差异的具体映现。

线上提问2：

关于後小路老师提出的“高贵的野蛮”这一概念，希望请教其具体内涵。无论是华夷秩序抑或文明 / 未开化的二元范式，以今日视角观之皆难免带有居高临下的审视姿态，甚至可归为某种歧视性思想。因此，对于高更及南洋画家群体而言，老师所使用的“野蛮”一词是否并非消极意义上的指涉，而是蕴含着“解放”与“自然”等积极意涵？

後小路雅弘

如你所说，从当今的人权意识来看，高更的思想和价值观本身确实充满了对塔希提人的歧视意识。只是高更与当时西欧社会的主流观念不同，他并没有仅仅以歧视和蔑视的方式看待亚太地区人民，而是试图在他们身上发现近代西欧“文明”失去的原始生命力与创造力，并将其转化为自己作品的力量。而对接受了他的东南亚艺术家来说，情况就更为复杂了。仅从他们将自己比作高更，把自己置于“文明”一方，同时将少数群体置于“野蛮”一方来表现这一点来看，这无疑是具有明显歧视性的。然而，对于东南亚的艺术家而言，与高更所代表的“他者”不同，“野蛮”对他们来说，既可能是他们自身的一部分，也可能是对已经失去的自我的一种发现，而东南亚美术所处立场的复杂性就在于此，这种复杂性或许也是其创作的源泉。

闭幕致辞

王中忱

清华东亚文化讲座／清华大学中国语言文学系



完全不敢说致辞。首先祝贺我们这次论坛圆满结束。刚才那么热烈的讨论，就已经证明它的成功。从我个人来说，也是从三位演讲者的演讲当中学到了很多。

後小路教授给我们展示了高更这位画家在东南亚的接受，二村教授和王嘉教授又以越南为例，把这个话题更具体化和深化了。我们知道作为后印象派的画家，高更在美术史上关于他的讨论很多，早年可能比较多的是强调他在艺术上的先锋性。

针对早期的印象派和写实派，后期印象派在艺术上的革命性的探索，是被高度评价的。到了后殖民批评的语境下，我也看到过一些批评家，说高更去画这些野蛮人——虽然他力图颠倒文明和野蛮的殖民主义的格局，但是高更的视线仍然是一个“文明人”的视线。这也是后殖民批评当中，重新来评论高更的一个很突出的观点。

但是我觉得今天後小路教授通过东南亚的高更的接受，又给了我们新的高更的解释。也就是说高更这样的画家，他的艺术到了东南亚这个可以说是几乎处于完全被殖民状态的地区，怎么样通过高更来认识他者，也认识自我，也重新构建自我。这样的一个过程，我觉得这远远比一般的去批评高更的作品里边，说“仍然具有殖民者的眼光啊”，比这样的批评要更丰富，更有启发性。

实际上，就像王嘉教授讲到的印度支那美术学校，据我有限的知识，我也知道实际上也有中国著名画家在那里学习过。比如说像大家知道，这些年美术史界曾经讨论过的董希文，就是画《开国大典》的那个董希文，他的《开国大典》那幅画里边就有越南的画风，就是因为他本来是想留法，留法之前，就到越南去学习，这样印度支那美术学校显然就不仅仅是在东南亚，而是在于一个更广阔的地域，发挥了一个非常重要的作用。所以也可以说今天三位老师的演讲，也给我们开启了很多很多可以进一步讨论的话题。

由此，我也特别感谢我们渥美财团和我们关口全球研究会多年来主办的这个论坛的工作，我们这个研究会，关口研究会虽然叫全球研究会，但是我个人的感觉，显然我们的讨论更多的是在亚洲。并且，由于今西女士她个人的兴趣，对东南亚也特别情有独钟。非常有意思的是，我第一次去东南亚，就是今西女士组织的活动，才去的。那也就使得我在想，我们前些年在一个全球化的大浪潮当中，我们来讨论亚洲的时候，我们到底是出于一个什么样的冲动呢？

我想可能其中至少有一部分是想要针对均质化的全球化的一个平衡，或者说有意识的一个校正，我们来讨论亚洲这样的一个区域。但是今天显然我们面临的是另外一种语境，就是好像也有不少人，说是现在民族主义的浪潮再起。那我更想把它叫成国家民族主义，国家民族主义的浪潮再起的时候，我们重新来讨论亚洲，可能也是非常有意义的一件事情。

再一次感谢三位老师，也感谢今西女士，谢谢各位。

讲师简介

[演讲]

■ 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《“失落的纯真自我”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。

[指定讨论]

■ 王 嘉 / WANG Jia

1978 年生，博士，副教授。本科就读于北京外国语大学亚非系越南语专业，在越南胡志明市师范大学获得硕士、博士学位。现任北京外国语大学亚洲学院越南语教研室主任、越南研究中心主任，英国伦敦亚非学院、越南社会科学翰林院下属汉喃研究院访问学者，《亚非研究》执行副主编，研究方向为中越书籍交流史，文学翻译与传播。先后在国内外学术期刊上发表论文 10 余篇。已出版教材 1 部。独立主持国家社科基金冷门“绝学”和国别史等研究专项《明清小说越南国语字译本文献整理与研究》（项目批准号：19VJX094），独立主持“2022 年度北京外国语大学基础科研业务费”项目《中国网络小说在越南的翻译传播研究》（项目号：282500122002），独立主持完成牛津大学委托项目“宫廷文本：明清宫廷戏剧文本世界的连接”（项目号：282079900004），此外，还主持完成教育部项目 1 项，参与国家社会科学基金重点项目 2 项，校级项目多项。曾荣获首届北京外国语大学教学基本功大赛二等奖（2012 年）、北京外国语大学 2016 年度本科优秀教学奖一等奖（2017 年）、2022 年度北京外国语大学本科优秀教学奖（2022 年）。

■ 二村淳子 / NIMURA Junko

学术博士，毕业于东京大学综合文化研究科，现为关西学院大学经济学部教授。研究方向为比较艺术学、法语圈文化研究，主要关注为东亚艺术的现代化与法国的关系。主要著作有《越南近代美术史：法国统治下的半世纪》（原书房，第 20 届木村重信民族艺术学会奖）、《常玉 SANYU 1895-1966 蒙帕纳斯的华人画家》（亚纪书房）、《蒸粗麦粉之谜》（平凡社）、《法式上海》（平凡社）、《映与移：文化传播的器与蚀变的实相》（花鸟社）等。译著有阿涅斯·吉拉尔（Agnès Giard）著《情色日本》（河出书房新社）、帕蒂·史密斯（Patti Smith）著《只是孩子》（河出书房新社）等。

代后记

李 赵雪

南京大学艺术学院

2024 年 11 月 23 日（星期六）北京时间下午 3 点（日本时间下午 4 点），第 18 届 SGRA 中国论坛“亚洲近代美术的〈西方〉接受”在北京外国语大学日本学研究中心举行。在新冠疫情结束后，中国论坛时隔五年重返北京，并以与线下结合的形式，线上向中日两国观众同步直播。

11 月的北京已进入冬季，但举办当天阳光温暖和煦。论坛由孙建军老师（北京大学日本语言文化系）主持，周异夫院长（北京外国语大学日语学院、日本学研究中心）、野田昭彦所长（北京日本文化中心）进行了开幕致辞。今年的主题是“亚洲近代美术的〈西方〉接受”，延续去年第 17 届 SGRA 中国论坛的主题“东南亚近代〈美术〉的诞生”。我们邀请了日本东南亚美术史研究的权威後小路雅弘老师（北九州市立美术馆馆长）担任主讲，王嘉老师（北京外国语大学亚洲学院教授）和二村淳子老师（关西学院大学教授）担任讨论人。

长期以来被忽视的东南亚艺术史，近年在中国开始被视为重要的研究课题，并成为研究热点。後小路老师的讨论围绕高更对于近代东南亚艺术家的影响和意义展开，即“西方”是如何被东南亚近代美术接受的。高更的接受中存在一种将画家自身置于文明一侧，将对象视为野蛮他者的意识。接受的动因则是当时东南亚的国家需求。在摆脱殖民体制、建设多民族多文化的民族国家过程中，如何形成自身的民族认同、创造民族文化成为了重要课题。为了超越异国情调的女性形象，高更的造型性成为值得借鉴的理想范式和规范。在民族国家形成的过程中，“国民”的发现与“他者”的发现，以及“自我的探求”，彼此重合、紧密交织、难以分割。後小路老师指出，正是在这种结合之处，能够发现东南亚近代美术所特有的问题意识与艺术表现。

自由讨论和去年一样，由来自澳门大学的经验丰富的林少阳老师主持。越南研究专家王嘉老师补充报告了 20 世纪初期的越南美术教育和越南近现代美术的情况。二村淳子老师是法语圈地区艺术史研究者，曾凭借《越南近代美术史：法国统治下的半世纪》（原书房，2021 年）获得东京大学而立奖（东京大学学术成果出版资助）。二村老师的讨论主要围绕高更与越南画家之间的关系展开，比如提到以黎谱为代表的越南近代画家们，与东南亚其他画家类似，都受到了高更的影响。但不同的是，高更在越南所发现的“失落的乐园”是地理上的远方，而黎谱等人所发现的却是时间上的远方，也就是越南的历史与过去。

自由提问环节的讨论十分热烈。北京外国语大学的学生、上海大学、九州大学和中国艺术研究院的美术史研究者们提出的问题深化了本次活动的讨论内容。对于“高更毕竟描绘的是‘野蛮’，可否概述其成为东南亚现代画家典范的原因”，“陈进的作品似乎并没有感受太多‘野蛮’的印象”，“黎谱的《幸福时代》中是否

还有高更以外的元素”等问题，後小路老师、二村老师和王老师都进行了详细回答。在近代国家的建立和国族身份认同的探索过程中，东南亚画家以高更的作品为典范；陈进则以“高贵”的视角表现台湾原住民；黎谱受到其他的法国画家影响。尽管这些问题在自由讨论中无法充分展开，但围绕绚丽多彩的东南亚美术的讨论今后肯定会继续下去。

最后，清华东亚文化讲座代表王中忱老师（清华大学中国语言文学系）致闭幕辞。王老师指出後小路雅弘老师超越了传统的殖民主义的既存研究视角，提出了“认识他者也是认识并构建自我”的启发性观点，并表示在国家民族主义抬头、全球化趋于同质化的今天，东南亚等地的多视角、多元化讨论是十分重要和宝贵的。王老师对长期策划和支持中国论坛的渥美国际交流财团、关口全球研究会表示感谢。

北京会场及线上的参与者合计超过 110 人。从问卷调查的结果来看，听众对于演讲主题的选择和演讲讨论的基本构成也给予了较高评价。中国论坛结束后，在北京外国语大学附近的餐厅举办了渥美国际交流财团 30 周年纪念庆祝晚宴。长期支持 SGRA 的南开大学宋志勇教授、北京日本文化中心和清华大学东亚文化讲座的各位老师，以及居住在中国的历届渥美国际交流财团奖学金获得者等（共计 50 名）欢聚一堂，共度了美好的晚餐时光。

（转载自李赵雪“第 18 届 SGRA 中国论坛报告《亚洲近代美术的“西方”接受——围绕绚丽多彩的东南亚美术的讨论将持续下去》”）



■ 李 赵雪 / LI Zhao-xue

中央美术学院人文学院美术史专业学士（中国，北京），京都市立艺术大学美术研究科艺术学专业硕士（日本，京都），东京艺术大学美术研究科东亚艺术史研究室博士（日本，东京）。目前担任南京大学艺术学院副研究员。研究方向为中日近现代美术史、中国美术史学史等。

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：C O P 3 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. エルドリッヂ、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、榊原英資、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、趙珖、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、趙珖、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、マグダレナ・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、福岡良明、李 基勳、安岡健一、梁 知恵、陳 紅民 2024. 4. 12 発行
- SGRA レポート 107 第17回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生」後小路雅弘 2024.6.13 発行
- SGRA レポート 108 第22回日韓アジア未来フォーラム・2024現代日本学会春季国際学術大会講演録「ジェットコースターの日韓関係——何が正常で何が憂鬱なのか」西野純也、李 昌玖、小針 進 2024.11.14 発行
- SGRA レポート 109 第74回SGRA フォーラム講演録「第9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「国史」と東南アジア」楊 奎松、タンシンマンコン・パッタジット、吉田ますみ、尹 大栄、高 艶傑 2025. 6. 20 発行
- SGRA レポート 110 第20回・22回SGRA カフェ・第73回SGRA フォーラム講演録「パレスチナを知ろう」ハディ ハーニ、ウィアム・ヌマン、溝川貴己、山本 薫 2025. 6. 20 発行
- SGRA レポート 111 第11回日台アジア未来フォーラム／東アジア日本研究者協議会第8回国際学術大会内講演録「疫病と東アジアの医学知識——知の連鎖と比較」李 尚仁、朴 漢珉、松村紀明、町 泉寿郎 2025. 6. 20 発行

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

SGRA レポート No. 112

第18回SGRAチャイナ・フォーラム

アジア近代美術における〈西洋〉の受容

第18届SGRA中国论坛

亚洲近代美术的〈西方〉接受

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 2025年11月16日

発行責任者 今西淳子

中国語版監修 于 寧

印刷 (株) 平河工業社

第18回SGRAチャイナ・フォーラム

アジア近代美術における〈西洋〉の受容

第18届SGRA中国论坛

亚洲近代美术的〈西方〉接受

