

【査読論文】

# 日本軍政期のインドネシア・ジャワにおける文化政策

— 啓民文化指導所・美術工芸部を中心に —

Cultural Policy in Java, Indonesia during Japanese Military Occupation  
Period:

Focusing on the Visual Arts Section of “*Keimin Bunka Shidosho*,”  
Institute for People’s Education and Cultural Guidance

油井 理恵子

YUI Rieko

## 【要旨】

1942（昭和 17）年 3 月、オランダ領東インド（現・インドネシア）のジャワを攻略した日本軍は、1945（昭和 20）年 8 月の敗戦までの約 3 年半にわたる日本軍政期において、現地住民の民心を把握し宣撫するために数々の文化政策を施行した。本論文では、20 世紀初頭から日本とインドネシア両国の政治的・文化的背景を踏まえ、日本軍政期のインドネシア・ジャワにおける文化政策を、日本軍政監部が創設した文化機関・啓民文化指導所の活動を中心に考察した。考察にあたっては、啓民文化指導所が日本軍部の意図に反し、結果的に日本とインドネシアの文化人が交流する場として機能したという仮説を立て、当時の新聞・雑誌記事、関係者による手記・インタビュー記事、研究者による聞き取り調査など文献調査によって検証を試みた。

これらの調査結果により、啓民文化指導所の美術工芸部では、①インドネシア人美術家の作品の表彰と展示、日本人美術家の作品展示、②インドネシア人美術家への美術指導、両国美術家の交流会などが実施されたことが明らかになった。そこでは日本側からの極端な「文化の強制」は見られず、インドネシア人芸術家は比較的自由に制作しており、両国の芸術家の間には、共感と協働が生まれ、啓民文化指導所は双方向の国際文化交流の場となったことが実証された。

キーワード：文化政策、インドネシア、日本軍政期、啓民文化指導所

## 1. はじめに—本研究の背景と目的—

日本におけるインドネシア史研究においては、日本の軍政期をインドネシア独立の準備段階と捉え、インドネシアに厳しい圧制（糧の強制供出、労務者・兵補の動員など）を敷いた負の側面とともに、インドネシアの民族主義者を育成し、インドネシア独立までの道筋をつけた正の側面を論じる研究がなされている。軍政期の宣撫工作を含む文化政策は、民心把握の点で一定の効果を上げたと評価されている（倉沢、1992）。

しかし、日本の美術史においては、この時代は美術の空白期間とされていた。戦後、戦争画を描いた画家たちが、戦争協力者として糾弾されたことや、戦争画が連合軍に接収され、長らく公開されなかったことなどにより、この時代の芸術は語られてこなかった（河田、2007）。だが、2000年代になり、戦争画の美術的価値を再評価する機運が高まり、日本占領下の満州、朝鮮、台湾の各国と日本の芸術家の交流が明らかになってきた。しかし、東南アジア地域に関しては、実質3年半の短い期間での活動であり、資料自体が少ないことから、研究がほとんど進んでいない状況である（後小路、2013）。

1941（昭和16）年12月8日、日本海軍が米国ハワイの真珠湾を奇襲攻撃すると並行し、陸軍はマレー半島をはじめ東南アジア各地への侵攻を開始し、1942（昭和17）年3月にジャワを攻略した。日本軍は直ちに軍政監部を設置し、諸政策を円滑に実施するために、占領地域における現地住民の民心をいかに把握し、いかに宣撫するかに大きな関心や注意が払われた。「大東亜戦争」の遂行のためには、社会全体を動員するとともに、彼らの思考方法や行動様式を日本的なものにすること（皇民化）が不可欠であった（松村、2002）。

日本の目的は、軍政に協力する現地住民を育成するため、教化・啓蒙することであったが、実際の現場では、日本人芸術家は「支援してくれ、私の考えを否定したりは」せず、「むしろ彼らは私のすることに共感して」いたと、インドネシア人画家・スジョヨノは証言している（Arsip Nasional Republik Indonesia [以下 ANRI]、1988）。このように、両国の文化人たちは支配者、被支配者の垣根を越えて、芸術家同士の交流をしていたことが見てくる。徴用文化人の中には、懲罰的に徴用された者もあり、政府に反抗的な者も含まれていた。一方的に軍政を遂行した軍人の視点からではなく、軍属といえども芸術家として、現地の芸術家と接触・交流した文化人の視点から、日本の軍政期の文化政策を論じる意義があると筆者は考える。

近年、日本とインドネシアの両国で、長らく批判的に捉えられていた日本軍政期にも、創造的な文化交流が行われていたことを、積極的に評価する流れがある（Antariksa、2018）。ジャワだけで約100名の一流の日本人文化人が徴用されたという大規模な文化人派遣は、近代日本において初めてのことであり、啓民文化指導所を中心とした文化政策は、両国の文化人が創造的な交流をした国際文化交流の文脈で捉えることができるのではないかと筆者は考える。

そこで、本研究では、これらの歴史的事実や分析を踏まえ、大東亜共栄圏構想の下

で軍部により実施された文化政策で徴用された日本人文化人、特に徴用美術家とその政策に関わったインドネシア人美術家の言動を通して、日本軍部の文化政策の実態を明らかにするとともに、啓民文化指導所が両国の双方向の文化交流の場として機能したことを検証する。

## 2. 先行研究の検討

### (1) 日本軍政期の文化政策に関する先行研究

日本軍によるインドネシア占領政策に関する研究は 1950 年代に始まり、エルスプリー (1953) は、「戦争は東南アジアに大きな社会的、政治的変容を引き起こす契機」となったと指摘し、日本軍政が「触媒」として、インドネシア民族解放運動に与えた影響を分析した。このように日本軍政がインドネシアの民族主義思想を高揚させ、社会に「変化」を与えたとする説は、日本軍政研究の主流となっている。カナヘレ (1967) も、日本軍政をインドネシア独立へ導いた「独立への序曲」として捉え、積極的に評価している。特に、宣伝技術の導入により、大衆の愛国心を鼓舞し一体感を与え、革命のムードを生み出したと、宣撫工作が一定の成果をあげたことを述べている。

岸幸一、西嶋重忠を中心とした早稲田大学社会科学研究所インドネシア研究班による『インドネシアにおける日本軍政の研究』(1959) では、日本はインドネシアを日本の戦争資源供給地、兵站基地として確保するための軍政を敷いたが、大衆の生活に大きな影響を及ぼしたと分析されている。特に文化分野における政策については「第二次大戦の総力戦的性格を特徴づけるものとして、注目すべきものがあつた」が、「民衆との表面的な接触は一応形成されたとしても、内面的な、また民衆の根本的な把握には成功しなかった」と低い評価を与えている。啓民文化指導所についても、機構や活動について一通り触れており、美術工芸部では「従軍画家の指導による美術指導が行われたが、従来のオランダ画風の影響のあつたジャワの洋画界に特に効果はなかつた」と分析している。

倉沢 (1992) は、日本軍政期のジャワ村落社会における変容を考察し、宣撫工作について詳しく論じた。視聴覚メディアを通じた効果的な啓蒙宣伝活動などに触れ、これらの「日本の宣撫工作のアピールは、感情的なアピールに動かされやすい若者たちの間で比較的受容された」「少なくとも生存可能ぎりぎりのレベルまで落ち込んでいた厳しい経済・社会情勢の中で、彼らを反日に向かわせ抵抗運動へと駆り立てるのを阻止する要因として働いたのではないか」と分析した。

以上の先行研究では、日本軍政期研究については、大衆を動員するための宣撫工作の側面を強調した言説が多く、徴用文化人の具体的な活動や文化政策の概観が明らかにされていない。

### (2) インドネシア美術史における日本軍政期の美術に関する先行研究

インドネシア美術史における日本軍政期は、インドネシアにおける近代美術成立の過程において重要な時期であると捉えられている。インドネシア教育文化省が編纂した『インドネシア造形美術史』(Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik

Indonesia [以下 DPKRI]、1979) では、「民族精神を鍛えた意味でも、プルサギ以降のインドネシア新造形美術の推進を可能にした」として重要であるが、インドネシア人芸術家は日本の大東亜共栄圏思想に惑わされず、「創作に関する機会はすべて利用してインドネシアの芸術界を推進させた」という見解を示している。

バルファス (1951) は、日本軍政期において、インドネシア人芸術家に発表の機会を与え、作品を表彰したことによって、インドネシア美術に与えた良い影響を否定できないと述べた。一方、スマルジョ (1957) は、日本軍によりもたらされた「3年半の幕間」では、日本軍政部はプロパガンダのためにインドネシア人芸術家を前面に出して両国の芸術家の交流を行い、芸術活動によりインドネシア人芸術家の成長を促したが、精神面の影響は無かったと指摘した。

後小路 (2013) は、ジャワが軍政の文化政策がある程度機能した地域と前置きした上で、啓民文化指導所の美術工芸部で行われた主な活動を①展覧会活動と②美術教育であると述べている。特に、インドネシア人を対象とした公募展が初めて開催されたことが重要であると指摘した。

このように、インドネシア美術史においては、日本軍政期の文化政策がインドネシア美術や芸術家に様々な影響を残したことが考察されている。しかし、インドネシア人芸術家が獲得した側面を強調した分析となっており、双方向の交流については検証されていない。

以上の通り、先行研究で明らかにされていることを踏まえた上で、これまでに十分な研究が行われていないと判明した点を、本研究で考察、検証する。

### 3. 大東亜共栄圏構想下の日本における文化政策

1939 (昭和 14) 年 9 月 1 日、ドイツがポーランドに砲撃を開始し、第二次世界大戦が勃発した。1940 (昭和 15) 年には中立国のオランダとベルギーを攻撃、6 月にパリが陥落しヴィシー政権と休戦協定が結ばれる。日中戦争に行き詰まっていた日本は、長期戦の可能性から、オランダ領東インドの石油を確保するために、南進の必要性を主張するようになった。また、細谷 (2015) によると、この頃、日本政府は戦争におけるイギリスの敗北とドイツの勝利を予測し、政府の基本方針を考えるようになっていた。それを前提に、東南アジアにおけるイギリス領マレーやシンガポール、フランス領インドシナ (現・ベトナム・カンボジア)、オランダ領東インド (現・インドネシア) が「力の真空」となることを期待し、日本は南進の機会をうかがっていた。こうして近衛文麿内閣が打ち出した、日本・中国・満州の三国間で善隣友好、共同防衛、経済連携を推進するという「東亜新秩序」はより広く南方圏を包含した「大東亜共栄圏構想」に発展していった。

国内では思想・宗教を統制する事件が相次いだ。1932 (昭和 7) 年 3 月、日本プロレタリア文化連盟 (コップ) に対して大規模な検挙が行われ、翌 1933 (昭和 8) 年 6 月、日本共産党の最高指導者である佐野学と鍋山貞親が市ヶ谷刑務所において「転向声明」を発表し、これに続き多くの文学者が転向を表明した (濱崎、1997)。そして、1938 (昭和 13) 年 4 月に国家総動員法が公布され、国民全体が戦時体制へと突き進ん



でいった。

美術界においても、1935（昭和10）年5月に文部省が美術界の挙国一致体制を推進するため帝国美術院の改組を行い、文化統制を強めていった。この頃から盛んに絵筆（彩管）でもって国に尽くす「彩管報国」が謳われ、多くの画家たちが中国の戦線へ従軍を希望した。また、陸海軍が画家を戦線に送り制作させた戦争記録画を展示する戦争画展覧会が頻繁に開催され、その作品は「聖戦美術」として大衆の熱狂的な支持を得た（河田、2007）。

このように、表現の自由が徐々に奪われ画材も不足した閉塞した状況の中で、美術と社会をつなぐ活路を求めていた美術家にとって、皮肉にも戦争がその突破口になったのではないだろうか。「戦争」が画家にテーマを与え、「従軍」が彼らに大義名分を与えたとも言える。そして、大東亜共栄圏構想により、民衆が、そして画家たちもさらに扇動されていったのである。

#### 4. オランダ領東インドの植民地政策と近代美術運動

インドネシア史において、オランダによる植民地支配は、オランダ東インド会社が設立された1602年を起点とし、1942年の日本軍の侵攻をもって終了する3世紀半にわたる期間を指す。しかし、実際にはオランダ王国による直接統治は、1799年にオランダ東インド会社が倒産した後から始まった。オランダ本国の財政破綻を補うために1830年から施行された過酷な強制栽培制度（cultuurstelsel）は19世紀末には撤廃され、20世紀に入り倫理政策（Ethische Politiek）が開始された。植民地に対する道徳的な義務が強調され、一部のインドネシア人支配階級に西洋式教育の機会が与えられた（倉沢、1992）。

その倫理政策によって西洋教育を受けたスカルノ（Soekarno）、ハッタ（Mohammad Hatta）、シャフリル（Sutan Sjahrir）を中心としたエリート青年層は、植民地政府の思惑に反し、「オランダ領東インド」という植民地国家を「インドネシア」と捉えなおし、植民地国家の打倒とインドネシア国家樹立を目指す運動を行った。（倉沢、1992）。

この新たな民族運動のうねりは美術界にも波及し、「インドネシア美術」の確立を目指す動きが現れた。1939年10月に発表された「近代美術宣言」とも言える文章「Seni Loekis di Indonesia Sekarang dan Jang Akan Datang（インドネシアの絵画—現在そして来るべき日に—）」の中で、S. スジョヨノ（Sindudarsono Sudjojono）は、当時のオランダ人やジャワ人貴族階級に好まれていた美しい東インドの風景画を、「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」に美化された「ムーイ・インディ（Mooi Indie、麗しの東インド）」であると激しく批判した。新世代の画家たちが描くのは、ヨーロッパ人の異国趣味を満足させる田園風景ではなく、「砂糖工場、痩せた農民、金持ちの自動車、靴を履きトレンチコートを身に着けて、アスファルトの道路を散歩する若者の姿」といった「我々の日常生活の中から生じるものでなければいけない」と説いた（後小路、1997）。そして、1938年10月23日に、アグス・ジャヤ（Agoes Djajasoeminta）を会長、スジョヨノを書記に、インドネシア初の画家グループ「プルサギ（PERSAGI, Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia、インドネシア画家連盟）」

が結成された（Hujatnika、2017）。

1930年代末まで、ジャワの美術界は頑なにまでにインドネシア人の参加を認めなかった。バタビア在住の上流階級、画家、美術愛好家によるバタビア・アートサークル（Bataviaasche Kunstkring）はヨーロッパ人にのみ開かれた排他的な団体であり、インドネシア人には美術を観賞したり、作品を展示したりする機会が与えられていなかった。スパンヤード（2016）によると、これはオランダの植民地政策の一環であり、インドネシア人には伝統的な東洋の工芸を、オランダ人には近代的な西洋の美術を奨励するという意図的な分離を行ったためである。多くのインドネシア人は、伝統的社会の中で、ワヤン・クリッ（影絵芝居）やガムラン（銅鑼や鍵盤打楽器による民族音楽）を楽しんでいた。木彫りや陶芸、籐細工など伝統工芸を創作したものの、それを「美術」とは捉えておらず、大きな変革はほとんど無かった。オランダは、意図的に彼らの創造性を伝統工芸の中に封じ込めたとも言える。その創造性が一気に爆発するのは、時間の問題だった。

## 5. 日本軍政期ジャワにおける文化政策

### (1) 宣伝班の設立

1940（昭和15）年末、同盟国ドイツとイタリアの軍事視察から帰国した陸軍航空総鑑兼航空本部長の山下奉文中将が、ゲッベルス宣伝相の率いるドイツの宣伝中隊（Propaganda Kompanie = PK）にならい、日本においても類似の機関を設置すべきだと提唱し、陸軍当局から受け入れられ発足した（後藤、1977）。

1941（昭和16）年6月にオランダ領東インドとの交渉が決裂すると、日本軍は南部仏印に進駐し、英米は対日経済制裁を発動した。対英米蘭戦争が現実味を帯びてきた9月、参謀本部第8課は、南方作戦軍の宣伝班の準備を始めた（後藤、1977）。太平洋戦争勃発に先立ち、ジャワ第16軍、マレー第25軍、ビルマ第5軍、フィリピン第14軍の各地域の侵攻作戦に従う4軍には、従軍の宣伝班員として当時第一線で活躍していた著名な文化人が徴用された。当初、各隊の要員は150名から200名で編成する方針で徴用令状（白紙）が発送された（木村、2004）。

ジャワ派遣第16軍宣伝班には、陸軍教育総監部に勤務し、その後、関東軍国境守備隊として中国・黒河省にいた町田敬二中佐が班長に任命された。太平洋戦争勃発直前の1941（昭和16）年11月、ジャワ宣伝班には評論家の大宅壮一を筆頭に、作家の富澤有為男、武田麟太郎、阿部知二、北原武夫、大江賢次、詩人の大木惇夫、歌人の浅野晃、漫画家の小野佐世男、横山隆一、グラフィックデザイナーの河野鷹思、大智浩、画家の南政善、佐々木英夫、城取春生、作曲家の飯田信夫、映画監督の石本統吉、倉田文人などが徴用された（木村、2004）。

1941（昭和16）年12月8日、日本海軍が真珠湾攻撃を開始する1時間ほど前に、日本陸軍はマレー半島のシンガラ、パタニ（タイ国）、およびコタバル（英領マレー）に上陸し攻撃を開始し、フィリピンのルソン島にも上陸した。ジャワ島の攻略は、1942（昭和17）年3月1日に開始され、3月5日に首都バタビアに入城した。蘭印軍は士気が低く敗走の一途で、3月8日に空軍基地のある西部ジャワのカリジャティにおいて

降伏を決定し、翌9日に両国が協定を取り交わした。3世紀半にわたるオランダによるインドネシア統治は、ここで終止符を打った（三好、2009）。

イーストマン・コダック社を接収して作られた宣伝班の資料班は、グラフィックデザイナーの河野鷹思、画家の城取春生、南政善、漫画家の小野佐世男、横山隆一など美術関係者で構成された。接収したコルフやユニーの印刷所は、日本以上に高度なヨーロッパ製の機械を完備し、かつ熟練したインドネシア人工員も残っていたことから、印刷作業が再開された。ポスター、伝単（ビラ）、パンフレットなどの印刷物から、切手、タバコのパッケージ、酒ビンのラベル、ラジオの日本語クラスのテキストや日本語教科書、移動演劇の舞台装置や展覧会の展示構成など広範囲に及んだ（川畑、2000）。バタビアの町には、「大アジア万歳！ Hidoep Asia Raja」と書かれたアドバルーンがあげられ、あらゆるメディアを駆使して、「皇国日本」による「大アジアの建設」が宣伝された。

第16軍宣伝班は、軍政監部が発足するに従い、1942（昭和17）年10月、軍政監部情報部に、12月には宣伝部となった。庶務課、新聞課、映画課、宣伝課、放送課の5課に分かれていたが、再編成により、1943（昭和18）年4月に放送が軍政監部の外局の放送管理局として独立し、通信、報道、映画はそれぞれ民間に移管された。地域宣伝活動の強化と統一のために、地方工作隊がジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタ、スマラン、マラン、スラバヤに設置された。また、地方工作隊の下部組織として、県単位に宣伝推進隊が編成された（倉沢、1992）。

## （2）啓民文化指導所・美術工芸部の活動

宣伝部の再編成に伴い、いわゆる文化センターである「啓民文化指導所」が、同じく1943（昭和18）年4月に設立された。1944（昭和19）年に発行された『ジャワ年鑑（昭和19年）復刻版』（1973）によると、設立趣旨は「三百年に亙るオランダ植民政策に虐げられて来たジャワ五千万民衆に適正な精神的動向を與へ、皇国の精神的文化的雰囲気を醸成浸透せしめることは大東亜建設の根本要件なるに鑑み、主として芸能文化の面から民衆の啓蒙自覚を促すべく」設立された。事業方針として、①健全なる伝統芸能の保護助成と指導、②敵性或いは不健全芸能の排除と新理念に基く純正文化の昂揚、③日本の国情と文化の普及紹介、④民衆娯楽の供与とこれを媒体とする啓蒙宣伝、⑤芸能文化団体の統制と芸能文化人の養成、⑥大東亜各文化団体との連絡協力とした。機構は本部、事業部、文学部、音楽部、美術工芸部、演劇演芸部の6部で構成され、バンドン、マラン、スラバヤ、スマラン各市に支部を置いた。各部の部長にはインドネシア人を配し、日本人は指導委員として事業運営していくことが定められた。美術工芸部長には、プルサギの会長であるアグス・ジャヤが就任し、スジョヨノを始めとしてプルサギのメンバーたちは、指導委員として美術指導にあたるなど、インドネシア人美術家が積極的に登用された（表1）。

『ジャワ年鑑』の記述によると、美術工芸部の活動は、①絵画および写真展覧会の開催、②新聞雑誌及び放送での美術による啓蒙宣伝、③東洋美術・古美術等の研究論文発表、④毎月一回以上講演会開催、⑤部内に研究室を設置し純粋美術、宣伝美術、生活美術、生産美術の研究指導、と多岐にわたった。後小路（2013）によると、美術工

表 1 啓民文化指導所 各部の構成員

所 長	山本茂一郎 軍政監部総務部長
副所長	清水齊 宣伝部宣伝課長
総 務	大宅壮一
本部長	サヌシ・パネ (Sanusi Pane)
文学部 部 長 指導委員	アルミン・パネ (Armin Pane) 武田麟太郎、吉田百助、酒井康陽
音楽部 部 長 指導委員 部 員	ウトヨ (Utoyo) 飯田信夫 シマンジュンタック (Simanjuntak)、クスビニ (Kusbini)
美術工芸部 部 長 指導委員  研究室第一部委員	アグス・ジャヤスマインタ (Agus Djajasuminta) 河野鷹思、小野佐世男、山本正、吉岡憲 オット・ジャヤスタラ (Otto Djajasuntara) バスキ・レソボウォ (Basuki Resobowo)、スバント (Subanto) スティヨリ (Sutyori)
演劇演芸部 部長代理 指導委員	ウィナルノ (Winarno) 安田清夫、倉田文人

出典：ジャワ新聞社（1973）『ジャワ年鑑』に基づき、筆者再構成

芸部の主要な活動は、展覧会と美術教育の二つに分けられる。

### ①展覧会

啓民文化指導所は、文化事業として展覧会の開催に注力し、積極的にインドネシア人美術家の優秀作品を表彰し、美術活動を奨励した。

#### ●公募展

啓民文化指導所は、1943（昭和 18）年より広くジャワ全土から、美術作品を公募し審査の上、作品を展示する「新ジャワ生活美術展」を明治節（11 月 3 日）と天長節（4 月 29 日）の年 2 回、合計 5 回開催した（後小路、2013）。未だかつて、自身の作品を公に展示する機会が無かったインドネシア人美術家たちにとって、この公募展は画期的であった。美術工芸部の指導員が審査をして展示作品を選び、優秀作品には賞状と賞金が贈られ、新たな才能が世に出るきっかけともなった。第 1 回展では、エミリア・スナッサ（Emiria Sunassa）が最高指揮官賞を受賞した。本展はジャカルタだけでなく地方へも巡回し、ジョグジャカルタでは 2 日間で 9,000 人が来場したと報道されている<sup>(1)</sup>。公募展は 1945（昭和 20）年 5 月の第 5 回展まで継続されたが、終戦の 3 カ月前に、まだこうした公募展が行われていたことは特筆すべきである。

#### ●指導員作品展

美術工芸部の指導員による作品展も開催された。1944（昭和 19）年 2 月に開催された小野佐世男の個展では、ジャワ攻略時の戦争画と、ジャワの風俗や文化を描いたスケッチが展示された<sup>(2)</sup>。1944（昭和 19）年 4 月<sup>(3)</sup>と、1945（昭和 20）年 4 月<sup>(4)</sup>に美



術工芸部の指導員による合同作品展が開催された。ジャワの人々や街の風景などが描かれており、プロパガンダ色はほとんど無い。記事には画家志望者に対して、「各指導者個々の作品から、画材、手法、傾向等を鵜呑みにして直接真似することなく」「自己独自の画境をひらいて闊達に画筆に精進すべきだ」と進言している。美術工芸部指導員の発表の場であり、学生や画家志望者への教育目的で開催したようである。

### ●従軍画家作品展

ジャワには、陸海軍の報道班員として、小磯良平、吉岡堅二、川端龍子、福田豊四郎、田村孝之助、伊原宇三郎、橋本関雪、和田三造など、数多くの従軍画家が視察で訪れた。その中から、伊藤深水による展覧会と座談会が開催されたことが記録されている。

日本画家の伊藤深水は、海軍の報道班員として、ビルマ、マレー、ボルネオ、セレベスを回りジャワに立ち寄った際に、1943（昭和 18）年 4 月啓民文化指導所の開所式に出席した<sup>(5)</sup>。4 月 26 日には伊藤を囲んで座談会が開かれ、日本側は美術工芸部の指導員など、インドネシア側はスカルノを始め、スジョヨノなどインドネシア人画家たちが参加した。日本画の歴史や現状、油絵の技術やいかにインドネシア美術を向上させるかなどの議論で、「芸術家のみが知る共感」が生まれ「なごやかな雰囲気」の中で終了したと記されている<sup>(6)</sup>。この約 2 カ月後の 7 月に、南方従軍中に書き溜めたスケッチ 150 点を展示する「伊藤深水展」が、海軍武官府主催で啓民文化指導所にて開催され、最高指揮官が展覧する様子が報道された<sup>(7)</sup>。

### ②美術教育

展覧会と同様に重要であったのは、美術教育である。後小路（2013）は「啓民文化指導所が、インドネシア美術史上、最初の美術学校の役割を果たしたことは事実である」と指摘する。『ジャワ年鑑』によると、1943（昭和 18）年の活動実績として、研究室の第一部では、全ジャワの美術家を部員として、毎月 2 回以上研究会を開催、第二部では実技試験で選抜された 20 歳未満の美術家 45 名が研究生として指導を受けていると記されている。

九州大学の後小路教授が中心となって行なわれた『近代アジアの美術におけるモダニズムの受容 研究成果報告書』（2007）において、啓民文化指導所バンドン支部美術工芸部長であった画家のバリリ（Barli Sasmitawinata）やジャカルタ本部研究室に研究生として通っていた画家のハンドリオ（Handrio）が、当時の研究室の様子について証言している<sup>(8)</sup>。

ジャカルタ本部研究生のハンドリオによると、日本人指導員は「ケン・ヨシオカ（吉岡憲）とヤマモト（山本正）」で彼らが直接教えることはなく、全体を統括するような立場にいた。スジョヨノ、アフアンディ（Affandi）、アグス・ジャヤ、バスキ・レソボウォとバスキ・アブドゥラー（Basuki Abdullah）が直接教育を行い、かなり多くの学生が参加していた。授業は週 3 回程で学生が自然に集まり、描いていれば先生たちが絵を直し、集中力がなくなれば休憩するといった「サンガル<sup>(9)</sup>に似たアバウトなもの」だったが、モデルを白黒で描くことから始め、次にセピア色で色を加え陰影をつけることをおぼえ、最終的には彩色することをおぼえるという課程で、アカデミックな教

育方針をとっていた。生徒たちは絵が好きなインドネシアの若者に絵を教え、アジア主義を訴えるプロパガンダ絵画の制作に使うという啓民文化指導所の意図と関係なく、純粹に絵を描く事が目的で参加していた。そして、当時の若手画家たちにとって、啓民文化指導所はとても意義のあるものだったと結んでいる（後小路、2007）。

バンドン支部で教育を担当したバルリによると、日本側からの指導は全く無く、バンドンの作家に対し、資金や画材など非常に良い形で支援をしてくれ、新しい主流を作る、といったような押しつけは無かった<sup>(10)</sup>。また、バルリは、2003年に小野佐世男の長男である小野耕世のインタビューを受けている<sup>(11)</sup>。バンドン支部について、美術工芸班には10人ほどの若い研究生がいて、彼と画家のヘンドラ・グナワン（Hendra Goenawan）が、毎日支部に通って若い連中に絵を教えていた。しかしジャカルタの啓民文化指導所本部から来る日本人の指導者は、美術工芸の小野佐世男だけで、他の班は現地の研究生たちにまかせきりで、日本人は誰も来たのを見たことがないと述べている。また、日本軍が来て啓民文化指導所ができると、画家たちにとってはいい時代になった。高価な油絵具や絵筆、キャンバスや用紙などが、無料で支給されるようになったからで、油絵具もチューブではなく、ガロン単位で支部に運ばれて来たと証言している（後小路、2007）。

一方、ジャカルタ本部で美術指導をしたスジョヨノは日本の芸術家たちは、もちろん本物の芸術家で、あれこれ討論をしたり、絵具を調合したりするようなときには、「コーノ（河野鷹思）やヤマモト（山本正）」がそばにいてくれ、「私の考えを否定したりはせず、むしろ彼らは私のすることに共感しており」、助言や施設、展覧会の開くための資金を与えられたと証言している。しかし、日本から手に入ってきた絵の具で、昼も夜もポスターを描いて独立闘争に役立て、見かけは日本に協力しているようでも日本を利用したとも証言している。また、日本軍政当局は画家に対して、「大東亜」の宣伝をするように強要したとも述べており、宣伝課長の清水斉の失礼な言動により、たびたび不快な思いをした話もしている（ANRI、1988）。

以上の証言から、美術教育の現場である研究室では、日本人指導員が直接教えることはなく、インドネシア人指導員による教育が行われていたことが明らかになった。教育内容や教授法についても、ほぼ彼らに一任されており、研究生たちはテーマを強制されることなく自由に描くことができた。しかし、ジャカルタ本部では宣伝部による干渉があったことが見受けられた。

啓民文化指導所は、1945（昭和20）年8月、日本の降伏によりその役目を終えた。実質2年半という短い期間であったが、展覧会、美術指導など様々な活動を行ない、インドネシア人美術家に大きな影響を及ぼしたことが明らかになった。

## 6. 仮説の検証

日本によるインドネシア攻略から1年後の1943（昭和18）年5月に発表された「大東亜攻略指導大綱」<sup>(12)</sup>で、ジャワは「帝国領土」とされた。日本側の思惑は「ジャワの永久支配」であり、インドネシア側の切望する「独立」とは全く正反対のベクトルを示していた。しかしながら、啓民文化指導所では第5章で述べたように、様々な文

化活動が行われた。両国の芸術家がかろうじて協働できたのは、両者の間に共感があったからではないかと考える。本章では、啓民文化指導所で活躍した日本とインドネシアの芸術家の証言を引用し、両者の間に共感と協働が生まれ、双方向の文化交流が行われたことを検証する。

徴用文化人の中には、皇国思想を強く持つ者もいたと同時に、心の中では「独立」を願っていた者もあり、特に文学者に顕著であった。1944（昭和 19）年にジャワから帰国後、武田麟太郎と浅野晃は、インドネシアの独立を承認するよう日本政府に働きかけた。それが将来の独立を容認する「小磯声明」につながった（姫本、2011）ことも見逃せない事実だろう。プロレタリア運動に加わり弾圧された武田や、共産主義から民族主義に転向した浅野は、果たせなかった思いをジャワでの活動に注いだのではないだろうか。

美術家たちも日本のプロパガンダには距離を置いていた。当時、ジャワの海軍武官府の渉外課に配属された哲学者の鶴見俊輔は、1944（昭和 19）年頃に会合で頻繁に陸軍宣伝班の文化人と会っていた。小野耕生（2012）との対談<sup>(13)</sup>で、鶴見は小野佐世男の印象を「子供のころから小野佐世男の漫画を読んでいるけど、その印象通りの人でした。まったく違わない」、河野鷹思の印象を「感じのいい人でね。描いている絵も戦争とは全然関係のない絵だったし、好戦的な話を聞いたこともない」と語っている。啓民文化指導所バンドン支部長だったバルリも小野のことを「戦争や政治の話をするのを一度もきいたことがない」「軍服を着ているのを見たことがない」<sup>(14)</sup>と述懐している。

河野鷹思は、ジャーナリスト・鈴木均（1980）の取材を受け、ジャワでの活動についてこう述べている。「伝単からポスター、絵画指導から民芸指導、映画も作ったし、現地のインテリに制作技術まで教え」「日本語学校もつくって教師までやって」おり、「どう考えても『文化交流』に自らの多芸多彩な能力をもって全力をつくしたという風にしか思えない」。「独学でマレー語を勉強したし、今でもその教え子と文通があったりもする」。河野（1980）自身も、「技術的な面ではポスター一枚、イラスト一枚、おろそかには書いてなかった」し、「僕個人として言えば本当に現地のみんなを愛し、教え、人間的な交流がもてた」と記している。同様に大智（1970）も「任務に対して生き生きとした自信をもっていた」と述べている。作家の武田麟太郎も、インドネシア演劇の発展のために熱心に巡回上演を行い、ジャワ演劇協会の発足にも尽力した（町田、1967）。個々の文化人が持つ能力を最大限に活かそうとした様子が見て取れる。

一方インドネシア側はどうだったか。最も日本に批判的であったとされるスジョヨノは、「要するに、私たち芸術家はみんな、私たちの活動の目的は自分たちの民族のためだけである」とわかっており、「見かけは日本に協力しているようでも」「すべてにおいて、私たちは日本を利用した」と証言している。しかし、その批判は軍部に対してであって、芸術家に向けられたものではなかった。彼らは「本物の芸術家」で日本時代とオランダ時代を比較して「10 対 0」という「雲泥の差があり」、助言や施設を与えられたことに対し、「日本に感謝している」と語った（ANRI, 1988）。同様にパスキ・アブドゥラーも「日本政府が芸術や絵画に対して、関心や敬意を払ってくれる」<sup>(15)</sup>ことに謝意を述べている。また、第 5 章第 1 節では、日本側がインドネシア人美術家を

積極的に表彰し、作品を公に展示したこと、第2節ではハンドリオやバルリの証言から、彼らには十分な画材が与えられ、比較的自由に学び描くことができたことが実証された。

以上を総括すると、少なくとも、啓民文化指導所では、極端な「皇民化」の強制はなかったことが検証された。従って、筆者は両国の芸術家や文化人の思想は底流でつながっており、共感が生まれていたと推察する。それにより、啓民文化指導所が双方向の交流の場としてうまく機能し、後世においても概ね良い評価を得ていると考える。軍政期という特殊な時代であったが、これだけの多くの文化人材を投入して集約的に行われた日本の文化政策が、一時期ではあるが、インドネシア人文化人に少なからず影響を与えたことは、評価されて良いと考える。

## 7. 結 論

本研究の意義は、今まで日本軍政研究やインドネシア美術史で断片的にしか研究されていなかった啓民文化指導所の具体的な活動を明らかにしたことである。インドネシア・ジャワにおける日本軍政監部が、文化政策の一環として創設した啓民文化指導所では、様々な文化活動が行われた。特に、美術工芸部では、①インドネシア人美術家の作品の表彰と展示、日本人美術家の作品展示、②インドネシア人美術家への美術指導、両国美術家の交流会などが実施された。そこでは日本側からの極端な文化の強制は見られず、インドネシア人芸術家は比較的自由に制作していたことが明らかになった。両国の芸術家の間には、共感と協働が生まれ、啓民文化指導所は双方向の国際文化交流の場となったことが実証された。

日本軍政期を通して、美術部門では日本軍侵攻とともに解散させられたプルサギのメンバーを始め、インドネシア人芸術家たちが登用され活躍した。今まで彼らの存在を知らなかったインドネシアの大衆が、その名を知り称賛するようになった。オランダ植民地時代には考えられないほどの飛躍であった。プルサギの結成によって高められた芸術理念は、解散により一旦退行したかに見えたが、彼らは日本軍部が用意した舞台を巧みに利用し、その理念を実現していった。「にわか仕立てに国策を決定し、急ごしらえに開戦した（町田、1967）」日本のプロパガンダよりも、独立に賭ける彼らの熱意がより真剣で切実であった証である。

なぜ日本軍政に文化政策が必要だったのか。それは、占領地域における現地住民の民心を把握し、大東亜戦争に協力させるためである。決して正しい目的によるものではない。しかし、この一時期に日本とインドネシアの多くの人々がこの文化政策に関わり、上述した様々な結果を残していったことは評価されるべきであろう。だが、忘れてはならないのは、これらの文化交流は全体から見れば、ごく一部の文化人たちの間で生まれたものであり、日本軍部の圧政がインドネシア社会全般に残した大きな傷跡が決して消えるわけではないことを心に留めなければならない。今後もそれを踏まえ、インドネシアにおける日本軍政期の文化政策研究を進めていきたい。



## ■註

- (1) 『ジャワ新聞』 1943 年 12 月 22 日付.
- (2) 『ジャワ・バル』 1944 年 2 月 15 日号.
- (3) 『ジャワ・バル』 1944 年 4 月 15 日号.
- (4) 『ジャワ・バル』 1945 年 5 月 1 日号.
- (5) 『ジャワ新聞』 1943 年 4 月 17 日付.
- (6) 『ジャワ新聞』 1943 年 4 月 27 日付.
- (7) 『ジャワ新聞』 1943 年 7 月 4 日付.
- (8) 2004 年 9 月 28 日 ジョグジャカルタにて 聞き手：後小路雅弘.
- (9) sanggar 研究会、スタジオの意.
- (10) 2004 年 9 月 24 日 バンドンにて 聞き手：後小路雅弘.
- (11) 2003 年 3 月 23 日 バンドンにて 聞き手：小野耕世.
- (12) 防衛庁防衛研究所戦史部編著（1985）『南方の軍政』 朝雲新聞社、p.112.
- (13) 初出：『月刊 潮』2006 年 8 月号、小野・木村編（2012）『小野佐世男 ジャワ従軍画譜』に再掲.
- (14) 小野耕世（2005）「小野佐世男はインドネシアでなにをしていたのか」『Intelligence』第 6 号、p.75.
- (15) 『Asia Raya』1943 年 4 月 29 日付.

## ■引用・参考文献

- 後小路雅弘、1997、「序説／東南アジア近代美術の誕生」福岡市美術館編、『東南アジア—近代美術の誕生』 福岡市美術館ほか、pp.10-14.
- 後小路雅弘、2007、『近代アジアにおけるモダニズムの受容 平成 16-18 年度科学研究費補助金〈基盤研究（C）（2）〉研究成果報告書』九州大学.
- 後小路雅弘、2013、「日本軍政と東南アジアの美術」『哲學年報』No.72、pp.49-72.
- 大智浩、1970、「ジャワでの国家宣伝」『日本デザイン小史』ダヴィッド社、pp.278-281.
- 小野耕世、2005、「小野佐世男はインドネシアでなにをしていたのか」『Intelligence』第 6 号、p.75.
- 小野耕世、2012、「対談 ジャワで見た『あの戦争』の正体」小野耕世・木村一信編、『小野佐世男 ジャワ従軍画譜』龍溪書舎.
- 河田明久、2007、「『作戦記録画』小史 1937-1945」針生一郎ほか編、『戦争と美術 1937-1945』国書刊行会、pp.153-162.
- 川畑直道、2000、『青春図會 河野鷹思初期作品集』河野鷹思デザイン資料室.
- 岸幸一ほか、1959、『インドネシアにおける日本軍政の研究』紀伊国屋書店.
- 木村一信、2004、『昭和作家の〈南洋行〉』世界思想社.
- 倉沢愛子、1992、『日本占領期のジャワ農村の変化』草思社.
- 河野鷹思、1980、「ジャワの宣伝啓蒙活動」『広告批評』16 号、pp.48-49.
- 後藤乾一、1977、『火の海の墓標 ある〈アジア主義者〉の流転と帰結』時事通信社.
- ジャワ新聞社、2013、『ジャワ新聞 復刻版』①～⑧ 龍溪書舎.
- ジャワ新聞社、1992、『ジャワ・バル 復刻版』①～⑤ 龍溪書舎.
- ジャワ新聞社、1973、『ジャワ年鑑（昭和 19 年）復刻版』ビブリオ社.
- 鈴木均、1980、「戦争中のプロパガンダ」『広告批評』16 号、pp.26-39.
- 濱崎一敏、1997、「日本における戦時下の文学者たち（日独ファシズム文学比較論のために）」『長崎大学教養部紀要 人文科学篇』第 38 巻第 1 号、pp.63-86.
- 姫木由美子、2011、「日本占領期のインドネシア文学」『アジア太平洋研究科論集』No.20、

pp.1-25.

福岡市美術館編、1997、『東南アジア—近代美術の誕生』 福岡市美術館ほか.

防衛庁防衛研究所戦史部編、1985、『史料集 南方の軍政』 朝雲新聞社.

細谷雄一、2015、『歴史認識とは何か 日露戦争からアジア太平洋戦争まで【戦後史の解放 I】』  
新潮社.

町田敬二、1967、『戦う文化部隊』 原書房.

松村正義、2002、『新版 国際交流史 近現代日本の広報文化外交と民間交流』 地人館.

三好俊吉郎、2009、『ジャワ占領軍政回顧録』 龍溪書舎.

Arsip Nasional Republik Indonesia, 1988, *Di Bawah Pendudukan Jepang*, Jakarta: Arsip Nasional Republik Indonesia. (= 1996、倉沢愛子・北野正徳訳、『ふたつの紅白旗：インドネシア人が語る日本占領時代』 木犀社)

*Asia Raya*, 1996, Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia.

Antariksa, 2018, *3 Setengah Tahun Bekerja: Kuratorial Arsip Seni & Propaganda Pendudukan Jepang 1942-1945*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

Balfas, M., 1951, Seni Lukis Indonesia Baru, In Siregar, A.TH.(Ed.), *Seni Rupa Modern Indonesia Esai-Esai Pilihan*, Jakarta: Nalar, pp.123-128.

Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia, 1979, *Sejarah Seni Rupa Indonesia*, Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia. (= 1995、亀井はるみ・塩見真知子訳、『インドネシア造形美術史』 サンガル・スニ・ルパ)

Elsbree, Willard H., 1953, *Japan's Role in Southeast Asian Nationalist Movements 1940 to 1945*, Massachusetts: Institute for Pacific Relations, Harvard University Press.

Hujatnika, Agung, 2017, Dari Seteleng sampai Bienial, In Esche, Charles et Hujatnika, Agung (Ed.), *Art Turns. World Turns.*, Jakarta: Museum Macan, pp.36-91.

Kanahele, Geroge S., 1967, *The Japanese Occupation of Indonesia: Prelude to Independence*, Thesis, Cornell University. (= 1976、後藤乾一・近藤正臣・倉沢愛子訳、『日本軍政とインドネシア独立』 鳳出版)

Spanjaard, Helena, 2016, *Artists and Their Inspiration :A Guide through Indonesian Art History(1930-2015)*, Volendam: LM Publishers.

Sumardjo, Trisno, 1957, Kedudukan Seni Rupa Kita, In Siregar, A.TH.(Ed.), *Seni Rupa Modern Indonesia Esai-Esai Pilihan*, Jakarta: Nalar, pp.47-74.