

日本軍政と東南アジアの美術

後小路, 雅弘
九州大学大学院人文科学研究院哲学部門

<https://doi.org/10.15017/26271>

出版情報 : 哲學年報. 72, pp.49-72, 2013-03-11. 九州大学大学院人文科学研究院
バージョン :
権利関係 :



九州大学大学院人文科学研究院
『哲 学 年 報』第72輯 抜 刷
2 0 1 3 年 3 月 発 行

日本軍政と東南アジアの美術

後小路 雅 弘

日本軍政と東南アジアの美術

後小路 雅 弘

一. はじめに

是に於いて朕ハ帝国ノ自存自衛ト東亜永遠ノ平和確立トノ為遂ニ米英両国ニ対シ戦ヲ宣スルニ決セリ【陸海軍大臣に与えられた「勅語」 陸海軍省一二月八日午後三時同時発表】（『朝日新聞』昭和一六年一二月九日）

一九四一年（昭和一六年）一二月八日、日本軍は米英両国に宣戦を布告し、マレー半島はじめ東南アジア各地（「東南アジア」は戦後の呼称であり、当時の日本人はこの地域を、太平洋諸島も含め、「南方」あるいは「南洋」と呼んでいた）への攻撃を開始した。日本軍は、当時ほとんどが欧米列強の植民地であった東南アジア諸都市を短期間の内に攻略、翌年五月一日のビルマ、マンダレー占領をもって東南アジアのほぼ全域をその支配下、勢力下に置いた。これに先立ち、日本政府と大本営は、東南アジア占領後の方針をすでに定めていたが【南方占領地行政実施要領】^{（注）}、その内容は「占領地ニ対シテハ差当リ軍政ヲ実施」することであり、「治安ノ恢復、重要国防資源ノ急速獲得及作戦軍ノ自活確保」を軍政の目標に掲げ、戦争の目的を達成しようとするものであった。

各地を占領した日本軍は、地域ごとに軍政を敷いて統治することになったが、具体的には、陸軍第一四軍がフィリピンを担当し、第一五軍がビルマを、第一六軍がジャワを、第二五軍がマレー・スマトラを、そしてセレ

ベス・ニューギニアなどその他の海域を海軍が担当した^(注2)。

軍政は「皇国を核心」とする「大東亜共栄圏の建設」を進め、「大東亜の新秩序を建設」する目的を実現しようとして、日本軍が「自存自衛の基礎を確立する為南方進出の歩を進め」、「治安の維持」「資源の獲得」「軍隊の自活」を三大目標とし、占領地の住民の協力を得、住民を人的資源として動員しようとするものであった。そのために、文化面での施策が「民衆宣撫」あるいは「宣撫工作」と呼ばれるプロパガンダ目的の情報宣伝活動として展開された。この戦争が、武力による戦いであると同時に、思想戦であったことは、倉沢愛子が明確に指摘するところである^(注3)。開戦直前に大本営陸軍部が作成した『対南方思想戦ノ参考』によれば^(注4)、開戦当初は武力戦と思想戦が重要な二本柱であり、思想戦はそれ自体で独立した一体系を成すものであり、その思想戦においては「八紘一宇萬邦得處ノ大御心ヲ敵軍隊及作戰地住民ノ心中ニ透徹セシメ彼等ヲシテ心底ヨリ之ニ帰依信順セシムルヲ主眼」とすることが述べられている。さらに、この戦争は「原住民」を対象とするのではなく、敵はあくまで「東洋ノ平和ヲ攪乱シテ余ストコロナキ英、米金権勢力」であり、「無辜ノ土人ヲ英、米ノ悪鬼ヨリ速ニ我が傘下ニ収メ且ツ彼等ニ対シ我が抱ク「まごころ」ヲ遺憾ナク透徹セシメ速ニ皇徳ニ霑ハシムル」ことが必要であり、そこにこの戦争における思想戦の重要な価値があると主張する。そして「対敵宣伝、対占領地宣撫等ノ施行ニ於イテ各種萬般ノ手段ヲ尽シテ余ストコロナク民心把握ノ完璧ヲ期シテ以テ戦争目的ノ完遂ニ寄与セザルベカラズ」とするのである。占領地における、文化関係の施策、美術に関わる施策は、基本的にこのような思想戦の意義と目的に沿って行われたものである。

また、先述したように、開戦に先立って「南方占領地行政実施要領」が定められていたが、それに続いて定められた「南方作戦ニ伴フ占領地統治要綱」^(注5)には、この宣伝活動が次のように定められている。

原住民族ニ対シテハ先ツ皇軍ニ対スル信倚觀念ヲ助長セシムルニ努メ逐次東亜解放ノ真義ヲ徹底シ我作戦
施策ニ協力セシメ資源ノ確保敵性白人勢力ノ駆逐等ニ利用ヲ考慮ス

すなわち、宣伝活動は、「現地住民に対して、まず日本軍への信じ頼る気持ちを助長させるように努め、次第に東アジア解放という真の意義を徹底させ、われわれの作戦や施策に協力させて、資源の確保や敵性白人勢力の駆逐などに利用することを考えていく」ものであると定められている。しかし、その活動はあくまで戦争を遂行する間に国防資源を取得し占領軍が現地で自活するためのものであり「民生ニ及ホスヘキ重庄ハ最大限度ニ之ヲ忍ハシメ宣撫上ノ要求ハ右目的ニ反セサル限度ニ止ムルモノトス」と、あくまで限定的なものであると釘をさすことを忘れない。

こうした「宣撫工作」は、地域によっては、美術活動を促進した面もあれば、逆にその活動を決定的に阻害した地域もあり、いづれにしろ、その後の美術活動に少なからぬ影響を与えた。そうした日本軍政あるいは日本軍による東南アジア占領の近代美術史に関わる影響と意義について明らかにすることが小論の目的である。

占領地は地域によって状況も異なり、軍政を司る軍隊によって方針も一様ではなく、占領地の施策や役割について一律に述べることは適当でない。なお、フィリピンとビルマ（現在のミャンマー）については、一九四三年（昭和一八年）に、「大東亜共栄圏」内での形式的な独立が認められ、軍政が停止されている。

また、フランス領インドシナ（当時のことばで「仏印」、現在のベトナム、ラオス、カンボジア）は、宗主国フランスがドイツに降伏し親独政権が誕生したため、日本軍が一九四〇年（昭和一五年）に北部に進駐、さらに翌年南部にも進駐して、フランスと日本の二重支配となり、名目上は日本にとってあくまで外国であったが、事実上日本の勢力圏に入った。また、タイは一貫して独立を守り通したものの、日本軍が駐留してその勢力下にあ

り、米英に対し宣戦を布告し、枢軸国側の一員となった。(戦後、タイは、米英に対する宣戦布告を、日本軍によって強制されたものとして、無効を主張し、認められた。)

なお、東南アジア島嶼部に隣接するミクロネシア(現在の北マリアナ諸島、パラオ、ミクロネシア連邦、マーシャル諸島)は、旧ドイツ領ニューギニアであったが第一次世界大戦のドイツ敗戦後、ヴェルサイユ条約によって、すでに日本の委任統治領南洋群島となっていて、敗戦まで日本が南洋庁を設置して統治した。当時、「南洋」は、狭義には、この委任統治領南洋群島を指したが、この地域を「裏南洋」と呼び、東南アジアの「表南洋」と区別する場合もあった。

二. 日本軍侵攻以前の東南アジアの美術

さて、日本軍侵攻以前の東南アジアは、タイを除いては欧米列強の植民地であったが、その美術状況を簡単に振り返っておくと、一九世紀には、近代美術の黎明に繋がる動きが見られ始める。ジャワの貴族であるラデン・サレーが長くヨーロッパに留学をして、フランス・ロマン派と交流を持ち、オリエンタリズム絵画を描いたのは、そのもっとも早い例ではあるが、彼は後継者のいない孤立した存在であった。また、スペインの植民地としてキリスト教美術の伝統を持つフィリピンでは、一九世紀末にスペインに留学した植民地エリート層の中から、ホアン・ルナらのように、マドリッドのサロンで受賞するなどの活躍をして、フィリピン人のナシヨナリズムを大いに鼓舞した画家も現れた。彼らは、サロンに出品するロマン派様式の大画面の歴史画から印象派スタイルのアンチームな小品まで幅広く描いて、フィリピン美術の近代への扉を叩いた。

こうした一九世紀の先駆的な動きは、東南アジア近代美術史の中では散発的なものであり、二〇世紀初頭の東南アジアでは、主に観光客を顧客として描かれる自然主義的な様式の理想化された風景画が流行していた。オ

ランダ領東インドのジャワ島では、後に「ムーイ・インデイ(美しい東インド)」と呼ばれる風景画が盛んに描かれ、アメリカ統治下のフィリピンでは、フェルナンド・アモルソロを中心にした画家たちがロマンティックな熱帯風景にコケティッシュな女性像を組合せて人気を博していた。こうした先行する作品を批判しながら、一九二〇年代から三〇年代にかけて、自覚的な近代美術運動とも言うべき先駆的な活動の主演をしたのが、フィリピンのヴィクトリオ・エダデス率いる「十三人の近代人たち」であり、ジャワのスジョヨノを中心にした「プルサギ(インドネシア画家協会)」であった。

一方、同じ頃、マレー半島付近の英国の海峡植民地では、シンガポールの華人美術研究会が張汝器チヂンキョウをリーダーに活動を開始し、ペナンの嚶嚶インイン芸術社も楊曼生ヨウマンセイを中心に活動していた。同時に、華僑の子弟教育のために、林学大リンガクダイがシンガポールに南洋美術専科学校を設立した。また、フランス領インドシナ(仏印)には一九二五年にフランス流のカリキュラムを整えたインドシナ美術学校がハノイに開校し、一九三〇年に最初の卒業生を送り出していた。また、日本軍の占領地域ではないが、タイでは、一九三〇年代に立憲君主制が敷かれ、お雇い外国人^ゴコンラッド・フェローチの尽力によって、バンコクに西洋式の美術学校が設立されるなど、東南アジアの美術界は、近代美術の胎動期ともいうべき新たな段階を迎えていた。それらの動きは互いに連動していたわけではないが、民族自決^{ジク}の動きや独立への道を探るナショナリズムの高まりを背景に、同時多発的に動き始めたものであった。

しかし、この動き始めた東南アジアの近代美術運動は、日本軍の侵攻によって頓挫し、日本の敗戦後、独立をめぐる戦いと混乱の時期を経て、ようやく一九五〇年代から六〇年代になって本格的なモダニズムの開花期を迎えることになる。

この間の日本軍政期あるいは日本軍占領期は、一九四二年(昭和一七年)初頭から一九四五年(昭和二〇年)

八月までであり、三年半という比較的短い期間とはいえ、その時間の長さ以上に深い傷痕を東南アジア社会に、そして美術史に残している。この東南アジアにおける日本軍政期の社会と美術活動について、以下地域ごとに見ていきたい。(ミャンマーについては未調査のため言及しない。)

三. 日本軍政下の各地の状況

(一) インドネシア (オランダ領東インド「蘭印」)

日本軍の占領地において軍政の文化政策がある程度機能した地域として、まずインドネシアのジャワが挙げられる。インドネシアは広大な海域に広がる多数の島々からなるが、当時は、オランダ植民地の東インド(蘭印)＝オランダ領東インド)であったが、日本軍の侵攻、占領により、ジャワは陸軍第一六軍が軍政を敷いて統治した(スマトラは、マレー半島、シンガポールとともに陸軍第二五軍が、ボルネオ、セレベス、ニューギニア、その他の島々は海軍が統治した)。この地域での文化政策を中心的に担った機関として啓民文化指導所がある。

ジャワで、軍政は一九四三年四月に、啓民文化指導所という組織を創設した(図版1)。『昭和19年ジャワ年鑑』^{注6)}にその設立の趣旨を見ると、啓民文化指導所は「三百年に互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導向を与え、皇国の精神的文化的雰囲気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」創設されたものである。その事業方針として、「伝統芸能の保護育成」「純正文化の昂揚」「日本文化の普及」「啓蒙宣伝」など六項目を掲げ、組織的には「本部、事業部、文学部、音楽部、美術部、演劇部の六部を置」き「専ら原住民を職員とし日本人は指導委員として」「両者協力して事業を運営」するとしている。

美術工芸部長はプルサギの会長であったアグス・ジャヤ(スミンタ)、指導委員はグラフィック・デザイナー

の河野孝（鷹思）、独立美術協会の画家山本正、漫画家小野佐世男らであった。ジャカルタの他、バンドン、ジョグジャカルタ、スラバヤに支部を置いた（図版2）。

この組織の美術領域での重要な活動は、展覧会活動と美術教育である。展覧会活動としては、指導委員をはじめ伊東深水ら日本人美術家の作品展も随時開かれているが、それ以上にジャワの美術界にとって重要であったのは、それまで開かれたことなかった現地住民を対象にした公募展の開催であった。

公募展「新ジャワ美術展」は、年二回の開催で、最終的に第五回展（昭和二〇年四月二十九日～五月一〇日）まで行われた。他にも不定期に「明治節奉祝美術展」（昭和一八年一月）^{（注7）}や「大東亜一周年記念ジャワ絵画展」「ジャワ生活美術展」などの公募展が大規模に開催され^{（注8）}、いずれも盛況であったと伝えられ、十日間で一万人を超える入場者があったという指摘もある^{（注9）}。学校からの強制的な動員もあり、当時の軍政側の数字をそのまま信じるわけにはいかないが、一定の影響力はあったと見てよいだろう。

また、展覧会のほかに重要だったのは、教育機関としての役割である。啓民文化指導所には、美術クラスがあり、二〇歳未満の若者を実技試験で選抜して美術教育を行った。それまで、美術教育機関が存在



2. かつての啓民文化指導所バンドン支部に使われたビル。現在は保険会社のビルとなっている。（筆者撮影1995年）



Pertemuan antara orang-orang kantor Poesat Keboedajaan oentok pertama kalinya. (Pada tg. 2 boelan ke-4).

啓民文化指導所の開所式（四月二日ジャカルタ特別刊「ニュードウェーク」三九の四四四頁にて）

1. 啓民文化指導所の開所式 ジャカルタ 1943年『シン・ジャワ Djawa Baroe』（1943年5月1日）より

しなかつたインドネシアで、最初の美術学校の役割を果たしたとも言える。

啓民文化指導所バンドン支部長であつた画家バルリヤ^(註10)、美術クラスの生徒であつたハンドリオによれば^(註11)、週に三回ほど集まつて絵を描いたが、特に画題を強要されることなく、比較的自由な雰囲気^(註12)で描いていたという。

また、啓民文化指導所とは別に、一九四三年三月に軍政の協力組織としてプートラ (Poetra: Poesat Tenaga Rakyat 民衆総力結集運動) が組織され、その美術部では、スジヨヨノやアファンデイ、クスナデイらが活動していたが、その活動の詳細については今後の研究の進展を待たなければならぬ。なお、スジヨヨノは、啓民文化指導所の正式なメンバーではなかつたようだが、同指導所を含め日本軍政期を、オランダの支配と比較しながら、次のように振り返る。「日本の芸術家たちは、もちろん本物の芸術家でした。彼らは、私たちを支援してくれました。：日本時代とオランダ時代には雲泥の差がありました。：日本時代には、まさに助言も与えられ、施設も与えられ、さらには、何度も展覧会を開くための資金を与えられました。ですから、日本時代と比べれば、おそらくは、オランダ時代にはなにもなかつたと思います。日本時代には実にたくさんの活動がありました。この点では、私は日本に感謝しています。なぜなら、彼らが用意した設備を使って、私は若い画家たちを鍛えることができたからです。」^(註13) 彼は、基本的に、日本軍による占領を批判し、苦しかった思い出を語っているが、こゝと美術に限ってはそのプラス面にも触れている。

(11) フィリピン (比島)

スペイン時代にキリスト教美術の伝統を形成し、早くから美術教育も行われ、欧米への留学生も多かつたフィリピンでは、一九三〇年代にはアカデミズムとモダニズムの対立が、すでに先鋭化していたが、日本軍の侵攻は、

そうした対立の構図そのものを意味のないものにした。一九四二年（昭和一七年）一月二日にマニラを占領した日本軍は、翌三日に軍政を布告し、三年半にわたる日本によるフィリピン（当時「比島」と略された）占領支配が始まった。

この年の八月一〇日午後、陸軍第一四軍報道部長勝屋福茂中佐の肝いりで、日比美術家交歓会がマニラ・ホテルで開催され、日本側から向井潤吉、猪熊弦一郎、火野葦平ら美術家と作家、フィリピン側からは、フェルナンドとパブロのアモルソロ兄弟にヴィクトリオ・エダデス、ガロ・オカンポら、新旧画派を合わせて、三〇人ほどが参加した。勝屋中佐は「芸術家は国家の建設者である」と宣言し、ともに「東亜新秩序」の建設に邁進することを訴えた^{〔注15〕}。向井潤吉は、美術家協会の結成、公募展の実施、日比交換展の開催などを構想し提案したという^{〔注16〕}。そこから、美術界の対日協力体制が作られていく。そうした状況の中、モダン・アートを推進すべく、定期的に会合を持ち、展覧会を開いていた「十三人の近代人たちは活動休止を余儀なくされた。

日本占領期に、もっとも重要なポジションにあったのは、フィリピンにおけるモダニズムの牽引者、ヴィクトリオ・エダデスその人であった。エダデスは、対日協力の大政翼賛会的な組織であるカリバピ（KALIBAPI: Kapisanan ng Paglilingkod sa Bagong Pilipinas 新生比島奉仕団）の主任芸術家に任命されて、二度の公募美術展（National Art Contest）を主宰した。

また、日本軍政下の行政府長官を務め、一九四三年一〇月の共和制移行によって初代駐日大使となったホルヘ・バルガスは、積極的にこうした展覧会の受賞作、出品作を購入して、占領期の美術の一大コレクションを形成した。今日それはフィリピン大学バルガス美術館において一般公開されている。バルガスは、対日協力を装いながら、美術家たちを経済的に支援する意図があったと言われている^{〔注16〕}。

(三) マレーシアとシンガポール(英領馬來)

英領マライ(馬來)では、英国が現地文化に介入しない方針をとっていたため、西洋的な意味での美術活動は行われていなかった。二〇世紀の初頭には、英国の海峡植民地であったシンガポールやペナンの華人系住民に伝統的な書画や、わずかに油絵を描くものがいた程度であった。一九三〇年代になって、日中戦争を避けてシンガポールに移住する美術家やヨーロッパ留学の帰途、そのままの地に留まる美術家が増加し、また抗日活動の資金集めのため、徐悲鴻や劉海粟ら大物美術家がしばしば中国から南下し、シンガポールやペナンを訪れて画会を開いて交流^(注1)し、この地の美術界は活性化化した。そうした状況の中で、上海の美術学校で学んだ美術家たちをメンバーとする華人美術研究会が、一九三六年にフランス留学からの帰途にあった張汝器らによって結成された(図版3)。また、一九三八年には廈門から林学大が招かれて南洋美術専科学校を開校、華僑子弟の美術教育が始まった。また、同じころペナンでは、楊曼生が、郭若萍^{クワシウセン}らと、嚶嚶芸術社を組織し近代的な美術表現に挑んだ。これら嚶嚶芸術社と華人美術研究会、そして南洋美術専科学校は、お互いに交流しながら、近代的な表現を追求していく。

しかし、こうした近代的な美術活動の萌芽は、日本軍の侵攻によって無残に踏みにじられることになる。日本軍は、一九四二年二月に英国の海峡植民地であったシンガポールを占領し、この地を「昭南島」と改名した。

日本軍は、いわゆる「粛清」によって、多くの華人系住民を拘束、殺害した。華人美術研究会は、会長の張汝器、副会長の何光耀をはじめ主

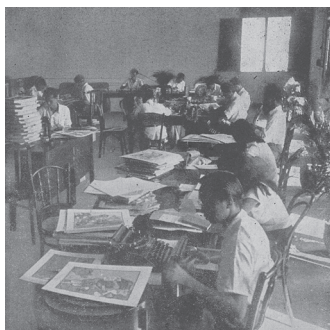


3. 龜島に遊ぶ華人美術研究会のメンバーたち 1937年頃
写真提供：楊惠民

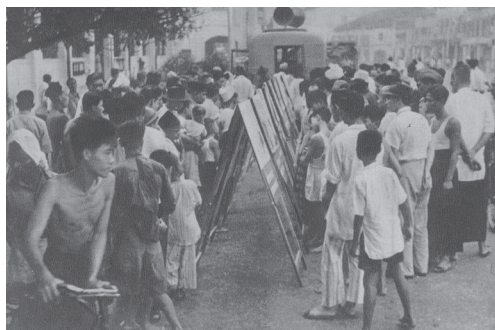
要メンバーたちが、「粛清」の犠牲になった。嚶嚶芸術社のメンバーも四散した。また開校間もない南洋美術専科学校も（他の華語系の学校と同様に）閉校させられた。このように日本軍の侵攻、統治は、シンガポールの美術界に壊滅的な打撃を与えることとなった。他の占領地とは異なり、日本軍政は、この地で目立った美術事業を実施することはなかったが、わずかに当時の資料から、街頭でのポスター展や紙芝居によるプロパガンダ活動が行われていたことが確認される^{（注18）}（図版4、5）。日本占領期のシンガポールにおける美術活動は、組織だっで行われず、いわば空白の時期になっている。

（四） ベトナム、ラオス、カンボジア（フランス領インドシナ「仏印」）

一八八七年フランス領インドシナ連邦が発足し、現在のベトナム、ラオス、カンボジアのフランスによる植民地体制が完成する。一九二五年インドシナ受賞の副賞としてハノイに滞在していたフランス人画家ヴィクトール・タルデュエが、ハノイにインドシナ美術学校を設立して、仏領インドシナ全土から生徒を選抜し、フランス式の本格的な美術教育を開始、ここに仏領インドシナにおける近代美術の歴史が始まった。美術学校から卒業生が巣立ち、日本軍が進駐するまでの一九三〇年代の十年間には、油絵、絹絵、漆絵といった今日まで続く、ベトナム近代美術



4. 昭南紙芝居漫画製作所にて制作に励むシンガポールの画家たち（『写真週報』258号 昭和18年2月10日）



5. 移動展の情景、シンガポール（『写真週報』258号 昭和18年2月10日）

特有の技法が開拓され、また美術の制度的な枠組みが整えられ、近代美術の基盤が築かれた時期にあたると思われる。

一九三四年五月には最初の職能的な芸術家組織である安南芸術産業振興協会 SADFANI (Société annamite d'encouragement à l'art et à l'industrie) が創設された。SADFANI は、一九三五年と翌年、ハノイでサロン(公募コンクール美術展)を開催した。植民地体制下とはいえ、大都市には、都市文化が開花し、華やかでモダンな絵画が、ジャンルを問わず多く描かれている。

ヨーロッパ戦線でフランスがドイツに敗北し、親独政権が樹立されると、日本軍は仏印に進駐し、日仏の二重支配体制となる。日本による施策としては、日本文化会館がサイゴンとハノイに作られている。一九四四年(昭和一九年)にサイゴンの日本文化会館に着任した彫刻家建島寛造の回想するところによれば^{注19}、日本文化会館の事業は、少なくともサイゴンにおいては現地のフランス人社会に向けられたものであり、現地の人びとに対するものではなかったと言う。一方ハノイの日本文化会館に赴任した画家関口俊吾は、この地で初めての官設美術展である「仏印の文展」と関口は書いている) 第一回サロン・ユニーク1943が開かれ(一九四三年一月一日から二〇日まで、アフィマ会場)、空襲のさなか最初の二日間で二千人を超える入場者があったことを報告している^{注20}。

いずれにしろ、「仏印」はタイとともに、名目上は日本にとって外国であったので、戦時の日本が国際交流を行うことが可能な数少ない相手であった。戦前から日本の国際文化交流を担ってきた国際文化振興会が、日本の現代美術展の仏印巡回(昭和一六年)と仏印現代美術展の日本巡回(昭和一八年)を行っている。また、同協会の招聘で同展の日本巡回に合わせて三人の画家が一月半にわたって日本に滞在し、日本の美術家と交流していることは、すでに別に論じた^{注21}。戦前戦中はおろか戦後の今日に至るまで、政府機関による日本と東南アジアの

国との現代美術の大規模な交換展は例がなく、東南アジアと日本の美術交流史上、特筆すべき事業と言えよう。

(五) タイ

日本が間接的な支配を行ったタイでは、バンコクの日本文化会館において一九四二年と四三年に現地のアーティストのための公募美術展を開催したと言われるが^(注22)、現在のところ詳細を詳らかにし得ない。

昭和前期、東南アジアから日本への美術留学生はほとんどいなかった。少なくとも留学経験を生かして帰国後美術家としての足跡を母国の美術史に残した人物は、タイのチト・ブアブットただひとりである。太平洋戦争中の東京美術学校で学んだこの画家は、祖国にはない四季の美しさを印象派風の様式で描いて、タイに初めて印象派の様式を伝えたばかりでなく、帰国後、東京美術学校のカリキュラムに基づいてポーチャン美術学校を再建した^(注23)。この画家についてもすでに別の機会に論じている^(注24)。

(六) 南洋群島（北マリアナ諸島、パラオ、ミクロネシア連邦、マーシャル諸島）

第一次世界大戦への参戦によって、日本軍は当時ドイツ領であったミクロネシアに侵攻し軍政を敷いた。その後、これら太平洋に点在する諸島は、ヴェルサイユ条約、国際連盟の承認を経て、日本の委任統治領「南洋群島」となり、一九二二年（大正十一年）南洋庁官制が公布され、統治機構が整備され、南洋興発株式会社が設立されて開発を進め、沖縄や朝鮮、日本本土から、現地住民の人口を越える多くの移民が移り住んだ。

この地は、戦前の日本人の南洋憧憬をかき立て、オリエンタリズムを刺激した。多くの美術家が画題を求めて群島を訪れ、中には長年にわたって定住して制作を続けた土方久功や彼の地で美術家となった杉浦佐助などの存在もあった。二〇〇八年に開催された『美術家たちの「南洋群島」展（町田市立国際版画美術館など）』は、こ

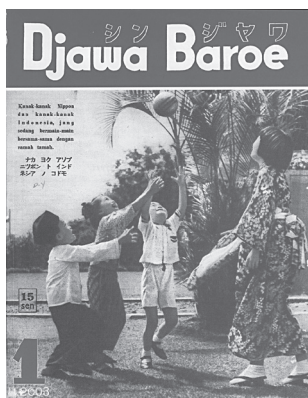
うした日本人美術家たちの南洋観を、美術作品を通して探る労作であったが、そこから逆に照射されるのは、現地の人びとの不在であった。南洋群島では、現地住民への初等教育やある種の職業教育は行われたが、朝鮮や台湾のように、現地住民も出品可能な官設公募美術展が開かれるようなことはなく、彼らは日本人にとって他者であり続けた。南洋群島に住んだり、そこを訪れて制作を行った人びとで組織された南洋美術協会も、展覧会は東京で開催し、現地の人にその成果が還元されることはなかった。彼らは、制作者としても享受者としても「美術」から疎外されていた。「南洋」という名称に象徴されるように、それはあくまで東京という中心から見た南洋の海であり、南洋それ自身が芸術活動の主体ではあり得なかつたのである。

四・新聞、雑誌と美術展

日本軍が東南アジアに侵攻、占領して軍政を敷いた後、軍部からの要請を受け、また新聞各社の思惑もあって、日本の新聞各社が占領地に進出した。現地の既存の新聞社を接収するなどし、ジャワには朝日新聞社がジャワ新聞社を設立し、邦字紙『ジャワ新聞』を発行、フリーピンでは毎

日新聞社（東京日日新聞社）が邦字紙『マニラ新聞』の他、英字紙、タガログ語紙、スペイン語紙を発行し、またダバオやセレベスでも新聞を発行した。ビルマ（ミャンマー）は読売新聞社が、シンガポール、マライは同盟通信が中心になって、英字紙 Syonan Times（後に Syonan Shinbun）と華字紙『昭南日報』など、それぞれ現地で日刊紙を発行した。

また、日刊紙以外にも、「聖戦遂行」「民衆宣撫」のために様々な



6. 『シン・ジャワ』創刊号表紙

雑誌が発行された。なかでも、ジャワ新聞社が発行した日本語とインドネシア語が混在するグラフィック雑誌『シン・ジャワ Djawa Baroe』は、当時の水準としては豪華な写真図版を用い、現地の人びとも魅力的に映った(図版6)。独立戦争期に少年画家として注目されたスリハディは、当時ソロで少年時代を過ごしていたが、美術情報が乏しい中、『シン・ジャワ』が一種の美術雑誌の役割を果たしていたと、筆者に述べたことがある。

しかし、こうした文章による文化工作の対象となったのは、ごく一部の知識層であり、啓民文化指導所は、映画やストリートの壁に描く漫画、紙芝居、大衆演劇など、あらゆるメディアを通して、民衆を「宣撫」しようとした。

多くの人びとを動員したという点では、美術展覧会も無視できないメディアであった。

公募展「新ジャワ美術展」が、年二回、最終的に第五回展まで行われ、十日間で一万人を超える入場者があったことは、すでに触れた。授賞制度を通して、どのような作品が日

本軍にとって好ましいのかが示された。「前回に比し水準は幾分向上したようだが」「総じて萎縮し、色彩に、筆致に南方民の持つ奔放明快さとその中に潜む情趣の失われているのが淋しい」とは『シン・ジャワ Djawa Baroe』(昭和十九年一月一五日)の「第四回新ジャワ美術展」の展覧会評であるが、そこで期待される「南方民の持つ奔放明快さとその情趣」は、朝鮮美術展や台展/府展で求められた「ローカル・カラー」地方色/郷土色」と基本的には同様のものであった。なお、受賞作を見てみると、明治節奉祝美術展(昭和十八年一月)では、スルラスバンドリオが『真昼の田にて』で



Hadiah Saiko Sikikan: Ditengah sawah djam 12 siang (Soerjo-saebandrio)
サイコーシカシカンショー 「マヒルノタニテ」 スルロスバンドリオ

7. 明治節奉祝美術展 最高指揮官賞 スルラスバンドリオ 『マヒルノタニテ』

最高指揮官賞を受賞（図版7）。ほかに啓民文化指導所の美術工芸部長アグス・ジャヤが伝統のヒンドゥー叙事詩を絵画化した《戦争》で軍政監賞を、同じくバンドン支部長のバルリが《母》でジャワ新聞社賞を、オットー・ジャヤが《景色》でアジアラヤ賞をそれぞれ獲得している。いずれも、日本側が持つ「アジアらしさ」の期待によく応えた作品といえよう。

フィリピンでは、カリバビ（新生比島奉仕団）が二度の国民公募美術展（National Art Contest）を組織

した（図版8）。ヴィクトリオ・エダデスは、カリバビの主任芸術家として、展覧会を主宰している。第一回展は国民的英雄ホセ・リサールの命日を記念して一九四三（昭和一八）年十二月二十九日に、第二回展はその生誕を記念して一九四四年（昭和一九年）六月十九日に開幕、マニラの日本文化会館において開催された。第二回展の受賞者は、一等賞カルロス・フランシスコ『アンジェラス』、二等賞も同じくフランシスコの『アングノの祭り』、三等賞はドミトリオ・デイエゴ『収穫期の午睡』、佳作にもフランシスコの『農家のつましい食事』、ガロ・オカンプ『初めての収穫』、ヴィセンテ・マナンサラ『田植え』。エダデスの近代美術運動の盟友ともいべきカルロス・フランシスコ、ガロ・オカンプ、「十三人の近代人たち」のデイエゴ、マナンサラも受賞した。英字紙『トリビューンThe Tribune』（一九四四年六月二十七日）には、その『身びいき』を批判し、エダデスは審査員に加わるべきではないと主張する読者投稿も掲載されている。

エダデスは、邦字紙『マニラ新聞』（一九四四年七月八日と九日）に「覚醒期の比島美術」と題し、この第二



ART EXHIBITION.—The first national art exposition and competition under the auspices of the Kalibapi was opened at the Nippon Bunka Kaikan yesterday. Photo shows part of the crowd at the exhibit.

8. 国民公募美術展 『マニラ新聞』
1943年12月30日

回美術展の展覽会評を寄せたが、そこでは、かつての無理に西洋化したフィリピンではなく、農民の素朴な労働の美が描かれるようになったことを評価している。また、同じく『マニラ新聞』（一九四四年一〇月一二日）の「比島独立二周年／一年間の業績を顧みて・文化」という記事は、第二回展の新傾向として「従来見向きもされなかった農民の生活が見直され始めた」ことを喜んでいる。しかし、フィリピンの近代美術史を少しでも知っている人々にとって、この言説には戸惑いを隠せなかっただろう。こうした傾向は、モダンアートを指向したエダデスとその仲間たちの作品よりは、かつてエダデス自身が激しく批判した「旧派」であるアモルソロ派の作品に、むしろ良く当てはまるように思えるからである。

五. 「アジアらしさ」を求めて

フィリピンにおいて、日本軍政期以前にすでに制作発表されていた、ガロ・オカンボの《褐色の聖母》（一九三八年 マニラ・サント・トマス大学美術館 図版9）が、軍政のプロバガンダのためのグラフ雑誌『新世紀』の創刊号（一九四三年二月号）の表紙を飾った。「大東亜共栄圏」を象徴する作品として、あらためて評価の光を浴びたのである（図版10）。この作品は、フィリピンの農村を背景に幼児を抱いて立つ農婦を描いたものである。ふたりの頭上に光輪があることから、ただの農婦ではなく、キリスト教の聖母子であることがわかる。画中に「イア・オラナ・マ



9. ガロ・オカンボ《褐色の聖母》
1938年 マニラ：サント・トマス大学美術館



10. 『新世紀』創刊号表紙

リア」(タヒチ語、ゴーギャンの有名な絵の題名)を意味するタガログ語が書き込まれ、タヒチの女性を聖母として描いて物議をかもしたゴーギャンに倣った作品であることが示されている。批判に対して、ガロ・オカンポは自分が「フィリピン画家」であることにこだわりを持っていることを強調し、「ラファエロだってイタリアの町娘をモデルに聖母を描いた。フィリピン人をモデルにして何が悪い。」と主張したのだったが、その聖母像は、西洋的な価値をアジア的なそれに転換するものとして、軍政にとつて好ましく思えたのだろう。この聖母子の土着化は、以後戦後にいたるまで、フィリピン・モダンアートの定番的な主題となつていく^{〔註26〕}。

バルガスがこの時期に購入した作品の中には、アモルソロ派の作品も多く、軍政期にはアモルソロ流の感傷的で牧歌的なフィリピン風俗が、アジア的なもの、土着の美として、つまりは「ローカルカラー」「地方色」という観点から評価されたことがわかる。そうした作品のひとつエミリオ・サンチャゴの『クリスマス・イヴ』(一九四二年 図版11)は、クリスマスの特徴的な飾りであるパロールと呼ばれる星形のランタンを掲げた家の中で、眠っている子どもにもクリスマスのプレゼントを贈る母という平和な心と和む、カトリックを篤く信仰するこの国らしい情景が描かれている。しかし、細部に目を凝らすと、母親のプレゼントはこの国の歴史の本であることが見て取れる。日本軍占領下にあつて次世代に祖国の歴史を託そうという心情が隠されている^{〔註26〕}。

一方、当のアモルソロは、この時期ドキュメンタリー絵画と称し、戦禍を受けたマニラの街を彼特有の理想化を排して客観的に描き出した一連の作品を残している。

ジャワでも、「新ジャワ美術展」などの官設公募美術展で受賞し



11. エミリオ・サンチャゴ《クリスマス・イヴ》1942年

たのは、働く農民のような牧歌的で、ジャワでよく目にする情景を描いたものであった。かつてブルサギの会長であり、啓民文化指導所の美術工芸部長であったアグス・ジャヤは、軍政期には農作業に汗を流す農民を多く描いたほか、仏教やヒンドゥー起源の神話、ジャワ固有の神秘思想を描くことに挑戦しているが、そうした東洋的な思想性の表現もまた軍政の期待に応えるものであったろう。

他方、一九三〇年代のジャワで画家として活動を始め、戦後は国際的な活躍をしたアフアンディは、軍政期にはプートラに属して活動していた。一九四四年初めての個展のために《彼は来て、待って、去った》(図版12)という、一枚の画面に時間の経過が描かれる哲

学的ともいえる斬新な作品を描いた。軍政下に、すべてが「聖戦遂行」へと動員されるなかで、飢えた民衆をリアルに描いたこの作品は問題とされ、出品が認められなかったばかりか個展自体が当局によって閉鎖された¹²⁾。

いずれにしても、日本軍占領下の東南アジア諸地域の美術制作は、アンチ欧米、「大東亜共栄圏」の理想を反映するような「アジアらしさ」が求められたが、それを求める日本人自身が「真のアジアらしさ」とは何かについて、共通の理解を持っていたとは思えず、それはたいいていの場合、かなり表層的で類型的なアジア像にならざるを得なかった。官設公募美術展というシステムを通じてそうした「アジアらしさ」が求められたのは、朝鮮美術展や台湾美術展と同じ事情である。東南アジアでは、日本軍政期の美術作品の現存例は希少であり、その研究はきわめて困難であるが、わずかな現存作品に、その困難な時代を生きた美術家たちの、そうした類型的な「アジアらしさ」を越えようとする意志を見ることも可能だろう。それは、結局は、個々の作品研究を積み重ねるこ



12. アフアンディ《彼は来て、待って、去った》1944年
年 ジョグジャカルタ：アフアンディ美術館蔵

とでしか見えてこないものだ。

日本の敗戦を経て、独立を勝ち取り、新たに国民国家の建設に向かう東南アジア諸国にあっては、美術においても、国家的、民族的なアイデンティティの探求が、長く重要な課題で有り続ける。そこに日本軍政下の「ローカルカラー／地方色」や「アジアらしさ」に連なる問題意識や、自己像の探求を見ることが可能なように思われる。日本軍政期の東南アジアの美術活動を、二〇世紀東南アジア美術史全体の文脈のなかに置き直してみる必要があるだろう。

六、宣撫工作の二面性

インドネシア国立文書館が日本軍政期に関するインタビューに基づいて構成した『ふたつの紅白旗 インドネシア人が語る日本占領時代』^{注28}には、宣撫工作について次のように書かれている。

教育や文化の分野を通じた日本の宣撫工作は、政治の分野に負けず劣らず重要だった。政治や権力の分野での変更ほど即座にはなかったが、日本はインドネシア人の気質や思考方法を「ニッポン」の思考形態に変えるように策を練った。それを実施するために、日本は、青年層や知識人、そしてインドネシア人芸術家などに積極的に接近した。彼らがやがて社会の広い範囲に散っていったら、いつでも戦争に必要な大衆を動員できるような先兵となってくれることを、日本は期待したのだ。

このような、戦争遂行のために人心を掌握することの重要性とその手段としての宣撫工作の必要性は、インドネシアのみならず、東南アジアの占領地全域に共通することであった。ただ、シンガポールやマレーシアでは、

日中戦争の影響が大きく、文化や芸術で懐柔する以前に、暴力的な厳しい弾圧を繰り広げたので、体系的に宣撫工作を展開したとは言えない。つまり宣撫工作も地域によって温度差があり、ある程度体系的に試みられたインドネシアから、ほとんど宣撫工作が機能しなかったシンガポールやマレーシアまでさまざまな段階があった。さらに、同書の指摘するように、その啓民文化指導所も、人的資源を戦争へ動員しようという日本側の意図とは別に、一方で現地の人々のナショナリズムを育む場でもあったことは、興味深い。

啓民文化指導所は、実際には相反するふたつの機能を持っていた。第一に、それは戦争に必要な日本の道具になっていたが、その反面、インドネシア民族の利益のために非合法的にひそかにそれを利用する民族主義的芸術家にとっての道具にもなっていたのだ。

日本の宣撫工作は、日本を盟主とするアジア主義的なイデオロギーに彩られていた。その反欧米的な主張は、他方で現地の人たちのナショナリズムを刺激する場合もあったのだ。

その占領地域による差異は、たとえばシンガポールにあった唯一の美術学校を閉校させ、他方インドネシアでは、啓民文化指導所が初めての美術学校の役割を果たしたというようなかたちで表れた。

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が、それをもって日本軍政の肯定的な側面とし、ひいては日本の戦争そのものを肯定的に評価することは適切とは言えない。「東亜の解放」といったような美しいスローガンの背後で、日本は自らが盟主としてアジアに君臨する「大東亜の新秩序」を打ち立てることを目指し、「自存自衛」の基礎を確立するために東南アジア諸国を侵略、占領したことは、多くの文書が明白に示すことだからである。

- (1) 南方占領地行政実施要領 昭和一六年一月二〇日 大本営政府連絡会議決定 『史料集 南方の軍政』（防衛庁防衛研究所 戦史部編 朝雲新聞社 一九八五年）所収
- (2) 占領地軍政実施ニ関スル陸海軍中央協定 昭和一六年一月二六日決定
- (3) 倉沢愛子「第六章 宣撫工作」『日本占領下のジャワ農村の変容』草思社 一九九二年六月
- (4) 『対南方思想戦ノ参考』は地域別に作成されたようであり、筆者が確認したのは昭和一六年一〇月発行の「泰国之部」と翌月発行の「ビルマ之部」であるが、基本的な部分は両者で共通している
- (5) 昭和一六年一月二五日 大本営陸軍部 『史料集 南方の軍政』（防衛庁防衛研究所戦史部編 朝雲新聞社 一九八五年）所収
- (6) 『昭和19年ジャワ年鑑』ジャワ新聞社 昭和一九年（復刻版）株式会社ビブリオ 一九七三年
- (7) 『シン・ジャワ Djawa Baroe』ジャワ新聞社 昭和十八年十二月一日
- (8) 『シン・ジャワ Djawa Baroe』ジャワ新聞社 昭和十八年五月一日
- (9) A.D.Pirous 'Saseo Ono, Dan Perkembangan Seni Lukis Indonesia di Jaman Pendudukan Jepang (1942-1946)' "Melukis itu Menulis" Bandung: Penerbit ITB, 2003
- (10) 筆者によるインタビュー、一九九六年一月 バルリ美術館
- (11) 筆者によるインタビュー、二〇〇四年九月二十八日 ハンドリオオのスタジオ
- (12) 『平成一六—一八年度科学研究費補助金基盤研究（C）研究成果報告書 近代アジアの美術におけるモダニズムの受容』課題番号16520082 研究代表者後小路雅弘 平成一九年三月
- (13) インドネシア国立文書館編著 『ふたつの紅白旗 インドネシア人が語る日本占領時代』倉沢愛子・北野正憲訳 木犀社 一九九六年
- (14) 『The Sunday Tribune』一九四二年八月一六日
- (15) 向井潤吉「比島美術家及び比律演美術協会のことなど」『画論』昭和一七年一二月号
- (16) Santiago A.Pilar "The Visual Arts (1941 - 1945): Orientalism and the Longer War" Panahon ng Hapon: Sining sa Digmaan, Digmaan sa Sining (Studies on Philippine Art and Society, 1942 - 1945)." Sentrong Pangkultura ng Pilipinas, 1992
- (17) 姚夢桐『新加坡戦前華人美術史論集』新加坡亜州研究学会叢書5 一九九二年
- (18) 『写真週報』二五八号 昭和一八年二月一〇日

- (19) 筆者によるインタビュー、二〇〇四年一月一八日 建島寛造邸
- (20) 関口俊吾「仏印の美術界」『美術』一九四四年四月
- (21) 後小路雅弘「昭和一八年の日本旅行―ベトナム人画家ルオン・スアン・ニーの日記から―」『哲学年報』第六九輯 九州大学大学院人文科学研究院 二〇一〇年
- (22) Apinan Poshyananda *Modern Art in Thailand : Nineteenth and Twentieth Centuries* Singapore: Oxford University Press 1992 pp41-42
- (23) 筆者によるインタビュー、一九九六年一〇月三日 チト邸
- (24) 拙論「戦時下の留学生」『美術フォーラム21』九号 二〇〇四年
- (25) 後小路雅弘「ガロ・B・オカンポ《褐色の聖母》」『美術フォーラム21』二二号 二〇一〇年
- (26) フィリピン大学バルガス美術館キュレーターであるパトリック・フロレス氏のご教示による。
- (27) カルティカ・アフアンデイ「父の思い出―画家アフアンデイ」『近代美術家シリーズ1アフアンデイ展図録』福岡アジア美術館 一九九九年十一月 pp.44-48
- (28) 前掲 注(13)

資料1

脚注関係原文 いずれも『史料集 南方の軍政』所収（防衛庁防衛研究所戦史部編 朝雲新聞社 一九八五年）

第一 方針

占領地ニ対シテハ差当リ軍政ヲ実施シ治安ノ恢復、重要国防資源ノ急速獲得及作戰軍ノ自活確保ニ資ス

【南方占領地行政実施要領 昭和二十六年一月二〇日 大本営政府連絡会議決定】

大東亜ノ建設ニ当リマシテハ大東亜防衛ノ為必要ナル事項ニ関シテ帝国自カラ之ヲ領有措置シ其ノ他ノ地域及事項ニ関シテハ各民族ノ伝統、文化ニ応ジ各民族ヲシテ各々其ノ本性ヲ發揮セシメ戦局ノ進展ニ伴ヒ夫レ夫レ適応ノ処置ニ出ヅル考テアリマス

【総理大臣施政演説中対外処理方針ノ件 昭和二十七年一月一五日 大本営政府連絡会議決定】

其二 行政

八 戦争遂行間国防資源取得ト軍ノ現地自活ノ為民生ニ及ホスヘキ重庄ハ最大限度ニ之ヲ忍ハシメ宣撫上ノ要求ハ右目的ニ反セサル限度ニ止ムルモノトス

其八 宣伝

二十八 原住民族ニ対シテハ先ツ皇軍ニ対スル信倚觀念ヲ助長セシムルニ努メ逐次東亜解放ノ真義ヲ徹底シ我作戦施策ニ協力セシメ資源ノ確保敵性白人勢力ノ駆逐等ニ利用ヲ考慮ス

【南方作戦ニ伴フ占領地統治要綱 昭和二十六年一月二十五日 大本営陸軍部】

資料2

「第四回 新ジャワ美術展」展覧会評 (『シン・ジャワ』)

十一月三日から同十二日まで、ジャカルタ特別市錦通り、啓民文化指導所分室で開催、出品点数七十六点。前回に比して水準は幾分向上したようだが、総じて萎縮し、色彩に、筆致に南方民の持つ奔放明快さとその中に潜む情趣の失はれてゐるのが淋しい。