

占領と芸術 - 日本のスーベニア絵画と沖縄 「日本復帰」前の一作品について

Art of the Occupation – Japanese Souvenir Paintings and
An Artwork Created during the before Okinawa's Reversion to Japanese Jurisdiction

豊見山 愛

TOMIYAMA Megumi

与那覇 大智

YONAHA Taichi

The Okinawa Prefectural Museum & Art Museum (hereinafter “the Art Museum”) have collected and studied works by artists since the preparation stage. The purpose is to identify the geopolitical characteristics of Okinawa Prefecture in artworks by Okinawan artists, especially from the pre-war and post-war recovery periods, to conduct systematic and comprehensive research.

This paper particularly focuses on works that seem to fall under the category of souvenir art (velvet paintings), arguing and analyzing who painted those works. The joint author, YONAHA Taichi, was born to YONAHA Chotai (1933-2008) in Okinawa in 1967 and has been working as a painter in Ibaraki. After graduating from the Faculty of Arts and Crafts at the Okinawa Prefectural University of Arts in 1990, he completed his Master's degree at the Graduate School of Tsukuba University. He also studied at the University of Pennsylvania for one year from 2005 to 2006 on the Program of Overseas Study from the Agency for Cultural Affairs.

While TOMIYAMA explains the background of the above-mentioned paintings based on the knowledge she gained from working with the Museums, YONAHA refers to works by YONAHA Chotai, a painter based in Okinawa City under the rule of the U.S.

1.

「沖縄戦後美術の復興は、ニシムイから始まった。」それは正しくもあり、また、そうではないともいえる。ニシムイの美術家たちは、東京美術学校に進学後、郷里へ戻って後進の育成にあたり、戦後は沖縄の創立運営や琉球大学開学後は教員として、沖縄の芸術復興に腐心した。

一方で、沖縄では米軍基地が、厳然として存在する。米兵による性暴力など戦後の女性がおかれる環境は、依然として問題含みである。戦前では、寛文12(1672)年、那覇の辻と仲島に遊郭が公設された。琉球で「尾類(ジュリ)」とよばれる遊女が存在し、ジュリは料亭内に部屋を構え、妻のようにふるまうこともあった。美しい容顔から、琉装姿のジュリや、戦後、米兵と付き合う女性達の中には、画家の求めに応じてモデルを務めた女性達がいた。

本論は、米兵の受注制作(ベルベット・ペインティング)による肖像画が、筆者の調査で新たに見つかったもので、考察をしたい。しかしながら、前例がなく不明点も多いことから、第二次世界大戦後、米軍基地の周辺で受注制作されていた「絹こすり」を前例に、これまで語られる事の無かった占領時代の制作活動とライカムアートギャラリーについて、検証していきたい。

本論は1.と注釈及び、図、写真のキャプションを豊見山愛が、2.を与那覇大智(画家、1967-)が、執筆を担当した。

1-1. 沖縄近現代美術の流れ

沖縄の近現代美術について、所見を述べたい。

大正から昭和初期の沖縄は、日本の近代洋画の模索期と相まって、画題にオリエンタリズムを求めて、沖縄が描かれることの多い時期ともいえる。沖縄にとって近代化は琉球国の滅亡から始まった。1879年の廃琉置県^(注1)後、日本の一地域として再出発をはかり、その急激な変化のため価値観の揺らぎを日々感じ取ることでもあった。郷土文化にたいする画家たちの思いも、日本文化の同化意識にたいする否定と肯定との間で、複雑なものだった。あるいは、日本から来た画家が、描く対象へのまなざしの先に存在する割領の小国には、画題となりうる琉球王国時代の残滓が、異文化の香りを秘めていた。春陽会の大嶺政寛、白日会の南風原朝光は、自らが所属する会派の画家たちが沖縄を訪れると、亀甲墓や壺屋、そして琉装の女性という、いわゆる象徴的な沖縄らしさのモデルを求めて案内に奔走し、そしてそれらの被写体を画家たちは喜んで描いた。

1908年、沖縄初の美術団体「丹青協会」^{たんせい}が結成され、沖縄画壇はその後、若狭出身で士族の家柄にあった、西銘生楽の教え子たちを中心に盛んとなる。東京美術学校図画師範科に学んだ西銘は、神戸一中の美術教諭を経て、1917年に帰郷し沖縄県立師範学校に赴任した。

その西銘を中心に、沖縄県立第二中学校の生徒であった名渡山愛順(1906-1970・東京美校卒)、永丘智行(1904-1969)、川平朝申(1908-1998)、兼城賢章(1907-1975)、有馬潤(1906-1945、川端画塾卒)らが絵画グループ「樹緑会」^{じゅりよくかい}を1925年に結成した。この樹緑会同人であった川平が、第二次世界大戦後に文化庁芸術課長に就任し芸術家たちを技官として雇用した。1947年から1948年まで現在的那覇市首里儀保町の通称ニシムイにアトリエ兼住宅を構えた芸術家らは訪れる米軍人達の求めに応じて、肖像画などを受注制作しながら、戦後沖縄の文化振興について熱く語り合った。また新聞記事^(注2)によると、日曜日になるとハイヤーやジープでニシムイに集まった米軍人たちは、画家達のアトリエで一日を楽しく過ごしていたという。特に、陸軍医のスタンレー・スタインバーグとウォルター・エイベルマン両氏は、ニシムイの美術家、玉那覇正吉(1918-1984)と安次嶺金正(1916-1993)に弟子入りをし、絵を学んでいた。そして「肖像画をかいとくれ、然し写真じゃない、ほんとに絵らしい絵が欲しい」と、求めたとのことであった。原田マハの小説『太陽の棘』(文藝春秋、2016年発行)には、事実を基に彼らの友情が綴られている。

本論のコンクルージョン(結論)は、沖縄の歴史と文化は、両軸で屹立していて、そのどちらかの視点が欠けても大局を見誤ってしまうということである。

(注1)

明治政府は1879年4月4日、琉球藩を廃し、沖縄県を置く旨を全国に布告した。「琉球処分」(琉球併合)といわれる廃琉置県である。これに先立ち政府は先鋭の武装警官や兵士ら約600人で首里城を包囲し、武力で威圧した上、尚泰王や官員らを城から追い出し占拠した。「処分」の直接の理由は、中国との外交禁止と裁判権の移管を琉球が拒否したことだったが、政府は最初から併合を狙っていた。琉球の士族らは激しく抵抗する。抵抗運動は瞬く間に全県へ拡大するが、政府が派遣した松田道之処分官は集会の全面禁止を命じ、警察を使って運動を弾圧する。多くの役人を逮捕し、棒で殴るなどして拷問した。「琉球処分」は井上馨大蔵大輔(現在の事務次官級)による1872年の建議書がきっかけとなった。琉球国王を「酋長」と蔑称で呼び、軍事の観点から琉球を「要塞」と位置付け「皇国の規模拡張」を狙う内容だった。琉球併合後、内務大臣の山県有朋は沖縄を日本帝国の南門とし「国防の要」として、日本海軍の国防戦略で最も重要な軍備対象の一つに位置付ける。出典元：琉球新報デジタル<社説>廃琉置県140年 植民地主義から脱却せよ 2019年4月4日 <https://ryukyushimpo.jp/editorial/entry-898326.html>

(注2)

「絵を習う米人達 芸術に結ばれる友情 美術村にみる親善風景」沖縄タイムス 2面、1949年12月15日



1-2. 東京で制作された絹こすりについて

次に「絹こすり」という絵画について触れたい。

2017年に板橋区立美術館を調査訪問した際に、ベルベット・ペインティングと同様のスーベニア（お土産用）と思われる絹こすりを実見した。これらは2020年開催の企画展「絵画・時代の窓」展に1950年代の美術資料のひとつとして展示した所蔵館の板橋区立美術館によると、「特に朝鮮戦争中に日本に滞在した米兵向けのお土産としてセミオーダーで作られていたもの」という（注3）。「もの派」で知られる現代美術作家・高山登（1944-2023）の回想によれば「東京の西武線の椎名町近くの長崎2丁目にあるアトリエ村（通称パルテノン）の近くの小さな借家に父、母、弟、妹達と20歳まで一緒に生活していた」とあり、「朝鮮戦争時代アメリカ兵のための『絹こすり絵』を描いて生活の糧にしている母を見て私も真似て描いていた」（高山登「覚え書き」『高山登 1968-2000』42-43頁、遊殺、宮城県美術館監修、赤々舎、2010年1月発行）と、生活の糧としての制作が行われていた。

以下は、野間宏の小説『地の翼』（上巻）（365頁、河出書房、1956年発行）の一節である。

あやめは友人の画学生たちが絹こすりという肖像画を書いて生活費を得ていること、またマッチのレッテルから、ポートワインやワイシャツの広告のデザインにいたるまで、あらゆる宣伝広告の注文取りをして生活を支えていることなどを説明しはじめた。絹こすりというのは絹の上に油絵具をこすりつけてかくところから生まれた名であるが、アメリカ兵の肖像をかく仕事を中心だった。そしてこの仕事が勉強中の画学生の仕事のうちでは一番収入になる仕事だったが、すでに中間にたつひとがかなりの額の金をとるので、自分の手に入るのは一枚僅かに350円にすぎなかった。アメリカ兵はその肖像画を一枚1,000円には買うというのだから650円は確実に間にたつものの手の中にはいっているのである。その上なかには精巧な幻燈機をもって、もともになる写真を絹の上に透写してたどって行くという方法で、短時間に何枚も仕上げ、大量に注文をとるものでできているので、一人あたりの単価は次第にぎりぎられるようになってきたのである。幻燈機をつかえば、写真を拡大してうつしとるのであるから、全く写真に近い肖像画をつくりあげることが出来る。そしてそれと競争するためには、いままで以上の努力が幻燈機をもたないものの上にかかってくる。するとこの絹こすりをしばらくの間つづけていると、肝心の自分の絵の方が全然かけなくなってしまうのだ。或いはこのようなことは信じられないかもしれないが、じつにおそろしいほど、その害はてきめんに自分のかく絵の上にあ

（注3）

板橋区立美術館ホームページ「2016年4月26日1950年代の美術資料より きぬこすり」画像提供は板橋区立美術館。
<https://www.city.itabashi.tokyo.jp/artmuseum/4000614/4000831/4000960.html>



図1.
《きぬこすり絵》（まくり部分）作者不明、1950年前半（推測）板橋区立美術館所蔵。



図2.
《きぬこすり絵》作者不明、1950年前半（推測）板橋区立美術館所蔵。図1も同様に、簡易な表装（軸装）に整えられている。

らわれてくるという。

実際に絹こすりの制作に携わったあるポートレート画家は、女子美術専門学校の絵画科を卒業後、軽井沢でドイツ人が経営しているアートスタジオへ入り、アメリカの進駐を機会に絹こすりが急速に需要が伸びたという(注4)。池田龍雄(1928-2020)の証言でも、「立川の米軍基地などから朝鮮戦争に出撃する兵士たちのための土産物として描かれていた。当時、こうした土産は人気があり、一枚300円程度の描き賃を得ることができた。」とあって(注5)、野間の小説が信ぴょう性のあるものと推察できる。重ねて、同じく画家の上田薫(1928-)も、東京藝術大学在学中にアルバイトで最も収入を得ていたのは、絹こすりであったと記している。ベースキャンパスに菓子や煙草などの土産物が売られているPXがあって、カラー写真とも見紛う肖像画の見本が飾られていたのが、絹こすりであった。上田は、この時期の制作を肯定的にとらえており、スーパーリアリズムである自身のその後の作風にも、絹こすり制作の影響があったと認めている。

この肖像画の制作工程が実に合理的でしかも効果的、日本画と油絵を渾然一体としたまったく独創的なもので、水と油を同居させた元祖をここにみるができるのです。(注6)

池田、上田両氏の絹こすりに関する説明はほぼ、一致しているが、さらに上田は、その制作方法についても詳しい。「まず絹地を木ワクに張る。ドウサを引く、膠の濃度がむずかしい。手造りの実物幻灯機に注文主から預った写真を入れ、絹地の裏から輪郭を描く。肌の部分、顔や手の部分は油絵具を染物用のボタン刷毛で薄くのばして塗る。輪郭や目鼻の細かい部分は日本画の彩色筆を膠で固めたものを先端だけ歯でツブし、やはり油絵具で調子をつける。そして最後の仕上げバックはやはりポスターカラーで塗った上から油絵具で調子をつける。そして最後の仕上げバックはやはりポスターカラーで仕上げます。このバックの仕上げは日本画技法なのでしょうが、まず塗りたい部分に水刷毛で水をタププリ引き、適当な色のポスターカラーを塗るのですが、ただ平面的に仕上げるのではなく、バックの奥行きをつけるために中心部より周囲に行くほど暗くするなど、グラデーションをつけるわけです。(中略)顔が似てなくては肖像画の用を足さないで、顔の仕上げは一番大事な所ですが、このバックの仕上げもなかなか物をいう所で、レンブラント調とかゴヤ風とかそれぞれ工夫して特長をだす所なのです。」(注6)と、これらの特徴は、後述のベルベット・ペインティングと、その趣旨や趣向が非常に近い。

(注4)

「画家とセールスマン—単身アメリカにとんだ女性—」『新婦人』14(1) 新年号 142-143頁、文化美術社、1959年発行

(注5)

池田龍雄ほか「ポートレート(きぬこすり)」『戦後美術の現在形 池田龍雄展—情円幻想』28頁、池田龍雄、ほか(著)、練馬区立美術館(監修)、grambooks発行、2018年4月26日

(注6)

「上田薫文献再録2 木綿こすりとアクリル絵画 水と油を同居させた経歴」『上田薫展：図録』99-105頁、2020年9月12日(初版第一刷)、11月20日(初版第二刷)、横須賀美術館、埼玉県立近代美術館発行。



写真1.

「沖縄商業美術協会」の看板の前の、與那覇朝一。撮影年、場所は不明。写真左にある壁に描かれた文字は“PAINTING ON CANVAS & SILK SCARF”とあって絹こすりも制作をしていたことがわかる。写真提供：与那覇大智

1-3. 沖縄における絵画の販売について

米軍統治下の状況が長く続いている沖縄で、これまで絹こすりに関する調査研究や作品の発見がなされてこなかったことに、筆者は戦後沖縄の美術史に偏りがあると感じている。絹こすりはスーベニアであったのだから、沖縄に残っていないことや帰途に就いた米兵の手元から分散するのは、当然である。

小室寛の小説『白い灰』の中に、沖縄の絹こすりは意外なかたちで出てくる。東京で学生生活を送っている「私」が、遊興費で生じた借財と親の仕送りが途絶えたことをきっかけに、知人から「沖縄へいい儲け口がある」との言葉を信じてパスポートを手に入れた。すぐに持参金は尽きて、「私」は胡屋（沖縄市ライカム付近）に辿り着いた。

木原は胡屋のメインストリートにあるアートショップで画を描いていた。米兵はシルクポートレイトと言ったが、木原達は自嘲気味に絹こすりと言っていた。日本画の材料である絹地に、油絵具をこするようにして描いた肖像画を、3ドルから5ドルで売るのだ。それは、米兵達のポケットにしるばせた妻子や恋人の写真をひきうつして、エキゾチックな、現実ばなれのした美しさに再現させる、はかない夢の商品だった。

木原と称する登場人物達は画学生の頃、ベース内のキャンプをまわって受注を取ったが朝鮮戦争の動乱もあってか、繁盛した。当時はアルパイトだったが、その仕事を続けているとのことであった（1963年に雑誌掲載）。この小説に出てくるアートショップは、与那覇大智の論考に出てくるライカムアートギャラリーをモデルに書かれていると思うのだが、今は予断の域を越えられずにいる。

絹こすりについて、これまでの情報をまとめると次のようになる

- 絹布にドーサを引き幻灯機で写真を転写し下図を作成する
- 仲介人が存在し受注をとる。描き賃は 300 ～ 350 円程度
- 画材は油絵具、ポスターカラーなど、多種多様
- 人物の中心は明るく、背景はグラデーションで暗くする

飢えをしのぐ時代であったにせよ、画学生や絵を生業とする人々が関わる絹こすりは、量産品ではなく描き手による絵画であり、米軍占領地下という時代が生んだ表現であることは疑いようもない。絵画のジャンルを超えて、日本画と油絵（洋画）との境界が極めて自由な点は、日本戦後美術史の観点からも十分研究されるべき制作活動であると筆者は考える。



写真2.
1960年の国道330号ライカム交差点付近。この交差点近くにこのライカムというのは、かつてここに沖縄戦で本島中部に上陸した米軍の琉球司令部（RYUKYU COMMAND、略してRYCOM）があったことに由来する。そして、この交差点近くには米軍の広々としたゴルフ場とハウジングがあって、アメリカの街を感じさせるところだった。
解説出典元 <https://sumai.okinawatimes.co.jp/commons/detail/15343>
画像 keystone Studio / PLAZA HOUSE INC.



写真3.（参考画像）
1945年のポスト・エクスチェンジ（PX）
解説：【原文】Post Exchange counter at the 7th Air Force base on Okinawa Ryukyu Retto.
【和訳】第7空軍基地内売店（PX）。沖縄。
撮影日：1945年8月21日、沖縄県公文書館所蔵

それに比して戦後間もない沖縄での絵画販売については、厳密な管理課の下で行われていた。筆者が2009年に企画した展覧会『名渡山愛順展 - 名渡山愛順が愛した沖縄』で、1947年3月から1948年3月までの1年間余にわたる、米軍政府から沖縄民政府（知事あて）に送付された文書で、ポスト・エクスチェンジ（PX）での土産品販売は1947年3月24日に中止の指示が出ていて、土産品販売の新しい計画は当時進められていた地元の店舗にて行う事、またそれらは米軍政府の管理のもと、沖縄民政府の産業課が担うことが記されている。しかし、この時販売されていた絵画の作者には、戦前から画家として活躍していた樹緑会のOBたちが名を連ね、^{（注7）}絹こすりや、ベルベット・ペインティングについては、制作がいつ、どこで始まったかは不明である。

そのような問題意識を持ち調査していたところ、筆者は2022年10月19日に、あるベルベット・ペインティングを実見する好機に恵まれた（以下、所有者が情報として絵画と共に保存されていたキャプションから、ベルベット・ペインティングではなく《琉球美人妻》と、表記を変更する）。

この《琉球美人妻》について、あらゆる見地から與那覇朝大（1933-2008、^{注8）}の作品ではないかと推察し、その長男である画家の与那覇大智（以下、与那覇と称する）と同年の11月9日に実見調査した。その調査に関する以後の考察は、2のとおりである。

結論として、《琉球美人妻》が與那覇朝大の作品である確証までは現時点で得られることができなかったが、細微な筆の運びも美しく、高い芸術性を備えていることを強調したい。（豊見山愛）

2.

県立美術館の所蔵である《廃墟》（1979年）や《斜影》（1980年）といった、1970年代末から80年代にかけての細密な風景画は、多くの人がイメージする與那覇朝大の代表作であることに異論はないだろう。これらの作品は、宜野湾市の宇地泊や大山のアトリエで制作された。一方で、彼の画家としてのキャリアが、コザからスタートしたことを知る人も多いはずだ。しかし、後に代表的な作風を確立する以前のコザ時代の與那覇の作品がどのようなものであったか、知る人は少ない。それをうかがい知れるのが本作《琉球美人妻》ではないかと私は考える。1960年前後から70年代にかけて、與那覇は駐留米軍人等を顧客として、肖像画やスーベニア絵画を描いていた。これは生活のため、やむ無く描いた作品であるという側面はあるが、その画業を振り返るとき、この時代の制作の造形上の試行錯誤に、與那覇の芸術が、生きることと芸術の理想の間の葛藤の中で生み出されたものであることが垣間見えてくる。そしてその創意工夫は、後に開花する與那覇朝大の芸術的成果に繋がる礎となった。

（注7）

A.P. ジェンキンズ「復興期の沖縄美術市場—公文書にみる米軍の管理・統制1947-1948」、『名渡山愛順展 - 名渡山愛順が愛した沖縄』90-96頁、沖縄県立博物館・美術館発行、2009年10月30日

（注8）

1933年、石垣島生まれの洋画家、陶芸家。10代後半で沖縄本島へ渡る。独学で絵を学び、1969年にアメリカで個展開催の後、70年代に入り、新美術協会展で新人賞を受賞する。細密描写には定評があり、沖縄の赤瓦風景や石垣、廃墟、華麗な琉装の女性、赤花などをテーマとする。新美術協会展大賞などを受賞する。

2-1. 《琉球美人妻》の概要

暗闇の中に浮かび上がるうつむき加減の裸体を描いたこの絵は、ベルベットの布の上に描かれたもので、所有者は與那覇朝大の作品とし、額縁の下部に6×20.5×0.5cmのスチレンボードにワープロ打ちしたキャプションが付されていた。内容は下記のとおりである。

琉球美人妻

1950年代の駐琉米軍人たちは琉球人と結婚するも戦地には連れて行くことが出来ず、妻達には手紙と一緒に写真ではなく肖像画を送るのが最大の愛情表現だとされているころの作品。この肖像画は送る直前に最愛の夫が戦死したために残っているものと思われる。旧コザ市にて。

与那覇 朝大 作

本作には署名がなく、厳密な同定はできない。キャプションの記述も誰が、何のために書いたのかは不明で、検証を必要とする。しかしそれでもなお、私は所有者と同じく本作が與那覇朝大の作であると考えている。それは、この絵画が提示しているいくつかの要素による。それについていくつか考察をしていきたい。また、この作品に現れた特徴が、後の與那覇作品に共通することについて述べていく。

2-2. 《琉球美人妻》が與那覇朝大の作と推測される3つの理由

本作が與那覇朝大作であると私が推測する理由は、大きく3つ挙げられる。

- a. ベルベット・ペインティングであること
- b. 卓越した描写力
- c. 人物を照らす光（逆光表現と複数照明）

である。

以下、それぞれについて述べていく。

a. ベルベット・ペインティングであること

《琉球美人妻》は黒いベルベットに描かれた絵である。絵の具は、肌のグラデーションの滑らかさや画面の艶などにより、油絵の具だと推定される。布地の一種であるベルベットは別珍とも呼ばれ、なじみのある布地ではあるが、絵画に用いることは通常ない。絵画用に作られたものではないし、実際試みしてみるとわかるのだが、絵の具が大変塗りにくい。もっとも海外では、下絵が刷られたベルベットを貼ったパネルと、絵の具・筆がセットになった制作キットが売られていて、適した塗り方をマスターすれば、制作は可能なだろう。とはいえ、インターネットで散見される作例はキャラクターやイラストなどが多く、芸術作品のためのというより大人の塗り絵



写真4.
現在のライカム交差点とプラザハウスの間にあったライカムアートギャラリーと、與那覇朝大。右の大きな女性像が「老寿」(図3)と同一と見られることから、1958年以降の撮影と思われる。
写真提供：与那覇大智



写真5.
ライカムアートギャラリーがあった場所(沖縄県沖縄市久保田)は、2023年1月25日現在、空き地になっていた。人物は、共同執筆者の与那覇大智氏。

的なホビーとしての側面がある。そのせいなのだろうが、ベルベット・ペインティングについて言及する沖縄の画家はほとんどいない。私が見聞きする範囲では與那覇朝大だけである。またその作例も與那覇によるもの以外知らない。彼によるベルベット・ペインティングは、本作以外に沖縄の医師の所蔵になるものを私は実見しており、沖縄県内に複数存在する。また海外のオークションサイトで目にするものもしばしばあり、それらはサインと落款からも與那覇作品であることが確認できる。造形的な特徴も、これらの作品と《琉球美人妻》には共通するところがある。そのなかでも本作は、絵画作品として完成度が極めて高いものだとはいえる。

前述したように、私は「ベルベット・ペインティング」という言葉を父である與那覇朝大以外から聞いたことがない。彼の弟で後に陶芸家となる與那覇朝一(1936-2020)も、陶芸を始める前に現在のライカム交差点近くにあった「ライカムアートギャラリー」で、朝大とともに絵画の制作をしていたが、彼の口からも「ベルベット・ペインティング」という言葉はほとんど聞いていない。

一方で、朝一も制作していたと語っていたものに絹こすりがある。絹状の薄い布に写真の輪郭を転写し、絵の具を刷り込むように着彩して写実的に仕上げる絵画手法で、戦後の日本の画家が糊口をしのぐために進駐軍などの注文を受けて描いていたことはよく知られており、実作品も残されている。沖縄の画家も、現在では作品こそ確認できないものの、朝一のように証言はある。

絹こすりも「ベルベット・ペインティング」も、その用途や顧客は共通しているのだが、「ベルベット」については與那覇以外に作例も言及もほとんど見あたらないことから、本作を與那覇朝大作であるとするのは十分根拠のある推論であると考えている。そしてほぼ彼だけが、漆黒の布地に描いていくこの手法を採用したのは、後述する光に対する彼独特の感性にあったのではないかと考える。

b. 卓越した描写力

《琉球美人妻》で見られる描写の的確さも、これが與那覇朝大作であると考えて大きな要因の一つである。いうまでもなく、彼は優れた描写力を駆使した沖縄では数少ない写実主義の画家である。後の油彩作品に通じる特徴としては、色彩の移行部分の滑らかさとハイライトの位置と明るさの的確さ、女性の髪に配された貝に見られるような先端部の描写の鋭さなどである。加えて、女性が腕にかけている赤い薄布の半透明に肌を透かしている様も、後の與那覇作品に現れる光に対する感受性とその表現に繋がるものとして見逃せない。



図3.
與那覇朝大《老寿》1958年、F50号
出典元：『與那覇朝大画集』15頁、むぎ社発行、1993年10月8日初版第1刷
画集の目次には、この作品だけが描法の明示（油彩や水彩など）がなされておらず、そのような意味からベルベット・ペインティングではないかと推察される。

c. 人物を照らす光（漆黒の背景。逆光表現と複数照明）

私見では、《琉球美人妻》に見られるこの特徴が、與那覇朝大作であると見られる大きな理由の一つであるとともに、後の作品展開を考える上でも重要な示唆を与えてくれるものだと考えている。光と影の表現を中心に、作品を観察してみよう。

まずは、背景である。左奥に笹のようなシルエットが、ほのかに明るい青灰色の光に浮かんでいるが、そのほかはほぼ漆黒の闇に包まれている。黒はベルベットの黒がそのまま生かされている。この時代の與那覇の絵画は、光と影を強調する作品が多い。これがベルベットを基底材に用いた理由の一つでもあるだろうが、普通のキャンバス作品でも背景が漆黒であることが多い。これは制作者の造形上の指向であるだけでなく、当時のクライアントである米兵に好まれたということもいえそうだ。後の1980年代から與那覇は琉装の踊り手を描き始めるが、作品は全体に明るく、影はむしろ控えめになっていく。この時代から作品を買い求めるようになったのは、主に本土や沖縄のコレクターである。それ以前の、おそらくほとんどがアメリカに渡ったであろう（つまり米国の顧客に好まれ買い求められた）作品は、ネットのオークションで見られるものを見ても、暗い背景によって光と影が強調された表現になっている。ただし、単にクライアントの好みに合わせた明暗の劇的表現であったのではないことは次に述べる。後の與那覇作品の、光と影の劇的表現は、とりわけ影のニュアンスを豊かにしながら展開される。それは人物ではなく風景作品に際だってみられることになる。いずれ機会があれば、それについても考察していきたい。

次に人物にあてられた光を観察していく。一見してわかるのが、人物の顔が奥の方から照らされていることだ。横顔の正面は光を受けているが、頬から顎、首筋の半分が陰になっている。胸も正面は照らされているが側面は陰に入っている。本作品の人物を照らす光で特徴的なのは、このように肖像画（あるいは肖像に準じた人物画）としては珍しい逆光であることだ。一般的に肖像画が逆光で描かれることは希であるが、與那覇の逆光表現による作品は本作以外にも存在する。初期作品ではたびたび取り入れられ、漆黒の背景とともにこの時代の特徴の一つをなしているように思える。人物画を逆光で表現するには、技術的に格段の困難が生じる。写実的な表現を一度でも目指したことのある画家なら、思い当たる節があるだろう。人間の目は、光に照らされた部分では細かいニュアンスを見極め表現することができるが、影においてはそうではない。逆光であることを示すだけなら簡単であるが、暗部を影の全体性を損なわずに美的なニュアンスに満ちた表現とするのは難しい。実際與那覇も、次に述べるように、この作品において完全な逆光表現よりもう少し多くの光を人物にあてるための工夫をしている。



図4.
《琉球美人妻》作者、制作年不明。支持体の素材は黒地のベルベットで、地肌を残しつつ、油絵具で描写している。
73.6×53.6 cm。個人蔵。

もう少し子細に観察すると、《琉球美人妻》は逆光表現によってのみ描かれたものではないことがわかる。

先に述べた部分が逆光であるのはそうなのだが、一方で首の背中側から肩、肘にかけては明らかに正面寄りの側から光があてられている。つまりこの作品においては二つの光源が存在しているということである。これが與那覇にのみ見いだせる特徴であるのかどうかはわからないが、少なくとも與那覇は、モデルにあてる照明に関して非常に意識的であるということがわかる。このような照明に対する感覚は、画家というより写真家のそれに近いように思われる。與那覇は制作の資料として写真を用いることが多く、撮影の際、照明に工夫を凝らすこともあった。妻（私の母である與那覇小枝子、1937-2022）をモデルに撮った写真も何枚かあるが、その中には逆光の中に正面からの明かりを添えたものもある。他の画家も写真を用いることは少なからずあったと考えられるが、與那覇の、照明のあて方に関する意識の強さからは、光と影への興味が、この初期作から重要な意味を持ち続けていると考えることができるのである。とはいえ、照明の工夫と逆光表現は、写真ならともかく、絵画表現でそれを統合することは難しいことであつたに違いない。

ここで一つ疑問がわく。彼はなぜ、それをしたのか。あの時代に。

戦後の歴史に思いを馳せてみたい。

1945年8月以降、戦争の焼け野原から立ち上がろうとした人々が、まずは空腹を満たさなければならなかったのはどんな人でも、画家でも同様だった。先に述べた絹こすりは、まさに糊口をしのぐために沖縄、本土の画家たちが描いた。絹こすりに、芸術性を見いだすことが難しいのはその意味で当然のことだ。與那覇だけが手がけたかもしれない「ベルベット・ペインティング」もまた、そのような「生きるための手だて」としての絵だったのだらうと思う。しかし《琉球美人妻》には、「生きるための手だて」に留まらない芸術性の追求が見られる。

素早く仕上げて納期を守り、依頼主の（写真よりずっときれいに描いてほしいという、時にわがままな）求めに応じて、滞りなく納品し画料を頂くのが職業画家として「生産性の高い」制作だとしたら、與那覇の制作態度はそれに反する。これは由々しきことだ。彼は画料で日々の飯を喰い、生きていたのだから。注文作品を依頼主の米兵に満足してもらい、画料を受け取ることがどれほど難しいか、私はそのことを繰り返し何度も、父の朝大から聞かされていたのである。作品に不満だと受け取ってもらえないばかりか、そのキャンパスを投げつけられたり、画料が現金ではなくタバコの「ラッキー・ストライク」ひと箱であつたりすることも希ではなかったという。それを口にするときの與那覇の表情は苦々しげであつた。時は米軍統治下、依頼主は戦勝国の兵士、画家は敗戦国であり実質的植民地の民

である。圧倒的な非対称性と差別が、與那覇と依頼主の米兵との間に厳然と存在している。このあたりの両者の関係の厳しきは、同じ戦後でも例えばニシムイの画家たちと比較し、考察することの必要性を感じず。

申し添えておくと、與那覇の米国人への思いは否定的なものばかりではなかった。画商のフランキーは彼の絵画を高く評価し、1969年にはニューヨークとウィスコンシンでの数ヶ月に及ぶ個展を開催した。家族ぐるみの親しいつき合いもあった。そのため、與那覇のアメリカへの思いは愛憎相半ばするところがある。ただし、彼はこの時期のことを、懐かしげに語ることはほとんどなかった。

このように、大きな非対称の関係の中でも、與那覇は時に顧客の意に従い画料を得て生活を成り立たせることと、妥協なき芸術的飢餓の砂漠に雨をもたらすことの間の途方もない距離を抱えながら、芸術家として葛藤を続けることを避けなかった。これが後の與那覇芸術の開花につながったのではないか。このことは、與那覇の芸術を考える上で、あらためて考えるべき要素ではないかと私は考えている。代表的作風を確立したあとの彼の姿からは見えづらいところでもある。

今回の、対象とする《琉球美人妻》の検証から見えてくるのは、生物的飢餓と芸術的飢餓の両方に真正面から向き合い続けてきた與那覇朝大の人間としての姿勢である。これが、本作を彼の作であると認識する最大の理由であると、私は考える。そして沖縄の戦後美術史に、美学的文脈や抵抗の歴史だけではない、芸術と生活で葛藤し続ける人間の歴史という、もう一つの断面を示すものでもあると思うのである。その歴史は、間違いなく、今も続いている。(与那覇大智)

謝辞

この論文をまとめるにあたり、詳細な説明と資料をご提供くださった、板橋区立美術館の弘中智子学芸員に心から感謝を申し述べたい。