

沖縄戦後美術の開始「ニシムイの時代」

翁長 直樹

はじめに

終戦直後の沖縄に美術家の共同体「ニシムイ美術村」があった。¹その顛末について二人の代表的な美術家を通して検証してみることが本稿の目的である。本美術館の収蔵作品と調査中の作品を中心に著してみる事も試みの一つである。

戦後も60年以上が過ぎ、その間沖縄の美術も様々な動きがあった。しかしながら沖縄の戦後美術に大きな本流があるようにはみえない。沖縄は「琉球」「沖縄」、「OKINAWA」、「オキナワ」²と政治的、社会的に変化してきたが、それはいつでも多層的であり、渾沌としたものであった。美術についても同様のことが言えるであろう。

とはいえ、終戦後から27年間の米軍統治の中で、ある時期美術家の運動が如実にあり、それを支えた共同体があった。美術に活力を与え、求心力ともなり、60年代まで影響を与えた。その記憶は70年代以降、断絶したかに見える。そして2010年代に入り美術状況が変化していく中ますます忘れ去られようとしている。

*

この10年ほど沖縄の美術状況は県内の作家の活動はある意味停滞ともいえるが、県外からの美術家の活動が顕著になってきた。相次ぐ県外からの美術家と地元の美術家が共同するプロジェクトが増えることにもなり、大きくシフトしていく過渡期となつた。³最初、その変化は一部の現代美術に限ったこととして県内の美術関係者には捉えられていたが、変化は先端から始まるのが常である。果たしてそれは少しずつではあるが、沖縄の美術状況はかなり変化してきた。美術館が開館したことも美術状況に大きく影響を与えている。⁴いずれにしろその変化についてはじっくりと見ていく必要があるだろう。

とはいえ、明らかにこれまでの、「美術」とは異なり、絵画や彫刻という従来の枠組みには収まらない

い多様な形態がここ沖縄でも頻繁に見られるようになってきた。特にこの10年は激しい変化であった。いわゆるモダニズムが終焉したといわれて久しいが、県内においても同様な傾向がある。その意味では今一度沖縄における美術がどのように表現を展開してきたか探る必要があるだろう。

美術の内部の変化とは別に、美術を支える外部での大きな動きがでてきたのもこの10年の大きな特徴であろう。⁵日本ではNPO、非営利組織を国が認めて奨励するという欧米の文化活動の基盤となる制度が導入された。外国に行くたびにわが国との制度のインフラの差に呆然となる状況が大きく変化する時代となった。バブルという一夜の夢から醒め、暗中を模索した結果、国が取った政策が、NPO（Non Profit Organization）を活性化させることであった。市民が社会的に貢献できる仕事で生き甲斐を感じ、なおかつある程度生活の保証ができることで、活力がうまれると期待される制度であった。市民社会が定着していない日本においては、もちろんそのような理想論は変質していくのが常である。NPOが市民権を得たのは行政にとって事業費が安上がりというのも大きな理由で、需給のバランスが取れるというのは皮肉であったが。ともあれこの10年は過渡期ともいえ、さらに公共施設の指定管理者制度が導入された。

直接美術とは結びつかないが、世界的な傾向として、共同体を再編しようという、もう一つの動きが出てきたが、世界不況によってすぐに衰退してしまった。モダンが終わり、大きな物語⁶が崩壊し、全員が一つの目指すべき価値観が持てない現在、個々のばらばらな状況に耐えられないが故の行動で、なんらかのイデオロギー=小さな物語に依拠しようとする。しかしそれは社会的に認知されないので、挫折せざるを得ない。「動物的な時代」に耐えられないが故に、様々なカルト宗教や、共同体を生み出して

しまうのである。

この10年の傾向を見るに、美術家が社会と関わり、コミュニティを活性化させ、美術家自身が美術を通してコミュニケーションを作りをめざすこともあるプロジェクトが特徴でもある。美術家（アーティスト）の役割がかなり重要な時代となってきた。アートは政治や社会も軽く飛び越して、人々を繋ぐ力があり、それを活用するプロジェクトともいえる。⁷その意味でも、美術家にとってなんらかの共同体を生み出していくきざしの少し見える時代となった。もちろん米国の制度などと比較すると実態はかなり厳しいものがある。単なる寄り集まりであれば、内実が細り、自壊していくのが目に見えている。美術家のなんらかの共同体がきちんと存続するには、芸術的に優れている個人が存在することと運動のダイナミズムが必要となる。

その意味で戦後すぐに出現した美術家の共同体、ニシムイ美術村は今一度検証してみる価値があるだろう。もちろん時代や政治的・社会的な条件が揃って可能だったということはある。それが現在にとってどのような意味を持つのだろうか。

1 ニシムイとは

これまで戦後の幾多の書き手が言及して来た、ニシムイ美術村。実際には戦後1948年4月頃から2度の台風で吹き飛ばされ、わずか1年足らずの歴史であったという説、あるいは1970年の環状道路によって分断されるまでだという説もあるが、ともかく那覇市首里に美術家の共同体があったということは動かしようのない事実である。沖縄の戦後の美術界にとってきわめて重要な意味をもつ場所でありながら、現在それは半ば伝説化（それも美術関係者のみで）しつつある。

一は美術家の共同体としてのユニークさ。戦前戦後通じてはじめてのできごととして今では美術関係者の記憶にのみとどめられるものになりつつある。しかし、たとえ戦後の米軍との関わりがなければ生まれなかっただとしても肖像画や風景画などの絵が売れて生活ができ、かつ尊敬されていた類いまれな時代であったこと。たぶんこれまでのほとんどの芸術家が夢想するであろう、「理想の場所」として一時期、そこはあった。事実ニシムイにかつて過ごした

関係者にとってはいまだに戦後美術の原点であり、復活を願う場所としてある。⁸

二はある意味で、当事の軍政府との関係、米軍の占領政策の成果としても「理想の場所」であったこと。もちろんそれは間接的なものであり、直接的な関係は終戦後の一時期のみ軍政府の公務員であった。とはいえ、軍政府の文化保護育成政策が後押ししたことが美術村建設につながったともいえる。⁹

三は、ニシムイに住んでいる美術家たちが、ドラマチックな新旧対立も含めながら、その後の沖縄の美術界のみならず、文化もリードしていくこと。美術家としても指導者としても優れた美術家が二つの渦を形成していたのである。

本稿は上の三つのことに絞ってニシムイについて考察したい。さらにその主体である作家と作品についてニシムイという場と絡ませながら、特に中心的人物であった、名渡山愛順とニシムイで画家として育った安谷屋正義に焦点を当てながら、戦後1950年代まで、ニシムイを取り巻く社会・文化情況を背景として述べてみたい。

2 ニシムイまでの経緯

太平洋艦隊司令長官C・W・ニミッツの布告第1号（米国海軍軍政府布告第1号）によって1945年（昭和20年）4月5日、軍政府の設立と日本政府のすべての行政権の停止がなされる。それを受け米軍政府の諮問機関として8月20日、中部地区石川市東恩納にて沖縄諮詢会がスタートしたが、その組織の14部の中に文化部が設置された。特に学者軍人であるジェームズ・ワトキンス海軍少佐やウイラード・ハンナ少佐は、沖縄の伝統文化の保護育成にきわめて熱心であった。芸能家や画家たちを集め、米軍部隊や住民のために公演し、東恩納の民家を修復して博物館をつくり、展覧会を開き、戦禍で破壊、散逸した文化財を収集した。やがて文化部の下に芸術課が設置されると、「美術技官」という職名で美術家たちは職を与えられた。仕事内容は、後進の指導、各地での展覧会の開催、米軍の注文に応じて風景画や風俗画を描くこと、クリスマス・カードの作成などであった。1946年には石川と首里に博物館ができている。

1948年軍政府の南部への移動にともない、文化部が廃され、官職としての美術技官の資格も解かれた。新たに活動拠点を捜すことになった画家達は、当時の公務部長であった松岡政保の助力もあり、首里儀保にある通称ニシムイ（北森）を美術村として選び、名渡山愛順を中心として、そこにアトリエ付住家をつくりて移り住み、活動を再開した。こうしてニシムイ・アーティスト・ソサエティとして美術家のコミュニティーが建設されたのである。居住する美術家達は安次嶺金正（洋画）、安谷屋正義（洋画）、大城皓也（洋画）、金城安太郎（日本画）、具志堅以徳（洋画）、玉那覇正吉（彫刻、洋画）、名渡山愛順（洋画）、屋部憲（書）、山元恵一（洋画）らであった。

3 ニシムイの背景

ニシムイについては今後様々な角度から学際的に研究して行く必要があるだろう。ニシムイの背景には、大正の理想主義が生み出した白権派の新しき村などの文化村の流れが考えられる。あるいは白権派の共同体思考の淵源であるロシア的アナキズム¹⁰まで辿れるかもしれない。

また、米軍の沖縄統治方法のひとつ、文化保護政策と本国の方針との関係についても探る必要があるだろう。アメリカにとって日本は戦後統治のモデルケースとされているが、実はイラクの戦後のモデルケースは日本ではなく、沖縄の軍事占領がモデルとされているという説も浮上してきた。さらに芸術を政策的にせよ社会的に価値付けることのできた占領当初の担当であった海軍の背景にあるもう一つの米国の文化について考えるのも意義あることだろう。しかしここではそのような大きな枠組みの議論はさて、もっとフォーカスを絞り論じてみたい。

4 二つの渦

戦争で中断された芸術への渴望を抱いた美術家たちが様々な要因で集まり、そこが大きな磁場として機能した。

その磁場は自然にできたものではなくもちろん求心力が存在した。その二つの中心の渦が初期は名渡山愛順、後に安谷屋正義であった。

この二人の足跡を辿り、時代、社会背景を追いな

がらニシムイ¹¹について迫っていくのがよりよい方法であろうと思われる。

4-1 渦の中心(1) 名渡山愛順

(1)二中時代と比嘉景常

名渡山の古き良き沖縄に対する変わらぬ追慕と絵画のみに終わらない沖縄文化全般への情熱はかなり激しいものがあった。また、美術村の発案等中心人物の一人であった名渡山には東京での学生時代、南風原朝光や仲嶺康輝氏などとの交流から新興の都市上層の「目白文化村」、あるいは池袋、椎名町あたりの若き貧しいが活発な、美術家村いわゆる「池袋モンパルナス」のイメージもあったかもしれない。あるいは白権派あたりの文化村¹²の意識もあったのではないかろうか。そのような名渡山の堅固ともいうべき思想を形作ったものを見てみよう。

名渡山愛順は1906年明治39年、那覇市松下町のかすり問屋の長男として出生。幼い頃に父は他界し、母の手一つで育てられ、幼少のころより病弱であったため、県立二中時代（1918年（大正7年）入学）2年間休学を余儀無くされている。その二中時代に名渡山の進路を決定付けたものが美術教諭、比嘉景常であった。比嘉に絵画と琉球文化を学び、それが名渡山の絵画の道を決定付けたのである。

比嘉景常は二中に赴任している間に数多くの美術家を育てたことで美術史に名前が登場するが、名渡山愛順、大嶺政寛、大嶺政敏、大城皓也、山元恵一、安谷屋正義等を指導した功績はかなり大きい。比嘉は1892年（明治25年）に首里に生まれ、東京師範学校卒業後1922年（大正11）に県立第二中学校に赴任、西銘生楽がつくった美術グループ「樹緑会」¹³を引き継いで21年間二中の美術教育に力を注いだが1941年に腸チフスで亡くなったといわれている。生徒への影響力は絶大であり伊佐川新氏は二中から東京芸大の工芸に進学するようにすすめられ芸大に入学したひとりであるが、芸大には当時沖縄出身の学生が10名もいて、そのうち二中出身が6人もいたということで、ひとつの中学からこれほど多くの学生が在学しているということが教官の評判になったと述べている。¹⁴もちろん比嘉景常のみの努力でなく、美

術クラブ、「樹緑会」の自主的、活発な活動によるものもある。¹⁵

比嘉景常は、尚家に通い、沖縄の美術史を研究し、みずから各地を回り文化財調査を行い論文を書いた。彼の著作で今我々の手許にみることができるのは、ごく一部であり、膨大といわれる「琉球画人伝」は読むことができない。10.10空襲で焼失したといわれている。比嘉景常はしばしば本土の『民芸』や県内の新聞及び雑誌に寄稿し、沖縄文化の紹介につとめている。学校での授業はユニークなもので、生徒に各自の地域にある文化財を調査測量し、レポートにまとめる課題を科してしていたという。¹⁶比嘉景常は美術の教師であったがもっぱら沖縄学を学び、特に演劇には熱を上げていたようである。「久米島紀行」¹⁹を読むとその万物への博物学的な興味は大なるものがある。建築から民俗、宗教、祭祀などが描かれている。

比嘉の沖縄学への入れ込みようが尋常ならざるものこの時代が背景にあるはずである。また、このような美術教師を大きく逸脱するほどの琉球文化への情熱はどこからきたのであろうか。これは今後の調査を待たねばならないが、『民芸』との関係を見ると、柳田国男や柳宗悦などと繋がってくるのは確かである。

比嘉が論文「線と内部的運動の感受」¹⁷執筆のころ、1921年、柳田国男が民俗調査のために2ヶ月あまり来県。柳田はその4年後に『海上の道』を上梓し、沖縄や本土の文化へ大きな影響をおよぼすのである。その系譜は結局連綿として戦後まで繋がってくる。

4－2 「琉球古典調」から「郷愁」まで

(1) 目白文化村と池袋モンパルナス

名渡山愛順は一浪の後1927年（昭和2）東京美術学校西洋画科に入学、2年生の年には第9回帝国美術展覧会に入選する。この快挙によって同級生からは一目置かれた存在となっていた。この時代学生結婚をした名渡山は、淀橋区下落合現在の新宿区にアトリエを借りている。¹⁸その1年後一旦帰郷し沖縄で長男愛擴が生まれている。¹⁹名渡山が住んでいた

界隈の近くは「落合文士村」と称され隣接する「目白文化村」は「ロサンゼルスの縮図」と喻えられた²⁰と呼ばれ、また通称「池袋モンパルナス」がすぐ近くにあった。

名渡山愛順が学生時代に住んでいた下落合界隈近くの高級住宅街通称「目白文化村」には佐伯祐三、金山平三、刑部人、曾宮一念、中村ツネ、安井曾太郎、ずっとのちに松本俊介等が住んでいた。その界隈はいかにも近代アトリエの展示場といったところであった。²¹そこから近いにもかかわらず通称池袋モンパルナスは大きく異なっていたのである。多くの若く、貧しい美術家が住んでいて、いわゆる大正デモクラシーを経験したアーティストたちが、自由な気風な下に放恣と求道の精神で芸術に向かっていたのである。²²

そこは池袋と椎名町に挟まれた地域で、かつては湿地帯であったが、大正時代から徐々に人々が住みはじめ、美術家が住み着くようになったのは早く、昭和の初期にはすでに佐伯祐三やなどもアトリエを構え、さらにしばらくすると篤志家の某氏により、賃貸の美術家用アパート「池袋パルテノン」を建ててから一気ににぎわいを見せたようである。池袋の沖縄の人の経営する飲み屋で、よく美術家を含めた文化人のたまり場が作られていたのである。南風原朝光や山之口穂が毎日飲み歩いたのもその場所で、戦争前のシェルレアリストの福沢一郎、古沢岩美等がグループを作り、佐田勝が事務局として奔走、美術家の共同体を取り仕切っていたのである。そこにはカオスと芸術の香りが芬々としていたのであろう。名渡山愛順は南風原朝光との交友関係の中から、そのわけのわからない、しかし可能性のある自由と渾沌にも魅入られたにちがいない。

名渡山の東京美術学校での指導教官は和田三造であったが、近くに住んでいた金山平三氏宅には足しげく通い、随分影響を受けている。学生時代にもっとも影響を受け、卒業後も師事した画家である。また、名渡山に沖縄の固有なものを描くようにすすめたのも金山氏であった。²³金山は兵庫県出身で後半生は日本全国の風景を落ち着いた色調と写実で描き出した画家で高名であるが、ある時期から文展などの官展から遠ざかる。明治の絵描き気質に溢れた画家であった。

名渡山は南風原朝光や仲嶺康輝、山元恵一らと交遊し、特に南風原は池袋界隈で山之口貌とともに良く知られた存在であった。名渡山にとって下落合及び池袋周辺は、戦後のニシムイの原点とも言えよう。

「文化村」と「池袋モンパルナス」のどちらに影響を受けたかといえば、「文化村」の方であったと言える。一方の南風原朝光は終生モンパルナス派であったといえよう。

(2)「琉球古典調」の背景

名渡山愛順は美校卒業とともに沖縄に帰りすぐに県立第二高等女学校の美術教師として赴任している。沖縄から毎年のように官展系の公募展に出品し、時として東京まででかけてそこで仕上げることもあったようだ。しかしこの頃迄は主としてごくおとなしい人物画が主である。名渡山愛順が琉球の固有な図象に目覚めるのは1939年第3回新文展²⁴に入選した「琉球古典調」からである。金山平三氏の「何故沖縄固有のものを描かないか」との助言がきっかけとは言え、「琉球古典調」はかなり特異なものに見える。

1939年改組文展²⁵の第3回展に「琉球古典調」が入選した年の10月、琉球新報に祝賀会の案内が掲載され、多くの文化人が集ったのである。²⁶前述したように、沖縄の固有性を打ち出したのは、金山平三の助言があったようであるが、それにしてもあまりにもテーマがそれまでと異なっている。

それまでの作品は女学生や清楚な女性であるが、今回の画題は明らかに辻の女性である。何故琉球の女を描くのに辻であるのか。現代から見ると奇異に感じる。しかし例えばマネやピカソの問題作もやはり娼婦たちであったことからすると、名渡山愛順にもそういう意識があったのだろうか。しかし、沖縄における辻遊廓の位置は特殊なもので、西洋とは若干事情が異なるともいえる。当時非公式ながら辻の遊廓そのものが、沖縄において政治家や文化人の玄関口となっていたのである。事実ほとんどの文化人がそこに泊まっている。つまり当時は現在はない、一種の文化的に高度な社交街であった。ある意味で沖縄文化を売りとするところであったと考えられる。²⁷とはいって、貧しい村や離島の娘たちが身売りされ悲劇も存在するところから、辻を懷かしむ階層

はやはり限られてくる。男は移民、糸満売り、女子は辻売りなどという時代である。当時の富裕層に属する名渡山がそのような社会的な背景を顧慮せず辻の女性に沖縄の固有なものを象徴させたとしても不思議ではない。しかし遊廓の女性をテーマに描かれた絵画は日本においては江戸時代の浮世絵に觀られるよう珍しいものではない。²⁸西洋においても同様に娼婦のヌードが描かれてきたが、それはスキャンダルを狙ってのことであり、江戸時代とはいえ、日本ほど数多くの娼婦が描かれている国はかなり珍しい。そのことについて、若桑みどりは娼婦や女性のヌードの描かれ方に男性中心社会を見い出す。

琉球古典調は横長の構図に女性が足を投げ出して窓いでいる場面を描いている。髪型、服装、背景の屏風といい、これまでとはことなり色彩が豪奢になり、画面に動きがあり、紅型や焼き物など沖縄=琉球の工芸が配置され、沖縄の固有性を主張した作品となっている。

この絵画が表象するものは名渡山の個人的な思惑を超えて、もう少し複雑である。ある意味で大胆に辻を描くことにより沖縄を表象しようとしたのは無意識の内に沖縄の日本における位置と辻の女性の沖縄での位置が重なって見えたのかも知れない。もうひとつの要素は文展など官展に出品された当時の少なからぬ作品が日本の中国、韓国や他のアジアへの進出、つまり大東亜共栄圏を反映して、アジア諸国の人物や風景、琉球を題材にした作品等、奇妙なオリエンタリズムに彩られたものであったということ、名渡山が琉球=沖縄を打ち出すきっかけでもあったといえる。その中にあって名渡山には純正な沖縄を描く意識があったといえるかもしれない。

(3) 失われた沖縄「郷愁」

戦時体制下において出品された「琉球古典調」は、内なるオリエンタリズムとだけでは片付けられない複雑な位相を呈していた。《琉球イメージ》は当時の沖縄県が推し進める近代化政策からすれば、明らかに忌むべきものである。故に名渡山においては琉球の女性を描く事が逆にラジカルなことであったとも考えることができる。実際に本土においては差別が横行し、沖縄の出自を隠すものも多々いる時代である。しかも遊廓の女性らしきモチーフは、当時と

しては反逆的なことであったであろう。とはいっても、日本本土からすれば、いまだに沖縄は南島であり、台湾、朝鮮と同等な《日本の領土》であった。ゆえに文展においてはさまざまな異国イメージの中のひとつとして違和感なく収まるのである。

名渡山が琉球イメージを打ち出した背景のもうひとつの要因として、柳宗悦など民芸協会の沖縄訪問がある。

この年の前年暮れから翌年まで約2年に渡って柳宗悦一行が約8ヶ月沖縄に滞在し、調査している。一度目は1939年12月から翌年1月にかけて日本民芸協会や、国際観光協会一行が沖縄訪問している。1月に新聞社主催の観光についての座談会の席上、県の行き過ぎた標準語勵行について柳等が反対意見を述べ、議論が起こった。そのことで県が柳一行の意見に対し反対声明書を出し、それに対し柳が「沖縄県学務部に答ふる」として新報、沖縄朝日、日報に沖縄語の大切さを呼び掛けている。しかし、逆に柳は一般大衆から大きな批判を浴びることになる。論争は県内に止まることなく、約1年近く中央紙を巻き込んで行くのである。このことについては、現在でも評価が二分されるところであるが、小熊英二氏は文化的にも経済的にも上位にある者が持つ、オリエンタリズムであるとして論じている。²⁹

名渡山の位置は那覇に住み、中央と密接につながり、裕福な文化人であるところからたぶんに心情的には柳等と近いところにあったと考えられる。

とはいえ、柳個人を単に内なるオリエンタリズムであると切って捨てるわけにはいかない。同時代を超える思想と分析力、そして沖縄に対する強い愛情を持っていたことを認めないわけにはいかない。同様に名渡山についても断ずるにはまだ論をすすめる必要があろう。

1944年10月、那覇は米軍の空襲で焦土と化し、名渡山はすべての作品とアトリエを消失し、翌年1月には大分に疎開。そこで「郷愁」が描かれるのである。「郷愁」のモデルは沖縄の伝統的な衣装にカンプーをした女性だが、大分の人である。その後沖縄で描かれた作品と比較して、色彩が抑えられた、しつとりとした「日本的な」色調である。失われた沖縄を思いやっている、きわめてはかなげな女性像として描かれている。しかし名渡山の作画意欲は衰えず、

戦争もあまり影響を与えてないようである。事実、そこでも1年の間にかなりの数の油彩画を描き団体展に出品している。また、琉球文化に対する情熱も衰えず、戦後すぐ南風原朝光と二人で沖縄芸能団を組織し、九州から東京まで慰問公演をしている。

名渡山が沖縄に引き上げるのは46年12月である。

4-3 戦後の出発

(1) 沖縄諮詢会

太平洋艦隊司令長官C・W・ニミッツの布告第1号（米海軍軍政府布告第1号）によって1945年（昭和20年）4月5日、軍政府の設立と日本政府のすべての行政権の停止がなされる。それを受け米軍政府の諮詢機関として8月20日、中部地区石川市東恩納にて沖縄諮詢会がスタートした。15人の住民代表で構成され、教育者、文化人が多く、戦前の政治家は排除されていたのは米軍の方針であった。³⁰

米軍政府はきわめて迅速な難民対策と文化の保護育成政策を実行した。占領直後は実際の軍政担当が海軍であり、担当将校が学者軍人であったことがその大きな要因であろう。彼等には本気になって沖縄に民主主義社会を樹立し、文化を保護しようとした節が伺える。勿論本国政府の統治政策も反映しているのであるが。いずれにしろ、直接の政務担当であった将校は東アジアの歴史、文化に造詣が深く、今回の沖縄占領が沖縄の住民にとって日本軍国主義からの解放であるという認識をもっていたのである。沖縄の民衆が独自の文化に目覚め、振興し、アイデンティティーを確立することによって、日本との差異を明確にし、分断政策をやりやすくすることも勿論もくろんでいたわけであるが。そのためには文化の保護育成が急務であると考えたのである。

特に学者軍人であるジェームズ・ワトキンス海軍少佐やウイラード・ハンナ大尉は沖縄の伝統文化の保護育生にきわめて熱心であった。³¹芸能家や画家たちを集め、米軍部隊や住民のために公演し、東恩納の民家を修復して博物館をつくり、展覧会を開き、戦禍で破壊、散逸した文化財を収集した。やがて文化部の下に芸術課が設置されると、「美術技官」という職名で美術家たちは職を与えられた。仕事内容は、

後進の指導、各地での展覧会の開催、米軍の注文に応じて風景画や風俗画を描くこと、クリスマス・カードの作成などであった。³²1946年には石川と首里に博物館ができている。

12月、焼土の沖縄に帰沖した名渡山は米民政府沖縄諮詢委員会の文化部芸術課の美術技官に就いている。技官はしかしながらまったく米軍のいいなりに仕事をしたわけでなく、たびたび持ち込まれてくる仕事を拒否をし、米軍政府から問題視されたりしている。³³芸術家としての矜持は持ち続けていて、思想的に問題がなければある程度は軍政府もゆるやかな態度で臨んでいたようである。

5 潟の中心(2) 安谷屋正義

5-1 父親とキリスト教

本稿の中心人物が名渡山愛順と安谷屋正義であった。この二人は見事に正反対に芸術上、人生上の道を歩んでいるかのように見える。名渡山は1906年、生まれ、東京美術学校2年生ですでに帝展に入選した秀才で、本質的沖縄像といったものを晩年までその姿勢を変えずに追い求めた画家。安谷屋は1921年生まれで美術学校卒業の年がすでに太平洋戦争が始まっていて、繰り上げ卒業で輸送船護衛の駆逐艦の指揮官として終戦を迎え、戦後に油彩に取り組みモダニズムを先導していく画家。約15才も年令の異なるこの二人が①初期から盛期②後期のニシムイの中心であった。

そのもう一方の渦の中心、安谷屋正義について見てみよう。

*

安谷屋正義については『絵と文』(安谷屋正義作品集刊行会1973年)の巻末に詳細な年譜が記載されている。安谷屋正義は、終戦後すぐに民政府商工部長を務めた安谷屋正量(後の県工芸指導所長、琉球工業連合会会长)の息子として豊島区にて出生し、小学校3年生まで東京、その後横浜、愛媛に転居し教育を受けている。両親とも経験なクリスチヤンで公務員。その家庭に育った安谷屋の生真面目さや生涯に渡る求道的な態度は家庭環境が大きく影響しているのであろう。1934年県立二中に入学後は、名渡

山愛順同様やはり樹緑会に入り、比嘉景常の教えを受けている。³⁴二中卒業後40年に東京芸大の图案科に入学する。玉那霸正吉と同級であった。すでに戦時体制下での大学生活であった。名渡山に比較すると、卒業まではきちんとした授業ではなく、軍事教練があり、繰り上げ卒業で徴兵され、陸軍幹部候補生として戦争から戻ってきた安谷屋はしばらく大分日田で漆器の图案部で仕事をしていたが、沖縄諮詢会商工部長の父のすすめで46年8月に帰沖、沖縄諮詢会の文化部技官となる。技官の仕事は、前述したように後進の指導、各地での展覧会の開催、米軍のイベントのための装飾やクリスマスカードの作成などが主であった。そして47年、沖縄諮詢会の美術技官解任の後、東恩納や石川から集った画家たちや名渡山とともにニシムイの建設に当たるのである。安谷屋は1947年ほどまで沖縄の焦土をずいぶんスケッチしている。戦時中学生だった安谷屋正義にとって戦後は激しい制作衝動に駆られながら、自由に自分の作品作りができるチャンスと映った。戦争を通過した者にとって、絵画の中に生き直す実存的な投企であったろう。ある意味で数多くの焦土のスケッチ類はそれを表してもいよう。47年には民政府工業部技官を辞任、画家として立つことを決心、48年2月には結婚、7月には名渡山愛順から1年遅れてニシムイに住宅兼アトリエを建築している。当時は米軍属の家族肖像画や風景画を描き、売ることで生活を支えている。安谷屋にとって忸怩たる思いとともに絵に集中できる機会であった。

しかしながら、戦後画家として決意したその頃の安谷屋の作品はもっぱら先輩の仕事を学ぶ習作時代とも位置づけられる。³⁵

(2)ニシムイの建設

1948年軍政府の南部知念への移動にともない、文化部が廃され、官職としての美術技官の資格も解かれること。

そこで活動場所を求めて、名渡山愛順と屋部憲を中心となり、米軍に掛け合い、首里儀保にある通称ニシムイを美術村として選び、そこにアトリエ付住家をつくって移り住み、活動を再開した。東恩納の美術家たちを中心にシュリ・アート・コロニー³⁶に集まってきたのである。³⁷当時は米軍の家族の肖像

画や風景画が良く売れたが、物資のない頃であるので、初期の頃はほとんどタバコ（売って貨幣にかえる）との物々交換であった。しかし当時の民衆のほとんどが食べるのに四苦八苦しているとき、彼等は曲がりなりにも絵が描けて、それで生活していくのである。

コミュニティの発想は東恩納の沖縄諮詢会アトリエからの自然な流れと、たぶん名渡山の東京時代の文化村のイメージが重なったのであろう。しかし、その共同体は最初から矛盾を抱えていた。工芸的な生産であれば日本や世界にその例は多い。生産の性質上共同の労働を必要としている場合がほとんどである。しかし絵画となるとけっしてうまくいかないものである。実際ニシムイの盛期は米軍属の肖像画の需要がかなりあった1950年以前までに限られる。

ニシムイの建設については前述したように名渡山や屋部憲の働きが大きいが、当事者のかなりの熱意が通じ、沖縄民政府商工労働部長の松岡政保氏がコロニー創設を計画し資材が確保され、建設が始まったのである。首里市儀保は米軍のゴミ捨て場であったが、山を崩してすでに土地が敷きならされていたため、儀保に決まったのである。赤平あたりはまだ収容キャンプが残っているころであった。³⁸そして1948年12月に画家達の移動が完了する。画家の住宅はアトリエ付きの2X4による3間4方の「規格屋」と呼ばれる家、他の住民の家の2倍の広さ、屋根はトタンだが、壁はテントであった。そこで米人向けの肖像画や風景画を描いたのである。週末は肖像画や風景画を求めて訪れる米軍属の家族で賑わったという。³⁹

ニシムイの50年代までの始めの集落構成は9軒のアトリエ付き住宅とコンセットのギャラリー、そして研究所が付属している。しかし10月にはリビーハウスが襲来し、ほとんど全壊、再建もむなしく翌年の9月にはグローリア台風がやってきて、またしても甚大な被害をおよぼしたのである。その時にギャラリーや絵画研究所のコンセットも吹き飛ばされということであった。

（3）戦後からの出発

名渡山愛順はニシムイの創設者であり、いわば村長

のような存在であった。工務部長の松岡政保とは旧知の間柄であり、戦前からの文化人としてのネットワーク、発言力もあり、やはり、格上として、共同体の最も奥に大きな瓦屋根の家を建てていた。絵画作品の価格も最も上位である。（それぞれの画家の価格についてはA.P.ジェンキンズ『公文書館紀要』第6号、2004年、25~53頁を参照）

ニシムイ美術村は自動的に設置されたとしても、なんらかの大きな力が必要である。やはり当初は資材を集めて作るという大きな力が必要であった。その原動力となったのは、名渡山愛順であった。

安谷屋や玉那霸正吉、安次嶺金正等など、1920年前後生まれの世代にとって画家としての出発は戦後からであった。名渡山愛順や屋部憲、あるいは大城皓也等の世代が戦前から活躍していたこととはおのずと異なる活動にならざるを得ないといえる。前者を第2世代、後者を第1世代とすれば、第1世代は戦前から県外の団体展に出品し、県内でも活躍している。それに対し第2世代は戦時体制下で学業を終え、安谷屋、安次嶺は繰り上げ卒業後は戦地である。それに対し第1世代にとって、戦後はすでに画風が確立した後である。第2世代の前に広がるのは文字どおり荒涼とした風景であった。その世代の経験の違いと、時代を背景にした思想上の違いが両者のフォルムを明瞭にしていく。安谷屋にとって戦後はまさに生き延びられた命を燃焼させるものとしてあった。「私は明日死ぬかも知れない。そうだとすれば、自分のやりたいことと思う仕事を、技術のレベルがそこまで達する迄まつと云う事は馬鹿の骨頂だと思う。」（制作随想 第5回五人展パンフレット 1952.4.5）と述べている。

安谷屋正義の画家としての出発は1949年に始まった第1回沖縄展⁴⁰出品の「陽光」からであろう。この作品は先輩画家たちからデッサンの狂いを指摘されたが、安谷屋にとって、戦後自らの画家の旅立ちを示す明るさに満ちた作品であり、安谷屋も気に入っていたようである。明るい陽があたる海の見える草原で、群舞の女性たちを一人の女性が眺めている図である。ところが、もっとも手前にいる女性はどこか孤独感が漂っている。この作品には明るく透明な空気の中に後の安谷屋に見られる哀感と孤独がすでにある。

(4)五人展

安谷屋の戦後はまず、油彩画を学びそれで身を立てる事であった。そのためにはまず徹底して写実を学ぶ事だとして、名渡山愛順から油彩をまなんだ。名渡山は徹底して描写を重んじ、それが評価の最大のポイントだった。⁴¹

肖像画を描くためには描写は最も重要なものであったが、次第に安谷屋の表現意欲が膨れ上がり、より大きな自由をもとめるようになった。前述したように安谷屋の戦後は生かされた命であり、実存的な投企を絵画に遂行する事であった。初期の安谷屋の作品（図版1-2および「移動と表現」展、2009における「中城湾の眺め」）を見ると必死に描写を学んでいる事が受け取れる。しかし、その作品群のなかには、安谷屋のもつ両極（厳しい線と、抒情性）がすでに読み取れる。

1950年戦後最初の美術運動として安谷屋（1921-1967）、安次嶺金正（1916-1993）、玉那覇正吉（1918-1984）、具志堅以徳（1912-）、金城安太郎（1911-1999）による「五人展」が結成され、3月に第1回展が開かれる。安次嶺金正是東京美術学校卒で油絵科の先輩。安谷屋と同様戦地に赴いている。玉那覇正吉は年令は上だが彫刻科の後輩で、兵士の経験はなく本土で終戦を迎える。具志堅は戦時中は満州に就職し、宮崎に移り戦後は美術教諭。金城は4人の内で唯一戦前から活躍する日本画家であり、沖縄戦で唯一戦場をにげまとった。五人展のメンバーは世代も出自も方向もばらばらであり、特に最も若い安谷屋と具志堅、金城とでは10歳近くも年令が隔たっていた。ともかくもひとつの運動の形態としての美術活動は戦前戦後を通じて初めてであった。そのいきさつは、沖縄の運営に関する不満があり、また、第1世代がアカデミックな「写実」＝再現性を専らとすることに対し、「表現」＝造形を全面に打ち立てようとしたことから始まる。このことは明治末から大正時代に日本の美術上で起こった変化を思いさせる。白権派などが押し進めた絵画のモダニズムが当時の美や再現のみを芸術としていた段階から、内面を表出すること＝表現へと変わっていく移り行きに酷似している。⁴²もちろん歴史がある程度立っており、そのまま比較することは無理があるが。

最初は米軍からの要請による展覧会だとはいえ、

確実に戦前戦後を通じてはじめての美術運動体であった。⁴³

彼等は展覧会毎にパンフレットを発行し、自らの画論や期する所を述べた。いわゆる「絵描きに言葉はいらない」という職人的な絵描きに対する明らかなアンチテーゼであった。特に名渡山や大嶺などの前の世代への描写主義に対する反発が強かった。

安谷屋は「石膏デッサン、リアリズム、印象派、セザンヌ、フォーヴと段階的に進むことが、画家の取るべき道である、とする概念が、如何にはやる若駒の足を止めていることだろう。画家が一つの美を感じた場合、それを表現すべき総ゆる方法はすべて、此れ、立派な技術である。技術の伴わぬ先ばしり、とよく人はいう。それは間違いだ。感覚の伴わぬ先ばしり、と私は云いたい。

感覚に自信があるなら進め。リアリズム、フォーヴ、キューブ、アブストラクト、シュール 級爛たる花壇は汝と直結している。リアリズムを感覚乃至技術の発展的段階と誤解するな。」（第8回五人展パンフレット 1953.12.4-12.6）

と述べている。出品された作品は戦争によって持ち越された近代を必死に後追いするもので、述べている内容は、近代絵画のおさらいの域をでなかつたりするが、安谷屋や安次嶺、玉那覇には明らかに造形性をはっきり打ち出し、ジャンルの確立をはからうとしているのが見える。いわゆるモダニズムを展開しているのである。五人展のパンフレットには安次嶺金正が「画面のレアリテと実生活のレアリテをわけて考える必要がある。」「技術という手が作り創り出すのではなく、眼が作り出す事を忘れてはならない。」（第2回展）そこには絵画の自律性と眼＝思考の優位性がはっきりうたわれ、安谷屋は「絵画性と文学性」（第6回展）という題で「要するに絵画は絵画性だけで成立するもので他の文学性などというものは単なる不可物にすぎません。」

「絵画であればより造形的になり、平面的になってくるのは当然の事と思います。」と述べ、ジャンルの確立をはっきりと打ち出している。五人展は途中から沖縄タイムス社の後援を取り付け、パンフレットもガリ刷りから印刷になった。新聞も会期中連日のごとくとり上げ、かなりバックアップし、第9回展は千名を越す観客が訪れている。五人展は50年3

月から第9回展の54年7月まで続き解散する。安谷屋は沖縄タイムスに解散の経緯を書いている。「半ば頃から共通の造形的研究テーマを持つようになつてはきたが、それはあくまでも、試作的な問題に過ぎず、一つの絵画運動としてはあまりにも基礎が貧弱であった。絵画活動に於ける精神的結合は新しい時代に対決する前衛的な精神によってのみ純化されるのであって素朴な友情だけでは、或は単なる形式の追求だけではその目的が達成された暁に、残されるものは単なるセクショナリズム以外の何ものでもない。社会的評価が高まれば高まる程この弊害は増大するわけであり、ひいては個々の制作活動に悪影響をおよぼす恐れありとして、相互の意見によって幕を閉じる事にした」(1954年11月)

画論をぶつけるのは安谷屋ぐらいであった。ともあれ、安谷屋にとっては密度の濃い運動が欲しかったのである。50年代初期の五人展を通じて、安谷屋の作品に変化が現れる。家族の肖像画などから、徐々に構成的になり、沖縄のモチーフなどを入れ込もうとした事がわかる。(図版6-11)

(5)公募団体展と中央志向

1950年代に入ると沖展や五人展など画家の活発な活動とは裏腹に、朝鮮戦争のぼっ発と、沖縄の占領体制下のオフリミットが解除され、軍人がどこの民間地域にも入れるようになるころから、逆に美術村には米軍属の来訪が減り、肖像画の注文が激減していく。⁴⁴ニシムイの作家にとっては経済的支えが弱くなる頃と芸術上の運動や、作品の内実を問われはじめると同時に来る時期で、苦しい頃であったはずだが、五人展はその両方をクリアすべく、英文パンフレットを発行して米人を招待し、作品を販売している。また、本土の中央展に出品しはじめるのもこの時期からである。

1953年安谷屋は春陽会に初入選する。その年に団体展に入選したのが安次嶺金正、大嶺政寛、玉那霸正吉、名渡山愛順、仲里勇の6人であった。その祝賀会が那覇市内のレストランで行われ、約70人が集まった。

53年に本土団体展に入選した作家は、安谷屋正義以外に玉那霸正吉、安次嶺金正、8年ぶりに光風会出品の名渡山愛順らがいる。⁴⁵戦後は本土との渡航

が禁止され、出品がままならない状況や、戦後の生活苦のため出品できなかつたのが、渡航の解禁と共に団体展への出品ができるようになり、これ以降、様々な作品が展覧会へ出品されるようになった。

公募団体展は日本独自のいびつな形式の組織であり、かつ会員、準会員、会友等のヒエラルキーが存在する組織となっている。明治政府主導によって開設された文展などの官展対院展や二科展などの在野展との対立構造と見えながら実は、在野の団体も官展を模倣し、自らを権威付けることに無自覚となっている。それは現在でも変わらない現状である。⁴⁶それにもかかわらず沖縄からは安谷屋正義のような純粋な芸術志向の持ち主でさえ、ストレートに出品している。それは自分の作品を評価してくれる同等あるいはより上位の批評眼を持つ人間を期待してのことか、あるいは比較する作家が周囲にあまりに少ないと認めか。戦前から活躍する作家たちにとっても中央の公募団体展で会員になることが目標であり、とにかく本土団体展で入選することはその団体展の御墨付きをもらうことであり、その中で自分の位置がわかることがある。そのため1952年には55年までには本土団体展で入選・入賞を生み出そうという目的で1955年協会が結成された。⁴⁷中央志向であった。

(6)五人展以後

安谷屋正義は1956年4月から翌3月まで本土研修のため単身上京し東京芸大で東洋美術史を受講している。春陽会研究所・川端画塾などで油絵、人体デッサンをこなし、精力的に当時の有力な画家や春陽会の作家の作品を見、意見を交わし、特に助言を受けている。そこで新進作家として抽象の方へ乗り出すことを決意する。また帰郷後の設計をも視野に入れて研修する。そこで田中嵩に「起重機」を見せて、構図のアドバイスを受けている。また、東京時代近辺には鉄骨や、新時代の建設など近代的なものに共感を寄せる作品をかなり制作している。(図版13-18)

東京において安谷屋は沖縄における表現について考えることになる。沖縄=ローカルカラーではなく、もともと持っていた宗教的な内的動機と沖縄の水平線、そして強烈な光、さらに垂直線あるいは斜に横切るシャープな線などが現れる。カラフルな面のあ

る画面がから徐々に面が削ぎ落とされ、1957年『仮象』『建設』を出品、春陽会賞を受賞する。ここに安谷屋の世界がうまれるのである。

帰郷後の安谷屋は安次嶺、玉那覇、安次富で創斗会を結成し、より明確なモダニズム運動を押し進めることになる。創斗會は70年まで続くが実際は67年の安谷屋の死で終わっている。

安谷屋は58年には「搭」を制作、50年代の安谷屋の代表作となる。

5 外の視線

ニシムイは戦後の様々な美術運動や沖展あるいは美術の教育の場としてダイナミズムを常に作り出していくのであるが、果たしてニシムイの美術家たちは当時の政治や社会にどのようにかかわっていたのであろうか。ニシムイ建設から50年頃までは自分の生活を守るのに精一杯だとして、その後の社会とのかかわりはどうだったのだろうか。

たとえば、1953年（昭和28年）8月ペリー来琉100年祭の翌年、同週間行事の一つの米琉親善絵画展覽会委員会主催「米琉親善絵画展」（ライカム将校クラブ、首里博物館）で、画家たちのほとんどが北谷村桑江の基地内での展覽会に出品している。「1952年4月28日サンフランシスコ講和条約発効後、沖縄を軍事基地として恒久的に使用することが可能になると、沖縄統治の政策として米軍はしきりに「米琉親善」という言葉を口にするようになった。・・・ペリー来琉の際に同行した米人画家のスケッチを、沖縄の美術家達がその白黒写真をもとに描いたもので、・・・約100点が展示された。これらの絵はすべて海を渡り、現在沖縄にはほとんど残っていないという。」（沖縄タイムス78年11月6日）そのとき画家達全員が記念撮影をしている。安谷屋や他の画家の作品がオグデン少将に買い上げられている。その年の4月は米軍が布令第109号「土地収用令」を公布した。安謝、銘刈、小祿具志、伊佐浜などで武装米兵を動員し、農民の頑強な抵抗を排除して暴力的な土地接収が行われた。1年後に土地代を約17年分一括支払いを申し出、これが後にアメリカ軍による沖縄の植民地政策に繋がっていくとして植民地化反対共闘委員会が結成されている。⁴⁸伊佐浜は記念撮影の行われたキャンプ桑江の1号線を挟んですぐ前

である。

ある意味において、当時の美術家は特権階級であったことは確かであろう。確かに芸術上の格闘や信念や哲学はキャンバスの上で成就されるもので、外でなされることはあるえないのだが。

そのようなニシムイを含めた画家たちを批判した評論が55年に『琉大文学』紙上で喜舎場順によって書かれる。「ちなみに沖縄の画家たちが、のっぴきならぬ占領下の植民地化について、また共通の平和の問題について明確な自覚をもって描いているでしょうか。残念ながら皆無と言っても仕方がないでしょう。」⁴⁹

強烈な沖縄の画家批判であるが、その後も沖縄の美術からは喜舎場が言うようなアリストは終に出なかった。もちろん美術表現とはあからさまに社会的な現実を描くのみがよいとは限らないが、ほとんど出現しないと言うのは特筆に値する。だが、仲井間憲児は述べる「沖縄は言語、文学、音楽、美術、舞踊、演劇等それこそAM、FMのいろいろな宗派をレシーブできるチーナーを備えた民族に育ってしまった。その点、体系的な戦争文化の中で、したたかに鍛え込まれたヨーロッパ・アメリカとは民族文化の基軸が異なっている。沖縄は戦争すらアモルファスな体験をしたのである。沖縄の美術史が戦争画を生み出さなかったのはそのためであると思う」「画家たちが戦争体験について無自覚であったではなく、死者のからむ状況をリアルに描出することをしなかっただけである。このことを時には無関心、時には無気力、時には怠惰とする向きがある。だがこれも鎮魂である。」（沖縄タイムス文化面1990.6.28）

6 安谷屋正義と名渡山愛順の戦後

名渡山愛順にとって戦後は戦前の延長であったが、教師にもどらず、画家で身を立てようとする。そのために環境として、支えあって生きる美術村は必要であるし、お互い切磋琢磨し、刺激をもたらしてくれる仲間はやはり重要であった。故にニシムイの建設や沖展の開催に率先してとりかかった。名渡山愛順の功績はかなり大である。ただしエッセンシャルな沖縄像は日増しに現実的には喪失していく。だん

だんとヌードが増えていく。

安谷屋正義は日本において自立した画家を目指していたが、当時は県外での活動は限られていた。唯一ともいえる方法は、まず本土団体展に出品する事であり、やがて春陽会において次第に頭角を現していく。五七年には春陽会賞、五八年には安井賞候補新人展に選抜されている。その後東京で個展を二度開き、自らの位置を確かめようとした。とはいってもグローバルであろうとしつつ現実には米軍から日本の美術界・美術団体が相手となった。

安谷屋は五〇年後半に白い背景と鋭い線の抽象による画風を確立し、その後『朝日ジャーナル』の表紙に採用された「港」「街の灯」(参考図版26、27)などに見られる色彩と茫洋とした叙情的空间を現出。横長の画面に水平と垂直線の構図を成立させるため題材として米軍基地を取り入れるようになる。そのぎりぎり切り詰めた画面が完成したのち、少し崩した図像が現れ始めるが、『望郷』(図版28)はその一つで、画面の端に一人の歩哨を立たせた。しかし厳しく省略化された画面に人物をいれるのはこの作品のみである。安谷屋は完全な抽象には移行せず現実の形をぎりぎりまで入れたいわゆる半抽象で最後まで通した。

「望郷」が描かれた六五年は沖縄戦後史の中でも転機とされる年で、佐藤栄作が沖縄訪問時に反対派の五万人集会があり、またこのころ沖縄の反米闘争が在沖米軍将校の非戦行動を支援して国際的な反戦運動へと連動する動きを見せている。翌年から北爆が開始され嘉手納からB52が飛び立っている。

「望郷」は三月の沖展に出品されたものであるが、描かれているのは当面対抗すべき米軍基地、兵士である。しかし、見る側は、次第に茫洋とした空間にぼつりと立つ兵士に感情移入をし、孤独を共有するのである。この作品は戦後沖縄の文芸・美術を通じてはじめて想像力が金網を超えたイメージを持つものであった。もちろん造形性が主だがそれゆえ、深いメッセージを感じさせる。当時の時代状況を考えるならば、ひとつの時代を表したイコンといえるだろう。

名渡山愛順は固有な沖縄=琉球を追い求めた。それは内へ内へと向かって行く道程であり、着衣の女性からヌードの女性へと至ったが、それは至極当然

な道行であった。現実の琉球はすでに失われていたが、沖縄=琉球=女性にそれを見い出したのである。名渡山にとっての「リアル」な沖縄を掴みたかったのであろう。安谷屋正義は寄り掛かるべき伝統を拒否しつつ、より広い普遍的世界に踏み出したかった。しかし沖縄の現実はまるで茫漠とした空間であり、孤独に立ち向かって行くしかなかったのである。安谷屋が春陽会会員に推挙されるのは1967年死後のことである。

名渡山と安谷屋の二人にとって困難な、見えない壁があった。アメリカのソフトな、戦後の文化保護政策と日本の団体展であった。美術状況も常に時代のバイアスによって変化しながら、しかし画家にとっては自らの世界を提出することが要請される。その意味で、この二人は戦後を象徴的に生きてきた画家といえるだろう。

この戦前と戦後を代表する、きわめて分厚い時代を生きた、一見どこまでも対照的な作家であるが、沖縄に対する熱烈な愛情は変わらない。二人の作品から今日われわれが読み取るべき事は多い。ニシムイのコミュニティーとは何だったのか、未だに多くが解明されるべきだろう。

注釈

- 1 しかしそれは中国や東南アジアでかつてあった反体制的な、あるいは理念が先行する集団ではなく、絵によって生計を立て、芸術家の夢の実現を渴望する「美術村」であった。
- 2 ここでの「オキナワ」は観光地化したどこにも属しない「沖縄」である。
- 3 「前島アートセンター」91年からの活動。美術館がないところから民間のアートセンターとして前島3丁目ににある結婚式場旧「高砂殿」の一角から始まった。所有者の空きビルの活用の方策からアイデアが出された。美術館の開館する前のこの10年は前島アートセンターの活動が特筆されるだろう。多くの県内外の関係者を巻き込んだ活動が展開されている。
- 4 美術館開館記念展「沖縄文化の軌跡」における参加作家が翌年に開催された東京国立近代美術館での沖縄美術の展覧会「沖縄プリズム」とほぼ重なっており、若手からベテランまで、大きな展示空間を使用した展

覧会は戦後美術に限って言えば初めてであった。さらにタカエズ・トシコのような世界的な作家の作品の寄贈及び国内の世界的なコレクターからの寄託などが相次いだ。

5 2000年10~29前島3丁目ストリートミュージアムから前島アートセンターの活動が始まった。また、2006年から始まり、佐喜真美術館を拠点とする李静和の「アジア・政治・アート」プロジェクトは大学のゼミを中心とする社会学系大学院生がアートを総合的にとらえる試みである。

6 東浩樹『動物的ポストモダン』によれば19世紀より20世紀半ばまで、近代国家では、成員をひとつにまとめあげるための様々なシステムが整備され、その働きを前提として、社会が運営してきた。そのシステムとはたとえば、思想的には人間や理性の理念として、政治的には国民国家や革命のイデオロギーとして、経済的には生産の優位として現れてきた「大きな物語」とはそれらシステムの総称である。

7 1999年から開始された比嘉豊光の島クトバプロジェクトは2003年山形国際映画祭で大きく取り上げられ、以来県外での展示も多くなってきた。

8 具志堅以徳談 新生美術11号、1996.3 153p 「私は美術村ができたころのことをよく思い出すのですが、あの頃はものがなくて日常生活が不充分な時代であつたはずなのに、絵なんて贅沢な最極端なものなのに制作をやりこなしていけたのはアメリカ人の生活に合うようお互ひが手助けをするという巡り合わせが合つたからで、その中心がニシムイであったと思います。ニシムイは沖縄文化の拠点であったし、これからも精神的中心になり得ると思っています。だから若い人たちが、あの美術村に類いするような、新しいアート・コロニーを作ることができるならば、沖縄の美術工芸はもっと大きく発展するのではないかと思います。」

9 宮城悦二郎「アメリカ文化と戦後沖縄」(照屋義彦・山里勝己編『戦後沖縄とアメリカ』1995年、沖縄タイムス社)「伝統文化に対する米軍の方針は占領当時から復帰に及ぶまで奨励的・助成的であった。初期の沖縄諮詢会文化部関係議事録や「海軍軍政府最終報告書」(1946年7月1日)にはいかに米軍政府軍政要員たちが琉球の伝統文化保護・復活に熱心であったかを伝えている。特に熱心だったのはジェームズ・ワトキンスやウィラード・ハンナであった。松、竹、梅の芸能団を組織して米軍部隊や住民のために公演させたり、東恩納の民家を修復して博物館をつくり、戦禍で破壊・散逸した文化財を収集したのも彼らであった。米軍高官に琉球の文化の高さを認識させようというのが彼らの目的であったが、同時に住民自らの文化に対する誇りと自信を取り戻させるためでもあった。」(20-21p)

10 柄谷行人は『近代日本の批評III明治・大正編』講談社223pの中で政治経済的になんら影響関係のない国の文化が常に日本においては文化的に憧れの対象になってきたとして<文化的イメージとしてのヨーロッパ>として、「たとえば武者小路の「新しき村」だって、トルストイというよりクロポトキンですね。とにかくロシア的アナキズムに人気があった。これは共同体志向でしょう。」と述べている。

11 ニシムイができたいきさつ

『新生美術11号』の特集「ニシムイの美術村あれこれ」(新生美術協会 1996年3月)「占領した米軍が美術家を公務員として雇い入れたが、41年4月、民政府が玉城親慶原への移転とともに解雇される。せっかく一緒にやってきたのだからということで、米軍に掛け合い、新たな活動場所を捜していたところが、資材、場所がうまく調達でき、場所もけっこう那覇市首里儀保町におちついたのである。」

12 志賀直哉は15(大正4)年、柳宗悦の誘いで旧我孫子町弁天山に移住。武者小路実篤(むしゃのこうじさねあつ)らと「文化村」をつくり白樺派運動を広めた。しかし旧帝国大、学習院出身の「文人」たちは創作活動が中心で、当時の農漁民など地元との交流は行わなかつた。やがて志賀らは京都、九州などに散つて行き「文化村」は自然消滅した、といふ。

13 その間の事情については川平朝伸「沖縄近代美術略史」(1983年6月1日~5日①~⑤沖縄タイムス)に詳しい。

14 「わたしの在学中は、学校当局が沖縄二中から毎年のように受験生がくるが、沖縄二中とは一体どんな学校かと大いに興味を示していた。わたしの先輩に、油絵科の山元恵一があり、同期に彫刻科の益田信行、同じく漆工部の生駒親雄、図画師範科の宮城健盛、後輩に油絵科の安次嶺金正、彫刻科の玉那覇正吉、渡辺章、生駒君の弟で漆工部にいた武彦、図案部の安谷屋正義、彫刻科の漢那憲正、漆工部の嘉数雅章などであった。いづれも沖縄に関係ある人たちで、当時は美術学校に十名も在籍し、にぎやかであった。このうち二中出身は、山元恵一、益田信行、安谷屋正義、漢那憲正、嘉数雅章など実に多彩であった。」(伊佐川新/東京美術学校時代の思いで 新生美術第3号 1984.8 4P)

15 生徒の自主的な運営による美術クラブであり、夏休みには帰省して、集まつた後輩に指導するのが長い伝統となっていた。前述の画家の他、兼城兼章、古城宏一、川平朝申、山之口貌、山田實なども在籍していた。(山田實氏談)

16 石嶺傳郎談

17 星雅彦 新生美術第4号 74ページ「絵で酒を飲む」という見出で比嘉景常の豪放磊落なエピソードを取り

- 上げている。沖縄タイムス
- 18 仲嶺康輝「東京市淀橋区下落合時代の想い出」新生美術5号 1986.5 65P
学生時代、名渡山愛順が、千葉の美術教師の所有するアトリエを新婚夫婦で借り、そこに仲嶺康輝、山元恵一、西村菊男が同居し、画塾に通っていた。(愛擴氏がそこで生まれたという記述は記憶違い。) 南風原朝光も近くの上落合に住んでいて交友があった。山元恵一、西村菊雄との同居、名渡山愛順との交友、金山平三、牧野虎雄の想い出が語られている。目白中井駅付近の高台のまちを「アビラ」と呼んでいた。
- 19 『新生美術』11号1996.3 149p名渡山愛擴氏談
- 20 小林純子「ある郷土画家の誕生」『名渡山愛順展図録』8p
21 同上小林氏は「愛順が在学中に那覇の実家に建てた、「美術館のような」といわれるアトリエはこれらをモデルにしたのだろう。愛順はここで理想のアトリエを夢見、画家としての生き方を学び、芸術家村の雰囲気を肌にしみこませていった。」と述べている。
- 22 宇佐美承『池袋モンパルナス』
- 23 名渡山愛擴氏談
- 24 文展（文部省美術展覧会）は1907年から18年まで開催されたが、マンネリ化会員の既得権の弊害等があり、1919年から34年まで 帝展（帝国美術院美術展覧会）に代わるが、1937年から43年まで新文展（新文部省美術展覧会）として開催され、戦後は1946年から日展（日本美術展覧会）として続いている。
- 25 昭和11年文展について文展二部評 福沢一郎 みずえ新文展号 昭和11年11月「官展は廃止しないと文部省当局は言明したが、廃止できない理由は、すでに周知の事実である。官展を統べる官吏があり、予算があって官展が存在する。その反対なのではない。官展の存在は、かくの如きものになり終わっている。今後文部省はどう官展の始末をするか蓋し観物であろう。」
- 26 10月14日 名渡山愛順、大嶺政寛両氏文展入選祝賀会午後7時三杉樓館 1円50銭、申し込み島袋全幸、開南大城皓也 大嶺政寛「琉球の墳墓」名渡山愛順「琉球古典調」安次嶺金正「浜木綿」（琉球新報10.14）（第3回新文展）
- 27 辻を描いた上原栄子の『辻の華』中公文庫84 また、それより前に琉球新報に連載されて単行本になった東恩納寛順監修、山之端つる著『三線放浪記』琉球新報がある。しかし、伊波普猷著は『沖縄女性史』（平凡社ライブラリー 00.11.10）の中で、「ある人の調査によると、沖縄の名士で辻遊廓に娼妓を構うてない者はほとんどいないということだ。それから沖縄では政治家・実業家の会合はもちろんのこと、教育家の会合まで辻で開かれるという有り様だ。」と嘆いている。76p
- 28 若桑みどり著『隠された視線 浮世絵・洋画の女性像』岩波書店
- 29 小熊英二『日本人の境界』新曜社 2002.12.10 第15章 オリエンタリズムの屈折—柳宗悦と沖縄言語論争
- 30 翌年には連合国軍最高司令官総司令部SCAPIN677(G HQ)（1946年1月29日付）により、北緯30度以南の日本の行政分離を宣言。そこで沖縄の日本からの分離がなされた。眞の意味の施政権分離は1951年「サンフランシスコ講和会議」後、1952年いわゆる日米安保条約発効後1952年4月28日以後となる。
- 31 よく沖縄の自治を「猫と鼠」に喩えるが、これは海軍少佐ワトキンスが云った言葉である。それは猫が米軍で、海軍の場合と陸軍では異なるということをおわせていたからである。海軍は最初ころの沖縄の統治者であり、スマートであった。「ワトキンス少佐は「私はおとなしい猫であるが」とも言っている」大城将保『沖縄県資料 沖縄諮詢会記録』より
- 32 大城精徳「焦土の中から甦った画家達」（『写真集沖縄戦後史』那覇出版社発行 1986年）には「画家達がかわったのは、この文化部芸術課で、美術技官」という職名でその配下に置かれた。当時技官任命された顔ぶれをみると、山田真山、屋部憲、大城皓也、大嶺政寛、山元恵一、金城安太郎、糸数晴甫、榎本正治、安谷屋正義の9名で、あとで九州から引き揚げてきた名渡山愛順が加わっている。」とある。
- 33 川平朝伸『終戦後の沖縄文化行政史』月刊沖縄社 1997
- 34 比嘉景常の指導の下、美術同好会「樹綠会（校内美術同好会）」のメンバーとなる。比嘉氏は奈良京都の美術工芸に造詣が深いばかりでなく、沖縄の建築、工芸の独自性を事あるごとに教えられたという。円覚寺の枯山水、宗元寺の石門など生徒を連れて行って現場を見ながらの教育であった。（安谷屋正義『絵と文』より）
- 35 「移動と表現」展（2008年1月、沖縄県）に出品された米国から渡ってきた「中城湾の眺めは」玉那霸正吉「丘陵より海岸を望む」と同じ場所の風景と思われるが、玉那霸がヤニ色で、柔らかな画面に対し、安谷屋は鮮やかな緑、青くっきりとした白い道という、やはり性格が出ているというべきか。
- 36 「移動と表現」（同上）図録掲載のスタンレー・スタインバーグ氏の言では通称「ニシムイ美術村」はOkinawan Artist Society という看板を掲げていたという。
- 37 大城精豊 西森美術村追想 新生美術 10号 1992.6 「画家達の移動が完了したのは1948年暮れであった。その時西森に移ってきた画家は屋部憲、名渡山愛順、山元恵一、金城安太郎、玉那霸正吉、大城皓也、具志堅以徳安谷屋正義の8人だった。東恩納にあったコンセッ

ト造りのギャラリー（共同展示場）や絵画研究所もその時同時に移築されたとのことである」

38 名渡山愛擴氏談

39 (新生美術第11号) 安谷屋節子談「あの頃は、アメリカ人の家族が土・日曜日になると、賑やかに車を乗り入れて見に来たんですよ。具志堅以徳「そう、自家用車やらジープやら小型バスみたいなものも乗り入れてきた。土曜・日曜はピクニック気分でアメリカさんはやってきた。」安谷屋「ですからそのためには、ウイークデーは忙しいわけですよ。みんな張りきっていてね、朝からイーゼルをかついでいざ行かんと絵を描きに出かける。ほんとに戦闘開始って感じでね。時計のない生活だったんですけどね」

40 沖展は沖縄タイムス社の1周年記念の展覧会として始まったが、社長の豊平良顕とニシムイの名渡山愛順などが中心となって開催されたもので、安谷屋や他の若い美術家たちにとって大いに刺激になったに違いない。豊平は戦前、戦中の記者の反省から文化こそが沖縄を救うと考え、戦後は文化運動をまっ先に遂行しようと決意したのである。それが沖展や伝統芸能のに繋がったのである。

41 2003.3 安谷屋節子談

42 「1912年第6回文展の批評を『朝日新聞』紙上に寄せた夏目漱石は、その冒頭で、「芸術は自己から始まって、自己の表現に終わるものである」と書いた。このような考え方では、絵は「写真に非ざれば妙偽るにたらず、また画とするにたらず」と断定した司馬公漢とは正反対の絵画観である。そして少なくとも洋画の分野においては江漢流の写実主義的絵画觀が、初期洋画家たちやフォンタネージの弟子たちを経て、ついにこの間まで支配的であった。とすれば、漱石のこの宣言は、芸術についての見方に何か大きな変動があったことを物語るものと言わなければならない。」(高階修爾『岩波日本美術の流れ 19・20世紀の美術』1993)

43 1998.2.26 具志堅以徳談「出品すると絵が売れ、似顔絵を描くと1枚1ドルになり、画用紙、鉛筆が支給された」

44 沖縄タイムス 1951.12 「1951年総まくりの」記者による座談。「実際絵描きも苦しくなった。美術村も大城、山元、具志堅氏らが学校へ就職するし、安谷屋氏がについて、名渡山氏と玉那霸氏だけが専心絵を描いている。朝鮮事変が起こってからアメリカさんも落ち着かないのか余り絵を買わないそうだ。それに住民地域に入れないころは、そこだけに沢山きたが、オンリミットになってからは、外に慰安や娯楽をみたすところへいけるようになったからね。」

45 沖縄タイムス 1953.5.4 春の美術界を飾る中央画

壇光風、春陽、創元の各会展に出品、晴れの入選を勝ち得た沖展運営委員六氏（春陽会展=大嶺政寛、玉那霸正吉、安谷屋正義、光風会展=名渡山、仲里両氏、創元展=安次嶺氏）の入選祝賀会が松屋レストランで開かれた。

46 そこでは応募作品を創立会員が「厳しく」審査することで自らのカリスマ性をふくらませ、一方、出品者はカリスマ的な有力会員の作品に学んだ証を、自作の作風で提示することで会員美術家の審美基準を満たそうと心がける。その結果、エピゴーネンが限りなく増大し、彼等を選抜して会友、会員等の仲間に迎えることで組織はさらに拡大していくのである。
大熊敏之「公募美術団体展とアカデミズムの形成」『美術のゆくえ美術史の現在 日本・近代・美術』平凡社 1999

47 安次富は「南風原朝光が音頭をとって旗揚げした」大城精徳は「南風原朝光、名渡山愛順、大嶺政寛、大城皓也といった、戦前からの中央の公募団体とつながりのある人たちが呼び掛けて、嘉数能愛、大城貞成、津山彬、仲里勇、屋宜元六とか多数参加した」と述べている（「沖縄戦後美術の流れから現在を見る」『新生美術10号』1992.6.）。

48 新崎盛暉『沖縄戦後史』岩波書店 1976

49 さらに「第2次大戦において未曾有の災害をうけた沖縄において画家たちが何を考え、そして現在徐々に強力に形成させられつつある植民地化について、どう思っているのだろう。戦争が嵐のようにすぎてしまいどこかのフランコにピカソとは反対に立派な肖像画を描くために身骨をそそいで民衆からはなれていくのだろうか。私たちには納得行かないことです」。（喜舎場順「状況の絵画」『沖縄文学全集』所収 国書刊行会 1992 初出琉大文学第8号1995）