

ニシムイ美術村における沖縄美術のモダニズム

鍵谷 怜

はじめに

本稿では、戦後沖縄美術におけるモダニズムの形成について、「ニシムイ美術村」と呼ばれているアトリエ集落に集った芸術家の実践を中心として議論する。第1節では、戦後沖縄美術の展開について、先行研究の検討を行ないながら整理する。次に第2節では、ニシムイ美術村と五人展の歴史的意義について検討する。第3節では、安谷屋正義の美術論の整理を通じて、沖縄美術におけるモダニズムの実像に迫る。

1. 戦後沖縄美術の展開

戦後の沖縄における美術の展開は、沖縄民政府文化部芸術課の活動にその起点を設定できる。これは公的権力によるもので芸術家たちの能動的な動きではなかったが、沖縄美術が戦後早い段階で復興するきっかけとなった。住民代表機関である民政府内の文化部芸術課には、技官として画家が集められ、多くは石川市東恩納にアトリエを構えた。彼らは画材を提供され、米軍や沖縄民政府の求めに応じて肖像画やクリスマス・カードの制作などを行っていた⁽¹⁾。この時期、彼らを中心として戦後初の美術家の団体である「沖縄美術家協会」が発足している。この団体は、

半ば官制であり、米軍関係者への美術の鑑賞と供給に寄与する趣旨であったからして、美術団体としての活動や姿勢は曖昧な形で存在した。しかしその頃、1948年4月1日に〔……〕文化部を解体するという情報があり〔……〕沖縄美術家協会

の幹部たちは急に緊張し出し、美術団体としての実力を次第に発揮しはじめた⁽²⁾。

1948年4月に文化部解消が決定すると、画家たちは技官の立場を失うことになり、沖縄美術家協会や画家・名渡山愛順を中心として、首里に美術村の建設を要請する。民政府工務部の助力と米軍の許可を得た画家たちは、首里のニシムイにアトリエ兼住居を構えて移り住み始めた。移転は夏頃までには完了したとされている⁽³⁾。これが現在では「ニシムイ美術村」と呼ばれている共同体である。

このニシムイ美術村でも画家たちは主として米軍人や軍属に対して肖像画やクリスマス・カードなどを描き、物々交換の形で販売することで生計をたてていた。この時期のアメリカ人との交流は新聞でも取り上げられている⁽⁴⁾。しかしながら、当然そうした販売用の絵画制作だけでは十分に制作意欲を満たすことはできなかつたであろう。さらにこの頃は、米軍人の行動の制限がなくなり、絵の売り上げの共同管理という当初の仕組みが立ち行かなくなってきたためニシムイの共同体的運営自体に困難が生じていた。それを敏感に察知した沖縄タイムス社の豊平良顕は、社の後援によって展覧会を開催することを企画する。こうして1949年7月に第1回沖縄美術展が開催された。この後、沖縄の美術家の大同団結による美術界の発展を目指す団体として「沖縄美術連盟」が結成された。この連盟の幹事の多数がニシムイの住民であり、幹事会がニシムイで開かれたことから、この時期の沖縄美術界にとって、ニシムイ美術村が中心的役割を担っていたことがうかがえる⁽⁵⁾。

この沖縄美術展はその後毎年開催され、1951年の第3回展で名称が「沖展」と改められるが、この年から3年間は、審査員による審査制が廃止され、自由出品のアンデパンダン展で実施された。これは第2回展でその審査内容に抗議があったためである。この抗議で制度の見直しを求めたのが「五人展」のメンバーであった。

五人展は、金城安太郎、具志堅以徳、安次嶺金正、玉那覇正吉、安谷屋正義による戦後初の同人グループで、彼らもまたニシムイ美術村の住人たちであった。安次嶺、玉那覇、安谷屋の3名はニシムイの住人たちの中では若く、戦前に東京美術学校で学んだ経験がある画家たちであった。一方、金城や具志堅はほか3名よりも年長で、世代としては名渡山愛順らと同世代に当たるが、沖展を主導する彼らとは距離を置いて

いた。五人展は1950年3月に第1回展を開催し、その年の8月には早くも第2回展を開催している。

一方、名渡山愛順らも、五人展の活動の影響を受けて、沖縄の画家が本土の団体展に出品することを支援するために、1952年に「1955年協会」を結成する。これは、1951年に第2回国民指導員として渡米し、アメリカ合衆国の同時代美術に触れたことや、その帰路に東京で見学した本土の画壇の現状を目にしたこともその背景にある。1950年代後半になると、沖縄の画家からも本土の団体展への入選者が続出し、彼らの目標は一応達成されたといえることができるだろう。

このように、戦後初期の沖縄の美術家は民政府技官としての立場から再出発し、独自の共同体としてのニシムイ美術村を形成した。そのニシムイで本格的な美術運動の復興が始まり、沖展という展覧会制度が確立した。これまでの先行研究では、権威主義化する沖展の動きに対抗して、モダニズムを標榜する五人展が結成されたという図式で捉えられており、五人展は、その中心メンバーであった安谷屋、安次嶺、玉那覇の3名がその後に結成する創斗会との連続性を中心に議論されることが多かった⁽⁶⁾。創斗会は若手のメンバーを加えて1958年に結成されたものであり、抽象絵画や、より前衛的な表現を目指した活動を行っていた。創斗会は沖縄美術におけるモダニズムを推進した団体として捉えられ、五人展もまた、そうしたのちのモダニズム運動を準備する展覧会であったとみなされてきたのである。

2. ニシムイ美術村と五人展の関係

次に、ニシムイ美術村と五人展の活動の詳細について、五人展の中心的役割を果たした安谷屋正義に焦点を当てて議論していきたい。そこで、五人展の開催経緯について、ニシムイ美術村との関係から従来の解釈の問題点を考察する。従来の評価では、写実的な表現を重視する沖展の審査に不満を持ったことから五人展が行なわれたとされてきた。たしかに沖展の審査に強い影響力を持っていた名渡山愛順ら、安谷屋たちより年長の画家たちは戦前から日本画壇で活躍し、写実的な絵画に取り組んできた作

家たちである。しかしながら、ここで議論したいのは、安谷屋たちが沖展の審査に対して、どの程度確固とした技法上の不満を抱えていたかという点である。

まず、五人展の成立が、直接的にはニシムイでの芸術家の共同生活を出発点としていることを確認しておきたい。ニシムイ美術村の生活基盤は、米軍人軍属を相手にした売り絵の制作であった。美術村の入り口に掲示されたアルファベットの看板やアメリカ人向けの案内図の作成などからもそのことは伺える。その一方で、作品制作について、大いに議論を戦わせていたことが関係者の回想から明らかにされている⁽⁷⁾。経済面でも、制作面でも理想的な環境を芸術家たち自身の手によって作り上げたという点で、戦後初期の沖縄美術において特筆すべき存在であったことは疑いえない。さらに、このニシムイの事実上のリーダー格であった名渡山愛順が戦前の学生時代に生活していた、池袋近くの下落合には美術家が多く集まって暮らしており、この下落合での経験がニシムイ美術村の構想に大きく関わっていることが近年指摘されている⁽⁸⁾。名渡山の経験を経由して、沖縄でのニシムイでの雰囲気昭和初期の日本の美術界の空気が継承されていたことが想像できる。その中から、沖展と五人展という、その後の沖縄美術の流れを決定づける二つの展覧会が生み出されていった。しかし、この両者とその発生段階において、初めから美術家たちの方向性の違いを決定づける性質を持っていたと結論づけることは難しい。

事実、五人展が結成されたのは、沖展がまだ1度開催されただけの1950年3月の段階である。沖展がその第1回展から注目を集める展覧会であったことは出品総数が68点であったことなどからも疑いないが、組織としてはまだ十分秩序化されたものではなかった。五人展のメンバーは初回から無鑑査招待されており、その後も沖展に参加し続けていることから見ても、沖展という制度に全く否定的であったわけではない。

そこで、五人展の結成動機を、自由な表現を実験的に試みる場所を求めるものだったと仮定してみよう。つまり、沖展に出品する作品とは違った様式を新しく開拓することのできる機会を沖展の外に求めたのである。このことは次の2点から推察できる。

第一に、五人展解散後の沖展の動向である。第3回からアンデパンダン制となった沖展だが、第6回からはまた審査制に戻っている。アンデパンダンとなったのは、五

人展のメンバーが第2回展のときに審査内容について抗議したためだが、その結果、それまで審査員によって決定されていたタイムス美術賞は廃止された。このことは、五人展の抗議が沖展運営に反映されていることを示している。その3年後、1954年の第6回では沖展運営委員会を設けて審査制が復活するのだが、五人展はこの年に解散しているのである。そして審査員には五人展の安次嶺、安谷屋、玉那覇が加えられた。この3年間で彼らは、五人展を年2回開催し続け、一方で壺屋での陶芸制作を始めなど、独自の路線を模索し続けてきた。さらに、安谷屋と安次嶺は琉球大学の教員として採用され、彼らの評価と社会的地位が安定してきた時期であった。満を持して沖展の審査員として加えられることで、彼らが求めてきたアンデパンダン展としての沖展の意義がなくなると判断することができよう。すなわち、五人展が結成された時期は彼らにとっては、自身の活動の方向性を模索する時期であったと考えられる。1951年から54年の期間は沖展がアンデパンダン展として運用されることで、自由な出品が可能になると同時に、五人展では自分たちの作風を確立するための実験を続けることができた。つまり、彼らにとっては目的に応じた二種類の展示機会が確保されたのである。五人展の結成動機はここにあったと言えるだろう。

次に、五人展の構成メンバーについて考察する。第3回沖展で陳列委員投票で主席となった山元恵一は、当初五人展に誘われていた⁽⁹⁾。一般に彼は沖縄におけるシュルレアリスム画家とみなされており、戦前から画家として活躍していた世代である。名渡山愛順のようなアカデミズムな写実ではなく、絵画面に幻想的な空間構成を行なう作家であったが、この時期すでに画風は確立されていた。彼が誘われたことの背景には、五人展の構想が、表現の様式や技法の共通性や美学的イデオロギーの共鳴に基づくものではないことを暗示しており、制度化を目指す沖展とは異なるオルタナティブな展示機会を模索していたことがうかがえる。ニシムイ美術村の若手の中から自然とそうした場所を求める動きが生じ、グループ展を開催したのであろう。

五人展の結成が表現の実験の場であったことをここまで述べてきたが、ここでこの時期のニシムイの画家の作品との整合性を検証したい。まず、名渡山愛順の1946年の《郷愁》を見てみよう。これは疎開先の大分で制作されたものだが、描かれた女性は沖縄の衣装を着ており、カンパーを結っている。色調はかなり控えめで、女性の姿

勢や表情も落ち着いた印象を強めている。沖縄を示す要素を身につけた女性の肖像という彼のスタイルは、沖縄に帰る以前のこの時点で既に確立されている。

これに対して、五人展のメンバーである安次嶺金正の1950年の五人展に出品された《私はつかれた》は、女性のコートの力強い赤い色彩がまず目を引く。そして顔の鮮やかな口紅からは彼女が娼婦であることがうかがえ、当時の沖縄の世相を示す作品として描かれたことが想起される。しかし、50年代以降彼は人物画を描くのをやめ、緑色が印象的な風景画を主に制作するようになっていく。筆使いもそれまでの自由で大胆なものから、のっぺりとした平面的なものに変化していく。

一方で安谷屋正義のこの時期の作品を見ていくと、肖像画である50年の《玉那覇正吉氏像》は、同じ五人展メンバーの玉那覇の制作の様子を正面から描いたもので、この時点ではその後の抽象絵画の片鱗は全くうかがえない。51年の《首里風景（I）》は五人展に出品されたものだが、筆遣いや構図に、垂直線と水平線というその後のモチーフの原型となるような要素が見て取れないこともないが、基本的にはその当時のニシムイ周辺の生活の情景を描写している。色彩の扱いも後年の作品に見られるような細やかな気遣いは感じられない。しかし、厨子甕制作に注目した五人展後期の活動が反映されている54年の《厨子甕（赤）》《厨子甕（白）》では、描かれている厨子甕は一般的な形態に落とし込まれており、抽象絵画への接近を感じさせる。さらに、題に赤や白と付けられているように、作品における色彩の扱いについてもそれまでの絵画とは大きく異なる。こうした実践が、1958年の彼の代表作と言える《塔》での、禁欲的な水平線と垂直線の組み合わせから形作られる画面へと発展していったと言えるだろう。沖縄のモチーフを着想としながらも、それを自身の表現に変換していくという安谷屋のスタイルは、五人展の解散直前まで時期を下ってようやく出現する。

以上のことから、50年代初頭のニシムイの画家たちの制作において、名渡山愛順は戦前からアカデミズムのスタイルを踏襲し、その後の作品傾向とも一貫しているのに対し、五人展のメンバーの作品はその後の抽象的な画面構成にまではいたっておらず、自身の作風を試行錯誤する過渡期であったと考えられる。とりわけ東京美術学校図案科出身であり油画の専門教育を受けたわけではない安谷屋にとって、そうした傾向は顕著にうかがえる。

沖展の開始、そして五人展の結成を経て、ニシムイ美術村の活動が意義を失い、散逸していったことは間違いのない事実であり、このことから五人展は沖縄美術におけるモダニズムの出発点として語られてきた。しかし、五人展が、古典的アカデミズムに立脚するグループと、それに反発するグループに沖縄画壇を分離させたという解釈は妥当ではない。五人展は結成当初あくまで表現の多様な可能性を検討するためのものだったのであり、モダニズムを標榜していたわけではなかった。さらにいえば、ここでいう「モダニズム」とはいかなるものと考えられてきたのかを改めて考えなければ、沖縄美術におけるニシムイから五人展へという道筋の果たした意義を説明したということではできないだろう。次節ではこの点について検討したい。

3. 安谷屋正義における、ローカリズムとモダニズムの問題

本節では、戦後初期の沖縄美術においてモダニズムの問題がどのように捉えられていたのかを、沖縄におけるローカリズムをめぐる議論に安谷屋正義がどのような立場を示したのかを検討することで明らかにしていきたい。

1950年代の沖縄画壇は、本土の中央画壇への戦略的進出を達成するために沖縄文化の伝統に依拠した画題を選択するような、自己オリエンタリズム的なローカリズムの傾向が存在しており、このことについて批判的な議論が行なわれていた⁽¹⁰⁾。こうした状況下の1958年の沖縄タイムスに掲載された、安谷屋正義の「伝統とは何か」⁽¹¹⁾という文章では、慶田喜一の「現代絵画の伝統性」⁽¹²⁾という文章に対する批判が行なわれている。慶田は絵画制作について、表現形式を議論するのではなく、内容、すなわち伝統に立脚することの重要性を強調している。安谷屋もこの点については同意しながらも、慶田の述べる伝統の解釈について疑問を呈している。慶田はここでかなり素朴な意味において「伝統」という用語を用いているようである。一応、「写實的に描くのがローカルだと思ったら大まちがいで、自己が伝統の中にとけこんで己れ自身で絵画の道を造って行く」⁽¹³⁾とは留保しているものの、「沖縄は伝統においては日本本土と違い気候、風土、習慣、建築様式が違って、それに伝統的な陶芸、紅

型、織物、舞踊等があって恵まれた環境にある。」⁽¹⁴⁾と述べていることから、いわゆる沖縄の伝統芸能や伝統的文化と現代の絵画制作の問題を接続させようとしていることは明らかである。こうした慶田の伝統観を安谷屋は懐古主義的だとして批判する。そして、伝統は制作者のアイデンティティの自覚において顧みられなければならないものであるとして、創造的な営みと伝統が結びつくことの重要性を主張している。

伝統は、常に新しく創造されるものの中にあるのであって、過去の情感の世界にひそめられているのではない。〔……〕自己の体質を自覚する拠り所として、過去の形式が尊重されるのであって、前過去の形式が、伝統という名によって、芸術の世界に君臨することに、私はあくまで反対したい⁽¹⁵⁾。

この論考で示されている、伝統が「新しく創造されるものの中にある」という考え方は、一般的な伝統という概念の解釈とは大きく異なるものといえるが、その後の彼の批評にも継承されている。晩年の「沖縄画壇の展望とその将来」⁽¹⁶⁾では次のように述べている。

郷土性と近代性、この二つの文化的要素は、現在、そして将来の郷土の文化がどうあるべきかを真剣に考えた場合、一方を抜きにしては考えられない重要な問題である⁽¹⁷⁾。

沖縄で生まれ育った芸術家達の、感受性が、この沖縄の風土的特殊性と無関係である筈がない。感じ方、表現の仕方に、それなりの特殊性がある筈である⁽¹⁸⁾。

ここでは、戦後20年の間に沖縄画壇が近代的な絵画を形成しようとしてきたなかで、新しい伝統の創造を成し遂げるのではなく、むしろ、本土の画壇の権威や海外の新しい絵画の傾向に飛びついてしまっていることを批判的に分析している。安谷屋は郷土性を掲げるローカリズムと近代性に依拠するモダニズムを対抗的なものと捉えた上で、その両者が現在の沖縄文化にとって不可欠なものだと主張している。「沖縄ら

しい」画題を中央画壇の期待に込めて選択するのでもなく、沖縄という場所に無意識な作品制作を行なうのでもない道を模索していたということがうかがえる。

すなわち、これらの論考で主張されているのは、同時代の海外のモダニズム美術と沖縄文化のローカルな特性をいかにして結びつけるかという問題である。そして、この試みは安谷屋において、ローカルな画題に着想を得つつ、それを抽象的な表現に構成し直すことによって作品内に投影されている。素朴で自己オリエンタリズム的なローカリズムから脱却しようとする彼のこうした信念は、戦後という時代がそれまでとは全く異なる新しい時代であるという感覚に基づいている。次の引用はこのことが示されている彼の58年の文章である。

移り変わった時代に対する知的認識が、美術家の間に欠如しているのである。〔……〕
兎に角、他律的に変革を余儀なくされた新しい時代を再認識して、これを自律的に回転せしめる努力こそ、現在の画家達に残された最大の課題であらう。個々の画家達が、それぞれの道を掘り下げて明確な人間像を把握すべく努めてゆく時その中から、巧まずして新しい伝統が生まれる事であらう⁽¹⁹⁾。

このように、戦後という新しい時代を認識することの必要性を彼は感じていたのである。そして、そうした時代認識と同時に、1953年の第8回五人展に際して、

〔五人展は〕いつの間にやら、或る一つの方向に、歩調を揃えて来たようである。

「ローカルに基礎を新様式の確立」がこれである⁽²⁰⁾。

と述べているように、沖縄という風土との結びつきの重要性を依然として強調している。五人展以後の創斗会を中心としてモダニズムを掲げる美術運動が高まりを見せるが、沖縄でのモダニズム美術を、単なる西洋あるいは本土の模倣ではないものとして確立しようとする動きはこの頃にその方向性が定まりつつあったと言える。創斗会を主導した安谷屋正義の、伝統と近代を結びつけるという発想は、五人展での経験を通じて獲得されたものである。

結論

本稿では、ニシムイ美術村から五人展の形成に至る経緯を再検討し、それと同時にモダニズムの芸術家とされてきた安谷屋正義の美術批評を考察してきた。

ニシムイ美術村は芸術家たちが自らの意思とともに集住し、制作活動を行なおうとした点において意義深いものであった。それにより、沖縄美術は戦争中の甚大な被害にも関わらず、比較的早い段階で復興を開始することができた。そしてニシムイの中から、沖展という制度化された美術展と、五人展という自由なグループ展が生じたが、この二つは完全に相反する性格を持つものではなく、むしろ相互補完的な性格を持っていたと考えられる。そして、この五人展の中心的人物である安谷屋正義の美術理論を検討したことで、ローカリズムとモダニズムを結びつける意識は、五人展での経験を踏まえて立ち現れてきたものであったことがわかった。

以上のことから、ニシムイ美術村が沖縄美術の展開において果たした役割は、日本の戦前のモダニズムを沖縄に接ぎ木したことにあったと考えられる。戦前に東京の目白文化村周辺でモダニズムに接した画家たちがニシムイ美術村の中心的役割を果たしたのだが、そのニシムイ美術村での彼らはモダニズムの担い手というよりはむしろ、沖縄美術の制度設計と素朴なローカリズムの美術を展開していった。一方で、若手芸術家は五人展を通じて、沖縄の風土を重視するローカリズムと、ニシムイの根底に流れるモダニズム美術の意識とを混合させることによって、沖縄独自のモダニズムへと画壇の舵を切っていったと言える。その意味で、ニシムイは戦前日本のモダニズムの自由な風土を沖縄にもたらしたと同時に、沖縄独自のモダニズムが批判の対象とした存在であった。五人展メンバーがのちに育むことになるモダニズムを両義的に準備したのが、戦後直後の沖縄におけるニシムイ美術村の美術史的意義であったと言えよう。

註

- (1) 技官となっていたのは山田真山、大城皓也、大嶺政寛、金城安太郎、山元恵一、屋部憲、名渡山愛順、榎本正治、糸数晴甫、安谷屋正義の10名。
- (2) 星雅彦「沖縄戦後美術の軌跡」『戦後50年 1945-1995 沖縄の美術 THE FINE ARTS OF OKINAWA』那覇市、1995年、11頁。
- (3) 移り住んだのは屋部憲、末吉安久、名渡山愛順、具志堅以徳、山元恵一、安次嶺金正、大城皓也、玉那覇正吉、金城安太郎、安谷屋正義の10名であった。
- (4) 「絵を習う米人達 芸術に結ばれる友情 芸術村に見る親善風景」『沖縄タイムス』1949年12月15日。
- (5) 「沖展 盛会極め終幕 商品贈呈式と美術懇談会」『沖縄タイムス』1949年7月10日。
- (6) 翁長直樹「沖縄戦後美術の開始「ニシムイの時代」」『沖縄県立博物館・美術館 美術館紀要』2008年、1号、1-15頁。翁長直樹「前衛活動に見る沖縄戦後美術－70年代まで」『沖縄県立博物館・美術館研究紀要』2011年、4号、91-104頁。
- (7) 大城精豊「西森美術村追想」『新生美術』1992年、10号、118-123頁。
- (8) 弘中智子「東京と沖縄、戦前から戦後の3つのアトリエ村と画家たち」(板橋区立美術館、共同通信社文化事業室編『東京⇄沖縄 池袋モンパルナスとニシムイ美術村』共同通信社、2018年、12-23頁)。
- (9) 豊美山愛「山元恵一論：シュルレアリスムと夢のかけら」(沖縄県立博物館・美術館編『山元恵一 まなざしのシュルレアリスム』沖縄県立博物館・美術館、2017年)、24頁。
- (10) 大城さゆり「『島の女』から『紅型の女』へ——ゴッホのイメージを基にした大城皓也の女性像に関する一考」『沖縄県立博物館・美術館 美術館紀要』2013年、6号、102-103頁。
- (11) 安谷屋正義「伝統とは何か」『沖縄タイムス』1958年3月3日、5日。
- (12) 慶田喜一「現代絵画の伝統性」『沖縄タイムス』1958年2月24日、25日。
- (13) 同書、1958年2月25日。
- (14) 同書。
- (15) 安谷屋正義「伝統とは何か」1958年3月5日。
- (16) 安谷屋正義「沖縄画壇の展望とその将来」『新沖縄文学』1967年、5号、136-149頁。
- (17) 同書、140頁。
- (18) 同書、148頁。
- (19) 安谷屋正義「沖縄画壇の今後の問題について」『今日の琉球』1958年、2巻2号、17頁。
- (20) 「五人展開く」『沖縄タイムス』1953年12月4日。