

戦後沖縄における美術の成立と展開過程

— 川平朝申との関わりを手がかりに —

齋木 喜美子⁽¹⁾・喜久山 悟⁽²⁾

The establishment and development of art in post-war Okinawa: Taking clues from Choshin Kabira's involvement

SAIKI Kimiko⁽¹⁾ and KIKUYAMA Satoru⁽²⁾

This thesis explores the processes involved in the establishment and development of modern and contemporary art in Okinawa by focusing on Choshin Kabira (1908-1998), who made great achievements in the various cultural affairs of post-war Okinawa.

The purpose of this thesis is to examine the mechanisms that established art in Okinawa comprehensively by using the experience of Choshin Kabira, who appeared on the scene at a historical turning point, and his perspective on art. This thesis will also aim to clarify the meaning "systems for art" bore for Okinawan society before and after the war.

Our examination resulted in the following findings.

1. The concept of "art," created in the modern era, was brought to Okinawa along with the "systems for art" and became established via art education.
2. In post-war Okinawa, the US military and the Okinawan public under their administration pursued together the most primitive form of artistic activity for the human aesthetic experience. This was where the first movements for the appearance of art occurred.
3. Art as a global communication medium enables one to reaffirm one's own identity and allows both internal and external expression. This signified great power to both artists and the cultural government administrators. Further, regaining the recognition of central government-sponsored exhibitions enabled cultural attribution (national unification) to the central existence (the mother land) to be confirmed.

In summary, "art" and the "systems for art" that were established in modern Japan were socially necessary for the rebirth and restoration of post-war Okinawa.

Keywords : art in post-war Okinawa, systems for art, Choshin Kabira

1. はじめに

本論文では、戦後沖縄の文化行政において多岐にわたる功績を遺した川平朝申（1908～1998年）に着目し、彼を通して沖縄の近・現代美術の成立と展開過程

を見てゆきたいと考えている。なぜなら朝申は、単に文化行政官として戦後沖縄の文化復興に関わったというだけでなく、自身も生涯を通じて音楽、文学、演劇、舞踊、映画などさまざまな表現ジャンルとの関わりを

⁽¹⁾ 福山市立大学教育学部児童教育学科

⁽²⁾ 熊本大学教育学部美術科

持っていた。関わる立場も、表現者・プロデューサー・支援者と多彩で、常に芸術文化に寄り添うことを志向していたと言って差し支えない。このことから、朝申にとって美術は芸術活動の一角と言わざるを得ない位置づけとなろう。しかし個人として生涯を通じて美術に親しんだだけでなく、沖縄の近・現代美術史の重要な場面に立ち会ってきたことに注目すると、朝申は沖縄の美術の成り立ちを考える上で興味深い人物といえるのである¹。

だが朝申に着目し、彼の美術体験や美術観を背景に沖縄の美術を逆照射してみようと考えた理由はそれだけにとどまらない。近年、戦後間もない沖縄に建設された美術村、ニシムイ²があらためて脚光を浴び、戦後の沖縄美術の起点として再評価されている³。後段で詳しく触れるように、このニシムイの主たるメンバーは沖縄民政府文化部芸術課の美術家たちであった。そのため、同芸術課の課長であった朝申は、たびたび美術史のバックヤードに登場することになる。さらに戦前まで遡れば、1922（大正11）年に結成された沖縄県立第二中学校（以下二中）の美術サークル「樹緑会」⁴との繋がりも見落とせない。このサークルは、名渡山愛順をはじめ多くの芸術家を輩出したが、朝申は「樹緑会」創設メンバーのひとりであった。明治30年代以降、沖縄には中央画壇から多くの画家が来沖するなどして洋画の指導が始まっており、大正期には朝申を含め二中の少年画家たちによる洋画の展覧会が開催されるまでになっていた。朝申は1924（大正13）年には日本統治下の台湾へと移住し、美術表現活動は移住後も継続された。すなわち、朝申は近代に始まった日本の洋画の沖縄における民間普及期の洗礼を受け、太平洋戦争を挟み現代に至る台湾、沖縄の南方地域の美術状況の推移に直面した人物であったともいえる。そうした経歴を持つ人物が戦後沖縄美術復興の場に居合わせ、美術家たちと接点を持っていたという点がより重要なのである。

そもそも、戦後沖縄へ引き上げた（1946年12月）朝申が2代目の課長として就任する沖縄民政府文化部芸術課は、「1946年4月には美術家たちを集める計画を立てて」⁵いた。そしてその美術家のほとんどが洋画家たちであった。「灰塵と化した沖縄の文化復興になぜ洋画が求められたのか」——これは筆者らが本論考に向き合うきっかけとなった問いであった。文化

部では踊りや演劇などの沖縄の伝統芸能の復興および保護事業も行っているが、これらはいわゆる土着の、民間に根付いた文化への対応であった。一方、洋画はこれまで述べてきたように明治以降沖縄に持ち込まれた、いわば移植された文化である。画家を志す人材を生み出すまでにはなっていたが、沖縄の大多数の民衆からすればまだ馴染み深い文化とは言えなかったはずである。にもかかわらず、洋画が文化復興の旗印のように位置づけられた理由とは何か。むしろ画家たちの創作への熱情が原動力となったという側面もあるだろう。しかし本論文で考えたいのは、ニシムイ成立に至るまでの詳細な経緯や画家たちの作品評価ではなく、美術が日本、沖縄の地域性や時代性とどのように関わってきたかという点である。したがって本論文では、歴史の節目に登場する朝申の体験と美術観を背景地としつつ美術が沖縄へと定着していく仕組みを俯瞰的に検証し、美術が戦前・戦後の沖縄社会でどのような意味を持っていたかを明らかにしたい。

なお、先に述べてきたように朝申はさまざまな芸術活動に携わってきたが、美術に関しては二中時代に始まる洋画が生涯を通じての軸となっている。したがって、本論で用いる「美術」とは洋画を中心に扱うこととする。

2. 近代化と美術

2.1 日本の近代化と「美術」の創出

古来、書画、工芸等の芸術文化はこの国の成り立ちとともに息づいてきた。そして各時代に受け継がれてきた悠久の連なりを、私たちは「日本美術史」として受けとめている。しかし、厳密に言えば「美術」とは近代になって生み出された概念である。明治初年に西欧概念の翻訳語として作り出されたのが「美術」という新語であり、「美術」という概念はそれ以前にはなかった。北澤憲昭は「日本近代美術の起点に光を当てることは、とりもなおさず『美術』の起源を照明することでもある」⁶と述べ、「美術」という概念の展開過程に注目した。そして「美術」は「近代日本美術の制作だけではなく、美術史、博物館・美術館、展覧会、美術学校といった機構に至るまで、西欧から移植された『美術』という概念に基づく「美術の制度化」として捉えられる」⁷と論じた。「美術の制度化」が近代国家体制の整備の一環であったとすれば、当然近代国家

へと組み込まれていった沖縄における「美術」の受容にも直接的な影響を与えたことになる。

では朝申の世代が受け止め、現代に至る「美術」とはどのように成立したのか。それが沖縄にもたらされるまでの過程を、北澤のいうところの「美術の制度化」という社会的視点を中心に整理しておきたい。

2.1.1 開国一明治初期

日本の近代美術胎動は明治維新以前にすでに始まっている。1853（嘉永6）年のペリー来航、1858（安政5）年の日米通商交渉条約によって鎖国体制は崩壊し、幕末の江戸をはじめとして近代化、すなわち西洋化の波が急速に押し寄せた。圧倒的な西洋の文物や技術の流入を受けて、いわゆる蘭学の研究が盛んに行われるようになった⁸が、眼前の事物を如実に描き出す西洋画のリアリズムは、当時の日本人にとっては驚異ですらあった。リアリズムの画法は、明治に始まる本格的な近代化の過程で、文明開化の基本的構えとして西洋から学び取られていった。幕末から近代洋画への橋渡しをしたといわれる洋画家・高橋由一は西洋画におけるリアリズムの画法を先進的に研究した。その研究の動機について北澤は、「それが伝達や記録の重要な手段たりうるからであった。つまり、リアリズムの画法は、鑑賞対象を作り出すアートとしてではなく、むしろ、テクノロジーとして受容された⁹と解説している。すなわち日本における洋画移植の始まりは実用技術だったと言える。

「美術」という語が初めて用いられたのは、西洋世界へ日本の技術をお披露目する1873（明治6）年のウィーン万博参加の際、出品をすすめる出品差出申請書添付の出品規定においてだったとされる。以後、「美術」という名称は、1876（明治9）年工部省に設置された工部美術学校という学校名や、翌年に開設された内国勧業博覧会の出品区分名称として使われたことで、社会的に周知されていく¹⁰こととなった。「美術」という造語の誕生背景として重要な点を、北澤は以下のように整理した。

- ・「美術」が西洋概念の翻訳として成立する¹¹こと
- ・政府による官製用語として成立し、その移植と普及も国家の主導で行われたこと
- ・「美術」という概念の用語的な器は、その移植と普及の機会が博覧会や工部省の美術学校だったこと

とが示すように、殖産興業という経済政策の中で作られたこと

明治初期の日本では、西洋の技術を習得する一方で、日本という存在を世界に知らしめることは急務とされた。「美術」はそのための有力な手段として国家的に活用されたのである。

2.1.2 明治20年代一國粹主義運動と「美術」の制度的構築

1885（明治18）年、工部省が廃止された。これは近代産業システムの移植を課題とする殖産興業政策の終了を示すもので、その2年前には工部美術学校はすでに廃止されており、洋画と政府の結びつきは一旦途切れてしまった。同じころ、欧化主義政策の行き過ぎに対する反省の機運が高まり、国粹へと思潮は変化していき、政府は伝統絵画を奨励するようになった。1887（明治20）年に文部省が設置した官立の東京美術学校は、日本画、木彫、工芸の3分野でいずれも伝統の継承と革新に力を注いだ。国粹主義運動を導いたのがアーネスト・フェノロサと東京美術学校校長となる岡倉天心である。独自の国民文化の存立は近代国民国家の要件であり、「日本画」を主軸とする「日本美術」は、まさしく近代日本国家を代表する国民文化の重要な一環であるというのがフェノロサ、岡倉ら国粹主義派の主張であった。こうした主張は、自由民権運動によってナショナリズムが胎動し始めた時期と相まって広範に受け入れられていった。北澤は、国粹化が推し進められる中で変化する「美術」という概念について、「西洋産であるにもかかわらず、なしくずしに普遍化されてしまう¹²ようになったと述べた。やがて「美術というものがこの国に確立されてゆく過程は、近代国家創出に向けての国民統合の過程と対応して」¹³いくことになる。さらに注目すべきは1889（明治22）年の大日本帝国憲法発布へと至る皇室を基軸とする国家の成り立ちとともに「美術は国家＝天皇の影と響の中で、みずからの歴史を織り上げてゆくことになる」¹⁴のである。すなわち皇国日本との結びつきである。

この時期、「美術」は国家との関係ばかりではなく、概念自体も新しい局面にさしかかっていることも指摘される。明治初期には「実用技術」として移植された「美術」であったが、国粹主義の運動は、絵画を美術

の基本として位置づけ、それを書や工芸から切り離すことで純化していった。「多くの国民がそれを見ることで自国のアイデンティティを確かめ、万国博で欧米人がそれを見ることで近代国家としての日本を認識する」¹⁵ 展覧会という制度は、生活の場から切り離され、応用から自立した絵画のような純粹美術を中心的に扱うようになったのである。

2.1.3 明治後期

東京美術学校の主導権をまず握ったのは国粹派で、明治20年代はその全盛期であった。しかし、1898（明治31）年の東京美術学校騒動¹⁶で岡倉天心らが同校を去ると、美術教育制度をめぐる状況は再び大きく転換し、やがて国粹派と対立してきた西洋派が日本の美術教育をリードしていくようになった。その背景には、西欧のアカデミックな写実表現と印象派的な明るい画風を習得した黒田清輝が1893（明治26）年に帰国し、「留学時代に描いた裸婦像を内国勸業博覧会に出品して裸体画論争となるなど、洋画界に衝撃をもって登場し、その作品は新時代にふさわしい洋画として受け入れられていった」¹⁷ ことがあった。黒田は1896（明治29）年、若手洋画家を糾合して白馬会を結成し、同時に東京美術学校に西洋画科が設置されると、同校教授として日本洋画のアカデミズム教育に尽力し日本洋画の動向を決定づけたといわれている。

1907（明治40）年には第一回文部省美術展覧会が開催された。いわゆる「文展」の始まりである。官が主催する美術展覧会はずでに開催されてきていたが、これまではおおむね勸業の立場から企画されたものであった。対して文展は文部省が文教の立場から主催したもので、「はじめて美術展覧会というものの純文化的意義が国家によって認められた」¹⁸ ことになる。この展覧会を通して国家にとって望ましいかたちとしての、いわゆる「国定芸術」が創始された。1907（明治40）年は日露戦後恐慌のはじまりの年でもある。北澤は、国家が危機的な政治状況にあったことと官による競技展覧会の開設とは無縁ではないとし、「文展開設とは、伝統美術の保護育成というかたちで国粹主義の時代にはじまった国家の美術統制が、大規模かつ徹底的なやり方で美術界全般におよぶことになったことにほかならない」¹⁹ と述べている。国家統合の強化という大目的のため文展は美術の統制機関としての性格を持っていた。この「美術統制」により、やがて

「文展風と称される平俗で中間的な表情の作風が、アカデミズムとして広汎に通用していくことになるのである」²⁰ という見方がされている。近代日本に生まれた美術の制度は文展によって強固に確立されたのであった。勸業として始まり文展によって確立された近代「美術」の制度は地方へと移植され、その後の大正期、昭和期、そして今日に至るまで多大な影響を持つに至った。

2.2 沖縄の近代化と「美術」

朝申が生まれたのは第1回文展開設の翌年、1908（明治41）年であった。つまり朝申は、日本の美術制度の確立と地方への浸透が進められた沖縄美術の黎明期に育ったことになる。

沖縄における美術の状況について、朝申は地方紙に「沖縄近代美術略史 明治・大正の美術家たち」と題する記事を執筆している。この記事の中で朝申は「沖縄県に洋画が伝えられたのは、明治三十四年沖縄県立中学校（現・首里高校）に絵画担当として赴任した山本森之助教諭である」²¹ と記している。1887（明治20）年には時の総理大臣伊藤博文の随行画家として山本芳翠の来沖があったが、これは短期の視察旅行であったため、洋画制作の実際が本格的に沖縄に移入したのは、やはり山本森之助（以下、山本は山本森之助を指す）を通してであった。

山本は黒田清輝門下の秀才と呼ばれる画家で、沖縄赴任後には、初回文展から3回連続の受賞を遂げ、第4回から7回までは文展審査員を務めた実力者であった。アカデミックな写実表現と印象派的な明るい色調の画風は黒田ゆずりといえよう。つまり山本は「美術の制度」の確立期における中央画壇の中核から美術の啓蒙者として沖縄へ降り立った²² のであった。黒田清輝の世話で沖縄県立中学校に赴任することになった山本は「教育者というより実作者」²³ であったにせよ、彼によって本格的に洋画に触れることになる沖縄にとっては、滞在の2年間は洋画表現の生きた教科書として受け入れられたことであろう。山本の画業のルーツであり、黒田らが創設した天真道場の規定²⁴ をみれば、

- 一 当道場に於て学ぶ者は天真を主とす可き事
- 一 稽古は塑像臨写活人臨写に限る事

ほかが定められている。「天真」とはその字義通り「天然自然のまま」ということ²⁵で、黒田をはじめ黒田に薫陶を受けた山本らの写実主義の芸術観を端的に表しているといえる。沖縄の近代洋画の幕開けは山本の画風、芸術観をお手本としつつ展開していった。

沖縄赴任中の山本に指導を受けた生徒は渡嘉敷唯選、西銘生楽、山口重慶らである。彼らはやがて洋画家として頭角を現し、1908（明治8）年から続く沖縄の本格的美術団体「丹青協会」²⁶に出品参加するようになった。このうち、西銘生楽は大正期になると沖縄師範学校に赴任し、「丹青協会」の運営にもあたっていた。さらには二中の美術教師も兼任し、そこで在校生を中心に絵画グループ「樹緑会」を結成させた。会を創立した生徒が16人であったことから「16会（樹緑会）と名付けられた」²⁷いう。やがて西銘は病に倒れ、赴任間もなく二中を去ることとなったが「樹緑会」の指導は後任の美術教師、比嘉景常に受け継がれた。

比嘉は「創作画家というよりも美術教育者として真価を発揮」²⁸した人物で、21年間指導にあたった「樹緑会」からは沖縄画壇を支える多数の画家を輩出²⁹した。朝申も比嘉との出会いから美術との関わりを深めていったひとりであったが、多くの人材を育てた比嘉の指導法については、朝申ら教え子たちの体験談が数多く残されている。その特徴は絵画コンクールの形式を授業に採用したもので、「各自の描いた作品を壁に並べさせ、よく出来たものから右から順番に並べさせて批評を加え」³⁰ていたという。それは単なる序列づけではなく「生徒ひとりひとりの個性を覚えていて、それにふさわしい批評をするので、生徒たちは、上手も下手もお祭りのように楽しんだ」³¹授業であった。また、比嘉自身が「沖縄の歴史文化に対しても造詣が深く」³²生徒たちに郷土文化への関心と誇りを抱かせるような内容を美術の題材として取り上げていた。朝申をはじめ、名渡山ら「樹緑会」出身の美術家たちが後年、郷土文化の保護に熱心に取り組んだことは、少なからず比嘉の影響を思わせるところである。比嘉は寡作で、教え子たちからすれば「絵は上手ではなかった」³³らしいが、朝申の記憶では「アカデミックな明るい絵」³⁴を描いていたという。また、シュールレアリズムやダダなどの前衛美術の登場に対しては批判的で、口癖のように「絵画とはピクチャラルでなければならない」³⁵と教えたということから、先にあげた黒

田らの天真道場の規定に見られる当時主流のアカデミックな芸術観を規範的に享受した美術教師であったかと思われる。比嘉に限らずアカデミズムの風潮は当時の沖縄を覆っており、「前衛的な思潮を受け入れる土壌が沖縄にはなかった」³⁶とされる。比嘉の口癖であった写生重視を意味するであろう「ピクチャラル」は、後段で紹介するように朝申の言葉としても繰り返し使われる。このことは「人の資質を見抜く力は抜群で、批評は的確だった」³⁷と言われた比嘉の見識への、朝申の傾倒と信奉をうかがわせるところである。

朝申執筆の「沖縄近代美術略史」は明治・大正期に沖縄美術界を興し支えてきた人物や団体を書き留め、最後に「樹緑会」から巣立った少年画家たちを紹介して締めくくられている。この少年らが昭和期に入り、戦前・戦後の激動の時代の沖縄の美術を支えていくわけで、近代沖縄美術史を締めくくるに相応しいと言えるだろう。近代沖縄において、洋画はいわば最新・最先端の表現メディアであった。進取の気性に富んだ少年らは新奇なる刺激を求めて、洋画への関心が高まっていった。山本以降、中央画壇の画家が次々と写生のため沖縄を訪れるようになり、「絵かきがくるたびにだれか少年のお供がついていった」³⁸とされるエピソードは少年たちの洋画家への憧憬を示すものであろう。この憧憬の背景に、日本が開国以来進めてきた「美術の制度」の確立を見ることもできる。前述の通り、美術がこの国に確立されてゆく過程は、近代国家創出に向けての国民統合の過程と対応していた。見方を変えると、美術は中央と地方との隔たりを穿つ仕組みとして設定されたともいえる。地理的にも文化的にも中央から遠い隔たりを持ち、さまざまな点で中央からの立ち遅れに焦燥を抱いていた近代沖縄にとって、美術は中央と直接的に結びつく新しい扉として示されていた。さらにはこの扉は西洋文明とも直接繋がるグローバルなメディアであった。文展の設立は「絵画・彫刻を中心とする美術のヒエラルキーを確立して、美術の制度化を推し進めてゆくことになる」³⁹が、地方の若き表現者からすれば駆け上がるべき階段が示された画期的な出来事となったはずである。「出世といえ、役人、軍人、博士だけだと考える世間の風潮」⁴⁰の中、美術は雄飛の手段ともなった。名渡山が東京美術学校在学中に文展の後身である帝展（帝国美術院展覧会）に入選（1928年）を果たした時、比嘉は「朝会で全校生

徒に発表して『沖縄から天才が出た』と賞揚した。そして、これは沖縄はじめての壮挙だということで、社会によびかけて料亭・三杉楼で官民合同の大祝賀会を催さしめた⁴¹という。美術における成功は、一個人のものにとどまらず郷土の誇りとして掲げられたのである。

近代日本において美術は国家的事業として制度化が進められていった。この大枠が完成するころ、ようやく近代沖縄における美術は形を成していった。したがって沖縄においては、「美術」と「美術の制度」は一体のものとしてほぼ同時に受容されたことになる。比嘉の授業実践の中でささやかながらもコンクールという官展の形式が採用されたのも、美術教育を制度も含めて美術文化の一環として取り入れた一例であるといえるかもしれない。中央では「大正期には、文展の審査をめぐる不満から、いくつかの新しい美術団体が相次いで結成⁴²されるなど、既成の美術の受容と反発のせめぎあいもみられた。しかし、「大正末期から昭和初期の沖縄の美術界といえは那覇、首里両市を中心とした、図画担当の先生が主体⁴³という規模の小ささもあって、表現スタイルの多様性を求める以前に、近代沖縄は「美術」と「美術の制度」の受容の段階であったといえる。

3. 川平朝申の美術観

3.1 台湾における朝申の美術活動

1924（大正13）年、日本統治下の台湾へ渡った朝申は、沖縄時代に育んだ芸術的素養を生かし、精力的に芸術活動を行った⁴⁴。美術については、ニシムイの画家たちのように専門的に学んだ形跡はないが、朝申の作品はいくつかのメディアによって紹介されている。そのうちの 하나가、台湾内で開催されたさまざまな展覧会への出品である。作品のいくつかについては国立台湾図書館台湾分館に所蔵されている台湾日日新報の記事や、朝申の実弟、川平朝清氏が所蔵するスクラップブックから垣間見ることが出来る⁴⁵。現時点で筆者らが確認できた出品状況は、第3回一蘆会美術展覧会、緑洋社展覧会、第7回、9回の台湾水彩画展覧会、第1回、第2回の台湾美術連盟展覧会、彩管報国皇軍慰問台湾作家絵画展覧会、台湾聖戰美術展など、6種のアート団体による計8回の展覧会参加である⁴⁶。また、勤務先の台北市福住町刑務所倶楽部では個人展も開催

している⁴⁷。こうした活動は1930年代に集中的に行われており、この時代の朝申の旺盛な制作意欲がみて取れる。

なかでも朝申の画風と制作背景を知るうえで筆者らが注目したのは、台湾美術連盟と台湾水彩画展覧会での活動である。台湾美術連盟は1934（昭和9）年12月、二科会会員の松ヶ崎亜旗ら台展の中堅作家たちによって結成された美術団体で、出品は連盟会員に限っていた⁴⁸。一方の台湾水彩画展覧会は、「台湾洋画の父」と呼ばれている石川欽一郎が組織した「台湾水彩画会」（1927年）による展覧会である。台北師範学校の校長の招きで2度目の渡台（一度目は台湾総督府陸軍部通訳官として赴任）を果たした石川は、「七星画壇」（1926年）「台湾絵画研究所」（1928年）を組織し、台湾美術の振興に尽力した人物として知られている⁴⁹。また石川の愛弟子、藍蔭鼎はのちに朝申が彼の作家論を依頼されるほど懇意にしていた画家で、1940（昭和15）年に西川満が組織した台湾文芸家協会の普通会員に名を連ね、朝申とともに『台湾文芸』の編集委員を務めていた⁵⁰。

ほかにも朝申の美術活動をうかがい知る手掛りとなる展覧会としては、1936（昭和11）年8月に開催された同人展覧会「緑洋社展」をあげることができる。翌月の台湾日日新報で美術記者、野村幸一は「若い澁刺とした力と熱で新興的な気分燃えて頗る覇気のある仕事をなしつつある同人たちの動勢が、台湾洋画壇を或る程度標準点に引上げたのは実に喜ばしいことであった」と賛辞をおくり、朝申の作品についても「川平朝申君の作品は全く豹変した。線と色のハーモニーの統一感は一掃晴らしいエフェクトを持つてゐる。『沖縄風景』『建物』『花売り』等そのうちでも『橋の見える風景』は素直な作だ」と評価した⁵¹。

またいわゆる洋画の範疇からは逸脱するが、自身の詩作に挿図として添えたり新聞紙上に「琉球風景」として連載していた版画も注目すべきだろう⁵²。朝申は当時、美術以上に文芸誌への投稿を盛んに行っていた。自身の詩について「その頃私は、ふるさと沖縄に対するノスタルジャーにとりつかれていて、盛んに幼ないころの思い出を、そのまま詩に書き綴った⁵³と記している。美術もほぼ同様で、「幼年思ひ出詩抄⁵⁴」に添えられた「守礼の門」はじめ先述した新聞連載の作品は、いずれも朝申が慣れ親しんだ故郷の風景であった。

以上見てきたように、本節ではひとまず朝申が文芸の愛好とともに美術表現活動にも意欲を示し、日本統治下の台湾で多くの足跡を刻んだことを確認しておきたい。

3.2 台湾美術の成り立ちと動向

朝申が身を置いた日本統治時代の台湾画壇は、西洋画や日本画が伝わり、図画教育が実施されたことで近代絵画の普及が急速に進んだ⁵⁵時代であった。とくに1920年代から日中戦争勃発までの期間は「台湾の人々も武力抵抗から平和共存の自治を求める方針に転換し、新台湾文化の構築を模索していた時代に当たり、台湾画壇も非常に活気に溢れていた」⁵⁶とされている。その契機となったのは1927（昭和2）年に台湾教育会が開設した台湾美術展覧会（以下、台展）⁵⁷であった。

顔娟英は台展の目的を「台湾展にかこつけて、島民に生活娯楽を提供する以外に、台湾の風土、人情の特色を紹介する作品を発表して、日本乃至世界に向けて台湾の治績を宣揚し、台湾の地位を高めること、これがつまり台湾展開設の根本目的であった」⁵⁸と述べている。また、この社会的効用は「台湾の優れているところを引き出し、台湾在住住民の共同の文化意識を凝集し、同時に母国日本に見習い、台湾の特色を帝国の植民地体制の中にしっかりと定置すること」⁵⁹にあった。ここでいうところの「台湾の特色」とは台展のスローガンであった「ローカルカラー」を指している。薛燕玲は台展が積極的にローカルカラーを打ち出そうとした背景についてさらに踏み込み、「統治者から見れば、官展で台湾らしい風土と人情を感じさせる作品を奨励し公表することにより、植民地の画家に郷土の風物や田園の美しさを謳歌させ、植民地の現状改革を希求する台湾人の気持ちをそらす目論見があったと思われる」⁶⁰と指摘している。

こうした思惑をもった台展が台湾画壇にもたらした大きな影響の一つは、「写生の重視」⁶¹であった。台展は日本の官展の権威がそのまま持ち込まれ、審査員も日本人画家であったため、写生によらない作品は入選しなかったという⁶²。

その後台展は日中戦争勃発によって中止されたのち、1938（昭和13）年に台湾総督府文教局に引き継がれ、台湾総督府美術展覧会（以下、府展）として再開された。その際公表された「台湾美術展開催の意義」には、

「島民に和やかな情操を持たしめるのは無論、近時頼りに叫ばれる様になつた皇民化運動の一助としても忘れることの出来ない一役を付せられて」いること、「日本の歴史を知り、日本の美術を語り、之を日常生活に取り入れるところに真の皇国民たらしめる道を見出すことが出来るのであつて、単に作家の作品発表の機会以上に深い意義を持つ」ことが示されていた。さらに「今次の聖戦によつて帝国南進政策の基礎確立と共に南方文化の拠点として美術報国の第一線を担当しなければならない」と、明確に「美術報国」の意義が明記された⁶³。つまり、府展になってからのちも台展の原則は守られただけでなく、やがて戦時下の時局色が濃厚になるにつれて台湾の文化状況は冬の時代へと突入していくことになったのである⁶⁴。いずれにせよ台湾総督府が主導した美術展も、戦況の激化に伴い1943（昭和18）年で幕を下ろすことになったのであった。

3.3 朝申の美術観

朝申が本格的に文化活動に乗り出した1935（昭和10）年の4月頃は、文学創作を主導する文化人たちが美術界の成果を受け入れ、積極的に美術界と共に活動しようとしていた⁶⁵時期であった。当然こうした機運は朝申にも影響を及ぼしたであろう。朝申にとって1941（昭和16）年に召集を受けるまでの期間は表現活動の全盛期であったといえるが、同時に台湾近代美術がその地に根付いていく時期でもあったのだ。こうした台湾画壇の動きについて朝申は多くを語っていない。だが『台湾時報』（1936年10月）に寄せた「藍蔭鼎論」に朝申の美術観が読み取れると考えられるため、ここで確認しておきたい。なお以下の考察では注記の煩雑さを避けるため、同論の直接引用については本文に掲載ページのみを示すものとする。

まず一つは、朝申の美術スタイルについてである。本論では、朝申が基本的に反シュールレアリズムの立場に立つ藍を支持していることが確認できる。藍は、今次の流行となってきたシュールレアリズムの画家たちに対して「この派の画家達は、リテラール或はイマジナチフな要素を絵画に取入れすぎて、絵画的なピクチュラルな方面が無視され、徒らに理屈っぽい究極的生活に突つて来たので、従つて芸術的善的精神にかなつてゐない」（102頁）と批判的に述べている。そして朝申自身も「日本の伝統は、藍氏の作品の様にアツサリした、つまりこの全くピクチュラルなもので築かな

ければならないと思ふ」(103頁)と述べて、おおむねその主張に賛同の意を表していた。さらに「氏の作品は、いつも私達をして静かな美しい自然に親しましめるのである」(102頁)と、藍の作品が鑑賞者に安らぎや喜びを与える点を評価している。

実はこの論の背景には、当時台湾画壇に訪れた前衛美術の波が関係している。1931(昭和6)年3月、第一回独立美術協会展が東京から台北に場所を移して開催され、2年後に再び来台した折には台湾に一陣の旋風を巻き起こしていた⁶⁶。このときの状況を朝申は「それ以来台湾の画家達は、我れも我れもと新しい独立系な画風に飛びついて行つた。…中略…今まで台湾水彩画会、一蘆会の会員であつた若い画家達も、ほとんど水彩画会、一蘆会から縁を切つて仕舞つたのである。」(102-103頁)と嘆いている。朝申自身はその後、内地のフォービズム旋風に影響されて設立されたというアンデパンダン風の洋画団体、台湾美術連盟⁶⁷にも加入している。だが、朝申の作品が前衛美術の影響を受けた形跡はほとんど見出せない。台湾美術連盟展に出品した作品も「サンドミンゴ城の辺り」(第1回展)、「望郷」「淡水風景」「風景」(第2回展)⁶⁸というタイトルから推察するに、明らかに風景画であろう。また戦後のものが大半だったとはいえ、筆者らは那覇市歴史博物館所蔵の「川平家資料」や那覇市内の自宅にある作品をいくつか拝見する機会を得た。それらの作品は「ピクチュラルな」、いわゆる写生を基礎とした風景画であった。

同様に美術のモダニズムの動きに対する否定的な姿勢は、戦後発表した朝申の論考からも読み取ることができる。ここで朝申は、1924(大正13)年に山里永吉が開いた個展が観覧者に大きな驚きをもたらしたことについて、以下のように述べている。

そのころ沖縄でも社会主義運動や労働運動が台頭しはじめていた時で、シュールリアリズム(超現実主義)や山里の主義とするタダイズム^マ(伝統的美術に反抗する美術運動)と言った作品を陳列したからである。「レーニンの死」などは印象的な作品であったが、「レーニンの死」と言う画題では画面を通して何も感じとれないし、他の作品もカンパス^マに古足袋や布片、柊子を張りつけたりし、絵画としては理解できなかった。⁶⁹

つまり朝申にとって絵画の「画題」は、描かれた対象やテーマそのものを適切に示す文字通りのタイトルであり、絵画は具象の対象物を通して自らの感性を表現するものであったことがわかる。それゆえ感覚そのものを造形化するような抽象画には隠喩的な余白や情緒がなく、「リテラール或はイマヂナチフな要素を絵画に入入れすぎて、絵画的なピクチュラルな方面が無視され、徒らに理屈っぽい」⁷⁰と感じていたのではないだろうか。「比嘉は口癖のように『絵画とはピクチュラルでなければならない?』^マ』と教えてくれた」⁷¹と回想しているように、朝申にとっての美術は二中時代に樹緑会で比嘉が育んでくれた教えであり、いわば「国定芸術」という明治以降脈々と受け継がれてきたアカデミックな美術スタイルそのものだった。それゆえ藍の表現スタイルに対する評価の観点も、台湾水彩画会の流れを汲む日本の伝統的水彩画にあったと言えよう。

もう一つは、美術家の使命についての考え方である。朝申が本論で、「私は芸術を以て^{みくに}帝国の御恩に報あたい」と述べた藍を高く評価している点に注目したい。藍の信念を帝国日本の為に必死に走り続けて日章旗をベルリンオリンピックのスタジアムに掲げた半島出身のマラソン選手になぞらえ、「…前略…感激せざるを得ない。本島出身の画人にこの信念のある者が幾人有る?」(104頁)と称えた。また、台湾人でありながら日本的な水彩画を選び、本島人より内地人の友人が多い藍を「純日本人としての藍蔭鼎」(107頁)と呼び、彼が日本の水彩画を台湾画壇で盛りかえしてくれることに期待を込めている。ここには、美術家は国の文化水準の高さを諸外国に知らしめ、人々に誇りや感激を与える使命があるという朝申の美術観が見て取れる。公学校⁷²の児童に対しても女学校の生徒に対しても同じ情熱で取り組んだ藍の美術教育者としての資質に触れているくんだり、二中時代に比嘉から同じように美術への窓を開かれた自身の体験を彷彿とさせる。こうしたことから、朝申にとっての美術は自我に帰するのみではなく、人の為、社会の為に尽くす使命を有すると考えていた節が垣間見られるのである。

4. 戦後沖縄復興と美術

4.1 沖縄占領下の文化政策

戦後美術の復興を見ていくに先立ち、ここではまず

終戦直後の沖縄における米軍の文教政策の大筋をおさえておきたい。沖縄の戦後はいつから始まるのか。これについてはさまざまな解釈があるが、非戦闘員の住民にとっては「捕虜になった日」、あるいは外地から引き揚げ「占領下の沖縄に入った日」が各自の戦後の始まりだったと言ってよいだろう。ただし米軍側からすれば占領に向けての準備は計画的で、早くから着実になされていた。その経緯については軍政・民政の実施にあたって米軍側が作成した『琉球列島に関する民事ハンドブック』や『民事手引』でもよく知られている⁷³。これらの軍政研究から宮城悦二郎は、米軍側が「琉球の住民を少数集団として扱って」おり、彼らが想起する沖縄人イメージは「強制的な同化政策にもかかわらず、同化しきっていない人たち、従順で礼儀正しいが権威に弱く、『日本人』から偏見をもたれ、田舎者として見下されている人たち」という印象を受けると述べている⁷⁴。こうした沖縄と日本本土との心理的亀裂、すなわち「日本のなかでの沖縄の被差別的地位と、その結果としての沖縄人の日本への怨念の存在」は占領政策上十分に生かされていった。

鹿野政直は、米軍が占領した沖縄の人々に「占領」を「世替り」と印象づけるために、そうした心理的“弱点”につけ入りつつ目指したこととして、次の二点をあげている。「第一には沖縄の非日本化であり、第二には、その非日本化を被差別状態からの“解放”と意識させること」であった。そして「第一の点は『琉球化』として現れ、第二の点は『民主化』に連なる」⁷⁵。具体的には「こうした『非日本化』=『琉球化』の方針は、文教政策としては、教育をつうじて推進されようとした。その教育の第一の局面は学校教育であり、第二の局面は社会教育であって、それは伝統的な美術・芸能などの価値づけや振興に連なっている」⁷⁶というのであった。学校教育に関しては、沖縄戦終結前の1945（昭和20）年5月7日に石川収容所内に石川学園が開校した記録があり、翌年1月10日には具志川村（現在のうるま市）田場に沖縄文教学校が開校されて促成の教員養成が行なわれている⁷⁷。これと並行して重視されたのが社会教育としての伝統文化の尊重と振興で、これは占領初期の一特徴をなしていたと言われている。その中心にいたのがハンナ少佐であった。またハンナだけでなく副長官のムーレー大佐、政治部長のワトキンス少佐、財政部長のローレン

ス少佐などは「沖縄の歴史・文化を理解し、沖縄の住民の声に耳を傾けようとする柔軟な姿勢をもって、揃ってリベラルな学者軍人であった」⁷⁸と評価されている。これは後述の諮詢会議事録からもうかがわれる。そこには、ハンナやワトキンスらが沖縄の有形文化財を保護して博物館を整備し、伝統芸能を通してアメリカに沖縄文化を紹介しようと努めた痕跡が随所に残されているからである⁷⁹。

一方、占領初期「一九四五年から四九年前半まで、とくに一九四六年までは、軍政のあり方もかなり場当たり的で一貫性がなく、強烈な“占領者意識”と“パターンリズム”に裏打ちされていた」⁸⁰という側面もあった。宮城は、こうした米軍側のまなざしについて「米軍は時には“解放軍”のパターンリズムで、時には“占領軍”の権威で住民を遇している。住民が従順に米軍に協力するときには前者の態度で、いうことをよく聞かないときには、後者の態度で住民に接した」⁸¹と指摘した。つまり、いかに海軍統治時代のインテリ将校たちがリベラルで、沖縄文化に対して敬意と関心をもっていても、それは軍政がスムーズに行われる限りにおいて沖縄住民の誇りを満たすものであった。有名な「例へば軍政府は猫で沖縄は鼠である。猫の許す範囲しか鼠は遊べない。猫と鼠は今好い友達だが猫の考へが違った場合は困る」というワトキンスの発言は、そうした危うい均衡の上に占領政策が成り立っていることを示したものである。具体的には、民意を代表して沖縄に尽くしたいので、諮詢会委員を辞めて議員に戻りたいと申し出た仲宗根源と委員に対し、ワトキンスは「米国では民衆の声は重大視して居るが而し沖縄は敵国であるから民衆の声はない」「民衆の声が軍政府に副はない時が危険である」とし、沖縄の将来の困難については「打開するには忠実であり自ら協力しておとなしく目的に副う様に行ったら望はある」⁸²と、繰り返して忠告している。したがって先に述べた「琉球化」「民主化」のための文教政策は、あくまでも軍政重視の基本路線を逸脱しない範囲内において、なおかつ住民の側に寄り添う姿勢をもっていた初期の軍政において、比較的順調に進んだと言ってよいだろう⁸³。

4.2 戦後復興における美術の役割

米軍側が目指した社会教育推進の中で伝統的な美術・芸能などの価値づけや振興は具体化され、やがて

美術家たちは文化部芸術課の美術技官として職を得ていった。彼らの「仕事の内容は、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」⁸⁴という。本節ではなぜ美術家たちがそのような役割を担うことになったか。また戦後文化復興の過程で美術、しかも伝統美術ではなく洋画が重要な位置を占めるようになったかという点について、経緯を確認しておく。

1945（昭和20）年8月15日、米軍は安定的な統治をおこなうために全島39か所の収容キャンプから住民代表128名を石川に召集し、第一回の仮諮詢会を開催した⁸⁵。これは戦後行政の第一歩であり、第一回の会議では早くも文化部が誕生している⁸⁶。ついで翌月の市長会で文化部長の當山正堅は「文化部の目標は世界人類の文化を発展せしむ。男女青年団、成人教育、演芸の指導を文化部に置き、其の権威者と諮り、沖縄の音楽、舞踊等を催したい」⁸⁷と発言している。つまり文化部は当初、沖縄伝統の音楽や舞踊などの演芸を文化復興事業として想定して出発していたのである⁸⁸。文化問題について協議が本格化するのは12月に入ってからで、議事録を見ていくと演芸奨励の協議と相まって⁸⁹文化部における美術の位置づけが次第に浮かび上がってくる。その大筋については、沖縄県立美術館の戦後70年特別企画展の記録集⁹⁰を参照されたいが、筆者らは会議上に現れた米軍側の「まなざし」と「応用美術」の特性に着目したい。

筆者らがこの会議上興味深いと思ったのは、軍政府の方から出されたいくつかの協議事項の内容であった。まず一つ目は、軍政府からのクリスマス用の提灯の案件⁹¹であり、二つ目はモーレーマ大佐が「山田真山氏に屏風の絵を画いて貰いたい」と要望していることである⁹²。なぜ大佐に屏風絵が必要だったかについては、のちの会議でワトキンスが説明している。要は戦禍で荒廃した沖縄の地には都会地や旧跡の類もなく、「貧弱な所」という印象を米兵は持っている。そこで沖縄の認識を深めるために博物館と庭を完成させて、沖縄の工芸品も加え米兵に見学させたい。沖縄の将来について関心を持つのは佐官将官以上の高級将校や貴衆両院の人々であり、彼らは長時間沖縄の博物館を観察することはできない。だから、モーレー大佐に沖縄の認識を深める方法を講じなければならないという

のであった⁹³。

また年末の協議会では軍政本部で催された沖縄の演芸がハナ大尉マの劇の説明で米兵にもよく理解できたこと、特に衣装が印象的で獅子舞や滑稽、喜劇は人気を博したことが報告された。さらにモーレー邸のクリスマスパーティーの提灯の装飾が大勢集まった陸海軍の佐官級のお客に印象を深め、沖縄宣伝の功を奏したことも伝えられた。さらにその日の会議では絵画の話題が出て、糸数正甫、大城皓也ら画家の名前が挙がっている⁹⁴。「山田氏が来るなら壁に懸けるものをお願いしたら如何？古典沖縄を表現するものを山田氏にお願いしたら如何。表具師も居るや否や。」という話題から、米軍の視察に耐え、沖縄文化を紹介できるような部屋の内装や調度品、沖縄文化を表現するにふさわしい絵を描いてもらったりする必要があるとの認識が垣間見える。翌年初頭には、より具体的に「ハナ大尉は山田、糸数両氏の家族を石川に連れて来たい。美術の部を置き之を文化部に入れたい。」という軍政府の発言が見られるに至った⁹⁵。これら一連の動きから、一見文化行政とは無関係に思われたクリスマスのための提灯や大佐邸への屏風絵の設置という協議事項が、実はのちの文化部芸術課に美術が重用される遠因になったことが推察される。

また協議事項の中でもう一つ注目したことは、米軍側が沖縄文化の紹介と並んで土産品の製作にも高い関心を持っていることである。「沖縄に真珠が出たら安谷屋部長はそれを以て工芸品を作ったら如何？土産品として大切なものである。米国の家族が増して来るから女の嗜好品を作って欲しい。」「家族の女の方に帽子を質したい。実用向と土産品の両方をやって行きたい。蓆も民間の受容を満たした後土産品にしたい。」⁹⁶という発言が見られ、その後も「真珠が欲しい。」「久米島に自然の真珠があったら取って置く様にされたい」⁹⁷など、殖産興業の観点と米兵とその家族を喜ばせるための嗜好品への求めがあった。新たな国家建設に際して、明治初期の日本美術行政が殖産興業という経済政策の中で作られた経緯は先述の通りである。このことと相似形をなして戦後沖縄の美術が引き起こされていることは興味深い⁹⁸。

一方画家たちの動きに目を転じてみると、文化部芸術課に採用された経緯もさまざまであった。いち早く文化部職員になったのは金城安太郎である。彼は屋嘉

のP.Wキャンプで米軍将校に乞われて肖像画の注文を受けたり、収容所内の演芸会では出演者の結髪・顔化粧や舞台設営・出し物の進行などの指し図等を担当していた縁で、諮詢会に文化部ができた時に招かれたという⁹⁹。山元恵一は630部隊に勤めていた頃、當山に偶然出会ったことが縁で文化部に勤めることになった¹⁰⁰。大城皓也ははじめ文教部で小学校教科書の編纂をしていたが山元の紹介で文化部に移った。そして、名渡山に声をかけたのが山元と大城、そして朝申であった¹⁰¹。山田真山や糸数正甫は前述の諮詢会記録にもたびたび登場するようにムーレー邸の屏風絵の依頼が契機となったと見てよいだろう。大嶺政寛は、越来の収容所で米軍コンセットに壁画を描いて「米兵からはアーティストと称賛されて」いて、戦後は越来で店の看板書きや米軍相手に肖像画を描いて生計を立てていた¹⁰²というから、そうした活動が縁をつないだものと思われる。

おもなメンバーのこうした動きを概観してみると、終戦直後の沖縄における美術の役割が浮かびあがってくる。つまり、一方には米軍の用意周到な文教政策の一環という側面がありながら「殖産興業」という経済政策の側面もあり、何より生活を彩る美術が求められるべくして求められてきたという事情があったことである。それは支配する米軍側にも支配される沖縄側にも共通して存在した、渴望からくる本来的な「美的体験」への欲求と言い換えてよいかもしれない。戦場跡地に建つ無機質なコンセットに壁画を求め、異郷の地で迎える初めてのクリスマスにはエキゾチックな提灯の灯りを楽しみ、親しい人にカードを送る。そして帰郷する時には記念品や土産品として肖像画や風景画を持ち帰りたいという心情はとても素朴な欲求に思われる。そういう意味で戦後沖縄美術のはじまりは、占領政策というよりも米軍の「実用性」や「癒し」と分かちがたく結びついていた。また一方の沖縄の美術家たちには、子どもたちの使う教科書に挿絵を添えたり壁画や肖像画を請け負う仕事は、本来求めてきた芸術活動ではなかったにせよ、再び絵筆を握って絵を描ける喜びがあったろう。こうして美術は求める側と求められる側、双方に何ら矛盾や軋轢を生むことなく自然に戦後の文化部芸術課の一角に位置づいていったのではないだろうか¹⁰³。

4.3 朝申帰郷後における沖縄美術の動向

朝申が台湾から帰郷し、義父の文化部長・當山のもとの文化部芸術課の2代目課長に就任したのは1947（昭和22）年1月10日のことであった。その時にはすでに沖縄民政府（1946年4月26日）が発足し、「その頃（46年初当ママ）から画家に対し米軍人たちの絵の注文が増えてきて、自然に画家たちの生活内容が潤沢になってきた」¹⁰⁴時期でもあった。星雅彦はこの時期について「1946年は、8月から12月にかけて第一次・第二次・第三次と疎開者を主とした県人多数の帰還があり、九州から約八万・台湾から約二万という異文化を多少とも身につけた夥しい帰還者たちがつぎつぎと雪崩こんできた。そこで、多種多様なアメリカ文化の浸透の中で、沖縄の現実にはさらに攪拌作用が起きたと見られる」¹⁰⁵と指摘している。美術に関して言えば、1946（昭和22）年末に前後して九州と台湾から引き揚げてきた名渡山と朝申の巻き起こした攪拌作用が代表的なものだったと思われる。名渡山は帰郷後に文化部の美術技官に任命されているので、1948（昭和23）年3月31日に文化部が解散するまでの1年余りを一方は行政官として、他方は文化部所属の美術家として互いに関わったことになる。わずか1年余りとはいえ、この期間の二人の活動が戦後沖縄美術の発展に寄与した功績は決して小さなものではなかった。

朝申の仕事としては、沖縄美術家協会（1947年7月）の発足に関わったことがあげられる¹⁰⁶。これは米軍の発案ではなく、「美術家が自発的にたちあげたもの」であったという。朝申は東恩納に常設ギャラリーを造り、文化部主催で1947（昭和22）年（2月15日～25日）と翌年の2回、展覧会を開催した¹⁰⁷。また、美術家たちが俸給をもらいながら絵を売っていることが問題視されて俸給を取り上げる話が出た時には彼らを庇って軍政府に抵抗したり、個人的にもハンナから贈られた絵具を美術家たちに融通したりするなど美術家たちを援助した¹⁰⁸。その一方で自身の絵画制作も行っており、たとえば「沖縄美術品の販売について」と記された米軍政府から沖縄県知事宛てに出された文書を見ると、朝申の絵画が土産品として販売されている記録も見いだせる¹⁰⁹。これは行政官としては異例であろう。正規の美術技官でなかったとしても制作者でもあったことは、美術家たちの立場に立って援助できた心理的要因の一つだったと考えられる。

一方、沖縄美術家協会メンバーの中核には名渡山も

いた。名渡山は次々と本土の団体展で入選して話題になるなど、すでに若い頃から沖縄美術界ではその名が知られる存在だった¹¹⁰。遅れて任用されたため俸給は他の技官より安かったとはいえ、その後、「彼の日本画壇への受容のされ方が、以後、沖縄の美術家にとって芸術創造におけるある種の範例となる」¹¹¹のであり、彼は間違いなく美術家たちのリーダー的存在であった。

その名渡山と朝申の文化部内での軋轢については朝申の『終戦後の沖縄文化行政史』（月刊沖縄社、1997年）に詳しい。中でも象徴的なのは、米国の上院議員たちが視察に来た時に供された琉球菓子のパッケージデザイン作成の依頼を、美術家たちが断った出来事である。他にも衛生課がポスターの依頼をした時にも名渡山は怒って拒否したという¹¹²。「現代の踊奉行」¹¹³を自認する行政官の朝申の立場からすれば、米国からの賓客をもてなすことは仕事のうちであるだけでなく、こうした機会に美術家たちの力をアピールしておくことは大事なことだった。しかし官制の学校で本格的にアカデミックな美術を学び、「日本洋画の正統的な明治的精神を引き継いだ作家」¹¹⁴である名渡山にしてみれば、それは芸術家の仕事ではないという思いもあったのであろう。また「名渡山君は『権威』が嫌いであった。それは彼の性格であり、真骨頂であった。だから彼は役人というものが嫌いであった」¹¹⁵という彼の気質もこの拒否反応を生んだ一因であったかもしれない。結局パッキングペーパーは腕に覚えのある朝申が仕上げて好評を博し、「芸術課課長もだてではない」と朝申の株をあげる結果となった。

そもそも沖縄美術家協会は「それは川平朝申の提唱で組織されたもので半ば官制であり、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」¹¹⁶のものであった。これも名渡山にとっては物足りない環境だったろう。名渡山が他の画家たちと違っていたのは、戦前の文化体験にあった。1930年代、東京都淀橋区下落合の一角にあった「長崎アトリエ村（池袋モンパルナス）」と呼ばれていたあたりに移り住んでいた名渡山は、そこで画業に専念した時代を経験していた。「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感じていった」¹¹⁷といわれている。朝申が、文

化部がなくなる前から美術村構想を何時も言っていたのは名渡山だったと証言していることから、彼が東京で体験した古き良き時代の美術村を沖縄でも夢見ていたことをうかがい知ることが出来る。

一方それは、名渡山の理想だけで実現するものでなかったことも事実である。まず米軍の美術家保護の文教政策という後押しがあり、そのおかげで戦後の世を画業で食いつなぐことのできた美術家たちがいた。だが彼らは彼らで、「われわれの絵を買うアメリカさんと、アマの描くつまらない富士山の絵にとびつくアメリカさんとは、数において富士山の方が勝っていることに一抹の不安と、疑問はいつも抱いて」いて、いつまでもただ絵が売ればいいと思っていたわけではなかった。「作品の出来、不出来を吟味する前に売ることを先に考えるようになった墮落ぶりに、どうにもならない自己嫌悪の念がふつふつと湧いてきた」¹¹⁸という思いは、芸術家なら誰しもいつかは通る道だったのである。

いずれにせよ、名渡山を中心とする画家たちの思い、朝申の橋渡し、民政府工務部の松岡正保や米軍政府のアクトンらの理解と協力を得てニシムイは誕生するに至った。美術家たちの共同体のその後については、本稿でも引用した浦崎彦志はじめ、沖縄県立博物館・美術館他の先行研究の成果を参照されたい。

5. まとめ

以上みてきたように、近代になって作り上げられた「美術」の概念は「美術の制度」とともに国家的に浸透していった。しかし、「制度は歴史化されることで、それに対する反抗とそこからの逸脱の危険を内部に孕むことになる」¹¹⁹のもまた必然である。実際、西洋美術のモダニズムの動向が書物などで日本に伝わり、1920年代には「明治が構築した美術の制度に激しい揺さぶりをかけた」¹²⁰と言われる「大正アヴァンギャルド」¹²¹が登場して日本美術界ではやくも反抗と逸脱の運動が起こっている。一方、沖縄では美術の制度に対する尖鋭的な反抗と逸脱は表立つことはなかった。その理由は諸々あるだろうが、沖縄においては美術の制度は拒否すべき桎梏というよりも、むしろ温存すべき多くの拠りどころを社会的に有していたからではないだろうか。

戦後沖縄美術の礎が、二中の美術教師だった比嘉の

影響を受けて東京美術学校に進学した多くの教え子たちによって築かれたということは、美術が学校教育制度の中で生まれたことを意味していた。つまり、沖縄美術は「美術教育を中心とする文部省の美術行政に深く係わる」ところにルーツがあったと言えるだろう。美術は、学校教育を通して朝申だけでなく他の少年画家達にも比較的スムーズに受け入れられていったのである。そして「美術学校に学ぶ者たちは、もはや自分の作品を、殖産興業下の輸出産品品としては考えていないし、二〇年代中頃以降に結成された美術団体も、多くは創作的主張を掲げて結成されている」¹²²という実情を鑑みれば、彼らの美術観を押し量ることもできよう。しかし戦後、沖縄の美術家たちが公務員として文化部芸術課技官になり、米軍の文教政策の下で美術活動を展開したことで、美術は沖縄独自のやや屈折した展開過程を歩むことになった。

まず第一に、終戦直後の美術が「制度」でも「官」でもなく、きわめて大衆に近いところから出発したという特徴があった。「国破れて山河在り」というが、熾烈な地上戦をくぐりようやく生き延びた人々には故郷の景色さえも失った深い喪失感があった。そんな過酷な戦後の収容所で人々が求めた唯一の「癒し」は郷土芸能であった。「俗に『カンカラ三線』とよばれる道具は、カンカラとよばれた缶詰の空缶にパラシュートの布を張って、野戦寝台の骨を通し電線を弦にしたものだ。役者の生き残りが集められて、野戦病院から粉薬をもらって白粉をつくり、その他いろいろの工夫をして、組踊（古典劇）『花売の縁』を上演したところ、観る人のすべてが涙をながした」¹²³というエピソードは、大衆にとって郷土の芸能復興が強く求められたことを如実に物語っている。それは沖縄人としてのアイデンティティや誇りを取り戻すための通過儀礼的役割を担っていたのではないと思われる。そしてその舞台を少しでも華やかに本物らしく見せるための技術として必要とされたのが美術であった。

また一方の米軍側には、先に述べた政策としての沖縄文化の奨励、文化保護の意図があり、ハンナやワトキンスらインテリ将校たちには文化人類学的関心としての沖縄文化への興味があった。同時に、沖縄占領の効果を本国や米将校に宣伝するため、あるいは現地の米兵の娯楽や癒しのための美術も求められていた。この両者の利害——米軍支配を有利にするための文教

政策が、沖縄からすれば自己の失われた誇りやアイデンティティを取り戻すことにつながること——が一致し、矛盾することなく昇華されたところに美術があった。何もかも失われた焦土の沖縄で、支配者の米軍、被支配者の沖縄住民は人間の美的体験の最も原初的形の芸術活動を共に求めた。そこに戦後沖縄における美術出現の最初の動きが起こったのである。

終戦直後の沖縄の美術家たちは、はじめのうちこそようやく「生きていけそうなこと」、しかも腕に覚えのある「美術」を武器に生きていける見通しがたったことに安堵と喜びがあったに違いない。だがやがて生活が落ち着いてくると、戦前にアカデミックな美術を学んだ画家たちには、その場で消費される安価な土産品や雑貨制作に不満が募り、次第に「純粋芸術」としての美術を希求するようになっていったと考えられる。それを早くから求めたのが名渡山だったというのは、「池袋モンパルナス」の芸術的雰囲気を経験し、幸いにも悲惨な地上戦を直接体験しなかったことで、他の画家達より芸術に立ち向かうエネルギーを温存できる環境が比較的保持されていたからではないだろうか。近代美術の振興から見れば「絵画、彫刻が文部省の美術教育路線で『芸術』として扱われていったのに対して、工芸は、農商務省の殖産興業路線で“産品品”として扱われ続けた」¹²⁴ことが示唆されている。そう考えると、若い時から芸術家たらんとした使命や自覚が強かったであろう名渡山が、お菓子のパッキングペーパーやポスターの制作を拒否したのは当然でもあった。一方、朝申は近代の美術教育の普及の波を受け、美術活動を継続させていたとはいえ本業は文化行政官であった。また彼の芸術活動は美術以外にも多岐にわたっていたが、その活動に共通だったのは大衆に奉仕する大衆のための「健全娯楽」と「情操陶冶」を重視していた点である。朝申は美術を鑑賞者に安らぎや喜びを与えるものであり、美術家が国家（ここでは沖縄）のために制作で貢献することも仕事のひとつと考えていた¹²⁵。たとえば台湾総督府情報部に勤務していたころ、皇民化教育のために台湾の京劇や人形劇、羊皮劇などを全面禁止しようとした動きに対して朝申は、「沖縄では普通語奨励をやっているが、現に芝居で方言の演劇をやり“時局センスル節”という語りと歌で時局を解説し風刺して田舎の爺さん婆さんたちを喜ばせながら、非常時局を認識させている」¹²⁶と主張して民族

の弾圧に抗議したことがあった。ここにはすでに、台湾人の健全娯楽であり民族芸能である文化を尊重する姿勢と、文化を通して国家政策を実現させていこうとする行政官の姿勢がみられた。また朝申は「終戦直後、死を決意しながら、生きのこった自分になが出来るか?と考えた時、今こそ沖縄県民の情操陶冶こそ重要である」と思い、それには芸術運動を活発に展開すべきである…後略…」と信じ、米軍政府のスチュワート文教部長（ハンナ少佐の後任）と話し合い、芸術家の優遇と生活の保障を考えた述べている¹²⁷。これらを考え合わせると、お菓子のパッキングペーパーを美術家たちに依頼したのは、美術を軽んじていたからではなかったことがうかがわれる。戦後祖国から切り離されて米軍施政下におかれ、自らの立ち位置が不安定であった沖縄にとって、米軍政府の高官たちとの交流は重要な政治的折衝の場でもあった。また文化行政官の朝申にすれば、この仕事は沖縄の文化水準を米軍将校へアピールする絶好の機会であり、彼らへのもてなしや琉米親善の意味合いも含まれていた。つまり、朝申と名渡山の対立的構図は「二人は意見のくい違いをときどき見せたが、大方は協力し合って米軍キャンプ内での展示会も実現させた。川平は軍政の代行者であり、名渡山は芸術家の立場を主張しようとしていたにすぎない」¹²⁸ということだったのであろう。

戦後文字通りゼロからの出発を余儀なくされた沖縄において、自らのアイデンティティを確かめ、内外へ表明することのできるグローバルなコミュニケーションメディアとしての美術は、美術家にとっても文化行政官にとっても大きな力を持ったものだった。それは美術だからこそ持てる力であった。さらに中央の官展に再び認められ、「沖縄に美術あり」を示すことで中央（祖国）への文化的帰属（国家統合）を確かめることもできた。こうした「美術」と「美術の制度」の特質は、新生と復興の具現化に向けて、あるいは日本本土以上に重視されるものであっただろう。終戦後沖縄で美術家たちが集められ、文化復興の一翼を担うことになった経緯については、あらゆる歴史がそうであるようにさまざまな偶然の重なりがあった。しかし、少年期に「美術」と「美術の制度」に浸り、目を開かれた人材が時を経て行政官側と美術家側にそれぞれ立って交わりを得たことは、この偶然が必然の帰結となる大きな要素であり、戦後沖縄美術の原動だったのであ

る。

注

- 1 川平朝申のライフコースと戦後沖縄文化との関わりについては、齋木喜美子・喜久山悟「川平朝申のライフコースとその時代—思想の形成過程と戦後沖縄文化との関わり—」日本こうさく学研究会『こうさく学』Vol.4, 2016年7月, 13-29頁を参照されたい。
- 2 「ニシムイ」は「西森」の字をあてられることもあるが、沖縄方言で「ニシ」は北方を意味し、首里城からみて北方にある地域を指す。建設当時の地名では首里市儀保区にあった丘陵地（北森）が美術村の名称となった。
- 3 直近では、沖縄県立博物館・美術館で戦後70年特別企画展として「ニシムイ ～太陽のキャンパス～ 展」（2015年6月～2016年3月）を開催。ニシムイに関する研究活動も活発になり、マスメディアにも広く取り上げられて一般に知られるようになっていく。
- 4 「樹緑会」は1992（大正11）年、図画教師西銘生楽を中心に、県立二中の生徒によって結成された絵画グループ。学校からの予算援助がなく、生徒・卒業生らが自主的に運営していた（大嶺政寛「樹緑会」沖縄大百科事典刊行会事務局編『沖縄百科事典』中巻、沖縄タイムス社、1983年、404頁）。
- 5 「山田真山、屋部憲、大嶺政寛、大城皓也、山元恵一、金城安太郎などを招いて、部員として迎へた」（浦崎彦志「にしむい美術村の成立」『わが心の美術村にしむい』、2015年、118頁）。
- 6 北澤憲昭『眼の神殿—「美術」受容史ノート』、ブリュッケ、2010年、17頁。
- 7 佐藤道信『＜日本美術＞誕生』、講談社、1996年、8頁。
- 8 開国後、西洋文化の研究に乗り出した幕府は、1856年に蕃書調書を創設し、翌年絵図調方が設置されて洋画研究が始まった（山下裕二・高岸輝監修『日本美術史』、美術出版社、2014年、247頁）。
- 9 北澤憲昭『境界の美術史』、ブリュッケ、2000年、33頁。
- 10 佐藤道信、前掲『＜日本美術＞誕生』、34-35頁。
- 11 原語はドイツ語のKunstgewerbeで、純粋美術というより産業的意味合いの強い工芸美術である。
- 12 北澤憲昭、前掲『眼の神殿—「美術」受容史ノート』、298頁。
- 13 同上、299頁。
- 14 同上、300頁。
- 15 古田亮「近代美術のプロデュース」『別冊太陽 岡倉天心

近代美術の師』平凡社、2013年、60頁。

16 西洋画科設置に端を発した美術学校内の動揺や、その機に乗じて反対派がジャーナリズムを通じて起こした岡倉排斥運動。さらに九鬼隆一との間に生じた疎隔などにより、明治三十一（一八九八）年三月、岡倉は帝国博物館理事・美術部長と東京美術学校校長を辞職し、古社寺保存会委員の職務を除いて官職を退いた（吉田千鶴子「美術教育施設構想、失脚まで」前掲『別冊太陽 岡倉天心 近代美術の師』、129頁）参照。

17 山下裕二・高岸輝、前掲『日本美術史』、264頁。

18 北澤憲昭、前掲『境界の美術史』、53頁。

19 同上、53頁。

20 同上、53-54頁。

21 川平朝申「沖縄美術略史 明治・大正の美術家たち」①、沖縄タイムス、1985年6月1日。

22 朝申の記述によれば「黒田清輝は沖縄県知事奈良原繁から優秀な美術教師を沖縄の中学校に派遣してほしい、と頼まれていたので、当時の卒業生中沢弘光を推薦したが、中沢は東京出身で遠い南島に難色を示し辞退したため、一年延ばし沖縄に近い長崎出身の山本を世話することになった」とある。（川平朝申、同上）。

23 星雅彦「沖縄戦後美術の軌跡」那覇市文化局文化振興室編『戦後50年1945-1995沖縄の美術 THE FINE ARTS OF OKINAWA』、那覇市発行、1995年、14頁。

24 天真道場は黒田清輝が久米桂一郎と相談して創設した洋画指導の研究所である（隈元謙次郎編集『近代の美術6 黒田清輝』、至文堂、1971年、40-41頁）。

25 同上。

26 「丹青協会」は明治41年沖縄師範教諭の瑞雨と県立一中の岸畑久吉らによって結成された。「最初のころは日本画と洋画は約半数づつで構成されていたが、明治44年7月の第4回のころから若い西銘生楽や山口重慶らも出品参加して、洋画が16名に対し日本画は10名になって逆転している」（星雅彦、前掲「沖縄戦後美術の軌跡」14頁）。

27 大嶺政寛「樹緑会」前掲『沖縄大百科事典』、404頁。

28 比嘉一高「比嘉景常先生」『新生美術』13号、星雅彦発行、2004年、35頁。

29 比嘉が県立二中で育てた画家は「名渡山愛順、兼城兼章、大城皓也、山元恵一、伊差川新、漢那憲正、益田信行、渡辺章、安谷屋正義、嘉数雅章、（以上東京美術学校出身）、大嶺政寛、永丘智行、仲間武雄、西銘菊雄、渡嘉敷唯信、森田永吉、大嶺政敏、大城貞成、大嶺信一、山里昌弘、等々。」（大

城立裕「比嘉景常という美術教師」、同上『新生美術』13号、31頁）。

30 古波倉正照「追憶」、同上『新生美術』13号、45頁。

31 大城立裕「比嘉景常という美術教師」、同上『新生美術』13号、31頁。

32 比嘉一高、前掲「比嘉景常先生」、34頁。

33 比嘉景俊「父を語る」、同上『新生美術』13号、38頁。

34 川平朝申「沖縄美術略史 明治・大正の美術家たち」③、沖縄タイムス、1985年6月3日。

35 川平朝申「沖縄美術略史 明治・大正の美術家たち」④、沖縄タイムス、1985年6月4日。ここに登場するピクチュラル [pictural] の語は、英和辞書によれば「絵に関する、または絵からなる」と訳されるが、文脈から意識すると「伝統的絵画で重視された写生表現であること」を示すものと思われる。

36 星雅彦、前掲「沖縄戦後美術の軌跡」、16頁。

37 比嘉景俊「父を語る」、前掲『新生美術』13号、38頁。

38 山里永吉・浦崎永錫「古きよき美術放談」、琉球新報、1966年、3月10日。

39 北澤憲昭、前掲『境界の美術史』、74頁。

40 大城立裕「比嘉景常という美術教師」、前掲『新生美術』13号、32頁。

41 同上。

42 佐藤道信、前掲『＜日本美術＞誕生』、203頁。

43 具志堅以徳「比嘉景常先生のこと」、前掲『新生美術』13号、44頁。

44 各々の芸術、文化活動については、三島わか「地域を巻き込む放送文化-台北放送局「子供の時間」の放送童話を中心に」『沖縄県立芸術大学紀要』第23号2015年3月、三島わか「ラジオドラマと音楽-川平朝申の脚本集を事例に-」沖縄県立芸術大学音楽学研究誌『ムーサ』第17号、2016年3月、齋木喜美子・世良利和「川平朝申の文化活動に関する一考察（1）-日本統治下台湾における映画との関わりを中心に」『福山市立大学教育学部研究紀要』第3巻、2015年2月等を参照されたい。

45 朝清氏のご厚意により、筆者らが写真撮影した資料より（撮影日：2015年9月20日および11月28日）。

46 図像が判明しているのは「建物」（「台湾洋画壇で気を吐く川平朝申氏らの緑洋社展開く」の見出しで作品写真とともに新聞掲載された。掲載紙不明）と、『台湾聖戦美術』（飯田実雄編集、台湾聖戦美術刊行会、1942年1月）の「市街戦（九江）」の2点。総作品点数は19点。うち4点はタイトル

名不明。

47 「川平朝申氏 個人展 三日から台北で」（掲載紙不明）。朝清氏所蔵のスクラップブックには「七・一二・三（昭和7年12月3日か？）と手書きの日付が書かれており、「秋深みゆく台北市」と題した作品写真が掲載されている。

48 これまで台湾美術界は台展のみであったのが、台陽美術協会に次いで台湾美術協会が結成された。「新進気鋭の作家がアンデパンダン風の洋画団体を」を結成したことで、「台展、台陽、台美三ツ巴になって来年の台湾美術界は定めし島都の人気を一手にさらうことと想像される」と報じられている（台湾日日新報、1934年12月7日）。

49 森美根子「石川欽一郎」『台湾を描いた画家たち 日本統治時代画人列伝』、産経新聞出版、2010年、12-35頁参照。

50 中島利郎「日本統治期台湾文学研究「台湾文芸家協会」の成立と『台湾文芸』— 西川満「南方の烽火」から」岐阜聖徳学園大学紀要外国語学部編45、2006年2月、98頁。

51 野村幸一「覇気に満ちた緑洋社展を見る」（台湾日日新報、1936年9月5日）。

52 新聞連載の版画作品については齋木喜美子「川平朝申の児童文化・文学活動—日本統治下の台湾を背景地とした沖縄児童文化・文学の潮流—」沖縄文化協会『沖縄文化』第48巻第1号、2014年2月を参照されたい。

53 川平朝申「あとがき」『蟻と語る男』、光有社、1963年、頁なし。

54 川平朝申「幼年思ひ出抄」台湾詩人協会『華麗島』創刊号、1939年12月、16頁。

55 薛燕玲「日本時代の台湾が探し求めた<地域色彩>」『日本時代の台湾絵画—見いだされた郷土—』、福岡アジア美術館ラウンチャイケン寿子編集、同美術館発行、2006年7月、33頁参照。

56 甲斐勝二他「顔娟英「一九三〇年代台湾美術と文学運動」訳注」『福岡大学研究部論集』A12、2012年、42頁。

57 通称は台展、湾展。1937年は一年中止されたが、全部で16回開催された。主催団体も回数も連続していないが、前半の10回は台湾教育会主催で「台展」と呼ばれ、後半の6回は総督府文教部の主催で「府展」と呼称されている（顔娟英「南国美術の殿堂建造—台湾展物語」李賢文発行『風景心境—台湾近代美術文献導読（下冊）』、雄獅圖書股份有限公司、2001年、226頁参照）。

58 顔娟英、同上、229-230頁。

59 同上、231頁。

60 薛燕玲、前掲「日本時代の台湾が探し求めた<地域色彩

>」、35頁。

61 寥瑾瑗「台湾近代画壇の「ローカルカラー」—「台湾美術展覧会」東洋画部を中心に—」岩城見一編『芸術/葛藤の現場』、晃洋書房、2002年、192頁。本稿では、官展としての台展が唱えた「ローカルカラー」は日本の視野から設定されており、「台湾とは」という問いに対して、一つの具体的かつ明確な答えを制作によって示すよう求めていたと述べられている。

62 北原恵「「官展にみる近代美術」展 主担当・ラウンチャイケン寿子さんに聞く」『インパクション』195号、インパクト出版会、2014年、116頁参照。

63 以上、引用は台湾総督府「台湾美術展開催の意義」、前掲『風景心境—台湾近代美術文献導読（下冊）』、644頁。

64 顔娟英、前掲「南国美術の殿堂建造—台湾展物語」、237-238頁参照。顔は戦争末期の台湾文化状況について概観し、最後に立石鉄臣が台湾総督府の文化行政を直接的に批判した論考に触れている。そして16回の台湾美術展覧会を振り返って黄土水、倪蔭懷、陳植棋、立石鉄臣などが真に味わうべき作品を確実に生み出していたと評価した。美術館も美術学校もない植民地の美術界において、時代的な制約もあって革新的な動きとはならなかったとはいえ、美術創作の多元的発展を願って努力した芸術家がいいたことは記憶にとどめたい。

65 顔娟英「論文訳注 一九三〇年代台湾美術と文学運動」、甲斐勝二他、前掲『福岡大学研究部論集』A12、43頁。

66 顔娟英、前掲「南国美術の殿堂建造—台湾展物語」、233-234頁参照。

67 森美根子、前掲『台湾を描いた画家たち 日本統治時代画人列伝』、57頁。

68 前掲、川平朝清氏所蔵のスクラップブックより確認。

69 川平朝申、前掲「沖縄近代美術略史 明治・大正の美術家たち」④。

70 筆者らは、朝申が「藍蔭鼎論」で述べていた「リテレール」はつじつま合わせの理論、「イマヂナチフ」は空想主義的、妄想的と言いたかったのではないかと、文脈上理解している。

71 川平朝申、前掲「沖縄近代美術略史 明治・大正の美術家たち」④。

72 1898（明治31）年7月の台湾公学校令施行に基づく台湾初等教育学校。

73 宮城悦二郎「解題」沖縄県立図書館史料編集室編『沖縄県史 資料編 民事ハンドブック 沖縄戦1（和訳編）』沖縄県教育委員会発行、1995年、3頁参照。ここでは、米海軍省

1944年11月15日に出版した通称『ハンドブック』が、1940年までに書かれた日本語の資料を用い、1944年の7月から急ピッチでまとめ上げられたことが記されている。終戦直後の米海軍将校たちが沖縄の歴史や文化に精通していたのは『ハンドブック』に裏打ちされたものだとされている。

74 同上, 5頁。

75 鹿野政直『戦後沖縄の思想像』, 朝日新聞社, 1987年, 53-54頁。

76 同上, 60頁。

77 終戦後の教育現場の実相と課題については『戦後沖縄における教育実践史研究』(平成20年~23年度科学研究費補助金基盤研究(B), 研究代表者: 齋木喜美子, 研究課題番号: 2033016, 研究成果報告書, 2012年3月を参照されたい。

78 星雅彦, 前掲「沖縄戦後美術の軌跡」, 10頁。

79 当初から軍政府は演芸を通して沖縄の文化を紹介したいという明確な意図を持っていた。たとえば、早くも1945年末にはハンナの斡旋で米軍に沖縄の演芸を観覧させることや、ハンナが沖縄の演芸を通して文化を紹介したいと言っていることが諮詢会に報告されていた。さらに彼は米国博物館に沖縄の物品を陳列したいという計画を持っており、まずは1千点を収集して東恩納で陳列後に精選することを文化会で提案している(「諮詢会協議会」[文化・農業・軍民協議], 1945年12月21日, 227頁および、「諮詢会協議会」[経済機構・総務部・執行機関], 1946年3月6日, 345頁)等を参照されたい。以下, 諮詢会議事録の引用は沖縄県史料編集所編『沖縄県史料 戦後 I 沖縄諮詢会記録』, 沖縄県教育委員会発行, 1986年による。

80 宮城悦二郎『占領者の眼』, 那覇出版社, 1982年, 67-68頁。

81 同上, 68頁。

82 以上, ワトキンス発言は「軍民協議会」[県会議員・政治機構](1946年4月18日, 490-493頁)参照。

83 ワトキンスやハンナが戦後沖縄の文化復興に重要な役割を果たしたことは周知のことであるが、「彼らの沖縄理解は、あくまで文化人類学的興味であり、伝統文化の奨励がその政策の中心であった」とされる(前田比呂也「それぞれの『ニシムイ』 - 戦後70年特別企画展『ニシムイ』の意義 -」『NISHIMUI [記録集] ニシムイ 太陽のキャンパス』, 沖縄県立博物館・美術館発行, 2016年, 8頁)。1942年8月に開設された米海軍軍政学校では、当初から極東・西アジア太平洋地域に重点が置かれていた。ここでのカリキュラムは陸軍と違って文化人類学が重視されており、「米国と同一文化圏

に属する欧州と違い、全く異質の文化圏において戦争を遂行するためには、『他者』として、敵であれ味方であれアジア・太平洋地域の諸民族の文化を学ぶことが求められ、米国の文化人類学はその必要性に応えたのであった(小川忠『戦後米国の沖縄文化戦略 - 琉球大学とミシガンミッション』岩波書店, 2012年, 20-21頁参照)。

84 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『美術館研究紀要』第1号, 2010年, 2頁。

85 大城将保「解題」, 前掲『沖縄県史料 戦後 I 沖縄諮詢会記録』, 6頁。

86 「第一回沖縄諮詢委員会」[委員長・部長選出](1945年8月29日, 27-29頁)参照。当初米軍から11部門の設置が提案されたが、委員の要望により総務部と文化部が追加された。部門の設置と部長互選については「當山委員発言を求め休会中に軍政府当局と委員一同との間に内定したる十三部門の設置を主張し…後略…」とあるように、文化部長になった當山正堅の発案だったと思われる。なお文化部設置は「人心の安定を期し生活の更新と趣味の向上を図る」必要があるとの主張に基づいたものだった。

87 「軍政府・市長会議」(1945年9月27日, 91頁)。

88 その後の議事録でも當山文化部長が「諮詢会協議会」[各種報告](1945年10月22日, 117-118頁)で芸能団の来石を報告したり、「市長会議」(1945年10月23日, 124頁)で、芸能部員が各地区に移動演劇を開催するので協力されたい由が伝えられたりしている。

89 「諮詢会協議会」[文化問題・軍民協議](1945年12月10日, 204-209頁参照)。そこでは、文化部の研究事項として「演芸奨励の方針(音楽, 舞踊を中心とするもの)」があげられ、協議されている。

90 沖縄県立博物館・美術館, 前掲『NISHIMUI [記録集] ニシムイ 太陽のキャンパス』参照。諮詢会で協議されていく経緯については、同記録集収録の川島淳「沖縄諮詢会・沖縄民政府時代の文化行政について - 美術関係事業を中心に -」および久貝典子「戦後沖縄の美術工芸復興」, 27-30頁で述べられている。

91 「軍民協議会」[連絡事項](1945年12月12日, 210頁), 「諮詢会協議会」[移動・食糧・青年団・他](1945年12月14日, 217頁)。クリスマス当日の提灯にはモーレー大佐から感謝の意が表され、余興が軍政府の感興を惹いたことも報告された。また、カードウェル少佐から諮詢会委員の妻たちにクリスマスプレゼントとしてハンカチーフが贈られたことも記

録されている（「軍民協議会」〔郵便・航路・文化財〕（1945年12月27日，238-239頁）参照。つまり，米軍政府にとって重要なクリスマス行事が，琉米親善と琉球文化の紹介にも大いに貢献していることが読み取れる。

92 「諮詢会協議会」〔青年団・バス・選挙権・他〕（1945年12月19日，225頁）。

93 「軍民協議会」〔疎開者・博物館・沖縄文化〕（1945年12月24日，233-235頁）参照。

94 「諮詢会協議会」〔裁判・演芸・美術〕（1945年12月31日，242-244頁参照）。糸数は「糸数晴甫」，山田は「山田真山」。

95 「諮詢会協議会」〔税制・運輸・軍民協議〕（1946年1月4日，249頁）。

96 「軍民連絡会議」〔建築資材・土産品〕（1946年8月7日，153頁）。なおこの議事録は，沖縄県立図書館史料編集室編『沖縄県史料 戦後2 沖縄民政府記録1』，沖縄県教育委員会発行，1988年より。

97 「軍民連絡会議」〔復興案・關・貿易〕（1946年9月11日，同上資料，191-192頁）。

98 佐藤道信は，「一九世紀後半の欧米を席捲した日本美術ブーム『ジャポニズム』が大量の日本美術品の欧米への移動を引き起こした」ことに関する欧米側の要因について「第一に文化的嗜好としてのジャポニズム、第二に経済的購買力としての産業革命による富の蓄積」をあげている（佐藤信道『明治国家と近代美術—美の政治学—』，吉川弘文館，1999年，76頁）。時代的背景は違うものの，この場合の状況も，殖産興業による美術工芸品の輸出を想定していたものと思われる。

99 星雅彦，前掲「沖縄戦後美術の軌跡」，10頁参照。

100 山元文子「対談：猫は無事だったよ」前掲『わが心の美術村 にしむい』，442頁参照。

101 浦崎彦志「ニシムイのこと」，前掲『NISHIMUI 〔記録集〕ニシムイ 太陽のキャンパス』，132頁および「対談：造形教育研究会」，前掲『わが心の美術村 にしむい』，114および465頁参照。

102 仲里安広「大嶺政寛 画業の変遷と赤瓦—大嶺が求めた風景画とそのローカル性についての考察—」沖縄県立博物館・美術館編集・発行『沖縄県立博物館・美術館 美術館紀要』第5号，2015年3月，85頁参照。

103 東恩納の美術村時代についての興味深い鼎談記録がある。それを見ると，戦後の文化復興事業に美術や演劇活動があったことについて，歴史家の解釈として「それらは一つの

占領政策として日本本土から切り離すための特別な文化行政がとられた」ためだという意見と，「ただ単に本土と沖縄を切り離すためにやったという考え方は，正しくない…中略…そういう側面もあったと見るべき」という異なった見解が出された。結局この議論は「戦前に美術運動がなかったとは断言できないし，われわれの民衆意識の中には，戦前の抑圧されたものがあって，それが戦後一度に目覚めたんじゃないか。…中略…奨励する側とそれに答える側とのバランスによって花ひらいたような気がする」という意見に集約されていく（鼎談 安次嶺長昭，稲嶺成祚，大城精豊，〔司会〕星雅彦，「沖縄戦後美術の流れから現在を見る」新生美術編集委員会編『新生美術』10号，星雅彦発行，1992年6月，149-150頁参照）。

104 星雅彦，前掲「沖縄戦後美術の軌跡」，10頁。

105 同上，11頁。

106 川島祥子「沖縄美術家協会」，前掲『NISHIMUI 〔記録集〕ニシムイ 太陽のキャンパス』，32頁参照。

107 「対談：西森美術村の成立—行政面から 川平朝申」，前掲『わが心の美術村 にしむい』，114-115頁参照。それ以前には，ハンナの事務所で芸術課の職員による展示会が開催され，1946年暮れにも東恩納のコンセットギャラリーで展覧会があったという。この対談で朝申は，46年暮れの展覧会にも関わったと証言している。「1948年2月～3月、『沖縄美術家協会巡回展』を、知念・羽地・本部・名護・首里・糸満の各地で開催」（「名渡山愛順 年表」沖縄県立博物館・美術館『名渡山愛順が愛した沖縄 名渡山愛順展』，2009年，152頁）という記録もあるので，48年の展覧会はあるいはこれを指しているのかもしれない。ただ，この時期の展覧会については1947年3月25日「美術展覧会」（知念ハイスクール）（同上，151頁）や「47年8-2 沖縄美術家協会、知念高校を皮切りに羽地・本部・名護・首里・糸満で美術展開催」（「沖縄近代文化史年表1872-2007」沖縄県立博物館・美術館『美術館開館記念展 沖縄文化の軌跡 1872-2007』，2007年，298頁）と記述された資料もあるため，2回の展覧会の正確な日付については現時点で未確認。

108 前掲，「対談：西森美術村の成立—行政面から 川平朝申」，112-113頁参照。

109 A.Pジェンキンズ「復興期の沖縄美術市場—公文書に見る米軍の管理・統制 1947-1948」前掲，『名渡山愛順が愛した沖縄 名渡山愛順展』，92-93頁参照。

110 小林純子「ある郷土画家の誕生—戦前期の名渡山愛順をめぐって—」，前掲『名渡山愛順が愛した沖縄 名渡山愛順

- 展』, 7-8頁参照。
- 111 山田高男「戦後復興期の美術」沖縄近現代美術家展企画委員『太平洋戦争・沖縄戦後50周年事業 沖縄近現代美術家展 沖縄近代美術の流れ』シリーズ1. モダニズムの系譜, 1995年, 12頁。
- 112 前掲, 「対談: 西森美術村の成立-行政面から 川平朝申」, 113頁参照。
- 113 「踊奉行」については拙著, 前掲「川平朝申のライフコースとその時代-思想の形成過程と戦後沖縄文化との関わり-」, 21頁参照。
- 114 山田高男, 前掲「戦後復興期の美術」, 14頁。さらに山田は名渡山と大嶺の洋画観について, 「彼らにとっての美術とは、その技法の習得なのであって、その技法を通して人心に安心と平和を与える『治術の具』でなければならないのである。つまり、絵画はそこに、すでに誰もが知っている『美しいもの』が描かれねばならず、その技法もこれに奉仕しなければならないのである」(同, 13頁)と分析した。
- 115 池宮城秀意「教師としての名渡山」名渡山愛順画集刊行会編集『名渡山愛順画集』, 琉球新報社, 1979年, 147頁。
- 116 星雅彦, 前掲「沖縄戦後美術の軌跡」, 11頁。
- 117 小林純子, 前掲「ある郷土画家の誕生-戦前期の名渡山愛順をめぐる-」, 9頁。
- 118 大嶺信一「画壇 戦後回顧録」大城精徳編集発行『琉球の文化』第一号, 1972年3月, 121頁。
- 119 北澤憲昭, 前掲「眼の神殿-「美術」受容史ノート」, 325頁。
- 120 同上, 325頁。
- 121 大正期新興美術運動ともいわれる。「戦前の混乱期、ダダや未来派、ロシア構成主義ほか、ヨーロッパなどのモダニズムが熱気を帯びて紹介される。多くの美術団体が結成され、社会的なメッセージを含んだ作品が制作された。」(山下裕二・高岸輝, 前掲『日本美術史』, 286頁)。
- 122 佐藤道信, 前掲『明治国家と近代美術-美の政治学-』, 36頁参照。なおここでいう「二〇年代中頃」とは西暦ではなく和暦で, 明治二〇年代。
- 123 大城立裕「沖縄戦後の民話」『民話の手帖』No. 14, 国土社, 1983年, 18-19頁。
- 124 佐藤信道, 前掲『明治国家と近代美術-美の政治学-』, 37頁。
- 125 朝申の洋画観については, 本論でも引用した山田高男論文が参考になる(註114参照)。筆者らは, 世代的にも名渡山や大嶺らと朝申の洋画観は対立するものではなかったと考

えている。

- 126 川平朝申「我が半生の記」(4), 『沖縄春秋』第9号, 1974年2月, 53頁。
- 127 川平朝申「終戦直後の沖縄美術小史」新生美術協会編集委員会『新生美術』第3号, 新生美術協会発行, 1984年8月, 3頁。
- 128 星雅彦, 前掲「沖縄戦後美術の軌跡」, 11頁。

謝辞

本論文執筆にあたり, 川平朝申氏の実弟の川平朝清氏には貴重な資料のご提供をはじめ, たくさんのご助言, ご意見を頂戴いたしました。また朝申氏の奥様の信子氏, 義妹の柳由喜子氏にも貴重なお話を伺うことができました。この場をお借りして心より感謝申し上げます。

付記

本論文は平成25~28年度の科学研究費補助金(基盤研究(B), 研究代表者: 齋木喜美子, 課題番号: 25285217, 研究課題: 川平朝申のライフコースを基軸とした戦前から戦後沖縄の教育・文化実践史研究)の助成を受けた成果である。

(2016年10月24日受稿, 2016年11月18日受理)