

比嘉康雄の初期作品群〈生まれ島・沖縄〉  
にみる眼差しの形成  
——「沖縄問題視的な視点」と「私」の視点の狭間で——

---

大西達貴

東京都写真美術館 インターン

# 比嘉康雄の初期作品群 〈生まれ島・沖縄〉にみる 眼差しの形成

——「沖縄問題的な視点」と  
「〈私〉の視点」の狭間で——

大西達貴

本稿では、戦後沖縄を代表する写真家の一人である比嘉康雄（1938–2000）による初期作品群〈生まれ島・沖縄〉を手がかりに、比嘉の写真家としての眼差しの形成について論じる。

比嘉は警察官から写真家になったという稀有な経歴を有しており、写真の主題も占領下の記録・告発から沖縄・琉球弧の生活風景、祭祀に表れる精神世界と多様に変化していった。

作品群〈生まれ島・沖縄〉は、比嘉が占領下の<sup>❶</sup>沖縄における状況を訴えることを目指して警察官の職を辞した1969年に東京写真専門学校（現・専門学校東京ビジュアルアーツ・アカデミー）に入学してから71–72年に個展と写真集の刊行という形で発表される。続いて日本縦断の旅や基地の町、沖縄戦の記憶に関する作品群を含めて92年に沖縄にて新たに写真集『生まれ島・沖縄 アメリカ世から日本世』（ニライ社）が刊行されるまでの約20年にわたって製作された作品群である。そのため〈生まれ島・沖縄〉は比嘉が73年に宮古島の祭祀取材して以降のライフワークとなる琉球弧の祭祀世界の記録と重なる時期もあり、比嘉が写真家人生の大部分をかけたこの作品群の制作は写真家としての眼差しの礎を構成していくうえで重要な過程であった。

東京都写真美術館でも〈生まれ島・沖縄〉のうち34点が収蔵されており、2020年の「TOPコレクション 琉球弧の写真」展では他の沖縄出身の作家による作品とともに展示された。<sup>❷</sup>

本稿では〈生まれ島・沖縄〉の中でも初期、1972年の「復帰」直前期に撮影された作品群と合わせて、比嘉が作品を制作するうえでの動機や思想が表れたテキストや言葉も手がかりとし、比嘉が警察官を辞して写真を志した際に目指していた占領下の沖縄を告発する報道的、運動的な視点を超えた模索の中で、いかにして比嘉康雄自身の眼差しを模索していったのかを繙いていく。

## 比嘉康雄の生涯

比嘉康雄は1938年に、両親の移民先であるフィリピン・ミンダナオ島に生まれる。比嘉の父親は沖縄出身者による自営麻農家のコミュニティに所属し、比嘉も幼少期を農園で過ごした。41年に太平洋戦争の勃発を受けて日本軍がフィリピンに上陸したことにより比

❶ 本稿では戦後沖縄における政治・社会的事項について〔山城・佐久田1983〕・〔三嶋2022〕を参照した。

❷ 山田實、比嘉康雄、平良孝七、伊志嶺隆、平敷兼七、比嘉豊光、石川真生（展示順）の作品が展示され、それまで沖縄県外で扱われる機会の少なかった、沖縄を代表する写真家たちの作品を網羅的に紹介する東京都写真美術館では初の展覧会となった。

- ❖3 比嘉の幼少期と戦争体験、沖縄への送還については、比嘉が記した体験記「地獄のジャングル」[比嘉 1990]に詳しい。加えて比嘉の写真家としての略歴については、二つのインタビューを基にしたテキスト [仲里 2009]・[大竹 1994]を参照した。
- ❖4 沖縄写真連盟(1966)は沖縄タイムス社主催の総合芸術展「沖展」の写真部門創設(1956)に関わった水島源晃(1918-1998)や山田實(1918-2017)らによって設立された団体であり、メンバーが沖展に関わり続けるなど沖縄写真界の牽引役であった。
- ❖5 地方教育区公務員法と教育公務員特例法を合わせた教公二法は、沖縄における教職員の身分を保証する代わりに政治活動の制限、争議行為の禁止、勤務評定を導入する内容の法案であり、1967年1月25日に琉球立法院において強行採決が試みられた。これに対し、後に琉球政府主席・初代沖縄県知事となる屋良朝苗を代表とする教職員会などの民主団体が県民共闘会議を結成するなどして組織的な反対運動を行った[山城・佐久田 1983: 713-714]。その後、教公二法の採決は流れたものの、沖縄本島全域より招集した警官隊1500人を配備したうえで2月24日に再び強行採決が試みられると2万人以上が立法院に殺到し、警官隊を排除して立法院を包囲し、11月の臨時議会閉幕まで採決が行われることはなく、結果として教公二法は廃案となる[三島 2022: 144]。比嘉も1500人の一人として立法院の警備に加わっていたが、反対派に警備を突破されて負傷し、帰宅後には本文でも言及した交際相手との「大げんか」[仲里 2009:16]となった。
- ❖6 比嘉は辞職前にも職場でベトナム戦争に関する写真集や「朝日ジャーナル」などを読んでいたため、反戦・反軍思想の廉でマークされており、辞職の際にも引き留められることはなかった[大竹 1994:106]。
- ❖7 東松照明(1930-2012)は名古屋出身であり、岩波写真文庫で写真経験を積む。幼少期に米軍基地が身近にあったことから「占領」を一つの重要な主題としており、69年に「アサヒカメラ」の特派員として占領下の沖縄を取材すべく初めて沖縄を訪れる。72年に四度目の訪沖の際に那覇で「復帰」を経験し、住民票を移して翌年まで居住する。「アサヒカメラ」特派員として沖縄を訪れたころの成果は69年に「OKINAWA 沖縄 OKINAWA」(写研)として刊行された。その後宮古島に移住して7カ月ほど過ごす。沖縄を離れて東南アジアを回り、東京に戻り、それまでの成果として75年に「太陽の鉛筆」(毎日新聞社)を刊行する。その後も頻りに沖縄を訪れ、共にWORKSHOP写真学校の講師であった森山大道(1938-)や荒木経惟(1940-)らと那覇市でWORKSHOP 沖縄写真学校(1974年、11月20日~21日)を開催したり、後述の平良孝七と自主ギャラリー「あーまん」の設立に働きかけたりするなど沖縄写真界に関わり続け、2010年に再び沖縄に移住する。

嘉の父親は徴兵され45年に戦死し、比嘉は母親と弟、二人の妹とともに戦場と化したジャングルの中を逃げ惑うこととなった。その後、連合軍の捕虜となった一家は沖縄に送還されたが、その時に妹の一人が栄養失調で亡くなったほか、まもなく比嘉の母親が「戦争疲れ」[比嘉 1990: 66]で亡くなる。そのため、比嘉は父親の養子先の母親に当たる「祖母」のもと、コザで育てられる。コザ高校卒業後は柔道の腕を買われて琉球警察の警察官となり、数年の交番勤務を経て配属された嘉手納署で鑑識の仕事に任されたことが比嘉にとって写真との出会いとなる。その後も職務として嘉手納基地周辺での事件・事故・デモにカメラを向ける中で自らも趣味で写真を撮るようになり、警察署内の写真コンテストなどで入選し、沖縄写真連盟による66年の公募展でも水死事故を扱った組写真《ある少年の死》を発表する。

しかし、比嘉は次第に警察官としての立場に疑問を抱いていく。67年に発生した「教公二法」闘争の現場で比嘉は警備のため動員されていたが、コザ小学校の教師でのちに妻となる交際相手とデモの現場で鉢合わせし、帰宅後に「大げんか」となる経験をする。米軍の軍政という抑圧下において警察官であることは人々を抑圧する側に立つということでもあり、比嘉は日々米軍による事件や事故を目にしているが故のジレンマに悩むこととなった。比嘉が警察官の職を辞して写真の道に進む契機となったのは、68年11月19日未明に発生したB52戦略爆撃機の墜落炎上事故であった。核兵器を搭載可能な大型爆撃機が嘉手納基地を離陸直後に墜落したこの事故は、当時警察署で宿直をしていた比嘉にとっては基地に隣接する知花弾薬庫に貯蔵されていると考えられていた核兵器が爆発したと思わせるものであり、命の危険を覚えた比嘉はすぐに辞表を提出する。

やめた理由は一度しかない人生を今のままで死にたくないと思ったし、又私が住んでいるこの沖縄のすさまじい現実を仕事と趣味で以前から手にしていた写真で何とか報道出来ないものかと考えたからである。[比嘉 1976a]

この言葉と比嘉の経験を踏まえると、比嘉は職務で日々目にする占領下の惨状と不条理が自分自身にも降りかかったことで、沖縄の一住民としてそれを記録し、訴えたいと望んだことが窺え、それは比嘉にとって警察官という立場では不可能なことであった。

警察官の職を辞した比嘉は妻子を残して単身上京し、東京写真専門学院に入学する。在学期間は2年間であったが、比嘉は「技術的なことだけしか得られなかった」[比嘉 1971b]として2年目はほとんど沖縄での撮影に費やしていた。その一方で、この写真学生時代は二つの意味で比嘉の写真家人生を大きく方向付けるものであった。第一には比嘉にとって写真の「師」である写真家たちと出会ったこと、加えて本稿で扱う作品群〈生まれ島・沖縄〉を発表したことである。写真家たちとの出会いについて、まず比嘉は東松照明(1930-2012)の作品、特に東松が69年にアサヒカメラの特派員として沖縄を訪れて以降の取材成果として刊行された『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』

(写研、1969) から学びを深め、同学院の卒業論文も東松照明<sup>❖8</sup>について論じた。比嘉は卒業後沖縄に戻った際に平良孝七(1939-94)の紹介で現地に滞在していた東松と出会っており、のちに生涯を通じて交流を深めていく。比嘉にとって東松は写真の技法を学ぶ対象というよりも、占領や日本について考える手がかりを得ていた存在であり[比嘉 1989a]、対面を果たして以降は後述する琉球弧の祭祀世界の記録などにおいて協働<sup>❖9</sup>している。加えて、比嘉は学生時代に木村伊兵衛(1901-74)とも出会っていた。比嘉は戦前から庶民の生活風景に視点を向けていた木村を尊敬しており、木村も紹介もなしにほぼ押しかけの形で訪れた比嘉に対し丁寧<sup>❖10</sup>に接して助言を与えていることに加え、後述する〈生まれ島・沖縄〉の銀座ニコンサロンでの個展にも訪れて直接賛辞を贈っていた[比嘉 1989a]。

在学中から卒業直後までの作品を中心に構成された最初の作品群〈生まれ島・沖縄〉は、1971年に『カメラ毎日』(5月号)での掲載を端緒として、銀座ニコンサロンや大阪サンストア、那覇の沖縄タイムスホール、コザのセーヌ画廊での個展に加えて東京写真専門学院出版局より『生れ島・沖縄』(1972)が刊行された。

「本土」での個展と写真集の刊行を果たし、写真家としての実質的なデビューを飾った比嘉であったが、就職の当てもフリーランスとして生計を立てていく自信もないままに72年の「復帰」を迎え、新たに沖縄が所属する国家となった日本を見るべく、自家用車を売却して資金を作り北海道から鹿児島までを縦断する旅に出る。その成果も73年に〈沖縄から本土を見る〉という作品群として『カメラ毎日』や『沖縄タイムス』で発表し、のちに92年版の『生まれ島・沖縄 アメリカ世から日本世』に収録されている。比嘉は日本の旅に続いて、27年間沖縄を占領したアメリカ本国を見に行くことを計画するが、73年の末に民俗学者の谷川健一(1921-2013)より雑誌『太陽』(平凡社)の取材におけるカメラマンの依頼を受ける。そして訪れた宮古島で祭祀「ウヤガン(祖神祭)」を見学したことを機に琉球弧の祭祀世界に傾倒していき、76年には琉球列島各地の祭祀写真をまとめた作品群〈おんな・神・まつり〉で第13回太陽賞を受賞する。その後『神々の古層』全12巻(ニライ社、1989-93)や『神々の原郷・久高島(上・下)』(第一書房、1993)に代表される作品群を発表していく。しかし比嘉は73年以降、琉球弧の祭祀世界の記録をライフワークとしつつも、占領や72年の「復帰」の影響を受けた沖縄の日常を撮らなくなったわけではなかった。比嘉は「復帰」後に歓楽街の日中の様子を写した数少ないカラー作品群〈赤い街〉(1977)や沖縄戦の戦没者遺族の女性たちを写した〈33年目の夏 沖縄・戦争未亡人〉(1977)、比嘉が取材の中で出会った人びとのポートレート集〈カミンチュ、ウミンチュ、ハルサー〉(1984)などの作品群を発表した。そして92年には『生まれ島・沖縄 アメリカ世から日本世』(ニライ社)を刊行している。しかしその後、比嘉は写真家としての制作活動を通じた祭祀世界への探究の志半ばで2000年に急逝し、『日本人の魂の原郷 沖縄久高島』(集英社、2000)が遺作となる。

❖8 平良孝七(1939-94)は大宜味村出身であり、高校卒業後に沖縄や「本土」での写真店での勤務を経て、琉球新報や琉球放送などで報道写真を撮りながら写真経験を積む。その後フリーランスを経て70年に琉球政府に就職し広報課に配属され、行政職員と写真家の二つの立場で沖縄各地、特に離島の写真を撮っていった。平良は高校生のころから政治運動に関わっており、1970年には沖縄革新共闘会議による「沖縄百万県民の苦悩と抵抗」(新時代社)に写真を提供するなど、沖縄における闘争の中で写真を撮っていた。しかし72年の「復帰」以降は写真による闘争から離れ、離島苦(島チャピ)に眼差しを向け、76年に刊行した『バイヌカジ』(私家版)で第2回木村伊兵衛写真賞を受賞する。同年には東松照明との交流によって沖縄で初の写真家による自主ギャラリーである「あーまん」の設立に関わり、その中心を担っていく比嘉豊光など若い世代との交流も盛んに行なった。

❖9 両写真家の協働の様子については、[東松・比嘉 1979]に詳しい。

❖10 比嘉は木村から得た学びとしてモノクローム写真の構成を挙げており、それ以降、撮影から現像、「焼き」にこだわっていると述べていた[比嘉 1989a]。木村との出会いは比嘉にとって、写真家人生を通じてほとんどの作品をモノクロームで製作・発表しつづけた動機の一つであったのではないだろうか。

❖11 神人(神職)、海人(漁師)、原人(原は畑を指し、畑の人すなわち農家)をそれぞれ意味している。

❖12 比嘉は亡くなる直前にも、親交のあったジャーナリストの森口豁(1937-)に『神々の古層』の続編について語っていた[森口 2000]。



図1 比嘉康雄《伊江島》〈生まれ島・沖縄〉より、1970年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵



図2 比嘉康雄《伊江島》〈生まれ島・沖縄〉より、1971年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

### 〈生まれ島・沖縄〉の作品

すでに述べたように作品群〈生まれ島・沖縄〉は1969年から92年にかけて製作、発表された作品群ではあるが、作品の中核をなすのは72年「復帰」直前の沖縄各地の人々のいる風景となっている。

例えば72年版（東京写真専門学院出版局）の表紙を飾っているのは、伊江島の簡素なバー「ミカド」とその店主の女性の姿である【図1】。この女性はもともと比嘉の住むコザで米兵向けのバーを営んでおり、その後、店をたたんで伊江島に開いた「ミカド」には島の米軍施設の軍人に加えて島の人々も訪れている【比嘉1971a】。比嘉は取材によってこうした事情を知りつつもキャプションなどで記すことはせず、撮影地「伊江島」とのみ記して鑑賞者に提示する。この写真が撮影された、すなわち比嘉が伊江島を訪れた1970年は阿波根昌鴻<sup>13</sup>らによる反基地運動のさなかであり、占領下の「すさまじい現実」を写真によって訴えることを志していた比嘉であれば、米軍施設や土地接収・住民による反対運動の様子を撮り、発表することもできたはずである。しかし、〈生まれ島・沖縄〉に含まれる他の伊江島の写真は土地闘争や平和運動、沖縄の「復帰」を求める運動の寄せ書きの紙や布が室内に貼られた家でその住人が座っている様子を写したものであり【図2】、直接的な運動の場面は写されていない。むしろ運動や対立の中

❖13 阿波根昌鴻（1901-2002）は本部町出身であり、キューバ・ペルーへの移民を経て伊江島に移住した。1955年ごろからアメリカ軍による土地収用に對し非暴力の抵抗運動を展開するとともに写真によって記録し、56年の島ぐるみ闘争に大きな影響を与えた。82年には記録写真集「人間の住んでいる島—写真記録 沖縄・伊江島土地闘争の記録」（私家版）を刊行し、84年には伊江島にヌチドツタカラの家・反戦資料館を開設し、沖縄戦・土地闘争に関する膨大な資料が収蔵されている。

❖14 直接運動に関わる場面を写していた可能性もあるが、〈生まれ島・沖縄〉を含む比嘉の作品としては発表されていない。

でも米軍関係者や住民が来客として訪れるバー「ミカド」に比嘉が視線を向けたことは、後述する比嘉の中での写真姿勢の変化を窺わせる。

比嘉は〈生まれ島・沖縄〉の中で軍労働者によるデモ【図3】やストの様子【図4】、比嘉が命の危険を感じる事故を起こしたB52の撤去を求める集会【図5】を写しており、占領下の諸相に対する視点は写真家を志した時より持ち続けていた。しかし、そうした写真たちも雑誌や新聞に掲載されるようなデモの躍動感や米軍、警察との対峙を捉えたものではなく、参加者の表情や行進の様子を運動に参加しているような近さで写している。デモなどの社会的文脈を持つ対象を運動性や対立ではなく、その場にいる人々を近くで捉える姿勢については、本人によってこのように語られている。

最初のうちは夢中になって撮っていたが、だんだんちょっと違うぞ、と思ったのは、その当時、本土から写真を撮っている人たちがたくさんきていた。そのほとんどは、雑誌や新聞社と契約していたフリーの報道カメラマンだった。しかし彼らはよそから来ていて、不条理のなかに生きているわけではない。そういう人たちと自分は同じことをやっているのではないか、という疑問が湧いてきた。ちょっと違うぞ、と思った。自分の問題ではないかという事に気づいた。事件や事故などはマスコミも注目するし、そこで報道写真は成り立っている。そうではない日常の方向に目を向けるようになった。自分の周囲のことと



図3 (左上)  
比嘉康雄《解雇に対する抗議 那覇軍港前》〈生まれ島・沖縄〉より、1769-1972年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

図4 (右)  
比嘉康雄《全軍労スト 宜野湾市》〈生まれ島・沖縄〉より、1970年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

図5 (左下)  
比嘉康雄《カデナ航空隊横》〈生まれ島・沖縄〉より、1970年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

か、家族のこととか。だからデモに立ちあって写真を撮っていても、そこにいる人を撮るようになった。

(仲里によるインタビューの中で) [仲里 2009: 19]

- ❖15 『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』(写研、1969) など。この写真集は表紙に地对空ミサイル発射の瞬間を写した写真を載せ、その上に「沖縄に基地があるのではなく基地の中に沖縄がある」という副題を記していた。その内容も占領下の不条理だけでなく、琉球処分から沖縄戦における「集団自決」などの記憶に及んでおり、72年「復帰」を目前に控えた沖縄にとっての日本というもう一つの主題が含まれていた。
- ❖16 占領下の沖縄に「本土」から入域するにあたっては、総理府発行の身分証明書に加えて滞在期間や渡航目的、団体所属歴などをまとめて申請したうえでの米国民政府の許可と身元引受人が必要であった [東松 1969: 2]。加えて東松照明が幹事を務めていた日本写真家協会は反基地報道をすることが警戒されていたということもあり [東松 2006: 64]、フリーランスの写真家という肩書での入域は困難であったため、東松など「本土」の写真家は『アサヒカメラ』などの特派員という身分で入域していた。東松や木村伊兵衛などが訪沖する際の身元引受人を主に担っていたのは、沖展写真部門や沖縄写真連盟に関わっていた山田實であった [琉球新報社 2012: 200-205]。
- ❖17 旧暦9月に行われる数え年で97歳の長寿祝いのこと。
- ❖18 1971年の『カメラ毎日』での掲載時や72年版、92年版双方の写真集にも掲載されている。

ここで言及されている「本土」からの報道陣は占領下の諸相を問題として報道することを目的としており、もちろん各新聞社や雑誌に加え、『アサヒカメラ』特派員として訪れた東松照明などによる写真とテキストによる報告は「本土」に米軍占領下の不条理を伝えたという意義があった<sup>❖15</sup>。しかし、取材を終えて報道陣が事件や事故の現場、ひいては沖縄から引き揚げた後も比嘉を含めた沖縄の人々の日常は続いていくため、比嘉は沖縄に住んでいる一人の住民として、デモなどを含めた日常の風景に視線を向けようとしたのではないだろう<sup>❖16</sup>。

その視点ではデモや運動のダイナミズムよりも、そこにいた一人ひとりに焦点が当てられており、それは伊江島のバー「ミカド」の店主の女性や、那覇の市場で働く女性 [図6]、北中城村でカジマヤー<sup>❖17</sup>を祝われる女性 [図7] の他にも離島を含めた沖縄各地の農家や漁師など、日常生活を生きる人々に対しても等しく向けられていたものであった。

また比嘉は自らの周囲や家族についても言及しているが、比嘉にとって沖縄での育ての親にあたる祖母の存在は大きく、〈生まれ島・沖縄〉に付されたモノローグ<sup>❖18</sup>では明治12年(1879)すなわち琉球処分による沖縄県設置の年に生まれた祖母が、沖縄戦・アメリカ世を経験し、再び「復帰」による日本(ヤマト)世の到来を迎えようとしていることが綴られていた。その中では比嘉が日本世とアメリカ世のどちらが良かったか尋ねると、モノ的な豊かさを理由にアメリカ世が良かったと答えたことを受け、「常に歴史の流れに押し流され、まさに沖縄の波乱の一世紀を生きぬいてきた祖母が、私には哀れに



図6(左) 比嘉康雄《那覇市場》〈生まれ島・沖縄〉より、1969-1972年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵  
図7(右) 比嘉康雄《カジマヤー 北中城村》〈生まれ島・沖縄〉より、1977年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

思います。] [比嘉 1971c] と締めくくられている。その祖母は作品の中にも登場し、1970年11月に行われた戦後初の沖縄における国政参加選挙で投票の列に並ぶ姿（写真奥左の人物）が写されている【図8】。この場面は上記のモノログでも言及されており、祖母はもともと字が書けないため2日前から練習して比嘉たちの勧める候補者に投票したが、祖母自身がその選挙の意義を理解していたかはわからないとしている [1971c]。

ただ、この写真【図8】を単体で見た場合、左側で投票用紙を持っている女性が比嘉の祖母であることは比嘉の身近な人物でなければ知ることは難しく、撮影時期という情報によって沖縄において初めての女性による国政参加という社会的テーマが読み取られうる。この写真を含め、比嘉がコザなどで写した写真には比嘉の親族や知り合いが写されていると考えられる。しかし比嘉は作品としての発表時にキャプションなどで撮影年と場所以外、被写体の説明をほとんど付与していない。このため、伊江島のバー「ミカド」店主の女性【図11】など他の場所で撮影された作品と同様に、沖縄各地で日常を生きる人々の姿として並置される。

比嘉が写した沖縄各地の人々の姿は、イメージを単体で見れば比嘉が目にする日常生活の一場面という枠の中に収まってしまうかたない。しかし、それらが沖縄という場、戦後・占領下という時期に撮られたことと、簡潔なキャプションなどによって付与される情報をふまえると、それらは生活の風景であると同時に沖縄が辿ってきた歴史（琉球処分、沖縄戦）と今（占領）に起因する「痛み」を抱えながらも営まれる生活群像として鑑賞者に提示される。例えば座間味島のある家屋の縁側の前で微笑む女性を写した一枚のキャプションには、その女性が「集団自決」の生存者であることが記されている [比嘉 1971c]。石川市（現うるま市）で青年とその母親が家の前で並んで佇んでいる一枚のキャプションでは、その青年がアメリカ人の父と沖縄人の母の間に生まれ、父はアメリカに帰って音信不通となっていることが記されていた [ibid.]。比嘉はこうした人々の「痛み」を強調して問題として示すことはせず、石川真生（1953-）が評したように沖縄に暮らしていると身近にいるような人々の生きる逞しさを示すように撮っていた [石川 2000]。

それは比嘉にとって、沖縄戦の禍根やアメリカン、家族の離散などの主題について「悲劇」や「問題」として訴えることを目的とする報道の視点では捉えきれないものであった。しかしそれゆえに、比嘉は沖縄の一住民として、「痛み」を抱えながらも続いていく、身の周りそして沖縄各地の生活者の日常に焦点を当てたのではないだろうか。

比嘉は〈生まれ島・沖縄〉の中で、住民だけでなく米軍とその兵士にも眼差しを向けている。警察官時代の比嘉にとって米軍は1968年のB52墜落炎上事故を筆頭に演習や事故、兵士による犯罪などで住民の生活を脅かす存在であり、まさに「人間性をまったく無視し



図8 比嘉康雄《女性初の国政参加 コザ、山内》〈生まれ島・沖縄〉より、1970年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

❖19 1972年「復帰」を前に沖縄地域住民の民意を政策に反映させるため「沖縄住民の国政参加特別措置法」に基づいて実施された選挙であり、沖縄においては初の国政における婦人参政権（投票権）が認められた選挙となった。

❖20 なお、祖母が写されていることを直接記しているのは1971年の『カメラ毎日』（5月号）と72年版の『生まれ島・沖縄』における発表時のみであり、それ以降は「女性初の国政参加」[比嘉 1992: 66] のように記している。

❖21 72年版の『生まれ島・沖縄』には、この祖母の写真を含めて比嘉の暮らすコザで撮影された作品が11枚と最も多く含まれており、家族や親族が集まる場である清明祭（先祖供養）や宴会の場面、そして妻が教員として働くコザ小学校の児童の写真もあることから、写されているのはその場で比嘉が写真を撮ることができるほどに近い関係にいった人々であると推測できる。なお伊江島など他の場所で撮られた写真についても比嘉がコミュニケーションをとったうえで撮影していると考えられるため、被写体と比嘉の関係については写真作品のみからの判断は難しい。

❖22 比嘉は1971年に〈生まれ島・沖縄〉を『カメラ毎日』（5月号）に掲載した際の編集担当であった山岸章二（1928-79）とのやり取りの中で、祖母をはじめとして写されているのは「掛替えない親しい間柄」[山岸 1971] の人々であり、それゆえに「世に問わなければならない心の痛み」[ibid.] として強調していた。

❖23 福田定良（1917-2002）は〈生まれ島・沖縄〉が1972年の『カメラ毎日』（5月号）に掲載された際に、連載として持っていた月ごとの作品批評の中で、大辻清司（1923-2001）と〈生まれ島・沖縄〉について意見を交わしている。その中で〈生まれ島・沖縄〉の作品たちはキャプションすなわち言葉による説明を必要とする写真として評価されていた [福田・大辻 1971: 39] が、後述する石川真生（1953-）

は〈生まれ島・沖縄〉について、写真から呼び起こされた自身の思い出を挙げながら作品群を評価している〔石川2000〕。しかし、沖縄に住む人々であれば自分の生活の記憶を呼び起こしうるイメージであっても、1972年の「復帰」前後に「本土」の人々が比嘉の作品に写された対象の背景を知るにはキャプションという手がかりの役割は大きかったのではないかと考えられる。

❖24 石川真生(1953)は大宜味村出身であり、74年に東松らのWORKSHOP写真学校で学び、74年からコザ十字路のバーで働きながらコザや金武の黒人兵士と街

た屈辱的なアメリカの占領下〔比嘉1971c〕における暴力の主体であった<sup>❖25</sup>。しかし、〈生まれ島・沖縄〉に収められている米軍、とくに米軍兵士たちの写真はそうした側面を感じさせないものとなっている。例えば1992年版(ニライ社)の表紙を飾る写真は、久志村(現・名護市、キャンプ・シュワブ周辺)で訓練中と思しき眼鏡をかけた若い海兵隊員が、撮影者である比嘉に気付いたのか自然な柔らかい笑顔で敬礼を向けているポートレートである【図9】。この写真は71年の『カメラ毎日』(5月号)でも発表されていることから69年から

71年にかけて撮影されたものと考えられる。海兵隊員であるこの兵士がこれからベトナムという戦場に送られる可能性は高く、この写真では兵士として待ち受ける死とカメラに向ける弛緩した微笑みの間にある残酷さが切り取られているとも評されている〔仲里2009: 22〕。このことを踏まえて他のアメリカ兵の写真を見ると、トラックの荷台やコザの街角で気さくな笑顔や親しみを込めた微笑みを向ける彼ら【図10,11】一人ひとりを、比嘉は軍事という暴力の主体ではなく住民たちと同じ人間として眼差しを向けつつ、同様に兵士であるが故に待ち受ける戦場での死という「痛み」が背後に控える存在としても、「兵士の悲哀」のように強調することなく静かに提示する。

〈生まれ島・沖縄〉を制作する中で、いわゆる「問題」に焦点を当てて強調するのではなく、その場にいる人々とその生きざまに視線を向ける姿勢が形作られていく一方で、比嘉が当初もっていた占領下の沖縄における諸相を訴える姿勢も維持されていた。確かに比嘉は〈生まれ島・沖縄〉では米兵こそ人間として眼差しを向けているが、米軍という主体に対しては批判的な立場をとっていることを窺わせる写真も撮っている。比嘉は1971年に行われた米軍による毒ガス兵器の移送に際して、<sup>❖26</sup>撤去を求める抗議運動や毒ガス兵器を積んだトラックが列をな



図9(上) 比嘉康雄《久志村》〈生まれ島・沖縄〉より、1969-1971年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

図10(中) 比嘉康雄《北谷村》〈生まれ島・沖縄〉より、1970年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

図11(下) 比嘉康雄《黒人専用の街コザ、照屋》〈生まれ島・沖縄〉より、1970年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

して走行する様子、避難先の小学校で眠る幼児などを撮影しているが、特に象徴的なのは兵器輸送に立ち会うジェームス・ランパート高等弁務官と屋良朝苗琉球政府主席を写した一枚である【図12】。この中でランパートは自信ありげに腰に手を置き笑顔を浮かべている一方で、右から二番目に立つ屋良はランパートの方を不安げな顔で見つめている。この写真は仲里が「軍事植民地沖縄の権力図」〔仲里2009: 24〕と評したように、琉球列島米国民政府すなわち米軍と、沖縄側の代表機関である琉球政府の間にあった明確な権力構造、すなわち沖縄の人々による自治はおろか生活さえも保障されない占領下の圧倒的な力関係の差を静かに、だが確実に示している。

ランパートがこの場にいたのは三つの村を通る毒ガス移送の安全性をアピールするためであり、自信に満ちた様子を見せているのは自然な振る舞いに思われる。しかし、比嘉は同じ場面においてランパートの全く異なる表情を切り取っている。「毒ガス移送対策本部のランパート弁務官」と題された一枚の中でランパートはやや険しい表情で撮影者あるいは写真右側に見切れている人物に眼差しを投げかけており、その顔には皺が目立ち、深い陰翳をなしている【図13】。1963年に「琉球の自治は神話」と発言し、琉球政府に対する抑圧的な軍政を敷き「キャラウェイ旋風」と評された第3代弁務官のポール・



図12(上)  
比嘉康雄《毒ガス移送 石川市》〈生まれ島・沖縄〉より、1971年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

図13(下)  
比嘉康雄《毒ガス移送対策本部のランパート高等弁務官》〈生まれ島・沖縄〉より、1971年、ゼラチン・シルバー・プリント、東京都写真美術館蔵

の女性たちを撮り続ける。82年には後述する比嘉豊光(1950-)との共著で『熟き日々 in キャンパハンセン!!』(あーまん出版)を刊行する。その後も歓楽街の女性たちと客の兵士にとどまらず沖縄各地の人々を撮り続け、90年前後には写真家から市民まで撮影者を問わず戦前からの写真を収集する企画『大琉球写真帖』(大琉球写真帖刊行委員会)の編集にも関わった。2024年には米兵や港湾労働者を写した初期作品から、沖縄の歴史の場面を演技によって再現した様子を撮影して一つの流れとしてまとめた『大琉球写真絵巻』に至るまでの約50年にわたって撮り続けた写真作品群を「石川真生 私に何が出来るか」(東京オペラシティ・アートギャラリー)にて展示した。この展示により第43回土門拳賞を受賞する。

- ❖25 これまでに述べてきたように比嘉は米軍占領下の不条理に生活の中で直面しており、米軍やベトナム戦争に対する反軍・反戦の思想を持っていたと考えられるが、比嘉にとっては父親が徴兵されたのち戦死し、母親も沖縄への送還後まもなく失ったことから、戦争を起こすのは「権力のエゴイズム」【比嘉1990: 66】として、太平洋戦争に踏み切った日本(帝国)への憤りも持っていた。それゆえか、比嘉は72年の「復帰」に際しても決して肯定的には捉えていない。当日(5月15日)の様子についても新聞に「さすがに祝復帰の見出しがないのでほっとした」【比嘉1972b】うえて那覇やコザを取材しており、コザの市場で会った女性が、維持された基地負担と自衛隊配備、給料が下がった一方で物価が上がったことから復帰しない方がよかったと述べていたことを綴っている。そのうえで、72年の「復帰」が「庶民の犠牲」【前掲】の上に成り立っていると批判的にまとめている。じっさい、比嘉が72年の「復帰」に際して撮った写真は通貨交換場で不安げな表情を見せる男性の姿が92年版の『生まれ島・沖縄』に収められており、一人ひとりの生活から乖離した政治的手続きとして72年「復帰」が進められていくという比嘉の印象が窺える。さらに比嘉は那覇市民会館で行われた復帰記念式典の祝賀会会場での立食パーティーの食べ残し、祝賀会であいさつする山中貞則・総理府総務長官(当時)の首から下の部分を写しており、その式典の様子も「庶民の気持とは遊離した」【比嘉1972b: 153】と述べていることから、72年の「復帰」が日本政府による「顔」の見えない手続きとして進められるという批判的な印象も読み取れる。山中は「復帰」を前に、70年に実施された米軍の毒ガス移送において、道路舗装や一時避難住民への補償費用を日本政府から捻出するのに尽力したという一面も有していた【沖縄市総務部総務課 市史編集担当2022: 62】。しかしそのことを比嘉が知っていた可能性は低く、72年の「復帰」における日本政府側の実務者であり、沖縄開発庁初代長官という肩書を持つ山中は比嘉の視点で見れば沖縄を「果」として取り込む日本を象徴する存在として映っていたのではないだろうか。

- ❖26 米軍は1962年より化学兵器開発計画「プロジェクト112」の一環として同年12月より沖縄の米軍施設内に VX ガスやサリンなどの毒ガス兵器を搬入し、ベトナムで使用する枯葉剤とともに知花弾薬庫に貯蔵した。69年にガス漏れ事故が発生したことを受けて近隣住民などによる大規模な抗議運動が展開され、米軍は70年に毒ガス撤去を決定し、翌年に周辺住民を避難させて知花弾薬庫から具志川市(現うるま市)の天願棧橋へと1月・7月の二回に分けてトラックでの搬出を行った。毒ガス移送の流れや詳細については沖縄市が2022年に刊行した

『KOZA BUNKA BOX』(18)の特集「毒ガス移送」に詳しい。

❖27 [三嶋 2022] を参照。

キャラウェイとは対照的に、第6代弁務官のランパートは基地機能の維持を主目的として琉球政府への干渉を抑え、確定路線であった「復帰」にむけても協力的であった。とはいえ沖縄の住民とその代表である琉球政府主席の屋良からのB52や毒ガスをはじめとする基地由来の危険に関する問い合わせや要求に対応する必要があり、ランパートもまた沖縄が米軍の占領地から基地を残したまま日本の一県へと変わりゆく流れの中を生きる一人の人間であった。比嘉が捉えたランパートの皺の寄った表情は、撮影者である比嘉に敬礼する海兵隊員の無邪気な笑顔とは対照的でありつつも、それぞれが米軍という暴力主体に属しながらも一瞬の陰影の中で見せる人間としての相貌であった。さらに言えば、比嘉の写す二つのランパート像、屋良の隣に立った時の様子とカメラを見つめる表情からは、比嘉は戦争や軍事、そして占領という暴力に対し明確な批判的視線を向けつつ、そこにいる一人ひとりに対しては身近な人々を含む沖縄の住民たちと等しく人間として向き合おうとしていたことが窺える。

## 「沖縄問題的な視点」と「〈私〉の視点」 ——「生まれ島」を探して

ここまで比嘉の〈生まれ島・沖縄〉の作品たちを見てきたが、この作品群を作る中で比嘉の眼差しはどのように形成されていったのだろうか。この問いに対して手がかりとなるのは、比嘉が76年に太陽賞を受賞した際に『琉球新報』に寄せたテキスト<sup>❖28</sup>である。上で引用した警察官を辞した理由についてもここで記されており、写真学校での学びを経て〈生まれ島・沖縄〉がいかにして作られたかが述べられている。

すでに述べたように比嘉は警察官を辞して写真学校に入学した時点では占領下の沖縄の諸相を訴えるという目的を持っており、それは比嘉に言わせれば「沖縄問題的な視点」[比嘉 1976a]で沖縄を撮ろうとするものであった。この視点は「問題」という言葉を含んでいることから、58-59頁に引用した仲里によるインタビュー[仲里 2009: 19]の中で比嘉が言及していた「本土」の報道陣による、沖縄の置かれた占領下の状況を解決すべき問題・窮状とし、写された人々を「被害者」として提示する視点と読み取れる。比嘉はその視点では捉えきれない、不条理を抱えながらも人々によって営まれる日常の平穏な側面を捉えようとしていた。それゆえデモなどの現場で撮っていても、運動性や対立ではなく生活の中で運動に参加している一人ひとりに焦点を当てたのではないだろうか。

この眼差しについて比嘉は同じ76年のテキストの中で「言葉や論理の呪縛にとらわれず現実を見て考える「私」の視点」[比嘉 1976a]と定義している。「沖縄問題的な視点」がベトナム戦争への加担や基地被害など「問題」に名前を付けて訴える一方で、出来事が終われば引き上げてしまい、その後の日常まで包括できない視点であるならば、「〈私〉の視点」は報道陣が引き上げた後、事件や事故の後も続いていく沖縄の人々の日常の中にある瞬間を捉えようとする。

ただ比嘉は「〈私〉の視点」について述べる前置きとして、「今で

❖28 『琉球新報』の1976年7月7日と8日の紙面に掲載された「[太陽賞]までの私の軌跡」は92年版の『生まれ島・沖縄』のあとがきとしても再録されている。

も報道したいと言う気持ちは捨てていない」[ibid.]としているなど、報道写真の意義や役割については否定していない。例えば國吉和夫<sup>29</sup>(1946-2023)が1970年に琉球新報社に就職した際に助言を求めて比嘉のもとを訪れた時、比嘉は新聞社という立場ではフリーランスが入れないところで写真が撮れることの意義を強調している[國吉2012: 293-294]。加えて大城弘明<sup>30</sup>(1950-)が『沖縄タイムス』での県内各地の祭祀についての取材に先んじて比嘉に相談した際には、失われかねない祭りを組織の力で集中的に撮り、まとめることの意義を挙げて激励している[大城2000]。しかし、ここで比嘉は自身の写真家としての方法では不可能なことが組織的な報道であれば可能であることを挙げるにとどまっておらず、比嘉自身は写真行為において報道などの領域とは距離を取っている。比嘉は新聞の取材に応じたり記事を寄稿したりすることはあっても、報道の領域の写真家たちと協働することはほぼなく、写真家人生における他の写真家との協働もすでに述べた東松照明との関わりに加え、平良孝七らと1981年に発足させた沖縄県写真協会や、比嘉豊光<sup>31</sup>(1950-)らと結成した「映像と話の会」(1996)と「琉球弧を記録する会」(1997)などに限られている。ただ、仲里によるとこうした協働も比嘉個人による内発的なものというより、94年の平良の死によって沖縄写真界における同世代の伴走者を失ったことを契機として比嘉の中で沖縄における写真とそれによる記録の文化が滞ることへの危機感があったのではないかということが指摘されている[仲里2009: 66]。

比嘉が報道などの領域や他の写真家と表現の領域においては積極的に関わらずに「〈私〉の視点」を模索する中で「私」に軸を置いていった理由としては、まず警察官という経歴故に比嘉が直面した状況が挙げられる。警察官を辞した後もデモの現場で私服警官ではないかと吊上げられたり、警察官時代の同僚からデモの写真を提供するように頼まれたりした経験は、比嘉にとって権力とそれに対する運動のどの立場にも属することができないという状態につながった[大竹1994: 107]。加えて、比嘉は新聞社や出版社に所属せず、記事の依頼なども受けていない状態で〈生まれ島・沖縄〉を制作しており、一私人に近い立場で沖縄を撮っていった。ただ、比嘉の祖母の写真[図8]について言及したように比嘉はコザなどの身近な人々を写した作品と、伊江島など各地を取材する中で出会った人々を写した作品を、キャプションによる説明をほぼ撮影年と場所に限定して付したうえで並置しているため、〈生まれ島・沖縄〉は一口に一私人の視点による写真日記のようなセルフ・ドキュメントとは言い切れない作品群となっている。

比嘉が写真家としての視点を形成していくうえでの拠り所の不安定さについては、作品群の題に含まれた「生まれ島」という言葉に注目したい。まず「生まれ島(シマリジマ)」とは地理的な島に限らず生まれ育った地域共同体を指す概念であり、沖縄の他の写真家たちも同じ主題での作品群を発表している。例えば平良孝七は1977年の木村伊兵衛賞受賞後に出身地である大宜味村喜如嘉<sup>32</sup>での作品群を雑誌記事「生まれじま・山原」(1977)として発表しており、大城弘明は1972年の琉球大学写真クラブ卒業展示に出身地の喜屋武で

❖29 國吉和夫(1946-2023)はコザ(現沖縄市)出身であり、米軍の泡瀬通信基地を身近に育つ。1970年に琉球新報社に入社し、同年の12月20日に起こったコザ騒動の写真の撮ったことを契機として沖縄における米軍と民衆の姿を撮り続け、復帰後も変わらない沖縄の基地負担を示すことで写真による抵抗を実践した。主な著書として『基地沖縄』(1987、ニライ社)、『STAND!』(2012、photogenic person's peace)を刊行している。

❖30 大城弘明(1950-)は三和村福地(現糸満市)出身であり、琉球大学在学中より比嘉豊光と共に写真部に所属して復帰闘争や反基地運動を撮影した。その後フリーランス・岩波映画写真部を経て沖縄タイムス社編集局写真部に入社する。その後2010年に退職し今日も活動している。大城は出身の三和村における戦争記憶、具体的にはガマに遺された遺骨や機銃掃射の跡が残るヒンプン(石造りの壁)などを写し、76年に〈シマリジマ(生り島)〉として発表するが、95年にこの作品群は三和村が合併により糸満市の一部となり消滅したことで「地図にない村」と改題・再編されて発表された(2010、未來社)。

❖31 比嘉豊光(1950-)は読谷村出身であり、琉球大学の写真部在籍時から写真を撮り始める。当初は全軍労デモなどに参加しながら写真を撮っていたが、70年に沖縄タイムス社主催の総合芸術展「沖展」写真部門で入選した際に技術面に関する批評しか得られず、他の作品は女性や花といったサロンピクチャー的なものであったことに幻滅し、73年には「沖展フンサイ」を掲げたゲリラ展示を行う。復帰後は闘争の写真ではなく、沖縄の日常風景をノーファインダーで撮るようになり、合わせて戦争体験の語りや沖縄各地の祭祀の映像記録も行っていく。東松照明と平良孝七らの関わった自主ギャラリー「あーまん」に一貫して関わり続け、2015年からは写真を展示によって現場に返すことを掲げた「まぶいぐみ」プロジェクトに関わっている。主な著書として『赤いゴーヤ』(2004、ゆめあ〜る)、『わったー鳥クトゥバで語る戦世』(2007、ゆめあ〜る)などを刊行している。

❖32 これまでに見た作品群からもわかるように比嘉は問題意識を持っていなかったというわけではなく、運動や組織の一員としての属性を帯びない立場で撮っていた。

❖33 『アサヒカメラ』(6月号)にて掲載されたほか、未公開のカットを含む喜如嘉<sup>32</sup>での作品群は〈シマリジマ喜如嘉〉として2002年の没後回顧展「復帰30周年記念 沖縄を見続けた写真家「平良孝七の世界」」(名護市民会館ほか)の中で展示された。

❖34 比嘉はこの展示を訪れて大城と初めて出会っているが、その際にはオーソドックスな表現方法にとらわれずに大城自身の気持ちや直接表現することを助言している [大城 2000]。このやり取りはまさしく比嘉が〈生まれ島・沖縄〉の展示会場などで木村伊兵衛と交わしたものと連続しており、この後も比嘉は報道や運動などの組織における写真表現とは距離をとりつつも、世代を問わず沖縄の写真家たちとのコミュニケーションについては重んじていた。

❖35 過去から連続する祭祀世界を撮ることによって今の沖縄も含めて考える思想の原点としては、比嘉が73年に谷川健一の取材に同行した際に谷川より「弓というものは矢を後に引けば引くほど、矢は前に出ていく力が強くなるものだ」という言葉を受けたことが挙げられている [比嘉 1989b]。

❖36 この思いの礎にあったのは、比嘉が手放すことはなかった「報道したいと言う気持ち」 [比嘉 1976a] であったのではないだろうか。加えて、この思いは71年前後に発表した〈生まれ島・沖縄〉を20年の時を経て再編し、新たに発表した動機の一つとしても推測できる。

❖37 比嘉の〈生まれ島・沖縄〉について沖縄写真連盟会長（当時）の山田實（1918-2017）は沖縄タイムスホールでの展示（1972年2月）を見た感想として、闘争などの激しい面ではなく郷土の風景を素直に捉え、明るい雰囲気さえも醸し出しているとし、その視点を「沖縄に生まれ育った作家の目」 [山田 1972] と評していた。山田はこのテキストにおいて比嘉が警察官から転身したことについては踏まえているが、比嘉がフィリピン出身であったことを知っていたかは定かではない。しかし展示へのこうした評価からも、比嘉が写真行為を通じて沖縄を「生まれ島」として内在化しつつあったことが窺える。

撮影した戦跡などの風景を〈シマリジマ〉として出品している。<sup>❖34</sup> いずれも自身のルーツを辿るように故郷すなわち「生まれ島」の風景を写しているが、冒頭で述べたように比嘉は沖縄で生まれてはいない。言葉の意味を厳密に適用するならば比嘉にとっての「生まれ島」はミンダナオ島となるが、比嘉は母親そして弟と妹と沖縄に送還されて以来、一度もその地を訪れていない。比嘉自身も同世代である平良と自身の比較において、戦前も含めた沖縄の原風景が自分の中にはないことを相違点として挙げており、そのうえで「沖縄という磁場」が曖昧であるがゆえに〈生まれ島・沖縄〉を経て獲得した「〈私〉の視点」でもって祭祀世界すなわち過去から今に至る沖縄を見て考<sup>❖35</sup>えたいと述べていた [仲里 2009: 29-40]。

比嘉にとっての事実上の「生まれ島」にあたるミンダナオ島の沖縄人農家コミュニティは戦争により風景や人々の繋がりもろとも破壊され、母親、弟そして妹と共に戦火と遺体の中を逃げ惑った記憶も「地獄絵そのもの」 [比嘉 1990: 66] であり、戦争のトラウマと紐づけられた場でもあった。このことを踏まえると、〈生まれ島・沖縄〉の制作は比嘉にとって、占領下の状況の告発や運動という枠に収まらない自らの視点すなわち「〈私〉の視点」の模索であったと同時に、沖縄を自身の「生まれ島」として位置づける模索であったのではないかと窺える。いふならば、まず比嘉は警察官を辞して写真家を志したことで権力とそれに抗する運動のどちらにも属せないという経験やフリーランスとして活動していることもあって自身の拠り所を探し続けていた。そして記憶もろとも故郷を破壊した戦争から逃れて辿り着いた沖縄という地にそれを求め、その具体的な手段として写真行為を展開していったのではないだろうか。

比嘉は92年版の『生まれ島・沖縄』の前書きにおいて、72年の「復帰」から20年がたって比嘉の住む沖縄市（コザ）の風景が開発により一変して農村の面影がなくなったことを述べたうえで、アメリカ占領下よりも恐ろしい時代になったのではないかと懸念を表している [比嘉 1992: 3]。比嘉は沖縄各地で写真による模索を続ける中で、72年「復帰」などの世替わりと共に失われゆく風景についても自覚することとなった。そこから比嘉にとっての拠り所すなわち「生まれ島」となり得る風景について記録し残したい、または残さなければならぬという思いが起<sup>❖36</sup>こり、それゆえに比嘉は「生まれ島」としてミンダナオ島でもコザでもなく、「沖縄」を掲げて写真家人生の大部分をかけた〈生まれ島・沖縄〉の制作を続けたのではないだろうか。

比嘉は〈生まれ島・沖縄〉がいったんの区切りとなった1992年から8年後に琉球弧の祭祀記録を含めた志の半ばで世を去った。比嘉が「〈私〉の視点」による〈生まれ島・沖縄〉の制作を通じて、沖縄を自身の「生まれ島」として位置づけることができたかどうかは、今となつては検証するすべはない。<sup>❖37</sup> しかし、比嘉が旅をしながら各地で市民だけでなく米兵を含む人々の暮らしや表情に眼差しを向けて記録した沖縄の風景・群像は、琉球処分・沖縄戦や米軍占領、そして1972年の「復帰」とそれ以降も続いていく歴史の流れの中でも喜怒哀楽をもって営まれ続けた人々の日常を静かに、生き生きと我々に提示するのである。

## 主要参考文献

### 石川真生

- 2000 「なつかしく、人間臭〜い『生まれ島沖縄』を見て感じたこと」  
『EDGE』(11号／Summer)  
APO(Art Produce Okinawa)、87頁

### 伊藤貴弘・石田哲朗 編

- 2020 『TOP コレクション 琉球弧の写真』東京都写真美術館

### いのうえちず・亀海史明 (編)

- 2022 『復帰50年 平良孝七展』(沖縄県立博物館・美術館)  
編集工房 東洋企画

### 大城弘明

- 2000 「比嘉康雄と写真」『EDGE』(11号／Summer)  
APO(Art Produce Okinawa)、92-93頁

### 大竹昭子

- 1994 『眼の狩人 戦後写真家たちが描いた軌跡』新潮社

### 沖縄市総務部総務課 市史編集担当 編

- 2022 『KOZA BUNKA BOX』(18) 沖縄市役所

### 國吉和夫

- 2012 『STAND!』 photogenic person's peace

### 東松照明

- 1969 『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』写研  
2006 「戦後写真史の幕開けに立ち会う」仲里効・丑番直子・  
平田利恵子 編『山田實クロニクル——沖縄と写真と私』  
山田實写真50年「時の謡・人の譜・街の紋」実行委員会  
64-65頁

### 東松照明・比嘉康雄 (対談)

- 1979 「対談 祭りを記録することの意味 イザイホウをみて」  
『フォト真』(10) 比嘉創業、12-20頁

### 仲里効

- 2009 『フォトネシア 眼の回帰線・沖縄』未来社

### 比嘉康雄

- 1971a 「生まれ島はオレが撮る ある沖縄の刑事の転身」  
(インタビュー記事)  
『サンデー毎日』(4月18日特別増大号)、58-59頁  
1971b 「その夜、当直刑事だった」『カメラ毎日』(5月号)(211)  
毎日新聞社、36頁  
1971c 「生まれ島・沖縄」『カメラ毎日』(5月号)(211)  
毎日新聞社、96-104頁。  
1972a 『生れ島・沖縄』東京写真専門学院出版局  
1972b 「私の軌跡:6 注目すべき地方の12人 比嘉康雄(沖縄)」、  
『カメラ毎日』(7月号)(225) 毎日新聞社、151-155頁  
1973 「沖縄から本土を見る」、『カメラ毎日』(3月号)(233)  
毎日新聞社、143-149頁  
1976a 「「太陽賞」までの私の軌跡(上)」、『琉球新報』7月7日

朝刊、第5面

1976b「『太陽賞』までの私の軌跡（下）」、『琉球新報』7月8日

朝刊、第5面

1989a「私の師〈上〉」、『琉球新報』12月13日朝刊、第5面

1989b「私の師〈下〉」、『琉球新報』12月14日朝刊、第5面

1990「地獄のジャングル」、『新沖縄文学』(84)沖縄タイムス社、  
64-66頁

1992『生まれ島・沖縄 アメリカ世から日本世』ニライ社

2000『日本人の魂の原郷 沖縄久高島』集英社

**比嘉康雄回顧展“光と風と神々の世界”編集委員会 編**

2001『光と風と神々の世界』比嘉康雄回顧展

“光と風と神々の世界”実行委員会

**福田定良・大辻清司(対談)**

1971「今月号の作品・人と作品 自由な写真

——ほんとうに撮りたくて撮った写真」

『カメラ毎日』(5月号)(211)毎日新聞社、38-41頁

**琉球新報社 編**

2012『山田實が見た戦後沖縄』琉球新報社

**三嶋啓二 編**

2022『【写真年表】でたどる、沖縄・米軍統治の時代 アメリカ  
世の軌跡』一般社団法人沖縄しまたて協会

**森口豁**

2000「悲しい酒」『EDGE』(11号／Summer)

APO(Art Produce Okinawa)、82頁

**山岸章二**

1971「編集メモ」『カメラ毎日』(5月号)(211)毎日新聞社、48頁

**山城善三・佐久田繁 編著**

1983『沖縄事始め・世相史事典』月刊沖縄社

**山田實**

1972「生まれ島「沖縄」写真展をみて」『沖縄タイムス』

2月6日朝刊、第5面