

# 復歸五十年： 異質同體的沖繩當代藝術

• 姜伊威

2022年5月15日是沖繩復歸五十周年的紀念日——1972年的這一天，美國將沖繩縣的管治權交還日本政府，結束了美國在第二次世界大戰後對沖繩長達二十七年的直接統治。在紀念日之際，除聲勢頗大的紀念典禮外，日本放送協會（NHK）電視台連續推出了一系列相關的電視節目和特輯。與此同時，從東京到那霸，日本各地的美術館以及大大小小的公立、私立機構，都相繼推出「復歸五十周年」相關主題的展覽。「沖繩復歸」是一場上下合力的主權運動，既有「自上而下」也有「自下而上」的努力，對當代東亞世界的構造產生了深遠影響。

關於二戰後的沖繩當代藝術，中文世界所知甚少。筆者目力所及的中文資料僅有數篇<sup>①</sup>。這些文章對於沖繩現當代藝術萌芽期的敘述不足，對於二十一世紀沖繩藝術家的敘述則主要集中在寫真、影像領域，而許多沖

繩藝術史上關鍵性的人物、機構和作品尚未被中文讀者知曉。本文期望填補這一空白，對1945年至今的沖繩藝術做一次更為全面、系統的歷史性梳理。

沖繩當代藝術可能隱藏着東亞藝術主體性的密碼。事實上，沖繩濃縮了當代藝術乃至當代世界的諸多關鍵議題：反戰、後殖民、身份認同、東亞邊疆，等等，因此對其脈絡進行論述和整理是有重要意義的。本文以復歸之後的沖繩當代藝術為討論重點，不過，對於1945年二戰結束到1972年復歸這一期間的歷史回顧同樣有其必要。本文既吸收了翁長直樹、上原誠勇等當地研究者已梳理過的既有的沖繩戰後藝術史脈絡，也有筆者與沖繩前線藝術工作者——藝術家、畫廊主、策展人等——交流之後，站在自己立場上所進行的思考。本文既是拋磚引玉，也期望能夠為未來的研究者提供一點基礎線索。

\* 本文在寫作過程中，得到上原誠勇、田原美野、大城さゆり、喜納祥子、胡宮ゆきな等沖繩藝術工作者和李甲、林泉忠、施堯等國內師友的諸多幫助。

## 一 從北森美術村開始

對於那霸首里儀保町的北森美術村，就連日本也會對這個名字感到陌生和迷惑。這個藝術村的正式名稱中並沒有漢字，而是用片假名注音のニシムイ(nishimui)，其中的ニシ(nishi)據說在琉球方言中的意思是「北」，恰與日語共通語中的「西」讀音相同。因此究竟是「西森」還是「北森」，就讓人雲裏霧裏了<sup>②</sup>。一個小小的村名，正如沖繩的其他事物那樣，在強勢的英語和日語共通語之下被胡亂地聆聽和言說，方位信息的敏感和不可知也一如琉球/沖繩在世界史中的狀態。從1948到1972年，北森美術村作為沖繩戰後初期最重要也近乎唯一的藝術家聚落，將沖繩藝術與世界藝術銜接了起來。

最早的北森藝術家是一批失業的官方藝術家。1945年後，美軍控制沖繩，在今沖繩縣廳位置設立沖繩諮詢會。美軍的行政管理機關——沖繩民政府中的文化部下設藝術課，僱傭了一批在東京受過科班教育的「美術技官」。他們接受美軍委託的風景畫繪製、聖誕卡設計等工作，並舉辦展覽。1948年，文化部被撤銷，這些美術技官作為文化官僚的身份不復存在。藝術家移居北森，形成聚落。他們以畫作和美軍交換香煙，再將香煙出售賺取生活費<sup>③</sup>。

這種謀生方式與同時期沖繩非自立性的經濟背景有關。1945年的沖繩島戰役之後，沖繩暫時取消了貨幣制度，當地居民被遣送到收容所，獲提供無償的配給物資。1946年，居民可使用日元或佔領美軍發行的「B圓軍票」購買配給物資。此時沖繩開始

設立國營商店，實行經濟統制。在這種背景下，居民如需獲取更多的物資，或從美軍處偷竊，或通過台灣、香港、日本本土等地的走私貿易來獲得。如櫻澤誠指出：「五十年以來穩定的生活物資流通次第衰退，物資僅限於公有配給，象徵着戰爭結束時期的亂象。」<sup>④</sup>

在支離破碎的生活環境下，北森藝術家的創作不失尊嚴。北森美術村的第一位中心人物名渡山愛順，以古典琉球女性為母題進行油畫創作，作為對日本在1879年「琉球處分」(在明治維新「廢藩置縣」政策下，琉球王國被吞併為日本沖繩縣)後進行強制近代化的反抗<sup>⑤</sup>。然而，作品中彰顯出的教養讓名渡山愛順更像是一名戰前的日本藝術家，他延續黑田清輝開創的日本近代洋畫傳統，以大正浪漫主義的靜謐內斂為底色。除了名渡山愛順外，如果中國觀眾看到這一時期其他重要畫家如安谷屋正義(北森美術村的另一位中心人物)、大嶺政寬、玉那霸正吉、大城皓也等人的作品，則會很容易聯想到中國在文化大革命之後興起的傷痕美術。

這些沖繩藝術家流派各異，但總體上放棄了名渡山愛順式的含蓄，畫作主題直面從沖繩島戰役到1960年代的一系列歷史變故。大嶺政寬的風景畫有頗典型的印象派特徵，畫中風景的扭曲地貌則是藝術家在追逐「戰爭中失去了的沖繩原風景」的表現<sup>⑥</sup>。玉那霸正吉的油畫《老母像》(1954)無論是造型、構圖和題材，都讓人想起幾十年後中國畫家羅中立的《父親》(1980)，兩者均反映了在時代鉅變後對所在族群鄉土血緣的確認。山元惠一可能是沖繩最早的超現實

主義畫家，他的代表作是《對你愛恨交錯》（《貴方を愛する時と憎む時》，1951），據說畫中的「你」是指《舊金山和約》簽訂之後沖繩人眼中的日本<sup>⑦</sup>。這件作品有濃厚的達利（Salvador Dali）風格，而山元惠一本人就連衣着打扮都與達利相似。

北森美術村大約在復歸前夕的1970年解散，其存續時期大致與美國統治沖繩時期重合。這期間重要的歷史事件包括美軍基地在沖繩大量興建、越南戰爭、B52轟炸機墜毀事件、美軍姦殺沖繩少女事件、日本首相佐藤榮作訪問沖繩，等等。越戰尤其讓這一階段沖繩繪畫中的反戰傾向更加鮮明。自美國轟炸北越開始，沖繩基地對美國的重要性明顯加強。除了基地建設大幅擴張之外，美國士兵在沖繩的進出也顯著增加。1945年沖繩地面戰的慘狀尚未被記憶抹殺，而越戰時期沖繩畫家所見的美國士兵也有了更複雜的面向：美軍不僅僅是二戰時期的敵人，也不僅僅是眼前凌駕於沖繩人民的高高在上的統治者，更重要的是，從沖繩往返越南的美國大兵也是戰爭受害者；沖繩藝術家能夠感知他們的困惑、恐懼和創傷。沖繩本地美術史學界將安谷屋正義的油畫《望鄉》（1965）視為這一命題的代表性作品，藝術家用簡潔利落的垂直構圖描繪了一個美國士兵的形象。士兵身在沖繩，將要前往越南，而他的心思則在北美故鄉——直角坐標般的構圖無意中暗示出藝術家對於「身在沖繩」這一處境的理解。大城皓也的《去戰場》（《戰場へゆく》，1968）是一件令人動容的作品，畫面構景與蒙克（Edvard Munch）的《吶喊》顯然異曲同工，人物造型則像是對馬蒂斯

（Henri Matisse）的借鑒。與《望鄉》相比，這件作品充滿了情緒，切實地傳達出沖繩藝術家對作為戰場受害者的美國士兵感同身受。

## 二 「沖繩藝術」就是沖繩人的藝術

1972年，沖繩復歸。沖繩的領土、主權以及管治權明確為日本所有。沖繩人自此享有《日本國憲法》所規定的日本公民權，沖繩與本土之間的通行也不再需要護照；沖繩的年輕人有更多機會在東京等大城市接受教育或求職<sup>⑧</sup>。以「復歸」一詞的題中應有之義來說，它本應是對「沖繩人是日本人」這一命題的確認；然而復歸恰恰卻成為了沖繩認同危機的開端。也就是在復歸之初，藝術家岡本太即便在造訪沖繩後警示道<sup>⑨</sup>：

我也知道復歸是島民們的夙願。然而正是在復歸願望得以實現的今天，一切問題才將開始以不同的樣貌浮現出來。我想對沖繩人說，正是在復歸了的今天，沖繩才更應該作為沖繩而存在，沖繩人要有堅持自己獨特性的覺悟，切不可因為復歸日本而被日本化。

岡本太郎的警示是準確的。一個首要的事實是，沖繩人民以為復歸之後美軍基地就會撤走，然而基地屹立至今，這讓沖繩人感到強烈的被欺騙感。

然而，正是在復歸之後，「沖繩美術」與「沖繩當代藝術」才有了成立的可能。何為「沖繩美術」或何為「沖繩當代藝術」？這一問題在復歸之後真正凸顯了出來，而回答這一問題的

立足點應該是「沖繩」而非「藝術」<sup>⑩</sup>。沖繩是一個議題，更是一種身份；「沖繩當代藝術」亦如是。作為議題的沖繩是開放的，特別是它在世界歷史中獨特的位置，學界尤其關注：從遙遠的琉球王國到「琉球處分」；沖繩地面戰的歷史真相與歷史記憶；美軍基地問題；左翼政治運動；各種小眾或大眾的文化作品，如大島渚的電影《夏之妹》(1972)、金城哲夫從1966年開創的《奧特曼》系列劇集、夏川里美的音樂，等等<sup>⑪</sup>。

相反，作為身份的沖繩是難以被共享的，只有身為沖繩人才有資格去談論。可是，就像思想史學者孫歌所說，「沖繩是東亞主權鬥爭的第一現場」<sup>⑫</sup>，這讓直面沖繩身份成為一項良知義務。孫歌的概括凝練到位，但仍有些低估了沖繩在當今地緣政治中的重要性：從越南戰爭到海灣戰爭，乃至有朝一日可能發生的台海戰爭，沖繩都被迫置身事內。一處美軍基地的搬遷，可能會牽動多方面的軍事行動計劃調整，進而再度對我們生活的世界產生長達幾十年的影響。因此，面對沖繩並作為東亞一員的我們皆是利益相關者。誠然，沖繩被置於當代大國角力的支配之下，然而反過來看，小小的沖繩不也牽動着大國的命運嗎？因此，筆者說沖繩是一個「身份」，並不是指西方政治語言中所流行的身份政治議題，而是「身在沖繩」、「身為沖繩人」的存在狀態，兩者之間有根本性的不同。西方的身份政治通過對少數群體的表面關懷、幫助亞文化登堂入室，從而對西方中心主義進行了再一次的裝扮，是西方文明的新版廣告。而沖繩人在討論沖繩身份時，並沒有掉落到西方身份政治

的陷阱中，他們追問的是，沖繩應該對戰後時代的世界承擔何種義務？沖繩的身份是作為「千鈞一髮」的那根「髮絲」，可是它所支撐的那些東西，卻無視甚至否認這根「髮絲」的存在。

正因如此，1994年成立的佐喜真美術館成為沖繩藝術的一個代表性存在。這間美術館的選址「嵌入」在普天間美軍基地之中——身在日本而被美軍基地的鐵絲網包圍着，就像沖繩本身的縮影。美術館用地來自於美軍徵用的佐喜真家族祖產，而該館創始人佐喜真道夫奇迹般地將土地從美軍手中要了回來。中國學者程凱這樣描寫美術館的空間結構：「屋頂拾級而上的一層層平台有一種莊嚴的儀式感。站在最高層的開放平台上，可以俯瞰普天間軍事基地。而將目光越過眼前的基地放遠至最遠處，看到的則是一線藍色的大海——那是沖繩人的『原鄉』。」因此程凱指出，「整個美術館的構造不是一個簡單的建築物，而是滲透着沖繩人對自身歷史、文化的理解」<sup>⑬</sup>。

佐喜真道夫是魯迅的忠實讀者，在魯迅的影響下，美術館收藏了大量的珂勒惠支(Käthe Kollwitz)版畫，而該館最核心的藏品則為丸木位里、丸木俊夫婦所繪的《沖繩戰之圖》(《沖繩戰の圖》，1984)。左翼美術是沖繩戰後藝術的一個重要構成部分，除了佐喜真道夫這樣的機構工作者之外，批評家仲里效的文字工作、藝術家儀間比呂志的版畫實踐，都是沖繩左翼美術的代表性個案。這讓中國學者很容易產生親近和共情，孫郁造訪美術館後感歎道：「那裏的藝術家們不為藝術而藝術，不在小我的天地間。他們不在意藝術的永恆性，而

是一直關注着那些被凌辱和被摧殘的同胞。」<sup>14</sup>

然而，第一個嘗試構建沖繩藝術史、並面對何為「沖繩美術」這一問題的並非美術館，而是一間畫廊。畫廊沖繩成立於1981年並運營至今<sup>15</sup>，是復歸後沖繩藝術的重要推手，在今日可查見的沖繩戰後藝術家名單裏，只有極少數人沒有在該畫廊舉辦過展覽。自1988年開始，畫廊每年印行兩期*The Gallery Voice*，這是一份不公開售賣的小型報紙，每期僅刊登兩三篇沖繩本地藝術工作者撰寫的評論、訪談，到目前為止共印行六十六期，皆可在畫廊官網下載<sup>16</sup>。畫廊沖繩因其長期性和開放性，成為人們理解復歸後沖繩藝術的必要入口。可以說，在2007年沖繩縣立博物館·美術館落成之前（沖繩縣立博物館於1972年成立，2007年遷址並改名），畫廊沖繩承擔了為沖繩藝術展覽、歸檔、構建歷史敘事的學術義務。

畫廊沖繩的創始人為上原誠勇。他在1982年根據親自收集的資料整理出版了《畫集·沖繩現代畫家78人》一書，首次對沖繩本地藝術群體進行了系統梳理<sup>17</sup>。同期，他在當地的商場大廳舉辦「沖繩現代畫家50人展」，反響良好。然而，他接下來嘗試將沖繩畫家推介到東京，卻遭到東京觀眾的冷遇。他在訪談中說：「〔東京人〕對沖繩畫壇甚麼的毫不關心，也幾乎一無所知。雖然現在照屋勇賢和山城知佳子進入了日本〔主流的〕藝術界和藝術市場，但在四十年前的沖繩藝術家很難有這樣的境遇。」<sup>18</sup>沖繩藝術家的東京體驗，是復歸初期的普遍症候。復歸後的沖繩人興高采烈地以「日本公民」的身

份前往大城市，卻因為語言和教育程度的障礙處處受挫，只能進入流水線工作，無法分享日本經濟高速發展的成果。

「我們真的是日本人嗎？」上原誠勇指出，沖繩文化界在復歸之後便有此一問<sup>19</sup>。他在1994年的一篇文章中回憶道，在其學生時代，老師會站在講台上激動地說：「你們在這裏上課的同時，不知道每天有多少人在越南死去！」<sup>20</sup>「祖國復歸」與越戰被上原誠勇的老師一輩時時掛在嘴上。然而，在復歸二十二年後，沖繩人對「復歸」的表述已從「祖國復歸」變為「日本復歸」，又變為「沖繩返還」<sup>21</sup>，對1972年之前的熱烈情感如大夢初醒，不再將日本認同為「祖國」。也正是從這個時候起，上原誠勇開始強調「自己的文化」、「等身大的自畫像」這一類字眼。在復歸四十周年的2012年，他寫下了這樣一段話<sup>22</sup>：

正因為考慮到琉球群島承載的獨特的歷史和現實狀況，才應該拿掉東京這個中央語境的「過濾器」，建立自己特有的「琉球·沖繩美術」語境。這樣，或許便可觸摸到列島地下湧動着的「某種東西」和「未來像」。我希望能以「沖繩的當代」為出發點去談論「等身大的自畫像」。

### 三 等身自畫像：從美軍到自我

上原誠勇所說的「等身大的自畫像」是甚麼呢？筆者認為，就是藝術家以個體的眼光和技藝，在「沖繩人」這一身份立場上，平視自身苦痛和來

自外部的霸凌，將「西方藝術—日本藝術—沖繩藝術」這一序階轉化為「沖繩藝術=世界藝術」。以西方為中心的文野之辨一直存在於現當代藝術世界，迄今為止能夠擺脫這一桎梏的不佔多數。對於沖繩藝術家來說，學習西方（尤其是戰後美國）、學習日本本土，是一個頗為長期的課題。復歸帶來的身份困惑使沖繩藝術家產生了走向「等身自畫像」的內在動力，同時，當代藝術也在更強大的全球化浪潮中「去流派化」。這兩個要素共同推動了沖繩藝術迸發出「我們」和「我」的主體力量。

在北森美術村時期，沖繩美術作品中最具辨識度的要素可能是美軍的存在。如前所述，第一批戰後藝術家普遍在東京受過教育，很難說他們心中沒有「西方大於日本、日本大於沖繩」這樣的觀念。名渡山愛順和大嶺政寬於1951年前往美國參觀了紐約現代藝術博物館(MoMA)等西方知名藝術機構，歸來後深感沖繩美術的「落後」，因此組建「1955年協會」，旨在讓沖繩藝術家及其作品能夠亮相東京藝壇<sup>23</sup>。藝術家城間喜宏回憶道：「對於世界和日本國內的美術變動，1960年代的沖繩藝界處在鎖國狀態。」<sup>24</sup>

因此，在「等身自畫像」完成之前，沖繩藝術家經歷了一個向世界、向東京的「靠攏階段」。他們關注日本本土的藝術發展，也從美軍所帶來的藝術資源中獲取信息。這個階段從戰前就已經開始，一直到世界當代藝術最為激進的1960、70年代仍然在進行中。他們積極吸收同時期的種種前衛手法，特點之一是在創作主題上直面美軍。這些前衛藝術家採取藝術小

組（如「Group 耕」、「亞熱帶派」、「Group NON」、「Group 現」）的形式進行實踐，他們走出室外進行展覽，既借鑒了大地藝術(Land Art)的形式，也對當時如火如荼的物派、具體派、新達達主義等運動進行呼應。例如，“Group NON”使用美軍直升機在漫湖上空進行投擲物品的行為表演(1969)；新垣安雄在與儀公園的戰場遺迹中收集武器和彈藥，進行裝置和行為表演(1975)。1976年舉辦的「76展」亦是沖繩藝術家重要的物派實踐<sup>25</sup>，真喜志勉的油畫作品《倒計時》(《カウントダウン》，1976)亦是沖繩前衛藝術運動對美軍的代表性描畫。

在完成「靠攏階段」之後，下一個命題便是：可否繞開美軍直接描畫自身，或者用同等比例描畫美軍、日本和沖繩自身？對宏大議題的拋棄似乎是個全球現象，新自由主義和消費主義啟動了對個體內心的關注，加之歷史記憶的代際差異，使沖繩藝術家能夠完成這個命題，並由此真正成為世界藝術中的獨特一環。在原有的題材和技法之上，對古代琉球王國的歷史重建、對琉球傳統民藝的運用、對個體歷史和家族史的講述，被更多地融入到新一階段的沖繩美術中，這樣的傾向在1980年代初現端倪，在二十一世紀之後愈發強烈。藝術作品中個人主義和本土主義的加強，意味着沖繩藝術家徹底從「世界藝術高於日本藝術高於沖繩藝術」這樣的思維牢籠中解放出來。前引上原誠勇所說的東京語境的「過濾器」似乎真的可以去掉了。

粟國久直的大型立方體裝置《立方體—糖和草莓》(Cube-Sugar & Strawberry, 2007)是標誌性的轉換

之作。作品標題中的糖和草莓看似甜蜜之物，但實際上指沖繩地面戰。慶良間丘陵是沖繩島戰役時期日本的一處軍事要塞，戰時美軍稱其為“Sugarloaf”，此處戰況慘烈，因血迹斑斑而被美國士兵私下稱為「草莓田」<sup>26</sup>。這件作品融入了藝術家本人對沖繩歷史的重溫 and 再學習，而他也稱自己為「復歸前用美元買糖果的一代」——糖果對藝術家來說既是兒時喜愛的好時 (Hershey's) 巧克力，也是成年後了解到的血腥歷史<sup>27</sup>。照屋勇賢如今已是世界知名的藝術家，他的成名作《連結你我》(《結い、You-I》，2002) 使用了沖繩傳統染織工藝「紅型」，在和服上描繪了美軍戰鬥機穿過雲層的景象，似乎用柔和而色彩斑斕的琉球民藝來消解現代世界的戰爭暴力。

宮城和邦生於1945年，這位畫家深居淺出，公開資料極少。他的作品是對帝國主義殖民事實的怒吼，但在政治立場之下，更能從其作品畫面中明確看出藝術家本人的狂想和夢囈。宮城和邦與美國藝術家達戈 (Henry J. Darger) 相似——他們都在自己的斗室裏創造出一個地球之外的異想世界：在外太空的某一處，孩童的純真戰勝了資本主義世界的罪惡。同時，宮城和邦的筆下畫面也與今敏導演的動畫《紅辣椒》(又譯《盜夢偵探》，2006) 中的夢境遊行隊伍有異曲同工的綺麗和無序。在宮城和邦的想像中，沖繩是一個擁有超能力的「藍色民族」，他對自己作品的文字表述同樣如同囈語：「50號油畫是站在暗號政治主義的角度進行宣傳。這幅作品是為祈求沖繩島的所有權、藍色民族的長壽和幽靈復原力而作的全

景畫。……我們沖繩的藍色民族覺醒了，讓藍色大腦的記憶全力轉動，對社會的歷史進行記錄和宣傳。從1940年代到1950年代，到1960年代，到1970年代，再到1980年代，再到1990年代……見證、判斷和記錄古城地區長壽人的『Root門』事件，用美術的方式重現和宣揚。」<sup>28</sup> 宮城和邦無視藝術批評系統和市場系統的規訓，他以畫布為戰場，靠着一己之力與殖民世界相搏，這正是「等身自畫像」的體現。

上原誠勇指出，更年輕一代的沖繩藝術家在復歸後出生和成長，比前幾代人更加「日本化」，而美軍基地的存在已成為他們天然記憶的一部分<sup>29</sup>。生於1981年的ミヤギフトシ (Futoshi Miyagi) 在紐約接受藝術教育，他把自己的性少數經驗融入到對沖繩歷史的重述中。錄像項目「美國男友」(American Boyfriend Project, 2013-2020) 想像戰爭時期日本士兵和美國士兵發生在沖繩的同性戀情，「和平街」系列(「平和通り」，2009) 則重溫了藝術家少年時(1990年代) 所鍾愛的玩具和熟悉的沖繩街景<sup>30</sup>。當新一代藝術家能夠用更為自我的「私」視角審視美軍的存在時，「等身自畫像」也就得以完成。

#### 四 越境·異質同體

沖繩縣立博物館·美術館2022年1至6月的大型回顧展「Reflections：見證時代」，以「戰場」、「國境」、「越境」三個章節回顧了沖繩戰後藝術史<sup>31</sup>。「越境」試圖談論新冠疫情所導致的全球跨國旅行困境：「即使邊界多麼牢

固，人們也不會停止越境。」<sup>②</sup>——沖繩的地緣政治和歷史處在天然的「越境」之中。在NHK紀錄片《與耶穌同走沖繩》(2013)中，1931年出生的沖繩牧師平良修回憶道，自己幼年時並無「沖繩意識」，而是想要獲得真正的「日本意識」，成為「受到天皇褒獎、比普通日本人更高一等的日本人」。沖繩島戰役後，十餘萬沖繩民眾被疏散到周邊島嶼(包括台灣)，平良修前往台中二中讀書<sup>③</sup>。班上有日本人、台灣人和沖繩人，日本學生始終以高高在上的姿態霸凌台灣學生，但在日本宣布戰敗之後，日本學生失去了氣勢，而台灣學生則以復仇的態勢反過來對日本同學進行霸凌。沖繩學生小心翼翼地躲閃，以為自己同樣會遭到台灣學生的報復，然而台灣同學卻說，沖繩人是他們的朋友。這一經歷讓平良修珍視自己的「沖繩人」身份<sup>④</sup>。

「越境」是理想，也同時意味着沖繩的現實。「越境」與孫歌所概括的「固守沖繩並超越沖繩」這一立場互為因果<sup>⑤</sup>。藝術家胡宮ゆきな(Komiya Yukina)與前述平良修的經歷可以看成是歷史與當代的複調。胡宮ゆきなの祖父為上海人，祖母為台灣人，越戰期間因大量美軍集結在沖繩，當裁縫的祖父母遂移居沖繩。胡宮ゆきな與祖父母感情深摯，但與祖父之間語言不通；在祖父母離世後，她害怕自己與中華文化圈的紐帶消失，在2014年定居台灣並學習中文。她說：「我搬到台灣，是想再次挪動自己的家族史。我知道歷史是可以通過主動的選擇而變的。」<sup>⑥</sup>

胡宮ゆきなの父親在美軍基地工作，基地意味着她自幼熟悉的成長環境。「異質同體」是其近年作品的核

心概念。「鳩銃」(2020-2021)在筆者看來是最為尖銳的一個系列。和平鴿的脖子上長著一把手槍，一名士兵匍匐在鴿子的身上——這是對東亞安全狀態的絕妙諷刺。在展示中，「鳩銃」模仿路邊的監控攝像頭成排地裝置起來：台灣是一個布滿監控探頭的地方，而沖繩則幾乎沒有監控；「鳩銃」是對東亞邊境地帶社會現實的思考。從福建流傳到琉球的「風獅爺」(シーサー)是胡宮ゆきな作品的另一個主題，她將不同的風獅爺燒製到一起，使之成為雌雄同體。風獅爺的腳下四周用沙包壓墜，寓意是「不讓沖繩飛走」，凝固沖繩的特有價值<sup>⑦</sup>。琉球風獅爺與台灣的安平劍獅有文化親緣，台南文化中心第一藝廊展出的《平安平安平》(2021)是一個用氣球製成的巨大風獅爺，這隻風獅爺戴着降噪耳機抵禦美軍戰鬥機的噪音。在沖繩縣立博物館·美術館的展覽「琉球側臉」中，《和平小菜一碟(10XL)》(《平和なんて朝飯前[10XL]》/IT'S A PEACE OF CAKE[10XL], 2021)同樣是巨大的氣球裝置，鴿子和手槍一對一地被縫製在一起，而台灣的縫製工人讓胡宮ゆきな想起曾經做裁縫的祖父母。她對筆者說的這段話，大概可以作為本文的結尾：

我在沖繩復歸後十五年出生，打出生就是日本人。作為沖繩本地人，我沒有任何自卑感，也沒甚麼對日本本土的特別憧憬。我為沖繩的獨特文化自豪，既是因為沖繩豐富的自然環境，也因為文體界有很多活躍的沖繩人。

因為是混血兒，除了「日本人」的意識之外，我從小就對中國大陸和



台灣有興趣。我如今生活在台灣，這一事實本身可能就是我個人身份認同的「復歸」的開始。如果這樣去思考，結合歷史資料，也就不難理解在當年「沖繩本土復歸」時期縣民們的熱烈情感了。

但也有人說，沖繩的「本土復歸」尚未真正實現。

截至2022年，駐日美軍70.3%的專用設施集中在沖繩，而沖繩的面積僅佔日本國土的0.6%。許多人在反對美軍基地的同時，也在條件優越的基地就職。這看似矛盾，然而對生活在沖繩的居民來說，這並不是一個矛盾——生活於此，就不得不為生活做出選擇。沖繩是異質同體，如果轉換視角，它會成為一片充滿可能性的土地，我相信這一點。

即便在今日，一個全球化與反全球化同步展開、社交網絡與個人原子化同步展開的時代，年輕的沖繩藝術家仍能夠緊扣沖繩一地應有的議題，他們的作品呈現出細緻的肌理，指向2020年代後殖民世界的病灶。琉球母語已經在日本的強制教育後失去了生存空間，但可貴的是，沖繩藝術家沒有墜入西方藝術話語的窠臼中，依然堅持說着屬於自己的語言。

## 註釋

① 參見《破周報》編輯部專題：〈戰火洗劫而昇華：獨樹一幟的沖繩藝術景觀〉，《破周報》，第685號（2011年11月），無頁碼；林葉「沖繩攝影」專欄，《假雜誌》微信公眾號平台；高森信男：〈蟄伏於沖繩

列島的琉球現當代美術〉（2018年10月11日），典藏ARTouch網，<https://artouch.com/artouch-column/content-212.html>；許芳慈：〈音景聲影：從電影中的沖繩，看沖繩社會的集體失落及其效應〉，《放映週報》，第578期（2016年10月18日），<https://funscreen.tfai.org.tw/article/6172>；馬然：〈二十一世紀夢幻琉球·高嶺剛與山城知佳子的沖繩影像〉（2018年3月14日），ArtForum藝術論壇網，[www.artforum.com.cn/film/11254](http://www.artforum.com.cn/film/11254)。

② 在涉及「北森美術村」的琉球語源部分，青島濱海學院的琉球語專家李甲老師給出了非常珍貴的專業意見。

③ 翁長直樹：〈沖繩戰後美術の開始「ニシムイの時代」〉，《沖繩縣立博物館·美術館平成21年度研究紀要第1號》，頁1-15；鍵谷憐：〈ニシムイ美術村における沖繩美術のモダニズム〉，《第69回美學會全國大會 若手研究者フォーラム發表報告集》（2019年3月），頁73-83。

④ 櫻澤誠：《沖繩現代史——米國統治、本土復歸から「オール沖繩」まで》（東京：中央公論新社，2015），頁42-43。

⑤ 翁長直樹：〈沖繩戰後美術の開始「ニシムイの時代」〉，頁1-15。

⑥⑧ 上原誠勇訪談（町田惠美採訪），NPO法人raco訪談項目（2015年2月22日），<https://nporaco.net/cate1990/uehara/>。

⑦ 岡村幸宣：〈【沖繩出張】沖繩縣立博物館·美術館「山元惠一展」〉（2017年4月11日），<https://fine.ap.teacup.com/maruki-g/2912.html>。

⑨ 武漢大學國際問題研究院、日本研究中心的林泉忠教授與筆者進行了長達兩小時的電話溝通，對筆者理解「沖繩復歸」的歷史脈絡有極大的幫助。

⑩ 岡本太郎：〈本土復歸にあたって〉，載《沖繩文化論——忘れられた日本》（東京：中央公論社，2013），頁187。

⑪ 如果從「藝術」的立場出發，我們會陷入繪畫、裝置、攝影等分類

學中無所適從，最終陷入「何為藝術」這樣的更大命題，這一命題對本文來說是無意義的。

⑪ 東京大學的施堯博士幫助筆者補充了沖繩音樂的相關常識，這部分內容雖未見諸正文，但本文對於「沖繩當代藝術」的討論仍受益於施堯博士對「沖繩音樂」的解釋。

⑫ 孫歌：〈「常態偏執」與當今世界〉，載《從那霸到上海：在臨界狀態中生活》（北京：北京聯合出版公司，2020），頁73。

⑬ 程凱：〈佐喜真美術館的沖繩「現場」〉，《南風窗》，2008年第24期，頁90。

⑭ 孫郁：〈沖繩的魯迅語境〉，《讀書》，2010年第10期，頁102。

⑮ 相比之下，佐喜真美術館成立於1994年，而更具官方性和權威性的沖繩縣立博物館·美術館成立於2007年。而其他類似的畫廊或機構（如畫廊「匠」、前島藝術中心）則存續時間較短。

⑯ 參見 <https://galleryokinawa.com/the-gallery-voice/>。

⑰ 上原誠勇：《畫集·沖繩現代畫家78人》（那霸：月刊沖繩社，1982）。

⑱ 上原誠勇等：〈沖繩で表現すること、沖繩から発信すること〉，《美術手帖》，2019年8月號，頁132。

⑳㉑ 上原誠勇：〈アンフェアで彩られた歴史〉，《沖繩タイムス》，1994年5月14日，第21版。

㉒ 上原誠勇：〈琉球美術独自の文脈を〉，《琉球新報》，2012年2月8日，頁碼不詳。

㉓ 星雅彥：〈沖繩戰後美術の軌跡：寫實から抽象への轉換、さらに反藝術へ〉，載翁長直樹編：《美術館閉館記念展 沖繩文化の軌跡，1872-2007》（那霸：沖繩縣立博物館·美術館，2007），頁112。

㉔ 城間喜宏：〈今、沖繩の美術界は！〉，《The Gallery Voice》，第10號（1991年3月1日），頁1。

㉕ 對於上述藝術小組及藝術活動的實況資料，筆者目前尚未能看到。上述內容由畫廊沖繩的上原誠勇先生及其女田原美野女士在採訪

郵件中告知，2022年5月28日、6月3日。田原美野女士及上原誠勇先生為筆者提供了大量的一手信息，在復歸五十周年之際，他們也隨時與筆者分享沖繩本地藝術界的動態以及媒體的最新評論；更讓筆者感恩的是，田原美野女士積極地幫助筆者與沖繩藝術家取得了聯繫。

㉖㉗㉘ 「Reflections—時代を見る眼—」展覽解說資料，沖繩縣立博物館·美術館策展人大城さゆり、喜納祥子提供。

㉙ 粟國久直訪談（大山健治採訪），“Okinawa Artist Interview Project”（2014年11月12日），[www.oaip.net/archives/hisanao\\_aguni.html](http://www.oaip.net/archives/hisanao_aguni.html)。

㉚ 「暗號政治主義」、「藍色大腦」、「Root門」等名詞都是藝術家本人為繪畫所設置的虛構背景，也是藝術家幻想中的一部分。宮城和邦資料極少，策展人大城さゆり在郵件中向筆者講述了她對「沖繩藝術」的理解，並為筆者發來了宮城和邦2010年個展資料以及喜舍場順發表在季刊《脈》第41號（1990年9月）的〈宮城和邦私論〉，頁6-8，後者為迄今為止唯一一篇公開發表的宮城和邦藝評，筆者在此深深致謝。

㉛ 上原誠勇、田原美野採訪郵件，2022年5月28日、6月3日。

㉜ 參見藝術家官網，<https://fmiyagi.com/>。

㉝ 「台中二中」現為台中市立台中第二高級中等學校，1945年日治台灣末期校名為「台灣省立台中第二中學」。

㉞ 參見NHK紀錄片《イエスと歩む沖繩》，2013。

㉟ 孫歌：〈沖繩：在臨界狀態中生活〉，載《從那霸到上海》，頁50。

㊱㊲ 胡宮ゆきな自述，載《琉球の横顔——描かれた「私」からの出發》展覽冊，電子檔由藝術家提供。