

絵本作家・儀間比呂志に見る「南洋群島」美術の系譜

— ライフヒストリーを手がかりに —

齋木 喜美子⁽¹⁾

2017年4月、版画家で絵本作家の儀間比呂志（1923-2017年）が94歳で逝去した。儀間は40年以上にわたり「沖縄」をテーマにした絵本作品を発表し続け、沖縄の児童文学を牽引してきた作家である。だが絵本作家になる以前の儀間の生い立ちや経歴、影響を受けた人物、作品、画家としての仕事については、断片的にしかとらえられてこなかった。特に若き日の「南洋群島」での体験がのちの画家としての生きざま、作品のテーマに影響を及ぼしたことが窺われるにもかかわらず、ほとんど知られていない。

そこで本論文では、まず第一に美術家になる以前の儀間の半生に着目し、その空白期を埋めるとともにその間の体験の意味を明らかにした。さらに、美術家としての儀間の思想に「南洋群島」という地がどう関わったのか、儀間に内在した「南」への志向が子どもの本の仕事へ与えた影響についても考察した。

キーワード：儀間比呂志、土方久功、杉浦佐助、南洋美術、絵本

1. 問題の所在

2017年4月11日、40年以上にわたり沖縄をテーマにした絵本作品を発表し続け、沖縄の児童文学を牽引してきた版画家・絵本作家の儀間比呂志（1923-2017年）が逝去した。94歳であった。

筆者は1990年代に近現代沖縄児童文学研究をスタートさせて以降、絵本作家としての儀間の仕事に着目し、作品研究だけでなく儀間の沖縄絵本の紹介や絵本展の企画などに携わってきた¹。また儀間とは研究を通して20年以上も交流があり、作品について直接ご教示をいただくなどの機会にも恵まれてきた。したがって「絵本作家・儀間比呂志」については熟知しているとの思い込みがあった。しかし儀間の訃報を受けて以来、本当にそうだったのかと自問を繰り返している。なぜなら絵本作家になる以前の儀間の生い立ち、経歴や影響を受けた人物、作品、画家（版画家）としての仕事といった半生については、儀間の画集に記された自伝や略歴、絵本の「あとがき」等で了解してしまっていたことに気づかされたからであった。その理由と

して、まず第一に筆者の関心があくまでも絵本作品そのものにあったことがあげられる。筆者はおもに絵本のモチーフやテーマ、表現の特質、作品受容の過程等を主軸に論じてきた。むしろ作品の背景に関することは取り上げてきたが、論考では経歴よりも絵本そのものを読み解くことを重視してきたからである。もう一つの理由として、儀間本人が自身の生い立ちを断片的にしか語ってこなかったことに加えて、儀間がいわゆる美術学校を出て官展に入選、その後中央の美術団体の会員に名を連ねて美術家としての道を歩む、というルートを辿らなかったことがあげられる。むしろ儀間は中央の既成画壇を批判的に見、会員になって先生と崇められたいという気は一切ないと言い切っていた²。終生こうした姿勢を貫き、在野の美術家として生きたことでアカデミズムの研究対象になりにくかったため、資料的な乏しさは否めなかったのではないかと思う。

ところが2008年4月、町田市立国際版画美術館で開催された「美術家たちの『南洋群島』」展において、

⁽¹⁾ 福山市立大学教育学部児童教育学科 e-mail: k-saiki@fcu.ac.jp

儀間は「沖縄の版画家・絵本作家」という従来の位置づけ以外の視点から脚光を浴びることとなった。この展覧会はかつて日本の委任統治領だったミクロネシアの島々、「南洋群島」を訪れた日本人美術家たちの作品を集めたもので、「南洋の地で触発された表現の特質や、「南」への志向と日本美術や文化の形成との関わり」³を探ろうとするユニークな試みであった。美術史家の岡谷公二は、南洋に生活の拠点を置き、そこで偶然師弟関係を結んだ土方久功（1900-1977）、杉浦佐助（1897-1944）、儀間比呂志（1923-2017）の3人の美術家に着目し、彼らの作品を基軸に展覧会を企画した。そして彼らの南洋での関係、南洋の地が作品にもたらした影響力を指摘するとともに南洋への渡航歴を持つ美術家の作品を多数紹介し、日本近代美術史の中でこれまで顧みられることのなかった「南洋群島」美術の系譜を明らかにしようとした。これまで一貫して沖縄をテーマに創作を続けた儀間が、「南洋群島」美術との関わりで論じられたことはなかったという意味でも、この試みは斬新であった。

だが他の作家たちと違って、儀間が「南洋群島」に滞在したのは美術を学ぶ前の青年時代のことである。こうした点で儀間の存在は特異であったが、後述のように、他の美術家たちがいわゆる「北」から「南」を目指したのに対して、儀間の「南」はもともと彼の身体の中に深く内在していた点が最も異質な点であった。まだ何者にも形作られていない多感な時期に初めて美術の師に出会い、沖縄芝居の熱気に触れたことで郷里の文化への思いを深め、固有の文化の価値を再認識できたことは、儀間の人生を決定づける大きな出来事であったと言える。このことは、「南洋群島」美術の系譜を読み解くうえでも儀間の美術家としての思想的背景を読み解くうえでも重要な問題であると思う。さらに言えば、自身をモデルにした作品を描いたことのなかった儀間が、晩年になって初めて「南洋群島」での体験を一冊だけ絵本化した⁴ことも実に興味深いことである。若き日の体験を自伝的に盛り込んだこの作品を「自身の集大成だ」と語っていた⁵ことから、「南洋群島」での体験がのちの画家としての生きざま、作品のテーマに影響を及ぼしたことが窺われるからである。

そこで本論文では、まず第一に美術家になる以前の儀間の半生に着目し、その空白期を埋めるとともにそ

の間の体験の意味を考えたい。さらに、美術家としての儀間の思想に「南洋群島」という地がどう関わったのか、儀間に内在した「南」への志向が子どもの本の仕事に与えた影響についても明らかにすることを目的としたい。

2. 美術への関心と「南洋群島」

2. 1 反骨精神と南洋への出奔

儀間は1923（大正12）年3月5日、三男二女の五人兄弟の長男として沖縄県那覇市久米町に生まれた。士族の末裔である儀間の父親は長男に対する期待も大きかったようで、儀間の教育には熱心であった。のちに儀間は父親の教育方針について、「どうしても学問をさせて世を見返したいという気持ちが強かったでしょうね、小学校に入る頃から、勉強勉強を喧しく言われ続けてきました。』⁶と語っている。ところが儀間は、小学校時代に出会った教師の影響もあって、勉強よりも絵を描くことが好きな少年になっていった。

儀間は美術雑誌が企画したアンケートの、「最初に大きな関心を抱いた画家は誰ですか」という質問に対し、「小学校時代の図画の恩師、大嶺政寛。非常に豪放で、しかもどんな生徒にも優しい先生でした。作品にも本当の沖縄を感じました。そして、先生の身体から発する油絵の具の匂いが、たまらなく好きでした」⁷と答えている。大嶺政寛は、沖縄県立第二中学校在学中から「樹緑会」という絵画サークルに所属して絵を学んだ。美術学校で専門的な美術教育を受けた画家ではなく教員をしながら創作を続け、戦後は教職を辞して画業に専念し、戦後沖縄美術を代表する著名な画家となった人物である⁸。古き良き時代の沖縄の原風景ともいえる赤瓦の家並みを描いた大嶺の作品は、今でも多くの人々に親しまれている。儀間は、沖縄県立師範学校本科二部卒業後に伊江島赴任を経て那覇尋常高等小学校教員となった大嶺の最初の教え子なのだった。大嶺との出会いは、のちに儀間が「南洋群島」へ出奔する遠因ともなった。同時にこのエピソードは、幼少期に受けた教育の影響力の大きさを示すものとして記憶しておきたい。

儀間の「南洋群島」への旅立ちには計画的なものではなく、ある事件によって突然引き起こされた転機であった。儀間によると、画友と一緒に辻原から海をスケッチしていた時、「この非常時に、絵を描くとは何事

か！」と軍国主義に凝り固まった大人に怒鳴られ、父親の前に引きずり出された。日頃から息子が絵を描くことを苦々しく思っていた父親は、儀間の描いた作品を目の前ですたずたに破り捨てたのだという。この仕打ちに耐えかねた儀間は、わずか17歳で家を飛び出し「南洋群島」へと流れ着いたのであった。このあたりの経緯については、あてどなく飛び乗った船の中で偶然「南洋群島」へ出稼ぎに向かう人に出会い、意気投合したためテニアンと一緒にいくことになったということらしい⁹。かなり無謀な行動であるが、いずれにしても確かなことは、好きな絵さえも自由に描くことを許されない当時の強圧的な環境と、問答無用で作品を破り捨てた父親に対する怒りや反抗心が突発的な行動に儀間を駆り立てたのである。では、儀間が訪れた1940（昭和15）年の「南洋群島」は、どういった状況にあったのだろうか。

「南洋群島」とは、地理的にはマリアナ諸島、カロリン諸島、マーシャル群島から構成される島嶼群を指す。1914年、第一次世界大戦に参戦した日本は、同年10月にはドイツ領南洋群島を占領した。日本海軍による占領統治ののち、ベルサイユ条約によりパラオ諸島コロール島に南洋庁が設置され、以降第二次世界大戦による米軍占領まで同群島は日本の委任統治領となった¹⁰。「南洋群島」に日本人が本格的に進出し、経済活動を行ったのは南洋庁設立後である。南洋庁は「委任統治の具体的な実績のひとつとなすため経済の振興を掲げた。そこで、「南洋開発事業計画」（1924年）を立案し、製糖業を中心に政策を進めた」¹¹のである。こうした政策に伴う労働力の大部分は沖縄から供給されていた。沖縄が移民募集の対象となった背景には「①沖縄が「ソテツ地獄」と形容されるような経済的困窮と過剰人口状態にあり、大量の労働力を即座に確保できること、②沖縄県人は「早くから海外思想が発達し」すでにサイパンに相当進出していること、③甘藷栽培に慣れていること」の3点があったという¹²。移民には「契約移民」と「自由移民」があり、前者には南洋興発が移民に渡航費や生活費、耕作資金などを貸し付け移民誘致の潤滑化を図った。ビザもいらずハワイや中南米より近い「南洋群島」は、沖縄の人々にとって有利な移民先だったと言える。やがて順調に沖縄から移民が押し寄せるようになり「呼び寄せ」という形の渡航者が増えていったという。すでに

移民した家族、親類縁者からの呼び寄せは、その移民の郷里から複数名が連れ立って渡航したため、村や字単位の移民が継続的に増えていき、「南洋群島」各地に沖縄の人々が根付いていったのであった¹³。儀間が船中で出会ったという読谷村出身の人々も、こうした呼び寄せ移民の人々であった。

日本海軍が占領したところには無人島だったテニアンも、大正末頃から南洋興発がサトウキビの栽培を始め、儀間が渡った1940（昭和15）年には約15000人の日本人が居住し、その大半が沖縄県人であった¹⁴。当時のテニアン市街の復元図を見てみると、市街南西のかなり大きな敷地を南洋興発テニアン製糖所が占め、興発倶楽部、興発病院、興発酒保と南洋興発が運営する施設が立ち並んでいる。テニアン郵便局、支庁公社サイパン・テニアン出張所が並び建つ目抜き通りとおぼしきスズラン通りを中心に沖縄県本籍者の住居や商店が多数ひしめき、かなり賑わっていることが見てとれる。また沖縄そば屋や泡盛を扱う酒屋、三線店を始め、儀間が旅装を解いたという友寄旅館、球陽座や地球劇場といった娯楽施設も確認でき、まるで沖縄の街並みのようである¹⁵。おそらく当時のテニアンは、言葉の上でも文化や気候の点でも、本土に出奔するより儀間にとって馴染みやすい土地であったろう。また儀間に限らず、遠く故郷を離れ「南洋群島」に住み着いた沖縄の人々は故郷をより恋しく懐かしく思い、沖縄の習慣や生活スタイルを持ち込んでいた。儀間の絵本『テニアンの瞳』の一場面にも、球陽座の沖縄芝居に人々が泣き、笑い、喝采し、指笛をとばす…というシーンが描かれている¹⁶。

1932年頃、沖縄芝居の伊良波尹吉、鉢嶺喜次、渡嘉敷守良らがテニアンに巡業に出て以降、1940年頃まで南洋（沖縄では当時、一般的に「南洋」と呼びならわされていた）の沖縄芝居はピークだったと言われている。南洋では移住者が増えるにしたがって「南洋で芝居をうてば儲かる」という情報が沖縄に伝わり、伊良波と渡嘉敷の率いる二つの劇団が競うように芝居をうっていた。しかも当時は、沖縄の那覇で評判になった芝居は県内ではなく、南洋に持っていったという¹⁷。つまり「南洋群島」ではそれだけの聴衆が得られていたわけで、沖縄的な文化がより凝縮された形で色濃く存在していたと考えられる。こうしたことから、「馴染みやすい」というよりも儀間は沖縄にいたとき

以上に沖縄を強く意識させられたに違いない。

2. 2 師・杉浦佐助との出会い

偶然流れ着いた「南洋群島」であったが、そこで儀間は美術への眼を開かせてくれた師・杉浦佐助に出会う。杉浦は1897（明治30）年1月19日、愛知県蒲郡市に杉浦佐兵次の五男として生まれた。杉浦の実家は今も蒲郡市郊外にあるらしいが、つい最近まで「南洋群島」に生きたこの美術家のことはほとんど知られていなかった。なぜなら杉浦の本業は宮大工で美術を本格的に学ぶ環境にはなかったし、「南洋群島」への渡航も美術家として画題を求めての旅ではなかった。また生涯に一度だけ東京で個展が開催されたものの、「南洋群島」で制作活動を行っていた杉浦の作品は、現在ほとんど残されていないからである¹⁸。おそらく岡谷が研究対象として調査しなければ、こうして掘り起こされ注目を浴びることはなかったのではないだろうか。杉浦は、彫刻家になりたいという夢を持ちながらも果たせず、1917（大正6）年、大工の年季奉公が明け徴兵検査を終えるとすぐに、ある会社の大工募集の誘いに応じて「南洋群島」に渡ったという。なぜ「南洋群島」だったのか。岡谷は杉浦の半生を辿りつつ、その選択にはある種の必然があったと考え、以下のように述べている。

当時中国大陸と南洋群島は、内地で鬱屈していた青年たちにとって、自分を試すべき新天地であった。大陸へ渡った人々は、みなどこか国土といった肌合いを帯び、政治や策謀にかかわろうとした生ぐささを持っていたのに対し、南へ行った人たちには、そういうところがまるでない。南とはまず海であり、光と色彩であり、繁茂であり、国家や社会から遠く離れた、アナーキーな夢想の場所でもあって、楽園の面影を残す一方、それは世外であり、他界に近い土地、人が自らに課す流謫、いや、流刑の地でもある。佐助は、自分の資質の中に、そうした風土とひびき合うものを感じたからこそ、南へ赴いたのであろう¹⁹。

つまり杉浦も、儀間と同じく西洋美術のアカデミズムを受け継ぎ、官展入選を経て画壇に認められていくというルートを迎えない美術家の一人だったのである。杉浦が「南洋群島」に渡ったのは民間人としてはかな

り早い時期だったこともあり、彼は長らく美術を学ぶ機会に恵まれなかった。だが1929（昭和4）年に東京美術学校を出た若い美術家・土方久功がコロール島にやってきたという噂を聞いて、土方に弟子入りを志願した。大工仕事のかたわら、まったくの独学で彫刻に取り組んでいた杉浦にとって、土方は唯一無二の美術教師であった。一方、「先史考古学、先史文化史」に対する強い関心のあった土方にとっても、島の文化や地理、特に言葉に精通している杉浦は、案内人として願ってもない人材であった。こうして土方は杉浦に美術の基礎を教えることと引き換えに、彼に通訳を頼み、この奇妙な師弟関係は以降10年間も続くことになったのである²⁰。このように杉浦と土方の師弟関係は、両者が「南洋群島」に流れ着かなければ到底成立しない偶然によって引き起こされた関係であった。しかもそれは、日本近代美術史の展開過程から見れば傍流ともいえる逸脱したものであった。この流れからすれば儀間は土方の孫弟子ということになるのだが、実はそこにも必然性はなく儀間と杉浦の師弟関係もやはり偶然切り結ばれたものであった。

儀間はテニアン出奔後、渡嘉敷守良率いる球陽座で幕引きや道具方、看板描きの仕事をするようになったのだが、巡業先のロタ島でたまたま鉄木の彫刻に取り組む杉浦を見かけたのであった。球陽座で働きながらスケッチをするほど美術家に憧れをもっていた儀間は、杉浦の仕事をしっと眺めていて杉浦の目に留まった。「君は芸術家になりたいのか」と声をかけられて互いのことを語り合う機会に恵まれた。その時はスケッチブックを見てももらったり、励ましの言葉をもらったりした程度であったが、その後、彫刻に必要な鉄木を求めて杉浦がテニアンに移住した²¹のを機に、二人の距離は縮まっていったようだ。1942（昭和17）年、戦局がひっ迫してきて芝居小屋が閉鎖されてからの約半年間、儀間は杉浦のアトリエ兼住居の小屋に住み込みながら、杉浦から美術の手ほどきを受けることになったのである²²。その詳細は、先に『版画集 儀間比呂志の沖縄』で本人が回想録を書き、その後絵本『テニアンの瞳』にも同じ場面を挿入している。前者は回想、後者は創作絵本なので若干の違いはあるものの、カロリナスの崖下の掘っ立て小屋で自給自足の生活をしながら美術史や芸術解剖学の勉強をしたことは共通して記されている。この時の教科書こそかつて土方が杉浦

に授けたもので、奇しくも二人は「南洋群島」の地で、土方が東京美術学校時代に使ったであろうテキストを参考書代わりに、美術の基礎を学ぶことになったわけである。では、儀間にしても杉浦にしても、西欧から移植された美術のアカデミズムに触れたのがほかならぬ「南洋群島」であったこと、単に画題を求めて南洋に旅した芸術家同士の出会いでなかったことはどういう意味を持つのだろうか。

2. 3 三代の美術家に通底する「南洋群島」美術の系譜

「南洋群島」に渡航した美術家たちについては、近年ようやく解明が進んだところである。「美術家たちの『南洋群島』」展を企画した町田市立国際版画美術館の滝沢恭司の調査によって、美術家たちの渡航年と期間、彼らの生年、出身地、主たる美術教育機関等が明らかにされている。それによると美術家の渡航は1910年代の1人から始まり、1920～33年の委任統治開始から国際連盟脱退までに9人、1934～40年の国際連盟脱退から太平洋戦争開始までに40人と飛躍的に増え、総勢55人もの渡航が確認されている²³。その中で筆者が注目したのは、美術家たちの属性と「南洋群島」へ渡った動機である。滝沢はこの点について、美術家たちは東京美術学校出身者や官展出品者が多かったことと、渡航動機の一つにゴーギャンの影響が無関係ではなかったことを指摘している。また「大正から昭和前期に活動した日本の美術家たちは、ゴーギャンを輩出した西洋近代美術を受容した日本近代美術の流れの中で自己の表現を、そして日本近代の新しい造形表現を築こうとしていた」²⁴と述べて、当時の日本美術界の動向を捉えていたことが興味深い。つまり「南洋群島」への美術家の渡航が増える時期は、日本の美術家たちが新しいモチーフやテーマを南洋へと求めていく過程と重なるのである。しかしながら、「彼らが現地や帰国間もない時期に制作した作品のほとんどは、主題的には南進政策と結び付くもの」ではなく、「エキゾシズムや民俗学的興味」あるいは「ゴーギャンの影響下に、南洋浪漫や楽園イメージを描き出したもの」²⁵に留まり、多くの美術家たちが「南洋群島」に渡ったにも関わらず、その作品は必ずしも高い評価を得たわけではなかった。なぜなら「その大半は南洋群島の住民や特有の風俗、自然」をモチーフにしたもので、「旅行者特有のエキゾシズムの視点か

ら制作されており、写生画のレベルを越えるものではない」²⁶からであった。だが、滝沢はこれら「南洋群島」に渡った美術家の中で幾人かの画家を挙げ、「画家のイメージに沿って同様のモチーフを再構成し、内容的に興味深い作品」を生み出したとして、上野山清貢や川端龍子、布施信太郎、赤松俊子らの作品を特筆できると評価した。中でも「南洋群島」に長く住み続けて創作活動をしていた土方久功と杉浦佐助が最も示唆的な内容の作品を制作したと評している²⁷。同様に岡谷も

日本の中の南にはじめて人々の眼を向けさせた柳田国男と折口信夫の著作に、私は深い敬意を払っている。しかしこの二人の碩学が南——沖繩——に関心を抱いたのは、その知の一環としてであって、南は、彼ら自身の生とは直接のかかわりをもたなかった。極言すれば、戦前の日本において、真に南の問題を生きたのは、土方久功と杉浦佐助のただ二人だった²⁸。

と述べて、「南洋群島」を生きた土方と杉浦の精神誌に目を向けている。画題を得て中央の画壇に発表しようという目的ではなく、自身の生の場と制作の場を「南洋群島」に定めた美術家は稀有な存在であった。上記の評価は、彼らの身体、精神、そこから生み出された作品が、「南洋群島」を生活者としてくぐらなければ造形し得なかったことを示している。

先に、土方 — 杉浦 — 儀間の三人の師弟関係は偶然成立したと述べた。だが、日本近代美術史の傍流とも見えるこの偶然は、「南洋群島」という辺境の地が持つ磁場が作用して引き起こされたと考えることもできる。なぜなら、生まれも育ちも年齢も全く違うこの三人には、故郷では自己実現が図れず鬱屈した日々を過ごさざるを得ないという抑圧があり、そこからの解放を求めて「南」へと飛び出したという共通項が見られるからである。彼らの中で唯一土方だけは裕福で由緒ある家柄に育ち、中学まで学習院に学び、東京美術学校を出たという美術家だが、彼とて美術界の本流の中では生きづらさを感じていた人間であった。彼は幼い頃から家族の中で葛藤を抱え、自分を押し殺して生きてきた。長じてからは、両親の不仲、家庭の没落に加え、帝展を中心とする彫刻界の勢力争いにもつくづ

く嫌気を覚えていたという。土方が卒業後も彫刻で身を立てることもできず、悶々としながら「南洋群島」行きを夢みていた頃、美術界では「第一次世界大戦後、堰を切ったように画家や彫刻家たちがヨーロッパに渡り、現地や帰国後の日本で新傾向のモダニズム作品を制作・発表」²⁹していた。やがてマヴォや三科といった西欧アヴァンギャルドのグループ結成が相次ぎ、美術家たちは西洋現代美術の最新の思潮を受容し、新たな環境を築きつつあった。しかし、彫刻界では帝展を軸にした東台彫塑会と曠原社の二大勢力が反目し合っており、こうした閉塞的な彫刻界に土方は居場所がなかったのである。やがて母の死を機に家庭が完全に瓦解した後、土方は「南洋群島」を目指したのであった。土方の南洋行きの動機には「寒さ嫌い、ゴーギャンの影響、民俗学や考古学への関心、原始的なものへの好み」³⁰の4つがあったと言われるが、土方の内部に長く沈潜してきた思いを解き放つための新天地が「南」だったことは間違いないだろう。

「南洋群島」での杉浦の27年間、土方の13年間は、島の生活に浸かり、島の人々とともに生きた時間であった。それは土方のエピソードからも窺い知ることができる。

彼は、島民の家に泊って、竹の床の上にアンペラ一枚敷いただけで眠り、彼らと同じように、石灰をふりかけた檳榔樹の実を嚼んでは血のように赤い唾を吐き、「泥水のようなカヴァー酒」も飲み、「一面に蠅のたかった魚」も「毛も翼もそのまま丸煮にした大蝙蝠」も食べた³¹。

何のてらいもなく、彼らは自然にこうした生活を送ることができた。文明が果たして人に幸せをもたらすのか。ありのままの自然と土着の文化、生活と制作が一体となった濃密な時間を「南洋群島」を旅した他の美術家は持てなかったものであり、そうした志向性をもつ二人の関係性の連なりに、儀間が位置づいているのである。儀間は杉浦から美術の基本と技法を学んだが、「絵かき臭い技術など、覚えた先から忘れろと、指導された」³²という。杉浦の伝えたかったのは、写実ではなく己にしか表現できない精気でありテーマだった。儀間がもっとも強く影響を受けたのは土方と杉浦に通底する精神のありようではなかったろうか。

儀間が人生の集大成として書き残した『テニ안의瞳』には、伝聞でしか知りえなかったはずの杉浦の最期が描かれ、杉浦が鉄木で制作した彫り物のとかげが、日本兵にはむかって殺されかけた少年の命を救ったという創作が書き加えられている。仲程昌徳は『テニ안의瞳』執筆の意味について、「…前略…儀間には、そこでどうしても書いておきたいことがあったのである。杉浦佐助の最後についてである。儀間は、それを杉浦の追悼・供養のために書いたに違いないのである」³³と述べている。おそらくそうだろう。さらに踏み込めば、たとえ現実の杉浦が日本兵の銃弾に散ったとしても、杉浦の作品（鉄木のとかげ）、そこに込められた魂が、その同じ銃弾から子ども（次世代を担う未来の象徴）の命を守ったことを伝えたかったのではないだろうか。「先生ありがとう、ありがとう。坊やは助かりました」と母親が杉浦の作品に祈る場面には、その思いが象徴的に表現されているのである。

3. 戦後、「美術家」としての出発

3. 1 「年譜」に見る欠落

前述した通り、儀間が数多く出版した版画集や絵本に記されたプロフィールから、儀間の半生や「南洋群島」の影響を読み取ることは難しい。たとえば、儀間の絵本の中でも特に評価の高い『ふなひき太良』を紹介したプロフィールを確認してみると、以下のように記されている。

1923年、沖縄県那覇市に生まれる。46年～52年まで大阪市立美術研究所で学ぶ。56年行動美術協会展に入選、以後毎年出品（受賞3回）。同協会会員を経て、現在無所属。71年「ふなひき太良」で毎日出版文化賞受賞、75年「鉄の子カナヒル」でデサンケイ児童文化賞受賞。79年沖縄で「沖縄戦版画展」、80年大阪で「版の世界展」を開催。沖縄をテーマにし、版画と絵本を一年交代で製作している³⁴。

ここでは儀間の少年期はもとより、「南洋群島」も軍隊経験もすっぱりと抜け落ち、戦後美術を学び始めた頃からの経歴しかわからない。では儀間比呂志を特集した雑誌『儀間比呂志と沖縄』ではどうだろうか。ここには儀間の年譜が添えられており、美術家として

の儀間の経歴が一通りわかるようになっている。比較的初期の経歴を切り取ってみると以下になる。

- 1923年 那覇市に生まれる
1946年（23歳） 大阪市立美術研究所で絵を学ぶ。
 （1951年まで）その後、上野誠
 に木版画を学ぶ。
1955年（32歳） 堺市展にて会頭賞受賞。
1956年（33歳） 浅尾忠男と詩画集『城と車』を
 出す。
1957年（34歳） 野口昭二と詩画集『琉球』を出
 す。
1958年（35歳） 行動美術展にて奨励賞受賞。
 『沖縄の踊り』『琉球風物版画
 集』を限定出版。
1959年（36歳） 行動美術展にて新人賞受賞。会
 友になる。
1960年（37歳） 新川明と詩画集『沖縄』を出す。
 …以下省略…³⁵

年譜には美術研究所を出た後の中央画壇との関わり、受賞歴や詩画集の出版情報は示されているものの、やはり一部は省略されている。だがこの空白期にこそ儀間の美術家としてのルーツがあり、この期間の持つ意味と終生の仕事には見過ごしにはできない関連性がある。ここでは、戦後から版画家・絵本作家となる過程をたどりつつ、儀間の芸術家としての転機と連続性について考えてみたい。

3. 2 戦後～行動美術展まで

1943（昭和17）年、「南洋群島」で20歳を迎えた儀間に、沖縄から徴兵検査のために帰れと言う電報が来る。迷った末、儀間はテニアンに別れを告げ、そのまま海軍に入隊することになった。軍隊での体験を儀間はほとんど書き残していないが、講演録には戦争体験に若干触れただりがある。

…前略…戦争に引っぱられて、終戦を横須賀で迎えています。その時私は海軍でした。日本は戦争末期には兵隊を乗せる軍艦すらなかったから、私は軍艦に乗らないで、基地の整備とか、工場の＊＊ママとかで終戦まで過ごしました。そんなわけで、兵隊にはいったけれど、敵とか敵兵とか、人間には銃を向けて一発も打ママたなかったという

ことは今にしては誇りに思います。³⁶

直接的な戦闘体験こそないものの、わずか17歳で出奔するほど軍国主義的な抑圧を嫌っていた儀間である。軍隊生活がどれほど辛く耐えがたいものであったか想像に難くない。それは当時のことをほとんど語らなかった姿勢からもうかがい知ることができよう。横須賀で終戦を迎えたものの故郷の沖縄は玉砕と聞かされて帰るあてもなく、復員列車に乗ってとりあえず南に向かった儀間は、終着点だった大阪に降りたち、そこで美術家として生きていくことを決意したのである³⁷。

こうして儀間は1946（昭和21）年夏、大阪市立美術館附設美術研究所に入学し、第一期生としてそこで6年間学ぶこととなった。雑誌のインタビューに対して儀間は「戦後の大阪には職もなく、食うために心斎橋で似顔絵かきしながら、天王寺にあった市立美術研究所に通った。絵で自立するためにである」と語っている³⁸。盛り場にあった研究所の立地も幸いして、儀間は授業が終わると街頭似顔絵かきのアルバイトに励んだ。「めし代も稼げたが、生きたモデルを描くことによって、より血の交ったデッサン力を身につけることができた。さらには、教室ではけっして得ることのできない人間の生き方についても、多くのことを学ばせてもらった³⁹」という日々であった。

同じ頃、沖縄の家族もまた儀間の安否はわからなかったようだ。儀間の姪にあたる安里妙子氏によると、儀間の父親は沖縄戦で死亡。母親は戦後、平和通りで商売を始めて兄弟や子どもを含め10人家族を支え、苦勞していたという。戦後しばらく互いの消息が知れず戦死したものと思っていた。偶然知人が大阪で似顔絵かきをしていた儀間と遭遇。「比呂志兄さんを見かけたよ」と知らされて初めて、生きていたことを知ったという⁴⁰。

その後、1956（昭和31）年5月12～14日、儀間は沖縄で初の個展を開催することになった。入隊前に一時帰郷してから実に13年ぶりとなる帰郷を果たしたのである。年譜では省略されているが沖縄県立美術館が調査した資料によると、この間儀間は1954（昭和29）年の創造美術展初出品を機に、1955（昭和30）年には堺市展会頭賞を受賞、沖縄での個展直後の9月には第11回行動美術展に出品して入選を果たしてい

る。だが儀間は、1966（昭和41）年に行動美術展で会友賞を受賞して会員になるも、沖縄の本土復帰の年、1972（昭和47）年には行動美術を脱退している。木版画に専念し絵本を描き始めるのが1970（昭和45）年なので、この前後に美術家としての転機があったと考えてよい。その転機を直接的には沖縄の施政権返還と見ることもできるが、筆者はむしろそこに至る過程で儀間が思想的に到達した境地であったと考えている。

3. 3 上野誠との出会いと木版画

儀間は大阪市立美術研究所を終えた1951年以降、版画家の上野誠に師事し、木版画によって独自の表現方法を獲得しようと試みている。版画に目を向けたいきさつについて、儀間は以下のように述べている。

版画は上野誠先生に教わった。…中略…毎年行動美術展への油彩の出品で、上野の美術館に出かけたから、そのたびに上野桜木町におられる上野先生にお逢いして、いろいろ話を聞いている内に版画の話が出て、ぼくも版画やろうかとおもったわけや。⁴¹

上野といえば、東京美術学校在学中に学内民主化運動に参加して治安維持法違反で検挙され、退校処分となったのち版画家となった人物である。ドイツの芸術家ケーテ・コルヴィッツに傾倒し、原爆の悲惨さを表現した反戦版画を制作した反骨と抵抗の美術家であった⁴²。沖縄の苦難の歴史と現実、沖縄戦の悲惨さを多くの人に伝えたいと考えていた儀間とは思想的にも共鳴するものがあつたろうと思われる。また作品スタイルは違えど、初めて出会った師も刀に気合を込めて「彫る」ことを業とする彫刻家であった。馴染のある刀の技と、「いろいろ話を聞いている内に」という言葉の奥にある思想への共感が儀間を版画に向かわせたと推察できる。

上野との関係については、当時を知る上野誠の長男・上野遼氏（1939年生）に聞き取りを行った。遼氏は高卒後の浪人中に父親に行動美術展に連れて行かれ、儀間の絵を見せられた時に、「すごいだろう」と父親が言っていたことを鮮明に覚えていた。だが足しげく儀間が通って師事していたとか、ともに作品を創るという関係ではなかったと述べた⁴³。とはいえ、儀間本人が上野のことを師として書き記しているという

ことは、上野が「版画」という新しい表現スタイルに導いてくれたことは間違いないはずである。この点についてさらにお尋ねすると遼氏は、

父からは木版画の技法上の問題についても、詳しく学んだと思う。例えばバレン、彫刻刀、版木、和紙の色々、絵の具、と言った用具、材料について、それから実際の摺り方について。版画の技法を言葉だけで伝えるのは難しいです。彫り方、摺り方なんかは実演して見てもらわないと伝わらないでしょう。父は版画教育にはとても熱心だったし、「版画生活」という木版画の技法書も書いていますので、儀間さんはそれを見ていたかもしれませんね。直接のきっかけは知らないが、版画なら上野誠だと思って（儀間は）行ったのではないかな⁴⁴。

と述べた。自身も版画家であるだけに説得力のある話であった。また上野が千葉の流山にいたころ、儀間が訪ねてきて一晩泊ったことがあったという。儀間は遼氏の母親に「徹夜してでも作品を全部見たい。インスタントでもいいのでコーヒーを入れてくれ」と言っで一晩中上野の作品を見ていたこともあったそうである。これまで上野との関係や上野からの影響について言及されることはなかったが、儀間は上野から技術の習得だけでなく生き方や人柄を吸収していたのではなかったかと考えさせられた。

儀間が上野に師事した時期と前後して、もう一つ儀間には印象的な出来事が起こっている。それは日本国際美術展⁴⁵でメキシコ人画家のリベラ、シケイロスの絵に出会ったことである。このことについて儀間はあらゆるところで述べており、多くの評論家や研究者がすでに指摘しているところでもある⁴⁶。筆者も別稿でその経緯については触れているので参照されたい。

すなわち儀間は、油彩を行動美術展に出品しながらも沖縄を表現するのにふさわしい表現やテーマを模索し、発表の機会をうかがっていたのであり、版画は絶好のスタイルだったのである。とりわけ、沖縄戦を描く時には「木版画は板を彫って、紙に摺るという間接的なワンクッションおいての表現ですから、作者の思いが人々の胸にストレートに入っていけると思う」⁴⁷という点は重要であった。加えて「もともと、私はリ

アリズム版画の上野誠氏の教えを受けた者ですから、モノクロームによる表現が、一番身にあっているような気がします。」とも述べている。進る感情をいったん冷却する効果があるだけでなく、彫り残された線とモノクロームの醸し出すフォルムの素朴さと力強さ、版画の持つ厳しさが、儀間のテーマに即した表現でもあったことがわかる。だが儀間が「版画」にこだわったのはそれだけではなかった。

油絵は一枚描いたら個展などで見せるだけや。…中略…そこでかんがえついたのが版画なんや。木版一つでたくさん刷れる。値段も安くできる。それで詩画集を自費出版して沖縄の普及化をはかったということなんや。⁴⁸

と、その表現技法だけでなく経済性、大衆性が自身の芸術の目的にぴったりと合っていたことにも言及しているのである。

最後にもう一つ重要な点として、中国木刻画からの影響を指摘することができる。先に、「最初に大きな関心を抱いた画家は誰ですか」という質問に対し、小学校の図工教師、大嶺の名をあげたと述べたが、実はその質問の答えには次のような続きがある。「…前略…ピカソとシケイロスです。大嶺の沖縄。ピカソ、シケイロスのバイタリティと民族性。そして、大戦中の抵抗する中国木版画。ここらへんが私の絵の、企業秘密です」⁴⁹と。儀間は1972（昭和47）年に相次いで出版された中国木刻画集の書評を書いている。そこで、中国木刻画との出会いを14～15年前に大阪で発行された「国際新聞」誌上であったと述べている。ちょうど儀間が沖縄への帰郷を果たした頃ということになる。儀間は、その時に見た『中国現代版画』（大田耕土、芳賀書店）の「飢え」（「飢餓の列」）というタイトルの木版画から受けた強い印象を次のように語っている。

飢えた民衆が枯れ木のような手にお椀をぐっと突きだして食を求める姿を描いた作品に私は大きなショックを感じた。それは、沖縄戦の最中にたたかいにまきこまれて死んだと思われた家族からの生存を伝える便りに接し、その家族は無事に生きのびたけれど家もなく、たべものもアメリカ軍から与えられる僅かなもので飢えを忍んでいるとい

う状況を知った直後だけに、この作品は沖縄の状況とイメージがダブって胸を熱くしたものである。

50

中国で魯迅が指導した人民のための木刻画運動は、弾圧にも屈せず名もなき労働者、大衆の悲惨な生活を描き、芸術の力で世に訴えることで抑圧に対する強い抵抗を示した。同じく儀間が共鳴したシケイロスやリベラといったメキシコ壁画運動の芸術も、メキシコ原住民の抑圧に対する大衆の抵抗の姿勢を代弁した土着の芸術運動であった。上野誠も治安維持法に触れて検挙された時、厳しい拷問に耐え抜いて民主主義思想を貫いた画家である。儀間の琴線に触れる芸術表現は、ことごとく理不尽な権力に対する抵抗、名もなき大衆の声なき声を聞き取りとうる姿勢で制作されており、特権階級の人々の眼を楽しませる芸術ではなかった点に注意を払うべきであろう。すなわち、儀間の思想と感受性がこうした芸術家の作品に通底するテーマを嗅ぎ取り惹きつけてやまなかったのであり、その結果、複数性と大衆性を併せ持つ「版画」という表現スタイルを選び取ったと言えるのである。

3. 4 絵本作家としての出発

では、版画を表現の中心に据えながら絵本の仕事を始めた儀間の転機は何であったのだろうか。これもまた木版画同様、より多くの人々に自身の作品を観てもらい、沖縄のことを広く訴えたいという思いに支えられたものであった。初の創作絵本『ふなひき太良』出版に至った経緯を、儀間は以下のように述べている。

私はある時期、子供のための画塾を開いたことがあります。そのとき教室の子供から、「先生オキナワてねママ、オキナワは中国？アメリカ？英語でお話するの？」と聞かれました。子供が知らないということは、そのお母さんも、あんまり知らないということでしょう。情けないと思いました。…中略…沖縄問題は、一部の人間のものではあっても、大多数のものにとってはどこ吹く風だったのか。暗澹としているところへ、狭山の住居へ、岩崎書店の社長と、編集長の小西さんが訪ねてこられ、「沖縄をテーマにした絵本を」と、もちかけられました。⁵¹

1956（昭和31）年の帰省以来、毎年大阪や沖縄でも個展を開き、詩画集を発表するなど制作に邁進してきた儀間にとって、子どもたちが沖縄のことを何も知らないという事実は相当ショックだったようだ。

ぼくたちは今まで何をしてきたのか、一つの無力感にさえおそわれた。大人向けに怒号するだけではあかん。子どもたちへもアピールしよう。そう思いついたのはさらに復帰を翌年にひかえた71年の春のことだった。⁵²

こうして儀間は絵本によって「沖縄」を表現するようになり、生涯に30冊以上も絵本を手がけた。紙面の都合上、各々の作品のテーマや評価については拙著を参照されたい。儀間の初めての創作絵本『ふなひき太良』は毎日出版文化賞を受賞し、『鉄の子カナヒル』はサンケイ児童出版文化賞を受賞したことで、1970年代には絵本作家としての注目も高まったのである。筆者はかつて、儀間の絵本は木版画という様式でありながらそれをコンピュータグラフィック、児童劇の台本とさまざまな手法に転換し活用していることを指摘したことがあった。木版画もコンピュータグラフィックも演劇も、タブローと違って大勢の人々に発信することができる点で複数性、大衆性に優れている。また、儀間の絵本全体に流れる歌と踊りの表現、あたかも完成された芝居を見るように展開されるストーリー性に、「南洋群島」で体験した球陽座の沖縄芝居と杉浦から修得した構成力、デッサン力の影響を読んだ⁵³。滝沢は「儀間が一貫して沖縄という土着のテーマで作品を制作し続けてきたのは、土着的であろうとした杉浦の制作精神を直に学んだことが少なからず影響していると考えてよいだろう」⁵⁴と述べて、やはり「南洋群島」での体験の影響力に言及している。

儀間は沖縄文化や自身の生き方を否定され、日に日に軍事色が濃くなっていく沖縄を飛び出した。「南洋群島」へ行かずそこに留まっていたならば現地徴用の可能性は高く、おそらく沖縄で地上戦に巻き込まれただろう。生きのびることができたかどうか定かではない。またテニアンで帰郷を迷った時も、「生きて絵を描くんだよ」という杉浦の一言がなければその後の儀間はなかったろう。儀間の命と魂を救ってくれたのは「南洋群島」に色濃く存在した郷土の伝統芸能であ

り、ただ黙々と制作に励む杉浦から美術を学ぶことのできた場だった。文字通り「南洋群島」は絵本作家・儀間比呂志誕生の胎動期であり原点だった言えるのである。

4. 「南」を生きた美術家・儀間比呂志

「美術家たちの『南洋群島』」展を沖縄でも開催することになった時、沖縄会場となった沖縄県立美術館では「＜南＞から＜南＞へ」という副題をにかけて、日本本土の芸術家たちによる、「南」へのまなざしの中で異彩を放つ、沖縄出身の儀間比呂志に焦点をあてた⁵⁵展示を企画した。この企画展は、本土で行われた展示の際に何か違和感を感じていたという儀間の心にもすっと落ちるものがあったようだ⁵⁶。この展示のことを豊見山は

儀間が失いかけた郷土への誇りは、土方や杉浦の創作に対する思想や姿勢に深く共感することで、復活した。その表現の根底には、南洋群島での体験が息づいている。南洋展で現在に繋がる道程を再確認したのは、ほかならぬ儀間自身であった。

57

と表現している。

ここで想起されるのは、岡谷がこの展示に至ったこだわり、「南への感受性」である。岡谷は西欧美術史を研究するうち「日本人にとって南方とは何か」という問いを抱えることになったという。岡谷は、ランボー、ゴーギャンをへて、アントナン・アルトー、ミシェル・レリスに至る人々の南方行きは、いずれも単なる旅行ではなく、「西欧文明の自己否定」であったとし、「個人に即して言えば、それは一種の自殺である」⁵⁸と述べている。西欧と原始は対立項であり、彼らが西欧を否定し南方へ向かう時、それは二者択一であり一切の妥協を許さないものだとも岡谷は考えている。だから彼らにとって南方、つまり「原始へ向かう動きの中には、のびきらないものがあり、そこには当然、精神のダイナミックスが働く」⁵⁹のだという。岡谷は彼らと土方を比較して以下のように述べる。

日本は、たしかに表面的には原始ではない。しかし少なくとも原始は、私たちの精神に二者択一を

強い場ではない。土方久功の著書の中には、日本の社会に対する批判が散見するけれども、それは、ゴーギャンやアルト的な自己否定とは程遠く、対決という鋭い形にまで激化してはいない。日本はあくまでも彼の故郷なのであり、彼は南洋諸島の中に、西欧化されない以前の古い日本の姿を探し求めようとしているかにさえ見える。⁶⁰

岡谷はこうした傾向について日本が原始を内包しており、日本と原始とは対立項ではないからだと結論づけ「彼らの南方行は、一寸長いだけの旅であり、挿話にしか過ぎない。日本人にとって、南方は、いつでも、疲れた精神の治療の場としてだけ働いてきたように思われる」⁶¹とさえ述べている。確かに、島尾敏雄のヤボネシア論を引きながら補強されてみれば岡谷の言う通り日本の中に「南」はもともと存在した原郷だろうと思われる。

しかし、筆者は儀間比呂志の中にある「南」と土方や杉浦、あるいは文学者の中島敦や島尾敏雄らの中にあつた「南」は違っていたのではないかと思うのである。なぜなら、彼らが自身の中に眠る「南」を探し求めていたとしても、儀間がそれを探し求めていたとは思えないからである。儀間にとって「南」は帰帰するものでも意識するものでもなく、生活であり現実世界そのものであつた。彼の感覚では「南洋群島」は外地ではなく沖縄の延長であり陸続きであつたに違いない。だから儀間は、土方が身体を日本本土に移したあとに穏やかな暮らしを送り、「南」が郷愁を帯び始めたのとは対照的に、本土に戻ってなお「南」を生き続けられたのだと思う。むしろ、儀間は「対象の中にどっぷりと身を浸しすぎると、物の本質を見失い」⁶²かねないことを警戒して沖縄ではなく大阪で制作を続けた。つまり儀間にとっての「南」は地理的な「南」ではなく自身の生の問題そのものだったと言える。「抑圧されたものの、抑圧するものへの怒り、人間的な解放への切実な願望は鮮烈で荒々しく、故郷「沖縄」の風土と、そこに住む人びとへの深い愛情の情念が変ることなく燃えつづける」⁶³とは、儀間の作品に対する新川明の評だが、版画にも絵本にも一貫してその姿勢は現れており、時にマンネリズムの批判を浴びても「土着」に終生こだわり、「南」を生き、「南」からの発信を続けた美術家であり続けた。岡谷は「極言すれ

ば戦前から戦後の日本において、真に南の問題を生きたのは、土方久功と杉浦佐助のただ二人だった」⁶⁴と述べたが、彼の言葉を借りて極言すれば、実は「戦前から戦後の日本において、真に南の問題を生きたのは、儀間比呂志ただ一人だった」と言えるのではないだろうか。

1 これまでに筆者が絵本作家・儀間比呂志に関して執筆した論文や書評、絵本展などの仕事には以下のものがある。

- ・「儀間比呂志の絵本に関する一考察」（『聖和大学論集』第22号, 1994）
- ・「儀間比呂志の絵本に関する一考察（2）絵本の「絵」について」（『聖和大学論集』第23号A, 1995）
- ・「儀間比呂志の沖縄民話絵本に関する研究－「再話」の手法を軸として」（『乳幼児教育学研究』第6号, 1997）
- ・「儀間比呂志の絵本」儀間比呂志『儀間比呂志 絵本の世界』海風社, 2001年
- ・沖縄県うるま市にて「儀間比呂志絵本の世界」展開催、於：旧伊計小中学校, 2012年11月20～25日
- ・沖縄県うるま市にて「儀間比呂志絵本の世界 PART 2」展開催、於：旧伊計島小中学校, 2013年11月29日～12月8日
- ・「儀間比呂志の「沖縄絵本」を読み解く－表現様式の変遷と主題の解明を中心として－」（日本こうさく学研究会『こうさく学』Vol. 3, 2013）
- ・「体験型絵本鑑賞の試み－「儀間比呂志絵本の世界展」2012, 2013より－」（日本こうさく学研究会『こうさく学』Vol. 3, 2013）
- ・「『りゅうになりそこねたハブ』について」『こどものとも』中年向き 折込付録「絵本のたのしみ」, 福音館書店, 2016年1月

2 安谷屋正義・儀間比呂志対談「沖縄の美術界を語る」（下）, 沖縄タイムス, 1968年7月5日, 朝刊参照。安谷屋に行動展出品の理由を問われた儀間は「自分の作品をより多くの人に見てもらいたいからだ。」と述べている。来場者も少なく金もかかる個展に比べ、公募展は出品料を払えば作品を並べてくれる。だから公募展を利用するのだと明快に答えている。

3 岡谷公二, 青木茂監修『美術家たちの『南洋群島』展』図録, 2008年4月12日, 「まえがき」より。

4 年譜を振り返れば最後の絵本は『津堅赤人』（琉球新報社, 2015年）だが、この作品は「儀間比呂志絵本の世界展

- Part2」開催を機に未刊だった絵本を出版したものなので、儀間が最後に手がけた創作絵本は実質的に『テニアン
の瞳』（海風社、2008年）ということになる。
- 5 この点については、海風社編集者の松井初美氏にご教示
いただいた。
- 6 「INTERVIEW 儀間比呂志 芸術家は死んでからが勝
負や」比嘉加津夫発行『特集 儀間比呂志と沖縄』季刊文
芸誌『脈』別冊、脈発行所、1990年、96頁。
- 7 「星雅彦による14の質問」新生美術協会編集・発行『新
生美術』第6号、1987年5月、63頁。
- 8 大嶺政寛については、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・美術館紀要』第5号、2015年3月、82-92頁を参照さ
れたい。
- 9 当時のことを儀間は次のように語っている。「何処へ行
くと、当てはなかったが、とにかく那覇港から大和行きの
汽船にのった。船には、内南洋方面に呼び寄せ移民する
という読谷村の人たちが、家族ぐるみでのりこんでいた。そ
の人たちから「南洋は美しいところ、それに、仕事口も多
く、暮らし良いそうよ」という話を聞いて、神戸から横浜
と、船を乗り継いで、十五日目に、共に下船したところが、
テニアン島だったのである」（儀間比呂志『版画集 儀間
比呂志の沖縄』、海風社、1994年、76頁）。
- 10 今泉裕美子「「南洋群島」をめぐる人々」1（「月間 東
京」東京自治問題研究所、1998年4月号、22-23頁参照）。
- 11 今泉裕美子「サイパン島における南洋興発株式会社と社
会団体」波形昭一編著『近代アジアの日本人経済団体』同
文館出版、1997年、66頁。
- 12 今泉裕美子「「南洋群島」をめぐる人々」3「月刊 東
京」東京自治問題研究所、1998年6月号、25頁。
- 13 同上、25頁参照。
- 14 沖縄県文化振興会公文書管理部史料編纂室編『旧南洋群
島と沖縄県人－テニアン－』沖縄県史ビジュアル版9 近
代②、沖縄県教育委員会発行、2002年、4頁。
- 15 同上、10-13頁。
- 16 儀間比呂志『テニアンの瞳』海風社、2008年、4頁。
- 17 大城學「芸能にみる南洋」（美術館関連講座「それぞ
れの南洋群島」、第3回より）沖縄県立博物館・美術館編集
発行『沖縄県立博物館・美術館研究紀要』第1号、2010年
3月、32-33頁参照。
- 18 筆者は杉浦と儀間の師弟関係は承知していたが、杉浦の
半生は美術史家の岡谷の先行研究によって初めて教えられ
た。岡谷は土方久功の日記や雑誌掲載の杉浦の手記、ほと
んど世に流通しなかった倉橋弥一著の『孤島の宮大工－杉
浦佐助南洋綺譚』等を調査することで、彼の半生のあらま
しを明らかにした。また埋もれていたいくつかの作品を発
掘し、「美術家たちの『南洋群島』」展で紹介した。
- 19 岡谷公二「南洋漂蕩－杉浦佐助の生と死」『新潮』94
（6）、新潮社、1997年6月、281-282頁。
- 20 このあたりの経緯については、岡谷公二『島の精神誌』
（思索社、1981年）『南海漂泊－土方久功の生涯』（河出
書房、1990年）、『南海漂蕩－ミクロネシアに魅せられた
土方久功・杉浦佐助・中島敦』（富山房インターナショナ
ル、2007年）等に詳しい。
- 21 杉浦のテニアン来島は1942（昭和17）年3月頃ではな
いとされている。1944（昭和19）年に亡くなるまで杉浦は
テニアンに住み、その間に儀間との師弟関係を結んだ。土
方はその年の3月12日にテニアンを経由して日本に帰国し
たため、この時期に3人が交わることはなかっただろう
（杉浦と土方の来島と離島については、岡谷公二「南洋漂
蕩－杉浦佐助の生と死」、308-309頁参照）。
- 22 大城一史は、杉浦の影響について次のように述べている。
「…前略…土俗的な木彫を得意としていた長野県出身マ
（正確には愛知県出身）の彫刻家杉浦佐助氏との出会いで
は美との融合とデッサンの手ほどきをみっちり受け成長
された。私の好きな美童シリーズ（荒々しい彫刻刀の小さ
な残片にもやさしさときびしさが感じられます）や絵本の
画面構成等すべてその時代の所産ではないかと思われま
す。」（大城一史「儀間先輩とのめぐり逢い」津野創一編
集『青い海』第7巻第1号、青い海社、1977年1月、125
頁）。
- 23 滝沢恭司「南洋群島と日本近代美術－美術家・作品・美
術史形成への関与－」（財）鹿島美術財団『鹿島美術研
究』年報26号、2009年11月、180-181頁。
- 24 同上、176頁。
- 25 滝沢恭司「南進政策と美術－南洋美術協会を巡って－」
東京文化財研究所編『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』
2011年4月、536頁参照。
- 26 同上。
- 27 滝沢恭司前掲書、「南洋群島と日本近代美術－美術家・
作品・美術史形成への関与－」176-177頁。
- 28 岡谷公二「南海漂蕩－杉浦佐助の生と死－」『新潮』第
94巻第6号、新潮社、1997年6月、278頁。当初岡谷は

- 『南洋漂泊』という著書のあとがきで「戦前の日本において、真に南の問題を生きたのは、土方久功ただ一人だけだったのである。」と書いたのだが、本論文では杉浦の半生を知ったことでそのあとがきを「土方久功と杉浦佐助のただ二人だけだった」と、修正したいと述べている。
- 29 滝沢恭司「概説 アヴァンギャルドからプロレタリア美術へ——一九二〇年代～三〇年代前半」北澤憲昭・佐藤道信・森辻史編『美術の日本近現代史——制度・言説・造形』東京美術, 2014年, 245頁。
- 30 岡谷前掲書, 283頁。
- 31 岡谷公二「南に行った男 土方久功」『芸術新潮』1989年7月号, 新潮社, 118頁。
- 32 儀間比呂志前掲書『版画集 儀間比呂志の沖縄』, 76頁。
- 33 仲程昌徳『もう一つの沖縄文学』ボーダーインク, 2017年, 255頁。
- 34 田中重弥編集・発行『日本の童画9 赤羽末吉／梶山俊夫／儀間比呂志』第一法規, 1981年, 46頁。
- 35 比嘉加津男発行前掲書, 120頁参照。
- 36 儀間比呂志『自作を語る』高槻市児童文学講座講演録(1999年9月30日, 高槻市生涯学習センター) 参照。
- 37 「故郷喪失の悲しみよりも、好きだった絵が存分に描ける喜びの方が勝っていた」(儀間比呂志「沖縄の心を彫る」日本放送出版協会『NHKさわやかクラブ』11月号, 1990年11月, 14頁)とは当時を振り返った儀間の弁。無論自分の家族や故郷が失われたことを「喜んだ」はずはなく、絶望の中でわずかに残った精いっぱい希望を絵に託そうと自身を奮い立たせたのであろう。
- 38 「版画家 儀間比呂志さん」『サンデー沖縄』1976年4月3日の記事(天野鉄夫新聞切抜帳『琉球学集成』76～78, 1976年, 沖縄県立図書館所蔵)より。
- 39 儀間比呂志「研究所の周辺—わが・在りし日」『美術研究所40年』大阪市立美術研究所, 1987年より。
- 40 安里妙子氏へのインタビューより(実施日: 2017年6月23日。於: 那覇市「ギャラリー象」)
- 41 室伏哲郎「儀間比呂志アトリエ・インタビュー わが胸のここには…」室伏哲郎編集発行『版画藝術』50, 1985年8月, 139頁。
- 42 若林千代「闇を解き放つとき 木版画・上野誠『原爆の長崎』掌収シリーズに寄せて」『現代思想』第31巻10号, 青土社, 2003年8月参照。
- 43 道氏によると、「父は版画家たちとの交流があったので、よく版画家の新居広治、飯野農夫也、滝平二郎などが家に来ていた。儀間はそのうちの一人だと思う。父は版画運動協会にも関わりがあったから、上野美術館に行くと上野誠のところに行こうとなったのではないか。」ということであった。(実施日: 2017年6月29日。於: 宜野湾市「佐喜真美術館」)
- 44 同上。また道氏は、儀間が上野に木版画の指導を受け始めたのは1957～58年頃だったのではないかと述べた。当時のモダニズム主流の時代にあって上野は商業的成功とは縁遠い存在で、いわゆる権威ある作家ではなかったという。聞き取りののちに道氏は、儀間が終生「上野誠に師事」と書き続けたことに、儀間の気概を感じたという感想を書き送ってくれた。
- 45 1952年, 毎日新聞社主催。東京都美術館と京都市美術館で開催された展覧会。
- 46 儀間は「リベラからは、民族の土着の強さを、シケイロスに革命性を見、ラジカルなテーマを学んだ。あくまでも精神的な影響だがね。」(儀間比呂志前掲書『儀間比呂志が沖縄について彫って語る本』, 63頁)と述べている。
- 47 儀間比呂志「芸術家は死んでからが勝負や」前掲, 季刊文芸誌『脈』別冊, 98頁。
- 48 儀間比呂志前掲書『儀間比呂志が沖縄について彫って語る本』86頁。
- 49 新生美術協会前掲書『新生美術』第6号, 63頁。
- 50 儀間比呂志「書評 二冊の中国木刻画集にふれて」相浦果編集『野草』第10号, 中国文芸研究会発行, 1973年1月, 37-38頁。
- 51 儀間比呂志前掲書『版画集・儀間比呂志の沖縄』151頁。
- 52 儀間比呂志前掲書『間比呂志が沖縄について彫って語る本』40頁。
- 53 拙著前掲書「儀間比呂志の絵本」56-57頁参照。
- 54 滝沢恭司「南洋群島から沖縄へ 三人の画家をめぐる」国立近代美術館『現代の眼』572号, 2008年10月, 3頁。
- 55 豊見山愛「それぞれの「南洋群島」—美術家たちの「南洋群島」展を終えて」沖縄県立博物館・美術館『美術館研究紀要』第1号, 2010年3月, 23頁。
- 56 この違和感についてはかはっきりしたものではなく、会場をめぐりながら「何かが違う」というつぶやきであったとご家族から窺った。
- 57 豊見山愛前掲書, 27頁。
- 58 岡谷公二前掲書『島の精神誌』27-28頁参照。
- 59 同上, 121頁。

- 60 同上, 122頁。
- 61 同上, 129-130頁。
- 62 儀間比呂志前掲書「沖縄の心を彫る」6頁。
- 63 新川明「儀間比呂志－「土着」から「普遍」へ－儀間比呂志との“出会い”に触れて」群島社『群島』第9号, 1978年3月, 12頁。
- 64 岡谷前掲書、278頁。

謝辞

本論文執筆にあたり、儀間比呂志氏の姪・安里妙子氏、儀間氏が師事した版画家・上野誠氏のご子息の上野遼氏には、貴重なお話をお伺いすることができました。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27～29年度科学研究費補助金（挑戦的萌芽研究，研究代表者：齋木喜美子，課題番号：15k1318）および平成29～33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，課題番号：17H02667）の助成を受けている。

（2017年10月23日受稿，2017年11月24日受理）

Tracing the Roots of Micronesian Art through the Work of Picture Book Illustrator Hiroshi Gima: Exploring the Clues Hidden in His Life Story

SAIKI Kimiko ⁽¹⁾

Printmaker and picture book illustrator Hiroshi Gima (1923-2017) passed away in April this year at the age of 94. With a career spanning more than 40 years, Gima was a leading figure in the world of children's literature in Okinawa, having produced a large number of picture books with Okinawan themes over these four decades. However, aspects of Gima's life before he became a picture book illustrator, such as his upbringing and career, the people who influenced him, the pieces he produced, and his work as an artist during this time, had previously only been explored in fragments. In particular, the time he spent in Micronesia in his youth would most likely have influenced the themes of his pieces and his life as an artist, but very little is known about this period of his past.

This report primarily examines the first half of Gima's life before he became an artist, filling in the blanks and uncovering the meaning his experiences during this time held for him. Further, it also discusses how the Micronesia region affected Gima's way of thinking as an artist, and the influence his "southern orientation" had on his work illustrating children's books.

Keywords : Hiroshi Gima, Hisakatsu Hijikata, Sasuke Sugiura, Micronesian Art , Picture Book

⁽¹⁾Department of Childhood Education, Faculty of Education, Fukuyama City University