

漫画からみるプロレタリア文化運動

足立 元

はじめに

プロレタリア文化運動とは、昭和戦前期において、共産主義に基づく労働運動の周辺に起きた、文学、美術、映画、演劇など緒芸術運動の総称である。既に1940年に書かれた権力側の調査研究¹⁾にみられるように、プロレタリア文化運動とは何かを考える者にとって中心的な課題は、蔵原惟人ら共産党の中心的な理論家が何を考えたか、彼らの言説や組織がどのように変遷したか、という、革命及び文学の理論の分析と緒ジャンルごとの組織形成の歴史であった。事実、共産主義は中央集権主義的な性格をもつゆえ、指導者のことばが中心にあって、それに従って組織や表現が生まれたと考えられても仕方のないことだったのかもしれない。

本稿においては、そうした革命と文学の理論を分析するのではなく、また、そうした理論を芸術に当てはめて論じるのでもなく、当時の美術、特に漫画の分析から、プロレタリア文化運動の実態を逆照射してみたい。漫画とは、プロレタリア文化運動の理論家たちにとって、周知的で瑣末な領域の仕事だったかもしれない。だが、それほど意識されなかったにしても、当時、多くの一般の人々にとって、あらゆるプロレタリア文化運動の理論や文学、絵画や映画や演劇よりも親しんで目にしてきたのは、廉価で大量に印刷複製された漫画にほかならなかったのではないだろうか。この漫画という大衆文化の領域からプロレタリア文化運動を相対化することによって、すでに忘れられた、当時の激しい相克や豊かな成果の一端を明らかにしてみたい。

本稿では、まず、①1.プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンスという、同時代の対極にあった文化現象を、漫画の領域をつうじて対立と相互影響の実態をあぶり出す。次に、②2.グロスの影響：線描、透視、コラージュとして、ドイツ出身の漫画家ジョージ・グロスの影響を軸に、造形的な観点から、この時代の漫画表現の特質を掘り下げてゆく。そして最後に、③3.小野佐世男におけるプロレタリア文化運動への反発と共感として、当時一世を風靡したエロ・グロ・ナンセンスの漫画家が抱いていた、プロレタリア美術の限界を乗り越えようとする意思を明らかにする。

1. プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンス

プロレタリア美術運動とは、昭和初頭、1925年頃から1934年まで、ソ連の美術と思想の影響を受けて、明るく健康なリアリズム絵画を目指した芸術運動を指す。その運動は、大正期新興美術運動の崩壊による離合集散から始まって大同団結と崩壊に到る、組織的な政治闘争でもあった。1929年、プロレタリア美術家同盟が結成されて、全5回のプロレタリア美術展が開催された。

そこに至る複雑な組織の変遷を要約すれば、岡本唐貴ら造型の絵画を至上とする一派と、柳瀬正夢ら日本プロレタリア文芸連盟美術部のポスターや漫画など美術の実用的な活用を志向する一派の合流として捉えられる。すなわち、これは必って一枚岩の運動体ではなかった。

プロレタリア美術の絵画では、1927年の新ロシア展で紹介された同時代のソ連の絵画に倣って、民衆性を持ったリアリズムを目指していた²⁾。それは、大正期新興美術運動における美術の制度からの逸脱を止めて、芸術史を逆走し、明治以来のリアリズムの歴史につらなろうとする動きであったといえる。その中で、彼らは、反帝展をかかげ、群像表現や政治的スローガンの絵画化を積極的に行い、さらに一般の労働者が筆を執って労働者の姿を描くということを奨励していた。

往時のプロレタリア美術展に出品された作品の多くは失われている。だが、1929年の第2回プロレタリア美術展に出品された大月源二《告別》(図1)は、現存する数少ない油彩画であり、しばしばプロレタリア美術を代表する作品として展覧会や書籍などでも紹介されてきた³⁾。また、この作品は、治安維持法の改悪に反対して立候補しながらも右翼の凶刃に倒れた山本宣治の葬儀場面を描いたという点で、昭和初頭の労働運動史においても象徴的な意味を込めて扱われることが多い。

次に、プロレタリア美術の一部門でもあるプロレタリア漫画とは何か、考えてみたい。昭和の初頭、左翼的な漫画家たちは、文学や美術や映画や演劇と同じように、プロレタリア文化運動の一部門として組織化されていた。特に重要なのは、1926年8月の日本漫画家連盟の発足、そして同年12月の日本漫画家連盟機関誌『ユウモア』の創刊である(図2)。日本漫画家連盟は、共産主義者たちと非主義者たちの寄り合い所帯であった。その発足時には「社会性のない漫画を否定す」ということが宣言され、このときは共産主義者でない漫画家たちも賛同していた⁴⁾。

だが、こうして左翼団体として組織化されながらも、漫画というジャンルは、最も組織化にそぐわないものだったといえる。そもそも、ユーモアには左も右もなかったからだ。



図1 大月源二《告別》1929年 油彩・キャンバス 130.3×162.0cm 個人蔵

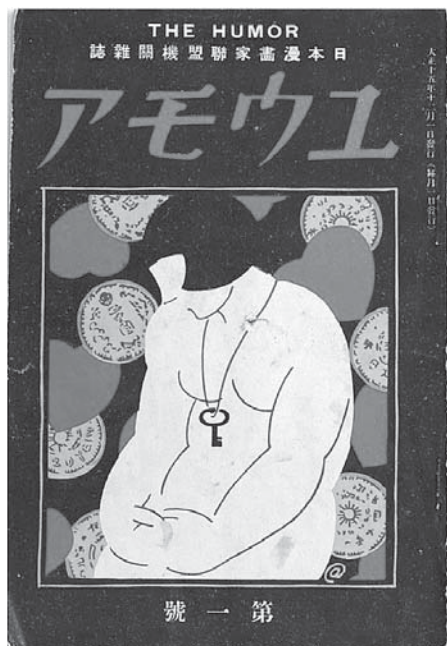


図2 『ユウモア』日本漫画家連盟 1926年12月、表紙

先ほど、プロレタリア美術運動には、二つの系統があったと述べた。このうち、いわゆる実用派のほうが、ポスターや挿絵など漫画的な仕事を多く手がけたように捉えられがちだが、実際のところ1929年のプロレタリア美術家同盟の後には、絵画派もまた積極的に漫画制作にたずさわっていた。彼らは、『戦旗』など社会主義誌、文芸誌や映画誌など、さまざまなプロレタリア文化運動誌に挿絵漫画を寄せるかたちで支援していた。この点で、漫画は芸術のジャンルを越境して登場していたといえる。

さらに、プロレタリア美術の漫画家たちは、収入源を得るため、第四次『東京パック』など、一般誌にも進出していた。例えばプロレタリア漫画家の筆頭である柳瀬正夢は、権力寄りの『読売新聞』にも多くの漫画を寄せている。もちろん柳瀬自身の意図は権力批判にあったが、彼の漫画自体は、イデオロギーの境界をも越境して機能したといえるだろう。

繰り返し強調するが、漫画とは、プロレタリア文化運動のなかで、文学、演劇、映画雑誌など、ジャンルを越境して登場していただけではなく、プロレタリア文化運動というイデオロギーをも越境して機能していたのである。そして、この越境を特徴とする漫画からみると、プロレタリア文化運動の歴史は、革命や文学の理論を中心とする構造から、大いに相対化されるのではないかと考えられる。

プロレタリア美術運動からも越境した漫画は、その行方の果てに、同時代のエロ・グロ・ナンセンスと呼ばれる風俗現象に交わることになった。エロ・グロ・ナンセンスとは、江戸川乱歩の探偵小説、小野佐世男の風俗漫画、そして、都市のいかがわしいカフェー、映画、ダンスホールといったものに代表される、性的・醜悪的・歓乐的なイメージが劇場や雑誌に氾濫した現象である。

「おんな絵專家」⁵⁾としてエロ・グロ・ナンセンスを代表する漫画家・小野佐世男については、後に詳述するが、ここではその《都会ヂヤズ狂想曲》（『東京パック』19巻10号、1930年10月、図3）を見てみたい。画面の中央には、足を上げて寝そべる踊り子が大きく配置され、鮮やかな色彩で、大都会の喧噪が聞こえるかのような猥雑な空間が表現されている。この作品を大月源二の《告別》（図1）と比べたとき、もちろん油彩画と漫画という違いはあるが、歓乐的な明るさと厳粛な暗さ、女たちと男たちは、極めて対照的だ。昭和戦前期の同時代のなかで、ここまで対極的な二つの美意識が併存していたのである。



図3 小野佐世男《都会ヂヤズ狂想曲》『東京パック』19巻10号1930年10月

また、表現のみならず、言説においても、プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンスは、対立していた。権力と闘うプロレタリア美術家たちは、エロ・グロ・ナンセンスの風潮やその

漫画を、ブルジョア的あるいは退廃的として、厳しく批判していた⁶⁾。プロレタリア美術家たちは、そうやって他者や自らを批判する議論をつうじて、自分たちの原理が一体何なのかという自己規定を行っていたといえる。

しかし、プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンスは、実際は単なる敵対関係をこえた、密接な関係にあったということが、この時代の漫画をみていくと浮かび上がってくる。すなわち、漫画の領域では、プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンスは、互いに互いの素材を提供していたのであった。

言い添えておくと、両者の意外なつながりは、一見厳肅な大月源二の《告別》にも認めることが出来る。この絵の棺に眠る山本宣治は、性教育と性解放を訴えるエロスの先駆者でもあった⁷⁾。当時、こうした性の科学的な探求は、猥褻が発禁を逃れるために盛んに取り上げたもので、その方面からも山本は大いに注目されていた。この意味で、大月の絵に描かれた厳肅さは、遠からず、小野佐世男の絵にある軽快なエロ・グロ・ナンセンスの潮流にもつながっていたのである。



図4 下川凹天《銀座はうつる》『東京パック』18巻1号1929年1月、表紙

エロ・グロ・ナンセンスの陣営が労働運動を扱った有名な作品に、沖縄出身の風刺漫画家・下川凹天による《銀座はうつる》(『東京パック』18巻1号1929年1月、図4)がある。ここに描かれたのは、当時マルクス・ボーイ、エンゲルス・ガールと呼ばれた、赤い本を脇に抱える若い男女の姿である。

かつてモボ・モガと呼ばれていた若者の最新モードが、今やマルクス・ボーイ、エンゲルス・ガールに変わったことを揶揄し、昭和初頭のプロレタリア運動が、労働者の運動といいつつ、実際には金持ちの若者の流行に過ぎないという一面もあったことを暴露している。凹天は、当時から「彼の描く女は臭いようだ」⁸⁾と評されていたが、この作品の女性像でも、婀娜っぽい流し目を持つ、きわめて俗物的な時代の肖像を捉えている。

同様の一例に、原田省三《あるプロレタリアの兄妹》(『東京パック』18巻11号1929年11月、図5)を挙げられる。画面右に立つ兄は、マルクスの本を持ち、「資本主義的社会組織を破壊しろ！」



図5 原田省三《あるプロレタリアの兄妹》『東京パック』18巻11号1929年11月

ブルジョアを社会から葬れ！」と空論を叫ぶ一方、左の床に座って鏡に向かう妹は、「ブルジョアのどら息子がなくなったら、こっちの商売はあがったりだわ」と、金持ちの息子を誘惑して、したたかに生きていくことを夢見ている。これもまた、プロレタリア運動の人間的な実態を暴く、きつい皮肉だった。

さて、このように、たしかに批判しあっていたプロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンスは、一方では、同時代的な意識を共有し、発祥と終焉の時期を同じくしていた。まず、両者は、象徴的な胚胎というべき起源を共有していた。1923年9月の関東大震災である。このときの人心と都市の荒廃が、柳瀬正夢を共産主義運動に向かわせ⁹⁾、一方で多くの人々が享乐的・刹那的な文化を求める契機となった¹⁰⁾のである。また、両者は、衰退期もほぼ重なる。プロレタリア美術運動は、1934年の、プロレタリア美術家同盟の解散声明をもって終わるが、エロ・グロ・ナンセンスもまた、同じ頃、軍国主義の台頭に入れ替わるようにして、収束してゆく。さらに、両者は、ともに出版物が安寧秩序・風俗の壊乱を理由にたびたび発禁となっていたのである¹¹⁾。

実際、プロレタリア漫画家たちの作品には、エロ・グロ・ナンセンス的な表現が溢れていた。

プロレタリア漫画家として代表的な人物である鈴木賢二の《検閲官のヨダレ》（『プロレタリア芸術』2巻2号1928年2月、図6）は、プロレタリア美術において、禁じられていたはずのエロティシズムとグロテスクが存分に表現された一例である。この作品では、発禁となった猥本か映画を見ている三人の検閲官を戯画化している。彼らの視線はこの漫画を見る者の視線と、正面から向かい合う。この画中に、ヨダレをこぼすほどのエロティックな「禁止物」は、描かれていない。しかし、それはまさにこの三人の視線の先に、この漫画を見る者との間に、想起させられるだろう。また、ここでは、権力者を風刺で攻撃するためには、権力者の顔をグロテスクな表現で描くことを厭わない姿勢を示している。

もう一つの例は、プロレタリア美術における絵画派の造型出身で、理論家でもあった岡本唐貴による《飢餓の弾丸》（『東京パック』19巻10号1930年10月、表紙、図7）である。この作品では、銃を持ち、腰



図6 鈴木賢二《検閲官のヨダレ》『プロレタリア芸術』2巻2号1928年2月



図7 岡本唐貴《飢餓の弾丸》『東京パック』19巻10号1930年10月、表紙

にダイナマイトをつけた、険悪な笑みを浮かべたブルジョアを中心に、画面下には血を流して倒れている女性の裸体が描かれている。また、女性の乳房の上、画面右には、不穏な暗い空と工場と群衆が見える。画面下の解説文には、小さな文字で、次のように書かれている。「見よ世界経済恐慌に度を失ったブルジョアが産業合理化、銃から打ち出す大衆飢餓の弾丸」このことばにおいて岡本はブルジョアたちを批判しているとはいえ、この作品の表現はエロ・グロの退廃的な表現と変わりないだろう。

以上の例は、特殊な例外というわけではなく、むしろプロレタリア漫画ではありふれた表現であった。プロレタリア美術が明るく健康なリアリズムを追求し、エロ・グロ・ナンセンスを批判していた、というのはその一面に過ぎない。漫画において、プロレタリア美術家たちは、ブルジョアあるいは権力側の退廃を批判的に描くために、ナンセンスはもちろん、結果的にエロティシズムやグロテスクを積極的に用いていたのだ。



図8 柳瀬正夢《無産者新聞社ポスター
「読メ！無産者新聞」》1927年

もちろん、共産党の機関誌においてはブルジョア的なエロティシズムに抗した漫画が主流を占めていた。柳瀬正夢は、1920年代後半から30年代前半にかけて、『読売新聞』、『無産者グラフ』、『無産者新聞』、『赤旗』など、多くのメディアで活動していた。《無産者新聞社ポスター「読メ！無産者新聞」》(1927年、図8)によっても知られる。『無産者新聞』や『赤旗』における柳瀬の作品を見ていると、一つの特徴に気づかされる。敵のブルジョアにしる、仲間の労働者にしる、そこには男性ばかりで、女性らしい女性の姿が徹底的に描かれていないのである。柳瀬は、当時の社会に氾濫していたエロ・グロ・ナンセンスの雑誌やその漫画への対抗意識を抱いていた¹²⁾。そのため、女性らしい女性像をブルジョアの退廃的な表現として退けたと考えられる¹³⁾。

このことは、それまでの社会主義誌における漫画とは大きく異なる点だといってよいだろう。例えば明治期の初期社会主義誌、『直言』や『平民新聞(日刊)』などで、小川芋銭はアール・ヌーヴォー調のヌードを描いていたし、竹久夢二は同時代の都会の女性像を積極的に描いていました。大正期のアナキズム系新聞『労働運動』でも、望月桂と思われる筆により、女性のヌードのカットが掲載されていた。しかし、昭和期のプロレタリア運動誌の漫画では、そうした女性表現が極端に少なくなった。

それにしても、この、旧制度からの解放を目指しながらも男性中心の地平にとどまろうとする傾向は、マヴォをはじめとする大正期新興美術運動の時代にもあったと指摘されている¹⁴⁾。プロレタリア美術でも、岩松光子など画家の妻であり画家でもあった女性は数名いたが、独立した女性のプロレタリア画家はほとんど見当たらない。この点は、プロレタリア文学が多くの女性作家を輩出したこととは異なる。つまり、プロレタリア美術は、初めて労働者が

前面に出てきた美術運動とはいえ、それは基本的に男ばかりの世界であった。そして、男らしさが極度に誇張された世界だったといえる。

例えば、《ブルジョア座に現れた怪物》（『無産者新聞』1926年9月4日、図9）は、柳瀬正夢の『無産者新聞』の漫画のなかで、珍しく女性像が登場したものである。しかし、これは正確には女性像とはいえない。血管が浮かび上がるような、筋肉を強調した労働者の巨大な足が踏みつぶそうとしているのは、バレリーナの格好をした女装の変態的なブルジョアの中年男たちである。

柳瀬正夢《川崎造船部三千の労働者立つ》（『無産者新聞』1927年12月20日、図10）には、振上げた握りこぶしが大きく描かれている。握りこぶしは、この頃の柳瀬がしばしば用いた革命のモチーフであった。ただ、柳瀬が、労働運動誌の漫画から徹底的に女性像を排除し、男性中心の世界を描いていたことから考えると、この作品は、単なるストライキの勝利ではなく、そそりたつ男性器をもモチーフにしたダブルイメージの作品として読み取ることができる¹⁵⁾。

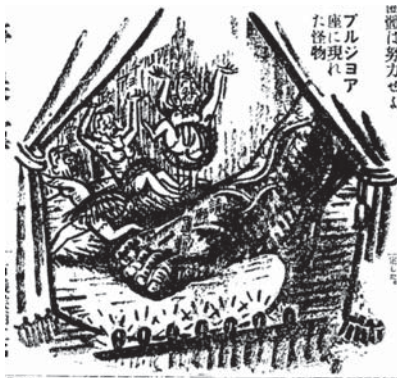


図9 柳瀬正夢《ブルジョア座に現れた怪物》
『無産者新聞』1926年9月4日、1面



図10 柳瀬正夢《川崎造船部三千の労働者立つ》
『無産者新聞』1927年12月20日2面

2. グロスの影響：線描、透視、コラージュ

次に、造形の次元から、プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンスの漫画を分析してみたい。この時代の漫画には、ドイツ出身の漫画家・ジョージ・グロスの影響が、プロレタリア漫画、エロ・グロ・ナンセンス漫画の両方にみられると指摘されてきた¹⁶⁾。

グロスの受容という流行の中心にいたのは柳瀬正夢であるが、グロスがエロ・グロ・ナンセンスの領域でも好まれるようになった一因には、柳瀬と「猥本出版の王者」といわれる梅原北明との関わりがあった。

1925年、梅原北明が主宰した雑誌『文芸市場』に、柳瀬正夢の《エッケ・ホモ》（『文芸市場』1巻2号1925年12月、図11）と題する作品が掲載された。これは、それに先立つ『AS』創刊号1925年11月で岡本一平がグロスを指して共産主義者ではなく変態性欲画家と述べたこと

対して、柳瀬が怒り、岡本を批判するものとして描いた作品である。この作品の解説で、柳瀬は、グロスの作品を「ブルジョアの淫楽境を忠実に紹介し尽して余りない（中略）此のマップはブルジョアにかかる彼の魔術、サディズムだ」と述べた¹⁷⁾。おそらくこの作品を起点として、その後、ここにみられる線描で衣服を透かして豊富な裸体を見せる表現は、プロとエロの両方において流行してゆく。

柳瀬正夢《銀座はおでん鍋だ》（『文芸市場』2巻1号1926年1月、図12）は、見開きページの作品である。この作品には、柳瀬による同名の詩も付されており、前衛詩のごとく、銀座にいるサラリーマン、大学生、反動暴力団、ミリタリスト、インテリゲンチヤ、元老、政党領袖、株屋、プチブルジョア、宗教家、デパートメントストア、ビルディング、貴婦人、醜婦人、ブタ、馬の足、その他を「おでん鍋」に入れて食べるのだと叫んでいる¹⁸⁾。この頃の柳瀬における猥雑な都市空間への意識は、後の小野佐世男《都会ヂヤズ狂想曲》（図3）にもつらなっているだろう。

そして、このときの柳瀬の漫画や文章が猥雑誌の趣向にもぴったりはまったので、梅原北明はグロスと柳瀬をよほど気に入ったと考えられる。あるいは、グロスは、プロレタリア美術だけでなくエロ・グロ・ナンセンス文化の中でも象徴的な役割を果たしたというべきかもしれない。

『文芸市場』の後、梅原北明が編集した、エロ・グロ・ナンセンスの時代を象徴する雑誌に、『変態・資料』がある。この創刊号、1926年9月には、記念すべき巻頭グラビアの一番目に、グロスの有名な画集『エクセ・ホモ』から一枚（図13）が掲げられていた。グロスの絵に続けて、残虐浮世絵、ドイツ軍による戦場での処刑の写真などが掲載された。さらに、この『変態・資料』では、グロスの『エッケ・ホモ』を特別価格で読者向けに販売したところ、用意していた部数の14倍もの申し込み者があったことが記されている¹⁹⁾。日本におけるグロスの受容と影響については、特に柳瀬正夢に関わる近代漫画史の領域ではしばしば指摘されてきたが²⁰⁾、グロスは美術の世界だけではなく、エロ・グロ・ナンセンスを代表する雑誌の読者たちにも大いに愛好されていたのである。



図11 柳瀬正夢《エッケ・ホモ》『文芸市場』1巻2号1925年12月

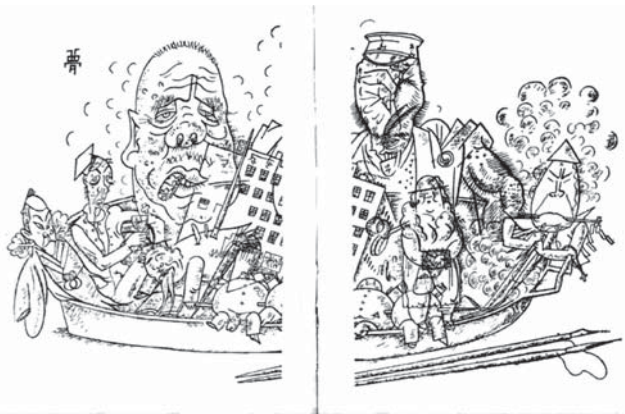


図12 柳瀬正夢《銀座はおでん鍋だ》『文芸市場』2巻1号1926年1月

翌年の『変態・資料』には、柳瀬正夢の《彼等の銀座を視る（習作の一）》（『変態・資料』2巻1号1927年1月、図14）が掲載された²¹⁾。この作品では、銀座を闊歩するブルジョアの中年女性たちの顔が、どれも猿のようにどれも醜く戯画化されている。そして、彼女たちの身体は、グロッセ風の線で、女性たちの衣服を透かして、ふくよかな裸体が見える表現で捉えられている。おそらくは、グロッセが描く、薄いシューミーズ姿の女性像からヒントを得たのであろう。

そして、ここで現れた、衣服を透かして裸体を描く表現は、その後、プロレタリア美術家にもエロ・グロ・ナンセンスの漫画家たちにも広まった。こうして、服を透かして肌を見るという透視的な視線の表象は、この時代に特徴的な社会批判とエロティシズムの両立につながったのである。もっとも、柳瀬自身は、こうしたグロッセ風の表現を切り開きながら、それを続けなかった²²⁾。その表現は、次に例示するように、1929年頃から、プロとエロが合流したといわれる『東京パック』誌上にて、大いに引き継がれた²³⁾。

例えば、岡本唐貴が、三浦俊という名前で発表した、《都会》（『東京パック』19巻3号1930年3月、裏表紙、図15）では、プロレタリア漫画にありがちな、醜いブルジョアと薄着の媚態



図13 グロッセ画集『エクセ・ホモ』の中の一枚（『変態・資料』1巻1号1926年9月、巻頭グラビア）



図14 柳瀬正夢《彼等の銀座を視る（習作の一）》『変態・資料』2巻1号1927年1月



図15 岡本唐貴《都会》（『東京パック』19巻3号1930年3月、裏表紙）

の娼婦をモチーフとし、背景にはビルと労働者の一群を描いている。この娼婦の表現には、先ほどのグロスおよび柳瀬にみられた、衣服を透かして裸体を見せる表現が受け継がれている。

プロレタリア美術の漫画家で、後に渡米して八島太郎という名の絵本画家になる、岩松淳は、《薄物・男・巡査》（『東京パック』18巻9号1929年9月、図16）において、和服の女性の尻を見る巡査とブルジョアを風刺した。ここでは、透視する視線の表現が、より低俗化しながらも、応用されていることが認められる。

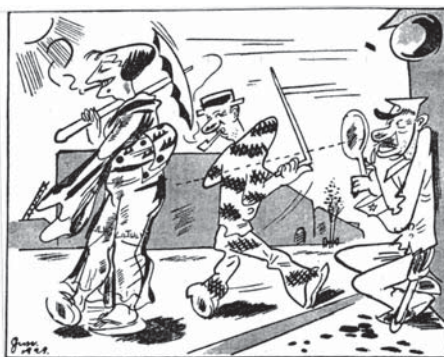


図16 岩松淳《薄物・男・巡査》『東京パック』18巻9号1929年9月

この透視の表現が、エロ・グロ・ナンセンスの漫画家たちにも大いに愛好されていた事例も示そう。小野佐世男の《X光線にかゝつたモダンガール》（『東京パック』18巻2号1929年2月、図17）は、男たちを手玉にとってもてあそぶ、美しいブルジョア女を描いている。女の体内に、ギョウチュウや不気味な胎児などを描き、その心の卑しさを風刺したのであろう。これもグロス風の衣服を透かして裸体を描くという手法のバリエーションであった。この漫画家については、次節で詳述する。

プロとエロの中間派というべき漫画家の安本亮一による《お、汚れたる選挙よ》（『東京パック』19巻2号1930年2月、図18）においても、エロティシズムと社会批判が同居している。その同居を可能にしているのが、線描でものを透かして見る描き方であろう。そしてさらに、透視が一種のコラージュのごとき表現へと進化していることがうかがえる。

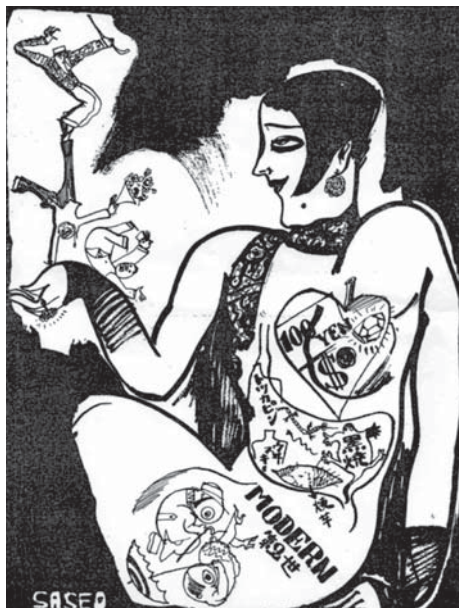


図17 小野佐世男《X光線にかゝつたモダンガール》『東京パック』18巻2号1929年2月



図18 安本亮一《お、汚れたる選挙よ》『東京パック』19巻2号1930年2月

グロース風の表現から少し逸脱するが、プロレタリア漫画におけるコラージュの傑作として、須山計一《掲げられた二つのビラ》（『東京パック』20巻11号1931年11月、図19）に触れたい。画面上部には、翼をつけて空飛ぶ資本家が、帝国主義を賞賛するビラをかかっている。一方、画面下部には、線路と工場を背景に、満鉄労働者が描かれ、革命のビラに手をかけている。須山計一は、「アジ太プロ吉」という子供向け労働者漫画、そして数々の漫画の歴史の著述で知られるが、当時はこのような先鋭的な作品も残していた。ちなみに、『東京パック』のこの号は、おそらくこの作品が原因で、発禁処分となった。

さて、グロースの影響は、プロレタリア美術家ではない、体制側の画家たちの漫画にも及んでいた。二科展で活躍していた宮本三郎の《機械と階級》（『東京パック』19巻12号1930年12月、図20）では、醜い肥満のブルジョアと娼婦、ビル、工場、機関車、そして貧しい労働者たちなどを描いており、ほとんどプロレタリア美術の漫画と変わらないことに驚かされる。

この作品の題名にある「機械と階級」は、階級闘争とともに、工場や兵器を好んで描くという、いわば機械趣味を象徴している。この機械趣味は、プロレタリア美術家たちにとっては、身体の苦痛や性の解放といった課題をある程度効果的に際立たせることにつながっただろう。また、それは、次節で論じる小野佐世男らエロ・グロ・ナンセンスの漫画家たちにとっても重要な課題だった。



図19 須山計一《掲げられた二つのビラ》『東京パック』20巻11号1931年11月



図20 宮本三郎《機械と階級》『東京パック』19巻12号1930年12月

3. 小野佐世男におけるプロレタリア文化運動への反発と共感

小野佐世男（1905-1954）の初期の活動には、プロレタリア文化運動への反発と共感があった。彼は、東京美術学校西洋画科在学中から、演劇、人形劇、映画に夢中になり、ロートレックにあ

こがれて学校にいかず、銀座や浅草のストリップで放蕩し、やがてグロスの漫画に出会い、日本漫画家連盟の機関誌ユウモアで、グロス風の漫画を書くようになる²⁴⁾。その実力は早くから認められ、在学中に『東京パック』の表紙を5回飾っていた。その一つ、《新緑の街》(『東京パック』18巻5号1929年5月、表紙絵、図21)は、醜いブルジョアと娼婦のカップルを描いたという点では、プロレタリア漫画への接近を示している。



図21 小野佐世男《新緑の街》『東京パック』18巻5号1929年5月、表紙

小野佐世男が在学中の美校では、多くの学生がプロレタリア文化運動に強く惹かれていた。同級生として、西洋画科には須山計一、彫刻科には鈴木賢二がいる。当時の卒業制作をみると、1930年の西洋画科同級生の半数近くは、プロレタリア美術風の、労働者の肖像を描いていた。残りの半数近くは、伝統的なアカデミズムの裸婦を描いていた。だが、この年、唯一、小野佐世男だけが、フォーヴィスム風の大胆なタッチで、満面の笑みを浮かべた踊り子を《LA REVUE》と題して描いていた(図22)²⁵⁾。



図22 小野佐世男《LA REVUE》1930年、油彩・キャンバス、卒業制作(現存せず)

既に在学中から漫画家として活躍していた小野佐世男は、アカデミックな裸婦を無視し、さらに、あえてプロレタリア文化運動に感染した同級生たちを挑発するような作品で、絵画と決別したのではないかと考えられる。この作品について、まさにプロレタリ

ア美術の立場の後輩から、次のような批判の言葉が浴びせられた。「かくの如きジャズのモダニズムは絶対に除去せねばならない。何故ならばジャズは民衆の芸術ではなく、腐ったブルジョアの凱歌であるからだ。」²⁶⁾

しかし、今日の視点から見ると、この後輩が糾弾した「ジャズのモダニズム」とは、まさにこの時代の一面と小野佐世男の本質を正確に捉えた、褒め言葉にもうけとれる。むしろ、ジャズにおけるスウィングのような躍動と喜びを無視し、批判してしまったプロレタリア文化運動の人々のほうに、時代への感性の限界があったのではないだろうか。

ふたたび、1930年の小野佐世男の《都会チヤズ狂想曲》(図3)を見てみたい。卒業制作で「ジャズは民衆の芸術ではない」と批判されたことで、小野佐世男は、ますますジャズのモチーフにのめり込んだのかもしれない。この作品の下には、次のような解説文が付されている。「進むべ

き一切の指標を失へる近代人が、末期資本主義のなかぶる狂想の曲に、和して踊り出した、悲しくもまた哀れなるこの姿態！。見よ其処には自尊も節度も貞操も、レンチも、すべての旧道徳が夕陽の如く影をひそめて、たゞ呪はしくも、狂はしき官能の享樂のみが踊る。」²⁷⁾

ここで表明されたのは、おそらくニーチェの思想的な影響を受けた、ニヒリズムの克服である。「末期資本主義」の喧騒の中で踊り狂う哀れな女体は、大都会を漂う官能そのものになりきることによって、かえって裏返しの高貴さや神聖さを帯びてくるかのようだ。単なる蕩尽の経験や描画の技術以上に、時代への生々しい観察が、この漫画家の存在を際立たせていた。そして、その特質は、まさに同時代のプロレタリア文化運動への反発の中で生まれたのであった。

とはいえ、小野佐世男は、内心ではプロレタリア文化運動に深い共感を抱いていたと思われる。《一九三〇年春の魅力》（『東京パック』19巻5号1930年5月、裏表紙、図23）は、大正期新興美術運動の構成主義的なコラージュを思わせる作品だ。ただし、この号の編集後記には、次のような記述がある。「本月は左翼漫画家の精鋭を煩わして、多いに暴露漫画の収集に努めて見た次第だ。（中略）中でも小野氏の裏表紙などは、あまり葉が効きすぎて、発表したら発売禁止疑いなしというものが出来あがってしまったので、残念ながら同じ題のもとに裏表紙のを描き直してもらった。それにしても最初に描かれた真剣味のこもったエロティック暴露を読者にお見せしたかった。」²⁸⁾ ときにはエロティシズムをもって権力とたたかうというプロレタリア漫画の社会派的な姿勢を、まちががなく小野佐世男も共有していたのである。

小野佐世男《銀狐はおあつたかですか奥様》（『東京パック』22巻3号1933年3月、図24）もまた、題名通り、そうした姿勢を示す作品であろう。ここでは、胸をはだけ、狐のマフラーをはおった、ブルジョアの女の媚態が大きく描かれている。その後ろでは、貧しい労働者たちとその子供の姿、警察に追われる者、画面右上には、工場とそこで踊る人影も見える。

この頃、漫画史上で重要な出来事として、1933年3月に、朝日新聞社社屋で「漫画サロン」展が開催された。この展覧会は、『アサヒグラフ』創刊十周



図23 小野佐世男《一九三〇年春の魅力》『東京パック』19巻5号1930年5月、裏表紙

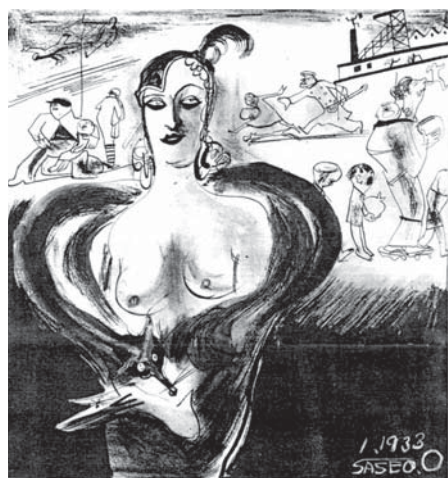


図24 小野佐世男《銀狐はおあつたかですか奥様》『東京パック』22巻3号1933年3月

年を記念し、「全日本の各流派の漫画を一同に集めた最初のもの」で、岡本一平ら当時の大御所から若手まで総勢70人、総作品点数124点を展示し、さらに「参考作品」として《鳥獣人物戯画》(複製)、葛飾北斎の浮世絵、明治時代の河鍋暁斎やジョルジョ・ビゴーの作品、フランスの版画など一四二点を並べた巨大な展覧会であった²⁹⁾。

こうした展覧会に出品するときは、自分にとっての代表作を選ぶと思われるが、小野佐世男は、《人間の出口》(図25)と《人と犬の子》(図26)の二点を

出品した³⁰⁾。《人間の出口》では、駅の混んだプラットフォームで、笠をかぶった女の容疑者と護送する警官を、媚態と笑みがあふれる女性像と組み合わせて描いており、小野佐世男の作品の中でも特に社会派的なペースの強い作品である。

《人と犬の子》では、遠景にオープン・カーに乗った子犬を、近景に捨て子の周りに集まる人々を配して、貧富の対比を可愛らしくも風刺を込めて描いている。こういった作品が小野佐世男のなかで重要なものだったならば、小野佐世男を単に軽薄なエロ・グロ・ナンセンスの漫画家として理解することはできない。むしろ、飄々とした歡樂的なスタイルを装いながらも、基底には繊細で倫理的な感性を抱いていたと考えられる。また、鉄道やオープン・カーのような、工業製品への強い関心もうかがえる。



図25 小野佐世男《人間の出口》『アサヒグラフ臨時増刊 漫画サロン集』朝日新聞社、1933年3月

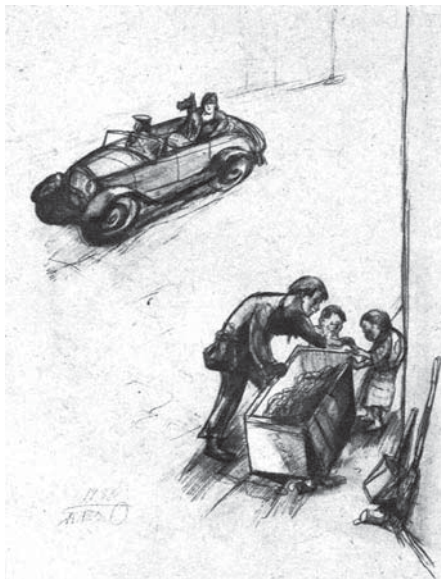


図26 小野佐世男《人と犬の子》『アサヒグラフ臨時増刊 漫画サロン集』朝日新聞社、1933年3月



図27 小野佐世男《ビッグ・パレード》『東京パック』22巻5号1933年5月

クス奏者、酔いどれつぶれた男、絡み合う男女、ブルジョアと娼婦など、様々な人々が描かれている。ここには、雑多な都会的モチーフがちりばめられているが、中心の兵士には、おそらく反戦的な、少なくとも厭戦的なメッセージも込められているだろう。このように、小野佐世男が描いた漫画は、エロ・グロ・ナンセンスを代表するものではあったが、同時代のプロレタリア漫画のモチーフや思想と結びついていたのであった。

おわりに

最後に、ここまで論じてきたことの要点と意義をまとめてみたい。

まず、漫画の領域から見ると、プロレタリア美術においては、崇高な革命の理念と変態的な欲望が表裏一体の関係にあったことを指摘できる。それゆえにプロレタリア文化運動の全てが誤っていたというのではない。むしろ、そのような余地があったからこそ、プロレタリア美術では、イデオロギー的な論理の指導を越えた成果が生み出されていたのである。

その成果は造形的な部分において認められるだろう。すなわち、グロスの影響を受けて発展させた、線描で衣服を透かして裸体を透視し、ときにコラージュのように切断と構築をおこなう手法の流行である。これは、イデオロギーのヴェールをはいだ人間的な本音の表現であり、社会批判とエロティシズムの両立を実現させる手段となった。

そして、プロレタリア文化運動は、小野佐世男のような非プロレタリア美術の漫画家にも刺激を与え、新たな表現を育てていったといえる。当時の小野佐世男の漫画には、弱者への視線というプロレタリア文化運動への共感のみならず、猥雑な都市空間、様々な商品の物質性、豊穡な肉体の表現がみられる。そして、彼の「ジャズのモダニズム」というべき軽快さは、プロレタリア文化運動が目指しつつも得られなかった民衆的な共感を、颯爽と捉えていったのだった。

注

- 1) 平出禾、『司法研究報告書 第二八輯九 資料昭和プロレタリア文化運動史』司法省調査部, 1940年(復刻版, 柏書房, 1965年)
- 2) 岡本唐貴『日本プロレタリア美術史』造形社 1972年(16頁)
- 3) プロレタリア美術の現存作品は少ないが、特に焦点を当てた展覧会の図録としては、次のものがある。
『1920年代・日本展 都市と造型のモンタージュ』図録, 東京都美術館, 1988年
『前衛と反骨のアヴァンギャルド』図録, 小樽市美術館, 2002年
『昭和の美術 1945年まで——〈目的芸術〉の軌跡』図録, 新潟県立近代美術館, 2005年
- 4) 『日本漫画家連盟規約』(おそらく1926年8月) 東京都現代美術館蔵柳瀬文庫
- 5) 須山計一『漫画博物志 日本編』番町書房, 1972年(144頁)
- 6) 代表的な議論に次のようなものがある。
岩松淳「日本漫画の展望」『プロ美術』通巻4号 1930年2月
松山文雄「プロレタリア・リアリズム漫画の確立へ」『ナップ』1巻1号 1930年9月
鈴木賢二「漫画に表はれつつある右翼的偏向について」『ナップ』1巻4号 1930年12月
岡本唐貴「プロレタリア漫画の新しい任務」『ナップ』2巻2号 1931年2月
岩松淳「労働者漫画」は如何に発展するか? ——美術新聞の発刊へ——』『プロレタリア美術』1号 1931年12月

- 松山文雄「プロレタリア漫画は前進してゐるか」『プロレタリア美術』2号1932年1・2月号合併
岩松淳「漫画の創作方法に就いての二・三の感想」『プロレタリア美術』3号1932年3・4月号
- 7) 山本直英『かもがわぶつくれっと 72 性のタブーに挑んだ男たち——山本宣治・キンゼイ・高橋鐵から学ぶ——』かもがわ出版, 1994年
 - 8) 「漫画家総動員こきおろし座談会」『人物評論』2巻2号1934年2月(98頁)
 - 9) 柳瀬正夢「自叙伝」『ユウモア』2巻2号1927年2月(28頁)では、自身がプロレタリア美術運動に投身する身として生まれかわった日を関東大震災の日としている。
 - 10) 紀田順一郎「都市の闇と迷宮感覚 エロ・グロ・ナンセンス時代と江戸川乱歩」『別冊太陽 乱歩の時代』平凡社, 1994年(4頁)では、エロ・グロ・ナンセンスを「関東大震災の急激な都市構造の変化にともなう新たな社会意識」としている。
 - 11) 城市郎『性の発禁本2』河出書房新社, 1994年
 - 12) 当時『無産者新聞』で柳瀬と働いていた山根銀二は次のような証言を紹介しており、柳瀬が同時代の漫画表現への対抗心を強く抱いていたことを教えてくれる。「当時マンガ界を風靡していたのが岡本一平でしたが、岡本一平の描く線がいかにかタイハイ的であるか、岡本一平はそれを意識してブルジョワの画風を深めているのは自分と正反対であることを強調していました。」『愛媛新聞』1978年3月29日
一方、庄司淳一「闘う美術の興隆と柳瀬正夢」『生誕一〇〇年記念柳瀬正夢展』図録、愛媛県美術館, 2000年(236-241頁)では、『無産者新聞』における柳瀬正夢の活動に焦点を当てて論じ、そこには風刺というより怒りがあり、記事と漫画の密接な関係があることを指摘している。
 - 13) もっとも、鈴木賢二「漫画に表はれつつある右翼的偏向について」『ナップ』1巻4号, 1930年12月において、柳瀬が『読売新聞』に連載していた「金持ち教育」という作品を、「グロ・エロ・ナンセンス」と批判していたこともあったように、媒体によって柳瀬の表現は変わっていた。
 - 14) 谷口英理「アヴァンギャルドとセクシュアリティ マヴォ／『放浪記』」『水声通信』3号2006年1月(58-69頁)
 - 15) 柳瀬が槿の枝を使って『無産者新聞』の漫画の多くを描いていたことは良く知られている。だがそれは、労働者が自作できるベン、あるいは朝鮮を象徴する花の木をつかうという意識だけではなく、男性的な表現の要請に沿った、力強い線描が求められていたからでもないだろうか。
 - 16) 清水勲「第四次『東京バック』と下田憲一郎」『漫画雑誌博物館 昭和時代篇 東京バック3』国書刊行会1987年5月
 - 17) 柳瀬正夢「此の人を見よ！」『文芸市場』1巻2号1925年12月(3頁)
 - 18) 柳瀬正夢「銀座はおでん鍋だ」『文芸市場』2巻1号1926年1月(60-61頁)。ただ、よく知られているように、その後、柳瀬正夢『無産階級の画家 ゲオルゲ・グロス』鉄塔書院, 1929年において、柳瀬はグロスを批判的に乗り越えていく決意を示している。
 - 19) 「グロスの禁止画集を取寄せてあげます」『変態・資料』1巻1号1926年9月(50頁)
「事務報告」『変態・資料』1巻2号1926年10月25日(100頁)
島村輝「『変態・資料』復刻解説」島村輝監修『復刻版 変態・資料』5巻、ゆまに書房, 2006年10月
 - 20) 水沢勉「グロス関係日本語文献目録〔解題〕」および藤巻和恵編「グロス関係日本語文献目録」『20世紀最大の風刺画家 ジョージ・グロス ベルリン・ニューヨーク』展図録、神奈川県立近代美術館他, 2000年
 - 21) 同じ月の、『ユウモア』2巻1号1927年1月(17頁)にも、柳瀬正夢は、ほぼ同じ表現の絵を寄せている。
 - 22) 柳瀬正夢『無産階級の画家 ゲオルゲ・グロス』鉄塔書院, 1929年において、柳瀬はグロスを批判的に乗り越えていく決意を示している。
 - 23) この頃の『東京バック』については、次の文献に詳しい。
湯本豪一「第四次『東京バック』要覧——目次一覧および人名索引——」『川崎市市民ミュージアム紀要』第7集1994年
湯本豪一『第四次『東京バック』要覧』美術同人社, 1995年

- 湯本豪一「第四次『東京パック』要覧補遺」『風刺画研究』29号, 1999年
高島真『追跡『東京パック』』無明舎出版, 2001年
- 24) 小野佐世男「懐かしの名画 わが女体裏面史」小野佐世男『丸』6巻7号 1953年7月
小野佐世男についての主な先行研究には、次のものがある。
木村一信「漫画家（画家）の戦争体験 〈ジャワ〉の小野佐世男」木村一信編『戦時下の文学』インパクト出版会, 2000年
Kosei Ono. 'Saseo Ono: An Artist's Odyssey' *THE COMICS JOURNAL*. Fantagraphics Books, Inc. Seattle. February, 2005
- 25) 『東京美術学校卒業制作写真/[東京美術学校編]』東京芸術大学付属図書館蔵
- 26) 寺田清太郎「卒業展批判」『美術研究』東京美術学校校友会文芸部, 1930年4月(14-15頁)
- 27) 小野佐世男《都会ヂヤズ狂想曲》『東京パック』19巻10号, 1930年10月(16-17頁)
- 28) 「編集後記」『東京パック』19巻5号, 1930年5月
- 29) 「大人気 漫画サロン開く」『朝日新聞』1933年3月16日夕刊2面
- 30) 小野佐世男《人間の出口》, 《人と犬の子》は, 「漫画サロン展」の図録でもある次の文献にモノクロ図版が掲載されている。『アサヒグラフ臨時増刊 漫画サロン集』朝日新聞社, 1933年3月, 47頁, 60頁

付記

本稿は、2010年3月1日に立命館大学で発表した原稿の内容を加筆修正したものである。その発表内容は、次の拙稿をもとにいくらかの加筆をしたものであるため、これらと内容が重複する部分もある。

「プロレタリア美術とエロ・グロ・ナンセンス」『近代画説』15号, 明治美術学会, 2006年12月
「東京美術学校時代の小野佐世男」『漫画資料室だより』7号, 漫画資料室 MORI, 2009年2月
「小野佐世男 ——逆説の漫画家・空談家——」東京文化財研究所編『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』中央公論美術出版, 2009年4月