



# 1920～30年代日本におけるジョージ・グロスの受容をめぐって

石田, 圭子

---

**(Citation)**

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 45:1\*-25\*

**(Issue Date)**

2015-12

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCOI)**

<https://doi.org/10.24546/81009194>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81009194>



# 1920～30年代日本における ジョージ・グロスの受容をめぐって

石田 圭子

## 序

第一次世界大戦後のドイツの世相を痛烈に風刺した画家として知られるジョージ・グロス（1893-1959）が日本に初めて紹介されたのは1920年代の初頭である。20世紀に入って以降、日本の洋画周辺の関心はもっぱらフランスへと向けられていたが、ミュンヘンやベルリンが芸術都市として知られるようになったこの頃に、ようやくドイツの現代の美術も注目されるようになった。そして、表現主義やベルリン・ダダをはじめ、構成主義、新即物主義などが相次いで日本に紹介されることになったのである。

グロスの作品は日本の前衛美術家たちに大きな衝撃を与え、おおいに賞賛された。その当時の反響は今日のわたしたちが想像する以上に大きく、熱を帯びたものであった。たとえば、1920年代の日本の新興美術運動を牽引し、グロスの初期の紹介者でもあった村山知義は、グロスについて次のように述べている。

ゲオルゲ・グロスは、レオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロやデューラーやクラナッハやセザンヌやゴッホやと並べて、私が最も尊敬する画家である。私も彼からいろいろな影響を受けたし、日本の諷刺画、挿絵界も、最も彼に傾倒した柳瀬正夢を通じて、大きな影響を受けた。<sup>1</sup>

この村山の言葉は、漫画家の松山文雄の次の証言によっても裏づけられる。

・・・グロス漫画集は俄然新興画壇の驚異のまとなった。ひきつづいて長くグロスの影響は若い画家たちをとらえ、特に漫画家にとっては、神さまほどの偉力を発揮したものであった。<sup>2</sup>

かように当時の日本の美術界、とくに前衛美術界限でのグロスへの反響は大きかった。なぜ当時の日本においてグロスはこれほど受け入れられ、人気を博したのだろうか。そこにはどのような背景があり、彼の作品は当時、日本の美術界にどのように受容されたのだろうか。本論考では、1920～30年代の日本において、グロスの日本における紹介の経緯を詳しく辿るとともに、グロスの作品がどのように理解され、どのような評価を受けたのかということについて、とくに当時の日本における美術と「漫画」、そしてプロレタリア芸術運動との相互連関という文脈から明らかにしたいと思う。

ここでグロスの受容に着目するのは、単に当時の日本でグロスが大きな反響をよんだからという、ただそれだけの理由によるのではない。グロス受容の経緯と内容を明らかにすることが、1920～30年代の日本美術の一面を鮮やかに切り出すことになるだろうと考えるためである。

## 1. グロスの日本への紹介とその反響

グロスが日本で知られるようになったのは1920年代初めであると考えられる<sup>3</sup>。この頃にはグロスを紹介したヴィリ・ヴォルフラートの小論がすでに日本語訳され、読まれていた<sup>4</sup>。この翻訳のなかで、グロスは「ドイツの新漫画家」として紹介されており、数点のグロスのイラストも掲載されていた(図1、2)。凡俗なブルジョワの姿と政府によって弾圧されるプロレタリアートたちの姿、これらが最初期に紹介されたグロスのイメージであった。ヴォルフラートの文章は、グロスのことを軍国主義や社会主義者の迫害を醜悪なるものとして包み隠さずさらけ出す風刺画家、「階級の芸術家」「煽動家である春画家」と語っている。

さらに、大正から昭和戦前にかけて漫画家として一時代を画した岡本一平



図1 グロス 題名不詳



図2 グロス&lt;ノスケ万歳！プロレタリアートは敗れた&gt;

がこの頃にした文章のなかにも、グロスの名が見うけられる<sup>5</sup>。岡本は当時、ドイツから送られた冊子を通して、すでにグロスの作品を目にしていた<sup>6</sup>。岡本は日本の漫画の現状を憂慮しつつ今後のあるべき漫画を論じるなかで、「独逸社会運動急進派の有力なる武器」となっているグロスの「漫画」の例にふれている。

一方で、当時ベルリンに赴き、そこでグロスの作品に出会った日本人たちがいた。当時ベルリンに遊学していた和達和男はそのひとりで、彼がグロスの作品に触れたのは1921年頃のことだと思われる。その和達の友人が、同じくベルリンに遊学し、後にドイツ現代美術の重要な紹介者となり、マヴォを主催して日本の前衛美術運動の先駆けとなった村山知義であった<sup>7</sup>。村山がグロスに初めて出会ったのは、和達を介してであった。村山の回想によると、ベルリンに着いて二、三日目に和達は「どう？この絵、変わってるだろう？これが今ここではやっている絵かきなんだ。」と言ってグロスの画集を彼の前に投げ出したという。それは『今に決算が来るぞ！』という画集で、そこには病んだ貧しい人々と小市民たちの醜悪でむきつけの姿、社会の不幸には無関心でぬくぬくと満ち足りた生活を送るベルリン市民たちの姿が描かれていた（図3、4）。そ



図3 グロス<気をつけろ、つまづくな>  
1922年



図4 グロス<泳げる者は泳げ、弱い者は沈め> 1922年

の「見たこともないスタイルのデッサン」は村山を「電光のように」刺し貫き、それから村山はヘルバルト・ヴァルデン（表現主義を主導したヴァルデンは、当時ベルリンで画廊を営んでいた）のところへ赴いて、グロスの出したそれまでの画集のすべてを見せてもらったという<sup>8</sup>。

村山はそれら画集を購入して帰国し、彼の知人たちに披露した。帰国後、彼は美術をはじめ、建築、演劇などさまざまな場所で活動を繰り返していたから、その画集を目にした者は少なくなかったはずである。実際、画家の永野芳光、渋谷於寒、画家であり漫画家であった柳瀬正夢、美術評論家の仲田定之助、演劇人の山内光などが熱心なグロス信者として知られていた。

なかでもグロスが柳瀬正夢に及ぼした影響は甚大であった。村山の親友でマヴォの活動に加わり、当時すでに社会主義思想に共鳴していた柳瀬は<sup>9</sup>、村山の家でグロスの画集を見て以来、グロスに傾倒するようになった。グロスがいかに大きな影響を柳瀬に与えたかということは当時の彼の作風を見れば明らかで、モチーフのうえにもスタイルのうえにもグロスの影響が顕著にみられる



図5 柳瀬正夢&lt;此の人を見よ！&gt;1925年



図6 柳瀬正夢&lt;彼とモダンガールとのラブシーン&gt;1926年

(図5、6)。この柳瀬のグロスへの傾倒ぶりは、その後柳瀬が『無産階級の画家 ゲオルゲ・グロス』<sup>10</sup> という画集 / 評論を上梓していることからもうかがえよう。

村山らが紹介して以来、グロスの画集や複製は広く出回るようになり、各所で知られるようになった。村山の帰国は1923年であったが、この頃にグロスの作品はほぼ同時代に日本で流布し、受容されるようになっていた。例えば『エクセ・ホモ』（この人を見よ）のドイツでの刊行は1923年であるが、ほぼ同時期に日本の美術家のあいだでも閲覧されている<sup>11</sup>。

当時のグロスへの強い関心は1925年に『美術雑誌 AS』でグロスの特集号が組まれたことからもうかがわれる。グロスのカラー図版も含んだこの特集号は情報量に富んだ充実したもので、これによってグロスのこれまで歩んだ道や作品がおおよそ理解されるようになった。この号には漫画家である岡本一平や柳瀬正夢のほか、画家で美術評論家の仲田定之助らが寄稿している。仲田はドイツの美術に詳しく（彼は村山とほぼ同時期、1922～24年にドイツに留学して

いた)、バウハウスを初めて日本に紹介した人でもあった。仲田は1924年にグロスが書いた「解決」にもとづいてグロスの芸術のこれまでの道のりと主張を解説し、その特色について明快に論じている。仲田はグロスを「現代社会の病弊を指示し、癌腫を抉摘し得た点に於て



図7 グロス<ベルリンのダンス場>(水彩)

サテリカアの第一人者である」と評価した<sup>12</sup>。しかし、ここへの寄稿者たちすべてがグロスを賞賛しているわけではない。グロスを「変態性欲美画家」と呼ぶ岡本の批評をはじめ、「真のプロレタリアートがゲオーグ、グロースの芸術に感心して居られるか」と疑問を投げかける批評もみられる<sup>13</sup>。それゆえこの特集号は、当時のグロスに対する反応と評価を客観的かつ公平に反映しているといえるだろう。

さらに、1926年には日本で初めての大きかりなドイツ現代美術展が開催され<sup>14</sup>、印象主義、表現主義、新即物主義など多くの作品が並べられるなか、グロスの水彩作品《ベルリンのダンス場》(図7)も出品されて、多くの人々がグロスの作品を実際に目の当たりにすることになった。ここにおいて、グロスの芸術の全体を理解するための材料も十分に揃ったと考えられる。

## 2. グロスと日本の「漫画」

日本へのグロスの紹介の過程を顧みたとき、まず注意を引くのは、彼がしばしば「漫画家」として紹介されている点である。グロスを評したのも、美術家ばかりではなく、岡本一平や柳瀬正夢といった漫画家たちであった。これは今日の感覚からすると、やや不思議に思われる。実際、今日わたしたちのあいだで、グロスはもっぱら画家として評されており、漫画家とは受けとめられてい

ない。グロスの作品は素描であり、諷刺画とはいえでも「漫画」としては受けとめがたい。グロスが「漫画家」とされた背景には、当時の漫画をめぐるどのような状況があったのだろうか。まず、この問題について考えてみたい。

### (1) 近代日本における「漫画」概念の変遷および「漫画」の発展

この感覚のズレはまず、「漫画」という概念が当時と現在ではその意味を変えているという点から説明づけられる<sup>15</sup>。もっぱらコマのシークエンスから成るストーリー漫画を意味する今日のいわゆる「マンガ」概念は比較的新しく、それが一般化したのは戦後になってからで、「漫画」は長らく輪郭の曖昧な、浮遊する概念であった。

ここで少しだけ漫画の歴史を辿るならば、もともと日本で「漫画」として呼ばれていたのは、『北斎漫画』を思い浮かべれば分かるように、コマ絵ではない、一枚絵の諷刺画・戯画であった。しかしながら、「漫画」という言葉が世間一般に定着し、普通に使われるようになったのは昭和に入ってからのもので、明治・大正期に「漫画」という言葉を使っていたのはマスコミ・出版関係者といった限られた人々であった。当時、世間一般で一枚絵の滑稽画・諷刺画を意味する言葉として使われていたのは、「鳥羽絵」「ポンチ」などであった。近代漫画の前身である「ポンチ」という言葉は、幕末から明治期にかけてイギリス人チャールズ・ワグマンが発行した『ジャパン・パンチ』という漫画雑誌に由来するものである。この雑誌にはワグマンの手によるユーモラスで時局を諷刺する戯画が掲載されて人気を博していた(図8)。

ともあれ、当時の日本でこのような「鳥羽絵」「ポンチ」の延長上にある諷刺に富んだ戯画を「漫画」と呼んでいたのであれば、ワイマールドイツの社会諷刺を



図8 ワグマン<フランス語学所の生徒達>1866年



テーマにしたグロスの作品が「漫画」と呼称されたことは、ただちに納得されることではある。しかしながら、そのような受け入れの背景に、日本において「漫画」が流行し、「漫画」という言葉が定着しつつあったこと、そして、当時の漫画が自らを単なるポンチとは区別しようと努めていたという状況があったことは重要であると思われる。

戯画・諷刺画である「ポンチ」や「鳥羽絵」は自由民権運動や国会開設といった政治的出来事の報道のなかでさかんに描かれ、多くの作者を生み、かれらのなかにやがて、北沢楽天や岡本一平といった職業漫画家があらわれるようになり、おおいに人気を博した。彼らはひたすら滑稽だけにとらわれている低俗な「ポンチ」と自らの作品を区別し、それを「漫画」と呼ぶようになる。これにより「漫画」という言葉が世間に定着するようになったのである。

日本初の職業漫画家といわれている北沢楽天は、西欧漫画の技法を学んでその腕を認められ、『時事新報』に「時事漫画」を描いていた。諷刺画の才能をいかんなく発揮し、後進も育てるようになった楽天は、1905年に『東京パック』という漫画雑誌を創刊する。この漫画雑誌は全頁漫画・全頁カラーという大変贅沢なものであった。しかも、その紙面は漫画雑誌としては世界最大サイズであり、そこに浮世絵の大錦判と同じサイズの迫力ある漫画が描かれており(図9)、当時世界的にみても水準の高い、西洋風の漫画



図9 北沢楽天 <檻裡隠し>  
東京パック表紙1911年9月号

雑誌であった。こうした雑誌の登場によって、かつての低俗なポンチ絵とは一線を画する「漫画」というものの存在が、人々のあいだで認知されるようになっていたのである。この『東京パック』は好評を博し、明治・大正・昭和にまたがって第二次～四次『東京パック』にまで引き継がれていく(第二次1912~1915年、

第三次 1919~1923 年、第四次 1928~1941 年)。

こうした当時の日本の「漫画」とグロス作品を見比べてみると、そこにはある共通点が見てとれる。それは、線描のタッチの自在な軽やかさである。村山知義はグロスの比類ない線描の特徴を的確に捉えて「ウネウネと本末同一の太さでウネくった線」「東洋的な筆勢を持った達者な毛筆の線」<sup>16</sup>と述べているが、たしかにグロスの絵には日本近世以来の「漫画」のもつ、柔軟で軽みのある線描の要素が感じられる。これが、グロスが日本でこれだけ人気を博した一つの大きな理由であったようにも思える。

このことは、日本的な描線の伝統を残した「鳥羽絵」「ポンチ」の発展上に当時の漫画があり、そこにグロスの線との思わぬ交わりがあったということを示しているのかもしれない。しかし、一方でこれは単なる偶然ではない。同時代のドイツには『ジンプリチシムス』という諷刺雑誌があり、グロスは1926年以來、その寄稿者であった。1896年に創刊された『ジンプリチシムス』は、グロスが活躍する頃までに、ドーミエ以来の写実的でアカデミックな古い諷刺画のスタイルを一変させ、シンプルで生き生きとした線からなる軽やかなスタイルをすでに生み出していた<sup>17</sup>(図10)。『ジンプリチシムス』はすでに1917年に日本に紹介されており、下川凹天などは『ジンプリチシムス』の漫画家から強い影響を受けていた。また、岡本一平も海外の漫画に学び、1927年に書かれた文章のなかでも「先頃世界各国の漫画雑誌を蒐めて来た」と述べているから、おそらくこの雑誌も目にしていただろう<sup>18</sup>。

当時の日本の「漫画」は外国の雑誌から新しい諷刺画を積極的に学び、国際的な水準に高めようと努め、実際にそれは「ポ



図10 『ジンプリチシムス』の漫画(カール・アルノルト) 1914年

ンチ」と呼ばれたかつての滑稽画とは一線を画すものになっていた。そのような日本国内の「漫画」の発展および西洋の諷刺漫画の展開および国際化のなかで成立した当時の状況に、グロス作品を積極的に「漫画」として受け入れる格好の場があったと思われる。

## (2) 「漫画」と美術

こうしたグロスの受容は、当時の漫画と美術の接近という文脈からも考えてみる必要があるだろう。楽天の発行した『東京パック』に漫画を描いた人々のなかには、実は画家も多かった。そのなかには、川端龍子や浅井忠といった後に高名な画家となった人たちもいた。漫画研究家の石子順はこの時代について、「芸術的な絵画も、諷刺も、ともに混ぜ合わせて主張していたように見える。漫画と、いわゆる純粋絵画との共存は、昭和の初めまでつづくようだ。」<sup>19</sup>と述べている。また、「プロレタリア漫画小史」を書いた松山文雄も、当時のことを「多様で、多面的で、絵画性の高い漫画の世界をくりひろげた」とふりかえっている<sup>20</sup>。グロスが「漫画家」として受容されたのは、まさしくこういう時代においてであった。

芸術の新しいジャンルが新たに生まれるとき、それは常に既存のジャンルと比較され、それによってそのジャンル独自の特質を規定しようとする試みがなされる。日本の「漫画」の場合も例外ではなかった。漫画は美術と比較され、論じられた。そして、漫画の社会的地位を高めようとする気運のなかで、漫画を美術と同等の価値ある芸術としてみなそうとする言説がしばしばなされたのであった。

たとえば当時、寺田寅彦は漫画についての論評のなかで「本当の漫画」と「低級なポンチ」を区別し、「漫画の目的とするところはやはり一種の真である。必ずしも直接的な狭義の美ではない。ただそれが真である事によって、そこに間接的な広義の美が現れるように思う。」と述べて、「漫画」を絵画と区別することは容易ではないとした<sup>21</sup>。

また、画家の斎藤与里は、美術と漫画を同等のもとと論じている。「漫画は

美術として純正美術と同等の地位に置くべきものである。もし、漫画と云うものが、単なるクスグリのポンチ絵で、新聞や雑誌の埋草の外、能のないものとしたら、それは漫画自身の無見識に帰するので、漫画其れ自体の真価を意味するものではない。」<sup>22</sup>

村山知義が「意識画」という概念を挙げて「漫画」と「美術」のジレンマを図ったのも、この気運に連なるものであつたらう。村山の主張は、批判的かつ意識的で、思想的な絵画は総称して意識画と名付けるべきだというもので、ここには漫画も含まれていた<sup>23</sup>。

さらに、漫画界のなかからもそうした主張が積極的になされた。楽天の後をうけて日本の漫画の第一人者となった岡本一平は、そうした論客のひとりであった。岡本は「漫画とは宇宙間の万物に就き、その現状並びに相互間の交渉する実相を解剖抉剔し、その結果の美を表現する絵画を謂う」<sup>24</sup>と述べ、気宇壮大な漫画観を示している。岡本は「漫画」をレベルの低いものとみなす世間を嘆きつつ、「芸術の先駆者たれ」と同輩を叱咤激励した<sup>25</sup>。その岡本が「漫画」の例として同時代の漫画家の名のほかに、シャバンヌ、ドーミエ、ムンク、ロートレック、ピアズレーといった名を挙げ、そこにグロスの名も並べているのは、この時代の漫画のあり方を考えるうえで示唆的である。

当時の美術と漫画およびグロスの受容の関連について考えるときに、もっとも参考になるのが柳瀬正夢であろう。柳瀬は村山が将来した画集を見て以来グロスに傾倒し、その傾倒ぶりは岡本一平をして「柳瀬正夢君なぞが大に傾倒して来て傾倒を更に周囲に汜濫させるので頗る降参して居る」と言わしめるほどであった<sup>26</sup>。柳瀬を論じた松山文雄は、柳瀬のグロスにたいするこの心酔は、柳瀬の美術の発展のうえで非常に大事な意味をもっていたという。それは「柳瀬自身では普通の制作と漫画活動が並列的だったものがグロスでは一つになっているという点を彼が発見したことである」<sup>27</sup>。

柳瀬はもともと画家を目指して上京し、そこで村山らと出会い、マヴォのメンバーとして大正期の新興美術運動に参加することになった。しかし、それより以前から、彼は読売新聞などに政治を諷刺する漫画を描いていた。美術と漫画という、柳瀬にとって当初別のもと思われていた二つの活動がグロスにお

いては結びついていた。それは松山の言うように、柳瀬にとっては衝撃であったにちがいない。グロスは柳瀬に自らの進むべき道を標す存在にほかならず、だからこそ柳瀬もグロスに傾倒したのである。柳瀬は漫画を現実の本質を捉えるものとし、それゆえ柳瀬は後に、現代の画家は漫画家でなくてはならないとすら主張している<sup>28</sup>。

そうした柳瀬の思想は、漫画的な線描と電報用紙を貼り合わせるコラージュの技法が効果的に使われた1926年の「郊外の大地主さん」(図



図11 柳瀬正夢<郊外の大地主さん>1926年

11)に結実しているだろう。そこにはまた、グロスからの多大な影響が認められる。柳瀬の存在は、漫画と美術が接近するなかグロスが受容されるという当時の状況を表す、まさに象徴だといえよう。

### 3. グロスと日本のプロレタリア芸術運動

#### (1) 漫画とプロレタリア芸術運動およびグロスの影響

柳瀬正夢の存在は、当時の漫画とプロレタリア芸術運動の関係について考えたときにも、とりわけ重要なものとして浮かび上がってくる。そして、そこにもグロスが同様に大きな影響を与えている<sup>29</sup>。もともと社会主義思想に共鳴していた柳瀬にとって、グロスは漫画と美術をひとつにした存在であったばかりではなく、そこに先鋭な社会主義思想を結びつけた先達でもあった。

また、柳瀬の盟友であった村山知義にとっても、グロスは彼をプロレタリア美術運動へと導く、重要な契機となった。彼の社会主義への目覚めは柳瀬よりも遅く、漸次的なものであったが、彼は後に書いた自伝のなかで次のように語っ

ている。

彼（筆者註：グロスのこと）は芸術を通して、私の目を初めて社会に向けてくれた恩人であった。/ 日々、社会の矛盾に出会いながら、それに気付かなかった私が、彼の芸術を通して、初めて、社会の諸現象の中の、大事な、根本的な点へと、目を向けられ、焦点を合わせて貰ったのである。<sup>30</sup>

ともにグロスに大きな影響を受けた柳瀬と村山がやがて「日本漫画家連盟」を結成し、それがプロレタリア芸術運動に引き継がれていくという流れは、当時の漫画・美術・社会主義思想の相互連関を考えたときに、きわめて意味深く思われる。

1926年に結成された「日本漫画家連盟」の発起人となったのは、柳瀬・村山のほか、下川凹天をはじめとする漫画家たちであった。その宣言、綱領に「われわれは独立せる漫画芸術の確立と発達を期す」と謳われていることから分かるように、この会の趣旨はまず、漫画をひとつの芸術領域にまで高めることにあった。さらに、この会の趣旨のもうひとつの重要な要素が社会主義的思想であった。綱領の「民衆に実際効用なき芸術を否定す。」「社会性なき漫画家を否定す。」という文章は、この漫画界の運動が階級闘争の意識を含んでいたことを示している<sup>31</sup>。この連盟はまさしく、漫画と美術と社会主義思想という三つの要素の出会いと結びつきを体現していたのである<sup>32</sup>。

この連盟は200人近い会員を集め、1927年には第一回展覧会が開かれた。200点あまりの出品を集めたこの展覧会について、当時すでに連盟の会員であった松山文雄は「そのおもな傾向を階級意識をもった作品と、暴露的なエロチシズムの作品群にわけることができる」と回想し、「こういう傾向をもたらした一つの大きな動機になったのは、グロスの影響である。」と述べている。松山は、かようなグロスの氾濫は、「当時の日本のたい廃的な世相と、没落するものの焦燥と苦悶にみちた世界とにぴったりと照応した」ためであると分析する<sup>33</sup>。彼のこの証言は、当時の漫画界にグロスがいかに多大な影響を与えたかということ、そして、その受容には日本の社会的・思想的状況が密接に関わっ

ていたことをあらためて認識させてくれる。

そのことを、昭和期に復活した第四次『東京パック』はどこよりも鮮明に映し出している。1929年1月号の表紙を飾る「マルクスボーイとエンゲルスガール」(下川四天による)(図12)は、この時代の世相を雄弁に物語っているだろう。さらに、この雑誌はプロレタリア芸術運動と漫画が結びつく場所にグロスがいたということをはっきりと示している。とくに、1928年7月号の清水軽目郎の作品(図13)や1930年の三浦俊(岡本唐貴)の作品(図14)などには、階級闘争と退廃的エロチシズムというグロスの二つの要素が容易に見て取れる。後者の女性の衣服が透けて裸が見えるという手法や彩色の方法はまさにグロスそのものである(図15)。前者のほうは、金を数える成金を見ればまさしくグロス風であるが、後ろに立って着物を滑り落としている女性にはビアズリーの影響も同時にうかがわれ、いかにも「階級意識と退廃」の同居する当時の世相を反映していて興味深い。

日本漫画家連盟は短命に終わり、三年くらいで自然消滅してしまう。それは、しだいに興隆してくる階級闘争運動のなかで、柳瀬や村山といった主力メンバーが、主な活動の場所を他のプロレタリア芸術運動のほうに移した結果であった。しかしながら、漫画が民衆のなかに深く浸透していてプロパガンダにも有効であるということから運動にとって重要な手段とみなされ、その運動のなかで大きな比重を占めたことは見落とされてはならない点であるだろう<sup>34</sup>。

## (2) プロレタリア芸術運動におけるグロスの評価について

日本におけるグロスの評価は、「闘う共産主義者」と「エロ・グロ・ナンセンス」の両極によってなされた。最初期のヴォルフラート論文による紹介以来、「階級の芸術家」「春画家」という二つの要素は、当時のグロスの評価軸となっていた。

1925年のグロス特集号『美術雑誌AS』に寄せられた岡本一平の評論も、この両面に触れている。岡本は一方においてグロスを「極左党のカツウニスト」と評して、グロスの「芸術の衝動が極左主義の懐抱する反抗力、憎悪力、矯正



図12 下川凹天<マルクスボーイとエンゲルスガール> 1929年



図13 清水軽目郎<歓びと悲しみ> 1928年



図14 三浦俊(岡本唐貴) <都会> 1930年



図15 グロス<夜明け前> 1922年



力、打殺力より引発せられ来った」ことを認める。しかし、一方でグロスを「主義者より変態性欲美画家の方へ分銅を重く傾けている」<sup>35</sup>と評している。

このグロス評価はプロレタリア芸術運動のなかにおいても同様で、この二つの軸をめぐってグロスは議論されることになる。

多くの左翼雑誌において、グロスは「左翼画家」「無産階級の画家」として扱われていた。1927年の『文芸戦線』では、各国の「無産文芸運動」が紹介されるなかで、「ドイツ」の項目に、画家であるにもかかわらずグロスの名が挙げられている<sup>36</sup>。しかしながら、日本のプロレタリア芸術運動においてソ連のプロパガンダ的・教条主義的な芸術論が主流となるなか<sup>37</sup>、グロスの「エロ・グロ・ナンセンス」的要素は批判され、革命が進行している現在ではもはや時局に合わないもの、乗り越えられるべきものとみなされるようになっていく。

1930年代に入りますますプロレタリア芸術運動が先鋭化するなかで書かれた左翼の漫画評論において、岡本一平や下川凹天らはすでに資本主義社会に迎合的である点で、「ブルジョア漫画壇」として批判されている。そして、下川が立脚しているグロスの「エロティシズムに対する小ブル的リアルさ」もまた、捨て去るべきものと断じられるようになったのである。グロスにあらわれた写實的傾向も、しょせんは「過渡期的小ブルジョアジーの持った最大極度のリアリズム」であって、その暗さは無産階級とは相容れないものとされた<sup>38</sup>。「小ブルジョア的」であるグロスの絵画にあらわれるプロレタリアートは、あまりに無力で、侮蔑される対象でしかなかった。その点が批判され、「否定」から「肯定」へと転換せよ、ブルジョアの退廃ではなく、プロレタリアートの階級的主体を描くべし、と主張されるようになったのである。

グロスに心酔していた柳瀬正夢のグロスにたいする見方も、こうした趨勢のなかで次第に変化していった。1929年に柳瀬が画集『ゲオルゲ・グロス』を編纂したのは、グロスについて本を書くといふかねてからの約束を果たすという以上に、運動の進展のなかでグロスの乗り越えが論じられるなか、自分を熱狂させたグロスをあらためて客観的に分析し、そこから自分のグロスに対する評価を顧みる必要に迫られたからにちがいない<sup>39</sup>。

柳瀬はグロスに出逢って以来、彼の「ブルジョアに対する凶暴なる憎悪」や

「苦しんでいる下層階級の、人間地獄」をあますところなく描こうとする態度に強く共感し<sup>40</sup>、グロスを批判した岡本一平や中原實<sup>41</sup>に対して強く反発した。1925年に書かれた雑文のなかで柳瀬は中原の「それ(筆者註:グロスの画集『エッセ・ホモ』のこと)で独逸のプロレタリアートが残らず暖まったと云うのか」<sup>42</sup>という批判に対して「エッセ・ホモはブルジョアにかけるサディズムだ!君の言葉はブルジョアの強迫観念に過ぎない」<sup>43</sup>と応酬している。

しかし、1929年の『ゲオルゲ・グロス』では、タイトルの「無産階級の画家」という言葉が示すように、依然として左翼芸術家グロスに強い思いを抱きつつも、グロスのそうした毒が、運動の「建設期」においては「正しい流れの堤防を破壊する」、反動的な「否定的要素」となりかねないと批判している<sup>44</sup>。柳瀬はグロスに「プロレタリアートの、一定問題への集中的統一的先導意識が欠けている」ことを「致命的傷」とし、左翼批評家イ・マーツァ<sup>45</sup>の次のグロス批判を引いている。

革命は旧きものを否定するのみではなく、さらに新しきものを建設し、あるいは少なくとも、新たな建設への道を指示する。否定的モメントと並んで肯定的モメントも亦存在する。ゲオルゲ・グロスにはそれが無い。<sup>46</sup>

このような批判のうえで柳瀬は「グロス風」をのり越えんとした。彼はこれ以降、ウィリアム・グロッパーやフレッド・エリス<sup>47</sup>といったアメリカの左翼漫画家のスタイルを取り入れて、堂々とした体躯の、力に満ちた労働者の姿を描くようになっていくのである(図16、17)。

一方で村山知義もまた、1925年頃からすでにプロレタリア芸術運動に加わって、舞台の仕事などを手がけていた。この頃、村山はグロスについての小論を書いており、そこでグロスの芸術は破壊的であると同時に創造的な芸術であるとして擁護した。村山はグロスの「サディズム」や「変態性欲的」傾向を認めるものの、あくまでも、彼が「ブルジョアの横暴、欺瞞、低劣、腐敗」を描くこと、「虐げられたもの<sup>ママ</sup>の深酷なる描写」を通して「社会の不正を人々の面前に暴露する」かぎりにおいて、グロスを「革命的芸術家」と評価した<sup>48</sup>。



図16 柳瀬正夢『戦旗』表紙  
1930年1月号



図17 柳瀬正夢『戦旗』表紙  
1930年5月号

村山はこの頃すでに、それまで彼が唱えていた「意識的構成主義」に替わる「ネオ・ダダイズム」というあらたな概念をかかげて、左翼運動における自らの芸術の有意性を主張していた。村山は俗悪、下劣、淫猥、グロテスクである「ネオ・ダダイズム」こそが、プロレタリアートの解放のための闘争がなされている現在の日本で要求されるのだと訴えたのである<sup>49</sup>。この主張の裏側には村山のグロスにたいする強い執着と擁護をみてとることができる。

実は、この村山の「ネオ・ダダイズム」の主張がなされたすぐ後に、美術界には「陰惨な破壊の時代は過ぎた」と主張して「快活に自由に積極的に造形する」ことを謳った芸術グループ「造形」が立ちあがっていた。「造形」グループはそれまでの破壊的「芸術」を否定し、それに替わる建設的で明るい「造形」を志し、プロレタリア美術の方へ歩みを進めつつあった。彼らの主張は、まさに村山や柳瀬が「マヴォ」や「三科」で繰り広げていたダダイスティックな芸術活動を真っ向から否定するものであった。村山のグロス論はこの「造形」の

宣言の直後に書かれた。すなわち、それは「造形」の宣言に対する反論として提出されたのであり、ゆえに村山の「左翼芸術家」グロスの擁護は同時に、階級闘争における自分たちの芸術の擁護という意味も帯びていたのである。

しかしながら、プロレタリア芸術家たちがソ連の理論を輸入し、それを熱心に学んでいくなか、村山をはじめ美術家たちもルナチャルスキーら左翼の芸術理論を進んで読み、しだいにその芸術観を変えていった。村山は一方ではテーマの固定やアカデミズムへの後退、形式の軽視に警戒を呼びかけつつも、目指すのはあくまでもプロレタリアの意識の覚醒・解放であり、そのためのアジェーションである、という左翼の芸術論を受け入れた。そして、プロレタリアートの目線に立った、プロレタリアートが誇りうるような作品をつくることを目指すようになったのである<sup>50</sup>。

以来、村山のグロスに対する言及は減り、その言葉を見ても「ネオ・ダダイズム」の必要性を熱弁してグロスを擁護したかつてのトーンは変化している。1929年に書かれた柳瀬の『ゲオルゲ・グロス』画集についての書評で、村山は柳瀬同様、マーツァの「彼の絵画の唯一の積極的な要素はブルジョワであり、唯一の肯定的なモチーフはブルジョワに対する憎悪である」<sup>51</sup>という言葉を引きたくえで、「グロスの作品は、その頃紹介されて最も効果があったろう。」<sup>52</sup>と書いている。つまり、村山はすでにグロスの時代が過ぎたことを認めているのだ。しかし、村山は次のように続けている。

ここに諸君は世界大戦中とその直後の独逸に於ける、支配階級の・・・彼らのイデオログの化の皮の裏にかくれた醜い面構を、腐った生活の種々相を、・・・プロレタリアの受難の姿を目の当り見つめる事が出来る。ここでは新しい歴史の創造者としてのプロレタリアートの朗かに力強い姿は伏せられている。だが諸君はこの画集で憎むべきものを底の底まで憎むのだ。<sup>53</sup>

ここで村山は「プロレタリアートの朗かに力強い姿」が欠けているというグロスの欠点に触れている。しかしながら、支配階級への憎しみを呼び起こすと

いうグロスの利点によって、彼の評価は結ばれている。このグロスへの態度からは、かつて「ネオ・ダダイズム」を提唱した村山の、公式的な左翼芸術理論に対する一定の距離ないし留保を読み取ることができるのではないだろうか。

こうした村山の陰影を帯びたグロス観からは、当時の日本のプロレタリア芸術界における一面がうかがわれるであろう。同じくプロレタリア美術運動に加わった画家・永田一脩は、彼が1930年に著した『プロレタリア絵画論』で次のように述べている。

グロスはプロレタリア画家として欠けた一面を持っている。にもかかわらずグロスは偉大である。/プロレタリア画家ゲオルゲ・グロスの研究、それは一つの大きな課題である。<sup>54</sup>

彼のこのグロスに対するねじれた思いは、柳瀬にも村山にも共通するものであったにちがいない。ダダイズムを経て革命へ奉仕する芸術家、階級闘争の画家へと変貌したグロスは、かつて柳瀬、村山にとって自らの進むべき道を示してくれる存在であった。しかし、グロスは1921年にドイツ共産党に加入したものの、ソ連を訪れて指導部の独裁を目の当たりにした結果、1923年には共産党を脱退している。その一方でグロスはその後も共産党の新聞などに寄稿を続けた。そうしたグロスの曖昧な立場は、プロレタリア芸術を標榜するようになった彼らにとって、否定しきれない矛盾として存在しつづけたにちがいない<sup>55</sup>。

## 結

1920年代の日本に旋風のように巻き起こった新興美術運動は、20年代の後半以降プロレタリア美術運動へと急速に吸収されていった。そうした20、30年代の美術界の変化のなかで、グロスは重要な存在であり、とりわけ『エクセ・ホモ』をはじめとする20年代初頭の彼の作品が与えた影響は大きかった。

そこには当時、ようやく概念の枠組みが形成され、地位を固めつつあった「漫

画」の隆盛が重要な要素として浮かび上がってくる。当初「漫画家」として日本に紹介されたグロスが日本でおおいに人気を博し、「グロス」風として一世を風靡した状況の背景には、日本における「漫画」の発展と地位の向上、そしてドーミエ以降の西洋における風刺的漫画の発展と国際化の流れがあった。そうした状況のなかで漫画と美術は接近し、そのような風潮のなかでグロスの風刺的作品が積極的に受け入れられたと考えられる。

さらに、日本のプロレタリア芸術運動において、漫画は階級闘争のための武器として非常に重要な位置を占めており、そこにもグロスは大きな影響を与えていたことが理解される。そのことは柳瀬正夢の存在、そして「階級闘争」と「エロ・グロ・ナンセンス」の両方の傾向をもっていた当時の漫画雑誌の表現に端的に示されているだろう。

しかし、進展していくプロレタリア芸術運動のなかでグロスに対する評価は変化し、その破壊性や否定性は批判されるようになった。そのグロスに対する見方の変化は、ダダ的な新興美術運動の社会的意義が問われ、やがて建設的なプロレタリア美術運動のほうに芸術の意義が見出されていく当時の過程に対応するものである。

しかしながら、グロスをめぐる評価は容易に決着のつくものではなかった。それはプロレタリア芸術運動がすでに活発化していた1930年当時の漫画雑誌に「階級闘争」と「エロ・グロ・ナンセンス」が一体となった「グロス」風の作品が実際に見られることから分かる。また、グロスの芸術を内面化していた柳瀬や村山のグロスに対する評価には、逡巡し反発しながらも新興美術運動からプロレタリア芸術運動へと向かっていった彼ら自身の変化と内面の葛藤が鮮やかに映し出されている。そこには左翼の教条的芸術論に対する彼らの一定の留保が読み取れるようにも思われる。

以上のように、1920～30年代の日本におけるグロス受容の経緯をたどることによって、わたしたちは当時の日本における漫画と美術、プロレタリア芸術運動との関係、さらにはその運動内部にあった葛藤を知ることができるのである。グロスはまさしく、当時の日本の漫画と美術をめぐる動向において、きわめて重要な存在であったといえるだろう。

本論では日本におけるグロスの受容について調べたが、他国の場合と比較すればその傾向をより明らかにできたのではないかと思う。これについては今後の課題にしたい。

## 【註】

- ※ 引用文のなかの旧漢字・旧仮名遣い・送り仮名は現在使用されているものに改めた。
- 1 村山知義『グロース—その時代・人・芸術—』八月書房、1949年、1頁。グロスは当初ゲオルク・グロス (Georg Gross) と名乗っていたが、その後アメリカ式の名前ジョージ・グロス (George Grosz) と改めた。
  - 2 まつやまふみお『柳瀬正夢』五味書店、1956年、28頁。
  - 3 グロスの日本への紹介の経緯については、水沢勉・藤巻和恵氏による解説および文献紹介がある。2000年に行われたグロス展のカタログ『20世紀最大の風刺画家 ベルリン—ニューヨーク』(神奈川県立近代美術館、2000年) 190-227頁を参照。
  - 4 ヴィルリ・ヴォルフラート「ドイツの新漫画家ゲオルゲ・グロース」『中央美術』8巻10号、1922年10月。この原文は Willi Wolfradt, *George Grosz* (Junge Kunst Band 21), Leipzig: Kinkhard & Biermann で、1921年に刊行されている。
  - 5 岡本一平「魯庵氏に不快を感じつ、漫画家諸君に苦諫す」『中央美術』9号9巻、1923年。
  - 6 岡本は1920年前後にはすでに、ドイツに留学していた仲田定之助から送られたグロスの絵画冊子を見ていたと思われる。岡本一平「主義者より画家になりつゝあるグロース」『美術雑誌 AS』1号、1925年、8頁。
  - 7 和達と村山は中学時代から大学までずっと同級で、村山は和達よりも半年遅れてベルリンにやってきた。
  - 8 村山知義『グロース—その時代・人・芸術—』11-13頁。村山知義『グロース 社会風刺漫画』岩崎美術社、1969年、6-7頁。
  - 9 柳瀬は1921年には「穴明共三 (あなあききょうさん)」の名で作品を出している。
  - 10 柳瀬正夢『無産階級の画家 ゲオルゲ・グロース』鐵塔書院、1929年。この本は柳瀬のテキストのほか、グロスの図版61点を含んでいる。
  - 11 以下を参照。澁谷於寒「ゲオルゲ・グロス」『グロテスク』1巻、1928年。
  - 12 仲田定之助「ゲオルゲ・グロースの作品とその踏んだ道」『美術雑誌 AS』1号、9頁。
  - 13 岡本一平「主義者より画家になりつゝあるグロース」同上、9頁。中原實「ゲオーグ・グロース」同上、13頁。
  - 14 「独逸現代美術展覧会」のことで、1926年11月7日から11月30日まで上野の日本美術会館にて開催された。
  - 15 当時の漫画概念の変遷については以下を参照。清水勲『漫画の歴史』岩波新書、1991年、清水勲『年表日本漫画史』臨川書店、2007年、石子順『日本漫画史(上)』大月書店、1979年。
  - 16 村山知義「ゲオルゲ・グロス」『村山知義 美術批評と反動(上)』滝沢恭司編、ゆまに書房、2013年、418頁(初出は『アトリエ』3巻1号、1926年、94頁)。
  - 17 片寄未嗣「ジンプリチシズム誌と近代漫画」『日本諷刺画史学会諷刺画研究』8巻、1993年。
  - 18 清水勲「柳瀬正夢の諷刺画」『季刊諷刺画研究』15号、1995年、および岡本一平「魯庵氏に不快を感じつ、漫画家諸君に苦諫す」『中央美術』9号9巻、128頁を参照。
  - 19 石子順『日本漫画誌(上)』、88頁。

- 20 まつやまふみお「プロレタリア漫画小史」『日本プロレタリア美術史』岡本唐貴、松山文雄編著、造形社、1967年、106頁。
- 21 吉村冬彦(寺田寅彦)「漫画と科学」『冬彦集』岩波書店、1923年。
- 22 斎藤与里「漫画小論」『美術新論』2巻8号、1927年8月号、4頁。
- 23 まつやまふみお「プロレタリア漫画小史」『日本プロレタリア美術史』111頁。
- 24 岡本一平『新漫画の描き方』中央美術社、1928年、4頁。
- 25 岡本一平「魯庵氏に不快を感じつゝ、漫画家諸君に苦諫す」『中央美術』9号9巻、131頁。
- 26 岡本一平「主義者より画家になりつつあるグロス」『美術雑誌AS』1号、8頁。
- 27 まつやまふみお『柳瀬正夢』29頁。
- 28 柳瀬正夢「若き作家へ」『カリカチュア』1巻2号、1936年。
- 29 プロレタリア美術運動へのグロスの影響については足立元が「エロ・グロ・ナンセンス」という文脈から言及している。足立元『前衛の遺伝子 アナキズムから戦後美術へ』ブリュッケ、2012年、147~172頁。
- 30 村山知義『演劇的自叙伝2』東邦出版社、1974年、19頁。
- 31 まつやまふみお「プロレタリア漫画小史」『日本プロレタリア美術史』109~110頁。
- 32 ただし、むろんこの会に加わった漫画家たちが全員社会主義思想を共有していたわけではなかった。詳しくはまつやまふみお「プロレタリア漫画小史」『日本プロレタリア美術史』109~112頁。
- 33 同上、110~111頁。
- 34 村山知義は「漫画はプロレタリア美術に於いては最も重要な部門」であるとすら述べている。村山知義「正夢のグロス」『プロレタリア芸術のために』アトリエ社、1930年、264頁。
- 35 岡本一平「主義者より画家になりつつあるグロス」『美術雑誌AS』1号、8~9頁。
- 36 辻恒彦「国際無産文芸運動の現勢」『文藝戦線』4巻2号、1927年、23頁(復刻版、日本近代文学館、1968~1983年)。
- 37 この頃までに、すでにブレハーノフ・ルナチャルスキーといったソ連共産主義の芸術論が日本に紹介されていた。
- 38 岩松淳「日本漫画の展望—結論としてプロレタリア漫画壇の当面の一般の問題」喜多孝臣編『プロレタリア美術運動』、ゆまに書房、2011年、208、211頁(初出は『プロ芸術』四号、1930年、30、33頁)。
- 39 柳瀬はグロスについて全部で三部から成る書物を著すつもりでいたが、けっきょく書かれたのは第一部のみであった。柳瀬によると、第一部では自分の批判を織り交ぜながら、何人かの批評家の言葉をとりあげてグロスの輪郭をえがき、第二部ではグロス自身の言葉から彼の世界観や芸術観を明らかにし、第三部では自身のグロスに対する厳密な批判と分析をおこなう予定であったという。
- 40 イタロ・タヴォラト「タバリシテ!グロス」柳瀬正夢訳、『美術雑誌AS』14、15頁。
- 41 岡本一平「主義者より画家になりつつあるグロス」中原實「ゲオーグ・グロス」とともに『美術雑誌AS』1号に掲載された。
- 42 上記論文。『美術雑誌AS』1号、13頁。
- 43 柳瀬正夢「馬橋雑信」『文藝戦線』2号8巻、1925年、35頁(復刻版、日本近代文学館、1968~1983年)。
- 44 柳瀬正夢『無産階級の画家 ゲオルゲ・グロス』1頁。
- 45 イ・マーツァはハンガリーの共産主義者で、ソ連へ亡命して、おもにマルクス主義芸術理論の研究を行った。1929年に彼の著書が『現代欧州の芸術』(1926年、叢文閣)としてすでに翻訳されていた(訳者は蔵原惟人・杉本良吉)。



- 46 同上、21-22頁(『現代欧州の芸術』116頁)。
- 47 William Gropper (1897-1977)、Fred Ellis (1885-1965)。ともに主としてアメリカの左翼雑誌や新聞に社会諷刺漫画を描いた漫画家・画家。
- 48 「ゲオルゲ・グロス」『村山知義 美術批評と反動(上)』412、416、418頁(初出は『アトリエ』3巻1号、1926年、88、92、94頁)。
- 49 「ネオ・ダダイズム」については、以下を参照。「構成派に関する一考察—形成芸術の範囲における」『村山知義 美術批評と反動(上)』378-382頁(初出は『アトリエ』2巻8号、1925年、54-58頁)。
- 50 村山知義のプロレタリア芸術論については以下を参照。村山知義『プロレタリア芸術のために』。
- 51 イ・マーツァ『現代欧州の芸術』116頁。
- 52 村山知義『プロレタリア芸術のために』、263頁。
- 53 同上、264頁。
- 54 永田一脩『プロレタリア絵画論』復刻版、ゆまに書房、1991年(原版は1930年に天人社版より出版)。
- 55 なお、柳瀬と村山が日本共産党に入党したのは1931年のことである。

## The Acceptance of George Grosz in Japan during the 1920s and 1930s

Keiko Ishida

George Grosz (1893-1959), an artist who drew many stinging satires about German society after World War II, was introduced to Japan in the early 1920s. His works were welcomed by many Japanese avant-garde artists and exerted considerable influence on their movement. In this paper, I elucidate the reasons for acceptance of Grosz's art in Japan and the considerable popularity of his works as cartoon (manga) by focusing on the development of the manga and the close relationship between manga and the proletarian art movement in Japan during that period.

My conclusion is that it was the internationalization of the satirical Western cartoon and the development of the manga in Japan that promoted its high evaluation as art and the acceptance of Grosz's works as manga. I noted that Grosz's works depict class conflicts, which could be a crucial motivation for giving manga an important position in the proletarian art movement; however, the negative and destructive tone of his works drew criticism as well. Grosz received both sympathy and criticism, reflecting Japanese avant-garde artists' complicated situation when espousing the socialistic art theory.

Keywords : George Grosz, Japan, cartoon, satire, the proletarian art movement

キーワード：ジョージ・グロス、日本、漫画、諷刺、プロレタリア美術運動