

漫画家集団の歴史社会学的研究

——漫画の「アメイバー性」をめぐる——

鈴木 麻記

本稿は、1920—30年代における3つの漫画家集団、①東京・日本漫画会、②日本漫画家連盟・プロレタリア漫画、③新漫画派集団に注目し、これらの漫画家集団を中心とする「漫画界」(『ユウモア』1926, 1 (1); 新漫画派集団 1933)の成立条件を問い返す。それによって、従来、並列に扱われてきた3つの漫画家集団の位置関係を明らかにするものである。

1 はじめに——問題の所在と方法

手塚治虫を起源と見なす戦後マンガ史観によって、「手塚治虫以前」が見えにくくなっていることはよく指摘されている。その要因の一つとして、戦前の「漫画」は、ジャンルとして不定形であり、そのうちに非常に多様な表現をかかえていたことが挙げられるだろう。「漫画」と名指される表現のうちには、戦後の「手塚治虫以降」のストーリーマンガにつながると見ることが可能な表現がある一方、むしろ現在では主流ではなくなっている一コマ漫画表現も多く見られるのだ。しかしこうした表現に関しては、「手塚治虫以降」との表現上の連続関係が明示的ではないために、マンガ研究においてはあまり扱われてこず、漫画史研究の特権的な領域となっていた。

さて、この戦前期における一コマ漫画を手掛けた漫画家らの多くは漫画家集団を結成していた。従来の漫画史研究においては、こうした漫画家集団の存在は基本的に結成年順に並列されるにとどまり、十分には注目されてこなかった。しかし大正期に日本で初めての漫画家集団であ

る東京漫画会が結成し、それ以降、次々に漫画家集団が登場し、1930年代には漫画家を専門の職業とする人々によってではない、アマチュアの漫画家志望者の集団結成の試みまでもが各地に広がっていた¹ことを考慮に入れるのならば、集団を結成するということには、固有のアクチュアリティが存在していたと考えることができるだろう。そこで本稿では、1920 - 30年代における3つの漫画家集団、①東京・日本漫画会、②日本漫画家連盟・プロレタリア漫画、③新漫画派集団に注目していきたい。

この漫画家集団の存在は、主に漫画史研究において指摘されてきた(須山 1968; 清水 1991 など)。石子順(1979)は、大正・昭和期の漫画史を漫画家集団の存在に注目しつつ整理しており、他の漫画史にはない特徴がある。ここでは、①大正期に岡本一平が登場し、彼を中心に主として新聞社に所属する漫画家らによって東京漫画会が結成され、そうした「プロの漫画家」の増加によって新聞雑誌などで漫画が量的に拡大していったこと。②昭和初期には、プロレタリア文化運動の展開とともにプロレタリア漫画が登場したこと。③改正治安維持法などによ

り政治運動が潰えたのとほぼ同時期に、「ナンセンス漫画」を描く新漫画派集団が登場したこと、などの点が確認されながら、その流れが論じられた。

この大正・昭和期の漫画史において、前後の時期との関係から、注目されてきたのが、東京・日本漫画会と新漫画派集団である。東京・日本漫画会は日本で初めての漫画家集団であり、明治期とは作風などを一変させ、「大正デモクラシー」に呼応した、大正期の「漫画」を生み出し、牽引した集団であったと評価されている（清水1999; 湯本2005など）。一方の新漫画派集団は、1930年代前半、「エロ・グロ・ナンセンス」の時代に登場する、「ナンセンス漫画」の描き手としての側面が指摘される一方で、戦時期に積極的に「戦争協力」をしたとされる新日本漫画家協会との人的な連続性の観点からも、論じられてきた（井上2002; Okamoto 1999など）。

このように先行研究によって、集団の登場が、思想的・経済的状況などと結びつけながら論じられ、漫画史における影響関係・連続関係も指摘されてきた。一方で、個々の集団が、それぞれの「集団」としてのあり方を、様々な要因のなかでいかに確定していったのかというミクロな過程が論じられることは少なく、従って、外的な思想的・経済的状況と集団がいかなる点で結び付いているのか、先行集団と後続集団との関係は並列にしてその流れを結成年順に論じるだけでよいものなのかという点が問題化されることもなかった。

そこで本稿で注目するのが、彼らの漫画論である。従来、多くは指摘されてこなかったが、彼らは定期的に雑誌を刊行する、技法書を刊行するなどして、自らの「漫画」を積極的に論じていた。漫画家は、漫画を描くだけでなく、漫画を論じようともしていた。そのようにして、

自らが描いている「漫画」とは何であるのか、そこに輪郭を与えようとしていたのだ。本稿で注目したいのは、彼らが自らの「漫画」を語ろうとする、その行為についてである。

本稿は、①日本漫画会、②日本漫画家連盟・プロレタリア漫画、③新漫画派集団、それぞれの漫画家集団の漫画家による漫画論を、一次史料に基づき分析したうえで、それぞれが書かれた文脈を復元しようとするものであり、こうした整理は漫画史研究においても、史料の厚みを増やすという点で、一定の意義が認められるだろう。

以上の漫画史研究における議論は重要なものだが、一方で、その分析が集団内部の意見の提示に留まるのならば、それは漫画家集団とそこにおける漫画論の成立という状況を前提とし、そのなかに対立の構造を読み込もうとしているに過ぎないものになってしまう。すなわち、彼らが漫画家集団を結成することの社会性、そしてその集団のなかで自らの描く「漫画」について論じるという行為が持つ社会性が見失われてしまっているのだ。

しかしそもそも、そうした意見の対立を読み込むことは、いかなる条件のもと可能になっているのか。なぜ日本漫画会の人々は自らの「漫画」を「芸術」として意義づけようとしたのか、それに対抗するような日本漫画家連盟・プロレタリア漫画の試みがいかにして成立し、新漫画派集団はなぜ自らの立ち位置を先行する2つの漫画家集団との関係から確定していかねばならなかったのか。本稿は、漫画家集団を中心とする「漫画界」（『ユウモア』1926, 1 (1); 新漫画派集団1933）の成立条件を問いつつ、従来、並列に扱われてきた3つの漫画家集団の位置関係を明らかにするものである。これは同時に、現在の漫画史を理解する視覚がいかにし

て成立しているのかを問うことにも、つながっていくものでもあるのだ。

2 「作品」としての漫画——東京・日本漫画会

2-1 「民衆芸術」という意義づけ

漫画家たちによる集結成の嚆矢は、大正4(1915)年の東京漫画会にあるといわれる。これは東京朝日新聞社に所属していた岡本一平を中心に、新聞社に所属する漫画家らによって結成された集団である。これが大正12(1923)年3月に改組し、日本漫画会として設立され、以降活動していくこととなる。彼らは『中央美術』などの美術雑誌や、漫画雑誌、技法書などにおいて積極的に漫画論を展開した。それでは、彼らは、このように自らの「漫画」を語る言葉をいかにして手に入れたのか。

「漫画」という用語を「滑稽諷刺の画」という意味で用いたのは、今泉一瓢が嚆矢だとされる(清水1999)。宮本は、この用語の刷新には、明治期の「ポンチ」などと称されていた表現と、自らの描くものとを差別化し「『美術』の枠内に入れる」(宮本2003:329)という意図があったと指摘する。

さてここで、日本における「美術」の制度化の過程は北澤(2010)などに詳しい。このなかで「美術」をめぐる制度の整備を促したものとして指摘されるのが、フェノロサによる『美術真説』である。フェノロサは、絵を「つくる」こと、すなわち、「自然や現実に対して、主体が創意にもとづいて築きあげること」を強調しており、このような「統一性を目指す作品構築の理念」こそ、フェノロサの芸術観だったとされる(北澤2010:236-9)。さらにフェノロサは、この西洋的な芸術観に照らしたとき、書と絵画

を分離して捉えない東洋的芸術観は、それぞれの表現手段の限界を無視し、むしろその区分を越境するものであり、統一的でなく、絵画としての「湊合」が図られていないと批判していた。

幕末以降の西洋画法の研究教育においては、その「実学的価値」への注目から伝達や記録のための「技術」という側面が重視されたが、明治中期、岡倉天心・フェノロサらによる専門教育制度(東京美術学校の設立)準備の過程では、教育では、実用性ではなく「創造」といった精神的なものにかかわるべきではないかという議論がなされた(北澤2005)。

このように、明治期の「美術」の制度化の過程で、西洋的な、創意に基づく「作品構築の理念」が受容され、このなかで書と絵画を分離する「絵画」概念の純粹化がなされていった。

一方で、漫画にはそれ以降も「文」と「絵」という2つの要素が混在しており、明確な「形状」=表現形式を獲得したとは言い難い。この意味で曖昧さを残す漫画という表現を、新聞や雑誌で多く手掛けたのは「(北澤)楽天という突出した個人ではなく、若い洋画家たち」(宮本2003:331)であった。具体的には石井柏亭・川端龍子などであり、彼らは美術の専門教育を受けるなどして、その理念を受容しており、近代西洋的な芸術観に照らしたとき、そこには当てはまらない「漫画」を問題視していた。この問題意識は、美術雑誌『方寸』における山本鼎の滑稽風刺画論によく表れている。山本は、『团团珍聞』などに掲載される滑稽風刺画を「漫画」だとして、以下のように批判した。

我が邦に滑稽畫諷刺畫の見る可きもの尠く、多くは滑稽とも諷刺とも定め難き「漫畫」の部類に加ふ可きものにして、滑稽畫諷刺畫の待遇を受け來れるもの、或は又、滑稽及び諷

刺文學の書に於て稱それらしきものを求め得るに過ぎず。(中略)／作家は依然として、一事象を領略し、それを詮表せんとするに就て、如何に其滑稽若くは諷刺の意を畫的に要約し、標象せんかと苦心する事なく、只管文字の援けをかりて之を宣んとす。之ある哉、彼等の繪には解説の文字夥しく、而も想意徹底せずして徒に觀者の錯解を招く事多し(山本 1907: 3)

この論では、可笑しみや諷刺性を、文字の力や、「諧謔洒落地口」などのわかりやすい比喩に頼って表現することが批判され、対象を的確に描写しその状況を絵で再現、「標象」しようと「苦心」することで伝えるべきだとされた。そうしたものが「美術」の枠内に入る「滑稽画風刺画」として適当なものであり、「漫画」はこの基準には入らないのだと批判されたのだ。これは漫画を、「美術」を参照項にして捉え、批判するものだった。

さて一方で、東京漫画会の会員の多くも、東京美術学校や白馬会研究所に出自を持っており²、前述の山本鼎の問題意識に通じる近代的芸術観をそこで受容していたと考えられる。実際に東京漫画会は、活動の一環として漫画展覧会を開催する際に「元來漫畫といふもの矢張り美術の實子であり乍ら従來専ら継子扱ひに致され來りしを遺憾と致し改めて實子權の確認を得べく証拠の爲め第一回漫畫展覧會開催仕候(『読売新聞』1916.11.3 朝刊)」と記し、漫画を「美術」に位置づけることを企図する活動を行っていた。このように彼らは、「美術」を比較対象として、それとの距離をはかるかたちで自らの「漫画」を捉え、位置づけようとしていたのである。では、この集団の内部で、漫画はいかにして語られたのか。

まず東京漫画会時代に、会員の在田綱が「漫画の芸術的価値」と題して、漫画は「何等の束縛なき自由畫なるが故に、粉飾にのみ捉はるる貴族藝術に對して平民藝術、民衆藝術と稱する事も出来る」ものであり、それは「あらゆる社會生活の實相」を描く事ができるのだと指摘した(在田 1920: 32)。さらに「民衆画としての漫画」という論考においては、今日「一般人類の藝術」として求められているのは「民衆藝術」であり、その中でも「始めから民衆を母胎とし、民衆に生れ、民衆に育つたものは漫畫」であり、「生活の實相を見極める藝術」(在田 1922: 11)だと、漫画の「芸術」としての意義を述べている。

大正デモクラシー期の論者によって人々を群として捉え、それを「民衆」として価値化する視点が登場し(鹿野 1975)、この潮流を受ける形で大正 5 (1916) 年ごろに民衆芸術論争が活発に論じられるなどして、「芸術」もまた、その受け手として「民衆」を想定すべきだという考えが浮上していた。また同時期に、享受層の拡大とテクノロジーの移入によって新聞や映画、出版などの文化の産業化が見られた。こうした状況に対応する為、従來の「美術」を克服するという問題意識から、大正期以降、「民衆芸術」や「新興芸術」などの様々な「芸術」が登場した。在田綱はこうした状況を背景として、漫画はそのなかでも旧來より「民衆」によって生まれ・消費されてきたものであると、漫画に「民衆芸術」としての高い意義を与えようと試みていた。

西洋的芸術観に基づき、「美術」の枠内で語られることの多かった漫画は、「民衆」概念を利用するかたちで、「民衆芸術」という新たな意義づけを獲得した。これは「貴族芸術」としての「美術」とは異なる(在田 1920)という、その差異を強調するためのものであり、「美術」とは異なる「芸術」として、新たに自らの「漫画」を位

置づけようとするものだった。

こうした論理構造は、日本漫画会の会員の漫画論においても多くみられる。例えば同じく日本漫画会会員の細木原青起は、漫画史を論じるなかで、「漫画といふ獨立した藝術が、旗幟を鮮明にして、美術界の一角に隆起し、民衆の大勢に一味の清涼劑として必須の藝術となつた」（細木原 1924: 1）と、漫画が「民衆」に求められる「藝術」であることを高らかに宣言している。また、同会会員の岡本一平は、以下のように漫画と「民衆」の関係を論じた。

漫画と民衆とは密接な関係を持つて居ります。漫画が一切傳統や前時代よりの形式に捉はれず時の民衆の思想、趣味、感味を單的に映發するからであります。時事漫画の如きは時の輿論の重要な代言人でさへあります。（中略）現代は知らるる通り總てが民衆を土臺にして事を進展させて行かねば時代に沿はぬ傾向となつて來ました。民衆の御用繪畫である漫画は時を得るのは必然であると同時に、頗る慎重に誠實に自己の職責を努めて行かねば却つて民衆を誤ります（岡本一平 1924: 146-7）

ここで指摘される「民衆」は、「輿論」を担い、様々な「思想、趣味、感味」を持つような政治的・文化的主体としての「民衆」であった。大正後期以降の、「漫画＝民衆藝術」論において指摘される「民衆」はこうした存在であり、漫画は政治的・文化的主体としての「民衆」と近い関係にあるがゆえに存在意義があるのだ、という主張がなされた。

さらに、「漫画の威力は印刷物によつてその主なる部分を發揮されるもの」（岡本一平 1924: 147）と指摘し、大量生産・大量消費を可能と

する印刷技術によって、漫画は「展覧会藝術」、すなわち「美術」と比較し、強大な影響力を保持していると指摘した。ここでは大量複製を可能とするという意味での印刷技術と結びつけることで、「民衆藝術」としての「漫画」と、美術という「高級文化」との区別を、強調していた。

2-2 芸術主義的立場

以上のように対「社会」、対「美術」との関係において「民衆」を読み手とする漫画の意義が論じられていった一方で、漫画を「民衆藝術」と位置付けたがゆえに、漫画家らが直面した新たな問題も、同時に感得されていた。岡本は、日本漫画会の結成直前、1923年の論考において、日本の漫画は全体として低いレベルにあると指摘し、以下のように続ける。

上へ成長の遅々たるものは、世人が低級の趣味許り歓迎してあまり高級のものは要求して來ぬ爲めである。これは漫画家自身の罪許りではないと思ふ。例として繪畫の本場の巴里に於てさへ漫画展覽會の陳列品は非常に通俗低級なものである（中略）漫画が民衆藝術である丈けに世間のレベルに左右される譯である（岡本一平 1923: 123）

ここでは、漫画作品に低俗なものが多いのは、「世人」がそれを望まないからだとされ、「民衆」によって漫画の制作が左右されてしまうという状況が問題化されていた。これに対抗するため、岡本は研究会の開催を呼びかけたが失敗した。その理由を以下のように述べる。

彼等は僅かに絞り出す費用の餘裕によつて人並な浮世の楽しみを楽しまんとする衣食の骨折に力一ぱいであつた。仕事の向上や内部

的の思索に觸れる事は性格に無いものを強み
らるる辛さがあった。(中略)世間は漫画家を
遇するに自分等を慰ます絵畫上の幫間か落語
家のように思つて居る。漫画家等が自己を厭
殺し世間の笑ひに阿つて居れば頭を撫でて寵
愛する。少しでも眞摯な精神に觸れようとす
る時意外な顔をして毛嫌ひする(中略)漫画
家はよくそれを知つて居る。で、生活の爲め
には、評判を得る爲めには、愛される爲め
には、低く己れを偽る程得策である(岡本一平
1923: 125-6)

ここでは、作品を高めようとしても「世間」
がそれを許さず、結局「生活の爲め」に「世間」
に媚を売らねばならないということが語られて
いる。

こうした認識は、1927年になつても変化して
おらず、「日本の一般が漫画に對してそう深いも
のを求めては居ない。(中略)一般は漫画家に對
して『エヘ>』『ヨイシヨ』といふやうなせりふ
を今なほ望んで居る」(岡本一平 1927a: 44)と、
「一般」の声によって漫画が「深いもの」になれ
ない状況を問題にしていた。

「世間」「世人」「一般」によって、表現が「高
級」なものにならないという問題意識は、近代
的芸術觀から派生するものであり、自らの「漫画」
を「作品」として構築しようとする意志をもつ
が故に登場してくるものである。こうした問題
意識は、「漫画」を「民衆」と結びつける動きへ
の反動として捉えることが可能である。このよ
うな意味での「民衆」に對抗することに関して、
日本漫画会会員の池部は、『中央美術』において、
「芸術至上主義」という立場を宣言した。

自分は繪畫の領域を、一步も踏み出す事な
しに、むしろ鎖國的氣持ちで、繪畫國に踏み

止まりたいのです。そして繪畫としての漫
畫に精進したいのです。

つまり藝術至上主義で有ります。或時は象
牙の塔を出て等と考へた事も有りますが、其
は單に時勢に動かされた、盲動に過ぎません。
エカキと云ふ藝術家の立場を忘れたもので
ありまして、エカキの仕事は矢張り創作と云
ふ藝術に生命を感じました。こう成ると漫画
も本画も更に變りません。只美意識の標準が、
少々違つて居るだけでありまして、目的は繪
畫と云ふ藝術至上にあるのです(池部 1928:
95)

ここでは、「象牙の塔」を出て、「民衆芸術」
として漫画を位置付けようとする動きは、「盲動」
に過ぎないものであつたと自己批判的に述べ、
「創作と云ふ藝術」に奉仕することこそ「エカキ」
の仕事であるのだと述べている。

以上の岡本や池部のように、「作品」を制作し
ようとする意識で漫画を描き、そのために「世間」
の干渉を拒絶しようとする立場を、ここでは「芸
術主義」的立場と位置付けたい。ここにはフェ
ノロサ以降の芸術觀が反映されており、岡本は
研究会の開催によって、池部は漫画を繪画と位
置付けることで、表現形式の曖昧さという問題
も解決しようとしていた。

しかし池部は、「藝術至上主義」を表明しなが
ら、新聞雑誌に漫画を描いており、その理由を
「喰はなければなりません。この喰ふ事を解決
する爲めには皆心にもない仕事をして居ます」(池
部 1928: 96)とも述べている。ここでは、漫画
家として生活するためには「藝術至上主義」に
留まっていることはできないことが指摘されて
いた。

さて、こうした日本漫画会の主な活動として、
定期的な漫画展覧会を開催していたが、東京漫

画会時代に比して低調なものであり集団として機能していないとする批判が起こっていた（『漫画』1926,1(1): 31）。同会を批判する動きは、大正15（1926）年7月の、日本漫画家連盟発足にも通じていた（3章で詳述）。

岡本一平ら日本漫画会の会員は、「民衆」と漫画は密接な関係をもっていると、漫画を「民衆芸術」として位置付け、それによって漫画は「美術」とは異なる「芸術」であることを示そうとした。一方で同時に、漫画が「低俗」だとされるのは、「民衆」の要求に応じているからだという問題意識も持っており、漫画を「作品」として制作し、そこにおける作家の創造性を担保するためには、「民衆」の影響力を排する必要があるという認識を持っていた。

しかし、この漫画を芸術として高めようとする立場も、岡本・池部の証言の通り、決して首尾一貫したものでは無かった。大量複製を可能とする印刷技術によって成立した漫画を制作するにあたって、芸術主義的立場を取るこの限界も同時に認識されていたのである。

3 政治闘争の「武器」としての漫画——日本漫画家連盟・プロレタリア漫画

大正15（1926）年の7月、在田綱、下川凹天、村山知義、柳瀬正夢らの6人の漫画家を呼びかけ人として日本漫画家連盟が結成される。結成宣言によれば、日本漫画家連盟は、漫画が未だに「ポンチ繪」の域を脱しておらず、それゆえに、社会から「低級芸術」だと認識されている現状に対して、「美術と思想との間に介在する新芸術」を確立する為に、結成された。同会は、日本漫画会（東京漫画会）の活動を、漫画の宣伝に参与したと一面では評価しつつも、日本漫画会の「新しい漫画を創設する」という宣言と実際の実

態が伴っていないと批判し、具体的な活動を行なえなかったことは「餘りに自覺に乏しく、無理想に近くはなかつたからうか」と批判した。そして、それに代わって、自らの手で「新芸術」としての「漫畫藝術」を確立しようとした（『ユウモア』1926, 1(1): 41-3）。

このように、日本漫画家連盟は、先行する漫画家集団である日本漫画会への批判を軸にして登場した。こうした批判の言葉を支えたものは、第一次世界大戦以降の労働運動・社会運動の本格化とマルクス主義の流入、そしてプロレタリア文学の勃興に代表されるようなそれらに呼応するプロレタリア文化運動の高まりである。このなかで、「芸術と社会／政治」のあり方を問う問題意識が登場し、日本漫画家連盟においては、これを転用する形で、「美術と思想との間に介在する新芸術」として、自らの「漫画」を位置づけ直すことが図られた。

漫画に社会的意義を見出す日本漫画家連盟の立場は、漫画を「民衆芸術」として位置付ける、東京・日本漫画会のもものと共通していた。にもかかわらず、ここで先行集団への批判が可能だったのは、①日本漫画会内においては漫画＝「民衆芸術」論に対する反動がみられたことと、②「漫画界」（『ユウモア』1926, 1(1): 41）における日本漫画会のプレゼンスが、日本で初めてかつ唯一の漫画家集団であり「漫画界」全体とほぼイコールの存在としてあった東京漫画会時代に比べて減じた、という2つの背景がある。②はすなわち、「漫画界」に多様性が見られるようになったということであり、これを支えたのが、前述の通り、プロレタリア文化運動の高まりだったのである。

さて、日本漫画家連盟のこうした理念に賛同するものは多く、非常に活発に活動を行っていたようだが、松山（1967）によれば、同時期に

プロレタリア文芸連盟の活動が盛んになったために、日本漫画家連盟と両方に籍を置く漫画家らが、プロレタリア美術運動³に力を注ぐようになり、日本漫画家連盟は昭和3（1928）年ごろには自然消滅にいたったとされている。それでは、この日本漫画家連盟からプロレタリア美術運動へと至る流れのなかで、漫画の位置づけはどのように変化してきたのだろうか。これを以下では論じていく。

3-1 プロレタリア美術の「中心」として

大正期の前衛芸術から日本漫画家連盟、プロレタリア美術運動に参加した、村山知義は、漫画に、高い社会的・政治的意義を与えた。村山は、『美術新論』において、「之からは漫画は娯楽のためではなく、諷刺の、攻撃の、教育の、宣傳のための物となる」（村山 1926: 47）として、今後は漫画の政治的な意義が認められ、新たに活用されるようになると指摘した。このように村山は、漫画を「闘争の最前線」（五十殿 1999: 41）に位置づけていた。

村山と同様に、日本漫画家連盟からプロレタリア美術運動に参加した、漫画家の下川凹天は、闘争の「武器」という位置づけに、漫画の社会的な存在意義を見出していく。下川は『美術新論』において、漫画は、「日本人の八割六分餘を占めて居る、プロレタリアートである」ところの「民衆」がもち得る「唯一の階級闘争の武器」だと位置づけ、その意義・果たすべき役割は、「民衆の味方」をすることにであると述べる（下川 1927: 53）。そして、プロレタリア美術における漫画の立ち位置を以下のように述べた。

ブルジョア藝術の後を受けて擡頭したプロレタリア美術は、漫画の形式を其儘とつてこれにプロレタリア美術の名稱を附した、故に

今まで継子扱ひされた漫画は美術史上の中心血統を引継ぐ事になつた理けである（下川 1927: 54）

このように下川は、漫画が、プロレタリア美術の「中心」を占めたことを、宣言している。それではなぜ、このように宣言することが可能だったのか。

プロレタリア美術運動は 1920 年代末よりいくつかの立場から独自に、活発な動きがなされており、離合集散を繰り返していた。上述の村山や下川の活動も、この離合集散期のものに位置付けられる。しかし、漫画の政治闘争における意義を高く評価する傾向は村山・下川の局所的な動きに留まるものではなかった。美術家として積極的に政治的な活動に加わった（喜寿 2011: 551）と評価される大月源二も、「漫画、ポスター、カット、表紙、マーク、組合旗の意匠、集会の装飾、統計図等々の制作、及びストライキ等に於ける便衣隊的出勤等」（大月 1928）の、政治的効果を重視した「武器の藝術」こそ、美術運動の中心だと位置付けていた。

従来であれば美術において「周辺と見なされる政治的効果をにらむ宣伝や諷刺、デザイン」が、ここでは美術運動の主要分野と位置づけられており、ここには「社会的象事との交わりのなかで『美術』のあり方自体を変革し拡張しようとする彼らの問題意識」が反映されていた（喜寿 2011: 552）。すなわち、「社會に則した個人の藝術」（『ユウモア』1926, 1(1): 43）つまり社会性を有する「芸術」として、漫画を「発見」していく過程は、明治以降制度化されていった「展覧会芸術」としての「美術」に対する対抗運動⁴の一環としてなされたのだ。

しかしこの反「美術」的な動きは、漫画の「芸術」としての位置づけを否定するものではなく、

日本漫画家連盟から一貫して、漫画は美術に代わる新たな「芸術」だと位置付けられた。

3-2 「プロレタリア・リアリズム」の追求と啓蒙・宣伝機能の強調

こうしたプロレタリア美術運動の様々な動きのなかでも多くの人員を配し、強力に運動を推進したのが1929年4月に結成される、日本プロレタリア美術家同盟（以下、P・P）であり、離合集散を繰り返していた多くの青年美術家ここに参集した。

離合集散期に続くP・P結成前後期に、漫画やポスターなどの政治的効果の高いものを美術運動の中心に位置づける「アジ・プロ美術」至上主義に対する批判が、プロレタリア美術運動の中核で、ナップと造型派の対立としておこる（中村1981: 210-1）。論争は中庸をとることで終結するが、それまでプロレタリア美術の「中心」として位置づけられていた、政治的効果を担う漫画等の「武器の芸術」の、「芸術」性に対して、疑義が提示された。

この論争は、中野重治と蔵原惟人を中心とした芸術大衆化論争と同時期に起こっていた。ここでは「芸術は大衆化されねばならない」という命題と、しかしすぐれた芸術が必ずしも大衆に受け入れられるとは限らないという現実の間の溝を、どう埋めるか」が問題化された（林1993: 236）。ここで注目すべきはこの論争において、蔵原が、本来的なプロレタリア芸術と、大衆をアジテーションする機関とを区別すべきだと論じている点である。

我々は我々の機関誌「戦旗」を眞に藝術運動の指導機関たらしむべく努力すると共に、広く工場、職場、農村等に持込むべき大衆的繪入雑誌の創刊に向つてあらゆる努力を爲

さなければならない（中略）大衆的アヂ・プロの雑誌はグラフィック風のものでなければならない。そこには寫眞、漫畫、ポスター、繪入物語、讀物及び短い大衆的小説、詩等々が掲載される（蔵原1928b: 84-5）

ここでは、漫画は眞のプロレタリア芸術とは異なる、「大衆」への「アヂ・プロ」を担うものだと位置付けられた。こうした、旧来の西欧近代的「芸術」観に基づく、「芸術」と「宣伝機関」の明確な区別は、従来の、漫画等をプロレタリア美術の「中心」に据える位置づけとは大きく異なるものである。

この背景にあるのが、「プロレタリア・リアリズム」の追求という傾向である。これは、同時代のソ連の芸術を参照することで提示された概念であり、蔵原（1928a）によって紹介された。岡本唐貴はこれに関して、「プロレタリアートの闘争が昂まり（中略）マルクス・レーニン主義が本質的に展開される様になつた時」が「プロレタリア・リアリズムが藝術全般の上に擡頭して來た時」（岡本唐貴1931: 21）だと述べ、絵画においては誇張や非写実性が批判された（岩松1931）。それでは、この「芸術」と「宣伝機関」という区分によって、運動内部における「漫画」の位置づけはいかに変化したのか。

岩松淳は『プロ美術』において、「プロレタリア漫画」の意義を、「経済的に切迫させられつつある被壓迫民衆」が闘争に用いる、「無産階級の爲の武器」となり得る点に求めている。一方でこれは過渡期的にしか達成されていないという認識を有しており、この行き詰まりを解決するために、「先づ純繪畫の基礎工事の恒常的獲得の上に立脚した形式的自由さを、常に昂揚させなければならない」（岩松1930: 30-4）としていた。ここでは政治的目標を達成するために、「正

規なデッサン藝術の追求」を行い、写実性の追求、すなわち「プロレタリア・リアリズム」の獲得を目指すべきだとされた。ここでは「プロレタリア・リアリズム」の提唱などによって、運動内の漫画の「芸術」性が揺らぎ、宣伝の機関と位置付けられたにもかかわらず、むしろそうした評価に対抗するように、「正規」の絵画芸術の技法を習得するという意味での「プロレタリア・リアリズム」の獲得が推奨されていた。

松山（1930）及び須山（1931）をまとめると、①漫画は大量複製を可能とする近代印刷技術の発展と結びついて発展したものであり、②また「理解しやすい形式」を持っているため、「速度」が要求される現代に適している、という2点をもって、漫画は「大衆性のある藝術」なのだと述べ、漫画と「大衆」の結びつきを強調した。その上で、闘争の「武器」としての漫画の啓蒙・宣伝機能を強調し、その有用性を指摘した。一方で、プロレタリア漫画が十分な「大衆性」を獲得できていないという問題意識をもち、解決のためには「大衆の心理、感覚、感情を自からのものとしつつ確立されるプロレタリア・リアリズム」（松山 1930: 56）の獲得を目指さねばならないとした。

この点に関して岡本唐貴は、「プロレタリア・リアリズム」の台頭によって「漫畫の形式は、一般繪畫の形式的可能性に、従來の主人公としての座をゆづらねばならなかつた」が、大衆動員が運動の課題となるに従って、「現實的に大衆の理解をもつともリアリステックに捕へるための、政治的・社會的批判・暴露の繪畫形式としての漫畫の武器を具體的に要求して來た」（岡本唐貴 1931: 21-2）と述べており、「大衆」を捉える可能性のある漫画の、啓蒙・宣伝機能が重視されるようになった傾向を指摘している。従ってそれ故に、漫画には、一般の絵画より切実に

「大衆」の獲得が求められ、そうした批判も登場した（鈴木 1930）。

以上をまとめると、「プロレタリア・リアリズム」論以降の漫画論においては、技法として、「美術」的な「プロレタリア・リアリズム」が目指される一方で、果たすべき任務として啓蒙・宣伝が強調されるという二面性が存在していた。すなわち蔵原による「芸術」と「宣伝機関」との区分を越境するような形で、漫画を位置付けることが志向されたのだ。

そして、漫画の高い啓蒙・宣伝機能を強固に主張する根拠は、漫画は「大衆」と本質的に結びついた、「大衆性のある藝術」であるという点に求められた。それでは、この、漫画と「大衆」の結びつきを主張する論を支えたものは何であったのか。

漫画は一般の人々の生活と結びついた表現であると位置付け、そこに意義を見出すという論じ方は、東京・日本漫画会の会員による漫画＝「民衆芸術」論に、特徴的にみられるものである。先にも論じた通り、この位置づけは大正期以降の、群としての人々の可視化と、それに伴う文学・工芸・絵画などにおける民衆芸術運動を背景とするものであった。ここでは、漫画＝「民衆芸術」という位置づけによって、それまで東京・日本漫画会の「漫画」を枠づけていた、制度化された「美術」を乗り越えていくことが試みられた。

こうした語りは、東京・日本漫画会の内部に留まるものではなく、日本漫画家連盟から初期のプロレタリア美術運動においてもなされ、漫画は「民衆」／「大衆」と結びついているからこそ、「美術」とは異なり、政治的・社会的に意義があるのだという論が繰り返されていた。このように、漫画＝「民衆芸術」論以降の論の積み重ねにより、漫画は「大衆」と結びつきがあるということが、自明のこととして主張され得

たのだ⁵。

一方で、東京・日本漫画会による漫画論と、日本漫画家連盟・プロレタリア漫画家らによる漫画論とは、位相が異なっていることにも注意したい。すなわち両者の間には、漫画を「作品」として捉え、創造性を担保するために「民衆」の影響を排除しようとする立場と、漫画を政治闘争の「武器」すなわち道具として捉え、これを効率的に活用していこうとする立場という、相違が存在するのだ。反「美術」という点で共通しており、共に「芸術」を志向していたとはいえ、両者の漫画を捉える用語は、質的に異なるものであった。

日本漫画家連盟からプロレタリア美術運動に至る流れの中で、従来は「作品」として創造されるべきものとして捉えられていた「漫画」は、「武器」＝道具として捉え直され、プロレタリア美術の「中心」に位置づけられた。しかしこの位置づけは政治運動のなかで、啓蒙・宣伝を担う機関へと「後退」・特化され、以降の漫画論においては、「芸術」性を復活させようとする動きと、漫画の「大衆」性を強調し新たに付与された啓蒙・宣伝機能を果たそうとする2つのベクトルが混在するようになった。

4 「アメンバー」としての漫画——新漫画派集団

4-1 「残余」という立場性

新漫画派集団は昭和7（1932）年の6月に結成し、「ナンセンス漫画」を描く集団として『アサヒグラフ』等で活躍した⁶。この集団の、先行集団にはない特異な点は、結成にあたって特別な宣言などをしていないという点である。例えば、日本漫画会は結成に際して案内文を作成し（北九州市立美術館ほか編 2013: 156）、新聞紙

上にも集団結成の宣言が掲載された（『東京朝日新聞』1923.4.2 朝刊）。日本漫画家連盟の結成宣言は3章で見た通りである。

一方の新漫画派集団では、自らがいかなる集団であるのかを明確に宣言していない。新漫画派集団は、結成1年後の1933年に、『新漫画派集団 漫画年鑑』を刊行している。これは、集団員による漫画（約80頁）、漫画史・ニュース漫画・広告漫画・地方漫画界に関する集団員による小論（約30頁）、先行世代の漫画家から同集団に贈る言葉（約10頁）のほか、同集団の1年間の活動記録・新漫画派集団員以外の漫画家も含めた漫画家名簿・集団員らによる後記（各10頁未満）からなるものだった。

集団員による漫画が全体の半分以上を占めており、活動記録もあることから、これは新漫画派集団の1年間の活動報告であったと考えられるが、一方で、『漫画略史』（吉田 1933）や漫画家名簿など、活動報告には収まりきらないものも収録されていた。すなわちここには、『漫画年鑑』として、漫画業界全体を通覧しようとする意図が同時にあったと考えられるのだ。このように俯瞰の思惑があった一方で、そうした形式をとるがゆえに、集団としての主張は明確化されないままになっていた。

さらにその一年後の1934年には、『漫画講座』3巻において「ナンセンス漫画の描き方」という小論を、近藤・矢崎・杉浦（全て新漫画派集団員）の3名の連名で発表している。同書は、日本漫画会による漫画技法の一元化の試みであり、日本漫画会のリーダー的存在、岡本一平の弟子であった近藤ら新漫画派集団員は、この先行集団の試みに協賛するかたちで、自らの「漫画」すなわち「ナンセンス漫画」について、技法論という形式で記した。しかしここでは「ナンセンス漫画」が前面に出されており、新漫画派集団

という集団について触れられることはなかった。

新漫画派集団に関わる記録は現在、この2冊が確認されるのみである。東京・日本漫画会や日本漫画家連盟は、自らで『漫画』『ユウモア』などの雑誌を創刊する試みを行っているし、プロレタリア美術運動においては『戦旗』などの媒体において自らの「漫画」や漫画論を定期的に発表するという活動が行われていた。一方の新漫画派集団は、集団内部で回覧される会報を除けば、集団として自らの「漫画」や漫画論を主張する、集団独自の公刊の媒体を持っていなかった。

以上みてきたように、新漫画派集団とは、漫画を語るという機会・媒体が、先行する2集団に比して、非常に少なかった集団であるのだ。以下では、こうした残存する資料の特性に留意しつつ、新漫画派集団の立ち位置を明らかにしていく。まず彼らが、「ナンセンス漫画の描き方」において、自らの「漫画」を、先行する2つの漫画家集団の「漫画」との関係から位置付けたという、その語り方に注目する。

ここで、「ナンセンス漫画」に対する第一の比較項は「大正時代の漫画」であり、東京漫画会の「漫画」である。これは、大正デモクラシーの隆盛のなかで、「民衆の意志を代表」していたが、この「民衆」とは「小市民、中産階級、知識階級の一部や、例の成金」であり、こうした「知識階級」が好む「理屈」が、表現においても重要視されていたとする。

しかし関東大震災以後、景気が悪化し、人々が疲弊し始め、もはや前の時代そうであったようには「理屈」や「常識」などが求められなくなり、このような時代に「ナンセンス漫画」が登場した。この精神の中核となるものは「虚無」、「ニヒリズム」であり、そこには「何んの屈託も、何んの束縛も、何んの執着も全く無い」のだと

した（近藤ほか 1934: 155-9）

第二の比較項が「プロ漫画」、プロレタリア漫画であり、これを彼らは以下のように述べる。

前述したこの漫画の場合のニヒリズムとは、總ての思想に対する純客観的態度を指すのである。／例へばマルキシズムを強調するプロ漫画の大部分は、単に資本家と労働者農民の対立を描いてその画面から發散するプロ的雰囲気に見る者を興奮させるものが多いが、ナンセンス漫画の形式はあくまで理智的に愉快に、（資本家や労働者を花や小鳥になぞらへたりして）搾取とは如何なるものか、階級とは何ぞや、弾壓とは？等々の事柄を教へる事が出来るのである。／ナンセンス漫画は決して興奮しない、教へ乍らも決して教へたぞとはいはない（近藤ほか 1934: 177）

このように彼らは自らの「漫画」を、東京漫画会の「漫画」や、プロレタリア美術運動における「漫画」と対立するものだとしていた。これに加えて、『漫画年鑑』所収の「漫画略史」においても、大正期以降、新漫画派集団以前の勢力として、東京・日本漫画会とプロレタリア漫画が挙げられていた（吉田 1933）。

しかし当時、この2つの派閥以外にも漫画家集団は、当然、存在しており、また漫画家集団に所属しない漫画家も多くいた。それではなぜ、彼らはこの2つを選択し、自身の「漫画」を規定したのか。①この資料が掲載された媒体が日本漫画会による『漫画講座』であること、②書き手の近藤や杉浦は岡本一平（日本漫画会）の弟子であったこと（杉浦 1978）などを考慮に入れると、日本（東京）漫画会が特権化されることは理解可能であるが、ではなぜ、プロレタリア漫画がこれと並置されるようにして位置付け

られているのか。

この背景には、プロレタリア漫画が、東京・日本漫画会などの「漫画」を「ブルジョア漫画」だと厳しく批判していたことがあると考えられる。

プロレタリア美術運動においては、日本漫画会や日本漫画家連盟所属の漫画家は「ブルジョア新聞雑誌」に雇われているとして、批判された。例えば村山(1928)は、「ブルジョア漫画家」らは、「ブルジョアジー」に加担し民衆を欺いているとして、日本漫画会会員と、日本漫画家連盟会員らを批判した。日本漫画会と日本漫画家連盟は立場を異にする団体であったが、村山は彼らを、大企業化した「ブルジョア新聞雑誌」に雇われているという共通点でまとめ批判した。この論理構造は岩松(1930)や須山(1931)も同様である。

こうした批判によって、東京・日本漫画会とプロレタリア漫画の対立が構造化され、可視化された。近藤らによる「漫画」規定を見ると、むしろこの二派以外の、漫画家集団・漫画家の存在は見えなくなってしまったといってもよいだろう。

それでは、以上の物質的・形式的条件を背景として展開される、新漫画派集団の「漫画」論とはいかなるものだったのか、語りの内実を見ていきたい。先に引用した近藤らの言によれば、「ナンセンス漫画」は、「理屈」を重要視する「大正時代の漫画」に対して、そうした「理屈」を持たない態度＝「ニヒリズム」を基本精神とするものであった。また、「總ての思想に対する純客観的態度」をとり、「見る者を興奮させる」ようなプロレタリア漫画とは異なり「理智的」であるともしていた(近藤ほか 1934)。

ここで注意すべきは、彼らが自身の「漫画」を、自身の言葉によってではなく、先行集団の「漫

画」ではない、と否定の言葉によることで規定していたという点である。この点に関して新漫画派集団員の吉田は、当時の「娯楽の出版物(大衆雑誌)」の隆盛とそれに伴う「ナンセンス漫画」の興隆を以下のように分析する。

然し、この娯楽出版物の隆盛を齎らした社会状態をどう考へたらいいだろう。全面的な解釈は避けるが、一面的に見て、階級層の対立と思想の混乱からの逃避的な一現象と言へるだろう。だからこそ、ナンセンス漫画、お笑い漫画の需要が益々増加し、立派な商品価値を持つやうになつたのだと私は思ふ(吉田 1933: 99)

「ナンセンス漫画」を、「階級層の対立と思想の混乱からの逃避的な一現象」に対応するものとする新漫画派集団の姿勢は、「思想」に対して距離を取るといふ「思想」を有していたと積極的な評価を与えることも出来るかもしれない。しかし彼らは、プロレタリア漫画の思想主義的ともいえる態度を批判するのと同時に、「ナンセンス漫画の形式はあくまで理智的に愉快に、(中略)搾取とは如何なるものか、階級とは何ぞや、弾壓とは?等々の事柄を教へる事が出来るのである」(近藤ほか 1934: 177)とも述べている。「總ての思想に対する純客観的態度」を主張する同じ文章のなかで、「ナンセンス漫画」が政治闘争の「武器」として有効に活用し得ることを主張しているのだ。こうした彼らの奇妙な態度を、反「思想」と位置づけ、首尾一貫した意識的な批判であったと評価することは出来ない。

こうした意味で、新漫画派集団は、先行する東京・日本漫画会や日本漫画家連盟・プロレタリア漫画とは大きく立場の異なる集団であった。先行する2集団は漫画を「作品」として捉えるか、

「武器」として捉えるかという、位相の違いは存在していたが、自らの「漫画」を、自らの言葉で語ろうとする姿勢は共通しており、またそのために集団は結成されていた。一方の新漫画派集団は、モノの次元においても、言葉の次元においても、自らの「漫画」を積極的に定義しようとする姿勢を見せていなかったのである。

しかし一方で、彼らが活動においても「ニヒリズム」的とも評価できる消極的態度を貫いたわけではない。むしろ自らを主張しようと精力的に活動を行った様子が『漫画年鑑』には記されており、また『漫画年鑑』の発行それ自体がそうした精力的な意思を示すものであった。それでは、この新漫画派集団の積極性とは、具体的にはいかなるものだったのか。

4-2 「商業主義」的スタイル

新漫画家集団は、共同で仕事を管理し、集団で制作にあたるという、過去の漫画家集団には見られない制作スタイルを取っていた。具体的には、①集団で作品を合作する、②マネージャー制の導入による、集団による団員の仕事の管理、③事務所を作品制作場として、集団で仕事をを行う、というものである。

新漫画派集団の仕事先としては、『アサヒグラフ』がもっとも多く、彼らはそこで、「漫画グラフ」というページを共同で制作していた（『アサヒグラフ』1932, (456): 17-24 など）。

さらに同集団はマネージャー制をとり、漫画家が個人で売り込みを行うのではなく、マネージャーが窓口となって計画的・組織的に売り込みをしていた（新漫画派集団 1933:143）。

また彼らは、数寄屋橋の事務所で、共同で仕事をしてきた（新漫画派集団 1933:143）。彼らは、作品を合作するばかりでなく、机を並べて、文字通り共に仕事をしてきた。つまり、現在で

いうスタジオやプロダクションのような役割を、集団の事務所は果たしていたのだ。

このように従来にはないスタイルで仕事を行う同集団に対して、漫画家の岡本一平は、日本漫画会ら「第一世代」と、新漫画派集団ら「第二世代」の違いを以下のように説明する。

僕等が書を藝術として学び來つた時代に一番、關心事の力點は人間として自我の確立、藝術として個性の發揚であつて、挿畫の藝術的價値も多くこの二大條件によつて判定されるものとした。漫畫をやり出しても同じくである。その筆者の藝術的人格の持ち味、ここに多く作品の魅點は存してゐた。しかし、今日のナンセンス漫畫家に於ては、却つて、そんなものは重苦しく邪魔なものである（岡本一平 1936: 6）

ここで岡本は、「ナンセンス漫畫家」すなわち新漫画派集団の人々は、個性や自我をいかに表現するかに苦心していないと指摘する。岡本は自らの世代は、漫画を「藝術」として捉えており、その表現方法も芸術であることに則り選択されていたが、新漫画派集団はその立場を選択していないと断じている。

さらに岡本は、この集団の仕事の方法についても、「芸術家」としての自らと、新漫画派集団を対比させる。岡本にとって、集団で集まって仕事をするという彼らのスタイルは、考えられないものであった。自我や個性が強い芸術家ならば、そこに必ず、嫉妬や羨望などの衝突が生じてしまうからである。しかし「自我の無用を知り、個性の邪魔なことを知つた」彼らはそうではない。同集団は「藝術上のプリンシプルによつて派を分つたものでなく、營業上」の必要に迫られて結成されたものであり、彼らは個性

の表現を重視する芸術家としてあるよりも、「生活」を重視し、「市場獲得」を至上の命題とする(岡本一平 1936: 6)。

そして、全員が机を並べて仕事し、マネージャーが仕事を管理し、合作した漫画を売りこむという、新漫画派集団の仕事のスタイルを、「一言にしていへば漫画のレデーメード化、全體的には商業主義化である」(岡本一平 1936: 6-7)と述べていた。

こうした「商業主義」という批判の前提には、「聖」的存在として「芸術」なるものと、「俗」な「商業」という対立構造が想定されている。ここで岡本一平の「芸術」観とは、先にも見た通り、明治以降「美術」の制度化のなかで形成されたもので、創造性に基づいて「作品」を構築することを重視し、表現形式の純粹性を志向するものであったと考えられる。

岡本は、作品制作において個性や自我を表出しようと苦心していない点・集団制作という仕事のスタイルの2点をもって、「商業主義」だと指摘した。先述したように大正期には享受層の拡大と、テクノロジーの移入を背景に、新聞・映画・出版などの文化産業が成立した。ここでいう「商業主義」とは、明治期の国家主義と結びついた経済重視の態度ではなく、享受層の拡大を前提とする文化の産業化と、それによって「マス・コミュニケーション」的状況が整備されていく傾向に照応するものだと指摘できるだろう。

漫画を「芸術」として制作してきた岡本にとって「商業主義」とは、強い否定の意味を持つ言葉であったと考えられる。しかし一方で彼は、この指摘の後に「しかし、これ、必ずしも漫画ばかりでなく、藝術上の風潮の一種であることを思へば(中略)『賢明にも』であるであらう」(岡本一平 1936: 7)と述べ、「商業主義」が時宜に

かなった態度だと認めてもいた。

それでは新漫画派集団は、「芸術主義」やプロレタリア漫画を乗り越えて、「商業主義」という態度を、意識的に選択したのだろうか。その選択を後追いするようにして、岡本一平は彼らを「商業主義」だと名付けたのだろうか。

4-3 立ち位置をめぐる「闘争」

以上のように、集団の理念や自らの「漫画」を明示することはなく、一方で岡本に「商業主義」だと指摘されるほど積極的に活動することはいかにして可能となったのか。自らの「漫画」を否定の言葉でしか説明できないにも関わらず、集団として積極的に活動を行えるだけの凝集性を担保していたものとは、一体何であったのか。

東京漫画会の設立以降、その後進である日本漫画会、先行する漫画家集団に対抗する日本漫画家連盟、日本漫画家連盟とつながりを持ちつつも従来の集団を「ブルジョア漫画」だと批判するプロレタリア漫画など、短期間に複数の漫画家集団が登場した。

ここまで見てきたように、彼らは自らの「漫画」に、自らの視点から独自の意義を与えようとしていた。そこでは他集団あるいは「美術」などへの批判から、自らの集団や「漫画」の妥当性が述べられていた。こうした活動は、自らの「漫画」こそが正統であると示すことで、「漫画界」(新漫画派集団 1933)の中心的な位置を獲得しようとする「闘争」だったとまとめることが出来るだろう。

しかし、ここで新漫画派集団が特異であるのは、先行集団を批判し、その否定の言葉によって自らを位置付けてはいても、自らの集団あるいは「漫画」に関しては、明確な主張を行っていないという点である。自らの集団・「漫画」について何かを述べなくとも、集団の成立が可能

となった要因として、第一に今まで見てきたような、2つの先行集団の成立と活動、さらに一方から他方への激しい批判などがあり、漫画家集団というものが、新漫画派集団結成の時点では奇異なもの、特別に宣言が必要なものとしては存在していなかったであろうことが挙げられる。2つの集団は新聞・雑誌上で積極的に漫画論を提示していたほか、集団の名義で、技法書などの単行本の刊行、漫画展覧会の開催、雑誌の刊行などもしており（石子順 1979; 湯本 2005 など）、自らの集団としての存在を訴えていた。

しかし一方で、日本漫画会もプロレタリア漫画も、新漫画派集団結成時点で、「漫画界」（新漫画派集団 1933）の中心を率いていく立場にはなかったと考えられる。これが第二の要因である。プロレタリア漫画は政治状況の推移によって、1932年ごろには終息しつつあった。一方、日本漫画会も「大家」としての地位は得ていたが、それゆえに既成漫画家集団であると公然と批判される存在にもなっていた（『漫画』1926,1(1); 『ユウモア』1926,1(1) など）。新漫画派集団員の吉田は「これら大家連が（中略）一段落つげた後へ、少壮漫画家が俄かに續出して來た」（吉田 1933: 97）と述べ、「大家」らの勢力が落ちていた状況を記している。

すなわち、一方で漫画家集団が自明のものとして受け止められる環境は整えられつつあったが、他方で、既存の集団の勢力は弱まり、新たな集団の結成を宣言する事それ自体が、一定の新しさをもって受け止められる状況にあったのである。従って、彼らにとって必要だったのは、集団の理念を言挙げすることではなく、『漫画年鑑』を刊行するなどして、漫画業界全体を俯瞰して見せ、自らの「新しさ」をその形式においても主張することだった。

新漫画派集団は、「漫画界」における立ち位置をめぐる「闘争」のなかで、「新しさ」を主張することで成立した漫画家集団だった。「新しさ」のみによって成立し得たのは、「闘争」の空間がそれまでの経緯によって、形成されていたためである。

それでは、以上の要因によって成立が可能となった新漫画派集団の態度はいかなるものであったのか。ここで改めて考えていきたい。新漫画派集団員の小関まさきは漫画家としての姿勢を以下のように述べた。

或る漫画家は、ジャーナリズムの中に泳ぐことに成功した。又或漫画家は獨自のユーモアによつて一躍人氣者になつた。彼らは家を建て財を貯へた。それでいいぢやないか。／又彼らは帝展を二科をねらつて遂にこれらの審査員になつたそれが漫画家の正道かと笑ふ勿れ（中略）／彼らだつて酒を呑んで藝術至上論を叫ぶ良心は御持合せだ。／漫画すべて赤でなきあならねえなんてそんな馬鹿な話があるもんか、赤になり切れないでファッショに轉向するなんて漫画も満更馬鹿ぢやあない。漫画の稿料が一枚十銭になつたら俺は兎に角漫画をやめる。あんまり聞えのいい告白ぢやないが、誰だつてそう思ふだらう（中略）／衣食足りて禮節を知る、蓋し金言ぢやないか、守銭奴でない限り藝術とは何ぞや非常に氣にかかつてらあ（新漫画派集団 1933: 148）

小関はここで、「ジャーナリズム」の世界で成功することも、「芸術」を志向することも、プロレタリア漫画も、ファシズムに「轉向」することも否定していない。これら全てを肯定しつつも、一方で何かを選択することもしないで、留まっている。彼の、漫画を描くという行為を支

えているものは、金であり、「衣食」が足りることなのである。

この点に関して同集団員の吉田は、一時期隆盛した「プロレタリア漫画」が「解体」した状況を確認し、残存するのはリベラリズムとファシズムだとした上で、以下のように述べた。

然し現今のリベラリズムはファシズムの分家の様な状態になり、従前の自由主義の面影を認められなくなつた。こうした時代に於て、漫画家として、團體として、資本主義社會から經濟的な支持を受けるには、先づ如何なる思想を持つべきかは言はずもがなである。『フアツシヨの仕事はしてゐるが自分はマルキストである』は今時許さるべき言葉ではなからう（吉田 1933: 99）

漫画家として、あるいは漫画家集団として最も大事なことは、「資本主義社會から經濟的な支持を受ける」ことであり、主義や思想ではないという考えがここでは述べられている。

先に見たように、彼らは、先行集団に対する否定の言葉によってでしか、自らの集団、あるいは「漫画」を措定していなかった。しかし一方で、先行集団の「芸術主義」的態度やプロレタリア漫画を、明確に自分の言葉で批判し、それを乗り越えようとしたわけではない。ここではただ、態度を留保しているにすぎず、それこそが彼らの姿勢なのだ。

首尾一貫した主張がなく、業界内の位置取りのなかで自らの「新しさ」を主張することに眼目を置き、ただ「經濟的な支持を受ける」ためだけに依頼された仕事をこなす彼らの態度を、「商業主義」を選択しているとして、その「主義性」を評価することは難しい。先述したように彼らは先行する2つの集団の立場の限界を感得

し、この限界を克服するために「商業主義」を選択したのではないからである。「經濟的な支持を受ける」という結果を重視し、自らの主義主張は「芸術主義」にも、マルクス主義にも、ファシズムにも転じさせることができるのが、彼らの態度なのだ。岡本一平の言葉を借りるならば、彼らの「漫画」とは、「アメンバー＝體形を變化して運動する原蟲を指す＝性」（岡本一平 1936: 5）を持つ、不定形の存在だったのである。

5 「アメンバー性」の帰結

新漫画派集団（1933）によれば、新漫画派集団は結成後1年間で雑誌51誌、新聞11紙に、集団員の漫画を定期的に掲載させている。同集団が、もともとは「大家」と目されておらず、そこで「因襲を打破して漫画界に乗り出した」（新漫画派集団 1933: 140）漫画家による集まりだったことを考慮に入れば、これは經濟的に成功を収めたと言ってよいだろう。こうして今度は自らが既成漫画家集団と目される存在となる一方、満州事変以降、日本を取り巻く対外的な政治状況は緊迫化の度合いを高めつつあった。

集団の存在を宣伝するだけで「新しさ」を主張できた状況が過ぎ去り、さらに「ジャーナリズム」の世界に安穩とするだけでは、「經濟的な支持を受ける」ことが出来ない状況に陥ったとき、新漫画派集団の人々は、他の集団と共に新日本漫画家協会を結成するなどして、国策的な宣伝事業に従事していった（井上 2002）。

この新漫画派集団及び新日本漫画家協会のリーダー的存在でもあった近藤日出造は、「ナンセンス漫画」の旗手としての立ち位置から、政治宣伝活動の最前線へという自身の態度の変節を、「転向」（近藤 1942）と表現し、戦時中、これを自己批判していた。石子順造は、この近

藤の「転向」をめぐる、これは「転向」などではなく「便乗」という態度に過ぎないと断じ、「とにかくにも有名になろうと思ひ、受けるといふ見通しのあるときにだけ、『大衆のために』というマンガを描き、『国家のために』という表題をつけ、金になることならなんでもした、というその一貫性がつまぬかれている」（石子順造 1970: 214）と述べ、こうした立場性選択の要因を、近藤日出造個人の問題に帰したうえで、これを批判した。

この近藤の態度に関する石子順造の指摘は、表現行為の社会性までも含みこんだ重要なものである。本稿はこうした石子順造の指摘を覆そうとするものではない。しかし一方で、首尾一貫した主張がなく、「経済的な支持を受ける」ためだけに依頼された仕事をこなしていった結果として、流されるように「商業主義」的態度を取るにいたった新漫画派集団の戦略も同時に考慮に入れる必要があるだろう。すなわち、こうした近藤日出造の態度は、新漫画派集団の活動のなかで形成されたものであり、さらにはこの新漫画派集団のスタンスも、東京・日本漫画会と、日本漫画家連盟・プロレタリア漫画という先行する2つの漫画家集団に対して、自らの「新しさ」を打ち出そうとするなかで形成されたものだと考えられるのである。

6 おわりに

本稿は、1920-1930年代における3つの漫画家集団に注目し、従来、並列に扱われてきた3つの漫画家集団の位置関係を明らかにするものであった。

日本で初めての漫画家集団である東京・日本漫画会においては、「作品」を制作しようとする意識で漫画を描き、そのために「世間」の干渉

を拒絶しようとする「芸術主義」的立場が見られた。これはフェノロサ以降の芸術観を背景とするもので、彼らの「漫画」は「美術」を参照し、またそれと対比することによって捉えられるものであった。

これに対抗するようなかたちで日本漫画家連盟及びプロレタリア漫画が登場する。彼らの存立の基盤はプロレタリア美術運動であり、政治闘争であった。ここでは「漫画」は、政治闘争の「武器」として位置づけられ、その啓蒙・宣伝機能によって意義づけられた。このような、「武器」として「漫画」を捉える見方は、日本漫画会が「作品」としてその「漫画」を位置付けようとしたものとはフェーズを異にするものだった。

最も後続の世代として登場する新漫画派集団は、集団の理念や自らの「漫画」を明示しないにもかかわらず、集団として積極的に活動を行っているという特異な集団だった。新漫画派集団には首尾一貫した主張がなく、業界内の位置取りのなかで自らの「新しさ」を主張することに重点が置かれ、その主義性のなさという点で、自らの言葉で自らの「漫画」を語ろうとした2つの先行集団とは異なるものだった。こうした新漫画派集団の立場性は、「芸術主義」とプロレタリア漫画の限界を克服することで、登場したものではないが、この2つの漫画家集団間の折衝があったことで、はじめて可能となるものでもあったと言えるだろう。

以上、3つの漫画家集団の漫画論の、それぞれの位相の違いを明らかにすることによって、これが戦時下においていかなる帰結をもたらしたのかについて、考察した。

注

¹ 昭和12(1937)年3月1日刊行の雑誌『漫画の国』

掲載の、「各地方サークル便り」という記事では、山梨漫画サークル・二葉クラブ・紀和新人漫画会・新進漫画研修団・広島漫画グループ・白樺グループといった、漫画家志望者による漫画家集団の活動報告がなされている（『漫画の国』,1937,3(32): 10-1）。

² 岡本一平のほか、池部鈞や在田稠など 10 名以上の東京美術学校出身者がいた。

³ 足立（2011）は、この運動を、「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」（足立 2011: 35）だと位置づけている。この運動は美術家らによる、「組織的な政治闘争」（足立 2011: 35）であり、活動中、幾度となく組織の再編と離合集散が繰り返された。

⁴ こうした動きの一つとして、具体的には、美術雑誌『美術新論』1927 年 1 月号における「大衆と美術」特集があり、ここに美術と社会の関係を問う論考が掲載された。

⁵ 1920-30 年代は、漫画単行本の出版が盛んになり（石子順 1979）、また新聞に掲載される連載漫画も増加する（徐 2013）などして、漫画が様々な媒体において量的に拡大していく時期であり、漫画と「大衆」の結びつきを語る、根拠の一つにもなっていたと考えられる。

⁶ この「ナンセンス漫画」は「単純化」という技法に特徴を有する。「単純化」とは、日本漫画会やプロレタリア漫画が目指したように、漫画によって複雑な思想を表現するのではなく、「一つの事柄を表現」するものであり、一つの事柄を「強調するために、不必要な部分を省略する」（近藤ほか 1933: 159）技法であるという。こうした「単純化」をもつ「ナンセンス漫画」が隆盛した背景には、人々の「複雑難解な繪から解放されたい」（近藤ほか 1933: 159）とする思いがあったと、新漫画派集団の人々は分析しており、表現形式の面でも、他集団との差別化を図っていた。

文献

足立元，2011，「漫画からみるプロレタリア文化運動」『立命館言語文化研究』22(3):35-51.

在田稠，1920，「漫画の芸術的価値」『文章倶楽部』5(7): 31-3.

———，1922，「民衆画としての漫画」『漫画の畑』1(1):11.

細木原青起，1924，『日本漫画史』雄山閣.

徐園，2013，『日本における新聞連載子ども漫画の戦前史』日本僑報社.

池部鈞，1928，「我が漫画論——佐々木邦氏の漫展批評を見て」『中央美術』(148): 92-8.

井上祐子，2002，「戦時下の漫画——新体制期以降の漫画と漫画家団体」『立命館大学人文科学研究所紀要』(81): 103-33.

石子順，1979，『日本漫画史 上』大月書店.

石子順造，1970，『現代マンガの思想』太平出版社.

岩松淳，1930，「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的問題」『プロ美術』(4): 26-34.

———，1931，「第三回プロ展漫画評」『ナップ』2(1): 35-39.

鹿野政直，1975，「大正デモクラシーの思想と文化」『岩波講座 日本歴史 18 近代 5』岩波書店，333-76.

北九州市立美術館・落合朋子・河村朱音・那須孝幸編，2013，『柳瀬正夢——1900-1945』読売新聞社・美術館連

絡協議会.

- 喜多孝臣, 2011, 「プロレタリア美術言説の文脈」五十殿利治監修『美術批評家著作選集 第14巻 プロレタリア美術運動』ゆまに書房, 543-71.
- 北澤憲昭, 2005, 「日本近代美術教育史管見——蕃所調書画学局から自由画運動まで」『演劇人』(20): 34-52.
———, 2010, 『眼の神殿——「美術」受容史ノート』ブリュッケ.
- 蔵原惟人, 1928a, 「プロレタリア・リアリズムへの道」『戦旗』1(1): 14-20.
———, 1928b, 「芸術運動当面の緊急問題」『戦旗』1(8): 78-85.
- 近藤日出造・矢崎茂四・杉浦幸雄, 1934, 「ナンセンス漫画の描き方」日本漫画会『漫画講座 第三巻』建設社, 153-78.
- 近藤日出造, 1942, 「巻頭言」『漫画』10(4): 7.
- 松山文雄, 1930, 「プロレタリア・リアリズム漫画の確立へ」『ナップ』1(1): 55-62.
———, 1967, 「プロレタリア漫画小史」岡本唐貴・松山文雄編『日本プロレタリア美術史』造形社, 101-52.
- 宮本大人, 2003, 「『漫画』概念の重層化過程——近世から近代における」『美術史』(154): 319-34.
- 村山知義, 1926, 「一九二七年」『美術新論』1(2): 45-7.
———, 1928, 「日本漫画家総まくり」『改造』, 10(6): 75-7.
- 中村義一, 1981, 『日本近代美術論争史』求龍堂.
- 岡本一平, 1923, 「魯庵氏に不快を感じつつ漫画家諸君に苦諫す」『中央美術』9(9):117-31.
———, 1924, 「新漫画の描き方(一)」『中央美術』10(2): 128-49.
———, 1927a, 「漫画雑想」『美術新論』2(8): 42-6.
———, 1927b, 「福助足袋の生ひ立ち見物」『東京朝日新聞』1927. 6.19 朝刊.
———, 1936, 「漫画の商業主義」『東陽』1(6): 5-8.
- 岡本唐貴, 1931, 「プロレタリア漫画の新しい任務」『ナップ』2(2): 20-30.
- Okamoto Rei, 1999, *PICTORIAL PROPAGANDA IN JAPANESE COMIC ART, 1941-1945: IMAGES OF THE SELF AND THE OTHER IN A NEWSPAPER STRIP, SINGLEPANEL CARTOONS, AND CARTOON LEAFLETS*, Doctor of Philosophy Temple University.
- 五十殿利治, 1999, 「『マヴォ』と漫画家——美術界の周辺と美術の境界」『芸術研究報』(20): 31-48.
- 大月源二, 1928, 「プロレタリア美術の開花へ」『プロレタリア美術』2(3): 8-13.
- 林淑美, 1993, 『中野重治——連続する転向』八木書店.
- 清水勲, 1991, 『漫画の歴史』岩波書店.
———, 1995, 『漫画にみる1945年』吉川弘文館.
———, 1999, 『マンガ誕生——大正デモクラシーからの出発』吉川弘文館.
- 杉浦幸雄, 1978, 『杉浦幸雄のまんが交遊録』家の光協会.
- 鈴木賢二, 1930, 「漫画に現はれつつある右翼的偏向について——緊急に克服さるべき美術運動の日和見主義」『ナップ』1(4): 72-9.
- 須山計一, 1931, 「プロレタリア漫画の研究(一)——プロレタリア漫画の特質とその任務」秋田雨雀・江口

- 渙監修『総合プロレタリア芸術講座 第一巻』内外社, 269-78.
——, 1968, 『日本漫画百年』芳賀書店.
下川凹天, 1927, 「新漫画、新漫画家」『美術新論』2(8): 52-4.
新漫画派集団, 1933, 『新漫画派集団 漫画年鑑』文座書林.
山本鼎, 1907, 「現代の滑稽画及び諷刺画に就て」『方寸』1(1): 3.
吉田貫三郎, 1933, 「漫画略史」新漫画派集団『新漫画派集団 漫画年鑑』文座書林, 91-101.
湯本豪一, 2005, 「東京漫画会 — 岡本一平を中心に」東京文化財研究所『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版, 357-71.

(すずき まき、東京大学大学院学際情報学府社会情報学コース、07msuzuki13@gmail.com)

(査読者 瓜生吉則、加島卓)

Historical Sociology of three cartoonist groups: Over “the Amebic Characteristics” of cartoons

Maki SUZUKI

This paper analyses three cartoonist groups, ① Tokyo/Japanese cartoons group, ② Japan cartoonist federation and Proletarian cartoons, ③ New cartoons group, through the 1930s from the late 1920s. And this is intended to clarify about “the comics world” led by these cartoonist groups, and the relations of these groups which have been treated in parallel conventionally.