

鶴丸昭彦と橋本錦永の絵画作品に就いて

《キーワード》プロレタリア美術 撤回 批評 挿絵

ジョン・ワインストック

(神戸大学大学院文学研究科)

はじめに

日本に於ける戦前の前衛美術の歴史的な変遷を美術団体の離合集散に還元する傾向は一つの学問的なパラダイムをなしているといっても差しつかえはないだろう。現存している作品の数の少なさ、そして第三者による適切且つ理論的なテキストの欠乏がこういう状態を醸成させたことは否めない事実である。結局、当事者が記した宣言書（或はそれに近い新聞や雑誌の記事）を参考にしながら、作品単位ではなく、団体に照準を合わせ当時の美術史を再構築する方法が一番有益であることは認めざるを得ない。しかし、日本の場合、展覧会の運営を最優先させ、「様式」という美術運動を統一させる原理を意識的に忘却しようとした団体が存在していたことは念頭に入れる必要がある。例を挙げると、最先端の自意識を高らかに歌い上げた『マヴォの宣言』は以下のようなものである。

▲ 私達は私達が形成芸術家として同じい「ママ」傾向であるから集まった。

▲ そしてそれは決して芸術上に於ける主義、信念の同一であるがためではない。

▲ それ故私達のグループは積極的に芸術に関する何等かの主張を規定しようとし¹⁾ない。

要するに、この美術団体を統一させた一番重要な要素はより漠然たる「傾向」或は人的つながりであって、あるはつきりした造形に関する主張とは異なるものであったと考えられる。プロレタリア美術の場合も同様に、団体を結束させた原理は、様式的な共通性というよりも、むしろ社会主義のイデオロギーであった。そして、アジプロを推奨したナツプ（全日本無産者芸術連盟美術部）と伝統的な絵画表現の必然性を主張した造型美術家協会の団体の結合によって、プロレタリア美術運動が決定されたという認識は当時からあり、

一つの疑われない定説となっている。しかし、「組織」という捉え方に照準を合わせれば、どうしても周辺のな部分は見落とされがちである。この論文では「特殊なもの「画家」として」⁽³⁾ みられた鶴丸昭彦と橋本錦永（きんえい）の失われた絵画作品を検証し、日本プロレタリア美術にまつわる撤回や批評の諸問題を総合的に扱うことにする。即ち、中心的な人物たちではなく、あえて周辺にあった画家たちを取り上げることによって、より立体的な全体像が浮かび上がれば、幸いである。

一 撤回の問題

プロレタリア芸術運動を語る時には展覧会に於ける作品の撤回問題が必然的に浮上してくる。『無産者新聞』に度々発行禁止令が科せられたように、治安維持法を適用した当局の弾圧は組織的且つ広範囲にわたった。（最終的に、『無産者新聞』が非合法の活動の領域に入らなければならなかった理由はこれである。）美術展覧会の出品作に対する検閲は、大正期新興美術運動の時代から行われていたものの、撤回された作品の数はその後と比べると格段に少なかった。⁽⁴⁾

当局の組織的な弾圧にさらされたからこそ、日本のプロレタリア美術が単なる社会主義レアリズムの（かなり貧弱な）一種として結論づけるのは性急である。何故なら、ソ連と異なり、日本の場合、プロレタリア美術は国家に保護されることなく、逆に取り締まりの対象とされてきた。だから、様式的な共通点があったとしても、置かれていた社会的な状況が全く違っていったために、日本のプロレタ

リア美術運動を社会主義レアリズムの系譜から切り離し、日本に於ける近代主義の受容史のなかに位置付ける必要がある。現存している作品や左翼系の雑誌に掲載された写真によって、当時の美術運動はある程度復元できるものの、当局が定めた限度を超えた作品こそ、様々な問題を浮き彫りにすると思われる。視覚芸術の場合、検閲制度はどういう基準に基づいていたのか。撤回された作品の主題には何らかの共通する傾向があったのか。そして、撤回の原因は主に主題にあったのか、それとも形式にあったのか。一般に撤回された作品は全て押収後に破壊されたと考えられており、一点も確認されていない。⁽⁵⁾しかし、プロレタリア美術運動に決定的な打撃を与えた司法省が一九三〇年に刊行した『司法研究』（「プロレタリア芸術運動に就いて」）という資料に幸い、一部の記録写真が掲載されている。「主催美術展覧会において当局より撤回を命ぜられた作品二四点昭和四年十一月上野公園府美術館に於て開催されたナップ、アル」と記されており、作品名や作家名は一切載っていない。⁽⁶⁾取り上げられたのは一九二九年一月一日から一五日まで開催された第二回プロレタリア美術大展覧会である。その展覧会の目録、目録外出品作品、そして撤回作品のリストと照らし合わせることによって、いくつかの撤回された作品の作家やタイトルは特定できた。

二 プロレタリア美術の批評の基準

村山知義は「第二回プロレタリア美術展を見る」という展評を記しており、所謂プロレタリア美術の主流派がこの展覧会に関して示

した見解との比較検討が可能である。その前に、撤回された作品の
数に就いて検討してみたい。村山が「撤回が二二点の多数に上った」⁽⁸⁾
と記述しているのに対して、岡本唐貴の『日本プロレタリア美術史』
の資料によると、その数は二二点である。(撤回を命じた当局の二
四点と異なっており、その数はやはり定かではない。) 間接的であ
りながら、村山は撤回された作品について論じている。まず、鶴丸
昭彦の《労働者の肖像》「図1」を褒め称え、この作家の作品が
「全部撤回されてこの一つしか残されなかった事は非常な遺憾であ
る」と述べている。『日本プロレタリア美術集「一九三二年版」』に
写真が掲載されているために、この現存していない作品はどんな絵
画なのか、ある程度把握できる。⁽⁹⁾ 辛口の評論で美術界を揺るがして
いた村山は珍しく思慮を忘れ、この絵画は「一脈オットー・ディク
スに相通じる所がありつつも、しかもかれよりも遥かに健全なテク
ニクと相俟って、労働者の苦悩と喜びと決意をにじみ上らしている」
と賞賛している。更に、「鶴丸の絵にはある危険な傾向があるとは
云え」と断りながら、「少なくとも現在の所では世界的水準にさえ
達しわれわれの側の唯一の画家だ」と主張する。⁽¹⁰⁾

これに対して、矢部友衛は鶴丸の画家としての才能を認めるもの
の、「おしい事には、この上なく傍系的でしたがって遅れた観念的
傾向は過分に含まれている」と厳しく批判する。⁽¹¹⁾ 「傍系的」という
のは「単にレアリズム運動に対してばかりではなしに、クラシズム
の運動としても主流をなすものでもない」と定義し、「運動」に属
することの重要性が非常に強く強調され、その反面、個人様式をも
っている画家は「個人主義的傾向主義の軌範から脱却し」ていない

とマルクス主義的見地から非難されている。一般に、美術に於ける
中心的な概念である「獨創性」はここでは抹消されていると言っ
ても過言ではない。矢部は鶴丸を高く評価した村山を相手にし、「同
君がプロレタリア美術に対する批判的能力を失ってしまったている」
という暴言を浴びせている。矢部によると、「オットー・ディック
スはもつとナマでそしてもつとモダンで、少なくともクラシズム運
動の主流にあつてかれは尖端に立っている」。そして技術あるいはオ
リジナリティではなく、全く別の基準を設定し、「健全さは傍系で
はなくつて主流である事によつて決定される」と結論付ける。当局
の弾圧が日ごとに厳しさを増したために、美術運動が政治運動の手
法や組織的なスタンスをとらざるを得ないことは容易に想像でき
る。しかし、健全さ＝主流という考え方自体は絶対主義の現れであ
り、美術制作の様々な可能性を制限する。⁽¹²⁾ 現に開催された展覧会に
ついて論じているにもかかわらず、作品そのものに関する記述とい
うより、抽象的な芸術論が展開されている。そして、村山と矢部の
評価が何故ここまで異なるのか、先ず個人的な趣味を考慮しなけれ
ばならない。

鶴丸の《労働者の肖像》はかつて村山が手掛けた古典的な板絵で
あつたからこそ、高く評価されたに違いない。逆に矢部は、「作品
のスタイルは十四、五世紀ころの宗教末期に表われた、例えばマン
テナアといったような描写の方法であつて、心理的には独逸風のシ
カツメラシイ神秘的哲学的影響が過分に入っている」⁽¹³⁾ と厳しく批判
する。明らかに異なっている美的感覚を別にしても、そこにはもう
一つの具体的な要因があり、これもまた一九三〇年代の批評態勢の

脆弱な基盤を暴露する。村山と鶴丸が参加した労農芸術家聯盟という組織が一九二七年一月に分裂した際、新しくできた前衛芸術家聯盟に二人とも加盟した⁽¹⁴⁾。要するに、村山と鶴丸は元々同じ組織の会員であったために、村山は批評家として客観性を欠いていたと考えられる。しかし、こうした実態は村山に限ったことではない。大正期新興美術とプロレタリア美術をつなげるもう一つの共通点は第三者の評論家が皆無に等しかったのであり、この事実は念頭に入れておく必要がある⁽¹⁵⁾。美術史に於ける近代主義の発展は天才が引き起こす造形的な革命の連続によって可能になるのではなく、新しい表現を分析し、美術を消費する大衆（場合によって、これはかなり限られているけれども）が理解できる形に仕立てる評論家によって構築されるものである。そして、視覚的な作品に言葉によるテキストが必ず伴うという現象は近代主義の特色の一つと言えるだろう⁽¹⁶⁾。

三 鶴丸昭彦の油彩画

第二回プロレタリア美術大展覧会の時に撤回された鶴丸の作品は記録写真の形で残存している。《凱旋祝賀会》「図2」という油絵はグロッスやディックスの影響がまだ消化しきれていない要素があるけれども、左右に分かれた構図はプロレタリア美術によくみられる漫画の領域を脱していると言えるし、群像表現はおそらくルネサンス美術から着想を得ているのではないか。飛行船を明るく科学的な発達やテクノロジーのシンボルとしてではなく、戦争と結び付く恐ろしいものとして解釈した画家の政治的な思想がはっきり表れて

いる。例えば古賀春江の著名な《海》と比較すればその違いは明らかである⁽¹⁷⁾。岡本唐貴が記述した展評によると、《凱旋祝賀会》は「敵階級の批判＝暴露」をテーマとした傾向に属する⁽¹⁸⁾。この派は「勝利への展望」を扱うグループに比べると、「停滞している」ものの、技術的な面では進んでいることは認める。鶴丸の作品は「批判と風刺と暴露に於ける、モチーフの構成」に関しては、進歩がみられると岡本が述べている⁽¹⁹⁾。撤回が命じられた理由は反戦的な主題、そして日の丸の鮮明な描写にあったと推測できよう。出品が許されなかったものの、この作品は『戦旗』一九三〇年一月号の「第二回プロレタリア美術展」の写真付きのグラフに掲載された⁽²⁰⁾。

同じく撤回された《ケガをした職工》「図3」はケーテ・コルヴェッツの《Memorial for Karl Liebknecht》「図4」の構図に基づいている。しかし、鶴丸は原作をそのまま使用したのではなく、登場する人物の数を減らし、脇役をほとんど見えないように後景に追いやることによって、閉塞感が漂う絵画空間の形成に成功しているといえよう。奥行きがあるものの、その消失点が高く置かれるのはこの絵画の独自性を演出している。倒れた仲間を囲む労働者達の下に向いている姿勢は深い悲しみを表現し、そして真中の大きな人物が力をこめてにぎっている拳は不条理に対する怒りを象徴している。大月源二が記した展評によると、この作品は「死骸となった職工の血に塗れた顔を仲間が布を挙げて覗いている絵（油）だが、その鋭くコク明なりアリズムは実に恐るべきだ⁽²¹⁾」。岡本唐貴はこの絵画を「勝利への展望」を扱った作品の部類に入れた⁽²²⁾。並んでいる横顔という構図は壁画の手法を思わせ、政治的な壁画の注文がなかった時

代にもかかわらず、鶴丸が新しい公共の美術を油絵の形で示そうとした試みとして解釈できる⁽²³⁾。労働者のケガの原因が職場の事故か、あるいは官憲による暴力かが定かでないからこそ物語性はあえて高められ、重い雰囲気鑑賞者に伝わって来る。非常に長く引き伸ばされた顔の輪郭（鶴丸が制作した絵画の特徴の一つ）も悲劇をよりリアルに演出している⁽²⁴⁾。撤回が命じられた要因は口から流れている血がはつきり描写されていることにあると容易に想像できる。

鶴丸のもう一つ撤去された作品は『渡政の葬儀をデモとストライキで』〔図5〕というポスターであった。渡辺政之輔は日本共産党の中央委員長に任命された経歴があり一九二八年九月に帰国する途中で、台湾で官憲に検挙されそうになった時に、ピストルで劇的な自殺を遂げた⁽²⁵⁾。一九二九年三月一五日に渡政と暗殺された政治家、山本宣治の労働葬は全国的な規模で行われた⁽²⁶⁾。煽動的に訴えかけるポスターは普通のプロレタリア絵画にも増して検閲が厳しく、大月源二が指摘しているようにポスターの二八点中、七点が撤回されている⁽²⁷⁾。プロレタリア美術の実践者はこの厳しい現実を認識し、「ポスター中の若干のスローガンをあらかじめ伏字して、撤回に対する消極的防衛においていくらかの成功を収め得た⁽²⁸⁾」。鶴丸のポスターに就いて大月は次のように解説している。「この作品」は力の入った大作であり、一種異様な強き煽動力あるリアルな形式を持っているが、ポスターの形式としては余りに神経質であり、もっと積極的な単純化と近代的なダイナミズムが欲しい⁽²⁹⁾。胴体の長い人物、そして必要以上に強調された衣服の折り目ははたして「リアルな形式」といえるかどうか、疑問の余地がある。このマネエリスムに近い描

写は確かに「神経質」といっていいだろう。平行線で描かれた床そして、重なっていく人物の二列によって形成された絵画空間は奥行きが深いだけでなく、視点が定まっていないために、その空間自体は非常に不安に満ちている。床の部分は下から見上げるように、人物の列は上から見下ろすように描写され、それにより一種の緊張感が生じていることは先ず否定できない。

四 鶴丸昭彦の挿絵や漫画

この独特な空間描写は鶴丸が『前衛』⁽³⁰⁾のために制作した挿絵や漫画にもみられ、この画家のもう一つの特徴といえる。『前衛』一九二八年二月号（二年二冊）に初めて掲載された「コードモノペーヂ」の挿絵〔図6〕の直線によって構成された舞台設定と高く置かれた消失点は印象的である。真直ぐ並んでいる横向きの人物は新しい群像表現というより、単純な構図にある種のリズムや動きを与えるものである。絵画空間は余りにも深いので、超現実主義の影響を匂わせているけれども、元々の発想源はおそらく未来主義にあると思われる。一九二八年三月号（二年三冊）に掲載されたアプトン・シンクレア原作の反戦運動をテーマとした「ジミー・ヒギンス」の挿絵〔図7〕にも未来主義的な要素がみられる。特に、斜めの線が多用された停車場の場面は近代主義建築が内包している力をうまく表現し、戦争に参加するかどうか悩んでいる主人公のプロフィールと対照的な背景をなしている。

鶴丸が描いた漫画にも新興美術とある程度通ずる個人様式がみら

れ、典型的な「プロレタリア漫画」とは一線を画している。『前衛』一九二八年二月号（一年二冊）に掲載された『対支武力干渉を蹴つ飛ばせ！』〔図8〕では、大砲を発砲した兵隊の前に、上半身裸の労働者たちが非現実的な組体操を繰り返している。この描写は現代的なダイナミズムと同時に無産階級の団結の強さを表しているように見える。そして、空間畏怖（horror vacui）の要素も否めない。

画面前景の平行線で構成された床はそのまま後景の階段につながっているために、空間そのものが上に向かって、傾斜している。この手法は漫画に躍動感を与えるだけでなく、見る側の視線を効果的に上方に構えている社会主義の要塞へと先導している。建築物の直線による描き方と人物の点描でもない、スケッチでもない、表現主義風の描写は見事に対比され、小さな画面の芸術的な質をあげているといえるのではないか。鶴丸が第二回プロレタリア美術大展覧会に出品した『ソヴィエト露西亞を守れ』〔図9〕に於いて、屋外であるはずの空間は、独特な描写のために、室内空間に変貌している。前景に描かれた四人の軍人（フランス、日本、アメリカ、イギリス）は手を組み、打倒ソ連を誓っている。その後ろに勇ましい巨大なソ連の兵士がそびえたち、頭上に戦闘機が飛んでいる。左右の丸く歪んでいる集合住宅のような建築物の窓から、労働者は身を乗り出し、鎌と金槌を振りかざし、大きく書かれたソ連の国旗の象徴体系をやや非芸術的に補足している。集合住宅（あるいは舞台装置）の上に描かれた放射線が空の開かれたスペースをふさぎ、そして画面の下方に書かれた太い線は見る側の視点を強引に中心へと誘導する。³³ここで漫画家は鑑賞者を取り込む絵画空間の形成を試みたよう

な感が与えられる。物語性や分かりやすさが身上である漫画にとって、歪められた空間が有効な手段であったかどうかという点についてはいささか疑問が残る。しかし、一九二〇年代後半の時点で鶴丸のように新興美術の要素を取り入れながら、独創的な作品を制作した芸術家が存在したことは先ず否定できない事実である。

五 橋本錦永の油彩画

橋本錦永の《黎明》（第二作品）〔図11〕はプロレタリア美術運動の可能性と挫折を両方象徴しているといっても過言ではない。運動そのものが当局に弾圧され、最終的に開花できなかったと同様に、この大作は撤回に遭い、大衆の目にふれることがなかった。人物描写が主体であったプロレタリア美術に、橋本は別の表現方法を提示しようとして試みたが、最終的にこの道は外の力によって閉ざされた。大月源二の展評では、この作品は次のように語られている。

「前略」千号という最大の力作であり、泥絵具と油絵具で彼の六畳の部屋で布を折り曲げて描いたもので、かなりロマンチックなものだが、壮大な市街戦のパノラマだ。これを見るものはだれでも圧倒されずにはいないのだが、悲壮な事にも我等の検閲官の手によって幕をかぶせられて会場の壁に釘付けにされたのみか、永久に写真にしたり印刷にしたりする自由を奪われてしまった！³⁴

『司法研究 第十二輯 報告書集 二』（プロレタリア芸術運動

に就いて」に掲載された記録写真⁽³⁵⁾を参考にし、「市外戦のパノラマ」という証言を考慮することによって、確信をもってアトリビュートすることができた。撤回が命じられたのに、この絵画は何故、会場で「釘付け」されたのかという謎の解明は次の通りである。プロレタリア美術運動に参加した北里啓二が記した「プロ美展雑記」によると、当局の検閲官が《黎明》を撤去しようとした時に「奴等がどんなに地団駄踏んでも持って行けそうにない。とうとう会場にのこして行つたのは愉快で、気がせいせいした」⁽³⁶⁾。

鶴丸と違って、橋本は大正新新興美術運動に参加した形跡がある。『マヴォ』第三号（一九二四年九月一日発行）の二二頁に掲載された《発端》「図12」というリノカットはその唯一の手がかりである。日本近代文学館に出版された『マヴォ』の復刻版の「細目」を参照したところ、橋本は詩を一切書かず、この一点のみを提供したことが確認できた。マヴォのメンバーが描いたリノカットが多用された『死刑宣告』という詩集（萩原恭次郎著、長隆社、一九二五年）にも橋本の挿絵は含まれていない。この事実を考慮すれば、橋本はマヴォの正式的な一員ではなかった可能性が高く、どのような経由で前衛の団体と接触していたのかは今のところ定かではない⁽³⁷⁾。

《発端》はすぐ読めるようなシンボル・マーク（鎖、豚の尻尾、等）が含まれていない純粹抽象のリノカットである。中心に配置された円形が入っているイメージを囲んでいる幾何学的な枠組みは構図の支えとなっている。平行線が多用され、『マヴォ』の仕事にははかかなりおとなしい感じを与える。同じ『マヴォ』第三号に掲載された岡田豊高の《苦しめる神経痛》「図13」に比較すると、その

違いは歴然である。もともと、橋本の造形感覚は秩序を重んじたために、過激的な表現を迫及したマヴォとは相容れなかったことは推測できよう。

第二回プロレタリア美術大展覽会に出品された《黎明》は「昨年のもに継ぐ第二作として」⁽³⁸⁾展示されたと『朝日新聞』が報じた。第一作品は記録写真でさえ残っておらず、第二作品との造形的な比較はできないものの、当時の展評を手がかりにし、主題がどういう風に変化したのかはある程度伺われる。『日本プロレタリア美術史』に再録された「第一回プロレタリア美術大展覽会目録」⁽³⁹⁾によると、橋本は《過剰なる弟に題す》⁽⁴⁰⁾と《労働会館のための壁画稿》の二点の絵画作品を出品した。完全に失われた《黎明》（第一作品）は後者にあたると見ていいだろう。岡本唐貴が記述した批評は次の通りである。

橋本錦永の「黎明」は、始めから社会現象のイデオロギー的提案が、ロマンチックである。当面の「階級闘争の激化」に関する作者の思想的興味が、小ブルジョア的、朦朧たる表象の中に結びつけられている。この傾向のその他の「主題」も多かれ少なかれ、空想性を帯びている。⁽⁴¹⁾

ネオ・リアリズムを提唱し、「自己の新しき生活実践を通じた実践的現実的認識を基準として」⁽⁴²⁾芸術活動を行うように主張した岡本は、日常的なテーマ以外を扱った作品を正当に評価することは先ずあり得なかった⁽⁴³⁾。大月源二が、《労働会館の壁画稿》は第一回プロ

レタリア美術大展覧会の唯一の壁画であったことを指摘し、一九二八年の時点でプロレタリア美術運動に於いて、壁画がそれほど重要な位置を占めていなかったことが分かる。主題として「労働者と農民の密集隊であり、闘争に打倒れた同志を擁しつつ、今正に鉄鎖を断ち切つて、x x「帝国か」主義の牙城を打ち落そうとするところ」⁽⁴⁵⁾が描かれている。大月は壁画に必然的に象徴様式が用いられることを認めるものの、描写される象徴は常に現実に基づいたものでなければならぬと主張し、橋本の作品に於けるシンボルは「一般的、抽象的公式的である」⁽⁴⁶⁾と非難する。美術のなかから、「空想性」や「抽象性」を抽出しようとしたプロレタリア美術運動の論客の思想が作家に重く押し掛かったのは言うまでもない。

《黎明》（第二作品）は僅かなテキストを参照しながら、多少ほやけている記録写真を検証する以外に分析する方法はないだろう。特徴的なのは、凄まじい破壊の場面が描かれているわりには、風刺画的な要素が含まれていないことである。廃墟となった工業地帯には勿論象徴的且つ教訓的な意味が込められているけれども、プロレタリア美術に頻繁に登場する資本主義者や軍人というステレオタイプが描かれておらず、画家がより「純粹な」描写を追求したことは伺われる。唯一の人物が中心ではなく、左前景に配置されているのも興味深い。矢部友衛の展評によると、撤回の原因が「赤旗に充ちた変革の騒ぎの修羅の巷」⁽⁴⁷⁾でされていることから、この人物が持っているものがおそらく赤旗であろうことが推測できる。他に注目すべき点はこの絵画の鑑賞者を包み込む大きさである。「矢部「友衛」氏の『山宣の労働葬』吉原「義彦」氏の『ひきあげる』岡本「唐貴」

氏の『争議団の工場襲撃』益田「俊彌」氏の『上海のデモ』はそれぞれ四百号の大作」⁽⁴⁸⁾であったのに対して、約千号の《黎明》はその大きさ自体は特別な意味合いが込められたと思われる。橋本が辿った美術団体の経歴——労農芸術聯盟、前衛芸術家同盟、ナツプ——は村山知義が歩んだ道と同じであることは単なる偶然だろうか。はつきりした影響関係があったと断定するのは性急であるけれども、村山の理論と橋本の実践に於いて一致している部分はすくなくともある思想的な共通性を指し示している。村山が記した「プロレタリアテーマ美術に就いて」⁽⁴⁹⁾『戦旗』一九二八年一月号」というテキストは橋本にとって共鳴するところがあったと推測できる。橋本が着目した箇所はおそらく次の通りである。

モニュメンタルな出来事の描写は大きな画面を要求するし、比較的な事実ではあるが、大きな画はより力強いし、より多くの大衆に見られ易いから。（日本美術に於けるブルジョア・ヒロイズムの絶頂を示す上野公園と大阪天王寺のパノラマの戦争画を思い起こすのは有益である。⁽⁴⁹⁾）

記録写真を見る限り、《黎明》（第二作品）は高さの割には幅が広く、まさにパノラマ的形狀である。右端の暗く塗りつぶされた部分と鮮明に描かれた上下をつなげる鎖はこの絵画の舞台設定を形成している。大作を芸術的に構築する能力を持っていない現代の作家は「ルネサンスの画家達が発明してくれた遠近法さえ忘れてしまったのである」⁽⁵⁰⁾という村山の主張に刺激され、橋本は一九二九年に相

応しいモニュメンタルな絵画制作を試みたのではないか。『黎明』（第二作品）と村山が提示した絵画論の一番決定的な違いは人物描写の重要性に関する考え方である。村山は次のように述べている。

種々の表現手段と対象の中、どれにまづ第一に取りかかるべきか？デッサンに。しかも人体のデッサンに。しかも男の人体のデッサンに。（中略）我々が最も多く描かなければならないのは格闘するプロレタリアートの姿であるから。（何故「男」をであるか？女のプロレタリアートもまた格闘する。だが男の裸を描く必要は多くとも、女の裸を描く必要は少い。⁵¹

六 橋本錦永の挿絵

橋本があえて、人物を一人だけ描き、風景に重点を置いた理由は何だろう。《労働会館の壁画稿》（《黎明》第一作品）は大月の証言によると、労働者や農民がたくさん描写されており、第二作品では橋本は別の効果を狙ったようである。《黎明》（第二作品）以外の油絵⁵²の資料がないけれども、挿絵を参照することによって、この画家の特徴はある程度浮かび上がってくる。『戦旗』に掲載された鹿地亘の「動員線」という連載小説のイラストレーションに於ける新興美術の表現方法を橋本が取り入れたことが伺われる。

物語の展開に沿っている平凡な挿絵が多い中で、一際異彩を放っている二点の作品を取り上げたい。一つ目は「動員線 その四」の冒頭に掲載された挿絵である「図14」⁵³。勇ましい労働者が行列をな

し、先頭のは旗を持ち上げている。その真上にプロレタリアートの団結を象徴しているかのような擬人像の巨大な腕は同じポーズを取っており、個人と階級の関係のイメージが解りやすく提示されている。教訓的なイラストレーションは新興美術から借用された要素の導入によって救われていると見ていいだろう。腕の奥に潜んでいる太陽から広がる放射線は未来主義、そして勢いのある荒々しい筆遣い⁵⁴は表現主義の描写を思わせている。更に、構図そのものは抽象的であり、『発端』に見られるような非具象的な表現はこういうところで生かされたと解釈できる。

「動員線 その六」の冒頭に配置された挿絵「図15」⁵⁵では、ピラ撒きというプロレタリア政治運動に欠かせない行為が非常に独創的な形で表されている。白と黒で塗り分けられた幾何学的な空間の中の同心円から紙片が放出され、その上に放射線や意味不明の図柄が施されている。画面の右側に富士山に見える断片的なイメージが描かれており、こうした伝統的なモチーフを近代的な様式に挿入することがこの画家の遊び心の現われとして読み取れる。印刷された文字、規則正しい定規で引かれた線、そして手書きの部分が一つの小さな場面でせめぎ合い、与えられた混沌とした印象は当時の切迫したプロレタリア運動の状況と一致しているようである。この前衛的な作品が連載小説の作者、或は雑誌の編集者の反感を買ったかどうかは今のところ知る余地がないけれども、翌月号の冒頭の挿絵は様式的に全く異なっており、描かれた群像は生氣のないありふれたものとなっている「図16」⁵⁶。こうした事実を考慮すれば、次のような仮説が立てられるだろう。即ち、橋本は《黎明》（第二作品）に於

いて、人物デッサンの苦手意識を克服するために、約千号の大画面を風景画に仕立てたわけである。

しかし、ある画家の弱点から生まれたといっても、《黎明》が幻の大作であることは間違いない。そして、その一番評価すべき点は、それまでに国家権力と固く結び付いていたパノラマ形式を利用し、実際にあった戦いの場面ではなく、近未来的な風景を描いたことであろう。しかも、橋本は楽天的な勝利の祭りを扱うことを意識的に避け、あえて革命というものが破壊と犠牲を伴うものであるという事実を表現している。この作品は今まで培われて来た「プロレタリア美術」の固定観念に対する一石を投じるものであった。

おわりに

鶴丸昭彦と橋本錦永は絵画作品が現存していないのみならず、美術に関する理論書を発表しなかったために、日本近代美術史から抹消されている。これは自然な成り行きであるといえるが、この独創的な画家達が完全なアウトサイダーではなく、正式にプロレタリア美術団体に属していたこと、そしてその規範に収まらない作品が、プロレタリア運動内部からも非難の対象とされていた事実は念頭に置いておく必要がある。何故なら、日本プロレタリア美術史の根本的な問題の一つはここに潜んでいると思われるからである。つまり、美術団体を運営していた代表者達（岡本唐貴、矢部友衛など）は美術の規定を設けただけでなく、歴史に関する記述も残したために、代表者による、代表者のための「美術史」という構築物が立て

られたと解釈できるのではないか。その信憑性と客観性を疑う余地があるのはいうまでもないが、物的証拠が必要不可欠である。本稿では僅かに残された記録写真と当時の断片的なテキストを検証しながら、「声」を奪われた周辺の作家の画業を少しばかり復元した。鶴丸昭彦と橋本錦永の絵画作品に見られるように、プロレタリア美術は様々な造形的な可能性を秘めていた。主流派の楽天的な英雄主義に背を向け、血を流す労働者や修羅場を描写した二人の画家は混沌とした時代に相応しいモニュメンタル且つ象徴的な絵画を提示しようとした。ある逆説的な意味では、その作品の力強さと意義は撤回が命じられたことによって証明されたという見方も可能である。そして、鶴丸と橋本の仕事はプロレタリア美術運動に於ける大正期新興美術の数少ない発展的な継承の一例として評価すべきである。蔵原惟人の「新芸術形式の探求⁵⁸」は鶴丸と橋本が第二回プロレタリア美術大展覧会に出品した作品の完成後に発表されたが、そこではこう主張をしている。

「前略」我々がかつて一応内容的に非プロレタリア的なものとして排斥した所の、未来派、立体派、表現派、構成派、新写実派等の芸術は、新しい観点から、即ち純形式としての観点から、もう一度我々の検討評価を受けなければならない。⁵⁹

評論家と画家の間に直接影響関係はなかったものの、一九二九年のあたり、プロレタリア美術の様式をより豊かなものにしようとい

う流れが運動周辺に起きたことは推測できよう。⁽⁶⁾

鶴丸と橋本の絵画作品に見られる表現主義的な要素、そして挿絵に現われている未来主義などの影響は、結果として一時的なものはあったが、芸術の前衛と政治の前衛が統一された特殊な形として開花したものだと言えるのではないだろうか。

註

- (1) 『マヴォの宣言』、「マヴォ第一回展覧会」図録、『マヴォ』復刻版付録、近代文学館、一九九一年、頁数なし。
- (2) 日本プロレタリア美術家同盟編、『日本プロレタリア美術集「一九三二年版」、内外社、一二四―五頁。
- (3) 岡本唐貴、「作品批評」、『プロ美術』（一九二九年一月―一九三〇年二月）初出、『プロレタリア美術とは何か』所収、アトリエ社、一九三〇年、三六―六頁。
- (4) 五十殿利治は、三科第二回展で撤回が命じられた作品として木下秀一郎の『決行せるアナルヒストの心理的像』、そして関連テキストとして「遂に睨まれた三科の四点」、〔中央新聞〕、一九二五年、九月一三日朝刊二面）を取り上げている。『大正期新興美術運動の研究「改訂版」、スカイドア、一九九八年、六八八、六九一、七〇二頁。尚、村山知義、『演劇的自叙伝／第二部』、東邦出版社、一九七三年、三〇六頁を参照。
- (5) これは発行禁止処分になった出版物との決定的な違いである。日本プロレタリア美術家同盟編、『日本プロレタリア美術集「一九三一年版」、内外社の現物は残っているし、『無産者新聞』は復刻版として刊行された。
- (6) 清水鼎良、『プロレタリア芸術運動に就いて』、『司法研究 第十二輯 報告所収 二』、司法省調査課、一九三〇年、二〇五頁。（清水鼎良という人物は

当時東京区裁判所検事であった。）

- (7) 岡本唐貴・松山文雄編著、『日本プロレタリア美術史』、東京、造形社、一九六七年初版、二六五―二七〇頁、二七七―二七八頁。
- (8) 村山知義、「第二回プロレタリア美術展を見る」、『プロレタリア美術のために』所収、アトリエ社、一九三〇年、二八九頁。初出は村山知義、「プロレタリア美術展（上）（下）」、『東京日日新聞』、一九二九年二月一〇日九面、一―九面。
- (9) 『日本プロレタリア美術集「一九三二年版」、前掲、（注2）、四一頁。
- (10) 「第二回プロレタリア美術展を見る」、前掲、（注8）、二九一頁。
- (11) 矢部友衛、「第二回プロレタリア美術大展覧会評 絵画評」、『プロ美術』、一九三〇年一月号初出、岡本唐貴・松山文雄編著、『日本プロレタリア美術史』所収、造形社、一九六七年初版、二三三頁。尚、この展評は『近代日本社会運動史人物大事典』に掲載されている「鶴丸昭彦」の項目（著者大場弘行）に引用されている。近代日本社会運動史人物大事典編集委員会編、日外アソシエーツ、全四巻・別巻一、一九九七年、第三巻、四八二頁。
- (12) アメリカのプロレタリア美術との比較は有益である。一九三八年に *Direction* という月刊美術誌に掲載された“*Proletarian Surrealism*”では「極端な個人主義」や「退廃」のような決まり切ったマルクス主義的な論述方法が利用されているけれども、様式と内容は別物扱いされ、新しい可能性が提唱されている。要するに、内容が革命的であれば、その様式は「ブルジョア的」でも構わないという寛大さを見せている。原文は以下の通りである。“...a style of painting usually identified with extreme individualism and decadence takes on new vigor and meaning when it is used to express the moods and emotions of the disposed.” *Direction* 1, (April 1938) quoted in, Erika Doss, “Looking at Labor: Images of Work in 1930’s American Art”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Issue 24, Design, Culture, Identity: The Wolfsonian Collection, The MIT Press, 2002, p. 246

(13) 「第二回プロレタリア美術大展覧会評 絵画評」、前掲、(注11)、二三三頁。独特な古典主義的な仕事だけでなく、いわゆる精神性を帯びているもの(超現実主義、等)が非難にさらされる時代であった。

(14) 労農芸術家聯盟は日本プロレタリア芸術聯盟が昭和二年六月に分裂した時に結成された組織である。残留組『プロ芸』と新しい団体『労芸』の「相違する点は『労芸』が飽く迄芸術運動の特殊性を主張し、芸術活動を強調するに對し、『プロ芸』は芸術を武器として直ちに全無産階級運動に結び付かねばならぬとなし、政治的活動を偏重することにある」。『司法研究』、前掲、(注6)、二六―二七頁。こうして説明すると、芸術家の村山が『労芸』に参加したのは自然ななりゆきと思われる。しかし、結成されたばかりの『労芸』は「無産者新聞あたりの左翼戦線統一政策の働きかけを受け」たこともあり(二八頁)、「次第に極左に趨いた『プロ芸』に接近しつつあった」。(二九頁)村山はせっかくな芸術運動を中心に据えた組織に加盟したけれども、政治上主義が支配的になった環境のなかで、個人の芸術家としての身動きがとれなくなつた。『無産者新聞』の専属漫画家として活躍した柳瀬正夢はどういう役割を果たしたのかは興味深い問題である。

(15) 神原泰が記した「我国に於ける新興芸術『の発達』と新興芸術の現状」(『美之國』、三巻四号、一九二七年五月号)では、本人が創立に加わつた団体(造型)がやはり新興芸術のもつとも進んでいる傾向として紹介されている。この論文の備考に「此稿は出来得る限り公平に書いたつもりである。然し若し不当な所があれば、御教示を得て訂正したい」という断りの文句がある。(二八頁)神原は自分の立場の難しさを意識したようである。ちなみに、神原は造型以外のもう一つの新興美術の流れとして村山と柳瀬を取り上げ、村山の「風刺画や漫画が所謂本画なる死物を駆逐して縦横に活動するであろう」という予言が引用されている。(二七頁)

(16) この事実を誇張し、美術に於ける近代主義の歩みを殆ど意味のない喜劇として捉えた批評家が現われた。Tom Wolfe, *The Painted Word*, reprinted 1980, New York, Bantam Books, (first edition Farrar, Straus & Giroux, 1975)

(17) 『新潮』(第二十七年、第四号、一九三〇年四月号)誌上に行われた座談会「文芸・美術・建築・機械の交流に就いて語る 第八〇回新潮合評会」の席で、村山は同じく参加した古賀春江と阿部金剛を相手にし、美術に於ける機械のイメージの歴史的な変遷を次のように解釈する。先ず、機械の外面的な形や抽象的なダイナミズムが美術に導入され、その次の段階で建築的な要素や工芸品にみられる実用性が強調されるようになる。最終的に、「[前略]美術それ自身が、実用性を持っていないので、機械と分裂して来るのぢやないかと思ふ」。機械と関われば、関わるほど、美術はその独自性を失い、反動としてより保守的な様式に逆戻りする傾向は一九二〇年代のモダン・アートに一般的に認められているけれども、村山がそれをリアルタイムで捉えたのは評価すべきである。村山は古賀や阿部が使用した「飛行船だの、汽船だの」のイメージは結局、その画家達の主要なテーマの「中の一部分に過ぎなくなつて来る」と断定し、機械の生産的な力から遊離する近代主義は「もつと消費的な、贅沢な、感覺的な、享樂的方向へ」行くと予言する。(全ての引用は一三七頁)一九三〇年代に和風のフォーヴィスムが君臨し、村山の指摘が正しかったことは証明されたかと解釈できるのではないか。

(18) 「作品批評」、前掲、(注3)、三五八―九頁。

(19) 同上、三五九頁。

(20) 撤回が命じられ、そして一般人向きの印刷物の記録写真として残つた作品の例は他にある。望月晴朗の『工場鳥瞰図』(一九二九年)は岡本唐貴の『プロレタリア美術とは何か』、アトリエ社、一九三〇年の二六番の絵写真版として掲載された。

(21) 大月源二、「子供じみたロマンチズムの脱却 第二回プロ展評」、『帝国大衆新聞』、三一九号、一九二九年一月九日、五面。鶴丸はキリストの埋葬の伝統的な図像を取り入れた可能性が高い。

(22) 「作品批評」、前掲、(注3)、三五七―三五八頁。

(23) 永田一脩によると、第九回帝国美術院展覧会(一九二九年一月、上野、東京府美術館)に於いて、「壁画的な形式と手法と」を用いたアカデミックな

洋画が数多く出品された。例として青山熊治の『黄昏』を取り上げ、「今年
の帝展の間に於て最も注目すべき作品である」とある意味では評価している。
難点はこの作品は「神秘的な象徴主義的な牧歌的絵画」であること、そして
内容は十分文学的ではないと指摘する。「第九回帝国美術院展覧会」、『国際
文化』、第一年、第二号、一九二八年一月号、二八二—三頁。サロン形式
は壁画形式の流行を助長させたといえるだろう。

(24) 顔の描写は当時のシケイロスの絵画からヒントを得たと考えられる。

(25) 『近代日本社会運動史人物大事典』、前掲、(注11)、第四卷、一〇二〇頁。

(26) 同上、一〇二〇頁。

(27) 大月源二、「第二回プロレタリア美術大展覧会評 ポスター評」、『プロ美術』、
一九三〇年一月号初出、岡本唐貴・松本文雄編著、『日本プロレタリア美術
史』所収、造形社、一九六七年初版、二四九頁。

(28) 同上、二五〇頁。

(29) 同上、二五二頁。

(30) 一九二七年一月に労農芸術家聯盟が分裂した際に、前衛芸術家聯盟が誕生
し、一九二八年一月から『前衛』という機関紙が発行された。(村山はこの
雑誌の表紙を手掛けることになる。)『司法研究』、前掲、(注6)、二八頁
ナップの結成に伴って、この雑誌は廃刊し、『戦旗』という機関紙が一九二
八年五月に創刊された。(三三三頁)

(31) 弟の睦彦は村山が演出したプロレタリア劇(前衛座『ロビン・フッド』、左
翼劇場『進水式』、『やっぱり奴隷だ』)に俳優として参加した。山田清三郎、
川口浩編、『プロレタリア文芸事典』、白揚社、一九三〇年、三四七頁(復刻
版、『近代用語の辞典集成三一』、全四一巻・別巻一、第三一巻、大空社、一
九九六年)。この事実は兄の特殊な描写と関係があるかもしれない。すくな
くとも、鶴丸昭彦と村山知義との間の人脈は美術以外の方面で形成されたとい
えるだろう。

(32) この漫画は『前衛』、一年四冊、一九二八年四月号に掲載された。

(33) 放射線が多用されたもう一つの作品例は『レイニンの思い出』がある。(『前

衛』、一年一号、一九二八年一月号)「図10」前景の波の描写は表現主義の木
版画から着想を得たのではないだろうか。

(34) 「子供じみたロマンチズムの脱却 第二回プロ展評」、前掲、(注21)、五面。

(35) 『司法研究』、前掲、(注6)、二二四頁。

(36) 北園啓二、「プロ美展雑誌」、岡本唐貴。松本文雄編著、『日本プロレタリア
美術史』所収、造形社、一九六七年初版、八五頁。

(37) 『近代日本社会運動史人物大事典』、前掲、(注11)の「橋本錦永」の項目
(第三卷、八八八頁)には生まれた年も、亡くなった年も掲載されておらず、
この画家の出身地に関する言及もない。要するに、基本的なデータは全く不
十分である。

(38) 「新興芸術の素晴らしい躍進 きょうから上野に開かれるプロレタリア美術
展」、『朝日新聞』、一九二九年二月一日、朝刊、七面。

(39) 『日本プロレタリア美術史』、前掲、(注7)、二五九頁。

(40) 村山はこの作品を数少ない「推奨に値するものとして」取り上げた。村山知
義、「第一回プロレタリア美術展を見る」、『プロレタリア美術のために』「改
訂版』所収、アトリエ社、一九三〇年、二八七—二八八頁。

(41) 岡本唐貴、「第一回プロ展の一般絵画を批評す」、『造型美術』、一九二九年一
月号初出、『プロレタリア美術とは何か』所収、アトリエ社、一九三〇年、
三〇五頁。『無産者新聞』の報道によると「一九二八年一月二六日」には
下谷署の検閲官がやってきた「中略」「労働会館を飾る壁面下絵」等の戦闘
的な作品十三点を撤回させた。(一九二号、一九二八年一月三〇日、三面)。
「ロマンチック」と非難されながら、『黎明』第一作品は第二作品と同じ運
命に遭った。

(42) 岡本唐貴、「ネオ・リアリズムの絵画芸術に関する一論——今や我々は如何
に描くべきか——」、『造型美術』、一九二八年四月号初出、『プロレタリア美
術とは何か』所収、アトリエ社、一九三〇年、二二三頁。

(43) 一年後の『黎明』(第二作品)に関する短い言及に於いて、岡本は橋本の大作
を「勝利への展望」が表現されている作品として分類し、「x x」撤回か」に

- なった」ことを報告するのみである。「作品批評」、前掲、(注3)、三五八頁。
- (44) 大月源二、「プロレタリア美術大展覧会を評す」、『戦旗』、二巻一号、一九二九年一月号、一三二頁。
- (45) 同上、一三一頁。
- (46) 同上、一三一頁。形式に関しては、その力強さを評価しつつ、結局「ルネサンス的な残留物」があるために、描写された労働者はプロレタリアらしくないと批判する。
- (47) 「第二回プロレタリア美術大展覧会評 絵画評」、前掲、(注11)、二四〇頁。
- (48) 「新興芸術の素晴らしい躍進 きょうから上野に開かれるプロレタリア美術展」、前掲、(注38)、七面。
- (49) 村山知義、「プロレタリアテーマ美術に就いて」、『戦旗』、一卷七号、一九二八年一月号、一〇三頁。
- (50) 同上、一〇四頁。
- (51) 同上、一〇三頁。Erika Dossの指摘によると、1930年代の労働者を主題として扱ったアメリカ絵画にはホモエロチシズムの傾向がみられる。大恐慌の「視覚文化」に於いて、階級、男性性、そしてアメリカのアイデンティティに関する諸問題は解決されていなかったために、様々な緊張と衝突が生じたわけである。「Looking at Labor: Images of Work in 1930's American Art」、前掲、(注12)、一三五—一六頁。日本のプロレタリア美術に於ける男性的なイメージの強調(そしてエロスに基づいた男女関係の追放)はマルクス主義のイデオロギーの観点からだけでなく、ジェンダー論の立場から追求するのにも有益だろう。
- (52) 橋本は第三回プロレタリア美術大展覧会(一九三〇年)に『蟹工船』、第四展に『ピクニック』を出品した。『近代日本社会運動史人物大事典』、前掲、(注11)、第三巻、八八八頁。
- (53) 鹿地亘、「動員線その四」、『戦旗』、三巻一号、一九三〇年一月号、一五六頁。
- (54) こうした技法はおそらく柳瀬正夢が『無産者新聞』のために手掛けた漫画から着想を得ていると思われる。
- (55) 鹿地亘、「動員線その六」、『戦旗』、三巻四号、一九三〇年三月号、六一頁。
- (56) 鹿地亘、「動員線その七」、『戦旗』、三巻六号、一九三〇年四月号、一九六頁。
- (57) 岡本が展開したネオ・リアリズム論は既述した通りに、一つの典型である。「我々が今発展せしめんとしているもの、即ちネオ・リアリズムの絵画芸術は、この印象主義又は後期印象主義を含む主観主義的要素の排除、換言すれば、この主観主義的要素の排除された現実主義である」。「ネオ・リアリズムの絵画芸術に関する一論——今や我々は如何に描くべきか——」、前掲、(注42)、一一二頁。
- (58) 蔵原のテキストはイ・マーツァの著書の丸写しであると断定した高島直之の原文(『芸術社会学ノート』、「アール」、二号、一九八四年五月号)は五十殿利治に引用されている。五十殿利治、「メカニズムの水脈——大正期新興美術運動から昭和初年のモダニズムへ」、『日本のアヴァンギャルド芸術(マヴォ)とその時代』、青土社、二〇〇一年、三一三、三三九頁を参照。盗作とはいっても、プロレタリア芸術をより広い視野で解釈しようとした蔵原は少なくとも、それまでとは異なる道筋の可能性を示した。
- (59) 蔵原惟人、「新芸術形式の探求へ」、『改造』一二巻一二号、一九二九年二月号初出、蔵原惟人、『芸術論』所収、中央公論社、一九三二年、一一二頁
- (60) 中原佑介が指摘しているように、蔵原が「機械と芸術の相互作用」という観点から「ロシア構成派の諸芸術を総合的に捉えようとした見解は、卓越したものであったが、「プロレタリア芸術運動の原動力になったわけではない」。「日本近代美術一〇 革命のための美術2」、『美術手帖』、一三八号、一九五八年三月号、一二六頁。蔵原は文学論に関しては中心人物でありながら、美術に於いては周辺の存在であった。

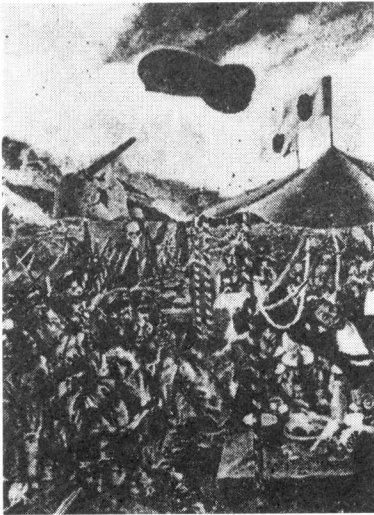
Jon Weinstock (ジョン・ワインストック)

一九六二年 米国ニュージャージー州生れ

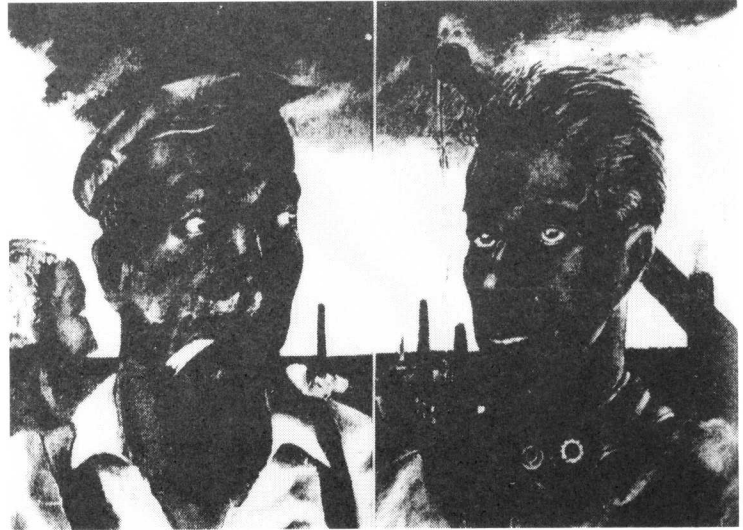
二〇〇三年 神戸大学大学院文学研究科修了予定

姫路工業大学非常勤講師

(専門) 日本近代美術



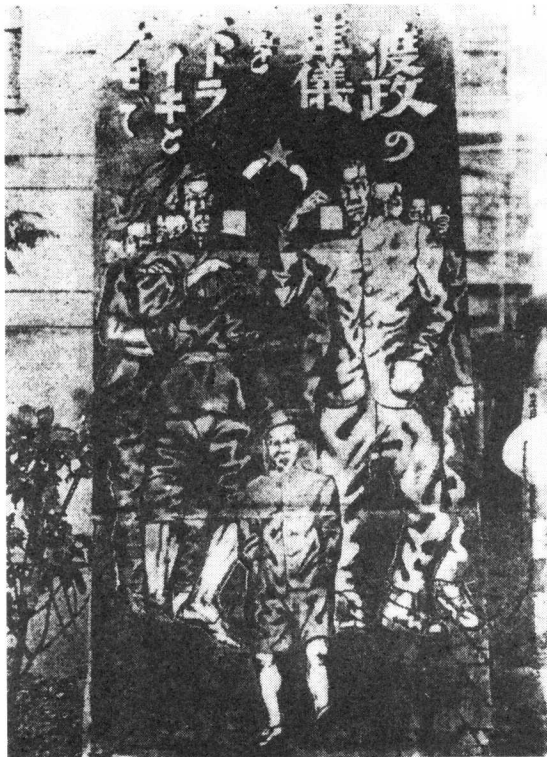
[図2] 鶴丸昭彦《凱旋祝賀会》
1929年 不詳 現存せず
『第2回プロレタリア美術展』、『戦旗』、3
巻1号、1930年1月号、5頁



[図1] 鶴丸昭彦《労働者の肖像》1929年 油彩・板 現存せず
日本プロレタリア美術家同盟編『プロレタリア美術集 [1931年版]』41頁



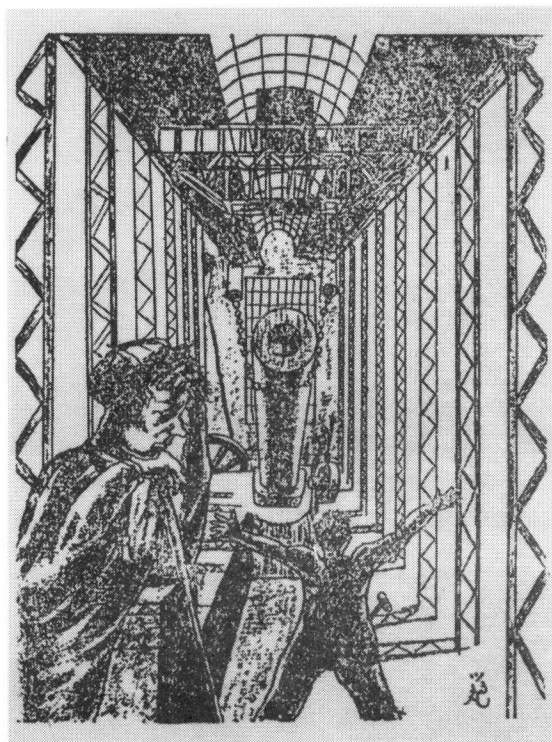
[図3] 鶴丸昭彦《ケガをした職工》1929年 不詳 現存せず
『司法研究 第十二輯 報告書集 二』、『プロレタリア芸術運動に就いて』、司法省調査課、1930年、206頁



[図5] 鶴丸昭彦《渡政治の葬儀をデモとストライキで》1929年 ポスター
図版出典 [図3] を参照、210頁



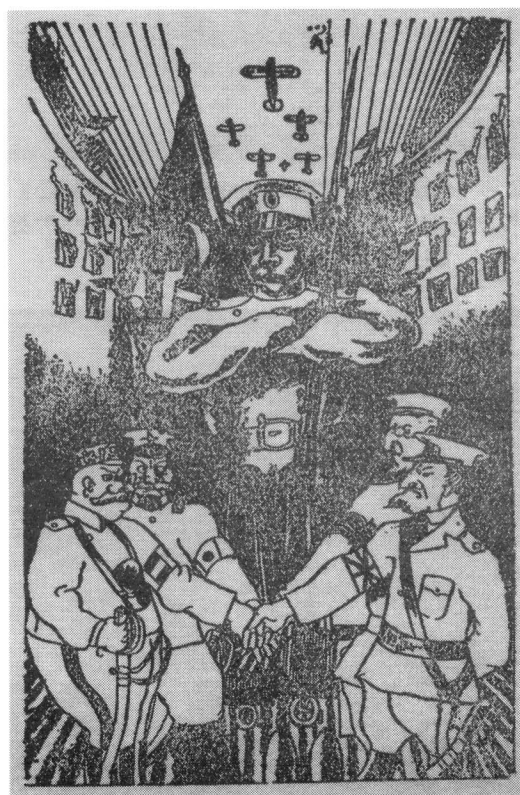
[図4] ケーテ・コルヴィッツ《Memorial for Karl Liebknecht》1920年
木版画 34.6 x 50cm ケーテ・コルヴィッツ美術館蔵



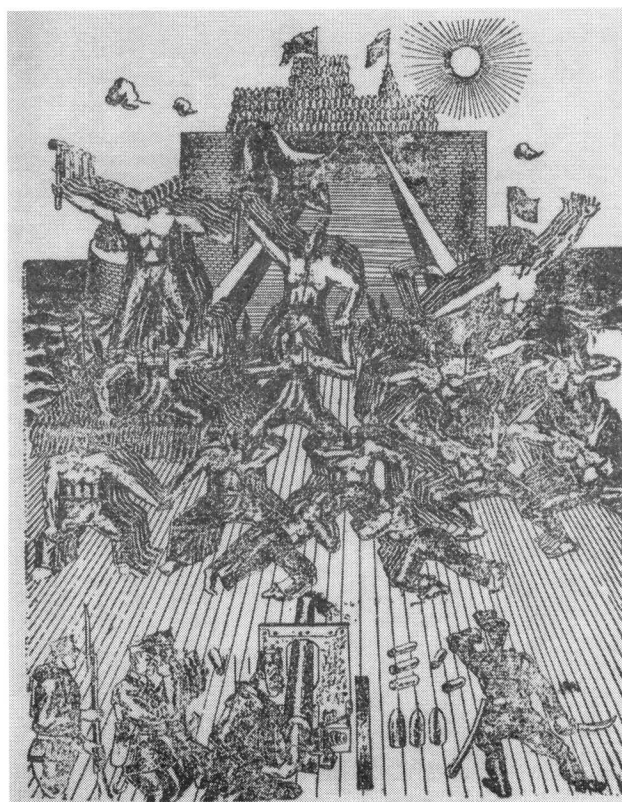
[図7] 鶴丸昭彦 アプトン・シンクレア原作
「ジミー・ヒギンス」の挿絵
『前衛』、1年3冊、1928年3月号、40頁



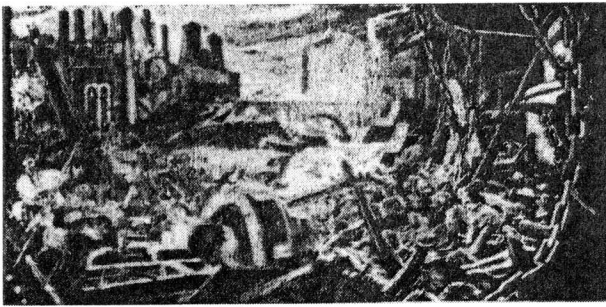
[図6] 鶴丸昭彦「コドモノベイチ」の挿絵
『前衛』、1年2冊、1928年2月号、80頁



[図9] 鶴丸昭彦《ソヴェット・ロシアを守れ》漫画
『前衛』、1年4冊、1928年4月号、4頁



[図8] 鶴丸昭彦《対支武力干渉を蹴っ飛ばせ!》漫画
『前衛』、1年2冊、1928年2月号、31頁



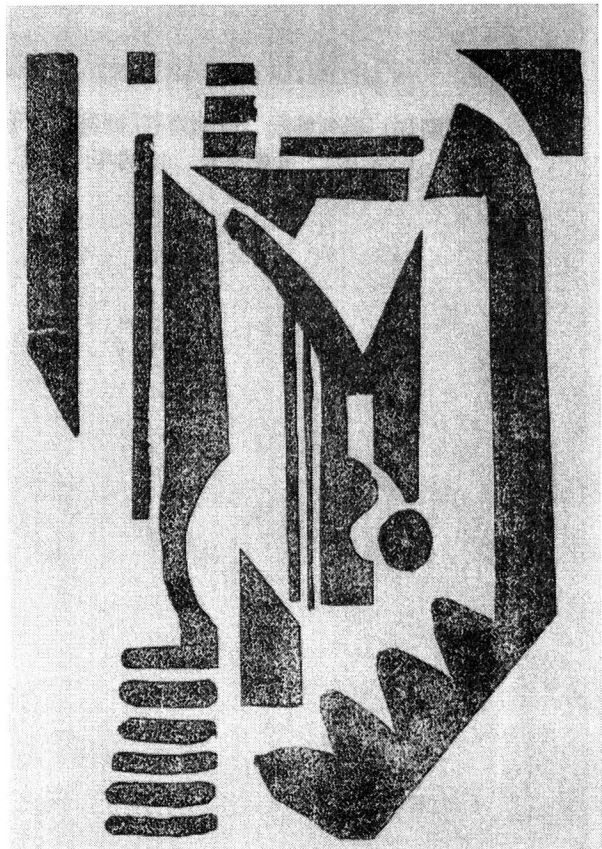
[図11] 橋本錦永《黎明》[第二作品] ドロ絵具に油・キャンバス約1000号 現存せず
図版出典 [図3] を参照、214頁



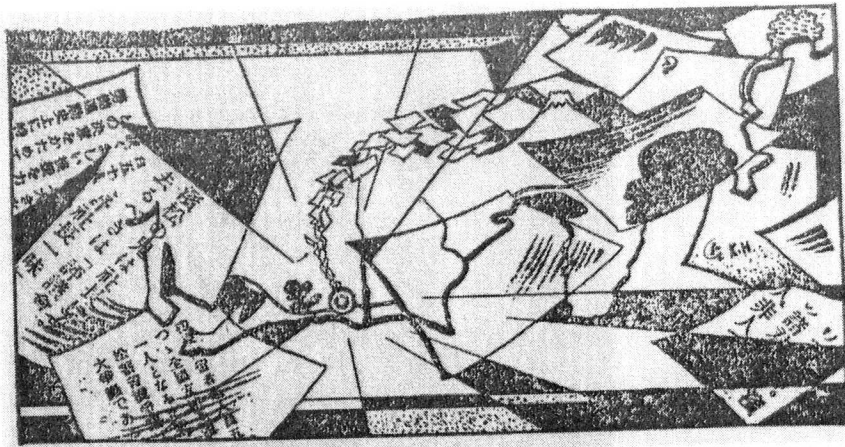
[図10] 鶴丸昭彦《レエニンの思い出》漫画『前衛』、1年1冊、1928年1月号、9頁



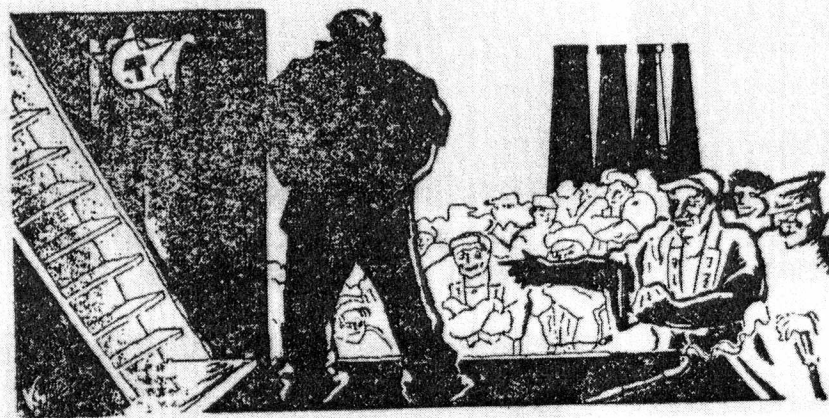
[図13] 岡田豊高《苦しめる神経痛》リノカット『マヴォ』、3号、1924年9月1日発行、13頁



[図12] 橋本錦永《発端》リノカット『マヴォ』、3号、1924年9月1日発行、21頁



[図15] 橋本錦永 鹿地巨著「動員線 その六」の挿絵
『戦旗』、3巻4号、1930年3月号、61頁



[図16] 橋本錦永 鹿地巨著「動員線 その七」の挿絵
『戦旗』、3巻6号、1930年4月号、196頁



[図14] 橋本錦永 鹿地巨著
「動員線 その四」の挿絵
『戦旗』、3巻1号、1930年1
月号、156頁