

転向美術家と「朝鮮」「満洲」

—— 村山知義・寄本司麟を中心に ——¹

喜多恵美子

序論

日本プロレタリア美術家同盟は1929年に創立し、度重なる弾圧と一斉検挙の末に1934年（昭和9年）3月28日解体するに至った。その間、岡本唐貴、柳瀬正夢、大月源二、松山文雄、須山計一といった代表的同盟員はすべて検挙され、刑務所において厳しい拷問をうけ、「転向」するにいたる。改めてみると日本プロレタリア美術家同盟の解散は、太平洋戦争（1941年）はおろか日中戦争開戦（1937年）よりも以前のことであり、挙国一致体制を後押しするための厳しい言論統制が時間をかけておこなわれたことがわかる。同盟員の多くは、獄中生活を送る間に、日本が戦争状態に突入したことを知ることになる。

転向者は獄中で転向を表明する「誓約書」を書くケースが多かった。しかしながら、転向を表明した左翼文化人や活動家の戦後の言動を見ると、必ずしも自らの思想を放棄したわけではないことがわかる。日本の帝国主義や社会の不平等や搾取に対する抵抗が、彼らの活動の根本にすえられているからだ。つまり、治安維持法下における「転向」は出獄するための偽装的転向であり、本当の意味で思想を捨てたわけではないというのが彼らの立場なのであろう。

プロレタリア美術運動においても同様のことがいえる。共産党傘下で美術運動を続けるものもいれば、社会運動と連動するかたちで制作活動をするものもいた。しかしながら戦前の「転向」について、それがみずからの思想的立場とどのように関わったのかという問題を十全に自己批判した記録はほとんどないように見える。作家自身の言明がない以上、転向作家についての研究もほとんどなされてきていない。このことは日本における左翼美術研究自体が、まだ萌芽的段階にあることとも無関係ではないが、転向作家の戦時中の活動をあらためて考えなおすことは、現代日本における社会運動の限界を見つめなおすことにもつながる重要な案件だといえる。

¹ 本論文は『韓国近現代美術史学』第30号、韓国近現代美術史学会、2015年に掲載予定の論文の日本語版である。

本稿でとりあつかうのは二人の転向作家である。一人は大正新興美術運動の旗手村山知義であり、もう一人はプロレタリア美術家同盟の委員長を務めた寄本司麟である。この二人をつなぐキーワードは転向とプロレタリア文化運動、そして朝鮮である。村山はプロレタリア文化運動においてはほとんど絵画制作にたずさわってはならず、演劇を中心として戯曲や舞台美術に従事していたが、転向後、朝鮮に渡って朝鮮演劇文化協会の嘱託をしながら、朝鮮の知人たちの肖像画を多数描いている。また、寄本司麟は京都出身のプロレタリア美術家であるが、彼は日本プロレタリア文化聯盟内にできた朝鮮協議会の美術部門の委員長を務めた人物である。興味深いことに寄本も出獄後、日本を離れ満州に移住している。このように統制の厳しい時代に思想犯が日本を離れて「自由に」生活すること自体、違和感を禁じ得ないかもしれないが、実際には少なくない転向者が朝鮮や満洲に移住している。転向作家がなぜ朝鮮や満州に移住することになったのか、彼らにとって朝鮮や満州とはいったいどういうもので、彼らの転向とは結局何だったのかについて考えてみたい。

第1章 村山知義と朝鮮

よく知られているように、村山知義は1945年3月から12月にいたるまでを朝鮮で過ごした。終戦の日も京城で迎え、天皇の玉音放送は居候していた舞踊家の趙澤元の研究所で朝鮮人音楽家たちと共に聞くこととなった。彼が日本の敗戦を知ってなお、朝鮮に踏みとどまりつづけたのは、彼は元来共産主義者であるため日本帝国主義を朝鮮人との共通の敵とみなしており、敗戦による日帝の崩壊は彼にとっても「解放」を意味していたからである。

村山知義と朝鮮との関係については、これまで高崎隆治、林浩治、舘野哲、外村大、水野達朗らが論じてきており、筆者も2006年に短い論考を発表したことがある²。韓国においては、鄭大成、イ・ジョンウク（이정옥）、チャ・スンギ（차승기）、ソ・ドンジュ（서동주）らが扱っており、なかでも鄭大成は村山知義を専門的に扱ってきた研究者であり、韓国と日本双方にまたがって多数論考を発表

2 高崎隆治「8月15日の演劇人—村山知義小説集『明姫』—」『文学のなかの朝鮮人像』青弓社、1982年；林浩治「村山知義と朝鮮」『戦後非日文学論』新幹社、1997年；舘野哲「いつも陽のあたる場所にいた‘理解者’」『韓国・朝鮮と向き合った36人の日本人』明石書店、2002年；外村大「村山知義と朝鮮」（韓国民族運動史研究会報告原稿）2005年；喜多恵美子「村山知義にとっての朝鮮」『水声通信』No.3、2006年；水野達朗「転向文学の『描写』と韓国—島木健作の『京城』と村山知義の『丹青』—」『日語日文学研究』第63輯、2007年。

している³。

村山と朝鮮との関係を論じる際に避けて通れないのは、戦争と植民地支配への加担とその責任問題である。高崎隆治は、村山がいかに朝鮮人にシンパシーを抱き他の日本人との差別化を図ろうとも、植民地支配の当事者である宗主国の人間であることに変わりない、いわば権力の共犯者であることを厳しく断罪する。それに対し、林浩治は「村山知義と朝鮮」において、村山には少なからぬ朝鮮人の友人がいたという点、投獄と転向を経るなかで朝鮮への愛着を深めていった点において、他の活動家とは一線をひく存在なのだと評価する⁴。鄭大成もまた高崎の主張に反駁して、村山は自己弁明や自己正当化しようとしているのではなく、日本人や親日派朝鮮人のなかにひそむ〈内なる天皇制〉を批判しているのであり、そのような日本批判は、一国主義・植民地主義・国民国家観にたいする批判へと発展させていける可能性を秘めているのではないかと主張する。

韓国の研究者による論考は、村山の「春香伝」解釈にたいする違和感についてとりあつかうことが多い。たとえば、チャ・スンギ(차승기)は伝統的口碑文学である「春香伝」に歌舞伎風な演出を加え脱脈絡化しようとした村山の実験的な試みは、朝鮮の知識人にとっては結局のところ「文化の横領」にすぎなかった、と述べている。

村山にとっての朝鮮とはいったいなにか。朝鮮人たちにとって村山とはいったいどういう存在だったのか。それを浮き彫りにするために、朝鮮に渡るまでの村山の行動をたどってみよう。

3 이정옥 「朝鮮と日本の狭間で」『日本学報』Vol.88, 2011; 차승기 「제국의 아상블라주와 사건의 정치학; 무라야마 도모요시와 조선」『동방학지』Vol.161, 2013; 서동주 「1938년 일본어연극 <춘향전>의 조선 '귀환'과 제국일본의 저선 붐」『동아시아고대학』Vol.30, 2013; 鄭大成による村山と朝鮮との関係についての論考は以下の通り。「초기 무라야마 토모요시의 문학텍스트 일고: <근대>의 '미궁' 속에 비친 <조선>의 '얼굴」『日語日文学研究』Vol.33, No.1, 1998; 「8.15, 「京城」、そして <日本人たち> - 村山知義の「日本人たち」、その弁明とアリバイの間 -」『日語日文研究』Vol.35 No.1, 1999; 「무라야마 토모요시의 『초상화 목록』: 8.15 전후 한일 연극의 관련상황을 목시해 줄 얼굴들」『한국연극학』VOL.15 No.1, 2000; 「『丹青』의 포스트 콜로니얼 비평적 되읽기: 1930년대 말의 무라야마 도모요시; <일본적 오리엔탈리즘>과 민족 언어문제」『일본문화연구』Vol.5, 2001; 「青年村山知義と〈朝鮮〉- 出会い、交流、そして連帯のほうへ」『彷徨月刊』2001年6月。

4 「村山知義は朝鮮との関係において、日本人の中にあって少数派であったばかりか、プロレタリア文学者の中においても特別だった。名前を持った具体的な朝鮮の友人を多く持ち、左翼運動崩壊後も、それ以前にも増して彼らと親密になり、ますます朝鮮文化に魅かれていった者が他にいたろうか。」(林浩治『戦後非日文学論』新幹社、1997年、p.119.)

村山知義は1901年東京生まれ、1921年に東京大学哲学科に入学するも宗教学を学ぶためにドイツ留学を志し東大を中退、1922年に渡独した。ドイツでは学問よりも表現派や構成派の芸術に魅せられ、1923年に帰国するや緒方亀之助や柳瀬正夢らとともに前衛美術集団マヴォを結成したことはよく知られている。1924年に築地小劇場の『朝から夜中まで』の舞台装置の制作を担当したことをきっかけに、美術よりも演劇に関心をかたむけるようになっていき、これとほぼ同時期に左翼活動にも足を踏み入れることになる。(図1)村山は1925年12月に日本プロレタリア文芸聯盟(プロ聯)の創立大会に出席し美術部員となるが、プロレタリア文化団体内では美術にはほとんどたずさわらず演劇活動に従事した。1929年に全日本無産者芸術聯盟(ナップ)の下部組織として日本プロレタリア劇場同盟(プロット)が結成された際には中央執行委員を務めるにいたっている。(表1)

その後、1930年に治安維持法違反により検挙され、同年12月に釈放されるが、翌1931年には当時非合法であった日本共産党に入党している。これだけ非常な決意のもとで活動していたにもかかわらず、二度目の検挙の際、あっさり転向してしまったのは⁵、1933年6月10日に当時共産党委員長であった佐野学が獄中において「共同被告同志に告ぐる書」と題する転向声明文を発表したことと無関係ではないだろう。この転向声明に呼応して収監中の共産党幹部をはじめ大量の転向者が出た。このとき一連の「転向政策」を牽引したのが、当時東京地方裁判所検事の平田勲である。この平田という人物は思想犯保護観察所を設置するなど、出獄後の転向者の思想的な「更生」に力を入れた人物だ。彼は後に満州にわたり、転向者と「満州国」をつなげる役割を果たしていくのだが、この点については後で詳しく述べたい。当時、治安維持法違反で検挙された者は7万人を超えているが、転向せずに拷問により死亡した者は194名、また1,503人が劣悪な環境の中で獄死したとされている⁶。先にもふれたが、転向出獄したものの中には「偽装的転向」であった者も少なくなかった。

村山自身はプロット解体後、1934年に新協劇団を結成し、その中で可能な範囲の活動を模索していた。そのひとつが植民地朝鮮との連帯であり、張赫宙の脚本による『春香伝』の興行であった。(図2)村山の朝鮮に対するシンパシーには格別のものがあり、朝鮮の言葉や音楽、美術など独自の文化を守るべきだという考えをもっていた。また『モダン日本・朝鮮版』でも披瀝しているように朝鮮

5 1932年4月検挙、1933年12月に転向して出獄。

6 『文化評論』1976年、臨時増刊号。

人知識人に知己が多かった⁷。村山が終戦の年を朝鮮で過ごすことになった直接のきっかけは自伝にもあるように、ある日裁判官の自宅に呼ばれて朝鮮に渡ることを勧められたからであるが、もうひとつの大きな動機としては、朝鮮にたくさんの友人、知人がいたという点を抜きにはできないだろう。

「私は内地を離れることを決意した。その方法としては、丁度朝鮮の演劇文化協会から囑託になって来いといふ希望があったので、それを利用するしかなかった。これは総督府情報課の外郭組織であるが、そのメンバーは会長一人を除いて全部朝鮮演劇人であり、私のかつての同志であり、またその弟子であり、気心の解っている人たちである。内地にいるよりも演劇の退廃を食い止め、演劇の正道を守ることに私の力が要求され、また実行できる条件にあるのだ。私はごくフリーな囑託ということでそこに渡り（そうでなく、全く自由な立場で行けたらなおよかったのだが）今まで日本語以外のトーキーは製作できなかったのを全部朝鮮語のトーキーを初めて作ることを情報課に承認させ、共同耕作共同炊事をテーマにした映画の製作も着手し、また全朝鮮語のオペラ「春香伝」を書きけいこを始めた。」⁸

日本のプロレタリア文化団体には日本在住の朝鮮人が在籍しており、なかでも演劇部門での活動は朝鮮語劇団が加盟するなど活発であった。村山が「かつての同志」と言っているのは、日本で出会った演劇人をさしている。この発言で興味深いのは、日本「内地」における厳しい弾圧にくらべて、朝鮮では比較的自由に活動ができると村山が見越している点であり、実際に情報部にたいして自分の主張を通してもある。何度も収監された思想犯に対してなぜ当局がこのような甘い態度をとったのかについてはさらなる分析が必要であるが、村山にとってよい条件を提示することで朝鮮に滞在させたいという意図は明白である。

村山に朝鮮行きをすすめた裁判官が誰だったのか個人名は明らかにされていないが、裁判所関係者ということで行くと、やはり平田勲が推進していた転向政策と無関係ではないと見るのが妥当であろう。「あそこわれわれ思想犯人は保護観察所の観察に附され、一々の行動が全部保護司の監督の下でなければ出来なかったのであるが、戦局がだんだん苛烈になり本土上陸作戦まで予想されるに至って、軍部はわれわれを何処か一箇所に纏めて監禁する方針だということが裁判所側からも、保護観察所側からも漏れてきた」という村山の回想や⁹、村山を自

7 村山知義「朝鮮の友人達」『モダン日本・朝鮮版』1939年11月臨時増刊号。友人として林和や金史良の名前が見られる。

8 村山知義「朝鮮の文化人へ」『亡き妻に』桜井書店、1947年、p.167。

9 村山、前掲書、p.166。

宅に呼んだ「裁判官」の勧誘の内容が、このまま見殺しにするのは忍びないから朝鮮にいて身を隠せというものであったことを考えると、当時の軍部と裁判所との間の分裂が垣間見えて興味深い。このような情報を漏えいしてでも、村山を朝鮮に送ろうとしていたことがわかるからだ。

1939年頃、平田勲は転向者を満州に集め、転向者の「更生」を真剣に企図していた¹⁰。転向の後、満洲に渡ったプロレタリア文学者である山田清三郎の手記を見ると、暴力的な軍部の方針と比べて、転向者を紳士的に扱おうとする平田の姿勢をうかがうことができる。村山が満洲ではなく朝鮮への移住を勧められたのは、村山自身が朝鮮にたいしてひとかたならぬ親近感をいだいていたことと、1939年の合作社事件ならびに1942年と43年の二回にわたる満鉄調査部事件とも無関係ではないだろう。

憲兵隊の圧力があったとはいえ、満洲も朝鮮も当時の内地にはない「自由さ」が保障されていたことは確かである。朝鮮に到着した村山は敦岩洞にある趙澤元の研究所でピアノとヴァイオリンとセロの伴奏で踊りのけいこをしている場面に遭遇し、夜は夜で音楽家たちが集まって練習している光景に「こんなに大きな音を出してもいいのだろうか」と驚き、内地の統制のありかたとの違いに心底驚かされている¹¹。朝鮮演劇文化協会の嘱託という職位では村山はこれといった仕事をしていなかった。満州にわたった転向者も閑職にあてられることが少なくなかったを見ると、これは生活に余裕をもたせることで左翼思想から距離をとらせようという検察側の方針であったようだ。京城での村山の生活は朝鮮人文化人との交流を中心としており、日本人とはあまり交わらなかった。朝鮮滞在中に村山が描いた71枚の肖像画のリストを見ても、ほとんどすべてが朝鮮人のものだ¹²。また、皇民化政策と同化政策が推し進められていた朝鮮にたいして、義憤を感じ、「こんな方針を取ればいろいろの民族を離反させ、せっきくの長い伝統の

10 「平田勲が、いわゆる思想犯の転向政策と、その線にそう思想犯保護観察制度の生みの親の一人だったことは前にふれた。私は、満州にきてから、そのことについて、彼自身の口からもきいていた。それは、平田がヤマトホテルに、新京在住の転向者を招待した席でのことだったが、村山藤四郎、鈴木小兵衛、桑江常格、峠一夫、大原善次、寄本司麟、八木あき子、永島暢子、私、その他が、長い卓をかこんだその席で、平田は得意そうに一席弁じたてたのだった。「私は、日本人は、たとえ一時、どんな外来思想にふみ迷うようなことがあっても、必ず本来の日本人にたちかえることを前から信じてうたがわなかったものでした。その良き例が、諸君であります。」山田清三郎『転向記 嵐の時代』理論社、1957年、p.103.

11 村山、前掲書、pp.155-156.

12 정대성 「무라야마 토모요시의 『초상화 목록』 -8.15 전후 한일 연극의 관련상황을 목시해 줄 얼굴들-」 『日語日文学研究』 Vol.33, No.1, 1998, pp.441-444.

上に育った文化を枯渇させてしまう」と批判し、自らは朝鮮語による映画の撮影や興行的に成功した演劇『春香伝』を朝鮮語のオペラにしたてなおして公演しようとした¹³。8月15日の「玉音放送」ですら、朝鮮人音楽家たちに囲まれて聞いたことは先にふれた。このような村山の行動は、当時の日本人にしては珍しい朝鮮への高い関心と朝鮮人にたいする深い愛着に基づいたものであると解釈されることが少なくない。そうした議論に一理あるとは認めながらも、やはり、村山にとっての朝鮮と朝鮮人はひとつの避難場所（アジール）であったのではないかという感がぬぐいきれない。

そもそも村山は自由な活動を求めて窮屈な日本を離れて朝鮮にやってきたのであるが、日本における窮屈さとは、官憲による監視に起因するものだけではなかった。転向者はみずからの思想的変節を強く恥じる心情があるため、日本で活動を再開することはかつての仲間の眼を意識せざるをえないし、少なからぬためらいを感じるものである。そんな村山にとって、運動家としての自分を知る者のいない「外地」は別天地であったに違いない。村山だけでなく多くの転向者が「外地」に旅立った背景にはこのような事情があったものと思われる。

朝鮮では朝鮮独自の文化を活かすべきだという村山の主張は、「朝鮮のものは朝鮮におけ」と言って景福宮内に朝鮮民族美術館を開設した柳宗悦の存在を彷彿させるが、柳にしろ村山にしろ、ごくあたりまえのことを言っているにすぎない。彼らのような存在が当時の日本人として特殊だったという事実自体が、日本と朝鮮との関係が圧倒的な差別と搾取と抑圧によって構成されていたことを証明するものであり、その事実から目をそらしてはならない。

「朝鮮の人々の日本及び日本人に対する怨恨と憤怒は深く強かったし、それはまた当然のことであった。しかし私に対しては全く別で、私を朝鮮人と見做してくれ、何の隔てもなく一緒に働いてくれた。これは私が朝鮮の人々に対して深く感謝するところである。」¹⁴

ここで披瀝されている村山の心情には、朝鮮人から恨みを買っているという宗主国の人間としての自覚と恐怖心があらわれている。そんな彼に対する朝鮮人たちの「寛大な」態度に村山はいたく感激し、「私は朝鮮に帰化し、この人達と一緒に仕事をしたいとさへ思った」とまで語っている¹⁵。だが、村山はあくまでも

13 オペラ『春香伝』は脚本を村山知義が日本語で書き、詩人の張鳴岩が朝鮮語に翻訳、金聖泰が曲をつけたものであり、李仁範と金天愛が主役をつとめることになっていた。新協劇団の『春香伝』が日本人の俳優陣による日本語劇であったことを考えると、当時としては破格の企画であった。

14 村山、前掲書、p.168.

15 村山、前掲書、p.168.

宗主国側の人間であり、「帰化」もしない。朝鮮の「友人」たちから大事にされる客人としてなんの疑問もなく京城に滞在し続け、対等な関係なのだから敢えて苦言を呈すといったふうに、朝鮮の文化人や演劇界に対して誠実で率直な批判を加えている¹⁶。しかし、被差別民族としての朝鮮人に差別民族に属する自分を認めてもらうことによって逆説的に対等な立脚点が保持できるという考え方は、植民地空間という権力構造を前提とするものであり、その点からいうと、村山は植民地支配がもたらす自らの政治的優位性について直視できていなかったといわざるをえない。終戦後、村山が四か月以上も朝鮮にとどまりつづけたのは、新しい朝鮮建設に多少なりとも役立ちたいとの思いがあつてのことだが、だんだんと邪魔にされるようにして結局朝鮮を離れざるを得なくなってしまう。

第2章 寄本司麟とプロレタリア美術運動

プロレタリア文化団体において、朝鮮とかかわりのあつたもう一人の人物として寄本司麟について見ていきたい。寄本司麟はプロレタリア美術家としては名が知られており、ソ連で開かれた国際美術展に作品が送られるなどプロレタリア美術家同盟内でも実力が認められていた作家であるが、一般の画壇では無名であり作家研究もまったくなされていない。

寄本は1932年、日本プロレタリア文化聯盟（略称：コップ）内に設置された朝鮮協議会の美術部門で委員長を務めた人物である。これに先立つ1930年に開かれた第三回プロレタリア美術展覧会では〈元山でのストライキ〉を発表している。これは当時、朝鮮の元山で起きたゼネストを題材にしたもので、朝鮮の同志への連帯をよびかける作品であつた。発表当時は検閲により「元山」の二文字が伏字とされていたが、戦後の作家本人の発言により、「元山」であることが確認できた¹⁷。

プロレタリア美術運動における日朝間の交流と、コップの朝鮮協議会については以前筆者が「한일 프롤레타리아 미술운동의 교류」という論文において論じたことがあるが¹⁸、結論としては、朝鮮協議会における朝鮮人と日本人の目的は一致せず、具体的な活動は朝鮮人にまかされるに終わり、本当の意味での共闘は実現しなかったというものであつた。それでも美術家同盟においては『ウリトム』や『赤い拳』などの印刷物を発行できただけ、結果を残せているほうなのか

16 「朝鮮楽劇批判」「朝鮮の文化人へ」「朝鮮の演劇人に」など。村山、前掲書所収。

17 岡本唐貴、松山文雄編『日本プロレタリア美術史』造形社、1967年、p.320。

18 「한일 프롤레타리아 미술운동의 교류」『미술사논단』제12호, 2001년, 상반기。

もしれない。

京都出身の寄本司麟の美術修業は関西美術院に始まる。関西美術院に残された学籍簿によると、寄本司麟は、本名寄本麟二、1901（明治34）年4月1日に生まれ。1909（明治42）年4月京都市第一錦林尋常小学校入学、1913（大正2）年3月同校卒業、1913（大正2）年4月京都上京区第一高等小学校入学、1915（大正4）年3月同校卒業、1915（大正4）年4月より京都電話局勤務、今日にいたる、とある。学籍簿の日付が1921（大正10）年4月2日となっているので、14歳で電話局に就職してから6年、20歳のときに関西美術院に入学したことがわかる。住所は京都市三条白川橋東三丁目とあるので祇園付近に住んでいたようだが、学歴からいっても決して裕福な家ではなかったことが見て取れる¹⁹。（図3）

本人の回想によると、関西美術院時代を1917,18年頃としており、学籍簿とのずれが見られるが、おそらくは京都で美術に関心をもつようになったのが16, 7歳くらいであったということの意味しているのであろう。この頃、河上肇の社会主義研究や『種蒔く人』、高畠素之訳による『資本論』に接したのだという。その後、ブブノワやルナチャルスキイ、マーツァなどの芸術理論を読み、ブハリンの唯物論などから社会主義思想とそれにつらなる芸術を知ることになる²⁰。高等小学校を卒業しただけの寄本司麟がこのような書物と出会うきっかけが何だったのかは興味深いところであるが、関西美術院の同期には、後年プロレタリア美術家同盟とともに活動する山上嘉吉が在籍していることを見ると、当時の関西美術院のなかに社会主義思想を語るような雰囲気があり、この二人の青年もそれに感化されたのではないかと推測される。

その後、1925年の三科第二回展に〈ニヒリストの美しい恋人A〉〈ニヒリストの美しい恋人B〉を出品するが、社会秩序を乱すものとして当局の検閲にあい、撤回された。これらの作品の推薦者としては矢部友衛らとならんでブブノワの名前が見られる²¹。京都で「新しい美術」への憧れを抱きながらブブノワの著作を読んでいた寄本としては、ある意味、華々しいデビューを飾ったことになる。

その後彼は1927年組織再編をした造型美術家協会に参加し、東京の丸菱ギャラリーで開かれた『第一回造型美術家協会美術展覧会』に〈西瓜のある静物〉と〈工事場〉というふたつの油絵を出品している。（図4）このうち〈西瓜のある静物〉は図版が残されているが、あきらかにマシュコフやコンチャロフスキーの影

19 『関西美術院入学者名簿』および『学籍簿』の閲覧については関西美術院の御厚意を賜った。ここに記して感謝の意を表す。

20 岡本・松山、前掲書、p.320.

21 『三科第二回出品目録』1925年。

響がみられ、寄本の「新しい美術」への志向がうかがえる。(図5)

造型美術家協会は1929年4月に日本プロレタリア美術家同盟(AR)と合同し、日本プロレタリア美術家同盟(PP)となる。全同盟員は約75名(AR40名、造型35名)、中央委員には、委員長として矢部友衛、常任委員として岡本唐貴、橋浦泰雄、川越篤、大月源二、大平章、吉原義彦、小林源太郎、早川久夫(原弘)、寄本司麟、書記長は鈴木賢二が選出された。造型展からわずか2年で組織の常任委員に選ばれたことも特筆すべきことだが、それ以降も寄本は本部展覧会部長、東京支部委員、委員長、移動美術隊長を歴任し、組織の中心的な役割を果たしていく。コップが1932年3月に「朝鮮問題にたいする無関心的態度を自己批判」し、朝鮮協議会が設置された際には朴石丁、尹相烈、松山文雄らとともにPP朝鮮委員会に所属し、委員長をつとめたのは先に触れたとおりである。

こうした活動のなか1929年秋にはじめて検挙され、その後ことあるごとに検挙されるが、1933年に検挙された際には3年近く未決囚として過ごし、1935年に懲役3年執行猶予350日の判決を受けた。したがって寄本の組織での活動のピークはちょうど朝鮮協議会が設置された1932年前後であるといえる。小樽支部のプロ美術展に橋浦泰雄とともに派遣され、第四回プロレタリア美術大展覧会に出品した〈ソヴェートの話〉がモスクワで開催された国際革命美術オリンピックに出品されたのも1932年のことであり、ロシア革命15周年記念の展覧会のために第五回プロレタリア美術大展覧会に出品された作品を送ったのもこの頃であった。日本各地を駆け回り、朝鮮やソ連との連帯も実感できるこのころの活動は寄本にとってもやりがいのある仕事だったろう。

寄本司麟が残した作品はさほど多くない。先にあげた三科と造型展以降、PPで発表した作品は以下の通りである。(このうち○のついたものが図版で確認できる。)(図6)(図7)(図8)

第一回	ポスター	ポスター
第一回	ガラス工場	油絵
第一回	職場大会(習作)○	油絵
第二回	ストライキのデモ○	油絵
第二回	ストライキ最後のデモ○	油絵
第二回	故同志長島の像	油絵
第二回	未定	ポスター
第三回	社会民主主義者を倒せ	油絵
第三回	元山のストライキ	油絵
第三回	同志今野としの像	デッサン

第三回	交通労働者	デッサン
第三回	同志長島和助の像	油絵
第三回	盆	デッサン
第四回	同志像 (A)	素描
第四回	同志像 (B)	素描
第四回	消費組合の応援	油絵
第四回	ソヴェートの話	油絵
第四回	密行制度絶対反対だ	漫画
第四回	俺たちの美術	彫刻
第四回	俺達の手拭	工芸
第五回	憲兵のピストル付看視反対 ○	油絵
第五回	兵士委員会	油絵

タイトルからもわかるように、共産主義思想を背景とした闘争的なテーマの作品ばかりである。制作以外でも日本共産党との連絡にあたるなど、急進的な活動をしていた寄本であるが、1935年に懲役をうけた後、1939年に出獄してからというものとはまったくの転向者として過ごすことになる。

第3章 転向者と「満洲」

本章では転向者と「満洲」との関係についてみていきたい。第一章で少し触れたプロレタリア作家の山田清三郎は寄本とほぼ同時期に出獄しており、自らの転向文学として発表した『耳語懺悔』の装丁を寄本が手掛けている²²。文学と美術という分野の違いはあるが、出獄後の二人はしばしば行動をともにしていて、満洲への移住もほぼ同時期に行っている。寄本自身が残した記録はごくわずかししか確認できないが、戦後、山田が発表した『転向記』（全三巻）を見ると出獄後の寄本をはじめとする転向者たちの動向や、転向者としての山田本人の心情がつつられていてたいへん興味深い²³。

宇佐美承は『池袋モンパルナス』のなかで寄本司麟のことを「プロレタリア美術家同盟の幹部であり、(中略)唯物史観を勉強し、国家を向うにまわして革命謳歌の絵を描いていた。が、寄本は同盟が崩壊したのち日の丸の小旗に送られて

22 山田清三郎『耳語懺悔』六芸社、1939年。

23 山田清三郎『転向記 霧の時代』理論社、1957年；『転向記 嵐の時代』理論社、1957年；『転向記 氷雪の時代』理論社、1958年。

“満州国”へわたり、そこで日本の大陸政策を助ける仕事をした。」と批判的に記述している²⁴。「日の丸の小旗に送られて」というのは1939年4月、出獄間もない山田と寄本が満洲への視察の旅に出たことを指している。

「私と寄本司麟（本名麟二）がのった車のそとにも、二人が席をしめる窓につめよって、一団の人びとが日の丸の旗をふりかざしていた。出征兵士でもない私と寄本司麟の満州行を見送ってくれるためだった。私は、列車の底にでももぐりこみたかった。日の丸の小旗は、みんながもってきたのではない。第一、私は、見送りは一切ことわってあったのである。『耳語懺悔』の出版元、六芸社の福田久道が、檄をとばしたのである。寄本司麟も私も、「満州国」の協和服-戦時中の国民服に似たものだった-を身につけ、せおえるだけの荷をつめたリュック・サックと、水筒などをたずさえていた。日華事変への従軍について、当時満州開拓地への作家の視察が、満州を日本の生命線とする国策宣伝の意味から奨励されていて、旧作家同盟関係者からもすでに徳永直が行って帰り、そのあと島木健作が渡満中だった。」²⁵

この満州行きは寄本が山田を誘って実現したのだが、このような開拓地視察は拓務省や満州拓殖公社から旅費が出るようになっていた。視察の行程としては、第一次弥栄、第二次千振などの名のある開拓団を簡単に視察し、ハルビンあたりの異国情趣を楽しむというのが一般的であったが、転向者とはいえ共産主義者であった山田と寄本はすくなくも半年以上にわたって、なるべく一つの開拓団に腰をすえ、開墾や農耕なども手伝って、開拓民の生活を体験してみる考えだったという。転向はしても、せめて農民や労働者とともにいたいという思いが彼らの中にあったのだ。だからこそ、山田は帝国主義の象徴である日の丸に見送られることにたいへんな羞恥の念をいだいたのである。

一方、寄本は山田に比べるとこのような葛藤はあまり感じていなかったようで、盛大な見送りに「いっぱい来てくれたね」と単純に感動していたという²⁶。二人は下関から朝鮮に渡り、そこから満洲へと移動した。満洲で寄本は単独でスケッチをしに出かけたり、開拓団の子供に絵を教えるなどし、山田は開拓地における各種の試みを共産主義者的な視点から観察し、ここに理想郷を見出そうとしていた。この開拓地の視察旅行はほどなく新京にいる平田勲からの呼び戻しによって中断されることになる。二人が呼び出されたのは満州国政府弘報処と満州帝国協

24 宇佐美承『池袋モンパルナス』集英社文庫、1995年、p.534.

25 山田清三郎『転向記 霧の時代』理論社、1957年、p.132.

26 山田、前掲書、p.134.

和会が共催で企画していた満州国思想戦展覧会を手伝わせるためだった²⁷。思想戦とは「国際角逐場裡に於いて外交戦、経済戦、武力戦等と共に平時及戦時を通じて行はるる闘争形態にして、其の優劣勝負は国家隆替の岐るる所なり」とし²⁸、思想戦展覧会は国内外の思想戦の全貌を知らしめるものとして、1938年2月に東京日本橋の高島屋八階催場でひらかれたのを皮切りに、大阪、京都、福岡、佐世保、佐賀、熊本、大分、札幌と巡回して10月には朝鮮の京城でも開催されていた。東京での思想戦展は一日平均7万人、2月9日から26日までの会期中、のべ133万人の観客が来場するという盛況ぶりであった²⁹。

東京における思想戦展は出獄した転向者が準備に動員されたというのが、満州でも転向者である山田と寄本が招集されたのであった。満洲における思想戦展は、原住民が日本を侮ることのないように誘導し、反ソ反共の思想を植えつけようとするものであり、「王道楽土」と「民族協和」の「満州国」の建設を誇示するものであった³⁰。(図9)(図10)山田は、この仕事は「満州国」政府と協和会に近づく分岐点となったと回想している。日本の帝国主義や「満州国」への反発を感じながらも、いやおうなくそこにまきこまれていく転向者の姿がそこにはある。このように「本質的な変節」はきわめておだやかな形でやってくるのである。新京へ二人を呼び戻した平田勲は夕食の席で「あなた方のすぐれた能力が、りっぱにお役にたつときがきて、こんなうれしいことはない」と丁寧な言葉づかいで語り、山田はそれを平田の本音であると感じとっている³¹。

前にも触れたように、満州国最高検察次長平田勲はもと東京地方裁判所の検事であり、思想犯を監視する保護観察所を設立した人物である。彼は、共産主義者の大弾圧事件である3.15事件(1928年)と4.16事件(1929年)をそれぞれ指揮したとされている。世界にも類をみない大量転向を誘発した佐野学 of 転向声明もまた、平田による「演出」によるものだという³²。平田の目的は思想犯を暴力的に圧殺することではなく、いかに「更生させるか」に重点がおかれていたようである。山田の手記にあらわれる平田は文化人への一定の敬意をもつ人物として描写されており、思想犯に対しても一貫して敬語を通してしている。

この視察旅行を経て、一旦帰国した山田と寄本は本格的に満州に移住することを決意し、ほどなく新京市内に居を構えることになる。これは村山と同じく、出

27 山田、前掲書、p.209.

28 『思想戦展覧会図録』内閣情報部、1938年、p.4.

29 『思想戦展覧会図録』、p.135.

30 山田、前掲書、p.211.

31 山田、前掲書、p.210.

32 荻野富士夫『思想検事』岩波新書、2000年、p.31.

獄後日本国内に居場所を見つけることができなかった転向者が、自分を受け入れてくれる場所を「大陸」に見出したと解釈することができる。

転向者の受け入れは単に精神的なものだけではなく、多くの場合職場まで用意されており、山田には『満洲新聞』が満洲での就職先となっていた。寄本については、就職先ははっきりしないものの満洲美術家協会に所属し、1941年に第四回満洲国美術展覧会に入選³³、1943年1月関東軍報道隊の冬期演習に参加、2月には関東軍報道隊芸文関係者座談会に出席したことがわかっている。この冬期演習での成果は関東軍報道隊美術展で発表され、寄本は〈雪の兵舎と兵〉という作品を出品している。さらに4月、満洲国政府と協和会により派遣された「造林弘報隊」美術班の一人として通遼・奉天・撫順・熊岳城方面を視察し、同年7月にも第二次造林弘報隊に参加している。満洲で彼がどのような組織に所属していたのかははっきりしないものの、弘報隊員として活動したり、雑誌『開拓』1941年11月号に「国展にあらわれた開拓美術」という一文を寄稿したりしていることから、体制に協力する立場をとっていたのは明らかである。

当時の満洲画壇を評する記事の中に、「満洲の画家は大部分政府や協和会、特殊会社などに勤めていて、既に転業してしまっているか、或は最初から画家として独立生計を営んでいない」という指摘が見られるが、同時に、「あらゆる機会に美術家が自ら進んで錬成を受けようとする機運が見られる」とも述べられており³⁴、満洲における美術家がいかに体制寄りだったかということを知ることができる。また、美術市場はかなりの活況を見せていたようで、同時に内地からの画家が多数満洲にやってきて、「三千から六、七千円の金を持って帰っている」とある。この状況は、「日本美術家の満洲を植民地視した出稼ぎの進出」と評されるほどで³⁵、短期間に数多くの画家が日本から満洲を訪れており、それはプロレタリア美術家も例外ではなかったのである。もっとも頻繁に満洲を訪れたのは柳瀬正夢であり、その他、岡本唐貴、大月源二、須山計一らプロレタリア美術運動を代表する画家が制作のための取材におとずれている。彼らはすべて検束を経験した転向者である。

思想犯としての経歴があるにもかかわらず、自由な国外旅行が彼らに許されていたのは、当局、とりわけ検察が、思想犯を一箇所に集めて更生させる場として満洲を認識していたこととやはり無関係ではないだろう。プロレタリア美術家の立場からすると、満洲を労働者や農民の理想郷としてとらえ、精神的にも物理的

33 飯野正仁「〈満洲美術年表〉（五十殿利治編『「帝国」と美術』国書刊行会、2010年）p.791.

34 古長敏明「美術」『満洲芸文通信』7月号、1943年、pp.15-16.

35 『満洲国現勢（康德6年版）』

にも開放的な空間を満喫できる魅力的な場所であった。当局と左翼運動家との利害が奇妙な形で一致するのが「朝鮮」であり「満洲」であり「大陸」だったのである。だが、画家たちが大陸に向ける視線がいかに植民地主義的であるかということはプロレタリア美術家たちの間では議論されていない。自らの立場が「植民地」においていかに特権的なものであるかについての反省もなされることはなかったのである。

結論

ここまで、村山知義と寄本司麟の転向後の行程を見てきた。村山は立場的な限界があったにせよ、朝鮮において朝鮮人との交流に力を入れたが、P.P 朝鮮委員会の委員長であった寄本は転向後の定着地として朝鮮ではなく満洲を選んだ。このことは、そもそも寄本が朝鮮や朝鮮人に関心があったわけではなく、恐らく朝鮮人との個人的なつきあいも希薄なものだったことを象徴しているように思える。しかしながら寄本本人は、戦後の回顧録において「朝鮮美術委員長として『ウリトナム』を発行」と誇らしげに書いている。寄本にとっての朝鮮とは不当な植民地支配と資本家の搾取によって生身の人間が苦しんでいる場所ではなく、自らの活動を輝かせるためのひとつの装飾にすぎなかったのかもしれない。

転向後の左翼活動家は悩みながらも、体制の流れに巻きこまれていく。大陸の農民や労働者との連帯を夢見ていた彼らは、いつしか白系ロシア人が給仕してくれる珍しいロシア料理に舌鼓をうち、内地では決して味わうことのない優越感と優雅な時間とを楽しむようになる。このような優雅な時間は朝鮮にいた村山にとっても同じように流れていた。加害者側にたつはずの自分を許し受け入れてくれる朝鮮の友人たちに囲まれた甘美な生活は、音楽と美に満ちていた。

彼らは「大陸」で満喫した優雅な時間が、思想検察が用意したものであることに薄々気づいていた。にもかかわらず、その事実から向き合ったとはいえない。十分な自己批判を行ったとはいえないのである。これは日本の左翼運動に共通してみられる大いなる弱点だといえそうだ。周辺諸国を搾取し侵略してきた帝国主義日本に生まれた日本人は、搾取する側の人間であることに慣れすぎてしまっているのかもしれない。

京城の村山は満洲映画株式会社の仕事で何度か満洲に行っている。その時に奉天で撮影された一枚の写真には村山知義、山田清三郎、張赫宙らの姿が確認できる。(図 11) 村山の隣は「朝鮮人民共和国」の文部大臣になったという人物が立っている。日本人はいわゆる「協和服」を着ているが、かれらのくつろいだ姿勢と

表情は戦時中とは思えないまことにのどかなものである。「満州国」の都市で朝鮮人と日本人がならんでいるこの写真は、はからずも「五族協和」を地でいくような皮肉な構図になってしまっている。彼ら転向者の大陸での経験はほとんど語られることはなかったが、今後、厳密に検証し、批判分析していかなければならないだろう。

(表 1) プロレタリア文化団体の変遷

年度	団体名	略称	主な機関誌
1921 年	種蒔く人		『種蒔く人』
1925 年	日本プロレタリア文芸聯盟	プロ聯	『文芸戦線』
1926 年	日本プロレタリア芸術聯盟（再組織）	プロ芸	『文芸戦線』
1927 年	プロ芸	プロ芸	『プロレタリア芸術』
	労農芸術家聯盟（6 月）	労芸	『文芸戦線』
	前衛芸術家同盟（11 月）	前芸	『前衛』
1928 年	全日本無産者芸術聯盟（プロ芸・前芸が合体）	NAPF	『戦旗』
	全日本無産者藝術団体協議会（12 月）	NAPF	『戦旗』
1931 年	プロレタリア文化聯盟（11 月）	KOPF	『コップ』 『プロレタリア文化』
1934 年	KOPF 活動停止		

【図2】



『春香伝』ポスター

【図1】



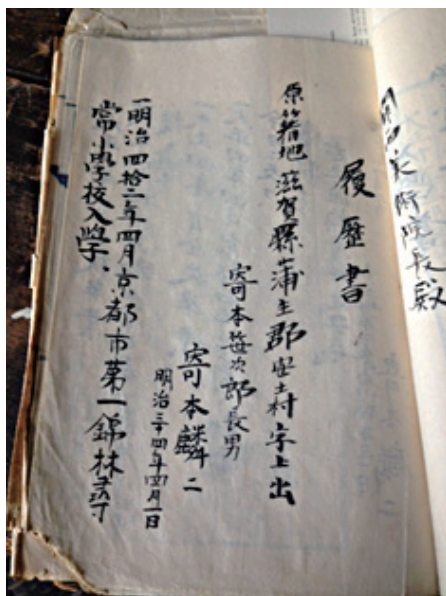
『朝から夜中まで』舞台美術

【図4】



寄本司麟《西瓜のある静物》

【図3】



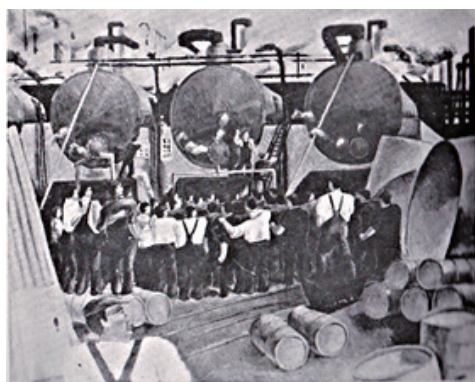
関西美術院学籍簿

【図 5】



マシュコフ 《静物》

【図 6】



寄本司麟 《職場大会》

【図 7】



寄本司麟 《ストライキのデモ》

【図 8】



寄本司麟 《憲兵のピストル付看視反対》

【図 9】



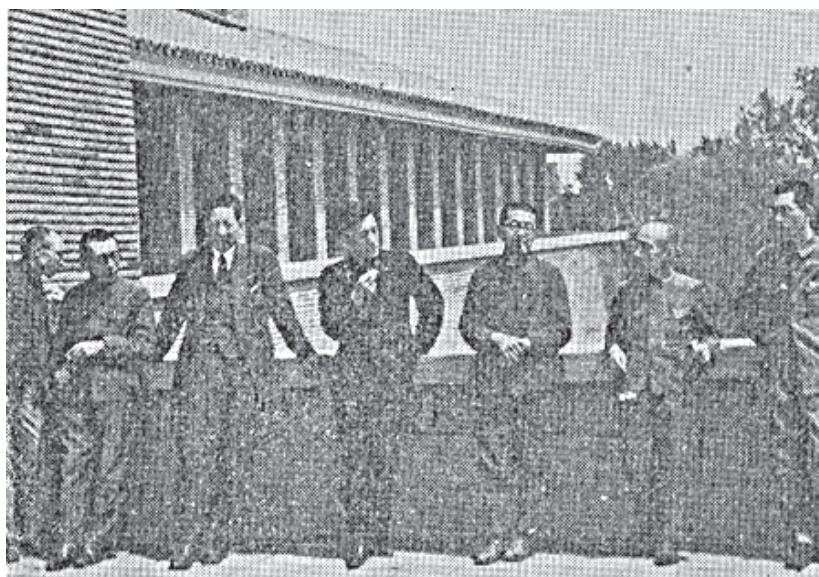
『思想戦展』 展示室

【図 10】



『思想戦展』展示物—中国の抗日雑誌

【図 11】



右から 2 番目山田清三郎、3 番目村山知義、左から 3 番目張赫宙

