

## グラフ雑誌「満州グラフ」に見る戦前日本における 満州国の視覚的プロパガンダ

ロシア国立人文大学東洋文化・古典古代学部

エレナ・トゥタッチコワ

(Tutatchikova Elena)

戦後の日本においては、主に政治的な理由により、満州や植民地を扱うテーマの論文がほとんど書かれてこなかった。満州の文化的遺産へのアプローチが本格的に始まったのは、ほぼ半世紀を経た 1990 年代以降のことだった。

この十数年、日本において満州への関心が高まり、多くの研究が成果を上げている。それらの研究のアプローチは多岐にわたっているが、歴史的・政治的な分野を対象としたものがほとんどである。満州に残された写真表現へ関心が向けられるようになったのは 1994 年で、名古屋市美術館主催の『異郷のモダニズム・淵上白陽と満州写真作家協会』展を契機としている。以後、満州の視覚文化の遺産が研究の対象となっていくが、現在でも、その日本や世界における文化的位置を十分に明らかにするために研究を行う必要があると思われる。

本論文は、満州国とソ連における視覚的プロパガンダを比較するものである。2009 年 12 月にゆまに書房から復刊された「満州グラフ」を用いて、満州における宣伝手段としての写真の利用、および日本人写真家による満州の視覚イメージの構築の分析を行う。

### 1930 年代の日本におけるフォトジャーナリズムと宣伝写真

1930 年代において写真は、マス・コミュニケーション・宣伝手段として、社会的・文化的に重要な役割を果たした。第一次世界大戦後、ヴィジュアル・コミュニケーションの重要性は政治機関によって認識されていた。アメリカ・ドイツ・ソ連・日本において、様々な視覚メディアが国内外の宣伝に利用されるようになった。

写真は「現実の記録性」という性質があるため、最も説得力のあるマス・コミュニケーションの手段であるとされている。つまり鑑賞者は、写真に写っているモノを見るという事実をそのモノが実際に存在するという事実と等しいものであるとみなす。1930 年代に入って、

写真のこの「現実の記録性」という性質は、マス・コミュニケーション・プロパガンダにおいて幅広く利用されるようになった。

アメリカ・ソ連・日本においては、イデオロギーはそれぞれ異なっていたとはいえ、ユートピア的な国家像の宣伝がプロパガンダの課題であった。そのために、様々な政治機関によって、ポスターやグラフ雑誌が発行され、映画などが製作されていた。これらの国において、ユートピア的理念にインスピレーションを受けた写真家たちも、建設途上の国家の、心に刻まれるようなイメージを作り上げた。

日本の視覚表現の転換期となったのは、報道写真の生まれた 1930 年代である。報道写真というのは、ニュース性のある写真、フォトルポルタージュ、フォトドキュメンタリーを含め、報道内容を視覚的に伝える写真を示す。1930 年代まで日本において近代的な報道写真は存在していなかったが、写真家の名取洋之助や木村伊兵衛らによって「日本工房」というグループが結成された 1933 年以降、フォトジャーナリズム（報道写真）が活発に展開し始めた。名取洋之助はこれについて、以下のように述べている。「私は日本工房に拠って、それまで日本ではまったく顧みられなかった報道写真の存在を、世間に認めさせることに情熱を打ち込みました。写真には写真屋さんの肖像写真か、絵葉書の説明写真か、ニュース写真、ないしは学術、記録写真しかないと思っている人々に、写真は筆と同様に、時にはそれ以上に物語ることも、思想を表現することもできるのだ、ということを知らせようとはかったのです」<sup>1</sup>。名取によると、「その頃の日本には、（中略）独立した写真家はほとんどいなかったのです。（中略）独立していて、自分でテーマを決めて撮影し、それをイラストレートすることによって生活している写真家、いまいうところの報道写真家（私のドイツでの立場はこれでしたが）」は、当時の日本において四、五人しかいなかったのである<sup>2</sup>。

1930 年代の報道写真と密接に結びついて展開し始めたのは宣伝写真であった。写真は、宣伝ポスターや葉書だけでなく、日本の生活・風俗・都市文化などについて国内外に報道する雑誌にも使われるようになった。このような、フォトルポルタージュを中心に構成された雑誌の中で特に知名度があったのは、国外へ向けた宣伝のためのグラフ雑誌「NIPPON」や「Asahi Graph Overseas Edition」（アサヒグラフ海外版）、国内宣伝雑誌「写真週報」、そして、1940 年代前半、国外宣伝のための「FRONT」というグラフ雑誌であった。これらの雑誌は、写真表現によって時代のイメージを残した重要な資料となっている。

日本において「NIPPON」や「FRONT」が刊行される前に、満州のユートピアを国内外に宣伝するための活動が満州において活発に展開され始め、雑誌「満州グラフ」が発行され

<sup>1</sup>名取洋之助『写真の読みかた』岩波書店、1979年、132ページ。

<sup>2</sup>同上。

るようになった。日本において非常に強い関心を集めた満州事変（1931年）以降、木村伊兵衛、小石清、桑原甲子雄をはじめ多くの日本人写真家が撮影のために満州を訪問したが、同時に、満州在住のプロやアマチュアの日本人写真家たちが展開した写真運動とその功績も忘れてはならない。

### 南満州鉄道株式会社による宣伝活動における写真の役割、そして、雑誌「満州グラフ」の発行

1932年に満州国が誕生する前、日本における満州のイメージはあまり良いものではなかった。満州は、風土の厳しい、人間が住むには環境が不適切で、しかも米の栽培が不可能な土地として認識されていた。しかし、世界大恐慌の状況下において、石炭や鉄などの自然資源が豊かな、満州の大きな土地が日本にとって必要だと国家に見なされるようになった。こうして、日本国内で、満州移住を宣伝するための活動が、1920年代後半から1940年代初頭にかけて発展したのである。

満州において活発な視覚的宣伝活動を行ったのは、日本国を代表する南満州鉄道株式会社（以下、満鉄とする）であった。満州におけるプロパガンダ写真の第一課題は、「建設途上に於ける満州国の生きた、正しい相」<sup>3</sup>、いわゆる「新天地」のユートピアを日本に宣伝することであった。このため、満鉄によってポスター、絵葉書、画集など、様々な出版物が大量に制作された。これらの出版物は、年齢も社会的地位も様々な構成員からなる集団に向けられていた。こうした宣伝活動は、満州に関する日本国民の意識を統一・同化させ、移住を促すためのものであった。

満州の宣伝活動にあたって、1920年代末～1930年代には満鉄によって日本から多くの写真家たちが様々な目的のために招待された。1928年に日本を離れ、満鉄入社のため大連に渡った写真家・淵上白陽（1889～1960）もその中の一人であった。日本では「日本光画芸術協会」を設立し「芸術写真」を発展させた淵上の、満鉄弘報課社員としての仕事内容は、満州の撮影以外に、写真を中心とした、満州宣伝のための出版物の制作・編集をすることであった。

1932年、満鉄の支援で、淵上白陽によって、満州写真作家協会が誕生した。淵上は、プロやアマチュアを問わず満州在住の全ての日本人写真家を統合する組織として写真作家協会を考えていた。1940年、雑誌『フォトタイムス』大陸特輯号（第17巻第2号、昭和15年2

---

<sup>3</sup> 「満州グラフ」1934年7月号『満州グラフ（復刻）』ゆまに書房、2009年、105ページ。

月)において、淵上は以下のように述べている。「満州写真作家協会は特種使命をもって誕生した。(中略)満州国の健全なる成長を育むものは、吾々日本人であらなければならなかった。当時唱へられた「祖国の第一線を守れ」今日の情勢で云えば興亜の大精神を貫くものは、吾々日本人が中堅であらなければならぬ。この牢固たる覚悟は満州事変を契機として、日本国民の胸に燃え上がったのであった。作家協会は、この精神の上に立ち上がったのである。吾々は、吾々の趣味をひつ提げて栄光ある建国の大事業に参画することを決意し、ここに満州写真作家協会の結成を見、直にこれが実践の壮途に赴いたのであった。」

満州写真作家協会による満州の宣伝は日本国内だけでなく国外にも展開していった。1933年シカゴ万国博覧会での満鉄の企画によって「満鉄館」が開設され、満州写真作家協会の写真展が開催された。この写真展の主な目標は「満州国」のプロパガンダであったが、「芸術作品」として高い評価を得て、万博後、エバンストン、サンフランシスコ、フィラデルフィア、ワシントン、ニューヨークをはじめ全米23都市を巡回した。

満州写真作家協会会員の作品は写真展に出品されていただけでなく、満鉄によって多くの画集や絵葉書が出版された。例えば、1931年から10年にわたって毎年発行された「満州概念」という写真集においては、満州の風土・都市・年間行事・歴史的名所・工業・農業・他民族満州の風俗などが多角的に描かれていた。

満鉄による満州宣伝出版物の中でも、もっとも写真表現を用いて満州の生活・風俗・工業・民族美術を紹介したのが、雑誌「満州グラフ」であった。

雑誌「満州グラフ」は1933年、満鉄弘報課により満州宣伝のために創刊された。1944年まで11年にわたって発行され、刊行期間を満州国の存続期間とほぼ同じくするこの雑誌は、満州プロパガンダの代表的な出版物であると考えられる。

1934年7月号の編輯後記に「満州グラフ」の課題が記されている。「満州グラフの面目は、建設途上における満州国の生きた、正しい相の歴史的記録にある。」<sup>4</sup>[4]しかし、この雑誌の課題が歴史的記録に留まらず、日本国民を満州移住させるためのプロパガンダが第一目標であったのは自明のことである。したがって、誌面には海外の読者を意識した英語の併記なども見られるが、主たる読者として想定されたのは日本人であったと思われる。

「満州グラフ」の誌面には、産業の発達や都市の建設の驚くべき速度、全満州における鉄道の工事の発達、アジア最速列車の開通、豊かな農業などについて描かれており、満州のユートピアのイメージが構築されていった。1930年代の活発な満州建設過程のイメージから1940年代、太平洋戦争中の軍事的なイメージまで、満州国の「生きた、正しい相」を読み取

---

<sup>4</sup>同上。

ることができる。すなわち、「満州グラフ」の誌面においてどのようにこの「正しい相」が構築されていったかを追跡することによって、当時の日本人の世界観、および満州に対する認識の変遷を解釈できると思われる。

### 「満州グラフ」における新しい視覚言語の試みとフォトモンタージュ

新しい満州のユートピアのイメージを構築するにあたって、新しい視覚表現・視覚言語が必要とされた。

日本初のグラフ雑誌である「満州グラフ」の編集者は、世界各国のグラフ雑誌を参考にしつつ、グラフィズムを研究した。これは「編輯後記」において、新しい表現手段の研究について多く述べられていることから明らかである。中でも最も研究されたのは、1928年に始まったソビエト連邦第一次五ヶ年計画の成果を内外に知らせるために1930年に創刊されたグラフ雑誌「ソ連建設」であった。

「満州グラフ」の編集者が「ソ連建設」を参考にした理由は、次のとおりである。当時ソ連の新国家建設が世界的に注目されていた。「ソ連建設」に描かれたのは、このソ連のユートピア建設過程であった。そこでは産業の発展や土地の開拓を描く手段として、写真とフォトモンタージュ表現が積極的に用いられていた。「ソ連建設」にはソ連の多くの民族の様々な生活形式・習慣・伝統文化についての記事が掲載されており、この「ソ連建設」の他民族国家のコンセプトも「五族協和」の理念を宣言した満州国のプロパガンダに沿ったものであった。

もっとも、「満州グラフ」の編集者がグラフィズムの研究において「ソ連建設」を参考にした最大の理由は、誌面を飾るフォトモンタージュが満州のイメージを造作するために最も適切なツールだったことではないか。

歴史的にはフォトモンタージュは20世紀初頭のヨーロッパにおいて、写真の一つの技法として利用された。フォトモンタージュがよく利用されたのは、技術的困難を避ける場合であるが、同時に、実際に存在しないものや簡単に撮影できないものを、幾つかの写真から合体させたイメージを造作する場合にも用いられた。「満州グラフ」の編集において参照され、利用されたのは後者のフォトモンタージュである。

「満州グラフ」においてフォトモンタージュは早くも第1号（1933年9月号）に見られ、「国都の建設」というタイトルの、満州の新しい首都である新京についての見開きの誌面に

利用されている。真ん中にある、新京の広場の半円形写真は巨大な建物に囲まれ、左右に新京を作る労働者の姿が重なる構成である。この見開きの下に新京建設過程のスナップも掲載されている。

同じ 9 月号の、「日満最短交通路の完成へ」と題された見開き写真においても、フォトモンタージュされた構成が見られる。

フォトモンタージュの技法が利用されている場合、三角形や正方形などの幾何学的構成の導入がよく見られる。「満州グラフ」においては他に円形の構成も多く用いられるが、これも「ソ連建設」から取り入れた特有なモンタージュの要素である。

「満州グラフ」において「ソ連建設」から導入されたもう一つの表現手段は、対角線のアングルである。

第 1 号（1933 年 9 月号）の表紙には、満州のシンボルとなった高粱がクローズアップされた対角線アングルの写真が載っている。同じ対角線のアングルは、「建設途上の国都新京」と題された第 20 号（1936 年 3 月号）の特集の、空に向かってそびえている巨大な建物が写された表紙にも見られる。

フォトモンタージュや対角線アングルが利用されたもう一つの例として、新京の景色が描かれた 1936 年 3 月号の見開き「新装の国都」を挙げることができる。左右から斜めにある新京の道路の写真の上に、「建国路」や「大同廣場」と書かれている矢印がモンタージュによって誌面に貼り付けられているダイナミックな構成である。このような、対角線のアングルやモンタージュが利用された画像を通じて、エネルギーに満ち溢れている建国途上の満州のイメージが読者に伝わるはずであった。

フォトモンタージュが広く使われるようになったのは、1930 年代のソ連・ドイツ・アメリカ、つまり、当時ユートピア的な政策が行われようとした国であった。当時のドイツのユートピアは、純粋アーリア人の国家であり、アメリカにおいては、アメリカン・ドリーム的な社会であった。ソ連においては、協和的に共存する多民族の国家であった。新世界の建設の試みを行った国では、写真界も新しい表現を追求したが、ここではフォトモンタージュが最も適切な技法となった。

フォトモンタージュの視覚言語の本質的な特徴は、それにより幻想を実現させること、現実を「写す」ことではなく変化させることにある。つまり、フォトモンタージュの技法によって、いくつかの要素を合体させた、ある種の「リアリティー」を組み立てることが出来る。満州の宣伝の第一課題は、日本における満州に関する意識を変化させることであった。フォトモンタージュはその課題に適していたと考えられる。

しかし、このような「ソ連建設」の影響を受けた、「満州グラフ」におけるフォトモンタージュの研究や試みが行われたにもかかわらず、「ソ連建設」との本質的な違いもあった。

「ソ連建設」の誌面を見ると、その写真表現におけるダイナミックで攻撃的なエネルギーを読み取ることができる。美術史家・ボリス・グロイスによると、社会主義リアリズムの課題は「人間のビジュアル世界・視覚的認識を完全に変化させる」ことであった<sup>5</sup>。ソ連や共産主義の、旧時代の歴史・伝統・習慣を破壊する必要性を説く理念は、日本の文化とは全く異質的なものであった。

雑誌「ソ連建設」に見られるソ連という国は、自然を支配する人間の手で作られた人工的で機械的な空間だと思われる。無論、「満州グラフ」においても、都市・工場・鉄道の、満州産業の発展を描くイメージが多く掲載されている。しかし、「満州グラフ」の第一課題は、満州のイメージを日本人にとって身近なものとなるように、理解しやすいものとして構築することにあった。

「満州グラフ」には、のどかで調和のとれた、満州の自然を写した写真が多く記載されている。第一号から四季や季節の移り変わりに関する情報が重視されていることも日本人に向けていることを示している。

また、「ソ連建設」の表現システムにおいて重要であった肉体・スポーツといった文化的要素は、1930年代後半以降日本の兵士がよく見られる「満州グラフ」の誌面には全く登場しない。若い世代を称揚し、「新しい人間」を志向した1930年代のソ連文化は、年長者を尊敬する日本文化にとって異質であったと思われる。

「満州グラフ」が作られた1930年代前半、日本国内においても多くのグラフ雑誌が発行され始めるが、「満州グラフ」における写真表現はこれらの宣伝向けのグラフ雑誌とは本質的に違う要素を持っていた。

「満州グラフ」においてフォトモンタージュやダイナミックなアングルを使った写真が展開される一方で、「芸術写真」の影響を受けた写真表現もこの雑誌において重要な位置を占める。「芸術写真」という用語は、一般的に、記録や報道写真とは違い、芸術作品としての写真を示すが、日本においては、1900年代から1930年代にかけて展開していった絵画的写真を示し、ピクトリアリズムとほぼ同じ意味で使われる。日本の写真史上において1920年代は、「芸術写真」運動の黄金時代であった。「満州グラフ」の編集者であった淵上白陽は、

---

<sup>5</sup> B.グロイス、E.ウォールフ、N.ラヴレーンチェフ編『新タイプのグラフ雑誌・ソ連建設 — 1930～1949』モスクワ銀行出版、2006年、9ページ。

1920年代日本では、芸術写真家として活発な活動を行い、1920年代末のアバンギャルド写真や1930年代のフォトモンタージュの試みを行ったにもかかわらず、「芸術写真」の伝統を保護していった。満州写真作家協会の写真家たちの多くも、ピクトリアリストとして活躍していた。

満州で活躍していた日本人写真家は写真を芸術として認識し、自分自身を「写真作家」、「芸術家」として定義した。一方、当時の日本の主流の写真界は、芸術としての写真を展開させた満州の写真運動とは異なり、報道写真を展開していった。1930年の日本において、客観的なアプローチを要求するリアリズム的報道写真が生まれる一方で、以前は流行であったピクトリアリズムが否定され始めた。

1930年代の日本を代表するフォトジャーナリストである木村伊兵衛、名取洋之助らは、「ソ連建設」ではなく、ドイツやアメリカの報道写真の影響を受け、芸術写真から脱皮しようとしていた。当時の日本の写真誌（「フォトタイムス」など）において、欧米のフォトジャーナリズムが紹介されているが、ソ連の写真がそのページに取り上げられることはなかった。

一方、満州の写真家たちは、日本のフォトジャーナリズムの生産と消費との関係を批判し、名取洋之助が発展させようとした「近代的報道写真」を承認しなかった。むしろ、満州に存在する芸術表現の「オアシス」にこそ、日本の芸術写真の伝統が残されていると考えたようだ<sup>6</sup>。「報道写真」という用語は、1933年頃木村伊兵衛・名取洋之助らによって「Photojournalism」の訳語として初めて使用されたが、満州の写真家はこの用語を自分たちの活動に対して一度も用いず、「写真作家」として芸術表現の傾向を強めていった。

日本の写真家はフォトジャーナリズムの発展において欧米と足並みを揃えようとした。国内に向けた宣伝のために発行された「満州グラフ」と違い、日本のグラフ雑誌「NIPPON」、「アサヒグラフ海外版」や「FRONT」のプロパガンダ対象は国外であった。満州の写真家は、「満州グラフ」の編集にあたって「ソ連建設」のフォトモンタージュの視覚言語を参考にしながら、芸術写真による、より詩的な満州のイメージを創り出そうとしていた。満州の写真家は、日本の写真芸術を満州の地で守っていこうと考えたのである。

---

<sup>6</sup> 「アサヒカメラ」1939年10月号、636ページ。