

堀野正雄とグラフ・モンタージュ

——再構築されるメディア的現実——

馬場伸彦

はじめに

「グラフ・モンタージュ」は、その中心的実践者である堀野正雄、また写真評論家として活躍した伊奈信男や板垣鷹穂らによって、西欧で勃興した「新興芸術」の文脈の中に位置づけられるモダニズム写真の一表現形式である。つまり、表現史からみれば、それは西欧から移入され、翻訳されたものといってもよい。しかし、「グラフ・モンタージュ」と名付けられた一連の作品群を改めて概観してみると、移入初期においては直裁的な翻訳であったが、しかし、その後試行錯誤を経て、次第に独自の表現形式を獲得していったことが理解できるだろう。そこには社会の暗部や裏面をメディアの視覚を媒介にして安全かつ刺激的に覗き見たいという大衆の欲望が表象されている。また、「シナリオ」を必要としたその構成と形式は、写真報道と映画を架橋する新しい表現であったにちがいない。

「グラフ・モンタージュ」に使われる写真は、基本的には「リアルフォト」に分類できる。だが、連続性を持たせた組写真によるその構成は、制作者の意図によって巧みにコントロールされた表現行為だといえよう。観察者に意味が委ねられる一枚の写真とは、その点において大きく異なっている。したがって、あえて類似の作品を挙げるとするならば、ジガ・ヴェルトフの映画『カメラを持った男』（一九二九年、ロシア）が適当であるのかもしれない。両者はともに、「機械の眼（カメラ・アイ）」によって獲得された客観性と真実性、構成者によって構造化された物語

性を併せ持つものであり、大都市の複雑な様態をあらわす手段として説得力を持つものである。

本稿の目的は、一九三〇年代の雑誌『犯罪科学』において人気を博した「グラフ・モンタージュ」を取り上げ、映画や印刷などの複製技術との連関を検討することにある。

一 新しい表現としての「グラフ・モンタージュ」

写真家・写真評論家として活躍した伊奈信男によれば、「グラフ・モンタージュ」という写真表現は、二〇年代後半から三〇年代前半にかけて勃興した「新興写真」の流れの中に位置づけられるという。⁽¹⁾この「新興写真」という言葉は、ドイツのノイエ・フォトグラフィアー（新しい写真）、イギリスのモダン・フォトグラフィアー（近代写真）に対応した翻訳語であり、日本ではオリエンタル写真工業のPR誌『フォトタイムス』の編集主幹であった木村専一を中心とする「新興写真研究会」の結成がその新しい表現運動を牽引したといわれている。⁽²⁾

当時、「新興写真」と呼ばれたものには、機械の眼による客観的描写を求めた「リアルフォト」、印画紙に直接感光させるカメラなしの制作「フォトグラム」、複数の写真を組み合わせる貼り付ける「フォト・モンタージュ」などがある。いずれも、絵画の模倣を目標としていた「芸術写真」に対抗して生まれた写真独自の表現を模索する「新しい試み」のひとつとして知られている。

基本的に「グラフ・モンタージュ」は、「リアルフォト」の一種と捉えることができるのだが、そこには複数の写真を組み合わせた連続写真的な表現形式が採用され、加えて、写真の説明や運動を支持するネーム(文章)が添えられることでイメージに特定の意味や指示が与えられている。また多重露光写真や変則的なトリミングも頻繁に行われており、その意味では、「フォト・モンタージュ」的な要素も強く反映されている。¹³⁾

西欧において先行する類似の試みを挙げれば、バウハウスのモホリ・ナギによる『大都市のダイナミズム』がある。ナギの場合はこれを「タイポフォト」と命名した。¹⁴⁾それは、「映画のための草案」と副題が添えられたように、もともと映像作品のための「シナリオ」として企画されたものであり、映像の時間的進行とモンタージュを示すために考え出されたイメージスケッチでもあった。¹⁵⁾つまり『大都市のダイナミズム』の表現上の特徴は、異なる視覚的要素を再配置し、文字や記号を組合せてタイポグラフィックに処理することで、「写真的・視覚的関係を通して時空間の出来事の生きた連鎖をつくりあげ」た、いわば紙上の「映画」が意図されていたというわけである。

堀野の「グラフ・モンタージュ」にも、そうしたナギの「タイポフォト」の影響が少なからず認められる。しかし、そこには未来派やバウハウスのタイプグラフィに見られたような記号や矢印の使用は抑えられており、視覚の運動と方向性は、矢印や記号ではなく、主に組写真の連鎖によって決定づけられている。さらには、無声映画の字幕を連想させる「ネーム」を写真と写真の間に配置することで、物語のような線形的な時間感覚が生起している点も見逃せない。

二 『犯罪科学』におけるグラフ特集

具体的な作品例を検討する前に、「グラフ・モンタージュ」の発表媒体である『犯罪科学』の編集方針からまずは確認してみたい。雑誌『犯罪科学』(武俠社)は、一九三〇年六月に創刊され、いわゆる犯罪報道をはじめ、探偵実話、ルポルタージュ、犯罪小説などを掲載する犯罪をテーマとした総合雑誌である。創刊号の巻

頭言には次のようにある。

世界の文化は研めて見ると二つの相を持つてゐることを否めない。その一つをA、他をBとする、Aは即ち表であり、Bはその裏である。Aは華麗面でありBは醜面であり暗黒面である。在来の文化史はこのA、つまり表面のみの上に打ち建てられて来た。然し乍ら物の実相はその表面のみで研められるものではあり得ない。：犯罪科学の持つ分野は即ち此のB面、暗黒面の実相を掴むことにある。ブスリとメスを刺す、そこに人生の凡ゆる実相は確然とする。過去と現在の暗黒面にメスを振つて明日へのよりよき生活を約束する、そこに犯罪科学の使命がある。¹⁶⁾

華やかな都市生活から隠蔽された裏面を暴露すること、人間精神の暗黒面を探求することを目的とすることが『犯罪科学』の編集方針であるが、その中でもとりわけ人気を博したのが、グラビア印刷技術を利用した「グラフ特集」であった。最初の「グラフ特集」は、一九三二年四月号「犯罪科学グラフ1 白魔産業党事件と西部戦線カメラード」として登場する。以降、確認した限りでは、一九三二年十一月号の「カメラの報告」まで、ほぼ毎号に及んで「グラフ特集」が組まれることになる。

あたかも犯罪現場の証拠写真のように提示される『犯罪科学』の「グラフ特集」は、読者の尖端的、猟奇的興味を大いに満足させたにちがいない。また、視覚的に構造化された「グラフ特集」を眺めることによって、根無し草的な都市住民特有の不安を緩和させる働きもあったという言い方もできるだろう。たとえば、「浅草に生きる人びと」には同時期において流行をみる雑踏や細民窟への潜入ルポが、「スナップ写真」によって組み立てられている。そこには捉え所のない流動的な都市の暗部の実態が、スナップ写真の客観的な視覚によって克明に「見えるもの」として記録されている。こうしたスナップした写真で再構成された「グラフ特集」は、混沌として重層化した大都市の相貌を、映画を観るかのごとく大衆に理解しやすい形式で報告していったのである。

当初、「グラフ」という言葉は恣意的に使われているものに過ぎなかったようである。最初の「犯罪科学グラフ」としてシリーズ化された特集は、一九三一年七月号からは「グラフセクション」と変わり、同年十二月増刊号では「グラフ特集」という言い方に変更され、同年十二月号の「首都貫流」に至っては「巻頭グラフ」（『編集雑誌』）と記されている。これは、この新しい表現形式がジャンルとしての適当な語がなかったがゆえの語のブレであろう。

また、当時の読者にとって、「グラフ特集」は確かに刺激的であったにちがいないが、その受容と理解に関しては、混乱、あるいは、とまどいがあったことも伺える。その証拠には、昭和七年五月号の「編集雑誌」に、「三月号で募集した『グラフ・シナリオ』は意外の不成績だった。量に於いては編集部を面食はせる程の多数に上ったが、質に於いて採用すべきものが一篇もなかったのは、返す返すも残念である」とあり、フォト・シナリオの懸賞公募に意図したような作品が集まらない編集者の落胆の談が述べられている。

多くの読者には、この「グラフ特集」が新しい写真の形式であるのか、それとも映画のショットを並べたものであるのか判断できず、十分な理解を得ることができなかった。つまり、ジャンル、形式としての括りが曖昧であったがゆえ、混乱を招いていたのであり、また写真映像が連続するという視覚体験に対して目の訓練、つまり読解の訓練がなされていなかったのである。

無論、巻頭に別刷りのグラフ頁を置くという雑誌編集の形式は『犯罪科学』の専売特許というわけではなかった。同時期の雑誌において既に頻繁にみられる流行の形式であった。本文をオフセット印刷で刷り、写真を効果的に見せるため巻頭を別紙でグラビア印刷を用いるという使い分けは、第一次世界大戦以降の印刷技術の進展によって可能となり、写真表現はこのグラビア印刷技術の普及によって映画から版画へと比重を変えていったのである。しかし同時代における他のグラフ特集と『犯罪科学』の「グラフ・モンタージュ」は、詳細に比較してみると、やはり同列に扱うことが困難なほど異質なのである。

興味深いことに、「首都貫流」が掲載された昭和六年十二月号にはすでに他誌における「グラフ特集」と『犯罪科学』の「グラフ特集」とが、意図的にも内容的に

も異なる点が強く意識され、新しい表現ジャンルとして意識されていることが分かる。編集者は以下のように力説している。

一枚の写真が独立していながら何枚も続いて編集される時に、そこに無音の声を、それはとりも直さず編者の、撮影者の意図を叫んでいる。物の形を単なる形として撮った写真は古い。生活のない写真は困る。一月号からはどしどしこのグラフ頁を発展させてみたいと思っている。

三 「アサヒグラフ」とのちがいは

日本におけるグラフ雑誌の代表は、一九二二年、大阪朝日新聞の日曜版付録として発行された「朝日グラフィック」であろう。翌二年には『国際写真情報』が、二三年には『アサヒグラフ』が創刊され、出版界にはグラフ雑誌のブームが起きる。とりわけ『アサヒグラフ』は、写真を大胆に使った大型雑誌として知られ、文章は見出しと説明文程度にとどめられ、写真を最大限に生かした編集方針が採られている。つまり、編集の重心は徹底して「見る」ことに置かれている。

『アサヒグラフ』で注目すべき点は、イラストや写真を切り抜いて、組み合わせるといふ「フォト・モンタージュ」がいち早く試みられ、報道写真とは異なる新鮮な視覚体験がもたらしていたことである。たとえば、おもちゃ箱をひっくり返したようなフォト・モンタージュ作品「カメラ幻想曲」は、膨張し、重層化した都市社会そのものを表徴するものである。それは消費記号と刺激が氾濫する無秩序な世界を捉え、急激な震災復興を遂げたモダン都市・東京の心象風景を見事に表現し、人々の目を驚かし、楽しませた。

しかし『犯罪科学』の編集者は、そうしたフォト・モンタージュ作品を「物の形を単なる形として」集めてコラーージュしただけの、「生活のない写真」であると批判している。実際、『犯罪科学』における「グラフ・モンタージュ」は、単純に写真（グラフ）をレイアウトしたものではなかった。それは多重に組み合わせられたコラーージュ写真ではなく、時間的連続性が意図された独自の形式を備えている。

まず、『アサヒグラフ』のそれを一覽的とするならば、『犯罪科学』のそれは、線状的であり、秩序づけられた物語的世界によって構成されている。いずれも読者に「見ること」を求める写真に違いはないが、『犯罪科学』における「見ること」とは、「読む」という行為に近い。「一枚の写真が独立していながら何枚も続いて編集される時に、そこに無音の声を、それはとりも直さず編者の、撮影者の意図を叫んでいる」と主張されるように、連続する写真を「読むこと」を通じて制作者のメッセージが受け渡されるのである。つまり、一枚一枚の写真は静止した写真像に過ぎないが、意図的に配置されることによって、見る者を能動的に巻き込み、視覚の運動性を生起させる。それは、映画におけるシークエンスの繋がりのように、あるいは今日におけるストーリーリイ漫画のコマとコマの繋がりのような効果をもたらしている。

次に特徴的なのは、「フォト・モンタージュ」が一頁で完結する表現であるのに対し、「グラフ・モンタージュ」は複数頁によって構成されることである。頁をめくるといふ行為には、前後の頁を空間的、時間的経験へと置き換える効果がある。その意味で、『犯罪科学』という雑誌が、手にとつて読むことができるハンディな判型である点も見逃せない。大型なタブロイドサイズの『アサヒグラフ』では、机の上に置いて眺め回す（一覽する）という読書行為が普通となるが、菊判（25×218）という小さな判型の『犯罪科学』では、視線の振幅、移動は少なく、書物のように手に取りながら容易に頁を捲くことができる。頁を捲くという受容行為は、次に何があるのか期待しながら読むという能動的な行為でもある。

「グラフ・モンタージュ」の受容におけるこうした空間的、時間的な読書経験は、見開き頁内の写真に関しても、空間的、時間的な前提条件を読者に与えていく。たとえば、川の写真が組み合わせられるとき、それは川の自然な流れに沿って配置されているものとして読者には了解され、最初の写真が仮に昼の風景であれば、頁を捲くことに次第に時間が経過し、やがては夜になるものとして了解される。

一方、一覽的受容形式である『アサヒグラフ』の「フォト・モンタージュ」では、瞬間あるいは同時並列的な出来事の集積として受け取られる。切り刻まれてコラージュされた写真は読者に強いショック効果を与えるが、時間的空間的な諸関係

は無化されることになる。その表現は見開きという枠組みを飛びこえることはない。

四 大宅壮一と「ゲット・セット・ドン」

堀野と一緒に「グラフ特集」の編集に取り組んだ大宅壮一は、一九三二年二月号の「ゲット・セット・ドン」において、ここで実験された組み写真の試みが、『アサヒグラフ』に代表される報道写真的「口絵グラフ（グラフ・ジャーナリズム）」とはまったく違った概念によって成立したことを主張している。

大宅によれば、『犯罪科学』の「グラフ特集」は、「カメラの対象を初め、アングルやポジションやライトにいたるまで、イデオロギーを働かせて、十分効果をあげる」ことが要求されるものであり、「各部分にそれぞれ一つの重心を與へると共に、全体をも一つのテーマで統一しようとした」実験的な試みであった。言い換えれば、「グラフ・ジャーナリズム」と「フォト・モンタージュ」の方法論が融合し、ひとつの言説装置として発動させることが目論まれていたのである。それはコンテンツから切り離し再配置しただけの集合写真ではなく、スナップされた一枚一枚の写真を「イデオロギーを働かせて」意図的に再編集し、新たな視覚的コンテクストを創出させた表現であった。

『犯罪科学』における「グラフ特集」の転機となった「首都貫流」には、扉の頁に二人の著作者の名前が併記されている。まず監督・編集として村山知義が、撮影として堀野正雄の名前が記されている。村山知義は、劇作家、演出家であり、日本最初の構成派の装置「朝から夜中まで」（築地小劇場）の舞台装置を制作したことで知られている。撮影の堀野正雄も築地小劇場の舞台写真を多く撮っており、村山とは周知の仲である。写真表現の過程では耳慣れない「監督・編集」という役割であるが、『犯罪科学』の「グラフ特集」では不可欠な共働制作者である。

『犯罪科学』の「グラフ特集」は一九三一年四月号から始まり、一九三二年十二月号までの二二回（内一回は増刊号）続いている。その内、写真家・堀野正雄が制作に関係したものは一一回（未見があるから一二回の可能性もある）あり、ほぼ全

体の半数に及んでいる。「監督・編集」の役割を果たした共働制作者は、村山知義、大宅壮一、千田是也、北川冬彦、武田麟太郎、久野豊彦等である。堀野が関わることがなかった回のほとんどが編集部によって集められた写真で構成されていることを考えると、(伊奈信男の回は伊奈自身が蒐集した写真。ただし新たに用意したのではなく、既に発表された写真を再構成している)、堀野以外のものに関して表現上の独自性が希薄であると言わざるを得ない。従って、『犯罪科学』の「グラフ特集」を考察する場合、堀野と堀野でない「グラフ特集」とを分けて考える必要がある。その区別は、堀野に従えば、単なる「グラフ」と「グラフ・モンタージュ」という言葉によって整理されているといっても過言ではない。

五 映画・印刷・写真

堀野は新しい写真表現には、「グラフ(写真グラフ)」と「グラフ・モンタージュ」という二つの形式があると述べている。

極めて自由に、興味本位に面白い写真を纏めて、個々の写真より以上の興味深いコレクションを作る方法と、初めからある意図を強調する為に、一つの目的意識を忘れないで個々の写真をアクティブな効果を與へる様に構成する方法とが現在試みられている。

前者が、堀野の関与していない「グラフ特集」、あるいは『アサヒグラフ』のような一覽的受容形式の「フォト・モンタージュ」であり、後者が『犯罪科学』誌面上で堀野が関与した「グラフ・モンタージュ」である。すなわち、「グラフ・モンタージュ」であるためには、写真を撮る、収集することの目的として、作者の「意図」がなくてはならず、その「意図」に従って写真を撮り、収集し、効果ねらって構成しなければならないのである。

堀野はさらに、従来の写真表現と「グラフ・モンタージュ」との相違点について、「A 個々の写真は、グラフ全体を構成する為の一要素にしか過ぎないこと／

B 従って、ある主題が作品全体の評価に於ては重要なこと／C 表現手段は必ず写真印刷技術に據ること」等である」と付け加えている。

「個々の写真は、グラフ全体を構成する為の一要素にしか過ぎない」という主張は、写真表現を絵画に匹敵する「芸術」としてきたいわゆる「芸術写真」一派への批判とも受け止められる。しかしここで注目すべきは、「表現手段は必ず写真印刷技術に據ること」にあり、従来の写真家の仕事は、写真を作ることが終局的目的であったが、グラフ・モンタージュの専門家は、写真印刷の効果を予期した写真原稿を作るのにあるという堀野の認識である。そのためには、写真家が、単に印画を作るだけに終始するのではなく、グラビア印刷、写真網版、オフセット印刷などによる写真再現の効果を周知し、写真のニュアンスが予め変化することを予測することが重要だと主張した⁶⁾。

ようするに、「グラフ・モンタージュ」は印刷されて初めて作品となるということである。写真家が印画紙にこだわるように、作品の仕上がりを左右する製版、印刷インキ、印刷紙、印刷方法を熟知することは、創作行為の一環であった。こうした印刷による大量生産を前提とした写真のあり方は、印画を前提とした「芸術写真」からの決別を意味する。

堀野は、「グラフ・モンタージュ」を制作するための具体的な方法論を二通り提示している。第一の方法は、「最初、あるアイデアをシナリオに纏め、それを更にコンテンツにアレンジしてから、個々の素材を蒐集して一つの作品を構成する方法」であり、第二の方法は、あらかじめ「蒐集されたコレクションの中から、あるテーマを強調する為に、それをより効果的にアレンジする方法」である。前者には、シナリオとコンテンツに基づいてロケハンを行い実際に撮影することが必要とされるが、後者は雑誌などに掲載された写真の複写や写真家の既存のフォトテークの中から拾い出すことも含まれている。そのため実際に撮影されたものと、雑誌などの印刷物の複写が混在することもあった。

複写と実際の撮影を混在させても構わないとする制作態度は、構造化による意味作用に比重を置いていることを示している。こうした写真の混在は、「フォト・モンタージュ」にはしばしばみられる現象であった。たがしかし、「グラフ・モンタ

「ージュ」の実践が繰り返され、次第に形式とその概念が定まるにつれて、堀野は印刷物の複写や既存のフォトテークを使わなくなる。意図されたイデオロギーに真実性と信憑性を損なわないよう、堀野は極力新たに取材して撮影されたスナップ写真を使うように心がけている。

「グラフ・モニタージュ」は、こうした制作過程と印刷による再現を必要とする表現であるが故に、撮影行為に専念する写真家のほかに、予めシナリオを書いたり、コンテを描いたり、効果的なレイアウトを考える共働作業者が不可欠であったのである。村山が「首都貫流」において「監督・編集」とクレジットされたのは、その役割分担が映画におけるカメラマンと監督の關係に類似したイメージに捉えられていたからである。また、印刷を基本としたその表現形式は、複製技術に支えられたメディアという意味において、映画における集団的受容を連想させる。

堀野にとって映画と写真と印刷の三様は、区別されるものではなく、水面下において「一脈の岩の連続」として受け止められていたのである。

我々の時代に於て社会の最尖端に存在する一つの大きな流れこそ、映画・印刷・写真、と称しても過言ではないと信じます。我々の生活は之等の三者に依つてコントロールされているのです。

六 板垣鷹穂による「グラフの社会性」

最後に、堀野が「グラフ・モニタージュ」へ傾倒するきっかけを与えた美術評論家・板垣鷹穂について述べることで本稿を締めくくりたい。

周知のように、一九三〇年代に「機械美学」を標榜し、写真、映画、建築批評家として活躍した板垣鷹穂は、モホリ・ナギの「タイポフォト」をいち早く取り入れ、彼の代表著作『機械と芸術との交流』(一九二九年)の巻頭口絵において展開した。板垣はその後、『中央公論』(一九三一年十月)の「口絵グラフ」で堀野正雄とコンビを組み、「大東京の性格」と題した日本における「グラフ・モニタージュ」の先駆的な作品を発表した。震災復興を経て膨張する都市「大東京」の相貌を、小

型カメラと高感度フィルムを駆使し撮影されたスナップ写真によるこの「組み写真」作品は、断片的かつ機械的な報告でありながら、同時に東京の「性格」を榨づけるものであった。巨大なものを把握するためには、写真によって対象を「縮小」させることが有効である。移り変わる都市の表情を撰取するためには、瞬間を写し取るスナップ写真の技術が不可欠であった。

板垣によれば、グラフ形式に関する理解は、無声映画による文章(ネーム)とイメージの組合せによってすでに人びとに経験されていたという。

かつて、小説と映画の間にその社会的優位性を比較する議論が、日本の文壇を賑はしたことがあった。言葉を透して表現される芸術よりも直接のイメージによって構成される芸術の方が、より現代的である——という意向が、この機会に繰返し説かれた。(中略)

しかし、これ等の分析を別にしても、「現代の特質」を理解する上で特に興味を惹く著しい現象は、現代芸術に対して直接間接の影響を与えていることと、現代人の理解力が特に映画的に訓練されていることである。

断るまでもなく、映画の表現中に聴覚的要素が撰取されて、本来の視覚的要素との間の構成関係が極めて複雑化し特殊化された現状としては、他の一般芸術にその具体的な影響を看することは出来ないであろう。けれども無音映画時代の、文字とイメージの組み合わせから成る形式は、社会生活上の一般的な表現技法として、既に普及しきつているといえる。¹⁰⁾

板垣の議論に寄り添って「グラフ・モニタージュ」を再検討してみると、映画との関係がより鮮明なものとなってくる。直截的に視覚に訴える写真と線形的な読みを要求する文章が交錯する「グラフ・モニタージュ」には、どこから読み始めるべきなのか、明瞭な指示は見あたらない。むしろ映像と文章(ネーム)の区別を感じさせないよう、文字に大小をつけたり、縦組みと横組みを混在させたりして、全体を統一したイメージに仕立てている。しかし、文字の大小には、発声の強弱や読みの進行時間をコントロールしようとする意図が読み取れ、まさしくここには板垣が

指摘した「絵画から写真へ、写真からグラフへの道」が展開されている。

一九三二年三月号の「終点」(写真)、同年六月号の「浅草に生きる人びと」(写真)、同年八月号「水上生活者」(写真)と回を重ねるたびに、堀野の「グラフ・モンタージュ」は、さらに映画の視覚へと接近する。あたかもジガ・ヴェルトフの「カメラを持った男」(一九二九年、ロシア)のように、分割、接写、俯瞰、多重露光などのショットが効果的に使用され、一層のモンタージュ効果が期待されている。

都市の断片や細部を微視的にスナップした写真と全体を俯瞰する巨視的な写真、「グラフ・モンタージュ」は、複雑化してカタログのように部分に触れることしかできない大都市の相貌を、客観的な「機械の目」によって自在に切り取り、組み合わせられ配置されることで線形的に連続する視覚へと変えていった。そこでは混沌とし漠然としていたはずの世界が、あたかも映画を観るがごとく理解しやすい形式に整えられている。不可視となっていた都市の裏面と暗部は、「グラフ・モンタージュ」によって誰の目にも理解できる出来事へと置き換えられていく。「グラフ・モンタージュ」には、メディアの経験が現実的経験に先行し優勢となっていく、「メディア的現実」の萌芽をみることができると。このメディア的リアリティこそ、プロパガンダを意図した戦時下におけるグラフ雑誌の隆盛に結びつく視覚にちがいない。

注

- (1) 伊奈信男『写真昭和五十年史』朝日新聞社 昭和五十三年四月
- (2) 木村の「新興写真」に関する主張は、『フォトタイムス』一九三二年八月号の「その後の新興写真運動」に述べられている。「従来の写真術に対する一切の概念を捨てて、科学的な眼によって対象物を見直さうとする態度ははつきりして来た、カメラをカメラ以上に駆使する技術を臆げながらも獲得することが出来た。…傾向的には写真印刷、又は大量生産を前提とし。技術的にはメカニズムの認識とレンズアイの肯定。対社会的にはあらゆる社会層、又は生活層に向かつての広汎な応用写真術の開拓が我等の宣言した主張であったのである。」(『フォトタイムス』一九三二年八月号 木村専一「その後の新興写真運動」所収)
- (3) フォトモンタージュに関してはドーン・エイズ、岩本憲児訳『フォトモンタージュ 操作と創造』フィルムアート社二〇〇〇年十二月が参考になる。また未来派の写真は GIO-

VANNI LISTA [FUTURISM & PHOTOGRAPHY] merel publishers に紹介されている。

(4) 「タイポフォト (Typofoto) とは何か。／タイポグラフィは印刷で形にされた伝達である。／写真は光学的に把握できるものの視覚的表現である。／タイポフォトは視覚的に最も厳密に表現された伝達である。」(モホリイナギ『絵画・写真・映画』バウハウス叢書8、中央公論美術出版、一九三三年七月)

(5) モホリイナギによれば、「映画《大都市のダイナミズム》は何かを教えるのではなく、道徳を説くでも、物語を語るでもない、それは視覚的に、ただ視覚的にのみ作用するはずだ。視覚的なもの諸要素はそこにおいて論理的に相互に結びついているわけではない、にもかかわらずそれらは写真的・視覚的関係を通して時空間の出来事生きた連鎖をつくりあげ、観衆を積極的に都市のダイナミズムに引き入れる。」ものだとされて。文字、記号、写真を印刷平面上にレイアウトすることにより、伝達は線の次元を超えて、同時的、電送的となる。「タイポフォト」とは、「映画の時代」の視覚的態度から誕生した新しい伝達形式ということになる。

(6) 『犯罪科学』武俠社、一九三〇年六月一日(第一巻第一号創刊号)

(7) フォト・シナリオ懸賞募集
長足の進歩をしている我がグラフ界を常にリードして来た本誌は、更にシナリオを募る。まだ世界で一度も試みられたことのないフォト・シナリオ！敢て天才の開拓を待とう！
規定

一、「犯罪科学」の巻頭グラフに相応しいもの。興味深く、しかも芸術的進取的なものでありたい。

一、各頁毎に撮影すべきものをまとめ、これにその主題とネーム(写真説明)を附すこと。

一、撮影すべきものは、時候や土地に、(殊に外国は不可)を考慮に入れて監督構成者カメラマンの行動を束縛しない様に努めること。

一、被写物については、なるべく詳細に書き入れていただきたい。(カメラの位置、時間、ダブル、モンタージュ等構成技巧筆)

一、採用の分には薄謝を呈する。

一、構成者、カメラマンは当選発表と同時に発表する。

- (8) 堀野正雄「グラフ・モンタージュの実際」、『光画』昭和七年七月所収
- (9) 堀野正雄「映画・印刷・写真」、『現代写真芸術論』天人社 一九三〇年六月所収
- (10) 板垣鷹穂「グラフの社会性」(板垣鷹穂『芸術界の基調と時潮』六文館、一九三二年二月)
- (11) 板垣鷹穂、前掲書

Masao Hori & Graph Montage

—Reconstituted reality of media—

BABA Nobuhiko

Abstract : In the magazine “*Hanzai Kagaku*”, Masao Horino who practiced the “*Graph Montage*” which newly appeared in 1930’s, Nobuo Ina and Takaho Itagaki, active critics of photographs defined the position of the “*Graph Montage*” in the stream of new arts in Western Europe. That is to say, in the history of expression, it was regarded as introduced from Western Europe and translated into Japanese.

However, a survey of a series of works named “*Graph Montage*” made us know that it had gradually acquired a style of expression of its own through trial and error, though it looked like a literal translation at the early stage of the introduction.

There, the desires of the masses to peep excitingly and safely the dark or back side of the society through the sight of media were symbolized, and the composition and the form which required a “scenario” might have been a new expression that bridged over the photograph news and the movies.

Basically, the photographs used in the “*Graph Montage*” were “real photos”. But, the composition consisted of a set of continuous photographs was ingeniously controlled by the intention of the producer.

If I dare to cite a similar work, it would be the film “*Man with a movie camera*” by Dziga-Vertov (1929, Russia). They have both objectivity and reality acquired through the “camera-eye” and narratives structured by the organizer, and they are persuasive enough as a means of expressing the complicated aspects of large cities.

In this report, I singled out the “*Graph Montage*” which won popularity in the magazine “*Hanzai Kagaku*” of 1930’s and I investigated the relevancy with the art of reproduction of movies or printings.

要旨：雑誌『犯罪科学』において、1930年代に登場した新しい「グラフ・モンタージュ」は、その実践者である堀野正雄、また写真評論家として活躍した伊奈信男や板垣鷹穂らによって、西欧で勃興した「新興芸術」の流れの中に位置づけられている。「グラフ・モンタージュ」と名付けられた一連の作品群を概観してみると、移入初期においては直裁的な翻訳のようであったが、その後試行錯誤を経て次第に独自の表現形式を獲得していったことが分かる。そこには社会の暗部や裏面をメディアの視覚を媒介にして安全かつ刺激的に覗き見たいという大衆の欲望が表象され、また、「シナリオ」を必要としたその構成と形式は、写真報道と映画を架橋する新しい表現であったにちがいない。