

『KATSURA』

『桂』

『桂離宮』

石元泰博

石元泰博がシカゴから東京に舞い戻ったのは1953年の3月。1週間後に吉村順三らに同行して桂離宮を訪れ、その約1年後には写真集の本格的な撮影に取り組んでいる。その写真は長い準備の後、W.グロピウス、丹下健三、石元泰博の共著『桂 KATSURA 日本建築における伝統と創造』として、1960年に造型社とイエール大学で出版された。装丁・レイアウトはハーバート・バイヤー。世界デザイン会議に向けて用意されたと言われているが、それを明記した資料は見つかっていない。しかし、先入観もしがらみもなく、純粋に石元の感性だけで捉えたグラフィカルな構図、新鮮なカメラ目線の写真に度肝を抜かれ、虜になった人は少なくない。

その後、版を重ね、1971、72年に中央公論社、イエール大学から出た改訂版では、グロピウスの死去に伴い、著者は丹下健三、石元泰博の2人になった。再撮影を検討したが、あえて1954年に撮ったオリジナルを使う選択をした。しかし、レイアウトは亀倉雄策に代わり、石元の特徴をより強調した構成になっている。

更に約10年後の1983年、岩波書店から『桂離宮 空間と形』が出版された。昭和の大修復を終えた桂離宮を、今度はカラーフィルムでおさえた。著者は磯崎新、熊倉功夫、佐藤理、石元泰博、装丁・田中一光、レイアウト・太田徹也である。同書はアメリカ、ドイツ、イタリア、スイスでも出版されている。

あの衝撃的な桂離宮の写真集は、こうして日本を、世界を、席卷していった。今もって写真家・石元泰博は「僕の桂の第一印象はレイクシヨアに見えちゃったんだ」と、飄々と慧眼鋭く微笑むのである。



再読『KATSURA』・『桂』・『桂離宮』

『桂』から学ぶこと

3度目の正直 —— 東京近郊で育ち、いま東京で生活している僕だが、実は、桂離宮には少しだけ縁がある。個人的な話になってしまうが、僕の父は京都出身、しかも桂の出身なのである。父の生家が桂離宮のすぐそば桂木ノ下町にあり、小学生の夏休みにその生家から桂川に遊びに向かう途中、手入れの行き届いた生垣沿いをよく歩いた、それが初めての桂離宮だった。

その後、桂離宮の内部に入ったのは大学3年生の時だ。大学の建築史実習の一環として幸運にも、桂をこの眼で見た。松琴亭も月波楼も月見台も見た。ただ正直に言うと、その時、大した感激はなかった。すべてが教科書どおりだった。このプロポーションが美しい、と書いてある。このディテールが素晴らしい、とされている。そんな確認作業に終わった。なぜか自分の眼で見ることを全くやめていたから、感激などできるはずもないのだが。

しかし先日『桂 日本建築における伝統と創造』（以下、『桂』）を拝見することで、その10年前の桂訪問が自分の想像力の欠落と怠慢であることが、明らかになってしまった。幾つもの写真を通じて体験した3度目、10年ぶりの桂は、鮮やかで、生々しく、その豊潤さに胸が高鳴るものだった。

桂と石元の眼 —— 『桂』は写真を石元泰博、テキストを丹下健三、レイアウトを亀倉雄策が担当するという最強の布陣によって、1971年に世に出された、桂離宮の写真集である。実はその11年前にワルター・グロピウスがテキストを寄せ、ハーバート・バイヤーのレイアウトによる『KATSURA』が、さらに1983年に、石元が再撮影し磯崎新らがテキストを寄せた『桂離宮 空間と形』が、それぞれ発行されている。つまり“丹下版”、“グロピウス版”、“磯崎版”の3種類の“桂”が世に出ているのだ。かかわった3人の建築家の名前だけを見ても、この写真集がタダモノではないことが容易に想像できる。

3つの“桂”の中で最も深い印象を残したのは、“丹下版”の石元の写真である。

まず度肝を抜かれたのは、ハードケースの表紙の写真だ。軒レベルで新御殿の屋根をバッサリと切り落とし、足元には美しい芝庭が広がっている。建物の下半分と芝を、写真ど真ん中で衝突させるという極めて大胆な構図だ。こんな桂を撮った写真家は石元の前にも後にもいないだろう。その結果、新御殿は、柱・梁・建具割りだけでエレベーションを構成したモダニズム建築のような様相を呈し、さながらル・コルビュジェのサヴォア邸、あるいはミース・ファン・デル・ローエのレイクショアドライブ・アパートメント^{【*1】}の足元のように見える。しかし『桂』をじっくり読み込んでいくと、これが単に奇をてらった大胆さなどではないことが次第に了解されてくる。

ページをめくってみる。丹下健三の序文のあとに石元の写真が始まる。すぐに目を引いたのは「土塀と生垣」、「飛石と苔」、「石苔石」、「御幸道部分」^{【*2】}など美しい桂の庭の写真である。個性豊かな物質同士が無媒介にぶつかり合い、しかし面一で平滑に配列される様は、まるで象嵌された美術工芸品、寄せ木細工のようではないか。衝突と平穏が同時にそこにあり、桂の庭の独特の緊張感と豊かさが写真から体験されるのだ。僕が『桂』の中で最も感銘を受けた写真は、芝庭の半分に大木が木陰を落とし、その手前に苔と飛石を見据える「中書院から見た芝庭」だ。ここでは苔、飛石、芝といった素材同士の衝突の上に、さらに光と影の衝突が重なり合い、地面という一枚の美しい平滑面に複雑で豊かなパターンが生み出されている。石元が切り取ったシルクのように滑らかな平面を見れば、世界が



『桂 KATSURA 日本建築における伝統と創造』ワルター・グロピウス、丹下健三、石元泰博著（造型社 1960）



上——『桂 日本建築における伝統と創造』丹下健三、石元泰博著（中央公論社 1971）

下——同ハードケース

【*1】レイクショアドライブ・アパートメント（1951）ミース・ファン・デル・ローエ

【*2】「土塀と生垣」、「飛石と苔」、「石苔石」、「御幸道部分」、「東南から見た古書院広縁と月見台」▶▶▶ 図版p.30



『桂離宮 空間と形』磯崎新、熊倉功夫、佐藤理、石元泰博著（岩波書店 1983）

光と自然と物質の、エネルギーあふれる無数の衝突と共存で成り立っていることに気付かされるのだ。

建築物の写真についても同様のことが言える。柱と床の2本の直交軸によって、風景を“4象限に”切り取った「東南から見た古書院広縁と月見台」^{【*2】}が分かりやすいかもしれない。1枚の写真の中の2本の直交軸が、僕たちを、内／外、天／地といった空間対比の間に行き来させる。それは広縁から、月見台に出て、庭に下りて、といった一連の所作を自然と想起させ、庭と建築が、自然物と人工物が、分ち難く連続している桂の空間を鮮やかに表現しているのである。この分ち難い連続は、写真の中央にG.L.（グランドライン）という1本の軸のみを用意し、建築と大地の接続だけをひたすらに注視した、あの表紙の写真にも強く表れている。

『桂』の石元の眼は、決して漠然と風景を眺めるようなことはしない。桂を歩きまわり、凝視し、石元独自の平面や軸線を桂の空間にあてがうことで、1枚の写真の中に、モノとモノの関係性やそれらの結び付きを示していたのだと思う。モノとモノとの関係を先鋭化するこれらの繊細で大胆な平面や軸線は、半世紀前の石元の眼そのものだ、とも言えるだろう。

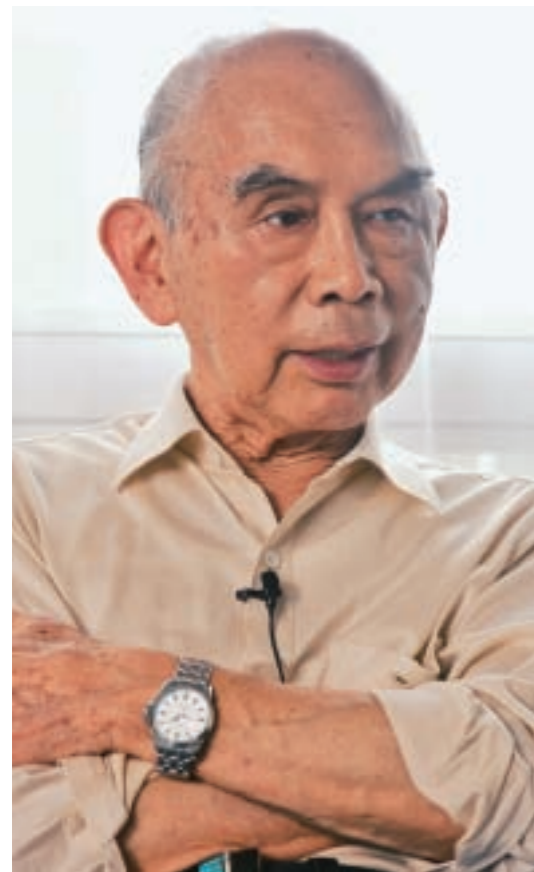
また、それら写真のトリミングを含めたすべてのレイアウトを担当した、亀倉雄策の仕事も特筆に値する。迫力ある見開き写真がきたかと思えば、横長と縦長の写真を対比的に並べたり、あるいはまるで展開図のように室内の一壁面のみを切り出したりと、ページごとに、空間の多様なプロポーション、重心の変化が周到に用意され、僕たちは最後の1ページまで驚嘆させられるのだ。

『桂』の写真の前にすると僕たちは、自然の生命感、物質感、調和、明と暗、静と動、均整、連続感、といったあらゆる感覚に対して敏感にならざるを得ない。桂離宮という現実はまだ一つだが、石元の眼が桂で拾い続けた“関係性”の多様さと豊かさを前にして、この写真集をひとつの感情で読み終えることなど決してできない。それどころか、その鋭敏になった感覚は僕たちの眼の前に新たな現実をつくり出すのだ。

自分の眼が新たな現実をつくり出すということ —— ところで丹下健三は序文でこう述べている。「この写真の本から桂を知った人は、現実の桂を訪れて、別のものにみえて落胆するかもしれない」。

僕はその逆で、現実の桂で気付けなかったことを、写真集『桂』に見つけることができた。さらに言えばこの『桂』の体験は、桂離宮を見ていると同時に、石元・丹下・亀倉の3人の、6つの眼を見ているような気分だった。6つの眼が、現実をこんなふうに見てもいいのだという勇気を、さらに言えば、自分の眼が新たな現実をつくり出すということを、我々に開示してくれている気がしたのだ。

いま、僕たちはとても便利で、しかし同時に、少し目標を持ちにくい時代に生きている。そうした時代背景が起因しているのかは分からないが、自分の眼がなくても生きていける、想像しなくても生きていける、そんな風潮があるように思う。恥ずべきことだが10年前の僕がそうだった。そんな現代に生きる僕たちにとって、『桂』が半世紀たってもいまだみずみずしさを放つのはこの一冊の写真集が、自分の眼で、力強くモノとモノの関係を想像して生きることの豊かさを、圧倒的な迫力と鮮やかさをもって僕たちに語りかけてくるからなのではないか。◆



石元泰博氏

特集2

著書の解題—10

【対談】時代を画した書籍—10

『KATSURA』
『桂』
『桂離宮』

ゲスト	石元泰博	YASUHIRO ISHIMOTO (写真家)
聞き手	内藤 廣	HIROSHI NAITO (建築家)

エール大学で出版された英語版、日本のダヴィッド社で出版された日本語版。これを“バイヤー版”とします。これが最初の2冊。次は亀倉雄策さん【*4】のエディトリアルデザインでバイヤー版を再編集した1971年の中央公論社の日本語版、1972年のイエール大学の英語版。これを“亀倉版”とします。いずれもモノクロです。最後は1983年、昭和の大修復後、カラーで撮り直した岩波書店版です。これを“カラー版”とします。今日はこの年代の違う3種類の出版を比較しながらお話を伺おうと思っています。

まず、読者のために、最初に石元さんの簡単なプロフィールを紹介します。1921年にサンフランシスコでお生まれになって、その3年後の1924年にご両親のふるさと高知県に戻られます。そして、1939年、高知県立農業高校卒業後、単身渡米し、サンフランシスコに行かれる。戦争が始まり、一時は在米日系人の収容所に入れられるなど、さまざまな苦労をされます。そして戦後、斬新な造形教育で知られているシカゴのニュー・パウハウス【*5】の写真学科に入学し、ハリー・キャラハン【*6】、アーロン・シスキン【*7】のもとで写真を学ばれました。実に運命的かつ複雑な青春を過ごされたわけですね。

桂の話に入っていく前に、卒業して日本に来られた辺りからお話を伺えたらと思います。
石元 そうすると、1952年くらいからの話だね。その前に、日本に帰ることになった辺りを少し話し

桂離宮にミースを見た

【*1】海の博物館 (1992) 内藤廣建築設計事務所
【*2】石元 滋 (1926~2006)
本名、滋子。茨城県水戸に生まれる。生家は老舗書店。1942年、日本女子大学入学。44年には学徒動員で特殊ガラスの工場に通う。46年、小学館で雑誌「こくみん2年生」の編集を担当するも、父親の看病のため退職。49年、草月流の勅使河原蒼風に師事し、生花の教授も行う。56年、亀倉雄策の紹介で前年に会った石元泰博と結婚。58年から3年間、夫妻でシカゴに滞在し、彫刻を学び、ギャラリーに勤める。61年、帰国後は撮影アシスタント、執筆者として石元をサポート。晩年は妻千家流茶道を教授 (森山)

【*3】ハーバート・バイヤー (1900~85) (INAX REPORT) No.171, p.23参照
【*4】亀倉雄策 (1915~97)
グラフィックデザイナー。東京オリンピックや大阪万博のポスターなどを手掛け、日本のデザインを世界的水準に高めた。パウハウスの教育理念の実践を目指した川喜田煉七郎主宰の新建築工芸学院で学び、1938年に日本工務入社。土門拳とともに、海外向けの宣伝誌「NIPPON」のアートディレクターとして活躍。戦後は日本宣伝美術会 (日宣美) の創設に参加し、70年の解散まで中心的役割を担った。78年に設立された通商産業省所管の日本グラフィックデザイナー協会 (JAGDA) の初代会長。フジテレビやNTTのシンボルマークでも知られる (大川)
【*5】ニュー・パウハウス
ワイマールのパウハウスでマイスター (教授) を務めたモホイ＝ナジを校長として、1937年にシカゴに創設されたデザイン学校。翌38年には資金提供者の無理解が理由で閉鎖、39年にスクール・オブ・デザインとして再生。更にインスティテュート・オブ・デザインと名称を変更。44年には定着し、アメリカにおけるデザイン教育史上に大きな足跡を残した。資本主義社会におけるパウハウス理念の展開に苦悩したモホイ＝ナジは、46年に51歳で死去。49年にはイリノイ工科大学に併合された (大川)
【*6】ハリー・キャラハン (1912~99)
写真家。ミシガン州立大学で2年間工学を学び、クライスラー社で働きながら独学で写真を習得する。1946年、インスティテュート・オブ・デザインの教員となり、49年にイリノイ工科大学デザイン研究所写真部長。1961~77年にはロード・アイランド・デザイン学校で教鞭を執る。主な作品に妻・エレノアをモデルにした「EL-EANOR」シリーズなど
【*7】アーロン・シスキン (1903~91)
写真家。写真家グループ「フォト・リーグ」でドキュメンタリー写真を撮り始め、1959年、壁の落書きや削がれたポスターの断片など抽象的なモノクロ写真を集めた「AARON SISKIND PHOTOGRAPHS」を出版。キャラハンは親交が深く、彼の勧めによりインスティテュート・オブ・デザインで教鞭を執り、教育者としても活躍した

【*8】浜口隆一 (1916~95) (INAX REPORT) No.172, p.25参照
【*9】石元が浜口から紹介されたのは、後に国際デザインコミッティーを創設したメンバー。国際デザインコミッティーは、1953年、第10回ミラノトリエンナーレへの参加を目的とし発足。勝負勝、亀倉雄策、剣持勇、渡辺力、滝口修造、浜口隆一、丹下健三ら日本のデザイン界の中心で活躍していた15名が設立。そこに石元も加わっていた。後にグッドデザインコミッティーと改称し、世界デザイン会議開催の核となる。63年、日本デザインコミッティーと改称
【*10】ニューヨーク近代美術館
【*11】エドワード・スタイケン (1879~1973)
写真家・キュレーター。ロダンやセザンヌなどヨーロッパの芸術家をアメリカに紹介し、自ら写真展を企画するなど、アート写真の普及に尽力した。1947年、MoMAの写真部長に就任し、「The Family of Man」の写真展のキュレーターとして高い評価を得た
【*12】▶▶図版p.23
【*13】Architecture of Japan

MoMAで企画された建築展。建築デザイン部長のドレクスラーと、資金面の援助者であるロックフェラー夫妻が日本各地を訪問し、大津三井寺の光浄院客殿をモデルとした書院造りを中庭に展示することを決定。設計は吉村順三、考証は建築史家・関野克、施工は11世伊藤平左衛門、作庭は佐野良彦。建物の規模を縮小し、オリジナルにはない茶室や台所、廁、浴室を付けるなど、独自の設計も加えられた。日本国内で良材が集められ、いったん組み立て、完成した姿を確認した上で、改めて解体してアメリカに送られた。木造平屋総檜造り、檜皮葺き屋根、56.6坪、付属施設を含わせて72.9坪。1954年から2年間にわたり展示された。1958年、フィラデルフィア万博の日本館 (鳳凰殿) の跡地に移築され、現在は「松風荘」と呼ばれている。米国史上2度の日本ブームの立役者となった2つの建物が、奇しくも同じ敷地を共有したことになる。なお、1932年の「インターナショナル・スタイル」展以降、建築分野におけるMoMAの活動とその影響力には特筆すべきものがあった。1950年代に建築デザイン部長を務めたドレクスラーは、その中心的存在だった (大川)



内藤廣氏

ておかないとね。まだ、ニュー・パウハウス在学中に、浜口隆一さん【*8】に会ったことが大きかった。浜口さんはロックフェラー基金でニューヨークに勉強に来ていて、帰国する時にシカゴに来て、僕が通っていた学校に寄られた。たまたま僕の先生が「在校生に日本人がいるから」と、浜口さんに紹介してくれたんだ。その時に「来年、東京に帰ることになっていますが、東京には知っている人がいないので、よろしくお願いします」とごあいさつした。

日本に帰国したのは卒業した1953年、その3月に東京に来て、真っ先に浜口さんのご自宅に伺った。それで最初に紹介されたのが、丹下 (健三) さんだった。丹下さんを始め、前川 (國男) さん、坂倉 (準三) さんとか、いろいろな建築家を紹介してもらったんだ【*9】。

内藤 縁とは言え、すごいメンバーですね。来日と言ったらいいのか、帰国と言うのか迷うところですが、帰国されたきっかけは何だったんですか。

石元 卒業する前の年の1952年の秋、まだ学生だった時に、MoMA【*10】の写真のキュレーターの (エドワード・) スタイケン【*11】に会いに行った。僕が習っていた先生のキャラハンがスタイケンと親しかったので、紹介してくれたのね。スタイケンはその頃、「The Family of Man」という展覧会を企画していたんだ。

内藤 MoMAで開催された伝説の展覧会ですね。たくさんアーティストが参加して、その後、世界中を巡回して大成功を取めたという。

石元 そう。僕も「The Family of Man」のために写真を見てもらおうと思って。そうしたら子どもの写真を2枚ほど使ってくれたんだ【*12】。それで、「The Family of Man」の日本側の出品作品を収集する仕事を依頼された。その頃、MoMAで「Architecture of Japan」という展覧会【*13】が企画されていて、その準備のために近々、日本にキュレーターが行くから、と紹介されたのが (アーサー・) ドレクスラー。そして翌1953年3月19日に日本に帰ってきたんだけど、3月20日過ぎにドレクスラーも日本に来たわけ。それで、1週間ぐらいたった頃、ドレクスラーと吉村 (順三) さんと帝国ホテルで会って、いろいろと打ち合わせをした。MoMAの中庭に建てる本格的な日本建築の設計者が吉村さんだった。

内藤 「松風荘」ですね。そこで吉村さんにつながるんですか。それで、3人で会って何をしようとしたんですか？

石元 「Architecture of Japan」では、日本の代表的な空間を紹介することになっていた。そのために建物を見て回ろうということだった。上賀茂神社、京都御所、修学院離宮、三井寺の光浄院、桂離宮とか、いろいろ見に行った。その時が、僕にとって初めての桂との出会いになるわけ。名前だけはシカゴにいる時に聞いたことがあったけど、どんなものか知らなかった。

内藤 第一印象として、桂はどんな感じに見えましたか？他の建物とは、やっぱりちょっと違いましたか？

石元 違った。やっぱり庭なんだよね。何よりも一体感があって。庭に立つと、黒みを帯びた柱・鴨居・廊下の手すり分割する建物の構成とか、緑の芝生とピロードのような苔の上を雁行する踏み石、そうしたものに独特のリズムを感じて心地良かった。書院の白壁と、わずかに陰影を持つ白い障子がまず目に飛び込んできて、その時、なぜかミース (・ファン・デル・ローエ) の建物を思い起こしたんだ。学生時代に写真技術の演習でミースの建物を練習台にしたことがあるから、それでかな。ミースのピロティと古書院の縁側が一緒になっちゃった。内藤 見てすぐに「レイクショアドライブ」を思い出したんですか？

石元 そう、桂に関しては、古い建築というよりも、最初からミースみたいな“モダンな形”をその中に見ていたんだろうね。レイクショアドライブが出来た時に、建築写真として撮ったのではなくて、あの建物を練習台に歪みを直すあおりの練習をした。僕が撮った建築写真は、それまでそれ1枚しかないんだよ。だから、自分の中では最初からつながっていたと思う。桂については何の先入観もなかったから。建築の写真専門的にやっていたわけでもないし。

内藤 それでその時、すぐに何枚か撮ったんですか。

石元 いやいや、最初に桂に行った時は、実は何も撮らなかった。

内藤 いつも手放さない例のライカは持っていなかったんですか。

石元 持っていたけど、何も撮らなかった。その次に行った時に、敷石や飛石ばかりを撮って、堀口（捨己）さん[*14]に見せたけど。

内藤 堀口さんともお付き合いがあったんですか？いつ頃からですか。

石元 堀口さんも浜口さんに紹介されたんだ。堀口さんに桂の飛石ばかりを撮った写真を見てもらったら、とても褒めてくれた。それが桂の写真集をつくる話につながったんだと思う。とにかく、飛石が写真集のきっかけだったんだよ。

内藤 帰国早々、建築の世界にどっぷり巻き込まれていきますね。

石元 ドレクスラーがアメリカに帰る時に、変な写真を頼まれてね。瓦葺き、檜皮葺き、^{こげら}柿葺きの3種類の屋根、それと障子、襖、座布団、畳を撮ってほしいと。そんなことを言われても、屋根だって障子や襖だって、種類もいろいろあるし、どれが良いのが全然分からなくて、探すのが大変だった。

内藤 それは先ほどの「Architecture of Japan」用の写真ですね。よく考えてみれば、アイテムとしては日本中どこにもある被写体ばかりですね。

石元 そう。ドレクスラーが必要な「Architecture of Japan」の写真は、渡辺義雄さん[*15]とかから既にある程度ニューヨークに送られていた。僕は日本のカメラマンが撮っていないものばかりを頼まれたということなんだろうね。そ



[*14] 堀口捨己（1895～1984）
1920年に発足した分離派建築会の中心人物としてモダニズムの先陣をきりながら、その後は茶室研究の世界に没入。伝統の側に軸足を置きながら、日本の近代建築を模索し続けた。日本の伝統的建築の世界を、モダニズムの観点から洗い直す作業を通して、“構成の美学”や“家と庭との空間構成”といった独自の視点を打ち出した（大川）

[*15] 渡辺義雄（1907～2000）
建築写真家。1949年からは日本大学芸術学部で教鞭を執り、後進の育成に貢献した。主な著書に『伊勢神宮』（平凡社 1973）、『奈良六大寺大観』（岩波書店 1968～73）など。90年、写真家で初の文化功労賞を受賞した。東京都写真美術館初代館長

庭園から中書院・楽器の間・新御殿を見る（石元泰博プリント）

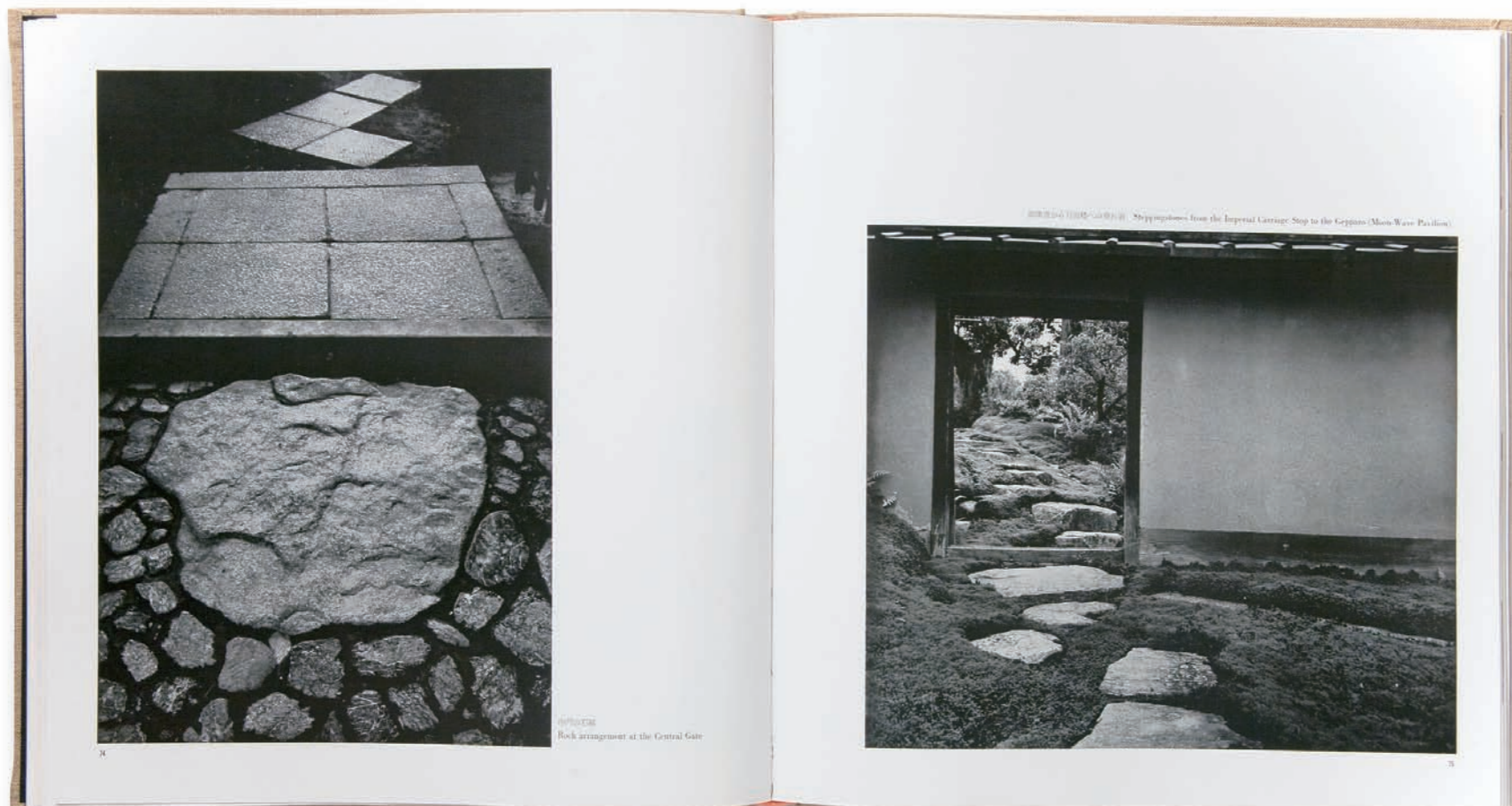


0171-148
Rock arrangement at the Central Gate

0180-118-040 御興寄から御興寄へ 御興寄から御興寄へ 御興寄から御興寄へ



0171-148-010
Main Entrance of the Inner Gate: Tubed and stone passage



0171-148
Rock arrangement at the Central Gate

0180-118-040 御興寄から御興寄へ 御興寄から御興寄へ 御興寄から御興寄へ



0171-148-010
Main Entrance of the Inner Gate: Tubed and stone passage

トリミングの例

- 左上—左「中門の石組」、右「御興寄から月波楼への飛石道」【KATSURA】（レイアウト：ハーバート・バイヤー）
- 左下—同【桂】（レイアウト：亀倉雄策）
- 右上—「中門の乗越石・自然石と切石」【桂離宮】（レイアウト：太田徹也）
- 右下—「御興寄前高塚の潜り（お庭口の門）」【桂離宮】（レイアウト：太田徹也）

とか、全部、デザイナーに任せたんですか？1960年のバイヤー版よりも1971年の亀倉版の方が写真が良いですよ。

石元 だんだん印刷が進歩してきて、良くなってきていたんだよ。当時は印刷原稿用にはわざと眠たい感じに焼いた。昔は印刷するとコントラストが強くなったからね。

内藤 亀倉版の方がコントラストがはっきりして、シャープな感じがします。改めて両方を比べてみると、やっぱりかなり違いますね。どの写真を使うとか、トリミングとか、石元さんは全然タッチしていないんですか。

石元 タッチしなかった。それは編集者がやることだからね。ただ、丹下さんは写真も自分で撮るから、多分、トリミングも少しはやったんじゃないかな。

サンフランシスコ・高知・シカゴ・東京

内藤 最初にも紹介しましたが、石元さんはサンフランシスコで生まれて、3歳でご両親とともに高知に戻って、それから農業高校に進まれる。

石元 僕は農家の長男だから行かされちゃった。例えば工業学校なんかに行ったら就職して、親元を出なきゃいけないけど、農業なら人を使ってやればいい。うちの母は外に出したくなかったんだろうね。

内藤 農業は嫌いだっんですか？

石元 もともと嫌い。朝早く出て1時間もかけて農業高校に通っていたから、農業を手伝うこともほとんどなかった。それよりも陸上の方が好きだった。

内藤 長距離の選手で、高知県で一番だったそうですね。明治神宮の全国大会まで来たとか。

石元 4年と5年の時に全国大会で神宮に来た。1,500mと800mでメダルを3つ取ったんだよ。その頃はオリンピックに行こうと思っていたんだ（笑）。

内藤 しかし、高校を卒業する時にお母さまに、「アメリカの国籍があるんだから、アメリカを見てくるのもいいんじゃない？」と言われて、1939年に渡米することになる。まず、サンフランシスコに行かれた？

石元 そう。そのうち戦争が始まって、コロラド州にある日系人収容所のアマチ・キャンプに収容されたんです。

内藤 キャンプにいる時に、既に写真に興味を持っていたんですか。

石元 もともと、子どもの頃にお菓子のおまけでカメラをもらって、何となく興味を持ったのがきっかけ。だんだんとカメラが好きになっていって、その頃はかなり好きだったね。キャンプにジョージ井上という人がいて、撮影技術とか露出の測り方なんかを教えてもらった。そのうちキャンプを出ることを許されたんだけど、それでもまだ戦争をやっている

最中でしょ。僕は帰米2世だから、太平洋沿岸地方に行くことは許可されなくて、それでシカゴに行くことにしたんだ。

内藤 そこでシカゴに行ったということも、また運命的ですね。

石元 そう、今から考えるとね。キャンプで職業訓練みたいなかたちでシルクスクリーンを習っていたから、シルクスクリーンの会社で働きながら写真を撮ろうと思った。

内藤 日系人で写真家として活躍していたハリー・シゲタ【*27】に出会って、彼に推薦をもらってシカゴの「フォート・ディアボーン・カメラクラブ」のメンバーになりますね。フォート・ディアボーンは、メンバーの写真を批評し合うサークルのようなものですね。

石元 そう、そこでキャンプ時代に撮った雲の写真を出したら、「なってない！」ってみんなの前でめちゃくちゃに批判されたんだ。それで勉強しようと思立って写真の本を買いに行った。その時に買ったのが（ジョルジ・）ケベシュの『Language of Vision』【*28】。次に買ったのが（ラスロー・）モホイ＝ナジの『vision in motion』【*29】。それで、写真の勉強をしてから撮ったら、にわかには評判が良くなった（笑）。それ以後はいつも褒められるようになった。

内藤 雲の写真は今でも撮られていますか、その頃から撮っていたんですか。

石元 でも、その頃とはやっぱり全然違うね。

内藤 ニュー・パウハウスに行く前に、ウエスタン大学で建築の勉強をしていらっしゃいますよね。

石元 本当に短い間だから、勉強したうちには入らないよ。すぐに辞めて、ニュー・パウハウスに移ったんだよ。

内藤 それでニュー・パウハウスに進もうと思った動機は何だったんですか？

石元 「あそこの学校に行ったのか」って、みんなから聞かれたんだよ。僕の写真を見て、みんながそう思ったらしい。あんまり聞かれるから、それなら行ってやろうって思った。

内藤 それで、写真学科に入るんですね。戦争が終わって間もなくですか？

石元 間もなく。昼は学校に行って、夜は働いた。かなり自由な学校で、年齢、人種、男女の別と、何の制約もない。希望者は自分の作品を提示して、それが職員会議にかけられて、許可が下りれば入学できる。絵画、彫刻、図案、写真と、何でもいいことになっていたんだ。

内藤 石元さんは、物事を構構的に見る独特の視点で撮影されますね。

石元 それはやっぱりニュー・パウハウスで身に付いたものだと思うな。

内藤 ニュー・パウハウスは、よほどユニークな教



「シカゴ、シカゴ」石元泰博写真（美術出版社 1969）

【*27】ハリー・シゲタ（重田欣三 1887～1963）写真家。1902年に渡米。ロサンゼルスで写真館を開業し、1930～50年代にかけて商業写真家として活動

【*28】『Language of Vision』ジョルジ・ケベシュ著（Paul Theobald and Company 1944）、邦題『視覚言語—絵画・写真・広告デザインへの手引』（編集部訳、グラフィック社 1973）ケベシュ（1906～2001）はハンガリー生まれ。ブダペストの美術学校で学び、1930年からベルリンでモホイ＝ナジと映画、舞台、グラフィックの仕事をする。37年にモホイ＝ナジと呼ばれ、ニュー・パウハウスの色彩科教授。46年、マサチューセッツ工科大学のビジュアルデザイン教授。芸術家として絵画や写真、映画など多分野で活躍し、また理論家としても著書を残している。

【*29】『vision in motion』ラスロー・モホイ＝ナジ著（Paul Theobald and Company 1947）モホイ＝ナジ（1895～1946）はハンガリー生まれの写真家・美術教育家。ハンガリーの大学で法律を専攻していたが、第一次世界大戦後、1919年にウィーンに亡命、20年にベルリンに移る。23～28年、W.グロピウスに招かれてワイマールのパウハウスの教授となり、予備課程、金属工房を担当。写真やタイポグラフィを基礎教育に取り入れるなど、パウハウスの教育方針に影響を与えた。その後アメリカに渡り、パウハウスの精神を引き継いだニュー・パウハウスを設立した

【*30】広島平和記念資料館（1952）丹下健三
【*31】『伝真言院両界曼荼羅 教主護国寺藏』企画・写真：石元泰博、構成・造本：杉浦康平、解説：真鍋俊照（平凡社 1977）
【*32】『特集：生誕千二百年記念 弘法大師』『太陽』No.120、1973.6（平凡社）

特集2

【対談】時代を画した書籍—10

「伝真言院曼荼羅」胎蔵界 蓮華部院 大吉祥明菩薩（撮影：石元泰博）



育方針だったんでしょうね。

石元 例えば、1週間落書きをやらされるの。それが後々、やっぱり一番効いていると思う。

内藤 落書きというのは、具体的にはどういう内容なんですか。

石元 入学して最初の1、2週目にやらされるんだけど、紙を与えられて、それに好きなように“線”を描いていだけ。決まりはそれだけで、何をやってもいい。細い線、太い線、軟らかい線、硬い線…。初めは好き勝手な意図的な図柄なんだけど、延々とやっている、しまいにはやる事がなくなって、不思議なことが起きてくるんだね。無意識のようなものが浮かび上がってくるのかな。鉛筆とか、ありとあらゆるものを使って落書きするわけね。こういう基礎的な演習を何週間も、朝から晩までやらされるわけ。

内藤 石元さんはどんなものを描いていたんですか。見てみたいです。

石元 残ってないな。みんなあげちゃってね。落書きは1週間もやれば本当に飽きちゃう。何をやっても、もうそれは既にやっちゃっていることなんだよ。でも、そういうところが、後々、随分いい勉強になった。基礎的な勉強の後は、彫刻、絵画、写真、建築、デザイン、何を志しても応用できる、という考えなんだ。せっかく写真を志して入学したのに、何だかわけの分らないことばかり毎日やらされているような気がしたけど、そういうのが、後々、効いてくるんだよ。

内藤 その頃は、必ずしも建築を撮りたいとは考えていなかったんですか。

石元 全く考えていなかった。建築にはあまり興味がなかったからね。たまたま浜口さんに会って、丹下さんを紹介されて、桂を撮って、丹下さんの「広島島の平和記念館」【*30】の撮影を依頼されて撮ったけど、自分が建築写真の専門家だなんて、全く思わなかった。日本に帰って来たら、建築写真家にされちゃったんだよ（笑）。

考えさせられた言葉 “不二” …、ふたつにあらず

内藤 筋の通らないこと、信念のないことに、石元さんはいつも腹を立てていますね。奥さまの滋さんに言わせると、“オコリンポーの石元さん”（笑）。腹の立て方があまりに真っすぐなので、周りの人はみんな怖がっていました。難しい人だ、と。でもそういう厳しい目で、日本や東京を見続けてきた石元さんが、ある時から少し優しくなった。やっぱり大きな転機のひとつは『伝真言院両界曼荼羅』【*31】の撮影からですね。1973年から始めた曼荼羅の撮影によって、ということが石元さんの心の中に起きたのかという辺りの話を、ちょっとお伺いしたい

と思います。まず、曼荼羅を最初にご覧になった時の印象はどうだったんですか？

石元 やっぱりすごいと思った。その時は雑誌『太陽』の弘法大師特集【*32】で、京都の東寺に行ったんだけど、許可をもらっていたにもかかわらず、最初はなかなか難しく、でも最終的には撮らせてもらったんだけどね。

内藤 曼荼羅の意味というか、石元さんの中では、“不二”^{フニ}ってというのはどういうふうに捉えたんでしょうか。

石元 最初はそんなに深くは考えてはいなかったね。ただ美しかったから撮った。他の曼荼羅と比べても、一番美しいものじゃないかと思う。実に考えさせられる仕事だった。何も付加することができないような完璧さも確かに美しかったけれど、それよりも、真円や碁盤目の価値観の中で、果たして人間は幸福なのか、もろもろの煩惱を引きずって生きる人間が暮らせるのだろうか、そんなことが気になり始めた。

内藤 その意味を次第に分かるようになったのは、やっぱり勉強されたんですか。それとも…。

石元 うちのワイフが勉強したんだけどね（笑）。

内藤 奥さまの滋さんが勉強して、石元さんに伝えたんですね。

石元 そう。

内藤 その頃から石元さんのものの見方がだんだん変わってきたと、滋さんはおっしゃっていました。**石元** すごく変わった。ああいう曼荼羅の中に、世の中の真理に通じるようなものが現されているとは思わなかったね。こういうことなんだなと、納得するものがあつた。とにかく“4×5”と“6×6”で、

細部に至るまで全部撮った。**内藤** ネガの大きさでいうと、ほとんど1／1の複写ですね。**石元** 生きてる人を撮ってるような感じだった。何人かの仏師が描いていると思うけど、その人たちも描きながら夢中になって惚れ込んで描いたと思う。そういう感じの曼荼羅だった。この曼荼羅じゃなかったら撮らなかったと思う。不思議な魅力があつた。

内藤 ネガの大きさでいうと、ほとんど1／1の複写ですね。**石元** 生きてる人を撮ってるような感じだった。何人かの仏師が描いていると思うけど、その人たちも描きながら夢中になって惚れ込んで描いたと思う。そういう感じの曼荼羅だった。この曼荼羅じゃなかったら撮らなかったと思う。不思議な魅力があつた。

内藤 どのくらい日数をかけて撮ったんですか。**石元** 2週間くらい。朝から夕方までずっと、毎日撮っていた。**内藤** この撮影を通して、石元さんの中の何かが変わったのでは、とよく言われます。曼荼羅を撮ってからは、すこし丸くなったんでしょうか（笑）。**石元** 自分自身は関係ないと思っていたんだけど、ワイフに言わせると随分変わったと言っていた。少し怒らなくなったみたい（笑）。

内藤 やっぱり。

石元 “不二”、ふたつにあらず、というのは考えさせられるよね。金剛界と胎蔵界、2つの違う世界

観が提示されているけれど、それが実は2つではないという。いろいろな真実、いろいろな見方がある、ということを通して知ったんじゃないかな。2つというのを、男と女、光と影、全体と部分と見ることできる。考えてみれば、カメラマンと被写体、写す側と写される側、というふうに捉えることもできる。でも、“不二”という考え方は、そういうふうに、綺麗には切り分けられない、というんだからね。

内藤 石元さんご自身の中に常にあった、日本とアメリカというの、“不二”と言えるかもしれないね。

石元 そう、割り切れないんだよ。

内藤 でも、東京の風景には、相変わらず怒っている(笑)。

石元 もう少しなんとかならないとね。あまりに行き当たりばったりで、情けなくなる。

そこには、色のある桂が再現されていた

内藤 カラー版の『桂離宮』の話にいきいたいと思います。『伝真言院両界曼荼羅』を1977年に出版され、その後、桂を1981年に再度カラーで撮影されて、83年に出版されています。

石元 桂に向き合う気持ちの変化というのは、あったかもしれないね。曼荼羅をやることで、良いことに対して悪いことに対して、もうちょっと寛容でなきゃいけない、ということが分かったんじゃないかな。それでこういう撮影になったんだと思う。

内藤 もう一回、桂を撮ろうと思ったきっかけは何ですか？出版社側の依頼があったんですか。それとも石元さん自身が撮ろうと思って動いたんですか。出版社は岩波書店ですよ。

石元 「桂の修復が完了したので撮りませんか？」と岩波の編集長から誘われたんです。迷いはあった。

30年の歳月を経て、同じ気持ちにはなれないからね。内藤 もう一回、モノクロで撮影するという考えはなかったんですか。

石元 この時は、大林組が修復した後だったですよ。

内藤 昭和の大修復ですね。

石元 撮ろうかどうしようか迷っていたんだけど、考えてみれば、畳とか内装が新しく変わったわけでしょ。それはもう、この時しか撮れない、と思ったんだよ。それで記録として残す意味もあってカラーにしたんだ。最初に撮った1954年当時は、まだカラーフィルムを自分は使ってなかった。だからモノクロで撮った。モノクロのフィルムだって、朝日新聞の航空写真用の払い下げフィルムを“4×5”にカットして使ったんだから。

内藤 1954年にモノクロ版の撮影で桂を訪れてから、ずっと桂には行ってなかったんですか？

石元 行ってなかった。

内藤 大体30年ぐらいの歳月がたっていますけど、1954年の時と81年の時では、印象はどのように違いましたか？

石元 随分、違う感じがした。

内藤 それは、修復のせいなのか、年月を経た石元さんご自身の感じ方のせいなのか？

石元 ともかく庭が荒れていた、というのが第一印象だね。修復後だし、見学者がたくさん入ってしまっていたしね。

内藤 修復された建物はどうでしたか。

石元 建物の方は見事だった。書院の空間にピンと張り詰めた緊張感があってね。最初に撮影した時は、襖の金箔の紋様なんかは取れてなくなっていたんだけど、その風合いが逆に良かった。むしろその方が自分好みだった(笑)。

内藤 モノクロ版の時の襖の模様は、写っていないじゃなくて、はげていたわけですね。

石元 そう。カラー版の撮影の時は、畳とか襖も、



古書院二の間南面・一の間と
囲炉裏の間を望む(石元泰博
オリジナル)

全部、本来のものに修復再現されていた。全く予想もしなかったような空間だった。実は、最初に撮影した時は意識しなかったんだけど、書院内部に思いのほか色があることに初めて気付いた。そういう細やかな色合いが、なんか妙になまめかしい感じがしたね。

内藤 以前とは違う新しさと発見があったわけですね。当然のことながら、修復を通して建物そのものも変わったわけですけど、曼荼羅を経て、石元さんの中で“美しいもの”の定義がいささか変化したのかもかもしれませんね。

石元 かもしれないね。“不二”の考え方が理解できるようになったんだと思う。世の中で、美しいものとして風雪に耐えてきたものには、巧まずしてその両面が存在するはずではないか。とすると、前回は避けて通った部分もまた、桂にとっては必要なものだった。そうなら、自分はもう一度、桂と対面しなければならぬ…と思ったんだ。

例えばモノクロ版は、構成的な強い捉え方をしたけど、カラー版は紋様や色を中心に、違う視点で撮ったんだよ。だけど、建物は良いんだけど、庭の苔はやっぱダメだよ。場所によっては、赤土になっちゃっていたからね。

内藤 建物と違って、庭が元に戻るには時間がかかるのかもかもしれませんね。

石元 修復の過程として致し方ないことは分かっていたんだけど、庭から書院を望むカットは特に撮りにくかった。

内藤 確かに、苔の深さが全然違いますね。一説には、桂川そのものが変わったとか、水脈が変わったとかいう話もあると聞きました。何となくモノクロ版はウェットな感じが漂っていますが、カラー版はちょっと乾いた感じがしますね。撮影した季節の違いもあるのかもかもしれませんが、カラー版の撮影は何月だったんですか。

石元 11月と2月だけど、この時は冬の様子を撮りたかったんだ。モノクロ版は、5月だったからね。庭が良ければ、実はもっと庭も入れて撮りたかったんだけどね。

内藤 そういうわけで、1954年の時のような外部からの視線が少なかったんですね。

1960年のエディトリアルデザインはバイヤー、1971年は亀倉さん、それから10年近くたってカラー版は田中一光さん^{〔*33〕}ですね。田中一光さんの起用は石元さんがリクエストされたんですか、それとも岩波の方からですか？

石元 岩波から。装丁は田中一光さんだけど、中身の方は太田（徹也）さん。

内藤 編集に対して注文を出されました？

石元 出さないよ。

内藤 それも怖いですがね（笑）。それから磯崎さんが解説を書いていますけど、磯崎さんに書いてほし

いとリクエストされたのですか。

石元 そうです。磯崎さんとは写真をずっと撮影していたので気が知れていたからね。

内藤 磯崎さんは、極めて誠実な文章を書いておられると思いました。タウトは小堀遠州^{〔*34〕}にフォーカシングして、それもかなり歪んでいる感じがします。堀口さんは、万葉と新古今という対比で桂を論じ、丹下さんは縄文と弥生で論じている。かなりはっきりと、その時代時代の読み取り方をしているわけです。それはそれで価値のあることだし、分かりやすい。その中で、磯崎さんの文章は、それらを総括するようなかたちで、一番冷静で客観的な感じがします。

石元 そうかもしれないね。

内藤 カラー版では、“極めてポストモダン的な重層性の中に捉えられる”と、磯崎さんは桂論を展開しています。つまり、いろいろな見方ができる、そこが桂のすごいところだ、という捉え方です。ああそうか、と納得できるところが随分あって、面白かったです。それほどクセのある建築論ではないですね。もちろん、論の張り方、論理構成自体がポストモダン的なところにあることは明らかで、それ自体、磯崎さんご自身の態度表明と見ることもできますから、ここにも時代が映り込んでいます。

カルテジアングリッドの内と外で見た桂

内藤 モノクロ版とカラー版を見比べて面白いと思ったのは、よく見ると石の写真でも意図的にモノクロ版とは違う方向から撮っているのが分かりました。幾つかありますね。何が違うのかなと思ったら、逆側から撮っている。

石元 御腰掛前の延段のこと？あまりにも苔の状態が悪くて、逆方向からしか撮れなかったんだ。それで違う方向から撮った。

内藤 これは聞いていい話かどうかわからないんですが、三脚を使われる時は、高さは大体どれくらいで撮られるんですか。

石元 目の高さ。

内藤 和室で座った時よりは高め目の視線ですね。それがすごく面白いと思いました。僕らの視線とは、ちょっと違う高さなんです。石元さんの中に、半分は日本人ではない視覚が混ざり込んでいるからなのかな、と思いました。特に古書院の縁座敷の写真をみると、独特の高さなんです。

石元 それを撮っている時は、そんなことは考えなかったけど。初めの頃は、よく視線を座った時の高さで、というふうにやっていたんだけどね。

内藤 その代わり、ある時は和室の構成的な部分が恐ろしいくらいに現れる瞬間があるんです。普通はこうはいかないよな、と驚きました。それと僕の印



上から——「土塀と生垣」、「飛石と苔」、「石苔 石」、「御幸道部分」、「東南から見た古書院 広縁と月見台」（「桂」所収）

特集2

【対談】時代を画した書籍—10

象ですけど、1954年の桂というのは、屋根が載っかってはいますけど、基本的には立面のカルテジアングリッドがメインディッシュなんです。立体格子のような抽象性を、外から見る印象があります。

一方、2度目の桂は逆なんです。むしろグリッドの中に自分が入って、そこから外を見ているような印象がありました。グリッドを外側から見るのと内側から見るのとの違いが、この2つの桂の写真集の本質的な違いのような気がしました。

石元 それは面白い見方だね。

内藤 どちらが好きかと言われると、どちらも好きなんですが、カラー版は、環境の変化なのか修復したばかりのせいなのか、内部の充実と比べて外部の印象が後退している気がします。やっぱり、庭は撮りたくなかったんだろうと。

石元 そう、あんまり撮りたくなかったんだよ。

内藤 むしろインテリアというか、中の空間構成の方に、すごく神経を集中していらっしやるような感じがします。

石元 最初の桂は、内部空間はあんまり重きを置かなかった。特に、装飾的な所は省いているんだよね。2度目の方はそういうものも積極的に撮っている。はっきり言うとなんて記録的なんです。最初の桂はもっと叙情的に撮った。

内藤 西澤文隆さん^{〔*35〕}に一度見た方がいいと言われて、僕も修復完成間際に見に行ったことがあるんです。その時は古書院にも月波楼にも上がらせていただきました。一番驚いたのは笑意軒のピロードが張られた腰壁の婆娑羅的な装飾の所。あれは建物全体の中で最も装飾的な部分ですが、石元さんはあそこは撮りたくなかったんじゃないですか？

石元 好きじゃないんだよ。

内藤 でも、そうは言うものの、カラー版では背景の向こうに小さく入れていますね。

石元 そうだったかな。撮っていたことさえ覚えていないよ。

内藤 嫌なことは頭の中で消去されるものですか（笑）。

2枚の写真…、始まりの桂と終わりの桂

内藤 興味深いのは、写真集の始まりのカットと終わりのカットです。最初と最後というのは、いわば象徴的な意味を持つと思うんですが、バイヤー版は最初が桂垣から始まって、最後は引き手で終わるんですね。亀倉版は竹林で始まって、竹林で終わっています。

石元 実はその竹林は、桂のじゃなくて、嵯峨野の竹林なんだよ。

内藤 えっ、そうなんですか？桂じゃないんですか。

石元 これは草月のために嵯峨野で撮ったもの、それを亀倉さんが使ったんだと思うけど。

内藤 それって歴史的発掘。キャプションには「垣根周辺の竹林」と書いてあります。驚きですね。何でこの終わり方なのかなと思っていました。

石元 僕もこれを見た時に不思議に思った。

内藤 もう亡くなられて聞けないのが残念ですが、これは亀倉さんのエクスキューズですね。そうまでして竹林を最初と最後に使ったというのは、どうしたことなのでしょう。確かに桂垣という竹と竹の小枝で出来た特殊な塀によって囲われていますが。

石元 そうだね。庭でも建物でも、竹は桂の主要な言葉にはなっていないのにね。

内藤 それでも、編集の全体と、桂の印象そのものとの間に違和感がないのが不思議ですね。桂を訪れる時、最初に出会う桂垣と竹林の印象、そしてその前を通して去る時の余韻、それを編集で表現しようとしたのかもしれませんが。バイヤーの編集では、最後が襷型の襖の引き手になっています。扉というのはやはり象徴的なアイテムなんじゃないかな。

ところで、カラー版の方ですが、最後に池越しの月波楼のショットを選んだのは石元さんですか？

石元 太田さんだったと思うけど。

内藤 バイヤー版も亀倉版も、最初と最後のカットは、ある種シンボリックなカットですね。それに対してカラー版はすごく普通というか、すべてのカットの中で一番普通の風景で終わります。民家的な風景ですね。このカットを選んだことには、いろんな意味があるような気がしました。

丹下さんの捉え方だと、庶民文化の貴族文化への侵入、ということになりますから、竹林というどこにでもあるメタファを象徴的に掲げる、というのは分かりやすい構図だと思います。一方で、カラー版は、あえてそれを否定したともれます。最後はシンボリックに終わるのではなく、ひょっとしたら普通の家にもありそうなカットで終わる、その意図が見えて面白い。

石元 編集っていうのは恐ろしいね。カットの見せ方や組み方によって意図が変わっちゃうからね。

内藤 あの場所は藤原道長以来の月見の名所だったそうです。そもそも、桂は貴族の別荘として造営されて、船遊びなんかもしたわけだから、ことさら夜が中心ということにはなかったんでしょうけど。月見というのはあの建物にとって大きなテーマでもあったはずですね。古書院の前に月見台があり、月波楼という名前の離れがあるくらいですから。月の桂を撮ってみたいと思ったことはありませんか。

石元 そうだね、月見をしながら団子でも食べてみたいとは思っただけね（笑）。

内藤 石元さんが撮った夜の桂の写真を、ぜひ見たいものです。



新御殿外観東面部分
(石元泰博オリジナル)

変わらぬものと、 変わっていくもの

内藤 ちょっと聞きにくいことをお伺いします。“建築家の色が付く”という言い方は適当な表現ではないかもしれませんが、グロピウスの場合も丹下さんの場合も磯崎さんの場合も、ある種、建築論を巻頭に据えて写真集が来ています。石元さんとしては、もっと写真を中心にした桂の写真集をつくりたいという希望はありますか。

石元 建築写真を撮っているという感じが、当時はあんまりしなかったけど、でも建築論に縛られない写真集というのはあるかもしれないね。カメラマンとしては、やっぱり写真で見てもらいたいからね。それから、切るより他に方法がない場合もあるとは思うけど、あんまり撮った写真を特定の意図でトリミングしてほしくないね。

内藤 写真から何かを考えるのは、見る人の自由。写真が解放された状態、つまりオープンエンドで提示される。こと桂に関しては、時代とともにいろいろな捉え方がされてきただけに、そういう出版があってもいいかもしれませんね。

石元 そういう機会があるといいけどね。

内藤 話は尽きないのですが、そろそろ締めくくらなければなりません。“桂”はまず、1960年にパイヤー版で初版が出て、71年にリメイクするかたちで亀倉版が出ています。それからカラー版が83年、これだけ石元さんの写真が読み継がれているのは、すごいことです。ちょうどこの時期、日本は、高度経済成長、オリンピック、安保と学生紛争、万博、オイルショック、さまざまな時代の波が襲ってくる激動の時代でした。宮内嘉久さんから聞いた話ですが、1968年の安保の時に、ライカを首から下げた石元さんと東大の正門ですれ違ったそうですね。

石元 そう？気が付かなかった。その頃、東大の正門の上に毛沢東の写真が飾ってであると聞いて、亀倉さんもだけど、僕は毛沢東が嫌いだから、それを撮りに行ったんだ。そうしたら、石を投げられて(笑)。

内藤 石元さんは、桂や伊勢のような日本文化の根っこにあるようなものを見ながら、一方では山手線

に乗って風景を撮り続けたり【*36】、渋谷の街にカメラを持って出たりして『シブヤ、シブヤ』【*37】にまとめられたり、いつも“今”という時間をちゃんと見ようとしていますよね。

石元 今は、建築も街もそうだけど、デザイン全体がダメになったよね。儲け主義がダメにしているんじゃないのかな。建物の偽装だけでなく食品偽装だってあるし、政治だってダメだね。なってないよ。僕が帰国した1950年代当時は、そんなことはなかったよ。

内藤 オコリンポーが出てきましたね(笑)。お目にかかる機会が多いのですが、今日はこれまで知らなかったこともたくさん伺ったような気がします。我が国の文化を考える上で、やはり桂というのは千両役者みたいなもので、何人もの人が繰り返し反芻してきた対象です。その中で、エディトリアルな視点からはパイヤー版、亀倉版、カラー版、論説の視点からはグロピウス版、丹下版、磯崎版と、いずれもその時代を映してきたように思います。桂それ自身と同様、石元さんの桂に対するまなざしも、反芻される対象であり続けたような気がします。貴重なお話をありがとうございました。*

(2008.6.30収録)

石元氏(左)と内藤氏



【対談後記】内藤 廣 「カメラを持った 古武士のまなざし」

「これどうなってるの、オカシイじゃない？」身近に接することが多いが、いつもその時々々の社会問題に素直な怒りをぶつける。それに答えるので精一杯だ。時にその切っ先は、建

築や都市の在り方、それを許している建築家たち、果ては文化そのものにもまで及ぶ。返答に窮することも多い。夫人が言われていた“オコリンポーの石元さん”が顔を出すのである。戦後日本の変遷を、ファインダーを通して見つめ続けてきた人だ。それだけに、節操のない我が国の文化の来し方行く末に怒りがわいてく

るのだと思う。一方で、いつもは自らの創作について語ることは稀だ。秘密というわけではあるまい。自分の作品には、理屈を立てたり言い訳もしない。石元さんらしい古武士のような精神がそうさせているのだと思う。今回は、普段は伺えない貴重なお話をたくさんしていただいた。*

【*36】 個展「山の手線・29」(P.G.I 1983)
【*37】『シブヤ、シブヤ』石元泰博写真(平凡社 2007)

「シカゴ・東京—二都物語(A Tale of Two Cities)」が1999年春、シカゴ・アート・インスティテュート(シカゴ美術館)で開催された。言わずと知れた、石元泰博の大回顧展である。展覧会見学にフランク・ロイド・ライトとミース・ファン・デル・ローエの建築巡りを加えたツアーが企画され、誘われて機上の人となった。シカゴ市民が『シカゴ、シカゴ』を眺めるさまを眺めてみたかったのだ。

主役の写真家は日本にいるのと同じように寡黙、華奢な滋夫人はさながら文化親善大使。そして、写真の中からそのまま出てきたようなシカゴの住人——そこには堂々たるミースの影もあった——が会場に詰めかけ、写真の人物と相似形をなした。40年の時間の経過など、石元の写真にとっては何ほどのこともなかったのである。

出品作は同館の永久コレクションとすることが決まっており、展覧会は好評を博して会期が9月まで延長となった。

回顧展の会期中、市内のギャラリーで、インスティテュート・オブ・デザインと一緒に写真を学んだ石元とマービン・ニューマン【*1】による1949～53年のシカゴ写真だけの二人展も開かれ、当地のタブロイド新聞に8ページにわたる署名記事「Men on the Street」が掲載された。

「石元、回顧展のためにシカゴに帰る」と文中にあり、「観客はクレジットを確かめなければどちらの作品か分からない」としながらも、執筆者は取材を交え、掲載作品を対比しながら、両者の生い立ち、学生生活、撮影の姿勢、写真家と街のその後まで、詳細かつ大胆に報じた。

学生時代の石元は“1日29時間写真に向かう男”との異名をとり、自分のスタイルを学生が踏襲することを嫌った師のハリー・キャラハンは、「2人とも自己の道を探り当てたことを誇りとした」と書かれてある。

対比して分析されたのはハロウィーンの写真——ニューマンは2人の黒人の少年が更に顔を黒く塗って横に並ぶさまをアップで撮り、石元は仲間を従え奇妙なポーズで立つ白塗りの黒人少女を下から煽って撮った【*2】。いずれも白と黒、水平と垂直による構成研究の産物なのだが、前者は“ナラティブ”、後者は“デザイン志向”と分析されている。

この時代、街頭で人物を撮影することに伴う危険は数々あり、盗難車にひかれる難をニューマンが飛んで避けた途端に、後ろにいた子どもがひき殺され、石元は撮影途中のフィルムを丸ごと被写体の人物に引き渡さざるを得ないこともあった。石元は“Jap”、2人とも“Spy”と罵られた日々…。

それでも石元は「シカゴはホームタウン、東

取材協力・資料・写真提供

大川三雄(日本大学理工学部 教授)
宮内庁京都事務所
水上町子(編集者)
森山明子(デザインジャーナリスト・武蔵野美術大学造形学部 教授)
『石元泰博』(岩波書店 1997)
『写真年鑑2006』(日本カメラ社 2006)
(50音順)

【次号予告】

次号の「著書の解題」は伊藤ていじの「民家は生きてきた」。2009年1月20日発行です。

【特集2】コラム

シカゴ—東京—石元泰博

森山明子

AKIKO MORIYAMA

京よりこころ休まる」として、2つの都市の美醜の程度、市民の誇りの有無を理由に挙げた。「古いものは良いのだが、東京の新しい建築の多くは美しくない」と。この辺りから滋夫人の言う“オコリンポーで名高い亭主”の登場となるわけだが——それはさておき、1960年のシカゴでの石元の個展に際して先達であるマイナー・ホホワイトが「石元の写真はアメリカ的でドイツ的、そしてとても日本的だ」と評し、その“日本的”を石元が取り消すように迫ったとの、よく知られる逸話も記事中に出てくる。

『刻—moment』【*3】に収録されることになる写真を見れば、日本の美意識がにじんでいるのは自明だというのが結論で、石元もそれを認めるようになったとある。変化は巨匠アンセル・アダムスに対しても少しだけ起こっている。二人展での2人は「アダムスよりエドワード・ウェストンを好んだ、温かいから」と回顧したが、石元はアダムス生誕100年の2001年、『図書』掲載の「人生の達人アンセル・アダムス」【*4】では、ユーモアに満ちた多彩な人間性を持ち、大自然の営みを圧倒的な技量で余すところなく定着した偉大な写真家への敬意を率直に綴ったのだ。

ところで、先の新聞記事に登場する大物は多岐にわたる。石元を写真に導いたジョルジ・ケベシュとラースロー・モホイ＝ナジ、ニューマンにとってのミースとセルゲ・チェマイエフ、共に学んだキャラハン、ゴードン・コスター、アーロン・シスキンを始めとして…。ニューマンからして、ニューヨークのロシア・ユダヤ系移民の子として生まれ、スポーツ紙誌での活躍を経由して独自の写真世界を拓いた大物であり、石元の親しき友だ。

石元は在学中にモホイ＝ナジ賞を2年連続して受賞。『KATSURA』発刊の1960年にシ

カゴ・アート・インスティテュートで、翌年はニューヨーク近代美術館で個展を開く。シカゴでの初個展から数えると回顧展は実に40年目ということになり、主要美術館の永久コレクションは米国全域に及ぶ。海外で個展を催し評価される日本人写真家は多くなったが、パイオニアは何といっても石元泰博なのである。

「皆さん、日本人を前にしていると思ってはいけません。私はアメリカ人なので、相当部分」。哲学者の鶴見俊輔が建築家会館での2001年の講演を、こう切り出したことが記憶に鮮明だ。1922年生まれ、の鶴見は石元と1歳違い、米国に渡ったのもほぼ同時期だった。石元はまさかそんなケレン味のある発言はすまいが、そう考えた時期はあり、事実いまでも米国写真界の一員である。

日本の写真界では“客人”であり続けたわけで、“デザイン的すぎる”との贅沢な悩みを持つ写真家の創造のひだに分け入るのは、今を置いて他にない。*

【*1】 マービン・ニューマン (1927～)

ニューヨーク生まれのロシア・ユダヤ系アメリカ人。ブルックリン・カレッジ卒業後、インスティテュート・オブ・デザインで写真を学ぶ。スポーツ写真、旅行写真、街頭写真を撮影【*2】▶▶▶図版p.23下

【*3】『刻(とき)—moment』石元泰博写真(平凡社 2004)

【*4】石元泰博「人生の達人アンセル・アダムス」『図書』(岩波書店 2001.12)

* 文中の引用すべて：Fred Camper「Men on the Street」(筆者訳、『CHICAGO'S FREE WEEKLY』1999.6.11)

もりやま・あきこ—デザインジャーナリスト・武蔵野美術大学造形学部デザイン情報学科 教授/東京藝術大学卒業。特許庁意匠課審査官、国際デザイン交流協会勤務、日経BP社『日経デザイン』編集長などを経て、1998年から現職。主な著書：『デザイン12の扉』(編者、丸善 2001)、『カラー版 日本デザイン史』(共同監修・共著、美術出版社 2003)、『魔の山 中川幸夫作品集』(編集、求龍堂 2003)、『まっしぐらの花—中川幸夫』(美術出版社 2005)、『Gマーク大全』(監修、美術出版社 2007) など。

2 度の撮影

石元泰博は2度にわたって桂離宮を撮影した。いずれも書籍化されているので、僕は2冊の本を同時に眺めることができる。30年余りの歳月を経ながら、写真家が2度にわたって同じテーマを撮る理由は何か。

そこで表現されている見立ての差異は、時代を経て漂泊を続ける桂離宮という古典に付与された、興味深い解釈の手掛かりである。その経緯を想像し反芻しながら、2冊の書籍をひもといてみたい。

グロピウスの眼

最初の書籍は1960年に刊行されている。そこには“KATSURA”というローマ字のタイトルが付され、著者としてワルター・グロピウスの名前が付されている。写真撮影を行ったのが石元泰博であるにもかかわらず、著者がグロピウスであるには理由がある。更にいえば、この書籍は丹下健三が深く編集に関与しているように感じられる。

この発端は、グロピウスの来日と、桂離宮への評価である。バウハウスの創設者であり、最初の学長としてその理念形成を担ったワルター・グロピウスは、1954年に日本を訪れて桂離宮を見ている。西洋に精緻なモダニズムを開花させたその目に映じたものは、高度に成熟した日本文化が西洋近代と衝突することによって生まれるはずの、おびただしい困難と矛盾であった。書院と数寄屋という洗練を極めた2つの美意識が結晶した桂離宮は、ものの水準を的確に見抜く眼には、極めて精度の高い文化の達成として映じたはずである。

しかしながら、当時の日本の意識は明らかに西洋近代を志向しており、グロピウス自身が不成熟を自覚していた西洋近代との接触で、日本文化に著しい軋轢が発生することを予見したのである。それはグロピウスがこの本に寄せた文章にはっきりと記されている。

アジアの東の端で、中国的なるものの影響

を逃れ、独自の簡素さの中に緻密なモジュールを築き上げてきた日本。畳や襖、そして木造家屋の秩序には、西洋近代においてすら実現されていない、感覚的な洗練が明確に読み取れた。この点でグロピウスは日本の建築文化に対して感動している。そして、その洗練度に言及することによって、日本が無自覚に西洋モダニズムに迎合することに警鐘を鳴らしたのである。

丹下健三は、このグロピウスの心の動きに触れ、その感動に触発されて、最初の書籍『KATSURA』の企画にかかわった。その撮影を担った写真家が石元泰博であった。

石元泰博とバウハウス

当時、木村伊兵衛^{〔*1〕}や土門拳^{〔*2〕}に続いて注目を集めていた写真家、石元泰博は、サンフランシスコ生まれの日本人で、写真をシカゴのインスティテュート・オブ・デザインで学んでいる。この学校は、バウハウスで教鞭を執ったラスロー・モホイ＝ナジが、アメリカに渡った後に開設し、やがてはバウハウスの3代目の学長であったミース・ファン・デル・ローエが設立したイリノイ工科大学に吸収される、いわばドイツ直系のモダニズムを受け継ぐ場であった。そこで写真を学んだ石元泰博は、土着性の強い木村伊兵衛や土門拳に比して、伶俐な国際感覚を初めから携えて登場した。丹下健三は、この石元泰博の眼を通して、グロピウスの感動の本質を描こうとしたのである。これは実に適任で、恐らく石元泰博は、桂離宮を見立てていく基準を、精密に把握したはずである。それは、グロピウスおよびミース・ファン・デル・ローエ的な、つまり、バウハウスのな20世紀モダンの言語で、17世紀に確立していた日本の美意識を読み替えていく試みであった。西洋近代と日本の伝統を、いかに融合していくかという点に、新たな解釈を準備していた丹下健三の情熱が、更に背中を押して、最初の撮影と書籍は完成したのであ

ろう。

トリミングとレイアウト

したがって、最初の書籍『KATSURA』は、日本の古典が、純粋なモダニズムの精神で見立てられた、初の試みであるといっている。書籍そのもののレイアウトや造本が、やはりバウハウスで活躍していたハーバート・バイヤーの手になっているのもこの書籍を特徴的なものになっている。写真は、正方形に近いものや、極端に横長あるいは縦長なものなど、オリジナルのプロポーションから大胆に逸脱しているものが多い。レイアウトの造形の中に既にモダニズムのリズムが潜んでおり、写真のトリミングも、余白の配置も、モダニズムの秩序の中で行なわれている。つまり石元泰博の写真は書籍の中で、トリミングとレイアウトを通して強調されているのだ。

グロピウスに先んじて、ブルーノ・タウトが日本を訪れた際にも、桂離宮に高い評価を与えたといわれている。室町中期以降の、簡素を基軸とした日本独自の造形は、“シンプル”という価値を発見して間もない西洋のモダニズムが、興奮してやまない要素を内在させているようだ。したがって、タウトの時点で評価されながらも、表現されていなかった魅力の要点を、初めて明確にヴィジュアル化したのが石元泰博による最初の『KATSURA』であった。その写真には、桂離宮とともに、モダニズムの理想が写っている。グロピウスの建築にも、ミースの建築にも備わっていないたおやかさのようなもの、それは合理性と実用性、そして素材への感受性を、様式の造形として洗練させ、数百年という時代をくぐらせながら完成された秩序だけが備えているしなやかな美であり、石元泰博の写真には、それがしっかりと表現されているのである。

ただし、その写真が示している桂離宮の見立ては、ひとえにバウハウスのであり、西洋的であった。デ・ステイルのモンドリアンの絵画

のようなオーダーを、建築のファサードや、襖と畳のプロポーションとして探り当てていく強引な見方。まるで侍の“鬘”をカットしてポートレート撮るように、屋根をフレームの外にはずしたトリミングなどは、その典型的な例である。そのような写真が不自然に横長であることを考慮すると、写真家ではなく、編集にかかわった丹下健三かハーバート・バイヤーの作業ではないかも推測される。屋根のない桂離宮は、どこかル・コルビュジエやミースの建築を彷彿させるものがあり、あたかも日本の古典がモダニズムの本質に直結しているように見える。

恐らくは、西洋と伝統のはざままで苦悩していた日本の建築家やデザイナーにとっては、大きな福音が、この書籍からもたらされたことだろう。丹下健三は、日本的なるものと西洋モダンの拮抗によるエネルギーの発生を、弥生と縄文の相克が生み出す創造性と読み替えていく視点を、この本に寄せた文章の中で示している。そのような意欲の覚醒を、最初の書籍『KATSURA』は当時の日本に呼び覚ましたのである。

色彩が語るもの

最初の撮影から30年余りを経て、石元泰博はもう一度、桂離宮を撮影した。新たな写真はカラーである。モノクロームで撮影された当時にカラー写真がなかったわけではない。恐らくはモノクロームによる表現が選択されたのだろう。色彩がない分、写真は一段、抽象度が高まる。色を捨象することで、世界はテクスチャと形、緊張やバランス、運動やリズムがよりくっきりと印象的に表現される。したがって、モノクロームの表現には必然性があった。

2度目の撮影ではカラーが選択され、写真はその分だけ抽象度が弱まり、被写体そのものが持つ雰囲気は**ん**なりと立ち上がっている。新たな桂離宮にはしっかりと屋根も付いて、その全体性が捉えられている。

特に印象に残るのは、色彩の導入によって、庭や自然と、建築との相関がくっきりと立ち現れてきたことだ。つまり、人工物の造形だけではなく、人工と自然の**あ**わい(間)におのずと意識の焦点が導かれていく。

あわいに配される石

日本建築の美しさは、自然と人工の**あ**わいに潜んでいる。襖や障子、柱や畳はいわば人工物の世界。つまり、枯れた自然を素材として用い、人の知恵で精緻に加工し差配する世界である。そこに運用されていた美意識や秩序については、2度の撮影においても同じように捉えられているけれども、2度目の写真には、そこに樹々の葉や苔、そして池の碧が重なってくるところに特別な印象が生まれているように感じられた。

庭は人為では及ばない自然の贈与を呼び入れる領域である。その贈与を豊かにするには待つことである。ひたすら静かに、しかも長い時間をかけて待たなくてはならない。更にいえば、待つだけではなく、その**あ**わいを整えていくために、その摂理に通じた人の手を少しずつつ入れて望む状態を招き入れなくてはいけない。

桂離宮においては、自然と人為の波打ち際のような場所に、常に石が配されている。その配し方に、秩序を志向するものと混沌をはぐむものとの双方があり、それらが、人為と知恵の所産である建築の秩序を際立たせているように見える。

紅葉したモミジが敷石の周りにうち敷かれたような風情や、苔の地面の上に点々と続く敷石の情景などは、色彩を得ることで鮮やかに、そこにそれが配される必然性が際立ってくる。それを見る者は、日本人であろうと西洋人であろうと、まるで清掃を行う庭師のように的確に、そこにある人為と自然の調和に無意識に加担していくのである。

ただし、石元泰博自身の記述によれば、改

修を終えたばかりの桂離宮は、30年前の植生のみずみずしさを失いかけており、ファインダ越しに石や苔を凝視して、幾度かその撮影を断念したという。

2冊目の書籍のレイアウトおよび造本を担当したのは田中一光十太田徹也である。写真はトリミングされることなく、写真家の見たとおりの情景が静かに配されている。そこに過激さはなく、もはやどんな解釈にも動じない古典が、書籍の中にしっかりと座っている。

2冊の書籍のいずれが優れているという話ではない。石元泰博自身も、最初の写真は意味あるアプローチであったと認めている。僕も、どちらかといえば前者に興奮した。初めの1冊は、世界の感性を巻き込んで、日本の美意識を咀嚼しようとするアグレッシブな試みであった。

後者は、いわば古典が石元泰博に撮らせた過激な解釈の後始末なのかもしれない。一方ではその暗黙の要請に応えた写真家の礼節に、僕は強く日本を感じたのであるが。✿

〔*1〕 木村伊兵衛（1901～74）写真家。日本近代写真のバイオニアとして活躍し、多分野に大きな影響を与えた。1950年、日本写真家協会初代会長に就任。1975年、故人の功績をたたえ、新人写真家を対象とした木村伊兵衛写真賞が、朝日新聞社によって創設された
〔*2〕 土門拳（1909～90）写真家。“報道写真の鬼”と呼ばれ、また寺院や伝統工芸品など日本の美を撮り続けた。主な著書に『ヒロシマ』（研光社 1958）、『古寺巡礼』（美術出版社 1963～75）など

はら・けんや——グラフィックデザイナー・武蔵野美術大学教授／1958年生まれ。「もの」のデザインではなく「こと」のデザインを志向し、2002年より無印良品のアートディレクションを担当。また、「RE DESIGN」、「HAPTIC」、「SENSEWARE」など展覧会と書籍を基軸とした複合プロジェクトを数多く手掛ける。
主な仕事：梅田病院サイン計画（1998）、長野オリンピックプログラム（1998）、松屋銀座リニューアルプロジェクト（2000）、森ビルM計画（2000）、EXPO 2005 AICHI プロモーション（2005）、AGF、JT、KENZOなどのパッケージデザインなど。
主な著書：『デザインのデザイン』（岩波書店 2003、同書は大幅に増補し、英語版『Designing Design』（Lars Muller Publishers 2007）で出版。世界各国語に翻訳されている）、『白』（中央公論新社 2008）など。

【特集2】コラム

2冊の桂離宮



原 研哉
KENYA HARA



大胆なトリミングとレイアウトの一例
左「新御殿から中書院方向を見る」、右「中書院・楽器の間・新御殿」[KATSURA]（レイアウト：ハーバート・バイヤー）