

東松照明
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Tōmatsu Shōmei

東松照明オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Tōmatsu Shōmei

インタビュアー：中森康文、池上裕子

2011年8月6日	3
2011年8月7日	21
2011年8月8日(1)	43
2011年8月8日(2)	59

東松照明（とうまつ・しょうめい 1930年～2012年）

写真家

1930年名古屋市生まれ。戦後日本を代表する写真家の一人で、長崎の被爆者に取材した写真や、米軍基地の周辺、沖縄を撮影したシリーズなどがよく知られる。1～2回目の聞き取りでは子供時代の思い出と写真を始めた経緯、「岩波写真文庫」の仕事や名取洋之助との関係、VIVOの活動、長崎での撮影について語られた。3～4回目では学生運動や大阪万博について、「写真100年」展の企画、沖縄への移住、1974年の「New Japanese Photography」展、写真学校「WORKSHOP」での活動、また最近の制作について語られた。ヒューストン美術館写真部門のキュレーターである中森康文を聞き手に迎え、東松氏の体調を考慮して、短い聞き取りを4回行った。

東松照明オーラル・ヒストリー 2011年8月6日

沖縄県那覇市、東松照明スタジオにて

インタビュアー：池上裕子

書き起こし：金岡直子

池上：東松照明先生にお話をお聞きします。メインのインタビュアーは中森（康文）さんなんですが、（台風の影響で）まだいらっしやらないので、池上が始めています。じゃあ、お生まれから。1930年に、名古屋でお生まれということなんですけれども、ご家族の状況ですとか、バックグラウンドのようなことをお聞かせいただければと思うんですが。

東松：名古屋の結構中心に近いところで、（東区の）新出来町というところで生まれたんですが、父親の名前は宮崎新鐘（みやざきしんしょう）といいましてね。で、母親が東松露子（とうまつつゆこ）というんですが、私が3歳、その頃は数えで年を言ってたもんですから3歳と言ってましたけど、たぶん正確には2歳だと思うんですが、私と4歳上の兄、光男（みつお）の二人を連れて家出するんですね。

池上：お母さまが。

東松：ええ。それで、もう父親とはそれで縁が切れるわけなんですけど。だから生家のことは本当はあんまり知らない。で、兄からいろいろ……兄がまた話し上手で、父のことを説明するもんだから、兄から聞いた話はあたかも実体験のような錯覚で、記憶に埋め込まれておまして。それから、小学生ぐらいになってから、ちょこちょこ実家に遊びに行くようになって。実家というのは父の家ですね。

池上：お父さまも名古屋にはずっとお住まいだったんですか。

東松：ええ。そんな関係だったんですよ。それで、一番、記憶としてはっきり残っているのは……… といってもこれは、兄の話と僕の記憶がごっちゃごちゃになって、兄から聞いた話の方が主だろうと思うんですけど、かつてこのようなもの書いたことあるんですよ、「おやじ談義」というの。（注：1978年7月号『オールセールス』に掲載。）

池上：お母さまがお家を出られて、東松姓を名乗られるようになったということですか。

東松：そうです、はい。

池上：お父さまと、そののちにはまた、会いにも行かれるようになったということですか。

東松：ええ、行きました。

池上：どういう方だったんでしょうか。

東松：うーん、どういう、というかねえ、特異というか（笑）。

池上：お仕事としては、どのようなことをされてたんでしょうか。

東松：えー、おじいちゃんとおばあちゃんがいて、宮崎質店という質屋をやってて。で、父親は、なんていうか、アイデアマンというのかな。絵が好きで、主として絵の具を使って何かを作り出すというような、新案特許ですね。で、うちは、京都のうなぎの寝床のような家で、玄関からはいると裏庭までどーんと道が通ってて、その左側にいくつか部屋があるんですけど。店の間といって一番玄関に近い10畳か8畳ぐらいの部屋があって、そこにいつもブローカーが2、3人たむろしてて、父親が何か発見すると、すぐ誰かがそれを特許庁へ申請して。

池上：じゃあ、発明家のような。

東松：まあそうですね。特許が下りるとすぐそれをどっかの会社に売りに行くわけですね。といたってそんな大してことないですよ。例えば子供の長靴ですね、長靴に絵をつけるとか。絵のついた長靴があったんですよ。型紙にして、そこにこう、ぴやって絵の具でね、水に溶けない絵具で刷るわけです。そういう絵付けとか、こまごまとした生活用品を。仕事と言っていいのかどうか、わからないけど、そんなことやってましたね。

池上：特にお父さまはその、芸術の方に興味がおありだったんでしょうか。

東松：例えば、夜店に行って、ひよこを100羽くらい全部買ってくるんですよ。それで、帰って何やったかという、色吹き付けるわけですね。黄色でしょ、ひよこは。そこに赤とか青とかいろんな絵の具をくっつけて、いろんなまだら模様のひよこができてね、華麗な世界ができあがるんですけど、シンナーか何か入ってたんじゃないかな、溶剤に。みんなばたばた死んじゃって。

池上：かわいそうですね。

東松：ええ、大量死ですよ、本当にたまらない。そんな100羽も、大量のひよこがいるだけでも驚きだけど、それが色が変わっちゃって、模様が変わって、それが全部死んでるんだから。それは強烈な印象ですね。

池上：子ども心にはショックですよ。

東松：そうですね。

池上：そういうアイデアはたくさんあるお父さまだったんですね。

東松：だったと思いますね。

池上：でも、こちらの文章（注：「おやし談義」）にも、こういう経験がなければ写真家になっていなかったかもしれないというようなことも書いてらっしゃいますが、そういう視覚的な印象も強かったということでしょうか。

東松：そうですね。

池上：「空想の美術館に並べられた絵のようだった」という風に記述がありますけれど。

東松：と思いますけどね。

池上：お父さまはでも、写真を撮ったりされてたわけではないですよ。

東松：いや、ないです。それは兄の影響ですね。

池上：お母さまの方は、どんな方でしたか。

東松：おふくろですか。元々は、芸者だったんですよ。

池上：そうですか。

東松：それで、今のお金でいうと一千万ぐらいで宮崎家を買われたっていうかね。

池上：名古屋の、なんて言うんでしょう、花街みたいなところで。

東松：私にとってはおじいですけど、母親の父親っていうのが、そういうね、えげつない、危ない商売ばかりやって、サーカスも経営しておったんです。サーカスやったり芝居小屋をつくったり。それから芸者の置屋をつかって、娘が3人いて、うちの母は次女だけど、3人とも芸者にして。置屋ですからね。芸事ですすわけですね。それで宮崎新鐘は遊び好き、女好きで。一千万ぐらいで買ってたんですよ、母を。

池上：そういう、遊び好きというところもあって、お母さまが家を出られたってということにもつながったんでしょうか。

東松：そうですね。だから、別に好きで一緒になったんじゃないから。ねえ。

池上：お母さまの方は、芸事をされるってということから……

東松：いや、もうその後は、生活のために一生懸命働くんですけど。おもだった仕事が、その当時は自転車が今の車と同じぐらいの、ほとんど自転車社会でしたから、夜走る時に自転車の前にライトをつけて、乾電池で動くんですよ。明かりがともるといふか。その乾電池を売る仕事をやり始めて、それが一番長く続いたんですけどね。

池上：雑貨屋さんのようなかたちですか。

東松：自転車屋がいたるところにあって、そういうところに行って、卸しに行くわけですね。セールスで。

池上：行商さんのような。(注：東松の母親は乾電池の行商から始めて、工場を経営していた。)

東松：ええ、乾電池卸しに行く。で、松下とかナショナルの乾電池があったり、いろんな大手の製品があるんだけど。大阪が本場で、小さな工場だったんですけどね、乾電池をずっと、売りに歩く。それでほとんど家にいなかったし、母親と接触した時間は記憶にないですよ、あんまり。

池上：そうですか。それだけお仕事が忙しかった。

東松：かもしれないし、それとも男が他にいて……(笑)。

池上：そうなんですか。

東松：わからない。

池上：お母さまが家を空けがちだったぶん、おじいさまとかおばあさまは。

東松：いや、それはもう家出してからのお話ですね。だから、兄と母と私と3人暮らしですね。だから兄の記憶はあっても、母の記憶がないんです。

池上：そうですか。じゃあもう、わりと幼いころからお兄さまに影響を受けられて。

東松：そうですね。まあ4つ年上ですから、結構、近いといえば近いし、離れているとも言えるし。

池上：小さい頃の4歳は大きいですよ。

東松：うん。だから、何歳ぐらいの時かちょっと覚えてないんだけど、もう3歳か4歳になってたかもしれないんだけど、兄の同級生で、朝鮮人の子供がいて、その子が……その当時はエネルギー源が石炭だったんですね。その燃えカスをコークスって言って、コークスを棄てる山がすぐ近くにあって、行くとね、蜘蛛がいっぱいいるんですよ。その蜘蛛、「クモ」と言えないんです、その子は、「コムコム」って言うんです。

池上：発音がしにくいですか。

東松：「コムコム」というんです。だからその子の呼び名が、兄と2人の間では「コム」と言ってたんですね。兄がいない時でもコムがしょっちゅううちへ来て、私を連れ出してはね、ある時は神社へ行って、賽銭箱の中に手つこんで、自分は大きくて入らないけど、私は手が小さいから入るわけですね。で、賽銭箱から銭を盗って、コムはそれ持って帰るわけですね（笑）。

池上：そういう悪い遊びもされていた（笑）。

東松：経済観念が発達してたんでしょうね。片っ端からうちの引き出し開けて、母も兄もいなくて私一人だけの時に。ビール瓶やサイダー瓶のふたがいっぱい入ってる引き出しがあって、その中からひとつかみ持って、店へ行くとお金に換えてくれるんですね。いくらか知らないけど。それで買い物してチョコレートやなんかを私にくれるもんだから、こりゃいいやというんでうちに残ったやつをそこへ持って行ったらね、換えてくれるのはある一つのメーカーだけだったんです。それがアサヒビールなのか麒麟ビールか知らないけど。もうないわけですよ、コムがみんな持って行ったから。

池上：ちゃんとそれを選んでるわけですね。

東松：知らないから全部持ってたらだめだと言われてさ。そんなことがあったりしてね。

池上：それで、名古屋ですとお育ちになって、政情的にはやっぱり戦争と重なっていらっしやいますね。学徒動員を経験されて、旋盤工をされたってこともお読みしたんですが、そういう、第二次世界大戦中の空気みたいなものはどういう風に感じていらっしやいましたか。

東松：戦争ですか。

池上：そうですね、はい。

東松：うーん、あんまり、新聞は読んだことないし、当時テレビはないし、空襲が始まるまでは、戦争っていうのはほとんど感じたことない。だけど、中学校へ入ってからは、もうほとんど勉強がなくて学徒動員で、私は、中学の時に、大隈鉄工所（注：現在のオークマ株式会社）というところへ動員されて、そこで旋盤工の見習いをさせられるわけですね。

池上：はい。

東松：で、体育の時間っていうのには必ず教練が、軍人が配属されてて、教練があるわけですね。そこに麦わら人形を立てといて、棒を持って、だあっ、やあっと。もう夢中ですね。槍を持ってやあって走って行って、突くということをやったり、匍匐前進といって、相手から撃たれないように下を這いつくばって、銃を持ってね、地面を擦るようにして、全身擦るような……それがそのあと、やがて敗戦後食糧不足になった時に、野菜泥棒で役立つんですね。

池上：匍匐前進が、ですか（笑）。

東松：だから、カボチャでもスイカでも何でも熟す期になると、畑の主がだいたい棒を持って、監視してるわけですね。持って出たらそれで半殺しにあうから、その場で取って食べて、何にも持たずに出て行く。その時に匍匐前進で入ってくわけですね（笑）。

池上：そういうかたちで、のちに役に立ったと。

東松：そうそう。

池上：その旋盤工見習いというのは、どういうことをされてたんですか。

東松：いや、もう、どういうことって、何もやらしてくれないんで、運び屋みたいなもんですね。原料持って来いとか、あそこ持って行け、みたいな、そういうようなことで。

池上：それは、作業的には結構きついというか、しんどいものですよ。

東松：うん、きついですよ。だから、教練も嫌いだし、旋盤工もやりたくないっていうんで、どこの工場もほとんどそうですけど、医務室っていうのがあって、そこに看護婦がいるんですね。体調崩した時にはそこへ行くわけですが、そこへ行って、熱計れって言うわけですよ。体温計もらって、トイレ行って、で、こう洋服の端で体温計をね、だあーとこする（笑）。そうすると、摩擦熱で、8度（38度）くらいのところでぱっと止めてね、それでリンパ腺って言われるんですよ。何も、レントゲン撮るわけでもなんでもありませんよ。

池上：リンパが腫れたんだらうっていう。

東松：ええ。それで「休んでいい」って。「しめた」ってなもんで。悪ガキでしたね。

池上：悪ガキですね、お話をお聞きしてますと。

東松：うん。

池上：じゃあ、その終戦の時、戦争が終わりました、負けましたっていう時は、どういう風にお感じになりましたか。

東松：それまでは、名古屋の結構中心地に実家があったものですから、家の近くもほとんど空襲で焼けて、焼夷弾も雨あられと降ってですね、うちは幸い焼けなかったんですけど。だから、毎日なんかそういう感じで。だけど、私はほら、悪ガキだからね、最初のうちは防空壕に逃げ込んでたんだけど、それも飽きてね、夜になってから空襲警報が鳴るとね、窓をがらっと開けて、鏡を空に向けて、自分が寝てる角度で見えるように立てて、米軍機がB29の編隊組んでわあーって来る。で、もう撃つ大砲の弾がないからね、かなり低空で来るんですよ。だからすごいきれいなんですよ。編隊組んではあっと通り過ぎて。そういうのを、寝ながらね、鏡に映して楽しんでたっていう。

池上：ほう……

東松：ええ。死と隣り合わせよ。

池上：そうですね。それが落ちてきたらそのまま死んでしまうわけですよね。

東松：それぐらい、なんかこう、ずぶといというか。

池上：怖いという風には思われなかったんですか。

東松：あんまり思わない。だから、敗戦と同時に空襲がなくなって、空が、すごく静かな青い空で。ぽっかり雲が浮いてたりしてね。「ああ、これが本当の空だ」って思ったりして。

池上：同じ年ですか、終戦の年に三河地震っていうのが、あったようなんですが。

東松：何事件？

池上：三河地震っていうのがあったようなんですが、これは特にご記憶にはないですか。

東松：終戦の年に？

池上：はい。一月なので終戦よりもちょっと前ですけども。

東松：いや、覚えてないですね。

池上：名古屋の方はそこまでは揺れなかったんでしょうか。

東松：うん。

池上：戦争を経験されてる方にお話をお聞きするときに、敗戦があって、もう価値観が全部ひっくり返って、なんていうんでしょう、もう何も信じなくなるというか、そういうようなこととお話しになる方もいらっしゃるわけですけど、そういうこともありましたか。

東松：それは私も共通してますね。まあ後になってから読んだんだけど、フランス文学者のナタリー・サロート (Nathalie Sarraute) という、小説書いてる人がいて、その人がね、『不信の時代』(L'Ère du soupçon, 1956) というようなタイトルで……

池上：信じない時代、ということですね。

東松：本が出て、それ読んで共感したんだけど、そのナタリー・サロートが言うのには、敗戦の時に15歳前後で迎えた、一番多感な少年ですよ。その世代は、敗戦国、戦勝国を問わずね、アメリカでもイギリスでも、ドイツでもイタリアでも日本でも、負けた国も勝った国も共通してね、その世代は大人を信じないという。戦争遂行のためにさ、流言飛語を飛ばすじゃないですか。

池上：はい。

東松：日本でいうならば、この戦争には必ず勝つと言い続けてたのに負けたと。鬼畜米英とね。鬼畜生の、アメリカの米に英国の英ですね。

池上：そうですね。

東松：だけど、占領軍として入ってきたのは、「ギブ・ミー」って言うとチョコレートやチューインガムくれる、いいお兄ちゃんだったりおじさんだったりするんで、なんだ、大人は嘘ばかり言ってたなっていうので、不信感を持つという世代のことを「不信の世代」と名付けたわけですよ。そういう意味では、まさに私がその世代ですね。

池上：それまではやはり、軍部の発表ですとか、そういうものしか情報がないので、それをやっぱり信じておられたところもあったわけですか。

東松：うん。

池上：そのあと高校に入られて。

東松：高校はないですよ、私の世代は。

池上：そうですか、そうですね。

東松：中学終わって、私の年度だけかもしれないけど、四年で卒業できたんです。普通は五年なんですよ。四年で卒業して、それで一年足りないって言うもんで、大学受験資格に。一年間を専門学校で、名古屋高等理工学校、今の名城大学ですね。そこで一年間穴埋めして、それで受験資格を取って、大学受験をするという。

池上：そういうことになるんですね。

東松：うん。だから中学からいきなりもう、大学ですよ。

池上：それで、愛知大学に進まれるということで、経済学科に進まれて。

東松：最初はね、キリスト教関係の南山大学の仏文予科ってところに入って、別にフランス語やりたかったわけでもなんでもなくて、キリスト教関係だからね、ララ物資といって、アメリカからいろんな生活用品が来ると、配給するんですね。そういう関係のところへ真っ先に物資が配られる。シャツやらパンツやら、食べ物もチョコレートも菓子もね。しょっちゅう配給あるんですよ。だからそれ目当てに入ったわけですね。（注：ララ物資は、戦後窮乏していた日本に対し、主にアメリカから届けられた救援物資のこと。物資を送るために設立された公認の団体、Licensed Agencies for Relief in Asia の頭文字が LARA であることからララ物資と呼ばれた。）

池上：はい。

東松：だけど、トラブル起こして辞めちゃって。それでまあ愛知大学に入るんですけど。そこは南山予科ですから、そこに一年間過ごせば、ところてんみたいにこう、上へ……

池上：南山大学に、たいていの方は入られる。

東松：うん。

池上：そのトラブルというのは、何かあったんでしょうか。

東松：うん、まあね、校長がね、ドイツ人だと思うんだけど、アロイジオ・パッヘ（Alois Pache、南山大学初代学長）という人の講義があって。各科目全員に必要な講義なんですよ。何百人っていう講堂の中で話しますね。それで、後ろの方へ座って、隣の女の子とべちゃべちゃしゃべって（笑）。

池上：（笑）。

東松：しゃべってたら、白墨がぴゃーとどこからか飛んできて。ほんとにどこから誰が投げたのかわからない、ぴしゃーと当たったんですよ。これはもういかんっていうので、それがきっかけで辞めたの。

池上：ムカッとしたと。

東松：ムカッとしたっていうか、うーん、まあね、合わないっていう。勉強する気持ちがなくなって。その時、語学専門の大学でしたからね、もう教室に入ったらフランス語以外しゃべっちゃいけない。ABCD（アー・ベー・シー・デー）のAの字も教えないうちから、もうしゃべっちゃいけないって。

池上：すごいですね。

東松：中国語科の人間は、中国語以外しゃべっちゃいけない。そういう厳しい学校だったんです。僕はいい加減だったから。

池上：ちょっと厳しすぎたかもしれませんね。で、愛知大の方に入られて、大学に入られてからお兄様の写真機を借りられたんですね。

東松：入る前ですけどね。

池上：あ、入る前ですか。

東松：ええ。まだ二十歳になる前だと思ったんですけど。あの、二人兄がいて、今言った光男っていう4歳上の兄は、両親も一緒なんです。もうひとつ上の敏夫（としお）は、確か11歳年上だったと思うんですけどね。

池上：11歳。すごく上なんですね。

東松：親父が違うんですよ。だから、顔つきも体つきも、すべてが似てなくてね。それで、その敏夫が出征するときに、照明、私のことですがね、「照明を美術関係の学校に進ませろ」と母親に言って、中国へ行ったんです。

池上：そうなんですか。

東松：で、根拠は何かというと、すべての教科書の空白に絵が描いてある。

池上：ちゃんと見ておられたんですね（笑）。

東松：そう。まともに勉強せずに、教科書の空白に絵ばかり描いてたんですよ。で、図工の時間だけは真面目に評価されて、つくったものなら代表例としてしょっちゅう貼り出されたりするんで、そういうことも知ってたんだらうな、兄は。だから、母から兄が言い残してたっていうんで、それで美術学校に行けっていうんで、その頃はね、京都、京都芸大ってありますか。

池上：あります。京都市立芸術大学ですね。

東松：そこがね、なんかその頃は専門学校という名だった。（注：1945年から49年までの呼称は京都市立美術専門学校。1950年に京都市立美術大学、1969年に京都市立芸術大学となる。）

池上：ああ、そうだったかもしれません。

東松：うん、専門学校で、そこを受験するために京都へ行って、京都駅を降りたところで、駅の周りにいた不良っぽい、泥棒みたいなおっちゃんたちに囲まれて、持ち物全部盗られたんですよ。

池上：えーっ。

東松：それで、それをそばで見てた、何の屋台かは覚えてないけど、屋台のおっちゃんが、気の毒がってうちへ泊まれと言って連れて行かれて。それで、結局そんなことがあって受験する機会を逃しちゃったんです。

池上：その時は写真ではなくて何科を受けようと言われてたんですか。

東松：いやあ覚えてない。何科ってあったのかな。写真科はないよ。

池上：写真科はなかったと思うんですよ。だから日本画だったり油絵だったり、一応分かれてはいたと思うんですけども。

東松：何科っていうのは覚えてない。

池上：でも受けようとされた。

東松：受けに行ったんですけど、結局受験もせずに帰ったんですがね。

池上：じゃあ愛知大に入られる前にわりといろいろとおありだったんですね。

東松：そうですね、考えてみればね。

池上：その写真機を借りたお兄様はどちらのお兄様だったんですか。

東松：一番上、いや……

池上：敏夫さんの方。

東松：いや、最終的には光男だけど、敏夫が戦地でね、「中支」というから支那のどのへんでしょかね。敏夫は日本の陸軍で、情報班員やってたんですよ。文章がうまかったからね、それで戦況を書いて新聞社に流すというね。で、そこにカメラマンがいて、それは東京から派遣されてきた、その頃は著名なカメラマンだということだったんだけど、それが相方のカメラマンで、その人から写真を習ったって言ってましたね。

池上：敏夫さんが、相方のカメラマンの方に習って、カメラもご自分のものを買われたっていう。

東松：いや、その時は持ってなくて。だけど、引き上げの時に、全部中国側に接收されて、何も持って出られないんだけどね、現像液を。現像液って液じゃなくて、粉ですね。あの、メトールとかハイドロキノンとか亜硫酸ソーダとか、いろんなものをこう、何グラム何グラムといった具合に混ぜ合わせて現像液を作るんですよ。

池上：ああ、そうですか。

東松：うん。でもその原料は粉ですからね。だから持ち帰れたんでしょうね（笑）。だから、帰ってすぐ暗室をつくったんですよ。

池上：現像液の元の粉を持って帰ってこられて。で、カメラはじゃあどこで調達されたんですか。

東松：わからない。どこでどういう風買ったか知りません。敏夫から写真術を光男が習って、光男から私が習うわけです。

池上：ああ、そういうことなんですね。

東松：習うきっかけになったのが、「写真事始」に書いてあるやつかな。これをどうぞ。（注：「写真事始めは恋人の撮影」、『私のカメラ初体験』、朝日ソノラマ編、1976年）

池上：ありがとうございます。では二十歳ぐらいのころに、光男さんから、動かし方というか、そういうものを教えていただいて、その感触と言いますか、カメラをいじることがやっぱり非常に気に入られたんでしょうか。

東松：まあ、そこにも書いてあると思うけど、ファインダーを覗いて……その、私は気が弱かったものだから、友達の妹が好きだったんだけど、デートに誘うこともできないし、ラブレターを渡すこともできないっていうくらい気が弱かった。相手に会ったってまともに顔見られないしね。うつむいちゃって。

池上：シャイだった（笑）。

東松：だけど、カメラのファインダー越しだとね、何分でも見てられる。近づけるしね。これはすごい（笑）。

池上：ちょっと距離があるというか、直接目が合うことなしに覗けるっていう。

東松：うん、覗ける。ファインダー越しになったら、じいっと見られる、見つめられるっていうんで。相手が二重まぶただったっていうことも知らなかったですよ。

池上：そうですか（笑）。

東松：カメラ越しに発見して。

池上：その時は、その女性の方以外にもいろんなものを被写体として撮られたと思うんですけども。

東松：いや、そりゃもう撮らないですよ。彼女しか撮らない。

池上：そうですか。

東松：でもまあ向こうの家行くからね、家に行って撮ったから、僕の友人のお父さん、お母さんを撮ったりもしたんだけど、だけど大半は彼女でしたね。

池上：そうでしたか。

東松：義理写真というか、義理シャッターというかさ。その子ばかり撮ってたんじゃちょっと……

池上：具合が悪いから、他の方もちょっと、お義理で撮りつつ。

東松：うん。

池上：面白いですね。でも、その撮ること自体が面白いと思われて、写真部に入られるんですか、大学では。

東松：それはまあ、現像が面白かったんですね。それはそうでしょう、引き伸ばし機に、彼女のクローズアップ

プの顔を、印画紙の上に光を当てて焼き付けて、真っ白の紙を現像液に着けて、ゆらゆらさせると、赤いランプのもとでふわーっと出てくるわけですからね、彼女が。すごく神秘的で。

池上：その時の写真というのは、今もお持ちなんですか。

東松：いや持ってないです。

池上：なくなって。

東松：ええ、ないですね。一枚もない。

池上：残念ですね。じゃあ、そのあと写真部に入られてからは他のものもいろいろ撮るように。

東松：写真部に入ったからというわけではないんですけど。写真雑誌も読んだことないし、写真の撮り方とか現像の仕方とか、現像液の作り方とかいろいろなことは周りから教わったけど、写真をどのように、何を撮るといふようなことは一切、アドバイスは受けてないんで、好きなようにやってたんですけど。でも、写真を暗室で合成することを覚えてね、それで、大好きな友達の妹とも付き合いが始まるわけだけど、気に食わんときもあるわけですよ。

池上：はい。

東松：彼女の目を画面いっぱいここう伸ばして、これぐらい大きく目を伸ばして、その目に薔薇の枝をちぎったのぶすっと刺して、とげが生えてる薔薇をね。刺して、それをまたちょっと撮って。

池上：ちょっと怖いですね（笑）。

東松：うん。むかついた時はそういうことやった。

池上：でもカメラのおかげで、その方とはお付き合いがあったわけですね。

東松：そうですね。

池上：じゃあその写真部に入って、先輩なり先生なりがいて、写真術みたいなものを教えてもらったっていうことではなかったわけですね。

東松：ないですね。

池上：では、カメラにおける、この方が自分のお師匠さんです、っていうような方はいらっしゃらない。

東松：あえて言えばね、その頃ね、写真部とは関係ないけれど、愛知大学で映画演劇論とロシア語を講義してた熊澤復六という先生がいて。

池上：熊澤復六さん。

東松：彼は若い頃、東京にいて、ロシア語が得意だったもんだから、チェーホフの新劇を担当して、作品を訳して。それで、その頃は新劇が始まった頃なんですよ。築地小劇場、そういうようなところで新劇運動をやって。その先生がね、すごく可愛がってくれて。

池上：写真部の顧問をされていたとかいうことでもなくて。

東松：いや、違う。関係ないですね。

池上：授業をたまたまとられたんですね。（注：きっかけは熊澤が愛知大学写真展に出品した東松の写真を批判し、研究室を訪れた東松に美術史を解説したことから。『昭和写真・全仕事 シリーズ 15、東松照明』朝日新聞社、1984年より。）

東松：私は経済学だから、単位にはならないんだけど、映画演劇論を聴きに行ったりしてたんですね。熊澤先生も名古屋で、私も名古屋で。名古屋から豊橋に電車で通うでしょ。それで一緒になったり、帰りも一緒になったり。それから、名古屋の溜り場が、富士フィルムの名古屋支店というのがあって、そこが中部日本学生写真連盟をその頃作ったんですけど。各地域が統合されてやがて全日本になるんですが、その中部日本学生写真連盟の事務所が富士フィルムの中にあっただけです。それで、朝日新聞の後援ということで、朝日新聞の企画部というところが応援してくれて、そのオルガナイザーをやってたんですね、わたくしが。それで、その当時は、岐阜出身の早稲田の学生で、それで、都筑弘雄というんですけど、その都筑くんが、岐阜の実家に帰ってきたときに、名古屋に寄って、全日写連（全日本写真連盟）をつくろうと思うけど、その前に各地域ごとに写真連盟を作って、全部できたところで統合する。だから中部日本写真連盟を作らないかっていう誘いがあった。それで、まあ結構中心的な動きをやった。中部地区といっても広いんで、金沢とか富山まで含むわけですね。その頃ちょうど内灘の、日本で初めての米軍に対する反対運動が始まった（注：内灘闘争。石川県内灘村で起きた、米軍の試射場に対する反対運動）。ちょうどオルグ（注：organizeの略、組織を作ること）で金沢へ行ったときに、金沢大学の学生が、「こういう運動があるから写真撮りに行こうよ」と言って誘われて、撮りに行ったんです。それで、その富士フィルム名古屋支店のすぐ近くに「チャイルド」という名前の喫茶店があって、名古屋大学やら愛知大学だけじゃなくて、いろんな大学の演劇関係の人が集まってきた。それで、熊澤先生は演劇のプロですからね、なんのかわかんなくて、毎日のようにコーヒー飲みに行って、またばったり会うっていうかたちで、親密度が増していったんだろうと思いますけど。で、（1953年の）13号台風で熊澤先生の家が水浸しになって、ものすごい量の蔵書があったんだけど、みんな水被っちゃって、一色町というんですけどね（注：現在の中川区下之一色町）、そこに蔵書を全部乾かして、整理するというか、お手伝いに行って。その時に水害の街を初めて目の当たりにして、写真撮り始めて。それがやがて『岩波写真文庫』から『水害と日本人』（岩波書店、1954年）として出る。岩波に推薦したのも熊澤さん。

池上：ああ、そうですか。

東松：熊澤さんがその演劇活動を東京でやってた頃の仲間が、岩波の専務だったんですね、小林勇というんですけど。それで、名取洋之助と親しくて。名取は写真文庫を作った張本人です。それで熊澤先生の紹介で、推薦文持って東京に行って。

池上：じゃあ、大学出られてすぐ上京されるっていうのはそういうご縁もあって。

東松：そうそう。だけどもう、『岩波写真文庫』は廃刊に近づいていた時期で、人を採るような状況じゃなかったんですけど、ごり押しで入って、二年半ぐらい勤めましたけど。

池上：大学時代に台風 13 号をまず撮られていて、1959 年には、伊勢湾台風の後の街の様子を撮られますけども、やっぱり最初の台風 13 号の様子を撮ったっていうのは、東松さんの中でも大きい出来事になったんでしょうか。

東松：でしょうねえ。そういう事件性のものを今まで撮ったことなかったから。

池上：それまではどういうものを主に撮っていらっしやいましたか。

東松：熊澤先生がね、口癖のように私に言ってたことは、私はその頃はずくり写真というか合成写真が多かったものですから、「現実を見る」と。で、「現実がダイナミックですごく面白い」と。「現実を見る」といつものように言われて。で、そう言われて見てみると確かに面白い。そのひとつが水害だったんですね。で、熊澤さんは小山内薫と一緒に新劇運動をやった。築地小劇場っていうのは、小山内薫が、演出家ですよ。そういう関係で。

池上：雑誌の『カメラ』に入選されたりしてますけれども、それに投稿をされるようになったのは、大学時代に既にされてますよね。それに投稿してみないかっていうのも、熊澤さんですか。

東松：いやいや、そうじゃなくて、東京のプロたちが私の写真をどう評価してくれるんだろうかということで。まあ『アサヒカメラ』でもよかったんだけど、あそこは『アサヒカメラ』の編集者が審査してたからね。だけどアルス社の『カメラ』、これは『アサヒカメラ』より前に発行された日本で最初のカメラ雑誌で、木村伊兵衛や土門拳が審査員だったんですね。それで、その頃初めてカメラ雑誌も見erようになって、自分の写真がどう評価されるのかというんで、投稿して、すぐ入選して。

池上：そうですか。

東松：これは西日本新聞の一面かな、毎月 1 回ずつ連載して、12 回あるんですけど（注：「時を削る 東松照明の 60 年」2010 年 1 月から 12 月まで連載）。ここに、木村伊兵衛と土門拳の審査の内容を載せた。ここでも「土門拳と出会っていなかったらたぶん写真家になっていなかったと思う」と、同じようなこと書いてあるんですけどね。

池上：はい（笑）。お父さまと同じような。

東松：12 回分あるから、どうぞ。

池上：ありがとうございます。先日の個展（「写真家・東松照明 全仕事」展、名古屋市美術館、2011 年）でもちょっと拝見したんですけど、最初はこういうような（《皮肉な誕生》、1950 年を指して）……

東松：うん、そうです、そうです。

池上：これは合成写真なんですか

東松：合成じゃなくて、兄の手、光男の手ですよ。

池上：そうですか。《皮肉な誕生》（1950年）という作品ですけども。お兄様の手ですか。

東松：ええ、サルヴァドール・ダリ（Salvador Dalí）の絵にこういうカットがあるんですよ。

池上：そうですね。シュールレアリスムっぽいなというふうに思ったんですけど。

東松：ええ、それで、写真でそれを撮れるかなあとってやってたんです。だから習作ですけどね。

池上：二十歳頃の作品ですから、ほんとにカメラを持たれて、すぐぐらの作品ですよ。でも大学に入られて、現実にも目を向けるようになっていく。写真部の他の方たちは、そういうふうに積極的にカメラ雑誌に投稿されてましたか。

東松：あんまり、うちの大学ではいなかったですね。

池上：そうですか。東松さんが出してみようと思われたのはやっぱり力試しというか。

東松：うん。どう評価されるのかわかりたかった。

池上：その頃から、できればカメラで身を立てていきたいというようなことは。

東松：いやいや、全然考えてなかった。

池上：いつごろそれは思われましたか。

東松：だからもう、卒業間際に、既に各社の就職試験が全部終わっちゃってるのに、まだどこも受けてなくて、行く先も決まってない。で、「チャイルド」の喫茶店で熊澤さんが心配して「お前どうするんだ」って。「いやあ、まだどうするか決めてないです」って言ったら、「俺の若い頃の友達が、岩波で写真の本をつくってるけど、そこで仕事する気があったら紹介状書く」という。推薦状というか。で、本屋へ行って『写真文庫』だあーっと思って、面白そうだなと思って。

池上：じゃあ熊澤先生から言っていたくまでは、写真で身を立てようっていう風には。

東松：思ってなかった。

池上：それは、現実には難しいだろうっていうふうに思われて？

東松：いやいや、それもなかったですね。

池上：発想自体がなかった。

東松：うん。ただまあ、学生写真連盟をつくるために、朝日新聞と富士フィルムを行ったり来たりしてたんで、朝日新聞の写真部の方では、そこでカメラマンになるんだったらうちへ来てもいいよっていうようなことは言ってくれた。今の名古屋本社ですね、当時は名古屋支社と言ってましたけど。

池上：やっぱり、在学中から既に認められていたんですね。

東松：まあ写真を見てそう思ったのか、わかりませんが。それから富士フィルムでもね、その頃の名古屋支社長が、「大学出て来る気があったらね、営業だけど、うちへ来るんなら、仕事をやってもらってもいいよ」というようなこと言ってくれた。だから、あんまり考えてなかった、就職のこと。

池上：でも向こうからそうやって、話が。

東松：うん、そう。

池上：可愛がられてましたんですね、いろんな方に。

東松：うーん、やっぱり、どうかな、セールスがうまくいったのかもね。

池上：そうですか（笑）。

東松：だって人集めやって、写真連盟、各大学に行って、写真部のないところには写真の好きな学生を何人か見つけ出して、集めて、写真部を作らせて……

池上：そういうこともされてたんですか。

東松：そうそう。中部学生連盟を結成して。で、それで出来上がったなら東京で。東京にもしょっちゅう行ってた。それで、土門拳なんかとも面識があるわけだから、結構、活動的だったんですね。

池上：そうですよね。

東松：だから、誘いがかかってたから。

池上：実際に『写真文庫』のお仕事をされて、どうでしたか。

東松：それは結構面白かったよ。

池上：はい。その名取洋之助さんとやりとりしながら。

東松：いや、名取はもうその頃、僕が入った時点で辞めてたんで。

池上：そうですか。『岩波写真文庫』を立ち上げた後。

東松：辞めてたけど、創設者だし、編集者もカメラマンもほとんど息のかかった人間ばかりだから、編集顧問ということで週に二回、岩波書店に来て、教授室みたいなのがいくつかあって、その中のひとつを使って、そこへ、みんな必要があれば相談に行く。まあ私は行かなかった。

池上：そうですか。必要がなかったんですか。

東松：なかったっていうか、敬遠してたんですね。

池上：それはなぜ。

東松：私は土門拳を尊敬してたからね、岩波入るときに土門拳のところに挨拶に行ったんですよ。『写真文庫』のカメラのスタッフになると。そしたら、むーっとして、しゃべらなくなっちゃって。

池上：そうですか。

東松：しばらくしてね、まわりくどい言い方だけど、例えば、撮影で、飛行機に乗るとすると、「その同じ飛行機に名取洋之助が乗ってたら、俺は次の飛行機に乗り換える」って言い方をするわけ。

池上：ほう。天敵なんですか。

東松：いやいや、土門拳は東北から、酒田（山形県）ですか、そこから上京してきて、初めてプロのカメラマンになる時に、名取洋之助が社長をやってた日本工房に入社した。で、「あれ撮って来い」って言われて撮りに行って、プリントして名取のとこ持っていくと、目の前でびしゃっと破かれる。こんなん駄目だって。やり方がまたね、すごいんだけど。土門拳は暗室に入って、悔し涙にぼろぼろ涙を流したり。

池上：そうですか。東松さんからしても、目上の方というか。

東松：うん。だから土門拳がそういう立ち位置だったもんだから、名取にできるだけ近づきまいと思って。

池上：で、ほんとに、ほとんど接触なく。

東松：いや、そうでもないけどね。結構可愛がられて（笑）。

池上：そういう土門さんにされたような厳しい指導っていうのは、東松さんにはなかった。

東松：それはない。直接の仕事の上司じゃないからね。でも後になって、もうずいぶん何年か経って、岩波をもう辞めちゃった小林さんを囲んで飯を食う会があって、その時に「東松くんを岩波にいられてくれたのは名取だよって」言ってた。

池上：そうですか。その、熊澤さんの紹介もあるし……

東松：いや、それは熊澤の紹介とは関係なく。

池上：ああ、そうですか。

東松：うん、「写真撮って来い」って、フィルム渡されて。それから「文章書け」って書かされて。それを見て評価して、最終的には入れてくれたのは名取だよって。

池上：紹介だけじゃなくて、ちゃんとプラスアルファの力を見込んでくださったってことですね。

東松：そうそう。それが分かる前に、名取・東松論争って、この『アサヒカメラ』で論争したりして（注：1960年9月～11月号で展開された論争）。その時は名取が入れてくれたと知らなかったから。知ってたらできない（笑）。

池上：そうですね。その論争については、明日中森さんが詳しくお聞きしたいと言っております。

東松：なるほど。疲れた、もういいですか。

池上：はい、もう一時間になってますね。ではまた明日お聞きしたいと思います。ありがとうございました。

東松照明オーラル・ヒストリー 2011年8月7日

沖縄県那覇市、東松照明スタジオにて

インタビュアー：中森康文、池上裕子

書き起こし：金岡直子、中山龍一

中森：今日はまず、雑誌『カメラ』での月例コンテストに優勝なさって、そこで、木村伊兵衛ですとか土門さんとの出会いがあってですね、いわゆる写真のリアリズムっていうことに関して、みなさん語ってらしたと思うんですけども。そこでなにか思い出すことをお話してもらえますか。

東松：それはねえ、その「月例」の後で、リアリズム写真連盟か何かできるんですよ。それは土門拳の甥である伊藤知巳がアルス『カメラ』の編集者で、彼が中心になって作るんですけどね。で、リアリズムという言葉は、私はむしろ、愛知大学の頃から……

中森：熊澤先生ですか。

東松：そうですね。熊澤さんの影響ですね。

中森：そうですね。じゃあアルスでの、例えば作品でいうと《疲れ》とか、《うたたね》（1952年）というような作品ございましたよね。ああいったところは、どういったものを追って、どういった作品を作りたいという気持ちで。

東松：いや、どういったという観念が先立たたずに、とにかく歩くとか、とにかく現場へ行く。で、サーカスが結構好きだったから、サーカスが来ると、見に行く。現場を撮る。そういう感じですね。

中森：ちょうどそういった1950年代の半ばから後半の作品を撮った後で「名取・東松論争」という論争がありますよね。『アサヒカメラ』の。

東松：あったですよ。

中森：1960年の話なんですけども。名取さんは、東松先生の50年代の写真をご覧になって、「新しい写真の誕生」なんだけれども、ということで。（注：『アサヒカメラ』1960年10月号に名取洋之助が「新しい写真の誕生」を寄稿、東松が米軍基地で撮った写真における物語性の欠如を批判した。東松は11月号に「僕は名取氏に反論する」を掲載。）

東松：うん、でもねえ、名取さんはねえ、自分で文章書く人じゃないですよ。

中森：あ、そうですね。

東松：常に代役の書き手が側にいて、羽仁進がそれをやってた時期もあり、その後は多木浩二。だから、名取・東松論争の頃は、多木浩二か、あるいは犬伏君。犬伏というのは、『岩波写真文庫』の編集者で、どっちかだと思うんですよ、書いたのは。名取さんはもちろん、しゃべったことに肉付けして書き加えたけど、多木さんも犬伏君も亡くなっちゃったから、確かめようがないんだけど。

中森：そうですね。羽仁さんも、確か『岩波写真文庫』の。

東松：初期の編集者だった。

中森：編集者だったんですよね。で、名取さんは『アサヒカメラ』で、「新しい写真の誕生」ということでね、長野重一先生と東松先生の写真を比較して、解説記事的な写真が長野さんのもので、東松先生の写真はもっとこうポエティックな……

東松：うん、だから、褒め言葉と受け取った方がよかったんでしょうけど。

中森：先生の回答は、わりとこう、強い言葉を使っていらっしゃるじゃないですか。例えばその……

東松：「報道写真」という言葉ですよね。報道写真という言葉は、戦争の記憶とまつわるものですから、私はすごく抵抗があったんですよね。

中森：ひとつ名取さんがおっしゃったのは、「事実尊重」。事実を尊重するかしないかっていう話で、それを東松さんのところでは、してないんじゃないかっていうような。

東松：うん。

中森：事実尊重をしない、事実を全くこう傷つけてイメージを作ってるみたいなことをおっしゃってました。ああいった雑誌における論争っていうようなものは、それまで写真の中であったんですか、あれだけ強い意見の交換っていうんですか。

東松：いや、ないですね。初めてだ、あの頃はね。カメラ雑誌では初めての論争だって言われたくらいですから、全然なかったですね。

池上：しかも東松さんが非常にお若い時ですから、そういう若手の写真家が、名取さんのような、まあ偉い方ですよね、そういう方に真っ向から挑むっていうのは珍しかったんじゃないんでしょうか。

東松：でしょうね。

中森：今、報道写真っていう話になったんですけども、例えば『岩波写真文庫』の『やきものの町 瀬戸』（1954年）で、僕が覚えてる一枚っていうのは、働いていらっしゃる方のご家族の方かな、いわゆる記念写真的なものがありますよね。

東松：一族のね。

中森：一族ですね。そこで東松先生は確か、「記念的報道写真」というふうな言葉をお使いになったんですけど。

東松：そうですね、覚えてないです。

中森：覚えてないですか。岩波での経験がですね、その後「岩波写真学校」だったっていうふうにおっしゃって。

東松：たいていの写真家が、日大（日本大学芸術科写真学科）とか写大（写大、現・東京工芸大学）とか、その頃は写専と言ってましたけど、そういう写真の専門学校を出てる写真家が多かったものですから、私は一度もそういう専門教育を受けたことないから、そういう意味で言ってたんですけど。だから岩波に入って、プロの写真のテクニックを教わった。月給もらいながら。月謝払いながらじゃなくて（笑）。

中森：その現場っていうのが、編集部の事務所がね、いろんなオブジェがあったりとか、いろんな先生が出入りしたりとか、知的にもこう、高まるような場所だったっていうふうな。

東松：そうですね、すごく刺激になりましたね。

中森：また2年でお辞めになったのは、わりと短かったですよね。

東松：ええ。だから、私は入るたって正式社員じゃなくて、特別嘱託といって、社員同等の待遇の職だということが入ったんで、「もうそろそろ終わりにしようか」という、上の方では、そういう話になってたんじゃないでしょうかね。もう名取さんも出ちゃってないし。

中森：名取さんの後にはどなたが編集長っていうかたちでいらしたんですか。

東松：編集長はいなかったです。だから長野重一が、結構、そういうリーダー気取りでやりましたけどね。

中森：じゃ、みなさんご自分のプロジェクトをあてがわれて。あるいは季節ごとの、伊勢台風の話を本にしようって、そういったのはご自分で？

東松：いや、そうじゃなくて、月に一回企画会議というのが行われて、そこでみんながプランを出すわけね、ひとりひとり。それで編集者もデザイナーもカメラマンも、それから総務やってた人間も全てがみんなプランを出して、そこで決まるわけです。

中森：多岐にわたる題材を『文庫』は扱ってましたよね。医学もあれば化学もあるし。

東松：なんでもありですね。

中森：なんでもありましたね。

東松：だから、テレビの先駆形ですよ、テレビができた時には、ディレクターが、教本、教科書みたいに『岩波写真文庫』を使いましょうってね、そういう役割を果たしたんじゃないでしょうかね。

中森：いわゆる「グラフもの」ってございましたよね。写真雑誌ですとか、ああいったものからずいぶん一線を画した、やはり企画ものだったんでしょうか。格調高いところあるでしょう、やっぱり。

東松：そうですね。全部専門の学者がついてますしね。

中森：その後、「10人の眼」という展覧会ございましたよね。「10人の眼」展から今度セルフ・エージェンシーの「VIVO」ができてくる、そのあたりのことに関してちょっと話してもらえませんか。

東松：「VIVO」ができたのは1959年ですよ。その前に福島辰夫が呼びかけ人で、「10人の眼」展(1957年)ですか。そういうのをやり始めて、その中のメンバーに呼びかけて、「マグナム」の日本版を作ろうっていうんで。(注：Magnum Photosは1947年にロバート・キャパやアンリ・カルティエ＝ブレッソンらが結成した写真家グループ)。それで、石元(泰博)はほとんどアメリカで、日本にはたまにしか帰ってこないからっていうんで、一人落ち、二人落ちて…… 中村正也くんだけ。

中森：そうですね、中村さんね。

東松：彼は自分で事務所つくったばかりで、できないって。結局6人で始めたんですね。

中森：川田喜久治、奈良原一高、細江英公、あと、佐藤明さんですか。

東松：一番年上が丹野章。

中森：ああ、丹野さんね。

東松：それでその次が、私と佐藤明が同年で、それで奈良原、細江、川田喜久治、その6人。

中森：その目的っていうのは、さっきの「マグナム」の話聞いてみると、報道写真的なものをそれぞれがつくって、それを一つのチャンネルで出していこうっていう風なことで。

東松：報道写真とは限らないけど。六人がそれぞれ分野が違いますからね、それで結局、築地の事務所に移ってからはマネージャーを雇いまして、そのマネージャーが会社として作ろうとしてたんですね。そのためには、やりたくない仕事でもやって、稼がないといけないと。それが嫌になって、やめようって(笑)。結局そういうことになっちゃって。経営方針が、解散の理由ですよ。

中森：マネージャーは何という方だったんですか。覚えてらっしゃる。

東松：飯島かな。早稲田大学出で。

中森：女性ですか、男性。

東松：男性。

中森：まだ若い人だったんですね。

東松：だいたい同年輩ですね。僕なんかと。

中森：その時に、確か奈良原さんが東松先生のことをお書きになった文章で、「『ヨネ』的な感覚」(『フォトアート』1976年1月号)っていうのがあったんですけど。

東松：だから、事務所の名前を何にしようかっていうんで、みんなそれぞれ案を出したんですね。

中森：「VIVO」ですね。

東松：私が「ヨネ」って（笑）。「ヨネはないだろう」って。

中森：「ヨネ」は、カタカナで「ヨネ」なんですけど、米ですか。

東松：ほんとに感覚的な音だけで選んだんですがね、「ヨネってというのはどうだい」って言ったら、猛反対にあって（笑）。

池上：「VIVO」っていうのは逆に、どういう風に決められたんですか。

東松：佐藤明が、なんか、字引を引いて、何語ですかね。

中森：エスペラント語です。

東松：エスペラント語。ライフ（life）っていう意味ですよ。

池上：ヴィダ（vida）とかね、ヴィーヴル（vivre）っていう。

東松：それで、それがいいやっていうことになって、決まったんですよ。

中森：みなさんでいわゆる共同作業として一つの作品を作っていくとか、そういったことはなかったんですよ。

東松：それはないですね。で、収入の50%を本人がとって50%を事務経費として「VIVO」がとると。だから稼ぐ人間と稼がない人間で分かれるわけですね。だから私はもう稼がない方の筆頭で（笑）。

池上：結成されたのは、出版社とか、既存の雑誌の編集にやっぱりコントロールされない、自分たちの撮りたいものを世に出していくっていうことがやっぱり目的でしたか。

東松：もちろん、そういうこともある。あの、セールスが苦手だからね。写真家はみんなほとんどそうだろうと思うけど。だから売り込みに行くのが嫌でしょうがないし、それとまあもう一つは、暗室とか、事務処理とか、暗室作業とか、自分でやらないですよ。撮ってきたらもう、現像から引き伸ばしまで全部、暗室マンにやってもらおう。

中森：分業ができるようになっているのはひとつありますよね。それはやはり、商業に司る写真をそこから出そうっていう。さっきおっしゃったように、50%、50%の利益の配分ですとかね。そこへ、自分のアートのプリントを作ろうっていう風なところはなかったのかしら。

東松：特にそういう風に分けては考えてなかったもんでね。ほとんどまだ、写真がアートとして売れる時代じゃなかったし。もう、コマーシャル系のは別として、報道写真と言われてるものはほとんど雑誌社からの注文ですよ。

中森：雑誌で特にお話を聞きたいのは、『アサヒカメラ』ですとか、『カメラ毎日』とかいうのがありましたけれども、そういったカメラ雑誌との個人的な関係はどうだったんでしょうか。

東松：それはもちろん、それぞれありますよね。私は『カメラ毎日』の山岸章二と一番仲良かったから。

中森：山岸さんとの関係というのは、山岸さんお亡くなりになるまでずいぶん続くわけですよね。

東松：山岸は最初は、カメラマンだったからね。毎日新聞のカメラマンで。大学は山岳部員か何かで、それで毎日新聞でも山岳部の写真を撮るといって入ったみたいですけどね。で、『カメラ毎日』ができて編集者になったんですね。

中森：フィクションじゃない、そういったストーリーがあるから、それを撮らないかっていうかたちですか。それとも、東松先生ご自分で、こういう写真があって撮りたいんですけどってようなお話を。

東松：どっちもありでしょうね。付き合いの中でこっちからプラン出したこともあるし、向こうから「これ撮ってくれ」って言ってきたこともあるしね。で、私が、米軍基地関係を撮ってたもんだから、ライシャワー（Edwin O. Reischauer）が大使になった時に「アメリカ大使館を撮れ」って言ってきた。それはもう、『カメラ毎日』からのプランですね。それまでは大使館を撮った人間一人もいなかったんですよ。初めてですよ、向こうも。ライシャワーの場合は奥さんが日本人でしたしね。

中森：そうですか。それは一枚いくら、あるいは一つのプロジェクトでいくら、というギャラで。

東松：ページいくらでしょうね。それは一律で決まっていたみたいですよ。

中森：プリントはご自分でお焼きになって。

東松：焼かないですよ。「VIVO」で、「VIVO」の場合は暗室の者がやる。

中森：やらせて。それをじゃあ持って行って、それで、どういう風にレイアウトしますとか……

東松：みんな取りに来るんですよ。

中森：取りに来るんですか。勝手にじゃあ、写真をこう組んでっていうのは向こうがやっちゃうんですか、それとも先生の方でずいぶんいろいろ言えるわけですか。

東松：いやあ、それはケース・バイ・ケースですね。任されることもあるし、『中央公論』の場合は8ページ任されてたから、全部自分で選んで自分で配列まで決めて。

中森：ええ、『中央公論』ですね。

東松：ええ。雑誌によりけりですね。

中森：あと、『太陽』に連載があったし、面白いところでは1965年に『建築文化』の表紙を一年間おやりになりましたよね。

東松：ああ、そうですね。

中森：非常にインパクトの強い写真を毎月ね。あれはどうしてまた、あれは彰国社かな、『建築文化』がお話を持ってきたんですか。

東松：いやあ、ちょっと覚えてない。覚えてないけど、建築関係のメタボリズムの会っていうのが、その前ですかね、その後ですかね。

中森：その後ですね。

東松：そうそう、その関係かもね。

中森：そうですね。「メタボリズムの会」では、先生も確かご招待を受けて。

東松：月に一回会合があってね、それぞれ自分のプランを発表するわけですよ。大半は建築家ですけど、建築家以外には、写真家は私一人だった。デザイナーは杉浦康平と栗津潔がメンバーだと聞いてたけど、一度も会合では会ったことがない。

中森：そうですか。あと産業デザイナーの榮久庵憲司さん。

東松：はい、いましたね。

中森：「メタボリズムの会」に関してはですね、最初にマニフェストというかたちで1960年に本（『METABOLISM/1960 - 都市への提案』、美術出版社）が出るんですけど、その後二冊目で先生のアスファルトの写真を使いたいっていうような話をね、川添登さんがしてたっていう風なことを読んだことがあるんです。ですから、あの本が出ていれば、写真も出てきたんでしょうけど。でもこう、写真にこだわらないで、いわゆる前衛の人たちとのお仕事っていうのはたくさんなってますよね。

東松：うん。

中森：前衛系統の人たちとのお仕事ってあったじゃないですか。例えば、あの、土方（巽）さんたちとやった「650 エクスペリエンスの会」。

東松：ああ、うん。そういうのは持ってきたんだけど。

中森：『ヒコーキ』（1960年）ですね。あの、映画の。

東松：（写真を示しながら）僕の写真ですけどね。（映画のパンフレットを見せながら）これはまた別で、メンバーは土方巽と寺山修司と金森馨と三保敬太郎と黛敏郎と私の6人。どこにいったっけ。あ、ない。中身抜けちゃった。

中森：確かね、その中に先生がお書きになった詩があるんですよ。「デュエット」っていう。

東松：あれ、どこだ。泰子（注：東松泰子：東松照明の妻、以下、泰子）！ 1960年でしたっけ。

中森：そうですね、60年代ですね。

東松：1960年で、すぐスクラップの横に（指で示しながら）これがあるから持ってきて。

泰子：この一枚だけですか。

東松：一枚じゃなくて……

泰子：あ、束になったやつ。

東松：ええ、束になったやつ。

中森：拝見していいですか、これ。

東松：ええ。

中森：じゃあ触りますね。

東松：書いてないかな。だから抜けてる。

池上：ふーん。パンフレットで、中にもいろいろあるんですね。

東松：うん。

中森：三島由紀夫さん、瀧口修造さん、澁澤龍彦さん。

東松：これはね、立会人ですよ、皆。

中森：このエクスペリエンスの会というのは、何をなさったんですか、この会では。

東松：いや良く知らないんだけど、僕は土方から誘われて、「一緒にやらないか」って言われて。

中森：ふーん。

東松：それで、第一生命ホールっていうか、昔の米軍の総司令部ですよ。そこの講堂で発表会をやったんですよ。で、ただ写真並べるわけにいかないから初めて映画作った。

中森：『ヒコーキ』ですね。それは先生、名古屋の美術館の展覧会では上映なさったんですか、今回。

東松：いや、それが見つからないんで、

池上：フィルム自体がもうないんですか、その『ヒコーキ』って。

東松：うん、ない。いや、どっかにはあるだろうけど、どこにあるのか分からないんで。

池上：名古屋では映画は見た記憶はないですね。

中森：ないですか。じゃあちょっとこれは調べてみましょうか。

池上：そうですね。

中森：ええ。ぜひ見たいですね。あと他には、ネオダダを主題にした《檻》（1960年）っていう写真ですね。

東松：ああ、『カメラ毎日』ですね。

中森：あと松本俊夫と共に作った、映画の『飼育』（1961年）っていう作品。

東松：それはね、大島渚の監督で、大島渚の誘いで。それで、脚本協力という形で。

中森：脚本だったんですか。

東松：ええ、松本と石堂淑朗と私と、三人が脚本協力という形で参加したんだ。

中森：ああ、そうですね。非常に素晴らしい写真ですよ。それぞれの《飼育》に出て来た俳優さんたちのポートレートですとかね。

東松：うん、そうそう、現場でね。農家の倉みたいなところ借りて、スタジオにしてポートレートを撮った。

中森：こうした脚本協力のお仕事ですとか、役者を撮るっていうような仕事っていうのは、やはりそれまでのその交友関係、例えば土方さんから「今度こんなのやりませんか」ってお誘いが来る訳ですよ。

東松：うん。

中森：それとやっぱりカメラ雑誌との仕事とは少し違う訳なんでしょうけども、そこはやっぱり意識があった訳ですか。もっとその前衛の仕事をしていきたいとか。

東松：いや、そういう前衛っていう意識はないですよ。

中森：土方さんとの交遊関係は。

東松：多分、細江はずっと土方を撮ってたから。細江の関係でそれで「VIVO」作って一緒になったから。その関係だと思うんですよ。

中森：ではその「VIVO」での交友関係だとかいうものもある訳なんじゃないかな。

東松：うん。

池上：あの、ネオダダの方たちを撮影した時のことは覚えてらっしゃいますか。

東松：ネオダダ。覚えてるよ。

池上：どういう印象を持たれましたか、彼らについて。

東松：あの「VIVO」の事務所の近い所で、ネオダダの展覧会があって、面白そうなんで入って。それで共鳴して、作品ですよ。

池上：どういうものが展示されてましたか。

東松：まあ、それぞれ人によって違うからね、何とも言えないんだけど。

池上：こう、どなたの作品とか、ネオダダの中で特に印象に残った作家さんとかいらっしゃいますか。

東松：うーん、そうですねえ。あの、なんとかウシオって……

池上：篠原有司男さん（笑）。

東松：篠原有司男。モヒカン刈りでね、そのころは。それと、荒川修作か。

（東松泰子、資料を持って来る）

東松：あった？ これだけ、これが抜けてたんだ。

中森：ああ、そうです。「デュエット」ですね。

池上：これの中に入ってる訳ですね。

東松：それです。これとこれがセットになってて。これは書いてる内容と作品とは全く関係ないんですよ。

中森：ええ。

東松：作品内容についてはこういったものがあって。

中森：そうですね、『ヒコーキ』。大切なものだったんですね。1960年10月2日ですね、これは。先生、この「デュエット」という詩は、結構暗い詩ですよ。死ぬってことに関する詩だったわけなんですけど、「大人って何で死ぬの」という。

東松：うん。

中森：こんな詩は良く書いてらしたんですか。

東松：いや、別にそんなに書いてた訳じゃないんだけど。よう分かりませんがね。だいたいほとんど思い付きだからね。

東松・中森：(笑)。

中森：あの、ちょっと時間的に飛ぶんですけど、1966年の「空間から環境へ」展ってありましたよね。

東松：うん。ああ、ありましたね。

中森：松屋でやった展覧会ですけども……

東松：うん、あれは中原佑介から誘われて。《ナンバー 24》(1966年)って、参加したアーティストの順番なんですよ。順番を作品のタイトルとして。

中森：ええ。先生の登録が24番目だった訳ですよ。

東松：そうそう。

中森：そこに確か、足の形をしたペイントがあって。

東松：それ以外は何もないの。

中森：何もないんですよ。

東松：うん。真っ白な部屋で、それでそこに人が入って、形があるからその上に乗ったら何か起こるかと思って乗るけど、しばらくじっとしてるけど何も起こらないもんですから……で、おしまいになるわけだ。

東松・中森：(笑)

中森：でも何かサインがあって、「ご自由にお入りください」っていうことを書いてあって。

東松：ええ。

中森：で、そこで先生写真撮ってらっしゃるでしょ。あそこで、ときどき。

東松：そうそう。

中森：足の写真ですよ。いかに人がこう……

東松：中平卓馬は毎日のように来てて、結構中平を撮った。

池上：その足の形のところに、人が、乗るところを。

東松：うん。子供の場合は中入ってさ、走り回る訳だよ。小さなこのぐらいのスペースしかないんだけど。

中森：じゃあそこで撮りになった写真を、作品の一部にしていくっていう形で、見せたりとかはしなかった

んですか。

東松：うーん、そうですね。カメラ雑誌に書いてましたか。

中森：出てましたね、カメラ雑誌に。あれぐらいですか。あの展覧会っていうのはどういった意味があったんでしょうね。「空間から環境へ」展っていうのは。

東松：うーん、ようわかりません。中原佑介に訊いてみれば。

池上：中原さん、もうお亡くなりになってしまったんですよ。

東松：あ、死んじゃった。あ、ほんと。

池上：はい。4月ごろだったかな。(注：中原佑介は2011年3月3日に逝去。)

東松：そう。

池上：はい。ちょうど、地震が起きた前後でしたかね。

東松：そん中で生きとんの、私以外いるか。

池上：ええっと……

東松：おらんね。

池上：あの、天草のお話をしましょうか。

中森：そうですね。あの、じゃあ先生の〈家〉シリーズなんですけども。伊勢湾台風で水浸しになったご自分の家の写真もありましたっけ、あの中には。

東松：うん、うん。

中森：そのあと天草の方での家っていうのもありました。ああいった〈家〉シリーズは、どうしてお撮りになろうと思ったんですか。

東松：うーん。あの、伊勢湾台風で実家が全壊して無くなった、その喪失感がバネになってますね。それで、記憶の中の家に近いものを、天草に行った時に見つけて。農家ですけども、見つけたもんだから、伊勢湾台風の後すぐ撮りに行ったんですよ。思い出して。

中森：あの、伊勢湾台風の全壊した家っていうのと、またこの天草の家っていうのは、前近代的な家じゃないですか。あれは多分十九世紀のものですよね、あの家っていうのは。もっと前かしら。

東松：うん、100年か200年経ってるでしょうね。

中森：ええ。やはり、歴史だとか伝統っていうことを撮りたいっていうふうなお気持ちがあってあの〈家〉シリーズは出来たんですか、あの天草の作品は。

東松：いやあ、あんまりそういう風に、理屈っぽく考えないから。あの喪失感がバネになって撮りに行くってようなことが、しばしば。あとカルチャーショックですね。

池上：天草に行って体験された、カルチャーショックってということですか。

東松：うーん、それは。いやいや、天草に行ったっていうのは岩波の仕事で。編集者は多木浩二だったんだけど、『熊本県』（1959年）っていうのを私が担当して、それで天草に行って。その時に、その記憶がよみがえった。で、伊勢湾台風のあとですぐ撮りに行った。

池上：ああ、もう以前に天草には行っておられて、台風の後もう一度。

東松：ええ、ええ。

池上：じゃあそれはもう、注文なんかを受けずに、自発的に行かれたんですか。

東松：そうですねえ。

池上：お仕事とは違う形で。

東松：はい。

中森：あの写真の素晴らしいところっていうのは、天草の写真は、アブストラクトな、抽象的な写真じゃないですか。もちろん家の一部だっていうのは分かるんですけども、非常に画面構成が緻密にできていて、それぞれの写真を見ても、素晴らしい、ディープな作品だっていう気がするんですね。

東松：うん。

中森：あとシリーズで見ても、今度「天草の家」っていう全体像が出てくる訳で。非常に、強い作品だと思うんですけども。こういう題材をこういう風に撮りたいっていうことは、その場に行って、感じて、そこでいわゆるイメージをファインダーでのぞいて作るのか……

東松：うん。

中森：たくさん撮ったそのうちから選んでというのが一つあるとすると、今度は一つ一つをこう、絞り込むような感じで撮っていくのがあって。

東松：うん。

中森：そのあたり、どういう風なお気持ちでいらしたんでしょうか。

東松：ようわからん。自分は、そういう分析的に自分の行動をね、見つめなおしたことはないんで、わからな

いですけどね。「撮りたい」とか「好き」とかって、という言葉でしか表現できない。衝動としてはね。

中森：その場所が持っているものを引き出してあげる、みたいな…… 場所との戦いなんですか。

東松：うーん、どうでしょうかね。でも視覚的なイメージですからやっぱり「発見」でしょうね。それを見た時になにを感知するかっていうことで、天草の家は伊勢湾台風の前に行ってる訳ですから。その時には「ああ、俺が生まれ育った名古屋の新出来町のあの家に似てるな」と思って。ただ、撮って帰った訳じゃなくて、見て帰ったわけです。で、伊勢湾台風で家がなくなって、その喪失感がバネになって「ああ、撮りたい」っていうんでパッと。もう自分の家が撮れないわけですよ、ないから。だから、記憶がはじけて、というかよみがえって……

池上：どういうところが似ていると思われたんですか。

東松：全てですね。やっぱり感覚的な物ですね。あの、カビ臭いにおいだとか、それから質感とかね。

池上：その、古い家が醸し出す独特の雰囲気みたいなものとか、そういうものですか。

中森：天草の家の写真に磯崎新さんが文章を書いてらしたんですけど、あれは磯崎さんに書いて欲しいっていう意識があたりだったんですか。どういう風な形でコラボレーションが。

東松：そんなに深い意味ないですよ。

中森：そうですか。

東松：ええ。

中森：磯崎さんとの交友関係に関しては、前一回お話を聞いたことがあるんですけど、お二人は非常に近い関係にあったことがあるんですよ、昔。

東松：うん。

中森：やっぱり文章と写真っていうものも一つでしょうし、あと、確か先生のお写真の中で、磯崎さんのアトリエであった新年会に行ったっていう話があって、磯崎さんの素晴らしいポートレートを作ってたんですけど。

東松：うん、うん。

中森：覚えてらっしゃるかしら。

東松：覚えてる。

中森：お二人はどのような関係だったのですか。

東松：磯崎と出会ったのはね、1960年に銀座でネオダダの展覧会があった時に、ネオダダのメンバーと付

き合い始めて、その中の一人で、リーダー格の人が磯崎と同郷の……

中森：そうですね、大分ですね。

池上：吉村益信さんですね。

東松：そうそう。

中森：同郷だったんだね。

東松：新宿に彼の事務所があって、時々そこで会合開いてて、私がそこへ呼ばれて出るようになった。そこで磯崎と出会う。

中森：あ、そうですか。

東松：うん。

中森：吉村さんのアトリエだった百人町（東京・新宿）にまだあるんですけど、「ホワイトハウス」っていう。

東松：いや、知らない。

中森：覚えてらっしゃらないかしら。

池上：吉村益信さんが磯崎さんに建ててもらった、「ホワイトハウス」っていう、ネオダダの事務所みたいなところですね。

東松：それは新宿の？

池上：だと思います。

中森：歌舞伎町の向こうですけど、たぶんそこにいらしたんですね、じゃあ。

東松：そう、そう。そこで会合やってて。

中森：あの建物が最近また見つかったんですよ。

池上：その、ネオダダの会合っていうのはどういう感じのものだったのでしょうか。

東松：いやあ、取りとめのない話で…… どういう会合だったか覚えてないですね。

池上：結構わりとみなさん、飲んで騒がれていたっていうような話も聞いたことがあります（笑）。

東松：まあ、そうですね。一番若かったのは赤瀬川原平だったんだと思うけど。

中森：ちょうどその1960年の頃に、あの長崎への取材があって、61年に原水爆禁止日本協議会発行の『hiroshima-nagasaki document 1961』というのが土門さんとの共同作業で出てくるんですけども、あのご本がいかに誕生したか、どうしてあそこで土門さんと、ああいう形で本にすることになったかっていうところをお話してください。

東松：そのころ「VIVO」やってたから、人が「VIVO」に仕事として持ちこんできた。

中森：あ、そうだったんですか。

東松：撮影者に私を指名して。なぜ私だったのか、今もってわからないんだけど。

池上：その、原水協（原水爆禁止日本協議会）の編集部会の人たちが、「東松さんをお願いします」という風に言ってこられたんですか。

東松：いや、伊藤知巳が。「こういう仕事があるけどやらないか」って言って。それでロケハンに、重森弘庵と、原水協の山村という事務局員と、伊藤知巳と4人で、広島・長崎にロケハンに行くわけですよ。

中森：ええ。

東松：それから撮影に入るわけですよ。

中森：長崎の「1102」、「11時2分長崎」っていうプロジェクトが、その広島・長崎ドキュメントの、先生の担当ですよ、あの中に入ってますよね。

東松：うん。

中森：長崎の写真っていうのは、非常に大まかな分析で恐縮なんですけども、それぞれ個人の方を追ったものと、あと、いわゆるオブジェクトを撮ったものがございますよね。

東松：うん。

中森：ああいった2本立てにしようっていうアイデアは、最初からあったんですか。

東松：いや、そうじゃなくて。広島は土門拳が撮ってるから、土門拳の写真の中から選ぶってことになって。15年後の長崎というものを、写真がないから新しく撮り下ろそうっていうことで私が指名されて。で、何人かの被爆者の家に行ったり、それから、被爆物遺物が展示されていた、そのころは国際文化会館っていったんですけど、今は原爆資料館。

中森：はい。

東松：で、原爆の遺物を見て。まあ、その2つが主ですけど、撮って、もうネガごと全部編集委員会に渡して。

池上：あ、そうだったんですか。

東松：で、結局、デザイナーが、あの栗津潔と杉浦康平だったのね。

中森：そうですね。二人がやった。

東松：彼らがトリミングしたり、選んだりしたんじゃないかと思うね。なんか、伊藤知巳と重森が関わったと思うんですよね。写真批評家ですから。

中森：うん。出来具合に関しては満足のいくものでしたか、ご本の。

東松：いやあ、満足というよりも、よくここまで切れるなあと、写真をね。

中森：(苦笑)。

池上：それはあの、クロップっていう意味ですか。

東松：え？

池上：撮った写真の端を切ったりとか、そういう意味の「切る」ですか。

東松：そうそう。半分ぐらいに切られたり。

池上：それで、クローズ・アップにするっていう。

中森：まあオフレコですけど、杉浦さんとかはガンガン切っちゃいますよね、わりと。

東松：そうそう。それがもともとで、ミラノかどっかの展覧会（注：第14回ミラノ・トリエンナーレ）やる時にはケンカしたけど。

中森：そうですか。それはあの68年の磯崎さんの「電子迷宮」（《エレクトリック・ラビリンス》、1968年）の話ですよ。

東松：うん。

中森：ちょっと今この話になりましたからお聞きしますが、あれは磯崎さんが主体で、私の理解では、先生がいろんな写真を見つけてくるってということだったんですか。

東松：いやいや、そうじゃなく僕の長崎の原爆関係の写真を、杉浦がズタズタにこう切っただけ。

中森：はあ。

東松：一柳慧もメンバーの一人だから、4人ですよ。やろうというんで途中までは進んだんだけど、杉浦があんまりこう、めちゃくちゃ切る、トリミングするもんだから、それじゃあ、被爆者本人にとってあんまり良い話じゃないし、まあ私も気に入らないしということで、途中で私が降りちゃうんだね。名前だけ残ってるけど。

池上：じゃあ結局《エレクトリック・ラビリンス》の中には、長崎の写真は使われてないんですね。

東松：ないです、ない。何を使ったかも知らないぐらいで。

池上：別の写真は、使われたんですか。

中森：あのね、山端庸介さんの写真です。

池上：でも、東松さんの写真はもう使われてない。

中森：うん。先生、後でまたお時間のある時にお見せしようと思うんですけど、あれは回転する壁が12面あって、そこには山端さんだとか、いろんな浮世絵だとか、幽霊とかといったグラフィックのものが混ぜ混ぜになっていて、もう片方のところに焦土の広島の写真が使われていて。磯崎さんいわく、焦土の写真の方に関しても、「東松さんが写真を見つけてきてくれた」という風におっしゃっているんですけど。

東松：誰が。

中森：磯崎さんはね、あの広島が焼けている、焼け野原の写真があるんですけども、そういったものは東松先生が……

東松：いや、私は全然知らないよ。

中森：そうですか（笑）。はい、わかりました。それで、その61年のプロジェクト本が出来た後に、今度は先生の長崎の本（『〈11時02分〉NAGASAKI』、写真同人社、1966年）が出るわけですよ。

東松：うん。

中森：その前に富士フォトサロンで展覧会があって、1962年に（注：『〈11時02分〉document Nagasaki 1961-62』展）。この中の片岡津代さんですとか、浦川清美さんという方は、どういう風にして彼女たちとは知り合ったんですか。

東松：あの、二人ともカトリック信者で、長崎で原爆が落ちた地域というのは、カトリック信者が集中的に住んでるエリアなんですよ。だから被爆者の結構大半がそうだったと思うんですが、二人ともそうなんですよ。で、最初の間は長崎被災協（長崎原爆被災者協議会）のメンバーの人、もちろん本人も被爆者ですけど、その人の案内で被爆者の家をずっと訪問して、写真を撮ってたんです。でもカトリック関係の人は抜けてるんですよ、被災協では。それで調べた結果、ある方が、プロテスタントだけど、そういう被爆によって困窮してる人達を救済するような活動をしているっていうことを聞いたもんですから、その方を訪ねて。それで、その人の案内で、浦川さんだとか、片岡さんに……

中森：そうですか。そのあとお付き合いが続く訳ですよ。

東松：もうずっと続いて、未だに続いてる。

中森：浦川さんのお嬢さんは結婚なさって、もうだいぶ前に。

東松：もう長女の孫ができて、おばあちゃんになってますよ、今。

中森：あのお嬢さんが。

東松：うん。

中森：うわあ。お母さんはもうお亡くなり。

東松：もうとっくの昔に。

池上：あの、最初にそうやって出会われて写真を撮られる時っていうのは、彼女たちはどういう風に協力をしてくださったんですか。

東松：どういう風っていうよりも、なすがままというか……

池上：撮られることに関して、「撮られたくない」って言うこともできるわけですよね。

東松：だから結局ね、案内してくれた方が、生活保護を受けさせたりしてたから…… だから嫌って言えない。

池上：そういう民生のようなことをやってらした方の仲介があつてこそ、ということですか。

東松：そうそう。

中森：面白いね。

池上：うん。

東松：写真に撮られたくない…… ケロイドなんか撮られたくないんだ、普通は。だけどそういう生活保護の……

池上：そういう方に頼まれると、ちょっと嫌とは言いづらい。

東松：そう、言えない。まあ後からそう思ったんですよね。

池上：ああ、その時はご存じなかったんですか。

東松：うん、知らなかった。

中森：やっぱり相手のお気持ちの変化っていうのは、お手紙なんかを読んでもわかりますよね。「私のできることっていうのは、こういうところを見てもらうことで、世界に原爆の恐ろしさを分かってもらいたい」っていうようなことをおっしゃったりしてましたよね。あとは、ああいった時計（《上野町から掘り出された腕時計》、1961年）ですとか、ビール瓶（《熱線と火災で溶解変形した瓶》、1961年）っていうものですね。あれは、どうしてああいうもの撮ろうとお思いになったんですか。

東松：いや、それはショーケースの中に並んで、ピンと来たものを出してもらって撮って、というだけで。

中森：そうですか。あと先生、あの辺りのものを使って後でコラージュをしてらっしゃいますよね。

東松：ええ。

中森：あの、《万博野郎》（1970年）（『KEN』の創刊号巻頭に掲載）の時にね、懐中時計の写真とB-52の写真が合成されてたりとか、ああいうコラージュをするっていうことは、よくなさっていたような気がするんですけど。

東松：うん。そう、長崎の中でも、例えばある地域の竹やぶで被爆して変形した、色模様が付いてしまった竹がある。今は原爆資料館に展示されてるんだけど、本当はそれを借りて持ち出して、現場で撮りたかったんだけど、持ち出すことはできない。

池上・中森：うん。

東松：だから、資料館で撮った竹と、それからそれを、かつて何十年か前に採取した現場の竹やぶと両方撮ってきて、合成する、てなことをやったの。

中森：合成はあれは、2つのネガを1つにするんですか。どういう風なかたちで。

東松：いやいや、もうそれはもうパソコン上で。

中森：そうですか。じゃあ最近の話ですよ。パソコンていうことだね。

東松：そうです。

中森：ただ1970年の『KEN』の創刊号でも、そういったことやってらっしゃいましたよね。（大阪万博で）リコー館の上に清川さんのお嬢さんの顔がこうバルーンになったりとか。

東松：ああいうのはフィルム上ですよ。

中森：フィルム上ですか。フィルムをこう重ねて、で、お焼きになるんですか。

東松：ええ。

中森：時間は大丈夫ですか。一時間ぐらいですか。

池上：はい。もうお疲れですよ。

東松：そろそろ疲れました。

池上：じゃあ、今日はこのくらいにして。

中森：この後また明日、お願いいたします。

池上：ありがとうございました。

(この後、東松照明、少し話し続ける。)

東松：「VIVO」をやってる頃、私は住まいがね、池袋の手前の巢鴨っていうところで。一軒家といっても、大きな屋敷の裏座敷みたいな一軒家ですけど、そこを借りて住んで、山手線に乗って、有楽町で降りて、築地の「VIVO」まで歩く。その往復の繰り返しをやって、「何でこんなことをやらなきゃいけないのか、サラリーマンでもあるまいし」(笑) と思ってね。

池上・中森：(笑)。

東松：何か「生活のパターンを変えなきゃいかん」と思ってた時に、ちょうど多木浩二が彼女にできて、「一緒に住みたいが家がない」と言ってたから、「じゃあうちに来いよ」と言っただけで、それでベッドから、冷蔵庫から、全ての家具を全部置いたまま彼に使ってもらって、トランクに必要な最小限のものだけは詰め込んで、それは「VIVO」の事務所に置いて。で、職業別の電話帳で、歩いて帰れる範囲の旅館に片っぴしから電話して、一泊食事なし 700 円というのを 10 軒ぐらい見つけて。

中森：へえ。

東松：で、泊まり歩いて、その中の 3 軒がまあ気に入ったので、その 3 軒を毎日のようにこう…… いつ行っても泊まれるもんだから、予約なしで行くわけで。で、帰る家が決まってる歩く時にはもう、ほとんどまっすぐ見て、見てっていか何も見ずに歩いて、電車に乗って、降りたらまた歩く。だけど、帰る場所が決まっていない場合にはさ、地面を見ながらうろつくんですね。「今日はどこへ泊ろうかな」と。すると千円札がふうーと舞い込んできたりね。コインに至ってはたくさん拾いましたしね。地面見て歩くと、あの、歩くと言っても目的がなくうろつくわけですけど、いろんな発見があって、それで《アスファルト》(1960 年) が始まるんですよ。

中森：ああ、そうですか。

東松：うん。だからそういうことがなきゃ、《アスファルト》って作品はできてませんよね。

中森：今度は逆に今度上を向けば《城》(1963 年) があるわけですよ。ちょうど建設が始まってるようなビルがいっぱいあるわけで。僕あの《城》と《アスファルト》って作品はね、対になってると思ったんですけども。

東松：全然違いますね。

中森：違いますか(笑)。でも《アスファルト》はね、本当に長い間やってらっしゃいましたよね。

東松：うん。という訳です。

中森：では、明日は 68 年ぐらいからのお話で、特に「(写真) 100 年」展の写真集のところから聞かせていただきます。

池上：はい。ありがとうございました。

東松照明オーラル・ヒストリー 2011年8月8日(1)

沖縄県那覇市、東松照明スタジオにて

インタビュアー：中森康文、池上裕子

書き起こし：金岡直子、中山龍一

池上：昨日の続きからお話をうかがっていきたいと思います。昨日のお話でちょっとびっくりしたのは、長崎に1961年から行かれますよね。で、カトリックの被爆者の方たちが撮影をちょっと断りにくいような状況にあったっていう。生活保護とか、そういうような関係で。最初は、本当は写真を撮られたくなかったかもしれないけど、嫌とは言えなかったっていうような状況から撮影を始められた。そこから何年にもわたって、何度も長崎に行かれて、浦上さんですとか、関係を築いていかれたっていうところをもう少しお聞きしたかったんですが。

東松：だけど、それはね、カトリック関係の人だけれど、被災協（長崎原爆被災者協議会）の人の案内で行った場合には、被災協のメンバーですから、かなり意識が高い人たちで。だから、例えば福田須磨子さんという詩人の撮影に行った時は、「エリテマトーデス」というのかな、紅斑症という病で、主に原爆が原因なんですけど、体中の皮膚がぼろぼろになって赤くむけて。乾くと、そこにも映ってると思うんですけど、見るも無残な感じで……しかし、被爆する前はかなり美人だったろうというような輪郭で、この人の……

池上：これですね、福田須磨子さんの写真。

東松：それで、カメラが鞆から出てこないんですね。そしたら福田さんが、「あんた、私の写真撮りに来たんでしょ。早く撮りなさい」なんて言われて。初めて撮れるようになったという。

池上：じゃあ、むしろあちらから促すようなところもあった。

東松：ええ、そうですね。だから、原爆による悲惨を世界中に報道して、どれくらい非人間的な兵器であるかということを世界中に知らせようという、そういう目的だったみたいですから。

中森：あの先生、ひとつ、目が映ってる写真がありますよね。福田さんですか。

東松：あれは福田さんじゃないですよ。

中森：あれは誰でしたっけ、あの女性……

東松：名前は忘れたけど。それはもう出してくれるなっていうから、その後は出すのをやめた。

中森：そうですか。非常にこう、撮られたくないっていう感じの写真ですよ。あの方は。

池上：カトリックの信者の方以外も撮影されたと思うんですけども、長年にわたって関係を持たれたのはカトリックの方たちですか。

東松：とは限らないですよ。

池上：そうですか。

東松：山口仙二さん。これは毎年、ノーベル平和賞の候補に挙がってる人ですけど、彼は僕と全く同じ昭和5年生まれで、三菱兵器に勤労働員で、私は大隈鉄工所というところへ勤労働員で。だから、入れ違ってれば私が被爆者だったかもしれないというね。そういう関係で、ずっと、親しくってというか、友達づきあひみたいにしてこれまでできておりますけどね。

池上：この長崎のカトリックの方たちに関しては、彼女たちの信仰の持ち方ってということにも何か印象に残ったことはありましたか。

東松：いや、私は基督教のことは全く知らないんで、わかりませんけどね。

池上：こういう、片岡（津代）さんがお祈りをしている写真とか、すごく印象的だと思っていたんですけど。

東松：アメリカの原爆搭載した爆撃機が長崎で落とす予定だったところは、街の中心地だったんですよ。だけど雲で下が見えなくて、ちょっと行ったところが浦上地区で、下が見えたんでそこで落とした、そこはカトリックの信者たちが住んでるエリアだった……… 同じキリスト教徒とはいえ、アメリカの場合はプロテスタントが多いんでしょうけど、皮肉な現象ですよ。

池上：そうですねえ。それで、長崎に関しては長年にわたって撮影を続けられるわけですけども、1967年に「写研」という自費出版の会社を作られるようなんですが。この設立の経緯についてお聞かせください。

東松：あのね、カメラ雑誌の『カメラ時代』、それを出してるところがあって。これまで日本では写真家の全集とか選集が出たことないんで、初めてなんです、私の写真の選集を4冊出そうということで。それで、一冊目は長崎なんですよ。（注：だが、出版社の倒産により、1冊しか刊行されなかった。）

池上：はい。

東松：出版するにあたって、4冊分の予約購読者を募って、何百人いたか、数字はもう忘れちゃったけど、名簿があって。で、私も原稿料もらってないから、債権者の一人として、債券者会議に呼ばれて、行って、その予約者名簿を持って帰って。だけど、4冊分払ったのに、1冊しか届いてないから、さぞかし無念というか、怒ってるかもしれないと思って。

池上：うーん。

東松：それで、作家がそういうことする必要、ほんとはないんでしょうけど、かつて私は岩波にいたんで、仲間が編集や出版のノウハウ持ってたんで、いろんな人に聞いて。紙はどこで買ったらいいか、印刷はどこがいいかとかね。それから、書籍の取次は、大手5社くらいあって、日版（日版グループ株式会社）とかトーハン（株式会社トーハン）とか栗田商店（栗田出版販売株式会社）とか、いくつかあって、そういうとこと契約結べば、全国の書店に配ってくれるとか、いろんなことを聞いて。それで「写研」というのを設立して、出版を始めたんですよ。それで『日本』というのを最初に出して。その『日本』で、3冊分をダイジェストして出そうと思ったけどなかなかそうはいかなくて。ものすごい分厚い本になったりして。だから2冊分ぐらいのものを1冊の中に収録して、それで、予約者に無料、もちろん無料で配ったんですよ。それが始めて、出版も結構面白いなと思って。それで『サラーム・アレイコム』（1968年）出したり、『おお！新宿』（1969年）を出したり。

そんな経緯ですね。

池上：この「写研」っていうのは「写真研究」という言葉の略なんですか。

東松：うん、略ですね。

池上：ここで出された本の中で特に思い出深いものはありますか。

東松：やっぱり最初のもが一番。そういういきさつというか経緯があっただけにね。

池上：これは日本の様々なところを撮影されたものですか。

東松：そうですね。主だって言うと、私が写真をやり始めてから出版する頃までの名古屋と東京が主です。それ以外にもいろいろあるんですけど、例えば東北の恐山というところにも入ってるし。それが本来一冊になるもの。もう一冊は「チューインガムとチョコレート」シリーズ。それを『日本』の中に全部、二つを一緒にして。

中森：1955年から1967年の12年分の写真を確か収録されてますよね、『日本』のなかでは。

東松：ああ、そうですか。

池上：本当に、それまでの集大成みたいな感じになってますね。

東松：そうですね。でも全部じゃなくて、そのあと、同じ債権者であった吉村伸哉という写真評論家がいる、数年後に亡くなっちゃうんだけど、自分で雑誌社(写真評論社)を始めて。そこから『I am a king』(1972年)というのを出したんです。その『I am a king』というのは、本来、選集シリーズの4冊目にあたるものです。

池上：その雑誌のことについては。

中森：そうですね。では、雑誌の『KEN』に関してお話いただけますか。

東松：いや、これはほんとにねえ、何冊か自分の写真集を出して、結構、出版社というのが面白くなって。その延長線で、企画して出そうかということで、それで『KEN』というのを始めたんです。あんまり売れなくて。季刊誌ですから年間だいたい4冊ということで。3冊で終わってしまったんですけど。毎号編集長を変えてね、1号はその当時の東大の写真部の部長をやった、沢野良夫といったかな、彼を編集長に据えて。2号目は内藤正敏で、3号目がグラフィック・デザイナーの、木村…… 何だっけ。

中森：恒久さんですか。木村恒久さんという、グラフィック・デザイナーの人ですね。

東松：そうそう。ということで編集長を据えて。でも実務は全部私がやりましたけどね。

中森：東松先生は編集長の上に立って、その編集に対してコメントはなされたんですか。

東松：いや、それはないですね。ただ、みんな編集の素人ですからね。だから、こまごましたことはわからないんで、おおまかなプランだけは出してくるけれど、あとはみんなこちらでカバーしました。

中森：特に第1号目の中で、先生の30頁以上におよぶ《万博野郎》っていう作品があったんですけども。あれはどういう風なかたちで、ああいった作品をおつくりになったんですか。昔お撮りになった作品と、万博で見たものを融合させて、新しい解釈をなさってますよね。非常に素晴らしい作品だと思うんですけども、ああいった、写真を通しての批評っていうんですか、批判ですよ、万博に対する。先生は文章も書いてらして。

東松：そうそう、反博です。反博。

池上：反博の方に共感されてたわけですか。万博ではなくて。

東松：それはもちろんですね。それで万博には私の親しい友人たちはみんな参加してて、イベント作りとかいろいろなことやってたんですけど。何で行くのかなと思うくらい。本来、そういう国家的な行事に反発して筆を執ってた連中がみんな参加してやってたんで、そういうのが不思議だと思ったし。

池上：東松先生のところには、一緒にやりませんかというお誘いはなかったんですか。

東松：ないですね。

池上：興味ないだろうという風に思われてたんでしょうか。

東松：いや、万博の前の年に、創価学会の週刊誌に出たんですよ。その週刊誌のグラビアロケで、建設中の万博会場を取材してくれて依頼が来て。それで、ちょっとこう、ぶれたような感じで、全体をぼかした写真……そこに、透明のガラスに赤いペンキをばっとぶちまけたようなのを合成して作って、出した。創価学会でしょう、万博推進派ですから、そういうえげつない写真はちょっと出せないから、原稿料は払うけどボツにしたいという。だけど、赤を黄色めにしてくれれば、出してもいいという。

池上：それは面白い。妥協案ですね。

東松：で、黄色で出したんですよ。

池上：あ、出したんですか。反響っていうのはありましたか。

東松：いや、特別ないけど。でも、黄色でもやはり、かなりこう、否定的な。

池上：インパクトのあるイメージですよ。

東松：それがあったからじゃないですかね。以来、原稿依頼は全然なかった。

池上：そうですか（笑）。

中森：だから黄色と赤があるんですね、分かりました。

池上：こちらの「写研」から『おお！新宿』というのも出されてますね。こちらは学生運動とか、そういうものを対象にされてるかと思うんですけど、新宿っていう場所についてはどういう風に感じておられたんで

しょうか。

東松：ずっとそこに住んでましたからね。事務所兼住まいが西新宿でしたので。参宮橋も新宿みたいなもんですよね。だいたい新宿周辺にずっと長年住んでたんで、生活エリアと言っていいのかな。だけど、いろんな騒動がある時には、不思議と誰かから無名の電話がかかってきて、「今日の午後7時に、新宿駅の線路上でトラブルがあります」と言って、がちゃっと名前も何も言わず切れちゃう。それで実際に行ってみると、100人ぐらいの白ヘル（メット）の、棒を持った若い連中がいて、こちら側に警官たちのグループがいて、うわーっというのが始まるわけです。そういうのを予告してくるわけですね。それが何回もありましたね。

池上：それは、どなたがかけてきてるっていうのは想像はつきましたか。

東松：たぶん、その頃、多摩芸術学園（多摩美の付属）で、映画科があったり、演劇科があったり、写真科があったりして、そこの講師をやっておったから。それから東京造形大学の助教授だったんで。そこの学生たちじゃないかと思ったりしたんですよね。

池上：東松先生に予告しておけば、写真を撮ってくれるだろうっていう、期待されていたわけですか。

東松：たぶんね。

中森：あと、あのご本の中にはですね、いわゆる新宿のアンダーグラウンドの劇場ですとか、ストリッパーの方ですとかの写真が載ってますよね。ああいった方との関係もそれまでにおありになって、お撮りになったんでしょうか。

東松：いや、どの写真という風に具体的に言われないと答えようがないんですけど。

中森：例えば《エロス》っていう題になってる写真とか。

東松：泰子（注：東松泰子。東松照明の妻）、『おお！新宿』持ってきて。

池上：あの、さっき多摩芸術学園のことをおっしゃってましたけど、その学園闘争も撮影されてるんですよね。

東松：うん。そうねえ。私のゼミのエリートだった矢田くんっていうのは、その闘争のリーダーだったんですね。それで、どうしてあの子がそういうことをやるのかなと思って。封鎖してる学園訪ねて行って、「中を撮ってもいいか」と言ったら、「協議する」と言ってみんなで協議して。で、OKが出たんで（笑）。

中森：（ストリップの写真を見ながら）先生ね、こういったところにお入りになって写真撮ってらっしゃるから、お知り合いだったのか、あるいは……

東松：いや、全然知らない。

中森：そうですか。

池上：これ、ストリッパーの方たちですか。

東松：ええ、みんな、これは、そういうストリップ劇場みたいなところ行って。

中森：この本がストリップのシーンから始まるんですけど、非常にインパクトが強いんですよね、これ。

東松：これはもう、うちの事務所で、美大の学生ですけど、裸にして、そこにこう、スライドでね。

池上：ああ、ヌードにプロジェクションをしていくっていう。これはストリッパーではなくて、学生をモデルにして、されたんですね。

中森：非常に実験的な作品ですね。

池上：一方でこういうサラリーマンが通勤していくようなシーンがあって。実際に学園紛争などを撮られて、トラブルに巻き込まれそうになったこととかございますか。

東松：ありますね。

池上：そうですか。

東松：抵抗する若者たちからすれば年も年、私は年いってるし、警察、権力側というふうに見られたし。機動隊からは、そういう学生の黒幕みたいな風に見られて、両方からやられて。挟み撃ち。

池上：学生からすると、教えてらっしゃるわけですから、学生からすると権力側の……

東松：ええ。でも、学生っていったって、デモ隊の中に自分の生徒がいるとは限らないですけどね。

池上：そうですね。

東松：もう集団としか見えないし、みんな白ヘル（メット）やタオルかなんかで顔隠したりして。

池上：東京造形大で教えられていた時に、何か言われた、批判されたこととか、そういうこともなかったですか。

東松：直接はないですね。

中森：学園の学生という形で、多摩芸術学園の、そういったプロテストを毎日写真撮ってらしたんですけど、あれは、毎日撮ることで、その次の日に写真を学校の中で見せたりとか、そういう風なことは。

東松：いやいや、ない。一切してない。

中森：それは、今の作品では『I am a king』っていう本の中に入っている。

東松：（あるページを指して）この写真は、磨赤児ですね。

中森：あ、そうですか。あの男と女ですよ。

東松：それはね、澁澤龍彦が編集の顧問をやった『血と薔薇』っていう雑誌があって、その雑誌からの依頼で。とにかくセックス写真を撮ってくれと言うんで、それで磨に連絡した。ただ私は「演技は嫌だよ、実際にやるんなら撮るけど」と言ったら、「やる」と言うから、「もう奥さんしかないじゃないか」と。内縁の妻かもしれないけど。でも、1時間くらいずっと、おちんちん立たせたままやってみましたから。一度も射精してないんじゃないか（笑）。

池上：冬場、その撮影のために頑張ったということですか（笑）。

東松：その通り。

池上：印象の強い写真で、でもなぜこういう場面になってるかっていうの、わからずに見てたので、そういう風に依頼したってということなんですね。

東松：依頼したんです。

池上：磨さんはどうして引き受けたんでしょうね。

東松：え。

池上：磨赤兒さん、どうして引き受けられたんでしょう。

東松：知らない。聞いたことない。

池上：とにかく依頼したら「やる」と（笑）。

東松：うん。それはね、彼は土方（巽）の弟子だったんで、土方と私とは付き合いがあったんで、そういう関係かもしれませんね。

池上：で、この写真を実際に雑誌に載せたんですか。

東松：出ましたよ。

池上：それは、検閲というか、何というんでしょう、特に性器が映ってないから別に大丈夫ということですか。

東松：うん。でしょうね。

池上：非常に大胆な。これを掲載するっていうのは大胆だと思いますけどね。

中森：大胆な企画ですね。先生、これは、カラーでもなかったですか。

東松：いや、モノクロですよ。

中森：モノクロだけですな、これは。

東松：いや、カラーで作ったのありますよ、これだけ。

中森：カラーはいつ頃から。

東松：着色。

中森：あ、着色ですか。

池上：じゃ、白黒で撮って、カラーをつけて。

東松：ええ、そうです。

池上：雑誌に掲載された時は、どちらが出たんですか。

東松：白黒です。

中森：確かね、青い感じのカラーのものも……

東松：ええ。展覧会に出した時にはカラー出したりしたんで。

池上：すごい写真です。それで、その1968年ですか、「写真100年」展っていうのを、編集作業で関わられてると思うんですけども、これも非常に大事な展覧会だと。これは本ですか。

中森：本です。展覧会と本、両方で。

東松：その頃は日本写真家協会というところのメンバーで、幹事をやってたの。毎月一回幹事会が開かれて、これからどういう運動をするか、そういう会があって。そこで私がプランを出して。欧米諸国はほとんど自分の国の写真の歴史に関する本があるけど、日本には一冊もない。だから、日本に写真が入ってきた頃から敗戦までの間の約100年の写真を集めて、展覧会をやったらどうかという案を出して。で、池袋の西武百貨店でやることになって、それに向けて編集が始まるんだけど。その時に幹事会から条件を出されて、編集委員は協会員に限るといふ。協会員というのは写真家ばかりの集まりですから、編集のプロは、たぶんいないですよ。それでまあ、やむを得ずと言うか、その頃僕の友だちでは多木浩二と中平卓馬が編集のプロだったんで、その二人を私が推薦して、協会に入会させて、入会したと同時に編纂委任に任命するというかたちを。

池上：もうその仕事をやるために入られたという。

東松：そうですね。その他も内藤正敏とか松本徳彦、まあ10人ぐらい編纂委員がいて、それで手分けしながらずっと調査したり、写真集めしたりしてたんですけどね。それで、田本研造を見つけ出したのは、内藤正敏です。北海道担当だったんで、札幌から、深夜私のところに電話があって、興奮してね。「すごい写真を見つけたぞ」って言ってね、電話があって。それがこの田本ですね。

池上：この方はそれまで全く注目されていなかったんですか。

東松：ええ。そうですね。

池上：内藤さんが発見された時は、まだ活動してらしたんですか。

東松：いやいや。

池上：もうとっくに亡くなっていた。

中森：明治の方ですから。

池上：そうか、明治の写真家ですね。

中森：北海道開拓使ですとかね。

東松：そうですね。開拓の撮影で向こうに行った人ですね。

中森：展覧会の後に今度は写真集ができますよね。1840年から1945年の写真を集めた素晴らしい本（注：平凡社から1971年に出版された日本写真家協会編『日本写真史：1840－1945』）ですけど、展覧会と写真集を作ろうというアイデアは最初からあったんですか。

東松：いやいや、途中から平凡社から出したいと言ってきて。ならば、ということで。

中森：その、日本人の表現による写真史を作っていくっていう風な、大きな野望ですよ、そういったものが皆さんの中でおありになったんでしょうか。

東松：まあ、それは、あったんでしょうね。それで結局、編集の主役は多木浩二でした。中平はあんまりやらなかったけど。多木浩二が一番の主力ですね。

池上：この1968年ってちょうど明治百年の時期でもあって、そういう議論もすごく出てた時期だったと思うんですけど、その時にこの写真百年っていう企画が出たっていうのは、何か関係があったんですかね。

東松：いや、それは、関連はないですね。だから、その後の写真の歴史のたたき台にはなってると思うんですよ。それから私は写真家協会辞めるんですけど、辞めた後に、今度は戦後の写真史が出るわけですね（注：同じく平凡社から1977年に出版された日本写真家協会編『日本現代写真史：1945-1970』）。先ほどのものは終戦までですから。

池上：はい。その展覧会をベースにした。そちらの編集には。

東松：一切関わってないですね。自分の写真は、要請があって、出しておりますけど。

池上：では、ちょっと時間が前後しますが、その次の年の1969年に初めて沖縄に来られて、取材旅行をされるんですけども、その時の印象をちょっとお聞きしたいんですが。

東松：うん。あの占領シリーズで〈チューインガムとチョコレート〉をずっと撮ってて。北海道の千歳から、東京近辺の横須賀とか横田はもちろんですけど、山口県の岩国とか、長崎の佐世保、日本全国の基地周辺はずっ

と取り上げたんですけど、余すところ沖縄だけだったんですね。

池上：うーん。

東松：けれど沖縄はその頃米軍の施政権下にあって。私は写真家協会の幹事やってたもんですから、写真家協会のメンバーが沖縄に渡っては、反米・反基地キャンペーンやるもんだから、写真家協会のメンバーというだけで、入れてくれなかったんですよ、その頃は。

池上：渡航許可が下りないということですか。

東松：うん。だからもう、諦めてたんですね。で、その話をちらっと『アサヒカメラ』の編集長に話したら、「じゃあうちで手続きをとって、朝日新聞の特派員として、行けるようにするから」と言うんで、それで初めて、入域ができたんですね。その場合には、ビザみたいなものとパスポートみたいなものがあって、滞在期間は1か月という限定があったんです。1か月間はもうほとんど嘉手納基地周辺に張り付いてたんです。

池上・中森：はい。

東松：だけど基地からちょっと離れると、ほとんど占領の影響はないんですね。市町村、同じ本島の中でも。ましてや久米島行ったり渡嘉敷島に行ったり、離島に行くと、全くと言ってもいいくらい、軍政下にありながら占領の影響は見られない。日本の場合には、隅々にいたるまでね、アメリカニゼーションがしみ通ってて。びっくりしたんですよ。

池上：うーん。

東松：日本よりももっとアメリカ化してると思ってたら、ほとんど基地に限定されてる。で、ベトナム戦争の真っ最中ですから、基地周辺はもう、戦場ですよ。B-52の爆撃機が嘉手納を飛び立って、北ベトナムに爆弾を落として、その日のうちに帰ってくるような、前線基地ですからね。だから日本の基地とはもう様相が全く違うんですけど、基地からちょっと離れるともう……ましてや宮古や八重山へ行ったら、まるで、その片鱗さえ感じられない。で、そっちの方に興味が移っていったんですね。

池上：基地ではない方向に。

東松：うん。だから1か月間の延長ビザを申請取得して、結果的には2か月間いたことになるわけです。で、宮古や、周辺の離島めぐりをしたんですね。それから毎年行くようになって、復帰の時、1972年の復帰の瞬間を沖縄で迎えて、そのまま、東京から住民票取り寄せて、沖縄県民になると。

池上：住民票を移すというのは、移住ですよ。移住するほどやっぱり思いが強かったんでしょうか。

東松：そうですね。それは、あったんでしょうね。

池上：基地ではない沖縄のどこが一番強く惹かれたと思われますか。

東松：まあ、私の中の記憶から消去されてる懐かしい日本みたいなもの……これはもう雰囲気ですから、雰囲気というのはなかなか形にならない、写真の対象としては。でも、そういうものに向かってシャッターを

切ってたわけですよ。日本が近代化する過程で見捨てた生活習慣とか、風景もそうだけど、そういうものが沖縄には残ってる。それに魅せられて、ということでしょうね。

中森：先生、7冊も写真集をお作りになってますよね。沖縄と基地ですね、その最初のもの（注：『OKINAWA 沖縄 OKINAWA』、1969年）と、『太陽の鉛筆』（1975年）、『朱もどろの華』（1976年）そして『光る風——沖縄』（1979年）ですか。そして『沖縄マンダラ』（2002年）、『camp OKINAWA』（2010年）、『太陽へのラブレター』（2011年）と続いて。7冊も作るということは、大変なことだと思うんですけど、何がそこまで、写真を撮って、あと文章を書いてっていうお気持ちになったんでしょうか。

東松：なぜっていうのはあんまり、自分はわからないけど。だいたい、地域も女性も同じようなものだっていう言い方するんですけど、一人の女性が好きになると、何回もデートしたくなるとか、結婚して、家庭築いてね、子供つるとか、そういうのと同じで、長崎が好きになれば長崎に住んでしまう。沖縄を好きになれば沖縄に住む、というような説明の仕方をしてるんですけど。感覚的にはそういうことですね。どうせ毎年、何回も通うんだったら、もういっそのことそこに住む、生活の基盤を移した方が早いってことになるわけですよ。

池上：実際に訪れるのではなくて、住むことで何か違うものが見えてくるっていうことはありましたか。

東松：それは、気に入った被写体に何回も訪れるというか、場所をね。旅行しながら撮る時はもう一回きりのもんで、だけど住んでればまた行くという。天気が悪かったら、今度は天気のいい時にまたそこに行くとか。季節を変えて行くとかね。そういうことが可能ですね。

池上：もうちょっとじっくりお付き合いできるというか。

東松：そうそう。

池上：じゃあ、沖縄の中に自分の知らなかったような日本を発見されて。最初の沖縄の写真集は、「沖縄に基地があるのではなく、基地の中に沖縄がある」という、本当に基地にフォーカスしたものなんですけども、その発見以降は、むしろ基地問題っていうのはあんまり撮らなくなっていけるんでしょうか。

東松：そうですね。沖縄に来れば必ず基地周辺には行くんですけどね。ただ、集中的に基地を撮るということはおもうやなくなりましたね。

池上：基地問題についての、先生のお考えというか、政治的な考えを写真で表明するっていうつもりで撮られていたわけではなかったんでしょうか。

東松：うーん、基地問題というよりも、米軍による占領ですけど。それはやはり、私は15歳の時に敗戦を迎えるんですけど、日本はそれまで外国に占領されたことは一度もないんで、日本としても初めての経験なんですよ。すごいカルチャーショックですよ。

池上：はい。

東松：それで、ちょうど私が写真をやり始めたところが、もと旧日本陸軍の練兵場の後を、米軍が基地として利用してた、その街で写真を始めたんで。周りには米兵相手の女たちっていうのがいっぱいいて。それが「原光景」だって言ってるんですけどね。だから、岩波へ就職して東京へ行って、フリーになってからもずっと全

国の基地めぐりをやるようになるわけですけど、そういう起爆剤というか、原形があるからでしょうね。

中森：先生、宮古島にお移りになってから、一回「さびしさ」を思想化することだとおっしゃってるんですが、「シャッターを切ったのではなくて、自動的に切らされた」、そういう風な状況におられたんでしょうか。

東松：さっき話した、気配ですよ。気配っていうのは、だから写真の対象にならないんですよ。だから、普通は積極的にカメラ向けて、シャッター切るというやり方をとれるんだけど、(気配は)向こうから、対象から「撮れ」って言われて撮るような、そういう撮り方ですよ。まあ、説明しようとするれば、そういう言い方になるんでしょうけど。

池上：宮古島に1973年以降、長期間滞在されて、その後カラーで撮られるようになります。モノクロからカラーへの移行について、お話しいただけますか。

東松：沖縄でも、時々カラーでは撮ってましたけど。それは『太陽の鉛筆』の裏のほうに書いてあるんですけど。要するに沖縄は日本に復帰したんだから、沖縄と日本の風景とを合わせて『太陽の鉛筆』を作れば、一番整合性はあるわけですけど。

池上：はい。

東松：私が沖縄にいるときはずっと、一年半以上住んで、実感としては日本よりも東南アジアのほうに近いという実感があって。だから日本に帰ってしまうと、また機会なくなっちゃうんじゃないかなと思って、それで日本に帰る直前に、東南アジアの旅をするわけですね。そのときはカメラもフィルムも何も持たずに行って、香港で……… 香港は安いって聞いたものですから、ローライフレックスとエクタクロームを買って、それでカラーですよ。それから、モノクロを撮らなくなっちゃうんですよ。

池上：そのときにどうしてカラーフィルムをお買いになったんですか。

東松：いや、どうしてか分からないけど、モノクロを撮ろうとは思わなかったですね。沖縄にいる間に少しずつカラーへの移行が始まるんですけど。亜熱帯で、非常にカラフルでしょ。だからカラーが撮りたかったんだけど、ただ技術的に出したい色が出ない。それがちょうど沖縄を去るころ、東南アジアに行くころに技術的にそういうの、現実の色に近いものが出ようになったり、自分で色をコントロールしてプリントすることもできるようになって。そういう時期がちょうど重なったんじゃないかと思う。

池上：それ以降、モノクロの写真はもう、全然？

東松：撮れない。たまには撮ってみるんだけど、写らない。

池上：思うように写らない。

東松：写真にならないですね。だから目が、色の目になったんでしょうね。色目。

池上：色目ですか(笑)。今ちょっとモノクロからカラーへの移行の話をお聞きしたんですけども、その後ですが、技術的な話でいうとカメラもどんどん進化していきますよね。最近ではデジタルカメラもお使いになっている。

東松：ええ、デジタルカメラです。今フィルムは使ってません。

池上：はい、それにフィルムからデジタルへの移行っていつごろされましたか。

東松：何年だろ。あれ（妻・泰子）に聞いて。

池上：はい、じゃあ後で奥様にお聞きしますが、デジタルカメラを最近は使われて。

東松：2003年ごろかな。

池上：2003年ごろ。そうですね。どんどん一般化してきたのってそのあたりですね。

東松：うん、デジタルそのものはまだ技術的には未熟だったんだ。それがフィルムと拮抗するくらいの、やっぱりそれもさっきのカラーと同じで、技術的なレベルが上がってきて。使ってみたらけっこう使い勝手がいいんで。どんどんそっちにいて、もうフィルムを使わなくなって。暗室入るのも面倒くさいし。だいたいあんまり暗い部屋好きじゃないから。

池上：(笑)。最初にデジタルカメラを使われた時ってというのは、どういう感じに思われましたか。

東松：どういうことかな。聞いてみよう。泰子、泰子。ちょっとここに座って。

池上：お願いします。

東松：デジタルカメラを使い始めたのは何年ごろ。

東松泰子（以下、泰子）：えっと、2003年じゃないかな。

東松：やっぱりそうだね。

池上：じゃあ、先ほどおっしゃったとおりですね。

東松：なんでデジタルカメラに移行したかな。

泰子：えっと、その前にですね、2001年ぐらいから、あれをデジタル化をしたんですね。長崎で。長崎では2000年だったのかな。

中森：「マンダラ」（「長崎マンダラ」展、長崎県立美術博物館、2000年）ですか。

泰子：「マンダラ」展。全部今まで東京にいたころはラボに出してたわけですよ、プリントは全部。その時にも結局、東京まで送らなくちゃいけないということで。それで、1枚焼くのに1か月くらいかかっちゃうんですね。

東松：何回も焼き直しますからね。

泰子：焼き直しがあるんですよ。そうするともう期日に間に合わない、っていうふうなことがあって、もうそれ以降は家で全部焼きたいということで。2001年くらいですかね、「曼荼羅」展が2000年だったので。あれはまだラボに出したもので。その後から「デジタル化をしたい、自分の事務所で全部焼いてプリントまで仕上げたい」ということで、その時にプリンターとコンピューターとスキャナーが来て、そこから始めて。それでデジタル化の流れになって、じゃあカメラもデジタルにしたらどうかということで、そういう方向に行っただと思うんですね。それで、本当に小さい「Powershot G3」とか、300万画素くらいのものから始めたんですね。だからデジタル化はプリントから始まったと。

東松：プリンターはフジだろ。

泰子：フジのピクトロっていうのを先に買って。それはもうすごく高い。

東松：200万から300万。

泰子：2、300万したんですよ。それとパソコンがWindowsのちょっと家庭で使うっていうものしかなかったんで、MacのちゃんとしたG4を揃えて、それでスキャナーはニコンのCoolscanっていう、当時は一番いいと言われていた、35ミリから6x6までできる、それをもう、買っちゃったんですよ（笑）。「誰がそれを買う」って思って。おうちでやるようになったので。そこからデジタルに。

中森：今、プリンターが大きくなってってますよね。

泰子：そうですね。大きくなってますよね。

中森：それは、いつごろからですかね。

泰子：昨年、おとしし…… 昨年ですかね。（作品が）大判になったので。

中森：はい、拝見しました。

池上：長崎の「時を削る」展ですよ（「時を削る 東松照明の60年」展、長崎県美術館、2010年）。

中森：大きくしたいというのは、どういう気持ちがあって大きくなるんですか、先生。イメージというのは。

東松：プリントのサイズですか。どう言ったらいいかな。

泰子：これはですね、何かきっかけがあったんですよ。ずっとA2がもう最大だったんですよ。これ以上はちょっと、やらないということで。だけど、何かきっかけでしたね。どっかに出さなければいけないとか。

東松：わからん、覚えてないな。

泰子：で、そこから「大きいものをプリントしてみたい」と言ったので、「時を削る」という長崎展のほうは、「大判でいこうか」という話になっていったんですね。それは何だったのかな。まあ、ちょっと大きくして見せてみたいというのが出てきたんじゃないかなと思うんですね、その頃。結構こう、もうほんとにA3伸びまでだったですからね。で、A2が結構良かったんですよ。アフガニスタンの伸ばしをA2でやって。それが結構、

A3 伸びよりドンとこう、迫ってくる感じがあったので、その辺かなって感じがしますね。

池上：プリントはインクジェットとレーザーと両方されるんですか。

泰子：えっと、熱伝導式ですね。ピクトロ。だからピクトロをずっと使ってたんですけど、やっぱり耐光性とか保存性の問題で、インクジェットの方が上回ってきたんですね。だんだん良くなってきて。それと紙がよくなってきた。海外のものとか結構手に入るようになったので。それで、そういう形でどんどんデジタル化が進んでいって、「もうちょっといいものがないか」と、「いい色が出るものはないか」というようなことで変わってきたんですね。それで今その、「ハーネミュレ」っていう紙にたどり着いて、だいたいそれで出してるっていう感じです。今の段階では。

池上：じゃあ、本当に技術の向上に従って、柔軟にどんどん取り入れていけるっていう。

泰子：そうです。だからカメラも Powershot の G3 からだいたい 7、8 台デジカメを替えていってる。

池上：先生は結構新しいもの好きだというふうにお聞きしたんですけど、どうですか。

東松：いや、そうでもないけどね。だから、モノクロからカラーへ移った、それから、アナログからデジタルに移ったという契機が、やはり技術がそういう要求レベル、私の表現の要求レベルに達したときに移っているんですよ。そういうことは言えると思うんです。でも、各メーカーの、もう今やフィルム会社は潰れちゃって、フィルムだの印画紙だのにあんまり研究費は投じない。デジタルにはばんばん入れて。だから、すごい勢いでデジタルの方が今は発展してるんで、乗り換えてよかったなと思ってる。

池上：フィルムが懐かしくなったりはされませんか。

東松：しないしない。一切そういうのは。

泰子：ないですね。

中森：昔お撮りになったフィルムのネガをデジタル化なさって。

泰子：はい、してますね。

中森：すべてじゃあ、そういったことは。

泰子：何年か前に、いいスキャナーを買ったんです、補充して。それまでは二コンを使ってたんですけど、どうしても色が出なかったり、粒子が荒れたり、そういう点でやっぱり良くないので。一時期印刷所にドラムスキャンで頼んでいたんですけど、やっぱり化学的なものもあるし、上手くできないんですね。地方の、長崎の印刷会社でしたので、で、こちらからこう、いろいろ巻き込んで、黒い紙に窓枠作って、この中できちっと、もうギリギリのところまで出してください、っていうような形ですとやってたんですけど。やっぱりちょっとトラブル、傷がついたりっていうのがあるので、今使っているスキャナーはフレックスタイトになってますけど、一番いいのを買って。それも 300 万くらい。

中森：そうですか。

泰子:だから、それぐらいのやつを使うように。だから結局機材も、全部そういうふうには要求度が出てくるじゃないですか。もうちょっといいものを作りたいってことで。それですと全部そういう形で、新しく取り入れていくっていう形ですね。

池上:ありがとうございました。もう1時間くらいですね。

中森:もう一問あるかないかくらいで。

池上:もう1時間経って、お疲れだと思います。実はまだお聞きしたい質問が少し残ってしまっていて、もし先生がお疲れでなければ、お休みになってから午後にもう一度だけうかがいたいんですが。よろしいですか。

東松:はい、いいですよ。

池上:ありがとうございます。もう本当に短く切り上げるようにします。

東松:はいはい。

中森・池上:はい、ありがとうございました。

東松照明オーラル・ヒストリー 2011年8月8日(2)

沖縄県那覇市、東松照明スタジオにて

インタビュアー：中森康文、池上裕子

書き起こし：金岡直子、中山龍一

池上：では、最後の聴き取りということで、今回はこの1974年のMoMA（ニューヨーク近代美術館）で行われた「New Japanese Photography」展のお話をお聞きしたくて。まず、ジョン・シャーカフスキー（注：John Szarkowski、1962年から1991年までMoMAの写真部門ディレクターを務めた）が東京に調査に来たと思うんですけども、その時にお会いになってらっしゃいますよね。

東松：ええ、会いました。

池上：ちょっとお話しいただけますか。

東松：うーん、そうですね…… 何人選んだのかちょっと今覚えていないけれど、選んだなかで、たぶん私の写真が一番多かったと思うんですよ。

池上：はい、14人でしたっけ。

中森：16人です。

東松：ああ、そんなに。16人もいましたか。たぶんシャーカフスキーと山岸章二と話し合いながら人選して、それでその人のどの写真を選ぶかってことを、二人で話し合いながらやったと思うんです。シャーカフスキーが主導だったと思うんですけど。それまで私はずっと、まあテーマ別と言ったらおかしいけど、タイトル別にいろんな写真を撮ってきて、それを全部をばらばらにして、一本釣りしたことは一度もなかったんで、それがまず驚きで。つまり、日本人じゃないとわからない日本の独特の歴史風景があるんだけど、そういうものをシャーカフスキーが知ってるわけがないんだけど…… でも一本釣りされた写真の羅列ですよ、それがすごく新鮮に見えたんですよ。

池上：ご本人にとっては。

東松：ええ、私自身がね。それはまあ、驚きでしたね。そのことをシャーカフスキーに話したら、彼が言ったのは、日本の美術館のキュレーターと違ってアメリカでは、その時彼はニューヨークの近代美術館の学芸員をやってたんだけど、作品を選ぶだけでなく、美術館の運営を支えてる…… 何財団ですかね。

中森：それぞれの部門にですね、お金を出してくれる方がいらっしゃいますよね。

東松：いやいや、何かアメリカの有名な財団で。

池上：ああ、ロックフェラーですね。

東松：そう、ロックフェラー財団。3つあげたんですよ。財団と、それとアメリカ政府だったかニューヨーク州だったか、行政。財団と行政と、それからあとは個人会員。個人会員の中で一番多いのは医者と弁護士だと

いう話で。作品を買い入れる時にも電話して、すぐ小切手切ってもらいたいな。そういう3つの大きなグループに支えられて美術館が成り立っていると。だから、どこの言うことを聞かなくてもいいと。そういう、学芸員の自立性みたいなことを強調して。日本ではそういうのはないですからね。だから、その話を聞いて驚くと同時に、やっぱり運営の仕方としてはすごいなと思ったんですね。それが一番の驚きですね。だから、そういう美術館を支えている3グループとの付き合いを上手にしながら、しかも、新しい作家の作品を選んでくれる。そういうことをトータルに一人の人間が引き受けてやって、で、力を持っているということに、大変私は驚きましたね。

池上：そのシリーズから一つずつ取るというのは、シャーカフスキーのアイデアだったのでしょうか。

東松：でしょうね。

池上：なぜそういうふうにしたかっていうのは説明がありましたか。

東松：いや、それはないですね。

中森：作家によっては、同じシリーズからたくさん作品を選んでいるのもありますから、やはりシャーカフスキーさんは東松先生の作品をよくご覧になって、そういう決定をなさったのでしょうか。

池上：シリーズごとで、ほんとに一番良いものを見せるっていう選択だったのでしょうか。

中森：展覧会にはお行きになりましたか。ニューヨークの方まで。

東松：いえいえ。

中森：行ってらっしゃらないですか。

東松：ええ、一度も、ハワイ以外にアメリカには行ったことがないです。

池上：ああ、そうですか。

東松：ヨーロッパも行ったことないです。アフガニスタンが一番遠いところです。

池上：そうですか。特にアメリカに行こうっていう興味がなかったのでしょうか。

東松：いやいや、そりゃなくはないけど、英語はしゃべれないし、チャンスがなかったですね。

池上：でも、アメリカでも展覧会はされてますよね。

東松：ええ、やりましたね。

池上：その時も、行く機会はなかったですか。

東松：そうですね。特にあの、サンフランシスコでやったとき（注：「Shomei Tomatsu : Skin of the

Nation] 展、2004年。2007年までアメリカ、ヨーロッパ各地を巡回)は、ニューヨークのジャパン・ソサエティをから始まった。その中心人物は、サンフランシスコの学芸員ではなくてね、レオ。

中森：レオ・ルービンフィエン（注：Leo Rubinfien、アメリカの写真家、エッセイスト）さんですね。

東松：ほとんど彼が毎日ずっとうちへ通ってきて、4年間かけて選び出したんです。

池上：幕開けにはぜひ来てください、ということには。

東松：ああ、もちろん言ってましたけどね。

池上：気が進まなかったですか。

東松：うーん、そうですね。ちょっと覚えてないです、その時のことは。

池上：で、こちらの74年のMoMAのときは、たぶん作家がたくさんいらっしまったので、全員を呼ぶということにならなかったんですね。山岸章二さんと、あとどなたでしたっけ、一人か二人、写真家の方もニューヨークに行かれたと思うんですけど。

東松：ああ、うん。

池上：山岸さんというのはどういうお方でしたか。

東松：あれは大学の山岳部員で、山岳の取材の時に写真を撮るということで毎日（新聞社）に入って。だけど、すぐ『カメラ毎日』というのが発刊されるようになって、それで編集部員として移るわけですね。最初はだから写真部員だったんですね。カメラマンだった、毎日新聞の。それから、編集者になって、ずっと亡くなるまで『カメラ毎日』ですね。

池上：この「New Japanese Photography」のお仕事っていうのは、やっぱり山岸さんにとっても大きいものだったんでしょうか。

東松：でしょうね。

池上：何かその、オーガナイズする際の苦労話とか、お聞きになっていらっしやらないですか。

東松：いや、聞いたことないですね。

池上：もう本当に「出品してください」という事務的な。

東松：山岸は私と同じように、英語が不得手でね、あんまりしゃべれなかったんじゃないですかね。で、奥さんがけっこう喋れたので。奥さんがずっと付いたんじゃないかな。

中森：奥さんはまだ元気にしてらっしゃいますね。

東松：そうだね。

中森：ときどきお会いしますけど。

東松：「亨子」っていう名だから「ココ」って呼んでるんだけど。

池上：そのときに、東松先生の作品も MoMA のコレクションに入ったかと思えますけども、それはどういう経緯で。何か話し合いをされて、この写真を入れましょうということになったんでしょうか。

東松：いやいや、もう、向こうが選んだ。山岸とシャーカフスキーがだいたい選んで、「これとこれとこれ」と言ってきたんで。

池上：それでコレクションに入れようということですね。

東松：ええ。

池上：何点かは寄贈というかたちを取られたかと思うんですけども。

東松：私は全部寄贈したと思えますよ。

池上：他の写真家の方も割とみなさん寄贈されたようなんですが、購入ではなくて寄贈っていうのはどういうことだったんでしょうか。

東松：いや、その頃はまだ写真を売り買いするという、そういう習慣が私どもになかったんですよ。

池上：そうですね。写真集にしたり、雑誌に載せたりということはあったけれど。

東松：ええ、雑誌に載せたりして原稿料はもらうけど。本を出して印税もらったりするけど。写真を美術品として売買するという、そういう習慣がなかった。

池上：写真そのものに値段を付けたことがなかったってということですか。

東松：ええ、そうです、そうです。

池上：他の方もみんなそうですね。

東松：うーん、だろうと思うよ。

池上：当時はまだ、そういう習慣がなかった。

中森：そうですね。日本の写真をめぐる市場の形成というのは、もう 1980 年代じゃないですかね。

池上：でも、アメリカでは写真を買うということは、あったと思うんですけど。

中森：ライトギャラリー（Light Gallery）とかそういった、いくつかのニューヨークの写真のギャラリーが売り買いを始めたのは、たぶん1970年代の頭ぐらいじゃないですか。もちろん、写真部というのはスタイケン（Edward Steichen）の時にできているわけですから、1950年代の頭ぐらいまでにはできているわけですね。ですから、集めるという行動は、もちろんニューヨーク近代美術館がやっていたわけですが、まだ作家が「これをいくら」というようなかたちで、美術館と交渉するという風なシチュエーションではなかったんじゃないかしら。

池上：じゃあ、寄贈っていうほうがむしろ自然な流れだったんでしょうか。

東松：そのとき私は、沖縄の宮古島というところに住んでいて。そこへ山岸が来て、4、5日宮古島に泊まって、それで私は帰りに口説かれたんですね。

池上：寄贈をしないかという風な。

東松：いや、寄贈をしない、するというんじゃなくて。こう選んで、展覧会に出品するという話で。

池上：まずはその話があって。これは先生にとっても、アメリカで見せる初めての機会になったんでしょうか。

東松：うん、私はそうですね。他の人は知らないけど。

池上：その、あちらでの反響というか、そういう風なものは耳に入りましたか。

東松：ええ、『カメラ毎日』にずっと詳しく書いてありましたから。

池上：どのような反響があったんでしょうか。

東松：さあ、それはわからないけれどね。日本の写真家をまとめて見る機会は、それが最初だったんじゃないですかね。

池上：そうだと思います。

中森：あといくつか巡回しましたね、この展覧会は。

東松：ああ、うん。

中森：この後で、近代美術館の方は、シャーカフスキーさんがそのあと、ずいぶんあとに引退して、今度はピーター・ギャラッシ（Peter Galassi）という人が来るんですけども、そのあとも美術館とはおつきあいがございましたか。

東松：まあ、あったと思いますけどね。女性の方で、ピーター・ギャラッシの下で働いてた、何という人か、名前をは忘れちゃったけれど。

中森：いろいろいますね。サラ・マイスター（Sarah Meister）さんという人だとか、ダーシー・アレクサンダー（Darsie Alexander）という人がいたり。たくさん女性は来て、去っていくんですけど。ギャラッシさんも

このあいだ引退しました。

東松：ああ、そうですか。

中森：ときどき、コレクション展に先生の作品が出てきます。

池上：それ以降も写真がコレクションに入ったということはあったんですか、MoMAの方に。

東松：MoMA ですか。いや、ないですよ。

池上：この 74 年の時が主にということで。

中森：40 点ぐらい、ニューヨーク近代美術館のコレクションのなかに入っていると思いますよ。

東松：ああ、そうですね。一番多かったと思いますよ、私の写真が。

中森：素晴らしいものがたくさんあります。

池上：この長崎の写真ですとか、アメリカで見せると、また日本の観客とは別の反応が来るんじゃないかなと思ったりするんですけども、そういうようなことは何か聞いたりされましたか。

東松：いや、覚えてないですね。

池上：きっと、波紋はあったんじゃないかなと思いますけれども。

中森：でしょうね。

池上：また、同じ 1974 年に、アラーキー（荒木経惟）さんですとか、森山大道さんですとかと一緒に「WORKSHOP」っていう写真学校を、あの、開校されてるんですけども、その経緯をお話いただけますか。

東松：沖縄から東京に帰って、新宿のマンションで、一人でぶらぶらしてたら、森山大道が毎日のように遊びに来て。彼はその頃スランプだったんじゃないかと思うんですね。それで、「何かやりましょう」、「何かやりましょう」と、来るたびに言うんでね。それで、東京に帰る直前までは宮古にいて、そこで「宮古大学」というのをやって、それが非常に私には新鮮な経験だったものですから、それに類するようなものがないだろうかと考えて、それで「WORKSHOP」というのを立ち上げて。それで、経営というか、経済的なことを考えて、飯田橋というところに一部屋借りたんですけど。大きな建物の二階を借りたんですけども、家賃を払わなきゃいけないし、それと、一応事務員を二人置いたんで人件費も払わなきゃいけないし。それから、大きな暗室を作って。まあ、引き伸ばしなんかは富士フィルムからもらってたんで、そういうもので制作して。だけど、現像液が結構高い。費用がかかる。諸費用を捻出するために、一応、日曜日を除くと 6 日間あるから、一人が一日を持つということで、6 人を選んで。

中森：はい。

東松：で、定員を 20 名として、定員を超えた場合には、昼間部と夜間部、一人一セットで。それで、夏休み

のひと月ほどの間は、特別講師という形で、奈良原一高と中平卓馬に、やってもらったり。それとあと地方、沖縄でもやりましたけど、地方で何日間か「特別 WORKSHOP」を開催したり。そういうことをやり始めて。その前に東京造形大学とか多摩芸術学園の教師をやってたんだけど、ハコモノがある場合には、責任を全部ハコモノが負って、我々教師っていうのは教えるということだけで、生徒たちとの付き合いだけで良かったんだけど、「WORKSHOP」はもうまるごと、ハコモノを背負いながら、生徒たちと接触するんで、相当重荷ですよ。

池上：そうですか。

東松：だけど、まあ、何をやってもあんまり長く続かないのが私の癖で、二年間で終わって。あとの一年間は個別に一人一人でやるというかたちですが、人によっては三年続いた人もいるし、二年で終わった人もいるし。そういうかたちで。「写研」もそうですよね。何か、本屋になってしまう。「WORKSHOP」やってると、学校経営者になっちゃうという。自分の写真が撮れてないんです、その期間はね。だから、常にやっぱり何かやってもすぐ写真に戻る。一年間、テレビ番組の演出家という時期があるけど、それも、これ以上やってると写真が撮れなくなっちゃうっていうのも馬鹿げてるから、写真に戻るということで。だいたい2年か3年っていうのが限度ですね。

池上：生徒さんもやっぱりかなりたくさん集まりましたか。

東松：一番多かったのが細江英公教室。その次が横須賀功光教室と私がやっていたクラス。だから、森山、荒木、深瀬昌久が少なくって。深瀬が一番少なかったですね、生徒が。

池上：ああ、一人ずつの先生にみなさんくるってということなんですね。

東松：ええ、そうです。

池上：先生のクラスはどれぐらい。

東松：何人いたかな。一年度と二年度とでは人数が違うから。

池上：初年度に石川真生さんが、来られてるんですよ。

東松：うん。

池上：彼女はどのような学生でしたか。

東松：結構高い入学金を取ってたのに、入学金というよりも一年間の経費を含めてですけど。彼女はほとんど授業に出たことがないですね。時々遊びに来てね、「おじさん元気？」とか言いながら帰っちゃう。

池上：何か、途中で沖縄に帰ってしまったっていうようなことを言っていましたけども（笑）。

東松：うん、だから授業にはほとんど。清水画廊というところで「WORKSHOP」の1期生の写真展を私がやったときには、真生はそこには出品してます。

中森：授業料が20万円だとおっしゃっていました。

東松：あ、そうか。20万。でも、その当時20万って高いよね。

池上：かなり大きい金額ですね。

東松：うん。だって三菱銀行が、「本格的な学校口座を作れ」って言ってきたことがある。

池上：そうですか。それはじゃ、かなり全体としては生徒さんが集まっていて、人気学校だったということですね。

東松：そうですね。

中森：やはり、それまでにあった写真の学校、日吉（注：東京総合写真専門学校。通称、日吉）とかありますよね。専門の学校が。そういったものに対して、前衛的な教育をしようというような目的があったわけですか。寺子屋的なものを作るという場合は。

東松：え。

中森：それまでの写真教育に対して、反抗みたいなものがあったのでしょうか。

東松：いや、普通の専門学校にしても大学にしても、一種のハコモノですから、その学校の特徴があって、その中に何科、何科って、専門別に分かれてて、教師と生徒がそこで出会うという形で。それで、それ以外の責任はあんまり感じなくてもよかったんだけど、「WORKSHOP」やると、もう、一人一人が全部ひとつひとつ違うわけ。だから、そういうきつさはありましたね。

池上：その、教えられる時ってというのは、生徒が撮ってきたものに対して批評を加えるっていう。

東松：いや、人によって全然やり方が違うし、干渉しないからね。誰がどういうやり方で何をやってるかっていうのは何もわからない。

池上：ああ、そうですか。先生のやり方はどのようなものでしたか。

東松：まあ、撮ってきたものを並べて、みんなでわいわい合評会みたいなものをやりながら、どの写真がいいの悪いのっていうのを……それで、CONTACT・プリントを作らせて、自分で選んだものをチェックさせて、それで、「こちらの写真の方がいいんじゃないか」というように。で、その次の週にチェックしたものをまた伸ばして持ってくる、というようなことの繰り返しですよ。

池上：それで生徒さんがどんどん伸びていくっていうのは、ご覧になってわかるものですか。

東松：うーん、まあ、「写真に向いてないな」とか、わかりますね（笑）。

池上：それは言ってあげるんですか。言わないですよ（笑）。

東松：いや、言わない、言わないです。

中森：なかには素晴らしい生徒さんもいらっしゃいました？ 学生でその後伸びた人。

東松：うーん、人それぞれですけどね。各教室それぞれ、その後、作家・写真家になった、プロになったって
いうのは、何人もいますけど。でも私はその全体の経営を委ねられていたので、自分の教室だけ面倒見てりゃ
いいっていうもんじゃないから、しんどかったけど。自分の写真が撮れない。

池上：何かお話を伺っていると、先生はそういうオーガナイズとか運営のお仕事を常にされてるような、気が
するんですが。

東松：ああ、そうですね。

池上：それは、お好きっていうのもあるんでしょうか。学生の頃からオーガナイザーをされたり。

東松：うん、そうですね。向き不向きということ言えば、あるかもしれないですね。

池上：すごくリーダーシップを取れる方なんだなあと、お話聞いてると思うんですが。

東松：ああ、そうですね。人集めとかね。

池上：ねえ。まとめたりとか。

東松：ええ、そうそう、まとめや集めるのも一人で。あと、学生写真連盟作って、結成するっていうのは、学
生時代はそういうことずっとやってましたので。で、もう一方では写真が好きで、写真を撮って、それを雑誌
に応募するということをやったりとか。

池上：それはやっぱり、写真を撮るだけではなくて、その時々でやっぱり、こういう活動をしなきゃいけない
っていう使命感みたいなものを持っておられたんでしょうか。

東松：いや、どうですかね。まあ、嫌なことはやらないから。結局、自分のやりたいことしかやってきてない
し。使命感と言われると、ちょっと…… 今まで話してきたように、出版社作るときにはそういう一つのき
っかけがあって作ったんだけど、運営をし始めると結構面白くて、2年、3年と続いてしまうわけですが。で、は
つと気がついたら写真撮れなくなってる（笑）。で、また辞めて、写真家に戻っていくっていう、そういうこと
の連続ですね。

池上：やっぱりマネジメントの能力があるということですね。

中森：そうですね。

池上：ちょっと戻るんですけども、最初にその「WORKSHOP」をやる前に、宮古島でも宮古大学っていう
のをやってらしたというのは、どういうことをされてたんですか。

東松：えーと、これが資料。コピー取ってきてもらってもいいんだけど。

池上：はい、ぜひ。

東松：これは朝日新聞に掲載したものの中の、宮古大学の部分だけを抜き出したんです。それから宮古大学で創った唯一の雑誌。この創刊号で、一号で終わってるんですが、そのなかに私自身も書いてますけど、他のメンバーがいろんなこと書いています。

池上：これは、大事な資料ですね。この宮古大学では、写真を教えられたんでしょうか。

東松：いや、写真は全く関係ない。

池上：つまり宮古について学ぼうという趣旨で作られたグループという、自主研究グループみたいな感じですか。

東松：うーん、というよりも、その頃はちょうど沖縄が日本に復帰して、それまで復帰前にあった沖縄大学と国際大学を一つに合併して、一校にしてみようという、そういう文部省の方針があって、それに対して、沖縄大の関係者が反発して。それで、受験生を送るという運動の全国展開をやって。全国といっても沖縄ですけど。

池上：はい。

東松：そういう運動の「沖大存続を支援する会」という、その宮古支部というようなのができて。そのメンバーが最初は30人ぐらいいたんですけど、途中でもう支部活動をやめようということになって。だけど、せっかくそういうことで集まったシリアスなグループで、ほとんどが二十歳前後で、友達関係ができて、また離れ離れになるのはもったいないって。それで、その段階で私が宮古大学を提案して。特に、一つの村が過疎化して、老人が何人が残っているだけで、もうほとんど村がなくなりそうなところがあって、その聞き書きをやって。そういう過疎化を防ぐ方法が見つかれば宮古にとってメリットになるだろうという。だから、そういう聞き取り調査ですね。そういうことをやり始めたんだよね。

池上：先生もオーラル・ヒストリーをやってらしたということですね。

東松：僕は、学者でも何でもなし、一メンバーでしかないんだけど。で、全員がもう二十歳前後で、うちなーんちゅ（沖縄県人）で、やまとーんちゅ（本土の人）は私一人で、しかも私は43歳の年寄り、一人だけちょっと違う位置にいたんだけど。アドバイザーみたいな。だけど、すごく楽しかったですよ。毎晩のように夜中まで延々、議論したり、泡盛飲んだりしながら、わいわいがやがややってましたから。自分は青春時代がなかったみたいな感じだから、そういう意味で何か、そこで、経験したのが第二の青春時代だったという気分ね。

池上：それは楽しそうですね。

東松：うん、楽しかったですよ。

中森：「WORKSHOP」は、那覇でもその後におやりになりましたよね。

東松：ええ、今でもやってる。

池上：そうですか。

中森：そうですか。それは写真家を集めてきて、シンポジウムみたいなことをしたりとか？

東松：いや、今沖縄でやっているのは、一月間、毎日曜日に、自分の好きなもの撮ってきて…… まあ、東京の時と同じですね。それ持って来させて、コンタクト・プリント見て。同じやり方ですね。それで、ひと月で毎回、20点ずつ選んでこいと言って。すると、100枚しか撮らない子もいたり、1000枚撮る子もいて。

中森：池上：(笑)。

東松：だけど選ぶのは20点。で、選んだものに印をつけて、それをプリントして横に並べて。毎回入れ替えて、20点っていう数は変わらない。そうすると、4週、5週もあれば、5回そういうことが行われて、入れ替えしながら、質がずーっとだんだん高まっていくわけで、一人一人の。それで、沖縄タイムズ社のギャラリーで、それを最終的には展示するという。1か月やって、それであと残りの1か月間は、プリントに。ここに来てもらってうちで、自分のパソコン持ってきて、プリンターがある人は持ってくる、なければうちのを貸すということで。だから2か月間ですね。仕上げに1か月かかって。

池上：やっぱり、指導されること自体もお好きなんでしょうけれど、後進を育てるってということについては、どういう風にお考えなんでしょうか。

東松：うーん、若い子は何か、チャンスがないと、出てこないんですよ。特に20代・30代。石川真生みたいな、50代60代は結構いるんですけどね。

池上：その、30代とか40代がない。

東松：だからまあ、私に関わった地域、長崎や沖縄で、その地域の若い作家が育ってくればいいなと思って、やるわけですね。

池上：やっぱり応援したいという気持ちがおありなんですか。

東松：うん、そうですね。だからずっと来てますよ。授業が終わって、展覧会終わってからも、1年後、2年後になっても、「写真見てくれないか」って来たり、「近くに来た」と言って寄ったりということで、結構来てますね。

中森：えーと、先生がご覧になった写真のことに関して聞いてもよろしいですか。

東松：うん。

中森：例えば、昔先生がお話に、たぶん文章に書いてらしたことがある(ジャン＝ウジェーヌ・)アジェ(Jean-Eugène Atget)ですとか、先生がご覧になった先代の作家で、気になっているような人がいらした場合には、何を学んでらしたんでしょうか、というのが質問の要ですけど。

東松：うーん、そうですね。影響を受けた人というのはあんまりいないんだけど、誰かなあ。ちょっと名前が出てこないんだけど、「VIVO」をやっていたころ、「VIVO」で『ライフ(LIFE)』を取ってたんで、それはもう毎回見てまして。その前も、学生時代にも『ライフ』を友達に見せられて。《Spanish Village》(1950年)

を撮ったのは誰だっけ。

中森：ユージーン・スミス（Eugene Smith）です。

東松：ユージーン・スミスか。それでユージーン・スミスのシリーズが、時々『ライフ』に出てて。

中森：そうですね、《Country Doctor》とか。

東松：うん、そうそう。あれは面白いと思ったね。

中森：スミスさんは日本にもいらっしやいましたね。

東松：そうですか。

中森：ええ、日立の仕事で来たりとか、あと水俣にも60年の後半ぐらいに。奥さんと住んでらしたけれど。先生、スミスさんとは交流はありましたか。

東松：いや、ないです。『ライフ』を通してしか知らないですよ、私は。

中森：そうですか。

東松：うん。それでまあ、彼のスタンスみたいなものに共感して。

池上：うん。ちょっと通じるようなところがあるなという気がしますけどもね。

中森：そうですね、うん。

池上：他にその、ご自分の作品以外で、気になるというか、お好きな写真家っていうのはいらっしやいますか。

東松：うーん、あまりいないね。ちょっとわからないですね。

中森：では、写真の未来に関して、何かお言葉ありますか。これから写真がどうなるかということ。

東松：うーん、そうですね。携帯電話が今普及してて、もう携帯なしでは生活が成り立たない。で、携帯に今カメラがついて、それで撮ったりするんだけど。画素数もかなり上がってきてるようだし。だから、ある種の大衆化というか、裾野がずっと広がってきて。だから、文字に近いぐらいの広がりをも、写真は持ちつつあるという。今は映画も撮れるんですけど、携帯は。

池上：動画も撮れますね。長い時間じゃないですけど。

東松：ね、動画も。短くてもね。それは、映画の世界とは違うかもしれないけれど。だから、そういう裾野の広がりということで、ちょっと未来を予測できないんだけど。まあ、面白い時代に入ってきたというふうに思いますけどね。

池上：じゃあ、これから先生は何をなさりたい、っていうのはありますか。

東松：そりゃもう、体力がもう無くなってきてるから、撮りたいと思っても、撮りに行けなかつたりするんでね。もう、本当に身近なところでしかシャッター切っていないですね。

池上：今ですと身近なところっていうのは、この界限っていうことになるんでしょうか。

東松：そうそう。歩ける範囲内というと、1キロ。

池上：一番最近はどういうものを撮られましたか。

東松：最近は、もう今は運転やめてるから、家内が運転してくれて、海洋博の近くに備瀬という集落があって。そこは福木が有名な、福木に囲まれた集落っていう。そこに撮りに行きましたね。

池上：福木って、葉っぱが丸くて、ぺたっとした木ですね。今も現役で写真を撮られてるんですね。

東松：うん。

池上：中森さん、最後にお聞きしたいことがあります？

中森：ええ。じゃあ、先生の方から何かこれを言い忘れたとか、言っておきたいということがありましたら。

東松：いや、特別なんですけどね。何かあるのかな。

池上：じゃあ、一つお聞きしてもいいですか。

東松：はい。

池上：先生は本当に二十歳前後でカメラを持たれてから、もう半世紀以上にわたってずっと写真にコミットされてきてるわけですけども、その中で、制作姿勢という意味で、どういうことを大事にしてこられましたか。

東松：何をっていうのは…… 具体的にはどういうことが聞きたいですか。

池上：ちょっと抽象的になりますけれども、自分の表現っていうことなのか、あるいは写真を通して伝えたいメッセージがあってそちらを大事にしてこられたのか、というようなことなのですが。

東松：うーん、そういうこと、あんまり考えない。そこに現場があるから見てもらったほうが早いんじゃないかな。

池上：はい、では拝見したいと思います。

東松：今プリントしてるのは、今年の秋に沖縄の県立美術館で展示する、企画展に出す300点くらいかな（注：「東松照明と沖縄 太陽へのラブレター」展、沖縄県立博物館・美術館、2011年）。その中の一部分を焼いてる。

池上：これがプリンター。

東松：うん、これが大判のプリンターで、今この幅で焼いて。もう少し大きい、そこからここまでの、110センチ幅のプリントができる。これよりちょっと小さめで90センチ。そのできあがりかこれですね、この大きさ。そこに小さいのがあるけど、それは県美（沖縄県立美術館）用の大きさで。

中森：今回のものは沖縄で撮られたんですか。

東松：はい、これは全部沖縄ですね。

中森：素晴らしい色ですね。

池上：ねえ。さっきの、技術が追い付いてきたからってというのがわかりますね。

東松：そうですね。

東松：これは歩いてるおばあちゃん。これは渡嘉敷島っていうところで撮ったものです。だから昔は暗室だったんだけど。

池上：今はもう。

東松：明室。

中森：「明るい部屋」ですね。

池上：ね、バルトの（笑）。

中森：（パソコンに向かう泰子を見て）今、泰子さんが行ってらっしゃるお仕事は、ここでイメージを調整してらっしゃるんですか。

泰子：はい。スキャンをして、ここで細かい指示があるんです。結局ラボでも指示しますよね。それと同じ要領で、次のところをちょっと明るくしてとか、黄色を入れてとかっていうのを全部見て、それで小さいのから、簡単なものから作っていくという。それでこう、イメージにする色に直していく。だから、結構時間はかかる。

東松：それが優れたスキャナーです。

中森：ああ。すばらしいですね。

泰子：デンマーク（製）ですね。

池上：すごいですね。

泰子：そうなんです。これが来て、やっぱり、ずいぶん楽になりましたね。

中森：でも泰子さんがおやりになる仕事が、非常に大事なんでしょうね。フィニッシュのところ。

泰子：そうですね、地方ですから。やっぱり東京にいればそういうこと全くしなかったわけですから。

池上：他に頼むところもありますし。

泰子：そうそう、プロラボたくさんありますよね。だけど、長崎とか沖縄だとそれないので、もう送るだけで、たくさん時間がかかっちゃう。間に合いません。

池上：自前でやるようになられたんですね。

泰子：はい。だからもう、全部一貫して、撮影から展示まで。マット切りとかも全部やります。

中森：そうですか。

泰子：うん、全部展覧会、最後までできると。

池上：この家庭内で（笑）。すべて仕上げまでされるわけですね。

泰子：はい、そうです。やっぱりフィルムだと、渡さないといけないじゃないですか。そうすると、東京までっていうとちょっと怖いと思うのもありますよね。

池上：そうですね。

泰子：やっぱり、ここでやれるのが一番いいと。全部こうアーカイヴみたいに保存していってますね。

中森：じゃあ、もしかして将来的に、こういった作品を展覧会に貸していただけますかっていうことがある場合には、ご連絡さしあげて、見ていただくということになるのですか。つまり、例ですけども。もっと最近の作品をお借りしたい場合ですね。

泰子：ああ、レンタル。

中森：ええ、レンタルというかたちで。

泰子：それはもう、OK が出れば、そういう風にできます。

中森：そうですか、はい、わかりました。

池上：ありがとうございました。

東松：ちょっと時計が止まってる。

池上：はい、もうちょうど 1 時間ぐらいで。本当に何度もありがとうございました。

東松：いえいえ、どういたしまして。

中森：本当に勉強になりました。

池上：いいお話を聞かせていただいて、ありがとうございました。

この冊子は2016年3月31日現在、日本美術オーラル・
ヒストリー・アーカイブのウェブサイトで公開されている
東松照明オーラル・ヒストリーを印刷したものです。インタ
ビューをより正確なものにするために、修正あるいは追記さ
れる可能性があります。最新のヴァージョンはウェブサイト
(www.oralarthistory.org) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with
Tōmatsu Shōmei published on the website of the
Oral History Archives of Japanese Art as of March
31, 2016. The interview can be revised or annotated
for the purpose of accuracy. For the latest version,
please visit our website at www.oralhistory.org.

東松照明オーラル・ヒストリー

インタビューア：中森康文、池上裕子

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2016年3月31日

Oral History Interview with Tōmatsu Shōmei

Interviewers: Nakamori Yasufumi and Ikegami Hiroko

Design: Nishioka Tsutomu (folder) and Aoki Imoji (booklet)

Published by: Oral History Archives of Japanese Art