

長船恒利
眼の眺め
menonagame

長船恒利「在るもの」をめぐって
2013年8月24日 四谷ひろばでのレクチャー

大日方 欣一

1. はじめに

この11月に東京で、長船恒利さんという、2009年に亡くなった方ですけれども、その方の写真を展示する企画が進行中でして、桜上水と田端の2つの小さなギャラリーで、なかなか観る機会のないオリジナルプリントで長船作品を観られる機会がもうじきやってきます。

それには前段があり、長船さんという方は静岡県藤枝に長くお住まいで、ずっとそこを拠点に活動してきた方なんです。藤枝や静岡や浜松ってところで、写真や美術をやっている方々とその時代毎に様々なネットワークを作りながら、自分たちの表現を成立させるため、伝えていくための場を作り続けてきた人でもあり、昨年はじめ頃、生前の長船さんと交流の深かった藤枝や静岡の方々の手で、非常に内容の濃い長船さんの回顧展がおこなわれました。それがあって、東京でもやろうじゃないかという流れになったのですけれど、僕も藤枝でのその折の展示へ出掛けまして、その後も2回ほど藤枝をお訪ねすることになり、今日はその中で見えてきたこととお話させていただこうと思います。

長船さんという方、備前長船という名刀がありますけれども、元々祖先は備前岡山とゆかりがあるそうで、お父さんは四国の観音寺に住んでいたことがあったらしく、遡ればわりあい西国につながりのある方だったようですが、ご自身の出身地は、北海道小樽でした。北大で電気工学を専攻しています。写真のことを色々調べていると、北代省三さんとか、理科系出身のおもしろい人にとどきき出会うわけですが、長船さんもベースはそういうところにあつたらしい。電気工学を勉強した後、静岡県に来て、工業高校の定時制コースなど、いくつかの学校で教える仕事を続けながら作家活動をやってこられたという方です。私自身は、80年代の終わりぐらいに面識を得ました。僕などからすれば随分先輩ですけれども、構えるところがなくて、とても話しやすい方だったという印象があります。

1991年に、四谷三丁目のFROGというギャラリー、そこで本日テーマにしようとしている〈在るもの〉という長船さんの前期の代表作といえるシリーズを展示する機会がありました。〈在るもの〉が撮影された時期っていうのは、それより大分遡って、1970年代後半、77年から80年にかけてですけれども、それが、10年以上を経て、その中で蒸留されたよりすぐりをまとめたということでしょうけれども、作品集が出版されたことを記念する企画展だった。私がうかがったのは、ちょうど今日のような夏、とても暑い日盛りの時にFROGへ行きましたら、誰もいないギャラリーの真ん中に、白い麻のジャケットを着て椅子にどっかり座って長船さんがそこにおられた。何か言葉をかわしたと思います。

そういうわけで、人の感触というものが随分私の中に残っている方なんです、一緒に何かやるってことが1回だけありました。それは、1995年に茨城県つくば美術館でグループ展「写真1995」というのがおこなわれたことがあり、私も企画に係わりましたが、その時に長船さんにも参加していただくことになった。これは、その展示会場の写真です(fig.1)。長船さんはフィリピン・マニラで撮られた作品を出されました。〈記憶の光景・



fig. 1 1995「写真1995」つくば美術館（つくば）



fig. 2 〈記憶の光景・マニラ〉より

マニラ〉というタイトル。その時まで、〈在るもの〉という作品の印象がとても大きかったから、長船さんがこういう写真を出してきたことが、僕には非常に意外で、外国旅行して、マニラ観光かよってというような、そういう印象で受けとってしまった。正直あまり理解できませんでした、何故、長船恒利がこういうことを今やるのかっていうことが。展示された写真の下に白線みたいな連らなりが見えますが、これは、言葉がここにレイアウトされているんです。どうやら第二次大戦の時代、日本軍がフィリピンで戦っていた時の、若い日本兵の手記みたいなものの一節だったようです。そういったテキストの断片が、マニラの街頭で撮った写真とともに空間化されるという展示だった。よく分からないというのが当時の私の印象で、でも「よく分からないよ、長船さん」とは直接言えませんでしたけれども。

ある意味しっかりした写真であるとは受けとめても、おもしろみを見出せなかった。ですが幾星霜を経て、いま、私にどう見えているかといいますと、これが、だいぶおもしろく見えております。いつのまにか見方が変わっていることに気づかされた。画面の中に、いくつかのバラバラなものが弧を描くような、周回していくような運動といいますか、外に向けて拡がっていく運動

が感じられる。6×6の写真っていうとわりと求心的な、一点の中心に集約されていくような画面をわれわれ沢山みてきたと思います。そういうものが印象として残るし、力強い表現だという風に見なしてきたところがあって、実際そういう優れた写真も多いわけですが、ここにあるマニラのスナップ群は、それとは明らかに違う。遠心的な、外に向かって開く、円を描くような運動性みたいなものが画面に生み出されている (fig. 2)。ここで長船さんは、いわゆる近代写真の歴史の中で作られてきた見ることの形式を組み替えようという意志があったのかもしれない。しかも、それを方法意識ガチガチになってではなく、とてもリラックスして撮っている。そういったことが今、私にはようやく感じられてきた気がしているわけです。

90年代以降の長船さんっていうと、いろんなことをなさっているんですが、〈記憶の光景・マニラ〉の2年前、1993年に静岡で、やはり〈記憶の光景〉というタイトルによる別の内容の展示をおこなっています (fig. 3)。

実は、長船さんという人は少年の頃から写真を撮っていた人で、中学生ぐらいから。小樽の中学生だった彼は、学校の運動会があるといえば、ハイキングや、修学旅行で函館山に登るといえば、コニレットというカメラを携え、沢山のスナップを撮っていた。後年、彼は教育現場に立ち、十代の若者と接する機会をたくさん持つわけですが、教育者の長船さんが語っていたことの一つに、十代の頃に身をもって味わったことというのは、その人間のベースになっていく、やっぱりそこが大事なんだと。それがその人の、その先にやっていくべきこと、やりたいことっていうのを方向付けていくんだっていう、そうした信念をお持ちだったようです。まさにご自身にとっても十代の頃、作品を作ろうとかそういうことではなかったでしょうが、とにかくおもしろいからバッシュン、バッシュン撮っていた。その経験が、やはり自分にとってその後に写真をやっていくことになるベースにあったっていうことをご本人がどこかでおっしゃっています。1993年の〈記憶の光景〉では、その十代の頃に撮った写真を新たにプリントに伸ばしたものと、それ以外にもプラスアルファとして、ビルが建っていく写真だとか、海景の写真だとか、それぞれがある時間の推移みたいなことを何かしら喚起する写真ですね (地球が回転する時間であったり、ビルが建っていくプロセスであったり)、そうした異なる時間の位相が重なり合い、トータルに交響しあう関係を織り上げていくインスタレーションを構成していた。

先ほどの〈記憶の光景・マニラ〉の展示では戦争中の兵士の言葉からの引用が連らねてあったわけですが、93年の〈記憶の光景〉では、写真とともに、長船さん自作の暦の本、つまりカレンダーからの引用が重要なパートとなっている。余談めきますが、藤枝のおすまいにある長船さんの書斎は、今も生前のとおりに残されていて、本や資料がよく整理された状態で保管されています。そうした書斎、その棚に何冊にもわたるシンプルな装幀の手製本が並べられていて、ページを開くと、これがひたすら数字の列が続くカレンダーでした。きっとパソコンでご自分で作ったのでしょう。それらはカレンダーを収録した手製の本で、年代としては江戸時代ぐらい、相当遠い過去から始まって、



fig. 3 1993 〈記憶の光景〉A-Value (静岡)

2080年とか2100年代といった未来の年月までを連綿とカバーするというカレンダーを内容とする、驚くべき冊子群だった。様々な情報を含んだ資料が積層する書斎というアーカイブ空間の中に、そうしたカレンダーの本がこっそり置かれていて、もう、それだけで部屋全体に何かしらのコンテクストが付け加わるというか、不思議な統合のされ方が生じてくる。そういうコンセプトアルな時間の本が、きわめてさりげなく生前の長船さんによって書斎に仕掛けられていた。そのカレンダー本の一部でしよう、たぶんスナップショットを撮ることに夢中になっていた中学生の日々を含んだ暦からの引用だと思うのですが、それを〈記憶の光景〉の展示中に組み入れ、複数の時間の系の並列をいっそう際立たせてくれるようです。

長船さんは、中学生の頃に撮っていた写真をまとめて、スライドショー形式で10数分の映像に編集した『ああ潮陵に』というDVD作品も制作していました。潮陵というのは彼の通っていた小樽の中学校の名ですが、その作品に添えられたテキストから一節を引用してみます。

「“記憶”は不確かなものであり、忘却と蘇生を繰り返し、時とともに変容していく。そのとき写真資料は、常に過去に息づいていた人たちやものの影を提示し、意味を漂白させる。そして記憶は書き直され、記憶は光を放ちはじめ。」

過去のネガから写真をあらためて取り出してくる、そして、それを他のエレメントとともにシャッフルすると、元々それらの写真にくっついてきた意味がしだいに剥落し、写っているのがどこの誰かっていう、私的に所有される意味みたいなものからむしろ自由になって、写真がそれまでと違う輝き方をしはじめるだろうと。個人の所有物ではもはやない、記憶の交差路みたいなものがそこに現われてくる、と。そう述べているようですね。90年代からの長船さんは、こういうことをやっていたのかということが、最近ようやく私にも少し見えてきた気がします。

会場で拝見したわけではないんですが、1995年つくば美術館でやったのと同様に長船さんは、静岡でのグループ展に〈ポーランドの森〉という作品を出しています (fig. 4)。マニラでの撮影以降、かなり精力的に海外へ足を運んで、そこで気になったものを写真に撮るというフィールドワークを展開していて、この

時はポーランド各地を巡っている。続いて2000年には、プラハで撮影した写真を展示しますね。残された記録を追ってみると、これらの展示も、先ほどの〈記憶の光景・マニラ〉や、小樽の中学校時代の写真を甦らせた〈記憶の光景〉といった作品のまっすぐ延長上にある試みではないかと思えてきます。私的な記憶に留まるのではない、それを越えた記憶のありかを探る、そのようなインスタレーションの試みを繰り返したのではないかと。

晩年に近づく頃の長船さんにとって重要な発表の場となった浜松のギャラリー CAVE、そこで催された個展〈ヤロミール・フンケにさそわれて〉というチェコで撮影した写真で構成した展示があります (fig. 5)。2000年に入るか、それくらいから、彼は年齢的に50代も半ばを過ぎ、60代に向かう頃ですけれど、東欧モダニズムの研究を本格的に始めていた。チェコ語なんかも勉強し、チェコに行って調査したり、歩いたりすることを始めていく。その際に重要なきっかけとなったのが、私もあまり知らなかったんですけども、チェコ出身のフンケっていう写真家の作品をたまたま目にしたことが、彼の東欧への関心というものの端緒になったそうで、今日は後半であらため、フンケという写真家をめぐると話題に触れたいと思っております。

個展〈ヤロミール・フンケにさそわれて〉の折に作られたリーフレットにあった長船さんのテキストの末尾部分をレジメに引用しておきました。先ほど読みあげたテキストの中に、“そして記憶は書き直され、記憶は光を放ちはじめると”という印象的なフレーズがありましたが、こちらの文章でも結びのすぐ一行前に、“そのとき物質は光を放ちはじめると”と記されている。なにか決めゼリフのように“光を放ちはじめると”というフレーズがいろんな時期の長船さんのテキストに反復して出てきます。彼の中で、そこへ持っていきたい着地点(到達点)のイメージそのものに係わるフレーズなのですね、きっと。

さらに同じテキストの末尾に出てくる一行が、これも非常に気になるもので、彼はこう記している。“私は死者であり、死者をよびよせる、そして死者は語り出す”と。なにか確信に満ちたよう



fig. 5 〈ヤロミール・フンケにさそわれて〉より

な語調で、いささか普通じゃないことを述べているわけです。ここでの「死者」という言葉をどう受けとめるべきなのか。“そして死者は語り出す”は、“そのとき物質は光を放ちはじめると”韻を踏み、どうやら同じ一つのことを言っているようでもあります。

「死」というのは実は遡れば、長船さんが大人になってから写真活動を本格的にスタートしていく、出発点のところ、ゆるがせにできない条件として彼の眼前に覆い被さっていたものようです。

2. プレ〈在るもの〉

〈在るもの〉というシリーズが一番最初に発表されるのは、1977年、神奈川県民ギャラリーで行われた「今日の写真展'77」というグループ展においてです。そのカタログを広げてみますと、例えば、島尾伸三さん、比嘉豊光さんであったり、潮田文さんであったり、作品の図版も作家のプロフィール写真もみな本当に初々しいです。なにか赤ちゃんの生まれた家に来たかのような、やわらかな世界が匂いたってくる。そうした中に、世代的には他の人たちより少し上ということになりますが、長船さんが登場してくる。〈在るもの〉Iという作品を、彼は、この舞台にぶつけるわけです。この時のカタログに載ったセルフポートレイトを見て下さい (fig. 6)。比較的近い世代の写真をやっている人たちと一緒に発表の場を共有しようという際に、自分というものをどんなイメージで打ち出したのか。その時、彼が選んだのはこのような、入院中の自分を写したショットだった。本人が何度も語っていることなので言っていることだとは思いますが、長船さんは若い時に癌をやりまして、繰り返し手術しなくては行けないということがあり、1974年に3度目の手術をした、その時は3ヶ月もたないと医師に言われたそうです。でも手術に成功し、それを乗り越えるわけですが、まさにその時点から火がついたように写真活動が動き出している。

74年の大手術の後、薄い冊子で『入院日記』という作品集を手製しています。このような手製の作品集、ご自分で丁寧に



fig. 4 〈ポーランドの森〉より

製本したものを長船さんは沢山作っていて、この『入院日記』には「作品集6」って記されていました。ですから、その前に1から5までの冊子があったはずですが、それらの実体は未確認です。私が見せていただいた中で一番最初の彼の手製作品集がこの『入院日記』でした。入院中の自分自身であったり、奥さんであったりが登場します。後年の顔を知っている僕などには、この冊子の自写像に見る彼は、やはりちょっと別人という感じがします。

この時、闘病生活を過ごし、そこをくぐり抜け、年齢でいうと31ぐらいでしょう、自分は何をやりたいのかあらためて問い直し、自分のベースにあるのは中学の時に写真を撮ったということ、そこがだいじだということになってきて、ここから、もう驚くんです。次から次へといろんなことが始まる。

この手術を終えて生還した後、彼は写真をやってる友人たちと「集団GIG」というグループを作っています。藤枝にGIGっていうジャズ喫茶があり、そこが拠点になったようですが、このグループで始めていくのが「地下道写真展」というものです。

これも、長船さんが「地下道写真展」の様子を撮った写真をまとめた、手製の冊子になって残っているんですが (fig. 7)、今ご覧に入れるのはそこに掲載されていた地図です。ちょうど地図でいうこのあたりでしょうか、藤枝駅付近の線路の下をくぐっていく地下道ですね。今では地下道っていうのも大概きれいなところばかりですが、この頃の地下道は薄暗くじめじめした空間であることが多かった。こども明らかにそんな地下道、そこで写真展をくり広げている。彼単独の発表なのかGIGのグループ展としてやったのかもまだ調べきれていませんが、記録によると74年から76年まで開催とある。どうやらその間ずっと展示していたらしい。どこにも許可を得ず、勝手に貼っているのでしょうし、誰かに写真をはがされたり破られたりっていうのが平気であったみたいですけど、このように彼が自らの写真を世に問うという行為、それはアンダーグラウンドに始まっていたわけです。それも刻々と変容をこうむり、失われたりまた蘇生したりを繰り返すような試みから始まったということ。これはじつに興味深いところです。

「地下道写真展」でコンクリートの壁に貼られた作品イメージの細かいところまではわかっていないんですが、人物のイメージと、家並のイメージが、まず出てくるようです。人物はアップで撮っていますね。地下道のすぐ真上にある街の広がり、その路上を歩いている人たちの顔なのかもしれません。地上の太陽の光にあふれた世界を、地下に移し替えている。また、一つの壁面には昭和天皇のポートレートが載った往年の新聞などからの複写だと思んですが、そんなイメージが壁一面を埋めつくすように貼り出されていた。これらもたぶん、地上の日常的な世界に広がるもののイメージをコレクションしたということになるでしょう。そうしたもろもろを、地下の反世界に置き換えるという展示。これを記録した手製冊子に長船さんは『写真は地下道から蜂起する』というタイトルを付けていました。時代が時代ということもありますが、彼が残しているその当時の言葉を見ていきますと、やはり反権力という考えは、はしばしに強く打ち出されています。

次に1975年の夏、小樽に帰省し、その時にハーフ判のカメラ



fig. 6 『今日の写真・展77』より



fig. 7 私家版写真集『写真は地下道から蜂起する』より



fig. 8 私家版写真集『OTARU 1975 SUMMER』より

ラで撮ったスナップショットを一部ご覧に入れましょう。これも『OTARU 1975 SUMMER』という手製の冊子にまとめられたもので、バスなどの乗り物にのって撮っている写真が比較的多いようです (fig. 8)。通り抜ける、それもゆっくりじゃなくて、足早に街を通り抜けていくような、そういう移動感覚があるスナップ群です。

続いてこれはどうやらジャズ喫茶GIGの空間らしいですが、この壁に展示しているのが「前鬱空間」というタイトルの作品。このシリーズも手製の作品集になっていて、その一部をご覧いただきます (fig. 9)。先ほどの小樽の街を足早に通るようなスナップとはだいぶ異なる印象があり、通過や移行の感覚、通り抜けていくというベクトルは、写真の中にここでも一貫して感じられますが、あたかもそれを遮断するかのよう、レンズ

寄りの至近距離のところにいるんなものが立ちはだかってきます。ちょっと熱を帯びたような何ものか、アウトフォーカスの遮蔽物みたいなものがさし挟まってくる。そういう視線の出来事の反復としてシリーズが成り立っている。かなり重苦しいタイトルですけど、推測するに、土田ヒロミさんが1970年に太陽賞を獲った〈自閉空間〉という、やっぱり土田さんの中で重たい、増感現像などをやって粒子を荒らびさせた、浅草をスナップした初期作品がありますけれども、あれを参照していたのではないかなと思います。もちろん、写真はそうとう違いますけれど。

さらにその先へ目を移してみます。

これは集団 GIG で作っていたミニコミの機関誌『やらざあ』（静岡弁でしょう）の表紙です。この冊子を開いてみますと、例えばグループで合宿をした報告などが載ってまして、藤枝から北へ、蔵田という山村へ出かけ、みんなで合宿し、写真をやる者同士まず相撲を取ってみようというような、あるいは体力測定し、各メンバーのデータが報告されていたりと、なかなか愉快な連中なんですね。蔵田では、農家の外壁などに大伸ばしした写真を野外展示するとか、そんなこともやったようです。

こうして今、次々にプロジェクション画像によって見ていただいているのは、かなり短期間のうちに連続して生じていく出来事であるわけですが、続きまして、GIG は藤枝市を拠点としたグループだったようですが、彼ら、静岡市へ乗り込んでいく。静岡県庁展示室というところで「集団 GIG 静岡展」をやることになった。その展示空間を撮ったショット、この壁面が長船さんの作品ですが、見てみますと〈私状況 '76〉というタイトルが表示されています。ところが少しずれた箇所に、もう一つ、〈写真よお前はタダの記録なのか〜走り去る時の陰り〉という別のタイトルも表示されているのが読みとれる。2つ、タイトルが同時に出ているんですが、はたして、どういうことなのでしょう？ その答えは後ほどわかってきます。

こちらを見てください。「集団 GIG 静岡展」会場の真ん中でおかしなポーズをしているのが本日の主人公長船さん (fig. 10)。背後の壁面に展示されているのが長船さんの作品ですね。もはや何を撮っているのかってということにもまして、写真展示を前にくり広げられるこのパフォーマンスがおもしろいわけですが。「こういう人だったのか、うーん、しまった!」という感じですね。やってくれます。…そう、つまり、もうお分かりだと思いますが、2つタイトルがあったのは、あの小さな印画紙がたくさんグリッド状に貼られていた作品の裏、それらの向こう側に、大きなプリントのもう一つの作品が隠されていたわけです。そういう二層構造で展示をつくっていて、表側の作品を剥がしとるというパフォーマンスを展示最終日にやりたい (fig. 11)。その日だけ、後ろに隠れていたもう一組のシリーズが、長船さんの身体的なパフォーマンスとともに露わになるという。ある意味これはもう、後年の〈記憶の光景〉でやっていることの走りと言えるかもしれない、二つの系からなる作品でした。

表側の印画紙を剥ぎとると、大きなプリントでさらに一層煩悩渦巻くような写真が現われてくるんですね。何かを脱ぎ去ろう、何かを突破しようというようなことをやっているんじゃないでしょう



fig. 9 私家版写真集『前鬱空間』より



fig. 10, 11 私家版写真集『写真よお前はタダの記録なのか』より

か。「私」とか「自己表現」というシェーマみたいなもの、その拘束をたたき壊し、次の地平をがむしゃらに引きよせようとしているかのような、過激にしてユーモラスなパフォーマンス。ほぼそれと近い時期、静岡県庁での展示にたぶん重なる作品だと思いますが、『閉ざされた街』という手製の作品集をまとめてもいます。

ここまで75年から76年にかけて、彼が次々にやったことをダイジェストでご紹介したわけですが、冊子体でまとめたシリーズ一つ一つが、違うタイトルが与えられているということは、もちろんやっていることが違うということなんですけども、『OTARU』

の足早に走り抜けていくスナップ、それから、『前鬱空間』の至近距離に迫ってくる、眼前に立ちはだかってくるもの越しに世界を見るような感じ、それから、『閉ざされた街』、これもまた違う距離の感覚をもったシリーズです。『閉ざされた街』の場合、斜めに射しつらぬくような光線をしばしば感じる (fig. 12)。その光線がいろいろな事物のすき間を通り抜け、どこか遠くからここへ届く。カメラアイが捉える斜めの光線に媒介され、〈前鬱空間〉にはあまり感じられなかったようなはるか彼方、遠くってという感覚がここでは多くの画面に滲んでいると思います。

このように写真をシリーズのかたちにしていく時に、長船さんはご自分の撮った写真を客観的に見ることができているなどいうことを感じます。思い入れとかがあって撮っているのかもしれないけれど、それぞれの写真が、どのように空間を把握し、身体感覚や距離のつかみ方といった点で、写真としてどういった特徴を持っているかということ、とてもクールに客体視し、シリーズとしてまとまりの形を与えている。

さらに、こういうことをやっていた彼が、東京で写真を撮っている人たちと交流が生まれてくるわけですね。その時期の東京での若い写真家たちの動きに関しては、『インディペンデント・フォトグラファーズ』といういろいろとデータを載せている本があって、それにも記述されている新宿に作られたPUTという自主ギャラリーがあり、浜昇さんをはじめ何人かのメンバーが中心になって運営されていたようです。私はPUTについて研究していませんので、あまり語れないんですが、長船さんとPUTの人たちとのコンタクトが生まれ、77年2月、PUTのスペースで毎日替わりでいろんな人が一日だけの個展をやるというシリーズ企画が持ち上がり、長船さんも参加することになった。その時に彼が何を出したかっていうことが、またちょっと驚きます。タイトルが〈無実の赤堀政夫を殺すな〉。今まで見ていただいたような写真と並行して撮っていたものと推測され、それもかなり長期にわたってずっと撮り続けていたものなんですね。これは「島田事件」というのがありまして、静岡県島田市、つまり藤枝の近隣です、長船さんが拠点としている地域で起こった事件ですけれども、1954年に少女誘拐殺人死体遺棄事件が発生し、障害者の方が被疑者となり、裁判で死刑判決を受けるということがあった。それはおかしいんじゃないかと再審要求の運動が起り、長い冤罪事件の過程が続くわけです。1989年になってようやく無罪が確定するのですが、PUTで一日限りの個展が行われるこの時はまだまだ気の遠くなるような先のある、その途上だった。長船さんという人は、ご自分の暮らす土地っていうものに根付いていこう、表現者としてそこを自分の磁場としていこうという考えが強くある人なんだと思うんですね。この事件も言ってみれば、自分の拠って立つその足もとの地域で起こっていることであり、関心を動かされていくわけですね。島田事件の赤堀さんという方を支援する活動に、長期にわたって参加していった。その運動の中で彼自身は、アーカイブ担当の係というか、一連の活動を写真によって記録していくことを考えていったようです。これもずいぶん長い歳月にわたり長船恒利という写真家がやり続けていくことなんですね。そのテーマでも、手製の記録集を



fig. 12 私家版写真集『閉ざされた街』より



fig. 13, 14 私家版写真集『無実の赤堀政夫を殺すな』より

残っていて、例えばこのページに掲載されている写真は、大井川にかかったこの橋を渡ったところで事件が起こったというその橋を写したショット (fig. 13)。この地点で犯人の目撃情報があったという、事件の一つのポイントとなった橋のようです。あるいは、こちらは事件当時の新聞写真でしょう、こういった資料複写という要素、それからまた、支援運動の様々なシーン、そこで関わりをもった人たちの姿をスナップした写真など (fig. 14)、いくつかの異なる系を織り交ぜて記録集が編まれており、PUTでの展示が構成されている。これもいってみれば〈記憶の光景〉でやっていくことのひとつのプロトタイプとできてきますね。

この運動には、CPの人たちを支援するグループ「青い芝の会」の人たちが、再審要求に賛同して一緒に活動していくことになったとうかがっています。長い期間にわたり冤罪事件に係わっていく中で、思いがけないネットワークが生まれてくる。そして、長船さんはそこで新しくつながりをもった人々にも目を向けていくわけですね。それが、このシリーズの中で大きな要素にもなり、とくに「青い芝の会」の人たちとの交流というものを、とてもよく撮っています。『閉ざされた空間』にしても『前鬱空間』にしても、自分の生きているこの地域の広がりにかかなり密着しながら、取りまく世界の眺めを、シリーズごとの角度で見つめて綴っている。この〈無実の赤堀政夫を殺すな〉も、またそれに重ねられるような、もう一つの地図を形成していくような写真といえるかもしれません、それを一日だけの個展として PUT で発表した。

続いて PUT でのつながりで、同年、これも会期はかなり短いんですけども、PUT 開設 1 周年記念「MID SUMMER FESTIVAL」というグループ展の企画に参加しています。出品したのは、たった 2 枚の写真、タイトルは〈父が写した母と私が写した母〉(fig. 15, 16)。実は長船さんのお父さんも写真を撮る人だったんですね。異なる視点をもった二人の視点を並べたインスタレーション。これも〈記憶の光景〉でやっていくことにつながります。

ここへ至るまで色々なことをやった、短い期間に。何かを脱ぎ去ろうと、写真を引き破ったり、逆立ちしたり、そうした過程を通過した先のところで、〈在るもの〉というシリーズが動きだすわけです。

3. 〈在るもの〉

ということで、いよいよ〈在るもの〉とはどんな作品だったのかを觀みましょう。

先ほど少しカタログを紹介した 77 年神奈川県民ギャラリーの「今日の写真・展 '77」、その展示空間の図面がこちら。一階のこの壁が長船さんのパートです、6. 5m。向かいの壁面は、島尾伸三さんですね。ここで、〈在るもの〉 I を発表します。

次にお目に掛けるのは、その会場の展示風景を捉えたショットだと思うんですが、初出時の〈在るもの〉 I、ロール紙を使った相当大きなプリントですね。作品の前に座っているのは、いうまでもなく長船さんご本人です (fig. 17)。

〈在るもの〉 I は、小さいサイズのオリジナルプリントを台紙に貼って冊子にしたものが残っています (fig. 18)。表紙をめくると英語のタイトルが書いてあって、〈things〉なんですね。これは我々が知っている、1991 年に写真集になる『在るもの』とは随分様相の異なる作品といえます。

それまで短期間で続けざまにやってきたことから明らかに飛躍し、違う地平へ向かっている。そして、この後に続く〈在るもの〉の展開と照らしてこれを見たときにいえるのは、〈在るもの〉 I では、“単体”を撮っているという印象が強いということ。厳密に一個のものを撮っているのではないにしても、中心となる対象物というのが画面の中にはっきりとある。それと同時に、遠



fig. 15, 16 私家版写真集『父が写した母(1955)と私が写した母(1977)』より

近法で言うところの消失点をすごく感じさせる。つまり、画面の真ん中に中心的な対象物、たとえば建物などがあり、そこから奥へバックしていくと、そのずっと向こうに消失点があるという三次元的なレイアウトを明確にし、事物を存在させている空間的な座標をつよく意識させる撮り方になっている。ある種、透視図法の図面というか、そういうものが重なり、透けて見えてくるような。〈在るもの〉がこういうところから始まっていたことを、印象に留めていただければと思います。

〈在るもの〉 I を発表した際、カタログに寄せている彼自身のメッセージを読みあげてみます。

「写真よおまえはタダの記憶なのか」を通り抜けて、写真は直接的に対象物がなければ写らない事と視覚の二相性(写す、プリントを見る)で知覚される事を写真固有の可能性として写述しよう。さあ思い入れの呪縛を振り解き、内回り循環の「私」なんぞは犬に食われてしまえ。／一切の意味に先行して写真の開示する世界が表現し出す事を大胆に、そして大胆に。写真の歴史はあまりにも浅いから。」

こんなふうには始まったわけですね。続いて、〈在るもの〉 II を見ましょう。

〈在るもの〉Ⅱは、先ほどの集団 GIG とは変わって新しく「映像ずら」という名前のグループを作るんですね。その「映像ずら」が、静岡県庁のスペースでグループ展をやった (fig. 19)。さっき長船さんが逆立ちしていた場所ですが、〈在るもの〉Ⅱはそこで発表された。作品のオリジナルプリントは、まだ所在がつきとめられていないので、かわりにその時の展示の様子を撮った何枚かのショットを見ていただきます。会場写真だから作品そのもののイメージは小さくなってしまいうんですけども。これが〈在るもの〉Ⅱ。

推測ですが、〈在るもの〉Ⅱは、小樽で撮っているのかもしれないですね。雪の残る街で撮られた6×6判のシリーズ。先ほどのⅠと比べると、Ⅰでは、中心的な個物があるという写真が多く、個物とその後退していく奥行き、そういう座標軸のとり方が、写真の中に明確すぎるほど明確に示されているような写真でしたが、それに対し、Ⅱになると、写真としてはやや大人しくなった印象もあるかもしれませんが、まず何が違って、雪が画面の中の空間のいたるところに積もったまま残っている。雪が残っているということは何が起るかという、その、風景を成り立たせている基底面がⅠでは平らで、平らな基底面が広がるその上に見事な透視図法のようにして単体で、なにかしらの対象、すなわち「在るもの」が位置づけられていた。それに対してⅡでは、道々に残る雪のために基底面がまだらで、凸凹してまっすぐ平らかではない、そのような条件へ置き換えて、そこで「在るもの」を探してみるということになったんじゃないでしょうか。そうなったとき、こちらのⅡでは、見えてくるものが“単体”ということでは、どうやらなくなっている。

こういう写真、70年代後半の発表時には、どう見えたのでしょうかね。当時、たとえば東松照明さんなんかの反応をみますと「長船くんの写真というのは、写真から色んなものを削ぎ落としていく作業をしている。つまり、美だとか、テーマだとか、情感だとか。」という捉え方ですね、引き算を突き詰めていこうとしている写真だ、という受けとめですね。はたしてそういうことだったのでしょうか？

〈在るもの〉Ⅲ、こちらは PUT でまず発表される、やはり6×6のシリーズです。レジュメにも記したように、〈在るもの〉Ⅲなどは、いろいろ場所を替えてほうぼうへ展示が巡回するんですね。作品がよく旅をしています。藤枝でもやり、東京でやり、青森県弘前にあった「芭蕉」っていうスペースでもやっていますし。当時各地で写真表現の可能性を探っている作家たちのグループがあって、それらをつなぐネットワークが生まれ、発表の場が様々なところに見出されてくる。PUTのメンバーと関わるようになったこともたぶん重要な引き金になり、〈在るもの〉が各地を巡回しつつ展開を刻むようになる。

これは静岡の会場での〈在るもの〉Ⅲ、その時の展示の様態を捉えたショットです (fig. 20)。Ⅰでもない、Ⅱとも違う。Ⅲのシリーズには家の写真が少なくなります。前作、前々作では個物としての輪郭をもった家はかなり出てきた。小屋も出てきましたけれども、ああいった対象があまり目に入ってきません。かなり至近距離にある路上、カメラをかまえているそのすぐ足下のあた



fig. 17 1977「今日の写真・展77」〈在るもの〉
神奈川県民ホールギャラリー（横浜）



fig. 18 私家版写真集『在るもの・1』より



fig. 19 1978「映像ずら写真展」〈在るもの・Ⅱ〉
静岡県庁西館展示室（静岡）
私家版小冊子『映像ずら写真展』より

りから何ごとかがはじまっており、そこにポールとか、電柱とか、白線のようなものとかが散らばりつつ交錯しあう、そういった空間のつかみ方が打ち出されていますね。

そして〈在るもの〉Ⅳ。日付をみていただくと、Ⅰが77年10月、Ⅱが78年3月、そしてⅢが78年5月。このⅣは78年10月です。なんでしょうこの続けざまな展開は。この時、火がついているとしか思えません。このⅣでカメラのフォーマットが変わります。大判(4×5)になるわけです。

こうなってくると、われわれが知っている、写真集になった『在るもの』の印象にぐっと近づきますね。Ⅳの展示には、後に写真集に収録されることになる写真がかなり含まれています (fig. 21)。4×5になって、定まってくるというところがあったのでしょうか。引き続いて〈在るもの〉Ⅴでも、4×5のフォーマットで撮影がおこなわれている。ほとんど間がないんですよ。10月にⅣの展示をやって、12月にはⅤを展示するわけですから。エンジン全開にかかっているのは間違いなく、写真がどんどん展開していく。ちゃんと勤め先の学校にも通ってたんでしょうか?という感じがしますけれども。

PUTで当初発表された〈在るもの〉Ⅴ (fig. 22) は、その後すぐ、沖縄でも展示されます。PUTのメンバーの方たちが沖縄の写真家と交流して、那覇市のダイナハというところで短期間のグループ展を企画することになり、長船さんもそれに参加します。これはその会場、「ぬじゅん in 沖縄・大和」という展覧会の看板が立っていますね。ここで〈在るもの〉Ⅴが展示されていた。

ちょうどその頃の長船さんの自作へのコメントもレジュメに引用しておいたので、ご覧ください。このテキスト中にも出てきますね、“光を放ち始める”というあのフレーズが、“在るものは光を放ち始める”っていう決めゼリフとして。今日冒頭のほうで紹介しておいた“記憶は光を放ち始める”、あるいは“物質は光を放ち始める”といった後年も反復されていくフレーズ、その起点がどうやらここにあるらしい。

Ⅳ、そしてⅤ、これらがおおよそ、われわれが〈在るもの〉といった時に一般的に共有されやすい作品のイメージということになるだろうと思います。当初6×6判で撮りすめられた〈在るもの〉を先ほども見ましたが、それがⅣやⅤで、まさに4×5判になり、どういふ変容がいったい起こっているのでしょうか。

言葉にするのがむずかしいですが敢えていってみれば、交差点的になっているといえるかもしれないです。空間の中で様々な方向からの動きの流れ、いろんな導線のベクトルみたいなものが交差し、開放的に混じり合う、そうした交通空間になっているのではないかと。

また、4×5になって、画面にキャッチされる文字のありようが俄然おもしろくなっている。6×6で撮っていたときも、街に散らばるさまざまな文字が写り込んでいないわけではないのですが、それらはさほど存在を主張することなく、印象にあまり残りません。ところが、4×5のフォーマットになってくると、なぜか文字が魅力的に立ち現れだす。街という書物のページを開いたかのような、あたかも一種の読書空間みたいな画面にもなっているわけです。



fig. 20 1978「視覚の現在 静岡展」〈在るもの・Ⅲ〉
静岡県庁西館展示室 (静岡)
私家版小冊子『視覚の現在 静岡展』より



fig. 21 1978「視覚の現在 姫路展」〈在るもの・Ⅳ〉
姫路市市民会館 (姫路)
私家版小冊子『視覚の現在 姫路展』より



fig. 22 1978 視覚の現在・2nd「在るもの・Ⅴ」PUT (東京)
私家版小冊子『視覚の現在・2nd』より

それから、6×6判のそれまでの〈在るもの〉は、方法意識が前に押し出されてくるような写真といえるかもしれませんが、4×5になった〈在るもの〉は、そういった意識に必ずしもとられない、ある種の余裕を画面にたたえている。日常的な時間の感触みたいなものを含み込んでいる。方法意識の鮮明な、写真論的写真であると同時に、そういうたっぶり感がありますね。これが、いうならば〈在るもの〉シリーズの完成形に近い状態ではないかと思うんです。

ところが、そうした4×5判の作品でほとんど完成の域に到達したのかなと思うや、すぐに彼は沖縄に行きますね。沖縄でグループ展「ぬじゅん」に参加します。その時の旅でだと思っんですが、那覇や糸満でたくさんスナップを撮っている。今度はふたたびブローニー(6×6)で。そこから〈在るもの〉VIのシリーズが生まれるわけです。このシリーズは、人がたくさん出てくるスナップです。だから、やっていることが大きく違うように見えもするのですが、沖縄でのこのシリーズも、彼は〈在るもの〉というタイトルで発表していく。ここがおもしろいなあとと思います。違うくり方をしそうなものなんだけど、長船さんにとって、これも〈在るもの〉なんだと。

PUTで個展として発表された〈在るもの〉VI、これはオリジナルのプリントが残っています(fig. 23-25)。去年藤枝でおこなわれた長船展にはこのシリーズは出品されなかったんですけど、この秋、東京での長船さんの展示企画ではこれを出そうという話になっており、大きな見どころになるはずですよ。

先ほど御覧いただいた4×5の〈在るもの〉と、この〈在るもの〉VI、どうでしょう、リンクするものは感じられますか？ 感じられるんじゃないでしょうか。画面の中に出てくるさまざまな電柱とか、いろんなものの配置、そこに作り出される空間のありよう。いくつか複数のもの、たとえば壁があり、いくつかのポールみたいなものが立ち並び、看板があつて、そういうものの配置から作り出されるこの空間ですね。物理的存在というより、それ自体としてはエンブティだが、立体的な奥行きや深さをもつ空間として生成されるそれこそが「在るもの」であると、そう考えてもいいかもしれません。

最初の〈在るもの〉Iのときであれば、家とか自動車とか、そうした画面の中心をしめる物理的存在を指して「在るもの」であると受けとつてもよさそうですが、ここに来て「在るもの」という言葉が指すその内容が、ずいぶん様相の違ったものになっているのではないのでしょうか。

ということで、〈在るもの〉VIまで見ていたわけですが、VIIのシリーズは、プリントや展示記録が見つかっておらず、内容は未確認です。VIIという作品はどうやら4×5らしいという話なんですけど、それを発表した際に発行したリーフレットにある言葉を引用することはできるので、ちょっと読んでみます。

「在るもの」を手がけてから、3年目に入ります。ひとところに比べると、いくぶん変節をして来たように思います。これまでの作業は近代を否定形でとらえ直す方向でやって来ました。ところがこの春、ぬじゅん展で沖縄へ行って泡盛を飲ん



fig. 23-25 〈在るもの〉VIより

でいたのが運のつき。ともかく、もっともっと大胆に、そして荒っぽく開いて行かなくちゃあ。／今私達がやろうとしている事は、強靱なコンセプトに裏打ちされているながらも、写真そのものがコンセプトを裏切っていく、その二段階の飛躍なのだ。その事を支えるのは写された対象物への価値ではなくて、写真そのもののバイタリティこそが大事なのだ。」

シリーズの発表のしめくりとなった〈在るもの〉Ⅷ、これはPUTが閉廊することになり、PUTに係わってきた人たちがそのクロージングのイベントとして、新宿文化センターで催した展示に出品されたものようです。あらためて6×6のフォーマットになっていて、どうやら2枚1組、ペアで見せる作品ですね (fig. 26)。ここでまたちょっと違うことが、〈在るもの〉というシリーズの結びのところで始まっている。1ショット1ショットの画面は、少し前に遡った〈在るもの〉ⅡとかⅢ、そのくらいの写真かなと思うんですけど、それらをこう縦に置いてペアを作り、2枚のあいだのズレとか、移行みたいなものを見せている。こういったイメージの探究(ズレへの関心)は、タイトルを換え、その後の試みに引き継がれていきます。

4. ポスト〈在るもの〉

1980年代以降の長船さんの活動は、いっそう多岐にわたり錯綜していきます。ここからは必ずしも時系列のとおりにはなく、大づかみに話してみたいと思います。

〈在るもの〉で何かある1つのことを確立していった彼は、80年代以降、PUTはなくなってしまったけれども、プリズムとか、OWLという東京の自主ギャラリーで発表している人たちとの交流は続きまして、たとえば、谷口雅さんと2人で書簡のように写真をやりとりする「コレスポネンス」という二人展をやったり、もちろん静岡や藤枝でも、いろんなネットワークの中で活動を続けました。静岡のJUJUっていうジャズ喫茶があって、山下都美さんという写真家の方が経営していたということもあり、そこでも写真が5、6枚ぐらしか並ばないような小さい壁面なんですけれど、グループのメンバーで切れ目なく写真展を繰り返しています。そういう場を育てることもずっとやっていくんですね。

〈在るもの〉から後の長船さんの作品歴、1つには〈Snap Photographs〉と名づけられた流れと、〈Landscape〉という流れが大枠として2つあったと見てよさそうです。

いろんなことをやっていきますが、まず一つには、先ほどの2枚1組の〈在るもの〉Ⅷではじめていたことが、もはや〈在るもの〉といえないシリーズとして80年代に引き継がれていきます。〈在るもの〉ですと、やっぱり地面があるっていう写真ですね。ところが80年代に入ってから2枚つづりの作品は、そうじゃなくて、建物の屋上とか、あえて重力の磁場から少しはなれ、地べたの上に立つのではないロケーションで撮影することが断然多くなっています。いろんなところで、こういうペアの、ズレをはらむ写真を撮っていく (fig. 27)。

それらのズレの試みに近いフォーマットやロケーションで、ほ



fig. 26 1979「視覚の現在 79-80 写真は・今…」〈在るもの・Ⅷ〉
新宿文化センター(東京)
私家版小冊子『視覚の現在 79-80 写真は・今…』1979より



fig. 27 〈Landscape〉より



fig. 28 〈Snap Photographs〉より

ぼ重なる時期に撮影された〈Snap Photographs〉のシリーズ、こちらは単体写真ですね。〈在るもの〉に比べ、いささか難しいなあとは僕は以前思っていたんですが、しかし、最近これも見え方が変わってきているので、そこを少しお話させてください。

冒頭の方で申しましたように、2000年代に入って、長船さんは東欧モダニズムの研究といって、東欧に出かけて行ったり、調査をしていくわけですが、その1つの大きなきっかけが、ヤロミール・フンケというチェコの写真家との出会いにあった。日本でよく知られているヨゼフ・スデクという写真家と同じ世代で、かなり近い友人だったそうですが、長船さんはフンケの写真を見たことに触発され、それが引き金となり東欧へ目を向けはじめたと語っていた。では、フンケの写真のどんなところに触発されたのか？ これだっていうものがあるんですね。彼の書き残した文章を読みます。

「フンケの写真を初めて見たのは、WEB上で「カーニバルの後」と題された、頭に2本の羽根飾りを着け円盤のように大きな襟を付けた2人の、男か女かどちらでもありうる人物がゆっくりと回っている(写真は何も動いてはいない)のに出会ったときである。その身に着けている衣装とうすい唇をひきしめたあごの張った表情もさることながら、もとの四角い画面を縦、横、逆さにしても、どれもがありうるような、そのようなコミュニケーション空間と距離感の動態を感じさせるその1点で、それまで少しは知っていたチェコデザインの構成主義的言説とは、違う何かがあるとわかる。」

この一節はとても示唆的です。フンケの〈カーニバルの後〉という写真の画面に即して長船さんが述べているこの言葉はとてもおもしろい。男か女か、どちらかでもあるような存在が、縦でも、横でも、逆さでもいいような、そしてゆっくりと回っているような、独特な空間が写真から出現している。ある種の動き、回り込むような動態をはらんだ、回転をはらんだ、そういう動きのある画面が浮かびあがってくることを彼は見ているわけです。そうした空間のありようが、それまで考えていたような、モダンデザイン、バウハウス等といって教えられきたモダニズムの造形思考とは違う、それとはまた別のバックグラウンド、文化的基盤がそこにありそうだという風に、この写真1枚で彼はキャッチして、この写真の向こうへ掘りすすめば、何かが出てくるんじゃないかと予感し、果敢にそちらに向かうわけです。〈Snap Photographs〉などの彼の80年代の写真には、画面の中に回り込むような、回転する運動みたいなものがあるといえば、あるでしょう。そういった空間のつかみ方を探っていた。〈Snap Photographs〉を撮っているとき、彼はまだフンケという存在を知らないと思うんですが、もうそういうことをやっていたんじゃないでしょうか。

たとえば、らせんの滑り台がある眺めを撮った〈Snap Photographs〉の一枚があります(fig. 28)。四角いフレームの中に、回り込むような運動性の知覚が見え隠れしている。こういう眼差しをレッスンしていく中で、自分が探究していることに通じることをまさに実現してしまっている写真家がいんだ、とい

う発見なんじゃないでしょうか。こちらへのポスト〈在るもの〉の写真、とくに〈Snap Photographs〉のシリーズは、やがて彼をフンケの写真との出会いへみちびき、チェコモダニズム研究へ向かわしめた、そこにつながっていくものだと思います。

フンケの写真をいくつかご紹介しておきましょう。何かが旋回しているような。比較的短い生涯だったフンケという人は、最後のほうで、山に向かっていくみたいなんですね。人とかモノも撮るけれども、山岳風景も撮っていくようになる。長船さんも80年代以降、山へ足を向けることが多くなっていきますが、そこも重なりますね。これはフンケの写真集の表紙です、長船さんの書齋の本棚にあったものです。

プロジェクションでお見せする次の一枚は、写真集『在るもの』の最後のページに入っている写真です。撮影されたのは80年代。街なかで撮られていた〈在るもの〉シリーズから、しだいにその外周の方へ、マージナルな方へと向かっていくその予感の写真を、『在るもの』の結びに置いているんです。これに連なるような80年代以降の写真として、〈山境横断〉というモノクロ大判のシリーズを撮っていく(fig. 29)。やはり自分の地域に連なる静岡から山梨寄りの、そういう一帯の山々が多いみたいです。彼の写真は〈Snap Photographs〉〈Landscape〉というようにぶっきらぼうなタイトルであることが多いのですが、それぞれが見ようによっては自分の生きている地平、藤枝や静岡の、地域の広がりをも層的にいろんな位相で語っていく写真をずっと続けていったということもいえるんですね。そこもけっこう大事などころなんじゃないかと思うんです。

ここで話がますます錯綜してしまうんですけど、80年代以降、〈Snap Photographs〉や〈山境横断〉が続くなかで、彼は写真というメディアに留まらない表現活動の広がりを見せていきます。音を出すパフォーマンス。自分で作ったような楽器がいっぱいあって、ある時は2人だったり、ある時は3人だったりのパフォーマンスで、フリーインプロビゼーションの演奏を80年代をつうじやり続けています。これは、木で作った楽器を演奏している長船さんです。

それから、80年代以降は静岡で、現代美術のアーティストたちとも交流がもっと深まって、そういう方たちと毎年のようにグループ展を企画している。場のありよう、作品展示のスタイルもずいぶん変化していったようです。また、さらに80年代にずっと手がけていくのが、コンピュータグラフィクス、コンピュータアートの作品。教育者としての長船さんの専門は電子工学で、学校教育の場でもそういうことに関連したプログラムを実践しており、コンピュータグラフィクスの作品をいろいろ作っている。こんな風にどんどん広がりを見せていく長船さんの後期の活動をどうとらえるかというのは、なかなか大変なところでもあります。

そうした中でも、写真はけして終わらない。最後まで続くのです。

そのうち1つの系列として、今日冒頭で紹介した、マニラ、ポランド、プラハなどの外国を旅して撮った写真、それらで〈記憶の光景〉的なインスタレーションを作っていく試みが90年代から2000年代にかけて展開していくわけですが、それらとた

ぶん並行しつつ、先ほどの〈Landscape〉〈山境横断〉の後篇というべき山歩きのフィールドワークも続いています。フンケに誘われて彼は東欧の山々も歩いていますけれども、静岡に戻り、今まで踏破したことがないような山々へ撮影に向かう。それが、今日おしまいに紹介する、2000年代に入って初めて発表されていく〈Traverse〉というカラーのシリーズです (fig. 30)。

結局未完という風に考えていいんだと思いますけれども、その先も少しずつ続けていこうとしていた作品らしい。地下道というアンダーグラウンドではじまった写真家としての活動が、最後にこういう、空気がだんだん薄くなるような高い山頂で、だんだん高いところへ向っていき終焉を迎えていった、ということがいえるかもしれない。なにか、私はこの写真にだんだん消えていくような印象を感じます。私たちがはかりかねるところで、彼が最初から常に対峙していたのかもしれない死の領域、そこへあらためて近づいていくかのような印象をおぼえます。

もう一つ、最後の作品。これは写真ではありません (fig. 31)。彼が最後にまたやり始めてしまう石の彫刻なんですね。登った山とか、河川の上流などで採取してきた石を削ったり磨いたりして作っていく石の作品です。なにかすごく原始的なところへ遡り、石器時代から再出発するかのようなでもあります。最後の最後まで、こういう石を削って磨いて、作りながら彼は亡くなっていったそうですが、これも〈Traverse〉の写真と深いところで関連しあう作品なのでしょう。

写真集『在るもの』の収録作品をもう一度プロジェクションして、今夜のお話は終わりにしたいと思います。ありがとうございました。



fig. 29 〈山境横断〉より



fig. 30 〈Traverse〉より



fig. 31

- このレクチャーは「写真の内側・外側研究会」、Roonee 247 photography 共催のシリーズ「異色の写真家列伝」第8回としておこなわれました。
- 本レクチャー、および「長船恒利 目の眺め」展の開催にあたり、以下の方々にご協力を賜りました。記して感謝申し上げます。

長船多恵子 白井嘉尚 寺田篤正 川戸八重子 (敬称略)

「長船恒利「在るもの」をめぐって— 2013年8月24日 四谷ひろばでのレクチャー」

著者：大日方欣一 テープ起こし：小寺規古 レイアウト構成：榎本千賀子 長船恒利東京展実行委員会代表：小林耕二

助成：特定非営利活動法人 Japan Cultural Research Institute