

東京都写真美術館「深瀬昌久 1961-1991 レトロスペクティブ」展におけるアマンダ・マドックス氏（世界報道写真財団主任キュレーター）寄稿（2023年4月、翻訳：岡本小ゆり氏、校閲：山田真弓）

クロウタドリを見る十三の方法
ウォレス・スティーヴンズ

I

二十を数える雪山の中
動いていたのは
クロウタドリの目ひとつ

II

私には三つの心があった
まるで三羽のクロウタドリを
その枝に抱く木のように

III

秋風を^{めぐ}旋るクロウタドリは
パントマイムの一仕草

IV

男と女は
ひとつ
男と女とクロウタドリは
ひとつ

V

決めかねるのは
変調の美か
暗示のそれか
クロウタドリの吹く口笛か
そのあとか

VI

粗雑なガラスの
つららが長窓を覆い
クロウタドリの影がそこを
行ったりきたり横切った。
影なぞる
形なき気分の
ゆえ知らず

VII

ハダムの街の痩せ男たちよ
どうして金の鳥の夢を見る？
クロウタドリが足元を
すぐそばの女たちの足元を
歩き回るのが見えないか？

VIII

高貴なアクセントを知っている
澄んだ、聴き逃しようのないリズムも知っている
そして私は知っている
私が知っているそのことに
クロウタドリがかかわっていると

IX

クロウタドリが視界から消えて
数ある環のうち一つの
境界線が明らかになった

X

クロウタドリが
緑色の光の中を飛ぶのを見れば
夢見心地な娼婦さえ
我を忘れて呼び叫ぶだろう

XI

ガラスの馬車でコネチカットを
横切る彼を

あるとき恐怖が貫いた
そのとき彼は取り違えたのだ
馬車の影を
クロウタドリと

XII

川はゆく
いわんやクロウタドリをや

XIII

午後はずっと夕方
雪が降り
今にも雪が降りだしそうで
クロウタドリは
杉の大枝に留まった

深瀬昌久を見る十三の方法 アマンダ・マドックス

『カメラ毎日』に連載された「鳥」の最終回、1982年11月号で深瀬はこう語っている。「鳥そのものはどうでもよかった。ぼく自身が鳥だと居直っていた」¹。引用されることも多いこの不可思議な発言以来、とりわけ1992年以降、この年に転落事故から脳挫傷を起こし、2012年に他界するまで記憶障害と失語症だったことも相まって、深瀬昌久は今日までずっとミステリアスな写真家という立ち位置に置かれてきた。深瀬の発した挑発的なメタファーはこれまでにさまざまな臆測を招いてきたが、つまるところ発言の真価は不透明さそのものにある。鳥がもつ象徴性、すなわち孤独、死、暗さ、悪、理、知性、神性、導き、家族、失われた愛、などが多様であるのと同様、深瀬と彼の作品には一面的な理解を許さないいくつものファセット（側面）があった。いみじくも深瀬自身が書いている。「私という一個人の人間は、知人の数だけの顔をもつ」²。

『カメラ毎日』のエッセイで深瀬は、編集者の山岸章二と写真家の荒木経惟がニューヨーク国際写真センターの「Japan: A Self-Portrait」展（深瀬の〈鳥（鴉）〉も展示されていた）から戻ったことに触れ、〈鳥（鴉）〉シリーズを荒木がフォルマリズムに過ぎないと言ったこと、そして東松照明も大方これに同意していたことを述べている³。

¹ 深瀬昌久「撮影記『鳥』—終章」『カメラ毎日』1982年11月号、p. 203

² 深瀬昌久「につぼん透視図〈7〉私と私の知人の顔」『朝日ジャーナル』1972年7月7日号、p. 57

³ 深瀬昌久「鳥—終章」が英訳された以下参照。Ivan Vartanian, Akihiro Hatanaka, Yutaka Kanbayashi 編『Setting Sun: Writings by Japanese Photographers』ニューヨーク、Aperture、2005年、p. 191

本稿はこの評からフォルマリズムのレンズを借り、また、ウォレス・スティーヴンズのモダニズム詩「クロウタドリを見る十三の方法」を足がかりにして、深瀬と彼の作品について論じる。深瀬に関する見解や逸話、東京都写真美術館での回顧展「深瀬昌久 1961-1991 レトロスペクティブ」(2023年)に際して友人知人に行ったインタビューなどを織り込みながら、各章で深瀬についてそれぞれに考察し、全体として、複合的かつ網羅的なポートレイトが提示できればと思う。

I. 素直な少年

写真以外に何か表現をしたことがあるか、と石内都に聞かれた際、深瀬は「初めから写真だけ。家が写真館だったから」⁴と、あたかもその事実が必然的に彼の運命を決めたかのように応じた。そして石内が「反撥することもなく？」と返すと、「素直な少年でしたから」と答えた。

北海道・美深^{びふか}にある深瀬写真館の創業者である祖父、庸光^{つねみつ}は、写真館の所有権を、深瀬の生まれる1934年までに、娘婿である深瀬の父助造に譲渡していた。深瀬は子ども時代の相当な時間をスタジオで過ごし、六歳になる頃にはすでに小さな暗室で母がプリントを洗うのを手伝っていた。高校時代に父からカメラを与えられたことについては、「家の後継ぎの私に小型写真機も覚えさせた方がよかろうと思ってのことにちがいない」⁵と振り返っている。

1952年には、日本大学芸術学部で写真を学ぶために、そして「深瀬写真館三代目となるべく」⁶北海道を離れた。しかし、結局家業は継がなかった。ある女性に出会い、仕事も得たことから東京に留まると決め、写真館は弟が引き継いだ。決断は責任問題上の一大転機ではあったものの、これによって深瀬と家族との写真にまつわる縁が切れてしまったわけでは決してなかった。1971年のはじめ、当時の妻、洋子を連れて北海道に戻ると、深瀬は親族をモデルに次々と風変わりな家族写真を撮り始める。写真の多くは美深の写場(深瀬写真館のスタジオ)で撮影され、後に『家族』としてまとめられた。洋子や洋子代役を務めたモデルたちは時に腰巻だけの半裸でポーズをとり、深瀬と父親はしばしば禪^{ぜん}姿で写真に納まった。親族の大半はモデルになることを快諾したが、大田通貴は、表情のぎこちなさから自然な写真ではないことはすぐにわかる⁷、彼らは深瀬の風変わりな独創性に当てられていたのだろうと想像する⁸。ふざけたもの、馬鹿げたものから、かつてモデルをした家族の不在や死を仄めかすものものしい

訳者註：『カメラ毎日』(1982年11月号)掲載の深瀬による原文は以下。「荒木経惟氏は、『ICPの鳥はデカかったから好評だったんだ』という。そして『鴉』展については、『これはフォルマリズムである』とのこと、東松照明氏も大体同意見だった」(『鴉』展とは1979年の個展、〈鳥〉は同展からの同写真を出品した「Japan: A Self-Portrait」展での作品群名)。本文では記事原文を直接には引かず英語からの和訳とした

⁴ 深瀬昌久、石内都「セルフ・ポートレイト—自分の骨を撮ってみたい。いやあれはタダのゴミだ。」『イメージフォーラム』1991年8月号、p.53

⁵ 深瀬昌久、『家族』MACK、2019年

⁶ 同上

⁷ 大田通貴インタビュー(筆者実施)、2022年10月5日。訳者註：英文から和訳

⁸ 同上

写真まで、何年にもわたってつくり上げた多彩な舞台の上で、深瀬は古典的な家族写真と家族の結束そのものを、構成概念として、そして茶番として、同時に提示してみせた。

深瀬はこのプロジェクトを「深瀬写真館の3代目くずれである私の、パロディー」⁹と説明している。これは一つには、フリーランスのカメラマンになることで深瀬が継承者としての責任を放棄したことを認めた言葉としても読める。と同時に、深瀬が既成の「写真館経営者」の枠に収まりきらなかったこと、そして写真家としての成功は、皮肉なことに、写真館の経営を拒絶することの上に成り立っていたことも示してもいた。

II. 広告マン

1956年に日本大学を卒業した後も深瀬は故郷の北海道には戻らず、東京ですぐに第一宣伝社に職を得て広告写真を撮りはじめた。八年後には日本デザインセンターに職場を移し、1968年にフリーランスになる。これら初期の活動は、深瀬自身と多くの同時代の写真家の活躍要件を示していた。「1960年代後半から1970年代前半のプログレッシブな写真家のほとんどが広告の出身なんです。深瀬、篠山、沢渡、高梨、横須賀、荒木さんなんかそう」、というのも「50年代後半から60年にかけて広告写真の爆発が起こるんですよ。会社が広告にお金をかけるようになった。今からでは考えられないことなだけで、広告写真が写真の表現の最前線だったんです」¹⁰、と飯沢耕太郎は言う。「深瀬さんが第一宣伝社と日本デザインセンターから出ているのは重要。彼は最前線に触れながら、プロの写真家としての腕を磨くこともできたわけだから」、と¹¹。

実際、研鑽の成果は早々に作品に表れた。1960年に小西六フォトギャラリーで開いた初個展には、もともと第一宣伝社用に撮った製油所の写真を使った。その二年後、当時写真界をリードしていた『カメラ毎日』は六回にわたって深瀬の作品を連載し、これを機に、その後二十年以上にわたって『カメラ毎日』誌上で実験的な作品を発表し続ける足場を得た。また、編集者の山岸章二の知己を得たことで、深瀬の作品は山岸のキュレーションした記念碑的展覧会「New Japanese Photography」と続く「Japan: A Self-Portrait」に出展され、欧米への足がかりを掴んだ。

広告業界で好まれていたハイインパクトの表現が、その後の深瀬の作品づくり、すなわち写真家自身が画面構成や演出を手がけ、表現手段として用いるという作風に影響を与えたことは想像に難くない。また、まだカラー写真の多くがコマースフォトでの使用に限定されていた当時あって、早くから色彩への高い意識を得、その後も持ち続けられたことも、第一宣伝社での仕事の大きな副産物だった。飯沢は「深瀬の画面構成の基本はコラージュというか、多様な要素の組み合わせでできている。ものとももの対話があり、それは彼の商業的バックグラウンドに起因している」¹²と指摘する。何年にも

⁹ 深瀬昌久「ふるさと」『アサヒカメラ』1972年11月号、p.159

¹⁰ 飯沢耕太郎インタビュー（筆者実施）、2022年10月。訳者註：録音を参照しながら英文から和訳

¹¹ 同上

¹² 前掲註（10）

わたり深瀬の制作は、商業写真的な美意識と私写真制作衝動の、ある種の対話を取り持つ場として機能していた。

III. 教師

1974年に沖縄から東京に戻った東松照明は、首都圏の写真家コミュニティに再び合流すべく、不在にしていた間の写真界の動向を尋ねるために真っ先に森山大道のもとへ向かった。面会の一週間後、東松は電話で森山に写真学校を立ち上げたい旨を伝える。誰を教師にするべきか相談され、森山は深瀬と荒木を推した。

これが「WORKSHOP 写真学校」の始まりだった。寺子屋形式で生徒数を限定し、細江英公や横須賀功光を教師に迎え、石川真生や北島敬三など錚々たる顔ぶれを輩出したWORKSHOP 写真学校には、決められたスケジュールやカリキュラムがなく、二十人に満たない各クラスの授業内容は教師それぞれに委ねられていた。瀬戸正人によると、深瀬の授業は極端に受講者が少なかったといい、飯沢はその理由を「深瀬さんはサービス精神がないからじゃないか」¹³と推測する。しかし深瀬のクラスの生徒写真からは、一時は少なくとも七人の男子生徒を受け持っていたことや、自作の遺影（深瀬の両親と当時の妻、洋子を撮ったもの）を教材にしていた様子などがうかがえる。深瀬はWORKSHOP 写真学校で、ニュースレターを書き、作品を作った。残されている写真の中には〈家族〉シリーズのスタイルで、生徒が洋子と並んで写されている。

飯田橋に教室を構えたWORKSHOP 写真学校の外でも、深瀬は知識と技術や技法を惜しみなく共有した。1963年4月号の『カメラ毎日』では、合成写真、多重露光、モーションショットを一から丁寧に解説している。同誌で深瀬は、それまで誌上で披露してきたさまざまな仕掛けの手の内を明かしながら、技術を自分の専売特許にしたいわけではなく、「そう複雑怪奇な秘法なんてありっこない」¹⁴と述べた。また、私淑していた檜橋朝子や瀬戸正人にも同じように何でも隠さずに教えた。瀬戸は「先生だったのにほとんど喋らなかった。写真を見せても、『いいじゃない』と言って終わりなんです」と振り返りつつ、「どう思うか聞けばちゃんと答えてくれる」と付け加える。「深瀬さんの事務所でアシスタントとして働きはじめてから最初の六カ月は、ほとんど喋らなかった。でも私が自分の作品やプロジェクトについて話しているのを聞いているのはわかるんです。時々笑っていましたから」¹⁵。一方の檜橋は、1987年に作品を見せに行った際、深瀬に「この写真いいねえ、嫉妬するねえ」と言われたことが、そのあとも写真を続ける原動力になったと話す¹⁶。檜橋の作品を気に入り、深瀬は彼女のギャラリー、03FOTOSでの写真展にも足を運んだ。

深瀬は友人知人にも親切で、たとえばシュウゾウ・アヅチ・ガリバーは1967年に深瀬のスタジオを訪ねた際、一晩かけて写真プリントについて教えてもらったと明かす。事

¹³ 前掲註 (10)

¹⁴ 深瀬昌久「私の技法 34 表現のための特殊技法」『カメラ毎日』1963年4月号、p. 85

¹⁵ 瀬戸正人インタビュー（筆者実施）、2022年10月1日。訳者註：録音を参照しながら英文より和訳

¹⁶ 檜橋朝子インタビュー（同）、2022年10月5日。訳者註：同

前に深瀬はガリバーに引き伸ばし機と必要材料を家に揃えておくように伝えており、プリントから覆い焼き、焼き込みまでの彼のやり方を一通りすべてガリバーに教えた。その後、深瀬はガリバーにNikon Fの70mm 広角レンズを貸し、出産前の妻の撮影の仕方についてアドバイスもしている。ガリバーによれば深瀬は構図まで提案したといい、それは半分で背景をもう半分で被写体を見せるという、〈私景〉シリーズで深瀬が用いた方法だった¹⁷。

IV. 寡黙なタイプ

“彼はぜんぜん喋らないんです、ほとんど。お酒を飲めば話しますけど。いつも酔っ払うんです。それから酔うとおかしくなっていました。キャラクターが変わってしまいました。でも私と飲んでいるときはそんなことなかった。だから、彼と飲んでいやな経験をしたことはなかったですよ。”¹⁸

—石内都

“そんなに話す方じゃなかったですね。親しみやすい感じではなかった。みんな深瀬さんは強い人だって思っていたけど、慎重で繊細な人でしたよ。照れ屋だったのかもしれない。飲むまではね。お酒に助けられていたところはあったと思います。”¹⁹

—森山大道

“とても物静かな人でした。深瀬さんとは喋る必要がないと感じていました。喋っていないときだけ受け入れられているというか。一緒に沈黙の中にいるのは居心地がよかったです。”²⁰

—檜橋朝子

“とても物静かで多くを語らなかった。それでもバーに行こうなんて言うんですけどね。バーに行くと彼はただ黙って座っていました。それで「オーケー、帰ります」って言うと突然「どこに行くの？ 彼氏にでも会うの？」って聞くんですよ。”²¹

—大竹昭子

“このインタビューに深瀬さんがいたら、絶対何も喋らないですよ。”²²

—瀬戸正人

¹⁷ シュウゾウ・アツチ・ガリバーインタビュー(同)、2022年10月9日。訳者註：英文より和訳

¹⁸ 石内都インタビュー(同)、2022年10月6日。訳者註：同

¹⁹ 森山大道インタビュー(同)、2022年10月5日。訳者註：同

²⁰ 前掲註(16)

²¹ 大竹昭子インタビュー(筆者実施)、2022年10月4日。訳者註：英文より和訳

²² 前掲註(15)

“とても紳士的で静かな人でした。写真家というのはいがいがい自意識過剰で個性も強烈ですが、彼は違った。”²³

—土田ヒロミ

V. 赤色マニア

「赤いものを見るとついコーフンして写してしまう」、と1981年に深瀬は書いている²⁴。彼の赤色偏重は友人や同僚の間では周知の事実で、大竹昭子は深瀬が「赤が必要だった」と話したことを覚えており、また森山大道が語ったエピソードからも、深瀬の赤への偏愛ぶりがよくわかる。山岸章二のオフィスで偶然初対面した際、森山のカラーポジを一通り見ながら「いいじゃない」と頷いた深瀬が、特に「これ」と指さしたのは、赤い絨毯を敷いた新宿の喫茶店の入り口の写真だった。「深瀬さんがいいって言うならいいんだろう、と言って、山岸さんは結局八ページ分を『カメラ毎日』に採用した」と、森山は振り返る²⁵。

深紅の肉体を多重露光で撮った1962年の「カラーア・プローチ」から、赤信号や道路標識を撮った1985年のフォトエッセイ、「総天然色の街景」まで、深瀬のカラー写真には赤い要素を持つモチーフがとりわけ多い。また見渡してみると、赤が単なる視覚的な構成要素ではなく、テーマそのものやプロジェクトそのものの起爆剤になっているようなシリーズがいくつもあることにも気づく。唐十郎の状況劇場を撮った「A Play」では、新宿・花園神社境内にあった状況劇場のシンボル紅テントを撮るために、あえてカラーフィルムを用いた。また、洋子との離婚を経て原宿に引っ越した後の1970年代から80年代にかけては、どこかに赤色の入った近隣のストリートスナップショットを数多く撮影している。1984年には、提灯や鯉などの赤色の被写体を狙って完全に赤にフォーカスした「牛の目」を発表した。

深瀬がなぜこれほどまで赤に惹かれるのかは謎だ。しかし、1961年の個展で発表された「豚を殺せ」でも、モノクロームな世界観の中、唯一特筆すべき色彩は赤だった。撮影の大半は芝浦の食肉処理場で行なわれ、と殺前の豚や馬や牛が被写体になった。深瀬はこのプロジェクトで選択的にカラーフィルムを用いており、特に壁や床に飛び散った血は、おそらく黒澤明の1960年の映画『天国と地獄』への同調の意味もあり、必ずカラーで撮影された。エド・ファン・デア・エルスケンがアフリカの動物を撮った

『BAGARA』には、深瀬を打ちのめした死産の象の子の写真が含まれていたが、奇しくも、『BAGARA』を見てほどなくして制作された「豚を殺せ」の発表のタイミングで深瀬も、当時のパートナー川上幸代との間の第一子を死産で亡くしている。『BAGARA』に影響を受けているとも言われる「豚を殺せ」には、深瀬は自身と幸代だけでなく、死児の

²³ 土田ヒロミインタビュー（筆者実施）、2022年10月3日。訳者註：英文より和訳

²⁴ 深瀬昌久「原宿図鑑・一」『日本カメラ』、1981年8月号、p. 119

²⁵ 前掲註（19）

写真も組み込まれていた。個人写真が殺風景に並べられたことに促されたかのように、二人の恋愛関係は終わりを告げ、「豚を殺せ」発表直後に幸代は第二子連れて失踪した。

VI. ルーティン指向

深瀬は物事のルーティン化を好み、日常的な行動のほとんども習慣に従って行っていた。なかでも毎晩をゴールデン街で過ごした習慣はよく知られている。飲み歩くルートも決まっていて、顔を出すバーは三軒。17時開店のサーヤ、こどじ、そして南海の順にまわって、時には3時頃になってようやく夜を終えた。これらのバーは深瀬にとって第二の家のような場所でも、また、多くが深瀬ファンだった常連客に囲まれる居心地のいい場所でもあった。彼らもバーも、晩年には深瀬作品の素材にもなった。常連客や友達をモデルにした〈ベロベロ〉はこれらのバーで撮られ、南海のオーナーに至っては作品に登場さえしている。ゴールデン街を徘徊しながら、深瀬は路地に転がるなんの変哲もない発泡スチロールのアイスボックスなどを撮り、その一部を『ヒビ』に収めた。

ルーティンに固執する深瀬の性格は写真制作にも及んだ。たとえば〈ブクブク〉では一か月以上にわたり、およそ一日一枚平均のペースでセルフポートレイトを湯船の中で撮り続けた（コニカのインスタントカメラの日付スタンプ機能を使って日付を残していることから、そのことがわかる）。瀬戸正人は深瀬が「『ブクブク』の撮影で『今日は三回風呂に入った』」と言いながら事務所に来るようなこともあったと言い²⁶、檜橋は、深瀬が新宿西口の喫茶店に出かけるのは午後になってからだったことを覚えており、だから風呂には毎日朝のうちに入っていたのだろうと回想する。写真制作では、同じ場所やテーマに繰り返し立ち戻ることがしばしば重要になる。〈無題（窓から）〉シリーズは、妻の洋子を毎朝9時頃に、当時住んでいたアパートの四階の窓から望遠レンズで撮影したものだった。この制作直後に深瀬は、「去年の夏一つの決心をした。だらだらとではなく覚悟して、たとえ面白くなくとも、一年間洋子を撮ってみようと思った」²⁷と書いている。制作に何年もの歳月をかけ、そのために北海道に何度も戻る必要があった〈烏（鴉）〉と〈家族〉では、立ち戻るという習慣により、写真制作が儀式化されていた。ジョセフ・クーデルカが少数民族ロマの撮影のために何度も立ち戻ったように、あるいはナンシー・フロイドが1982年以来生活環境の中で〈visual calendar〉としてセルフポートレイトを撮り続けているように、深瀬は一定のルーティンを自らに課すことで一連の作品を完成させていった。

VII. 錬金術師

瀬戸正人は長年にわたり深瀬のアシスタントとして働いた。深瀬がどのように撮影しプリントしたのかを知る瀬戸は、深瀬の技術力を魔法使いのそれに準える。

²⁶ 瀬戸正人『深瀬昌久伝』日本カメラ社、2020年、p. 152

²⁷ 深瀬昌久「洋子 1974」『カメラ毎日』1975年1月号、p. 44

「『鳥』撮影のために北海道に行って、びっくりしましたよ。真っ暗なんです空が。望遠レンズで見ようとするけど、見えない。かろうじてわかるのは木の稜線と空くらい。『これ写るんですか、写らないんじゃないですか』、と繰り返し聞きました。写真的、フィルム的な限界を超えていたから。だけど深瀬さんがすごいのは、とにかく出るまで現像しろと言う。ふつうは、現像時間は摂氏二十度で十分くらいなんですけど、二十分やっても三十分やっても出ないから温度を上げるしかなくて、結局三十数度まで上げました。それ以上やるとフィルムが本当に溶けてしまう。でも、手元で見てもわからない、うっすら何かあるかなという程度にしかならない。それで僕らは『もうダメですよ、捨てるでもいいんじゃないですか』というんだけど、深瀬さんは『ちょっと待って』と。とにかく出てくるまでやれと。もし深瀬さんが『こんな薄いのじゃダメだ』って諦めたら、ああいう鳥の写真はできなかったですね」

「写真集の最初の十枚のうちにある、鳥もボケてる写真。あれはネガが薄すぎて、一人じゃプリントできないんです。覆い焼きをするために手がいくつも欲しい。そういう作業をするときは、いつも私が立ち会う必要があったから、日時を決めて暗室をセッティングしてやりました。難しいですよ。自分も見えないから。覚えているのは、『鳥』の編集の最後に、これを入れるか入れないかって深瀬さんが言い出したんで、改めて見てみたら、ボケてるけどすごくいい。それで『これいいんじゃないですか』って言ったら採用してくれて、入れることが決まった。ただ、じゃあプリントしようとなると難しい。二人以上の手が必要なんです。それで、ここからここが誰の担当、そちらが誰の担当、と場所分けをして、誰の手がどこを覆うか決めてプリントしました。ただ深瀬さんにとっては、それは限界を超えたところへの挑戦、というようなものではなかったと思います。たぶんフィルムを、カメラを信じていたんですね。おそらくそれは、僕もそうなんですけど、写真館の親のもとで育っていることが大きい。父親やその前の世代は、技術もあるかもしれないけれど、それ以上に、見えないものが写るということを今以上に信じていた。深瀬さんも実際それを見ていたんじゃないかな。深瀬さんの信念はそこから来ていると思います」²⁸

VIII. 歩く眼

街を徒歩で徘徊しながら写真を撮ることで知られる深瀬は、フラヌール（遊歩者）を体現した写真家だった。『日本カメラ』1981年8月号では、ここ二年ほどの間に、「どうでもいいようないろんなものを忙しい日常をぬって百本近くも」²⁹撮りためた、と語っている。「原宿図鑑」の連載初回にあたる同号には、カラフルな衣装を纏った若者（おそらく竹の子族）や、真っ赤なりボンで飾られたビルの壁などが並んだ。

二年後の『日本カメラ』に掲載された、同じく多要素から成るシリーズ「歩く眼」は、詳細不明な静物や通行人、ピントの大きく外れた影の多い街などの写真で組まれた。この頃までに深瀬はしばしばノーファインダーを採用しており、これを自身では「目の触

²⁸ 前掲註 (15)。訳者註：引用最終行のみ英文から直接和訳、他は録音を参照しながら英文より和訳

²⁹ 前掲註 (24)

手がふと何かに絡むと瞬間シャッターが押されている」³⁰と表現している。この方法論は、オートマティズムを取り入れたシュールレアリスムのプレイブック（戦略集）にある、意識的思考から離れた直接的創造のためのフォームに準じたものだった。深瀬も尊敬していたシュールリアリスト、マン・レイも、フラヌールを「平常心を装った都会の上面の背後に潜む破壊力」³¹を呼び覚まし得るものとして重視していた。「眼」もまたシュールレアリスムアートが多用した主題で、その意味では「歩く眼」というタイトルもまた、シュールレアリスム的だと言えるだろう³²。

ただし、ランダムさや無意識を旨としたシュールレアリスムと対照できる点が多いものの、深瀬が〈歩く眼〉に選んだストリート写真は、自然発生性や非重要性とは正反対のものばかりだった。〈歩く眼〉は、〈鳥（鴉）〉が具体化し象徴するようにもなった、内省的で自己分析的な創作の延長線上にある。「自分の姿を見るように、漆黒の暗がり舞うカラスを撮り続けてきた眼は、『歩く眼』そのものとなって白昼の街を歩いた。歩きながら、その歩調に合わせてついてくる自分の影さえ、カラスのように感じていたに違いない」と瀬戸正人は言う³³。瀬戸はまた「『歩く眼』の初期の頃は、深瀬さんの口癖でもあった「退屈しのぎ」で撮っていたような感じだった。しかし、常にそうだったように何かを探して撮り始め、確信を深めていくのが深瀬さんの手法であった」とも回想する³⁴。

毎年くり返し古巣に帰るカラスのように、深瀬は東京でかつて住んだ街に誘引されるかのように再訪しては撮影し、〈歩く眼〉として纏めるに至った。撮影地は、学生時代に住んだ荒川のほとりや、前妻洋子と暮らし、一度は「ホーム」とさえ呼んだ松原団地などで、深瀬は古巣を訪ねることを、電車事故やホラーシーンを見たがるような怖いもの見たさに準え、制作には自らに課す苦行にも似た側面があることを仄めかしている。

IX. 肉体性

シュウゾウ・アヅチ・ガリバーは1970年代にはじめた〈Body Contract〉プロジェクト（作家の死後肉体を分割し、各部位を特定の保管者に保管させる契約を結ぶプロジェクト）のために体を八十の部位に分割し、この「遺産贈与」を正式なものにするために各受取人と契約書を交わした。1974年、友人である深瀬に参加を求め、ガリバーが割り当てたのは《Body: contract #58》、肝臓と胆管。それは、大酒飲みでそれを隠そうともしなかった深瀬に対する曰くありげな取り合わせだった。

³⁰ 深瀬昌久「口絵ノート『歩く眼（一）』」『日本カメラ』1983年10月号、p.142

³¹ Ian Walker『City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris』マンチェスター、Manchester University Press、2002年、p.32

³² 「歩く目」とシュールレアリスムの関係についてはトモ・コスガも『深瀬昌久1961-1991 レトロスペクティブ』（赤々舎、2023年）の中で論じており、サイモン・ペーカーも、深瀬のシュールレアリスムへの関心について「深瀬昌久一序文」（『Masahisa Fukase』赤々舎、2018年）の中で触れている。

³³ 前掲註（26）、p.125。訳者註：同書から直接引用

³⁴ 前掲註（26）、p.148。訳者註：同

主題としての身体、とりわけ自分自身の身体は、深瀬自身の関心事でもあった。1960年代初期、深瀬はヌード写真（自分とパートナーのもの）をと殺場の写真群の間に差し挟む試みを「豚を殺せ」で行い、その後1970-80年代の深瀬作品の身体表現、キッチンに立つ洋子が皿で局所を隠しているショットから、さまざまな衣装で撮られた〈家族〉内の肖像写真まで、の土台をつくった。深瀬自身の手は石内都の『さわるChromosome XY』に収められており、深瀬は同シリーズのためにポーズをとることに賛同した数少ない同年代男性写真家の一人だったと石内は述べている（森山はダイエットをしなければならないと、東松は自分の写真は自分で撮れる、と断ったそうだ）。ただし、深瀬が自身をとりわけ目立たせて撮ったのは1989年の〈私景〉、画面の大部分を彼自身の顔や体の一部が占めるこのシリーズが初めてだった。この変化について深瀬は「ふとしたきっかけで昨春ごろから、自分自身をフレーム・インさせることに凝っている。それは手や足だったり顔だったり街のスケッチだったりするが、すべてうつされた物事は自分自身の反映といえるから、『私景』とした」³⁵と説明している。この緊密に組まれた、妥協のない、時に不安定ささえ感じる肉体のディスプレイは、同時代アメリカの写真家ローラ・アギラールや、深瀬が「私景」展直前の対談で言及もしていたジョン・コプランズなどの写真家の作品を想起させる。コプランズについては、「もう60(歳)過ぎの人で、自分の肉体を写している。6×6で撮っていて、ずいぶん迫力ありましたよ」³⁶と深瀬は石内との対談で語っている。しかし、シャッターを押すのにアシスタントの手を借りることもあったコプランズと違い、深瀬は一人で撮影し、彼のコンパクトカメラはいつも至近距離にあった。「セルフ・タイマーをつけて遠くから撮ると言うことではなくて、手で触れる位置から見るとどうなるかなというのが、僕の当面の興味の在り方なんですよ」³⁷。大竹昭子が言うように、深瀬は「カメラとの間に距離がない。体の一部としてカメラを使おうとしている」³⁸かのようなようだった。

X. 泥棒

〈烏（鴉）〉の完成間近、深瀬は1964年に前妻の洋子と暮らした松原団地を訪れた。十年以上経って初めて古巣を訪ねた際の印象を、深瀬は「一種の恐いものみたさというか、犯人^{ホシ}が現場に戻る心境だった。といて、なにもぼくが犯罪を犯したというわけでもないが、写真を撮るといふ行為には何か後ろめたい部分があり、スリをやったこともないが、多分スリのようなスリルと快感があるのは否定できない。撮るは盗るだから、ぼくはわるい奴なのだろう」³⁹と書いている。

フィリップ・カーターは「烏になる：深瀬昌久の『烏』における自己表現、語りとメタファー」という論文の中でこのアナロジーを取り上げ、深瀬の撮る洋子の写真は「スリ

³⁵ 深瀬昌久「口絵ノート『私景一旅の便り』」『日本カメラ』1990年12月号、p.119

³⁶ 前掲註(4)、p.52

³⁷ 前掲註(4)、pp.50-51

³⁸ 前掲註(21)。訳者註：英文から和訳

³⁹ 前掲註(1)

と無関係ではなく、したがってある種の盗みでもある」と述べている⁴⁰。「洋子は台所の一角で撮られた自分の写真を嫌悪し、意に反して撮られたものだと言う。深瀬はそれでもこれを、最初の〈洋子〉のうち一枚として1974年の『カメラ毎日』に掲載し、さらにその後、約束に反して写真集『洋子』にも採用した」⁴¹と。カメラの前で演じながら洋子自身にも楽しんでいた面はあっただろう。しかし、この写真を含む何枚かの洋子の写真は既に公表が控えられている。

深瀬の盗み癖を、もう少し遊び心のある言いまわしで語る知人もいる。ガリバーは、自費出版の月刊誌『The Second Life of Gulliver』の1973年の号に下着姿のセルフポートレイトを発表していたことに触れ、「こっちの方が〈ブクブク〉より先だ」と、冗談交じりに言った（写真についてあらゆることはすべて深瀬さんから教わった、と説明して語気を和らげはしたが）。サーヤも、漫画『ちびまる子ちゃん』を読みたがる深瀬に貸したが、それきり返ってこなかったと回想する。ただし深瀬はサーヤに、20×24インチの大型ポラロイドカメラで、サーヤにポーズをさせて実験的に撮った《A Game: Lips & Needles》のプリントをプレゼントしている。これらのことを思い出しながらサーヤは、「可愛い人でした」と、盗み癖も深瀬の魅力の一つだったように笑いながら話した⁴²。

XI. ネコ派

深瀬は成年生まれだが、人生のほとんどを猫と共に過ごした。実家では三毛猫のタマが家族の一員として飼われており、幼少期は十年以上をこの猫と過ごした。大学進学のために上京すると、ボロアパートのネズミ避けに自分でもクロという猫を飼い始めた。それからは、1977年に洋子との離婚で二匹の猫を手放すまで（カボとヘボの二匹は洋子の母親が引き取った）深瀬はずっと猫と共にいた。離婚後、一人ぼっちになった深瀬は高梨豊から「昨日もらわれてきたばかりの子猫」⁴³を譲り受け、すぐにその穴を埋めた。「家に着くと、見馴れない場所だというのに悪びれる様子もなく、元気にピョンピョン跳ねた。ぼくは忍者の猿飛佐助を連想し、男らしく強く育てて欲しいという願いを込めて、『サスケ』と名づけた」⁴⁴。十日後、猫は脱走する。「迷子猫」の張り紙を近所中に張り終えた頃、サスケを見つけたという女性から連絡が入った。結局、彼女が引き渡したのは別の猫だった。が、深瀬はこのサスケもどきの子猫を受けとって再びサスケと名づけた。

1978年から79年のあいだに、深瀬は二代目サスケを、時折もう一匹の猫、モモエも交えながら撮影し、三冊の本といくつもの雑誌の見開き特集を世に送り出した。取り憑かれたようにサスケという主題を集中的に撮るやり方は、離婚を機に深瀬作品の主役の座

⁴⁰ Philip Charrier 「Becoming a Raven: Self-Representation, Narration, and Metaphor in Fukase Masahisa's Karasu Photographs」 『Japanese Studies』カナダ、University of Regina、2009年、p.214

⁴¹ 同上、p.215

⁴² サーヤインタビュー（筆者実施）、2022年10月6日。訳者註：英文から翻訳

⁴³ 訳者註：深瀬「サスケ日誌」『サスケ』赤々舎、2021、p.9

⁴⁴ 深瀬昌久「サスケ日誌」『サスケ』赤々舎、2021、p.9

を降りた洋子に対して見せた執着と同じだった。猫も前妻も深瀬を魅了し、カメラの前で疲れることなくポーズをとった。深瀬のほうは、繰り返しやフィルムが無駄をおそれずに記録し続けることでこれに応じた。洋子との結婚も終わりに近づく頃、深瀬は、出来栄えがどれほど悪くても彼女を一年間集中的に撮影すると決めて実行した。サスケとモモエに関しても、猫の目の高さで一年間写真を撮り続けたといい、「この一年あまり猫眼の高さで、腹這いになったりして、じつによく写真を写していたので、とうとうぼくは猫になってしまった」と嘯いた⁴⁵。カメラを洋子に向けながらも撮っていたのは彼自身だった、と洋子が回想したとおり、深瀬は『猫の麦わら帽子』の中で、これは「サスケとモモエに姿を借りた私の『自画像』といえるかもしれない」と述べている。大田はこの点を強調して、「深瀬の猫は彼に似ている」と言った⁴⁶。

これらの共通項に、離婚後数カ月で深瀬のもとにやってきたタイミングのよさも加わって、しばしば批評家たちは、猫を、最初の妻に代わる深瀬作品のミューズに準えてきた。しかし実際は、深瀬は洋子が去るずっと前から猫の写真を撮っている。深瀬は、自分と猫の付き合いは三歳の頃から、つまり、写真と同じくらい昔に始まっているという。「ぼくの傍にはいつも猫がいた。つまり、猫はぼくの40年という人生に影のようにつきまどって来た存在なのである。影のように——これはまさに写真的ではないか」⁴⁷。このメタファーで、深瀬はサスケと他の主題との違いを仄めかしている。影のように、猫は深瀬がディレクションや演出することのできる比較的扱いやすい被写体だった。サスケとモモエは深瀬の家庭内一座の劇団員になり、カメラの前でドラマを演じた。二代目サスケの資質を、深瀬は早々に見抜いていたようでもあった。「ぼくは猫には本当に弱いたちなので、『エ〜イ、こいつにしよう』と引き取った」⁴⁸。

XII. ジョーカー

深瀬は冗談めかしたことが好きだった。「いつも会うときは竹下通りで安いアクセサリを買って持ってきてくれるの。イヤリングとかネックレスとか、チープなもの。要するに、ゲームみたいなもの」、と石内都は、当時原宿に住んでいた深瀬との1970年代の出会いの頃を振り返る⁴⁹。この頃からユーモアのセンスを作品制作にも活かし、深瀬は滑稽な要素を写真に盛り込みはじめていた。〈家族〉ではモデルを雇って妻の代役をさせ、自身は下着姿で年老いた父親（同じく下着姿）に並んで写った。サスケには麦わら帽子をかぶらせてタバコを吸うポーズをさせ、セルフポートレートには画鋏を刺して20×24インチのポラロイドでそれを撮り、その名も「遊戯」と名づけた作品にトロンプ・ルイユ（だまし絵）的に収録した。同じ頃、〈ペロペロ〉と〈ブクブク〉という、

⁴⁵ 深瀬昌久「猫の麦わら帽子」『カメラ毎日』1979年3月号、p. 38

⁴⁶ 前掲註(7)

⁴⁷ 前掲註(44)、p. 8(資料と英訳はトモ・コスガ氏にご提供いただいた。)

⁴⁸ <https://www.creativeboom.com/inspiration/a-tender-and-joyful-portrait-of-cat-companionship>

⁴⁹ 前掲註(18)。訳者註：録音から英文該当箇所書き起こし

それぞれ、舌同士の接触と泡のオノマトペをタイトルにした、2つのシリーズの制作にも力を入れていた。

「ぼくには自分がおもしろがって、なおかつ人をおもしろがらせようというところがある」という談話の記録もある。⁵⁰

しかし大竹昭子は、面白さやユーモラスよりも、〈家族〉にはむしろ奇妙さを感じると言う。スタジオで撮影されたポートレイトのボディランゲージと作り笑いが、特異な緊張感を醸し出しているからだ、と⁵¹。また石内は、〈家族〉には深瀬と深瀬の家族の複雑な関係ゆえのある種の「重さ」が写っているとし、今日に至るまでこのシリーズは見るできないと話した。

なお大竹は、「ただ面白いことに、洋子さんはどこかで、深瀬さんは真面目だから好きだったと書いていたんです」とも証言している⁵²。

XIII. エゴイスト

1963年に深瀬と出会って以降、洋子は折に触れて深瀬のモデルになり、その写真はいくつものシリーズに収録された。1964年には深瀬の妻に、そして一番のインスピレーションの源になり、雑誌特集の「花嫁」（『カメラ毎日』1964年8月号）から何年にもわたって撮られた大作〈家族〉まで、幅広い作品において、目立ちすぎるほどの中心人物であり続けた。1973年、緊張状態にあった夫婦関係にもかかわらず、洋子が作品制作の主題であり不可欠だと述べた。「だらだらとではなく覚悟して、たとえ面白くなくとも、一年間洋子を撮ってみようと思った」⁵³。三年後、洋子が深瀬のもとを去ったことで、恋愛関係だけでなく創作上の二人の関係にも終止符が打たれた。離婚により、「深瀬アートの源になっていたいちばん肝心の洋子の存在感」⁵⁴も彼女とともに深瀬から奪われてしまった。しかし、洋子が去ったことで深瀬は〈烏（鴉）〉を、「洋子が永遠に彼のもとを去ると決めたことへの痛みをバネに」⁵⁵発展させていった。やり場のない怒りは1975年10月号の『カメラ毎日』（p. 36）に発表した洋子の遺影にも投影され、そこではガラスの割れたフレームの中に入れられたポートレイトが、深瀬が酔っ払って突き刺して穴をあけた絵のうしろに半ば隠されながら写っており、若い頃には持ち堪えたものの大人になってやらかしてしまった類の家庭内暴力を仄めかしていた⁵⁶。

⁵⁰ 大竹昭子「眼の狩人だちの肖像 連載第11回 今だから聞ける、今しか聞けない戦後写真家たちの肉声 深瀬昌久」『芸術新潮』1994年3月号、p. 125

⁵¹ 前掲註（21）。訳者註：英文より和訳

⁵² 前掲註（21）。訳者註：英文より和訳

⁵³ 前掲註（27）

⁵⁴ 前掲註（39）、p. 213

⁵⁵ 前掲註（39）、p. 228

⁵⁶ この件に関する詳しい背景は前掲註（39）を参照

「十年もの間、彼は私とともに暮らしながら、私をレンズの中のみ見つめ、彼の写した私は、まごうことない彼自身でしかなかったように思います」と洋子は、「救いようのないエゴイスト」というエッセイの中で書いている⁵⁷。このことを裏付けるかのように深瀬も、二人の関係には「しまいには写真を撮るために一緒にいるようなパラドックスが生じ」たこと、そして「すべてうつされた物事は自分自身の反映といえる」ことを認めている⁵⁸。瀬戸に至っては、「鳥や猫や豚さえも、みんな深瀬さん自身」だとさえ言う⁵⁹。批評家や学者が深瀬を、プロヴォーク時代の写真家が次々と撮った私写真に連なるとして「自伝的写真家」と呼ぶのはこの文脈からだが、深瀬自身は自分の写真を私写真と表現したことも、また出版物を私小説と呼んだことも（荒木は個人的で私的なプロジェクト、たとえば『センチメンタルな旅』でそう呼んだが）一度もなかったとことは覚えておかなければならない。

「私が撮るのは自分だけだ」と深瀬は何度も宣言したが、それがどの程度彼のためになっていたかはわからない。というのも、あるとき深瀬はこう告白しているのだ。「いつも愛する者を、写真を写すという名目で、まきぞえにし私も含めてだれも幸せにはできなかった。私はいつも迷いつづけ、人も迷わせた。写真を撮るのは楽しいか？」⁶⁰。

⁵⁷ 深瀬洋子「救いようのないエゴイスト」『カメラ毎日』創刊20年記念別冊『写真家100人顔と作品』1973年、p. 73

⁵⁸ 田中長徳「連載5 写真表現を探る 深瀬昌久氏の場合 カラスを撮りに夏はインドへ」『カメラ毎日』1982年8月号、p. 265、深瀬昌久「口絵ノート『私景一旅の便り』」『日本カメラ』1990年12月号、p. 119

⁵⁹ 前掲註(26)。訳者註：英文から和訳

⁶⁰ 前掲註(27)、p. 45