

社会学的なフォト・プロジェクトのために ——その理論的概形と展開可能性——

角 田 隆 一

1. 「再帰的現実」時代のリダダントな写真文化

私たちは、いたるところで、次のようなことを観察します。いかにあらゆる種類の装置が私たちの生を頑固な自動性のなかでプログラム化しようとしているのか [……] いかに私たちの思考、感情、希望、行為がロボット化するのか。どうして「生きること」の意味が、装置を養いながら、同時に装置によって養われることになるのか。[……] これでもなお、人間の自由の余地はあるのでしょうか？ (Flusser 1983=1989: 107)

現代を「再帰的現実の時代」と言い表すことができるのではないか。宮台真司 (2014) は、現実感覚の変化を軸に追った見田宗介 (2006) の戦後日本精神史の歴史区分を自身の枠組に位置づけ直し、見田が設定する「虚構の時代」(1970年代後半～現在) を「自己の時代」と読み替えた上で、それは「再帰性の時代」でもあるとした。「選択前提もまた選択されたものにすぎない」という認識を迫ってくる「再帰性」が、現代社会では広範な領域に渡って深く浸透していつている。これまで自明なものとして私たちが不問にしてきたあらゆる事柄 (= 選択前提) が、次々と当たり前ではないものとして立ち現れてくる運動がどんどん力強くなっているということである。これは一方においては、選択できる自由の拡大でもあるが、しかしながら他方では、不動の前提が次から次へと突き崩されて「社会の底が抜けて」いく過程でもある。「自己の時代・後期」(1990年代後半～) に

入ると、再帰性がさらに上昇していく。私たちの生活上の多くの場面でも具体的に強く自覚されるようになってその運動が加速していく時、それは「終わりなき再帰性」を招き、人々の不安を駆り立てる。これを宮台は「泥沼の再帰性」と表現した（宮台 2014: 110-4）。

N.ボルツは、「コミュニケーションを知覚すること」が「世界を知覚すること」と同義になった現代のコミュニケーションの様相を指して「世界コミュニケーション」と呼んだ（Bolz 2001=2002: 66）。私たちがすっかり日常的に慣れ親しんでいるスマートフォンとソーシャル・ネットワーク・サービス（SNS）は、その最も稠密化された形である。この状況下では、自分が世界の中に「存在」するには、常にインターネットに繋がっていないといけない——いうなれば「存在のスタンバイモード（呼び出されたらいつでも応答できる態勢でいなければならない）」（同書: 73）である。そうするとコミュニケーションの量は膨大になっていく。ところが逆接的にも、そのコミュニケーションのやりとりは、私たちの世界への理解を深めてくれるわけでない。私たちはそこで得られる膨大な情報を処理しきれないのである。「情報が多ければ多いほど、不確実性は増大し、受け容れられる情報は減少する」（同書: 7-8）。「確実なのは不確実性だけ、しかも、誰もが確実性をもたないということだけである。現代の人間は、多くのオプションがあるという重荷に喘いでいる。かれらにとっての現実、つねに選択が強えられるということなのだ。現実はもはや自明ではない。そして、この自明性喪失自体が、すでに自明になっている」（同書: 7）。私たちはコミュニケーションに強迫的に駆り立てられ、大量の情報が行き交っているが、それらは私たちの現実を確かなものにしてくれない。宮台の表現に倣えば「泥沼の再帰的現実」と呼びうる事態である。

このように現実の不確実性が許容範囲を超えて高まっていく際に、私たちが飲み込まれていく一つの帰結は、自分にとっての安楽なグループごとの小さな現実（「島宇宙」）に閉じ籠もることに違いない。スマートフォン

とSNSは、この傾向に対して見事に技術的に対応しており、相互強化のループ構造を形成している。現在そこにアイロニカルな自意識（“置かれた状況的に閉じ籠もるのはやむを得ないのだ……”）はまだ残されているのだろうか。私たちは、徐々にそういった自意識も摩滅して手放していき、「アーキテクチュアルな没入」（宇野 2011: 406）へと弛緩して流れ込んでいっているようにも見える。

ここには、技術によって担われた情報環境に埋没する主体性なき“なにももの”かが生み出し続ける「反射reflex」（Lash 2002=2006: 43）的で安楽なコミュニケーションがひたすら往来し、それによってこそ維持されているそれぞれの小さな現実が横並びしている。東浩紀が「動物の時代」と名指し、「諸現実の時代」とも言い直した現代社会の像である（東 2007: 77）。そしてこれは、かつてG. ドゥルーズが警鐘を鳴らしていた「管理社会」（Deleuze 1990=2007）、現在はSNSも周到に活用する「コミュニケーション資本主義」（伊藤編 2019）としてさらに研ぎ澄まされた形で力を拡大している事態の一相ではないだろうか。ドゥルーズが、この権力はコミュニケーションを操ることによって創造性を奪うと指摘したことは正しい。「泥沼の再帰的現実」時代の写真文化——SNS写真文化——の本質を最も端的に具現化しているのが、まさに「あるある写真」の文化状況といえるからである。

あるある写真は、コミュニケーションで感覚的な写真文化である。昨今流行した「映え」写真や「エモ（い）」写真もその典型だろう。特異性（摩擦係数）が低く記号的で、さらに感覚（＝情動¹）的でもある。これによって、“共感”というお互いに大した共通前提もなく曖昧なまま“同じさ”を共有しているかのような安心感——いいね！——を得られる。ドロドロに再帰化する現実に対して、こういったあるある写真でさしあたりピン留めして強迫的に覆って対処していく、「あるある写真」による「あるある現実」の生成。これが現況において、最も負担軽減された——すなわち最もお手軽で手っ取り早く獲得される——安楽な「現実」の形なのではないか。

新しい情報を生み出さないこういったリダグナントな写真文化に対して、特別に辛辣な評価を下していたのは、V.フルッサーであった²。この文化傾向から、私たちの現実すなわち「生」がプログラム化されていく徴候を嗅ぎ付けていたのである。近年発展凄まじく社会に浸透するAI技術を予見していたかのようなこの問題意識を、私たちはもうSF的世界として簡単に一蹴するわけにはいかない。「これでもなお、人間の自由の余地はある」だろうか——。ここで冒頭の文章の続きを引こう。

さて、ここにきて私たちは、ひょっとしたらこの問いに答えることができるかもしれない人間を発見します。それは、この論考で言う意味での写真家たちです。[……] 写真の哲学の課題は、写真家たちに自由とは何かを尋ね出し、自由を探求する彼らの実践を解明することです。(Flusser 1983=1989: 107-8)

以上のような批判的な現代社会認識のもと、オルタナティブな写真文化の領野を確保するための可能性の一つとして、筆者は、「社会学的なフォト・プロジェクト」という方法を実践している。本稿では、前半で、まずこの社会学的なフォト・プロジェクトの理論的な概形を示し、後半では、この枠組の豊かな展開可能性をイメージしてもらうために、現代社会論的領域にフォーカスしてその具体像と実践のあり様を詳細に紹介したい。

2. フォト・プロジェクト——新しい世界解釈を生み出す写真

2-1 プログラム社会を生き延びるためのフォト・プロジェクト

深川雅文(2007)はフルッサー写真論の核心を「光のプロジェクト」と明確に表現した。ここで「プロジェクト(投企)」とは、フルッサーがハイデガーの概念を現代的にアップデートした、フルッサー写真論における重要概念である。フルッサーは、高度に情報化してプログラムが張り巡ら

された社会に埋没していく人間に対して強い危機意識を抱いていた。そこで、これを脱して人間が自由の領域を死守するために要請される態度として、ハイデガー的な「存在可能性に向けて投企しつつ在る」ことの重要性を改めて認識し、独自にアップデートしながら自身の論に取り入れたのである(Flusser 1994=1996: 24-5)。フルッサーは、その危機を脱するための糸口を写真(「技術的画像 technical image」)に見出し、独特な「写真家」という救世主モデルを論じていくことで、私たちがプログラム社会を生き延びるためのヒントを探った。

まずフルッサーにとって写真は、人間の思考を技術的にシミュレートできる装置である。とはいえその装置というのは、写真家が主体的に思い通りに操作できるような代物ではない。装置の中は大変に複雑で見通しの悪いブラックボックスと化している。このことはカメラばかりでなく、身の周りに溢れているPCやゲーム機器など様々なデバイス、今日最も適当な例としてはスマートフォンと私たちの関係を思い浮かべればよいだろう。これらの中身がどうなっているのか全く通じていなくても、私たちはそれらをどうにか操ってそれぞれの目的を叶えている。これをフルッサーは、写真家は装置の中にあり、装置の関数として機能従事すると言い表わす。そればかりではない。写真家は、様々なプログラムの中に絡み取られている。装置を画像へと動かすプログラムに加えて、写真家がそこで「ゲーム」することを可能にするプログラムが様々な水準と部分において重層的に張り巡らされている。とはいえ、写真家はただそれに従属してしまうのではないということがポイントだ。装置とプログラムの外に出ることはできないが、その「中」から創造性を生み出すこともできる。このことはあらゆる「ゲーム」で例示が可能だが、フルッサーはチェスの例を引き合いに出す。「このような行為は、チェスゲームに比較できます。チェスのプレイヤーも、チェスのプログラムでの新しい可能性、新しい手を探し求めます。チェスのプレイヤーが駒で遊ぶのと同じように、写真家は装置で遊ぶのです。

写真装置は道具ではなく玩具なのです」(Flusser 1983=1989: 33)。フルッサー流の独特な表現としての玩具とは、用語解説に基づけば、「ゲームに役立つ対象」(同書: 113)である。写真家は、思考をシミュレートしてくれる写真装置という大変複雑な玩具を、中身をよく知らないまま用いつつも、ゲームのプログラムに含まれている組み合わせでいろいろなことを現実化しながら「遊ぶ」。たんに戯れているのではない。抜け道を探したり新たな挑戦をしたりしながら、あり得る写真の可能性を現実化するための“勝負”をして遊ぶのである。

写真家は、以上のように、写真装置をもとに世界と対峙し眺めているのであり、つまりは、このゲーム・プレイを通じて、まだ発見されていない新しい世界を常に探求している。フルッサーは、このような意味での「ホモ・ルーデンス(遊ぶ人)」(同書: 33)としての写真家の態度に、人間の「自由」の可能性を見ていた。「意識的に、予見されない情報を作りだそうと、つまり装置からそのプログラムにないものを取り出し、画像化しようと努力」する。この「写真の実践のなかでポスト産業時代の文脈の中での自由のモデルが現れる」(同書: 109)のだ。本稿でこのあと少しずつ具現化していく「フォト・プロジェクター」という存在も、このフルッサーのモデルと連なり、プログラム社会の中で自由を探究しながら生き延びようとする。

2-2 世界を「異化」するフォト・プロジェクト

近年、国際的にフルッサー写真論の再評価が進む中で、これをアート写真作品の制作や批評の文脈で積極的な導入を図っているD. ウールドリッジも、フルッサーの写真観のポイントを明快に表現する。写真は「鏡ではなくプロジェクト」(Wooldridge 2022: 13)であり、「表現ではなく、実験」(Wooldridge 2016: 36)である。「カメラは記録装置かもしれないが、新しい経験を生み出すもの」(ibid: 36, 傍点引用者)でもある。フルッサーやウールドリッジの問題意識と通じ合いながら「写真化することによって初めて可視化される現実を生成するための実践」を積み重ねているのが写真

家の小山泰介である（小山 2019: 217）。監視カメラやデータ復旧ソフトから偶発的に生まれるエラー画像やスキャナーの画像を表現として実験的に導入するなど、先端のテクノロジー状況を強く意識しながら、現代社会の写真と現実の可能性を「遊戯」的に探究している。「SNSによって世界が画一化されたイメージで埋め尽くされていく現代において、新しい経験を生み出すという写真的態度を携えたフォトグラフィック・リサーチ」（同書: 217, 傍点引用者）——と、本稿ときわめて親和的な問題意識に基づきながら、主宰する「TOKYO PHOTOGRAPHIC RESEARCH PROJECT」という団体では、複数メンバーとコラボレーションしながら現代都市におけるアート写真作品の可能性を探る実践を活発におこなっている。『街は生きている』という作品³では、日常生活で見過ごしてしまう都市の細部に宿るモノのテクスチャを極度な接写から可視化することで、「新しい経験」を生み出そうとする。

この「新しい経験」とは何だろうか。本稿では、劇作家ブレヒトの「異化」の経験と関連づけて捉えておきたい。異化とは、「その出来事ないしは性格から当然なもの、既知のもの、明白なものを取り去って、それに対する驚きや好奇心をつくり出す」ことである。これは「既知のなかに『未知』を読む、またはそのことを触発する方法に他ならず、すぐれて主体的な認識方法[……]自らが究極的によって立つ『自立』の方法なのである」（佐藤 1978: 55, 傍点引用者）。加えて確認すべきは、フルッサーのコミュニケーション史でも示されているように、私たちがおこなっているのは世界そのものに対するコミュニケーションではなく、世界の記号についてのコミュニケーションということである。これを通じて私たちは世界を理解可能なものにしていく。すると、フルッサーの「写真装置」というのは、「道具」や「機械」のように世界を直接変化させるのではなく、記号を生み出し、蓄積し、処理することで、世界の意味を変化させているのである。すなわち「情報のプロセッシング」（室井 1999: 162）をおこなっているのである。上での「新しい経験」というのはつまり、このように写真のプロジェ

クトによって世界を異化する経験のことを指す。

ここまでみてくると、フルッサーの写真観は、私たちが通俗的に思い描いているものとは対照的だ。世界をそのまま^{フォト}光によって^{グラフ}描いたものとしての写真（フォト・グラフ）の性格は後景に退いている。写真の論じ方は、世界から私たちへと向かう方向（「グラフ」）ではなく、私たちから世界へと向かう方向（「プロジェクト」）が強調され、その矢印が逆転している。

写真家は、その装置とともに、様々なプログラムに絡み取られながらも、しかしそこで繰り広げられるゲームの中でどうにか競り勝つ、すなわち新しい世界解釈を投げようと、プレイしている。フルッサーによれば、こういった世界へ新しい一石＝意味を投じる「フォト・プロジェクト」の営みの中に、私たちのよりよき生（「自由」）の可能性が宿っている。

3. 社会学的なフォト・プロジェクト——社会学的異化を生み出す写真

3-1 社会学的異化を生み出すフォト・プロジェクト

社会学的なフォト・プロジェクトは理論的にも実践の方向性としても様々なポテンシャルを秘めているが、本稿ではその有力な可能性の一つとして、「社会学的な異化という新しい世界解釈を生み出すことができる」という点に着目し、その基本的発想を重点的に確認しておく。

「社会学的な異化」については、野村一夫（2003）の整理が参考になる。野村は、「自明性を疑う」という社会学的発想の基本的特徴を掘り下げて丁寧に点検しながら、社会学的な思考は多かれ少なかれ「異化」を伴うとし、そういった「日常世界を反省的に異化する知的な能力」を「社会学的な感受性」と言い表わした。「感受性」という部分には、「権力作用に対して、自分の行為の帰結に対して、他者の言動に対して、そして、あるかもしれない別の可能性に対して」感受する鋭敏な能力という性格が意識されており（同書：234）、この含みも本稿「社会学的フォト・プロジェクト」

という着想に込めた内容とも通じてくる。

そして、このフォト・プロジェクトによる社会学的異化という着想は、広い射程として、野村も重要な参照点に置く今田高俊の「自省社会」論とも繋がっている。今田は、合理性や効率性にばかり強く舵を切ってきたコントロール社会に対し「自省なき制御は人間みずからをも制御されるべき対象にしたてあげる」（今田 1987: 210）と指摘し、これに自省作用や創造性を備える「リフレクション」という思想を対置して、その導入意義を訴えた。野村一夫も同様に「『みんないっしょ』だから活発になる『仲良し』コミュニケーション」ではなく、相互に異なるからこそ反省的なコミュニケーションが活性化する社会を構想する（野村2003: 180）。これらはいくまでもなく本稿1節の内容とも対応している。このように「社会学的フォト・プロジェクター」は、主体的に社会をつくり変えていく「ホモ・リフレクト（自省人）」（今田 1987: 208）としての姿も身に纏う。

それでは、社会学的なフォト・プロジェクトはいかにして可能だろうか。その課題は多いが、ここでは皮切りとして、フルッサーに加えて写真の社会学の先駆者H.ベッカーの論にも耳を傾けて取り入れていき、この発想の輪郭を浮かび上がらせておきたい。

3-2 「テクノイマジネーション」

——プログラム化された「写真と現実」を読み解く

フルッサー写真論は、私たちが普段目にする写真がいかに周到に社会的なものによって重層的にプログラム化されているかについて目を向けさせてくれる。彼のコミュニケーション史にしたがえば、写真はテキスト（概念）の上位コードである。つまり写真は概念を指し示す（Flusser 1983=1989: 53; 深川 2007: 33）のであり、するとそこには、撮影する者はもちろん、様々な文脈での用途やデザインでもって写真を使用する者によって、幾層にもプログラム化された概念が複合的に組み合わせられ練り込まれて指し示され

ているはずなのである。

写真装置にはふたつの互いに組み合わせられたプログラムが存在します。ひとつは装置を自動的な画像制作へと動かすプログラムであり、もうひとつは写真家がゲームをすることを許容するプログラムです。その背後には、さらに多くのプログラムがあります——写真装置をプログラムした写真産業のプログラム、産業領域をプログラムした社会・経済的な装置のプログラム、などなど——があります。(同書: 37)

私たちはそれらのうち、各人のおかれた状況や関心あるいは能力に応じて、いくつかを読み取れたり読み取れなかったりしながら、どうかその都度解読して写真の意味を各々なりに理解して受容している⁴。しかしフルッサーはこの局面にこそ現代の重要な課題を設定し、「テクノイマジネーション」(Flusser 1996=1997)と呼んで注意を促す。これは、見る者にとっては、当該写真が指示する概念を構成するプログラムを分析し解読できる能力のことであり、制作・使用する者にとっては、概念の構成に向けてプログラム化し世界に写真をプロジェクトすることができる能力のことを指している。

フルッサーとともに本稿でも繰り返し注意を喚起しなければならないが、写真は世界をそのまま写し取ったものではないのである。フルッサーは自身のコミュニケーション史に基づきながら、写真のことを「技術的画像 technical image」と表現する。この表現によって、一般的にはフォト・「グラフ」と受け止められているその画像が、いかに重層的なプログラムの文脈に分かち難く埋め込まれているか、そして私たちはあくまでもそこからしか写真と現実の意味を与えられないという観点をリマインドされる。

当該写真で指し示されている概念を読み解き、同時に私たちの現実=生がそれによっていかに構成されているかについても丁寧につまみ取っていく社会的文脈への繊細な眼差しが、社会学的フォト・プロジェクターには求めら

れているのである。

3-3 社会学的にプロジェクトするための写真家と社会学者

ラベリング理論（『アウトサイダーズ』）でよく知られているH. ベッカーは、芸術社会学にも通じており、映像社会学の古典として位置づけられる「写真と社会学」という優れた論文を残している（Becker 1974）。その中でベッカーは、写真（家）と社会学（者）の密接な関係について先駆的に論じ、両者の相互貢献可能性について強く主張していた。写真と社会学は19世紀ほぼ同じ頃に誕生し、ともに社会を探求する志向性を持っていたという点でも共通する。実際に19世紀末アメリカ社会学黎明期では、写真が社会学的研究に重宝され有効に活用されていたのだが、次第にそれは論文の科学性を損なうものとして退けられていくようになってしまった（竹内1996）。ベッカーは、この歴史的経緯を踏まえた上で今一度、写真（家）と社会学（者）のあるべき姿について模索する。論文では数々のヒントに溢れているが、以下では本稿において重要なポイントだけ限定的に取り上げておこう。

写真家と社会学者は、ともにアイデアを観察可能な何かと結びつけようとする点で共通するが、社会学者は、まず大きい抽象的な考えを扱ってそこからその考えの具体化へと移行していくのに対して、写真家は、まず特定のイメージを扱ってそこから大きな考えへと移行する傾向がある。社会学者は概念の構築に長けているのだが、経験的なものから離れて抽象的な議論をしがちであるため、概念とイメージの相補的な関係を意識することが有益である。そこではイメージの洗練に長けている写真家から学び、概念と写真が上手く関連したあり様を洗練化させるとよい。そうしてベッカーは写真作品にたびたび言及しながら論述を進めるのだが、その例示に、社会学との連関が深い社会的ドキュメンタリー写真だけではなく、ポートレート写真やアート写真もすすんでその検討対象に挙げながら、真摯にイメージの力を見極めようとしている。R.Frankの“The Americans”という

“作品”をアメリカ社会“研究”と受け止めて論述する箇所などは大変触発を受けるだろう⁵。そして同時にベッカーは、フルッサーと同様、写真に潜んでいる概念や理論の存在を強調している。写真家の方もまた、良質な写真を撮るためには、社会の複雑さを受け止めた上での、対象に対する優れた概念や理論が携わっていなければならない。もしも写真家の理論がありふれた俗論に基づいているならば、その通りの凡庸な写真しか撮ることができないのである。

ベッカーは、こうやって両者を複数の観点から対照化し、長所短所を特徴づけながら整理していくが、目的はもちろん両者の優劣をつけることではない。そして私たちが今この論文から学び取らなければならないのは、両者の有意義なコラボレーションの実現可能性であろう。論文中では、“sociologist photographer” (Becker 1974: 13) や“sociological-photographic study” (ibid: 14) といった目をひく概念を含め、社会学者と写真家をクロスオーバーさせる表現や記述が随所に散見されるが、これらは両者が有意義に連携した理想的なあり様を私たちに教えてくれている。その理想的な実現は、必ずしも一人の人間が全て兼ね備えて担う必要などなく、社会学者（ら）と写真家（ら）が何かに向けたあるまとまりとして有意義にコラボレーションできていればよいのである。フルッサーもまた、個人を主体として措定せず、「投企体」という間主体的な対話のネットワークを想定している。さらに、プロジェクトが向けられた場合は、そのプロジェクトをおこなった場ともまたネットワーク化されると指摘する (Flusser 1994=1996: 26)。すなわちプロジェクトというのはどんどんコレボレートして広がっていけるのである。よって社会学的フォト・プロジェクトという枠組は、社会「学」という学問領域への寄与にだけ向けられているのではなく、より広く一般の人々に向けて、「社会」への理解の向上やそれに基づくコミットメント向上といった可能性に対しても有効なのではないかと考えている。すなわち“専門家”ではない一般の人々も巻き込んだ展開も十分に想定できるのではないだろうか（5節で詳述）。

社会学的フォト・プロジェクトは、こういった、概念と写真、抽象性と具体性が有意義に関連した社会学者と写真家の結節点でこそ湧出されるような感受性が携えられる。そして、ここから捕捉され表現された社会学的異化を生み出す“研究／作品”を、社会に向けてプロジェクトすることが目指されるのだ。

3-4 写真を活かす社会学的なプロジェクト

写真とテキスト（概念や理論）の関連性を強調してきたが、とはいえ両者がまるで一対一対応でもするかのように静態的に単純化して理解してはいけない。両者がびたりと重なり合うことなどありえず、厳密には両者の関係には常にズレが存在し、ダイナミックな緊張関係を孕んでいる。

「写真というのは、事実を見せるために使うのではなく、問いを投げかけるために使うべきだ」といったのは写真家のJ. スpensである（Spence 1986=2004: 117）。そして彼女は、まさにフォト・プロジェクト的な、写真とテキストの両方を用いた「写真的自伝」というダイナミックな自己探究と創作の方法を実践した。A. クーン（Kuhn 2002=2007）は、このSpensに影響を受けながら、R. バルトによる写真の現象学的方法を導入することで、写真のズレや過剰さを積極的に動員して、自らの家族写真の読解の方法に援用した（角田 2010）。その写真の再読解方法を通して、母親によって専有（プログラム）されていたそれまでの家族の物語＝現実をオルタナティブなものへと再構築し、自分のものに取り戻そうと試みたのである。このように写真は、その時のプログラムや読解にとどまり続けるとは限らず、新たな再読解の可能性に開かれている。

これらの意味で、写真は、テキストや社会学的知に対し、ズレており過剰でもある。しかし本稿は、こうした揺動や往還関係を必ずしもディスプレイヴァンテージとは考えない。写真は「単なる記録装置」などではなく、時に「社会学的な洞察を芸術的に刺激的な方法で伝えることができる」力をもちうると指摘したのは映像社会学者D. ハーパーである（Harper 1988:

66)。写真のそういったズレや過剰さが「社会学的異化」への推進力として接続されることこそが目指されるべきことなのである。それこそがテキストに加えて写真を用いるアドヴァンテージであると社会学的なフォト・プロジェクトは捉える。

4. 現代社会論的なフォト・プロジェクト

——現代社会を反省的に異化する写真

以下では、これまでの理論的な内容を例示を織り交ぜながら具体化していこう。筆者が既に研究や教育の場で進めている「現代社会論」という下位領域にフォーカスしながら掘り下げてみることで、社会学的なフォト・プロジェクトのポテンシャルや具体的な展開可能性を示してみたい。

4-1 現代社会論的なフォト・プロジェクト

これまでの論を踏まえ、現代社会論的なフォト・プロジェクトの課題を設定すれば、「フォト・プロジェクトを通じて、現代社会を反省的に異化する知的な活動を引き出すこと、ならびに、その方法について探究すること」、さらには「これらの成果に基づいた特異な現代社会論を展開すること」となるだろうか。

現代社会論的なフォト・プロジェクトは、あらゆる写真を読み解いていくことができる。商品紹介写真、観光イメージ写真、広告写真、政治家ポスター写真、誰かの家族写真など日常生活で目にする様々な写真から、「専門家」による既発表作品まで、あらゆる写真が実りある活用可能性に開かれている。それゆえ、対象を始めから現代社会論的に読解しやすいものに狭義的に絞り込むことはその豊かなポテンシャルを自ら減じてしまうことにもなりかねない。他にも、これまで異なる文脈に位置づけられていた写真、例えばアート領域の“専門家”の作品も、制作者ではない者が現代社会論的に引き寄せて新たに読解し直すこともできる。これもフォト・プロジェクト

トの一つなのである。確認したように、一人の人間が全てを担う必要は一切なく、「フォト・プロジェクター」とは、間主体的な対話のネットワーク（投企体）であった。よって、当該写真がどのようなテーマでどのようなメッセージを込めたかという制作者の意図やタイトル・キャプションなどの情報も、フォト・プロジェクトとしては、実りある現代社会論的な読解のためにこそ用いられる。事前に受動的に与えられた情報——すなわちそれは作り手や使い手によってプログラム化されているものと捉えることもできるだろう——に完全に飲み込まれてしまえば、プロジェクトイブに読解したことにはならない。さらには、読解ばかりではなく、私たちは自ら写真作品を制作することもできる。フォト・プロジェクトはこれらの営み全てを包含するのだ。

4-2 フォト・プロジェクトの現代社会論的写真

ここで、現代社会論的なフォト・プロジェクトによって制作あるいは読解された写真を「現代社会論的写真」と便宜的に呼んでおくと、それは、「現代社会に対する反省的な異化を引き起こす内容が含まれていること」、「その反省的異化を引き起こす撮影や表現上の方法が含まれていること」が特徴であると設定できる。

それでは、この「現代社会論的写真」とは具体的にはどのようなものだろうか。イメージを明瞭に獲得してもらうために、ここでは、内容が典型的で、かつ筆者の教育実践上で反応がよいポピュラーなアート写真作品を二つ取り上げよう。そして以下の読解においては、本稿の他の論述箇所とも有機的に響き合う内容を意識しながら、また反省的異化の経験が興味深く伝わりやすいような文体を適宜織り交ぜることで、現代社会論的フォト・プロジェクトの読解の魅力が伝わりやすいように紹介したい。

(1) 澤田知子『ID400』（2004年）・『Recruit』（2015年）

澤田知子の『ID400』と『Recruit』は、現代社会論的写真の好例の一

つである。「作品は、私が考えるためにつくっています。だからいつも作品は答えではなく、どちらかという質問であり、疑問です」（『PEN』2012.10.1）。こういった制作意識もきわめてフォト・プロジェクトのだ。自分自身を被写体に設定して自らあらゆるものに変身するのが澤田作品の特徴である。その中で、『ID400』は400通り、『Recruit』は300通りに変身するが、この二作品は「証明写真」というテーマが共通する。この作品に対する多くの読解可能性のうち、今ここで示したい一つの読解は次のようなものである。

これらの作品のコミカルさに、まず私たちは微笑み、しばらく楽しんでしまうかもしれない。だがページをめくっていくと、少しずつ反省的思考が駆動し始める。変装でこんなにも変わっていってしまうのなら、「私」にとって外見とは何だろう……、「私」というものを表わすとされる外見と「私」の関係なんてもうとっくに破綻してしまっているのではないか……。そうすると、“証明”写真とは一体何を証明していることになるのだろうか……。本当に「私」の根拠となるのだろうか……。まずはこういった第一の気づき（反省的異化）がある。しかしそればかりではなく、次第に真綿で首を締められるようにじんわりとある種の怖さや不安の感情を伴って私たちに忍び寄って迫り出してくるのは、第二の気づきである。両作品とも、写真一枚一枚が小さく、またその大量の写真が、タイポロジカルに綺麗に整列して並んでいる。『ID400』においては、コンパクトなサイズにボリュームあるページ数というこの写真集の物質的な条件——つまりは澤田の“方法”——にさらに後押しされて、不謹慎な行動に誘い込まれてしまう。最初のうちは一ページずつ丁寧にめくっていたはずが、途中からパラパラ漫画のように指でスピードを上げて写真を送ってってしまうのである。しかしこれは、かけがえのない一人の人間の“証明”写真ではなかったか。

この澤田の変身写真によって、かけがえのない存在として“証明”されていなければならないはずの「私」が“どんどん変わっていってしまう”

ことで「私」と「証明写真／外見」というこれまで一般的に緊密であったはずの関係性がまず脱臼させられる。しかし、それとともに、いやむしろそれ以上に根本的に脱臼が生じ異化してしまうのは、“どんどん変わっていても、実はあまり変わっていない”ようにも見えてきてしまうという、もう一つ反対側の「私」の「証明写真／外見」の関係性である。

この同型の小さい写真が大量に敷き詰められた作品から、私たちは、人が“同じようなもの”として画一的に“生産”されているような恐怖や不安に似た感触を抱く。これらの作品に実は最初から潜在的に感じていた、ある種の“窮屈さ”や“息苦しさ”のようなものの正体をここでようやく認識する。これらの作品のテーマは、「証明写真」という名の“何か”の“生産”テクノロジー（＝制度）に照準しているのではないか。『ID400』の舞台は、証明写真機である。人間一人がぎりぎり入れる狭小スペースに、一切無駄のない機能しか存在しない合理性の極致のような空間の中で自動機械によって撮影される。ある種の晴れがましさとともにカメラマンとのやりとりでもって撮影される写真館をここで想起し対照化してもいいかもしれない。この身も蓋もない空間で何が“生産”されているのか。他方で『recruit』は「就活証明写真」という“生産”テクノロジーが対象である。この作品では、極端な変装が実に周到に避けられている点にも着目すべきだ。ここまでは“出して”もいいが、これ以上は“出て”はいけない。就活する当事者たちにとっては、ひりひりとその痛みを思い起こされるリアリティの閾値の設定が絶妙な“あるある”の写真＝外見がここでは一貫して実現されている。目次（“コンテンツ”！）がリクルートスーツの色の一般的なレパトリーに合わせた“Black”“Grey”“Navy”の三種類しかないという構成“方法”もさらに私たちの反省性を高める。「外」から啜うのではなく、あくまでこの“生産”テクノロジーの「中」（証明写真機とリクルートスーツによる就活証明写真）から写真制作が“投じられて”いることも、私たちの内発的な社会学的異化の強度をさらに高めている。

(2) 浅田政志『浅田家』(2008年)

『浅田家』は、2019年に映画化もされて、現在認知度が最も高い作品の一つである。一見すると、内容が家族とのふざけたコスプレ写真ということもあって、そのように認識されないが、浅田政志自身はまた異なった思い入れをもってこれらの写真制作をおこなっている。「僕にとって、写真は唯一の“勉強できる”ツール。撮影を通して、色々なことを教えてもらっています。写真とどう接し、人生に結びつけていけるかをよく考えます。そうした自分と写真の関係を人に見せられることはうれしいですし、さらに何かしら働きかけられる写真を撮りたいんです」(『フォトグラフノート』NO. 4)。このように『浅田家』も、「家族写真」の実践であり一種の“研究”でもあるような⁶、フォト・プロジェクト的な写真作品なのである。それではここで一体何が“投げられ”問い直されているのか。その豊かな読解可能性のうち、ここで一つだけ簡潔に開示しておけば、それは現代の私たちの「写真と現実」の感覚である。一般的な「写真と現実」は、“まず現実があって、それを写真が写す”というものである。しかし果たしてそうだろうか。「盛る」とか「映え」の写真文化が端的に明かしているように、今日の私たちは“写して現実を変える”ような「写真と現実」観がすっかり内面化されているのではないだろうか(角田 2016: 113)。

この作品で採用されている“方法”は「家族とのコスプレ記念写真」である。しかしコスプレ写真といってもメディア上の憧れのキャラクターに変装するのではない。自分たち家族の想像／創造的な場面やシチュエーションを表現するために、自らが自らに扮しているのである。思い起こせば、私たちが普段、多かれ少なかれカメラを前にして演じている。カメラ写りを意識してさり気なく消極的に演じることもあるし、時にそれ以上に“いつもとは違う自分”へと積極的に演じて『撮られる』ことを通して、いまの自分ではない何者かに変身したいという開かれた欲望(長谷2014: 127)を抱くこともある。写真には、閉塞感で押しつぶされそうになるような目の前の現実を正確に写し取る(「グラフ」)だけではなく、ありえる

／ありたいオルタナティブな現実を「プロジェクト＝デザイン」⁷するための使用法もあることを、本作品は私たちに魅力的にサジェスチョンしてくれる。

これにも関連しながら、秀逸にも『浅田家』が私たちに新たな反省的思考を促すもう一つのポイントは、写真が一連の行為プロセスでもあるということだ。本作品は制作過程で、家族全員と共同的に予定を合わせてコスプレ写真の撮影をおこなっているのであった。どのようなコスプレにするかの話し合いもあるだろうし、それが決定した後も実現のために諸々の準備と交渉とスケジューリングがある。もちろん幾度もの失敗とやり直しもあるだろう。しかしこれらの骨の折れる撮影行為プロセス自体がまるで旅行やお出かけのような家族のイベントの一つになっているのである⁸。この論点に光を当てたのが、二部構成でもある本作品のもう一つの「メイキング写真」パートで、コスプレ記念写真の撮影過程で生まれた印象的なエピソードを再び自らで演じて表現されている⁹。写真というのは、単なる“一瞬”の“現実の切り取り”ではない。改めて反省すると、私たちはこのことを経験的によく知っている。撮影のための待ち合わせや移動や撮影行為や撮影後の写真確認や共有や感想のやりとりまで、写真には、面倒でもあるが楽しいことでもあるこういった諸々の行為プロセスの時間の厚みが含み込まれており、この随伴する余白的な時間の中の経験もまた写真文化の重要な要素なのである。より深く反省すれば、むしろ実質的には、成果“物”である写真の外部に位置づけられる、このまるで“メイキング”のような時間の経験をするためにむしろ写真撮影を口実として機能させていることすらあるということを私たちは思い起こせるはずだ（“プリクラ撮りにいこう”“映えスポットにいこう”）。さらに加えて、重要なこととして触れておかなければならないのは、この写真行為プロセスの時間の厚みの中に、一連の行為を共にした経験が積み重なっていつているという事実である。なぜなら、他ならぬその経験によってこそ、それに参加した者の関係性（＝現実）が変容していつているからである。「僕自身、写真を撮るこ

とで家族との関係性が変わって、そのことに驚きがあった」（『芸術新潮』2009.5）と、このことに浅田自身も自覚的である¹⁰。ここでは、ある“一瞬”の“現実の切り取り（グラフ）”ではなく、時間的な厚みとその中での経験とそれによる現実の変化をも伴った、まさに「プロジェクト＝デザイン」としての写真が遂行されているのだ。これも現代における「写真と現実」の位相の重要な一部分なのである。『浅田家』は、「泥沼の再帰的現実」時代の魅力的な生——写真と現実の投企——の形の一つの提案なのかもしれない。このように解釈するのは、やや多幸的すぎるだろうか。

5. 現代社会論的フォト・プロジェクトの実践

——「私たち」のフォト・プロジェクト

以上の例は、“専門家”の好例だけあって、さすがにテーマに対する写真と理論が洗練されている。よって、制作者と読解者らの「対話」（投企体）によって、優れた現代社会論的写真“研究／作品”へと円滑に接続されていくだろう。しかしながら、フォト・プロジェクトをこのような“専門家”によるものだけに限定して閉じてしまうと、本稿の当初の狙いから外れてしまう。そもそもフルッサーの企図も、私たちの一般的な「写真／写真家」概念を読み替えていくこと¹¹を通して、現代社会の私たちのよりよい生のあり方を捻り出そうとするものではなかったか。これらのことを改めて強く認識しておく必要がある。

5-1 現代社会論的フォト・プロジェクトの文化実践

その意味でいうと、例えば、これまで筆者が考察対象としてよく取り上げてきた1990年代の日本社会では、プロジェクトイヴな写真文化が、一般の人々の日常生活から豊かに現出したのである。「日常記念写真」の実践者たち（角田 2004）、写真に躊躇なく“ポスカ”やミルキーペンなどで文字や記号を描き込み始めたアナログな写真ペイントの実践者たち（富田

2004: 141-2)、あるいは、高解像度競争がヒートアップする真っ只中にあえてカメラの画質を落として商品化した「プリント倶楽部（プリクラ）」の開発に携わった者たち（原野 1997）や、その後この初期プリクラ文化を支えた実践者たち（久保 2019）もここに加えてもよいかも知れない。これらの者たちは「ホモ・ルーデンス」として、自ら「遊戯」的に、たとえば図らずとも「自由」で解放的な生へと結びつく「実験」的な写真文化を生み出し、そこから私たちに新しい世界を提示してくれた「フォト・プロジェクト」たちだったのではないだろうか。

さらに付言すべきは、これらは一見無関係で縁遠く感じられるかもしれない“専門家”たちの“作品”と地続きでもある。澤田知子がアイロニカルに表現したあの“窮屈”な狭小空間（証明写真機）を、澤田作品とは対照的に、楽しく“解放”的な遊戯空間として「プロジェクト＝デザイン」したのが初期のプリクラ文化ともいえるし¹²、『浅田家』における写真と現実の感覚は、もとをたどれば「日常記念写真」やプリクラの文化の実践が先行している¹³のである。このようにフォト・プロジェクトの萌芽は、私たちの日常生活上の遊戯的な文化の中にも確かに存在するのだ。この芽を上手く育てられないのは、私たちが「ホモ・リフレクト」として、この文化の意義を評価できず、適切な文脈に位置づけられないまま無関連化させてしまったことも大きな要因なのではないか。現代社会論的フォト・プロジェクトは、こういった一般の人々によるプロジェクトヴな写真文化実践に対しても、社会的文脈を明示的に顕在化させて位置づけることで、掬い＝救い出しの一助に参与する。こういった営みも「リフレクション」の一側面であり¹⁴、「自省社会」（今田 1987: 211）の重要な局面である。

クリエイティブ・ディレクターの米原康正は、これら90年代の写真文化を、既存の社会システムへのカウンターとして、いち早くその斬新さを評価し¹⁵、その展開先として雑誌『egg』の立ち上げに関わり、その後は、文字通り専門家“以外”の一般の人々による写真文化を先導する雑誌（『Out of Photographers』）を創刊した。これらの文化の魅力や力を、例えば、「限

界芸術」という枠組を再構築（福住 2017）しながら捉えて文脈づけすることも十分に可能であろう。長谷正人（2017）であれば、おそらくこういった理解と通底しつつ、ヴァナキュラー写真論の枠組から、現代社会の文化的閉塞状況を打ち破って「自由な活動の空間」を切り開く可能性を探ろうとするのだろうし¹⁶、筆者もまた同様に、かつてこの写真文化を、現代社会版にアップデートされた一種の「限界芸術」であることを意識しながら「拡張現実」的な「生の技法」の一つとして解釈した（角田 2016）。そうやって文脈づけを明示的におこなっていくと、これらは、「生」と結びついた意義深い現代社会論的フォト・プロジェクトとしての姿をもう少し明瞭に現した社会的文脈が獲得できるのではないか。

5-2 現代社会論的フォト・プロジェクトの教育実践

現代社会論的フォト・プロジェクトの実践は、教育のフィールドにも手を広げていくことができる。筆者は、現代社会論的フォト・プロジェクトの教育上の目標を「現代社会をより深くより持続的に探究し続けるための『新しい情報』を産み出すこと」と学生に紹介している。「新しい情報」とはフルッサー理論の用語系を用いてやや堅いが、既述の通り異化のことであり、もっと平たくいってしまえば、新しい“発見”のことである。「より深くより持続的」というくどい文言をわざわざ付加しているのには理由がある。そのように注意を促しながら紹介しないと、テーマが、既に現代社会的問題として強く認知されている紋切り型の“いかにも”“分かりやすい”内容をただ追認しただけの“あるある社会問題”に収束していつてしまうことがしばしば起こるからだ。さらに加えて、当該写真と現実をめぐる読解についても、リフレクティブに考察を深める（反省的に異化する）というよりは「反射」的に、既に用意されている答えや結論に対応させて取めていく傾向にもたびたび悩まされてきた。しかし「思考とはリフレクションであり、知識や情報は思考によってしか生まれない」（今田 1987: 215）のではないか。受講者が大人数の講義型授業では、「写真で現代社会論」

という課題名のもとでフォト・プロジェクトの作品を制作してもらっているのだが、これらのことを上手く指示しないと、SNSコミュニケーションしながら、酷似した写真と読解とリアクションがともに手を結んで冗長に反復し続けるようなこと——リツイートといいね！と同型——がすぐに起きてしまう。

既述の通り、フォト・プロジェクトは、こういった傾向をよしとはせず、出来る限りリダダンシーを脱して社会学的な異化の方を目指す。それでは、教育実践上で、「現代社会をより深くより持続的に探究し続けていくための『新しい情報』」をいかに産み出していくのか。フォト・プロジェクトの課題説明のさいに意識しているのは、まず第一に、受講者が“あるある”に安易に引きずり込まれないように、社会学や現代社会論という授業の枠組の中の課題に無理に応えようとする過度な“規範”意識を緩めること（“社会学や現代社会論の典型的な内容に寄せようとしなくてよい”）、そしてはじめから過度に“一般化”した問題を取り扱おうとせず自分自身の日常生活上の等身大で個別具体的な驚き（＝！）や不思議（＝？）をまずは大事にしてみることに、こういった指示を伝えつつ、事前に過去の受講者の瑞々しい事例を紹介することを通じて、『！』や『？』に対する内発的な好奇心と解き明かしたいと思う知的欲求」（後藤 2009: 43）を喚起するための工夫を導入している¹⁷。第二に、早急な“結論”を目指すのではなく、“過程”に価値があるということ、つまり、一度制作したら終わりではなく、それは新たに“考え”探究し続けるための端緒であるという認識を強調して伝えている。その写真に対する自分や仲間との読解や考察がまた新しい情報を産み出し、その発見に基づいて再度改めて写真制作をするという作業を、許される限り粘り強く繰り返して、持続的に考察を深めていく。とはいえ大人数授業の小課題では、それでもこの要求に応えてくるのはほんの一握りで、どうしても近い内容が集まってくる。こういったケースでは、授業時間内で、類似内容のまとまりを提示した上で、そのようなリダダンシーが生み出されやすい現代社会的状況の説明（例えば本稿1節の

内容など)をおこない、さらに、新しい情報に迫っている優れた事例や興味深い観点を含む事例を教員による社会学的文脈づけの補足とともに紹介すると、受講者の反省的異化に向けられた触発的効果は高い。

演習型授業では、もう少し本格的に掘り下げた教育プランを立てることができる。現代社会論ゼミとして、社会学と合わせて写真論の理論や知識も学びながら、並行して、年度ごとの新しいテーマのもと半年強の時間をかけて、2、3年生合同グループでの、現代社会論的なフォト・プロジェクトの実践を積み重ねている。ここでは、初発の問題関心の練り上げや関連する先行写真作品の読解、写真制作の繰り返しのブラッシュアップなど、“過程”を重視した作業が積み重ねられる。在学生以外にもゼミの卒業生(社会人)を中核メンバーとする「ゼミ写真部」という課外活動のグループもあり、学部生よりさらに長い時間をかけて高いレベルと広い視野をもって実践している。

これらの一例として、『Generic Life』(2021年)という研究／作品がある。このフォト・プロジェクトでは、ストックフォトやフリー画像といった現代写真文化状況に問題意識を抱きながら、関連先行作品の読解のうち“Useful Photography”のシリーズ(KesselsKramer)や“A New American Picture”(D.Rickard)といった作品に強い影響を受けつつ、作業に取り組んだ。「実験」的に、フリー写真素材だけで架空の家族アルバム(人生)をモノとして実際に制作してみることで、記号化できないはずの生をフリー写真画像でどこまで迫真的に表現できるか挑戦した。これは、批判的な状況をただ抽象的になぞって「グラフ」することが目的のではなく、その制作過程を含めて「プロジェクト」していくことが目指される。記号的にプログラム化される家族アルバムにリアリティを生み出そうと試みる写真の制作と考察と作り直しの過程では、ディテイルの工夫など迫真性を出すことの実際の困難さを具体的に目の当たりにしてこそ初めて獲得される現代社会論的な異化を大事にしながら探究が進められた。

『現代的他者の解像度』(2022年)という研究／作品では、自分や仲間以

外が写り込んだ人々を实に手際よく消去してしまうスマートフォンの写真機能や、SNSに投稿する際に関係のない人をモザイクで粗雑に上塗りする写真加工の感覚に対する問題意識からプロジェクトが始動した。関連先行作品の読解のうち、学生の反応が高かった『cell』(松江泰治)と『SOMEONE'S WATCHING ME』(タカザワケンジ)といった作品にも導かれながら、私たちの普段の他者への眼差し(関心や配慮)のあり様を探るために、日常的な行動範囲とメディア上で接触する他者表象を丁寧に写真で収集した。都市の移動中の過程、あるいはTVの報道映像やインターネットの検索、スマートフォン上のカメラロールやアプリケーションのシステムやヴィジュアルのデザイン自体に至るまで、普段であれば見流し見過ごしていた“人”の表象を、改めて探し、見つめ直し、抽出していった。私たちがいかにして他者を実質的に“見ない”——物理的に見ない、あるいは逆に、記号的に見る——のか、そしていかにそれを様々な“環境”が支えるように設計されているのか。これらをその写真制作過程の中で個別具体的に見出し、新たな“発見”によって異化されながら、各々についてつぶさに考察して探究が進められた。

このように苦心して進めてきたが、課題は山積みである。成果発表をする段階に差し掛かってくると、写真とテキスト(概念や理論)との揺動・往還する緊張関係、ならびに見る者(読解者)に“開かれ”ていた「対話」的な余地が失われて、研究/作品の潜勢力のようなものが急速にシュリンクしていく。さしあたりの“形にする”ために“まとめ”“閉じて”いっているという事情を十分に差し引いても、やはりあまりに強迫的にみえる。これらは大変に高度で困難な課題ではあるが、社会学的フォト・プロジェクトの教育実践は、これらの隘路に、現代社会においてよりよい生を獲得することの困難性を重ね合わせて見出し、これをともに合わせて乗り越えていくための方法を思案し試行錯誤し続けている。

以上、本稿では、「社会学的なフォト・プロジェクト」の理論的な概形を整理し、またこれに基づきながら、そのフォト・プロジェクトの展開可

能性の一つとして現代社会論的領域にフォーカスし、その具体像と実践のあり様を詳細に紹介してきた。これらの理論と実践は、私たちのよりよい生への途を切り拓いていけるのだろうか。社会学的なフォト・プロジェクトの一環として“投じられた”この論考が、今後そのための大きな一石となることを強く願っている。

注

¹ この「感覚」を「コミュニケーション資本主義」論の文脈で「情動」と関係づけるならば、現在のSNS写真文化（「あるある写真文化」）の情報環境は、「情報のハイジャック」（B.マッスミ）と表現する事態とも繋がってくるのかもしれない（伊藤編 2019: 18-9）。

² フルッサーはこういった存在を「気楽な撮影者」と呼び、「写真家」と対照化させながら、以下のような厳しい内容の記述を重ねる。気楽な撮影者は、自らが世界に対する情報に関わっているという態度を備えておらず、ただパチパチとシャッターを押し、被写体を画像へと自動的に変換する装置によるプログラムにただ従っているだけの存在である（Flusser 1983=1989: 76-9）。

³ 子ども向け月刊雑誌『たくさんのふしぎ』シリーズとして発表された本作品について小山は次のようなコメントを寄せている。「いつもの通学路や最寄りの駅前や商店街は、自分で楽しみを見つけなければ、すぐに退屈な景色になってしまいます。[……] 気をつけていないと、街を見るという何気ない行為にも、知らず知らずのうちに常識的な態度が身についてしまうからです。見慣れた世界を楽しむためには、たとえそれがまわりから見たときに少し「怪しく」ても、自分だけの視点を見出すしかありません」（小山 2013）。

⁴ こういった発想に、現在の私たちはS.ホールのエンコーディング／デコーディングなどの議論からよく通じているはずだ。例えばHall (1981)などを参照のこと。

⁵ 「ロバート・フランクの『The Americans』(1969)は、トクヴィルによるアメリカの制度分析、マーガレット・ミードやルース・ベネディクトによる文化的テーマの分析を思わせる」（Becker 1974: 9）。

⁶ 他にも浅田政志は「家族写真は僕にとって、唯一の学問ですね。本当にいろんなこと教えてください。」（High photo Japan編集部編 2010: 140）とも表現する。

⁷ ここでのプロジェクトとデザインを等号で繋いだ表記は、以下にあるようなフルッサー理論の中での「プロジェクト」と「デザイン」の近似性や関連性を踏

まえて採用している。「フルッサーの日本への紹介者の一人である村上淳一が、'Entwurf'と'Projekt'という二つの語にともに“デザイン”という訳語を与えたのは、このことばにフルッサーが見出していた多義性と期待を考えると慧眼であったといえよう。[……] フルッサーの'Entwurf'、もしくは'Projekt'はもう少し破壊的な革新、つまり『新しく生きる場を自分で作り出す』意欲に支えられている」(水島 2004: 179)。

⁸ 写真集『浅田家』所収の文章(「『浅田家』を見てくださった方々へ」)内で浅田政志は以下のように述べている。「浅田家の記念写真は、みんなで休みを合わせて、場所を借りたり、服を決めたり、シーンをみんなで考えたりして写真を撮ります。それは自ら記念をつくっていく記念写真です。待っていてもなかなか来ない記念日を、写真を通じてつくりあげていく」。

⁹ これまで不思議とあまり着目されてこなかったのだが、『浅田家』は、赤文字タイトルが表紙で「家族とのコスプレ記念写真」のパートと、青文字タイトルが表紙でコスプレ記念写真の撮影過程での家族との印象的な思い出を自ら演じた「メイキング写真」のパートの二部構成の作りとなっている(産業編集センター編 2019: 183)。これらの点も含めて、『浅田家』の掘り下げた考察は、次稿以降で詳しく論じたい。

¹⁰ 他にも浅田は、「家族の関係性が変わってきたんです。休みを合わせて、1日撮影して、みんなでご飯食べて。面白いからやっていたことだけど、そういう時間のおかげで築けるものがある。それが一番、写真で感動したことなんです」(『BRUTUS特別編集 合本・写真術』2011.9.15)ともいっている。

¹¹ フルッサーは「日常的な「写真」の概念を哲学的に分析し、それをいったん解体して、再構築しようとしている」(深川 1999: 184)

¹² 「ちょうど“写ルンです”が出てきたときで、最初の自撮り世代です(笑)。プリクラが出てきたのが高校3年生のときかな?でもアート作品として捉えていたのではなく、身近なものでしたね」(『PHAT PHOTO』2015.4.20)。この澤田の発言を受けて遠藤みゆきも以下のように推察している「400人の実在しない他者に変装した澤田は、自らシャッターを切るのではなく、自動証明写真機によって撮影されるという手法を選択した。[……] プリクラという簡易撮影ブースの中で被写体となる体験は、自動証明写真機に撮られるという特別な経験を、より身近なものとしただろう」(遠藤みゆき 2021)。

¹³ 「出会った人とはすぐとる。関係がある程度固まってからの『記念写真』ではなく、まず、とる。逆に親しい人、親、恋人なんかととるときもその関係を『記念して』、つまりその関係の背後にあるものを認識するためにとる訳ではなく、[……]『オヤ』『カレシ』という記号を楽しむように行われる」(奥田 1998: 56)。角田(2016)も参照のこと。

¹⁴ 「ホモ・リフレクトは自己を社会化するだけでなく、いやそれ以上に社会を自

己化する」(今田 1987: 207)。

¹⁵「言っとくけど、写真のペインティングやプリントクラブ、彼女たち以上のオリジナルな文化を発明した人間って、日本にはいないよ。その事実、そろそろキチンと認めてもいいんじゃないのかなあ?」(米原 1999: 25)

¹⁶「現代の映像文化は、ただ私たちの自己愛(=承認欲求)を充足させるために、現実には装飾を与えるような保守的な役割しか担っていないのではないか。[……] そのような文化的な閉塞感に満ちた現代社会のなかで、私たちはどのようにして『自由な活動の空間』をもう一度切り開けばよいのだろうか」(長谷正人 2017: 3)。

¹⁷この内発的な好奇心と知的欲求の喚起については後藤(2009)を参考にしている。「センス・オブ・ワンダー(不思議さに目を見張る感性)を働かせ、「社会学の眼(視点・方法・理論)」で社会や人々にまなごしを向ければ、都市が織り成す様々な表情や私たちの日常生活から、いくつもの「驚き」や「不思議」を発見することができる。その「!」や「?」に対する内発的な好奇心と解き明かしたいと思う知的欲求を膨らませ、個別具体的な私的问题と社会構造に関わる公的・社会的問題とを関連づけることで、「社会学すること」の面白さと奥深さが体感できる」(後藤 2009: 43)。

文献

- 東浩紀, 2007, 『ゲーム的リアリズムの誕生——動物化するポストモダン2』講談社.
- Becker, Howard S., 1974, "Photography and Sociology," *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1 (1) .
- Bolz, Norbert, 2001, *Weltkommunikation*, München: Wilhelm Fink Verlag. (村上淳一訳, 2002, 『世界コミュニケーション』東京大学出版会.)
- Deleuze, Gilles, 1990, *Pourparlers: 1972-1990*, Paris: Éditions de Minuit. (宮林寛訳, 2007, 『記号と事件——1972-1990年の対話』河出書房新社.)
- 遠藤みゆき, 2021, 「あなたとしてのわたし」澤田知子『狐の嫁いり』青幻舎.
- Flusser, Vilém, [1983] 1989, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Vierte überarbeitete Auflage: European Photography. (深川雅文訳, 1999, 『写真の哲学のために——テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』勁草書房.)
- , 1994, *Vom Subjekt zum Projekt: Menschwerdung*: Bollmann. (村上淳一訳, 1996, 『サブジェクトからプロジェクトへ』東京大学出版会.)
- , 1996, *Kommunikologie*: Bollmann. (村上淳一訳, 1997, 『テクノコードの誕生——コミュニケーション学序説』東京大学出版会.)

- 深川雅文, 1999, 「訳者あとがき」『写真の哲学のために——テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』勁草書房, 181-191.
- , 2007, 『光のプロジェクト——写真、モダニズムを超えて』青弓社.
- 福住廉, 2017, 「限界芸術概念の再構築」国際シンポジウム「日本における「美術」概念の再構築」記録集編集委員会編『「美術」概念の再構築——「分類の時代」の終わりに』ブリュッケ, 173-184.
- 後藤範章, 2009, 「ビジュアル・メソッドと社会学的想像力——「見る」ことと「調べる」ことと「物語る」こと」『社会学評論』60 (1) : 40-56.
- Hall, Stuart, 1981, “The Determinations of News Photographs,” Stanley Cohen and Jock Young eds., *The Manufacture of News: Social Problems, Deviance and the Mass Media*: Sage: 176-190.
- 原野直也, 1997, 『プリクラ 仕掛け人の素顔——プリクラが平成最大の集客マシンへ進化した理由』メタモル出版.
- Harper, Douglas, 1988, “Visual Sociology: Expanding Sociological Vision,” *The American Sociologist*, 19 (1) : 54-70.
- 長谷正人, 2014, 「映像文化の三つの位相——見ること、撮ること、撮られること」井上俊編『全訂新版 現代文化を学ぶ人のために』世界思想社, 114-129.
- , 2017, 『ヴァナキュラー・モダニズムとしての映像文化』東京大学出版会.
- High photo Japan 編集部編, 2010, 『フォトグラファーズ——写真を仕事にするしあわせ』雷鳥社.
- 今田高俊, 1987, 『モダンの脱構築——産業社会のゆくえ』中央公論社.
- 伊藤守編, 2019, 『コミュニケーション資本主義と「コモン」の探求——ポスト・ヒューマン時代のメディア論』東京大学出版会.
- 小山泰介, 2013, 「自分の目で見るために」『たくさんのふしぎ「街は生きている」』福音館書店.
- , 2019, 「可視化せよ——ドキュメントからフォトグラフィック・リサーチへ」後藤繁雄・港千尋・深川雅文編『現代写真アート原論——「コンテンツポラリーアートとしての写真」の進化形へ』フィルムアート社, 116-117.
- 久保友香, 2019, 『「盛り」の誕生——女の子とテクノロジーが生んだ日本の美意識』太田出版.
- Kuhn, Annette, 2002, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*: Verso. (西山けい子訳, 2007, 『家庭の秘密——記憶と創造の行為』世界思想社.)
- Lash, Scott, 2002, *Critique of Information*: Sage Publications. (相田敏彦訳, 2006, 『情報批判論——情報社会における批判理論は可能か』NTT出版.)
- 見田宗介, 2006, 「夢の時代と虚構の時代——現代日本の感覚の歴史」『社会学入門——人間と社会の未来』岩波書店, 70-95.
- 宮台真司, 2014, 『私たちはどこから来て、どこへ行くのか』幻冬舎.

- 水島久光, 2004, 『閉じつつ聞かれる世界——メディア研究の方法序説』勁草書房.
- 室井尚, 1999, 「解説 文化の大転換のさなかに——二〇世紀末にフルッサーをどう読むべきか」『写真の哲学のために——テクノロジーとヴィジュアルカルチャー』勁草書房, 115-79.
- 野村一夫, 2003, 『リフレクション——社会学的な感受性へ（新訂版）』文化書房博文社.
- 奥田容子, 1998, 「プリクラのとなりに写っているのは誰か？」『木野評論』29: 54-58.
- 佐藤毅, 1978, 「異化論構築のための試み」『新聞研究』327: 54-7.
- 産業編集センター編, 2019, 『本をつくる——赤々舎の12年』産業編集センター.
- Spence, Jo, 1986, *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*: Camden Press. (萩原弘子訳, 2004, 『私、階級、家族——ジョー・スペンス自伝的写真』新水社.)
- 竹内彰啓, 1996, 「映像社会学の歴史的展望——アメリカの事例」『人間情報学研究』1: 33-52.
- 富田英典, 2004, 「写真感覚の変容——プリクラからデジカメ付き携帯電話へ」『木野評論』35: 138-146.
- 角田隆一, 2004, 「思い出をつくる若者たち——現代的自己の記憶論的アプローチ」宮台真司・鈴木弘輝編『21世紀の現実——社会学の挑戦』ミネルヴァ書房, 143-72.
- , 2010, 「アネット・クーン著『家庭の秘密——記憶と創造の行為』」小林多寿子編『ライフストーリー・ガイドブック——ひとがひとに会うために』嵯峨野書院, 128-131.
- , 2016, 「コミュニケーションをつくる映像文化」長谷正人編『映像文化の社会学』有斐閣, 99-117.
- 宇野常寛, 2011, 『リトル・ピープルの時代』幻冬舎.
- Wooldridge, Duncan, 2016, "Photography as Experiment," Duncan Wooldridge and Anne Williams eds., *What is Photographic Research?*: Camberwell Press.
- , 2021, *To Be Determined: Photography and the Future*: Self Publish, Be Happy.
- 米原康正, 1999, 『なま写心——THE PURE SOUL THROUGH PICTURES』大栄出版.