



Title	「戦後」の生活者の思想を討究する「写真実践」の方法論的可能性：ひとびとの距離を埋めゆく東松照明の重層的経験の意味
Author(s)	吉成, 哲平; 三好, 恵真子
Citation	大阪大学大学院人間科学研究科紀要. 2024, 50, p. 185-213
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/94732
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

「戦後」の生活者の思想を討究する「写真実践」の方法論的可能性
—ひとびととの距離を埋めゆく東松照明の重層的経験の意味—

吉成 哲平・三好 恵真子

目 次

1. はじめに
2. 写真史料を用いた既存研究とその視角の特徴に関する整理
3. 写真家の「心意」から読み解く「写真実践」の方法論的可能性
4. 「写真実践」により浮かび上がる写真家・東松照明の重層的経験の意味
5. 見過ごされた「戦後」への応答として未来へ続していく写真実践

「戦後」の生活者の思想を討究する「写真実践」の方法論的可能性 —ひとびとの距離を埋めゆく東松照明の重層的経験の意味—

吉成 哲平・三好 恵真子

1. はじめに

1.1 問題の所在

アジア・太平洋戦争の終結から78年を経て、戦争体験者の直接的な証言が聞き取れなくなる「ポスト体験時代」へ突入しつつある今日、戦争・戦後体験の継承は急務である。他方で、体験の継承を急ぐ余り、残された膨大な記録の存在や体験を巡る世代間の断絶、あるいはその語り難さ等、継承に内包された複雑性が見過ごされがちであるという課題も指摘されている（福間 2022）。

とりわけ、朝鮮半島やベトナムをはじめ冷戦体制下の東アジアで生じてきた戦争に鑑みる時、私たちには「戦後」という枠組みそれ自体を問い合わせていく必要があることに留意したい。なぜなら、歴史学者の成田龍一と社会学者の吉見俊哉は、「戦後60年」を前にして沖縄出身の作家・目取真俊が投げかけた「「戦後」＝第二次大戦後という国が、アジアにどれだけあるでしょうか」（目取真 2005: 12）という問い合わせを踏まえながら、「戦後」を「アジアの空間と時間のなかで考察」し、更には「20世紀のグローバル／ローカルな変動のなかで、「戦後」という認識の根拠を相対化していく」必要性を提起している。言い換えれば、それは「複数の歴史空間が重層する場」として「戦後」を捉え直していくべき重要性（成田・吉見 2005: 6）を示唆しているのである。さらに社会学者の道場親信も指摘するように、戦後史を「再想像」することは、「急速に「清算」されつつある「戦後」に対し、その「清算」の手続きの杜撰さを衝く、という効果を持つものである（道場 2021: 11）。

こうした戦争・戦後体験の継承にまつわる重要な論点を踏まえつつ、本稿では、「戦後」を生きる写真家たちが、ひとびとの暮らしの現場を目の当たりにし、記録し続ける中で、未来へと託された貴重な諸作品を残してきた側面に着目していきたい。他方、第2章で詳述するように、従来の美学や芸術学における作家論を中心とする古典的な写真研究と一線を画すものとして、写真の社会史的な研究が重要な転機の一つとなり（緒川 2012）、写真研究は社会学や民俗学、歴史学をはじめ多分野へと広がっていく動向（葦名 2008）が見られた。その中でも特に歴史学（日本近現代史）では、従来の文字資料や口述記録に加えて写真から戦後史を描くことに大きな期待が寄せられている。しかし、以下本稿

でも議論していくように、今もなおその展開は、今後の課題として残されたままである点（大門 2012）にも留意したい。

以上のような写真研究の潮流を念頭に置きつつ、これまでの筆者らの研究から、写真家について主に論じてきた写真史や写真論では、概して鑑賞者の視点から作品が議論の俎上に載せられることで、写真家自身の直面した「戦後」の現実が見過ごされてきた課題が浮かび上がってきた。すなわち、既報（吉成・三好 2021）にて詳述した通り、例えば1950年代から半世紀以上にわたり戦後日本を見つめた写真家・東松照明（1930-2012）が被爆後の長崎を写した写真を巡っては、既存研究では作品中心主義的な視角から、中世以来の長崎の「受難」を象徴するイメージとして解釈されてきたことが分かってきた。これに対し、筆者らがここで最も注視したのは、1960年代初頭に長崎を初めて訪れた東松が、被爆から十数年を経ても厳しい生活を余儀なくされたままの被爆者の現実を知った衝撃こそが、その後、彼を数十年にわたり同地での撮影へと駆り立てていった側面として見えてきたことである。つまり、「では、そういうあなたを撮った私自身は、私でないと出来ないこととしてシャッターを切つただろうかと」（東松 1977）と心の内を残しているように、このとき東松は、被爆者の傷跡を写すことへのためらいと、被爆の実相を未来に伝える責任との狭間で葛藤を抱えながらも、被爆者との間に感じた「距離」を埋めるべく、その後、実に数十年の時間をかけて、同地にて「写真」を撮り続けていったのである。

そこで上述した写真史や写真論における既存研究の課題を乗り越えるために、十数年にわたる筆者自身の撮影経験での身体感覚にも後押しされながら提起した「写真実践」という独自の方法論（吉成 2021）に基づき、ひとびとがどのように「戦後」を生きようとしていったのかを描き出すために、東松の写真撮影の足跡から辿り直してきた（吉成・三好 2021,2022a,2022b,2022c,2023b）。すなわち、ここで言う「写真実践」とは、写真家が撮影行為を介して徐々に深めてゆく「心」を通じ受け止めた現実を、彼らの残した多様な表現媒体から体系的に捉え直す方法論である。特に、既存研究ではこれまでほとんど取り扱われてこなかった、写真家自身が刻々と直面していく現実の表現である写真集や雑誌、新聞記事等の種々の発表媒体も涉獵し、当時の時代背景を踏まえた上で彼らの生きた視点から辿り直していく点が、従来の分析とは異なる新たな方法論として提示すべき意義にも繋がっている。

一方、新たな方法論である「写真実践」を構築するに際し、写真家が現場で受け止めた暮らしの現実を解釈するために、筆者らは柳田民俗学の心意論（鳥越 2002）からとりわけ大きな示唆を受けてきたこと（第3章でも詳述）を特筆しておきたい。なぜなら、柳田の心意論は、切実な現実に直面しながらその地に生きる人びとの「心」を生活の立場から解釈していく点において、「写真実践」という方法論を精緻化するにあたり極めて重要なからである。加えて「写真実践」は、一人ひとりの写真家の生きた視点から戦後史を問い合わせ直す点で生活史研究とも重要な接点を持つ。従って、「写真実践」を方法論

として、より体系化していくためには、既存の研究領域を横断しつつ、生活の実相を真摯に捉えようとする中で先人たちが練り上げてきた諸理論を援用しながら、その理論的な基盤を補強しつつ搖るぎないものとしていく必要があると考えた。

1.2 研究の目的

そこで本稿では、「写真実践」の基盤を支える諸理論とその関わりを具体化しながら、この独自の方法論を精緻化することを目指していく。その際に押さえておきたいのは、撮影行為を介した写真家自身の重層的な経験に目を向けることにより、「戦後」の生活者の思想的営為を写真家の生きた視点から辿り直すことに繋がっていく重要性である。なぜなら、これまで筆者らが「写真実践」により具体化してきた東松の足跡からは、少年期の敗戦と占領体験を原動力として戦後日本を見つめ始めた東松が、被爆後の長崎や復帰前の沖縄をはじめ、見過ごされた戦後の現実を内省することで、その地に生きるひととの「距離」を埋めていった動態的な撮影プロセスとその内実が明らかとなってきたからである(吉成・三好 2021,2022a,2022b,2022c,2023b)。これは、ある特定の時代像や、その当時の写真の受容のなされ方について考察するために、写真を客体的な「モノ」や情報として位置付けてきた後述する既存研究の視角とは明確に差異化され、強調すべき点でもある。

よって、以下、第2章では、まず写真史料を用いた関連研究とその視角の特徴を精査することで、「写真実践」と関連研究との研究の立ち位置の違いを確認する。その上で、第3章では先述した柳田国男の心意論や生活史研究をはじめ、「写真実践」の基盤を支える諸理論を整理しつつ、この独自の方法論の精緻化を試みる。そして第4章では、「写真実践」による分析事例として、これまで筆者らが具体化してきた東松照明の生きた視点から浮かび上がる「戦後」の生活者の思想的営為を振り返りたい。最後に、第5章では、異なる時代を生きる筆者も写真家たちが撮影の足跡を残した現地にて撮影を行うことで、彼らが未来に伝えた現実を、今へと連続するものとして受け止めていく意味を考察する。特に、ここで議論の手掛かりとしたいのは、歴史学者のテッサ・モーリス＝スズキが提起した「歴史への真摯さ」と「連累」という、私たちが過去に対する責任を引き受け、未来に向けて行動していくために、いかに歴史と向き合うべきかを問いかけた重要な概念である。第5章では以上の先見的な議論にもとづき、「戦後」の暮らしの実相を見つめ直す上で、「写真実践」という方法論が持つ可能性の更なる展望を模索していきたい。

2. 写真史料を用いた既存研究とその視角の特徴に関する整理

写真史料を用いた既存研究とその特徴を整理するにあたり、まず、写真史に関して指摘されるのは、概してそれが写真家とその作品に焦点を当てることで、「表現の歴史としての写真史」の描写が中心となってきたこと(小林 2005: 16-18)である。特に、この点

について社会学者の緒川直人は、従来の日本写真史学における主潮に暗黙のうちに織り込まれてきた「写真経験をめぐる定型的なナラティブ」の存在を指摘する（緒川 2012: 15）。すなわち緒川によれば、有名写真師による「古写真」や、「芸術表現としての写真経験」のナラティブが「主題」となり、このときその「主体」は「有名写真師（幕末明治中期迄の）・アマチュア写真家・報道写真家」という「作家主義的なナラティブ」であった。そして、その「実践」に関しては、シャッターを押す撮影行為が重視されてきたとする（前掲書：16）。それゆえに緒川は、日本写真史において定型化してきた以上の歴史叙述を踏まえ、「古写真・写壇史観」と総称できる史観の下での、「撮影者中心の写真史」が再生産されてきたことを疑問視する点（前掲書：15-16）を押さえておきたい。

その一方で、写真史家の戸田昌子が詳述する通り、有名写真家の作品が中心的に取り上げられてきた写真史における上述の作家中心主義的な傾向とは一線を画し、1980年代に入ると、写真研究は社会学の領域で新たに展開していくことになる（戸田 2012: 51-53）。すなわち、それは写真史料の社会史的な研究であり、具体的には社会学者の佐藤健二（1994）や写真評論家の多木浩二（[1982]2003）が切り開いた、「モノとしての写真の社会的存在形態」へ着目した研究である。そこには、「写真が埋め込まれている社会的な文脈自体を問い合わせようとする方向感覚」（緒川 2012: 18）があった。特にこの点については、1980年代初頭の多木による問題提起が、前述の「撮影者中心の写真史」と対照をなしており、ここで押さえておきたい。当時、多木は「社会史という視点から書かれた写真史」があまりないと指摘した上で、次のように述べていたのである。

「私自身は写真の歴史ではなく社会の歴史に关心を持つものだから、写真がいかにして社会現象になるかを考えることに興味を抱いてきた。それは写真ひとつにしても、写真史の図版のように文脈から切りはなし、純粹に表現だけを取り出した抽象状態で考えるのではなく、社会に現れている状態そのものを問題にすることである。」（多木 [1982]2003: 352）

このとき、多木が「写真は社会に出現するとき、なんらかのメディアと結びついていないことはないし、結びついた状態で人びとに知覚され、読まれる」（前掲書：352）とも論じた通り、その关心はのちに、御真影の成立から近代天皇制が立ち上がる過程を紐解いた代表作『天皇の肖像』（多木 [1988]2002）へと結実していったことも見過ごせない。

緒川は、以上のように写真史における従来の作家論的な観点からの分析と一線を画して進展してきた写真史料の社会史的研究は、①「生活・日常イメージの史料化」、②「モノとしての写真の社会的存在形態」、そして③「写真史料論と社会史的叙述の相互性」という3つの視点を提示してきたことを指摘する（緒川 2012: 24）。後述するが、特に①は、歴史学における写真史料に関する議論の特徴へも通ずることをここでは押さえておきたい。

以上では、主に写真史や歴史社会学における写真研究の展開を概観した。その特徴として、美学や芸術学におけるそれまでの「撮影者中心」の写真研究から、写真が社会の中でいかに読み解かれ、立ち現れていくのかに焦点を当てた社会史的な研究への広がりが見られることを改めて確認しておきたい。そして、同様の指摘は歴史学においても見られ、例えば歴史学者の葦名ふみは、写真を「表現」であると共に「記録」としても捉える写真研究が、建築史、歴史学、民俗学等へと裾野を広げ、このとき撮影者に加えて被写体や撮影を指示した者などの「写真からさまざまなアクターの相互関係を読み解こうとする分析手法」が活発化する状況を指摘する（葦名 2008: 40-41）。

他方で、歴史学における写真研究の特徴として留意すべきは、写真に写る「被写体」の持つ「記録や歴史史料」としての価値に対する注目の高さ（前掲論文: 41）である。すなわち、写真史料の持つ可能性として、写真が文字資料では記憶されない庶民の生活を浮き彫りにしうること（島津 2009；有馬 2010）が強調される点は見過ごせない。例えば、この点に関して島津良子は、私たちが特定の時代や時期に対し抱く大きなイメージによって見失われた日常の暮らしの一側面を、写真が繊細に記録することで、それへの一面的な理解を戒める点に写真独自の記録能力を見出している。そして、このとき写真は文字資料からは感じ取りにくい現在との「微妙な差異」を視覚的に鮮明に浮かび上がらせる点も特徴に挙げる（島津 2009: 10）。これは、イメージの史料性を提起した有馬学が、文字資料では記録されてこなかったがゆえに、それまで歴史叙述の対象外とされてきた庶民の日常が、映像によって記録されるものとなった変化の重要性を指摘する点（有馬 2010: 35）とも重なり合うことに留意したい。

以上の指摘を踏まえた時、歴史学での写真史料を巡る議論に共通して見られる論点として、史料批判の重要性が強調されてきたこと（川村 2007；島津 2009；井上 2016）は特筆すべきである。例えば井上祐子は、レンズの客観性から「真実」として信じられがちな写真は、印刷媒体に掲載され、流通する過程で、撮影者や編集者による選択と操作が加えられ、時に「公表しない、伝達しない」選択もなされる点で必ずしも真実を伝えていることに注意を促す¹¹（井上 2016: 47-48）。つまり、それらは「強い政治性あるいは志向性をもつ史料」である（前掲論文: 48）。それゆえに井上は、史料批判のために写真の撮影場所と時間、また撮影がなされた本来の脈絡の精査に加え、それが「いかなる経緯でそこにあるのか」という来歴を明らかにする必要性を論じるのである（前掲論文: 51）。

そのため、歴史学において写真を解読する有効な方法としては、その写真に関する記憶や経験を共有する「当事者性、同時代性、地域性などにおいて近い人物からの聞き取り」（島津 2009: 14）の重要性が強調されてきたことが分かる。例えば前出の有馬は、宮崎県日向市における家族アルバムの収集を通じた自治体史編纂の経験をもとに、アルバムが保存する記憶と地域の歴史意識の関係性を考察する（有馬 2012）。このとき有馬は、アルバム所蔵者への聞き取りを踏まえた「<日常>によって構成された家族の歴史」（前

掲書：132）から、今日では失われた地域社会の姿を浮き彫りとした点で、「日常からの歴史の見直し」による「歴史の相対化」（井上 2016: 52）を行ったことに留意したい²⁾。

しかし、歴史学、とりわけ日本近現代史において写真史料に寄せられる上述した期待の一方で、写真は依然として十分に活用されているとは言い難い現状にある（葦名 2014）。そうした中でも、写真を歴史叙述へ積極的に活かそうとした試みの一つとしては、大門正克の著書『戦争と戦後を生きる（「全集 日本の歴史」第15巻）』（大門 2009）が挙げられる。この著作で用いた写真について大門は、写真が「挿し絵」ではなく「時代を映す資料」であるとし、例えば、占領軍およびアメリカ軍により写された朝鮮人と沖縄の人びとの写真に、「総力戦からアメリカを中心とした日本本土の占領への転換」と「大日本帝国の崩壊から東アジアの冷戦とアメリカ支配への転換」という「戦後の二重の転換過程」が刻印されていることを論じた点（大門 2010）はとりわけ重要である。ただし大門も、「歴史学では新しい材料」である写真が持つ可能性を指摘しつつも、今後、「写真の戦後史」や「写真の時代史」の検討が更に広がっていくことに期待を寄せるに留まつており（大門 2012）、戦後史を描くための写真史料の本格的な利用は未だ途上にあると言える³⁾。

以上の写真史料に関する先行研究とその特徴を踏まえ、ここでは次章でその理論的な基盤を整理する「写真実践」との研究の立ち位置の違いを確認しておきたい。まず、上述した既存研究にいずれも共通するのは、写真が当時の社会や歴史像を描くための資料として客体的に位置付けられ、用いられてきた点である。この点を踏まえた時、後述するように、筆者らの提起した「写真実践」では、撮影行為を介して深化する写真家自身の経験に着目し、写真を含む多様な表現媒体を通じて彼らが表現していった人々の暮らしを浮き彫りにする点を強調しておく。つまり、写真家たちが時代の変容と向き合いながら生きていく中で、いかにその時々の現実を表現していったのかを、彼らの「心」を通じて生み出された写真から読み解いていくことを「写真実践」は特徴とする。

ただし、「写真実践」の方法論が、一見すると先に述べた作家論的な視点からの既存研究や、写真家の人物論と同一視されてしまう危険性にも応える必要がある。この点については次章で詳述する通り、筆者らが「写真実践」により討究する射程は、彼らがその一生をかけた撮影活動を通じて受け止め、表現し続けていった「戦後」の歴史的な現実であり、この点で「写真実践」は生活史研究とも重なり合う側面がある。

そして、「写真実践」における、写真史料を用いた既存研究との視角の違いとしてここで押さえておきたいもう一つの点は、「写真実践」による分析では、写真家が直面した暮らしの現実を私たちの生きる現在へと連続するものとして捉え直していくことにある。この点を考える時、例えば先の大門が、文字史料や聞き取りから歴史学が最終的に目指すのは「過去のある時代の全体性」を描くことにあると指摘した点（有末ほか 2016: 328）とは異なるものである。加えて先に見た通り、既存研究において、写真から読み解かれる事柄に関しては、現在との「差異」の描写に力点が置かれがちなことにも改めて

留意していきたい。従って、歴史学の写真研究においては、文字史料に記録されてこなかった庶民の日常を解明しようとする側面に重要な示唆を得ながらも、「写真実践」では、戦後の社会変動と向き合ってきた生活者の思想的営為が、未来を生きる私たちの現在とどのようにつながっているのかを読み解いていくことを可能にする点を強調しておく。

3. 写真家の「心意」から読み解く「写真実践」の方法論的可能性

3.1 生活者の思想的営為を見つめる写真家の「心意」への着目

3.1.1 柳田民俗学の心意論の援用

前章で精査した写真史料を用いた関連研究の視角との違いを念頭に置きつつ、本章では「写真実践」の基盤となる理論を整理することで、この独自の方法論が持つ可能性を具体化していきたい。序章で述べた通り、「写真実践」による分析では、写真家たちの歩みからひとびとがどのように戦後の社会変動を受け止めながら生きようとしたのかを浮かび上がらせる。

先述した通り、特にこれまで筆者らは、写真家・東松照明が直面した敗戦以後の暮らしの実相を、撮影行為を介した視点から描き出してきた（吉成・三好 2021,2022a,2022b,2022c,2023b）。序章にて、被爆者を写すことを巡る東松の葛藤を引用した通り、このとき改めて強調しておきたいのは、写真家自身のその時々の「心」と共に写真が残されていく動態的なプロセスに筆者らが着目してきた点である。つまり、「写真もまた生きている」という東松の残した言葉（東松 1995）に凝集されるように、「写真実践」という方法論では、現場での写真家たちの衝撃や内省、そして受け止めきれない思いと共に刻々とシャッターが切られることで生み出されていくものとして写真を捉えている。それゆえに、彼らが残していく写真には、その「心」を通じて現場で受け止めたひとつひとつの「事実」が写り込んでいると考える。以下ではまず、この点について筆者らがこれまで重要な示唆を得てきた理論の一つとして、柳田民俗学の「心意論」を援用したい⁴⁾。なぜなら、写真家の「心を通じて見えた事実」という上述した着眼点を、写真家の「主観」や「意図」として位置付けた場合、筆者らがこの方法論を通じて捉えようとしたいものからは、いずれも乖離が生じてしまうからである。

ここでは初めに、柳田民俗学における心意論を概観しておく。主にここで参照するのは、環境社会学において「当該社会に実際に生活する居住者の立場」（鳥越 1984: 325）から生活分析を行う「生活環境主義」を提起した鳥越皓之が、その理論的基盤の一つとしての柳田民俗学の固有の方法論を巡って展開した議論（鳥越 2002）である。

鳥越によれば、『遠野物語』や『山の人生』をはじめ、柳田が書いた「事実」は「科学的な意味での“実証的”（“経験的”）ではない表現」が少なくなく、「ある意味で“事実”だけれども、それはやはり“ある意味で”と言わなければならないものを本質」とする点を指摘する（前掲書：155）。このとき、柳田は解釈を事実に委ねることを重視してい

たため、その事実を解釈する主体である柳田自身の「心意」が重要となってくるという（前掲書：163-164）。つまり鳥越は、西洋帰納主義が「知的分析」という立場から対象を捉えた一方で、柳田は徹底した事実主義ではありながらも、「心」という立場から対象を見たことが特徴であると論じる点（前掲書：168, 181）に留意したい。

そして、この柳田の心意論の成立は、「心」の分析が大きな比重を占めた中世歌論にまでさかのぼる（前掲書：169）。例えば鳥越は、歌論が成立した『古今和歌集』の仮名序における「心」の使用例として、自らの心を通じた時に吉野山の桜を「雲」として捉えた柿本人麻呂の句を挙げる。先に押さえた柳田の心意論の観角に通ずる点として、このとき最も留意すべきは、人麻呂にとって「山の桜=雲と観察された」とすればそれは「知の領域」に入る一方で、「山の桜があたかも雲のように感じられた」とした場合には「感情の領域」に入る点である。つまり、認識主体の心を通して見た場合に知と感性は領域を同じくすることを踏まえ、柳田自身も民俗事象の解釈において、知と感性に分離することが出来ない存在として対象を捉えていたのである⁵⁾（前掲書：170, 181）。

ただし、以上のように「心を通じて見えた事実」を解釈する上で重要なのは、認識主体である柳田が、常民の生活ぶりに内在する知恵や歴史的個性等の「基本的経験」を通じて観察対象を理解していった点（前掲書：182）である。なぜなら柳田は、ひとびとが暮らしの中で抱く身近で差し迫った疑問を解くためには「知恵」が求められるが（前掲書：49-50）、そのためには過去を踏まえること、言い換えれば、目の前の事象が今日なぜそのようになったのかを「親親の生活ぶり」から知ることが必要となると考えたためである（前掲書：213）。従って、鳥越によれば、柳田の心意論は「認識主体がその状況に成りきって、自分の心を通じて、感知できた解釈の体系」（前掲書：54-55）であり、それゆえに「つねに自分と対象とを心を一にしてそこから解釈するという方法」（前掲書：181）が取られているのである。以上の点は、「写真実践」という観角に立つ時、写真家がその地に生きる人びとにとっての暮らしの現実を、自らの心を通じ徐々に受け止めながら表現していく点と重なり合うことを強調しておきたい。

このように、柳田の心意論はひとびとの生活の中での「事実」を踏まえて眼前の現実を分析する点で、「頭」よりも「体で分かるという意味の実践性」を持つこと（前掲書：183）を特徴とする。しかし、その一方で鳥越自身も指摘するように、西洋思想からすればそこには余りに「主観的」あるいは「感性的解釈」が入り込んでいると言える。この点については、鳥越が科学史家ノーウッド・ハンソンの提起した「観察の理論負荷性」（ハンソン [1958]1986）を援用しつつ、西洋帰納主義と柳田の心意論との違いは、「科学者がそれまで蓄積した自分の知識を前提としてしか対象を見られない」という「先行する知識の色メガネ」か、それとも「心という色メガネ」で対象を見るかの違いという、私たち自身の認識論を巡る問いに帰着すると論じた点（前掲書：185）を押さえておきたい。つまり柳田民俗学では、科学に内在する「事実認識における主観性」（鳥越 1984: 339）を明確に認めた上で、私たちの抱く切実な問いに答えるために、一人ひとりが生きてい

る「生活実践」の水準から論を展開しているのである（鳥越 2002: 224）。以上で概観した柳田の心意論を踏まえた時、「写真実践」においても、ひとびとが矛盾や葛藤を抱えながらも日常を生きていく思想的営為を、写真家自身の「心」を通じて描き出す点で、「事実認識における主観性」を肯定していることを改めて確認しておきたい。

3.1.2 撮影行為を介した重層的経験への着目

そして、「写真実践」により写真家たちの「心意」を解釈する上で見過ごせないのは、経年的な撮影活動を経る過程でそれが徐々に深化していく側面である。言い換えれば、彼らがその時々に目の当たりにし、受け止めた現実は、撮影を続ける中で絶えず問い合わせられていくのである。この点については、前出の鳥越が生活環境主義を提起する際に参考した哲学者の森有正の経験論がここでも手がかりとなると思われる。すなわち鳥越は、環境問題の現場において課題であった「人びとはいかにして「人間として在るか」」を保証するのが、森の言う「経験」であったと述べる（鳥越・足立・金菱 2018: 523-524）。現に、森は「いろんなものがある自分の過去によってひずみを受けるというか、過去を通してしかそれがつかめない」ことが分かってきたことから「経験」という考え方が出てきたと述べ、私たちの考える「客観的現実」とは「私の経験」に他ならないと論じる（森 1970: 200）。つまり森は、眼前の現実とは認識主体が経てきた過去であり、「経験」であるとする点を押さえておきたい。

ただしこのとき留意すべきは、私たちの「経験」が常に「未来」へと開かれている点である。例えば、森は以下のように述べる。

「絶えず、そこに新しい出来事が起り、それを絶えず虚心坦懐に認めて、自分の中にその成果が蓄積されていく。そこに「経験」というものがあるので、経験というのは、あくまで未来へ向かって開かれる。すべてが未来、あるいは将来へ向かって開かれしていく。というのは、つまりまったく新しいものを絶えず受け入れる用意ができるということです。それが経験ということのほんとうの深い意味だと思うのです。」
(森 1970: 98-99)

次章で東松照明の足跡をもとに詳述する通り、「写真実践」による分析でも、写真家たちの「経験」が、一瞬一瞬の撮影行為により触発され、深化していく点は見過ごせない⁶。そして、彼らはひとびとが暮らしの中で直面してきた現実を自らの問題として次第に受け止め直しながら、その写真をいつか誰かが見る未来のためにシャッターを切っていくのである。

3.1.3 「生活者」という固有の立場の選択

最後に、以上の点に加えて、生活環境主義と同様に「写真実践」においても「立場に

おける主観性」を肯定する点も押さえておきたい。すなわち、生活環境主義が「居住者の立場」に立ちながら人びとの感受性の領域へ降り立つていったように（足立 2018: 14）、「写真実践」においても、写真家が見つけ続けた生活の次元から、ひとびとの思想的営為の実相を読み解き直していく。なぜなら筆者らは、「生活者」という固有の立場を選択することによって初めて浮かび上がる「戦後」の現実があると考えるからである。特にこの点に関しては、戦後思想史における「民衆」や「大衆」概念の軌跡を辿った歴史学者の安丸良夫の指摘を参考しておきたい。安丸は、「与えられた条件のなかでさまざまな調整を繰り返しながら工夫や努力をかさねてなんとか生きていく」（安丸 2002: 100）生活者である「民衆」や「大衆」とは、「実体的というよりも方法的概念」であり、それは「研究者が対象としている社会や歴史についてあるまとまったイメージを描くさいに不可欠な構想力にかかる概念」であると述べる（前掲書: 66）。その上で、次のように指摘している。

「検討の対象が社会全体からすればごく限られた少数者だとしても、例外者や少数者こそが歴史や社会の特徴をその切断面から開示して、全体的なものを鋭く照射し返すと考えてみることもできるから、「民衆」や「大衆」とは、実態的には必ずしも社会のなかでの多数者である必要がないともいえよう。」（安丸 2002: 66）

上述の指摘を踏まえた上で、ここで特に留意したいのは、研究者がそれらの概念を用いることが、既に「なんらかの戦略的でイデオロギー的な立場」の選択を意味すると共に、むしろそのほうが「しばしば発見的であり、他の立場に対しても刺激的で有益」であると安丸が論じる点（安丸 2002: 100）である。

これは例えば、戦後史における「生活者」概念の展開を丁寧に辿り直した社会学者の天野正子の議論においても実際に確かめられる。すなわち天野は、「生活」には「モノやサービスの消費だけでなく、その前提としての生産や労働があり、またもっとも基本的には人間の生死や環境とのかかわり」があると指摘し、「生活が本来もつてゐるそうした全体性と、この全体を自らの手のなかにおきたいと願う主体としての人びと」として「生活者」を位置付けていた（天野 1996: 13）。「生活者」という固有の立場の選択という、先述の論点とも関わる指摘としてここで見過ごせないのは、更にそれが、「生活」とはそもそも「分業化された社会のありようとしての労働や消費、政治などに細分化され、分割されえない」とする積極的な主張へと結び付いていく点（前掲書: 13）である。次節で詳述するが、こうした指摘は、現代の生活研究が細分化し、専門化する中でそれぞれの人間の持つ「生活=生命の全体性」が忘れられてきたことへの反省から、一人の人間の生活を追い続ける意義を持つ生活史研究（有末 2012: 45）とも重なり合うものである。以上の議論を念頭に置く時、「写真実践」においても、写真家の「心意」を通じて捉えられた「生活者」の思想的営為に積極的に焦点を当てていくことを強調しておきたい。

3.2 当時の社会状況との応答

ただし、写真家の「心意」を解釈するためには、彼らが身をもって生きた当時の社会状況を、「客観的事実」としての側面からも押さえることが必要であると筆者らは考える。そしてそれゆえに、前節で触れた生活史研究の視座が重要となるのである。

特に、社会学者の有末賢が整理した生活史研究の視角⁷⁾の中でも「写真実践」と呼応するのは生活史と社会史との接点であり、より具体的には、個人と社会変動との関わりを生活史の事実の側面から捉え直していく立場であると言える。すなわち、それは「人間の生涯に即した形やその人自身の重要な意味を持つ事件や体験から、社会の歴史を再構成していく」という考え方（有末 2012: 57）である。この点を踏まえた時、「写真実践」においても、写真家の「心意」から浮かび上がる暮らしの現実を描くことで、戦後社会の歩みを読み解き直していくことに力点を置く点を特筆しておきたい。なお、このとき有末は生活史と重なり合う社会史の視点の一つとして「表面的な既成の歴史区分」ではない「深層史」を志向する点、すなわち「精神史、心理史などの心意現象」を掘もうとすることを指摘するが（前掲書: 58）、この点もまた「写真実践」による写真家の「心意」の解釈と通底すると言える。

しかし他方で、生活史研究と「写真実践」との立ち位置の違いとしてここで強調する必要があるのは、前者では現在の時点から過去を回顧するレトロスペクティブな視点に立つ一方で、後者では、写真家が撮影行為を介して心が揺り動かされたその時々の時点に立ち、彼らの直面した現実を浮き彫りにしてゆく点である。つまり、「写真実践」においては、プロスペクティブな視点から彼らの「心意」を描いていくことを特徴とする。

とりわけこの点に関しては、社会学者の佐藤健二が論じた「多様な可能性と偶然のなかで重層的に決定されてきた＜できごと＞の、歴史内在的な理解」の重要性（佐藤 2001: 172）を巡る議論を参照しておきたい。すなわち佐藤は、印刷革命研究に見られる発展段階図式の裏側に、歴史的な「必然」の論理を潜り込ませる思考のあり方に注意を促す。なぜなら、「たどりついた結果だけが、発展の可能性ではなかった」からである（前掲書: 172）。それゆえに、「結末を知ってしまった現在からの判断」と「不定型の未来をかかえていた過去の一時点からの見えかた」を混同しないこと、言い換えれば「結果の権力」というべき「強い歴史」の効果によって「できごとを観察し、追跡し、裁断する危険」に対し常に反省的である必要があると述べる（佐藤 2001: 172-173）。以上の議論を踏まえた時、写真家たちの「心意」の解釈においても「歴史内在的な理解」を重視していくたい。これは、前述の佐藤も議論の念頭に置いていた哲学者である鶴見俊輔が、「人びとの夢や希望が、その挫折までもふくめて、歴史を構成するものだ」と考え、その事件が起こった時の人びとの「期待（プロスペクティヴ）の次元」から歴史を描き出していく重要性を説いた点（原田 2001: 172-173）へ通ずると言える。

3.3 「写真実践」による分析における資料の位置付けと解読の方法

以上で述べてきた「写真実践」という方法論の特徴を踏まえ、最後に本節では、写真家が撮影行為を介して深めてゆく「心意」を描き出すための分析資料の位置付けを整理しておく。なぜなら、前章で関連研究の立ち位置の特徴を精査した通り、近年では写真史料が持つ様々な可能性に期待が寄せられながらも、概して客体的な「モノ」または情報として位置付けられ、読み解かれるがちであったからである。しかし、上述してきた特徴を踏まえる時、「写真実践」による分析では、写真家たちの心を通じて受け止めていった生活者の思想的営為を今に伝える表現媒体として写真を位置付けつつ、読み解いていく。そしてこのとき、写真だけに留まらず、それらに付されたキャプションや、当時の座談会や対談等における写真家たちの語りにも着目することで彼らの「心意」を具体化していく。

上記の点について、「写真実践」が生活史研究との接点を持つことを念頭に置く時、佐藤健二が提起した、以下にみる「フィールドとしての個人」という考え方は、特に参照すべきであると考えられる。なぜなら、「写真実践」による分析でも、撮影行為を介して社会変動と常に向き合いながら生きる一人ひとりの写真家の足跡を辿り直していくからである。

佐藤によれば、ライフヒストリーの試みは、「個人」が「社会」、「全体」、「規範=秩序」等の諸々の関係が「複雑に集積する<場>」なのだとという論点を提起するという（佐藤 2011: 147）。つまり、社会が「複雑で多元的な構成体」であるのと同様に個人も「複雑で重層的な存在」であり、それゆえにモノグラフ的な「分厚い記述」とその構造の解読が求められる（前掲書: 148）。このとき、佐藤の議論から「写真実践」における分析資料の位置付けを考える上で、口述記録だけに留まらない、「個人というフィールド」に関連する「資料の立体的利用」を開いていく重要性を指摘している点（前掲書: 166）は見過ごせない。すなわち佐藤は、これらの資料には自叙伝に加え、日記や手紙、また日本での特徴的な表出形態として社会学の素材とされてきた身の上相談や生活綴り方を含むと論じる。このとき、とりわけ注視すべきは、佐藤がそれらの中に社会学者のケン・プラマー（[1983]1991）が先駆的に指摘した写真も加えている点（前掲書: 166）である。佐藤は、「位相も歴史性も異なる」以上の諸資料を、それぞれの「データの質」を踏まえながら駆使する必要性を示唆する（前掲書: 166）。以上の指摘を踏まえる時、「写真実践」による分析においても、写真家の足跡から彼らの直面した歴史的現実を描き出す上で、写真集や雑誌、新聞記事、エッセイ、対談集等の多様な表現媒体を「立体的」に利用していくことを強調しておきたい。

ただし佐藤が論じるように、「写真実践」による分析においても、「資料の社会的な存在形態」を丁寧に押さえ、「その意味の厚みをもった解読」という「資料批判」を行うことが不可欠であると言える。なぜなら、いかなる資料やデータも「人間的で文化的な実践の結果」であり、「その存在の社会的な形態自体が証言力」を有するからである（佐藤

2015a: 105-106)。加えて、このとき写真から何を、いかに読み解くのかについても留意が必要である。例えば先述の佐藤は、キャプションをはじめ「いつ、どう写したのか」という記録」と写真を対応付ける、写真の「読みくだし」の必要性を論じるが⁸⁾(前掲書: 390)、写真家の「心意」に焦点を当てる「写真実践」では、彼らが「なぜ、撮ったのか」に特に注意を払いながら写真を読み解いていく。次章では筆者らのこれまでの成果を踏まえつつ具体的に論じていく。

4. 「写真実践」により浮かび上がる写真家・東松照明の重層的経験の意味

前章でその特徴を整理した「写真実践」という独自の方法論による分析事例として、本章では、筆者らがこれまで読み解いてきた東松照明の足跡から浮かび上がる「戦後」の生活者の思想的営為を振り返っていきたい。ただし、その前にここで改めて留意すべきは、「写真実践」による分析の対象となる写真家の特徴についてである。概して写真家は「報道写真家」や「風景写真家」、また「広告写真家」等のように、それぞれが中心とする撮影ジャンルに基づいて分類され、その作品が論じられるがちである。しかし、撮影にあたっての立ち位置はそれぞれに異なることに鑑みる時、「写真実践」においては、その経年的な撮影プロセスにおいて、ある共通した特徴を持つ写真家たちを取り上げる点を特筆しておく。すなわち、それは後述する東松に加え、これまで筆者らが着目してきた星野道夫や畠山直哉のように、撮影の最中に直面した眼前の現実への衝撃から、写真家として自らに何が出来るのかを内省しつつ、撮り続けることでその距離を埋めようとしていった写真家たちであると言える⁹⁾(吉成 2021)。以下では、これらの点を東松の軌跡をもとに具体的に述べていきたい。

4.1 「戦後」の現実への衝撃から駆り立てられていった東松の撮影行為

「写真実践」により筆者らが既報(吉成・三好 2022a)で明らかにしたように、戦時に少年時代を送った東松の撮影活動の原点となったのは、終戦後、故郷である名古屋の町に突如として現れた米軍基地に象徴される、「アメリカニゼーション」への鮮烈な衝撃であった。その後、1950年代から半世紀以上にわたった東松の撮影活動を規定した原体験としてここで留意すべきは、この敗戦と占領体験を通じて、彼が占領者であるアメリカへの相反する複雑な胸中を抱えていった点である(吉成・三好 2021: 20-21)。すなわち、敗戦後の極度の食糧難による飢餓地獄の中で、それまで「鬼畜米英」と教えられてきた米兵たちはチューインガムとチョコレートを配る一方、進駐軍により基地周辺の町は塗りかえられ、そこで東松は、駐留する兵士たちとの間に生まれた子どもたちの姿を目にするようになる。他方で、彼は戦争を推し進めた大人たちへの不信感もまた募らせていった。その根底では、「虫けらのように殺された人間の怨恨と怒り」(東松 1966a: 48)を受け止めていたのである。

そして、こうした複雑な胸中を抱えて東松が写真家として活動し始めた1950年代から60年代前半にかけての足跡からは、彼が戦災復興から高度成長へと急速に進む変化に直面し、葛藤するひとびとの暮らしを捉えていったことが浮かび上がってきた（吉成・三好 2022a）。特に、敗戦という未曾有の出来事を経た日本では、戦時下において軽んじられてきた暮らしへの関心が急速に高まった状況を踏まえた時、東松自身も敗戦を経験した同じ生活者としての共感から、ひとびとが生活の中で様々な困難や矛盾を抱えながらも日常を生きるさまを写真に収めていった点は見過ごせない。

しかしその一方で、1952年の講和条約発効後も続くアメリカによる「占領」と、明治生まれの「日本人」を主題として各地で撮影を続ける過程で東松にとって「決定的な意味」を持った出来事が、60年代初頭の長崎に生きる被爆者との出会いであった。既報（吉成・三好 2021）で具体化した通り、日本原水協による撮影依頼をきっかけに1961年に初めて長崎を訪れた東松は、被爆による後遺症と周囲からの差別に苦しみ続ける人々の暮らしを衝撃と共に初めて目の当たりにする。例えば、当時の東松は以下のように記していた。

「つまり、長崎には、<11時02分>で停止した時と、1945年8月9日11時02分を基点とする現在進行形の時間がある。この二つの時を、ぼくたちは、決して忘れてはならぬ」（東松 1966b）

序章で被爆者の傷跡を写すことへの葛藤を押さえたように、このとき最も強調すべきは、それゆえに東松は、自らは経験したことのない原爆体験との「距離」を、撮ることによって埋めていくことが出来るのかを自問し、その後半世紀近くにわたり同地での撮影活動を続けていった点である。そして彼は、長崎の被爆をテーマとして数十年間にわたり発表していった諸作品に収録する写真を組み替えつつ、自らの受け止めた被爆の実相を伝え続けていったのである¹⁰⁾。



(左) 写真1. 『<11時02分> NAGASAKI』(1966年)
 (右) 写真2. 「美容院を手伝う山口仙二さん 1962」(『長崎<11:02> 1945年8月9日』、1995年)
 © Shomei Tomatsu – INTERFACE

既報で明らかにした通り、例えば写真1の左は、第1集『<11:02> NAGASAKI』(1966年)に収められた被爆者である山口仙二氏の首筋のケロイドに焦点を当てた写真であるが、それから約30年後に刊行された第3集『長崎<11:02> 1945年8月9日』

(1995年)では、東松が同じ時期に撮影していた日常生活を送る様子を写した写真(写真2等)も新たに収録していることが分かる。つまり筆者らの分析からは、原爆体験との距離の中で撮影を続けていくことで、一人ひとりの被爆者を戦中戦後の時代と共に生きてきた「生活者」として捉え直していった軌跡が浮かび上がってきた(吉成・三好2021)。そして、以上の数十年をかけた撮影活動を経る中で、東松はキリスト教や海上交易を通じた中国との結びつきなど、中世から連綿と続いてきた東シナ海を巡る重層的な歴史の厚みをも感じ取りつつ、長崎に息づく人々の暮らしを総体的に捉え直していったのである(吉成・三好2022b)。

なお、被爆後の現実を広島から告発した写真家の一人としては、「リアリズム写真運動」で知られる土門拳が有名であるが、以上からは、土門を念頭に置いて東松が「私はどうしても長崎で叫ぶことができない」(東松1984:15)とも述べたその立ち位置の重要性を改めて確認することができる。そして以下の通り、東松は被爆後の暮らしの実相を未来に伝えるために撮り続けていったのである。

「私は原爆反対、核廃絶というスローガンは掲げないけれど、被爆者の日常や非日常を撮り続けることで、その役割が果たせたらいいと思う。一枚の写真が何だか心に引っかかって忘れられずに、原爆問題を考えるきっかけになるような…。21世紀に向けて、写真でどういうメッセージが残せるかを自分に課している。今を見据える人、若者、これから生まれてくる人たちが、インターネットも含めて創造力豊かに生かしてくれるだろうと、若い感性に希望をつないでいます。私も濃密なメッセージを未来へ手渡したいと願っています。」(「21世紀の英知に望み託して 写真家 東松照明さん<下>」『長崎新聞』1999年7月31日付)

以上の長崎に生きるひとびとの暮らしへの眼差しの深化を踏まえつつ、ここで再び1960年代から70年代初頭にかけての東松の足跡に戻る時、当時、戦後日本が高度成長を成し遂げた繁栄の影で、学生運動や公害問題、日米安保の改定など、各地で様々なひずみが噴出していた時代状況に留意したい。それゆえ、一見すると平和な日常の中で見過ごされた現実をいかに人々に伝えることが出来るのかを、それぞれの写真家たちは現場から問いかけていったのである(吉成・三好2023a)。そして、長崎に続き東松が衝撃と共に直面したのが、当時、米軍による統治が続いていた施政権返還前の「基地の中の沖縄」の現実であった。

この点について、「写真実践」による分析からは、東松が1969年に沖縄を初めて訪問する中で、それまで沖縄に关心を持ちながらも「本当のところは、なにもわかつていなかつ



写真3.「黙認耕作地」を耕す、農民の後ろ姿 (『OKINAWA 沖縄 OKINAWA—沖縄に基地があるのではなく基地の中に沖縄がある』、1969年) ©Shomei Tomatsu - INTERFACE

た」(東松 1970: 138-139) ことを内省し、同地に生きる人びとが直面する「復帰前」の現実を表現していった歩みが浮かび上がってきた。すなわち、それは沖縄戦を経て、日本とアメリカの狭間で不安定な生活を余儀なくされるひとびとの暮らしであった(吉成・三好 2022c)。特に、このとき見過ごすことが出来ないのは、東松が本土の人間の一人として沖縄に対する加害の歴史への責任を強く意識していった点である。実際に、当時の東松は以下のように記していた。

「本土での基地と日本人の関係は、日本人が一方的に基地の被害者であったといってよい。ところが、沖縄の人たちは、基地の被害者であると同時に、本土の被害者でもあった。そうなると、ぼく自身は、被害者であるとともに、加害者でもある。」（東松 1970: 138-139）

以上の当時の東松自身の内省を踏まえた上で、ここでは筆者らが彼の写真をいかに読み解いたのかを改めて押さえておきたい。例えば、写真集『OKINAWA 沖縄OKINAWA』（1969年）は、復帰前の沖縄の現実の複雑性を、複数枚の写真と文章からなる「ブロック」を組み合わせることで表現した作品であるが、写真3の通り、その中にはいわゆる「黙認耕作地」を耕す農民の様子を写した写真も数枚収められている。特にこのとき筆者らが着目したのは、ひとびとが農作業をする背中と、そこに落ちる基地のフェンスの影を東松がクローズアップで写している点であった。つまり筆者らは、この写真が、ひとびとの耐え忍ぶ米軍統治の重みをその背中から伝えていると考えた。なぜなら、当時の東松はこの写真と共に「黙認耕作地は、屈辱の一語につきるといえよう。しかも黙認耕作地は、いつ、なんどき不許可になるかわからない」（東松 1969）と記していた点に加えて、沖縄を巡る当時の社会状況を確認する時、冷戦体制下のアメリカの東アジア戦略により同地が不確定な地位に長く留め置かれてきた状況の下で、ひとびとの生活が営まれていたからである。

このように、東松は米軍統治下の現実への衝撃を原動力として、本土による差別行政

の歴史を遡りながら、それを本土に暮らす「私たち」の問いとして投げかけていったのである（吉成・三好 2022c）。このとき敗戦から 25 年を経る中で、日本本土ではその繁栄とは裏腹に「平和憲法」が空文化する現実を自問しつつ、撮り続けていこうとしたことも強調しておきたい。それゆえに東松は、管理社会化が危惧された当時の時代状況の下で、一人の人間として、自らの直面した現実を他者へと伝えようとする「アマチュアリズム」に根ざしながら、沖縄で出会った一人ひとりの生きてきた歴史を表現していくのである（三好・吉成 2023b）。

4.2 東松が共に受け止めた「弱い個人」としての生活者の思想的営為

以上を踏まえて、これまで筆者らが「写真実践」により描いてきた東松の「心意」にみる戦後の実相を本節では整理しておきたい。まず、敗戦後の「アメリカニゼーション」への衝撃に突き動かされて撮影していく中で、東松が長崎や沖縄で直面したのは、戦争がもたらした癒えない傷跡を心身に抱え、また、終わらない占領という現実を受け止めながら日常を生きるひとびとの暮らしであった。それゆえに、東松は写真家として何が出来るのかを自問しつつ、撮影を通じ眼前的現実との距離を埋めていこうとしたことが浮かび上がってきた。

その際に改めて留意したいのは、東松が自らの敗戦体験の意味を戦後の時間を通じて問い合わせながら、表現し続けていった点である。例えば東松は、「占領」シリーズには自分が敗戦を経験した後に抱いた、「占領って何であったのかとか、第二次世界大戦は何だったのか」という「学習」が反映されているとしつつ、以下のように述べる。

「ですから、一概に否定もできないし、肯定もできない。ただし、クエッショナマークだけはつけ続けていく。これだけははずさない。だから単純に、たとえば基地反対というふうにはならない。もちろん基地があることを良しとする者では決してないんだけど。過ぎ去った出来事を懐かしむというだけじゃなくて、やはり負けたということによって始まった戦後日本に絶えずクエッショナマークをつけながら監視していくという、ものごとをやりながら考えていくというか、成り行きを見定める過程を大切にするんです。」（東松 1984: 103）

つまり、敗戦がもたらした「愛憎半ば」する複雑な現実を経験したからこそ、東松は物事の狭間である「インターフェイス」から敗戦が暮らしにもたらしたものの意味を考えていったのである。既報（吉成・三好 2021,2022a,2022c）で詳述してきた通り、このように東松が現場で抱いた実感を常に吟味しつつ、自らの表現を他者へと伝えていった側面は、例えば 1950 年代の鶴見和子らによる生活記録運動や、ベトナム戦争の激化を前に小田実らが広げていった「ベ平連」の根底にあった志とも呼応しうると考えられる。すなわち、哲学者の鶴見俊輔が論じた通り、敗戦の意味を問う時、圧倒的な武力の前で

私たちは弱く、曖昧で、脆い、「弱い個人」であるからこそ、誰をも「殺すな」、「戦争はいやだ」という一人ひとりが暮らしの中で抱く思いが戦争を防ぎ、平和を実現していく根となりうる。この敗戦後の「初心」に立ち戻り、社会の変容に絶えず直面する私たち一人ひとりが、生活の中で常に感じ、考え、応答していく営みとして「思想」を捉え直す時、東松が見つめたのもまた、激動する敗戦以後の現実と向き合い続けた「弱い個人」としての生活者の思想的営為であったと言える。

5. 見過ごされた「戦後」への応答として未来へ続していく写真実践

前章では、「写真実践」により東松の撮影行為を介した重層的な経験を辿り直すことで浮かび上がってきた「戦後」の暮らしの実相について述べてきた。そして、このとき「写真実践」という独自の方法論が、柳田民俗学の心意論や「生活者」という立場の積極的な選択等の、ひとびとの暮らしの切実な現実を捉えるために編み出された先人たちの貴重な知見を基盤とすることを、東松の足跡から改めて確認した。以上を踏まえ、最後に本章では、「写真実践」を更に精緻化していくために参考すべき議論を押さえつつ、今後の展望としたい。

先述した通り、「写真実践」は、これまで写真の表現活動を行ってきた筆者自身の身体実感に基づくことで、撮影行為を介した視点からの分析を可能とした方法論である。このとき特筆すべきは、東松が見つめた長崎や沖縄等、筆者自身も写真家たちの歩いた現地を訪れ、彼らが捉えた「戦後」の実相を現在へと続く問い合わせとして受け止め直しつつ、記述してきた点である。つまり、筆者らが現地で撮影を行う中で何を受け止めることで、「戦後」の暮らしぶりを読み解き直そうとするのかが、「写真実践」による分析では重要なとなると言える。これは、現代に対する観察から歴史への問い合わせが生み出され、そこには構築主義や現象学に近い立場の選択があると前出の佐藤健二が論じた「歴史の現在性」(佐藤 2015b: 229)とも重なり合う。すなわち、「写真実践」による「戦後」の生活者の思想的営為の解明に引き付けて考えるならば、長崎の被爆や沖縄戦、基地問題等を筆者らが現場から見つめ直すことが、東松の直面した「戦後」の現実とはいかなるものであったのかという「歴史への問い合わせ」を促していると言える。

その一方で、以上の重要な示唆に敬意を払い参考しつつも、「写真実践」という方法論の持つ可能性として本章で最後に強調したいのは、写真家たちが眼前の現実を「未来」へ伝え継いでいくことを祈念しつつ残していった写真への応答として、今を生きる筆者ら自身が再帰的な記述を試みることで、次の未来へその志を継承していく点である。この点について、以下では、歴史学者のテッサ・モーリス＝スズキが『過去は死ない—メディア・記憶・歴史』(モーリス＝スズキ [2004]2014)を中心に展開した議論を手掛かりとして、より丁寧に検討していきたい。

モーリス＝スズキは、私たちの歴史知識が教科書だけでなく、小説や写真、映画等の様々

なメディアによって日常的に影響を受け、構築されている側面を考察する¹¹⁾。特にここで注視すべきは、その中でも写真は過去の出来事を巡る感情を鑑賞者へ喚起させやすいメディアであると論じる点である。例えばモーリス＝スズキは、被爆直後の長崎を写した写真家・山端庸介（1917-1966）の写真を取り上げ、彼が「長崎の惨状との遭遇において被爆者たちを自分の家族、あるいは自分自身とみなして、衝撃をうけながらも同情をもって対し、その写真家としての技量により、「カメラを通してその感情を伝達することができた」と指摘する（モーリス＝スズキ [2004]2014: 124）。「写真実践」の視角に通じる点としてもここで押さえておきたいのは、その写真が今を生きる私たち自身の心を振り動かしていくことである。例えばモーリス＝スズキは、以下のように述べる。

「その映像は、わたしたちの日常の現実を防護しているはずの時間という壁に亀裂をはしらせ、わたしたちのいるこの瞬間、“今”に過去の冷たい、暗い瞬間を侵入させる力を半世紀以上たった今も保っている。」（前掲書：125）

しかしその一方で、モーリス＝スズキは映像が私たちに喚起する感情について慎重に考え、更には、撮影者自身が「その映像の歴史的意味」をいかに理解しているのかを巡る私たちの「暗黙の解釈」を、それとは異なる解釈の可能性とも比較しつつ、可能な限り批判的に見るべきであると注意を促す。なぜなら、山端が写した長崎の写真はこれまで「多くの国で、そして多くのメディアで、複製され、流布され、それによって過去についてのさまざまに異なる無数の叙述にとりこまれてきた」からである（前掲書：126-127）。それゆえに、「写真家と出来事と映像のあいだの関係」に加えて、「歴史を提示するために写真を選び、ラベルを貼り、並べる編集者や展示者の役割」を考え、更にはそうした展示から「過去についての自分の解釈を一カメラマンのそれとは根本的に相容れないかもしれない解釈を構築するわたしたちを見る者の役割をも、包括する営為」が、「“歴史への真摯さ”を生みだす」と論じる点に留意したい¹²⁾（前掲書：126-127）。

以上の議論を踏まえた時、モーリス＝スズキの提起した「歴史への真摯さ」は、「写真実践」という方法論を今後、更に精緻化する上で見過ごせない概念であると言える。なぜなら、写真家の生きた視点から見過ごされた「戦後」の暮らしの実相を捉えていく「写真実践」もまた、「歴史のさまざまな声に耳を傾けること」、すなわち「社会的・空間的位置を異にする他者の見解に関わることで、過去についての自分の理解をかたちづくり、またつくりなおす、という継続的な対話」であり、過去の意味を理解するための「内省のプロセス」（前掲書：316）でもあるからである。

そして、上述した「歴史への真摯さ」を踏まえた時、同様にモーリス＝スズキが提起した「連累」は、「写真実践」による分析において、写真家の訪れた現場から筆者らが再帰的な記述を行うことの意味を考える上で示唆に富んでおり、併せて押さえておく必要がある。この点について、イギリスに生まれ、のちにオーストラリアに移住した彼女は、

先住民族であるアボリジニに対する過去の収奪や虐殺と、現在の自分自身との関係を問う中で、「わたしには「罪」の意識ではなくて、「連累 implication」がある」と結論付ける（モーリス・スズキ [2002]2013: 65）。すなわち、それは「過去との直接的・間接的関連の存在と、（法律用語で言うところの）「事後共犯（an accessory after the fact）」の現実を認知する」ことを意味する（前掲書：66）。そして、モーリス＝スズキは次のように述べる点に留意したい。

「わたしは直接に土地を収奪しなかったかもしれないが、その盗まれた土地の上に住む。わたしは虐殺を実際に行わなかったかもしれないが、虐殺の記憶を抹殺するプロセスに関与する。わたしは「他者」を具体的に迫害しなかったかもしれないが、正当な対応がなされていない過去の迫害によって受益した社会に生きている。／わたしたちが今、それを撤去する努力を怠れば、過去の侵略的暴力的行為によって生起した差別と排除（prejudices）は、現世代の心の中に生き続ける。」（前掲書：67）

つまり、「わたしたちは過去の出来事に連累している。過去によって創られた制度、信念、組織のなかに生きているからである」（モーリス＝スズキ [2004]2014: 309）とも述べる通り、「連累」は、直接的には経験していない過去の出来事に対していかに応答しうるかを、現在の私たちに問いかけているのである。そして、このとき歴史のさまざまな声に耳を傾けようとする「歴史への真摯さ」は、私たち自身のそうした過去に対する態度や振る舞いを絶えず内省していくプロセスであると言える。以上の「歴史への真摯さ」と「連累」を踏まえた時、「写真実践」による分析において、写真家たちが訪ねた現地で筆者らも撮影を行うことは、彼らが残していく諸作品をもとに、現在へと続いてきた歴史を重層的に受け止め直し、更には次の未来へ伝えていく意味を持っていると言えるのではないだろうか¹³⁾。

詳細は別稿に譲るが、例えば、東松が撮影へと駆り立てられていった長崎にて筆者らの身に迫ったのは、原爆の炸裂した直下にも私たちと同じ一人ひとりの日常の暮らしが確かに息づいていたという、忘れてはならない事実の重みであり、そして被爆以後、それぞれの人が生きてきた一つとして同じではない「戦後史」があることであった。特に、被爆校舎で原爆体験の継承活動を行う城山小学校平和祈念館を8月9日に訪問した際、被爆した方々がお互いの無事を喜び合いながら再会する姿を目にしたことは、被爆以後、今日まで流れ続けてきた代え難い時間の存在を筆者らに強く感じさせた。また沖縄では、沖縄戦の終焉の地である摩文仁に広がる海を訪ねる中で、そこでかつて多くの人が「鉄の暴風」に晒されて命を落としたという戦争の傷跡を、眼前の風景の中に感じ取っていた。それは、かつて東松が「基地の中の沖縄」の現実に対する自らの「無知」を内省し、撮影へと突き動かされていったように、沖縄に生きるひとびとが経てきた歴史と、戦争も基地も身近ではない筆者自身との「距離」を鮮烈に意識させる経験であった。

このように、「写真実践」による分析において、写真家の歩んだ土地に筆者らが身を置くことは、彼らの捉えた、見過ごされた「戦後」の現実と、私たちの生きる現在とがいかに連続しているかを問い合わせることにつながっていくと考える。私たちが「戦後史」を再想像していくために、「写真実践」という方法論の持つ可能性を今後、更に具体化するにあたっては、「歴史への真摯さ」と「連累」を手掛かりとして以上で述べてきた、筆者ら自身の現場での撮影行為を介した再帰的な記述の重要性について、より検討を深めていきたい。

謝辞

本稿での東松氏の写真掲載にあたり、東松照明オフィス INTERFACE 様より画像使用のご許可を頂きました。記して感謝申し上げます。

注

- 1) 例えば、それはアジア・太平洋戦争期のプロパガンダに貢献した「報道写真」に象徴される。詳細は、日本での「報道写真」の誕生から戦後までの展開を辿った白山眞理の論考（白山 2014）や、国家宣伝のメディアとしての戦時グラフ雑誌を分析した井上祐子による研究（井上 2009）を参照されたい。
- 2) この他、関連研究としては、十五年戦争において天皇の肖像写真や戦死者の遺影が聖像として人々に受容されていく過程を描いた川村邦光の論考（川村 2007）や、先述の井上による東方社研究（井上 2009）等が挙げられる。
- 3) この他、近年の関連研究としては、埼玉新聞社が撮影した戦後報道写真から埼玉の戦後史を描いた雨宮史樹の論考（2021）が挙げられる。雨宮も、写真を史料として歴史を描く作業が日本史研究全体において「主流な方法ではない」とした上で、写真が撮影時の時代像を想起させうる点に積極的な意義を見出している（雨宮 2021: 27）。特に、既存研究が「戦後社会を大衆社会や大衆文化の形成期として捉える視覚を提倡」することにより、その歴史像からこぼれ落ちる人々や出来事が生じうる点に雨宮は疑問を投げかけ、「日々の生活に専念する民衆の姿を収めた写真」から戦後史を描いた点（前掲論文: 28）に留意したい。
- 4) なお、柳田国男自身が考えていた写真の意義については佐藤健二（2012）の論考を参照されたい。佐藤によれば、柳田にとって写真は、そこに写る人びとの「小さな感情の動きやゆらぎ」、すなわち「人びとの交流の纖細な感情の動きによって形づくられる、喜怒哀楽や恐怖愛憎の微かな「心意現象」の変貌」を、「離れた現場をもつ同志のあいだで資料として共有するメディア」としてあったと指摘する（佐藤 2012: 173-174）。
- 5) ただし、鳥越の議論を踏まえて山泰幸は、本居宣長の「物のあはれを知る」説にも影響を受けている柳田の心意論は、「認識論」であると同時に「表現論」でもあると指

摘する点は重要である。つまり、それは「心の動きや感情をどのように言葉によって表現するのか」という問題（山 2017: 55）である。とりわけ、その地の生活者の活動や語りに研究者自身が心動かされることで、彼ら彼女たちもその「伝えたい」という思いに貫かれていく側面（前掲論文: 64）を注視したい。第5章で述べるように、この点は、筆者らが現地を訪れる中で受け止めた実感をもとに、写真家の「心意」を再帰的に分析する意義にも大きく関わる論点であると言えるが、詳細な検討は別稿に譲りたい。

- 6) ただし森は、私たちが敗戦を「決していわゆる本当の意味で敗戦としては経験」しなかったことを指摘していた点（森 1976: 173）にも十分留意したい。例えば、1970年に行った講演の中で森は、戦後25年を振り返り、以下のように振り返る。
「ただ私どもが—もちろん私も含めて—あらためて思いなおさなければならないことは、これは実は敗戦であったということですね。敗戦であったわけですけれども根本的な心情の一番底のところで敗戦だということだけ忘れている。敗戦の事実はみんな感じていますけれど、これが敗戦だということを本当に現実に私どもが感じなかつた。そのことがだんだんと明らかになってきたために、今日のあらゆる問題が起こってきているのだ、と私は考えております。」（森 1976: 172）
- 7) 有末は、生活史研究の4つの視角として「1. 事例の類型化（人間一生活研究）」、「2. 質的調査法と「個人」研究（社会調査論）」、「3. 主観的事実の変更過程（現象学的社会学）」、「4. 生活史と社会史（社会変動論）」を挙げる（有末 2012: 43-65）。
- 8) なお、佐藤も社会調査論において写真撮影という技法がほとんど論じられておらず、また、論文において写真は「イメージ的な背景」以上に使いこなせていない現状を指摘する点（前掲書: 388-389）にも留意したい。
- 9) 特に、これまで筆者らはアラスカの人間と自然の営みを見つめ続けた写真家・星野道夫が、その地に暮らす人びとの直面する課題を、同じ時代を生きる自らの問いとして次第に受け止めつつ、人間と自然の分断を超えた根源的な生命を感じ取っていった軌跡を、現地での撮影経験をもとに明らかにしている（吉成 2021）。
- 10) 特に東松は、編集者であり写真家でもあった名取洋之助が戦前から主導してきた「報道写真」への反発から、自らの表現方法として「群写真」を提起した。筆者らが既報で明らかにしてきたように、東松にとって「群写真」とは「自らの「原光景」に根ざした、戦後の揺れ動く現実の複雑さをその都度表し、進む時間の中で絶えずこれを組み変えていく方法」（吉成・三好 2021: 21）である。
- 11) 近年の歴史学の展開を概観した岡本充弘は、残された史料以外のものから構成される過去が「真実としての訴求力」を見る人に与える点を強調しつつ、「サブカルチャーを媒体とした歴史」の例としてモーリス＝スズキの議論の重要性を以下の通り指摘する。
「親から聞かされたこと、写真、歴史小説、ニュース映像、漫画、そしてインターネッ

トなどの電子メディア、モーリス＝スズキの言葉によれば、そうした無数の断片の入った万華鏡をくるくる回しながら人々は歴史を見ている。こうした多面的な視点からの歴史へのアプローチの根拠にあるのは、歴史を自己の経験の中から考察していく姿勢である。つまり受容者という立場から歴史は捉えなおされている。」(岡本 2018: 232)

- 12) モーリス＝スズキによれば、写真を含む多くのメディアから吸収してきた歴史知識により、私たちは「誰に共感するか、現在のどの出来事に喜び、同情し、怒るのか、そうした出来事にどう対応するかが決定される」。つまり、今を生きる私たちが抱く感情や行動には「歴史知識が埋め込まれている」(モーリス＝スズキ [2004]2014: 309)。
- 13) 筆者らは、本稿のはじめに述べた「ポスト体験時代」における体験・記憶の継承に向けた長崎、沖縄、福島、水俣等の各地での交流活動を通じて、戦争・戦後体験の意味を問い合わせ、未来への展望を描いていくために、大阪大学大学院人間科学研究科附属未来共創センター・IMPACT オープンプロジェクト「記憶の継承を祈念するグローバル・ダイアログ」(記憶の継承ラボ)を立ち上げ、活動を開始している (<https://relay-memories.hus.osaka-u.ac.jp/>)。こうした実践的活動を重ねながら、次の未来へ伝えていく意味を模索していきたい。

分析資料

- 東松照明 (1966a), 「多感な学生時代に学ぶ」, 『カメラ時代』119, 写真同人社, 48-49 頁
 —(1966b), 『〈11 時 02 分〉 NAGASAKI』写真同人社
 —(1969), 『OKINAWA 沖縄 OKINAWA—沖縄に基地があるのではなく基地の中に沖縄がある』写研
 —(1970), 「組写真から群写真へ」, 『アサヒカメラ教室 3 スナップ写真』朝日新聞社, 135-147 頁
 —(1977), 「福田須磨子様」, 『野性時代』4(1), 角川書店, 22 頁
 —(1984), 『昭和写真・全仕事〈series 15〉 東松照明』朝日新聞社
 —(1995), 『長崎 〈11:02〉 1945 年 8 月 9 日』新潮社

参考文献

- 足立重和 (2018), 「生活環境主義再考」, 鳥越皓之・足立重和・金菱清編『生活環境主義のコミュニティ分析—環境社会学のアプローチ』ミネルヴァ書房, 1-22 頁
 天野正子 (1996), 『「生活者」とはだれか—自律的市民像の系譜』中央公論新社
 雨宮史樹 (2021), 「写真をもとにして戦後史を描くということ—『埼玉県史料叢書 21』を題材として」, 『文書館紀要』34, 72-87 頁
 有馬学 (2010), 「イメージの史料性」, 『史学雑誌』119(3), 325-327 頁

- (2012),「方法としての家族アルバム—地域社会の＜近代＞をめぐってー」,緒川直人・後藤真編『写真経験の社会史—写真史料研究の出発』岩田書院,119-147頁
- 有末賢(2012),『生活史宣言—ライフヒストリーの社会学』慶應義塾大学出版会
- 有末賢・都倉武之・蘭信三・大門正克・柳沢遊・小林多寿子・石田幸生(2016),「歴史と記憶とオーラル・ヒストリー」,『近代日本研究』33,283-334頁
- 葦名ふみ(2008),「アーカイブズとしての写真資料—国立国会図書館憲政資料室の事例からー」,『国文学研究資料館紀要』4,39-81頁
- (2014),「書評 緒川直人・後藤真編,『写真経験の社会史—写真史料研究の出発ー』」,『史学雑誌』123(4), 607-615頁
- ハンソン N.R. (村上陽一郎訳) (1986),『科学的発見のパターン』講談社
- 原田達(2001),『鶴見俊輔と希望の社会学』世界思想社
- 福間良明(2022),「戦争とメディア・文化—「継承」の欲望への問い」『学術の動向』27(12),10-15頁
- 井上祐子(2009),『戦時グラフ雑誌の宣伝戦—十五年戦争下の「日本」イメージ』青弓社
- (2016),「史料としての写真:写真史料の広がりと史料化のための課題」,『メディア史研究』39,43-62頁
- 川村邦光(2006),「家族写真をめぐる覚え書」『待兼山論叢・日本学篇』40,1-11頁
- (2007),『聖戦のイコノグラフィ:天皇と兵士・戦死者の図像・表象』青弓社
- 小林美香(2005),『写真を「読む」視点』青弓社
- 目取真俊(2005),『沖縄「戦後」ゼロ年』NHK出版
- 道場親信(2021),『占領と平和—〈戦後〉という経験』青土社
- 森有正(1970),『生きることと考え方』講談社
- (1976),『思索と経験をめぐって』講談社
- モーリス=スズキ・テッサ(2013),『批判的想像力のために—グローバル化時代の日本』平凡社
- (2014),『過去は死なない—メディア・記憶・歴史』岩波書店
- 中野卓(1995),「歴史的現実の再構成—個人史と社会史」,中野卓・桜井厚編『ライフヒストリーの社会学』弘文堂,191-218頁
- 成田龍一・吉見俊哉(2005),「特集にあたって」,『思想』980, 6-7頁
- 緒川直人(2012),「「写真経験の社会史」考—史学と写真史料研究」,緒川直人・後藤真編『写真経験の社会史—写真史料研究の出発』岩田書院,11-44頁
- 大門正克(2009),『戦争と戦後を生きる（日本の歴史：全集15）』小学館
- (2010),「写真にみる戦後日本の引き揚げ」,『歴博』162,10-14頁
- (2012),「戦後復興と高度成長を生きる—移動と暮らしの視点から」,『飯田市歴史研究年報』10,8-21頁
- 岡本充弘(2018),『過去と歴史—「国家」と「近代」を遠く離れて』御茶の水書房

- プラマー・ケン(原田勝弘・川合隆男・下田平裕身監訳)(1991),『生活記録(ライフドキュメント)の社会学—方法としての生活史研究案内』光生館
- 佐藤健二(1994),『風景の生産・風景の解放—メディアのアルケオロジー』講談社
- (1995),「ライフヒストリー研究の位相」,中野卓・桜井厚編『ライフヒストリーの社会学』弘文堂,13-41頁
- (2001),『歴史社会学の作法—戦後社会科学批判』岩波書店
- (2008),「歴史社会学におけるオーラリティの位置」,『日本オーラル・ヒストリー研究』4,3-18頁
- (2011),『社会調査史のリテラシー方法を読む社会学的想像力』新曜社
- (2012),「柳田国男と写真—「自然主義」と「重ね取り写真」の方法意識—」,緒川直人・後藤真編『写真経験の社会史—写真史料研究の出発』岩田書院,149-181頁
- (2015a),「歴史社会学におけるデータ批判—資料の社会的な存在形態の解説」,野上元・小林多寿子編『歴史と向きあう社会学—資料・表象・経験』ミネルヴァ書房,103-106頁
- (2015b),『柳田国男の歴史社会学—続・読書空間の近代』せりか書房
- 島津良子(2009),「写真史料の調査と資料化」,全国歴史資料保存利用機関連絡協議会編『劣化する戦後写真—写真の資料化と保存・活用』岩田書院,5-51頁
- 白山眞理(2014),『〈報道写真〉と戦争 1930-1960』吉川弘文館
- 多木浩二(2002),『天皇の肖像』岩波書店
- (2003),『写真論集成』岩波書店
- 戸田昌子(2012),「写真表現と写真史の1970年代」,緒川直人・後藤真編『写真経験の社会史—写真史料研究の出発』岩田書院,47-93頁
- 鳥越皓之(1984),「方法としての環境史」,鳥越皓之・嘉田由紀子編『水と人の環境史』御茶の水書房,321-341頁
- (2002),『柳田民俗学のフィロソフィー』東京大学出版会
- 鳥越皓之・足立重和・金菱清(2018),「補論 生活環境主義とコミュニティのゆくえ」,鳥越皓之・足立重和・金菱清編『生活環境主義のコミュニティ分析—環境社会学のアプローチ』ミネルヴァ書房,519-535頁
- 上野千鶴子(2022),「ポスト体験時代の戦争研究の課題」,『学術の動向』27(12),36-40頁
- 山泰幸(2017),「物の哀れをしるより外なし—環境民俗学の認識論—」,『環境社会学研究』23,53-66頁
- 安丸良夫(2002),「戦後思想史のなかの「民衆」と「大衆」」,小森陽一ほか編『岩波講座近代日本の文化史9 冷戦体制と資本の文化』岩波書店,63-103頁
- 吉成哲平(三好恵真子監修)(2021),『写真家 星野道夫が問い合わせた「人間と自然の関わり」』大阪大学出版会

- 吉成哲平・三好恵真子(2021),「「戦争の影」を抱え展開し続ける「写真実践」—東松照明が生活の現場から証した、長崎の被爆者の生と死—」,『生活学論叢』39,15-30頁
- (2022a),「「インターフェイス」から捉え続けたひとびとの暮らし—写真家 東松照明の眼に映り込んだアメリカニゼーション—」,『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』48,147-180頁
- (2022b),「写真家 東松照明が魅せられた、長崎の中の中国文化—「町歩き」より受け止めていく、東シナ海を巡る歴史の厚み—」,『アジア太平洋論叢』24,113-133頁
- (2022c),「写真家 東松照明が直面した「基地の中の沖縄」—日米の狭間で揺らぐ復帰前の現実と歴史への責任—」,『生活学論叢』41,30-45頁
- (2023a),「写真家たちが向き合った 1970 年前後の現実—「写真 100 年」展を通じた明治期以来の記録への内省—」,『大阪大学大学院人間科学研究科紀要』49,51-84頁
- (2023b),「「私性」から「公性」へと拓かれてゆく「写真実践」—復帰前後の沖縄での表現を巡る東松照明の模索—」,『生活学論叢』43,43-57頁

Methodological Potential of “Photography in Practice (*shashin-jissen*)” Depicting the Thought of Common People in the “Postwar” Period: Importance of the layered experience of Shōmei Tōmatsu deepening his understandings of the reality through photography

Teppei YOSHINARI and Emako MIYOSHI

Over 78 years have passed since WWII and it is imperative that we pass down the harsh experience of the war and afterwar to future generations. Moreover, the reality of the “postwar” society needs to be reexamined given the raging wars under the Cold War occurred in East Asia, such as the Korean War and Vietnam War. Considering the aforementioned issues, “postwar” photographers have produced valuable works for future generations, capturing people who have experienced a variety of social changes. However, many issues remain regarding how to use photographs, especially in modern Japanese history, although historians place a high value on its potential for describing the postwar history in a different way.

By contrast, a review of previous research indicates that images evoked by photographs have generally been discussed by focusing almost solely on respective works. In other words, little was known about how photographers faced and understood the reality of postwar Japan. For example, Shōmei Tōmatsu was one of the most influential Japanese photographers of the postwar era. His shock and reflection at not knowing the reality of Nagasaki after the atomic bombing in the early 1960s led him to spend several decades following and filming survivors.

Thus, the authors devised and applied “photography in practice (*shashin-jissen*).” This is an original methodology for systematically redefining the expression of photographers’ intentions, which are constantly deepened beyond the immediate reality through photographing. The authors adopted “photography in practice” and focused on Tōmatsu’s postwar works to clarify the reality of the postwar society that he once continued to express. This was achieved by reconstructing various media of expression along the trajectory of his photographic activities, such as photo collections, magazines, and newspaper articles, while considering the social conditions of the time.

On the other hand, “photography in practice” was inspired by folklorist Kunio Yanagida’s theory of feelings. Additionally, it shares common ground with life-history research. Hence, to systematize this methodology more precisely, it is necessary to reinforce the theoretical backgrounds.

Therefore, this study reconsiders the methodological potential of “photography in practice” by reviewing the relationships among theories that offer important suggestions.

In conclusion, “photography in practice” closely focuses on facts captured through the photographer’s mind, which deepens through the act of photography as “feelings” according to Yanagida’s theory of feelings. Notably, it is characterized by the inability to separate objects into facts and feelings because they are “facts observed through feelings” of the perceiving subject. In addition, our methodology examines the relationship between social change and the individual based on objective facts, which has the analytical perspective in common with life-history research. Further, we hope to pass down “postwar history” from the perspective of photographers on future generations by our own photographic activities in the field.

Key words: “photography in practice (*shashin-jissen*)”; Shōmei Tōmatsu; Postwar Society; Common People