

シンポジウム 「総合大学における写真教育の未来」

小野記念講堂

2005.9.25(土) 13:00-16:00
総合大学における写真教育の未来

芸術学校空間映像科ビジュアルリテラシー講座第2回

報告：今村かずき

空間映像科では「ビジュアル」な資料を読み解いたり、利用したりする能力（＝リテラシー）を高めようという意図で、一般向けに「ビジュアルリテラシー講座」を開始した。2005年7月に第1回を開催、写真史家・小林美香氏による「写真集を読む」という内容のレクチャー。ここに収録する第2回のシンポジウムは、大学という教育の現場で、ビジュアル資料とりわけ写真というものがどのように意味づけられているのかを、いくつかの実践例を紹介しつつ、それが教育の中でどのような役割を担っていくべきなのかを考察することを目的としている。企画者である平木収氏の司会のもと、前半はパネラーの先生方による授業の事例紹介、後半では全員でのディスカッションという構成である。

「写真を見る」という授業

なぜ「写真」なのか。いわゆる視覚情報化社会といわれる今日であるが、視覚表象文化を支えてきた写真の読み解きに関する教育やその利用の結果として打ち立てられた社会を検証する諸研究は、積極的には行われていない、と平木氏は言う。そして早稲田大学第二文学部で行ってきた授業を例に、写真そして写真史を教えることについての課題を提起された。その後、パネラー3名の事例紹介に移るが、この先生方がそれぞれ特徴的であり、とりわけ都市社会学が専門の後藤範章氏と、美術評論家である高島直之氏・林道郎氏の、社会学側と美術側の双方からのアプローチの差が浮きぼりになり、その後のディスカッションに続く。

後藤範章氏（日本大学文理学部社会学科教授）は、写真を使った社会学の実践として、「写真で語る：東京」の社会学プロジェクトを1994年から継続して行っている（詳細は、「東京人」観察学会HP[*1]を参照）。ゼミ生たちは、自分たちを含む学生たちが撮影した「東京写真」を素材に、徹底的なフィールドワークと対話を重ね、文章を練り直し、最終的に写真とテキストをあわせ「作品」化する。後藤氏は、学生たちが「社会学すること（Doing Sociology）」に内発的に取り組めるように導く。その過程で感覚の主体性（＝Sense of Wonder）を磨き、社会認識のための想像力（＝Sociological Imagination）を高めていくという。冒頭では、社会学者ハワード・ベッカーが「Photography and Sociology」（1974）の中で、「社会学と写真は共に1839年に誕生し、社会や人間を探索し続けている」と指摘していることを紹介しながら、写真と社会学、フォトグラファーとソシオロジストないしフィー

ルドワーカーとの近親性について言及された。

高島直之氏（武蔵野美術大学芸術文化学科教授）は、美大というある種特殊な環境の中の学生に対し、美術史や写真史、デザイン史といった歴史を認識させることの難しさと重要性を述べた。ルネサンス期の遠近法の装置としてカメラオブスクラの実用化、活版印刷術の登場、時代は下ってダゲレotypの登場とフランス革命、そしてロンドン万博と、芸術の歴史と社会の動向は密接に関係している。ジゼル・フロイント『写真と社会』などを紹介しながら、大量の美術作品を見るときに、独自の視点や切り口を学生が自ら設定できる力を育てることの重要性を説いた。また、卒業制作の例として、日常風景に見られる特徴的な図形をとらえた写真を記号論的に分析して一冊の本にまとめたものを紹介された。芸術文化学科として、視覚表象に関わる問題の提起を、十分なデータと時系列的な蓄積をもって分析することの必要性を述べた。

林道郎氏（上智大学比較文化学部助教授）は、前任校である武蔵大学人文学部比較文化学科で行っていた「イメージ文化論」というコンセプトのカリキュラムについて紹介された。大西廣教授（日本美術史）との共同作業で組み立てられた「イメージ文化論」構想は、「見る力」「調べる力」など、イメージの分析・考察に取り組むための基本的な力を学生たちに身につけてもらうためのカリキュラムの実践である。特徴的なのは、まず学生たちに、本や論文を「読ませない」ことである。イメージからどうやって問題を発見するかという点が重要であり、その後記述し、集める、といった作業を通して、学生は論を展開する力をつけていく。カリキュラムのひとつである「調査演習」という授業は、イメージだけが描かれているポストカードを配り、それがどの時代の何なのかを学生が教科書なしで自ら手足を使って調べ、考えるというものである。この作業によって、学生たちはどのイメージを見てもだいたいの時代背景や傾向などがわかってくるという。とにかく量を覚えこむことが重要であり、理解したことに対して級位を認定しようという「イメージ検定」の構想についても述べられた。

次に、ディスカッションの内容の抜粋を掲載する。ここで論議されている内容から、写真というメディアの性質をかいま見ることによって、このシンポジウムの当初の目的である「写真を見ることは何か」ということだけではなく、「写真を見る」ということの本質までも見えてきたことは、多くの写真に関わる人々にとって有意義であると思われる。

ディスカッション 抜粋

文責 今村かずき

作品を「社会的に」読む？

—東京と写真家—

林：後藤さんにお聞きしたいのですが、学生たちが東京というイメージを求めて街に飛び出して撮ってきた写真は、ある意味ですでに社会的なまなざしというものによって構成されてしまうんじゃないかという、根本的な疑問があります。見せていただいた写真を僕なんかの目から見ると、汐留の写真〔図1〕とか恋人たちの写真〔図2〕もいいんだけど、あの公衆電話をかけている女の子の写真〔図3〕、写真としてはあれが一番いいなという感じがするんですよ。つまり、社会的に構成された写真と、作品として成り立つ写真の“差”っていうのは、写真を見るという力を問題にするときには重要なことじゃないかなっていう気がして。そういうことは議論していて問題になったりしないですか？

後藤：写真の質という点で言うと、作品としてのレベルは残念ながらそれほど高くないのが実際のところ。私たちの場合は、あくまでも「社会学する」ところに力点が置かれているので、原理的に言えば写真は第二義的・補助的な位置づけになります。しかし、第三者に向けて

作品として発表する・表現する以上は、一定程度の写真力もやっぱり必要であるということは確かなんです。両者をどう折り合わせるかというのは、実は悩ましい未解決の問題としてプロジェクト開始以来ずっと引きずってきていることなのです。

それから、社会学に関して十分な認識を持っている学生が多いわけでは必ずしもありませんので、作品化のプロセスで教師である僕の視点というものが一定程度反映されてしまうということもあります。だけれど、その写真について客観的な説得力のあるデータが見出せるかどうかという点で最終的には落ち着いていきますので、結果的に、その写真に対する「社会的なまなざし」は事後的に構築されていくものと受け止めています。勿論、作品化の対象となる写真は、提出された数百点の中から、幾重もの読み解きが可能なものが選ばれ、その意味ではセレクトの段階で一定の社会的なまなざしというものに確かに投影される。しかし、その後のフィールドワークと文章化の中で、当初想定していた成り立ち得るいくつかのシナリオ／ストーリーから最も説得力の高い解釈が採用されるわけです。ということは、その写真に対する社会的なまなざし・解釈というものは、「せめぎ合いと紡ぎ合いのダイナミズム」が作動する作品化プロセスの中で次第に明瞭なものに姿を変えていく、ということだと考えます。

林：例えば、「東京」を被写体とした写真——木村伊兵衛・桑原甲子雄・長野重一・東松照明・プロヴォーク時代の森山大道・中平卓馬など——は、とにかく無数に撮られていますよね。それを見ていくとやはり、街と写真家の付き合い方は、時代によって違う感じがするんですよね。例えば身体的な距離の感覚とか。そういうものは社会的な分析の対象になり得るんじゃないかなと。

後藤：それはおそらく、十分にあり得るだろうと思います。写真家の都市へのまなざしや認識、都市への身体的なまなざしといったものが織り込まれた既存の作品をテキストにして、社会的に読み込んでみるということは、本当はやってみたいことなんです。そこからは、写真史・写真論についてのステージが共有された専門家とは違う、素人的な観点から既存の写真作品を読み解く新しい目というのが、もしかしたら出てくるのかもしれない。

平木：むしろそこが非常に重要だと思うんですね。写真って、非常に読み手・受け手の任意性の高い表現だと思うんです。見る人間が適当に、勝手に解釈して、自分の思い入れ・知識・感情・体調で読んでいいようなものだと思うんですよね。ですが写真家という立場は、とにかく見る人じゃなくて、撮った人間の優位でもって語りかけ、表現する。ですから、他の解釈を許さない。ある意味、写真評論というのは写真家が言葉にしない部分を言葉にするという部分もなきにしもありません。

一方、写真史はというと、読み手の任意性が非常に高い分、社会的な様々な諸事情を背負い込んでいるわけですね。例えば、アジェは記録するという意識はほとんどなく、画家や歴史家に売ろうと思って撮っているわけですね。つまりある種、商品の可能性に賭ける欲望があるわけです。そこにいろんな人たちが思い

※〔図1〕〔図2〕〔図3〕ともに後藤ゼミ「写真で語る：『東京』の社会学」作品
◎「東京人」観察学会（日本大学文理学部社会学科・後藤ゼミ）



〔図1〕対向するまなざし—浜離宮と汐留との「借景」関係—（2003年度作品）

浜離宮恩賜庭園（以下浜離宮）から汐留シオサイトを仰ぐ風景である。

徳川将軍家の庭園であった浜離宮は400年近い歴史を持つ名庭園で、東京湾の海水を引き入れた汐留の池が特徴的である。以前は庭園目当てに訪れる人々のみを迎え入れる、その意味で周りの都市空間から孤立した「小宇宙」であった。しかし、汐留の

再開発によって、浜離宮とビル群とは双方共に「見る—見られる」関係に入る。シオサイトからすると、浜離宮を「借景」として組み込むことで、「都心景観」の完成度を高めた。浜離宮からすると、従来の浜辺からシオサイトに「借景」を替えることで、東京湾に面した縁辺部に立地する隠れた庭園から、巨大都市空間の内部に立地する「都心の庭園」に変質させた。

緑豊かな庭園と隣接する巨大ビル群。それぞれに身を置く者たちは、お互いの存在を目視することがないまでも、否か応でも視線を投げかけ合う。まなざしを別次元から対向させるこの空間と景観は、いかにも「現代東京的」と言って良い。

（2003年7月27日（日）13時頃／浜離宮恩賜庭園（中央区浜離宮庭園1丁目）にて撮影）

入れを投げかけてきたという流れがある。つまり、アジェにおける作品の生成・成立というのは、読み手側の世界なんです。生成文法ってありますけど、写真にも使われる社会における生成的な意味作用があるというふうに僕は思うんですよ。

後藤：僕は写真家にも任意性が働く場面が結構あるんじゃないのかな、と感じたことがあります。この3月に東京オペラシティのアートギャラリーで開催された「森山・新宿・荒木」展で、森山大道・荒木経惟の二人の写真家が新宿の街を撮影している記録ビデオを見たんです。二人とも思うがままに手当たり次第、様々な場面をカメラに収めている。これらが写真展に展示される際にはおそらく、彼らはどこでどんな状況で何を写したもののかな、ほとんど意識もせずに、撮りためたものの中から面白さを直感したものをピックアップして作品化する、ということが現実的に起こるのではないかと、正直思ったんです。

平木：難しい問題なんですけれどもね。例えば、森山はかつて「僕自身がメディアである」と言っています。つまり彼らはカメラを使うということに何の不連続性も感じていないわけです。それは身体感覚で撮っていいんです。その撮った一枚一枚の画面というのは、プレビジュアリゼーションという言葉もあるんですが、撮りながらも仕上りの想像がついています。荒木に至っては、いわゆるサービス精神の塊ですから、昔、電通の広告の写真をやっていたし、クライアントの要望というか、見る側の欲望に対してほとんど外しません。そこが本当に職人技、プロの資質ですよ。例えば、別の見方もできると思うんですよ。つまり新宿というものに対する非・表象行為というか、新宿を表現しないというか、アト・ランダムにして抜き出していく。これは一種のコンセプチュアル・アートのような行為ですね。だけど僕が今言った職人技のほうを信じたいと思うんですけどね。

後藤：すると、写真評論／批評というのは、その写真家という個人的な属性というフィルターを通して、言わば属人的に論ずるということになると思いますが、そういう見方や読み方が一般化すると、写真の可能性を結果的に狭める、ということになりませんか？僕は、社会学的視点を持ちながらも、写真家ないし写真の撮影者からも、既存の枠組みからも自由に写真を読み解いてみようというスタイルでやっているわけですが、写真と、写真をひとつの枠組み、狭いディシプリンの中に閉じ込めてしまうのではなくて、一旦そのディシプリンを解体して、まったく新しい地平で、写真というひとつの質的なデータをどのように解釈するかという、そういう広がりをもっていないと、「写真を使った教育」はなかなか見えてこないし実践も難しいのではないのかなという気がするのです。

平木：それは実は、写真というディシプリンが狭められて、いわゆる専門性、ある種芸術という免罪符を持って、アーティストでありエンジニアであるという技術的優位でもって写真家が生きてきた時代にはそうだったと思います。デジタルカメラや使い捨てカメラが普及して、これから誰でも写真を撮れる時代になって、逆に今僕たちは悩んでいるのは、その「狭さ」ですね。僕は写真というのなるべくだっ広い視野の中で捉えたい。そもそも写真というのは西洋的な知の所産なのですが、僕たちが西洋のこと——いわゆる近代主義とか合理主義

とか——を理解する一助にも、写真というのは役立ってきたと思うんです。しかし僕の観点からすると、単に発明以降の問題ではなくて、写真史以前、写真前史というのが非常に肝心だし、カメラオブスクラ、つまり技術手段以前に「像の結像」についてアリストテレスが記述し、それがギリシャ・ローマ、イスラムにも影響を与えているという、いわゆる知の連続性のひとつの根拠になっているわけですね。そういつたところの延長上に写真という技術手段、技術手段でありながら知的な手段であろうというものを位置づけられる。写真っていかがわしいんですよ。写真家って怪しいしね（笑）。しかし僕はやはりもっと、知の蓄積として、イメージを蓄積するということを考えた。フィロロジー（言語学）があるように、「フィログラフィ」という概念があつていいと思うんです。つまり、写真だけではなくて絵画とか、表象物すべてをトータルで受容していこうという気持ちを持つべきだと思います。いまだにやっぱり文字・言語のほうが強いところがある。だけど文字・言語の世界を補強してきたのは映像の力だしね。それで映像の背後には絶対に言語があるわけだし。

後藤：私の学部で今度開催する『「東京」を見る、『東京』を読む。』展のサブタイトルを「Dialogue between Sociology and 'Visuals'」としているのですが、つまりこれは、狭い社会学の中の一分野としてのヴィジュアル・ソシオロジーではなくて、広く写真やイメージを使って社



【図2】人間定規 - 恋人たちの無言のルール (1995 年度作品)

ある晴れた日の多摩川べりの風景。不思議なことに、多くのカップルがまるで定規の目盛りのように等間隔で座っている。最初に来たカップルが適当な場所に座る。次に来たカップルは遠く離れた所に座る。次は、前の2組の真ん中に座る。次にはそのまた真ん中……という具合に、間隔を等分した位置に次から次へと座っていく。かくして、ほんのわずかな時間に、きれいな「人間定規」ができあがる（写真には5組しか写っていないが、実際には相当長い定規ができている）。誰かに指図されているわけではないのに、何故こうなるのか。

ここには、人々の他者との「間」の置き方の暗黙のルールが働いている。基準となる他者と一定程度離れた所に座ることによって、自分たちの空間占有を宣言する（なわばりの確保）。同時に、他者に対しても「間」をとってすわることを暗に強要する。それが、無言のまま、ある種の法則に従うかのように行われるところが、いかにも「東京」らしい。

会や人間を捉えるという構想の下で考えるならば、社会学とヴィジュアル関連の方々との協働／コラボレーションが必要になるだろうと考えて立ち上げ、これから続けていこうということなんです。ヴィジュアル・ソシオロジーをどう位置づけ意味づけるかという話にもなるんですが、今の話でもそうであったように、狭く囲い込んでいくという発想ではなくて、これまでの枠組みを壊しながら新しい領域を広げていくという発想に立ってこそ、新しいおもしろいものが生み出されていくように思うんですね。

「意味」から逃れる～コードに回収されないもの

林：今、作る側の任意性と読み手の任意性と、二つの問題が出ましたけど、僕の感触ではこの二つの任意性の性格は違うと思うんです。つまり、作る側の任意性というのは、森山・荒木のように、ランダムに非常にすごい速度で撮っていくという、もうすでに身体化されているという部分もあると思うんですけど、もう一方に原点に戻ると、やっぱり彼らにはどこか「意味から逃れたい」という欲望があったと思うんです。写真はこういうふうにも撮るものだ、こういうふうに見られるものだ、ということに対して、そこからズレていきたいという欲望があるが故に、写真という非人称的な機械を媒介させることで、非人間的な意味、「コー

ド化されない意味」みたいなものがなんとかが写真によって現前させることができるのではないかという、そういう欲望があったと思うんですね。

読み手の側の任意性というのはむしろ、ある写真をどういうふうに見るか、如何にも読めるものを読むためにはコードが必要である。そのコードというのは、ある種のコメントをつけることによって、その写真の読みを誘導するというような、そういう装置としてメディア全般の中で働いているわけですけども、社会学的な読みというもの、ある種のコードだと思うんですね。それはそれで僕はどの読み方でもいいと思うんですけども、一方にはそういうコードによって回収できない何か不可解なものというのは、ずっと残り続けるので、そこを問題にし続けるのが批評の役割というか、ある美学みたいなものなのかもしれないという感じがするわけですね。でも逆に言うと、そこですら、ひょっとしたら社会学的なまなごしの対象に仕得るかもしれない。というのは、そこには集合的な感性とか時代的な無意識とか、そういうものが写り込んでいる可能性があるわけですね。意識されないものが写り込むというのは、まさにそこだと思うんですよ。だから、森山大道、中平卓馬、高梨豊さんもそうだし、あの時代の東京の写真を見ると、みんなやっぱりどこか質的に似た感じがあるんです。それは、本人たちが似せようとしているわけではな

く、似てしまうんですよね。それはなぜかということを考えていくときに、既成のコードではない、何か新しい無意識を捉えるような理論装置みたいなものが、社会学的にも可能なのではないかなというふうに思ったりするんですね。

高島：意味から逃れたい、ある種のナラティブな意味性みたいなものは絵画でも写真でもどうしても貼り付くから、そこから如何に遠くに逃げられるかということで、「ブレ・ボケ・アレ」というのが出てきたと思うんですよね。しかし、そういった森山さんの言う「メディア」性と、写真一般のメディア性というのはまた違ってくるということが重要です。要するに、写真というのは、いろんなものが写るという環境の記号世界だけれども、写真メディア自体がひとつの記号論的な文化対象としての価値があるという、この二つの層を別に見ていかないとわかりにくいということです。物語的な意味性から逃れたいといった欲望において、ああいうふうな形になったのが、森山さんや中平さんだとすると、しかし彼らはものすごく美的な感覚をもとと持っている方たちなんです。1968、69年という時代に、すでにある予定調和的な美学にしがみつ固定化していた純粋美学派、あるいは1950年代以来の社会派リアリズムの、それぞれの写真規範を如何に全否定していくか、ということですね。しかし、意味から逃れながら、意味性みたいなものがどうしても読者や社会の側から貼り付けられてしまう。なにより、彼ら自身の表現欲望それ自体によっても意味が生じる。それを自覚しつつ破壊したいという衝動を優先させる意識が、彼らの写真に反映している。そのところが彼らプロヴォークの大きな特徴ですね。

写真史・写真論を教えるということ

平木：写真教育という中で、体験とか経験とか蓄積とか、写真を見る側、解釈する側の資質というものがあましてね。それが我々の時代の人間と現在の若い人とは経験が違うわけですね。社会学的



【図3】東京型通学スタイルー私も「越境」通学生!?ー(2002年度作品)

ここは新宿、大ターミナルの夕方5時。制服に身をつつみ、背負ったランドセルからは通学定期券をぶら下げている少女。自分の住む市区町村外に「境界を越えて」通学する児童・生徒を「越境通学生」と定義するなら、彼女もその1人に違いない。2000年の国勢調査によれば、東京都内にある小・中学校への通学者807,915人の内、

「越境」通学生は92,918人を数え、全体の11.5%にあたる。次に多い神奈川県は5.9%、全国平均に至っては1.8%。東京の数字の高さが浮き彫りになる。そして、「越境」通学生の大半は、全国852校のうち229校が集中する(2000年の「学校基本調査報告」による)都内の私立小・中学校の児童・生徒なのだ。高まる私立志向、高度に発達した交通機関、それらに裏打ちされた越境への心理的障壁の低さ。こうした要素が、東京における「越境」通学生を実に10人に1人強の割合にまで高めてしまっている。一見寂しげに見える彼女、しかしデータの向こう側から友達のような姿が見えてくる。(2002年7月5日(金)午後5時頃/京王線・新宿駅構内に撮影)

な判断や、あるいは読み解きといったものが共有できるのか。教える側が妙な観念化を強要してしまわないかという危機はいつも持ち続けているんですよ。

林：問題はたぶん、まず学生は「意味が貼り付けられている」ということがわかっていない、ということでしょう。つまり、コードによって写真の意味が生産されているということが、まずわかっていない。写真がすごく自然にナチュラルに届いていると思うんです。ナチュラルではなくて作られたものであるということを、まず理解してもらうということが重要で、その次に、それはどういうふうな誰の意図でどんなふうな意味が貼り付けられているのかということを考えるのがメディア批判というか、社会学的な観点だだと思います。それに対して、それからズレているところを美しいとか、美学的に見るかということか批評の問題なのかもしれないけれども、そこは次の問題であり、そこで我々は妙な観念化ということをしごく気をつけなければいけないだけでも。

後藤：僕は、写真をロラン・バルトにならって「コードなきメッセージ」が写り込まれるものだと思っ止めるんですが、ところが逆にある種のコードに基づいた読み方というものがある。写真作品にまわりついてみると、そうした価値から自由に読み解くことを妨げてしまう。それは、既存作品を素材にするこのデメリットにもなりかねない。そんな点もあるのではないかなと思うのです。

平木：逆に、写真というのは、「現実を共有する手段」であるといったときには、それは若干ニュアンスとして「コードの貼り付け」というのと表と裏になってしまふんじゃないかという気がします。

林：現実を共有する手段というのは、同じ写真が大量に流通することで、同じものを見ているという、その現実を言っているのですか？

平木：そうですね、例えば第一次大戦後のドイツのグラフ・ジャーナリズムの発達というのがありますね。あれは分裂していく戦後社会の中で、雑誌メディアが同胞の活動を伝えていくという。それが心の支えになったと言われているし、それがグラフ・ジャーナリズムの発達のひとつの機動力となって、さらにヘンリー・ルースの『LIFE』につながっている。そしてアメリカのFSA (Farm Security Administration; 農業安定局) の仕事もそういうプロパガンダ性につながっていくわけですけども。それでいくと、コード以前にもっと大衆的な意味での現実だとか共生だとか、意志とか意欲とかにつながっていったのではないですかね。だから記号的に、ある種社会学、あるいは哲学的な分析以前に、ひとつの政治的な手段としてあったと。

林：その場合は、すでにコード化された現実として共有されるということですね。

僕が「イメージ文化論」という授業でやったのは、新聞を持ってきて、写真を書画カメラで大写しにするんです。周りのテキストを見せずに。写真だけを見せて、「これは何の写真だと思う？」というふうに聞くと、本当に答えがバラバラの状況で返ってきて。だんだんズームバックして周りのテキストが見えると、ああ、そうだったんだ、とみんな納得する。コード化の瞬間というものがまさにあるんだなというふうに思うんですけどね。写真そのものは意味をほとんど発していない、発している場合もありますけど、必然的に見られるためには、コード化が要請されるという感じがありますよね。

後藤：林先生のお話をとても興味深く聞かされたのですが、僕がやっていることとかなりの面で共通性が見出されるのかなと思います。それは具体的には、「見

る力」や「調べる力」、「問題を発見する力」や「分析する力」、「論として展開する力」というような、言ってみれば、研究する上でのある種のリテラシーや基礎体力を高めるということ、そうした発想を持っている。先ほど、「記述する・集める・調べる・比較する」という言葉を使われたんですけども、これは考えてみれば、学問そのものの、すべての学問に通ずる方法論ですよ。

林：その通りだと思いますね。やっぱりジレンマがあるんですよ。僕自身は批評めいたことを時々書いたりしている身なので、実は好き嫌いがはっきりしているんです。この写真のほうか、こっちのものよりいい、っていうふうに言いたいですよね。そういう批評的なスタンスは自分の中にあるんだけど、学生に教えるときは、そこはやっぱりちよつと括弧に入れて、とにかく学生が自分の力でテーマを発見するようにセットアップする、そこをまずちゃんとやりたいな。例えば、卒論でやりたいテーマが、80、90年代の「女の子写真」をやりたいという学生が出てきたりする。内心は、いやだなあと（笑）ちよつと思っんですけども。それでもやっぱり内発的な関心から出てきたことであれば、それはつきあうよっていうふうにするしかない。

ただ、僕は学生にとにかく本を“読ませない”ということを卒論レベルでも結構やっていて、それは他の同じような専門の人には抵抗されたりしたんだけどもーそこもずっと悩みながらやっていましたけれども、結局やっぱり読ませてしまうと、そこに当てはめることしか考えなくなってしまうんですよ、理論を覚えてしまうと。それはよくない。出来上がってきたものを見てもつまらないです。上がってくるものが、こちららわくわくするようなものというのは、やっぱり自分で発見して調べて、ということが反映されているのが一番おもしろいという感触でした。（了）

【*1】「東京人」観察学会HP

http://www.chs.nihon-u.ac.jp/soc_dpt/ngotoh/tokyo/

