

CMYK

用紙: b7トラネクスト 4/6判 79kg



THE EASTERN OBSERVER

INTRODUCTION

イントロダクション

THE EASTERN OBSERVER is
a bilingual journal
of art and literature,
published in Japanese and English,
with a focus on
contemporary artistic practice
in Japan and across Asia.
Alongside the journal,
we extend these conversations
through newsletters,
reading sessions,
and audiovisual projects,
exploring, with our readers,
the signs of worlds yet to come.

『イースタン・オブザーバー』は、
日本やアジアの文芸、アート、インタビューや
批評を日本語と英語で発信するメディアです。
ニュースレターやトークセッション、
オーディオやビデオシリーズも展開し、
読者の皆さまと新しい世界の兆しを探ります。

001

ART

KAWA
SHINSAKU ARAKAWA
NORIYUKI SEKIKAWA

川
荒川晋作
関川徳之

013

INTRODUCTION
イントロダクション

017

ARCHITECTURE

ARCHEOLOGY OF THE FUTURE
LINA GHOTMEH

未来の考古学
リナ・ゴットメ

041

FICTION AND POETRY

“AUTOBIOGRAPHY”
“THE CITY REMEMBERS
FOR AUTHUR YAP”
“THE ELECTRIC GHAZALS”
“HOLIDAY” ALFIAN SA'AT
COMMENTARY HIKARU FUJII

「自伝」
「街は覚えている アーサー・ヤップに捧げる」
「エレクトリック・ガザル」
「休暇」 アルフィアン・サアット
解説 藤井光

065

FILM

UNDERGROUND
KAORI ODA

アンダーグラウンド
小田香

081

FILM

ILHA FORMOSA
KUZOKU

潜行一千里
空族

097

FASHION

DYEING VIBRANTLY,
OPENING UP A NEW HORIZON
MITSUKO WATANABE

有松鳴海絞りの新たな地平
渡辺三津子

121

CARTOON

THE SILENT WORLD IS INFINITE
WOSHIBAI

無言の世界に遊ぶ
我是白

145

MUSIC

EVERYDAY EXPERIENCE
AND MY MUSIC
MINSU

日々の音楽
ミンス

161

TANKA

ELEVEN TANKA
TORI-SAN NO MABUTA

短歌十一首
新作および第一歌集「死のやわらかい」より
鳥さんの臉

170

BOOK REVIEW

READING THESE
PAST TWO OR THREE YEARS
ATSUSHI HORIBE

ここ2、3年の読み物、あるいは、静かになってから
堀部篤史

178

MUSIC

THE JAPANESE JAZZ TREND
OVERSEAS
MITSUTAKA NAGIRA

海外での日本のジャズのトレンド
柳樂光隆

186

DISPATCHES

AMONG OLD BOOKS
KEI WAKABAYASHI

古本の時間
若林恵

195

PHOTOGRAPHY

LIMINAL
AKIRA YAMADA

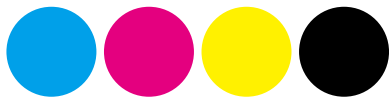
境界
山田陽

207

EDITOR'S NOTE
エディターズ・ノート

209

NEXT ISSUE
次号予告



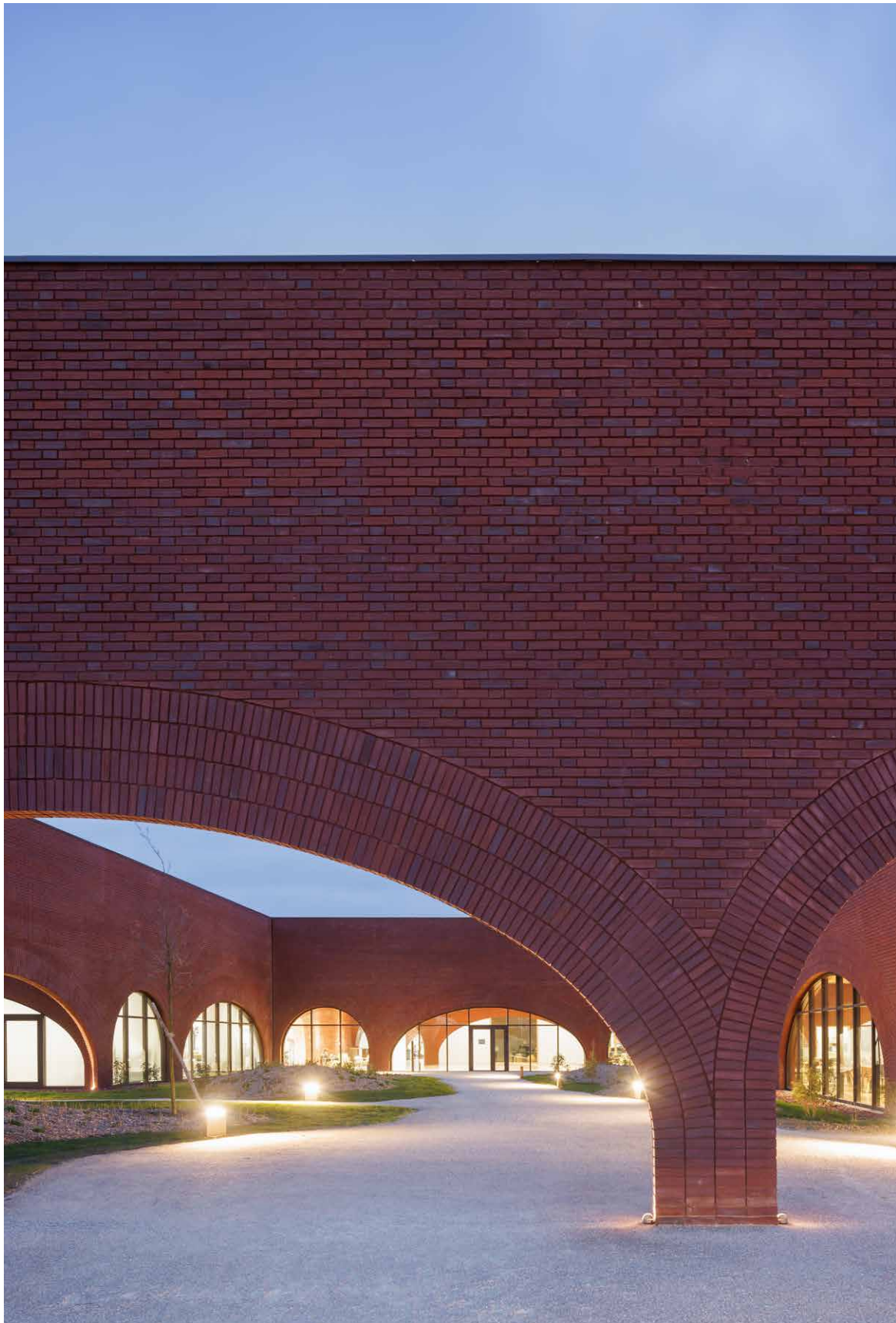
CMYK

用紙:A2コート 4/6判 68kg



LINA GHOTMEH ARCHEOLOGY OF THE FUTURE

INTERVIEW BY KIYO FUJISHIRO PHOTOGRAPHY BY MAKOTO NAKAMORI
TRANSLATION BY YUKI WESTON
PROOFREADING AND EDITING BY NANA KIYOSHIGE



Precise Acts, Ateliers Hermès, Normandy France. © Lina Ghotmeh — Architecture. Photography © Iwan Baan | © Hermès, 2023. 2019-2023.

リナ・ゴットメ——「未来の考古学」

——ゴットメさんは、レバノンで生まれ育ち、今はパリを拠点にして建築家として活躍していらっしゃいます。ご自身のキャリアをどのようにスタートされたのでしょうか？

どうスタートしたか——そうですね、パリにきたことについては、少し偶然が重なったと思います。ペイルート・アメリカン大学で建築の勉強を始め、在学中に海外インターンシップで働く機会を得ました。2001年にジャン・ヌーヴェル（仏、建築家、1945～）の事務所でインターンに参加できることになったのです。レバノンからパリにきたことは、私にとってまったく異なる環境に身を置くことで、驚くべき出会いになりました。街は本当に美しく、あらゆるものが均質に整っていると感じました。ジョルジュ＝ウジェヌ・オスマン（仏、政治家、1809～1891）は都市に一種の持続性をもたらしたとされていますが、パリは実際そういうふうに設計されているのだと分かりました。また、この街の歴史は、ペイルートで育った私自身の背景とはまったく対照的でした。そういう環境のもと、ヌーヴェルの事務所で素晴らしい経験をし、学校を卒業しました。そのあと事務所は、ペイルートでのプロジェクトのために私を呼び戻してくれました。パリでしばらく過ごしてから、ペイルートでのプロジェクトを担当するために小さなサテライトチームを作るという計画があったのです。私はインターンシップのときに、カタールのドーハでのプロジェクトに携わった経験もありました。だから「1週間以内にパリに来てほしい」という彼らの依頼に、「分かりました」と答えたのです。それで荷物をまとめてまたパリへやって来ました。6ヶ月の滞在予定でしたが——気がつけば私はここで23年目を迎えていて、自分の建築事務所を構えているというわけです。

——興味深いいきさつですね。レバノンでのプロジェクトについてお伺いしたいのですが、「Stone Garden Housing」（2010-2020）は、日本にあるものとの違いが感じられます。内戦や紛争のせいで、ペイルートでは色々なものが破壊され何も残らないことがある。それでも、石という古来の素材や伝統的な方法を使い、新しい建築を作られていてと感じました。そういう方法でプロジェクトを進めてこられた理由は何でしょう？

ペイルートは、自分のアイデンティティやそこにルーツがあるという私たちの感覚、そしてその場所の歴史について絶えず私たちに問いかけてくる街だと思います。この街は様々な文明の影響を受けていて、豊かな歴史があります。考古学的に発掘を試みれば、ギリシャ人、フェニキア人、ローマ人の歴史を発見することができ、この街の土地にあるそのような歴史のレイヤーを通して、人間はどういう存在なのかということを私たちは理解し始めます。でも同時に、絶え間ない破壊があるなかで、では「私たちは何者なのか」という問いもまた常にそこにあります。自分たちの祖先が築いた痕跡を繰り返し失うとき、その問いは非常に切実なものになるのです。

私は、「Stone Garden Housing」という建築はまさに私たちの居場所、そして建築物の根源的な部分を語るものだと思

っています。建築は植物のようにある場所から育ってくる、そんなふうにも言えるのではないかと考えています。その土地で育つものなのです。同時にそれは、戦争や破壊、紛争の記憶といった難しい問いに対しての応答になり得るものでもあり、建築を通して物事が建設的であったりインパクトをもたらしたりするものに変化していく可能性についても語るものだと思っています。

——ご存じのように、日本でも私たちは様々な破壊や喪失を経験してきました。2025年は終戦から80年の年でした。30年ほど前には阪神・淡路大震災があり、15年前には東日本大震災がありました。なかには津波で全てを失った人もいます。私たち日本人は、アイデンティティについて饒舌に語ることは多くはないかもしれませんが、深い喪失を感じ、それでもそんな難しい状況から回復しようとしている人たちが大勢いるように思います。

どの文化にも、そうした経験について独自の語りがあると思います。レバノンでは、それらはユーモアや皮肉、ときには自虐的なものを通して社会的に語られます。予想に反する反応かもしれませんが、それはまた、生きることへのとても強い欲望や、人々が集うことや祝祭、絶えず何かを作り続けようとする欲望として立ち現れるということなのかもしれません。建築やデザイン、アートはそういった経験に添えていくための方法になると思います。

私は、日本では、そういった反応は「空間をどう極めるか」という形で表れているように感じます——美をどのように引き出し、自然との関係性をどのように育んでいくか、という方法論です。美が形になり、それを人々が体験していく。その関係性にはある種の強度があると思います。創造性やデザインが、不安定さであったり、環境が破壊され突然全てがゼロに戻されてしまうような瞬間だったりに対して応答するための方法論になっているのです。

——（喪失の）経験のあとに新しく何かを作ることにについて、あるいはあなたの建築について語ろうとするとき、そこにあるのは何かを立ち上げていこうという垂直なイメージというよりも、水平に、横につながるような感覚なのではないかと思いました。単に新しいものを建造するというよりは、人々や自然、場所をつなぐようなものなのでしょうか。例えば大阪・関西万博（2025）で手がけられた「パーレーンパビリオン」は、日本とパーレーンをつなぐような空間や旅のイメージを作り出していました。

そうです。私は、建築は「地面」に関わることだと思っています。横のつながりについて言うなら、それは「織る」ということだと思っています。自分のやっていることは、いわば編み物をしたり縫い合わせたりして関係性を作っていく作業なのではないかと考えているのです。

オルガ・デ・アマラル（コロンビア、テキスタイル・アーティスト、1932～）の展覧会を手がけたときに、それがはっきり分かりました。彼女の作品を見ていて、布を織ることと建築を作ることとのあいだには、人と人との関係を生み出し、

つなげていくという共通項があると感じたのです。「パーレーンパビリオン」では、(建造物を通して)日本との感情的なつながり、工芸とのつながり、木造建築とのつながりを生み出したいと考えました。それと同時に、人々がその空間のなかで心地よいと感じる体験や、そのためのしかけも作りたいたと思いました。そしてまた、パーレーンの文化の本質ともつながるようにしたいと考えました。そのことによって、私たちのあいだで共有されているものを際立たせたかったのです。私は、空間という言葉が私たちに共通の系を生み出し、たとえ私たちが異なる者同士でも、ある部分では同時につながっているのだということが分かる手がかりになればと思っていますのです。

——ご自身のプロジェクトが、どんなふうに受け取られていると感じますか？ 日本で、あるいはより広くアジアで。

そうですね、プロジェクトに取り組む際に、その土地の人々を観察するのは本当に好きです。できるだけ目立たないようにして、彼らの反応を窺うようにしています。というのも、私にとっては、人々がその空間とどんなふうに関わっているのか——その空間をどう好きになり、どうやって自分のものとしていくのか——そういうことを理解するのは重要なことだからです。それは単にその空間を利用する人々だけに限ったことではありません。建築のプロセスそのものについてもそうだと言えます。施工チームと初めて会う時間は、私にとってとても重要です。彼らが私のプロジェクトを理解してくれているかどうか、そして建築物を彼らの文化の一部として受け入れてくれるのかどうかを知りたいと思うからです。

チームのうちのひとりが、「このプロジェクトが好きです。自分たちが普段やっていることと通じるものがあるし、全力を尽くしたいという気持ちになります」と言ってくれたときは、本当に嬉しかったです。私にとって本当に大切なことです。建築は単なるアイデアではありません。実際にそれを建てる人がその建築のことを大切だと思ってくれることが大事なのです。建築の過程で育まれるそういう感情的な結びつきこそが、あらゆる建築を価値あるものにしているのだと思います。

——施工チームからのフィードバックによって当初の計画を見直したり、変更したりすることもあるのですか？

施工チームや、ときには職人たちと協働して、彼らの技術をどう建築と連動させていくかを考えています。いま日本の富山で手がけている「Play Earth Park」(Goldwin社)の「展望台／コテージ」では、プロジェクトのデザインを考えるいっぽうで、地元のガラスや木工の職人を訪ね、素材や彼らのものづくりの工程を知るようにしました。

——それはコミュニケーションをしながら、協働するようなプロセスなのですか？

コミュニケーションと協働、そしてその土地に根差した方法ですね。何かを計画するなら、向かいってその土地を理解し、その土地で実践を重ねて計画がうまく実現できるように育てていく。まだ見ぬ成果かもしれませんが、そこに確かに存在するものを、再び創造していくようなことなのだと思います。

——刊行された書籍『Windows of Light』(2024)では光

にフォーカスされています。光もまた形のないものですよ。普段、建築というフィジカルで形のあるものを作られているいっぽうで光についての本を作られたということで、興味深く拝見しました。なぜ光に惹かれ、それがどのように建築家としてのプロジェクトに関係していくのでしょうか？

2つ理由があります。まず、文字通りですが、建築を考えるうえで光という要素にはいつも惹かれてきました。光はその空間の雰囲気 zu 大きな影響をもたらします。物質としての建築そのものについて私たちが考えるという意味でも、人々が建築を体験するという意味でも、光はとても重要な要素だと思っています。谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』を読んだときにも、このことを思い浮かべました。光は文化を作る要素のひとつなのだと思います。レバノンでは地中海沿岸の太陽が強い光を放って美を際立たせ、陰を作り出し、そして自然や世界の色合いを豊かにします。日本では、光はグラデーションとして、つまり影やニュアンスとして捉えられているでしょう。私たちはそうやって時間や場所に関する感覚に関係するものとして光を体験しています。光のそういうところに惹かれたのです。

もう1つの理由はこうです。照明機器やソリューションを手がける Zumtobel Group (オーストリア) が毎年建築家と一緒に本を作っていて、彼らからオファーがあったのです。彼らはこれまで、ディエパド・フランシス・ケレ (ブルキナファソ、建築家、1965〜) やフリーダ・エスコベド (メキシコ、建築家、1979〜) と仕事をしています。そんな彼らからのオファーで、Lars Müller Publishers 社 (スイス) から本を出版しました。光について深く探究する素晴らしい機会でしたし、建築のレンズを通してというよりも、光の起源という私が興味のある点から探っていくことができました。本は、ビッグバン の話題からスタートし、宇宙船から初めて撮影された宇宙の写真に掲載しています。ビッグバンの瞬間から光がどのように世界を照らしてきたのか、私たちや世界、そして建築が光の粒子によってどのように形成されてきたのかを追体験することができます。考えるとすごいことだと思いますし、建築や私たちが取り組んでいることについて、今までになかった視点で理解することができると思います。

——(形がはっきりしている) 物質だけではなくて(形のないうように感じられる) 光、あるいは物質(粒子)としての光という観点で取り組まれているのですね。一連の活動を通して、素材についてリサーチをし、土地や光についても何かの根源として捉えられていて、さらにそれが今度はどのように文化と共鳴していくのかということに取り組まれているのだと思います。

共鳴するという点では、テーブルを囲む人々があるときにはお互いのルーツを知ることなく、そしてまたあるときはお互いを深く知りながらコミュニケーションをしていくことがテーマになった「À Table」(2023) もとても興味深かったです。人々は深く結びつき、話をし、つながっていく。それらのことが現在進行形でその瞬間に起こっていく。そういうことを視野に入れたプロジェクトだったのでしょうか？

そうですね。「ある瞬間に共にいること」を考えました。沈黙の瞬間もありますがそれもまた現実です。(そのプロジェクトは) そこに座って世界を理解する、そういうものになっています。パビリオン内の空間では光のうつろいを感じると思います。陽が照っているときは天窓を通してインテリアが

明るくなり、曇ったり雨が降っていたりするときは空間が暗くなります。テーブルに座ると人々はある姿勢になり、そこでひそひそ話が繰り返られます。人々が一定の姿勢のまま一緒にそこに存在し、話をしたり、あるいはただテーブルという素材があることによって誰かとつながっている。話す言葉や感じることを通して、あるいはお互いを見ているだけにつながりが発生する。コーヒーを飲んだり、読書をしたり、本を書くためにテーブルに着く人もいます。日々やあるタイミングの習慣としてそこに座る人、あるいは日常の仕事から離れて休息するために座る人もいます。興味深かったのは、そこで会議をしている人たちでした。輪になって座ることは力学を変えることでもあります。それは伝統的な授業ではなく対話になり、人々にとっての本当の会話になるのです。

——面白いですね。物語や小説、テキストにも様々な意味のレイヤーがあると思います——「間テクスト性」と呼ばれるものです。そういう意味では、出版の仕事は単に本を刊行することだけでなく、読者とつながるということでもあると感じています。読者の反応もその作品の一部なのだと思います。作品を体験することで、読者は自分たちの人生や先達／祖先のこと、歴史を思い起こすこともあります。記憶が生き生きと感じられるようになること、または未来に想いを馳せることもあります。そういうことがあると本を作っていて楽しいと感じます。ある人にとっては、本や何かを作ることは完璧なものを仕上げるということかもしれませんが、それでようやく半分だと思います。もう半分は読者や人々のコンテクストや感想といったものによって作られるのではないかと思います。ゴットメさんの建築にもそういう側面があるのではないかと感じました。

本について話すのもいいですね。本もまた物語ることに関係しているものであり、そこには出来事や記憶が満ちているのだと思います。私たち、つまり人間は、記憶によって生かされているのです。その記憶はまた、私たちが物語ることによって存在する。そういう記憶の働きによって時間の感覚や歴史が甦れるのだと思います。時間はそれそのものだけでは存在しないかもしれませんが、私たちがその時間を生き、記憶しているということを語り得て初めて存在するようになるのだと思います。だから、本を読むこと、あるいは建築を体験することは、私にとっては人間であろうとするための極めて大切な術だと思っています。そういったことは、意識的にその時間を生きるということ、あるいはその時間が何を意味するものなのかを探究することなのです。その営みを通して、たくさんの出来事や記憶を味わうことになるのです。

——時間ということについて取り組んだ具体的なプロジェクトについて聞かせてください。もちろん、どのプロジェクトにも時間の概念があると思いますが、何か例を挙げるとすれば大英博物館のリニューアルでしょうか。博物館には歴史や時間、そして多くの蓄積があり、人それぞれ時間の感じかたは異なるかもしれません。ある人にとっては一瞬の時代が、ある人にとっては長く感じられるものでもありそうです。このプロジェクトはどのように計画されたのでしょうか？

大英博物館には、時間が凝縮されていますよね。たくさんの時間のレイヤーがあるのが魅力です。平和的な時代、紛争の時代、そして古代の歴史と共にある「いま」——ときに矛盾もあります。大英博物館との仕事では、所蔵されているコ

レクションと文脈を理解する必要があります。考古学的に色々な時代や歴史を理解し、そして所蔵物そのもののことを理解しなければなりません。そういった様々なことについての全ての物語が層をなしているんです。それがフィジカルな物質やオブジェクトとして現前するのです。オブジェクトがその時代のことを語りながら、さらに今日についても語るようにするにはどうするのがいいのか？ それがチャレンジになります。例えば、(古代メソポタミアの神話に登場する)「ラマス像」という驚くべき彫刻はアッシリア宮殿を護っていたものです。これは単にアッシリアの歴代の君主たちや宮殿を表す歴史的な人工物だった、ということを示すだけではありません。これが元々はイラクに由来するもので、現在のその地域の状況を示すものでもあるということを考えなければならないのです¹⁾。こういったオブジェクトは、太古の時代から現代まで、時代の様々な局面をつなげ、それを私たちが理解して未来を作っていくための手がかりにもなるものなのです。時間や多くの感情の重なりによって、オブジェクトの豊かで消えることのない意味が形成されているのです。そういったオブジェクトが展示されることによって、空間は、私たちが歴史を理解し未来に向かっていくためのひとつの器になるのです。

——とても興味深いお話です。どれくらいの時間をかけて行われるプロジェクトなのでしょうか？

10年はかかると思います。長い時間です。博物館のプロジェクトの多くがそうですね。エストニア国立博物館の場合も完成までに10年を要しました。これも規模の大きいもので、さらにリノベーション中も博物館を開館するという取り組みでした。そういうわけで建造物やコレクションをリサーチして理解するためには相応の時間が必要で、そういうプロセスを踏みながらプロジェクトを進めました。深い意味で博物館を作り替えるような仕事だったと思います。

——お伺いして、建築はほとんど全てのことに関係していると思いました。歴史、博物館や神社仏閣など様々なものがある。そうすると、建築物は宗教的であったり、アイデンティティや人々の存在という人間的な要素にも関連するものだったりするのではないかと思います。建築というフィジカルなものを通して、そういった多くの要素をつないできたということでしょうか。

建築を何かの手段、少し口実のようなものとして使うことに似ているかもしれませんが——知識を生み出して保ち、様々な要素を結びつけるための道具、あるいは器としての建築です。ノルマンディで Hermès のために手がけた工場の建築では、計画の当初から地域に根差し、低炭素でエネルギー・ポジティブ²⁾な建築を目指すという考えがありました。そのためには、素材について慎重に検討し、地元のレンガをどう使い、伝統的な職人技術をどのように再生させるかを考えることになりました。レンガ職人と協働し、55万個のレンガを製造し、そのレンガを用いて建物全体を構築したのです。今日ではレンガが構造材として使われるのは珍しいことなので、この方法論は伝統的な知識を現代建築の言語へと更新することでもありました。

その建築は工業施設を含む景観を再生するための手段にもなりました。ノルマンディでは、多くの工業施設が美しい自然環境のなかに建っています。しかし実際には、その建物の

多くは景観を損ねる金属製の箱のようにも見えます。そこで、工業建築をどうやってもっと品格のあるもの、美しさを備えたものへと変えることができるのかと考えたとき、アーチやレンガ、そして手仕事の技術を用いることが鍵になりました。建築を始めたとき、私たちはこの伝統的な方法で施工できるレンガ職人がほとんどいないことに気づきました。そこで、レンガ職人や石工たちのトレーニングもしました。そうした幾重もの活動やつながりによって、建築は単に空間を作る以上のものになるのです。もちろん建築体験そのものは極めて重要です。人はそこに畏敬の念や、何か特別なものに触れた感覚を抱くでしょう。建築には人を愛容させる力があるからです。それと同時に、建築には「つなげる」という使命も必要です。そして単なるひとつの建築作品であることを超えて、社会的にも歴史的にもポジティブな影響力を持たなければならぬのです。つまり建築というものは、実際にその土地のことを気にかけていく努力そのもののことなのです。

——一生続くような、あるいは次世代にも向けられた長い道のりになりますね。

願わくはそうです。大切なのは永久に残るであろう建築物を作るということではなくて、目に見えないものに対しても挑戦を続けていくということなのです。建築は必ずしもフィジカルな部分だけではなく、それを作るプロセスそのものでもあるのです。

——最後に少し別の楽しみについても聞かせてください。建築以外ではアートや音楽、あるいは他のクリエイティブなものに普段どんなふうに触れることが多いのでしょうか？ お気に入りのミュージシャンやアーティスト、映画監督や作家がいれば教えてください。

友人でもあるダファー・ユセフ（ジャズ・ミュージシャン、チュニジア、1967～）の作品が大好きですね。本当に素晴らしい仕事をしています。ジャズ全般が好きですが、オペラやダンス・パフォーマンスにもとても関心があって、最近はそのようなものを追いかけるようにしています。それから、生物学の本を興味深く読んでいます。カルロ・ロヴェッリ（理論物理学者、イタリア、1956～）の著作や、ビアトリス・コロミーナ（建築史家、スペイン、1952～）とマーク・ウィグリー（同、ニュージーランド、1956～）の共著『我々は人間なのか？』も読んでいます。この本は人類の歴史をこれまでとはまったく異なる視点で捉えていて、私たちの祖先は決して「原始的」ではないと語り、また歴史が右肩上がりに一直線に進歩していくという考えかたに異議^{ウエスタンブライス}を唱えているのです。そして人類の発展を理解する際の西洋中心的な視線そのものを問い直しているのです。

そういうふうになくさんのものから刺激を受けています。友人のエマヌエーレ・コッチャ（イタリア、哲学者、1976～）の仕事も大好きです。彼は、芸術や美の力について、そしてそれらが人間の生にとってどれほど本質的なものであるかについて書いています。それから、ファッションへの興味も大きいです。ファッションは何か付け足しのようなものではなく、人間に本来的に備わっているものなのです。私たちは皆、絶えず自己表現を行う「ファッションする存在」なのです。自然のなかにさえファッションは存在すると思っています。例えば蝶の羽がそうであるように、自然界も常に「ファッション的」なのです。エマヌエーレは、人間、植物、物体、環境

のあいだにある境界を解体することで、生や自然、人間存在そのものを再考しようとしています。こうしたあらゆる分野の営みが私にインスピレーションを与えてくれますし、私が仕事を成り立たせていくためのリサーチの一部になっているのです。

- *1 アッシリア人は現代では少数派となったが、現在もイラク北部などに居住しており、先住民としての権利の保護活動が続けられている。いっぽうで、中東の政治的混乱により欧米など世界各地への離散(ディアスポラ)も進んでいる。
- *2 建物や施設などが消費するエネルギーの量よりも、太陽光発電などを通して生み出す再生可能エネルギーの量が上回っている状態(創り出すエネルギーが消費を上回る状態)のこと。

リナ・ゴットメ

建築家。ペイルート(レバノン)出身、パリ(フランス)在住。環境への感受性に富んだ持続可能な建築で知られる「Lina Ghotmeh — Architecture」主宰。自然素材や伝統的な職人技を取り入れて「再生」を探索する「未来の考古学(Archeology of the Future)」というコンセプトで構築される作品群は、各地の歴史と先進的な建築を融合させている。代表作に「Stone Garden Housing」(Dezeen Project of the Year)、「Serpentine Pavilion」,「Maroquinerie de Louviers」(Hermèsのアトリエ)、エストニア国立博物館、「The Bahrain Pavilion」(ArchDaily Building of the Year)、大英博物館(Western Range Galleries)、カタール常設パビリオン、「AlUla's Contemporary Art Museum」など。また、イエール大学、トロント大学、ハーバード大学デザイン大学院などで教鞭を執ってきた。「Schelling Architecture Prize」「Great Arab Minds Award」「TIME100 Next」「Iconic」や「Wallpaper」の「Architects of the Year」など多数受賞。AIA名誉フェローおよび芸術文化勲章シュヴァリエ受勲。
www.linaghotmeh.com @linaghotmeh_architecture

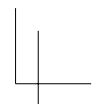
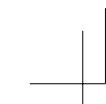
藤代きよ

本誌『THE EASTERN OBSERVER』エディター／発行人。木星社代表。 @mokusei222



K(85%で使用

用紙:メヌエットライトC 4/6判 81.5kg



解説

藤井光

「休暇」

「エレクトリック・ガザル」

「街は覚えている
アーサー・ヤップに捧げる」

「自伝」

アルフィアン・サアット

翻訳
藤井光

Alfian Sa'at

“Autobiography”

“The City Remembers
For Authur Yap”

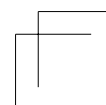
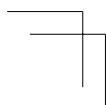
“The Electric Ghazals”

“Holiday”

JAPANESE TRANSLATION BY HIKARU FUJII

Commentary

WORDS BY HIKARU FUJII
ENGLISH TRANSLATION BY YUKI WESTON
PROOFREADING BY NANA KIYOSHIGE



Commentary by Hikaru Fujii

Alfian bin Sa’at, born 1977, is a Singaporean Malay writer. In Singaporean culture, “Sa’at” is often mistaken for a surname, but it is actually his father’s given name——his full name means “Alfian, son of Sa’at”. As a writer, he is correctly referred to simply as “Alfian”. Reflecting on his own name, Alfian has noted that “glossing, which happens not just when you’re a writer from the periphery on the global stage. It also happens when you’re a minority in your own country” (from the 2022 essay *Identity, Alphabetically*).

As this episode illustrates, Alfian Sa’at’s writing is inevitably shaped by the question of what it means to be part of a minority. What kind of place is Singapore for those living there as Malays? What kind of relationship should they seek to forge with the Chinese majority that forms the mainstream of Singaporean society? Within the trajectory of Singapore’s development as a nation, how should the present moment of its communities be situated and understood? Such questions, expressed in various forms, illuminate Alfian’s creative practice.

Alfian was born into a Malay Muslim family in Singapore, a background that situates him within the very minority context his writing explores. Yet, even the term “Malay” cannot be reduced to a single identity; his father’s side is of Javanese descent, and his mother’s of Minangkabau descent, giving him eclectic origins. Raised in a multilingual environment, with Malay spoken at home and English at school, he would eventually come to write in both languages. Above all, one of Alfian’s most striking characteristics is his versatility, consistently producing work in theatre, fiction and poetry, achieving an exceptionally high standard in each form. On top of that, concerned by the tendency of Singapore’s literary cultures in different languages to exist in isolation from each other, he has also pursued translation.

Although two collections of his short stories have been translated into Japanese to date, Alfian’s precocious career has been most defined by theatre. He began presenting theatrical works in his teens, while still a student at the prestigious Raffles Junior College in Singapore, attracting attention from an early age. Written in both English and Malay, Alfian’s plays have often been staged in Malaysia, and he currently serves as writer-in-residence at the Singapore theatre company W!ld Rice.

Particularly noteworthy are *Hotel* (2015) and *Tiger of Malaya* (2018). *Hotel* confines its drama to a single room, yet through the people who pass through it at ten-year intervals from 1915 to 2025, it unfolds the sweeping history of Singapore. Conceived as a counterpoint to the “official” narrative commemorating the fiftieth anniversary of independence, the play spans eleven scenes and nearly seventy characters——from a Japanese soldier to a terrorist suspect to a Malay film star — as nine languages intermingle, blending songs, comic moments, and even a murder case into a five-hour theatrical spectacle. *Tiger of Malaya* takes its point of departure from the 1943 Japanese film of the same title, which portrays the bandit Yutaka Tani, known as “Harimau”, taking revenge for his family’s murder while aiding the Japanese army’s advance from the Malay Peninsula to Singapore. The wartime film casts the British and Chinese as villains, reflecting its propagandistic origins. Alfian’s play stages the very process by which contemporary actors attempt to “restage” that film in a Singapore theatre, which is itself staged as Alfian’s *Tiger of Malaya*. Malay, English, and Japanese intermingle on stage, and memories of multiple nation-states intersect, always tempered with Alfian’s characteristic humour. When *Tiger of Malaya* was presented at the Tokyo Festival in October 2023, audiences experienced not just the performance but also discussions with Alfian himself.

fian himself.

While Alfian has published extensively for the stage, in Japan, it is his fiction writing that has brought him the greatest acclaim, even as global literary trends continue to focus on fiction. The works translated into Japanese in book form are *Sayang, Singapore: Alfian’s Short Stories* (translated by Miyuki Kosetsu, Dandansha, 2015) and *Malay Sketches* (translated by the present author, Shoshi Kankanbo, 2021). *Sayang, Singapore* is a complete translation of Alfian’s first short story collection, *Corridor*, originally published in 1999. As the translator notes in the afterword, it is a collection that brings into relief “people who feel a certain unease in the heartlands of Singapore”. *Malay Sketches* is a collection of short pieces portraying Malay individuals in Singapore, in which the minority’s question of where they belong resonates across various corners of society.

Amongst individual short stories available in Japanese translation is ‘The Wife’, included in the anthology *Zetsuen* (Shogakukan, 2022). This collection, conceived by the Korean writer Chung Serang, features newly commissioned stories by young Asian writers on the shared theme of ‘separation’. Alongside works by Sayaka Murata (Japan), Hao Jingfang (China), Wiwat Lertwiwatwongsa (Thailand), Hon Lai-chu (Hong Kong), Lhashamgyal (Tibet), Nguyen Ngoc Tu (Vietnam) and Lien Ming-Wei (Taiwan), Alfian’s short story ‘The Wife’ centres on a Malay Singaporean couple in their forties. With the tension of a chamber drama, it reflects how their everyday life begins to change after the husband encounters a former lover.

Alfian visited Japan in 2022 to participate in the Kyoto Writers Residency. The Kyoto Writers Residency was launched in 2021 with the aim of offering writers and translators from Japan and abroad opportunities to reside in Kyoto for creative work and

exchange. As it happened, the programme began during the COVID-19 pandemic, and in its first year, no participants were able to travel to the city. The following year, Alfian became part of the first cohort to participate in person, joining writers and translators including the Czech writer Anna Cima, the Māori writer Paula Morris of New Zealand, the Belgian writer Hubert Antoine, the Japanese writer Ao Omae and the translator Emily Balistrieri.

At the Kyoto Writers Residency, a reading is held as the closing event. The writers bring their own texts, and the Japanese translations are read aloud. For his reading, Alfian chose a short story he had written during his stay in Kyoto. ‘Holiday’, presented here in translation, is the complete version of that work. After the reading, Alfian left Kyoto for his next destination, Kraków, Poland.

In sitting with Alfian’s work, we also cannot overlook his poetry. As an accomplished poet, he has published three poetry collections to date, beginning with *One Fierce Hour* (1998), followed by *A History of Amnesia* (2001), and *The Invisible Manuscript* (2012). (Unfortunately, all three are now difficult to obtain in print.) By his own account, he became deeply absorbed in poetry while in secondary school, after reading an anthology of English poetry as part of the curriculum and discovering poets like Seamus Heaney, Philip Larkin, and Sylvia Plath. While his fiction is often characterised by an introspective and tender tone, one of Alfian’s distinctive features as a poet is the range of voices manifested in his poetry. At times, he addresses political themes directly, offering a sharp critique of minority marginalisation and censorship in Singaporean society. For many English-language writers, it is not uncommon for a career to begin in poetry and later shift entirely to fiction, as is the case with Paul Auster, but Alfian has been persistent in working as a poet. One of his notable recent projects

is *Rhetorical Territories* (2017), a collaboration with Singapore-based photographer Tom White. Drawing on a series of photographs capturing the landscapes of Singapore’s emblematic public housing estates, the book conveys the emptiness of the so-called “kam-pung spirit”, once promoted as the ideal ethos underpinning communal life. For each photograph, Alfian makes a short three-line poem, a “rhetorical haiku”, responding in pared-down language to images imbued with absence and forging a striking interaction between text and image.

In this volume, three poems are presented in translation from Alfian’s second poetry collection, *A History of Amnesia*, first published in 2001 and revised in 2008. In ‘Autobiography’, memories of childhood, inscribed within the inexorable flow of time, are rendered with both vividness and fragility. By contrast, ‘The City Remembers’, set against the backdrop of urban life, adopts a cool, detached tone, observing human activity through the eyes of streetlights, trains, traffic signals and elevators. ‘The Electric Ghazals’, meanwhile, may be regarded as one of Alfian’s poetic highlights, bringing together his technical virtuosity across a range of emotions and perspectives along with the traditional Persian-derived poetic form of the ghazal. Each of the twelve ghazals bears thematic titles such as “Oblivion”, “Death”, or “Happiness”, and the language of the ghazal pursues the themes before concluding with an address to “Alfian” in the final couplet. At times playful, at times driven by intense emotion, the words echo between “I” and “you”, creating a magical space reminiscent of a hall of mirrors.

At once attentive to Singapore’s past and present, Alfian’s practice in translation reveals a creativity that remains open to the world. Every line and every word carries a quality that draws the reader in, even as it interrogates the writer’s own self and propels them toward further creation. Guided by diversi-

ty and openness, this voice is tied to the Singapore Alfian envisions and will likely flourish in importance, extending beyond Singapore to parts of the world where intolerance and the justification of oppression continue to spread.

ALFIAN SA’AT

Resident Playwright of Wild Rice. His published works include three collections of poetry: “One Fierce Hour”, “A History of Amnesia” and “The Invisible Manuscript”; a collection of short stories, ‘Corridor’; a collection of flash fiction, ‘Malay Sketches’; and three collections of plays.

HIKARU FUJII

An American literature scholar, translator, and an Associate Professor at the Faculty of Letters and the Graduate School of Humanities and Sociology at The University of Tokyo. In 2017, he received the 3rd Japan Translation Award for his Japanese translation of *All the Light We Cannot See* by Anthony Doerr. His publications include *From the Terminal to the Wasteland: American Literature in the Post-American Era and 21st Century × American Fiction × Translation Workshop*. He has also translated numerous works into Japanese, including *Harlem Shuffle* by Colson Whitehead.

解説 藤井光

アルフィアン・ビン・サアット (Alfian bin Sa’at) は、1977年生まれの、シンガポールのマレー人作家である。しばしば（シンガポール国内においてすら）誤解されがちなことであるが、彼の名前にある「サアット」は苗字ではなく、父親のファーストネームであり、彼のフルネームは「サアットの息子アルフィアン」という意味になる。そのため、作家を指す名前としては「アルフィアン」が正しい。そのことについて、アルフィアン自身は、「世界的ステージにおける周辺地域出身者だけでなく、自分の国においても、マイノリティであれば起こること」だと述べている（2022年発表のエッセイ “Identity, Alphabetically” より）。

名前をめぐるこのエピソードに凝縮されているように、アルフィアン・サアットの創作は、自分とはどのような存在であるのかという問いと無縁ではいられない。シンガポールとは、そこにマレー人として暮らす自分にとって、どのような土地なのか。シンガポール社会の主流たる華人とどのような関係を築いていけばよいのか。シンガポールの国家としての歩みのなかで、自分たちの生きる現在はどのように位置づけられるのか。そうした問いは、さまざまな形を取りながら、アルフィアンの創作を照らし出している。

アルフィアンはシンガポールのマレー系ムスリムの家庭に生まれた。ただし、一言で「マレー」といっても、作家本人の父方がジャワ人、母方がミナンカバウ人であることに示されているように、そのルーツは多様である。家庭ではマレー語、学校では英語を使用する複数言語の環境で育った彼は、やがてその双方の言語での創作を行うようになる。そして何より、アルフィアンの大きな特徴は、演劇・小説・詩という異なる形式での創作をコンスタントに続け、どの形式においてもきわめて高い水準の作品を生み出してみせる多才さにある。加えて、シンガポールにおける複数の言語での文芸がそれぞれに孤立しがちな現状を憂う彼は、翻訳も手掛けている。

これまでに、短編小説集が2冊日本語に翻訳されているアルフィアンだが、早熟なキャリアにおいて、彼がもっともコンスタントに作品を発表し続けている分野は演劇である。シンガポールの名門校であるラッフルズ・ジュニアカレッジに在籍していた10代のころから演劇作品を発表していた彼は、早くから才能を注目されていた。英語とマレー語の両方で創作されるアルフィアンの演劇は、しばしばマレーシアでも公演の機会を得ているほか、現在はシンガポールの劇団 Wild Rice のレジデント作家として活動が続けている。

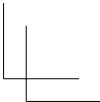
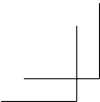
特に注目すべきは、2015年に発表した『ホテル』 (Hotel) と、2018年の『マライの虎』 (Tiger of Malaya) だろう。前者は、とあるホテルの一室を舞台として、1915年から2015年まで10年ごとに、その部屋を出入りする人々の姿を通じてシンガポールの歴史を描き出す。2015年に建国50周年を迎えた

シンガポールの「公式な」歴史に対抗すべく、11の場面に分かれ、日本軍兵士やテロ容疑者やマレー人映画スターなど70人弱の登場人物が次々に登場して9つの言語が飛び交う、歌ありギャグあり殺人事件ありの、5時間にわたるエンターテインメント大作である。後者は、主に1930年代にマレー半島で活動した日本人盗賊「ハリマオ」こと谷豊を描く1943年公開の日本映画『マライの虎』を題材としている。戦時中の日本で製作されたプロパガンダ映画『マライの虎』は、イギリス人と華人を悪役とし、家族を殺された復讐を誓う谷が、マレー半島からシンガポールを目指す日本軍の進軍を助けるべく、危険な任務に挑んでいく。その映画を、現代の俳優たちがシンガポールの劇場で「再演」しようと試みる過程そのものが、アルフィアンによる『マライの虎』として上演される。マレー語、英語、日本語が飛び交い、複数の国民国家の記憶が交錯する空間を、アルフィアンはつねにユーモアを交えて舞台に出現させてみせる。『マライの虎』は、2023年10月の東京芸術祭にて、上演とトークイベントが開催され、作者アルフィアンも参加した。

発表した作品数では演劇が抜きん出ているとはいえ、グローバルな文学の潮流が小説を中心に動いている現在、アルフィアンの日本での知名度にもっとも貢献しているのは、やはり彼の小説の数々である。まとまった形で日本語に翻訳されているのは、『サヤン、シンガポール アルフィアン短編集』（幸館みゆき訳、段々社より2015年刊行）、および『マレー素描集』（拙訳、書肆侃侃房より2021年刊行）である。『サヤン、シンガポール』は、1999年に出版されたアルフィアンの第一短編集 Corridor の全訳であり、訳者あとがきの言葉を借りるなら「シンガポールというハートランドにどこか居心地の悪さを感じている人々」の姿を浮き彫りにする作品集である。『マレー素描集』は、シンガポールのマレー系の人々の姿を描く掌編集であり、社会のあちこちで、自分の居場所はどこにあるのかというマイノリティの自問がこだましている。

単独の短編の翻訳としては、韓国の作家チョン・セランの発案による、アジアの若手作家が共通テーマで書き下ろした短編を一冊の本にまとめたアンソロジー『絶縁』（小学館より2022年刊行）所収の「妻」が挙げられる。村田沙耶香（日本）、郝景芳（中国）、ウィワット・ルートウィワットウォンサー（タイ）、韓麗珠（香港）、ラシャムジャ（チベット）、グエン・ゴック・トゥ（ベトナム）、連明偉（台湾）の作品に並んで、アルフィアンの短編「妻」は、40代にさしかかったシンガポールのマレー人夫婦を軸に、夫がかつての恋人と再会したことで日常が大きく変化していく様子を、室内劇のような緊張感とともに描き出している。

アルフィアンは、2022年の京都文学レジデンシーに参加し、



来日した。京都文学レジデンシーは、国内外の作家および翻訳家に、京都に滞在して創作や交流の機会を提供するべく、2021年に始動した。折しも、新型コロナウイルスのパンデミックのさなかであったこともあり、初年度は作家が京都を訪れる形でのレジデンシーは実現しなかった。翌年になって、作家の対面参加が実現した第1弾として、アルフィアンは京都に滞在した（他に、チェコ語作家アンナ・ツイマ、ニュージーランドのマオリ作家ポーラ・モリス、ベルギー作家ユベール・アントワヌ、日本語作家大前栗生、翻訳家エミリ・パリストレーリが参加している）。

レジデンシー期間の終わりを告げるクロージング・イベントとして、朗読が行われる。作家は自作の文章を提供し、その日本語訳が朗読される。アルフィアンは、京都で書いた短い小説を朗読テキストに選んだ。今回訳出した「休暇」(“Holiday”)は、その完全版である。京都でのレジデンシーに参加することになった息子が、病魔を抱えた母親とともに京都を訪れたときのことを語る、短いながらも実にさまざまな情感がこめられた作品である。この朗読を終えた作家は、京都の次の滞在地である、ポーランドのクラクフに向けて旅立っていった。

アルフィアンの創作を語るうえで、もうひとつの文学の形式である詩を無視することはできない。彼は優れた詩人でもあり、1998年の『烈しい一時間』(One Fierce Hour)を皮切りに、2001年の『記憶喪失の歴史』(A History of Amnesia)、そして2012年の『目には見えない草稿』(The Invisible Manuscript)と、これまでに3冊の詩集を出版している（いずれも、紙媒体では入手困難なのが惜しまれる）。本人が語るところでは、中学校のときに、教材として英語詩のアンソロジーを読み、シェイマス・ヒニーやフィリップ・ラーキンやシルヴィア・プラスといった詩人の作品に触れたことをきっかけに、詩の世界にのめり込んでいったのだという。小説では内省的で物悲しいトーンが基調となることが多い一方で、詩においては多彩な顔を見せるのが、アルフィアンの特徴である。ダイレクトに政治的な主題が取り上げられることもあり、シンガポール社会でのマイノリティや言論の抑圧を鋭く告発する作品でも知られている。英語圏の作家にはしばしば、詩人としてキャリアを始め、その後小説に完全に移行する例が見られるが（たとえば、ポール・オースターはその典型だろう）、アルフィアンは詩人としての活動をコンスタントに続けている。近年の試みとしては、シンガポール在住の写真家トム・ホワイト(Tom White)との『レトリカル・テリトリーズ』(Rhetorical Territories、2017年)での共作が挙げられる。シンガポールの代名詞ともいうべき集合住宅の風景をとらえた写真の数々から、理想の共同体を支える精神として喧伝された「カンボン精神」の空虚さを伝える写真集である。アルフィアンはそ

の各写真に、「レトリカル・ハイク」として短い三行詩を提供し、空白を抱え込んだ写真に簡素な言語表現で応え、見事な相互作用を生み出している。

今回は、2001年に刊行され、2008年に改訂された第二詩集『記憶喪失の歴史』より、3篇の詩を訳出した。「自伝」(“Autobiography”)では、時の流れの抗いがたさのなかに刻まれた、幼少期の記憶が、あざやかさと儚さをもって描き出されている。一転して、「街は覚えている」(“The City Remembers”)は、都市生活を舞台とし、街灯や電車、信号機やエレベーターの視点から、人間の営みを見つめるクールな作風が選ばれている。そして「エレクトリック・ガザル」(“The Electric Ghazals”)は、さまざまな情感と視点を駆使するアルフィアンの技巧が、ペルシア由来の伝統詩の形式「ガザル」と融合した、この詩人のハイライトともいえる作品である。12のガザルには、それぞれ「忘却」や「死」や「幸福」といった主題が冠され、ガザルの言葉がその主題を追求していき、最後の対句で「アルフィアン」への呼びかけによって締めくくられる。ときにはいたずらっぽく、ときには激情に駆られた言葉は、「わたし」と「きみ」のあいだをこだまし、鏡の間のような魔術的空間を作り出してみせるのだ。

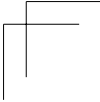
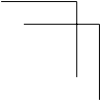
シンガポールという土地の過去と現在を見据えると同時に、今回訳出したアルフィアンの作品群からは、彼の創作がつねに外に開かれてもいることが伝わってくる。どの行も、どの言葉も、自己を問いながらも読み手を招き入れるような感覚を宿し、書き手を次の創作に向かわせている。多様さと寛容さに支えられたその声は、アルフィアンが夢見るシンガポールのあるべき姿とつながっているのだろうし、シンガポールだけでなく、他者への不寛容と抑圧の正当化がはびこる世界各地においても、ますます重要になっていくだろう。

アルフィアン・サアット

劇作家、小説家、詩人。劇団 W!ld Rice(シンガポール)に座付劇作家として数多くの戯曲を提供。著書に、詩集“One Fierce Hour(烈しい1時間)”、“A History of Amnesia(記憶喪失の歴史)”、“The Invisible Manuscript(目には見えない草稿)”のほか、短編小説集『サヤン、シンガポール アルフィアン短編集』(幸節みゆき訳、段々社)、『マレー素描集』(藤井光訳、書肆侃侃房)、戯曲集など。

藤井光

アメリカ文学者・翻訳家。1980年、大阪府生まれ。東京大学文学部・大学院人文社会系研究科准教授。2017年、アンソニー・ドーア『すべての見えない光』で第3回日本翻訳大賞を受賞。著書に『ターミナルから荒地へ「アメリカ」なき時代のアメリカ文学』(中央公論社)、『21世紀×アメリカ小説×翻訳演習』(研究社)など。コルソン・ホワイトヘッド『ハーレム・シャッフル』(早川書房)など訳書多数。





アンダーグラウンド

小田香は、ドキュメンタリー映画という枠を超えて、時代の縛りをも振りほどくような見たことのない映像を撮り続け、ベルリン国際映画祭など日本国外でも注目を浴びる気鋭の映像作家である。2024年に公開された最新作は、沖縄戦の痛ましい歴史が刻まれた沖縄のガマをはじめとした日本各地の地下空間に潜りつつ、人々の記憶を世界に向かって詩的に解放放とうとする『Underground アンダーグラウンド』だ。

今作で長編3作目を数えた小田だが、キャリアの初期から知る人ぞ知る存在だった。ハンガリー映画界の巨匠にして鬼才、タル・ベーラの薫陶を受け、炭鉱の奥深くの暗闇と轟音に迫った『鉱 ARAGANE』(2015年)で長編デビュー。長編第2作の『セノーテ』(2019年)で第1回大島渚賞を受賞し、審査を担った坂本龍一や黒沢清らの絶賛を浴びた。

そんな小田が、新境地を切り開いた『Underground アンダーグラウンド』と共に、世界を飛び回っている。2025年、真夏の東京で語ってもらった言葉には、同時代を生きる私たちがきっと共有している“現在”のリアリティーが滲んでいた。

——このインタビューをおこなっているのは2025年8月上旬で、普段は大阪在住の小田さんに、東京で取材しています。第38回東京国際映画祭（TIFF）の企画で上京されているようですが……？

夏休みの時期に「TIFFティーンズ映画教室2025」という、18人の中学生たちとの8日間の映画制作ワークショップが開催されていて、特別講師を務めているんです。中心になって企画運営をしているのは、これまでも長らく子どもたちに向けた映画鑑賞や制作ワークショップを手掛けてこられた、「一般社団法人こども映画教室」。土肥悦子さんという方が代表なのですが、方針として面白いのが、子どもがやることに、基本的に大人は一切手出し口出しをしないことなんです。自分たちで考えて、撮影にも取り組んでもらって、失敗したらそのことについてもまた自分たちで考えてもらう。今回、私がこれまで取り組んできた制作の方法や思考のプロセスはシェアしているんですが、そこから先は何事も、まずは子どもたち自身に考えてもらうんです。

——手取り足取り、映画のつくり方を教えることはせず、子どもたち自身の発見や創造性に託すということですね。

子ども同士でもいろいろな問題も起こりますから、そうした関係性などの調整はしますし、ときにはすこし怒るような場面もなくなるのですが、「こうするべきなんじゃないか」といった口出しは絶対にしない。取り組むテーマは事前にスタッフ側でディスカッションするんですが、今回は「未知との出会い」にしました（編注：ワークショップの日程のうち2日間は、俳優の池松壮亮もメンター的な立場で参加。子どもたちによる3チーム各々で完成させた、計3本の短編作品『心と瞳（み）の』『愛おしい日々』『ガラスの向こう』は、TIFFの期間中である2025年11月3日にワールド・プレミア上映された）。

——中学生の子どもたちが考える「未知」、気になります。

たくさんの子どもたち一人ひとり、それぞれ自分が進みたい道があって、他の子どもにとっての道はまた別にある。じゃあグループワークとしてどうするか、ということ子どもたち自身が考えていくわけです。人の話も聞かないといけないですし、そのうえで自分の話も聞いてもらわないといけない。子どもたちを見ていると、へたな大人よりよほどコミュニケーションスキルがあるなと驚きます。声の大きな子もいれば小さな子もいるわけやし、個性は本当に違うけど、様子を見ていると、それぞれにちゃんとフォローし合っているんですよ。

——声といえば最新作『Underground アンダーグラウンド』は沖縄のガマを中心に、日本各地の地下に潜り、見えない記憶や聞こえない声の位相にカメラという手を伸ばそうとするような映画でした。国内の映画館での上映に加え、第75回ベルリン国際映画祭や、北京、メキシコシティなど世界各地で上映されてきましたね。

これまであまり拾われてこなかった、人間の記憶や痕跡といったものを広く捉えようとした映画です。2024年10月のTIFFでワールド・プレミアを迎えた後、2025年2月にベルリン国際映画祭フォーラム部門に出品されました。こ

のとき悩んだのは、イスラエルの政策を支持するドイツ政府に対して映画祭が明確な姿勢を示さず、パレスチナのことを想う映画祭参加予定者たちのなかでボイコットする動きが起きたことでした。

——文化事業に対する公的な予算・助成金のありようをめぐっても、さまざまな議論が映画祭期間中を含めて飛び交ったようですね。

映画を出品するという話になったときに自分たちなりに事情を調べて、部門のヘッドの方ともお話ししました。すべて本当のことがわかることはない状況のなか、作品のスタッフ間で議論して、このときは映画をより速くに届けるべく、出品しようと決めたんです。現場に行って、肌で感じてみて、また考えよう、と。ですから映画祭の期間は、単に作品を世界に届けるだけではない緊張感がありました。現地では映画祭のみなさんがとても温かく、大変お世話になりましたし、ベルリンに行ったことに後悔はないですが、それが正解やったかどうかは、まだわかっていないです。

——映画をつくり、届けるということの最中には、そうした難しい判断が絶えず存在するのでしょうか。

映画の制作もそうですけど、それを外の世界に向けて出していくときには、誰かが既につくったシステムや舞台のなかで扱ってもらうことになります。それが、制作者である自分たちの主体性がなくなっていくことにつながってしまったら悲しい。どこで線を引くか、あるいは自分以外の人はどう託すかはいつも考えますし、今回はそこにかんしてギリギリの判断をした、という感じでした。

——そうした判断の積み重ねのうえで、映画がスクリーンにかかる、と。

そして映画をつくること、見せることを通じて、作品自体もまた生きた痕跡になっていきます。見てくれた人がたとえ内容を忘れてしまっても、見た体験は残るのだとしたら、映画は人をどこかで変えていくものだと思うんです。『Underground アンダーグラウンド』がこれから未来にどれほど上映されていくかはわかりませんが、われわれつくり手が死んでも映画は残る。スケールが大きすぎてアホみたいな発想に思われるかもしれませんが、映画は人類をちょっとずつ変化させていく装置のひとつになれるんじゃないかと感じています。

——自分たちでつくった作品が、徐々に自分たちの手を離れていくわけですね。

『Underground アンダーグラウンド』はTIFFでワールド・プレミアを迎えた瞬間からもう、自分たちの手のなかにはないですね。いや、もしかしたら最初からなかったかもしれない。他の作品だとそういう感触はあまりないですし、制作していても何かしらの手応えがあるものなんです。『Underground アンダーグラウンド』はもっと不思議な、得体の知れない感覚に満ちている“何か”なんです。この映画はいったい何やったのかな、と……自分でもいまだによくわかっていません。こんなことを当初から話していたら映画を公開してもらえないので口にできないですが、あ

りがたいことに既に上映されてきた作品なのでお話しできますね（笑）。

——制作を終え、国内外で上映を重ねてなお存在するという今作の得体の知れなさについて、もうすこしうかがえますか。

『Underground アンダーグラウンド』を含めてこれまでのどのプロジェクトにおいても、予算の枠もあればスタッフの方々のスケジュールもあるので、基本的には2年や3年というスパンで期間を決めて完成させます。映画制作を通じてそのときそのときの自分のテーマが完結するというわけではなく、定められたタイミングでいったん成果を発表する、という感覚に近い。『Underground アンダーグラウンド』ももちろん同様の側面をもっているんですが、より完結から遠いといえますか……制作期間から何かがはみ出している感じが特に強いんです。

——そのはみ出している何かが、『Underground アンダーグラウンド』という映画の周囲を渦巻いている気もします。ダンサーである吉開菜央さんが「シャドウ（影）」役として地下に眠る記憶のなかを通り抜けていくような作品であり、そこにはたとえば、自身が体験したのではない沖縄戦の記憶を引き継ぐ語り部・松永光雄さんの声がかだましていて、不定形のものが溢れていますよね。

自分がわからないことも、勘だけで映画に入れている部分がけっこうある——という言葉がわるいかもしれませんが、そのわからないカットが結果的になぜ作品に入ったのが、明確にわからない、とでもいうんでしょうか……。いや、それもちょっと違うんですね。カットの並びには自分のなかでたしかに理屈はあって、作品を見れば思い出すんです。でも、それは映画を理解しているという感覚ではないですよ。たとえば、どこにどのカットが並んでいるのか、何度見ても覚えられないんですよ。編集作業を通じて、数限りなく見てきている作品のはずなのに。

——制作時に何かしらの判断をしたロジックはあるはずだけれど、それによって作品がすべて構成されているとはいえない、という感じなんでしょうか。作品をかたちづくっているのは、もっと異なる、他の何かだ、と。

これは『Underground アンダーグラウンド』ではなく、関連する中編の『GAMA』（2023年）という作品の上映時のことなんです。白人の中年女性からいただいた感想が印象に残っています。沖縄戦の際、現地の住民の方々が戦火に追われて沖縄を南へ、南へと移動していくことをめぐる松永さんの語りがあるのですが、その物語がいまニュースで見ているパレスチナの人たちの姿にどうしても重なって胸が痛む、と。

——ひとつの道理で収まらないものが溢れた作品だからこそ、観客の感性や、世界的情勢と結びついていくこともあるのかもかもしれませんね。

もうひとつ『GAMA』の上映で強く記憶に残っているのは、台湾の高雄での上映時、沖縄に普行んでいたというご年配の女性から、上映後に「なぜいまも沖縄にアメリカの

基地があると思うのか」と質問されたことなんです。どうしよう、どう答えよう、いくつか答え方があるな……と、一瞬でいろいろな考えが頭のなかに浮かんで、悩みました。

——どうお答えになったんですか。

「私は大阪出身なんです。本州という日本で一番大きな島に暮らしている人たちが基地問題を沖縄に押しつけている、それが私にとっては大きなことです」とだけお答えしました。ただ、質問をされた方はその答えにボカンとされていて、ああ、もしかしたら言葉が足らへんかったかなあ、もうちょっと上手くいえたらよかったなあ……と悔しくなりました。

——小田さんの立場からの真摯な答えではあったと思いますが、期待された答えとは違ったかもしれない、と。

作中には日本に駐留している米軍の描写もあるので、それに対する嫌悪感を表明するような答えを期待されているのかも、という気もしました。ただ、私としては社会の内側でそうした問題を押しつけている構造のほうが、自分自身の立場として先に答えとして頭に浮かんだんです。映画の感想をいただくときには、みなさん個人の体験や記憶に結びつけながら発言されることもあるし、そこで私の口から聞きたい、欲しい言葉があることもわかる。ただ、必ずしも期待には沿えないので、そういうときはやっぱり難しいな、と痛感します。もちろん、たとえば大学に関連した上映会場などでかかる際は、質問内容も映画言語にまつわるものになることもありますし、台湾なら台湾での、中国なら中国での質問が飛び出します。見てくださる方によって、感想や質問は大きく変わってきますね。

——映画が人を変化させるのならば、その変化の仕方もまちまちなのでしょうね。

TIFFのワークショップで、中学生の子どもたちに、私の映画を見たうえで監督である私に手紙を書いてもらう、という宿題を出したんです。見てもらったのは『ノイズが言うには』という2010年のセルフ・ドキュメンタリーで、私の性自認・性指向をめぐる、私と家族を撮った作品です。それを見てどう感じたのか、手紙にしてもらったんですね。

——小田さんが23歳のとき、ご家族の前で性的少数者だとカミングアウトされたシーンを、ご家族と一緒に再現する様子が撮影されているドキュメンタリー作品ですね。

母親がその瞬間に漏らした言葉が私にとっては正直ショッキングなものだったのですが、そのやりとり自体と一緒に再現するという映画だったので、それはまた母親に対して負荷をかける作品でもありました。ただ、映像を見た子どもたちが私に宛てた手紙を読んで、驚いたんです。いまの中学生の子たちは非常に勤がいいといえいいのか、LGBTQのことにしても日常的に考える機会が多くあるんだな、と実感させられたんです。

——どういった意味合いにおいて、そうした感想を抱かれたのですか。

どこまで当事者に対して言葉にしてよくて、どこからは傷つけてしまうのか。あるいは自分の心身にかんしても、どこまでは他人にオープンにして、どこから表に出さないのか、といったことを常日頃から考えていて、肌感覚で理解している。だから、『ノイズが言うには』という15年以上前の映画におけるテーマの扱い方が、いまと比べれば重いということも直感的にわかっているし、一方でカメラがもってしまう力、もっといえば暴力性にかんしても客観的に理解しているんです。

——いまの子どもたちはSNSが環境としてデフォルトですし、スマートフォンで撮る／撮られる経験も小さい頃から重ねてきている、ということは大きいかもしれません。そしてドキュメンタリーのつくり手の方々にとっても、カメラの暴力性は避けられない問題ですよ。小田さんの世代に至るまでにも、さまざまな変遷があったように思います。

どうなんでしょうね……。たとえば原一男さんが撮った『ゆきゆきて、神軍』（1987年）というドキュメンタリー映画の被写体の方は、エネルギーが溢れる原さんの存在をむしろ食ってしまうぐらいの人でしたよね。そうしたある種の腕力をもった者同士のコミュニケーションならば、私もあまり問題は感じません。

——ドキュメンタリーとして異例のヒットを記録した『ゆきゆきて、神軍』の主人公は、元兵士たちの戦争犯罪を追及する過激なアナーキスト・奥崎謙三ですね。自ら「神軍平等兵」を名乗り、暴力も辞さない極端な思想をもつ人物でしたが、カメラはその磁場に巻き込まれつつも対峙する。異形の映画です。

もちろん、上の世代のドキュメンタリストの方々は癖が強い人も多かったと思いますし、いまとは状況が違っただろうとは感じます。『ゆきゆきて、神軍』がそうというわけではないですが、当時の映画制作のなかでは、ときに暴力的な撮り方も多く存在していたのではないかな、と想像しますね。ただ、被写体の人たちも、負けず劣らず個としての力が強い人が多かったのかな、と。

——なかなか一概に語ることはできませんが、現在とは異なるひとつの時代のありようはたしかに存在したでしょうね。

そこからやがて、カメラをもっている側が明らかに強い力をもつようになった時期が、確実にあるだろうと思うんです。上の世代のやり方のままで撮ってしまったら、撮影する側と被写体の力のバランスが明らかに不均衡になってしまう、いびつな瞬間があっただろうな、と。

——それまで表面化しづらかったカメラの暴力性が、露わになる瞬間ですね。

しかしそうしてもなお、撮り方があまり変わっていなかった時期もまた、あるようには感じるんですよ。おそらくいまの40代、50代くらいのドキュメンタリー制作者の方々は、そのあたりにかんして悩みや迷いを抱きつつ、徐々にカメラの暴力性を避けながら撮ってこられたのかな、と。

——そこから小田さんの世代に至るまでにも、肌感覚とし

て相当変わってきたでしょうね。

私の世代、あるいはそれより下の世代の人たちは、逆に気を遣いすぎというくらい気を遣います。人を傷つけないし、自分も傷つきたくない、という気持ちがとても顕著に映像に表現されているように感じます。もちろん、そうした気持ちはとても大事で、むやみに人を傷つける映像は私も撮りたくありません。しかし、誰かを撮っている時点である種のコミュニケーションが発生しているのは、決して避けられない事実だとも思うんですよ。

——そうした不可避のコミュニケーションを、映画の制作や上映を通じて、これからも小田さんは続けていかれるのでしょうか。

この取材の後の9月、韓国と北朝鮮のあいだのDMZ（非武装地帯）の周辺で開かれているDMZ国際ドキュメンタリー映画祭（DMZ Docs）で、『Underground アンダーグラウンド』を上映してもらえるんですよ。どんな感じになるのかまったく予想できないんですけど、とても楽しみにしています。



Underground アンダーグラウンド(2024)

五感を研ぎ澄ませ 異空間にダイヴせよ——小田香が三たびカメラを向けるのは日本の“地下世界”、漆黒の暗闇に横たわる歴史を凝視する。

小田香

1987年大阪府生まれ。フィルムメーカー／アーティスト。タル・ベーラ主宰の映画教育プログラム film.factory 第1期生。長編デビュー作『鉦 ARAGANE』(2015)が山形国際ドキュメンタリー映画祭アジア千波万波部門・特別賞を受賞。続く『セノータ』(2019)などでも高い評価を受け、2020年に第1回大島渚賞、2021年には芸術選奨文部科学大臣新人賞(映画部門)を受賞。最新作『Underground アンダーグラウンド』(2024)はベルリン国際映画祭フォーラム部門に出品。土地や記憶、不可視の歴史を掘り下げる独自の映像表現を追求している。

宮田文久

フリーランス編集者。編著に津野海太郎著『編集の提案』『編集の明暗』(共に黒鳥社)。『群像』で「読む」をデザインするひと、HILLS LIFE Dailyで「編集できない世界をめぐる対話」を連載中。✕@editdisco editdisco.blog.jp



DIC 159



K

用紙：フロンティタフW B判 54kg

Kuroku Ilha Formosa

INTERVIEW AND WORDS BY FUMIHISA MIYATA
PHOTOGRAPHY BY CHABECK
TRANSLATION BY YUKI WESTON
PROOFREADING AND EDITING BY NANA KIYOSHIGE



潜行一千里

映像制作集団「空族」は、異端にして正統である。
富田克也・相澤虎之助というふたりの映像作家が2004年に結成し、
20年以上の歴史を刻んできた空族の映画のほとんどは、
アジア、そして富田の地元である山梨を舞台にした劇映画だ。
たとえば、富田監督／富田・相澤共同作品である
『バンコクナイツ』(2016年)の舞台は
タイ・バンコクから東北地方イサーン、そして隣国ラオスへ至り、
同様の布陣による『サウダーヂ』(2011年)は
山梨・甲府の日常が映像に反映されつつも
物語／フィクションとしてつくられた作品である
(キャッチフレーズは「土方・移民・ヒップホップ」だ)。
そこでは、メガロポリスとしての東京の煌びやかなロケーションも、
スタジオ撮影による端正な映像世界も希求されていない。
すべて未ソフト化、基本的にはスクリーンでしか見るができない
作品群で、登場人物たちを演じるキャストの多くは地域住民だ。
しかし、映画とはそもそもそういうものではなかったか、と彼らは問う。
自身の周囲をまず映してみることに、
それが外部の世界へとつながること——。
どの土地でも音楽が鳴り、人々は踊る。
と同時に、各地で独自の生活の匂いがあり、歴史の暗部がある。
それらをフィクションとして映し出すことの困難と可能性に、
体ごとぶつかっていくからこそ、空族の作品は熱い支持を集めている。
2026年夏、台湾を舞台にした新作の長編劇映画
『蘭芳公司』がクランクイン予定だというのだが
(タイトルは、1777年～1884年に東南アジア・ボルネオ島に実在した、
中国出身の客家人たちによる“アジア初の共和国”を指す)、
富田と相澤の目には、いったい何が映っているのだろうか。

——次作『蘭芳公司』の撮影準備のために2022年1月の「第一次先遣隊」以降、度々足を運んだ台湾でのリサーチのプロセスがドキュメンタリー映画『潜行一千里 ILHA FORMOSA』としてまとめられ、2025年11月に劇場公開されました。過去の長編劇映画でも空族はその制作過程をドキュメンタリーとして公表してきましたが、今回は台湾原住民最多の人口をもつアミ族をはじめ、さまざまな台湾原住民や彼らが住む村落との遭遇や交流、そして日本も含めた過去の侵略の記憶などが映し出されます。『潜行一千里 ILHA FORMOSA』に収められたリサーチの後、2025年の夏にも「第四次先遣隊」の一員として富田さん・相澤さんは台湾に向かっていきますね。

富田 『潜行一千里 ILHA FORMOSA』のなかでもアミ族最大の集落である花蓮県タバロン部落に滞在して、これまたアミ族最大の祭りである「豊年祭」を見たときの映像が含まれていたわけですけど、『蘭芳公司』の完成しつつあるシナリオを踏まえて、今回改めてきちんと豊年祭を映しておこうと考えたんです。先に撮れるリアルな場面やショットは撮っておきつつ、引き続き現地の人々の仲間に入れてもらうべく一緒に時間を過ごすのが「第四次先遣隊」の目的でした。集落の人たちが華やかな衣装を身に着けて、手をつないで歌ったり踊ったりする豊年祭の様子を、これまで僕たちは外側から見ていて、今回も最初はそのつもりだったんです。ただ、以前からタバロン部落に滞在するときにお世話になっていたアミ族の女性・アイさんが、「もう外から見ていてもわかんないでしょう？ 私たちも口で説明するのは大変だから、なかに入って！」と。5歳ごとに区切られたクラスのうち50歳男性の組に僕が入れてもらって、お祭りのあいだずっとその人たちと行動を共にして、朝から踊っては飲んで、また踊っては飲んで、を繰り返しました。

——『潜行一千里 ILHA FORMOSA』で主に映し出されていたのは、その後に集落の大きなステージにみんなが寄り集まって踊る、豊年祭のクライマックスなのですね。必ずしも祭りのすべてが伝統的ではなく、ある種の近代化を経て観光資源となっている様子も伝わってきます。ともあれ、今回の「第四次先遣隊」では、相澤さんを含めた他のクルーの皆さんは富田さんを見守っていたわけでしょうか。

富田 僕が踊るのを撮るために、トラちゃん（相澤）もみんなぞろぞろついてくるから、結局は「お前たちも輪に入れ」という話にはなるんですけど（笑）。

相澤 ただ、飲んだり食ったりする輪には入りつつも、正式にクラスに加入したのはトミッツ（富田）ひとりだけです。ちゃんとした儀式的部分には他の面々は出ていないんですよ。

富田 そこに参加するにはきちんとした衣装を着ていないといけない、僕も提供してもらっているんです。でも何がいつ必要なのか、言葉があまり通じないのでなかなかわからず、大事なアイテムを持参してなくて一時的に外れないといけない、というようなこともありました。そもそもの集合場所にかんしても「あいつの家に集まれ」といわれるままに翌朝向かってみたら、「小米酒」という粟が原料のお酒や、そして食事もすべて用意してあって、男たちがぞろぞろ入ってきて円になって踊りはじめる……という感じでしたね。

——そもそも「第四次先遣隊」といったような言葉遣いをさ

れる所以については後ほどかがありますが、一度や二度現地に入っただけでは何もわからないし、人々との関係性も深まらないというのが空族の基本姿勢ということなのでしょうか。

相澤 そうですね。できるならば本当に長期間一緒にいられるほうがいいと思うけど、予算もスケジュールも限りがあるので、なるべく何回も足を運ぶことを心がけています。その度に新しい発見もありますから。これまでアジアで制作してきた作品と同じく、とにかくリサーチを重ねてきました。

富田 印象に残っているのは、今回ようやく豊年祭の踊りの意味が深く理解できたことかな。アミ族の太陽信仰にもとづいているお祭りで、踊りながら繰り返す「ハーハイ」という掛け声は、これは「偉大なる自然である太陽を目の前にしたら、私たちはハイとしかいえない」というような意味合いらしいんですね。独特の抑揚で、自分も踊りながら声に出していると、だんだんトランスっぽい気持ちよさに満ちてくる。そして、祭りが終わる3日目の頃には「ああ、もう明日からは『ハーハイ』って言えないのか……」と寂しくなるんですよ。そのことをアイさんに伝えたら「そうでしょ、やっとわかった？ また来年！」って（笑）。なるほど、と腑に落ちましたね。

——今回のリサーチでは、噛み煙草のように用い、覚醒作用があるという台湾の嗜好品・檳榔（びんろう）もキーアイテムになっています。アイさんが檳榔を袋詰めしているシーンが印象的ですし、現在も2兆円の市場があるということですね。ただ一般的にいえば、どちらかというと肉体労働者が嗜むものというイメージもあるようですし、また従来吐き捨てられてきた赤い唾液も道路を汚すということで都市部の若い世代から敬遠されている気配も感じます。私も都市部の台中で試したときは、あまり覚醒感もなく、唾液はビニール袋のなかに捨てましたが……。

相澤 効かなかったんですか？ 汁、飲みました？

——えっ、あのシブい汁を飲むものなんですか？

相澤 あれは飲んでしまったほうがいいですよ。スキッとして最高です（笑）。

富田 まあ最初から飲む人はあまりいないでしょうが、だんだん飲まないもったいないように感じて飲むようになるんですよ（笑）。僕たちはリサーチをはじめるときに現地のストリートの音楽を知っていくことを手がかりにしてい、それはシンプルに好きであると同時に現地の人たちと仲良くなれるツールでもあるからなんです。実は檳榔も人と仲良くなれるアイテムなんです。たとえばリサーチの過程で、桃園の伝説的なクラブで活躍していたアミ族のDJにインタビューをしたとき、僕たちは待ち合わせ場所の喫茶店で緊張していて、ひたすら檳榔を食っていました。一緒に飲んでいるのもポリタバという、台湾では労働者の証しという感じの、キツイ滋養強壮ドリンク。

すると、現れたDJとの距離が一気に縮まるんですよ。「お前ら、日本人のくせに檳榔食ってんの!? ちょっと待ってな！」とかいって電話していると思ったら、しばらくして仲間の車が喫茶店に横づけされる。買ってきてくれた檳榔がドサドサと山積みになって、それを食いながらインタビューが

はじまる（笑）。もちろん逆に、檳榔を嫌っている人たちがいること、これによって友だちになれる人となれない人がいることもわかってくるわけです。

相澤 付け加えると、アミ族のラッパーのヘンジョン(Heng Jones)が、海辺で檳榔を神様にお供えるシーンが、ウチらのスタッフでもあるスタジオ石が制作したMV「麵包樹 Apalu」にも出てきます。煙草にも火をつけて、お酒も注ぐ。アミ族のなかでは、単なる嗜好品以上の意味があって、土地に根付いているということを教わりました。

富田 いろいろな象徴になっているよね。豊年祭の最後でも女性が意中の男性に檳榔を渡して、受け取ってもらえるとカップルが成立する。普段はあまり大っぴらにそうしたアプローチはしないそうなんですが、女系社会での習わしとして、お祭りのときにはゆるされているようなんですね。かつてほど伝統的な意味合いが強くもなく、その名残だとは想像されるんですが、ともあれさまざまな場面で檳榔が出てくる。食べると体がバツッと熱くなって汗が出るので、暑い国ではこれで涼みんだ、という実感もわきます。

——なるほど。そのように理解や交流を深めながら、フィクション作品を撮るべくシナリオの了承もとっていくわけですよ。

富田 そもそも誰に、あるいはどの範囲の人たちに理解してもらわなければいけないのかも、探りながら進めている状況です。タバロン部落には頭目がひとりいて、その下でブロックが4つに分かれ、各地域に村長がいます。この5人の方々にシナリオを読んでもらって、この台詞は問題ない、ここは修正が必要、といった判断をしてもらうことはできる。ただアミ族は人口が多い先住民で、住んでいる地域も点在している。だからタバロン部落だけで判断していいことなのか、アミ族全体の描写として適切なのかといった問題が発生しうるんです。

現状としてタバロン部落の人たちには、シナリオの大枠、大まかなストーリーは伝わっています。「第四次先遣隊」のときに踊りのなかに入れてもらえたことが大きくて、「ああ、あのクラスにいたやつね」と認知されているので、村の皆さんもすごく協力的になってくれているんです。ただこちらも完全に書き終わったものを渡しているわけではないし、細かいところの調整がこれから必要になってくる可能性はある。

相澤 やっぱりきちんと説明を尽くしたうえで判断してもらわないと、こちらが気づかないところで失礼に当たる部分が出てきてしまったり、思わぬところで迷惑をかけてしまったり、といったことは起こりかねない。でもそうやって手探りで調整を進めるなかで、もしかしたら新しいサイドストーリーが生まれるかもしれないんですよ。

富田 交渉相手である頭目にもしてもらおう、という話にもなるかも（笑）。無理に出てもらうわけではなくて、発生した問題自体を頭目もまじえて一緒に考えていくような、ストーリーの動きが生まれる場合があるんです。僕たちが持ち込んでしまった問題がどう解決されていくのかが、映画のかたちを変えていく、といえいいんですかね。そうなれば、理想的です。

——地域に入っていく、人々との関係性を深めるということいえば、フィールドワークを行う人類学者などを含めてさまざまな分野で専門家がいると思います。空族はなぜ、映画を撮るためにこの手法をとっているのですか。

富田 ふたりで空族を名乗りはじめる前にそれぞれ映像を撮っていたわけなんです。僕が最初に映画を撮りたいと思ったのは、周りにいる友人や知り合いが面白かったからなんです。この人たちを撮りたいと思って仲間たちと映画をつくっていくと、だんだん視野が広がる。すると、自分が住んでいる街も撮るようになる。俳優さんをたくさん呼んでくるんじゃないくて、地元に住んでいる人たちに出演してもらってきたのも、その人たちのほうが面白いと思ったからだし、それを続けてきただけなんですよ。ただ作品を撮る時期によって、その時代の問題というものが入り込んできたり、つながったりして、その偶然が導くままに、たとえばタイやラオスに向かって『バンコクナイツ』を撮ることになる。敬虔なブディストたちの心根に感じ入っていたら、日本の曹洞宗青年会の人たちから映像制作の依頼があって、やがて『典座 —TENZO—』（2019年）をつくる。そうやっていくうちに今回は台湾にたどりついている。自分たちの地元に存在するような問題は、きっとよその土地にもあるだろうと思っている節もあります。その地域の人たちと仲良くなることで、そうした日常の面白いところを、ドキュメンタリーではなく劇映画として撮りたい、というのが僕らの欲望ですね。

相澤 最近改めて思うのは、最初に映画をつくりはじめた人たちのことなんですよ。映像を撮ることができるカメラという技術が出てきたとき、彼らは自分の周囲や日常生活を撮影しはじめるわけです。たとえばリュミエール兄弟の『ラ・シオタ駅への列車の到着』（1896年）のような、身近な風景や人々を撮ることの喜びから、映画を撮るとい行為ははじまったんだと思うんですよ。

——リュミエール兄弟による最初の実写映画『工場の出口』（1895年）も、自分たちが経営する工場から出てくる労働者たちを撮影したのもですよ。ドキュメンタリーに見えつつ、労働者たちの動きが演出されているという話もあります。

相澤 僕らの活動を振り返ってみると、そういう映画を撮影しはじめた時期の“最初のかたち”を今も自分たちでやりたいんでしょうね。もうひとつ考えるのは、“ごっこ遊び”ということです。お芝居はごっこ遊びからはじまるし、あたりまえのことなんです。多くの映画もそうしたごっこのなかで生まれてきたんだと思うんですよ。

富田 ドキュメンタリー映画も面白いですが、撮影する立場でいうと、こちらがカメラを持っていて被写体の姿を一方的に押さえている、という場合が多いように感じます。逆に撮られている側としては、「まだ撮ってるの？」というか、あまり事態に巻き込まれていなくて、勝手に相手が撮っているという感覚がどうしても強くなる。でも劇映画をつくりはじめると、「台詞を覚えてください」というやりとりが生まれていく。たとえばタイでも台湾でも、翻訳という過程を挟んでいるから、日常生活だったらそんな堅苦しい表現は使わない、というような台詞が台本に書かれている場合がある。そのときに、「じゃあ、普段はどんな言い方をするんですか？」

「それはね……」という修正があったり、いざ台詞を口にするとなれば、むしろ向こうのほうが「もっとよくなる」とメイクを重ねることがあったりする。これはね、面白いですよ（笑）。

相澤 脚本も生き物みたいに変わっていきますからね。その楽しさは、僕たちだけのものではなくて、出演してもらう人たちにとっても楽しいものだと思うんです。

富田 それを楽しんでもらえるくらいのところまで仲良くならないと、フィクションの映画なんて撮れないですからね。いきなり現地にいって、1週間後に撮りますんで台詞覚えてください、なんて言っても無理。何度も足を運んだり、「また来てんの？」なんて言われながら一緒に酒を飲んだりして、そのうちに「この日常をそのまま映画にしたいんですよ」「あ、そういうこと？」と伝わっていく。むしろ、面白そうじゃん、俺も俺も、と映画に出たい人の輪が広がることもあります。

——そのうえでやはり、なぜ空族はアジアを撮るのが気に入りますか。

相澤 1990年代にバックパッカーとして東南アジアをめぐるっていると、どこでも「女は要るか?」「ドラッグは要るか?」「銃を撃ちたいか?」と聞かれました。当時は自分探しの旅とか自由を求める旅人などとバックパッカーが持て囃されていた時代でしたが、麻薬と売春と銃（武器・戦争）——これが織りなすオモテには見えない経済のなかを自分は旅しているんだと衝撃を受けて、後に「アジア裏経済三部作」（1997年～）となる作品を撮りはじめました。

富田 その第1作である『花物語バビロン』（1997年）を僕が見て、意気投合して空族を名乗りはじめたんですが、トラちゃんは「空族としてアジア視察は必須です」と言うんですよ。日本を一度も出たことがなかった人間がカンボジアに連れていかれて、どんな世界の上に自分たちの能天気な日常が広がっているのか気づかされた経験が、現在につながっていますね。

——とはいえ、日本がかつてアジアを侵略した際の傷跡もあるわけですし、難しい側面もあるのでは。

富田 台湾の各地で先住民の頭目といった人たちに紹介される度、なぜか挨拶のなかで「すみません」という言葉がポロツと口を突いて出たんです。すると台湾のプロデューサーから「なぜ謝っているんだ？ まさか贖罪のために映画を撮りにきたのか?」と酒の席で聞かれたことがありました。決してそうではなく、かといって忘れていたわけでもない。歴史を踏まえつつ、先ほど触れた劇映画に巻き込んでいくような人間同士の関係性を築きたいですし、もしかしたらそれは一生の付き合いになるかもしれないわけです。

——『潜行一千里 ILHA FORMOSA』は「新作映画のために台湾に潜入した調査報告」と謳われていて、『蘭芳公司』も『バンコクナイツ』も映画タイトルであると同時に作戦名として扱われ、「先遣隊」という表現もそうした文脈で登場していますよね。

相澤 かつて『地獄の黙示録』（1979年）といった映画に大

きな影響を受けて、ベトナム戦争についてひたすら調べるようになりました。加えて、パンクバンドのザ・クラッシュやピーター・トッシュといったレゲエのミュージシャン、ヒップホップ・グループのパブリック・エネミーが軍服や迷彩服を着ているのにも憧れた。そんな僕の趣味が露骨に反映されているところは正直ありますね。

富田 正規軍ではなくて、その服を奪って使うゲリラ的な姿勢に憧れたわけだよね。

相澤 我ながら恥ずかしいけど、そうです。そのうえで、実はドキュメンタリーのタイトルである『潜行一千里』は、辻政信による『潜行三千里』という、アジア侵略の中枢にいた大日本帝国陸軍の参謀の著作からとっているんです。辻政信は戦犯追及から逃れるために東南アジアを転々として、中国から日本に戻り国会議員にまでなったのですが、ベトナム戦争のときにホー・チ・ミンに会いに行くと言って単身ラオスに潜入してそのまま消息を絶った謎多き人物です。

富田 もちろん危うい表現であることは承知のうえなんですけど、むしろ当時の日本がアジアを見ていた目線や歴史をきちんと踏まえつつ、異なる目線を持ちながら実際に歩き回ることでも何かを感じることができると思うんです。時代や社会が進むべき、もっと違う道があったんじゃないかというのは僕たちの世代が考えるべきだし、映画という武器を使うことで当時失敗した出会いをやり直して、世界中で巻き起こっている問題も共有しながら仲間になっていきたい。それが、僕たちのいうところの「作戦」なんです。

富田克也(映画監督)

1972年山梨県生まれ。脚本家・映画監督の相澤虎之助らとともに映像制作集団・空族(くぞく)を立ち上げ『国道20号線』(2007)、『サウダーナ』(2011)などを発表。タイとラオスに長期滞在して制作を行った『バンコクナイツ』(2016)では、20世紀のインドシナ半島での戦争の傷跡をトレースしつつ、複層的な物語構成によって、東南アジアから現代日本を逆照射した。

相澤虎之助(映画監督／脚本家)

1974年埼玉県生まれ。早稲田大学シネマ研究会を経て空族に参加。富田克也監督作品で共同脚本を務めている。監督作に、『バビロン2 -THE OZAWA-』(2012)など。瀬々敬久監督と共同で脚本を手がけた『菊とギロチン』(2018)で、キネマ旬報ベスト・テン日本映画脚本賞を受賞。

宮田文久

フリーランス編集者。編著に津野海太郎著『編集の提案』『編集の明暗』(共に黒鳥社)。『群像』で「読む」をデザインするひと、HILLS LIFE Dailyで「編集できない世界をめぐる対話」を連載中。 ✕@editdisco editdisco.blog.jp



Reading These Past Two or Three Years — Or, After the Quiet

WORDS BY ATSUSHI HORIBE TRANSLATION BY YUKI WESTON
PROOFREADING BY NANA KIYOSHIGE ILLUSTRATION BY YUKI UENO

ここ2、3年の読み物、あるいは、静かになってから

思えば、本を読むことの少ない2年間だった。初回の緊急事態宣言が発出された2020年4月あたり、当時のスマートフォンのカメラロールを遡ってみれば、店の前にテーブルと椅子を出してお茶の時間を楽しむ家族の姿があった。いずれも写真の中の誰かが笑顔を浮かべた、のどかな姿ばかり。京都の路地裏に職住一致で店を構える、自分たちのような暮らしぶりにおいては、悲壮感よりも仲間や家族とサバイバルするという高揚感が勝った。隣近所と、補助金や政府の動向、同業や他業種がいかに困窮しているかについて情報交換をし、早仕舞いした後は、ニュースやSNSで世間の空気を察知する。フィクションよりも現実を読むことに日々終始した。

そんな中でも本は毎日刊行され、商品は入れ替わる。小売店であると同時に、小さなニュースメディアでもある書店にとっては、通ってくれるお客様のためにも少なくとも商品を入れ替える必要がある。店のように、買い取り（通常の大型書店などは取次と呼ばれる問屋から本を仕入れることにより返品が可能）で商品構成をしている書店にとっては、そのことがコロナ禍において大きな負担となったことも事実だ。しかし、川上においても川下においても事情は変わらない。本を出し続けないと食えない人々と、本を仕入れ続けないと成り立たない店が存在する限り、流れは止めることができない。では、流れの中ほどにいる読者たちはその間何をしていたのか。

コロナ禍において盛んに喧伝された言葉の一つに「不要不急」というものがあつた。緊急事態宣言やまん延防止等重点措置において、古書店

と新刊書店の間に「不要不急」が横たわり、営業休止要請の線引きとされたことも違和感とともに記憶に新しいが、基本的に書籍というものは古かろうが新しかろうが嗜好品である。多くの人々が喫緊のニュースをスマートフォンやPCでチェックしたことからも明らかなように、書籍は実用的な情報を運ぶ媒体としてはすでにその役目を終えつつある。その代わりに「不要不急」、費用対効果を得られるものではなく、むしろ味わいや、事後的に価値が理解できる嗜好品のメディアとしてその位置を占めている。明日の政府動向や、今日の街の様子にいち早く反応しなくてはならない状況下において、書籍にアクセスする人の数は決して多くはなかったはずだ。しかし、そんな中だからこそ、即効性の強い情報ではなく遅効性のメディアに安らぎを求める読者も少なからずいた。

彼らが本に求めたものは何だったのか。おそらく、SNSなどのニュースメディアとは逆ベクトル、意見や事実とは位相の違う、他人が同時代をどのように過ごしたか、あるいは過去同じような状況下に置かれた人々の振る舞いに、書物によって触れようとしたのではなかったか。その前兆、あるいは土台はさらに数年前からできていた。

2015年に刊行された社会学者、岸政彦の『断片的なものの社会学』（朝日出版社）が翌年「紀伊國屋じんぶん大賞」を受賞したあたりから、いわゆるアカデミズム外の一般読者に向けた社会学の本が続々と刊行される。同著者による「東京の生活史」を始めとする、市井の人々が市井の人々の来し方をインタビューする「生活史」シリーズが、高額にもかかわらず、全国に点々とできつつあった小規模な独立書店が先導し話題を呼び、ロングセラーとなった。ときにノンフィクションの範疇を逸脱し、取材対象の主観までも綴ってしまう、五所純子によるポストドキュメンタリー『薬を食う女たち』（河出書房新社）も、フェミニズムの文脈を加味した、いわゆる既成のルポルタージュものには関心のない新たな読者を獲得したエポックメイキングとなるようなタイトルだったと記憶している。

無名人人たちの、普通の（ときに逸脱した）人生。そこからより広範なコミュニティや社会の姿を幻視する。それは、無名人たちが広範なコミュニティや社会を俯瞰で論じ合う様とは正反対の態度でもあった。コロナ禍という特殊な状況において、前者のようなものの見方は隣人のあり様を読み、想像することで、孤独や孤立状況を緩和することになる。先に挙げた「一般向けの社会学」が先鞭をつけた、特別でない人たちの言葉を読む耐性は、取材対象であったはずの語り手自身にペンを執らせることになった。いわゆる日記本のブームである。

緊急事態宣言下をいかに過ごしたのか、満足な補償を得ることのできない自由業の人たちがどのように生き延びたのか、コミュニティがあるがゆえに救われた人たち、ないがゆえに息苦しい思いをした人たち。状況が特殊ゆえに、どのような立場の人の言葉も、隣人の関心を刺激したのでろう。無名の人たちの日記本という出版界のコペルニクスの転回は、特に劇的でもない日常をエッセイとして綴る作家たちの人気を後押しした。一方で、「100年前のコロナ禍」であったスペイン風邪大流行時、大叔母が女学生の頃に綴った日記を発見し、そこに詳細な時代背景などの注釈を加え、寺の住職である編者自らが造本も手掛け、出版された『ためさる日 井上正子日記 1918-1922』（井上迅編／法蔵館）も手の込んだ編集とともに印象深く、個人的には過去から現在を識る、民俗学に関心を持つきっかけにもなった。

このような出版傾向は、コロナ禍という特殊状況のみがきっかけではなかった。2020年代あたりを境目にオンデマンド印刷や簡易製本が一気に普及し、かつてコピーやリソグラフを用いて手の込んだZINEをつくる、あるいは、オフセットである程度の部数を発行し在庫を抱えることを覚悟した、限られた人たちのためだったインディー出版への参入の障壁がさらに下がり続けた。オンデマンドであれば100部、200部程度でも、テキストメインであればオフセットとさほど変わりのないクオリティーの冊子が出来る。内容においても、無名の人間の身辺雑記が読み物として認められはじめたことが後押しとなり、当店にもたくさんの、個人の日記をまとめた小出版物が持ち込まれた。

当店は2025年で開業10年を迎えた。ちょうど真ん中にコロナ禍を挟んだ10年を振り返れば、書店・版元・出版物の小規模化がくっきりと浮かび上がる。決してネガティブなことではなく、かつてのような再販制度を背景とした、大量配本、大量返品が無駄だらけの出版流通が終わりつつあることはむしろ喜ばしいことでもある。しかし、川上・川下ともに個人・小規模化の一途をたどる出版の世界において、限りなくイージーな出版物が大量に流通するであろうことも予想ができる。オンデマンド印刷の進化やDTPソフトのフリー化、そこにAI技術が加われば、誰でも簡単に出版物を世に出せる状況は整いつつある。

無名の人たちの平凡な日常への眼差しも大切なことではあるが、そこにも良し悪しがあり、その判断を放棄してしまうと出版文化そのものの地盤沈下を招きかねないだろう。出版世界が縮小し、無駄がなくなり、本づくりのハードルが低くなるからこそ、出版社、編集者、デザイナー、そして目利きである書店の役割は重要になりつつある。インディーであることとアマチュアであることは同じではない。インディペンデント精神を持った上でプロフェッショナルな仕事をする出版人と書店人が、これからの出版界のキーパーソンとなることは間違いないだろう。



堀部篤史

1977年、京都府生まれ。学生時代より恵文社一乗寺店にて編集や執筆、イベント運営に携わり、2015年8月まで同店店長を務める。その後独立してスタートした誠光社で、店舗運営、イベント企画、出版などを手がけている。著書に「90年代のこと 僕の修業時代」(夏葉社)、『街を変える小さな店』(京阪神エルマガジン社)など。
www.seikosha-books.com @seikoshabooks



TERUMASA HINO, 2004. PHOTOGRAPHY BY JUN SATO/WIREIMAGE.

ters I'd most want to recommend to overseas record lovers.

Now back to the main story. It took an international push to shake things loose domestically as well. As foreign labels moved ahead with vinyl reissues and streaming releases, Japanese record companies began to follow. In 2024, King Records opened up a large chunk of its back catalogue, making early recordings by Sadao Watanabe and Toshiko Akiyoshi from the 1960s available to stream for the first time. Sony followed that same year with Akiyoshi's big-band work, and the year after, Masabumi Kikuchi's *Susto* arrived on streaming services too. By the mid-2020s, the major labels were all moving at once. Ryo Fukui and Hiroshi Suzuki had kicked the door open, and Japanese jazz is

now easier to listen to than it has ever been.

The long inaccessibility of Japanese jazz recordings is also part of why its history has never been properly written down. No book offering a real historical overview has yet been published in Japan——discography guides exist, written from a DJ and record angle, but a coherent history remains unwritten. Now, with the music finally accessible and international recognition growing, the conditions for that to change are there for the first time. There's something so characteristically Japanese about a country being prompted to document its own music history by enthusiasm from abroad. That moment feels close. Whether Japanese jazz becomes something more than a trend will depend on what comes next.

mitsutaka nagira

Born in 1979 in Izumo, Shimane Prefecture, Japan. A graduate of Izumo High School and Tokyo Gakugei University. Music critic, interviewer, educator, DJ, and radio personality. His work centers on jazz and its surrounding musical cultures through writing, interviews, lectures, educational programs, curatorial projects, and supervision. Best known for the *Jazz The New Chapter* series, he has devoted himself to tracing the development of 21st-century jazz while situating it within broader histories of music.
@elis_ragina ✕@Elis_ragiNa

海外での日本のジャズのトレンド

ここ数年、ギタリストの高中正義がとんでもなくブレイクしている。3月にはイギリスのガーディアン紙にロング・インタビューが掲載された。タイトルは「生きているうちに本当にやりたいことをやれ：70代にして第二の波に乗る日本のギターヒーロー、高中正義」。なぜこのような記事がガーディアン紙に掲載されるのかというと、高中は約5000人収容のロンドンのO2アカデミー・ブリクストンでの2夜連続公演を成功させたからだ。記事によると、夏には1万人規模のフェスのヘッドライナーを務めるという。高中正義のストリーミングの再生数はものすごい数字に膨れ上がっており、インスタグラムでは高中のレコードがいかに素晴らしいかを語る海外のレコード好きの動画がいくつも見つかる。その人気はここ数年で一気に加速している。

しかし、これは高中だけの話ではない。2025年11月、EFG ロンドン・ジャズ・フェスティバルでは「Japanese Jazz」という企画が2000人収容のバービカン・センターのホールで行われた。そこには2組のアーティストが出演していた。その一方は矢野顕子で、海外ではシティポップ周辺の文脈も含めて人気が高い。もう一組は森山威男、峰厚介、板橋文夫といったベテランと守谷美由貴、須川崇志によるクインテットだった。つまり、この日のもうひとつの主役は日本のジャズのベテランたちだったということになる。森山や峰、板橋のレコードは今や世界中で人気を獲得している。彼らが参加したレコードは何枚も再発され、現在では新品として世界中で入手可能になっている。当然、ストリーミングの再生数も伸び続けている。

この10年余、世界中のレコード好きの間で「日本のジャズ」が人気を集めている。2010年代後半から日本のジャズの中古レコードの価格は高騰し、ストリーミングの再生数も激増している。それとほぼ同時に、1960年代から1980年代の日本のジャズのレコードが海外のレーベルからリリースされるようになった。山下達郎や大貫妙子をはじめとしたシティポップ、吉村弘をはじめとした環境音楽（アンビエント）などが話題になることも多いが、規模こそ違えど、日本のジャズもレコード市場

ではトレンドであり続けている。先述の例で言えば、高中正義はシティポップとジャズの中間領域での人気という位置づけになるだろう。一方で、森山威男、峰厚介、板橋文夫は「日本のジャズ」のトレンドそのものだ。実際、2018年に森山威男『East Plants』、2021年に峰厚介『First』がイギリスのクラブ系レーベルBBEからレコード再発されている。2024年には板橋文夫『Watarase』もフランスのWewantsoundsからレコード再発された。そうした再発の流れを踏まえれば、ロンドン・ジャズ・フェスティバルの観客の一部は「あのレコードのアーティストが来英する」という文脈で受け取っていたと考えられる。

その日本のジャズだが、興味深いのは、今海外で人気が出ているアーティストの多くが、高中正義のように当時リアルタイムで大ヒットしていたスターではないという点にある。むしろ当時そこまでレコードが売れていなかったミュージシャンの作品に人気が急激に集まっている。これはYouTubeなどのストリーミングだけでなく、中古レコード市場がトレンドの牽引役になっていることとも関係している。1960年代末のイギリスでは、DJが希少なソウルやリズム＆ブルースのレコードを探してクラブでプレイする「ノーザンソウル」と呼ばれるムーブメントが勃興した。1980年代にはその動きがソウルだけでなくファンクやジャズにまで拡張され、「レアグルーヴ」と呼ばれるムーブメントも発生した。イギリスを中心に、こうしたレコードとDJのカルチャーは生まれ続けてきたし、その探索対象も徐々に広がっていった。実際、1980年代にもイギリスでは日本のジャ

ズやフュージョンが人気を博し、小さなトレンドになっていた。当時は“Jap Jazz”と呼ばれ、日本のジャズ専門のレコードショップや海賊ラジオ番組も存在していた。この点は、アシッドジャズ期に活躍したスノウボーイの著書『UK ジャズ・ダンス・ヒストリー—— From Jazz Funk & Fusion to Acid Jazz』にも記載されている。希少なレコードが好まれるのは、こうしたDJとレコードのカルチャーの延長にあるからだ。加えて、日本のレコードは独自の流通網に依存していたため、長い間国外にほとんど輸出されていなかった。そうした事情もあり、日本のジャズのレコードは海外から見ると長らく埋もれた状態にあった。それが2010年代以降のレコードブームとインターネットの組み合わせによって、ほぼ手つかずの宝の山として発見されている。

このDJ／レコード文化の中では、中古市場の力学によって人気や評価が決まる。そのため、希少なレコードほど価値が高まりやすい。結果として、現在のトレンドでは日本のジャズ史の中でも評価の高い渡辺貞夫、日野皓正、秋吉敏子の名前が前面に出てこないという現象が生まれている。近年のトレンドの中で突出した人気を誇るのが、トロンボーン奏者・鈴木弘の『Cat』とピアニスト・福居良の『Scenery』だ。この2作が録音された1970年代の時点で、これらのアルバムは人気があったわけでも評価されていたわけでもない。むしろ当時ほとんど売れていなかったため現存数が少なく、オリジナル盤は極めて高い希少性を持つようになっている。現在では20万円を超える価格で取り引きされることも珍しくない。そうした背景から、リアルタイムではほとんど知られていなかったこの2作が、海外では「日本のジャズ」を代表する作品として位置づけられている。2025年、京都のジャズ喫茶YAMATOYAの店主に取材した際、彼は海外の観光客から何度もリクエストされたことをきっかけに、それまで知らなかった福居良のレコードを購入したと語ってくれた。老舗のジャズ喫茶の店主ですら把握していなかった作品が、今や世界的な知名度を獲得している。

この流れの火付け役のひとつが『J Jazz: Deep Modern Jazz From Japan』というコンピレーションだ。日本のジャズの収集家であるトニー・ヒギンズとマイク・ベデンという2人のイギリス人が選曲し、2018年にBBEがVol.1をリリースしている。その後も続編がVol.4までリリースされる人気シリーズとなり、2026年6月に5作目がリリースされた。ここに収録されているのは、いわゆるビッグネームではなく、相澤徹、寺下誠、中村新太郎といったマイナーなミュージシャン、あるいは稲垣次郎のようにジャズとロックの融合を試みた異端的な作品群だ。このコンピレーションはストリーミングでも聴けるようになっていたことから、海外でこれらのアーティストの知名度を一気に押し上げる契機となっている。そしてレコードが話題を集め、

ストリーミングの再生数が増加していく中で、日本へと逆輸入的に広がっていった。こうした状況によって、日本の若いリスナーが「海外発のトレンド」として日本のジャズに触れる機会も増えている。現在では、日本のジャズは海外のレーベルによって再発見され、再提示されるものという側面も持つようになっている。

とはいえ、国内でも2000年代初頭には日本のジャズが小さなトレンドとなった時期があった。1999年、DJの井上薫によるコンピレーション『Samurai-Era』を契機に関心が高まり、2002年には『渋谷ジャズ維新』というシリーズが発足し、多くの作品がCD化された。その後も2006年には「和ジャズ復刻シリーズ」や「Deep Jazz Reality」といった企画が立ち上がり、各社が日本のジャズの再発に取り組んでいる。鈴木弘、福居良、板橋文夫、稲垣次郎をはじめ、『J Jazz』に収録されたアーティストの作品の多くは、この時期に初めてCD化され、国内では一定の認知を得ていた。しかし、それらは国内流通にとどまり、SNSやYouTube、Spotifyがまだ普及していなかったこともあって、海外には届かなかった。日本のジャズが世界に知られるためには、国境を越えて流通する環境が不可欠だったということになる。

こうした再評価の過程で特に興味深いのは、渡辺貞夫、日野皓正、秋吉敏子といった歴史的なミュージシャンの知名度や人気が相対的に高くない点だ。その理由のひとつとして中古レコード市場の力学があることはすでに述べた通りだが、それだけではない。そもそも日本国内においても、彼らの作品はリアルタイムのリスナーや一部の好事家にしか聴かれていなかった。ここで重要なのは、それが単なる不人気ではなく、そもそもアクセス困難な状態だったことが理由にあることだ。実際、この3人の音源は定番と見なされがちでありながら、簡単に聴ける環境にはなかった。CD化は断続的に行われていたが、すぐに廃盤となり、中古市場で探すしかない状況が続いていた。中にはプレミア価格が付くものもあった。現在でもストリーミングで聴けない作品は多く、YouTubeの違法アップロードも削除されているためアクセスは容易ではない。アメリカで言えば、デューク・エリ

ントンやジョン・コルトレーン、マイルス・デイヴィス級の重要作に気軽にアクセスできないような状態、と言えば近いかもしれない。一方でレコードは当時それなりに流通していたため希少化せず、この3人に関しては高額で取り引きされるケースも少ない。つまり、手軽に聴けない上に、トレンドにも引っかけられないのがこの3人の状況だった。同じことは山下洋輔や富樫雅彦、菊地雅章にも言えるのかもしれない。彼らの作品の多くが歴史的な重要作でクオリティは高いが、レコードは安い。余談だが、個人的に海外のレコード好きに勧めたいのはむしろこういう日本の巨匠たちのレコードだ。

話を戻す。その国内での停滞を打ち破ったのも海外発の動きだった。海外レーベルによるレコードでの再発やストリーミング解禁が進む中で、日本のレコード会社もストリーミング解禁に動き始めるようになった。2024年にはキングレコードが大規模な解禁を行い、1960年

代の渡辺貞夫や秋吉敏子の初期作品が聴けるようになった。同年にはソニーも秋吉敏子のビッグバンド作品を解禁し、翌年には菊地雅章『Susto』もストリーミングで聴取可能になっている。2020年代半ばになって、各社が一気に力を入れ始めた。福居良や鈴木弘の成功が呼び水となり、日本のジャズを気軽に聴ける環境が整いつつある。

これまで日本のジャズの音源が手軽に聴けなかったことは、日本のジャズ史が体系的に整理されてこなかった一因でもある。しかし現在、海外での評価の高まりによって日本人が本格的に日本のジャズを掘り下げ、体系的に聴くための新たな環境が整いつつある。こうした状況が、日本のジャズ史の編纂を促す可能性もあるだろう。実は日本のジャズの歴史を体系的に紹介した本は日本ではまだ書かれていない。DJ／レコードの文脈でのディスクガイドはあっても歴史はまだまとめられていない。自国のモダンジャズの歴史を、海外からの評価を契機にまとめ



SADAO WATANABE 1975. PHOTOGRAPHY BY ANDREW PUTLER/REDFERNS.

直すという構図は、ある意味で日本らしい現象なのかもしれない。環境が整い始めている今、そんな機運が起こる予感がする。「日本のジャズ」がトレンド以上のものになるかどうかは、これからの動きにかかっている。

柳楽光隆

1979年生まれ。鳥根県出雲市出身。出雲高校、東京学芸大学教員養成課程卒。音楽評論家、プロインタビュアー、教育者、DJ、ラジオパーソナリティ。主な仕事はジャズとその周りの音楽についての執筆、インタビュー、講演、講義、企画、監修。『Jazz The New Chapter』シリーズを中心に21世紀のジャズの動向を音楽史と接続させながら伝える活動を行っている。 @elis_ragina X@Elis_ragiNa

One might say that the shelves of a secondhand book

store are filled entirely with books for which there is no longer any reason that they “must be read now.” Compared with the bustle and clamor of a new bookstore, the storefront of a used bookstore feels uncannily quiet for precisely that reason. Books that have slipped from the current of their age lose what they once had to say as commodities, and are left with no choice but silence.

Of course, this does not mean that such books have become wholly worthless. To lose one’s point of contact with the present does not mean to become valueless. What it means is that the discovery of that value is entrusted entirely to the person standing before the shelves, browsing through used books. It may sound overly grand to say that the buyer’s task is to discover a new presentness within these silent books, to grant them a new voice—but in truth, that is exactly what everyone does when buying secondhand books.

Unlike newly published books, used books do not speak to us about why they should be read now. Precisely for that reason, we must measure the relationship between the book and our present selves with far greater care and delicacy. In order to buy a book that has already lost the reasons it once possessed for being purchased, one has no choice but to search for those reasons within oneself. And those reasons are often so singularly one’s own that they can probably never be shared with anyone else.

Books placed in new bookstores constantly insist upon how many people are reading them. By contrast, books in secondhand bookstores wait for someone to discover them for reasons no outsider could ever fully understand. Though both are selling books, new bookstores and used bookstores speak in completely opposite voices. Put another way, a new bookstore seeks to welcome you as a member of society, whereas a secondhand bookstore asks, rather,

that you estrange yourself from society and become isolated from it. It asks people, deliberately, to step outside the flow of the present moment.

I think that, even as a child, I sensed there was something gentle about that feeling of isolation. Since starting a secondhand bookstore myself, I have once again found myself visiting used bookstores frequently, yet even now I remain largely unmoved by rare editions or expensive collector’s items. Market value always points toward the present moment. The reason I continue to feel drawn instead to books tossed into bargain bins for a hundred yen—books that have already slipped beyond the scales of market value—is perhaps because they allow me to feel the freedom of slipping outside the time called “now.”

KEI WAKABAYASHI

Editor, content director at blkswn publishers in Tokyo, Japan. Began his career on the editorial staff of *Monthly Taiyō* at Heibonsha before working as a freelance editor and later serving as editor-in-chief of the Japanese edition of *WIRED*. In 2018, he co-founded blkswn publishers Inc. His major works include *Democracy of Experimentation* (co-authored with Shigeki Uno, Chūkō Shinsho), *Opening “The Forgotten Japanese”*: Tsuneichi Miyamoto and the *Democracy of Seken* (co-authored with Akihiro Hatanaka, blkswn publishers), and the edited volume *Next-Generation Government: How to Build a Small Yet Expansive Government* (blkswn publishers), as well as *Farewell, Future* (Iwanami Shoten). He also co-translated *The Seventh Man* by John Berger (blkswn publishers) with Kim Sungwon, among many other edited and translated works. In February 2025, he was appointed deputy director of *TIGER MOUNTAIN*, a secondhand bookstore and gallery that opened in Tokyo’s Toranomon district.

古本の時間

2025年に、たいして深い考えもないまま、自分が所属する会社で古本屋を始めることとなった。店のアイデアは、古本を装丁家ごとに分類して売ってみるという点にあるのだが、取り立てて「装丁」や「デザイン」といったことに強い興味をもっていたわけではない。

むしろ、100円コーナーで投げ売りされているような市場的には無価値な古本も、よくよくそこから情報を取り出してみると、装丁したのが、例えば横尾忠則だったり田中一光だったり、日本のデザイン史に名を燦然と輝かせる巨匠たちだったりすることがままあることから、そういうものを安い値段で探し出してきてデザインナーごとに分類して並べてみたら面白からうし、なんなら儲かるかもしれない、というのがアイデアの発端だった。

難しいのは、これまでの古本の市場には、装丁家やデザイナーの名前から網羅的に本を検索できるような仕組みがほとんどないことだ。過去作品がきちんとアーカイブされ、書籍や展覧会といったかたちで情報がまとめられた一部の著名デザイナーの場合を除くと、ほとんどは、古本屋の店頭で装丁の良さそうな本を手にとって、いちいち装丁家のクレジットを見ていくしか仕入れの方法がない。

とはいえ、それが苦であるかと言えばむしろ逆で、そんな面倒をあえてしたくてやっているというところもある。著名デザイナーのアーカイブを網羅した本を参考に、すでに価値があるとされている本をリスト化して、そのリストを上から順に潰していくようなことも考えたが、それが到底面白いことのように思えず、結局しないままになっている。

どだい、古本というのは出会いがすべてだ。予めウィッシュリストをつくったところで、その本と出会わなければ、いくら欲しがったところでどうしようもない。たしかにインターネットのおかげで、自分が何を探しているのかがわかっていさえすれば、本との出会いは、以前よりはるかにたやすいものになった。自分ももちろん部分的にその恩恵を大いに受けてはいるが、予め用意しておいたリストに従って本を買っていくのは、仕入れというよりも調達に近く、業務として見れば効率的だが、効率的な本屋というものは、それ自体が語義矛盾のようでもある。そもそもそうやって探すことができる本は、すでに価値化されて値段が高いという問題もある。

自分にとっての古本は、結局のところ、本棚の前に身を置き、「そこにあるものしか選べない」という状況のなかで、そのときその場で面白そ

うに思えたものを拾い出すものだ。そこでは、「欲しいもの」は自分のなかに予めあるのではなく、向こうからやってきてはじめて自分の欲しかったものがわかるという現れ方をする。

売れ残りの漫画

小学校の頃に暮らしたのは、海沿いの埋立地につくられた殺風景なニュータウンで、思い出す限り、たいした本屋もない、街とも言えないただの住宅地だった。最寄りのスーパーの前に広場があって、そこに時折古本屋がやってきて古本を並べていたのが、思い返せば小学生だった自分が身近に触れることのできた「文化的」な空間だった。

潔癖で生真面目な両親は、当時人気だった最新の漫画類をあまり買ってはくれなかったが、野球やサッカーに関する本や雑誌などには寛容だった。とはいえ新刊の雑誌や漫画などは、そこそこいい値段だったので、小学生の限られた小遣いではそうそう買うことができない。そこで、1冊100円ほどの値段で買うことのできる古本に目が向くことになったのだろう。ある時期、おそらく月に1回だったと思うが、スーパー前の広場に古本屋が出るたびに、顔を出していたのではないかと思う。

最初は野球漫画を買い始めたが、悲しいかな、100円で買うことのできる古本には、当時の流行りのタイトルはほとんど含まれていない。かつては人気だったのかもしれないが、その頃にはすでに顧みられなくなった本のなかから、仕方なく、面白く読めそうなものを物色することとなる。おかげで、『ドカベン』で知られる野球漫画家の水島新司については、その頃もいまもほとんど語られることのない、マイナーな作品まであらかた読み通すこととなった。

小学生には全巻を一気に揃えるようなゆとりはないので、せいぜい数冊ずつ、時間をかけて揃えていったわけだが、そうやって一定期間にわたって買い足すことができたのは、いま思えば、その期間、自分以外にそれを買う人が誰ひとりとしていなかったということでもある。

そんな残り物みたいな漫画でも案外面白く読めたのだから、本の価値なんていうものは、自分次第でどうにでも変えることができるということなのかもしれない。

孤立と中立

そのとき自分が読んでいた漫画が、社会のなかでほとんど無価値に等しいとされているものであることは、小学生の自分も薄々感じていたはずだ。『キャプテン翼』という漫画のおかげで、サッカーが日本でも人気のスポーツになりつつある頃だった。野球は不人気というほどではなかったものの、戦後の高度経済成長のさなか、日本中を沸き立たせた野球への熱狂は、すでにかなり薄らいでいた。

野球人気が全盛だった頃に描かれた熱血漫画は、その絵のタッチからしてすでに暑苦しい、旧時代の遺物のようだった。古本屋の店頭に並んだ野球漫画の、くたびれてうら寂しい雰囲気は、小学生にも届いていた。とはいえ、勃興したてのサッカー漫画はまだ出来立ての新しいジャンルで、古本屋にはまったく並んでいなかった。くたびれた野球漫画しか、買うものがそこにはなかった。

そうやって読み進めた野球漫画について友だちと話したりしたことが一度もなかったのは、いくばくかの恥ずかしさもあったからだろう。自分が読んでいるものが、外の社会とまったくつながりをもたない、誰かと共有可能なものでないことはわかっていた。

といって、そのことを取り立てて寂しいと思った記憶もない。古本屋で漫画を物色しているときも、それを買って読んでいるときも、ずっとひとりだったはずだ。はたからは寂しげに見えたかもしれないが、本人にその自覚はまったくなかった。ただし、それが素晴らしく充実した幸福な時間だったかと言えば、そんな意識も特段なかった。風のような淡々とした時間のなかにいたように覚えている。

その後も、中学になると中古レコード屋で随分と時間を過ごし、大学では古本屋を毎日のようにハシゴをして回ったが、いまに思えば、それは不幸な時間でも幸福な時間でもなく、どちらかと言えば、自分の心の中立をつくり出してくれるような時間だったように思う。むしろしゃべったり、気分が塞いだりしたとき、古本屋や中古レコード屋を訪れると、揺れ動いていた心が目盛りが、プラスでもなく、マイナスでもない、真ん中の「ゼロ」に戻るような気がしたものだ。

こぼれ落ちる時間

本屋という場所は、よく「アイデアの市場」だと言われる。とりわけ新刊を扱う書店は、「いま」という時代に生きるわたしたちを目掛けて、「いま」がどういう時代であるかを、ありったけの声を上げて語りかける。小説や漫画に限らず、歴史書、哲学書、自己啓発本、ビジネス書、絵本、料理のレシピ本、旅行ガイド、図鑑から、あらゆる種類の雑誌まで、どんな種類の出版物も、それがいま刊行されたものである限り、必ず「いま」の読者に向けてつくられている。というよりも、どんな本のづくり手も、「いまの読者」以外の人に向けて本をつくることは原理的に不可能なのだ。わたしたちは、そんなふう到现在というものに強烈に拘束されている。そして、それは結構しんどいことでもある。

古本屋という場所が不思議な中立地帯であるのは、こうした事態とも深く関わっている。

古本屋には、現在性というものが極めて希薄だ。かつて自分が買い集めた野球漫画も、それが新刊だったときには、そのときに売られ、買われるべき理由が明確にあったはずだ。ところが、時間の経過とともに、その理由は薄まっていく。その本を買って読むべき理由は、もはや読者と共有されず、その本の意味や意義は宙吊りにされてしまう。

言ってみれば、古本屋の店頭にあるのは、「いま読まなければならない理由」がない本ばかりだ。新刊書店の賑やかさに比べて、古本屋の店頭がやけに静まり返っているのは、だからだろう。時代の流れからこぼれ落ちてしまった本は、商品として語りかけるべきことを失い、押し黙るほかない。

もちろん、だからといって、それらの本が完全に無価値になってしまったわけではない。現在という時間との接点を失うことは、無価値であることを意味しない。それが意味するのは、その価値を見出すのは、ひとえに、棚の前で古本を物色する人の手に委ねられている、ということだ。押し黙ってしまった本たちに、新たな現在性

を見出し、新たな声を与えることが買い手の使命なのだ、と言えはいかに大げさだが、それは、古本屋で古本を買うときに、誰もが実際にしていることでもある。

古本は、新刊書のように、それをいま読む理由を語りかけてはくれない。であればこそ、わたしたちは、その本と「いまの自分」との関係を、より慎重に、デリケートに、測定しなくてはならない。買ってもらう理由を失ってしまっている本を買うためには、自分のなかに理由を探すしかない。そして、その理由は、あまりにも自分に固有のものであるため、おそらく人と共有することができない。

新刊書店に置かれている本は、それがいかに多くの人に読まれているかを絶えず訴える。逆に古本屋の本は、誰かが、他人には計り知ることができない理由から、自分を探し出してくれることを待っている。同じ本を売っているのに、新刊書店と古本屋は、まったく逆の声を発している。別の言い方をするなら、新刊書店は、あなたを社会の一員として迎え入れようとするが、古本屋は、むしろ社会から自己疎外することを求め、人を孤立させる。それは、いまの時間の流れの外に置くことを、あえて人に求める。

その孤立の感覚は魅力的だと、子どもながらに感じていたのだと思う。古本屋を始めたことで、改めて頻繁に古本屋を訪れることとなったが、稀覯本や高価なレア物には、いまもやはり、それほど惹かれなない。市場価値というものは、常にいまという時間を指し示している。100円で投げ売りされている、すでに市場価値の尺度からこぼれ落ちた本に自分がいまも惹かれ続けるのは、それが、「いま」という時間からこぼれ落ちる自由を感じさせてくれるからなのではないかと思う。

若林恵

平凡社『月刊太陽』編集部、フリー編集者、『WIRED』日本版編集長を経て、2018年に黒鳥社設立。『実験の民主主義』(宇野重規と共著・中公新書)、『忘れられた日本人』をひらく：宮本常一と「世間」のデモクラシー』(畑中章宏と共著・黒鳥社)、責任編集『次世代ガバメント：小さくて大きい政府のつくり方』(黒鳥社)、『さよなら未来』(岩波書店)、『第七の男』(ジョン・バージャー著、金聖源と共訳・黒鳥社)ほか編著書、共訳書多数。2025年2月虎ノ門に開店した古書店＋ギャラリー「TIGER MOUNTAIN」の副司令官を拝命。

THE EASTERN OBSERVER⁰¹

Published on the 25th June 2026
2026年6月25日 第1版1刷発行

Editor
KIYO FUJISHIRO

Contributing editor
FUMIHISA MIYATA

Translators and editorial staff
**YUKI WESTON MIKU SUZUKI
NANA KIYOSHIGE**

Illustrator (cover)
YUKI UEBO

Art director
KENJI YOSHIDA (TSUMASAKI)

Designer
RIKO YAGUCHI (TSUMASAKI)

DTP operator
TOMOYO TERAOKA (TSUMASAKI)

Editorial advisor
KEI WAKABAYASHI (blkswn publishers Inc.)

Special thanks to
MITSUKO WATANABE

編集
藤代きよ

コントリビューティング・エディター
宮田文久

翻訳／編集スタッフ
**ユキ・ウェストン 鈴木未来
清重七菜**

イラストレーター (カバー)
YUKI UEBO

アートディレクター
吉田憲司 (ツマサキ)

デザイナー
矢口莉子 (ツマサキ)

DTPオペレーター
寺門朋代 (ツマサキ)

エディトリアル・アドバイザー
若林恵 (黒鳥社)

謝辞
渡辺三津子

Published by
Mokusei Publishers Inc.,
55-1, Hirai-cho, Shimogyo-ku,
Kyoto City, Kyoto, Japan, 6008118.
Tel/Fax: +81 75 600 2401
Website: www.mokusei.pub
Email: books@mokusei.pub

Printed in Japan by
Sannichi Printing Co., Ltd.

発行人
藤代きよ

発行所
株式会社木星社
京都府京都市下京区平屋町55番地1
電話／FAX 075-600-2401
ウェブ: www.mokusei.pub
メール: books@mokusei.pub

印刷・製本
株式会社サンニチ印刷

©Mokusei Publishers Inc. 2026 All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced, processed, stored electronically,
copied or distributed in any form whatsoever without the written permission of the publisher.

乱丁・落丁本は、送料小社負担でお取り替えいたします。
本誌掲載の写真、イラストレーション、文章、ロゴの無断転載および複写・複製・借用を禁じます。
ISBN 978-4-910567-14-3 C0070 ¥4200E