



言語文化論集

Polyphonia

Studies in Languages and Cultures

No. 18 March 2026

東京科学大学言語文化研究会

巻頭言

2024年10月、東京医科歯科大学と東京工業大学の統合によって東京科学大学が誕生したのに伴い、旧東京工業大学の外国語セクションが発行していた本誌『ポリフォニア』も新しくなりました。統合直後の2025年3月発行の第17号より、旧東京医科歯科大学の外国語教員が編集・執筆メンバーに加わり、そしてこの第18号からは、従来の紙媒体での発行を停止して完全オンライン雑誌に移行し、それに伴って表紙も一新されました。

この第18号には4本の査読付論文と1本の研究ノート、そして2025年5月に開催された映像作家パトリック・キーラーの作品の上映イベントの報告2本(そのうち1本は日英対訳)が収録されています。なお、査読付論文のうち1本は、キーラー監督の作品についての論考であり、映画上映イベントと密接に関連する内容のため、イベント報告と合わせて「特集」という形にまとめました。

本学外国語教員の研究成果そして教育実践や文化活動の報告が、この『ポリフォニア』というメディアを通して広く読まれ、新たな研究の発展や、本学その他における教育実践に寄与すること、そして幅広い意味での文化活動につながっていくことを、編集委員一同願っております。

『ポリフォニア』第18号編集委員一同

FLS 言語文化論集『ポリフォニア』第18号

目次

巻頭言

論文

大学における国際共修型防災ワークショップの実践

—アクションリサーチを通して防災教育の新たな意義を考える—

…………… 赤羽 早苗・榎原 実香 (1)

カバーされる記憶—「李香蘭」と改革開放後の中華ポピュラー音楽—

…………… 楊 冠穹 (33)

2024年メキシコ・ユカタン州知事選挙

—現場から見た連邦選挙との差異と共通点—

…………… 渡辺 暁 (65)

研究ノート

プーチン体制下におけるアートとアクティヴィズム

…………… 河村 彩 (97)

特集：パトリック・キーラー／Features: Patrick Keiller

パトリック・キーラー特集について

…………… 木内 久美子 (117)

On Patrick Keiller Retrospective

…………… Kumiko Kiuchi (119)

イベント記録1

パトリック・キーラー特集：ポスト・トーク1

…………… 登壇者：東 志保 + 木内 久美子 (121)

編集・構成：木内 久美子

イベント記録2 (日本語)

パトリック・キーラー特集：ポスト・トーク2

… 登壇者：パトリック・キーラー + 高山 明 + 木内 久美子 (135)

構成 + 翻訳：木内 久美子

Event Record 2 (English)

Patrick Keiller Retrospective: Post-Talk 2

……… Speakers: Patrick Keiller + Akira Takayama + Kumiko Kiuchi (151)

Editing and Translation: Kumiko Kiuchi

論文

「この惑星における生命存続の可能性」を語る装置としてのロビンソン
—パトリック・キーラー『廃墟のロビンソン』をめぐって—

…………… 木内 久美子 (165)

編集後記…………… (191)

大学における国際共修型防災ワークショップの実践 —アクションリサーチを通して防災教育の新たな意義を考える—

赤羽早苗・榎原実香
(AKABA Sanae, EBARA Mika)

本研究は、大学における国際共修型防災教育ワークショップを対象に、設計・実施を担った教員自身が実践者の立場からその教育的意義と課題を分析するアクションリサーチである。ワークショップでは、留学生と日本人学生が協働して災害対応を学ぶ体験型学習を実施し、文化的背景や言語差を越えた共修のプロセスを観察・記録した。分析では、参加者の防災意識・学びの変容、協働の促進要因、言語的・心理的バリアの克服過程を抽出した。その結果、国際共修を基盤とする防災教育は、知識の獲得だけでなく、相互理解と共生意識の育成に寄与することが示唆された。教育実践者による省察的分析は、持続可能な多文化防災教育のデザイン原理を導くうえで役立つツールとなる。

1. はじめに

近年、日本では国際化が進展し、企業のみならず、大学などの研究教育機関では、学部・大学院を問わず多様な文化的背景をもつ留学生が共存する環境が一般化している。政府や地方自治体では、多文化共生を目指し、様々な複数年計画、ガイドライン、施策が打ち出されてきたが(文部科学省他 2008；総務省自治行政局国際室 2020)、その多くは多言語での情報提供や、サービスの提供、文化紹介などにとどまり、日本人と留学生などの在留外国人が共に相互理解を深めるような取組みは稀である(赤羽・榎原 2025a)。一方で、災害多発国である日本における防災教育は、依然として日本人学生を主たる対象として設計されている場合が

多く、留学生への情報提供や教育支援は十分とは言い難い(山口・田中 2010; 近藤・川崎 2015; 高 2021)。留学生は、言語的・文化的な制約や社会的ネットワークの脆弱さにより、災害時に特に脆弱な立場に置かれることが多くの研究者により指摘されており、さらには留学生自身も災害に関して学ぶ必要性を強く感じていることが明らかになっている(岩本・石川 2011; 近藤・川崎 2015; 赤羽・榎原 2025b)。こうした課題を踏まえ、大学教育において留学生と日本人学生が英語や日本語を介し、協働して防災を学ぶ国際共修の枠組みを導入することは、単なる情報・知識伝達を超え、相互理解や共助意識の形成を促す教育的意義をもつと考えられる。

本研究は、筆者2名が大学で企画し授業内で実施した国際共修型防災ワークショップを対象に、その設計・実践過程および教育効果を、実施教員自身の視点から省察的に分析するものである。実践者が自らの教育実践を分析するアクションリサーチの枠組みを用いることで、授業設計の背景や参加者の学びの変容、また実施中に直面した課題や改善の方向性を明らかにすることを目的とする。ワークショップは、留学生と日本人学生が混成グループを組み、災害発生時の行動計画や自助・共助をどのように達成し、どのように公助を受けるに至るか、グループで検討し、最終的に5分程度にまとめ日本語・英語の両言語で取り組みを発表する形式で行われた。活動を通じて、参加者間の協働的対話や異文化間の理解がどのように深まったかを教員視点で記録・分析した。このような教員自身による実践とその振り返りに重きをおく省察的実践研究は、教育現場のリアリティに基づいた知見を生み出す点で意義がある。とりわけ、防災という社会的・実践的テーマにおいては、理論的枠組みと教育実践とを往還しながら検証するアクションリサーチの方法が有効である。本研究は、国際共修を基盤とした防災教育が、学生の防災リテラシーの向上だけでなく、異文化理解や地域との協働意識を育む契機となることを示すとともに、多文化共生社会における大学防災教育の新たな方向性を提案することを目的とする。

2. 背景

2.1 日本の国際化・多文化共生の課題

近年、日本における外国人在留者数は、労働者や留学生、旅行者を含めると、増加の一途をたどっている（総務省自治行政局国際室 2020）。特に、少子高齢化が進行する日本社会において、海外からの留学生や外国人労働者の受け入れは今後、さらに拡大していくことが予測される。日本政府は、留学生の受け入れを推進するため、2008年7月に「留学生30万人計画」（文部科学省 2008）を策定し、2020年をめどに留学生受入数30万人の達成を目指した。2019年には留学生数が312,214人に達し、目標を達成したことが報告されている（日本学生支援機構 2020）。独立行政法人日本学生支援機構（JASSO）が実施している「外国人留学生在籍状況調査」によれば、2023（令和5）年5月1日の外国人留学生数は279,274人であった。以降、新型コロナウイルス感染症（COVID-19）の影響により、留学生数は減少傾向にあったが、2022年に入り、同年3月以降の水際対策の段階的緩和及び10月からの入国者数上限の撤廃により、再度新規留学生の入国が進んだ。その結果、留学生数はコロナ禍以降、初めて増加に転じた（文部科学省 2024）。

また、内閣官房の教育未来創造会議は、2023年に「未来を創造する若者の留学促進イニシアティブ（J-MIRAI）」の第二次提言を取りまとめ、2033年までに留学生受入40万人、ならびに日本人学生の海外留学派遣50万人を目指すという中長期目標を掲げている。これらは留学生の受入政策の延長や拡大にとどまらず、国際理解・多文化共生を教育の基盤とし、国際的視野を育成する教育システムの抜本的な改革としての方向性を強化するものとして位置付けられている。

文部科学省（2024）は、「大学の国際化によるソーシャルインパクト創出支援事業」を通じて、大学における教育・研究活動を地域社会や海外拠点と連動させ、実社会の課題解決と教育的成果とが相互に結びつく教育システムの再構築を推進している。また、その中で、国際的な共修科目を体系的に組み入れることを通じ、日本人学生が日常的に国際経験を

得るカリキュラムや、外国人留学生在がカリキュラム内外での学生生活全般において日本社会に溶け込み、共生していくための環境構築の必要性が明記されている。この施策の背景には、多様な文化的・社会的背景を有する人材を育成するための体制整備が喫緊の課題となっていること、加えて、現状の高等教育機関においては、外国人留學生と日本人學生が十分に相互関与し、協働的に学修を深める環境が必ずしも整っていないという課題認識がある。

一方、地域においては「地域における多文化共生推進プラン」を発表し、多文化共生を「国籍等の異なる人々が、互いの文化的差異を認め合い、対等な関係を築こうとしながら、地域社会の構成員としてともに生きていくこと」と定義している（総務省自治行政局国際室 2020）。同プランでは、推進施策のフレームワークとして①コミュニケーション支援、②生活支援、③意識啓発と社会参画支援、④地域活性化の推進やグローバル化への対応、の四つの視点を上げている。赤羽・榎原（2025a）は、この四つの視点をフレームワークとして、行政および自治体レベルでの多文化共生施策や取組みを整理している。まず、①のコミュニケーション支援に関しては、ウェブサイトやパンフレットなどによる行政情報の提供や、相談窓口の多言語化の事例が多く見られるが、実際に誰が、いつ、どのような場面でそれらを活用しているのかについては、依然として明確ではない。次に、②の生活支援は、日本人住民同様、こどもを含む外国人住民への教育機会の確保をはじめ、教育・医療・保健・住宅などに生活基盤に関わる支援が展開されている。また、在留外国人への多言語での相談会や説明会も増加している。さらに、④の地域活性化の推進やグローバル化に関しては、外国人実習生の受け入れ強化や、旅行者からのインバウンド効果を意識し、外国人との協働で知見を活かした地域活性化策に焦点を当てたものが多い。

一方で、③の意識啓発と社会参画支援に関しては多くの自治体が課題を抱えている。現状では「共生」というトピックまでには至らず、文化「紹介」にとどまるケースが多くみられる。例えば文化紹介イベントでは、

リソース不足などが原因で「共修」スタイルを持つことができず、参加者の大多数が日本人であり、在留外国人と日本人の「直接的な交流」が十分に生まれていない(赤羽・榎原 2025a)。このような状況を踏まえると、単なる文化紹介から一歩進み、交流を通じた相互理解や意識醸成、そしてお互いの違いを認識し尊重し合う真の共生社会の実現に向けた取り組みが求められる。今後の多文化共生施策の展開においては、多文化共修的な活動を実践する場の設計や、外国人住民自身が主体的に社会参画できる仕組みづくりに焦点を当てるのが、持続的な共生社会の実現に向けた重要な鍵となるだろう。では、多くの在留外国人が留学生として所属する高等教育機関では、どのような取り組みが実施され、当事者である留学生はどのような経験をしているのだろうか。

2.2 日本の大学における留学生受け入れへの課題

2.1での自治体での施策における不足点を鑑み、筆者は所属する大学で留学生の体験に関する予備的調査を実施した(赤羽・榎原 2025b)。まず大学の施策について調査し、さらには、留学生10名に対して学内の留学生受け入れ態勢、日常生活の体験談、授業での経験、日本での情報入手の方法などについて半構造化インタビューを実施した。そこで明らかになったのは、日本人学生と留学生との間には言語や文化の壁があると感じていること、またその壁を壊したくても機会がない場合が多いということであった。また、授業で日本の災害について触れられた際に、防災や準備に関心を持ったものの、日本語での情報提供が多く、自身に合った情報を学内のどこで入手すれば良いかわからないと感じていることも明らかになった。

これらの結果を鑑み、赤羽・榎原(2025b)では「防災」に焦点を当て、留学生10名に対して半構造化インタビューを行い、日常生活での体験、防災意識や知識、これまでの防災教育経験について尋ねた。その結果、多くの留学生が地震や火災などの災害発生時における具体的な行動指針を十分に理解しておらず、また体系的な防災教育や訓練を受けた経験がほ

とんどないことが明らかとなった。特に印象的であったのは、防災情報の受け取りや理解に関する課題である。留学生の多くからは、「避難情報がプリントで配布されるが、後で読もうと思って部屋でそのままになっている」「大学からの防災案内を受け取ったが、内容を確認していなかった」といった意見が聞かれた。これらの発言から、従来の紙媒体やメールによる情報伝達の方法が、留学生にとっては十分に機能していない実態が浮かび上がった。

このような状況に関して、現状の防災に関する情報伝達は、留学生や若い世代の人々の言語的背景・生活習慣に適合していないことが、先行研究からも示唆されている(飯塚・近藤 2020)。結果として、情報の理解・活用の遅れが災害時の対応力の格差や情報弱者化につながる可能性や、やさしい日本語の使用の必要性が指摘される(ロング 2012; 轟木・高橋・山下 2018)。したがって、従来の日本人学生を中心とした防災教育の枠組みにとどまらず、留学生を対象とした防災教育の機会提供や情報発信の充実が求められる。さらに、留学生自身の関心を喚起し、自発的かつ継続的な防災意識の形成を促進するための教育的アプローチの開発が必要である。このような包括的視点に立った新たな教育実践の検討は、多文化共生社会における防災教育の発展に寄与する可能性を有していると言えるだろう。

2.3 留学生への防災教育に国際共修を導入することの必要性

日本社会においては、今後さらに少子高齢化が進行し、海外からの労働力に依存する傾向が一層高まることが予測されている。これに伴い、社会の国際化・多文化化が急速に進展することは避けられない状況にある。そのような中で、在留外国人、とりわけ留学生における防災知識や防災教育の機会の欠如は、災害発生時の安全確保に直接的な影響を及ぼすのみならず、地域社会や学内コミュニティとの関わりにおいて心理的な孤立感を助長する可能性がある(林・藤野・李・三島 2017; 藤井 2021; 菊池 2022; 田村 2024)。さらに、2.1でも述べた様に多文化共生

の観点からも、在留外国人と日本人が平時・有事を問わず、コミュニティの一員として相互に支援し合える関係性を構築することが求められている(轟木・高橋・山下 2018; 菊池 2023)。そのためには、まず、国際共修という場を設け、両者の相互理解を促進する機会を意図的かつ継続的に設けることが不可欠である。

そこで、本研究は国際共修型の授業実施に着目した。国際共修は、近年高等教育機関で国際化が進んでいき留学生が急増するものの、キャンパス内に留学生と日本人学生の「壁」を認識した教員が、日本人学生と留学生(国際)が交流しながら学ぶ(共修)ことのできる授業科目を開設したことに起因する(佐藤 2011; 末松・秋葉・米沢 2019)。東北大学で開始された取り組みで、アカデミックな場面での国際交流を促進、同時に交換留学生の受け皿を作ることで正規学部留学生や交換留学生の学習環境を改善することを目的とされたものであった。

国際共修型の授業は、多様な価値観が共有され、学習者がこれまで想定していなかった、あるいは保持していなかった視点や考え方に接する機会を提供するという点で教育的意義を有する。一方で、異なる文化的・社会的背景や価値観との遭遇は、違和感や戸惑いといった感情を伴う場合もあり、学習者にはそれらと向き合う姿勢が求められる。こうした過程において、学習者が他者との「違い」を認識し尊重しつつ自己内省を深めることで、意識の変容が促され、社会的課題を批判的に検討する能力の涵養につながると考えられる。末松(2017)は、このような要素を内包した授業実践こそが、国際共修と称されるべきであると指摘している。

また、神戸大学や信州大学などにおいては、防災と国際共修をすでに掛け合わせたアプローチで授業を実施している。例えば神戸大学では、神戸が地震による災害を経験している都市であること、そして日本における在留外国人数が増加傾向にあることから、Kobe University Engineering Summer School 2024で「防災・減災を志向する異文化間教育」の取り組みとして、工学系の日本人学生・留学生がコミュニケーション能力を題

材とした学修活動を実施した。専門的学修と社会文化的学修を融合する越境的な学びの機会として、また異文化間共修を通してピア学修の仕組みを導入し、学生間の交流と共修の双方を促進するのに、非常に効果的だとしている(杉原・浅野・祇園・橘・中村 2025)。さらに信州大学では、留学生や留学生卒業生等が主体的に参画する、多文化防災・減災コミュニティの構築に向けた方法として、日本人学生との国際共修型の学び・学び合い、多文化防災・減災マニュアルの作成という取り組みを通じ、留学生へ向けた防災・減災教育プログラムの開発を進めている(仙石 2023)。

このように、大学という多様な人々が共に学ぶ場においては、留学生および日本人学生が防災をテーマとすることで、主体的かつ協働的に学習する教育的枠組みを構築できることが期待される。本研究においては、とりわけ、防災教育の実践に国際共修の枠組みを導入することにより、防災を単なる知識伝達型の学習としてではなく、異文化理解の深化や自己理解・意識変容を伴う学習プロセスとして位置づけ、共生社会の形成に資する新たな教育的可能性を検討することを目指す。

2.4 本研究の目的と意義

本研究の目的は、防災教育に国際共修の視点を導入し、多文化的背景をもつ学生間の協働的学習を通じて、防災に関する知識・意識の共有および共生社会の基盤づくりを促進する教育的枠組みを検討することである。従来の防災教育は、主として日本人を対象とした教育プログラムと、在留外国人を対象とした情報提供型の施策に分かれており、言語的・文化的背景の違いによって情報アクセスや入手できる内容に格差が生じてきた。その結果、自治体のウェブサイトの該当ページに辿り着けない、防災準備として何ができるかなどの意識が持てない、有事の際に何をすればよいかわからないなど、防災に関する理解度や行動準備においても差異が生まれる、いわゆる「防災格差」が存在している。

このような状況に対して、本研究では、防災教育を単なる知識伝達の

場としてではなく、国際教育および共生教育の実践の場として再構築することを提案する。具体的には、日本人学生と留学生がグループワークや対話的学習を通じて、それぞれの防災知識や経験を共有することで、留学生の防災意識向上を図るとともに、日本人学生自身も多文化的な視点から防災を再考する機会を得る。この双方向的な学びの過程は、相互理解の深化と多様性への包摂的な態度の形成を促進し、自助・共助に関して共に検討するにあたり、学内コミュニティにおける共生意識の醸成に資するものと考えられる（全 2023）。

さらに、国際共修を通じた防災教育の実践は、異文化間協働による問題解決能力の育成、社会的責任感の涵養、そして多様な主体が協働して地域社会の安全を支える力の育成にもつながる。これらの観点から、本研究は、防災教育を通じた国際共修の新たな可能性を提示するとともに、教育現場における防災・共生・国際理解教育の融合的实践モデルの構築に寄与することを意図している。

そこで、本研究のリサーチクエスションとして、以下の三つを検討した。

- RQ1**：国際共修型の防災教育ワークショップを通して、留学生・日本人学生は協働することができるのか。
- RQ2**：国際共修型の防災教育ワークショップは、留学生の防災意識や知識の向上に役立つか。
- RQ3**：国際共修型の防災教育ワークショップは、留学生・日本人学生の協働により、多文化共生意識の醸成や相互理解・国際理解を深化させることに役立つのか。

3. 方法

3.1 アクションリサーチ

研究方法として本研究ではアクションリサーチを選択した。アクションリサーチとは、研究課題が存在する機関やコミュニティの内部に存在する人々によって、もしくはそのような人々と共に実施する研究であ

る。アクションリサーチは、課題を解決するために計画された取組みの実践プロセスを、そのプロセスを通して体系的に振り返るプロセス (reflective process) である (Stoecker 2013; Herr & Anderson 2014)。本研究における研究対象は、取組みの実施者、すなわち執筆者2名で、収集したデータは取組みのプロセスにおける執筆者2名の振り返りノートとなる。

本研究ではプロジェクトをベースにしたリサーチモデルとして、Stoecker (2013) が提案するアクションリサーチ法を取り入れる (図1参照)。Stoeckerはコミュニティに影響を与え、変化をもたらすアクションリサーチの一連の流れとして、Diagnosing (診断)、Prescribing (処方)、Implementing (実践)、Evaluating (評価) を挙げている。社会コミュニティ内に存在する課題を認識し (diagnosing)、その状況に影響を与える方法を探することで (prescribing)、それをもとに現場での取組みを実践 (implementing)、その結果を評価 (evaluating) することだとしている (Stoecker 2013)。日本国内の至る所で国際化が急激に進む中、キャンパス内の日本人学生と留学生の間や、日本国内の日本人と在留外国人の間
に存在する「壁」を懸念していた執筆者2名はまず Diagnosing として、事

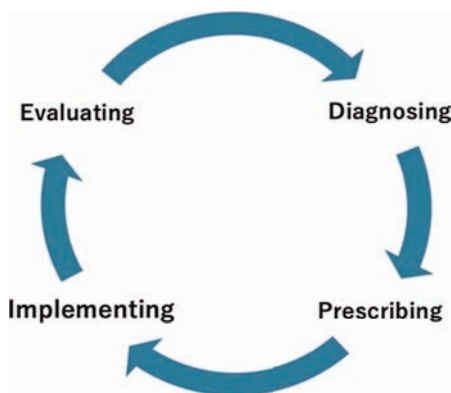


図1. Stoecker (2013) のプロジェクトベースの
リサーチスタイルをもとに、執筆者が作図。

前調査を実施した。まず、国際化に関する国策、行政・自治体レベル、また大学レベルでの施策や取組みなどを調査し、その後実際に留学生や日本人学生の体験や相互理解などについて問うインタビューも実施した(赤羽・榎原 2025a)。

前述にもある様に、Diagnosingの段階で明確になったのは、留学生に向けた防災教育の機会と、多文化共生を増進させるような意識啓発のための、日本人と在留外国人が協働しながら相互理解を深める場の欠如であった。そこで、執筆者らがPrescribingとして出した提案が、大学の授業内で実施できる、国際共修スタイルの防災ワークショップである。このワークショップは、相互の知識・経験の違いや、文化・言語、価値観の違いなどを尊重し、そこに価値を見出せる様な体験ができるような対話ベースのアクティビティを含め、講義を通しての情報提供ではなく、対象者が積極的な取り組みを通して学修を体験する、参加型に重きを置く。本研究で報告するのは、Diagnosing後に実施したImplementingとEvaluatingに関する実施教員の振り返りと、それをもとに実施した分析・考察である。

アクションリサーチにおいては、分析対象となるデータとして多様な定性・定量的なデータの活用が可能である(Putman & Rock 2016)。本研究では、その中でも前述の通り、執筆者2名が高等教育機関における英語教員・日本語教員として、日本人学生・留学生と授業内外で関わる中で抱いた課題意識をもとに記した教育実践者の記録としての振り返りノートと分析対象とした。このノートには、準備段階で感じたこと、特に注意したことや、ワークショップ実施中の感想、実施直後の学生の変化を教員側からの視点で観察した内容、上手くいった点や困難だった点、また学生からのフィードバックを元にした、次回に向けた改善点などが含まれる。

また、データ分析にはテーマ分析(Thematic Analysis)(Braun & Clarke 2006)の手法に基づき、データからテーマを抽出した。まず、記録やフィールドノートを繰り返し読み込むことで、内容を把握し、データ全

体を体系的に検討しながら、特徴をコードとして抽出した。そして、複数のコード間の関連性を検討し、暫定的なテーマを構築し、抽出されたテーマがコードやデータ全体と整合性が取れているかを検討・修正した。最後にテーマの本質を明文化した。使用されたコード例として、防災教育の欠如、学生の積極性、主体的な学び、自己認識、他者認識、言語能力、社会的つながりの構築、関係性の構築、デザインの改善などがあった。

3.2 ワークショップ概要

本研究で実施した防災ワークショップの対象者・概要は以下の通りである(図2、図3参照)。

ワークショップは、クォーター開講(全14回)されている、英語プログラムに在籍する留学生用のリベラルアーツ必修科目の一つの一コマを使用して実施した。対象者は留学生17名、日本人学生21名の計38名で、使用言語として日本語、英語、やさしい日本語を設定した。留学生は全員が1年生で、日本人学生も4名以外は1年生であり、日本人学生の多くはボランティアとしてワークショップに参加した(図2)。ボランティアではない日本人学生は、英語交流実践科目から参加した学部生4名である。また、教員はどの言語にも対応可能で、困りごとがあった際は必要に応じて使いやすい言語で対応した。学生の言語習熟度は事前アンケートを実施して事前に把握し、可能な限りそれぞれのグループが留学生半数、日本人学生半数となるように振り分けた。また、英語を使うことに抵抗を感じている日本人学生に対しては、日本語の習熟度が比較的高い留学生と一緒にするなど、学生の自己報告をベースとした習熟度を考慮したグループ分けとした。授業時間内に実施したため、ワークショップは全工程を含め、100分で実施した(図3)。

ワークショップ開始後は、まず目的と参加の心得を英語・日本語で説明した。参加の心得には、「本ワークショップでは完璧に話すことよりも、コミュニケーションを取ることに重きをおいて、だからこそ、間違いは気にしなくても良い」という旨を繰り返し伝えた。有事の際に

は文法や発音の完璧さを問う人は誰もいないはずで、とにかく周りの人々と意思疎通をとることが命を守る上で重要なことの一つであることも共有した。また、それぞれの文化的な違いや、多様な価値観を尊重すること、さらには相手の話にしっかりと耳を傾けることの重要性にも触れ、ワークショップ全体で共有する認識とした。

まずは、英語と日本語での自己紹介の時間を20分ほど持った。最初の10分は英語で、次の10分は日本語での自己紹介とし、全参加者が立ち上がり、少なくとも5人の学生に自己紹介するという形で実施した。講義室が一気に騒がしくなったが、全学生が積極的に参加をしていたのが印象的だった。

次に行われたグループワークでは、まず、学生の日常生活で起こり得そうな3つのシチュエーションを提供し(図4)、それを元に自助(自身の安全を守るためにできること)、共助(周りの人の安全も守るためにできること)などについての意見交換をし、ポスター用紙にまとめ、グルー

対象者	人数	学年
留学生	17名	1年生
日本人学生	21名	うち、17名は1年生

図2. 防災ワークショップ参加対象者概要.

活動	所要時間	内容
導入	5分	ワークショップの目的、参加の心得共有
学生による自己紹介	20分	英語10分、日本語10分の自己紹介
グループワーク	30分	それぞれのグループが提供された災害シチュエーションについて対話による意見交換。特に自助・共助・また公助を得るために何ができるかを検討した。
グループプレゼンテーション	25分	意見交換の内容をまとめ、英語・日本語で発表
振り返りの共有	5分	教室全体に向け、一言で感想を共有
フィードバックフォーム	5分	オンラインフォームを入力

図3. 防災ワークショップの概要.

シチュエーション1	(日本語) 神奈川への帰宅途中に二子玉川駅で電車を待っていたところ、洪水のためすべての電車が運休していると知らされました。その直後、駅全体が暗闇に包まれました。
	(英語) You're on your commute to Kanagawa waiting for a train at Futakotamagawa Station when you're informed that all trains have stopped due to flooding. Moments later, the entire station goes dark.
シチュエーション2	(日本語) 15時ごろ渋谷で買い物をしていたとき、東京で大きな地震が発生しました。地震による被害のため、すべての電車が運休していると知らされました。
	(英語) You're shopping in Shibuya when a big earthquake hits Tokyo around 15:00. You're informed that all trains have stopped due to the damage caused by the earthquake.
シチュエーション3	(日本語) 地下鉄の電車に乗っているときに東京で比較的大きな地震が発生しました。電車は緊急停止し、車内の明かりがすべて消えました。電車は早くても翌朝まで運行を再開しないと知らされました。
	(英語) You're on a subway train when an earthquake hits Tokyo. The train stopped, and all the lights go dark. You are informed that the trains won't be back in service until the next morning at the earliest.

図4. グループワークでの指示内容。

プレゼンテーションの準備を促した(図5、6、7)。グループプレゼンテーションでは、ワークのまとめを日本語・英語の両言語で5分間という短い時間ではあったが、グループで発表してもらった。最後に、ワークショップの感想を一言ずつ、グループで共有する時間を設けた。

4. 結果

教育実施者2名(教員Aと教員B)の振り返りノートデータをデータとして記録し、テーマ分析を実施した結果、五つの主要テーマが抽出された。本章では、関連のある教員の振り返りノートの内容を共有しながら分析結果を報告する。

第一に、「多文化共修環境における関係性の生成」が見られた。教員の記述からは、学生が国籍や言語の異なる他者と積極的に関わり、授業外でも交流を続ける様子が複数報告されていた。これは、単発のワーク

グループワーク
<p>Utilize the knowledge and experience on disaster prevention you have so far, respond to the situation given to your group. 各グループに与えられた状況において皆さんだったらどうするか、防災の知識や経験を活かして話し合ってみてください。</p> <p>1. What would you do for self-support? 自分の身を守るために、何ができますか？何をしますか？</p> <p>2. What would you do to support each other in the group? グループの安全を確保するために、何ができますか？何をしますか？</p> <p>3. What would you do to support strangers? 周りで困っている他者の安全のために、何ができますか？何をしますか？</p>

図5. グループプレゼンテーション準備のための指示内容.

グループプレゼンテーション準備
<p>Summarize your discussion contents on the big post-it paper as you like. You will present your ideas later to the whole group. 大きなポストイットに対話の内容をまとめてください。後で全体に発表します。</p> <p>You can use both English and Japanese. You can utilize online translation tools, but not generative AI to skip discussion. 日英両言語を使用することができます。翻訳ツールなども活用できますが、生成AIにアイデアを考えてもらうことは不可とします。</p>

図6. グループプレゼンテーション準備のための指示内容.

プレゼンテーション
<p>Your group will present in Japanese and English on:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Your situation 2. What you can do to support yourself 3. What you can do to support your group 4. What you can do to support others <p>次の内容について日本語と英語で発表してください。</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 置かれた状況 2. 自分自身の安全を確保するためにできること 3. グループの安全を確保するためにできること 4. 他者の安全のためにできること

図7. グループプレゼンテーション前の指示内容.

ショップが一時的な交流機会に留まらず、継続的な関係形成の契機となっていたことを示している。教員Aは以下の様に振り返る。

学生間のコミュニケーションは、「雰囲気がいい」と感じた。ランダムなコミュニケーションが授業内外で行われていた。本学の学生は、知らない人が周りにいる場合、携帯などに意識を向け、他の新しい人とコミュニケーション関わろうとしない様子をよく見かけるが、この場では、授業中だけでなく、授業外でも、同じグループの人と個人的なコミュニケーションをとったり、自己紹介をしたり、連絡先を交換したり、他のグループの人も巻き込んで話したりする様子が見られた。ある学生からは、実は同じ授業をとっていたが、その授業では話したことがなかったという声もあり、この場が人と人を繋げているのだと感じた。

普段、日本語のクラスではあまり発話しない学生が、日本語・英語で積極的にコミュニケーションをとっており、日本語で話すのが楽しいという発言を聞き、留学生と教師のみで行う言語学習の場と、実際に話す相手があり、日本語を話すという経験は、異なるものであると感じた。

また、教員Bは普段授業終了とともに講義室を即座に去っていく学生たちが、名残惜しそうにしている姿を回想した。

実施後、お昼休みだったにも関わらず、学生が講義室を去ろうとしなかったのが印象に残っている。「せっかくだから連絡先を交換したら」「学食と一緒にランチに行ったら」など声をかけると、頷いて一緒に講義室を去る様子には、微笑ましくなった。

このような多文化環境では、日本語母語話者が対話の主導権を持ち続けたり、その逆に英語母語話者が英語の習熟度が低い人々に苦手意識を持つ傾向がある。そのような中で、言語や文化によって「島（日本人同士が固まったり、留学生同士が固まる状態）」が形成されずに、留学生・日

本人学生が混ざり合い、交流が見られたことは、ワークショップで上手くいったことの一つと言えるだろう。

上記の「多文化共修環境における関係性の生成」が見られたのは、大学教育を受ける留学生・日本人学生が必要とする「心理的安全性を重視した学習環境設計」が達成できたからであろう。これが第二のテーマである。活動前に参加の心得として「間違えてもよい」「相手に敬意を払う」といった心得を共有したことが、発言への不安を取り除いたのではないかという、教員Aから以下のような振り返りがみられた。

[参加者]それぞれが平等であった。言語学習などの場では、上手い、下手で優劣がつきがちであり、それゆえ劣等感が生まれがちであるが、今回は、言語を指定しなかったことにより、優劣というものさしでは測りにくくしたことで、それぞれが互いに配慮して、使用言語を選択していたために、お互いに間違えていいという雰囲気が生まれ、自分にとって快適ではない日本語でも、使ってみようという雰囲気が生まれたと感じられる。

また、教員Bは心理的安全性を重視した学習環境であったからこそ、学生の様子を振り返った。

留学生にとっては日本語で、日本人学生にとっては英語でコミュニケーションをとるのは、習熟度が高くても緊張を伴うものだ。ただ今日は、グループワーク中の学生を注意深く観察していると、とにかく楽しそうなのが印象的だった。どの学生も協働を楽しんでいるようだった。もちろん、コミュニケーションがスムーズにいつている時も、そうでない時もあった。伝えたいことが思うように伝えられず、苦笑いをしている学生もいた。ただ、そんな時でも楽しそうだった。普段多くの学生に見られる様子とは違い、参加者の多くは間違いを恐れていないようだった。

「多様な背景を持つ人との対話は、緊張を伴い、十分に敬意を払って

でも、時に間違えてしまう」という旨を前面的に打ち出したのが効果的に働き、言語習熟度による優劣を感じることなく、参加者が意思疎通したい、と感じる環境を提供することができたようだ。これにより、「防災」という留学生にとっては馴染みのないトピックについても、参加者が積極的に対話に参加しようとする努力が見え、日本人学生も在留外国人と有事の際に共助するためには、自分に不足している知識や経験が特定でき、自分に何ができるか意見交換し協働することができた。以上の結果はRQ1「国際共修型の防災教育ワークショップを通して、留学生・日本人学生は協働することができるのか」に対して示唆を与えるものであると評価できるだろう。

第三に、「言語的対等性を意識した教育デザイン」が挙げられた。英語・日本語を併用する方針をとったことで、特定の言語話者に主導権が偏ることを防ぎ、相互支援的な学習関係を生み出していた。特に災害が起こった有事の際は、日本語・英語関係なく、どんな言語を用いても「コミュニケーションを取る」ことが必要とされる。習熟度を気にしている様な状況でない、災害時には相互の命に関わる可能性がある中で、その準備としての防災に関してどのようにコミュニケーションを取るのか検討する機会になった。教員Aは、言語的対等性について、以下の様に振り返った。

両言語を使用していることで、グループ間の主導権がどちらかに偏ることなく、対等な立場でお互いが自由に対話することができていたように感じる。多言語共修では、使用言語の選択よりも、相互支援的な姿勢が主導権の不均衡を和らげると言える。

さらに教員Bは、学生がコミュニケーションを取り、相互に理解を深めることの重要性を学ぶことができたのではと感じた。

自己紹介の時間には、講義室内がとても騒がしくなったが、ある意味それ

がこのワークショップでは想定内だというメッセージを送れたのではないかと考えている。グループワークの際も、ワイワイガヤガヤとなりながら、それぞれのグループが熱心に伝えたいことを共有していた。

また、オンライン翻訳などを駆使して、とにかくコミュニケーションをとってほしいと伝えたのもよかったと思う。特に授業では「翻訳機やAIに頼らずに」活動することにフォーカスを置くことが多い中、有事の際にはテクノロジーを使用しながら、皆で安全に生存することが重要で、本ワークショップでは限定的ではあるものの、多少はその体験もできたのではないかと思う。

本ワークショップでは、英語または日本語のいずれかに使用言語を限定することなく、やさしい日本語を含め、状況に応じて適切な言語を選択する判断を学生に委ねた。実施にあたっては、参加者に対し「正確な文法や発音よりも、まずは相互にコミュニケーションをとることが最も重要である」と明確に伝えた。この方針のもと、多くの参加者はオンライン翻訳ツールやAIを活用しながら、自身の考えや感情を可能な限り伝達することに注力していた。共生社会においては、言語習熟度や文化的背景、宗教的価値観など、参加者間の差異を認識し、それを前提として相互理解を深化させる姿勢が求められる。その基盤にあるのは、言語的正確性の追求よりも、対話を媒介とした相互関係の構築である。ワークショップにおいて実践された多言語的アプローチは、このような対話的共生の在り方を具体的に示すものであった。以上の結果は、RQ3「国際共修型の防災教育ワークショップは、留学生と日本人学生の協働を通じて、多文化共生意識の醸成および相互理解・国際理解の深化に寄与するのか」に対して、一定の示唆を与えるものであると評価できる。

一方で教員Aからは、言語的な心理的障壁をさらに低減させるための工夫の必要性も指摘された。具体的には、やさしい日本語のみならず、“Simple English (やさしい英語)”の積極的使用を促進することで、双方の言語使用における不均衡を軽減し、より包摂的な対話環境を形成でき

るのではないかという、以下の様な課題意識が示された。

[...]日本語を使って楽しかったからといって日本語能力の上達に直結するとは限らず、言語面でのサポートとしては、より、やさしい日本語、Simple Englishを心がける一人一人の参加者の意識が重要である。

この振り返りにより、災害時における多言語コミュニケーションの必要性が共有される中で、従来「やさしい日本語」の使用が推奨されてきたが、それに加えて学生や教員Aからは「やさしい英語 (Simple English)」を活用する意識の重要性が示唆された。特に、日本語習熟度の低い留学生や、英語を母語としないが日本語より英語の方が使用しやすい学習者、さらには英語使用に心理的抵抗を持つ日本人学生が混在する環境においては、どちらの言語においてもよりシンプルに、配慮のある表現を用いることが、円滑な意思疎通に重要な点となる。また、こうした「やさしい日本語／英語」の相互使用を許容する学習環境を意図的に設計することが、言語的・心理的障壁を緩和し、参加者間の対等なコミュニケーションを促進するうえで重要であることが示唆された。

第四に、「学びの自己変容的側面」が見られた。教員Aの観察記録には、普段発話の少ない学生が自発的に他者と話し、日本語や英語での表現に喜びや自信を見出す姿が描かれていた。以上の結果から、国際共修型の防災教育は、単なる防災知識や技能の習得にとどまらず、相互の生命に関わる課題として防災を扱うことにより、防災意識や事前の備え、有事におけるコミュニケーションの重要性が、グループ内およびクラス全体で、日本人学生・留学生の双方向から共有されることが明らかとなった。さらに、これらの学習過程が、学生一人ひとりのアイデンティティ形成や自己認識・他者理解の深化に結びつく可能性が示唆された。

また、100分という限られた授業時間であったにもかかわらず、災害に関するより多くの知識や体験をもつ日本人学生の協働を通じて、多様な背景を持つ人々との共生の在り方について実践的に経験し、主体的に

災害時に必要な思考を深め始めた留学生が確認されたとの記述も見られた。

これらの知見は、RQ2「国際共修型の防災教育ワークショップは、留学生の防災意識や知識の向上に役立つか」に対して、本ワークショップが一定の教育的効果を有することを示すものとして評価できる。

さらに教員Bはワークショップにおける学生の学びに関し、以下のよう振り返った。

「完璧じゃなくても、伝えようという気持ちがあれば、何とかなることがわかった」「英語の文法や発音ではなく、話したいという意思を見せることが重要だとわかった」などの感想が寄せられた。このことにより、英語や日本語の練習により力が入り、今後もコミュニケーションを取ることの楽しさを実感してもらえるといいと感じた。

[...] 留学生参加者から、「日本人学生と情報交換したことで、自分が防災についていかに知らなかったかがわかった。」や、「自分は若いので体力がある。高齢者や子どもを助けることができるのではないか」、日本人参加者からは「防災について留学生が知らないことや、言語の面でどのような支援をすれば良いか、以前よりわかった気がする。意見交換をしたことで、災害が起きた際に、遠慮することなく積極的に声かけできるような気がしてきた」などが共有された。今回のワークショップがキャンパス内の言語・文化・プログラムの壁を乗り越え、「共生」という視点を学生が持ち始めることができたのではないかと感じている。100分という非常に短い時間ではあったが、参加者がここまで積極的に防災や助け合うことについて考えてくれるとは。

第五に、「教育的課題と制度的制約の認識」が挙げられた。限られた実施時間やプログラム構造上の分断（日本語／英語プログラムの区別）が、交流を継続的に発展させる上での阻害要因として記録されていた。また、教員Aからは参加者が交流に積極的な学生に偏っていた点も、今後

の課題として明記されていた。

本取り組みは、特に日本人学生は希望者（ボランティア）のみの実施であり、実際には交流に関心のある学生が集まっていたため、もともとコミュニケーションに抵抗を感じない学生がほとんどであった。これが異文化間コミュニケーションに抵抗のある学生の意識醸成にどのように繋がるかは、今後の課題である。

大学制度の「日本語／英語プログラム」の分断が、学生の交流の心理的な壁を生んでいるとも考えられる。二言語使用が、大学レベルでの学びに支障をきたすという先入観、大学内での枠組みが、国際共修を阻んでいるという現実がある。

本取り組みにおける参加者構成に関して、教員の振り返りからは、ワークショップにおいて日本人学生参加はボランティア制であったことが示されている。そのため、参加した日本人学生の多くは、もともと異文化交流やコミュニケーションに対して、不安を抱きつつも、積極的な姿勢を有していたといえる。この点は、活動中の協働や言語使用において高い参加意欲や柔軟性が見られた一方で、異文化間コミュニケーションに抵抗を感じる学生層への波及効果を検証することが今後の課題であることを示唆している。

さらに、大学制度上の日本人学生用の「日本語プログラム」と学内でも非常に少数の留学生用の「英語プログラム」の分断が、学生間の交流を阻む心理的および制度的障壁として指摘された。特に、授業中に二言語使用が学修の質や正確性を損なうという先入観、あるいはプログラム間の枠組みが固定化している現状が、国際共修の推進を妨げている可能性が示唆された。こうした構造的要因は、学習者個人の意欲や能力だけでなく、大学組織全体における言語に対するアプローチや日本人学生・留学生用のカリキュラム設計の在り方に関わる課題として浮かび上がったといえる。

5. 考察

本研究の成果および先行研究の動向を踏まえると、今後の日本社会における防災教育および多文化共生の推進に関して、いくつかの重要な示唆が得られたと考えられる。前述の通り、以下の3つのリサーチクエスションをもとに、考察する。

RQ1：国際共修型の防災ワークショップを通して、留学生・日本人学生は協働することができるのか

本研究の実践において、「防災」という相互の安全に直結する共通テーマを設定したことは、言語的・文化的な多様性を背景とする参加者間の協働を促進する有効な要因となったと考えられる。防災は、特定の専門領域や文化に依存しない普遍的な課題であるため、参加者は臆することなく英語・日本語・やさしい日本語を状況に応じて使い分けながら、積極的に対話に参加する姿勢を示した。このことは、相互理解と協働を基盤とした共生的学習環境の形成に寄与したといえる。

ワークショップ中の議論において、「自助」「共助」という視点から、自らにできる備えや、災害時における協働のあり方について多面的に検討が行われた。特に、参加者が自発的に行った、高齢者や子ども、妊婦など身体的援助を必要とする人々への支援方法についての意見交換は、災害対応における包摂性の重要性を参加者が認識していることを示した。こうした検討を通じて、参加者は文化的・言語的な違いを乗り越え、相互の協働を通して、大学生として社会の一員として果たすべき役割を主体的に考察したと言えるだろう。

さらに、両言語による成果発表を行ったことは、単なる言語使用の訓練にとどまらず、異なる言語文化的背景をもつ他者との協働実践を通して、相互の立場や理解を尊重する態度の涵養につながったといえる。このように、防災という共通課題を媒介として、多文化共修の場における相互支援的な学びの可能性が示唆された。

RQ2：国際共修型の防災ワークショップは、留学生の防災意識や知識の向上に役立つか

教員の振り返りの記録からも明らかになったように、本ワークショップは、留学生と日本人学生が防災という共通の社会的課題に対して協働的に取り組む実践の場として機能した。意見交換や情報共有を通じて、留学生は日本における災害の特性や防災行動に関する知識を日本人学生と共に学び、自助として自身の防災意識を高め、さらには自身も「助けられる側」としてだけでなく、共助を通して「助ける側」に回ることが可能だと再確認する機会を得た。一方で、日本人学生にとっては、災害時に在留外国人が直面する言語的・文化的・社会的課題を理解し、どのような支援が求められるのかを自助・共助・公助の観点から具体的に検討する学びの契機となった。

このような双方向的な学習過程を通じて、留学生の防災知識および防災行動への意識向上が促進されただけでなく、日本人学生の間にも、防災における包摂性 (inclusivity) や公平性 (equity) への理解が深まったと考えられる。すなわち、異なる文化的背景をもつ参加者が相互に学び合うことにより、防災教育が単なる知識伝達の枠を超え、共生社会の形成に資する実践的学びの場となったことが示唆された。

RQ3：国際共修型の防災ワークショップは、留学生・日本人学生の協働により、多文化共生意識の醸成や相互理解・国際理解を深化させることに役立つのか

本研究で実施した国際共修型防災ワークショップは、留学生と日本人学生が「防災」という共通の社会的課題に対して協働的に学び合う実践の場になった。このような取り組みは、一方的な知識伝達型の防災教育にとどまらず、多文化的環境における相互理解や共生意識を涵養する教育的効果をもつことが示唆されたといえる (長田・阿部 2025)。

まず、異なる文化的背景をもつ学生同士が対等な立場で意見を交わし、英語・日本語・やさしい日本語を必要に応じて柔軟に使い分けなが

ら協働する過程は、言語的・文化的多様性を尊重し価値のあるものと見出す学習環境の構築に寄与した。言語習熟度や流暢さよりも「伝えようとする姿勢」や「相手を理解しようとする姿勢」が重視される場面が多く見られ、参加者にとって心理的安全性の高い学習空間が形成されていた。このことは、多文化共修が単に言語能力の向上に資するだけでなく、共生社会に必要な社会的・情動的能力として近年注目されている、Social Emotional Learning (SEL) (Collaborative for Academic, Social, and Emotional Learning 2020) スキルの発達にも寄与するだろう。

さらに、防災という「相互の安全に関わる共通テーマ」は、文化や言語の違いを超えて学生同士を結びつける媒介的役割を果たした。参加者は、自助・共助・公助の観点から自らの行動を省察し、有事の際に互いを支え合う具体的方策を考察する過程を通じて、他者理解や社会的責任への意識を深めた。このような協働的学びは、従来の防災教育の枠を超え、多文化共生教育や Diversity, Equity, and Inclusion (DEI) (Goodman 2011; Bell, Goodman, & Varghese 2016) の一環としての可能性を示している。

以上のことから、国際共修型防災ワークショップは、留学生と日本人学生双方に対して、言語・文化を超えた協働の場の提供、防災意識と知識の向上、多文化共生意識の醸成、相互理解・国際理解の深化を促進する教育実践であると考えられる。同時に、このような学びの場を持続的に大学教育に組み込むことが、共生社会の形成に向けた高等教育の重要な使命の一つであると言える。このような授業および活動を通じた実践は、前述したJ-MIRAIや「大学の国際化によるソーシャルインパクト創出支援事業」といった政策的枠組みに照らすと、大学のさらなる国際化を推進する取り組みとして、今後ますます重要な位置づけを占めるものと考えられる。

最後に、防災を「共生の実践の場」と捉え直すことの意義を考えたい。本研究で提案した国際共修スタイルで実施する防災ワークショップは、これまで行政および自治体で大きな課題(赤羽・榎原 2025a)の一つで

あった、「共生への意識啓発」へ働きかけが可能だと示唆する。災害対応という緊急的・限定的な場面においても、平時からの信頼関係や相互理解が不可欠であり、このような関係や理解が留学生の社会参画も促進するだろう。つまり、防災教育を通じて築かれる協働関係は、地域社会における多文化共生の基盤形成にもつながる。これは、防災教育が単に災害リスクを減少させる手段にとどまらず、自助・共助という点において共通のトピックとなり、解決策を協働して考えるという、共生社会構築のための教育的インフラとして機能しうることを示唆している。

本研究は教育実践の観点から、今後の課題として日本社会が持つ「多様な背景に応じた防災教育プログラムの開発」と「相互学修を促進する国際共修型のカリキュラムデザイン」の必要性を提起する。特に、国籍や言語、宗教などによる文化的多様性や、性の多様性、障がいの有無、さらには年齢や世代を超えた協働学習を支援する教育者の役割が、共生的防災教育の鍵となるだろう。

以上より、今後の防災教育は、単に災害時の安全確保を目的とするものではなく、多様な人々が共に支え合い、学び合う「共生の教育」として再定義されるべきであると結論づける。

6. 終わりに

本研究は、留学生と日本人学生が協働して防災を学ぶ「国際共修型防災ワークショップ」の実践を通じて、多文化共生教育および防災教育の新たな可能性を検討したものである。実施教員の振り返り記録の分析を通して明らかになったのは、共通の社会的テーマである「防災」を媒介とすることにより、参加者間に相互理解と協働意識が自然に生まれ、文化的・言語的の差異を超えた学びが促進されるという点であった。特に、英語・日本語・やさしい日本語を状況に応じて使い分ける実践は、言語的対等性を確保しつつ、心理的安全性の高い学習環境を形成するうえで有効であったといえる。

一方で、実践は一回限りの短期的な取り組みであり、継続的な交流や

言語発達への長期的効果については今後の検証が必要である。また、参加者の多くが交流に積極的な学生であった点や、大学制度上の「日本語／英語プログラム」の分断といった制度的制約も、国際共修を発展させる上での課題として指摘された。これらの点を踏まえ、今後は、多様な学生層を対象に継続的・体系的に実施できる教育デザインを検討していく必要があるだろう。

本研究は、授業時間内で実施された国際共修型防災ワークショップの実践を対象としたものであり、研究倫理上の配慮から、学生個人を対象とした直接的なデータ収集（アンケートやインタビュー等）は実施しなかった。そのため、分析は主として教員の振り返りノートに基づく質的データを中心として行った。この点により、参加学生の実際の防災行動や学習効果を定量的に把握することはできず、教育的効果の一般化には一定の限界がある。今後は、アンケート調査や行動観察、教育プログラム実施後のフォローアップ評価などを組み合わせ、質的・量的両面から多角的に検証する必要がある。

また、本ワークショップは授業内活動として位置づけられていたため、参加者が大学生に限定されていた。多文化共生社会の形成という観点からは、教職員や地域住民を含めたより広範な構成員による協働的な防災教育の検討が求められる。今後は、大学全体における在留外国人と日本人が共に学び、考え、行動する場を設け、より実践的かつ包摂的なアクションリサーチとして展開していくことが課題である。

防災というテーマは、単なる知識習得を超え、「他者を思いやり、支え合う社会を築く力」を育む教育実践として位置づけられる。本研究で得られた知見は、大学におけるDEI推進や、多文化共生社会の形成に寄与する教育モデルの構築に向けた基礎的示唆を提供するものである。今後は、防災教育を起点とした国際共修型プログラムの拡充を通じて、相互理解に基づく持続可能な共生社会の実現を目指していきたい。

謝辞

本研究は事前調査やワークショップなどを含め、執筆者赤羽への東京科学大学「教育の質向上サイクル推進助成 (Education Enhancement Cycle Grant: EdCycle Grant)」と科学研究費助成事業 (科研費：24K06123) の支援を受け実施された。国際共修の重要性と、留学生から挙げた日本における防災教育の欠如を問題点として捉え、本研究をご支援くださったことに、深謝の意を表す。また、忙しい時間割の中で事前調査へ協力してくれた留学生の皆さん、また2025年5月に実施された防災ワークショップへボランティアとして参加してくれた日本人学生の皆さんへも、深く御礼申し上げたい。

参考文献

- 赤羽早苗・榎原実香. (2025a). 多文化共生に関する調査 – 本学の留学生の声にも着目して –. *東京科学大学言語文化論集 POLYPHONIA*, 17, 83-106.
- 赤羽早苗・榎原実香. (2025b). 留学生と日本人学生の対話による防災教育の実施 – 多文化共生の意識醸成を目指して –. *日本教育学会第84回年次大会発表*.
- 飯塚明子・近藤伸也. (2020). 外国人留学生の防災意識や対策に関する考察. *地域安全学会梗概集*, 47, 17-20.
- 岩元みなみ・石川孝重. (2011). 留学生を対象とした地震防災に対する知識の現状と情報提供のあり方に関する検討. *日本女子大学紀要. 家政学部*, 58, 63-70.
- 菊池哲佳. (2022). 外国人住民による防災活動の実践化プロセス – 東日本大震災を経験したフィリピン出身女性とのインタビューより –. *防災教育学研究*, 3 (1), 35-46.
- 菊池哲佳. (2023). 災害時における外国人を交えた共助のネットワーク形成プロセス. *安全教育学研究*, 22 (2), 1-12.
- 黒田千晴・ハリソンリチャード. (2021). プロジェクト学習型国際共修

- 授業における教育実践：学習者間の学びを促す仕組みについて．神戸大学留学生教育研究，5，45-68.
- 近藤有美・川崎加奈子．(2015)．留学生を情報弱者たらしめるものの実態 - 留学生による防災情報収集活動での事例の分析を通して - ．言語文化教育研究，13，118-133.
- 佐藤勢紀子・末松和子・曾根原理・桐原健真・上原聡・福島悦子・虫明美喜・押谷祐子．(2011)．共通教育課程における「国際共修ゼミ」の開設：留学生クラスとの合同による多文化理解教育の試み．東北大学
- 末松和子．(2017)．「内なる国際化」でグローバル人材を育てる - 国際共修を通じたカリキュラムの国際化 - 東北大学 高度教養教育・学生支援機構 紀要第3号.
- 末松和子・秋庭裕子・米澤由香子(編)．(2019)．国際共修 - 文化的多様性を生かした授業実践へのアプローチ - ．東信堂
- 杉原健・浅野等・祇園景子・橘伸也・中村匡秀．(2025)．防災・減災を志向する異文化間教育：工学系学修と社会文化学修の融合へ向けて．大學教育研究，33，171-188.
- 仙石祐．(2023)．留学生がつなぐ多文化防災・減災コミュニティの実現をめざす実践的教育プログラムの開発．<https://ssxi.shinshu-u.ac.jp/reaserch/post-249/> (2025年12月19日)
- 全銀河．(2023)．外国人住民向け防災支援対策の現状と課題．ソシオサイエンス，29，2，84-97
- 総務省．(2006)．多文化共生の推進に関する研究会報告書．https://www.soumu.go.jp/kokusai/pdf/sonota_b5.pdf (2025年12月19日)
- 総務省自治行政局国際室．(2020)．「地域における多文化共生推進プラン」改訂のポイント．https://www.soumu.go.jp/main_content/000718716.pdf (2025年12月19日)
- 高誉文．(2021)．私立大学Aにおける留学生の防災力に関する研究 日本人学生と比較して．未来共創，8，233-252.

- 田村太郎. (2024). 災害時における外国人支援の課題と展望. *実践政策学*, 10 (2), 199-210.
- 轟木靖子・高橋志野・山下直子. (2018). 日本人学生と留学生の防災に対する意識について - アンケート調査の分析 -. *香川大学生涯学習教育研究センター研究報告*, 23, 75-81.
- 独立行政法人日本学生支援機構 (JASSO) (2023). 2023 (令和5) 年度外国人留学生在籍状況調査結果. <https://www.studyinjapan.go.jp/ja/statistics/enrollment/data/2405241100.html> (2025年12月19日)
- 長田有加里・阿部一郎. (2025). 災害時の共助にいきる, 外国人住民と協働する多文化共生まちづくりに向けて: 令和6年度総務省多文化共生地域会議の試みを通じて.
- 内閣官房 (2023). 「未来を創造する若者の留学促進イニシアティブ <J-MIRAI >」(第二次提言) 概要. <https://www.cas.go.jp/jp/seisaku/kyouikumirai/pdf/230427honbun.pdf> (2025年12月19日)
- 林幸子・藤野遥・李聡・三島美佐子. (2017). 震災時の大学からの情報発信: 留学生をはじめとする学生への公助として. *九州大学基幹研究院基幹教育紀要*, 3, 63-77, 2017-03-28.
- 藤井えりの. (2021). 外国人住民の社会的孤立と地域共生: 地域コミュニティを基盤とした社会サービスの可能性. *岐阜協立大学論集*, 55 (2), 43-62.
- 文部科学省・外務省・法務省・厚生労働省・経済産業省・国土交通省. (2008). 「留学生30万人計画」骨子. https://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/ryugaku/__icsFiles/afieldfile/2019/09/18/1420758_001.pdf (2025年12月19日)
- 文部科学省. (2024). 「外国人留学生在籍状況調査」及び「日本人の海外留学者数」等について. https://www.mext.go.jp/content/20240524-mext_kotokoku02-000027891.pdf (2024年12月25日)
- 文部科学省. (2024). 大学の国際化によるソーシャルインパクト創出支援事業. https://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/kaikaku/sekaitenkai/

index_00004.htm (2025年12月19日)

- 山口博史・田中京子. (2010). 災害対応における多文化視点の導入に向けて. *名古屋大学留学生センター紀要*, 8, 23-31.
- ロング ダニエル. (2012). 緊急時における外国人住民のコミュニケーション問題 - 東日本大震災と阪神大震災から学べること -. *日本保健科学学会誌*, 14 (4), 183-190.
- Bell, L. A. , Goodman, D. J., & Varghese, R. (2016). Critical self-knowledge for social justice educators. In *Teaching for diversity and social justice* (pp. 397-424). Routledge.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3 (2), 77-101.
- Collaborative for Academic, Social, and Emotional Learning (CASEL). (2020). CASEL's SEL framework: what are the core competence areas and where are they promoted? <https://casel.org/casel-sel-framework-11-2020/> (2025年12月19日)
- Herr, K., & Anderson, G. L. (2014). *The action research dissertation: A guide for students and faculty*. Sage publications.
- Putman, S. M., & Rock, T. (2016). *Action research: Using strategic inquiry to improve teaching and learning*. Sage Publications.
- Stoecker, R. (2013). *Research methods for community change: A project-based approach*. Sage publications. ランディ・ストッカー (2023)「コミュニティを考えるアクションリサーチ参加型調査の実践手法」(帯谷博明・水垣源太郎・寺岡伸悟 (訳)) ミネルバ書房

カバーされる記憶 「李香蘭」と改革開放後の中華ポピュラー音楽

楊 冠穹

(YANG Guanqiong)

はじめに

李香蘭（山口淑子、1920～2014）に関する研究は、2000年代以降に展開されてきた¹が、その多くは彼女の特異な出自と活動の歴史性から、主に伝記的な資料収集²、および満州映画協会との関わり³を中心とした映画史研究⁴として位置づけられる。また、四方田犬彦編著の論文集⁵に見られるように、ジェンダー論や文化論の視点からの拡張⁶も試みられてきたものの、主として女優としてのメディア表象⁷に焦点を当ててきたと言える。

一方で、歌手としての李香蘭は多くの伝記が示すように、周璇（1920～1957）らと並ぶ上海「五大歌姫」の一人であり、その音楽活動は1930～40年代における「時代曲」⁸の最盛期と不可分の関係にあった。それにもかかわらず、彼女が戦後の大衆音楽史のなかでどのように受容され、忘却され、いかに再構築されていったのかという問題は、依然として研究の主流から周縁化されている。その背景には、『夜来香（イエライシャン）』（1944）や『何日君再来（いつの日君帰る）』（1939）⁹といった「時代曲」が内包する複雑な歴史的経緯が存在すると考えられる。

中華人民共和国成立後、これらの楽曲は「黄色歌曲（Yellow Music、低俗な・エロチックな音楽）」¹⁰としてイデオロギー的に排除され、中国の公式な音楽史の言説から意図的に抹消された¹¹。この排除は、李香蘭の歌が日本人によって歌われたというジレンマに加え、その音楽的特質が当時の「抗日運動との関わり」を持たない「通俗的」な性格であったこと

に起因する。事実、李香蘭以前に歌われた周璇版『何日君再来』（1937）も社会情勢にそぐわないとみなされ、抗日救国の機運との不一致を指摘する言説¹²が見られた。

20世紀における中国のポピュラー音楽はしばしば「国家の政治イデオロギーや社会運動と常に緊張関係を含んだかたちで共存してきた」、そしてその歴史は「国家の複雑な政治的闘争の投影として読解しうる」¹³。しかし、このような状況は、1980年代初頭の中国大陆における文化的激変期に転機を迎える。改革開放がもたらした経済政策の転換により、海外製の録音機やカセットテープが都市部を中心に流入し、家庭電器として普及し始めた。同時に、1980年代初頭の文化政策の見直しにより、娯楽活動や大衆文化に対する否定的な評価を是正する動きがみられ、都市文化の再編が段階的に進んだ。

港台地域（香港・台湾）を中心とした海外の流行歌が中国大陆にもたらされるようになり、文化商品の循環が活発化した。テレサ・テン（鄧麗君、1953～1995）の歌声に代表される港台歌曲は、体制側から「靡靡之音（ブルジョワ的・退廃的な音楽）」として厳しく批判され¹⁴ながらも、「千封の群衆からの手紙」¹⁵がその音楽を擁護した事実象徴されるように、大衆の情緒的欲求は政治的規範に勝る力を持ち始めた。

興味深いのは、この流行歌の波のなかに、かつて李香蘭が歌った『夜来香』『何日君再来』といった時代曲が再登場したという事実である。しかし、その復活はあくまで歌の復活であり、李香蘭という名の復権ではなかった。1980年代の中国において、李香蘭という固有名は依然として語りにくい存在であり続けたため、結果、テレサ・テンの歌声の圧倒的な受容のもとで、「歌」が前景化し、「名」が後景化する、すなわち「歌だけが蘇り、歌い手は忘却される」という非対称な記憶回路が形成されたのである。

ところが1990年代に入ると、この構図は思いがけない形で反転しはじめ、今度は「歌」ではなく「名」が作品の外側で新たな物語を宿しはじめる。本人の歌とも原曲とも無関係な文脈で「李香蘭」という名が冠さ

れ、香港返還前の不安やアイデンティティの揺らぎを象徴する記号として再解釈されていく。こうして、1980年代には「歌が名を消し」、1990年代には「名が歌を離れて漂流する」という、二つの相反する記憶の力学が連続して現れた。

本稿は、この二重のプロセスに注目し、李香蘭という歴史的主体の実像を扱うのではなく、メディアを横断しながら漂流する「李香蘭」という記号の文化回路を描き出すことを目的とする。政治的抑圧による忘却、テレサ・テンの再歌唱による楽曲の再生、広東語ポップスにおける名の再物語化、これら三つの回路がいかに交錯し、改革開放後の中国において「李香蘭」という音楽記憶をいかに再編成したのかを、具体的な作品分析を通じて明らかにする。本稿が扱う「二つの李香蘭」は、異なるメディア環境と政治状況によって対照的な形に変形した一続きの過程として捉えられる。

音が解き放たれる時代：改革開放と流通回路の再生

1985年4月、中共中央宣伝部は「文化部の『都市における大衆文化活動の強化に関する報告』を転送することに関する通知」¹⁶を公布し、各党委員会の宣伝部門に対し、文化部の報告書を参照し執行するよう求めた。同報告は、これまで見られた娯楽活動に対する軽視や否定的な考えを公式に反駁し、「積極的かつ堂々と、健康的で豊かな娯楽活動を展開すべきである」と明記している。このことから、社会全体の文化環境は徐々に緩和され、娯楽事業に対する認識もより客観的かつ肯定的なものへと転換しつつあったと考えられる。

これまでに多く議論されてきた、1980年に『北京晩報』と『人民音楽』の間で展開された『何日君再来』の評価をめぐる論争は、本稿の視点から見ると、まさにこの方針転換の前兆である。無論、当時の批評空間がいかに政治的イデオロギー、とりわけ作曲家の政治的復権（名誉回復）という問題に拘泥していたか、あるいは保守派によって「黄色歌曲」として断罪されたかという政治史的な経緯も重要であり、近年の研究に

よってすでに詳細に検証されている¹⁷。しかしここで本稿が注目するのは、「作品の政治的評価」や「作者の意図」をめぐる議論ではない。むしろ重要となるのは、論争の収束が示した言論空間の揺らぎと、それ以降におけるメディア環境の変容である。

同年11月、論争の結末に『人民音楽』は「最も良い方法は、より多く、より優れた歌曲をもってそれら（不適切な歌）を置き換えることである。しかし、これは一朝一夕に実現できるものではない。そこには政治的意識の是正や文化的素養の向上など、さまざまな課題が関わっている。重要なのは、これらを適切に指導できるかどうかにある」¹⁸と述べている。この言説から見られるように、1980年末の時点ですでに、否定や禁止に基づく強制的管理よりも、文化生産を誘導しようとする姿勢が示されていた。

こうした政策方針の整備は、大衆文化および娯楽活動の発展を後押しし、市民の娯楽意識の解放を促進したとも言える。80年代以降、中国における「ポピュラー・ミュージック」（中国語では「流行歌曲」または「流行音楽」と呼ぶ）が活発化したのは、この政策環境の変化と密接に関連している。しかし当時、その概念の中国語訳や分類はまだ定着しておらず、「流行音楽」はしばしば「時代曲」と同一視されていた¹⁹。例えば、于慶新は「通俗音楽」²⁰という語を用い、作品の通俗性に焦点を当てている。一方で李凌は「流行音楽」²¹という概念を提示し、音楽そのものの属性よりも一種の「流行する」文化現象として捉えることで、音楽のメディアとしての可能性を示唆している。

実際、70年代末から80年代初頭にかけて中国大陸で最も広く「流行」していたのは、いわゆる「通俗音楽」ではなく、「抒情歌曲」とも呼ばれる、故郷の風景や日常生活を謳歌する民謡であった。1980年1月、中央人民广播电台（China National Radio）はリスナー投票による「最も愛されるラジオ歌曲15選」を発表し、1位に選ばれた『祝酒歌』（1978）は、オペラ歌唱法のベルカント（イタリア語 Bel Canto、「美しい歌唱」を意味する）による作品であった²²。この建国後初の人気曲ランキングは、改革開放初

期の大衆の音楽嗜好を示すと同時に、「流行する」音楽が常に変動し続けるダイナミックな性質を表している。

当時のラジオ放送が音楽受容を支える基盤であった一方で、その運用は必ずしも国家によって全面的に統制されていたわけではなかった。日本側ではアジア放送研究会の資料²³によれば、少なくとも1985年までには中国国内におけるいわゆる「非法広播（違法放送）」「地下電台（地下ラジオ）」といったものは実際に確認されている。その中には、「最も地下放送らしくないニュースと音楽のラジオ」が存在した。計35分間の音楽番組では、中国音楽ばかりでなく、西洋音楽も流していたという。また、70年代からすでに海外の放送を受信する事例が一般化しており、これらの「境外広播（海外ラジオ）」は「敵台」として位置づけられていたものの、家庭レベルでは日常的に受信が行われていた。

作家阿城（1949～）はエッセイ「敵台を聴く」²⁴において次のように語っている。

「敵台」を聴くといっても、政治ニュースに関心があったわけではなく、主たる目的は娯楽であった。（中略）私がBBCの周波数を覚えたのは、英語を学ぶためではなく、その周波数でコンサートの生中継が流れていたからだ。会場の観客のざわめき、楽団のチューニング、咳払い、拍手、指揮者が登場して静まり、再び咳払い、そして音楽が始まる。こうした一連の音響がそのまま伝わってきて、音質も良く、現場の空気感がはっきりと感じられた。

この放送を聴きたくて、私は70年代半ば、北京へ戻る途中でわざわざ上海に立ち寄り、とても高価な「熊貓」というブランドの全周波クリスタルラジオを購入した。単一電池四本を必要とし、価格は160元（当時、天津製の腕時計が120元だった）。大きさはさほどではないが、学生用のリュックサックには収まらない。スピーカーは楕円形で、長径はかなりの大きさがあり、ティンパニの音を識別できるほどで、テレサ・テンの歌声に至っては言うまでもなかった。

(『七十年代』香港：オックスフォード大学出版局、2008年、150～151頁)

つまり、1970年代以降のラジオ環境には、選ばれし『祝酒歌』のような国家が制度的に管理可能な放送と、受信・送信の双方で制度の境界を越えた多様な実践が併存していたことになる。こうした制度外のラジオ環境は、公式経路では入手困難であった海外の音楽や情報が拡散する一つの契機となり、当時の音楽文化の多層化を理解するうえで欠かせない要素であると言えよう。さらにその後、改革開放に伴い家庭用ラジオ受信機の普及が急速に進んだことにより、放送の受信行為は次第に個人化し²⁵、阿城のような知識人とどまらず、一般大衆にも影響し始め、国家が管理する公式放送網の外側に位置づけられる音の領域が拡大した。

こうした状況の物質的な前提として、ラジオ受信機と録音機能を兼ね備えたカセットレコーダー（録音機）が登場し、音楽のメディア性を一気に高めることになる。「当時、新華書店で販売されていた正規の音楽カセットは一本あたり6～7元、節約して貯めた小遣いでは到底追いつかない金額だった。しかし、まったく手段がなかったわけではない。市中には比較的安価な空白オーディオテープが流通していて、輸入品のTDK、Sony、Maxellでも一本3元、最も安い模倣品だと1元で手に入った。周囲の親戚や友人の中で、誰かが正規版カセットを購入したと聞けば、空白テープを持って録音しに行くというのが一般的だった。（中略）さらに、無料で曲を入手する方法も存在した…ラジオ局では…番組が放送される。時間を合わせて周波数を調整し、司会者が自分の好きな曲名を読み上げるのを待ち、曲が流れ始めた瞬間に録音ボタンを押す。こうして一曲が手に入るのだ」²⁶。

カセットレコーダーはラジオ受信で音楽を聴取するだけでなく、放送された音楽を個人レベルで収集・反復再生することを可能にした。中国のカセットレコーダー年間生産量は、1980年の21万台から1985年には30倍以上の660万台へ増加し、1995年には2200万台に達した。1990

年代中後期の中国は世界最大のカセットレコーダー生産国であった²⁷。こうして、カセット媒体は音楽の鑑賞・流通を支える最も重要なメディア環境の一つとして機能し始めた。

録音機能の整備は、国家が管理可能な放送空間（可聴空間）と、個人が所有する録音物の私的空間（再生空間）とを切り離し、音楽の受容をより個人化する契機を生み出し、人々は音楽を「選ぶ」権利を与えられた。つまり、カセットテープ文化の広がりは、1980年代の中国大陸において、単に音楽を複製し再生する技術の普及を意味するものではなく、音楽が制度的管理の外側へと拡散していく回路の形成を意味していたのである。この現象には、正規のチャンネルとは異なる、極めて私的で、かつ偶発的なメディア実践の様相が明確に示されている。

日本を含む先進国では90年代にCDが登場し、より良い音質と耐久性を提供できるため、カセットテープの人気は低下し始めた²⁸が、中国では依然としてカセットの方が根強く音楽消費の主流であり、2000年代初頭までに引き続き広く消費されていた。当時、正規販売の音楽カセットは定価が9.8人民元²⁹で統一されており、これは都市部の公共交通運賃（例：1993年5月開通した上海地下鉄1号線の基本運賃が1円で4駅を乗車できる）と比較しても、決して安価とはいえない価格であった。それにもかかわらず、「新たに発行されるカセットテープは1,000種類以上（違法な海賊版・無許可複製品を含まない）。全国の音像出版機関が300社近くに達しており、録音・映像テープの年間販売額は数億元に上っている」³⁰。

声に宿る他者：80年代のテレサ・テンと「名なき実体」

このような状況の中、改革開放の進展とともに中国大陸と海外との文化交流は一層活発化し、「港台歌曲」（香港・台湾の流行歌）、「台湾校園歌曲」³¹、さらに日本や欧米のポップスが大陸社会に浸透し始めた³²。多くの港台歌手の名前と作品が急速に広まり、若者層を中心に高い人気を獲得していく。こうした流行歌の波は、後に中国大陸のミュージシャン

たちに強い衝撃を与え、彼らの創作姿勢や音楽スタイルにも大きな影響を及ぼした³³のである。

当時は、熱心に聴かれていた港台歌手はほかにも多数存在していたが、その中で最も代表的で、かつ影響力が大きかったのは、日本においても広く人気を博した台湾出身の歌手テレサ・テンである³⁴。社会が大きく転型する時期において、人々が魯迅の著作を通じて新しい思想的視野を獲得したのと同様に、新時代の幕開けにはテレサ・テンの歌声が大衆に全く異なる感情経験をもたらした³⁵。中国大陸におけるポピュラー文化の真の出発点はテレビや映画ではなく、むしろテレサ・テンの歌にある³⁶。多くの研究では彼女の重要性を繰り返し指摘されている。

テレサ・テンの代表的な作品として、『小城故事(小さな町の物語)』『月亮代表我的心(月は私の心を表している)』、そして『夜来香』を挙げることができる。その歌声は、橋渡しするように中国大陸の若い世代の聴覚体験と感情記憶を喚起した。これらの歌曲における編曲の仕方や楽器の使い方は、後に多くの大陸ミュージシャンにとって事実上の「音の教科書」³⁷となった。こうした楽曲は、当時普及し始めたばかりのカセットテープを通じて、幾千万もの中国大陸の家庭へとあまねく浸透していったのである³⁸。

その数多くの代表作は、大きくカバー曲とオリジナルソングに分けることができるが、とりわけカバー曲に関しては、(1)自らの既存曲のセルフカバーと他歌手の作品の再解釈、(2)日本語原曲に中国語詞を付けたバージョンと、中国語原曲の再表現、という二つの軸に沿って分類することができる。例えば、1975年から1984年までポリグラム香港(PolyGram Hong Kong、宝麗金唱片)³⁹から発売された『島国之情歌』(島国のラブソング)シリーズ⁴⁰はよく知られているが、島国は日本を指しており、全8作のアルバムに収録された歌曲のほとんどは日本語原曲のカバーである。これは人気曲の大量生産、いわゆる音楽の消費財化とも直結する現象であるが、本稿はテレサ・テンによって歌われた作品それ自体に焦点を当てる。

1977年に発売された『月亮代表我的心』は『島国之情歌』シリーズ第4作目に収録されており、同アルバムにおいて唯一、日本語原曲のカバーではない歌曲である。オリジナルは台湾歌手の陳芬蘭(1948～)が1973年5月にアルバム『夢郷』(麗歌唱片、Leico Record)⁴¹で発表したものとされており、同年11月に同じく麗歌レコードによって発売された劉冠霖(1956～)のアルバム、翌年には香港の歌手ポーラ・チョイ(徐小鳳、1949～)のアルバム(永恒唱片、Wing Hang Record)⁴²にも収録された。特に劉冠霖バージョンは同名アルバムのメイン曲として大いに宣伝され、当時台湾で最も知られていた。しかし、この曲を大陸を含む華語圏全体のスタンダードナンバーに押し上げたのは、やはりテレサ・テンであった。

『月亮代表我的心』とは異なり、もう一つの代表作『甜蜜蜜(とても甘い)』は、原曲が広く知られた東南アジア民謡『Dayung Sampan(小舟を漕ぐ)』⁴³であり、すでに別の中国語版も歌われていた⁴⁴にもかかわらず、テレサ・テンの歌唱により爆発的な人気を得た。テレサ・テンが亡くなった翌年に公開された、ピーター・チャン(陳可辛、1962～)監督の映画『甜蜜蜜』(邦題：ラヴソング、1996)は、そのタイトルそのものを採用し、テレサ・テンの数々の代表曲を映画全体の情緒的基調として用いている。同映画は1997年の香港映画アカデミー賞で9部門受賞するなど高い評価を得たが、それ以上に重要なのは、劇中で響くテレサ・テンの歌声が、改革開放の初期に青春期を過ごした世代の感情記憶と重なり合い、彼女のパブリックイメージと「80年代中国若者文化の象徴」との結び付きを強化したのである。

このようなテレサ・テンによる数多くのカバー曲のレパートリーの中には、オリジナルが李香蘭の歌曲だったものも含まれている。流行歌の「経典」(中国語、クラシックを意味する)すなわちスタンダードナンバーとして頻繁に言及される『夜来香』はその典型である。テレサ・テンによるカバー・バージョンのうち、日本語版はポリドール(Polydor、宝麗多)日本からリリースされたアルバム『熱唱!東京夜景』(1978)、中国語版

は同年にポリグラム香港から出された『一封情書』および、台湾のレーベル歌林 (Kolin)⁴⁵ から発売された『無情荒地有情天』に収録されている。

テレサ・テンは生涯にわたり、多くのステージで『夜来香』を歌い続けており、そのたびに異なるスタイルのバージョンを残している。例えば、1984年台北で行われた15周年ツアーライブ「十億個掌声 (十億の拍手)」⁴⁶ で歌われた『夜来香』は、ピアノ伴奏による穏やかなテンポのアレンジであり、ダンス音楽としての性格が強い李香蘭版に比べれば、はるかに今日のポップスに近いスタイルである。一方、78年のレコード版は比較的に原曲のルンバに近いリズム感を保ちつつも、イントロと間奏に和声的な処理を施すことで、ハーモニーによって原曲には見られないモダンな感覚を引き出している。さらに、1983年台湾金鐘獎での歌唱はテンポこそ速いものの、ハーモニーは用いられず、オーケストラ伴奏にジャズ的な語法が聞き取れる。

では、作曲者である黎錦光 (1907～1993) は、こうした多様な『夜来香』についてどのように評価していたのだろうか。姪孫の陸震東は、中国中央テレビ局主催のインタビュー番組で次のように証言している。すなわち、「(『夜来香』は) 五、六十人が歌っているが、オリジナルはもちろん李香蘭だ。しかし、私がいったい誰が一番上手いのかと聞いたところ、黎錦光はこう言った。『一番上手いのはテレサ・テンだ』」⁴⁷ という。ここには、作曲者自身がテレサ・テン版『夜来香』を極めて高く評価していた事実が確認できる。テレサ・テンと李香蘭の比較について、特に歌唱法の比較はすでに先行研究として存在している⁴⁸。ただ、ここまでの検討から明らかになるのは、テレサ・テンによる『夜来香』が、より高い受容可能性をもって華語圏全体へ流通したという点である。

『何日君再来』において同様の特徴が見られる。もっとも広く用いられている中国の検索エンジンBaidu.com⁴⁹ で「夜来香」と「李香蘭」を同時にキーワード検索すると、約128万件の結果が表示されるのに対し、「夜来香」と「鄧麗君」を同時検索した場合には約277万件の結果が得られる。『何日君再来』についても、前者が約19.6万件であるのに対し、「何日君

再来」と「鄧麗君」の組み合わせは約251万件と、さらに大きな開きが見られる。これらの数値は厳密な統計データではないものの、両作が李香蘭の名よりもテレサ・テンと強く結びつけられている状況を示す一つの指標である。

さらに、李香蘭と同時代を生きた文化人の沈寂(1924～2016)は、『何日君再来』に対する批判について述べた際、李香蘭の名に直接触れず、「80年代、テレサ・テンが歌った『何日君再来』は中国大陸で広がり、左翼思潮から激しい批判を受けた」⁵⁰と語っている。このことは、一方で『何日君再来』がテレサ・テンの歌として攻撃の対象となっていたという事実を示すと同時に、他方で二つの可能性を示唆している。一つは、台湾人歌手であるテレサ・テンよりも、日本人である李香蘭について語るの方が、なお一層タブー視されていた可能性。もう一つは、誰かが意図的に李香蘭の名を抹消しようとした結果というよりも、むしろテレサ・テン版の流過程において、李香蘭という名前が自然と作品の背後へと退き、歌だけが前景化されていった可能性である。

いずれにせよ、70年代以降の『夜来香』と『何日君再来』は、中国大陸において、李香蘭の歌ではなくテレサ・テンの歌として広く知られていたことは確かである。そしてその状況は、李香蘭とテレサ・テン双方の再評価が進んだ後も、大きくは変化していない。これはまさに「イデオロギーの排除」だけでは説明できなくなる状況であり、メディア状況や流通経路を含む複数の要因が交差した結果として「歌手名の脱落」が生じたと考えらるべきであろう。

作家王朔(1958～)は、テレサ・テンについて以下のように語っている。

私が彼女の歌を最初に聞いた時は、…粗悪なカセットに録音されており、録音機を買った際におまけとして付いてきたものだった。当時、私たちの周囲では依然としてベルカントや民族唱法が声を張り上げて競われており、どれほど優美な感情であっても、高く鋭い声でしか表現されなかった。そうした時代にテレサ・テンの歌を耳

にしたとき、全く誇張ではなく、人間性の一面がふたたび目を覚まし、長く殻をまとっていた何かが柔らかい、溶けていくように感じられた。(中略)率直に言えば、彼らは私の情感を豊かにしてくれた。彼らの歌は、自分自身を立ち止まって見つめ直さずにはいられなくなるような、そうした力を持つものであった。

(『无知者无畏』春風文芸出版社、2000年、5頁)

王朔がテレサ・テンに初めて触れたのは、「粗悪なカセット」に録音された歌であり、それは「録音機を買った際のおまけ」に過ぎなかった。この点は、1980年代初頭の中國大陸において、カセットテープと録音機がいかに重要なメディア装置であったかを示している。前述のように、当時の中国では正規のレコード産業が未発達であり、流行歌の流通は主としてラジオとカセットに依存していた。媒介としてのカセットが「偶然性」や「匿名性」を伴いながら大衆文化の拡散を支えると同時に、家庭という私的空間の内部へ直接音楽を持ち込む身体的＝聴覚的経験を可能にしていたのである。テレサ・テンの歌は、まず組織化された資本を介した「商品」としてではなく、むしろ非制度的な経路である「粗悪な」「おまけカセット」によって出会われていた。

さらに王朔は、当時の中国音楽の主流が長く政治性や集団性を帯びており、その表現が「高く鋭い声」によって象徴されていたことを指摘している。これに対してテレサ・テンの歌は「人間性が目を覚ます」「殻が柔らかい溶ける」と語られるように、感情を過度に高揚させるのではなく、繊細で親密的な声の美学を提示した。テレサ・テンの歌は、感情の「内面化」を可能にし、それまで支配的であった集体的・政治的な声のモードから離れ、個人の感情の私秘性を回復する契機をもたらしたのである。彼女の声は単なる唱法の差異を示すだけでなく、1980年代中國大陸における感情体験としての音楽文化の分岐点を形成したと言える。

なお、テレサ・テンを含む台湾シンガーを「彼ら」と呼んでいる王朔は、

その歌手たちが「政治的他者」として認識していたことを示すと同時に、彼らの歌を「本土に存在しなかった感情」を提供する「文化的他者」として受容していたことを物語っている。この受容構造は、台湾が大陸とは異なる近代性を代表する他者として想像されていたこと、そして音楽文化の領域において、「他者」を媒介とした自己変容のプロセスが働いていたことを示唆するものである。

1980年の『何日君再来』に向けられた批判言説において、「あれは…芸術歌曲ではなく、商業的な歌曲なのだ」といった評価が繰り返し現れることは、単にイデオロギーによる排除の結果としてのみ理解すべきではなく、こうした「文化的他者性」と深く結びついていると考えられる。すなわち、テレサ・テンという「外部」から到来した歌手に対する違和感や警戒心と、彼女の「甘い声」に向けられた批判と、改革開放以後に加速する大衆文化の商業化への不安とが、同一の批判の言説空間のなかで折り重ねられていた。1950年代以降の中国音楽が形成してきた「硬く・強く・明瞭な声」を国家的規範とする声の政治性と、民間的・情緒的な声の価値観との衝突として理解すべきである。その批判は、歌手個人よりもむしろ、声そのものがもつ文化的他者性に向けられていた。「時代曲」をめぐる歴史的記憶と、改革開放後に浮上した感情文化および市場原理への不安が交錯する場において生成されたのである。

以上のように、テレサ・テンによって再歌唱された曲のうち、『何日君再来』『夜来香』『月亮代表我的心』の三曲は、いずれもカバー曲でありながら、改革開放後の中国社会において異なる文化的運命をたどった。特に注目されるのは、『夜来香』がカバーの蓄積によって「歌手名の脱落」を伴う文化資産化を遂げたのに対し、『月亮代表我的心』はカバーが増えるほど、むしろ「テレサ・テンの曲」という二次的オリジナリティが強化されていくという対照的な現象である。

『夜来香』においては、旋律や拍節構造など楽曲の形式的特徴が強いため、歌手固有の声質や表現が作品の本質を決定づける割合が比較的低い。黎錦光の作曲した華語ルンバの典型として、曲そのものが「誰が歌っ

でも成立する」普遍的構造を持っていたこと、さらに李香蘭、テレサ・テンを含む多くの歌手による再歌唱が積み重ねられたことにより、楽曲は個々の歌手の人格的属性を離れ、「中国語圏のクラシック」として自律的に流通するようになった。ドイツ人監督Uli Gaulke (1968～)による音楽ドキュメンタリー『As Time Goes By In Shanghai』(2013)の結末に、平均年齢82歳のミュージシャンたちで構成された現在「最古」の中国人ジャズバンドがロッテルダムで開催されたNorth Sea Jazz Festival⁵¹において、誰の歌でもなく、中国を代表する音楽として『夜来香』を演奏する姿が描かれている。こうして、『夜来香』は反復的カバーの蓄積によってスタンダードナンバー化し、文化資産としての地位が確立したのである。

これに対し、『月亮代表我的心』は同じカバー曲でありながら、全く異なる過程を経て記憶に定着した。元々のメロディは単純で、音域も狭く、装飾も少ないため、楽曲の魅力は歌手の声質・息遣い・弱唱のニュアンスといった個人固有の音響的特徴に大きく依存している。換言すれば、この曲においては「声」こそが作品の中心的構成要素であり、テレサ・テンの「親密で柔らかい声」が楽曲の意味を事実上所有している。さらに、告白性・親密性を主題とする歌詞内容は、1970～80年代に形成されたテレサ・テンのスターイメージと完全に一致しており、作品の感情様式と歌手のパブリックイメージが相互に補強し合う構造を生み出していた。

加えて、テレサ・テン版が中国大陸において最初に大規模に流通したバージョンであったことも決定的である。陳芬蘭や徐小鳳による先行歌唱は当時の大陸にほとんど届かなかったため、多くの聴衆にとって『月亮代表我的心』は初めからテレサ・テンの歌として受容された。文化記憶研究の知見からすれば、共同体が最初に接触したバージョンが「原版」として認識され、その後のカバーが比較対象として作用し、逆に「決定版」としてのオリジナリティを強化することは自然な現象である。実際、フェイ・ウォン(王菲、1969～)⁵²など多くの歌手が同曲をカバーしてき

たが、その比較は常にテレサ・テンの歌唱を基準として行われ、結果として彼女の版が圧倒的な参照点として文化記憶に固定されることとなった。

このように、『夜来香』がカバーの蓄積によって「歌手名が脱落する文化資産」へと変貌したのに対し、『月亮代表我的心』はカバーの蓄積が「歌手名を強化するシグネチャー化」をもたらした。両者は同じカバー曲であり同じくテレサ・テンの代表作の一つでありながら、その文化的運命が逆方向に向かったのである。この差異は、楽曲構造・メディア環境・スター制度・初期流通条件など多層的な要因が複合的に作用した結果であり、1980年代以降の中国音楽文化における記憶の再構築過程を理解する上で不可欠な現象である。

記憶が名を呼ぶとき：90年代香港における「実体なき名」の再記号化

テレサ・テンによる再歌唱が李香蘭の名を歌の背後へと退かせた1980年代大陸とは対照的に、1990年代の香港では、今度は「名」が歌や原曲から切り離されたかたちで作品の外側に生き残り、独自の物語を宿していく現象が現れた。日本ではほとんど知られていないが、香港では『李香蘭』というタイトルを持つ広東語歌曲が90年代から存在していた。歌っているのは「歌神」とも呼ばれる、香港「四大天王」の一人として90年代から広東語ポップスを牽引したジャッキー・チュン（張学友、1961～）であり、1990年にポリグラム香港から発売されたアルバム『夢中の妳（夢の中の君）』に収録されている。

盧偉力（1958～）⁵³が指摘するように、「李香蘭は、現代香港のポップカルチャーにおいて、まず何よりも、1990年にジャッキー・チュンが歌った広東語楽曲『李香蘭』として記憶されている」⁵⁴。すなわち、90年代の聴衆が出会ったのは、1930～40年代に上海で活躍した「五大歌姫」としての李香蘭でも、「漢奸」として政治的に語られてきた人物像でもなかった。彼らが最初に触れたのは、日本のニューミュージックの旋律をまとい、哀愁とロマンティズムを帯びたタイトルとしての「李香蘭」であった。

当時の香港でも中国大陸でも、「李香蘭」という名は大衆が親しく記憶する存在ではなかった。盧偉力は次のように回想している。「…その後、別の経路を通して、私はようやく李香蘭が実は日本人で、もとの名前は山口淑子であることをおぼろげに知るようになった。しかし当時、香港ローカル文化の波が私たちの世代の世界に押し寄せており、李香蘭をはじめとする時代曲の多くは、すでに遠い過去へと去ってしまったかのようであった。ところが70年代末、テレサ・テンが『何日君再来』や『夜来香』をあの柔らかく甘い歌唱で歌いはじめると…古い歌の旋律が再び耳にまとわりつくようになった。(中略)中央音楽学院で声楽を学んだ、香港の舞台の先輩・陳麗卿は私にこう語った。『大陸にいた頃、李香蘭という名前を一度も聞いたことはありませんでした。彼女の歌に至っては言うまでもありません』と」。この証言からもわかるように、「李香蘭」という名は当時、決して生活の中で自然に語られる存在ではなかった。そのため、リリース当初の広東語版『李香蘭』はタイトル曲に選ばれず、プロモーションビデオも制作されず、発売直後の反響は決して大きくなかった。

また、同作は李香蘭の歌曲でも伝記的内容でもなく、原曲は日本の歌手・玉置浩二(1958～)が1989年に発表したシングル『行かないで』(キティレコード、Kitty Records)である。玉置は日本でも長くカバーされ続ける歌手であり、90年代には多くの香港歌手が彼の作品を「翻唱」している。『行かないで』は玉置浩二自身が作曲し、松井五郎(1957～)が作詞した作品であり、別れの痛みと慈しみが繊細に語られたシンプルな歌である。

原曲は玉置浩二の透明感あるファルセットが特徴であり、息の量が多いことで、弱さ・無力感・切迫した願いが浮かび上がる。「行かないで」と繰り返される呼びかけは、歌詞の単純さゆえに、かえって聴き手の内的情緒を直接揺さぶる力を持つ。一方、歌声の「弱さ」に寄り添うオーケストラの伴奏がもたらす「壮大さ」は、個人の悲しみとは異なる時間の大きさを感じさせ、時代の流れに逆らえない人間の小ささを浮かび上が

らせている。歌詞は以下の通りである。

なにもみえない なにも ずっと泣いてた
だけど悲しいんじゃない あたたかいあなたにふれたのがうれしくて
あ 行かないで 行かないで いつまでもずっとはなさないで
あ 行かないで 行かないで このままで
いつか心は いつか遠いどこかで
みんな思い出になると知らなくていいのに 知らなくていいのに

1989年12月、フジテレビは開局30周年記念として『さよなら李香蘭』⁵⁵を題に、李香蘭の半生を描いた前・後編合わせて約4時間40分のスペシャルドラマを放送した。そのエンディングで、李香蘭が帰国の船に乗って上海から離れ、船の作る波跡に重ねて流れる主題歌が、この『行かないで』である。広東語版『李香蘭』が、この曲をカバーしたうえでタイトルに「李香蘭」を採用したのは、日本でのドラマ放送を受けての選択だった可能性が高い。

しかし、上述したように、当時の香港の一般聴衆が、この日本の文脈を共有していたとは考えにくい⁵⁶。その上、香港では翻唱文化が高度に制度化していたため、歌に付されるタイトルは必ずしも人物の実像を指示する必要がなかった。「李香蘭」というタイトルは、歴史的な個人の伝記的事実を喚起するものではなく、むしろ、歌のテーマである「届かない思い」や「時空を超えた哀惜」を強化するための、一種の「美的記号」として機能していた。聴き手は、玉置浩二の旋律と広東語歌詞が描く情感の深さを通じて、「李香蘭」という言葉に、具体的歴史性を欠いたままの「悲劇性」や「ミステリアスな過去」を事後的に読み込んだのである。

ジャッキー・チュンの『李香蘭』は、単に言語を置き換えた翻案にとどまらず、歌詞・音響・伴奏のレベルで、原曲とは異なる感情空間が構築されている。ジャッキー・チュン版は、原曲より低いキーを採用し、多くを地声で歌うことで、より直接的で濃密な情感を前景化している。

管楽器・弦楽器の独奏、ジャズ語法、スキヤットの導入など、広東語ポップス特有のアレンジは、孤独の輪郭をより鮮明に描き出している。作詞家・周礼茂(1964～)による広東語歌詞は、写真・夜雨・春風・酒といった象徴的イメージを重ね、原曲にはなかった「記憶に触れる痛み」「時間の手触り」を言語化している。歌詞は以下の通りである。

惱春風 我心因何惱春風 說不出 借酒相送

(春風に悩む 私の心は何故か春風に悩む 言えない 酒で見送りするしかない)

夜雨凍 雨点透射到照片中 回頭似是夢

(夜の雨は冷たい しずくが写真の中まで透過する 振り向くと夢のように)

无法彈動 迷住凝望你 褪色照片中

(動けない あなたを見つめることに夢中になって 退色した写真の中のあなた)

啊… 像花虽未紅 如冰虽不凍

(あ 花のようだが紅くない 氷のようだが冷たくない)

却像有无数説話 可惜我聽不懂

(数えきれない話があるかのよう 残念ながら私にはわからない)

啊… 是杯酒漸濃 或我心真空 何以感震動

(あ 酒が徐々に強くなり 私の心が真空になりそうで 振動を感じられない)

照片中 哪可以投照片中 盼找到 時間裂縫

(写真の中 写真の中に飛び込みたい 望むのは 時の裂け目なのだ)

夜放縱 告知我難尋你芳踪

(夜はわがままで 私にあなたの行方はきっと見つからないと告げてくれる)

回頭也是夢 仍似被動

(振り向くと夢なだけ それでも思わず)

逃避凝望你 却深印脑中

(あなたを見つめることから逃げたい でももう頭の中に深く刻まれている)

広東語の歌詞は通常繁体字で表記され、二人称「あなた」を指す語は男女に分かれており、男性には「你」、女性には「妳」を用いるのが一般的とされる。さまざまなライブ映像を確認したところ、『李香蘭』の歌詞中の「あなた」はすべて「你」で統一されている。つまり、この歌は歌手の性別にかかわらず、男性の「你」に向けて語りかける詞として書かれていると解釈できる。しかし一方で、行方を意味する「芳踪」の「芳」は、通常女性に対して用いられる語である。この緊張は、本来女性名であるタイトル「李香蘭」と重なり合い、歌の主体や対象が揺れ動く、複数の視点が潜む構造を示している。ここには、単なる翻訳やカバーを超え、言語が変わることで作品が別の情緒空間を獲得していくプロセスが見受けられる。

当初は大きく注目されなかった『李香蘭』だが、後に何度もカバーされ、広東語版・中国語版(すなわち「普通話」、香港では「国語」と呼ぶため、以下は「国語」とする)ともに繰り返し歌われ、ジャッキー・チュンのコンサートの定番曲となっただけではなく、広東語流行歌のスタンダードナンバーへと位置づけられていく。その背景には、周星馳(1962～)監督・主演映画『國産凌凌漆』(邦題：0061北京より愛をこめて!?, 1994)の大ヒットがあった。同作は、単なるラブソングのタイトルとして浮遊していた「李香蘭」という記号に、ふたたび「政治」や「歴史」の影を、たとえそれが戯画化された形であったとしても、結びつけた決定的契機でもある。

映画は周星馳にとって初監督のコメディであり、興行収入3,752万香港ドル⁵⁷を記録し、その年の人気映画の一つにランクインしている。アニタ・ユン(袁詠儀、1971～)が演じるヒロインは「李香琴」⁵⁸と名乗り、

自称・李香蘭の娘、周星馳が演じる主人公・凌凌漆とは当初敵対しながら、後にパートナーとなる。劇中で凌凌漆がピアノを弾きながら『李香蘭』を歌う、約2分弱のシーンがあり、今日でも同映画の名場面⁵⁹として語られている。このシーンを通じて、聴衆はこのメロディに、それまで欠落していた「スパイ」「漢奸」「母娘の運命」という物語的な厚みを重ね合わせることができたのである。つまり、80年代にテレサ・テンが「歌」の実体のみを流通させたのに対し、90年代の香港カルチャーは、まず「名前（タイトル）」を流通させ、その後に映画という別メディアがその名前の空洞に「物語」を充填するという、複雑な迂回路を経て「李香蘭」を再構築したのである。

映画は香港でのみ正式公開されたが、90年代の大陸では香港映画の海賊版が広く流通していたことから、『李香蘭』が制度外の別経路を通じて中国に流入した可能性が高い。前述のように、1980～90年代の中国大陸では、地下放送・海賊版・コピー文化など、国家が管理しきれない音楽の流通が極めて重要な役割を果たしていた。映像の領域においては、80～90年代にビデオテープと、街中にあふれていた「録像庁（ビデオホール）」が同様の機能を担っており、特に香港映画の場合、その主要な視聴空間は、正式な映画館よりもビデオホールの側にあった。「営利目的の映画館では国家が正式に発行したフィルムしか上映できず…当時最も人気を集めていた香港映画は個人経営のビデオホールへと流れ込み、作品内容から料金体系に至るまで、既存の映画文化に新たな衝撃をもたらしていた」⁶⁰と述べられているように、ここでもまた制度外のメディア空間が、大衆の記憶を形づくる重要な場となっていたのである。

また、「港産コメディ映画という語法を用いて李香蘭の身分を暗喩する本作では、中国大陸で成長した李香琴と凌凌漆はいずれも、『李香蘭は漢奸だ』と教え込まれている。映画が示すのは、当局がこの種のレッテル貼りをいかに都合よく利用していたかという構造である。李香琴が本当に李香蘭の娘であるかどうか、李香蘭自身が漢奸であったかどうか、実は重要ではない。重要なのは、『語られる李香蘭像』そのものが政治的

装置として機能し、個人のアイデンティティや記憶までもが、その枠組みの中で操作されるという点である」⁶¹と指摘されている。

日本人でありながら長い間中国人と思われてきた李香蘭は、映画と音楽の中で再構築され、返還を目前に控えた90年代香港の不安定な社会状況や、人々のアイデンティティの揺らぎを映し出す一種の記号へと読み替えられた。ここで看過できないのは、この政治的な記憶の喚起が、周星馳特有の「無厘頭（ナンセンス）」なパロディという形式を通じて行われたという点である。正面から語るには重すぎる「漢奸」や「政治的裏切り」という歴史的トラウマも、荒唐無稽なコメディの枠組みであれば、笑いの中に包んで消費することが可能になる。90年代の香港において「李香蘭」という重い記号が復活し得たのは、それを脱臼させ、相対化する「パロディ」という批評的な回路が存在したのである。

『行かないで』と『李香蘭』の「翻唱」は、その後も多数制作される。ところで、中国語で言う「翻唱」とは、他者が歌った曲を自ら歌い直すことであり、日本語では通常「カバー」と表現される。西村正男は、テキストの移動・変容に焦点を当て、流行音楽や映画における翻案、カバー・ヴァージョン、リメイク、アダプテーションなどの概念によって、その間テキスト性を説明している⁶²。西村の考え方に基づけば、『李香蘭』をめぐる諸作品は、何を参照元とするかによって二つの位相に整理できる。玉置浩二の日本語原曲『行かないで』を直接の参照元とし、タイトルや歌詞を新たに創作（書き換え）した作品群は、「アダプテーション（翻案）」に当たる。これに対し、ジャッキー・チュン版の『李香蘭』がすでに一つの「オリジナル（底本）」としての地位を確立した後に、同曲の歌詞と世界観を踏襲して歌い直した作品群は、「カバー（再歌唱）」と位置づけられる⁶³。

アダプテーションに属する作品は、1993年までに計6バージョンが異なるタイトルで発行された。『李香蘭』を除いて、ジョシー・ホー（何超儀、1974～）による広東語版『夢在從前（夢は過去にある）』と、その国語版『愛一個人不算錯（人を愛すること間違いではない）』は、1992年に発売され

たアルバム『妖獣都市』⁶⁴ (滾石唱片、Rock Records) に収録されており、いずれも音楽はジャッキー・チュン版と同じ伴奏を用い、歌詞のみを書き換えている。

同じく1992年には、シンディ・チャオ (趙詠華、1967～) の『夢守不住心事 (夢は願い事を守れない)』と、張立基 (1962～) の『一生夢已遠 (一生の夢はもう遠ざかる)』がそれぞれ発表された。前者は2003年に再リリースされ、2018年にテレビ番組⁶⁵でシンディ・チャオ自身が再び歌っている。さらに、最も広く知られている国語版として、1993年に発売された、ジャッキー・チュンによる『秋意濃 (秋が深まる)』 (アルバム『吻別』、Rock Records、1993) がある。いわば『李香蘭』の国語版と見做されるこの曲も含め、4作のうち張立基版を除いたすべての作詞を姚若龍 (1965～) が手がけている。『秋意濃』については、オーケストレーションに用いられた楽器がいかにかの感情を引き立たせるかを論じた音源分析の研究⁶⁶もすでに存在している。

日本語原曲のシンプルな歌詞に比べると、広東語・国語版はいずれも全体としてボリュームがあり、「季節」「風雨」「夢」など抽象的な情緒や心情を具体化するイメージが多用されている。「恋」というテーマに触れるのは『愛一個人不算錯』だけであり、直接的な恋愛感情よりも、時間の経過や過去へのまなざし、取り戻せないものへの哀惜といった感情を周縁から包み込むような言語的戦略をとっている。原曲と広東語・国語版のテーマを整理すると、以下のようにまとめられる。

タイトル	歌手	レーベル	発行年	テーマ
行かないで	玉置浩二	Kitty (Japan)	1989	別れ
李香蘭	ジャッキー・チュン	Polygram (Hong Kong)	1990	別れ／追憶
夢在従前	ジョシー・ホー	Rock (Taiwan)	1992	追憶
愛一個人不算錯	ジョシー・ホー	Rock (Taiwan)	1992	失恋
夢守不住心事	シンディ・チャオ	Rock (Taiwan)	1992	哀愁
一生夢已遠	張立基	EMI (Taiwan)	1992	哀愁
秋意濃	ジャッキー・チュン	Rock (Taiwan)	1993	別れ

カバーに属する作品として、『李香蘭』はシャーリー・クワン（関淑儀、1966～）の『“EX” All Time Favorites』（Polydor、1995）にはじまり、以降はハッケン・リー（李克勤、1967～）の『左麟右李』（Universal Music、2003）、およびサンディー・ラム（林憶蓮、1966～）の複数のアルバムに次々と収録されていく。曲自体が広い音域を要し、自在に歌いこなすには相応の技巧を必要とするため、90年代半ば以降、ジャッキー・チュン本人を含め、多くの実力派歌手がコンサートや公開の場でこの曲を取り上げてきた。これらのカバーはいずれもジャッキー・チュン版『李香蘭』を参照点としつつ、それぞれの歌手の声と表現を通じて、曲に新しい生命力を付与している。

以上見てきたように、90年代以降の『李香蘭』は、もはや山口淑子＝李香蘭本人の歌でも、その伝記的記憶でもなく、日本のドラマ主題歌、香港ポップス、映画挿入歌、さらには台湾・香港を横断する翻唱ネットワークを通じて、それぞれ異なる物語と感情を帯びた「歌」として存在している。ここで重要なのは、「李香蘭」という固有名が、一方では中国大陸の公式な言説や生活記憶から長く欠落し続けてきたにもかかわらず、他方で香港ではテレサ・テンのカバーやジャッキー・チュンの音楽的実践を通じて、別の回路で絶えず呼び出され、聞き手の心の中に沈んでいったという点である。聴衆が歴史上の人物＝李香蘭を参照しながら楽曲を理解したのではなく、むしろこの楽曲によってはじめて「李香蘭」という名の響きと出会った。言い換えれば、そこで機能していたのは人物の実像ではなく、内実を失い、意味作用だけを帯びて浮上するシニフィアンとしての「李香蘭」であった。

この現象は、1980年代大陸において「歌が名を消した」プロセスとは対照的に、香港では「名が歌を離れて漂流し始める」という逆方向の回路が展開していたことを示している。1990年代の香港は、返還という歴史の転換点を前に、市民のアイデンティティが大きく揺れ動く政治的移行期にあった。この不安定な境界的状况こそが、複雑な来歴を持つ「李香蘭」という名を、不安の投影先として読み替える文化的土壌を準備し

たのである。

かつて李香蘭は、日本人でありながら中国人の「李香蘭」として生き、戦後はそのアイデンティティの引き裂かれに直面した。その曖昧で宙吊りな存在性は、1990年代の香港人が抱えていたハイブリッドな自己認識、そして「中国へ『復帰』することへの戸惑い」と奇妙に共振するものであったと言える。彼女の名が再び物語を宿し得た背景には、単なるレトロブームにとどまらず、返還前夜特有の閉塞感や、確定しがたい「過去」への眼差しが深く関与している。かくして、大陸では政治的タブーゆえに「歌が名を隠蔽」した一方で、返還前夜の香港では、むしろ政治的な不安が触媒となり、「名が歌を離れて」浮上するという、逆説的な記憶の回路が形成されたのである。

まとめ

本稿は、戦時期の国策映画の象徴として語られ続けてきた李香蘭を、映像史ではなく「歌」と「名」が異なる回路で漂流していくプロセスに注目して捉え直す試みであった。これまでの李香蘭研究は、主に出自・国籍・映画産業の制度的背景といった歴史的・政治的文脈において展開されてきた。しかし、かつて中国の流行歌の一角を担った彼女の歌が戦後の華語圏でどのように忘却され、また別の文脈で再受容されたのかについては、十分に論じられてこなかった。また、その名が歌とは独立した記号として再浮上した現象についても、これまで十分に光が当てられてこなかった。本稿はその研究上の空白を、1980年代以降の華語圏におけるメディア環境の変動という文脈から再検討した。

改革開放期の中国大陸では、カセットテープ、海外製録音機、地下ラジオ、海賊版といった制度外の流通回路が急速に拡大した。こうした「音のインフラ」は、国家が管理しうる可聴空間の外側に新たな「聴取の場」を生み出し、そこでテレサ・テンの歌声は政治的レッテルを越えて若い世代の感情経験を根底から変えていった。80年代大陸における李香蘭の忘却は、単に「日本人であるがゆえの排除」という説明を超え、むしろテ

レサ・テンという異なる星の光が、先にあった月明かりを自然に覆い隠していくという、文化的受容のダイナミズムによって理解すべきである。

加えて、同じカバー曲であっても、『夜来香』がカバーの蓄積によって歌手名が脱落する文化資産として定着した一方、『月亮代表我的心』はカバーの蓄積が逆に「テレサ・テンの歌」であるというシグネチャー性を強化した。この対照は、楽曲構造、声質、初期流通の条件、メディア環境など、複数の要因が絡み合って生じたものであり、「記憶がどの声に結びつくか」が作品の内在的な質にとどまらず、メディア環境や受容のタイミングに深く依存していることを示している。

一方、90年代香港で出現したもう一つの広東語歌曲『李香蘭』を手がかりに状況を整理すると、その焦点はもはや本人ではなく、「李香蘭」という名前のみが独り歩きし、別の物語を宿す記号へと変質していたことが明らかになる。返還前夜の不安な社会状況、揺らぐアイデンティティ、翻唱文化や海賊版・録像庁が作り出す制度外の回路が複層的に作用し、「李香蘭」という固有名は、映画・ドラマ・歌のどれにも完全には帰属しない「漂流する記憶」として再編成されたのである。

以上の検討から浮かび上がるのは、李香蘭をめぐる記憶は政治や歴史によってのみ規定されるのではなく、音・声・メディアの流通環境によって幾度も書き換えられてきたという事実である。大陸ではテレサ・テンが旧時代の旋律を再び息づかせ、香港ではジャッキー・チュンの『李香蘭』が名前だけを別の物語へと運んだように、記憶は常に「どの声に出会うか」によって形を変える。同じ「李香蘭」という記号が、地域・時代・社会環境の差異によって全く異なる文化的運命をたどり得るという、改革開放以後の華語圏特有の非対称的な記憶構造が、ここに明瞭に現れている。

本稿は、李香蘭という個人の再評価を目的としたものではない。むしろ、一つの固有名が華語圏の文化回路を漂いながら、どのように意味を失い、どのように新たな意味を獲得していくのか、その過程を音楽とメ

ディアの交差点から描き出すことにあった。その意味で、「李香蘭」という名前は、特定の人物を指す語である以上に、戦後東アジアの記憶の構造を映し出す鏡として立ち現れてくる。今後は、音源分析の体系化、日・港・台に跨るレーベルネットワークの検証、映像作品における表象の分析など、より多層的な研究が可能になるだろう。本稿で扱った二つの「李香蘭」は、その起点となるささやかなケーススタディである。

注

- 1 2000年以前の研究において、名古屋大学博士論文『帝国の銀幕：十五年戦争と日本映画』（Peter Brown High 著、1996）第7章第3節「李香蘭と満洲映画協会」（241～245頁）は李香蘭について触れているが、その記述は分量が少なく、十分に考察されているとは言い難い。
- 2 川崎賢子『もう一人の彼女：李香蘭／山口淑子／シャーリー・ヤマグチ』岩波書店、2019年。
- 3 小林英夫『甘粕正彦と李香蘭 満映という舞台』勉誠出版、2015年。
- 4 李香蘭を主たるテーマにした研究ではないが、東アジア映画史に関する多くの研究が彼女について言及している。例えば、晏龔著『戦時日中映画交渉史』（岩波書店、2010）はその代表である。
- 5 四方田犬彦編著『李香蘭と東アジア』東京大学出版会、2001年。
- 6 生田美智子編著『わたちの満洲：多民族空間を生きて』（大阪大学出版会、2015）、加藤幹郎監修・塚田幸光編集『映画とジェンダー／エスニシティ』（ミネルヴァ書房、2019）が挙げられる。後者に収録されている羽鳥隆英著「日本人・李香蘭帰る：『わが生涯のかがやける日』を結ぶ山口淑子の振幅」も映画論ではあるが、同時に女性表象史でもありジェンダー論の観点からも捉えられる。
- 7 以下2点が挙げられる。李敬淑「満映という幻の舞台：雑誌『満洲映画』と李香蘭」『人文社会科学論叢』（宮城学院女子大学紀要）第26号、2017年3月、7～12頁。渡辺直紀「李香蘭映画の植民地朝鮮・台湾における受容」『武蔵大学人文学会雑誌』第48巻第2号、2017年3月、

- 79～101頁。
- 8 1930年代から流行り始めた音楽ジャンルであり、現在の流行音楽に当てはまる。作曲家の黎錦暉(1891～1967年)・黎錦光(1907～1993年)兄弟がその代表である。黄奇智『時代曲の流光歲月 1930～1970』(三聯書店、2000)を参照。なお、本稿では便宜上、1949年以前の上海等で制作された楽曲群を「時代曲」、改革開放後に流入・制作されたものを「流行音楽(通俗音楽)」として区別して用いる。
 - 9 同曲は1936年に創作され、周璇が主演した映画『三星伴月』(1937)の上映に伴ってヒットし、左翼映画『孤島天堂』の挿入歌に選ばれ、広く知られる。1939年に李香蘭、1978年にテレサ・テンがカバーしている。後に日本政府、国民党政府および共産党政権、三つの当局から非公式の放送禁止処分を受けるという異例の経緯を持つ。
 - 10 人民音楽編集部『怎樣鑑別黄色歌曲』人民音楽出版社、1982年。Yellow Musicに関する議論の経緯は、Duke University Pressが2001年に出版したAndrew F. Jones著書*Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*において詳しく紹介されている。
 - 11 榎本泰子「中国音楽史から消えた流行歌：もう一つの「夜来香ラブソディー」」『東洋史研究』69巻3号、2010年12月、43～77頁。
 - 12 南咏「還歷史本来面目——關於『何日君再来』問答」『人民音楽』1980年第9期、24～26頁。
 - 13 Andrew F. Jones, *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music* (Ithaca, NY: East Asia Program, Cornell University, 1992), p.10.
 - 14 于慶新「建設和發展具有中国特色的輕音樂——記全国輕音樂座談会」『人民音楽』1983年第9期、18～22頁。
 - 15 楊林「改革開放30年往事重彈 千封群衆來信力挺“靡靡之音”」『北方音楽』2008年第10期、34～35頁。
 - 16 『關於加強城市群衆文化工作的報告』(1985年4月5日)中国改革開

放データベースにより、2025年11月15日にアクセス。<http://www.reformdata.org/1985/0405/17202.shtml>

- 17 この時期における『何日君再来』批判の言説構造については、中国ではすでに多くの先行研究が存在している。近年、日本でもこの時期の言説を扱った先行研究として、孫小童「「精神汚染一掃キャンペーン」時期の音楽批評：「何日君再来」の再評価をめぐって」(中央大学『文研紀要』第105号、167～198頁、2023年9月)が挙げられる。孫は当時の音楽批評がいかに政治的イデオロギーと結びついていたかを緻密に検証している。しかし、本稿が目にするのは、こうした紙面上の「公的な論争」そのものではなく、批判言説が繰り返されるその裏側で、カセットテープというメディアがいかにして人々の「個人的な聴取空間」を切り開き、政治的意味づけを相対化していったかというメディア受容の実態である。
- 18 張魁堂「一段回憶——歷史是塗抹不了的」1980年第11期、24頁。
- 19 吳殿卿「叶飛上将与20世紀80年代初的通俗歌曲沖擊波——著名音樂家、海政文化部原副部長胡士平訪談記」『党史博覽』2005年第1期、46～48頁。
- 20 同注14
- 21 李凌「関心群衆的音樂生活」『人民音樂』1980年第3期、7頁。
- 22 楊曉魯・張振濤編『中外通俗歌曲鑑賞辭典』世界知識出版社、1990年、992頁。
- 23 1960～80年代中国の地下放送については、アジア放送研究会の公式サイトにて詳細が掲載されている。(https://www.abiweb.jp/report/chiclan1.htm、2025年11月15日最終アクセス)
- 24 北島・李陀編『七十年代』(香港：オックスフォード大学出版社、2008)に収録されている。
- 25 胡天依「複写、删除與新声景的建構：盒式錄音機的媒介考古」(華中科技大学修士論文、2023年、全89頁)による。
- 26 崔凱「致80年代：那首歌，那段青春，那台錄音機」『知識分子』コラム、

2019年7月21日。(https://zhuanlan.zhihu.com/p/74528024、2025年11月15日最終アクセス)

- 27 国連が提供する貿易統計データベースUN Comtradeによれば、1995～1999年中国のカセットレコーダー輸出量は安定して世界1位を占めていた。
- 28 日本におけるカセットテープとエアチェック文化については、すでに詳しく紹介されている(藤下由香里「録音メディアとしてのカセットテープとCD - 協働的創作活動を促進する「モノ」の媒介性 -」『京都精華大学紀要』第56号、59～71頁、2023年3月)。中国の場合は日本や欧米との時間差が存在しているため、普及と継続の状況は異なる。
- 29 正規音楽カセットの販売価格については、公的資料は確認できないため、筆者自身が経験した購入時の記憶に基づいて記述している。
- 30 張大農「音像界：水到渠未成？」『人民日報』1993年7月31日第8版。上海地下鉄1号線の開通は同年の5月だった。
- 31 1970年代に台湾で流行っていた大学生を中心に創作された民謡であり、ギター伴奏で歌われることが多い。このスタイルは90年代以降、中国大陸の大学で再び人気を集め、後に清華大学卒業生によって結成された民謡バンド「水木年華」の誕生につながる。
- 32 銭彤「論80年代中国大陸流行歌曲的崛起」『吉林芸術学院学報』2002年第10期、11頁。
- 33 金兆鈞「来也匆匆風雨兼程——通俗音楽十年觀」『人民音楽』1990年第1期、32～25頁。
- 34 付林『中国流行音楽20年』中国文聯出版社、2003年、12頁。
- 35 謝軼群『流光如夢：大衆文化熱潮三十年』広西師範大学出版社、2008年。
- 36 徐国源『典範轉移：中国大衆文化的出場視域』江蘇人民出版社、2010年。
- 37 同注33

- 38 楊林 (2008) によれば、テレサ・テンのカセットテープが正式解禁されたのは1984年とされる。しかし付林の叙述から、1984年以前にテレサ・テンの歌はすでにデュプリケーションや複写によって流通していたと推測できる。
- 39 1957年にダイヤモンド社 (鑽石唱片、Diamond Records) が創業され、1971年に香港ポリドール社 (Polydor Hong Kong、宝麗多唱片) に買収され、さらに1979年に母体のポリグラム社により組織再編され「ポリドール香港」に改名した。本稿では、外資系レコード会社については「英語名、中国語名」、ローカルのレコード会社は「中国語名、英語名」の順に明記する。
- 40 後にリリースされた2枚のアルバム『償還』(1985) と『我只在乎你』(1987) も日本語原曲のカバーがほとんどであるため、同シリーズの第9作と第10作目とも位置づけられている。
- 41 1950年代に成立したレコード製造所。後に62年に「海山唱片」、74年に「歌林唱片 (Kolin)」が創業され、当時台湾で最も有力なローカルレコード会社となった。鄭魁訓『光陰的故事：台湾流行音樂唱片收藏図鑑』(湖南美術出版社、2011) による。
- 42 1973年に成立した香港のローカルレコード会社、ポーラ・チョイが在籍したのは1971年から1978年までとされる。
- 43 石井由理「音楽文化を通して見たナショナル・アイデンティティ：台湾の二世帯比較」(『山口大学教育学部研究論叢 第3部 芸術・体育・教育・心理』第66号、2016年、13～20頁) は同曲をインドネシア民謡としている。大阪ラグラグ会というインドネシア歌同好会の記載 (<http://lag2osaka.jp/uta.zakkan.html>、2025年11月15日最終アクセス) によれば、同曲は本来マレーシア民謡であるが同じマラッカ文化圏ということでインドネシア民謡扱いになっているという。事実を確認できなかったため、本稿では東南アジア民謡とした。
- 44 インドネシア出身の中国人民解放軍総政治部歌舞団歌唱家である黄源伊 (1921～1972) などが挙げられるが、中国語の資料が不足して

いるため、音源のみネット上で聴取できる状況であり、詳細は確認できていない。黄源伊の存在は周国安「逆境中的張叔教授」（『人民音楽』1993年第10期、14～19頁）において言及されている。

45 同注41

46 同注15

47 『一百年的歌声』（2004）に収録されている。文字版は中国中央テレビの公式サイトで掲載されている。（http://www.cctv.com/program/rw/20050519/102292_4.shtml、2025年11月15日最終アクセス）

48 例えば、時琳「歌曲《夜来香》的版本比較与演唱实践」（河北師範大学、2017年修士論文）が挙げられる。

49 2021年8月20日の検索結果である。なお、2024年1月に同サイトは検索総数を表示する機能が廃止されたため、現在はデータを再現できない。

50 沈寂『沈寂口述歴史』上海書店出版社、2015年、144頁。

51 1976年に発足した世界最大級のジャズ・フェスティバル。日本人アーティストは藤井風などが出演している。

52 1995年に新藝寶唱片（Cinepoly Records）によって発売されたアルバム『菲靡靡之音』は、全14曲全てテレサ・テンのカバーである。同作は王菲が初めて本名（それまでの芸名は王靖雯）でリリースしたアルバムであり、タイトルに名前の「菲」が使われているが、「菲靡靡之音」とは「靡靡之音ではない」という語呂合わせでもある。

53 香港浸会大学元准教授、監督・作家、現在は香港芸術發展芸術評論組主席を務めている。

54 盧偉力「李香蘭／山口淑子：名字・身分・歌」国際演藝評論家協会（香港分会）、2020年6月15日。（<https://www.iatc.com.hk/doc/106347>、2025年11月15日最終アクセス）

55 同ドラマは日中合作であり、1993年に中国大陸でも放送された。中国側のプロデューサー・于黛琴のインタビュー記事（肖雲「霜叶紅于二月花——記著名表演藝術家翻譯家于黛琴」『大舞台』1994年第5

- 期、44～47頁)による。
- 56 台湾では、排簫奏者である張中立が『行かないで』を演奏し、1994年にデビュー作として『再見李香蘭』を福茂唱片(Linfair Records)からリリースされている。(公式サイト<https://www.eric-chang.com.tw/>、2025年11月15日最終アクセス)
 - 57 于茂徳等「穩中求變——周星馳“北上”喜劇片的延続与困境」『視聽』2020年第5期、99頁。
 - 58 李香琴(1932～2021)、1950～80年代に活躍していた香港女優・歌手。映画ではこの名前を意図的に使ったと考えられる。
 - 59 音源に関して、現在ネット上で確認できる動画に基づいて比較すると、周星馳自身が歌ったバージョンと代理のバージョンが存在していることがわかるが、当時上映したのはどのバージョンなのかは資料がなく確認できていない。
 - 60 香港嶺南大学助教・侯弋颺のインタビューによる。佟鑫「曾遍布大街小巷的录像厅，記錄了一段大衆流行文化的歷史」上海文化广播影視グループ傘下『第一財經』公式サイト、2025年8月6日。(https://www.yicai.com/news/102759180.html、2025年11月15日最終アクセス)
 - 61 同注54
 - 62 西村正男「中華圏の流行文化史を再考する－言語とアダプテーションの視角から」『現代中国』95号、2021年9月、53～63頁。
 - 63 この分類はテレサ・テンにも適用できるが、テレサ・テンの場合は中国語文脈の内部におけるアダプテーションが存在しないため、「翻唱」を一律「カバー」で表現している。
 - 64 ツイ・ハーク(徐克、1950～)監督による映画『妖獣都市～香港魔界篇～』のサウンドトラック・アルバムである。
 - 65 『囲炉音楽会』、2018年8月23日に四川衛視にて放送されている。
 - 66 陳霞「浅析《秋意濃》的編曲与配器」『通俗歌曲』2016年第3期、88～89頁。

2024年メキシコ・ユカタン州知事選挙 —現場から見た連邦選挙との差異と共通点—

渡辺 暁

(WATANABE, Akira)

1 はじめに

2024年6月2日に投票が行われたメキシコ総選挙では、大統領選挙と連邦議会（上下両院）の選挙とともに、8つの州で知事選挙が行われた¹。その中の一つ、ユカタン州では、州知事選挙でモレーナ（Morena²）に所属するホアキン・「ワチヨ」・ディアス＝メナ候補（Joaquín “Huacho” Díaz Mena：以下ワチヨ候補³）が51.48%の票を得て、得票率42.16%のレナン・バレーラ＝コンチャ候補（Renán Barrera Concha：以下レナン候補）に勝利した。ワチヨ候補は、モレーナを中心とする「歴史を作り続けよう（Sigamos Haciendo Historia：以下「与党連合」⁴）の、レナン候補は「まとめて勝とうユカタン」（Unidos gana Yucatán：以下PAN・PRI連合⁵）からそれぞれ出馬していたが、与党連合は州議会選挙においても、21の小選挙区のうち18で議席を獲得するなど圧勝した。（ただし比例代表分も入れると、連合に加わった与党全体で35議席中19議席を獲得するにとどまった。）

ユカタンは従来、PRIとPANという2つの政党が強く、これまで与党モレーナの勢力が弱かった地域である。2018年の州知事選挙と21年の中間選挙ではPANが勝利し、モレーナの得票率はいずれの場合も20%を越える程度であった。今回2024年の選挙では、ユカタンにおける与党であるPANと、ライバル政党のPRIが連合を組んで統一候補を擁立した。大統領選挙では選挙線の序盤からモレーナの優勢が伝えられ、圧勝ムードが漂っていたが、それとは対照的にユカタンの州知事選挙では、

前回選挙の得票を単純に足し合わせれば、優に5割を越える票を獲得できるはずのレナン候補 (PAN・PRI 連合) が、実際に世論調査でも一貫してリードを保っていた⁶。全国紙のエルユニベルサルが選挙直前に行った世論調査においても、レナン候補が12ポイントの差でリードしていた。

そのような状況の下でのワチヨ候補の勝利は、番狂わせと言っても過言ではないような逆転劇だった。州政府で働いていた筆者の友人は「自分でも勝つなんて思っていなかったはずだ」とさえ言っている (2024年8月・メリダでのインタビュー)⁷。それにもかかわらずなぜ、2024年選挙ではモレーナを中心とする与党連合が勝利を取ることができたのだろうか。それが本稿の問いである。

この州知事選挙は、ユカタンというこれまで基盤をもたなかった地域において、与党モレーナがどのように勢力を拡大していったのか、そのプロセスを追うためのすばらしい事例であり、その意味でこの事例の重要性は、ユカタンという1つの地域にとどまらない。本稿では2024年の同州の選挙の様相を詳述し、全国レベルの政治状況とくらべてどのように違うのか、あるいは、これまでのユカタンの特殊性が薄れ、少なくとも今回の選挙では全国的な状況と似た結果になったのかを、明らかにすることをめざす。

なお、現時点で発表されている2024年ユカタン州の選挙結果についての分析は、管見の限り以下の2つである。1つは選挙直後に地元紙『ディアリオ・デ・ユカタン』に発表された、ユカタン自治大学教授のルイス・ラミレス＝カリーヨのインタビューである。ラミレス＝カリーヨはまず選挙当夜のインタビューで投票率の高さを指摘し、モレーナ政治に対する審判が有権者の関心を集めたと指摘し、この選挙の主役は有権者だったと述べた (Casares Cámara 2024a)。その数日後、ワチヨ候補の勝利が確定した後のインタビューでは、同氏はワチヨ候補の勝因として、①モレーナという党の全国レベルでの強さ、②連邦政府のプログラムがユカタン州の農村部においてもよく浸透しており、そのプログラムが州

レベルでの福祉省代表だったワチヨ候補の名前で現地に届いていたこと、そして③ワチヨ候補を応援したPRI支持者（ただし離党はせず）が多数おり、彼らの集票力と、当日有権者を投票所に運び、自分の支持する候補への投票をうながす「運び（acarreo）」と呼ばれる慣行を含む、「組織としての力（estructura）」を、PRIではなくモレーナのために使ったのだと指摘している（Casares Cámara 2024b）。

より学術的な研究としては、同じくユカタン自治大学教授のエフライン・ポット＝カペティーヨらが2025年10月にメキシコの選挙学会で行った、州議会の議員の経歴に関する発表がある（Poot Capetillo y García Aguilar 2025）。この中でポットらは、モレーナの候補者がモレーナ以前に様々な政党で活動していたことや、社会の中の様々な組織で活動していたことを指摘し、モレーナが大統領選挙ならびに知事選挙など、様々なレベルでの選挙において集票に貢献するような候補者を、州議会議員候補として選出していた、と結論づけている。

また、この2024年メキシコ選挙に関する日本で発表された先行研究としては、アジア経済研究所が発行する『ラテンアメリカレポート』42巻1号（2025年1月発行）において、「メキシコ：AMLO政権の総括と今後の課題」という特集が組まれている。この中で高橋（2025）は、AMLO政権における憲法改正議論（裁判官の公選制）をめぐる議論を手際よくまとめ、メキシコの民主主義の現状について考察しており、内山（2025）は、2018年からの6年間のアンドレス＝マヌエル・ロペス＝オブラドール（頭文字をとってAMLOと略される）政権の功罪、ならびにシェインバウム新政権の政局運営の見通しに加え、2024年の選挙においてなぜモレーナが圧勝したのか、その結果を詳細に分析し、①AMLO政権における生活向上と貧困削減、②巧みな選挙戦、そして③野党連合の失敗、の3点をモレーナの勝因としてあげている。

本稿はこれらの先行研究を参照しつつ、現地の市民そしてマスコミなど政治に関わる人々の証言や意見を通して、ユカタンという地方レベルでのモレーナの勝因を分析することで、数字として選挙結果を見るだけ

では見えてこない、選挙時の様子を浮かび上がらせることを目指す。

本稿の新規性は以下の2点である。まず1点目は、全国レベルでは与党だが、ユカタン州においては新興勢力であり、世論調査でも僅差ながら劣勢とされていたモレーナの勝利という、意外な結果に終わった2024年州知事選挙について分析し、モレーナの勝因そのものとともに、これまでモレーナの地盤がなかった州において、同党がどのように支持を獲得していったのかを明らかにする。

2点目は、これまでなかなか実態が明らかにされてこなかった、メキシコにおける金権選挙の現状について、フィールドワークの成果を元に、少なくともその事例のいくつかを提示することである。なお、インタビューや聞き取り、参与観察に基づく情報は、場所や個人が特定できてしまわないよう、地名や党名については必要かつ差し障りがない場合のみ記述することとする。

本稿の構成は以下の通りである。まず次節(第2節)では、ユカタン州の政治について、これまでの選挙の歴史を中心に紹介し、続く第3節では、2024年選挙の結果についてまとめる。第4節では筆者自身の聞き取り調査で見聞きた実際の選挙の様子、特に金権選挙の実態を紹介し、最後の第5節でそれらの議論をまとめ、結論と今後の課題を述べる。

2 ユカタンの政治史：その事例としての特殊性

ユカタン州はメキシコ南東部のユカタン半島の北側に位置し、ほぼ三角形の形をしている。19世紀の末からはじまったエネケン(サイザル麻ともいわれる丈夫な繊維の原料)のブームにより経済的に潤ったことで、現在も州都メリダはメキシコ南部における商業の中心地の一つとなっている⁸。

20世紀のPRIの事実上の単独独裁時代の後期、各地でPRIに対抗する勢力が台頭していったが、そうした社会的・経済的な背景もあって、ユカタン州においてそのような勢力となったのは、メリダの商業セクターを主たる基盤とする中間層に支持された保守系のPANだった⁹。PANは

1969年という非常に早い時期にメリダ市長選挙で勝利し、その次の選挙ではPRIの巻き返しにあって下野したものの、1980年代以降ふたたび少しずつ勢力を拡大していった。

1990年代以降のメキシコでは、各地でPRIに対抗して何らかの野党勢力が登場していったが、ユカタン州はその新興勢力はPANであり、メリダという大都市を基盤の中心とするPANと、メリダ以外の農村部を中心に支持を保ってきたPRIの事実上の二大政党制が続いてきた。(なお、2024年選挙時のデータではあるが、ユカタン州全体の有権者数が176.6万人であるのに対し、メリダの有権者数は78.3万人と、約44%を占めている。[IEPAC n.d.]) この状況は、PRIとPANに左派のPRDが加わった3党が勢力を持つ全国レベルとは異なっており、モレーナの母体となったPRDは知事選の得票率ではつねに5%を下回るような弱小勢力にしか過ぎなかった。

1990年にPANは州都メリダの市長選挙に勝利し¹⁰、2001年にはついに州知事選挙で勝利した¹¹。その後2007年にはPRIが返り咲き、2012年の次の知事選挙でもPRIが再度勝利したが、このときPANが擁立したのがワチヨ候補だった。

2018年の大統領選挙では、モレーナを中心とする連合「ともに歴史を作ろう」のロベス＝オブラドール候補が圧倒的な勝利を取めたが、州知事選挙においては、これまで同州において二大政党であったPANとPRIをそれぞれ中心とする連合勢力が¹²、得票率とともに30%代後半を獲得して1位と2位となり、「ともに歴史を作ろう」の得票は20%程度にとどまった¹³。

直近の選挙は2021年に連邦中間選挙と同時に行われた州議会選挙であるが、このときはPANが34.74%の票を獲得して第一党となった。モレーナはこの選挙で24.51%の票を獲得し、PRIの得票率(22.12%)を上回った¹⁴。

以上が2024年選挙に先立つユカタンの政治状況であるが、2024年選挙では前述の通り、多くの世論調査でレナン候補有利との結果が出てお

り、モレーナのここ数年の急激な勢力伸長があったとはいえ、ユカタンではまだPAN・PRI連合の方が有利ではないかと考えられていた。次節ではそのような意外なモレーナの勝利について、現地でのインタビューなどを中心にその要因を考察する。

3 モレーナの勝因とPAN・PRI連合の敗因

本節ではモレーナの勝利につながった要因として、フィールドワークで話を聞いた有権者の意見や、地元のメディアによる報道を元に考察する。ここでは大きく分けて、モレーナが支持を得た要因、そして対立候補であったレナン候補が支持を減らした要因の二つに分けて検討していく。

3-1 モレーナが支持された要因

連邦レベルでは与党であるとは言え、モレーナはなぜ、これまで基盤がほとんどなかったユカタン州において支持されたのだろうか。ここでは、農村部の有権者の支持を獲得した補助金政策と、モレーナに参加した政治家の動向について紹介する。

3-1-1 補助金政策

内山(2025: 21, 25)はモレーナの3つの勝因として、AMLO政権下における生活向上(賃金上昇)と貧困削減の成果を最初にあげているが、ユカタンでのフィールドワークの結果からも、モレーナの同州での支持拡大の理由として、連邦政府によるさまざまな補助金が有権者の支持を集めた可能性が高いことが指摘できる。

ここ数年のユカタンの農村部の風景の大きな変化として、政府系の福祉銀行(Banco del Bienestar)が増えていったことがあげられる。2019年に設立され、ロペス＝オブラドル政権下で急速に拡大が進んだ福祉銀行は、州内にある106の自治体のうち、全部で83の自治体に建設された(2025年末の時点では100ヶ所設置されている[Programas para el

bienestar n. d.]。これらの銀行の主な機能は、一般的な金融機関のそれとは違い、学校に通う子供たちの奨学金や老人の年金の受け取りであり、同時にこうした補助金の受け取り場所は福祉銀行に限定されている (Consultorsalud 2025)¹⁵。

筆者が20年近くお世話になっている、60代のインフォーマント、Nさんは、自身が受け取る年金(2ヶ月に1回6000ペソ：2024年選挙当時のレート[1ドル約17ペソ(中島2024)]で約350ドル)そして学校に通う孫たちが受け取る毎月920ペソの奨学金(但し長期休暇時は支給されない：同じく2024年選挙当時のレートで約55ドル)が、確実な現金収入として家計の助けになっていると筆者に語った。(金額については、年金はNさん本人のお話より。奨学金についてはProgramas para el bienestar [2024]で確認。)彼はもともとPANの支持者であり、おそらくそれだけのためにモレーナに投票したということはないだろうが、少なくともこの補助金制度がモレーナにとって有利に働いたということは、この証言からもわかるだろう。

3-1-2 モレーナに集まった政治家たち

モレーナの勢力拡大はなぜ起こったのだろうか。モレーナに所属する政治家たちの経歴をたどると、彼らの多くは、モレーナに加わる前に、ユカタンで勢力を持つ二大政党であるPANあるいはPRIで、政治家としてのキャリアをスタートさせていたことがわかる。

州知事となったワチヨ候補自身も元々はPANの出身で、ユカタン半島北部海岸沿いのサンフェリペという小さな自治体の市長としてキャリアをスタートさせ、PANのメンバーとして州議会議員や国会議員等を歴任し、2012年には州知事選にPANから出馬したが、PRIの候補に敗れた。その後、2018年の州知事選挙で再び州知事候補となることを目指したものの、PANユカタン本部の支持を得られず、PANを離党してモレーナから立候補した。

他にもPRIやPANからモレーナあるいはモレーナと連合を組む与党

に移籍した候補は多い。その代表格といえるのは上院議員として再選されたカルロス・ラミレス＝マリンである。彼はPRIのペニャ＝ニエト政権の閣僚も務めた有力議員だったが、上院議員だった2023年、PRIから緑の党（2024年選挙において与党連合を形成した3党のうちの一つ）に移籍し、2024年の選挙では緑の党の上院議員として再選を果たした。

実はこうしたPANおよびPRIからモレーナ（あるいは与党連合の他の党）への政治家の移動は、2018年のモレーナ政権発足時からすでに起こっていた。前述のラミレス＝マリンも含め、2018年にユカタン州から上院議員となった3名は、全員在職中に別の政党へと移籍しており、PRIから選出されたベロニカ・カミーノは2021年に、PANから選ばれたラウール・パスも2022年に、2人ともモレーナに移籍した。また、2024年の選挙でモレーナから下院議員候補として出馬し、当選したジェシカ・サイデンは元々PRIの党員で、2018年の選挙ではPRIを支援していたが、その後離党してモレーナに加わった¹⁶。

PRIからの最後の大物離脱者が出たのは、選挙直前の4月であった。2001年まで州知事をつとめたビクトル・セルベラ＝パチェコ知事の2人の息子たち（彼ら自身も州議会議員などをつとめた経験があり、PRIの有力メンバーと目されていた）が、投票まで2ヶ月を切った4月18日、ワチヨ候補、そしてユカタンを訪れた大統領候補のシェインバウムとミーティングをしている写真を、ワチヨ候補も含む関係者がSNSで公開し、彼らもモレーナ支持を表明したのである。10月1日に発足したワチヨ新知事の新政府でも彼ら二人は役職を得ており、選挙での支持に対する論功行賞であることがうかがえる（Chan Caamal 2024：ただし、支持の見返りという点についてはもちろん本人たちは否定している）。また同時期に、2018年選挙でPRIの州知事候補として出馬したマウリシオ・サウイも、モレーナに移籍している。

ロペス＝オブラドールがもともと所属していた左派の民主革命党（Partido de la Revolución Democrática：以下PRD）の候補者だった、ユカタンではよく知られる、メリダで活躍する舞台女優、ティナ・トゥユブ

(Tina Tuyub) も、選挙戦最終日のワチヨ候補の集会に現れ、同候補を支持することを表明した (Redacción AN / MDS 2024)。世論調査での彼女の支持率は1%に満たなかったとはいえ (Redacción El Universal 2024)、選挙最終日におけるモレーナへの支持表明は衝撃的であった。

これ以外にも、数期前にある自治体でPANから市長選に出て勝利した元市長が、ソーシャルメディアでモレーナ支持を打ち出したり¹⁷、党の公認争いで敗れたPRIあるいはPANの有力者が、支持者を引き連れてモレーナを含む連立与党のいずれかから立候補したりといった、政党を変える動きはさまざまなレベルで起こっていたとみられる。同州にはもともと基盤がなかったものの、2018年以降、連邦レベルでの与党となり、前述のとおり補助金政策等でユカタンでも支持を拡大しており、さらには選挙でも勝つチャンスを与えてくれそうな、そしてもし負けたとしても、場合によっては連邦政府関連の仕事を得られる可能性を与えてくれる可能性があるモレーナは、そうした政治家たちの受け皿となったと考えられる。

3-2 レナン候補の失速要因：PRIとの連合と選挙戦略

上記のようなモレーナの「勝因」に加えて、レナン候補が失速した要因も指摘しておきたい。以下に指摘する2点はそれぞれ、農村部に住む古くからのPANの支持者・活動家のNさんと、マスコミ関係者による評価である。

3-2-1 PRIとPANの連合

Nさんは農村部のある自治体で古くからPANの支持者として活動し、自身も市長選に立候補したことのある人物である。はっきりとは言わないが、Nさんは最近の同市のPANの指導部とは距離を置いている様子で、選挙前の3月に話を聞いたときには、「一市民 (un ciudadano)」として状況を見ている、と話していた。3月の調査の時点ですでに彼は、PANに勝ち目はないと考えていたようであったが、選挙前日に再びその自治

体を訪れたところ、Nさんが市長選の有力候補の一人と連絡を取って来て、インタビューをすることができた(どの自治体かがわかってしまう可能性があるため、あえて出馬した党の名前は書かない)。彼はもともとその自治体でPRIから出馬して市長を務めた経験があり、今回もPRIの候補として内定していたが、党の都合で別の候補が出馬することになったため、モレーナと連合を組んでいる小政党に鞍替えしたとのことで、候補者擁立の裏側についていろいろ話をして下さった¹⁸。同候補は最終的に次点となるが、おそらく彼が離脱し、しかも与党連合に移行したことで、州知事選の投票先をレナン候補からワチヨ候補に変えた有権者もいた可能性が高いものと思われる。

選挙直後の月曜日に、再びその自治体に戻ってNさんに話を聞いたところ、昔からのPANの支持者としてPRIとの連合は受け入れられなかった、自分は連合が敗因だと思う、と話していた。Nさん自身は歴代のPRIの市長ともよい関係を保っていて、最近では逆に地元のPANの組織とは距離を置いているように見えたが、そのような人物でさえ、連邦レベルでの連合の影響はあるにせよ、なぜユカタンにおいても最初からライバル政党のPRIと組むのか、自分には理解できなかった、とのことであった¹⁹。単純な足し算でいえば絶対的な優位をもたらすはずだったPANとPRIの連合が、少なくとも一部の支持者の離反を逆に招く結果となったのである。

内山は、モレーナの第3の勝因として野党連合の失敗をあげ、「もともと歴史的にライバル関係にあり、イデオロギーも全く異なる既存政党3党(PRI、PAN、PRD)が共闘したために、内部での調整もうまくいかず、有権者へのアピールもままならず、Morena(ママ)の勢いに全く対抗できなかった(内山 2025: 20)」と指摘しているが、このNさんの証言は、内山の分析とまさに一致している。有権者の行動というミクロのレベルでも、野党連合の失敗は実際に感じられていたのである。

3-2-2 ユカタンを強調した選挙戦略とメディア対応

連邦レベルでの与党であるモレーナに対抗するため、そしてまたPANとPRIの違いを超えて連合候補としての一体感を出すため、レナン候補は、「ユカタンの自治」を前面に押し出す、というイメージ戦略をとった。ユカタン州には中央とは別の事情があり、それをよりよく理解しているのは我々だ、とのロジックである。彼らのシンボルはユカタンの州旗であり、ポスターや集会の会場でも用いられた。これは奇しくも、2001年選挙でPRIが、前年(2000年)の大統領選挙に勝利して勢いに乗るPANに対抗するために用いた戦略と酷似していた²⁰。

6月2日の投票日、筆者は、メリダに複数存在するWEBを中心に活動するメディアを経営するMさんのところに泊めてもらい、翌日、良くも悪くも選挙が終わってほっとしている報道関係者たちの事後分析に付き合わせてもらった。彼らが話題にしていたのは、それぞれの陣営のメディアへの対応である。Mさんは、自分は内心ではレナン候補が有利だと思っていたが、彼に何度もインタビューを申し込んだのに、候補者本人の意思なのか、広報担当者が不要と判断していたのかはわからないが、一度も受け入れられなかったと話していた。それに対し、ワチヨ候補は複数回にわたってインタビューの応じたという。そうした姿勢が傲慢と受け取られた可能性はある、というのが、この時に話をきいた報道関係者たちの見方であった。

なお、レナン候補は元々州都メリダの市長を2期務めるなど、メリダには地盤があり、実際にメリダの北部では勝利したが、それ以外の地区では全く勝つことができなかった²¹。彼らもメリダ以外の地域での集票が課題だったことはわかっていたはずで、「ユカタン」を旗印に精力的に農村部での選挙運動を行っていたが、結果的にそうした活動は実を結ばず、メリダ以外で支持を獲得することができなかったことになる。農村部ではむしろ、前述の現金給付政策などが利き、モレーナが優位に立ったということが言えるだろう。

4 金権選挙の実態

4-1 シェインバウムの既成政党批判

1929年の結党から2000年に下野するまで続いたPRIの長期政権時代においては、同党が政権与党の立場を利用して、政府の補助金を同党の功績として宣伝するなど、有権者に対してさまざまな便宜を図ったり、逆に野党を支持した場合にはそうした支援をカットしたりといった圧力をかけたり、また潤沢な資金を利用して買票を行ったりするなどの行為が、公正な選挙を妨げる要因として指摘されてきた。

そうした行為は野党が勝利した2000年以降の選挙においても多く報告されてきた(渡辺2002c, 2008, 2019; Watanabe 2009, Tuckman 2012)。最近ではそのやり方も多様化しており、例えばメキシコシティ近郊のネサワルコヨトルでは、トルティーヤ屋に政党が資金を提供し、その分価格を抑える代わりに政党の広告を出す、などといった新たな政党から有権者への資金供与の方法が見られることが報道されている(Linthicum 2018)。さらには、在外投票がしやすくなったことを受けて、在外投票を行う米国などの有権者に対する買票も指摘されている(Song, et al. 2022)。

大統領選挙で勝利したモレーナのシェインバウム候補は、そうした過去を念頭に、PRIなどの既成政党がその時代と同じように有権者に対する買収を行っていると糾弾した(Rojas 2024)。しかし、競争的民主主義が定着したとされるメキシコで、買票行為は実際に行われていたのだろうか。そして、もしそのような慣行が残っていたとしたら、それを行っていたのはPRIだけだったのだろうか。(逆にモレーナはそうした行為をしていなかったのだろうか。)

この第4節ではユカタンにおいて筆者が2024年の調査(2/3月・5/6月・8月)の中で見聞きした、買収またはそれに類する、選挙とカネにまつわる話を紹介するが、センシティブな内容のため、詳しい場所や人名については伏せた上で記述する。

4-2 “La materia prima de la política es el dinero”「政治の一次資源はカネだ」

買収は行われていたのか？あるいは少なくとも、票の見返りを伴う買収と断言できなくても、有権者に対する利益供与は行われていたのか。そしてモレーナもそうした行いに関与していたのか。

筆者は2000年5月に初めてユカタン州で調査をしたとき以来、ある自治体でPANのリーダーとして活動していたLさんに、インフォーマントとしてまた友人としてお世話になっているが²²、この選挙に際してその方に話を聞いたところ、開口一番返ってきた言葉は「政治のマテリア・プリマ (materia prima：通常は原材料や一次資源といった意味で使われる) はカネだ」であった。

以下ではこの選挙でどのような形で有権者への利益供与が行われたのか、言い換えればどのように選挙でカネが使われたのか、そしてそのカネが有効活用される(受け取るだけ受け取っておいて、他の候補に投票する、等ということをなくす)ために、どのようなことが行われていたのかを見ていく。

4-3 さまざまな資金の流れ

筆者は直接、候補者あるいは陣営側が現金を渡すところを目撃した訳ではないが、選挙においてカネがいかにかに力を発揮しているか、については、かなり具体的な話を聞く機会が2度ほどあった。まずは選挙戦の開始前後の3月の調査の時の話であるが、ある候補者と一緒にいるときに、その候補者が党の本部とおぼしき相手と電話で話をしているのを聞いた。相手は資金力があるので、自分たちのところに「リソース (スペイン語では *recurso*)」を回してくれないか、といった内容の話であった。

また別の町では、投票所に人を集めるため、モレーナが自転車タクシー (trici-taxi²³) のドライバーにカネを渡して、モレーナに投票してくれそうな有権者の送迎を依頼しているという話を聞いた。インフォーマントの兄弟が自転車タクシーの運転手をしていて、その日の午後それほど遅くない時点ですでに6000ペソ (約350ドル：2ヶ月分の年金と同額)

を稼いだという。普段彼らがとる運賃はせいぜい10ペソ程度であり、彼らにとってこうした依頼は貴重な臨時収入だったことは間違いない。

筆者が短期間の調査で直接聞き取ることができた情報はこの2件であるが、報道を見ても、例えば接戦が予想されていたヨバインという自治体の市長（モレーナ）が、選挙直前に建築資材を配布するなどの利益供与を行っていたとして、地元の人々が撮った証拠写真と共に報じられているなど（Medina 2024）、他にもさまざまなケースがあったものと想像される。

4-4 選挙関連イベントその他における食事供与

政治集会に足を運んでくれる有権者に食べ物や飲み物を提供するのには、特に農村部において一般的な慣行となっている。筆者が参加した政治集会でも、演説が終わると候補者たちは広場の一角にある建物に向かい、そこからタコスの載ったプラスチックの皿を持って出ていった。もちろん主たる目的は州知事候補を自分の目で見て話を聞くこと、であろうが、そのあとに饗応を受けることもセットになっており、政治集会と切り離せないものとなっているのである²⁴。それに加えて、選挙の時期になるとそれぞれの政党がTシャツや帽子にうちわ、そしてマグカップやトルティーヤ保温のための布の入れ物まで、さまざまなグッズを作って有権者に配布する。

正規の演説会以外にも、政治家たちは支持を集めようと機を見て集会を催す。ある小さな自治体の候補は、選挙前の5月、「母の日を村全体でお祝いする」として人々を中央広場に集め、7頭もの牛をその場で屠殺し、郷土のごちそう「チョコロモ（chocolomo:牛肉の煮込み）」をふるまったそうである。こうした行為が、彼ら陣営による有権者の支持固めの手段だったことは確かであろう。同候補は2024年まで数期にわたって、自分自身あるいは妻が市長を務めてきた。今回も大差で勝利し、その自治体の支配者としての地位をさらに強固なものとした。彼らは当然市長として、それ以上の見返りを得ているはずだが、例えそれが事実だとして

も、有権者は不正をしてものの分け前を自分たちに与えてくれるこの候補者を支持するのであろう。なおこの情報は、筆者は実際にその場を目撃したわけでも、支持者にインタビューをして得たわけでもなく、その自治体で教員として働いている友人が話してくれたものである。その友人自身は、そもそもその自治体の住民ではないし、教員としての安定した収入もあり、そうした饗応を受けたからといってそれを理由に投票する相手を決めるわけではないだろう。その一方でその友人は、こうした利益供与を非難するわけでもなく、「彼には人がついている (Él tiene a su gente=He has his own people)」と述べており、話しぶりからも支持者がいることを肯定的に評価しているように思われた。自分自身が利益供与を受けるかどうかは別として、支持者に対して食事などの利益供与をすることが当然であり、それも選挙政治の一部であるとの考えが見てとれる。

4-5 投票の確認

政党や候補者の側のこうした努力があったとしても、秘密投票が守られている以上、有権者はお金だけもらっておいて別の党に入れることもできるはずだ、という考えはもちろんあるだろう。しかし、第3節でも紹介したWEBメディア経営者のMさんは、ユカタンの人々は義理堅いので、お金だけもらって他の党に入れる、ということはやらない、と話していた。

それに加えて、政治家たちも当然そうした状況は見越しており、確実に投票がなされたという証拠を求めている。それは、携帯を使って(人に見られない)ブース内で投票用紙の写真を撮り、それを候補者陣営にSNSで送る、というものである。これについては、筆者は実際に親しくしている候補者が携帯を見ながらそうした報告を受けているところに居合わせた(さらにいえば、その画面を見せてくれた)ので、間違いなくそうした行為が行われていたと言い切ることができる。

筆者にとって興味深いのは、候補者自身がそうした行為が当然のこと

であり、秘密投票を侵害していることが問題である、などとは全く考えてもいないのではないか、と思われる点である。2007年のユカタンでの地方選挙について分析した渡辺（2008, 2010；Watanabe 2009）は、選挙司法のシステムがきちんと機能していないことから、相手が反則をするならこちらでも反則で返すという、ルチャ・リーブレ（メキシコ・プロレス）のような状況が生まれていると指摘したが²⁵、そうした状況は現在も続いていると言っても過言ではないだろう。

5 おわりに

5-1 本稿のまとめ

本稿では2024年6月、連邦選挙と並行して行われたユカタン州知事選挙について、基盤がなく不利と思われていたモレーナ候補の勝因を分析すると共に、金権選挙の現状について報告した。モレーナの勝因は連邦政府の現金給付策や、これまで同州における有力政党だったPRIとPANの両党から、ワチヨ候補も含む多くの候補がモレーナに移籍したこと、そしてPANとPRIの連合が伝統的な支持者に不評であり、モレーナがメキシコシティから来た外来勢力であるのに対し、自分たちがユカタンを代表するのだ、という姿勢を前面に打ち出した、PAN・PRI連合の選挙運動が機能せず、メリダ以外の農村部で全く支持を獲得できなかったこと、などがあげられる。

本稿の分析結果は、内山があげた全国レベルでのモレーナの勝因の少なくとも2つ（生活の向上と貧困削減／野党連合の失敗）と合致するが、本稿ではそれら2点について確認したのに加えて、ユカタン州における既存政党の政治家のモレーナへの移動（逆に言えばモレーナによる既存政党の政治家の取り込み）、そして野党連合の選挙運動の失敗といった、別の要素についても指摘することができた。また、ラミレス＝カリーヨの地元紙へのコメント、特に、ワチヨ候補を応援したPRI支持者が多数おり、彼らの集票力と、有権者を投票所に運ぶための（acarreo）「組織力（estructura）」がモレーナに味方したという点についても、3-2-1および

4-3で述べたように、現地でのインタビューによってそのことを実際に確認したという点で、本稿はそれらの先行研究を補完するような貢献をすることができたと考える。

第4節では金権選挙の様相について紹介した。以前から行われていたであろう食事供与から、スマートフォンを使った支持者の票の管理まで、利益誘導によって票を得るための戦略も様々となっていることが見てとれた。また第4節の冒頭で、現大統領のシェインバウムが既存政党の買票行為を批判していることを紹介したが、そうした行為はモレーナも行っており、彼女自身もその恩恵を受けていることも指摘した。

他方、選挙不正を取り締まるための選挙司法のシステムも全く機能していない、というわけではもちろんない。ユカタン選挙法廷のホームページによると²⁶、2024年のユカタン地方選挙においては、30の自治体で選挙違反の訴えが出された。そのうちの4件のケースにおいて訴えが認められ（ただしそのうち1件は高裁にあたる広域裁判所で棄却）、最終的には最高裁にあたる連邦選挙法廷で3件の訴えが確定し、2つの自治体では再選挙が行われ、一つの自治体では当初敗北したとされた候補が当選を果たした（Domínguez Massa 2024a, 2024b；Diario de Yucatán 2024）。なお、再選挙となった自治体の一つ、イサマルでは、単なる選挙不正ではなく、現職市長が再選を狙った際に、職権濫用があったと見なされて当選を取り消された。

本項のおわりに、この選挙の結果から見えてきたこととして、有権者及び政治家にとって政党のイデオロギーの重要性が薄れていることが明らかになったことを指摘しておきたい。そもそも、PANとPRIとPRDという、モレーナの登場以前は覇権を争っていた3つの政党が、選挙で共闘しているという時点で予想されたことではあるが、モレーナ政権以前に見られたような、保守系のPAN、中道左派のPRI、さらに革新系のPRDといった政党のイデオロギーは—そもそも2018年以前もどの程度重要だったのか、という問いも重要であるが、ここでは考えないこととする—今回の選挙においてほとんど重要性をもたず、ラミレスが指摘し

た「モレーナか否か」という対立軸が争点となったと同時に、3-2-1で見た候補者選びのプロセスなど、その地域における様々な要因、よりはっきり言ってしまえば、そうしたイデオロギー的な側面は無視した生々しい権力争いが、モレーナが組織として確立しておらず、まだ発展途上であるユカタンにおける、今回の選挙の特徴だったのではないか。

第3節で紹介した元知事の息子、ビクトル・セルベラ＝エルナンデスは、新内閣の発足にあたって囲み取材に応じ、「PRIの役職に就いていた人間が4T（モレーナのスローガン²⁷）に移る」ことについての記者の質問に対し、「私にいわせれば、自分はかつて政府の役人だったが²⁸、再び政府の役人になるということだ」と答えたと伝えられているが（Chan Caamal 2024）、これは実際に彼の本心に近いのかもしれない。つまり、どの党の政権であろうと政府内で働き、州民のために尽くすことが重要だとの考え、政党はそのための手段である、という程度にしか考えていない可能性がある。あるいは少なくとも、党の内部で意見が割れ、例えば公職選挙の候補者から外されたときに、反対の姿勢をこらえて次の選挙まで在籍し続けるような存在ではなくなった、ということは言えるのではないか。

5-2 今後の課題

最後に、本稿では論じることができなかったが、選挙に影響した可能性のあるその他の要因をいくつか指摘しておく。まず、ポットらも指摘しているが（Poot Capetillo et al. 2025）、ユカタンの治安の良さ（Pérez Villa 2024）と好調な経済にひかれて、メキシコの各地から移住者が集まっており、今回の州議会選挙では人口の増加に伴う選挙区の改編があった。そのことは選挙結果にどのように影響したのだろうか。移住者の増加がモレーナに有利に働いた可能性はどの程度だろうか。また、ロペス＝オブラドール政権のインフラ整備の目玉の一つであったトレン・マヤ（マヤトレイン）鉄道は、有権者にどのように影響したのか。そして最後に、ワチヨ候補の選挙戦の最終日の交通事故は（Barquet 2024；

Sierra Medina 2024)、有権者の投票行動に影響を与えたのか(同情票をあつめたのか)。また、第4節で論じた金権選挙は、結果的にどの程度有効だったのだろうか。そうした点についても、論じることができなかった。

なお、高橋(2025)はメキシコの民主主義の質について、司法制度の改革などによる行政府の自由選挙への介入や、ジャーナリストの殺害が頻発するなど、表現の自由と情報の多元性の侵害が懸念される一方で、政治参加の面ではメキシコの民主主義の指標は向上していると述べている(高橋 2025: 41-46)が、金権選挙については触れられていない。蛇足ながら付け加えておけば、高橋論文が着目しているのは、モレーナの圧勝によって司法府に代表される、行政府に歯止めをかけるべき組織の独立性が損なわれるというマクロの問題であり、高橋自身は、規制が実質的に存在しない在外投票における買票行為について研究を行った Song (2024)らの研究チームのメンバーでもあり、選挙のこうした側面についても関心を持っていないはずはないが、本稿で紹介したような農村部における金権政治の実態調査は、高橋が論じたようなメキシコの民主主義の質についての議論にも貢献できるだろう。

また、この論文では選挙データそのものの分析を行うことはできなかったが、このように多くの選挙が一度に行われる場合、それらの票数の違い(分割投票: 英語では Split-Ticket Voting)がどのように表れるのかは大変興味深く、実際にメキシコの連邦レベルの選挙(渡辺 2002a; Takahashi 2007)についても、そしてユカタンの州レベルの選挙(Watanabe 2009; Torres Martínez 2022; Poot Capetillo 2023)についても、これまでに分析がなされている。前回2018年選挙においては、大統領選挙ではロペス=オブラドール前大統領が圧勝したものの、州レベルではモレーナが3位に終わったのは異なり、2024年にはモレーナはユカタン州においても、州知事選挙や州議会選挙で勝利した。この結果だけを見れば、州レベルでの選挙結果が連邦レベルのそれと類似しており、分割投票は少なかったように思われるが、きちんとしたデータの分析をすれば分割投票の影響が見られるかもしれないし、逆に分割投票が実際に減ったので

あれば、その要因について考察する必要があるだろう。

そしてもちろん、この選挙で州政府レベルでの政権交代が起こったことで、ユカタン州の政治はどのように変わったのか、選挙後の状況を見ていくことも重要となる。これらについては今後の課題としたい。

注

- 1 本稿で扱うユカタン以外の7つの州は、チアパス・グアナフアト・ハリスコ・モレロス・プエブラ・タバスコ・ベラクルス、そしてメキシコシティである。2024年の総選挙ではこれ以外の州でも州議会や市町村 (*municipios*) の選挙が行われ、合計すると19000以上の公職が選挙によって選ばれた (INE 2024)。なお、厳密にはメキシコシティはスペイン語では *estado* ではなく *entidad federativa* (連邦単位) であるが、在メキシコ日本大使館 (2016) は、メキシコ連邦区 (*Distrito Federal (D.F.)*) がメキシコシティ (CDMX) と改称されたとき、「メキシコ連邦区 (*Distrito Federal (D.F.)*) を32番目の州 (*Entidad Federativa*) とし、メキシコ市と呼称する憲法改正案が可決された。」としているため、本稿でもこれにならって「州」と呼ぶことにする。
- 2 「モレーナ」というのは元々スペイン語で「褐色の肌の女性」を意味する名詞あるいは「褐色の」という形容詞の女性形であると同時に、「国民再生運動」(=*Movimiento de Regeneración Nacional*) の第一音節をつなげた略語であり、日本のメディアや研究では「国民再生運動」とする記事や文献も多いが (ジェットロビジネス短信 (阿部 2024) や『ラテンアメリカ・レポート』の過去の号 (豊田 2019) など含む)、選挙管理委員会 (*Instituto Nacional Electoral*) のウェブサイトでも正式名称は *Morena* であると記されており (INE n.d.)、また日本の研究者でも *Morena* を使っている例もあるため (馬場 2015; 2021)、本稿においても「モレーナ」の呼称を使うことにする。
- 3 スペイン語圏では「ホセ」が「ペペ」、「フランシスコ」が「パコ」あるいは「パンチョ」となるなど、さまざまなあだ名が用いられるが、「ワ

チヨ」という呼び方は必ずしも「ホアキン」という本名に対応しておらず、その由来は管見の限り不明である。

- 4 モレーナに加えて、労働党 (Partido del Trabajo : 以下 PT) と緑の党 (Partido Verde Ecologista de México : 以下 PVEM) がこの連合に加わった。2018年にロペス＝オブラドールが大統領選挙に勝利したときの連合、「ともに歴史を作ろう (Juntos Hacemos Historia) と全く同じ組み合わせである。
- 5 主語と述語に注意してより正確に訳せば、「(人々が) まとまることで、ユカタンが勝つ」となる。この連合を構成していたのは、20世紀の大半において政権の座にあった制度革命党 (Partido Revolucionario Institucional) と、2000年に同党から政権を奪取した保守系野党、国民行動党 (Partido Acción Nacional : 以下 PAN)、そして全国レベルでは政党登録を失ったが地方レベルでは存続している小政党、新しいアライアンス・ユカタン (Nueva Alianza Yucatán) である。PRIとPANは全国レベルではモレーナの母体であった民主革命党 (Partido de la Revolución Democrática : 以下 PRD) も含めた連合「メキシコのための力と心 (Coalición Fuerza y Corazón por México) 」を組んでいたが、ユカタン州ではPRDが連合を外れたため、そして連邦政府のモレーナに対抗し、ユカタン州には独自の論理があることを主張するため、ユカタンという地名を連合の名前に加えたものと思われる。なお、2020年12月にはじめて発表され、この選挙でもモレーナへの対立候補を擁立した、かつてメキシコ政治で中心的な役割を果たした3政党の連合については、馬場 (2021) による分析が詳しい。
- 6 候補者の決定以降、世論調査を継続して行っていた Campaigns & Elections (Redacción C&E 2024) と Massive Caller (Campos 2024) の2社の数字を見ても、レナン候補が常にリードを保っていた。
- 7 ワチヨ候補は2018年の選挙に負けてからの AMLO 政権の間は、連邦福祉省 (Secretaría de Bienestar) のユカタン代表として活動してきた。(Barquet Loeza y Ortiz 2024)

- 8 なお、エネケンのブームは、エネケンがアフリカ諸国に持ち出されてより安く生産されるようになったため、そして化学繊維が普及したために数十年で下火となるが、その後も細々と栽培され続けると同時に、ユカタンの人々のアイデンティティにとって、重要な農作物であり続けている。
- 9 なおユカタンのケースは、同じく民間セクターが強く、PANが中心的な野党勢力となったメキシコ北部の事例と類似している。それに対して、左派勢力がPRIにかわる野党の担い手となった州や地域も多かった。
- 10 PANはその後、メリダの市長選では2010年に一度PRIに敗れたのみで、ほぼ毎回勝利している。
- 11 この2001年選挙、特に選挙後の司法過程の様子については、渡辺(2002a)を参照のこと。
- 12 この2018年の選挙においては、PANは市民運動(Movimiento Ciudadano)と、PRIは緑の党(PVEM)およびニューアライアンス(NA)と、それぞれ連合を組んだが、実質的にはPANとPRIがそれぞれ中心となった。
- 13 モレーナはこのとき、労働党(PT)ならびに社会結集党(Partido Encuentro Social: 党名の和訳は在メキシコ日本大使館(2018)の「メキシコ政治情勢」から拝借した)と連合を組んだ。
- 14 なお、この選挙後の議席配分は、27議席中PANが14議席を獲得し、モレーナとPRIはそれぞれ4議席と3議席を獲得したにとどまった。
- 15 農村部においても一つの重要な機能は、海外からの送金の受け取りであるが、この業務については福祉銀行は2023年に受付を停止しており、市場のシェアが少なかったことが理由であると推測されている(Li Ng y Serrano Herrera 2023)。
- 16 ただし彼女は、2015年にプログレソ市の市長選でPRIの候補として敗れたあとに、党内で裏切りがあったと述べたり、2018年の選挙後すぐに勝利したPANの候補者を「友人として」応援する、というメッ

セージを、PANのロゴのシャツを着てSNSに投稿したりするなど、もともとPRIにそれほど帰属意識があったのかははっきりしない。なお、彼女の父親は州の警察長官 (Secretario de Seguridad Pública) の地位にあり、2007年から政権党の交代にかかわらず連続して長官を務め、ワチョ政権でも引き続き警察長官を務めることになった。ユカタン州はメキシコ全体でも治安が良いことで知られる場所だが、筆者が取材の中で話をした多くの有権者が、治安が良いのは彼の存在のおかげであると、高く評価している。

- 17 PANの市長経験者たちがワチョ候補支持に転じたとのニュースは、2024年1月の時点で全国紙ミレニオ (Redacción Milenio 2024) でも報じられている。
- 18 なお、候補者選んで敗れた有力者が他の党から立候補したり、候補者にはなくても別の党を応援したりするのは、地方レベルでは非常に多く見られる現象である。実際に同市では、前回別のある党から出馬した候補者が、今回はその党の候補者に指名されなかったため、筆者がインタビューした候補者の支援に回った。
- 19 なお、前述のPRIの大物の息子セルベーラも、PANとの連合に反対だった様子で、8月にソーシャルメディアで「父はPANとの連合には加わらなかっただろう。彼のことを過小評価し、中傷する連中が集まっているからだ (Facebook上の8月28日のポスト)」と発言し、PANそしてPANと組んだPRI執行部の姿勢を批判している。
- 20 ユカタン州はメキシコ中心部から離れていて、しかも実質的に陸上交通が存在しなかったこともあり、メキシコにとって「姉妹共和国 (La Hermana República de Yucatán)」であると称されることも多い。こうした連邦とユカタンの関係については、メキシコ革命直後のユカタン地方政治を描いたジョセフ (Joseph 1978) の『外からの革命 (*Revolucion from Without*)』などを参照されたい。
- 21 州都メリダは南北で社会的・経済的に分かれており、中間層が多く住む北部はPANの地盤だが、南部はむしろPRIの支持者が多い。

- 22 同氏はかつてPRIが選挙不正の力も借りて絶対的な優位を保っていた時代に、PANの候補として選挙に出たことがあるが、不正の影響もあって敗れた。その後月日が流れ、彼の息子が結婚したとき、披露宴で花嫁の父親が泥酔し、「実はあんたが選挙に出たとき、俺はPRIの工作部隊で投票箱を盗んだんだ」と告白された。氏は「もし自分がそのとき市長になっていれば、家族はもう少し裕福だっただろうね。」と返したそうである。なお、野党の優位が予想される投票所の投票箱を奪うというのは、前もってPRIに投票した票を投票箱に詰めておく「妊娠した投票箱 (urnas embarazadas)」とならび、PRIの選挙不正が横行していた時代によく見られた不正の「テクニック」であった。こうした事例を含め、当時の選挙においていかに不正が横行していたかを物語るエピソードは枚挙にいとまがない。別の地域の例を挙げると、2010年頃のラテンアメリカ学会主催の研究会の場で、メキシコのある地方をフィールドとしていた日本の人類学者から個人的に聞いた話であるが、ある年の選挙とその次の選挙の各政党の得票数が全く同じだったことがあったそうである。そのような記録が残った経緯はともかく、前回選挙と全く同じ票数を記録したとしか考えられず、票をきちんと数えたかも疑わしい。
- 23 ユカタン州でよく見られる、自転車やバイクの前輪を外し、その部分にリアカーのようなカートをつけた乗り物で、荷物を囲んだり、人を乗せて近距離を移動するときなどに使われる。
- 24 こうした饗応は選挙運動に従事する運動員にとっても楽しみのもので、ある有力候補の選挙運動で働いたインフォーマントによれば、とある自治体でのイベントのあと、やはりチョココロモが供され、運動員たちも「チョココロモよ。あなたも早く食べに来なさいよ。」と盛り上がったらしいそうである。こうした選挙運動では一日に数ヶ所のイベントを掛け持ちしたりするため、運動員にとっても別の意味でこうした食事供与は楽しみだったのであろうと想像する。
- 25 このルチャリーブレのたどりは、2001年の選挙との比較から生まれ

たものである。2001年時点では、政党は対立する党の選挙不正を見つけた場合、選挙法廷に訴えるケースが多かった（渡辺 2002b）。しかし、選挙法廷に訴えたとしてもよほどのはっきりとした証拠がない限り、結果が覆ることはなかったため、2001年から2007年にかけて、選挙法廷への訴えは減少したのである。

- 26 Noticias, Tribunal Electoral del Estado de Yucatán, <https://teey.org.mx/noticias.php?p=1> (2024年10月15日参照)
- 27 4番目のトランスフォーメーションを意味する。これまでの3つのトランスフォーメーションとは、スペイン植民地からの独立・19世紀半ばのレフォルマと呼ばれる内戦・1910年にはじまった革命であり、それらの大変革に匹敵する変革をメキシコにもたらすのだという意気込みを表している。
- 28 彼はPRIが州政府を握っていた時期に農村開発省という重要な、しかも多くの予算が動く部署の長官をしていた。

引用文献リスト

和文

- 阿部 眞弘 2024. 「メキシコ初の女性大統領、与党のシェインバウム氏が勝利宣言」日本貿易振興機構（ジェトロ）ビジネス短信、6月4日。
<https://www.jetro.go.jp/biznews/2024/06/3baeadfb886f5df1.html>（最終閲覧2024年9月22日）
- 内山 直子 2025. 「2024年メキシコ大統領選挙とAMLO政権6年間の功罪—シェインバウム新政権が直面する課題とは」『ラテンアメリカ・レポート』42巻1号 17-31. https://doi.org/10.24765/latinamericareport.42.1_17
- 在メキシコ日本大使館 2016. 「メキシコ政治情勢（12月）」. https://www.mx.emb-japan.go.jp/itprtop_ja/00_000297.html（最終閲覧2024年9月22日）
- 2018. 「メキシコ政治情勢（2月）」<https://www.mx.emb-japan.go.jp/files/000352356.pdf>（最終閲覧2025年11月20日）

- 高橋 百合子 2025. 「2024年メキシコ連邦選挙と憲法改正論議—民主主義の後退か?」『ラテンアメリカ・レポート』42巻1号 32-49.
https://doi.org/10.24765/latinamericareport.42.1_32
- 豊田 紳 2019. 「腐敗した共和国を救いうるか—メキシコ・国民再生運動と新大統領ロペス＝オブラドール—」『ラテンアメリカ・レポート』35巻2号 41-54. https://doi.org/10.24765/latinamericareport.35.2_41
- 中島 伸浩 2024. 「メキシコ、6月に入り自国通貨ペソが対ドル10%超の下落」日本貿易振興機構（ジェトロ）ビジネス短信、6月13日
<https://www.jetro.go.jp/biznews/2024/06/3faeb9ec9cf688d9.html>（最終閲覧2026年1月4日）
- 馬場 香織 2015. 「メキシコ2015年中間選挙—左派再編と政党政治」『ラテンアメリカ・レポート』32巻2号 26-37.
https://doi.org/10.24765/latinamericareport.32.2_26
- 2021. 「メキシコの政党システム変容を捉える」『年報政治学』72巻2号 pp.104-136. https://doi.org/10.7218/nenpouseijigaku.72.2_104
- 渡辺 暁 2002a. 「2000年メキシコ連邦選挙の分析」『年報地域文化研究』5巻 297-318. <https://doi.org/10.15083/00035632>
- 2002b. 「2001年ユカタン州知事選挙をめぐる政治過程—PAN政権誕生後のメキシコ地方選挙—」『ラテンアメリカ研究年報』22巻 1-34. https://doi.org/10.51100/annualofajel.22.0_1
- 2002c. 「2000年メキシコ連邦選挙における選挙監視活動」『国際関係研究』23巻2号 47-63.
- 2008. 「メキシコ・ユカタン州の地方選挙に見る民主主義の「定着」—「錬金術」から「ルチャ・リーブレ」へ—」2007年度南山大学地域研究センター共同研究「民主化過程における選挙と政党・候補者行動ならびに投票行動の国際比較研究—アジアとラテンアメリカの事例から」最終成果報告書 19-35.
- 2010. 「メキシコ—文民権威主義体制からの民主化と選挙—」吉川洋子編『民主化過程の選挙—地域研究から見た政党・候補者・有

権者』行路社 173-194.

—— 2019. 「地方から見た2018年メキシコ大統領選挙—ユカタン州における選挙のようす—」『ワセダアジアレビュー』21 (3月) 64-70.

欧文

Alee, Héctor. 2024. “Cierra Renán Barrera campaña a gobernador con 12 puntos arriba.” *El Universal*, 27 de mayo.

<https://www.eluniversal.com.mx/elecciones/cierra-renan-barrera-campana-a-gobernador-con-12-puntos-arriba/> (最終閲覧2026年1月4日)

Barquet, Daniel. 2024. “‘Huacho’ Díaz, candidato de Morena a gubernatura de Yucatán, sufre accidente automovilístico en trayecto hacia Mérida.”

Milenio, 29 de mayo. <https://www.milenio.com/politica/elecciones/huacho-diaz-sufre-accidente-automovilistico-en-trayecto-hacia-merida> (最終閲覧2025年11月20日)

Barquet Loeza, Daniel y Mauricio Ortiz. 2024. “¿Quién es Joaquín ‘Huacho’ Díaz Mena, ex integrante del CNTE y actual gobernador de Yucatán?”

Milenio, 1 de octubre. <https://www.milenio.com/politica/elecciones/es-joaquin-wacho-diaz-pre-candidato-de-morena-en-yucatan> (最終閲覧2025年11月20日)

Campos, Carlos. 2024. “Yucatán: Intención al voto, gubernatura 2024. *Massive Caller*. <https://www.massivecaller.com/files/yucatan.pdf> (最終閲覧2026年1月4日)

Casares Cámara, Hernán. 2024a. “El votante, protagonista de la jornada electoral en Yucatán.” *Diario de Yucatán*, 5 de junio.

<https://www.yucatan.com.mx/merida/2024/06/03/el-votante-protagonista-de-la-jornada-electoral-en-yucatan.html> (最終閲覧2025年11月20日)

———. 2024b. “¿Cómo habría ganado Joaquín “Huacho” Díaz Mena la gubernatura en Yucatán? Analista destaca tres factores.” *Diario de Yucatán*,

- 5 de junio. <https://www.yucatan.com.mx/merida/2024/06/05/como-habria-ganado-joaquin-huacho-diaz-mena-la-gubernatura-en-yucatan-analista-destaca-tres-factores.html> (最終閲覧2025年11月20日)
- Chan Caamal, Joaquín. 2024. “Víctor Cervera, en el gabinete de Huacho Díaz: niega pago de favores.” *Diario de Yucatán*, 28 de septiembre. <https://www.yucatan.com.mx/yucatan/2024/09/28/victor-cervera-en-el-gabinete-de-huacho-diaz-niega-pago-de-favores.html> (最終閲覧2025年11月20日)
- Consultorsalud. 2025. “Inicia el pago de Pensiones del Bienestar correspondiente al bimestre noviembre–diciembre de 2025.” *Consultorsalud website*. <https://consultorsalud.com.mx/inicia-el-pago-de-pensiones-del-bienestar/> (最終閲覧2026年1月4日)
- Diario de Yucatán. 2024. “Repetirán elecciones en Izamal y Chichimilá ; Progreso, firme para el PAN.” *Diario de Yucatán*, 31 de agosto. <https://www.yucatan.com.mx/merida/2024/08/31/repetiran-elecciones-en-izamal-y-chichimila-progreso-firme-para-el-pan.html> (最終閲覧2025年11月20日)
- Domínguez Massa, David. 2024a. “El TEEY anula las elecciones en Hunucmá, Izamal y Progreso.” *Diario de Yucatán*, 12 de agosto. <https://www.yucatan.com.mx/merida/2024/08/12/el-teey-anula-las-elecciones-en-hunucma-izamal-y-progreso.html> (最終閲覧2025年11月20日)
- . 2024b. “¿Repetirán las elecciones en 4 municipios de Yucatán? Así marchan los casos en los tribunales.” *Diario de Yucatán*, 21 de agosto. <https://www.yucatan.com.mx/merida/2024/08/12/el-teey-anula-las-elecciones-en-hunucma-izamal-y-progreso.html> (最終閲覧2025年11月20日)
- IEPAC (Instituto Electoral y de Participación Ciudadana de Yucatán). n.d. “Resultados Electorales Proceso 2024.” IEPAC (ユカタン州選挙・市民参加機関ホームページ) <https://www.iepac.mx/micrositios/resultados->

- electorales (最終閲覧2026年1月4日)
- INE (Instituto Nacional Electoral). 2024. “Elecciones 2024.” INE ホームページ (最終閲覧2024年9月22日). <https://ine.mx/voto-y-elecciones/elecciones-2024/>
- . n. d. “Partidos políticos nacionales.” INE ホームページ (最終閲覧2024年9月23日). <https://ine.mx/actores-politicos/partidos-politicos-nacionales/>
- Joseph, Gilbert M. 1982. *Revolution From Without: Yucatan, Mexico, and the United States, 1880–1924*. Durham: Duke University Press.
- Li Ng, Juan José y Carlos Serrano Herrera. 2023. “¿El Banco del Bienestar dejó el pago de las remesas por pérdida de cuota de mercado?” *BBVA Research*, 3 de abril. <https://www.bbvaesearch.com/publicaciones/el-banco-del-bienestar-dejo-el-pago-de-las-remesas-por-perdida-de-cuota-de-mercado/> (最終閲覧2025年11月20日)
- Linthicum, Kate. 2018. “In Mexico, Voters Are Woored with Gift Cards, Washing Machines and Cheap Tortillas.” *Los Angeles Times*, Feb. 28. <https://www.latimes.com/world/la-fg-mexico-tortilla-war-20180228-story.html> (最終閲覧2025年11月20日)
- Medina, Guillermo. 2024. “Yobaín: Alcalde ganó con sobornos.” *El Sol Yucatán*, junio 24. <https://solyucatan.mx/yobain-alcalde-gano-con-sobornos/> (最終閲覧2025年11月20日)
- Pérez Villa, Juan Carlos. 2024. “Yucatán y Baja California Sur: Los estados más seguros de México.” *La Jornada Maya*, 19 de septiembre. <https://www.lajornadamaya.mx/nacional/236906/yucatan-y-baja-california-sur-los-estados-mas-seguros-de-mexico-inegi> (最終閲覧2025年11月20日)
- Programas para el bienestar. 2024. “Becas Benito Juárez: Inician pagos de 4 meses para todos los niveles educativos; este es el calendario” *Programas para el Bienestar*, 2 de diciembre. <https://programasparaelbienestar.gob.mx/becas-benito-juarez-inician-pagos-de-4-meses-para-todos-los-niveles->

- educativos-este-es-el-calendario/ (最終閱覽2026年1月4日)
- . n. d. “Mapa: Ubica la sucursal del Banco del Bienestar más cercana a tu domicilio.” <https://programasparaelbienestar.gob.mx/mapa-banco-del-bienestar-sucursales-retiros/> (最終閱覽2026年1月4日)
- Poot Capetillo, Efraín Eric. 2023. “La elección presidencial de 2018 como factor disruptivo del longevo bipartidismo yucateco e impulsor del voto diferenciado.” En René Valdiviezo S. Coordinador, *México 2018: la elección presidencial en los estados*. Ciudad de México: INE.
- Poot Capetillo, Efraín Eric y Karla Angélica García Aguilar. 2025. “La primera mayoría legislativa de morena en el estado mexicano de Yucatán: elecciones 2024. ” Presentación en el XXXVI Congreso Internacional de Estudios Electorales: Integridad electoral en contextos de violencia e inseguridad en América Latina. <https://somee.org.mx/v2/descarga/extenso?f=5b40364051e85eafedf6e6564305a07c> (最終閱覽2025年11月20日)
- Redacción AN / MDS. 2024. “La candidata perredista ‘Tina Tuyub’ declina por Morena en Yucatán: La abanderada perredista llamó al voto en favor de los candidatos de Morena y aliados.” *Aristegui Noticias*, 27 de mayo. <https://aristeguinioticias.com/2705/mexico/la-candidata-perredista-tina-tuyub-declina-por-morena-en-yucatan/> (最終閱覽2025年11月20日)
- Redacción C&E. 2024. “Yucatán: Encuesta rumbo a la gubernatura estatal 2024.” 28 de mayo 2024. Campaigns & Elections México. <https://ceonline.com.mx/post/yucatan-encuesta-28mayo24/> (最終閱覽2026年1月4日)
- Redacción El Universal. 2024. “Tina Tuyub, candidata del PRD, declina por Morena al gobierno de Yucatán.” *El Universal*, 26 de mayo. <https://www.eluniversal.com.mx/elecciones/tina-tuyub-candidata-del-prd-declina-por-morena-al-gobierno-de-yucatan/> (最終閱覽2025年11月20日)
- Redacción Milenio. 2024. “Ex alcaldes del PAN se suman al proyecto político de Joaquín “Huacho” Díaz Mena.” *Milenio*, 2 de enero. <https://www.>

- milenio.com/politica/elecciones/exalcaldes-pan-respaldan-huacho-diaz-mena (最終閲覧2025年11月20日)
- Rojas, Arturo. 2024. “Sheinbaum denuncia compra de votos y credenciales de elector por parte de la oposición.” *El Economista*, 21 de Mayo. <https://www.economista.com.mx/politica/Sheinbaum-denuncia-compra-de-votos-y-credenciales-de-elector-por-parte-de-la-oposicion-20240521-0070.html> (最終閲覧2025年11月20日)
- Sierra Medina, Claudia. 2024. “¿Cómo fue el accidente de Huacho Díaz? Morena Yucatán revela detalles,” *El Diario de Yucatán*, 29 de mayo. <https://www.yucatan.com.mx/merida/2024/05/29/como-fue-el-accidente-de-huacho-diaz-morena-yucatan-revela-detalles.html> (最終閲覧2025年11月20日)
- Song, Jaehyun, Takeshi Iida, Yuriko Takahashi, and Jesús Tovar. 2022. “Buying Votes across Borders? A List Experiment on Mexican Immigrants in the United States,” *Canadian Journal of Political Science*, 55: 852–872. <https://doi.org/10.1017/S0008423922000567>
- Takahashi, Yuriko. 2007. “Explaining Split-Ticket Voting in the 2000 Federal Elections in Mexico.” *Annals of Latin American Studies*, 27: 1–30. https://doi.org/10.51100/annualofajel.27.0_1
- Torres Martínez, Rubén. 2022. “Expectativas y pandemia: Voto diferenciado y voto racional en las elecciones de Yucatán de 2018 y 2021.” *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 17 (32) : 117–133. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484911e.2022.32.80607>
- Watanabe, Akira. 2009. “Procesos electorales locales después de la alternancia: elecciones gubernamentales de 2001 y 2007 en Yucatán.” En Othón Baños Ramírez y Arcadio Sabido Méndez, editores, *¿Democracia? Procesos electorales y participación ciudadana: Yucatán, 2001–2007*. Mérida: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, 187–218.

プーチン体制下におけるアートとアクティヴィズム

河村 彩

(KAWAMURA Aya)

2022年2月ロシアがウクライナに侵攻した直後から、SNS上ではすぐさまロシア人たちからも戦争反対の声があがった。テキストによる反戦の意思表示のみならず、反戦のパフォーマンスやアクションが動画や画像でネット上に大量に投稿された。2022年3月以降、ロシア国内からワールド・ワイド・ウェブへのアクセスに対して制限が設けられ、2025年現在でも続いているにもかかわらず、そのようなアクションがネット上でたびたび拡散されている。本稿は、そのようなネットの海の中に現れては消えるロシアの反体制的なアクションを記録しておくと同時に、ウクライナ侵攻後にロシアおよびウクライナにおいて主に美術の領域で生じた動向を考察する。プーチン体制を批判するアクティヴィズムは、ウクライナ侵攻後に始まったものではなく、すでに2010年代からさまざまな形で試みられていた。本稿は戦争前からの動向も踏まえながら、プーチン体制下における抵抗的なアクティヴィズムと美術の動向を考察する。

プーチン政権下のアクティヴィズム

ソ連邦崩壊後の1990年代ロシアでは体制の大きな変化に伴う経済的混乱や、チェチェン紛争とそれに関連するテロなど不安定な政治状況が続いていた。2000年に大統領に当選したプーチンは、メディアを通じて強い政治的な影響力を持っていた大富豪オリガルヒや、中央からの自立を図ろうとする地方政府を統制することに成功した。石油やガスなどの天然資源の価格上昇に後押しされ、ロシアは経済発展を迎えた。こうし

プーチンは混乱したロシア社会を安定させ、国を豊かにすることに成功する。だが2010年前後には石油価格の低下と世界的な金融危機のためにロシアの経済発展は低調となり、第二期プーチン政権は人気に翳りを見せるようになる。2010年代初頭には市民による大規模な政府への抗議活動が行われるようになり、プーチン政権は野党や政府への批判に対する対処を厳格化していく¹。このような状況のもと、2010年代には体制に反対するアクティヴィストたちが目立った活動を展開するようになった。

美術の世界では、自分たちの社会的・政治的な意見をパフォーマンスやヴィジュアルで表現する一連の動向はアート・アクティヴィズムと呼ばれ、「アートワールドの制度的境界線の『外側』」で行われる「抗議美学」が、オキュパイ運動からブラック・ライブズ・マターに至るまでとりわけ近年世界中で興隆しつつあることが指摘される²。自身もアクティヴィズムのアーティストでもあるグレゴリー・ショレットは、アクティヴィズムに携わる現代アーティストの特徴として「政治や社会的不公正を単に表現するだけではなく、アジテーションとプロテストを芸術表現の媒体として重点的に位置付けている」ことを挙げる³。そして、アクティヴィズムのアーティストたちはしばしば「非・芸術」の政治的アクティヴィストたちと協働しており、アートの実践とアクティヴィズムそのものとの区別がほとんどつかなくなっていると指摘する。

2010年代のロシアにおいては抑圧的なプーチン体制のもとでアートの実践と政治・社会運動としてのアクティヴィズムの境界の崩壊が、世界でもいち早く生じたと言えるだろう。それはフェミニスト・パンクロック・グループ、プッシー・ライオットのメンバーであるナージャ・トロコニコワの次のような思想に顕著に表れている。

プッシー・ライオットの活動はアートなのか、それとも政治なのか？ 私たちにとってそれはひとつの同じものだ。アートと政治は切り離せない。私たちはアートを政治的にすると同時にアートを発

展させてゆくことで政治を豊かなものにしようとしている。

あらゆる問題の解決はまずアートを通じて試みよ、それでダメなら自分にできるあらゆる手段で取りかかれ。アートは最良の薬である——個人にとっても社会にとっても。⁴

トロコンニコワはアーティストでも政治活動家でもなく、国境を超えた「海賊」を自ら名乗り、プーチンだけでなくトランプ政権をも批判する。

2010年代のアクティヴィズムを代表するグループが「ヴォイナ（戦争）」である⁵。ヴォイナは10人程度の男女からなるグループで皆ロシアの国立大学を卒業したインテリ・エリートであるが、美術の正規教育を受けた者はいない。彼らは自分たちをアーティストとは考えておらず、活動によって報酬を得ることを拒絶している。

ヴォイナは強権的なプーチン政権やロシアの社会問題を告発するパフォーマンスをたびたび行った。たとえば、《子供を救って国家を救った!》は、メンバーが突如パトカーをひっくり返すというパフォーマンスで、権力に従い一般市民を取り締まるのみで、市民の助けにはならないロシアの警察が批判されている。YouTubeにアップされたこのパフォーマンスの映像では、最初にパトカーの下にサッカーボールが入って困惑する子供の映像が挿入され、警察が子供のような弱い市民の味方ではないことが明確に批判される⁶。

ヴォイナは2010年、サンクトペテルブルクの警察署前にあるリテイヌイ橋に巨大な男性器を描くパフォーマンスを決行した⁷。リテイヌイ橋は深夜になると跳ね上げられ、白夜の時期は橋が上がる様子がよく見えることでも有名である。メンバーは橋が上がる時間を見計らい、9人で23分かけて65メートルの長さにわたって男性器を描いた。橋の前にある警察署は元々プーチンの出身母体であるKGBのペテルブルク本部であり、橋が上がると屹立したペニスが見え、現警察署、元KGB本部に対して突きつけられた。このアクションはパフォーマンスが行われる場所の綿密なリサーチが行われている点、そしてスペクタクル性の高さが意図さ

れている点で、現代美術としても高く評価できる。実際にヴォイナはこのパフォーマンスでロシア国内の芸術作品に与えられる文化省の「イノベーション賞」にノミネートされたものの、自分たちの行動を「アート」とはとらえていないメンバーはセレモニーには登場せず、賞金は人権団体に渡された⁸。

自傷行為によってロシアの政治的状況を象徴し、批判するのがピョートル・パヴレンスキーである⁹。彼は美術学校に入学するものの、学校は芸術家から奴隷をつくりだすところである考え中退する。パヴレンスキーはヴォイナに影響を受けたことを認めており、2012年の《縫合》というパフォーマンスでは、自分の唇を縫い合わせ、プーチン体制下の言論弾圧を象徴して見せた。2013年の《遺骸》では鉄条網で作った繭の中に裸体で入るパフォーマンスを行なった。これはロシアのシステムの中の人々を象徴すると同時に、そのシステムを自分で作り出している状況を示している。

さらに2014年の《固定》ではパヴレンスキーは赤の広場において自分の性器の一部を釘で地面に打ち付け、「ロシア社会の無気力、政治的無関心の象徴」を示してみせた。赤の広場は観光客のみならず、近くのデパートや繁華街を訪れる買い物客や、周囲の公園を散歩する人々でも賑わう場所である。このパフォーマンスは周囲の注目を集め、撮影された動画がネット上で拡散された。この後パヴレンスキーは警察に連行され、最終的に病院へと送られた。

パヴレンスキーはしばしば現代ロシアの体制とそれに従う市民の両方に対して批判をしてみせる。単なる権力批判ではなく、権力と同時にそのような権力を許す現状を明るみに出している。パフォーマンスや芸術作品は言語による思想の表明や批判とは異なり、場合によっては意味が一元的に規定されず、さまざまな解釈が可能となる。パヴレンスキーはパフォーマンスが生み出す意味の多重性を生かし、多面的な社会批判を展開した。

現在ロシアで最も有名なアクティヴィストはプッシー・ライオットで

ある¹⁰。彼女たちはフェミニスト・パンクロックグループを名乗り、覆面姿で街路のゲリラ・ライブをすることで知られているが、グループのうち二人はもともとヴォイナに参加していた。2012年3月、モスクワの救世主ハリストス大聖堂において即興の無許可演奏を行い、メンバー3人が逮捕された。この聖堂はもともとナポレオン戦争に対する勝利を記念して建立された。宗教が否定されたソヴィエト時代には破壊されたものの、ちょうどプーチンが政権をとった2000年に再建された。この教会の総主教は選挙の際にプーチンを公然と支持し、プーチンもこの教会のミサに出席しては正教との繋がりをさかんにアピールしている。このパフォーマンスでプッシー・ライオットは「聖母様、プーチンを追い出してください」と歌っており、プーチン政権は宗教団体と癒着して、信者の信仰心を政治に利用していることを批判した。

逮捕されたメンバーに対して「フリーガン行為」(公の秩序を乱す行為)を問う裁判が始まると、メンバーの人権の保障と公正な裁判に対する疑惑が生じ、国内外でフリー・プッシー・ライオット運動が展開された。この運動には歌手のマドンナからも賛同し、メンバーの活動は一躍世界に知られるようになった。また2018年にはロシアで行われたサッカー・ワールドカップの決勝戦の最中に、メンバーが警察官の扮装をして乱入する事件を起こしている¹¹。

メンバーは刑務所から出所後インターネットメディア「メディアゾーナ」を設立した。現在でも独立系メディアの一つとして盛んに活動し、ウクライナ戦争に関してはロシアの動員兵士の出身地や死者数の調査、戦場でのレイプ問題など独自の報道を行っている。以上の事例を考えると、2010年代の反体制的アクティヴィズムは、ウクライナ戦争後の反戦アクティヴィズムに実践的なノウハウと人材を提供し、SNSと連動することで一般市民をも巻き込んだ反体制活動の土台となったと言える¹²。

ウクライナ侵攻後の反戦アクティヴィズムと「静かなプロテスト」

ロシアがウクライナに侵攻した直後から、ロシア国内でも戦争に反対

する声が溢れかえった。そのような動向に対処すべく、政府はすぐさま情報統制とロシア軍への批判を厳しく取り締まる措置を開始した。2022年3月4日には政府によりロシアからグローバル・ネットワークへのアクセスが遮断された。同月、公共の場でロシアの軍事行動を批判・中傷する発言をすると、虚偽の情報を流した罪で罰金あるいは最大懲役13年が課される「フェイク法」が施行される。この法律によって街路やネット上で「戦争反対」を唱えることが不可能となった。

だが実際のところロシア国内の人々は、VPNを利用してX (Twitter), Instagram, Facebook, YouTube等で投稿や閲覧を続けている。それらに加えて、ロシア国内には固有のネット上のインフラが多数存在している。たとえば、「ヤンデクス」は検索エンジンのほか、配車サービスや地図アプリなども提供する企業であり、同名の検索エンジンはロシア国内ではGoogleよりも高いシェアを占めている。ロシア国内版のFacebookとも言える「フコンタクテ」は、動画や画像の投稿も可能という点でFacebookとよく似た仕様となっている。戦争後はFacebookから「フコンタクテ」へとメインの投稿先を切り替えたロシアのアカウントも多い。

中でも、ロシア国内において利用者が多いのがSNSアプリケーション「テレグラム」である。秘匿性の高いメディアであるため、日本では犯罪組織が利用したアプリとして国際詐欺事件の際にたびたび報道されるが、ロシア国内では個人同士の情報伝達の他にも情報収集のためのアプリケーションとして「ライン」のように広く利用されている。反戦団体の中には、ホームページを閉鎖してテレグラムを基盤にするものや、テレグラムでの情報発信を基盤に国外のSNSにもロシア語で情報を流し続けるものも存在している。また、テレグラムはロシア語圏で普及しており、ウクライナにもテレグラムユーザーは多数存在している。その一方で、政府や政権支持派が行うプロパガンダにもテレグラムは利用されている。

SNSを駆使し、侵攻後にいち早く組織的な反戦運動を展開したのが「春」である。「春」は2013年にリベラル派の若者たちによってサンクト

ペテルブルクで結成された団体で、ウクライナ戦争後に反戦デモをたびたび主導した。

5月9日はソ連がドイツに勝利した戦勝記念日であり、ナチスを退けた偉大な功績が讃えられ、赤の広場では大規模な軍事パレードが行われる。プーチンはウクライナ政府を「ファシズム」や「ナチズム」として批判し、ゼレンスキー大統領を「ファシスト」とすることで、ウクライナへの侵攻を正当化している。いわばウクライナを攻撃する名目として第二次世界大戦の記憶を利用しているのである。

「春」は「彼らはこんなものために戦ったわけじゃない」をスローガンに掲げ、ウクライナ侵攻開始まもない戦勝記念日にロシア各地で反戦運動を展開することを呼びかけた。「彼ら」とは現代のロシア人の祖父母、曾祖父母世代たちを指す。戦勝記念日には赤の広場のパレードに招待されたこの世代の人々がプーチン大統領と親しく交わる様子がしばしば放映され、戦没した親族の写真を掲げて行進する「不滅の連隊」と呼ばれるパレードが行われる。

「春」は反戦チラシのフォーマットをグーグル・ドライブにアップして誰でもダウンロード可能にし、各地に貼られた反戦を訴えるチラシやビラ、グラフィティや落書きなどの画像を集めてアーカイブ化した。また「春」は、自分の身を守り、安全に反戦活動を行う指針も提示している。

反戦をテーマにしたストリートアートもたびたびSNS上で話題となった。ヴォルゴグラードには、列をなす棺の上に「亜鉛はわれらのもの！」と書かれたグラフィティが出現した【図1】。これは「クリミアはわれらのもの」というロシア政府のスローガンを元にして、「亜鉛」とは、亜鉛の棺のことであり、武器を入れて前線に送り、戦死した兵士の遺体を入れて戻される。亜鉛の棺のエピソードは、ノーベル賞作家であるスヴェトラナ・アレクシエーヴィチによる、アフガン戦争の傷を描いた『亜鉛の少年たち』でも有名である。動員され、犠牲になった兵士たちをロシア政府から自分たちの手に取り戻すことを、このグラフィティは訴える。これを作成したのはストリート・アーティストのフィリップ



【図1】フィリップベンゾ《亜鉛はわれらのもの！》



【図2】ミーシャ・マルケルのインスタグラムより

ンゾ（フィリップ・コズロフ）であり、彼はロシア軍を侮辱した罪で罰金刑に処せられたのち、リトアニアに移住した¹³。

サンクトペテルブルクにおいて匿名で活動するストリート・アーティストのミーシャ・マルケルはインスタグラムやテレグラフにたびたび反戦アートを投稿している¹⁴。たとえばプーチン大統領の名前と父称〔名前と姓の間に入る、父親の名前の語尾を変えた名前〕が示されたグラ



【図3】ミーシャ・マルケルのインスタグラムより

フィティでは「ウラジーミル・ウラジーミロヴィチ」の間にある「mir」が抜けている【図2】。「mir（ミール）」はロシア語で「平和」を意味する。このグラフィティはプーチンによって平和が失われたことを端的に示している。

初雪のシーズンにペテルブルク屋外に登場したアートでは、「雪が降っている」と示され、「雪」の部分が5つの雪の結晶で示されている【図3】。雪の結晶はアスタリスクのようにも見え、あたかも伏せ字になっているかのようなのである。現在ロシアで禁句となっている5文字の単語として誰でもすぐに思い浮かぶのは「voina（戦争）」である。この作品は「戦争が行われている」ということを示している。

他にもミーシャ・マルケルのインスタグラムのアカウントを見ると、非常口のマークのような作品が投稿されている【図4】。この非常口マークで示されている人間をよく見ると、足が欠損していたり、頭がなかったりするの気づく。非常事態下のウクライナで傷つけられた人々を示しているのだろう。あるいは動員されて十分な訓練を受けないまま戦場に送られ、負傷して投降するロシア軍兵士たちにも見える。

侵攻後は「静かなプロテスト」と呼ばれる草の根の反戦活動がさかん



【図4】ミーシャ・マルケルのインスタグラムより



【図5】反戦メッセージが書き込まれた紙幣 <https://theins.ru/obshestvo/251928>

に行われた¹⁵。たとえば、「ウクライナに平和を」「プーチンは犯罪者」「お前は人間かゾンビか？」等が書き込まれた紙幣がロシア国内で出回った【図5】。これは紙幣の匿名性と、人から人の手にわたるという性質を利

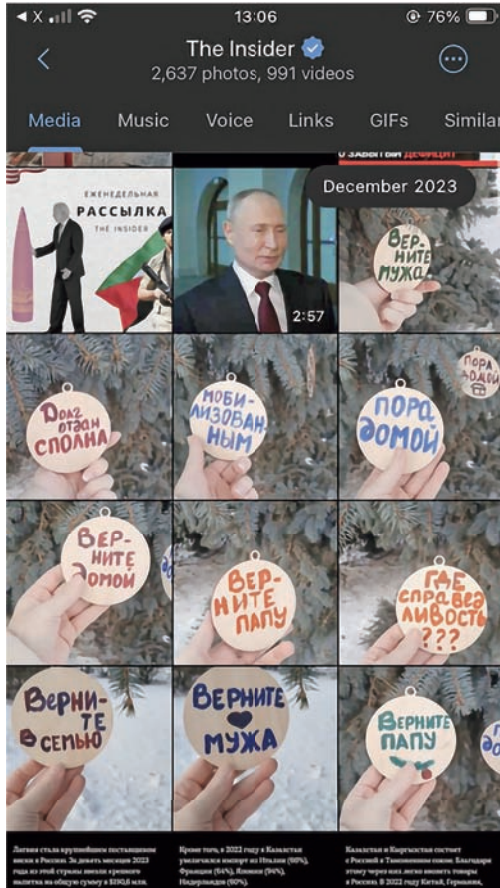
用した反戦活動である。

また、2022年3月には「フェミニスト反戦レジスタンス (FAR)」がスーパーの値札を反戦ビラにすり替える活動呼びかけた。これは、値札に書かれた数字を利用して、「政府の公式報道に反して、前線XXXでは動員されたロシア人兵士がXXX人死んでいる」といった文言を忍び込ませるものであり、FARがビラを準備してSNSで公開・拡散させた。5月には値札を張り替えたとして7人が逮捕され、その中には映像作家で詩人のアレクサンドラ・スコチレンコが含まれていた。スコチレンコの逮捕はサンクトペテルブルク在住の76歳の戦争賛成派の女性の証言に基づいており、その根拠は極めて疑わしい。他の逮捕者は罰金刑だが、レズビアンな平和主義者として過去にも反戦発言を繰り返していたスコチレンコには厳しい判決が言い渡された¹⁶。

開戦から1年以上経過した2023年12月には、独立系メディア「インサイダー」のテレグラムのアカウントに、反戦メッセージが書かれたクリスマスツリーのオーナメントの画像が並んだ。オーナメントには「動員された人々に」「パパを返して」「夫を返して」「家族を返して」「家に戻るときだ」「公平はどこに？」などのメッセージが書かれていた【図6】。

開戦から3年も経った現在、「静かなプロテスト」は下火になったように見えるが、モスクワ市民が新たに反体制的なアクションを試みた。2025年5月モスクワの地下鉄にスターリンのレリーフが復活した。独裁者として批判されたあと、スターリン像は各地で撤去されたが、プーチン政権下ではファシズムを倒した「英雄」としての見直しがすすみつつある。地下鉄のレリーフは今年の戦勝80周年を機にしたものであり、このスターリンの復活は世界中のメディアでも報道された¹⁷。

だが、レリーフが公開されると、プーチンの写真と共にかつてスターリンを批判したプーチン大統領の言葉の引用が供えられるという事態が生じた。これは過去と現在とでプーチン大統領の意見が変わっていることを批判するものだが、この写真が供えられたレリーフの様子はSNSでまたたく間に拡散された。この事実はロシアの体制に批判的な人が確實



【図6】「インサイダー」のテレグラムアカウントより

に存在し、現在でも「静かなプロテスト」が継続していること、その批判を支持する人が潜在的に多数存在していることを示している。

フィリップペンズやミーシャ・マルケルの活動は、人目を引くことを狙ったインパクトの効果や洗練されたアイデアを伴っている点で十分芸術作品としても評価できるだろう。しかし、亡命したり匿名で活動したりする本人たちには、自分の人生と芸術活動との区別はない。また受

容する側にとっては芸術活動であるか政治的アクティヴィズムであるかの区別はいつそう希薄になっている。注目に値するイメージや行動は、反戦活動であれアートであれ、多数の「いいね」を獲得し、即座に拡散される。ロシアの反戦アクティヴィズムにおいては、もはやアートの実践と政治的アクティヴィズムを区別することは意味をなさなくなったと言えるだろう。

戦時下ロシアとウクライナのアート

ウクライナ侵攻に対しては美術館やギャラリーも素早い反応を見せた。現代美術館ガラージュはロシアにおいては珍しい大規模な私立美術館であり、モスクワの中心部にあるゴーリキー公園内に美術館のみならずさまざまな文化施設を開設している。その活動は美術にとどまらず出版や映画の上映などにおよび、ロシアの文化や学術の発展に大いに寄与している。ガラージュはウクライナ侵攻直後に、戦時下に展覧会を開催することに対する疑問を表明し、活動を停止した。それまでヨーロッパやアメリカの現代美術を紹介してきたガラージュにとって、今後それらの国々の協力を得て展覧会を開催することが困難になるのは明らかであった。2025年現在では、コレクションやアーカイヴ資料を用いた自国の芸術家たちの活動をふりかえる企画やレクチャーなどを開催している。

ガラージュの運営資金を提供しているのは、石油で財を成しイギリスのサッカー・チーム「チェルシー」を買収した大富豪のロマン・アブラモヴィチであり、その私的なパートナーであったダリヤ・ジューコワがガラージュの代表をつとめている。アブラモヴィチはプーチンに近いとされているが、このガラージュの動向からは、現在のロシアのオリガルヒたちの微妙な立場が伺える。

ロシアの美術界においてプーチン体制下で常に批判的な態度をとってきたのは、ギャラリストのマラート・ゲリマンである¹⁸。ゲリマンは1990年モスクワにギャラリー「マラート・ゲリマン」を設立した。これ

はソ連崩壊後のロシアで最初に誕生した私設ギャラリーの一つであり、旧社会主義圏における最も重要なギャラリーへと成長した。ゲリマンは同時に「正しい権利協会」等の団体で政治的活動に関与し、2004年には堅固なプーチン体制のロシアをテーマにした展覧会「ロシア2」を企画した。この展覧会ではプーチンの政治体制や、チェチェン問題、政府と結びついた教会を暗にテーマにした展示を行い、政党「祖国」の議員から批判を受けた。その後も積極的に政治活動に関与し、体制に批判的であったゲリマンのギャラリーは、2006年に「脅し」を受けて破壊されるという被害を受けている。

その後ゲリマンはウラル山脈の麓の地方都市ペルミに拠点を移した¹⁹。2008年に同地で開催された、ソヴィエト時代から活躍する作家と若い作家の作品を展示した「ロシアの貧しいもの」展が国内外で注目を集めた。さらにペルミの州知事オレグ・チルクノフから招聘され、ゲリマンは新設されたペルミ現代美術館の館長を務めた。美術館運営のみならず、フェスティバル「白夜」等の文化・芸術イベントを多数開催し、知事の「文化の中心ペルミ」計画に手腕を発揮した。またゲリマンはロシアの地方の街や、カザフスタン、シベリア、ウクライナのアーティストの発掘にも尽力する。地方で現代美術を振興するゲリマンの計画は、プーチン体制の影響を受けやすいモスクワやサンクトペテルブルク等の中央に対抗して、オルタナティブな文化の拠点を作る試みであるといえる。だが2012年に現代芸術を西側の「ペスト」とする保守的な思想の持ち主であるヴィクトル・バサルギンがペルミ州知事となると、ゲリマンは館長を解雇された。

ウクライナ侵攻後は高名なギャラリスト、アイダン・サラホフらと共にロシアからギャラリーを撤退し、翌年ベルリンにギャラリー・ゲリマン & Unbekant をオープンした。Unbekant、つまりゲリマンと共同でギャラリーを運営している人物は匿名である。同ギャラリーでは長年ゲリマンが紹介してきたロシアの有名アーティスト以外にも、AIによるアート作品やデジタル作品の展覧会など盛んな活動が行われている。

ゲリマンはすでにウクライナ侵攻以前にロシア政府から「外国エージェント」に指定されているが、戦争後はロシア反戦委員会、自由ロシアフォーラムのメンバー等も務めている。「外国エージェント」とは、国外から資金援助を受け、国の方針に反する活動を行っていると言われるNPO、マスメディアといった団体や個人のことである。ゲリマンは2024年2月ベルリンで外国エージェントのミーティング「IMNOTAGENT (MとTは赤字で表記され、この二つを抜かした「INOAGENT」はロシア語でスパイを表す「外国エージェント」を意味する)」を開催した。

ゲリマンは2014年に出身国であるモンテネグロのブドヴァにアート・レジデンス「Dukley Art Center」をオープンし、2018年からはモンテネグロにおけるロシア文化フェスティバル「スロヴォノヴォ（新しい言葉）」を開催している²⁰。「スロヴォノヴォ」ではコンサート、展覧会、上映会、詩の朗読会、講演やシンポジウム、作家との交流会などが開催され、「パリのロシア人」「ヘルシンキのロシア人」等の在外ロシア人の活動を紹介するプレゼンテーションが行われた。国外在住のロシア語作家、芸術家、ジャーナリスト、出版関係者が多数参加し、ミハイル・シーシキン、リュドミラ・ウリツカヤ、ボリス・アクーニンら現代を代表するロシア語作家がたびたび登壇している。

侵攻直後の2022年5月にはテルアビブで開催され、ゲリマンらが参加した「あなたたちと私たちの自由のために：ウクライナとの連帯」や、作家のシーシキンらが参加した「文化はキャンセルされない」といったタイトルのもとラウンドテーブルが行われ、プッシー・ライオットのコンサートが開催された。「スロヴォノヴォ」は国外で反体制的な活動を続けるロシア語作家やロシアの文化人が集う場の様相を呈している。

現在スロヴォノヴォのホームページにはミッションと目的として次のように書かれている。

ミッション：一般的な人道的価値を共有し、検閲なき文化空間においてロシア語で創造を行う人々の連帯と支持。

目的：世界文化の一部としてのロシア語文化の発展、ロシア語空間内での文化プロセスの探究、生きる場所における文化環境との積極的な相互作用、ロシア語文化の途上にある若く才能ある参加者たちへの全面的な支援。

ゲリマンは以前「スロヴォノヴォ」開催初期に「フォーラムの参加者は単なる移住者ではない。主要な印がロシア語である文化の中で暮らす、新たなヨーロッパ人、アメリカ人であり、イスラエル人である」と宣言している²¹。現在の「スロヴォノヴォ」のミッションはこのゲリマンの発想を拡大したものであり、ヨーロッパを中心に国外に拡散したロシア語文化の担い手たちを結びつけ、一つのコスモポリタンなヨーロッパの文化として提示する試みが行われている。スロヴォノヴォの活動は、21世紀における亡命ロシア人たちの文化運動であり、プーチンの掲げる「ロシア世界」に対抗する活動であるとも言えるだろう²²。

最後に戦争前後のウクライナの現代美術の動向も見ておきたい。ウクライナでは2015年にウクライナの芸術家や知識人が国際的な対話をすることを目的とした「キーウ・スクール」が発足し、2019年には東ヨーロッパ・ビエンナーレ・アライアンスと共同で芸術祭キーウ・ビエンナーレが開催された。第一回は過去30年間に東欧において起こった社会変化とともに、情報技術の政治文化的役割に焦点を当てる展示が生まれ、視覚文化研究センターを中心に、キーウ内のソヴィエト時代のモダニズム建築などを会場とした。同ビエンナーレは現代の社会的イシューを反映した人文学、ソーシャリー・エンゲイジド・アート、政治的アクティビズムを越境することを目指している。

戦時下である2023年は、ウクライナ国内のキーウ、イヴァノ＝フランキウシク、ウジホロドの他に、ベルリン、ワルシャワ、ルブリン、アントワープ、ウィーンを会場として開催された。イヴァノ＝フランキウスクドラマ劇場ではヘンリケ・ナウマンとSIプロセスによって、ウクライナの兵士とベケットの「ゴドーを待ちながら」を重ね合わせたパフォーマンス

ンスが上演され、DeNeDe コレクティヴは破壊されて床に散らばったシャンデリアのインスタレーションを展示するなど、戦争を示唆する作品が並んだ²³。

主催者は2023年のビエンナーレの意義を次のように語る。「プロジェクトは、戦争によって分断され、ヨーロッパ中に散り散りとなったウクライナの芸術家のコミュニティを再統合し、その実行者たちが、ウクライナが現在直面しグローバルな文脈に置かれている文化、政治、環境に関する困難に関して、国際的な同僚とパートナーたちとともに協働できるようにすることを目的としている」²⁴。キーウ・ビエンナーレは2025年12月現在も前回と同様、あたかもフェスティバル自体が亡命し移民となったかのように、ヨーロッパ圏内の各都市で開催されている²⁵。

*本論文は2024年1月22日東京工業大学「未来の人類研究センター」で行った口頭発表「ソヴィエト、ロシア、ウクライナのアートとアクティビズムにおける『あそび』」に大幅な加筆修正を加えたものである。執筆にあたっては科研費「プーチン体制下におけるロシア文化の領域横断的総合研究」(基盤研究(B)・25K00413)の援助を受けた。

注

- 1 政治、立法、経済、市民社会などの側面からプーチン体制を考察したものとして次の文献を参照。鳥飼将雅『ロシア政治 プーチン権威主義体制の抑圧と懐柔』、2025年、中央公論新社。
- 2 グレゴリー・ショレット『アクティビズムのアート／アートのアクティビズム 「抵抗する表現」の軌跡と行方』秋葉美知子訳、フィルムアート社、2025年、27頁。
- 3 同書、28頁。
- 4 ナージャ・トロコンニコワ『読書と暴動 プッシー・ライオットのアクティビズム入門』野中モモ訳、株式会社ソウ・スウィート・パブリッシング、2024年、97頁。

- 5 ヴォイナの活動歴については次に詳しい<https://lenta.ru/lib/14206363/> (2025/12/15 最終アクセス)。日本では2012年東京のワタリウム美術館で開催された「ひっくりかえる」展で紹介されている。
- 6 <https://www.youtube.com/watch?v=dIfXEGAfLKM> (2025/12/15 最終アクセス)
- 7 <https://www.newsru.com/russia/16jun2010/piter.html> (2025/12/15 最終アクセス)
- 8 https://www.bbc.com/russian/russia/2011/04/110408_voina_awarded_innovation (2025/12/15 最終アクセス)
- 9 パヴレンスキーの経歴については次を参<https://artguide.com/people/793> (2025/12/15 最終アクセス)
- 10 プッシー・ライオットについては次のものが日本語で読める。マリヤ・アリョーヒナ『プッシー・ライオットの革命 自由のための闘い』上田洋子監修、aggiiii 翻訳、DU BOOKS、2018年。高柳聡子『ロシア 女たちの反体制運動』、集英社、2025年、172-179頁。
- 11 ロシアにおけるワールドカップとアクティヴィズムをめぐるのは次の記事を参照。上田洋子「ロシア語で旅する世界 (8) サッカーとアクティヴィズム」https://webgenron.com/articles/genron009_18 (2025/12/15 最終アクセス)
- 12 ロシアの反体制アクティヴィズムをまとめたものとして次の記事を参照。上田洋子「ネットとストリートの戦争を平和 ロシアの反戦アクティヴィズムについて」『ゲンロン』第14号、2023年3月、80-99頁。ソ連時代のアンダーグラウンド・アートと反戦アクティヴィズムについては拙論を参照。河村彩「ロシア・ソヴィエトのもうひとつの抵抗のかたち——カバコフと地下芸術の文化」https://webgenron.com/articles/article20240501_01 (2025/12/15 最終アクセス)
- 13 <https://meduza.io/news/2023/10/13/hudozhnik-philippenzo-uehal-iz-rossii-iz-za-ugolovnogo-dela-o-vandalizme> (2025/12/15 最終アクセス)
- 14 https://www.instagram.com/misha_marker/ (2025/12/15 最終アクセス)

- ミーシャ・マルケルは自分の個展など公の場に姿を現すことはなく、主にインスタグラム上で自分の作品を提示している。彼に関しては次の記事も参照。<https://saint-art.net/iskrennost-na-holste-razgovor-s-peterburgskim-hudozhnikom-mishej-markerom/#close> (2025/12/15 最終アクセス)
- 15 <https://theins.ru/obshestvo/251928> (2025/12/15 最終アクセス)
 - 16 <https://www.bbc.com/russian/features-61106575> (2025/12/15 最終アクセス)
 - 17 <https://www.afpbb.com/articles/-/3578020> (2025/12/15 最終アクセス)
 - 18 ゲリマンの経歴は次のページを参照 <https://m.lenta.ru/lib/14169806/full.htm>。ただしこのページは2025年12月15日の時点では閲覧不可となっていた。また最近の活動は彼のフェイスブック・アカウントを参照 <https://www.facebook.com/marat.guelman.9> (2025/12/15 最終アクセス)
 - 19 ゲリマンのペルミでの活動は次の記事において日本で紹介されている。上田洋子「ロシア語で旅する世界 #9 アートは地方都市を変えるか」『ゲンロン』第10号、2019年9月、291-292頁。マラート・ゲリマン「『ユートピア』の埋葬を文化プロジェクトに」『ゲンロン通信』第14号、2014年。
 - 20 <https://www.slovonovo.me/> (2025/12/15 最終アクセス)
 - 21 <https://novayagazeta.ru/articles/2019/10/10/82302-i-snova-slovonovo> (2025/12/15 最終アクセス)
 - 22 スロヴォノヴォと並んで亡命したロシアの文化人たちの連帯の場の役割を果たしているのがインターネット・ジャーナル「すべての人々のためのスイス」(<https://forall.swiss/>) である。
 - 23 <https://www.nytimes.com/2023/11/03/arts/design/kyiv-biennial-vienna.html> (2025/12/15 最終アクセス)
 - 24 <https://2023.kyivbiennial.org/eng/about> (2025/12/15 最終アクセス)
 - 25 <https://2025.kyivbiennial.org/> (2025/12/15 最終アクセス)

【特 集】

パトリック・キーラー特集について

木内 久美子

2025年5月15日から17日にかけて、東京のアテネ・フランセ文化センターで「パトリック・キーラー監督特集」が行われた。パトリック・キーラー（1950-）はイギリスの映像作家で、イギリスやヨーロッパの都市や田舎の日常の風景をキュメンタリー・タッチで捉えた映像と、映像が撮影された場所にかかわる人物・社会・歴史についての調査に基づく独特の語りを組み合わせたエッセイ・フィルム的な作風で知られる。本特集では2015年にアテネ・フランセで上映した「ロビンソン三部作」にキーラーの初期短編作品5作を加え、計8作を上映した (<https://athenee.net/culturalcenter/program/ke/keillers.html>)。各日の上映後、トークや対談イベントが行われた。

本特集はこれらのイベントのうち、5月16日の映画研究者の東志保氏とのトーク（イベント記録1）と、5月17日の演出家・アーティストの高山明氏をコメンテーターとして迎えて行った、キーラー監督によるポストトーク（イベント記録2）および観客との質疑応答を収録している。後者は二言語で行われたため、日本語版と英語版を作成した。特集の最後には、キーラーの長編作品『廃墟のロビンソン』のエコシネマ的側面を論じた木内の論考が置かれている。Web上では、これらの記事が個別のファイルとなるため、特定のファイルのみをダウンロードする読者のために、二つのインタビューの冒頭には、この説明と重複するイベント紹介文を置いた。

三つの記事には共通するテーマと異なるテーマがある。共通しているのは時空間や速度とその政治性、また人間とノンヒューマンの絡まり合いといった観点だ。さらにイベント記録1では、ロンドンやパリの住宅

問題や開発問題、キーラー作品と初期映画との関係が扱われ、イベント記録2ではキーラー監督の映画制作の具体的な手法や、その芸術的実験の背後にあった意図が存分に語られている。論文は、今日の気候変動を語ることの困難（A・ゴーシュ）という課題を抱えた芸術表現をめぐる問いから出発し、『廃墟のロビンソン』が映像作品として、この問いどう取り組んでいるのかを、キーラーの制作の手法と、作品中の様々な主題（異種との交信（人間と地衣類）、周縁化、語りの断片化、速度、ノンヒューマンの時間表現としての映像など）において論述している。

[Features]

Patrick Keiller Retrospective

Kumiko Kiuchi

Patrick Keiller Retrospective took place at the Athénée Français Cultural Center in Tokyo from 15 to 17 May 2025. Patrick Keiller (1950-) is a British filmmaker known for his essay-film style, which combines documentary-style footage of everyday urban and rural landscapes in Britain and Europe with unique narration based on research into the people, society, and history of the locations. This special program screened eight works: five of Keiller's early short films in addition to the three Robinson films shown at Athénée Français in 2015 (<https://athenee.net/culturalcenter/program/ke/keillers.html>). Either a talk or a discussion event followed the screening each day.

This special feature consists of two records and one academic article. Event Record 1 is the conversation on Keiller's film with film scholar Shiho Azuma on 16 May. Event Record 2 is the post-screening talk with Patrick Keiller, and the guest commentator Akira Takayama (artist and theatre director) on May 17. The latter also includes audience Q&As and is provided in Japanese and English. Kumiko Kiuchi's peer-reviewed article approaches Keiller's *Robinson in Ruins* as an experimental eco-cinema. As each article is uploaded as a separate file, the screening information explained above is reiterated at the beginning of the two Event Records.

The three texts share common themes such as the question of “space-time”, especially its political aspect, speed, and the entanglement of humans and non-humans. In addition, “Event Record 1” addresses housing and development issues in London and Paris, as well as the relationship between Keiller's work and early cinema, while “Event Record 2” presents his specific

filmmaking techniques and the background and conception behind his artistic experiments.

Kiuchi's article examines how *Robinson in Ruins* approached the difficult task of "narrating" climate change in artwork. Though this issue does not seem necessarily central to the film, it incorporates media-reported information into the landscape of everyday life. Furthermore, the film combines the exploratory nature of its visual expression with the peripheral perspective of its narration to enable the audience to experience non-human rhythms. Section 1 describes the production background and the work's overview as an output of the research project. Section 2 examines existing studies on the film, focusing particularly on critical points raised about the work. Then it responds to these points to demonstrate Keiller's intention, techniques, and exploratory filmmaking. Section 3 focused on spatial and temporal fragmentation and the constellation of time as images. It discusses the influence of Laurence Sterne and John Berger on the filmmaker, the influence he acknowledges. Section 4 classified the footage in *Robinson in Ruins* into short shots and long takes, illustrating the differences in speed and rhythm. In addition, the section explained how shots of flora, fauna, and building structures can marginalize the human perspective. Finally, it highlights the significance of lichen in the film from the perspective of history beyond human scale.

イベント記録1

パトリック・キラー特集：ポスト・トーク1

登壇者：東 志保+木内 久美子

編集・構成：木内 久美子

2025年5月15日から17日にかけて東京のアテネ・フランセ文化センターで、イギリスの映画監督パトリック・キラー（1950-）の特集上映が行われた。キラーの作品はイギリスやヨーロッパの都市や田舎の日常の風景をドキュメンタリータッチで捉えた映像と、映像が撮影された場所にまつわる文化・社会・政治・産業構造・歴史についての調査に基づく独特の語りを組み合わせたものだ。本特集では、2015年に上映した「ロビンソン三部作」に加え、初期短編5作品を含む計8作品を上映した。

ここに収録するのは、5月16日（金）の上映後に行われた映画研究者・東志保との対談の記録である。

*

木内：こんにちは。本日はご来場くださりありがとうございます。キラー作品の上映を企画した木内です。1時間ほどお時間をいただいて、東志保さんとトークをします。質疑応答の時間もありますので、積極的にご発言ください。

まず、この場を借りて、キラーの再上映をレトロスペクティヴという形で実現させてくださったアテネ・フランセ文化センターに心からお礼を申し上げます。このような機会をいただき大変光栄です。

10年前に初めて上映の機会をいただき、アテネ・フランセの松本さんがとても面白かったとおっしゃってくださった言葉に勇気づけられて、今日の上映があります。^[1]10年前、そして今回もお世話になった高崎さ

ん、また今回は山形さんにも大変お世話になりました。ありがとうございます。また今回は、短編映画の字幕の作成を東京外国語大学の福嶋れのんさんと共同で行いました。福嶋さんにもお礼申し上げます。

10年前には映画関係の知り合いがほとんどいませんでしたが、神戸映画資料館さんやギャラリー・マキさんといった場での様々な出会いに助けられました。また山形国際ドキュメンタリー映画祭の関係者の方々にも励ましていただきました。10年前にキーラーを上映した週が、山形での映画祭の直後で関係者の方々にご覧いただけず、再上映したいと思ってきました。特に長年、事務局長を務められた矢野和之さんは、お会いするたびに、キーラーの再上映を楽しみにしているとおっしゃっていました。大変残念なことに、矢野さんは昨年、闘病ののち他界されました。私のなかで、今回の上映は、末席からの矢野さんへのささやかな手向けの花のつもりであります。

1. 10年という時間について

木内：東さんには、10年前にロビンソンが登場する三作品を上映したときに編纂したブックレット『時間のランドスケープス——パトリック・キーラー「ロビンソン三部作」』(2015)にご寄稿いただきました。^[1]その論考では、特にキーラーの『ロンドン』に焦点をあてて、クリス・マルケルから受けた影響を解説しておられます。この点については、後ほどおうかがいしようと思います。

まず10年という時間についてうかがいたいと思います。10年前、会場での質問・コメントや、ツイッターを通していただいたコメントや質問は、当時の社会情勢を色濃く反映していました。特に印象に残ったのは、イギリスのセラフィールド原子力発電所の異様な美しさに触れたコメントです。当時、東日本大震災後の被災地では、震災から4年が経ち、あらたなまちづくりが模索されていました。東京電力の福島第一原子力発電所周辺には、帰還困難区域が多く残っており、国内には原子力発電所の再稼働にたいする反対の空気が色濃くありました。2015年の夏、国会前

では、自由民主党の安倍晋三政権下での日米安全保障関連法案や沖縄の辺野古での基地建設をめぐる議論から、連日、大規模な反対デモが行われ、8月30日には国会前に10万人を超える参加者が集まったと報じられました。^[1] そのような東京と、『ロンドン』で描かれた1992年のロンドンがどこか重なると書かれていた観客の方も複数いました。これは10年前の話です。

10年経って、あらためてキーラーを見ると、10年のあいだに法制度は変わり、埋立工事は進み、コロナ禍があり…。そう考えると、10年で私たちの社会は語りつくせない様々な出来事を経験し、また変化してもきました。人間にとって10年というのは、長く変化に富む時間ですね。ですが、キーラーの作品に倣って人間ではない視野、例えば核廃棄物から時間を捉えると、まだまだ短い時間です。無害化するまで10万年はかかるわけです。2025年現在、帰還困難区域は大幅に縮小されましたが、廃棄物処理は予測されたよりもゆっくりと進んでいます。『廢墟のロビンソン』をみると、過去の建造物や風景がつぶさに記録されていて、人間と人間でないものの時空間の経験のちがいを痛切に感じさせられます。東：いま木内さんがおっしゃったことと関連すると思うのですが、今回、私が『廢墟のロビンソン』を見直してみて、クリス・マルケルの『ラ・ジュテ』を思い出しました。あの映画は核戦争の後という設定で、地上が汚染されてしまったので、みんな地下で暮らしているという話です。『ラ・ジュテ』には、まだ汚染されてない世界の風景も登場します。都市の風景もありましたけど、結構、自然の風景が多かったと思うんです。そうしたことなんかを想起しました。前に『廢墟のロビンソン』を見たときには、そういうことはあまり思わなかったんですけども。なので、人間と人間でないものの時空間の経験のちがいと木内さんがおっしゃっていましたが、そういう感覚を初めて味わった感じです。

2. キーラーとマルケル

木内：『ラ・ジュテ』を知らない方もいると思うので、どんな映画なのか、

少しお話しくさいますか？

東：『ラ・ジュテ』は1960年に作られた本当に短編の映画なんですけれども、スチル画像をつなぎ合わせることで作られた映画で、第三次世界大戦があって、核兵器によって汚染が進んでしまった世界の話です。当時の文脈でいえば、たとえばキューバ危機などがあったので、そうした想像力が出てきたのだと思います。それで、人間たちは汚染を逃れるために地下に潜って暮らしているんですが、ひとりだけ、過去の記憶が異常に強い人がいるんです。地下にいる人たちは権力者から夢を監視されているので、過去の記憶がとても強い人がいるということが分かって、その結果、マッド・サイエンティストが、その人の夢から過去にさかのぼって、まだ汚染されてない世界から資源を取ってこようということで実験台にされるという映画です。そして、キーラーは『ラ・ジュテ』から影響を受けたと言っていて、『ラ・ジュテ』を見ていなければ映画を作ってなかったということも言っています。^[4]また、『ラ・ジュテ』と同年に作られた『美しき五月』における言葉とイメージの相互関係性や都市の表象において、マルケルから多くの影響を受けたとも語っています。

木内：『美しき五月』についても、説明していただけますか。

東：『美しき五月』は、『ラ・ジュテ』と同じ年に作られた作品で、こちらはドキュメンタリーなんです。軽量カメラと同時録音の試みに特徴づけられる、シネマ・ヴェリテやダイレクトシネマの系列に入ると言われている映画です。ただ、ナレーションがとても多いという点で、他のシネマ・ヴェリテやダイレクトシネマと異なります。ナレーションのことを、マルケルはコメンタリーと呼んでいます。それは一般的なドキュメンタリー映画における、映像を説明するナレーションではなくて、映像とちょっとずつズレていくような、作者の主観が入ったナレーションです。キーラーの映画のナレーションも非常に多層的ですが、マルケルのコメンタリーも、それと同じように、映像に対する解説ではなくて、映像を多義性に開いていくようなコメンタリーが特徴的な映画です。そし

て、『美しき五月』では、当時の1960年代の初めのパリの郊外における再開発のことが語られています。それで、特にキーラーの『ロンドン』とは、深い関わりがあるなと思って、ブックレットにも、そのことを書かせていただきました。

木内：『美しき五月』から『ロンドン』の話になったので、ロビンソン作品におけるロビンソンと語り手の関係について少し述べますと、ロビンソン本人が語り手であることはないんですね。彼はおそらく映像を撮影した人なんだろうと思います。『廃墟のロビンソン』では、そのことがはっきり言われています。語り手は、彼のノートブックとフィルム19巻がキャラバンで見つかって、それを研究者たちが再構成してこの映画ができたのだと言っています。ここではロビンソンの存在はアーカイブとして残されたものです。研究者はアーカイブにアクセスし、情報を取捨選択する媒介者、観客は完成した作品の鑑賞者です。つまり、この作品構造自体に、ロビンソンが見ようとしていたものと、この語り手である研究者たちがロビンソンに見ようとしていたものとのずれが仕込まれており、そのずれの目撃者としての観客が想定されています。観客それぞれに、そのずれをどのように解釈するかという、余白のようなものを与えられているように思います。

ロビンソンという人物を設定した理由について、キーラーは、ちょっと極端な発想を探索するためだったと言っています。ロビンソンは一種のパロディーだと。作品をとおして、観客はロビンソンという人物に興味をもつわけですが、この人物は語り手という第三者の視点から断片的に描かれるだけで、結局どんな人物だったのかは深くは分からない。鬱気質でやや懐古趣味で、イギリスとかイングランドに批判的なユートピアンだろうということが断片的に察せられるだけです。ですから、ロビンソンは人物というよりは、語りの装置なのだという感じがします。^[5]

ロビンソンの極端さと、それに付随する思い込みは確実にあります。たとえば『ロンドン』の場合だと、ロビンソンはとにかくパリに憧れて

いるわけです。18世紀から19世紀にかけてフランスには市民革命があり、階級闘争があった。パリという都市のかたちは、市民が都市への権利のために闘った結果だとロビンソンは考えています。だから、パリは近代化を成し遂げて、市民の住む中層集合住宅のある都市になった。一方、ロンドンはそうではなかった。都市の中心は、国内の政治や産業を動かしていた田舎の地主貴族の邸宅に占められていた。18世紀末の産業革命後、大都市に流入した労働者は、残り少ない土地に建てられたスラムのような集合住宅に住まざるをえませんでした。この状況がロンドンでは20世紀初頭になっても続いていました。ロビンソンの極端さには奇妙なところもありますが、鋭い批評性も兼ね備えています。

3. 映画のなかの開発と再開

木内：それから100年経って、ロンドンのテムズ川南岸や東側の地域は、急激に開発されています。『美しき五月』では、パリの住宅問題が扱われています。東さんは、ロビンソンのパリへの憧れをどうご覧になりますか。

東：たしかにロビンソンはシュルレアリスムからシュアシオニスト、そして、ベンヤミンとかボードレールとか、非常にフランス趣味が強そうな人であると思います。

ただ、『美しき五月』が作られた時代、ロビンソンが憧れたパリで再開が進められています。もちろん、今のパリは今のロンドンよりはそこまで開発は進んでいなくて、特にパリ市内などは再開しようのない不思議な磁場のある場所だと思うんですけど、ただ、その一方で、郊外はかなり開発されました。それが急に進められるようになったのが、1960年代前半です。もともとパリ郊外は経済的に貧しい人々が住む地域で、スラム街も多く、格差の問題がありました。おそらくイギリスでは、むしろ郊外に富裕層が住んでいると思うんですけど、フランスはベルサイユのような地域を除いて、特にパリ市の北にある郊外というのは、貧困層が多く、住宅問題が深刻で、環境が悪い。それを改善する目的もある

し、当時人口が増えていたということもあって、巨大な団地が建てられるようになります。『美しき五月』では、そうした再開発に対して、とてもポジティブな未来を語る建築家の人も出てきます。ただ、住民目線からすると、もちろん今までとても不衛生な空間で寝ていて大変だったから、開発はうれしいという思いもある反面、自分たちの記憶が、ちょっと根こそぎにされてしまうような不安もあるという、微妙な感情が描かれているんですね。なので、そういう意味では、1990年代のロンドンでロビンソンが感じていたジェントリフィケーションにたいする違和感とは、実はパリの1960年代にもあったということなんです。その辺のずれに、ロビンソンのフランス幻想が感じられるなど本当に思います。

木内:ロビンソンのフランス幻想は『ロンドン』の最後にも出てきますね。ロビンソンは、現在のロンドンの金融街であるシティが、いつか都市生活の先駆者である芸術家の活動の場になる日を夢見ています。

さきほど、20世紀前半のロンドンの集合住宅での劣悪な居住環境の話に触れましたが、その後、ロンドンには都市を作り直せるチャンスがありました。第二次世界大戦直後です。ロンドンはドイツ軍による絨毯爆撃を受け、テムズ川沿いの中心部だけでなく、北部のカムデンや南部のクロイドンなども含め、広い範囲で被害を受けました。裏を返せば、空き地ができたということでもあります。終戦直後の首相は、第二次世界大戦を率いた保守党のウィンストン・チャーチルでしたが、戦後、社会改良や公共福祉の充実を掲げた労働党が1945年の選挙で勝利し、クレメント・アトリーが首相となりました。労働党は「ゆりかごから墓場まで」をスローガンに、すべての人に住宅と福祉を供給しようとしていました。1940年代の終わりから、経済成長期に入る1960年代の初頭くらいまで、その考え方が広く支持されていました。当時、ロンドン市の住宅建設は、公共事業として行われました。

そのなかで1950年代に、公共住宅を必要最低限のバラックではなく、住む権利を体現するような質の良い公共住宅を作ろうという建築家たちが登場し、戦後、ロンドン市街地にその理想が実現されていきました。

そのような住宅に入居できた人々の生活の質は向上しました。ただ、これらの建物の多くはモダニズムを代表する材質であるコンクリートを全面に出したブルータリズムのデザインを採用していて、特に富裕層が多く住む低層住宅の多い地域では、景観を損なうという意見も出て、社会的な分断が問題になりました。ロビンソンはおそらく、ブルータリズム的な公共住宅を支持する人なのだと思います。

ただ、この建築様式は1960年代にイギリスが経済成長を遂げ、社会が豊かになるにつれて、画一的で社会主義的だと批判の対象に転じました。フランソワ・トリュフォーの『華氏451度』のロケで使われているのはロンドンのアレクサンドラ・ロードの公共住宅ですし、キューブリックの『時計仕掛けのオレンジ』でもテムズミードの公共住宅のある地区が舞台です。どちらの映画もこれらの住宅は閉塞感のある郊外のように描かれています。ジョージ・オーウェルの『1984年』の世界さながらで、住民は常に監視されて、同じを思想のもとに生活しなければならず、そこから逸れる人は矯正され、思想統制の妨げになるから過去にアクセスすることも許されない。本は全部燃やされ、表現の自由がない世界です。でも、もともとはそういう思想のもとに建設された住宅ではなかった。ロビンソンが見ている住宅の理想は、このような批判を受ける前の公共住宅の思想です。⁶⁾長くなってしまいましたが、東さんから、都市開発の話で、補足していただけることがあれば、お願いできますか。

東：今の住宅の話でいうと、それこそイギリスのドキュメンタリーの映画で、1930年代にジョン・グリアソンのGPO映画班で撮られた『住宅問題』という映画があります。労働者の住宅問題は、1930年代から今もなお解決してないということなんです。おそらくキラーもその映画を見ていると思うので、住宅については相当な問題意識があるのかなと思って、今話を聞きました。また、ドキュメンタリー映画史をひもとくと、『住宅問題』と同じ時代にベルギーのアンリ・ストルクという映画作家が、労働者の住宅についての映画を撮ったりしています。住宅問題は団地の建設によって、1960年代に改善されたように見えたけど、結局、現在で

もまだ解決してないというか、そのあたりのこと、大変考えさせられるなと思いました。

4. 凝視することと初期映画の関係

東：キーラー自身が認めているように、キーラーの映画には、マルケルからの影響が強くみられますが、初期映画からの影響というのものもあるように思います。『廢墟のロビンソン』は、とてもショットが長いですよね。凝視することを強く観客に求めているように思えます。

『列車の車窓』^[7]というキーラーの著作があります。その中にはシュレアリズムの都市論、シチュアシオニストの心理地理学、そして18世紀英国のランドスケープの話など、さまざまなトピックがあって、キーラーって本当に博学なんだなと思うんですが、その本は映画論としても結構面白いんです。キーラーは映画論を結構読んでいて、それと自分の考え方をくっつけて議論を展開しているのですが、アンリ・ルフェーブルという地理学者の空間論を引き合いに、1910年ごろにある種の空間の閉鎖が起こったと書いています。それまでは、初期映画、たとえば、リュミエール兄弟やパイオグラフ社の映画にみられるように、どこにでもある日常の風景をとりとめなく眺めるという経験が新しい知覚体験として提示されていましたが、1910年ごろ、初期映画が終わりを迎える。ルフェーブルのいう空間の閉鎖は、それとちょうど重なっていて、その後、映画がストーリーテリング中心になっていくということをキーラーは書いています。

キーラーの「ロビンソン三部作」は、ほぼ全て固定カメラで撮られていますよね。カメラを動かさないという初期映画の手法に意識的に回帰しながら、とりとめもない瞬間を捉えています。初期映画の知覚体験を現代の観客に与えようとしたんじゃないかな、と思っています。日常の事物を見つめることによって、さらにそこに言葉が重なることによって時間旅行をさせられるんですね。たとえば、『廢墟のロビンソン』のなかで語られる16世紀の囲い込み地主の話は、現在のロビンソンの話と交

錯して、途中でどの時代の話なのかわからなくなるのが面白いんですけど、あの場面なんかも、映っているのは現在の風景ですが、その背景にある過去の出来事を手掛かりにして16世紀に連れて行かれるというような面白さがあります。こういう経験を与えてくれる映画っていうのは、あまりないんじゃないかと思います。

木内：キーラーは、東さんの言及してくださった『列車の車窓』の冒頭の論文で、こう書いています。「世界を変えたいという欲望はありふれていて、それを叶える方法はたくさんある。その1つは、ある種の主観性を選び取ってみることだ。それは攻撃的であっても、受け身的であっても、よく意図的に選択したものでもある。気分でもよい。それが世界の経験を変え、そのように世界を変える」。

私たちは何らかのフィルターをかけて世界を見ていますよね。そのフィルターは見ることと見ないことを無意識のうちに私たちに取り捨選択させていて、だから慣れ親しんだ平和な日常が続いているように見えている。日常性というのは、見ないから成立しているものでもあると思います。その日常性の忘却から一歩抜け出すために、あえて意識的に違うフィルターを選んで世界を見てみると、それまで見ていなかったものが見える。そのような間隙から、世界を変える瞬間が開けるかもしれない、ということなんですね。キーラーの映画は、観客にある種の主観性を自由に選ばせるようなものだと思います。

フィルターを変えて世界をみるというキーラーの発想は、シュルレアリストの一人だったアラゴンの小説『パリの農夫』からきています。『列車の車窓』にある論考で詳しく論じられていますが、世界を様々なフィルターを介してみることで、そのギャップに「身震い (frisson)」を覚えると同時に、「自然の感覚 (feel of nature)」が入り込んでくるというんですね。それが、先ほどいった、フィルターを選び取ることで生まれる間隙のようなものです。

とはいえ、『ロンドン』でも『空間のロビンソン』でも、キーラーはかならずしも楽観的ではないですよ。『空間』の冒頭では、ラウル・ヴァネ

ゲムの『日常生活の革命』から、「世界と想像力の梯が必要だ」という一節をひいています。彼もシチュアシオニストですね。

東：シチュアシオニストたちは、シュルレアリスムからも影響を受けているので、日常にありふれていると思っているものを異化することで新しい知覚をもたらし、そうしたことを主張していると思います。シチュアシオニストの前身のレトリスト・インターナショナルは、シュルレアリストが実践した都市の散策を超えるものとして、「漂流」を提起し、日常生活を批判する契機として都市を探索しました。

木内：ロビンソンも『廃墟のロビンソン』まで、ある場所を歩き続けるという活動を続けている。だから、世界は簡単には変わらないとはいっても、世界が変わる可能性を信じてはいるんだろうと思います。個人の信念は世界を変えるきっかけとしては非常に重要ですが、世界が変わるには、個人の理想や思い込みだけではだめで、集団レベルで現実と想像力のあいだにかけはしがかる必要があります。ロビンソン作品の語りはロビンソンという個人と社会の歴史を行ったり来たりしています。

東：やはり映像と言葉の関係性を問題にしているところがキーラーの作品の面白さなのかなと思います。

木内：色々とお話つきませんが、時間になりました。東さん、本日はどうもありがとうございました。

註：

- [1] 2015年10月16日・17日にアテネ・フランセ文化センターで行われたパトリック・キーラーの上映企画のこと。その後、同年11月6日・7日には第7回神戸ドキュメンタリー映画祭（神戸映画資料館）、12月2日・3日には第20回アートフィルム・フェスティバル（愛知芸術文化センター）でも上映された。
- [2] 東志保「変わりつつある風景の中で：パトリック・キーラーの『ロンドン』とクリス・マルケルの映画作品」木内久美子編『時間のランドスケープスーパトリック・キーラー「ロビンソン三部作」』

47-51頁. ブックレットは神戸映画資料館の次のリンクから購入できる。<https://kobe-eiga.net/kdff/program/2015/11/pro02/>

- 【3】主催者発表によると2015年8月30日のデモ参加者は12万人とメディア各社が報じた。「安保法案反対、大規模なデモ 国会周辺埋め尽くす」『日本経済新聞』2015年8月31日 (https://www.nikkei.com/article/DGKKASDG30H3Q_Q5A830C1CC1000/ 最終閲覧2026年1月6日) などリソースは多数ある。
- 【4】Patrick Keiller, “Patrick Keiller”, *Artforum*. January 2013. (<https://www.artforum.com/features/patrick-keiller-214613/> 最終閲覧2026年1月6日)
- 【5】詳細については、本号所収の木内の論考を参照されたい。
- 【6】ブルータリストについての記述は、2010年に上梓されたTom Cordellによるドキュメンタリー『ユートピア・ロンドン (Utopia London)』に依拠している。
- 【7】Patrick Keiller, *The View from the Train: Cities and Other Landscapes*, Verso, 2013.

登壇者：

東志保 (Shiho Azuma)：大阪大学大学院人文学研究科准教授。専門は、映画研究・比較文化論。

木内久美子 (Kumiko Kiuchi)：東京科学大学リベラルアーツ研究教育院・社会環境理工学院・准教授。専門は比較文学、表象文化論。近年は、東京とロンドンの後背地を中心とした水辺の表象について環境人文学的な観点から研究を進めている。

Summary:

This post-screening conversation took place during the Patrick Keiller retrospective at the Athénée Français Cultural Center in Tokyo on 16 May 2025, marking the first major re-screening of his films in Japan in a decade. Moderated by Kumiko Kiuchi, the discussion with film scholar Shiho Azuma examines how Keiller's work acquires new meanings over time in response to political change, environmental crisis, and urban transformation.

The conversation opens with a reflection on the significance of “ten years” as a unit of time. Kiuchi contrasts human historical time with non-human temporalities—such as those implied by nuclear waste and long-term environmental processes—central to *Robinson in Ruins*. Azuma notes that revisiting the film led her to recall Chris Marker's *La Jetée*, particularly its post-nuclear imagination and its sensitivity to radically different experiences of time.

A key focus is Keiller's engagement with Marker, especially *La Jetée* and *Le Joli Mai*. Azuma explains that Marker's use of commentary—language that does not explain images but opens a productive gap between sound and image—strongly influenced Keiller's multilayered narration. Building on this, Kiuchi discusses the figure of Robinson as a narrative and archival device rather than a fully knowable character, positioning viewers as active interpreters of the disjunctions between image, text, and history.

The discussion also addresses Keiller's connection to early silent cinema. Azuma suggests that Keiller's fixed-camera shots and long takes recall early film practices prior to narrative-driven cinema, encouraging attentive observation of everyday scenes. By combining this early cinematic mode of looking with layered narration, Keiller invites viewers to experience landscapes as sites where past and present intersect and where political meaning quietly accumulates.

イベント記録2

パトリック・キラー特集：ポスト・トーク2

登壇者：パトリック・キラー+高山 明+木内 久美子
構成+翻訳：木内 久美子

2025年5月15日から17日にかけて東京のアテネ・フランセ文化センターで、イギリスの映画監督パトリック・キラー（1950-）の特集上映が行われた。キラーの作品はイギリスやヨーロッパの都市や田舎の日常の風景映像と、その映像が撮影された場所にまつわる文化・社会・政治・産業構造・歴史についての調査をもとにした独特の語りを組み合わせたものだ。本特集では2015年に上映した「ロビンソン三部作」に加え、初期短編5作品を含む計8作品を上映した。

ここに収録するのは、5月17日（土）の上映後に行われたパトリック・キラー監督とのポスト・トークの記録である。コメンテーターとして演出家でアーティストの高山明氏をゲストにお迎えした。その他の登壇者は木内と、同時通訳を担当された映画監督の藤原敏史氏である。トークではキラー氏が英語、日本側の登壇者は日本語で発言した。

本号にはポスト・トークの英語版と日本語版を収録している。本稿の翻訳は文字起こししたスクリプトから木内が行った。文末には付録として観客からのキラー監督への質問を収録している。なかには会場で個別に木内が承り、後日、木内からキラー監督に文面で問い合わせ得た回答も含まれている。すべてをそのまま訳出した。原註はキラー、訳註は木内による加筆である。本企画にあたりキラー監督には心強いサポートをいただいた。ここに謝意を表したい。

1. 芸術作品の破壊性と政治性

木内：高山さん、本日はありがとうございます。では、まず高山さんから感想をいただけますか？

高山：はい。こんにちは。どうもありがとうございます。今日拝見して、まずとても良かったんですね、僕にとっては。特に自分にとって、いま観ることができて本当に良かったという意味です。なぜかという、まず、混乱しました。これは真面目にやっているのか、いたずらなのか。それが、この監督は「破壊的な」人だになっていうふうに、だんだん見てるうちに分かって、確信していきました。それをどこか笑いながらやるような感じがあって。

今、自分の仕事は、ここ2年間ぐらいで10件ぐらいキャンセルされています。最近、美術館に行くと、「正しいもの」、教科書通りの映像作品が溢れています。そういった正しさをこんなに楽しく攪乱してくれる映像作品に本当に久しぶりに会いました。本当にとてもうれしかったし、励まされました。ありがとうございます。

キーラー：ありがとうございます。

木内：私からもその点を違う角度からうかがってみたいと思います。キーラーさんが短篇映画をつくり始めた時期は、ちょうどマーガレット・サッチャー政権^[1]の始まりの頃ですが、当時の社会や政治にたいする批判というか、ある種の「破壊的な」意図というのをもって初期の短編作品をつくられたのでしょうか？

キーラー：時期的にはサッチャー政権の始まった直後ではありませんでしたが、それほど時間が経っていなかったこともたしかです。なによりもまず、私の試みはフィルム・ノワール^[2]の空間性として記述できるようなもの、つまりフィルム・ノワールの感覚を喚起することでした。私の初期の作品は、とても粗削りで技術的にも未熟です。皆さんがおそらくそう思われたことでしょう。当時はパンク・ロックの最盛期から間もなかったので、洗練されていない映画をつくることに可能性があるように思えました。最初の二作品『ストンブリッジ・パーク』と『ノーウツ

ド』には技術的な欠陥がたくさんあります。これらの作品はサッチャリズムへの直接的な応答ではありませんでしたが、日常の風景映像にフィルム・ノワール調のナレーションを組み合わせるという発想は、サッチャリズムの不穏な特徴となんらかの関係があったのかもしれませんが。とはいえ、主に知りたかったのは、あのような方法で映画が製作できるのかということでした。当時はいまと比べると、映画をつくるのが難しかったのです。

木内：ありがとうございます。では高山さんが感じられた破壊性について、もう少しご説明をいただけますか。

高山：僕はもともと演劇をつくっていました。舞台芸術です。そこから活動の場を劇場という室内から街路へ移しました。そこで、日常の景色にあって、ふつうの身体やふつうの観客の身体が、どう違って見えうるのかということ、これまでずっと考えてきて、街のなかでやってきました。それが僕にとっての、ある種の政治性です。ここでの問いは、ふだん見ているもの、知っているものをどう知らなくするか。今日、見たすべての映画にとっても感動したのは、それを見事にやっていると思ったからです。

1960年代は、それを街に出て破壊的にやっていた演劇の人がたくさんいました。ですが、そういうやり方では、もう、僕を含めて多くの人が暮らしを得られない。ところが、キーラーさんの映画を見ていて、そこに明らかに、映されているものと自分の身体と、そこで語られているもののあいだに絶妙な距離が毎回生まれていた。それは「破壊的」という言葉ではおそらく表現してはいけないような繊細なものだと思うのですが、そういう距離が非常にいい意味で感じられました。

キーラー：ありがとうございます。そうですね。方法論としては「フォトジェニー」という現象が思い浮かびます。この語の意味を完全に理解してはいませんが、写真や映像が被写体、あるいは被写体の経験に及ぼす変容的な効果にかかわることです。これこそまさに、映画の黎明期の作品が目指していたものでした。つまり、人々に日常の環境をあら

たに想像するように仕向けたり、促そうとしていました。私はふたつの点で初期映画から力を得ています。ひとつに、これらの映画には多少なりともユーモアが求められているということ、またそのユーモアが非常に遠く離れた場所にも伝わるということです。いただいたご指摘に感謝します。

2. イメージ・言葉・音

木内：私がキーラーさんの映画に字幕をつけながら感じてきたのは、言葉とイメージの関係です。両者は連動していないわけではないのですが、両者のあいだに意図的な解離、あるいは独立性を感じます。言葉は必ずしもイメージについての直接的な説明ではなく、言葉によって説明されるリアリティと、イメージで示される世界が共存しています。『廃墟のロビンソン』では、それがとてもアイロニカルに現れるシーンがあります。一方では、リーマンショック、金融危機の話、他方では、蜘蛛が糸を紡いでいる場面です。キーラーさんのなかで、イメージとテキストはどのような関係にあるのでしょうか？ また短編から長編へと制作のフォーマットを移行するなかでその関係への見方に変化がありましたか？

キーラー：最初に、私の全作品では、まず映像が撮影・編集され、そのあとになにかが書かれるということをおし上げておきます。初期の作品では、これは扱いやすい手法でした。というのも、短編の第1作〔『ストンブリッジ・パーク』〕の映像は10分間続く（あるいはほぼ断続的な）移動ショットから構成されています。（最初のショットには私が通りを渡ったときのジャンプ・カットが入っています。）10分間続く二つのショットの枠内で物語を書くのはそれほど難しいことはありませんでした。どちらも歩道橋の上での歩行ですし、直線的な空間です。この空間はこの作品制作の発端のひとつでした。

第2作〔『ノーウッド』〕も似た方法で制作しようと計画していましたが、実際にはそうなりませんでした。その主な原因は、事前に特定して

いた類似する直線的な空間が、実際にはあまり長くなかったためです。その結果、異なる種類と長さの空間イメージのシークエンスができあがりました。物語を書く難易度があがりました。というのも、5～10分間続くふたつのショットのためにテキストを書くよりも、短いイメージの連続に合ったテキストを書くほうが難しいからです。

第3作では、この執筆作業がさらに困難になりました。なぜなら、ワンショットあたりの平均の尺は約10秒、なかにはさらに短いものもあり、モンタージュが加速されたからです。スプライス間のワンショットに1文を合わせることは難儀でした。ナレーションは映像と、暫定的であれ何らかの関係を持つものだと想定されています。私にもそれが可能であるべきだという発想がありました…。私はネガを切る恐怖を感じていました。ネガを切ってしまったら、それは取り返しのつかない行為からです。ネガ切断機ではセメントで縫合しますが、フィルムを編集するときには、スプライサー・テープを使うので、はがれてしまう可能性があります。ネガを切ってしまったら、おしまいです。好んでネガを切ったことは一度もありません。映像の順番を並びかえて、違う物語を書くことができるはずで、そうできたら面白そうだと思っていたのですが、実際にそうしてみたことは一度もありませんでした。実は、映像はほぼ撮影した時系列順に並べられています。ですから、撮影された順序と皆さんが作品中でご覧になった順序はほぼ同じです。すべてではありませんが、おおよそ同じ順序です。

そしてテキストは、それが持ちうる意味に関係なく、つねに、ある程度は音響、つまり連続性を担保する装置として構想されていました。ナレーションやそれに準ずるものがないと、観客は何を見せられているのかをたえず気にしてしまう。私はそのことを心配していました。(ロイヤル・カレッジ・オブ・アート^[1]でレイモンド・ダーグナット^[4]の授業を履修していたとき、彼が「映画とは観客の注目を失うことを常に恐れている状態に置かれたメディアだ」と言っていたことを思い出しました。)音楽で連続性を生み出したいとは思いませんでした。自分で音楽を

書けないのですから、そんなことをしたら馬鹿げたことになっていたでしょう。映画作品で他人の音楽を使わせてもらったことはありましたが、部分的にしか使っていません。

ナレーションの朗読者が魅力的な声の持ち主であることは重要でした。おそらく気づかれたと思いますが、私は早々に自分の声でのナレーションをやめました。自分に聞こえる自分の声と他人に聞こえる自分の声が違うことは分かっていましたし、自分の声が音として好きではなかったからです。他の短編と長編作品では、特別な声を使いました。第三作と第四作〔『終わり』と『ヴァルトス』〕では、語り手には外国語の訛りがあります。ナレーションを担当したのはヴラデク・シェイバルです。彼はイギリスでは有名な性格俳優で、しばしばスパイ映画で演じていました。第五作〔『雲』〕の語り手もまた有名な俳優〔イアン・カスバートソン〕ですが、スコットランド・アクセントです。長編の語り手の声は、さらに有名な俳優〔『ロンドン』と『空間』はポール・スコフィールド、『廃墟』はヴァネッサ・レッドグレイブ〕です。このような俳優は、ナレーションの内容がどんなに奇妙でも、ときに権威ある雰囲気をもたらしてくれました。

さて、蜘蛛と2008年の金融危機の話に戻ります。英国の経済を論じるさい、評論家はよく「下降スパイラル」という言葉を使います。（これにはいつも「なぜスパイラルなのか？ 下降は単なる下降、下り坂であってスパイラルではない」と私は疑問を抱いているのですが、この表現は広く使われています。言語と幾何学にたいする犯罪ですね！）一方、蜘蛛は巣の端から中心に向かって螺旋状に糸を紡ぎ、回転するごとに半径が短くなる。ここで半径を経済規模と置き換え、各回転を1年とすれば、たしかにつながりは生まれる。ただし、人々が本当にその意味を意図してこの表現を用いているのかは疑問です。

木内：長編作品における音響について、戻ってお話してくださいますか？

キーラー：もちろん、語りはたんなる音響ではありません。その当初の機能は連続性を担保することでした（私が音響効果と呼んだのはこの機

能のことです)が、とはいえ、あらゆるボイスオーバーには、うっとうしいと感じられる危険があります。ボイスオーバーは、特にドキュメンタリーでは、今も昔も流行らないテクニックです。私は映画学校に通ったことはありませんが、映画学校ではおそらく「だめだめ。ボイスオーバーはひどい。語るのではなく見せなきゃだめだ」と教わるだろうと思います。とはいえ、ボイスオーバーは、フィルム・ノワールの特徴で、典型的にはフラッシュバックが導入されるときに用いられています。それでも、ことにドキュメンタリーでは、極力避けるべき技術だとされてきました。これもまた、ロビンソン自身を作品で語り手にしなかった理由のひとつです。彼がただ自己主張をするのはあり得ないとしても、彼の意見や発言を、語り手が、ときにははからかいを交えながら報告すれば受け入れられるだろうと判断しました。言わなければいけないことがあるとしても、聞き手をいらだたせる方法は避けています。これは制作の指針です。もちろん、つねにうまくいくわけではありませんが。私が撮影のためのより堅強な構造コンセプトを持ち合わせていれば、ナレーションは必要なかったでしょう。ですが、私がそのような映像を制作できたことは一度もありませんでした。

ある映画作品が明示的になにかに「ついて」であるとき、事態はより難しくなります。短編はすべてフィクションで、特になにかについて扱っているわけではありませんが、長編作品では、長期間にわたって創作意欲を維持するためだけにせよ、なにかを主題としなければいけないと思いました。第一作〔『ロンドン』〕は、当時私が住んでいたロンドンについて、第二作〔『空間のロビンソン』〕はイングランドといってもロンドンを除いたイングランドについての作品です。幼少時代、私たち家族はイングランドの様々な地域に住みました。私は長旅の多くの時間を両親の車の窓の外を眺めて過ごしました。地図を見ている時間も多かったです。第三作〔『廃墟のロビンソン』〕では、主題が明示されてはいませんが、おそらく「棲み込むこと (dwelling)」についての作品だろうと思っています。これらすべての作品を制作するのに、長い時間がかかりました。

『ロンドン』は1989年半ばに構想され、1994年1月に完成しました。『空間のロビンソン』の制作ははるかに早く、むしろそれがとてもよかったです。1994年末に構想され、1996年秋に完成しました。『廃墟のロビンソン』を含むプロジェクトは2007年半ばに始動し、2010年夏に完成しました。このような長期間にわたる制作では、エッセイ的な主題を持つことが役に立ちました。

3. 時間と帰属すること

木内：高山さん、キラーさんのおっしゃったことについて、続けてコメントやご質問がありますか？

高山：時間についてうかがいたいですね。『廃墟のロビンソン』を見ながら、僕がドイツで行ったプロジェクトを思い出していました。僕はドイツで制作することも結構多いです。そのプロジェクトでは、ヘルダーリン^[5]という詩人がかつて歩いた、フランクフルトから彼の住んでいたバート・ホンブルクという街までの約25キロの道のりをたどるツアーをつくりました。その郊外の風景と『廃墟のロビンソン』で撮られている郊外の風景が、とてもよく似ていました。

どう似ているかということ、まず高速道路があって、それから送電線と一番大きな病院があって、あのような農場が広がっているんですね。そこには保守的で、どちらかというと、右翼的な思想を持った人がたくさん住んでいます。ヘルダーリンの詩も、そういう面を喚起するものがありました。その景色、つまり人工的につくられた自然と、送電線などの人間がつくった造形物とナショナリズムの関係を、そのプロジェクトでは扱いました。

『廃墟のロビンソン』では、それがとても神話的なところまで行っているように感じました。僕にとっては、いい意味でヘルダーリンの時間感覚にとっても通じるものがありました。ヘルダーリンは古代ギリシャに憧れていた人だったので、そういう神話を自らの詩のなかで喚起しようとしていました。それが、僕のなかでは、『廃墟のロビンソン』の、あの風

景とあの語りと、蜘蛛のシーンにも結びつきました。そういう意味で、このようなとてつもなく長い時間感覚を、ご自身はどうお考えになっているのかなと思いました。

キラー：三本の長編作品はかなり長い期間をかけて撮影されました。『廃墟のロビンソン』は2008年1月末から11月初旬までかかりました。私が撮影を始めた当初はどこで撮影するかは決まっておらず、自宅に比較的近い場所で撮影しました。私は遠くへ出向く必要はないことに気づいていました。というのも、この作品は批評だからです…。この作品はある特定の風景に「帰属すること (belonging)」を批評する、つまり、そのような帰属意識が必然的に切望されるべきものなのかどうかを問うことを目的としていました。これは高山さんが経験したことと似ているのかもしれません。厳密にはナショナリズムではないですが、ある風景や場所に根を下ろさなければいけない、あるいはそれを望むことを当然だとする発想です。この考えは非現実的で、今日的な経験と相容れないと思っています。もちろん、そうは言い切れないかもしれません。私はいつでも、大抵の人は生まれた場所に住んでいないと想定してしまうのですが、それは自分自身がそうだからでしょうし、人生の早い時期に多くの場所に住んだ経験があるからでしょう。なかには生まれた場所に住みつづけている人もいます。ですが、そういう人たちが帰属意識を感じているのかどうかは定かではありません。私が気づいたのは、土地への帰属意識を享受していると思われがちな農民の人たちに、多くの場合、そのような意識はないということです。彼らの土地への見方は、はるかに実用的です。

高山：それで思い出すのは、ドリーン・マッシー^[6]さんの言葉です。ブックレットに彼女の論考の翻訳が収録されています。問題は「この風景にあなたが属しているか」ではない。そうではなく「この風景が私たちに属しているか」。この土地で私たちは権利を持って住めているのかどうかという、あの言葉です。すると『ロビンソンの廃墟』のなかで、農民反乱の話が出てくるのも、感情的な帰属 (belonging) ということではなく

て、この土地に自分が住みつく権利を排除されないということなんですね。そのようなことをなんとなく思い出しました。

木内：ありがとうございます。残念ながら、だいぶ時間が押してきました。最後に藤原さんからご質問があるということでしたので、うかがいます。

藤原敏史：手持ちカメラの移動撮影ということを知りたいと思います。僕には、短編作品『ストンブリッジ・パーク』の手持ちカメラを歩道橋の上を歩きながらワンカットで撮るという意図が非常に生々しくて、ものすごく印象深かったです。監督は日頃から、カメラを持って周りの風景などを撮られているのですか？ 手持ちカメラに緊張感があったので、そういうことをしているのかどうか、ふだんはどのように映像と接しておられるのかなと思いました。よろしくお願いします。

キーラー：私はあまりシネカメラを使いません。『廃墟のロビンソン』の撮影を始めたとき、12年間ぶりにシネカメラを使いました。長編3作品はすべてエクレール・カメフレックスで撮影されました。これは35mmカメラで、『ロンドン』の制作のために購入したのですが、とても軽量で、手持ち撮影に特化して設計されていました。実は、手持ちで撮影もしたのですが、完成版には入っていません。作品に組み込みませんでした。なぜ組み込まなかったのか考えてみると、おそらくそのころ、それ以前にもまして計画的に制作する必要を感じていたからだと思います。この感覚は短編第1作から第5作を制作する過程で強まり、『ロンドン』を撮影するころにはカメラの動きはほぼ止まっていました。あの作品の競争倍率は高かったのですが、受注制作でした。受注制作だったので、私自身より慎重になったのかもしれません。とはいえ主には、被写体をフレーミングすることに没頭していました。映画のなかで長方形の正面画像で説得力を持って表現できる空間を探求していたのです。つまり、カメラの動きをあまり魅力的に感じなくなっていたんだと思います。35mmのカラーフィルムへと手段を変えたこともその要因でした。35mmのカメラは16mmよりもはるかにシャープな映像を提供してくれますが、同じ

視野を収めるにはより長い焦点距離のレンズを使うため、カメラを動かすと35mmの映像ではシャープさが失われやすかったのです。

まず、第1作の主観カメラの映像では、どれほどつたないかたちであれ、人間の視覚、あるいは粗雑に造られたロボットやフランケンシュタイン的な怪物のような人工物の意識の視覚を模倣することを意図していました。それは知覚を持つ存在、あるいは知覚をもつ人工的な存在の眼をとおして見ることです。それが時を経て、映像制作の企図が、説得力をもつ空間的映像をつくり出すことになっていきました。それぞれの作品が、説得力のある空間的映像と三次元的な錯覚を探求する試みだったのです。

登壇者

パトリック・キーラー：イギリスの映画作家

高山明：日本の演出家、アーティスト

木内久美子：比較文学研究者

藤原敏史（同時通訳担当）：日本の映画作家

*

補遺

観客からキーラー監督への質問と監督からの回答

1. 『空間のロビンソン』について

Q：この作品にはベルクソンへの言及があります。彼の哲学に影響を受けていますか？ 彼について書いたり、著作で言及したことはありますか？

キーラー：私はベルクソンの専門家ではありませんが、『物質と記憶』を一度読んだことがあります。その第1章の最初のページにこうありまし

た。「私はイマージュをまえにしている。[…]そして、完全な知識があれば[…]それぞれのイマージュにおいて生じることはおそらく計算し予見できるだろうから、イマージュの未来はそれらの現在に含まれなければならない」。この一節を省略せずに、1900年頃の街の風景や路面電車など複数の画面で投影した映像インスタレーション『未来の都市』のギャラリー壁面に投影しました。

『ロビンソンの空間』で引用されている「もし現実が私たちの感覚と意識に直接的に到達できるなら…」で始まる一節は、ベルクソンの『笑い』からの引用です^[8]。私はこの引用を、プラハで行われた学会でのスタニスワフ・チェカルスキによる発表で初めて耳にしました。この発表は、のちに『Umění』1-2 XLIII/1995号に「ユートピアからの絵葉書」として掲載されました。

この引用は、『空間のロビンソン』が東ヨークシャーに到着するときにひかれています。以前、ベルクソンの母親が東ヨークシャーにあった町、現在のドンカスター市の出身だと知り、驚いたことがありました。

2. 『廃墟のロビンソン』について

Q1：ラブレーとヘルファイア・クラブが言及されたシーンが理解できませんでした。そのシーンの映像とナレーションの関連性を教えてください。

キーラー：ヘルファイア・クラブのモットーは「Fay ce que voudras (汝の望むことを行え)」であり、これはもともとラブレーのテレームの僧院での唯一の掟でした。ヒッポのアウグスティヌスの説教「愛せよ、そして汝の望むことを行え」(あるいは「神を愛せよ、そして汝の望むことを行え (Ama Deum, et fac quod vis) 」) から借用されています。

このモットーは、映画のなかでウェスト・グリーンハウスの背面のファサードの石に刻まれています。この石はクローズアップで映し出されたあと、広角でも映されています。その邸宅は“絞首刑^{ハンダマン}執行人”の名で知られるヘンリー・ホーリーによって再建されました。彼はカローデン

の虐殺(1745年)において騎兵隊を指揮した人物です。「…兵士たちは彼の厳しさを恐れ、その人物を憎み、彼の軍事知識を軽蔑している」。1980年代(当時はナショナル・トラストが所有していた)には、マーガレット・サッチャー率いる保守党の財務担当副議長であったアリスティア・マカルパイン卿に貸与されました。マカルパインが建立した擬古典様式のオベリスクは、『空間のロビンソン』に登場します。^[1]

Q2:『廃墟のロビンソン』をギャラリーのような展示空間で公開することを想定して編集しましたか? 『ロンドン』や『空間のロビンソン』とは異なり、この作品では映像がより反復的になっています。パイプラインマーカーの映像、農業景観の長いシークエンス、蜂や蝶の映像などが、その例です。

キーラー:たしかに、映画を書籍や展覧会、あるいはその両方の形で再構成したいと考えていました。ですが、『廃墟』とそれ以前の作品が異なるのは、少なくとも部分的には私が制作と編集を兼務したことに起因します。つまり、非常に長いショットについて、私を小言を言う人がいなかったのです。(とはいえ2010年頃には、1990年代と比べると「スローシネマ」に人々が慣れ親しんでいたのかもしれませんが。)

Q3:『廃墟のロビンソン』は2008年時点で、すでに金融市場に支配された世界と後期資本主義の破綻を捉えていました。今は2025年です。『廃墟』から15年が経過し、グローバル市場がこれまでになく日常生活を支配する時代になっています。もし2025年を題材に映画をつくるなら、『廃墟』で用いた手法をそのまま使いますか? それらの手法は今なお有効だと考えますか? あるいは映画制作自体を断念する可能性はありますか?

キーラー:2014年頃から、しばしば他のことに目移りしながらも、気候危機や2008年の金融危機、そしてそれ以降に起こったこと、今まさに起きていることにもかわらず、なぜ特に英国がこれほど高い物質・エネ

ルギー消費量、つまり「物質フロー」を維持し続けているのか、その仕組みと理由を明らかにしようと試みてきました。このテーマで新たな映画を制作するには至らないでしょう。(それはあまりにも困難な仕事です。)ですが、この探求を続ければ、いつか別のなにかが生まれるかもしれませんね。

3. 『ロンドン』と『廃墟のロビンソン』について

Q：どの程度が事実に基づいていますか？ 語り手(あるいはロビンソン)によって意図的に歪曲されたり誇張された情報はありますか？

キーラー：私の知るかぎり、すべて事実ですが、語りのふたつの発言について、説明が必要かもしれません：

ひとつは『ロンドン』の冒頭近く、ソーホーのウォード通りにある「モンテーニュ英語学校」の映像に添えられた語りです。「モンテーニュが、一時期ロンドンに住み、ウォード通りに居を構えていたという説は、一般的に認められていない」とありますが、モンテーニュはロンドンに住んだことがないというのが通説です。モンテーニュ英語学校は、以前はモンテーニュ外国語学校という名前だったそうですが、「不況がやってきて」名前を変えたと聞きました。

もうひとつは、『空間のロビンソン』の序盤、ホースル・コモンでの出来事です。[H・G・ウェルズの]小説『宇宙戦争』の中で、火星人が着陸したとされる実際の場所ですが、その場面で「毎年、500トンの火星〔からの隕石〕が地球に落下すると推定されている」とナレーションが語ります。1996年1月、英国の新聞『ガーディアン』紙は、物理学者ポール・デイビスが「今でも、平均して毎年500トンの火星が地球に落下していると推定される」と述べたと報じました。ですから、『ガーディアン』紙しかこのことを報じてはいないのですが、「500トン」という数値が推定されたことはたしかです。その後、しばらくして、同紙の別の記事では、その推定値が「500キログラム」と報じられていました。こちらの方がより現実的に思えます。

4. 映画史

Q1：クリス・マルケルがあなたの作品を観たことはありますか？ お会いしたことは？

キーラー：観たという話は聞いたことがありませんし、お会いしたこともありません。

Q2：日本の映画作家・足立正生の作品、あるいはその後続いた映画における風景に関する議論をご存知ですか？ あなたの作品に日本映画の影響はありますか？

キーラー：足立正生については今まで知りませんでした。日本の映画や日本からの直接的な影響はないと思います。

原註：

【1】 Patrick Keiller, *The Possibility of Life's Survival on the Planet*, Tate Publishing, 2012: p.38.

訳註：

- 【1】 マーガレット・サッチャー（1925-2013）：第71代イギリス首相。国内外の政策において、新自由主義を促進し、その強行さから「鉄の女」と呼ばれた政治家。その政治思想はサッチャリズムと呼ばれる。
- 【2】 フィルム・ノワール：1940年代後半から1950年代前半にかけて流行したハリウッドの犯罪ドラマを指す。光と影の強い陰影による視覚表現や冷笑的な主人公、フラッシュバックといった特徴で知られる。
- 【3】 ロイヤル・カレッジ・オブ・アート：ロンドンにある芸術・デザインに特化した公立の研究大学院
- 【4】 レイモンド・ダグナット（1932-2002）：イギリスの映画批評家。マイケル・パウエルの研究でも知られる。イギリスの有名大学だけでなく、1970年代から1980年代にかけては、カナダやアメリカの大

学でも教鞭を執った。

- 【5】 ヨーハン・クリスティアン・フリードリヒ・ヘルダーリン (1770-1843)：ドイツの詩人・思想家。1798年から1800年と1804年から1806年にかけてバート・ホンブルクに住んでいた。
- 【6】 ドリーン・マッシー (1944-2016)：イギリスの地理学者。オープン大学名誉教授。キーラーが主任研究員をつとめた研究プロジェクト「風景の未来と動くイメージ (The Future of Landscape and the Moving Image)」に共同研究者として参画。ここで言及されているのは、2015年の上映時に出版されたブックレット『時間のランドスケープス』に収録されているマッシーの論考「風景／空間／政治」(55頁)である。英語の原文は次のリンクで読める (<https://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/>)。
- 【7】 アンリ・ベルクソン『物質と記憶』杉山直樹訳、講談社学術文庫、2019年。19頁参照。キーラーの言及している英語訳に沿って一部訳語を変えてある。
- 【8】 アンリ・ベルクソン『笑い』増田靖彦訳、光文社古典新訳文庫、2016年、143頁参照。

Event Record 2

Patrick Keiller Retrospective: Post-Talk 2

Patrick Keiller + Akira Takayama + Kumiko Kiuchi

(Editing and Translation: Kumiko Kiuchi)

From 15 to 17 May 2025, the Athénée Français Cultural Center in Tokyo hosted a retrospective screening of works by British filmmaker Patrick Keiller (1950-). Keiller's works combine footage of everyday urban and rural landscapes in Britain and Europe with a distinctive narrative based on research into the cultural, social, political, industrial structures, and history associated with the locations filmed. This special programme screened eight films: five of Keiller's early films in addition to three Robinson films shown in Athénée Français in 2015.

This records the post-screening talk with director Patrick Keiller held after the screening on Saturday, 17 May. Theatre director and artist Akira Takayama was invited as a guest commentator. Other participants included Kiuchi and Toshifumi Fujiwara, the filmmaker, who provided simultaneous interpretation. During the talk, Mr. Keiller spoke in English and the Japanese participants spoke in Japanese.

Both Japanese and English versions are published in this volume. The addendum contains the audience's questions and Keiller's answers. As the audience did not have time to ask questions due to time constraints, I collected their questions individually at the venue and emailed them to Keiller, who responded in writing. I would like to thank the director for his full support for this screening project.

1. Destructiveness of Art Work and the Political

Kumiko Kiuchi [Kiuchi]: Thank you very much, Mr Takayama, for joining us today. To begin, could I ask you to share your impressions?

Akira Takayama [Takayama]: Yes, thank you very much for having me. Watching the film today was really wonderful for me—especially in the sense that I’m genuinely glad I got to see it at this particular moment in my life. The reason is that I was confused at first. I wasn’t sure if this was done in a completely serious way or if it was some kind of prank. But as I kept watching, I gradually realised—and became convinced—that this director is a really destructive person, in a good sense. There’s a sense that he’s doing all this almost with a laugh.

In my own work now, over the last two years or so, I’ve had around ten projects cancelled. How should I put it, when you go to museums these days, they’re overflowing with ‘correct’ works—video pieces that follow the textbook to the letter. It’s been a long time since I encountered a film that so playfully disrupts that kind of correctness. That made me truly happy, and it was very encouraging.

Patrick Keiller [Keiller]: Thank you.

Kiuchi: If I may pick up on that point from another perspective... when you started making short films, it was just around the beginning of the era of Margaret Thatcher. Were you making those early short films with a kind of ‘destructive’ intention in mind?

Keiller: It wasn’t immediately after Thatcher came to power—though it wasn’t very long afterwards, true. To begin with, I tried to evoke the spatiality of film noir—if that’s the right way to describe it—the feeling of film noir. The early

films are, as you no doubt have thought, extremely primitive, and technically inept. It was not long after the period of punk rock, and it seemed to me that one could make films that were not very polished—there are lots of things wrong with the first two films, technically. They weren't exactly a response to Thatcherism, but the idea of accompanying footage of everyday surroundings with a noir-ish narrative probably had something to do with Thatcherism's sinister character. Mainly though, I wanted to find out if it was possible to make a film that way—in those days, it was more difficult to make films, I think, than it is now.

Kiuchi: Thank you. Mr Takayama, when you say you felt this 'destructiveness', what do you mean by the word exactly?

Takayama: I originally made theatre pieces—stage works. Then, I moved outside the theatre, into everyday cityscapes, and I've been working with the question of how an ordinary body, the body of an ordinary spectator, might see things differently. I've been doing projects out in the city with that in mind. For me, that's a kind of politics. The question is how to make what we usually see—what we think we already know—become unknown again. And what really moved me about all the films we saw today is that they achieve that brilliantly.

In the 1960s there were many theatre practitioners who took to the streets and did that kind of 'destructive' work in a very direct way. But using that approach now, for many of us—myself included—it no longer really defamiliarises anything. Watching Mr Keiller's films, though, I felt there is clearly this exquisite distance that arises each time: between the image on the screen, one's own body, and what is being said in the narration. That distance is, in a very positive sense, I would say 'destructive,' though I think the effect is actually so delicate that maybe we shouldn't even use that word.

Keiller: Thank you. Well, about the methodology, I've never quite confirmed what others have meant by *photogénie*, but I've understood it as the transformative effect of photography and cinema images on their subjects, or on one's experience of those subjects. That's what those first films set out to do; they set out to reimagine everyday surroundings. I'm very encouraged by two things: first, that it's understood that the films are supposed to be funny, and also that their intent is conveyed or comes across so far away. I am very appreciative of this comment.

2. Images, Words and Sounds

Kiuchi: What has struck me all these years in the process of subtitling Mr. Keiller's films is the relationship between word and image. It's not that the two aren't interconnected, but I sense certain independence, or perhaps an intentional dissociation, between text and image. The words aren't a direct explanation of the images; there's another reality constructed by the words, and the world shown by images. For example, in *Robinson in Ruins*, there's a scene where this manifests very ironically. On one hand, the narrative deals with the Lehman Shock and the financial crisis; on the other, a spider spins its web. How do you see the relationship between images and words in your work? Has your perception of this relationship changed as you transitioned from short films to feature-length productions?

Keiller: I should explain that in all the films, the picture was photographed and edited before anything was written. To begin with, that was pretty straightforward because the first film [*Stonebridge Park*] consists of two ten-minute continuous (or near-continuous) takes with a moving camera (the first has a jump cut where I cross a busy road). Writing a story in two ten-minute chunks wasn't too difficult. Each part was a walk on a footbridge, linear spaces, one of which had prompted the film.

I'd planned to make the next film [*Norwood*] in a similar way but it didn't turn out like that, mainly because the similarly linear space I'd identified wasn't very long, and the result was a sequence of different kinds of spatial image of differing lengths. It was more difficult to write the story: it's much more difficult to devise a text for a series of brief images than for a couple of five- or ten-minute continuous takes.

The third film [*The End*] was even more difficult because the montage was faster—the average length of a shot is around ten seconds, with some much shorter. It was difficult to fit even a sentence between the splices—given that the narration has some relationship to the picture, however tentative. I also had the idea that it ought to be possible... I had a horror of cutting the negative because when you cut the negative, that's an irreversible act, and negative cutters use cement joints, whereas when one is editing a film, one uses splicer tape, which can be peeled off. Once you cut the negative, that's it. I never like that, and entertain the belief that it ought to be possible to rearrange the footage and write a different story, though I've never actually done this. In fact, mostly, the images are put together in chronological order. So the order in which they were photographed is pretty much the order you see them in the film. Not entirely, but more or less.

And the text was always, to some extent, regardless of any meaning it might have...conceived as a sound effect, a continuity device. I worried that without narration or something similar, there would be a constant unease in the minds of the viewers about what they were watching. [I recalled the critic Raymond Durnat, whose course I attended when at the RCA, saying that 'film is a medium that is always running scared of losing the attention of the audience'.] I didn't want to create continuity with music—that would have been silly, and I don't write music... I have used other people's music, but only here and there.

It was important that the reader had an attractive voice. I soon gave up

using my own voice, as you probably noticed—I didn't like the sound of my own voice, as I knew it wouldn't sound to other people as it did to me. In the other short films, and the long films, the voice is very particular: in the third and fourth films [*The End* and *Valtos*], the voice is foreign-accented. The narrator is Vladek Sheybal. He was a well-known character actor in the UK, often involved in spy films. The narrator of the fifth film [*The Clouds*], again a well-known actor [Iain Cuthbertson], has a Scottish accent. The longer films' narrators were even more celebrated. These actors sometimes bring an air of authority to the narration, however outlandish it is.

Now, about the spider and the 2008 banking crisis. When discussing the UK's economy, commentators often speak of 'a spiral of decline' (this always prompts me to wonder 'why a spiral?—It's not a spiral, it's just a decline, a downward slope; but the phrase is a widespread term—a crime against geometry!). On the other hand, the spider works in a spiral from the edge of the web toward the centre, so that the radius is shrinking as it goes round; and if the radius is, say, the size of the economy, and each rotation is a year, then there is a connection, though I'm not sure if that's what people have in mind when they use the phrase.

Kiuchi: Can we go back to the question of the sound effects in the long films?

Keiller: Yes, of course the narration is not *just* a sound effect, and while it was initially a continuity device (which is what I mean by calling it a sound effect). Then, the danger with any kind of voiceover is that it's annoying. Voiceover is or was then an unfashionable technique, particularly in documentary. I've never been to film school but I think in film schools they probably tell you 'no, no, voiceover is terrible, you must show, you mustn't tell'. But it is characteristic of film noir, typically accompanying or introducing flashbacks. But more recently it's been thought of as something to be avoided, at least in anything like a

documentary. That's also one of the reasons why Robinson isn't the films' narrator. I decided that he couldn't simply assert things, but that it would be permissible for a narrator to report his opinions and statements, even to make fun of them. One has to try to say something, but not in a way that irritates the listener. That's a guiding principle, though obviously it doesn't always work. With a more robust conceptual structure for the cinematography, there would be no need for narration, but I've never managed to devise one.

Things become more difficult when a film is ostensibly *about* something. The short films are all fiction and not really about anything much, but each of the longer films, it seemed to me, if only to sustain the motivation over a long period, had to be about something. The first was about London, where I then lived, and the second one was about England, mostly England outside London. During my childhood, we lived in several different parts of England, and I spent a lot of time on long journeys looking out of the windows of my parents' car, and a lot of time looking at maps. The third film doesn't say what it's about but it's perhaps about the idea of *dwelling*. All these films took a long time to make: *London* was conceived in mid-1989 and completed in January 1994; *Robinson in Space* was much quicker and I think it's all the better for it, conceived in late 1994 and completed in autumn 1996; and the project that included *Robinson in Ruins* began in mid-2007, with the film completed in summer 2010. Over such long periods, it was helpful to have an essayistic subject.

3. Time and Belonging

Kiuchi: Would you like to comment or ask questions on what Mr. Keiller said?

Takayama: I'd like to ask about time. While I was watching *Robinson in Ruins*, I actually kept remembering one of my own projects—I often work and produce pieces in Germany. In that project, I made a kind of tour that follows

the route of about 25 kilometres from Frankfurt to Bad Homburg, where the poet Hölderlin lived, along the path he used to take. And the suburban landscape there was really very similar to the suburban landscapes filmed in *Robinson in Ruins*.

They are similar in that there's the motorway, then the power lines, and this huge hospital, and of course those wide-spreading fields. A lot of people with conservative, even right-wing views live there, and Hölderlin's poetry can also evoke that sort of atmosphere. So, in that project I was dealing with the relationship between that kind of scenery—an artificially constructed nature—those human-made structures like power lines, and nationalism.

In *Robinson in Ruins*, I felt that this goes all the way to something extremely mythical. So for me, it became very closely connected, in a good way, with Hölderlin's sense of time: he longed for Greece and tried, in his poetry, somehow to evoke those myths. That, in my mind, linked up very strongly with the landscapes in *Robinson in Ruins*, with the narration, and even with the spider scene. So in that sense, I'd like to ask how you think about this sense of an extremely long time.

Keiller: The three long films were photographed over quite long periods, *Robinson in Ruins* between the end of January and early November — about ten months, not quite ten months. When I began the cinematography I wasn't sure where I would go, and the film stays relatively close to home. It had occurred to me that I didn't need to travel very far because the film is a critique...it set out to critique the idea of belonging to a particular landscape, to ask whether such belonging is necessarily something to aspire to. Perhaps this is similar to what you encountered. It's not exactly nationalism, rather the idea that one should be, or should wish to be, rooted in a landscape, in a place. This seemed to me to be unrealistic, at odds with present-day experience, although perhaps not entirely: I always assume that most people don't live where they

were born, but that's partly because I don't and I've lived in quite a lot of places, although mostly early in life. Some people do live where they were born, though whether they feel a sense of belonging I don't know...I've noticed that farmers, people you might expect to enjoy a sense of belonging to the land, if not to the landscape, they often don't. They have a much more pragmatic view of the land.

Takayama: That makes me think of something Doreen Massey said in the essay in the booklet. The question is not whether 'you belong to this place' but rather, 'The question is whether this place belongs to you'[1] . It's that idea of whether we have the right to live on this land, whether we are here with a right to inhabit it. So, when the peasant revolts are mentioned in *Robinson in Ruins*, what it brought back to me was not emotional attachment, not a question of belonging, but of rights—the right not to be excluded from settling on this land. That's what I somehow recalled.

Kiuchi: Thank you very much. Unfortunately, we're running out of time now, so I'd like to finish with a question from Mr Fujiwara who also has a question to ask.

Toshifumi Fujiwara: I'd like to ask about the moving handheld camera work. In the short film *Stonebridge Park*, the intention of filming in a single take while walking with a handheld camera felt incredibly raw and left a very strong impression on me. Do you usually carry a camera and film the surrounding landscape in your everyday life? There was such tension in those handheld shots that I wondered whether that's something you often do or not. Do you usually have a camera with you? That's what I'd like to ask.

Keiller: I don't use a cine camera very often. When I began the cinematography

for *Robinson in Ruins*, I hadn't used the camera for 12 years. The three longer films were all photographed with an Eclair Caméflex, a 35mm camera purchased to make *London*, very light and designed specifically to be easily handheld. I did make some handheld footage but it's not in the film. We didn't keep it in the assembly. I think this was perhaps because I felt the need to be much more deliberate, a feeling that had grown between the first and fifth short films, by which point the camera had pretty much stopped moving. That film was a commission—a competitive commission but a commission nonetheless, so perhaps I had become more cautious. But mainly, I had become preoccupied with framing the subjects. To some extent, the films had become searches for spaces that one could convincingly represent in a rectangular frontal image. That meant that camera movement was less attractive, I think. The move to 35mm colour was also a factor: 35mm offered much sharper images than 16mm, but because one uses a longer focal-length lens to frame the same field of vision, 35mm images were more likely to lose their sharpness when one moved the camera.

To begin with, in the first film, that is, the subjective-camera footage was intended to imitate, however clumsily, human vision, or perhaps the vision of an artificial consciousness: a poorly-constructed robot or a Frankensteinian creature; to see through the eyes of a sentient being, but perhaps an artificial sentient being. Whereas later on, the aim was to make convincing spatial images...each film was a search for convincing spatial images, and for illusory three-dimensionality.

Addendum: Questions from the audience to Patrick Keiller

1. About *Robinson in Space*

Q: There are some references to Bergson. Are you influenced by his philosophy? Have you written about him or mentioned him in your writing?

Keiller: I'm no Bergson scholar, but I did once read *Matter and Memory*, in which I found, on the first page of Chapter 1 'Here I am in the presence of images [...] and, as a perfect knowledge [...] would probably allow us to [...] foresee what will happen in each of these images, the future of the images must be contained in their present...' I projected this passage (without ellipses) on the gallery wall in *The City of the Future*, a multi-screen installation of early (circa 1900) films of street scenes, tram rides etc.

The passage that begins 'If reality could immediately reach our senses...' quoted in *Robinson in Space* is from Bergson's *Laughter*. I first heard it at a conference in Prague in a paper given by Stanislaw Czekalski, published later in *Umění* 1-2 XLIII/1995 as 'The Postcards from Utopia'.

The quote accompanies the film's arrival in east Yorkshire. I had previously been surprised to learn that Bergson's mother was from Doncaster, a town (now city) in east Yorkshire.

2. About *Robinson in Ruins*

Q1: I did not understand the sequence where Rabelais and the Hellfire Club were mentioned. What is the connection between the image and the narration in that sequence?

Keiller: The motto of the Hellfire Club was *Fay ce que voudras*— 'Do what you will' —previously the single rule of Rabelais's Abbey of Thélème, borrowed from a homily of Saint Augustine of Hippo: 'Love, and do what you will', or sometimes 'Love God, and do what you will' ('Ama Deum, et fac quod vis').

The motto is seen in the film in close-up inscribed in stone on the rear elevation of West Green House, which is then seen in wide angle [2]. The house was (re)built by Henry 'Hangman' Hawley, who commanded the cavalry at the

massacre of Culloden (1745) ('... the troops dread his severity, hate the man, and hold his military knowledge in contempt'). In the 1980s (by then owned by the National Trust) it was let to Alistair, Lord McAlpine, treasurer and deputy chairman of Margaret Thatcher's Conservative Party. A mock-classical obelisk erected there by McAlpine had previously appeared in *Robinson in Space*.

Q2: Did you edit *Robinson in Ruins* with the idea of displaying it in an exhibition space? The editing differs from *London* and *Robinson in Space* and the film is more iterative in images (e.g. the image of pipeline markers and there are long sequences of agricultural landscape, a bee or butterflies, etc.)

Keiller: I did hope to adapt the film as either a book or an exhibition, or both, but the differences between it and the earlier films are at least partly due to my being my own producer and editor, so that there was no one to chide me over the very long takes (though perhaps by 2010 people were more accustomed to 'slow cinema' than in the 1990s).

Q3: *Robinson in Ruins* already captured the world dominated by global finance and the disaster of late capitalism in 2008. We are now in 2025, 15 years after the *Ruins*, the time when global finance dominates our everyday life more than ever before. If you had to make a film about 2025, would you apply the same or similar approaches used in *Ruins*? Do you find them still valid to make the film today? Might it be the case that you decide to give up making the film altogether?

Keiller: Since 2014 or thereabouts, though often distracted, I've been trying to establish exactly how and why, despite climate crisis, 2008, and everything that's happened since and is happening now, the UK (in particular) manages to sustain its high levels of material and energy consumption, its 'material flows'.

I doubt that this will lead to my making another film (that would be much too difficult) but if I stick at it, there might one day be something else.

3. On *London* and *Robinson in Ruins*

Q: How much of it is true (based on facts)? Is there any information made deliberately inaccurate or exaggerated by the narrator (or Robinson)?

Keiller: As far as I know it's all true, though there are two statements that probably need clarification.

The first, near the beginning of *London*, accompanies an image of 'The Montaigne School of English' in Wardour Street, Soho, with 'It is not generally agreed that Montaigne lived for a time in London, in a house in Wardour Street.' It's not *generally agreed* because he never did live in London. We were told that The Montaigne School of English had previously been The Montaigne School of Languages, but had changed its name 'because of the recession'.[3]

The second is in *Robinson in Space*, also not far into the film, at Horsell Common, an actual site where the Martians are said to land in the novel *The War of the Worlds*, when the accompanying narration includes '500 tons of Mars are estimated to land on Earth each year'. In January 1996, *the Guardian* newspaper reported that the physicist Paul Davies had said that '...even now an average of 500 tons of Mars was estimated to land on Earth each year'. So it's true that '500 tons' was estimated, if only by *the Guardian*, in an article in the same newspaper some time later, the estimate was '500 kilograms', which seems more likely.

4. Film History:

Q1: Did Chris Marker ever watch any of your films? Have you met him?

Keiller: I've never heard that he did, and I never met him.

Q2: Are you familiar with the work of the Japanese filmmaker Adachi Masao, or the discussion that followed on landscape in film? Is there any Japanese influence in your film?

Keiller: I wasn't aware of Adachi Masao until now. I don't think there's any direct influence from Japanese cinema or Japan.

Notes:

- [1] See the following. Doreen Massey, 'Landscape/Space/Politics'. <https://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/> [Last accessed on 28 December 2025]. Abbreviated version is published in *Atlas: Geography, Architecture and Change in an Interdependent World*. Renata Tyszczyk, Joe Smith, Nigel Clark and Melissa Butcher, eds. Black Dog Publishing, 2012: pp.90-95. The booklet that contains the Japanese translation of this abbreviated version is as follows: *Landscapes in Time: Patrick Keiller's Robinson Trilogy*. Kumiko Kiuchi, ed. Office 903, 2015.
- [2] Patrick Keiller, *Robinson in Space*, Reaktion, 1999.
- [3] Patrick Keiller, *London*, FUEL, 2020.

「この惑星における生命存続の可能性」

を語る装置としてのロビンソン：

パトリック・キラー 『廢墟のロビンソン』をめぐって

木内 久美子

(KIUCHI, Kumiko)

海面の上昇がシュンドルボンのような低地帯を呑みこみ、コルカタ、ニューヨーク、バンコクといった都市を居住不能に追い込むというように、変化が肌身に感じられるようになってきたこの世界の住民たちならば、まずなによりも自分たちが受け継いだ世界の変わり果ててしまった姿の痕跡や予兆を見つけようとして、同時代の芸術や文学に目を向けるのではないだろうか。それが見出しえないと知ったとき、彼らが到達すべき結論、せいぜい到達しうる結論は、芸術や文学のほぼすべてが、人びとが自らの惨状を認知するのを妨げるべく仕組まれた様々な隠蔽の様式へと引きずり込まれていくような、そんな時代をわたしたちは生きているのだ、という以外にないのではなかろうか。そう考えると、自己認識を自画自賛して得意になっているこの時代が、将来的には〈大いなる錯乱〉の時代としてふりかえられることになるというのも、じつにありそうなことではないか(アマタヴ・ゴージュ 『大いなる錯乱』(2022 (2016)) 19-20 頁)。

革命という言葉が、[...] 本来の意味で使われているのであれば、それはプロセスを伴う。単なる個人の独創性から生まれた革命など存在しない。そのような独創性は、いくら努力してもせいぜい狂気しか生み出せない。狂気とは、自己に限定された革命的自由である。(ジョン・バージャー 「キュビスムの瞬間」(2022 (1969)) 232 頁)

序

本稿は、イギリスの映画作家パトリック・キーラー (Patrick Keiller, 1950-) による架空の人物ロビンソンを主人公とした三作品 (『ロンドン (London)』(1994)、『空間のロビンソン (Robinson in Space、以後『空間』と表記する)』(1997)、『廃墟のロビンソン (Robinson in Ruins、以後『廃墟』と表記する)』(2010)) のうち、特に『廃墟』を扱う。なかでも着目するのは『廃墟』のエコシネマ的な側面、ノンヒューマンの位置づけ、気候変動問題を映像作品の物語に日常性の一部として組み込むことの可能性である。地球温暖化に伴う様々な異常気象は、この惑星に棲む人間のみならず、それ以外の生命や物質へと意識を向けさせ、人文科学において人間中心主義的な視点を脱する世界の見方を広めつつある。その一方で、このような見方に表現を与える試みは、まだ発展の途上にある。

アマタヴ・ゴーシュは『大いなる錯乱』のなかで、西洋において近代とともに誕生した小説ジャンルにおける困難を述べている。その説明によれば、既存の小説ジャンルは人間中心主義的な叙述形式において構築されてきており、そのフレーミングから脱することは容易ではない。今日の小説家がフィクションよりもノンフィクションでこの問題を語りがちなのは、この困難の証左である。他方、ゴーシュはSFジャンルがこの文脈で重要な役割を果たしつつも、どこか現実離れしているのは、ありえない状況や生物の存在が構成要素としてジャンルの条件になっているからだ、とも指摘する。¹だが、この困難に立ち向かわねば、ゴーシュの述べるように、後世は、私たちの時代の芸術や文学が「人びとが自らの惨状を認知するのを妨げるべく仕組まれた様々な隠蔽の様式へと引きずり込まれてい」た時代だと認知することになるだろう。私たちの時代は、直面している危機を継承する表現を模索しなければならない。

気候変動を語る困難の別の理由として、向き合うべき対象 (たとえば地球温暖化問題であれば、二酸化炭素の排出量がその一例) が時空間を超えて地球に及ぼす影響が、既存の人間の尺度では把握困難だということがある。ティモシー・モートンはこのような対象を「ハイパーオブジェ

クト」と呼んだ。このような対象は遍在しているが、私たちはそれをある特定の時空で「切断面 (slice) 」としてしか捉えることができない。加えて、そのような遍在は外在化された自然ではなく、むしろ内在的な環境であり、私たちはその影響の内側に (inside) いる (Morton, 2018, p. 63)。さらに、モートンの著作の日本への紹介者でもある篠原雅武は、ハイパーオブジェクトが人間的尺度を超え、その影響において人間から遠ざかっていくときでも、人間が無関係ではないこと、人間の痕跡をばらみながら「大規模に時空においてばらまかれて」いくという意味でも、人間が環境に内在的である点を強調している (篠原 (2020))。

近代的な物語は、人間的尺度によって対象を外在的なものとして記述してきた。このような語りの建てつけや言語表現を、どのように超えていけるのだろうか。ゴーシュは提言のひとつで、エドゥアルド・コーンの『森は考える』(2016 (2013))における「私たちを取り巻く諸存在は〈形式〉[…]によって、わたしたちを通過して考えることができる」(p. 139)というくだりを注釈したうえで、人新世は「イメージにおいて考える」と結論づけて、(p. 142)映像によって人間的尺度を超える可能性を見いだしている。

エコシネマとは、このような映像表現のありかたを模索している映画ジャンルのひとつであり、特にポストヒューマニズムの視点から、観客と世界の媒介としての「映画・映像 (cinema) と自然界との関係の歴史的、形式的、政治的、倫理的な観点を探索する」(Kuhn and Westwell, 2020)。また各作品で扱われる社会・歴史的背景を重要視しつつも、その問題をローカルな文脈にとどめず国家をこえる問題として扱い、ニュー・マテリアリズムの視点から、「人間とノンヒューマン (植物、動物、バクテリア、無機物など) のさまざまな関係を非階層的に (non-hierarchical) もつれ絡み合う生態システムとして探索」しようとする (Ibid.)。これらの作品は自然の美しさを愛でるような映像とは異なり、しばしば環境問題を構成する複雑なネットワークへの洞察と現状に対する問題提起を含んでいる。²

Jon Hegglund (2013) は、キラーの『空間』を、環境批評と近代の文化研究を兼備しつつ、人間とノンヒューマンの境界をフラットにしたところで世界を捉えようとするエコシネマとして読解した。主体と客体、図(出来事)と地(『空間』では、ほぼすべてが都市、交通インフラや工場など人工的に造成された構築環境 (built environment) を捉えた風景)、スクリーン内の空間と含意されたスクリーン外の空間が反転しながら人間を包み込む環境 (environment) をなすという、「アンビエントなレトリック」(ref. Timothy Mortor (2009) *Ecology Without Nature*, p. 50, qtd in Hegglund, p. 277.) の概念を梃に、Hegglund はキラーの映像表現にそのような効果を見だし、人間と構築環境との関係を見つめなおす契機をとらえている (pp. 277-8)。

また環境経験を可能にする映像作品は、たんに局所的な場所や文脈を語るにとどまらず、その映像によって、他の場所や文脈を受容する視点や方法を観客に与えてくれる。この経験が生み出す繋がりによって、観客が各々に属している複数の場所や文脈が接続されうる。キラーはこのことに意識的だ。エッセイ「シークエンスと同時性：シネカメラとともにイングランド的空間を批評する (Sequence and Simultaneity: Critiquing English Spaces with a Cine Camera)」(2024) で、キラーはドリーン・マッシーによる「場所 (place)」と「空間 (space)」に関する議論を紹介している。マッシーは排他的な局所性に陥りがちな「場所」を、他の時空間との関係によって立ち現れる「空間」として捉えなおすことで、「空間」を時空の境界を超えてこれまでに生じた複数の物語が同時に立ち現れる (“simultaneity of stories-so-far”) 舞台として想像しようと説明し (Massey, 2006, p. 9)、キラーもその趣旨に賛同している。本論における『廃墟』をめぐる議論は、以上のような先行研究を文脈として前提している。

『廃墟』は、2007年から2010年にかけてイギリスの芸術・人文科学研究会議 (Arts and Humanities Research Council) の「ランドスケープと環境」

プログラムの助成を受けた研究プロジェクト「ランドスケープの未来と映像 (The Future of Landscape and the Moving Image)」の研究成果のひとつとして制作された。³プロジェクトの研究主任だったキーラーによる計画では、このプロジェクトの4つの鍵語があげられている。「帰属すること (belonging)」「移動 (mobility)」「移動・強制退去 (displacement)」「棲み込み (dwelling)」である。ここでは、人口移動 (mobility と displacement) が頻繁になり、同一の場所に住み続けることが、個人や文化のアイデンティティ形成の前提となりえなくなっている現状がある一方で、イギリス (イングランド) では、田園風景に「棲み込んでいる (dwelling)」イメージを土着のアイデンティティと結びつけて語る傾向があることが指摘されている。キーラーはオクスフォード州とパークシャー州の田園風景のさまざまな構成要素にカメラを向けることで、その風景のなかに「なじみはあるが、好意的に受容されていない」様々な構成要素を映し出し、土地の産業利用や軍事利用の印や痕跡を可視化することで、この風景に孕まれた時空間的な複層性を明るみに出そうとしている (Landscape and Environmental Programme (n.d.))。

そのような映像に重ねられるのが、饒舌な語りである。そのスタイルはエッセイ・フィルムに近く、「フィクション化されたドキュメンタリー (fictionalized documentary)」と呼ぶ評者もいる (Dave, 2011, p. 339, qtd in Hegglund, p. 274)。作品の冒頭では、語り手がこの作品の二つの物語のレベルを説明する。それによると、ロビンソンと呼ばれる人物が、地衣類のセイヨウオオローソクゴケから依頼を受け、「この惑星における生命存続の可能性」を調査していたが、失踪してしまい、撮影されたフィルムと調査ノートは彼の最後の住処であるトレーラーに残された。⁴その後、語り手を含む研究者グループがロビンソンのフィルムとノートを発見し、これらが再編集されてこの映像作品となった。このように、『廃墟』では、ロビンソンの調査のレベルと、研究者によって編集された作品というレベルが設定されている。

地衣類から調査の指令を受けるというこの奇妙な人物ロビンソンは、

原子論的なマテリアリストとして世界の行く末を予見しようとし（「凝視することで、その分子的基礎を明らかにし、未来を見通したい」）、詩的な映像の撮影者として調査対象の土地に生まれた「深刻な病（Great Malady）」を「ターナー流のピクチャレスクな眺め（the picturesque view in the manner of Turner）」によって吹き飛ばすことを望み、また共生に心を寄せるランドスケープデザイナーとして、土地所有と産業構造の転換を企図した「実験的な居住区」の構想を提案する。そのビジョンは野心的だ。だが、社会的にみると、『廃墟』のなかのロビンソンは、『ロンドン』や『空間』にもまして、周縁的な存在となっている。前二作で語られる彼の鬱の気質はこの作品では直接的に語られていないものの、彼はいまや前科者であり、住処も仕事もなく、空き家や戸外で眠り、物乞いをしながら、リーマンショックで破産寸前の銀行に預けているわずかな貯金で生きながらえている。彼の唯一の移動手段は徒歩である。だが、そのような状況にあっても、ロビンソンは出所直後の2009年1月22日から調査を開始し、失踪する11月12日まで記録をつづける。語り手は、歴史・経済・哲学・文学・美術など様々な知的リソースが断片的に織りこまれているだろう調査記録（日付と場所と行動）を時系列順にたどっている。

調査記録の内容は多岐にわたる。キーラーはこの映画のタイトルに含まれる「廃墟／崩壊（ruins）」という鍵語を軸に、観点を大きく四つに区分している。建築の廃墟（廃墟となった旧軍事施設や旧炭鉱などの建造物）、個人の崩壊（ロビンソンの肉体的な疲弊）、環境の崩壊（人間ではない知的生命体（セイヨウオオローソクゴケ）による生存可能性の模索）、経済の崩壊（2008年のグローバル市場資本主義の危機）である（Keiller, 2012, p. 10）。⁴このうち、おもに映像が捉えているのは、建築的観点と環境的観点だ。どちらでも廃墟が映し出される場面は限定的で、カメラのおかれた「いま・ここ」にある建造物や造形物を記録的に捉えている映像が大半を占める。環境にかんしても同様のことが言える。例えば、茂みで活動する蝶や蜂、農地で風に揺られるアブラナや芥子、また小麦の刈り取りの場面など、そのイメージはそれ自体で具体的で、ことばによ

る説明を必要としない。

他方、語り手がことばで説明するのは、主に個人の崩壊や経済的崩壊など、人間世界の物語だ。『廃墟』で用いられているのはすべてドキュメンタリー映像であり、虚構の人物・ロビンソンは語りによって設定されるしかない。同時に興味深いのは、リーマンショックに伴う金融危機の動向も、映像を介さずことばでのみ語られていることだろう。この区分によって、映像が捉えるノンヒューマンと、そこに流れるゆるやかな(あるいは回遊しているだけで、ほとんど流れていないような)時間が、語りの表現する人間世界の変化の速さと対比される構造になっている。断片性と速度については、本論考の後半であらためて論ずる。

キーラー作品を論ずる先行研究では、作家の意図を確認するよりは、完成作品を批評する著作が多く、なかでも『廃墟』についての論考では評価が大きく分かれている。作品評価は、論者の理想とする作品像を明るみに出す。この作品像はモデルとして想定される物語像にも支えられており、その姿は一部の評者の近代小説から抜け出すことの困難を示している。本論ではキーラーの手法をたどることで、既存の語りの枠組みからキーラーがどのように脱却しようとしたのかを検証する。

2. キーラーの表現方法とその企図

本項では、『廃墟』についての先行研究や批評の論点のいくつかを整理し、それにたいする応答として、キーラーの制作意図と制作方法を確認する。先行研究のうち、Fisher (2010)、Murphy (2011)、Malpas and Jacobs (2016)、Fournier (2017) の論考を検証した。これらの論文では、『廃墟』の問題点として以下の論点があげられている。

- (1) 内面描写に欠ける表面的な (flimsy) 登場人物 (Fournier)。
- (2) 物語性の不十分な展開。『ロンドン』や『空間』にあった愛人関係という物語装置の欠如。語りとイメージの関係が恣意的かつランダムすぎる (Fournier)。
- (3) 前二作品よりも「教訓めいている (didactic)」。前二作品で批評的

な役割を果たしていた音楽が沈黙に変わってしまい、言葉遊びや詩的要素も減った (Murphy)。ユーモアや語りがイメージを直接的に説明しており、両者の関係が平板化 (Malpas and Jacobs)。

- (4) 蝶や蜂、蜘蛛や植物など、ノンヒューマンにたいする長回しを多用した結果、ネイチャー・フォトに接近している。それぞれのイメージが独立し、イメージ間の連関が希薄化。異化効果やアイロニーが失われている (Malpas and Jacob)。
- (5) ロビンソンへの言及が少なく、語りの装置のなかでロビンソンが形骸化 (Fisher; Malpas and Jacobs)
- (6) 詳述される主題が多いが、それらが統合 (integrate) されていない (Malpas and Jacob)

上記の6点のうち、(1)(2)(5)は登場人物、(3)(6)が語りと映像の関係、(4)は映像の問題として分類できる(1)(2)(5)の批判に共通しているのは、登場人物を軸とした近代的な物語性への要請である。Fournierはロビンソン作品をドキュメンタリー的に理解するという立場から、ロビンソンが登場人物として性格や思考や感情を持ち、『ロンドン』や『空間』にあるようなロビンソンと語り手との緊張関係のような断片的なものでもよいから、何らかの物語が紡がれるべきだと考えている。だが、キーラーは『廢墟』でロビンソンをそのような存在として設定していない。ロビンソンは、「一人称の語り手が、面白がりはしても必ずしも採用するわけではない発想を探索することを可能にする」ために考案された人物である。「奇妙な発想の責任を、語り手以外の別の誰かに譲渡することで、その発想を検討したり、推し進めやすくなる」(Keiller, 2012, p. 9)。冒頭のバージャーのこぼを借りるならば、ロビンソンは、世界を変えたいと願い、その熱心な探求ゆえに「常軌」から逸脱していくある種の「狂気」のアレゴリーであり、語りの装置を担わされている。⁵先立つ二作品とは異なり、『廢墟』では当初、ロビンソンは主人公として構想されていなかった。だが、映像を編集する段階で、キーラーは「この映像を制

作することで何らかの変革をもたらすことができるという信念を持ったある人物の調査旅行の記録」として、作品の映像の主題を設定し、その後、完成した映像のために語りを書く段になって、ロビンソンを登場させた (Ibid., p. 5)。

『廃墟』でのロビンソンのもうひとつの奇妙さは、セイヨウオオローソクゴケがロビンソンの調査のパトロンだということだ。『廃墟』では、地衣類が「菌類と緑藻あるいは光合成細菌」、ときにはこの三者が共生する「共生雑種」であり、「共生者すべてに相互利益がある相利共生の例」と説明されている。⁶ さらにその生息状況については、「地表の生命体の約8%を占め／多くが極限環境に生息」し、セイヨウオオローソクゴケについては「窒素汚染物のある場所／交通量の多い道に繁殖」という。他の種と生息場所を争わないにもかかわらず、遍在する生命体であり、また緑藻が菌類に養分を送る構造であるため、菌類のように支持体に寄生せず、支持体から奪うことはない。『廃墟』では環境が許せば、「なかには約5千年生息」することもある「地球最古の生物のひとつ」だとも説明されている。その成長は非常に遅く、最速のものでも一年に五ミリ程度にすぎない。⁷ ロビンソンの感情が描かれないうまに住処を失っては移動する様子は、地球温暖化にともなう温度域の移動で生息域を移動させざるを得ない植物（『廃墟』では、「イギリスの温度域は毎年4キロずつ北に移動しているらしい」と報告されている）の生命存続の仕方に重なる。ロビンソンと植物との親和性は、彼の一方的な「バイオフィリア」だけによるのではなく、彼の定住と移動のありかたとも関係している。つまり、住みたいところに定住するのではなく、その存続が可能な場所へと移動していく。

次に(3)(4)をまとめて検討する。両者に共通するのは、動植物を長回しで撮影することで、ユーモア、アイロニー、異化といった効果が損なわれ、自然美や環境危機といった紋切型のメッセージに伝えるにとどまってしまうことへの懸念である。この点について、キーラーの意図は、むしろ既存の物語のありかたを宙吊りにすることにあつた。その意図を

制作プロセスに見てとることができる。キーラーは撮影のまえにスク립トを準備しない。彼は被写体を事前に決定せず、歩きながら撮影対象を決めていく。この方法をキーラーは「逍遙学派的な (peripatetic)」手法と呼んでいる。このプロセスで撮影されるのは「探索的映像 (exploratory film)」である (Keiller, 2024)。⁸ このように歩きながら出会った光景を記録した断片をつなぎ合わせることで一本の映像が完成する。もちろん、ここには編集というプロセスが介在するが、キーラーはネガを切ることには慎重であり、『廃墟』でもイメージ同士の緊密な連関を演出するような大胆な編集はしなかった (Keiller et al, 2026)。その結果、映像に刻まれた撮影時のリズムは、語られる物語のために切断されずに残されている。他方、映像と、音や語りは、制作プロセスで意図的に分離されている。『廃墟』の場合、語りは映像が完成したあとに書かれ、環境音は撮影の一年後に同じロケ地で収録された (Keiller, 2024)。この手法は『廃墟』で初めて採用されたのではなく、キーラーが映像制作において一貫して用いてきた手法である。特に『空間』について、キーラーはこの手法が、戦後のイギリス史をめぐる既存の歴史観を、言語を介さない風景の映像から更新することに成功したと自負している (Keiller, 2013; Keiller, 2024)。⁹ 『廃墟』においてもこのようなキーラーの企図は変わっていない (Keiller, 2008)。

他方 (6) では、複数の主題が統合されていないことが問題視されている。たしかに、『廃墟』の語りでは様々な地名や歴史的出来事に言及がありながらも、それらの関係が明示的に説明されたり、概念的に展開されることはない。これをかるうじてつないでいるのは、ロビンソンの徒歩による移動と映像の断片の重なりだけだ。これもかなり意図的な選択であるだろう。ここには、表現媒体としての映画の特質と、キーラーが表現しようとした空間経験の再現との拮抗関係がある。空間経験において、複数の要素や現象 (かたち、光、色、音など) は同一空間の異なる地点で同時多発的に生じ交錯しあう。他方、映画という表現媒体は、「本質的に直線的な性質 (essential linearity)」をもっている。観客もそのような

時間経験を前提して映画を観るため、映画には「連続性 (continuity)」が要請されているとキーラーは感じている。探索的な映像は断片的だったため、キーラーは物語というよりは映画的な連続性の感覚を補完したいと思い、語りをつけたと述べている (Keiller et al., 2026)。だが、彼の制作主眼はあくまで空間経験に孕まれた複数的な断片性をとらえることだ。だからキーラーは語りの内容を統合しない方法を選択している (Keiller, 2024)。

以上、『廃墟』をめぐる論考から、キーラーの既存の物語装置を刷新する試みを、(1) 心理を備えたキャラクターとしての人物ではなく、物語装置を構成する (周縁的) 装置としての人物を設定すること、(2) 「探索的な映像」によって、映像に内在的な時間経験をその断片性ともに空間的経験として作品に残すこと、(3) 映像の制作を先行させ、映像完成後にスクリプトを執筆することで、両者のあいだの説明的な関係を立ち切り、断片性を打ち出していることとして述べた。次項では、キーラーにとって重要な「断片性」について、さらに論じる。

3. 断片性の系譜：スターンとバージャーの影響

キーラーによれば、断片性の手法を模索するプロセスで士気を与えてくれたのが、ロレンス・スターンとジョン・バージャーだった (Keiller, 2024)。

スターンの『トリストラム・シャンディ』のうち、キーラーが着目しているのは、その意図的な脱線の語りの手法と時間経験という主題だ。第三巻では、トリストラム・シャンディの妻が産気づいて猛烈な痛みに耐えている状況で、トリストラムの父と叔父トビー、そしてスロップ医師が、出産用の器具を運搬途中で紛失してしまったオバダイアーについて議論するところから、次々に話題が脱線していく。その途中で妻が気絶 (第13章) していると知らせが入るがおしゃべりは中断せず、第17章の終わりでスロップ医師が立ち去るまで二時間十分ものあいだ続く。第18章では、この時間が何十年もの時間を感じられたという哲学好きのト

リストラムの父が、自らの経験を理論づけようとさらに話しつづけ、「人間の観念は蠟燭の熱でぐるぐる廻る走馬灯の内部の(…)影絵」に似ていると力説する。飽き飽きしたトビーは、「走馬灯などよりも台所で肉を焼くときの焼き串回し」だと言い放ち、議論を打ちきる。

ここで登場する「走馬灯」について、キーラーはその参照元がロックの『人間知性論』(2.14.9)であることを付記し、一見、断片的な『トリストラム・シャンディ』の語り、観念の連鎖＝継起という固有の連続性のリアリティによって正当化されうることにも勇気づけられたと述べているが、ロックの時間概念について詳しく説明はしていない。そこで該当箇所を見てみると、第2章第14節「持続について」では、「持続(duration)」と「継起(succession)」という二つの時間感覚が区別されている。後者は、次々に脳裏に浮かぶ観念を私たちが受け取っているときの時間感覚であり、前者が一つの観念と次の観念が浮かぶあいだの間だという。このあいだを刻む速度が慣習的であるとき、私たちは観念の連鎖を把握し、継起として感じることができ、その速度が一定だという前提で尺度的な時間(時計の時間)が成りたっている。逆に速度が速すぎたり遅すぎたりすると、私たちは連鎖が捉えられないため、静止として感じるとロックは説明する。『トリストラム・シャンディ』に戻ると、実際には二時間十分だった尺度的時間が何十年にも感じられたのは、持続が刻まれる速度がゆっくりだったからだということになる。スターンはこのような語りの断片性を肯定している。ロックの『人間知性論』は人間の尺度をこえたところで生ずる継続を論述の対象としていないが、キーラーの映像に内在する時間は、人間以外の事物や動植物にも適用されうるだろう。映像は、人間の尺度をこえた継続のリズムを記録することを可能にしている。

加えて、ジョン・バージャーもキーラーの断片性のビジョンに深くかかわっている。バージャーは、キュビズム以来の芸術の課題を、現実を鏡のように模倣することではなく、現実を知覚する経験を模倣することだと述べた。これを前提に、論考「もはや肖像画は存在しない」(2024

(1967))では、今日の世界の経験が現代におけるメディアや世界的な政治状況の複雑さに絡み取られて相当に複雑であり、従来通りの形式では物語を紡げなくなっていると述べている。その原因は、ある物語が他の物語によって干渉されることなく直線的に語られることはありえないことを私たちが認識していることにある。一本の「真っ直ぐに引かれた物語の線」は、複数の別の物語に「たえず横切」られている。バージャーは今日の物語について、「さまざまな出来事や可能性の同時性や拡張性を絶えず考慮」せざるをえないという世界像を踏まえて、「一本の直線の限りなく小さな一部として認識するのではなく、無数の直線の限りなく小さな一部として、無数の直線で描かれた星の中心として認識する」の でなければならないとしている(327頁)。このような物語の見方は、マッシーによる「空間」における同時多発的な物語の複数性にも共通している。

その評論において「星」のモチーフに触れているバージャーは、彼が複数の論考で言及しているヴァルター・ベンヤミンによる歴史についての議論と、そこで持ち出される星座のイメージを念頭に置いているだろう。ならば、ここで言われている物語は、たんに空間的なものではなく、時間的なものでもある。地上から見ると、空というひとつの空間に同時に輝いているように見えている星々は、それらが隣り合っているように見えても、実際にはまったく異なる場所にあり、届いてくる光が放たれた過去の時点も異なる。私たちが捉える星々の時空的布置は、いま - ここという視点から捉えうる宇宙の歴史のある切断面(slice)にすぎない。これらの星はつねに何らかの形で変化しているはずだが、人間が捉えうる時間的継起を超えている。だから先人は星の布置を静止しているかのように見なし、星のクラスターを動物や事物に見立てて名づけた。ベンヤミンは「歴史の概念について」(2015(1939-41))のなかで、静止状態を、無数の切断面のひとつではなく、その無数の集積として継起する時間において、歴史が飽和状態となり静止する「いま」、無数の切断面が普遍として結晶し、その歴史性をあらわにする瞬間として論じている。ベンヤ

ミンは、この「いま」という結晶に、史的唯物論者にとっての「抑圧された過去を解き放つための戦いにおける、革命のチャンスのしるし」(ベンヤミン、65頁)を見てとる。

キーラーはベンヤミンの歴史の概念に直接触れて語ったことはない。だが、興味深いことに、『廃墟』には、史的唯物論という語に喚起されるマルクスへの言及がある。4月6日についての語りには、ロビンソンはしばらく調査のことを忘れていたが、その日の降雪で、調査の目的を思い出すというくだりがある。そのあとに、科学者が温暖化に警笛を鳴らしているというメディア報道が引用されているのだが、その前にロビンソンが参照しているのが、マルクスの博士論文『デモクリトスの自然哲学とエピクロスらの自然哲学の差異』である。『廃墟』には、ロビンソンが「エピクロスによる天体論を見つけて(…)これこそ天気のことだと合点」する、とある。エピクロスらの自然哲学は、天体の運動の不変と永遠を説き、それを神格化したアリストテレスの論を「原子の偏倚運動(クリナメン)」によって退けたことで知られる。原子は落下するとき、直線落下運動から逸れるクリナメンを伴うという論であり、この逸脱可能性は、後世において人間における観念的な自由論、他方で偶然性の唯物論として展開された(加戸、2026)。ロビンソンはエピクロスに力を得て、気候変動を解決する術はないという決定論を脱し、気候変動問題に再び目を向けた——そう解釈することもできる。¹⁰

確実に言えることは、キーラーが空間に同時に生起する複数の物語というビジョンを、テイト・ブリテンでの展覧会「ロビンソン協会」(2012)に応用していることだ。そのデザインでは七つの「クラスター」(主題)がたてられ、各クラスターは「交差する物語の交差点、「線の星」として構想された」。映像は映画のように時系列順ではなく、「同時に表示され、その主題の地形に基づいたレイアウトで構成された」という(Keiller, 2024)。この展覧会で常時上映されていた映像では語りが削除されており、視覚的にのみ時空間の表現が試みられていた。語りのない映像は、『廃墟』のDVD版にも、語りつきのバージョンとは別に収録さ

れている。このことは、『廃墟』を映像のみで鑑賞することの意義を示唆している。

本項では断片化という主題から、スターンとバージャーの議論を經由し、ベンヤミンの歴史の概念を参照した。このなかで、歴史認識を無数の時空間の切断面を結晶化している「静止」という瞬間の把握として確認した。また「いま」の布置が、展覧会のインスタレーションで試みられていたことを述べた。次項では、『廃墟』におけるノンヒューマンの映像を検討しながら、『廃墟』において捉えられている歴史の次元を同定する。

4. 速度・静止・歴史

『廃墟』には、比較的短いカットと長いカットの映像がある。短いカットは長くても10秒前後で、建造物やランドスケープ、ランドスケープを構成するエレメントを映し出す際に用いられるのにたいし、長回しのカットの大半は3分を超えるものが複数あり、動植物の映像あるいは小麦の収穫風景を映している。

短いカットについては、冒頭の10分ほどで、作品内で反復される重要な被写体が一通り提示される。(1) 18世紀のゴシック風の邸宅、(2) オクスフォードの市街地ブロード・ストリート (Broad Street) のポスト、(3) オクスフォードのケニントン環状交差点 (Kennington Roundabout) にある道路標識、特にニューベリー (Newbury) という地名とその文字の周辺に生息しているセイヨウオオローソクゴケである。(1) から (3) は『廃墟』の最後まで反復されており、(2) と (3) はほぼセットで映し出される。作品を通してみると、両者の時間感覚の違いが際立っている。(1) はやや広角と標準的な画角の組み合わせで撮影されており、1月から11月までの期間で、時間の経過とともに大きな変化を刻んでいる。ロビンソンは(1) の家屋を宿として使っていたことが示唆されている。1月の時点ですでに仮囲いが設置され、足場が組まれているが、邸宅の両側にはまだ大きな木があり、白い小さな花が咲いている。4月には枝に降り積もつ

た雪が風に揺られて地面に落ちる。その後、仮囲いには色鮮やかなポスターが貼られ、ファサードがにぎやかになるが、8月には仮囲いが外され、両側の木もなくなっている。新たに設置された赤い仮囲いの奥で、むき出しになった家屋は無残な姿である。赤い仮囲いがたてられると、行き場を失ったロビンソンは、郊外で空き家を見つけるが、間もなくそこを去り、最終的にはハンプトン・ゲイの廃墟のキャラバンに映像とノートを置いたまま失踪する。

これに対して(2)と(3)の画角は広角からかなりの接写にいたるまで、(特に接写のバリエーションで)さまざまな画角が使われている。だが(1)とは異なり、1月から11月という時間の経過にもかかわらず、被写体の見え方には大きな変化がない。(2)に関しては、前半で用いられる広角のショットは、街路や空の色が季節や天気を伝えるが、後半では、ほぼポストの投函口のクローズアップだけが映し出される。(3)のセイヨウオオローソクゴケも同様である。初出と二回目の場面では、道路標識のみが映し出され、その存在は見えていない。だが三回目の場面(2:58-5:25)で、車が往来する道路わきの標識を捉える広角から、カットののちにクローズアップ映像が挿入され、カットされるごとに対象に近づき、セイヨウオオローソクゴケの姿が見えてくる。最も対象に寄ったショットでは、ニューベリーの地名が見えなくなり、地衣類の姿だけが前景化する。地衣類はポストのように無生物ではないが、ここでも両者を区別する階層が取り払われているかのように、二つのイメージが組み合わせられる。幾度もの反復を経て、作品の終わり近くでは、ポストは「連絡」、地衣類は「パトロン」という記号として浮かび上がってくる。

このように一見ランダムに見える映像は、日常性への焦点化に並行して、作品の進行とともに、観客のなかにある種のタイポロジーを形成するようになる。特に塀や柵、閉ざされた門などに示唆される広大な閉鎖された空間は、語りに文脈を与えられることで、個人や企業による空間の占有の問題が浮き彫りにする。スケールの小さなゴシック様式の邸宅の仮囲いから、放牧用地、軍事基地、さらにはガスや石油のパイプライン

ンの用地（「2500キロメートル」のパイプライン・システムが、50億リットルの燃料を運んでいる）にいたるまで、その空間の種類はさまざまだ。だが、他方で、このような空間をマーキングしている要素を、撮影角度や距離を変えながら複数回撮影することで、ありふれた風景を構成する事物をたんに可視化するだけでなく、ある種の異化も試みられている。パイプラインマーカの例がこれにあたる。パイプラインマーカの機能は、地下にあり地上からは可視化されない長距離にわたるパイプの存在を、その管理者の情報とともに明示することだ。だが、『廃墟』ではこのような実務的な機能にとどまらず、その傘の部分が彫刻作品に見立てられ、様々な角度から芸術作品のように色や形や見え方が観察され、無機物に表情を見いだすようなシュルレアリスト的なユーモアとアイロニーを醸し出している場面がある（36:27-38:53）。ここにはエネルギー資本に占拠された空間を詩的に異化する意図が明確に感じられる。

他方、(4)の論点でネイチャー・フォト的だと批判された長回しの映像には、道端に咲くタチアオイやジギタリス（43:53-47:27）、アルム・マクラツム（47:28-49:10）、チーゼル（49:11-53:27）、アナカンブティス・ピラミダリスなどに蝶や昆虫が来訪する様子などがある。これらの映像のなかには、語りを伴うものと伴わないものがある。例えば、アルム・マクラツムの映像は、皮肉にも地球温暖化と種の絶滅について、二転三転する科学者の発言と重ねられる（7月11日にある『ネイチャー』誌の報道「40年間で蓄積された植物や鳥類／特に蝶についての研究によれば／すでに4年前に大量絶滅が近いという指標があった」）。その発言は気候変動が切迫した課題であるどころか、大量絶滅が起こってしまったのかもしれないという絶望的な緊迫感を与える一方、アルム・マクラツムはその発言の自らへの余波を知る由もなく、風に揺られ続けている。また、映画の最後では、蜘蛛が糸を繰り、巣を紡ぐ様子が、リーマンショックの始まった9月10日から9月18日までの切迫した状況についての切迫した語りの内容と重ねられている。人間世界の経済が未曾有の危機を経験しているのを横目に、蜘蛛の動くリズムは軽快だ（1:07:53-1:12:08）。両

者に共通するのは語りと映像の対比の手法と、それによって得られるアイロニーの効果だ。

さらに、二つの例をならべると、そのアイロニーは倍増する。科学者の発言によれば、人間は地球上での環境の変化と種の絶滅のスピードに認識・対処できていない。金融危機では分刻みで人間社会の危機が追跡されているにもかかわらず、同様に対処しきれない。一方では、環境の変化のあり方に、人間が自らの尺度をチューニングできておらず、他方で、人間自身が生み出した経済システムが、人間の制御をこえていく。さらに経済危機や気候変動の語り重ねられる動植物の映像は、人間の世界がこの惑星の一部にすぎないことをアイロニカルに示している。このアイロニーが示すのは、人間中心主義というフレーミングの限界と弊害だろう。『廃墟』ではロビンソンがカール・ボラニーの『大転換』を参照する場面がある。ボラニーが批判しているのは、自己調整市場を前提とする市場資本主義が、成長という強迫のもとに労働の速度と効率性をあげ、個人主義を促進してきた歴史だ。他方、その弊害を被る動植物は、その速度＝語りの切迫感に生存のうえでは翻弄されながら、映像のうえでは無関係であるかのように、それぞれのリズムを刻みつつける。

また、作品には語りを伴わない長回しもある。ニュー・マテリアリズムやポストヒューマニズムの観点に立つ論者は、その脱人間中心的な視点を評価している。たとえば、『廃墟』をそのような視点で初めて詳細に論じた Dave (2011) は、動植物の映像にみられる独自の持続は、動植物の「生氣 (vibrancy)」を感じさせるものだと好意的に受容している。またマッシーは、風に揺られるジギタリスやチゼールに止まる蝶が、設定されたカメラのフレームを意に介さず出入りする長回しについて、周縁性への見方を反転させるものだと論じる。

私たちは、これらのショットを凝視するほかない。それでいてこの動くイメージをわがものとすることができない。その逆である。ジギタリスの和解しがたい他者性、人間の活動に対する無防備、そし

て完全なる無関心——それらに私たちは身をゆだねるしかない。
(…)その無防備さの別の側面、それは人間活動による生態系の崩壊
の危機である。この危機は、ジギタリスの限られた植生域の周縁性
と並置されると、地球との関係における周縁性にもみえてくるだろ
う(マッシー 2015, 62頁)。

ここでマッシーが述べているのは、ノンヒューマンの活動を捉える映像
を凝視する行為をとおして、観客は翻って人間の視点の周縁性を意識さ
せられるということだ。ロビンソンという装置に照らしていえば、コモ
ンセンスを逸脱した装置として設定されたロビンソン、また地球に遍在
するセイヨウオオローソクゴケとの協働の周縁性は、人間活動の周縁性
を照らし出すものになりうる。その経験を可能にするのが、ロビンソン
によって撮影された映像なのだ。それは、人間の尺度をこえた、セイヨ
ウオオローソクゴケの時間や郵便ポスト、構造物や風景など、さまざま
な事物や動植物が刻むそれぞれの時間を記録する。『廃墟』の映像は、そ
れぞれの短い継続としての一断面を集積した記録だ。これらの集積は、
断片的な個体の記録でありながら、この映像作品に集積されることで継
続としてのひとつの時空間を得ている。このような空間で、マッシーの
言うように「目の前の風景を別の風景だと想定」してみることができる
かどうかという挑戦に『廃墟』は挑んでいる。その視点は地衣類であつ
てもよい。『廃墟』は5000年生き続ける個体もあるというこの種をと
おして、人間的時間を超えた出来事の日撃者であり、その環境の変化の経
験者でもあり、映像によって差し出されるノンヒューマンのリズムに身
を置いて、日常性にとどまりながら別の時空を想像するという実験なの
だ。

結語

本論では、『廃墟』が気候変動という語り難い対象に、どうアプローチ
したのかを、特に映像と語りに焦点を絞って述べた。本作では、この間

題は全面的に語られることはないが、メディアで報道される情報としてロビンソンの日常のなかに組み込まれていた。また映像表現の探索性と語りの視点の周縁性という二つの方法の組み合わせによって、ノンヒューマンのリズムを観客に経験させることを可能にしていた。第1節では、『廃墟』の研究プロジェクトのアウトプットとして制作背景と作品の概観を記述した。第2節では、『廃墟』をめぐる論評や先行研究から、特に作品に批判的な論点を取りあげ、これらの論点に応答する形式で、キーラーの手法とその意図を示した。そのなかで、キーラーが映画という時間的に直線的な芸術において、ある空間経験を捉えようとしていたことが、映像を先に撮影し編集してから語りを書くという制作のプロセスや、イメージや語りの断片性を彼に選択させていることを説明した。第3節では断片性と時間性に焦点をあて、キーラーが影響を受けたスターンとバージャー、そしてバージャーに影響を与えていると想定されるベンヤミンの歴史概念について確認した。第4節では、『廃墟』の映像を短いショットと長回しに分類したうえで、それぞれの映像にはらまれた速度の違いを明らかにした。そのうえで、動植物や構造物のエレメントのショットがどのように人間的視点を周縁化しうのかを説明し、最後に、『廃墟』における地衣類の意義を人の尺度をこえた歴史、ノンヒューマンの時間スケールという観点から述べた。

『廃墟』は「この惑星の生命存続の可能性」という問いにたいし、存続のための具体的な対処策を提示しているわけではない。むしろ本作が試みているのは、人間中心主義を脱するための研究手法の構築、制作プロセスのデザイン、そして断片性から個の空間経験を描くことで、その経験を観客である複数の個人へと連繋させることである。競争ではなく共生からランドスケープを見つめようとするこのロビンソンの個人的な視点は、キーラーの見立てでは、制作当時は奇妙だとされたかもしれない。だが、2010年から15年が経過して、このような視点はもはやたんなる「狂気」ではなく、気候変動問題にアプローチするためのひとつのニッチな入口として受け入れられるようになりつつある。私たちはその扉を開

きつづけるために、ロビンソンのように日常性のなかで絶えず探索を続けなければならないだろう。

注

- 1 小説ジャンルにおいて気候変動を物語る形式の試みとして、現実には起こりうる想定を規範におく思弁小説 (speculative fiction) や、気候変動の影響を虚構世界の日常に肉薄したものとして描く気候小説 (climate fiction) などがある。
- 2 Ref. S. Rust and S. Monani (2013), “Introduction”, in *Ecocinema: Theory and Practice*, Routledge, p. 3. ここでは「エコシネマ」のもつ特性として三つあげられている。(1)「映画は文化的にも物質的にも組み込まれたものである」という理解、(2) 消費社会において、人間だけでなくノンヒューマンも直面している問題を認知し、映画を通してその問題にたいする行動を想像させる表現、(3) 現状のイデオロギー (環境保護の言説も含む) に偏らない内容的な複雑さと豊かさ、を備えた映画である。
- 3 この研究プロジェクトのキーラー以外のメンバーは、人文地理学者のドリーン・マッシー、歴史学者のパトリック・ライト、軍事風景を専門とするマシュー・フリンタムである。キーラーはこの研究プロジェクトで『廃墟』の制作に加えて、テイト・ブリテンでの展覧会『ロビンソン・インスティテュート (Robinson Institute)』(2012年)を開催した。『この惑星での生命存続の可能性 (*The Possibility of Life's Survival on the Planet*)』(2012)はこの展覧会のカタログに相当する書物である。
- 4 日本語名については黒川道、柏谷博之 (2002), 4頁を参考にした。
- 5 たとえば『ロンドン』では、ロビンソンはイギリスにフランスのような革命が起こり、ロンドンがパリの19世紀を経験していたらどうなっていたらどうか、と想像しながら、ロンドンのユートピアを夢想し、サッチャー時代の終焉を念じてまちを歩き回る人物であ

り、『空間』では、革命を起こすためには「現実と想像力の橋渡しが必要だ」という冒頭で引用されるヴァネジエム『日常革命の実践』の言葉を実践するが、その度を越えてしまい、軍事施設に不法侵入してしまう。作品では明言はされないが、おそらくロビンソンに部品を盗まれた軍用機は北海に墜落したのだろう。『廃墟』の冒頭では、ロビンソンがエッジコット監獄に収監されていたことが述べられる。

- 6 Ref. Palmer (2023). 地衣類の生態の原理が共生なのか競争なのかについては、様々な解釈があり、意見の一致をみていない。
- 7 引用は『廃墟』による。それ以外の地衣類についての情報については、Palmer (2023) を参照。
- 8 『廃墟』の場合、撮影には35ミリのハンディカム (HANDICAM) が用いられた。
- 9 イギリスでの製造業の衰退と1980年代以降の金融資本主義の台頭を自然発生的だとする「自己調整市場」の見方は不正確であり、むしろ製造業の衰退は市場資本主義によって計画された人為的な産業システムのシフトだったということを『空間』によって示せたとキラーは述べている (Keiller, 2024)。
- 10 Ref. 山中隆次 (1958) 160頁. ルクレティウスとエピクロスのちがいについて、山中はルクレティウスは主観的感覚が世界の客観的理解であることを疑い、世界を歩き回って証拠を探そうとする科学的態度をもっていたのにたいし、エピクロスは主観的感覚の客観性を疑わず、自らの観念に安住していたと記している。ロビンソンは『ロンドン』でルクレティウス信奉者だとされている。

参考文献一覧

- Butler, C. (2019). Inhabiting the ruins of neoliberalism: Space, catastrophe and utopia. *Law and Critique*, 30, 225–242.
- Dave, P. (2011). *Robinson in Ruins: New materialism and the archaeological*

- imagination. *Radical Philosophy*, 169, 19–35.
- Fisher, M. (2010, November). English pastoral: *Robinson in Ruins*. *Sight & Sound*, 22–24.
- Fournier, G. (2017). Rural landscape in Patrick Keiller’s *Robinson in Space* and *Robinson in Ruins*. In D. Haigron, ed. *The English countryside: Representations, identities, mutations* Palgrave Macmillan, 115–136.
- Hegglund, J. (2013). Patrick Keiller’s ambient narratives: Screen ecologies of the built environment. *Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*, 20 (2), 274–295. <https://doi.org/10.1093/isle/ist026>
- Keiller, P. (2008). The future of landscape and the moving image. <https://thefutureoflandscape.wordpress.com/>
- Keiller, P. (2012). *The possibility of life’s survival on the planet*. Tate Publishing.
- Keiller, P. (2013). *The view from the train: Cities and other landscapes*. Verso.
- Keiller, P. (2024). Sequence and simultaneity: Critiquing English spaces with a cine camera. In I. Christie Ed., *Spaces: Exploring spatial experiences of representation and reception in screen media*. Amsterdam University Press, 105–118. <https://patrickkeiller.org/sequence-and-simultaneity-critiquing-english-spaces-with-a-cine-camera/> 最終閲覧2026年1月7日
- Keiller, P. (1994) *London*. BFI. DVD.
- Keiller, P. (1997) *Robinson in Space*. BFI. DVD.
- Keiller, P. (1999) *Robinson in Space*. Reaktion.
- Keiller, P. (2010) *Robinson in Ruins*. BFI. DVD.
- Keiller, P. (2020) *London*. FUEL.
- Keiller, P., Kiuchi, K., Takayama, A. (2026) “Patrick Keiller Retrospective: Post-Talk 2”. *Polyphonia* 18, 151–164.
- Kuhn, Annette, and Guy Westwell (2020). ecocinema. *A Dictionary of Film Studies*. OUP.

- Landscape and Environment Programme. (n.d.). *The future of landscape and the moving image*. <http://www.landscape.ac.uk/research/largergrants/thefutureoflandscape.aspx>. 最終閲覧2026年1月7日
- Malpas, J., & Jacobs, K. (2016). Place, space, and capital: The landscapes of Patrick Keiller. *Environment and Planning D: Society and Space*, 34 (6), 1132–1149. DOI: <https://doi.org/10.1177/02637758166544>
- Massey, D. (2005). *For space*. Sage.
- Massey, D. (2011). Landscape/space/politics: An essay. *The future of landscape and the moving image*. <http://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/> 最終閲覧2026年1月7日
- Morton, Timothy. (2018). *All art is ecological*. Penguin.
- Murphy, D. (2011). Patrick Keiller: *Robinson in Ruins*. *Icon*. <https://www.iconeye.com/opinion/patrick-keiller-robinson-in-ruins>. 最終閲覧2026年1月9日
- Palmer, L. A. (2023). *The lichen museum*. University of Minnesota Press.
- Rust, S., Monani, S., Cubitt, S. (2013). *Ecocinema: Theory and practice*. Routledge.
- 黒川 遼、柏谷博之 (2002) 「外国産地衣の和名について」『ライケン／Lichen news bulletin of the lichenological society of Japan』13.2, 1–8.
- 加戸由佳子 (2026) 「マルクス学位論文における科学論 論文内容要旨」神戸大学提出博士論文 (<https://da.lib.kobe-u.ac.jp/da/kernel/D1007385/D1007385yy.pdf>) 最終閲覧2026年1月9日
- 木内久美子編 (2015) 『時間のランドスケープス：パトリック・キーラー「ロビンソン三部作」Office 903.
- ゴーシュ、アマタヴ (2022 [2016]) 『大いなる錯乱——気候変動と〈思考しえぬもの〉』三原芳秋・井沼香保里訳、以文社。
- 篠原雅武 (2021) 「【篠原雅武・特別寄稿】ティモシー・モートンの「ハイパーオブジェクト」に関する覚書」人文書院 note. (<https://note.com/jimbunshoin/n/n298f9ecc68f1>) 最終閲覧2026年1月9日。

- スターン, L. (1969 [1759-1767]) 『トリストラム・シャンディ』朱牟田夏雄訳、岩波書店.
- バージャー、ジョン (2024 [2016]) 『批評の「風景」ジョン・バージャー選集』山田美明訳、草思社.
- ベンヤミン、ヴァルター (2016 [1940]) 『[新訳・評注] 歴史の概念について』鹿島徹訳・評注、未来社.
- ポラニー、カール (2009 [1944]) 『[新訳] 大転換——市場社会の形成と崩壊』野口建彦・栖原学訳、東洋経済新報社.
- 山中隆次 (1958) 「マルクス『学位論文』(1841年)について」『経済研究』第9巻第2号: 159-163. (<https://econ-review.ier.hit-u.ac.jp/wp-content/uploads/files/1958/keizaikenkyu0902159.pdf>) 最終閲覧2026年1月9日
- ロック、ジョン (1974 [1690]) 『人間知性論(二)』大槻春彦訳、岩波文庫.

----- 学外査読者（五十音順、敬称略） -----

樽沼範久（横浜国立大学）

瀬尾匡輝（茨城大学）

丁乙（北海道大学）

三浦航太（アジア経済研究所）

----- 編集後記 -----

東京医科歯科大学と東京工業大学が統合して東京科学大学となり、最初の1年通しての「年度」となった、2025年度の『ポリフォニア』の編集作業を無事に終えることができ、ほっとしております。刊行に際しお世話になった皆様方、すばらしいコメントを下さった査読者の先生方、今年も印刷を担当し、構成についても助言して下さった美巧社の池上晴英様、素晴らしい表紙をデザインして下さった松延比呂伎様、そして事務手続きを取り仕切って下さった外国語事務室の皆様には厚くお礼を申し上げます。（渡辺・猪熊）

今回、松延比呂伎さんに表紙のデザインをお願いしました。『ポリフォニア』に因んでクレーの「ポリフォニー」を題材とし、旧東工大及び旧医科歯科大を象徴するモチーフを描いてもらいました。両大学の統合を祝福するに相応しい表紙になったと思います。（藤井）

今号より電子版へと移行しました。表紙も変わり、新しい装いでのお届けです。寄稿者の充実した論考をご高覧いただけると幸いです。（谷岡）

言語文化論集
POLYPHONIA
NO.18

発行日 2026年3月15日
発行所 東京科学大学言語文化研究会
〒152-8552
東京都目黒区大岡山2-12-1
東京科学大学 西3号館 805
TEL 03-5734-2287 FAX 03-5734-2938
発行者 谷岡健彦
編集者 谷岡健彦 渡辺 暁 猪熊恵子 藤井俊吾
印刷所 (株)美巧社