

今福龍太 〈共―接触〉の試み

Opening Lecture

過ぎ去った時と聖なるもの —— 小津の部屋から

RAM シニアフェロー 今福龍太による
新プロジェクト《共―接触》の試み》。
この試みでは、物理的な接触が制限さ
れた現在において、時間的に隔たれた
他者と触れあうことの可能性を探り、
それを端緒にそれぞれの参加者が作品
制作を試みるプロジェクトです。通常
「偶有性」と翻訳されるコンタンジャン
ス(contingence)という哲学的概念が、「共
に(con-)」「触れる(-tingence)」という
語源的意味を内包していることに注目
し、偶然にも過去の痕跡に触れてしま
うこと、そこから生まれる「共」へと
意識を広げていきます。

ここでは、今福龍太によるオープニン
グレクチャーの一部を紹介。今福の
出身地でもある湘南・茅ヶ崎の浜辺で
のプロローグと、小津安二郎ゆかりの
宿として知られる「茅ヶ崎館」で行わ
れた本編のふたつによって構成されて
います。なお、このオープニングレク
チャーは事前に映像収録され、編集さ
れたのちに、参加者へと届けられまし
た。現在、RAM メンバーたちはそれぞ
れの《共―接触》の試み》をスタート
させており、作品としてのアウトプッ
トを目指しています。



プロローグ… 茅ヶ崎の砂浜での〈共―接触〉

ここは湘南・茅ヶ崎のサザンビーチと呼ばれている海岸です。サザンビーチなんて名前になったのはいつのことか分らないですが、僕はここに昭和三〇年の十二月、生後3カ月くらいの時に引越してきました。僕が育ったのはこの茅ヶ崎海岸のすぐ隣、辻堂の西海岸です。今日は、小津安二郎が戦前から脚本家の池田忠雄や野田高梧らと一緒に映画のシナリオを籠って書いていた「茅ヶ崎館」という古い旅館を訪ねて、『共―接触』の試みについて話をしたいと思っています。

小津が戦後最初に撮った『長屋紳士録』（一九四七年公開）という映画があります。そこに一人の孤児の少年が出てくるのですが、縁者が茅ヶ崎にいるのではないかということを見つけ、飯田蝶子演じるおばさんに連れられ、縁者を探して茅ヶ崎海岸をウロウロと歩くシーンがあります。そこにはちょうど終戦直後の茅ヶ崎海岸の砂丘の風景が出てきて、僕にとっても懐かしい映像です。いまはほとんどなくなっているんだけど、ここは砂丘だったんです。それは僕の前風景と言っているのかな。

その頃で、このあたりに縁がある人として、書家の井上有一という人がいます。戦後、茅ヶ崎の菱沼というところにほとんど不法占拠のようにバ

ラック小屋を建てて、そこに籠って戦後の日本の書道を破壊するようなどんでもない書を書き始めていました。井上は当時このあたりの海岸に植えられ始めていたカナリヤシの枯れ葉をとってきて筆代わりにし、エナメルを炭にして家の六畳間全体に紙を敷いて、ほとんど素っ裸で暴れながら書いていたというような人です。彼は文字というものを記号とは考えないで、一種の絵柄というか、例えば「鷹」という文字があれば、それは文字でなくて鷹だ、というふうに考えて書いていました。我々が文字言語を作ったときにそれを記号化したことで、文字というのは畏まってしまいました。井上にはそれが耐えられない。もっと身体的な、もっと物質的なものであるべきだ、と。そこから彼の反乱が起こるわけです。僕にとっても思想的にも親しみのある人なのですが、まあその人と少年時代にすれ違っていた可能性はある。どこか同じ風土の中で〈共―接触〉していた可能性がある。そのことは、後になって僕自身にインスピレーションを与えてくれました。

ちなみに、ミュージシャンの桑田佳祐は僕と同学年です。僕の家は辻堂にあり学区は違ったわけですけど、もしあと五百メートル茅ヶ崎寄りに引越していたら桑田と同じ中学校で同学年になっていたはず。そんな微妙な違いで、桑田佳祐という人と〈共―接触〉する機会はその時点では失われたわけですけど、そういうズレも含めて、ずっと気になる人物であり続けています。また、湘南

のこのあたりにゆかりがある人と言えば、上原謙という俳優がいます。昭和の名優で、加山雄三のお父さんって言えば分かりやすいかな。上原は小桜葉子という女優と結婚して、一九六〇年代半ばくらいに茅ヶ崎に引越してきて「パシフィックホテル茅ヶ崎」を建てました。ですから、加山雄三もこの茅ヶ崎で育つわけです。しかし、その後上原は金銭的に苦しくなってホテルを手放し、そしてオーナーが変わったりなんかして結局そのホテルは廃墟になりました。菊竹清訓によるメタボリズム建築の、シンボリックな建築物だったんですけど。ひなびた半農半漁の農村地帯の砂丘にいきなりそういうものができあがって、それが新しい未来を創るかなと思ったら、三十年くらいで廃墟になってしまふ。そして取り壊される。そういうものを僕は目撃しました。これは時間というものについていろいろ考える切り口になると思います。

この土地には他にも、〈共―接触〉ということでは、僕がずっと関心を持って読みまた書いている島尾敏雄という作家がいます。奄美大島のさらに先にある加計呂麻島に終戦直前の特攻隊の隊長として赴任して、特攻命令が出たまま待機しているうちに終戦となり、その後作家になった人物です。彼の『死の棘』（一九七七年）という小説が評価され日本文学大賞を獲ったところ、妻のミホさんと一緒に——ミホさんは奄美の人です——茅ヶ崎に引越してきて、十年近く住んでいたんです。

後に僕はミホさんに直接会って聞いたんですけれど、「私と敏雄は毎日のように海岸に歩いて行って、そして江の島の方に向かって二人で並んでずーっと歩いて行きました、毎朝散歩していたんです。延々と江の島の方に向かって歩いて、海岸を歩いて、疲れた頃にまた海岸通りに戻って、そこでタクシーを拾って家へ帰りました」、なんて言っていました。その頃僕はたぶん小学生ぐらいだったと思います。しょっちゅう海で遊んでいたから、ここでも島尾ご夫妻が散歩して通る姿に、僕はすれ違っていた可能性があります。そして後に、僕は奄美と二十年つきあい続けて、島尾ミホさんにもまた出会うことになります。時間を経て起る不思議な〈其―接触〉です。

最後に、僕が高校時代くらいからずっと大好きで読んでいた日本の作家で、開高健という人がいます。彼は五十歳くらいになって茅ヶ崎に引っ越してきて、やはりこの海岸のすぐ近くに住んでいました。その頃、開高はいわゆる純文学の作家として行き詰まっていた、なかなか小説が書けなかったんです。それで、ただ悶々としていてもしょうがないからということでブラジルに行きはじめた。そして有名な『オーパ!』（一九七八年）という、写真と紀行文から成る大きな本を出しました。僕はこの本が好きで、ブラジルへの憧れを抱いた理由のひとつでもあります。この本は、ある意味では俗っぽい釣り紀行をブラジルの奥地でやっているだけなんです。一人の作家が、本当に真剣に自分

自身のすべてをぶつけて作品を書こうとして、でもそれが書けないで悶々としていたときにその反作用として地球の反対側まで行き、何カ月もブラジルを転々としながら、釣り竿一本でアマゾンの奥地に入っては釣りをして遊ぶ。しかしこうした徹底した遊びというのは、人間の最も真面目な営みがクルッと反転したときに生まれる、深い遊びのような感じなんです。開高健という人は、そういった本当に深い遊びと、誰よりも壮絶な創作の熱みみたいなものの間を往復していた人で、僕はそのあたりが非常に好きなんです。

これまで挙げてきたように、この茅ヶ崎海岸だけをとっても、七十〜八十年くらいの時間の幅の中で様々な人がやってきてはここに足跡を刻んでいます。その足跡は波によつて消され、いつもまたさらに更新されていくのですが、八十年前に小津安二郎が踏みつけた砂のちよつとした窪み、その上を井上有一が歩き島尾敏雄が歩き、開高健が歩き、桑田佳祐が歩き、そして僕が歩いたというようなかたちで、ここが砂浜だったからこそ、時間が経過する中での接触に対する想像力というものが、僕の中に生まれたのかもしれない。ミシェル・フーコーが『言葉と物』（原題：Les mots et les choses, 1966）という本の中でそのようなことを書いています。何かが刻まれ、何かが波に洗われ、一見表面的には痕跡が消えるのだけど、でもそんなふうにして世界というのは常につくられている。僕はそういう感覚を持って、子供時代からずっと



この海岸を見てきたのかなと思います。

《共―接触》について

茅ヶ崎館の中2階にある八畳の和室、通称「小津さんの部屋」と呼ばれる「二番の部屋」にやってきました。今日はここからお話をしたいと思います。

二〇二〇年度の RAM Association では、『《共―接触》の試み』というタイトルでひとつ、プロジェクトを立ちあげます。僕はこの《共―接触》にフランス語でコンタンジャンス (contingence)、英語だとコンティンジェンシー (contingency) という言葉をあてたいと思っています。con- は「共、共に」という意味です。そしてフランス語の tinge は

本来「触れる、触る」という意味を持つ言葉です。「コンタンジャンス」自体は通常「偶有性」とか「偶然性」という言葉で訳されます。けれどこれを con と tinge に分けると「共に接触する」という意味になります。「共に接触する」、「共―接触」という言葉が、「偶然」という言葉になっていく。これは美しい気がします。「偶然」にはもちろん色々な意味がありますが、コンタンジャンスの「偶然」は単なるアクシデント、アクシデンタルな偶然とはちよつと違います。だから「偶有性」という言葉があてられています。これは哲学的にも定義をしなければならぬ難しい言葉ですが、簡単にいうとこういう感じです。

僕は毎年バラを2株くらい育てています。バリエガタ・ディ・ボローニャっていう素晴らしい、絞りの入ったバラなんですけれど、山田登世子さんというフランス文学者――亡く

なってしまったんですが――の縁のあるバラなので僕にとつてはとても大事で、毎年咲かせないと登世子さんに申し訳がたたないんです。それで、5月の半ばぐらいになると、毎日一生懸命水をやりながら咲くのを待っています。毎日期待しながら、虫がつかないよう、時々手当てをし水をやっていくと、蕾がみんな少しずつ少しずつ膨らんでいく。そして、この蕾が一番膨らんでいるからこれ

が一番最初に咲くだろうな、などと思って期待をする。ところがある時になると、今度はちよつと前までものすごく小さかった蕾が一気に膨らみはじめて、一番先に咲くだろうと思っていた蕾より大きくなってくる。ところがまたちよつとすると、全然予期していなかった別の蕾がうわーっとなぎに膨らんで、赤い花がちらつと見えてくる。で、もうこれが一番最初に咲く、明日ぐらいに咲くな、と思って翌朝見に行くと、また全然違う蕾が最初に咲いている、と。

こういうのが「偶有性」ということです。生物の世界、自然の世界には数学的に測って最終的な結論を出すことができないようなものがあります。けれどその背後にはなんらかの決まり――と言ってしまうてはいけないのですが――、ある偶有性というものがあります。その偶有性の理の中で、どの花が一番最初に咲くかが決まっていくわけです。これは単なる偶然ではありません。

いま、接触そのものが非常に忌避されて制限されてしまっています。多くの人はオンラインという方法でやれることやろうとしているわけですが、それだけではどこか煮詰まってくる部分があるように思っています。テクノロジーが僕らの現実感を全面的に代替することは不可能です。それどころか、いつのまにか僕らの現実感がメディアの原理に引きずり込まれ、僕らが現実感というものを履き違えてしまうような可能性さえあります。ともかく接触が制限されていることに対して、オンライン



とは別の方法によって、人間と人間が触れあって何かを考え、ものを作ってきたプロセスを再現できないだろうかと考えました。その一つの試みとして、時間軸をずらせば、我々は例えば誰かと同じ場所に立って、そしてその痕跡を感じながら、ある種の接触をすることができないのではないかと考えました。

この《共―接触》の試み》は、すごくシンプルに言ってしまうと、「時間」を隔てて人と人がどのように触れあうことができるかがテーマです。これは「時間」に関する考察にもつながってくるはずですが。集まって一緒に何かをするのではなく、むしろ一人である場所に赴き、誰か先人の、あるいは何らかの痕跡に触れてみる。そしてそれを各々の試みとして、いろいろな形で展開してもらえればと思うんです。

抽象的に話してしまいましたが、これから参考例のひとつとして、僕自身が二〇〇〇年にブラジルのサンパウロで行ったプロジェクトについて話したいと思います。

「サンパウロへのサウダージ」

二〇〇〇年、僕はサンパウロ大学で教えるために約8カ月ほど、ブラジル・サンパウロへ行ききました。人類学、民族学をやっている人間として、ブラジルは長く憧れの場所でした。二〇世紀最大

の人類学者と言ってもいいでしょう、クロード・レヴィ・ストロースが人類学を始めたのがまさにこのブラジルという場所だったからです。そのレヴィ・ストロースの『悲しき熱帯』（原題：Tropiques）という本が一九五五年に出版されました。僕自身もその年に生まれているので、僕と同じ時間を共有してきた本として、さらにちよつと特別な本ですね。

この『悲しき熱帯』という本は人類学の専門書というよりはむしろそれを超えて、人類学者の考えるロマンティックな考察に満ちた見事な紀行文、あるいはエッセイのようなものとしても読まれています。この中の一文を、ちよつと読んでみますね。

——数百年後に、この同じ場所で、別の一人の旅人が、私が見ることができたはずの、だが私には見えなかったものが消滅してしまったことを、私と同じように絶望して嘆き悲しむことであろう。

僕は数百年後ではないのですが、レヴィ・ストロースがいた六十五年後に、サンパウロに住んでいました。そこで、かつてレヴィ・ストロースがここにいたということを、自分の中でひとつのモチベーションとして強く受けとめて、レヴィ・ストロースについてのあるプロジェクトをサンパウロで行いました。これは最終的に『サンパウロへのサウダージ』（みずす書房、二〇〇八年）という本

にまとまっています。

先の引用のなかでレヴィ・ストロースが言っていることは少し複雑です。レヴィ・ストロースはブラジルに行ってインディオたちの森の中に入っていく、そこで消滅しかけた部族たちを見出ししました。しかしそれは、生き生きとした部族文化がそこにあり、人類学者もワクワクドキドキしながら、西洋文化が失ったとんでもないものがあると狂喜乱舞してそれを調べた、というようなことはまったくありません。むしろそこにあつたのは、すでに西洋文化の様々な影響を受けいろいろなものが形骸化し、部族の人口ももう消滅寸前になっている、というような状況でした。二〇世紀の前半においてすでにそうだった、ということです。レヴィ・ストロースは西洋人として、このブラジルの土地に存在しているさまざまなものを、消えかけているものが辛うじて残っているという、ある種の消滅の視線で見えていきました。

この『悲しき熱帯』は彼が一九三五年から三年くらいかけて行つた調査の二十年後に書かれた本です。ですから、この本自体が二十年昔を回顧するモードで書かれており、リアルなモードではないのです。それがまずひとつ、この本を読むための重要なカギになります。つまり、これはある時間の物語なんです。一九三五年から三八年のブラジルの記憶が、自分の中で二十年かけてどのようなものに変化して、どういった部分が忘却されて、その間にどの部族や文化が消失したのか。二十年



間書かずにいたフィルムでのさまざまなインパクトや記憶というものを、いわば時間が知らないうちに発酵させつつ、忘れ去らせている。そういったことをすべて受けとめたうえで、わずか6カ月ほどで一氣に書き上げられました。

レヴィIIストロースが消滅の相のもとに辛うじて観察していたものは、その「数百年後の旅人」にとっては完全に消滅してしまったものとしてしか見えません。しかし面白いのは、「数百年後の旅人」が見るのは、レヴィIIストロースには見ることはできなかった、その時に新しく起こっていたかもしれないものであり、しかも「数百年後の旅人」が見る頃には既にほとんど失われてしまっているものに違いないと、そういうふうにも言っているわけです。そこには二重の忘却があります。僕はこの言葉を受けとめながら、二〇〇〇年のサンパウロを歩き回りました。六十五年前の痕跡はもう何もないはずなのですが、しかしともかくレヴィIIストロースが立った同じ場所に立ちたいと思いました。彼の言う二重の忘却、その視線を、自身自身の二重の忘却の視線に重ねあわせる、ということです。その手掛かりとなったのが、丁度僕が訪ねた3年ほど前にサンパウロで出版された『サンパウロへのサウダージ』（原題：Saudades de Sao Paulo, 1996）という写真集でした。レヴィIIストロースが撮影したサンパウロの街をまとめたものです。レヴィIIストロースがカメラを持ってサンパウロの街にでる3年前、一九三二年にライカが「ラ

イカII型」という小型カメラを初めて開発して、いわゆるスナップ写真の形式を可能にしました。いま我々が持つ三五ミリフィルムの携帯可能な小さなカメラというものが生まれた時代です。彼の父親は、フランスで肖像画家をしていました。当時、肖像画家というのはまず写真スタジオのようにして依頼人の肖像写真を撮影し、その写真をもとに絵を描いていました。それでレヴィIIストロースの父親は、パリで最新のライカII型を自分と息子の分とそれぞれ一台ずつ手に入れ、サンパウロ大学で教鞭を執る若い息子にプレゼントするために訪ねたわけです。そしてどちらがよりシャープな写真を撮れるか競争しよう、というような感じによく親子でサンパウロの街を散歩していました。

この時期のすぐ後、サンパウロでは人口が一気に爆発し、百万人を超えていきます。大きく都市が変わる時期であり、そういう点でも、レヴィIIストロースの写真は貴重です。最初は父親とどちらが良い写真を撮れるかという競争のような、個人的なモチベーションではじまったはずのスナップ写真なのに、結果的に都市の変貌が一気に起こるその時期を捉え、非常に歴史的な意味を持った写真になっています。ライカII型を抱えて、サンパウロの街を風漬しに撮っていた人というのもあまりいないわけです。

で、僕はレヴィIIストロースが何気なく撮ったスナップ写真の痕跡を思いながら、ともかく同じ場所に行って同じ写真を撮ってみたいと思います。

た。そこで僕は、まあちよつとカッコつけてとい
うかな、「ライカミニルックス」を使って彼の足跡
を追ひ始めました。うまい具合にブラジルで編集
されたこの写真集には、非常に詳しい市街地図が
載っていて、何ページのこの写真が大体このアン
グルでこのあたりから撮られた、ということをも
写真集を編集したりカルド・メンデス——その
後僕は友人になったんですけれど——が全部探り
当て、地図に記入していたんです。

僕はこの写真集をガイドブックに、毎週日曜日
になると街に繰り出して、レヴィーストロースが
撮影した場所を探し当てて写真を撮っていくとい
うプロジェクトをはじめました。同じ角度で同
じ場所に向ってほぼ同じような焦点距離のカメ
ラを使って撮れば、自分が立っているその場所は
六十五年前にレヴィーストロースが立っていた場
所とほぼ同じだ、と。それが何につながるのか、
そこから何がわかってくるのかは、最初は全然わ
からず、とにかくやってみました。まあ、それで
も結構大変でした。同じ建物もほとんど残ってい
なかったからです。

この〈共―接触〉のプロジェクトは、そんな風
にして時間という、人間にとつて乗り越えること
ができない条件・制約を扱います。我々は七十年
か八十年か生きれば、肉体としては滅します。こ
れも我々に与えられた条件です。それを超える時
間というものは、人間はほぼ経験することができ
ません。にも関わらず、**自分の人生を超えるよう**

な時間を隔てて何かが自分の近くにやって来ると
いうようなことが起こり得る。いろいろなメデイ
ア・方法を媒介にすれば、その瞬間瞬間を僕らは
捉えることができるはずなんです。その方法は写
真だけではなく、何らかの言語や言葉かもしれま
せん。

例えば、神話はまさに時間を超越した何かをずつ
と伝えるために存在しているものです。僕らが考
える歴史の時間を超越したところにあるので、神
話には「今―昔」という感覚はありません。神話
というのはひとつの原型がそこにあるだけで、そ
の時代その時代の物語として蘇るわけです。レヴィ
ーストロースはそのことに強い関心を持って、最
最終的に神話研究に向かいました。だからレヴィー
ストロースにとつての時間は、常に乗り越えてい
くべき何か、あるいは自分の中の深い哲学的な思
想に取り込んでいくべき何かだった、ということ
が言えると思います。

小津安二郎をめぐる〈共―接触〉

今日は「小津さんの部屋」で話していますが、
ここでレクチャーを行った理由のひとつに、小津
安二郎という映画監督の存在が身近な場所で〈共
―接触〉の話をしてみたいという思いがあったか
らです。

小津の『東京物語』（一九五三年公開）という戦後

の傑作に惹かれて、一九八三年に日本で『東京画』
というドキュメンタリーのような映画を撮ったの
がヴィム・ヴェンダースでした。小津が『東京物語』
の中で描いたような場所を訪ねてみるというプロ
ジェクトで、いわば『東京物語』の再撮影と言っ
ていいと思います。

ところが、映画を観てもらえばわかるのですが、
ヴェンダースは次々と失望していくことになりま
す。『東京物語』に登場するいろいろな場所を探り
ながら東京の街を放浪するも、小津が描いたよう
な景色や人物はもう何ひとつ残っていません。わ
んぱく小僧たちはおらず、ヴェンダースが撮るの
は、駅の地下街でお母さんに手を引っ張られなが
ら「〇〇が欲しいー」と言つて大の字になって歩
けなくなつてしまふ子供です。あるいは、ヴェン
ダースは帰宅するサラリーマンが傘を使ってゴル
フの素振りを練習しているのに気がついて、ゴル
フの練習場で取材をおこなったりもします。それ
から原宿に行くとか竹の子族が踊っている。そして、
東京タワーにのぼります。そこでも、あのびつし
り立て込んだ東京の姿を見てうんざりするんです
が、丁度その展望台でヴェルナー・ヘルツォーク
と一緒にいて、そこでヘルツォークは「もう世界
には風景は存在しない。映画に撮るべき何ひとつ、
もうこの世には残っていない。自分が思う唯一
いま、何か撮るべきものがあるとすれば、それは極
地、北極とか南極とかあるいはヒマラヤの八千メー
トル、極地に行くかあるいはもう宇宙に行くしか

ない。そこにしかもう神々しいものは存在しない。
聖なるものは全て消え去った」なんて言うわけ
です。それでもヴェンダースは地に足をつけて何と
かして小津さんの映像の片鱗でもないかと思いい
ながら、一生懸命東京を放浪します。

そして行き着いた場所のひとつが、合羽橋です。

そこには蠟細工の食品サンプルを作る工場があり
ました。ヴェンダースは、オムライスやお寿司な
んかが精巧につくられている現場を撮ります。実
に見事な本物そっくりのレプリカが蠟細工でつく
られていきますが、しかし、すべてがシミュラー
クル、模倣であり、やはり現実のものはない。そ
の時代、日本だけでなく世界そのものがリアルな
ものを人工的に模倣品として作っていくような社
会に変わってしまい、小津が描いた、本当に手応
えのある真実の人間とか子供はもういないわけ
です。

ある意味では絶望なんです、しかし最終的に
ヴェンダースは小津の『東京物語』の始まりと終
わりを五分ずつ、そのまま自分の映画の始まりと
終わりに使います。この映画は小津へのオマージュ
であると同時に小津の再撮影であり、そしていま
現在はまったく失われている小津の「聖なるシー
ン」を、ヴェンダースが自分の映画の中にギリギ
リつなぎとめようとしてつくった、そういったプ
ロジェクトでもあります。

最後に、この部屋にまつわるとても面白いエピ
ソードを紹介したいと思います。この茅ヶ崎館の

「二番の部屋」は本当に有名な一室で
すが、特に仰々しいものは一切置い
ていません。小津安二郎はそういう
ところが気に入って、ずっと逗留し
てシナリオを描いていたのだと思
います。

メキシコに行つて以来の友人であ
り、フランスの作家のジャン＝マ
リ・ギュスターヴ・ル・クレジオが
二〇〇六年に来日した際、僕はまず
第一日目にここに案内したいと思
い、羽田空港からいきなり連れてき
ました。部屋にはちよつと仕掛けをしてね。黒谷

和紙を三十枚くらいあらかじめ買つて、筆ペンと
一緒にこの机の上に、あたかもこの部屋の供え品
であるかのように置かせてもらっていました。そ
れとイザベラ・バードの『日本奥地紀行』（原題…
Unbeaten Tracks in Japan, 1880）と古い映画の本を一
冊。ここでくつろいでもらいながら、自由に筆で
和紙に落書きでもしてもらえば面白いなと思つ
て、置いておいたんです。それで、小津さんの部
屋だから一晩楽しんでね、という感じでその日は
別れたんですよ。ところが、ル・クレジオはこの
部屋でなんと大変な一晩を過ごしていたことが後
に分かりました。

そのことがル・クレジオの『Balladner』（邦訳『ル・
クレジオ、映画を語る』河出書房新社、二〇一二年）とい
う著書に書いてあります。これは彼の映画エッセ



イをまとめた本です。“Balladner”は造語ですが、
“Ballade”は散歩するという意味です。だからシネ
マ散歩。そういうタイトルの本なのですが、この
中に、「幕間」として「小津の部屋」（“La Chambre
d’Ozu”）という短いエッセイがあります。ル・ク
レジオという人が小津とここである種（共―接触）
を果たしたっていう、その証拠みたいなとても素
晴らしいエッセイなんです。

ル・クレジオは一晩、ここで物凄く寒い夜を過
ごしました——後で聞いたところ、彼は部屋の
エアコンに気が付かなかったそうです——。2月
の末の凍りつくような部屋で、布団をすべてかけ
てなんとか寝たと言っていました、それでもあ
まりうまく寝られず、夜中、誰かが廊下をカサカ
サと歩く足音を小津の幽霊ではないかという恐れ
とともに聞いたそうです。多分、番頭さんが夜回

りに出ていたんだろうということですが、そんなふうにして、小津の霊が番頭さんの足音を通じてル・クレジオに聞こえてきていた。そういう精神状態に、彼はなっていたんです。あまりの寒さに意識がちょっとトリップしていたのかもしれませんが、とても靈感に満ちた一夜で面白いエピソードですよ。

人間の家族とか日常が接していたある聖なるもの。それが急激に我々の世代から失われてしまっている——それは日本に限らないと思います——ということに対する強いノスタルジーもあるのですが、この《〈共―接触〉の試み》はそういったものとながろうとするひとつの新しい試みでもあると思うんです。僕はそういったものをただ過去のものとして、それはもう消えたんだ、僕らはもうこのデジタルメディアの時代に新しい道具を使って、生身の身体とか、生身の声とか、聖なる気配とか、そういうものが失われた世界を生きていくしかないんだ、それがポスト・ヒューマンなんだって楽天的に語ることも可能です。別にそれを止めようとも思いません。

けれど例えば小津安二郎が描いたある崇高なるもの、sublimeなもの、これは人間にとって、人間が人間である限り、そして人間性というものがある限り、どこかで守り続けなければいけない何かかもしれません。僕は、そのsublimeなもの、崇高なるもの、あるいは聖なるものと触れあう何らかの試みを断念したくはありません。**崇高なるも**

のが、過去にどこかある場所で何かを行った人に対する我々の関心を掻き立てていて、僕らが何か新しいプロジェクトを発想するきっかけになると思うんです。そうしたことを、この《〈共―接触〉の試み》のプロジェクトでやっていければと思います。

ということで、最後にこの「小津さんの部屋」でル・クレジオが期せずして触れあった小津の霊の話をしました。まずはこのイントロダクションをもって《〈共―接触〉の試み》をスタートできればと思います。そのためのインスピレーションが、今日皆さんに分け与えられていればいいと思います。

＊本稿はRAMシニアフェローの今福龍太氏によるレクチャーの記録映像をもとに編集・構成されました。



今福龍太（いまふく・りゅうた）

『文化人類学者・批評家』

東京藝術大学大学院映像研究科特任教授

クレオール文化研究の第一人者。一九八〇年代初頭からラテンアメリカ・カリブ海各地でフィールドワークに従事し、二〇〇二年からは奄美・沖縄・台湾の群島を結ぶ遊動型の野外学舎〈奄美自由大学〉を主宰する。ブラジルの大学でも教鞭をとる。著書に『ミニマ・グラシア』『群島・世界論』『ジェロニモたちの方舟』『レヴィイ・ストロース 夜と音楽』『ヘンリー・ソロー 野生の学舎』など多数。

収録日＝二〇二〇年八月四日

収録地＝サザンビーチ、茅ヶ崎館

編集＝西本健吾（RAMリサーチャー）

レイアウト＝村田萌葉（RAMプロジェクト・エディター）

映像記録＝澤本望（RAMビデオグラフィ）

平井亨季（メディア映像専攻修士課程）

音声反訳＝柴田悠（RAMインターン）

編集協力＝和田信太郎（RAMディレクター）