

研究ノート

坂本龍一インタビュー

An Interview with SAKAMOTO Ryuichi

松井茂(IAMAS准教授)、川崎弘二(電子音楽研究)
MATSUI Shigeru(IAMAS), KAWASAKI Koji (Scholar of Electronic Music)

本本堂

…………坂本さんは社会に向かって発信するような表現、例えば出版活動を始めとする音楽に留まらない活動も続けておられます。敗戦後の日本における美術シーンやそれに伴う思想の変遷を調査、研究していると、1980年代以降の坂本さんのご活動はそのなかでも重要な役割を果たしているのではないかと考えるようになりました。まずは坂本さんによる出版社「本本堂」についてお聞きしたいと思います。

基本的に憶えていないですけれども(笑)、1984年というのはぼくにとって特別な年なんですね。ぼくだけの思い込みというわけではなく世界じゅうから東京へいろいろなアーティストが来た年でもあって、ぼくは勝手に「パフォーマンス元年」と呼んでいるんです。もちろんパフォーマンスなんていうものはアートの領域で60年代から使われていた言葉ではあったけれども、それとはちょっと違う新しい波がそのときに起こっていると感じた。ナムジュン・パイクとヨゼフ・ボイスが来日した¹、ローリー・アンダーソンも来たし²、ぼくが音楽を提供したコンテンポラリー・ダンスのモリッサ・フェンレイも日本に来た³。フェンレイをパフォーマンスと言っていいかどうかは分かりませんが、1984年はいろいろなことが起こった年だったんですよ。

1984年に本本堂を始めたわけですが、ぼくは本屋の息子なんですよね。父が書籍の編集者だったので、ぼくは本に囲まれて育った、というか本の背表紙を見て育ったんですけれども、1980年代には既に本というものは古くさいメディアというか、本をメディアとして捉える意識すら一般的にはなかったと思うんです。その古くさいものだと思われていたものを、パフォーマンスという大きな、ちょっと訳の分からない

茫漠とした概念のもとで眺めてみると、とてもおもしろいパフォーマンス・メディアになりうると思ったんです。

いまでも電子タブレットのような閲覧のためのデバイスがありますけれども、当時はなかったわけですね。ただ、そういったデジタル化の波は予感されていて、ぼくもそういった時代が来るであろうことを完全に予感していました。いずれデジタルの時代が訪れ、紙を使った本というものもなくなるかもしれない。しかし、デジタル的なインターフェースというものは、当時はもちろん、いまでも若干そう感じますけれども非常に使い勝手が悪い。デジタルの方向から紙の本を眺めてみると、これはいいインターフェースだという直感があったんですね。

まだインターネットもないころですが、本というデバイスは閲覧性も優れているし、後ろから読んでも前から読んでもいいし、飛ばして読んでもいい。あるページを読んでいるときに、パッと目次を見ることだってできる。とてもアクセスビリティが高いメディウムなわけです。そして、紙というものは5,000年だって残るだろうけれども、ハードディスクに記録されたデータなんてものは何年かで消えてしまう可能性がある。本というメディウムのいいところをあのころにいろいろと感じたんですよ。だから本で遊んでやろうと思って本本堂を始めたんじゃないかな。

…………1984年に本本堂が設立されたとする資料が多いのですが、83年6月に思索社から発行されたカセット・ブック「Avec Piano」には編集協力として既に「本本堂」のクレジットがあります。

本本堂は「Avec Piano」のころにはもう始まっていたのかな。あれはカセット・ブックというものでしたね。そういった形式が当たり前のものになり、しばらくすると消えていってし

1 ヨゼフ・ボイスは1984年5月29日から6月5日にかけて来日し、ナムジュン・パイクは84年5月から7月12日にかけて来日。

2 1984年6月15～17/18、19/20/21日 Next wave of American woman 4 Laurie Anderson (ラフォーレ・ミュージアム、東京/日本青年館、東京/サンケイホール、大阪/京都会館)

3 1984年4月28～5月1日 Next wave of American woman 3 Molissa Fenley and Dancers (ラフォーレ・ミュージアム、東京/日本青年館、東京/サンケイホール、大阪/京都会館)

まいましたけども、あの時点では本というメディアと音楽を収録するカセット・テープとが合体しているというのはとても珍しいことでした。

………本本堂という名称は糸井重里氏の発案によるものであると当時のインタビューで発言しておられます⁴。

そうでしたね。箱根の温泉に一泊で旅行に行ったんだな。ぼくは「本屋をやろうと思っているんだ」と初めて糸井さんに言って、「名前を考えてよ」と頼んだら、その場で「本が2つで、本本堂がいいんじゃないか」って。いい加減なネーミングでしたね（笑）。おもしろかったのは「エビステマー」⁵という雑誌があったでしょう。ぼくも好きでよく読んでいたんだけど、中野幹隆さんという方が編集長をされていて、もう亡くなられてしまいましたがとても興味深くておもしろい方だった。なぜかぼくは彼と仲がよくて、あるとき中野さんと話をしている「ちょっと出版社をやろうかと思うんです」と言ったら、彼は汗びっしょりになって「それはたいへんなことですよ」と途端に緊張しだして、それまで何年か禁煙していたのに「煙草を吸わせてください」と言って煙草を吸い出したんですよ。出版プロパーの人からすると、ぼくのような存在が本で遊んでやろうなんていうのはそうとう刺激的なことだったのかもしれない。

………本本堂の設立にあたって、お父様にはご相談されましたか。

あり得ません。怒られます（笑）。

………本本堂の多くの書籍では、義江邦夫氏が編集を担当されています。

編集を始めとして著者との連絡などの実務は、すべて義江さんがやってくれたんですよ。すばらしいフリーの編集者で、どうやって知り合ったのかよく憶えていないんだけど、ぼくとは完全に同じ世代なんです。ぼくは新宿高校でしたが、彼は同じ学年で戸山高校ですね。ぼくは思いついたことを片っ端から義江さんに言うだけで、それが実現可能なのかということについては彼の判断も加わっていたと思います。

………当時の坂本さんのご発言を確認すると、本本堂は①出版に対する関心、②自分のメディアを作ること、③メディア・

パフォーマンスの場を作ること、といったご興味がミックスされて設立に至ったものと思われます。

でしょうね。ぼくが子供のとき、父は昔気質の編集者でしたから、家にも生原稿を持ち込んで徹夜で校正している姿をよく見ていたし、原稿を扱うだけではなく、どういう判型でどういう紙を使って製本するかという本全体の装幀を決めるようなこともやっていました。昔の編集者というのはそういう存在だったのかもしれない。いまなら出版社にデザイン部があったりするのかもしれませんが、父の時代には編集者が装幀まで手がけていたせいか、ぼくは本の内容よりもガワというか、内容と同じくらいかたちとしての本というものに興味があります。ぼくはかたちから入るのかな。匂いとか、どのように製本されているのかとか、紙の質とか、文字の大きさとか、段組とか、そういうことが気になっちゃうんだな。

………当時のマスコミによる報道のありかたに不満があったので、ご自身でコントロールできるメディアを持つという意識はございましたか。

そんなものはないです（笑）。もともとマスメディアはあまり信じていませんからね。まあ、レコード・レーベルを運営するように出版社を立ち上げたという意識はあったかもしれない。時期的にぴったり合うかどうか分かりませんが、音楽は70年代の終わりから80年代にかけてディコンストラクションが強く起こったと思うんです。つまり、イギリスを中心として音楽のニュー・ウェイブと言われるものがアメリカからもドイツからも、そして、ヨーロッパの国々からも出てきたという解体の時期でもあったわけですね。

音楽の解体ということ言うと、いまでもそうだけれども誰かが作って完成した音楽、つまり、完結してできあがってしまった音楽を人々はただ聴き、消費しているわけなんですよね。それではつまらないから、例えばドラムの音だけといった音楽の部品を売って、聴き手がそれらを自由に構成できるようにしたらどうかなんてことも考えていました。現在はインターネットのおかげでそういうことが簡単にできるようになりましたし、誰でも思いつくことかもしれませんが、当時はそんなことをやろうとしている人は少なかったんです。

………1984年5月には本本堂からの最初の出版物として、高橋悠治氏との対話による「長電話」が出版されています。電

4 坂本龍一「龍一くんは、本本に夢中よ。」『朝日新聞 夕刊』（1984年5月28日）9面

5 1975年7月から79年7月にかけて朝日出版社から発行。

話越しでの高橋氏との対話を、ノーカットで収録するというのは坂本さんのアイディアだったのでしょうか。

はい。高橋悠治さんには小さいころから憧れていて、小学生のときに草月会館で行われた悠治さんと一柳慧さんの実験的なコンサートを見に行っ⁶て、衝撃を受けたんですね。それは「これだったら、俺でもできそうだ」というまがかった衝撃だったんですけれども（笑）、ぼくはそれ以来の悠治さんのファンで、大学に入学した年にちょうど悠治さんが一時帰国していたので⁷、伝手を頼って会いに行ったこともありました。悠治さんは長く海外に住んでいたけれども、その後、日本に帰ってこられて⁸、悠治さんが講師をしていた私的なセミナー⁹に参加するなどぼくにとってはずっと追いかけていた存在だったんです。

ですから、悠治さんとは一度しっかり話し合ってみたいと思っていたわけです。そして「長電話」では雑談もすべて文字起こしして、2人が閉じられた空間で長電話をしているというのは誰も見ていないんだけれども、その全体を演劇的に公開する、パフォーマンス的に公開する、という行為として本を作ろうとしたんだと思います。それはどこかのステージでやってもよかったのかもしれないですし、もしかするとそういう案もあったかもしれない。

うろ憶えですが長電話するなら石垣島まで行って、そこのホテルの別々の部屋にこもってやろうって言い出したのは悠治さんだったような気がします。ずいぶん経費はかかりますけれども、それはおもしろいっていうふうになったんじゃないかな。まあ、電話で話したというのはお互いに恥ずかしがり屋ということもあるし、すくなくとも僕は悠治さんの目を見て話しづらかったということもあります。悠治さんもあまり目を見て話さない人ですしね。

………1984年10月には浅田彰氏と坂本さんの編集により本本堂から「水牛楽団 休業」というカセット・ブックが刊行されています。このころに水牛楽団は一旦活動を停止しており、このカセット・ブックはそれまでの水牛楽団における高橋悠治氏らの活動をまとめるということが狙いだったのでしょうか。

そうですね。ぼくも水牛楽団には興味があったし、誰もま

とめていなかったと思うのでそれを作ったということかな。草月のころは前衛だった高橋悠治という青年が、アメリカから帰ってきたらヒッピーのような格好をしていたんですよ。髪の毛はガサッと長くて、パンタロンみたいなズボンを穿いてね。そして、しばらくしたら今度は毛沢東主義者になって水牛楽団を始めた。すごいじゃないですか。嵌まってしまうととことんまで追求する人だけれども、止めるときは簡単に止めてしまうところもある。その変貌がおもしろいなあと思ったし、言っていることも書いていることも非常に刺激的でおもしろい。どこまで悠治さんは本気なのかなと思う部分もありましたけれども、やはり悠治さんを尊敬していたから「休業」を作ったということになるんでしょうね。

………1984年11月には「本本堂未刊行図書目録」が朝日出版社から刊行されています。10人のアーティストやデザイナーの装幀による、刊行されていない本の目録を出版するというのは坂本さんのアイディアだったのでしょうか。

はい。10人のデザイナーたちもぼくの人選です。ぼくがコンタクトをした人もいるかもしれないけれども、基本的には義江さんがやってくれたんだと思います。出版不可能な本の目録をとにかく作ってやれと考えたんですね。そして、目録に載っている本を、実際に作ってしまう人間がいればすばらしいと思って期待していたんですね。本という物体のおもしろさはその物体の存在する空間も含んでいて、もの派ではないですけれども、どのようにモノが空間に存在しているのかということに対する興味が強かったんじゃないかな。

「未刊行図書目録」にはどんどん徴びていく本というアイディアなんかも載っていて、ずいぶんあとになってマルタン・マルジェラというファッション・ハウスが洋服に徴を付けて、それが増殖していくといったアイディアを実践していて、なぜか嬉しかったですね。ですから、誰かが「未刊行図書目録」に載ったアイディアを実際のかたちにしてくれないかなと思っていたんですけれどもね。

………1985年4月には書籍版の「音楽図鑑」が本本堂から刊行されています。こちらの本は最後の坂本さんによる曲目解説以外、寄稿された文章を通読することはかなり困難です。テキストもデザインの一部となってしまうような本のありかた

6 1962年2月23日に草月会館ホールにて開催された「高橋悠治ピアノ・リサイタル2 piano distance」の可能性がある。

7 高橋悠治は1970年8月に日本万国博覧会の鉄鋼館（武満徹がプロデューサーを務めた）にて開催される音楽祭「Music Today」に参加するため一時帰国した。そして、1970年9月14日には東京文化会館において開催された「読売日本交響楽団 第68回定期演奏会」にて、武満徹「アステリズム」（日本初演）のピアノを演奏している。

8 高橋悠治は1972年4月に長い海外滞在を切り上げて帰国した。

9 1973年5月から開講した高橋悠治の講師による「JMLセミナー 作曲ワークショップ」などに参加した可能性がある。

には、坂本さんの意向も反映していたのでしょうか。

そうですね。いまレコードの「音楽図鑑」を聴くと、時間をかけてよくもこんなものを作ったなあという印象はありますが、ぼくとしては普通の曲が並んでいるというだけなんです。しかし、作っている当時は解体と再構築という意識が強くて、同時に作製していた書籍版のほうもそういう気持ちで作っていたんです。まあ、実際には無理かもしれないですけども、レコードと紙による本とが入れ子状態のようになるというなあ、お互いが浸透し合って、しかも影響し合うようなことができたらいいなあ、と思いながら両者を作っていたんじゃないかな。

……「In Pocket」誌の1984年1月号から85年1月号にかけて、浅田彰、柄谷行人、河合雅雄、蓮實重彦、山口昌男、吉本隆明氏らとの鼎談を村上龍氏と行っておられます。そして、この連載は1985年11月に本本堂の「企画編集」により「EV. Café」として講談社から出版されています。

ドルーズ＝ガタリの言う横断、つまり、トッリー状ではなくて根茎のように繋がっていくというコンセプトを音楽でもやってみたい、どうすればそういう音楽を作ることができるんだろう、なんてことはいつも考えていました。ですから、悠治さんが刺激的であったのと同じようにこうした方々とのお話しもとても刺激的でした。音楽の方面に適用するのはうまくいかなかったかもしれないですけども、90年代のヨーロッパにはMILLE PLATEAUX¹⁰なんていうレーベルもできましたよね。あの時代の現代思想から刺激を受けたミュージシャンは、世界じゅうにたくさんいたと思いますよ。

……その後の本本堂の出版物としては、1985年12月のディヴィッド・シルヴィアン「写真日記」、87年2月の玖保キリコ「キリコのコリクツ」、そして、88年4月の写真集「ラストエンペラー」などがあります。

だんだん普通になっていっちゃうんだね（笑）。「未刊行図書目録」が好き過ぎて、これを作った時点でもう実際に本を作って現実化しなくてもいいかなという気持ちになっていたと思います。さっきも言ったように、誰かがそこに載っているアイデアを実際にかたちにしてくれるのを待ちたいという感じでした。しかし、せっかく作った出版社ですからす

ぐ潰すというわけにもいかないし、印税を支払うような事務的な仕事もあるので、出版社としてはそのまま置いておいて、ぼくの仕事に関連するような本を作るというアイデアが出てくれば、例えば「ラストエンペラー」の写真集に関わるといような流れになっていきました。ですから、本本堂は出版業界に殴り込みをかけて（笑）、しばらくしてそこからさっと手を引いたということになるんですかね。

……同時期に高橋悠治氏は「水牛通信」¹¹というミニコミを出版していますが、本本堂は「水牛通信」に呼応するとい意識はございましたか。

いや、ないですよ。水牛通信に日記を連載したのも単に頼まれたからですね。ミニコミ的なメディアに興味はあまりなかった。自費出版のようなものは60年代の終わりくらいに、新宿の道端で黒いジーンズを穿いて座っている自称詩人の女の子が詩集を売っていたり、そういった詩集がジャズ喫茶に置いてあったりとたくさん目にしましたし、手に取ったりもしました。そのなかでいちばん憶えているのは山下洋輔さんの「ブルー・ノート研究」¹²ですね。洋輔さんが小泉文夫さんに影響を受けて、ブルー・ノートを研究した自費出版の小冊子があったんですよ。それはいまでも持っていると思うんだけど、ぼくにとってそういったものは身近にあるものという認識で、とくに自分でやろうという必要性は感じていなかったです。

……本本堂の初期には1983年9月に「構造と力」を上梓された浅田彰氏が参加しておられます。その後、浅田氏とお仕事をされるようになったのは本本堂での関わりが大きかったのでしょうか。

そうですね、きっとね。悠治さんをお呼びして2人でインタビューをするなど、水牛楽団のカセット・ブックは浅田さんとほぼ2人で企画したような感じですね。それ以前はさほど浅田さんに関わることがなかったような気がします。初めてお会いしたのは「構造と力」が出版された直後で、「ああ、これが噂の浅田少年か!」と思いました。彼がいればコンピュータなんていない。だからぼくは「一家に一台、浅田彰」なんて標語を勝手に作りました（笑）。

10 1993年にフランクフルトにて設立。

11 1978年10月から87年12月にかけて発行。

12 「ブルー・ノート研究」は「音楽芸術」誌の1969年5月号と6月号に掲載され、69年12月に冊子を刊行。

パフォーマンス

………1984年6月には坂本さんの「カバーフォーマット」によるノートブック「BLANCHE」が本本堂から発売されています。

「BLANCHE」の装幀は、さきほどお話しした「長電話」とほぼ同じになっていて、「BLANCHE」というタイトルからも分かるように中身がないんです。「未刊行図書目録」に近いアイデアですけれども、文字は書かれていなくて、書籍のようなガワだけを作ったわけですね。そして、こういった本を出版することもパフォーマンスだけれども、本を使ったパフォーマンスもしてやろうと考えたんですよ。それなら本を持って踊ってもよかったんですが（笑）、ぼくは踊りがうまくないので、渋谷のPARCOの壁に「長電話」の表紙を何百枚かベタベタ貼るという行為によるパフォーマンスをやりました。ほとんどの人は見ていないんですけれどもね。

………その「The Gray Wall」と題されたパフォーマンスでは、1984年5月16日に371枚の「長電話」の表紙が7時間かけて壁面に貼られたようです。

そんなにかかっていたか。まあ、内容としてはどうでもいいものですね（笑）。チラッと1回見れば充分なもので、資源の無駄というか、贅沢をさせていただいたパフォーマンスです。

………「本本堂未刊行図書目録」に収録された浅田氏との対談において、「60年代のそれとちがうのは、ハプニングにしても必ず暴力とか血とか何かに対するアンチだったのね。非常に似たような形態でやっているんだけど、84年以降のパフォーマンスっていうのは、何かのアンチではないわけです」¹³と発言しておられます。つまり、当時の坂本さんは60年代的ではないパフォーマンスをやりたいという意識をお持ちだったということになるのでしょうか。

そんな大それた気持ちでもないですけれどもね。さっきもパフォーマンス元年と言いましたが、1984年には違う次元とまでは言えないけれども、60年代に行われていたハプニングとはすこし違ったパフォーマンスをする人たちがたくさん日本へ来たんです。例としてローリー・アンダーソンが分かり

やすいかな。ローリーは60年代のアヴァンギャルドの蓄積のうえに独自のスタイルを作り出して、80年代には知られるようになっていったわけですが、彼女のステージを観ると完全にマルチメディアというかミクストメディアのパフォーマンスだったんですね。

ぼくは1984年来日したローリーと対談したことがあって、彼女はぼくのやっていることも知っていて、「あなたは音楽のなかにぜんぶを入れようとしているのよね」と印象的なことを言ったんです。つまり、ぼくは音楽ですべてを表現しようとしているけれども、ローリーにとって音楽は要素の1つにしか過ぎなくて、ビジュアル的ないろいろな要素も使ってひとつのことを言おうとしている。あなたとはやりかたがずいぶん違うという意味のことを言われたんですね。

ぼくとしては音楽のなかにすべてを盛り込んでいるとは思えないんですけれども、もしかするとかなり適確な指摘なのかもしれない。ただ、彼女はそういう意識でパフォーマンスをしているんだということを、はっきりと言っていました。確かに60年代の終わりにもミクストメディアという発想が現れていたけれども、ステレオタイプかもしれませんが裸になったり生きたニワトリを食べたりするようなハプニング的なパフォーマンスと、ローリーのパフォーマンスとはかなり次元が違うような気がします。

ビデオ・アート

………1985年に坂本さんはビデオについて「簡便さと早さ。何回も消せるし、撮ったらすぐに見ることができる。生活の中の行動のリズムと表現が一体になれるというのは、大きな魅力だよ」¹⁴と述べておられます。

あまり憶えてないなあ。ただ、ビデオは自分でもよく撮っていたと思います。

………さきほどお話しに出た「The Gray Wall」においても、「長電話」の表紙を壁に貼る作業がビデオで撮影されていたようです。こうした映像も本本堂のようなメディアから、ビデオ・ブックなどとして刊行する構想をお持ちだったのでしょうか。

うん、もちろんそうです。本もそうだし、肉体を伴ったパフォーマンスも、ビデオというメディアやビデオ・アートも、

13 坂本龍一、浅田彰「テストimoniー1」『本本堂未刊行図書目録 地平線の書物』朝日出版社（1984年11月）141頁

14 坂本龍一「百科事典を自分なりに配列しなおしてみる。頭の中で。ほら、知識の『キット』として遣うわけ。」『写楽』6巻3号（1985年3月）27頁

そして、音楽といったものもほとんど同じようなものとして関連付けて捉えていました。1984年はパイクさんと初めて会った年でもあって、悠治さんと同じでパイクさんも高校生のころからかっこいいなあと思っていた人なんです。1984年には東京都美術館でパイクさんのレトロスペクティブが開催されて¹⁵、ご挨拶に伺ったんですよ。

そうしたらサスペンダーをしたあの格好で向こうから歩いてこられて、「友よ、遠方より来たる」と言われて、初対面でしたけれどもハグしてくださったのはとてもうれしかったですね。滞在中にパイクさんとは何度も会ってお話しをしたし、パイクさんのお話を録音して、その一部を「音楽図鑑」に収録する曲に使うなんてこともしました¹⁶。そして、2人でビデオを作ろうという流れになって、その年にはニューヨークにあるパイクさんのロフトまでお伺いすることになったんですよ¹⁷。

……お2人のコラボレーションは1984年12月に「All Star Video」としてCBS/SONYから発売されています。ヨゼフ・ボイス、ジョン・ケージ、マース・カニングハム、そして、アレン・ギンズバーグといった「オール・スター」たちが登場するという構成は、パイク氏からのアイディアだったのでしょうか。

それはパイクさんのアイディアですね。

……1984年8月には雑誌の特集のため10日間ほどブラジルに行かれています¹⁸。坂本さんはパイク氏から『「あんた、自分で撮んなきゃ駄目よ」とかいわれて、ブラジルまでビデオ持って行って撮影してきた」¹⁹と発言されています。しかし、このときに坂本さんが撮影した素材は「All Star Video」に使われていないようです。

ブラジルで撮影した素材は使われていないんじゃないかな。恥ずかしくてパイクさんには見せなかったと思います。やっぱり巨匠には見せられないでしょう（笑）。こうしたビデオはおそらく自分のためだけに撮っていて、公開しようという気はなかったんじゃないかな。パイクさんからビデオを撮りなさいと言われたことは憶えていないけれども、そのエピソードから思い出すのはパイクさんが亡くなったときにニューヨークで行われた、ぼくも参加したお葬式のことですね。

お葬式にはたくさんの人が来ていて、もちろん奥様の久保田成子さんもいらっちゃって、いろいろなスピーチなどがあって、最後にお別れですと柩が出て行くまえに、そこにいたネクタイをしている男性はそのネクタイをハサミでちょん切って柩に入れようということになった²⁰。幸いなことにぼくはネクタイをしていなかったんですが、その狭いスペースには何百人もの人がいて、彼らはエルメスのような高価なネクタイを次々に切られ、それを柩に入れてパイクさんを送り出したんです。

ほとんどの方々がお帰りになったときに、成子さんが「坂本さん、パイクの最後の作品があるのよ」って言うんです。成子さんの隣にはアフリカ系の女性がいて、彼女はパイクさんがフロリダで療養していたときの看護師さんだったんですね。彼女はパイクさんに刺激され、ビデオ・アーティストになったそうなんです。成子さんは「彼女がナムジュンの最後の作品なのよ」とおっしゃっていて感動したんですけれども、ぼくにもブラジルに行くんだったらビデオを撮らなきゃダメだと言っていたということは、いろいろな人にそうやって勧められたんでしょうね。

……1984年10月にリリースされたレコード「音楽図鑑」では、立花ハジメ氏のディレクションによるビデオ「羽の林で」が製作されています。ビデオ作品を作ることには興味があったということでしょうか。

そうですね。ぼくはビジュアルの才能はぜんぜんないんですけれども、ビデオは絵を描くのとちがって時間的な持続がありますから、そこで音楽的な感覚、つまり、リズム的な感覚や時間の構成といった、音楽のフィールドで感じることが使えますよね。もちろんそれらは同じである必要はないんですけれども、編集のときにはいろいろ口を出したくなるんですよ。ここで速度をウワツと変えようとか、ここには違う要素を入れようとか、ここはうんと遅くした方がいいんじゃないかとか言いたくなる。それが正解なのかどうかは分からないですけれども、ぼくなり的那种な欲求があるんでしょうね。それは音楽を作ることにとっても近いと感じているんです。ビデオのエディターとして、ぼくはちょっとおもしろいことができていたのかもしれないですね。

15 1984年6月14日～7月29日 ナムジュン・パイク展 ヴィデオ・アートを中心に（東京都美術館）

16 「A Tribute to N. J. P.」という作品。

17 1984年10月22日から26日にかけてニューヨークに滞在。

18 1984年8月10日から21日にかけて「BRUTUS」誌の「南米通信」（発行人：川田順造、坂本龍一、松坂實）のためにブラジルに滞在。

19 坂本龍一「百科事典を自分なりに配列しなおしてみる。頭の中で。ほら、知識の『キット』として遣うわけ。」『写楽』6巻3号（1985年3月）26頁

20 1960年10月6日にケルンのMary Bauermeisterのアトリエにおいて、ナムジュン・パイクは「Etude for Piano forte」を演奏していた際、ジョン・ケージのネクタイを鉄で切断したというエピソードはよく知られている。

……1985年2月にリリースされたシングル「フィールド・ワーク」のためのビデオはトーマス・ドルビー氏が監督をしています。ビデオ・アートの「羽の林で」と比べて、「フィールド・ワーク」は映画的なビデオになっています。

「フィールド・ワーク」のビデオはトーマス・ドルビー任せだったんですよ。4、5分の短いものではあったけれども、ちゃんとストーリーがあり、アメリカで普通の映画を撮っているクルーがいて、ロケーションもして、何日かけて映画のように撮影しました。彼からそういうアイディアを出されたときは驚いたけれども、彼に頼んだ以上は反対できないので、まあ、やってみようかといった感じでしたね。というのもトーマスが考えていたフィールド・ワークと、ぼくが思っていたフィールド・ワークはかなり違っていたんですよ。

そのビデオは生き残った日本兵をフィールド・ワークするというストーリー仕立てのもので、それはあまり意味がないような気がした。ぼくがイメージしていたのは「音楽図鑑」にもいっぱい出てきた、象や粘菌といったそういう対象へのフィールド・ワークですね。自然のなかの神秘というか、そこに分け入るというようなことを考えていたんですけども、そのころのぼくはまだあまり英語ができなくて、きっとコミュニケーション不足だったんだろうと思います。

……1989年には「ここだけの話、ビデオってあんまり好きじゃないんですよ。何か残らないような気がするの、メディアとして。(略) フィルムのほうがずっとローテクなんだけど、不思議なことにクオリティが高いんだよね」²¹と発言しておられます。坂本さんのビデオに対する関心は、急速に薄れてしまったということになるのでしょうか。

いや、いまでもビデオなりのおもしろさ、フィルムとは明らかに違うビデオの画質のおもしろさというものはあると思いますよ。ただ、やはりフィルムのよさというものは捨てがたくありますよね。

| MIDI/SCHOOL |

……1984年9月にはRVCのレーベル「Dear Heart」と、新しく作られた「SCHOOL」というレーベルを擁した株式会社「MIDI」を設立されています。当時の記事においてSCHOOLは坂本さんと高橋鮎生氏が中心となっていると記されたも

のもあります。

鮎生さんは悠治さんと一緒にニューヨークに渡られていて、かなり小さいころからジミ・ヘンドリックスのライブを観たりされているすごい人なんですよ。ジミヘンとヴェーベレンが混在していて、しかも父親が高橋悠治という環境で育ったおもしろい存在だった。最初に会ったときはまだ16歳くらいだったのかな。日本に帰ってきてすぐくらいの日本語もたどたどしいところで、父と子の関係なんか垣間見えてしまって、本人たちにはもちろん言ったことないですけども勝手に胸を痛めたりしていたもので、どういう音楽をこれからやっていくにしてもサポートしてあげたいと思ったんじゃないかな。

レーベル名のSCHOOLというのは「学校」ですよ。ぼくは小学校から大学までずっと公立というとても親孝行な子供だったんですけども(笑)、学校という場所は階級や背景も違うし、親の職業も違っている子供たちが強制的にボンと集められて一緒に過ごすわけですよ。そこでいろいろな交流が生まれるわけです。学校で習った勉強なんてほとんど憶えていないけれども、1日に6、7時間も一緒にいた友達との交流から得たことが自分のほとんどを形成しているんじゃないかとさえ思うんですよ。

普通、レコードのレーベルというと、テクノだったらテクノのアーティストだけが集まっているような非常に狭い囲いなんですよ。いまでもそうだと思いますけれども、「あのレーベルは何系だ」なんて言ったりするじゃないですか。そういうことが嫌で、学校のようにいろいろな人がいて、別の学校に進んだとしても仲のいい子とは繋がっていて、興味が離れるときもあるけれども何10年かしてまた会ったりする。つまり、学校という場所でネットワークの種みたいなものが生まれるわけじゃないですか。そういう気持ちでSCHOOLという名前を付けたんだと思います。

まあ、そういうふうになればいいなあと思って作ったんですけども、実際はたいしてそうはならなかったんですよ。周りに声をかけて、参加してやろうという人は参加してくれたという感じでしょうかね。もっとごちゃごちゃにいろんなアーティストが集まってくれたらよかったんですけども、なかなかそうはならなかった。ほとんど同じような発想で、2000年代にもCOMMONS²²というレーベルを作ったんですけども、やっぱり実際にはそれほど集まってくることはなかった。残念ながらね。

21 坂本龍一、平山雄一「地球の新しい地形をフィールドワークする音楽」『ワッツイン』2巻17号(1989年11月)71頁

22 2006年にエイベックスと設立。

……MIDIという社名にはどういう意味があったのでしょうか。

MIDIというのは電子楽器で使われる規格でもあるし、フランス語では正午という意味ですね。正午は午前と午後のちょうど真ん中であって、それらを繋いでいるポイントでもあるわけじゃないですか。そして、音楽のほうのMIDIはコンピュータとシンセサイザーを繋いだり、シンセサイザー同士で情報をやり取りしたりするネットワークの規格ですね。そういう両方の意味があるので、いろいろなものを繋ぐ情報のネットワークのような存在になればいいと思っていたんじゃないでしょうかね。

……1曲の作品ができたらずにそれをリリースする「月刊サカモト」のような、スピードを重視したレーベルの運営も構想されていたようです。

そうですね。カセットブックではないけれども、異なるメディアを連関させて同時に展開するというようなことをやりたかったんでしょうね。レコード会社の硬直した販売のやりかたのようなものを壊したかった。リアルタイムに近いかたちでリリースするというのは現在は可能性があると思いますけれども、残念なことにはいまのインターネットはほぼ企業にコントロールされてしまい、キャピタライズされてしまっているところが残念ですね。インターネットには使えていない可能性がたくさんあるような気がします。

スピードを重視した運営という発言も憶えていないけれども、ぼくは60年代からバロウズやティモシー・リアリーが好きだったので、常識的な社会を突き抜けようとした彼らからの影響もあるんじゃないですかね。もうおじいちゃんだったですけども、ティモシーとは一度会いましたよ。彼から「君は日本人だろ。まだ20代の若い日本人で、ヴァーチャル・リアリティの3Dパークを作ろうとしている若い奴がいるから、絶対に会ったほうがいいよ」と勧められて、それが元MITのメディアラボの所長をされている伊藤穰一さんだったんですね。伊藤さんはニューヨーク・タイムスのボード・メンバーでもあったりするものすごくメジャーになってしまった人ですけども、彼にとってはティモシーがメンターのような存在ですから、根っこの部分は変わっていないと思います。彼はかなりサイバーパンクな人間ですよ。

マルチメディア・パフォーマンス

……1984年12月22日にNHK-FMから如月小春氏とのコラボレーションによるラジオ・パフォーマンス「ライフ」が放送されています。坂本さんは「DJ番組だかラジオ・ドラマか判らない現実と虚構が交錯したものをつくろう」²³としたと発言しておられます。ラジオというメディアを使って、実験的なことをやってみようというお考えだったのでしょうか。

いろいろなメディアをぶっ壊すということではなくて、むしろ解体するっていう感じだったんじゃないかな。築き上げるという感じでもないし、如月さんも演劇というものを解体しながらどう作り変えていくのかということをやっていた人だと思うので、その点で彼女とは波長が合ったということになるんじゃないかな。そのあとにやった「マタイ1985」²⁴という舞台は悠治さんの企画だったと思うんですけども、悠治さんが如月さんを始めとするいろいろな方に「バッハの『マタイ受難曲』で遊んでみない?」と声をかけて、それで集まってみたという感じですね。

……1985年9月15日には筑波で開催されていた国際科学技術博覧会の会場において、SONYのジャンボトロンという巨大なテレビに映し出されるラディカルTVの映像を伴った「TV War」というパフォーマンスを行っておられます。

まず、ジャンボトロンという存在がおもしろいんですよ。つくば万博でSONYのパビリオンとして作られたビルが、そのままテレビになっているんですよ。何階建てぐらいかなあ、テレビの部分だけでも8階ぶんくらいかな、かなり大きいんですね²⁵。丘の上にテレビがあって、ずいぶん遠くからでもそこに映った映像が見える。近寄っていくとほんとうに高いビルなんです。これを企画した黒木靖夫さんという方がSONYにいらして、彼はウォークマンの生みの親のような存在で、SONYのなかでは有名な人だったんですよ。

つくば万博の期間は半年くらいあったのかな²⁶。万博が終わったらあの大きなジャンボトロンはどうなるんですかって聞いたら、壊すんだよって言われたんです。そもそも建てる時に爆薬を仕掛けてあって、爆破できるように作られている。しかし、SONYとしてもせっかく作ったわけですから壊したくなくて、どこかに売れないかとあちこちに声をかけた

23 坂本龍一「『スター』日記 5」『水牛通信』61号（1984年8月）5頁

24 1985年4月11/12日 マタイ1985（フェスティバルホール、大阪／ゆうぽうと簡易保険ホール、東京）

25 構造物の高さは42m、画面の縦幅は25m。

26 1985年3月17日から9月16日にかけて開催。

そうなんです。ユタ州にあった巨大な宗教団体とか、ジャンボトロンをニュージャージー側に置いて、ハドソン川を挟んでニューヨークからテレビが見えるようにするとか、テキサスの巨大な大学のキャンパスの丘の上に置いて、キャンパスの連絡事項がそこにダーッと表示されるとかね。

いろいろなところに声をかけて興味を持ってもらったんだけど、メインテナンスにもものすごく費用がかかるんだそうです。蛍光表示管だってひとつひとつがこんなに大きくて、それがビルの8階建てぶんくらい重なっているわけです。こんな巨大な装置は自然のなかに置くしかないから、鳥や蛾がぶつかってきてしまう。夜になると昆虫がぶつかってきて蛍光表示管がすぐに壊れてしまい、朝が来るたびにそれを修理しなきゃならない。ものすごくお金がかかるのでどこも買ってくれないから、最終的に博覧会が終われば壊そうという判断になりましたと言うんですね。

だったら爆破する前に壊れるほど使い倒してもいいですかと尋ねたら、「いいですよ、それはおもしろいですね」ということになり、それで「TV War」ができることになった。ですから「TV War」ではジャンボトロンがほんとうに壊れるまで使ってやろうと思いつつ、見上げるとジャンボトロンの全貌が見えないぐらい近くの直下に仮設ステージを作り、巨大な画面を見ながら音を出したりビデオをいじったりしたんです。

そして、ラディカルTVといういま多摩美で教えておられる原田大三郎さんと、もう1人、庄野晴彦さんによるビデオ・ユニットが映像を担当してくれた。ビデオ・ユニットというのも当時としては珍しいですよ。とてもおもしろい映像を作っているなと思い、ぜひ彼らとやりたいということになって3人でライブをやったんです。そのときはポール・ギャリン、キット・フィッツジェラルドといったパイクさんの弟子たちがニューヨークから何人か来て、彼らはライブでビデオを構成、ライブ・カメラからの映像も要素のひとつとしてジャンボトロンに映し出したり、リアルタイムでエフェクトをかけたりしていました。

ICチップの性能がよくなって、リアルタイムで映像にエフェクトをかけたり、ライブ・カメラからの映像をミックスしたりといった、音楽のDJのようなことが映像でもできるようになったということですよ。そこが大きいんですよ。それまではリアルタイムではできなかったか、あるいはできていたのかもしれないですけども、それをライブという場に持ち込んだという意味ではラディカルTVという存在が先駆者であったということなんだと思います。

……………ジャンボトロンは壊れなかったんでしょうか。

壊れなかったですね。ぼくが子供のころにあった漫画の「鉄人28号」を思い出して、正太郎少年がコントローラーで鉄人を操縦するような気分でした。装置をガチャガチャッと操作すると、ものすごく巨大な画が目の前でガガガッと変わるわけですよ。正太郎少年の気分になってとても楽しかったです。

……………1984年1月1日に放送されたパイク氏のサテライト・アート「Good Morning Mr. Orwell」は「All Star Video」と近似した傾向の作品ですが、「TV War」の約1年後に放送されたパイク氏のサテライト・アート「Bye-Bye Kipling」ではリアルタイム性が重視されていると思います。つまり「TV War」はパイクを先駆けていた面があったのではないかと考えています。

そんな大それたことを言わないでください（笑）。お墓に行って手を合わせなければならなくなってしまう。

……………1985年10月にはレコード「エスペラント」がMIDIからリリースされ、85年11月にはこの音楽を使ったモリッサ・フェンレイとのコラボレーションによる舞台「エスペラント」の日本公演が行われています²⁷。「エスペラント」の音楽では全面的にサンプリング・マシンが使用されています。

サンプラーの登場というのはほんとうに大きな変化でしたよね。Fairlight CMIという電子楽器は高級車1台以上の値段でしたからなかなか買えなかったんですけども、そのあとは何桁も安いサンプラーが出てきて壊れにくくもなりましたね。ライブですとステージ上で壊れてしまうとそこで終わりなので、ライブではなかなかサンプラーを使えなかった。いま松井さんの机の上にあるAppleのラップトップのコンピュータも、ステージで使えるようになったのは2000年以降のことですかね。それまではしょっちゅう止まったりしていましたから、怖くてライブでは使えなかった。（坂本註：オーディオファイルの出力には使用できなかったものの、MIDI情報出力する目的で90年代当初よりライブでもAppleのデスクトップ機を使用していました）

フェンレイのための音楽はどういうダンスになるのかも知らずに、100パーセント自分勝手に音だけを作って、長さも適当でしたし、タイトルの「Dolphins」や「Adelic Penguins」なんていうものも自分で付けて、彼女のほうにドサッと渡したただけなんです。ソロ・アルバムに近いですよ。ただ、向こ

27 1985年11月23、24日 モリッサ・フェンレイ&ダンサーズ「エスペラント」（遠藤記念館、東京）

うのコレオグラフィーがどのようなものなのか分からないですから、渡すときには好き勝手に編集していいよと伝えました。順序も自由でいいし、途中で切って繋げてもいいし、ダンサーたちの時間的な決まりはあらかじめ知らされていないわけだから、もう好きにしてくださいという感じでした。

ただ、ぼくは彼女の来日公演のときにライブで音を出していたんですね。そうそう、それをたまたま東京にいたフェリックス・ガタリが見に来てくれていて、ダンスは保守的だったけれども、音楽はよかった、だから目をつぶって聴いていたんだよといった意味のお褒めの言葉をいただきました(笑)。

………1985年9月にはパブリック・イメージ・リミテッド(PIL)のレコード「Album」のレコーディングのためにニューヨークに行かれ、帰国後には「もうやさしい環境音楽とはおさらばして、ロックしないと」²⁸と発言しておられます。

ぼくは2年前に「async」というアルバムを作りましたが、あれにいちばん近いのは「エスぺラント」ではないかなと思っているんですね。「エスぺラント」というのは当時としてはおもしろい音楽だったと思うんですけども、あのまま20年か30年ほどやり続けていたら、かなりおもしろいところまで行けたんだろうなあ、失敗したなあと思いましたよ(笑)。どうしてあそこで止めちゃったのかというと、やっぱりPILのせいなんですかね。

PILのニューヨーク・レコーディングはとても刺激的で、偶然に山下洋輔さんたちもニューヨークでレコーディングをしていたので合流したんです。PILのジョン・ライドン、あのセックス・ピストルズのボーカリストが飲み屋で洋輔さんと激論している。洋輔さんは「ボーカリストは神だ!」なんて言うのと、ジョンは「冗談じゃねえ」とか叫んでもう滅茶苦茶な状態(笑)。しかも「いまローリング・ストーンズがレコーディングしているから、みんなで押しかけようぜ!」なんて言う奴がいて、7、8人でとやとやとスタジオまで言ってみたけれども、もちろん本人たちはいなくてエンジニアが1人で黙々と編集してただけだったとか、もう酔っ払っててんやわんやな珍道中でした。

夜が明けて「いまから洋輔さんの部屋に行こうぜ!」と洋輔さんのホテルの部屋になだれ込んだら、旅行先にはピアノなんて持っていけないので、そこにはピアノが置いてあった。そのピアノを酔っ払ったぼくが勝手に取り出して、そのへんにあった譜面を開いたらたまたまセロニアス・モンクで、それを弾き出したら「ピアノでモンクを弾いてるよ!」って

洋輔さんが喜んでいたことを憶えていますね。そんな旅だったものですからぼくにとってはとても影響が強くて、サンプリングでちまちまと「このところを0.2秒詰めましょう」なんていうレコーディングをしている場合じゃねえ、みたいになっちゃっていたのかもね(笑)。

………1986年の夏には映画「ラストエンペラー」の撮影に合流されています。坂本さんがさまざまなメディアを越境しつつ活動されていた1984年から85年の2年間は、坂本さんのキャリアからみても特異的な期間であったように思われます。

そうですね。そこに残してきた、置いてきてしまったという感じがありますね。そして、違うところへ行ってしまったということかな。しかし、2000年代に入って高谷史郎さんのような方とのインスタレーションなど、パフォーマンスですとかミクストメディアといった領域の仕事をこの15年くらいはやってきているので、そこに戻ってきたという感覚はありますね。あのころの音を今回のように振り返ってみると、ああ、あそこで置き去りにしてきたことはなかなかおもしろいことだったんだなあと思います。

質疑応答

坪井秀人 音楽における物質性について、書籍における紙というマテリアルとの関連で考えていらっしゃる事があればお伺いしたいです。

それは2年前に出した「async」というアルバムのなかの大きなひとつのテーマで、音楽というのはとても抽象的に考えて、抽象的に作ることも可能ですよね。しかし「async」を作るときになるべくそれを止めて、モノの音っていうんですね、モノが発する音や、モノの存在というものをぼく自身が味わいたいし、それを取り出してみたかった。モノが発する音に出会いたくて、驚いていたかった。それがあのアルバムにおけるひとつの大きなテーマでした。

あまり大きな声では言えないですけども、音楽における「もの派」のような感じで音楽を作りたいと考えていて、「async」を制作しているときは李禹煥さんの1970年代のドローイングですとか、石を使った彼の作品にものすごく大きな刺激を受けて、こういう音楽ができたらいいなと思っていました。リアルさというか、重さがあったり、色があったり、実際に触れたりすることができそうな、そんな3次元の音

28 坂本龍一、鈴木布美子、編集部「メディア密林のターザン」『宝島』13巻12号(1985年12月)24頁

楽を作りたかったんですね。

ぼくはいまでも本が大好きで、放っておけばたくさん買ってしまうんですけども、その手ざわりとか匂い、かたち、大きさ、製本のよさ、などなどのマテリアル的な部分がとても気になります。それは子供のころの記憶ということもあるんでしょうね。いろいろなサイズで、いろいろな色で、いろいろなかたちの文字による背表紙をヨチヨチ歩きのころから見て育っていて、それぞれのよさというものがありますよね。匂いもいいんですよ。古くなった本棚の埃くさい匂いなんてなかなか好きですよ。そういった生まれた環境から来ているところは大きいと思います。

細川周平 ぼくは80年代に坂本さんと「未来派2009」²⁹という本を作りました。ぼくも「エピステーメー」の中野さんを信奉していて、そこから物を書き始めたということがあるんです。その影響からかビジュアル付きの思想雑誌のようなスタイルがぼくの頭にもあったので、「未来派2009」はイラストがふんだんに使われた本になりました。30年ぶりにこの本をどのように思われますか。

あの本はとても強く印象に残っているし、とても好きな本ですね。最後までぼくのわがままな主張を押し通している感じですけども、その本はぼくというより細川さんがほとんどを手がけておられて、とてもすばらしいし、よくできていたと思います。そういえば細川さんは「未来派野郎」というアルバムに収録された、ちょっとオペラのような「大航海」という曲の歌詞をイタリア語に訳してくれましたよね。あとになってベルナルド・ベルトルッチに「友達が訳してくれたんだ」ってその詞を見せたことがあるんです。そこにはロベルト・ベニーニもいて音楽も聴かせたら、彼らはいいねえ、おもしろいねえと言ってくれましたね。

佐藤知久 ぼくはいまダムタイプのアーカイブを作る仕事をしていまして、さきほど1984年がパフォーマンス元年とおっしゃいましたけれども、まさにその年にダムタイプが京都市立芸術大学で生まれているんですね。そこから1995年に古橋悌二さんが亡くなられるまでの駆け抜けていくような時代というのは、坂本さんが1984年、85年くらいに準備されていたことが京都という地でも展開していったというような印象を受けました。パフォーマンスという概念を音楽に接続するか、いろいろなメディアを横断していくといった坂本さんの活動は、80年代の後半から90年代にかけてさまざまな方面へと影響を与えていたのではないかと思います。

いま2週間近く京都に滞在してしまして、暇でなにもやることがなかった学生時代に1週間くらい遊びほうけていた記憶はありますけれども、こんなに長く京都に滞在するのは生まれて初めてのことです。そして、ぼくはまさにダムタイプ・オフィスへ毎日通っていて、議論というわけでもないんですけども、合宿と称することを高谷さんとしているんです。いろいろな雑談もしたり、昔のダムタイプのことなんかも話題に出たりしてね。

昨日だったかな、ダムタイプにはどういった人が影響を及ぼしていたのかということが話題にのぼって、意外なことに寺山修司が大きく影響していたんだそうです。意外じゃないですか。一見しただけだとずいぶん違うものですよ。天井桟敷のような演劇が、あんなにスタイリッシュでデジタルというかハイテクな舞台芸術へと繋がっているというのは、とてもおもしろい影響関係だと思ってびっくりしました。そして、ダムタイプの公演のチケットはこんなに小さな本のかたちをしているんですよ。驚くほど凝ったつくりで、オークションに出したらとても高く売れそうな代物でしたけれども、そういったところからも彼らにはミクストメディア的な流れのうえでの発想が強かったということがよく分かりました。ですから、いま高谷さんと一緒にやろうとしているというのは理由がないわけではないという気がしています。

いま高谷さんと合宿をしている目的は、「async」というアルバムの発展形としての次の作品をやろうということなんです。ぼくは「async」を出したあとに何回かパフォーマンスをしています。まず、ワタリウム美術館とICCでインスタレーション展示をして、ICCではパフォーマーを入れて自分でも一度コンサートというかなんとも言えないものをやりました。そのインスタレーションではメンバーを固定させずに若いミュージシャンのパフォーマーたちを登場させて、突然パフォーマンスが始まるようにしたんです。パフォーマンスといっても踊りのようなものではなく、楽器を演奏するのと松井茂さんの純粹詩を朗読するパフォーマンスの時間を設けたんですね。

そのあとにぼくは「async」をベースにして、フランスで1年ちょっと前に6回ほどコンサートをやりました。その半分くらいは決められた曲をやるような形式ではなく、インスタレーションとコンサートの間にあるもの、あるいはインスタレーションとパフォーマンスが融合したような、よく分からないものを目指しました。つまり「async」以降のぼくは、それをベースにして一步一步いろいろなことを試してきたということです。そのひとつのゴールとしての舞台作品を作ろうとしていて、予定では2020年末に初演できるはずですよ。

29 坂本龍一、細川周平「未来派2009」本本堂発行、扶桑社発売（1986年4月）

ですから、80年代のようにちょっとやって飽きて、すぐまたどこかで違うことやるというのではなく（笑）、今回は「async」で掘んだものを発展させようというか、もっとおもしろいことができるんじゃないかと思ってやっているんです。「async」は音楽だけのディスクでしたけれども、実際に身体を使ってパフォーマンスをしたり、あるいはインスタレーションにしたり、そして、映像などのいろいろな要素をどんどん持ち込んだりといったような総合的なものをやりたいんですね。

松井茂 現在の坂本さんにとって、コンサートとパフォーマンスは感覚としてどのように分かれているのでしょうか。ピアノを触ったとしても演奏という場合と、パフォーマンスという場合が……

ありますよね。なにか違うんでしょうね。もちろん普通のクラシックでも、ロックでも、ポップスでもコンサートというのはもちろんパフォーマンスではありますよね。そして、言葉の使いかたとしてコンサートのあとに「きょうの彼のパフォーマンスはよかったね」なんてことも言ったりしますが、いま話題にしているパフォーマンスとはすこしニュアンスが違いますね。いまのところぼくはコンサートをやる気はなくて、パフォーマンスの要素が入っていて、でも、インスタレーションでもあるみたいな、ジャンルがよく分からないものをやりたいと思っています。

松井茂 インプロビゼーションをやっているということでもない。

インプロビゼーションをやったからパフォーマンスになるというわけではないけども、決まりきった譜面に書いてある曲を、そのまま立派に演奏するというのはパフォーマンスというニュアンスからはすこし離れますよね。ですから、インプロビゼーションのような自由な要素は必要だと思います。弾いている曲を途中で止めて歩き回るなんてことまでする必要はないと思いますけれども、そういったなにかとても自由な要素を求めているんだと思います。

佐藤知久 ICCでのインスタレーションを拝見した時に思ったんですけれども、インスタレーションの場合は作者もそれを体験することができますよね。演奏する側とそれを聴く側というふうに分かれて聴くのではなく、その場所で起きていることを作者も全身的に体験できる。高谷史郎さんの作品でも観客が舞台上に上がった「明るい部屋」のような作品ですと、パフォーマーと観客の区別がなくなってきましたよね。芸術家

が自身の主体性によってなにかを表現し、それを観客が受け取るという関係性。それとは違うものを坂本さんはパフォーマンスと呼ばれているのかなと思いました。

なるほどね。音楽をCDにプレスしてリスナーに届けるというかたちでは、リスナーの聴く行為が音楽に影響を及ぼさないですね。完成形としての焼き付けられたものを聴いているだけなので、さきほどの80年代の話で音楽の部品を売るなんていう発想があったことを言いましたけれども、完成しないということがとても大事なような気がしているんです。リアルタイムで進行していて完成しないということ。それは永遠にやり続けるというわけではないけれども、逆に完成するということは始まりがあって終わりがあるという、ひとつのマイクロコスモスを作ることに繋がるんじゃないかと思うんですよ。

古典的な芸術の考えかたがそうで、ひとりのアーティストがいて、そのアーティストがマイクロコスモスを作り、観客はそれを鑑賞するというものですね。それは誰も触れてはいけない、例えばガラス細工のような武満徹のすばらしい音楽を生み出すことも可能じゃないですか。ただ、ぼくはそれに興味がなくて、壊したいというか完成させたくない。永遠にやり続けたいということではないんだけど、始まりがあって終わりがあるという閉じられたものにいまはあまり興味がないんですね。

松井茂 アルバムのような作品の枠組みは、いまの坂本さんには合わない。

うん。ぼくにとってもうアルバムというのは、あるひとつの断面にしか過ぎないですね。「async」の場合もCDが本体ではなくて、ワタリウム美術館でのインスタレーションのように、3D空間のなかでいろいろな音があちから出たりこちから出たりする体験こそが本体なんですよ。ぼく自身もそういう環境のなかでこのアルバムを作ったので、それを体験してもらいたいという主旨でワタリウムでの展示をやったんですね。

インスタレーションというのはあるミュージアムが1日に8時間ほど開館しているなら、8時間ずっと音が鳴っていてもいいわけですね。体験する人はそこにいつ入ってもいいし、いつ出て行ってもいい。しかし、きちんと始めがあって終わりがあるような、精緻に設計されたすばらしい作品であれば、それは最初の1音から終わりの1音までちゃんと聴いてあげないと聴いたことにならないわけですね。それはワーグナーだろうがドビュッシーだろうが、普通の音楽というものはそういう制度のなかにあるわけです。

しかし、インストレーションというのはどこから聴いて、どこで聴き終わらなければいけないということがないわけなので、10秒間だけ聴いてもいいし、4時間そこにいてもいい。そういう意味ではかなり自由なものになると思います。閉じられて、焼き付けられて、完成している音楽と、インストレーションで流れている音の空間というものは、異なるジャンルだと言ってもいいんじゃないかな。そのインストレーション的な音のありかたに、いまのぼくは強く惹かれていてるわけなんですね。

佐藤知久 ワーク・イン・プログレスな音楽というのは、現代音楽のひとつのスタイルとしてあったわけですね。完成しないというのはそこから影響を受けたことの帰結という面もあるんでしょうか。

60年代に流行した偶然性、まあ、偶然性といえどももちろんジョン・ケージですからもっと以前からあるけれども、始めのI音から終わりのI音までが厳密に書かれていない作品というのも現代音楽のシーンではずいぶん作られましたよね。そういう音楽からの影響、つまり、ケージからの影響もあると思います。

松井茂 計算されてはいるけれども単純な繰り返しが起こらないように、素数を使って作曲されているというお話を伺い聞きましたことがあります。

はい。素数が好きでね。大した計算じゃないですけども、素数がおもしろいのは割り切れない数字が並んでいるわけなので、素数に基づくループをいくつか同時に走らせてみても絶対に合わないわけじゃないですか。どこまでやっても合うことがない。クラシックに限らずにほとんどの音楽が、繰り返しや合わせるという考えのもとで作られている。それを壊したいというのがタイトルにもある「async」ということなので、素数というのはぼくにとって都合のいい存在なんです(笑)。ただ、素数を厳密に使うとどこかで合ったりすることがないというだけで、緻密に数字を扱うということに魅力を感じているわけではないですね。

松井茂 ICCでのインストレーションに演奏者が参加した際、合わないように演奏してくださいという意味の指示をされていました。

クラシカルにトレーニングされた音楽家だけではなく、普通の人でもやっぱり合っちゃうんだな。人間にとっては合わせるほうが簡単で、われわれはそういうふうに行っているみ

たいですね。合わせないというのはかなり高度な難しいことなんです。いまここにいる20人くらいの人たちにバラバラに拍子を取ってくれと言うと、最初はなんとか一所懸命にバラバラのリズムで手を叩くんだけれども、驚いたことに合ってきてしまう。しかも、好きなピッチで声を出してくださいと言っても、最初はバラバラにいろいろな声が出ているんだけれども、不思議なことに10分間くらいやっていると、だいたい決まった音、その5度上、そして、そのオクターブ上にみなさんの声が揃ってきてしまうんですね。つまり、リズムだけではなく、周波数だって合ってきてしまうんです。

坪井秀人 ミニマル・ミュージックのモアレ効果のようなものは念頭にないんですね。

それはそれでおもしろいと思いますけれども、合わせないということがおもしろいと思うんですね。

松井茂 非音楽的なものをやろうとされているんでしょうか。

そうですね。音楽の決まりごとというのをもう止めたいということですかね。そういう決まりごとをすべて取っ払っても、なおおもしろいことをやりたいんです。もちろんぼくも音楽は好きなんです。たくさんの音楽から音楽的興奮や快楽や感情などを味わっていて、それは大事なことだと思っているわけだけれども、音楽の決まりごとをすべて取り払っても、そこに音楽的な感情や情感や快楽が現れてくるような音の現象。そういう世界を実現できないかなと思っているんです。

松井茂 分かりやすい意味でのメロディといったものは、むしろ拒否しているような状態なんじゃないかな。

それほど興味はないですね。高谷さんとシアターピースを作ろうとして合宿をしているのに、昨日はなぜか台湾の先住民の音楽やフィリピンのイタコの祝詞、そして、マヤの先住民の歌なんかの話になったんですね。こういった歌はみんな単旋律なのでメロディがあるんです。まあ、磐城のじゃんがらのようにメロディのない打楽器だけの音楽もたくさんありますけれども、子守唄や子供の数え歌や乳搾りの歌といったものにはみんなメロディがある。ぼくの手でこういった何10世代も受け継がれてきたようなメロディを書けるかということ、それは無理です。

それは集团的に作られたもので、どれほどすごい才能があったとしてもそんなものは作れないということ、ぼくは18

か19歳のころにはやばやと気づいてしまった。ぼくは小泉文夫さんが大好きで尊敬していたからこそ東京芸大に入学したようなもので、ほかの授業はほとんど行かなかったけれども小泉さんの講義だけは必ず出席していたぐらいなんです。音楽的には何10世代も受け継がれてきたようなものにこそ価値があると思っていて、どんな天才だったとしてもひとりの人間の営為なんてたかが知れているじゃないかという思いもある。ですから、芸術家の小宇宙やマイクロコスモスといった言いかたにはうさん臭さを感じてしまうわけです。

坪井秀人 ぼくはオーケストラのメンバーで楽器も吹くんですけれども、逆に442 Hzでみんながピタッとチューニングを合わせることや、アインザッツを合わせることとても難しいことなんですよ。

アインザッツもなかなか合わないし、ピッチも合わない。これはこれで現象としてはおもしろいですよね。ぼくは合わせようと努力しているのに合っていないオーケストラってほんとうに好きで、震えるくらいに感動することがあるんですよ。ぼくの高校には信じられないほど下手なオーケストラ部がありまして、それはぼくの6年先輩の池辺晋一郎さんが作

った部なんですね。学校に行くと彼らが教室で練習しているわけですが、まるでブライアン・イーノも参加したポーツマス・シンフォニアのような演奏なんです。ポーツマス・シンフォニアは自分が演奏できる楽器を担当してはいけないオーケストラで、ものすごく演奏が下手なんですけど、それに近いような演奏を学内でやっていたわけです。

いまは吹奏楽でもオーケストラでも、中学生や高校生の演奏は恐ろしく上手ですね。しかし、ぼくは高校1年生か2年生のときに原曲が分からないぐらい下手なシューベルトの「未完成」を学校で聴いて、それはもうガラスを引っ掻くような軋んだ音でしたけれども、ほんとうにいいなあと思ってウットリしていました。ちょっと変態ですね(笑)。ぼくが生まれて初めて自分で買ったシングル盤というのがローリング・ストーンズの「テル・ミー」³⁰なんです。ビートルズのほうが好きだったのに最初買ったのはストーンズで、ラジオで聴いてこの曲はいいと思ってレコード屋に走ったと思うんです。どうしてかというところローリング・ストーンズという兄ちゃんたちの演奏があまりにも下手で、合っていないことにぼくはびっくりして、こいつはいいと思った(笑)。ぼくはずれるということに子供のころから惹き付けられていたのかもしれないですね。

(2019年5月14日、国際日本文化研究センター)

30 ザ・ローリング・ストーンズ／テル・ミー c/w かわいいキャロル / Japan / 7" / キングレコード-London Records / HIT-388 / 1964