《エル・ニーニョ》

音楽と演劇の多文化的接点

本稿は、二〇〇三年三月二十七日、明治学院大学文学部芸術学科主催により、本学白金校舎アートホールで行なわれたピーター・セラースと岡部真一郎の対話に基づくものである。

ピーター・セラース Peter Sellars (カリフォルニア大学ロサンゼルス校 (UCLA) 教授) は、モーツアルトなどの古典はもとより、メシアン、リゲティ、サーリアホ、譚盾など同時代作品に至るまで、多様な作品を手掛け、常に刺激に満ちた舞台を創造し続けている演出家である。特に、キリストの生誕をテーマに、ミレニアムを記念して二〇〇〇年十二月にパリで初演された話題を集めた《エル・ニーニョ》は、アメリカの作曲家、ジョン・アダムズとセラースとの密接な共同作業により生まれたもので、セラース、アダムズの両者にとって、それぞれの代表作

ピーター・セラース + 岡部真一郎

とも呼ぶべき作品である。この《エル・ニーニョ》の日本初演（東京交響楽団第五〇一回定期演奏会三月二十九日 サントリーホール）のために来日したセラースをキャンパスに招いて行なわれた対話は、作品誕生の背景、自らの演出の手法などはもとより、より広く、現代の社会と芸術をめぐる諸問題にも言及する示唆に富むものとなった。

*

岡部真一郎 皆さん本日はようこそ、明治学院大学文学部芸術学科、及び日本アルバン・ベルク協会の主催により、ピーター・セラースさんを招いてのトーク・セッションにお越し下さいました。

皆さんご存知の通り、ピーター・セラーズさんは現在最も刺激的な舞台をつくり続けている演出家であり、そして最も活発な活動を行っている、現代の芸術の世界に最も強い刺激を与えているアーチストの一人です。今回、セラーズさんは、今週の土曜日、三月二十九日にサントリーホールで行なわれる東京交響楽団によるジョン・アダムズの《エル・ニーニョ》の日本初演のために来日しました。今日の明治学院大学における催しも、東京交響楽団の暖かいご理解と、そしてご助力の上で初めて可能になったものです。初めにまず、心よりの感謝を申し上げますと思います。

セラーズさんは一昨日、火曜日に日本にお着きになって、昨日、今日とオーケストラとのリハーサルにお立ち会いになっていらつしやるというところで、実は今日もリハーサルがずっとあったということですが、この催しのためにわざわざ途中でリハーサルを抜けて来て頂きました。かなり無理を申し上げていたので、われわれのためにセラーズさんが時間を裂いて下さったことを、本当に幸せだと思えます。

セラーズさんはキャリアのごく初期から、大変に刺激的な、あるいは、時には、議論をあちこちで巻き起こすような舞台を作り続けてきたアーチスト、非常に強い個性を持っている存在だと思えます。われわれ音楽に携わっているものにとって印象が強かったのはモーツァルトの舞台で、モーツァルトの原作あるいは舞台設定を現代のアメリカに置き換えて、これは何なん

だろうと、ある意味では伝統的、因習的な、どちらかという頭の固いクラシクファンの中にはかなりムツとした人もいた。

一方でモーツァルトに常に新しいものを求めてきた、私を含めてですが、多くの聴衆にとってはこんなに素晴らしい舞台は観たことがなかったというくらいに楽しいものでもありました。

その後も様々な作品をつくり続けているわけですが、彼の仕事で一貫してひとつの大きなキーワードになるのは、現代への物語の読み替え、あるいは舞台設定の変換によって、なにか今まで見えてこなかったものを見せていこうとするところなのではないか。あるいは、多くのオペラの観客にとっては、ピーター・セラーズはまず、そういうかたちで認識され、支持を集めてきたということがあります。その背景にどのようなお考えがあるのか、ということから今日はお話を伺ってみたいと思います。

ピーター・セラーズ 皆様、こんばんは。この美しい「オクタゴン（八角堂）」において下さって、ありがとうございます。

岡部 ペンタゴンではありません。（笑）

セラーズ いろいろとお話したいことがあります。まず何より、今日、昼のリハーサルで素晴らしい演奏をして下さった東京交響楽団のみなさんに、感謝の意を表したいと思います。彼らの演奏の音は、今でも私の耳に残って、踊っているようです。私は、この同じ《エル・ニーニョ》が上演されたロサンジェルスで、ロサンジェルス・フィルの演奏、そしてその前に

はニューヨークでも上演されたので、都合二週間に渡り、この作品を聴いて来たばかりです。ロサンジェルスの演奏は、厚みがあり、凝縮度の高いものでした。今日の東京交響楽団の演奏は、とても繊細で、透明感に満ち、魅惑的なものでした。本当にありがとございます。彼らには、私を東京に招いてくれたことについても、感謝しなければなりません。日本に来るのは十五年ぶりです。そして、東京に着いて、この二日の間に、これまでどんなに日本を懐かしく思っていたのかを、再認識しました。こうして日本に來られてとても幸せです。実のところ、私の芸術上の基礎は、日本にあるんです。曾て私は、大学を出たばかりの頃、自分の芸術的な出発点を見い出そうとしていた時期、初めての舞台作品に取りかかろうとしていた時期に、日本で歌舞伎と能を学びました。そして、実際、中国の崑劇と日本の能の研究を終え、また、歌舞伎の世界に友人を持つことになった直後に、自分の最初の舞台を創ることになったんです。そして、もう一つ、この場で岡部先生と御一緒できることを本当に幸せに思う、ということをお願いしたい。岡部さんは、この十年程の間、ヨーロッパのいろいろな場所で、私の様々な重要なプロジェクトが行われた折に、度々御一緒してきたとても重要な友人です。ですから、この日本で、こうしてお会いしていることは、夢の様です。

さらに、加えて、みなさんのなかで、質問があったり、知りたいことがあったり、議論したいことがあったりする方には、

ぜひ御遠慮なくおっしゃっていただきたい、と申し上げます。私自身、この場でより多くのことを学びたいと思っっているからです。

さて、では本題に入りましょう。音楽の変わらぬ目的は、時間を移動することです。時間と言うのは、実際に存在するものではありません。世界は、無限です。全ての物が、無限です。私達は、この世の全てのものを一定の限界の内を考えるように教え込まれています。しかし、現実には、正反対です。われわれ一人一人は、何度も生まれ変わっている。そして、わたしたちには、知ることができないものがあることも、わかっている。音楽や演劇は、こうした自分達の「前世」や「曾ての自分」と接触するための一つの手段なんです。そして、とても遠くにあるものが、突然、極めて身近なものになる。それが何故なのかは、私達には完全には理解できません。

一つ、とても単純な例を出しましょう。もし、みなさんに自分の母親について考えてください、と言ったら、すぐに自分の母が、ある瞬間、あなたのことを見つめているイメージを思い浮かべることでしょう。そして、今「あなたの母親のことを思い描いて下さい」と言えば、すぐさま、彼女はあなたのすぐ傍らにいる。あなたは、ある一点の彼女の姿を見るわけです。さて、その「ある時」というのが、何時のことなのかを考えてみましょう。今、見ている自分の母の姿は、あなたが十五歳だったころのある日のものかも知れない。あるいは、五つのこ

るものかも知れない。あるいはまた、死の床にある母の姿、傍らに立っていたあなたがじつと見つめていた彼女の姿かも知れない。いずれにしても、それは、長い人生のほんの一瞬のこととしかありません。にもかかわらず、その瞬間は、あなたの内に永遠に存在し続ける。そして、その瞬間をあなたはいつでも再び生きるのです。あなたは、死を迎えた母の傍らで、その瞬間のことを幾度も幾度も思い出し続ける。この瞬間のことを思い返せば思い返すほど、その瞬間の経験は、実際に起こった時のことよりも、遙かに深いものとなります。これは、私たち誰も的人生において、そのほんの一瞬の時間が、未来永劫、繰り返し再生し続けるという例の一つと言えるでしょう。

音楽というのは、この種の時間と関わるものです。ドラマは、われわれのもう一つの自我との接点を作り、それを繰り返し続けるものなのです。そして、私たちが、モーツァルトのあるフレーズを聴く度に、その音楽体験は深いものになっていくのです。あるいは、もしかすると、そのモーツァルトの音楽を聞いた時には、何の意味も感じられないということもあるのかも知れない。それでも、十年後、突然、それがとても大切なものと感じられるようになることがあるわけです。換言するなら、音楽や演劇を物質的、表層的にとらえるのではなく、精神的な面から見てみるのが非常に大切だということです。

だからこそ、私は、音楽と演劇を永遠なる存在として扱うことに固執します。今、この瞬間は永遠であり、過去と未来の一

時点は重なり合う。それが「音楽の時」なのです。だからこそ、私の舞台は、今、この場所、そして、今現在、この時点で話が進んで行く。それによって、過去の事象が今、この時に存在し、今、われわれがやっていると思っていることが、古の何物かの一部分であることを示し、さらに、過去からもたらされたものと、現在われわれが行なっていると考えてるものを結び付けることによって、我々は未来を生み出すのだ、ということも明らかにしたいのです。だからこそ、《ゴジ・ファン・トゥッテ》はアメリカのダイナーを舞台に展開するのです。

そしてそれは、クラシックの音楽やそのほかの古典的な文化が、他の時代の、誰か他の人々のものとして提示されることが常である、という現状が大いに問題だと私がいつも考えているためでもあります。私は、全く正反対のことを感じています。われわれの先祖は、これらの贈り物を私たちに残してくれるために、大きな犠牲をはらってきた。だからこそ、彼らが成し得たもの、彼らが残してくれたものをわれわれは手にすることができる。従って、それらの遺産を彼らのところに戻して、「お返しします」と言うて平然としているのは、明らかに間違っている。彼らは困難に見舞われ、無理を重ねた。だからこそ、われわれに伝えられたものがあるのです。モーツァルトは、貧困のなか、失意の内に世を去った。そして二百年の後、われわれは、彼のオペラの数々を生前には考えられなかったような環境の下で上演することができるのです。

ですから、モーツァルトからの贈り物を受け取ることで、われわれは彼を讃えることができるのだ、と私は考えます。そして、「ありがとつ、今や、これは私たちのものになりました」と言うのです。同時に、全く同様に、現在、われわれは、二百年後の人々のために何かを生み出すことを続けているのです。私がオペラや演劇の新作のために大変多くの時間を割いているのも、同じように、将来、この地球上に生を受ける人々のためなんです。

岡部 今の話をお話していても面白いと思うのは、一つは今セラースさんがお話しになった時間に対する概念、考え方というのが意味ではヨーロッパの伝統的な時間に対する考え方と哲学よりは東洋的な、日本的な思想とか発想に近い部分があるのではないかと思われることです。と同時に一方で、その伝統というものをどのように考えるのか、文化というものをどういう風に考えるのか、伝統をどのように継承していくべきであるのか、というところまで考えてみますと、これはもしかしたら個人的な意見かも知れませんが、日本では伝統を守るということは、形をそのまま残すことである、そのまま残していくことが伝統である、だから逆にいうと、その形を変えてしまったら伝統を守ることにならないというような考え方を持っている人もいます。それと比べてみるとヨーロッパの人たちの伝統に対する考え方というのは、むしろ受け継いで自分達のものにしていくことによって伝統はでき、あるいは自分達の文

化もでき、そしてそれを未来に繋げていくことによって更に新しい伝統が続いていくのだという考え方もあるように思います。今のお話の中で、一番最初に、「ご自身が、ピーター・セラースさんという芸術家が、日本や中国やインドで勉強をなさったという話がありました。そのような東洋の様々な思想であるとか文化にお触れになったことと、それからアメリカで生まれてお育ちになって、ヨーロッパからの文化とそれ以外の多様な文化が併存する中で育ったということ、そして、アメリカというのは勿論ヨーロッパとは文化的・社会的な状況も違うということもあります。それらの諸々の要素全ては、今のお話の中に、大変明確に出ていたと思います。」

セラース この「形を守る」というのは、実に難しい問題です。モーツァルトが《ゴジ・ファン・トゥッテ》を書いたのは、人々が服の袖からレースをヒラヒラさせたいからなのか？それはそんなに重要なことなのか？ それほど面白いことなのか？ 袖にレースが付いていることによって、人間と言う存在の何を語ることができるのか？ ……一七九一年当時に戻ってみれば、「見てご覧よ、あの人の袖にはレースがついてるよ」と言つて、その人物について品定めをすることもあつたかも知れない。しかし、現在、われわれがレースのついた服を見て言うことといたら、「ああ、あの人はオペラの衣装を着ているんだ」というくらいで、その為人については、何も知り得ない。一方、私にとっては、舞台上の人物たちを見て、それぞれがど

のような人間であるかを明確に示し得るような衣装こそが重要なんです。さらに、私の舞台が、形を極めて重視しているという点も、見過ごされてはならないところだと思います。音楽上の構造を鑑み、それが形の上のパターンとして、型を重視した身振りとして知覚されることを私は常に意識しています。従って、私の舞台では、形式は極めて重要です。しかし、それは、内的なものであって、表層的なこととは、関わりがありません。表層とは、外見の問題で、それはいずれにせよ幻影ではない。テレビの放送から劣悪な映像を取り出し、それをモーツァルトの音楽と対置するという手法も好んで用います。それによって、つまり、モーツァルトの音楽によって、テレビからの映像が幻影であると明確に感じられるようになるからです。テレビとモーツァルトの間の緊張関係が面白い。そして人は、「現実の本質とは、一体なんなのだろう」と考えるわけです。

というわけで、日本の伝統芸術、上演芸術の世界では、私は少々難しい立場に立たされることにもなります。ここでは、ある一つの衣装を身に纏うことが重要だからです。「形式とは何か」という命題を常に突き付けられるのです。形式には、実に多様な層があると私は考えています。ある種の「形」は、新たな成長のために取り除かれなければならない。アプリコットの木を剪定しなければならぬと同様です。再び、新しい実が育つために、一部の枝は払われざるを得ない。それをせず、放つたらかしにしてあげば、その木そのものが、具合が悪くなって、

行く行くは枯れてしまつてしよう。というわけで、果実を得るために、どの枝は残し、どの枝を切るのか、選択をする。新しい実を結ぶことがないままになってしまった一部の日本の伝統芸術には、難しい問題があると私は考えます。その問題が困難なものであるのは、伝統が日々、新たなものであり続けるためには、今あるものを取り去つてできるスペースが必要になるからです。私は、アメリカでジョン・アダムズの音楽と大変に深く関わり合っていますが、同時に、世阿弥の美学とも向き合っている。私にとっては、両者の間の緊張、そして対話が、とても重要なのです。

もう一つ、どうしても付け加えなければならないことがあります。あるものはいままでずっとあつたままの姿でいるのに対し、ある別のものは、それまでとは全くことなる姿をとり、両者が共存しているということこそが、今、この時点で生命を有しているということについて何より重要だ、という点です。例えば、われわれの社会の中での女性の存在は、これまでの歴史上の如何なる時代とも異なる新しいものです。それは実に素晴らしいことで、喜ばしいことだと思えます。一方、われわれは、民主主義の時代を生きようと努力している。それにもかかわらず、本当の意味で民主主義がうまく機能している場所はない。世界中のあらゆるところで民主主義は困難に直面しています。それは、われわれ市民の一人一人が、民主主義の文化を与えられないままになっているからです。文化とは、論争であり、同

時に多様な意見が共存することです。異なる意見が組み込まれ、一通りではない、様々な発言や見解が取り込まれることです。だからこそ、このような内的な対話が私には重要なのです。

アジアでも、ヨーロッパでも、そしてアメリカでも、帝国主義や封建主義という、われわれが新たな社会を生み出して行うこととする姿勢に立ちほだかるものが存在することが、過去から受け継いでいる文化における問題の一つでしょう。それは、批判され、検証され、打ち崩されなければならないと私は考える。そして、「われわれが受け継いで来たものの中には、素晴らしいものもある。ただ、一方では、同時に、自分たちが新たに創ろうとするもののために、変えられなければならないものもある。」と主張するのです。例えば、ベートーヴェンにおいて、正しいテンポはただ一つだ、と考えるのは、この手の帝国主義の一例です。「とんでもない。われわれは、民主主義の社会にいるんだ」と言いたくなるでしょう。ベートーヴェンにおいては、様々なテンポの可能性がある。オットー・クレンペラーは、それをある一つのやり方で実現し、エーリッヒ・クライバーは別の道を取った。それでいいんです。だからこそ、様々な可能性があるとだけ、言うことになる。

私が過去から受け継がれた作品に取り組み際の舞台で目指しているのは、このような形の民主主義を作品の内に成り立たせることです。そして、その晩の公演が終わった後、議論が起ることです。終演後、人々は「ああ、今日は素晴らしかった」

と言って、程なくその日の経験を完全に忘れ去ってしまうこともしばしばでしょうが、私の舞台では、そのようなことにはならない。そんな紋切り型の感想の代わりに、彼らは、「十分に満足し、納得したとは思えない。私はむしろ、こんな風に考える。」と言いながら、劇場を出るんです。そして、そう話す観客は、既に民主主義を実践し始めることになっているわけです。

岡部 まさにその通りですね。ただ、一方では、日本でもアメリカでもヨーロッパでも、多くのオペラハウスに集う、あるいはクラシックのコンサートホールに集う聴衆の人たちというのは、奇麗な服を着て会場に出掛け、休憩の間にシャンパンを飲み、それから、帰ったら美味しいご飯を食べたいと思っている。コンサートやオペラを観てそのあと恋人同士で、親子で、夫婦のあいだでケンカが起るようなことはあまり望んでないのかも知れません。とは言え、正にセラースさんがおっしゃる通りで、ある意味で民主主義であれ、多文化主義であれ、基本的には多様性とか多層性とか、それから異なるものの間の、必ずしもぶつかりあいばかりとは言いませんが、少なくとも、それらの間の緊張関係の中で成り立っていくものであるはずだし、そこにセラースさんのステージの数々の面白さも多分あると思うんです。更に言えば、そういった多様な要素があるということと、単にいろいろなものをオモチャ箱の中に全部しまうように投げ込んでしまうことだけでは、真の意味での多様性は生まれないはず。その多様性がある種の普遍性に結びついている

からこそ、セラーズさんの舞台というのは大変に刺激に満ちているのではないか。

セラーズ ありがとうございます。そして、もちろん、おもちやを扱っている訳ではありません。実際、われわれの生きる世界は、深刻な問題を抱えている。余りに問題は深く大きい。人々は、大変に深い傷を負っています。そして、芸術家たちには、実のところ、ほとんどシャーマンのともいえる手立てで、癒しのための道具を与えられている。ですから、われわれは、癒しの作品について語り、深い傷に対処する方法について論じ、如何にして傷を負った人々と向かい合うのかを考えることになるのです。そしてそれは、傷を負った人に対し、単に「大丈夫だよ」と声をかけるだけ、というようなことではなく、より深く、メスを持った執刀医の如く、正確に何をどうしなければならぬのかを認識した上で、傷付いた人の内面に向き合わねばならない。何も知らないまま、手術を始めるわけにはいきません。極めて厳密に、そして詳細に、何が欠けているのか、何が悪いのか、どこが傷付いているのか、毒に侵されているのか、何がこなのか、その毒を取り除くにはどうしたら良いのかを理解する必要が。世界について慮り、死の床にあるにせよ、あるいは、新たな生を生み出すにせよ、人生において最も困難な瞬間を迎えようとしている人々のことを親身になって考えてあげる必要がある。そして何より、文字通り、彼らの傍らに立つことが最も大切なことです。しかも、われわれはパフォーミング

グ・アーツの世界にいる。壁に掛かっている作品を永遠に観ることができる絵画とは異なります。われわれの芸術には、人々の意識の中に入り込み、ある瞬間に体験されたイメージや、一つの楽句や、あるいはある言葉の組み合わせが、その人のこれから先二十五年の人生の一部となることが求められているのです。

私たちには、対潜爆弾を仕掛ける必要があるということです。爆発力を持ちながら、深く深くに埋め込まれ、四半世紀にもわたって活力を持ち続けるものが求められているのです。ですから、私は、ステージが終わったその夜、観客がどう考えるか、ということに気が掛けたりは決してしない。重要なのは、二十年後、人々がその晩のことを覚えているだろうか、そして、舞台に接した時から二十年後のある時までの間の自らの人生を振り返ることになるだろうか、ということなのです。

私がしなければならぬのは、忘れ難いものを生み出すことです。われわれ自身の人生や自分の家族との暮らしにおいても同様ですが、人はだれもが、時に、非常に辛い体験をすることがある。しかし、実際には、二十年の歳月を経て改めて考えてみると、誰もがその経験を、困難なものではあったが、それがあつたからこそ、家族が本当の意味で一体になれたのだ、と気付くようなことがあると思います。私は、芸術の世界においても、それは同じことだと考える。時に、わたしたちは、多くの観客にとっては困難なことを創りださねばならない。それは、

難解かも知れないが、しかし、正にその難しさ故、われわれはその経験を決して忘れないのです。そしてそれは、誰も生き生きとした記憶の中で、命の火を燃やし続けるのです。

岡部 最初から大変に深い話となつてしまいました。ちよつと前の話の中にも出て来た今日の本題、《エル・ニーニョ》という作品、そしてその作曲家であるジョン・アダムズの話へと、ここで進んでいきたいと思ひます。

セラーズさんは非常に長くにわたつて、アメリカの作曲家であるジョン・アダムズさんと共同作業を行つてらっしゃいました。今のお話にもあつた通り、セラーズさんはこのジョン・アダムズだけではなくて、カイア・サーリアホとかジョルジュ・リゲティ、あるいは譚盾、そしてオリヴィエ・メシアンなどの、様々な現代作品の上演、あるいは創作そのものにも非常に深く関わつていらつしやいます。そのいくつかを私も実際に舞台を拝見してつても強い印象を受けたのですけれども、その中でも、特に、作曲家ジョン・アダムズは、ピーター・セラーズというアーティストにとつて、あるいはピーター・セラーズの仕事というものを大きく俯瞰する上でも非常に大きな意味を持つてゐる、大きな位置を占める作曲家なのではないかと思ひます。そこでまず、《エル・ニーニョ》の話に移る前に、セラーズさんにとつてジョン・アダムズというのはどういう音楽家なのか、ジョン・アダムズの音楽の何が、素晴らしいアーティストであるピーター・セラーズをこれほどまでに惹き付けるの

か。この二人の天才がどのように出会つて、どのように刺激をしあつて共同作業を続けていったのかというお話をいただけたらと思ひます。

セラーズ 二十世紀には、一頃、同時代音楽が、極めて興味深いものではありながら、しかし決して劇場的ではなく、つまり、演劇的ではないと言つ傾向を示した時期がありました。余りに知的であり過ぎたのです。ピエール・ブレーズは、演劇的な資質を持つ作曲家ではない。彼は素晴らしい音楽家ですが、演劇、劇場は、彼の仕事の領域ではありませんでした。ですから、彼にオペラを書くよう依頼するということは……、というよりむしろ、だからこそ、彼はこれまで、一作たりともオペラを書くことがなかつた……。

岡部 彼はずつと、オペラに取り組みたいと考えてはいたようです。

セラーズ 彼はオペラを書きたがつていた。でも、できないまま、現在に至つてゐる。私は彼のことを良く知つてゐます。そして実際、この件については、随分話をしました。一方、一九八〇年代の初頭、ジョン・アダムズと知り合つて何より興奮したのは、彼が調性を用いていたことでした。調性は、演劇にとつて極めて重要な要素です。今一度、自分の故郷に戻る事が出来る、という概念です。チェーホフでも、ベケットでも、ご存じの通り、円環的な構造がある。世阿弥についても同様です。旅に出た後、曾ていた場所に戻つてくる。しかし、旅路の

果て、あなたは以前とは異なる人間となっているので、その同じ場所が、全く新たな景観を持つものとなるのです。これは、西洋の音楽における調性の意味です。出発点があり、旅路に就き、やがては故郷に戻るけれど、今やその故郷は全く違ったものに感じられる。なぜなら、そこに至る過程で、新たな経験をしているからです。これは、演劇の本質とも通ずるところなのです。

ですから、ジョン・アダムズは、真の意味で演劇の作曲ができる作曲家だ、と私には思えた。彼の音楽には、緊張とその解決の構造がある。そして、出発と帰還がある。私はシェーンベルクが好きですが、例えば《モーゼとアロン》を考えてみると、この作品に接して人が涙を流すことはない。いろいろなことを感じるでしょうが、観る者の感情的な部分に触れることはないのです。とても力強い音楽ではあるものの、モーツァルト、ベートーヴェン、ムソルグスキーらの仕事は、全く異なる道を示しました。とまれ、私の考えるところによれば、アダムズの調性による音楽は、あらゆる感情を解放するものなのです。

今一つ、極めて重要だと私が考えるのは、彼の音楽が大変に包括的なものであるということ。そこには、ジャズもある、ブリウギヤロックン・ロールもある。中世の音楽も、ヴァーグナーも、何もかもがそこにはある。われわれが経験して来た全てがあるのです。アダムズの音楽は、一つの様式には縛られない。彼が書き記す音符の一つ一つは、他の誰のものでもない、

間違はなく、彼にしか書くことができないものです。既存の様々なもののカラーージュではありません。それは須らくアダムズ自身の声です。ただ、彼の表現には、ゴスペルやシェーンベルクの作品が含まれているのです。何より、アダムズは、三曲もの作品をシェーンベルクに捧げている。それは作品のタイトルそのものにも表われています。私がここで、シェーンベルクを非難しているのではないことは、明らかだと思います。私が言いたいのは、アダムズがシェーンベルクの音楽をより大きな伝統の中に一体化し、それがアダムズの中で極めて大きな力を持つに至っているという点なのです。

私にとっては、二十世紀音楽には、極めて根源的な危機があったのではないかと思われます。例えば、二十世紀の音楽における最も力強い貢献は、黒人によって生み出されたブルースや靈歌やジャズです。イゴール・ストラヴィンスキーは、それを認識しようと試みました。他にも同様の試みをした白人の作曲家たちがヨーロッパにはいた。しかし、それでも、白人の音楽がカーネギー・ホールで演奏されるのに対し、黒人の音楽は淫売宿で奏されるものとされ、対等には扱われない、という現実には変えることができなかった。ジョン・アダムズの音楽において、私が非常に美しいと思うのは、これら全ての音楽が対等だということなのです。われわれの時代、われわれが生涯を掛けて追い求めて行かなければならない命題が、全ての人間の平等、そしてあらゆる文化の対等性であるなら、ジョン・アダム

ズの音楽は、それを体現したもののなのです。

そして、最後にもう一つ、私が付け加えておきたいのは、彼の音楽には、ユーモアのセンスもある、という点です。これもとても大切なことだと思います。ご存じの通り、モーツァルトもユーモアに溢れていました。彼の音楽は、ただ真面目なだけのものではないのです。真面目なものでありながら、思わず笑みをこぼすことが許されている。声を出して笑ってしまつてさえないのです。これは、素晴らしいことではないでしょうか。アイロニーや、ちょっと人を驚かせてみせるセンス。われわれは、誰もが真面目に、真剣に物事に取り組んでいる。とはいえず、自分たち自身については、いつも変わらず、真面目なばかりではないのです。そして、ユーモアがあればこそ、われわれはこの世の中の矛盾とつきあつて生きて行ける。われわれが生きる世界には、解決の仕様のない矛盾が数多くあります。ユーモアは、それに対処するために与えられた数少ない有効な手段の一つです。アダムの音楽において、これらの相対する世界を取り込みながら、しかもお互いに殺し合いをする必要がないのは、その故なのです。これが生きるためには、あれを殺すしかない、というかたちではなく、両者共に生きる機会を与え、包括的な空間を創り出すのです。

岡部 そして、まさに今お話にあつたようなコンセプトが非常に直接的な形で生きているのが今回東京交響楽団の第五〇一回定期演奏会で演奏される「エル・ニーニョ」だと思います。

皆さんもよくご存じかとも思いますが、この作品の背景にあるものについて、セラースさんご自身からお伺いしたいと思います。

セラース ジョン・アダムズは、様々な団体から、様々なかたちで、西暦二〇〇〇年を祝う作品を作曲して欲しい、という依頼を受けました。しかし、彼は全ての依頼を断つた。なぜなら、その結果、生まれるものは、ある種の公的な音楽、政治家の演説のような音楽にしかならないと考えたからです。とは言え、彼は、二〇〇〇という数字について思いを巡らせ、それが何を意味するのかを考え始めた。実際には、それは、イエスの生誕に関わるのです。私の意見ですが、ミレニアムのお祭り騒ぎのなかで、それについて真剣に考えたのは、彼だけだったのではないかとも思います。

岡部 それはちよつと、大袈裟かも知れませんが……。

セラース しかも、アダムズは、特別に信仰心に厚い人物ではありません。クリスチャンでさえありません。彼は、聖書の物語にある偉大なギリシアの学者の著作で、つまり、厳密に教義に則つたものではない訳で読んだ。そして、その物語にいたく感銘を受けた。加えて、アダムズは、ヘンデルの《メサイア》をとて愛し、また同時に、ヘンデルをとて羨んでいた。彼は自分の《メサイア》を書きたいと考えていた。人々が慈しみ、繰り返し演奏を続ける音楽、心から素晴らしいと感じることのできる旋律、そして、オペラとは異なる性格を持つオラト

リオ……。

オペラにおいては、観客は一人の登場人物をずっと追いかけてつづけます。一人のメゾ・ソプラノは、その晩ずっと、カルメンであり続ける。一方、オラトリオでは、一つの役を、様々な歌手たちが交代に歌ったりもする。だから、マリアは、ソプラノが担当することもあれば、メゾの歌手によって歌われることもある。あるいは、合唱がその役割を果たす場合もある。ですから、アイデンティティーとは何なのか、ということについて、全く異なるコンセプトがあるわけです。それは、心理学的な描写というわけではありません。むしろ、われわれ一人一人が、異なる複数の自我を持つということなのです。誰もが、様々な異なる声を自分の中に持っているということなのです。女性は誰もが、マリアと通ずる何かを持っているということなのです。そして、マリアは、あらゆる女性であり得る。だからこそ、私のオラトリオの舞台では、今度の土曜日の《エル・ニーニョ》においては、マリアは、時にダンサーとして、あるいは歌手として、あるいはまた、東口サンジェルスのチカーノの若い女性として、十代の母親として現れます。それらの全ての登場人物が、マリアなのです。マリアが七つ描かれているノートルダム寺院のファッサードのようなものです。あるいは、仏教寺院において、仏陀や観音があらゆる場所に見られるのと同様です。「どれが本物の観音なのだろう」と考えるかもしれませんが、それらは全て本物です。キリスト教の伝統の中のマリアは、仏教に置ける観

音のようなものだと思えるのです。仏典の中では、観音が語る場面はほとんどありません。仏陀が語り続けるのに対し、観音は、おそらく三回、言葉を発するだけでしょうか。それでも、どこのお寺においても、観音はいたるところで見掛けます。キリスト教におけるマリアの存在も同様です。聖書のなかでマリアが語っているのは、一つの文章だけです。それでも、カトリックの教会に出かけると、その至る場所でマリアを見ることができます。マリアは、宗教の伝統の外に存在しながら、同時に、憐れみの女性としての具現化として、伝統の内にあるのです。

《エル・ニーニョ》はあらゆる子供がこの世に生まれてくることが奇跡である、という意味において、奇跡を巡る物語です。子を宿した一人一人の女性は、自分の体の中に奇跡を宿しているのです。そして、それを自覚している。《エル・ニーニョ》において、われわれは、特に、女性の精神性を扱いました。男性の手になる聖典の多くは、心について書かれています。精神的な力が、誰も体の中に宿っていると書かれています。ある意味で、極めて知的なものとも言える。一方、女性による宗教的テクストは、肉体そのものについて書かれています。自分の体内にある嬰兒は、空想の賜物ではない。あたかも、精神の力が体内の内なるところから生まれているかのように書かれています。実際に、今、自分の血から、養分を得てここに生きているのです。従って、その精神性は、体の内にあるのです。

というわけで、《エル・ニーニョ》では、ラテン・アメリカの女性、女性の詩人たちによって書かれた様々なテクストを用いました。マリアは、それらの女性たちによる大変にシヨッキングで、肉体的で、直截的な言葉によって語られます。多くの人々が驚くであろうは、彼女たちの記したものが、一般に規範とされているキリスト教のテクストとは、大きく異なるという点です。また、聖書から三世紀に削除されたテクストも用いることにしました。イエスについては、もともとは、実に多様な物語が記述されていたのです。カトリックの教会は、後に「これはわれわれには相応しくない」と言って削除を行なった。マリアが子を宿していると知った時、ヨゼフは何と言ったのかをはじめ、キリストの降誕をめぐる物語において、われわれは、これまで我々が一般に手にする聖書においては読むことのできない話をステージにかけます。イエスが三頭の龍と洞窟を訪れる話など、ここで扱われる物語は、キリスト教の問題というより、我々の世界の伝統、伝承の中に残されたものなのです。

《エル・ニーニョ》のテクストには、二か国語、スペイン語と英語、そして少しだけラテン語も用いられています。ジョン・アダムズも私も、カリフォルニアに住んでいます。ジョン・ルニアは、文化も言語も、スペイン語系と英語系の両方が共存している場所だからです。そして、私の住むロサンゼルスでは、大多数の人々がスペイン語を話す。ですから、この作品は、現代のアメリカを体現したものでもある。しかし同時に、大変

に古いアメリカをも表している。なぜなら、二百年前、カリフォルニアには英語は存在せず、スペイン語が主要な言語だったからです。

あともう一つ、《エル・ニーニョ》についてお話ししておきたいことがあります。われわれは、音楽とともに上演されるフィルムを制作しました。ですから、観客は、歌手たちの音楽を聴きながら、字幕を見ると共に、フィルムの映像も観ることになります。日本のみなさんにとっては、浄瑠璃や文楽など、歌い手がいて、楽器の奏者がいて、視覚的なイメージもある、というのは、馴染みの深いかたちだと思います。人形によるイメージか、《エル・ニーニョ》におけるフィルムによるイメージか、という違いだけです。この音楽と視覚イメージとの間の緊張関係こそ、一番興味深い点です。そこには、様々な異なる種類の心理学的、あるいは精神的な内面の投影が、ある時は音楽から、またある時は映像からたち現れるのです。そして映像と音楽は、時に対話を行ない、あるいはまた、時には異なる物語を語って、対位法を織り成す。音楽が語る物語と、映像のそれが、別々のものになる場合もあるということです。同時性があると共に、お互いに独立したものの同士の対話、という日本の伝統にある特徴的な様子は、私が愛してやまないものです。それは、三味線であれ、ヴァイオリンであれ、音を奏でるために必要である弦の張りと同様の緊張です。もし、音楽が常に言うなりになるがままの従属的存在なら、主人と奴隷の間の関係のように、民主

主義はあり得ません。ですから、この緊張関係は、常にわれわれの前にあらねばならないのです。

《エル・ニーニョ》には、今回、東京で上演されるのとは別のヴァージョン、生のステージとダンスが入り、さらに多様な事象が展開するヴァージョンもあります。ロサンジェルズとニューヨークで二週間にわたり行なわれたのは、こちらの方のヴァージョンの上演でした。上演で用いられるフィルムは、どちらのヴァージョンにも使えるようにできています。ライヴの演技やダンスがないヴァージョン、今回、東京で上演されるヴァージョンでは、全てのダンスがフィルムのなかにあるわけで、フィルムそのものは、より抽象的、かつ私的なものとなっているようにも思います。

さらにもう一つ、このフィルムが、意図的に、大変に質の悪いビデオで作られているということを申し上げておかなければなりません。性能の悪いスーパー8で、ざらついた映像、汚い映像を制作しました。もちろん、日本には、欠けてしまったものや、貧しいもののなかに美しさを見出す伝統がありますね。今日、われわれが極めて贅沢に資金を用いて作られる商業的な映像が溢れる中で暮らす状況のなかで、イエスの生誕の物語を解像度の低い映像で提示するということには、特別な意味があると考えるのです。これは、聖家族の「ホームビデオ」なんです。(笑)

岡部 ここで少し、その映像を見せていただくことにしま

しょうか？

セラース わかりました。ほんの一部分ですが見ていただきましょう。その前に、少し説明をさせてください。これから見ていただく映像は、イエスの生誕とは直接は関わりを持たない場面です。それについては、あらかじめお断りしておかなければなりません。第二幕のクライマックスの部分をお見せしたいと思っています。いきなりクライマックスを見せる、というのは、あまり良いやり方ではないかもしれませんが……。

ともあれ、《エル・ニーニョ》のなかで扱っているテーマの一つに「無垢、無実なる者の虐殺」があります。イエスが生まれた後、ヘロデ王は、イエスを殺そうとした。そしてベツレヘムの子供たちを皆殺しにした。言い換えるなら、奇跡のすぐ傍らには、この大殺戮があつたということです。そして、われわれが生きる現代の世界には、このような殺戮が至る所に存在します。これは、ゲオルク・フレデリック・ヘンデルが触れなかつた問題です。しかし、われわれにとっては、決して避けては通れない。この大殺戮の場面は、三つの部分からなります。アダムズは、メキシコの女流詩人、ロザリオ・カステラノスによる大変にドラマティックな詩を基に音楽を書きました。それは、一九六八年、メキシコの学生たちが数多く殺された事件を題材にした詩です。一九六八年のある夜、メキシコの警察により、二百人の学生が殺された時のことです。カステラノスによる詩には、「闇の中で殴り掛かって来た腕は、誰のものだったのか。

殺されたのは、誰なのか。牢に入れられたのは、誰か。病院に
いるのは、誰か。我々は、決して知ることはない。なぜなら、
翌朝、広場はきれいに跡形もなく片付けられ、新聞やラジオ、
テレビのトップニュースは、天気の話だったからだ。何もな
かった。何の痕跡も残らなかった。」という下りがあります。
これが、われわれの生きる時代における検閲というものです。
アメリカ合衆国において、世論調査のたびに、アメリカ人た
ちがあまりに愚かな主張を繰り返しているかのように見えるのは、
アメリカのメディアが検閲を受けており、国民が真の情報を得
られないとさえ言えるほどまでの状況になっているからなので
す。

われわれは、この詩を聖書のイザヤ記からの文章と並置しま
した。テクストを制作したのは、一九九九年のことです。「大
いなる虐殺の日、やぐらの倒れる時、すべてのそびえたつ山と、
すべての高い丘に水の薙がれる川がある。さらに主がその民の
傷を包み、その打たれた傷をいやされる日には、月の光は日の
光のようになり、日の光は七倍となり、七つの日の光のよう
になる。」

このようなアイディアに基づいて準備を行なったのは、九月
十一日の事件の二年前ということになります。ヴィデオの映像
は、アメリカ政府が兵器の実験を行なっている砂漠で撮影され
ました。この合唱の部分を見てみましょう。

「ヴィデオ映写」

セラース われわれがどのような映像を用いるのか、お分か
りいただけたと思います。サントリーホールでは、もう少し良
いプロジェクターが使えるので、映像の質の悪さもよりはつき
りすると思います。ともあれ、写真と、露出過多の砂漠の映像
は、分かっていただけだと思います。ヴィデオのなかの登場人
物たちは、ジャコメッティの像のようになります。核爆発のな
かの人の姿です。質の悪い写真のせいで、そのような印象を受
けることになる訳です。このように、歪められた映像は、新た
な命を持つものと感じられるのです。聖書のイメージをダンス
で表し、人間の肉体の内の塔、その崩壊で表現する……。それ
はきわめて簡素、簡潔です。私は、現在、極めてシンプルなこ
とを行なうことこそが、とても重要だと考えています。時には、
シンプルなことを、できるだけ直截的に表現することが重要な
んです。違うでしょうか？

岡部 簡単なことほど分らないということは世の中にあり
ますから。そして最も高い教育を受け、優れた知性を持つてい
る人ほど、簡単なことは分らないということが、世の中には
あります。

セラース われわれは、今、音楽の歴史の中で、極めて複雑
な時期にある。あるいは、二十世紀の音楽の流れの中で、複雑
性そのものが価値があると考えられた時期をわれわれは経験し

て来た、と言つても良いでしょう。私たちがやるうとして
 のは、簡潔な外観を持つ複雑な形式、社会の様々に異なる要素
 にまで到達することのできる形の模索です。旋律と力強いリズ
 ムが欲しいという向きにも、アーノルド・シェーンベルクやエ
 リオット・カーターに興味を持つ向きにも、共に訴えかける力
 を持つ作品です。われわれは、異なる層を繋ぐ、ある種の掛け
 橋を創ろうと試みているのです。それは、極めてシンプルであ
 ると同時に、大変に複雑なものなのです。

岡部 私自身も非常に運良くこの二〇〇〇年の十二月にパリ
 で行われた世界初演を観ることができました。その時にはミレ
 ニアムの、まさにキリストが生まれてちょうど二〇〇〇年目の
 クリスマスの時期ということ、ただでさえヨーロッパはパリ
 でもロンドンでもクリスマスのは非常に華やかで、街中に電
 飾がついていて、人々がみんな幸せそうな顔をして沢山買い物
 をしていました。正直いうと私も少し買い物をして、シャンパ
 ンを買ってフォアグラを買って、などいろいろしましたけれ
 ど……。そのような、いつにも増して特別な雰囲気のある、非
 常に華やかな雰囲気のレストラン劇場に行つて、超満員で一席も
 空いている席がない、それでも入りたいたいという人が沢山いて列
 を成しているような、ダフ屋も沢山出ているような劇場でこの
 作品を観ました。

率直に言いますと、その時に私は、もちろん素晴らしい作品
 だと思つて感動しましたが、まさに先程セラースさんがおつ

しゃつた通り、これは何なんだろう、この奥に何があるんだろ
 う、そして私たちはこの作品を出発点にして何を考えなきゃい
 けないんだろう、といういろいろなことを思いました。それを今思
 い出しました。

と同時に、この作品は世界的にも非常に高い注目を集めてい
 て、作品の初演の前からどういう作品であるのか、そして何を
 セラースとアダムズのコンビがしようとしているのか、随分メ
 ディアでも話題になつてたいた。その時の焦点のひとつという
 のが、この作品はオペラなのかオラトリオなのか。作曲家は
 どっちでもあるし、どっちでもないと言つ。ピーター・セラ
 ースもどっちでもあるし、どっちでもないと言つ。今少しそれ
 についてお話をさせていただいたわけですが、結局この作品
 はそうするとオペラでもありオラトリオでもあるということな
 のか、それとも、今ふたつのバージョンがある、今度、東京交
 響楽団で上演されるのはステージがない、いわゆる演奏会形式
 で行われるものに映像がつくというふうには聞いていたので
 すが、それとフルステージの二つのバージョンがあるから、
 オペラでもありオラトリオでもあると言っているのか、もう少し
 深いところで先程のお話とも関係すると思いますが、作品の
 コンセプト自体がやはり従来のオペラのコンセプトともオラト
 リオのコンセプトとも他のジャンルとも違つているということ
 なのでしょう。

セラース そうですね、私にとって、音楽の最も素晴らしい

部分というのは、われわれの想念のスピードよりも速く、音楽が進んで行くということ。それは、フィルムにもあてはまれません。だからこそ、私は音楽と映像を一体化することを好むのです。私は、大変な時間をかけて、エッセイペッカ・サロネンとロサンジェルス・フィルと共に、古いサイレント・フィルムに新たにサウンドトラックをつける試みを行いました。偉大な監督、ヴィクトル・ソジヨストラムが一九二八年に製作したサイレント映画、リリアン・ギッシュ主演の『風』の新ヴァージョンを作ったのです。もともと、シベリウスの劇音楽からサウンドトラックが作られていたのですが、その原曲の音楽は、演奏会では全く意味を成さないものであるために、今では全く演奏の機会がないままになっていました。それを再現することで、すなわち、音楽と映画を一体化することで、この映画は見事に生命を取り戻した。偉大な音楽が傍らにあつたからです。そして、同時に、シベリウスの音楽も息を吹き返した。偉大な映像と一緒になつたからです。音楽と映像は、極めて美しく、密接な関係にあると私には思える。オペラの上演とは大きく異なります。オペラにおける舞台装置や小道具、例えば、今、ここにあるこのテーブルを動かしたいと考えた時、現実の空間では、ある一定の限度以下の速度でしか移動することはできません。一方、映画なら、音楽と同じ速度で運動ができる。あるいは、音楽に合わせて、スローモーションも可能です。これは素晴らしい。

というわけで、この『エル・ニーニョ』という作品は、オペラでもオラトリオでもない。映像があるからです。マルチメディア作品です。二世紀前には存在し得なかつたものです。ですから、これは、新しいかたちだと言える。われわれは、誰もが、その生涯において、このような諸々の諸要素を組み合わせるかたちを生み出すものではないかと私には思えます。モンテヴェルディは、当時、自らが知り得るもの全てを一つにまとめようと考えた。それと同じです。現代のわれわれは、極めて多様な、多岐に渡る要素を、様々な組み合わせで一緒にしてみることが出来る。そして、ここでも、私の民主主義への固執が関わって来ます。何ものも、単独では機能しない。あらゆるものが、他者と一緒になる。それぞれが、それぞれの関係性を持つのです。このような概念が私は好きです。そして、このようなかたちでこそ、真の豊かさが永続的に齎されるのだと信じています。

もし、一つだけ、観客の方々に申し上げておくべきことがあるとするなら、取り分け、私の舞台では、何かがなくて寂しいと感じる人が時にいるかもしれない、ということ。私のステージでは、常に三つ、四つ、あるいは五つのことが同時に進行します。それをみて、「ああ、やり過ぎだ」と言う向きもあるかも知れない。私は、それこそ素晴らしいと思う。なぜなら、テレビでやっていることだけでは、満足できないからです。芸術は、多くの層を持たねばならない。そして、われわれの理解

を超越したものでなければならぬ。「もう二度も観たのに、まだどうも良く分からない」と言う人もいるでしょう。それでこそ、芸術作品なんです。われわれの人生において最も重要なこと、それを未だに理解できないままできているということ、われわれに改めて思い知らせるためにこそ、芸術作品は存在するのです。これこそ、芸術作品の美であり、広告や政治家の演説と根本的にことなるところなのです。ですから、もし、あなたが理解できなかったのだとしたら、おめでとう！ あなたは成功したのです。最高の経験を自らの内に得たのです。

岡部 先程セラーズさんのお話で調性に関するお話が出て来て、とても面白かったんですけども、そして勿論セラーズさんもご存じだと思うのですが、セラーズさんとも大変親しい指揮者のサイモン・ラトルが、曾て、二十世紀の音楽を概観するテレビのシリーズをイギリスの放送局、Channel 4で製作しました。『故郷を離れて(Leaving Home)』というタイトルで、日本でもNHKで一度だけ夜中に衛星放送で放送されたので見た方もいらつしやるかもしれません。二十世紀の音楽を概観するシリーズです。調性がまず崩壊して、調性という故郷から離れて様々な旅をする。音楽の用語でいうと、この「家」というのは、主調ということだと言っても良いし、あるいは「調性」のことだと考えても良いのですが、いずれにせよ、その戻ってくる過程というのが音楽の内容の面でも、あるいは、もう少し広い文化的なコンテクストから見ても非常に大きい要素だとい

のがシリーズのテーマになっていました。

一方で、今のセラーズさんのお話の中では、調性があるということがある種の演劇的な意味でのドラマトウルギー、演劇性、演劇的な組み立てと密接に結びついていることでした。ただ、私が理解するところではジョン・アダムズの音楽は不協和音が沢山出てくるわけでもなくて、ある種の調性に基づく作品ではあるけれど、十九世紀、あるいは十八世紀から十九世紀にかけてのヨーロッパの伝統的な調性の理論とか枠組みとはかなり違う形で調性というものを使っている、あるいは組み立てていると考えられる。そういう意味でおそらく、勿論演劇も古典的な演劇の理論とか組み立てがあつて、それとは全く新しい形で二十世紀、二十一世紀の演劇というものもは続いて行くと思うんですけども、このオペラの問題、あるいは演劇の問題、あるいは演劇と音楽の関係という話に戻ってみたいんです。今、二十世紀の初頭に生きている現代のわれわれにとつて、同時代のオペラというもの、あるいは音楽と演劇が結びつく場、劇場というのはどういうものであり得ると思うのか、ちよつと大きいテーマになつてしましますけれども、セラーズさんはどういう風にお考えなのか。今の調性の話も勿論ですけども、それ以外のいろいろな可能性についてお話を伺いたいと思います。

セラーズ われわれは、誰もが、他の人にはない、自分だけの自我を持っている。自分の考えを持っている。自分の感情を持っている。それは素晴らしいことです。そして、音楽が素

晴らしいのは、音楽によって、われわれが、一人一人、自分自身の自我に生命を与えることができるということによるのです。しかも、音楽は、多くの人々の共同作業によって創られるものです。ですから、それは、共同作業なしには成り立ち得ない計画であり、経験なのです。現在、われわれの時代において、個々の私的な自我を、共同の経験、真の意味での共同体に結び付けることができるというのは、何より素晴らしいと思います。

オペラの素晴らしさもまた、ここにあります。歌手がいて、オーボエ奏者がいて、幕を引く係がいる。その全ての人々が、欠くことのできない存在です。この人々は、お互いには何の接点もない。それぞれに異なる生活をし、異なる世界、異なる宇宙を持つ人々です。彼らが、ある一夜、集まって一緒に働くのです。これこそ、私たちが政治家に見せようとしているオペラのイメージです。それぞれに気難しく、一方では大変に洗練された大人たちが集まる。彼らには、互いに、意見の食い違いがある。それぞれが、全く異なる視点から世界を観ている。そのような彼らが、最高の繊細さ、様々なニュアンスをもって、共同作業に挑むのです。私は、それが可能であることを証明したい。多くの戦車や戦闘機をイラクの砂漠に送り、七十五億ドルを文明の破壊に費やし、この地球を前進させる、などということが全く不要であること、意味がないことを示したいのです。

今度の土曜日、われわれは、異なる文化的背景を持ち、自分たちの世界を全く別の見方でとらえ、異なる技能を有する、全

く違った考え方の人々が完璧な調和と洗練のなかで共同作業を行う様を示すことになるでしょう。このことこそ、私たちがこのような仕事を行う所以であり、われわれが社会に対して提供する最も重要なメッセージなのです。そして、だからこそ、オペラというものが、私にとっては、これほどまでに重要なものとなるのです。

岡部 今日、お集りになつていらっしゃる方々は、新国立劇場で、今まさしく行なわれてる《ジークフリート》の初日があるにも関わらずわざわざ明治学院大学に足をお運び下さったわけで、皆さん大変に熱心なセラーズさんの信奉者の方ばかりかとも思っています。そこで、最後にセラーズさんの今後のご予定をお聞きしたいと思えます。いくつか大きなプロジェクトがあるとお伺いしましたが、それらについて簡単にお話をして下さいませでしょうか？ 現在、こういう経済環境の下ではありますが、まず貯金を始めて、セラーズさんの次の舞台を観るために、パリに飛ぶか、ザルツブルグに行くか、グラインドボーンに向くか、決めることができますから……。

セラーズ あるいは、日本かも知れません。(笑)

岡部 それは一番嬉しいですね。(笑)

セラーズ まず何より、皆さんが、新国立劇場で大蛇を観る代わりに、ここに集まって下さったことに感謝します。そして、その選択を皆さんが然程、ここに来たことを後悔なさっていないことを願います。(笑)

今現在、私は大変に多くのプロジェクトを抱えています。例えば、これから数年の間に、ジョン・アダムズ、カイア・サーリアホ、オズヴァルド・ゴリジョフらとそれぞれオペラを制作する予定ですが、それも私の計画のほんの一部分です。アダムの次のオペラは、核爆弾の開発をめぐる物語になります。第一幕は、広島への原爆の投下、第二幕は水爆の開発と太平洋の島々が舞台になる。深く、深刻な話になると思います。

あるいは、むしろ、ここでは、二〇〇六年にヴィーンで行う予定のプロジェクトについてお話したいと思います。私は、ヴィーン市から、モーツァルト生誕二五〇周年の記念祭の芸術監督に迎えられました。《エル・ニーニョ》の公演の後、月曜日にヴィーンに出向くのは、市長に会って、予算を組むためです。私のアイデアをお話しますと、この二〇〇六年の催しでは、モーツァルトの作品は一音たりとも演奏されません。新作の委嘱のみを行うつもりです。モーツァルトがその生涯の最後に取り組んだ作品と同じ題材を基に、新たな作品を書くよう、数々の委嘱を行いたいと考えているのです。皆さんもご存じかと思いますが、モーツァルトはフリーメーソンのメンバーでした。彼は、トーマス・ジエファーソンやベンジャミン・フランクリンと同じパリの支部の会員だったんです。彼は生涯の最後にグラスハーモニカのための作品を二曲書いていますが、この楽器はベンジャミン・フランクリンが発明したものです。フリーメーソンは、新たな欧州を創り出そうとしていました。専制や

王政の時代に終止符を打ち、フランス革命やアメリカの独立革命を生み出したのです。モーツァルトは、この集団の一員でした。彼の音楽は、自由と民主主義、民主主義の誕生と深く関わりを持っていきます。ハイドン、モーツァルトやベートーヴェンのソナタ形式は、「楽想1」が「楽想2」と出会う、というコンセプトに基づくものです。そして、「楽想1」は「2」を取り込むために、自ら変容していきます。一方がもう一方を破壊してしまうのではなく、むしろ、両者の特質を生かすかたちで、全く新たな可能性が創り出されます。これが、モーツァルトの作品の多くの構造を支えているソナタ形式の概略です。モーツァルトは「和解」の作曲家だったのです。二つの対照的な性格を持つ楽想は、殺し合いを繰り返すのではなく、共に新しい道を切り開くのです。ですから、モーツァルトは大いなる「許し」の作曲家でもあるのです。

今回のフェスティバルを任されるにあたっての私の構想は、次のようなものです。まず、新たに二つ《魔笛》の作曲を委嘱します。モーツァルトの《魔笛》ではなく、新しい《魔笛》、とは言え、モーツァルト同様、多文化的で、魔術と深く結びついた諸文化を根底に置き、また、年輩いた支配者たちが道を譲って、若い世代の人々のための場所を準備するまでを扱う《魔笛》です。モーツァルトの《魔笛》は、まさにこのような問題を核に持つ作品ですから。

モーツァルトはまた、最晩年、《皇帝ティトの慈悲》の作曲

にも取り組みました。このオペラは、ネルソン・マンデラの生涯を題材にした作品であるとも言える。物語の中心になるのは、自分を殺そうとした人々に許しを与え、「あなたが私にしたことを、私はあなたに対しては行わない。そのかわり、一緒に政府を作ろう。両方の主張が受け入れられなければ、誰も平安ではいられないからだ。」と述べる指導者です。これはまさに、ネルソン・マンデラ流の真の和解に他なりません。だからこそ、われわれは、《皇帝ティトの慈悲》の新作を二曲制作するので

す。
加えて、新たに二曲《レクイエム》の作曲を委嘱します。これは、未来というものが、既に過去のなかに明示されているからであり、殺されてしまった人々、共同墓所に埋葬された人々、自らの命を犠牲にすることを強いられた人々がいるからこそ、今日、われわれがこうして生きていられるのだ、という理由によるものです。

オペラはもとより、映画、建築、パブリック・アート、都市計画などを含め、私は五十の新作を委嘱します。未来にまで残り、人々の暮らしのかたちを変えることのできるような芸術作品を新たに生み出すのです。モーツァルトは、若くして、三十五歳で世を去りました。もし、もっと長生きしていたら、彼はどんな活動を行っただろう、と誰もが考えます。わたしたちがウィーンで二〇〇六年に行おうと考えているのは、この仮定の実現です。モーツァルトが夢に思い描いていた新しい世界の創

造のために行ったであろうこと、和解、許しの世界、死せる者への畏敬の念を持った新しい世代の指導者をこの世界に現実にもたらすことです。

さらに、スリランカやパキスタン、インド、イスラエル、パレスチナなど果てしない対立が続く地域から、若い指導者たちをウィーンに招きます。二〇〇六年、三回に渡って、新しい世代の彼らを招いて会議を行い、新たな芸術の開花を目の当たりにしながら、自ら、自分たちのための和解のプロジェクトを創り出してもらうのです。それによって、芸術の世界と政治の世界との間に対話が生まれます。そして、政治家たちが「いや、そんなことはとても不可能だ」と言うようなことがあっても、芸術家たちは次のように言うことになるでしょう。「いいえ、それは可能です。わたしたちがやって見せましょう。」これが二〇〇六年のわたしたちの計画です。

岡部 そのウィーン会議では舞踏会も行われるのでしょうか、ちよつと興味がありますが。(笑)ともあれ、せっかくだから、皆さんから、残念ながらあまり時間がないのですけれども、セラーズさんにご質問、ご意見、その他あればいくつもお伺いしたいといえます。セラーズさんは十五年ぶりで日本に来て、月曜日には、今おっしゃった通りウィーンに行ってしまったわけので、今度いつ会えるか分かりません。どなたでもご遠慮なくどうぞ。

質問者1 僕も演出をやっています、菅生といいます。

先程、作品が書かれた時代のコンテキストにこだわらないという話があったかと思えます。中身にこだわっているのであって、当時の「袖」にはこだわらない、と。それで、僕はセラーズさんの作品はビデオでしか見たことがないのですが、現代に置き換えることによって、現代のコンテキストにこだわってしまつて、当時のコンテキストが落ちてしまつという恐れはないでしょうか？

セラーズ 十八世紀に生きるということがどういうことであつたのか、私たちは決して知ることはできません。なぜなら今、ここにいる人たちで、十八世紀に生きた人はいないからです。十八世紀についてのあらゆる想像は、二十世紀において當時を思い描くあなたの投影そのものでしかありません。「考古学はSFだ」という名言をフェリーニは行ないました。考古学もSFも、そのプロセスは同じです。自分で知っている三つの事柄だけを手がかりに始めて、それ以外は全て、自分の手で作り上げなければならぬのです。考古学では、三つの石を手がかりに、そこにあつたであろう寺院を想像する。SFでも全く同様です。観察の結果、三点から、その他全てを組み立てていくのです。

従つて、時代錯誤というのも、私にはとても力の強いものと感じられる。なぜなら、歴史的思考の過程そのものが、ある一つの貫いた流れだからです。時間を現在から孤立したものとしてみなすことをしてはいなかった先祖たちのことをわれわ

れは想像しなければならぬ。われわれは、写真や録音の技術を発明した十九世紀の流れを汲んでいます。これらの技術、カメラや録音機材を用いることで、われわれはある時間をその前後から切り離し、「この瞬間は、あの瞬間よりも前に起こつたものだ」と語ります。ヘンデルやシエークスピアや世阿弥にとつては、時間とはそのように機能するものではなかつた。時間には継続した流れがあつた。シエークスピアの『ジュリアス・シーザー』では、どの場面でも、登場人物たちが繰り返して、「今、何時だ？」「今、何時だ？」と問いかけます。すると答えは、「今十二時です」「だつたり」「三時です」「だつたりする。古代ローマには、もちろん現代のような時計はなかつた。それをシエークスピアは承知の上、観客を常に挑発した。「今、何時だ？」「今、何時だ？」このように常に時間を尋ねる、という挑発は、素晴らしいと思います。とても効果的です。時計はなかつたんだから、時間を尋ねるのはやめよう、と考えさせるような幻想は、せつかくの機会を無駄にしてしまつただけのことのように思われるのです。

同時に、コンテキストに対して、大変に大きな関心を抱いていることも事実です。モーツァルト自身がモーツァルトを聴いていたのと同じように、われわれがモーツァルトを聴くことは決してできません。シエークスピアが読んだようにシエークスピアを読むこともできない。それは、まさにおっしゃる通り、われわれが異なるコンテキストのなかにいるからです。ですが

ら、コンテクストを舞台化することは、登場人物を描き、プロットを舞台化すると同様、重要なことです。コンテクストとは、われわれが如何に反応するかということだからです。だからこそ、私は常に、コンテクストがわれわれの理解を映し出すように心掛けています。それによって、ある事象は極めて明確で鮮烈な印象を残すのに対し、別の事柄はぼんやりと曖昧な存在のままとなるのです。

例えば、私がシェークスピアを舞台に掛ける時には、戯曲全体を精読し、繰り返し返される断片全てに印をつけます。難解で、われわれには直ぐには理解できない一節に注目します。A地点からB地点へと直接向かう代わりに、ずっと遠くのZまでわざわざ回って、そこから戻ってくるような順路を敢てシェークスピアが取っている部分に目を付けます。このような不可解な逸脱は、ほとんどの演出家が無視し、削除してしまう部分なのでしようが、私はむしろそこを重視し、それらを私の演出の核にする。なぜなら、シェークスピアがわざわざ「いや、ここではこれを再び繰り返そう」と決めたところだからです。極めて明晰な文章を大変に直截的な表現で書くことができたシェークスピアが、代わりに難解な言葉で深く捻れた文章をわざわざ書いているからです。主題に直接入り込むこともできるのに「いや、まずボヘミアから話をはじめよう」と言ったのです。初めて読んでみた時にどうもしっくりこない、難しく感じられること、納得できないことが、私はとても好きです。それこそが、十分

に精査し、じっくりと取り組むべき課題なのです。つまり、私は緊張を好む、ということになるのだと思います。

質問者1 僕も自分の専門がシェークスピアで、自分で「夏の夜の夢」などを演出しました。セラーズさんが日本で演出をなさるとしたら、自分の立脚点というか、「私」という一人称とも言うべき視点を持つことになるのは、セラーズさんご自身なのか、あるいは日本、その文化になるのでしょうか。

セラーズ 私は、おそらくは、日本で演出を行なうことはなれないと思います。よくフランスやドイツで、それぞれの国の役者たちと仕事をしないか、と誘われるのですが、私はいつもお断りすることになってしまいます。その理由は、私が共同作業をできるのは、アメリカの役者だけだからです。演劇はわれわれ自身の最も深い部分と直接結びつくものであり、われわれの出自、育った環境、子供の頃の記憶などと切り離すことはできません。演劇は、自分自身の最も古い記憶から生まれるものです。そして、そこでは、全てが本物でなければなりません。どのような香りがするのか、どんな味がするものなのか、全てが分かっていなければならぬ。日本で演出をするのなら、私は一人の旅行者でしかない。アメリカでなら、アメリカがどんなものであるのかを、真の意味で提示することができます。そこに紛い物は一つもない。このような真正性を演劇は持たなければ成り立たない。単なる訪問者としてではなく、本当にそこに「住む」「暮らす」ことが不可欠なのです。人々がどのように話し、

どのような身振りをし、どんな服装をしているのかを知っていなければならぬ。これが、アメリカを舞台にモーツァルトを上演する理由です。そして、それはもちろん、日本に暮らすあなたは、私ができないような何かを、この日本で生み出すことができる、ということでもあります。

岡部 他にどなたか？

質問者2 こんにちは。水野といます。作曲と音楽学をやっています。

先程ショートフィルムを見せて頂きまして、それからサイレント映画に音をつけるお仕事なさっているという話を聞いたんですけれども、舞台、パフォーミング・アーツの中で映像を使われる時に、映像のなかには映像の動きがあるし、それから舞台上の人の動きつてもものもあるし、それから音楽の動きもあるし、動きが複層的にあると思うんですけれども、セラーズさんの中では和解しているんでしょうか、それらはどのように関係づけているのでしょうか。

セラーズ 私は、映像において、常にその中のものが動いているという感覚が好きです。アポリジニの文化、中央ジャワや、あるいはカンボジアの文化など、口承の伝統が強く残る地域に、歴史を舞踊で記述する例が見られるのは、大変に興味深いことだと思います。歴史は常に動いているものだからこそ、その記述は舞踊で行なわれるのです。彼らは、本の中でできないことを知っている。英国人たちがアフリカやオーストラリアにやつ

て来た時、彼らは「ここに住む人々は、書架を持たない、原始的な民族だ」と言った。一方、図書館を持つわれわれの文化においては、例えばエル・サルヴァドルについて書かれた書物は、時代を下る毎に、常に書き直さなければならぬという状況に追い込まれている。誤りが無限に見出されるからです。アフリカでは、歴史は日々、書き直され続けなければならぬものであることが知られていた。だからこそ、歴史はダンスと音楽で表現される。歴史は、永遠に固定されることがないからです。

歴史は常に動いている。そしてわれわれは、日々、常に、歴史を考えなおし続けている。全てのもが常に動いている形式に私は強く惹かれます。それは、私たちの歴史、私たちの社会とそのまま重なります。常に進行形で、終着点も、最後の言葉も、あらかじめ決められた寸法もない。現実には、そのようなものは一切ないのです。現在を生きるわれわれにとって、世界全体は、今お話ししているような動きの中にある。多くの人々は、その動きを混沌と位置づける。私が多くの人々と共に、このような終わりのない形式の下で共同作業を行うのは、様々な可能性を持つ世界を創るためです。終わりのためではなく、それは始まりなのです。

芸術作品が終着点を持った時代もありました。その時代に生まれた作品にも、傑作は数多くあります。しかし、それは、歴史的に見て、われわれの時代ではありません。われわれが生きる現在という時点は、全てのもが、再び始まる時なのです。

だからこそ、われわれの世代は、閉じた形式のなかでは、創作を行うことはできない。われわれは、常に開かれたままの形式を求めていかねばならないのです。

岡部 シェークスピアではありませんが、そろそろ「今何時だ」と考えねばなりません。(笑)先程落語の「時蕎麦」の話をちよっとしようかなと思っただんですけれども、それも時間がないので全て割愛させて頂きます。(笑)

セラーズ みなさん、ありがとうございます。夜の闇の中へと戻りましょう。それに、まだ、『ジークフリート』の終幕に間に合うかも知れません。(笑)

岡部 土曜日にサントリーホールで東京交響楽団の演奏会で上演されます『エル・ニーニョ』は、先程のお話ではオラトリ

オでもオペラでもないということでした。ということはどういうことかといえ、あらゆる古い因習から、そして伝統から、先入観から全く自由な形でこの作品を楽しめるということです。とはいえ、私は演奏会の後、普通のオペラファンと同じようにシャンパンを開けて、素晴らしい成功だった、とセラーズさんにお祝いの言葉を述べられたら良いと思っています。

最後に、今日の会を実現するためにご協力を頂きました東京交響楽団の皆様、心からもう一度お礼を申し上げます。加えて、今日大変素晴らしい通訳をしてくださった鈴木なおさんに拍手を頂きたい。そしてピーター・セラーズさん、長い時間、本当にありがとうございます。

(資料作成協力：鈴木なお)