

20世紀末のオペラと孤独  
坂本龍一・オペラ《LIFE》



Opera and Solitude at the End of the  
Twentieth Century

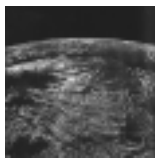
Ryuichi Sakamoto's Opera *LIFE*



榎木野衣

SAWARAGI Noi

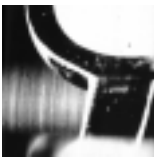
最初に言っておいたほうがよいと思うのだが、坂本龍一がこの世紀の変わり目——それも千年末——に「オペラ」をやるらしい、と聞いたときには、少なからぬ違和感があった。というのも、わたしたちが生きてきた時代にリアルタイムで刺激を受けた現代音楽の唯一の動向であるミニマル・ミュージックの主導者たちが、70年代までのきわめて分析的なアプローチを



かなぐり捨ててオペラに手を出してから、ことごとく退屈になつていった(言うまでもなくそのなかでも特にひどいのはフィ

リップ・グラスである)経緯を知っているからなのだが、よりによってそれが「救済」にかかわるらしい、ということになれば、抵抗感はおさらのことである。そもそも、「オペラ」といい「救済」といい、即座にワーグナーの《パルジファル》を想起せざるをえないほどの「終わり」に結びついていたのではなかったか。それが、鈍重なオペラの総合の解体を、20世紀におけるテクノロジーの加速感を誰よりも敏感に肌を受けながら推し進めてきたはずの坂本龍一によって標榜されるというのは、いったいどういうことなのだ





ろう,と。

確かに、少し前からローリー・アンダーソンのような存在が、テクノロジーとメディアを駆

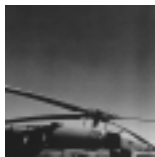
使しながら繰り広げた「パフォーマンス」のたぐいも、19世紀的なオペラが終焉したことを前提に構成された、今世紀の「マルチメディア・オペラ」なのだと言われれば、それはそれで説得力がないわけではない。またかつて、坂本が今回同様、浅田彰や原田大三郎(当時はラディカルTV)らと組んだ「つくば博」での《TV WAR》や、YMOの散開コンサートでの「ファンズム」を引用したスペクタクルなどを想起すれば、《LIFE》が、これらと同じ系列上に展開され、それらを「総合」するものであろうことはある程度まで予想できた。

しかし、それはあくまで「オペラ」と自称しないことにおいて、ある一定の強度をもちえたの



ではなかったか? いまだ名付けることのできない、雑多で複数の20世紀メディアの揺らぎとしてこそ、これらはあれほどまでに魅力的だったのではなかったか? かわってそれを、あえて大上

段から「オペラ」と呼ばねばならない理由は何か、そしてそのとき失われるものはなんなのか、だが、公演を目の当たりにしたいまとなつては、こう問い直さなければならないだろう。そもそも《LIFE》は「オペラ」なのか、と。そこには、仰々しい「歌手」もいなければ大げさな「演技」もない。華々しい「舞台」もなければ、感動的な「物語」もない。あるのは、電子メディアで構成された巨大なスクリーンであり、インターネットによって外部の時間と空間に接続されたネットワークであり、その表面を明滅するコンピュータ・グラフィックスでしかない。さらに《LIFE》は、その場で一度かぎり共有される古典的な「オペラ」の時空のほかにも、『SAMPLED LIFE』と題された、空里香/後藤繁雄/中島英樹によるおそるべきヴィジュアル・ブックや、『LIFE IN PROGRESS』と題された、作品の骨組みをシンセサイザー主体で録音したCDなどと「共生」することによって、あえて言えばメディアのオペラのような状況をも呈している。しいて言えば山本耀司による「華麗」な衣装仕立てがオペラ的であると言えないこともないが、そ



空里香+後藤繁雄+中島英樹『坂本龍一-SAMPLED LIFE』  
写真はすべて同書より(139頁上のステージ写真を除く)



の全貌は後に雑誌で紹介されて初めて「見えた」ような状態で、公演ではほとんど目に入ってこない。そればかりか、多く

の観衆が期待していたであろう坂本龍一の「出で立ち」すら、一度としてフィーチャーされないまま、実際の《LIFE》はただただ淡々と進行していった。そこでは、武道館、坂本龍一、オペラ、という道具仕立てから連想されるいっさいの「オペラ的なもの」は、姿を消していた。その徹底して形式主義的な進行は、「世界のサカモト」の「世紀末のオペラ」に酔いしれにきた満場の「大衆」に対する一切の配慮を欠くかのようにすら感じられるものであり、その「裏切り」の放つ緊張感は、公演がはじまってすぐ、静粛というよりは、あつけにとられて声も出ないかのような、場内の張り詰めた感じと相まって、一種異様な雰囲気を感じはじめていた。

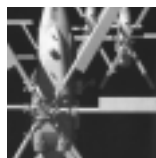


内容についてとやかく言う以前に、《LIFE》には、もし自分と同じ立場に立たされたとして、「オペラ」に対してこのように徹底して残酷な態度を取ることが可能だろうか、そう自問させる性質のものがある。その感じは、なんと言ったらいいのだろう——会場が数万人を呑み込む武道館であろうと、たった一人のスタジオであろうと、まったく変わらない「何か」によるものである。今回、《LIFE》を観て個人的に最も強い印象を受けたのは、じつのところ以上のようなことである。確かに、まったく必然性を感じられないダンスによる身体表現や、先端技術を駆使しているわりには効果に乏しいインターネットの導入、スティーヴ・ライヒやロバート・ウィルソンといった、ポストモダン・オペラの先駆者たちの切



り拓いた成果とのあからさまな類似、マルチリンガルな構成のわりには可読性への配慮を欠いた映像のフォーマット、

全編にわたって首を捻りたくなる映像表現のセンスなど、一個のシアター・ピースとして見たときには、正直言って本作には多くの不満を感じずにはいられない。しかしそれらも、一人で20世紀の末期に、それもあくまで音楽の立場から対峙しようとする坂本龍一の放つ一種の「迫力」と比較すれば、



たいした問題ではないように感じられてくるから不思議である。したがって本作に問題があるとしたら、それはこれ

らの瑣末さとは別の次元にあるように思われる。それについては文末で触れたい。

さて、このあたりで《LIFE》の構成について触れておいたほうがよいだろう。全体は三部からなるが、まず第一部で、20世紀の激動の「歴史」が、20世紀音楽史と重ねるかたちで回顧される。続いて第二部では、21世紀に向けて、20世紀における大文字の歴史の「破壊と殺戮」にかかわって、ジオグラフィックな「共生」のヴィジョンが提示される。そして最後の第三部で、「答えなき答え」としての、一種、無時間的な浄化と救済のヴィジョンが、互いに異質なトーンと内容をもつ「言葉」の多様な交錯として投げ放たれていく。そのなかでも最も象徴的なのは、劇中ではロバート・ウィルソンによって語られる、ベルナルド・ベルトルッチの、「救いなどないと発見することこそが救いなのだ」というフレーズであろう。この言葉が示すような、異質なものの共存からなる多様性の肯定こそが、本作の主題である。



そのあと、終幕直前に《LIFE》が見せる、「オペラ」と言うよりも「オラトリオ」ではないかと言いたくなる、過度に壮大で宗教的な盛り上がりにはやや面食らうが、それもまた、多様なものの共生ということを考えるなら、全体を統合に導くほどのものではない。なんとすればその直後には、月面着陸の映像に乗って、ジミ・ヘンドリックスによる歪みに歪



んだ《パープル・ヘイズ》が大音響で鳴り響くのである。

以上のようにして、オペラ《LIFE》は幕を下ろす。

全体を通じて言えることは、20世紀を代表する人物による歴史的肉声や映像、レクチャー、詩の朗読、そして映画からの台詞のサンプリングといったものが、旧来の「オペラ」における「歌」や「演技」にかわって全編に組み込まれ、20世紀という百年の「物語(ヒストリー)」ならぬ、一種の「写像(モデル)」をかたちづくっているということである。

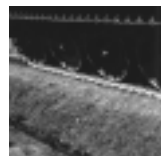
例えば第一部。チャーチルやオッペンハイマーらによる歴史的な演説の映像や音声が、はたまた「いまこそ来たれ、火よ」というヘルダーリンの詩の一節を読むハイデガーの声か、そして「そこに灰がある」という「ホロコースト以後」のデリダの声が挿入される。第二部では、共生進化について語る

リン・マーギュリスや、ガイア思想についてレクチャーするジェイムズ・ラヴロックが自説を語り、そして第三部では、埴谷雄高が、ローリー・アンダーソンが、ピナ・バウシュが、ダライ・ラマが、その姿とともに、20世紀をかたちづくった「複製メディア」に



乗って、続々と「登場」してくるのである(当初の案では、ここにサルマン・ラシュディによる自作の朗読が加えられるはずだ

つたらしいのだが、主催者である朝日新聞社・テレビ朝日側からの「公演の安全」に対する「配慮」によって、坂本の激怒にもかかわらず最終的にこの部分はカットされてしまったと聞く。かわって、「共生」というテーマと矛盾するかなような主催者の「配慮」への「抵抗」でもあるかのように、その部分だけしばらく狂



ったように文字が表示され、語りのランダム・サンプルが流れるシークエンスが挿入されているのだが、それがじつはラ



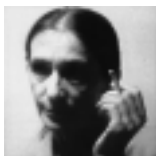
シュディの掌篇によるものらしい。「朝日」のジャーナリズムとしての姿勢にかかわる問題や、坂本が「検閲に譲歩した」のか否かについては別に考えなければならないだろうが、その表現の効果と相まって、こうした「現実」との格闘は、結果的に《LIFE》の掲げる「共生」を、より「リアル」なものとしているように思われる。

こうして書いてきて、最大の見せ場と言えるの



は、やはり、第一部であるように思われる。そこには、19世紀末から始まり第二次世界大

戦を経て、「音楽史」が一定の役割を終える60年代後半に至る20世紀音楽史の圧縮版が、一種の持続的サウンドトラックとして用意されている。それは、公演直前まで流されていたサテからすでに始まっており、それを受けるかたちでルッソロ、ドビュッシー、ストラヴィンスキー、ヴァレーズ、バルトーク、シェーンベルク、メシアン、ケーゼ、ヴェーベルン、リゲティ、ペンデレツキ、武満、ブーレーズ、シュトックハウゼン、クセナキス、ライリーに至る、いわば、20世紀音楽史によって語られる20世紀の歴史なのである。例えばバルトークに乗せてチャーチル、ハイデガーに続いてシェーンベルク、最初の原爆実験を回顧するオープンハイマーの演説のあとには核以後の時代の音楽であるセリエリスムというふうな、ここで使用されている歴史的なサンプリング映像や音声は、20世紀音楽の「余白」に組み込まれるかたちで再構成され、「音楽史」は文字通りの意味で「音楽＝歴史」に再



構成されている。さらに驚かされるのは、いま触れてきたような作曲家たちの「作品」は、電子的にサンプリングされたもの

ではなく、それらの作曲家たちの「個性」を生み出す楽曲の潜在的な構造を「計算」したうえで、坂本龍一によって新たに再構成されたシミュラクル群だということである。

以上のように、《LIFE》は、外見上の形式主義的展開と、他方での情報過多にもかかわらず、全体としてはかなり骨太な構想と構造をもった、ある意味ではきわめて正統的な作品である。にもかかわらず、見終わつ



たあとに何か不満が残るとしたら、それは、本作が20世紀末になしうる音楽的総合のかたちをあまりに「正しく」トレースした結果あえて言えば21世紀を切り拓くに足るだけの「野蛮」さをもちえていない、ということにあるように思われる。《LIFE》は、わたしたちがいま、21世紀にもなお有効なコマとして何をもっているかを、これ以上ないほどシャープに示すことに成功した。が、同時にその「理論



的正しさ」と、自身に対する外部性の欠如において、「ここ」から先に進むことを禁じられ、奇妙なかたちで「20世紀末」に閉じ込められている。その種

の閉塞感には、それがどんなに力技であっても、どこか耐えがたいものを感じることも、率直に表明しておきたいと思う。 \*

[《LIFE a ryuichi sakamoto opera 1999》(構想・作曲・指揮＝坂本龍一)公演は1999年9月4日-5日、大阪城ホールで、1999年9月9日-12日、日本武道館で行なわれた]

ざわらぎのい——1962年生まれ、美術評論家、多摩美術大学専任講師、水戸芸術館現代美術センター企画運営委員、著書＝『シミュレーションズム——ハウス・ミュージックと盗用芸術』(河出文庫)、『ヘルタースケルター——ヘヴィメタルと世紀末のアメリカ』(トレヴィル)、『資本主義の滝壺』(太田出版)、『日本・現代・美術』(新潮社)など、1999年11月20日-2000年1月23日にわたって水戸芸術館で開催される「日本ゼロ年」展ではゲスト・キュレーターを務める。

