

オペラとビデオアート

——ビル・ヴィオラによるトリスタン・プロジェクトをめぐる——

権原 伸博

0：はじめに

毎年春から初夏にかけ、各オペラハウスは次シーズンの定期会員を募るため、予定されている演目を紹介するパンフレットを作成し顧客に配布するが、パリ国立オペラ座が04～05年のシーズンにむけて作成したそれは、その変則的な紙型もさることながら、カラー写真をふんだんに用いたデザインにより、異彩を放つものであった。

通常であればパンフレットは、予定されている演目の日時、演出者、指揮者、そして配役等を伝えることを第一の目的とし、新制作であればそのプラン、あるいは初演時の写真などを掲載することが一般的である。しかし、パリ国立オペラ座が作成したものは、全面的にアメリカのビデオ・アーティスト、ビル・ヴィオラ（Bill Viola 1951-）の作品から写真を採用し、一見彼の作品集のように仕上がっていた。

このようなパンフレットが成立したのは、このシーズンにビル・ヴィオラが映像を担当し、ピーター・セラーズ（Peter Sellars 1957-）の演出によるワーグナー「トリスタンとイゾルデ」が、新制作されることとなっていたからに他なるまい。そこには、このシーズンから総裁に就任したジェラルド・モルティエ（Gérard Mortier 1943-）と、ピーター・セラーズの親密な関係性が垣間見られるが、それ以上にモルティエ自身がこの新制作に対する大きな期待を持ち、それを新しいオペラ座運営の目玉としていたと考えることも可能だろう。

結局この上演は2005年4月になされたが、歌手の演技は極端に制限され、映像と音楽との融合による新たな表現に対する賛否両論を導くことになった。というのも、近年オペラ演出において、ビデオ映像が用いられる例は多くあるにせよ、それらの多くは副次的なものであり、映像そのものが主役となるような「トリスタン・プロジェクト」は、全く独創的であり、多くの観客を戸惑わせることになったのだ。

しかし、すぐ次のシーズン（05～06年）で再演され、同じ演出による公演がロッテルダムやサンクトペテルブルク、ニューヨークでも行われたのち、パリ国立オペラ座の初来日公演として、08年7月には兵庫と東京でも上演された。さらには、08～09年シーズンでも再々上演され、初演時の戸惑いは払拭され、この演出に対する高い評価はかたまり、いわばスタンダード化されたと言ってもよいだろう。本論は、最初にビル・ヴィオラの仕事を

概観し、さらに舞台における「トリスタン・プロジェクト」について詳説したうえで、他のビデオを利用したオペラ演出との比較を行うことにする。そして、最終的には「トリスタン・プロジェクト」を、芸術学的視点から考察を試みることにしたい。

1：ビデオアート史におけるビル・ヴィオラ

ビデオアートとは表現媒体をビデオによって行われるアートであり、フィルムを用いる実験的な映像作品とは区別され、ビデオの普及に伴い一般化された芸術表現である。その始まりは、1960年代のナム・ジュン・パイク（Nam June Paik 白南準1932-2006）の仕事からと言われるが、パイク自身が現代音楽の研究者であると共に、作曲を学んでいたことは、本論においては示唆的である。というのも、63年のヴッパータールのパルナス画廊における、ビデオアートの最初の展覧会は「音楽の展覧会、電子的テレビ」¹であり、さらに64年の「ロボット・オペラ（Robot Opera.）」68～9年「電子的オペラ第一番（Electronic Opera No.1.）」といった作品を残しており、ビデオアートとオペラの親近性を意識することが出来るからである。

ところで、現在ビデオアートは、世界各地で開催されているビエンナーレなどの国際展では、中心的な表現方法となっているが、その隆盛の経緯について、美術評論家の市原研太郎は興味深い見取り図を示しており、以下それを要約する。

「60年代のパイク以降、70年代のビデオアートは、パフォーマンスを表現手段とするアーティストたちの作品の構成部分となり、その代用の役割をはたした。それは、映像が単なる記録資料ではなく、作品の構成要素であることを意味したが、実在／映像という二項対立が成立し、映像は実在するものに従属することになる。それは、作品に存在／不在という対比の問題意識を導くことになったが、その二元論的対立は、乗り越えることが困難な障碍となった。しかし、90年代以降になると、映像が実在から分離し自立化することになり、映像は実在の従属的地位から開放され、新たな価値を得ることになる。このことは、映像そのものに対する認識論的变化を意味しており、90年代のビデオアートの隆盛はこの認識論的变化を前提としている。」²

市原は、90年代のビデオアートにおける「映像の自立」を、クレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg 1909-94）が抽象表現主義を説明したときに用いた「帰する場所なき再現性（homeless representation）」を援用しつつ説明する。つまり、抽象表現主義においては、キャンバスや絵の具といった物質的基底材のリアリティが問題となったが、指示対象を失った映像は、現実と虚構との間の区別が曖昧になり、両者が混同され、映像そのものが還元不可能な現実そのものへと変貌することになる。そして、このようなビデオ自体に対する認識論的变化を導いた作家として、ビル・ヴィオラの事例を参照する。

ビル・ヴィオラは、1951年にニューヨークで生まれ、70年からビデオ制作をはじめ、72年にはその最初の作品「野生の馬（Wild Horses.）」を発表している。その間、ナム・ジュ

ン・パイクラのアシスタントも勤めると共に、現代音楽家のデイヴィッド・チューダー (David Tudor 1926-96) にも学んでいる。日本とのつながりも深く、76年に初来日したのち、80～81年には長期滞在し、その成果は「はつゆめ」(81年)として結実すると共に、滞在中に吸収した禅の思想は、その後の作品にも影響をあたえているといわれている。

そのヴィオラの作品のうち、ビデオアートの認識論的变化をもたらした作品として、市原が取り上げるのは、91年の「ストップピング・マインド (The stopping mind.)」という作品である。この作品では、鑑賞者を取り巻くように、大型スクリーンが四方に配置され、投影される映像は自然の光景のアップであり、それらは大きなノイズを伴いながら急な動作と停止を繰り返されることになる。鑑賞者は、スクリーン自体の物理的な大きさに包摂され、なかば暴力的な映像によって判断停止に陥ることになる。

市原は、この作品に対して「ヴィオラのビデオアートの歴史で、映像の内容とそれが伝達するメッセージ (生と死のせめぎ合いなど) を優先させる表現方法からの決定的な離脱を告げたステージとして記憶されることだろう。」と評価するが、ヴィオラ自身はこの作品に対して、「思考 (記憶) と経験とのパラドックスを扱う。すなわち、経験をそのまま保ちとどめようとする心的な傾向と、経験そのものにも意識の不断のはたらきにも内在するダイナミックな性質との間の相克である。」³と説明している。

ここでヴィオラが語る「思考/経験」の二元論は、そのまま市原が提示した「実在/映像」あるいは「存在/不在」の二元論にパラフレイズすることが可能であろう。この作品で鑑賞者が強く感じるのは、思考によって実在的な表象を認識することで存在を確認していくことが無効であることであり、スクリーンに囲まれた閉じた空間では、映像と音響により、我々の身体はその空間自体に没入する経験を余儀なくされることになる。ここで問題となるのは、映像イメージそのものの強度であり、市原のいう「表現レベルへの注意の集中と配慮が結果的にもたらす映像自体のスペクタキュラーな迫力」によって、私たちは認識論的変容を余儀なくされることになる。

確かにこの作品は、ヴィオラの作風における転換点を示すものであろうが、かといってヴィオラの映像から、全く内容的側面がなくなるというわけではなかった。ヴィオラは母親の死をきっかけとして、1991年の「パッシング (The Passing.)」92年の「ナントの三連祭壇画 (Nantes Triptych.)」等で生と死をテーマにした作品に本格的に取り組むことになる。そして、95年のヴェネチア・ビエンナーレにおけるアメリカ代表に選ばれ、「埋められた秘密 (Buried Secrets.)」を発表する。この作品には、イタリアのマニエリズム期の画家ポントルモの「聖母のエリサベツ訪問」を下敷きにする「グリーティング (The Greeting.)」が含まれていた。この作品は、いわば活人画のようなものであるが、そこでヴィオラは映画的工房、つまり舞台美術家、大道具、衣装、化粧、照明のスタッフとの共同作業体制を構え、役者を選び、演技指導を行うようになる。そして高速度撮影され、従来の速度で再生することで、スローモーションながら淀みなく、滑らかな画面を獲得したのだった。

そして、翌96年には、二面のビデオプロジェクションによる映像インスタレーション作品「クロッシング (The Crossing.)」を発表する。この作品は、一枚のスクリーンの両面にそれぞれ火と水のイメージ映像を同時に投影するものである。スクリーンの遠近法的消失点に微かに見える男が、だんだんとスクリーン前面に近づき画面の四分の三ぐらいの大きさに立ち止まると、火のイメージでは男の足下から炎が立ち上がり、水のイメージでは男の頭に水滴が落ち始め、それぞれが男の身体全体を包み込み、その存在自体を消滅させるというものである。この身体の消滅をもたらす水と火の映像は迫力ある音響を伴うものであり、「ストップピング・マインド」同様の荒々しさを感じるようになる。

翌97年には、長年の友人でビデオアートのキュレーターであるデヴィット・ロスと、演出家のピーター・セラーズの企画により、ニューヨークのホイットニー美術館で回顧展が開かれた。その後ヴィオラは、J・P・ゲッティ美術館の研究員に招かれ、西洋美術史における感情表現の研究に参加するのだが、この研究は、その後の作品に大きな影響をあたえ、2000年の「驚く者の五重奏 (The Quintet of the Astonished.)」を経て、パッションシリーズという作品群が生まれることになる。

このパッションシリーズは、二つのシリーズで構成されるが、それらは投影によらない、薄型の液晶パネルによる作品であった。2000年にニューヨークのジェームス・コーハン・ギャラリーで発表された、第一シリーズには「ドロローサ (Dolorosa.)」が含まれていたが、それは中世後期の折りたたみ式祭壇画のような形状であり、クローズアップとスローモーションを特徴とする作品となっている。そして、翌年ロンドンで発表された第二シリーズは「悲しみに暮れる男 (Man of Sorrows.)」「静かな山 (Silent Mountain.)」「四人の手 (Four Hands.)」「ユニオン (Union.)」「サレンダー＝沈潜 (Surrender.)」「キャサリンの部屋 (Catherine's Room.)」といった豊かな作品群がもたらされることになる。

この、パッションシリーズは液晶パネルによる比較的小さい作品であったが、ヴィオラは投影による作品を放棄したわけではなかった。つまり、2001年～02年にかけて「ミレニアムの五つの天使 (Five Angels for the Millennium.)」と「日の光で旅たつ (Going Forth By Day.)」を発表したが、この二つの作品に共通するのは、それが91年の「ストップピング・マインド」の流れをくみ、その規模を大きくした映像インスタレーションであるということである。

そして、ヴィオラは2004年より、97年の回顧展の企画を担当したピーター・セラーズ、そして指揮者のエサ＝ペッカ・サロネン (Esa-Pekka Salonen, 1958-) らと共同して、ワーグナーの「トリスタン・プロジェクト」のための、作品を制作することになる。それは、同年ロサンゼルスにおける、コンサート形式による公演を経て、05年4月にパリ国立オペラ座で初演されることになる。

2：トリスタン・プロジェクトの特質について

「トリスタン・プロジェクト」は、当然ながらパリ国立オペラ座での上演を目的とする

ものであるが、一方で、ギャラリーにおいてその映像のみが展示されることになった。つまり、2006年にロンドンの Haunch of Venison 及び St. Olave's College における、「愛/死 (Love/Death.)」と題された展覧会である。この展覧会では、ワーグナーの音楽なしで、純粋なビデオアート作品として展示された。この二つの作品形態の差異は重要な問題を提起するが、最初にオペラ上演の対するヴィオラ自身の映像プランを要約したい。

そのプランにおいて、ヴィオラはトリスタンとイゾルデの愛の物語は、物質的な身体の次元では把握することの出来ないものであり、自己自身を超越する必要があるとする。このような人間愛の神秘的な本性は、中世ケルトの伝説以前にその源泉を見いだすと共に、それが西洋の文化的無意識のうちに秘匿されているヒンドゥーや仏教のタントラの伝統のなかに見いだすことが可能であるとする⁴。このようなトリスタンと東洋的な源泉との関連性をヴィオラに気づかせたのは、演出家のピーター・セラーズであったが、長期の日本滞在で身につけたヴィオラ自身における、東洋的精神性に対する興味や共感もそれに作用しているといえるだろう。

そしてヴィオラは、物語をありのままに描写するような映像のイメージが必要なのではなく、さりげない詩人の語りが人間の内面の隠れた一面を描写しうると同じように、舞台上の演技と並行する映像世界を作り上げたかったとしている。それは、イスラム哲学者サイード・フセイン・ナスルの「物質的で、一時的なるもの鏡の中の精神世界の反映」という思想の実現を模索するものとされ、三つの幕はお互い絡みあいながらも、それぞれ独立する愛を開放するための三段階を示すことになる。それは、第一幕から順に「浄化」「光の身体が目覚め」「死における自己の溶解」ということになる。

第一幕「浄化」は、「自己の再生の変容のために必要な象徴的な犠牲と死」であるとされ、不可視な非物質的世界としての無限に広がる海の下の出来事によって再現されることになる。第二幕「光の身体が目覚め」では、愛の浄化された光によって、暗く慣性化されている物質的肉体は、輝かしくも神秘的な形へ開放されるが、別離と自己犠牲をもたらす外なる闇が待ち受けることになる。第三幕「死における自己の溶解」は、意識的な自覚に対する肉体的で、知覚的そして概念的な構成要素が、分離、分散化していくという耐え難いプロセスを提示する。それは、死に行く者に苦痛を与えながらも最終的には、身体は純粋な光の中で溶解し、二人の恋人は上昇し、男と女、生と死、光と闇、始まりと終わりといった対立が解消されることになる。

そしてこのプランに基づき、次章で詳説するような舞台が成立したのであるが、ヴィオラは、その映像素材を編集し直したものを、ロンドンの「愛/死」展において発表する。その展示では、「浄化 (Purification.)」「恋人たちの道 (Lover's Path.)」「火の女 (Fire Woman.)」という三つの作品が展示されたが、それはオペラ上演における三つの幕に対応するものであった。そのうち、第一幕に相当する「浄化」は「接近 (The Approach.)、到着 (The Arrival.)、脱衣 (The Disrobing.)、禳ぎ (Ablutions.)、涙の水盤 (Basin of Tears.)、消灯 (The Dowsing.)、溶解 (Dissolution.)」の七つの部分から構成され、50分にも及ぶ作

品となった。確かに、これは第一幕における物語の推移と一致しているが、重要なことはそこにはワーグナーの音楽が存在しないことである。

このことはヴィオラのビデオアート映像は、舞台上の演技と並行する映像世界という目標を凌駕し、映像自体の自立性において成立することを意味するだろう。そのよう意識を、ヴィオラはトリスタン・プロジェクトに先立ち、2000年にロックバンド「ナイン・インチ・ネイルズ (Nine Inch Nails.)」のコンサートのため、三曲分の映像を提供した時に確認している。

ナイン・インチ・ネイルズは2000年にアルバム「シングス・フォーリング・アパート (Things Falling Apart.)」をリリース後に、アメリカツアーを行ったのだが、その際にヴィオラに対して La Mer. The Great Below. The Mark Has Been Made. の三曲に対するビデオ制作を依頼したのだった。このコンサートは、録画され「アンド・オール・ザット・クッド・ハヴ・ビーン (And All That Could Have Been.)」という題でDVDとして販売されることになる。そして、このDVDでヴィオラ自身が映像に対して、自分は音楽の描写的な映像には全く興味がなく、映像自身が音楽の基盤となることを望んだと告白する。それは、多くのミュージックビデオがもたらすような安定性とは対立しながらも、映像それ自体が機能するものとされる。そして、実際に映像がはじまると、今までバンドの音楽に熱中していた観客が、映像それ自体に引き込まれていく様を確認することになる。

ところで、このコンサートでは三連祭壇画のように、縦長のスクリーンが三面、バンドの背後に設置され、映像と音楽の並行関係が成立している。それは、トリスタン・プロジェクトの雛形のようなものもあるが、映像自体もトリスタン・プロジェクトの先駆けとなっていて興味深い。具体的に示すと、一曲目の La Mer. では、はじめ青い水面に穏やかな水の波紋が映し出されるが、演奏と共に色彩はオレンジ、緑、赤と刻々に変化し、波紋も荒々しくなるが、最終的にはまた穏やかになり、水中の映像に変容すると、そこに浮遊する女性の姿がみえることになる。

二曲目の The Great Below. は、はじめ日本海のような岸壁と荒波が映し出されるが、カメラは乱暴にパンして暖色の花畑の映像にかわる。そこでは、中央の画面には一人の人物が蜃気楼のように映し出されるが、すぐにまた海辺の映像に変わる。カメラは不安定に動きながら、次に中央の画面に水中で逆さに浮遊している人物の映像になる。これは、1994年の「ステーションズ (Stations.)」のイメージの再利用であり、足から上昇し水しぶきが上がったあとは、水中に神秘的な光が差し込む映像で終わる。

三曲目の The Mark Has Been Made. は、はじめ暗闇の水流に光あてていたが、カメラは水の中に入り込み、水の中で荒々しく変化する。次に、火の粉が見えたかとおもうと、それは次第に火柱となり、荒々しい水と火の映像が交互に映し出されることになる。この水と火の関係性は、「クロッシング」における、表裏一体となっているスクリーンの横を、水から火、火から水へと絶えず移動するときにもたらされるような映像かもしれない。

この三曲は、時間としては14分程度の映像にすぎないが、後のトリスタン・プロジェクト

トの特質を要約しているといえよう。それは、第一に映像が音楽に従属するのではなく、音楽と対等なものとして自立するべきであるという考えの下で作られているということである。第二には、ここでヴィオラは、全く新しい映像イメージを作り出すのではなく、自らの作品のエッセンスを活用して、再創造を試みている点にある。この後者の特質は、ヴィオラの作品を良く知るものにとっては、既視感による作品、使い回しの作品という批判の対象となるだろう。そこで、次にオペラ上演としての、トリスタン・プロジェクトの内容について詳説し、その内容を確認することにする。

3：オペラ上演としての「トリスタン・プロジェクト」

トリスタン・プロジェクトは、第一義的にはオペラ上演のためのものであり、パリ国立オペラにおける上演の実際について、以下セラーズによる演出にも配慮しつつ詳しく説明することにしよう。

第一幕

前奏曲のあとの第一場、緞帳があがり舞台背後には横長のスクリーン、舞台向かって右に四角い台がおかれ、上からオレンジ色の光が四角く照らされている。台の上にイゾルデとブランゲーネがいて、背後の映像は最初に波頭だけが映し出され、次第に地平線が見えてくる。それは、杉本博司の海景写真に似た静謐さを讃えているが、第二場になりイゾルデによる「ためらう風よ 私の願いを聞いておくれ」が始まると、映像には岸辺が映し出され、荒々しく岸に波しぶきがあがり、映像それ自体が不安定で、暴力的なものになる。この様な映像は、日本滞在による「はつゆめ」(81年)や「十字架の聖ヨハネの部屋 (Room for St.John of the Cross.)」(84年)、あるいはナイン・インチ・ネイルズのコンサートにおける The Great Below. に酷似している。

舞台では、向かって左側に、イゾルデらがいるのと同じ大きさの四角い光が照らされ、更にもその光のなかの前方には青い光が四角く照らされている。その青い光の中でトリスタンとクルヴェナールは立っている。ブランゲーネがトリスタンにイゾルデがトリスタンを呼んでいることを告げに近づくが、その青い光の中に入ることはない。その間、背景の映像は、霧がかった海の遠景にかわり、灯りをともした船が微かに見える。しかし、クルヴェナールによる「モロルトの歌」が終わると、次に四角い額縁の映像へとかわる。

ここから第三場のイゾルデによる「タントリスの語り」となるが、映像の前方舞台向かって右側の台に青い光が照らされ、そこにトリスタンが横たわることで、フラッシュバック的な演出となっている。スクリーンには、二連祭壇画のように四角い額縁が二つ現れるが、下の部分は額がなく、いわば額縁の門のようにになっている。額中の半分から少し上のところに地平線が引かれ、中央には遠近法的な消失点のような白い光が見える。額中の地平線の前方には光と影が縞状になっていて、一様ではない。消失点の光は、どんどんと大きくなっていくが、それはトリスタンとイゾルデの二人であることが次第にわかっていく。二人は額の門を通過しカメラに身体が近づく⁵、すると画面全体に二人の身体が

映し出されることになるのだが、急に暗くなり二人のシルエットの映像に変わる。この消失点から前面への移動は特に「クロッシング」の表現方法を踏襲している。

イゾルデによる語りが終わわり、フラッシュバックのトリスタンが舞台から去ると共に映像はかわり、いわゆる「浄化」の映像となる。それは、額縁の映像と同様に、二連祭壇画的な映像であるが、ただし額はなくなっている。つまり、グレーの室内にトリスタンとイゾルデと、それぞれ背後に老人の従者がいるというものであり、二人はそれぞれ服を脱ぎ始める。ここは第四場にあたり二人が裸になると、映像はそれぞれ、上から流れる水の映像にかわる。舞台ではイゾルデがブランゲーネに毒を用意するよう指示すると、この水に二人は両手で触れ、水しぶきがあがる。この水と手の映像は、07年のヴェネチア・ビエンナーレの出品作「岸なき大洋 (Ocean Without a Shore.)」における水を、また手のクローズアップはパッションシリーズの「四人の手」を連想させることになる。この手と水の映像は、当初背後の身体が色彩を有しながら見えていたが、だんだん暗くなり背後の身体は消滅して、水だけの映像になる。

次に、二人が丸い水鏡のような水盤の前にたっている。それに二人はゆっくりと顔をつけては、顔をあげる。これは明らかに、01年の「サレンダー」の表現を踏襲している。また、この水面がゆれ、明確な形が漸次的に変形し消滅していく表現は、第三幕の「愛の死」にも用いられることになる。次に映像は、正座して座る二人に変わるが、しばらくして二人は跪くように身体をおこし、二人の老人の従者から瓶に入った水をかけられる。この映像は浄化を意味するとされるが、この映像の雰囲気は、マザッチオやピエロ・デッラ・フランチェスカのフレスコ画に似た静謐な雰囲気を持っている。

この浄化のシーンのあとは、第五場となりブランゲーネが毒と偽って渡した媚薬を飲み干すシーンとなるのだが、いったん映像は消え、次に二人の顔のクローズアップとなる。このクローズアップのシーンは、カメラが水中にあり、水の中から二人の顔を見上げるようになっている。二人は顔を水に浸け入れ、しっかりと水の中で目を開ける。しばらくすると、息が続かなくなり、水泡が口からもれはじめ共に水から顔を出すと、水面はゆれ、それに反映される顔が映し出されることになる。そして、この映像はフェードアウトし、また色彩も失い灰色となって明確な形は失われ、曖昧なものとなる。これは、死を覚悟した二人の心理的状況を示すことになるだろう。

次に、暗闇のかなり深いところに白い点のようなものがあり、それを上からみているようなものへとかわる。このあと白い点は、二人が抱擁しながら、水中から浮上しようとしていることがわかるのだが、この身体が上昇するイメージは「ミレニウムの五つの天使」における「昇天の天使」の表現を踏襲したものである。しばらくすると、明確に二人であることがわかり、最後に水面まで達する。これは媚薬によってもたらされた二人の愛のまなざしの高揚に他ならないのだが、船がコーンウォールへ到着すると映像は真っ白になり、一階パルテール客席後方から合唱の水夫たちが入場し、客席の照明もともに、軍服姿のマルケ王もパルテール中央に登場する。そして、舞台のトリスタンとイゾルデを眺めつ

つ、最後にラッパの音が鳴り終わると、暗転して幕となる。

第二幕

前奏曲が終わり、幕が上がり第一場、ステージには森の風景の映像が映し出されている。舞台手前向かって左側前方に台があり、そこにイゾルデ、舞台中央にブランゲーネが立っている。この森の映像は、明らかに2002年にベルリンのグッゲンハイム美術館で発表された「日の光で旅たつ」の映像と似ている。⁶あるいはこの森の映像は、ルネ・マグリットの「白紙委任状」の馬と人物がいなくなったような雰囲気醸し出している。それは、生のままの自然というよりは、マグリット同様に現実感を喪失した観念的なものであり、森の背後に広がるオレンジ色の陽の光は、日没と共に失われ、サーチライトを照らしながら森の中をさまよう映像にかわる。それは、91年の白黒作品「パッシング」とも似ている。

それは色彩感を失った夜の世界でもあるが、イゾルデがブランゲーネに火を消すように命ずると、月の光の映像に展開し更に燃えさかるオレンジ色の火柱の映像へと移りかわる。このとき、舞台上のイゾルデにはオレンジ色の光が照らされている。そして突然瞳のクローズアップの映像（その瞳には火柱が映っている）がインサートされると、火柱は消え、暗転する。映像は「クロッシング」を流用したものにかわり、遠近法的消失点からトリスタンが前方にだんだん近づいてくる。そして第二場となりトリスタンが舞台に登場すると、映像のトリスタンも前方へと接近しつづける。すると、映像のトリスタンの手前に薪の火柱が見え始めてくる。それを前面に接近するトリスタンは蹴飛ばして通過する。

トリスタンが火を通過すると暗転して、映像はランプに火を点すイゾルデの映像にかわる。これは「キャサリンの部屋」における「宵の映像」の転用であるが、奥のランプに照らされるイゾルデはシルエットの映像であり、燭台の前方には水面があり、その光が反射している。奥の光が手前の水面に反射するイメージの源泉は、古くは79年の「プールの反射 (The Reflecting Pool.)」にさかのぼり見いだすことが出来るだろう。そして、イゾルデは正面向いて、この前方の水を横切り、それにともない燭台の光が反射する水面は揺れ動くことになる。

この間、舞台のトリスタンとイゾルデは、青い光の中で向き合っている。燭台の映像が終わると共に、二人を照らす青い光は失われ、映像は二人の顔のクローズアップになる。二人が見つめ合っている背後をカメラが回転し、クローズアップされたイゾルデの目からは涙があふれ出る。二人が抱擁しているうちに、映像はノイズに満ちたものになり、色彩も失われる。

舞台は暗くなり、舞台左側の台の上で二人は抱擁しあっている。ブランゲーネは舞台向かって左側の客席のバルコンにたち「忠告の歌」を歌うが二人には届かない。その間、映像はノイズに満ちたものが続くが、その真ん中に黒い人影のようなものが現れると、舞台左からマルケ王とメロートが現れ、暗闇から二人の抱擁を見つめることになる。映像は、イゾルデの顔が映し出されるも、すぐにノイズに満ちたものになり、中央に黒い人影が現

れることが繰り返される。

トリスタンの独唱が始まると、森の中を二人がさまよう映像にかわるが、ノイズは抑え気味である。そして、太陽の光に向かって二人は歩むが、再びノイズのある黒い影の映像にかわると、マルケ王とメロートが舞台左から現れ、二回目の目撃となる。舞台中央には、オレンジの光が照らされ、映像は手をつなぐ二人の映像にかわる。二人は海辺に近づき、そのまま海の中へ入っていき、姿がみえなくなると。映像は青い水中に漂う裸の二人に変わり、二人が抱き合いながら深く沈んでいくことになり、そこで舞台は暗転する。

だんだんと夜が明けていき第三場となると、クルヴェナールの忠告の叫び声が響くが、既に時遅くメロートが二人を告発する。そして、マルケ王の嘆きが始まると、しっかりと夜は明け、手前の木の背後に太陽がまぶしい映像となる。次に映像は林の中をさまよう二人の映像にかわるが、だんだんとノイズに満ちたものになり形は失われる。再び木の映像に戻り、舞台ではマルケ王とメロートの前で二人は抱擁すると、木の映像は光で満ちあふれホワイトアウトし、その光の下でトリスタンはメロートに刺されることになる。そのナイフをマルケ王はメロートから奪い、苦悩の顔を見せながら暗転して幕となる。

第三幕

舞台のスクリーンは縦長にかわる。前奏曲のあとの第一場、第一幕冒頭同様の海の光景が映し出され、微かに船の灯りがみえる。映像は、木と空の映像にかわる。スクリーン前の舞台中央に台が置かれ、そこに痛手を負ったトリスタンは寝ている。哀愁を帯びたコーラングレ奏者によるシャルマイの音は、舞台向かって左のバルコン席から響き、会場を包み込むように奏でられる。その間、映像は先の二幕と異なり、トリスタンの心象風景の表象に終始する。それは、様々な映像が浮かび上がっては、消え去ることが繰り返されることになる。つまり、木と空の雲、さらには水中へ、そこには水泡が下から上へと上っていく、さらには蜃気楼のような光景になり、手前には麦畑のような黄色、その背後に二人の人物が歩いているような風景、またサイロのようなものが見えると共に、一本の草がクローズアップとなったかと思うと、また水の中の映像へと変わり、男が水のなかで息を吐き水泡が上がるものへとかわる。この間、映像は色彩を有しながらも、明確な形をもたず、ノイズ的なものとなる。

次に白黒が反転しネガのような映像が映し出されるが、波なのか水流のクローズアップなのか、そして昏睡状態のトリスタンの独唱が始まると、一本の木が映し出される。この木の映像は神秘的な印象を与える。さらには月の映像が続き、ノイズに満ちたかと思うと、赤い水のなかで誰かがもがいているようなものへとかわる。この赤い水中の映像は、当然ながら「ミレニウムの五つの天使」からの転用である。

さらに蜃気楼の人物映像が映し出されるが、それはだんだんとイゾルデが近づいてくることを暗示している。この蜃気楼の映像は、ナイン・インチ・ネイルズのコンサートの二曲目 The Great Below. における映像と酷似している。三度目のシャルマイの音がなると、映像は再び木と空のものにかわり、ノイズに満ちるが、次には白い衣装の女性が森の中を

さまようものへとかわる。しばらくすると子供の顔が映し出され、マッチの火を点し、そしてそれを消す映像となる。さらに、白黒で水辺が映し出されるが、次に水が上から落ちてくることがわかる。シャルマイの音が鳴ると映像には色彩が戻り、森の中の清水と木の幹が映しだされ、さらに弱めのシャルマイの音が鳴ると、水面に木の葉が浮かぶ映像に変容する。

映像は川から海へとかわり、オレンジ色の水の中に身体が現れる。そしてカメラは水中から外へと移動すると、トリスタンの絶望的な独唱となる。クルヴェナールがそれに応答すると、海中の草が映し出され、色は青緑なものになったかと思うと、イゾルデの影を表現する蜃気楼の映像が映し出されることになる。さらに、再び水中の映像に変わると、そこに泳ぐ人影がみえ、それが水中から外に上がり、レンズに水滴がついたまま水面を映したかと思うと、今度は木の映像そして蜃気楼の映像にかわり、舞台ではバルコン後方からトリスタントランペットが鳴り響くことになる。

第二場になりイゾルデが到着すると、蜃気楼の映像は、オレンジ色の炎の前にしっかりと立ち、正面を見つめるイゾルデのシルエットの映像にかわる。火の前でたつイゾルデは、せっかく再会した最愛のトリスタンが死んだことを知ると、前方に歩み寄りそのまま、前方の水面に倒れることになる。倒れると、映像はその倒れた水面の揺らぎの映像のみとなるが、それは、はじめ炎の光を反射するオレンジ色の揺らぎだったのだが、だんだんと上部に青色の部分が揺れ動きながら見えてくる。そして、この青色がオレンジ色よりも優勢になり、全体が青色へと漸次的に変化する。すると、青い水中の下方にトリスタンが横たわっている映像へとかわるが、次第に青い色彩は失われ、深海のように暗い背景の前で、横たわる白い衣装のトリスタンは、神秘的あるいは静謐さを讃えることになる。

舞台は第三場にうつりかわり、中央の台にトリスタンは依然として横たわっているが、そのまわりでクルヴェナールがメロートを殺して敵を討ち、その両者が果てるとマルケ王が登場する。マルケ王はトリスタンの死を悼み、そしてイゾルデによる「愛の死」となる。イゾルデの歌唱に合わせ、映像のトリスタンは、だんだんと白い水泡に包まれながら、水の中を浮上していくが、これも「ミレニウムの五つの天使」の転用である。そして、トリスタンが上り詰める詰めると、青い光が画面右下から左上へと対角線上に放たれ、その光に沿うようにイゾルデは着衣のまま浮上し、上り詰めると暗転して幕となる。

以上の説明からは、2章で提示したトリスタン・プロジェクトの特質のうち、ヴィオラの他の作品との関係性が強調されることになるだろう。そこで、次章は映像の自立の問題を、舞台の登場人物と映像のそれとの差異に着目して論じることにする。

4：オペラ演出におけるビデオ映像の使用と時間性について

オペラ上演におけるトリスタン・プロジェクトでは、舞台のトリスタンとイゾルデ（つまりはオペラ歌手）と、映像の二人とは並行的な関係性があるにしても、両者の間の関係性において、同一性の意識は低いものといえよう。それは、08年にロバート・カーセン

(Robert Carsen 1954-) の演出により、シャンゼリゼ劇場で上演されたリュリ (Jean-Baptiste Lully 1632-87) の「アルミード (Almide.)」におけるビデオの使用と対照的である。

以下、その演出について概観すると、最初の「プロローグ」⁷においてカーセンは、舞台設定を現在のヴェルサイユ宮殿とし、登場人物たちをそこに集う観光客に置き換える。舞台上のスクリーンには、ヴェルサイユ宮殿の絵が映し出され、その下にオペラの上演開始時間と同じ19時30分からガイドツアーが始まると書いてある。そして演奏が始まると、銀色のワンピース姿の女性ガイド2人（栄光の女神と英知の女神）が登場し、指示棒を延ばし、美術史の講義をするように、スクリーンに映し出されるルイ14世の栄光について讚えることになる。

この講義を聞くのは、演出上ガイドツアーの観光客に置き換えられた歌手に他ならないが、一方でガイドツアーが現実の舞台の上演開始時間と同じであるという仕掛けは、舞台の時間と観劇の時間の同時性を導き、歌手たちと同じ時間意識の中で、観客の我々自身がルイ14世の栄誉を学ぶことになる。その意識は、歌手たちを舞台でなく、突然客席に配置して歌わせるという演出によって助長されることになる。そして、舞台の静止画は動画にかわり、客席のすぐそばにいる歌手たちが舞台の動画の中に没入することになる。

ビデオの中で彼らは「鏡の間」などで、ダンスを踊ったあと「王の寝室」を見学する。すると、観光客の一人が—それはオペラ本体のルノー役を歌うポール・アグニーその人そのものなのだが—この部屋に魅了され、バラスターを乗り越え王のベッドに近づき、その上で法悦状態となって眠ってしまう。この映像シーンで「プロローグ」は終わり、その後舞台ではビデオの映像なしに、オペラ本体が上演されることになる。

オペラ本体の物語は、ベッドの上でアルミードが自害することで、全て終わるのだが、興味深いことにカーセンは再度「プロローグ」の観光客たちを舞台に登場させる。そして、自害したアルミードと、プロローグで眠りこけた観光客が瞬時に入れ替わり、最終的にはルノーとアルミードの悲劇は、観光客そして同時に私たち観客自身の夢の回想であったという解釈を示すことになる。このとき、ビデオの登場人物と舞台の登場人物は同一人物であることが重要であり、トリスタン・プロジェクトのそれと対極にある演出ということができよう。

この演出では、実際に登場人物の歌手その人が、ビデオ映像にも登場するという手の込んだ仕掛けを用意したため、余計に舞台と映像の登場人物の同一性の強度が強まるだろう。しかし、ここで重要なのは、舞台と映像の登場人物の同一性が、オペラ上演の時間的な流れによって規定されている点にある。それは、2004年にパリのシャトレ座で上演された、ラモー (Jean-Philippe Rameau 1683-1764) オペラ「遍歴騎士 (Les Paradin)」の演出における、ビデオ映像の使用にも共通している。

この演出とビデオを担当したのは、コンテンポラリーダンスのコレオグラファーでもあるジョゼ・モンタルヴォ (José Montalvo 1954-) であるが、彼は舞台後方に出演者の等身

大の映像を流し、出演者と映像の出演者の共演という状況を導いた。しかも、スクリーンにはスリットがあり、舞台の出演者はスリットから、スクリーンの後方に入り込んだり、逆に突然舞台に現れたりすることで、舞台の出演者と映像の出演者の差異を曖昧にした。それは、バロックオペラ独特の驚異の感覚の現代的解釈と言えるかもしれないが、大事なことはオペラの作品内部にあって、映像が現実の代理となるということである。

このとき感じる現実と虚構の差異が曖昧になるという不思議な感覚は、本来同一であるはずのない現実と虚構が、同一なものとして提示されることによってもたらされるが、現実であれ虚構であれ、同じ時間の流れの中にあることにはかわりない。それは「アルミード」にせよ「遍歴騎士」にせよ、その中のビデオはオペラ上演の物理的時間の中でしか成立しないことを意味しており、ヴィオラのトリスタン・プロジェクトのように、映像そのものがビデオ・アートとして成立することの対極にある。

5：オペラにおけるドキュメントとしてのビデオ映像

トリスタン・プロジェクトを演出したピーター・セラーズにとって、オペラ演出にビデオ映像を積極的に利用するのは、この作品が最初というわけではなかった。すでに、2000年12月にパリのシャトレ座で上演された、ミニマルミュージックの作曲家ジョン・アダムズ（John Adams 1947-）による、オラトリオ「エル・ニーニョ（El Niño）」の上演において、セラーズはトリスタン・プロジェクトと同様、歌手の背後にスクリーンを設置し、その映像と歌手を併置する手法を用いている。

エル・ニーニョとはスペイン語で幼児イエスを意味し、この曲は基本的にはキリストの降誕に関する新訳聖書の物語を主題としている。しかし、セラーズは舞台のカリフォルニアに設定し、イエスの誕生の物語を、ごく普通のヒスパニック系カップルの話に置き換える。それはイエスの誕生というキリスト教の主題でありながら、女性の妊娠そのものの神秘性、奇跡に注目することで、多文化的視点を導入しつつ、様々な解釈の可能性を模索する立場といえるだろう。ここでは生命の誕生の普遍性が問題になるのであり、人間の愛、そして死の普遍性を問題にしたトリスタン・プロジェクトと類比的であるといえよう。

しかし、両者の作品を比較すると、その演出とビデオ映像の違いは明瞭である。つまり、「エル・ニーニョ」においては、舞台上におけるダンサーたちの舞踊ばかりでなく、登場人物の演技が重要になる。一方、トリスタン・プロジェクトにおいては、演技は最小限なものに限定され、映像そのものを阻害しない配慮がなされていた。また、映像そのものを、ごくありふれたヒスパニック系のカップルに設定するということは、他のセラーズの演出において特徴的な、現実性あるいはドキュメント性の意識が強いものとなる。

セラーズはそのキャリア初期の1991年に、舞台設定を現代アメリカ社会としたモーツァルトのダ・ポンテ三部作のTV映像を制作している。つまり、ニューヨークの高級マンションにおける「フィガロの結婚」、犯罪多発のスラム街における「ドン・ジョヴァンニ」、映画「アメリカングラフティ」に登場するような郊外のダイナーにおける「コジ・

ファン・トゥッテ」である。この置き換えは、18世紀のオペラを現代的な問題の中で把握し直す試みであり、そこには現実の問題に対するメッセージが込められることになる。

さらに、08年の夏エクサンプロバンス音楽祭における、モーツァルト初期のジグシュピール「ツァイデー (Zaide.)」の演出にあたっては、モーツァルトが曲の中で奴隷制度に反対していることを読み取り、現代における奴隷制度を意識させる演出を行った。この演出においては、ビデオ映像は使用されなかったが、セラーズは現代的な奴隷制度に反対する活動家ケビン・ベールと共にシンポジウムを開いている。それは、自分の演出が、いかにして現実的な問題とつながりをもつべきかという意識のあらわれといえるだろう。

ところでセラーズは、音楽学者の岡部真一郎との「エル・ニーニョ」に関連する対談において、アダムズが調性を用いて作曲していることが、演劇の作曲に適應し、それが感情を解放することを可能ならしめていると説明し、その映像の使用については以下のように述べている。

「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、様々なことなる種類の心理学的、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立ち現れるのです。そして映像と音楽は、時に対話を行い、あるいはまた、時には異なる物語を語って対位法を織りなす。」⁸

ここでセラーズのいう、映像と音楽の「対位法」という表現は、同じミニマル・ミュージックの作曲家スティーブ・ライヒ (Steve Reich 1936-) による、オペラ「ザ・ケイブ (The Cave.)」(1993年) を連想させることになる。

「ザ・ケイブ」は、実生活のパートナーでもある、ビデオ・アーティストのベリル・コロット (Beryl Korot 1945-) と共同制作したものであり、旧訳聖書 (創世紀) とコーランで物語られるアブラハムとその家族をテーマとしている。ここで、コロットは、イスラエルのユダヤ人 (第1幕)、パレスチナのアラブ人 (第2幕)、アメリカ人 (第3幕) に対して、アブラハムに関するインタビューを行い、その語りの映像が、舞台上のマルチスクリーンで上映され、それが作品の重要な構成要素となっている。

この作品は、ライヒ自身がミュージック・コンクレートの影響を受けていたことや、1988年の「ディファレント・トレインズ (Different Trains.)」において、現実の言葉自体を音楽化する手法を確立した事によって成立しているといえるだろう。つまり、そこでライヒは、具体的なインタビューの音声をサンプリングし、その音高を旋律として扱うと共に、それを弦楽四重奏によって反復するのである。このとき、インタビューの音声は、音楽それ自体の構成要素そのものとなる。

そしてこの手法を、映像を含み持つ音声に拡張したのが「ザ・ケイブ」に他ならない。すると、舞台後方で提示されるビデオ映像は、作品全体を和声体としてみたときの、一つの声部なのであり、楽器奏者や歌手が担う各声部と同時に鳴り響きながらも、作品全体としての統一感をもつ「ザ・ケイブ」は、いわば対位法的な作品ということになる。しかし、このとき注意したいのは、このビデオ映像としての声部は、旋律としての音楽性と共

に、具体的な意味内容、あるいは現実的なドキュメント性を有していることである。

すると、ライヒの「ザ・ケイブ」における「対位法」と、セラーズが「エル・ニーニョ」で語るそれとの違いは、作品の存在論的な立場からいえば、映像そのものが音楽作品の内部に包摂されるものと、映像と音楽とが分離しているものとの違いということになる。そして前者は、当然ながら4章で問題にした作品内部の時間性の問題も含み持つことになるだろう。

6：まとめにかえて

5章において問題にした、ドキュメントとしてのビデオ映像は、セラーズの多くの作品にあっては、社会的な関心と作品との関連性を保証するものであった。また、ライヒにおけるドキュメント映像は、映像自体が音楽の構成要素となる一方で、作品の意味内容そのものを規定することになる。それは、作品において形式と意味内容が合致していることを意味するだろう。

一方、トリスタン・プロジェクトに目を向けると、社会的関心を有するドキュメントとしての映像ではないことは明らかだ。また、オペラ上演において、舞台の登場人物と映像の中のそれとの同一性の意識は低く、映像自体が音楽から離反する可能性を秘めることになる。そして、その離反は、それらがビデオアート作品として、再生産される事によって決定的なものとなる。

それは、2章で問題とした、ロンドンでの2006年ロンドンでの「愛/死」展のあと、2007年にニューヨーク、2008年シドニーで展示の概要をみれば明らかである。例えば、ニューヨークの展示では、三つの作品 Passage into Night. The Fall into Paradise. Isolde's Ascension (The Shape of Light in the Space After Death.) が出品され、シドニーでは、The Fall into Paradise. Fire Woman. Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall.) が出品されている。

それらは、Passage into Night. 以外は、10分程度の作品に編集されたものであり、トリスタン・プロジェクトの中心的な映像であるとはいえ、その物語性が払拭され、純粹に視覚的な芸術作品として鑑賞される傾向が強まることになる。また、それは商品としての芸術作品という視点が強まることを意味しており、トリスタン・プロジェクトを私的に所有することが可能となる。

一方、私たちは、オペラ上演のトリスタン・プロジェクトのチケットを購入し、その上演に立ち会ったとしても、その作品そのものを所有するわけではない。無論、オペラ上演を記録したDVDを所有することは可能であるが、そのDVDは芸術作品そのものではなく、そのコピーにすぎない。我々は、トリスタン・プロジェクトという自立的な芸術作品を、その高価な液晶装置ごと購入できる財力がない限り、それらの記憶を集積し、自らのアーカイブを構築するしかないだろう。そして、本論はそのささやかな試みに他ならない。

- 1 Wuppertal, Germany, Galerie Parnass, Exposition of Music-Electronic Television, March 11-20 1963
- 2 市原研太郎「ビデオ・アートと映像インスタレーション（前）」このテキストは、元々はNPO法人アーツイニシアティヴトウキョウのウェブサイト <http://a-i-t.net/index.php> 上で公開されていたものであるが、現在は公開されていない。その要約的な原稿として市原研太郎「二元論と二次元性からはるか遠くへービデオ・インスタレーション三十年史」『美術手帖』（美術出版社）Vol.54, No.817.（2002年3月）89～93頁がある。
- 3 森美術館における展覧会カタログ『ビル・ヴィオラはつゆめ』（淡交社）64頁、2006年。
- 4 このプランは、パリ国立オペラ座における公演プログラムに掲載されている。また、ニューヨークのリンカーンセンターの上演時のプログラムは、以下のサイトで公開されている。
<http://www.lincolncenter.org/programnotes/gp-tristan-050207.pdf>
- 5 この移動は、ワンカットの映像で撮影されており、身体がカメラに近づき暗転して次のショットに変わる手法は、ヒッチコックの『ロープ』（1948年）を連想させる。
- 6 この作品は7面の映像インスタレーションであったが、そのうちの一面には湖と手前に岸があり、その左側が丘の上の室内風景、丘の下の船着き場には船と荷物を積み込む光景が映し出されていた。それは、まさにトリスタンとイゾルデのイメージに合致するものであり、パリ国立オペラ座2005～06年シーズンのパンフレットでも、トリスタンとイゾルデの頁にはこの図像が採用されていた。また、別の映像では湖から人体が浮上していく光景が映し出されたが、その映像は第三幕の「愛の死」における身体の浮上とも合致している。
- 7 ルイ14世の庇護の下でリュリによって成立する、フランスのバロックオペラは、「叙情悲劇（tragédie lyrique）」あるいは「音楽悲劇（tragédie en musique）」と呼ばれ、通常ルイ14世を讃えるプロローグを備えている。
- 6 「ピーター・セラーズ+岡部真一郎 エル・ニーニョ 音楽と演劇の多文化的接点」『言語文化』（明治学院大学言語文化研究所）No.21（2004年3月）176～200頁