

森山威男 スイングの核心 ——1970年代日本におけるフリージャズの創造

2016.11.20 (日) @ 東京大学駒場キャンパス 18号館 1階ホール

登壇者

松原 隆一郎 (東京大学)
長谷部 浩 (東京藝術大学)
マイク・モラスキー (早稲田大学)
森山 威男 (ジャズドラマー)

共催：東京大学アメリカ太平洋地域研究センター (CPAS)

科学研究費基盤研究 (C) 『森山威男のフリースタイル奏法のデジタルアーカイブ
作成および対話を通じた分籍と考察』

討 論 会

松原隆一郎 このシンポジウムを主催する、東京大学アメリカ太平洋地域研究センター (CPAS) に所属しております松原です。本日は司会を務めさせていただきます。まずはパネラーをご紹介します。

私のお隣は、演劇評論がご専門の長谷部浩先生。東京藝大で教鞭をとっておられ、現代演劇のみならず歌舞伎にも通じておられます。中村勘三郎さんや板東三津五郎さんとは旧友のようなご関係でした。彼らについての著書もお持ちです。現在、蜷川幸雄の評伝を書き下ろしておられます。

そのお隣は戦後日本文化論がご専門で早稲田大学のマイク・モラスキー先生。戦後日本のジャズに詳しく、最近では居酒屋や武道にも研究範囲を拡げ、1970年代のアングラ演劇やジャズ喫茶といった文化にも見識をお持ちです。実は、私たち3人は1956年生まれです。これはおそらく奇遇ではないんじゃないか。と申しますのも、我々の世代が森山さん時代の山下トリオを知る一番歳下の世代かと思われるからです。そして森山さんとは直接にご縁があり、西荻窪にお二人がお住まいの折りに森山さんが英会話を習ったことがあるそうです。またモラスキーさんはジャズ・ピアニストでもあり、森山さんと共演経験があるそうですが、森山さんは覚えておられますか？

最後は本日の主人公で、ご覧いただいた動画の主役であるドラマーの森山威男さんです。

それでは最初に私達4人がそれぞれ15分程度お話をいたします。最初は私からのご報告です。この映像をどう理由で、またどういう段取りで作成したのかをお話ししましょう。直接のきっかけとなったのは、2013年正月の森山さんの発言です。森山さんは毎年年初、新宿ピットイン (ライブハウス) で「森山威男3DAYS」と題して演奏しておられます。2013年は4DAYSで、私は4日に聴きに行きました。森山さんは呼吸を整えるためもあり

曲の合間にマイクを持ち、ユーモラスなお話をされるのですが、その中で私にとって聞き捨てならない事をおっしゃいました。

ひとつは、「山下洋輔トリオ時代にフリージャズを演奏していた頃のテクニックについて自分は今、説明ができるようになった」ということ。もうひとつは、「自分達はヨーロッパであれだけの歓迎を受けたのに、あの演奏形態は定着しなかった。いつかどこかの若い者が継いでくれるなら、テクニックについて説明しておきたい」ということ。詳細は違っているかもしれませんが、私は森山さんがそのように語ったと受け止めました。

森山さんは終演後の行事として関係者と食事をされるのですが、その日も恒例のその会があり、私も参加しました。古くからのファンで、警察小説でベストセラーを連発する作家の今野敏さんもおられました。その場で私は森山さんに「演奏技法についてのドキュメンタリー動画を作成する用意がある、とにかく撮りたいから任せて下さい」と述べました。森山さんが技術について説明するところを撮影し公開したい、そう申し出て、森山さんから承諾を得ることができたのです。

では、どうして私は森山発言にそこまで反応し、収録を願ったのか。いまを去る42年前の1974年6月4日、山下トリオはメールスジャズ祭で、金字塔的な演奏を行いました。その内容は『CLAY』と題して発売されています。その年、私は東大を志望する受験生で神戸に住んでいたのですが、母が「10月10日に東京大学に下見に行こう」と言い出しました。私は小躍りしました。というのもその日には新宿ピットインに山下洋輔トリオが出演することを雑誌で知っていたからです。あの『CLAY』の実物を見ることができる！そこで勇躍東京に乗り込んだのです。

昼間にサッサと本郷と駒場の下見をすませ、母親をホテルに置いてピットインに向かいました。新宿駅を降りたのも初めてでしたが、紀伊國屋の裏に回るともの凄い行列で、目まいを覚えました。しかもその群衆が皆入場するのです。店内はオールスタンディング。山手線のラッシュアワー並みのすし詰め状態です。それに仰天していると、人混みを「はい、はい」と坊主頭の寿司職人みたいな人がかき分けて、舞台上がっていくのです。そしてやおらサックス持ち出し、その後はさきほどご覧いただいたような演奏です。これに私は大変な衝撃を受けました。「東京に出てくるというのは、こういう事件に出会うということなのか！何が何でも受験を突破して東京に出てこなきゃいかん」、と気持ちを固めたのです。

ところが私が東大に入学した翌1975年の年末、森山さんが突如下山トリオを脱退してしまいました。トリオでアルバムは多くリリースしていましたが、その間の演奏をとらえた映像は存在しません。若松孝二監督の『天使の恍惚』には背景として登場しますが、演奏しているところをじっくり撮影しているわけではない。レコードに記録された超絶的なスピードとやりとりは、どのような技術や理屈で出てくるのか。カメラの方が勝手に動いてしまうと、皆目分からないのです。

それ以降、私の長年の願いは、森山さんと山下さん、坂田さんが再びトリオを組み、演奏する手足を見てみたい、ということになりました。願わくば、動きをしっかりと映す映像を残して欲しい。森山さんの脱退後、日本でもフリージャズはそれなりに広がっていきました。しかし、あの時の私が受けた「何か」は、どのバンドからも聞き取ることはできませんでした。それが何であるのかは、今日まで分からないままでした。

今回、森山さんはその「何か」を「スイング」という言葉で表現されました。山下洋輔トリオにおける「スイング」はどのようなものであり、いかにして生まれるのか。この映像は、その謎を森山さんに解いてもらい収録したものです。

では私は、何故動画を作成できると思ったのか。私は教員・研究者としてはCPASに属していますが、同時に運動会の柔道部長も務めております。柔道部長というのは顧問として学生部員と付き合うのが一般的なのですが、私はちょっと毛色が異なり、私自身が学生たちと柔道の稽古をするために部長をしています。また私は大学につき基本的に卒論を書く場所だと思っているので、柔道部員には柔道卒論を作成せよ、と申し付けています。卒論といっても文章ではなく、私が動画を撮影するから君らは部員として考えてきた事を喋りなさい、演じなさい、というものです。私の柔道のレベルは彼らと同水準ですので、彼らの工夫について知りたい。それで歴代柔道部員の動画を作成してきたのです。

またその延長線上で、世界でも有数の寝技の使い手である柏崎克彦先生、この方は東大柔道部の師範であります。その先生の技術を私は東大の柔道部員向けに動画として収録したことがあります。柏崎先生は、著名な寝技の技術書を書いていらっしゃいます。柔道の世界では誰もが知る本なのですが、その本の中で、私には腑に落ちない部分がある。普段、学生たちの質問を受けて答えられる内容と、本に書かれた内容では、どう読んでも食い違いがあるように思えるのです。

例えば柏崎先生の本には、「稽古を休む勇気を持って」と書かれています。柔道部員は強くなりたいたい、レギュラーから外れたくない。その一心で、ケガをしても練習してしまう。それでケガを悪化させてしまう。だから休めと書いてあるのだと私は思っていました。それで私は「先生、じゃあ現役時代にはどれくらいのペースで休まれたんですか？」と尋ねてみました。その答えは驚くべきものでした。「いや、私は10年間は休んでない」と仰るのです。でも休む勇気を持って書いてあるじゃないですか。「いや、それを言えるぐらいとことんやってみろよ」という意味です。私はだから現役時代、休んだことがない」と。それがどうやら師範にとつての「常識」らしいのです。

それを読み取りなさいということなのでしょうが、素人にはやはり難しい。ここで分かるのは、専門家が書いたものには、省略されて素人の感覚ではよく伝わらない部分がある。素人の受け取り方との間には、ズレがあるのです。その空白の部分埋めればもっと分かりやすくなるんじゃないか。それで私は師範に動画を撮らせて欲しいとお願いしました。撮影は師範が作成されたメモの順番に進めたのですが、その間に休憩時間を設けました。師範はお茶飲む間にも、私の質問に答えたり雑談したりされました。実は私はその部分も隠し撮りしたのです。そしてそれを切り貼りし、師範の説明の間に埋めてみました。そうしたら柏崎師範から、「松原さん、これは分かりやすいよ、こんな風に喋っていたんですね」との評価を頂戴しました。

つまり、専門家が意識して喋ると、ご当人が当然とみなしてカットする部分が結構ある。それで素人には伝わらなくなってしまう。それゆえ質問を受け、答えた部分を付け足すと、他人からすればわかりやすくなるのです。この経験をしていたので、私は森山さんの動画にも生かしてみたいと思いました。森山さんがご自身で自発的に語られる部分に、私の質問に答える部分を埋め込んでいこう、ということです。

ですが私だけでは音響と撮影が心許ないので、長谷部先生にご相談しました。長谷部先

生とは、2012年に知り合い、藝大のキャンパスに伺って大学院の講義をしたこともある関係です。長谷部先生から音楽学部の所属で音響学がご専門の亀川（徹）先生と映像収録の専門家の高井（浩司）さんをご紹介いただいて、撮影隊が編成され、東京藝大の北千住キャンパスにあるスタジオで収録する運びとなりました。私と長谷部先生とがいくばくかの費用を出し合い、高井さんに実費以下の額で撮影していただいたのです。

撮影に先立って、私からランダムに質問を投げかけ、森山さんが答えるという打ち合わせを喫茶店等で行いました。そして撮影当日には私がより整理した質問をし、森山さんがそれに答えつつ演奏するという形で、初回の映像を収録しました。2013年6月5日のことです。森山さんも70歳になっておられるし、これだけ激しい演奏をベストの状態で収録する機会はいつまであるか分からない。それで私としましては、予算の裏づけがあろうがなかろうがいったんは撮影しておきたかったのです。

そしてその年の秋から、科学研究費の獲得に挑戦することになりました。私では専門からして採択される可能性が低いと思われます。そこで長谷部先生に研究代表をお願いし、東京藝大で科学研究費を取ることにしました。得られたのは基盤研究(C)の300万円。これで正式に映像を収録し、編集して、作品を残す目処が立ちました。2013年6月に撮影した映像もすでにあり、さらに2014年の4月から開始して、2017年3月までの3年間が研究期間となりました。

当初、森山さんが「200年後に私のフリースタイルを継ぎたいという若者が地球上のどこかに現れたとして、その人に伝わる内容にしたい」と希望されたこともあり、架空の継承者に向けて公開するというイメージでこのプロジェクトがスタートしました。Youtubeや藝大のサイトで一般公開するという選択肢も考えたのですが、200年だと大概の記録メディアが消滅しているでしょう。とりあえずDVDが一番長持ちするんじゃないかと結論し、DVDを保存メディアにすることにしました。

こうした仕切り直しを経て、森山さんに再度、組み立て直した質問に答えていただくことにしました。撮影は2014年の8月22日。この2回で、森山さんがお一人で技術を作り上げていく過程についてはほぼすべて話していただきました。この時点では、追加材料として山下さんたちが住んでおられた場所をたどって撮影してみるとか、出演したライブハウスの経営者から証言をもらおうとかして、研究費の残額で1970年代のフリージャズをめぐる環境を映像化することを考えていました。

ところが2度目の収録が終わったその場で、森山さんが「独りでいくら叩いても、叩き切れていない部分がある」と仰います。技術はインタープレイの中で発揮されるものなので、一人で叩くだけでは山下トリオ時代のドラミングを再現し切れていないんだ、と。

もともと私は、完成の暁にはこの映像を上映して、若手ミュージシャンに見てもらった上で演奏会を開催したらどうか、などと夢想していました。けれども森山さんは、「他の人とじゃダメなんだ、自分が山下さんと演らないとこの研究は完成しない」と続けます。そして「じゃあ、山下さんに頼んでみましょう」と、その場で電話してしまったのです。（ええっ、山下さんのギャラの相場だと全然お金が足りないんだけど……）と私は動揺したのですが、なんと快諾が得られてしまった。それで同じ藝大スタジオで決行することになり、9月29日に山下さんとのデュオおよび対談が実現しました。さらに翌2015年の2月28日には、坂田さんとのデュオおよび対談も収録することができたのです。

撮影に際して私は高井さんに、山下さんと森山さんの視線の上にカメラを置くことをお願いしました。打撃系格闘技では視線が重要です。相手の次の手を読んだりフェイントをかけたりますからですが、音楽のデュオでもアイコンタクトで合わせる部分があるに違いない。まして山下トリオには、リズムや譜面がない。しかも当事者の眼に見える世界と外部から俯瞰する観衆に見える像とでは、相当に印象が異なるはずですが。しかしこれまでに撮影された映像は視線の延長線上にカメラを置いていません。アイコンタクトが確認できないのです。今日ご覧いただいたように、二人は表情でも会話しているのですね。二人の目に映る世界を収録できたのも、今回の研究の成果でした。

このようにして映像が得られました。そこでおおまかに構成を考えてみました。まず発言の部分を活字に起こして、セクションごとに細かくカットしました。そこから「模索」「完成」「interplay」「演奏」「対談」という各部の枠組が浮かび上がってきました。森山さんの技術は完成物ではありますが、それがクラシックやフォービート・ジャズからどんな経過を経て山下トリオ時代のフリー・フォームになったのか変遷をとらえなかったのが、「模索」を一部としました。森山さんご自身は「途中経過は覚えていない」とのことですが、それでも森山さんが先行してフリー・フォームに突入しており、1969年2月1日のデュオをもって山下さんも同じ道に進もうと決断されたということが、お二人からの聞き取りで分かりました。

次にストーリーとして繋がるように、各小セクションを各部に落とし込みました。そうして出来上がった映像を森山さんとともに確認しながら、セクションのタイトルを充てていきました。つないだ後の細かい見栄えの良さは、高井さんの編集によるものです。

序では、私が文章を書きました。素材に使ったのが、“Westdeutsche Allgemeine Zeitung” (WAZ紙) です。森山さんと山下さんが、1974年6月2日のメールスでの大成功は翌日の現地の新聞に報道されたと証言していました。森山さんの写真が一面を飾り、キャプションには『YAMASHITA』となっていたと。私はそれは地方紙なのだろうと考え、伝をたどってデュッセルドルフ在住の方にメールスの図書館まで探しに行ってもらったのですが、残念ながらそこでは見つかりませんでした。それでも断念できず、メールス・ジャズ祭のホームページにメールしてみました。どこかにその地方紙があるはずだがご存じないか、と。そうしたらすぐ返事が返ってきて、すぐデータで送るから、と言います。写真も新聞もすべて。それが冒頭の部分です。何のことはない、メールス市はジャズ祭が一大収入源なのです。だから市にジャズ祭の担当部局があり、ホームページも管理している。アーカイブに関係資料が収集されているのです。

それに森山さんからお借りした写真も加え、どんどん材料が集まってきました。エンドロールで用いた森山さん脱退公演の新宿ロマン座の映像は、山下トリオで森山さんからドラマーを継いだ小山彰太さんが保存していたリールに入っていたものです。映写したことがないから中身がどうなっているかわからないとのことでしたが、データを変換して出てきたのがこれです。

こうした作業を全部積み上げたのが、ご覧いただいた映像です。もっとも未完成の部分もあって、実はドラムを叩く森山さんの手足に個別にカメラを設置し、映像を撮ってあります。将来的にはDVDで、手を観たいと思えば手を、足を観たいと思えば足を観られるように、つまりクリックしたら画面が出てきて観られるようにしたいと思っています。ま

た、英語字幕は藝大の知念ありさんに訳していただきました。これは将来誰が観るかわからない。観るのはひょっとしたら宇宙人かも知れない。それでもなんとか理解してもらえよう言語の汎用性を高めるという趣旨からです。

私からの報告は以上です。長谷部先生には今回、私がこの映像を制作するに際し、博士論文を書く院生にとっての指導教授のような役割を務めていただきました。「全体の統括」という役名になっていますが、先生のご指導がなければこの企画は実現しませんでした。では長谷部先生、お願いします。

長谷部浩 東京藝術大学の長谷部です。この映像を観ていて思ったのは、森山さんは、こんなに秘密を晒しちゃっていいのかな、というくらいフリージャズのドラミングについてテクニックとコンセプトを公開していますよね。ピーター・ブルックという世界的な演出家がいて、『There are No Secrets (秘密は何もない)』という著書があるんですけど、それもやはり逆に言うと世界的な巨匠だからこそ、自分の演出テクニックや根本に流れる基礎を全部喋っても構わないと思っている。森山さんも同じレベルに、同じ境地にいらっしゃるんだなと思いながら観ていました。職業上の秘密を商売敵が観るかもしれないのに公開してしまうのは相当な覚悟が必要だし、それなりの使命感をお持ちなのだと感じました。

そこから思うのですが、僕がいる東京藝大の美術学部、一応“大学”って言うんですけど、実は“ファクトリーの集まり”なんですよ。例えば、工房イコール研究室なんです。ひとりでは大きなもの作りはできませんので、博士課程、修士課程、学部の学生を率いて教授ら教師陣がものづくりをしているわけです。今はわからないですけど、昔よく冗談で言われたのが、とても大事な工程になると先生が「君、タバコ買ってきて」って言って見せないという噂があったんです。それはいろんな意味があると思うんですけど、職人仕事というか、伝承を与える仕事の保守性に思えます。

以前は、封建的な徒弟制度の所産であると受け取ってました。もちろんそういう面もあると思いますが、その後10年ぐらい前に坂東三津五郎という歌舞伎俳優の聞き書きを2冊、それぞれ2年半ぐらいかけて作りました。今は、岩波現代文庫になっていますけど、そのなかで三津五郎さんに教える時にはどうするって聞いたら、歌舞伎は初めての役をやる時に、先輩の役者に習いに行くんですね。習って、大体は3回らしいんですけど、最初に上演する時は、習ったその様にやらなきゃならない。2回目からは自分なりに工夫しないといけないそうです。そうすると、今は映像がありますから、演技の段取りとか、小道具のあしらいとか、いわゆる「型」というものはコピー可能なので、先輩に教わる前に覚えてから伺わなければいけない。台詞も全部入ってなきゃいけない。そういうルールがあるんだ、と。

三津五郎さんは、できる子にはちゃんと教える。こいつできないな、と思ったらちゃんと教えない、って言ってました。つまり、準備ができてない子には、そのレベルにあったことしか教えないんだそうです。その人の資質を考えつつ、今ある境地に向けて教えるという事らしいです。なるほどと思いました。芸大の工房でも、単に保守的なのではなく同じような面があるのかもしれないと考えるようになりました。

それを考えると今日の森山さんの示しているドラミングは非常に高度なので、僕はドラマーじゃないのでニコニコ観てられますけれど、生半可なプロのドラマーが観たら、嫌

になってしまうと思うんですね。教えてはもらったけど、技術がついていかない、あるいは才能が及ばないので、同じようには叩けない。冷厳な事実を突きつけられてしまう。ある意味、非常に厳しさも一方にふくんだ映像になっているという事を感じました。

天才たちには天才にしかわからないある種の「間」というものもあるようです。中村勘三郎と坂東三津五郎は同学年で、親しくして。ふたりとも踊りが上手かったんで『棒しばり』や『三社祭』をよく踊りましたけれど、彼らは「定間」って言うんですか、長唄とか三味線のテンポとピッタリ合わせて踊るのでは、いわゆる正しい踊りになっちゃって、観てる方はつまらないんですよ。なので、微妙にズラすわけです。ズラし方にはやはり、センスというものがあって、ふたりで踊る場合はそれがピッタリ共有できる。この間を共有しているからこそ、ふたりで踊る面白さが出る。

勘三郎と三津五郎がそうであったように、山下洋輔さんと森山威男さんはそういう見えない間合いを共有している。あるいは坂田明さんと森山さんがそれを共有しているという事がよくわかる。もうひとつ思ったのは、六代目尾上菊五郎、大正から昭和初期を代表する歌舞伎の名人がいるんですが、「間」を悪魔の「魔」に言い変えているんですね。やはり怖いものだと思います。そんなに綺麗なものじゃない。悪魔の様に美しくあるための間のズラし方っていうのは結構危険で、デンジャラスな所が人を惹きつけるのかなという気がします。観客はなんとなく気持ちいいなあと思っているけれど、そこにはやはり理由があって、きちんとした理論によって説明し得るんだ、という事を今回再確認しました。

完成した映像を見て、何でこんな所まで来ちゃったんだろう、と今日は思いました。こんな所まで引っ張っていったのは、森山さんのカリスマです。この人のためだったらやってやりたい、と思わせてしまう。それで巻き込まれた人、私の学科の助手とか研究室の学生も一生懸命手伝いをしてくれました。やらされたのではなくて。収録があるたびに、幸福感をもらってかえることが出来ました。これもまた、才能っていうのでしょうか。勘三郎にもそんな力を感じたことがあるのですが、こうした周囲を巻き込む力の源泉が、森山さんにはあると思うんです、単純に素質に恵まれたから人がついてくるわけではなく、絶対芸芸の積み重ねと、努力があってという事を……私の時間が来ました。お渡ししたいと思います。

マイク・モラスキー モラスキーです。よろしくお願ひします。檀上の皆さんと違って、今日初めて観せてもらったものですから、消化する時間がないままの発言となりますが、非常に感動的な映像でした。また、久しぶりに森山さんに再会できて嬉しく思います。森山さんは、私が大昔、英会話を教えていたとおっしゃいますが、私は日本で英会話を教えること自体をなるべく避けたいと思っていたので、その記憶はきれいさっぱり消えていました。同様に、森山さんは下手なピアノを弾く私と共演したという不幸の記憶事を抹消したようです。人間の記憶って、勝手なものですな。

さて、今日は、整理する暇がないですけど、映像を見ながら思い浮かんだことがいくつかありましたのでそれについてお話したいと思います。ひとつはタイトルですね。『スイングの核心——1970年代日本におけるフリージャズの創造』。これは主題と副題との関係が、やや奇妙に思われますし、それ自体が私にとって刺激になりました。というのは、通常は「フリージャズ」と「スイング」とは、相反するものと考えがちだからです。森山さ

んの話に最初から出てきたんですけれど、少なくとも一種のフリージャズでは、伝統的なスイング感とかリズムを拒否した上で成り立っているといえるように思います。その意味では、フリーというのはそれまでのジャズスタイル（ビバップやクールジャズなど）とは別の美学を提示しているということが出来ます。つまり、ジャズの核心とも言われてきたスイング感は無視する、または破壊してしまい、より自由になりたい、と考えるフリージャズミュージシャンが多かったように思います。

しかし、森山さんの映像の初めの証言で、とても興味深いのは、結局はどうやってフリージャズをやりながら、スイング感を維持（保持？）していけるかという点でした。昔、森山さんのドラムを聴いて、一緒に演奏させていただいたんですけれど、やっぱりどんなにバリバリのフリーを演っても、やはりスイングしているように聴こえました。また、昔聴いて感動したのを覚えてるんですけれど、ブラシワークが素晴らしいんです。その点はエルビン・ジョーンズと共通していますね。フリージャズのプレイヤーであれだけブラシをパワフルかつ繊細にやるのは滅多にいません。

デューク・エリントンが“beyond the category”——カテゴリーを超越する——という名言を残しているし、チャーリー・パーカーなんか『ビバップ』という言葉を嫌っていました。言い換えれば、本当にジャズをやろうとしている人は古いジャズであろうと最先端のフリーであろうと何であろうと、そういったカテゴリーに束縛されなくて、演奏するたびに新たに〈自由〉を追求しているわけです。ただそれがどのような表現になるかは個人とバンドによって異なります。山下トリオは、〈自由〉を極限に追究していたため、〈法則〉のようなものはなかったと思われがちですが、自分たちのなかで〈法則〉のようなものもちゃんと存在していたという発言も非常に興味深かったです。法則はあるけれど、その法則に束縛されない。その法則は一種の指標。その辺の美学的な思考を3人で共有された今のバンドの成功の秘訣のひとつかな、と私は思います。以心伝心のように聞こえるのがあっても、よくフリーで「ゼロからの出発」という人がいますが、私に言わせればそれは幻想です。

本当のゼロからの出発の音楽っていうのは、今まで一切耳が聞こえない人が突然手術か何かで聞こえる様になって、今まで音楽を聴いた事がなくて、楽器を渡されて演る。厳密に言えば、それだけが「ゼロからの音楽」でしょう。しかし、そういう極端な状況じゃないかぎり、それまでに聴いてきた音楽の記憶や、練習してきたフレーズやリズムなどが無意識に表れるわけであり、その点フリージャズも例外でないでしょう。つまり、まじめにジャズをやるといことは、自分自身が作ってきた癖（フレーズやリズムなど）に束縛されなくて、常に自由をめざしているはずなんです。それがカウント・ベイシーであろうと山下洋輔であろうと、ジョー・ジョーンズであろうと、森山威男であろうと共通していると思います。それを今日、つくづく痛感させられた。

ジャズミュージシャンがソロをすることは、物語を語ること、あるいは喋ることによく喩えられる。もうひとつの言い方は歌うことで、例えば「彼が吹くときよく歌っている」、のように。それこそ、森山さんのドラムの大きな特徴は、「歌っている」ということだと思います。チューニングだけじゃなくて、1、2のパターンとか、1、2、3のパターンで、高低の音のバランスもおもしろく、全く飽きない音。リズムだけではなくて、歌になっている、と。メロディも聴こえてくる。この映像でそれに改めて気づかされました。

最近、ジャズピアノについての本を書き始めたのですが、ミュージシャンでない読者がどういふところに注目して聴いたら、耳が肥えてくるだろうかということをずっと考えています。そして、ひとつの聴きどころは、ピアノとドラムとのコンビだと思います。まず、初期の名リズムセクションとして、カウント・ベイシーオーケストラで最小限の音を弾くベイシーのピアノとジョー・ジョーンズのスイングーなドラム。彼がドラムを叩くとき、まるで踊っている様に見えるが、彼らが一つの定番演奏を打ち出したといえる。他に50年台のマイルス・デイヴィスのクインテットでレッド・ガーランドとフィリー・ジョー・ジョーンズ、コルトレーンカルテットのマッコイ・タイナーとエルヴィン・ジョーンズ、チック・コリアとロイ・ヘインズも、それぞれスタイルは違うがどれも名コンビだと思います。で、山下さんと森山さん。あえてもうひとつバンドを挙げるなら、富樫雅彦さんと佐藤允彦さん。まったく対極的な日本のフリージャズのふたつの同時代のバンドです。どれも独自の日本の文化的な感性を踏まえた、新たなジャズを開拓していったバンドだと思うんです。

ピアノとドラムとの関係がそれぞれのペアによって違って来ますね。私はドラムを叩いたことがなく、全然詳しくないですが、エルヴィンと森山さんは、ある意味で、共演者の音を包んでいくように聴こえます。映像では、森山さんから山下さんからも、しかも、坂田さんからもそれに似たような証言があり、おもしろかった。当時の山下トリオは、山下さんも森山さんもおっしゃった様に、ドラムが基盤。ドラムがある意味、主導権。それにピアノと対抗しながら合致していく。そこで坂田さんがどうすればいいのか、と冗談言いながら。やっぱりピアノとドラムが核心だったんですね。

先程、森山さんとふたりで話した時に、初期の山下バンドはトリオじゃなくてカルテットだったけれど、ベースは入る余地ないですね、この音には。フリージャズでベースが割と主体になっているバンドもあるから、別にフリージャズにベースが要らないという発想はあまりないでしょう。むしろ、ピアノレスのバンドが多いですよ。やっぱりピアノによるハーモニーが重なってしまう事を嫌って、オーネット・コールマンもそうでしたけれど。でも、このバンドの場合はベースなしでこれだけ強烈な空気を作り上げていくから、ベースなんか入る余地ないでしょう。トリオで落ち着いたのは正解だと思います。以上、雑想が思い浮かんだまま喋ってしまいましたが、あとでまたやりとりの中で質問を含めていろいろ付け加えさせていただきますが、とりあえずこの辺で。

森山威男 映像観ながらね、感動して泣きそうでした。凄いわ。こんなバンドいたら、私、ドラム辞めますよ。ホント凄いわ。みんな正直に自分がやろうとしている事を最後までやりきってる、自分でも言っていました、潔いグループだった、と。ある意味、自分の事しか考えてないんですよ、山下洋輔も坂田明も。俺がこうだ、俺がこうだ、と。それが映像でよくわかりましたね。ベースがいた時もあったんですけど、ベースがいたんじゃないか私がいやりたい事をやれないから、山下洋輔に「ベースを取るか、俺を取るかどっちかにしてくれ」と。それでベースがいないグループになったんです。

映像で観てる限り、やりたい放題。わがまま最高峰じゃないかな、と思って観ていました。みんな一番最初からよく付き合ってくれました。それは僕自身がブレてなかったからだと思うんです。モラスキーさんにさっき「森山さんもキャバレーとかで叩いていた時期があったんですか？」って訊かれたんですけど、ないですよ。スタジオもなかったです

し。それはひとつに下手だったからというのもあるんですけど、でも自己流の言い訳をすると、その事をやると自分の本当にやりたい事がブレちゃって、結局お金のためにやりましたとか、こうやるとウケるからこうやりましたとか、になってしまうんじゃないかと。だからたとえ思ったようにお金がもらえなくとも、良いと覚悟していました。それに山下さんがよく付き合ってくれました。ですから、お金のない人はできないジャズをやっていましたね。羨ましい限りですよ。

私自身は真剣に取り組んでいますから、山下洋輔も坂田明も自分にとっては敵みたいなものですよ。少しでも余計に長く演ると自分が目立たなくなるから「早くやれよ！」と言わんばかりにスティックぶつけてみたり。闘いでしたね。終わってから控室に行っても相手には背中しか向けません。「いやいや、お疲れさん」なんて言った事ないです。終わってどこか飲みに行くと全然別人格で面白いんですけど、音楽の話なんて今まで1回もした事ないです。

この映像のインタビュー見て再確認したのは、山下洋輔は今日の先生方と同じように物事をきちんと理解し分析してなおかつ、秩序正しく組み立てていくタイプです。坂田明はそうではなくて、インタビューを聴いた中で目立ったのは『擬音ノイズ』。「ウアー！」とか「ウォアー！」とか。ああいう人は私と同じで感情型の人です。山下洋輔は私とのデュオで積み上げ駆り立てて、ここぞというところで坂田の顔を見ると坂田の感情が一気に爆発して吹き始める。これが楽しかったですね。そういう事を含めて自分のやりたい事を少しもブレる事なく、やってきてよかったなあ、とそう思っています。

その頃の目標は、「音符なんか見るもんか」。頭に音符が思い浮かぶとそれをガーッと吹き消すためにムチャクチャ叩きました。山下洋輔がブルーノートらしい音を出すと、それを聴衆に聴かせない様にわざと大きい音で叩く。もちろんそんなことは山下には言ってはいませんが、今度のDVDが出来た事を山下さんにも伝えました。そうしたら山下さんもうまく喜んでくれて「でも俺、怖くて観れない」って。東大でこういうのやるんだよって言ったら「うわ～、いいなあ」って。自分も行きたい、観たいって。「森山、博士になってよ」って。どうやりゃ博士になれるんだかわかんないですけど、一番私に似合わないことだなと思っています。

私は何かをするために研究や練習をすることは無いんです。練習してたのは、ただ練習が面白かったから。何かのためにやっていたわけじゃないんです。今日も何かのためにやっているわけじゃない。面白がって観てるだけ。多分、僕が一番感動して観ていたんだと思います。松原先生、ありがとうございます。

松原 これからもう一巡してもいいのですが、質問がフロアから8つほど来ています。これらの質問も交えて追加でお話をいただければと思います。最初に技術面を森山さんに補足していただいてよろしいでしょうか？

第一は「音調、トーンについての何かを意識しておられますか？」。

第二は「ライドシンバルの演奏について。速く美しい音を続ける練習法を教えてください」。

第三は「シズラーのドラムを使っている理由をお教え下さい」。

第四は「現在のドラムセッティングに行き着いた経緯を知りたいです」。まとめてお答えいただいてよろしいでしょうか？

森山威男 非常に簡単に答えられるんですけど、多分、答えを聞くとガッカリなさるんじゃないでしょうか。例えば、こういうドラムセットに行き着いた理由でしたか、2つふえています。これは単に見た目がいいから。それだけです。他にもありましたっけ？

松原 「ライドシンバルの演奏について。速く美しい音を続ける練習法を教えてください」。

森山 それは映像の中でもやりましたけれど、2と3の組み合わせですね。あれは山下さんと対談の中で「森山のライドの音が違うんだ。ただ速いだけでなく『何か』があるんだ」と。あの人は凄いですね。叩いている私が気づいていないのにすでに山下さんは気づいていたのですね。

モラスキーさんの指摘の中に歌だとかありましたが、僕はほとんど歌ってます。歌わないと叩けない。ほとんどのことは言葉と歌でアイデアが出てきます。たとえば寝るときに子どもの頃をい出して三橋美智也の『りんご村から』を聞きます。すると勝沼のぶどう畑やおばあちゃんの家や川原で遊んだことを思い出してとてつもなく懐かしく、いい雰囲気になるんです。それをドラムで叩くんです。いつか山下さんに「演歌はいいね」と言ったことがありました。そうしたら山下さんは「演歌なんかどれも同じじゃないか。台詞だって涙とか雨とか同じ言葉ばかりでメロディもみんな同じだ」と。それで私は言い返したんです。「みんな同じで分かっているのに、何でこれほど多くの人がこれほど長い期間、演歌にとりつかれてるんだ」と。

まあ、そんな様な事で……僕は歌手になりたかったんです。歌手になれなかったから、ドラムス叩いてると言った方がいいかもしれない。歌ぐらいいいものはないと思っています。たまに夢で見ます。ものすごくキレイに歌ってて、そうしていつからこんな声が出るようになったんだろうと思って目が覚めるとホントに泣けますね。何だろ、答えになってますかね？

松原 「シズラーを使っている理由をお教え下さい」。

森山 あれはね、ごまかすため。ジャラジャラいってると何やってるかわからなくなるでしょ。叩いていると鈴の様に鳴ってくれている事が嬉しいんです。自分の中のイメージがそうあるんです。バスドラムは思いっきり低くしてズーンと地震の起きる前触れの様になってくれればいいんです。ところがどちらも中途半端でどうしようもない。何とかならないでしょうかね。シンバルはブリキの板を叩いたようにカチャカチャした音だし、バスドラムもズーンというイメージと違って、何だか高い、コンコンという貧弱な音だし。でも、わかって下さい。私の中では、ものすごくいい歌を歌っているんです。モラスキーさんは褒めて下さいましたが、ワイヤーブラシも、こう、粘る様な気持ちで叩いているんです。……答えになったんでしょうか。

松原 「トーンについての何かを意識しておられますか？」

森山 ドラムをチューニングする時の音程ですかね。それは微妙です。音程が離れ過ぎな

い様に、近づき過ぎない様に。それははっきり合わせた事はないですけど、大体5度ぐらいの音程差があります。だから、バスドラムを「ド」とすると、「レミファソ」ぐらいの位置にトムトムが来て、そのまた5度上にツートムトムが来て、スネアが一番高いところに来ている。

でも、その通りに合わせるとかなり歪なものになります。だから大体そういう風だけでも、微妙に調整したり、あるいはホールによって跳ね返ってくる音は違います。響きが違うのではない、その場所に合わせてチューニングやっています。そんなところでしょうか。

シンバルの音は、よくないとやる気をなくします。この映像の中でも言っていましたけれど、自分の中でいつもシンバルがとにかく鳴り続けて欲しい。鈴がずーっと鳴ってるように。あるいは川のせせらぎがいつまでも流れているように。そのイメージがあるので、シンバルが嫌な音だと演奏全体がつまらなくなります。だから他の音つまりトムトムとかバスドラムはあんまり気に入らない音でもいいんですけど、シンバルだけはキレイな音がずーっと鳴り続けていて欲しいんです。これが、私の「歌」です。

松原 その森山さんの「歌」に関してですが、それは森山さんの生地である甲州の風土と何か関係があるのでしょうか？ 幼少期にご覧になった出来事とか、お祭りとか民謡とか。

森山 ありますけど、聞くとガッカリしますよ。私は本当に劣等生で、どうしようもないダメ人間でした。兄貴が勉強出来過ぎたかもしれないですね。兄貴は、甲府第一高等学校で学年で1番か2番でしたけれど、私は1学年10クラスある中でクラスで真ん中より上になったことがなくて、悪い意味で非常に目立ったんです。生活の仕方も兄はしっかりしていて真面目。一方で私はだらしないダメな子供だったんで、いつも比べられて叱られました。先生からも、親からも。自分の向かっていく所が何も見えなかったんです。そんなとき、唯一巡り合ったのは、ドラムだったんですね。ですから練習も好きで一杯やりました。

高校時代、先生に頼んで「ドラム練習するので授業出ませんのでよろしくお願ひします」って。学校に来ている事は確かなんですけど、私だけ許されたのが、帽子をかぶらない、学生服を着ない、授業をサボって講堂でドラムを練習している、という変わり者でした。それが許してもらえて、いい学校に行ったと思っています。劣等感がドラムという方向へ自分を向かわせたと思います。

藝大に行った時も、日本フィルハーモニーで、卒業したらうちに来るように言われた事もあったんです。クラシックも本当に感動するほど好きでした。でも、どうしてもダメだって分かったのは、あまりに失敗が多いんです。失敗が多いっていうのは、多分クラシックに適していないんですね。

テレビの番組で一部ご存じかもしれませんが、オーケストラの本番中にシンバルを落下させたという事件がありました。他にもコンサート中に遅れて行って、日比谷公会堂の中央通路を走って行って、客席からステージによじ登っていった事件があったんです。みんな驚いて。「暴漢が上がってきたんじゃないか」って。きりがありませんね。NHKに音楽番

組で行った時も、大きい、この天井ぐらいいある様なマイクのスタンドに足引っ掛けておいてね。見ている前でドーンと倒れて。「ああ、二度とNHKは使ってもらえないな」と泣いて帰った事もあります。

例えばそういう風な事があまりにも多過ぎて、自分はこの世界ではダメなんだ、と。そう思いました。ですから山下洋輔と「何をやってもいい」ってやり始めた時は、これが生涯の仕事だと、そう思いましたね。幸せでした。

松原 他にもご質問ありますが、モラスキー先生からもお聞きになりたい事がありますでしょうか。

モラスキー ありがとうございます。言わずもがなですが、森山さんはいくら無心にドラムを叩いているとはいえ、どこかで頭も働いているはずだろうと思います。映像の中でも見事に分析してるんですね。1、2、5、2と3、3と2にやって今度右手と左手と足と、もの凄く分解的、分析的な奏法を自分なりに創出しているように思います。ただ、多分それは完全に内面化しているため、ほとんど無意識に行っているでしょう。ジャズを演った事のない人は、フリージャズじゃなくても、ゼロからインスピレーションで突然楽器が弾けると思ってるんでしょうけれど、いくら才能に恵まれても猛練習しなければあそこまでドラムが叩けないし、そもそも藝大には入れるわけないでしょう。そういう基盤ができて、また優秀なお兄さんがいた事は、少なくとも我々ファンにとって不幸中の幸いで、そのおかげで森山さんがあのすばらしい音楽を残して下さっているわけです。よかった、出来の悪いお兄さんじゃなくて(笑)。

ひとつ訊きたいのは、映像の証言で、まず4つの自分なりの打ち出した規則みたいな「全体がいつも鳴っている」という、ひとつの基準と、もうひとつは「間」の話ですね。「間」というのは、どういう風に「間」を捉えているかと言われるでしょうけれど、鳴っていない事を「間」と考えると、その辺のふたつをどの様に考えるかと、自分の中で考えていたのかなと思うんですね。

森山 前置きみたいになりますますが、モラスキーさんは、私がよく研究して結局それでこういう事が下地としてあってやった、と観ておっしゃいましたが、逆なんです。自分で勝手に演奏してただけで、後から自分で分析して「ああ、こうやってたのか」「ああ、こうだった」って、自分でやっている事をつぶさに思い返してみたり、叩いてみたんです。「ああ、こうやってたんだ」「右足をこうやってたんだ」と。自分がやりたいと思っている事と、やれている事と比較して、「ああ、だからこうやってたんだな」って、この映像でよくわかりました。これが真相です。

それで質問は……「間」の事ですね。いつも鳴っていても、自分の中には「間」があります。例えば、松原先生は柔道なさってますけれど、じゃあ、柔道も「間」がない時は何も考えていないのかというと、そんなことはなく、ずっと「間」を測っていると思うんです。ドラムも何かを仕掛けない時も、ずっと集中して、自分の歌を歌っています。ここぞ！という所で音をバツ！と切って次へドーン！と行く。

だから、集中力と「間」は非常に大切に、それはどういう状況やでき事にも反応して造

り出します。例えば、前の方にお客さんがいらして、その人がこう動いていたりすると、その人に合わせたりします。驚かれるでしょうけれど。だから、前の方で聴かれる方は責任を持って反応していただきたいと思いますね。ミュージシャンに影響を与えますから。

それぐらい、笑えるぐらい計画性のないドラマーで、笑えるぐらいわがままで、ただただ今、感動したのはみんながそれをわかっている、「あいつのためならやってやらなきゃしょうがないな」と、そういう気持ちになってくれている。だから成立しているんだなと思います。今日も本当に感動しているのは、そういう事をよくぞみなさんが思ってくれるなと思って、その事に感動していました。

松原 途中で坂田さんも何度も「間」という言葉が使われています。それを日本の伝統文化に単純に落とし込むのは控えるべきという条件をつけてはおられますが。しかし先に設計図があったわけでもなく質疑応答から始まった一連の録画を私がバラバラに切断し、つないでいった時に、ストーリーを保てたのは、やはり“間”というキーワードが蝶番の役割を果たしてくれたからです。しかも長谷部先生が絶妙のタイミングで歌舞伎の逸話を挿入して下さいました。やはりこのドキュメンタリーフィルムの焦点は“間”という概念にあったと思われまます。

という訳で長谷部先生にお伺いします。歌舞伎における“間”、その意味で日本的な「間」と、森山さん、坂田さんが仰っている「間」には関連があると思われましたか？ ご説明いただけますでしょうか。

長谷部 踊りに限って言いますね。歌舞伎の場合、お芝居を「所作事」と言って、踊りがありますよね。踊りの方が近いかもしれないです。ひとつは音楽があって、振り付けがあって、身体、あと台詞もありますね。

大体、日本舞踊の場合は台詞を「当て振り」って言うんですけど、山って言ったら山を描くわけですよ。その中で音楽と語りと身体と絡み合うところで「間」がつけられるわけですよ。その先に何があるかっていうと、「間」をつくるために「間」があるわけではなく、その先に演者と観客が何らかのイメージを共有するために、音楽も台詞も身体も動いているわけですね。それとちょっとズラして考えると、やっぱり山下洋輔トリオがやろうとしているのは、「間」をつくる事である種、演者だけでなく、観客と共通するイメージ、吉野山の桜の風景みたいな日本舞踊みたいな具体的なものではないですが、ある種の桃源郷みたいな、ユートピアみたいなものだとか、あるいは、冬の日にお風呂に入って身体がジンジンする感覚とか、いろんなイメージみたいなものが空間の中に投影されてくる感じがします。そのイメージの生成のために“間”が奉仕している風に思えるんです。

モラスキー もうひとつその点、訊きたいんですけど、日本のジャズで「間」をものすごく重視して、意識しているミュージシャンで一番思い浮かんだのは、富樫さんです。誰が聴いてもものすごく空間を開けて。その分、もともとスイングの分野をやっていたんですが、森山さん、ドラマーから見て同時代に活躍して、多分ふたりが間違いなく日本のトップで、まったく対極の美学ではあるけれど、トップのドラマーだと多くの人が認識されていたんだろうと思いますが、ミュージシャンとしてどういう風に聴いていたんだろう

なあ、と。

森山 憧れ以外の何物でもなかったですね。僕が初めて聴いたのが、銀座の『ギャラリーエイト』というところで。その時、渡辺貞夫がニューヨークから帰ってきて作ったバンドのドラマーだったんです。非常に端正で、言ってみれば、僕と正反対といった気がしました。どれもみんな譜面で正確に書ける。書きあらわせる。そういう正確さ。その切れ方が、非常に、「間」とおっしゃいましたけれど、全体が1メートルとしたら1ミリのブレもないやり方で、決めてくるんですね。文句のつけ様がない。それからずっとファンで聴いていました。それから佐藤允彦とグループ作ってやってたのも毎回聴きに行きました。結論は、自分は、ああはなれないな、という事でした。自分の中でそういうものが素晴らしいと思う気持ちはあるんですけど、表現したい気持ちではないです。多分できないと思います。一生懸命練習しても。できないものはやらないというのが、私の決め事です。憧れているだけ。何度も何度も繰り返し聴きました。何故いいのかも一生懸命考えました。

モラスキー 何故そういう対極的なミュージシャンを挙げるかということ、ここに座っている中で私だけ日本人じゃない、と。でも、日本の美学という一枚岩として語りたがる人がいますが、私から見れば、森山さんと富樫さんと同時代に日本から出た、独自の美学を踏まえて、でもその美学がまったく対極的でありながらそれはある意味、日本の文化的感性を踏まえていながらも非常に個性的なサウンドでもあります。ふたりとも「自分らしく」演っているわけですね。ジャズは自分らしくじゃないとジャズじゃないわけですから。コピーで終わってしまえば、ご苦労さんというだけですね。だからそういう意味では、ジャズは非常に寛容な音楽だと思うんです。様々な個性、様々な文化、様々なリズムを自分なり受け入れてから自分独自の表現に変えていく。

長谷部 森山さん、演奏していらっしゃる時って、何か考えていらっしゃいます？

森山 第一には自分のやりたいことを考えています。第二には共演者のことを考えています。ですから、聴いてくれている人のことはほとんど考えていません。自分のことといってもテクニックについて考えているわけではありません。どうやって叩くとか、何故そこでバスドラムを使うのか、何故シンバルをこうやっているか。それは言葉に置き換えると「“あいうえお”ってきちんと発音できます」とか、自分が辛い時に「今すごく辛いんだよ」って言う事ができる。正確に伝える事ができるんですけど、それを伝えて何をしようとしているのかっていう、その最後のところ、つまり方法ではなく目的、目標を考え続けてゆきたいと思います。たとえ答えは得られなくても。

松原 本日は、アメリカ太平洋地域研究センターのシンポジウムです。無理にアメリカとのかかわりをつける必要もないのかもしれませんが、それでも敢えて伺います。1970年前後に森山さんがヨーロッパのクラシックではなくアメリカから来たジャズに惹かれ、しかしそれに盲従せずみずからの個性を押し出そうとしたとき、アメリカの音楽をどのよう

なものと感じられたのでしょうか？山下トリオはそれへの抵抗だったのでしょうか。

森山 私はいつも、これがやりたいと分かって最初からやっているわけではないので、消去法でやり方を決めてきたのかもしれませんが。たとえば共演者についても、いろんな目的に合った人を探すというよりはその人とできる最高のものをやろうとしてきました。

この前、河合さんとお話したら、僕は名古屋に住んでいるので、ライブを名古屋で演りたいんだけどって言ったら「やろうよ！」って言うから、これからそれをきっかけに新生か高齢か分かりませんが、山下トリオをつくっちゃおうかな、と。坂田にも言って。旗揚げしてやっちゃうか。年に何回できるかはわからないですけど。そんな気持ちがあります。

表現の仕方は、私は下手ですし、研究をした事もないので、それを言葉に表した時にどういう風にとられるかというのも、本当に下手でできないんですけど、この機会を通して、こういうドラマーがいて、あんな事を言いながらあんな事を考えながら、結局この人がやりたいのかなってクエスチョンマークで終わってもいいんです。

こういう研究のために時間を費やして下さって、何もこれで新しい薬ができるわけじゃないし、誰かの訳に立つわけではないのに、本当にありがとうございます。長谷部先生も、ご自分の分野じゃないのに。私、しっかり聞かせてもらいました。歌舞伎の事とか、何を美しいと感じるかとか、あの人達が何をやろうとしてどういう事をやっているのか、その“生き方”みたいなものを、ほんの僅かだけれど知らせてもらう事ができて本当に嬉しかったです。知らない事だらけなので、もっともっといろんなことを知りたいと思ういい機会になりました。皆さん、ありがとうございます。

長谷部 でも、音楽が「薬」ですよ。もう「特効薬」。

森山 薬がだいぶ効いてきた様です。

松原 私は東京大学におりまして学術研究で普遍的なものを求めたり、それを書いて公開したりして、みんなで共有できることを目指しています。それはヨーロッパで音楽を譜面に表し、その譜面を国境を越えて共有して、さらに時代を越えて再生していくことに近いと思います。アメリカの黒人発祥の音楽は発想が違って、譜面のかわりに「ビート」を共有する。ビートをその場でみんなが受け止めて、その上でメロディーを即興で創り出すという4ビートジャズでは、即興ではありますが「ビート」は共有しているので、見知らぬ同士でもセッションが成立する。一定のビートが見知らぬ人をつなぐ絆になっています。

ところが今日のお話は、譜面でもビートでもない。「間」があるのだと。そうしてみると、大相撲の立ち会いを思い浮かべてしまいます。ヨーロッパ人やアメリカ人が共有する譜面やビートという考え方からいけば、選手の外にバーンと号砲を撃つ主審がいて、その音に合わせて全員が走り出すのが自然です。それなのに大相撲では、行事ではなく闘っている者同士が息を合わせて戦闘を開始するのです。相手をいかに騙すかが闘いなんだから、「合わせる」というのは矛盾している。でもお相撲さんは合わせてしまう。「間」っていう感覚は、日本に通底する広範な現象としてあるのかな、と思うのです。

ももとは4ビートで始めた人たちが、何故か全然違う方向へ、「間」という方向へ向かっていった。それが山下トリオの不思議なところ。また戻るところとなると・・・もう一度、山下トリオということでしょうか？

森山 つらつらと考えてみると、一番は山下洋輔です。……どうだろう、四六時中、一緒にいました。演奏は週に1回ピットインで演るぐらいでした。あとの6日もすべて会いました。音楽の事はほぼ1回も話した事はなかったです。いい悪いも言った事はなかったし、「もうちょっとこうやってくれ」というのもなかったです。何の話をしたかよく覚えてないんですけど、夜中でも話したくて。家の中で使うインターホンを使って夜中に「もしもし、もしもし」と呼び合いました。家がものすごく離れているので通じるわけではないんですけどね。それ程好きでした。人を好きになるという事は、こんなに夢中になるものか、と今日もこれを観ていて思いました。是非また、山下洋輔、坂田明と会って、思う存分演ってみたいと思います。

松原 ご質問いただいて、ひとつだけ私がかうまく尋ねられなかった事柄があります。聞きたくても山下トリオのファンだからこそ聞けない事ってありますよね。この機会ですから、もう伺っちゃいましょう。今、山下トリオを再開すると聞きましたので。じゃあ、どうして1975年に森山さんは脱退されたのでしょうか？

森山 自分の中では意図がもちろんありました。山下洋輔とも話し合いました。もう一年近く前からそういう気持ちでやっていたので話しました。迷惑をかけたくなかったの、いい仕方で終わりたい、と思いました。つまり、さっきも言った様に自分の中にどうしようもない衝動というものがあって、それに突っ走っていきたくなんです。だから、もっと有名なバンドに入れればいい、最初そこに入って自分の好きな事やればいいのに。例えばそういう話に耳を貸す事はなかったです。

山下洋輔トリオで売れました。次の年には、何回かの外国のスケジュールが立ち上がっていました。すべてが急流に押し流されていくようでした。一度飛び込んだら二度と戻りません。それで、人生で一度だけ、もう一回見つめ直してみようと。これでいいのか、と。流されていくのが嫌だったし、有名になるのが怖かったんです。自分ではなくなるみたいで。自分にとって有名になるという未知の部分に、このまま行っちゃっていいのか。ちょっと待ってくれ、考えさせてくれ、と。

生きる目的について考えてみようと思いました。その材料として聖書を学びました。僕にとっては、どうしても通らなきゃいけない部分だったんです。今は自分が「こうやりたいんだ、これが自分なんだ」というその意識は、はっきり持っています。あの時自分のわがままを聞いて下さった方々には本当に申しわけなく思っています。でもきっとこれからもわがまま生きてゆくと思います。ありがとうございました。

松原 答えにくい質問にお答えいただいて、ありがとうございました。というわけで森山さんが遠くないうちにもう一度、山下トリオで演奏をして下さる、と宣言されました。皆さんは今日ここで良いニュースを聞かれましたね。

本日ご覧いただいた映像は、最初はとにかく一般公開をと思って作り始めたのですが、それがヤマハ・ミュージック・メディアから出版できる事になりました。今日ご覧いただいたもの以外にも映像や文章がありますので、それを付け加えて。また費用が工面できれば、字幕を日本語・英語と選択できたり、さらに私の希望には、森山さんの手と足を別々に観られる様にということがあります。そう使えるように6台のカメラで四肢の映像を撮ってありますので。また短いバージョンの動画を用いてかもしれませんが、上映会をした後に山下さん坂田さんとの演奏を聴けたら最高だなと思います。座談会も添えて。是非実現したいですね。山下さんはまだこの動画をご覧になってないとのことなので、ご覧になられたら一体どんな演奏になることか。ご来場のみなさん、その時は是非、足をお運び下さい。本日はどうもありがとうございました。

〈登壇者〉

森山威男

1945年生。東京芸術大学打楽器科卒業。初期山下洋輔トリオに在籍、特異なフリーフォームを完成させ3度のヨーロッパツアーで激賞を受ける。1975年、山下トリオ退団。1977年より森山威男カルテット等、自己のバンドでフォービートジャズに回帰、日本国内はもとよりドイツ・イタリアでも演奏。2002年、第27回 南里文雄賞、第35回 ジャズ・ディスク大賞日本ジャズ賞、第56回 文化芸術祭賞レコード部門優秀賞受賞。2001年から可見市文化創造センター 大ホールにて『MORIYAMA JAZZ NIGHT』を毎年開催、約1000人の聴衆を集め、地元の文化活動に貢献している。

長谷部浩

1956年生。演劇評論家、東京芸術大学美術学部先端芸術表現科教授。慶應義塾大学法学部卒業。蜷川幸雄、野田秀樹らの現代演劇から中村勘三郎、坂東三津五郎、尾上菊之助らの歌舞伎まで広く論じる。主著に『野田秀樹の演劇』（河出書房新社）、『菊之助の礼儀』（新潮社）『天才と名人 中村勘三郎と坂東三津五郎』（文春新書）等。また蜷川幸雄との共著に『演出術』（ちくま文庫）、編著に『坂東三津五郎 歌舞伎の愉しみ』（岩波現代新書）などがある。紀伊國屋演劇賞審査員などを歴任。現在は、来春刊行に向けて、蜷川幸雄の評伝を書き下ろしている。

松原隆一郎

1956年生。東京大学大学院経済学研究科博士課程単位取得退学。東京大学大学院総合文化研究科教授。専攻は社会経済学、経済思想。経済と街づくり・社会・身体のかかわりを研究している。著書には『消費資本主義のゆくえ』（ちくま新書）、『失われた景観』（PHP新書）『ケインズとハイエク』（講談社新書）、『日本経済論』（NHK新書）、『経済思想入門』（筑摩学術文庫）、共著に小池百合子東京都知事との『無電柱革命』、建築家・堀部安嗣との『書庫を建てる』（新潮社）等がある。東大柔道部長として毎年、卒業する部員の「柔道部卒論」を作成。

マイク・モラスキー

1956年米国生。1976年初来日。シカゴ大学大学院東アジア言語文明学研究科博士課程修了。ミネソタ大学、一橋大学教授を歴任。2013年より早稲田大学国際教養学部教授。日本の戦後文化、ジャズやブルースを中心とする音楽文化、喫茶店や居酒屋のような都市空間を通じて現代日本社会を捉えなおす。エッセイスト、ジャズ・ピアニストでもある。主著に『戦後日本のジャズ文化』(青土社、サントリー学芸賞)、『占領の記憶／記憶の占領』(鈴木直子訳、青土社)、『日本の居酒屋文化——赤提灯の魅力を探る』(光文社新書)等。リーダー・アルバムに『Mike Molasky Trio——Live! Back at Aketa !』がある。