

Tea Time ～観劇後のおともに～

いよいよ2022年4月30日に世界初演を迎えるくにたちオペラ『あの町は今日もお祭り』。本作は、国立市出身であり、現在世界で活躍されている作家の多和田葉子氏が台本を書き下ろしたもので、くにたちを舞台に各分野のアーティストと市民が一体となって創りあげる、全く新しいかたちの「藝能」となっている。

上演を前に、既に原作者の多和田氏や演出家の川口智子氏から制作の背景などについて語られてきた。しかし、同時にオペラにおいて決して忘れてはならないのは「音楽」の存在だ。音楽なしには物語をはじめることができないと言っても過言ではないだろう。今回はそんな「もうひとつの原作」ともいえるオペラ全幕の作曲を担当した平野一郎氏に、2022年4月25日と27日の二日間にわたってお話を伺った。この記事はその際のごく一部を記したものである。(取材・文：斎藤明仁)

――まずは、平野さんがこの企画に参加するに至った経緯について教えてください。

2017年に、相模湖交流センターで《秋の歌》という無伴奏女声の曲を吉川真澄さんが上演した際、くにたち市民芸術小ホールの斉藤かおりさんが来ておられて、終演後すぐに話しかけてくださって。それが最初の出会いでした。その出会いの前から、「未来の伝統芸術をつくる」というのを合言葉にして、出雲のほうで交響神楽という連作をつくっているんですが、斉藤さんは2018年にそれを初演した際にもお越しになられています。2019年に、「今年は演出家の人と一緒に行きます」と連絡があり、客席で演出家の川口智子さんをご紹介いただきました。

実は、長年オペラを書きたいという想いはありました。《邪宗門》というモノオペラ作品は既にありますが、物語があり、一種の役者である歌手が劇的なやり取りを展開する、そういうアンサンブルオペラをつくりたいという念願をずっと持っていたんです。そんな中、斉藤さんから今回の企画について連絡があって、川口さんを含めた三人で会うことになりました。そこで改めて川口さんとお話をして、お互い同じ本をあまり読んでいないとか、同じような映画をあまり見ていないとかにもかかわらず、ものの捉え方とか面白いと思うポイントなど、すごい通じるものがあって、ある種の信頼感を持ちました。そのときにはもう引き受ける感じになっていたと思います。

――最初に今回の台本をご覧になられたとき、どのような印象でしたか。

けっこうびっくりしたんですね。それまで多和田さんの作品をあまり知らなくて、近

未来的なものとかディストピア的なものをイメージしていたんですけど、台本の中に「たまがわのおろち」という言葉が出てきた時点で、自分のための台本やと思ったんです(笑)。僕は、出雲の世界とか土着信仰の世界とか祭／祀りのことを長年調べていますが、もうひとつの日本というのが海の底にあるというイメージがすごく重要だと思うんです。地上の日本に対して水底の世界があって、それは龍が治めている国で、竜宮国や常世の国と呼ばれたりする。すごく夢中になって読みました。

ある意味、壊れた台本だと思います。いわゆるオペラのリブレットみたいなかたちにしようとしていない。それはとても大事なことで、いわゆるオペラへの憧れみたいなものでつくられると、たぶんこちらもつまらなかったと思うんです。すごく壊れているというか、壊してあるというか。自分で自分の虚をついていく、常にひっくり返していく文体になっていて、それが自分の音楽のありかたと響き合うものがあるように感じられました。

——とりわけ今回の舞台でまず目を引くのは、〈金魚〉のように思います。

多和田さんに会う前のことだったんですが、夢の中で金魚が一匹出てきて、その金魚がたくさんの人で歌っていたんですよ。コーラスとかじゃなくて、一匹の金魚が複数の声で色とりどりに歌っている。目が覚める際に、「あっ金魚のマドリガーレだ」と思ったんです。これは五人一役だって。

オペラが成立する前にルネサンス音楽の時代があって、その中でマドリガーレっていう五人で一人の心を歌う声楽曲があったんです。大成させたのがモンテヴェルディですが、彼はやがてマドリガーレの中に通奏低音という様式を持ち込んだ。声のパートだけしか書いてなかった楽譜に、器楽の低音を記した楽譜が登場してくるんです。声の楽園だったマドリガーレから次第に一人、二人と減っていく。一人だけ残ったのがモノディ様式で、一人の声と通奏低音というかたちなんですけど、これがバロック音楽の始まりの印で、オペラの基本のかたちとして現れてきたんです。そこにはバロック（歪んだ真珠）そのものの美意識もあるかと思うんです。音楽でいうと、人じゃないヴァイオリンが人であるかのような音を鳴らす、あるいはカストラートのように楽器のような作り物の声っていうことのほうが、ゾクゾクして美しいみたいな美意識。歌舞伎の人形振りのようなものと通じる。平たく言えば今の初音ミクすらその流れにある気がする。

今回の作品では、マドリガーレからモノディへ、というオペラ成立のプロセスみたいなものを内包できるんじゃないかと思ったんです。声の楽園だった状態を五人一役の〈金魚〉っていうかたちで提示したうえで、そこからばらばらに散らばって〈宿の女主人〉や〈旅の男／女〉、〈祖母〉や〈ターチ〉に展開するっていう。ソプラノ吉川真澄さん、メゾソプラノ渡辺ゆきさん、カウンターテナー中嶋俊晴さん、テノール平野太一朗さん、バス奥秋大樹さん、個性全開の五人の金魚とその後の姿は想像を越えて来ました。

——だから「金魚」という役は、五人の歌い手によって担われているんですね。

そう。でもそれを頭で先に考えたんじゃないくて、最初に金魚が多声で歌ったっていう夢を見たっていうのが面白くて。多和田さんにお会いしたときにもその話をして、めっちゃ面白いねって言ってくださった記憶があります。

マドリガーレになった理由はもうひとつあります。モノディで歌うと、その間に息継ぎや合いの手がいるじゃないですか。反対に、ひとつの台詞を違う人が発声して繋げていけば、どんどん重複していけるんですよね。「私は古の生き残り～」のところも、五声あればとめどなく言葉を発せるわけです。そういうかたちで、多和田さんのテキストを最大限生かして無駄にしないという意味でも、マドリガーレっていう発想は適切だった。

——作品づくりの中で、演出家と意見が分かれたようなことはありましたか。

多和田さんにお会いした翌々日だったか、川口さんと二幕の捉え方について、違うってなったんですよね。実はそれが二幕の面白くなるきっかけになっているんですけど。

二幕を川口さんは芝居にしたいと。一方で、僕はここそアンサンブルオペラだと思った。慌てて結論出そうとすると決裂するかもしれないと思って、その日は寝られないくらいでした。もしかして全然違うことを思っているのかなと。でもその次の日に、くにたちと一緒に歩いてみましょうと、雨の中二人で歩きながらしゃべったときに、やっぱりそんなに求めているものは違わないんだなと思いました。

どっちが言い出してもおかしくないタイミングだったんだけど、たぶん僕が「これって、もしかして二人一役ってできませんかね」と言ったと思います。つまり、俳優と歌手の二人一役。すると川口さんも「それ面白いかも」って。でも具体的に考えたらいろんな可能性がありますがね。例えば、俳優は歌うことなしで合間に台詞を言うだけとか。それだとならないと思って、俳優に対しても楽譜を書いていいですかって、川口さんに確認しました。それで完成したのが二幕なんです。そして俳優の山田宗一郎さん、滝本直子さんの歌がまた素敵なんです。

——二幕の世界について、簡単に教えてください。

二幕の世界は呪術合戦。犬婿の声と〈宿の女主人〉が〈旅の男〉と〈旅の女〉をどうしてくれようみたいところで、たまらん坂のほうへ生き延びさせようとする力と、前近代のややほの世界に留めようとする力が戦っている。だから犬婿の声はずっと半架空の婿入り歌を歌うっていうふうにしたんです。犬婿っていうのは台本には出てこなくて、多和田さんの『犬婿入り』から来ています。事前にはなにも知らなかったんですが、読ん

ですぐにこれは完全に新しい国立（フジミミダイ）と古い谷保（ヤヤホ）の関係が背景にあると感じて。今回のオペラに通じるものとして『犬婿入り』の世界が現れたんです。

——実は、私は二幕の《たまらん坂のフォークソング》が大好きなんです。

まさかの忌野清志郎へのレスポンスです。ソロから四重唱、最後は一瞬六重唱まで増えていく。〈宿の女主人〉が歌う魔法のタマの歌の響きと、マリンバの響きが、《たまらん坂のフォークソング》の響きと同じなんです。ギターの開放弦の音とも同じになっている。その魔法が、舞台の進行につれてだんだんとかかかっていく。敢えてするデウス・エクス・マキーナ（機械仕掛けの神）です。唐突に出てくる《たまらん坂のフォークソング》は、近松のような文楽風の心中物語の中にいる登場人物たちを前近代の昏みから救いだす。でも、あくまで表面上なんです。現実はそんなに簡単じゃないと誰もが知っている。その不可能性を感じているから涙が出るんじゃないかな。アンヴィバレンツですね。『義経千本桜』で安徳天皇が「波の底にも都ありとは」と言うシーンを見たときに、みんな泣きますよね。本当に水底に竜宮のような楽園があるという前提に立つなら、大喜びしているはずなんです。けどそこには都はないんだって、みんな分かっている。波の底の都って言葉とその不可能性がせめぎ合って、感情の堰が切れるということが起こるんじゃないかと。

——二幕冒頭の雅楽を想起させるかのようなサウンドも印象的です。

アコーディオンっていうのは零落したオルガンじゃないかとみなしたんです。持ち運び可能だとか、街角で鳴らされとか。意外なことに中国の笙が起源とも言われています。笙の音もパイプオルガンも天の響き。それに比べたら、ある種のまがいの感がある。でもその弱点こそ魅力で、調子外れでもそのまま鳴らし続ける逞しさがある。それが宗教音楽みたいなことをやると、楽器そのものが落ちぶれていった来歴が映し出される。そういう影を引きずっている楽器だと思うんです。そういう音色がこのオペラの中に入ってきたのがすごく新鮮なポイントだと思います。

——オーケストラの編成(マリンバ、フルート、サックス、アコーディオン、チェロと4人の打楽器)について教えてください。

まず、楽隊を五人にしたいと考えました。零落したオルガン。金管楽器の代わりをする軍楽隊の響き。祭囃子を奏でる笛。蛇っぽい低音。ちんどん的な合奏。そうやってなるべく雑多でありながら、国立の街のようにスタイリッシュでもあって、直接土着的にならないような楽器を選びました。でもプレイヤーがほぼ見えた状態で浮かんだと言ってもいい。サックスにはすぐに鈴木広志さんが浮かんだし、たぶん西谷牧人さんでなければチェロじ

やなかったし、佐藤芳明さんじゃなかったらアコーディオンにできなかったと思います。多久潤一朗さんだったからフルートの枠を超えた冒険ができた。

もうひとつ、打楽器が四人であることもポイントです。これは川口さんが当初から「指揮者なしにしたいんですよね」と言っていたということもあります。例えば雅楽の中に鞆鼓という楽器がありますが、それが指揮者の役を有したりする。そしてなにより指揮者なしを決断するには、これまで共同してきた打楽器&マリンバの池上英樹さんの存在が大きい。そういう指揮者の役を兼ねた打楽器っていうのが成功してきた経験があってはじめて指揮者なしのオペラという挑戦に踏み込みました。

さらなるアイデアのひとつとして、四人の打楽器奏者が劇の進行を外側から見つめるみたいなのがあるんじゃないかと思ったんです。谷保周辺の遺跡で出土した縄文の四本柱も念頭にあった。四本の石棒が同じ場所に埋められていたらしいんですけど、調査書を読むと廃棄遺跡とされているけど、どうなんだろうと疑問を持った。昔の祭／祀りの道具というか、きっと結界をつくるものだったのではと思いました。やっぱり大切だからまともに埋めたんじゃないかと。打楽器四人の奏者がその縄文の四本柱の化身となって、劇自体を見守っているようなイメージです。打楽器による結界ができるところからオペラが始まる。打楽器っていうのは、本質的に時間を区切る楽器です。

マリンバと共に通奏低音の代わりをするのが打楽器群であり、彼らは「時を刻む人」でもあります。全曲を大太鼓が包み込み、一幕はスラップスティック、二幕は拍子木と付板、三幕はスネアドラム、四幕はウォーターチューブラーベル、五幕は笏拍子が時間を区切っていく。スラップスティックと拍子木と笏拍子なんてある意味そっくりなようだけど、確実に違う置き換えられない質を備えた楽器です。出演者はそれらに動かされていることに気づかない体で劇が進行していく、そういう仕掛けが打楽器によってできたんです。

それから、言うなれば東洋起源のチェンバロのような鍵盤楽器として、マリンバが入っています。マリンバは打楽器の五人のうちの一人でもあり、楽隊の五人のうちの一人でもあります。

あと、できるだけ今でいう典型的なオペラのオーケストラのサウンドとは違う、新鮮な響きを求めたっていうことももちろんあります。オーケストラの稽古を3月14日に初めてやったときに、誰かが「この編成であったのが成功の鍵ですね」と言ってくれて、めっちゃうれしかったです。独特の世界観が出ている響きだと思います。

——今回のオペラの楽譜には、「Parlando（お話しするように）」という指示が全幕にかけて何度も登場しています。オペラにおける音楽と言葉の関係についてはどのようにお考えですか。

音楽が先か言葉が先かという問いかけは、昔からオペラをめぐる言説の中に出てきます。例えば、言葉から音楽が生まれる方法の中に、発話旋律っていうのがあるんです。ヤナー

チェクというチェコ（モラヴィア）の作曲家が意識的にやられていて、人がしゃべるイントネーションから旋律を生み出していくという方法です。一方で、音楽が先にあって言葉がそれをなぞるときは、言葉は音楽に憧れているという状態になるんだと思います。名曲の中にはそういうものもいっぱいある。音楽が先にあって、そこを指さすものとして言葉があるっていう方法です。僕はどっちもできると思っています。両方の間を行ったり来たりする。それを可能な限り多様に多面的に展開すること自体がオペラの魅力の根幹だと思います。言葉が音楽に憧れるような状態もあるし、言葉から音楽が生まれてくるといふこともある。実はそのどちらとも言えないのが、今回のオペラの「でんでこでこでん」という台詞なんです。この「でんでこでこでん」はそもそも音を表している。同時に、このオペラの最初の言葉でもあります。要するに、はじめの言葉の中にはじめの響きがある。どちらも同時にはじまっているってということなんです。

——その「でんでこでこでん」もそうですが、今回の楽曲には何度もソラドレ（GACD）の音がリフレインされていますよね。

さっき言った「でんでこでこでん」の中には、「でこでん（ラドソレ）」という音形が出てくるのですが、これは「くーにー（ドラ）」「たーちー（レソ）」の逆の音形なっているんですね。オペラが地から生まれようとする遠心力を生み出す音形が「でんでこでこでん」、それに対して天から丸く包み込むような「くーにー」「たーちー」。

〈クーニー〉〈ターチ〉というのはそれぞれ役名ですが、今回の台本には役名として以外は一度も出てこないんですよ。でも楽譜にその言葉を登場させたのには理由があるんです。名オペラのひとつの共通点として、名前を呼ぶ、呼び合うというのがあると思っています。これはある意味オペラの隠れた原理のようなものだ。

「でんでこでこでん」と「くーにー／たーちー」というのは、このテキストのなかでは対極とも言えます。前者は明示された最初の言葉である一方、後者は台本上は出てこない言葉。音楽的にも反転された音形になっていて、それが道行δの《懐かしい未来のわらべ歌》のときに楽譜の上下で呼応するという仕掛けになる。音楽のからくりですよ、これもまた敢てのデウス・エクス・マキナ。

——それはたいへん興味深いです。しかもその呼び交わしも全幕で全く同じではなく、何度かたちを変えて登場しますね。

劇を外側から見たときに、呼び交わしがあらわになるプロセスっていうのが全幕を貫いて終局に向かっていく指標になる。一幕では母音だけで「うーいー」「あーいー」と言っていて、なんのことか分からない。それが〈クーニーの姉〉の登場するときに初めて「くーにー」になる。「たーちー」っていうのは五幕まで現れない。〈クーニーの姉〉が「くーにー」

ー」って呼ぶのは台本には書いてないから、彼女が姿を見せる前に「くーにー」っていう言葉がどこから聴こえるっていうイメージを持っていた。姿より先に声が現れるというのがいいなと。そしたら演出上も宮殿みたいなものをつくってその向こう側から「くーにー」っていうのが聴こえるというふうになっていき、川口さんともしげやん（北村成美）ともちゃんと響き合っている、という感じを持ちました。

——台本上に書かれていないという意味では、第四幕から五幕にかけて流れる《ヤポネシアン弥撒》もそうですね。この楽曲の詞は多和田さんのテキストには存在しておらず、楽曲のオリジナルなものです。呪文や失われそうになっている言語、境界を越えることのできるものの名前（こども、くつ、ふねなど）によって構成されています。こちらは平野さんから川口さんに作詞をご依頼されたとのことですが、詳しい経緯をお話しいただきませんか。

多和田さんのテキストの量はオペラとしてはとにかく多いと思うんです。とっさにこれは分量的に無理じゃないかと思ったけど、読んでみたらカットできるところなんてない。なんとしてでも全部生かすことで、圧倒的な面白さの引き金になるようなつくりかたを編み出したいと考えました。

テキストが多いから、逆に音楽だけの時間が大事で、どれぐらい音楽だけの時間が入られるだろうかっていうのはすごく考えました。でもそれが本編中に出てくるのはなんか違う。そうじゃなくてできることって考えたら、移行するときの音楽っていうのは理にかなっているに違いないと。そこは出演者も出入りが生じるわけだから、必然的に動きがある。だから振り付けでもひとつのチャンスが訪れることになるだろうと。音楽だけの時間でありながら、一種の所作を伴うのに必然的になるっていうことですね。その中で一か所最深部をつくりたかった。オペラとして全体はユーモアにあふれたものになるだろうけど、ある意味シリアスで架空の宗教音楽のようなものをつくれなかったって考えたんです。

今回、多和田さんを縁にして川口さんと共同することになり、単に出来上がった作品の演出というのではなく、作品に刻まれるかたちで川口さんとより共同作業的にできることはないかと思ったとき、ふと川口さんに「呪文を書いてくれませんか」とお願いしたんです。「五幕の冒頭に、特別なシーンがあるような気がします」って。そこは本編とは別に音楽的なひとつの頂点になる場面で、そこにテキストがほしいって言って。川口さんだったら、多和田さんも納得するようなものが出てくるという気がしました。待っていたら、絶妙にいいのがきて。多言語の呪文とその翻訳である平易な日本語のわらべ歌のような歌詞がすごい面白いんです。そういうかたちであの場面はできました。

こんな夢を見ましたっていうシーンだと思います。呪文を唱えるソリスト五人は金魚の本当の姿なのかもしれないし、ただの妄想かもしれない。要は想像するっていうことです。富士見台からみれば谷保天神が古い世界だけど、もっと深く掘っていけばその底に多摩川

のおろちもいて、滅びたことに気づいていない縄文人もいたりして。そういうシーンにしたいなど。

——水底を一貫して想起させる今回の作品がたどり着いた五幕。そこにはどんな結末が待っているのでしょうか。

水底の世界ってすごいどんづまりみたいじゃないですか。これ以上ない哀しい世界のはずなんです。でも同時に、例えば浦島伝説とかでも水の底に星の童子が出てくるんですよ、昴(すばる)星と畢(あめふり)星の七、八人の星の童子がでてくる。その星の童子のイメージとも連動しました。自分にとってもどんづまりだった水底をどんと踏み抜いたら天の川の宇宙、星空に出てくるのめっちゃいいと思いました。もうひとつの日本が横たわる哀しみの世界の底を踏み抜いて天の川に抜けたっていうのが五幕じゃないかと。五幕はその意味ですごく特別です。無重力的な世界じゃないかな。

——そのクライマックスには「風が吹く」という言葉からはじまるコーラスがありますね。言葉だけを考えれば、単なるハッピーエンドかのようにも思われますが、けれども今回の上演はどうやらそんなふうに終わっていない印象を受けます。お稽古の中で川口さんは、「他者を受け入れるのはやっぱり難しいけれど、それでも一人ひとりが呼吸して立っている状態を受け入れましょう、それが劇場という場所なんです」と何度もお話されていました。今この時代にこの作品が上演されること、その現代的な問題に対する想いも、最後の楽曲には含まれているように思います。

実は最後の《風が吹く》という曲中には、音楽的にも毒が盛られています。オペラ中、一般的なドミソの音楽に最も近づくのがこの楽曲ですが、一種のなりすましみたいなものなんです。ためらいがちにはじまって、普通の三和音のような解決をしかかるんだけど、必ずそれははぐらかされて、いちいち壊れるっていうようなつくりをしています。最終的には全てのものが、不協和と協和が一致するというか、不協和音の極みなんですけどそれが協和音として響く、そんな音の世界をつくりたかったんです。半ば冗談、半ば本気で無限ハーモニーという言葉を使っているんですけど。その中には、怖ろしいものとか、それこそ「チープなシンセサイザー」っていう指定がフルスコアの中にあるんですけど、それがクラスターを鳴らしているんですね。ちょっと怖いものとかまがいのもの的なものとかも混じって、息の音とかノイズ的なものがいっぱい残るようにつくっているんです。

——今回のオペラには、市民出演者として、いわゆるプロではない人たちが参加されていますね。

今回のオペラでは市民がコーラスとして入っています。でもオペラはもともとギリシア悲劇の復活を目指したものだっただけだから、市民のコロスが入ることは本来的だったわけですね。コロスっていうのは群衆そのものであり、観客と舞台の人たちの間にいる存在です。最初に舞台の出来事に反応する人たちってことだと思うんです。単なる市民参加に意義があるということではなくて、本質的に絶対そうじゃないといけない、プロの合唱団を連れてきたら意味がない。

もうひとつは、子どもたちの声をはじめとして、飼いやならされない声っていうことがけっこう鍵だと思うんです。さらに声なき声の集団が、ぎりぎり声は発したけど言葉にはなっていないという状態までくるじゃないですか。それを含めた多声であるところが素晴らしいと思っています。多和田さんがエッセイで「多声社会」って言葉を使っていますよね。

——やはり、このプロジェクトが市民のみなさまやスタッフ全員を含めて、さまざまなバックグラウンドを持つ人たちによって作りあげられているというところが、他にはない最大の魅力ですね。

本当にそうですね。それは妥協ではなく、本質を追求したら必ず一致する場所がある、結び目がみつかるっていうことを、みんなが信頼できているっていうことです。これこそ総合芸術というか、こういうことがしたい。今までの前例をなぞるようなことを一切持たない人たちでしょう、多和田さんも僕も川口さんもしげやんも。みんなそれぞれに共通しているのはラディカルであるっていうこと。音楽とは、芝居とは、踊りとはなんなのか、それを追求して自分で自分のプリンシプルを見出してきた人たち。だからこそ逆に今までやっていないことに踏み出せる勇気が持てる。それは出演者も全員そうなんじゃないかな。

——最後に、他でもないくにたちという場所でこのオペラが上演されることについて、一言お願いします。

「くに」は土着性、土に根付いている感じで、「たち」は出発するみたいだなと思うんです。出雲に神等去出（カラサデ）祭っていう祭／祀りがあって、八百万の神が日本中に帰っていくときに、「おたーちー」って唱える場面があるんですよ。風土を孕みつつ天空に飛び立つ、その両面が共存しているのが理想。惑星の姿そのものなんです。だから「くーにー」「たーちー」と呼び交わすっていうのは基本の仕掛けとしてふさわしいと思います。風土みたいなものを丸ごと包み込んだうえで空に飛び立つみたいな、そういう世界が出てきたなという感じがあるんです。それはやっぱり僕の音楽世界の中でも多和田さんとの出会いによって引き起こされた新しい姿という気がします。作曲のプロセスでも本当に楽しく、無限に出てくる状態というか。どの場面にもひらめきがあふれている。つくっているときに詰まった個所なんてひとつもなかった。はじまるととめどなく出てきました。

くにたちの地霊を呼び覚ましたい。そういう想いを持ってこのオペラを作曲しました。現在の国立らしいおしゃれで知的で文化的な世界を好きな人たちが、谷保や多摩川の底にあるディープでプリミティヴな世界に、響きを通してじかに繋がることできる。そういうきっかけにもなってくれたらと思います。

アフタートーク

今回のオペラで、特にお気に入りの場面があるんです。《金魚の舞 2》っていうところ。金魚の正体がクーニーにバレる。「しゃべっているのは金魚だ！」って。金魚がヒステリックに金魚と呼ばれたくない！って言った後に、「かつてわたしはりゅうだった」っていう歌になる。内声のメゾソプラノとテノールが言葉を歌うんですけど、その他の人も「りゅう、りゅう、りゅう」って龍ということばかり言っているんです。これなんなんですかって歌い手に訊かれたときに、そうか、私を龍と呼んで！ということだと気づいたんです。水蛇とも大蛇ともおろちとも呼ばれたし金魚ともなったけど、一番呼ばれたいのは龍だった。なぜ龍が特別かというと、龍はおろちと違って空を飛べるんです。だから龍は蛇の最高の状態なんです、神話学的にも正しいはず。海の底から星の世界に飛び立てるのは龍。金魚めっちゃかわいいわと。