

## ■ (チャプター4)

小林：せっかく坂本さんがいらしているので、ぼくとしては皆さんと一つくらいは坂本さんの曲をここで聞いてみたいと思います。ぼくが選んだのはキャズムです。坂本さん、どうしましょう。ほかのものにしましょうか。キャズムでよろしいですか。

坂本：はい。いいですよ。

小林：これは2004年くらいの作品。

坂本：そうです。

小林：わりと新しい曲だと思います。四分くらいですので、いまの音と関係や空間を考えていただきながら、少しみんなで聞いてみましょう。それについて、どういうふうにそれが作られていくのかということ、ちょっと坂本さんに語っていただきたいと思っています。では、お願いします。

(音楽)

坂本：これのもとになっているのは、ピアノの即興です。これのものとファイルが、ないんですけど。

(ピアノ)

坂本：たとえば、瞑想的というか。

小林：最初の二つで、ショパンかと思った。

坂本：そう。こういう即興をたまにやっています。

小林：どのくらいやるのですか。

坂本：長いですよ。長いものは10分超えるものもあります。いろいろですね。結局、自分のためにやっているから、つまないとすぐやめる。時間を忘れてやっていると、気がつくと15分くらいたったりする。いろいろです。ピアノというのはポンと音がすると減衰していくのが特徴です。いまぼくたちは、ここにいます。周りの音をよく聞く

と、背景ノイズといういろんなノイズが実はあるんです。ピアノの音は、最後は背景ノイズと同じくらいの音の大きさになる。溶け込んだり、消えたり、見えなくなる。だいたい、特徴はそうなるまで、とにかく全部ひききるようにはしている。とにかく、ポンと。それも別によく考えない。とにかく偶然のように、指を鍵盤においてみる。完全に偶然という場合もあるけど、そこはいろいろです。そのときには、自分がいままで聞いてきた、いろんな音楽の記憶などが入ってきます。ある一つの音がトリガーになって、この次にこんな音が聞きたい、こういう音が弾きたいというような連続性も出てきます。しかし、なるべくその欲求を抑圧します。自分で、余韻が最後消えてなくなるまで我慢することをよくやっている。それは言ってみれば、漁師が魚を取るみたいな、フィッシングです。そして、コンピューターに全部いれて、そこから今度、さてこれをどう料理しようか、料理しがいがあるものかどうかと、分ける。これはちょっと料理しがいがありそうだなと思うものを、どう料理したらおいしくいただけるかと試行錯誤が始まるわけです。だから、こういうのもなんかモワーンと言っていますよね。こう、いまモワーンっていっています。ハンマーで弦を打っていますからピアノというのはその特性からいって、一種打楽器です。その特性からいって、音の立ち上がりがとても明確なので、点的に考えがちです。その一方、非常に余韻が長いです。弦の振動がすごく長く続いているものなので、その最初の音の頭のところを取ると、全然違った楽器の聞こえかたになる。だから、全部その頭のはっきりしたところ取ってもいいんです。そういうやりかたもある。さっき背景ノイズに溶け込むと言ったけど、その背景ノイズに溶け込むかどうかの、そのよく分からない領域のあたりが、ぼくは結構好きです。ノイズと音の区別がなかなかつきにくい領域というのがあります。そこも面白いです。それを、よくわからない領域であり、混じった領域なので、ぼくは勝手に形而的なサウンドとノイズの領域と言っています。そこは好きです。結局、さっきいったように即興というのは、どうしても時間軸上で、直線的に進んでいきます。しかし、それをいざ編集するとなると、時間軸上の制約を逃れて、自由に扱える。時間を反転させたり、前にあったものを後ろに持ってきたり、ある時間だけを一部取ってしまったり、ここの時間とここの時間をこうつないでしまおうとかが、自由に出来るわけです。そのような作業を繰り返しながら、あの曲の場合はあるシークエスをまず作った。基本は単純に、そのようにして作った16小節くらいのシークエンスが何回か、ループされているだけです。でも、そこにいろんな変なノイズなようなものが聞こえましたよね。実はあれは、これでいい流れが出来たなという出来上がったシークエンスを、延々と一時間も二時間もループさせながら、いろんなエフェクトを即興でかけていっているわけです。だから一時間くらいのゴチャゴチャなものが出来上がる。そこをまたこんど、ここは面白いなと、ここが来たらこういうふうになったら面白いな、といろいろと操作する。こんどまた一時間なら一時間という時間を、好きに切り貼りをしているのです。

小林：たまたまいまちょっと関心があるということもあるが、そのお話を伺っていると、遺伝子の話を想起します。東大駒場の生命科学の最初に書いてありますけど、われわれの遺伝子は、四つの文字で書かれている。エチソンという部分とイントロンという、要するに、同じ ATCG で書かれているんだけど、意味がある部分と意味がない部分がある。それらが、メッセンジャーRNA に転写され、またそれが転写されて蛋白質が出来ていく。何回か転写が繰り返されて、そのたびごとに、エチソンの部分だけ切り取られる。つまり、遺伝子の意味のないところが捨てられていく。それがまた、メッセンジャーRNA に転写され、それがまた翻訳されて、蛋白質ができる。これは、セントラル・ドグマと呼ばれるのですが、そういう作業みたいな感じですね。

坂本：そうですね。

小林：生命が動いている遺伝子の操作で蛋白質が出てくるのと同じようなことを、坂本さんが音に対してやっているような感じがする。こんな反転させたりなんてことまでしているのかどうかは分からない。けれども、相当いろんなことが、遺伝子同士のあいだにも起こっている。いまのお話だと、なんとなく坂本さんのやっている音楽の空間が、私の頭のなかでは遺伝子の空間にぴったり重なってくる感じがする。

坂本：似ているかもしれないですね。

小林：まさに、遺伝子も情報だし。

坂本：そうですね。

小林：情報をいくつかの操作を通じて、カットアンドペーストしたり、操作しながら作品が出来ていく。これはもう自己表現という世界とは全く違う。歌いきっちゃうんじやない。けど同時に、どこで切って、どこが使えるかという判断というのは知的なものだけじゃなくて非常に感性的なものですよね。

坂本：そうですね。ここ使おうとか、ここを切り取ってきたらこの次にここを持ってきたら面白いかなというのは、理屈でやっているわけではないです。そこがほとんど、唯一のというか。

小林：すべての、根源というか。

坂本：そこですよ。

## ■ (チャプター5)

小林：うん。

坂本：そこで、分かれるわけです。方法は同じ方法で誰でも使えるわけですから。

小林：みんな簡単なペーストしていますからね。

坂本：みんなやろうと思えばできるわけです。そこで、個性が出る。

小林：音楽がそもそもそういうものかもしれない。さっき言ったように、古典音楽は、メロディの上に層をなして積んである。その上で、措定を行って、歌がある。そういうのから始まっていっぱいものすごく複雑な動きをしながら、音楽が作られている。いくつもの層が重なっているというこの感覚が、全部じゃないとしても、いつも坂本さんの音楽を聞くとぼくのなかに生まれる。同時に共存しているのだけど、このAのレベルで起こっている出来事は、必ずしもBのレベルと関係がないという感覚。古典的な西洋音楽のように全部が非常に統一的な形ではなく、ひょっとするとまったく無関係にいくつかの出来事が起こっているという感覚。だけど、全体が一つのある統一感を持った空間を構成しているという感覚です。ひょっとしたら、われわれの空間というのは、先程おっしゃったみたいに、西洋的な遠近法的な一律の空間ではないのかもしれない。ほんとは空間とは、それが情報自体に今我々が直面していることだと思うけど、すごくレイヤーがあるというか、無数の層によって構成されているような気がする。

坂本：それは、交信する系の話ではないですよ。

小林：交信する系とは。

坂本：宇宙との合一とか、そういうことじゃないですよ。

小林：宇宙との合一。

坂本：違いますね。

小林：あまり、交信しない。

坂本：交信系じゃないですよ。

小林：ぼくは交信系ではないけど、交信しても別にいいのでは。

坂本：僕もちょっと交信系は苦手なのです。

小林：苦手なのですか。苦手な交信系にひっかかっていたか。

坂本：なるほど、空間のレイヤーね。だけど、建築なんかをみると、基本は、一義的に決めていくということをや。やはり音楽でも、ぼくが面白いと思うのは、多義的なものです。さっきのバリ島の例ではないですけど、西洋音楽というのは譜面に書けます。いってみれば、一義的です。つまり、一人の人間がいて、すべてをコントロールしているわけです。そのなかにも若干、曖昧性も含んではいると思いますが、なるべくそういう曖昧性を排除しようという方向で進んできたように思います。そこに、突然アメリカからジョン・ケイジが殴りこんだ。そして、偶然性という、非常にそれこそ曖昧性の極地みたいなものを、ポーンと放り投げつけた。それに、みんなショックを受けたということがある。やっぱりケイジのインスピレーションのもとになっているのは、当然そのバリ島の音楽などの非ヨーロッパ音楽です。ぼくもそういうものに惹かれます。だから、多義的というのは、他の言葉でいうと、中心が見えない、存在していないということです。

小林：中心がみえない。

坂本：中心がない。

小林：西洋音楽はそれでも、ある意味では、バリ島的なものまで含んだ広い音楽の中から、非常にクリアな言語というのを作り出した感じがする。西洋音楽は、やっぱり一種の言語体系と言える。ここで初めて、音楽が言語としてキチンと処理されるような空間が現れた。叫び声、声や音とかの中からキチンとした文法を持った一個の言語が現れたというのは、ぼくとしてはかなり衝撃的に感じる。やっぱりバッハやワーグナーの音楽が出てくるまで、人類は何十万年を歩かざるを得なかったという気がする。このことは、やっぱりそんな簡単なことではない。このようなクリアな知的なキバを持つ

た言語が音楽という世界で生まれてきたのは、ものすごいことだと思う。いまだにそれについては、感嘆の念をやまない。ある意味では、感情というようなものすら、その言語を通して表現できるという方向に、純粹に言語の能力をつめていったというのが西洋音楽だと思う。それをもう一回、文法を持った音楽じゃなくて音のほうに引き戻すという動きがある。それと同時に、西洋音楽が、一色に塗りつぶしてしまった空間みたいなものと全く違う、もっとひょっとしたら根源的な空間が見えてきている。でもその空間とは、意外といろんな人が入れるというか、ひょっとすると作品なんて概念がもうあまりいらぬようなものにつながっていく。つまり、ぼくらが生きるこの都市のいろんなノイズのあるような空間と、坂本さんの音楽が決してものすごく違うものではなくて、どこかですごく連続性があるという感じがする。だからある意味では、言語ではなくて、言語の溶解が起こっているという感じがします。

坂本：言語以前というか、言語の解体というか。言語的になることを、注意深く避けようとはしていたと思う。

小林：そうですね。

坂本：やっぱり、意味が生じるからです。むしろ、その感嘆に堪えないいわゆるヨーロッパ近代音楽の最高峰にあるようなものは、意味を当然伝えようとしています。

小林：そうそう。

坂本：ええ。伝えたい意味、あるいは感情の形みたいなものがある。そういうことを、なるべく避けてどこに行くか。そうではない音楽の形があるはずだと求めてきた。

小林：それは自由を求めてですか。それは安っぽい言い方ではなくて。いろんな語法とかわれわれを縛っている制度的なものから、自由なのですか。それとも、もうちょっと違うホスピタリティといえるような空間を開放することですか。どういう風に、ご自分ではお考えですか。

坂本：ポストモダンの頃によく言われたことかも知れませんが、結局言ってみれば、内面に表現の欲求があって、その表現というものを通して、内面を外に出させるというありきたりの図式からの自由です。そうではないのだというのが、80年代によく散々言われたことですが、どうもそういう信仰が長く続いている。実際に、そういう図式を信仰していて、過去の大作曲家であるバッハの書いたものを読んだりしても、やっぱり、一音一音祈りとして書いているという。祈りなのですから、それは強烈なメッ

セージです。それを神に届けるために、自分の内面の祈り、あるいは内面の感情を表出するということを、たぶんバッハなんかは信じて書いていたような気がする。より美しいかたちに外に出そう、表出しよう、と。Expressionの“ex”とは、外にということですから、そういう、内から外へというような図式を信じていたと思える。それはもう、ぼくに言わせれば、それがバツという感じです。だからたとえば、その頃よく聞いていた作曲家でミニマリズムという様式の代表的な人でスティーブ・ライヒという人がいます。

(ピアノ)

坂本：ピアノ・フェイズという初期のこういう曲がある。ちょっと長いので、飛ばします。これは延々と20分以上も続きます。さっきの僕の曲ではないですけど、これはもっとはるかに一つのシークエンスが短くて、タテタテタティタティタティティ、12個の音をただ繰り返しているだけです。何百回繰り返すのでしょうかね。ただ二台のピアノを二人のピアニストが弾いて、その一人の方が途中でずらすのです。またしばらくやって、またずらすのです。いまちょっと飛び飛びで聞いていただいたのですが、最初のメロディと違うメロディのようなものが途中で聞こえていたと思います。タティティテリ。だけど、またちょっとしばらくいくと違うメロディになる。ところが、スティーブ・ライヒは別にそのメロディを書いているわけじゃない。ぼくらリスナーがそういうふうにいるだけです。だから、たとえばベートベンの曲は、ソソミとメロディを彼は書いています。当然、ソソミと聞こえます。でもこの場合は、タララララっていうふうには書いていないわけじゃない。ただ、その最初のたった12個の音形がループされていて、それがただズレルだけで、ぼくらがメロディらしきものを聞き取ってしまうというやり方です。だから、わりと能楽なんかと近いです。これは非常に面白い。さっき言った内面に何か表現したいものがあって、それを表現という手段を通して外に表出するという図式から、外れている音楽です。これは大変よろしい。

小林：よろしいの？

坂本：良いということになる。

小林：ループしながら、ループする度ごとに少しずつずれていく。円みたいに回帰するけど、ずれていく。別に古典音楽の型をもって、張り合おうというわけではありませんが、これは音楽が持っている根源的な形式ですよ。つまり西洋音楽だって、ABAのソナタ形式でやっているわけです。第一主題が出てきたらあとは展開して、元に戻っておしまいです。つねに、音楽が音楽として立ち上がってくるときには、どっかで戻

ってくるけど、どこかでズレて戻ってくる。そこが快樂だったり、安心感であったり、われわれに何かを与えてくれる。音楽の中には、戻ってきた場所は同じなのだけど、でも違っているという感覚がある。その意味では、それをものすごく純粋にミニマムにやっているけど、ある意味では今のは音楽のエッセンスですね。

坂本：うん。古典側に引っ張ると、そう言える。

小林：そうなりますね。そっちに引っ張ると。

坂本：そういう風に見ても、間違いとは言えない。その話に関連して。たぶん、人間というのは、完全な反復にはどうも耐えられない傾向があるみたいです。ぼくの作品ではなくて、知り合いのものなのですが、最近はこういうものもあります。

(音楽)

坂本：ずーと全然変化しません。延々いきます。人間は、なんか変化させたくなるみたいですね。そこが面白いところなのですが。

小林：そうするとさっきのキャズムみたいに、ほとんど機械が故障したのかなみたいな音を、わざと入れたくなるのかな。

坂本：入れたくなるのかな。

小林：それを、なんか断ち切りたい？

坂本：そうかもしれません。

小林：でも、何かの出来事がそこで起こりますね。小さな出来事なのだけど、小さな破綻が起きるというか。

坂本：破綻させたい。

小林：させたい。

坂本：これ結構ぼくは好きなのです。だけど、延々聞いていると、たとえばラジオだったら、ちょっとひねってノイズを出したりとか、やはりいじりたくなる。だけどクラブ



とか行くと、こういうほとんど変化しない音楽をずっと聴いているわけです。そして、トランス状態になるのかな。たとえば、同じパターンが並んでいる建築の空間とか、壁面とかをずっと見ていると、実際にはないのがいろんな模様を勝手に作ります。やっぱりあれもそうなのです。まったく変化しない、その一様な状態に人間はなかなか堪えられない。そういうのもちょっと似ていると感じます。なるべくゼロの方に一回行ってみるのは、面白いことですね。

## ■ (チャプター6)

小林：べつにぼくは、坂本さんの授業を受けてまとめないといけないわけではないのでしょーうけど。

坂本：まったく、まとめなくていいですよ。

小林：まとめなくてはいけないわけではないのだけど。ぼくは一月くらい坂本さんのCDを聴きながら思ったことを一言でいうと、「優しい空虚」みたいなものかな。いまちょっと俳人的にいうと、優しい空虚というか。優しいというのはそれがアグレッシブではなくて、非常にホスピタリティがあり、いろんなものが、入ってくることを受けとめる多重空間、多元空間になっている。でも、それはメッセージではなく、むしろその空間の作られ方そのものが、なにか非常にこう鋭敏に時代の核を突いているという感じがする。先程遺伝子のお話をちょっとしましたが、50年前には遺伝子なんて、バッハもモーツァルトも知らなかったわけだから。

坂本：そうですね。

小林：単純に、いまのわれわれの時代で初めて、われわれの生命活動だけではなく、意識とか表現とかすらも、ひょっとすると細胞レベルでのチャチャチャッチャみたいなものによって作られているかもしれないとわかってきた。その時代に対応する、空間というのが見えてくる。そこには、同じように見えるのだけでも微妙にずれていくなかで、うねりみたいなものが生まれてきて、そこから、快感を与えるという感じがすごくする。

坂本：うん。そうですね。進化というのは、コピーのエラーを、人間が進化といっているわけです。音楽も、自動的にエラーさせるようにしている人もいます。それは、誰かの作為でやるのではなくて、勝手にエラーするように仕組んだりする。そうすると、そこでの

間違いは、とても面白いわけです。そういうところに、面白さが潜んでいる。

小林：昔の古典的な音楽のスタンダードでは、マイナス要素とされ排除されるノイズ、アクシデント、リスクといったものが、それ自体がもう一つの創造的要素として取り込まれている。

坂本：そうそう。

小林：昔だったら、あんなのがプチプチプチなんていったら、絶対に出されなかった。

坂本：むしろそれは、壁塗りのように、キレイに修正します。写真の修整みたいに。昔はそうでした。

小林：うん。そのアクシデントの場所が、ああいうふうには作品のなかに登場することによって、逆に、アクシデントが起こるべき空間というのがとっても感じられる。それはまた人間的な空間ではなくてアクシデントだから、ほんとは人間の意識にとっては困る。おっと故障だという感じがする。しかし同時に、そこでぱっとみえる空間というのが意外と人間的ではないから許されるような空虚である。そういう非常に高度な美学がそこにはある。こうまとめたらいかがでしょうか、教授。

坂本：まとめなくていいと思う。

小林：まとめているわけじゃない。

坂本：だけど、ちょっと似ているといえばお茶の空間と似ている。ピチっとう完全に完成された形ではなく、そのへんから切り取ってきたような、あるいは枯れ木のような。

小林：これ、そのつもりだったのです。

坂本：そうですね。枯れ木のようなものをボンと置いて、そこに一輪さす。そして、いいとかいっている。それは、結構いいのですよ。

小林：うん。

坂本：そこでは、なるべく人間の作為や、俺が俺がという自己表現を減らそうとしている。そして、表現ではない表現にもっていこうとする。それも作為といえば作為かもしれない。

しかし、やっぱり、どうしてもこちらに親しみを感じます。まとめる必要はぜんぜんないが、時間です。あれですか、授業なので。

小林：そうですね、よろしいですか。

坂本：受講者の声を聴いたりしますか。

小林：ええ、はい。一応、授業なので学生さんのほうに限定させていただきます。なにか、この際だから坂本さんに聞きたい人いますか。バカな質問はしないで下さい。私が恥かしいですから。はい、どうぞ、どなたでも。はいどうぞ。マイクがあったほうがいいですか。はい、では、マイクがまわるでしょうか。大きい声で言ってもいいです。どうぞ。

質問者 ギターで歌うという表現がありました。私にとって歌うということは、音楽に歌詞がついていて、いわゆるあの文部科学省の教科書に載っているような歌というのが歌うというイメージしかありません。そこでギターで歌うというのはどういうことでしょうか。あとは、アニマルという言葉を重ね、構成することで歌うという表現が、よく分かりませんでした。そこで、坂本さんにとっての歌うとはどういうことなのかを教えてください。

坂本：人によって定義は違っていいので、それでもいいのです。それはもちろん、間違いじゃないのです。まあ、なんでしょう。音の列を、ある感情を持って、時間軸上にこう連ねていくということだと思います。それが、歌の一番基本的な定義だと思います。だから、その材質は、この声ではなくても、なんでもいいわけです。こういうものでもなるかもしれないし、こういうものでもありうる。ある人は匂いでメロディを作れと、学生にそういう宿題を出すような人もいます。匂いのメロディを作ってください、と。これも歌だという風に考えてもいいのかもしれない。そういうふうに広く捉えることができるのではないのでしょうか。

小林：別に私に聞かれているわけじゃないので、私が答えることないんですけど。

坂本：と、思います。

小林：僕だったらどう答えるかという、聞かれてないのに答えるのもおかしいのですが。やっぱり、何らかの意味で、心を運んでいくのが歌です。音だけみたら、音が並んでいるのじゃなくて、その音の力というのが、やっぱり自分の心をどっかに運んでいくものが歌です。神様にバツハのように、自分のこの敬虔な心を届けるというつもりで、コーラルを歌うのもそうです。また、恋人に自分の思いを伝えるのもそうです。やっぱり、自分の心

というのが、音と音の間の緊張感として伝わっていくのが、歌です。これを失くしたら、歌じゃないです。

坂本：そうです。

小林：だけど、坂本さんがやっぱりすごく敏感に反応する部分は、ピアノの弦をポンッと打って、その音をずーっと聴いて、その消えていく音がノイズの中に消えていくのをジーンと聴いていることだと言った。これは歌ではない。追っかけているのは、これは歌ではない。むしろ、歌と正反対です。たしかに、心は通っている。だけど、自分の心が、さああなたに届いてって、ファーっていつているわけじゃない。ポンと何気なく出した、ひょっとしたら自分が出してなくてもよい音を、ジーンと、でもものすごく心を傾けて追っかけているのです。だって普通の人には追っかけないのだから。そこには心の、こっちの心に緊張があるのだけど、全然音は坂本さんと関係ない。音はただ消えていくだけ。

坂本：物理現象としてね。

小林：物理現象として。自分の心をそこに乗っけるのではなくて、ただそれを注意している。

坂本：聴く人。

小林：聴く人ですね。聴く人です。たぶん、坂本龍一は、聴く力ってすごくあるんじゃないかな。これでいい、まとめ。

坂本：うまくまとまりました。

小林：二度目のまとめをしちゃった。最後、坂本さんのほうで、若い人に、せっかくだからこれ言いたいということがあれば、是非。

坂本：そうですね。ぼくが、一様ではないですがやはり君たちのくらいの年齢の頃、よく考えていたことは、自分の耳を開くということです。open the ears というか。これも本かなんかで読んだのですけどね。たとえば、高校、大学のときに電車通学してしまして、毎朝、電車に乗るわけです。電車というのは、日本語ではガタガタ、ガタンガタンという一つの音です。ガタンという一つのユニットで、表現されています。しかし、よく耳を開いて、よく聞くと、何十種類もの音が実は鳴っているわけです。電車のきしむ音、あのガラスの音、車輪とレールのあたっている音も常に変化しています。風が吹いても、また音で

わかる。もっと注意すると、ものすごくたくさん、たとえば、隣のおじさんの息が聞こえてきたりする。服のすれる音、新聞の音、雑誌の音など何十種類も聞こえる。満員電車で退屈でしたから、そういう耳を開くというのは、よく意識してやっていました。そこで、耳だけでなく目もなんですけど、感覚器を開くということが、まず大事であると思うのです。ちょっとやってみてください。面白い発見があるかもしれないです。

小林：最後にちょっとなんかジャーナリスティックな質問ですが、これからのお仕事というのはどういうことを考えてらっしゃるのですか。

坂本：ほんとにいつもいろいろたくさん抱えており、いろいろです。こないだ、小林先生に来ていただいたインスタレーションがありました。あれをどこかヨーロッパの方に持っていこうかと考えています。あと、先生がお好きなジャズ以降、ぼくのソロをまだ出していないので、そろそろ作らないといけないというのものもある。まあ、いろいろです。

小林：やっぱジャズというのは、一ついまの坂本さんの場所を示す作品。

坂本：いやでも、ジャズからもう三年です。やっぱりずいぶん変わってきている。こないだのインスタレーションで新しい空間性みたいなものを得た。あのような空間性を、一枚のCDの中に閉じ込めるとするのは、なかなか難しい。大変難しくて、うまくいかないような気もする。だけど、あの空間性で得た何かというのはすごく自分としては新鮮です。なんかちょっと追求したいというのはあります。

小林：わかりました。空間に向かって耳を開くということで、終わりにしたいと思います。どうも坂本さん、ありがとうございました。

坂本：ありがとうございました。