

〔研究ノート〕

儀礼の音

櫻 井 哲 男

本稿は、儀礼における音の性格や役割などについて、20世紀までの研究のいくつかを参照しながら筆者の今の考えをまとめた覚書である。

儀礼にはさまざまな種類の音が伴う。それは人間の声であったり、太鼓や金属打楽器を打ち鳴らす音であったり、ガラガラの音であったりする。また、単純な音声や音だけでなく、歌や音楽が儀礼の構成要素の一部となっている場合もある。こうした儀礼に用いられる音を正面から取り上げた論文があらわれるのは、20世紀の後半になってからである。

ロドニー・ニーダムは、儀礼と音、なかでもパーカッションとの関係に注目した、おそらく最初の文化人類学者である [Needham 1967]。パーカッシヴな音、つまり楽器や体の一部を打ちたたいたりこすりあわせたりする音が、あの世とのコミュニケーションになぜこれほど広く使われるのか、という疑問が彼の論文の出発点であった。ニーダムによれば、あの世との交流に伴うパーカッションは世界中に見られ、特に通過儀礼において顕著である [ibid. : 607, 611]。

ニーダムの主要な論点は二つあった。その第一はパーカッションの情緒的インパクトである。すなわち儀礼における人間の感覚の基本的な重要性を指摘し、人が受ける情緒的インパクトはリズムやメロディーや音の余韻によって生まれるのではなく、パーカッションによって作られるのだと主張した。第二に通過儀礼におけるカテゴリー（各セクション）の論理構造の変化を示すマーカーとしてパーカッションが使われるのだとした [ibid. : 610-612]。しかし彼が結論として提示した「パーカッションと移行儀礼との間には関連がある」という仮説 [ibid. : 613] は、あまりにも月並みと言わざるを得ない。

ニーダムのこの論文に対しては、ジョン・ブラッキングが直ちに手厳しい批判を展開した [Blacking 1968]。ブラッキングは、ニーダムの議論が文化における音の意味の理解を欠落させていると決めつけた上で、移行儀礼に伴う音はパーカッションだけではないこと、あの世との交流のプロセスで音が使われるとしても、それが必ずしも交流の主たる手段とは限らないこと、パーカッシヴな音がすべての社会において同じ意味を持っているわけではなく、コンテクストに依存すること、音と音楽とを区別して考えるべきことなどを指摘した [ibid. : 313-314]。ブラッキングは民族音楽学の見地からニーダム論文を完膚なきまでにこきおろしたのである。それかあらぬか、その後、人類学者がこのテーマを扱った論文はほとんど見当たらない。ただアンソニー・ジャクソンがニーダムの第二の論点、つまり儀礼におけるマーカーとしてのパーカッションという問題を発展させて論じている [Jackson 1968]。

ジャクソンは次のように述べている。すなわち、儀礼はある枠を持ち、時間や場所を区切る。また、移行の儀礼はそのなかにいくつかの明確な変化を含んでいる点で独特である。そこで、移行儀礼には多くのマーカーが必要である。パーカッシヴな音は、移行儀礼における変化のマーカーとして最適であろう。なぜならそれは注意を喚起する音であり、型にはまった連続性を簡単に分断することができるからである [ibid. : 295-296], と。

以上の議論を踏まえ、儀礼における音の問題を再検討してみよう。

まず、そもそも儀礼にはなぜ音が使われるのか。

それについては、「音は神霊の示現である」という見方がある。音によって儀礼の場にカミの存在が

示されるというのである。高取正男は、天皇が宮廷の場に出てくる時に近衛が発する警蹕がカミとしての天皇の出と入りを表示する音声であったことを指摘し [高取1987: 41-42]、さらに次のように述べている。

「儀式はただの儀式ではなくて、非常に実質的な意味を持って政治が行われていたわけですから、警蹕というのも、ただ天皇がこれから出てくるぞという、それだけの合図ではなく、（中略）音がするという自体、神様がでてくるということで、宣命が読まれる時には戸をあけて、その声が全国に伝わっていくということを前提にして朝廷の儀式が行われておるといことなんです」 [同: 46]。

警蹕は人の声を短く発するものだが、同じ発想で声の代わりに楽器の音を用いる場合もある。たとえば神社に吊してある鰐口や仏壇の鈴などは、それを鳴らすことが単にお参りの合図になっているだけではなく、その音が神や仏の示現を演出しているとも考えられる。

また、「音は異界への通路」という言い方もある。人とカミとの交流の手段、日常の時空間と非日常の世界をつなぐ道具として音が使われるというのである。熊倉功夫は、音が本来もっていた霊界あるいは異界との通路としての役割が、時代とともに変質したことを述べている [熊倉1995: 240]。日本の中世、近世を通じて、それは梵鐘をはじめとするさまざまな楽器の音に見られた [同: 243]。また、手打ち式の拍手には神を招いて神に立ち会ってもらおうという意味あいがあり、それはカミの「聴覚化」、カミの存在の耳による確認であろうと指摘している [同: 245]。

このように、音そのものがカミの示現や存在をあらわす、あるいは音が人を異界へ導くと考えるなら、世界の多くの儀礼において音がさまざまな形で用いられてきたことの背後には、人間の触角や視覚によって直接とらえることのできないカミや異界を音によって演出し、その存在を聴覚によって確認しようという共通の意図を読み取ることができる。人は触角によって外界を三次元的にとらえる。視覚は世界の二次元的な認知手段である。しかし、手で触れたり目で見たりすることのできないカミの領域に対しては、聴覚という一次元的な感覚を用いて交流するほかはない。ニーダムの言うようなパーカッションだけに限定されるものではないにせよ、時の経過のなかにリニアな形で存在する音の世界を通して、人はカミと接触するのである。

では具体的に、儀礼にはどのような音が使われるのか。ここでは東アジアと東南アジアの例を見てみよう。

日本では仏教儀礼やカミに対する儀礼のなかで、梵鐘、鈴、鉦、木魚、ツヅミ、太鼓類などが使われる。すなわち打楽器類が中心である。日本の儀礼はパーカッシヴな音によって彩られていると言ってよい。狭い意味での儀礼にかぎらず祭りや芸能一般において、打楽器的な音、それも一音一音が明瞭に響きわたるような打音が、日本では古くから好まれてきた [櫻井1997: 243-244]。それも、もとをたどれば儀礼の音に発しているのかもしれない。

打楽器の音をもう少し細かく見ていくと、金属打楽器、木や竹の楽器、革の楽器（太鼓・ツヅミ）というように、楽器の材料、特に発音部分の材質によって、音の性質が異なる。まず音色が違う。つぎに音の減衰時間が異なる。金属打楽器は一般に減衰時間が長い。つまり余韻が長い。その顕著な例が梵鐘である。逆に木や竹の音はほとんど瞬間的に消える。それは時間の流れを一瞬止めるかのような、短く明確な音である。太鼓やツヅミなどの皮音はこれらの中間である。短いが、多少の余韻がある。音質的には太鼓類が最も柔らかい響きを持っており、人間の声や他の楽器の音とよく調和する。世界中の儀礼において最もよく使われる楽器が太鼓であるとすれば、それは太鼓の音色およびリズムカルな音を作りだせる能力に関係があるだろう。前出のジャクソンは次のように述べている。「太鼓の音はリズムカルであり、歌や踊りにビートを与え、それがトランスやエクスタシーを導き、またあの世とのコミュニケーションを導く」 [Jackson 1968: 297]。

太鼓を含む打楽器がよく使われるのは、もちろん日本だけに特有の現象ではない。「カネや太鼓」と称される打楽器の音は、東アジアの大乗仏教系の儀礼やシャマニズムの儀礼においても広く見られる。特に、梵鐘、鉦など、楽器分類学上ベル類と呼ばれるもの、および銅鑼などゴング類に分類される楽器

は、東アジアの各種儀礼によく用いられる。同様に、拍板、木魚、ささらなどの木製（竹製）打楽器も、東アジアの儀礼に顕著に見られる。

東南アジアでは金属製の打楽器が中心である。なかでもゴング類が盛んに用いられることがこの地域の特徴である。ゴング類は、大陸部、島嶼部を問わず、また山岳地帯の少数民族から都市の宮廷にいたるまで、各種の音楽に多用されてきた。儀礼音楽もその一つである。ただ同じゴング類でも東アジアとは異なる使い方をする。すなわち、東南アジアではゴング類の打楽器を一つだけ鳴らすような使い方はほとんどしない。楽器の大きさや音の高さが異なるいくつかのゴングをセットにして鳴らすのである。

ゴング類とともに東南アジア地域を特徴づける楽器はシロフォン類である。これは大陸部と島嶼部で材質が異なる。大陸部では鍵盤が木製ないし竹製の木琴、竹琴が主流である。島嶼部にも木琴、竹琴がないことはないが、分布状況や使用頻度の上から重要なのは金属製のメタロフォンである。儀礼音楽を含む宮廷音楽を比較すると、タイでは組ゴングと木琴が用いられ、ジャワでは組ゴングと金属鍵盤楽器が多用される。

このように、東アジアと比較して東南アジアの打楽器がきわだっている点は、金属製のものが多いこととであり、また打楽器が単音を打ち鳴らすためのものではなく、異なる音の高さを打ち分けるためのもの、いわば旋律楽器化しているということであろう。儀礼につきものの打楽器音が、単純な音ではなく、音楽としての形を整えているのである。

東アジアにおいても、たとえば中国の儒教的な伝統を基礎にしている儀礼では、打楽器だけでなく管楽器や弦楽器も用いた大規模な合奏がおこなわれる。しかし、それ以外の儀礼において中心的な役割を果たしている音は各種打楽器の単音であるという点、また、儒教音楽から発している雅楽においても、単音のみを打ち鳴らす打楽器が重要な役割を担っているという点から、この地域の儀礼の音は単打音をベースにしていると考えることができよう。したがって、儒教的な伝統を除けば、東アジアの儀礼の音は「音楽以前」の打音によって特徴づけられており、儀礼的な音とその他の音の世界とのあいだには一線が画されているといえるだろう。

ところが東南アジア地域では、儀礼が打音によって彩られるということは共通していても、その打音は単独に鳴らされるものではなく、各種各様の打音が音楽の一部に組み込まれる形をとっており、さらに打音を主体とする音楽が形成されている場合もある。したがって、現象として見れば、儀礼の音がそれ以外の音と明瞭に区別されることなく、音楽として連続性を持っていると見ることができる。同じ「音楽」のカテゴリーのなかに儀礼用の音楽があり、舞踊の伴奏音楽があり、趣味や楽しみのための単独の音楽があるといった具合である。バリ島のガムランのある種の曲目のように、同じ音楽が単独でも儀礼の一部としても同様に演奏されるといったケースさえある。

つぎに、儀礼における音の役割を考える。

人は音に対してある種のイメージを付与する。どのような音にどんなイメージが与えられるのか、それは文化によって異なるだろう。しかし、一つの文化においてある種の音から想起される共通のイメージは、音の役割や機能と関係があるように思われる。そこで、まず儀礼に関連した音のイメージを探ってみよう。

ヨーロッパ中世の教会に欠かせない音は、教会のシンボルとしての鐘の音であった。上尾信也 [1993: 197-200] によると、中世の教会における鐘の音は、典礼の合図や時間の表現であるとともに、教会教区、信徒の精神的な拠り所、アイデンティティのシンボルでもあった。また、教皇を頂点とした教会制度を通じて神と人との仲立ちをしようとしたカトリックの支配を、より具体化させる音でもあった。さらに、キリスト教や教会が本来持つ機能である救済という意識から、鐘には、警告、戦闘、救助の呼びかけというイメージもあり、生からの救済、死して最後の審判を待つ時間への移行を合図する弔鐘も、当時の人々にとって鐘のイメージの典型を示していた。これと逆に、鐘と舌が両性具有を表わし、死と対峙する豊穡のイメージも持っていたという。

中世ヨーロッパの教会において重要なもう一つの音はオルガンの音であった。教会のオルガンの響き

は「神の音」と考えられたからである。それはオルガンの原義が「器官」であることからもうかがえる。聖書に「教会はキリストの体である」という記述があるが、「教会」を擬人的に教会堂という建物になぞらえれば、教会堂の一部をなすオルガンはキリストの体の一器官である。したがってオルガンの音はキリストの体から発せられる音＝神の音だったのである。

日本の中世の鐘の音について詳しく論じた笹本正治は、「当時の人々にとって鐘の音は日常的な信号音としてよりも、むしろ神の世界と人の世界を繋ぐ特別な音だったのではなかろうか」[笹本1990: 65]とした上で、そうした音が、実は鐘の音だけではなく、鈴、鰐口、鉦、鉢、ツヅミ、太鼓、笛、法螺貝、梓弓、琴などの音も、同様にあの世とこの世を結ぶ音として意識されていたのではないかと述べている [同: 85-102]。

先述したように、人は音を通してカミを感じ、音によってカミと交流する。それは、音に対して人々が与えているイメージと深く結びついているのである。

儀礼において、音がかみの現出をあらわすとき、あるいは音によって異界へと導かれるとき、それらの音は、普通の生活で日常的に体験する音とはちがったイメージを持つ音でなければならないだろう。儀礼という非日常的な場を演出する音は、その儀礼の目的にかなう感情や雰囲気をかもしだすものでなければならないはずである。打楽器音や定型的な朗詠などが儀礼に多く用いられるのは、そうした音が非日常的なイメージと結びついてとらえられているからであろう。

また、音には人間の心と体に訴えかける力がある。鳴らされた音を聞くことによって、人は心を動かされる。音は人間の心にさまざまな作用をおよぼす。それは、美的感覚であったり、陶酔であったり、畏れや敬虔の感情であったりする。同様に、音は肉体にも作用する。人は音に反応して体を動かす。こうして、心身両面にわたる音の支配力が生まれる。カール・ビュヒャーは音楽が労働から生まれたと説いた [ビュヒャー1970: 434-435] が、これは音が人間におよぼす統率力に注目した考え方である。

音の持つ統率力は、儀礼における音の大きな役割であると考えられる。儀礼にはカミの世界への求心力が必要である。それを助けるものの一つが、音の持っている統合作用である。人は儀礼のなかで鳴らされる音によって、精神を集中してカミに対峙できる。また、人々は一つの音を同じ空間で同時に聞くという体験を通じて一体感を持つ。こうした「音による共同体」は、儀礼に参加する人々を束ねる統合的な機能によって成り立っている。儀礼の音は儀礼の時間を支配する。それは日常的な「現実の時間」に対して非日常的な「仮想時間」を作りだす。ブラッキングも次のように書いている。「仮想時間という音楽の特殊な世界は、『もう一つの心』を呼びます力、実時間という文化的に規制された世界を忘れさせる力を持っている」[Blacking 1968: 314]。

シャマニズム儀礼においては、音の支配力がトランスを促す機能を果たしている。シャマンがトランス状態に入る過程で、激しい身体運動や薬効作用を持つ香などととも、トランスを助ける道具立てとしてしばしば大きな音が打ち鳴らされるのは、音の力を最大限に利用しているのである。音はトランスを誘発する力も持っている。

また、身体運動とともに記憶を助け、記憶を呼び起こす働きもある。川田順造は、西アフリカのモシ族の楽師が王の先祖たちの一連の戦さ名を太鼓で記憶する例を報告しており、太鼓が「身体運動を通じて、一種の記憶喚起装置、『史書』の役割を果たしている」と述べている [川田1984: 108]。ここでは太鼓を打つという身体運動のほうに重点が置かれているが、それが太鼓の音をともなっているからこそ、より強力な「記憶喚起装置」となっていることはいうまでもない。音に節がついて旋律的、音楽的に表現されると、記憶の喚起はいつそう容易になる。それは、「歌のメロディーを記憶するときに、個々の音の調子をばらばらに記憶しているのではなく、メロディーという形態に統一して記憶する」[相良1950: 80] からである。儀礼における口頭伝承の多くが、韻律をともなった朗詠や明確な旋律を持った歌という形をとっているのは、それによって記憶を助け、伝承の変質を最小限に押えようとしているのである。

儀礼において、音が単純な音であるというのとどまらず、複雑に組み合わせられて音楽を構成してい

るとき、それはしばしばカミに奉納するという意識のもとに表演される。音楽が、まるごとカミに捧げられるのである。キリスト教における讃美歌は、こうした意識で歌われる。タイの入門儀礼ワイ・クルーで演奏される音楽も、彼らが信仰するカミに対して捧げられるものである。バリ島の宗教儀礼におけるガムラン演奏も、バリ・ヒンドゥーのカミへの奉納である。祈りが言語表現という形での捧げものであるとすれば、歌や演奏は音楽的表現をとった奉納物である。これは捧げものとしての音である。

儒教の伝統に従った韓国の雅楽では、音楽それ自体のなかに儒学思想が表わされている。すなわち、中国古代思想において、楽は「美」のみならず「善」をも表現しようと考えられ、「楽は倫理に通ず」ともいわれた〔笠原1988：150,158〕。韓国雅楽は、こうした思想を体現する音楽としての中国古代雅楽の流れをくみ、現代にまで伝承されている儀礼音楽である。これは、思想としての音といえよう。

儀礼における音は見えざるカミのイメージを表象し、儀礼に参加する人々の心身を統合し、トランスの誘発を助け、口頭伝承の保持に寄与し、捧げものとして使われ、また、思想をあらわす道具でもある。こうして音は儀礼のなかで大切な役割を果たしている。多くの儀礼は、音を抜きにしては成立し得ないのである。

最後に、儀礼の音と芸能の音の関係について付記しておく。

宗教儀礼における身体運動や音が芸能のもとになったという考え方は、かなり広く受け入れられている。芸能の宗教起源説である。日本の民俗芸能も、そのほとんどが本来は儀礼と結びついていたといわれる。今でも芸能が神事の一部として伝承されている例は多い。

芸能は、所作や舞踊といった体の動きと、それに付随する音ないし音楽、歌などから成り立っている。すなわち、身体運動と音が、芸能の二大構成要素である。この点では儀礼と芸能に大きな違いはない。

しかし音の機能や役割の面から見ると、儀礼を離れた芸能では独立した音の世界が展開される。儀礼のなかでは、祈り、祈願、託宣、トランスなどに伴う音は、それぞれの目的をよりよく達成するための補助手段に使われるので、その形式と内容は儀礼の主目的によって大きく制約されざるを得ない。その意味では他律的な音である。しかし芸能の音は、より自律的であり、儀礼の目的から来る制約から解放されて自由な表現が許される。音の種類、音高、音域、旋律やリズムの装飾やバリエーションなど、どの点をとっても儀礼の音より豊かな表現が可能である。ここに儀礼の音と芸能の音の大きな違いがある。

ただ、儀礼のなかでもカミへの捧げものとしておこなわれる音楽的表現は、しばしば芸能的な性格を持つ。日本の雅楽や神楽、盆踊りなども、宗教儀礼の一部でありながら、今日では芸能として受け取られることも多い。それは、これらが本来は儀礼と切り離せないものであったのに、今や芸能としても独立の市民権を得ていることを示している。

一つの文化のなかでは、儀礼の音と、儀礼から独立して存在する音の世界（広い意味での音の芸能）とのあいだに、ある種の共通した表現様式が見られることがある。たとえばヨーロッパ音楽が他の文化に移入された場合などに、こうした現象が起こる。キリスト教会で歌われる讃美歌を例にとると、日本では付点音符やシンコペーションが無視して歌われることがある。韓国では、等拍の音符に長短のリズムをつけたり、次の音に移るさいにポルタメントを多用したりする。ポルタメントの多用は、タイの教会でもおこなわれる。バリ島では音程の正確さにあまりこだわらず、おおらかに歌われる。ニアス島では数字譜に独自のハーモニーをつけて歌う。このように、キリスト教という世界宗教の儀礼の音のなかに、それぞれの地域文化の音楽的特徴が反映しているのを見ることができる。

儀礼の音と芸能の音は、その目的や機能が違うだけでなく、音の形や性格も異なっている。しかし詳細に観察すると、両者には重なる部分ないし連続性があるということがわかる。儀礼という閉じられた行為体系のなかに組み込まれながら、音は音独自の世界を持ち、儀礼の外の文化に連結しているのである。

引用文献

- 上尾信也 1993 『歴史としての音—ヨーロッパ中近世の音のコスモロジー』 柏書店。
- Blacking, John 1968 Correspondence to “Percussion and Transition.” *Man* (N.S.) 3 (2): pp.313-314.
- ビュヒャー, カール 1970 『作業歌—労働とリズム』 (高山洋吉訳) 刀江書院。(原著 “Arbeit und Rhythmus.” は 1897年発行。)
- Jackson, Anthony 1968 Sound and Ritual. *Man* (N.S.) 3 (2): pp.293-299.
- 笠原 潔 1988 「中国古代の音楽思想」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 6』 岩波書店, 141-162ページ。
- 川田順造 1984 「呼びかける歴史, 物語る歴史—無文字社会における口承史の形成」川田順造・徳丸吉彦編『口頭伝承の比較研究 1』 弘文堂, 90-144ページ。
- 熊倉功夫 1995 「近世の音—鳴物の世界」櫻井哲男編『二〇世紀の音』 ドメス出版, 239-252ページ。
- Needham, Rodney 1967 Percussion and Transition. *Man* (N.S.) 2: pp.606-614.
- 相良守次 1950 『記憶とは何か』 岩波書店。
- 櫻井哲男 1997 『アジア音楽の世界』 世界思想社。
- 笹本正治 1990 『中世の音・近世の音—鐘の音の結ぶ世界』 名著出版。
- 高取正男 1987 「神霊示現の音と演出」梅棹忠夫監修・守屋毅編『祭りは神々のパフォーマンス—芸能をめぐる日本と東アジア』 力富書房, 37-56ページ。

(2011年11月25日掲載決定)