

朗唱の研究 —ギリシア悲劇、能、グレゴリオ聖歌の朗唱について—

A Study of Recitation —Greek Tragedies, Noh, and Gregorian Chants—

伊藤 順子
ITO Junko

Abstract: The recitation of words contains power. From ancient times, people have prayed to express appreciation as well as to ask for various desires such as mercy, peace and bountiful harvest. Recitation is a traditional and typical way of praying. Greek tragedies, Noh and Gregorian chants are some examples of practices which illustrate various styles of recitation. In Greek tragedies and Noh, a recitation is a part of prayer and includes dance as well, whereas Gregorian chants are simply recitation. So Greek tragedies, Noh and Gregorian chants seem to be different on the surface. Obviously these three styles have their own way of expression. However, by studying the practices of recitation in Greek tragedies, Noh and Gregorian chants, we can see a common element, and that is, recitation is sustained by breath. Breath is the core of life. Breath is the source of life energy. This is the reason why recitation has power.

Keywords: recitation, breath, ki, prayer, Greek tragedies, Noh, Gregorian chants
朗唱、息気、気、祈り、ギリシア悲劇、能、グレゴリオ聖歌

はじめに

2005年の夏、私は地謡のメンバーとして能を実際に体験する機会を得た。場所は日本大学軽井沢研修所。しんと静まり返った深い木立の中で、小鼓と笛の冴えた音だけが響く。シテの纏うかすかな衣擦れの音。そしてシテは足音もなく動き出す。謡が始まる。シテの第一声。その深みのある声に、観る者は現実世界から一瞬にして幽玄の世界へと導かれる。シテの張のある第一声の余韻がまだ舞台にほんの少し残っている。その柔いゆらぎを、いきなり地謡の力強い合唱の声が一掃し、やがて舞台全体を覆い尽くしていく。その圧倒感。まさに掛け合いの妙であった。朗唱は、それを聞く者の心を揺さぶり、深い感動を与えることができる。筆者もこの体験を通じて、朗唱の声、特に複数の声が和して発せられるときの朗唱の力に感動した。そ

ここでこの朗唱の持つ不思議な力について探求したいと考えた。

本論に先立ち、「朗唱」について定義する。一般に国語辞典によると、「朗唱」は「たからかに歌うこと。声高に読みあげること。」(『広辞苑』)とある。漢和辞典によると、「朗」の字は、「月が形を表し、良が音を表す。良いにはすみきって明るい意味がある。朗は透明な月の光をいう。」(『新選漢和辞典』) また「唱」の字は、「口が形を表し、昌が音を示す。昌には、盛んで明るいとか、美しいことばの意味があり、それを口にすることから、唱は、うたう、となえるの意味を表す。また昌の音は高く上げるという意味を含むから、唱は、声を高くあげること、あるいは、人より先に大声をあげてリードすることであるという。」(『新選漢和辞典』) 更に、「特定の文句や経文などを声に出して言う。古くは呪的な力をこめて言ったり読んだりすることをいう。」(『大辞林』) ともある。

この小論では、『大辞泉』の「声高く歌ったり、詩歌をよみ上げたりすること」という定義を基に、「朗唱」の例として、ギリシア悲劇、能、グレゴリオ聖歌の3つを取り上げ考察していきたい。確認として節をつけて歌う意味と、節をつけないで声を発する意味の両方を含むこととする。

1 ギリシア悲劇における朗唱

ギリシアでの朗唱は、一体いつごろから始まったのであろうか。およそ、人のあるところ常に酒があり、歌や踊りがあるとすれば、朗唱は人の始まりと共にあったと言えるのではないだろうか。

古代のギリシアでは、各地でその地の主神を讃える祭礼や、地方的な英雄への祭祀に伴う神事、ディオニュソスやオルフェウス教のありとあらゆる祭典などにおいて、集団による歌や踊り、朗唱などが発展していった¹。文字を書き記すことが一般的でなかった当時、詩歌はある一定の音やリズムを伴う朗唱として伝播したと考えられる。なぜならば呉茂一は「この時代の歌謡はもとより読むためのものではない。朗唱を目的とするものである。」²と使い、ライヒテントリットはギリシアの詩には、音楽的な朗唱の型が用いられた³、と言っているからである。

祭礼や慶弔の儀式などで、即興的に吟遊詩人たちが行っていた朗唱が、やがてギリシア悲劇の中で定着、形式化していった。ここで言うところの形式とは、「ギリシア音楽の古典時代の様式的な高みは、偉大な劇詩人、アイスキュロス Aeschylus、ソフォクレス Sophocles、エウリピデス Euripides の手で築かれた」⁴とのライヒテントリットの言葉にしたがって、紀元前5世紀後半の悲劇全盛期時代のものを指す。なお、劇中の科白、朗誦、歌唱の全てを「朗唱」とする。

アリストテレスの『詩学』からこの頃の悲劇の形式を概観する。

①プロロゴス (始まりの部分)

②エペイソディオン (俳優の対話と所作の部分)

③エクソドス（終わりの部分）

④コリコン（コロス（合唱隊）の部分）

プロロゴスとは、悲劇のなかでコロスの入場より前にある部分の全体のことであり、エペイソディオンとは、悲劇のなかでコロスのまとまった歌唱全体と（次の）コロスのまとまった歌唱全体とのあいだにある部分全体のことであり、エクソドスとは、悲劇のなかでそのあとにコロスの歌がない部分全体のことであり、コロスに属する部分のうち、パロドスとは、コロスが最初に発する言葉のすべてのことであり、スタシモンとは、アナパイトスとトロカイオスの韻律を含まないコロスの歌のことであり、コンモスとは、コロスと舞台上の俳優のあいだに交わされる哀悼の歌のことであり⁵。

ただ、如何にアリストテレスが明快に解説しようとも、これらの形式の中での実際の朗唱の有り様においては不明な点も残る。俳優は、科白によっては特別なリズムや抑揚、方法を使っていたかもしれないし、俳優の数が2人3人と増えていったことを考えれば、2重唱3重唱の可能性もありえたであろう。オリヴァー・タブリンが、次のように指摘している通り、コロスの合唱も、単なる詠唱の場合や長のみ独唱、俳優との対唱もあったようだ。

俳優は時に、アイアンビクほど荘重でないトロケイック（長短格）を語るか詠唱したり、あるいはより力強くリズムカルなアナペスト（短短長格）を詠唱することもある。また独唱（モノディ）か二重唱で、あるいはコロスとやりとりをする形（対唱）で俳優は抒情詩の韻律を歌うこともある。⁶

このように、ギリシア悲劇の中における朗唱の形式には、様々な可能性があることが論じられている。

では、実際にギリシア悲劇における朗唱の声とは、どのようなものであったろうか。無論、あらゆる「音」を伝えてくれるものはほとんど残ってはいない。録音がないのは当然のことながら、音楽の記録としての記譜法が誕生した後でさえ、それらは害われやすい紙などに記されていたため失われやすかった。したがって、我々は現代に伝わる悲劇の上演における朗唱の形式と、現存するエピダウロスなどの劇場、発掘された劇の配役を模ったテラコッタ人形にみる当時の装束や壺絵に描かれた楽器などを頼りに、壮麗にして荘重な朗唱と踊りによる総合芸術を想像してみる他はない。

そもそもここで言う朗唱の声が表すところのものは、詩である。詩は言葉から成っている。ギリシア悲劇においては、言葉は詩であって単なる日常語ではない。「ちょっとそれをとって。」とか「お腹がすいた。」などといった言葉は見当たらない。語られるのは、時に美しい言葉であり、時に呪わしい言葉である。しかしいずれも格のある言葉である。悲劇の言語が格調高く、語彙、言い回し、さらには強勢や抑揚まで通常の言葉とは異質であったのと同様に、科白の発声も荘重な感じの音質や音色が使われたのは間違いがなかろう⁷。

2004年7月に、パルテノン神殿下にある古代ギリシア円形劇場ヘロデス・アテュスで、「オイディプス王」を演じた野村萬斎氏は次のように述懐している。「ギリシア人は吠えるようにしゃべっている位の印象を普段から持つとのことで、(演出の蜷川氏より) 攻撃的に声を出せとの指示がありました。能楽では地に響かせる感覚、ギリシア劇では天に放つ感覚でしょうね。」⁸と。時代、言語、民族など全ての背景は異なるが、現存する同じ空間における俳優の朗唱の声には、当時を偲ぶものがあるやもしれない。

美しい言葉や呪詛の言葉が、特別な朗唱の声になって放たれるとき、そこには文字のときにはなかった、新しい生命が吹き込まれるかのようなのである。俳優の、思いを込めたはっきりとしたよく響く声は、観客の心に響き、様々な感情を呼び起こすのだ。観客は主人公に感嘆の念を覚え、追体験をする。劇中に繰り返される叫び声は、聞く者に切迫感や恐れ、言いようのない悲しみや憤りなどを喚起し、すでに起こった不幸を嘆き、これから起こるであろう更なる不幸への不安にさいなまれるだろう。溢れる涙は主人公のためなのか、自分自身に向けられたものなのか判別できないほどである。これらの感情の奔流を通じてアリストテレスは「感情の浄化を達成する」⁹と述べている。

観る者が、恐怖、憐憫、義憤、嫉妬などの強い感情に魂を揺さぶられた後、それらが浄化されるとはどういうことなのであろうか。アリストテレスが用いている「浄化(カタルシス)」という語には、瀉出説と倫理的浄化説の2つの解釈がある。瀉出説は医療行為における有害物質の瀉出(除去)に基づく解釈で、感情から観客を解放するというに由来する。また倫理的浄化説は、感情を倫理的に高め、知の働きによる認識を伴って浄化するとの説である¹⁰。筆者は、感情を除去するのではなく、昇華させるという後者を支持したい。眼前に展開される常軌を逸した状況に感情は取り込まれつつも、結局は自分自身の人生とは別の人生を第3者として観ていることに気付き、強い感情は理性を得て、「浄化」へと進む。がしかし、例えどちらの立場に立とうとも、アリストテレスによれば、俳優の思いのこもった特別な朗唱の声によって演じられるギリシア悲劇を通じて、人は感情を浄化することができるということである。

ギリシアの原始社会における祭りでの、飲酒や血にまみれた犠牲獣の肉食による興奮と熱狂の中から、神や英雄への敬愛や、死や自然の超的な現象への畏怖などへ向かった朗唱は、やがてギリシア悲劇という洗練された形式を得、人間の感情と理性という内面世界へ向かう力をもったということができるであろう。

2 能における朗唱

1ではギリシア悲劇における朗唱を考察してきたが、日本においても朗唱の歴史は古代にまで遡れる可能性がある。紀元前5000年から紀元前1400年ごろにかけて、土偶を用いた呪術あるいは祭祀の形態が北海道から九州まで拡大していた¹¹とされることがや、熊本県の阿高貝塚の貝面(イタホガキの殻で作られた仮面)¹²の発見などから、遠く隔たった日本でもギリシアと

同様に祭祀が行われ、その際に何らかの朗唱があったことが想像される。祭祀には当然、酒もあったことであろう。縄文時代の井戸尻遺跡から有孔罌付き土器が発見されたが、これはヤマブドウを仕込んで果実酒をつくっていた¹³といわれているからだ。

このような呪術や祭祀の形態や形式から、神懸かりの芸能や祈りの歌舞が発展していったことは、折口信夫の『日本藝能史六講』、西瀬英紀の『日本芸能史』、林屋辰三郎の『日本 歴史と文化』などにも明らかである。民衆の、狩猟の豊饒や作物の豊作への祈りと神話伝承の世界とがあいまって芸能の起源となっていたであろうことが、天の岩屋戸の故事や千珠満珠の故事によく表れている。

アリストテレスは悲劇の定義をミーメシス（模倣・再現）¹⁴といい、河竹繁俊は「藝能が人間の模倣本能に根ざすものとなれば、原初の生活の中にも、その發揚はあった。」¹⁵と述べている。生存本能とは次元が異なるかもしれないが、何かを表現したい、何かを伝えたいという欲求は、河竹をして「本能」という言葉を選ばせるほどに強いということであろう。模倣という行為が声や身体を使って為されたことは間違いがないことである。であるとするならば、朗唱とは、言葉を獲得した人間の本能により近いものとして、元初から存在していたということが出来るかもしれない。

ギリシアにおいて、祭祀や儀礼が洗練されギリシア悲劇へと発展する中、朗唱は常に存在していた、と同様に、日本でも神話伝承や大陸由来の「散楽」が、猿楽そしてやがては能という、現代にまで続く一大芸能へと変遷する一方、朗唱はその淵源より存在していたと言えるのではないだろうか。

能楽は、中世には世阿弥らによってほぼ完成され現在まで保存されている。謡、舞、囃子の3要素から成るが、朗唱は謡にのみ存するので、ここでは舞と囃子については省く。

能楽には、実に様々な決まりごとがある。謡は旋律様式の上からは、コトバと節に分けられる。コトバとは節付けされていない部分で、特定の抑揚を付けて謡われる。節とは音楽的に作曲されている部分で、謡本ではゴマ点によって、謡い方が示される¹⁶。節にはさらにツヨ吟とヨワ吟という、発声法から音階組織まで異なる2種類の吟型がある¹⁷。また謡はリズム様式の上からは、拍子不合と拍子合に分けられる。拍子不合とは、詞章の各音節が八拍子という拍節の第何拍であるかということが規定されていないものをいい、拍子合とは、各音節が八拍子のどの拍であるかを規定されているものをいう。拍子合は平ノリ・中ノリ・大ノリの3種がある¹⁸。さらに謡はその役割の違いから役謡と地謡に分かれる。役謡とはシテやワキなどの登場人物をいい、地謡とは謡の地の部分を受け持つ、6～12人ほどの斉唱団をさす。その統率者を地頭という¹⁹。謡の形態に素謡（謡曲の詞章を一切の囃子をつけないで声楽だけで謡うこと²⁰）がある。素謡で一曲の中の特定の部分を1人で謡うことを独吟といい、2人または2人以上で声を揃えて謡うことを連吟という²¹。

一曲の形式については、世阿弥が『能作書』の初めの段に「序・破・急の三体を五段に作りなして、さて、言葉を集め、節を付けて、書き連ぬるなり。」²²と書き残し、序破急という根

本的な形式を示している。西尾実はこれについて「序は初であり、破はその展開であり、急はその仕上げである。番組でいえば、脇能と二番能とは序、三番能・四番能・五番能は破、五番能のうちの最後は急である」²³と簡潔に解説している。序破急の原理は五番立ての能のみならず、一曲の中にも、また一文の中にも生きている。世阿弥は『風姿花伝第三問答条々下』で「一切の事に序・破・急あれば、申楽もこれに同じ」²⁴『花習』の初めに「能序破急事」でまた「一切のことに序・破・急あれば、これを定むること、これは次第次第なり」²⁵、『花鏡』に「序破急之事」²⁶と何度も何度も序破急を繰り返す。600年以上の長きに亘って保たれているこの能の根本法は、先人の前代未聞の才と鍛錬によって整えられ、いまや単なる一芸能の基本から万象の精髓の一つとさえいえるのかもしれない。

さて、世阿弥は能における音曲と舞については、音曲を能の根本と考えていたと思われる。それは『風姿花伝』の「当座の芸能に至る時は、また、音曲を先とすべし」²⁷、『花鏡』の「まづ、諸人の耳に、聞く所を先立てて」、『申楽談義』の「音曲のこと。音曲とは能の性根也。されば、肝要又此道也」²⁸などから推察される。そしてさらに音曲の中でも、「人の心情が声となって外にあらわれ、その声に修飾の加わったものを音という」²⁹との『音曲声出口伝』の中に使われた毛詩の引用や、『五位』の「声とは、たとひ見風少しく疎かなりとも、音感心耳に通じ、曲聞の端風、衆人の感をなすなり。」³⁰、『花鏡』の中の「舞声為根」の冒頭の「舞は、音声より出でずば、感あるべからず」³¹などの記述から、特に囃子の音よりも謡の声に重きをおいたと考えられる。

では、能の要である謡の声はどのようにして生まれるのか。『曲付次第』には「音曲に息のこと。」「謡ひ出だす声先に口伝あり。声先の正しきも息なり。甲乙の位の正しきも息なり。調子を持つも息なり。音曲の懸りも息なり。」³²、『音曲声出口伝』には「呂といふは、喜ぶ声、出づる息の声なり。律と云ふは、悲しむ声、入る息と云へり。」³³、『花鏡』には「まづ、五臓より出づる息」³⁴『風曲集』には「また、文字により、声によりて、出づる息・入る息の故実あるべきこと、小悪心得べし。これ、音曲の命なり。」³⁵とある。以上から「謡の道は息を基礎とするものである」³⁶ということを確認した。

ここで「息」について少し解釈をする。『大辞林』と『大辞泉』の「息」の項の6番目に「いのち」の文字がある。『新選漢和辞典』では「息」は生きる、自と心を合わせた字、自は鼻でいきの出入りするところ、息は心の気が鼻から出入りすること」³⁷とある。息は能のみならず、生きる根本ということができであろう。旧約聖書の『創世記』2-7には「ヤハヴェ神は土くれから人を造り、彼の鼻に生命の息を吹き込まれた。」³⁸、『詩篇』103-29には「あなたが彼らの息を取り去られると、彼らは死んで塵にかえる」³⁹との記述もみえる。すなわち息をもって人の存在たらしめるといえることができよう。さらに『世界シンボル大事典』では、「呼気と吸気は、宇宙の生成と消滅を象徴し」⁴⁰とあるように、息は生命原理から宇宙観までをも包含しているとさえいえるであろう。

ここまで、能の朗唱は謡に存し、謡は能の根本であり、謡の基は息であることを述べてきた。

逆にいえば、息が能における朗唱の声を決していくということができると考える。すなわち、生命原理の根本である息が支えているからこそ、能の朗唱には力があるといえるのではなかろうか。

世阿弥の声に関する命題に、「一調・二機・三声」⁴¹ということがある。これを西尾実は「調」は調子、「機」は気で息の気、気合の気、機会の機、「声」は声音である⁴²、と解説している。私はこの「息の気」に着目したい。世阿弥は『音曲声出口伝』と『花鏡』のそれぞれの冒頭に「調子をば機が持つなり」⁴³という同じ文を寄せている。この「機」の語釈を表 章・加藤周一は「気。息に主体的意志が加わったもの」⁴⁴といい、小西甚一は「謡い出す前にその気構えで用意された息」⁴⁵としている。つまりここでいう息とは、ただ何気なく無意識に吸ったり吐いたりする息ではなく、「主体的意志」を持った息、決然とした「気構え」のある息を指す。より具体的には、藤波重満が『よくわかる謡い方』で書いているように、大事なこととして「声の前後に力があることです。グッと腹にこたえて、力の上に声を乗つけるのです。」⁴⁶ということになろう。さらに、気は演者の側だけの問題でないことを世阿弥は教えている。『花鏡』の「時節当感事」から引用する。

「すは声を出だすよ」と、諸人一同に待ち受くるすなわちに声を出だすべし。これ、諸人の心を受けて声を出だす、時節感当なり。(略) この時節は、ただ見物の人の機にあり。人の機にある時節と云つば、為手の感より見する際なり⁴⁷。

観客がいまかいまかと待ち構えている。その集中力が頂点に達した時を逃さず、観客の気を一瞬にして我が方へと取り込む。能の朗唱にはこの双方向の気の動きがある。土屋恵一郎がわかりやすく説いている。「世阿弥はすべてにわたって、「関係的」であった。自分のリズムだけで、能をやることを強く諫めている。相手のリズムが大事なのだ。」⁴⁸と。津村禮次郎も「状況をよく判断して、適宜にそして効果的に行動することだ。あらかじめ約束して決めておくのではなく、相手の心持ちや意思を察して現場の流れに対応するということ」⁴⁹と、その場の気の流れに合わせていくことの重要さを述べている。

能における朗唱の声は、息や気によって支えられていることがわかった。そして、その気は1人だけのものではなく、演者や地謡、囃子方さらに観客までも含んだ、その場に存在する全てのものに関係しているといって差し支えないであろう。

3 グレゴリオ聖歌における朗唱

1, 2でそれぞれギリシア悲劇と能における朗唱について考察してきた。その成り立ち、また向かうところのものについては、祈りと神という同様の骨格があった。この神へ向かう祈りを、演じることによって表現するのではなく、そのまま朗唱の形にしたものが、グレゴリオ聖

歌である。

そもそもグレゴリオ聖歌とは、ローマ・カトリック教会の典礼—ミサや聖務日課、洗礼や葬儀などの秘蹟等々—toに用いるラテン語の聖歌、男性の斉唱による単旋聖歌（プレイン・ソング）である。カントゥス・ロマヌス、すなわちローマ聖歌のことであり、グレゴリオ聖歌と呼ばれるのはグレゴリウス1世が大成し、制定したと考えられていたことに由来するが、多くは不明である⁵⁰。

さて、グレゴリオ聖歌の起源をどこまで遡るかということは、大変大きな問題である。聖歌を朗唱という観点から考えると、歌で祈りを捧げるという行為自体は、古代ギリシアにも存在したであろうし、古代バビロニアにも音楽の奉獻の記録がある⁵¹。1、2でもみてきたように、それら朗唱の起源はさらに神話伝承の世界、呪術・魔術の世界へと遡り、ひいては人間が言葉を獲得して以来と極論することもできるかもしれない。そこで、グレゴリオ聖歌の起源としては、少なくともキリスト教の聖歌としての本質から、キリスト教の音楽的な変遷に沿って考察する。

イエス・キリスト時代のローマ帝国は、精神的にはギリシア・ヘレニズムの文化が支配していた。また、最初のキリスト教徒はユダヤ人であったことを考えれば、彼らがユダヤ的な慣習を踏襲していたとしても、自然な成り行きと思われる。水嶋良雄も「初期キリスト教徒が、歌で祈ることを知ったのはユダヤの教会からである。（中略）キリスト教の典礼と聖歌が、ヘブライ的な流れをくむということを示す根拠は無数にある。」⁵²と述べている。つまりグレゴリオ聖歌は、人的には歴史の古いユダヤ的な要素と、背景としてはギリシア的なヘレニズム文化の要素という2つの大きな要素を受け継いでいるといえるであろう。中でも、グレゴリオ聖歌の朗唱の起源は、多くユダヤ的な要素に見ることができる。旧約聖書における数々の歌や記述がそれを物語っている。そして、それらの歌は単に記述されているだけではなく、旧約聖書のヘブライ語詩句は、実際に歌うことを意図されてきた⁵³。古代ヘブライ時代、詩篇は儀礼の式典歌として歌われた。紀元後は、旧約聖書の朗唱体系カンティレーションとして無伴奏で朗唱された。さらにウルガタ（ラテン語訳聖書）の普及とともに教会旋法による旋律で歌われ始めた⁵⁴。水嶋良雄も「キリスト御自身が、詩篇によって祈っておられたごとく、キリスト教徒はその初めのときから聖歌をもっていた」⁵⁵と言っている通りである。

カタコンベの中で、ひっそりと歌っていた、「初期の迫害されたキリスト教徒ほど、朗唱の様式は単純である」⁵⁶という時期から、一躍313年コンスタンティヌス大帝がミラノの勅令を発してキリスト教を公認して以来、広範囲にわたる布教に伴って聖歌も流布し、地方の事情に合ったものへと変化していった。特に栄えた地方的な典礼として、アンプロシウス式、ケルト式、ガリア式、モサラベ式⁵⁷、古ローマ、ベネヴェント、ビザンティン⁵⁸が挙げられる。

これらの様々な典礼が、様式を多様化し、進歩、発展させ、そして再びグレゴリオ聖歌としての統合へと進化を遂げるには、横軸にはアレクサンドリア、エルサレム、アンティオキア、ビザンティンなどの東方から、北アフリカ、アンプロシウス、ガリア、モサラベ、ケルトなど

の西方へとの場所の拡がりや、また縦軸には、5世紀頃から15世紀頃までの長遠な時の流れを要した。横軸と縦軸が織り成す、壮大な時空のタペストリーのようなグレゴリオ聖歌の起源は一言では語れない。例えば、『第9交響曲』は、ベートーヴェンによって作曲され、1824年に初演された、というようには言えないのである。ある意味、グレゴリオ聖歌は音楽でありながら、単なる音楽ではない。聖歌が単体として成り立ったわけではなく、それは常にキリスト教とともに生き抜いてきた祈りであり、儀式だからである。

グレゴリオ聖歌における朗唱では演技も伴わないし、器楽も伴奏しない。ただ淡々と歌うだけである。過度に歌い上げることもしない。この声のみの斉唱に、純粋な思い—祈り—が凝縮されていくような気がする。実際、グレゴリオ聖歌のCDを聴くとき、その声は限りなく上昇し、録音された教会の壁や高い天井からの残響がいんいんと鳴り響く。穏やかでいて、気高い歌声は静寂をも支配しているかのようである。時折のポーズの静けさと、波のように繰り返される声のリフレインが作り出す宇宙的なリズムは、教会の完璧な空間の中でこそ生まれるものであろう。この調和による安らぎは、声の周波数と息遣いに関係していると、アルフレット・トマティスは言っている。脳の活性化には高周波の音の増加が重要であるが、修道士たちは通常、中音域バリトンの音域で歌う。しかし、音の調和と共鳴によって、その声がより高い周波数の上音を多く生み出すというのだ。また修道士たちが、グレゴリオ聖歌の長いメリスマの楽句を歌うときの安らかな息遣いは、聞くものにも同調するということである⁵⁹。

私は、再び「息遣い」—息—に着目する。そもそも息に特別な力を認める記述は、2にも取り上げているように、洋の東西を問わず枚挙にいとまがない。古人の知恵が感じた息、息吹の力は、まさに生命を支える源である。グレゴリオ聖歌は、それを聴く者の心の奥深くにまで働きかける不思議な力を持っている。これは生命の源から発せられた、深い息と、さらに深い祈りの心に支えられた朗唱の声によるものであるからであると考ええる。

4 朗唱の持つ力について

そもそも言葉は10数万年前ごろから声を介して発達してきた⁶⁰。言葉が文字として表記されたのはずっと後の紀元前3300年ごろ、メソポタミア南部で発見された絵文字が最古のものであるという⁶¹。長遠な声の言葉の歴史のなかで、ルコント・デュ・ヌイは「音声を発する喉頭、その音に無限のパターンを与える舌や唇のおかげで、人は自己の運命をコントロールできるようになった。⁶²」といい、日本では、言霊といって言葉には霊的な力が宿ると考えられていた⁶³。初期のキリスト教会では、楽器の演奏は認められず、声を使った歌のみが許されていた⁶⁴という経緯も、声で表す言葉の持つ特殊性を証左しているのかもしれない。1から3までみてきたように、朗唱するということは、古代から洋の東西を問わず行われていた。朗唱は太古より時間を超え、空間を超え、人間の存在とともにあったとすると、何故ヒトは朗唱をするのであろうか。何かに向かって声を高らかに上げないではいられない衝動、言葉のある種の節にの

せて発したい情熱、これらは一体どこからくるのか。朗唱により、ギリシア悲劇では感情の奔流、浄化とともに内面世界への探求がもたらされ、能では演者も観客もある「気」を感じ、グレゴリオ聖歌では深い祈りが顕在化した。このように声を発する者も聞く者も、ひとたび朗唱に接するならば、心に何かを強く感ずるに違いない。また世阿弥も「天下泰平の御祈祷なり。」⁶⁵と言っているように、その朗唱の奥底に祈りがあればこそ、朗唱は時空を超えて存在し続けると考える。

紀元前 7500 年頃の西アジア、イエリコは、高さ 8.5 メートルもの壁によって守られていた⁶⁶。ところがある日、ヨシユアの指示でその壁を壊そうと、雄羊の角笛の長い吹奏や、トランペットの音、人々の叫び声などを、壁の一点めがけ発したところ、見事壁は破られたという⁶⁷。朗唱には心を動かすだけでなく、実際に物を破壊するなどといった、何かを為す力があるということの伝承であろうか。現代もまた歴史の一頁と考えれば、ベートーヴェンの『第 9 交響曲』についても言及しておきたい。1989 年に、世界を分断する象徴だったベルリンの壁が壊され、やがて東西ドイツの統一式典が行われた時、レナード・バーンスタインによって演奏されたのは『第 9 交響曲』であった⁶⁸。この場合の朗唱の力は破壊力ではなく、「両ドイツ市民の再会」⁶⁹という融合調和を引き出す力であったということが出来るであろう。朗唱の力とは、ただ何でも大声で叫んだり歌ったりするところにあるのではない。何に向かって、何のために、何を朗唱するかでその力は決まるのではないだろう。

朗唱の力について、ここではさらに一瞬性からも考察してみたい。今回の研究のために、数多くの CD を何度も聴いた。DVD も繰り返し見ることが出来た。とすると、朗唱は一瞬性があるとは言えないのであろうか。確かに、高品質の再生機が流布している今日、原音に近い形で聴くことが可能になってきてはいる。しかし、如何に優れた器械を使おうと、それはあくまで再生されたものであり、そのもの自体ではない。したがって私は、朗唱は一瞬性があると考え。

例えば、1 のギリシア悲劇はどうであろうか。実際に悲劇が上演された劇場は、今もギリシアには存在する。ほんのわずかの楽譜や、プラトン、アリストテレスなどの音楽理論も伝わっている⁷⁰。ところが、どういう音楽だったかということは何も伝わっていない。皆川達夫が「音楽という芸術はいちど音としてなり響いたら、それで永遠に消えてしまうのが宿命である。古代世界でなり響いた音楽がどのように感動的であったとしても、現代にいきかえらせることは本質的に不可能である。」⁷¹と言っているとおりである。

また 2 の能はどうだろう。14 世紀以来、演出は時により変化しつつも、現在に至るまで基本の謡本に沿って保存され、同じ演目が繰り返し演じられてきた。しかし増田正造は「能も狂言も舞台芸術です。それはその瞬間に消えていきます。しかも、その場に、その時にいあわせた観客の心のなかだけにしか、生きることができません」⁷²と言い、津村禮次郎も「舞台芸術はライブが命、その場そのチャンスに居合わせなくては意味がない」⁷³と述べている。確かに、テレビや DVD では、あの能楽堂の光と影の綾なす空間や、演者と観客との気合いは伝えることはできない。林望が「能は原則的に、一回しかやらない。その一回が、真剣勝負なのだ」⁷⁴と

言うように、まさに一期一会ということであろう。

3 のグレゴリオ聖歌ではどうだろう。これこそあの教会の光と空間なしには完成しえないと思われる。ともあれ朗唱は、一旦声として発せられたら、次の瞬間にはもう消えている。ただ余韻が残るだけである。だからこそ、その一瞬一瞬の声に全身全霊をかける。ギリシア悲劇の俳優が叫び声を発するその刹那、能役者と観客との「すは」の「気」の一瞬、グレゴリオ聖歌の一音一音が消えては生まれ、生まれては消えるという不連続の連続。朗唱をするということは、これらの瞬間に生命をかけるということではないだろうか。このように一瞬性からも筆者は、朗唱には何らかの力一人々の心を揺さぶり様々な感情を喚起させ、心を1つに融合させたり、癒したりなど一があると考ええる。

それでは、その力には何か新たな可能性はないのだろうか。

現在、進行中の取り組みとして音楽療法が挙げられる。日本音楽療法学会による音楽療法の定義は次のようなものである。

音楽療法とは、「音楽のもつ生理的、心理的、社会的働きを用いて、心身の障害の回復、機能の維持改善、生活の質の向上、行動の変容などに向けて、音楽を意図的、計画的に使用すること」⁷⁵

具体的な内容としては、治療的自我の育成、呼吸法、児童の音楽療法（精神疾患・発達障害・学校教育と音楽療法）、成人の音楽療法（精神科・発達障害・高齢者・慢性疾患・ターミナル・ケア・心身症・神経症）、健康管理、受容的音楽療法、音楽療法テクニック（声および楽器の扱い方と演奏技法・ダンス・非言語コミュニケーション）⁷⁶など、実に多彩である。また、日本語臨床研究会では、語りや物語による精神療法に取り組んでいる。ここでいう精神療法とは、「いまだかたちをなしていない心の中の“あるもの”（あるいは「無意識内容」）を、言語によって姿かたちあるものに造り上げ、（表示ではなく）表出する、ということなのです」⁷⁷とある。そしてその療法場面では、言葉は表示し伝える「音声」としてある前に、身体に染み入る「肉声」（息づかい）として存在する。精神療法においては、言葉は“生きた音”として響き合うのである⁷⁸。

実は朗唱が健康に寄与するということは、1 の中でアリストテレスが「感情の浄化」をいつていることにも深く関わっており、古くて新しい課題であるとも言える。歌声療法などによって、老人の痴呆症が改善したといった報道がなされると、朗唱にさらなる可能性を感じずにはいられなくなる。最後に『第9交響曲』を歌って、がんを克服されたある患者の一文を挙げておきたい。

一步さんのタクトで最初の発声をした瞬間、生きていることを実感した。いまこの瞬間に出会えたことが生きていることなのだ。瞬間の一音と一音がつながっていくことで言葉

が生まれる。言葉が心を伝える。一瞬一瞬のつながりが永遠へとむかう。この一瞬に出会えた喜びを誰に感謝しようか^{7 9}。

むすび

ひとたび響きだせば、その場から消えていく音楽の宿命。その刹那ゆえに音楽は完全であるといえる。長い時間を経て、朽ちてしまった建築や色褪せた絵画というようなことは、決して音楽には起きないからだ。この一瞬のなかにも存在する全きものである音楽の、朗唱について筆者は、2種の枠組みから考察を進めた。すなわち一方はギリシア悲劇、能における演技を含む朗唱の枠組みであり、他方はグレゴリオ聖歌という純粋な声のみによる朗唱の枠組みである。そして、もともと朗唱の持つ力を敷衍していく時、音楽療法などの新たな可能性も出てきた。

そもそも、ギリシア悲劇といい能といっても、その起源を辿れば、やはり神へ向かうところの祈りがその本質にあるといってよく、そういう意味においては、グレゴリオ聖歌の朗唱とは、パラレルになっている。いずれのスタイルにおいても、それらの根底には、言葉に込められた思い—祈り—があるということである。祈りに関しては、形はどうであれ、太古の時代から存在する。時に恐れから、時に感謝から、人々は今にいたるまで平安と豊饒を祈り続けている。

そしてその祈りの言葉を発する声は、世阿弥の論では、息に支えられていたことが考察された。その息は本来生命を支えることが旧約聖書でも散見された。そしてそれがさらには、宇宙観へと敷衍しゆく。ここでいう息とは自分1人の単なる呼吸ではない。気によって支えられた息であり、またその気には他者との融合調和のリズムがある。修道士たちの深い息づかいが生み出すリズム、能における破序急のリズム、ギリシア悲劇の繰り返される叫び声作り出す緊張感のあるリズム。それらすべてが、大宇宙のリズムと呼応するかのようである。

朗唱を成り立たせている言葉と祈りによって、人々は様々な力を得てきた。癒しや慰め、励ましや決意、ときとしてより実効的な効果も得られた。連綿と続きゆく朗唱が、さらに人々に力をもたらすためには、何よりもまず、ヒト自身が、その内面世界をより純粋なものへと変革し、真理を求める努力を一層求めていくべきであると考え。そうして、我々は朗唱に世界の平安と豊饒を願う祈りを込めて、未来へ高らかに謳い続けたいものである。

以上

【註】

- 1 芳賀 徹・平川祐弘・亀井俊介・小堀桂一郎編『東西文明圏と文学』東京大学出版会、1974年、p.18。
- 2 ホメーロス『イーリアス』呉 茂一訳、平凡社、2003年、p.569。
- 3 フーゴー・ライヒテントリット『音楽の歴史と思想』服部幸三訳、音楽之友社、1964年、

-
- p.28。
- 4 同上、p.40。
 - 5 アリストテレース『詩学』松本仁助・岡 道男訳、岩波書店、1997年、p.49。
 - 6 オリヴァー・タブリン『ギリシア悲劇を上演する』岩谷 智・太田耕人訳、リブロポート、1991年、p.38。
 - 7 同上、p.31。
 - 8 野村萬斎談、2006年9月、文京区にてインタビュー。
 - 9 アリストテレース『詩学』松本仁助・岡 道男訳、p.34。
 - 10 オリヴァー・タブリン『ギリシア悲劇を上演する』岩谷 智・太田耕人訳、pp.139-140。
 - 11 樺山紘一・木村靖二・窪添慶文・湯川 武編『クロニク世界全史』講談社、1994年、p.47。
 - 12 熊本市立熊本博物館所蔵。
 - 13 岩田一平『縄文人は飲んべえだった』朝日新聞社、1995年、p.111。
 - 14 アリストテレース『詩学』松本仁助・岡 道男訳、p.34。
 - 15 河竹繁俊『日本演劇通史』、創元社、1951年、p.15。
 - 16 西野春雄・羽田 昶『能・狂言事典』平凡社、1999年、pp.296-297。
 - 17 国立劇場監修『日本の伝統芸能』第一法規出版、1971年、p.94。
 - 18 西野春雄・羽田 昶『能・狂言事典』、pp.296-297。
 - 19 小林保治編『能楽ハンドブック改訂版』三省堂、2004年、p.237。
 - 20 津村禮次郎『能がわかる100のキーワード』小学館、2001年、p.67。
 - 21 小林保治編『能楽ハンドブック改訂版』、p.239、242。
 - 22 小西甚一編『世阿弥能楽論集』たちばな出版、2004年、p.167。
 - 23 西尾 実『世阿弥の能芸論』岩波書店、1974年、p.326。
 - 24 小西甚一編『世阿弥能楽論集』、p.57。
 - 25 同上、p.120。
 - 26 表 章・加藤周一校注『世阿弥 禅竹』岩波書店、1974年、p.90。
 - 27 小西甚一編『世阿弥能楽論集』、p.91。
 - 28 表 章・加藤周一校注『世阿弥 禅竹』、p.274。
 - 29 小西甚一編『世阿弥能楽集』、p.128。
 - 30 同上、p.281。
 - 31 同上、p.192、194。
 - 32 同上、p.251、252。
 - 33 同上、p.133。
 - 34 同上、p.194。
 - 35 同上、pp.258-259。
 - 36 同上、p.259。
 - 37 小林信明『新選漢和辞典』小学館、1992年、p.403。
 - 38 関根正雄『旧約聖書 創世記』岩波書店、1993年、p.12。
 - 39 関根正雄『旧約聖書 詩篇』岩波書店、1973年、p.251。
 - 40 ジャン・シュヴァリエ、アラン・ゲールブラン『世界シンボル大事典』金光仁三郎・熊沢一衛・小井戸光彦・白井泰隆・山下誠・山辺雅彦訳、大修館書店、1996年、p.392。
 - 41 表 章・加藤周一校注『世阿弥 禅竹』、p.74、84。
 - 42 西尾 実『世阿弥の能芸論』、p.321。
 - 43 表 章・加藤周一校注『世阿弥 禅竹』、p.74、84。
 - 44 同上、p.74。

-
- 45 小西甚一編『世阿弥能楽論集』、p.129。
- 46 藤波重満『とくわかる話し方』檜書店、2005 年、p.14。
- 47 小西甚一編『世阿弥能楽論集』、p.200。
- 48 土屋恵一郎『処世術は世阿弥に学べ!』岩波書店、2002 年、p.34。
- 49 津村禮次郎『能がわかる 100 のキーワード』、p.208。
- 50 新村 出編『広辞苑』岩波書店、2004 年、p.796。
 門馬直美『西洋音楽史概説』春秋社、1988 年、p.26。
 皆川達夫『西洋音楽史 中世・ルネサンス』音楽之友社、1986 年、p.28。
 金澤正剛『中世音楽の精神史』講談社、1998 年、p.79。
 カール・パリシュ、ジョン・オール『音楽史 グレゴリオ聖歌からバッハまで』服部幸三訳、
 音楽之友社、1997 年、p.17。
- 51 アルノルト・シェーリング編、ハンス・ヨアヒム・モーザー補『西洋音楽史年表』皆川達夫
 訳補、音楽之友社、1971 年、p.9。
- 52 水嶋良雄『グレゴリオ聖歌』音楽之友社、1976 年、p.261。
- 53 ジョン・ハーパー『中世キリスト教の典礼と音楽』佐々木勉・那須輝彦訳、教文館、2000
 年、p.99。
- 54 水野信男『ユダヤ音楽の旅』ミルトス、2000 年、pp.92-93。
- 55 水嶋良雄『グレゴリオ聖歌』、p.266。
- 56 マイクル・ハード『西洋音楽史入門』福田昌作訳、音楽之友社、1988 年、p.17。
- 57 ジョン・ハーパー『中世キリスト教の典礼と音楽』佐々木勉・那須輝彦訳、p.32。
- 58 『中世、ルネサンス、バロック音楽大系』ポリドール、1988 年、p.18。
- 59 キャサリン・ル・メ『癒しとしてのグレゴリオ聖歌』左近氏彩子訳、柏書房、1995 年、
 pp.127-128。
- 60 横山紘一・木村靖二・窪添慶文・湯川 武編『クロニク世界全史』、pp.18-19。
- 61 同上、p.32。
- 62 ルコント・デュ・ヌイ『人間の運命』渡部昇一訳、三笠書房、1999 年、p.155。
- 63 新村 出編『広辞苑』、p.986。
- 64 フーゴー・ライヒテントリット『音楽の歴史と思想』服部幸三訳、p.59。
- 65 小西甚一編『世阿弥能楽論集』、p.76。
- 66 横山紘一・木村靖二・窪添慶文・湯川 武編『クロニク世界全史』、p.26。
- 67 キャサリン・ル・メ『癒しとしてのグレゴリオ聖歌』左近氏彩子訳、p.9。
- 68 青木やよい『ゲーテとベートーヴェン』平凡社、2004 年、p.229。
- 69 エステバン・ブッフ『ベートーヴェンの『第 9 交響曲』』湯浅 史・土屋良二訳、鳥影社、
 2004 年、p.315。
- 70 フーゴー・ライヒテントリット『音楽の歴史と思想』服部幸三訳、pp.25-26。
- 71 朝香 淳『聴く音楽史』音楽之友社、1995 年、p.42。
- 72 増田正造監修『能・狂言』クロスワード、1988 年、p.2。
- 73 津村禮次郎『能がわかる 100 のキーワード』、p.222。
- 74 林望『林望が能を読む』集英社、1996 年、p.16。
- 75 日野原重明監修『標準 音楽療法入門上』春秋社、2000 年、p.4。
- 76 日野原重明監修『標準 音楽療法入門下』春秋社、2000 年、p.iii。
- 77 北山 修・黒木俊秀編『語り・物語・精神療法』日本評論社、2004 年、p.6。
- 78 同上、p.19。
- 79 桐生 久『フロイデ』新風社、2006 年、p.239。