

第4章 身体をシンクロさせ、感情を共有する —参加型音楽では、サウンドはいかに機能するのか?—

野澤 豊一

1. はじめに

議論の背景 1 —音楽と文化理論

本章ではアメリカ合衆国における黒人ペンテコステ派キリスト教会の、礼拝儀礼のコンテクストにおける音楽について論じる。黒人ペンテコステ派の音楽文化に関しては、「ゴスペル音楽」というジャンルがよく研究されてきた。しかしペンテコステ派教会の参加的な音楽実践では、演奏者のみならず、一般信者も積極的に礼拝を形づくるところに、その特徴がある。別の言い方をすると、礼拝儀礼における音楽の利用のされ方についてみた場合、「会衆歌唱」や「トランスダンス」といった、信者自らが関与するタイプの行為にも、「ゴスペル音楽」や「黒人教会音楽」と同じくらの注意が払われるべきだ、ということである。そうしたアプローチをとってきたのは、民族音楽学者というよりは、黒人キリスト教の礼拝を「宗教儀礼」として取り上げた、人類学者（ないし人類学寄りの民族音楽学者）であった。

人類学者の W. ピッツは、テキサス州の農村バプティスト教会での調査を、一連の論文と著作にまとめている (Pitts, 1991; 1992; 1993)。ピッツが目にするのは、彼の調査した黒人教会の礼拝において、ヨーロッパ的な賛美歌と落ち着いた雰囲気からなる「第一枠組み」が、徐々に「黒人英語」中心のスピーチ（特に説教）やゴスペル音楽の歌唱、そして一部の会衆がトランス状態になる、「コミュニタス」状態たる「第二枠組み」に移行することであった。そこまでは筆者の知る限りでもある程度は正しい指摘なのだが、ピッツは、その二重枠組みが南北アメリカや西インド諸島の黒人の（キリスト教に限らない）儀礼にも見られることを指摘し、さらにはそれらの枠組みが西アフリカの通過儀礼の生き残りだと主張するのである。

ピッツの主張に対しては、ひとまず次のような不満点を指摘できる。まず、世界中のあらゆる社会・文化で音楽にトランスがともなうことは、かなりありふれ

たことであり (Becker, 2004: 1)、その存在を示すだけで「アフリカ性」を強調するのは、いささか乱暴に過ぎる。さらに、ピッツが指摘した儀礼の持つ二重の枠組みとは、オランダの民族学者 A. ファン・ヘネップの通過儀礼論に依拠しているのだが、彼の議論はそもそも儀礼の一般論を目指したものである (ファン・ヘネップ, 1977)。人類学者のヴィクター・ターナーはこの議論を「コミュニタス」論に発展させたが、彼の場合、単にその事実を指摘するだけではなく、そのコミュニタス状態が自然発生的に起こる場合から、強制的に執行される場合までの幅を設定し、その区別を「自然発生的コミュニタス」、「規範的コミュニタス」、「イデオロギー的コミュニタス」として提示している (ターナー, 1976)。また社会人類学者のモーリス・ブロックは、「通常のスピーチ」から「定型化されたスピーチ」および「歌唱」や「ダンス」(場合によっては憑依)への移行が、(少なくとも人類学者が関心を寄せてきた) 儀礼の重要な典型の一つであることを指摘した上で、そこからさらに発話やジェスチャーが定型化されることの意味を問うのである (Bloch, 1989)。ピッツは、これらの研究に言及することも、コミュニタス状態の詳細な分析を行うこともない。代わり彼が力点を置くのは、南北アメリカの黒人ディアスポラ間の比較を通してそれらの儀礼の起源がアフリカにあることの主張であるが (Pitts, 1993: chap.4)、そうした議論は、「アフリカ性」を安易に実体化した本質主義に他ならない。

ピッツの議論にある問題はそれにとどまらない。アメリカ黒人キリスト教会の礼拝儀礼の諸特徴が「アフリカ性」として説明可能なのだとすることは、信者一人ひとりがそれらの音楽実践に参入するという行為それ自体を、アプリアリなもの想定することに見えるが、これはそれほど自明なことからなるのだろうか。これは、黒人ペンテコステ派教会の信者が行う「シャウト」や「異言 (tongue speaking/ glossolalia)」といった一連の行為を、「パフォーマンス」として把握すべきだという (私の主張に一見近いところにある) 議論を展開す

る、民族音楽学者のT. ニーリーの博士論文にも見られる問題である (Neely, 1993)。ニーリーは膨大な量の礼拝儀礼の記述と信者の語り、そして楽譜を収録しているが、その最終的な結論は、黒人教会の宗教的実践と教義の中心たる「聖霊の働き」に収斂させられている。

今日 …… [の黒人教会でみられる]、様式化されたダンスもしくはシャウトは、…… 一部の信者にとっては、…… 個人のなかに聖霊 (Holy Spirit) が存在することの有形的な標識であり、それらは自由な様式もしくは音楽や打楽器の伴奏によって行われる。儀礼の境界的 (liminal) な相は、このダンスが聖霊によって「授けられる」ことによって増大するのである。このダンスは、動き、ジェスチャー、装飾的な足のステップによる、喜びに満ちた遊戯と信仰の文化的な表現を含んだ、宗教的な祝賀および遊戯的な儀礼的反応でもある。…… シャウトもしくはダンスは、COGIC [ペンテコステ派の一派] の礼拝で広く見られるが、その役割と形式は儀礼の文脈に決定付けられており、聖霊に導かれるものと信じられているのである。(Neely, 1993 : 496-497)

ニーリーの解釈によれば、これら一連のパフォーマンスは、すべて「宗教的な行為」なのである。シャウトも異言も「聖霊によって」引き起こされるものであり、周囲の信者も誰かがシャウトを行えば、そこで聖霊が働いていることを知るのだという。ここでニーリーが前提とするのは、①礼拝で行われる行為は信仰の象徴であり、②その象徴体系はコスモロジーとして記述可能ということである。したがって、礼拝で行われるあらゆるパフォーマンスは、コスモロジーに還元するというわけである。

しかし端的に言って、このニーリーの説明は「なぜその種の表現 (=シャウトや異言) が選ばれるのか」、や「いかに礼拝への積極的な参加が支えられているのか」の問いに答えるものではない。ブロックは、この種の「象徴主義的」ないし「主知主義的」な立場から儀礼をあたかも「知的論述」であるかのように翻訳することは、「儀礼を儀礼と明らかに異なるもの」にしてしまうことではないのかと批判した (ブロック, 1994 : 15-20)。¹⁾ ブロックの指摘を私なりに言い換えると、対面相互行為の次元を考慮しない儀礼の分析は、

儀礼がもつリアリティを骨抜きにするものになりかねないのではないか、となる。

私のみるところでは、ピッツとニーリーの踏み込みの足りなさの根本は、彼らが人類学における儀礼研究の枠組みを、やや無反省に適用しているところに起因するといえよう。人類学者の福島真人によると、人類学における「儀礼」の理念型は、「先祖から代々受け継がれ、非反省的に守られた一連の慣習行為」と考えることができる (福島, 1995)。しかし、儀礼を執行する人々の「民俗知識」を会得していない人類学者にとっては、儀礼を構成する様々な行為は、一見「単なる無意味な形式的行為」としてしか映らない。そのため、非言語的な儀礼を言語化する必要のある人類学者は、儀礼に見られる諸々の諸規則や神話や語りから得られたものを、「コスモロジー」に還元して、儀礼を説明せざるをえない (福島, 1993 : 134, 139)。しかし、こうした説明体系は、儀礼の大枠を把握するには良いかもしれないが、音楽が実際の礼拝儀礼で発揮しているポテンシャルを本当に把握しようとする試みとは言えない。簡単に言えば、ピッツは「コミュニタス論」、ニーリーは「象徴論・コスモロジー論」で、どちらもパフォーマンスの動態を正しく把握するための道具立てをそろえているとは思えないのである。第2章でも述べたように、音楽実践の動態を正しく把握するための思考の枠組みや概念的道具はいまだ発展途上であり、既存の概念ではとらえられない次元で起こっていると考えた方が良い。だとすると、「アフリカ性」「宗教性」「コミュニタス」といった概念をもちだしたところで思考をストップさせてしまうことは、人間社会における音楽の独自の位置や、その身体とのつながりを考究するという目的を裏切るものである。他方で私は、第2章で検討した「参加型音楽」や「PD」という概念が、音楽的な儀礼の分析にも大いに貢献するのではないかと考えている。なぜなら、いずれもミクロな「非言語コミュニケーション」が行われる次元を前提とした理論的枠組みだからである。

議論の背景2——参加型音楽

ここで、第2章で概観した「参加型音楽」に関するトマス・トゥリノの議論を短くまとめなおしておこう。トゥリノ (およびスモールやカイル) が目指したのは、音楽を「作品」としてではなく、「パフォーマンス」としてとらえるための視点の確保であった。「参加型音楽」Participatory Music とは、出来上がったものと

して提示されるタイプの音楽ではなく、儀礼への参列者の相互行為や交感をうながすものとしての音楽を指すが、これは「上演型音楽 presentational music」と対になる概念である。ここでいう参加とは、「踊ったり、歌ったり、手拍子をしたり、楽器を演奏したりすることで、その場の音楽的なイベントにサウンドや身体運動で能動的に貢献すること、それらの活動がパフォーマンスの不可欠な構成要素となるような参加のこと」である (Turino, 2008: 28)。「参加型パフォーマンスの場面は、様式化されたサウンドと身体運動の社会的なやりとりが起こる特別な活動の場として、概念的に把握されるべき」であり、参加型音楽で重要なのは、音楽家の生み出す「エンドプロダクトではない」(Turino, 2008: 28; 強調は引用者)。

参加型音楽という概念は、「音楽はどのように機能しているのか?」という問いを、「人々を音楽的なプロセスに参入させるのに、サウンドはどんなふうにはたしているのだろうか?」、あるいは「音楽はいかに参加を組織しているのだろうか?」という、より有用な問いに置きなおすことを可能にしてくれる。ここで議論の焦点となるのは、個人が行為に参入するということそれ自体の意義だが、従来の(民族)音楽学はそうした側面に光を当ててこなかったように思える。

ところで、私はトゥリノの提示した枠組みを基本的には歓迎しているし、何よりも音楽の人類学的研究にとってこのうえない貢献であると思うが、いったん「参加」について論じ始めたからには、参加的なミュージッキングがいかに構築されるかについて、もっと踏み込んだ議論が行われなければならないとも考えている。本章で私が採用するアプローチは、参加がいかに組織されているかを微視的に研究する、というものである(トゥリノの言葉を借りれば、「参加フレーム」(Turino, 2008: 29)のさらなる微視的研究ということになる)。そこから最終的に、参加型音楽におけるサウンドの役割一般について何らかの指摘を行うことを目標としているが、ここで本章での議論をやや先取りしつつ指摘しておく、私は、「音楽的行為に参入する身体」を考える際に欠かせないのが、「感情」についての議論であると考えている。したがって、参加型音楽におけるサウンドの役割についての正しい認識の枠組みを提示することができれば、サウンド、身体、感情のつながりについての一般的見解に何らかの寄与をすることが可能になると思う。

本章では、アメリカの黒人ペンテコステ派文化における最大の特徴のひとつである「シャウト」に特に注目しているが、ここで、その理由を次のように述べる事ができる。——シャウトが重要なのは、それがアフリカ系アメリカ人のキリスト教文化における「アフリカ性」の残存と見なせるからであるとか、ペンテコスタリズムの核心たる聖霊 Holy Spirit/Holy Ghost の存在を顕示する徴だからというにとどまらない。私がシャウトに注目するのは、音楽が(「近代」社会においてすら)いかにパワフルに機能しうるかを見事に例証しているために、近代的な「音楽」という概念を根本からの再考を——とくに身体と意識との関わりからの再考を——促すという点にある。そうした思考過程は、音楽の人類学的研究において不可欠なものに違いない。参加型音楽という枠組みでいえば、忘我状態で踊るシャウトは、「究極の自発的参加」であるという点でも重要である。これらの観点から、本章における問題意識を次のように言いあらわすことができるだろう。すなわち「シャウトを参加型音楽というコンテキストに置いたとき、私たちは何を知ることができるだろうか?」

本章で採用する方法論は、次のとおりである。ここでの一次データは礼拝儀礼の筆者自身によるビデオ記録である。ビデオ記録を分析から、個々の行為を微視的な相互行為の連鎖によるものと基本的に解釈することで、参加型のミュージッキングがいかに組織されているかを分析する。また、この分析から、本研究が音楽と「感情(情動)」とのつながりを心身二元論の含意を伴わずに再考することを助けるということも示したい。

2. 礼拝儀礼の枠組みを決定づける

本節で問うのは、次のことである。——黒人キリスト教会における礼拝儀礼を「参加型音楽」として見た場合、そこでは音楽やサウンドがどのような機能をもっているだろうか? 参加型音楽が、「提示型音楽」、すなわち「演奏者—聴衆」の二分法や特定の「作品」の上演を目指すタイプの音楽とは異なるタイプのミュージッキングであることは、前章から述べてきたとおりであるが、ここでは民衆的な黒人キリスト教会における参加型音楽のあり方の枠組みを提示しようというのである。

礼拝儀礼における音楽の利用

まずは、民衆的な黒人キリスト教会の礼拝儀礼の全体像を把握するために、ある教会の礼拝の開始から終わりまでの記述を行う。教会は、セントルイス市内の北部にある、G ミッション・バプティスト教会（以下、単に「G 教会」と記す）である。ミッション・バプティストという宗派は、元来独立性の強いバプティストのなかでもさらに独立性が強い宗派であり、私の印象では、セントルイス市では特に多い。

G 教会は、日曜の参列者でおよそ 300 人を数える、中規模の教会である。牧師の A は元々聖霊教会（spiritual church）でオルガンやピアノを弾くミュージシャンをしていた人物であり、三十数年前に G 教会の牧師に就任された直後から、カリスマ的な礼拝実践——すなわち、異言やシャウトの実践——をリードしてきた。私自身は、G 教会のことをペンテコステ派の教会とほぼ同列に考えているが、信者のなかにも同じように考えている者が少なくなかった。たとえば、G 教会のメンバーになる以前に C O G I C（Church of God in Christ）などのペンテコステ派の教会に通っていた信者たちとインタビューした際も、彼らは口をそろえて「G 教会はペンテコステ派の教会と変わらない」と言っていたし、ある中年女性信者にいたっては「G 教会は、普通のサンクティファイド教会（＝ペンテコステ派およびそれに近いタイプの教会の総称）よりもよっぽど聖別されている（sanctified）」と、冗談交じりに話していた。また、黒人教会は同じ宗派の教会と特別な礼拝などでクワイアを行き来させる「フェロシップ」と呼ばれる関係をもつのが普通だが、G 教会の場合、フェロシップ関係にある教会の多くは独立系の（すなわち、ミッション・バプティストでもない）教会が多く、このあたりにも G 教会の性格が表れている。

G 教会は、とりわけ腕利きの音楽家を擁する教会として、セントルイスでもよく知られている（その反対に、クワイア（聖歌隊）の評価は一時期ほどではなくなっているというが）。オルガン奏者で同教会の「音楽ミニスタ（Minister of Music）」を務める K は A 牧師の長男で、地元のゴスペル音楽シーンではもっともよく知られた人物の一人である。高校時代の友人とデュオを組み、地元の歌手を集めて、これまでに 3 枚のアルバムを自主制作している。また、オルガン奏者および作曲家として、全国的なコンベンションでも一定の

写真 4-1 G 教会のミュージシャンたち。左から、サクソ奏者、トロンボーン奏者、トランペット奏者、ギター奏者、ドラムス奏者、オルガン奏者、キーボード奏者

ポジションを確保している。K はまた、フルタイムのミュージシャンでもある。ドラム奏者の A は（彼も A 牧師の孫で K の甥）で、日曜以外はクラブなどで演奏するプロのミュージシャン。他に中年のギタリスト、30 代のサクソ奏者、そして共にまだ 10 代のトランペット奏者とトロンボーン奏者がいる。これほどの規模の教会でこれだけのミュージシャンをそろえているというのは、なかなか珍しい例と思える（ただし、オルガンとドラムを除いたミュージシャンたちの腕前は、アマチュア並みではあるが）。K によれば、「欲を言えばあとベース奏者がいれば完璧」なのだそうだ。

【事例 1 G 教会における日曜礼拝】

最初に提示するのは、その G 教会における日曜朝の礼拝儀礼の様子である。通常、礼拝は 10 時から開始される（日曜学校はその 1 時間前の 9 時から）が、礼拝の冒頭で歌う会衆歌の伴奏を担当するミュージシャンが遅刻している場合は、10 分程度遅れることもある。この日の礼拝も数分遅れて始まったが、その理由を私は知らない。

以下の記述で注目しているのは、ミュージシャンたちが礼拝の場面にしたがって、どのようなサウンドを提供している（もしくはしていない）か、ということなので、以下では、そうした目的に特にかかわりの深い記述部分に下線を引いて強調してある。（なお、各々の記述の冒頭にはその出来事が起こった時刻を秒単位で示しているが、ビデオデータにはそうした記録が正確に残っているわけではないので、この数字はそれほど厳密なものではないことをことわっておく。）

ディヴォウション

- 10時06分30秒 ミニスタのJが説教壇より祈りを行う。これにより、礼拝が始まること、おのずと会衆に知れ渡る。
- 10:07:30 ディーコン（平信徒のリーダー。祈り以外の宗教的発言にはかかわらず、説教壇からスピーチを行うこともない信者たちのこと）のHが、会衆に賛美（具体的には歌唱や手拍子など）を促すためのコメントをする。「私は、朝起きたらもうイエスに感謝をしていた。起き上がって、歩くことができた。…… ありがとう、イエス様」
- 10:09:00 ディーコンHが会衆歌を歌い始めると、オルガンを担当する音楽ミニスタKがすぐに演奏を始める。数十秒ほど遅れて、もう一人の要のミュージシャンであるドラム奏者のAが演奏を始める。
- 10:12:30 歌は終了するが、オルガンは余韻を残すような演奏を続ける。
- 10:12:45 ディーコンBが、続いて祈りが行われることをアナウンスする。オルガンの演奏が止む。
- 10:13:05 ディーコンBが祈りの前に聖書の一節を読む。
- 10:14:00 ディーコンCが祈りはじめる。
- 10:18:30（祈りの終了後）ディーコンEが「私たちが仕えるのは素晴らしい神です。（その神、すなわちキリストが流した）血にはパワーがあります」と、「血には奇跡的なパワーが宿っている」という一節をもつ会衆歌を歌い始める。ミュージシャンたちはすぐにそれに続く。礼拝の開始から20分近く経過しており、すでにミュージシャンの大半がそろっている（写真4-1）。この曲は、

ペンテコステ派の会衆歌によくあるアップテンポの会衆歌で、そのまま“What a Mighty God, We Serve”などの曲にメドレー形式で続くが、それにもミュージシャンたちは難なくついてゆく。この歌のあいだに、（第一日曜日の決まりで）男は黒、女は白の衣装を着たミニスタと、クワイア（聖歌隊）が入場する。

- 10:22:30 会衆歌が終わる。オルガン奏者は余韻を残すような演奏をする。

信仰告白

- 10:23:10 一人目のミニスタMの信仰告白が始まると、オルガンの演奏が止む。
- 10:24:30 二人目の（脳に持病を抱える信者Tによる）信仰告白。手術が成功に終わったことを話す。
- 10:25:50 Tが話し終わると、信者たちが拍手を送る。Tが進行役のディーコンAと抱き合う（写真4-2）。すぐにオルガンの演奏が喝采に合わせて行われる。
- 10:26:30 三人目のマザーSによる信仰告白。——「3年間車椅子生活を余儀なくされていたが、手術を経て、しばらく前から、車椅子なしで歩くことができるようになった」ということを話す。
- 10:28:40 ディーコンAが3人の告白を受けて、一言コメント。これにも喝采が起こる。
- 10:28:55 コメントが終わるあたりから、オルガンの演奏が起こる。直後に聖書の朗読が行われることがアナウンスされる。
- 10:29:30 エルダーMと前会衆が聖書の一節を朗唱する。

写真4-2 信仰告白を行ったTが、進行役のHと抱き合う

写真4-3 《主の祈り》を歌うクワイアは、音楽ミニスタKの合図についてゆく

ほどで、その動きには無駄や躊躇がない。

《主の祈り》～讃美歌～牧師のスピーチ

10:31:40 読み終わったと同時に、オルガン奏者が《主の祈り》Lord's Prayerのイントロを演奏し始める。《主の祈り》では信者たち全員が両側にいる信者と手をつなぐ。クワイアはこの歌をきっちりと練習しているわけではないので、オルガン奏者（彼は音楽ミニスタである）による指揮にしっかりとついていかなければならない。（写真 4-3）

10:35:50 音がほぼ途切れることなく、朝の讃美歌のイントロ演奏が始まる。この歌、も会衆全員が歌うことになっているが、ペンテコステ派の会衆歌と比べると歌詞に繰り返しが少なく、すらすらと歌うのが難しい。音楽ミニスタのオルガン奏者 K は一節ずつ歌詞を先取りして会衆に教えながら演奏する。

10:37:00 牧師の入場。讃美歌には入場曲としての役割がある。

10:39:55 讃美歌の終了を見計らって、牧師がいさつを始める。讃美歌の伴奏から継ぎ目なく演奏が続く。牧師のスピーチには会衆からの拍手や返答が伴うが、ミュージシャンたちのこの時の音は、まさにその会衆のレスポンスと同質のものである。スピーチ中、BGM 風に流れるサウンドはやまない。

（クワイアによる歌唱）

10:42:30 （牧師によるクワイアの紹介に続いて）マス・クワイアによる一曲目の歌、“God is Doing Something Wonderful in Me”のイントロが始まる（牧師のスピーチの BGM と 1 曲目のイントロ演奏の間に継ぎ目はない）。通常、クワイアは候補曲の 3 曲ほどを知らされているのみであり、この時のイントロを聞いて初めてどの曲を歌うのかを知る（音楽ミニスタの K によれば、直前になって「神の声を聞」いたり、その場の雰囲気曲を決めるのだという）。演奏が始まってすぐに、音楽ミニスタ K はクワイアに曲に合わせて体を揺らすように、身ぶりで指示を出す——これは歌のメッセージや身体イメージを会衆全体で共有するための工夫のひとつといえよう。彼はクワイアとバンド指揮に代わって、この曲ではリード歌手も兼ねているのだが、ちらと見ただけではそうとはわからない

10:43:55 音楽ミニスタ K はクワイアと会衆に手拍子をするをうながし始める。こうした身ぶりやコメントも、自分が歌っていないほんの少しの合間に行く。

10:47:30 曲はすでに繰り返し部分（「コーラス」ないし「サビ」）に達している。音楽ミニスタ K は他のミュージシャンに演奏をやめるよう、サインをだす。——これは 1 曲を長く繰り返すゴスペル音楽の演奏ではよくあることで、繰り返し部に起伏をつけるためのある種のギミックである。

10:48:05 音楽ミニスタ K はもう一度サインをだし、伴奏を再開させる。

10:49:10 音楽ミニスタ K は左手を高く上げて、曲の終了を知らせる。ほどなく曲および歌唱は終了。

10:49:25 会衆による拍手が鳴りやまないうちに、音楽ミニスタ K は 2 曲目、“Lord, I Owe You” のイントロ演奏を開始する。1 曲目とのあいだはほぼない。この曲は、歌詞が短く繰り返しの多いアップテンポの曲で、K が作曲に加わった曲である。

10:50:15 音楽ミニスタ K、クワイアに対して身体を揺らすよう指示を出す。

10:51:05 早くも、伴奏を一時中断するというギミックを使うが、別の言い方をするとそれほどに短くシンプルな曲で、すでに繰り返しに入っている。

10:53:10 歌詞の一節、“You deliver me”を繰り返すようにクワイアに指示。50 秒ほども繰り返す。

10:54:30 「ヴァンプ」と呼ばれる最後の繰り返し部分に突入。クワイアは“Lord, I owe You, Lord,

写真 4-4 音楽ミニスタの K はスピーチを行うミニスタから目を離すことはない

- I owe You this place”と繰り返すのみで、そこに音楽ミニスタ K が半ば即興的と思えるふうにコール部分を歌う。
- 10：55：50 伴奏の中断を行う。この時点までで会衆の大半は立って手拍子をしたり、繰り返しの歌詞を歌うかしている。
- 10：56：40 伴奏の中断を行う。クワイアと信者たちの歌う声がさらに礼拝堂に響き渡るのがよくわかる。
- 10：58：30 音楽ミニスタ K は左手を高く上げて、演奏の終了を知らせる。歌唱は終了。
- 10：58：40 演奏は終了したが、伴奏はまだやまない。会衆もまだ手拍子などをしている。クワイアのメンバー I は、感極まって両手で顔を覆う。礼拝進行役のミニスタ M が説教壇に歩み出て、マイクを手取る。
- 10：59：15 ヴァンプ部分を再び歌い始めるよう、音楽ミニスタ K が指示を出す。ヴァンプの演奏を再開。
- 11：00：40 歌唱終了。礼拝堂は拍手で満たされる。

シャウトの発生～連鎖

- 11：00：50 音楽ミニスタ K は、マイクをもつミニスタ M に対して、礼拝を進めて良いという意味合いで合図を送る。
- 11：00：55 ミニスタ M のスピーチは、会衆の熱気ある反応とも相まって、すでにかなり熱を帯びたものである。(写真 4-4)
- 11：01：10 オルガンがシャウトを思わせるような音楽を演奏し始める。見ると、ミニスタの一人が前方の席でシャウト風に身体を縦に揺らしている。
- 11：02：25 ドラムが本格的にオルガンに加わる。
- 11：03：35 音楽ミニスタ K が、シャウト音楽の演奏を始めるように、ミュージシャンたちに合図すると、すぐに演奏が始まる。
- 11：02：40 古参の女メンバー E が説教壇のすぐ手前まで出てきて、歩き回りながら宙に視線をやってカリスマ的な発話を行う。
- 11：03：40 音楽ミニスタ K がシャウト音楽の演奏をやめるように合図。演奏はすぐにやむ。ただし、シャウトしていた信者たちは異言その他のカリスマ的発話を続けている。ミニスタ M も興奮気味でスピーチを行う。
- 11：04：02 オルガンがシャウト音楽のフレーズをほんの少し弾く。ドラム奏者 A は、顔の汗を拭ったりドラムスティックを交換したりしながらも、そのフレーズに呼応するようにハイハットを鳴らす。(写真 4-5) A は、左側で何かの変化を感じたのか、不意にそちらの方を見やるなどする。(おそらく、誰かのシャウトないしその兆候を読み取ったのであろう。)両手にスティックをもち、ベースドラムとシンバルを交えた本格的な演奏に入れるように、態勢を整える。ドラムが規則正しいリズムを刻み始める。ドラム奏者の A はクワイアの席と音楽ミニスタ K の双方に視線を送っている。
- 11：04：10 ミニスタ M がシャウトを始める。クワイアのメンバーも手拍子をしたり、なかにはシャウトを踊っている者がある。
- 11：04：35 シャウト音楽が本格的に始まる。
- 11：04：50 会衆席で数名がシャウト。2, 3 人(その一人はエルダー G)が教会の通路を走っている。
- 11：05：50 音楽ミニスタ K がサインを出すと、ミュージシャンたちはシャウト音楽に一斉にちょっとした変化をつける。——シャウト音楽自体は基本的にごく単純なものだが、G 教会では、信者のシャウトやそれに近い雰囲気が長引く際にこうした変化をつけている。——今後も、何度かこうした変化をつけながらシャウト音楽の演奏を続けるが、その際には単に〈変化〉(ないしその指示)と記す。
- 11：06：10 G は説教壇の周りを走っている。
- 11：06：50 音楽ミニスタ K、〈変化〉の指示を出す。——ミニスタ席では数名がシャウトを行っている。

写真 4-5 演奏の合間に汗を拭いながらも、信者の様子に注意を払うドラム奏者の A

- 11:07:05 K、〈変化〉の指示。
- 11:07:10 説教壇後ろにいるミニスタ M が再びシャウトを始めた。
- 11:07:20 K、〈変化〉の指示。
- 11:07:45 K、〈変化〉の指示。
- 11:07:55 K、〈変化〉の指示。
- 11:08:10 K、繰り返しを指示。
- 11:08:20 K、〈変化〉の指示。
- 11:08:45 (ビデオを再生させていても、ちょうど真剣にシャウトを踊っている信者も少なくなってきたかと思えるあたりで) 音楽ミニスタ K の指示でシャウト音楽が一斉にやむ。ただし、拍節的なリズムを書いた伴奏は続け、シャウトをしていた信者を中心に、カリスマ的な発話も続いている。

ミニスタのスピーチ

- 11:09:20 音楽ミニスタ K はクワイアを着席させる。
- 11:09:50 多くの信者たちの発話が小さくなってきたが、古参の女平信徒 E が (彼女にはよくあることだが)「神よ、ありがとう」と大声で発話を行っている。
- 11:10:35 ミニスタ M が、シャウトの発生を感謝する意味合いのスピーチを行う。スピーチの口調は激しいもので、音楽ミニスタ K も彼のスピーチに伴奏をつけ続ける。
- 11:11:50 スピーチの途中で会衆から拍手が沸き起こる。
- 11:11:55 キーボード奏者 A が、“War Cry” と呼ばれるシャウト音楽の一種を、ぐっとテンポを落として演奏し始める。すぐにドラムス、オルガンもそれに合わせる。会衆の霊的・カリスマ的な雰囲気も高揚する。
- 11:12:30 ミニスタ M のスピーチが熱を帯びると、ミュージシャンたちの伴奏も徐々に大きくなる。信者たちも、前方に座るミニスタたちを中心に、両手を上に大きく掲げるといふしぐさをする。
- 11:12:40 ミニスタ M は反復的なスピーチを行い、音楽ミニスタはそれに呼応させるように、しかも全ミュージシャンと演奏をそろえるように指示を出しながら、それに伴奏を加える。それが終わった後も、音楽ミニスタは会衆席を観察することを忘れない。

- 11:14:00 ミニスタ M はスピーチに一息つき、代わりに一部信者たちのカリスマ的な発話が礼拝に響く。音楽ミニスタ K のオルガンはやまないが、特に古参の女平信徒 E の発話が長く続いている。音楽ミニスタ K は E の方を見やっているが、徐々にシャウトを思わせる演奏とは違うタイプのサウンドになってきているようである——K は“Thank you, Lord”の変奏版を演奏しているかのようでもある。

- 11:15:00 ミニスタ M、片手を大きく掲げる。

ゲストに対する「ウェルカム」

- 11:16:30 ミニスタ M がスピーチを再開。すでに落ち着いた口調に変わっており、音楽ミニスタ K の伴奏もいかにもそれに合った、穏やかなもの(しかし音量は十分である)になっている。
- 11:17:20 ミニスタ M は、初めて本教会を訪れる者を紹介する。会衆から歓迎の意を表す拍手がおこり、M が「教会を代表して」あいさつを行う。——「あなた方を歓迎します。わが教会は、霊的な祝福を受けています。ホーム教会を探しているのであれば、この教会を真剣に考えてください。」

牧師の登場～再びシャウトの連鎖へ

- 11:18:10 ミニスタ M が「起立してください」と言うと、音楽ミニスタ K が伴奏を始める。M は「私たちが食べさせてくださる、導いてくださる……」と続ける。
- 11:18:20 M、「われらが牧師、A を迎えましょう」と、牧師 A を紹介する。伴奏にドラムズも加わる。
- 11:18:35 牧師 A、「この日は神が作ってくださった日」などと、定型のあいさつを行う。オルガンの伴奏はずっと続き、ドラム奏者は要所でドラムロールやシンバルも鳴らす。
- 11:19:50 牧師 A が「ここには、神に多くを負っている人がいますか?」と、クワイアが歌った“Lord, I owe You”の一節から質問する。信者たちは手をかかげたり、拍手をしたり、「ハレルヤ」などと発話するなどして、これに応える。伴奏もここで大きくなる。
- 11:20:35 牧師 A、会衆に向かって「隣人に向かいなさい。『隣人よ、(と、以下一言ごとに会衆が牧師の言葉を復唱する) / 心配しないで / 神はすでに / 問題を解かれました』」と語りかける——

- これは、信者に発話やアクションを起こさせるための常套手段である。ミュージシャンたちは、これに大きな伴奏を加える。
- 11：21：00 クワイアの女メンバー S が、クワイア席から降りてきて、礼拝堂を走りまわり始める。
- 11：21：10 徐々に拍節的になっていたドラムスの演奏が、しっかりとシャウト音楽を思わせるものになっていく。
- 11：21：20 オルガンその他の演奏もそれに呼応して、シャウト音楽の開始部分の演奏が成立してくる。ミニスタ席では、数名がシャウトを始めている。
- 11：21：30 音楽ミニスタ K が合図を出し、シャウト音楽は反復部分に移行する。
- 11：22：10 K の指示で、派手な演奏がいったん終息するが、まだ基本リズムは残る。信者たちのなかには、カリスマ的発話を行うものもある。
- 11：22：45 演奏がいったん終了。しかし、モチーフは鳴り続ける。
- 11：23：10 モチーフを何度か繰り返すうちに、再びシャウト音楽が浮上しそうな雰囲気が続く。
- 11：23：40 牧師 A、一言話す。
- 11：23：45 見ると、クワイア席でミニスタ G がシャウトを始めている（G はほんの数秒前には団扇で自分を仰いでいたので、ごく短い間にシャウトを始めたことになる）。
- 11：23：48 音楽ミニスタ K、ミニスタ G のシャウトに気づく。すでにドラムの音は G の動きに合わせてるようなビートを刻んでいる（ので、もしかするとドラム奏者 A からは G の動きがよく見えていた可能性もある）。
- 11：24：23 何度か、シャウト音楽の開始部分を繰り返してから、音楽ミニスタ K が反復を指示する。
- 11：23：35 音楽ミニスタ K は“War Cry”を演奏するように指示。クワイアを中心に、信者たちはすぐにこれを歌い始める。
- 11：24：50 クワイアの女メンバー I はゆっくりと礼拝堂に降りてくると、走り始める。
- 11：25：10 ふと目をやると、クワイアメンバーでもある、ディーコン E が、クワイア席でシャウトしているのが確認できる。
- 11：25：35 ミニスタ M、本日何度目かのシャウトを行う。
- 11：26：20 クワイア席で、女メンバーの G がシャウトをしている。
- 11：26：40 音楽ミニスタ K が指示をだし、シャウト音楽が止む。信者たちのカリスマ的な発話が余韻的に残る。牧師 A は信者たちの方をじっと見やっている。
- 11：27：20 牧師、再び会衆に隣人同士で語りかけるように話す——「お隣の人の方に向いて、次のように話さない『隣人よ／鼓舞されたかのように振る舞うのではなく／鼓舞されたかのように思うのではなく／鼓舞されなさい』」。（この発話は、この状況を考慮に入ると、シャウトその他の霊的的行為をうながしている可能でもある）
- 11：27：45 ミュージシャンたちの伴奏が一段と力強くなる。
- 11：28：20 大きな伴奏がいったんやむ。（ちょうどカメラはドラム奏者 A の方に向いていたのだが、彼は演奏のゆくえをオルガン奏者 K の方をじっと見て探っているようだった。演奏を終えた彼はカメラの方に向かって言うには“I can see him!” つまり、K が仮に明らかな合図を出さなかったり見逃したりしたときであっても、A は K のオルガンを弾く手を見ることで、演奏が終わりそうだという兆候を読み取ることができる、と言っていたのである）
- 11：29：00 牧師 A のスピーチに対して、一言ごとに単発的で大きな伴奏をつける、という方法から、穏やかで背景的な伴奏に転換する。会衆の調子も、明らかに穏やかなものに変りつつある。
- 11：30：20 牧師 A はゲストたちを紹介したり、言及したりする。ひとりが紹介されるごとに会衆からは拍手が起こる。オルガン奏者 K は、A の発言にずっと伴奏をつけている。
- 11：31：35 牧師 A、会衆にハイタッチをさせる。——それまでオルガンだけで背景的な伴奏だったのが、その他の楽器も加わり一度に前景に出てくる。
- 11：32：20 シャウトを予感させる音が少し入る。音楽ミニスタ K は会衆の方を見やる。
- 11：32：55 牧師 A、会衆を着席させる。
- 11：33：20 前方に座っていると思われる 2、3 人の信者が、カリスマ的発話を続ける。

聖餐式

11：34：00 牧師が月の初めの日曜日に行う「主の

晩餐 (= 聖餐式) の開始を告げる。(これをどのタイミングで行うかは牧師がその場で決めることになっている。) 牧師が開始を告げるために聖書の一節を読むあいだも、オルガン奏者の K は背景的演奏を続けている。

- 11:35:50 ミニスタ他が聖餐式のための準備を始めるとほぼ同時に、背景的演奏がしっかりとした音楽的サウンドに変わり始める。曲は全米的なゴスペル・アーティスト、ダニー・マクローキンによる“(Jesus died) Just for me”で、これは G 教会における聖餐式の定番曲である。ドラム奏者の A もオルガンの変化に気づいており、曲に合わせた演奏を始めている。しばらく、演奏は牧師 A によるスピーチの背景的音楽としても働いている。
- 11:37:20 牧師が祈っているあいだ、音楽ミニスタ K は伴奏をさらに繰り返すよう、指示を出す。
- 11:38:00 音楽ミニスタ K が歌詞を歌い始める——会衆の多くもこの歌を知っているので、一緒に口ずさむ。この後、時間をかけて聖餐式に用いられるぶどうジュースが信者の一人ひとりに配られる。
- 11:44:00 ぶどうジュースがいきわたったところで、牧師が一斉に飲むための音頭をとる。
- 11:44:10 信者ら全員が一斉に飲み終える
- 11:44:30 ちらほらと喝采が起こったところで、ジュースを飲み終えたミュージシャンたちもの伴奏も、それに合わせてボリュームを上げる。
- 11:45:10 牧師 A、古典的なゴスペル “I know it was the blood for me” (同じテーマではあるが、70 歳近い牧師にとってはこちらの方がおなじみのレパートリーだろう) を歌い始めると、間髪を入れずにオルガン、キーボード、ドラム (少し遅れてその他の楽器か) がついてゆく。
- 11:48:20 歌が終了。少し前から霊的なしぐさをしてきた牧師の妻に合わせて、伴奏の終了と同時に、音楽ミニスタ K は霊的な高揚を予感させるような演奏を行う。

アナウンス

- 11:49:00 エルダー M によるアナウンス。音楽はここではやむ。
- 11:50:00 牧師の妻 M はアナウンス中も側近の信者に団扇であおがれている。
- 11:58:20 ミニスタ G による特別アナウンス (牧

師就任記念礼拝に関するもの)。

牧師によるアナウンス

- 12:01:00 牧師 A にマイクが戻る。と同時に、オルガンの伴奏が付き始める。——初めのいくつかのコメントはアナウンスと変わらない。
- 12:01:45 牧師が信者 (男のミニスタ T) に向かって何かを訪ねた際のほんの一瞬オルガンを中断するが、すぐに再開。牧師は近く手術を受ける核メンバーの一人のスケジュールを尋ねたのだった。
- 12:03:10 アナウンスは終了。

説教の導入

- 12:04:10 牧師 A、「本日も神の言葉の時間です」と、説教の始まりを予告し、神の偉大さについて語る。
- 12:06:05 牧師 A、会衆に「隣人よ / 信頼・信仰とは / 神を自信をもって信じることなのだ」と復唱させる。
- 12:06:25 牧師 A、「ここにいる何人が神を信じていますか？」
- 12:06:35 牧師 A、「では、何人が神を信頼して trust いますか？」——ここまで言葉を重ねることで、一部の信者が発話を始める。特にミニスタ B が「神よ、あなたを信頼しています。信頼しています。……」と繰り返す。
- 12:07:30 ミニスタ B、席を立って説教壇の隣を歩きまわる。他にも発話や手をかかげるなどする信者あり。
- 12:08:15 牧師 A は (信者たちの行為に答えるように) 「神を信じるということは、なんと素敵なこと (sweet) なんだろう」などと語りかける。

説教

- 12:10:00 牧師 A が「コリント人の手紙 I」の第 15 章 8-10 節を開くよう指示する。
- 12:10:55 信者たちがぞろぞろと立ち上がる。
- 12:11:05 オルガンの演奏が止む。続いて、エルダー M による聖書の朗読が続く。
- 12:12:00 牧師 A、次のセンテンスを会衆に復唱させる——「神の恩恵によって / 私は / そのままの私なのだ。 / 私は / 母が思ったような / 父が思ったような人物ではないかもしれない。 / あなたが思ったような / 人間でもないかもしれない。 / しかし、私は / そのままの私 / そしてそれは神

の恩恵によるものにほかならない。」

《中略》

- 12：43：20 信者たちにハイタッチをさせる。このあたりから信者のなかに手をあげるなどする者がでてくる。
- 12：44：20 信者を起立させ、隣人とハイタッチさせる。
- 12：45：20 音楽ミニスタ K がオルガンに陣取る。
- 12：45：30 牧師 A、信者に「隣人よ／私自身を見ないで。／私のカムバックを見てくれ！／私は／そのままの私だ／そしてそれは神の恩恵によるものにほかならない。神の／神の／……」——この途中から、信者のレスポンスに合わせて K がオルガンの伴奏をつける。
- 12：46：15 牧師 A が通常のスピーチのモードに戻ると、ミニスタ K も背景的な演奏になる。

招き (Alter Call) の時間

- 12：47：25 牧師 A が「もしあなたが今日 …」と話し出すと、すぐにオルガン、ドラムス、キーボードが “We Offer Christ” (ビショップ・ポール・モートン) を演奏し始める。牧師 A の文句はこの後、「イエスを救い主と受け入れるのであれば、前に歩み出なさい」と続くのである。
- 12：49：50 この日は誰も前に出ることがなかったが、信者たちは拍手でこの時間を締めくくる。牧師が後ろに下がると同時に、“We Offer Christ” の演奏はやむ。

献金

- 12：50：00 牧師 A が献金の時間であることをアナウンス。伴奏は背景的なものになっている。

- 12：51：20 献金用の封筒を上にかかげて振っているうちに、カリスマ的発話を始める信者が数名出てくる。すると、バンドがシャウトを予感させるような音楽を演奏する。
- 12：52：00 献金がスタート。これは音楽ミニスタ K がリードをとる “I Just Want to Praise You” で進められる。
- 12：57：40 ミニスタ G が献金の終了をアナウンス。

シャウトの連鎖～牧師の退場・礼拝の終了

- 12：57：55 ミニスタ G のスピーチに力がこもり始めると、すぐにバンドがそれに合わせた伴奏を弾く。
- 12：58：40 音楽ミニスタ K が、会衆席に注目し始める。ちょうど、牧師 A がミニスタの一人の耳元で何かを囁いて祈りの言葉をかけているところであった。
- 12：58：55 ミニスタ G のスピーチに異言が混じり始める。口調にはさらに力がこもる。
- 12：59：35 バンドは、G の一言ひとことに呼応するような演奏を行う。
- 13：00：10 G が会衆に立つよう促す。(写真 4-6、4-7)
- 13：00：35 シャウト音楽が始まる。見ると、クワイア席の K がシャウトを行っている。
- 13：01：25 シャウト音楽の開始を告げるような変奏版が始まる。
- 13：01：55 シャウト音楽が止む。直後に牧師 A が信者にセンテンスを復唱させる。(ミュージシャンが演奏を一時中断したのは牧師の指示があった可能性がある。) 発話によって信者の反応に活気が出てくる。

写真 4-6 会衆に向かってスピーチをするミニスタ

写真 4-7 ミニスタの発話に応えるかたちで手をあげる会衆

- 13:02:30 牧師 A が通常の口調でスピーチを始める。ミュージシャンたちの演奏がいったんシャウト音楽から遠ざかる。
- 13:02:50 音楽ミニスタ K が、シャウトを予感させるようなフレーズを繰り返し始める。すぐにサクスが呼応する。
- 13:03:00 ドラムスが勢いよく演奏い始めたかと思うと、バンドからそれほど遠くない位置にいる二人の信者（そのうちの一人は古メンバーの A と確認できる）がシャウトを踊っていた。
- 13:03:50 シャウト音楽が鳴り響くなか、牧師が退場を始める。——こうしたケース比較的まれだが、まったくないわけではない。（注目すべきは、ここでは誰もシャウトを踊っていなくてもこの演奏が止まないことである。）
- 13:04:50 牧師がドアの手前で礼拝の終了を告げるための祈りを行う。そこで演奏のボリュームがぐっと絞られるが、礼拝の終了を告げるこの日の祈りはごく短く終わった。
- 13:05:00 祈りが終わると、すぐにバンドはシャウト音楽を演奏し始める。会衆のほとんどがすぐに礼拝堂を後にする。
- 13:06:20 しばらく（ほんの 2,30 秒ほど）のあいだ、ドラムの A とキーボードの A が音を合わせて楽しんでる。（これが済んだところで撮影は終了）

サウンドの分類

さて、本事例の解説を行う前に、ミュージシャンや会衆が作り出すサウンドの分類を試みよう。ゴスペル音楽や会衆歌という、特定の音楽ジャンル（ないしサウンドのスタイル）を云々するのではない、参加型音楽のアプローチをとる場合、サウンドは「前景的サウンド」と「背景的サウンド」に分けられると思う（言うまでもなく、両者は理念型にすぎず、中間地点にあるサウンドも多くある）。「前景的サウンド」とは、音楽、歌唱、ダンス、一種のスピーチ活動が、儀礼の場面から際立ってくるタイプのサウンドである。代表的なものは、「歌唱」、すなわちクワイア歌唱や会衆歌（およびその伴奏）である。

次に（G教会の礼拝では特に目立つ）「シャウト（聖霊ダンス）」が発生する際の音楽である。これは「シャウト音楽」と呼ばれる、テンポの速い、単純な繰り返しの音楽だが、これにもいくつかの下位分類をすることができる。——シャウトが発生する場面を想定して

みよう。まず、シャウトが発生しそうな場面になると、ミュージシャンたちは「シャウトを期待させるようなサウンド」を演奏する（ただし、このサウンド自体はそれほど前景に出てくるわけではない）。礼拝参加者は、それと気づくことなく、これを聞くことでシャウトに向かう〈気分〉を知ることになる。次に、信者のなかの誰かがシャウトを始めると、徐々にシャウト音楽に向かってゆく際のサウンドがあり、その先に、助走をつけるようにして、シャウト音楽（単純な反復的演奏）が続く。シャウトが成立するには、これだけで十分だが、G教会の場合、このシャウト音楽にさらにいくつかのバリエーション（変奏版）がある。これは、シャウトの連鎖が2,3分以上も続く場合に出現するサウンドであり、多くの場合で、音楽ミニスタのKの指示によって演奏される。

また、宗教的スピーチ（説教やミニスタの発話）がチャント的かつリズムミカルになった時に、会衆の応答的な発話や拍手に呼応させるサウンドも、「前景的」と言えるくらいに、はっきりとした輪郭をもつと言える。最後に、「聖餐式」と「献金」時にバンドが演奏した楽曲は、特定の場面を作り出すという目的に従属しつつも、「作品」として完成した演奏を行っているものであり、先のどれとも異なるカテゴリーに入るのであろう。

次に、「背景的サウンド」である。背景的なサウンドとは、あえてサウンドの輪郭を礼拝の場面から浮かせ上がらせることなく、なおかつ礼拝儀礼の進行に不可欠な働きをするようなサウンドのことである。典型は、牧師がマイクをもった際のBGM的なサウンドである。この非常にさりげない演奏は、特定の楽曲を模したものである場合もあれば、オルガン奏者が指で遊んでいるかのように自由な演奏をするタイプの、言い換えると曲としての輪郭をはっきりと持たないサウンドの場合とがある。また、礼拝の場面を区切るように演奏するサウンドにも、同様のタイプが存在する。

最後に、「演奏しない」というのも、「前景的サウンド」と「背景的サウンド」に並ぶ大分類に入れられる。たとえば、牧師や一部のミニスタ以外がスピーチを行う場面では、何も演奏しない場合が主だが（その発話が会衆の拍手や喝采などの反応を呼び起こした場合は別）、この決定は「あえて演奏していない」と解釈することが可能である。また、たとえば、ある信者がシャウトを行っているにも関わらずミュージシャンがシャウト音楽を演奏しない、という場面が稀にあるが、そ

れは礼拝の進行上そのシャウトを「無視」という、ミュージシャン（および彼らの演奏を指示する権限をもちうる、牧師他の礼拝リーダーたち）意思を濃く反映したものであると言える。

場面を分節するサウンド

G教会に限らず、一部の黒人教会の礼拝儀礼に参列してとにかく印象的なのは、礼拝のあいだじゅうにミュージシャンたちの演奏がほぼ途切れることなく礼拝が進行してゆくという事実である。上で詳述したG教会の日曜礼拝儀礼の場合、ミュージシャンが演奏をしない場面というのは、平信徒たちの祈りや発話の場面（ただし、それが会衆の喝采を呼び起こしたときには伴奏が加わる）、アナウンス、そして説教が始まってから牧師の発話にチャント的なリズムが表れるまで、というごくわずかな場面に限られている。他方で、牧師が説教壇から発話する際には、たとえそれがアナウンスにすぎないようなものであったとしても、背景的な音楽が流れている場合がほとんどであり、サウンドが牧師の権威を巧みに演出しているという事実もうかがえる。

礼拝儀礼中に、何らかのサウンドが通奏低音のように流れ続けていることで、礼拝がある場面から次の場面に移行することが暗示的（すなわち、参列者に明確に意識されているわけではないという意味）にはあるが、はっきりと表示されている。基本的に、G教会のようなペンテコステ派やカリスマ派の流れを汲んだ礼拝では、礼拝がどのように進行するかという大枠は決まっているものの、その細部まではあらかじめ決められていない場合が多い。G教会の礼拝を子細に検討すると、ミュージシャンたちの演奏が礼拝の場面に明確に区切っていることがよくわかる。上の事例でいうと（あらかじめどこで行うかを詳細には決めていない）聖餐式の開始を牧師が告げたと同時に、ミュージシャンはそのための楽曲を演奏しはじめたところなどが、その典型である。ところで、礼拝儀礼の場面が移行するということは、単に特定の儀式が行われる場面の变化のみを指すのではない。信者たちの〈気分〉を集合的に変えるのである（この論点については、次節でさらに適当な例をあげて論じる）。たとえば、シャウトが連鎖している瞬間では信者たちは特定の〈気分〉を共有しているようだが、それを媒介し保証しているのはミュージシャンらの演奏する「シャウト音楽」にはほかならない。

G教会の礼拝儀礼を参考にして分類したサウンドのタイプと想定される場面

- | |
|--|
| <p>I. 前景的サウンド</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 歌唱（の伴奏） <ol style="list-style-type: none"> i. クワイア歌唱 ii. 会衆歌 2. 信者のシャウトに合わせて演奏されるサウンド <ol style="list-style-type: none"> i. シャウト音楽の基本パターン ii. シャウト音楽のバリエーション（複数存在する） iii. シャウトを期待させるようなサウンド iv. 「期待させるようなサウンド」から「シャウト音楽」に移行するサウンド 3. 宗教的発話に合わせたサウンド <ol style="list-style-type: none"> i. チャント風の発話に呼応させるサウンド 4. 場面を作り出す演奏（本事例における聖餐式や献金時に演奏される曲） <p>II. 背景的サウンド（スピーチあるいは場面の移行時に演奏するサウンド）</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. スピーチ時 <ol style="list-style-type: none"> i. 特定の曲を模倣したサウンド ii. 特定の曲を模倣したのではないサウンド（スピーチに呼応させる場合など） 2. 場面の移行時 <ol style="list-style-type: none"> i. 特定の曲を模倣したサウンド ii. 特定の曲を模倣したのではないサウンド（スピーチに呼応させる場合など） <p>III. 演奏しない</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 誰かのスピーチその他の行為が行われている場合 2. その他 |
|--|

ここでつけ加えておく必要があるのは、サウンドが場面を区切る際には、その移行があくまでも「自然」で「継ぎ目がない」ようであればならないことである。G教会で、たとえば音楽ミニスタのKなどがそのことに特に気を配っていることは、非常によくうかがえる。たとえばKは、《主の祈り》、讃美歌、クワイア歌唱の1曲目、その2曲目のあいだにほとんど間を入れていないか、間をあけすぎないようにして、間延びすることを避けているようである。また、牧師やミニ

スタたちのスピーチに会衆の合いの手（レスポンス）と呼びかけて演奏されるサウンドなどは、礼拝儀礼の場にいれば、それと気づかないこともありうる。

私がこの「継ぎ目のなさ」の重要性に気づき始めたのはしばらく前のことだが、その後、アメリカの黒人作家トニ・モリスンがそれに似たことを、「黒人音楽」のみならず「黒人芸術」のエッセンスであるかのように（ポール・ギルロイとのインタビューで）語っていることを知って驚いたことがある。少し長いが、以下に引用しよう。

アメリカの黒人は、自分たちの経験を芸術、とりわけ音楽に翻訳することによって、困難に耐え忍び、癒され、育まれてきました。それは実用的なものなのです。……私が（文学と）いつも比較してきたのは音楽です。というも芸術のあらゆる戦略がそこにあるからです。すべての複雑さ、そしてその規律がそこにあります。すべての仕事は即興によって行われなくてはならないのです。……黒人芸術になによりも必要なのは、すでに手元にある事物を利用する能力と、すでに手元にある事物を使っているように人に見てもらおうことです。しかも、努力していないように見えなければなりません。それはクールで簡単に見えなければなりませんのです。もし一生懸命やっているように見えたら失敗です。継ぎ目や縫い目が見えてはいけませんのです。私は、取り消すことが不可能なまでに完全に「ブラック」であるような文章を書こうといつも努めてきました。……もし私の文章が真に意味で黒人文学（ブラック・リテラチュア）であるとしても、それは私が黒人であるから「ブラック」なのではないだろうと考えました。主題として黒人をあつかっているから「ブラック」なのではないとも考えたのです。それは、だれもがそうであると了解できるように、文や構造や質感や語感がまとめあげられたときに、生来の、土着の、なにものかになるのです。私が音楽の比喩を使うのは、それが世界中いたるところへと広がることのできるものであり、しかもなお「ブラック」であり続けているからです。（ギルロイ、2006：153-155に引用；下線による強調は引用者による）

モリスンがここで念頭においているのは、黒人芸術や、モダン・ジャズのような大衆芸術のことであろう。

しかし私としては、ここで記述してきた民衆的な黒人ペンテコステ派教会の礼拝儀礼に息づく美学が、彼女の指摘とほとんどぴたりと一致することに驚きをおぼえる。（というよりそもそも、黒人大衆文化の魅力は、それが黒人民衆文化との深いつながりを保ってきた——少なくともそう見えてきた——という事実にあると言えるのかもしれないが）。モリスンの指摘が正しく、それが私のここでの関心に直接つながっているのだとすると、私がここで明らかにしようとしている参加型音楽としての礼拝儀礼の研究は、黒人大衆音楽や黒人芸術一般に通底する美学の研究に関わってくるということになるが、その検討は別の機会に譲らざるをえない。

さて、この「継ぎ目のない」演奏を達成するために、ミュージシャンたちの一体感がこの上なく重要なことは、いくら強調してもしすぎることはないであろう。G教会で演奏される楽曲は（その音楽的な構造からすれば）いずれも基本的にごく単純なものにすぎない。それらの曲が礼拝儀礼のなかで意義深いものになるのは、どのタイミングでその曲を演奏しはじめ、どの部分をどれくらい繰り返し、いつ終了させるか、といった判断に依存している。——もちろん、これに「どんなふうに力いっぱい歌うのか」という要素もあるが、実際のところ、適切な繰り返しによって歌手（たとえばクワイア）自身がさらに歌唱に没頭するということもある。

また、シャウトは礼拝儀礼のハイライトとも言うべき瞬間だが、そこで演奏されるシャウト音楽も、基本的にはごく単純なフレーズの繰り返しにすぎない。シャウトが起こる場面がこの上なく劇的になりうるのは、信者たちの行動や態度にミュージシャンが注意を配ったりしたり呼応したりするからである。上の記述でも強調した通り、そうした即興的な方針はKの合図およびサウンドそれ自体によって、ミュージシャンたちの間でしっかりと共有されているのである。

次に検討するのは、L使徒教会（Apostolic Church）における礼拝儀礼の一部分——シャウトが発生、連鎖、持続した30分余りの場面である。

L教会は、セントルイス市の南部に位置するペンテコステ派である。教会の創立は1976年で、つい最近初代のA牧師がなくなっている。日曜礼拝への参列者の数は50人～70人と、規模としてはかなり小さい。ペンテコステ派のなかでもかなり古典的かつ伝統的な

タイプであり、たとえば、1週間のうちに礼拝プログラムが（日曜朝の礼拝を含めて）5回もあり、信者たちは時間のある限りそれらに出席することを求められている。また、女性メンバーには（礼拝時以外の私生活でも）常にスカートを着用すること、化粧を控えること、必要最低限のアクセサリーしか身につけないことなどの規則があるし、また婚前交渉が罪であるということも繰り返し語られている。こうしたルールで信者を「縛る」やり方は、最近の、個人主義志向になりつつある教会運営においてはあまり重視されない。裏返して言えば、L教会はいまだに共同体的な環境を保った教会と言えるのかもしれない。

礼拝儀礼の面でいえば、L教会の礼拝はとにかく長い。平均しておよそ4時間近くあり、しかも礼拝の開始が11時と遅いので、日曜の朝礼拝を終えると、残りをショッピングなどで使うことはかなり難しい（これも近年では避けられつつある傾向である）。信者たちもこの傾向についてははっきりと意識しており、インタビューしてみてわかったのは「この教会には愛着があるが、唯一の不満は礼拝が長いことだ」と多くの信者が考えていることである。

L教会の場合、礼拝が長いということは、礼拝の進行で即興的に決められる余地がそれだけ多いということの意味する。たとえば、礼拝の開始部分であるディヴォーションでは、信仰告白と会衆歌を延々と繰り返し、牧師らの準備が整うのを待つのだが、これが1時間ほど続くのが当たり前なのである（G教会の場合、信仰告白は3名までと決まっていたが、これは礼拝をスケジュール通りに進めるためである）。また、L教会ではいったん始まったシャウトや異言の連鎖がなかなか収まらないことがあるが、そのために礼拝の時間がぐっと伸びることがある。これは、G教会などと比べると聖霊的な実践に関与する信者が多いことに関連する——古典的な使徒教会らしく、L教会では聖霊に満たされることは信仰上不可欠なものとして知られているのである。

L教会ではミュージシャンに給料を払っているわけではないが、キーボード奏者のPとドラムスを担当するDの腕前は相当なものである。Pは副牧師Bの長男で、17歳のころからキーボードを弾きはじめ、ほどなく礼拝でも演奏するようになった。彼が演奏を始めた当時（15年ほど前）は、彼の他に3、4人のミュージシャンがいたが、Pは瞬間に他のキーボード奏者を追い抜いて、故A牧師にリード・ミュージシャンに

任命された。Dは故A牧師の末っ子で、Pよりも少し年下の男である（ドラムをたたける信者は、Dの他にも何人かいるが、いずれもそれほどうまいわけではない）。このほかにも、二十歳前のMがサクスを吹き、比較的新しいメンバーのLがコンガを叩いているが、彼らの腕前はまだ初心者レベルにすぎず、礼拝の進行に積極的に貢献するほどのものとは言えない。

L教会のミュージシャンのうちで、バンドと同じく重要なのは「賛美隊（Praise Team）」と呼ばれるコーラス隊である。10代後半から40歳くらいまでの女性メンバーが中心で（なかには例外もいる）、牧師や礼拝リーダーが礼拝中にゴスペル歌やプレイズ歌を歌い始めた時に、すぐにそのコーラスを担当するのである。こうした役割の人々をもつ教会を私は他に知らないもので、これはおそらく故A牧師のアイデアだったのだろう。彼らは、腕の良いオルガン奏者一人分くらいの役割はあるとみてよい。また、賛美隊のメンバーの多くは、ディヴォーションで会衆歌をリードする役割も担っている。

【事例2 L教会におけるシャウトの連鎖と持続】

以下で記述するのは、礼拝の途中でシャウトの発生と連鎖が何度か繰り返した、30分余りの場面である。特に気をつけて記述したのは、礼拝リーダー（この場面では副牧師のM）、ミュージシャン、賛美隊のあいだのインタープレイ、そして平信徒同士のインタラクションである。

13時30分10秒 小編成のクワイアの演奏が終わり、副牧師のMがスピーチを行う。スピーチは力強く、キーボード奏者Pとドラム奏者Dが背景的な演奏を行う。

13:32:00 スピーチにさらに力がこもってくると、ミュージシャンたちの演奏は明らかに副牧師Mの発話に呼応するようになってくる。

13:32:07 副牧師Mが「彼はちょうどよい時間に入ってきた！ He stepped in just in time! (=私たちが悪い状況にあった時にこそ、神は私たちが救うためにやって来られた、の意)」と、長身と長い手足をいかした素晴らしいジェスチャーをつけて叫ぶと、牧師やミニスタをはじめ、会衆たちが喝采を送る。Mは続けて「彼は入ってきた！ 彼は入ってきた！」と何度も繰り返す。

13:33:05 「もう一度、（ジェスチャーも一緒に）

写真 4-8 大きなジェスチャーで、「神が最高のタイミングで助けてくれる!」とスピーチする副牧師M

私と一緒にやりましょうよ!」と叫んでから、「彼はまさにいいタイミングでやってきたのよ!」とやって見せる(写真4-8)。今度は説教壇に立つもう一人の副牧師Bも立ち上がって一緒に足をそろりと踏み出すジェスチャーを真似る。

13:33:15 クワイア席にいるミニスタNがシャウトをはじめ、両脇にいるミニスタPとミニスタBが歩み寄る。

13:33:23 副牧師Mは“Give it to this!”と、——おそらくミュージシャンたちに向かって、シャウト音楽を始めろ、という意味合いで——発言する。

13:33:26 ほんの少し遅れて、ミュージシャンがシャウト音楽の準備を始める。直後に数名のミニスタと信者がシャウトを始めている。

13:34:00 副牧師Mはバンドの演奏をやめさせると(写真4-9)、大音量のシャウト音楽はいったんやむが、基本リズムとキーボードの期待させるようなフレーズはなり続けている。

13:34:07 副牧師M、信者たちに向かって「もう一回。覚えてる!? さあ始めるわよ」と言うと、信者たちも期待満々の表情。Mはもう一度「彼は入ってきた!」と叫ぶ。ミュージシャンたちの伴奏は再び大きくなって来る。

13:34:30 副牧師Mは、シャウト音楽のリズムに合わせて、“He pulled me out!”(=彼は私を引き抜いてくれた)と、歌うように繰り返し、「彼は恐ろしいところから私を引き抜いてくれたわ!」と、これも再び身ぶりをつけて叫ぶ。信者たちの多くはシャウト音楽に合わせて体を揺らすなどする。

13:35:30 副牧師Mは、シャウト音楽に合わせ

写真 4-9 副牧師Mの合図によって、バンドの演奏はピタリと止む

て「踊って、踊って、踊って、一晩中踊って!」と、歌うように叫ぶ。

13:36:10 副牧師M、シャウト音楽に合わせて“Praise! Praise!...”と歌い始める。すぐに賛美隊(praise team : 礼拝でのコーラス隊)のSがマイクに歩み寄り、“Praise”と合いの手を入れ始め、Sに続いて別の賛美隊の一員Cもそれに続く。

13:37:05 副牧師Mがいったん演奏をやめさせ(とはいへ、完全にやむわけではない)、「さあ、次に行きましょう(=礼拝を進めましょう)」と言ったかと思うと、すぐに「あの恐ろしい落とし穴にはまっていたのは誰? Who's in the horrible pit?」と手をあげさせる。と、ほとんどの信者が手をあげる。そのままMが激しくスピーチを行うと、ミュージシャンの演奏もすぐに息を吹き返す。信者の数名がそこかしこでシャウトを行っている。——たとえば、礼拝堂の後方ではアシャーをしている中年の女のTがシャウトをして、彼女の娘ほどの年齢にあたるまだ十代のCがTの背中に手を当てて、シャウトへの「関与」を行っている。

13:38:55 副牧師M、再度演奏を止めさせて、会衆を着席させる。キーボードもドラムスも背景的な演奏は続く。Mのスピーチは先ほどのようではないが、まだ力強い。

13:40:00 副牧師M、「礼拝を進行させましょう。次は pulpit expression (=平信徒らが説教壇から話す機会のこと)があります」と、明らかに礼拝を次の段階に進めようとするが、伝道師(Evangelist)Nが先ほどもでの(シャウトや異言が巻き起こっていた雰囲気)余韻からか、周囲にも聞こえるほどに異言を放っている。

- 13：40：10 副牧師 M が伝道師 N の発話に気づき「いいのよ、伝道師 N。『私が知っているようには、あなたは知らない』という歌があるもの」と言う。
- 13：40：25 M は「(エルダー) M、彼は依然... (聞き取り不能) ... だったのよ。」と言い、続いて「ハレルーヤ！ もう駄目な奴じゃないわ！」と叫ぶ。伝道師 N がシャウトを始める。ミュージシャンたちはシャウトを予感させるようなドローン風のサウンドを鳴らす。
- 13：40：40 副牧師 M、「もうそれをしなくてもいいの！」と叫ぶ。
- 13：40：45 身体を震わせていたミニスタ B とミニスタ N がシャウトを始める。ほんの一瞬遅れて、近くで座っていた副牧師 B も立ち上がってシャウトを始めた。同時に、ドローン風の演奏はシャウト音楽に転換する。エルダー M らが副牧師 B に、賛美隊の J が 2 人の女ミニスタに歩み寄る。信者のなかにもシャウトをする者がある。副牧師の M は説教壇の後ろからオルター（祭壇）の前に歩み出てくる。
- 13：41：35 副牧師 B に歩み寄っていた平信徒の M もシャウトをしている。ミニスタらや前方の席に座っていた信徒たちが祭壇（オルター）に集まり始める。ミニスタ B とミニスタ N は礼拝堂の通路を駆け回り始める。
- 《しばらく、礼拝堂のあちこちで同時発生的にシャウトが起こる——そのため、何かひとつのことに注目してビデオ撮影を行うことも、記述を行うのも極めて難しい。》
- 13：43：15 オルターの方に背を向けてシャウトしているエヴァンジェリスト N のお尻を、ミニスタ P が隠すようなしぐさをする。
- 13：44：00 副牧師 M が説教壇の向こう側から、彼女の孫娘の B に「いいのよ、B。いいのよ」と語りかけると、写真を撮影していた B もシャウトを始めた。両脇にいたミショナリ H と K が、B が首から下げていたカメラを取り上げる。(写真 4-10)
- 13:44:45 副牧師 N が、ごく最近にメンバーになった（おそらくまだ聖霊に満たされたことのない）男が身体を揺らしているそばにやってきて、背中をさすったり声をかけたりしている。その横を L が、弟の A に腕を引かれて礼拝堂を走る。
- 13：44：55 K がシャウトをしており、それに副牧

写真 4-10 筆者の依頼で写真を撮っていた信者の B がシャウトをはじめると、すぐに両脇にいた信者が彼女の首に下がっていたカメラをはずした

師の M (M は K の甥の娘にあたる) が “K, COME ON!” と声をかける。

- 13：45：00 ミショナリの C が甥で小学校の最低学年生の D をオルターに連れて行く。
- 13：45：25 ミショナリの K が、少し前まで礼拝堂を弟に連れられて走っていた L に按手を行ったり、腹に手を当てたりしている。L の後ろには弟の A がいて、L を支えている。
- 13：45：50 まだティーンエイジャーの M がオルターで聖霊を感じ、手をあげている。そばにはエルダー M が手をかざしている。
- 13：46：00 ミショナリ C が甥の D に按手を行っている。
- 13：46：33 先ほどまで L に按手をしていたミショナリの K もシャウトをしている。
- 13：46：35 少し前まで座っていたベンチのそばで身体を動かしていた C が、通路に出てきてシャウトをしている。C のそばにはアシャーの K がいる。
- 13：47：50 シャウト音楽が止む〔副牧師 M がやめさせたとみてほぼ間違いない〕。
- 13：47：55 副牧師 M、「私を見て、私は自由。すべての罪は去ってしまった」という意味合いのワーシップ歌 (worship song：中くらいからゆっくりとしたテンポの歌)を歌い始める。
- 13：48：00 オルターにいたミショナリ C (彼女は M の姪) が、すぐに賛美隊のマイクに近寄り、M のバックコーラスを歌い始める。(写真 4-11) 信者たちの多くは、両手を大きく広げるなどしている。
- 13:53:10 リードをとっていた副牧師 M の合図で、ワーシップ歌がいったん終了。

写真 4-11 シャウトの連鎖が続くなかでも、副牧師Mがワ
ーシップ・ソングを歌いはじめたところで、賛
美隊がコーラスをくわえる

- 13:53:15 すぐに副牧師が同じ曲を、スピーチを
交えつつ歌い始める。賛美隊のポジションには三
人がおりコール&レスポンスの歌唱を聴かせる。
(おそらく)副牧師Mの指示で、教会の会計係が
献金の準備を始める。
- 13:55:00 いつの間にか、隣り合ったミニスタP
とエヴァンジェリストNが、2人の両手を白い
ハンカチでつなげている。
- 13:55:20 「自由になった!」と歌うところに合
わせて、2人をつないでいたハンカチを離してみ
せるジェスチャーをする。2人は大いに楽しそう。
(写真 4-12)
- 14:06:20 ワーシップ歌が終了。会衆は拍手をす
る。礼拝儀礼は献金に時間に入る。(L教会でも
献金中には、賛美隊がそのための歌を歌う。)

【事例1】でみたG教会と同じく、L教会においても、
礼拝リーダー、ミュージシャン、賛美隊の生み出すサ
ウンドが、礼拝をかたちづくるのに大きな役割を果た
していることがわかる。副牧師Mのスピーチに対する
呼応的なサウンド、シャウト音楽、副牧師Mと賛美隊
によるコール&レスポンス形式が多くを占める会衆歌
などが、その場で即興的に組み合わせられることで、
礼拝が進行してゆく。この時にみられる、礼拝リーダー
とミュージシャン、礼拝リーダーと賛美隊、信者たち
とミュージシャン、といった数々のあいだにあるイン
タラクションやインタラクションは、この上なくタイト
なものである。ところで、G教会と比べると、L教会
のインタラクションには微妙な(しかし重要な)違い
もある。

第一点目。——L教会における礼拝儀礼の進行のイ
ニシアチブを握っているのは、明らかに礼拝リーダー

写真 4-12 副牧師たちの歌に合わせて、その場で思いつい
た寸劇を披露する2人のミニスタ

(この場合は副牧師M)であってミュージシャンでは
ない。たとえば、“13:33:23”あたりでミニスタNがシャ
ウトをはじめているが、ミュージシャンたちは副牧師
Mからそれらしき合図が出るまでは、本格的なシャウ
ト音楽の演奏をはじめていない。もちろん、G教会に
しても礼拝進行の根本は牧師が握っているものであり、
L教会にしてもミュージシャンの方で独断を下すこと
もある。しかし、ミニスタNがミュージシャンたちの
すぐそばにいたことを考えると、これがG教会であれ
ばすぐにシャウト音楽が始まったところではないかと
思われる。

第二点目。——G教会の場合、ミュージシャンと信
者のあいだには明確な区別——すなわち、サウンドを
提供する側と霊的なふるまいをする側という区別が存
在するのに対して、L教会ではその区別がやや曖昧に
なることがある。特に賛美隊の存在は両義的である。
彼らは一方では礼拝リーダーにしたがってサウンドを
提供する側にありながら、もう一方ではシャウトをし
たり異言を放ったりすることもある。別の言い方をす
ると、核となる楽器(特にドラムズ、オルガン、キー
ボード)を演奏するミュージシャンだけが霊的な身ぶ
りから距離を置いていられるし、そうすることがある
程度必要、ということであろう。²⁾

第三点目。——G教会と比べると、L教会ではシャ
ウトが発生・連鎖するときの平信徒同士のあいだのイ
ンタラクションが多く確認できる。——たとえば、ミ
ニスタNのシャウトに対するミニスタPとミニスタB
の歩み寄り(“13:33:05”)、エルダーMが副牧師B
に歩み寄った場面(“13:40:45”)、ミニスタPがエヴァ
ンジェリストNのお尻を隠した場面(“13:43:15”)、
ミシヨナリCが甥のDをオルター(祭壇)あたりに連

れて行き接触したという一連の行動（“13:45:00～”）等である。別稿で述べたように、シャウトが正しく成立し、持続するには周囲の信者による歩み寄りやサウンドによる〈関与〉が不可欠であるが（野澤，2010）、これらの行動はいずれもその実例である。もちろん、G教会にも信者同士の関与はあるのだが、L教会ではそれがさらに顕著である。ビデオを撮影したり、その記録を記述しようとしても、L教会の礼拝儀礼は人々の行為の焦点があまりに多くあるため、G教会と比べると格段に難しく感じる。これは、L教会の方が礼拝への参列者が少ないことを考えると、一見不可解であるろう。

この疑問は、L教会における「シャウトする者—関与者」の関係を個別にみてゆくと、ある程度解消することができる。周囲の信者がシャウトする信者に関与する場合、両者は「血縁関係にある」、「同年代同士である」、「同じところにメンバーになった」、「メンバーのヒエラルキーのなかで近い者同士」、「同性」などの関係に当てはまるケールが多いが、L教会のように伝統的で小規模で、信者に多くのコミットメントが生じるペンテコステ派教会では、信者同士の人間関係にG教会と比べるとずっと深みがあるのである。そしてもうひとつ、L教会は古典的な使徒教会らしく、「聖霊を受け取ることがほとんど必須である」という点である。シャウトを踊ることは、（異言に並んで）聖霊を受け取ることのもっとも明白な表明なのだから、そもそもL教会ではシャウトを踊る信者の割合が非常に高い。

ところで、「聖霊が必須」であることと「信者同士の関係が濃密である」ということは、考えようによってはかなり重なる事柄である。というのも、私の考えによれば、聖霊的表現たるシャウトには相互に自発的な対面相互行為が必要になってくるが、これは（ゴフマンのいう「相互行為史」が積み重ねられることで育まれるところの）集団の親密さがあればあるほど予測可能になるものと考えられるからである。したがって、「聖霊」は単に個人の信仰の表示なのではなく、個人の共同体への帰属意識を自他に顕示する一つの「表現」であると把握する方が適切である。

以上の理路は、第四点目の指摘にもつながる。——L教会では、シャウトに関連するサウンドのタイプには、「シャウトを期待させるサウンド」、「シャウト音楽に移行するサウンド」、「シャウト音楽」、それに「プレイズ歌」しかない（G教会と違ってL教会ではプレイズ歌でもシャウトが起こるが、この大事な現象につ

写真 4-13 信仰告白で歌を歌った信徒の I（手前）と、その後ろで伴奏をつけるキーボード奏者の P

いては別稿で考察を行う）。G教会のように、シャウト音楽に明確な“変化”を与えるような変奏のパターンが確立していないのである。先の指摘とあわせて考えると、この事実は、シャウトの持続が信者同士のインタラクションで十分に保証されているためだと考えることができる。反対に、G教会であればほどにシャウト音楽のバリエーションが発達しているのは、L教会と比べて信者同士の関係が希薄な分をサウンドがカバーしている、というふうに見えるであろう。G教会でミュージシャンたちが生み出すサウンドが「シャウトを促進している」のに対し、L教会のミュージシャンたちは「黒子」に徹していて、サウンドによって信者たちの「相互行為を促進している」と考えることができる。

【事例3 平信徒の歌唱に伴奏を合わせる場面】

ミュージシャンがいかに「黒子」でありうるか、その例を次にあげよう。場面はディヴォウションで、信徒たちの信仰告白と会衆歌が繰り返させているところである。

11 時 23 分 30 秒 信仰告白のために、アシャーをしている中年女性の I が前に出て、マイクを手にする。最初に定型スピーチを行ってから、信仰告白として歌を披露することを告げる。

11:24:00 “I’m So Glad that Jesus Lifted Me” を歌い始める。会衆歌としてもかなりポピュラーな歌だけあって、キーボード奏者の P はすぐにそれに伴奏をつける。間もなくドラムスも伴奏に加わる。

11:24:30 I はどうやら彼女には低すぎる調（キー）で歌い始めたようで、歌っているうちに伴奏とうたが合わなくなってきた。ちょうど良い具合に P がキーボードの調をあげて、I の歌っているメロ

ディーに合わせる。(写真 4-13)

11:25:00 Iの歌声の調がさらに高くなり、再びキーボード伴奏と合わなくなってくる。Pはキーをもう一度上げて、Iの歌声に合わせた。

音楽面のリーダーであるキーボード奏者のPは、たとえばクワイア歌唱のリハーサルでは、信徒たちを指導する役割をもっている。しかし礼拝がいったんはじまってしまった場面では、Iの——演奏家の視点からすれば「まずい」としかいいようのない——歌唱にも合わせなければならないのである。この一場面からは、教会のミュージシャンの仕事ないし役割が礼拝儀礼を円滑に進行させることであることが、非常によく理解できる。

以上の3つの事例から、参加型音楽の実践におけるサウンドのはたらきについて、ある程度のことと言えるだろう。すなわち、サウンドが儀礼（ないし出来事）のなかで場面を分節するという機能である（もうひとつの機能、サウンドが人々の相互行為を強力に促すという点に関しては、次節で述べる）。サウンドのこうした利用は、「上演型」の音楽を演奏するのとは根本的に異なったモードに基づいているようだ。まず、上演型の音楽の演奏では、背景から際立つサウンドを作ることが不可欠だが、黒人教会の儀礼音楽では、スピーチの背景や、場面の背景に（文字通りバックグラウンド音楽のように）収まりつつも、雰囲気を作り出すタイプのサウンドが欠かせない。また、スピーチに呼応するサウンドやシャウト音楽のように、「音楽」が主役に躍り出ないながらも、大音量で演奏され、サウンドが強烈に前面に出てくるタイプのサウンドもある。

これらの音楽を演奏するためには、当然、十分なスキルが必要になるが、ミュージシャンはといえば、場面の進行上、礼拝リーダーや平信徒につき従いつつ演奏する、という態度が求められる。また、サウンドは場面を分節するとはいえ、演奏自体に継ぎ目があるとはならない。そのためには、ミュージシャン同士のあいだ、さらにはミュージシャンと礼拝リーダー、ミュージシャンと信者のあいだに有機的なつながりがなければならない。G教会で顕著だったが、バンドの意思の疎通のタイトさは、その意味で不可欠なものであった。

ところで、G教会とL教会の礼拝儀礼を並べてみると、「参加型音楽」と「上演型音楽」のあいだの区別

がさして明白でもないことがわかる。つまり、両者を比べてみると、G教会の方がやや「上演型」に振れているのがわかるのである。両者の違いは確かに微妙だが、音楽的な面ではG教会の方がずっと洗練されている。たとえば、クワイア歌唱に音楽ミニスタKが求める完成度はL教会のそれとはずっと高いが、これはG教会におけるクワイア歌唱が「確実に会衆をエンターテインさせつつ、聖霊的熱狂に巻き込むもの」でなければならないことを意味する。他方で、L教会での信仰告白での歌唱の場面などを見ると、L教会における歌唱は「場をもたせるため」のようにすら感じられるのである。こう言うからといって、L教会が音楽的でないというのではない——L教会の礼拝儀礼で音に満たされている感覚は、G教会に負けないほどに強烈である。むしろ、クワイア歌唱のように明らかな上演型音楽の実践の際にも、G教会の全体的な参加型のモードが生きている、と言った方が正確であろう。

3. 身体を共振させる

前節の事例からわかるもうひとつの重要なサウンドの機能は、リズムが信者同士の相互行為を強力に促進するという側面である。シャウトにみられる「シャウトする者—関与者」の関係も、信者とミュージシャンの関係も、礼拝リーダーとミュージシャンの関係も、シャウト音楽の強力なリズムを基盤にしてはじめて「対面相互行為フレーム」（リード、2000：265-270）にすんなりと入ることができる。生態心理学者のエドワード・リードは、リズムが相互行為にとっていかに中心的な役割を果たしているかという重要な問いを掘り下げると、たとえば、リズムに関する以下のような仮説を検討すべきではないかと述べる。（リード、2000：281）

- マルチモーダルであるために、特に知覚と行為をリンクさせることに役立つ。
- パートナーの行動に対する予測や期待を容易にする。
- 協調的な調整と協調的な情報ピックアップを容易にする。
- 情動変化の協調を容易にする。
- 行為と意識の流れを区切り、ひいては分節することに役立つ。

第5点目などは、前節で検討したサウンドの機能と同じことを言っているのだが、リードはここで特に幼児の発達について論じているようでもあり、リズムによる分節化がより音楽的になったものが先の事例であるとも考えることもできるだろう。(なお、4点目の情動ないし感情については、次節で検討する。)

次に検討するのは、サウンド（特にリズム）が身体を半ば無意識のうちにすら共振（シンクロ）させるという事例である。

【事例4 サウンドと動きによって身体がシンクロする場面】

場所はG教会。クワイア歌唱の出来があまりによかったため、曲が終了しても伴奏がなり続き、それに合わせて礼拝リーダーと賛美隊が歌い始める。音楽に合わせてシャウトを踊ったり霊的なしぐさをする若い男性Hのことを、二十歳の女メンバーBが団扇であおいでいる。そのうちに、Bの身体はHの動きに同調する。

20時54分00秒 クワイアが“Soldier in the Army”を歌う。——ミニスタをはじめ会衆席の信者たちもおおきに沸き立つ。クワイア・メンバーのなかには、曲の途中からシャウトを始めている者がいる。

20:55:30 クワイアがクワイア席から降りて各々の席に向かってからも、バンドは伴奏をやめるそぶりを見せないし、リードをとっているミショナリRは歌い続けている。R（おそらく）はマイクをもって異言とうたを織り交ぜている。

20:56:30 多教会のメンバーだが、クラリネットを演奏するのとキーボード奏者Pの義理の弟にあ

たることでL教会とかかわりの深いH（30代半ばの男）は、一番後ろから二番目の席で、ひとり飛び上がりながら身体を回転させている。（この時、副牧師Mの姪で二十歳のBはHから2列前方の席で女友達と一緒にいた。）

《中略・・・オルター（祭壇）周辺で、ミニスタらを中心にシャウトをしている者が数名。また、会衆席でもシャウトをしているものが多数いる。副牧師のNがマイクをもって礼拝をリードし、賛美隊が先ほどのクワイアの曲のバックコーラスを歌っている。》

21:00:30 ほんの1分弱ほどの間に、BはHのいる列にやってきて、リズムに合わせて身体を動かしている彼のことを団扇で煽ぐようなしぐさ——実際の両者の間にある物理的な距離や団扇のサイズを考えると、Hの方に本当に風が送られているとは考えにくい——をしている。

21:01:10 B、Hの隣でシャウトのように身体を動かしているかのように見える（ビデオカメラでとらえたのは一瞬だったので、確実ではないが）。

21:01:40 Hが聖霊に満たされたようなしぐさをし、となりでBは自分に風を送ったり、Hを煽ぐようなしぐさをしたりしている。

21:02:10 Hは飛び上がったり、身体を回転させたりしている。B、Hを煽ぐ。（写真4-14）

21:02:20 B、Hのことを、団扇をもった右手で煽ぎつつ、音響を担当しているZとCの方を見ながら、——まるで、「ちょっと、コイツを団扇で煽いでると、私も暑くなってくるわよ！」と言わんばかりに——左の掌で自分の顔を煽いでみせる。（写真4-15）

21:02:38 ビデオカメラを副牧師のNの方に向

写真4-14 シャウトをしているHを団扇であおぐB

写真4-15 Hをあおぎながら、周囲に向かって笑いかけるB

写真 4-16 Hをあおいでいたはずが、いつの間にかBの身体はHの動きに共振しはじめた

ける。

21:03:00 見ると、Hがシャウトする動きとほとんど同じような動きで、Bが身体を動かしている。すぐに、2列前方で少し前までBと一緒に礼拝を楽しんでいたティーンの娘Tが彼らを指さす。となりの男もこのシンクロ現象を発見して、笑う。(写真 4-16)

21:03:10 B、彼らの視線に気づいたかのように、Hとのシンクロの動きを止め、再びHを煽ぎ始める(写真 4-17)。Hがその直後にくると軽い身のこなしで身体を回転させるので、まるでBの団扇が彼を回転させているかのようなようである。

～21:04:40 Hはシャウトし続け、BはHを断続的に煽いでいる。

21:04:40 Hの動きとBの団扇の動きがシンクロする。Bは団扇をもつ手を休める時も、Hと同じリズムで身体が動いていることが確認できる。

21:06:00 副牧師Nの指示でシャウト音楽が止む。続いて、Nはワーシップ歌“I feel like going home”を歌う。Hはまだ興奮さめあらぬ状態だが、シャウト音楽が止んだことで、身体を律動的に動かすことはやめたようである。

表情豊かなBの顔つきを見ていると、Hがシャウトをし続ける様子にあきれるかのように驚くさま、思わず身体がシンクロしてその動きに没頭していたところから少し照れくさい気持ちで我に返るさま、自分の団扇に合わせるかのようにHが飛び回ることに笑いをこらえるかのようにしているさまが、この上なくよく読み取れる。それにしても、この事例で何とも印象的なのは、Bの身体が、まるで本人も気づかないうちに、といったふうにHの動きに共振する様子である。

写真 4-17 Bの動きをみた友人たちが笑っているのに気づいたそぶりをみせたBは、我に返ったかのようにHのことを再びあおぎはじめた

ところで私は、この現象を「リズムによる同調」というよりは「サウンドによる共振(シンクロニティ)」と呼びたい。何よりも「リズム」という言葉がサウンドの一構成要素しか意味しないかのようなニュアンスが、黒人教会音楽の豊かな手触りやサウンドの存在感を骨抜きにするおそれがある。機械的なリズムにも私たちの身体は同調しうるかもしれないが、ここで記述している身体の交感で問題となるリズムとは、複数の身体のあいだでしか成り立ちえない有機的なそれである。リズムはシャウト音楽の基盤にはなるし、リズムが無くてはシャウトも成立しえないが、シャウトを出現させ持続させるのは、やはり相互行為する身体同士のあいだにある有機的なつながりに思えるのである。

4. 感情を共有する——サウンドは他者の身ぶりを身体化する

残念ながら、私には、ここでそのサウンドの質自体について述べるための概念的道具や語彙がない。しかし、ひとつの傾向について指摘することはできる。それは、参加的な黒人教会音楽におけるサウンドは、対面する他者の動きや関与のアイコン(類像)ないし延長としてはたらくのではないか、ということである。リズムの強いサウンドを通じて他者と身体を共振させること、宗教的なスピーチに対して会衆のレスポンスに呼応したサウンドを作り出すこと——こうしたことが可能になるのは、サウンドが対面する状況にある他者の身体運動のアイコンないし延長となっているからではないだろうか? 本節では、この点について、トランスダンスのシャウトについて「感情」をキーワードに考察することにする。

ところで、黒人教会の聖霊的实践と音楽のかかわり

について感情を軸に考察する道筋としては、特定のサウンドが「トランス」という「心的状態」を生成するという、心理学および生理学よりの議論がある。すなわち、音楽（ないしサウンド）が生理学的身体にはたらきかけ、結果として「トランスという心的状態」を生み出す、という仮説である。しかし本節では（この説を否定するというのではないにせよ）それとは別の筋道で、「音楽と感情」の間にある結びつきについて指摘するつもりである。

【事例5 典型的なシャウト発生シーン】

まずは、シャウトが起こるときの典型的な相互行為をうまくとらえた映像の記述を行う。場所はG教会。場面は、クワイアが二曲続けてアップテンポのゴスペル曲を歌い、それに続く司会役の信者が力のこもったスピーチをするところからシャウトが起こる、というものである。

～00分00秒（直前までの流れ） クワイアが歌ったこの日の二曲目の〈God Did It〉は、テンポのよいコール&レスポンス形式を基本にした、黒人教会ではとくに好まれそうな曲である。サビを繰り返す部分になると、それまで曲調に比べておとなしかった会衆がバラバラと立ち始める。立っている会衆はほぼすべて、また座っている会衆も、繰り返されるレスポンス部分で“God did it!”と歌いながら手拍子をしている。曲を繰り返すうち、リード歌手の女性ミニスタCは説教壇の前まで出てくる。彼女は繰り返されるテーマを生かして、ジェスチャーを織り交ぜながらいかにも「力いっぱい」というふうに歌い続ける。

00:00 曲が終了すると同時に、この日の司会者の女性AがCよりマイクを受け取り、「ハレルヤ、ハレルヤ！ 神はなさいました（God did it）！ ハレルヤ……」、と前に歩み寄りながらスピーチを始める。一方でソロを歌い終えたCは、元の席（クワイア・スタンド）に戻るのだが、興奮冷めやらぬ様子で上方を見上げて何ごとかを叫んでいる。会衆席のなかでも、特にミニスタ席では大部分が立ち上がっており、手を上げている者も少なくない。司会者のAが“He did again！”や“His worthy！”と繰り返すと、ミュージシャンはすぐさまその発話に呼応させるような演奏を始める。会衆、特にミニスタ席近くの人々は、この一言ひ

写真4-18 後方にいるクワイア・メンバーのCとFとがシャウトをするが、その姿は会衆からは見えづらい

と言に大声の相の手を入れたり、叫んだりしている。

00:15 Cがシャウトを始める。（この直後にすぐにミュージシャンがシャウト音楽を演奏しはじめなかったのは、Cの動きが彼らから見えづらかったためかもしれない。）

00:18 司会者がスピーチの続きで、（先の“He did again”に続けて）“……and AGAIN, and AGAIN, and AGAIN……”と何度か繰り返し、ミュージシャンたちはその一言一言の合間に大きなサウンドを鳴らす。Cのすぐ前にいるFが頭を上下に大きく振りながらシャウトを始める（写真4-18）。

00:20 Fが頭を降り始めて数秒もたたないうちに、ミュージシャンらはシャウト音楽の始まりを告げる音楽を演奏する。クワイア・メンバーたちはすぐにシャウト音楽のテンポで手拍子を始める。

00:30 司会者Aはスピーチの文句を繰り返していたかと思うと、次は「ハレルー……！」と上を見上げてジャンプをする。

00:35 ここで、C、F、A、さらには音楽家とは反対側に立っていた女性Dが、八人掛けのベンチの真ん中辺りから、間に座っていた二、三人の子供もものともせず壁側の通路に向けて走り出て、激しくシャウトをはじめた（写真群4-19）。彼女の後ろにはアシャーの女性が寄ってくる。

00:50 会衆のうち立っている者は基本的にシャウトの音楽にあわせて手拍子をするか、体を動かしている。しばらく後には、ミニスタ席にいるBもシャウトを始める。

01:10 司会者Aは体を折り曲げて何事かを叫ん

でいたかと思うと、彼女も下を向いて駆け足をす
るようにシャウトを始める。

01:20 Bの隣にいたMもシャウトを始める。こ
の瞬間、ほんの一瞬ではあるが、ドラム奏者がいっ
そう力強くスネアドラムをたたくのが聞いて取れ
る。

a 01:50 MとSを除く全員が（もはや踊り疲れたと
いう風に）シャウトをやめた頃から、ミュージシャ
ンらは、シャウト音楽が終わりを予兆するような
演奏（しかし、サウンドパターンは始まりを告げ
るものと同じである）を演奏し始める。

02:20 音楽は一旦終了。ミニスタらとステージ上
を除いたほとんどの会衆が座る。

b 02:40 司会者Aはすぐにスピーチを再開するが、
まだ説教調に抑揚がつく発話で、ミニスタらも
「ハレルヤ」等の発話をしながら手を振っている。
しばらく後には、再びスピーチに伴奏がつきはじ
め、ミニスタ席ではMとその隣のHがそれぞれ
に顔を上と下に向けながら体を揺らす。説教調の
スピーチはすぐに「一休み」となるのだが（伴奏
もいったん止む）、一部の会衆は「ハレルヤ」等
の発話をし続ける。クワイア席にいる者もおおよ
そが座る。

03:00 ここで、少し前から両腕を上にあげていた
Jが説教壇のすぐ後ろでシャウトを行い始めると、
再びシャウト音楽の始まり部分が鳴り始める。一
部の会衆（ミニスタらとクワイア・メンバーら）
がこれに合わせて手拍子を始める。

03:10~20 Jのシャウトはすぐにミニスタ席の3
人（M, H, L）に飛び火する。

c 03:30 Jのシャウトはすぐに止んでしまうが、ミ
ニスタ席からさらに後ろの女性Wもシャウトを
始める。彼女が「ウワァァ〜」と叫びながら頭を
前後に激しく振り始めると、案内役の女性が彼女
の額に片手をあて、もう片方の手でWの眼鏡を
はずす。Wの後方では、若い男性のPがシャウ
トする姿も確認できる。この時点で立っているの
はシャウトをしている数名に加えて、せいぜい十
人強というところで、ほとんどがミニスタ席に座
る人々だから、礼拝全体にそれほど活気があるよ
うではない。しかし（だからこそ）、Wの大きな
叫び声だけは特別に良く響いている。

d 04:40 WとPが程なくシャウトを終えると、音
楽は再びいったん収まる。しかし、オルガンはま

写真群 4-19 Dが座席から立ち上がり通路に出て、シャウ
トをするまでをコマ送りふうに表示したもの。

だせわしないリフレインを繰り返しており、その直後には（小さな音量ながら）ドラムのビートもシャウトのテンポで加わっている。

05：05 オルガン奏者とドラム奏者は会衆の方への注意を怠らないが、ここでほとんどの人が着席している。ミュージシャンらは、ここでようやく演奏を終える。ただし、信者らから「ハレルヤ」等の発話はまだ続いている。

05：05 司会者Aはもはや説教調で話すことは無く、本日のゲスト説教師の紹介役の女性ミニスタSにマイクを手渡す。Sは“Praise the Lord! Praise the Lord!”と非常に力強く挨拶し、会衆もその一言ひと言に応答する。

05：30 Sが説教調で再び「神はなさいました。またなさいました（He did it, and He did it again）！」と繰り返すと、女性ミニスタTがただ一人立ち上がり、両足を大きく踏み鳴らして、時おり叫びも交えたシャウトを行う。周りからも彼女に注意を払うような（「イエー」等の）発話が聞かれるが、ミュージシャンらは彼女の行動にほとんど注意を払わない風である。

05：50～ Sのスピーチは牧師の紹介に移り、会衆は全員起立して牧師を迎える。

この事例では、礼拝リーダー、シャウトをはじめる信者、ミュージシャン、シャウト音楽によってシャウトに追従する信者……といった、複数の身体による行為の連鎖が非常によく見える。——すなわち、最初にシャウトをはじめたクワイア・メンバーの2人は、会衆席からではあまりよく見えなかったが、彼らのすぐそばにいたミュージシャンは、直後にシャウト音楽を演奏しはじめた。すると、さらにその直後に、クワイア席からはかなり離れていたところに座っていた信者が、ベンチのなかほどから通路にまで走り出て、そこでシャウトをはじめたのである。記述が及ばなかったところもあるが、基本的にシャウト音楽がはじまって以降、数名の信者にもシャウトが連鎖していった。

こうしたタイプの相互行為が可能になるには、ミュージシャンは常にミニスタ、礼拝リーダー、そして会衆の様子に注意を払う必要がある。ところで、対面相互行為に基づくこの演奏プロセスを「即興」と呼ぶことも可能であろう。実際、ポール・バーリナーやイングリッド・モンソンといった、モダン・ジャズを研究した民族音楽学者が指摘しているように、ある種

の即興演奏は相互行為によって基礎づけられているのである（Berliner, 1997; Monson, 1996）。

次に考えたいのは、こうした相互行為が何によって突き動かされているか、という問題である。これに私なりの理路で答えるためには、まず、シャウトが「感情的（emotional:情動的）な表現」だということを言っておく必要がある。とはいえ、シャウトという身体表現を改めて感情的なのだの説明する必要性を感じる人は、おそらくあまりいないだろう。それは、あまりにも自明に思えるからである。しかし、私たちが「シャウトする信者は宗教的な感情を表出しているのだ」と言うとき、そこには心身二元論が前提とされている。つまり、信者の内側の「心」のなかにある「感情」が「身体」の表面に現れる、という前提である。だが、私がここで「感情的」というときには、そうした「心」を実体化したものを想定しているのではない。このことを説明するのに、別稿（野澤, 2010）でも取り上げた事例を再掲することにしよう。

ペンテコステ派教会で一連のシャウトが起こるきっかけは、たいていの場合は一人かごく少ない複数の信者のシャウトである。この時彼らのシャウトは、礼拝の雰囲気（特にスピーカーの口調、音楽の調子、会衆の雰囲気）から十分に予期できる場合もあれば、それほどでもない場合もある。十分予期できない場面でのシャウトは、礼拝リーダー、音楽家、会衆の多くにとって、基本的に唐突なものである。ここで検討するのは、G教会において予期せぬ場面からある信者がシャウトをはじめ、そこからシャウト音楽がはじまり、ある程度の連鎖が続いたという場面である。

【事例6 予期せぬ場面からシャウトの連鎖がはじまる場面】

00分00秒（直前までの様子） ディサイプルシップの最中より。この日牧師の招きに応えたのは数名とかなり多い。牧師がおもむろによく知られた曲を歌い始めると、会衆もそれに続いて数節歌う。牧師は続いて「隣人よ！」と会衆に呼びかけ、そこから伴奏の伴うスピーチに移行する。会衆は拍手や叫びでこれに応え、一部その場で飛び上がったりシャウトしたりする者もある。ひとしきりスピーチし終わると、この日の司会者が登壇。会衆はほぼ座るのだが、これまでの余韻はまだ残っており（2, 3人立ち上がったり異言を行う者がい

写真 4-20 アナウンスが始まる直前に、突然シャウトをはじめた B

た)、司会者の口調もやや強い。ただし、BGM 風
に流れる音楽はおとなしいものである。

00:00 唯一立ち上がっている最前列のミニスタ S
が両腕を上にかかげて、「イエー！」と大声で叫
ぶ。これにあわせて司会者 A「それでは一緒に賛
美 (praise) しましょう、ハレルーヤ！」と言うと、
ミュージシャンも BGM を鳴らし、会衆の多くも
挙手、拍手、発話を行う。

00:50 会衆はいったん大人しくなり、ミニスタ S
も着席。司会者 A は、この日の司会者を任され
たことに対する賛辞を述べてから、「ミニスタ N
よりアナウンスがある」ことを告げる。

01:10 N が前に出るのを待ちながら、(そしてい
かにもアナウンスの前に「最後に」という風に)
司会者 A は「それでは、もう一度だけ神を賛美
しましょう」と言う、会衆からは再び拍手。と
同時に、ステージ上真ん中辺りに座っていたミニ
スタ B が、苦悶の表情を浮かべて、跳び上がって
両足で床を踏み鳴らし始めた。(写真 4-20)

01:30 会衆の喝采に合わせるはずだった「音」は、
徐々に B の体の動きに合わせるための「シャウ
ト音楽」に転換し始める。いつものドラム奏者 K
が不在で「代打ち」でドラムの前に座っている V
は、音楽ミニスタ K の方をちらちらとみると、K
は V に合図を送り、本格的に演奏を始めるよう
促す。(写真 4-21)

01:35 ドラムが加わり、シャウト音楽が本格的に
始まる。これが達成されるかどうかという短い間
に、司会者 A のスピーチは説教節になり、クワ
イア席でも数名が B のシャウトのために立ち上
がって手拍子を始めた。シャウト音楽直後には、

写真 4-21 ドラムスを演奏していた V に向かって、音楽ミ
ニスタの K が演奏をはじめよう促す

A 牧師ほか (ステージ上およびミニスタ席の人々
が中心) もすぐに立つ。司会者 A もシャウトを
行う。

《以下は要約的な記述》

02:20 ~ B のシャウトはいったん収まり、ミュ
ージシャンもそれに続いて音量をおさえる。しかし、
その後も (再び) B, K 牧師、さらに別の最前列
にいたミニスタがシャウトをはじめ、音楽もそれ
に随伴する。

03:50 三人のシャウトが終わる。そのままシャウ
ト音楽も終了するかしないかのうちに、ミニスタ
N はアナウンスを始める。S はしばし手を上にか
かげていたかと思うと、すぐに着席した。

G 教会では、アナウンスの場面は基本的に礼拝中
でももっとも静かな場面である。直前まで聖霊的な雰
囲気が盛り上がっていたとはいえ、ここで B が突然シャ
ウトをはじめると期待できたものはごくわずか
だったろう。特に、B がただ一人激しく床を踏み鳴ら
し始めてから、シャウト音楽がはじまるまでに 30 秒
近くもの長い時間がかかったところで、それがよくわ
かる。

私は、シャウト生成のメカニズムを明らかにする論
文のなかでこの事例を提示した際、これを「他者との
〈没入—関与〉 関係を構築しようとするための要求の
身ぶり」と名づけたことがある (野澤, 2010)。〈没入
—関与〉 関係とは、微視社会学者アーヴィング・ゴフ

マンによる「焦点の定まった集まり」の概念を援用して、シャウトを「相互に自発的な関与によって初めて成り立つ関係」の一要素としてとらえるために考案した概念である。今、信者たちの間でサウンドが何を意味しうるのかという問題を考えるのに、この説明モデルをほんの少しだけ改造することが役立つように思える。すなわち、Bのシャウトが周囲の他者の関与を希求する「表情をおびた身ぶり」という意味で、すでに「感情的」だと把握する方法である (cf. 菅原, 2002: 265)。

身体コミュニケーションの次元を現象学的に記述しようと思えば、Bの身ぶりが感情的であったかどうかを知るのに、彼の心的状態などを知る必要はない。ましてや、Bの行為が「トランス」と呼びうることから、民族音楽学者のジュディス・ベッカーのようにトランス状態にある人間の神経システムが独自の興奮をもちうること、それが特定のサウンドと関連をもつことを論証する必要などない (Becker, 2004)。Bの飛び上がりが周囲に十分に顕示的であり、それに対してミュージシャンであれば演奏で、信者仲間であれば立ち上がって彼の足踏みにリズムを送ってやることで応じること——信者たちが「自然とそうすることに動機づけられた」のである限り、Bの顔面表情や行動はこの上なく感情的だったはずである。

同じ理由でシャウトが他者の正しい関与なしに起こりえない、あるいはシャウトと周囲の信者の間にある種の関係が成立しないことには起こりえないという事実は、シャウトの身ぶりが「他者との特定のタイプの関係を取り結ぶことへの希求」を表示しているということの意味するだろう。さらには、誰かがシャウトを始めたことを告げるシャウト音楽によって、——あたかも怒りや悲観の表情がそれを見る私たちにも感染するように——シャウトに駆り立てられる信者にとっては、シャウト音楽自体が感情的たりうるだろう。【事例5】において、シャウト音楽が成立するとほぼ同時に、それまでのシャウトの現場から少し離れたところにいたDがシャウトをはじめたのは、彼女にとってシャウトのサウンドがそうした意味合いを持っていたからにほかならないのではないか。

こう言うと、これらの場面では、サウンドは信者同士の感情的なやりとりを媒介しているのだ、と結論づけたいくなるが、それもまったく正しいとは言えない。なぜなら、「音楽が感情の媒体となる」のだとすると、再び「感情」が信者一人ひとりの内側に閉じ込められ

るからである。こうした感情のやりとりは、サウンドがなければ成り立ちえない。それは、私たちにもことば——語や文法によってだけではなく、声の調子や言いよども含んだものとして成立する、行為としてのことば——によって他者と触れ合うことがなければ、感情的なやりとりができなくなるとの同じことである。——以上の意味合いで、私は礼拝儀礼における参加型音楽の一部を「身体化されたサウンド」ないし「身体の延長としてのサウンド」と特徴づけることができると思う。参加型音楽が感情的でありうるのは、それが対面状況にありうる他者の身ぶりを身体化しているからにほかならない³⁾。リズムが身体運動を写し取っているのと同じように、その他のサウンドの要素も、関与し合う身体のアイコンとなっているのではないだろうか。

かつて哲学者の大森荘蔵は、言語のはたらきを「さわりあい」ととらえたことがあるが (大森, 2011[1973]: 238)、その見地をとるならば、黒人教会における信者たちも、サウンドによって他者と触れあっているのにほかならない。多くの黒人教会がサウンドシステムのことを重視しているのは、このためでもあるだろう。G教会では、これまでに一万ドル近い金額を多くのスピーカー、マイク、アンプ類につぎ込んできたというし、それよりずっと財政的にタイトなはずのL教会にしても、常に一人はサウンドシステムの前で調整係を担当する若い男の信者の姿が見える。そうすることで、信者同士がサウンドを通じて相互行為する様子の直接性と瞬時性は保証されているのである。黒人ペンテコステ派の礼拝儀礼を経験すれば、誰もが高音で演奏される楽器の演奏や周囲の信者の声やノイズに浸されているように感じるだろうし、直に音を通じて他者に「触られる」とすら感じることもあるかもしれない。それは単に音が「聞こえる」というのとは別次元の経験である。

5. 集合行為を促進するサウンド

最後のポイントは、会衆に対してサウンドが「いかに」はたらくか、あるいは、なぜサウンドの運ぶものがそれほど意義深いものとなりうるのか、ということである。ペンテコステ派の礼拝儀礼において、感情が他ならぬサウンドに埋め込まれているということは、このうえない意義をもつ——それは集合行為を生みだし、ひいては会衆の一体化を強力に促すのである。

ここでの私の論点を明らかにするために、まずはウォルター・オングによる『声の文化と文字の文化』から、オングが聴覚的な知覚について述べている箇所を引用しよう。

視覚は分離し、音は合体させる。視覚においては、見ている者が、見ている対象の外側に、そしてその対象から離れたところに位置づけられるのに対して、音は、聞く者の内部に注ぎ込まれる。メルロ＝ポンティが述べたように、視覚は切り離す〔解剖する〕。視覚は、一どきに一方から人間にやって来ない。つまり、部屋を見たり風景を見たりするためには、眼をあちこちに動かさなければならぬ。ところが、聞くときには、同時にそして瞬時に、あらゆる方向から音が集まってくる。つまり、わたしは、自分の聴覚の世界の中心にいる。その世界はわたしを取りかこみ、わたしは、感覚と存在の一種の核の位置にいる。……音のなかにひたりきることはできるが、おなじようなしかなかたで視界のなかにひたることはできない。(オング、1991：153)

〔書かれた文字とは異なり〕話されることばは、人びとをかたく結ばれた集団にかたちづくる。……聴衆は、ふつう、かれらのあいだで、また、話し手とのあいだにおいても、一体となっている。(オング、1991：157)

オングの主張は、認知科学の理論に裏づけられたな現代のコミュニケーション理論によって、より強固に示しうる。ゲーム理論家のマイケル・チウエ(2003)は『合理的儀礼——文化、協調行動、共通知識』(邦題は『儀式は何の役に立つか——ゲーム理論のレッスン』)において、オングの議論を再考するのに格好の議論を提供している。チウエは「人びとはどのように行為を協調させているのか?」という疑問に対して「共通知識」という単一概念によって答えを出そうとしている。そして、前近代社会における儀礼の機能から、ある種の広告が成功する理由や、人々が政治活動に参加しようという気になるのかまでを説明している。たとえば、儀礼的な発話は時に無意味に見えるほどの反復を伴うが、チウエによれば「共通知識の生成という観点からは、何か繰り返されることを聞いた時、人は単にメッセージを得るだけでなく、それが繰り返されており、他の人々もそれを聞いた確率が高いことを知

るのである」(チウエ、2003：3)。

チウエの議論の核となるのは「共通知識の生成」、あるいは「『メッセージが共有された』というメタメッセージの共有」だが、この観点はサウンドの人類学的理解にとっても重要といえる。たとえば、黒人教会の信者たちはシャウトする者の感情を視覚によっても知覚しうるし、しばしばしているが、その場にいる他の人々もそれを見ているかどうかを瞬時に把握することはできない。換言すれば、共通知識が生成されないのである。しかし、もし感情がサウンドによって共有されたなら、私は他の誰もがそれを知覚したことを知るであろう。そして、会衆の全員がそのメタ知識を共有するであろう。——「音は合体させる」というオングの文章が正確に意味するのは、このことに他ならない。

次に検討する事例は、サウンドによって感情を共有するということがいかなることでありうるのかを、この上なく雄弁に語っている。場所はL使徒教会である。

【事例7 悪魔祓いを終えた信者の喜びの共有】

L教会では、毎年1月はconsecration月間であり、普段よりも頻繁に礼拝をおこなう。この日は聖別(consecration)礼拝の最終日で、全員が聖霊に満たされることが目指される、“tarrying service”と呼ばれるものである。この機会には、まだ聖霊に満たされた経験をもたない信者にとっては特別な機会であり、実際この礼拝ではじめて聖霊を受け取る信者も多い。全員が白い靴下をはいて、靴を脱ぐというのが決まりである。

日曜の夕方遅くに始まったこの日の礼拝儀礼は、長い祈りの後に聖霊を経験していない信者たちをオルター(祭壇)に集めてミニスタたちと一緒に聖霊の祈願を行うという段階に入ったが、ここで誰も予想しなかった異変が起こった。二十歳前の青年Tが、聖霊を授かるように祈っている最中に突然暴れ出したのである。通常、聖霊を未経験の信者たちの周りで、ミニスタたちが耳元で祈りの言葉を復唱したり、手を叩いたりする。Tは彼らの立てるノイズに対して途中から耳をふさいでいたかと思うと、そこから逃げようとするかのように大声を出したり、身体をミニスタたちから逃げようとしたりしはじめたのである。男たちが数名がかりでTを抑え込み、動けないようにした後で、副牧師のBが聖なる油を彼の口の中に入れようとしたのだが、この時もTは暴れに暴れた。会衆はしばらく騒然となり、信者の大半がTの方に掌を向けて祈るなどの場面もあった。何人もの力で取り押さえら

れ、ぐったりとなったTは、最終的に礼拝堂の外に連れ出された。

Tに起こったこの変化を、L教会の幹部たちは、Tのなかにあった悪魔的な霊が聖霊と葛藤を起こしたのだが、自分たちの儀式的処置のおかげでTの悪魔祓いが成功したのだと解釈し、そのようにアナウンスした。以下は、信者たちが一時の混乱から平静さを取り戻し、さらにしばらく祈った後の場面である。礼拝は終盤を迎えていた。

00分00秒 祈りの続きから。祈りをリードしているのは、副牧師M。ドラムズの椅子に座っているDが時折タイコを鳴らす以外は、礼拝堂に響き渡るのは祈りの発話と一部の信者が持っているタンバリンのみである。

04:00 M牧師が説教壇でマイクをもつ。

04:45 M牧師が話し始めた直後、キーボード奏者のPが背景的な伴奏を弾き始める。

05:40 M牧師は「悪魔的な霊 demonic spirit」がいるということ、それぞれには名前がついているということ話を話して、直前に起こった出来事に言及する。

07:00 M牧師はミニスタBを前に呼び出す。(副牧師Mは、会衆に向かって祈り続けるように命じる。)M牧師と副牧師Mは、ミニスタBに按手を行ったり、腹や胸を掌で叩きつける。(この直前までの礼拝儀礼では、ミニスタBはあまりシャウトや異言に加わらず、もっぱら写真を撮るなどしていたことが関係していたかもしれないし、もっと別の背景があったのかもしれない。)——いつの間にか、キーボードのサウンドは小さくなったか止んでいる。礼拝堂に響き渡るのは、再び祈りの発話である。

11:00 M牧師、説教壇に戻りマイクをとる。

11:40 M牧師、説教壇から「信仰告白」を募る。5歳から8歳くらいの子ども、4人が前に出くると、信者たちは拍手をする。——このあたりから、キーボード奏者のPが背景的な演奏を再開する。

12:50 子どもたちは、それぞれが聖霊に満たされたことを報告する。会衆席からはさらに大きな拍手が起こる(一人の少女は涙を見せている)。

13:50 子どもたちの報告がいったん終わると、M牧師は子供たちに按手を行う。

《中略：続いて、聖霊に新たに満たされた信者たちや、

写真 4-22 オルター(祭壇)に出てきて両手をあげるTの胸に手を当てる牧師

その他、M牧師に祈ってもらいたい信者たちが前に出て、祈りや按手を受ける。》

26:30 エルダーS(彼は副牧師Mの甥で、現在、イースト・セントルイスで別の使徒教会の牧師をしている)やミニスタSが牧師に耳打ちをする。(おそらくTのことにすいて報告をしているのだろう。)

27:20 ドラム奏者Dがシンバルを鳴らし始める。

27:25 Tが礼拝堂のなかに戻ってくる。

27:50 M牧師がTに言及すると、Tはその場で立ち上がる。会衆の大半が立ち上がって拍手を浴びせる。

28:20 ドラム奏者Dによるドラムの音がしつかりと聞こえてくる。音楽はゆっくりとした、背景的なものとどまっている。

28:30 TはM牧師に命じられるままにオルターまで歩み出てくる。

28:50 M牧師もオルターに降り立ち、Tに歩み寄る。

29:10 M牧師に促されて、Tは、M牧師の手にあるマイクを通して、“Jesus, Jesus, Jesus, …”と繰り返す。

29:24 それまで両手をポケットに入れていたTだが、(これもおそらくM牧師か隣のミニスタSに言われて)両掌を開いて頭の高さまで持ち上げる。M牧師はTの胸に右手を当てて、祈りの言葉を発している。信者たちは大いに喝采する。(写真4-22)

30:00 M牧師は説教壇の方に戻りつつ「さて」と言いかかったところで、Tは突然礼拝堂のなかを走り始めた。(写真4-23)

30:00~10 Tが2周目にかかるところで、キーボードとドラムスの両方が、シャウトを期待させるよ

行ったり、天井を見上げたり、拍手や発話を行う
ことで、カリスマ的な行為を行う。

30:40 Tは、オレンジ色のTシャツの上に羽織っていたブルーのシャツを脱ぎ捨てようとする。ミニスタKがそれを手伝ってやる。

30:55 Tに、ミショナリCが近づいて身体をはたいたりする。Tはシャドウ・ボクシングをするかのような身ぶりで、オルターの真ん中でシャウトを行う。

写真 4-23 突然走り始めたT

31:30 TにミショナリCが抱きつく。続いてTの母親のNもTに抱きつく。

32:00 Tの母親のNが、Tから離れたかと思うとその場でシャウトを始めた。

32:50 ミニスタSとエルダーSがTのそばによる。続いて、副牧師Mもその近くによっていく。

33:50 T、オルターの説教壇の前にやってくると、そこで両足を踏み両手を合わせる。

写真 4-24 Tが走っている最中にシャウト音楽が鳴り始めると、多数の会衆もいっせいにシャウトをはじめた

34:00 シャウト音楽から、再び移行的な演奏に切り替わる。副牧師MとミショナリCがTの後ろから身体をさすってやる。信者たちはまだ興奮さめあらず状態だが、シャウトを踊っている者はいない。

35:00 Tは母親と肩を組みながら、母親の座っていたベンチに戻る。

35:10 副牧師Mが「私を見て。すべての罪は拭き去られた。イエスが私を自由してくれた」とワーシップ歌を歌い始めると、すぐにバンドがついてゆく。

写真 4-25 悪魔祓いの成功と、初めて聖霊を受けたことのために会衆がTのところに集まり抱擁をかわす

35:55 ミショナリNが賛美隊のためのマイクを元の位置に戻す。(ほどなく、数名の賛美隊が副牧師の歌にコーラスをつける。)

36:05 Tの周りに多くの信者が集まってくる。Tは一人ひとりと抱擁を交わす。(写真 4-25)

38:00 副牧師Mは、説教壇までやってきた姪のミショナリRを抱き寄せながらワーシップ歌を歌う。

うな(あるいはシャウト音楽への明らかな移行を表示する)演奏に切り替わってゆく。

30:10 信者たちの一部が天井を仰いだり、その場で飛び上がったりはじめ、瞬間にそれが広がる。

30:15 オルター近くに座っていたミショナリNと、パーカッション奏者のRがほぼ同時に礼拝堂を走り始める。

30:23 バンドの演奏が明確なシャウト音楽に切り替わる。信者たちの大半が、その場でシャウトを

Tの悪魔祓いが成功し、彼の表情が晴れやかなものになっていたことは、会衆の誰もがすでに分かっていたことである。しかし、サウンドによって感情を共有することによって、そのあとのさらなるドラマが礼拝にもたらされたのであった。Tがオルターにやってくるあたりから、ミュージシャンたちは穏やかなBGMを鳴らしていたが、Tが通路を走り出したところで、それに合わせてシャウトへの移行的な音を鳴らしはじ

めた。Tが走ったことで、信者たちの多くはTの喜びがいかに大きなものか、わかったはずである。しかし、シャウトを期待させるサウンドからシャウト音楽がはじまるまでにかけて、それまで私も見たことのないほどの、すさまじいシャウトの瞬間的な飛び火の現象が起こったのである。

ここで起こったのは、Tの喜びの感情の「共通知識」化である。——Tの喜びがシャウトによって表現され、その事実がサウンドによって運ばれ知らされることで、会衆は単にTの感情を知っただけではなく、会衆の一人ひとりが他の会衆もそれを知ったということを知った——別の言い方をすると、会衆の全員が感情を共有したのである。集合行動が起こるには、共通知識の形成が不可欠であった。これはほとんど例外的に劇的な事例ではあるが、礼拝の最中にミュージシャンがごく普通に遂行している役割、すなわち、礼拝の場面を分節することの重要性が、ここからはかえってよくわかる。Tの感情が共有されたのと同じように、いつもの礼拝儀礼でも、サウンドが会衆の集合的な気分を形成するのに大いに役立っているのである。

6. おわりに

以上に、黒人民衆教会におけるサウンドの役割の実例について、ビデオ記録にもとづく記述と分析を行ってきた。そこからは、背景的なサウンドが会衆の「気分」を共有させたり、シャウトを踊る信者を後押ししたりする様子、また、サウンドが他者の身体の延長であるかのようにはたらく様子（これを「身体化されたサウンド」と呼ぶこともできるだろう）が浮かび上がってきた。また、信者たちの熱狂を加速させる集合行動のためにも、サウンドは他のメディアでは果しえない役割を受けもっていることを、認知科学的な知見から裏づけることができた。

世界中のミュージッキングにおいて、人びとはサウンドのこうした性格を——おそらくそれとは知らないままに——大いに利用しているに違いない。しかし、黒人教会ほどにそれを活用しているのも珍しいのではないだろうか。礼拝儀礼において、自然発生的な相互行為を動機づけているのはサウンドである。そして、その相互行為を通じて、人びとは参加に駆り立てられている。教会ミュージシャンの役割についてはすでに見たが、彼らの努力の多くはこの相互行為を促進するために注がれており、実際、教会の会衆を統合してい

るのはミュージシャンたちである。そして、信者たちはサウンドというひとつの生地で包まれているのである。教会ミュージシャンがしばしば特別な待遇を受けているのは、多くの教会がサウンドとミュージシャンの重要性に気づいているからにほかならない。

トゥリノによる「参加型音楽」をめぐる議論の修正

ところで、本章でみてきた礼拝儀礼が「参加型音楽」ないし「参加型パフォーマンス」として把握しうることに疑いはないだろう。すなわち、黒人民衆教会の礼拝儀礼で演奏される音楽は、「プロダクト志向」ではないし、多くの信者が聖霊的实践に身を任せること——すなわち「参加」すること——に高い価値が見出されている。また、信者たちは「聴衆」という役割に甘んじているのではなく、喝采を送ったり、立ち上がったり、シャウトを踊ることで、いつでもパフォーマンスの一部になることができる。ミュージシャンの役割は、儀礼をスムーズに遂行させることであり、素人の（そして多くの場合さして技術的に高くもない）クワイア・メンバーにパフォーマンスに向けた動機づけを行うことであり、礼拝儀礼中に信者の一人ひとりに注意をしながら、彼らの霊的なしぐさに反応する（そして常にその準備をしておく）ことである。ミュージシャンの役割の大半は、「黒子」的なものである。

音楽面に目を向けると、礼拝のクライマックス的な場面においては、単純な形式の反復、(カイルのいうPD的な)稠密なサウンドが多くみられる。即興的に何をどう反復するのか、どんなバリエーション(変奏)をどのタイミングで演奏するのか、といった事柄をその場で決定しそれを素早く演奏に実行するために、ミュージシャンたちのあいだには非常にタイトな関係性が垣間見える。こうした他者に対する注意は、社会的なシンクロ現象を保証するためにほかならない。

これらの特徴は、トゥリノが参加型音楽のそれとして指摘したものにほかならない。しかし、私の見るところでは、トゥリノの概念化には見逃せない不備がある。

それは、社会的なシンクロ現象がいかに達成されるかについてのトゥリノの考えである。参加型音楽のミュージシャンは、シンクロが起こるためにかなりの注意を払う。「パフォーマンスがうまくいくと、人々の注意は継ぎ目なく合わさった音と運動に集中するため、参加者間の差異が融解してしまう。そのような瞬間、集団で一緒に動いて一緒に音を出すことで、参加

者たちは、共にあるという感覚、深い一体感、仲間同士のアイデンティティの高まりをおぼえる」のである (Turino, 2008: 43)。私は、この指摘自体は正しいが、これを達成するのが「反復」とされている点に不満をおぼえる。

注意が必要なのは、トゥリノのもちだす「参加型フレーム」という概念である。彼はまた、世界の参加型パフォーマンスのイベントを例にあげて、それらが「参加すべきというエートス」をもつと繰り返し指摘している。この「フレーム」と「エートス」という言葉づかいを見てもわかるように、トゥリノの説明モデルの背後には静態的な「文化」の概念が横たわっているかのように思えるのである。

この議論の弱点は、彼が(連続的=シーケンシャルな)参加型音楽の例として、日米のカラオケ文化を手短かに解説する場面で顕わになる (Turino, 2008: 49-51)。トゥリノは、日本人のカラオケを、仲間同士の親交を深めるための社交であり、「あなたも一緒に歌うように」というプレッシャーが強いのだと言い、それが日本人特有の「集団主義」と関連しているという可能性を示唆する。反対に、アメリカのカラオケは「個人主義的に進行する。アメリカのバーではカラオケ・ジョッキ(KJ)がいて、彼らが上手に場を盛り上げつつ人々を歌わせるというのだが、先の「集団主義 vs. 個人主義」の二項対立を保持するトゥリノは、それがあたかも日本のカラオケバーにみられる「プレッシャー」とは異なるものであるかのように論じるのである。——ここにあって、彼の研究が、ごくありきたりで平板な比較文化研究にきわめて接近していることに、私は大きな不満をおぼえる(もちろん、これが彼の優れた仕事の中核をなすわけではないことは確かだが)。

私自身の日本でのカラオケ経験の記憶を振り返ってみても、学生時代に友人同士でカラオケに行くときには、いつも決まって「盛り上げ役のK君」の参加を期待したものであった。私は、K君の存在がトゥリノの言うKJとそれほど違うとは思えない。つまりは、KJのように参加を後押しする役割がはっきりしているかどうかは別として、どのようなケースでも参加に一歩足を踏み出すことはある種の跳躍的な身構えが必要になるはずである。そして、人びとにそうした身構えを準備させる存在こそがミュージシャンであり、彼らはそのために技術を駆使しているのではないだろうか? トゥリノは、平等主義社会ではあたかも参加が自動的に起こるかのように言うが、私がかれのその

理路にも疑問をおぼえる。これは、カイルがPDのサウンドの質があたかも自動的に人々を参加に駆り立てるかのように論じた時と同じような短絡的な議論である。

私見では、ここでトゥリノが見落としているのは、現象学的な意味での「感情」であろう。自らの身体に参加に誘うときの他者の身ぶりとは、基本的に感情的なそれのほずである。ここで記述してきたアメリカの黒人ペンテコステ派教会の場合も同様である。ペンテコステ派における「参加」は、たしかに望まれてはいるものの、個々の信者がプレッシャーとして感じているとは限らない。確かに、礼拝リーダーが懸命に手をあげたり、歌ったり、発話することをうながすことはある。しかし「聖霊のしわざ」であるシャウトや異言は、基本的には自己の意志によるものではない。それは、自分のコントロールが及ばないところで起こるものである。

また、個人が集団のなかで感じる「プレッシャー」というのは、個人がその集団に対して帰属意識をもつかどうかにも大いに左右されることがあるはずである。あるペンテコステ派信者は、セントルイス市に移住してきて最初に訪れた教会で、異言をあたかも強要するかにされた経験を苦々しく語り、その後その教会には行ったことがないのだと話した。彼は、異言はあくまでも自発的になされるべきだと考えていたのである。こうしたエピソードからうかがえるのは、「プレッシャー」とは、当の個人がその場の雰囲気や溶け込めない状況ではじめて、プレッシャーとして感じられるのではないかと、ということである。シンクロ現象が「自他の境界の消失」であるというのであれば、自己と他者、自己とミュージッキングにおける諸行為のあいだに、大きな継ぎ目などは見当たらないはずだが、誰も特定のミュージッキングに初めて参加するときからそうした自己をもっているわけではない。それは、時間をかけて獲得していくべきはずのものである。

したがって、「自発的な参加が起こる」とは、一方では外部の視点からは可視的なプレッシャーが本人には見えなくなっているということであり、他方では、個人が行為への参入に動機づけられる背後には他者の感情的な関与が存在していると考える余地がある。トゥリノの静的な議論では、いずれのダイナミクスも捨象されているように思えるのである。

まとめ

本章の冒頭で、参加型のミュージッキングにおいて参加がいかに構築されているかを探る研究には、多大な余地があると指摘してきたが、最後に本事例群から導ける要点をまとめておこう。

- 1) 行為への参入には多くの要素が関連している。シャウトを踊る本人の周りにいる信者ですら、不可欠な役割を果たしている場合がある。対面相互行為の役割が大きくなるのはこうした場面だが、その研究は微視的かつ慎重に行われる必要がある。
- 2) 自発的な参加——おそらくは理想的な参加のあり方——を考察するためには、(生理学的な意味でのそれではなく) 現象学的な「感情」を考慮することが必要不可欠である。そして、サウンドはその感情を共有するためにこの上なく重要な役割をもつ。

おそらく、ミュージッキングが参加型に近くなればなるほど(そして上演型でなくなればなくなるほど)、参加者の間に豊かな相互行為の諸相を発見できるであろう。そして、相互行為の研究は音楽の人類学、あるいは社会的な存在としての人間とサウンドの間にある一般的な関係についての研究に多大な寄与をもたらすであろう。本章で目指したのも、参加型音楽や人間とサウンドの関係について、何らかの一般的な理論に到達するための素材を提供することであった。

注

- 1) また、この種の説明は、米国の黒人教会における多様性も説明できない。「聖霊信仰」とでもいふべき宗教実践は、いまやペンテコステ派以外の黒人教会にも普及しており、それら多くの教会では、表面上の教義やコスモロジーがかなりの程度一致している。にもかかわらず、実際の礼拝風景では、ペンテコステ派とそれ以外の教会でかなり異なって組織されているのが実情なのである。根本的な問題は、そもそも個々の「霊的」な行為が、礼拝リーダー、音楽家、信者の間における、絶え間ない相互作用からなるものであり、その意味でいわば生き物のようなものであるとすれば、それを決まりきった様式(やり方)として特徴づけることには無理があるということであろう。私は、ニーリーがこの問題の立て方自体にあまり批判的でなかった理由を、彼女が安易なアフリカニズムに与していたためではなかったと疑っている(cf. Neely, 1993 : chap.7)。
- 2) とはいえ、まれに彼らがシャウトを踊ることはある。たと

えば、G教会のドラム奏者Aは、時折、礼拝儀礼中にシャウトを踊る。ただし、多くの場合、Aがシャウトを踊り始めたとしても、他の誰かがドラムズを担当してシャウト音楽を続行させるという、ある種の信頼関係が存在しているのである。

- 3) こういったときに問題となるのは、上演型の音楽や特定の音楽作品が私たちのなかで引き起こしうる感情と、ここで論じている感情との関係だが、私はそれに対する答えを今はもちあわせていない。ただ、上演型音楽の感情の一部が、「身体化されたサウンド」を原基として成立しているのではないかと思う。

参考文献

- Becker, Judith. 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Indiana University Press.
- Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press.
- Bloch, Maurice. 1989 [1974]. "Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority?" in *Ritual, History and Power: Selected Papers in Anthropology*, pp.19-45, Athlone Press.
- ブロック, モーリス. 1994[1986]. 『祝福から暴力へ——儀礼における歴史とイデオロギー』 田辺繁治・秋津元輝訳, 法政大学出版局.
- チュエ, マイケル・S-Y. 2003. 『儀式は何の役に立つか——ゲーム理論のレッスン』 安田雪訳, 新曜社.
- 福島真人. 1993. 「儀礼とその積義——形式的行動と解釈の生成」 民俗芸能研究会/第一民俗芸能学会編 『課題としての民俗芸能研究』 pp.99-154, ひつじ書房.
- . 1995. 「儀礼から芸能へ——あるいは見られる身体」 福島真人編 『身体構築学』 pp.67-99, ひつじ書房.
- ギルロイ, ポール. 2006 [1993]. 『ブラック・アトランティック——近代と二重意識』 上野俊哉・毛利義孝・鈴木慎一郎訳, 月曜社.
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago University Press.
- Neely, Thomasina. 1993. "Belief, Ritual, and Performance in a Black Pentecostal Church: The Musical Heritage of the Church of God in Christ," Ph.D. Dissertation, Indiana University.
- 野澤豊一. 2010. 「対面的相互行為を通じたトランスダンスの出現——米国黒人ペンテコステ派教会の事例から」 『文化人類学』 第75巻3号, pp.417-429.
- 大森荘蔵. 2011 [1973]. 「ことだま論」 飯田隆・丹治信春・野家啓一・野矢茂樹編 『大森荘蔵セレクション』, 平凡社.
- オング, ウォルター. 1991 [1982]. 『声の文化と文字の文化』 桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳, 藤原書店.
- Pitts, Walter. 1991. "Like a Tree Planted by the Water: The Musical Cycle in the African-American Baptist Ritual," in *Journal of American Folklore*, 104, pp.318-40.
- . 1992. "If You caint Get the Boat, Take a Log": Cultural

- Reinterpretation in the Afro-Baptist Ritual,” in *American Ethnologist*, 19(2), pp.279-93.
- . 1993. *Old Ship of Zion: The Afro-American Baptist Ritual in the African Diaspora*, Oxford University Press.
- リード, エドワード・S. 2000. 『アフォーダンスの心理学——生態心理学への道』 細田直哉訳・佐々木正人監修.
- 菅原和孝. 2002. 『感情の猿=人』 弘文堂.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
- ターナー, ヴィクター・W. 1976 [1969]. 『儀礼の過程』 富倉光雄訳, 新思索社.
- ファン・ヘネップ, アルノルト. 1977 [1909]. 『通過儀礼』 綾部恒雄・綾部裕子訳, 弘文堂.