

西洋人が聞いた日本の音

——音楽における異文化理解の視点から——

櫻井哲男

日本の音は西洋人にどのように聞かれてきたのか。本稿では音楽——より広くは音文化——における異文化理解の問題を考える一つの手がかりとして、キリスト教伝来期から明治期にかけてさまざまな立場で来日した欧米人が書き残したもののなかから、日本の音や音楽に触れている部分を抜き出し、西洋からの「日本の音」観、「日本の音楽」観を探る。ここで取り上げるのは、来日した順に、フロイス、ケンペル、ツェンペリー、チェンバレン、モース、ハーンの6人である。

I フロイス

ルイス・フロイス（1532-97）はポルトガル人のイエズス会士として1563（永禄6）年7月に来日し、間に3年間のマカオ行きを含みながら1597年までの30年余、滞日した。彼の『日欧文化比較』（1585）は当時の比較文化論としても貴重な資料だが、その第13章に箇条書きで次のような記述がある¹⁾。

15 われらにおいては、さまざまな音響の音楽は、響きがよく、快い。日本の音楽ときたら、どれもこれも、ただ単調音がきしきしと響くだけで、これ以上はありえぬほどぞっとさせるような代物である。

16 ヨーロッパの諸国民においては（歌うとき）必ず声をふるわせる。日本人は、まったく声をふるわせない。

17 われらにおいては、クラヴィオ、ヴィオラ、フラウタ、オルガン、シャルマイなどのメロディはきわめて甘美（に思え、快い）。日本人にとってわれらのすべての楽器は、不快であり嫌悪（すべきもの）である。

18 われらは、オルガンの歌の音楽の協和音や調和を尊重する。日本人は、それをカシマシとみなし、まったく好まない。

19 通常、われらにおいては、貴人の音楽は下賤のものの音楽よりも快美である。日本の貴人のそれは、われらには聞くに堪えないもので、船乗りの（歌曲の）ほうがわれらの気に入る。

中世の教会音楽全盛時代が過ぎ去ったとはいえ、16世紀のヨーロッパではなおオルガンを中心とした教会音楽が隆盛を誇っていた。音楽における調はまだ確立していないが、純粹協和音程が重んじられていた時代である。一方、日本の音楽は当時から単声的である。日欧の差があまりにも大きかった時代に、お互いのカルチャーショックは埋めるべくもない。この時代のヨーロッパ音楽の多声性に対して日本音楽が単声的であることが、単調に聞こえた原因である。声のふるえとはヴィブラートのことであろう。日本の声楽は地声であり、両者の違いは発声法によるものである。また、日本人の反応についても記しているが、いきなり奇妙な西洋楽器を耳にした当時の日本人の驚愕は

想像に難くない。「日本の貴人」の音楽が何を指すのか定かではないが、おそらく琴か琵琶の音楽だろう。それはフロイスにとって「聞くに堪えない」ものだった。むしろ民謡であろう船乗りの歌に共感しているところが興味深い。

II ケンベル

エンゲルベルト・ケンベル（1651-1716）はドイツの博物学者・医者であり、江戸中期、1690（元禄3）年9月から1692（元禄5）年9月までの2年間滞日した。彼の大著『日本誌』（英訳初版1727, ドイツ語原著初版1777）の中に、長崎くんちの記録がある。

8日には金持や信仰の深い人々は献金してこの神社で愉快的な音楽を奏し、神霊を慰める。この音楽には男の子達が太鼓を敲き、鉦を鳴らす²⁾。

囃子は、笛と太鼓と人声で構成され、時折大太鼓、鉦、鈴が加わる。このお囃しは、神々には結構楽しいものなのであろうが、音楽通の耳には味気なく、たわいないものとしか聞えない。歌は、ある種の台本によって、時々調子を変え、ゆっくりした踊り、表情、手振り足振り、身のこなしにはよく合っているが、歌い方はいかにも下手で、歌っているというよりは、まるでだらだらと単調な旋律で唸ったり吼えたりしているようにしか聞えない³⁾。

祭りの囃子は日本人にとって今も昔も愉快的な気分を誘うものだが、ケンベルのような「音楽通」の耳には「味気なく、たわいない」。歌も「単調な旋律で唸ったり吼えたりしている」ようだ。

『日本誌』には旅人を楽しませる比丘尼のことも出てくる。

比丘尼らは、いずれも物乞いしながら旅人に近づき、旋律のない唄を口ずさんで旅人を楽しませ、望まれればさらに結構暇潰しのお相手をする⁴⁾。

「旋律のない唄」とはどのようなものか。旋律のない音はヨーロッパ人にとって音楽ではない。彼らのいう旋律とは一定の音階に従った音が規則的なリズムに従って配列された音響である。日本を含む東洋の歌にはこの意味での旋律が存在しないことが多い。ケンベルにとって日本の物乞い女が口にする旋律のない鄙歌は音楽ではなかった。

『日本誌』には物乞いが鳴らす八打鉦も登場する。

一人の少年が木の鞭を手にし、首に掛けた一本の端綱でつなぎ、これに別々の平紐で、それぞれ音色の異なる八個の円い皿形の鉦を吊し下げている。少年は両手の小槌で鉦を敲き、粗野な旋律を奏でる⁵⁾。

われわれは今日もいろいろな物乞いに出会ったが、その中で13歳位の男の子が八打鉦を奏でるのが印象に残った。(中略) その男の子は、手に持っている槌で次々に鉦を敲き、あまり抑揚のない音楽を奏でるのであった⁶⁾。

八打鉦の音は「粗野」で「抑揚のない」ものだが、それが「旋律」であり「音楽」であることは認めている。ケンベルは音楽通を自認するだけあって、音を聞き分ける耳は持っていたのだろう⁷⁾。

III ツェンペリー

カール・ペーテル・ツェンペリー（1743-1828）はスウェーデン人の植物学者・医師であり、江戸後期の1775（安永4）年8月から翌年12月にかけて約16か月間滞日した。彼の『江戸参府随記』には、長崎の港でたくさんの小舟が大船を曳航するときの船こぎ歌のこと⁸⁾、人が乗る駕籠を担ぎながらうたう歌のことなども記されているが⁹⁾、これらは客観的な観察記録にとどまり評価がない。し

かし「日本および日本人」の章の「祭事の娯楽と催し」の項では、ケンペル同様、長崎諏訪神社の祭礼について記し、感想を漏らしている。

少女らがかかなり上手な踊りを披露している間、10-12名の人が、神々や英雄の功績を讃えて楽器を奏でた。音楽といっても、それはがらがらという音を立てているだけで、我々人間よりも神様の耳に心地良く響いているように思われた¹⁰⁾。

遠回しな言い方ではあるが、これは音楽ではないというニュアンスである。同じ章の「学問」の項には、音楽についてまとまった評価が見られる。

詩歌は日本人が愛好する学問で、神々、英雄そして偉大なる男たちについての思い出を不滅のものにするためにうたわれる。音楽もまたかなり尊重されているが、これまでに日本人が自分たちの楽器を完全に奏でたことも、ある程度うまく合奏したこともなかった。祭りなどの機会には、太鼓、笛、弦楽器、鐘、鈴や他の楽器を奏でる。女性はとりわけ音楽を愛好しており、このような楽器の習得に務める。なかでもとりわけ指ではじくりュートに似た四弦の楽器〔琵琶〕を奏でるのであり、そのためいく晩も世を徹する。しかしその音色は快いとはいえない。琴は、ハックプレーデと呼ぶ我々の楽器によく似てたくさんの弦があり、木の爪で弾く。そして彼らの楽器のなかで最も好ましい音色を出すことは確かである¹¹⁾。

ツェンペリーにとって「楽器を完全に奏でる」あるいは「うまく合奏する」とはどういうことなのか。彼の時代のヨーロッパ音楽はすでに調性が確立し、数理的に調和する音程とリズムに支えられていた。合奏において音が数理的に協和すること、リズムが時間的に寸分狂わずそろふこと、それがヨーロッパ的な意味での音楽の完全性である。しかし原理的に単声ないしヘテロフォニックな性格を持つ日本の音楽が、この意味で「完全に奏でられ、うまく合う」ことはありえない。ともあれ、ツェンペリーが琴の音を好み、琵琶の音は嫌いだったことが、ここから窺える。

IV チェンバレン

イギリスの日本学者バジル・ホール・チェンバレン（1850-1955）は1873（明治6）年から1911（明治44）年にかけて38年間日本に滞在し、その間に『日本事物誌』（1890）を書いた。チェンバレンは日本語・日本文学を研究したが、日本人や日本文化に対する彼の見方は、当時のヨーロッパにおける一般的な日本観の枠を出ていないように思える。つまり「先進文化地域ヨーロッパ対文化後進国日本」という構図である。それは次のような記述からも窺える。

ヨーロッパの詩や音楽、哲学など、感覚と思考との両面にわたるもろもろのものに対するわれわれの関心事に至っては、日本から西洋を訪れる人びとがほとんど気もつかなければ、また、鑑賞力が低いのも当然のことであろう。われわれの絵画も大寺院も、日本人の心の琴線に触れることはない¹²⁾。

こうしたヨーロッパ中心主義の当然の帰結として、彼は日本の音楽を「先進的な」西洋音楽と対比させ、徹底的に低く評価している。それは16世紀のフロイスと基本的に少しも変わらない見方である。

もしミュージックという美しい言葉を、東洋人が楽器をギーギー鳴らしたり、声をキーキー張り上げることまで意味するほど低下させて用いなければならぬとするならば、日本には神話時代から音楽が存在したと考えてもよい¹³⁾。

音階がどうであろうと、日本の音楽の効果というものは、ヨーロッパ人の胸の中を和らげるところか我慢しきれないほど憤激させるのである。（中略）日本音楽の旋法では、われわれ

のような区別を知らないから、長旋法の力強さと荘厳さも欠いているし、短旋法の物悲しい柔らかい響きもない。また、この二つを交錯させることによって生ずる明暗のすばらしい効果もない。おそらく、これが理由となつて、日本人は音楽というものに対してあれほど冷淡になっているのであろう。(中略)日本人には、ドイツのバイロイト音楽祭などというものは考えられないことである。酒宴に受かれる男たちは芸者を呼ぶ。これは主として彼女らに色目をつかったり、からかったりするためであり、雑音を少し立てさせて楽しみを促進しようとするのである。芸者が歌っている歌曲の作曲者の名前をたずねようなどは、彼らの頭に少しも思い浮かばない¹⁴⁾。

ここでチェンバレンが書いている日本音楽の旋法の問題は明らかに誤っている。日本の音楽には古くからヨーロッパの長・短調に対比させられる陽・陰旋法が存在していたからである。ここからわかることは、彼が日本の音楽についての科学的な知識を持っていなかったということである。もっとも、この時代はヨーロッパで比較音楽学がようやく学問の基礎を整え始めた時期であり、音楽学の専門領域においてさえ日本や東洋の音楽に科学的な光があてられるのはもう少し後のことであるから、音楽学者でもない彼にそれを要求することは土台無理な話ではある。それにしても、バイロイト音楽祭と日本の酒宴の席というのは何という比較だろう。同じ酒宴でもドイツの酒場であればまだ比較のための共通の基盤があるだろうに。

ところで、当時の日本政府は欧化政策の一環として西洋音楽の専門家の育成に力を注いでいた。それに関連してチェンバレンは次のように書いている。

欧化のあらゆる要素の中で、ヨーロッパ音楽は、日本人の好みを発揮することがもっともおくれているものである。(中略)東京に音楽学校が設立され、十九世紀の末ごろには、A. ユンケル教授がこれを指導した。彼は五年か六年の短い期間に、奇蹟的な偉業を成しとげた。彼は不愉快な鼻声を立てるめちやくちやな集団を教育して、約八十人の楽しく聞ける歌い手の合唱隊を作りあげた。(中略)日本はいつの日にか、新しい第九交響曲をもって世界の人びとを魅了することがあるであろうか。それとも、ただ俗悪な歌曲に耽溺して終わるであろうか¹⁵⁾。

「不愉快な鼻声を立てるめちやくちやな集団」が「楽しく聞ける歌い手の合唱隊」になったとは、何か「未開の民」が文明化されたというニュアンスである。それはともかくとして、おそらくはチェンバレンが立てたであろう悲観的かつ侮蔑的な見通しに反し、20世紀の今日、日本の作曲家は「新しい第九交響曲」を創り、そのあるものは文字通り「世界の人びとを魅了」している。

V モース

アメリカの動物学者エドワード・シルベスター・モース(1838-1925)は1877(明治10)年から3回来日している。そのうち1877年から83年にかけての約5年半の記録が『日本その日その日』(1917)である。来日した当初の日本人観、日本文化観は、モースもチェンバレンと同列だったようだ。来日して4週間後、日本の音楽について次のように書いている。

外国人の立場からいうと、この国民は所謂「音楽に対する耳」を持っていないらしい。彼らの音楽は最も粗雑なもののように思われる。和声のないことは確かである。彼らはすべて同音で歌う。彼らは音楽上の声音を持っていず、我国のバンジョーやギターに僅か似た所のあるサミセンや、ビワにあわせて歌う時、奇怪きわまる軋り声や、うなり声を立てる。(中略)然し、男達が仕事をしながら歌う声は、余程自然的で心から出るように思われる。そして、

我々が過日橋石で知った所によると、彼等はこの種の唱歌を事実練習するのである。我々は酒盛りでもやっているような場所を通ったが、聞く所によるとこれは労働者が大勢、物を掲げたり、杭を打ったり、重い荷を動かしたりする時に、仕事に合わせて歌う彼等の歌や合唱を、練習しつつあるのであった。歌のある箇所に来ると、二十人、三十人の労働者たちが一生懸命になって、一斉に引く準備をしている光景は、誠に興味がある。ちょっとでも動いたり努力したりする迄に、一分間、あるいはそれ以上の時間歌を歌うことは、我々には非常な時の浪費であるかの如く思われる¹⁶⁾。

前段の日本音楽全般に対する第一印象は、フロイス、チェンバレンらのそれと同一線上にある。ただ、モースは観察が細かく、より分析的である。それは後段の仕事歌の記述によく現われている。人が何人いてどう動くのか、何分間歌うのか、というような観察は、動物学者としての訓練から来ているのかもしれない。加えて「誠に興味がある」などの表現から、また文章全体からも、自己と観察対象との距離をあまり感じさせない。この点、チェンバレンの突き放した見方とは異なっている。

モースは日本の音楽や芸能にも関心があったようで、機会ある度に積極的に接していた節が見られ、その一つ一つをかなり詳しく記録している。演者の様子、着物、持ち物、立ち居振る舞いから楽器の構造に至るまで、文章とスケッチで詳細な描写を残している。それらをすべて引用することは紙面の関係で割愛し、以後、モースの印象や感想が含まれている部分を中心に見ていくことにする。

来日11か月後、招待された料理屋の座敷で聞いた芸者の三味線と鼓について、次のような記述がある。

彼等は深くお辞儀をしてやり始め、私が生れて初めて聞いたような、変な、そしてまるで底知れぬ音楽をした。三味線を持った二人は、低い哀訴するような声で歌い、太鼓がかりは時々、非常に小さな赤坊が出すような、短いキーキー声と諸共に、太鼓を鳴らした¹⁷⁾。

また、同じ時期に文部省から招待されて聞いた雅楽の吉備楽については次のように記録している。

演奏は先ず例の老人が、無愛想な唸り声を、単調な調子でいく度か発することによって開始された。食いすぎた胡瓜が腹一杯たまっていたとしても、彼はこれ以上に陰鬱な音を立てることは、出来なかったであろう。事実それは莫迦げ切っていて、私は私の威厳を保つのに困難を感じた。(中略)曲の一つ一つは、その名こそ大いに異なれ、私にはいずれも非常に似たものに聞えた。この吉備楽は、聞いていて決して不愉快ではないが、我々の立場からは、音楽とは呼び得ない¹⁸⁾。

その後、モースは琵琶の演奏も聞く機会を得た。その印象は次のようである。

彼らの音楽は極めて興味深く、また気持よかったが、何と説明してよいか判らず、とにかく一種の奇妙な旋律を以て、一同調子を合わせて奏樂するが、途切れることも停止することも無いのである¹⁹⁾。

琵琶の音はモースの心をとらえたようである。後にもう一度琵琶の演奏に接した時、彼はこう記している。

この音楽は他の楽器に依る物と全然異り、ある種の音は哀調に充ち、心を動かした²⁰⁾。

こうして、モースは短期間のうちにさまざまな「日本音楽体験」を積んでいく。彼は当時の日本の洋楽教育の現場も見ている。ちょうどお雇い外国人教師として来日していたメーソンにも会い、その教育に言及している箇所がある。

彼が今迄にやりとげた仕事は驚異ともいえる可きである。彼は若い学生達と献身的に仕事を

した結果、すでに信じ難い程度の進歩を示すに至った。外国人は日本の音楽を学ぶのに最大の困難を感じるが、日本の児童は我々の音楽を苦もなく学ぶものらしい²¹⁾。

ここでモースは、メーソンとともに彼の協力者である若い日本人学生のことにも忘れていない。また、彼は日本人の吹奏楽の進歩の早さにも驚いている。

私は彼等の演奏のハキハキしたこと、正確なこと及び四年間に於る彼等の進歩に驚かされた。何故かというに、私は四年以前、陸軍軍楽隊が奏楽するのを聞き、いまだに明瞭に、その演奏が如何にお粗末であったかを覚えていたからである²²⁾。

日本人の洋楽吸収の早さについては、47日間しかバイオリンを習っていないある夫人の演奏に感心したり²³⁾、5歳の小さな男の子のピアノ演奏に感激したりしている²⁴⁾。こうした体験が、先に引用したチェンバレンの「ヨーロッパ音楽は、日本人の好みを發揮することがもっともおくれている」²⁵⁾という見方と対比的に、モースをして「日本の児童は我々の音楽を苦もなく学ぶものらしい」と言わしめたのだろう。

しかし、モースは当時の日本政府が急速に洋楽を取り入れたことに対して、疑念を表明している。

日本人は教えれば西洋式に歌い得ることは疑いない。もっとも、我々式の音楽を彼等に扶植するのが望ましい事であるかどうかは、全然別問題である²⁶⁾。

明治政府による「上から」の洋楽導入が今日の日本の音楽文化にとってどういう意味を持っているかについて今なお賛否両論があり、音楽教育界などで歴史の見直しが進められている状況に照らし、モースのこの見解は卓見といわねばなるまい。

最後にもう一箇所引用する。それは、1882年7月15日に行なわれた東京女子師範学校卒業式の後の祝宴で、琴、笙、琵琶を伴奏に歌われた日本の歌の印象である。

この音楽は確かに非常に妖気を帯びていて、非常に印象的であったが、特異的に絶妙な伴奏と不思議な旋律とを以て、私がいまだかつて経験したことの無い、日本音楽の価値の印象を与えた。彼等の音楽は、彼等が唄う時、我々のに比較して秀抜であるように聞えた²⁷⁾。

5年間の日本での体験は、モースの日本音楽観を変えたようだ。当初は「奇怪きわまる軋り声」であり「生まれて初めて聞いたような、変な」音楽であったのが、その後、日本のさまざまな音楽に興味を持ち、親しみを覚えるうちに、共感できるようになったのだろうか。ついに、「(日本音楽は)我々のに比較して秀抜である」とまで言わしめたのである。モースは己の価値観のみに拘泥せず、異文化としての日本音楽を柔らかい感性をもってとらえようとしたのではないか。ここにチェンバレンとモースの違いがある。

VI ハーン

ラフカディオ・ハーン(1850-1904)はイギリスから日本に帰化した文筆家(日本名・小泉八雲)で、1890(明治23)年4月に来日し、1904(明治37)年9月に没するまでの14年半を日本で暮らした。ハーンは人や自然に対する豊かな感性を備えていた。彼の耳は日本の何をとらえたのだろうか。『日本瞥見記』から引いてみよう。

「ホー、ケキョー！」わが家のウグイスが、やがて目をさまして、朝の祈りをあげる。(中略)「ホー、ケキョー！」わずかこの一句であるが、その唱え方の、何という美しいことだろう！²⁸⁾

岩屋の外の岩礁へ、波のうねりがどんと打ち上げるその反響、押しこんでくる潮の流れが洞壁にぶつかって、ひたひたとなめて行く音、湧き出る水がざざ降りの雨となって落ちる音、

どどどど、どぶん、ばしゃんと大波小波が打ち寄せてはしぶきを上げる音、その他どこから起るのか、目にも見えない奇妙な音などで、おたがいに話す声も聞きとりにくいくらいだ。まるで岩屋のなかは、目に見えない人の群れが、ガヤガヤ、ワヤワヤ話し合っているように、中じゅうが声だらけのような気がする²⁹⁾。

かしわ手の音も、もう聞こえなくなった。この音がやむと、その日の仕事が始まりだすのである。橋の上には、下駄の音が引きも切らず、しだいに音高くひびきはじめる。大橋の上をわたるこの下駄の音は、忘れられない音だ³⁰⁾。

しばらくのあいだ、わたくしは町の声に耳を澄ます。洞光寺の大きな鐘の音が闇をわたって、柔軟な仏教の雷音をとどろかす。一杯きげんで夜の散歩に出た人の鼻唄の声。夜の物売りがいい声で長ながと叫んで歩く声。「うどんやい！そばやい！」これは熱いソバを売る商人が、その日の売りじまいに回ってくる声だ。「うらない判断。待ち人、縁談、失せもの、人相、家相吉凶のうらない！」これは流しの売卜者の呼び声だ。「飴湯！」これは子供の好きな、甘い琥珀色の糖液である水飴売りの節おもしろい呼び声だ。「あまい！」これは甘酒売りの甲高い売り声だ³¹⁾。

他にもあるが、割愛する。ハーンの耳はウグイスの声を美しいととらえる。また、岩に砕ける波の音の、微に入り細にわたる表現はさすがである。生活の音としては、かしわ手の音、下駄の音、梵鐘の音、通りの鼻唄の声が描かれている。さらに、物売りの呼び声の描写は、当時の庶民の生活空間における音の風景を彷彿させる。

では、音楽はどのように聞かれたのだろうか。まず盆踊り歌について。

これが西洋のメロディーならば、自分であればこうだと口に出していえる感情を、われわれの心のうちに呼びさましてくれる。その感情は、われわれのしりえにある、あらゆる時代から伝えられてきた、われわれの国語のような親密な感情だ。しかし、西洋のメロディーのなかにあるどんなものにもぜんぜん似ていない、原始的な歌によって呼びさまされた情緒を、いったいどういつてみたら説明がつくだろう？そんなものは、われわれの音楽のことばの表意文字である音譜にさえ、書くことができないではないか³²⁾。

ハーンはここで異国の盆歌に戸惑いを感じつつも、力点はすでにそのような異質の文化によって呼びさまされた情緒をいかに表現すべきかに移っている。彼が日本の民謡を拒絶せず、逆に受け入れていたことは、豊年踊りについての次の記述からも明らかである。

その時、あずまやの定め席についた宮司の合図で、音頭取りの豊年感謝の歌の聲が、わやわやいっている群衆のざわめきの上を、とつぜん、銀のラッパのように鳴りだした。じつにすばらしい声、すばらしい歌である。何とも言えない顫わせ声で、しかもいい声で、真の音曲の律にかなっている声だ³³⁾。

その上でハーンは西洋と日本の美的感覚の相違を分析し、次のように書いている。

いったい、日本の民謡の節とか、日本の踊りのしぐさとかを憶えるのは、妙にむずかしいものである。つまり日本の歌謡や舞踊は、音や動作におけるリズムの美的感覚が、ちょうど英語と中国語がちがうように、西洋人の感覚にこたえるものとは、まるで違うものを通して進化してきているからなのである。われわれはそういう異国のリズムに対しては、先祖伝来の共感を持っていないし、打てば響くように理解する遺伝的な素質もっていない。そうした異国のリズムに調子を合わせて行く民族的な発動が、われわれにはないのである。けれども、東洋に長く住んで、研究しいしい馴れてくると、こうしたぐるぐる廻りの民芸踊りや、民謡の特殊な調子が、じつに胸がわくわくするほど心を惹きつけてくる³⁴⁾。

「長く住んで、研究しいしい馴れてくる」中には、教師としての生活も含まれている。彼は熊本時代（第五高等学校教師時代）に、二人連れの瞽女の三味線を聞いて感動している。

先日、感動的な体験がありました。日本がつくづく嫌にどこもかしこも住むに値する場所なんてないという心境だったところに、二人の女が訪ねてきたのです。その一人が三味線を弾いて歌い、みんなそれを聴きたがってうちの庭に集まってきました。こんなすてきなものは今までに聴いたことがなかった。あらゆる悲しみと美とが、また一切の生きる苦しみと喜びとが声の中で振動していました。（中略）歌詞は理解できませんでしたが、ことの痛切さと美しさは味わえました。そして、なんとそのときはじめて、わたしは歌い手が盲目であると知りました³⁵⁾。

また、神戸でも盲目の三味線弾きに出会っている。

女の声は、いままでどんな芸者の咽喉からも、これほどの声、これほどの歌は、まず聴かれたことがなかったろうというほどの声である。しかも女は、それこそ百姓の男でもなければ出せないような声で、音の区切りかたも蝉か鶯から教わったものであろう、それでいて、西洋の音譜にむかしから書かれたこともないような全音・半音・四分の一音を自由に歌いこなすのである³⁶⁾。

西成彦が指摘しているように³⁷⁾、この引用の最後で瞽女をほめそやすことで、ハーンは、西洋音楽の狭い尺度で日本音楽の価値を測ることの愚かさを、それとなく暗示しているのである。「文化相対主義」の考え方など及びもつかなかった同時代の西洋人の中で、ハーンがなぜこれほどまでに自文化から自由でいられたのだろうか。

牧野陽子は、来日した時のハーンを「父なる世界に背を向けて旅に生きる人」と評した³⁸⁾。彼は来日の当初から「西洋に背を向けた人」だったのである。その点が先に引用してきた他の西洋人たちと異なっている。その生い立ちや来日以前の遍歴などから西洋の文化に疲れ、異文化に何かを求めてやって来たのだとすれば、ハーンの日本に対するまなざしが最初から他の人たちのそれと違っていたのは、当然といえば当然である。しかし、たとえそうした背景があるにせよ、ここで重要なことは、「ハーンを貫く最大の柱が非西洋の異文化への共感と理解である」という点だろう³⁹⁾。

この精神は、ハーンより一足先に来日した同国人で、滞日中ハーンとの書簡のやり取りもしていたチェンバレンとは好対照をなす。チェンバレンとハーンとを比較して、西は「みずからを“ワグネリアン”だと自負し、ヨーロッパの北方音楽に心酔しきっていたチェンバレンとハーンとでは、そもそも文化の趣味がかけはなれていたのである」と述べ、さらに、「日本音楽をどこまで理解し評価できるかは、音楽センスの問題である以前に、異文化を思いやる礼儀作法の問題である」とした上で、「日本にやってきた時点から、ハーンは日本音楽に正面から向かい合うエチケットを身につけていたのに対して、チェンバレンはどこにあってみずからの審美基準をまげようとしない頑固な趣味人であった」と指摘している⁴⁰⁾。

VII 音楽における異文化理解

16世紀のフロイス、江戸中期のケンベル、江戸後期のツェンベリー、明治期のチェンバレン、モース、ハーンの6人について、その「日本音楽観」を見てきた。彼らはそれぞれの立場、仕事、専門性、関心を携えて来日し、全体としては膨大な量の日本関連資料を書き残した。しかしその中に、日本の音や音楽について書き記された部分のごくわずかであった。が、このきわめて限られた記録からでも、彼らの見方、感じ方をおおよそ類推することはできる。それは大きく二つに分かれる。

日本の音楽をあくまでも未発達な低い文化と見なす立場と、異質のものではあるがそれを理解し共感しようとする立場である。特にチェンバレンに前者の傾向が強く、モース、ハーンは後者であった。この違いはどこから来るのだろうか。

中山和芳は、西洋人の富士山に対する態度が、西洋の山岳観が大きく変わった17世紀から18世紀にかけての時期に変化した、すなわち、17世紀半ばまでに日本を訪れた西洋人がほとんど富士山に関心を示していないのに対して、それ以後に来日した人々が富士山に深く感動し、賛美の言葉を連ねているのは、その時代の山岳観に強く影響されたものであると指摘している⁴¹⁾。

音楽観も、当然ながら時代により推移する。したがって、もし西洋の音楽観が18世紀から19世紀にかけて大きく変化し、明治期に来日した3人のうちチェンバレンのみが18世紀的な古い音楽観を固持していたと仮定するならば、時代の影響という見方も成り立つだろう。しかし、西洋における音楽観は、山岳観と同じような意味でこの時期に根本的に変化したわけではない。周知のように、日本の文化がヨーロッパに与えた最初の刺激は、1867年パリ万博における浮世絵展示であり、それがやがて美術の分野でのジャポニズム運動に連なっていく。アジア音楽では1889年パリ万博におけるインドネシアのガムラン音楽がドビュッシーに強い印象を与え、その後の彼の作品に影響を及ぼした⁴²⁾。しかし、それはアジア音楽を西洋的に解釈したものであり、アジアの楽曲がそのまま紹介されたわけではなかった⁴³⁾。日本音楽は、この時期にはまだヨーロッパによく知られておらず、美術におけるジャポニズムと同様の動きは起きなかった。アメリカにおいても、日本音楽への関心が生じるのは第二次世界大戦後まで待たなければならない⁴⁴⁾。

山岳観と音楽観とで異なるもう一点は、山が西洋でも日本でも同じであるのに対して、音楽は異質のものが対象だということである。このように、いずれにしても本稿で取り上げた西洋人たちの日本音楽観の違いを時代の影響と考えるのは無理であろう。この場合、時代的な背景よりも、むしろ個人的な資質に目を向けるべきではなからうか。

その資質の一つは、西のいう音楽的センス以前の問題としての「異文化を思いやる礼儀作法」⁴⁵⁾である。音楽に限らず、異質なものに節度をもって接することが異文化理解の第一歩である。モースやハーンだけではなく、ツェンペリーの文章からもこうした節度は感じられる。次に、音楽に対する関心と興味である。モースの出発地点がチェンバレンのそれと大同小異であったにもかかわらず、5年間の体験を経てついに日本音楽を絶賛するまでに至ったのは、彼が他の諸々の観察対象と同様に、音楽にも熱いまなごしを送り続けたからに他ならない。さらに、これらに底通するものとして、感性の重要性が挙げられよう。エチケットは人に対する感性の問題であり、音楽的関心は音に対する豊かな感性がなければ生まれない。モースとハーンは互いにまったく違った人生を歩んだが、共にこれらの資質を備えていたという点で結びつくのではないか。

ところで、本稿で扱った6人は、音楽に関してはいずれも素人である。専門家、つまり西洋の音楽家が日本の音楽を理解しようとする時には、別の難問が存在する。それは、西洋音楽の論理性に対する日本音楽の非論理性である。たとえば、日本に長年住んで筑前琵琶を習得し、「免許皆伝」となったスイス人のシルヴァン・ギニャールは、日本伝統音楽を西洋人が習得することの難しさについて次のように表現している。

「私の琵琶の師匠である山崎先生が教えてくれることは、演奏が正しいか間違っているかだけです。“よろしい”と“よくありません”と“こうしなさい”だけで、“どうして”よくないのか、“どうして”こうしないといけないのか、という論理的な根拠を先生から聞くことはできないのです」⁴⁶⁾。「つまり伝統的な琵琶の曲には、論理では割り切れない多くの“非論理的な”箇所があるということです。しかしそれらは、まさにその非論理性の故に、魅力的で自然に響くということです」⁴⁷⁾。

音楽を理解する最高の方法は、自分で演奏することである。しかし、西洋音楽の論理的な語法で教育を受けてきた西洋の音楽家が日本の伝統楽器を習得しようとする時、日本音楽の非論理性にぶつかり、大きな困難を覚えるようだ。けれどもこの例のように、西洋人の音楽家の中に日本音楽の非論理性に魅力を感じる感性があれば、それは文化の違いを乗り越える力を持っている。音楽の専門家でなくとも、この「論理対非論理」の壁に突き当たる点では同じことだろう。西洋人はこの壁を突き破った時にこそ、日本音楽を深く理解することができるのではないだろうか。

Ⅷ 現代日本人の課題

先にも触れたように、明治政府の欧化政策は音楽教育の面でも徹底していた。初めは「東西二洋の音楽を折衷する」ことが第一の理念として掲げられていたのが、いざこれを実施する段になってさまざまな困難が伴い、結局は「東西二洋」ではなく「西洋」中心の音楽教育研究にシフトしていった⁴⁸⁾。それ以来一世紀以上をかけて西洋音楽は日本の文化に徐々に浸透し、今や完全に定着したと言ってよい。今日の日本の音楽状況は、芸術音楽にせよ大衆音楽にせよ、西洋音楽の語法によって作られた音楽が圧倒的なシェアを占めている。今の日本人にとって、「音楽」という概念は実は「西洋系の音楽」なのである。

ここで問題にしたいのは、このような環境の下での現代日本人の音楽的感性である。われわれは音楽に対して「西洋的な感性」を身につけてしまっているのではないか。

もっとも、感覚や感性といったものが純粋に後天的な学習によって形成されるものなのか、あるいは遺伝的な要素が関与するののかについては、まだ十分に解明されていない。しかし、近年の大脳生理学の研究は、大脳レベルでの音楽受容パターンの違いが使用言語の違い、つまり文化差に起因することを示唆している⁴⁹⁾。これを敷衍するならば、たとえ100パーセントではないにしても、われわれの音楽的感性の在りようが現代日本における西洋音楽中心の文化から大きな影響を受けていることは十分に考えられる。

こうして現代日本人の音楽的感性がかなり西洋化していると仮定すると、われわれの耳がとらえる日本の音楽——より正確には伝統的な日本音楽——は、われわれにとって異質な文化、異文化だということになる。事実、学生たちに雅楽や箏曲や三味線音楽などを聞かせると、すべてではないが、多くが「これが音楽か？」という反応を示す。それほどまでに日本固有の音楽文化が遠い存在になっているのである。少なくとも江戸時代までの日本人にはこのような感覚はなかったに違いない。

現代日本人にとって日本の伝統音楽が異文化であるとすれば、われわれはかつて来日した西洋人たちと同じ地平に立っているのである。その感性は日本の音楽を単調で奇妙なものにとらえるであろう。まさに論理的な物の見方で非論理的な世界と対峙しているのである。明治期以来あまりにも強く日本に影響を及ぼしてきた西洋近代の論理的思考が、われわれの感性の領域にまでも影を落としているといえよう。現代日本人は自文化であるはずの日本音楽を理解するために、西洋人とまったく同じように非論理性という壁を乗り越えなければならないのである。

本稿では西洋と日本という対比の仕方でも音楽における異文化理解の問題を扱ったが、これは当然、他の異文化間にも適用されうる。今や日本ではアジアをはじめとする世界諸民族の音楽に簡単に接することができる。異文化としての音楽に触れ、これを理解しようとする時、われわれ現代の「日本人」の中に「西洋的」な耳で「諸民族」の音楽を価値づけようとする、いわば「ねじれたエスノセントリズム」⁵⁰⁾とでもいうべき感覚が潜んでいるかもしれないということを、わきまえておかなければならないだろう。

注

- 1) 松田毅一, ヨリッセン『フロイスの日本覚え書き』中央公論社, 1983年, 131-132ページ。
- 2) ケンベル, 今井正訳『日本誌 (下巻)』霞ヶ関出版, 1973年, 50ページ。
- 3) 同上書, 53ページ。
- 4) 同上書, 268ページ。
- 5) 同上書, 193ページ。
- 6) 同上書, 276ページ。
- 7) 櫻井哲男「ケンベルが聞いた元禄の音」ヨーゼフ・クライナー編『ケンベルのみた日本』日本放送出版協会, 1996年, 88-100ページ。
- 8) ツェンベリー, 高橋文訳『江戸参府随行記』平凡社, 1994年, 67ページ。
- 9) 同上書, 99ページ。
- 10) 同上書, 279ページ。
- 11) 同上書, 286ページ。
- 12) チェンバレン, 高梨健吉訳『日本事物誌1』平凡社, 1969年, 330ページ。
- 13) チェンバレン, 高梨健吉訳『日本事物誌2』平凡社, 1969年, 99ページ。
- 14) 同上書, 103ページ。
- 15) 同上書, 104-105ページ。
- 16) モース, 石川欣一訳『日本その日その日1』平凡社, 1970年, 102-103ページ。
- 17) モース, 石川欣一訳『日本その日その日2』平凡社, 1970年, 105ページ。
- 18) 同上書, 113ページ。
- 19) 同上書, 258ページ。
- 20) モース, 石川欣一訳『日本その日その日3』平凡社, 1971年, 200ページ。
- 21) 同上書, 41-42ページ。
- 22) 同上書, 156ページ。
- 23) 同上書, 45ページ。
- 24) 同上書, 56-57ページ。
- 25) チェンバレン, 注13) の前掲書, 104ページ。
- 26) モース, 注20) の前掲書, 56ページ。
- 27) 同上書, 67ページ。
- 28) 小泉八雲, 平井呈一訳『日本警見記 (上)』恒文社, 1975年, 199-200ページ。
- 29) 同上書, 291ページ。
- 30) 同上書, 202ページ。
- 31) 同上書, 232-233ページ。
- 32) 同上書, 192ページ。
- 33) 同上書, 358ページ。
- 34) 同上書, 360ページ。
- 35) 西 成彦『ラフカディオ・ハーンの耳』岩波書店, 1993年, 107-108ページ。
- 36) 同上書, 113ページ。
- 37) 同上書, 116ページ。
- 38) 牧野陽子『ラフカディオ・ハーン』中央公論社, 1992年, 19ページ。
- 39) 同上書, 15ページ。

- 40) 西, 前掲書, 123-124ページ。
- 41) 中山和芳「開国以前, 西洋人の見た富士山(下)」『東京外国語大学論集』第45号, 1992年, 108ページ。
- 42) 井上さつき『パリ万博音楽案内』音楽之友社, 1998年, 180ページ。
- 43) リカルド・トリミリョス, 岡田真紀訳「アメリカにおける日本, アジア, オセアニア音楽の認識」『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 第1巻』岩波書店, 1988年, 239-240ページ。
- 44) 同上書, 254ページ。
- 45) 西, 前掲書, 124ページ。
- 46) 日本音楽学会関西支部編『音楽学フォーラム94 報告書』日本音楽学会関西支部, 1996年, 53ページ。
- 47) 同上書, 54ページ。
- 48) 伊沢修二, 山住正己校注『洋楽事始』平凡社, 1971年, 塚原康子『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』多賀出版, 1993年。
- 49) 角田忠信『日本人の脳』大修館書店, 1978年, 82-83ページ。
- 50) 櫻井哲男『アジア音楽の世界』世界思想社, 1997年, 6ページ。

【付 記】

本稿は, 1998年度阪南大学産業経済研究所助成研究「外国人観光客の動向と地域振興に関する研究」の成果報告の一部である。

(1999年12月3日受理)