OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	騒音の文化 : バードとモースの聴く日本
Author(s)	内藤, 高
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2002, 42, p. 53-76
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/12153
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

騒音の文化——バードとモースの聴く日本

内藤　高

1．二人の訪問者

本稿は，明治10年前後，明治維新を経て近代化の中にある日本を訪れ，日本の音に何らかのこだわりを示した二人の訪問者イザベラ・バードとエドワード・モースの記録を主な手掛かりとし，日本の音との関わりについて，幾つかの特徴的な点について考察する試みである。(1)

イギリスの女性旅行家イザベラ・バード（1831—1904）は，1878（明治11）年3月に初めて日本の地を訪れる。西南の役の翌年，明治維新からもまだそう隔たっていない年のことである。関西などへの旅行があるにせよ，この日本滞在中，バードは，同国人にも多く出会う都市部ではなく，日本人さえも訪れることのほとんどない内陸部や海岸部を旅行する。有能ではあるが，どこか根本的には信頼できない若い一人の従者兼通訳を連れただけで，この英国の47歳の女性，しかも脊椎の持病をもつ強健とはとても言えない女性が，馬と徒歩だけで，日光，会津盆地，阿賀野川沿いから新潟へ，さらに米沢，山形，横手，秋田を経て大館，青森，函館，室蘭，白老，苫小牧と旅行を続けていくことは，それだけでもある種の感動，讃嘆の念を抱かせずにはおかない。この旅行の記録が，イギリスで1880年に出版され，たちまち版を重ねた『日本奥地紀行』（*Unbeaten Tracks in Japan*）(2)である。

いうまでもなく，この詳細な記録からバードの旅行中の数多くの困難が充分に想像できるが，『日本奥地紀行』は必ずしも彼女の苦闘のみを伝えている書ではない。窮地に陥った場合もそれに充分に対抗できる彼女の強靱さ，疑い不信や様々な心理的駆け引きを通して次第に強まっていく通訳伊藤への信頼感，皮肉やユーモアの中に窺える彼女の自信，こうした多様な要素を含むこの記録は，豊かなトーンを持つ読み物としての面白さに溢れるテキストである。こうした中で，彼女が書き留めている音（その多くは彼女を悩ました音であるが）も，そこに記されている皮肉や独特の形容とともに我々の興味を充分に惹き付けるものとなっている。

一方，大森貝塚の発見で有名なアメリカの動物学者エドワード・モース（1838—1925）が

初めて日本を訪れるのは，バードよりほぼ一年早い，1877年6月のことである。当初海洋生物の研究のために来日し，東京大学に初代の動物学教授として招かれたモースの日本滞在の経緯についてはここで詳細を繰り返す必要はないであろう。そして帰国，再来日をはさんだ1877年から83年に至る（日本滞在期間は厳密には1877年6月—11月，1878年4月—1879年9月，1882年6月—1883年2月）彼の日本での生活を知るためには，『日本その日その日』（*Japan Day by Day,* 1917）という貴重な書物があることもあらためて指摘するまでもあるまい(3)。厳密な意味での動物学者というよりも，日本研究家，あるいはもっと素朴な好奇心に満ちた日本についての語り手としてのモースの姿がそこには生き生きと現れている。

そしてこの書物は，バードの記録以上に，当時の日本の音についての豊かな記録をなしている。もちろんその中には彼の耳にとって異様に聞こえる，理解できない音についての言及も数多く含まれている。しかしながら，基本的にはモースの耳は全く自由に開かれていて，心ゆくまで音の侵入を楽しんでいる。東京に立ったモースは，「一秒ごとに新しい光景に，新しい物音，新しい香い…に接する……これは忘れることの出来ぬ経験である」（I-26）と語り，既に意識的にこの感覚を作動させている。そして能の音楽や雅楽，大道芸人の口上や三味線はいうまでもなく，様々な物売りたちの呼び声，地ならしをする労働者たちの唄，巡礼の御詠歌，祈禱師や僧侶の説教から，子供が青い桃をかじる音に至るまで，まさに，人間が立てる音の博物学的記録を，この『日本その日その日』は構成している。それは，比喩的意味を超えて文字どおり歴史的資料としての役割を現在果たすものとなっているのである。

こうした二人の来訪者の耳に関して，まずバードの反応に重点を置きながら検討を進めていくことにしよう。

モースの場合に比べると，バードの日本の音に対する許容力は遙かに小さく，拒否反応も強い。旅行や滞在する地域が違ったせいもあるが，彼女は，モースが強い好奇心とともに聴き取った都市生活を構成する音の風景に対してほとんど関心を示していない。また彼女にとって，日本の音楽は神経を苛立たせる以外の何物でもなかったようである。東京で，琴や笙によるある演奏会に出席した折に彼女は率直にそれを表明している(4)。後述するように，街頭で聞く三味線の音，宿屋の主人の謡い，野外での能の舞台音楽に対しても，彼女は殆ど即断的に退けている。モースが奇妙な音と思いながらも，謡曲を自ら学ぼうとしたこととは全く姿勢が違う。また，奥深い自然の中を旅した彼女であるが，渓流のせせらぎの音を除くと，たとえばロチやハーンの耳をついた蝉の声など，自然の中から聞こえてくる風水や生き物の音，声などもそれほど彼女にとって関心の対象とはならなかったようである。

こうした点を考えると，バードが記している音は，彼女にとって何かポジティヴな意味を喚起するというよりも，多くの場合，彼女を悩ます音だったということが予想される。宿泊する先々で耳にはいってくる騒音，祈り声，宴席の三味線，太鼓，甲高い笑い声，おしゃべ

り，按摩の笛，拍子木，学校での子供たちの声，いつも不協和音という形容を伴って語られる雅楽，下駄の音，食べたり飲んだりするときに立てられる音，労働者たちが作業中にしゃべる声，旅館の女中の大声での返事，こうした耳障りな音にもっぱら彼女の注意は引き付けられ，神経は苛立つ。

しかし，バードの耳が示す傾向がこうしたものであるがゆえに，またそこに重要な問題が存在していることも見落としてはなるまい。今述べたように，バードの注意を引くのは人が立てる音，少なくともバードにとってはその騒音を発する主体に責任があるように思われる音である。そうしたとき，その音は，バードにとって，その人間を示す記号としての意味を帯び易い。異様な音が，それを発する主体に対する好悪の感情，あるいはさらに軽蔑や無意識のうちでの自己の優位の確認を引き起こしている場合もあるのである。もちろんバードの場合，音という要素が日本や日本人理解を決定づける第一の要因をなしているということはできない。ピエール・ロチの『お菊さん』では，長崎の街で耳にした三味線や蝉の声の騒音が，日本人全体についてのイメージの形成に大きく関与していた(5)。『日本奥地紀行』の場合，音の問題はロチの場合ほど重要性をもって前面には出てこない。

しかしそれでも，これからみていくように，様々な音が，それを発する人間，ひいては日本人一般についてのネガティヴなイメージを形成するのに少なからず貢献している場合がある。しかも，それはバードが無意識の内に感じているようなそれを発する主体の責任という以前に，音の言語文化的体系の異質性から生じる問題としてまず考えることができるような問題も含んでいるのである。発信者にとっては責任の無い声や音が，にもかかわらず，バードにとっては一つの不快な反応を引き起こし，それがその主体や文化についてのネガティヴなイメージ，価値判断に影響を与えている場合もある。こうした音が，非合理だが容易に消せないイメージを決定してしまうのならば，それはまた文化摩擦などの問題を考える上で，検討するに値しよう。

以下，バードがどのような音に悩まされてきたか，簡単に辿り，それが日本なり日本人なりのイメージの形成にどのように関与しているのか，そしてそれは音や言語の一般的問題として考えるとき，どのような問題を背景に持っているのか考えてみることにする。我々にとっては自明のこと，あるいは一般に倫理の問題とされるノイズを，もう一度他者の耳を通した文化的コンテクストの問題として考えてみることも無意味ではあるまい。

2．宿屋のノイズ

宿屋での騒音，それは日本旅行中のバードをもっとも悩まし続けたものの一つである。東京を出発し，粕壁（春日部），栃木，日光を経て新潟に至る経路では，宿泊する先々で，宿

屋のプライバシーの欠如，好奇心に満ちたまなざし，無遠慮なのぞきとともにこの騒音に対する不満が事細かに書き連ねられている。例えば，栃木の宿屋では次のような記述がある。

> 宿屋（ヤドヤ）は非常に大きいものだった。すでに六十人の客が着いていたので，私には部屋を選ぶこともできず，襖ではなく障子（ショージ）で四方が囲まれている部屋で満足しなければならなかった。…そこに泊っている客は，礼儀正しく酒も飲まないという種類の人たちではなかった。障子は穴だらけで，しばしば，どの穴にも人間の眼があるのを見た。私的生活（プライバシー）は思い起こすことさえできないぜいたく品であった。…夜がふけるにつれて，家中のうるさい音がはげしくなり，真に悪魔的となって，一時過ぎまで止まなかった。太鼓や鼓（つづみ）やシンバル（鐃鉢（にょうはち））が打たれた。琴（コト）や三味線（サミセン）がキーキーと音をかき鳴らしていた。芸者（ゲイシャ）（…）たちは，歌に合わせて踊った。歌声の耳障りな不協和音は実に滑稽であった。話家（はなしか）は高い（high key）声で物語をうなり，私の部屋のすぐ傍ではしりまわったり水を飛ばす音がいつまでもなくならなかった。夜おそく，私の部屋の危っかしい障子が偶然に倒れ，浮かれ騒ぎの場面が眼前に展開した。たくさんの人びとが温浴しており，お互いに湯を投げかけていた。
>
> 出発の騒音は夜明けに始まった。
> (52—53)

こうした記述が，バードの旅行中再三繰り返される。騒音から逃れるほとんど絶望的な試みであるかのように，バードはその音を詳細に記述していく。

宴会の席と隣り合せになったときの騒音，我々自身も日常生活のなかでしばしばそれを経験する。それに悩まされるし，そこにはまずモラルの問題がある。しかし，日本を訪れた欧米人たちの記録を読むと，このノイズは我々の耳に聞こえるよりも遙かに増幅されて彼等の耳には響いているように思われる。ロチ，モース，あるいはイギリス外交官夫人として1889年から日本に滞在するフレーザー夫人など多くの人々が，ふすまや障子を通して聞こえてくる何らかの騒音というものに共通して言及しているからである。それはもちろん不快感を与えるものであるが，同時に本国などでは経験しえない何か不思議なもの，好奇心を駆き立てるものともなるらしい。彼らの耳にとって，それは日本人の「文化的特性」を為すものとして受け取られる場合もあるようである。

事実，人類学者，エドワード・ホールは，この騒音の問題を比較人類学的考察の一つの対象としている。空間と聴覚（視覚も同時に問題となる）の関わり方の一つの日本的特性を示すものとして，彼は次のように言う。「日本の宿屋で宴会の席ととなり合わせに一夜を過すのは，西欧の人間にとっては一つの新しい感覚体験である」[(6)]。

いうまでもなく，今述べたような騒音の問題は，日本人の住居の空間構造にまず起因する。ロチを始め日本を訪れた多くの西洋人が強調するように日本の住居は「木と紙でできた」家

であり，そのなかでの音の効果は，モースが「日本人の住居は我々のに比較すると遙かに開放的なので，極めて僅かな物音でも容易に隣室へ聞え，それが大きいと，家中の物が陽気な群衆の唱歌や会話によって，歓待されることになる」（I-143）と語る通りである。

こうした空間のありかたは，日本人の音に対するある種の姿勢，視覚のあり方とも密接に結びついた聴覚の一つの特性を明らかにする。ホールが『隠れた次元』の中で特に強調するのは，視覚が遮断されているにもかかわらず，聴覚が遮断されていない，音が聞こえるままであるという感覚である。狭い屋内空間で，日本人は必要以上に視覚的遮断を好むようにも思われる。襖や障子はいうまでもなく，廊下は絶えず曲がり，直線で見通すことよりも，壁などで絶えずその視線が停止されることの方を好むのもその現れの一つであろう。にもかかわらず，ホールがいうように，「音響的には紙製の壁つまりふすま一枚で完全に満足する」のである。ここでは割愛するが，ホールはさらに，「音を遮断するのに厚い壁と二重ドアを必要とする」[(7)]ドイツやオランダの場合のような，視覚的にも聴覚的にも完全に閉ざされた空間との比較へと論を進めていく。

音のもつ浸透性と視覚の遮断性，こうした特性を考えるとき，日本の空間というものは，それに慣れてしまっている我々とは異なって，そこを訪れる外国人にとっては極度の挑発性をもった空間であることが想像できる。声はしても，姿は見えないことの不思議さが増幅されることになる。モースは，やってきた人力車夫が縁側に上がり，閉ざされた鎧戸の向こうから声をかけたとき，「姿の見えぬ彼の声を聞くことは，実に奇妙だった」（II-100）とわざわざ記しているし，ロチの『お菊さん』の中では，紙に仕切りを隔てただけの向こう側の部屋から聞こえる三味線の音楽が，ロチを直ちにこの部屋の覗き見へと誘う。

3．甲高い声

もちろんバードの場合，こうした宿屋の屋内などでの騒音が与える不快感，それは単に空間の在り方だけの問題ではなく，もっと直接的に，声や口調，楽器の発する音自体の問題でもある。

その一つの要素として関与してくるのが，声，音の高低の問題である。全体として，バードは日本人の発する声に対して何か苛立ちを感じている場合が多い。その大きな原因はまず，彼らの発する声のもつ甲高さに拠る。既に引用したように，栃木の宿屋の一夜でも，高い調子で話す話し家にバードは悩まされていたが，甲高い声としての日本人，このイメージは彼女の中でかなり固定化されたイメージとなって，しばしば記録されており，彼女はそれに対する不快感を隠さない。例えば，入町（日光）の小学校で生徒たちが教科書を朗読する声についての言及。「上級の生徒たちは地理や歴史の本を声を出して読まされていた。漢字と仮

名を非常にかん高い（very high key）声で発音するので，たいそう不愉快な調子に聞えた」(77) と彼女は記す。バードは一般的に日本の学校や児童たちに非常に好意的な評価を与えている。にもかかわらず，朗読の声は彼女を悩ます。なお付け加えれば，朗読を中心とした学校でのこのような授業の方法は，バード以外の人々にとっても奇妙にみえた（聞こえた）らしい。モースもある田園地帯のお寺での小学校の授業風景に立会いながら，「先生が日本語の本から何か読み上げると，生徒達は最も奇態な，そして騒々しい，単調な唸り声で，彼の読んだ通りを繰り返す」（I-43）という否定的な感想を残している。とりわけ，漢文の授業の際の，「奇妙」な朗読には再三触れており，「家の内外を問わず，耳を襲う奇妙な物音の中で，学生が漢文を読む音ぐらい奇妙なものはない」，「それは不思議な高低を持つ，妙な，気味の悪い音で，時々突然一音階とび上り，息を長く吸い込む」と記している（I-162)。また別の箇所では，一般に日本では声を出して本を読むことが普通であり，そうしないと内容が理解できないと学生が言うこと，大学にはいって学問が進むと，この習慣が少なくなることに言及している（III-163)。西洋の場合も，18世紀途中までは音読が一般的だったことは歴史的事実であり，日本でも明治以降，近代化の中で次第に読書から音の要素が消されていったことを考えると(8)，読書から声が消えるのが一般的になったバードやモースの立場からの否定的感想は，「近代化（?)」を先取りしたものからの感想であり，その進行の時間差を示すということにもなるのであろう。

バードに戻ると，この他にも，労働者たちが声の限り甲高くしゃべるその声など，こうした音に対する嫌悪は繰り返される。全体として，日本人たちが一般に高い声をたてて話し，叫び，バードの神経を苛立たせることが非常に多いのに対して，バードが北海道で接したアイヌ人たちの声については，彼女はつねに「低くて，美しい，音楽的な」という形容を与え，非常に好意的に評価している。「彼らの声は，私が今まで聞いたこともないような非常な低音で，音楽的（the lowest and most musical）であった。このように毛深くて強そうな男たちが発する声音としては，似合わないほどである」(356)，こうした表現がアイヌの人々に対して再三繰り返される。蝦夷の地を離れるとき，「沈黙しているかあるいは低い音楽的な言葉で話す」(361) アイヌ人から，「耳障りな声で絶えずおしゃべりをする」日本人に案内人が変わるとき，バードは不満を隠さない。未開の状態の中にいることは認めているにしても，人種的人間的にバードはアイヌ人にヨーロッパ人に近いものを感じる。その微笑，人の心を打つ優美さを「ヨーロッパ的であって，アジア的ではない」(349) と断言する。そこにはある種の価値の優劣のニュアンスも含まれていよう。声の高低は，バードのなかで日本人／アイヌ人という対立項を作ることになり，前者の甲高い声は，日本人に対する，バードの距離を示す指標ともなるのである。

4．母音の罪

こうした無意識のうちにそれを発する主体に対する好悪や価値判断を決定づけてしまう音の要素として，高低とともに長短，とくに日本語の長音の問題がある。一般にバードにとって，日本語の会話や歌の中で長く引き延ばされる母音は何か耳障りなものに聞こえる。とくに能の謡などの場合がそうである。バードは能に対してほとんど関心，理解を示してはいないが，その音について述べるときは，つねに長く単調に引き延ばされる母音の効果（もちろんバードにとってそれは否定的な意味しかもたないのだが）について言及する。例えば，次のような記述がある。

> しかしその後に，彼らが「歌う」（謡）と称する苦悶の叫び声の演技が始まる。それは，蛮風の精髄ともいうべき響きがあり，主として「ノー」という音を長く振動させるだけのものである。私はその声を聞くと，野蛮人の間に入っているような気分になる。(82)

また別の箇所でもある村の祭で見た能について，二人の男が長い袖を下まで垂れて，退屈になるほどゆっくりとした古典舞踊を演じていた，それは「ノー」という言葉をしわがれた声で叫ぶものであると記している（195)。能，謡曲への言及はほとんどこの延ばされる母音（もちろんそれが「ヤー」であろうと「ヨー」であろうと構わないが）への注意に尽きているといっても過言ではない。

そして，注意すべきことは，「その声を聞くと，野蛮人の間に入っているような気分になる」という表現からも窺えるように，この母音の長音という単なる言語学，音声学的事実が，バードにとっては，文明／野蛮の図式にいつのまにか置き換えられていることである。音の異質性というものが，それを発する主体へのネガティヴなイメージを決定づけてしまうということになる。

日本の音楽だけでなく，日常の言葉や音を聞くバードの耳にも，こうした一種の野蛮を感じ取る傾向は存在している。例えば室蘭で人力車に乗ったときの車夫たちの掛け声を「ハエスハ，ハエスホラ」という「蛮声のコーラス（savage chorus)」(253）と書き留めている。こうした音に関してはサヴェジという形容詞が付き纏う。音の異質性がいつのまにか文化的人種的価値の上下の問題に置き換えられてしまう。それを特に導くのが母音である。このことは，例えば，日本の下層階級の人々の言葉がどこか動物の鳴き声を感じさせるとバードが語っている箇所などによく窺われよう。

人びとは声の限り高い（この場合は大きいの意味に近い）声でしゃべる。たいていの語や音節は母音で終るが，彼らの会話を聞いていると，鷲鳥などが遊んでいる英国の農家の庭先のがやがやとして雑然たる騒音を思わせる。(212)

たとえば，「…が…が」という助詞を用いて話している声が，「ガーガー」となく鷲鳥のオノマトピア（英語ではgaggleで子音の方が重要かもしれないが）と重なってくるのである。

バード自身も触れているように，問題の出発点は，有る意味では極めて単純な言語学的音の違いという事実にすぎない。日本語の場合，[n] 以外，すべての音節が，[a] [i] [u] [e] [o] のいずれかの母音というものを引きずっており，子音は母音を従えることによって初めて言葉が成立する。そこには，いわば母音の優位がある。これに対して，バードの属する英語の場合（ラテン系の言語に関してはまた別のケースとなるかもしれないが），遙かに子音中心で音節は構成される。母音を殆ど消して子音だけ発音しても充分意味が通じるという説さえもあるように，そこで優位を示すのは明らかに子音なのである。

音節に関するこうした事実は，そのまま音楽の問題ともなる。小倉朗氏の指摘にあるように，(9) 何らかの音楽的響きを聞かせることが問題となるとき，日本語としては，「母音＋その残響」「子音＋母音＋その残響」というように，いずれも母音を基にして，その残響音を息の続くだけ引き延ばすことによって，それが得られることになる。これに対して子音がその音節を閉ざす場合，残響の時間は物理的に極めて限定されたものとなり，音の響きが残る余地は殆どなくなるのである。子音はいわば持続を切断し，これに対して，母音の場合，息が続く限りその響きを持続させることが可能となる。日本の歌謡の掛け声や語尾を長く引っぱることによってのどを聞かせること，そしていうまでもなく謡の節の切れ目に出てくる母音の効果も，この残響作用を最大限に利用することによって生じてくるのである。

こうしてみてくると，バードが示した日本語のシラブルへの軽蔑や能の長く引き延ばされる声への嫌悪，これらの反応は，実は，彼女の属する言語の音体系とは異質な体系と出会ったときの違和感に起因することがわかる。しかし，バードは無意識のうちに，そこに自分の好悪，さらに文明の優劣の問題を介入させている。バードの中に，音節を開いたままに保ち，そこにどうしても動物的なもの，何か下等で野蛮なものを感じさせてしまう母音よりも，音節を断固として閉ざしてしまう子音への優越感がどこか感じられる。そしてそれは，一種のソフィスティケートされた文明の言語と未開の野蛮なままの言語との対比に繋がっていないだろうか。

5．母音の称賛——レガメーの場合

ここで，これまでみてきたように，日本語の母音についてあまり好感を持たなかったバードとは対照的に，母音故に日本語の美しさを強調した例もあることを少し指摘しておくことにしよう。フランスの画家フェリックス・レガメーはその典型である。フランスの実業家で東洋美術の愛好家であったエミール・ギメに同行して，1876（明治９）年に初めて日本の地を踏んだレガメーは，同年８月の一通の手紙の中で横浜で目（耳）にした光景について語りながら，次のように書いている。

> それから，王妃のような装いの美しい娘が，寝入った子供を背中におぶっています。彼女がやさしく歌う，詞がすべて母音の歌の心地よい響は，魅惑的なナポリのいくつかの節を思い起こさせます。（レガメーが，その後1899（明治32）年に再来日した際に著した『日本』に再録）(10)

ジャポニザン（日本愛好家）の側に立つ感想として，あまりにも甘美化されて捉えられているという印象も受けるが，ともかく，こうした声が，絵画的美の強調された風景とともに，レガメーにとってのこの国のイメージを決定づけていることは疑いがない。音の要素としては，それを決定するのは母音であり，レガメーは特にそのことを強調する。さらに，この点に関して，彼の好意は，もっと散文的とも思われる街中で仕事をする女たちの声にも及ぶ。99年の日本旅行，レガメーは，東南アジアの諸港を経て，日本最初の寄港地である長崎に着く。その際も，石炭の積み換え作業をする女性たちの声（長崎の街中の人々の声についてはロチがさんざん悪口を言っている）が彼を魅了する。彼の耳には，それは，ポートサイドやシンガポールの労働者たちの声とは異なって聞こえる。

> ここの女たちの喧騒は心地よく陽気で，日本語の単語を構成する多くの母音が，それをほとんど音楽的にしているのだ。(11)

このように，レガメーは繰り返し日本語の母音が作る音楽的効果を強調する。断言はできないが，バードとの違いの背景には，アングロサクソンとラテン（母音の果たす役割は前者に比べ後者は大きい）というそれぞれ背景にもつ言語体系の違いが影響しているのかもしれない。ともかく，母音についての好悪が，文化や人間についての好悪，価値判断を左右する一つの分岐点となることはここで確認できよう。なお，フランスの詩人であり劇作家である

クローデルも，とくに日本の伝統演劇を通して，母音に強い関心を持った人物である。バードのように，否定的なニュアンスではないが，レガメーのような甘美な響きともまた違う，能などにおける母音の響きの持つ一種の野性的な力強さに，この詩人は惹かれていることも付け加えておこう。(12)

6．モースの方へ——奇妙な音のコレクション

ここで，日本の音に対する耳についての検討を，バードからモースの方へ向けることにしよう。彼の場合，バード（やチェンバレン）のように即断的に文明の優劣を判断することとは少し違うプロセスを辿ることになろう。モースの場合，奇妙な音への言及は数多くあるが，それがそのまま文明の優劣へと結論づけられることは少ない。音を拒否するよりも，音にこだわるのである。

既に若干触れたように，『日本その日その日』は，モース来日当時の特に東京の街の極めて豊かな音の記録をなしている。それは歴史的資料として，彼が母国に持ち帰った道具や玩具，衣類から食品の瓶詰めに至るまでの数多くの日用品のコレクションと同等の価値を持っている。後述するような働く人々の叫び声や歌を始めとして，様々な日常の中の音が書き連ねられていく。カラコロと「不思議に響き渡る」下駄の音（I-12)。日光へ向かう途中，数ヵ月前に開通したばかりの駅馬車が，集落を通過する時，人を避けるために御者が「調子高く吹き鳴らす」ラッパと馬丁の「奇怪きわまる叫び声」（I-41)。学校で，先生が本を読み上げると，それを「最も奇態な，そして騒々しい，単調な唸り声」で繰り返す生徒たち。窓ガラスの破片を吊した，風が吹くと接触して気持の良い音をたてる即製の楽器（I-46)。街道にいる「変わった人々」，一人の巡礼は「首にかけた小さな太鼓を時々たたき，口を開くことなしに，息を吹き出して了ったバッグパイプのような，一種間ののびた，つぶやくような曲折に似た，音を立て」祈禱をする（I-94)。そして，「ありとあらゆる種類の行商人」や「旅をする見世物」の声。「魚，玩具，菓子等の固定式及び移動式の呼び売人，羅宇屋，靴直し，飾り立てた箱を持つ理髪人——これ等はそれぞれ異った呼び声をもっているが，中には名も知れぬ鳥の啼き声みたいなのもある」（I-231)。引用すれば切りが無いが，北斎の版画やバヤールやクレポンの描く喧騒の日本の街中の図からそのまま聞こえてきそうな様々な音が，さらに至るところで描写されている。「変な」「奇妙な」という形容詞はしばしば付くが，モースの場合それは同時に，「好奇心を掻き立てる」ものなのである。それにしても，当時の街中が如何に豊かな音の風景に満ちていたか，あらためてそれが認識できよう。

7．仕事と声

こうした多様な音を楽しむモースではあるが，そこに，ある種の傾向が存在するのを見てとることはできる。モースの日本の音に対する強い関心は，それがそのまま日本の伝統音楽を認めることには繋がらない。滞在初期，モースが日本の音，音楽，それをそのまま受け容れることができなかったことは他の多くの西洋の来訪者たちと同様である。「和声がない」，モースもまず他の人々と同様こう批判する。

> 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。彼等の音楽は最も粗雑なもののように思われる。和声（ハーモニー）の無いことは確かである。彼等はすべて同音で歌う。彼等は音楽上の声音を持っていず（They have no voice），我国のバンジョーやギタア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，うなり声をたてる。（I-103）

しかし，今の引用に続くモースの「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でるように思われる」という言葉は注意に値する。音としては奇妙かもしれないけれど，それが仕事と結び付いているとき，そこにはある種の自然さ，音が生まれる必然性がそこに確認できる。そこにモースは関心をもつのである。

先程少し述べたように，モースの場合，バード以上に，日常の曖昧な，それが発せられる意味の摑みにくい音，声に対する関心は強い。それは，式典等で聞く，正式の日本の「音楽」よりもより強くモースを捉えると言ってもよい。とりわけ，人々が労働の最中に発する掛け声や歌，あるいはその他の音に対する彼の興味は尽きることがない。人力車夫達の走りながらの掛け声や荷車を引くときの声は，バード同様モースの注意も引く。さきほど述べたように，バードは，室蘭で人力車に乗ったときの車夫たちの「蛮声のコーラス」(253) を，その音そのもののローマ字表記とともに書き留めていたし，荷車を引く男たちの単調な「ハア，フイダ」(241) という掛け声もどこか彼女の耳に残っている。モースもまた，東京の街中で大きな荷物を積んだ二輪車を男たちが引いていく様子を「ホイ　サカ　ホイ，ホイダホイ」（I-231）という声の表記とともに書き留めている。

今述べたように，モースは特にこうした「変な」音に注意を払い，それを拒否するというよりもそれにこだわる。そもそも『日本その日その日』の冒頭がこうした音へのこだわりから始まっている。1877年6月の日本到着時から始まるこの記録を開くのは，モースが航海してきた客船から横浜の岸壁まで乗客を運ぶ小舟の船頭たちが勢いよく叫ぶ声である。

我々を海岸まではこぶ二マイルを彼等は物凄い程の元気で漕いだ。そして，彼等は実に不思議な呻り声を立てた。お互いに調子をそろえて，ヘイ　ヘイチャ，ヘイ　ヘイチャというような音をさせ，時にこの船唄（若しこれが船唄であるのならば）を変化させる。彼等は，船を漕ぐのと同じ程度の力を籠めて呻る。彼等が発する雑音は，こみ入った，ぜいぜいいう（wheezy），汽機の排出に似ていた。（I-3）

このように，人々が労働の最中に立てる「奇妙で」「不思議な」音（歌？）は，とりわけモースの好奇心を引き付け，以後も繰り返しこうした音を記録していくことになる。

しかし，モースがこうした音にこだわるのは，その音の響きの直接的な不可思議さだけによるのではない。彼にとって，労働の最中にこうした音が立てられること，何故こうした音が必要とされるのかがまず不思議なのである。彼にとって，それは根拠を持たず発せられる音，宙吊りになった音の印象を与える。労働者の歌に関して，音調の奇妙さ，不思議さと同時に彼が必ず指摘するのは，その歌と仕事の効率との関係，彼の目にとっては極めて非能率に映るその関係のあり方である。今の引用の直後に，こんどは横浜の堤防建設現場で地固めをしているよいとまけの奇妙な歌が，モースの耳を引き付けるのであるが，そこで力仕事をしながら，唄が歌われること自体にモースは強い違和感を示している。

変な，単調な歌が唄われ，一節の終りに揃って縄を引き，そこで突然縄をゆるめるので，錘はドサンと音をさせて墜ちる。すこしも錘をあげる努力をしないで歌を唄うのは，まこと莫迦らしい時間の浪費のように思われた。時間の十分の九は唄歌に費やされるのであった。（I-5-6）

音の奇妙さという形容と並んで，時間の無駄という批評が絶えず付き纏う。彼にとって，音よりもむしろ時間が気になる。日光で建築のための木材を運んでいる現場でも，モースは同様の感想を洩す。

お寺に近づいた時我々はお経のように響く妙な合唱を耳にして，これは何か宗教上の勤行が行われつつあるのだなと思った。だが，それは，実のところ，労働者が多勢，捲揚機をまわして，建築中の一つの土台に大きな材木をはこんでいるのであった。（…）裸体の皮膚の赤黒い大工が多人数集まって，いささかなりとも曳くことに怒力する迄のかなりな時間を徒に合唄を怒鳴るばかりである有様は，誠に不思議だった。（I-68-69）

さらにまた，橋石（日光付近の鉢石？）では労働者たちがこうした歌を練習している光景

に出会い，次のように記す。

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，物を揚げたり，杭を打ったり，重い荷物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，三十人の労働者達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数を歌うことは，我々には非常な時の浪費であるかの如く思われる。(Ⅰ-103)

ここには，おそらくモースにとっての，音あるいは声の経済学というものが存在する。モースには，その音声が，為される仕事の効果と直接かみ合っていないような印象を受ける。とりわけ，「時間の無駄」ということが常に問題になる。声が発せられる長い時間と仕事が遂行される短い時間，このアンバランスがモースには気になる。むしろ，こういう場合には，一瞬の音か沈黙の方がふさわしい。長い音がわざわざ発せられることには何らかの理由があろう。呼吸を整える，あるいは後にモース自身が記すように，歌によって労働の辛さを和らげる（Ⅲ-106）などのように。日本到着直後のモースには，その理由が理解できない。

8．音の経済学——声の過剰

こうした作業の際の歌以外にも，滞在初期のモースは，日本の中に，しばしばある種の声や音の過剰というものを感じ取っている。前に述べた漢文などの朗読の奇妙さを始め，日常の何気ない会話や動作の中にも，不思議な音（音そのものの奇妙さよりも，それが発せられることの不思議さ）は数多く存在する。

日本人は会話する時，変なことをする。それは間断なく「ハ」「ヘイ」ということで，一例として一人が他の一人に話をしている時，話が一寸（ちょっと）でもとぎれると後者が「ヘイ」といい，前者が「ハ」という。これは彼が謹聴し，且つ了解していることを示すと同時に，尊敬の念を表すのである。またお互に話をしながら，彼等は口で，熱いお茶を飲んで舌に火傷（やけど）をしたもんだから息を吸い込んで冷そうとでもするような，或は腹の空った子供等が素敵にうまい物を見た時に出すような，音をさせる。(Ⅰ-163)

これらの音や声が相手に対する理解や敬意を示すもの，あるいは会話を進める役割を果たすものであることをモースは理解しているにせよ，ともかくそれは「変なこと」である。こ

うした曖昧な音はおそらくモースの中にある「近代的」で「合理的」な音の使用法，明瞭な根拠をもち直接的な意味を示す音の枠組みからは外に出てしまう。しかも今の引用の最後にもあるように，モースはこうした音や声の過剰にある種の子供じみたもの（もちろんそこには微笑ましさもあるが）を感じとってしまう。モースの助手を勤めた松村もその例外ではない。例えば，モースは次のように書き留める。

ある点で日本人は，恰も我国の子供が子供染みているように，子供らしい。(…) 重い物を持上げたり，その他何にせよ力の要る仕事をする時，彼等はウンウンいい，そして如何にも「どうだい，大したことをしているだろう！」というような調子の，大きな音をさせる。先日松村氏が艪を押したが，その時同氏はとても素敵なことでもしているかのように，まるで子供みたいに歯を喰いしばってシッシッといい，そしてフンフン息をはずませた。(I-202-203)

前に触れた読書の際の声も含めて，日常の行動の中にさまざまな声が伴う。モースにはそれがしばしば余分に思える。一種の声の近代化，よりコントロールされた声の使用に慣れたモースの耳がそこに働いていよう。バードの耳もそうかもしれない。そして，現在，日本において，日常の中に，今述べたような音がまだ依然として残っているにせよ，それを聞く我々の耳はモースのそれにより近くなっていないだろうか。

9．仕事のリズム

ここでとりあえず論を，労働や作業中に発せられる歌についてのモースの感想に戻すことにしよう。こうした声に対して，それがより直接的に仕事のリズムと軽快に結び付いているとき，モースの好感は強くなる。滞在が進んでからの記述ではあるが，彼の耳は，奇妙，不可思議というよりも，もう少し，直接的な爽快感とともに街中の音のリズムを楽しんでいる時がある。建築現場の長く引き延ばされる歌よりもさらに好意をもって彼が記録している音，それは例えば，魚をきざんだり，すりつぶしたりする作業の音楽，あるいは金箔師の槌音である。こうした音はより直接的に作業の進行，その運動やリズムそのものを表わす音ともいえよう。

どこへ行っても，都会の町々の騒音の中に，律動的な物音があるのに気がつく。日本の労働者は，働く時は唸ったり歌ったりするが，その仕事が，叩いたり，棒や匙でかき廻したり，その他の一様の運動である時，それは音調と律動とを以て行われる。これ等の音は，

呻きの連続であることもあり，本当の歌であることもある。金箔師や魚刻み人は，必ず一種独特の拍子で，叩いたり刻んだりする。生の魚を調理する奇妙な一方法は，それを石の臼で糊状になる迄こするのである。臼は地上に置かれ，杵は長い棒であるが，仕事をする者は立ったままで，素敵な勢で働く。かきまぜる動作には，一種異様な口笛を吹くような音が伴うが，これが長くかき廻すことと，短くかき廻すこととによって中断される動作と完全に一致する。鍛冶屋の手伝が使用する金槌は，それぞれ異る音色を出すように出来ているので，気持のよい音が連続して聞え，四人のものが間拍子を取って叩くと，それは鐘の一組が鳴っているようである。労働の辛さを，気持のよい音か拍子で軽めるとは，面白い国民性である。(III-113)

確かに，労働や勤勉をより直接的に示すある種の音がある。「村の鍛冶屋」（しばしも休まず槌打つ響…）や「森の水車」（コトコトコットンコトコトコットン仕事に励みましょう）などの唱歌で我々も無意識のうちでそうした音（さらにその意味が近代の教育的な観点から意図的に強調された）に慣れ親しんでいるはずである。今の引用も，労働の持つ運動感とより密接に結び付き，ズレを作らない音，敏感に労働のリズムと一致する音に対して，モースの共感はより強くなっていることを示している。そこには，彼の勤勉に対する好みを感じ取ることもできよう。前に述べたように，日本の音楽は，それが変な声であっても労働の歌であるとき，まだ耳を傾ける価値があるとモースは評価していた。それが軽快で速度があるとき，彼の共感がより高まることはいうまでもない。

これまでの例からもわかるように，一般に，モースの音についての意識は，時間の問題とも密接に結びついている。作業中に長く引き伸ばされた歌が歌われることに対するモースの違和感は，仕事と歌の時間の奇妙なアンバランスとしてまず捉えられている。滞在が進むにつれ，歌う根拠が了解されてくるまでは，歌の長さはモースにはただ無駄なものと見なされるだけである。ここにも，先ほどの音読の問題と同じように，近代化にやや先んじた国から来て，これから近代化を行おうとする国を見つめている無意識の目がある。ここで問題となるのは，既に近代の時間意識の中にある者からの，それ以前の時間意識とのズレの感覚である。当時，明治10年前後，日本は決して現在よく言われるようなせっかちな国ではない。来日直後のモースの日本人についての感想として，「この国の人々」は「何をやるのにもゆっくりしている」(I-124)，「私の日本人の助手達は，何でもよろこんでするが，時間の価値をまるで知らぬ。これは東洋風なのだろうと思うが，それにしてもじりじりして来る」(I-161)，こうしたオリエンタリズム的な言葉がかなり存在する。

音楽に関しても，日本古来の音楽の緩慢な持続にモースが辛抱しきれない場合がある。文部省から吉備楽の音楽会に招待を受けた際の感想にもそれが窺われる。歌い手と，琴，笙，

笛によって構成されるその演奏，それはまず「食いすぎた胡瓜が腹一杯にたまっていたとしても」「これ以上に陰鬱な」音は無いような老人の「不愛想な唸り声」から始まる。琴の伴奏が開始され，若い男が歌い始め，老人の笛，さらに他の楽器も全開となる。こうした演奏に対して，モースは「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」という感想を記す。そしてある曲に関して，「これはいつ迄立っても終らぬぞと思った曲は，誠に適切にも，「時」という名で呼ばれていた」(II-113) と皮肉っぽく続ける。さすがのモースにとっても，こうした「時」の持続に耐えることは苦行だったようである。

10. 変化するモース

これまで，主に街中の音や仕事中の音楽に対するモースの反応を論じてきたが，最後に三度に亘る日本滞在を通して，モースの日本の伝統音楽に対する見方の変化，及び音楽教育などを通して変わりつつある日本の音楽環境についての彼の言及について紹介しておこう。

「とても音楽とはいえない」という言葉が繰り返されるにせよ，『日本その日その日』は，日本滞在を通して，日本の伝統音楽に対して彼なりの理解を深めていこうとするモースの中での変化，和解のプロセスを示している。バードなどとは異なり，最初，彼の耳にとっては雑音に他ならなかった奇妙な音を，即断的に退けるのではなく，一つの「音楽」として認めていこうとするプロセスである。これと同時に，モースの記録は，そうした音を基盤とする音の環境そのものが変化し，いわば西洋化，近代化をなしていく日本の当時の状況も伝えている。ここで，この二つの流れの概略を辿り，モースと日本の音との関わりの一応の歴史的な位置づけをすることにしよう。

まず日本の音楽に対するモースの理解の変化を簡単に辿ろう。滞在初期，その音に興味があるにせよ，それはとてもまともな音楽とはみなされない騒音，「変な」ものだったはずである。さきに少し触れたように，来日から四週間後，外国人の立場からいうと，日本人は「「音楽に対する耳」を持っていないらしい。彼等の音楽は最も粗雑なもののように思われる」(I-102) と書いていた。こうした感じは，基本的には日本滞在中のモースからずっと消えることはない。

ところで，モースが詳しく言及する日本の音楽は，これまでみてきたような，仕事の際の歌と並んで，式典などで耳にした雅楽系統の音楽が中心となる。江の島の旅館街や東京の街中の三味線に合わせたキーキー声に悩まされることもあるが，ロチの『お菊さん』などの場合のように，それが日本の音楽の基調をなすわけではない。研究に超多忙な生活を送ったモースにとって，こうした音楽に耳を傾ける時間も，興味を持つ機会も少なかったであろうことは容易に想像がつく。

モースが雅楽及びそれに近い音楽について語るとき，とくにそれが少なくとも日本人にとっては，一つの正式な「音楽」として演奏会や式典で演奏されるとき，街中で聞く音に比べて，彼の拒否反応はより強くなるように思われる。「不気味」などの形容詞が繰り返される。興味はある。しかし，拒絶反応もそのまま出る。何よりも捉えにくい。ピアノなど自ら演奏もし，西洋音楽の知識も持っていた，科学者モースにも，分析理解の糸口が摑めなかったのである。以下，模索と消極的結論が反復される過程を簡単に辿ってみよう。先程の滞在初期の日本人に音楽に対する耳がないという意見から，しばらくの時を経て，次に現れる日本の「音楽」についての長い記録は，1877年9月17日国祭日の日に上野の寺院（東照宮？）で行われた神道の儀式の際の雅楽についてのものである。「神官の神仕えよりも，音楽の方に興味を持」ち，楽師のすぐ裏手に席を得たにもかかわらず，その感想として出てくる言葉は，「曲節も旋律も，呑み込むことが出来なかった。音楽は薄気味悪く（weird），壮重に聞えた」に留まる。「笙は僅かに変化する継続的な音調（というよりも，むしろブーンブーンいう（humming）音を立て続け」（II-12）る，それだけが音としては特に印象に残るのみである。

約一ヵ月後，一回目の滞在の終り近く，博覧会場のあるパビリオンで再び宮廷楽師たちの演奏を聞く。「殆ど二時間，熱心に耳を傾けて，大いに同伴の学生諸君を驚かしたのであるが」，「ある歌詞の三つの連続的音調を覚えたのみ」である。「日本古来の音楽は，何と記叙してよいのか，全く検討がつかない。」（II-76頁）と彼は記す。

それでも，変化は窺えるのかもしれない。次のような解釈はみられる。

> それはもっとも悲しい音の絶間なき慟哭である。日本の音楽は，人をして，疾風が音低く，不規則にヒューヒュー鳴ることか，風の吹く日に森で聞える自然の物音に，山間の渓流が伴奏していることかを思わせる。楽器のある物は間断なく吹かれ，笛類はすべて調子が高く，大きな太鼓が物憂くドドンと鳴る以外には，低い音とてはまるでない。（II-76）

日本の音楽について，しばしば指摘される，自然の音との境界の不分明さに，モースもここで触れている。しかし，こうした考察がさらに展開されるというわけではない。モースの見方はここでストップする。彼の場合，ハーンやクローデルのような文学者とは異なり，そこに宇宙観や宗教観などの象徴的意味を読み取ろうとするわけではない。「何と記叙してよいのか，全く検討がつかない」という当惑の言葉は，一般にモースが音楽について語る際に用いる言語の性格をも示しているだろう。モースは文学者ではない。想像力に大きく依拠しながら，暗示や喚起に富む表現を読み解こうという方向へは向かわない。直接的な世界から離れて，不可視の世界へ大きく傾斜することは避けるのである。

講演のための帰国から6ヵ月後，再び東京の地を踏むモースにとって，この国の音楽はやはりなかなか理解し難いものである。これは，地固め作業中の歌についての記述であるが，相変わらず，「彼等の音楽には，我々の音楽に於るような「呑込みのゆく（catchy)」骨法（motives）が更にない」し（II-95)，「唱応的和音」も，「音楽的分節」もないと繰り返す。さらにここでは，日本では家庭や学校で揃って歌うこともなく，また「往来で小夜曲（セレナーデ）を奏じたりすることもない」といういわば社会学的な習慣の違いも強調し，このことは，日本人が芸術や草花を愛する心が西欧人にアピールするところが多いだけに不思議であると述べている。ともかく，自己に親しい音と音楽的習慣のみに基づいたとりあえずの判断ともいえよう。

少し後に，さきほど引用した吉備楽についての記述が続く。「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」(II-113)。しかし，モースの頭の中はやや複雑になる。同じときの休憩の後，この吉備楽の「足を踏みつけたり何かして，いろいろな身振をする」舞いを見，そこに「劇の古い形式」，いわば演劇の起源を感じながら，彼は繰り返し自問する。「「これは我々の言葉の意味に於る音楽だろうか」という質問が，間断なく起」こる。絶えずモースが日本音楽について問いかけていること，それは疑いがない。だが答は，「音楽ではあるが，我々のとは非常に違う」(II-114)，そこに留まる。興味深いことだが，モースがここで指摘する音楽の違いは，演奏者の表情である。演奏者に喜びが現れているか，否か。今，目の前にする日本の演奏家たちの「真面目な，受働（ママ）的な顔に微笑が浮かぶというようなことは決してない」(同上)。生真面目で楽しさのない音楽，これが日本の音楽である。これに対して，西欧の歌手たちは「歌詞に霊感を感じると，鼻孔を大きくし，眼を輝かし，頭を振る」(同上)。印象としては，そうかもしれない。しかし，こうした身振りや感情の表出のしかたの違いが，音楽の根本的な違いを充分に説明できないこと，日本音楽の理解をそれほど助けないことも明らかである。モース自身もそれを認めている。こうした印象は，「日本の音楽に就ては全然何も知らぬと，正直に白状した人が，感じた所のものなのである」(同上）と彼は続ける。

しかし，モースは全く同じ地点に立ったままというわけではない。遠近法を全く無視した版画や，新しい種属かとも思われるような肉体を持った「人体画」，こうした最初は一見「莫迦気ている」ように見えた日本の芸術を，今アメリカの芸術家たちは称讃していることを彼はよく知っている。だから日本の音楽も「現在我々にはまるでわからぬ，長所を持っていることが，最終的には証明されるようになるのかも知れない」(同上）と説くのである。確かに，モースの場合，否定的な感想を述べる場合でも，よく「我々の立場からすると」という限定はつける。自己を絶対とはみていないし，当時来日したかなりの西洋人がそうであったような「我々」を即普遍的なものとみなす見方をそのまま認めているわけではない。別の立場があることは確かである。そして今の引用は，それが何らかの価値，何らかの存在

理由をもっていること，そのことは，音楽に関してもさらに強く意識されるようになってきたことを示している。博物学者としてのモースにとっては，それぞれの生物がその存在のために必要な合理性を持っていることはまず当然の大前提であったろう。人間の文化に関しても同様である[13]。日本人日本文化に関してもそれは疑いようがない。それどころかその価値は相当なものである。そのことは充分な滞在期間を経た彼の頭の中では既に了解されている。それでも，今自分の耳に聞える音は…。

滞在が進むにつれ，彼の頭の中で前提として了解していたことが漸く現実の中に対応物を見い出していく。とりわけ三度目の日本滞在の折には，音そのものに対する直接的な賛辞も多くなる。82年7月冒頭の日記には次のような記述がある。

> 我々は日本の宮廷楽師の吹奏する，最も驚く可き（wonderful）笛の音楽を聞いた。笛は竹で出来ていて，我国の横笛より余程大きく，穴の数も位置も我々のそれとは違っている。我々にとっては音色と音色との間の絶妙な対照が，うれしいものであった。音調は長く，そしてこの上もなく純であった。これは我々には啓示であった。我々の音楽では，人は調和（harmony）によってこの効果を得るが，日本の音楽には調和音は無く，諧調（melody）がある丈である。（III-55）

音色と音色のコントラストが強調されている。龍笛の演奏であろう。ここでは，不気味に類する形容語はない。「嬉しいもの（enjoyment）」という喜びの感情がそのままダイレクトに表明されている。

そして，その頃になると，称賛は楽器のみならず，さらに，奇妙な声による合唱にまで及ぶ。今の引用から約二週間後，女子師範学校の卒業式の日，昼餐の折に，モースは「オールド・ラング・サイン（「蛍の光」の原曲）」などの西欧の唱歌と同時に，琴，笙，琵琶を伴奏とする日本の歌を聴く。それは「先ず一人の若い婦人が，長く平べったく薄い木片（笏拍子のこと，筆者註）を同じ形の木片で直角に叩く」ことから開始される。その音は「鋭く，奇妙であり」，「彼女はそこで基調としてまるで高低の無い，長い，高い調子を発し」，合唱が始まる。この音楽は「非常に妖気を帯びて」いる。ここまでは以前と同じである。しかし，ここではさらに，この音楽は「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」（III-67）と明記している。実際の音を通しての価値の認識がここには現れている。

しばしば行動を共にしたフェノロサやビゲローの影響もあるのであろう，滞在末期のモースは単に目の前の現在の光景を記録するに留まらず，日本の伝統を明確に意識化してそれを理解しようとする傾向に向かう。陶磁器のコレクションはいうまでもない。そして幾つかの

稽古事にも挑戦する。謡もそうである。彼自身が，「不気味」といっていた日本の歌を歌うことになる。「私は茶の湯や謡の実際の稽古をして，日本人の見解から，多くのことを知ろうと思うのである」(III-207)，謡の練習に触れながらモースはこう表明している。興味深いことは，ここでもモースは詞の文学的な意味には関心を示していないように思われることである。もちろん通訳も傍におり，彼が反復する詞の意味も知っていたであろう。しかし，少なくとも記述にはそうしたものへの思い入れは全く現れない。「一月の寒い日であるのに，盛に汗を流し」「死者狂になっ」て，師の「声音を真似」ようとするモース。稽古の後，「謡の方法は横隔膜を圧し下げ，腹壁を太鼓のようにつっぱらせ，それに共鳴器の作用をさせる」(同上) ことにあることを理解するモース。そこには何かスポーツがあり，生理学がある。

このように，未だ表に現れた部分に留まり，内面にはいろうとはしないところはある。しかしともかく，上記の様な謡の稽古が，日本の伝統音楽の価値を意識したモースの，彼なりの接近の到達点を示していることは疑いがない。

11. 交差点としてのモース

しかし，歴史はモースとは別の歩みを辿る。フェノロサなどにより伝統への意識が高まることは事実である。にもかかわらず，それは伝統的音楽が日本の社会を支配していくことではない。事情は逆である。伝統的音楽は，伝統として囲い込まれ，むしろ縮小整理されていく。まだ社会全体の中に浸透してはいないにせよ，混沌の中で，近代のモデルとして提示されるのは西洋音楽である。それは，例えば歩調のリズムなど，思想ではコントロールできない身体のレベルにまで変化を与えていく。モースの記録は，前節の冒頭で少し述べたように，明治初期の，近代化の中にある音楽，ひいては社会全体のちぐはぐな変化の進行状態をしばしば書き留めたものともなっている。

例えば，これは最後の日本滞在の際の記録であるが，街中を歩く人々の歩調にリズムがないことがモースの気になる。

> 人々は道路の真中へまで群れて出る。男も女も子供も，歩調をそろえて歩くということを，決してしない。(…) 我国では学校児童までが，歩調をそろえるのに，日本人は歩くのに全然律動が無いのは，特に目につく。我々は直ちに日本人が，我国のように一緒に踊ることが無いのに気がつく。その運動に，絶対的な旋律を必要とするワルツ，ポルカその他の旧式な舞踏や，学校からのピアノに合わせて出て来る練習やが，すべて我々の持つ行進の習慣に貢献している。(III-218)

1883（明治16）年2月頃に書かれたこの記事は，依然として街中の歩行者たちのバラバラな歩みを物語っているが，しかし同時に，当時は既に学校教育のレベルではピアノなどに合わせた歩行の練習が開始された時期でもあり，モースはそのことも目撃している。82年7月東京女子師範学校の卒業式で，幼稚園児たちは，「可愛らしい行進遊戯をし」，「ヴァッサー大学卒業の永井嬢がピアノで弾く音楽に歩調を合わせて」（III-65）ホールを進む。モデルは作動している。方向づけは既に始まっているのである。

このように，モースの記録の中には，彼の目に捉えられた，そのときまでそうであったものとこれからこうなるであろうと予想されるもの（基本的にモースは既に後者の方に身を置いている）とが並在する。後者からみた前者とのズレがその時代をよく示すのである。文部省から招待を受けた音楽会の返礼として，フェノロサ，モースら四人の外国人大学教授による四重唱の会が行われたときの，モースの感想も興味深い。二百人の教師たちが聴衆であり，彼等には歌の印象を記録することが依頼される。モースたちは，「すべての名誉を兵士に捧ぐ」などの歌を大いに威勢よく歌うのであるが，後に「この感情が静かな日本人にとって，むしろいやらしかったと知」り，「多少耻しい気」を覚える。そして「その後我々は，日本人が，詩ででも散文ででも，戦争の栄光を頌揚したりしたことは，決して無いということを知った」（II-115）とモースは追記するのである。

1878（明治11）年6月の時点で，今述べられていたようなことが仮に事実であったとしても，それは古い日本に属する事実であり，歴史的に消えていく事実である。しかも，それを現実に消していくのは，モースに極めて近いところにいた人々，たとえば，彼を東京大学に招聘し，滞在中の友人であった外山正一らの大学周辺の人達である。いうまでもなく，外山は軍歌の嚆矢とされる「抜刀隊の歌」（『新体詩抄』明治15年）や「来たれや　来たれ」（『明治唱歌（一）明治21年）などの作詞家である。そうした意味で，モースが多少「気恥ずかしく」感じた軍歌の精神は近代的コンテクストを伴って日本のなかに転位される。モースはある意味ではその無意識の媒介者でもある。ここにも交差点に立つモースの姿が見えよう。

モースは，音楽教育や西洋音楽の演奏会の実情，その変化についても幾つかの興味深い証言を残している。日本における西洋音楽移入の一つの大きな先駆的担い手であった陸海軍音楽隊の演奏は，式典行事などでモースが折にふれ耳にすることができた音楽であるが，それについての初期の記録として，例えば，最初の滞在の際，大学の仕事が本格的に始まった明治10年の9月の記録がある。産業博物館を見学に行った時の記述である。海軍軍楽隊による西洋音楽の演奏であり，その多くは演奏しやすいように編曲されている。モースの評価は一応好意的といえるが，かなりの留保もつく。

我々のとはまるで違う楽器と音楽とをもつ日本人が，これ程のことをなし得るという驚く可き事実が，我々をして彼等の演奏を，どうしても贔屓目で見るようにして了う。大喇叭の揺動と高音とは，よしんば吹きようが拙劣でも，必ず景気のいいものだが，而も批評的にいうと，演奏の十中八，九までは，我国の田舎のあたり前の楽隊が，簡単な音楽をやるのに似ていたといわねばならぬ。(II-15)

以下省略するが，こうした言葉が続く。技術もさることながら，まず日本人が西洋音楽を演奏すること自体にモースの好奇心は集中する。それは彼にとっては「北米インディアンが突然インネスかビヤスタット（いずれも米国の風景画家）を製作し得たと同様に，吃驚すべきこと」(II-16)であると彼は言う。演奏自体の誉め言葉とはとても受け取ることはできまい。

しかし，モースは日本における西洋音楽の受容の当時の状況を決して冷笑しているわけではない。むしろ，その進歩は驚くべきほどである。とりわけ，それは1882年の三度目の来日の際に顕著に確認される。82年6月5日東京到着の時，本郷加賀屋敷の大学の敷地には，西欧の音楽を教える学校の建物が建てられつつある。お雇い外国人教師アメリカ人のメーソンの驚異的な努力も既に成果を生みつつある。「彼（メーソン）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」(III-42) という感想が残されている。

約1ヵ月後の7月2日（前節で引用した日本の笛の美しさを述べた箇所の直後である）には，メーソンの指導を受けた師範学校のクラスの公開演奏会にモースは列席する。次々と演奏される曲目，それ自体はアメリカの小学校程度の音楽でたいして難しくはないが，それでも「彼等が我々の方式で歌うのを聞くことは驚くべき」ことであったとモースは記す。「彼等の声には，我国の学校児童の特色である所の潑剌たる元気は欠けていたが，而も日本人は教えれば西洋式に歌い得ることは疑いない。」(III-56) ピアノや管弦楽も「まったくうまく演奏した」と評価している。メーソンが，「日本のモーツァルト」と激賞する小坂三吉という5歳の「神童」も登場する。「鍵板（キー）に手が届き兼ねる位なのだが，著しい巧妙さを以て，簡単な曲をピアノで弾き」(同上)，あるいはまた，メーソンがバイオリンで弾く曲をすばやく聞き取り，黒板の五線に音符を記す。

軍楽隊についての評価もまた顕著に高くなる。同じ年の11月3日井上侯爵邸での天長節の祝宴の際，モースは陸海軍軍楽隊による西洋音楽の演奏を聞く。彼に拠れば，この「日本人の指揮者と，すべての現代的の楽器を持つ，非常に完備した楽隊」は，「ハキハキ」「極めて正確に演奏した」(III-156)。それはその日最も興味が深いものであったと彼は強調する。と

りわけ注目するのは，四年前と比べたときの，その目を見張る進歩である。「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」。このことは，「音楽に関するかぎり」「二つの音楽が，全く相異しているので」，日本人が西洋のそれを採りいれることは不可能であるという結論をモースに抱かせる。だが，今やこの結論は変更しなければならない。モースは続ける，「我々の音楽に関しては，単に練習が必要であったのだ」と。(引用はいずれもIII-156)

こうしたことの刺激，ライバル意識もあったのだろう。モースはこの直後に茶の湯の稽古を始めている。師の古筆氏によれば「この芸術を習う最初の外国人」として。そして，先に述べたような謡の練習が続く。

以上が，モースと日本の音楽との関わりの概要である。もちろん，日本近代における西洋音楽の受容は，モースがいうように単に「練習」の問題よりも，近代化の中でそれが持っていた歴史的要請の緊急性がより重要な問題として存在していたことはいうまでもない。そうした問題への意識はモースには殆どない。また，日本の伝統音楽に関しては，既に指摘したように，モースがその古典的意味内容，いわば文学的伝統にまで立ち入ってそれを理解しようとしている訳ではない。その点では，街頭で耳にする物売りの声や大道芸人の歌の方が，より直接的で彼の好みにあっていたのかもしれぬ。西洋音楽自体に関しても，それについての充分な知識を持っていたモースであるが，『日本その日その日』から窺えるのは，ドイツ音楽などのクラシックな作品に対する傾倒よりも，アメリカのポピュラーな歌への直接的で素朴な好みである。こうした点を考えるとき，モースの耳の問題が，背後のコンテクストの問題を抜きにした様相を呈するのも当然のことかもしれない。

しかし，それにもかかわらず，貴重な耳である。明治10年から16年にかけての，日本の音の「現在」というものを何よりもよく伝える証言であり，しかもそれは以後の日本の音の変化の流れを予想させるものであるからである。モースが当時の日本の音に対して持った違和感は，現在我々の多くがもつ違和感でもあろう。既に引用した，滞在初期の日本音楽についての感想，「和声もなく」「最も粗雑なもの」で，日本人は「音楽に対する耳」を持っていないらしいと述べた箇所で，当時，ある日本人学生が西洋音楽に対して示した反応を註として付記している。その学生にとって，逆に西洋の音楽は日本人にとって「まるで音楽とは思われぬ」。とりわけ，その学生の疑問は，西洋人が何故その音楽を「ギックリシャックリ，不意に (by jerks)」切断するのか理解できないということである。「彼にとっては，我々の音楽は「ジッグ，ジッグ，ジッグ，ジッグ，ジッグ，ジッガア，ジッグ，ジッグ，ジッグ」と聞える丈であった」(I-103)。今日では，果てしなく続く持続音よりも，切断される音楽の方に我々の耳は遙かに慣れているだろう。

そして，モースの記録はその後の街中の音の環境の変化も予想させる。来日早々「不思議

な有様の」東京を歩きながら，それでも彼はそこに「アメリカ製のミシンがカチカチいっているのを聞く」(I-30)。モースは，このミシンの音に，保守主義に囚われない，「新しい考案を素速く採用する」日本人を早くも感じ取った。シンボリックな読み取りである。都市化，機械化は進む。当時は依然として街中は声の支配する空間であったかもしれない。しかしその主導権はまもなく機械の音に交代していく。帰米後，セーラムの自宅近くの，機関車の汽笛や馬車の鉄輪の音に悩まされ，騒音防止運動を自ら闘ったモースにとって，より「同質の」騒音の時代が日本にも近づいているのである。

註

(1) 本論文は，かつて1993年に発表した「騒音の文化 (1) —イザベラ・バードとエドワード・モースの聴く日本」(『同志社外国文学研究』第66号，1993年7月) の続編として，モースに関する内容を中心に，「騒音の文化 (2) —イザベラ・バードとエドワード・モースの聴く日本」として発表することを考えたが，最初の発表から時間的にかなり隔たっており，掲載誌も変わったことなどから，論文としてのまとまりを考慮して，かつての論文も含めた形で発表することとした。したがって，本稿では，変更点はあるにせよ，第1節から第4節は，前記の1993年の論文とほぼ重複していることをお断りしておく。

(2) 『日本奥地紀行』の本論文の引用に関しては，基本的に高梨健吉訳『日本奥地紀行』，平凡社東洋文庫を利用したが，原著 (Isabella L. Bird, *Unbeaten Tracks in Japan*, vol.1, 2. London, John Murray, 1880) と対照し，ニュアンスを明確にする必要がある場合は，引用中に原語を補った。特に断わりがない場合以外は，引用の頁の指摘は邦訳の頁数を ( ) 内に数字のみで示す。

(3) 本論文における『日本その日その日』の引用に関しては，基本的に石川欣一訳『日本その日その日』(全3巻) 平凡社東洋文庫を利用したが，原書 (Edward S. Morse, *Japan Day by Day*, vol.1,2. Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1917) と対照し，ニュアンスを明確にする必要がある場合は，引用中に原語を補った。特に断わりがない場合以外は，引用の頁の指摘は邦訳の巻 (ローマ数字) 及び頁数を ( ) 内に数字のみで示す。

(4) 前掲の邦訳ではこの箇所は訳出されていない。原著では第2巻207頁にあたる。

(5) 拙稿「音としての日本ーピエール・ロチ『お菊さん』を手掛かりとして」(『同志社外国文学研究』第64号，1992年12月) 参照。

(6) ホール『隠れた次元』日高敏隆，佐藤信行訳，みすず書房，1970年，68頁。

(7) ホール，同上。

(8) 前田愛『近代読者の成立』，岩波書店，2001年，「音読から黙読へ」の章。

(9) 小倉朗『日本の耳』，岩波書店。

(10) Felix Regamey, *Japon*, Paris, Paul PACLOT & Cie, (出版年記載なし)，85頁，邦訳『ギメ東京日光散策レガメ日本素描紀行』青木啓輔訳，雄松堂出版1983年，207頁。

(11) レガメー，前掲書，邦訳186頁。

(12) 拙稿「クローデル・音・日本」(『同志社外国文学研究』第47号，1987年3月) 参照。

(13) こうした思想は『日本人の住まい』の序論によく示されている。モース『日本人の住まい』斉藤正二・藤本周一共訳，八坂書房，上巻，1979。