

## 日本の近代化とロココ趣味

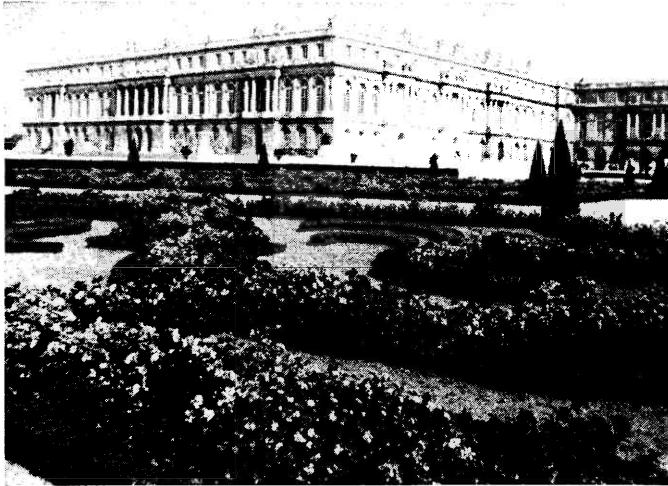
野 口 栄 子

### 序

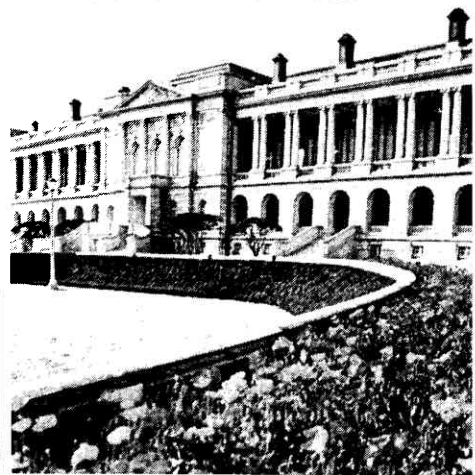
この小論の題目は一見して奇異の感を与えるかもしれない。それは「日本の近代化」と「ロココ趣味」という二つの問題を結合したことによって発生するテーマの焦点があまり一般的でないことと、各々の問題がそれ自体でかなり重要な意味を有し、二つの問題を併せて考える以前に各々の問題を解決する必要性に迫られるが、それ自体が困難な課題であると予想されることなどに由来すると思われる。たしかにそのような点にかんする曖昧さや困難さは存在するが、筆者がこのテーマを設定したのは、現在のわれわれの生活と文化の立脚点を明治維新による日本の近代化の延長線上に位置づけ、さらに西欧からわが国にもたらされたその当時のヨーロッパ的な美の規準のひとつであるロココ的な趣味がどのような形態で受け入れられ、現在のわれわれの問題に接合しているかについて考察を加えることの必要性に基いている。したがってこの小論においては、「日本の近代化」を明治維新に伴う西欧化によって日本の社会に発生した近代社会への変遷と規定し、その事態がヨーロッパ的な「ロココ」という美術上の様式の影響を受けいれることとどのように関係するかについて取扱いたいと思うものである。

「ロココ」とは十八世紀のフランスを中心におこなわれた優美で繊細な美術様式を指しているが、筆者はそのような美術様式と類似の芸術観がすでにわが国に古来から存在したと考える。しかし直接的なヨーロッパの影響は、やはり日本の近代化とともにおこなわれ、それによって却って異和感や日本的展開への糸口が生じたとも考えられるのである。

ここではまずロココ趣味ということについて、次に日本に歴史的に存在するロココ的な美の性格についておよび近代化に伴う特殊な実例として鹿鳴館と迎賓館の問題をとりあげ、さらに現代への展望、ロココ趣味のもつ国際的性格などについて考察をすすめたい。



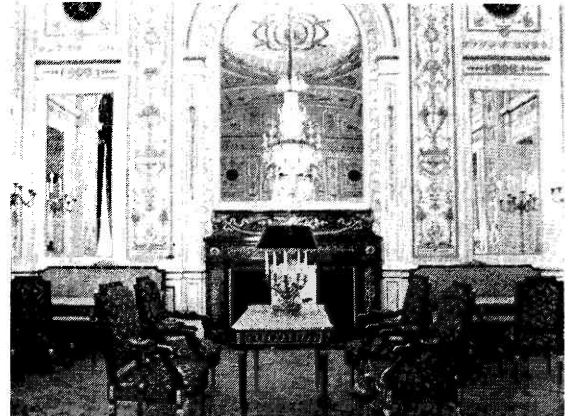
図版 1 : 中央花壇よりみるヴェルサイユ宮殿  
ルイ14世により17世紀に造営された。



図版 2 : 東京赤坂迎賓館の玄関横の花壇  
ヴェルサイユ宮殿との相似がみられる。



図版 3 : フォンテーヌブロー宮殿会議室内  
部、ロココ風の内装とルイ16世様式の家具、  
シャンデリアがみられる。



図版 4 : 迎賓館カクテルラウンジ内部、ルイ16世  
様式の家具とシャンデリアがみられる。ヴェルサ  
イユ宮殿に模して壁面に鏡がはめこまれている。



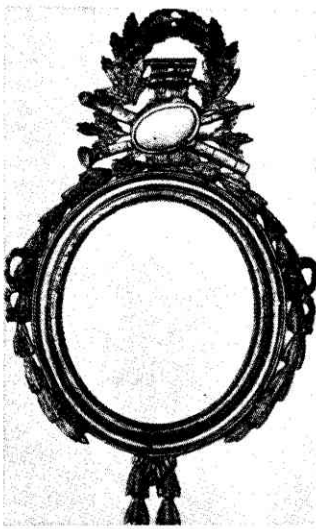
図版 5 : 鹿鳴館における舞踏会の図。



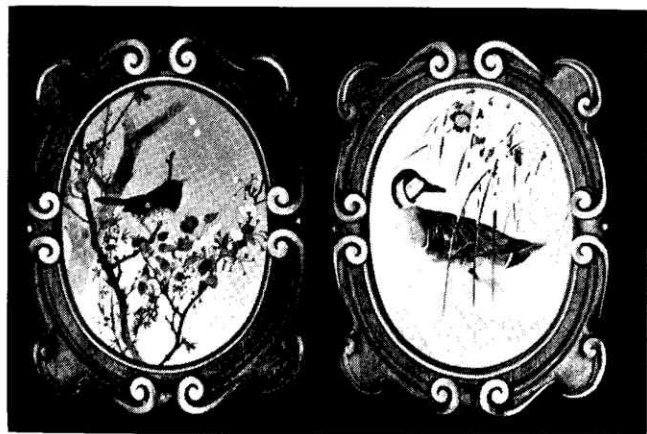
図版 6 : ルイ 16 世様式の肘掛椅子、マリー・アントワネットのために製作されたもの（ウォーレス・コレクション蔵）。



図版 7 : 日清戦争講和の打合せに用いられた会場の家具、下関春帆楼。



図版 8 : 絵画や鏡をかけるための額縁、ルイ 16 世様式（個人蔵）。



図版 9 : 迎賓館大食堂壁面の 30 枚の七宝焼のうちの 2 枚、渡辺省亭下絵、濤川惣助作、無線七宝で彩色日本画の味わいを表現したもの。

まず「ロココ趣味」とは何を指すかについて検討したい。「ロココ」とはバロック末期に用いられるようになった貝殻状の装飾をロカイユ(rocaille)と称したことに語源を有するが、そのロココという用語が十八世紀の芸術様式を指して使われるのは十九世紀中頃以降のことである。すなわちフランスアカデミー辞典において一八四二年によく公式の取扱を受けたに過ぎない。そこには次のように記されている。「ロココとはルイ十五世の時代およびルイ十六世の時代の初期に顕れた装飾、絵画彫刻様式、デザインの分野についての俗称である。ロココというジャンルはポンパドール夫人の時代とその前後で、まさにそれ以外にはロココにふさわしい時代はない」(F. Kimball; *The creation of the Rococo*, 1943, p. p. 4~5)と。バロックが十七世紀の美術の俗称であったように、ロココも十八世紀の美術の俗称であるが、このフランスアカデミー辞典によれば、まさにフランスのポンパドール夫人の時代とその前後に出現した装飾、絵画彫刻、デザイン等の特殊な様式を指すことになる。十八世紀の初頭(一七一五年)にルイ十四世が死んだ後の摂政時代に端を発するルイ十四世時代とは異ったある意味では反動的な自由で軽快な様式がフランス革命前までつづき、その中には多少の変化もあるが、これまでにはみられない貴族やブルジョワジーの個人の邸宅、宗教と無関係な場所などを装飾するいわゆる個人的な楽しみや純粋な鑑賞と関連した優美な美術の傾向が発生した。この傾向をロココと称するわけであるが、この美について従来から第二級の芸術であるとか日常的で俗悪なものであるとする否定論がかなり多かった。同時代のフランスの啓蒙哲学者たち——デイドロ、ルソー、コシアンなども全面的に否定はしないが、その最も本質的な優美な面についてはかなり批判的であり、古代美術に美の本質を見出したヴィンケルマンも、彼と同時代のこの美術の傾向を認めようとはしなかった。おそらくこのロココの美について最初に積極的な発言をしたのはゴンクール兄弟であり、(E. et J. Goncourt: *L'art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1875) そのうち次第にこの特殊な美の位置付けが明確になり、「後期バロック」という名称で呼ばれてバロックの延長として考えられる面も時にはみられたが、十八世紀ロココという関連がバロックとは別な様式として定着するに至ったのである。さらにフランスアカデミー辞典のようなせまい範囲の規定にとどまらず、「具体的には曲線や蛇のような線の装飾をつけること、さらには自由の一般的な精神、また十八世紀全体の芸術に実際に影響を与えるものとしての極めて広い解釈において」(M. Osborn: *Die Kunst des Rokoko*, 1929) という説明もなされた。しかしながら「恐らくヨーロッパでは、

仏蘭西国民が「優婉」の美に最も敏感であり、これを発展せしめるに適當した、洗練された趣味と歴史的事情とを有つてゐたと思はれるのであるが、しかし又安逸哲学のやうに、微妙な精細な、或は深遠なる思弁の方法を有たなかつた仏蘭西人は、此の種の「美」の創造者乃至享受者ではあつても、その美学的研究者となるには、余り適當でなかつたと言へるかも知れない。然るに是に反して安逸人は、此の種の「美」の如きものを研究するにも充分に適當なる思索の方法手段を有してゐるに拘らず、此の特殊の美的現象に対する感受性や趣味に於いては、一般的に言つて仏蘭西人のやうな、言はば一種の民族的傾向性といふ如き条件を缺いてゐたとも見ることができらう。要するに此の様な歴史的事情も、亦従来の美学上に「優婉」乃至「婉美」に関する特殊の美学的研究が、比較的に發達しなかつた一つの理由として考えられないこともなからうと思ふ。」（大西克礼著美学下巻二三八―九頁）と述べられているように、広い意味でロココ美術の特色を時代を超えた美の類型として把握し、それについて考察することが可能であるが、それが充分におこなわれなままに現在に至つてゐることは言えるであらう。そしてわが国におけるロココ的なものについて考察するにさいしても、このような美の類型としてのロココの側面が考慮されなければならないことは確實である。さらにそれに関連して「ロココ美術は、最後のユニバーサルなヨーロッパの様式である」(H. Read: The meaning of art, Penguin Books, 1959, p. 112) という意見を思い浮べる必要があるであらう。リードによればロココとは建築の内部装飾と工芸に顕著にみられる傾向であつて、絵画においては自由な精神だけがロココ的なものであつたから、十八世紀の絵画には非常な多様性が存在する、この多様性はむしろロココ絵画の特色であつて、内部装飾と工芸における貝殻的意匠の共通性と絵画の多様性がヨーロッパ各地に及んで、現代までの間には他に類例のみられないような汎ヨーロッパ的なスタイルが成立した。そして「ヨーロッパの歴史のなかでもっとも偉大な時代の一つとしての生命力の特色を示し」(H. Read: op. cit. p. 118) ているのであると説明されている。このような観点は英国人であるリードによるフランスのロココの伝播にかんする注目として極めて興味深い発言といつてよい。この小論においては筆者は、ロココ的な様式がヨーロッパのみならず東洋——日本にも波及した影響についての検討を目標にしているので、リードの意見を有力な根拠として措定したいと思う。

そしてリードの問題は結局のところロココを「美的範疇と様式史的範疇」(Ph. Minguet; Esthétique du Rococo, 1966, p. 271~9) の両面から取扱う方向へと展開することになる。ワトーの絵画の美は様式史的範疇の問題であり、バロックにカント的な崇高、ロココに優美を対応させることが美的範疇の領域での課題と考えられている(Ph. Minguet; op. cit.) のである。この点にかんしてはここで詳述する紙面の余裕がな

く、別稿を準備中であるが、わが国のロココ的な美の問題は上述のような諸点を考慮にいれながら解明されなければならないと思う。次にそのことについて取上げたい。

## 二

前項においてロココ的な美が様式史上の特定の時代の問題であると同時に、汎ヨーロッパ的ひいては美的範疇の問題として優美（もしくは優婉）と密接な関係を有することについて取上げたが、日本の美意識の問題として考察するにさいしても、当然のことではあるが様式史上の特定の時代の問題と、汎ヨーロッパの影響下の問題と、美的範疇の問題とに区分して考えることが必要であろう。そして日本の場合には明治維新以降の様式史上の特定の時代の問題と汎ヨーロッパ的な風汐の影響とは同一視されるべきであり、ヨーロッパとは地理的に遠隔の地であることから美的範疇の問題が極めて重要な意味をもつと思われる。

では日本美術において美的範疇としてのロココ的なものはどのような現象として考察されるであろうか。ここでそれを一口に「優美」と規定するならば、該当すると思われる範囲は意外に広い。常識的には藤原時代、鎌倉時代の初期のもの、江戸時代などに対応する作品が存在すると思われ、仏教渡来以前の所謂わが国特有の銅鐸の図案や埴輪の形態にそれらしきものが存在し、白鳳時代や天平時代にも近似の印象を与えるものが認められると考えてよいであろう。しかしながら古代の銅や素焼の製法には、中国や韓国の影響が考えられるが、日本的なものの発生はそれらの影響が十分に消化されてから出現している。仏教渡来後の日本化においてもそのことは同様であり、藤原時代と江戸時代は共に遣唐使の廃止や鎖国という内観化的な時期に当たっている。そしてこのようないわば文化の爛熟期に「優美」に該当する現象が出現していることは改めて論ずるまでもないであろう。「文化史的に見ても「優婉」の美を強調するやうな芸術の傾向は、概して一国の文化が爛熟して、精神的緊張の弱められたやうな時代に現はれてゐるやうである。（例へば十八世紀の仏蘭西、わが国の平安朝や徳川末期）。」（大西克礼著前掲書二七七頁）という意見は極めて妥当である。日本美術の歴史的展開は、古代から現代までかなり変化に富んだ多様性を示しており、東洋の一島国としては稀有事態と考えなければならぬであろうが、その過程において成立する「優美」の性格は、ヨーロッパの美術——当面の問題としてはフランスのロココ美術と直接的な影響関係が存在しないにもかかわらず、極めて類似した様相を呈している。とは言ってもそれは例えば藤原時代の美術

に貝殻模様の意匠がみられるというような様式史的な問題ではなく、社会の日常的な生活において美や芸術がそれを比較的純粋に鑑賞し愛顧する傾向をもっていること——そのようなことがらは特にこの国においても従来は宮廷ならびにそれと類似の場所を中心におこなわれることが多かったが——と関連性があり、就中それらの創生期や展換期にはなく、爛熟期に成立することになっているのである。しかしながらここでモリスのユニークな意見を思い出すことができる。すなわち源氏物語に関連して世界史的な立場からその特殊性を考察したモリスは (Ivan Morris: *The World of the Shining Prince—Court Life in ancient Japan, 1964*) 次のように述べている。「紫式部の時代を考察し、或る人々はルイ十四世のあの盛んな文化が開花した世紀を思い起こさせられてきた。しかしこの比較によって類似点を見出すことは、どこからどう見てもほぼ期待できない。藤原道長は、時代の最も有力な支配者として日本に君臨していた。が、彼とても太陽王<sup>ロワ・ソレイユ</sup>ではなかった。たとえどれほどそれに近い面影が道長にあるにしても。また、ヴェルサイユに比べれば、平安の朝廷の簡素さは、むしろ厳酷と呼びたい。紫式部の周辺の人々と、十七世紀フランス貴族たちが依っていたそれぞれの価値観には、とりわけ、多くの面に関して喰違いがある。この二つの場合のように高度に洗練された社会にあっては、どの価値基準を二組とりあげても、差異が生ずるのは必定である。／これも遥かに妥当な相似例は、サー・ジョージ・サンソムにより提示されている。平安朝とペルシアのイスラム人の生活とを、彼はつき比べてみる。また、平安朝との酷似の最たるものは、十六世紀ムガル皇帝アクバルの宮廷にあると、彼は考える。まさに興味津津たる比較である。確かに、時間と距離の懸隔は甚だしいとしても、この二つの宮廷には実に同型の審美的価値観が通用していた、と思われる。が、平安文化研究とは、要するにことさら外の世界に類似点を捜しまわることであろうか。いやそうではない、それはむしろこの文化が歴史という万華鏡がかつて織りなした最も奇異な最も興味を唆る絵模様である。という結論に達せざるを得ない研究であるはずだ。もし世界中に独特と言える社会があるとすれば、それは紫式部時代の平安京をおいて他には見出せない。平安京はそういう社会である。」(I・モリス著齊藤和明訳、光源氏の世界、筑摩叢書154、1969、11～12頁)。この見解は甚だ示唆に富んでおり、種々の問題を含んでいる。まずモリスの立場が日本の紫式部の時代と社会を世界に独特のものとして、その特殊性を解明しようとしていること、そのためにあえて世界の他の国の宮廷や文化と比較することに積極的な価値を見出していないことである。これは確かに日本の源氏物語とそれをとりまく文化現象のような特殊な事例には妥当な考えかたであり、特に米国人であるモリスが日本に関心をもったという点から、その特殊性への執着度の強さは納得できることである。またイスラム人の生活や蒙古人の宮廷と平安朝の相似をモリスが消

極的ではあるが肯定していることも理解できる。それはおそらく東洋的な面において認められたのであろう。さらにルイ十四世の時代と紫式部の時代を比較して差異があるということも賛成できる。そのときヴェルサイユ宮殿に比べて京都御所が簡素であるとする観方も甚だ興味深いものがある。しかしながらモリスは一定の先入見によってルイ十四世の時代や社会と紫式部の時代や社会とを併置したが、同一のヴェルサイユ宮殿を使用しているにせよ、ルイ十五世の時代——つまりルイ十四世の時代とはかなり異った時代と社会——政治的には継続していても、美や芸術にたいする観かたや受けとりかたが相当に変化したルイ十四世の次のルイ十五世の時代とを比較すれば、別な意見が述べられたかもしれないと思う。しかしながらルイ十五世の時代と社会について、モリスが取り上げなかったことは事実であり、この点についてはわれわれがすでに文化の爛熟期として問題にしたところである。

モリスより以前にブルーノ・タウトは桂離宮や修学院離宮にロココとの共通点を発見した。彼によれば桂離宮は日本の天皇の「無憂宮」であるが、根本的にヴェルサイユ宮殿やシェーンブルン宮殿とは異っている。それは建物や庭園の広大さとは無関係なことである。ヴェルサイユの中のトリアノン——とくに小トリアノンなどは、桂離宮よりはるかに小規模でしかも優雅であるが、他のヨーロッパの諸宮殿と同様に、階級を誇示する意図が歴然としている。これにたいして日本の宮殿は「旧いヨーロッパのような階級的距離」を全くもたず、市民的であるとタウトは言う。また修学院離宮は「縁どり」と「絵画的」景観においてロココに似ている（ブルーノ・タウト著篠田英雄訳タウト全集育生社第一巻）と説明されている。

源氏物語、桂離宮、修学院離宮について「吾々の解釈する如き「優婉」の例としては、寧ろ十八世紀の仏蘭西のワットーとか、フラゴナールとか、ブウシェーとか、グリウズなどといふやうな人々の作品の性格を挙げる方が、一層妥当ではないかと考へられる。（わが国の浮世絵の作品なども、恐らくその例となるであらう。）」（大西克礼著前掲書二七二頁）というように江戸時代および江戸時代末期の日本の美とロココの關係について注目がなされている。ロココがフランス革命の直前の美であり、ルイ王朝の爛熟期を示すところから、わが国の明治維新とフランス革命を対比させ、明治維新直前に当る江戸時代の爛熟期——つまり江戸時代の末期をわが国におけるロココ的な美の時代とする考えかたも成立するであろう。しかしながら明治維新についての見解はさまざまに存在し、フランス革命と明治維新を比較する立場（河野健二著フランス革命と明治維新、NHKブックス43、1966）もみられる。河野氏によればフランス革命は「下」から「上」への過程」であり「内的転換から出発して



外的契機への推転が見られる」が、「明治維新はむしろ「上」から「下」への過程であり」外から内への推転である。「十八世紀末のフランスと、十九世紀後半の日本を同一視することができないことは、いうまでもない。」が、フランス社会は「ヨコへの分化」を遂げ、日本社会は「タテへの統合」を示した。(前掲書一五〇～一六〇頁)。もちろん明治維新を何らかの革命として考えることには異論もあるであろうが、一般に「優美」が文化の爛熟期に発生するならば、その場に当然のことながら政治的社会的変革が生ずる筈である。藤原時代の末期の平家の文化についても同様のことが当てはまるであろう。しかし凡ゆる改革の前にロココが存在するかについては慎重を期して考察しなければならぬ。

以上わが国の美術の変遷とロココ的な現象について概観したが、もとより地域的に遠隔の場所にあるわが国において、ヨーロッパ的な芸術精神が直接的に関連したわけではない。その発生の要因と考えられる諸条件が類似しており、優美の範疇に数え入れられるような芸術現象が共通して制作されたということとどまり、その異同についてはさらに検討を加えなければならぬであろう。しかしながら明治維新前後から実際にヨーロッパの文化が日本に伝えられ、明治維新特有の外から内への推転がおこなわれることになり、従来とは別様な形式でロココ的なものが日本に輸入された。その点について次項で考察したい。

## 三

わが国にヨーロッパの美術が伝えられたのは明治維新にはじまるものではない。桃山時代にすでに南蛮美術という形態で、また江戸時代にもポルトガルやオランダを通じて舶載された。しかしながら明治維新とともに従来とは比較にならないほど質の高いものが多量に、しかもどうしても国をあげて対決せざるをえない形態で、それはわが国に入ってきた。そして断髪令は明治五年に発令され、明治七年には殆んど普及し、大礼服・通常礼服が明治五年に制定され、天皇もこの年から着用した。婦人礼服はなかなか定まらず、皇后は明治十五・六年頃から洋服を着用した。断髪に比して服装は費用がかかるためか、普及に時間がかかり、女性の洋服は最初のうちは上流社会——とくに鹿鳴館においておこなわれるにすぎなかったようである。しかし明治十八年には男性より一年はやく東京女子師範学校の教員・生徒が洋風の制服を着用し、男子学生は帝国大学で明治十九年から洋風の制服を着用した。(加藤秀俊、文明開化、日本歴史シリーズ18 明治維新 1968、八〇～八三頁) 学制は明治五年に公布されたが、海外留学生はすでに幕末期に、幕府や薩摩・長州・肥前等の諸藩から、イギリス・オランダ・ロシア等に派遣されていた。「一

八六〇（万延元）年以降の米欧遣外使節にも、福沢諭吉・福地源一郎・五代友厚らが参加して、外交使節とともに留学政策の意味ももっていた。かかる意味からこの遣外使節がもたらした西洋文化摂取の功績は大きい。」（岩波講座、日本歴史近代2 岩波書房 1962、二六四頁）。また海外留学規則の布告は一八七〇（明治二）年で「大に遣欧学生の挙を興し、其国体政治風俗人情に通達せしめ、制度文物学術技芸及び其他百科を研究せしめ、日新の民を鼓舞し開化の運を賛助し、以て国家の隆盛を弼<sup>たす</sup>け皇謨の遠被に至るを期す」（大隈文書「遣欧学徒ヲ選舉スルノ道」という意図のもとに、これを奨励する方針をとった。（中略）明治初期の留学先は、アメリカが第一位、つぎがイギリス・フランスの順序で、人員は一八六九―七〇年の諸藩留学生二一六名、同宮家・官庁・諸会社等が五十八名、計一七四名という数字がある。」（前掲書同頁）。招聘された外人も多く、「太政官その他の官庁雇用の顧問・技師と学校教師とがあり、ほかに民間雇用があった。さらに宣教師・ジャーナリストとして来朝した者が、政府の仕事をしたり、公私の学校の教師に招かれていた。」（前掲書二六五頁）第一回勸業博覧会が開催されたのは明治十年であったが、洋風建築は英国人・米国人などの招聘された技師によって建造され、日比谷の鹿鳴館は英国人コンドルの指図によるものである。西欧やアメリカと地理的に遠隔な日本は、幕末に同時に各国と交流し、各国へ渡航することになった。当時の西欧諸国やアメリカは十九世紀中頃以降の状態であり、リードのいわゆる最後の国際的な様式であるロココの影響から完全に脱脚せず、場所によってはオール・ヌーボーの流行の中にあつた。したがってどの国におもむき、また輸入したにせよ、ロココ的な風汐が各分野に顕著なことは当然のことであつた。内部装飾、工芸、家具等にその影響がみられただけでなく、服装や集会の持ちかたにも及んだ。そして具体的にはそれは鹿鳴館という形態で成立したのである。

鹿鳴館の名称は明治時代に欠くことができないとさえ考えられる。明治十六（一八八三）年十一月にあしかけ三年の歳月と十八万円の当時としては巨額の総工費で完成した鹿鳴館は、煉瓦造二階建のイタリア・ルネッサンス式建築で、場所は帝国ホテルの近くであつた。外人の高官や貴頭の接待と当時の日本の上流社会の人々や夫人・令嬢たちとの交流を目的とする社交場で、文明開化に伴う西欧化の風汐の産物ではあつたが、同時にその頃の外務大臣（外務卿とよばれていた）井上馨が条約改正交渉をわが国に有利にするために、各国の人々を招待するために建設されたものである。したがって条約改正の交渉が失敗に終り、井上馨が外務大臣を辞任する明治二〇年頃までは連日のように盛んに使用された。（図版5）この建物は鹿鳴館以前は薩摩の装束屋敷であつた。「装束屋敷とは、何をした所か、今からは、はっきり分らぬが、登城の前

に、ここで衣冠束帯をととのえたのもあろうか、西南戦争以前に、内部に西洋建築様式を加味して改造して、(中略)倶楽部式の集会所としてつかつていたらしい。」(木村毅著文明開化、日本歴史新書増補版 至文堂 1966、五四頁)。鹿鳴館が開設されるまでも同様の場所が全く存在しなかったわけではなく、浜離宮の延遠館がそのために使用されており、「イギリス皇子やグラント將軍などの貴賓の宿泊所となった。そして明治十五年には、そこで夜会も開かれた」そして鹿鳴館は「太政官全体もしくは各省の共同接伴所だったが、外務省は、役目上、専用できる接伴所も必要だとして、しばらく延遠館を手ばなさなかった。」鹿鳴館以前にすでに延遠館の存したことが判明する。鹿鳴館の名称は「詩経から出たので、この鹿鳴の篇の序に「鹿鳴、燕群臣佳賓也」とある。又昔支那では、官吏登用試験に及第して京師におもむく送別の宴を鹿鳴之宴と称し、詩経の中の小雅、鹿鳴の章をうたった。詩は三つあって、その第一は有名な「呦呦鹿鳴、食野之苹。我有嘉賓、鼓瑟吹笙、吹笙鼓簧、承筐是將、人之好我、示我周行」である。なぜ鹿鳴と命ぜられたかは、これで明瞭であろう。命名したのは中井桜洲(本名弘蔵)で薩摩の人であった。慶応二年にすでにヨーロッパに行き、見聞記「西洋紀行・航海新説」を記した。明治になってからは外交官として欧米に四年間滞在し、「漫遊記程」を書いた。明治の畸人といわれ、京都の「都踊り」を考案したのは彼だといわれている。(前掲書五三〇五五頁)「山下の旧博物館跡へ新築せられし接伴所は、鹿鳴館と号せられしを以て、開館式を執行せらるべきのところ、追々と暑気に向えば、暫時見合せ、初秋に至り執行されることになりしと申す」(明治十六年七月七日郵便報知の記事)が、実際に開館式がおこなわれたのは明治十六年十一月二十八日であった。開館式の様子は新聞記事によれば次のようである。「紅葉ふみ分け鳴く鹿の声聞く秋の晩に際し、恰もよし鹿鳴館の開館あり、其式場の概略を記さんに予て掲載せし如く、正門には大國旗を掲げて弓形の緑門に菊花を点綴し、本館を中心に望んで路を左右に分ち、無数の球燈を其間に掛け連ね、或は山形をなして高く雲際に輝き、或は直条或は曲線、紅白相映じて樹影の間に交錯す、館の正面には瓦斯火光を以て鹿鳴館の三大字を燃点し、燦然四辺を照らして白日の如し、真に是れ不夜の仙境なるべし、午後八時半より嘉賓来集し、須臾にして数百の車馬園中に、充滿せり、主客応接の礼終り、衣冠中欄相分れて各其室に入り、女子は左辺の一室に集り、男子は玉突所に集りて互に生平を話するあり、疎闊を謝するあり、偶語する者あり、彷徨する者あり、各待つ所ある者の如し、既にして奏樂の声起り、衆賓相携えて楼上の巨室に入り、内外の縉紳貴女交錯して舞踏をなすと、囲み視る各々品評する所あるが如し、此間館外にして煙火を揚げ抑影花紋空中に舞い人をして快と呼ど壯と叫ばしむ、時に楼上には樂曲の調子を逐うて舞踏の一連あり、又た楼下には黄白人種入雜りて玉突の戯あり、正に十時衆賓皆な楼下右

辺の立食堂に入り、酒饌の饗に就きたり、抑も我国にては、従来西式の饗応に適すべき会館はなかりしゆえ、夜会等には為めに混雑を免がれざりしが、此館は専ら西式の饗応に適するを主として経営したるものなれば、楼上楼下大小十有八室ありて、喫煙室あり休憩室ありて備わらざるなく、殊に玉突所の如きは五基の台を設けあれば、同時に数組の需に應ずべし、其他館内の裝飾什具等多く費やさずして観美を尽せるの趣工多し、此夜会合せるは、皇族大臣参議を始め内外の貴客貴女凡そ五六百なりしと見受けたり、外国婦人の衣装は天鵞絨を着せるもの多きを見て或る紳商は近來巴里の新様を逐うて天鵞絨の流行する模様あるよしを聞きしが、生糸の売れずして不景氣の一原因をなせるも此が為なりなど私語きけるあり、衆賓各歡を尽して退散したりしは午後十二時頃なりし。」これによってその当時の様子<sup>が彷彿とする</sup>。 「当時の欧化熱の中心地は永田町で、このあたりは右も左も洋風の家屋や庭園を連接し、瀟洒<sup>しょうしや</sup>な洋装をした貴婦人の二人や三人にかならず邂逅<sup>であ</sup>したもんだ。ダークのあやつり人形と妙な内鰐<sup>うちわに</sup>の足どりで、シャナリシャナリと蓮歩<sup>れんぽ</sup>を運ぶものもあつたが、なかにはいまよりもハイカラな風をして、そのころはやつた横乗りで夫婦くつわをならべて行くものもあつた。このエキゾチックな貴族臭い<sup>ふんいき</sup>霧<sup>きり</sup>に浸りながら霞ヶ関を下りると、そのころ練兵場<sup>れんべいじやう</sup>であつた日比谷<sup>ひびや</sup>の原をへだてて鹿鳴館の白い壁からオーケストラの美しい旋律<sup>せつりん</sup>が行人<sup>こうじん</sup>を誘つて文明の微醺<sup>びくん</sup>を与えた」(内田魯庵「おもひ出す人々」)

(木村毅著前掲書五六〇頁)。開国以来十数年で、全く新しい風俗をとり入れ盛んに実行している明治の人々の状態が理解できる。女性の服装は洋装もあつたが、まだ着物が多かった。明治十七年六月の鹿鳴館のバザーの錦絵には着物姿の女性が多くみられる。「しかし着流しも不細工だとあつて、間もなく、「鹿鳴館で催さるる舞踏に出席する夫人令嬢はいずれも緋の袴を着すべし」という達しが出た。なお新聞記事を見ると「案内をうけたる人はいずれも夫人を同伴さるる由なるが、中には夫人の衣服のことにつき同伴を躊躇するものもあるとか言えど、聞くところによれば、夫人は袴袴を着用するはもちろんなるべけれど、いまだ女子制服の制の公然定まらざるが故、その用意なき向きもあらんによ

り、今回の夜会には西洋服装または、紋服白襟ならばさしつかえ無しとの事なり」(前掲書同頁) というような事態もみられた。幕末生れの女性たちが何の抵抗もなく急に洋服姿になじむことはやはり無理があつたのであろう。やがて明治十九年十一月三日には、当時の明治天皇の天長節の豪華な大夜会が鹿鳴館で催された。しかし明治二十年に総理大臣伊藤博文が首相官邸でおこなつた仮装舞踏会は、世論の批難を浴びるに至つた。「鹿鳴館は内外人の遊樂場となり、しばしば醜聞をつたえ、而してなお特に問題となるに至らず。井上は目的のために手段を問わず、おおよそ洋行がえりにて、外国の風俗に通ずる者をあつめ、縦談に、諧謔に、遊戯に、酒色に、外人と交際し、彼等をして日本における事本国にあ

る如く思わしめんとし、幾許か外人の賞讃を得たるが、未だ望むところを得ずして、早くも弊害のおこるを防ぐ能わず、公使は本国政府の旨をうけ、交際は交際、談判は談判。これを使いわけするのみならず、外人中に野卑なる者少なからず。……洋行がえりは随分多く、すでに舞踏に熟練せるあり、半可通なるあり、急にならい始むるあり、相当に識見をそなうる者のかたわら、遊樂のほかは何事をも知らざる者がとび廻り、玉石混落し、玉少く、石多く、ようやく人をして眉をひそめしむ。新聞にこれを記載するまでに報導機関のとのわず、日比谷付近を往来する者が不夜城より音楽のもるるを聞くのみなるが、伊藤首相が仮装舞踏会をもようすに至り、事が大がかりにてもあり、珍らしくもあり、新聞にても報道せるにもより、世間の評判となる。伊藤が古代伊太利の貴族に扮し、井上外相が万歳となり（香川皇后太夫が才蔵）、大山陸相が大童となり、山県内相が奇兵隊当時の服装し、槍をひっさげて出するなど、いささか常規を逸せりと考えらる。（伊藤、井上、山県等は服装を変ぜるのみにて、自ら舞踏せず、舞踏するを欲せず、舞踏するを得ざりしが、海軍々医監・高木兼寛の如き、大僧正に扮し、単衣十一枚をかさね、一舞踏することに熱いといって一枚をぬぎ、朱となり紫となり、黄となり、あらゆる曲をつくしたり。）大隈は誰れにきけるか「ファンシー・ポールは西洋にては商人らの演ずるところ、一国の宰相の催すべきものならず」と笑えり。間もなく伊藤が戸田伯夫人に迫りしとの噂が高まり、伯が特命全権公使に任せられたるは、その故なりと言ひ、醜聞紛々、火の手のあがるに油をそそぐ。……」（三宅雪嶺「同時代史」第二卷）（前掲書六一～六二頁）。このような状態のところ、条約改正が失敗に終り、井上外務大臣は辞任し、大隈重信が外務大臣に就任した。条約改正は安政年間に諸外国とわが国との間に交された法権、税権などの条約をわが国に有利なように改正しようとするものであったが、諸外国との交渉が充分進捗しなかつたのみならず、井上外務大臣の方針は国内では自由民権派や国粹生義者たちの反対に逢ひ、挫折した。それと同時に鹿鳴館時代も終末を告げた。（色川大吉著近代国家の出発、日本の歴史21 中央公論社 1966、三九〇～四〇九頁）。新大隈外務大臣は外遊の経験もなく、鹿鳴館の集会をそれほど重要視していなかつたので、外相の交替後は天長節に園遊会がおこなわれる程度で、全くといってよいほどに鹿鳴館は使用されなくなり、名称も華族会館と変更された。明治十年代の日本は、一方では農民の貧困や飢餓、自殺者が多く、負債をめぐる騒擾事件だけでも明治十六～十八年に八十件を越えている。（色川大吉著前掲書 三二〇～三八九頁）。資本主義創生期の日本の近代化はまだ緒についたばかりで、犠牲は大きく、鹿鳴館などはある意味では社会の実情とかけはなれた非現実的な出来事であり、早晚その存在が途絶えてしまふようなものであった。「まず羯南の新聞「日本」、雪嶺・重昂らの雑誌「日本人」の動向であるが、それらは明治政府が推進した「鹿鳴館」

的な欧化政策に反対し、「<sup>ナショナルリズム</sup>国民論」ないし「<sup>ナショナルテイ</sup>国粹保存」を主張した点において軌を一にし、またそのかぎりにおいて保守的的反動へ転化する契機を内包するものであったが、しかし維新以来の日本のブルジョア的な発展を肯定し、その方向に行なわれるべき「国民的統一」ないし「国粹保存」を提唱した点で、<sup>ナショナルリズム</sup>「上から」のナショナルリズムと評しうる健全な面をもっていた。(宮川透著日本精神史への序論、紀伊国屋新書 B-121、1966、二三〜二四頁)。「上から」の変革として出発した明治維新ではあるが、次第にこのように「下から」の要求が出され、それが再び日清戦争後の「上から」の方向づけと結びついて近代化の道をたどって行く。しかもそれと同時に鹿鳴館的なものは、それが消滅してしまっただけにも文化現象としてはかなり強力な根痕を残し日本人の生活全般に次第に及んでいき、実際に鹿鳴館に行った経験をもたない人々の間にも定着し始める。鹿鳴館自体は一時的なものであったが、やはりそこに存在した内容には、日本の新しい時代に必要な意味があったので、一般の室内装飾や工芸や服装などの面で人々の好み——欧風化の趣味を養う結果に寄与したと考えてよいであろう。もっともそれは鹿鳴館が存在しなくても次第にわが国にとりいれられるべきものであり、同様の結果を生じたと考えられるが、鹿鳴館は少くともよい意味でもわるい意味でもその発火点となったことは確実である。

鹿鳴館の次に、現在の迎賓館、旧赤坂離宮について取り上げなければならない。赤坂離宮は明治五年二月に紀州藩主徳川茂承が宮内省に献上し離宮となった。明治六年五月に皇居が焼失し、ここに仮皇居が置かれたが、明治二十二年一月に明治宮殿が完成すると大正天皇の東宮時代、東宮御所となった。明治三十二年七月に洋風の東宮御所に改装のため着工し、予定の二倍の工費五一〇万五〇〇〇円をかけて十年がかりで、明治四十二年に完成した。石造の二階と地下一階で、延べ一五五〇〇〇平方メートルあり、ヴェルサイユ宮殿(図版1)を模して建造された。大正天皇はこの建物を使用せず、大正十一年四月には英国皇室のエドワード皇太子が宿泊第一号となり、大正十二年八月から昭和五年九月まで現天皇が摂政時代に使用した。昭和二〇年五月の東京大空襲にさいして爆撃され、焼失をまぬかれたがかなり損傷した。昭和二十三年一月に建物と敷地の十一万五〇〇〇平方メートルが皇室財産から国に移管され、昭和三十八年五月にはこれを迎賓館に改装することが閣議で決定し、昭和四十三年十二月に着工され、昭和四十九年三月に現在の迎賓館(図版2)として完工した。(迎賓館監修迎賓館赤坂離宮 毎日新聞社刊 1975)現在の迎賓館は和風の建物と庭園を新設し、改装にさいしては村野藤吾氏が責任者として工事に当った。したがって現在の迎賓館は明治の建設当時のものと全く同一ではなく、宮殿建築が迎賓館に改装されるという「抽象的には、人間的な空間の考え方を変えることを意味し、技術的には、昭和時代

の改装だから昭和時代が反映されることも自然」であり（前掲書、村野藤吾、迎賓館改装記より）、しかも由緒ある建築物や家具の出来るかぎりの保存を目的としておこなわれたものである。ここでは現在の迎賓館についてではなく、明治の洋風の東宮御所に改装のさいの問題について考えたい。

まず東宮御所を洋風に改装することは、接判所や集会所としての鹿鳴館の建設とは全く異った意味があったと思われる。日本が明治維新という未曾有の状況の下で、諸外国に列して発言していくためには、その当時の日本の中心である天皇家の建物の何かを洋風化することが必要であったのであり、たんなる外人の接待や社交の目的で建設されたものとは目的が異っている。したがって費用も日時も規模も鹿鳴館とは比較にならないほど大がかりで、その建設は日清戦争後の国粹主義の方向に合致していた。片山東熊を中心とする十年間の建造期間中には日露戦争が勃発し、明治天皇は工事を中止するよう求めたこともあったが、当時の宮内大臣田中光顕は工事を続行した。これは諸外国にたいして日本の近代化を印象づけるポスト鹿鳴館の意味をもっていった。そこで次の問題として当初からの入念な工事と可能なかぎり当時の先進国から輸入することがおこなわれたと考えられる。歲月、内部装飾（図版3）の多様さ——大理石はイタリアとフランス、ノルウエーから、家具やシャンデリア、ゴブラン織はフランスと家具の一部はドイツから、絨緞はイギリスであり、とくに当時のフランスから影響を受けることが多く、天井画の制作・指導などのほか、大ホール、「羽衣の間」（現レセプションルーム）、「小宴之間」（現小食堂）はフランス十八世紀末の様式、「彩鸞之間」（現カクテルラウンジ）（図版4）はアンピール様式、「花鳥之間（饗宴之間）」（現大食堂）はアンリー二世様式、「喫煙室」（現控室）の彩色タイルもフランス産というように全く関係が深かった。家具はその大部分がルイ十六世様式（図版6）で、ほかにルイ十四世様式、ルイ十五世様式、アンピール様式、サラセン様式、ルネッサンス様式などが含まれており、室内装飾の石膏レリーフの方法はフランスのフォンテーヌブロー宮殿で十六世紀におこなわれたものの影響を受けていると思われる、大食堂のアンリー二世様式もフォンテーヌブロー宮殿と関係がある。

このように十六世紀から十八世紀に至るフランスの影響を中心に、とくに室内装飾と家具は十八世紀のフランス、すなわちロココの影響を強く受けた迎賓館は、明治後期のまさに日本の近代化に関連した象徴的な建造物であるといえよう。しかしながらブルーノ・タウトが「当時仏蘭西風のロココ様式で建てられた東京の赤坂離宮には爾来御滞留のことのなかったことは周知の事実である。厚い壁のために湿気が籠り、欧風の窓を備へた設計法は、日本に於いては絶対に必要な通風を妨げてゐるのである。」（ブルーノ・タウト著森傳郎訳日本文化私観、明治書房 1986、

二九七（八頁）と述べているように、どこまでも欧風の直輸入であり、日本化ではなかった。もとよりタウトの意見には、日本式の木と紙の住宅を賞讃する傾向が大であるから一概にすべてを肯定することは問題である。またこの日本の近代化の象徴は、ほとんど一般の日本人の眼に触れず、鹿鳴館以上に日本の現実とほど遠いものであったことも事実である。あしかし例えば「花鳥の間（饗宴の間、現大食堂）」と「小宴之間」の壁面に飾りつけられた隋円形の七宝焼の額（図版9）は、渡辺省亭が下絵を描き、濤川惣助が製作した無線七宝で、日本画の味わいをそのまま七宝焼で焼きつけている。無線七宝は墨絵のぼかしをも表現することができ、画期的な技術であったが、迎賓館の洋風の壁面に洋風の額装（図版8）で、明治の当初から飾られている。そしてひとはこの日本画と洋風の奇妙な出会いのかもしれない。一種の日本的ロココとも名づけるべき印象を見出すことができるであろう。そしてその方向こそ昭和の改装に当たっての和風館の新設などの種々の日本化の傾向に繋がっていると考えられるのである。

#### 四

以上に述べてきたように、日本の近代化に伴う文化的現象の中に、フランスの十八世紀のロココ的なもの——それは明治時代にはヨーロッパ各地に及び、汎ヨーロッパ的な国際的スタイルとしてわが国に伝えられたが、その影響がかなり根づよく見出される。そして鹿鳴館や迎賓館のように国家的な建造物や行事として取扱われている。さらにわが国において常に諸外国から美術や文化を摂取するさいの熱心な態度がみられる。ルネッサンスやバロックがわが国に伝えられたのでなく、ロココ的なものが輸入された（図版7）ということは、時代のしからしむるところであったかもしれないが、わが国にとっては幸運と違ってよいであろう。種々の条件が異っているにせよ、桃山時代に南蛮芸術が伝えられたときは異国的なものとして迎えられた面が目立つが、明治時代におけるロココは、それとは多少とも相異して、日本人のなかに消化される要素を強く有していたというべきであろう。しかしながらそれは日本だけでなく、世界の各国において見出され、そのためにこそロココが国際的様式と考えられているのである。リードはロココをヨーロッパ的なユニバーサルな様式と称したが、筆者は中近東や東洋にも及ぶ国際的な様式と考えたい。例えばルーマニアやブルガリアの十八〜九世紀の宗教的な美術や宮殿においても、タイのバンコクの王宮に十九世紀に建設されたエメラルド宮殿にも、その影響は顕著である。日本にもその一環としてロココ的なものが伝来し、日本人はそれを従来から持っていた優美を好む



## 日本の近代化とロココ趣味

趣味に合致させて受け入れた。しかし本当の意味での優美が、文化の爛熟期にしか出現しないとすれば、明治時代に直ちに日本的なロココ的なものが創造されるのは不可能である。してみれば明治時代には国際的なロココをたんに受け入れたのみで、真の日本化はそれ以後にまかされることになる。大正デモクラシーの日本的なもの、昭和における民族的なものを受けとり直しなどの中に、そのチャンスはあったはずである。けれどもその時期は、日本にとってまたあまりに目まぐるしく、現在までに十分な日本的形成はなされていないと思うが、その問題については改めて考察したい。

(本研究は文部省科学研究費助成金による総合研究の分担課題である。)