鹿島美術研究
年報第32号別冊抜刷
2015年11月15日刊行

エルネスト・シェノーのジャポニスム
―芸術におけるナショナリズムと産業芸術振興をめぐって―

齋　藤　達　也

公益財団法人 鹿島美術財団

⑬　エルネスト・シェノーのジャポニスム
――芸術におけるナショナリズムと産業芸術振興をめぐって――

研　究　者：ソルボンヌ大学大学院　美術考古学科　博士課程　　齋　藤　達　也

Ⅰ．シェノーの日本美術論

19世紀フランスの美術批評家エルネスト・シェノー（1833-1890年）〔図１〕は、同時代美術を論じた人物としてよりも、日本美術を先駆的に論じた者としてよく知られている。1867年のパリ万国博覧会に際して発表した日本美術論（注１）、さらに1869年に装飾芸術家に対して行った講演の記録は（注２）、ジャポニスム黎明期にフランス人によって執筆された初めての本格的な日本美術論だったといって差し支えないだろう（注３）。また1878年のパリ万博の際に著された「パリにおける日本」（注４）と題する論文は、同時代の芸術家やコレクターについての貴重な証言になっていて、今日のジャポニスム研究で頻繁に参照されるテクストとなっている。

それでは、同時代美術の批評家だったシェノーが、いまだ情報量の少なかった日本の美術をあえて積極的に取り上げて論じた理由は何か。そしてまたなぜ、いち早くその芸術の本質を抽出・整理して、フランスの装飾芸術家に伝える必要があったのか。シェノーによる日本美術論それ自体の内容や、その重要性と先駆性についてはすでに紹介されてきた（注５）。ところがその重要性にも関わらず、こうしたテクストの成立条件を問い、日本美術論を歴史の中により正確に位置付けようとする試みは十分になされてこなかった。国際化によって画一化する同時代美術を前にして、美術批評家としてシェノーは西洋各国の芸術の固有性がいかに重要かということを説いていた。他方ではそうした固有性を保持したまま、産業芸術発展のために異国の芸術を摂取すべきだとも考えた。一見すると相容れないこうした立場に潜む論理を理解するには、シェノーが唱えた「ナショナリズム」の理念を検討しなくてはならない。

Ⅱ．「芸術におけるナショナリズム」の理想と日本美術

制度化された学問としての美術史学がいまだ整備されていなかった19世紀半ばのフランスでは、自国の美術の歴史を学問的に記述する試みや、作品や史料の体系的整理を通じ、フランス美術のアイデンティティーが問われるようになった。例えば18世紀のフランス美術の再評価が進み、フィリップ・ド・シュヌヴィエールは『アルシーヴ・ド・ラール・フランセ』によってフランス美術史に関わる未刊行史料の出版を開始し、地方美術館ではコレクションの目録化が着手され、『ガゼット・デ・ボザール』

をはじめとする美術専門誌の刊行が始まり、シャルル・ブラン編纂の『全流派画人伝』に代表される、芸術家の伝記の刊行も相次いだ。また1855年のパリ万博や1857年のマンチェスター美術名宝博覧会によって、西洋諸国の芸術が一堂に会し、いわば比較される機会も増えてゆく。それに合わせ、美術史や美術批評においてもナショナリズムの色合いのある言説が見られるようになる（注６）。

シェノー自身もこうした問題意識を共有しており、フランス美術の特質はレアリスムの伝統にあり、歴史を遡ればル・ナン兄弟や、ワトーやシャルダンといった18世紀の画家の中にその伝統が見出されるとする（注７）。反対にプッサンやダヴィッドに代表される古典主義に対する態度は厳しい。古典主義はイタリアの巨匠の模倣に専念することで、フランス美術の独自性を損ねたとするのがシェノーの立場だ。1862年にはアングルやカバネルといったアカデミズムの画家に対して、「フランス的イタリア主義」（注８）だと断じている。ただし、フランス美術だけではなく、西洋各国の美術の固有性が失われつつあると危惧を募らせるところが、シェノーの問題意識を大きく際立たせている。この危惧は、1867年のパリ万博を振り返りつつ、珍しく理論的に自身の考えを述べた論文「芸術におけるナショナリズム」において明確にされている。

> この広大な競争の中から、いかなる独創的な潮流も、豊かな視野も、将来の糧も得ることはできない。だが、各国の古の流派に特徴的だった固有性が全体として消失していることを確認するには、美術に割り当てられた展示室をいくつか訪れてみるだけで十分だ。〔中略〕あちらこちらで、同じ描き方、同じ技法、わずかな例外を除いて同じ巧みさが見て取れる。同種のモチーフ、同種の混同があちこちにあるのだ（注９）。

各国の美術の独自性が失われつつあるという見解を示した上で、シェノーはさらに次のように続ける。

> この博覧会からわかるのは、西洋において芸術は、ゲニウス・ロキや、あるいはまた人種、環境、各々に異なる文化的伝統によって決定付けられていた国民芸術の集まりや並置ではなくなってしまったということだ。あらゆる障壁が消えてしまい、そのことで芸術は全速力でコスモポリタニズムに向かっている。〔中略〕西洋の芸術はコスモポリタンになったのだ（注10）。

哲学者イポリット・テーヌが、ある社会の文学や芸術は「人種、環境、時代」によって決まると主張したように、シェノーも、本来的にはこうした要素によって各々の国の芸術が特徴付けられるべきだと考えていた。しかしながらシェノーが1867年の万博会場で見出したのは、そうした国民芸術の集まりではなく、国際化する芸術家の移動や博覧会の開催によって画一化する芸術であった。そうした悪しき傾向は「コスモポリタニズム」の一言でまとめられている。これに対置する概念としてシェノーが打ち出すのが「ナショナリズム」の概念で、すでに見た論文「芸術におけるナショナリズム」においてもはっきりと表明されている。大陸の芸術とは異なり、独自の芸術を開花させていたイギリス美術までもがコスモポリタンな傾向を示すようになったことについて論じた後年の論文の中で、シェノーは自身が推し進めるこの「ナショナリズム」の概念を次のように説明する。

> こうした作品がそういうわけで失ってしまったのは、この地域固有の特徴、生まれたところの刻印、生まれつきの特質、「土地の匂い」、外国の感性、異質の環境、一言でいえば「ナショナリズム」である。「ナショナリズム」は、芸術が誠実であるかぎり、外国の芸術における抗いがたい魅力だというのに（注11）。

注意すべきは、シェノーのいう「ナショナリズム」は、自国の芸術を称揚するという、一般的な意味では使われていないという点だ。そうではなく、各々の国が、その地域独自の芸術を育むことをシェノーは「ナショナリズム」なる概念によって説いている。この概念がいかに重要であったかということは、シェノーがブリュッセルで行う講演の主題について友人に宛てた書簡に、「講演の主題として、私が著作で何度も繰り返し述べてきた考えを取り上げようと思います。すなわち芸術の領域で、ナショナリズムを守り、コスモポリタニズムと戦うということです」（注12）と記したことからもわかる。「ナショナリズム」はシェノーの様々な著作を通底する概念だったのだ。

それでは、西洋の芸術が均一化しているとの懸念を抱いていたシェノーは、1867年のパリ万博に初めて公式に参加した日本の芸術に対して、どのような反応を示したのだろうか。シェノーは『芸術において競い合う諸国民』と題した著作の最終章で、日本美術について多く紙幅を割いて論じる。その章の冒頭では、コスモポリタンな傾向を見せ始める西洋の芸術の状況が総括された上で、独創的な芸術を開花させた国として日本の名が挙げられる。

われわれの大陸をまたがる同一の文明の大きな流れが、日に日に西洋の芸術の流派における、地域的独自性の最後の痕跡をかき消している。かつてはゲニウス・ロキが燦然と輝いていたのだが。〔中略〕これと対照的な例として、読者の注意をしばらくの間ある芸術の出現に向けてみたい。それは、西洋から来た動向にすでにおどかされているものの、まだ深刻なほどには損なわれてはいない芸術、そう極東の芸術である。だが中国について話してみようというのではない。そうではなく、中国の隣の小国、日本である（注13）。

日本の芸術、それもとりわけ日本の装飾芸術の質の高さが目にとまり、シェノーが日本美術を論じるにいたったのはたしかだろう。一方でこの記述に見られるように、日本美術の中に、シェノーは自身の掲げる「芸術におけるナショナリズム」という理想の実現を見出したこともまた間違いない。繰り返し述べれば、19世紀半ば以降、フランスでは諸外国の美術との比較の中で、何が真正な「フランス派」であるのかという議論が活発となっていた。そうした中でシェノーは、ギリシアやイタリアに範を求める新古典主義のアカデミズムのために、フランス美術、さらには西洋美術全体が、地域的独自性を喪失しているとする問題意識を育み、それに対抗するための概念として「ナショナリズム」を掲げた。そこへ現れたのが、この概念をいわば見事に体現していた日本美術だったのである。

日本が開国したことによって、西洋で日本美術を目にする機会は飛躍的に増えた。だが他方で開国は、日本に西洋の芸術が流入することもむろん意味していた。よく知られているように、幕府は1867年パリ万博に開成所画学局の画家による、日本的な主題の油彩画を10点送り込む（注14）。こうした絵画は額装された上で、イタリア絵画展示室の一画に掛けられることとなる。西洋の技法を用いた絵画を前にしたシェノーは、批判的な言葉を書き記す。

博覧会でわれわれは、明暗法を用いる西洋の技法で描かれた日本絵画の企てを見た。包み隠さずに言えば、こうした初めての試作品は嘆かわしいほど凡庸で、画学生の作品のようなのだ。独自性、魅力、日本的気質の素直なところがまるで欠けている。こういったものを見ると、いっときのものであったとしても、西洋が日本の風習、とりわけ美術に悪影響を及ぼしかねないと思わせられるのだ（注15）。

万博に展示された日本の油彩画について、実質的な見解を残した批評家がおそらくシェノーひとりであったという事実は示唆的だ。「ナショナリズム」という理念の実現を日本美術に見出したシェノーだからこそ、国の近代化と同時に日本の芸術がコスモポリタニズムへと向かう兆候を見過ごすわけにはいかなかったに違いない。

Ⅲ．日本美術の装飾文法の応用に向けて

シェノーの日本美術論を理解する上で考慮すべきいまひとつの歴史的文脈は、西洋における産業芸術振興の文脈である（注16）。1851年と1862年のロンドン万博、そして1855年のパリ万博において、フランスは産業芸術の分野でイギリスに徐々に立ち遅れ始めているとの焦燥感をつのらせた。そこで産業芸術を振興するための様々な方策がフランスではとられたが、その中のひとつに、産業応用美術中央連合の設立がある。この組織は、コンクールや展覧会の開催、図書館の整備、講演会の開催などを通じて、装飾芸術家を支援するために1864年に生まれ、その後1882年には装飾美術中央連合へと再編され、のちの装飾美術館の母体となった。シェノーは1864年の創立時から中央連合の中心的な会員として活動している（注17）。

1869年に中央連合は、パリの産業館で「東洋美術館」と題する、アジアの美術品を展示する大規模な展覧会を開く。ここに自身の所有する浮世絵などを貸し出したシェノーは講演会も開き、日本美術について講じた（注18）。中央連合主催のこの講演会は、主にフランスの装飾芸術家に向けられたもので、それゆえ日本美術の装飾文法を紹介する内容となっている。その一部分を紹介してみよう。

> みなさま〔中略〕日本の装飾芸術の本質的な特徴は次のようであると、お気づきになるでしょう。すなわち第一に対称性の欠如、第二に様式、そして第三に色彩です（注19）。

このうち「対称性の欠如」については、シェノーは「非対称性」というひとつの概念にまとめる。この概念化は、その後多くの批評家によって繰り返される日本美術の特質となるという意味で、画期的だった。シェノーは続けて、西洋の伝統的な装飾文法としてある「対称性」に固執することを戒め、日本美術に見られる自由な「非対称性」の原理を参考にすることを強く勧める。

> さて、みなさまが日々戦うべき相手は、まさにこの〔西洋伝統の幾何学的〕形態

なのです。みなさまの役目はそうした形態を生き生きとしたものにすることです。私の考えを突き詰めて述べるならば、実用的な原理には従いつつも、そういった形態を隠し、できるだけ目につかないよう変えることにみなさまは秀でています。美的な才能がこの意味でなしうることは、日本美術が数え切れないほどの実例を見せてくれています（注20）。

シェノーが日本美術の本質を３点に絞って整理したのは、装飾文法を芸術家が深く理解した上で作品に応用することを後押しするためであった。またそのことで、表層的な模倣を回避できると考えたのだろう。

1878年のパリ万博が訪れると、シェノーは『ガゼット・デ・ボザール』に日本美術論を執筆する。この論文は当時の芸術家やコレクターの実名を出し、ジャポニスムが流行する様子を語るという意味で貴重な証言となる記事であったが（注21）、ここでもシェノーはフランスの装飾芸術を論じる。

ブラックモン氏のテーブルウェアセットは、ある決まった様式を知的に解釈することで得られる、完璧な見本であった。この仕事熱心な芸術家は単に、われわれの野菜や家禽から装飾の要素を選び取ったのだ。彼が日本の芸術家に借りたのはただ、フランスの装飾における慣習よりもはるかに大きな、モチーフの配置に関する自由でだけあった。つまり、中心をあえてずらすこと、均衡を破り、マッスの釣り合いをとること、そして私が非対称性と名付けたものを縦横に使うことである。〔中略〕これらはみな理にかなっており、筋が通っていて、的確で、強く惹きつけてやまない素晴らしい独創性が、魅力的な芸術を生みだしているのだ（注22）。

ここでは、1869年の講演でも強調していた「非対称性」の装飾原理を持ち出し、それを《セルヴィス・ルソー》〔図２〕へと応用した人物としてフェリックス・ブラックモンの名が挙げられている。「われわれの野菜や家禽」と述べられるように、フランスという土地固有の動植物をモチーフとして選択した点は、シェノーにとってとりわけ重要だった（実際には『北斎漫画』からの借用ではあるが）（注23）。安易にモチーフを写し取るのではなく、日本の装飾文法を参考にすること、つまり「ナショナリズム」の理念を実現しつつ他国の芸術を応用していることが、《セルヴィス・ルソー》の高い評価へとつながっている。

実際、日本美術に見られる、日本独特のモチーフをそのまま写し取った作品が1878年の万博の際には散見されたようで、シェノーはこう嘆く。

> この手本〔セルヴィス・ルソー〕は大変洗練されていたので、製作所の図案家たちはそれを真似ることを慎重に避けた。反対に彼らは全てを日本美術から借りたのだ。つまり構図、デッサン、色彩である。彼らは画帖を丹念に見て、それらを写し取り、モチーフを自分たちのブロンズやファイアンスの陶器に持ち込んだのだ。彼らは人物、類型、服装、態度、パレットの色調、さらにはエマイユの底の網目状のひびまで模写したのである（注24）。

日本美術の安易な模倣に対するシェノーの姿勢は一貫して厳しい。単にそれが異国趣味の次元にとどまっていたからというだけではない。それ以上に、異国の芸術を模倣することは芸術の地域的固有性を喪失することと同義であったからだ。

こうしてみると、シェノーのいう「ナショナリズム」が日本美術論の全体にいかに響き渡っていたかがわかるだろう。当初の問いに立ち返るならば、シェノーが日本美術のあり方に「ナショナリズム」の理念が結実しているのを認めたことが、極東の芸術を積極的に論じる契機になったと答えてよいだろう。そしてまた表層的模倣に陥らずに、フランス美術の固有性を保ちながら日本美術に学ぶという困難な課題に対しては、日本の装飾文法の特質を抽出することで解決を試みたのだといえる。1860年代末にシェノーが早くも本格的な日本美術論を著し、さらには日本美術の本質を見事に規定することができたのは、美術批評家として培った確かな洞察力があったからにほかならない。しかしながらまた、西洋諸国の芸術のアイデンティティーが問い直される時代状況が用意され、それに対してシェノーが「ナショナリズム」の理念を練り上げていたことも、こうした歴史的なテクストが生まれる場を作り出していたのである。

注

(1) Ernest Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art,* Paris, Didier, 1868.

(2) Ernest Chesneau, *L'Art japonais: conférence faite à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, Paris, A. Morel, 1869.

(3) 1860年代前半からシェノーには日本美術に触れる機会があった。例えばシェノーは日本の美術品も展示されていた1862年のロンドン万博を訪れ、記事を新聞に連載している（4, 11, 12 octobre 1862 ; 8 novembre 1862, *L'Opinion nationale*）。またシェノーはナポレオン三世の従姉妹マチルド皇女のサロンの常連のひとりであった。ゴンクール兄弟は、1864年にマチルド皇女に日

本の画帖を見せた際、シェノーも居合わせていたことを『日記』に記している。「皇女にお願いされていた日本の画帖を持って行った。サロンにはサント=ブーヴ、シェノー、ポーラン・リマイラックがいた」。Edmond et Jules de Goncourt, *Journal: Mémoire de la vie littéraire*, 3 vol., Paris, R. Laffont, 2004, tome 1, pp. 1042-1043.（6 janvier 1864）ゴンクール兄弟も通い詰めたドゥゾワ夫妻の日本骨董店（220 rue de Rivoli）と同じく、リヴォリ通りにシェノーが住んでいたことも（138 rue de Rivoli）、日本美術と日常的に接する機会を与えた可能性がある。

(4) Ernest Chesneau, « Le Japon à Paris », *Gazette des beaux-arts*, septembre 1878, pp. 385-397. Ernest Chesneau, « Le Japon à Paris（deuxième et dernier article）», *Gazette des beaux-arts*, novembre 1878, pp. 841-856.

(5) 大島清次『ジャポニスム　印象派と浮世絵の周辺』美術公論社、1980年（講談社学術文庫、1992年）。本書ではシェノーの美術批評家としての立場、および産業芸術振興の文脈を検討することの意義が課題として指摘されている。1869年の講演についてはとくに馬渕明子「シシェル、ケクラン、ミジョン、シェノー　日本美術受容に関する四人の功績」『フランス・ジャポニスム文献集成　第一部別冊日本語解説』エディション・シナプス、pp. 16-19を参照。シェノーによる1878年の記事の訳注付きの邦訳は、エルネスト・シェノー「パリに於ける日本」稲賀繁美訳、『浮世絵と印象派の画家たち展』サンシャイン美術館、1979-1980年、pp. 196-205を参照。

(6) 19世紀半ばから20世紀初頭のフランス美術史学におけるナショナリズムについては次を参照。Michela Passini, *La Fabrique de l'art national: Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, MSH, 2012.

(7) Ernest Chesneau, « Le réalisme et l'esprit français dans l'art. Les frères Le Nain », *Revues des deux-mondes*, tome 46, 1863, pp. 218-237.

(8) Ernest Chesneau, *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1862, pp. 123-130. 原語はl'italianisme français.

(9) Ernest Chesneau, « Le nationalisme dans les arts », *Revue de France*, mars 1872, p. 383.

(10) Ibid., p. 384.

(11) Ernest Chesneau, « The English School in Peril: A letter from Paris to the Editor of The Magazine of Art », *The Magazine of Art*, 1887, pp. 25-28., esp. p. 26.

(12) Fondation Custodia, Paris, 2001-A.188.（Ernest Chesneau à Jules Levallois, 17 mai 1871）

(13) Ernest Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868, p. 415.

(14) 次を参照。森仁史「1867年パリ万国博覧会における『日本』」『戸定論叢』第3号、1993年、pp. 1-36. ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル「考察：1867年パリ万国博覧会に出品された日本絵画について」『ジャポニスム研究』第33号、2013年、pp. 12-17.

(15) Ernest Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868, p. 454.

(16) フランスにおける産業芸術振興とジャポニスムの関係については寺本敬子「1867年パリ万国博覧会とジャポニスム」『西洋近代の都市と芸術　パリI　19世紀の首都』喜多崎親編、竹林舎、2014年、pp. 108-128を参照。

(17) シェノーは諮問委員の役職を請け負うなどして、中央連合の活動に積極的に関わっている。1876年になると多忙を理由に辞職するが、その後も中央連合で講演や出版物に協力した。講演に関連する資料（プログラムや書簡など）はBibliothèque du musée des Arts décoratifs, Archives de l'UCAD, D5/17およびD5/24. 辞職についてはA4/309.

(18) シェノーは「壁紙、扇、西洋人のカリカチュアを描いた日本の版画」を出品している。

Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie. *Guide du visiteur au Musée oriental*, Paris, 1869, p. 9.

⑲ Ernest Chesneau, *L'Art japonais: conférence faite à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, Paris, A. Morel, 1869, p. 11.

⑳ Ibid., p. 15

㉑ シェノーは美術史の著作を執筆するときと同様に、関係者から直接情報を得ていたことが、友人の批評家フィリップ・ビュルティの書簡からわかる。ビュルティは、日本美術の愛好会である、いわゆる「ジャングラールの会」の会員証について問い合わせを受けている。(Philippe Burty à Ernest Chesneau, juillet 1878, Bibliothèque de Versailles, Fonds Coudere)

㉒ Ernest Chesneau, « Le Japon à Paris », *Gazette des beaux-arts*, septembre 1878, pp. 391-392.

㉓ 《セルヴィス・ルソー》に散りばめられたモチーフの元絵はシェノーの見解に反して、『北斎漫画』や二代葛飾戴斗の『花鳥画伝』にある。大久保純一「ルソーのテーブルウェアと日本版画」『フランスが夢見た日本―陶器に写した北斎、広重』東京国立博物館、2008年、pp.142-145を参照。

㉔ Ibid., p. 392.

〔附記〕本稿は2014年6月13日に12e École Internationale de Printempsにおいて « Le japonisme d'Ernest Chesneau: la quête du caractère national »として発表した内容を発展させたものです。当日は多くの貴重なご意見をいただきました。この場を借りてお礼申し上げます。

図１　エルネスト・シェノー（1860年代）、個人蔵

図２　《セルヴィス・ルソー》（1866年以降）、オルセー美術館