

博士論文（要約）

世紀轉換期における日仏文化交渉史（1890 - 1920 年代）

——フランス美術行政にみる日本美術観を中心に——

林 久美子

本論は、世紀転換期（1890-1920年代）における、日本とフランスの文化的接触を文化交渉史として捉えようとするものである。とりわけ、1900年までは、日仏の接触が文化交渉と呼ばれるべき状態に至るまでを確認し、20世紀初頭においては、文化交渉という枠組みの中で、フランス美術行政を中心とする、フランスの公的組織において、日本美術がどのように認識されたのかを中心に検討する。よって、本論は連関した二つの主題を持って構成されている。19世紀末に誕生した日仏の文化交渉とは如何なるものだったのか、そして、日仏文化交渉を土台とした、20世紀初頭のフランス美術行政における日本美術観とは如何なるものだったのかという二点である。

この二点について検討する際、根底に存在するのは、19世紀後半のフランスを席卷した日本趣味、ジャポニスムという問題である。ジャポニスムという語の定義については後述するが、19世紀後半のジャポニスムブームがどのように日仏文化交渉へと結節するのか、あるいは、20世紀初頭のフランス美術行政において、衰退後のジャポニスムはどのように関わっていたのか、検討する必要があると考える。

本論の対象時期である世紀転換期（1890-1920年代）の日仏文化関係といえば、1900年のパリ万国博覧会をはじめ、多くの事例が研究されていると思われがちであるが、意外にも世紀転換期に限っては、なぜか今まで手薄の状態が続いてきた。これはちょうど、先行研究の空白期間、エアポケットのような状態に陥っているからだと考えられる。日仏関係の黎明期（幕末～明治初期）ほどの文化的興味は薄れ、ジャポニスムも終着地点を迎えた1900年、そして、第一次大戦後の日仏接近の機運や、藤田嗣治らの活躍が見られた1920年代という両期間の谷間にあたっているのである。しかし、この世紀転換期は、世界第二の植民地保有国として、帝国主義列強の中での自己再規定を図っていたフランスと、日清・日露戦争を経て、帝国主義列強の仲間入りを果たそうとしていた日本という、両国の時代状況を反映し、複雑な文化的交差の見られる極めて興味深い時期だと考えられる。そこで本論では、政治と文化が密接に絡み合った日仏の文化的接触、すなわち日仏文化交渉と、フランスの公的組織における日本観という二つの観点から、この時期を捉え直すことを試みる。

1. 文化交流か、文化交渉か

日仏文化交流史研究

「日仏文化交渉」あるいは「日仏文化交渉史」という言葉は、筆者の修士論文、及びその後の雑誌論文掲載を経て、近年、使用されている事例を目にするようになってきたが、未だ学問的な定義が定まった語とは言えない状況にある。その一方で、類似した語として「日仏文化交流史」研究があるが、こちらはある程度定着した用語として、日本

仏学史学会を中心に研究が進められている。

日本仏学史学会の機関誌は、『日本仏学史研究』（昭和46年1号～）から『仏蘭西学研究』（昭和51年7号～）へと名称変更しているが、富田仁氏が「すでに仏蘭西学という名称も日仏文化交流史研究を示すものとして定着しつつある」¹と記しているように、元来、仏学史学会では日本における仏学＝仏蘭西学の導入、発展に関する事柄を、日仏間の文化交流の中心に据えてきた。仏学とは、江戸時代の蘭学に対応するそのフランス版で、フランス学ということになるが、その実態は、フランスという国やその文化全般についての研究というよりは、フランス語学が中心となっている。フランス語を習得することによって、洋書から様々な知識や技術を得たり、外交文書等の遣り取りを行ったりすることを目的とした学問であった。

そのため、まずは日本仏学の始祖と言われる村上英俊や、最初のフランス人通訳となった宣教師メルメ・カションなど、仏語辞書の編纂や、仏語学の教育に関わりの深い人物についての調査が、これまでの仏学史学会による研究の主なものとなっている²。また、そこから派生して、最初にフランスに行った人物としての支倉常長、最初に日本を訪れ、殉教したフランス人としてのクールテ神父など、日本とフランスとの関係において、「最初の出会い」というものも重視されてきたと言えるだろう³。

もう一つ、重要な研究対象とされているのは、お雇い外国人として活躍したフランス人である。一般的にも、法学者のボアソナードがお雇いフランス人として有名であるが、その他にも総数で270名以上いたであろうことが判明している。彼らは、横須賀造船所や富岡製糸場、生野銀山といった、明治日本の近代化を語る上で欠かすことのできない場所で、その知識や技術を伝えて大きな役割を果たした。こうしたお雇いフランス人についての調査⁴も仏学史学会の成果として挙げられる。

以上のように、仏学史学会、ひいては従来の日仏文化交流史の研究対象は、仏語学者、宣教師、お雇いフランス人といった人物たちに集中していることが分かる。そこから窺えることは、研究分野が実学—仏語学・法学・産業・軍事など—に偏っているということである。また、仏語教師やお雇いフランス人などの個人の事績を調査し、明らかにすることを主眼とした研究が多く、個別の事例研究に終始しているきらいがある。

さらに、このような研究対象に見られる傾向と関連して、もう一つ指摘される点は、研究の対象時期が限定されているということである。仏学が盛んになる幕末から、お雇い外国人の活躍が見られた1880年代までが、これまでの研究の中心となっている。本

¹ 富田仁「日本仏学史学会の沿革」（『仏蘭西学研究』15・16号、1986年）35頁。

² 高橋邦太郎・富田仁・西堀昭『ふらんす事始：仏学始祖村上英俊の人と思想』（校倉書房、1975年）、田中貞夫『幕末明治初期フランス学の研究』（国書刊行会、1988年）

³ 高橋邦太郎『花のパリへ少年使節・慶応三年パリ万国奮闘記』（三修社、1979年）、富田仁・西堀昭『日本とフランス：出会いと交流』（三修社、1986年）

⁴ 澤護『お雇いフランス人の研究』（敬愛大学経済文化研究所、1991年）、西堀昭『日仏文化交流史の研究：日本の近代化とフランス』（駿河台出版、1988年）

論文で対象とする、世紀転換期（1890-1920年代）は、日清・日露戦争を通して、日本の国際的立場が大きく変動した時期であり、また1900年にはパリ万博というメルクマールもあって、日仏関係を考察する際にも重要な時期であると言えよう。しかし、従来の日仏文化交流史研究においては、この時期の日仏交流に関する研究はほとんど見られないのである。

近年は、フランス文学や第二次大戦後の日仏関係など、仏学史学会の研究領域も、分野、時期ともに広がりを見せているが、やはり研究の中心は幕末・明治初期の仏学に携わった人物たちにあると言える。こうした日本の近代化のために尽力した人々が主な研究対象とされ、日本が文明開化を声高に叫んでいた時代に、その研究時期が絞られているということとも密接な関連があると思われるが、日仏文化交流史研究における日仏交流は、ほとんど常に性善説に基づいているようだ。日本の近代化、及び近代化に貢献したであろうフランス人・日本人による「文化交流」は、無批判に「よいものである」という、価値判断によって研究が進められている印象を受ける。本質や結果が所与のものとして既に決まっている状況では、その過程にどのような分析や、丁寧な資料調査があったとしても、学術研究としては物足りない印象を与えることになるだろう。

国際文化交流研究

日仏文化交流史研究からさらに派生して、国際文化交流研究についても触れておきたい。国際文化交流研究は、近年、平野健一郎氏を中心に、国際文化論から生み出された比較的新しい研究領域である。芝崎厚士氏の『近代日本と国際文化交流—国際文化振興会の創設と展開』（有信堂高文社、1999年）第一章において、明確に提示された国際文化交流研究の見取り図や課題を参照しつつ、この研究分野についてまとめてみたい。

日本における本格的な国際文化交流研究は、ようやく緒についたばかりと言われており、さらに中でも、その歴史研究は遅れていることが指摘されている。こうした状況の中、芝崎氏は、「歴史抜き」で語られてきた国際文化交流研究に危機感を抱き、同著において、日本における国際文化交流の誕生と変容の過程を追うことに主眼を置いている。これまでは、戦後日本の国際社会への復帰、地位確立を目指したものとしての、現在とも密接に関連した国際文化交流に関する研究が、国際文化交流研究での主流であった。このような事態に陥っている理由としては、実践的な経験や関心を持つ人々（外交官や駐在員として国際交流の実務に携わった経験のある人々）によってのみ、国際文化交流が語られてきたという事実がある。実践的経験を持つ、限られた人々に占有された、閉じた研究分野であったということが言えるだろう。

さらに、こうした研究者の立場は、研究動向が歴史研究に向かわないということの理由となるとともに、「いかに」より「よい」国際文化交流を「たくさん」行なうか、とい

う課題検討に集中するという事態をも引き起こしている。確かに国際文化交流は、これからますます重要視され、発展していく分野であると思われるが、無批判に、国際文化交流は「よいもの」であるという価値判断に立つことは危険であり、学問研究には不適當な態度といえるだろう。これは、先に日仏文化交流史研究で指摘したこととも重なるが、文化交流の性善説に囚われ過ぎていては、事象の本質的な解明には至らないのではないかと考えられる。文化交流が悪いものであると言うわけでは決してないが、始めから価値判断を決めていては、自ずと導き出される結果も決まりきったものになってしまうことは否めない。中立的な態度で文化交流の実態を見極めようとする姿勢が、国際文化交流研究においても、日仏文化交流史研究においても必要なのではないかとと思われる。

国際文化交流研究において、「国際文化交流」は「異なる国家間、国民間において自覚的・意図的に実施される、文化的要素の接触・交換などの事業」と定義付けられている。このように、文化交流の主体は国及び国民であるため、国際文化交流の成立は国民国家時代以降＝18世紀末～1970年代初頭と規定されている。しかし、それでは果たして日本における国民国家時代とは、いつからと考えればよいのだろうか。ヨーロッパと同様に18世紀末などと考えることは不可能であるし、歴史研究が手薄の日本の国際文化交流研究においては、いつ始まるのかという疑問に、明確には答えてくれない。芝崎氏のみが、日本における最初の文化交流事業実施機関である、「国際文化振興会」（現、国際交流基金）の成立をもって、1930年代（早くても1920年代）を日本における国際文化交流の誕生としているが、果たしてそれでよいのだろうか。国際文化交流を行なう国家的組織の成立としては、1933年の国際文化振興会の成立で正しいだろうが、組織化される以前にも、国際文化交流的な活動は見られるのではないだろうか。明確に国際文化交流として位置付けられずとも、国家的事業へと移行するまでの活動などについても、研究が進められるべきだと考える。

日仏文化交渉史とは

以上のように、本論文に関連すると想定され、「文化交流」という語を含む二つの研究領域について概観してみたが、世紀転換期（1890 - 1920年代）の日仏関係を包括的、実証的に把握することを目指す本論文とは、両者ともに研究内容、対象時期が若干異なることが浮き彫りになった。そこで本論では、研究の前提として、従来の「日仏文化交流史」とは異なる「日仏文化交渉史」という新たな用語、テーマを導き出したい。

既に流布している「交流史」ではなく、「交渉史」という新しい用語を用いる理由の第一には、すでに確認したように、従来の「日仏文化交流史研究」が範疇としている研究分野と、筆者の目指す研究分野が異なるため、明確に区別するという意図があ

る。さらに、「文化交流」という語の内に無意識に含まれる、無条件の友好関係というイメージ、無批判に「何か良いもの」と判断される傾向とも、本研究は相容れないため、「文化交流」ではなく「文化交渉」という語を用いることとした。異なる文化同士が接触した際、友好的に出会い、共に発展していくという関係性ばかりが築かれるものではなく、そこには様々な葛藤や、誤解、齟齬なども同時に生じていたはずである。こうした側面に自覚的に、「文化交流」の性善説に捉われず、中立的な態度で異文化接触の実態を見極めることを目指す。世紀転換期の日仏関係は、日本の近代化がある程度達成され、フランス側が一方的に日本側を教化するという時代を脱し、実態を伴った相互交通の時代を迎えていた。普仏戦争敗北後、帝国主義列強としての独自の地位を模索していたフランスと、近代化、西欧化を成し遂げて、古くて新しい国として立ち現れた日本との関係は、一方通行の教化や、エキゾチシズム、あるいは「日仏文化交流」などという生易しい言葉ではもはや語ることのできない、日仏文化交渉とすべき関係に至った。そこでは、文化と政治を切り離して論じることはもはやできず、互いの思惑や視線が複雑に交差する位相が見られるのである。

2. ジャポニスム研究の射程

では次に、19世紀後半の文化面での日仏関係を語る上では欠かすことのできない、ジャポニスム研究について整理したい⁵。このジャポニスム現象も、広い意味での「日仏文化交流」に当然含まれると考えられるが、日仏文化交流史研究ではこれまで全くと言っていいほど触れられていない。日仏文化交流史研究とジャポニスム研究は、対象時期はほぼ同じで、内容も大まかには、日仏間の文化交流研究という共通点を持ちながらも、研究分野が重なることはなく、見事に棲み分けている状況である。その理由としては、日仏文化交流史研究は、日本の近代化に貢献した仏語系人材を主な対象とし、ジャポニスム研究は、日本美術によってもたらされたフランス側、あるいは西欧側の美学上の変革を主な対象としており、研究対象とする場所と現象が異なっているということを挙げることができる。本論文は、この両研究のどちらにも属すとも、どちらにも属さないとも言えるものであり、現在、きれいに棲み分けられて、研究の空白地帯となっている部分を補完できるものと考えている。

⁵ジャポニスム研究における研究動向については、以下の文献を参照した。大島清次『ジャポニスム—印象派と浮世絵の周辺—』（講談社学術文庫、1992年）稲賀繁美「日本美術とジャポニスムと—「ジャポニスム展」から」（『みづゑ』948号、1988年）稲賀繁美「ジャポニスム文献 解題」（『みづゑ』948号、1988年）馬淵明子「ジャポニスム研究回顧：日本、ヨーロッパ、アメリカにおけるこの10年（1988年-1997年）」（『ジャポニスム研究』19号、1998年）三浦篤「ジャポニスム研究の現在—1988年パリ／東京展に寄せて」（『ジャポネズリー研究学会会報』8・9号、1989年）

ジャポニスムの定義

まず、これまでのジャポニスムという概念の形成過程、定義について確認したい。ジャポニスム研究は1970年代以降に日本も含め、国際的に盛んとなったが、その研究目的は次のように定義されている。「美術品および言語・複製画像を媒介とした直接的、間接的な日本文化の理解（あるいは誤解）、とりわけ日本美術の受容・摂取が、主として19世紀後半から20世紀初頭の西洋の造形美術に現出させたその「効果」「反応」の可能な限り実証的な跡づけ・分析と歴史的な意味の考察」⁶である。

こうしたジャポニスムの定義、及び研究目的で明示されているように、定義の段階から、ジャポニスムは日本側ではなく、欧米側の受容・反応が主題であり、出発時点では、対象も美術に限定されていたということが分かる。このことは、現在においてもジャポニスムの基本文献である、大島清次氏の『ジャポニスム—印象派と浮世絵の周辺—』⁷でも同様に、「欧米の問題でこそあれ、日本側の問題ではない」と宣言されているが、その一方で、大島氏はその「原本あとがき」で、実に様々な指摘も行なっている。そこでは、「原本あとがき」が記された1980年以降に展開されるであろう、されるべきジャポニスム研究の行く末として、地域もフランスに限らず、分野も美術に限定されずに、またその対象時期も拡大していくのではないかという希望が述べられている。さらには、元来の定義からも離れて、欧米からの日本への影響という面も挙げられているのだ。また、他分野への拡大と重なるが、「美術品を離れて」文学者や批評家によって形成された、文字によるジャポニスムの歴史という側面にも触れている。これらの提言に対して、その後のジャポニスム研究の拡大・進展はめざましく、対象地域や分野が拡大していったことは、近年のジャポニスム研究をみればよく分かることである。また、美術家・美術作品をめぐる、文学者・批評家についての言説研究も盛んとなっている。

しかしその一方で、解消されずに残された問題もあったと言えよう。その一つとして、ジャポニスム研究が、個別研究・作品研究に偏って先鋭化していったという側面が挙げられるだろう。また、大島氏自身も「学術文庫版あとがき」（1992年）で、「現在の日本研究とジャポニスム研究が断絶してしまっていることを奇異なこと」として挙げ、その原因として、「ジャポニスム」（これ以後「」付のジャポニスムは、日本美術によってもたらされた西欧芸術における造形原理の変革など、単なる異国趣味や模倣から脱した状態を指す）の定義や問題意識を示し、この「ジャポニスム」の括弧を外し、従来の美術史の枠組みから抜け出す努力が必要であると説いている。ここで窺えるのは、従来の美術史の枠組みに囚われた「ジャポニスム」研究においては、あくまで美術研究が中

⁶ 三浦、前掲論文、p. 10.

⁷ 大島、前掲書、原本は美術公論社、1980年刊。

心であるという実情や、たとえ他分野へと対象が広がったとしても、文学・音楽などといった、確固として「作品」が存在する分野のみが対象とされていたことには変わりはなく、幅広い文化・社会の現象としてのジャポニスム研究には至っていないということである。

さらに、この大島氏の指摘から 10 年ほど経った川本皓嗣氏の批判も、「ジャポニスム」研究の同様の問題点を追及するものとなっている。

ジャポニスムの基本的な定義そのものが、(・・・) 美術以外の雑多な要素をすべて排除してしまっている。(・・・) 絵画の理論や技法の面だけに学問的関心が集中することによって、実は当時ジャポニスムがもっていたに違いないわくわくするような「低次元」の要素、欧米人の目を否応なしに日本に向けさせた雑多な、とはいえ根本的な要素が、まるごと見落とされるのではないか(・・・) いわば日本からの雑多な刺激を消化し、浄化しきった状態を、ジャポニスムの最大の成果とみなし、そこにジャポニスムの意義を見ようとするやり方は、高度な本質論のように見えて、実は、単に受け手の西洋側からする好都合な結果論、あるいは予定調和的な目的論にすぎないのではないだろうか。(・・・) ジャポニスムという豊饒と矛盾をはらむ混沌たる現象を、単なる絵画技法への影響という一点にまで煮詰め、「昇華」させることは、かえってジャポニスムという概念の真意を失う危険があるように思われる。⁸

ここには、美術中心、西洋主体に偏り気味の、従来の「ジャポニスム」研究に対する非難とともに、今後のジャポニスム研究が、さらに幅広い研究対象を持つはずであるという期待が透けて見える。事実、現在のジャポニスム研究は、絵画技法のみに終始しているなどということではなく、多岐に渡った研究がなされていると言えるだろう。

しかし、川本氏が指摘した「ジャポニスムがもっていたに違いないわくわくするような「低次元」の要素、欧米人の目を否応なしに日本に向けさせた雑多な、とはいえ根本的な要素」を、いわゆるエキゾチシズム、異国趣味とみなし、ジャポネズリーと呼んで、「ジャポニスム」とは区別する見方は、常に支配的であった。⁹ 昨年、ジャポニスム学会

⁸ 川本皓嗣「ムスメに魅せられた人々—英詩のジャポニスム」『ジャポニスム研究』21号、2001年、29-30頁。

⁹ 川本氏の指摘が掲載された前年、2000年に出版された『ジャポニスム入門』において、高階秀爾氏は「ジャポネズリー」とは、明らかにそれとわかる日本的な主題やモチーフを、その主題やモチーフに対する特別な関心から作品に利用した場合、その利用のしかたや作品そのものを暗示する用語で、(中略) 異国趣味の一種と言ってよいであろう。それに対し、「ジャポニスム」の場合は(中略) 造形原理、構造様式、価値観をも視野に入れて、日本とはまったく関係のない主題を扱った作品にも日本との関連、あるいは日本の影響を跡づけ、その意味を探ること」と「ジャポネズリー」と「ジャポニスム」を対置させて、定義付けている。「序・ジャポニスムとは何か」(ジャポニスム学会

のシンポジウム（2014年10月4日、於：京都国立近代美術館）では、ジャポニズムとジャポネズリーの定義、区別をめぐる新たな提案が出されて、川本氏の指摘からすでに10年以上も経過した現在においても、ジャポニズムの範疇をどこまでと規定するのか曖昧なままであったことが浮き彫りとなっている。

馬淵明子氏によるこの新たな提案では、「ジャポニズムを「西洋人が日本の文化を元に文化的営為として作り上げたもの、もしくはその現象」と呼んで（中略）一方ジャポネズリーというのは、「日本の物そのものを集めて生活に取り入れたりする趣味」そこに直接には西洋人の手が加わっていないもの」¹⁰と、この両者が定義されている。さらに、ジャポニズムは「西洋人がなんらかの形で作ったもの全部を入れてしまおうというある種乱暴な定義」で、「ただ日本のものを描いただけ真似ただけのものにせよ、どんなに消化されどんなに芸術的に発展した素晴らしいものであれ」、いずれも西洋人の手を経て作られたものとして、それをジャポニズムと呼ぶことが提案されている。この定義によって、西洋人が日本の事物やモチーフを単に真似して描いただけの作品、これまではジャポネズリーや異国趣味と称されていたような作品も、ジャポニズムの範疇に加えられることになり、一見、ジャポニズムの枠組みが広がったように見える。しかし一方で、あくまで何らかの作品であること、そして制作主体としての西洋人が存在することが、この馬淵氏の定義においてもジャポニズムの必須条件となっており、川本氏が示したような、作品でも何でもない「雑多な要素」は、ジャポニズムとみなされていない。

この新たなジャポニズムの定義に対しては、シンポジウム討議において、宮崎克己氏が疑義を呈し、両者を厳密に区別することは難しく、密接に繋がっていることも多いため、どちらも合わせてジャポニズムとすることを提案している。

ジャポネズリーとジャポニズムの二つに分けたときに、それを統括する概念が必要になってくる。19世紀には一方に前衛的な芸術家、他方に流行を追う一般大衆という両極があり、二つは繋がっていた。二つを分けるのではなく、統括する概念としてジャポニズム、造形運動があったと思う。¹¹

また、日本美術のコレクションについても、ものを買ったり集めたりするのはジャポネズリーと定義する馬淵氏に対し、宮崎氏は「輸入されたものを選別する際に、すでに美意識が働いている。選別、さらに収集すること自体、文化的な行為だと考える。（中略）このレベルまで来ると、ジャポニズムと区別する意味がないのではないか？」と述

編『ジャポニズム入門』、思文閣出版、2000年、5-6頁。）

¹⁰ 馬淵明子「ジャポニズムの二つの側面—造形的側面とエキゾティスム」（第4回畠山公開シンポジウム報告・基調講演）（『ジャポニズム研究』34号別冊、2015年3月）6頁。

¹¹ 宮崎克己「共同討議」（報告者：人見伸子）（『ジャポニズム研究』34号別冊、2015年3月）46頁。

べて、やはり全てを統括する概念としてのジャポニスムを想定しているようだ。討議では、ジャポニスムかジャポネズリーかというこの議題には答えが出されず、現在までジャポニスム学会で確定された定義はないと思われるが、本論文では川本氏や宮崎氏と同じく、幅広い意味を含有するものとしてジャポニスムと言う語を規定する立場を取りたい。単なる異国趣味やブームによってコレクションされたものと、造形作品にまで昇華されたものとの間に、分ち難い繋がりが存在する場合もあり、単純に区別できるものばかりではないと考えるからである。よって本論文では、ジャポニスムを「19世紀後半から20世紀初頭の、欧米（本論文では特にフランス）における日本文化・日本美術の発見、受容および、それへの反応」と定義し、使用することとする。しかし、単なる異国趣味のレベル、大衆に広がったブームというレベル、造形原理の変革にまで昇華されたレベルなどなど、ジャポニスムという語の中に、かなり異なる複数の意味が含まれていることも、事実である。よって、なるべく語の内容に誤解が生じないように、使用に際しては、どの意味で用いているのかをその都度説明を付すように心がけたい。

ポストジャポニスム考察の必要性

ジャポニスムという語の定義を整理したところで、次に取り上げたいのがポストジャポニスムという問題である。「ポストジャポニスム」も「日仏文化交渉」という語同様、まだそれほど使用されておらず、用語の定義も定まっていないものである。しかし、現在のジャポニスム研究で見過ごされている点の一つとして、筆者はジャポニスムのその後、つまりポストジャポニスム時代があると考えている。ここでの「ポストジャポニスム」とは単純に、ジャポニスム後の時期という意味で、ジャポニスムに対するアンチテーゼの意味は含まない。

フランスにおける、ブームとしてのジャポニスムがいつ頃から衰退し、終焉を迎えたのかについては、先行研究でも明確には語られず、1900年頃とするものから、第一次世界大戦頃、1920年頃とするものまで、年代の幅も広く、はっきりとはしていない。ジャポニスムは芸術運動であり、ある種のブームでもあったことから、その沈静化の時期を明確に「点」で捉えることは難しいとも言えるだろう。しかし、筆者はここで1900年をもって、それまでのジャポニスムが終焉を迎え、20世紀以降は新たにポストジャポニスム時代に移行したという説を提示したい。なぜならば、1900年のパリ万国博覧会で日本政府が行った古美術展、そして初の官製日本美術史刊行という出来事によって、浮世絵や美術工芸を中心に形成されていたジャポニスム的日本美術観に変化がもたらされたと考えられるからである。先行研究でジャポニスムの終焉について詳しく論じたものは、瞥見の限りほとんどないと思われるが、数少ない例として、宮崎克己氏はジャポニスム沈静化の要因について、次のように分析している。

ジャポニスムは、1900 年を越えると急速に沈静化していった。もちろんあらゆるブームは、ブームである以上沈静化するものなのだが、ジャポニスムの沈静化には、それとは別に背景となったいくつかの要因が考えられる。第一に、(・・・) 比較的安価な日本の美術工芸品がふんだんに入手しうる環境がなくなったこと。(・・・) 第二に、本質的なレベルで趣味の変化が起りつつあったこと。(・・・) 第三に、「日本」がもっていた特別なイメージ、あるいはコノテーション（二次的な意味）が変わったのである。¹²

宮崎氏も、1900 年をジャポニスム沈静化の契機とみなし、日本の美術工芸品の高騰、アフリカ彫刻などを愛好するプリミティヴィスムへの趣味の変化、日本の近代化によって「東洋の不思議な芸術の国」という日本イメージが瓦解したこと、という 3 点をその要因として挙げている。この宮崎氏の見解は、概ね納得できるものであるが、その後の氏の問題関心は、ジャポニスムの沈静化と入れ替わりの、日本における西洋絵画ブームに移ってしまう。そちらも確かに興味深い現象ではあるが、筆者の問題関心はあくまで、ジャポニスム沈静後の、フランスにおける日本美術観や日本美術愛好の変化にある。ジャポニスムを取り巻いていたヒトやモノが、沈静化したとはいえ、一朝一夕に失われてしまうものでもないだろう。それらはポストジャポニスム時代に、フランス社会において、どのように変化し、どのような役割を果たしたのだろうか。また、先行研究ではほとんど見られない、19 世紀のジャポニスム時代から 20 世紀初頭のポストジャポニスム時代への変容を検討することは、ジャポニスム研究全体にとっても意義のあることだと考えている。今なお、私たちに多くの示唆を与え続けている基本文献『ジャポニスム—印象派と浮世絵の周辺』において、大島清次氏は「学術文庫版あとがき」（1992 年）の最後に次のような問題提起を行っている。

「ジャポニスム」研究の対象年代が 1920 年代前後をめぐって曖昧になり、以後尻切れトンボになって「ジャポニスム」研究自体が消滅してしまう。これは明らかに現象的に「ジャポニスム」が効力を失って霧散してしまった結果だろう。それからしばらくして今日の新しい日本への関心、それにもとづく日本研究の急激な活況という現状に達する。奇異なのは、この二つの日本研究が相互に断絶していることである。¹³

¹² 宮崎克己『西洋絵画の到来：日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』（日本経済新聞出版社、2007 年）148 頁。

¹³ 大島、前掲書、354 頁。

ここでは、ジャポニスム終焉の時期が 1920 年代と目されており、現在の日本研究にまで研究の射程が広がられているなどの相違点はあるが、本論文の基本的な問題意識は、この大島氏の指摘と重なっている。現時点では、ジャポニスムの沈静化を期に研究そのものも消滅してしまっているが、その後の時期の変化がいかなるものであったのかを把握し、(現在のとまでは言えないものの) 次の時代の日本美術愛好、日本研究につながるものであったのか、それとも全く断絶してしまっているのかを検討することは重要であると考えられる。

ジャポニスム時代からポストジャポニスム時代への変化とは、大まかにまとめると、愛好から研究へ、そして個人から組織へという移行である。ジャポニスム時代にはコレクター個人による日本美術愛好だったものが、美術館による日本美術収蔵、あるいは公的組織における日本研究へという変化を見せるようになる。これには、19 世紀末に、日仏関係が、政治と文化が絡み合う文化交渉という時代に入ったことも関係しているだろう。本年(2015 年) 3 月、本論文とほぼ同様の時期(1880-1920 年) の、フランスを中心とした西欧での日本美術研究に関する著作が、南明日香氏によって刊行された。¹⁴ 刀鏢のコレクターとして知られた陸軍将官ジョルジュ・ド・トレッサン(Georges de Tressan 1887 - 1914) の評伝を中心に、広範な一次資料に基づいて、彼の日本美術史に関する著作や、研究上の交流について明らかにしたものであり、副題「ジャポニスムからジャポロジーへの交流誌」が示すように、本論と視点が重なる部分も見られる。

一般に日本趣味としてのジャポニスムのブームは、1900 年を境に沈静化したといわれる。(・・・)しかしこの時期は同時に、趣味としてのジャポニスム、すなわちジャポネズリー Japonaiserie¹⁵から本格的な日本美術・工芸研究のジャポロジー Japonologie へと成熟する転換期でもあった。(・・・)本書で取り上げるのは、こうした初期のジャポニスムのブームのあとの成熟したまなざしでもって、日本の美術品・工芸品という異文化に改めて目を開かれ、その世界に広く分け入ろうとした時代である。¹⁶

ジャポニスム後の同様の時期を対象としているということや、趣味や愛好という形

¹⁴ 南明日香『国境を越えた日本美術史—ジャポニスムからジャポロジーへの交流誌 1880 - 1920』(藤原書店、2015 年)

¹⁵ 南氏は注において、馬淵明子氏の 2014 年 10 月のシンポジウムでの「ジャポニスムかジャポネズリーか」という定義を受けて、このジャポネズリーという語を使用していることを記している。しかし、筆者は本文中でも述べたように、単なる異国趣味による流行り物集めという印象を与えかねないジャポネズリーという語は、それぞれの調査や美意識によって作品収集を行っていたコレクターたちには適さないと考え、ジャポニスムの語を使用している。この点においても、南氏とは見解の相違が見られる。

¹⁶ 南、前掲書、1 頁。

での日本美術との関わり方から、本格的な研究、ジャポノロジーへと展開する時期であったという観点は、本論文と共通するものである。しかし、結局のところ、南氏の著作と本論文の中身は、かなり異なるものになっている。というのも、南氏はド・トレッサンを中心に、専門の研究者ではない「忘れられた在野の研究者」を取り上げ、フランスに限らない国境を越えた日本美術研究とは如何なるものだったのかを明らかにしているが、筆者は、在野の個人による研究よりも、フランスの公的組織で、どのように日本美術が認識されたのかがより重要であると考えているからである。19世紀末、日仏文化交渉の時代に至って、日仏間の文化的接触にも、国家や公的組織が介入するようになっていた。当初のジャポニズムでは、民間の愛好家たち、あるいは一般大衆が、日本美術を見出し、熱狂し、ブームを起こしていたが、いよいよフランスという国家に日本美術が認識され、取り込まれるようになるのが、この時代である。そこにはもちろん、個人としての愛好家、ジャポニザンたちの働きかけもあったであろうが、フランス美術行政の中に、正式に日本美術が組み込まれたことによって、それまでは単なる民間における個人の愛好や、ブームに過ぎなかったものが、公的に認知されることになったのである。まさに、個人から組織へという変化はこのことを指している。国、美術行政において、日本美術がどのような形で受け入れられ、認知されたのかということは、その後のフランスにおける日本認識、日本美術観にも大きな影響を与えることになっただろう。国家による組織での日本研究も同様である。公的組織による日本認識、日本美術観が誕生したということが、ジャポニズム時代とポストジャポニズム時代の決定的な違いでもあったと考える。よって、本論文では20世紀初頭のフランスにおける日本美術観を探るために、フランス美術行政の中心的な役割を担っていたルーヴル美術館に関係する人物や、フランス国立の研究機関として組織された極東学院に所属した人物を取り上げた。南氏が在野の研究者を対象としたのとは異なり、公的組織に属した人物を対象とすることで、フランスという国家における日本認識、日本美術観とは如何なるものだったのかを明らかにすることができたと考える。世紀転換期という日仏文化交渉の時代にあって、フランスにおける公的な日本認識こそが、重要だったのではないだろうか。

3. 本論の目的と構成

以上のように、19世紀末に成立した日仏文化交渉とは如何なるものか、20世紀初頭のフランス美術行政における日本美術観とは如何なるものか、という主題2点を明らかにするために、本論文はIII部構成をとってはいるが、おおよそ前後半の二つの部分に分けられる。章立ては、緩やかに時系列順となっており、1900年について述べた第II部をちょうど重複部分として、前半部（19世紀後半）・後半部（20世紀初頭）としても捉えられるように構成されている。

第 I 部では、19 世紀後半のジャポニスム隆盛の時代から、19 世紀末の日仏文化交渉の時代に至るまでを、フランス人挿絵画家フェリックス・レガメー (Félix Régamey 1844 - 1907) の活動により辿る。レガメーは、ジャポニスムという芸術思潮においても、19 世紀の日仏関係においても、決して中心的な人物とは言い切れないが、ジャポニスムブームから、文化交渉の時代へという流れにおいて、その起点にも終点にも関わっている稀有な人物である。フランス教育美術省の用務によって第二回来日を果たし、活動の集大成として、半官半民のパリ日仏協会設立に奔走したレガメーは、私人とはいえ、公的な組織と民間とを繋ぐ存在であった。従って、レガメーの活動を検証することによってこそ、日仏文化交渉の萌芽が生まれた過程を捉えられると考えている。

第 1 章では、まず導入として、これまでの先行研究を踏まえ、フランスにおけるジャポニスム、日本美術愛好の始まりと発展を概観する。中でも 1867 年の時点で、早くも日本美術について論じ、その後のジャポニスムの理論的基盤を形成したとされるエルネスト・シェノー (Ernest Chesneau 1833 - 1890) の言説を取り上げ、日本美術が特にフランスの装飾美術に及ぼした影響について触れる。また、第 2 章以降で確認するレガメーの諸活動の基盤となった、1876 年の第一回来日についても、第 1 章で概観しておきたい。

第 2 章では、第一回来日後のレガメーの活動として、特に文学的側面を取り上げる。レガメーは、著書『お菊さんのバラ色ノート』*Le cahier rose de Mme Chrysanthème* (1894 年) に見られるように、常にピエール・ロティ批判を行っていた。ロティの『お菊さん』が西欧世界で人気を博したことは周知の通りだが、その一方で、レガメーに代表される同時代のフランス人たちに、ロティ的オリエンタリズムを批判し、再考を促すような動きがあったことも明らかにしたい。レガメーの継続したロティ批判が目指したものは何だったのか、彼が抱いた日本観とはどのようなものだったのかを確認する。

第 3 章で取り上げるのは、レガメーの第二回来日時 (1899 年) の足跡と、図画教育視学官としての活動である。彼の旅行記『日本』*Japon* と共に、新資料によって来日時の行動や、日本の美術界に対する見解、様々な美術家たちとの実際の交流の様子などを明らかにしていく。フランス美術行政の一環として、レガメーは来日し、図画教育視察を行っている。この時代のフランスにとって、やはり日本は産業芸術、装飾美術に資する図画教育の面で、無視できない存在であったのだろう。19 世紀最後の年に来日したレガメーは、滞日中に多くの人的交流を持ち、20 世紀からの日仏文化交渉を準備することになる。

第 II 部では、1900 年という年そのものを、日仏関係における重要な転換点としてクローズ・アップしたい。1900 年のパリ万国博覧会において、ジャポニスム的日本美術観の修正を迫る、官製の日本美術史が日本側から提示され、そして同じパリ万博を契機として、日仏文化交渉の舞台となる、パリ日仏協会が創設されたのである。

第 4 章では、このパリ日仏協会の創設から最盛期までを取り上げ、日仏文化交渉と

は一体何だったのかを明らかにしていく。レガメーが発起人の一人として設立に携わり、彼の最後の活動の場となった日仏協会は、その存在は知られつつも、これまで研究がなされてこなかった組織である。半官半民のこの組織は、新たな日仏交渉の場として誕生し、外交官、政治家、収集家、商人、ジャーナリストなど日仏のさまざまな人材が集った。そこで繰り広げられたものこそが、政治と文化の密接に絡み合った日仏文化交渉と言えるだろう。

第5章も同じく、1900年を舞台としたパリ万国博覧会の、とりわけ日本の出展方針について考察する。ジャポニズムの影響もあり、日本の美術工芸は、万博において高い評価を得ていたが、と同時に、日本の美術作品すらも工芸品として分類されてしまうという長年の懸案が、当時の日本には存在していた。日本にも西欧における「美術」が存在すると主張し、美術史と同時に国の歴史、そしてアイデンティティをもアピールするという目的をもって、万博で日本古美術展が開催され、初の官製日本美術史が刊行された。この『稿本日本帝国美術略史』は、これまでも多くの先行研究で取り上げられているが、日本古美術展そのものを詳細に検討したものはない。今回、新聞、雑誌などのメディア分析を行い、日本古美術展の実態とともに、フランスにおける受容について、初めて詳細に検討した。ジャポニズム的日本美術観に対して、古美術展によってなされた是正が、その後の20世紀のフランスにおける日本美術観にいかなる影響を与えたのか、それとも与えなかったのか、本章が第III部以降の考察の基盤となっている。

第III部では、20世紀初頭のフランスの公的組織において、どのような日本認識、日本美術観が形成されていたのかを検討する。そこで取り上げるのは、実際の展示によって、フランス美術行政の日本美術観を提示していたルーヴル美術館と、フランスのアジア地域研究機関として設立されたフランス極東学院である。

第6章は少し時代を遡り、ルーヴル美術館への日本美術導入に大きな役割を果たした二人の立役者、ガストン・ミジョン (Gaston Migeon 1861 - 1930) とレイモン・ケクラン (Raymond Kœchlin 1860 - 1931) が、日本美術と出会った1890年から始める。ルーヴル美術館の日本美術室は、多数の浮世絵の寄贈により、1893年に開設されたとみなされてきたが、実際の状況は如何なるものだったのか。国立美術館古文書館の新出資料と、今回新発見の多数の新聞資料により、開設当時の様子を正確に把握することを目指す。開設時に、美術工芸部門、極東美術室に位置付けられた日本美術は、その後の1900年万博や、ミジョンの日本視察(1906年)を経て、変化を見せたのだろうか。「美術工芸」「極東美術」として認識され、フランスの美術行政の内に公的に組み込まれた日本美術の行く末を、ルーヴル美術館における極東美術室の歴史を辿ることで再現してみたい。

終章では、1900年パリ万博の日本古美術展評を執筆して、日本研究者としての第一歩を踏み出したクロード・メートル (Claude-Eugène Maitre 1876 - 1925) を取り上げる。ジャポニズム的日本美術観から脱却したメートルは、日本美術を美術工芸や装飾美術の

みによって捉えることはせず、最初から、日本美術における古代の仏教美術の重要性を指摘していた。フランス極東学院の研究者として、幅広い分野の日本研究に取り組んだメートルの活動を、新資料により明らかにしていく。20世紀初頭のポストジャポニスム時代において、フランスの公的組織における日本認識には、ジャポニスム時代と変わらぬ「美術工芸」や、あるいはフランスのインドシナ支配とも密接に関わった「極東」という概念、この二つの符号が付き纏っていた。最終的に、この二つ符号を外すことに成功したメートルが目指した、新たな日本学とは何だったのかを最後に確認してみたい。

本文

【目次】

序 章	ポストジャポニスム考察の必要性	p.1
1.	文化交流か文化交渉か	p. 1
2.	ジャポニスム研究の射程	p. 5
3.	本論の目的と構成	p. 13
第 I 部	ジャポニスムブームから実像の日本へ ——フェリックス・レガメー (Félix Régamey 1844–1907) を中心に——	
第 1 章	19 世紀後半パリ・ジャポニスムブーム到来	p. 17
第 1 節	ジャポニスムとは何か	p. 17
第 2 節	フェリックス・レガメー——1876 年第一回来日	p. 19
第 2 章	日本はムスメの国か?	p. 24
第 1 節	『お菊さんのバラ色ノート』の試み ——ピエール・ロティへの反駁	p. 24
1.	『お菊さん』に見られる日本への偏見	p. 24
2.	『バラ色ノート』日記という形式	p. 27
第 2 節	黄禍論への疑義——ロティ批判の拡大	p. 30
1.	黄禍論——その責任者たち	p. 30
2.	ロティ批判の拡がり	p. 32
第 3 章	実像の日本を求めて	p. 39
第 1 節	近代化する日本に対して——1899 年第二回来日	p. 39
第 2 節	日本の美術界との関わり	p. 41
1.	日本人の美術思想	p. 41
2.	浅井忠らとの交流	p. 44
3.	美術に関するレガメーの講演	p. 45
第 3 節	日本からフランスへの逆照射——図画教育視学官として	p. 49
1.	日本とフランスの当時の図画教育	p.49
2.	レガメーの図画教育視察	p. 53

第 II 部 1900 年という転換点——パリ日仏協会とパリ万国博覧会——

第 4 章	パリ日仏協会——繰り広げられた人的交流地図	p. 59
第 1 節	パリ日仏協会研究の持つ意義	p. 59
第 2 節	協会設立の目的と背景	p. 62
1.	パリ日仏協会の組織	p. 62
2.	協会設立の経緯	p. 65
第 3 節	フェリックス・レガメーの果たした役割	p. 69
1.	パリ日仏協会会報におけるレガメー	p. 70
2.	パンテオン会とパリ日仏協会	p. 72
第 4 節	日仏を取り巻く国際情勢——パリ日仏協会を中心に	p. 78
1.	帝国主義時代の日本とフランス	p. 79
2.	パリ日仏協会設立時の国際情勢	p. 80
3.	第一次世界大戦期の日本のプロパガンダ	p. 82
第 5 章	パリ万国博覧会——「真」の日本像とは	p. 86
第 1 節	生み出される美術史	p. 86
1.	1900 年パリ万国博覧会への出展方針	p. 86
2.	古美術展と Exposition rétrospective (回顧展)	p. 94
3.	日本美術史形成をめぐる動向	p. 99
第 2 節	日本古美術展示とは	p. 101
1.	古美術展開催の背景	p. 102
2.	出展品と <i>Histoire de l'art du Japon</i> (『稿本日本帝国美術略史』) の特徴	p. 108
3.	古美術展に対するフランスメディアの反応	p. 116
第 3 節	新たな日本美術史のフランスでの受容	p. 124
1.	日本古美術展と <i>Histoire de l'art du Japon</i> に対する批評の所在	p. 124
2.	日本絵画・彫刻の発見	p. 127
3.	美術工芸への視線	p. 135

第 III 部 20 世紀初頭における日仏文化交渉とは——公的組織との関わり

第 6 章	フランス美術行政に組み込まれていく日本美術 ——レイモン・ケクランとガストン・ミジョンの活動——	p. 141
第 1 節	1893 年ルーヴル美術館日本室開設	p. 141
1.	レイモン・ケクランとガストン・ミジョン	p. 141
2.	日本美術のルーヴル美術館収蔵	p. 150
3.	ルーヴルの扉が日本美術に開かれた時	p. 156
4.	美術工芸部門極東展示室という位置付け	p. 165

第2節	古美術への視線	p. 178
1.	1900年万博がミジョンに与えた影響	p. 178
2.	ミジョンの日本滞在(1906年)	p. 185
第3節	廃れることのない浮世絵熱	p. 203
1.	レイモン・ケ克蘭の活動	p. 203
2.	装飾美術館における連続浮世絵展(1909~1914年)	p. 209
第4節	日本美術コレクションの行方	p. 211
1.	新たな極東美術室(1912年)	p. 211
2.	極東美術部門の独立(1932年)	p. 217
3.	ルーヴル美術館からギメ美術館へ	p. 219
第7章	フランスにおける日本学の萌芽——愛好から研究へ	p. 223
第1節	クロード・メートル(Claude-Eugène Maitre)の日本経験	p. 223
1.	アルベール・カーン世界周遊奨学金	p. 223
2.	日本研究者の誕生	p. 229
第2節	新たな日本学の模索	p. 234
1.	フランス極東学院研究員として	p. 234
2.	日露戦争に際して	p. 242
3.	月刊誌『日本と極東』(<i>Japon et Extrême-Orient</i>)の発刊	p. 245
結び		p. 253