

## 一八五五年、万国博覧会の中国展

ヴィンケルマンからボードレールへ

小倉康寛

フランスにおける東洋美術の受容を考えるにあたって、一八五五年にパリで開催された万国博覧会の中国展 *Musée Chinois* は、重要な事例の一つでありながら、具体的に様相が検討されることがなかった。中国趣味を網羅的に論じたヒュー・オナーの『中国趣味』においてさえも、それについての言及は十分ではない<sup>②</sup>。これは一つには、中国展に言及した資料が少なかったためである。当時、万博全体について書かれた評論は五十あまりに上るが<sup>③</sup>、評論として中国の物品に言及したものはゴージェエとボードレールの二例のみであり、展示の様相はセーヌ県競売士ブラトンの制作したコレクションのカタログを

通じて推測するのみであった。中国展はフランスにおいて等閑視の憂き目にあつたのであり、この結果、今日ではその様相を知ることが難しくなったのである。だが中国趣味の盛衰の歴史を考えると、これはそもそも奇妙なことである。

十七世紀の東インド会社の設立以降、中国趣味は西欧において決して珍しいものではなかった。貴族の庭園、ゲーテの詩など、例をあげれば枚挙に暇がない<sup>④</sup>。そしてフランスでは、ロココ調の時期、中国趣味の一大ブームが起きる。中国の物品はポンパドゥール夫人を中心とした貴族階級で愛好され、夫人は自らの肖像にわざわざ東洋の陶器を描き込ませたほど熱を上げ

た。こうした流行は上流階級におけるものであるが、半世紀も経たないうちに庶民にまで広がり始める。たとえば一七八〇年には中国風のブルルがイタリアン大通りに設置された。また同じ時期、フランス人の女性がチャイナドレスを身につけて給仕するカフェがあった<sup>55)</sup>。西欧で中国趣味は十八世紀末に最盛期を迎える。無論、この最盛期から我々が考察の対象とする十九世紀の中葉までの半世紀の間に、中国趣味は常に人氣があったという訳ではない。ナポレオン一世に擁護され、一躍、時の最主流派となった新古典派は古代ギリシアの以外を美の様式と認めない。新古典派はバロックやロココで美の一形態として認められていた美の観念、グロテスクや醜悪さの換喩に転じるまでに攻撃した。この結果、中国趣味はその擁護者であるバロックやロココと伴に衰退したのである。

しかし万博が開かれた十九世紀中葉ともなれば、新古典主義の影響力は弱まっていた。一八五九年にL・E・オドは中国趣味の復活を告げる。「近年、中国趣味は再び人氣を博した。多額の出費を要した人形の置物や大型の陶器は、恋人らの棚に戻った<sup>56)</sup>」。事実、第二帝政期のフランスは東洋の物品を閉め出すどころか、それを積極的に受容した。これは一八六〇年代からジャポニスムが始まるということを思い浮かべることのみで容易にわかる。しかしルーヴル美術館の常設展が再現するよう

に、ナポレオン三世のアパルトマンでは、随所に東洋人を描いた大型陶器が飾られていた。また一般的な大邸宅では、公的な社交場となる広間を古代ギリシアの彫像で飾りつつも、私的な寛ぎの場となる喫茶室を中国趣味で飾る。これは第二帝政期の大邸宅の特徴であり、今日、美術館となった富豪ジャクマールーアンドレの邸宅が伝える通りである。

こうした流れを踏まえると、一八五五年の中国展が大多数の評論家に等閑視された事は奇妙であるとして、再考する必要がある。まずこの小論では、従来の資料に加え、顧みられる事がなかった主催者側の中国展のガイドブックを検討する。ここで本稿は展示の様相を明らかにすると同時に、それが美術展というより産業展であった事を確認する。だが、産物としての扱いは妥当であったと言えるだろうか。そこで本稿は次に、新古典主義的な偏見が、依然として中国展に影響を及ぼしていた事を明らかにする。最後に本稿は、新古典主義を乗り越える批評の枠組みを示したとして、ボードレールに注目する。

## 1 産業展としての中国展

一八五五年、第一回パリ万博で開催された中国展に美術品が  
出展されていた事は疑いの余地がないし、これは複数の先行研

究が確認する通りである。展示物は、寧波領事シャルル・ド・モンテーニが一八五四年に持ち帰った千点以上のコレクシヨンであり、三八五点が万博終了後、二十二万八千十フラン九十二サンチームで国の買い上げとなった<sup>79</sup>。プサトンのカタログは、これらを十のセクションに分類している。その内訳は、a 瑛瑯の物品（二十二点）、b 青銅の物品（六十一）、c 翡翠細工（十九点）、d 家具（四十二点）、e 絵画（二十二点）、f 陶器（九十五点）、g 貴石や象牙（二十五点）、h その他骨董品（九十点）、i 貨幣（一点）、j 楽器（十三点）である<sup>80</sup>。しかし、これらはどのように展示されたのだろうか。

こうした疑問が生じるのは、二つの理由による。まず万国博覧会の画期的な点が、美術品と産業物の併置にあったからである。特にパリ万博は奇数の年に隔年で開催された官展を兼ねるものであった。こうした万博の性質を考えると、中国展だけに産業展の要素が全くなかったとは考えられない。第二点目としては、展示会が公的な扱いではなく私設展示の延長にあり、スポンサーを必要としたからである。そもそも十九世紀中葉の中国展は全般的に、中国という国家、――すなわち清王朝からの出展ではなかった。清は一八五一年のロンドン万博において施設の派遣を求められた際にも官吏を一人送るだけであって、万博参加を実質的には辞退している<sup>81</sup>。二十世紀の初頭まで万博

における中国展の出展を取り仕切ったのは、西欧の外交官や東インド会社の流れを汲む商人である。商人たちが参加したのは、展示が産業物の即売会の性質を有しており、儲けに繋がったからに他ならない。実際、マリー・エレーヌ・ジラールは中国展の開催日が「六月一日のみであった<sup>82</sup>」と記している。純然たるコレクシヨンとしての展示は一日のみで、一般的な公開は別の趣向がとられた。かくして我々は、コレクシヨンのみの展示とは別で、もう一つの中国展の存在を考える必要がある。

これを検証するにあたって我々は、展示会に参加していた J・I・G・ウーセなる茶と中国の物品を輸入する商人の書いたガイドブック、『中国に関する概略、大中国展のカタログの代わりに』に注目する。この会場もまたモンテーニユ大通り六十六番地、ヴーヴ路地、すなわち「美術宮」にある。ガイドは巨大な建築物の補助玄関の前に、来館者が到着したという想定で始まる。

建物に入る前に、よくご覧いただきたい。外部の主な見所は、極めて正確に中国の典型的な建物が造られていることである。中に入ると、来館者は一瞬、展示室のエントランスで立ち止まらざるをえない。ここで全体を一望できるからである。

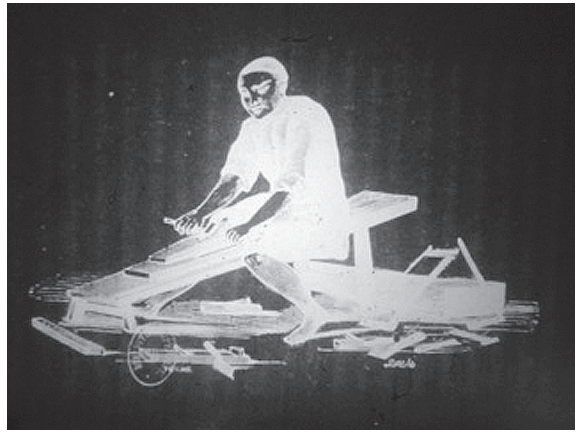
それは奥行き二十五メートル、高さ十二メートル、幅十五メートルのホールで、その内には中国が産出する、最も興味深く、最も高価な品々が、余す事無く展示されている。

中央には巧妙に、様々に色付けされた陶器、寺、仏塔、そして寺院がある。この寺院は六メートルの高さで、三層になっており、提灯、ボンボン、類稀れな奇抜さの壺、根彫りで飾られており、そのショーウィンドーには中国と日本の古い陶器が飾られている。これらは今日、非常に珍しいものであり、とても価値のある貫入の入った陶器である。中央のアーケードを通して見えるこの寺院の裏には、高く、高貴な仏塔がある。これはよく知られた南京の陶塔の複製であって、そのオリジナルは暴動で破壊されてしまった。最後に来館者の視線が止まるのは、色彩豊かで多種多様な、彫刻、金細工、絵画の陳列棚である。さて、このように全体をよく見た後で、皆様には右回りで中国の物品への訪問を始めていただくことにしたい。この順序で説明を行う<sup>11)</sup>。

ここで我々は、一般人が入る事の出来た中国展の規模を知る事になる。展示スペースが三百七十五平米もあったというからには、決して狭くない。また入口に中国風の建物に見える飾り付けがされていたというように、展示会の演出も凝っていた。

そして内部に六メートルの寺院があったというのが、これがショーウィンドーの役割を果たした。中国展は、決して貧相ではなかったのである。だが問題は、それが全体として美術展と呼べるものであったか、否かである。この点を考えるにあたって、我々が留意しておきたいのは、展示の内容、展示の方法、商人の参加の在り方という三点である。

ウーセのガイドブックを読み進めれば、展示会には十三のセクションが設けられていた事が明らかになる。この内訳は、①南京の法廷、②刑罰、③風俗（文学、文字、アヘン、タバコ）、④官吏制度、⑤美術品（彫刻、ガラスに描かれた絵）、⑥皇帝、⑦織物や家具、⑧中国茶販売店、⑨農業と漁業、⑩建築物（船、家屋、古い橋）、⑪職業（曲芸士、役者、床屋、鍛冶屋、樽職人、靴職人）、⑫展示場の中央（提灯、漆、彫刻、音楽）、⑬宗教（仏教、儒教）である。このように展示の全体としては風習を紹介するブースが大きな割合を占めた。展示の主題は、フランス人の中国にまつわる典型的なイメージであった。アヘンや宦官については今更言うに及ばない。しかし中でも司法に関する展示は、①と②の二つの展示ブースが割かれているだけに、その白眉であったと考えられる。「被告人は欧州の法律が認めるいかなる保護も期待する事が決して出来ない<sup>12)</sup>」などとウーセは来館者を怖がらせてみせる。



また多くの展示品は風習を説明するために転用される。たとえば、ウーセは南京の陶塔をはじめ、複数の仏塔のレプリカがあったと述べる。しかしこれらの中の一つは、「有線七宝で作られた大きな香炉一点<sup>13)</sup>」であった。仏塔は十七世紀以降、中国を象徴する典型的なイメージとなっていたのだが<sup>14)</sup>、ここでウーセはそれをかたどった物品を美術品というより、オブジ

uan Quochang (一説には Kwan Kiu Cheong) という同時代の画家が出版していたことを伝える<sup>15)</sup>。カタログの記述の不備は美術品として相応の敬意を払わなかった顕著な証拠と言える<sup>16)</sup>。

こうした展示の内容と方法に加え、商人の参加の在り方も考慮しておく必要がある。美術展に商人のスポンサーがつくこと

エとして展示したのである。また彼は<sup>17)</sup>の職業の紹介に示された粘土による彫像を、美術品ではなく、風俗を説明するために配置する<sup>18)</sup>(図表参照<sup>19)</sup>)。こうした扱いが適切か否かは、次章で検討するところである。しかし実際、美術品の鑑定はプサトンからして、かなり大雑把なものであった。彼のカタログは次のように述べる。「主要な展示品は、どれも古代の皇帝の宝物であった<sup>20)</sup>」。古代の皇帝の宝物という表現は誇張であり、翻って見れば、細かな鑑定をしていないという事を意味する。事実、ウーセもゴージェイも、ここに

は問々ある。だが我々を驚かせるのは、ウーセの店「中国の門に」A la Porte Chinoise が企画の一角を占めている事である。しかもその場所も、十三ある展示のうちの八番目というからには、ちょうどエントランスの向かい側に当たる展示会の中央奥という絶好の位置であった。それに加え、彼の展示物は中央の寺院の形をしたショーウィンドーにも置かれていたのだし、ここでもウーセは最も良い場所をとった。「側廊の中央では、中国独特の様々な物品の見本が目に入る。第一列目に私は茶を置いた。私はコレクションを置く大きな寺院のショーウィンドーの一つを、欧州において、もっとも興味深く完全なこの製品の見本で満たしたのである<sup>21)</sup>」。この書き方を見れば、ウーセの存在が中国展で小さくなかった事が直ちに取れる。彼は展示の現場において采配を振るったのであって、この意味で実質的な主催者と言ってよい。そして彼は中国の風習を知らしめる事で、茶を購入するフランス人の顧客層の拡大を狙ったのである。

これらの展示内容、展示方法、参加する商人の扱いの大きさという点を鑑みると、中国展の主役が美術品であったとは、到底考えられない。一般公開された中国展は実質的に商業展であり、作者と作品の名前を重んじる新古典主義の観点からすれば、中国の物品は珍しい工芸品でこそあって、芸術品とは看做せ

なかつた。そうであるからこそ、美術評論家らはそれを考察の対象から外したのだと考えられる。しかし、こうした扱いは、異文化交流のあり方として適切だったと言えるだろうか。これにあたっては、新古典主義の審美の基準が、ウーセやゴートイエに浸透していた様相を追う必要がある。

## 2 美術品ではないもの

十九世紀中葉、すなわち第二次産業革命の初期において、良質な工芸品が次々と生産された結果、美術品と工芸品の境界は曖昧になりつつあった。美術品と商品の序列を云々する議論は、ディドロの頃に既に存在したとデヴィッド・アーウィン<sup>22)</sup>は述べる。ディドロは美術品と工芸品の二つを分ける事を認めつつも、上下関係をつけて工芸品を不当に貶めるべきではないと主張した。これは彼の父が刃物造りの親方であった為だろうと言われる。ディドロの見解は、近代の美術教育の父であるジャン・ジャック・バシユリエに引き継がれる。こうした半世紀以上の議論が、美術品と工芸品を併置して展示するという万国博覧会の思想を準備したのである。かくして万博において工芸品の地位は不当に低かったわけではない。とはいえ、この見方を中国展に対しては当てはめる解釈には<sup>23)</sup>、二つの観点から慎重

にならざるを得ない。

まず名譽回復される工芸品の中に、中国の物品が含まれていたとは考えにくいことがある。デイドロは中国の物品について、シンメトリーが無く、理性的ではないと述べている<sup>23</sup>。実際、その後の工芸品の価値を見直そうとする流れを踏まえても、基準となったのは「真実と簡素さ」という新古典主義的な美の教条であつて<sup>24</sup>、これに該当するのは主にウエジウッド社の陶器のような物品である。また文化として考えるとき、中国の物品を商品と同格におく事が適切であるとは考えられない。というのも東洋には工芸品しかないのに対し、西欧は工芸品を有すると同時に、それよりも上位の美術品を有する。これは枠組みの取り方として公平性を欠くのである。むしろ中国美術を一つの文化として正当に評価するためには、西欧的な狭義の「美術品」という概念を根本から解体する必要性があつた。ところがウーセとゴージェエは、中国の物品を理解するための新たな枠組みを提示するどころか、むしろそれが芸術品ではない事を認めた上で、工芸品としての認知を求める。そして、この時、彼らは工芸品が美術品より下位であると前提的に認めているのである。

ウーセは中国が「もっとも手先の器用な国」であるとしてその技術力の高さを評価する一方で<sup>25</sup>、それが芸術を有する国と

は看做さない。例えば彼は、展示品の彫刻について次のように述べている。「中国人らは彫刻家としては最悪であつたとしても、卓越した模型職人である<sup>26</sup>」。彼がこのように考える理由は、像がどれも似通つており、人物の特徴を写し取っていないからである。だが彼は、そもそも中国人自身が「張り出した頬平べったい鼻、小さく黒い目、黄ばんで精彩のない顔色」という点で、皆似通つているのだと主張する。中国人の手による彫像は、解剖学的でないし、そもそも解剖学的に制作する必要性さえなかったというのである。こうしたものの見方は、そもそもヴィンケルマンが『古代美術史』において展開した理屈であつた。

エジプト美術の特徴を生む原因のその一つは、芸術家を奮い立たせ、美の理想を与えることのない魅力の乏しい身体的な特徴にある。というのも自然は彼等にエトルリア人やギリシア人ほどの恵みを与えなかつた。これはエジプト人の彫像のみならず、オペリスク、レリーフに見いだされる身体的特徴が、中国人の姿のようであることが示している<sup>27</sup>。

ここでヴィンケルマンは、中国人の体型を發育不全の典型的な見本として引き合いに出す。この新古典主義の始祖によれば、

美の恵みとは自然によって与えられるものであって、最も恵みの豊かな地域はギリシアに限られる。それに対して奇妙な形とは不健全さと同義であって、これは自然が恵み深くない事に起因するのである。もっとも、こうした文脈を踏まえれば、ウーセはヴィンケルマンの読者たる新古典主義者らへ向けて中国の物品を弁護しているとも考えうる。それは芸術作品と呼べないにせよ、工芸品として愛でることは可能である、と。だが、彼は音楽について次のように述べる。

中国人に音楽家というものは全くいない。彼らは音楽を書くのではない。彼らには対位法や和音という考えが一切ないからである。(……) これで中国政府によって音楽が国の大事だと看做されていたのだし、また哲学者らによって啓蒙の手段と看做されていたというのだから、なおのこと、こうした野蛮さに驚かされる<sup>28)</sup>。

ウーセは中国の音楽を「騒音」とみなして嘲笑する。彼は西欧的な音楽の概念に当てはめて中国の物品を評価しようとするのであって、東洋的な観点からそれを理解しようとする発想を持たない。この例に顕著なように、彼は中国の物品を商品として賞賛しても、その文化を弁護する気がなかったのである。

ゴッティエの場合、中国の物品に幻想的な美がある事を認めつつも、新古典主義には及ばないものとして西欧の下位に位置づけようとする。

中国人には芸術を考察する固有の方法がある。——ギリシアからはじまる他の国々が到達したのは、理想美 *le beau idéal* である。だが中国人は、理想醜 *le laid idéal* を求める<sup>29)</sup>。

「理想美」とは言うまでもなく新古典主義の美の教条である。ゴッティエはこれに対比する形で「理想醜」という造語を宛てる。だが、この呼称は適切であったと言えるだろうか。『グロテスクなものたち』の著者であるゴッティエの場合、新古典派の美と異なるが、同様に評価に値する美の名称としてバロックのグロテスクという概念を用いる選択肢もあっただろう。この点を考慮すれば、ゴッティエは西欧のバロック芸術とは、別個のものとして中国の物品を考えたのである。そしてこのとき、彼は美と醜という対比を行うことによって、中国人が美の追求として向かうべき地点を知らないと言えつつも、東洋を西欧の下位においたのである。この理由は、ウーセの時と同様、中国人の作品が解剖学的な写実を行っていない事である。



中国人らは、芸術とは自然から出来る限り遠ざかるものでなければならぬと考へる。彼らによれば、自然を表す事は無駄なのだ。というのも、実物と複製が重なってしまうのだから。中国人はこんな風に考へる。物事があるがままに帰すとは妙な冗談だ！ 想像力を働かせようという努力がほとんど無いだなんて！（……）そして醜さは無限となり、その怪物的な連鎖が夢想に果てしない土壤を与える<sup>30</sup>。

このような夢想の顕著な例としてゴージェエが持ち出すのは、天空を駆け巡る竜の表象である。彼はこうしたものに興味をそられるとしている。また彼は西欧の最大の画家とみなすアングルの『海から上がるヴィーナス』にも、中国趣味は見当たるとさえ指摘する。ヴィーナスの眉は墨で描かれているのだし、そこに怪物の断片は描かれているからである<sup>31</sup>。このようにゴージェエは、中国の物品が西欧と接点があると認めているのである。だが彼は、技術力を認めつつも、それが美術品ではないと明言している。

中国人らには、奇妙で、変質的で、忍耐強い才能がある。それは他のいかなる民族にも似ていない。それは花のように開くのではなく、マンドラゴの根のように身をよじるのである。

彼らが真剣な美は作る事は一切ないが、珍奇なものを作るのにかけては抜きん出ている。彼らは美術館に送るものを一切持たないが、逆に、異様で不格好な品物だとか、もっとも珍しい夢想の品々を並べる骨董品店を満載にする事が出来る<sup>32</sup>。

ゴージェエはウーセと同じく、中国の物品が美術品ではないと認めた上で、それを工芸品として評価する。このように見ると、万博の評論である『一八五五年の欧州美術』においてゴージェエの述べる事は、むしろ、ほとんど新古典主義者に等しい。『モーパン嬢』序文にみられるように、彼が古代ギリシアに対して憧れを有していた事は、半ば自明である。しかし彼の『一八五五年の欧州美術』はヴィンケルマンの『古代美術史』を引用するほどに、根本的にその影響下にあった<sup>33</sup>。かくして我々はゴージェエが中国美術品の愛好家なのか、それとも新古典派の立場に身を置いて中国を蔑視しつつ優越感に浸っていただけなのか、分からなくなるほどである。

ゴージェエの東洋趣味が次第に下火になっていた事は考慮に入れておくべきことである。彼は一八三八年に「中国趣味」という詩を発表した。

あなたではございませんよ、マダム、私が愛するのは。

ジュリエット、あなたでもなければ、

オフェーリア、あなたでもなければ、ペアトリーチェでも、  
金髪で、大きな優しい目のローラでもないのです。

私の愛する女は、今は中国にいます。

彼女は老いた両親と

細長い陶器の塔に暮らしていて、

黄河には鶴が何羽もいるのです<sup>34)</sup>。

ジュリエットから始まる四人の女性の名が、シェークスピアやダンテの描いた美女の名である事は、改めて確認するまでもない。これら西欧的な美女の典例を退けつつ、ゴッティエは中国の女を持ち上げてみせる。だが、彼はこの詩を一八五五年の評論で再び引用した際、それを自作と記さない。さらに第一節を割愛し、第一節が無くても意味が取れるように、第二節の語順を入れ替える<sup>35)</sup>。これによって詩の意味は大きく変わる。つまり西欧の美女に対して、中国の美女を優位に立たせるのではなく、単に中国の美女に恋した男の夢想を告白するものとなっているのである。このようにゴッティエの趣味関心は一八三〇年代から変化しているのであって、『一八五五年の欧州美術』を執筆する際に念頭にあったのは、逆に西欧の下位に東洋を置

く事であった。

以上のようにウーセとゴッティエの記述を検討すれば、十九世紀中葉に、依然として新古典主義的な軽蔑の視線が中国趣味に向けられていた事は明らかである。そして中国の物品が工芸品として評価された論理は、新古典主義の様式に沿って造られた工芸品の名譽が復権されたのと同じではない。ウーセもゴッティエも、中国が芸術を有さない国と看做し、その産物に、美術品ではないものとしての工芸品の地位を当てはめたに過ぎないからである。だがボードレルはこうした西欧的な物の見方について、一石を投じようとする。

### 3 対等な交流の場としての musée (美術館、博物館)

ボードレルの東洋趣味は既に美術史家の間で認められているが<sup>36)</sup>、議論の焦点を絞るために今一度、概観しておく。彼が詩作品において散文詩「時計」や「旅」で中国に言及した事はつとに知られているし、『一八四五年のサロン』から『一八四六年のサロン』に到るまで、中国の風景を主に描いたボルジェへの言及を欠かさない。また彼は墨を愛用し、それは三十九点残されたスケッチの中で、十四点以上を占める<sup>37)</sup>。墨が使われた初期のスケッチは、一八四九年から五〇年頃のアスリノーと

ブランキのポートルイトであって、この頃には既に彼は墨を買いに東洋の物品を扱う店に足を運んでいたのである。

こうした店に通うボードレルの姿については記録が残っていない。しかし状況から考えれば、先のウーセの店もその一つであったと考えてよい。この理由は王政復古期に開店したウーセの店が有名であったからというだけではない。一八四〇年代半ばにボードレルが「コルセール・サタン」紙に参加した事は知られているが、その編集部があるヴィヴィエンヌ通りは「中国の門にて」の至近距離であった<sup>38</sup>。するとボードレルが、同じく新聞の寄稿者で東洋趣味をもつシャンフルーリらと連れ立って<sup>39</sup>、パリ万博以前からウーセの店を訪れたと想像を逞しくしてみる事も出来る。

さらにボードレルの東洋趣味は日本にも及び、六十年代にはリヴォリ通り二二〇番地のドゥゾワ夫妻の店に漆塗りの書見台の修繕を依頼する<sup>40</sup>。これは後にゴンクールが日本趣味を啓蒙する役割を果たした店である<sup>41</sup>。また散文詩集の表題を『微光と煙』と構想した時期、彼は浮世絵も所有していた。彼は仲間内で東洋通の態度を取ってみせる。

かなり前に私は日本の土産物の包みを受け取りました。私はそれを男友達や女友達に分けたのですが、あなたには三点を

残してあります。それらは中々悪くないものです（日本版のエピナル版画とでもいったもので、江戸ではニスーです）。ヴェラン紙に載せて、竹か朱色の玉縁で枠を作れば、素晴らしい効果を発揮する事、請け合いです<sup>42</sup>。

だが、これらの点はボードレルの特異点という訳ではない。まず中国を詩のモチーフにするのは、十八世紀からすれば珍しい事ではなかった。墨の使用も同様であって、ボードレル自身が『一八五九年のサロン』でユゴーの卓越を認めるように、画家ならずとも墨に傾倒した文人は少なくなかった<sup>43</sup>。そして彼の物品蒐集は、安い物品を工夫して愛好していたという程度である。というのも彼は漆塗りの書見机を安く買ったために修繕する事になったのだし<sup>44</sup>、また自らの手に入れた浮世絵を二束三文としているからである。むしろ彼の特異な点は、中国の物品の位置づけにある。彼は万博の評論で次のように述べている。

多少なりとも思索したことあり、多少なりとも旅をしたことのあるという方々、つまり良識ある方々皆に私はお尋ねしたい。一体、現代のヴィンケルマン流（そういう手合いは、我々の中に満ちているし、フランス人にはあふれんばかりに

いるのだし、怠け者こそ、この主義に夢中である)はどうするのだろうか? 何というのだろうか? 中国の産物は、奇妙で、異様で、形は振じれて、色彩は強烈で、それでいながら時として、消え入らんばかりに繊細だ。この産物を前にして、ヴィンケルマン流は何も言えないのではないか? ところが、それこそが普遍的な美の典例なのだ。しかし、この美の典例が理解されるためには、批評家、鑑賞者が、自ら、秘技に属する変化を成し遂げる必要がある。また想像力に対して意志で働きかけて、この奇妙な花を咲かせた環境に参入する術を自ら学ぶ必要がある。ほとんどの人が、コスモポリタリズムという神々しい美の恩恵を——完璧に——有していない。しかし誰もが、様々なレヴェルでそれを獲得することが出来る<sup>45</sup>。

この時点でボードレールが、中国展そのものを観ているか否かは実は確実ではない。彼の記述があまりに簡略的で、個別の物品に言及していないからである。彼は事前に中国展の存在を察知し、中国の物品について一般論を述べただけだという可能性が依然として残る。しかし、それでも尚、万博評論における彼の表明は注目に値する。彼は「現代のヴィンケルマン流、——すなわち同時代の新古典主義者らと対峙し、中国の物品を

「普遍的な美の典例」と呼びつつ、それを理解する必要性を批評家と鑑賞者に訴えかけている。これは新古典主義に寄り添った先のウーセとゴッティエに比べて特異である。特にゴッティエは中国の物品を「理想醜」と呼んで新古典主義の「理想美」の下位に置いた。しかしボードレールはそれを典例と位置づけ、積極的に美の体系の核心に据えようとする。つまり彼は中国の物品を西欧美術と同格に扱おうとするのである。

実際、奇妙で強烈で強い自己主張を持ちながら、その半面、繊細であるという中国の物品に対する彼の感想は、改めて指摘するまでもなく、後年の『現代生活の画家』で述べられた現代性と名付けられた美意識に通ずるものである(「現代性とは、一時的なもの、移ろいやすいもの、偶発的なもので、これが芸術の半分を成し、他の半分が、永遠なもの、変わらないものである<sup>46</sup>)。この点から彼が、ドラクロワやコンスタンタン・ギースに対するのと同様に、中国の物品の価値を正当に認めていたことが伺い知れる。しかし、一体、なぜボードレールのみがこのような態度を取り得たのか。

ボードレールの態度は、一見、新古典主義とロマン主義者の対立を引き継いだものであるかに思える。ウォルフガング・ドロストが明らかにしたように、ボードレールの美意識は多くの部分でバロックの影響を受けていた<sup>47</sup>。バロックとその延長に

あるロココの時代に中国趣味が繁栄したという意味では、彼がそれを擁護し、新古典主義を批判するのはあまりに当然である。しかし阿部良雄が注意を喚起するように<sup>48</sup>、ボードレールは新古典主義を一面では擁護する。例えば彼はルイ・ダヴィッドを高く評価するのだし<sup>49</sup>、ボンサールら新古典主義者を攻撃するロマン主義者らをなだめさえする<sup>50</sup>。新古典主義の存在そのものは認めるという意味で、ボードレールは先の一節でヴィンケルマン当人ではなく、同時代の新古典主義者を批判したと考えることができよう。だが、翻って見れば、このことは彼が、西欧の新古典主義を含め、各文化の根本的な価値を否定せずに接しようとしていた事を意味する。

事実、ボードレールは評論の冒頭で、その目的を「様々な国の民が平等に有用性を持つ事や、世界の調和の中で互いに奇跡的な救いの手を差し伸べ合う事を強調する<sup>51</sup>」ことだと定めていた。同様の発想は『一八四六年のサロン』にまで遡って見出す事が出来る。彼はブルジョワに呼びかけた際、外国の物品を置く美術館の意義を次のように記述する。

スペイン美術館の設立は、あなた方が芸術に関して持つておかなければならない一般的な観念の量を増幅する事になった。というのも、あなた方は次の事を完璧にご存知だ。自国の品

を展示する美術館は、その優しい影響力によって、心を感動させ、気難しさを和らげるという一つの共同体である。これと同様に外国の品を展示する美術館は国際的な共同体である。ここで二つの民族は一段とくつろいで、お互いを観察し合い、研究し合い、相互に入り込んで、議論せずに友愛を抱くのである<sup>52</sup>。

ここに示されるのは、文化交流の場としての *musée* (美術館、博物館) という考え方である。彼にとって美術館とは美の序列を定める場ではない。実際、これを書いたとき、既にボードレールは理想美を絶対視していなかった。評論全体の理論部である第七章で、彼は新古典主義の教典である『古代美術史』が、理想美の典例と看做す「ベルヴェデーレのアポロ」像の価値を認めつつも、それだけが唯一の美と看做される事に異を唱える。彼によれば拳闘士としての個性が顕著に認められる「アントイオノス」像の方が好ましいという<sup>53</sup>。さらに彼はヴィンケルマンに批判的な人相学者ラーヴァターの見方を敷衍する形で、古代ギリシアの彫像のみならず、民族の容貌に対しても個性の重要視という考え方を適応してみせる。

自然は異なる気候に応じて、民族の大きな類型を配分した。

しかしそれを別として、私はアパートの窓の下をカルムイク人、オーセージ人、インド人、中国人、古代ギリシア人が、皆多かれ少なかれ、パリ人となって通り過ぎるのを見かける。各個人に調和がある<sup>54</sup>。

既に我々が見たようにヴィンケルマンは自然の豊かさを問題として、中国人を発育不全の典例と断じた。しかしボードレーは『古代美術史』と同様に気候によって民族の姿形が変化する事を認めつつも、民族の美に優劣を付けない。彼は美の典例とされた古代ギリシア人にも、醜さの典例とされた中国人にも、等しく「調和」を認めるのである。このようなボードレーであればこそ、理想美を頂点に各国の文化を序列付けする事を無意味と考えたのである。

我々は先にボードレーの東洋趣味の水準が決して高いものではなかったことを確認しておいた。この事実を鑑みれば、彼が万博の評論で中国の物品を普遍的な美の典例としたのは、東洋の物品に対して深い造詣があったからではない。むしろ文化に対する平等という考え方があった上で、平等性を損なう事態に警鐘を鳴らしたに過ぎない。しかしウーセとゴージェイは、美術品と工芸品という上下関係を前提的に設けた上で、東洋の物品を西欧の下位に置いた。これに顧みれば、西欧と東洋の文

化を等しく鑑賞するというボードレーの提示した視座は、フランスにおける東洋美術の受容を考える上で、重要な例として注目に値するという事が出来よう。

## 結論

本稿は中国展の実態が産業展であった事を明らかにする事からはじめ、中国の物品を工芸品とする扱いには新古典主義の審美の基準による差別があった事を確認した。十九世紀中葉ともなれば、ヴィンケルマンの影響力は最盛期に比べて弱まっていた。しかし実態は依然として、ウーセやゴージェイといった東洋趣味の第一人者らにまで、それは浸透していたのである。しかしボードレーは、こうした枠組みを抜け出し、各国の文化を平等に評価しようとした。こうした視座はボードレーの死後、シャンフルーリに引き継がれたのだし、またマネをはじめとする画家に影響を与える。オナーをはじめとする美術史家らが、十九世紀後半の東洋美術の大流行、いわゆるジャポニスムを考えるにあたって、ボードレーを起点の一つに据えるのは至極もつとも考えられる。本稿は一八五五年のパリ万博に置ける中国展を論じるものであるためここで擱筆するが、ボードレーのコスモポリタニズムというべき意識については、後年

の『現代生活の画家』で示される「世界人」homme du monde

の概念との接点を見据えた上で、稿を改めて論じる必要がある。

註

- (1) Musée chinois を「中国美術展」と訳す研究書もあるが、後述するようにそれは美術展とごっちゃり、産業展という要素があった。そこで本稿では「中国展」と敢えて表記した。
- (2) Hugh Honour, *Chinoiserie*, J. Murray, 1981.
- (3) 第一回パリ万博の美術評論は三十あまりだとみなされていたが、阿部良雄は『絵画が偉大であった時代』において、五十の文献を確認したと述べる。また後年に刊行された全集の注釈において、この結果、中国展について記述したものが二例のみであったと報告する。当時の評論の全てを確認することは出来ないが、主要な評論家が中国展に言及しなかったことは確かだと考えられる。阿部良雄『絵画が偉大であった時代』、小沢書店、一九八〇、二九四頁／註5、『ボードレール全集』、筑摩書房、全六巻、一九七五、第三巻、二五二頁。
- (4) Hugh Honour, *op. cit.*, p. 176.
- (5) *Ibid.*, p. 180.
- (6) Cité par H. Honour, *Ibid.*, p. 204.
- (7) *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855*, présenté à l'Empereur par S. A. I. le prince Napoléon, président de la commission, 1857, p. 502.
- (8) Boussonat, *Catalogue sommaire des objets d'art antiques et de haute curiosité de la Chine, composant de collection de M. de Montigny*, Maude et Renoux, 1854.
- (9) 馮赫陽「初期万国博覧会に見られる『中国趣味』から『日本趣味』への趨勢について」、『東洋文化交渉研究』、二〇一〇—二〇一一、五一—五二〇頁。
- (10) Theophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe, 1855, in Œuvres complètes, section VII, critique d'art*, texte établi, présenté et annoté par Marie-Hélène Girard, t. IV, p. 256. 記載の意味は、ラールに確認した。
- (11) J.-G. Houssaye, *Notice sur la Chine pour servir de Catalogue à la grande Exposition Chinoise*, Chez l'auteur, 1855, pp. 7-8.
- (12) *Ibid.*, p. 9.
- (13) Boussonat, *op. cit.*, pp. 5-6.
- (14) Dawn Jacobson, *Chinoiserie, a study of the distinctive taste for decoration based on Chinese design*, Phaidon, 1999, p. 34.
- (15) J.-G. Houssaye, *op. cit.*, p. 59.
- (16) 右々々順に『*Ibid.*』, p. 56 et p. 59.
- (17) Boussonat, *op. cit.*, p. 3.

- (18) Th. Gautier. *Les Beaux-arts en Europe, 1855*, op. cit., pp. 262-263 / J.-G. Housseay, op. cit., p. 31.
- (19) ミチエール・ネトリエは、十九世紀のフランスにおいて一般的に中国の物品は、西洋美術のように分類される事がままなかっただけで、中国の物品は無理解にちやちや扱われていたとす。Muriel Dérite. *France-Chine, Quand deux mondes se rencontrent*, Paris: Gallimard, 2004, p. 47-48.
- (20) *Ibid.*, p. 61.
- (21) ミヤマツ・フウヤン『新古典主義』鈴木杜幾子訳、岩波書店、二〇〇一、二四四—二四八頁。
- (22) ショムシ・マガンソン『『スタマン』』岡田温司訳、芸術文庫、二〇〇八、八七—九二頁。
- (23) H. Honoré, op. cit., p. 175.
- (24) D・ブーワン、前掲書、三六八—三七〇頁。
- (25) J.-G. Housseay, op. cit., p. 74.
- (26) *Ibid.*, p. 59.
- (27) J.-J. Winckelmann, Histoire de l'art dans l'antiquité; traduction de D. Tassel; introduction et notes de D. Gallo, Librairie générale française, coll. «La Pochothèque», p. 101.
- (28) J.-G. Housseay, op. cit., p. 66.
- (29) Th. Gautier. *Les Beaux-arts en Europe, 1855*, op. cit., p. 258.
- (30) *Ibid.*
- (31) *Ibid.*, pp. 259-260.
- (32) *Ibid.*, p. 258.
- (33) *Ibid.*, p. 240.
- (34) Théophile Gautier, *La Comédie de la Mort et poésies divers*, in *Poésies complètes*, publiées par René Jasniski, Nizet, vol. 3, t. II (1970), p. 193.
- (35) Th. Gautier. *Les Beaux-arts en Europe, 1855*, op. cit., p. 260. 詩の作者は「我々の友である詩人の一人」とされる。
- (36) H. Honoré, op. cit., p. 207.
- (37) Claude Pichois, *Les dessins de Baudelaire*, Paris, 2003.
- (38) 「中国の記号」は二〇〇三年のフランス通の三番地である。たゞ、(J.-G. Housseay, *Monographie du thé, Chez l'auteur, 1843*)、一八五五年まではヴェトナムを通り三十六番地に移転する。二〇〇〇年と離れていながら、また「ロルセル・サマン」紙の編集室の所在は、次の文献を参照。 *Le Corsaire-Satan en Sikkimette*, texte établi présenté et annoté par Graham Robb, Publications du Centre W. T. Bandy d'Etudes baudelairiennes p. 3, Vauderhilt University, 1985, p. 8.
- (39) シャンフルーリは各国の猫を紹介した挿し絵入りの著作で、中国の猫のみならず、葛飾北斎や歌川国芳を紹介する。Champfleury. *Les chats*, Rothschild, 1869.
- (40) Baudelaire. *Correspondance*, texte établi, annoté, et présenté par Claude Pichois, coll. «Bibliothèque de la Pleiade», 2 vol., t. II (1973), p. 427, p. 439, p. 452, et p. 469.
- (41) Edmond de Goncourt, *Journal*, texte établi et annoté par Robert Ricarte, coll. «Bouquins», Laffont, 3 vol., t. II (1989), p. 640 et p. 801. ミヤマツ夫妻の店が「中国の門」(巻のうは「中国の舟」)だと伝える研究もある(大島清次、『「シャホリスム」講談社学術文庫、一九九二、三七—三八頁)。しかしウーセの店とはほとんど同じ名前という事があり得るだろうか。
- (42) Baudelaire. *Correspondance*, op. cit., t. II, pp. 752-753. シャンフルーリの箇所に留保されている。だが同書は、ネージュマン



