

The West Discovers East Asian Art, 1842-1930

我来自东：

东亚艺术收藏在西方的建立(1842-1930)

王珅

Josef Kyburz

缪哲

David Stang 编著

目 录

CONTENTS

I 序

罗卫东

001 前言

缪哲

012 THE ARTS AND ARCHAEOLOGY OF CHINA AND JAPAN 1860 – 1920

· The Fine, Decorative and Applied Arts of Japan

· Archaeology in Japan

Josef Kyburz

040 中国与日本的艺术与考古在西方的“发现” (1860-1920)

约瑟夫·凯伯兹 / 刘诗秋 译

060 收藏中国

王 坤

071 图录

David Stang

◎ 前言

缪哲

浙江大学艺术与考古博物馆 顾问研究员

浙江大学文化遗产研究院 教授

东亚，尤其中国艺术品在西方的收藏，是16世纪大航海时代以来中西文化交流史上的重要事件。随着1840年鸦片战争所开启的五口通商，及1853年美国海军准将佩里（Matthew Calbraith Perry，1794-1858）迫使日本开放其国门，欧美对东亚艺术品的收藏，便于19世纪中叶至20世纪初叶进入了最繁荣的时期。这一时期东亚收藏的建立，及围绕之所开展的鉴赏、展览与研究，不仅冲击了文艺复兴以来西方的艺术观念、导致了以印象派为先驱的现代艺术的兴起，也重塑了耶稣会士以来西方所建立的远东知识体系。其中重要的重塑之一，是不复把远东——尤其中国——艺术视为静态的、非历史（ahistoric）的民族学样本，而是在时间中展开的精神史的体现。《我来自东：东亚艺术收藏在西方的建立（1842-1930）》所呈现的，便是这一重要的历史时刻。

19世纪中叶至20世纪初叶西方所开展的东亚艺术收藏,是以17、18世纪为其前史的。盖16世纪以来,随着新航路的贯通,西方商人、传教士大批进入中国与日本,并在两国的不同地方,建立起贸易与传教基地。作为贸易与传教的直接后果,中国、日本的奢侈品(以瓷器、漆器、丝绸为主),及关于两国政治、地理、风俗、文化、信仰与生活方式的报告或书籍,便于17、18世纪源源进入西方。¹其中前者于消费之余,又往往进入王公贵族的“奇物室”(cabinets of curiosities),并与来自不同“异域”的博物学与民族学材料一起,构成了与“艺术”有别的——或下“艺术”一等的——“奇物”类收藏。这些来自远东的“怪奇之物”,可称西方东亚艺术收藏的开端。但有趣的是,其下艺术一等的地位,并未妨碍它对西方艺术造成直接影响。因为一方面,文艺复兴以来的艺术传统,在经过约两个世纪的发展后,已渐成一种窒息性的力量。另一方面,耶稣会士通过其在中国的现场报告及对中国古籍的翻译,在不满于贵族制度的欧洲知识阶层,重新点燃了一种对理想国的渴望。这理想国在人间的显现,便是中国。按当时知识阶层的理解,中国“理想”之所在,乃是在统治人才的选拔上,它重才学(如科举取士)、轻出身(如欧洲贵族制);在哲学或生活方式上,它重自然、轻人工之造作。这样对异国之物的好奇,辅以对中国政治、道德之优越的想象,便促成了18世纪欧洲艺术的一种新风尚——亦即后来所称的“中国风”(Chinoiserie)。

中国风最初是作为一种装饰风格,初见於路易十四的宫廷,其后迅速波及包括法国、英国、德国、瑞典等国在内的欧洲贵族与士绅阶层;受影响的领域,亦由装饰而扩及工艺、建筑、园林和绘画艺术。但其影响的源头,与其说是中国,毋宁说是中国被扭曲的幻象。因为中国风的灵感,从物的一面说,乃是东方匠人特为西方制作的器物——包括其装饰图案,并非中

1 关于这一时期东亚与欧洲文化及艺术交流的著作已有很多。关于东亚与美洲物质交流的研究则较少,最新的可参阅波士顿美术馆于2015年8月至2016年2月举办的《美洲制造》展览图录, Dennis Carr, *Made in the Americas: The New World Discovers Asia* (Boston: MFA Publications, 2015)。



《中国图经》中描绘的中国建筑、人物与松鼠。Athanasius Kircher, *China monumentis, quæ sacris quæ profanis nec non variis naturæ & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata* (Amstelodami: Joannem Janssonium à Waesberge & Elizeum Weyerstraet, 1667). 浙江大学图书馆藏。

国的本色艺术。或如修·昂纳 (Hugh Honour) 所说：

15世纪以来输入欧洲的中国与日本器物，都是为满足西方收藏家对东方艺术的想象而精心设计的，故它们所反应的，实为欧洲人对“契丹”的幻象。²

此类收藏的代表，可举今称的“外销瓷”。物之外，中国风的另一灵感，是根据传教士报告所编纂的关于中国的插图书籍，其重要者如基歇内尔的《中国图经》(Athanasius Kircher, *China Illustrata*, 1667)，丹尼尔的《远东景物志》(William Daniell, *Oriental Scenery*, 1795-1808) 等。这些插图中，多有中国建筑及艺术作品的形象，它们构成了中国风的另一源头。但这些形象，也是臆想多于真实。这样经过想象

2 Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay* (London: J. Murray, 1961), p. 222.

的哈哈镜的多重扭曲，中国风艺术所表现的中国，便呈现出怪诞、臆造，或浪漫的特点；与真实的中国或中国艺术，仅有脆弱或扭曲的关联。

中国风是于18世纪中叶进入高潮的。其后随着乾隆锁国，中西贸易的联系便日趋微弱。也恰是在这个时期，西方与其他世界——包括东亚——的交往模式，始渐由先前的贸易与传教，转化为领土征服与文化控制；其结果便是以英国为中心的西方殖民帝国的崛起。1842年中国的五口通商，以及随后日本开放长崎等港口，则标志着东西方关系新时代的开始——以及西方东亚收藏新时代的开始。从19世纪中期至20世纪初期，大量中国及日本艺术品由两国的开放口岸，被源源输入西方，并作为商品出现于巴黎、伦敦、柏林及纽约的古董店内。为推销其商品，并为收藏者提供相关的教育，古董商人即着手编纂、售卖艺术品图录。与此同时，富有的西方收藏家又亲往中国与日本，一方面获取与其收藏有关的第一手知识，一方面也在当地采集藏品，以精化、扩展其在西方获取的收藏。作为收藏家形象塑造的一部分，也为提升公众对同类收藏的热情，收藏家稍后又开始编纂其藏品目录，并以或公开、或在圈内流通的形式，予以出版。由于财富有兴衰，趣味有转移，收藏建立之后，又不断易手，于是便出现了服务于此目的的东亚艺术拍卖制度，以及为服务拍卖而印制的拍品图录。大量东亚收藏的出现，最终又引起对藏品加以解释的需求：不仅关于美学，也关于其历史含义与文化脉络的阐释。这样，参与其中的汉学家或东方学家——亦即最初一代东方艺术史家，便又创办了以东亚艺术为研究对象的学术刊物。随着殖民、贸易的扩张与深入，对殖民地或贸易国之历史、人民、社会、文化、风俗的了解，自然成为最“有用”的知识之一；故步私人收藏之后尘，西方也开始建立公共的东亚艺术收藏；方法则为扩展已有的博物馆收藏范

围，或创建亚洲艺术专题博物馆。藏品的来源，除少量市场购买外，大都为私人藏家的捐献。公共收藏的建立，又必然导致东亚艺术展览与教育项目的开展——以及与之相配合的图录的出版。作为公共收藏建立的另一后果，是对藏品背后的东亚知识之持续的、不断增长的需求，这又导致了与东亚艺术有关的大学教职的创设，以及东亚艺术史论著的出版。总之，19世纪中期以来西方东亚收藏的第一波，乃是在异国趣味与美学本能的驱使下，由商人、私人藏家与鉴赏家所发动；其第二波，则是为响应收藏建立后所出现的解释之需求，由公共机构及学者所策动——后者又导致了作为学科制度的东亚艺术史研究在西方的建立。这一趋势，清晰地体现于作为当时收藏活动之重要记录的各种图录、杂志与论著中。《我来自东：东亚艺术收藏在西方的建立（1842-1930）》所展示的，便是这些记录的核心组成。

§ 由本次展览之展品呈现的史实及其他记载看，虽有中国风所做的知识与趣味之准备，但19世纪中叶至20世纪初叶西方东亚收藏的热潮，实由日本肇始。其中承担催化剂角色的，是日本的彩印木版画——即所谓“浮世绘”。浮世绘对日常生活的关注、平涂的色彩及平面化特征，对不满于古典艺术之戏剧化与雕塑化的法国艺术家而言，可谓一种解放性力量。故在版画家费利克斯·布拉克蒙（Félix Bracquemond, 1833-1917）于1856年购得葛饰北斋（1760-1849）的数册《漫画》，并作为秘宝悄然示人之后，法国艺术家及批评家对浮世绘的热情，便爆发为洪潮了。卷入洪潮的，既有画家如马奈

(Édouard Manet, 1832–1883)、德加 (Edgar Degas, 1834–1917)、莫奈 (Claude Monet, 1840–1926)、劳特莱克 (Henri de Toulouse-Lautrec, 1864–1901) 及旅法美国艺术家惠斯勒 (James McNeill Whistler, 1834–1903), 也有文人、批评家波德莱尔 (Charles Baudelaire, 1821–1867)、龚古尔兄弟 (Edmond de Goncourt [1822–1896], Jules de Goncourt [1830–1870]) 与菲利普·伯提 (Philippe Burty, 1830–1890) 等。为服务其购买、收藏之需, 巴黎不久便出现了数家专门经营日本艺术的古董店;³ 后者的出现, 又激起了法国富人阶层对日本艺术的热情。这一现象, 便是后来所称的“日本风”(Japonisme)。除收藏的建立与日本趣味的传播外, 日本风的重要内容之一, 便是浮世绘版画对印象派艺术(油画、版画)兴起所起的催化作用。⁴ 但不同于中国风所影响的洛可可艺术, 印象派得于浮世绘的灵感主要是形式, 而非异国情调的主题。

由于中国、日本与朝鲜艺术同属于以中国为主导的东亚文化圈, 故日本收藏建立的同时, 西方也着手建立其中国与朝鲜收藏。从当时重要的收藏看, 三者往往是一同展开的——尽管侧重有所不同; 如巴黎的亨利·赛努奇 (Henri Cernuschi, 1821–1896) 收藏 (后成为赛努奇博物馆收藏的基础)、伦敦的乔治·尤摩弗帕勒斯 (George Eumorfopoulos, 1863–1939) 收藏, 与费诺罗萨 (Ernest Fenollosa, 1853–1908) 为美国波士顿美术馆建立的远东收藏等。但如同日本收藏最初为东方情调 (Orientalism) 所左右、故未及日本艺术之精髓一样, 西方对中国艺术品的选择, 起初乃是通过18世纪残余的中国风透镜的扭曲而进行的; 故早期图录中所出现的, 大都为晚期瓷器与各种怪诞的工艺作品 (如鼻烟壶)。其收藏质量的提升, 乃是中国境内发生三次重大事件之后, 即太平天国、义和团及运动清末以来铁路的兴造。19世纪50年代太平军与湘军对江南的蹂

3 Jacques Dufwa, *Winds from the East: A Study in the Art of Manet, Degas, Monet, Whistler* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1981), pp. 40–41.

4 参见 Siegfried Wichmann, *Ostasien-Europa Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (München: Schüler Verlagsgesellschaft Herrsching, 1980); Coita Feller Ives, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints* (New York: The Metropolitan Museum), 1974.



中国晚期瓷器，Ernest Grandidier, *La céramique chinoise* (Paris, 1894)。
见本书第129页。

5 1867年Owen Jones 著名的
*Examples of Chinese Ornament, Selected
from Objects in the South Kensington
Museum and Other Collections*, 其图案
即多采自太平之乱中流入英国的江
南瓷器。

6 京汉铁路于19世纪90年代由比利时
公司承办；津浦铁路于1908年至1912
年由德、英公司承办；陇海铁路于民
国初年由法国、比利时、荷兰公司参
与建设。

7 Arthur de Carle Sowerby, *Nature in
Chinese Art* (New York: The John Day
Company, 1940), p. 14.

躏，⁵1900年义和团及八国联军对以北京为中心的北
方的摧残，皆造成了中国大批工艺品、艺术品流入西
方。这些藏品，亦多为晚期瓷器、青铜器等；其进入
欧美收藏，或可理解为“易手”。由西方人所承办或
参与的铁路工程，⁶则造成了对沿途之遗址、古墓的
非科学发掘或劫掠；其中穿经河南的京汉铁路，穿
经安徽、江苏的津浦铁路，与穿经陕西的陇海铁路
所造成的破坏，又最为严重。西方工程师、管理者对
墓中所出古器的重视，又引起了中国国内的盗墓风
潮。这便如英国博物学家索沃尔比 (Arthur de Carle
Sowerby, 1885–1954) 说的：

(此前对墓中艺术珍宝的无知)是由于中国人
敬畏死者。墓或坟被视为圣物，不管年代多么久
远，盗扰古墓都是亵渎，可处死罪。但19世纪末以
来，由于欧洲工程师在中国修建铁路，沿途的坟墓
被无情地挖开，这样世代以来与死者一同掩埋的
艺术珍宝，始大批重见天日，进而展现出这个国家
当其不同文化盛世时的前所未有的光荣。中国及海
外，很快便产生了对此类出土物的需求；这转而又
引起更多的、收获惊人的挖掘；中国的古玩商人，
则大为获利。这一现象，一直持续至今 (1940年)。⁷

这些出土物——尤以其中的俑类——所引起的
兴趣，不久又祸及河南、河北、陕西、山西等地的佛
教石窟造像。在归入“雕塑”类别、因而由偶像成为
“艺术”之后，这些被盗取的造像，便大批进入西方
的公私收藏。比较同时期日本因与西方接触而觉醒
的文化身份之自觉，以及因此而发动的各种文化保护
措施，19、20世纪之交可谓中国文物史上黑暗而耻辱
的一页。

在古墓、洞窟文物成为被猎取的对象之前，西方
的中国收藏，乃是以晚期器物为主的。中国本土收藏

传统的核心，如早期青铜器、瓷器、玉器、书画等，一直为中国富有的官员、士绅、商人所保有，未易为西方人接近。⁸即使有接近的机会，其佳处亦非单纯的美学本能所能分辨。如19世纪中叶，日本古董商便尝试教育来日本寻宝的法国收藏家，称其手中的中国绘画，方称得东亚艺术之精髓。但这种“教育”，并未带来日本商人期望的效果。⁹但随着古墓、洞窟文物的出现，中国艺术最佳的一面，便呈露于西方收藏家眼前。汉学知识的深入，又促进了对以中国历史、文化为其繁衍土壤的中国艺术的理解。甲午战败及义和团所造成的中国财富的锐减，则迫使许多中国藏家出售其收藏。这样，西方中国收藏的质量，便于这一时期获得了革命性提升。这种提升，一方面体现于对中国本土收藏传统的趋同，如对早期青铜器、瓷器及绘画的重视。另一方面，也体现于对中国收藏传统所未包含的新领域之拓展，如以西方的雕塑概念为引导，赋予明器、神偶以艺术史意义，在“工艺运动”的启发下，发现明清家具之价值，以及惠斯勒出于对色彩的关注将青花瓷提升为重要的收藏类别等。总之，西方此时期所开展的收藏活动，不仅促成了中国收藏在地理上的延伸，也促成了其观念的拓展。后者打破了古代中国收藏传统的狭窄视野，造成了中国收藏于全球范围内的现代性转变。

19世纪80年代后东亚收藏结构与质量的提升，乃是与包括汉学在内的东方学的专业化相同步的。由于当时缺少东亚艺术史专家，故藏品的整理、分类与编目，便往往委托给东亚语文学家（philologists）或其学生，其重要者如我们熟知的沙畹（Édouard Chavannes, 1865–1918）、劳佛尔（Berthold Laufer, 1874–1934）、伯希和（Paul Pelliot, 1878–1945）及稍后的高本汉（Bernhard Karlgren, 1889–1978）等。这种工作，是浩大、费时、回报少，亦难获公众之感谢的。但通过把藏品与其从文献中获得的中國知



商代青铜卣，Jean-Henri d'Ardenne de Tizac, *L'art décoratif chinois d'après les collections du Musée Cernuschi* (Paris: Éditions Nilsson, 1930)。见本书第148页。

8 一位多次往来中国、日本的德国收藏家抱怨说，东亚的鉴赏家总是借西方人的无知，不肯把好东西拿出来，这使得西方人很难理解中国及日本艺术。见 Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race and Scholarship* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009) 一书所引档案，页414。

9 Max Put, *Plunder and Pleasure: Japanese Art in the West 1860–1930* (Leiden: Hotei Pub., 2000), pp. 55–56.

识相互证，他们一方面打破了传统中国学术的文字中心主义倾向，赋予全球的中国研究以全新的纬度，另一方面，也使得中国艺术品逐渐呈现出其被掩盖已久的文明史与精神史意义，不复如以往那样，仅被当作静态的、无历史的民族学资料。从这个意义上说，19、20世纪之交西方所开展的中国艺术收藏，可称中西交流史上的革命性事件。这些新出现于欧洲的中国古代之“物”所呈现的中国形象，与从以往中国风艺术或当时中国现实所获得的形象是如此不同，以致一位西方收藏家困惑地说：

蒙古人人性的野蛮化（指义和团事件），与中国艺术形成了偌大反差。我们面对的真是一个谜。¹⁰

可知这新的中国收藏所呈现的，乃是一个有精神历史的中国形象。但这一认识，当时似主要为汉学家、东方学家或东亚艺术的收藏者所持。与此认识相伴随的，是来自于领域之外的两个障碍。一是欧美的博物馆制度，乃是以西方古典及文艺复兴艺术为框架而建立的；其对艺术的定义，主要以瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511-1574）主张的“理想”与“自然”的平衡为基础；而包括东亚在内的东方艺术，则很难纳入此框架。比如说，如果我们称远东或中国的绘画、雕塑为“艺术”，此“艺术”是否与菲迪亚斯（Phidias, 约公元前480-前430）、米开朗琪罗（Michelangelo Buonarroti, 1475-1564）或拉斐尔（Raffaello Santi, 1483-1520）所代表的艺术具有同构性？对这个问题，当时的回答似大都为“否”。第二个障碍，则是积久以来中国风艺术及早期中国收藏给公众所造成的认知缺陷：他们所知的中国，是晚近的、怪诞的，或商店橱窗所展示的中国。当时的汉学家、中国艺术史家或收藏家，便是在这两条战线上展开其

10 Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race and Scholarship* (Washington, D.C.: German Historical Institute; Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2009), p. 414.

工作的。他们一方面建立专题性的东亚艺术博物馆，如法国集美博物馆（Musée Guimet, 1879）、赛努奇博物馆（Musée Cernuschi, 1898）、德国柏林东亚艺术博物馆（Museum für Ostasiatische Kunst Berlin, 1906）、美国弗利尔美术馆（Freer Gallery of Art, 1923）、瑞典斯德哥尔摩远东古物博物馆（Östasiatiska Museet, 1926）等。另一方面，他们又往往采用当时用于解释古典及文艺复兴艺术的修辞，解释中国或东亚艺术，¹¹以此暗示或强调东方艺术与西方古典艺术的同构性。恰是通过其拓荒性的努力，西方始于19、20世纪之交奠定了其包括中国在内的东亚收藏的基础，并由此开始了东亚艺术史学科的建立。



中海水云树，Osvold Sirén, *Les palais impériaux de Pékin*, (Paris/Bruxelles, 1926)。浙江大学图书馆藏。见本书第180页。

本展览的展品始于1842年（即中英《南京条约》签署的当年）伦敦《万唐人物》展览图录（*Ten Thousand Chinese Things*），¹²结束于喜龙仁（Osvold Sirén, 1879–1966）于20世纪20年代开始的全部著作，¹³横跨约一个世纪。此次展出的展品，大体可反映这一百年间东亚收藏在西方建立的历史，及东亚收藏“由奇物向艺术”的转变。展出的图籍，皆来自浙大图书馆的新获收藏；这类资料收藏的开展，体现了浙大在文化传承及中西互鉴事业上的担当与努力。这次展览得以举办，是不同领域的专家、同事密切合作的结果。其中：

浙江大学副校长罗卫东教授审定了展览大纲，并撰写了展序。

浙江大学艺术与考古博物馆楼可程副馆长、梁颖

11 其中喜龙仁本身即为文艺复兴学者，Robert Laurence Binyon则同时为欧洲艺术史学者。

12 关于此次展览，参阅Karl E. Meyer and Shareen Blaire Brysac, *The China Collectors: America's Century-Long Hunt for Asian Art Treasures* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), pp. 37–38。

13 关于喜龙仁对中国艺术品的收藏与研究，参阅Minna Törmä, *Enchanted by Lohans: Osvold Siren's Journey into Chinese Art* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013)。

主任对展览提供了行政与后勤支持。

浙江大学图书与信息中心党委书记杨国富、图书馆田稷副馆长、紫金港基础馆瞿晶馆长，对展品的借出、编目及展厅布置，做了有力的指导与协调。

法国国家科学研究中心原日本所专家约瑟夫·凯伯兹 (Josef Kyburz) 教授，浙江大学艺术与考古博物馆王坤研究员，为展览图录撰写了背景文字。独立学者 David Stang 撰写了展品条目。

浙江大学艺术与考古博物馆陈雅飞研究员编辑并审定了所有文字。博物馆职员刘诗秋、实习生朱相宜翻译了英文部分，志愿者 Goun Desnos 校订了法文部分。

浙江大学文化遗产研究院数字化团队负责了图录照片的拍摄。

浙江大学艺术系王小松教授对本书设计进行了指导；浙江大学传媒与国际文化学院博士研究生吕玮负责了图录版式设计。

浙江大学出版社社长鲁东明教授支持了图录的出版。

对上述专家、同事卓有成效的工作，及其在展览筹办期间所展现的合作精神，浙江大学艺术与考古博物馆、浙江大学图书馆及浙江大学文化遗产学科发展联盟致以深深的感谢。

◎ THE ARTS AND ARCHAEOLOGY OF CHINA AND JAPAN 1860 – 1920

Josef Kyburz

Centre National de la Recherche Scientifique, Paris

THE FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS OF JAPAN

The reception of the arts of Japan, like the academic study of its language and culture, lagged a few decades behind the interest Europe had taken in China, but when it did take off during the last third of the nineteenth century, its influence on the Western milieu of artists, art critics, writers, designers and collectors—of Parisian society before it spread elsewhere—proved to be overwhelming.

During more than two centuries of seclusion, until the 1850s when the Western powers forced open its ports, Japan had remained a world of the “antipodes.” Only the Dutch East India Company and Chinese merchants were allowed to trade in Nagasaki, and whatever intelligence Europe could gather about the civilisation of the archipelago was provided by detailed descriptions of two physicians working at this trading post: the two-volume *History*

of *Japan* (1727) by Engelbert Kaempfer (1651–1716), and Philipp Franz von Siebold's (1796–1866) monumental *Nippon – Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern* (1832–1852). The latter, of which a French edition appeared as early as 1837, carried a good number of illustrations inspired by the designs of Japanese artists like Kawahara Keiga (1786–1860) and Katsushika Hokusai (1760–1849) whose genius was to fire the enthusiasm of the Western avant-garde, both intellectual and artistic, as early as the 1860s.

As for the Japanese language, public instruction in Europe started at the University of Leiden, where, in 1855, Johann Joseph Hoffmann (1805–1878) was appointed the first professor of Japanese and Chinese. He published a grammar in 1867. In Vienna, however, August Pfizmaier (1808–1887) had already been teaching Oriental languages (including Chinese and Japanese) since 1843, the year of his "Dictionary of the Japanese Language," a Japanese-German vocabulary (limited to the single "i," the initial letter of the Japanese alphabet), which Pfizmaier followed, in 1847, with the very first translation into a Western language of a Japanese illustrated novel. In Paris, Léon de Rosny (1837–1914) was charged in 1863 to teach a free course of Japanese at the *École impériale et spéciale des langues orientales* (today's "Langues O"), and became professor of the chair instituted in 1868. He had by then already provided his students with several manuals of the Japanese and Chinese language, including a dictionary of Sino-Japanese characters (1864). With all that, Rosny founded a number of Orientalist, Americanist and

ethnographic societies and congresses, in addition to launching a number of academic periodicals that were honoured with contributions from the contemporary scholarly establishment of Europe.

At that time, however, none of the local amateurs of things Japanese—or Chinese, for that matter—could yet speak, let alone read, any Far Eastern language. There is evidence that some bibelots, folding fans, ceramics and sundry other articles had been available before the middle of the century, but products of distinct artistic quality were rarely seen before the pathbreaking display at the World Fair of 1862 in London, to which Rutherford Alcock, then British consul in Japan, had sent his private collection. But here, rather than “antiques” it was modern Japanese handicrafts that won the public’s admiration, as was the case wherever they were exhibited, at the Exposition Universelle of 1867 in Paris, at the 1873 World Fair in Vienna, or, three years later, at the Centennial International Exhibition of Philadelphia. The sensation created by the goods sent to Vienna prompted the establishing, back in Tokyo, of the “Kiritsu Crafts and Trading Company” (Kiritsu kōsha kaisha, 起立工商會社), a government-sponsored enterprise that was to manufacture bronzes, ceramics, lacquer and cloisonné wares, embroideries and other decorative objects, tailored for a Western clientele. Its executive, Wakai Kenzaburō (若井兼三郎, 1838–1905), started immediately to export these products overseas, to London, France and the United States, but soon also opened his own private company selling art objects and antiques. It was with Hayashi Tadamasa (林忠

正, 1851–1906), in the role of interpreter, that Wakai went to Paris to prepare the Exposition Universelle of 1878, as the first native Japanese art dealer.

The last third of the nineteenth century saw the heyday of the Japan craze, beginning in France and England. Painters like Claude Monet, Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, James McNeill Whistler, James Tissot, printers and engravers like Félix Bracquemond and Charles Gillot, writers like the Goncourt brothers, Judith Gautier, Pierre Loti, art critics and historians like Philippe Burty, Théodore Duret and Louis Gonse, designers like Christopher Dresser, Charles Haviland and Gabriel Viardot, all fell for the graphic qualities, in colour and line, of the Japanese pictorial arts, for the mastery and technical perfection of the decorative arts. The early enthusiasts took to collecting lacquerware, metalwork (sword guards), the small and intricately carved *netsuke* (根付) and other dainty ceramic articles (Satsuma, Kiyomizu, Imari, Kakiemon, Nabeshima), while socialites dressed in fancy *kimonos*, sported fans, and decked their apartments with exotic bibelots.

Five “tea-shops,” boutiques selling exotic articles of Chinese and Japanese provenance, are reported to have plied a profitable trade in Paris at the beginning of the 1860s. One of the earliest dealers in curios from Japan was Philippe Sichel (1840–1899) who, in his *Notes d'un bibeloteur au Japon* (1883), gives a vivid account of his buying spree in Japan in 1874, where he went to acquire the goods that would please his Parisian clients, among whom he counted Edmond de Goncourt and Philippe Burty. Sichel