

フランス陶芸とジャポニスムの関係：
装飾技法を中心に

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-01-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 今井, 祐子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10098/9538

フランス陶芸とジャポニズムの関係

—装飾技法を中心に—

今井 祐子*

(2015年9月30日 受付)

目 次

はじめに

1. 絵付 ——縁取り釉、鮮やかで肉厚な絵具、豊穡な装飾——
2. 泥漿装飾 ——パット・シュール・パットと印象派陶磁器——
3. 芸術となる炆器 ——ジューグレル、カザン、シャブレ、ゴーギャン、カリエス——
4. 高火度釉 ——結晶釉——

おわりに

はじめに

世界規模で陶磁史の展開を見ると、高い技術と意匠の点からやきものには二つの源流があることに気づく。一つは東方の中国、もう一つは西方の中東地域である。これに対して、日本や朝鮮半島などの東アジア諸国の陶磁は中国陶磁の分流と言えるものであり、ヨーロッパ陶磁はペルシアを中心とするイスラーム圏で発達したイスラーム陶器が地中海地域を経て流れ出てきた分流と言うべきものである。それゆえ、ヨーロッパで長らく発展してきた技術を考慮すると、やはりヨーロッパと東アジアでは異なる陶磁文化を育んできたと言える。たとえば、ヨーロッパで長らく使用されてきたアルカリ釉と鉛釉は西アジアで栄えた釉技であり、これらは低火度（800℃～1000℃）で熔ける低火度釉である。これに対して中国を中心とする東アジアでは、古くから灰釉かいなどの高火度（1200℃～1300℃）で熔ける高火度釉が発達してきた。両者の違いは歴然としている。

東アジアと西アジアのやきものの性質が大きく異なる最大の要因は、西アジアにおける陶土の性質にある。西アジアには良質の白色陶土はなく、陶土の多くは黄褐色か赤褐色である。よって、

*福井大学教育地域科学部人間文化講座

色釉を引き立てるために、いかにしてこの有色陶土を白で覆い隠すかが陶工たちの課題であった。また、西アジアの陶土は東アジアのそれに比べて、ナトリウム、カリウム、マグネシウムなどのアルカリ金属およびアルカリ土類金属を多く含んでいるため、高火度焼成に耐えることができないのである。そして、西アジアのやきものがトルコ青などの派手な色釉で飾られるのは、低火度で熔けるアルカリ釉や鉛釉では金属酸化物による着色が容易であり、色彩も鮮やかに発色するという化学的な性質を持っているからである。このように東アジアと西アジアのやきものは技術的に異質であるため、両者の交流が行われてもそれらの造形表現を相互に融合することは難しく、外来の技法として伝えるか、あるいは化学的な困難を回避して異なる技法で近似した表現をするという打開策が試みられてきた。後者の例としては、東洋の白磁に対する憧れが、西アジアにおいて鉛釉に酸化錫を混入した錫白釉を考案させた例が挙げられ、この技法はヨーロッパのファイアンスに受け継がれている。他方、18世紀にヨーロッパでも製作されるようになるカオリンを用いた硬質磁器は、原料の耐火度の違いから東アジアの硬質磁器よりも高火度（約1400℃）で焼成されるため、東アジアの硬質磁器には適合する釉薬や絵具も、西洋の硬質磁器には適合しない。そして、まさにこの似て非なる硬質磁器があるという事実が19世紀ヨーロッパの化学者を大いに悩ませることとなる。1880年代にセーヴル製作所で考案された新硬質磁器のように、幸いにもこの問題は近代化学によってその打開策が講じられ、19世紀末にはかなりの問題が解決される。19世紀末のヨーロッパで開花したアール・ヌーヴォー様式の陶磁作品に関しては、従来から注目されている意匠の斬新さのみならず、近代化学の恩恵を受けた高い技術にも注目すべきなのである。そして、この近代化学の恩恵を受けて誕生したアール・ヌーヴォーの陶磁作品には、ジャポニスム（日本趣味）を経て西洋人が消化した日本的要素も加味されている。であるならば、この近代化学が可能にした技術とは具体的にどのようなものなのか、また日本はどの程度それらと関係していたのかという問題が浮上するが、本稿ではまさにこの問題を考えたい。

西洋諸国におけるジャポニスムの流行が最盛期を迎えた1870年代は、西洋人の眼を意識した海外輸出用の陶磁器が日本で製作されたのみならず、欧米諸国の側でも日本趣味の陶磁器が積極的に製作された。1873年開催のウィーン万国博覧会に出品された英国ロイヤル・ウースター製作所の陶磁器はそうした状況を示す好例だが(図1)、ここに見るような日本娘や扇子などの明らかに日本と結びつく施文、あるいは自然を愛する日本人の美学を反映した動植物の文様がヨーロッパの陶磁器に氾濫する背景にあるのは、商業主義にはほかならない。陶磁器におけるジャポニスムの文脈において、フランスにおけるその先行例として常に取り上げられるのは、銅版画家フェリックス・ブラックモン(Félix Bracquemond, 1833-1904)が意匠を担当し、日本の絵手本や浮世絵版画などから装飾文様を借用した《セルヴィス・ルソー》(1866)(図2)である。ブラックモンは、1860年代初めにテオドール・デックの工房でファイアンスの製作に携わったことをきっかけに装飾美術にも関心を持ち始め、1866年に《セルヴィス・ルソー》の意匠を担当してからは陶磁器の分野で一躍有名となる。ヒット商品の販売をもくろむ商人が企画し、それに基づいて製作された《セ

ルヴィス・ルソー》は、その器形、精ファイアンスという素材、器の縁にある梳毛模様は従来の食器にある要素を踏襲したいわば西洋人になじみのものであるが、器に施された動植物の文様とその配置の仕方は斬新なものとみなされ、たちまち人気商品となった。しかし、この斬新とされる左右対称や同心円を意識しない文様のランダムな配置も、それまでの西洋陶磁器に皆無だったわけではない。たとえば、18世紀に日本の柿右衛門様式磁器を忠実に倣製したシャンティーイの軟質磁器には、文様をかなり自由に配置したものがすでに存在する(図3)。同じく18世紀のファイアンスにみる散花模様にも《セルヴィス・ルソー》と同様な効果を生じさせているものがある(図4)。したがって、《セルヴィス・ルソー》の装飾文様の配置が当時の人々の目に斬新に映ったことは事実としても、そこには19世紀ヨーロッパ工芸にみられた新ロココの風潮が看取できる。《セルヴィス・ルソー》には懐古趣味的な要素が少なくないのであり、斬新なのはむしろその装飾技法であろう。《セルヴィス・ルソー》では、画家を志す以前に磁器の絵付職人をしてきたルノワールが失業する原因となった、銅板転写という新しい装飾技法が使用されている¹。大量生産向けの印刷技術を用いて装飾された《セルヴィス・ルソー》、およびそれに続いて商品化された日本趣味の食器セットは、量産された比較的安価な日用食器であり、一品制作の芸術作品ではないのである。そうした状況を考慮すると、日本最良で知られるセーヴル製作所の装飾絵師アンリ・ランベール(Henri Lambert, 1836-1909)が、浮世絵や画譜から図柄を借用して一品ごとに絵筆で彩色した《セルヴィス・ランベール=ルソー》(図5)は、飾るための絵皿、つまり装飾品としての価値を有している。しかし、これとて日本の陶磁器にはほとんど真の興味を示していない代物であり、グラフィックな観点から論じられるジャポネズリーの枠に留まっている。同じくランベールが装飾した皿には、日本から学んだ左右非対称性、余白を活かす表現、近接拡大を意図した構図、そして皿の表裏両面の文様に連続性をもたせたユニークな表現が見られるが(図6)、これもまた陶磁器特有の装飾技法の点で日本の影響を受けたものとは言い難く、他の工芸品にも応用できる日本的な意匠の原理をランベールなりに愉快地に応用したものと言える。したがって、ジャポネズリーおよびジャポニズムの食器セットやそれに準ずる絵皿に作用したのは主に日本の絵画、あるいは各種工芸品の意匠などが教える「日本風」であり、この種のやきものに日本陶磁器との共通点を見つけることは難しい。強いて言えば、明治期に作られた輸出用陶磁器と同様な技巧を凝らした装飾を施したものがあるが、輸出陶磁器が日本人の好みからは程遠い特殊なやきもの、あるいは日本人にはエキゾチックな感じのするやきものである点を考慮すると、フランス人が考える日本趣味の食器類の多くは日本陶磁器とは異質の代物ということになろう。よって、ジャポニズムの時代の西洋陶磁器に直接作用した日本陶磁器を具体的に同定することは、以外にも難しい作業なのである。

これまで、「ジャポネズリー」を含む広義のフランス陶磁器のジャポニズムは《セルヴィス・ルソー》の登場によって始まるとされてきたが、こうした議論では量産された日用品と一品制作の陶芸作品(装飾品・鑑賞陶磁)を緋い交ぜにした議論がなされている。そこで本稿では、そうし

た食器類などの普段使いの陶磁器を脇において主として陶芸作品に注目し、そこに用いられている陶磁特有の技術と日本との関係を考察する。ここで主にフランスの事例を取り上げる理由は、蜷川式胤著『観古図説陶器之部』（全7巻、1876-1879）の普及や古陶磁と茶陶の受容に見られるように、当時において日本陶芸の多様性をいち早くかつより深く理解しようとした国がフランスであり、芸術と産業の双方の領域における製陶技術の高さで他国を先導していたのもフランスであったからである。

フランスにおけるジャポニズムの流行の前半期（1860-70年代）には、『セルヴィス・ルソー』とほぼ同時期に誕生して注目を集めた日本趣味の作品でありながら、日本では未だよく知られていないものがある。これらの作品の作者はいずれも万国博覧会への出品を通してフランス国内外で活躍し、日本趣味を加味した作風で当時広く認知されたと同時に、高い技術を備えたテクニシャンであった。またジャポニズムの流行の後半期（1880-90年代）には、前半期とは異なる形で日本趣味を採用した作家や芸術家が現れ、日本的な装飾文様の明示的な借用ではなく、彼らが目指す斬新な表現を可能にするために日本陶磁からヒントを得て、技術に腐心する試みがなされた。さらに19世紀後半のフランス陶磁全般に目を向けると、この時期の造形表現の着想源は、中国・日本・ペルシア（イラン）・トルコなどの東洋陶磁、ヨーロッパの炆器、18世紀のヴァンセンヌ＝セーヴルの軟質磁器、七宝、蒔絵、そして印象派絵画など実に多様であり、当時の陶芸作品に極めて豊かな造形表現が認められる要因はまさにこの点にある。しかし最近になって筆者は、この総花的に映る作品群の中にも作陶家の間で志向されていた共通する美学があり、日本的要素も結局はそこに作用していたのではないかと思うようになった。筆者がここで関心を寄せる美学はもっぱら「装飾」に関するものだが、「装飾」の刷新は当時のフランス陶芸、ひいては応用美術（産業美術）の最大の課題であり、この課題を解決するためにこと陶芸においては新しい技術が必要とされ、斬新な装飾技法が作品の良否を左右した。そこで本稿では、当時のフランス陶芸の「装飾」をめぐる美学に日本的要素がどれほど作用していたのかという問題を、装飾技法に着目して考察する。方法論としては、日本とフランスという限定された関係の文脈ではなく、多様な文化と技術に支えられていた19世紀フランス陶磁の芸術的・産業的背景を考慮した上で、芸術的な陶磁作品を生み出すための装飾技法の観点から、ジャポニズムをフランス陶芸の枠内で相対化・コンテクスト化（関係づけ）して捉え直す手法をとる。

1. 絵付 ——縁取り釉、鮮やかで肉厚な絵具、豊穡な装飾——

《セルヴィス・ルソー》（1866）で用いられた装飾文様が葛飾北斎の『北斎漫画』や歌川広重の『魚づくし』などから「透き写し」されていた点については、これまで複数の研究者により指摘されている²。よって、画家ホイッスラーの伝記作家ペンネルが言及している、ブラックモンが『北斎漫画』を1856年に発見したとする説³で語られている発見年に関する信憑性は定かでないにしても、『セルヴィス・ルソー』と日本の絵画との間にある借用関係は明らかである。しかし、こ

の折のブラックモンに斬新な意匠の着想を抱かせたものに、1859年にアダルベール・ド・ボーモンとウジェーヌ・コリノが著わした『芸術と産業のための図案集』（以下、『図案集』と略記）があったという事実は、日本では広く知られていないのではなかろうか⁴。単色印刷されたこの『図案集』（全3巻）は、各種美術工芸品の装飾を意図して編まれた図案を集めたものであり、当時のフランスで最も著名な版画家オーギュスト・ドラートル（Auguste Delâtre, 1822-1907）の工房で刷られた。ブラックモンが最初に『北斎漫画』を発見したとする説では、ドラートルの許で『北斎漫画』を見つけたことになっているが、ドラートルの許でブラックモンは『図案集』にも親しんでいたものであり、『図案集』には『北斎漫画』の図案も転載されている⁵。

『図案集』の著者であるアダルベール・ド・ボーモン（Adalbert de Beaumont, 1809-1869, 図7）は、世界各地を旅した大旅行家かつ才能ある素描家として知られ、旅を通じて諸国の装飾美術や建築に関する見聞を深めた人物である⁶。もう一人の著者ウジェーヌ＝ヴィクトール・コリノ（Eugène-Victor Collinot, 1824-1889, 図8）は、ロレーヌ地方モーゼル県のロルバック（Rohrbach）に生まれ、化学を修めた後、兵役を経てパリでファイアンスを製作している。1848年頃、東洋に魅せられていた彼らは二人でイタリアと近東諸国（l'Orient）を旅し、訪れた国々の芸術品や古い時代の産品の中で最も美しいものを見つけて研究していた⁷。そして帰国後、旅行で得た知識を社会に還元しようと、彼らは『図案集』を刊行したのである。『図案集』にはイタリアの他に、ペルシア、アラブ、インド、中国、日本など東洋諸国の図案が収録されているが、彼らは日本を訪れていないため、日本の図案はボーモンが旅先で入手したものや、フランス人収集家のコレクションの中から選ばれている。その中には『北斎漫画』から転載された図案（図9）やしやうきんるい涉禽類（échassier）を描いた図案（図10）のような鳥の図が散見されるため、水辺の鳥や飛翔する鳥を好んで描く銅版画家のブラックモンが『図案集』に関心を示したのも無理はない。なお、この『図案集』の再版（1883）は各国別に分冊化され、初版では単色印刷（一部色刷り有り）であった図版が多色刷りとなり、日本に関する図案を集めた「日本の装飾」も美しく彩られている⁸。

『図案集』の出版後、コリノはボーモンの協力を得てパリ西部にあるブローニュの森付近でファイアンスの製作に着手するが、ここでは専らコリノが製作を担当し、ボーモンの役割は装飾図案を提供するだけだったようである。同時代の資料によるとコリノは、ブラックモンやテオドール・デック、エスカリエ夫人と並ぶ、東洋および日本に魅せられた最初の作陶家の一人として認識されていたことがわかる。またボーモンは、コリノに協力する前の1860年頃にパリにあるテオドール・デックの工房に協力しているため、ここでボーモンはブラックモンにも会っていたと考えられる。デックに東洋の模倣を試みる手掛かりを与えた人物としては、産業デザイナーで『皆のための芸術』（*L'Art pour tous*）誌の発行人でもあるエミール・レベール（Emile Reiber, 1826-1893）の存在が指摘されている。だが、ボーモンもデックを励ました一人であったらしく⁹、ボーモンの陶磁器に関する考えは、1862年に『両世界評論』誌に掲載された論考「東洋とフランスにおける装飾美術——セーヴル」に反映されている。

釉薬や磁器の製作において、化学は確実に重要な役割を果たしている。しかしその役割は、芸術的な陶磁器に関する事柄、すなわち形態美や色彩美に従属するもの、あるいは従属すべきものである。セーヴルはそうなっているだろうか？答えは確実に否であり、今世紀に入ってから極めて遺憾な形で、自然科学の問題が芸術の問題よりも優位を占めている。……セーヴルの芸術家や職人たちはおそらく、熱意と巧みさ、そしてより多くの能力を持って彼らの任務を遂行している。……しかし彼らは、製作所の中で陶芸の最も優れた表現と人々がみなすセーヴルの大壺の一点を所有したい、という強い野心を持った趣味人ではない。それに対して、ペルシアや中国のちょっとした碗は、美的センスに恵まれた者を常に喜ばせる。……東洋の人々は、装飾芸術の真に迫った環境から極めて高いセンスを身につけたのである¹⁰。

このように1862年の時点でボーモンは、東洋人が装飾に関する優れた感覚を持っている点を評価しながら、当時のセーヴル製作所が化学者の支配下にあることを批判している。そして、当時のセーヴルが忘れていたものに「装飾芸術の真の原則」があるとし、次のように述べている。

セーヴルでは、自然科学的な関心事が装飾芸術の真の原則を忘れさせている。化学者が装飾家や色彩画家になることができないことがよく理解できるというものだ。化学者の研究はそれら〔装飾芸術の真の原則〕を全く別の方向へと導いている。セーヴルの色彩が中国の色彩よりも優れている、と信じたり主張したりすることは許されない。わが国の自然科学は中国よりもはるかに進んでいるというのに¹¹。

「装飾芸術の真の原則」の忘却については、19世紀前半のセーヴルに顕著な円形壺などの丸く膨らんだ器形の作品にも平面に描かれた絵画がそのまま複製されていることを問題視し、器形に適合した装飾が必要であることをボーモンは主張したかったのである。そして、セーヴル磁器の色彩よりも中国磁器の色彩の方が優れているという点については、セーヴル製作所の化学者であったシャルル・ロートもボーモンと同じ問題意識を持っており、1885年に次のように述べている。

我々の硬質磁器を古い中国のそれと比較する際、後者がより多様な方法によって飾られていることがわかる。高火度焼成の色釉、低火度焼成の色釉、見事な斑紋釉など中国磁器の釉薬は豊かで、それは現在の我々の作品には見られないものである¹²。

これにより作陶家ではなくともボーモンは、当時のフランス陶芸における問題や課題を理解していたことがわかる。1851年のロンドン万国博覧会の後にラボルド伯爵（le comte de Laborde, 1807-1869）が提出した芸術と産業の結合を目指す装飾美術振興案に、ボーモンは賛同している¹³。彼の『図案集』は伯爵の理想を具現化するものだったのである。

実際のところ、『図案集』は当時のフランス陶磁器とも密接な関係がある。コリノと同じくロレーヌ地方出身のエミール・ガレ (Emile Gallé, 1846-1904) が1870年頃に手掛けたファイアンスの作品 (図11) には木の枝にとまる二羽の鳥が描かれているが、これに近似した絵が『図案集』に確認できるため、この作品に見る図柄の源泉は『図案集』であったと考えられる (図12)。植物学者としても知られていたガレは、自ら写生した植物や小さな動物のスケッチを彼の作品の装飾に活用していたことで知られるが、そうしたガレの創作にも『図案集』は一役買っていたのである。また、同じくロレーヌ地方で活躍した「家具およびファイアンスの装飾家・画家¹⁴」のオーギュスト・マジョレル (Auguste Majorelle, 1825-1879, 図13) の作品 (図14) においても、『図案集』 (1859) の中にある絵 (図15) と酷似した片脚で立つ水鳥が描かれている。この種の水鳥は多くの日本画にも描かれているため、図柄の源泉を『図案集』とすることには慎重にならねばならないが、彼が『図案集』を参考にしていただ可能性は高いであろう。なお、オーギュスト・マジョレルのこの作品は「漆装飾 (décor laqué)」と呼ばれる技法を用いて装飾されているが、この技法はオーギュスト自身が考案したもので、1864年8月3日にこの技法で彼は特許を申請している。18世紀以来の伝統がある「マルタン漆」はフランスで考案された主として木製家具に用いる塗料 (摸造漆) だが、オーギュストの「漆装飾」はそれを素材の異なる支持体、つまりファイアンスの上に施すために改良されたものである¹⁵。1870年前後の作とされる《鳥竹文三足壺》 (図16) は、日本の高蒔絵を彷彿とさせる肉厚な文様と黒と金のコントラストが印象的で、絵画的な文様構成においても極めて日本的な作行きを持つ。しかし、その脚部はロカイユの形をしており、本作は日本とフランスの要素を上手く融合させた作品と言える。1878年パリ万国博覧会にオーギュスト・マジョレルは「日本の漆器に見せかけた美しい大瓶」を出品しているが¹⁶、それは以上のような漆装飾で装飾されたファイアンスであったと考えられる。

このように当時のフランスでは、日本からもたらされた物だけではなく、フランスで発行された図案集なども大いに参考にされており、コリノとボーモンの『図案集』も著者が意図した通りの影響力をもっていた。こうした美術産業の作品を意識して編まれた図案集は、1839年開催のパリ産業博覧会ではわずか8点しか出品されていないが、1844年の同博覧会では42点も出品されているため、図案集は19世紀中葉に入って注目されるようになった成長産業の一つであったと考えられる。いつの時代も流行に敏感なフランス人は、流行を創出するために常に新しいモデルを必要としたのであろう。しかし理由はそれだけではなく、安価な原材料や燃料に恵まれ、工業化が進んでいたイギリス製品に対抗するために当時のフランスが強みにしていたのが「趣味の良さ」であったことも関係している。多くの博物館、美術館、図書館や、収集家のコレクションがあるパリでは、あらゆるジャンルの職人たちがコレクションを実見して、そこから良い趣味の源泉を探して流行を創出することが可能であった。しかし、地方の職人たちはこの良い趣味を競って購入しようとしたのであり、この種の図案集は特に地方の人々にとって貴重なものであった。ガレやマジョレルの作品はそうした事情を伝えるものであるとともに、《セルヴィス・ルソー》が登場

した頃にはアルザス・ロレーヌ地方でも日本趣味が開花していたことを教えてくれる。ここでは取り上げなかったが、第二帝政期のフランスで日用陶磁器の受容に応じて栄えていたロレーヌ地方のサーグミン（Sarreguemines）製陶所でも、日用品および芸術的な陶磁器の双方で日本趣味が採用されていた。ジャポニズムの地方性の問題を考えると、アルザス・ロレーヌはかなり先進的な地域であったと言えよう。

ところで『図案集』の著者コリノも、1860年頃にパリ西部ブローニュの森近くのパルク・デ・プランス大通り（avenue du Parc des Princes）に「パラツォ・ペルシコ（Palazzo persico）」あるいは「ペルシアの館（Villa persane）」と呼ばれるテヘランの宮殿様式で立派な建物（図17）を建設し、ここに2基の窯を設え、ポーモンの協力を得て芸術的なファイアンスを製作し始める¹⁷。「コリノ社（maison Collinot et Cie）」は、1863年9月にパリの産業宮で開かれた展覧会に「ペルシア・アラブ」風ファイアンスを出品して好評を博し、コリノとポーモンはニューヴェルケルク伯爵より最高級のメダルを授与された。なお、この時にコリノはファイアンス製作において、一方のポーモンは産業芸術に有用な模範的な書物を出版したことで評価されている。1860年以来ペルシアはフランスの援助に浴していたが、当初のコリノとポーモンはペルシアの陶器やファイアンス製壁画に魅了され、その影響下にある「ペルシア・アラブ」風ファイアンスで成功を勝ち取った。続いて1864年にコリノは、装飾文様の輪郭線を陶土で仕切って輪郭線を描き、その中に色釉を入れる技法「縁取り釉（émaux cloisonnés）」で特許を得る（図18）。「縁取り釉」に関しては、1874年以降にテオドル・デックも同名の技法を考案するが、先んじて釉薬を輪郭線で縁どる技術を開発したのはコリノである。1864年9月30日付でコリノが提出した特許関連書類によると、彼の技法は素焼のファイアンスや磁器の表面に厚みのある釉薬で装飾を施すために、複数の肉厚の釉薬が互いに混じりあうことを防ぐための仕切り（cloison）を用いている点に特徴があると言う。「中国の瓶では銅の薄片を用いて仕切りや小さな穴を作り、そこにさまざまな色の釉薬をそっと流し込むが、私の技法では銅ではなく土が用いられる」と書いてコリノは、「縁取り釉」という名称が中国の有線七宝の技法から借用されたものであることを説明している。そして彼は、「私の技法では、模様の輪郭は筆や鉄筆を用いて引かれた融解金属（métaux en fusion）の線によって得られる。輪郭が決まると、そこに厚みをもたせた釉薬を流し込む。また同時に表面に釉薬を塗り、それを窯の中へ入れる。結果はたった一度の焼成によって得られる。」とも書いている¹⁸。有線七宝では銅の薄片を用いて仕切りを作るが、コリノの技法では陶土を用いて仕切られている。このことから、コリノの技法は中国陶磁の「法花」（図19）あるいはペルシア陶器の「ラカビ手」（図20）に似ている。とはいえ、色釉が入り混じるのを防ぐために同じように土を絞り出した堆線で輪郭線を描く技法であっても、「法花」や「ラカビ手」では中に装填される釉が盛り上げられることは少なく、仕切り土の方が盛り上がっているのに対して、コリノの技法では堆線よりもその中にある色釉の方がより肉厚である。そしてコリノの技法では、文様の輪郭線は堆線よりも黒の描線で意識され、観者の眼にはその中にある盛り上がった色釉の方がむしろ印象的に映る。よっ

て名称は「縁取り釉」であるが、実際のところ、コリノの技法は色釉を盛り上げて施文している点に目立った特徴があり、この肉厚な文様を好む造形は先のマジョレルの高蒔絵風の装飾にも通じるものがあるように思われる。とはいえ、技法および文様の双方の点から、コリノの縁取り釉に最も近い造形は17世紀にイランで作られたタイル(図21)であり、コリノの「パラツォ・ペルシコ」も同様な趣味のタイルで飾られていた。さらに、素材はファイアンスではなく硬質磁器だが、中国清朝の夾彩技法で装飾された磁器(図22)も文様、あるいはやや肉厚に文様を描く点でコリノの作品と類似点を持つ。したがって、コリノ自身は明言していないようだが、彼の「縁取り釉」には東洋由来のさまざまな源泉があったと言えそうである¹⁹。

コリノの「縁取り釉」の成功が明らかになるのは1865年以降のことであり、1867年パリ万国博覧会に出品されたペルシアのファイアンスを模倣した作品は、コリノ社の名声を確かなものにした。また同博覧会へコリノ社は、日本趣味の図柄を縁取り釉で表現した作品も出品している(図18)。1867年の万国博覧会でコリノ社は第2群の第8部門(素描および造形の実用芸術への応用)で金賞を、第3群の第17部門(磁器、ファイアンス、その他の高級陶器)で銀賞を獲得し、工房長で装飾絵師であった同社のフォレ(Follet)には銅賞が授与された²⁰。だが、コリノ社の作品がこのように褒賞される一方で、博覧会審査員の中には「東洋の複製であるその作品は、テオドール・デックの作品よりも独創性に欠け、変化に乏しい」という控え目な評価をする者もいた²¹。

コリノと比較されることの多かったテオドール・デック(Théodore Deck, 1823-1891, 図23)は、19世紀フランス陶芸における最も重要な作陶家の一人である。19世紀のフランスでは製陶技術が飛躍的に発展し、その成果を機械化・産業化に結びつける傾向が強かったが、そうした傾向に対するある種の反動としてデックは大量生産に手をつけることがなかった。「新しく、かつ完成度の高い」一品制作の作品を世に生み出すことを目的に、世界各地の陶磁器から学び、技法と装飾の双方において多様な作品を残した点にデックの特色があり、陶芸界における彼の貢献度は高い。アルザス地方の小さな町ゲブヴィレー(Guebwiller)に生まれ育ったデックは、ストラスブールのストーブ製作者ヒューゲラン(hügelin)の許で陶製ストーブの製作に携わった後(見習いとして2年、職人として1年)、当時の職人の慣習に従って1844年からヨーロッパ各地で修行する旅に出た。彼が主に訪れたのはドイツの諸都市であったが、その他にもオーストリア、ハンガリー、チェコなどを訪れている。この旅を経て1847年に彼はヒューゲランの紹介でパリにあるヴォグト(M^{me} Vogt)のストーブ製作所に職を得るが²²、1848年の二月革命の勃発によってこの仕事の継続が困難となると、彼は一旦ゲブヴィレーへと戻る。この間に彼は故郷で小さな工房を設けて塑像を製作しているが、1851年には再びパリへ上り、今度は職工長としてデュマ(Dumas)のストーブ製作所で職を得る。1855年パリ万国博覧会への出品でデュマは金賞を受賞しているが、この受賞はデックに負うところが大きかった。そしてこの受賞で自信をつけたのか1856年にデックは独立し、弟グザビエ(Xavier)と共同でパリ14区のサン＝ジャック大通り(bd. Saint-Jacques)にファイアンス工房を設け、窯を1基築いている。その2年後に工房がパリ15区のヴォージラール

地区（20, passage des Favorites）へ移ると、甥のリシャール（Richard）が工房の活動に加わり、その妹のアネット（Annette）がアレビー通り（rue Halévy）の販売店を運営するようになる²³。こうして家族・親類の支えを得て環境を整えたデックは、世界各地の陶磁器に目を向けて研究と製作に励んでいる。1867年のパリ万国博覧会へはテオドール・デックもペルシアないしトルコ趣味のファイアンスを出品していた（図24）。デックが独自の「縁取り釉」を用いるのは1874年からであるため、1867年に出品されたデックの作品に「縁取り釉」は用いられていないが、後にデックは著書『ファイアンス』（1887）の中で、次のように述べてコリノの「縁取り釉」を批判している。

ペルシアの美しいファイアンスの全ての秘法を見破ったと言っていたコリノとアダルベール・ド・ボーモンは、焼成済みの錫釉の上に彼らの細工の全てを施していたが、それはペルシアのファイアンスには全く不適切である。ペルシア人は錫釉をととてもよく知っていたが、彼らはそれを透明に輝く絵具での装飾には使用していなかった。コリノとアダルベール・ド・ボーモンは、縁取り釉（émaux cloisonnés）という不適切な呼称のファイアンスを変革した。その製法では黒い線描で模様の輪郭が明確にされたが、この黒い線描には釉薬を固定する役割がある²⁴。

ここでデックが指摘しているペルシアのやきものが具体的にどのようなものが判然としないため、筆者にはデックの主張を完全には理解できていない。しかし上の指摘からは、かつては協力してペルシア陶器から着想を得た東洋趣味の陶磁器を製作していたデックとボーモンが、その後ライバル関係になっていたことが読み取れる。同じ時期に東洋趣味のファイアンスを発表していた彼らは、互いを意識せずにはいられなかったのであろう。そして当時の彼らは、ペルシア趣味とともに日本趣味へも関心を寄せていた。

日本趣味とされるコリノ社のファイアンスでは、装飾文様の多くは例の『図案集』から採用されている。1860年頃の作とされる大瓶（図25）の装飾文様は、『図案集』（1859）第1巻の図版（図26）から採られている。初版の『図案集』は単色印刷であるため、この作品に施されている色彩はコリノによって選ばれたものと考えられ、また鮮やかなトルコ青の地に施されているアラバスク文様にはペルシアないしイスラーム趣味が適用されている。フロリヴァル博物館所蔵の壺（図27）でも、同じく『図案集』（1859）第1巻の図版（図28）から装飾文様が採られているが、こちらの作品では図柄が左右反転している。興味深いのは、こちらの作品にもやはり地の部分にペルシアないしイスラーム趣味のパルメット（草葉文）やロゼット（輪花文）が確認できることである。コリノの作品には日本趣味とペルシア趣味が混在しており、そこにコリノの折衷主義が認められる。

1872年ロンドン万国博覧会でもコリノ社は大作を発表しているが、そこには鷲、鴨、燕、蜻蛉、蝶などが東洋的かつ夢幻的な植物の間を飛び交う装飾が「縁取り釉」で力強く表現されている。翌

年のウィーン万国博覧会でもコリノ社は数多くの大作を出品して人目を引いているが、しかし、ウィーン万国博覧会で陶器部門の審査員を務めたヴィクトール・ド・ルイヌは同博覧会の報告書の中で、「コリノの作品全体に言えることは、それが常に同じ種類、同じ色、同じ手法によるものだと言うことである。1867年に見られたのと同様なものが、今もなお出品されている。それは東洋のファイアンスの忠実かつ巧みな模倣である²⁵。」とコメントしている。これにより、1867年から1873年にかけてのコリノの作品は、大きな作行きの変化が認めにくいものであったことがわかる。アメリカの陶磁史家ヤングは1878年に著した著書で、コリノの作品として、海外輸出向けの薩摩焼などの影響が感じられる竹などの植物を高浮彫した装飾華美な瓶を紹介しながら、その東洋趣味と技術の巧妙さを評価している²⁶。このため、コリノは明治期の日本で作られた海外輸出用の陶磁器からも影響を受けていた可能性がある。しかし伝世品の作風から判断して、この種の濃厚な日本趣味の作品は、ペルシア趣味と日本趣味を織り交ぜたいわゆるコリノの折衷的な東洋趣味の作品と比較すると数は少なかったのではないかと考えられる。

以上見てきたように、コリノが手がけた日本趣味を加味した折衷的東洋趣味の作品は、ジャポニズムの流行の前半期である1860年代末から1870年代にかけて製作され、この間に開催された万国博覧会などで異国趣味のファイアンスとして注目された。それらの作品は常にデックの作品と比較されており、この点についてジャック・ペイフェールは次のようにコメントしている。

この二人の作陶家〔コリノとデック〕の野心は少なくとも次の点で異なっている。アルザス人〔デック〕は多くの優れた芸術家たちに責任を託すことを躊躇しない開放的な研究者であったが、もう一方〔コリノ〕は一つの様式に固執していた。確かにそれは流行していたが、彼は唯一の技法に留まり、展開すること、活発な創作者たちに取り巻かれることを怠っていた²⁷。

上の指摘は、同じような技法と装飾様式から出発した二人が、後に異なる方向へと向かった要因を上手く指摘している。ポーモンが1869年に亡くなったことを考慮すると、ちょうどその頃から本格的に製作され始めたコリノの日本趣味の作品には、ポーモンならぬコリノの個人的な意向が多分に反映されていたと考えられる。しかし、ポーモン亡き後にコリノの助言者であったアドリアン・デュブシェは、1878年パリ万国博覧会の公式報告書の中でコリノについて何らコメントをしていない。またセーヴル製作所の化学者アルフォンス・サルヴェタも、同報告書ではコリノについて触れていない。さらに教育功労章着用者で収集家のリエヴィルも、同博覧会について執筆した文章の中でコリノの作品の素晴らしさを評価しつつも、「それは東洋の模倣にとどまっている」と指摘している²⁸。デックはその後、世界の多様なやきものから着想を得て、また多くの芸術家の協力を得て、実に多様な技術と装飾を駆使した芸術性の高いファイアンスを製作するが、コリノはいつまでも「縁取り釉」の技法や彼特有の東洋趣味にこだわり続けて製作していたのであ

ろう。1889年のコリノの死後も、コリノ社の活動はコリノ夫人の指揮により1902年まで継続されるが、目覚ましい進展を見せることはなかった。常に比較され続けてきた感のあるコリノとデックの戦いは、デックの勝利に終わる。

先に引用したジャック・ペイフェールの指摘にあるように、デックは数多くの芸術家と共同作業をしたことで知られる。デックの工房で彼の製作に協力した芸術家の中には、銅版画家ブラックモン、画家ラファエル・コラン、女流画家のエスカリエ夫人やカミーユ・モローなどがある。デックは彼が見込んだ才能ある芸術家に新しい表現方法を提供して芸術性の高いファイアンスを生み出し、それにより彼の工房は早期に名声を得ている。デックの工房にはあらゆる作品について芸術家たちが互いに打ち解けて話し合える雰囲気があり、彼らは週に一度皆でピクニックへ出かけたりするほどに親しい関係にあった。デックが主催していた毎週水曜夜の会食の他にも、デザート小皿を装飾して一緒に焼成し、窯から出てきた各自の小皿を和気あいあいと批判しあったりすることもあったと言う²⁹。こうした環境は作品にも好影響を与えていたに違いないが、ここではそれらの芸術家のうちの一人、エスカリエ夫人について簡単に触れておこう。

エレオノール・エスカリエ (Eléonore Escalier, 1827-1888, 図29) は、フランス東部ジュラ (Jura) 県の町ポリニー (Poligny) に生まれ、1846年にピエール・ジョゼフ・オーギュスタン・エスカリエ (Pierre Joseph Augustin Escalier) と結婚し、一人の息子と一人の娘をもうけた。ディジョンの美術学校で彼女は、歴史画家で同学校長でもあったジークレルに師事するが、後述するようにこの画家は1838年から1843年までの短期間ではあるが、フランス北部の町ボーヴェ近郊で作陶を行っている。そうしたジークレルに師事していたこともあってか、その後の彼女は画家として活躍するかたわら、1859年から1874年までの間にデックの工房でファイアンスの装飾絵師としても活動する。画家としての彼女の官展デビューは1857年のことであるが、この折に彼女は2点の油彩画を出品し、その油彩画がデックの目に留まり、彼女がデックの工房へ入ることになったと言う。陶磁器の装飾絵師としても彼女は早期に成功を収め、早くからデックの右腕として活躍する。油彩画では彼女は花や鳥を描くことを得意としていたが、その技量は作陶にも活かされており、デックの工房で彼女はファイアンスの上に主に花や鳥の装飾を描いている。デックの工房で彼女は日本趣味の作品も手掛けているが、1867年パリ万国博覧会におけるデック工房の展示では、エスカリエ夫人が手掛けた花や鳥を描いた日本趣味の装飾パネルが好評を博している。現在、フロリヴァル博物館に所蔵されている装飾皿は (図30)、1871年にデック工房でエスカリエ夫人により装飾されたものだが、ここでは絵具がかなり厚塗りされている。

エスカリエ夫人のような芸術家との共同作業が成功し、デック工房の作品は当時の国際的な博覧会でも高く評価され、19世紀中葉のフランスにおいてデックは高い技術と経営者としての才能を兼ね備えた「理想の芸術職人」とみなされていた。独立した作陶家として活躍し始めた頃 (1850年代後半) のデックは、バルシアやトルコのやきものに魅せられてトルコ青などの色釉やトルコのイズニック陶器に見るような艶やかな装飾文様の研究をしていたが、その後は中国や日本

の陶磁器に掛かる青磁色や赤色の釉薬にも関心を寄せてモノクロームの釉で作品を覆っている。また彼は独自の「縁取り釉」(émaux cloisonés) を考案して装飾性の高い作品を製作している(図31)。著書『ファイアンス』(1887)の中でデックは、この種の「縁取り釉」が初めて現れたのは1874年の産業応用美術中央連合の展覧会に出品された作品においてである旨を記している³⁰。この技法に関するウジェーヌ・コリノとの確執についてはすでに触れたが、「縁取り釉」という同じ用語を用いていた両者の技法に見る外見上の大きな違いは釉薬の透明度にあり、コリノが不透明の色釉を用いているのに対して、デックは半透明の色釉を用いている。釉薬研究においてデックは半透明という要素を重要視していたようであり³¹、肉厚の澄みきった色の釉薬が光や影の効果によって輝きと深みを増している点にデックの「縁取り釉」の魅力がある。デックが日本や中国の極東陶磁器に関心を示すのは1863年頃とされるが³²、1874年以降に発表された「縁取り釉」で飾った皿(図31)には、濃厚な緑・黄色の色釉と、地の部分に小さな小紋を黒線で描きその上に半透明の黄釉を掛けるという手法がとられているものがあり、これには古九谷様式磁器(図32)と同様な色彩上の美意識が確認できる。1870年代に製作されたデックの大皿(図33)は古九谷様式の《青手石畳文平鉢》(図34)に酷似した作品であるが、陶芸のジャポニズムの文脈におけるこの作品(図33)の重要性は、日本の絵画ではなく日本の陶磁器を直接写した点にある。これらの作品からは、常に新しい表現を渴望していたデックが古九谷様式磁器の青手の作品に特徴的な色(緑・紺青・黄・紫)にも関心を示していたと考えられる。デックの作品群の中でこれら古九谷様式磁器を彷彿とさせる作品群はとりわけエネルギーな表現で異彩を放っているが、それを可能にしているものの一つに色の組み合わせがある。研究熱心であったデックは彼の代名詞となったトルコ青の他にも幾つかの色釉を用いているが、実のところ彼が作品に用いた色釉の数は比較的少ない。ベルナル・ジャケは、デックが用いた釉薬の主要な色として、青・紫・緑(オリーブ)・濃黄・淡緑(青磁)・白・黒・橙色を帯びた赤を挙げているが³³、そのうちの淡緑・白・赤を除くと、彼が好んで用いた釉薬の色は青手の古九谷様式磁器の色と共通している。請われて執筆された著書『ファイアンス』(1887)の中でデックは、歴史家ではなく一人の技術者としてファイアンスの歴史と技法の概説を試みているが、ここには数多くの釉薬に関する情報も盛り込まれており、その色について彼は次のように述べている。

あまりに多くの色、そして多くの色調を用いることは無益である。力強い単色を用い、可能な限りその数を制限するように努めよう。そうすれば、陶磁器の装飾は満足いくものばかりとなり、よりよい結果が得られるだろう³⁴。

こうした考え方、特に「力強い単色を用い、可能な限りその数を制限する」という美学は古九谷様式磁器の青手の作品と共通しており、青手の作品が有する色彩の力はデックの感性と響きあうものがあつたのであろう。作風は異なるが、東洋由来の抑制された色数を採用した例は、ジャポ

ニスムの流行の最盛期にエミール・ガレが製作した《折り紙形瓶》(図35)にも看取できる。この作品には、古伊万里金襴手様式の磁器と共通する紺青・赤・金の三色の調和を重んじる装飾が施されており、ここに我々は東洋的な色の組み合わせの借用を見るのである。17世紀に海を渡った極東の染付磁器の「青と白」、古伊万里金襴手様式磁器に見る「紺青・赤・金」、さらにオーギュスト・マジョレルの作品に見た蒔絵調の「金と黒」などの色の組み合わせは、19世紀に入ってもヨーロッパの人々に東洋を想起させるものであったが、ジャポニスムの時代にはそこに古九谷様式の青手の作品が有する「緑・紺青・黄・紫」の色調が加わったと言えよう。

そして、当時は官窯セーヴルも色釉や絵具の色彩に注目していた。セーヴル製作所の経営陣は、19世紀中葉からその作品の芸術的方法を変化させたいという欲望を強く抱くようになっていた。なぜなら、19世紀前半のセーヴル磁器には、形態と装飾の双方において懐古趣味から古代ギリシアなどの過去の様式の要素を採用した折衷主義が適用されており、この折衷主義がさまざまな批判を受けていたからである。折衷主義はコリノだけでなく、当時のフランス陶磁器の多くに及んでいたと考えてよい。そのような折に、はるか遠い中国から強く鮮明な色の肉厚な絵具で飾られた磁器がもたらされた。これは「夾彩」と呼ばれる技法で装飾された磁器であり(図22)、当時のフランスでは「広東エナメル(émaux de Canton)」、日本では「什錦手」と呼ばれるものにあたる。このうちとりわけ手の込んだものはフランスでは「万花彩(mille fleurs)」と呼ばれて特に珍重されていた。1860年6月に中国、北京の円明園にて略奪された後、フランス遠征軍よりナポレオン三世とウージェニー皇妃へ送られた中国磁器の中には、「万花彩」の作品が含まれている(図36)。粉彩の一種である夾彩は、余白を残さずに白磁の地を全て鮮やかな絵具で塗りつめる、七宝に似た濃密な装飾効果を狙った装飾技法であり、この技法では光沢のある不透明の絵具が肉厚に塗られることもある。そしてちょうどそれと同じ頃、セーヴル製作所では軟質磁器の製作を復活させる試みもなされていた³⁵。硬質磁器と軟質磁器を比較すると、機械的強度が強いのは前者であるが、より豊富な色釉や絵具で飾ることができるのは後者であり、軟質磁器では絵具を厚塗りすることも可能であった(図37)。こうした状況下で、19世紀中葉のセーヴルの化学者たちは「広東エナメル」に見るような多彩な絵具をセーヴルの硬質磁器に施すことを試みる。しかし、この「広東エナメル」とセーヴルの硬質磁器の間にある化学上の基本的な不調和は、それを可能にしなかった。カオリンを大量に含むゆえに熱膨張率が低いセーヴルの硬質磁器は、熱膨張率の高い「広東エナメル」と調和することができず、焼成後に絵具が支持体から剥がれてしまったのである。明らかなことは、「広東エナメル」のような多様な色階を持つ絵具を欲するのであれば、その種の熱膨張率の高い絵具に適合する新しい硬質素地を開発せねばならないということであった。そこでセーヴルでは、1874年より化学者サルヴェタが新たな硬質磁器素地の開発に着手する。サルヴェタの研究は目的に達し、それは当初「日本の磁器」と命名されていたが、1880年に彼が急に体調をくずしたためにその成果は実用化されなかった。サルヴェタの仕事を受け継いだのは、1879年にセーヴル製作所所長に就任した化学者のシャルル・ロートと、サルヴェタの

後継として1880年に同製作所の化学者となったジョルジュ・ヴォグトであり、彼らによって1880年に着手された研究は、1882年に「新磁器 (porcelaine nouvelle)」と呼ばれる新しい硬質磁器素地を誕生させることで実を結んだ。この新硬質磁器の素地は化学的には従来の硬質素地と軟質素地の中間にあたるものであり、その特徴は伝統的な硬質磁器が有する堅牢性と、軟質磁器が持つ鮮明な色釉や絵具との調和力という、双方の長所を兼ね備えている点にある。そして、その特徴ゆえに新硬質磁器の素地は絶賛され、19世紀末に流行する各種の高火度釉で装飾するための理想的な支持体となる。しかしアントワヌ・ダルヴィスが指摘するように、この新硬質磁器素地の開発においては、軟質磁器の白色度や透明度という、素地それ自体が有する外見上の品質を保つことが想定されていなかった点を忘れてはならない。軟質磁器の素地は、硬質磁器の主要原料であるカオリンが入手できなかった時代に、カオリンを使用せずに硬質磁器に似た外観を持つ白く半透明の素地を得るために各種原料を巧みに調合して熔融させた「フリット」と呼ばれる焼結ガラスを用いて作られている。18世紀のフランスで硬質磁器が真正磁器、軟質磁器が人工磁器とも呼ばれたのはこのためである。軟質磁器の素地を加工して作った18世紀セーヴルの作品は、白く半透明になるまで焼成されていたため、その強い白色度にも魅力がある。しかし、19世紀後半にセーヴルで開発された新硬質磁器の色は幾分クリーム色を帯びている。その色味は目に心地よいものであるため、白色度が落ちる点を欠点とすることはできないが、新硬質磁器に課されていた役割がそれを覆う多彩な色釉や絵具と調和すること、つまり器面全体を覆うように装飾されるための素地であったことは強調すべきことであろう。セーヴル磁器において、器面が装飾で埋め尽くされ、磁器の白い部分が僅かしか残されないという傾向は、軟質磁器の製作が中止された1804年からすでに始まっているが、新硬質磁器の誕生はこの流れの中に位置づけられる。これは白いやきものが求められていた17、18世紀とは大きく異なる傾向である。

このように19世紀中葉以降のセーヴル製作所は、東洋磁器、とりわけ多彩な色釉や絵具を用いて余白を残さずに装飾された中国清朝磁器や、過去のセーヴル磁器に見る表現を手本にして、それらと同様に多彩な色釉や絵具を用いて華やかな芸術的作品を作ることを目指していたことは明らかである。こうした美学は、技術は異なるがコリノやデック、あるいはその他のファイアンス製陶所で試みられていた「縁取り釉」が求める美学と通底するものでであろう。「縁取り釉」は、その後フランス国内のさまざまなファイアンス製陶所で用いられ、いわゆるジャポネズリーの絵皿でも用いられている (図38)。また「縁取り釉」は七宝に想を得た表現のようであるが、ここに見る輪郭線をはっきり描くという表現は日本の浮世絵版画や《セルヴィス・ルソー》にも認められ、いずれも輪郭線の中に鮮明な色を用いている。そして、コリノやデックと同じく1860年代より陶芸界で注目を集めていた作陶家にロラン・ブヴィエ (Laurent Bouvier, 1840-1901) がいる。法學から転じて絵画を専攻することになったブヴィエは、1869年の官展に出品した油彩画作品《陶芸》で入選し、翌年には絵画修業をしていたアカデミー・スイスで出会ったブラックモンの勧めで産業応用美術中央連合展に出品し、陶芸作品で一等メダルを受賞した。油彩画《陶芸》には日本陶

磁器も描かれている。また当時の前衛画家の作品に描かれた三点セットの静物が「西洋の伝統」「日本の影響」「新しい芸術」を意味する、と解釈する「静物トリロジー」の理論では、アンリ・ファンタン＝ラトゥールの絵画（図39）に描かれたブヴィエの壺は、「西洋の伝統」（ミネルヴァの石膏像）と「日本の影響」（日本由来の多角形の皿）に立脚した「新しい芸術」の創造を象徴するものとみなされている。このことから、ブヴィエの陶芸作品は日本の影響を受けたものと考えられている³⁶。だが、ブヴィエの陶芸作品に見る様式化された植物文様や余白を残さず器面を装飾する造形には、日本よりもむしろペルシアからの影響が強いと考えられる（図40）。であるならば、ブヴィエの陶芸作品は「ペルシアの影響」と「日本の影響」に立脚した「新しい芸術」と言うべきかもしれないが、これについては再考を要する。とはいえ、このブヴィエの作品を含めてこれまで見てきた当世風の陶芸作品には、器面を埋め尽くすように鮮やかな色や濃厚な装飾を絵付で施すという共通点があり、これが当時のフランス陶芸における「新しい表現」の一つであったことは確かであろう。器面を美しい色で充填し、時に描かれる文様を輪郭線で縁どるという装飾技法を好む美学は、黒線で文様を描き、その上にやや肉厚な絵具を置き、器面を色絵で埋め込む古九谷様式の青手の作品と類似している。フランス陶芸のジャポニズムの作品群の中で、日本陶磁器の絵付から直に着想を得た作例が上述の古九谷様式磁器を手本にしたデックの作品にほぼ限られるという事実は、日本的なものへの関心というよりは、「新しい表現」への関心と密接な関係があるように思われる。新奇さを重んじる価値観から、作陶家が日本的な自然主義の装飾文様に興味を示していたのは事実だが、彼らはそれ以上に鮮やかな色と豊かな装飾に魅了されており、そこには絵付をめぐる折衷的な東洋趣味が見て取れるのである。

2. 泥漿装飾 ——パット・シュール・パットと印象派陶磁器——

パット・シュール・パット装飾

中国磁器から着想を得て19世紀中葉にセーヴル製作所で開発された装飾技法に、泥漿と呼ばれる液状の土を用いて磁器の上に浮彫り調の装飾を施すパット・シュール・パット（pâte sur pâte）がある。一般にこの技法は1849年頃にセーヴル製作所で開発されたとされるが、近年の研究ではこの技法の発端には複数の製作所が関与しており、技法は数年かけて徐々に完成された、と推定されるようになった³⁷。19世紀前半にパリで開催された産業博覧会でも、完成度の違いはあるが、パット・シュール・パットと同様な泥漿を用いた装飾が施された陶磁器が出品されていた。したがって厳密には、セーヴル製作所のみがパット・シュール・パットを開発していたわけではないのであろう。しかしながら、だからと言ってこの技法の開発においてセーヴル製作所が果たした役割を無視することはできない。なせなら、万国博覧会など当時西洋で開催された博覧会に出品されたセーヴル磁器に見るパット・シュール・パット装飾の影響力は絶大であり、また同製作所でパット・シュール・パット技法を会得した者はその後、この技法を非常に高く評価するイギリスやアメリカへ渡り技術を伝授しているからである。

セーヴル製作所では、すでに1840年前後にパット・シュール・パットに類する技法を模索する試みが行われていたようであるが、今日使用されているような形での最初の試作を試みたのは、1833年から1850年にかけて同製作所の彫刻師、次いで装飾絵師を務めたフィシュバグ (Didier-François-Charles Fischbag) とされる。パット・シュール・パットでは泥漿を筆で塗布したり、細い鉄棒の先端で刻んだりするため、絵付と彫刻の双方の技法を備えていたフィシュバグはこの技法を考案するにあたって最適な人物であったと言える。セーヴル製作所でこの技法が本格的に開発される際に手本とされたのは、1849年 (一説には1845年) に美術商ウーセイ (Houssaye) の手を経てセーヴル製作所に入った中国の青磁壺 (図41) である。セーヴル製作所ではそれ以前にもこの作品と同様な技法で装飾された中国磁器を数点入手しており、この種の作品を見て製作所長のブロンニアルと化学者エベルマンは、その表面に施された白い装飾は型成形した後に器面に貼り付けたものと考えていた。ヨーロッパでは18世紀にジョサイア・ウエッジウッド (Josiah Wedgwood, 1730-1795) が、着色地の器面に型成形されたカメオ風の白い古典的な浮彫装飾を施した「ジャスパー陶器」 (図42) を発表していたため、ブロンニアルらは中国でもそれと同様な手法が用いられていると考えていたのであろう。しかし学芸員のリオクルー (Denis-Désiré Riocreux, 1791-1872) の意見は違った。かつてはセーヴルの装飾絵師であったリオクルーはそれを、芸術家の手によって器面に直に肉付けされたもので、型を用いて機械的に再成形できるものではないと考えたのである。装飾技法をめぐる意見が分かれたこの問題については、後にリオクルーの考えが正しいことが判明する。そして、この作品に見る青磁色と白色の調和のとれたコントラストに魅了されていたリオクルーは、これと同じような技法を用いてセーヴル磁器を装飾することはできないものかと考え、製作所のフィシュバグにその試作を企てるよう勧めたようである。1847年のブロンニアルの逝去後、所長となったエベルマンもこの技法を奨励したため、リオクルーとエベルマンの勧めに応じてフィシュバグは昆虫文様などで飾った砂糖壺を試作し、これが出発点となって技法の研究が進められていったと言う³⁸。開発着手後まもなく製作された作品は、1850年4月から国立宮殿で開催された国立製作所展³⁹、および1851年開催のロンドン万国博覧会において早くも披露されている。ロンドン万国博覧会に出品されたセーヴルの壺 (図43) は、釉薬を酸化鉄で着色した鉄青磁ではなく、磁器素地を酸化クロムで着色したいわゆる偽青磁である。極東で好まれる芸術性の高い味のある色を出せるのは鉄青磁であるが、鉄青磁では色を揃えるのが難しい (=常に一定の色を得るのが難しい) ため、現代では食器などの工業製品には酸化クロムで釉薬を緑色に着色したクロム青磁が好んで用いられる。当時のセーヴルでは素地に色をつける着色地の研究も進められていたため、釉薬ではなく素地を着色して、パット・シュール・パットを開発する上で手本とされた中国の青磁壺 (図41) に似た外観を持たせるという手法がとられた。当時のセーヴル製作所で使用されていた硬質磁器は1400℃で高火度焼成されており、この高温に耐える着色剤は数少ないが、幸いにして酸化クロムはその数少ない着色剤の一つであった。こうしてセーヴルにおけるパット・シュール・パットを用いた最初期の作品は、酸

化クロムで薄緑に着色された硬質磁器素地の上に、着色されていない硬質磁器素地を水で溶いた白泥漿で装飾がなされた⁴⁰。1850年代に実際にセーヴルでこの技法を用いていたのは装飾絵師ではなく彫刻師であり、主に彫刻師＝原型製作師のイアサント・レニエ（Hyacinthe Régnier）と、彫刻師＝原型製作師で装飾絵師のレオポルド＝ジュール＝ジョゼフ・ジェリイ（Léopold-Jules-Joseph Gély, 1820-1893）がこの技法を用いて活躍していた。彼らはいわばこの技法の先駆者である⁴¹。そして、そこにルイ・マルク・エマニュエル・ソロン（Louis Marc Emmanuel Solon, 1835-1913）が加わる。1857年に彫刻師としてセーヴル製作所へ入ったソロンは、レニエとジェリイに手ほどきを受けて直ぐにこの技法を理解し、同年に早くも幾つかの作品を手がけている。1862年までにソロンは、ジェリイとともにセーヴルでパット・シュール・パットを手掛ける主要な芸術家とみなされるようになるが、この技法の発展において二人がいかに重要な役割を果たしていたかは化学者サルヴェタも認める場所であった。とりわけ花枝模様を得意とするジェリイの手になるパット・シュール・パット装飾は当時、フランス国内外で高く評価されるとともに、ソロンもその質の高さを称賛していた（図44）。そして、当時開発されたその他の色の着色地にも徐々にパット・シュール・パットの装飾が施されるようになり、1862年ロンドン万国博覧会で初披露された「変化素地（pâte changeante）」あるいは「カメレオン素地（pâte caméléon）」と呼ばれる特殊な素地にも時おりこの技法が適用された。「変化素地」は日光の下では青磁色をしているが、人工の光に当てるとピンク色に変わるという素地であり、化学者サルヴェタによって考案されたと考えられている。

ところで、パット・シュール・パットという装飾技法はよくカメオ細工と比較されるが、後者よりも前者ははるかに時間を要する骨の折れる作業である。また、装飾文様を型成形するウエッジウッドの「ジャスパー陶器」と異なり、数週間かけて手描きするパット・シュール・パットの装飾は、一品一品異なる独創的な作品を生み出す点でより芸術性が高い。筆に泥漿を含ませ、それを器面に何層にも重ねて塗布し、半乾きの状態でそれを先の尖った金属棒を用いて削る作業は、泥漿が乾燥しすぎたり、剥がれたりすることがないように注意しながら進められ、やり直しがほとんどきかない。そして最も困難なことは、全ての泥漿を同じ透明度に保ちながら描かねばならないということである。パット・シュール・パットでは多くの場合に着色地の上に白泥漿を用いて装飾が描かれるが、その魅力は地の色と白が織り成すコントラスト、および焼成を経てガラス化した白泥漿が透明度のある装飾文様となり、光を当てるとその装飾文様を通して地の色が透けて見える点にある⁴²。この泥漿の透明度を活かした表現は、ウエッジウッドの「ジャスパー陶器」にはない優美性の高い表現だが、しかし、これはパット・シュール・パットの実践の中で徐々に磨き上げられていったものである。つまり、初期段階では泥漿の透明度を十分に生かし切れていなかったのである。

この技法の改良者の一人にソロンがいる。1860年代のセーヴルを代表するパット・シュール・パットの芸術家として活躍した彼は、1870年に勃発した普仏戦争の折に英国へ渡り、同年10月よ

り英国のミントン製作所で製作に励んでいる。ミントン社でソロンがパット・シュール・パットを用いて製作した作品は万国博覧会へも出品され、泥漿がより軟らかくかつ透明度に優れている点で、セーヴルの作品よりも高い評価を受けることもあった。だが、これはソロンの技術によるというよりも、素材の違いによる部分が大きいとされる。というのも、1870年代までのセーヴルで用いられていたのは硬質磁器であったが、ミントン社では硬質磁器の一変種で、より透光性の高いパリアン磁器が用いられていたからである (図45)⁴³。

他方、ソロンが抜けたセーヴル製作所では、普仏戦争で息子を無くして悲しみに沈んだルニョーが1871年に所長を辞任し、代わってルイ・ロベール (Louis-Rémy Robert, 1810-1882) が所長となる。戦後の混乱からまだ回復していなかったセーヴル製作所は、1871年にロンドンで開催された万国博覧会へは参加していない。だが、1870年代にはロベールの下で引き続きパット・シュール・パットが奨励され、1875年には彫刻家カリエ=ベルーズ (Albert-Ernest Carrier-Belleuse, 1824-1887) を芸術監督に迎えてより芸術性の高い製作が目指されるようになる。また、1874年にはデックの工房にいたエスカリエ夫人が、1877年にはすでに自身の工房で経験を積んでいたタキシル・ドア (Taxile-Maximin Doat, 1851-1938) が製作所に入り⁴⁴、ともにパット・シュール・パットを用いた装飾に取り組んでいる。そしてセーヴルは、1878年のパリ万国博覧会へこの技法を用いた作品を多数出品している。さらに、1879年から1882年まで、非常勤で製作所の製作に協力した彫刻家オーギュスト・ロダン (August Rodin, 1840-1917) も、ドアから技法を学んで主にパット・シュール・パットを用いた製作をしており、1880年に製作された壺 (図46) は、流動的な装飾文様の配置などから日本趣味の作品とみなされている。さらに、1882年に既述の新硬質磁器が完成すると、この新素材でもパット・シュール・パット装飾が施され、1884年の装飾芸術中央連合展、1889年のパリ万国博覧会などへ出品される。その後は技法の難しさにもかかわらず、製作所のほとんどの装飾絵師がパット・シュール・パットで優れた作品を製作するようになるが、1890年代におけるパット・シュール・パット装飾の代表的な芸術家はタキシル・ドアとシャルル・ルカ (Charles Lucas) である。

1897年にセーヴル製作所の芸術監督になるアレクサンドル・サンディエは、就任後直ちに作品の装飾・形態の刷新を図っている。パリ国立美術学校で建築を学んだ後のサンディエは、工業デザイナー・装飾家として活躍し、米国ニューヨークの会社との共同製作で高く評価されており、1882年に米国から帰国した後の彼は東洋装飾の専門家として中国や日本、そしてムーア風の装飾を手がけていた。そうした経歴を持つサンディエはパット・シュール・パットの庇護者ではなく、また19世紀末になるとこの技法はヨーロッパ諸国で盛んに使用されるようになっており、もはやセーヴルの占有物ではなかった。サンディエは主にアール・ヌーヴォー様式の装飾のためにこの技法を活用した。アール・ヌーヴォー様式の装飾は、これまでのパット・シュール・パットを用いた伝統的な装飾とは異なる新傾向の装飾であった。この傾向には芸術監督であったサンディエの考えが反映されており、彼の指揮下で製作された新様式の作品は花などの自然主義的な

装飾文様、角壺などのサンディエ自身によって考案された新しい形態、各種着色地などを用いて製作され、新しい時代の嗜好を反映する革新的な要素を含んでいた。1905年にドアがセーヴルから手を引いた後は、彼のかつてのパートナーであるシャルル・ルカがパット・シュール・パット技法の古参者となる。ルカもこの新様式の作品製作に参加している。そして20世紀に入っても、1925年にパリで開かれた現代産業・装飾芸術国際博覧会でセーヴル製作所は、パット・シュール・パットで装飾した作品を多数出品する。しかし、1929年に始まる世界恐慌がパット・シュール・パットのような高価で時間のかかる技法を用いての製作を不可能にし、1930年頃にこの技法は世界のあらゆるところで、採算に釣り合わない技法と見なされて次第に廃れていった。

印象派の陶磁器

他方、1870年代に同じく泥漿を用いた装飾技法で人気を博したフランスのやきものに「印象派の陶磁器」がある。しかし、この呼称は当時のものではなく、20世紀後半になって研究者が命名したものである。第1回印象派展が開催されてから100周年の年にあたる1974年にフランスで開かれた展覧会において、その監修者であるジャン・ダルビスにより「印象派の陶磁器 (Céramique impressionniste)」と命名された⁴⁵。このように命名された理由は、印象派絵画の筆触分割技法のように筆触を残す装飾が施されているためであるが、当時においてこの装飾は「有色泥漿装飾」(Décor à la barbotine colorée) と呼ばれることが多かった。先に見たパット・シュール・パットが主に白泥漿を用いて磁器を装飾するのに対して、「有色泥漿装飾」は文字通り常に着色した泥漿を用いて主にテラコッタやファイアンスを装飾するものであった。また「有色泥漿装飾」の技法は、泥漿を油絵具のように用いて油彩画のような装飾が施せる点に特色があり、創意あふれる画家たちが陶磁器の器面を画布に見立てて絵画を描くことを可能にした⁴⁶。この技法の流行の端緒は、パリの南に位置するオート＝ド＝セーヌ県のブル＝ラ＝レーヌ (Bourg-la-Reine) でフランソワ・ロラン (François Laurins, 1826-1901) が経営するロラン製陶所の出品作品が1873年のウィーン万国博覧会で審査員の注目を引いて銀賞を受賞したことによって開かれるが⁴⁷、これは第1回印象派展 (1874) のちょうど1年前のことである。この技法の開発の中心人物は、当時ロラン製陶所にいた作陶家のエルネスト・シャプレ (Ernest Chaplet, 1835-1909) であるが、画家クロード・モネが《印象、日の出》(1872-1873) を描いて新しい絵画の創造を模索していたちょうど同じ頃に、シャプレはモネの筆触分割と同様な表現を陶磁器に施す技法を開発していたのである。ここで押さえておかねばならないことは、仕上げの不十分さなどが前衛的であるとして印象派絵画が認められるまでに時間を要したのに対して、それと同種の表現が応用美術ではいち早く是認されているという事実である。またこの技法を開発したシャプレが、かつてはセーヴル製作所の見習いであり、官窯を巣立った者が民窯で陶芸界に一石を投じる技法を開発したことも注目すべきである。

1835年にセーヴル製作所に程近いところでワイン商の息子として生まれたシャプレは、1848

年に見習いとして同製作所に入り、1852年までそこで磁器に施す装飾法を学んだ。まだ子供と言える年頃から磁器装飾に携わっていた彼は、セーヴルでの4年の見習期間中に数多くの技法を学び、有色泥漿の技法もここで学んだ古くからある陶磁器の装飾技法から着想を得ていると言う⁴⁸。セーヴルを離れてからのシャプレは、パリの工房で2年間磁器の装飾に携わり、1856年から翌年末まで兵役に従事した後、1857年よりロラン製陶所で働き始める。主に日用的なファイアンスを製作していたロラン製陶所では、職人たちに混じって芸術家が板や壺に絵を描いていたが、原料の扱い方やさまざまな技法に触れたここでの経験が、やがてこの芸術家たちを火の芸術へと誘うことになる。女流画家のエスカリエ夫人とカミーユ・モロー＝ネラトン（Camille Moreau-Nélaton, 1840-1897）は、デックの工房とロラン製陶所の両方で作陶に参加しており、共に動植物を描いた日本趣味の作品を手がけている⁴⁹。

こうした環境の中でシャプレは、1871年にロランやフェリックス・ラフォン（Félix Lafond, 1815-1901）⁵⁰と共に有色泥漿装飾の研究を開始する⁵¹。通常ファイアンスには、鉄分を多く含む灰青色ないし灰黄色の土を用いて焼かれた素地の色（焼成後は赤や黄色になる）を隠すために錫白釉が掛けられるが、ロラン製陶所でシャプレは泥漿を用いて素地を被覆していた。つまり、いわゆる化粧土の手法で素地の色を隠していたのである。一般に泥漿は、鋳型を用いて陶磁器を成形する際に型に流し込む液状の陶土、あるいは器に把手を付ける際などにペースト状にして接着剤として使用されるが、シャプレはこの泥漿に金属酸化物を混入して着色したのである。発色をよくするために着色を意図して用いる泥漿には白い陶土が用いられ（有色土を用いると色が濁る）、着色剤となる金属酸化物は各々の金属に応じた色を呈するため、有色泥漿は絵具のように陶磁器の表面を飾ることができる。この技法の革新的なところは、陶土が練り土（tesson）や支持体（support）以外のものとして使用された点にあるが、しかし歴史をはるかに遡れば、白泥漿、および酸化鉄を用いて赤や黒に着色した泥漿を装飾に用いることはすでに古代ギリシア陶器でも行われている。したがって、シャプレの技法の真の革新性は、古くからある泥漿装飾に酸化鉄以外の着色剤を使用して泥漿の色のバリエーションを増やした点にある。上述のように19世紀中葉からセーヴル製作所では、有色素地の上に白泥漿で装飾を施すパット・シュール・パット技法が用いられている。恐らくシャプレは、セーヴルで用いられていたこの技法をヒントに有色泥漿を考案したと思われる。シャプレがいた頃にセーヴル製作所で行われていたパット・シュール・パット装飾では主に白泥漿が用いられていたが、その装飾は着色地（支持体）の上に施されていた。ここからシャプレは、支持体に用いる素地をさまざまに着色できるのであれば、その上に載せる泥漿も着色可能ではないかと考えたのだろう。だが、この理屈は簡単でもその実践は想像以上に困難である。なぜなら、泥漿に着色剤として添加される金属酸化物には可融性と耐火性のものがあるため（＝融解温度が異なる）、泥漿の収縮温度や膨張率が変化し、さらに複数の色の泥漿を塗布することは複数の金属酸化物を使用することであるため、必然的に収縮温度や膨張率の異なる泥漿が混在して調和を保つことが非常に困難になるからである。また、当然として各種の有色

泥漿とその支持体である陶土との調和の問題もあるため、それらの調和が保てない場合には、焼成後の冷却時に着色泥漿装飾が器面から剥がれてしまう。つまり、有色泥漿装飾を上手く器面に定着させることに困難が生じたのである。このリスクは生の状態ではわからず、焼成して初めてわかるため、この点に火の芸術ならではの難しさがある。だが、シャブレらはその困難をある程度乗り越えた（図47）。シャブレらが考案した技法は、絵筆に泥漿を含ませて、あたかも油彩画を描くかのように厚塗りや筆触を生かした絵画的な表現を可能にし、油彩画に迫る絵画的な装飾で飾られた陶磁器の誕生を促すことになった。とはいえ、金属酸化物は焼成を経て初めて発色するため、有色泥漿装飾は描いている際に色を把握できない点で油彩画と大きく異なり、装飾絵師や画家は色見本と色の対照表に従って完成時の色を予測しながら描く必要があった。さらに、有色泥漿は油絵具のようにパレットの上で色を混合することもできないため、装飾絵師や画家は限られた数の単色の泥漿を併置し、色の深みを得る際には重ね置きして描き、艶の効果は透明な鉛釉によって得ていた。そして絵の修正は焼成後に行うが、この修正時に塗布された有色泥漿の効果は再焼成を経ないと確認できない、といった具合である。このことから、有色泥漿装飾には色の把握の点でも大きな制約があったことがわかり、この技法がパット・シュール・パット以上に骨の折れる作業であったことがわかる。そして当然のことながら作業は室内で行われており（図48）、モネのように戸外で描かれることはなかった。モネが自分の眼で感じた印象を素早く画布にとどめた画家だとすれば、印象派の陶磁器を装飾した者たちは、焼成後の発色を想像しながら筆を運ばせ、印象派絵画のような感覚から導かれたように見える造形をいわば理知的に構築していったのである。その創作はジョルジュ・スーラの点描画法に迫るものがあるが、「印象派の陶磁器」にはそうした苦勞を感じさせない臨場感あふれる画面を見事に実現させているものがある（図49）。

ロラン製陶所では白い陶土を水でのばし、そこに金属酸化物を混入してできた有色泥漿を用いて生素地（焼成すると薄いサーモン・ピンク色となる）を装飾し、次にこれを約1050℃で焼成し（その後修正した場合には再度焼成）、最後に鉛釉の溶液に浸して施釉し、約900℃で釉焼して仕上げる作業が行われた。最後の釉焼の際に金属酸化物が鉛釉の中に移ることで描かれた装飾の色がより強められ、鉛釉の光沢は目にとっても心地よいものとなる⁵²。同製陶所で用いた有色泥漿についてシャブレは、ロジェ・マルクスに宛てた手紙（1901年5月7日付）の中で次のように語っている。

私が使用していたのは、焼成後に赤くなるファイアンスの素地です。そこに私はあらゆる色を呈する着色酸化物を混合した白土を塗りましたが、それらは生素地の上にもるで絵画を描くように塗ることが可能でした。水で溶いたこの着色土では芸術家が望むだけ何度も描き直しができ、何ら問題なく絵画と同様な厚塗りをすることができました。またそれに透明な釉薬を施すことで、絵画に必要な艶や時の破壊力に必要な堅牢性が備わります。最後の焼成は高温焼成ですが、それはひょっとすると錫釉ファイアンスの焼成温度よりも高かったかもし

れません。この種の最初の作品は、1872年頃にエスカリエ・ド・クリスタル社より販売されました⁵³。

この証言から、描き直しや厚塗りをできる点が有色泥漿装飾の魅力であったことが再確認できる。

1874年から1885年にかけてフランスでは、ロラン製陶所の他にもアヴィラン (Haviland)、ブランジェ (Boulenger)、ショパン (Schopin)、ジアン (Gien)、ロンウィイ (Longwy) など複数の製陶所で有色泥漿装飾が活用されている。1878年のパリ万国博覧会では、ロラン製陶所が再度この装飾で成功を収めると同時に、これらフランスの複数の製陶所から有色泥漿で飾られた作品が出品された。こうした状況から当時のフランスでいかに有色泥漿が幅を利かせていたかがわかるが、この技法は1876年の万国博覧会を契機にアメリカ合衆国でも高い関心を引き、その模倣がなされている⁵⁴。シャブレらが開発した技法が内外で模倣されていく状況は、この技法にそれだけの魅力があったことを示しているが、実際のところ、1874年に有色泥漿装飾の特許はロラン製陶所からアヴィラン社へ売却されており、同年末にシャブレはそれを不服としてロラン製陶所を去っている。この時の彼の心境はその自尊心が傷つけられたといった感じであろうか、しかし、翌1875年の秋に請われてシャブレはそのアヴィラン社の工房へ入るのである。

アヴィラン社は、アメリカ人ダヴィッド・ハヴィランド (David Haviland, 1814-1879) が1842年にフランス中部の町リモージュで創業した陶磁器メーカーである。1865年より同社の指揮を執っていたのはダヴィッドの息子のシャルル・アヴィラン (Charles Haviland, 1839-1921) であり、優れた実業家で印象派絵画と日本美術の収集家であった彼は、芸術的な陶磁器の製作に特化した自社の実験工房をパリに設立する。シャブレが招かれたのは、パリ西部オートウイユ地区のミシェランジュ通り (rue Michel-Ange) に設立されたこの実験工房であり、同工房は1873年から活動を開始していた。以下、本稿ではこの工房をオートウイユ工房 (atelier Haviland d'Auteuil) と呼ぶ。ここで彼はロラン製陶所で開発した有色泥漿装飾の改良に励んだ。オートウイユ工房ではフェリックス・ブラックモンの指揮下で芸術的な作品が製作されており、この工房の芸術的な環境ではシャブレの技術が最大限に活用されていく。既述のように、ブラックモンは1860年代初めにテオドル・デックの工房でファイアンスの製作に携わっており、この時にブラックモンはデックと共同で皿を製作している (図50)。他方、ブラックモンは印象派展に参加するなどして印象派の画家たちとも親しく交流しており、夫人のマリー・ブラックモン (Marie Bracquemond, 1841-1916) も女流画家として印象派展に参加し、有色泥漿装飾にも親しんでいた。《セルヴィス・ルソー》の成功により、1871年8月にブラックモンは絵付部門の部長として請われてセーヴル製作所へ入るが⁵⁵、その役所的な体質に合わなかった彼は約半年で職を辞し、「セーヴルで自分は何もしなかった」と後に語っている⁵⁶。そうしたブラックモンに白羽の矢を立てたのがシャルル・アヴィランであり、1872年7月1日に彼はオートウイユ工房の芸術監督をブラックモンに正式に

依頼した。ブラックモンとシャプレの出会い、セーヴル製作所の装飾絵師であったエミール・ルナール（Emile Renard, 1835-1882）が1870年にシャプレをブラックモンに紹介したことによるらしい⁵⁷。それ以来ブラックモンは優れた技術を持つシャプレに注目していたため、1875年初めにオートゥイユ工房にシャプレを招いたのである。この工房では、ブラックモンも自ら有色泥漿を用いて池の中の鴨が飛翔する図を描いている（図51）。これは彼の銅版画作品《鴨の戯れ》（図52）の構図をほぼ左右反転させたものであるが、印象派の画家たちの筆触分割技法をよく知るブラックモンにとって、彼らの絵画と同様な表現を陶器の上でも可能とするこの新技法は極めて魅力的なものであったに違いなく、銅板転写を用いた《セルヴィス・ルソー》では得られなかった描く楽しみを彼は味わったことであろう。

他方、シャプレとブラックモンが出会った翌年の1871年、美術商ジークフリート・ビングがパリに身を落ち着け、その後のパリでは日本美術の市場が漸次拡大していく。ビングとシャルル・アヴィランとの交流は1876年開催の米国フィラデルフィア万国博覧会に始まるとされるが、それ以前にアヴィランはブラックモンの紹介でパリの美術商ドソワ夫人や日本美術愛好家のフィリップ・ビュルティとも親しくなっている⁵⁸。そうした交流もあってシャルル・アヴィランは次第に極東美術に強い関心を寄せていき、自社工房で製作される作品の様式も極東美術から着想を得たものが増えていった。また、概して独創性に欠ける傾向があった当時のファイアンスを考慮してシャルル・アヴィランとブラックモンは、陶磁器の専門家よりはむしろ多くの芸術家に製作上の援助を求めており、1876年よりオートゥイユ工房で活躍した芸術家には、ロラン製陶所にいたエドゥアール・ダムーズ（Edouard Dammouse, 1850-1903）とフェリックス・ラフォン⁵⁹、デックの工房にいたシャルル・ミドゥー（Charles Midoux, 生没年不詳）、エドゥアール・ランドネール（Edouard Lindeneher, ?-1910）らがいた。また、彼らのように専属で雇われていた芸術家の他にも工房には臨時で多くの芸術家が雇用されており、その中にはメルロ（Emile-Justin Merlot, 1839-1900）、カシェ（Cacher, dit Jean, 1855-1924）、ジラルール（Edouard Girard, ?-1893）、ボケ（Maurice Bocquet, 生没年不詳）、アベール＝デイス（Jules Habert dit Habert-Dys, 1850-?）、パリゾ（Léon Parisot, 生没年不詳）、ランベール、クチュリエ（Philibert-Léon Couturier, 1823-1901）、エミール・ルナール、マリー・ブラックモンらの画家や、彫刻家のジャン＝ポール・オベ（Jean-Paul Aubé, 1837-1916）らがいた。ランベールはセーヴル製作所の装飾絵師であったが、当時はセーヴル製作所の職員が民窯の仕事に関わることも少なくなかった。

アヴィラン社の作品に詳しい研究家ジャン・ダルビスは、オートゥイユ工房で製作された装飾壺として、全て手彩色された250種以上の装飾と約150種の形態を確認しているが⁶⁰、この多様性は同工房で製作に携わった芸術家たちの層の厚さ、および彼らの旺盛な創作意欲を伝えるものである。オートゥイユ工房では有色泥漿装飾の作品は1882年まで製作されたが、その多くは装飾壺である。オートゥイユ工房が生んだ「印象派の陶磁器」には主に風景、動物、花などが描かれ、人物が描かれることは比較的少なく、また印象派絵画で好まれた、いわゆるボードレール美学の

「現代性」を具現化するファッショナブルなパリの都市風景やそこに生きる人々を描いたものも数少ない。よって主題から見ると、「印象派の陶磁器」はむしろバルビゾン派の風景画に近い。このように、印象派絵画と「印象派の陶磁器」の間には好まれた主題にいささか相違もあるが、両者には筆触を残すという造形表現上の明確な共通点がある。通称第1回印象派展と呼ばれるグループ展が開催されるのが1874年、オートウイユ工房にシャブレが招かれるのがその翌年であることを考えると、アヴィラン社の「印象派の陶磁器」と絵画の印象派展はまさに同時進行で歩んでいたことがわかる。日没時の赤く染まった空を描いた角形瓶 (図53) に見る筆触を活かした表現はまさにやきもの上の絵画であり、同時代の前衛絵画の魂は陶芸の世界でも異彩を放っていたのである。そして同工房の製作に1877年から参加したジュール・アベール＝ディス (図54) が製作した装飾壺は、オートウイユ工房で製作された作品の中でもとりわけ大きく、かつ優美なものと思われる (図55)⁶¹。ロラン製陶所へ入る前の1874年に彼は画家ジェロームの弟子であったが、早い時期から日本美術に関心を示していた彼は、後に日本の花鳥などの図を加味した図案集を刊行している⁶²。その他、同工房で日本趣味の装飾を施した者にはダムーズ、メルロ、ミドゥーなどがあるが、とりわけミドゥーの装飾は日本の蒔絵を強く意識したものである。1876年9月4日にデックの工房からオートウイユ工房へ移って来たミドゥーは、同工房の芸術家一覧では「花を描く画家」として記載されているが、同工房での彼の手になる装飾には、黒や紺、あるいは濃褐色の地に金彩や銀彩で鳥と草花が描かれているものがある (図56)。すでに見たオーギュスト・マジョレルの高蒔絵調の装飾では、背景の地の色が一樣にむらなく塗られ、漆芸品の滑らかな表面を意識した表現であった。これに対してミドゥーの作品では、色調は同じく漆芸を意識したものではあるが、有色泥漿で塗り込まれた地の部分は一筆ごとの塗りの痕跡が認められる。こうしたむらのある塗りは、往年のセーヴルの軟質磁器の地にワニスを加えて塗布された「セーヴルの青」と呼ばれる絵具などにも確認できるが、ミドゥーの表現がそれを意識していたのかはわからない。しかし、有色泥漿装飾が「印象派風に、不明瞭な地の上に浮かび上がる花の装飾にほかしや輝きの効果を与えながら、色彩が混合することを可能にする⁶³」技法であることを考慮すると、この種のミドゥーの表現は、金と黒のコントラストをはっきり示しがちな漆芸には少ない「ほかしの効果」を生み出しており、またその上層に擦れたように塗布されている金彩と相まって、その効果は一層強められている。ミドゥーの装飾は、漆黒地のようなむらのない均質な硬直した地に独特の「ほかしの効果」を加え、その不明瞭な表現で優しい陰影のついた地を作ることに成功しているが、ここでも重要となるのはやはり筆触である。この種の作品は1878年パリ万国博覧会でも展示され、当時の名高い美術批評家アンリ・アヴァール (Henry Havard) から高く評価されている⁶⁴。

このように、筆触に特徴のある絵画的な表現を可能にする有色泥漿装飾は、オートウイユ工房の芸術的な環境を伝えるのに相応しいやきものであるが、しかし、それが持続的な商業的成功をもたらすことはなかった。この当時、「有色泥漿装飾」(décor à la barbotine colorée) の同義語と

しては、「塗布された土」(pâte d'application)、「着色土」(pâte colorée)、「泥漿絵画」(peinture à l'engobe)があった。他方、パット・シュール・パットの同義語には、「白土の塗布」(application de pâte blanche)、「盛り足された土」(pâte rapportée)があった。このことからパット・シュール・パットと有色泥漿装飾は、共に泥漿を用いた技法である点からその呼称においても混同されやすい部分があったのかもしれないが、両方の技法に批判的であったのがテオドール・デックである。デックは、長らくセーヴルがそれで得た成功と名声を認めつつも、パット・シュール・パットを嫌っていた。パット・シュール・パットは素材を悪用しており、その装飾が透明度や深みに欠けている場合には不快で冷たい色調がもたらされる、とデックは考えていたのである。そして彼はこの技法を用いた作業が時間を要する点も批判しており、実際のところデックの工房では早く処理できる装飾法が用いられていた。また著書『ファイアンス』(1887)の中でデックは、有色泥漿装飾の短所について次のように述べている。

我々の時代にこの粘土液(engobe)は泥漿(barbotine)と命名され、この優美でない名称は特定の作品に打撃を与える不評の要因となったが、私はそもそもこの不評には他にも要因があったと思う。

まず泥漿で覆われた作品は一般に堅牢さに欠ける。粘土液の成分と素地のそれとの不調和は、焼成中の膨張率の相違につながり、そのために剥落が生じる。次に、これらの作品の外観は眼に快いものではなく、土混じりで明快さに欠ける。これは、作陶家たちが油彩画の効果の再現を望み、そうした効果を得るには高火度焼成に耐えることのできない顔料を用いる必要があったことに原因がある。それゆえ、色価の対照が欠けている。

さらに言えば、一般にそれらの絵は入念に仕上げられておらず、その成分に関しても大した工夫がなされなかった。そのため、一時的な流行はあったもののまもなく人気を落とし、平凡で不十分なものしか製作されなかった。……しかし例外もあり、特定の芸術家と製作者たちは彼らが用いる材料からよい解決策を引き出すことができた。……私には、この泥漿は非常に堅牢な炆器に適用されるのが望ましいと思われる。炆器に用いられる土は耐火性に優れ、高温に耐えるため、高温に耐える顔料の使用やその完全な展開を可能にするであろう⁶⁵。

1870年代に一躍注目を集めた有色泥漿装飾には、デックが述べているように、確かに技術の上で改良すべき点があった。その一つは、素地と有色泥漿、およびその上に施される鉛釉の不適合に起因して釉面にできる網状貫入(tressillage)である。煨焼した燧石^かを素地や泥漿^{すいせき}に混入すれば、膨張率の違いから引き起こされる網状貫入を避けることができることは知られていたが、それでもこの欠点を完全に防ぐことはできなかった。よって当時は、素地の小孔から水が浸み込むと取り返しのつかないほどの損傷を受けるために、有色泥漿で装飾された陶磁器には水を入れないようにとの注意が促されており、外部の悪天候によっても損傷が引き起こされていた⁶⁶。デックは、

油彩画に見るような色彩効果をより良く再現するには、高火度焼成に耐える土と顔料を用いるべきであったとしているが、しかし、この高火度焼成に耐える顔料は数少なく、またこの種の問題を解決することは19世紀フランス陶芸における究極の課題であり、「印象派の陶磁器」が誕生した1870年代にはまだこの課題は完全には解決されていなかった。

ところで、各製作所の有色泥漿装飾には、注意深く見ないとわからない程の微妙な作風の違いがある。ロラン製陶所の作品の多くには割合に輪郭のくっきりした装飾が施されているが(図47)、オートゥイユ工房の作品では輪郭がはるかに不明瞭になった柔和な装飾が認められる(図53、57)。この作風の微妙な違いは装飾者の創意と無関係ではないが、ジャン・ダルビスによれば、むしろそれは用いられた技術とより密接な関係があると言う。というのは、ロラン製陶所では有色泥漿装飾が生素地の上に施されていたのに対して⁶⁷、オートゥイユ工房のそれは一度素焼された陶胎の上に施されていたことと関係がある。焼成により収縮した堅固な素地の上に泥漿が施されたオートゥイユ工房の作品では、絵筆やパレットを用いてより大胆でエネルギー溢れる筆触が可能となり、「全ての方向、上から下へ、下から上へ、左から右へ、右から左へ」と塗られたその筆触は、鉛釉を掛けて約900℃で釉焼して光沢を得ると、より印象派的な様相(瞬間の動きを捉え、大気の効果を感じさせ、光の効果を表した画面)を獲得したのである⁶⁸。さらに、同じくジャン・ダルビスによれば、オートゥイユ工房でシャプレが主に用いた素地土は彼がロラン製陶所で用いていたのと同じものであり、これはフランスの至る所で見られる単純なレンガ土を原料とするテラコッタ用の陶土であるが、そこにはヒビ割れ防止のために融剤として石灰岩と脱脂剤として燧石が添加されていたと言う。因みに、この石灰岩は陶胎を黄色に、燧石は陶胎をバラ色にする。こうしてできた素地は成形された後に自然乾燥を経て約960℃で素焼され、続いてその素焼された陶胎が有色泥漿で覆われるが、その有色泥漿にもシャプレは融剤を加えていたと言う。オートゥイユ工房の有色泥漿装飾に見る深みと透明感は、以上のような化学的問題を解決しようとする努力によって実現していたのである。ジャン・ダルビスはこれこそがシャプレによって大事に秘匿されていた秘法と述べているが⁶⁹、これがデックの言う「特定の芸術家と製作者たちは、彼らが用いる材料からよい解決策を引き出すことができた」事例なのであろう。

なお、《道》と題された絵が描かれている壺(図57)では、中央に描かれた線路に汽車は描かれていないが、その空に見える雲か蒸気が判別しにくい白の筆触は、モネの初期の連作《サン＝ラザール駅》(1877)を彷彿とさせる。この移ろいやすい大気ないし蒸気の不明瞭な表現は、1860年のデックとブラックモンの共同作品の見込みにある、溶けて流れてしまった釉薬により臃な表情を見せている風景画にも通じるものがあるように思われる(図50)。両者には狙ったばかりと偶発的に生じたばかりという違いはあるが、こうした表現が最後の仕上げを重視する当時の油彩画では理解されにくかったとしても、火の芸術においては相対的に理解されやすかったのかもしれない。「印象派の陶磁器」が印象派絵画よりも早くに人々の理解を得られた理由はこの辺り、つまり偶発的な表現への寛大さにあると考えられる。であるならば、19世紀末のフランスで偶発的な

表現を重んじる日本陶器の造形表現が関心を集めていく基盤は、この「印象派の陶磁器」においてすでに形作られていたのかもしれない。

前衛的すぎるとして理解されるまでに時間を要した印象派絵画とは異なり、有色泥漿装飾は登場まもなく是認され、注目された。アンリ・アヴァールは著書『室内芸術』（1884）の中で、「数年来、泥漿の使用によって我々は、生素地の上に施される絵画の上に、浮彫りや表現上の力強さを加える厚塗りに成功している⁷⁰」と述べており、有色泥漿によって可能となった斬新な表現は1880年代に入っても一定の評価を得ていたことがわかる。だが、この技法が人気を博したのはわずか20年間ほどであり、当時のセーヴル陶磁美術館のコレクションには有色泥漿で装飾された陶磁器は存在しなかったと言う⁷¹。一世紀以上を経た現在、有色泥漿装飾は格段にその品質を上げ、堅牢性に関する問題点はほぼ解決されているが、19世紀のそれは美しく脆い装飾だった。さらに費用と時間のかかる有色泥漿装飾は、パット・シュール・パットと同様に採算性にも大きな問題があり、そのことがオートウィユ工房のその後の行く末を危うくしていた。そんな折に経営者のシャルル・アヴィランと工房を指揮していたブラックモンとの間で意見の対立がみられ、1881年にブラックモンが工房を去ると、そのための心労も重なったのか深刻な病気にかかったシャプレは、それを理由に一時的に工房から退いてしまう。主要人物二人が去った後のオートウィユ工房は、その後もしばらく活動を続けるが（最終的に閉鎖されるのは1914年）、二人が去ったことで有色泥漿を用いた作品の製作にも終止符が打たれ、その活動は従来の活気を失っていく。同工房の有色泥漿装飾についてシャプレは、ロジェ・マルクスに宛てた手紙（1901年5月7日付）の中で、次のように証言している。

それ〔芸術家による泥漿装飾〕は数年しか続かず、またこの種の作品を模作する産業家が相次ぎ、彼らの非常識な言動は陶磁器の愛好家を遠ざけることにもなりました。そしてこの種の作品は見捨てられ、いやむしろなおざりにされ、今ではどの会社ももはやこの種の製作に従事していません⁷²。

有色泥漿装飾はジアン製陶所などで20世紀初頭においても活用されていたため、シャプレの証言にある「今ではどの会社ももはやこの種の製作に従事していません」という内容は事実を正確に伝えていないと思われる。しかし、この証言が伝えるように、1870年代から1880年代までに脚光を浴びた有色泥漿装飾は、世紀の転換期に人々の高い関心を引くことはなかった。「印象派の陶磁器」は印象派絵画と同様、フランスでは1880年代でその活動に一つの区切りをつけたと言える。その生命は、パット・シュール・パットよりも短命であった。

3. 芸術となる炆器 ——ジューグレル、カザン、シャプレ、ゴーギャン、カリエス——

土を焼いたやきものを意味するギリシア語の「Keramos」を語源とするフランス語の

「céramique」は、多様な土を焼成して作られるあらゆるやきものを指す総称的な用語だが、「céramique」という語がフランスで使用されるようになるのは1800年頃からであると言う⁷³。そう聞くと以外に新しい用語であることに驚かされるが、こうした用語の問題は現代の陶磁史家を悩ませる一つの要因ともなっている。

フランスでは現在、素地の特性からやきものを「透水性素地 (pâte poreuse)」と「不透水性素地 (pâte imperméable)」の2種に大別し、前者の下位分類として「ファイアンス (faïence)」「陶器 (poterie)」「珪質素地 (pâte siliceuse)」が、後者の下位分類として「炆器 (grès)」「磁器 (porcelaine)」が設けられている。この下位分類にはさらに細分できるものがあり、ファイアンスは不透明の白い釉を掛けた錫釉ファイアンス (faïence stannifère) と白く上質な粘土で作られた白素地に透明釉を掛けた精ファイアンス (faïence fine) に、磁器は硬質磁器 (porcelaine dure)、軟質磁器 (porcelaine tendre)、ボーン・チャイナ (bone china) に分類される。こうした分類法は「土器」「陶器」「炆器」「磁器」の4種に大別する日本の分類法と重なる部分もあるが相違点もあるため、注意が必要である。たとえば、日本で言う「土器」を指す場合にフランスでは「poterie」の語が用いられる。「poterie」は日本語では一般に「陶器」と訳されるが、実際はこの「poterie」が示す範囲はかなり広いのである。因みに、同じような事情は「土器」という語を用いない中国にも存在する。また仏和辞典には記されていないが、細かな分類など気にせず日常会話で我々が「やきもの」というような場合にも、フランス語では「poterie」が使われることがあり、この場合の「poterie」は「céramique」と同義である。さらに、現代フランスにおける学術上の「grès」の定義は、シリカ (二酸化珪素) の含有量が高い土を約1150℃、ないしそれ以上の高温で焼き締めているために透水性がなく、本来は釉を掛けないものとなっており、この内容はほぼ日本の定義と一致している。しかし、ジャポニズムの時代にフランスで発行された目録などでは、仁清の作品の倣製品など日本人が陶器と呼んでいる作品にも多くの場合に「grès」の語が使用されており、当時の「grès」が示す範囲はかなり広い。加えて、今も昔もフランスで生産される日用品としての「grès」は施釉されているという実情があるため、この「grès」の語の使用にはかなり留意が必要である。すなわち、時代や地域により各用語が示す概念が異なるのである。この種の用語使用の誤りは、『ファイアンス』(1887)の冒頭でデックも述べているように、著者や翻訳者の知識不足により古い文献になるほど数多く認められる。

ところで、このフランスの炆器 (grès) は古くから製作されているが、鑑賞の対象ではなく専ら日用品として利用されてきた歴史を持つ。堅く、衝撃に強く、重量に耐えうるというその特性から、炆器は日本においても「焼締め陶」と呼ばれる実用的な陶器として親しまれてきたが、同様な歴史がフランスにもあるのである。だが、常滑焼、越前焼、丹波焼、信楽焼、備前焼などの遅しい造形が茶人たちによって高く評価されて以来、わが国では炆器の芸術性も語られてきた。これに対してフランスでは、長らく炆器と芸術とを結びつける視点は皆無であった。フランスの代表的な炆器の産地としては、ボーヴェ (Beauvais)、サン＝タマン (Saint-Amand-en-Puisaye)、

ノロン＝ラ＝ポトリ（Noron-la-poterie）、フランス中部のかつてベリー（Berry）と呼ばれた地方などが知られるが、土地固有の原料を用いて生産されているために各産地で作られる炆器の特色はかなり異なる。そうした原料に起因する事情は炆器に限らず陶磁器の全てのジャンルに見られることだが、フランス各地で生産される陶磁器の素地や釉薬の原料とその配合、焼成方法などについて、その詳細が把握されるようになるのは19世紀初頭になってからのことである。

知事調査と炆器

1800年3月24日にセーヴル製作所長に任命されたアレクサンドル・ブロンニアル（Alexandre Brongniart, 1770-1847）は、行政組織の力を借りて1805年から1810年にかけて国内各地に呼びかけ、やきものの製造に必要な原料（未加工の原料、素地と釉薬に用いる原料の配合法）、製品、窯の設計図と、それらに関する説明書を集めたいわゆる陶磁関連資料のコレクションを形成した。そして、同コレクションを研究することによりフランスでは、ようやく国内の主要なやきものの成り立ちが理解されるようになった。同コレクションの形成は、ブロンニアルの計画案に沿って内務大臣から36の県知事へ調査（通称「知事調査（Enquête des Préfets）」）が依頼され、それを受けて知事が県内の窯業関係者に資料提供を要請し、窯業関係者から資料を提供してもらうことによって実現している⁷⁴。革命期に衰退したセーヴル製作所を立て直そうとしたブロンニアルは、所長就任直後の1801年にすでに教育的なコレクションを形成する意向を表明しているが、その計画が具体化するのも「知事調査」が実施された1805年からのことである。「知事調査」によって集められた資料はセーヴル製作所の研究で活用され、その成果は後に国内の製造業者へ還元されている。一方、「知事調査」が実現する背景には、当時の内務省によるフランス国内の一般的な陶器およびファイアンスの改良計画があった。当時のフランスでは貿易収支の関係から、外国からの輸入に頼っていた鉛と錫を用いない製品が求められると同時に、「リスクのない食器」、つまり人体に有害な鉛を含まない食器が求められていた。ブロンニアル発案の資料コレクションの形成とそれを活用した研究は、そうした国民生活に直結する窯業製品の改良を促すことを内務省より暗に期待されていたのである。

「知事調査」では炆器に関する調査結果も報告されている。パリ北部に位置するオワーズ県には古くからの炆器の産地として知られるボーヴェがある。近年の考古学的発掘調査により、ボーヴェを中心とする現在のオワーズ県一帯では古くからやきものの生産が盛んであったことが判明している。ボーヴェ周辺で炆器生産が始まるのは14世紀前半のこととされる。「特別な粘土から得られる肌理の細かな素地をもち、1280℃以上の高温で焼成すると素地の内部がガラス化する素材⁷⁵」であるボーヴェの炆器は、その品質の高さから商業的成功を勝ち取っていたが、その鍵を握っていたのはこの地方でとれる天然の粘土である。燧石、長石、カオリンを添加せずに用いられるこの粘土は、施釉せずとも高温焼成することで完全にガラス化し、水が浸透しない肌理の細かな素地を生み出す。15世紀から16世紀にかけてこの地方で生産された壺、小鉢、水差しなどの

日用品は、品質の高さからオランダやイギリスへも輸出されていた。つまり、ポーヴェの炆器は日本で言う備前焼のような存在なのである。大革命後の18世紀から19世紀にかけては、ポーヴェ周辺のやきものの生産は好ましい状況ではなくなるが、資本主義経済が発展する七月王政(1830-1848)の時代に入ると状況が改善し、この頃には施釉炆器の生産量も増え始めている。温度衝撃に弱い無釉炆器は調理器具や食器などの熱源に触れる道具として用いられることはなかったが、施釉炆器は温かいものにも冷たいものにも強いいため、それまで同地方で作られていたごく普通の陶器に施されていた鉛釉が炆器にも施されるようになったのである。しかし、前述のように鉛は人体に悪影響を与えるため、現代では鉛釉を調理器具や食器に施すことは避けられている。この時代にはまだ鉛釉が食器に使用されていたのであり、当時のフランス内務省はこの点を問題視していたのである。一方、19世紀に入って化学産業が発展し、各種溶液を入れるための大型容器が必要となると、堅牢性、防水性、化学物質への耐性に優れた炆器製大型容器が活用されていく。19世紀後半にはとりわけ都市のブルジョワ階級の間で衛生学が関心を呼び、飲用水中に含まれる不純物等を除去するための濾過機能の付いた貯水器の需要が高まり、それが炆器で生産されるようになった⁷⁶。このようにポーヴェ周辺の炆器の歴史は長く、同地で採れる陶土の品質は16世紀フランスの作陶家ベルナル・パリッシーも認める場所であったと言う⁷⁷。ブロンニアルの「知事調査」では、ポーヴェ近くのサヴィニ(Savignies)から採掘される5種類の土に関する記述もあり、これらの土は炆器の素地だけでなく釉薬の原料としても用いられていたことが報告されている。5種類のうちの3種は素地に使用され、残りの2種の土は4色の鉛釉(白・褐色・緑・黄)に使用されていた⁷⁸。続いて報告書は、堅くしまった土にするためにこの地方の製造業者が砂を用いていたことについて触れているが、砂は土をこねる際に混合されていたようである⁷⁹。

「知事調査」では、フランス中部にあるニエヴル(Nièvre)県ピュイゼー地方(県北部にある炆器生産の盛んな地方)にあるサン=タマン(Saint-Amand-en-Puisaye)の炆器に関する報告もあり、「サン=タマンの製陶所が釉薬(couvertes ou vernis)に用いる手法は極めて単純である。それには鉛や錫は含まれず、粉末状にした熔鉄炉の^{こうさい}鉍滓が用いられている⁸⁰。」と記されている。サン=タマンは16世紀以来続く炆器の産地であり、同地では長らく瓶・甕・水筒・鉢・小壺・水差しなどの日用品が生産されてきたが、報告書の説明にあるように、同地で用いられる釉薬は鉛を含まない点でまさにフランス内務省が求める「リスクのない食器」を可能とする釉薬であった。ここで留意しなければならないのは、日本の炆器とフランスのそれとの間にある相違点である。備前焼などの日本の炆器には本来、人工的な釉薬は掛けないが⁸¹、フランスのそれには多くの場合に人為的に施釉され、サン=タマンの炆器も例外ではない。むしろこの地方の炆器に釉薬を施すことは必然であり、食物を入れる器の内部や、その使用によって汚れや損傷が生じやすい外側部分を保護する役割を釉薬が担っていた(図58)⁸²。18世紀の製品に見る青いコバルト釉を除くと、サン=タマンを含むピュイゼー地方で用いられてきた主な釉は、鉍滓釉、塩釉、木灰釉の3種類である。鉍滓が17世紀末から釉薬の原料として使用されたのに対して、塩および木灰の

使用は比較的後になってから始まっている。焼成後にキャラメル色を呈する鉍滓釉は同地の陶工たちに親しまれてきたが、透明色の塩釉は大きな陶器に使用されたにすぎない。また木灰釉については、窯の中の灰が自然に陶器に降り掛かる「自然釉」と人為的に施すものとの2種類があるが、いずれもさまざまな色を呈することから好まれて利用されてきた。木灰には高温焼成の釉薬の成分となりうるあらゆるものが含まれており、また木灰に土を混合すれば、用いる土によって釉薬の色を変えることができるため、木灰釉は色調の点多様な可能性を秘めている⁸³。よって、ピュイゼー地方の炆器にとって釉薬は、外観を美しく保つためにも重要であったと言える。しかし19世紀後半になるとサン＝タマンでは、同地の炆器が生産過多となったことや他の産地との競争が激化したためにその生産が衰微し始める。後で詳しく触れるように、芸術家カリエスの介入によりその生産が再び活気づくのは19世紀末のことである。

ブロンニアルの「知事調査」によって集められたコレクションは、各県から送られてきた情報量に多寡が認められるため決して完全なものとは言えず、また1876年のセーヴル製作所の移転、大戦下の1942年3月3日の爆撃などにより喪失したものがあるため、今日その全てが現存しているわけではない。とはいえ、ここで見てきたオワーズ県とニエーヴル県の炆器に関する報告からもわかるように、「知事調査」のコレクションは伝統的な製法的一端と、各産地でとれる原料と製法が密接な関係にあることを理解させてくれる。

ジーグレルとカザンの炆器

ところで、フランスの炆器が芸術と接点を持つようになるのは1830年代からである。画家のジュール＝クロード・ジーグレル（Jules-Claude Ziegler, 1804-1856, 図59）が、ボーヴェ近郊の町ヴォワザンリュエ（Voisinlieu）で1838年から1843年にかけて製作した作品が、芸術的な炆器と見なされたことがその端緒である。1804年にフランス東部、現在のオート＝マルヌ（Haute-Marne）県の南部に位置する町ラングル（Langres）に生まれたジーグレルは、幼少期をラングルやナンシーで過ごした後、息子を弁護士にしたいという父の希望にそってパリのソルボンヌ大学で法律を修めた（1825年に学士号、翌年に修士号を取得）。しかし、好奇心旺盛であった彼はこの頃、法律と並行して自然科学、とりわけ植物学に関心を持ってソルボンヌやパリの植物園で行われていた授業を聴講し、父親に内緒で美術学校へも通っていた。そして彼はその後、父親の許しを得て絵画に専念する道を選び、1826年秋にアングルのアトリエに入るが、好奇心が旺盛だけでなく才能にも恵まれていた彼は画家としても性急に成功を収めている。1829年から翌年までパリの個人画廊「ギャラリー・コルベール（Galerie Colbert）」で展示された《東方の三博士礼拝》や、1833年の官展に出品されて国王の買い上げとなった《チマブエのアトリエでのジョット》などで早くから注目を集める一方で、彼はコンピエーニュ宮殿の王の礼拝堂のためのステンドグラスを手掛け、バイエルン地方のステンドグラスの技術を学ぶためにドイツのミュンヘンへ国王から派遣されるなど、すでに公的な仕事も受注していた。彼の代表作には、1835年から1838年にかけて制作

された、パリのサント＝マリー＝マドレーヌ聖堂の円天井に描かれたフラスコ画《キリスト教の栄光の歴史》(図60)がある。当初この絵の制作は画家ポール・ドラロッシュへ依頼され、ジグレルには同寺院後陣の装飾が依頼されていたが、ジグレルの描く構図を気に入ったアドルフ・ティエールは、予定を変更して円天井の絵をジグレルへ依頼することにしたのである。これに気を良くしてジグレルは意欲的に制作に励み、それが公開された1838年7月に彼は、その活躍によって国王よりレジオン・ドヌール勲章を授与されている。しかし、暗闇の中でこの巨大な絵画を制作したことによって目を患ったジグレルは、1838年以後は絵画制作を断念し、陶器の製作に励むようになる⁸⁴。

幼少期を過ごしたオート＝マルヌ県の村ソワイエ(Soyers)でジグレルは、一度陶芸を試みたことがあった。しかし、父の反対によりそれが継続できず、後年になってもジグレルはそれを苦い経験と思っていた。絵筆を置いた頃の彼の心には、この子供の頃に抱いていた陶芸への関心が蘇っていたのであり、その思い出と彼が1834年にドイツを訪れた際に見た塩釉炆器の印象に導かれて彼は、1838年にボーヴェへやって来た。セーヴル製作所長のアレクサンドル・ブロンニアルと彼の友人でショワジー＝ル＝ロワのガラス製作所長であったギュスターヴ・ボンタン(Gustave Bontemps)がそれを後押しした⁸⁵。1838年10月22日に彼は、最初の窯をボーヴェ近郊の町ヴォワザンリュエに築き、1839年春に最初の焼成を試み、同年秋には彼の趣味に叶った炆器の焼成に成功している。つまり、彼は僅か1年にして望み通りの作品を得たのである。だが、この早い成功には理由があった。というのも、ジグレルは主にドイツ南部バイエルン地方の炆器の産地であるクルッセン(Creussen)やパリ南部のショワジー＝ル＝ロワなどから、自身が描いた作品の素描から型をつくる型成形師および彫刻師などの専門的な職人を募り、彼らの助けを借りながら製作していたのである。陶芸におけるジグレルの成功は、彼を手助けしてくれた職人たちに負うところが多かった。とはいえ、1838年から1843年までの短期間ではあるが、ヴォワザンリュエにおいて、ルネサンス時代のドイツの塩釉炆器の製法とボーヴェに伝わる伝統的な炆器の製法に基づき、炆器の領域に芸術性という新風を吹き込んでいったのは他ならぬジグレルである。1844年開催のフランス産業博覧会や1851年のロンドン万国博覧会などへの出品により、ジグレルの作品の影響は内外に波及するが、それでは、彼の作品にはどのような魅力があったのであろうか。

ジグレルの作品のほとんどは、陶胎の表面を泥漿で立体的に型成形したさまざまな装飾で飾り、その上に塩釉を薄く掛けたものである。本来塩釉炆器の色は、高温ないし長時間の焼成によってチョコレートに似た濃茶色をしており、ジグレルと同時代の人々は金属に近い光沢を有するこの種のやきものを塩釉炆器ではなく「ブロンズ色の炆器(grès bronzé)」と呼んでいた。炆器の製作においてジグレルは、ルネサンス時代のドイツの炆器に見るような、窯の中の火の作用によって生じる斑点のない単色の肌を得ることに苦心していた。また一方で、彼はオレンジがかった色調の肌を得るためにも努力している。それは非常に困難であったが、彼は最終的に樺の樹皮

を燃やすことによって赤みを帯びた色を得ている。このように彼は、自分が望む色の作品を作るために試行錯誤を繰り返し、焼成温度や空気の流入口を調整することで薄茶色から濃茶色までのさまざまな色調を、また還元焼成により淡灰色の色調を得ることに成功している⁸⁶。釉薬の色は、酸化焼成では焦げ茶色ないしオレンジ色に近い茶色に、還元焼成では明るい灰色となり、窯の中へ塩を入れるタイミングが素地の融解よりも早ければむらのない均質な茶色の釉薬が得られ、それより遅く塩を投入した場合には斑点のある茶色の釉薬となることを、彼は経験を通して学んだのである⁸⁷。ジエグレルは、同じ塩釉でもその施釉の仕方や焼成方法によって釉薬の色調の変化が見られることを知るが、その他にも製作を通して経験的に学んだことは数多くあり、後に彼はその研究成果を『陶磁研究』（1850）にまとめている⁸⁸。これらジエグレルの実験はブロンニアルも注目しており、ジャック・ウェレンによれば、ジエグレルとブロンニアルの間では頻繁に手紙が交わされていたと言う。ヴォワザンリュエにあるジエグレルの工房を数回訪れていたブロンニアルは、1844年に発表した著作『陶芸概論』（*Traité des arts céramiques*）やセーヴル陶磁美術館における炆器に関する説明の随所で、ジエグレルの活動を紹介している（図61）。

ジエグレルの作品は、精緻に文様を彫刻した浅浮彫や透彫りと、貼付された立体的な装飾が特徴であり、立体的な装飾は時に鮮やかに着色されることもある。《伝道者の壺》（図62）と《インドの水差し》は、彼の作品の中でとりわけ芸術的なものとみなされ、ジエグレルの友人であった美術批評家のテオフィール・ゴージェ（Théophile Gautier, 1811-1872）から高く評価された。立体的な葡萄葉で飾られた大瓶（図63）では、肌理の細かい焼き締まった肌とむらの無い釉薬にジエグレル特有の美学が反映されているが、器形とのバランスを保ちながら頸部に貼付された葡萄の葉の造形がアクセントとなっており、重厚さと優美さを兼ね備えたまとまりの良い造形となっている。また、植物文様を活用したジエグレルの表現はさらに発展し、器の全体に植物を大胆に這わせた表現は、1844年にパリで開催された産業博覧会で好評を博し、これは雑誌『アート・ユニオン・マガジン』（*The Art Union Magazine*）に紹介されることによってイギリスでも知られるところとなった。当時その表現は、器の表面をよじ登るように伸びる植物の蔓の表現から、フランスでは「匍匐装飾（*décor rampant*）」と呼ばれていたが、海を隔てたイギリスでは「ランニング・パターン（*running pattern*）」と呼ばれて親しまれ、その後イギリスでは同じような植物の装飾を施した壺、瓶、水差しが数多く登場したようである⁸⁹。ジエグレルの作品に見る器形のカーブに沿って巻き付く蔦植物の立体的な装飾は斬新であり、我々はこのにポーモンが危惧していた「装飾芸術の真の原則」に立脚する表現と、世紀末のアール・ヌーヴォーを予告する表現があることに気づく。

以上のように画家ジエグレルは、それまで実用品にしか用いられていなかった炆器という素材を芸術と結びつけ、彼の作品は炆器の再評価につながった。それまでのフランスの炆器の歴史を考慮すると、彼の活動は大きな意味を持つ。だが、彼自身の作陶活動はそう長くは続かなかった。1841年よりジエグレルは、ピエール＝アレクサンドル・マンサール（Pierre-Alexandre Mansard）

と共同で炆器を製作しており、アマチュア考古学者で陶磁収集家でもあったマンサールは、彼の共同経営者となるにあたって2万フランの資金を供給し、これによりジエグレルが抱えていた銀行への負債額が軽減されていた。しかし、何事においても自分が権力を持ちたがるジエグレルの性格はマンサールを悩ませ、早くも1843年に両者の関係は悪化し、ジエグレルがヴォワザンリユーを去って共同事業から手を引くこととなる。その後、マンサールは1854年まで単独で経営を続けたが、1848年の二月革命後の経済不振により高額な商品は売れなくなり、やがて有能な職人たちが次々とヴォワザンリユーを去って行った。1851年のロンドン万国博覧会でマンサールが出品した作品は再び評判となるが(図64)、1854年に事業は他人の手に渡り、1857年にはついに全事業が清算された。

続いて1870年代に入ると、炆器に注目する画家がもう一人現れる。風景画家のジャン＝シャルル・カザン(Jean-Charles Cazin, 1841-1901)である。カザンはセーヴル製作所で磁器の装飾法を学び、パリの装飾美術学校でファンタン＝ラトゥールらと共に学んだ後、フランス中部のトゥール(Tours)にある市立素描学校で数年間教育に携わっている。1871年から1873年まではロンドンのサウス・ケンジントンにあるデザイン学校で素描の教授をしており、この間に彼はロンドンに古くからあるフラム(Fulham)窯で1870年と1873年に炆器の装飾を経験し、1875年に帰国している。セーヴル陶磁美術館所蔵のカザンの作品(図65)は、様式化された竹の文様が緑と褐色の2系統の落ち着いた色で彩色されている作品であり、部分的に文様が透し彫りされている点にカザンの意欲的な創意が感じられる。この作品は、1895年に国民美術協会(Société Nationale des Beaux-Arts)の展覧会で催された回顧展に出品された後、作陶家としての名声を確立するために、1896年にカザン自身が陳列ケースごとリュクサンブール美術館へ寄贈した作品のうちの1点である⁹⁰。1902年の『皆のための芸術』誌には、カザンの手になる植物文様で装飾された炆器作品の図が掲載されている(図66)⁹¹。これによれば、カザンの作品の特徴は窓絵などの枠を設けて区分けされた中に絵を描くのではなく、器面全面をキャンヴァスに見立てて装飾が描かれている点にあったと言える。彼の作品はフランス国内で製作されたものではないが、フランス人の手による芸術的な炆器の系譜の中に位置づけられるものである。

シャプレの炆器

そして、次に芸術的な炆器の製作に挑むのは、すでに紹介したエルネスト・シャプレである。「印象派の陶磁器」に取り組んだ後の1880年代前半に彼は、アヴィラン社がパリのブロメ通り(rue Blomet)に新設したヴォージラル工房(atelier Haviland de Vaugirard)で炆器と磁器の双方の製作に取り組んでおり、これには経営者シャルル・アヴィランの意向とシャプレのそれが複雑に絡み合っていた。シャプレが炆器に関心を寄せるきっかけについては、身体を病んだ彼が1881年に医者勧めでノルマンディー地方の海岸で療養していた際、カルヴァドス県の町バイユーの南に位置する、古くから日用品の生産が盛んな陶芸村ノロン＝ラ＝ポトリ(Noron-la-

poterie)で砂混じりの陶土を用いて炝器を製作した経験が指摘されている。しかし、晩年のシャブレが彼の作陶人生について語るのを聞いたロベール・ド・ラ・シズランヌ⁹² (Robert de la Sizeranne, 1866-1932)によれば、ロラン製陶所時代にすでにシャブレは炝器の質感に関心を示し、炝器を焼成することをロランに提案していたようである⁹³。またルネ・クレマンによれば、1881年にノルマンディーへ旅立つ前にシャブレは、多彩色の釉薬で飾った炝器の試作品をシャルル・アヴィランへ見せて意見を求めており、この折にアヴィランはシャブレの提案を拒否したが、後にノロン＝ラ＝ポトリでシャブレが手がけた作品を見た際にはその野性的な魅力に魅かれたのか、今度はシャブレの提案を直ちに受け入れ、1882年に新設するヴォージラール工房の指揮を彼に任せている⁹⁴。ノロン＝ラ＝ポトリでのシャブレの試作品がシャルル・アヴィランを直ちに熱狂させたことについては、シャブレがロジェ・マルクスに宛てた手紙（1901年5月7日付）の中でも触れられている⁹⁵。また、シャブレの心に炝器を製作したいという欲望が再度呼び起こされ、それをアヴィランに伝えたことについては、ロベール・ド・ラ・シズランヌも述べている⁹⁶。だが、ラ・シズランヌはフランスの炝器とシャブレとの関わりについては触れていても、日本の炝器とシャブレとの関係については触れていない。ルーヴル美術館学芸員ガストン・ミジョン (Gaston Migeon, 1861-1930) は、フィリップ・ビュルティがシャブレを中国や日本の芸術へ誘う役割を果たしたこと、ビュルティがよくシャブレに炝器の質感について語っていたことについて触れている⁹⁷。ビュルティは備前焼も収集していたため、彼が備前焼をシャブレに見せていた可能性は高いであろう。またシャルル・アヴィランも日本陶磁器を収集していたことから、彼のコレクションがシャブレに与えた影響も考えられる。ジャン・ダルビスによれば、ヴォージラール工房におけるシャブレが手掛けた炝器は、1882年から1885年までに製作された褐色の無釉炝器 (grès bruns) と、1885年からその翌年までに製作された施釉炝器 (grès émaillés) の2種類に大別されるが⁹⁸、これまでにない斬新な美学を提供したのは前者である。

1882年6月よりシャブレは、芸術監督としてヴォージラール工房の指揮を執りながら炝器の試作品を作り始めるが、その頃の作品に茶褐色の水差しがある (図67)。アルベール・ダムーズによって魚の装飾が施されたこの作品には、後にヴォージラール工房で製作される炝器の特徴をすでに確認することができる。その特徴とは、露出された野性的な肌、刻文装飾、金彩による縁取り、有色陶土の塗布であるが、中でも素地の原料である陶土がシャブレによって注意深く選択されていたことは重要である。秘密主義のシャブレはその製法を記した記録を残していないが、1900年パリ万国博覧会の審査報告書によれば、シャブレの炝器は病氣療養中の1881年に彼が訪れたノロン＝ラ＝ポトリ、あるいはボーヴェのそれに類するものであると言う⁹⁹。ジャン・ダルビスによれば、シャブレは1883年1月にボーヴェを訪問し、その近郊にあるサヴィニあるいはヴォワザンリユーで採れる最も鉄分を多く含む陶土を独自の方法で篩にかけて夾雑物を除き、それを無釉炝器の通常の焼成温度 (1100～1280℃) よりも高い温度で焼成しており、このように極めて高い温度で焼成することがシャブレの炝器の秘法であったと言う。セーヴル製作所における実

験では、ノロン＝ラ＝ポトリの土は1280℃で気泡ができる傾向にあることがわかっているため、シャブレがそれ以上の高温で焼成していたとは考えにくい、いずれにしても彼は炆器を通常以上の高温で焼成したことを自慢していたようである¹⁰⁰。1848年に見習いとしてセーヴル製作所に入ったシャブレはジエグレルの炆器作品の存在を知っていたと推測され、サヴィニやヴォワザンリユーを訪れた際には、ジエグレルの影響を受けている作品を見る機会もあったであろう。なお、ヴォージラール工房で製作された炆器の質感および焼成については、テオドル・アヴィランが手紙（1883年9月11日付）の中で次のように記している。

壺が轆轤成形されると、装飾が手で深く切り抜かれ、こうして取りのけられた褐色土は着色陶土に置き換えられる。全ての刻文や彫刻はエグザメールのような芸術家たちの手によって施されており、エグザメールの評判はオーベのそれと同じほどに高い。続いて壺は磁器と同じ温度で焼成されるが、施釉はされない。その独創性は着色陶土の装飾にあるが、これは同じように高温で焼成されると常に退色してしまった¹⁰¹。

ヴォージラール工房の無釉炆器の作品には「高級品」と「並品」の2種類があったが、引用中にある陶胎の色とは異なる色に着色された陶土を用いた装飾法は高級品にのみ用いられていた。この装飾法では、型を用いて作品の上に文様の輪郭線を刻み込み、その輪郭線にそって芸術家が丸鑿で削って土を取り除き、次いで篋を用いてそこに着色泥漿を盛り、はみ出した土を取りのけるために再びその縁を篋の先でなぞって装飾が施されている（図68）。一方、「並品」では着色酸化物で簡単に装飾が描かれ、その輪郭線が金で彩色されていた。「高級品」には浅浮彫が施されているものもあり、この種の装飾は1884年の装飾芸術中央連合展において批評家の関心呼び、同グループに関する報告書を担当した美術批評家のポール・アレーヌは、次のように述べている。

アヴィラン氏だけが扱いにくい炆器で勝利し、それを芸術へと押し上げることができていた。少数の釉（*touches d'émail*）や金で控えめに際立たせた人物が浅浮彫され、調和のとれた地味な色調を持つ大壺と植木鉢は、作品として完璧であるとともに美学的見地から見ても興味深く新しいものであり、第一級の作品である¹⁰²。

このように新しい素材が功を奏して、1884年にアヴィラン社が出品した無釉炆器がかなり高い評価を得る。出品されたのは茶褐色の肌の大壺や装飾鉢であったが、高温で焼き締まった肌に巧みな装飾が施されたこれらの作品は、斬新な美学を提供するものとして認識された¹⁰³。1884年頃のヴォージラール工房では22名の芸術家が製作に関わっていたが、炆器の装飾はシャブレの主な共同製作者であるダムーズ兄弟（兄エドゥアール、弟アルベール）、フレデリック・エグザメール、カルト（Kalt）、クノッフラン（Knöpflin）らが担当していた。日本趣味と自然主義の双方に関心

を抱いていた彼らの装飾には、浅浮彫の菊、野薔薇、鉄線、リンゴの花などの文様を金彩で縁取ったものが多い。先に紹介したカザンの炆器作品は器面の大部分が色釉で覆われていたが、シャプレのそれは素材のもつ野性味のある肌を大胆にさらしている点に特徴があり、その形態と装飾の双方には、1883年頃と同工房を支配していた「日本趣味」と「自然主義」の2つの傾向を認めることができる。オート＝ヴィエンヌ県立古文書館に所蔵されている「アヴィラン・コレクション」は、アヴィラン社に関する資料が一括整理されたものだが、その中には1882年に新設されたヴォージラル工房で製作された炆器を撮影した8枚の写真が収められている（図69）。この写真からは、同工房で製作されていた炆器の器形がジョッキ、壺、水差し、シードル・ジャグ、バター壺などの日用器具であり、その多くは様式化された植物文様で飾られていたことがわかる。これらの器形はノロン＝ラ＝ポトリで古くから作られている日用品からの影響が強いと考えられ、装飾に関しては、浮彫り、文様の輪郭を彫り込んだ線、陶土を用いた装飾、アクセントとしての金の線描などが施されるという特徴が認められる。この頃のシャプレは数カ月で約200種類の器形を創案していたとされ、「アヴィラン・コレクション」の写真が示すようにその多くはフランスの日用陶器の形態を踏襲したものであるが、中には日本の青銅器から着想を得たと思われる器形も存在する（図70）。また、浅浮彫で着物姿の日本の役者が描かれた大壺（図68）に見るように、時に装飾文様にも明らかな日本趣味を認めることができる。ヴォージラル工房における褐色の無釉炆器の製作は1885年頃に終了する。この点についてルネ・クレマンは、炆器のざらざらした質感や生硬さのために、そこに施された装飾や色彩の鮮明さは薄れてしまっていたため、シャプレは並行して行われていた磁器の製作に専念する必要があったと推測している¹⁰⁴。上述の「アヴィラン・コレクション」には、米国ボストンで行われたアヴィラン社の作品の展示会の様子を伝える絵があり、ここには1885年までに製作されたと思われる浮彫装飾が施された無釉炆器が数多く描かれている（図71）。恐らくこれは1889年にボストンで開催された展覧会の際に使用されたものと考えられ、そうであれば、フランスで売れ残った商品をアメリカで販売していたことになるが、この折の米国人の反応について筆者は把握していない（図72）。1885年下半期から翌年にかけてヴォージラル工房では、採算がとれる製作を目的に、器面をより華やかな装飾と釉薬で飾った施釉炆器が製作される（図73）。野性味のある固く焼締まった肌を大幅にさらすことをさげ、その肌を控え目に見せながら、それとコントラストをなして器面に展開される草花の装飾は、無釉炆器の発展形であるこの作品に優美さを加味している¹⁰⁵。この種の作品は商売上の理由により生まれたものであるが、ここに見る自然主義の様式化された装飾にはジャポニズムを消化してアール・ヌーヴォー様式へ向かう表現の萌芽が看取できる。

炆器と格闘するゴーギャン

1886年1月16日にシャルル・アヴィランは自社工房をシャプレへ譲ることに同意し、その取引は同年5月前には成立している。そして同年5月16日にシャプレは、第8回印象派展の開会式にお

いてブラックモンの紹介で画家ゴーギャンに出会い、その際にシャプレは冬にヴォージラル工房と一緒に仕事をするをゴーギャンへ提案し、後にそれが実現する。ポスト印象派ないし象徴派の画家として知られる画家ポール・ゴーギャン (Paul Gauguin, 1850-1903) は作陶にも挑んでおり、その最初の試みがなされたのは1886年の冬のことである。この頃の彼はまだ絵画の大作を制作しておらず、絵画を売って生活するという状況にもなかった。そうした経済的な問題もあり、ゴーギャンはシャプレの誘いに応じて作陶を開始したのである。ゴーギャンの作陶は生活の糧を得るために始めた試みであるが、土と格闘したこの芸術家は、最終的には炆器という素材を通して独自の表現に成功する。これまで見てきたように当時のフランスにはさまざまな画家が作陶に携わっていたが、彼らと違ってゴーギャンは粘土を自らの手でこねて彫塑的な造形に腐心する域にまで達している。ジグレルを除くと、「印象派の陶磁器」の製作に携わった画家たちやカザンは、陶磁器の表面を覆う装飾を施していたのみである。ゴーギャンも最初はそうであったが、それに飽き足りないものを感じた彼は、型成形でも轆轤成形でもない、手捻りによる一品制作に励んだ。そこに至るまでの道程は、シャプレの影響下から離れてゴーギャン独自の作陶へと至る道のりでもあるが、以下ではその軌跡を追いながら、ゴーギャンならではの陶芸の魅力と彼が到達した施釉炆器の表現を探ってみたい。なおゴーギャンの陶芸作品は次の3つの時期に主に製作されており、いずれも冬季に行われている。

- 1) 第1期 (1886年末から1887年始めにかけての冬)
- 2) 第2期 (1887年末から1888年始めにかけての冬)
- 3) 第3期 (1890年末から1891年始めにかけての冬)

このうち第3期以降の作品数は多くなく、また1894年から翌年初めにかけて製作した作品を最後にゴーギャンは、それまでの作陶に向けた創意を素材の異なる彫刻作品へと引き継いでいる。よってここでは、シャプレとゴーギャンの作陶との関係に注目しながら、主に第1期と第2期の作品を見ていくこととする。

1886年末から翌年始めにかけて、ゴーギャンはアヴィラン社からシャプレが譲り受けたヴォージラル工房で55点の作品を製作したとされる。この中にはシャプレが器を轆轤で成形し、装飾をゴーギャンが担当したと思われる装飾瓶 (図74) がある。器胎の一部を泥漿で装飾し、そこに輪郭線の彫り込みと金の線描を加えている点は、同時期のシャプレの装飾鉢 (図73) に通じるものがあり、技法の面でシャプレの影響を強く受けていることが理解できる。一方、このブルターニュ地方の風景を描いた装飾瓶 (図74) は、《ブルターニュの羊飼い》(1886) (図75) に見るように、絵画作品と同じ「ブルターニュ」の主題を扱っているため、技法以外の点から見るとゴーギャンは当初から自己の創意に基づいて作陶していることがわかる。そして、このブルターニュの主題は第2期でも維持され、1887年末から1888年始めにかけての冬に製作された四足壺 (図76) では、鷺鳥と

ブルターニュ女性の姿を象った彫塑的な装飾が器の上部に付いている。しかしこの作品には、中国の青銅器から想を得たと考えられる4足を持つ胴や、器全体を覆う数種類の異なる色釉の重ね掛けとそこに加味された金彩など、これまでのゴーギャンの作品とは異なる手法が確認できる。これにより第2期では、ゴーギャンの関心が絵画的な装飾から彫塑的なそれへ変化するとともに、釉薬表現が新たな関心事になったことが読み取れる。その約1年後にあたる1889年冬に製作された《切断された頭部の自画像》(図77)は、器形は伝統的なピールジョッキを基にしているが、もはや飲食器としての機能は副次的なものに留まっている。耳がなく、首が切られて血が滴る顔を表したその頭部は、サロメやオルフェウスなどから想を得て19世紀末に流行した斬首のテーマ、あるいは殉教者としての芸術家という象徴的なテーマを表現していると同時に、精神的に病んで内向的になっていた当時のゴーギャン自身の姿を映しているように思われる。ここでは灰色を帯びた緑色の釉薬と、上から下へ流れ落ちるかのようにして掛かる赤い釉薬が、青白くなった瀕死の顔色とそこに流れる血を表現するために、注意深く選ばれている。絵画が売れず、また家庭的な問題を抱えてもいた当時のゴーギャンは、作品に自らの心情を表現せずにはいられなかったのだろう。また、同時期に製作された《グロテスクな自画像》(図78)も煙草入れとして作られているが、その機能はやはり副次的なものになっている。疲れ切った表情の頭部を象り、口の中に半ば埋まりそうな親指の表現が印象的なこの自画像は、前作(図77)と同様にゴーギャン自身の精神を表しているのである。焼き締まった肌の上に掛かる褐色の釉薬が火の作用により所々変色しているその表情は、創造の激しい苦悩に襲われている当時のゴーギャンの姿を表しており、高温で焼かれ、ヒビや粗野な肌をさらしている炆器の質感は、炎の中で焼き殺されていくかのような「苦しみ」を味わっている芸術家の精神状態を表現しているかのようなようである。そしてこの2作品に関しては、それらがともにゴーギャンの絵画の中に描かれていることにも注目したい。前者は1889年作の《日本の浮世絵のある静物画》(図79)の中で、花を生けた花瓶と並んで横向きに描かれており、ゴーギャンの顔を象った炆器にも同様に花が生けられている。また後者は、1890年から翌年にかけて描かれた《黄色いキリストのある自画像》(図80)の中でゴーギャンの顔の背後にある棚の上に描かれており、画面の中で両者の視線はともに観者を見据えるかのように描かれている。よって、この作品を観る者は二人のゴーギャンと対峙することとなる。ゴーギャンの絵画には、初期の頃から画中に陶磁器が描かれており、彼自身が製作した作品もかなり頻繁に描かれているが、この事実はゴーギャンの頭の中では彼の絵画と炆器が重層的に創造されていたことを意味している¹⁰⁶。

以上のように、ゴーギャンの陶芸作品は当初はシャブレから技法の面で影響を受けて製作されていたが、形態に関する両者の関心は次第に大きな相違を見せるようになる。やきものの形態を常に輻輳で成形したシャブレに対して、機械的につくられた形態を嫌ったゴーギャンはその後、専ら手で土をこねて作品を製作していった。こうしてシャブレ以上に土と戯れ、格闘することになったゴーギャンは、シャブレの影響から離れて彼独自の表現を見出し、炆器の質感やその上を

覆う釉薬を上手く自分の作品に取り込むことに成功した。その造形が、従来の作陶家の手からは生まれえなかった造形であることは確かであろう。

カリエスの型破りな作陶とカリエス派

このようなゴーギャンの作陶を注意深く見ていた者に、彫刻家のジャン・カリエス (Jean Carriès, 1855-1894, 図81) がいる。靴修理屋の息子としてリヨンに生まれ、両親が病気で相次いで亡くなったために6歳で孤児となった彼は、幼い頃を孤児院で過ごした。孤児院での生活は息苦しく、そこでのカリエスは規則を守らずに周囲を困らせていたようだが、1868年に孤児院の紹介でリヨンの彫刻家ルイ・ヴェルマル (Louis Vermare) の下で塑像の原型と型を作る修業を始め、その経験がカリエスを芸術の世界に導いた。カリエスの伝記を著した美術史家アルセヌ・アレクサンドル (Arsène Alexandre, 1859-1937) によれば、ヴェルマルに勧められてカリエスはリヨンの美術学校の授業を受講したが、この学校で彼が学んだことは僅かであり、芸術的教育を受けたと言えるほどのものではなかったらしい¹⁰⁷。カリエスが同校で学んだことを証明する書類も発見されていないため、アカデミックな教育がこの頃のカリエスを導いたとは言い難い。むしろ当時の彼に芸術的着想を与えていたのはリヨンの装飾美術館に所蔵されていたブル (Brou) 礼拝堂の複製であり、そこから彼はゴシック美術を知った¹⁰⁸。1870年にカリエスは、幼い頃から彼の面倒を見てくれていた修道女エミリー・カラマン (Emilie Callamand) の援助により、リヨン市内に部屋を借りて独り暮らしを開始する。引き続き工房での修業を続けつつも、一方でリヨンの名士たちの肖像を制作するなどして一定の収入を得るようになったカリエスはその後、ヴェルマルの勧めによりパリの美術学校への入学を決意する。

1873年にパリへ上京したカリエスは、翌年から不規則ではあったがパリの美術学校へ通い、1823年にローマ賞を受賞した彫刻家オーギュスタン・デュモン (Augustin Alexandre Dumont) のアトリエで学び始める。パリでの最初の1年間は経済的に厳しかったが、修道女カラマンや医師モリエール、そして最初の師ヴェルマルなどリヨンの人々の援助もあり、1875年から彼は官展へ出品し始める。また、1877年から翌年にかけてカリエスは兵役に就くためにフランス南部のモントーバンへ出向くが、大佐の計らいによりそこで彼はアトリエを与えられて彫刻を制作している。約2年間に亘るモントーバンでの滞在はカリエスの人生にとってあまり重要でないように思われるが、この間に彼がトゥールーズ近郊で田舎風の平凡な陶器を作って原始的な窯で焼く経験をしている点は、後に作陶に専念するカリエスを考える際に無視できない点である。恐らくこれはカリエスにとって初めての作陶だったと思われるが、この折にすでに彼は良質な陶土や原料を要求していたと言う。その後、1878年に休暇をとってカリエスはリヨン経由でパリへ戻るが、同地で開催中の万国博覧会を訪れた彼を待ち受けていたのは、日本陶磁器の展示であった。1878年パリ万国博覧会のトロカデロ会場で開かれた東洋美術回顧展には日本の古陶磁が展示されていたが、この展示から最も衝撃を受けた者の一人がカリエスである。直前に作陶を経験していたこと

も少なからず影響したと考えられるが、日本の古陶磁や茶陶にみる大胆な造形表現はその後も彼の脳裏から離れることはなかった。

カリエスが作陶を開始するのは1888年からであるが、日本のやきものから衝撃を受ける1878年から1888年までの10年間の空白期間は、作陶への彼の無関心を意味するものではない。この点についてはカリエスの友人のアンリ・ラポズ (Henry Lapaue) が、作陶に専念することについてカリエスはすぐには自信が持てず、また工房設営などの費用を負担することも当時の彼には不可能であったが、後述するように1888年にこれらの精神面および経済面での問題が解決されるやいなや、彼が直ちに作陶を開始したことを伝えている¹⁰⁹。そして、この考えを裏づけるものに次のようなカリエスの行動がある。パリ万国博覧会の翌年の1879年にカリエスは、早くもセーヴル製作所で働くための後ろ盾を探している。というのもこの頃のセーヴルでは、画家、彫刻家のカリエ＝ベルーズが芸術部門の部長 (directeur des travaux d'art、在任期間1875-1887) を務めており、彼の指揮下では後に彫刻家として名をはせるロダンが働いていたため、彫刻家であったカリエスにも何らかの働き口が期待できたからである。1879年にカリエスはカリエ＝ベルーズに会っているが、結局、カリエスがセーヴルで活動することはなかった。また、カリエスはアヴィラン社のヴォージュラル工房の活動にも注目しており、1886年に同工房でシャブレと共に作陶に励んでいたゴーギャンは、カリエスがゴーギャンの作品をつぶさに観察していたことを記憶している。さらに、当時のカリエスの住居およびアトリエがあったパリ14区のアラゴ大通り (bd. Arago) 65番地は、1878年の万国博覧会后に芸術家のために建設された集合住宅 (Cité Fleurie) に属していたが、この界隈に住むウジェーヌ・グラッセ (Eugène Grasset, 1845-1917) とポール・ジャヌネ (Paul Jeanneney, 1861-1920) のコレクションを通じてカリエスは、日本や中国の陶器に関する知識を深めている。1880年代に入ると、パリの収集家たちの日本陶磁コレクションも充実していたため、カリエスがそれらを見る機会もあったであろうが、隣人で裕福な収集家でもあったジャヌネのコレクションは、カリエスに大きな刺激を与えていたと考えられる。さらに、1888年にカリエスは画家アルフレッド・ステヴァンスの紹介で極東美術商ビングと知り合い、両者はその後も交際を続けていたため、カリエスがビングのコレクションを見る機会もあったと推測される。ニエーヴル県立古文書館には、ビングが刊行した雑誌『藝術の日本』をカリエスが1890年5月から1891年4月までの1年間購読していたことを示す資料 (図82) が所蔵されているが、多くの図版を掲載して日本美術を紹介している同誌がカリエスに与えた影響も少なくなかったであろう。そして同誌には、『観古図説陶器之部』から転載された日本陶器の図版も掲載されていた。

このように1878年以降のカリエスは、陶磁器に関わる職を求める、その製作現場を訪れる、あるいは日本陶磁コレクションに触れる機会を自らつくりながら、作陶の道を本格的に歩み始める機会を窺っていた。そして、こうした経緯を経てカリエスは、1888年4月から6月にかけてメナール＝ドリアン (Ménard-Dorian) のところで開かれた個展に出品した彫刻作品が好評を博し、そこの作品販売から得た収入で必要な資金を準備する。彫刻作品で好評を得るもカリエスは、その

後一転して作陶家になることを決意するが、それを後押ししたのは友人のウジェーヌ・グラッセとジャン・リメ（Jean Limet）である。アルセーヌ・アレクサンドルによれば、リメとカリエスは1879年頃から親しくしており、この二人の間でやきものに関することが話題に挙がることはなかったようであるが、リメの故郷が伝統的な日用炔器の生産で知られるニエーヴル県ピュイゼー地方のコーヌ（Cosne）であることを知ったカリエスは、一緒にそこへ出向いてくれるようリメに懇願したと言う。それは、1888年6月のことであった。カリエスがまるで子供のようにせがむため、二人はその日の夕刻に早速リメの故郷へ向かい、同地でリメはカリエスに工房や炔器の原料などについて説明したらしい。するとカリエスは、炔器製作に関して大して知識を持たないにもかかわらず、大胆にもその場で作陶に専念する決意を表している。リメの父親がコーヌで冶金工場を所有していたことから、この父親の計らいでカリエスは、まずはコーヌの職人の下でこの地方の伝統的な炔器づくりの基礎を学ぶことにした。1888年6月、コーヌでカリエスが作った炔器の出来栄は並み以下であったため、本当に彼が作陶家としてやっていけるのだろうかかと村人たちは疑念を抱いたが、それにひるまずカリエスは同年10月上旬にコーヌから同じピュイゼー地方のサン＝タマンへと移り、ホテル「黄金鶏」で仮住まいを始め、同地で作陶に専心し始める。

サン＝タマンでの彼は職工たちに大窯を設営してもらっているが、焼成温度が1300℃以上に達することが可能な周辺の窯と比べると、カリエスの窯は彼をかなり失望させるものであったと言う。しかし、後にその窯を用いた焼成でカリエスは好結果を得ており、その喜びに浸りながら約4カ月ぶりにパリへ戻った彼は、メナール・ドリアン夫人に宛てた手紙（1889年2月2日付）の中で次のように述べている。

私は3日前に帰りました。他でもない私の手による350点の着色試作品とともに。木曜の朝にサン＝タマン村で125点の作品の窯出しをするので、私は水曜日にはあちらへ戻ります。今回焼かれた炔器の中には、彫り、施釉された40点の作品がありますが、私はそれらが出てくるのをじりじりしながら待っていました。それらには艶消し釉が認められます。2度目にもそれを得ることはできると思います。……

私は10月7日にサン＝タマンに着きました。納屋を設営しなければならなかったのですが、それには1ヶ月半かかりました。よって、私が納得する作品を得るまでには2ヶ月半しか残っていなかったことになりましたが、4ヶ月前にはやきものについて何一つ知らなかった者にしてみれば、そう悪いものではないでしょう。……

もし私が再出発する前に来ることができれば来てください。いずれにしても、週末には500点近くの作品のコレクションを見ることが出来ます。その中には、あなたのために私が心を込めて絹の小ケースに入れた作品が一つあります。……

時おり夢から出てきたようにも思えるのですが、それは間違いなく現実なのです¹¹⁰。

伝記の著者アレクサンドルが「勝利の報告書」と呼んだこの手紙は、まさに作陶を始めた矢先にカリエスが手にした勝利を告げる手紙である。1889年2月にカリエスは、早速パリにある彼のアトリエにおいて、サン＝タマンでの2ヶ月半の研究成果を示す自作の炆器作品435点（一説には115点）と彫刻作品40点（一説には10点）を披露しているが¹¹¹、ドリアン夫人に宛てた手紙で語られている炆器はこの折に出品されたものと考えられる。彼のアトリエにはパリの多くの芸術家や収集家が訪れ、彼らは皆、風変わりな斬新なカリエスの炆器作品に驚嘆したとされるが、それらの作品の特色の一つは表面に掛るなめらかな「艶消し釉」であった。この頃のカリエスの最大の関心事は地味で落ち着いた艶消し釉であったが、先の手紙でも見たように、初めての焼成において幸運にも彼は自ら望んだ釉薬を得ることに成功している。カリエスが最初に得た艶消し釉については、アルセーヌ・アレクサドルが次のように説明している。

最初に試みられた釉薬は、鉄を主成分とするものだった。コースでは、やすりを融解した鉛の中に浸し、やすりの焼き入れをするが、ときおりこの鉛を含む炉床が壊れて、レンガの上に鉛が広がり地面が舗装される。それらのレンガには、長い間に鉛がしみ込んでおり、また本来そこには鉄が多く含まれている。そのレンガをいくつか取り出して砕いたものが、最初の作品の釉薬であった。……

おそらく6つ以上もないが、鉄の赤と鉄の黒が均等に得られ、印も署名もないいくつかの壺や鉢がある。最初の試験からカリエスは、ガラス状の釉薬から遠ざかっていた。彼は完全に艶のない釉薬を求めていたのであり、実際のところそれは土混じりの濁ったガラスだったのだが、手で触れるとそれは心地よく、繊細で非常につるつるした地味で優しい釉薬であり、またそのぼやけた色調は目にとっても快い印象をもたらした¹¹²。

それらの完全に艶のない釉薬は土の泥漿、つまり、作品の胎土の成分と同じ土をある程度含んでいる釉薬であった。褐色がかった釉薬を得るには、ある程度の鉄分を含む土を用い、白色を帯びた灰色がかった色調を得るには、ある程度のアルミナを含む土を用いる。これが、カリエスの最初の炆器の秘訣である。あらゆる陶工は皆このイロハを知っているが、しかし、カリエスの才能は、彼らの誰一人としてそこから引き出さなかったものを引き出した……¹¹³。

このことから、作陶を始めて間もない頃のカリエスが求めた艶消し釉は、サン＝タマンの職人たちがこの地の伝統に従って普段使用している原料をもちいて得られたものであり、そこには何ら特別な原料は加えられていなかったことがわかる。先に「知事調査」のところで触れたように、ピュイゼー地方の炆器に施される釉薬は、鉍滓釉、塩釉、木灰釉の3種類であるが、試行錯誤しながらもカリエスは、これら既存の釉薬を上手く利用したのである。またカリエスは「この土の

ために私はここにいる」とも語っており、サン＝タマンでとれる土は、カリエスの作品の胎とそれを覆う釉薬の両方において極めて重要であった。この初窯出しの成功を弾みにしてカリエスは、完全に彫刻を捨てて作陶に専心し、パリ14区アラゴ大通りにあるアトリエとピュイゼー地方を行き来する生活を始めるが、ピュイゼーでの彼はサン＝タマンとモンリヴォー（Montriveau）の二カ所を拠点に活動した。モンリヴォーに彼が借りていた館には釉薬調合の実験室と、轆轤加工、型修正、施釉のための工房、そして作品を乾燥するための倉庫が設えられていた。そこではカリエスの下で働く作業員一名と轆轤師一名が雇用されていた。カリエスはジークレルと同様に優れた職工の手を借りていたのである。

さらにカリエスの下では、1891年から1893年にかけて、L. オクレール（Auclair）という化学者が助手として働いていた。パリの化学者オクレールは、「1891年のカリエスは仕事に追われ、新しい研究をする気になれず、私に彼の協力者になるよう依頼した」と述べているが、その依頼に応じてオクレールがモンリヴォーへ来たのは1891年7月のことであった。カリエスの作品に関するオクレールの研究成果は、1910年10月に『芸術と装飾』誌に発表された論考¹⁴の中で紹介されている。この中でオクレールは、カリエスが使用した陶土の成分について、次のように報告している。

カリエスによって使用された土は「ガリヌの黒土」（Terre noire des Galines）と呼ばれていたものである。セーヴルは後にこれと同じものを採用した。セーヴルによれば、その構成要素となる鉱物は以下の通りである。

石英の細かい砂……………	36.8
カオリナイト……………	39.0
白雲母……………	19.5
長石……………	4.8
酸化鉄と酸化チタン……………	1.83
合計	101.93

こうした原料で構成されるカリエスが用いた陶土¹⁵は、後にセーヴル製作所で炆器を作る際にも使用されている。吸収性の高いこの陶土は、可塑性が高く、鑄込成形や塑像に必要な柔軟性も高いため、非常に扱いやすいという利点を持っている。鑄込成形の際には、この陶土はあらゆる形、あらゆる厚みの成形を可能にし、乾燥の際にも特別な処置は何ら必要ではなかったと言う。この「ガリヌの黒土」を用いてカリエスは、ざらざらした質感やすべすべした質感など、およそさまざまな質感の作品を生み出すことが可能であった。

このようにサン＝タマンの職工たちから色々と学ぶことが多かったカリエスだが（図83）、この頃の彼は作陶に関する案内書・手引書として、ロレの手引書（Manuel Roret）、セーヴル製作所

長シャルル・ロートの概説書、そして1878年パリ万国博覧会の日本陶磁器に関する公式報告書の3冊を所持していた。化学式はあえて読まないカリエスはそれに従うこともなかったらしいが、これらの書物から得た情報はカリエスの初期の作陶活動で大いに活用されていたようである。同時期のカリエスの作品には日本のやきものの器形を忠実に模倣しているものがあり、日本の茶入に倣った作品（図84）は茶陶の簡素な形態とそこに掛かる釉薬に関するカリエスの関心を示すものである。アルセウス・アレクサドルによれば、1878年パリ万国博覧会の報告書からカリエスは「日本人が、不純物を取り除いた多くの木灰を釉薬に混ぜて用いている」ことを知ったようだが、カリエスの初期の作品にも灰を用いた釉薬が使用されている。カリエスが用いた灰を混ぜた釉薬には数種類あり、灰色がかったもの、滑らかなもの、地味な色のもの、ぬるぬるしたものの、でこぼこしたものなど、その様相はさまざまであった。万国博覧会の報告書からカリエスは、用いる灰の種類によって色や質感の異なる釉薬が得られることを学び、それをサン＝タマンの作陶活動において経験的に確認していったものと推測される。このように初期の製作でカリエスはサン＝タマンの伝統的な技術やその地でとれる原料を用いて、彼が求める質感を得ることに成功しており、試行錯誤を繰り返して常に単独で釉薬を配合し、施釉を行っていたカリエスの釉薬は、多様な色と質感を持つ点で異彩を放っている。彫刻と陶芸の双方において確認できるカリエスの最大の関心事はその表面の肌合いであるが、この点についてカリエスは、ある彫像作品に触れながら、次のような言葉を残している。

私はパリの最も奇麗な女性の肌よりも、これにそっと触れる方が好きなのだ。……
現代彫刻の多くは石であり、硬い。その上には肌はない。肌はもう全く見られない¹¹⁶。

上の言葉からカリエスは触覚的なこだわりを持っていたことがわかる。サン＝タマンでのカリエスの活動は、その土地のいわば伝統的な職人技を芸術へと昇華させる役割を担ったが、その歩みはジャポニスムからアール・ヌーヴォーへのそれでもある。アール・ヌーヴォーの潮流に位置づけられるカリエスの作品には動植物を象った彫塑的な作品もあり、そこで重要な役割を果たしているのは表面を覆う釉薬である。1892年にパリで行われた国民美術協会（Société Nationale des Beaux-Arts）の展覧会にカリエスは、彫刻作品数点と数多くの炆器作品を出品したが、その直前にあたる1892年3月29日にカリエスは、友人ジョルジュ・ウーンチル（Georges Hoentschel, 1855-1915）のおじにあたるレイ氏に宛てた手紙の中で、自作の炆器について次のように述べている。

3月29日の今日、貴方に大急ぎで132点の陶磁器を送ります。……それらの作品全てがオリジナルで、どれ1つとして似通ったものはありません。それぞれの作品に見られる釉薬の妙技や特殊な形態が、この作品群に多様性という魅力を与えているのです。……どうか荷ほどきは職員の方をお願いして下さい。それらは再製作することが不可能な貴重なものばかりで

すから。……¹¹⁷

また、同日に彼はジョルジュ・ウーンチルに宛てても次のような手紙を書いている。

3月29日の今日、4箱をマドレーヌ広場へ送ります。レイがパリにいない場合には、それらの品の荷ほどきは君にお願いします。……私の発送品はそのまとまりの中に面白みがあります。色調と形態において1つとして似通ったものはないのです¹¹⁸。

これらの手紙でカリエスは、自身の作品のそれぞれが唯一性と非再現性を備えている点を強調している。カリエスの作品群は、シャン＝ド＝マルスで開かれた展覧会において大きな展示ケースの中に陳列された(図85)。展示ケース(カリエスは「仮小屋」と呼んでいる)の中には彫刻作品もあったが、そこに並べられていたほとんどは炆器の作品である。これらの炆器作品を見てフランスの地方美術館総督であったロジェ・マルクス(Roger Marx, 1859-1913)は、次のように述べている。

(炆器の)様相は、皮の繊維、材木の木目、斑点のある果物の皮、金属の錆穴などを想起させる。……白い釉薬の上に黒い縞模様が走る様子は、葉を落とした樹木が雪景色の中に浮かび上がるかのようだ¹¹⁹。

この言葉は、カリエスの作品が人々の感性に働きかけるものであったことを伝えているが、そこで無視できないのが釉薬の色、質感、模様である。

カリエスの陶芸作品は、当初は日本の茶陶と近似した形態を持ち、それに独自の網目模様などを加えたものが多かったが、やがてピュイゼー地方の伝統的な製品を踏襲する形態(水差し、小瓶)や、さまざまな大きさの瓶や壺が増加している。それらの形態の種類が決して豊富とは言えないにもかかわらず、個々の作品がそれぞれの独自性を有している理由は、その上に施された釉薬の多様性にある。カリエスが同じ形態の作品を数多く製作しながら、3つ以上の作品に同じやり方で釉薬を施すことはなかったことを考慮すると¹²⁰、彼の作品において釉薬がいかに重要であったかがわかる。コロシント瓜の形態に編み縄で軽く模様をつけた瓜の形をした瓶(図86)や植物の形態から想を得た把手や口の造形に特色のある壺(図87)では、計算された釉薬表現に工夫の跡が見られ、この辺りからカリエス独自の自然主義の表現が開花していったと考えてよいだろう。なお、カリエスは瓢箪や瓜などから想を得た胴をくびらせて二裂片をなす形態の瓶や壺をとりわけ好んでいたが(図88)、これらの作品は同様な形態でありながらそれを覆う釉薬の色や流れによって全く異なる様相を示しており、偶発的な美をねらって試行錯誤を繰り返したカリエスの関心をよく表している。なお、図88-3の作品の形態は鮫鱈形茶入にも類似している。カリエスは、日本の茶

入から想を得ながらもそれよりはるかに大きな作品を作っていたため（図84）、この作品（図88-3）の形態もその着想の源泉は日本の茶入であったのかもしれない。

そして、このような日本陶器や植物などから想を得た自然主義の表現は、やがて動物の表現へと展開する。かつてパリのセヌ河畔で蛙を眺めながらカリエスは、蛙の皮膚の美しさに見とれていたと言うが、多様な釉薬を用いた《背中をまるめる蛙》（図89）においてカリエスは、蛙の皮膚が持つぬるぬるとした質感や複雑な模様を上手く表現し、本物の蛙に迫るリアルな表現に成功する。カリエスの下で主に釉薬の調合に関する研究を行っていた化学者オクレールは、カリエスとその後不和になり、1893年6月にオクレールはカリエスの許を去っている。1910年10月に『芸術と装飾』誌に発表された論考では、カリエスの作品に用いられた釉薬に関するオクレールの化学的研究成果の詳細が報告されているが¹²¹、これは自由奔放にカリエスが彼自身の記憶のみに頼って行っていた釉薬調合を第三者が化学的知識をもって追体験した報告である。というのも、それまでの約2年間にカリエスは作品の施釉は全て単独で行っていたが、自身が行った釉薬の調合に関して何一つメモをとっておらず、そのために以前使用した釉薬と同じものを再度調合しようとするとは大概失敗していたのである。しかし、先のオクレールの論考の中では、12の基本原料で構成される24の調合に従って、カリエスの用いる釉薬が準備されていたことが解明されている¹²²。

サン＝タマンでカリエスは、実用品を手掛ける職人たちを驚かせる型破りな作陶を展開した。彫刻家であった彼が形態をおろそかにすることはなかったが、しかし、彼の炆器作品の最大の魅力は、先に引用したロジェ・マルクスの言葉にもあるように、彼の作品を覆う釉薬が観者に陶磁器とは異なる何か別の物質あるいは生物を想起させる点ではないだろうか。ジャポニズムの時代にシャブレは炆器の固く焼締まった肌、つまり質感に注目したが、その影響から脱した画家ゴーギャンは、その質感に加えて形態とそれに調和する釉薬表現をより重要視した。そして彼らの作品をよく知っていたカリエスは、炆器のみならず日本の陶器全般から着想を得て、質感、形態、釉薬のそれぞれの表現においてその可能性を一層探求したと言える。19世紀末にサン＝タマンではカリエスに倣う職人や芸術家たちがこぞって芸術的な炆器を製作し、「カリエス派」と呼ぶ一派が形成される。カリエス派の一人であるジョルジュ・ウーンチルの作品には、形態は日本の茶入から着想を得ているが、その上に掛かる釉薬は鮮やかな色を呈しており、釉薬の色の選択に彼の独自性がある（図90）。

そして、これらの作陶家たちの間では、1880年代にフランスに普及した陶器書『観古図説陶器之部』の著者である蜷川式胤が崇められていた。19世紀末のフランスでカリエス派の一人として作陶に励んだ英国人のウィリアム・リー（William Lee, 1860-1915）は、カリエスの死の後にサン＝タマンに身を落ちつけた。このリーと蜷川に関しては、1932年に「偉人ニナガワ翁『観古図説』を手に入る、まで」と題された大隅為三（1881-1961）の文章の中で、興味深い逸話が紹介されている¹²³。それは、美術評論家の大隅が画家ラファエル・コランの所を訪れた際に、大隅がコランから日本陶器を研究しているリーを紹介された時のことである¹²⁴。大隅は蜷川を「偉人」と崇め

るリーから、彼の自宅に蝮川式胤の銅像を建てるためにその参考資料を得たいとの相談を受けたが、大隈はこの時、蝮川式胤の名前すら知らなかった。また大隈は数年後、パリのデヌリ美術館（1908年開館）に日本の香合4,500点を寄贈したジョルジュ・クレマンソー（George Clemenceau, 1841-1929）を訪れた際に、この大政治家の口からも先のリーと同様に、「偉人蝮川」という言葉が発せられたことに自らの不明を恥じたと言う。これらの逸話は、フランスにおける蝮川の評判がいかに高かったかということ、そして当時において蝮川式胤の著作の真価が専ら西洋人によって理解されていたことを伝えている。ウィリアム・リーの作品には日本の抹茶茶碗に酷似したものが存在するが（図91）、厚みのある茶褐色の釉薬がぼつりと掛かるこの茶碗の造形は、リーが日本の茶陶にいかんが惹かれていたかを示している。また、カリエスに触発されてカリエス派の作陶家となったポール・ジャヌネは、『藝術の日本』第8号に図版で紹介された瀬戸陶器と酷似した作品を製作している（図92、93）¹²⁵。これまで見てきたカリエスとウンチルの茶入に倣った作品や、リーの茶碗、ジャヌネの竹節形壺のように、一見して紛う方なき「日本風陶磁器」と認識できるものは当時のフランスでは以外にも数少ない。しかし、『観古図説陶器之部』の中で蝮川は地味な茶陶のみならず、大胆な流れを呈する巧みな釉技や鮮やかな色釉に特徴のある日本陶器も紹介しており（図94）、これらの図も『藝術の日本』に転載されていることを考慮すると、フランスの作陶家が彼らの好む華やかな色釉、あるいは彼らにとっての斬新な表現を『観古図説陶器之部』から学んでいた可能性は十分に考えられる。1880年代に注目されるようになった『観古図説陶器之部』を通してフランスの作陶家は、茶陶から洗ひ造形を学ぶだけでなく、陶磁器特有の技法が可能にする造形表現が観者の五感を刺激するものであったこと、炎がもたらす偶発美を活用することでやきものの表現が無限の可能性を秘めていることを感じ取っていたのではなかろうか。世紀末に彫刻家として名を馳せるようになっていたロダンもポール・ジャヌネと共同で、6つのパーツに分けて鋳込成形された高さ約50cmの炆器作品《バルザックの頭部》を製作しているが、異なる釉薬が掛かる作品を見比べると、釉薬の色や流れによってバルザックの表情が随分と違って見える。ロダンの親友であったこの文豪の頭部は、同じ形態のものがブロンズでも製作されているため、恐らく炆器作品でロダンは釉薬表現の可能性を試そうとしていたのかもしれない（図95）。カリエス派の作品に見るような釉技は後にフランス各地の多くの作陶家および製陶所においても試みられるようになるが、それら釉技に特色のある一群の作品は今日「アール・ヌーヴォー陶磁器」と呼ばれている。アール・ヌーヴォー様式はそれまで西洋美術の中で従属的な地位にあり続けていた装飾美術を主役にするに寄与し、フランスにおけるその特徴には、自然を喚起する有機的な形態、花などの動植物の自然主義的文様、流れる曲線などがある。これらは「アール・ヌーヴォー陶磁器」にも確認できる特徴だが、これらに加えて他のジャンルには見られない陶磁特有のアール・ヌーヴォーの表現は高火度釉を用いた釉技であり、カリエスが用いた艶消し釉も高火度釉である。そこで次は、19世紀末に高い関心を集めた高火度釉の一つである結晶釉、およびその炆器との関わりについて見ていこう。

4. 高火度釉 ——結晶釉——

19世紀末に一世を風靡したアール・ヌーヴォー様式は、これまでにない斬新な表現を求める気運の中でさまざまな地域や時代の造形表現から想を得て誕生したが、陶芸の釉薬表現に限ってはとりわけ東アジアの陶磁器からの影響が強い。ヨーロッパで長らく発展してきた釉薬の多くが西アジアで栄えたアルカリ釉、鉛釉などの低火度釉であるのに対して、アール・ヌーヴォー陶磁器の斬新さを具現している釉薬の多くは東アジアで発達した高火度釉である。アール・ヌーヴォー陶磁器に見る自然主義は、しなやかな曲線を強調した動植物の文様や形態の他に、動植物の表皮や鉱物を彷彿とさせる表面処理によっても表現されており、特に後者では釉薬が果たす役割が大きい。この点についてはすでにカリエスの作品を通してその一端を確認したが、カリエスが好んだ艶消し釉の他にも当時のヨーロッパでは銅紅釉と結晶釉が高い関心を集めた。銅紅釉についてはシャプレの作品を中心にすでに別稿で考察したため¹²⁶、ここでは結晶釉について見ていこう。

19世紀末にシャプレは、炆器に続いてルビーのような美しい赤色の銅紅釉、およびその変種である斑紋釉を掛けた作品において大成功を収めた。したがって、19世紀後半を通じてシャプレはフランス内外へ影響を与える陶芸界のヒーローであったが、かつてはセーヴル製作所の見習いであったシャプレが時代の寵児としてもはやされているこの状況を、セーヴル製作所が静観していたわけではない。恐らくシャプレの活躍は官窯セーヴルのプライドを良くも悪くも刺激していたと思われる。1880年にセーヴル製作所で着手されたロートらによる新硬質磁器と銅紅釉の研究は1882年に実を結び、これと同時期に行われていた形態と装飾に関する研究成果が加わることでセーヴルは、1884年の装飾芸術中央連合展で新硬質磁器の作品を披露して大きな成功を収めた。しかし、この時に称賛された路線を維持しながら挑んだ1889年のパリ万国博覧会では、1884年よりも完成度の高い作品を出品しつつも、欲張ってあまりに多様な種類の作品を出品したために観者の混乱を招き、期待したほどの成功を収めることができなかった。1889年の博覧会ではデンマークのロイヤル・コペンハーゲン社の作品の方がむしろ話題となり、同社が発表した磁器作品に見る高火度焼成の釉下彩はセーヴルが求めていたものの一つであっただけに、セーヴルは同社の動きも注視するようになった(図96)。こうしたこともありセーヴルは、1890年代に組織と製作の双方において大きな刷新に取り組み、1900年のパリ万国博覧会へ臨んでいる。セーヴル陶磁美術館の学芸員を経て1891年にセーヴル製作所長に就任したエミール・ボガール(Emile Baumgart)の下、1895年に製作所の芸術監督になった彫刻師のジュール・シャプラン(Jules-Clément Chaplain, 1839-1909)と化学者ジョルジュ・ヴォグトは、これまでの磁器に加えて新たに炆器(grès-cérame)という素材の開発に挑んだ。1900年万国博覧会に向けて着手される事業プログラムの内容は1896年に練り上げられたが、ここでは次のような方針が立てられている。

- 1) 古い原型の全てを備蓄し、大きさに関係なく、金属枠を用いたマウント(montage)を使用しない形態を研究する

- 2) 伝統的な硬質磁器と新硬質磁器の双方で、釉上と釉下に装飾する高火度焼成絵具を適用させる
- 3) 硬質釉薬の上に施す釉薬を除き、マッフル窯で焼成する装飾を放棄する
- 4) 新しい形態に適用する、そのためだけに特別に創案された装飾文様を研究する
- 5) 高火度釉、斑紋釉、結晶釉などを発達させる
- 6) 軟質磁器を復元する
- 7) 建築装飾および建築資材として使用するための炆器を製作する
- 8) 現代の彫刻作品をビスキューイ（無釉磁器）で複製し、これらを磁器で表現するために特別に構想された原型を注文する¹²⁷

上の内容からは当時のセーヴルがどのような製作を目指していたかがよくわかるが、ここで注視したいのは、斑紋釉と同等に結晶釉が重要視されている点と、炆器製作が建築への利用を念頭においたものであった点である。実際のところ、1900年のパリ万国博覧会でセーヴル製作所は、結晶釉を施した新硬質磁器の作品を多数出品し、炆器の建築装飾を披露して炆器が公共芸術に有用であることを示している。そして、結晶釉は新硬質磁器だけでなく炆器にも活用されていた。

結晶釉とは、熔けた釉が結晶性の物質で飽和され、徐冷の際にそれが析出して美しい模様を現す釉のことである。析出した結晶が微細な場合は艶消し釉となるが、肉眼ではっきり見える場合には結晶釉と呼ばれ、ひらひらと舞う花びらのような美しい結晶ができ、一つとして同じものはできない点にも魅力がある(図97)。1900年に発表した論考の中でアレクサンドル・サンディエは、「日本人は経験的にこれ〔結晶釉〕を作り、20年以上も前に我々はこの手法で装飾された彼らの作品の幾つかを見た。なぜ彼らはこの装飾を発展させず、その利益の全てをヨーロッパ人に与えてしまったのだろうか¹²⁸。」と書いている。サンディエはどこでそれを見たのかについて触れていないが、この指摘はヨーロッパ人をして結晶釉へと駆り立てるきっかけの一つに日本陶磁器があった可能性を示唆している。この点については更なる調査が必要だが、いずれにしてもこの釉中に結晶が析出される現象は、1880年代に入って西洋の製作所でも発見されて注目されるようになった。しかし、その生成プロセスは不明であったため、西洋では化学者による結晶釉の研究が進められた。セーヴル製作所では、1885年に初めてシャルル・ロートがカップに掛けた釉薬で結晶釉を得ている¹²⁹。ロートがこの結晶釉の存在を1888年刊行の報告書で初めて公にし¹³⁰、翌年にパリで開かれた万国博覧会に米国のルックウッド製陶所が、結晶釉の一種であるアベンチュリン釉（砂金石釉）を掛けた作品を出品して反響を呼んだ。その後、各国で結晶釉が積極的に研究されるようになり、日本でも北村彌一郎、板谷波山、宮川香山らが結晶釉へ関心を寄せ、1896年設立の京都市陶磁器試験場においても結晶釉が研究されている。そして1900年の万国博覧会では複数の出品者から完成度の高い結晶釉を用いた作品が出品された。

日本の茶人が好む窯変天目釉も結晶釉の一種であるため、東アジアにも結晶釉を愛でる文化が

古くからあるにはある。だが、19世紀末における結晶釉の流行は、偶然に得られた結果に興味を示した西洋人がその生成プロセスを化学的に研究・発展させることで、新しい芸術表現の確立につながった。研究が進んだ現代では、結晶釉の結晶を出す原料（結晶剤）としては亜鉛華（酸化亜鉛）、酸化チタニウム、ルチル、マンガンなどが知られており、それぞれの結晶の特徴もある程度把握されている。因みに、金色の細かい結晶を多数析出させるアベンチュリン釉で結晶剤に使用されるのは主に酸化鉄であるが、酸化クロムや酸化銅が用いられることもあると言う¹³¹。1884年に米国ルックウッド製陶所で偶然に発見されたアベンチュリン釉は、「虎の眼（Tiger Eye）」と呼ばれてその効果が珍重されたが、肝心の製法が分からず、1884年12月ないし翌年1月に同製陶所では初めて化学者を雇用して研究が進められている¹³²。ルックウッド製陶所は1884年に得られた「虎の眼」の作品を1889年の万国博覧会に出品しているが（図98）、この時点でも同製陶所は「虎の眼」の生成プロセスをまだよく理解していなかった。他方、1880年代にセーヴル製作所の実験室で得られた結晶釉は亜鉛華を結晶剤に用いているが、この結晶釉に初めて注意を促したのは1888年に刊行されたシャルル・ロートとガブリエル・デュタイイー（Gabriel Dutailly, 1858-1923）の『磁器に関する研究』である¹³³。この報告書の中では、新硬質磁器素地の上で得られた結晶釉が次のように説明されている。

亜鉛華を用いて得られた興味深い結果について注意を促しておこう。この酸化物は混合物に僅かな可融性を与えるのみだが、我々は亜鉛華と一緒に塩基性の高い釉薬を作ったところ、冷却時に釉薬全体に（珪酸塩、あるいは恐らく酸化物の）小さな結晶が析出するという結果を得た。これらの分光結晶は多くの場合に十字に結合し、美しい効果を与えていたが、もし釉薬の残りの部分よりも濃い色をなす金属酸化物を使って結晶を着色することができれば、その効果をさらに良くすることができるだろう¹³⁴。

この指摘は、高火度焼成される硬度の高い釉薬に関する一連の試験の中で確認された一つの結果として、亜鉛華（酸化亜鉛）から得られた結晶の効果を報告するとともに、析出した結晶をより濃く着色することで更なる美的効果が期待できることに注意を促している。そして、この報告書を読んでデンマークのロイヤル・コペンハーゲン社が結晶釉に目をつけ、速やかにその研究を開始し、セーヴル製作所よりも先にその応用に着手している。一般に、ロイヤル・コペンハーゲン社はセーヴルが欠点と見なした結晶釉の価値を見定めてその開発に努めたとされるが、セーヴルが結晶釉を単なる欠点とはみなしておらず、むしろその可能性を見据えていたことがこの引用から理解できる。

1885年よりロイヤル・コペンハーゲン社の芸術主任を務めたアーノルド・クロー（Arnold Krog, 1856-1931）は、コペンハーゲン美術アカデミーでは建築を学んでいるが、1882年にイタリアでマジョリカ焼の研究を行うなどして陶芸に手を染め、画家としても活躍していた。ロイヤ

ル・コペンハーゲン社に入ってから彼の彼は、磁器の美しさに魅了されてその研究に勤しみ、高火度焼成の釉下彩など高い技術を導入して同社の発展に大きな貢献をしている。数ある彼の功績の中には日本趣味の導入と結晶釉の研究もあるが、前者については1886年にパリのビングの店で日本美術に魅せられたことが契機となっている。1888年から始まるロイヤル・コペンハーゲン社での結晶釉の研究は、同社の技術顧問であったアドルフ・クレメント (Adolphe Clément, 1860-1933) が上述のロートラの『磁器に関する研究』(1888)を読み、セーヴル製作所ではまだ完成の域に達していない結晶釉の技術を自社で研究・応用しようとしたことから始まっている。だが、経営に関する意見の相違から1891年にクレメントはロイヤル・コペンハーゲン社を去っているため、実際は彼の後継者であるヴァルデマー・エンゲルハート (Valdermar Engelhardt, 1860-1915) によって同社の結晶釉は発展した。ロイヤル・コペンハーゲン社での結晶釉の実践は1930年頃まで継続されるが、この間に結晶釉を用いて製作した者はわずか5名しかいない。また彼らの勤務期間は重複する期間もあるが、担当者が代々入れ替わっていったというのが実態である。これには結晶釉を扱うには化学の知識が必要であったことと関係がある¹³⁵。1900年のパリ万国博覧会では、ロイヤル・コペンハーゲン社が完成された結晶釉の作品を出品して好評を得ているが、この頃の製作においてはエンゲルハート (在籍1892-1915) が大いに活躍していたのである (図99)。

他方、セーヴル製作所の側でも1900年の万国博覧会では結晶釉で飾った新硬質磁器の作品を67件出品しており、これらの多くは一对あるいは複数で構成されるセットものであり、釉の色調も多様であった。展示された作品の形態や大きさはさまざまであり、その上に掛かる結晶釉の色は黄・緑・ピンク・グレー・青と複数あり、結晶が表す文様は一つとして同じものはないため、実際は100種類近くの結晶釉が人々の眼に触れていたはずである (図100)。1900年万国博覧会でセーヴルの新硬質磁器は、結晶釉の他にも、銅紅釉 (斑紋釉)、艶消し釉、パット・シュール・パットなど多様な釉薬や装飾で飾られていた。そもそもこの素地が表面を飾るために考案されたことを考えると、1900年において新硬質磁器はその本領を存分に発揮していたのである。だが、当時のセーヴル製作所で結晶釉は新硬質磁器にのみ施されていたのではない。たとえば、植物を象った地下鉄ゲートの作者としても知られる建築家エクトール・ギマル (Hector Guimard, 1867-1942) は1900年から1903年までセーヴル製作所の製作に関与しているが、彼は炆器を用いて彼の建築作品で使用された柱と同じ形態の植木鉢を製作し、植物から着想された形態と結晶釉を上手く融合させている (図101)。このことから当時のセーヴルでは炆器、新硬質磁器の2種の素地に結晶釉を施していたことがわかる。

ところで、1900年万国博覧会の折のセーヴル製作所の出品目録には、「新体制では伝統的な硬質磁器の製作と色彩に関する改良にも努力していた¹³⁶」と記されており、特に着色素地は伝統的な硬質磁器において研究されていたようである。また同目録には、高火度焼成の釉下彩と釉上彩の双方で満足いく結果が得られたことが記されており、1900年の万国博覧会では高火度焼成の釉下彩で装飾された伝統的な硬質磁器の作品が13点、高火度焼成の釉上彩で装飾された伝統的な硬

質磁器の作品が88点出品されている¹³⁷。よってここではその詳細に触れないが、1900年の段階でセーヴルが複数の素地と複数の装飾技法からなる多様な技術を有しており、高火度釉は食器にも用いられていたことを指摘しておきたい。複数の素地という点に関しては、1887年に所長に就任したテオドール・デックによって軟質磁器の復元が試みられていた点も留意すべきである。しかし、それは白色度と透明度の双方において18世紀の軟質磁器より見劣りするものであり、当時の愛好家は18世紀の軟質磁器をより好んでいた。そして、1890年代にはシャプランとヴォグトが新たに炆器の開発に着手し、個人的事情でシャプランが辞職した後は、その後継として1897年に芸術監督になったサンディエが、炆器を活用して建造物を飾るという新機軸を打ち出した。こうして19世紀末のセーヴルは、軟質磁器と2種の硬質磁器に加えて新たに炆器という素材を手にするが、これら4種の支持体を美しく飾るためには各支持体の化学的性質を考慮した釉薬が必要であった。

磁器と同じく高火度焼成される炆器は素地全体が焼き締まった不透水性のやきものであり、悪天候による温度変化や凍結に強く、その堅牢性は陶磁器の他の素材のいずれをも上回る。さらに、炆器の原料は磁器のそれほど希少ではないため、炆器は磁器よりも簡単かつ経済的に製作することができる。フランスの炆器は19世紀に入って芸術的創作にも利用されるようになりその再評価が進んだが、デックが『ファイアンス』（1887）で指摘しているように、芸術表現に貢献しうる炆器の可能性には探究の余地が残されており¹³⁸、泥漿装飾やカリエスが用いた艶消し釉の他にも多様な装飾技法を用いて創作の幅を広げることが期待されていた。さらに、炆器の堅牢性という長所に着目すれば、この素材は室内装飾品としてよりはむしろ、建造物の内外を飾る建築装飾に適している。ヨーロッパでは建造物の内外装に使用されるタイルや暖炉の炉棚などの製作の歴史は長いが、19世紀後半に入るとそれに加えて装飾パネルが製作され、博覧会にも出品された。さらに、1878年パリ万国博覧会のパリ館（Pavillon de la Ville de Paris）に用いられた陶磁製の建築装飾が人々を魅了し（図102）、1889年のパリ万国博覧会でもシャン・ド・マルスに設けられた美術宮（Palais des Beaux-Arts）および自由学芸宮（Palais des Art libéraux）を飾った陶磁製の装飾が賛美された（図103）。また19世紀のフランスでは、泥漿と石膏型を用いて陶磁器を成形する鑄込成形法が開発・実用化され、彫塑的な置物など複雑な形の陶磁器は専らこの製法で成形されるようになっていた。炉棚や外壁などの比較的大きな炆器の建築装飾もいくつかのパーツに別けて鑄込成形されるようになり、この分野で頭角を現したのは1900年パリ万国博覧会でグランプリを受賞したアレクサンドル・ビゴ（Alexandre Bigot, 1862-1924）であり、彼の炆器装飾はアール・ヌーヴォー様式の建築に活用されている¹³⁹。こうしてフランスにおける炆器は建築装飾の分野で更なる有用性と審美性の追求がなされていくが、その鍵を握るのが高火度釉である。19世紀末のセーヴル製作所では、炆器と新硬質磁器を同じ温度で焼成することと、炆器と新硬質磁器に同じ釉薬を施すことを目指して、鋭意研究がなされていた¹⁴⁰。具体的には、新硬質磁器の焼成温度は1280℃であるため、これと同じ温度で焼成できるようにするために炆器原料の調合を工

夫した。こうすれば新硬質磁器用の高火度釉を炆器にも活用できるようになり、炆器のためだけにわざわざ釉薬を開発する必要がなくなるからである。そしてこれらの研究は実を結んでいる。現在のセーヴル製作所では炆器は製作されていないが、20世紀初頭に炆器に用いられていた高火度釉（1280℃で焼成）はその特性を評価する装飾家により今でも新硬質磁器の上で使用されている。こうして見てくると、19世紀末にセーヴル製作所がより堅牢性の高い素材である炆器に注目し、カリエスが用いた陶土を用いて炆器の開発に挑むのは必然的な流れであり、フランスの炆器が常に施釉されてきた歴史を考えても、アール・ヌーヴォー様式の建築装飾を高火度釉で覆うことは自然の成り行きだったように思われる。

1900年のパリ万国博覧会に向けてセーヴル製作所は、建築に適應させた炆器作品を5件出品している。このうちの2件は台座や小円柱などの付随的な作品群、および室内に設置する炉棚である。残りの3件はいずれも外光に晒された巨大な作品であることから、とりわけ人々の注目を集めた。外光・外気に晒された巨大作品の第1は、グラン・パレのダンタン大通り側ファサードに設えられた「美術史」を主題とするフリーズである。高さ4m 20cm、幅9mという大きさの浮彫されたこのフリーズは、ジョゼフ・ブラン（Joseph Blanc, 1846-1904）の下絵に基づき、ヴォグトと建築家アルベール・トマ（Albert-Félix-Théophile Thomas, 1847-1907）の指揮のもとに製作された。フリーズ装飾は《古代と中世》および《ルネサンスと現代》の2部に分かれており、後者の部分写真を見ると、積み上げ煉瓦のように比較的小さなパーツを規則正しく積み上げていく形で面が構成されているのがわかる（図104）。建物、戦車、人物などを立体的に表現するために、一つ一つのパーツにそれぞれ異なる浮彫と彩色が施されているこのフリーズではその鮮やかな色彩が人目を引いていたが、これにはすでに新硬質磁器用に開発されていた高火度釉に加えて、このフリーズのために用意された高火度釉が使用されている¹⁴¹。石造建築のやや冷たい外観に暖かみを与えているこの着彩フリーズは、彩色装飾された炆器を建築へ応用する際の模範例と言えよう。

第2は、アンヴァリッド大通りの入口に建設されたセーヴル製作所展示館ファサードのための梁間である（図105）。1891年から1895年までセーヴル製作所の芸術監督を務めた彫刻師ジュール・クタン（Jules Auguste-Coutan, 1848-1939）と建築家のシャルル・リスレ（Charles Risler）により、当初はこの展示場全体を炆器で造る計画が立てられ、そのための素地や釉薬の研究がヴォグトにより進められていた。だが、この計画は資金不足のために実現せず、展示館にはその模型のみが出品された。そして妥協策として、展示館の主要ファサードにいくつかある梁間の一つが炆器で製作された。現在、これはパリ6区のサン＝ジェルマン＝デ＝プレ教会の隣にあるフェリックス＝デリユエル小公園（square Félix-Desruelles）の東側壁面へ移築されており、往時の姿を見ることができる（図106）。扉口の形をしているこの梁間は、中央にある開口部とそれを囲む二つの橋柱からなり、彩色された多様な装飾で飾られている。先のグラン・パレのフリーズと比較すると全体の色調はパステル調の淡い色調に抑えられているが、細部を見ると実に多様な色が使用されているのがわかる。アール・ヌーヴォー陶磁器では銅紅釉や結晶釉のような鮮やかな色だ

けでなく、器形と一体化させた植物文様で飾った作品などにこの種の淡い色調が好んで用いられたが、この梁間も淡い色調で全体がまとめられている。中央下部にある高浮彫された白いフリーズには、セーヴル製作所展示館に相応しい轆轤成形、窯焚き、原型製作、装飾などの作業に従事する人物が見事な高浮彫で表現されている。上部には「1753」と「1900」の数字があるが、これは製作所のヴァンセンヌからセーヴルへの移転が決定した年と万国博覧会の開催年を意味している。この梁間は、約1世紀半の歩みの中でセーヴルがいかに進歩して来たかを示すためのモニュメントと言えるが、それが磁器ではなく炆器で作られた点に新しい時代のセーヴルを実感できる。

第3は、グラン・パレ近くのセーヌ河沿いにあるクール＝ラ＝レヌ（Cours-la-Reine）に建立された巨大噴水であり、これはサンディエと彫刻師アルフレッド・ブーシェ（Alfred Boucher）の企画に基づいて製作された（図107）。中央に高く聳え立つ柱身と、その周囲を同心円状に取り囲む6基の噴水盤の全てが炆器で作られており、その表面には結晶釉が施されている。釉薬の色は海緑色であり、施されている装飾のほとんどは、魚・ロブスター・蟹・貝・ザリガニ・亀・蓮の葉むら・アルムの花などの水生の動物と植物である。6基の噴水盤と中央の柱身に付けられた噴水受けには水が溜まるようになっている。その水は海緑色の結晶釉が織り成す模様や動植物の装飾と相まって、あたかも実際的水中世界を覗き見るような新鮮な驚きを観る者に与えていたことであろう。上記の2件の大作とともにこの大噴水は、悪天候による温度変化や凍結に強い炆器の持ち味を生かしているが、具象的な装飾と結晶釉の融合を通して、創作世界の更なる可能性を示した点に本作品の独自性がある。

以上のように、1900年パリ万国博覧会においてセーヴル製作所は、伝統的な作品の摸倣や束縛から脱却し、新しい技術と装飾を駆使した清新な作品を披露することで成功を収めた。この背景にはサンディエが目論んだ磁器と炆器のそれぞれの特質を活かして両者を平行製作するという戦略があったが、その鍵を握っていたのが高火度釉である。その戦略が功を奏して勝ち取った成功は、目まぐるしい政変を繰り返した19世紀フランスで「国立製作所無用論」が国会で真面目に議論され、ロイヤル・コペンハーゲン社などの他国の製作所が急速かつ目覚ましい進歩を遂げるという厳しい状況下、同製作所が多く苦勞を抱えつつ進展させてきた長年の研究成果の帰結であった。結晶釉の研究は最終段階で行われた研究だが、この釉薬の可能性にヨーロッパで最初に着目したのがセーヴルであることを考慮すれば、紛れもなくそれはセーヴルが誇る装飾技法の一つだったのである。

おわりに

19世紀フランスの作家エミール・ゾラ（Emile Zola, 1840-1902）は、科学技術の著しい発達が見られた19世紀を「科学の世紀」と呼んだ。同世紀のセーヴル製作所では、所長を務めた地質・鉱物学者のアレクサンドル・ブロンニアルのてこ入れにより、材料や技法など陶磁器に関する様々な自然科学的研究が行われた¹⁴²。他方、アレクサンドル・ビゴーのように、セーヴル製作所

以外で陶磁器に関わる顕著な活躍をした自然科学者も少なくなく、ビゴーはシャプレやカリエスにも技術的援助を与えていたとされる。文様や図に加えて、色彩と質感はフランス陶芸が新しい時代を切り拓くための重要な要素であり、定めた目的に適した色彩と質感を得るための技術は以前にもまして必要とされ、化学者の知識が創作の鍵を握っていた。こうした点を踏まえると、19世紀フランス陶芸は化学によって牽引されたとみなすことができるが、しかし視点を変えれば、斬新な表現を求めた陶芸という芸術に近代化学が奉仕していたという見方もできるように思われる。

これまで見てきたような装飾技法の進展を踏まえると、多様な文化と技術に支えられていた当時のフランス陶芸において、「装飾」をめぐる美学に日本的要素がどれほど作用していたのかという問題を考察することは、極めてデリケートな問題を扱うことであることがわかる。とはいえ、ジャポニズムの時代のフランスでは、それまで海外ではヴェールに包まれていた日本陶芸独自の造形美（簡素な美、偶発的な美、歪みなどの自由な形態、多様な釉薬表現）の側面が注視されたことは確かである。同時期のフランスでは日本陶磁器の造形表現は収集家のみならず作陶家の意識をも変え、フランス陶芸を大胆に変貌させる一因となった。その最大の成果がアール・ヌーヴォー陶磁器であるが、当時のフランス人が日本の陶芸をいかに衝撃を以て受容していたかについては、1898年にルイ・ゴンスが「日本美術とヨーロッパの趣味におけるその影響」と題して行った講演の中で次のように要約している。

陶芸においては、日本美術の影響は並々ならぬものであった。それはまさしく革命である。我々が文字どおり因習から抜け出すにあたって、日本はちょうど良い時にやって来た。ここでは磁器のみについて話すのではない。……特にそして何よりもまず、高火度焼成された陶磁器、火の芸術である優れた陶芸、つまり硬い粘土や、施釉され、炎に炙られた炆器といったものについて話す。日本人は紛れもなく、ほとんど超自然的なこの芸術の玄人であった。この道を最終的に発展させたのは日本人であり、その無限の可能性と本来の用途を理解したのは、恐らく日本人のみである。……日本人の眼には、陶磁器は自然の化学(chimie naturelle)のレベルにまで高められているはずであり、その主体は火である。そして、この火が作品を生み出しているに違いなく、作品の輝き、美しさ、豪華さは自然界の産物と競い合っている。日本の芸術家は窯から施釉された見事な炆器を取り出すが、それは自然界の窯である大地から出てくる宝石のようである。日本のみが高火度焼成される陶磁器の根本原則を理解したのである¹⁴³。

この言葉は陶芸のジャポニズムを語る際によく引用されるものであり、19世紀末のフランスにおいて日本陶磁器の中でもとりわけ陶器や炆器が熱狂的に受容されていた様子を熱っぽく伝えている。ジャポニズムの時代にフランス人は、磁器中心であった彼らのそれまでの日本陶磁観を修

正し、日本人の感性に合わせて作られた陶器に新たに光をあてたが、中でも野趣あふれる土の感触や焼き締まった力強い肌を特徴とする炆器とその上になだれ掛かる釉薬は、彼らの好奇心を大いに刺激した。土そのものを愛でることや、窯変によって生み出される釉薬の偶発的な美の表現は、斬新な造形を求める作陶家や芸術家らによって、有効な表現手段として高く評価されたのである。そして、ゴンスはとりわけ日本の高火度焼成される陶磁器の素晴らしさを強調し、それを自然界の宝石に譬えているが、この種の表現は晩年のシャプレヤ、ドラエルシュ、ダルペイラなどの作品にも顕著である。さらにフランスのアール・ヌーヴォー陶磁器には、自然界の動植物の表皮や大気などを連想させる釉技が数多く見られ、そこには日本人の想像をはるかに超える創作世界がある。しかしながらここで筆者がより注視したいのは、陶芸に限らず日本美術全般の西洋美術への影響を語った上述の講演の中でゴンスが、「日本美術は折衷趣味を開いた」、「日本美術崇拜は西洋美学に関する新たな地平を私に開いた」「日本の芸術に親しめば親しむほど私は、我々の芸術家の偉大な美しい作品をより良く理解した」「日本美術とは本質的に装飾である」「日本人は本質的に物思いにふける人たちである」などの意見を述べている点である¹⁴⁴。これらの言葉には、日本的な造形表現を受容する中で、西洋人が会得した日本的な美学があったことを示唆しているように思われる。

しかし、このように当時のジャポニザンが日本陶芸の素晴らしさを強調し、現代の研究者もまた「1860年代末からジャポニスムは、陶磁器のあらゆる技法にいきわたって行われた刷新の中で、最も勢力の有る要因であった¹⁴⁵」と指摘しているにもかかわらず、本稿で見てきたように、19世紀後半のフランスの陶芸作品において紛う方なき「日本風陶磁器」と呼べるものは数少ない。むしろ、一見したところ判別しにくいものの、深く考察すると日本陶磁器の影響が認められるもの、すなわち「日本陶磁器から何らかの着想を得た陶磁器」の方が圧倒的に多い。コリノやデック、あるいはブヴィエの作品に見るように、ジャポニスムの時代の前半期に日本趣味、あるいはその影響を受けていると見なされていた陶芸作品においては、ペルシアと日本を織り交ぜた折衷的な東洋趣味が顕著であり、こと装飾文様に関しては商業主義に基づいて製作された食器セットに見るような日本的文様の借用も少なくない。またパット・シュール・パットで装飾した作品においては、小さな草花に注目する自然主義を除けば、主題の点で日本趣味を採用しているものは少数である。印象派の陶磁器では、蒔絵調の作品に日本趣味が確認できるものの、多くの作品の主題と造形はフランス近代絵画と美学を共有している。しかし、以上の濃厚な上絵付や泥漿装飾を用いた作品にみる肉厚な装飾表現は、見る喜びと触れる喜びの双方を提供している点で共通している。印象派陶磁器に見る「ほかしや輝きの効果を与えながら、色彩が混合する」肉厚な表現も、やきものであるがゆえにほんの少し触れることも可能である。そして19世紀末に至ると、素材や釉技に着目した陶芸特有の表現の上で日本の影響を受けた作品が現れる。これらが「日本陶磁器から何らかの着想を得た陶磁器」であるが、これらにも見る喜びと触れる喜びの双方を両立させる色彩と質感を重んじる造形表現が認められる。換言すれば、これは「視覚の美」と「触覚の美」

の融合ということになるが、これらの感覚的な美から受ける印象によって、各人が作品から自由に自然物、自然現象などを想起しているため、「視覚の美」と「触覚の美」の融合は「連想の美」なるものを誘引している。そしてこの「連想の美」は、中国磁器と日本陶器の作用がシンクロナイズしていた19世紀末において、極東の美学から得た教訓をもとに西洋が主体的に見出した新しい美学と考えられる。なぜなら、中国も日本も当初はこの種の美学を自ら西洋へ紹介・宣伝する姿勢を持っていなかったからである。19世紀中葉から19世紀末にかけてのフランス陶芸で徐々に重視されていった美学では、大量生産や現代の高性能窯が可能とする画一的かつ再現可能な造形ではなく、火の作用を受けて思いがけず実現した偶発的な美（釉流れ・貫入・斑紋など）や、一作陶家が持っている個性美、あるいは一作品のみが宿している他には見られない美の唯一性が重んじられている。こうした美学を宿す作品に関しては、ペットを愛玩するごとく各作品への個別的な愛着が生まれており、これは同時期の日本陶磁収集にも通底する志向である。

本稿では主に装飾技法について考察したが、総じて19世紀後半のフランス陶芸に見る日本趣味は、素材・形態・釉薬・装飾技法・装飾文様のいずれの点においても、中国や中東地域の陶磁器からの影響をも包含する折衷的な日本趣味であったことが少なくない。ジャポニズムの時代のフランス陶芸は、あらゆる側面において複数の東洋に関心を寄せていたのであり、これにより当時の陶芸作品に紛う方なき「日本風の陶磁器」が少ないことや、実に多様な造形表現があることの説明がつく。しかし、そうした状況であっても日本陶芸の影響は決して過小評価すべきものではない。陶芸のジャポニズムの前半期は絵のように美しい、あるいはユニークな装飾が重視される素人にもわかりやすい日本趣味だったが、後半期に入り素材や釉技が重視されると日本陶芸が持つポテンシャルが理解され、日本趣味は日本という枠組みを超えて普遍的かつ真に芸術的な表現にコミットした。そして、この後半期に理解された日本陶芸のポテンシャルは、外観だけを薄っぺらに摸倣した造形では気づかれることのなかった、「視覚の美」と「触覚の美」の融合、そこから導かれる「連想の美」という新たな美学の会得を促したのである。したがってフランス陶芸は、中国と中東地域のやきものという世界陶磁史の二大源流に加えて、一支流である日本のやきもの、とりわけ日本の陶器や炆器からも確かに養分を得ていたと言える。かくしてフランス陶芸は複数の東洋を写しながら独自の世界を開拓し、その表現を豊かにしていったが、当時のフランス陶芸の「装飾」をめぐる美学において日本的要素は、炎の芸術の創作と鑑賞の深部に作用し、人々の感性を研ぎ澄ませながら新たな美学を獲得する一役を担ったと言える。1850年代にドラートルの工房でブラックモンは、日本から送られてきた陶器が入る箱の中から梱包資材として利用されていた『北斎漫画』を発見し、それを見て喜んだ。この伝承は『北斎漫画』が与えたインパクトを強調する際にジャポニズムの文脈で常に語られる話だが、もし半世紀後の彼がこの同じ箱を見たならば、『北斎漫画』よりむしろ日本陶器の方に関心を示したことであろう。

- 1 1854年からパリで磁器の絵付職人として働いていた画家ルノワールは、主にロココ趣味の絵付を施していた。陶磁器に印刷装飾が導入されたために彼は1858年に絵付職人の職を失うが、これにより複製技術を用いた陶磁器の装飾が1850年代に本格化していたことがわかる。
- 2 池上忠治、「『北斎漫画』と広重の『魚づくし』とによるフェリックス・ブラックモンの銅版画」『研究』第43号、神戸大学文学部、1969年、30-62頁。
奥田勝彦、「フェリックス・ブラックモンと陶磁器のジャポニスム」『ジャポニスム研究』第26号、2006年、16-29頁。
- 3 池上忠治、前掲論文の註4を参照。
- 4 Eugène-Victor Collinot et Adalbert de Beaumont, *Recueil des dessins pour l'art et l'industrie*, 3 vol., Paris : A. Delâtre, 1859.
- 5 Cf. Léonce Bénédict, « Bracquemond l'animalier », *Art et Décoration*, février 1905.
- 6 ボーモンは1835年にリンツ、ニース、フィレンツェ、カプリを、翌年にノルウェーを、1842年から1847年にかけてヴェニス、ポスポラス、コンスタンチノーブル、エジプト、フィレンツェを訪れている。
(*Rêves de Japon*, cat. exp., Musée de Sarregueines, Sarregueines, 2008, p.40.)
- 7 Noël Régnier, *L'Industrie française au XIXe siècle*, Paris : Léon Sault, 1878.
- 8 Eugène-Victor Collinot et Adalbert de Beaumont, *Ornement du Japon: Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*, Paris : Canson, 1883.
- 9 Jacques Peiffer, *Émaux d'Istanbul à Longwy : L'Europe de faïence*, Thionville : Édition Klopp, 1995, p.155.
- 10 Adalbert de Beaumont, « Les Arts décoratifs en Orient et en France. Sèvres », *La Revue des deux mondes*, vol.3, 1862, p.807.
- 11 *Ibid*, p.839.
- 12 Charles Lauth et Georges Vogt, *Notes techniques sur la fabrication de la Porcelaine nouvelle*, éditeur sans noté, 1885, p.8.
- 13 Cf. Adalbert de Beaumont, « De l'union des arts et d'industrie par le comte de Laborde », *Illustration*, t.1, 1857, pp.246-247.
- 14 *Auguste Majorelle et la faïencerie de Toul*, cat. exp., Musée d'Art et d'Histoire de Toul, Toul, 2009, p.12.
- 15 この技法ではまず、素焼したファイアンスを念入りに磨いて乾燥油を塗り、次いで黒、赤、茶の塗料 (peinture) が何層にも塗り重ねられる。それを完全に乾燥させた後、湿った軽石で表面が丁寧に磨かれ、それから装飾が施される。ここで注視したいのはその肉厚な装飾である。モチーフの全てではないが、細部を精巧に形作るために幾つかの文様を肉厚に表現したこの装飾は、日本の高蒔絵から想を得たものと考えられる。最後に金箔ないし金粉を用いて金彩が施されるが、そこに着色顔料が混入されることもある。しかし、装飾の色数が制限されている点や、黒や濃紺の地に金の装飾という色のコントラストは極東の蒔絵に通じるものである。当初この漆装飾は施釉されたファイアンスの上に施されていたが、この方法では塗料の定着が十分でなく、剥げ落ちてしまったため、素焼ファイアンスの上に直にこの塗料を塗布できるようにしたのがオーギュストである。彼は1864年8月3日に最初の特許を申請し、それを改良した技法（塗料の表面を湿気から保護する亜鉛製の内部容器が欠如していると装飾が傷んでしまうため、器の内面に釉薬をかけて外面を漆装飾で覆う）で1876年10月24日に2度目の特許を申請している。以上の技法説明は、トゥール美術歴史博物館（Musée d'Art et d'Histoire de Toul）展示室内の説明パネルを参考にした。
- 16 A. R. de Liesville, *Exposition Universelle de 1878 : Les industries d'art, La Céramique et la verrerie au Champ-de-Mars*, Paris : Honoré Champion, 1879, p.33.
- 17 コリノのファイアンス製陶所は当初、パリ西部にあるマイヨ門大通り (avenue de la porte Maillot) 14番地に

- 位置していたようである。1855年には、トルコ様式で建設されたコリノの自宅はパリのサクス大通り（avenue de Saxe）9番地にあった。その後彼らは、同じくプーローニュの東通り（rue de l'Est）44番地へ移転する。
Cf. *Sèvres, Boulogne-Billancourt : La céramique indépendante*, cat. exp., Musée des Années 30, Boulogne-Billancourt, 2007-2008, pp.74-77.
- 18 Jacques Peiffer, *op.cit.*, 1995, p.156.
- 19 コリノの技法は1873年にロレーヌ地方のロンウィ（Longwy）で導入され、続いてボルドー、ジャン、ショワジー＝ル＝ロワ、サーグミン、ヴァロリスなどフランス各地にある芸術的なファイアンスをつくる製陶所で用いられて命脈を保った。ロンウィでは現在でもこの技法で飾られた装飾ファイアンスが製作され、ロンウィの代名詞となっている。
- 20 当時のコリノは、オーギュスト・マジョレルも関与していたトゥール＝ベルヴェ製陶所と共同製作をしており、1867年万国博覧会でコリノはこちらからも縁取り釉で飾った植木鉢を出品している。コリノ社の製品はパリのブノン兄弟の店で委託販売されており、ナンシーのドブレおよびオーギュスト・マジョレルの店でも時おり販売されていた。
- 21 Jacques Peiffer, *op.cit.*, 1995, p.160.
- 22 Régine de Plinval de Guillebon, « La manufacture de poêles de faïence des Vogt à Paris 1821-1919 », *Sèvres*, n° 16, 2007, pp.123-133.
- 23 1869年から1881年までの店では、デック工房で作られたファイアンスが販売された。
- 24 Théodore Deck, *La faïence*, Paris : Quantin, 1887, p.217.
- 25 Victor de Luynes, *Exposition Universelle de 1873. Section française : Rapport sur la céramique et la verrerie*, Paris : Imperimerie nationale, 1875, p.25.
- 26 J. Jennie Yong, *The ceramic art: A compendium of the history and manufacture of pottery and porcelain*, New York: Harper & Brothers, 1878, p.306.
- 27 Jacques Peiffer, *op.cit.*, 1995, p.162.
- 28 A. R. de Liesville, *op.cit.*, 1879, pp.17-18.
- 29 Gerspach, « Les maître de l'industrie française au XIXe siècle : Théodore Deck », *Revue des Arts décoratifs*, t.5, 1885-1886, p.295.
- 30 Théodore Deck, *op.cit.*, 1887, p.266.
- 31 Gerspach, *art.cit.*, p.292.
- 32 Bernard Jacqué, « Théodore Deck, céramiste », *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, n° 787, 1982, p.140.
- 33 *Ibid.*, p.137-139.
- 34 Théodore Deck, *op.cit.*, p.254.
- 35 1804年にセーヴル製作所では、硬質磁器の製作に専念するために軟質磁器の製作が中止されるが、早くもそれは王政復古期に入って悔やまれることとなった。
- 36 吉川節子、「ブヴィエの壺をめぐる」『武蔵大学人文学会雑誌』第39巻第2号、204-174（117-147）頁。
- 37 Bernard Bumpus, *Pâte sur pâte : The Art of Ceramic Relief Decoration, 1849-1992*, London : Barrie & Jenkins, 1993, p.16.
- 38 ルイ・ロベールはフィシュバグの試作品を1849年に自分が製作したと主張し、1850年に国立宮殿で開催された国立製作所展のリーフレットにおいても泥漿を用いた技法（この時点ではまだパット・シュール・パットの用語は使用されていない）がルイ・ロベールにより考案されたと記されている。これを信じた国立工芸学校教授ヴィクトール・ド・リュイヌ（Victor de Luynes）により、1871年ロンドン万国博覧会の報告書（1872）でもこ

れが事実であるかのように報告された。しかし、ロート、ソロン、サルヴェタなどの同時代人が証言するように、この試作品に最初に取り組んだのはフィシュバグであり、ロベールはフィシュバグが属する絵付工房の指揮を執り、彼の仕事を監督する任についていたにすぎない。

39 この時点ですでに着色泥漿で装飾された作品が出品されている。

Notice sur les pièces qui composant l'exposition des Manufactures nationales, faite au Palais National, le 21 avril 1850, Paris : Vinchon, 1850.

40 1873年のウィーン万国博覧会へ出品された有田磁器にも、酸化クロムで着色されたと思われる有色素地の上に白泥漿を用いて装飾した作品がある（深海作、青地白堆波涛に獅子図龍耳瓶、1873年、東京国立博物館蔵）。この種の技法は江戸時代の有田磁器には見られなかったものであり、その淵源が中国磁器にあるのかそれとも西洋のパット＝シュール＝パットにあるのか、あるいは独自の発想によるものかについては検討を要する。鈴木由紀夫監修、『明治有田 超絶の美』、世界文化社、2015年、34頁を参照。

41 1852年のエベルマンの急逝後に所長となったヴィクトール・ルニョー（Victor Regnault, 1810-1878）もパット・シュール・パットを奨励していた。

42 パット・シュール・パット装飾は主に磁器に施された。

43 英国で考案されたバリアン磁器は、パロス島の大理石に似ているためこの名がある。

44 タキシル・ドアはりモージュの市立応用美術学校でデッサンを学び、パリの美術学校で彫刻を学んでいる。

45 *Céramique impressionniste*, cat. exp., Ancien Hôtel des Archevêques de Sens, Paris, 1974.

46 Cf. *Émaux atmosphériques*, cat. exp., Musée de la Céramique, Rouen, 2010.

47 Victor de Luynes, *Exposition Universelle de 1873. Section française, Rapport sur la céramique et la verrerie*, Paris : Imprimerie nationale, 1875, p.25.

48 Olivier Fanica et Gérard Boué, *Céramiques impressionnistes & grès Art Nouveau. Montigny-sur-Loing et Marlotte 1872-1958*, Paris : Massin, 2005, p.16.

49 女流画家カミーユ・モローは、ロラン製陶所では有色泥漿を用いて陶磁器の装飾をしている。なお、彼女はロラン製陶所へ出入りする前の1867年から1874年にかけて、テオドル・デックの工房でも作陶をしている。

Cf. Etienne Moreau-Nélaton, *Camille Moreau, peintre et céramiste*, Paris : H. Floury, 1899.

50 フェリックス・ラフォンは、ロラン製陶所の他、アヴィラン社のオートウイユ工房やジアン（Gien）製陶所でも陶磁器の装飾に携わっており、主に動物の装飾を行った。

51 主に実用的なファイアンスを製作していたロラン製陶所においてシャブレは、当初はファイアンスに施す高温焼成に耐えうる装飾の開発に従事していた。試行錯誤を繰り返して何とか色彩を得ることができたが、それはまだ改善の余地があるものだった。そのため、1858年末にシャブレはロランの許を去るが、それを商人のルソーに見せたシャブレは、ランプ商人を紹介された。その後、その技法がランプ商人の関心呼び、ロラン製陶所に多くの注文が入るようになり、1860年にシャブレはロランに呼び戻され、2人は再度共同してランプの製作に励んでいる。ランプの製作は1870年まで継続されているが、競争相手も現れ、過度に商業主義に走った製作が批判されるようになった。こうした経験からシャブレはそれまでにない斬新な製作を模索するようになり、それが有色泥漿の開発へとつながった。

Cf. « Lettre de Chaplet à Roger Marx daté du 7 mai 1901 », *Ernest Chaplet 1835-1909*, cat. exp., Musée des Arts décoratifs, Paris, 1976, p. 81.

52 Olivier Fanica et Gérard Boué, *op. cit.*, 2005, p.16.

53 *Ernest chaplet 1835-1909*, cat. exp., *op. cit.*, p.81.

パリのエスカリエ・ド・クリスタル（Escalier de Cristal）社は、1872年にオペラ座に近いスクリブ通り6番地とオーベール通り1番地の角の建物に移転した。1880年代に同社はエミール・ガレやウジェーヌ・ルソーらの美術

ガラスを販売していた。

- 54 研究が進んだ現代では、これらさまざまな製陶所で製作された作品には、各製陶所で異なる成分の素地土や泥漿が使用されており、外見上は同じように見えてもその仕上りが一様ではないことがわかっている。
- 55 Archives de la Manufacture nationale de Sèvres, Dossier Louis Robert, Ob 10.
1866年、ブラックモンはすでに一度セーヴル製作所へ入っている。
Cf. Archives Nationales F²¹ 684 (demande adressée le 7 juin 1866).
- 56 Félix Bracquemond, « A propos des Manufactures nationales de céramique et de tapisserie », *Écrits sur l'Art*, textes rassemblés par Pierre Sanchez, Dijon : l'Échelle de Jacob, 2002, pp.277-297.
- 57 アカデミー派の画家カパネルの弟子であったルナールは、1856年から1882年までセーヴル製作所で装飾絵師として活躍した
- 58 シャルル・アヴィランは、1877年にフィリップ・ビュルティの娘と結婚している。
- 59 画家アングルの弟子であったラフォンは、1868年から1874年にかけてリモージュ美術学校の校長をしていた人物であるが、ロラン製陶所で彼はシャブレやロランと共に有色泥漿装飾の開発に取り組んだ。
- 60 Jean d'Albis, « L'Atelier d'Auteuil », *Céramique impressionniste*, cat. exp., *op. cit.*, non pagé.
- 61 Cf. Henri Classens, *Habert-Dys, maître-décorateur*, Paris : Henri Laurens, 1924.
- 62 Jules Habert-Dys, *Fantaisies décoratives*, Paris : Librairie de l'art, 1886-1893.
Jules Habert-Dys, *L'Ornement Pratique. Documents d'après nature*, Paris : L. Allison, 1892-1893.
- 63 Jean-Paul van Lith, *La Céramique. Dictionnaire encyclopédique*, Paris : Éditions de l'Amateur, 2000.
- 64 Henry Havard, *Les Arts industriels à l'Exposition universelle de 1878*, Paris : Librairie illustrée, 1878.
- 65 Théodore Deck, *op.cit.*, 1887, pp.263-364.
- 66 Olivier Fanica et Gérard Boué, *op.cit.*, 2005, pp. 17-18.
- 67 A. R. de Liesville, *op. cit.*, 1879, p.12.
- 68 Jean d'Albis, « Technique », *Céramique impressionniste*, cat. exp., *op. cit.*, non pagé.
- 69 *Ernest chaplet 1835-1909*, cat. exp., *op. cit.*, p.21.
- 70 Henry Havard, *L'Art dans la maison, grammaire de l'ameublement*, Paris : E. Rouveyre et G. Blond, 1884, p.210.
- 71 Olivier Fanica et Gérard Boué, *op.cit.*, 2005, p.20.
- 72 *Ernest chaplet 1835-1909*, cat. exp., *op. cit.*, p.82.
- 73 Jacques Peiffer, « Revernay, une céramique de l'Art pour tous? », *L'Art dans l'Industrie. Les grès de Revernay 1896-1930. Manufacture de Dgoin*, cat. exp., Musée de la Faïence, Sarreguemines, 2004, p.29.
- 74 Michel Dubus et Béatrice Pannequin, *La céramique française sous l'Empire, à travers l'Enquête des préfets (1805-1810)*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1999.
- 75 Musée départemental de l'Oise, *Céramique de l'Oise. La Collection du musée départemental de l'Oise*, Paris : Somogy, 2001, p.50.
- 76 *Ibid.*, p.166-175.
- 77 *Ibid.*, p.59.
- 78 Michel Dubus et Béatrice Pannequin, *op.cit.*, 1999, p.188.
- 79 *Ibid.*, p.188.
- 80 *Ibid.*, p.168.
- 81 炆器は素地が固く焼締まって水分をほとんど通さないために、釉薬を掛ける必要はない。しかし日本では、陶器を焼成する際に用いる燃料である薪の灰が、焼成中に器に降り掛かり、それが解けて釉薬となったもの、つま

- り「自然釉（灰釉と同質）」が掛ることによってその効果がやきもの見所となり、茶人たちはこれを「景色」と呼んで珍重した。その結果日本では、自然釉にヒントを得てそれと同様の効果を作り出すために、炆器の上に人工的に釉薬を施すこともなされるようになった。
- 82 Marc Ducret et Patricia Monjaret, *L'École de Carriès : Art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye 1888-1940*, Paris : Les éditions de l'amateur, 1997, p.57.
- 83 *Ibid.*, pp.57-59.
- 84 Jacques Werren, *Jules Ziegler, peintre-céramiste-photographe*, Le Mans : Éditions de La Reinette, 2010, pp.15-26.
- 85 Musée départemental de l'Oise, *op.cit.*, 2001, p.232.
- 86 Jacques Werren, *op.cit.*, 2010, p.56.
- 87 Musée départemental de l'Oise, *op.cit.*, 2001, pp.233-234.
- 88 Jules Claude Ziegler, *Etudes céramiques: Recherches des principes du beau dans l'architecture, l'art céramique et la forme en général*, Paris : Gihaut frères, Lévêque, 1850.
- 89 Jacques Werren, *op.cit.*, 2010, pp.203-204.
- 90 L. Bénédite, « Jean-Charles Cazin » (2^e article), *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 53, 1901.
- 91 *L'Art pour tous*, n° 1000, 1902.
- 92 ロベール・ド・ラ・シズランヌは、1890年代後半のフランスにおいて、イギリスの美術批評家ジョン・ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) を積極的に紹介した人物でもある。
- 93 Robert de la Sizeranne, « Chaplet et la renaissance de la céramique », *Revue des deux mondes*, mai 1910, p.166.
- 94 René Clément, « Ernest Chaplet, le plus grand potier français », *L'Estampille*, n° 187, décembre 1985, pp.50-51.
- 95 « Lettres de Chaplet à Roger Marx », *Ernest chaplet 1835-1909*, cat. exp., *op. cit.*, p.82.
- 96 Robert de la Sizeranne, art.cit., p.166.
- 97 Gaston Migeon, « Préface », *l'Œuvre céramique du potier Ernest Chaplet*, cat. exp., Musée des Arts décoratifs, Paris, 1910, p.6.
- 98 Cf. *Ernest chaplet 1835-1909*, cat. exp., *op. cit.*
- 99 *Ibid.*, p. 26.
- 100 Jean d'Albis, « Chaplet, Master Potter », *Connoisseur*, n° 772, (Volume 192), june 1976, p.131; *Art déco*. Paris 1976, pp.26-27.
- 101 *Ernest chaplet 1835-1909*, cat. exp., *op. cit.*, p.27.
- 102 Paul Arène, « La Céraiique (3^e groupe) », *Revue des Arts décoratifs*, Tome 4 et 5 (1883-1884), p.175.
- 103 Roger Marx, « Souvenirs sur Ernest Chaplet », *Art et Décoration*, mars 1910, p.94.
- 104 René Clément, art. cit., p.51.
- 105 この種の作品はアヴィラン社から販売された後、1886年4月以降はシャブレ個人、あるいは当時シャブレと製作上の関係を有していたイポリット・ブランジェ (Hippolyte Boulenger) からも販売されたが、褐色の無釉炆器ほどの成功は得られず、1887年には販売が中止された。
- 106 この点に関してカロール・アンドレアニは、ゴーギャンの代表作《説教の後のビジョン》(1888) に見るブルーターニュ女性が被る糊付けされた帽子の形が陶器の壺を逆にした形をしていること、1889年に制作された彫刻作品《黒のヴィーナス》のヴィーナスの膝の部分に、炆器作品《切断された頭部の自画像》の形態をいくぶん簡略化したゴーギャンの顔が見えることを指摘している。Cf. Carole Andréani, *Les Céramiques de Gauguin*, Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2003, pp.114-115.

- 107 Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier : étude d'une œuvre et d'une vie*, Musées de la Nièvre, Nevers, 2001, p.14. [底本は、Alexandre, Arsène, *Jean Carriès, imagier et potier (1855-1894). Etude d'une Oeuvre et d'une vie*, Paris : Librairies-imprimeries réunies, 1895].
- 108 アルセース・アレクサンドルによれば、毎週日曜日にカリエスは装飾美術館へ通ってその複製を観察し、晩年になっても自宅の壁にその写真を掛けていた。彼にとってこの複製は真の芸術的啓示であった。
- 109 Henry Lapauze, « Un grand potier français à la fin du XIX^e siècle: L'œuvre de Jean Carriès 1855-1894 d'après des documents inédits », *La Nouvelle Revue*, t. XXXI, 1^{er} décembre 1904, p. 294.
- 110 Arsène Alexandre, *op.cit.*, 2001, pp.78-79.
- 111 Marc Ducret et Patricia Monjaret, *L'École de Carriès*, Paris : les éditions de l'amateur, p.82.
- 112 Arsène Alexandre, *op.cit.*, 2001, p.74.
- 113 *Ibid.*, pp.74-75.
- 114 L. Auclair, «Céramique de grand feu, notes sur la fabrication des grès à émaux mats, crés par J. Carriès, en 1889, dans son atelier de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre) », *Art et Décoration*, octobre, 1910, pp.97-108.
- 115 因みに、この陶土の収縮率は硬質磁器と同じ14%である。
Cf. L. Auclair, *art.cit.*, 1910, pp.97-108.
- 116 Henry Lapauze, *art. cit.*, pp.308-309.
- 117 *Ibid.*, p.301.
- 118 *Ibid.*, p.302.
- 119 Roger Marx, « Mouvements des Arts décoratifs », *Revue encyclopédique*, n° 45, 15 octobre 1892.
- 120 Marc Ducret et Patricia Monjaret, *op.cit.*, p.88.
- 121 L. Auclair, *art.cit.*, 1910, pp.97-108.
- 122 カリエスに技術的な助言をしていたと思われる人物に、アレクサンドル・ビゴ (Alexandre Bigot, 1862-1927) がいる。ビゴは1884年に物理学の学士号、1890年には理学博士号を取得した学者であるが、カリエスはこのビゴと共に1889年に開催されたパリ万国博覧会を訪れている。鉱山学校にあったビゴの研究室では、1889年に設営された窯で、炆器、ファイアンス、磁器などのあらゆる素地、および高火度の焼成に耐えられる釉薬に関する実験が試みられており、その研究によってビゴは、時にシャプレやカリエスに技術的な助言を行っていたとされる。
- 123 大隅為三「偉人ニナガワ翁「観古図説」を手に入れるまで」『茶わん』第17号、1932年、31-33頁。
- 124 英国に生まれ、フランスで育ったウィリアム・リーは、日本の炆器や陶器に影響を受けて作陶活動を行っており、彼には日本陶器に関する次の著作もある。
William Lee, *L'art de la Poterie: Japon-France par un potier*, Paris : Charpentier et Pasquelle, 1913.
- 125 セーヴル陶磁美術館にも同種の作品が所蔵されている (MNC24363)。
- 126 拙稿「エルネスト・シャプレとアール・ヌーヴォー——科学の世紀の釉薬を制して——」神戸大学表現文化研究会『表現文化研究』第9巻第1号、2009年、43-64頁。
- 127 Emile Baumgar, « La Manufacture Nationale de Sèvres en 1900 : Les Biscuits », *Art et Décoration*, 1^{er} semestre, 1900, pp.140-141.
- 128 Alexandre Sandier, « La Céramique à l'Exposition », *Art et Décoration*, vol.4, no° 12, décembre 1900, p.187.
- 129 *Ibid.*, p.187.
- 130 Charles Lauth et Gabriel Dutailly, *Recherches sur la porcelaine*, Paris : le Génie civil, 1888.
- 131 宮川愛太郎、『陶磁器釉薬』、共立出版、1965年、170頁。
- 132 Herbert Peck, *The Book of Rookwood Pottery*, Cincinnati : Cincinnati Art Galleries, pp.32-33.

- 133 Charles Lauth et Gabriel Dutailly, *op.cit.*, 1888.
- 134 *Ibid.*, pp.71-72.
- 135 『魅惑の北欧アール・ヌーヴォー』展図録、岐阜県現代陶芸美術館ほか、2011年。
- 136 *Catalogue des œuvres exposées par les Manufactures Nationales de l'État (Gobelins, Sèvres, Beauvais)*, Paris : Librairie centrale des Beaux-Arts, 1900, p.32.
- 137 19世紀末にセーヴル製作所で開発された釉下彩は、生素地の上に耐火性の高い絵具（顔料）で文様を描き、その上に透明な高火度釉を施して本焼成するもので、一度の焼成で装飾が得られる。陶磁器における絵付の究極の仕事は、一つの作品に全ての色を塗布し、それを一度の焼成で支持体に定着させることにあるが、釉下彩はこの究極の仕事達成している。これを達成するためにセーヴル製作所では実りのない研究が長年続けられていた。これに対して、釉上彩（上絵）では高火度焼成が2度行われる。まずは生素地の上に透明釉を施して焼成し、その上にこの透明釉と化学的に同じ性質の絵具で文様を描いて再度焼成する。こうすると透明釉と絵具が上手く融け合い、透明度のある鮮明な装飾が得られる。この釉上彩の地色はこれまで青・緑・褐色があったが、19世紀末にはそこに黄・橙・ピンクが加わっている。
- 138 Théodore Deck, *op.cit.*, 1887, pp. 263-364.
- 139 注122を参照。
- 140 Emile Baumgar, « La Manufacture Nationale de Sèvres en 1900 : Porcelaines et grès », *Art et Décoration*, 1^{er} semestre, 1900, p.184.
- 141 新硬質磁器の色数は当初は10種類程度であったが、1930-40年代に飛躍的に増加し、現在では約40種類の色がある。
- 142 アレクサンドル・ブロンニアルには陶磁器に関する次の重要な著作がある。同書は1877年に第2版が発行されており、1977年にはこの第2版の復刻版がデッサン・エ・トルラ（Dessain et Tolra）社から刊行されている。Alexandre Brongniart, *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, 3 vol., Paris : Béchét jeune, A. Mathias, 1844.
- 143 Louis Gonse, « L'Art japonais et son influence sur le goût européen », *Revue des arts décoratifs*, t.18, 1898, pp.113-114.
- 144 *Ibid.*, pp.97-116.
- 145 マルク・バスクー「十九世紀フランス——日本美術受容の四つの段階——」廣田治子訳、『淡交』564号、1991年、188頁。



図1 1873年のウィーン万国博覧会へ出品された
ロイヤル・ウースター製作所の陶磁器を描いた図



図2 《セルヴィス・ルソー》の皿
クレイユ・モントロー社 1866年
装飾：フェリックス・ブラックモン
精ファイアンス 径24.4cm
リモージュ、アドリアン・デュブシェ美術
館蔵



図3 色絵唐獅子花鳥文蓋付壺
左：肥前 色絵磁器 1690-1710年頃
高34cm、径20cm
右：シャンティイー 軟質磁器 1735-1740年頃
高34cm、径20cm
シャンティイー、コンデ美術館蔵

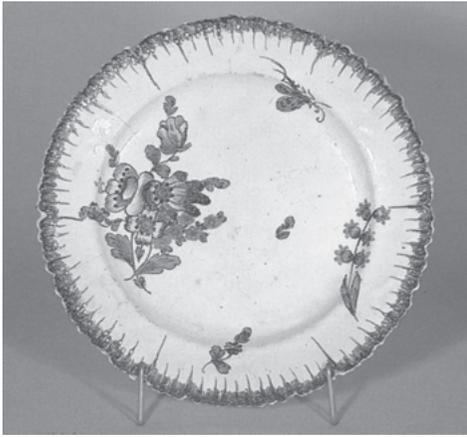


図4 花蝶文小皿

フランス・レンヌ 1765年頃
ファイアンス
セーヴル、セーヴル陶磁美術館蔵



図5 《セルヴィス・ランベール＝ルソー》の深皿

クレイユ&モンロー社 1873-1875年
精ファイアンス 高2.7cm、径25.5cm
パリ、オルセー美術館蔵

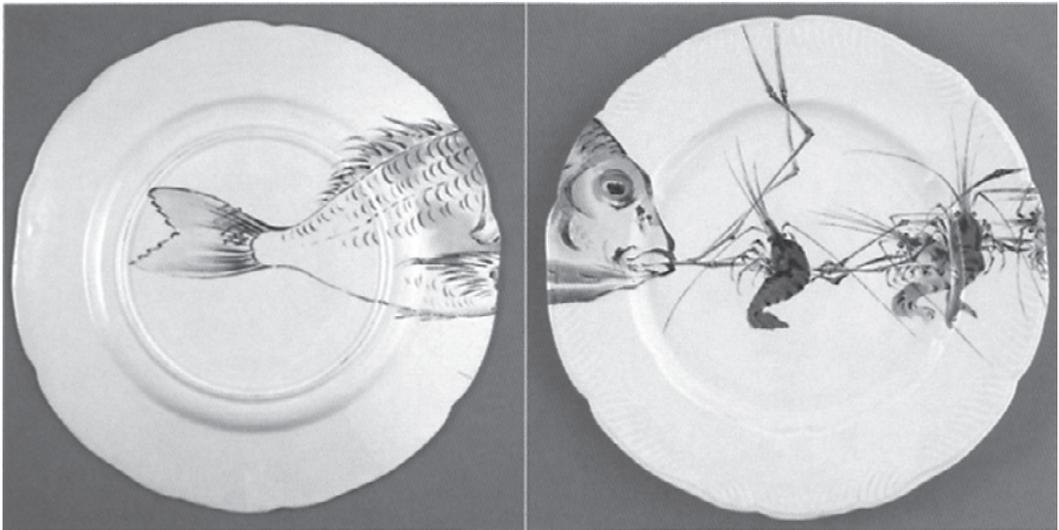


図6 《セルヴィス・ランベール＝ルソー》の皿

クレイユ&モンロー社 1873-1875年 販売：フランソワ＝ウジェーヌ・ルソー
絵付：アンリ・ルシアン・ランベール 精ファイアンス 径25.8cm
オルセー美術館蔵



図7 アダルベール・ド・ボーモンの肖像
E. ジロー 1854年 紙に水彩
パリ、フランス国立図書館蔵



図8 ウジェーヌ・コリノの肖像
作者不詳



図9 『北斎漫画』から転載された図
(['芸術と産業のための図案集'] (1859) 所収)
セーヴル、セーヴル製作所史料館蔵



図10 水辺の鶴の図
(['芸術と産業のための図案集'] (1859) 所収)
セーヴル製作所史料館蔵



図11 鳥花枝文盆

エミール・ガレ 1864-1876年
ファイアンス 幅30cm 個人蔵



図12 鳥と花枝の図

（『芸術と産業のための図案集』（1859）
所収）

セーヴル製作所史料館蔵



図13 オーギュスト・マジョレルの肖像

作者不明 1876年 画布に油彩
ナンシー、ナンシー派美術館蔵



図14 湿地渉禽文三足飾鉢

オーギュスト・マジョレル 1876年以降
ファイアンス・模造漆

高13cm、径13.2cm 個人蔵



図15 水辺の鳥の図
(['芸術と産業のための図案集』(1859) 所収)
セーヴル製作所史料館蔵

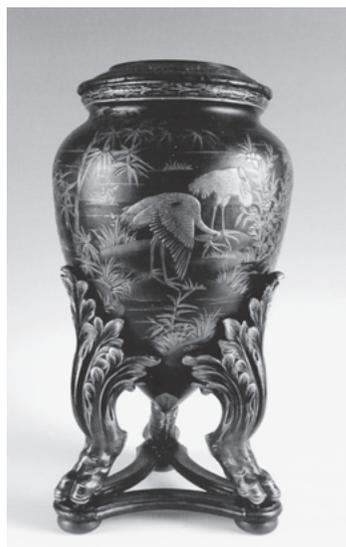


図16 鳥竹文三足壺
オーギュスト・マジョレル 1864-1876年
ファイアンス・模造漆
高54cm、径33cm 個人蔵



図17 パラツォ・ペルシコの写真
(当時の絵葉書)
パリ、30年代美術館蔵



図18 梅樹鶯文大瓶
コリノ社 1867年 ファイアンス・縁取り釉
高37.5cm、底径11.4cm
ロンドン、ヴィクトリア&アルバート美術館蔵
1867年パリ万国博覧会出品作品



図19 法花蓮池水禽文瓶

中国 明時代 15-16世紀 景德鎮窯
高27.3cm、胴径16.2cm、底径9.5cm
個人蔵 重要美術品（日本）



図20 白釉刻線彩釉鳥文皿

イラン 12世紀 陶器
高7.3cm、口径41cm
ベルリン、イスラーム美術館蔵



図21 白釉多彩人物文組タイル

イラン イスファハン 17世紀 左右198.1cm
ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵



図22 夾彩花唐草文碗
中国 清時代 18世紀
景德鎮窯 硬質磁器
高6.8cm、径8.3cm 個人蔵



図23 テオドール・デックの肖像
アルベール・アンカー 制作年不詳
紙に鉛筆
ゲブヴィレー、フロリヴァル博物館蔵



図24 草花文脚付大杯
テオドール・デック 1867年 ファイアンス 高50cm 径75cm
オルセー美術館 (ルーヴル美術館寄託品)
1867年パリ万国博覧会出品作品



図25 孔雀花枝文大瓶
 コリノ社 1860年代
 ファイアンス・縁取り釉 個人蔵



図26 孔雀の図
 (『芸術と産業のための図案集』(1859) 所収)
 セーヴル製作所史料館蔵



図27 雀竹文壺
 コリノ社 1860-70年代 ファイアンス・縁取り釉
 フロリヴァル博物館蔵



図28 雀と竹の図
 (『芸術と産業のための図案集』(1859) 所収)
 セーヴル製作所史料館蔵



図29 エスカリエ夫人の風刺画
フェルナン・パイヨ 1879-1883年
紙に水彩 セーヴル磁器製作所史料館蔵



図30 装飾皿《月明かりの下の鳥》
テオドル・デック工房 1871年
装飾：エレオノール・エスカリエ 精ファイアンス
フロリヴァル博物館蔵



図31 黄釉花鳥文大皿
テオドル・デック 1874年以降
精ファイアンス 径30cm
マルセイユ、カンティーニ美術館蔵



図32 蝶芭蕉文大皿
肥前 江戸時代 17世紀 色絵磁器
高9cm、口径40cm、高台径27.5cm
パリ、セルヌッシ美術館蔵
(アンリ・セルヌッシ旧蔵品)



図33 石畳文大皿

テオドール・デック 1870年代
ファイアンス 径42cm
カンティニー美術館蔵



図34 青手石畳文平鉢

肥前 江戸時代 17世紀
色絵磁器 口径33.5cm 個人蔵

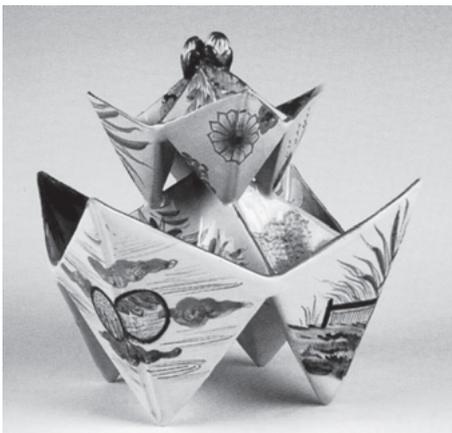


図35 折り紙形瓶

エミール・ガレ 1877-1884年
ファイアンス 高16.5cm、幅20.5cm
個人蔵



図36 夾彩花文急須

中国 清時代 18世紀
色絵磁器 高14.5cm、幅19.5cm
フォンテーヌブロー、フォンテーヌブロー宮殿美術館蔵



図37 帆船形ポプリ壺

セーヴル製作所 1760年頃
形態：ジャン＝クロード・デュプレシ
装飾：シャルル・ニコラ・ドダン
軟質磁器 高37cm、幅35cm
パリ、ルーヴル美術館蔵
(ボンパドゥール夫人旧蔵品)



図38 人物蛙図貝殻形皿

ヴィエイヤール製陶所 1878年頃
装飾：アメデ・ド・カランザ
ファイアンス 幅30cm
ボルドー、装飾美術館蔵



図39 《パティニョール街のアトリエ》

アンリ・ファンタン＝ラトゥール 1870年 画布に油彩 204×273.5cm
オルセー美術館蔵



図40 草花文有蓋甕

ロラン・ブヴィエ 1871年
施釉陶器 高20.5cm、径24cm
セーヴル陶磁美術館蔵



図41 青磁竹鳥文双耳壺

中国 清朝 19世紀 青磁
セーヴル磁器美術館蔵



図42 黒地神話図壺

ウエッジウッド社 1790年頃
無釉炆器（ジャスパーウェア）
高25cm
バラストン、ウエッジウッド美術館蔵



図43 草花文壺

セーヴル製作所 1851年
硬質磁器 高31.8cm
ヴィクトリア&アルバート美術館蔵
1851年ロンドン万国博覧会出品作品

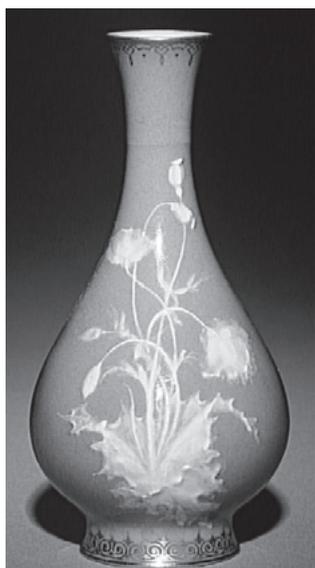


図44 草花文壺

セーヴル製作所 1857年
装飾：レオポルド＝ジュール＝ジョゼフ・ジェリイ
硬質磁器 高18cm
セーヴル陶磁美術館蔵



図46 サイゴンの壺

セーヴル製作所 1880年
装飾：オーギュスト・ロダン
硬質磁器 高19cm
セーヴル陶磁美術館蔵

図45 装飾壺《閉ざされた扉》

ミントン製作所 1876年
装飾：ルイ・マルク・エマニュエル・ソロン
バリアン磁器 高40.6cm、径19.3cm
ヴィクトリア&アルバート美術館蔵
1876年フィラデルフィア万国博覧会
出品作品





図47 猫百舌蝶花文瓶

ロラン製陶所 1873-1875年
 装飾：エルネスト・シャブレ
 テラコッタ 高31.2cm、径18cm
 アドリアン・デュブシエ美術館蔵



図48 《アルベール・ダムズの肖像》

エドゥアール・ダントン 1883年 板に油彩
 縦15.5cm、横12.5cm
 セーヴル、セーヴル市立古文書館蔵

図49 装飾壺《ノルマンディー沿岸》

ロラン製陶所 1876-1878年
 装飾：オーギュスト・ルペール
 テラコッタ 高45cm、径44cm
 パリ、ギャラリー・マルク・メゾン蔵





図49-2 装飾壺《ノルマンディー沿岸》のパノラマ部分拡大図



図50 風景図大皿

テオドール・デック工房 1860年

装飾：テオドール・デック、フェリックス・ブラックモン
ファイアンス 径45cm 個人蔵



図51 鴨の戯れ図角形瓶
 アヴィラン社・オートウイユ工房
 1874-1879年頃
 装飾：フェリックス・ブラックモン
 テラコッタ 高43cm、幅25cm、
 奥行10cm 個人蔵



図52 《鴨の戯れ》
 フェリックス・ブラックモン 1882年
 銅版画 縦33.5cm、横24.5cm
 個人蔵



図53 夕景図角形瓶
 アヴィラン社・オートウイユ工房
 1876-1881年 テラコッタ
 高36.5cm、幅20.5cm、奥行8cm
 個人蔵



図54
ジュール・アベール=デイスの肖像
1900年頃撮影



図55 花蝶図角形瓶（一對のうち）
アヴィラン社・オートゥイユ工房 1874-1877年
装飾：ジュール・アベール=デイス
テラコッタ 高43.5cm、幅25cm、奥行10cm
個人蔵



図56 藍地金彩鶏図角形瓶
アヴィラン社・オートゥイユ工房
1878-1879年
装飾：シャルル・ミドゥー テラコッタ
高43.3cm、幅25cm、奥行11.6cm
アドリアン・デュブシェ美術館蔵



図57 装飾瓶《道》
アヴィラン社・オートゥイユ工房
1876-1881年
装飾：エルネスト・シャブレ
テラコッタ 高30cm、幅27cm、奥行9cm
アドリアン・デュブシェ美術館蔵



図58 ピュイゼ地方で作られた日用陶器
19世紀



図59
ジュール＝クロード・ジーグレルの肖像
ナダール撮影 1854-1856年頃
縦21.6cm、横17.3cm
オルセー美術館所蔵



図60 《キリスト教の栄光の歴史》
ジュール・ジーグレル 1835-1838年 サント＝マリー＝マドレーヌ聖堂
円天井にフレスコ 直径約1800cm、面積約250㎡



図61 ジーグレルの炆器作品
（『セーヴル陶磁美術館の体系的目録』所収図版XLVIII）



図62 《伝道者の壺》
ジュール・ジーグレル 1838-1843年
炆器 高104cm 個人蔵



図63 葡萄葉文大瓶
ジュール・ジーグレル 1839年
精炆器 高52cm
セーヴル陶磁美術館蔵

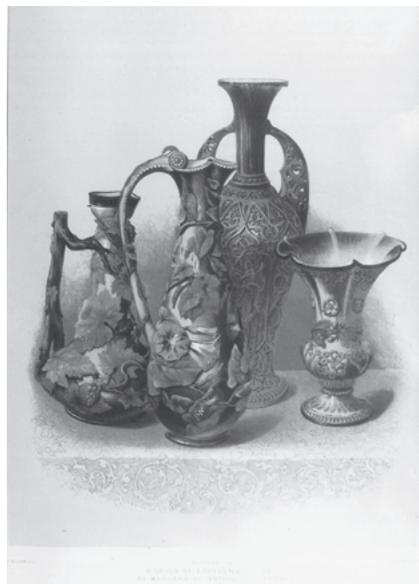


図64 マンサールの出品作を描いた図
ディグビー・ワイヤット 1851年
紙に多色石版画



図65 透彫竹文花入

ジャン＝シャルル・カザン 1873-1875年
施釉炆器 高24.2cm、径11.2cm
セーヴル陶磁美術館蔵



図66 カザンの作品を紹介する図
（『皆のための芸術』1902年所収）



図67 金彩鯉文水差し

アヴィラン社・ヴォージラル工房
1882年
装飾：アルベール・ダムーズか
無釉炆器 個人蔵



図68 《演劇図飾鉢》

アヴィラン社・ヴォージラル工房 1882-1885年頃
エルネスト・シャブレ 無釉炆器
アドリアン・デュブシェ美術館蔵

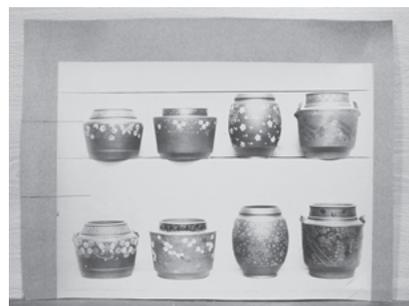
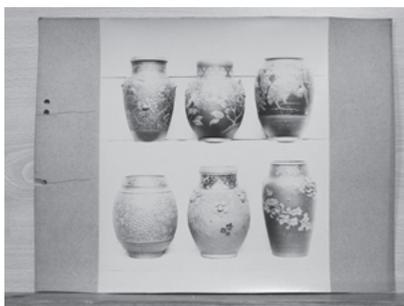
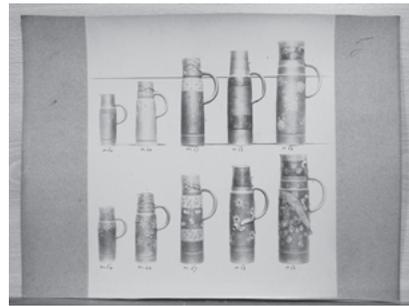


図69 ヴォージラル工房で制作された炆器を映した写真 1880年代
リモージュ、オート＝ヴィエンヌ県立古文書館蔵

図70 金彩梅花文ティーポット

アヴィランド社・ヴォージラル工房

1883-1885年 無釉炆器

個人蔵

**図71 ポストンで行われた展示会**

1889年か

オート=ヴィエンヌ県立古文書館蔵

**図72 アヴィラン社ニューヨーク支店**

ポール・ビュルティ・ハヴィランド撮影

1903-1910年

**図73 金彩草花文裝飾鉢**

アヴィラン社・ヴォージラル工房 1886年頃

エルネスト・シャブレ

施釉炆器 高26cm、径45cm

オルセー美術館蔵



図74 ブルトン風景図瓶
ポール・ゴーギャン 1886-1887年
炆器・泥漿装飾 高29.5cm
ブリュッセル、ベルギー王立美術
歴史博物館蔵



図75 《ブルターニュの羊飼い》
ポール・ゴーギャン 1886年
画布に油彩 縦60.4cm、横73.3cm
ニューキャッスル=アボン=タイン、
レイン・アート・ギャラリー蔵



図76 金彩褐釉四足壺
ポール・ゴーギャン 1887-1888年
施釉炆器 高22cm
オルセー美術館蔵

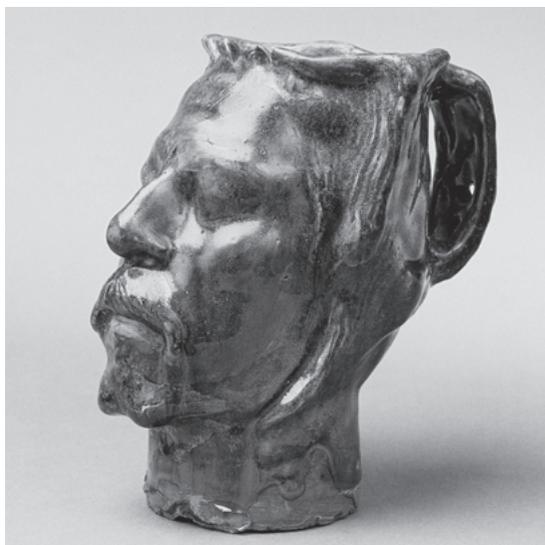


図77 《切断された頭部の自画像》
ポール・ゴーギャン 1889年
施釉炆器 高19.5cm
コペンハーゲン、デンマーク装飾美術館蔵



図78 《グロテスクな自画像》
ポール・ゴーギャン 1889年冬
施釉炆器 高28cm、幅23cm
オルセー美術館蔵



図79 《日本の浮世絵のある静物画》
ポール・ゴーギャン 1889年 画布に油彩
テヘラン、近代美術館蔵



図80 《黄色いキリストのある自画像》
ポール・ゴーギャン 1890-1891年 画布に油彩
縦38cm、横46cm オルセー美術館蔵



図81 ジャン・カリエスの肖像
1876年撮影

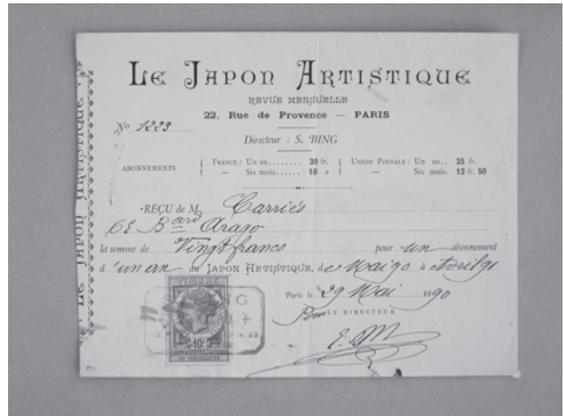


図82 『藝術の日本』の講読記録
ニエーヴル県立古文書館蔵



図83 職人たちと素地見本について議論するカリエス
1891年撮影か



図84 茶入形壺
ジャン・カリエス 1888-1894年
施釉炆器 左：高18cm、右：高9.6cm
個人蔵



図85 国民美術協会展（1892年）に展示されたカリエスの作品

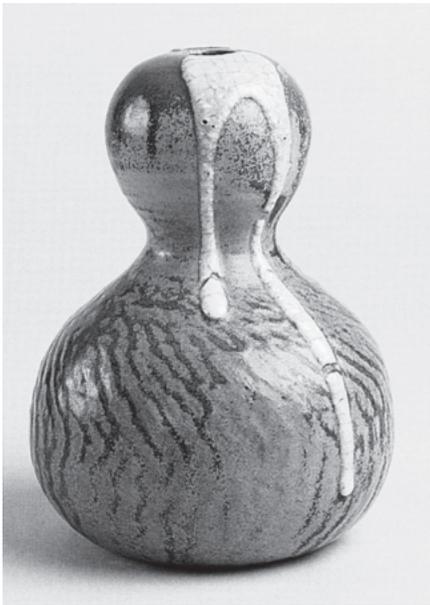


図86 薄褐釉瓜形瓶
ジャン・カリエス 1888-1894年
施釉炆器 高17cm 個人蔵



図87 果実形把手付壺
ジャン・カリエス 1889年
施釉炆器 高16cm、幅16cm オルセー美術館蔵



図88-1 多色釉瓢形瓶
施釉炆器 高12.5cm



図88-2 多色釉瓢形瓶
施釉炆器 高12.5cm



図88-3 多色釉瓶
施釉炆器 高18cm

以上3点全てジャン・カリエス作 1888-1894年 個人蔵

図89 《背中をまるめる蛙》
ジャン・カリエス 1890年代
施釉炆器
高33.9cm、幅36cm、奥行40.5cm
パリ、プティ・パレ美術館蔵



図90 多色釉茶入形瓶 ジョルジュ・ウーンチル 19世紀末 施釉炆器 個人蔵



図91 抹茶茶碗

ウィリアム・リー 1899年
施釉炆器 高6.5cm、径10cm
セーヴル陶磁美術館蔵



図92 褐釉竹節形壺

ポール・ジャヌネ 1900年頃
施釉炆器 高25cm、径16cm
個人蔵



図93 瀬戸陶器の図

（『藝術の日本』1888年12月所収）

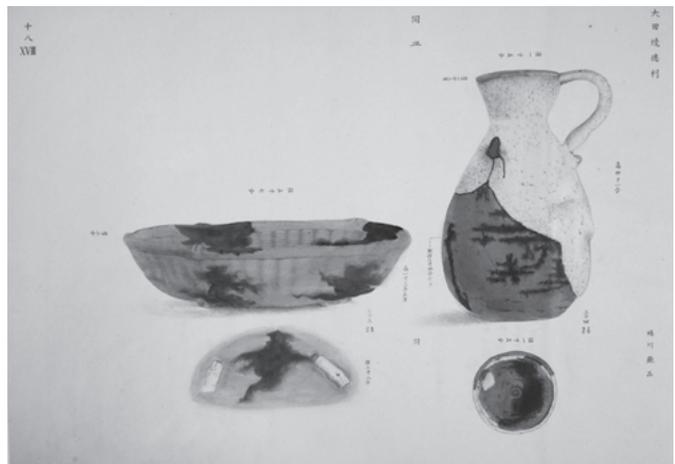


図94 太田焼の徳利と皿の図

（『観古図説陶器之部』第6巻所収図版34・35）

図95 《バルザックの頭部》

オーギュスト・ロダン、ポール・ジャヌネ
1903-1904年 施釉炆器
高47cm、幅44cm、奥行38cm
パリ、ロダン美術館蔵



図96 1889年パリ万国博覧会に出品された
ロイヤル・コペンハーゲン社の作品



図97 イヌイの壺（一対）
 セーヴル製作所 1900年
 アレクサンドル・サンディエ
 新硬質磁器 高14.5cm
 セーヴル陶磁美術館蔵



図98 海老蟹文瓶
 ルックウッド製陶所 1884年
 装飾：アルベルト・R. ヴァレンタイン
 施釉炆器 高34.9cm、径17.2cm
 フィラデルフィア、フィラデルフィア
 美術館蔵



図99 結晶釉瓢形瓶
 ロイヤル・コペンハーゲン社 1900年
 ヴァルデマー・エンゲルハート
 磁器 高17.2cm
 ヴィクトリア&アルバート美術館蔵



図100 セーヴルの結晶釉作品
 セーヴル磁器製作所 1900年 新硬質磁器
 (『1900年万国博覧会とセーヴル製作所』所収)

図101 植木鉢

セーヴル製作所 1903年
エクトール・ギマール
施釉炻器 高130cm
アドリアン・デュブシェ美術館蔵



図102 1878年パリ万国博覧会のパリ館
パリ、パリ市役所図書館蔵

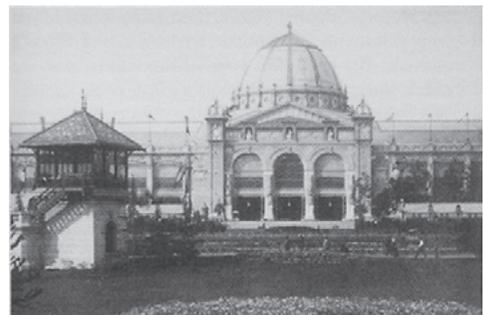


図103 1889年パリ万国博覧会の自由学芸宮
パリ市役所図書館蔵

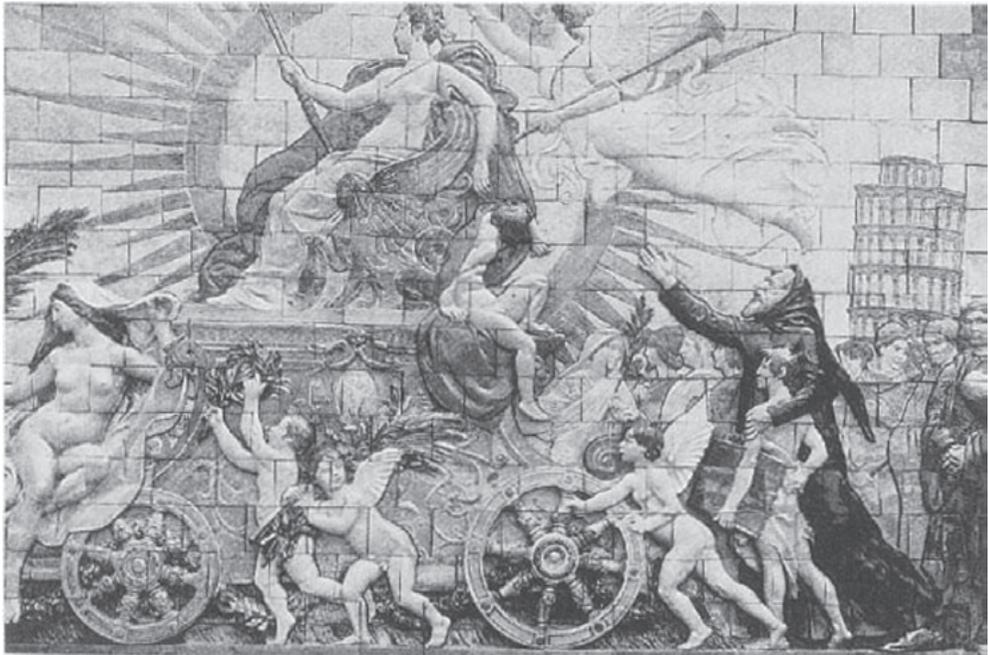


図104 グラン・パレのフリーズ装飾「美術史」の《ルネサンスと現代》(部分)
 セーヴル製作所 1900年 施釉焔器 下絵：ジョゼフ・ブラン

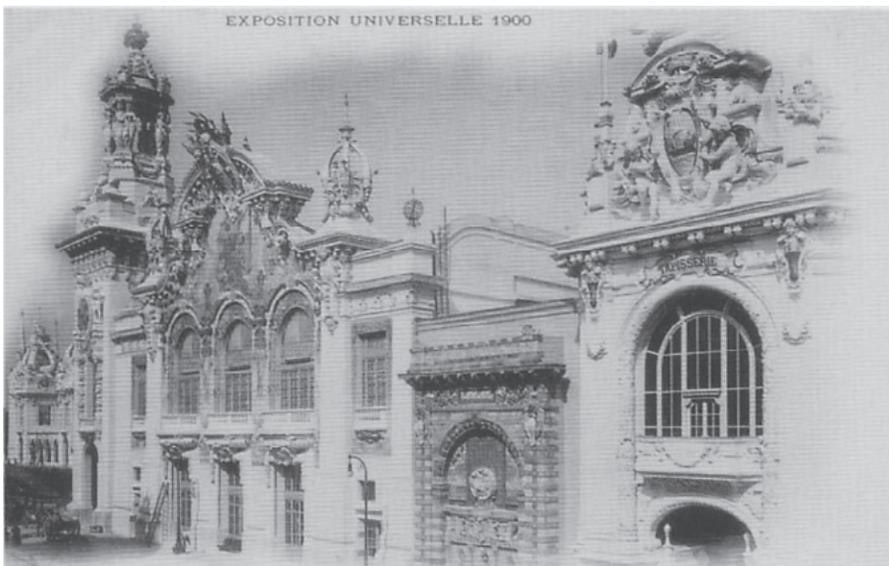


図105 1900年万国博覧会、国立製作所展示館と付近の様子
 (当時の絵葉書)

図106

移築された展示館ファサードの梁間

セーヴル製作所 1900年

施釉炻器

企画：シャルル・リスレ

ジュール・クタン

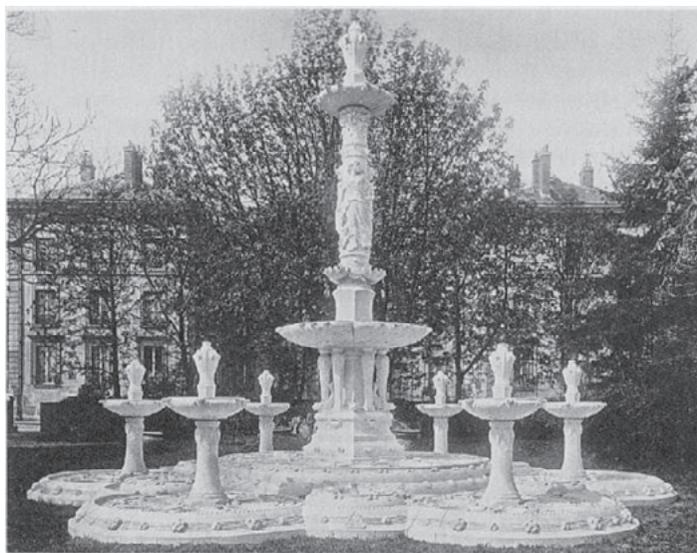


図107 巨大噴水

セーヴル製作所 1900年 施釉炻器・結晶釉

企画：アレクサンドル・サンディエ、アルフレッド・ブーシェ

図版出典

図1 : *The illustrated London news*, November 1, 1873

図2, 50 : *Félix Bracquemond et les arts décoratifs, Du Japonisme à l'Art nouveau*, cat. exp., Musée national Adrien-Dubouché, Limoges, 2005.

図3 : *Porcelaine tendre de Chantilly au XVIII^e siècle*, Paris : Hazan, 1996.

図4 : *Reconnaître les Faïences françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles en France*, Paris : Massin, 1990.

図5 : 『フランスが夢見た日本』展図録、東京国立博物館、2008年。

図6 : *The Orient Expressed, Japan's Influence on Western Art 1854-1918*, cat.exp., Mississippi Museum of art, Jackson, 2011.

図7, 17 : *Sèvres. Boulogne-Billancourt, La céramique indépendante*, cat. exp., Musée des Années 30, Boulogne-Billancourt, 2007-2008.

図8 : Noël Regnier, *L'Industrie française au XIX^e siècle*, Paris : Léon Sault, 1878.

図9, 10, 12, 15, 25-27, 29, 30, 66, 69, 71, 82, 93, 94, 105 : 筆者撮影

図11, 16, 35, 65 : *Rêves de Japon, Japonisme et Arts appliqués*, cat. exp., Musée de Sarreguemines, Sarreguemines, 2008.

図13 : *Majorelle, un art de vivre moderne*, cat.exp., Musée de l'École de Nancy, Nancy, 2009.

図14 : *Auguste Majorelle & la faïence de Toul*, cat.exp., Musée d'art et d'histoire de Toul, Toul, 2009.

図18, 43, 45, 99: © Victoria and Albert Museum, London.

図19, 22 : 『中国陶磁名品展』図録、石川県立美術館、2012年

図20, 21 : 『世界陶磁全集21 イスラーム』小学館、1986年

図23, 28 : *Théodore Deck 1823-1891*, Musée du Florival, Guebwiller, 1997.

図24 : http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/theodore-deck_vasque_faïence_1867

図31, 33 : *Théodore Deck ou l'éclat des émaux 1823-1891*, cat. exp., Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1994.

図32 : *Céramiques japonaises, Un choix dans les collections du musée Cernuschi*, cat. exp., Musée Cernuschi, Paris, 2009.

図34 : 『日本陶磁全集26 古九谷』中央公論社、1976年

図36 : *Le Siam à Fontainebleau, L'Ambassade du 27 juin 1861*, cat. exp., Château de Fontainebleau, Fontainebleau, 2011-2012.

図37 : *La manufacture nationale de Sèvres, Parcours du blanc à l'or*, Charenton : Flohic Éditions, 1996.

図38 : *J. Vieillard & Cie*, par Jacqueline du Pasquier, Bordeaux : Mollat, 2002.

図39 : 三浦篤、『近代芸術家の表象』、東京大学出版会、2006年。

図40 : *Sèvres, Revue de la Société des Amis du Musée national de Céramique*, n° 20, 2011.

図41 : *Les vases de Sèvres, XVIII^e-XXI^e siècles*, Dijon : Éditions Faton, 2014.

図42 : 『世界陶磁全集22 ヨーロッパ』小学館、1986年

図44, 97 : 『セーブル陶磁名品展』図録、大丸東京店ほか、1987年。

図46 : *Rodin, Corps et décors*, Musée Rodin, Paris, 2010.

図47, 55, 56, 67, 70 : 『フランス印象派の陶磁器 1866-188、ジャポニスムの成熟』展図録、滋賀県陶芸の森陶芸館、2013-2014.

図48, 49, 51, 53, 57 : *Émaux atmosphériques, la céramique "impressionniste"*, cat.exp., Musée de la Céramique, Rouen, 2010.

- 図52 : *Céramique impressionniste*, cat.exp., Ancien Hôtel des Archevêques de Sens, Paris, 1975.
- 図54 : *Habert Dys, maître-décorateur*, par Henri Classens, Paris : H. Laurens, 1924.
- 図58 : *Camosine, Les annales des Pays nivernais*, n° 115, 2004.
- 図59-64 : *Jules Ziegler*, par Jacques Werren, Le Mans: Éd. de la ReINETTE, 2010.
- 図68 : *Visite du Musée national Adrien Dubouché*, Ballan-Miré : Éditions Art Lys, 1998.
- 図72 : *Lalique-Haviland-Burty, Portraits de famille*, Limoges : Ardents Éditeurs, 2009.
- 図73 : 『ジャポニスム』展図録、国立西洋美術館、1988年。
- 図74、76-79 : *Les Céramiques de Gauguin*, Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2003.
- 図75、80 : *Gauguin*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1989.
- 図81、83 : *Jean Carriès, 1855-1894, La matière de l'étrange*, cat. exp., Musée du Petit Palais, Paris, 2007-2008.
- 図84、86、88、92 : *Passion du Grès, L'École de Carriès 1888-1914 : Collection Leproust*, cat.exp., Palais Ducal, Nevers, 2001.
- 図85、87、89 : *Jean Carriès, 1855-1894, La matière de l'étrange*, cat. exp., Musée du Petit Palais, Paris, 2007-2008.
- 図90 : *George Hoentschel*, Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot, 1999.
- 図91 : *Satsuma de l'exotisme au japonisme*, cat.exp., Musée national de Céramique, Sèvres, 2008.
- 図95 : *Rodin : Les arts décoratifs*, cat. exp., Musée Rodin, Paris, 2010.
- 図96 : *La Décoration et l'Art industriel à l'Exposition universelle de 1889*, Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1890.
- 図98 : *Rookwood Pottery at the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2003.
- 図100 : *La Manufacture nationale de Sèvres à l'Exposition universelle de 1900*, Paris : Librairie centrale des Beaux-Arts, 1902.
- 図101 : *Le Musée national Adrien Dubouché, Limoges*, Paris : Fondation Paribas, 1992.
- 図102、103 : *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris : Action artistique de la ville de Paris, 2005.
- 図104、107 : *Sèvres 1900*, cat.exp., Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy, 1996-1997
- 図106 : *Paris : Les Expositions Universelles de 1855 à 1937*, Paris : Preses Franciliennes, 2003.

本稿は、科学研究費補助金基盤研究（C）[課題番号：24520105]の助成を受けた研究成果の一部である。