

当館寄託のエミール・ガレ陶磁作品 —作品調査報告と展示にむけての考察—

堀 真子

1. はじめに

本稿は、愛知県陶磁資料館に現時点で寄託されている7点のエミール・ガレ（1846-1904、フランス）の陶磁作品について、各作品の基本データ調査報告を第一の目的としている。

また第二の目的は、当館で開催中の常設展「世界やきものの旅」（註1）内におけるこれらの作品の展示を想定し、そこでの位置づけの一案を挙げる事である。この展示は日本をはじめ世界の陶磁史を通観する内容であるが、ガレの陶磁作品は基本的には西欧のジャポニスムからアール・ヌーヴォーへの発展の一部として据えることができる。ここに、さらに今回、同時代の日本窯業界がガレをどのように認知していたかを検証することによって、日本から西欧のやきものに向けられた目という矢印を追加してみたいと思う。

2. エミール・ガレ陶磁作品の概要

エミール・ガレの陶磁作品の大部分は、ファイアンスと称される軟質施釉陶器である。比較的多く見られるものは、鉄分が多く含まれる赤みの強い素地を用い、これに錫釉を薄めに施して素地の赤みを透過させたもので、これに染付、上絵、金彩、エナメル装飾「エモー・ビジュウ」などで加飾する。また、1889年パリ万国博覧会からは、ガレが「炆器タイプ」（註2）と呼んだより硬質の素材も使用開始している。

ガレの主導による制作のピークは1889年頃とされ、すでに19世紀より磁器の生産が伸びていた西欧において、ファイアンスを用いることは日用品ではない「一点もの」を作るための手段となっていたようだ。（註3）この時期のガレは日本人留学生・高島得三との交流を果たし、また1889

年のパリ万国博覧会には200点近くもの陶磁作品を出品するなど、特にジャポニスムの意匠の陶磁作品に最も意欲的に取り組んでいた。陶磁作品も、多様な装飾方法を用いて器形・モチーフ共にバリエーション豊かな展開がなされていたが、前述のパリ万国博覧会でガラス作品が陶磁作品を上回る評価を得たため、これ以降の制作と作品発表はガラスが主となっていく。(註4)

したがってガレ研究に関しては、現在もガラス作品が中心に置かれ、陶器作品はそれと並行した制作の事実は取り上げられるものの、創作段階としてはガラス作品の前段階に位置づけられている。ガラス素材の可能性を大きく広げ、世紀末の芸術の要求に類まれな合致を見せた表現を行ったガレのガラス作品は、彼の評価において主眼に置かれるべきものであり、筆者も異論はない。ただ、そのため陶磁作品については、その独自の魅力を愛好する者がいるものの、研究の面では少数にとどまっているのが現状である。

また、本稿の目的のひとつであるガレの陶磁作品の個々の制作年代特定に関しては、先行研究の進むフランスの研究者でも万国博覧会の出品作などを除いては、判断を下すのは困難であることを断っておく。理由として、陶磁作品は基本的に型を用いる成形であり、同時に複数の工場に発注されていたこと、また、ガレと工場主との訴訟問題等による工場の変更があった際にも型が引き継がれて人気のある商品のリバイバルも常に行われていたこと、さらに1903年のガレ工房の火災により多数の資料が焼失してしまったことがあげられる。

したがって年代特定の手がかりとなるのは、作品に付けられたサイン(ガレ直筆のサインのみを指すわけではないので厳密には「ガレ製」を意味する表記)のみである。先行研究によってサインは年代別に分類されているので、今回はこれらの研究成果に依ることにする。

3. 寄託品調査報告

作品1《デザート皿(アレゴリー:ベルト王妃)》(図1)

法量: 巾230

サイン: 高台内「gallè Nancy/Déposé」、「st, clément」

制作年代: 1870-1876年頃(サン=クレマン製陶所)

ガレの陶磁作品のうち、「アレゴリー」(寓話)とよばれる連作のひとつ。本作品は、サイン(図2)よりサン=クレマン製陶所製であり、ガレの陶磁作品としては初期のものと判断できる。(註5)

ガレ陶器における初期の主力事業は、父・シャルル=ガレから引き継いだ高級食器であり、その中の一群として1864年と1870年に制作された異なった2つの「アレゴリー」の連作がある。(註

6) これらの連作は、古いフランスのことわざや寓話集を引用し、その言葉から発想を得て動植物や風景などを寓意画的にあしらったセルヴィス（食器セット）で、多色の上絵で加飾したものが多い。シリーズを通じて、華麗ながらもどこか不安定さやはかなさを感じさせる神経質そうな文字や、細くうねるように伸びる植物、柔らかな身体の子虫などの描き方が特徴である。

本作品は「ベルト王妃が糸を紡いでいた古の頃」という格言がうねるリボンの中に表記され、細かな筆遣いで多くの色を用い風景・動植物が描かれている。なおガレによる下絵素描（図 3）がオルセー美術館所蔵となっており、その素描に関してフィリップ・ティエボー氏が 1870 年の連作の特徴である「豪華さと賑わい」（註7）を指摘している。また、同種絵付けの皿が個人蔵（図 4）で、同型・同種絵付けの皿がナンシー派美術館に所蔵されている。（図 5）（註8）本作品はオルセー美術館の素描から多少の省略がなされ、ナンシー派美術館所蔵作品ともわずかな相違はあるもののガレの指示から外れることなく仕上げられている。口縁部の凹凸の飾りや透かし部分にも丁寧な彩色が施されている。

製陶所のサインが入っていることで、「アレゴリー」の中でもサン=クレマン製陶所以後のリバイバル作品でないと判断できるため、ガレの陶磁作品の初期を語る資料になりうる。なお、上絵の擦り切れも確認できるので食器として実用された可能性が十分にあるが、飾り皿として額装されていた時期が長いと思われる。

作品 2 《兎置物》（図 6）

法量：巾 250 高 170

サイン：底部「E. gallè Nancy」

制作年代：1877-1884 年頃（ラオン=レタップ製陶所）

本作品はサイン（図 7）より、ラオン=レタップ製陶所製と推測される置物である。形としては、実際の兎に忠実な体つきを持っており、後ろ足を折って座り、頭部を左に向かって 90 度ひねって上を見上げる姿勢をとる。赤と白のガラスで作られた眼球がはめ込まれ、全体に貫入が入る白色の錫釉がかけられた上から、鮮やかな発色の青で 3 種類のハートと、2 重丸の文様がちりばめられ、透明釉を施して仕上げられている。黒で描かれた太い眉と髭が、写実的な兎にユニークな表情を加えている。

ガレの陶磁作品において、このような動物をかたどり、全面にトランプのハートをはじめとした幾何学あるいは動植物の文様をちりばめた置物（おもにマントルピース）は、国内外に多数存在が知られる。（註9）特に大い美術館所蔵の《黄地染付ハート猫》（図 8）のような猫のモデルは、フィリップ・ティエボー氏によって「ガレの陶芸作品全体において、最も広く出回ったモデルに間

違いなく入る」とされ、立つ・うづくまるなどの姿勢は「エジプトや中国美術」から、そしてちりばめられた文様は「日本からの影響をはっきりと表している」と指摘されている。(註10)

しかし兎のモデルについては、国外でも例が少なく、とくに本作品と同型のは筆者には現在確認できていない。また、本作品のハート文様はすべて特徴的な筆遣い（ハートの輪郭を3回に分けて描く）で描かれているのだが(図9)、同じハート文様でも画工や製陶所が異なれば筆遣いも変わるためか、同様の描き方の作品を見つけることができなかつた(図10)。もっとも留意すべき点は、サインの箇所である。本作品は、兎の後ろ右足部分にサインを入れているが、接地面に触れる箇所にサインがあることは通常は考えにくい。他のモデルを参照しても、後ろ足部分でも接地面を避けている(図11、図12などは釉薬部分にサインが見られる)。また付属の鑑定書についても、参考程度に捕らえておくべきものである。(註11)

ただし素地や錫釉、絵の具の発色などの基本的な素材は、他の多くのガレ作品と同様である。さらに、頭部のひねり方などが本作品と共通しているモデルがいくつか見受けられる事(図13)、また松江北堀美術館の《花模様の毛並みの猫》(1865年頃創作のモデル)(図14)で眼球のガラスをはめ込む部分(図15)に同様の石膏が使用されている事などを踏まえると、すぐさまガレ作でないか疑うことは難しい。

なお本作品の印象に大きくかかわるのが、兎に描かれた濃い眉である。もちろん実際の兎にはこのような眉は無いので、写実的な形状に付されると多少の違和感がある。しかし、ガレの置物の中にはこのようなキャラクター的な表情を与えられたものはかなりある上、松江北堀美術館の《海中文花器》(図16)に描かれる魚たちにも、同様の黒い眉が描き込まれていることを書き添えておきたい。

本作品をはじめ、ガレの動物の置物は、一見、彼の代表的なガラス作品のイメージから幾分離れたものであるかもしれない。やきものならではのはっきりとした絵の具の発色と筆で描かれた単純な文様、そして玩具的な顔つきなどは、確かに後のガラス作品には目立って見られない特徴である。しかし、ガレの創作の手法が、素材にかかわらず一貫して様式・時代・地域を越えたコンポジションであることを踏まえると、ガラス作品もこれらの陶製の置物も、断絶なく彼の創作の範疇に収まるといえる。

作品3《草花模様鉢》(図17)

法量：巾330 高120

サイン：高台内「Emile Gallè/Nancy/modèle et décor déposé / †」

制作年代：1877-1884年頃(ラオン=レタップ製陶所)

サイン（図 18）より、ラオン=レタップ製陶所製と判断される。本作品は、ガレの陶磁作品を代表する「伊万里写し」と呼ばれる一群に属する。貝とも植物の葉ともとれる有機的なゆがみと凹凸がつけられた深鉢に、染付・赤絵・金彩・アップリケで加飾されている。器壁は薄く、大きさのわりに手取りは軽い。類似の器形のガラス作品が、ポーラ美術館のコレクションに存在する。

（註12）

ガレの「伊万里写し」は1870年代から盛んに制作され、皿や高杯、インク壺や燭台、動物の置物まで様々な形状のものが存在する。文様は、日本から輸出された伊万里、九谷、薩摩などの色絵金襴手に見られる青海波、唐草文、幾何学文、草花文などを独自にアレンジして、西欧の伝統的な風景文や人物と組み合わせるものである。また、器面やアップリケの凸部分にスポンジで金をはたき、細やかな光沢のぼかしやハイライトの効果を与えることが多い。

「伊万里写し」は、作品によって筆遣いや色の濃さなどの違いが見られるものの、製陶所が変わっても基本的な色使いや文様のパターンは変更されず、ガラス作品にも広く展開されている。

本作品は、形状としては前述のガラスのほか、松江北堀美術館の《湖畔風景文鉢》（1876-1880年）（図 19）等に類する。文様としては、松江北堀美術館の《伊万里風鳥形置物》（1877-1889頃）（図 20）、《鳥型植込鉢》（1884年頃）（図 21）、《伊万里風装飾獅子型燭台一対およびテーブルセンター》（1885-89年頃）（図 22）、サントリー美術館の《植込み鉢（鳩）》など同一の文様が施されている。また、側面に赤絵で大きく描かれた水辺の風景は松江北堀美術館の《団扇形皿（日本的意匠）》（図 23）ほか多くの作品に見られるものと類する。このように、国内に存在する「伊万里写し」だけでも、その多くと共通する形状・文様を有しており、さらにアップリケがつけられるという一段と凝った装飾がなされていることから、ガレの「伊万里写し」の中でも良例のものといえるだろう。

作品 4 《蓮文水注》（図 24）

法量：巾 330 高 120

サイン：高台内「E † G déposè /Emile gallè à Nancy」

制作年代：1877-1884年頃（ラオン=レタップ製陶所）

サイン（図 25）からラオン=レタップ製陶所製と判断される。ガレの陶磁作品の中には持ち手のついた水注も存在するが、本作品のようにオーソドックスな形状は、オルセー美術館所蔵のガラス作品に類似のものが見られる。胴と脚部を別に型成形して接いでおり、器壁は薄く手取りは軽い。

加飾としては、型成形のあと素地全体に小さな凹みを施し、手づくねのような雰囲気を与えて

いるのが特徴である。濃い褐色の絵の具を満遍なく塗り、スポンジで金絵具を薄くはたいている。器面に沿って絡み合う2本の蓮の花は、周囲を彫り込んで（あるいは型押し）、立体感を持たせている。同様の装飾が松江北堀美術館の《蓮文扇形植込鉢》（1877-1884年頃）（図26）と《こおろぎ文容器》（1884年頃）（図27）、ヤマザキマザック美術館のコレクションなどみられるほか、同類の深鉢などが海外に存在し、ガラス作品もある。蓮の輪郭や葉脈は、はっきりとした金で縁取られ、漆の高蒔絵から発想を得ていることが推測される。

本作品は、器面全体に非常に細かくぼかされた金彩が、つややかな器面とあいまってラスタースタイルあるいは濃色のガラス器を思わせるのが特徴である。「伊万里写し」などでハイライトとして用いられる金彩とは異なり、ここでは器面そのものの作りこみが行われていると言えるだろう。

作品5《三日月文型花器》（図28）

法量：巾240 高264

サイン：底面「E gallè Nancy」

シール「GALLÉ・PARIS・□□□」（□□□部分は欠損）

制作年代：1877-1884年頃（ラオン=レタップ製陶所）

日本の兜の前飾りを思わせるような、三日月を3つ組み合わせた変形花器。サイン（図29）より、ラオン=レタップ製陶所製と判断される。三日月はそれぞれ、藍色の地に唐草文、白色の地に笹葉文、淡いグリーンの地に星と雲、という異なる文様が描かれている。側面および裏面は明るい褐色で均一に塗られており、裏面にはスポンジで金彩が等間隔に付けられている。器の内側は水色の絵の具を筆とスポンジで施している。器面全体は厚い透明釉で仕上げられている。

この大胆な器形のみでも十分に印象強いのだが、本作品で際立っているのは、前面に貼り付けられた一輪の枝葉付の花のレリーフである。しっかりとした質量をもって写実的な枝ぶりが形作られており、葉は濃い黒から緑のグラデーションで塗られ、金彩で葉脈が描かれている。また垂れ下がる四弁の花も、花芯までボリュームをもって形作られ、花卉の先にはたつぷりと金彩が施される。

類似作品としては、器形の発想と大きさから、松江北堀美術館の《星型花器》（図30）、《植込鉢（日本的意匠）》（図31）などが挙げられる。いずれも型成形の特長を生かしたシャープな器形の例である。

また、立体的な花のレリーフが用いられる作品は、同美術館の《花付鉢》（図32）や飛騨高山美術館のコレクションにも見られる。これらのレリーフは透光性の無い陶磁作品においては、ガラス作品の同様の装飾に比べ、やや硬く重たい印象を与える。しかし、そこで本作品や松江北堀

美術館の《花付鉢》において注目したい点は、レリーフに用いられる金彩である。技法としては、ガレの金彩は蒔絵風に用いられる際の「archève」と、レリーフなどに奥行きを持たせる際の「relevés」の2種に分けられる(註13)が、本作品では後者が効果的に用いられているのである。花卉の先や口縁など、最も立体的なところあるいは作品の輪郭に、たつぷりと光を反射するほどの金彩が施され、ここに透光性を持たせようとしている意識があるように思われるのである。作品4《蓮文水注》では、金彩は器面に光をもたらずよう使用されていたが、本作品の例も合わせると、ガレがガラス素材を選択したことについて、他の多くの理由に加えて一つの推測が浮ぶ。詳しくは後述するが、ガレのガラス作品においても多用されていく立体的装飾の視覚面での特長は、濃密な色彩の中にほのかに射す光であり、陶磁作品の金彩は、これを目指す過程での試行のひとつだったとも言えるのではないだろうか。

作品6《風景花虫文筒型水指》(図33)

法量：巾107 高200

サイン：高台内「Emilè gallè à Nancy/E † G dèposè」

制作年代：1879-1889年頃(ラオン=レタップ製陶所)

サイン(図34)からラオン=レタップ製陶所製と判断される。胴部を四方からへこませ、器形にゆがみを持たせた筒型の器。本作品の寄託時には塗り蓋が添えられており、水指に見立てて使用されていたようだ。

側面全体および内側までを褐色で丁寧に塗りつぶし、高台は金で塗られている。蝙蝠型と花型のカルトウーシュ(抜き窓)を貼り付け、その周囲を蝙蝠型は黒、花型は金で縁取っている。蝙蝠型(ただし類作を見ると天地逆)のなかには西欧の水辺の風景と人物が多色エナメルで描かれ、風景の樹木部分は立体的に絵の具を盛るなど凝っているが、少々荒い筆遣いであり水辺の人物の動作も不明瞭である。花型の方には10枚の羽を持つカゲロウと植物が同じく多色エナメルと金彩を用い、こちらは細やかな筆致で描かれている。

この花型のカルトウーシュ部分の下絵素描はオルセー美術館に所蔵されており、画家ポール・デセルのサインが添えられている。(図35)したがって本作品のデザインとしては、この画家がガレと共に仕事をした1870年から1880年にかけてのものだと判断できる。全体は透明釉を厚く施し、つややかに仕上げている。

本作品は、松江北堀美術館の《花器(フジヤマ)》2点(図36)をはじめ、ポーラ美術館、ナンシー派美術館などにも類似作品が所蔵されており、これら「褐色地にカルトウーシュ」の一群に属するものである。先述したように筆致が多少荒いことや、器形・加飾とも比較的シンプルで

あることから、一群の中でも量産に相当するレベルのものと考えられる。

「褐色地にカルトゥーシュ」のデザインについては、松江北堀美術館の《花器（フジヤマ）》について解説しているフィリップ・ティエボー氏によれば、「…ガレがこれら2点の作品に施されたものと同じような装飾や構成方法を使った、ひょっとしたら使いすぎていたと言ってもいいのは、特に1876年から1881年にかけてのようで…」(註14)、特に日本のモチーフを多用していた時期のものとされている。カルトゥーシュの内側の部分のみを拡大したかのような作品も存在し(松江北堀美術館所蔵《動物型水指》1884年頃(図37))、同作も凹凸やゆがみをもたせた器形が日本の陶器を思わせる。この時期、ガレ家は父シャルルの代から18世紀様式の食器を中心に共同生産を進めていたサン=クレマン製陶所と関係を解消し、ラオン=レタップ製陶所での生産を始めた頃である。先述の画家ポール・デセルの貢献もあった。

つまり、本作品は、「1884年には「額に汗して、決して日本風にはしることなく、フランス風の様式化につとめよ」という掟を自らに課すようになるほど」(註15)であったくらいに、顕著な日本風装飾を用いる段階でのガレのジャポニスムが、作品の見た目にもっとも豊かに現れていた時期の一例とすることができるだろう。

作品7《陶器水指》(図38)

法量：巾128 高185

サイン：高台内「E. G. / Emile Gallé à Nancy」

制作年代：1879-1889年頃(ラオン=レタップ製陶所)

作品6《風景花虫文筒型水指》と同時期の制作と推測される花器である。サイン(図39)よりラオン=レタップ製陶所製と判断される。こちらにも寄託時に塗り蓋が添えられており、水指に見立てられていたようだ。

柘榴の実、あるいは開きかけた四弁の花のつぼみを思わせる器形で、側面を2箇所へこませている。同器形で作品6《風景花虫文筒型水指》と同様の加飾を施された作例も存在する。(図40)松江北堀美術館の《花器(フジヤマ)》2点にも見られるおがくず状のレリーフが側面に施され、全体は柔らかな白色の釉薬で覆っている。レリーフ部分は釉薬の下の素地の色が透けて淡いピンク色となっていて、ガレの用いた素地と錫釉が良く生かされた色彩が特徴である。さらにこのレリーフ部分にはスポンジで金彩が施されており、さらに軽やかな印象になっている。

作品6《風景花虫文筒型水指》も側面を丸くへこませていたが、本作品はへこませた部分の1箇所をおがくず状のレリーフで囲み、窓枠を形作っている。片面は水彩画風の淡い色彩で水辺に咲く草花を大きく描き、もう片面とおがくず状レリーフで囲まれた枠の中にはそれぞれ冬の水辺

の情景を描いている。雪の部分の白絵の具は盛り上げている。3つの絵とも細やかな筆遣いで、絵の具の混色やぼかしを多用し、丁寧に描かれている。松江北堀美術館の《三角形の切り口の花器》(図 41) や《植込鉢 (タケ)》(図 42) などにも、同様の丁寧な筆致の風景と草花文が認められる。

本作品は絵のモチーフが西欧風の風景と、ガレの植物学的興味が現れた花のクローズアップであるためか、作品 5《三日月文型花器》のような日本的装飾への強い傾倒は感じられない。花の形そのもので器をかたどっていく手法や、器面を覆うかのような大きくクローズアップされた草花は、この後ガラスでより明らかになるアール・ヌーヴォーの造形への布石のように思われる。

4. 小括

陶磁作品変遷からの一考察：透光性への意識、ガラス素材選択の理由について

以上、当館の寄託品 7 点を取り上げてきた。ガレの陶磁作品の初期からおおよそ 1889 年前までのモデルがあり、次のように鈴木潔氏が指摘しているガレの魅力のとおり、それぞれが彼の特徴的な（植物学者の眼としてや、ジャポニスムの先導者として）発想に基づいたモチーフや装飾文様の選択が見られるものである。

「ガレは皆が知っている形や文様を再構成し、取り合わせの妙で意表をつく技を披露した…(中略) …デュブッシュェが指摘したように、初期のガレのデザインは、引用された歴史的な様式が風変わりな方法でアレンジされ、奇抜さや豪快さと共に、どこか人懐っこい風情を備える魅力を放っていた。」(註16)

そして同時に、セルヴィスや置物といった伝統的な器形から、次第にガレの独自性が強くみられる大胆な器形への展開、さらに装飾方法の開拓の成果を追うことができるものであった。

さて作品紹介部分でも少し触れたが、筆者には、ガレが開拓していった陶磁作品の装飾法に、透光性への意識すなわちガラス素材の選択の理由のひとつが見られるように思われる。この点について、わずかであるが考察を添えておきたい。

1889 年前後から 1890 年代にかけ、ガレの陶磁作品には前述のとおり「炆器タイプ」の素地が登場し、また大きく 2 つの装飾方法が主流となる。ひとつめは、精密なエナメル装飾「エモー・ビジュウ (宝石七宝)」をふんだんに用いたもの。松江北堀美術館の《三つ葉形の杯》(図 43) などがその例である。これはガラス作品にも多用される。2 つめは、器面を流れ混じり合う釉薬そ

のものを見所とする、いわゆるアール・ヌーヴォー陶磁器に特徴的な釉技を用いたものである。これは19世紀末から20世紀初頭にかけて西欧から登場した、個人の表現としての陶磁制作を行う陶芸家たちが盛んに開発し、世界的な流行となってゆくものである。松江北堀美術館の《施し物袋型植込鉢》(図44)、さらに前者のエナメル装飾と合わせた《海中文花器》などがあげられる。

同時に器形も、動物や月・星といった完結した存在をそのまま置物や器の形に採用することは当初から行われているが、作品7《陶器水指》のようにモチーフの一部を切り取り、有機的な曲線を強調したもの、あるいは釉技の妙を強調できるシンプルながらも強い曲線を持ったものが多く登場するようだ。

透光性への意識について話を戻すと、前者のエナメル装飾は、特にぶっくりとしたガラス部分を作るように仕上げている。こうすると、まさにガラスビーズのように表面でも光を反射しさらにガラスの内面にも光を溜め込むようになる。また、後者の装飾法は、乾隆ガラスへの接近と着色ガラスへの意識が指摘されている(註17)。流れる釉同士の立体的な重なりによって、着色ガラスの層が持つような、深く柔らかな光を得ることを目指しているようだ。

同時代のアール・ヌーヴォー陶磁器が、陶器こそがもつ窯の可能性を追求した陶磁器の新たな技法を突き詰める仕事に進んでいったのに対し、ガレは主題の表現に重きを置くため、目指す視覚的効果が異なっていたのだろう。ひねる・うねるなどの形作りが素材の特性に合い、異なる色彩を重層させてゆくことが得意なガラス素材は、生き物の瑞々しい生命力を、光によってより写実的あるいは幻想的にも現すこともできる。(註18)

ガレは、まずは陶磁作品における金彩の駆使によって、これらの視覚的な効果を持たせることを試みたのではないだろうか。作品4《蓮文水注》や類似作に見られる素地そのものの視覚的効果の追求や、作品5《三日月文型花器》と作品7《陶器水指》の立体部分への金彩の施し方には、理想を追求するガレの軌跡が見出せるのである。

陶磁作品とガラス作品を並行して制作していたガレは、ついに1901年には陶磁作品の新たなモデル制作を止め、1900年パリ万国博覧会後の注文が殺到したガラス制作に専念することになる。当館の7点の作品からは、そこに至るガレの創造の変遷を順にたどることができる。

5. 同時代の日本窯業界におけるガレ認知について

(1) 世界のやきものを繋ぐ道のひとつとして

ここからは、当館の常設展示「世界やきものの旅」に展示する際にこれらガレの陶磁作品がどのように紹介できるか、一案を挙げてみたい。

ここでは西欧の陶磁史からではなく、ガレと同時代の日本窯業界に注目してみる。なぜなら、同展示に並ぶ西欧陶磁は、多くが独立行政法人産業技術総合研究所中部センターの寄託品であり、明治～昭和初期にかけての日本窯業界の目標としていた陶磁の姿およびその移り変わりが把握できるものとなっているからである。(註19) 日本の原始陶磁からスタートし、20世紀初頭の欧米陶磁までを通観する展示の最後において、近代の日本が国を挙げて欧米の陶磁器を目標に据えた事実を添えることは、またひとつ展示の中にやきものを繋ぐ道を描くことができるだろう。

(2) 『大日本窯業協会雑誌』に見るガレ紹介

さて、1970年代以降の日本人のガレ好きは、全国の展覧会の開催数とその人気ぶりからすでに自明の事だが(註20)、さかのぼること数十年、19世紀末から20世紀初頭、ガレの存在は日本窯業界にどのように認知されていたのだろうか。

ガレのガラス作品は、多くの論考に違わずガレの創造に最も適した素材であったため、非常に多くの意義を持つ一群になったのであろう。1882年の評論において、すでに母国でガレはガラス作家としての評価がまずなされている。(註21)そして結論から述べてしまえば、同時代の日本窯業界においても、ガレはガラス作家として紹介をされているのである。

今回は、1892(明治25)年創刊の『大日本窯業協会雑誌』の記事に、日本窯業界でのガレ紹介を追ってみた。同誌は、明治・大正期の日本窯業界の様子を知る重要な手がかりとして、近代陶磁研究においては常に参照される資料である。窯業協会が刊行していた月刊誌であり、日本全国に通信員を配置、新聞記事や海外留学生が政府機関に提出した報告書の引用なども行っていた。各産地の景況や展覧会のレビューに加え、西欧の製陶所のレポートや国内の新技术報告など多岐にわたる内容を掲載しており、窯業関係者には必読の雑誌であっただろう。おおよそ大正初期まで、陶磁器の分野(セメントや衛生陶器等以外)は同誌の掲載記事の中心であった。

さて、同誌の誌面において、ガレの名前は次の3号に見ることができる。

- ・1901(明治34)年7月号(通号107):「窯業彙報(商品陳列館の新列品)」
- ・1902(明治35)年10月号(通号122):
「千九百年佛国巴里萬国博覧会報告抜粹(承前)・各国窯業品の景況(1)佛国」
- ・1903(明治36)年8月号(通号132):「玻璃工業の進歩に就て 平野耕輔」

まず、1901(明治34)年7月号(通号107)の記事については、花井久穂氏が農商務省商品陳列館での板谷波山の研究活動を含めて取り上げている。(註22)農商務省商品陳列館(図45)は政府の殖産興業の実践的機関としての役割を担うべく、1897(明治30)年に東京に建設された機関である。国内外のあらゆる“商品”を収集公開し、国内の製造者には海外産の参考品を、海外からの視察者などには国内産品を紹介することを目的としていた。(註23)しかしそこに収集され

ていた多種多様なアール・ヌーヴォー陶磁器は、板谷波山によって熱心にスケッチされていたように、日本の陶磁器におけるアール・ヌーヴォーの学習源ともなっていた。ここにガレのガラス作品も参考品として購入されていたのである。

続いて1902（明治35）年10月号（通号122）の記事は、1900（明治33）年パリ万国博覧会の各国展示の詳細なレポートである。この中のフランスの展示紹介にて、陶磁器はセーブル製陶所を筆頭に、エドモン・ラシュナル（1855-1948、フランス）の釉薬技法などが注目されている。ガレは「ナンシー市波璃製造家」として「同氏が名誉を博したる多層の波璃器の外 打鑿及び彫刻波璃器の驚くべきもの」、「ヴニールモザイク（嵌込波璃）と称する奇抜のもの」、「臘を以てつくりたる多数の花の試作」（註24）を出品したとレポートされている。これらはまさにガレが大成功を収めた数々のガラス作品を指している。この万国博覧会には陶磁作品も出品されていたのだが、複製品が中心であったためか、日本人記者の注目を集めることは無かったようだ。この万博の翌年、早速ガラス作品が商品陳列館に収集された。

そして、1903（明治36）年8月号（通号132）の記述は、東京高等工業学校で窯業化学系の教鞭をとった平野耕輔が、窯業協会に総会において行った講演「波璃工業の進歩について」の内容をまとめた記事である。平野は、欧米ではガラス製品が日常品そして美術品として広く浸透していることを挙げ、具体的な技術について詳細な報告を行っている。そのなかで「随意に成形」が容易なガラスは、その特性を生かして様々に「装飾する事が出来ますから 近頃は美術的装飾品として非常に進歩致し 陶磁器と其の位置を争うようになったと述べている。（註25）そのようなガラス作家の代表として「佛国のガルレー（※原文ママ）」を挙げている。

以上のように、ガレの名前が誌面に載るのは、1900年パリ万国博覧会後であり、その評価も西欧での賞賛に従うものであった。同時代の日本国内でのガレ認知は、この万博後に急速に「ガラス作家」として広まるのだろう。陶磁作品の制作者としては、制作のピークを過ぎていた時期でもあるため、国内で多くの人に向かって紹介された可能性は低いと推測できる。

（3）農商務省商品陳列館の収集について

ガレの陶磁作品の国内における存在は、記録としては今回見つけられなかったが、先述の農商務省商品陳列館には並んでいた可能性は捨てきれないし、当時参考とされた西欧陶磁がガレの陶磁作品とまったく類さない種のものであったとは言えない。大量生産の磁器工場やラシュナルに代表されるアール・ヌーヴォー陶磁器に大いに注目をしているものの、同時代の西欧のファイアンス類についても、日本人はおそらく廉価な普及品の参考として目を向けていたのである。最後に、この点について触れておく。

農商務省商品陳列館の収集品の大半は、1923（大正12）年の関東大震災によって失われてしま

ったと考えられる（図 46）が、幸運にも 1987（明治 30）年同館の設立の年に、蔵品としていた外国産陶磁器の一部が、同年 5 月に開館したばかりの帝国京都博物館に移管されていた。（註26）その移管品は、現在京都国立博物館に 17 点所蔵されており、この中にはドイツやフランスの磁器皿と共に、ガレの陶磁作品に類すると言える陶製の置物や小壺などが含まれているのである。

たとえば、《色絵桜花文罌壺》（図 47）は、松江北堀美術館の《四連容器（ざくろ形）》（図 48）の類例だろう。また、《色絵巢籠り蛇花盛器》（図 49）や《色絵巻貝形杯》（図 50）、《色絵草花文置物》（図 51）、《色絵百合文置物》（図 52）などは、いずれも小ぶりで量産品であると思われるが、鮮やかな色彩で仕上げられた立体的な器形が、置物などのガレ作品に類するものといえる。1 万点を超える農商務省商品陳列館の収集品の中に、これらの類品に混じってガレの陶磁作品が存在しても違和感は無いだろう（ただし、ガレの陶磁作品の価格が一段と高いものであれば、収集対象とならない可能性もある。同館は、その設立目的から汎用品レベルのものを主に収集していたからである）。

これらの類似は当然のことながら器形や色使いにおいてのみの事であり、仮に同館にガレの作品があったとしても、ガレの創造における発想や表現への理解があつての収集でないことは注意しなければならない。日本が外貨獲得の手段として、海外に“売れる”製品を作ることが急務であった当時、同館の備品はあくまで殖産興業における参考品だったのである。したがって、展示の中の 19 世紀末～20 世紀初頭の西欧陶磁に、このような日本のまなざしを付加して紹介するとすれば、ガレの陶磁作品は同様の期待を受けた対象のひとつとして位置づけられるだろう。

6. むすび

本稿では、当館寄託のエミール・ガレの陶磁作品について、作品紹介と展示における位置づけの一案を挙げることを目的に論を進めてきた。寄託品 7 点については、これらの作品で、ガレの陶磁制作の初期～盛期までの変遷をカバーすることのできるコレクションであると言えることが明らかになった。

また、ガレの陶磁作品が、当館の現在の常設展でどのような位置におくことができるかの考察については、本稿では同時代の日本窯業界でのガレ認知の検証を試みた。しかし、これは甚だ不十分な点が多いままとまっている。ガレのジャポニズムの源泉となった日本のやきものは、明治・大正にかけて、今度は西欧のやきものを目標として制作の体制と価値観の大きな変革の時期を迎えた。その中で、世界的な流行の様式の頂点にあつた「波璃製造家」ガレの陶磁作品は、果たして様々な立場の日本人の目にそれぞれどのように写つたのか、どのような影響をもたらした可能

性が考えられるのか、より多くの資料にあたった多角的な検証が必要である。

本稿執筆にあたり、中村進氏、野依秀行氏に格別のご協力・ご助言を賜りました。記して感謝申し上げます。

註

註1 2010年7月3日（土）より開催中の常設展「世界やきものの旅—日本、中国、韓国、東南アジア、中近東、ヨーロッパ、アメリカ」。開催趣旨は以下のとおり。

「日本（第3展示室）を中心に、中国（第4・5展示室）、韓国、東南アジア、中近東、ヨーロッパ、アメリカ（第6展示室）など世界各国の陶磁器を展示し、世界的規模での陶磁器の歴史を通観します。」

愛知県陶磁資料館「2010年4月-2011年3月 年間展示案内」より抜粋

註2 ただし、鈴木潔氏は次のように指摘している。

「炆器は1200-1300℃で焼成するが、ガレの窯では高温焼成ができず、実際は軟質陶器で炆器風の効果を持たせたものだった」

鈴木潔「若き日のガレの躍進と陶芸作品の魅力」、『エミール・ガレ 陶器のジャポニスム—フランスに花開く日本の美—』、2009、ふくやま美術館、14項

註3 Philippe HUSSON, “Aspects techniques”, la céramique de Gallè, Musée de l’Ecole de Nancy, ガレの陶磁作品の技術については、上掲の文献および次を主に参照した。

フランソワ・ル・タコン「陶工 エミール・ガレ」、『エミール・ガレ その陶芸とジャポニスム』、2003、平凡社

鈴木潔「若き日のガレの躍進と陶芸作品の魅力」、『エミール・ガレ 陶器のジャポニスム—フランスに花開く日本の美—』、2009、ふくやま美術館

註4 山根郁信「エミール・ガレの陶芸とジャポニスム」、『エミール・ガレ その陶芸とジャポニスム』、2003、平凡社、99項

註5 同製陶所は、ガレの父・シャルルがガレ家の経営主だった1864年頃から共同生産を始め、1876年には関係を解消したとされる。ガレ家は陶磁作品の製造を計8箇所手がけており、サン=クレマン製陶所は初期の製陶所になる。

註6 フィリップ・ティエボー、与謝野文子監修『ガレの素描 —エミール・ガレとその工房—』、1988、求龍堂グラフィックス、20項

およびフランソワ・ル・タコン「陶工 エミール・ガレ」、『エミール・ガレ その陶芸とジャポニスム』、2003、平凡社、52項に詳しい。

註7 フィリップ・ティエボー、与謝野文子監修『ガレの素描 —エミール・ガレとその工房—』、1988、求龍堂グラフィックス、22項

註8 ただしこの作品はサインが1879-1889年使用のものであるため、サン=クレマン製でない判断される。

註9 国内では、大—美術館所蔵品のほか、旧ルイス・C. ティファニー美術館の所蔵などがある。

註10 フィリップ・ティエボー「ガレの陶芸：革新された伝統 La céramique de Gallè : une tradition renouvelée」、『エミール・ガレ その陶芸とジャポニスム』、2003、平凡社、22-23項

註11 サイン箇所と鑑定書の扱いについては、野依秀行氏にご教示をいただいた。

註12 この類似作品については、中村進氏にご教示をいただいた。

註13 Philippe HUSSON, “Aspects techniques”, *la céramique de Gallè*, 1984, Musée de l’Ecole de Nancy

註14 フィリップ・ティエボー「ガレの陶芸:革新された伝統 La céramique de Gallè: une tradition renouvelée」、
『エミール・ガレ その陶芸とジャポニスム』2003、41 項

註15 フィリップ・ティエボー「ガレの陶芸:革新された伝統 La céramique de Gallè: une tradition renouvelée」、
『エミール・ガレ その陶芸とジャポニスム』2003、平凡社、41 項

註16 鈴木潔「若き日のガレの躍進と陶芸作品の魅力」、『エミール・ガレ 陶器のジャポニスム—フランスに花開く日本の美—』、2009、ふくやま美術館、12 項

註17 『エミール・ガレ 陶器のジャポニスム—フランスに花開く日本の美—』、2009、ふくやま美術館、82 項

註18 ガレの開発したガラス技法による「不規則性が視覚的な生気の源泉となった」効果については、フィリップ・ティエボー氏が指摘している。また同氏は、ガレ自身の言葉を取り上げ、逆に「…芸術作品となるのに不可欠な抽象化を施すため、観察した対象に対して適度な距離を置く必要がある。」とも言い、彼が過度の科学的描写には注意を払っていたこと、そして「ガレが自らの観念や感覚を物質的に表現するため」のガラス素材であったことを強調している。

フィリップ・ティエボー著、鈴木潔監修『エミール・ガレ—ガラスの詩人』、2004、創元社

註19 これらの寄託品については、『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』、2009、愛知県陶磁資料館において、研究成果を発表している。

註20 花井久穂「日本のガレ受容をめぐる3つの種子—日本人のガレ好きはいつから始まったのか?」、『ガラスの植物学者 エミール・ガレ展』、2009、茨城新聞社

註21 フィリップ・ティエボー著、鈴木潔監修『エミール・ガレ—ガラスの詩人』、2004、創元社

註22 板谷波山は、1907（明治40）年に農商務省商品陳列館を訪れた際、スウェーデンのロストランド製陶所、デンマークのケーラー製陶所をはじめ、西欧各国の陶磁器をスケッチしている。このことについては、下記の文献に詳しい。

花井久穂「日本のガレ受容をめぐる3つの種子—日本人のガレ好きはいつから始まったのか?」、『ガラスの植物学者 エミール・ガレ展』、2009、茨城新聞社

註23 この機関については、以下の資料に設立・収集・陳列の基本情報が記されている。

農商務省商工局『農商務省商品陳列館報告』、1897、農商務省

農商務省商工局『農商務省商品陳列館案内』、1900、農商務省

また、同館は定期的に機関誌『農商務省商品陳列館報告』を発行し、新収集品を紹介していた。『大日本窯業協会雑誌』の記事は、この機関誌を転載したものである。

註24 窯業協会『大日本窯業協会雑誌』通号122、1902、大日本窯業協会事務所

註25 窯業協会『大日本窯業協会雑誌』通号132、1903、大日本窯業協会事務所

註26 このことについては、以下の展覧会図録および尾野善裕氏の研究報告に詳しい。

京都国立博物館『修好通商条約締結150周年 憧れのヨーロッパ陶磁—マイセン・セーブル・ミントンとの出会い—』、2008、読売新聞大阪本社

尾野善裕「帝国京都博物館の西洋陶磁収集」、『学叢』第31号、2009

参考文献

- 窯業協会『大日本窯業協会雑誌』、1892～、大日本窯業協会事務所
- 農商務省商工局『農商務省商品陳列館案内』、1897、農商務省
- 農商務省商工局『農商務省商品陳列館案内』、1900、農商務省
- La céramique de Gallè*, 1984, Musée de l' Ecole de Nancy
- Les dessins de Gallè*, 1993, Réunion des musées nationaux
- OEUVRES D' ART PAR EMILE GALLE*, 1999, POULAIN & LE FUR
- フィリップ・ティエボー、与謝野文子監修『ガレの素描 -エミール・ガレとその工房-』、1988、求龍堂グラフィックス
- 山根郁信監修『エミール・ガレの陶芸』、2001、松江北堀美術館
- フィリップ・ティエボー、フランソワ・ル・タコン、山根郁信『エミール・ガレ その陶芸とジャポニスム』、2003、平凡社
- フィリップ・ティエボー著、鈴木潔監修『エミール・ガレ -ガラスの詩人』、2004、創元社
- 岡部昌幸監修『ジャポニスムのテーブルウェア—西洋の食卓を彩った“日本”—』、2007、産経新聞大阪本社
- 京都国立博物館『修好通商条約締結 150 周年 憧れのヨーロッパ陶磁 —マイセン・セーブル・ミントンの出会い—』、2008、読売新聞大阪本社
- 愛知県陶磁資料館『ジャパニーズ・デザインの挑戦 産総研に残る試作とコレクション』、2009、愛知県陶磁資料館
- 茨城県陶芸美術館『ガラスの植物学者 エミール・ガレ展』、2009、茨城新聞社
- 尾野善裕「帝国京都博物館の西洋陶磁収集」、『学叢』第 31 号、2009、京都国立博物館
- 鈴木潔「若き日のガレの躍進と陶芸作品の魅力」、『エミール・ガレ 陶器のジャポニスム—フランスに花開く日本の美—』、2009、ふくやま美術館
- ヤマザキマザック美術館『ヤマザキマザック美術館[工藝]』、2010、ヤマザキマザック美術館