



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

今井, 祐子

(Citation)

表現文化研究, 9(1):43-64

(Issue Date)

2009-11-13

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002902>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002902>



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

Ernest Chaplet and Art Nouveau: Mastery over Glaze in the Century of Science

今井祐子 Yuko Imai

概要

19世紀末に脚光を浴びたアール・ヌーヴォー陶磁器は、過去を凌駕する新しい表現を求める気運の中でヨーロッパに誕生した新しい芸術的な陶磁器である。本稿は、その代表的な作陶家として知られるエルネスト・シャプレ(Ernest Chaplet, 1835-1909)の作品に見る豊かな釉薬表現に着目し、その生成過程および意味するものを考察することを目的としている。

19世紀のフランスでは、セーヴル製陶所の化学者たちによって陶磁器に関する科学的研究が進められたが、本稿では、彼らの研究を考察することによって、当時のフランスでは中国磁器の上に見る豊かな釉薬表現に触発されて、それと同様な釉薬をフランス産の磁器の上にも施そうとする目的で釉薬および磁器素地の研究が進められていたこと、ならびにそれが十分な成果をあげていたことが分かった。また、1880年以降のシャプレの作品の考察からは、この作陶家も中国磁器に魅せられて化学者たちの研究成果を参考にしながら釉薬の研究に励んだが、最終的には彼自身の経験から中国磁器には見られない独自の釉薬表現を獲得していったこと、そしてその釉薬が自然界の動植物や鉱物を想起させる自然主義の表現であることが分かった。

科学の世紀とされる19世紀は、さまざまな分野で科学技術の発展の恩恵を受けているが、それは陶磁器においてもあてはまる。本稿の考察では、シャプレのアール・ヌーヴォー陶磁器に見る釉薬の生成に19世紀の科学が関係していること、ならびにその釉薬がシャプレの自然主義を体現していることが確認できた。

キーワード: 視覚文化、アール・ヌーヴォー、フランス、陶磁器、セーヴル、エルネスト・シャプレ、自然主義

Abstract

The Ceramics Art Nouveau are really artistic ceramics which were created at the end of the 19th Century by artists trying to find new expressions superior to those of the past. The purpose of this paper is to examine the formation and the latent significance of the highly original glaze made by Ernest Chaplet (1835-1909), who is one of the representative ceramic artists of Art Nouveau in France.

In the France of the 19th Century, the national manufactory of Sèvres promoted chemical studies pertaining to ceramics. This paper examines the chemical studies at this manufactory and makes clear that chemists studied the composition of the glaze and biscuit for ceramics in order to make it possible to decorate French porcelains with beautiful glaze like that of Chinese porcelains, and that their studies obtained good results.

Also, this paper examines the works of ceramic art made by Ernest Chaplet after 1880 and makes clear that Chaplet was also enthralled by the beauty of the glaze on the Chinese porcelains moreover, he put the glaze into practice with the help of the results of chemical research then, finally he procured a highly original glaze from his own experiences, and that his novel glaze had original qualities expressive of a naturalism which can represent mineral textures and botanical or animal epidermis.

The 19th Century is the century of science and positivism, so in those days people benefited from science and technology in many spheres, including ceramics. This paper verifies that Chaplet's glaze was related to the science of the 19th Century, and that it was this glaze which embodied the naturalism of Ernest Chaplet.

Keywords: Visual Culture, Art Nouveau, France, Ceramics, Sèvres, Ernest Chaplet, Naturalism

1. はじめに

18世紀のヨーロッパでは、オランダ東インド会社などによってもたらされた中国や日本の磁器に触発されて、磁器の製法に関する研究が進められた。それ以前は磁器の生産に必要な材料や技術は全く知られていなかったが、18世紀初頭にドイツで磁器の焼成が成功した後、芙蓉手の染付磁器や、古伊万里ないし柿右衛門様式の色絵磁器を手本にして、ヨーロッパ各国で磁器の生産が行われるようになった。時代が下って19世紀に入ると、博覧会の開催などによって、それまで以上に多様な極東陶磁器が知られるようになり、ヨーロッパで生み出される陶磁器には新たな極東趣味が顕在化する。そのあり様をつぶさに見ていくと、形態や意匠などの見地からさまざまな極東趣味を指摘することが可能であるが、その中でとりわけ注目に値するものとして豊かな釉薬表現がある。

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」と呼んだが、同世紀のセーヴル製陶所では、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(Alexandre Brongniart, 1770-1847)のてこ入れにより、材料や技法など陶磁器にまつわる様々な科学研究が行われ、現代のセーヴル磁器につながる極めて重要な成果をもたらしている¹。セーヴルの化学者たちによって進められた研究では、釉薬も重要な研究対象であったが、数ある釉薬の中で彼らの探究心を最も高揚させたのは、「銅紅釉(日本では、辰砂釉とも呼ぶ)」と呼ばれる銅を発色原料にして得られる赤い釉薬であった。美しい赤色を呈するその釉薬は当時の作陶家や愛陶家を魅了したが、理想の赤色を得ることは至難の業であった。19世紀フランスの作家ギュスターブ・フローベール(Gustave Flaubert, 1821-1880)の小説『感情教育』(1869)には、その困難さを伝えるかのような興味深い描写がある。それはこの小説の登場人物のひとりである陶器商ジャック・アルヌーが、パリ北方にある小都市クレュに彼が持っている工場で陶器を製造する次の描写である。

アルヌーは工場でたいそう苦心していた。シナ陶器の赤絵をつくろうと一生懸命なのだが、彼の色は焼けないうちに消えてしまった。陶器にひびの入らぬように陶土に石灰をまぜてみたが、それでも大部分は毀れてしまい、素焼の上に塗った彩色のうわ薬が泡立ち、大皿は反りかえる。そこで、こう

いう失敗を工場の設備の悪いことのせいにして、彼は新しく、絵具の溶解機や乾燥場をつくろうと考えていた²。

銅紅釉の焼成に挑む者の心理的葛藤を描くこの文章には、遅筆の作家フローベール自身の創作活動を髣髴とさせるものがあるが、本稿第3節で詳しく見ていくように、フランスにおける銅紅釉の研究は19世紀半ばに開始された。『感情教育』の執筆は1864年9月に始まり1869年5月に終了したが³、小説の執筆にあたって周到な資料調査を行ったとされるフローベールは、まだ暗中模索の段階にあった銅紅釉の研究に関しても可能な限りの資料を漁ったことであろう。ひょっとするとフローベール自身も、この美しい赤い釉薬に魅せられたひとりであったのかもしれない。やがて19世紀末になると、フランスにはこの極めて扱いにくい銅紅釉を完全に自家薬籠中の物とする作陶家が現れるが、それが本稿でとりあげるエルネスト・シャプレ(Ernest Chaplet, 1835-1909【図1】)である。

シャプレは、1889年パリ万博で銅紅釉を用いた斬新な作品を出品して成功を収め、その後も窯の中で様々な作用を受けた釉薬に特徴のある作品を世に送り出した芸術家である。彼は「窯変のプリンス」とも呼ばれ、アール・ヌーヴォー陶磁器の先駆者として、当時のフランスひいてはヨーロッパの作陶家たちに多大な影響を与えた。19世紀末に一世を風靡したアール・ヌーヴォー陶磁器は、これまでにない斬新な表現を求める気運の中で、西洋以外の様々な国の造形表現から着想を得て誕生した新しい芸術的な陶磁器であるが、その釉薬表現の多くは極東陶磁器からヒントを得ていると言っても過言ではない。また、アール・ヌーヴォー陶磁器の重要な要素である自然主義は、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、とりわけ後者においては、陶磁器のボディにあたる素地の材質的効果や、その表面を覆うものとしての釉薬が果たす役割は極めて大きい。シャプレは、若くしてセーヴル製陶所で磁器の上に施す装飾法を学び、その後も終始一貫して陶磁器の世界で活躍し続け、磁器、ファイアンス、焼締陶器など、性質の異なる素材を扱いながら次々と新しい表現に挑んだ作陶家である。シャプレを「フランスの最も偉大な芸術家＝陶工(artist-potier)」と見なすルネ・クレマンは、そうした様々な様相に分かれるシャプレの作品に連続性を見て

とり、1870年代のバルボティーヌ(流し込んで陶器を製造する液状の陶土に、発色原料として金属酸化物を混入したもの)の開発から亡くなる直前までの彼の活動を「釉薬と土の結合および相互浸透の探究」と評しているが⁴、この言葉は晩年のシャブレの関心事を上手く表現していると言えよう。晩年のシャブレはパリ郊外に自費で窯を設置し、その秘法が他の誰にも知られることがないよう、ひとり孤独に釉薬の研究に没頭した。そのひた向きさは彼から視力をうばい(炎を直視しすぎた関係でシャブレは盲目の人となった)、さらにその災いは彼を自害に追い込むことになるが、この悲劇はシャブレの銅紅釉への思いがいかに強かったかを伝えてくれる。

そんなシャブレの情熱を彼の作品から読み解こうとする意図を持って、本稿では、19世紀のフランスにおける銅紅釉研究の歩みとシャブレによる銅紅釉の実践を通して、彼の作品に見る豊かな釉薬表現の生成およびそれが意味するものについて考察していきたい。

2. 中国磁器との出会い

2.1. 磁器上の美しい釉薬

玉、瑪瑙、水晶などの宝石ないし堅石を珍重する中国では、古くからそれに匹敵する美しい色や光沢を陶磁器によって表現する試みがなされてきた。玉の一種である翡翠の色や光沢の再現を目指して作られた、青緑色を呈する青磁の釉薬はその代表的な例である。中国磁器に掛かる釉薬としてはこの他にも、「牛血釉」と呼ばれる牛の血色、あるいは宝石のルビーに似た深い真紅色を呈する赤い釉薬【図2】や、「桃花紅」と呼ばれる、果物の桃の表皮のように品よくぼんやりと霞んだ奥ゆかしい赤色の釉薬【図3】などが知られており、とりわけこれらの赤い釉薬は、19世紀のヨーロッパにおいて好まれた。因みに「牛血釉」には、フランス語でも牛の血の色(sang de bœuf)という呼称がつけられている。また、中国磁器の上にかかる青、紫、茶色などの複数の色で構成される瑪瑙のような様相を示す釉薬も19世紀のヨーロッパ人を魅了した。この種のいわゆる「斑紋釉(火炎釉)」は、フランスでは「flammée(炎の模様がついた)」あるいは「flambée(炎に炙られた)」という形容詞を用いて呼ばれ、全体に一樣の色を持つのではなく、釉薬の中に様々な色、あるいは同系色の濃淡が入り混じった複数の色の斑模様を呈するという特徴を持つ。この斑紋は、釉薬の成分や窯の中の炎の性質などによって色調を様々に変化させることによって生み出されるが、釉薬の色調はその主体成分のごく小さな変化に

よって変わるため、同じ材料と同じ窯で焼成したとしても常に異なる効果が得られる。

宝石のような美しい赤色あるいは瑪瑙のような複雑な色の効果をねらった釉薬は、無限の広がりを持つ釉薬の可能性と、陶磁器の表情の決め手が他にもない釉薬にあることを強く実感させるものである。陶磁器を保護、装飾するものとしての釉薬は無色透明な釉と色釉に大別されるが、色釉はその製法の違いからさらに2種類に分けられる。ひとつは、金属酸化物などの発色原料(=呈色原料)を釉薬の中に混合して作られるもので、^{アトモスフェール}焼成雰囲気(酸化炎、中性炎、還元炎)、焼成温度、釉薬の組成や添加する量などの様々な焼成条件によって発色する色が異なる。この種の釉薬の色は焼成を経て初めて得られるため、器物に施釉している段階では色を把握できない。もうひとつの色釉は、顔料(発色原料に安定剤や発色補助原料を混合して800～1300℃で一度焼成し、それを粉末にしたもの)を釉薬に加えたもので、こちらについては、施釉の段階で識別している色を焼成後にも得ることができる。金属酸化物はそのまま用いると釉薬や素地の成分、焼成によって変化しやすいが、^{かしよう}仮焼して顔料の形にしたものは安定しているため、焼成による変化が少ないのである。よって、色調管理の点から見ると、こちらの釉薬はより扱い易い釉薬ということになる。

2.2. 銅紅釉

19世紀のフランスでは、中国磁器の上にかかる美しい釉薬に魅せられた化学者や作陶家たちによって、磁器の上に施す様々な釉薬の本格的な研究が進められた。本稿でとりあげる銅紅釉はその中のひとつにすぎないが、美しさおよび扱いの困難さの両方の点から、銅紅釉は彼らの探究心を最もあおる釉薬であったと言っても過言ではない。中国においてこの銅を用いた赤い釉薬が得られたのは宋の時代の12世紀末頃であったとされるが、宋時代の名窯である鈞窯^{きんよう}で得られたその釉薬には、極めて薄い青に紫がかかった赤い斑点が見られたと言う。しかし中国では、その後元の時代の14世紀前半に景德鎮で開発されるまで、長らくこの釉薬が用いられることはなかったようであり、再び注目されるようになるのは、清の時代の康熙年間(1662—1722)に、景德鎮の郎窯で銅紅釉の一種の「牛血釉」が開発されてからのこととされている。しかし、1882年に景德鎮を訪れた中国駐在フランス副領事シェルゼール(F. Scherzer)は、当時の中国においても銅紅

釉の技術が秘められた技法であったことを伝えている。シェルゼールは、1882に景德鎮から赤い釉薬のいくつかの見本をフランスへ送り、それに関する報告書を作成して公教育美術大臣 (le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts) へ宛てて提出したが⁵、同報告書中には、すでに数世紀も前に中国ではこの銅紅釉の技法が知られていたが、中国の「愛好家によって高く評価されている Tsi-houng ないし牛血釉と呼ばれる銅の赤色は、その製法の秘密を知る最後の人物が亡くなった後、もはや作られなくなっている」⁶と記されている。であれば、銅紅釉の技法はそれを生み出した中国ですら秘法とされていたということになり、それをフランス人が解明するには、化学的知識をもって焼物そのものと格闘する必要があったことが分かる。

現代科学では、銅紅釉が赤く発色する原因についてはその多くが解明されている。とはいえ、今日においてもその実践は決して容易ではない。銅紅釉は発色原料として酸化銅を用いた釉薬であるが、酸化銅を用いて青や緑の釉薬を得ることは古くから広く行われているものの、同じ酸化銅を用いて赤い釉薬を得ることは極めて難しい技術である。酸化銅を用いた青や緑の発色が酸化焼成 (燃焼に必要な空気の量を十分に供給しながら焼く方法＝普通の燃焼) によって得られるのに対して、酸化銅を用いた赤の発色は還元焼成 (燃焼に必要な空気の量を抑えて、あるいは遮断して焼く方法) によって得られる。薪窯で還元焼成する場合には、薪を大量に投入して焚き口を閉じ、窯の中を不完全燃焼の状態にするが、これによって窯の中に一酸化炭素の量が増加して煙突から黒煙が勢いよく吐き出される。そして、この煙や炎の勢いが弱まりかけると、またすぐに薪を追加し、この繰り返しによって焼成を維持させるため、還元焼成には大量の薪が必要になる。したがって、銅紅釉の焼成は経済的リスクの高い焼成ということになる。

また、酸化銅には酸化第一銅 (Cu_2O) と酸化第二銅 (CuO) の2種類あるが、陶磁器用の発色原料として用いられるのは酸化第二銅であり、この酸化第二銅を用いた銅紅釉の発色の過程について、内藤 匡^{ただし}は著書『古陶磁の科学』の中で次のように説明している。

酸化第二銅 (CuO) を含んだ釉を、炭素分の多い炎、即ち還元炎で焼けば、銅に結び付いた酸素の一部または全部は、炎の中の炭素と結び付き、釉の中の銅は、酸素の割合の少ない酸化第一銅 (Cu_2O)、または酸素を含まない単独の銅になる

はずです。酸化第一銅というのは、88.8%の銅と11.2%の酸素より成り立ち、美しい赤色をしますが、細かい粉にすると橙色になります。これが釉に熔けると赤い色を出します。エジプトの第18王朝 (前1540乃至前1350年) の濃い赤色ガラスはこの酸化第一銅によって色を付けられたものです。

シナの銅による赤釉は、宋時代 (960-1279) にはじまります。しかしシナでは、色付けの主演として働くのは酸化第一銅ではなく、コロイド状態で含まれている純粋の銅です。コロイドというのは極々細かい粒のことでして、銅のコロイドの直径は大体10ミクロン (1分の千分の3前後) であります。コロイドの色は普通の金属の状態のそれと違います。例えば、金は普通は黄金色をしています、コロイド状態になりますと、その粒の大きさにより赤や紫の色を出します。銅のコロイドはごく細かい時は黄色ですが、やや大きくなると紅色になり、更に大きくなると藍色または空色に見えます⁷。

銅紅釉の色は、金属酸化物を発色原料に用いた他の釉薬と同様に、「釉薬に含まれる金属酸化物の化学的性質が焼成中に変質する」ことによって得られるが、金属酸化物の性質の変質を可能にしているものには、焼成中の窯の中の温度、焼成雰囲気 (酸化炎、中性炎、還元炎)、焼物が置かれている窯の中の位置などのさまざまな焼成条件が挙げられる。銅紅釉の赤色の発色は、これらの条件が作用して酸化第二銅 (黒色の粉末) が酸化第一銅 (赤色の粉末) へ変わり、この酸化第一銅が釉薬の中に熔け込むことによって得られる。しかし、酸化第二銅を発色原料に還元焼成しても赤く発色することは稀で、実際には緑や灰黒色に発色することが多い⁸。内藤 匡は、この点についても次のように説明している。

銅は、酸素に対し鉄ほど敏感ではありませんが、高熱では鉄より気体になりやすい性質を持ちます。従って釉の成分として取り扱うのには、その量にも、焼き方にも、たいそうな注意と技術が必要です。またコロイド銅に、酸化した銅の一部分が交われれば、緑や紺や紫などの部分ができ、いろいろの美しく変化した釉ができます⁹。

銅紅釉の赤色は、色の派手な美しさにおいては、陶磁器の釉薬の中でこれに及ぶものはないとも言われる

が、上の内藤匡の説明にもあるように、その赤色を得るには焼成に関する熟練した技術が必要である。現代フランスの作陶家マルク・ユザン(Marc Uzan)は、銅紅釉の研究を通してその赤の色調の豊かさを知らしめる作品を発表しているが【図4】、彼が得た赤のグラデーションの幅は熟練した焼成技術を示すものである¹⁰。しかし一方で、この赤色を得ようとする過程で、理想とする美しい単色の赤にはなりそこねたものの、緑、青、紫などの複数の色が混じった赤い釉薬を得ることができ、その複雑な色の効果もまた人々を魅了してやまない。よって19世紀のフランスでは、銅紅釉の変種として、この斑紋のある赤い釉薬も重要な研究対象となった。

2.3. 銅紅釉の変種:斑紋釉

19世紀フランスにおける屈指の陶磁研究者として知られるアルベール・ジャックマール(Albert Jules Jacquemart, 1808-1873)は、1866年刊行の著作『陶磁器の傑作』(*Les Merveilles de la céramique*)の中で、「中国人は絶えず貫乳を評価し、選りすぐりの作品にはそれを適用してきた」と言及し、その一例として最初に、貫乳(陶磁器の表面に現れる細かいひび)をとまなう斑紋釉について触れている。ここでジャックマールは、18世紀に中国の景德鎮で布教をしていたフランス人宣教師ダントルコール神父(Le Père François Xavier d'Entrecolles, 1664-1741)がイエズス会本部に宛てた書簡(1722年1月25日付)の中の一節を引用しているが、そこでは次のように語られている。

私は yao-pien あるいは変質(transmutation)と呼ばれる磁器の作品のひとつを受け取った。この変質は窯の中で生じるもので、誤りまたは過度の熱、あるいは推測が容易でない他の理由によって引き起こされる。この作品は失敗作であるが、職人によれば、全くの偶然の結果であるこの作品は、それでもなお美しいものとして評価されうるといふ……それは瑪瑙に似ている¹¹。

「ヤオ-ピエン(yao-pien)」はフランス語では「班文釉(couverte flambée)」と呼ばれるものだが¹²、ダントルコールはここで、この種の釉薬は焼成上の失敗ではあるが、その美しさゆえに中国では評価されている旨を伝えている。しかしながらジャックマールは、古い時代の中国磁器に見られるこの斑紋釉の生成は偶発事ではなく、実践的な技法を意味することを指摘している。

そして、「現代科学においてこの変質の原因は知られているため、試験所においてそれらの結果の一つ一つを得ることは可能である」¹³と述べた上で、窯の中で生じる釉薬の色の変化について次のように記している。

空気および煤の出る気体の流れが急にかつ同時に通ることにより、急にさまざまな状態におかれるインゲン豆色の釉薬は、より精彩に富む様相を得るために、ポンチのフランベ[ラム酒またはブランデーに紅茶・砂糖・レモンなどを加えた飲み物に火をつけること——引用者注]のように、木目(石目)をもったさまざまな色合いにうまく変化して表面を飾る。紫と第一酸化物の緑を経て薄い青に変化する酸化された赤色は、器の張り出した部分では完全に蒸発して白色になり、このように好ましい偶発的状況を生む……¹⁴

このことから、ジャックマールの著書が刊行された1866年頃のフランスでは、銅紅釉が斑紋を生み出す原因を解明するために、実験室での研究が進められていたことが分かる。本稿の冒頭で引用した小説『感情教育』の描写は、このジャックマールの著作を参考にして書かれたのかもしれない。陶磁研究家のジャン・ダルビスは、恐らくエルネスト・シャプレもこのジャックマールの著作に目を通していただであろうと述べている¹⁵。しかし、この頃のフランスでは、実験室においてその釉薬を得ることは可能であっても、それを通常の窯でも得られるような段階にはなかった。フランスにおける銅紅釉の研究は、1880年代のセーヴル製陶所における本格的な研究によって飛躍する。そこに至るまでの流れを次に見ていこう。

3. セーヴル製陶所における研究

3.1. 銅紅釉研究のさががけ:エベルメンとサルベタの研究

フランスにおける銅紅釉の研究は、19世紀半ばのセーヴル製陶所におけるエベルメンとサルベタの研究をもって嚆矢とする。その内容は、1852年に刊行された『中国における磁器の製造と装飾に用いられる材料の組成に関する研究』(*Recherches sur la composition des matières employées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine en Chine*)に掲載されているが、同書は、セーヴル製陶所で実施された彼らの研究の成果をフランスの科学アカデミー(Académie des Sciences)で報告した際に読まれた報告書でもある¹⁶。セー

ヴル国立製陶所の所長を務めていたジャック＝ジョゼフ・エベルメン(Jacques-Joseph Ébelmen, 1814-1852)と同製陶所の化学者アルフォンス・サルベタ(Alphonse Louis Salvétat, 1820-1882)は、この研究において、中国からもたらされた磁器の化学的組成の解明と、そのデータを基に、フランス国内で入手する原料を用いて同様なものを焼成することに挑んだ。彼らが研究対象とした中国磁器の大半は、カトリックのサン＝ラザール信心会に属する中国人のリー(J. Ly)神父が1844年11月1日にセーヴルの製陶所へ送った見本であるが、これは1847年に死去した製陶所の前所長アレクサンドル・ブロンニアルの要請によって届けられたものである。また、この他にも彼らは、東洋学者のスタニスラス・ジュリアン(Stanislas Julien, 1797-1873)¹⁷がパリ国立高等鉱山学校のために同じくリー神父へ送付を依頼した見本と、イティエ氏(Itier)が広東からセーヴル製陶所へ持ち帰った見本も研究対象としている。これらの中国磁器を用いて彼らは、素地、釉薬などの磁器全般に関わる化学的研究に着手したのであるが、そこでは次のような指摘がなされている。

いかなる物質も単独では磁器になることができないこと、いくつもの物質が互いに混じり合う必要があることを知るべきである¹⁸

また彼らは中国磁器の素地の化学的性質について、次のように述べている。

中国磁器の素地は常に、ヨーロッパのそれよりも多くのシリカとアルカリを含んでいる。さらに中国磁器は著しく可融性が高い。セーヴルの硬質磁器窯では、中国の茶碗は軟化して完全に崩れてしまう¹⁹。

上の2つの指摘は、陶磁器の化学的組成を研究する際に、素地と釉薬を個別に考えることの危険性と、中国磁器の素地がヨーロッパのそれよりも高温に耐えられないことを意味している。ヨーロッパにおいて、銅を用いた高火度焼成の赤い釉薬に関する実験を最初に試みたのはこのエベルメンとサルベタであるが、結果として彼らは、フランスで入手できる原料を用いて中国磁器の素地に類似したもの、つまり通常セーヴルで焼成される硬質磁器よりも可融性の高い(低い温度で熔ける)素地を作り、その上で赤い釉薬を得ることに成功している。ここで彼らが使用した素地は、通常セーヴルで彼ら

が用いている素地にペグマタイト(巨晶花崗岩)を加えたものであり、その構成比は通常の素地80%に対してペグマタイトが20%であった²⁰。また、ここで彼らが用いたのは実験用の小窯であり、還元焼成を得るためにその窯の煙突を狭めて焼成が行われている。因みに、彼らが得た赤い釉薬には貫乳が見られず、それは中国の磁器にも稀にしか見られないものであったが²¹、これには、中国磁器と類似してはいるが全く同じ材料を用いてはいないことも少なからず関係していたと思われる。

中国磁器に施された高火度の色釉に関する彼らの研究は、第3番目の報告文(troisième mémoire)で詳しく述べられているが、ここでは数ある色釉の中で赤釉についての報告が最初に記されている。その冒頭では、次のようなことが述べられている。

中国人が tsé-hong-yeou と呼ぶこの色は、稀にしかその鮮明な色調を示さない。一般にそれは紫色を帯びているが、ある時は赤レンガ色を帯び、またある時は赤銅色のような色となり、部分的に無色であったり、淡い青色を示したりすることもあり、その効果は主として器の頸部に認められる。この種のもので最も優れた作品は斑紋のあるそれで、それは赤と青の間で入れ替わるごくわずかな色合いの変化を見せている。それら斑点の調和(symétrie)は、2つのガラス(ひとつは酸化コバルトによる青のガラス、もうひとつは酸化銅による赤のガラス)が適切に配置されて融合していることを示しており、最初に主張されたような、銅によって着色された同じガラスが所によって窯の中の^{アトモスフェアール}焼成雰囲気の変化の影響を受けているのではないことを示している。

我々は、分析のためにいくつかの器を犠牲にして赤釉の破片を切り取った。ひとつは赤単色のもの、もうひとつは赤と青の斑紋があるもので、それらの成分について次のような数値を得た。

	赤単色	赤と青の斑紋
シリカ ……………	73. 90	69. 04
アルミナ ……………	6. 00	4. 00
酸化鉄 ……………	2. 10	0. 84
石灰 ……………	7. 30	12. 00
酸化マグネシウム	微量	微量
酸化銅 ……………	4. 60	0. 24
酸化コバルト ……	0. 00	1. 50

酸化鉛 ……………	微量	0.70
酸化マンガン ……	微量	2.00
カリウム ……………	3.00	0.60
ソーダ ……………	3.10	9.40
	100.00	100.32 ²²

上の内容は、中国磁器の破片の化学的組成の分析によって、斑紋釉に見られる赤色は酸化銅によるものであるが、青色は酸化コバルトによるものである、とエベルメンらが認識していたことを伝えるものである。続けて彼らは、同報告文中で、「この釉薬の赤色は、釉薬中に広まっている酸化第一銅によるものであることは確かである」²³と述べた上で、次のような報告をしている。

結局のところ、セーヴルで得た高火度の赤釉が掛かる磁器見本は、コバルトの青いガラスを上掛け (reglacés) したものであり、これにより中国の斑紋が示すのと全く同様な紫色や青色を帯びた色調を有している²⁴。

このことは、フランスの原料を用いてセーヴルで彼らが得た赤と青の斑紋は、酸化銅で赤く発色させた釉薬の上に、酸化コバルトで青く発色させた釉薬を重ね掛けてできていることを意味する。赤単色の中国磁器には酸化コバルトが含まれず、斑紋のある中国磁器には酸化コバルトが含まれるという分析結果をもとにして彼らは、斑紋の青は酸化コバルトによるものとし、このような重ね掛けを行うに至ったのであろう。彼らが報告しているように、こちらの方法でも中国磁器と全く同じような効果を得ているのであるが、しかし、本稿の第1節で確認したような、酸化銅のみを発色原料として還元炎と酸化炎の巧みな操作によって斑紋釉を得ることに彼らは成功していない。銅紅釉およびその斑紋釉に関して彼らの研究で確認されたことは、次の通りである。

- 1) 銅紅釉の赤の発色が酸化第一銅によるものであること、
- 2) 従来セーヴルで使用されてきた素地 (pâte à service définie) は銅紅釉には適合しないこと、
- 3) 火が強すぎると釉薬は流れてしまい、最終的には硬くなりすぎてしまうこと、
- 4) 窯の中で酸化第一銅の状態が維持されない場合には、釉薬の中に気泡や気泡状のものが含まれて釉薬の表面がざらざらした状態になること、
- 5) 釉薬を火に再度通すことによって、瑪瑙のような

光沢のある極めて斬新な (très-originales) 色や見事な貫乳を得ることができる場合もあること²⁵。

結局のところエベルメンとサルベタは、銅紅釉の赤の発色に関しては理解を深めていったが、酸化銅の化学的性質の変化によって得られる赤以外の色の斑紋については理解に乏しい。彼らの報告文中には、「工芸美術においては、科学的視点とは別に経験的視点が常に存在する」²⁶という文言があるが、ヨーロッパにおける銅紅釉研究の先駆者である彼らには、より多くの経験が必要だったと言えるだろう。

3.2. 銅紅釉の本格的な研究：ロートの研究

1889年刊行の『国立セーヴル製陶所、1879-1887年』の第9章として掲載されている報告書「銅紅釉、斑紋釉、青磁について」(《 Sur les rouges de cuivre, les flammés et les céladons 》)は、公教育省からの質問に答える形で、セーヴル製陶所のシャルル・ロート (Charles Lauth, 1836-1913) らが行った釉薬に関する研究をまとめたものである。ロートは1879年から1887年までの間にセーヴル製陶所所長を務めた人物であるが、同報告書の冒頭で彼は、「flammés (炎の模様がついた)」あるいは「rouges de grand feu (高火度の赤)」という名で呼ばれる磁器に施される赤釉は、銅を用いて発色させたものであり、同じく赤色を呈する酸化鉄を用いて低火度のマッフル窯で焼成した釉薬とは異なるものであることを指摘した上で、銅紅釉の特徴について記している。少し長くなるが、引用しよう。

銅を用いて飾られる中国産の磁器は、実に様々な様相を有している。ある時は不透明な単色の釉薬で覆われ、またある時は、全く逆に光沢のある透明な赤い釉薬によって覆われ、それを人工の光にかざすと力強い見事な輝きを放つ。多かれ少なかれ一様な色合いの赤い器とは別に、一般に「flammés (炎の模様がついた)」あるいは「flambés (炎に炙られた)」と呼ばれる器もあり、その釉薬は単色ではなく、赤から紫、青、さらには緑にさえ変化する多様な斑紋を呈し、それらが互いに緊密に熔け合っている。そこには、風変わりかつ予想外で、およそ言葉にしがたい魅力と味わいを持つ様相が入り混じっており、これらの釉薬のほとんどには貫乳が見られる。さらに、極めて稀ではあるがいくつかの品には、ごく平凡な色のひとつとしてこの銅を用いた赤色で花や動物などの装飾を施したも

のを見ることがある。大概この場合には、不透明な赤の描線や縞模様の下に、美しい赤ではなく、黒みがかった褐色の醜い色や、不明瞭で周囲が滲んだ線描が現れている。そして装飾におけるこれらの赤は、しばしば釉薬の下に青を伴っている²⁷。

前節で触れた内藤匡の説明にもあるように、銅紅釉では、「酸化した銅の一部が交われれば、緑や紺や紫などの部分ができ、いろいろの美しく変化した釉がでる。上のロートによる説明は、赤い単色の銅紅釉とともに、その変種とも理解できる複数の色の斑紋を伴う釉薬について触れていることから、酸化銅を用いて還元焼成した釉薬全般に見られる特徴を理解しているものとして認識できる。しかし、研究を開始する前のロートは、それらの色が銅を用いて生み出されることは確かであるが、銅を用いてどのようにすれば単色の赤釉が得られ、またどのようにすれば斑紋のある釉薬が得られるのかについての化学的な知識を有してはいなかった。

先に触れたように、ヨーロッパにおいて銅を用いた高火度焼成の赤い釉薬に関する実験を最初に試みたのは、セーヴル製陶所のエベルメンとサルベタであるが、彼らもこの点の理解には達していなかった。また残念ながら、その後エベルメンとサルベタの後を追う研究はなされず、彼らのやり方とは全く異なる明らかに不完全なやり方でいくつかの実験がセーヴルでなされたにすぎなかった。ところが、後に再びこの銅紅釉が注目を集め、フランスでは、1877年にシヨワジー＝ル＝ロワのブランジェ(Boulenger)社が、1880年には作陶家テオドル・デック(Théodore Deck, 1823-1891)がその研究を行い、外国でもドイツとオーストリアでこの問題に取り組む者が現れた。とはいえ、それらの一連の研究は未だ試験的な状態にあり、1852年にエベルメンとサルベタの報告書が出て以降、この問題に関する詳細な研究報告は公開されていなかった。以上のような不十分な状況から、ロートが所長となった1879年、セーヴル製陶所はこの銅紅釉の化学的研究に着手することを決定し、実験室での長きにわたる予備実験の末、1882年に初めて高火度での銅紅釉の焼成に成功している²⁸。彼らの研究は大きく3段階に分けて行われ、第1段階は小規模な窯を用いた試験所内での実験、第2段階は第1段階で得られた実験結果の試験窯での応用(1882年～1885年)、第3段階はそれらの結果の通常の窯での応用(1885年～)である。ここでは、その第1段階について見ていこう。

第1段階で彼らは、セーヴル製陶所にある銅紅釉の掛かった中国磁器の破片を用いた実験を行っている。これらの破片をセーヴルの磁器窯で焼くと、およそほとんどの釉薬が溶けて流れてしまい、耐火盤(窯の中で焼く陶磁器をのせる平らな台)の上に薄い緑色をしたガラス質のかたまりとなったが、それらの破片をセーヴルで新たに開発された新磁器(*porcelaine nouvelle*)の焼成温度(通常セーヴルで焼かれる硬質磁器の焼成温度よりも低い温度)で焼くと、釉薬はとくに焼きすぎた感じもなく、赤い色を保った。また、これらの破片は窯の中が酸化炎の状態の際には緑色がかった色となり、中性炎の場合には色がなくなったが、興味深いことに、その後温度を上げて中性炎あるいは少し還元炎の状態で焼成すると、色を失った破片が再び赤色を取り戻した。

これらの結果から、彼らが用いた中国磁器の破片は、通常セーヴルで焼成している磁器の焼成温度には耐えられないため、セーヴルで採用している通常の焼成方法では、その釉薬の赤色が失われてしまうことが判明した。また、再び赤色を取り戻すという結果からは、窯の中の状態に応じて釉薬の色が変化することを理解した。つまり、繰り返しの焼成によって、釉薬の色は再生可能なのである。そして彼らは、セーヴルで焼成される通常の磁器の上では不可能かもしれないが、セーヴルで新たに開発された「新磁器」の上であれば銅紅釉を得ることができるであろうと考えるに至った。

続いて彼らは、ガス窯を用いて実験を進めている。数多くの陶磁器を焼く大きな窯では、他の焼物に影響を与えることなしに、窯の中の焼成雰囲気(酸化炎、中性炎、還元炎)や焼成温度を調整することは不可能だが、ガス窯であれば、温度に加えて、ガスや空気の流れを調節することで実に簡単に酸化炎と還元炎の切り替えが可能である。しかも比較的少ない経費で、2、3時間という短時間で磁器を焼成することができる。よって、1日に3、4回の実験を試みることも可能であった。小規模で場所ふさぎにならず、窯の中の状態を実験者の思い通りに調節することが可能なガス窯を用いた実験で彼らは、中国磁器の銅紅釉が耐えることができる最大温度は、約1,300度であることをつきとめた。これは、「新磁器」の焼成温度とほぼ同じである。また、酸化焼成では釉薬の赤色は常に緑がかった色に入れ替わるが、還元焼成では赤色に変化はないという結果を得た。さらに、釉薬の化学的組成については、次の5点を指摘している。

1) アルミナ(酸化アルミニウム、 Al_2O_3)をほんの少し

含む必要があること、

- 2) 石灰(主成分は炭酸カルシウム、 CaCO_3)をほんの少し含み、アルカリ性に富む必要があること、
- 3) 赤の発色を促進するには、釉薬に硼砂を加える有効であること、
- 4) 焼成中と焼成後の冷却時に銅の酸化を防ぐためには酸化スズを釉薬に加えるとよいが、その際に、加える酸化スズの量は銅のそれより少なめでなければならないこと、
- 5) 鉛の使用は良い結果を生まないこと。

以上のようなことから、2年を費やした第1段階の研究で彼らは、銅紅釉を得るための焼成方法と釉薬の化学的組成に関する知識を増やしていくとともに、この釉薬に適した素地についても理解を深めていった。その素地として彼らが考えたものは、同時期にセーヴルで新たに開発された「新磁器(*porcelaine nouvelle*)」と呼ばれるものであったが、次はこの新磁器について見ていこう。

3.3. セーヴルで新たに開発された新磁器: *porcelaine nouvelle*

シャルル・ロートらによって銅紅釉に関する本格的な研究が行われていたちょうど同じ頃、セーヴルではそれと並行して、同じくロートらによって従来の硬質磁器とは異なる新しい磁器素地の開発が進められていた。実はこの磁器素地に関する研究についても、すでにサルベタによって1874年から始められていたが、彼の研究は一定の成果をあげるも活用されるには至らなかった。やがてこのサルベタの研究は、ロートと1880年に製陶所入りした化学者ジョルジュ・ヴォグトゥ(*George Vogt*, 1843-1909)によって引き継がれ、この2人の努力によって1882年に念願の素地が完成した。18世紀以来セーヴルで使用され続けてきた磁器素地は、全体の70%がカオリンで占められていたため、非常に加工しにくいという欠点を持っていた。ところが、この新しく開発された素地は、全体に占めるカオリンの割合が40%に抑えられることでより加工しやすいものとなり、またその抜けた30%を石英が占めることによって、熱による膨張性に富んだ素地となった。また、従来の素地の焼成温度が1400℃であったのに対して、新しい素地の焼成温度は1280℃へと下げられた。これにより、新しい素地の成分は中国磁器のそれと同じになり、焼成温度も中国磁器のそれに近くなった²⁹。

ところで、この新しい磁器素地の研究については、1885年刊行の『新磁器の製造に関する技術上の覚書』

(*Notes techniques sur la fabrication de la Porcelaine nouvelle*)において詳しく述べられているが、その冒頭では、この研究の目的について次のように記されている。

我々の研究の目的は、通常の磁器の上に施すことができるものよりも、より豪華で種類の多い釉薬を磁器の上に適用させることである³⁰。

それまでのフランスでは、磁器の上に施す高火度焼成の色釉の色数は限られていたが、それには、釉薬の発色原料として、磁器の高火度焼成に耐えうる物質が数少ないということが関係していた。またその色釉は、厚く施釉すると素地から剥がれてしまうため、薄く施すにとどまっていた。そのため、色鮮やかに磁器の表面を飾ろうとする際には、低火度焼成の上絵を用いなければならなかった。しかしながら、中国磁器の上にはフランスのそれにはない釉薬が見られた。この点について、同報告書には次のように記されている。

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分かる。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製品には見られないものである。……我々はこの欠落を埋め、中国磁器と類似した装飾に適する磁器の製造に努めた³¹。

上の内容から、中国磁器に見るような美しい釉薬をフランスの磁器にも施そうという装飾上の目的から、セーヴルでは、それまで用いられていた硬質磁器素地の改良という形で、新しい磁器素地の開発が行われたことが分かる。ロートとヴォグトゥが1880年から1882年頃にかけて行った研究の末、新しい磁器素地が完成して「新磁器(*porcelaine nouvelle*)」と名付けられた。そしてこの新磁器は、1884年に開催された装飾美術中央連合が主催する第8回産業美術展(そのテーマは、石、建築用木材、陶磁器、ガラス)に展示されることにより、広く人々に知られることとなった【図5】。装飾美術中央連合主催の展覧会へセーヴル製陶所が参加を希望したのはこの年が初めてだったようだが、この展覧会の第3グループ(陶磁器のグループ)の審査員を務め、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、審査員たちが展示を見てまわった後、非公式にはあるが、セーヴル製陶所が出品した作品

について皆が口を閉ざすことができなかったことを伝えている³²。このことは、セーヴルの新磁器が専門家の興味を引くものであったことを意味すると思われるが、同年10月28日にはこの展覧会の一環として、「セーヴル国立製陶所と新磁器」という題名で、開発に携わったシャルル・ロートによる講演がパリの産業宮で行われている。その講演記録をたどると、ここでは難解な化学の専門用語を避けて、聴衆の理解を促す目的で平明な言葉で語られていたことが分かる。この講演でロートは、従来セーヴルで焼かれてきた硬質磁器について、その堅牢さ、白さ、半透明などを挙げて実用面から高く評価しているが、装飾の観点からは次のように言及している。

1世紀の経験が我々に示すことは、通常の硬質磁器はいかに精彩がなく (froide) 味わいがない (sèche) か、またいかに装飾が困難かということである。専ら装飾向けに作られる品、つまり目を楽しませてくれる品にこの材質を用いることを固持することは得策ではない³³。

上の内容は、18世紀以来セーヴルで焼成され続けてきた硬質磁器の素地の上には、中国磁器に見ような豊かな釉薬表現が不可能である点を指摘している。豊かな釉薬表現を可能とする磁器素地を開発する過程では、1874年に開始された当初のサルベタの研究によって、「日本素地 (pâte japonaise)」とサルベタが名付けた素地が得られたが³⁴、それがさらに改良されて誕生したのが、ロートとヴォグトゥが開発した「新磁器」である。この極めて平凡な名前についてロートは、施釉の観点からこの新しい素地が持つ特徴を示す名前をつけることを望んだものの、運に恵まれず簡単な名前をつけてしまったが、この素地に「半軟質 (demi-tendre) 磁器」と名付けても不都合はない、と述べている。それは、この素地の性質が軟質磁器とは明らかに異なるものの、およそそれに近いものであるためだが、新磁器の特徴についてロートは、半透明でその色は通常の硬質磁器が有する完璧な白ではなく、人の目にやさしいクリーム色を帯びた白であることを述べている³⁵。加えて、新磁器に施される釉薬については、『新磁器の製造に関する技術上の覚書』の中で次のように説明されている。

新磁器に適用可能な装飾方法は数多くある。通常の磁器の上に施すことのできるものだけでなく、その他のいくつもの特殊な方法がある。高火度焼

成に耐えられる顔料に、色釉、斑紋釉、スズ釉が加わり、これによって装飾家は、彼らが自由に使える数多くの手段をもつことになり、それらを単独で用いたり互いを組み合わせたりしながら利用することができる³⁶。

以上のことから、新磁器の開発にあたって掲げられた「より豪華で種類の多い釉薬を磁器の上に適用させる」という目的は果たされたことが分かるが、この多様な釉薬の中には銅紅釉やその変種としての斑紋釉も含まれる。こうして、新磁器の誕生はセーヴル磁器をそれまで以上に豪華に飾ることを可能にしたわけであるが、ロートはこの新磁器をフランスの多くの製造者が用いることを望んでいた。この点について彼は、先に触れた講演の締めくくりのところで、次のように述べている。

私が強く望むことは、フランスの製造者たちが我々の技法を用いることを見ることであり、外国人にその恩恵に浴させることなく、フランスの製造者たちに我々の技法を提供するような手段を見つけないかと思う。気高い寛大さの時代はもう過ぎ去ったと思われ、フランス人によって成し遂げられた研究業績はまずフランスが利用すべきであると思う³⁷。

濃厚なナショナリズムをただよわせる上の言葉は、陶磁器のみならず当時の産業美術全般に見られたフランス製品の他国製品との競争をロートも強く意識していたことを示唆する点で興味深い。そして、このロート以上にナショナリズムの意識を強く持っていた人物がいた。美術批評家のフィリップ・ビュルティ (Philippe Burty, 1830-1890) である。新磁器が完成した翌年の1883年に早くもビュルティは、『装飾美術雑誌』(La Revue des Arts décoratifs) に「セーヴルの新磁器 (La Nouvelle porcelaine de Sèvres)」と題する論考を寄せているが、その中で彼は次のように書いている。

この発見は特殊な種類に属する。どこよりもまず我が国がその恩恵に浴することは容易であるし、それが当然でもある。……国立製造所は、その予算をうけもつフランスの命令に従う研究所である。もしそれらの研究所がかつて一般に「秘密」と呼ばれたものを発見したならば、フランスがそれを最初に利用するのが正当というものである。……ロート氏およびその化学研究の責任者は、フランスの製

造者がセーヴルに数日滞在することができれば、彼らに新磁器の取扱いについて教えることができるであろう。そして彼らは、彼らの製造所においてそれを繰り返すがよい。しかし、ドイツの製造者にそうした教育をするつもりはない。新磁器の詳細については、報告書にそれを記載することもない。……コスモポリタニズムというよからぬ虚勢から我々が利益を得ることはないだろう。少なくともしばらくの間は、我々によって始めようではないか。我々がフランスの製造者たちへ注文がなされるように。世界中で、この新しい製品には、輝かしいフランスのラベルが貼られるように³⁸。

上の言葉からは、普仏戦争で屈辱を強いられたフランスのドイツに対する敵対意識、そして新磁器に込めたビュルティの期待の大きさが伝わってくる。なお、この新磁器の素地は、現在もセーヴル製陶所において同じ呼称をもって使用されている。同製陶所で現在用いられている磁器素地には4種類あるが、そのひとつがこの19世紀後半に開発された新磁器の素地であり³⁹、それは当初の目的通り、主に装飾面でセーヴル磁器に変化をもたらした。ポール・アレーヌはそれを「小さな革新 (petite révolution)」と呼んでいるが、18世紀に完成した硬質磁器がフランス陶磁器の世界にもたらした変化を大革新とするなら、確かに「新磁器」がもたらした変化は、「小さな革新」と形容するに相応しいと言える。

3.4. 新磁器の上の銅紅釉と斑紋釉

先に触れた第1段階の研究に続く第2段階の研究においてロートらは、新しく開発された磁器素地を用いて実験を行った。ここで彼らは、容量約1.5立方メートルの小さな試験用の倒炎式窯 (fours à flammes renversées) を用いて実験を行い、彼らの手によって調合された数種類の釉薬のうちの6つで好結果を得ている。その結果、釉薬中に含まれるアルミナ、シリカ、アルカリなどの割合にはかなり幅があるが、釉薬中に含まれる酸化銅の割合は約6%が望ましく、それより少ないと、ほとんど完全に色がなくなってしまうという結果を得ている。また、赤の発色を促進するために加える酸化スズの割合は、酸化銅の割合の半分でなければならないことも判明した。そして、この第2段階に至って彼らは、第1段階で得た結果の正確さを確認しながら、「釉薬のもつ赤色は酸化銅が還元されることによって得られる」と確信を持って断定するに至る。

ロートによれば、それまで多くの学者たちが、銅紅釉の赤色は酸化第一銅によるものであると指摘してきたと言う。先に見たエベルメンとサルベタの見解も同様であった。とはいえ、酸化第一銅は強い還元焼成によって金属の銅に変わり、酸化焼成では緑色に変化するが、こうした状況が起こりうる高温の窯の中で、どのようにして酸化第一銅の状態が保たれるのかについては、詳しいことは明らかにされていなかった。ロートらは、この点を解明すべく研究を続け、次のように述べている。

銅を用いて赤い釉薬を得ることを変則的かつ難しくしている要因は、銅を含む化合物のもつ化学的性質によるものである。強い還元炎の状態が過度に長く維持されたり、不適切な高温状態におかれたりすると、金属の銅は気化して、釉薬は多かれ少なかれ流れ落ちて色を失ってしまう。また、焼成が非常に急激に行われると、銅は部分的に気化して釉薬中に溶解せず、釉薬は不透明で曇った色となる。さらに、焼成の最終段階あるいは冷却中において窯の中に空気が入ると、釉薬に溶解している銅と空気が反応して銅の酸化が行われ、その部分がやや緑や青色に変化する。この酸化された部分がその他の部分と溶解して生まれるのが斑紋 (flammée) である。また、窯の中の炎が釉薬の表面をなめることによってこの模様は作られる。以上の様々な現象が同時に起こることによって、思いがけない魅力的な結果があらわれる。銅が釉薬中で溶解している時に釉薬は透明な赤となり、銅が沈殿している時には釉薬は不透明になる。これらの状態は、窯の大きさ、磁器の性質、釉薬の化学的組成や可融性などの様々な要因によって引き起こされる⁴⁰。

上の説明にあるように、ここに至ってロートらは、透明で美しい赤色の銅紅釉を得るためには、様々な条件がととのって釉薬中で酸化第一銅が十分に溶解し、ゆっくりと冷却される必要があることを理解している。また、酸化第一銅が空気中の酸素と反応して酸化されると、その部分が緑や青となって斑紋ができるため、焼成の最終段階や冷却中には酸化第一銅が空気中の酸素と反応しないように留意しなければならないが、かえってそれによって面白い釉薬が得られることを経験から理解している。なお、ここでとりあげている斑紋釉 (flambés ou flammés) は銅紅釉の変種としてのそれであるため、

その化学的組成は銅紅釉と同様と考えてよいが、『新磁器の製造に関する技術上の覚書』は、美しい斑紋を得るための釉薬の化学的組成について、次のように説明している。

- 1) 釉薬にはアルミナを少し含む必要がある。
- 2) 釉薬は可能な限りアルカリ性である必要がある。
- 3) アルカリの量が多すぎると釉薬の変質や剥落が生じるため、アルカリの一部を硼砂に置き換えるといふ。(硼砂は混合物に適度の可融性を与えて銅の溶解を維持し、白や青などの斑紋のある釉薬に特徴的な細縞の形成を促す。)
- 4) スズは銅を酸化から守るため、銅の分量の約半分の量のスズを加えると有効である⁴¹。

また焼成については、薪の量を増やしたり、通風装置を調節したりするなどして、窯の中に8から10%の炭化物が含まれた還元焼成を行う必要が指摘されている。焼成中に還元が不十分であると、釉薬の色が赤から緑にかわり、逆に過度に還元すると、釉薬の色は黒や茶色を帯び、その表面は光沢に欠け、小さな穴があいた状態となって透明度もなくなると言う⁴²。

以上に見てきたように、ようやく1880年代のフランスでは、セーヴル製陶所の化学者たちの努力によって、銅を用いていかにして透明で美しい単色の赤色を得るのか、またいかにして複数の色からなる斑紋を得るのかという仕組みが化学的に解明され、フランス産の磁器素地の上にも中国磁器に見るような美しい赤や斑紋釉を得ることが可能である、ということが確認された。しかしながら、先にも触れたエベルメンとサルベタの報告書が説くように、「工芸美術においては、科学的視点とは別に経験的視点が常に存在する」⁴³ のであり、この釉薬を制するには、様々な焼成条件の操作に関して多くの経験を積む必要があった。19世紀のフランスで最も多くその経験を積んだのは誰であろうか。恐らくそれは、エルネスト・シャブレであったと思われる。

4. エルネスト・シャブレと銅紅釉

4.1. 銅紅釉と出会うまで

19世紀のフランスで銅紅釉に最も刺激を受けた作陶家としては、エルネスト・シャブレ(Ernest Chaplet, 1835-1909)の名が挙げられる。セーヴル製陶所に程近いところでワイン商の息子として生まれた彼は、1848年に見習いとしてセーヴル製陶所に入り、1852年までそこで磁器に施す装飾法を学んだ。このようにまだ子供と言える年頃から磁器の製造に携わっていたシャブ

レだが、セーヴルでの4年の見習期間中に彼は、磁器に関する多くの技法を自分のものにしたようである。その後は、パリの工房でしばらく磁器の装飾に携わった後、1857年からパリの南に位置するオート＝ド＝セヌ県のブル＝ラ＝レーヌ(Boug-la-Reine)にあるファイアンスを製造するローラン(Laurin)製陶所で10年ほど働き、ここでファイアンスを装飾するためにバルボティーヌを開発している。通常ファイアンスには、鉄分を多く含む赤土で焼かれた素地の色を隠すために不透明な白色をしたスズ釉が掛けられるが、ローラン製陶所でシャブレは、バルボティーヌと呼ばれる液状の陶土を用いてファイアンスを被覆していた。バルボティーヌとは、型を用いて陶器を成形する際に型に流し込む液状の陶土のことを指すが、シャブレはこの液状の陶土に金属酸化物を混入したのである。発色原料となる金属酸化物は焼成を経てその金属に応じた様々な色を呈するため、バルボティーヌは陶器の表面を飾る絵具として機能した。この技法の革新的なところは、初めて陶土が練り土(tesson)や支持体(support)以外のものとして使用された点にあるが、絵筆にこのバルボティーヌをふくませて、あたかも油絵を描くかのように陶器の上に絵を描くことができるこの装飾法は、芸術的な陶器の誕生を促すことになった。金属酸化物は焼成を経て初めて発色するため、シャブレのバルボティーヌは描いている際に色を把握できない点で油絵と大きく異なるが、筆触を生かして絵画的な装飾を施すことができたこの装飾法は、1870年代のフランスで注目された。

シャブレのおかげでローラン製陶所は、このバルボティーヌで飾ったファイアンスを出品して1878年パリ万博で大成功を収めている。同時代のフランスでは、その他にも、アヴィラン、ブランジェ(Boulenger)、ジアン(Gien)、ロンウィイ(Longwy)などフランスの比較的大きな企業のファイアンスにこのバルボティーヌは活用された。1874年、その特許がローラン製陶所からアヴィラン社へ売却された際、シャブレはそれを不服としてローラン製陶所を去るが、この時のシャブレ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、その翌年の1875年、請われてシャブレはそのアヴィラン社の工房に入るのである。

フランス中部のリモージュに本拠を持つアヴィラン(Haviland)社が1873年にパリに設立したオートウィユ工房は、芸術的な陶磁器の制作を目的に設立された実験工房だが、そこでシャブレは自らが開発したバルボティーヌをさらに改良することになる。オートウィユ工房

では、その工房を指揮するフェリックス・ブラックモン (Félix Bracquemond, 1833–1904) の下で一品制作の芸術的な陶磁器が制作されたが、シャブレのバルボティーヌはそうした環境で最大限に活用されたのである。同工房のダムーズ、メルロ、ミドゥーなどの装飾家たちは、日本や自然から着想された装飾をこのバルボティーヌで描き、印象派の絵画を思わせる芸術性の高い陶磁器を生み出した。これが「印象派の陶磁器 (Céramique impressionniste)」と呼ばれる焼物である⁴⁴。筆触に特徴のある絵画的な装飾で飾ったこの「印象派の陶磁器」は、オートウィユ工房の芸術的な環境を伝えるに相応しい焼物であるが、しかし、それは商業的な大成功にはつながらなかった。また、バルボティーヌの技法が人気を博したのも10年間ほどであり、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、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見られ、1881年にブラックモンが工房を去ると、病気を理由にシャブレも一時的に工房から退く。しかし、翌1882年にシャブレは、アヴィラン社がパリのブロメ通りに新設したヴォージュラール工房の指揮を任されることになる。

高火度焼成で得られる焼締陶器や磁器の上に施す真紅色の釉薬への取り組みにより、シャブレの作陶活動が更なる転機を迎えるのは、このヴォージュラール工房で活動した1880年代前半のことである。同工房では、焼締陶器 (grès) と磁器の両方が並行して制作されていたが、これには経営者シャルル・アヴィランの意向とシャブレのそれが複雑に絡み合っていたようである。シャブレが本格的に焼締陶器に関心を寄せ始める時期については、1881年に医者 の勧めでノルマンディー地方の海岸で療養していた際に、カルヴァドス県の町バイユーの南に位置するノロン＝ラ＝ポトリ (Noron-la-poterie) という古くから日用陶器の生産が盛んな陶芸村で、砂混じりの固い陶土 (grès cérame) を用いて幾つかの陶器を作ったことがきっかけとされる。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・シズランヌによれば、ローラン製陶所時代にすでにシャブレは、焼締陶器のマチエールと装飾に関心を示しており、同製陶所の窯で焼締陶器を焼成することを経営者のローランに提案したが、その提案が受け入れられなかったために、シャブレが彼の許を離れることになったとのことである⁴⁵。このことから、シャブレとローランの間には、バルボティーヌの特許権以外にも意見の相違があったことが分かる。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焼締陶器の試作品をシャルル・アヴィランへ見せて意見を伺っており、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受け入れて彼に新しいヴォージュラール工房の指揮を任せることにしたとのことである⁴⁶。シャブレの心に焼締陶器を制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・シズランヌも記している⁴⁷。であれば、1870年代前半にすでにシャブレは焼締陶器に関心を寄せていたことになるが、ロベール・ド・ラ・シズランヌはフランスの焼締陶器とシャブレとの関わりについては触れているが、備前焼のような日本の焼締陶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焼締陶器のマチエールについて語っていたことについて触れている⁴⁸。よって、日本陶磁器を収集していたビュルティが、日本の焼締陶器をシャブレに見せていた可能性は高い。また、シャルル・アヴィランが日本陶磁器を収集していたことを考慮すると、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。シャブレが最初に関心を示したのがフランスの焼締陶器であったのか、それとも日本のそれであったのか、その辺りの因果関係については詳しくは分かっていない。いずれにしても、この新しい素材が功を奏して、1884年に装飾美術中央連合主催で開かれた展覧会では、アヴィラン社が出品した焼締陶器が一流の作品として高く評価された。出品されたのは茶褐色の焼締陶器で制作された大壺や植木鉢であったが、浮き彫り、バルボティーヌあるいは釉薬による着色、金の線描などが施されたそ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、その成功は確かであった⁴⁹。しかし、この一方でヴォージュラール工房では、茶褐色の焼締陶器とは別に、クリーム色の地に高火度焼成の釉薬で装飾を施した磁器も制作されていた。これには、焼締陶器に見る斬新さに魅かれながらも、その商業的な可能性を幾分いぶかっていたシャルル・アヴィランの経営者としての判断が働いていた可能性がある。またルネ・クレマンは、焼締陶器においては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、

並行して磁器の制作を行う必要があったのであろう、と推測している⁵⁰。

さらに、以前からシャルル・アヴィランは、中国磁器に見る美しい釉薬にも関心を寄せていたらしい。アヴィラン社のオートウィユ工房がその活動を始めたばかりの1874年、すでにシャルル・アヴィランは、セーヴル製陶所の化学者サルベタから送られてきた磁器見本の中から、赤釉に関する特別な関心を開陳している⁵¹。また、オートウィユ工房を指揮していたブラックモンも、この頃すでに中国磁器の作品をよく知っていたはずである。というのもブラックモンは、1860年代に芸術家と共同制作する機会を数多く持っていたテオドール・デックの工房へ協力していたことがあり、このデックはかつてサルベタが行った銅紅釉研究を1880年頃に再開し⁵²、赤い釉薬で覆われた作品を制作している【図6】。世界の陶磁器へ目を向けて様々な技法や装飾の研究に励んだデックとの親交は、ブラックモンを異国の陶磁器へと誘ったことであろう。またブラックモンは、アヴィラン社の工房を任される直前に短期間(1871-1872年)ではあるが、セーヴル製陶所の絵付け工房長を務めていた。中国磁器に関する研究が進行していたセーヴルでは、ブラックモンが中国磁器を見る機会も少なくなかったであろう。このように、銅版画家、画家として知られるブラックモンと陶磁器との接点は、1866年から販売が開始されたルソーの食器セットや1873年から始まるアヴィラン社の工房以外にも存在したのである。ブラックモンの友人でもあったセーヴル製陶所の装飾図案家ルナール(Renard)の紹介によって、ブラックモンとシャブレが初めて出会うのは1871年のことであるが、その後この2人が生涯の友人であり続けたことを考えると、シャブレがかなり早い段階から銅紅釉ないしその斑紋釉の存在を聞き知っていた可能性は高いと思われる。しかし、この釉薬を実際に目にしてシャブレがそれにすっかり魅了されてしまうのは、やはり1880年代に入ってからのことであると思われる。

4.2. 銅紅釉の実践: ヴォージラール工房からショワジー＝ル＝ロワへ

ジャン・ダルビスによれば、シャブレが斑紋釉の中国磁器を初めて目にしたのは、1882年にブラックモンに連れられてパリのヴォルテール河岸にある古美術商の店を訪れた時であり、それはシャブレにとって電撃的な出会いであったと言う⁵³。1882年は5月に開設されたヴォージラール工房でシャブレが焼締陶器の制作に励

んだ時期にあたるが、しかし、この電撃的な出会いはその後のシャブレを銅紅釉および斑紋釉へと導くのであった⁵⁴。そのシャブレの思いは、以前から同じようにその釉薬に魅せられていたシャルル・アヴィランの理解を容易に得られたと思われる。1883年5月にアヴィラン社は、釉薬の開発に挑むが、化学的知識の乏しいシャブレのために、化学者のルブラン・ド・ラボ(Lebrun de Rabot)を雇用した。それが幸いして、工房では実験が速やかに開始されたが、なかなか思うような美しい単色の赤色を得ることはできなかった。1884年9月5日にシャルル・アヴィランが彼の弟に送った手紙には、次のように書かれている。

シャブレは開始以来3窯分の焼物で失敗したが、今度は成功すると断言し続けている⁵⁵。

その後も多くの失敗を経験したシャブレとルブラン・ド・ラボであったが、1885年、ついに彼らは高火度焼成の磁器の上に完全な単色の銅紅釉を得ることに成功する。しかし、その技法については門外不出とされた。その後、ブロメ通りの工房は1886年春にアヴィラン社からシャブレへ売却され、翌1887年10月にはシャブレから作陶家オーギュスト・ドラエルシュへ(August Delaherche, 1857-1940)と更に売却されるが、シャブレが開発した銅紅釉の秘法は、依然として誰にも明かされることがなかった。ドラエルシュへ工房を引き渡す際にシャブレは、あらゆる製造方法の秘密を彼に明かしたが、銅紅釉の技法だけは何ひとつ語らなかったと言う。この時のことを後にドラエルシュは、次のように述懐している。

契約書にサインをした1ヶ月後、彼[シャブレ——引用者注]は彼自身のために斑紋釉を焼成しなくなっていた。彼は私に焼成中はブロメ通りに来ないように頼み、当然の望みであると思った私は、その作業が終了するまでそこに現れるのを控えた⁵⁶。

このことから、いかにシャブレが銅紅釉の技法を得るために苦労したか、またその技法を大切にしていたかということが察せられる。ヴォージラール工房を去ったシャブレは、ローラン製陶所を去った直後にも一時過ごしたことがある、ヴァール＝ド＝マルヌ県のショワジー＝ル＝ロワ(Choisy-le-Roi)に自費で窯を構え、焼締陶器から完全に離れて、磁器の上に施す釉薬の研究に没頭し始める。ここでの彼は銅紅釉を完全に操るよう

なっていくが、この頃に彼が用いた器は極めて簡素な形態のものであり、そこにはなんら付随的な装飾が施されることがなかった。ディディエ・ド・トッフオルによれば、轆轤の扱いに関してシャブレは優れた技量を具えておらず、1891年までのシャブレは頻繁に轆轤職人や型成形に頼っていたようである⁵⁷。そもそもシャブレは、磁器の上の装飾やバルボティーヌの開発などのそれまでに彼が携わった仕事からも察せられるように、陶磁器に関する数ある技術の中でも特に器の表面を飾る技術に長けていたと言える。晩年のシャブレが用いる器が簡素な形態であった背景には、こうした能力上の現実的な要因もあったのかもしれない。しかし、これまで彼が経験してきた、バルボティーヌを用いた絵画的装飾、焼締陶器の上の浮彫装飾や金の線描などに見られるような具体的な文様で飾るやり方ではなく、釉薬の色調とそこに現れる斑紋のみで器を飾るということは、彼にとっては全く新しい挑戦であった。

4.3. 万博での成功とその後の展開

1887年にヴォージュラール工房を後にしたシャブレは、ショワジー＝ル＝ロワで釉薬の研究に励んだが、ここで制作された作品が多くの人々の目に触れるのは、1889年のパリ万博でのことである。同万博へ彼が出品したのは簡素な形態の器であったが、そこに見る斑紋釉の斬新な表現は人々を虜にし、彼の名を一躍有名にしたのであった。1889年頃の作とされるパリ装飾美術館所蔵の瓶【図7】に掛かる釉薬には、赤の下に薄緑や紫の色が確認でき、また器の上部には所々白くなっている箇所があるが、1889年パリ万博ではこのような微かに斑紋が見られる艶のある釉薬が人々の関心をひいたのであった。この作品に見る目の覚めるような赤色とそこに滲むかのように存在する複数の色の斑紋は当時のシャブレの作風であるが、観者はそこに中国の影響を見た。しかし、当時フランスの地方美術館総監の地位にあったロジェ・マルクス(Roger Marx, 1859-1913)は、シャブレについて後に次のように述べている。

1889年、彼〔シャブレ——引用者注〕は極東の大陶芸家の好敵手と見なされていた。それ以来彼はその名誉ある位置を重視しつつも、それを超えようと努力した⁵⁸。

上の言葉は、1889年パリ万博での成功に慢心することなく、シャブレがその後さらなる目標実現のために心

身を労して釉薬の研究に励んだことを伝えていると思われるが、この点についてシャブレ自身は、後にロジェ・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。

1889年、私は博覧会において、あなたもご存じのように大成功を収めました。その時まで私は中国の色調の中に留まっていたましたが、あなたがご存じの白や薄青色を私が発見するのは1891年のことです⁵⁹。

シャブレの作品にその制作年が記されていることは稀であるため、時系列に沿って彼の作風の展開を検証することは容易ではないが、上の証言は、白や薄青色を主調とした釉薬で覆われるシャブレの作品が1891年以降に制作されたことを示唆するものである。ディディエ・ド・トッフオルは、晩年のシャブレの作風は1891年に転機を迎えており、個人的かつ革新的な美学の問題から、1891年以降の彼の関心は艶のないマット釉に向かった、としている⁶⁰。この辺りの推移については、シャブレがロジェ・マルクスに宛てた手紙(1901年、日付なし)の中で、次のように書いている。

1889年に私が展示した作品は赤や青の斑紋のある作品のみで、それらは近くで見ると中国や日本の品を想起させる、ごく普通にガラス化した作品でした。しかし1900年のそれは、より完全な色調を有する不透明あるいは半ば不透明な作品によって際立つものです。鼠色、薄青色、白、黄色、薄紫色(日本や中国の古いあるいは現代の作品にはない色階)などの色をしたそれらの作品は、常に簡素で気取りのないその形態もあずかって、極めて強い外観と装飾性、そして上品さとたくましさ兼ね備えています⁶¹。

1889年の万博に続いて、1900年のパリ万博においてもシャブレの作品は人々の注目を集めた。しかし上の証言は、この2つの万博で同じように斑紋釉の作品を披露したとはいえ、その作品傾向は11年間の間に明らかに変化していたことを伝えている。そしてその変化は、中国や日本の焼物から離れて、不透明かつ新しい色調を得ようとする動きとして理解することができる。しかし、ここでシャブレが言う「強い外観と装飾性、そして上品さとたくましさ」という言葉が意味するものは何であろうか。こ

の点については、シャブレに次のような発言がある。

ガラスに類似することは避けなければなりません。私は見た目に常に硬い材質感の作品を目指してきました。この種の制作における私の成功はここから来ています。というのも、この種の焼物を作る人々の全て、特にセーヴルの人々は、無気力で、少々甘ったるい、とりわけガラスに類似した品のみに作り、その結果、芸術的な作品とは言えないものとなっているのです⁶²。

磁器とガラスは、その材料や製造方法から見ても非常に近い関係にある。しかしながらシャブレは、そのガラスを意識しながら、「ごく普通にガラス化した」ものではなく、ガラスには表現できない「硬い材質感」を磁器で表現することを目指していたようである。またシャブレは、当時のセーヴル磁器の芸術性にかなり批判的であったことが分かる。このガラスと磁器との関係、およびセーヴル磁器については、ロベール・ド・ラ・シズランヌが、次のように記している。

陶磁器に関して当時の科学は、ブロンニアルの有名な著作が示すように、可能な限り磁器をガラス化することを目指した。つまり当時の科学は、可能な限り磁器をファイアンスから遠ざけ、また可能な限り磁器をガラスに近づけることを目指したのである。また当時の芸術は、セーヴルの装飾と油絵や、象牙に描かれた細密画、祈祷書に描かれた装飾を混同していた。したがって、この科学と芸術の結びつきは、ガラスの上の絵画、あるいはそれに類したものを目指していた。……

ガラスないしガラスの素地はとても美しいマチエールを持つ。しかし、もし磁器がガラスに近づくならば、ガラスとは異なる磁器に固有の特質が失われてしまう⁶³。

上の言葉は、晩年のシャブレ自身から聞いた内容を代弁していると思われるが、これにより、晩年のシャブレが「ガラスとは異なる磁器に固有の特質」に留意していたことが分かる。晩年にシャブレが取り組んだ磁器の作品は全体が釉薬で覆われているため、彼が目指した「硬い材質感と装飾性、そして上品さとたくましさ」および「ガラスとは異なる磁器に固有の特質」は、磁器のボディにあたる素地ではなく、もっぱら釉薬によって表現

されたと考えてよいであろう。ロベール・ド・ラ・シズランヌは、そうした意図で生み出されたシャブレの釉薬の魅力について、次のように述べている。

あるものは卵の殻あるいはオレンジの皮の肌理^{きめ}をもち、またあるものは、梨の皮、水によって細かく切り裂かれた岩の表面にある粒々、樹皮のざらざらした組織、貝殻の表面をうねる曲線(plisse)、艶のある茄子の皮のような肌理をもつ。それらは、視覚と触覚の双方にとっての、美的な喜びそして感動である。……

彼の晩年の最も美しい作品を見ると、それらはあらゆる点において自然界の創造物に似ていた。それは、ほとんど鉱石、あるいは宝石の中でまるくなった小石のようだった⁶⁴。

一般に磁器と言えば、光沢のある半透明なものが思い起こされるが、それとは逆に、晩年のシャブレの作品は艶のない不透明な釉薬で覆われていた。上の言葉は、1910年にパリ装飾美術館で開かれたシャブレの回顧展で目にした作品に関する言及であるが、ここでは、シャブレの釉薬から自然界の植物や鉱物が想起されている。そして、およそこれに類することが、ロジェ・マルクスによっても述べられている。

完全に艶がなくなることを強いられることによって、彼の作品の豊富な色合いは、より華やかで変化に富むものとなっている。各々の作品の表皮(épiderme)には、偶発的に現れた木目、斑点、縞模様が、官能を刺激する変調をもたらしている。それらは宝石ないし燧石の塊の中に見られるものとよく似ており、それほどに堅牢で丈夫に見えるが、その概観と同等なものを他に見つけようとすれば、石の肌理、蛇のざらざらした皮膚、ほとばしる血液、石鹼水のあぶく、乳皮の固まり、林檎の皮、オレンジないしシトロンの多孔質の皮などが思い浮かび、それら全てに比類のない美が宿っている⁶⁵。

陶磁器のみならずアール・ヌーヴォー全般に顕著な自然主義は動植物であるが、ロベール・ド・ラ・シズランヌならびにロジェ・マルクスの言葉からは、1891年以降のシャブレが釉薬で表現した自然主義には、自然界の動植物に加えて鉱物も含まれていたことが分かる。過去を凌駕する新しい表現を求めてシャブレが生み出し

た釉薬は、動物の皮膚や果物の表皮とともに、自然界の鉱物を想起させるマチエールを有していたのである。そこには中国の焼物の影響から離れようとしたシャブレが辿り着いた独自の世界があり、またそれは、釉薬の色彩と肌理が生み出す極めて感覚的な美の世界でもある【図8、9】。その外観を眼で追う毎に、あるいはその表面を手で触れる毎に、焼物とは全く別のものが呼び起こされるのである。皮肉にもそれは、宝石や堅石を重ねる古くからの中国人の心性や、掌で焼物を賞玩する日本の茶人の心性とつながるが、アール・ヌーヴォーという美術様式が、新しい表現を求めらる中で実際にはいたる所で過去の様式や異文化から創造の着想を得ていることを考慮すれば、シャブレの表現もまた、当時のフランスの時代精神を反映するものであったと言えよう。またロジェ・マルクスは、そうした人々の感性を刺激するシャブレの作品の魅力について次のように述べているが、ここには、絵画と陶芸の世界に通底するマチエールと色彩の力を見抜く批評家の眼が感じられる。

それ[晩年のシャブレの作品——引用者注]を見たり手に取ったりする際の視覚と触覚の喜びは、他のどんな芸術作品からも想起されることのない喜びである。しかしながら、最近の絵画の中では、クロード・モネの絵画に、シャブレの作品を包み彩るざらざらした厚塗り(pâte grenue)や大雲、蒸気、霧の色調(robe)が現れている⁶⁶。

ここで想起されているモネの絵画は、1909年の5月から6月にかけてデュラン＝リュエル画廊で展示された連作《睡蓮》のことを指すが、この作品の随所に見られる絵具の盛り上がりやシャブレの釉薬が創り出すざらざらした肌理、あるいは両者における全体の色調が醸し出す雰囲気には、確かに造形表現上の同様な効果が感じ取れる。というのは、モネの絵画とシャブレの陶磁器に見る、マチエールと色彩の調和によって生み出されている具象的でありながら抽象的な表現は、観る者の感性にうったえるという点において同じ美学を内包しているように思われるからである。19世紀末から20世紀にかけてフランスで活躍した版画家・画家のアンリ・リヴィエール(Henri Rivière, 1864-1951)は、シャブレの焼物に関する論考の中で、シャブレの作品が「簡素で丸々とした形態を持たず持つほど、ますます光がそれを愛撫するようになる」と書いているが、晩年のシャブレの作品が有する簡素な形態には、光の作用を受けて

釉薬をいっそう輝かせる効果があったのかもしれない。また同論考の中でリヴィエールは、晩年のシャブレの作品の理解を促す興味深い言及をしている。以下に、重要と思われる箇所を引用しよう。

シャブレは学者でも化学者でもない。彼は経験主義者であり、芸術家、そして陶工である。……彼は巧みに調合された処方や、細心の注意が払われた配合を用いずに壺(pots)を作り、常にそこから珍しい予想外な発見をした。……ひとりの芸術家にとっての大きな問題(belle affaire)は、その芸術において常に新しい表現を模索するという喜びである。……シャブレはその生涯のあいだずっと探し続けた。……⁶⁷

極東陶磁器の収集家でもあったリヴィエールは、単色あるいは斑紋釉の中国磁器に魅了されてもいたため、晩年のシャブレの作品にも大いに関心を寄せるひとりであった。上の言葉は、常に新しい表現を求めたシャブレが多くの経験を通して思いがけない新しい発見をし、そこから多様な釉薬表現を生み出していったことを伝えている。シャブレの釉薬研究に、本稿の前節でも確認したセーヴル製陶所で行われた研究成果や、アヴィラン社で共に研究した化学者ルブラン・ド・ラボの助言が反映されていることは確かであろう。しかし、1900年に披露されたシャブレの作品に見る様々な色階の釉薬表現は、ショワジー＝ル＝ロワに定住して以降の彼が、度重なる焼成を経て独自に会得したまさしく秘法に違いない。この点については、ロベール・ド・ラ・シズランヌが次のようなことを述べている。

彼[シャブレ——引用者注]は科学の教えを無批判に受け入れはしなかった。彼は科学の教えを不十分だと感じていたので、それを補完しようと経験に頼った。また、運にまかせて偶発事をねらったり、失敗に感謝したりすることもあった⁶⁸。

上の言葉は、晩年のシャブレにとっては、科学の教え以上に経験が重要であったことを伝えてくれる。リヴィエールが述べているように、シャブレは極めて経験主義的な芸術家、作陶家なのである。その経験からシャブレが具体的にどのようにして釉薬を得ていたのかについては、死の直前にその秘法を記した書類がシャブレ自身によって燃やされてしまったために、不明な点

が多い。とはいえ、「シャブレは全てを告白した」と述べるロベール・ド・ラ・シズランヌによれば、シャブレはコバルトではなく銅のみを用いて青い釉薬を得ており、白い釉薬を得る際にはその前に青い釉薬を得ていたとのことである⁶⁹。またロベール・ド・ラ・シズランヌは、窯の中の火の作用によって生じる釉薬の変色について、「薄緑が鮮やかな緑になり、次にその緑が青になり、続いてその青が白になる」ことや、「軽く赤みのさした白が赤になり、次にその赤が黄色になり、さらにその黄色が黒になる」ことについて言及している⁷⁰。釉薬の色調は焼成条件によって変わるが、経験を積み重ねることによってシャブレは、それらを巧みに操作し、窯の中の火の色から釉薬の変色を予測できるようにはなっていたであろう。また、ロベール・ド・ラ・シズランヌによれば、窯の中の火について、シャブレは次のように述べていたという。

火を恐れてはいけません。固くしまったマチエール、深みのある色、趣のある肌理を与えてくれるのは、他でもないこの火なのです。もし1回目の火に満足しなかった場合には、その磁器を2回目の火に投げ入れればよい。また、2回目でもこと足りなかった場合には、3回目に挑めばよいわけで、その試みが無駄に終わるか功を奏するまで、そのように続けていけばよいのです。火が与えてくれる調和は、常に美しいのです⁷¹。

「水夫が海について語るようにして、火について語った」シャブレ自身の上の言葉からは、理想とする釉薬表現を求めて、この芸術家が粘り強く経験を積んだことが理解できる。1900年パリ万博の審査員を務めたセーヴルの化学者ジョルジュ・ヴォグトウは、1889年からのシャブレの釉薬の展開について次のように評したが、これにより、経験によって得られた芸術家の釉薬は同時代の化学者からも高く評価されていたことが分かる。

前回の博覧会以来エルネスト・シャブレは、その作陶家としての才能の全てを、酸化物を用いた釉薬の研究へと向けた。窯の中の焼成雰囲気^{アトモスフィア}によって様々な色を呈する酸化物を用いて彼は、思いがけない色調を豊富にこしらえ、驚くべき効果を生じさせることに成功した。極めて淡い美しい緑の色調に所々みられる最も鮮明な赤のしずく、あるいは純白の斑点をもつ赤い瓶などがそれである⁷²。

以上に見てきたように、銅紅釉に取り組み始めた頃のシャブレは、中国磁器の上に見るのと同じような釉薬を得ることを目的としていたが、それに成功した後の彼は専ら斑紋のある釉薬に魅了され、色や模様の複雑な効果をねらった釉薬を得ることで、中国磁器には見られない独自の釉薬を完成させていった。その斬新な釉薬表現を見た同時代の人々は、自然界の動植物や鉱物、さらには大気中の諸現象などを想起したが、そうしたシャブレの自然主義は、他でもない釉薬のマチエールと色彩によって創り出されたものであった。アール・ヌーヴォーの潮流の中に位置づけられるその表現は、化学者ならぬ芸術家シャブレ独自の探究の成果であったと見なすことができる。

5. おわりに

19世紀末に誕生したアール・ヌーヴォー陶磁器では、シャブレの作品に見るような銅紅釉およびその変種としての斑紋釉が脚光を浴びたが、本稿の考察では、その釉薬表現を陰で支えていたものに近代科学があったことを確認できたと思われる。19世紀のフランスにおける銅紅釉の誕生と発展は、中国磁器に触発されて、それと同様な美しい釉薬をヨーロッパの磁器の上にも施そうと探究した化学者たちと、その科学を追い風に、より芸術的な観点から釉薬をとらえて新しい表現を模索した作陶家たちの努力の賜物なのである。

18世紀までのフランスでは、個人の手による陶磁器の作品は、必然的にいずれかの製陶所の活動と関係を持っていたため、完全に自由に作品を作ることのできる作陶家は極めて稀であった。また、生み出される陶磁器の様式や趣味は、比較的大きな製陶所によって先導され、やがてそれが中小企業によって後追いされるという状況にあった。しかし19世紀に入ると、個人のアトリエをかまえて比較的自由に作品を生み出す者が現れた。その代表的な人物が、アルザス地方出身のテオドール・デックである。19世紀前半のフランスでは、セーヴル製陶所の所長を務めたアレクサンドル・ブロンニアルを中心に陶磁器に関わる科学的な研究が進展し、その成果を産業に結びつける傾向が強かったが、そうした産業化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なく、自分の信念に従って「新しく、かつ完成度の高い」一品制作の作品を世に生み出していった。そしてシャブレもまた、企業から離れて単独で釉薬の研究をする道を選択し、窯の中の作用

によって得られる釉薬の偶発的な美を探究する作品を制作した。デックの場合は、その才能が評価されて1887年からセーヴル製陶所所長となるが、すでに述べた1884年10月の新磁器に関する講演の中でロートは、他ならぬこのデックが、彼らの新磁器の研究に理解を示してくれたことについて触れている⁷³。こうしたことを踏まえると、19世紀フランスにおける陶磁器の発展は、「新しく、かつ完成度の高い」作品を世に生み出しているとする野心ある化学者と芸術家が共同して牽引した歩みであったと推測される。採算性の観点から、こうした道を選択することは容易ではないが、新しい芸術的な陶磁器の誕生にはデックやシャプレに見るような不屈の精神が必要であったと言える。紙幅の関係から本稿では、銅紅釉に関する歩みの考察にとどまったが、今後は、その他の釉薬に関する研究と実践の歩みについても考察していきたい。



図1 晩年のエルネスト・シャプレの肖像



図2 牛血釉瓶 清時代 景德鎮窯 東京国立博物館蔵



図3 桃花紅刻花龍文太白尊 清・康熙年間 景德鎮窯 出光美術館蔵



図4 マルク・ユザン 銅紅釉碗 フランス



図5 セーヴル製陶所の新磁器の作品 1884年 フランス



図6 テオドール・デック 赤釉瓶 1880年頃
マルセイユ、カンティーニ美術館蔵



図7 エルネスト・シャブレ 銅紅釉瓶 1889年頃
パリ装飾美術館蔵



図8 エルネスト・シャブレ 銅釉壺 旧アンリ・リヴィエール所蔵



図9 エルネスト・シャブレ 銅釉壺 旧オクターヴ・グルッセ所蔵

図版出典

- 図 1 Roger Marx, 《Souvenirs sur Ernest Chaplet 》, *Art et Décoration*, mars 1910.
- 図 2 矢部良明編 『角川日本陶磁大辞典』、角川書店、2002年。
- 図 3 矢部良明編 『角川日本陶磁大辞典』、角川書店、2002年。
- 図 4 *La revue de la céramique et du verre*, n° 167, juillet-août 2009.
- 図 5 *Revue des Arts décoratifs*, Tome 4 et 5 (1883-1884).
- 図 6 Théodore Deck, ou l' éclat des émaux, 1823-1891, 1994 (Catalogue de l' exposition du Centre de la Vieille Charité, Marseille).
- 図 7 Roger Marx aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin..., 2006 (Catalogue de l' exposition du Musée des Beaux-Arts, musée de l' École de Nancy).
- 図 8 Roger Marx, 《Souvenirs sur Ernest Chaplet 》, *Art et Décoration*, mars 1910.
- 図 9 Roger Marx, 《Souvenirs sur Ernest Chaplet 》, *Art et Décoration*, mars 1910.

注

- 1 アレクサンドル・ブロンニールには、陶磁器に関する次の重要な著作がある。尚、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, Béchet jeune, A. Mathias, 1844.
- 2 『フローベール全集3 感情教育』、生島遼一訳、筑摩書房、1976年、140-141頁。
- 3 同書、421頁。
- 4 René Clément, 《Ernest Chaplet, le plus grand potier français 》, *L'Estampille*, N°187, décembre 1985, p. 52.
- 5 この報告書は後にGeorge Vogtによって刊行された。
Cf. George Vogt, 《Recherches sur les porcelaines chinoises: Études faites sur les matières recueillies à King-te-tchen et envoyées à la Manufacture nationale de Sèvres par M. F. Scherzer 》, *Le bulletin d'avril 1900 de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, pp. 1-83.
- 6 Charles Lauth, *La manufacture nationale de Sèvres, 1879-1887, mon administration, notices scientifique et documents administratifs*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1889, p. 225.
- 7 内藤匡 『新訂古陶磁の科学』 雄山閣、1997年[新装復刻版五版]、134-135頁。
内藤匡(1889-1966)は、1917年に東京帝国大学(現・東京大学)理科大学地質学科を卒業後、古河工業での勤務を経て鉱山鑑定家として独立した。1944年に出

版された彼の著書『古陶磁の科学』は、科学的見地から陶磁器について解説したもので、陶磁器の研究者や愛好家だけでなく、制作者にも大きな影響を与えた。(矢部良明編 『角川陶磁大辞典』 角川書店、2002年。)

- 8 小島英一、堤綾子 『陶芸の彩色技法』 理工学社、2008年、81頁。
- 9 内藤匡、前掲書、135頁。
- 10 Rouge, 2009 (Catalogue de l' exposition du Musée de la faïence, Sarreguemines).
マルク・ユザンには、釉薬に関する次の著作がある。
Marc Uzan, *Les glaçures céramiques, méthodes de recherche*, Vendin-le-Vieil (France), Éditions La revue de la céramique et du verre, 2002.
- 11 Albert Jacquemart, *Les Merveilles de la Céramique ou l' art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine, depuis les temps antiques jusqu' à nos jours*, première partie: Orient, Paris, Hachette, 1866, p. 38 et p. 41.
本稿でとりあげたダントルコール師の書簡については、次の邦訳がある。
ダントルコール 『中国陶瓷見聞録』 小林太市郎訳注、佐藤雅彦補注、平凡社(東洋文庫363)、1979年。
- 12 Jean-Paul van Lith, *Céramique dictionnaire encyclopédique*, Paris, Les éditions de l' Amateur, 2000.
- 13 Albert Jules Jacquemart, *op.cit.*, p. 41.
- 14 *Ibid.*, p. 41.
- 15 Jean d' Albis, *Ernest Chaplet*, Paris, Les Presse de la Connaissance, 1976 (Catalogue de l' exposition du Musée des Arts décoratifs), p. 64.
- 16 Ebelmen et Salvétat, *Recherches sur la composition des matières employées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine en Chine, exécutées à la manufacture nationale de porcelaine de Sèvres et présentées à l' Académie des Siences*, Paris, Bachelier, 1852.
なお、同報告書は3つの報告文(mémoire)で構成されている。
- 17 東洋学者のスタニスラス・ジュリアンには、サルベタの協力を得て翻訳した次の書物がある。
Stanislas Julien, *Histoire et Fabrication de la Porcelaine Chinoise*, Paris, Mallet-Bachelier, 1856.
- 18 Ebelmen et Salvétat, 《Première mémoire》, *Recherches sur la composition des matières employées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine en Chine, exécutées à la manufacture nationale de porcelaine de Sèvres et présentées à l' Académie des Siences*, Paris, Bachelier, 1852, p. 3.
- 19 Ebelmen et Salvétat, 《Première mémoire》, *op.cit.*, p. 24.
- 20 Charles Lauth, *La manufacture nationale de Sèvres, 1879-1887, mon administration, notices scientifique et documents administratifs*, Paris; J.-B. Baillière et fils, 1889, p. 227.
- 21 Ebelmen et Salvétat, 《Troisième mémoire》, *Recher-*

- ches sur la composition des matières employées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine en Chine, exécutées à la manufacture nationale de porcelaine de Sèvres et présentées à l'Académie des Sciences*, Paris, Bachelier, 1852, p. 206.
- 22 *Ibid.*, p. 203.
- 23 *Ibid.*, pp. 204-205.
- 24 *Ibid.*, p. 206.
- 25 *Ibid.*
- 26 *Ibid.*, p. 207.
- 27 Charles Lauth, *op.cit.*, pp. 223-224.
- 28 *Ibid.*, pp. 223-224.
- 29 Antoine d'Albis, *Traité de la porcelaine de Sèvres*, Dijon, Éditions Faton, 2003, p. 27.
- 30 Charles Lauth et Georges Vogt, *Notes techniques sur la fabrication de la Porcelaine nouvelle*, (éditeur : sans noté), 1885, p. 7.
- 31 *Ibid.*, p. 8.
- 32 Paul Arène, « La Céramique (3e groupe) », *Revue des Arts décoratifs*, Tome 4 et 5 (1883-1884), p. 170.
- 33 Charles Lauth, *La Manufacture nationale de Sèvres et la porcelaine nouvelle, Conférence, faite le 28 octobre 1884, au Palais de l'Industrie*, Paris, A. Quantin, 1884, p. 13.
- 34 François Treppoz, « Louis Alphonse Salvétat et les premiers succès de Sèvres dans la recherche des émaux chinois sur pâte dure », Sèvres, *Revue de la Société des Amis du Musée national de Céramique*, N° 3, 1994, pp. 30-33.
- 35 Charles Lauth, *op.cit.*, 1884, p. 15.
- 36 Charles Lauth et Georges Vogt, *op.cit.*, p. 23.
- 37 Charles Lauth, *op.cit.*, 1884, p. 21.
- 38 Philippe Burty, « La Nouvelle porcelaine de Sèvres », *Revue des Arts décoratifs*, Tome 4 et 5 (1883-1884), pp. 153-156.
- 39 Antoine d'Albis, *op.cit.*, p. 26.
- 40 Charles Lauth, *op.cit.*, 1889, pp. 238-241.
- 41 Charles Lauth et Georges Vogt, *op.cit.*, pp. 32-34.
- 42 *Ibid.*, p. 35.
- 43 Ebelmen et Salvétat, «Troisième mémoire», *op.cit.*, p. 207.
- 44 *Céramique impressionniste*, Paris, Ancien Hôtel des Archevêques de Sens, 1974 (Catalogue de l'exposition de l'Hôtel de Sens).
- 45 Robert de la Sizeranne, « Chaplet et la renaissance de la céramique », *Revue des deux mondes*, mai 1910, p. 166.
- 46 René Clément, art. cit., pp. 50-51.
- 47 Robert de la Sizeranne, art.cit., p. 166.
- 48 Gaston Migeon, « Préface », *Exposition de l'œuvre céramique du potier Ernest Chaplet*, 1910 (Catalogue du Musée des Arts décoratifs), p. 6.
- 49 Paul Arène, « La Céramique (3e groupe) », art. cit., p. 175.; Roger Marx, « Souvenirs sur Ernest Chaplet », *Art et Décoration*, mars 1910, p. 94.
- 50 René Clément, art. cit., p. 51.
- 51 *Ibid.*, p. 51.
- 52 Jean d'Albis, *op.cit.*, p. 57.
- 53 *Ibid.*, p. 58.
- 54 ルネ・クレマンは、1880年から1881年にかけての頃に、シャブレが赤い斑紋釉の陶磁器の制作に着手したことは確かであると主張しており、その根拠として、81年の年記が刻まれた焼締陶器の瓶をはじめとする幾つかの作品の存在を紹介している。(René Clément, art.cit., pp. 51-52.)
- 55 Jean d'Albis, *op.cit.*, p. 59.
- 56 *Ibid.*, p. 61.
- 57 Didier de TOFFOL, *Ernest Chaplet (1835-1909): L'émergence du "potier-artiste" à la fin du 19e siècle*, Mémoire de DEA, UFR 03 Art et Archéologie, Université Paris I Panthéon Sorbonne, sous la direction de M. Gérard MONNIER, 1993-1994, p. 57.
- 58 Roger Marx, art.cit., p. 96.
- 59 Jean d'Albis, *op.cit.*, p. 82.
- 60 Didier de TOFFOL, *op.cit.*, p. 57.
- 61 Jean d'Albis, *op.cit.*, pp. 82-83.
- 62 Didier de TOFFOL, *op.cit.*, p. 57. (Cf. La lettre à Maurice Guillemot de 1891, citée par celui-ci dans un article de la revue *L'art et les artistes*, avril-septembre 1906, p. 134.)
- 63 Robert de la Sizeranne, art.cit., pp. 164-165.
- 64 *Ibid.*, p. 168 et p. 170.
- 65 Roger Marx, art.cit., pp. 96-97.
- 66 *Ibid.*, p. 97.
- 67 Henri Rivière, « Sur la poterie, à propos d'Ernest Chaplet, potier », *Les Arts de la vie*, n° 2, février 1904, pp. 84-88.
- 68 Robert de la Sizeranne, art.cit., p. 170.
- 69 *Ibid.*, p. 167.
- 70 *Ibid.*, p. 169.
- 71 *Ibid.*, p. 170.
- 72 Roger Marx, art.cit., p. 97.
- 73 Charles Lauth, *op.cit.*, 1884, p. 13.

■執筆者について

今井祐子(いまい・ゆうこ)

神戸大学大学院総合人間科学研究科博士課程修了。博士(学術)。現在、福井大学准教授。専門は、近代美術史、日仏文化交流史。

E-mail: y-imai@f-edu.u-fukui.ac.jp

■Notes on the Contributor

Yuko Imai completed her PhD dissertation at the Graduate School of Cultural Studies and Human Science, Kobe University in 2003. Currently, she is Associate professor at the University of Fukui, Japan. Her research field is Modern Art History and History of Cultural Exchange between Japan and France.

ゾラとマネ：共和主義者の共闘 — 1870年代パリの都市情景における芸術と政治の問題について

Zola and Manet: A Joint Struggle of Republicans — Art and Politics of the Parisian Cityscape in the 1870s

吉田典子 Noriko Yoshida

概要

本稿は、マネによるパリ市役所の壁画プラン(1879)を中心として、『パリの胃袋』(1873)から『ボヌール・デ・ダム百貨店』(1883)までのゾラの小説と、マネおよび印象派の絵画との関係について検討するものである。一般にはゾラとマネの共闘関係は、1860年代後半がピークであると考えられているが、70年代から83年にマネが亡くなる年まで、両者にはとりわけ共和主義者として、共通の社会的な主題が存在していることを示した。

第3共和制初期のフランスにとって最大の関心のひとつは、普仏戦争とパリ・コミュンで疲弊したパリを復興し、新しい共和国の首都として再構築することであった。とりわけ画家たちの関心は、第2帝政期のパリ改造によって作られた単調で面白みのない都市を、より多様で活気に満ちた色鮮やかな空間へと「装飾」することに向けられた。マネの市役所壁画プランもそうした共和主義的な「装飾」の一環と見なすことができる。鉄とガラスの中央市場を野菜や果物の鮮やかな色彩の斑点 *taches* で彩色したゾラの『パリの胃袋』は、画家たちに新しい芸術の指針を示し、マネやルノワール、カイユボットらの都市風景画に影響を与えた。また主人公フロランの部屋の「革命的装飾」は、マネとマネによる旗で飾られた都市風景につながる。とりわけマネの《モニエ通り》連作には、新興の町並みと労働者の悲慘が対比され、『居酒屋』『ナナ』と共通する社会認識が認められる。さらに、マネの《フォリ・ベルジェールの酒場》は、1880年代に入ってますます進展する商業主義のなかで誕生した「売り子」という新たな労働者に注目し、その眼差しを作品の中心に据えた点で、ゾラのデパート小説の先触れとなっている。

キーワード: テキスト文化、視覚文化、エミール・ゾラ、エドゥアール・マネ、印象派、第3共和制、都市情景

Abstract

This paper examines, starting with Manet's decorative plan for the new Paris City Hall (1879), the relations between Zola's novels from *The Belly of Paris* (1873) to *Ladies' Paradise* (1883) and contemporary paintings by Manet and Impressionists. The general belief is that the joint struggle of Zola and Manet climaxed in the late 1860s. However, this paper demonstrates that their shared social themes as republicans extended through the 1870s until Manet's death in 1883.

A chief concern for the early French Third Republic was to revive the city of Paris from the disasters of Franco-Prussian War and Paris Commune and reconstruct it as the new capital. Among all, the painters intended to "decorate" the monotonous city, renewed by Haussmann in the Second Empire, into a diverse, vital and brilliant space. Manet's plan for a mural painting may be considered as a part of such republican "decoration." Zola's novel, *The Belly of Paris*, depicts the Central Marketplace of iron and glass being made colorful by the "taches" of various vegetables and fruits, which possibly suggested a new technique for Renoir, Monet and Caillebotte. The "revolutionary decoration" of Florin's chamber in the novel seems to have influenced the cityscape decked with flags by Monet and Manet. Especially Manet's *Rue Mosnier* paintings, contrasting the newly developed city with the misery of the working class, demonstrate the same social consciousness as *L'Assommoir* and *Nana*. Finally, Manet's *Bar at the Folies-Bergères* precedes Zola's novel on the department store, in focusing on the barmaid or shop girl, a new profession brought forth by the increasing commercialism in the 1880s.

Keywords: Text Culture, Visual Culture, Emile Zola, Edouard Manet, Impressionists, Third Republic, Cityscape