

## エミール・ガレの1889年パリ万国博覧会における不透明ガラス ——鉍物の色調を模倣する関心の現れについて

居椿尚

### はじめに

19世紀末フランスを代表するナンシーのガラス工芸家エミール・ガレ(Émile Gallé, 1846-1904)は、作風の転換期に当たる1889年パリ万国博覧会のガラス部門でグランプリを受賞し高い評価を得た。とりわけ好評を博したのは、大気のニュアンスやそれに伴う感情表現を可能とした色ガラス作品である。それは、ガレ自身がそれまで制作していた透明性を基調とするガラスとは異なる特徴を持っていた。

ガレは、1889年パリ万博のガラス出品に際して審査員向けの小冊子『エミール・ガレによる1889年万国博覧会高級ガラス及び高級クリスタルガラスの製作に関する審査員向けの概要』を執筆した(以下『1889年万博ガラス出品作概要』と略す)<sup>(1)</sup>。同書においてガレは、1878年以来開発してきたガラスの着色法のうち、複雑な色調を含んだものについて、多様な鉍物の色調を模倣する関心に言及している。従来、この著作は、万博のガラス出品作に関する技法解説、工房の取り組み、芸術的意義を述べた一次資料として重要な位置を占めてきたが、鉍物の色調を模倣するというガレの関心との関わりからは検討されてこなかった。

そのため本稿では、第一に、『1889年万博ガラス出品作概要』と同時代批評の分析を通して、鉍物の色調を模倣するガレの関心が1889年パリ万博出品作である色ガラスの表現に関与している事実を明らかにする。第二に、その関心の根底には、光を通した際に多様な明暗度の色調を見せる鉍物の特性を、光の透過性を本来の特質とするガラスにおいて再現するガレの意図があったと独自の解釈を提示する。

## 1. 本研究の位置づけ

本研究とは対照的に、フランソワ・ル・タコン (François Le Tacon, 1939-) による1990年代以降の研究は、ガレが芸術制作と同時に熱心に取り組んだ自然科学の観点から、そこから受けた影響、ガレの植物学にまつわる著作の分析、園芸協会や庭園との関わりに着目している<sup>(2)</sup>。おそらくその影響もあり、近年日本でも東京都庭園術館『ガレの庭——花々と声なきものたちの言葉』展(2016)やポーラ美術館『エミール・ガレ——自然の蒐集』展(2018)が開催された<sup>(3)</sup>。他方、2010年代におけるエヴァ・シュミットや山根郁信(1954-)の研究は、ガレがベルリンで学んだ中国ガラスが、後年のガラス制作に影響を与えたと論じている<sup>(4)</sup>。こうした近年の研究動向に対して本稿は、ガレと鉱物との関係を重視する新たな立場からガレのガラス制作を再検討する。その意味で着目すべきが、ガレが鉱物学を学んだドイツのヴァイマル留学である。1970年代にこれを詳述したヴァイマルの美術史家ヴァルター・シャイディヒ (Walther Scheidig, 1902-1977)の研究に依拠しつつ<sup>(5)</sup>、本研究では、フランスのパリ及びナンシーに所在する主要アーカイヴ等で筆者自身が行った研究調査を踏まえ<sup>(6)</sup>、ガレの著作を中心にガレにおける鉱物への関心を新たに解明する。

## 2. ガレのヴァイマル留学と様式変遷

ガレと鉱物の関わりを最初に確認できるのは、1865年から67年にかけて行ったドイツのヴァイマル留学である。ガレは同地の建築工芸研究所において、素描や原型デザインを学ぶ一方<sup>(7)</sup>、父親が業務提携していたフランスのマイゼンタールでは、ガラス製造の基礎について教育を受ける。ここで留意すべきは、同時期にガレが鉱物学を学んだ事実である。そして、この経験を端緒としてガラス制作に結実するのが、それから20数年経た作風の転換期に当たる1889年パリ万博であると筆者は考察する。それ以前、すなわち制作前期に当たる1860年代から80年代初頭にかけてのガレのガラス作品には、ロココ様式、ゴシック・リバイバルなどの歴史主義や、イスラム、中国、日本に影響を受けた異国趣味の作風が顕著である。この時期は、主に透明ガラス

に絵付けを施す技法であるエナメル彩を用いた平面的なガラス作品が制作される。透明ガラスに涼しげな青みがかかった色調を含む通称「月光色 (Clair de lune)」ガラスは、1878年パリ万博にて好評を得た代表作である<sup>(8)</sup>。一方、それとは対照的に、物質の様々な調合によって生まれる色ガラスを特徴とする「被せガラス」を用いたガラス作品が次第に目立つようになる。「被せガラス」とは、ガラスに異なる層のガラスを重ね、ガラスの彫刻技法で表面を彫り出すことにより、モチーフを浮かび上がらせ、地色とのコントラストを生み出す技法を指す。その制作が始まる制作後期、すなわち1889年パリ万博以降は、自然モチーフに詩を組み合わせたアール・ヌーヴォー様式に向かう時期に当たる。ガレの制作における鉱物への関心は、まさに歴史主義を脱却するこの様式的転換期に現れるのである。1889年パリ万博で発表された通称「悲しみの花瓶 (Vase de Tristesse)」と呼ばれる代表作「黒色 (Noir)」ガラスは、透明ガラスに靄がかかった黒の色ガラスを重ねた表現が、鉱物の色調の模倣に深く関わる点で見過ごせない作例である<sup>(9)</sup>。

### 3. ガレにおける鉱物の色調を模倣する制作論的関心と同時代批評の証言

「黒色」ガラスを出品した1889年パリ万博に関連して、ガレが鉱物の色調を模倣する関心を明記したのが、ガレの著作『1889年万博ガラス出品作概要』である。本著作の冒頭部では、ガラス製作が目指すべき第1目標として、「新たな手業。ガラス素材に思いがけない、かつ価値のある外観を与えるのに適した構成。〔ガラスの〕塊における彩色や装飾の探求」<sup>(10)</sup>が挙げられる。この目標に向けた取り組みを詳述する項目「技法」では、貴石、水晶、琥珀、瑪瑙、翡翠という鉱物への言及が確認される。なかでも重要なのが、「技法」項目中の「新たな着色」という事項説明である。ガレはここにおいて、1878年以来開発してきたガラスの着色法のうち、複雑な色調を含むものについて鉱物の色調を模倣する関心に言及している。

1878年以来私は相次いで多くの色を発表した。それらは、多かれ少なかれ靄がかかっていたり、黒みがかかっていたり、すすけていたり、緑がかかっていたりしてい

て、第一酸化鉄や酸化クロム、あるいは酸化鉄、酸化コバルト、酸化マンガンのさまざまな合成によってできる。[…]

今年、私はガラス製造業者がめったに用いることのない多くの新たな着色を発表する。[…] 他の着色は、単色ではなく〔ガラスの〕塊の中に複雑な色調を組み込んでおり、それは自然な素材や貴石、宝石、さらには水晶、瑪瑙、琥珀、翡翠を内に秘めた価値のある偶然の出来事を再現したいという望みから生まれている。

(11)

色ガラスにおいて鉱物の色調を模倣するこうしたガレの取り組みは、ガレと同時代の批評家の証言からも確認することができる。ガレと同郷の美術批評家で交友関係にあったロジェ・マルクス (Roger Marx, 1859-1913) は『1889年万国博覧会——週刊記事』に寄稿したガラス批評において、ガレについて次のように述べている。

この「偽りの宝石細工師」の錬金術は、ガラス状の物質を貴石に変貌させる。彼は思うままに紅玉髓や縞瑪瑙を作ったり、石英のひび、銀白色の琥珀、鼈甲の斑点に見せかけたりするのに熟知している。(12)

同様に、生前ガレに取材し伝記『エミール・ガレ』を刊行した美術批評家ルイ・ド・フルコー (Louis de Fourcaud, 1851-1914) による文献中の記述にも目を向けるべきである。

ついに、何一つおろそかにすまいと決意し、ガラス素地の組成やその密度、かすかな光を通すために重なり、組み合わせるその特性、装飾の効果、科学や技巧によって引き起こされた偶然の出来事を誇らしく思うこと、そして、あらゆる程度の半透明性に翡翠や紅玉髓、オニキス、瑪瑙、あらゆる形態の宝石のような鉱脈を付けることについて、実験を積み重ねたのが窺える。(13)

このように、これら同時代の批評テキストは、当時の批評家が鉱物への関心に基づくガレのガラス制作に注目していた事実を示している。

#### 4. 1889年と1884-85年のガレ著作の比較検討

以上を踏まえ、ガレが鉱物の色調へ関心を寄せた背景を、1889年パリ万博から4、5年遡る1884年から85年の間に刊行された『装飾芸術批評』誌におけるガレの著作「ガラス装飾について」に探りたいと考える。本著作は、現代の職人であるガレが16世紀のガラス職人に対し、現代におけるガラス装飾やガラス職人のあるべき姿を論じる問答形式のテキストである。とりわけガレが強調するのは、ガラスの色調の問題である以前に、ガラス生来の特質である光の透過性についてである。反対に、光を透過しない物質を持つ「不透明性」については、ガレは明確に否定している。

偶像に硬い白のリン酸カルシウムの靄をまぶしたり、過度なコバルトで澄んだ偶像のまなざしを覆い尽くしたり、もしくは魅力を一新するのを口実にマンガンの息詰まるような愛撫で偶像の輝きを曇らせたりといった不健全な誘惑に屈しないためには、器用な手先、道徳性、確固たる主義がなくてはならない。ガラスに不透明性を加えること、これこそは天空の光が差し込んでいた美しい目の光を失わせることである。石、ブロンズのような不透明の物質や木のような繊維質の物質から借用した形、及びガラスの質から現れない、つまりガラスを特徴づける性質に反する性質から現れる形や装飾を無差別にガラスへままとわせることは、職人の不誠実であり、とりわけ職人の芸術、さらには芸術全般への侮辱である。<sup>(14)</sup>

しかし、こうしたガレの指摘は、一見すると不透明性を帯びているように思われる、1889年パリ万博に出品された色ガラス作品の特性に矛盾していると捉えられかねない。さらに言えば、「ガラス装飾について」が書かれた1884年の装飾芸術中央連合展において既に、1889年パリ万博に通じる色ガラスが制作されている事実がある<sup>(15)</sup>。それを実証する著作として重要なのが、『エミール・ガレによる1884年装飾芸術中央連合展ガラス製作に関する審査員向けの概要』である<sup>(16)</sup>。この冒頭部では、ガレが導入したガラスの装飾技法として、「A. ガラスの新たな着色。二層被せガラス、三層被せガラス、大理石模様のガラス、貴石の模倣、金属箔片・気泡の使用」<sup>(17)</sup>が挙

げられている。ここでは、1889年パリ万博の取り組みである「被せガラス」に加え、鉱物と関わる大理石模様のガラスや貴石の模倣について既に言及があるのである。

従来の先行研究は、ガレの1880年代における作風の転換について、ガラス作品が「透明」から徐々に「不透明」へと向かうと説明してきた。実際、「ガラス装飾について」の著述と同時代の実作例との間に見れば認められる矛盾について、疑問を呈するにとどめるか、さもなくば、ガレが自身の発言とは矛盾する不透明ガラスの制作へ向かったと安易に結論付けている<sup>(18)</sup>。しかし、この定説に対して筆者は、ガレが否定した光を透過しない素材の「不透明性」と、1880年代の実作例である色ガラスとの間には、実は混同すべきでない区別が必要であると独自の見解を主張する。以下では、双方の違いについて、ガレが用いた用語から明らかにする。

1880年代中頃の著作「ガラス装飾について」では、ガレは石、ブロンズ、木といった光を透過しない素材を念頭に、それらに特有な「不透明性」を *opacité* や *opaque* で語っている。

ガラスに不透明性 (*opacité*) を加えること、これこそは天空の光が差し込んでいた美しい目の光を失わせることである。石、ブロンズのような不透明の (*opaques*) 物質や木のような繊維質の物質から借用した形、及びガラスの質から現れない、つまりガラスを特徴づける性質に反する性質から現れる形や装飾を無差別にガラスへと合わせることは、職人の不誠実であり、とりわけ職人の芸術、さらには芸術全般への侮辱である。<sup>(19)</sup>

それに対して、『1889年万博ガラス出品作概要』の記述において、ガレが色ガラス作品に向けた用語には明確な違いが見られる。ここでは、フランス語の *fumeux*、*noirâtre*、*salir*、*verdâtre* という曖昧な色調を指す語が選択されているのである。

1878年以来私は相次いで多くの色を発表した。それらは、多かれ少なかれ霧がかっていたり (*fumeuses*)、黒みがかっていたり (*noirâtres*)、すすけていたり (*salies*)、緑がかっていたり (*verdâtres*) していて、第一酸化鉄や酸化クロム、あるいは酸化鉄、

酸化コバルト、酸化マンガンのさまざまな合成によってできる。<sup>(20)</sup>

このことから、ガレは光を通さない「不透明」な素材との明確な違いを前提としたうえで、むしろガラスにおいては多彩な色調の変化を見せる曖昧な色ガラスを独自に追求したと考えるべきである。筆者はここにおいて、ガレが重視したガラス特有の性質である光の透過性が関与することを主張する。なぜなら、ここにこそ自然物である鉍物の色調を模倣するガレの意図が隠されていると考えられるからである。鉍物は、完全に不透明とも透明とも言えない色を含有するゆえに、光によってその色調を変化させる。ガレが目指したのは、鉍物に特有なそうした色調を、様々な物質の調合から生み出される、ほかでもない色ガラスにおいて再現することだったのである。

## 5. 鉍物の色調をガラスにおいて模倣するガレの意図 —— 光との関係から

以上の考察を踏まえ、再びガレの『1889年万博ガラス出品作概要』に立ち返ろう。ここで着目すべきは、以下の引用における色調 ton という語である。西洋近代の色彩理論的理解に立てば、ton は光の明暗度に関わる概念である<sup>(21)</sup>。ここでは、「新たな着色」の項目で鉍物の色調を模倣する関心を述べたガレの文章において、光の明暗度に関わる ton を用いているのである。

他の着色は、単色ではなく〔ガラスの〕塊の中に複雑な色調(tons)を組み込んでおり、それは自然な素材や貴石、宝石、さらには水晶、瑪瑙、琥珀、翡翠を内に秘めた価値のある偶然の出来事を再現したいという望みから生まれている。<sup>(22)</sup>

同様に、「貴石の模倣。曇水晶や紫水晶の類のクリスタルガラス」における項目の記述にも着目する。

水晶が単色であることはめったになく、むしろ筋が入っていたり (striés)、くもっていたり (nuageux) する。私がこれまでに声高に語った技法は目に快い仕方で

光線 (les rayons lumineux) を分散させたり、色調 (ton) の単調さを局所的な色合いによって断ち切ったりする〔これらの〕偶然の出来事を再現するのに役立った。あなたがたは私の出品作の中に紫色がかかった着色が大理石模様や縞模様、瑪瑙状、雲状の形を取っている作品や紫色がところどころに凝縮している作品を見つけるだろう。(23)

ここでは、貴石の模倣に関する記述において、strié と nuageux という語の表すように、水晶は曖昧な色調を特性とすることが指摘されている。そうした偶然の特質を再現するために光や ton の問題に触れている点は、ここで制作された多彩な色調を持つ色ガラスとの関係を示すうえで看過すべきでない。

さらに、こうしたガラスの曖昧な色調を生み出すためには、1889年万博でガレが取り組んだ「被せガラス」における彫刻技法の発展が役立ったにちがいない。「被せガラス」とは、繰り返せば、ガラスに異なる層のガラスを重ね、ガラスの彫刻技法で表面を彫り出すことにより、モチーフを浮かび上がらせ、地色とのコントラストを生み出す技法である。1889年パリ万博出品作の多くにもこの「被せガラス」が用いられている。「被せガラス」に用いる彫刻技法をめぐっては、『1889年万博ガラス出品作概要』の冒頭でガラス製作における第3目標として、「クリスタルガラス彫刻師の工具一式の補完。クリスタルガラスやガラスを彫刻する様々な仕方を与える手段の発展と応用。たとえば、沈み彫り、浮き彫り、酸による腐蝕、ダイヤモンド・ポイント。精巧な仕上げと芸術的制作」(24) が目指された。それを詳述した項目では、次のように述べられる。

ミュールのカットやいわばモレットの彫金術から、酸浴やダイヤモンド・ポイントに至るまで、あらゆるクリスタルガラスへの彫刻技法を同時に実践することは、あなたがたにこの芸術の非常に多彩な光景を示している。宝石彫刻の作品において、私はあらゆる手段を用いた。例えば、パティネ (古色)、光沢、艶消し、目と触覚に優しい粒状効果、浅浮彫、カメオ、前景の丸彫りと後景のステンドグラスの効果、もっとも縮小された直径のモレットにより加工された透かし模様の肉

付けがある。あなたがたは68番（ジャンヌ・ダルク）の大型花瓶作品にこれらの技法を用いた例を見つけるだろう。その前景には不透明なカメオ彫刻が、他の部分ではステンドグラスの効果へと移行し、結果として反射光と同様に屈折光において興味深い作品となっている。<sup>(25)</sup>

要約すれば、引用前半部における彫刻技法のあらゆる手段がジャンヌ・ダルクの花瓶作品を例として、前景に不透明なカメオを浮き彫りにし、他の部分にステンドグラスの効果を生み出した結果、光の興味深い効果を挙げているというのである。すなわち、地色と重ねた色ガラスとの間に対比を生み出すガラスの彫刻技法が、光の効果を出すのに有効であるとガレが捉えていた可能性を示しているのである。

### おわりに

本稿では、ガレの著作『1889年万博ガラス出品作概要』及び同時代批評の記述の分析を通じて、ガレが作風の転換期に当たる1889年パリ万博出品作の色ガラスには、鉾物の色調を模倣する関心が現れていることを実証した。そこでのガレのガラス制作上の関心の根底には、次の二つを重要な点として指摘しよう。第一に、1880年代中頃のガレの著作「ガラス装飾について」でガレが否定した光を透過しない物質の「不透明性」、すなわちフランス語の *opacité* や *opaque* と、他方『1889年万博ガラス出品作概要』で用いたガラスの曖昧な色調を指すフランス語、たとえば *fumeux* や *nuageux* には明らかな違いがあること。第二に、その曖昧な色調を持つ色ガラスには、光によって多様に変化する鉾物に特有な色調を、光の透過性を特質とするガラスで再現しようとするガレの関心が密接に関わっていたこと、である。筆者はその根拠を、色調を指す語である *ton* が光の明暗度に関わる概念であることに見出した。この表現においては、同じく1889年万博でガレが取り組んだ「被せガラス」における彫刻技法の発展と応用が有効な手段となったと結論付ける。

註 引用は全て拙訳である。〔 〕内は筆者による補足、[ … ] は中略、( ) 内は原文表記である。

(1) Gallé, Émile, *Exposition Universelle de 1889. Groupe III, classe 19 (Cristallerie, verrerie, émaux). Notice remise au jury sur sa fabrication de verres et cristaux de luxe par Émile Gallé à Nancy*, Nancy, Imprimerie coopérative de l'est, 1889.

(2) Le Tacon, François, *Émile Gallé ou le mariage de l'art et de la science*, Paris, Messene et J. de Coussance, 1995. ; Gallé, Émile, *Émile Gallé : l'amour de la fleur : les écrits horticoles et botaniques du maître de l'art nouveau*, Édition établie et commentée par François Le Tacon et Pierre Valck, Nancy, Editions Place Stanislas, 2008.

(3) 『ガレの庭 ——花々と声なきものたちの言葉』東京都庭園美術館・宇都宮美術館・東京新聞事業局文化事業部編、2016年。；『エミール・ガレ ——自然の蒐集』ポーラ美術館編、2018年。

(4) Schmitt, Eva, “Gallé und die chinesische glassammlung im kunstgewerbemuseum zu Berlin” , *JOURNAL of GLASS studies*, Vol. 53, 2011, pp. 177-194. ; 山根郁信「黒いガラス ——ガレのジャポニスム再考」『別冊太陽 ガレとラリックのジャポニスム』平凡社、2016年、88-95頁。

(5) Scheidig, Walther, “Emile Gallé in Weimar” , *Keramos*, No. 59, 1973, pp. 52-53.

(6) 筆者は2025年3月上旬に、パリのオルセー美術館とパリ装飾美術館、ナンシーのナンシー派美術館にてガレ関連のアーカイヴ調査を実施した。

(7) Scheidig, Walther, *op. cit.* (note5), pp. 52-53.

(8) たとえば、《花瓶「鯉」》1878年、エナメル彩、高28.0cm、直径（最大）22.0cm、パリ装飾美術館。

(9) たとえば、《花瓶「ひとりぼっちでいる」》1889年、被せガラス・グラヴェール、高24.0cm、幅12.5cm、パリ装飾美術館。

(10) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 21.

(11) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), pp. 22-23.

(12) Marx, Roger, “La verrerie” , *L'Exposition de Paris de 1889 : journal hebdomadaire*, No. 56, 1889, p. 122.

(13) Fourcaud, Louis de, *Émile Gallé*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1903, p. 12.

(14) Gallé, Émile, “Sur le décor du verre” , *Revue des arts décoratifs*, Vol. 5, 1884-1885, p. 7.

(15) たとえば、《脚付杯「夜」》1884年頃、被せガラス・グラヴェール、高12.8、直径13.1cm、ナンシー派美術館。

(16) Gallé, Émile, *Union Central des Arts Décoratifs. VIIIe Exposition. Le verre. Notice au jury sur sa production par Émile Gallé*, Brochure antotypée, in-folio, 22 septembre 1884.

(17) *Ibid.*, p. 1.

- (18) Rosenthal, Léon, *La verrerie française depuis cinquante ans*, Paris et Bruxelles, G. Vanoest, Éditeur, 1927, pp. 14-15. ; Forest, Marie-Cécile, “Verreries d’ Emile Gallé au Musée des Beaux-Arts de Lyon” , *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, No. 1, 1989, p. 17. ; Thomas, Valérie, “Émile Gallé and the revue des arts décoratifs”, *Getty Research Journal*, Richard George Elliott (trans.), Vol. 9, 2017, pp. 77-78.
- (19) Gallé, Émile, *op. cit.* (note14), p. 7.
- (20) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 22.
- (21) 前田富士男「用語集」『色彩からみる近代美術——ゲーテより現代へ』三元社、2013年、10-11頁。
- (22) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 23.
- (23) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 24.
- (24) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 21.
- (25) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 34.