



Title	デンマークのジャポニスム : 磁器産業を中心に
Author(s)	木村, 友香
Citation	フィロカリア. 2026, 43, p. 61-80
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/104650
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

デンマークのジャポニスム

—磁器産業を中心に—

木 村 友 香

はじめに

1. デンマークの磁器産業と日本美術
2. 独自性の追求
3. 「デンマークらしさ」の創出と評価
おわりに

はじめに

ジャポニスムとは、一九世紀後半に西洋美術に与えた日本美術の影響を指し、新しい造形原理や技法、その背後にある美学や世界観をも含む幅広い現象である。¹⁾特に、当時美術の中心地とされていたパリやロンドンにおいて、一八六〇年頃から一九一〇年頃にかけて大いに流行した。一方、その中心地から離れた地域の一つ、北欧でこの現象が隆盛するのは、数十年遅れた一八八〇年代からである。²⁾北欧のジャポニスム研究について、二〇一六年に「北欧諸国のジャ

パノマニア (Japanomania in the Nordic countries 1875-1918)」と題した展覧会がヘルシンキ、オスロ、コペンハーゲンで開催された際、美術史家による研究が進んだ。³⁾総じて、作品の図像源を浮世絵に求める分析が多く見られるが、芸術家に関する一次資料を提示している研究は多くない。

本稿が主題とする磁器の分野におけるジャポニスムは、専らアー・ヌーヴォーとともに語られる。これは、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてフランスをはじめとするヨーロッパで開花した装飾様式である。ヨーロッパの磁器の歴史をまとめたヤン・デヴィシユによると、一九世紀初頭には、単純な円柱形に神話の場面などを描いたアンピール様式や、一八世紀半ばに流行したロココ装飾を真似た様式が支配的であったが、これに新たなスタイルをもたらしたのがアー・ヌーヴォーであった。⁴⁾この装飾様式は、日本美術の平面的で線的な描写や中景のない遠近法を用いたため、ジャポニスムの

文脈で認知されている。特に、葛飾北斎や歌川広重の浮世絵から着想を得た動植物モチーフや波のモチーフが活用された装飾が多く見られる。

北欧の状況については、ジャポニスム研究者の馬淵明子らの議論がある。馬淵は、デンマークの建築家兼画家のアーノル・クロウウ (Arnold Krog, 1856-1931) が磁器にデザインした、うねり立ち上がる波のモチーフが葛飾北斎による『富嶽百景二篇』の「海上の不二」から影響を受けていることを指摘している⁵⁾。また、日本の版画を専門とするマリネ・ヴァウナは、デンマークの王立磁器製作所が浮世絵を参照しただけでなく、日本美術商のジークフリート・ビング (Siegfried Bing, 1838-1905) と関わりを持つことで国際的評価を高めていったことを示した⁶⁾。ビングは、パリで一八八八年に雑誌『藝術の日本 (Le Japon artistique)』を創刊したほか、アール・ヌーヴォーの語源となった店を開業した人物である。このように、デンマーク磁器のジャポニスムについては、描かれたモチーフと浮世絵の類似点や、パリの動向と関連付けた分析が進んでいる。しかし、デンマーク国内の情勢や歴史的背景に着目した、当時のデンマークの芸術家や批評家による日本美術受容の有り様に関しては研究の余地がある。

そこで筆者は、一九世紀末から二〇世紀初頭にデンマークで出版された学術誌『美術工芸 (Tidskrift for Kunstindustri)』や新聞を参照することで、当時の美術批評家が日本美術をどう捉えていたか、

そして磁器産業を担った芸術家が日本美術をどう活かしたかについて考察し、日本美術受容とデンマークの磁器産業発展の関係を示したい。

本稿ではまず、日本美術における動植物の表現を取り入れたヨーロッパの磁器に触れ、デンマークの王立磁器製作所の製法と日本美術の接点について概観する。次に、デンマークの磁器と日本美術を関連付けた批評を取り上げ、当時のデンマークの美術批評家が日本美術をどう捉えていたかについて考察する。最後に、デンマークの芸術家が日本美術から得た着想を活かして創り上げた独自性を指摘し、磁器産業からみたデンマークのジャポニスムについて筆者の見解を示す。

1. デンマークの磁器産業と日本美術

一八七〇年代、芸術の中心地としての存在感を急速に高めていたパリを、多くの北欧出身の芸術家が訪れた。中でも日本美術を北欧へ広める重要な役割を果たした人物が、デンマークの画家での中に美術批評家に転じたカール・マスン (Karl Madsen, 1855-1938) である。

一八七六年にパリに留学したマスンは、美術商のビングと出会い、日本や中国の物品を購入して一八七九年に母国へ持ち帰った。その後一八八五年に『日本の絵画芸術 (Japansk Malerkunst)』を出版する。彼自身は生涯日本を訪れることはなかったが、訪日した欧米人による多数の出版物を参照し、日本の歴史や伝説、古代から一九世紀ま

での美術史を詳述した。これは初めてデンマーク語によって日本の絵画を体系的に記述した本であり、『北斎漫画』をはじめとする多くの木版画が挿図として掲載された。この著書において、マスンは特に、日本の絵画に見られる鳥や昆虫、植物などの動植物モチーフを称賛した。例えば、自然の描写についてまとめた章において、日本の絵画の生命力溢れる繊細な描写や、それを素早い筆致で生み出す画家の技量を認めている。⁷⁾

また、マスンは日本美術の装飾性に着目した。⁸⁾ 彼が定義した「装飾性」とは、絵画空間内に奥行きやイリュージョンがないこと、すなわちその平面性である。古代ギリシャ以来の西洋美術では、解剖学的事実に即した人体表現や空間の奥行き表現が追求されてきた。

そのため、より高度な技術や知識、感性が求められるイリュージョンを発揮する絵画、すなわち純粹芸術の分野と、装飾が施されただけの陶芸、すなわち応用芸術の分野は区別されてきた。このような器などの応用芸術を絵画などの純粹芸術より低く位置づけていた西洋美術の価値観から考えると、装飾的であるがゆえに絵画と磁器で同等の価値を見出しうる日本の美術は画期的であった。同著の出版後、マスンは自身のコレクションやビングの協力を得て、首都コペンハーゲンで複数の展覧会を開催し、広く日本美術を紹介した。

日本美術に見られる動植物モチーフの精緻で平面的な表現は、同時代のヨーロッパの磁器産業に取り入れられていた。例として《セルヴィス・ルソー (Service Rousseau)》の絵皿が挙げられる。これは、

フランス人の版画家フェリックス・ブラックモン (Félix Bracquemond, 1833-1914) の版画を絵付に採用したフランソワ・ウジェーヌ・ルソー (François-Eugène Rousseau, 1827-1890) による食器セットである。ブラックモンは、一八五〇年代に日本から輸入した陶磁器の梱包材として使われていた『北斎漫画』を最初に発見したという伝説の持ち主である。彼は、北斎や広重の浮世絵のモチーフを器の装飾用に転写した。これによって、魚や草花、鳥などの自然モチーフだけでなく、マスンが「装飾性」と呼んだ平面性がフランス産の器に直接再現された。例えば、海老が描かれた丸皿 (図1) は、歌川広重の《魚づくし・伊勢海老、小鰕》(図2) を参照していることが明らかである。

銅板転写によって大量生産された《セルヴィス・ルソー》の絵皿シリーズは、一八六七年のパリ万国博覧会 (以下、万博) に出品され、多くの受注を獲得し、一九三〇年代初頭まで制作された。

上記のような自然モチーフを器の装飾に活用する動向は、アー・ヌーヴォーの流行の中で、デンマークの磁器の分野にも及んだ。それは、一八八五年にアーノル・クローウが王立磁器製作所の美術監督に就任したことで発展していく。

一八世紀後半に開窯したデンマークの王立磁器製作所は、一九世紀、ナポレオン戦争時の爆撃による破壊や、絶対王政から立憲君主制への移行に伴う権威の失墜によって、厳しい経営状況に陥っていた。一八六四年、デンマークは、第二次シュレースヴィヒ＝ホル



図2 歌川広重《魚づくし・伊勢海老、小蝦》江戸時代・19世紀、東京国立博物館

(出典：https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-10569-3065?locale=ja)



図1 フェリックス・ブラックモン《セルヴィス・ルソー》1866年、d.35cm、オルセー美術館

(出典：<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/plat-rond-121995>)

シユタイン戦争でプロイセン、オーストリア連合軍に敗北し、領土の一部を失った。国の基盤が揺らぐ中、王立磁器製作所は一八八二年に磁器工場のアルミニヤ (Alumina) に買収され、工場長のフィリップ・スコウ (Philip Schou, 1838-1922) が王立の名のもと経営の舵取りを担う。そこでスコウが新たな美術監督に起用したのがクローウであった。旧ロイヤル・コペンハーゲン美術館館長のステイーン・ノットルマンによると、彼が選出された理由には、一七世紀の名君クレスチャン四世 (Christian4, 1588-1648) が建てたフレズレクスボー城 (Frederiksborg Slot) の室内装飾再生プロジェクトに彼が参加していたことが関係しているという。⁽⁹⁾ 一八五九年に火災で焼失したフレズレクスボー城は、このプロジェクトによって再建され、現在北欧の中で最も大きなルネサンス様式の宮殿として知られている (図3)。

クローウは、デンマークの王立美術アカデミーの建築学科で学んだ建築家であり、磁器の専門家ではなかった。しかし、ルネサンス様式や後期ロココ様式など多彩なデザインに触れていたため、磁器デザインに新たな息吹をもたらすことを期待されたのである。

王立磁器製作所は、「釉下彩」という技法を用いて、小さな青い花と優雅な細い曲線で装飾された《ブルーフルーテッド (Blue Fluted)》と呼ばれる食器セットを製作してきた。釉下彩とは、器表に文様を描いたうえに透明釉をかけて焼く技法で、《ブルーフルーテッド》はその技法の中でも白色の素地に青のコバルト顔料で文様を描く染



図3 フレズレクスボー城の写真

(出典：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederiksborg_Castle_and_boat_crop.jpg)

付にあたる。これはロココ様式として認識され、開塞時から生産されてきたが、製作開始から約一〇〇年を経た一九世紀には似たデザインを使い回す状態が続いていた。クロウは、まず、このデザインを刷新するために釉下彩技法の研究を進めた。この試みに合致した特徴を有していたのが日本美術であった。

クロウと日本美術の大きな接点はパリである。一八八五年、彼はスコウと共に、フランスの磁器製作所セーブルを含む、ヨーロッパの大手の製作所の作品を見て回った。その後、一八八六年初夏のパリ滞在中にビングを訪れた。ビング商会から日本の掛軸や象牙細

工、金工品、根付、染織品、浮世絵を購入したり、フランス、イギリスから美術雑誌を取り寄せて購読したクロウは、日本の美術工芸品やその複製図版に触れることができた。彼が日本美術を参照した例として、ヴァウナは、当時の王立磁器製作所にはクロウがパリから持ち帰った、花鳥が描かれた一二点の掛軸が所蔵されており、その図像が一八八八年の北欧産業・農業・芸術博覧会にクロウが出品したプレート¹⁰の着想源になっていると指摘している。このような、クロウの自然モチーフへの関心は、マスの『日本の絵画芸術』や『セルヴィス・ルソー』をはじめとする同時代の潮流に沿うものであった。これらのモチーフを絵画と同等の繊細な描写によって表現することが、マスが指摘した日本美術の特徴の一つである。磁器における絵画的装飾には、まさに王立磁器製作所が課題としていた高い釉下彩の技術が不可欠であった。釉下彩の絵付の試みが始まった頃は、磁器を焼成する際の一四〇〇度という高温に耐えられる色は、コバルトの青色以外にほとんど知られていなかった。クロウは、はじめに、青の着色部分をブラシで削って色を落としたり、圧縮した空気を吹き付けて色を取り除いたりすることで、紋様の青と地の白とのより優美で柔らかな調和を実現した。さらに、科学者と協力して他の色の開発も試み、クロム銅から緑色、金から灰色、茶色、ベージュ色の生成に成功した¹¹。

以上のように、多種多様な動植物モチーフを取り入れ、それを絵画と同等の精緻な描写で磁器に施す日本美術は、『セルヴィス・ル

ソー》をはじめとするヨーロッパの磁器に採用され、アール・ヌーヴォーとしてヨーロッパに広まった。この動向は、パリの美術商のビングや日本美術について書かれた出版物を通して、既存の技法を発展させる必要に迫られていたデンマークの王立磁器製作所のもとにも届いた。一八八五年に王立磁器製作所の美術監督に就任したクロウは、この時代的風潮に合わせて、デンマークの磁器の釉下彩技法の発展に取り組んだのである。

しかし、それは単純にパリの流行を取り入れるだけのものではなかった。ならば、王立磁器製作所の作品に、デンマーク独自の特徴は見出せるのだろうか。また、見出されるとして、そのデンマーク独自の特徴とはどのようなものだったのか。次章では、当時のデンマークの美術批評家がクロウの作品と日本美術の結びつきをどう捉えていたかについて着目し、彼らの日本美術受容について考察する。

2. 独自性の追求

まず前章で取り上げた『日本の絵画芸術』の著者カール・マスンによる記述に着目しよう。マスンは一八八七年の学術誌『美術工芸』において、コペンハーゲンの磁器に関する論文を執筆し、クロウの作品と日本を関連付けた。彼は、クロウがロココや中国など様々な磁器のデザインを研究してきたことに触れたうえで、以下のように述べた。

彼と製作所が熱心に発展させてきた得意分野は、新鮮で豊かな、そして真に芸術的な特徴を持った、絵のような装飾であり、日本はその素晴らしい模範を示している。⁽¹²⁾ (傍線、訳は筆者による)

このように、マスンは、日本が「絵のような装飾」において素晴らしい模範であったと語る。これは、絵画と磁器に同等の価値を見出す日本美術に倣って、磁器における絵画的表現を生むというクロウの試みが評価されたことを意味する。マスンはこの論評に、フレクスボー城が遠景に描かれた壺の挿絵(図4)を入れた。壺の表面には絵が描かれており、前景に草花や猫、枝にとまる小鳥が配置され、後景には城が見える。

小鳥がのった枝が画面を斜めに横切る表現は、日本の花鳥画を想起させる「絵のような装飾」といえる。加えて、遠景にうつすらと



図4 フレクスボー城の眺望を描いた壺、デザインは建築家アーノルクローウによる (Krukke med Prospekt af Frederiksborg Slot. Komponeret af Arkitekt Arnold Krogh.)

(出典: MADSEN, "Kjøbenhavns Porcellæn og Utterslev Pottemageri", p.68.)

浮かび上がるように描かれたフレスレクスボー城は、デンマークを象徴するモチーフである。先述した通り、この城は、クロウウが装飾再生に携わったという点と、一七世紀の国王の城という点で意義深い。一七世紀は、デンマークが一九世紀の度重なる戦争によって領土を縮小させる前の栄光の時代であった。この城の歴史を鑑みると、クロウウは、国の栄華を取り戻すという意味をこのモチーフに込めたのかもしれない。このように、マスンは、直接浮世絵を引用した作品でなくとも、デンマークの城を花鳥とともに描いた「絵のような装飾」の磁器に対して日本の影響を読み取っていた。一方で、日本美術と関連付けられる作品の全てを肯定しているわけではなく、以下のようにも記している。

もちろん、新しい装飾を生み出そうとするクロウウの試みの全てが同じように成功したわけではない。時折、日本の図柄の模倣がいくぶん直接的である。¹³（傍線、訳は筆者による）

引用から読み取れるように、マスンは日本のモチーフを直接模倣することに否定的であった。このような模倣の否定はマスン以外の論者にも見受けられる。デンマークの美術史家フレスレク・ユーリウス・マイア（Frederik Julius Meier, 1835-1898）の論評を例に挙げよう。マイアは、王立磁器製作所と同様に釉下彩技法を發展させた磁器製作所ビング・オー・グロンデル（Bing og Grøndahl）の美術監

督ピートロ・クローン（Pietro Krohn, 1840-1905）が発表した食器セット《鷺のサーヴィス（Hejrestellet）》について言及している。ボウルやプレート全てに鷺のモチーフが施された《鷺のサーヴィス》は、一九世紀後半に、動植物の高浮彫をヨーロッパに輸出していた宮川香山（一八四二-一九一六）の作品を想起させるような精緻な写実性が特徴的である。クローンは刀の鐔を収集するなど日本美術に触れていた人物である。しかし、マイアは、この作品が発表された一八八八年の北欧産業・農業・芸術博覧会についての論評において、《鷺のサーヴィス》と日本美術を含むあらゆる様式との関連を強い言葉で否定した。彼は、クローンの作品が外国の美術の模倣だと認識されることを危惧し、クローンが「鷺様式」という全く新しいスタイルを生み出したと主張した。¹⁴

以上のように、同時代の美術批評家は、日本美術がデンマーク美術にもたらす新たな美的感覚を評価しつつも、その完全な模倣を嫌う傾向にあった。なぜ、マスンもマイアも模倣を認めなかったのか。その背景には、西洋の文化的優位性とデンマークの独自性を確保したいという心性が働いていたのではないだろうか。デンマーク美術の研究者である萬屋健司が指摘するように、マスンは『日本の絵画芸術』において、西洋と日本の文化を明確に区別することを重要視している。¹⁵ その考えを端的に表した部分が以下である。

ヨーロッパはヨーロッパ、そして日本は日本！その混交は美食

家にいかなる美味も供さない。¹⁶⁾ (訳は萬屋による)

西洋美術と日本美術を互いに相容れないものと主張するマスンは、当然ながらデンマークを西洋側に位置づけている。また、日本美術の自然表現を称賛する一方で、本質的には西洋美術より劣っていると考えていた。なぜなら、彼にとつて日本美術は、古代ギリシャ以来の解剖学的観察に基づいた人体表現や空間の奥行き表現を用いないため、西洋的な尺度においてプリミティブだったからである。彼は古代ギリシャ美術に端を発する西洋美術の表現を根幹に据えていたため、優劣をつけずにそれぞれの文化に基づいた表現形式の違いを相対的に観察、評価することはなかった。

このような、西洋における異国文明の限定的な讚美や自国文化中心主義は、エドワード・サイードの『オリエンタリズム』より長らく指摘されてきた。また、デンマークの美術史家グンヒル・ボーグレンは、一九世紀、ヨーロッパの周縁に位置することを自覚していた北欧諸国が、フランスをはじめとするヨーロッパの中心国との結びつきを得るために、非ヨーロッパ国を「他者」として表していたと分析している。¹⁷⁾ こうしたオリエンタリズム的な優越意識が、日本美術の直接的な模倣を許さない要因の一つであったのではないだろうか。

一方、自らが文化的優位性を有するヨーロッパの一員であるとはわざわざ主張しなければならないということは、小国としてのデン

マークの劣等感があったことを示唆している。一九世紀、デンマークはプロイセンとの国境問題に悩まされてきた。両国の境目に位置する二つの公国シュレースヴィヒとホルシュタインでは、デンマーク語話者とドイツ語話者が混在していた。どちらの公国もデンマーク王国に属していたが、やがて自由主義者の間で自治権の拡大を求める声が上がリ、王政がこれを拒否したため、一八四〇年頃から紛争の兆しが現れ始めた。これにより、デンマーク王国内ではデンマーク語話者を擁護するためにナショナリズム的な風潮が生まれたのである。¹⁸⁾ この風潮は芸術界にも広がり、美術史家でデンマーク王立美術アカデミーの教授を務めたニルス・ラウリツ・ホイイン (Niels Lauritz Høyen, 1798-1870) により強化された。彼は、一八四四年に「スカンジナビアの民族固有の芸術が発展するための諸条件」と題した講演を行い、芸術家に、国内でデンマーク的な主題を見つけるように推奨した。¹⁹⁾ よって、画家は郊外へ出かけて、デンマークで古くから受け継がれる生活を営む農民や漁師、近代化の波が及んでいない自然風景を描くことを求められた。やがて、首都から遠く離れた、ユラン半島の北端の漁村スケーイン (Skagen) を芸術家が訪れるようになり、そこで形成された芸術家コロニーは一八七〇年代末から一九一〇年代前半までデンマークの絵画に影響を与えた。

国境問題が引き起こしたシュレースヴィヒ＝ホルシュタイン戦争によって、デンマークはプロイセン、オーストリア連合軍に敗戦し、ユラン半島南部の穀倉地帯を失った。痛手を負ったデンマークは、

国内の文化を隆盛させることで国家の威信を取り戻そうとした。この精神をよく表しているのが「外で失ったものを内で取り戻さん」という文詞である。²⁰この言葉は、領土縮小後、デンマーク領ユラン半島の荒野に植林を行った土地開発先駆者エンリコ・ダルガス (Enrico Dalgas, 1828-1894) によるものとして知られているが、元は詩人ハンス＝ピーター・ホルスト (Hans-Peter Holst, 1811-1893) が、一八七二年にコペンハーゲンで開催された産業芸術博覧会の記念コインに刻んだ言葉である。当時の博覧会は、一八八八年に再度コペンハーゲンで開催された北欧産業・農業・芸術博覧会に比べて来場者数も会場面積も小さかったが、デンマークにおける産業の発展を主張するための重要な場であった。

このように、デンマークは、一九世紀の国境問題を通して民族固有の芸術を見直し、領土縮小後も自国の産業を発展させることで喪失を補う道を模索してきた。これらは小国としての劣等感を掻き消すための試みといえる。しかし、当時デンマークの美術は、フランスの美術史家から高い評価を得なかった。フランスにおける北欧美術受容を研究したニコラス・パーキンソンが述べたように、デンマークの美術は一八七八年のパリ万博の時点で全体的に凡庸なものと見なされていた。²¹その評価が上向きに変わるのが一八八〇年代である。一八八〇年代は、デンマークの絵画の刷新が進む時期である。ホイーンによる、デンマークの伝統文化を主題とする芸術の推奨を経て、北端の漁村スケイーンで芸術家コロニーが形成されるのは一

八七〇年代、そして彼らがパリの展覧会で認められる時期が一八八〇年代であった。スケイーンは、古くからヨーロッパと北海を結ぶ主要な航海ルートに位置する漁村である。複数の海域がぶつかるスケイーン周辺の海波は荒く、漁は命がけの仕事であった。この村に足を踏み入れた画家たちは、海岸の景色やそこで暮らす人々の日常のほか、海難救助を行う漁師を英雄的に描くなど、自然と共生する生活を表した。マスンを含む多数の北欧出身の画家がスケイーンに魅了され、現地で共に戸外制作を行った。同時に彼らの多くは、パリに留学してレアリスムや自然主義、外光派の作品に触れ、その知見を共有し合うことで、デンマーク絵画に新たな画風をもたらした。彼らは、デンマークの伝統的な漁生活が営まれるスケイーンを、最新の画法で描き出すことで、国際的な展覧会で認められる存在へ成長したのである。

このように絵画の分野で変革が実施されつつある中、磁器をはじめとした美術工芸においても国の独自性を打ち出すことが求められていた。美術工芸に着目した記事は、一八八八年の北欧産業・農業・芸術博覧会を報じた新聞『朝刊 (Morgenbladet)』に見受けられる。以下、該当箇所を引用する。

常日頃感じてきたことだが今回はっきりしたのは、ある国の美術工芸に価値と意義を与えているのはその国の独自性であるということだ。それは、権力者の命令によって突然推進されるも

のではなく、長い年月で培われた伝統や展覧会に依拠している。残念ながら私たちにはそのようなものはないが、だからといって絶望してはいけない。⁽²²⁾（傍線、訳は筆者による）

この記事では、一国の美術工芸に不可欠なその国の「独自性」がデンマークには欠けていると指摘され、それを打開する可能性をもつものとして、デンマークの磁器が紹介された。したがって、このような期待を寄せられた磁器産業において、日本美術の単なる模倣作品を発表することはできなかった。さらに、一八八八年は翌年にパリ万博を控えた年であり、デンマークの産業は一八七八年の万博における不評を挽回するための準備が求められていた。政治的には力を失ったデンマークが、自国独自の文化資産をアピールするためには、やはり他国の模倣を、あるいは模倣と思われることを、ぜひとも避ける必要があったのだ。

以上のように、当時のデンマークの美術批評家にとっては、外国で既に確立しているものを模倣するのではなく、デンマークが主体となって新しいものを創造するということが重要だった。その姿勢には、一九世紀に相次ぐ敗北を被ったデンマークの傷ついた誇りが垣間見える。美術批評家が日本美術の模倣を否定した背景には、自らを文化的に優位な西洋の一員として位置づけたいというプライドと、その西洋の中で弱小国となってしまった立場から自国文化の独自性を主張する必要性の両方が深く関わっていたのではないだろうか。

3. 「デンマークらしさ」の創出と評価

では、一九世紀末、デンマークの批評家や芸術家が求めているデンマーク文化の独自性とは何か。また、その「デンマークらしさ」を創る過程で日本美術はどのように関わったのだろうか。

一九〇四年に出版された『テキストと写真で見るデンマークの都市産業 (De Danske Byerhverv i Tekst og Billeder)』では、クロウの作品について日本美術の影響を認めつつ、デンマークならではの表現を評価する姿勢が示された。同書の筆者は不明だが、デンマークの学校の教科書や賛美歌の本、聖書などを扱ってきたリーマン&ステイ (Lelmann & Stage) 社から刊行された書籍である。

彼が取り入れたモチーフの選択と画法は、日本の装飾絵画からきている。むしろ、日本研究というべきか。彼の目は開かれ、想像力が豊かになった。もちろん、細くつり上がった目を持つ小さな黄色人種の、エキゾティックで奇妙な美術を手当たり次第に模倣することは、巧みに避けている。それどころか、クロウの美しい磁器に描かれた絵の多くには、何か心地の良いもの、真にデンマークらしいものがある。色彩とモチーフはデンマークのガチョウやデンマークの花、そしてデンマークの春の素晴らしさに彩られ、基調色の青はそれ自体がとても艶やかで光沢があり、新鮮で上質、軽快で明るい。白から徐々に青くな

り、やがて濃紺にいたるまで優しく移り変わる色の階調は、ある一つの場所からもたらされたものと思えない。それはデンマークの秋と春の夕暮れの空である。⁽²²⁾ (傍線、訳は筆者による)

ここでは、日本人が創る美術ではなく、デンマーク人にとって「何か心地の良いもの、真にデンマークらしいもの」をクロウの作品から汲み取るうとしている。それは、デンマークの自然であり、中でもガチョウや花、春や秋など、厳しい冬を連想させない「心地の良いもの」が列挙されている。また、クロウの磁器を特徴づけていた青色は「デンマークの秋と春の夕暮れの空」を連想させるものであった。これは、日の入り直後に辺り一面が青色に包まれる自然現象を指すと推測でき、特に緯度の高い地域で美しく現れる。一九世紀後半に芸術家コロニーが形成されたスケーインは、ユラン半島の北端に位置するため、特にこの現象が見られやすい地域である。この青い夕暮れは、スケーインで活躍した画家の一人、ピーザ・スイヴェリール・クロイア (Peder Severin Krøyer, 1851-1909) が複数の作品で取り上げたモチーフでもあった。デンマークは、一番標高が高い地点ですら一七〇、八六mしかないという平坦な国である。大陸と国境を接するユラン半島、首都が位置するシエラン島、その間に浮かぶフューン島など四〇〇以上の島から成り立っており、海岸には砂丘と浅瀬が多く見られる。これらの地理を考慮すると、「デンマークらしい」自然は、なだらかな土地に生きるガチョウな

どの動物や花々、海辺の砂丘や港の光景、優しい青色に包まれる夕暮れなどを指すと考えられる。

「何か心地の良いもの、真にデンマークらしいもの」として自然が選択された背景には、一九世紀に論じられたデンマーク文化の自然観がある。この時期のデンマークを代表する作家ハンス・クレスチャン・アンデルセン (Hans Christian Andersen, 1805-1875) は、その童話の中でデンマークの田園風景に身近に存在する動物を数多く登場させており、中には引用で言及されたガチョウも含まれる。また、彼の最大の理解者であったハンス・クレスチャン・アステズ (Hans Christian Ørsted, 1777-1851) は電磁気を発見した自然科学者であるが、一八五一年に著した『自然の中の精神 (Ånden i Naturen)』において、自然の法則は美や道徳の法則と本質的に同じであり、それらは日常の中で互いに関連していると説いた。デンマーク文学研究者の田辺欧によると、この時期のデンマークの自然とは、天地に存在するものだけでなく、デンマーク人に備わっている性質、心性を象徴するものであった。⁽²³⁾ よって、当時のデンマーク人にとって、自然とは自らを映し出す鏡のような存在で、帰るべき場所、すなわち「真にデンマークらしいもの」であったのだ。

また、各国で急速な工業化と都市化が進行した一九世紀、牧草地や田園風景は失われつつある理想の風景として機能した。一九世紀半ば以降、北欧諸国においても自然は理想化され、やがて国家の象徴としてナショナリズムと結びついた。⁽²⁴⁾ 例えば、ノルウェーでは、

国内の山岳地帯がノルウェーの文化的独自性と政治的独立の象徴となった。⁽²⁶⁾ くだらない地形が特徴的なデンマークと異なり、ノルウェーはフィヨルドを含む険しい高山地帯を有する国である。一八四四年、ノルウェーが独自の憲法を制定し独立国家を目指した会議では、「ドーヴレ山脈 (Dovre)」が崩れるまで団結し忠誠を保つ」という誓いが謳われ、一九〇五年のスウェーデンとの連合解消に至るまで、民族的結束を表す言葉として引用された。⁽²⁷⁾

このように、一九世紀には、自国の自然がナショナルアイデンティティを支える精神的支柱となっていた例が各地で見られる。デンマークの自然は、一九世紀の度重なる敗戦により国家の危機にさらされたデンマーク人にとって、デンマーク人としてのアイデンティティを確認できるものとして不可欠なものであったと考えられる。以上のように、デンマークの磁器は、時代が求めているデンマークの独自性すなわちデンマーク人の心性を反映する自然を組み込んだ美術工芸品という役割を担った。

では、他国から見て「デンマークらしさ」はどのように見出されていたのだろうか。一九一一年に出版された『ロイヤル・コペンハーゲンの磁器』を手がかりに分析しよう。この書籍は、陶磁器や家具などの古美術を専門とするイギリスの著者アーサー・ヘイデン (Arthur Hayden, 1868-1946) によって著された。彼は、デンマーク美術について次のように述べた。

コペンハーゲンの美術は、北方の空のもとにおける国民の暮らしとその気質を反映している。思索的で夢想的な性格を帯び、北極の夜の静けさ、すなわち紫色の空とほの暗く神秘的な調べを湛えた北方の抒情的な美術は、極東の美術のように官能的な瞬間を捉えようと試みることは決してない。形態の美しさは控えめで落ち着いている。大焚で表現可能な色の幅は、この小さな王国の優しい色彩とびつたり一致し、溶けた釉薬がデンマークの風景をとてもしびりチュアルなものにする輝きを加えている。⁽²⁸⁾ (傍線、訳は筆者による)

北欧の国民生活や気質としてヘイデンが連想したのは「思索的で夢想的」、「ほの暗く神秘的」、「抒情的」な雰囲気であり、それは釉薬による繊細な表現と共通するものであった。

第一章で述べたように、王立磁器製作所で、クロウは青色の釉下彩の表現の幅を広げただけでなく、緑色、灰色、茶色、ベージュ色の生成に成功した。磁器に装飾できる色味が増えたことで、薄暗い黄昏時、薄ぼんやりとした港の光景など、デンマークで日常的に目にする風景を写実的に描写できるようになったのである。例えば、王立磁器製作所に勤めた絵付師による《水景図花瓶》(図5)は、黄昏時の水辺の風景を描いており、青色を基調とする場面の中に、帯のように広がる夕暮れの空とそれが映る水面のベージュ色が印象的である。



図6 アーノル・クローウ《雨中コウノトリ図花瓶》1889年、染付、h.33.5cm、デンマーク陶芸美術館 (CLAY keramikmuseum Denmark GRH06732, ロイヤル・コペンハーゲン美術館旧蔵)

(出典：『デンマーク王室の陶磁コレクション—ロイヤル・コペンハーゲン』122頁)



図5 フランス・アウグスト・ハリン《水景図花瓶》1894年、釉下彩、h.34.5cm、デンマーク陶芸美術館 (CLAY keramikmuseum Denmark GRH06947, ロイヤル・コペンハーゲン美術館旧蔵)

(出典：『デンマーク王室の陶磁コレクション—ロイヤル・コペンハーゲン』115頁)

自然の表現は風景だけにとどまらない。動物も自然を構成する重要な要素である。中でも、ヘイデンは、コウノトリのモチーフに言及した。コウノトリは古来からデンマークの家の屋根に住む動物として認識されており、一八三九年にアンデルセンが発表した「コウ

ノトリ (Storkene)」という物語にも登場する。一八八九年のパリ万博には、コウノトリと花がデザインされた花瓶 (図6) が出品された。²⁰⁾ この作品には、雨の中、水面に浮かぶ石にコウノトリが片足立ちして羽を休め、その横に白い花が咲いている情景が見てとれる。青く染められた表面に無数の白い細線を縦方向に走らせることで、しとしと降る雨が表現されている。クローウが研究を重ねた青と白の調和が活かされた作品である。

このコウノトリの花瓶が展示された一八八九年のパリ万博で、王立磁器製作所はグランプリを受賞した。この時、二四〇点の釉下彩装飾作品を含む約三〇〇点が売却された。³⁰⁾ その後、王立磁器製作所の製品は、パリのピング商会、ニューヨークのティファニーや、その他の有力な美術商を通じて販売されていく。この成功を受けて、スコウは一八九〇年四月にパリ、一八九一年にニューヨーク、一八九七年にはロンドンに支店を出して販路を拡大させた。このように名声を上げていく中で、デンマーク王立磁器製作所はヨーロッパの他の磁器工房とどのように差別化されていたのだろうか。ヘイデンは、日本美術の取り入れ方に差異があると指摘している。

(王立磁器製作所は) セーブルやウースターのように、東洋の陶工のデザインをそのまま模倣することはなかった。真の洞察力によって、東洋由来の創造物の源泉まで遡った。そうして、自然は、あらゆる形態、様々な変化の様相や雰囲気において、コ

ペンハーゲンが自身を映し出す鏡となった。⁽³¹⁾（訳は筆者による）

たしかに、同時代のセーブルやウースターの製品からは、自国特有の画題を日本のモチーフと組み合わせた作品はあまり見受けられない。このように、王立磁器製作所の作品は、コペンハーゲンの自然や雰囲気を出し出すという点で、セーブルやウースターの作品と区別されていた。

一八八九年の万博では、セーブルに所属するデザイナーであったエドゥアル・ガルニエ（Édouard Garnier, 1840-1903）もデンマーク王立磁器製作所の実力を認めた。『ガゼット・デ・ボザール（Gazette des Beaux-Arts）』一八八九年九月号において、ガルニエは万博の磁器について記事を執筆している。「一八七八年当時に、将来私達の厳しい競争相手になると懸念していた外国の製作所は、どこも進歩していないようだ。」⁽³²⁾と述べた後、彼はこう記している。

しかし、コペンハーゲンの王立磁器製作所は例外である。その展示は実に美しく、予想外の新発見、いわば磁器芸術における新たな色調をもたらした。⁽³³⁾（訳は筆者による）

この記述から分かるように、一八八九年のパリ万博を経て、デンマーク王立磁器製作所は同業者のセーブルからも認められる名窯として名を上げた。フランスは、一八七〇年代からデンマークの芸術

家にとっての留学先として選ばれ、学びを得る場であった。そのフランスを代表する磁器製作所であるセーブルから一目置かれたデンマークの磁器は、技術力の高さを世界に示したのである。その後、北欧の他の国においてもデンマークの磁器製作を参照した釉下彩技術の向上が進められていく。⁽³⁴⁾このように、日本美術に触発された、独自のモチーフ選択と技術的な探究が生んだ「デンマークらしさ」が、デンマークの磁器産業の名声を押し上げたのである。

おわりに

デンマークで磁器生産が盛んになり、時代に合わせた表現手段が確立されたことで、日本美術はかつてほど重要な着想源ではなくなった。さらに二〇世紀に入り、世界の中の日本の立場が急激に変化したこともジャポニスムの終焉を招いた。日清戦争、日露戦争を経て帝国主義の列強への道を辿っていた日本に対して、西洋人がエキゾチックな異国としての役割のみを求めることは国際情勢に反していたといえる。日本の美術工芸品やそれらに着想を得た作品は現在もデンマークで流通しているが、今やこれらは、一九世紀のジャポニスムの文脈では語られない。デンマークのジャポニスムは、デンマークが新しい時代に即した美的価値を構築したことによって終焉を迎えた。

一九世紀末は、ヨーロッパの国内外で、市民革命や産業化が進み、伝統の刷新を迫られる激動の時代であった。ナポレオン戦争やシユ

レーズヴィヒ・ホルシュタイン戦争など度重なる敗戦によって小国の劣等感をかみしめたデンマークにとって、自国の文化を隆盛させることで国の権威を保つことが極めて重要であった。そこで求められたのは、文化的に優位な西洋の一員としての承認と、デンマークの独自性であった。両者を保持するために、デンマークの磁器の製作は日本美術の単なる模倣を避ける傾向にあった。これは、フランスの《セルヴィス・ルソー》に見られるような、浮世絵のモチーフを転写した作品を堂々と展開する姿勢と異なる。デンマークの美術工芸では、模倣を避け、国の「独自性」を追求した作品が制作されたのである。日本美術の参照については、パリの美術商ビングを介した日本美術品の購入や、パリ留学を通して一八八五年にカール・マスンが著した『日本の絵画芸術』が重要な役割を果たした。王立磁器製作所の美術監督アーノル・クロウをはじめとする芸術家は、日本美術の自然表現を参考に、動植物とデンマーク王室の城などの象徴的なモチーフを組み合わせたリ、自国で身近に見られる自然風景やおとぎ話に登場する動物を磁器に表現したりしたのである。ヨーロッパ、特に北欧で芽生えていた民族意識の形成や自然観の深化と相まって、身近な自然はデンマーク人の心の拠所であったため、「デンマークらしさ」を表すモチーフとして適していた。このような独自のモチーフを効果的に表現するための高度な釉下彩の技術が確立したことが、王立磁器製作所の国際的な成功を導いたのである。芸術家たちは、絵画と磁器に同等の美を施す日本美術に倣い、磁器

における絵画的表現を生み出す釉下彩の新たな色彩を打ち出した。こうして、王立磁器製作所は名窯の座を手に入れたのである。

以上を踏まえると、デンマークのジャポニスムは、日本美術の受動的な模倣として理解されるべきではなく、むしろ選択的な摂取と変容のプロセスとみなされるべきである。それは自然や画面処理に対する日本的アプローチの受容を伴いつつも、それらを再構成し、デンマークの「独自性」を表現するものとなった。さらに、釉下彩による絵付け技術の進展は、モチーフを磁器に反映するための重要な媒体となった。したがって、デンマークの磁器産業におけるジャポニスムとは、日本美術に触発された新たな釉下彩技法の獲得を意味し、自然探究と絵画的装飾を融合させることで、国民的アイデンティティとしての自然を具現化するものであった。このように、一九世紀末のデンマークにおいて日本美術は、単純な模倣を超え、当時の社会的状況と密接に関わりながら磁器産業の発展に寄与したのである。

註

- (1) ジャポニスムの定義については以下を参照した。馬淵明子『ジャポニスム―幻想の日本』ブリュッケ、二〇〇八年、一〇―一一頁。
- (2) ニコラス・パーキンソンによると、一九世紀後半から、フランスの批評家はデンマーク、ノルウェー、スウェーデン、フィンランドの芸術を「スカンジナビアの芸術 (art scandinave)」や「スカンジナビア派 (l'école scandinave)」と表し、ひとまとめにする傾向があった。これを考慮し、本稿でもこの四ヶ国を適宜「北欧」と呼ぶ。

- PARKINSON, Nicholas Kenton, "Imagining the North: Nordic Art in *Nineteenth-Century Visual Culture and Criticism*", Stony Brook University, Ph.D. Thesis, New York, 2017, p.27.
- (3) 196展覧会カタログに複数の論文が掲載されている。WEISBERG, Gabriel P., ed., *Japanomania in the Nordic countries 1875-1918*, Mercatorfonds, Copenhagen/Helsinki/Oslo, 2016.
- (4) 19世紀におけるヨーロッパの磁器の装飾様式については以下を参照した。ヤン・デヴィッシュ『ヨーロッパの磁器』（濱野節朗・萩野美穂訳）岩崎美術社、一九九八年。
- (5) 馬淵、前掲書、二四一頁。
- (6) WAGNER, Malene, "Following the Japanese trail Karl Madsen and Arnold Krog -Danish Aspects of Nature in Pen and Porcelain, 1885-1900", in WEISBERG, Gabriel P., ed., *Japanomania in the Nordic countries 1875-1918*, Mercatorfonds, Copenhagen/Helsinki/Oslo, 2016, pp.121-127.
- (7) MADSEN, Karl, *Japansk Malerkunst*, P.G. Philipsen, Kjøbenhavn, 1885, pp.34-47.
- (8) *Ibid.*, pp.12-14.
- (9) ステイーン・ノットルマン「アーノルト・クロウの生涯と芸術」『デンマーク王室の陶磁コレクション・ロイヤル・コペンハーゲン』（岡本隆吉・大熊敏之訳）シーゲルト財団、二〇〇四年、二五頁。
- (10) WAGNER, *op.cit.*, p.124.
- (11) ノットルマン、前掲書、二六頁。
- (12) "Men den af ham og Fabriken ivrigt dyrkede Specialitet er de maleriske Dekorationer af en frisk, fyldig og virkelig kunstnerisk Karakter, for hvilken Japan har givet det store Eksempel", MADSEN, Karl, "Kjøbenhavns Porcelæn og Uterslev Pottemageri", in NYROP, C., ed., *Tidsskrift for kunstindustri, Industriforeningen, Kjøbenhavn*, 1887, p.72.
- (13) "Selvfølgelig har ikke alle Kroghs Forsøg paa at skabe nye Dekorationer haft et lige heldigt Udfald. Undertiden kendes Efterligningen af japanske Forbilleder at være noget direkte", *ibid.*, p.72.
- (14) MEIER, F.J., "Noget om dansk Keramik paa Udstillingen", in NYROP, C., ed., *Tidsskrift for kunstindustri, Industriforeningen, Kjøbenhavn*, 1888, p.81.
- (15) 萬屋健司「19世紀末デンマークにおける日本美術受容ーカール・マンスン著 *Japansk Malerkunst*（『日本の絵画芸術』を中心に）」『国際シンポジウム「北欧の近代美術とジャポニスム」報告書』国立西洋美術館、二〇一六年、九一頁。
- (16) "Europa for sig og Japan for sig! Blandede sammen, giver det ingen god Ret for kræse Gæster", MADSEN, *Japansk Malerkunst*, P.G. Philipsen, Kjøbenhavn, 1885, p.10. (訳出典：同上書、九一頁)
- (17) BORGGREEN, Gunhild, "Crazy about Japan: Japonisme in Nordic Art and Design on Display", in *Orientaliska Studier*, 147, Copenhagen, 2016, p.180.
- (18) デンマークのナショナルリズムについては以下を参照した。浅野仁、牧野正憲、平林孝裕編『デンマークの歴史・文化・社会』創元社、二〇〇六年、ピーター・ナアゴー＝ラースン「19世紀デンマーク美術ー自然の忠実な観察から詩情あふれる象徴主義へ」『ハマスホイとデンマーク絵画』（高城靖之訳）読売新聞東京本社、二〇一〇年、一一頁。
- (19) Aarhus Universitet, "Om Betingelserne for en Skandinavisk Nationalkonsts Udvikling. Foredrag af Niels Lauritz Høyen, 23. marts 1844", danmarkshistorien.dk, <<https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/om-betingelserne-for-en-skandinavisk-nationalkonsts-udvikling-foredrag-af-niels-lauritz-hoyen-2/>> (二〇一五年八月一十七日最終閲覧)
- (20) Aarhus Universitet, "MYTE: Sagde Dalgas 'Hvad udad tabes, skal indad vindes'?", danmarkshistorien.dk, <<https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/myte-sagde-dalgas-hvad-udad-tabes-skal-indad->

- vindes) (1101十五年九月11日最終閱讀)
- (12) PARKINSON, *op.cit.*, p.218.
- (23) “En Ting har vi altid vidst, og den bekræfter sig da ogsaa tydeligt ved denne Lejlighed, at det, som giver et LandsKunstindustri dens Værd og Betydning, er dens nationale Ejendommelighed, og en saadan stemples ikke pludselig frem ved et Magtbud, men støtter sig til Aaringers Tradition og Udstilling. Og en saadan ejer vi besværrer ikke. Derfor skal vi dog ikke være mistrøstige.” Kunstindustrien paa Udstillingen, *Morgenbladet*, 1888,5,27.
- (23) “Det er fra Japans Dekorations-Maleri, han har hentet sit Motiv-Valg og sin Malemaade. Eller rettere: det er Japan-Studiet, som har aabnet hans Øje og befrugtet hans Fantasi—al aandløs Efterligning af de smaa, skævojede Gules exotisk-sære Kunst-er selvfølgeelig og lykkelig undgaaet. Der er tværtimod i de fleste af disse skønne Porcelains-Malerier noget hyggeligt, noget ægte hjemligt” danske Gæs og danske Blomster, dansk Forarsfnhed i Farve og Sujet- ja, selve den blaa Hovedfarve er netop saa skær og blank, saa frisk og fin, saa let og lys, saa sagtelig glidende i Tone-Skaalen fra hvidt, der blaaner, til blaat, der sortner, at den synes kun at kunne være hentet et Steds fra: fra selve den danske Aften-Himmel i Høst og Vaar”. *De Danske Byerherrer i Tekst og Billeder*, Lehmann & Stage, Kjøbenhavn, 1904, p.9.
- (24) 田辺 政「デントーク黄金期文学の遠景と近景」『デントークとデントーク絵画』読売新聞東京本社「110110年」五四頁。
- (25) GERMUNDSSON, Tomas, JÖNSSON, Erik, SETTEN, Gunhild, “In Search of Nordic Landscape Geography: Tensions, Combinations and Relations”, in JAKOBSEN, Peter, et al., eds, *Socio-Spatial Theory in Nordic Geography*, Springer, Lund, 2022, pp.107-108.
- (26) LINDSKOG, Annika, “Composing landscapes: musical memories from nineteenth-century Norwegian mountain-scapes”, in *Landscape History*, 34, Taylor&Francis, 2013, p.44.
- (27) MARDAL, Magnus A., “Enige og tro imtil Dovre faller”, Store Norske Leksikon, <https://snl.no/Enige_og_tro_imtil_Dovre_faller> (110115年九月110日最終閱讀)
- (28) “The art of Copenhagen equally reflects the national life and character under a northern sky. Pensive, dreamy, tinged with the stillness of the Arctic night, with its violet sky and its dim mysterious tones, the wistful art of the North never attempts the sensuous moments of the art of the Far East. The beauty of form is reticent and reposeful. The range of the grand-feu colours coincides exactly with the tender colours of the little kingdom, and the melting glaze adds that luminosity which makes the Danish landscape so spirituelle”. HAYDEN, Arthur, *Royal Copenhagen Porcelain*, T.F.Unwin, London, 1911, p.344. (大英…帝國燒瓷製造所製トナリホシ焼瓷試鑑)
- (29) WAGNER, *op.cit.*, p.125.
- (30) *Ibid.*, p.127.
- (32) “There was no slavish imitation of the designs of the Oriental potter as was the case with Sévres and with Worcester. With true vision, the results of the East were traced to the original source of inspiration, and henceforth Nature in all her forms, in all her varying phases and moods, became the mirror into which Copenhagen looked to see herself reflected.” HAYDEN, *op.cit.*, p.295.
- (32) “Les manufactures étrangères dont quelques-unes, en 1878, pouvaient nous faire redouter pour l’avenir une concurrence sérieuse, ne nous paraissent pas être en progrès.” GARNIER, Édouard, “Les Industries d’art: La Porcelaine. Exposition Universelle de 1889”, *Gazette des Beaux arts*, vol.2, Paris, 1889,9,1, p.343.
- (33) “Il nous faut cependant faire une exception pour la Manufacture

royale de Copenhague dont l'exposition, véritablement belle, a été comme une sorte de révélation inattendue, et apporte, pour ainsi dire, une note nouvelle dans l'art de la porcelaine." *ibid.*, p.343.

- (34) デンマーク以外の北欧において、釉下彩で動植物の装飾を施した芸術家の例として、ノルウェーのポスグルン磁器製作所 (Porsgrunds Porselänsfabrik) の陶芸家ギーオウ・アンドレアス・ヘッゲルン (Georg Andreas Heggelund, 1860-1916) が挙げられる。しかし、ハレンによると、彼が釉下彩を使用し始めたのはノルウェーがスウェーデンとの同君連合を解消した一九〇五年以降であり、製作にはデンマークの磁器を参照していたという。HALÉN, Widar: "Japonisme, National Identity and a New Aesthetic Idiom", in WEISBERG, Gabriel P., ed., *Japanomania in the Nordic countries 1875-1918*, Mercatorfonds, Copenhagen/Helsinki/Oslo, 2016, p.163.

【参考文献】

- ・浅野仁、牧野正憲、平林孝裕編『デンマークの歴史・文化・社会』創元社、二〇〇六年。
- ・荒屋鋪透「北欧―スウェーデン、フィンランドを中心に―」馬淵明子他編『ジャポニスム入門』思文閣出版、二〇〇一年、一六一―一六九頁。
- ・今井祐子『陶芸のジャポニスム』名古屋大学出版会、二〇一六年。
- ・エドワード・W・サイード『オリエンタリズム上、下』（今沢紀子訳）平凡社、一九九三年。
- ・クレスチャン・ホルムステス・オースレン「国際的評価を得た最初のデンマーク・デザイン」『デンマーク・デザイン』（萬屋健司訳）神戸ファッション美術館、二〇一〇年、三三―三三頁。
- ・関府寺司「S・ピング関連資料一八八〇年代―柴田是真、エドワード・S・モース、カール・マッセン―」『フィロカリア』第三十八号、二〇一一年、四一―六四頁。
- ・新谷俊裕、大辺理恵、間瀬英夫編「デンマーク語固有名詞カナ表記小辞典」『IDUN 北欧研究―別冊二号』大阪大学世界言語研究センターデー

- ・GERMUNDSSON, Tomas, JÖNSSON, Erik, SETTEN, Gunhild, "In Search of Nordic Landscape Geography: Tensions, Combinations and Relations", in JAKOBSEN, Peter et al., eds., *Socio-Spatial Theory in Nordic Geography*, Springer, Lund, 2022, pp.105-125.
 - ・HALÉN, Widar, "Japan Mania and the Popular Reception of Japonisme", in WEISBERG, Gabriel P., ed., *Japanomania in the Nordic countries 1875-1978*, Mercatorfonds, Copenhagen/Helsinki/Oslo, 2016, pp.256-261.
 - ・HALÉN, Widar, "Japonisme, National Identity and a New Aesthetic Idiom", in WEISBERG, Gabriel P., ed., *Japanomania in the Nordic countries 1875-1978*, Mercatorfonds, Copenhagen/Helsinki/Oslo, 2016, pp.142-163.
 - ・LINDSKOG, Annika, "Composing landscapes: musical memories from nineteenth-century Norwegian mountain-scapes" in *Landscape History*, 34, Taylor&Francis, 2013, pp.43-60.
 - ・PARKINSON, Nicholas Kenton, "Imagining the North: Nordic Art in Nineteenth-Century Visual Culture and Criticism", Stony Brook University, Ph.D. Thesis, New York, 2017.
 - ・WAGNER, Malene, "Following the Japanese trail Karl Madsen and Arnold Krog - Danish Aspects of Nature in Pen and Porcelain, 1885-1909", in WEISBERG, Gabriel P., ed., *Japanomania in the Nordic countries 1875-1918*, Mercatorfonds, Copenhagen/Helsinki/Oslo, 2016, pp.121-127.
- 〈一九二〇年以前の出版物〉
- ・GARNIER, Édouard, "Les Industries d'art : - La Porcelaine, Exposition Universelle de 1889", *Gazette des Beaux arts*, vol.2, Paris, 1889, 1, pp.328-344.
 - ・HAYDEN, Arthur, *Royal Copenhagen Porcelain*, T.F.Ulwin, London, 1911.

- ・Industriforeningen, *Officiel Katalog over Den Permanente Afd., Industriforeningen*, København, 1888.
- ・Lehmann & Stage, *De Danske Byskæbner i Tekst og Billeder*, Lehmann & Stage, København, 1904.
- ・MADSEN, Karl, *Japansk Malerkunst*, P.G. Philipsen, København, 1885.
- ・MADSEN, Karl, "Kjøbenhavns Porcelæn og Uterslev Portemageri", in NYROP, C., ed., *Tidskrift for Kunstindustri*, Industriforeningen, København, 1887, pp.65-89.
- ・MEIER, F.J., "Noget om dansk Keramik paa Udstillingen", in NYROP, C., ed., *Tidskrift for Kunstindustri*, Industriforeningen, København, 1888, pp.72-91.
- ・NYROP, C., *Den nordiske Industri, Landbrugs- og Kunstindstilling i Kjøbenhavn 1888*, *Officiel Beretning*, Nielsen & Lydiche, København, 1890.

〈データベース〉

- ・韓任 (*Morgenbladet*) などの新聞記事は、以下のデンマーク王立図書館のアーカイブを参照した。〈<https://www.kb.dk/en/find-materials/systems-and-services/mediestream>〉(二〇二五年九月二三日最終閲覧)
- ・美術工部 (*Tidskrift for Kunstindustri*) は、以下のデンマーク工科大学図書館のアーカイブを参照した。〈<https://www.bibliotek.ttu.dk/en/find-information/other/danmarks-tekniiske-kulturarv>〉(二〇二五年九月二三日最終閲覧)

〈Web記事〉

- ・マリネ・ヴァウナ「ジャポニズムの影響はどのように広がったのか」ウェブの近代絵画に与えた多大な影響」『和楽』二〇二四年〈<https://info.japanwaraku.com/art/255821/>〉(二〇二五年八月一七日最終閲覧)
- ・Aarhus Universitet, *danmarkshistorien.dk.* 〈<https://danmarkshistorien.dk/>〉(二〇二五年九月二三日最終閲覧)

- ・MARDAL, Magnus A., "Enige og tro inntil Dovre faller", Store Norske Leksikon, <https://snl.no/Enige_og_tro_inntil_Dovre_faller> (2014年九月二〇日最終閲覧)