

視覚イメージを伝達するメディアとしての版画

—15世紀から16世紀の装飾版画を中心として (1)—

● 吉澤京子

はじめに

版画は言うまでもなく視覚イメージの複製を作る技法である。西洋において木版画は14世紀末、銅版画は15世紀に誕生したと考えられているが、当初は今日のように単独の芸術作品として鑑賞されることはまずなく、宗教図像を表した一枚刷りの版画のように家庭における祈りの場で用いられるものもあれば、宗教改革期の一枚刷木版画に顕著に見られるように政治的なメッセージを伝えるために利用された。活版印刷の普及にとともに、版画は書物の挿絵という新たな展開の場を得ることになる。洋の東西を問わず版画が写真が発明されるまでの間、否、写真の普及後もかなり長きにわたって、視覚イメージの広範かつ同質的な伝播に果たした役割は計り知れない。特定のイメージが版画を通じてどのように他地域に伝わり、現地でどのように受容されていったのか、また受容先においてもそのイメージが正しく理解されたか否かにもよるだろうが、もとのイメージに新たな変形が加えられ、さらにその先へといかなる伝播をみたのかを跡付けることは、美術史の領域にとどまらず、メディア論やコミュニケーション論にもリンクする興味あるテーマであると思われる。

筆者は本学の平成18年度カリキュラムにおいて、後期課程の学生を対象にした「情報文化史」、「色彩象徴論」を担当し、視覚イメージの伝達メカニズムやイメージや色彩に託された意味の解法などについて講義を行う予定である。拙稿は、それらの準備の過程でこれまでに得たいく

つかの資料に基づき、版画の揺籃期である15世紀のヨーロッパを基点に、主としてこの分野の装飾文様との関わりについて観察を試みようとするものであるが、この分野の研究は対象となる作品へのアクセスが容易ではないため完璧を期することが難しいことをあらかじめ告白しておかなければならない。それは次のような事情による。現存する初期の版画は、描かれた主題から言えば聖書やそれに関連するテーマや古代神話の物語場面など、人物モチーフが中心をなす作品が圧倒的に多く、保存・収集の場においても手厚く扱われてきた。それらを対象とする研究についても、19世紀以来今日に至るまで、質量ともに豊富な成果が刊行されてきた。ところが装飾版画は、造形芸術や建築、インテリア、工芸など多岐にわたるジャンルの作品の制作過程において、直接の下絵として用いられた後使い捨てにされることが多く、現存するものはかつて存在したであろう数に比べると極めて少ないことが推測される。所蔵機関によっては全収藏品について図版入りのカタログが刊行されていないこともあり、その場合は足を運んで実物に当たる以外に情報を得る術がない場合もある。また、ベルリンの美術図書館（Staatliche Kunstbibliothek）の有名な装飾版画コレクションのように、すでに1930年代に完璧なカタログが出版されていても、第二次世界大戦時にかなりの作品が焼失してしまった残念なケースもある。研究史をふりかえってみても、装飾文様をえがいた版画について網羅的・体系的に扱った書物は、ルドルフ・ベルリーナーの記念碑的著作（注1）、バーンの著作（注2）や『ヨーロッパの装飾芸術』（注3）などを見るのみである。最初の2冊は美術史の伝統的な枠組みすなわち作品が作られた時代と国や地域、版画家別に作品を整理していく方法をとっているが、『ヨーロッパの装飾芸術』では、事例整理の枠組みとして「組紐文様」、「グロテスク」といった装飾文様のタイプを用いている点が画期的である。装飾美術においては、以下に言及するざくろ文様のように染織という特定分野に固有の文様がある一方で、グロテスク文様のように同一の文様が陶芸、木工、建築装飾など、

ジャンルを越境して用いられるケースも多く見られることから、文様のタイプを中心にした上掲書の整理法はこの分野の考察にとってはきわめて実情に即した方法であると思われる、筆者も主として同書の方法に倣って考察を進めようと思う。

以下では装飾版画が成立する前後のイタリアに目を向け、そこでどのような装飾文様が普及していたのかを概観した後、初期の版画技法について触れ、ついで15世紀末から16世紀前半にかけての装飾版画とそれが適用された事例を見ていきたい。

1. ルネサンスの装飾文様の系譜

ルネサンス期のイタリアで好んで用いられていた装飾文様は、文様の起源と伝播のルートなどによりおおまかに分類すれば、1. 東方に起源をもち主としてイスラーム世界を経由してイタリアにもたらされた「鳥獣文様」「ざくろ文様」、「火炎文様」、「ムーア装飾」、「アラベスク」など、2. 古代に起源をもち、あるものは東方に伝わることで、またあるものは形態的な変容をとげながらも西洋中世を生きながらえた「蔓草装飾」、「アカンサス葉」、「パルメット」、「卵鏃文様」、「メアンダー紋」、「ロゼッタ」、「貝殻モチーフ」など、3. さまざまな文明で余りにも古くから用いられてきたため一つの起源にさかのぼることが不可能な「組紐文様」の数々、4. 「グロテスク」、「巻皮装飾（キュイール）」や「ストラップワーク」とそれを伴う装飾枠組の一形態「カルトゥーシュ」などルネサンス期（これらの場合は特に16世紀以降）になって登場し一世を風靡したものの、以上のような系譜をあげることができるだろう。

ざくろ文様（図1、2）に代表される染織特有の文様の場合は布地そのものが手本となっていたと考えられる（織物業界では現代にいたるまで、布地の実物サンプルを貼り付けた資料が用いられてきた）。図1は、1475年頃のアントニオ・ポッライウォーロの筆になる婦人の肖像画で、当時の服飾でもっとも華麗な文様を見せるポイントになっていた左袖上

部の部分を拡大したものである。デザインの中心のざくろの実とそれを丸くとりかこむ部分は金糸が用いられ、下地となるダマスク織の上に浮き出るような織となっていたと思われる。図2は16世紀の第2四半期のフィレンツェ製布地断片であるが、ブロンズイーノの《エレオノーラ・ディ・トレドと息子ジョヴァンニ・デ・メディチの肖像》(ウフィツィ美術館所蔵)で、大公妃エレオノーラが着る衣服と、ざくろ文様部分に用いられた糸の色が異なる(肖像画ではこの部分が金糸となっている)以外は同一の柄である。15世紀のデザインにおいては、立涌風構図の中でざくろの実を結ぶ茎がS字状のカーブを繰り返すのとは対照的に、グロテスク文様全盛期に相当するこの16世紀の例では、文様の軸線は垂直性を保ち、アラベスク文様が連続して空白部分を左右対称にうめつくす造形原理を示している。

15世紀前半のピサネッロやヤコポ・ベッリーニの工房から出た素描帳には、優美なざくろ文様を描いたものが散見されるが、それらが織工たちに新しいデザインを供給するためのものであったのか、それとも既存の織物からモチーフを模写したものなのかについては判断しがたい。というのも、少なくとも初期の装飾版画を見る限り、染織特有の文様をえがいたものは存在せず、版画では主に建築、写本画の枠組、陶芸や木工などの器物、家具などに適用される文様が扱われているのである。版画技術が染織に用いられた事例として14世紀のドイツで、イタリア製織物特有のざくろと鳥のモチーフを木版捺染によって模造した布の例が知られているという(注4)。しかしそれは同地の織工に模様を織り出す技術がなかったことから生じたものであると考えられ、この場合の版画の役割が後世の装飾版画とは全く異なることは言うまでもない。15世紀フランドル絵画ではしばしば、イタリア製と思われるざくろ文様を織り出したベルベットやブロケード・ダマスクが精密に描写されているのが見られるが、このような絵画作品によってデザインのイメージだけが、生産の技術をもたない地域にも伝播することもあったかも知れない。

しかしいずれの場合も、デザインの伝播のスピードやもの作りの場でのデザインの蓄積は、そのものが直接の下絵となりうる装飾版画を利用した場合とは比較にならないほど遅く、また人の手を経れば経るほど所謂「写しくずれ」によって原形の再現性が減じるのは容易に想像できよう。

2. 初期の版画技法と装飾文様

活版印刷の発明と普及と歩調をあわせるように、版画の制作と流布も15世紀後半のドイツにその源をもとめることができる。図4はマルティン・ショーンガウアーによる「蔓草文様」をえがいた銅版画(エングレーヴィング)である。この版画の原題は「Querfüllung aus einem Rasenbüschel wachsend」と記され、直訳すれば「叢から生えた蔓草が矩形をめいっぱい満たす(デザイン)」となる。このような版画は本来は金工家のための手本として制作されたものであるが、次第に独立した主題となってそれ自体芸術的に固有な価値をもつに至ったという(注5)。ショーンガウアーの版画はすでに1470年代にはイタリアに伝播し、図像やドレイパリーの表現法等の点で画家や版画家に影響を与えたことが知られており、装飾版画についても同様の状況が考えられる。ただ、ショーンガウアーが用いていたビュランを用いる版刻技法は後で見るように1480年代までイタリアに伝わらず、イタリアでは独自の道具を用いた銅版画が試みられていた。

イタリアにおける銅版画技法の始まりについて、ヴァザーリは『芸術家列伝』の技法論の部分でフィレンツェのマーゾ・フィニグエーラ(1426~1464)によるニエロ技法に言及している(注6)。現存するニエロはフィニグエーラによる「聖母戴冠」をえがいた有名な作品は例外的に大判(12.8×8.5cm)であり、ほとんどの場合は作者不詳でサイズも6センチメートル内外あるいはそれ以下ときわめて小さく、主題としては古代神話の場面や古代風の人物像を描いたものが多い。その一方で数は少な

いものの、装飾モチーフをえがいた例が残されている（図3）。金工家が、金属への線彫りの出来具合を制作の途中で確認する目的で、さらに作品の出荷後も自作のデザインを保存するため、また自作デザインの再利用に備えて刻線をなんらかの方法で紙に転写させる作業を行っていたことは容易に考えられ、ヴァザーリが述べるように、金工家の制作プロセスの延長上に銅版画の技法の発展を見ることは自然であろう。しかし装飾文様に関する限り、ニエロはあまりにも小規模であり文様を広汎に伝播させるメディアとして後世の版画と同列に論じてよいかどうかは疑問である。イタリアにおける装飾版画を含めた本格的な銅版画の制作は、フランチェスコ・ロッセッリらの世代を待たなければならない。

フランチェスコ・ロッセッリ（1448～1508以降）は、1470年代にはシエナ大聖堂の工房の写本彩飾画家として活動、1480年にはハンガリーに滞在し、同国王マティアス・コルヴィヌスが設立した写本彩飾工房で働いたともくされている。1482年にフィレンツェに戻り、1498年の記録ではスタンパトーレ（印刷者にして出版者）であったとの記録がある。ロッセッリは写本彩飾画家としての活動と並行して、遅くともハンガリーからの帰国時にはションガウアーら北方の版画家が用いていたビュランで版刻するいわゆるブロード・マナー（マニエラ・ラルガ）による銅版画技法をフィレンツェに導入したとされる（注7）。

ロッセッリの手になる縦26cmの「カンデラブルム（燭台の意）」連作（図5）は、イタリアで制作された本格的な装飾版画としては最初期のものである。壺に生けられた植物文様が上方へ展開するデザインという点に限ってみれば、フィレンツェではすでにロレンツォ・ギベルティが洗礼堂のいわゆる「天国の門」の枠組みで用いていたが、カンデラブルムは心柱に植物を配するのではなく、壺や皿を積み上げていき最上部に炎をえがくものである。古代風のアカンサス葉や獣脚をあしらった台座の上に、心柱に沿ってモチーフを好みの高さまで積み上げたり逆に縮めたりできるデザイン原理は、古代風の付柱を装飾するモチーフとして

建築の装飾や絵に描かれた建築に直ちに利用できるばかりでなく、写本や印刷本のボーダーのモチーフとしても適性をもつものであった(図6、7)。スフォルツァ家の写本画家として有名なジョヴァンニ・ピエトロ・ダ・ビラーゴも12枚組み大判の「カンデラブルム」連作(版刻を手がけた者については異説がある)を残しており、16世紀初頭の作らしく戦利品(トロフィー)やグリフィン、スフィンクスなど、次に見るグロテスク文様に通底するモチーフが加わって古代風がより強調され、新しい世紀に装飾版画が進んでいく方向を予感させる(注8)。

ここで注目したいのは、ロッセリやビラーゴによる例のように、装飾版画がしばしば、同じフォーマットの中でモチーフの種類や配置に微細なヴァリエーションを加えた「連作」として出版されていたことである。レディーメードのデザインを供給する装飾版画は、何よりももの作りにそれらを使う職人にとって便利だったことは言うまでもないが、このような連作方式には、職人が作品の制作前に依頼主と細部の打ち合わせを行う際などに、依頼主が部分的に好みのモチーフを選ぶことができるような、今でいえば商品カタログが持つ機能もあったのではないだろうか。

3. グロテスク文様の出現と各種芸術への利用

イタリアのルネサンス期に流行したさまざまな装飾文様の多くが、起源を正確に言い当てるのが不可能な遠い過去あるいは遠い異国にもち、それが時の流れの中で変形したり多様化した結果であるのとは対照的に、グロテスク文様はルネサンス期にはじめて姿を見せた時期と、文様としての成立の経緯がほぼ特定できる点で特異な存在といえる(注9)。

「グロテスク Grottesques」という名称は洞窟を意味する「グロッタ grotta」が語源である。1480年前後かあるいはもう少し早い時期にネロ帝の「黄金宮殿(ドムス・アウレア)」が発見されたとき、建物全体が

地中に埋もれた状態であったため、室内に入った人々はそれが建物であるとは認識せず、洞窟ないしは墓廟であると信じて疑わなかったという。室内の装飾絵画は「洞窟の絵」と呼ばれ、そこからグロテスクという呼称が派生した。その頃のローマには、フィリッピーノ・リッピ、ギルランダイオ、ペルジーノ、ピントゥリッキョらトスカーナやウンブリアの画家たちがシステーナ礼拝堂の側壁の装飾をはじめとする仕事のために集まって来ていた。彼らが灯明をたよりに描いたであろう本物の古代壁画の模写が現存し、古代芸術への関心がいよいよ高まる風潮の中、彼らはそれぞれ委嘱された建築装飾画の中にグロテスク文様を取り入れていく（図8）。

ところでこの時代の画家のスケッチブックや単品の素描の中にも装飾モチーフを抜き出して描いたものがあり、左右対称となるべき文様の右半分ないし左半分しか描かれない場合が見受けられる（注10）。このような描き方は左右に同じものを繰り返し描く労力を節約できるばかりでなく、下絵の半분을機械的に反転させるほうがかえって正確な左右対称図様が得られることに基づいているのではないか。このようなものを見方はアゴスティーノ・ヴェネツィアーノの作例に明らかであり（図9）、フランスの建築家であり装飾版画も多数手がけたドゥセルソーの『グロテスク連作』の一葉は、ヴェネツィアーノの版画のモチーフを機械的に反転させて得られた完全な左右対称形となっている（図10）。

ピントゥリッキョらがグロテスク文様を描いた第一世代の画家だったとすれば、ニコレット・ダ・モデナ、ラファエッロ、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネ、アゴスティーノ・ヴェネツィアーノらはグロテスク文様を成熟させ、洗練させた世代といえよう。特にラファエッロと周辺の画家たちは、ヴァチカン宮殿の回廊や有力者の邸宅などの天井や壁をグロテスク文様でうめつくし、この世紀におけるグロテスク文様の大流行を決定づけることになる。ヴァザーリはストゥッコと絵画を併用する建築装飾としてのグロテスクに言及したくだけで、グロテスクのデザイン原理

の特徴を言い当てている。「この装飾のために彼ら（古代人）は造化の悪戯や作家たちの気まぐれ、あるいは思い付きだけによってありとあらゆる奇形の怪物を作り上げた。すなわち作家たちはグロテスク装飾ではいかなる規則にもとらわれずに、支えられないような重いものをきわめて細い糸に吊るしたり、馬には木の葉の脚を、人間には鶴の脚をつけたりして、数限りない珍奇なものや得体の知れないものを作っている。」(注11) アゴスティアーノ・ヴェネツィアーノの作品を見ると、構図的には、前世紀のカンデラブルムの名残のような心柱を中心に、異形のモチーフを重力を無視して積み上げると同時に、水平方向に差し延ばされた新たな軸にモチーフをからませ、あるいは吊り下げることが加わっている。かくしてグロテスク文様は、あらゆる形態の画面を埋め尽くす可能性を得るにいたり、その応用分野も従来の壁画や天井画といった建築装飾にとどまらず、工芸品にまでひろがっていく。図11は、1570～80年頃にウルビーノ窯で制作された壺であるが、えがかれたグロテスク文様（この場合は、ウルビーノ出身のラファエッロの名にちなんで「ラファエレスク」とも呼ばれる）には、1507年にドムス・アウレアを訪れたことが確実な版画家ニコレット・ダ・モデナの手になる装飾版画が手本として用いているといわれる。グロテスク文様はそのデザイン原理を減じることなく、描かれる画面としてはきわめて不規則な形の壺の表面にたくみに構成されている。

以上イタリア・ルネサンス期の文様と版画について概観したが、次の機会にはイタリア起源の装飾モチーフの北方への伝播と、イタリアへの逆輸入という問題を扱いたい。

注1 Berliner, Egger, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, München 1981

注2 Byrne, Renaissance ornament prints and drawings, New York 1981

注3 『ヨーロッパの装飾芸術 第1巻 ルネサンスとマニエリスム』（木島俊介

監訳) 中央公論新社 2001年

注4 城一夫『西洋染織文様史』朝倉書店 1995年、70～71頁

注5 『マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画展カタログ』国立西洋美術館、1991年、302頁

注6 『ヴァザーリの芸術論』(辻茂ほか訳、執筆)、平凡社 1980年、164頁

注7 Matile, *Frühe Italienische Druckgraphik 1460–1530*, Basel 1998, pp. 44–48

注8 ビラーゴの「カンデラブルム」連作については以下を参照されたい。

Byrne, op. cit., p. 72, nos. 76–87 ; Zucker, in *The Illustrated Bartsch*, 2413. 009–017, 1999 ; Lambert, *Les premières gravures italiennes, quattrocento-début du cinquecento*, Paris 1999, pp. 262–265,

注9 黄金宮殿の壁画の発見やグロテスク文様の展開については、シャステル『グロテスクの系譜』(永澤峻訳、ちくま学芸文庫、2004年)に詳述されている。

注10 フィリッピーノ・リッピ(またはその追従者)の手になる、ウフィツィ美術館素描版画室所蔵の作例 (Goldner, Bambach [et. al.], *The Drawings of Filippo Lippi and his Circle*, New York 1997, p. 225)

注11 『ヴァザーリの芸術論』146頁。

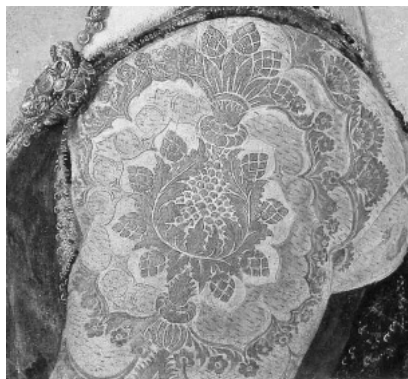


図1 ポッライウオーロ《婦人の肖像》(部分) 1475年頃、テンペラ・板、ウフィツィ美術館

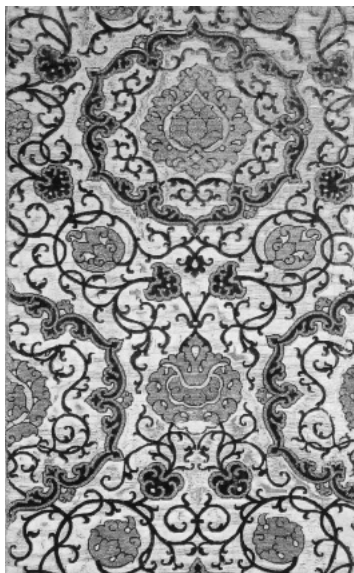


図2 フィレンツェ産織物、16世紀、バルジェッロ美術館



図3 作者不詳、15世紀、装飾版画(アカンサス葉を伴う枠組)、ニエロ(6.1×4.6cm)、パリ国立図書館



図4 ショーンガウアー、装飾版画(蔓草文様)、1475-80年頃、エングレーヴィング(10.9×15.6cm)、ドレスデン版画素描館



図5 ロッセリ、カンデラブルム、1470-90年頃、エングレーヴィング、パリ国立図書館



図6 クリヴェッリ《受胎告知》(部分)、1486年、テンペラ・板、ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図7 ヘロドトス『歴史』の本文第1頁、木版、1494年ヴェネツィアで出版



図8 ピントゥリッキョ、シエナ大聖堂ピッコローミニ図書館天井画裝飾(部分)、1503-1508年頃、フレスコ



図9 アゴ스티ーノ・ヴェネツィアーノ、装飾版画(グロテスク文様)、1520年頃、エンブレイヴィング

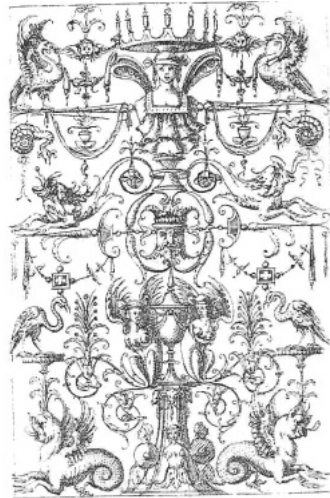


図10 ドウセルソー『小グロテスク』の一葉、1550年頃、エンブレイヴィング



図11 2つの取っ手のある壺、ウルビーノ窯、16世紀後半、パリ、ルーヴル美術館