

## 16世紀装飾版画研究の最近の動向

—ヒエロニムス・コックから出版された装飾版画を中心として—

● 吉澤京子

### はじめに

筆者はかつて16世紀イタリアの標章図集のひとつであるバットィスタ・ピットーニの『著名人標章集』の研究の中で、標章図の装飾枠組みとして描かれた「カルトゥーシュ」のバリエーションの豊富さと表現力の豊かさに興味をもち、その図像源泉のうち多くのものが16世紀半ばの装飾版画にあることを逐一検証した（注1）。

1562年にヴェネツィアで初版が出た『著名人標章集』はヴェネト地方の当時の有力者の標章図を集めたエンブレム・ブックの一種で、1566年に増補である「第二部」が出版され、その後何回かにわたって版を重ねた。同書には合計113点の標章図が、ジョーヴィオなど他の標章図集と同様に当該標章の持ち主の名前とその人物のモットーとともに描かれているが、装飾枠組みのデザインは一つとして同じものではなく、ほとんどが外来の連作版画、とりわけアントウェルペンのヒエロニムス・コックから出版された装飾版画の忠実な模写か、あるいは出自は不明なものの明らかにシリーズをなしていたと思われる版画のモチーフを組み合わせたものなのである。このことから筆者は、同書がエンブレム・ブックとして分類されることと並んで、あるいはそれ以上に、同時期に相次いで出版されていたシリーズものの装飾版画に連なる特性を有しているのではないかと曖昧な推測をしたのだが、その後の資料調査が困難をきわめたため、研究をそれ以上進めることはかなわなかったのである。

ところが近年ヒエロニムス・コックの大規模な展覧会が開催され、16世紀低地地方の版画史の要ともいえるこの出版人の多岐にわたる活動を知るに及んで、上述した問題を再び考察する契機を得ることができた。本稿では、同展覧会のカタログを資料としてヒエロニムス・コックを中心とする16世紀の装飾版画をめぐる最近の研究動向を紹介するとともに、上述の問題の再考を行いたい（注2）。

### 1. ヒエロニムス・コックの装飾版画の革新性

ファーリングが2013年のコック展カタログに寄せた論文『ヒエロニムス・コックとその出版になる建築・装飾版画のインパクト』は、シリーズとして出版された装飾版画集についてその目的や出版形態の特徴にまで言及しているという点で画期的である（注3）。

ファーリングは1548年の『コルネリス・フロリスにもとづく装飾的器物』を、シリーズとして出版された装飾版画集の嚆矢とし、コックが何人かの素描画家にデザイン画を、しばしば一定のテーマについて多くのバリエーションを展開するかたちをとるように注文制作させたとする。シリーズでの版画の出版は、前世紀から新約伝や旧約伝、また物語画の分野では一般的に行われていたことであるが、装飾版画はそれ自体で（デザインが）完結するものであるため、シリーズにする必然性は少ない。コック以前の装飾モチーフ等をえがいた版画は多くのものが単品として制作され、また流通していた所以である。

コックにシリーズものの装飾版画という出版形態のヒントを与えた素描家として、ファーリン

グは3人を挙げている。すなわち、1530年から1545年までに出版された150点の建築、金工作品、宝飾品、装飾をえがいた匿名の画家、ジャック・アンドウルエ・デュセルソー、レオナルド・ティリーである。彼らは、同一のフォーマット（同じサイズの銅板）を用いてシリーズものの版画を出版するという、デザインのプレゼンテーション法の規格化という点で貢献するところ大であったという。このことは、シリーズものの版画集がのちにどのような場所で保管されるかに関わってくるとファーリングは述べているが、この点については後述する。

ところで、上記のうちの2人、デュセルソーとティリーがいずれも、フランソワ1世治下のフォンテーヌブロー宮殿の装飾と関わりの深い芸術家であることは注目に値する。

イタリア・ルネサンス芸術がレオナルド・ダ・ヴィンチの来訪にともなってフランスにもたらされ、ロツォ・フィオレンティーノやプリマティッチョらによるフォンテーヌブロー宮の大規模な室内装飾がそれに続き、とりわけフランソワ1世のギャラリーの羽目板装飾では、すでに16世紀初頭にはイタリアにおいて洗練をきわめていたグロテスク文様がこの上昇志向の強い北方の宮廷にルネサンスの風を送り込む装飾の主役を演じていた。

16世紀の半ば以降、今度はフォンテーヌブローを源とする新たな装飾の系譜が展開する。フランソワ1世のギャラリーのスタッコ装飾をもとにしたファントウツィらによる版画が、装飾文様に新たな語彙を産出したのである。本来のグロテスク文様では、銘文を記したり小さな人物画を暗示的にえがくに足るだけのスペースしかなかった枠組み内の面積が広くなり（もっともフランソワ1世のギャラリーでは、このスペースにフレスコ画を描くために広い面積を確保したわけであるが）、グロテスク文様に由来するモチーフは枠の外に出され、枠組み自体が人物モチーフ、花綱、仮面、ストラップ等の装飾パターンの展開する場となったのである。「カルトゥーシュ」と呼ばれることになるそのような装飾枠組みをテーマとしたシリーズものの版画を、ドゥセルソーは1550年頃に制作した（注4）。

一方で実際にフォンテーヌブロー宮殿において、はじめはロツォ・フィオレンティーノの下、ついでプリマティッチョの下で活動していたティリーは、1540年代にグロテスク文様、壺、水差し、当世風デザインのテーブルウェア等をモチーフとした装飾版画の原画をえがいたのであった。それらの一部は、1550年以前にピエール・ミランによって銅版画となり、ティリーがフォンテーヌブローから去ると（死去したためとも伝えられる）、ルネ・ボイヴァンが版画シリーズを完成したという。

こういった先行作例に刺激を受けてヒエロニムス・コックが世に送り出した、同じテーマ、同じフォーマットでシリーズものの装飾版画を新規作成するという新しい出版形態は大きな成功をおさめた。ファーリングはこの出版形態の革新性と後世への影響について、印刷法とタイトルの付け方の2点を特筆している。

彼によれば、コックは2枚の銅版画を並べて一枚の紙に印刷、それらを2つ折りにしたものを何枚か重ねて帖とすることによって、版画を製本することが容易になった。書物の形態をとった版画集（プリント・アルバム）は、個々の版画をばらで買うよりも高価であったそうだが、市場ではこちらのほうが良く売れたのだという。

またタイトルの付け方に関しては、ヒエロニムス・コックによる版画集は主題内容がどのようなものであるのか、例えばグロテスク、カルトゥーシュ等の装飾のカテゴリーがタイトル頁に明確に書かれており、また原画をえがいた作者の名前も記されているので、バイヤーやコレクターにとって非常にわかりやすく書齋や図書館等に分類し保管するさいにも利便性があるため、この方式がヨーロッパ後世にまで伝わるスタンダードになっていったという。

さらにファーリングは、装飾版画が単品ではなく、シリーズとして出版されることの利点について興味深い指摘を行っている。すなわち、単品の装飾版画や建築版画はパターンや範例として機能するが、シリーズもの場合はそれとは対照的に、何か新しいデザインを模索する鑑賞者は、同じテーマでのバリエーションを多数目にすることによって、イメージーションをより掻き立てられる、というのである（注5）。

## 2. 書物の形態をとる装飾版画

前項でみたように、ヒエロニムス・コックが版元となったシリーズものの装飾版画が、とりわけバイディングされた形態で市場において高い評価を得たという現象は、ピットーニの『著名人標章集』を考察するうえで示唆に富んでいる。ピットーニに姿を見せる装飾枠組みのもとになった装飾版画集は、さきにも挙げたデュセルソーの『フォンテーヌブローのカルトゥーシュ』、ベネデット・バッティーニの『カルトゥーシュ』、コルネリス・ボスの『アレゴリー』、『フランスの諺を伴うカルトゥーシュ』、『ドイツの諺を伴うカルトゥーシュ』、フリーデマン・デ・フリースの『グロテスクをとまなうストラップワーク』、『組みひも模様を伴うストラップワーク』等であるが、デュセルソーの以外は全てアントウェルペンのヒエロニムス・コックを版元として出版されたシリーズものである。ピットーニがこれらの作品を参照したとき、版画がどのような形態をとっていたか、フォリオだったかバイディングされていたかは不明である。いずれにしても、ヴェネツィアでのアウトプットにおいては書物の形態がとられたのである。

すなわちピットーニの『著名人標章集』において、標章を囲むカルトゥーシュに手本として用いられた装飾版画の出自の多様性や、モチーフの組み合わせ方によるバリエーションを見ると、エンブレム・ブックの一種であるこの書物もヒエロニムス・コックが革新的な役割を担った装飾版画の出版事業に連なる特性を備えており、さらに装飾文様がこういった装飾版画集を通して国際的に流通、融合したダイナミズムの証左として版画史上に位置づけられうると、結論づけられるのではないだろうか。しかしその一方で、ファーリングが述べた、何か新しいデザインを模索する鑑賞者は、同じテーマでのバリエーションを多数目にするによって、イメージーションをより掻き立てられる、という説は同じピットーニの観察によって反論の余地があることを示唆している。すなわちピットーニでは、手本となったシリーズものの装飾版画のデザインがほとんど改変されることなく、正確な複製の様相を呈しているからである。

### むすびにかえて

前項で言及した装飾版画の作者のうち、フィレンツェ出身のベネデット・バッティーニについて、ヒエロニムス・コックの展覧会カタログではその人物が実在したのかどうかについて、疑問が呈されている（注6）。もとよりこの版画シリーズの場合、出版地主義をとるヴィクトリア・アンド・アルバート美術館のカタログ編集方針をとると、イタリアの版画としては扱われていないのであるが、今後の課題にしたい論点である。

さらに、ルネサンスの装飾文様のうち「アラベスク（さらにムーア装飾）」、「グロテスク」については網羅的な研究がなされている一方で、「カルトゥーシュ」に関しては未だにまとまった研究がなされてきていない。グロテスクやアラベスクに関しては1960年代～70年代に、主としてベルリン自由大学の博士論文執筆者によってまとまった研究がなされているのとは対照的である。これもまた、今後、調査を進めるに値するテーマであろう。

- (注1) 吉澤京子「16世紀イタリアの標章集—ゴンザーガ家関係の標章を中心として—(3)」、跡見学園女子大学短期大学部紀要第37集、2001年  
吉澤京子「ピットーニの『著名人標章集』と16世紀装飾版画—象徴に対する装飾の優位性—」、跡見学園女子大学短期大学部紀要第40集、2004年
- (注2) “Hieronymus Cock/ The Renaissance in Print”, Brussels, 2013.
- (注3) Peter Fuhring, ‘Hieronymus Cock and the impact of his published architectural and ornamental prints’, 上掲書 p.36-41.
- (注4) Jaques-Androuet Du Cerceau, “Les Petits Cartouches de Fontainebleau” ca.1550.この版画シリーズはパリ国立図書館、アムステルダム国立版画収集等に保存されているが、一部の作品については作者の帰属に異論もある。筆者もこの作品を調査したさいに、デュセルソーがもともと彼の専門である建築を描くさいに見せる几帳面で緻密な描線とは趣を異にする雑に描かれた一部の作品に違和感を覚えたことがあるが、この問題については別の機会に述べたい。
- (注5) Fuhring (2013), p.39.
- (注6) ‘Compartments by Battini’ in “Hieronymus Cock/ The Renaissance in Print”, Brussels, 2013, p.284.