

イタリア初期エッチング研究序説

● 吉澤京子

はじめに

ルネサンス時代のイタリア、とくに15世紀から16世紀前半においてはビュランを用いたエングレーヴィング（彫刻銅版画）が豊かな展開を見せた。

金属工芸が盛んであったフィレンツェでは、多くの工房が軒を連ねて活動にあたり、国富の蓄積に呼応して造形芸術や奢侈品への需要が高まると、金工家の工房から才能ある若者が画家や装飾品の下絵画家に転じて頭角をあらわしていく現象がみられた。15世紀フィレンツェにおけるエングレーヴィングの隆盛も、この町の芸術環境からみれば当然のなりゆきと言える。同世紀半ばからの紙の急速な普及ともあいまって、フィレンツェではバッジョ・バルディーニの《預言者像・巫女像》やアントニオ・ポッライウォーロの《裸体人物闘争図》などのモニュメンタルなエングレーヴィングが、当時の芸術がめざす方向性を如実に示す現象が見られた。さらに世紀後半には北イタリアにおいてもアンドレア・マンテーニャやその工房から優れたエングレーヴィングが世に出され、広範に影響を及ぼすことになる。そして1510年代以降はローマを舞台としてマルカントニオ・ライモンディ等の彫版師たちがラファエッロおよびその後継工房による豊かな絵画世界を版画化することで、イタリア・ルネサンス芸術を域外に広く、そして等質に伝播させる偉業を成し遂げたのである。

エングレーヴィングについては、イタリアは上述のように15世紀にすでに多大な成果を上げていたが、銅版画のもう一つの技法であるエッチング（腐食銅版画）がこの地で根付き、評価をでていくには意外なほど長い時間を要したと目されている。また、ヨーロッパ全体の銅版画についての研究史をふりかえっても、エングレーヴィングからエッチングへの移行の問題を包括的に論じたものは近年になるまでほとんどなく、解明すべき点が多く残されている。2008年にブレーメンで開催された展覧会「素早くニードルで描く—デューラーの世紀におけるエッチングの実験」は、エングレーヴィングの揺籃期の作品をヨーロッパ全域にわたって俯瞰した画期的な企画であり、またイタリアにおけるエッチングに焦点を当てた展覧会としては、1989年にボストンで開催された「イタリア・ルネサンスおよびバロックのエッチング作者たち」展が注目されるが(注1)、いうまでもなく版画作品には単一の版に対して複数のステートが存在し、また作品は各地のコレクションに分散して所蔵されているため、エッチングの揺籃期の全貌を明らかにすることは容易ではない。

本稿では、この研究領域を踏査する端緒として、最も早い時期にエッチングを制作したとされるマルカントニオ・ライモンディの作品を挙げ、エッチングという新技法について同時代人が記述している評価について述べ、さらに最近日本で展覧されたヴェネツィア派のスキアヴォーネの作品を見ることによって、問題の所在を明らかにしてゆきたい。なお、両者の間をつなぐ優れたエッチング作者パルミジャーノについては、稿を改めて論じることとする。

1. イタリアにおけるエッチング制作の開始と同世代の評価

エッチング（腐食銅版画）技法は、1510年から1515年の間に、イタリアおよびアルプス以北でそれぞれ使い始められたと考えられている（注2）。イタリアにおいてエッチング技法を最初期に用いた版画家として名前が上がるのは、のちにミケランジェロ研究の大御所として知られるようになるヨハンネス・ヴィルデが1918年にウィーン大学に提出した博士論文「イタリアのエッチングの開始」（注3）において指摘されて以来、マルカントニオ・ライモンディ（1480/82頃～1534以前）で、この説は今日においてもなお支持されている。

ローマにおいてラファエッロならびにその後継工房とのコラボレーションにより、イタリア・ルネサンスのエングレーヴィング作者として質量ともに圧倒的な存在であるマルカントニオの版画作品数はアダム・バルチュによれば358点、ドゥラボルドによれば309点にのぼるとされるが、そのうちエッチング技法を用いた作品はごくわずかにすぎない。バルチュは《ヴァイオリンをもつ若者と羊飼いの老人（B. 435）》1点のみを、ドゥラボルドはそれに3点《ユピテル（B. 253）》、《マルス（B. 254）》、《ディアナ（B. 255）》を加えて4点についてエッチング技法の使用を示唆していたという。ヴィルデはさらに8点の版画、すなわち《ゴリアテを打ち負かすダヴィデ（B. 11）》、《聖ラウレンティウス（B. 157）》、《ラザロ（B. 159）》、《聖ロクス（B. 162）》、《聖ロクス（B. 164）》、《洗礼者聖ヨハネ（B. 99）》、《アレクサンドリアの聖カタリナ（B. 115）》、《洗礼者聖ヨハネ（B. 151）》について、マルカントニオが初めてエッチングを試験的に用い、（エッチングによる腐食工程の後に〔筆者加筆〕）エングレーヴィングによって版を完成させた作品群としている。中でも《ゴリアテを打ち負かすダヴィデ》は、ヴィルデによればマルカントニオが初めてエッチングを用いた作品で、版の大きさは縦114、横82ミリであるのに対し、それ以降に制作された単独人物を描いた作品の大きさはおおそ縦80、横50ミリと、版型は次第に小型化していったのだという。

マルカントニオはエングレーヴィング技法に熟達し、ビュランを駆使して思いのままに線を彫り刻むことができたため、腐食という現象に版の出来が左右されるエッチング技法にいまひとつ関心を傾けられず、わずかな作例しか同技法で残さなかったとしても不思議ではない。さらにヴィルデは、マルカントニオのエッチング作品で現存数がきわめて少ないことの原因として、原版が多く刷りに耐えなかったことを示唆しているという（注4）。

ところで、16世紀のエッチング技法について書かれた文献はわずかしかな存在しない。版画の制作が行われた画家工房や印刷工房の中では、制作手順を親方が口頭で説明するかあるいは弟子の目の前で実際に制作してすることで、技法が後代に伝えられる慣わしになっていたからである。わずかに、ベンヴェヌート・チェッリーニが金工家としての専門性を述べるなかで、銅板を腐食させる酸についての処方および銅板表面を腐食から守るコーティング剤について言及していることが知られている。チェッリーニは、銅板の縁をワックスがけすることや、幅の狭いトレイに酸を注ぐようにとも教唆し、腐食作業の後、熱した油とスポンジを用いてワニスを優しくふき取る技法についても述べている。しかしチェッリーニは次のようにも述べている。「この技法（エッチング）は非常にたやすい。しかし、ビュランを用いたエングレーヴィングに比べれば、満足のいく仕上がりではない」と（注5）。

ジョルジョ・ヴァザーリは、『美術家列伝』のマルカントニオ・ライモンディとイタリアのみならずドイツやネーデルランドにまで視野を広げて著名な版画家たちについて述べる中で、エッチングを「称讃に値するもう一つの発明」として材料と制作手順に言及している。ヴァザーリはエッチング技法について短いながらも正しい情報を伝えている。すなわち、エッチングの原版を

作するためには、「最初に銅板の上に蠟、ワニス、油絵具などを薄く塗る。それから先端のとがった鉄の道具を使って、塗布した層を削るように絵柄を描いてやる。次いで、その上に強い酸を注いでやると、酸は銅を腐食し、〔銅の露出した〕描線の部分を空洞状にくぼませる。」このようにして原版を作るエッチングを、ヴァザーリはビュランで版刻するよりも銅版画を簡便につくる技法として注目しながらも、「ビュランほど明瞭な線は得られない」と述べているのである(注6)。

この線の質についての評価の基準については、ヴァザーリが同書の中で銅版画の起源を、15世紀フィレンツェにおいてマーズ・フィニグエッラが行なった金工技法の応用に求めていることから理解できる。「マーズは銀の上に線刻をしてニエロで満たすための絵柄を彫ると、それをすべて粘土で型取りし、そこに溶かした硫黄を注いだ。こうすることで、絵柄の刻線がそっくり複製され、今度はその線に、油で練った黒い煤を満たしてやると、銀〔にニエロを象嵌したもの〕とまったく同じ効果が生まれるのである。マーズはまた、同じことを湿らせた紙を使って行なった。同じ煤のインクを用いて、紙の上に丸い完全になめらかなローラーを転がして刷ってやればただ絵柄が印刷されるだけでなく、まるでペンで描いた素描のように見えるのである(注7)。」この記述から、刷りあがりにおいてはペン素描のような明瞭な線が評価の対象となっていることが窺える。

マーズ・フィニグエッラのニエロ作品、例えばバルジェッロ美術館所蔵の《聖母戴冠》に見られる銀への線刻がその細さに比してかなり深く彫り込まれているさまを思い起こせば、同じ様に銅板に直接ビュランで刻むことで得られるエングレーヴィングの線の明瞭さ、言い換えればエッジの鋭さこそが、フィレンツェの芸術環境のなかで成長したヴァザーリが版画の線に求めていた美点であったと言えよう。

マルカントニオの版画に対する姿勢も、フィレンツェ的美意識に基づいていたといえる。彼はエッチングという新しい技法を試みとしては用いながら、めざしていた線描はエングレーヴィングによる線のもつ効果と同一であったため、この新しい版画技法の持ち味を生かすようなモニュメンタルな作品を作ることはついになかったのである。

2. 16世紀ヴェネツィア派のエッチングと「絵画的」表現

エッチング作者たちの間で、パルミジャーノの追随者として最もクリエイティブであったのはアンドレア・メルドッラ、通称スキアヴォーネである。スキアヴォーネは、ダルマティアのザラ(ザダル)に生まれ、1530年代にヴェネツィアに移り住んで絵画の世界に入り、版画制作は主として1540年代から1550年代にヴェネツィアで行ったとみなされている。

スキアヴォーネがヴェネツィアで版画に手を染める前の半世紀の間に、ヤコポ・デ・バルバリ、ジュリオ・カンパニョーラ、ドメニコ・カンパニョーラといったヴェネツィア派の作家たちが、1510年代のローマでラファエッロやマルカントニオ・ライモンディらがくりひろげた版画の大量生産には規模としては及ばないにしても、個性あふれる美しい銅版画作品を世に送りだしていた。南北ヨーロッパそして東方世界との交易路が交差し、新奇な事物の情報がいち早く集まっていた商都ヴェネツィアは、北方の版画による新しい潮流がイタリアでもっとも早く伝わる刺激に満ちた環境であったことは確かである。

スキアヴォーネは、版画技術を独学で身につけたというのが定説である。彼は出発点においてはパルミジャーノの様式を受容していたが、徐々に個人的なアプローチを展開するに至るとされる。

2017年1月から東京都美術館で開催されている『ティツィアーノとヴェネツィア派』展に、さ

さまざまな時期に制作されたスキアヴォーネ作のエッチング（個人蔵）が13点展示され、実物を間近に観察する機会を得た（注8）。

最初期の作品《羊飼いの礼拝》、《節制》（いずれも1536—40年）では、パルミジャーノおよびパルミジャーノを模写した「FPの版画家」のエッチングが忠実に模写されており、エッチング工程の後にエングレイヴィングとドライポイントが施されて全体のトーンが調整されている。カタログによれば、《羊飼いの礼拝》については珍しいことに原版が残っていて、その原版にドライポイントとビュランによる刻線が認められるとのことである。この主題については多くの刷りが確認されている（すなわち、かなりの枚数が刷られたと推測される）が、その割に原版は傷みが少ないことから、スキアヴォーネは同一主題を複数の、それも銅より柔らかい版で作成したことが推論されている（注9）。

スキアヴォーネがエッチングに用いた金属板は銅ではなく、より柔らかい、例えば錫の板だったのではないかとの推測は1989年のボストン展カタログにおいても述べられている（注10）。ここではスキアヴォーネが、同時代の画家の中では唯一、イメージ全体にドライポイントを施した画家であったと指摘されている。なるほど、効果について予測不能な酸による腐食作業の後に、ドライポイント加筆によって版全体のトーンを調整するさい、柔らかい金属版のほうが微かなタッチを反映しやすいことは容易に想像できる。

いっぽうでスキアヴォーネの作品には、不規則についたインクの染みや印刷前のインクのふき取り残し、突発的なひっかき傷等が確認されるというが、今般の展示においては例えば《ミネルウァ》（1548—52年）や《聖霊降臨》（1558—62年）に不規則なインクの染みが認められる。

さらに《死せるキリストへの哀悼》（1545—48年）や《揺りかごの幼児キリストと諸聖人》（1550—54年）といった作品には、刷り上がりの上にドライポイントが施されるとともに灰色の水彩によるワッシュが施され、また《聖霊降臨》では、紙自体にハーフトーンを与える黄土色の下塗りが施されたうえにエッチングの刷りがあり、さらに部分的に鉛白によるハイライトが施されている。ハーフトーンの下塗り、黒による形態の描写、白のハイライトの3段構成で画面を仕上げる手法は、素描においては15世紀フィレンツェの絵画工房に由来する習作に顕著に見られるほか、15世紀後半からはヴェネツィア派の素描にも散見され、さらに16世紀にはキアロスкуро木版画で洗練をきわめることになる。いずれにしても光の効果をねらった技法であり、スキアヴォーネの作品においても、「聖霊降臨」の物語のライトモチーフである天上からマリアと使徒たちに降り注ぐ光が、軽やかに放射状に引かれた描線とあいまって、絶妙な画面を作りだしている。

スキアヴォーネの作品では、同一の版から刷られたものであっても原版へのビュランやドライポイントによる調整、そしてワッシュやハイライトの補筆の施し方にはばらつきがあるため、見た目がまったく異なる作品に仕上がっているケースが多いことが指摘されているが（注11）、今般展示されている2点の《揺りかごの幼児キリストと諸聖人》はまさにそのことを示す好例である。ひとつは第一ステート（カタログP-14）で、エッチング工程の後、細密なドライポイントを施し、刷りのあとに灰色のワッシュを部分的にかけている。そしてもう一つが第5ステート（カタログP-15）で、これにはワッシュが施されることなく、原版にビュランとドライポイントを加えることで、モチーフや明暗がより強いコントラストをもって表現されている。

刻線のかすれや刷り皺が確認される第一ステート作品が破棄されなかったという事実に、カタログの筆者カッレガーリはスキアヴォーネの特別な思い入れを見ている。「それは、彼の版画作品に広くみられる絵画的な表現への希求の表れであったように思われる。そうした希求は彼の大部分の素描にみられる特徴であり、第五ステートではドライポイントの技法を使用することによ

り達成されている（注12）。」第一ステートに見られる画面全体に満たされた光と闇の上品なコントラストは、イタリアのマニエリスム絵画が追求したものに他ならない。その後の世紀のエッチングにおいては、このうち闇の部分の表現にさまざまな芸術家が力を傾注することになるのである。

結び

以上、非常に雑駁ではあるが、イタリアにおける初期エッチングの2人の作者マルカントニオ・ライモンディとスキアヴォーネについてそれぞれの表現の特徴をみてきた。両者とも、エッチングという新技法で作った原版に、ピュランやドライポイントで刻線を加えるという共通の行為を行なったわけであるが、両者のめざす表現はまったく異なっていた。すなわち、マルカントニオはあくまでもエングレーヴィングを基準とした線主体の表現を追求し、スキアヴォーネは刷りあがりにワッシュをかけ、ときに鉛白のハイライトを施すことによって明暗の絵画的トーンの現出につとめたのである。イタリア初期エッチングを研究するにあたり、この原版への別の技法による調整の有無やその有りようを見極めることが非常に難しいことは、作品を調査するたびに感じることであるが、今後も本稿で取り上げることができなかった作家や作例についての調査を続けていきたい。

(注1) “Mit der schnellen Nadel gezeichnet/Experiment Radierung im Jahrhundert Dürers” Ausstellung –Katalog, Bremen, 2008; “Italian Etchers of the Renaissance & Baroque”, Exh.cat., Boston, 1989.

(注2) Wallace, R., Reed, S.W., “Etching in Italy: The First Two Centuries”, in: *Italian Etchers of the Renaissance & Baroque*, Boston, 1989.

(注3) Wilde, Johannes, “Die Anfänge der italienischen Radierung” (Ph.D.diss.), Wien 1918. 残念ながら筆者はまだこの博士論文を実際に目にするに至っていない。ウィルデの学説については、主に注2.で挙げたボストンの展覧会カタログ(1989)内の記述、とりわけカタログ番号1《髪をかきむしる女性》(1520~1525, B.437)についての解説に基づいている。

(注4) Wallece, Reed (1989), op.cit., xix–xxxi.

(注5) Ibid.

(注6) ヴァザーリ『美術家列伝第4巻』、中央公論美術出版、2016年、137頁。

(注7) 上掲書、124頁。

(注8) 『ティツィアーノとヴェネツィア派』展覧会カタログ、P-4~P-9, P-11~P-17 (P-10は木版画のためカウントしていない)。2017年、東京都美術館。

(注9) 上掲書、156頁。

(注10) Wallace, Reed (1989) op.cit., xxiv.

(注11) Ibid.

(注12) 注8.のカタログ、176頁。