

## 17世紀の美術文献における版画論の展開

### はじめに 版画（家）の評価

1678年に出版されたサミュエル・ファン・ホーホストラートの『絵画芸術の高き学び舎への手引』には、詩神の「タリヤ」の名を冠した第5書の第7章として、「自分の芸術を公開する」という章がある。巻末の索引でその内容が「作品を版画で出版すること。コピーとオリジナルについて」とまとめられているように<sup>1</sup>、ここでいう芸術の公開とは、複製版画の出版である。冒頭の一節は次のようなものだ。

「構図に関する自分の着想を作品として制作したときに、友人やライヴァルがどう判断するか知りたいと思うのであれば、思い切ってあなたの作品を版画として出版させなさい。そうすれば、あなたの名はたちまち世界中に広まるだろう。アルブレヒト・デューラーやルーカス・ファン・レイデンは驚くべき画家だったが、それでも彼らの最も偉大な名声は、ビュランによって獲得されたのだ。しかしそれ以降、ビュランと絵筆はほとんど完全に分離してしまい、それぞれが丸一人の人間を要する仕事になってしまった。以来、版画家たちは偉大な画家たちの名声を轟かせる喇叭吹きとなり、版画作品は伝令や通訳として、手元にない、もしくは既に古びてしまった優れた作品の内容を我々に伝えてくれる。<sup>2</sup>」

ラファエロとマルカントニオ・ライモンディの例を挙げるまでもなく、作品の情報と作家の名声を広める版画の可能性は、これ以前から画家たちに強く意識されていた。その際、複製版画が「伝令」や「通訳」として自作を代弁するとなれば、版画家の腕前も重要な問題である。事実、ヴァザーリの『芸術家列伝』のなかでも、アゴスティーノ・ヴェネツィアーノがアンドレア・デル・サルトの作品を版画化したものの、出来がいまひとつであったために、その後二度とこの画家の複製版画を作ることが許されなかった逸話などが語られている<sup>3</sup>。同様にファン・マンデルも、ジロラモ・ムツィアーノの伝記において、優秀な複製版画家を確保しようとするこの画家の試みを伝えている<sup>4</sup>。ムツィアーノは、郊外の別荘や教会の一般に公開されていない部分にフレスコ画を制作しており、一般の人にとって彼の作品に触れることは容易ではなかった。だがこの画家はその分、複製版画を積極的に利用して自作の情報を広めていたようだ。そして、ムツィアーノが腕のよい複製版画家として使ってい



図1 コルネーリス・コルト（ジロラモ・ムツィアーノに基づく）《風景のなかの二聖人》  
エングレーヴィング、1567年、398×525mm

たコルネーリス・コルト（図1）が1578年に没した後、同様に評価の高いホルツィウスがイタリアを訪れると、ムツィアーノは彼に素描を手渡して、版刻してもらおうとするのである<sup>5</sup>。

画家の名声を広めるだけではない。上述のコルトやホルツィウスをはじめとして、16世紀後半から17世紀の初頭にかけて、ネーデルラント出身の版画家たちは、本人の旅行や作品の流通などにより、自身も国際的な名声を確立していた<sup>6</sup>。だがこのように高い評価を得ていた版画家たちに関する情報を同時代の美術文献に探し求めると、ある事実に気がつくことになる。それは、版画家の伝記は画家のそれほど一般的ではないという極めて単純な事実だ。

例えばイタリアで『画家・彫刻家・建築家列伝』を刊行したヴァザーリも、その初版では版画家をほとんど扱っていなかった（第2版では周知のようにライモンディに一章を設け、同時にそこで版画芸術の歴史にも触れているが、これについては後述する）。『画家の書（Schilder-boeck）』においてファン・マンデルが中心的に扱ったのも画家であり、版画家についてはほとんど独立した章を設けていない。もちろん両者とも、デューラーやルーカス・ファン・レイデン、マンテーニャやバルミジャニーノなど、絵も描きつつ、自作の版画を制作した作家たち（いわゆる創作版画家 *peintre-graveur*）には、いわば版画もたしなんだ画家としての資格で、章を設けている。しかし例えばコルトについ

てファン・マンデルの『画家の書』を参照しても、その名はあくまでもほかの画家に関する部分に、その画家の作品の複製版画を版刻したという事実により挙げられているのが見つかるばかりである<sup>7</sup>。

このことは、そもそもファン・マンデルの著作が『画家の書』と銘打たれており、彫刻家や建築家も全く扱っていないことや、ヴァザーリがディゼーニョの三芸術として建築・彫刻・絵画を掲げ、それらを中心に論を進めていることを思えば、当然のように思われるかもしれない。だが一方、冒頭に述べたような版画と絵画の密接な関係や、当時の版画の流通度、そしてその作者の知名度に鑑みれば、意外に映るかもしれない。独立した章こそ設けられていなくとも、版画家の名前はほかの芸術家の伝記や書簡のなかなどに、周知の事柄のようにして登場するのである。こうした両義的な版画家の評価には、もちろん、彼らの多くが、現在「複製版画」と呼ばれるものを制作しており、版画の元となる構図や着想については他人のものを利用しているという事情も大きく作用していたであろう。つまり、彫版の作業自体は、芸術のなかでも単なる技術的・機械的な要素に過ぎないという考え方が、彼らに「職人」に近い位置づけを与える態度に影響していたと考えられる。このことを裏付けているように思われるのは、画人伝中、絵画も版画も制作した人物の伝記の中では、絵画作品も版画作品もさほどの区別なく語られているということである。このように、オリジナル／複製という作品のステータスの問題が、美術文献のなかでの版画の扱いに大きく関わっていることは間違いないだろう。

一方で、ジャンルそのものとしてみても、建築・彫刻・絵画に比べ、版画に関する論考は決して多いとはいえないだろう。そのうえ、アブラム・ボスの技法書などを除けば、その夫々の内容についても、十分な調査が行われているとは言いがたい。版画に関しては、作品研究やコレクションという観点からの研究が活発に行なわれている一方で、技法にせよ、版画家伝にせよ、より広範な版画論にせよ、美術文献のなかで版画がいかに論じられてきたかということに関する研究に乏しいのが現状のように思われるのである。

そこで本稿では、重要な嚆矢としてのヴァザーリの外は、版画という話題を含む美術文献が充実し始める17世紀を中心に、美術文献において版画や版画家が如何に論じられているかということを検討し、版画論小史の試みとしてみたい<sup>8</sup>。もとより17世紀に刊行された膨大な量の美術文献の全てに当たれているわけではない。各資料の読み込みにも不十分なところが多々残る段階ではあるが、美術文献における版画というテーマについて、大まかな概略を提示することができればと考えている。以下、まずは「芸術家伝」もしくは「版画家伝」から、見ていくことにしよう。

## 1. 版画家の伝記

先にも述べたように、版画についても、初期の最重要文献として頻繁に挙げられるのが、ヴァザーリの『芸術家列伝』の第二版である<sup>9</sup>。確かにここでヴァザーリは、特にラファエロの作品の多くを版画化したマルカントニオ・ライモンディの章を設け、加えて他の多くの版画家たちについても述べているのである。しかし章数からすると大著のなかの1章にすぎず、また他の芸術家の伝記と比べると、作品の列挙に留まっている観が強い。いわゆる伝記的事実や人となりを伝える逸話等にも、あまり関心が払われていない。そのため、これについては版画史の記述について考える次章で扱うことにしたい。

17世紀について見てみると、これも先に指摘したとおり、1604年に画人伝を編んだファン・マンデルは、絵画を制作しなかった純然たる「版画家」の伝記を収録してはいない。ただし、ファン・マンデルについては、北方的なメディアとしての版画にかなり高い評価を下していたことを、随所から読み取ることができる<sup>10</sup>。しかし一方で、自分も版画家たちに素描を提供するなどして版画制作に密接に関わっていたファン・マンデルでさえもが版画家と画家を対等に扱わなかったということは、当時やはり絵画と版画のあいだに明確な区別があったことを窺わせるのである。

さて、17世紀のその後の状況はどうだったのだろうか。ここからは、冒頭に挙げた北方の版画家、つまり、複製版画を専らとしたコルネーリス・コルトと、構図から自分で着想した創作版画も制作しているヘンドリック・ホルツィウスの2名を例にとり、芸術家伝への収録状況を見ていくことにしたい。

コルトの最初の伝記を収めているのは、イタリア人ジョヴァンニ・バリオーネの1649年の著作、『グレゴリウス13世からウルバヌス8世の治世における画家、彫刻家、建築家の伝記』である。この著作では、表題に「版画家」は掲げられていないのだが、ウルバヌス8世の教皇在位期間に活躍した画家、彫刻家、建築家たちの伝記の最後に、「版画家たち Intagliatori」という小見出しで仕切りなおして、グレゴリウス13世時代以来の15名の版画家の伝記をまとめているのである<sup>11</sup>。そこには、コルトのように複製版画をもっぱらとした者も、ホルツィウスのように併せて創作版画や絵画を手がけた者も、両方含まれている。その最初に登場するのがコルトの伝記で、ここではおそらく話題の切り替えと導入の役割を果たすために一般論も述べられているので、やや長くなるが引用しておこう。

「我が主よ、素描術に通じた人々が、エングレーヴィングやエッチングの腕のよい版画家だということはしばしばあることである。それゆえ、彼らも画家のなかに場を占めることができるだろう。さらに、彼らの版画によって、極め

て著名な巨匠たちの作品が永遠のものとなる。彼らの労苦は、一般の評価に照らして常に一定ではないが、彼らは自分たちの紙が世界の都市を高貴にし、豊かにしているのだと自負しているものであり、それは否定しがたいことである。また絵画の制作者たちのなかには、最終的にみずからエッチングやエングレイヴィングで自分の作品を版画化する者もあり、こうした人々は画家であると同時に版画家であるといえる。それらにおいて、この美徳は共通の名声を有し、榮譽に区別はない。

ここローマで活動していた卓越した人々の中でも、主要な人物としてはフランドル人のコルネーリス・コルトがいた。彼は、ポーニャ出身の教皇グレゴリウス13世の治下に活躍し、目にされたように、そのビュランできわめて美しい作品を版刻した。また彼の極上の版画は、美しい様式で、またイタリア風になされたよい趣味のもので、次々に出版されていったことが分かる。それらは、我々の偉人たちの作品や卓越性を模倣しているのである。

彼が版刻したそのほかのものには、ジロラモ・ムツィアーノに基づく珍しい風景を伴ったものがある。それは闊達な手さばきの (con franchezza) 一見の価値があるものであり、高度に仕上げられた高貴な版刻のわざが見られた。つまり、洗礼者聖ヨハネ、聖ヒエロニムス、聖フランチェスコ、マグダラのマリア、聖エウスタキウス、聖オノフリオらと彼らの隠棲所、それから巧みに版刻された風景などである。また、ほかの極めて美しい風景もあり、そこには聖痕を受ける聖フランチェスコ (図1) がいる<sup>12</sup>。[後略]

この後は、ほとんど全てが彼の制作した作品の主題と、オリジナルの作者名の列挙である。冒頭の段落は、当時の版画観についても幾つかのことを教えてくれる。まず、素描が得意なものが版画を良くすることも多いと述べられており、素描と版画が線描芸術として近しいものと捉えられていることが分かる。これは他の多くの文献にも繰返し見られる内容だ。また、著名な画家たちの作品を後世に残すということも述べられている。確かに改築等による壁画の損失や、版画の多数性という特徴を考えると、同時代に情報を広めるだけでなく、後世に残していくという役割も版画には期待されていたに違いない。

バリオーネはコルトだけでなく、続けてホルツィウスの伝記も収録している。ホルツィウスの伝記としてはファン・マンデルのものが著名で、ザンドラルトやバルディヌッチなど国境を越えて後の伝記作家たちに踏襲されていくのだが<sup>13</sup>、バリオーネのホルツィウス伝は短いながらも、独自の情報のみから成り立っている。特にホルツィウスが版画化のために、ローマの画家ガスパーレ・チェリオにローマで見られる優れた作品を素描に起こさせていたというくだりなどは興味深い<sup>14</sup>。

17世紀も後半に入ると、版画家の伝記を含めた芸術家列

伝はその数を増やしていく。例えば、1662年にアントウェルペンで出版されたコルネーリス・デ・ビーの『黄金のキャビネット』には、コルトやサーデラー兄弟ら、版画家の記事も収められている<sup>15</sup>。デ・ビーの書物は索引まで含めても585頁ほどの本に、270名以上の芸術家の記事を掲載しているうえ、多数の肖像版画も含んでいるため、一人当たりに費やされる文字数は少ない。なぜか同書にはホルツィウスの章はない (ただし継子の版画家マータムに関する記事のところに、当然のように名前は出てきている)<sup>16</sup>。デ・ビーの場合は、三部形式の書物の第3部を建築家・彫刻家・版画家に充て、そこに多くの版画家に関する記述を集めているのである。いわば、版画家のみを巻末にまとめていたバリオーネの方法に似た仕方であり、ここでは画家のみが特権化して、残りの芸術分野の者が集められているというかたちになっている。ここでも、創作版画家と複製版画を専らとした者との間に、明確な区別は見られない。

イタリアに目を転じてみよう。ベッローリの『近年の画家、彫刻家、建築家の伝記』(ローマ、1672年)では、取り上げられている人数そのものが12人と少ないので、版画家の入り込む余地は極めて少ない。だがそれにもかかわらず、ベッローリはそのアゴスティーノ・カラッチ伝のなかで、わざわざティツィアーノ、コレッジョなどに基づくアゴスティーノの版画 (Stampe di Agostino Carracci) と、アゴスティーノ自身の着想による版画 (Stampe d' invenzione d' Agostino Carracci) とに分け、作品のリストまで載せている<sup>17</sup>。このように、複製版画と創作版画を明確に区別したリストは比較的珍しいものといえるが、それに加えて、ここでは大きさや出版年の情報もよく整理されている。ベッローリはリストの直前で、アゴスティーノの版画は、素描の学習が行われ愛好家たちが版画を集めるようなあらゆる土地で熱心に求められているので、各地に散逸し入手が難しいということ述べている。こうした列挙の仕方にも、収集家たちへの参照の便宜が図られていることが感じられる。

さて同じ頃、ドイツでも、ヨアヒム・フォン・ザンドラルトが1675年に『ドイツのアカデミー』を出版している<sup>18</sup>。1679年に第二版、1683年にラテン語版など版を重ね、その度に構成を変えて出版されているこの著作は、各芸術分野を扱った芸術論部分と芸術家の伝記部分からなっている<sup>19</sup>。しばしば編纂者としての性格を強調されることから分かるように、多くの情報を網羅したこの書物には、版画家の伝記も収められている。伝記の編み方としては、ヴァザーリとファン・マンデルの折衷といった趣で、ファン・マンデルと同じように、芸術家の伝記を、古代、イタリア、北方の3つに分ける一方で、ヴァザーリと同様に (バリオーネやデ・ビーとは異なり) 芸術分野に関しては特に区別を設けず、概ね時代順に並べている。ここには当然のように、コルネーリス・コルトの記事も、ホルツィウスの伝記も登

場する（ただし後者の内容はほぼファン・マンデルに同じ<sup>20</sup>）。コルトについては極めて短い記述に終わっているが、一方で、初めてイタリアに美しく優雅な版画の技法を伝えたと、極めて高い評価を与えている<sup>21</sup>。

この頃になると、著書の表題からして版画家をテーマとすることが明白な著作も現れてくる。例えば稀代の版画収集家として有名なフランスのミシェル・ド・マロルは1677年頃に『画家と版画家の書 (Le Livre des peintres et graveurs)』を出版している<sup>22</sup>。この書では、1600年頃からフランス、とくにパリで活躍した画家及び版画家を集めるということが冒頭にうたわれているが、ごく簡単にドイツやネーデルラントの版画家たちの名前も挙げられている<sup>23</sup>。厳密には伝記集とは言いがたいかもしれないが、版画家の存在感が増してきた例の一つとして挙げておきたい。

版画家の存在感が増してきた、この流れの行き着く先として決定的なのが、フィリッポ・バルディヌッチの『銅版画芸術の起源と展開、及びこの職業において最も優れた多くの巨匠たちの伝記』(1686年)である<sup>24</sup>。ここでバルディヌッチは、序文で版画の歴史を手短かにまとめ、初めて版画家のみに捧げられた伝記集を編んでいる。伝記のタイトルに名が掲げられているのは17名の版画家で、デューラー、ルーカス・ファン・レイデン、マルカントニオ・ライモンディ、アルデグレーファー、フーベルト・ホルツィウス、ヤン・サーデラー、アントニオ・テンペスタ、ヘンドリック・ホルツィウス、ヤン・サーンレダム、エヒディウス・サーデラー、ジャック・カロ、コルネーリス・ブルーマールト、ステファノ・デッラ・ベッラ、レンブラント・ファン・レイン、ピエトロ・テスト、ロベール・ナントウイユ、フランソワ・スピエールと、（一部若干の前後はあるものの）大よそ生年順に出身・活動地域の別なく、イタリア、ドイツ、ネーデルラント、フランスの版画家たちが集められている。ここでも、バリオーネのものと同様、複製版画家と創作版画家の間に区別はない。

バルディヌッチによるホルツィウスの伝記はほぼファン・マンデルを踏襲したものであるが、上述のガスパーレ・チェリオなどの素描の話題は付加されており<sup>25</sup>、バルディヌッチがファン・マンデルとバリオーネを参照していたことは明らかである。またそれ以外にも没年など、一部1604年以降の事柄が追記されているのに加え、終わりの方では自らの古典主義的な趣味に則って、次のようなコメントが付されている。「ついに1617年に、ホルツィウスは59歳でこの世での生を終えることになった。もし彼が、あと少し技巧を凝らし過ぎない素描の仕方を選んでいたら、そして美しいイタリアの絵画に多くの努力を費やして、むしろそのマニエラにもっと適応していたら、ホルツィウスは、一方の技能においても他方の技能においても、ともに、彼の世紀の筆頭で最上の作り手の中に入れられるべきだったろうに<sup>26</sup>。」

17名という絞り込んだ数のせいもあるだろうが、バルディヌッチには、コルトの独立した伝記は存在しない。だが序文では、ヴァザーリの情報と重なっていた部分がほぼ終わるところで、「彼らに続いたのが、フランドル人のコルネーリス・コルトで、彼はジロラモ・ムツィアーツの美しい作品や風景、フェデリコ及びタッデオ・ズッカロ、フェデリコ・バロッチ、マルチェッロ・ヴェヌスト・マントヴァノ、[ポリドーロ・ダ・]カラヴァッジョ、そしてラファエッロによって描かれた《キリスト変容》の美しい絵画などを版刻した<sup>27</sup>。」と、やはりおそらくはバリオーネに依拠しつつ、コルトに関する一節が記されている。

また同様に、1678年にボローニャの芸術家伝として『フェルシナ・ピットリチェ』を刊行したカルロ・チェーザレ・マルヴァジアも、版画に関連して、22名の芸術家をまとめて扱っているという。しかしここには、素描提供者として関与した芸術家も版刻に携った版画家も含められており、必ず「彫り」に携った芸術家が挙げられているバリオーネやバルディヌッチの版画家伝とは、また些か趣を異にするようだ<sup>28</sup>。

このように見てくると、ファン・マンデルにおいては（創作版画家以外は）排除されていたといっても過言ではない版画家の伝記は、バリオーネによって巻末にまとめて付録のように加えられたのをはじめとし、17世紀が進むにつれ、徐々に一般化していったように見える。デ・ビーやマルヴァジアらによる版画家の位置づけ方に感じられるように、その過程には、当初はディゼーニョの三芸術として理論上は並置される傾向にあった絵画・彫刻・建築の均衡が崩れ、絵画がより広い範囲からの関心を惹きつけるようになっていったという事情、そしてその結果、絵画を複製するという機能を有し、絵画と最も密接な関係にある版画への注目度が徐々に増していったということがあるのではないだろうか<sup>29</sup>。

また、版画家だけの伝記がまとめられるということには、もうひとつの効果も考えられる。つまり、まさにヴァザーリの『芸術家列伝』がルネサンス美術史の先駆と目されるように、列伝が歴史記述としての側面を帯びるということが期待されるのである。だがバリオーネの版画家伝は、期間が70年あまりとかなり限定されているだけでなく、個々の記述も極めて簡潔で、史的展開を窺わせるようなものではなかった。バルディヌッチについても、実はタイトルにもある、銅版画の「起源と展開」つまり版画史は、15ページほどの序文部分で展開されている。次章では、そもそも版画史の叙述としてはこれ以外にどのようなものがあつたのか、またそれらは如何なるものだったのかを見ていくことにしよう。

## 2. 銅版画芸術の起源と展開 ―版画史―

版画史についても、最初に言及しておくべき典拠はヴァザーリの『芸術家列伝』の第二版であろう。既に述べたように、ヴァザーリはここにマルカントニオ・ライモンディの伝記を設け、そこでライモンディのみならず、大勢のほかの版画家たちを大まかながら時代順に列挙しているからである<sup>30</sup>。ヴァザーリによれば、銅版画の起源はフィレンツェのマーゾ・フィニグエッラという人物に求められ、時代は1460年頃のことである。とはいえこれはまだ厳密には独立した銅版画ではなく、ニエロ象嵌の制作時に生まれる副産物的なものを指している。この手法はバッチョ・バンディニを経てローマに伝えられ、やがてそれを知ったマンテーニャが、本格的に銅版画制作に乗り出すことになる。またそこから、北方のマルティン・ショーンガウアーにこの技法が伝わり、彼は北方で最初期の作品を制作するようになっていくというのである。つまり、銅版画の起源はフィレンツェの金銀細工にあるというのがヴァザーリの見解である。続いて、デューラーとマルカントニオ・ライモンディの話、デューラーのもう1人のライヴァルとしてのルーカス・ファン・レイデンなどが登場し、比較的詳細に作品等が列挙される。そして、再度ライモンディの話が長く続いた後、マルコ・ダ・ラヴェンナとアゴ스티ーノ・ヴェネツィアーノ、バッチョ・バンディネッリとライモンディの諍い、キアロスクーロ版の発明についてなどに話は進む。その後は、イタリアや北方、フランスなど多くの版画家の名前と作品の列挙が続く。だが、アルデグラーファールやゲオルク・ベント、ペーハムらが最後に登場するなど、時代順の展開が保たれていない部分も多い。また、それを度外視しても、このヴァザーリによる版画の起源と展開には、明確な歴史観、もしくは展開を語る上での何らかの基準というものがほとんど感じられない。例えば絵画の歴史ならば、再現描写における逼真性という基準や、ある時代の絵画に見られる独特の質に関する言及（例えばぎこちなさや優美さ）などといった観点に気づくわけだが、版画に関してみると、ヴァザーリの記述に触れただけでは、版画の展開の方向性は極めてつかみにくい。しかしこのヴァザーリのライモンディ伝とその後の版画芸術の展開に関する文章は、それでもなお最初期の「版画史」として、後世に大きく影響していくことになる。

例えば、版画の起源については、これ以降の著者の多くが、引き写すにせよ反論するにせよ、何らかの仕方、ヴァザーリが唱えた説に触れている<sup>31</sup>。同じトスカナを活動の場としたバルディヌッチはこれを踏襲し、もちろんドイツ人としてザンドラルトは黙ってはいない。ザンドラルトは、1675年の『ドイツのアカデミー』に収めた「マルカントニオ・ライモンディ伝」のなかで、ヴァザーリを下敷きにしつつ、

例えば次のように主張して、版画の発展にかんしてドイツが果たした役割を強調していく。

「我々は、我々の時代に至るまでのイタリアの最も有名な版画家たち全てに加えて、このマルカントニオについて書くことを企てているわけだが、その際に、このことを最初から考えてみるのが正当なように思われる。というのも、我々ドイツ人について余りよく知らなかったアンドレアス[ママ]・ヴァザルスは、フォリオ297において次のように述べることによって、あたかもアンドレア・マンテーニャがこの芸術の最初の発案者であったかのような榮譽をこの人物に与えようとしているからである。[中略] しかしここには大なる過ちがある。というのも、この高貴な銅版画、エッチングそして木版の発明は、イタリア人ではなく、活版印刷がストラスブルで1440年に起こったように、いずれもドイツ人に帰せられるべきなのだ<sup>32</sup>。」

こうして、ザンドラルトはマンテーニャ以前からドイツではショーンガウアーやデューラーが活躍していたこと、またイタリアの作品がドイツにもたらされたのではなく、最初にイタリアに入っていたのはイスラエル・ファン・メッケネムの作品だったということを主張するのである<sup>33</sup>。しかし以後の部分についてはほぼヴァザーリと類似の記述が続き、ようやくヴァザーリ以後の時代から、独自の情報が付け加えられていく<sup>34</sup>。コルトやコルネーリス・ブルーメルト、テオドル・マータムなど、イタリアを訪れてそこで活躍した版画家については記述が含まれているが、基本的にこの章に主に登場するのは、イタリアの版画家たちである。

とはいえ、ヴァザーリ以後も、いわゆる「版画史」はそれほど頻繁に記されたわけではないようだ。まだ網羅的に調査したわけではないが、次に目立つものとして挙げられるのは、アブラム・ボスの有名な著作、『絵画、素描、版画の様々な様式間及びオリジナルとそのコピーの間の違いに関する所感』の、第7章の一部であろう<sup>35</sup>。「版画もしくは銅版画の様々な様式の区別について、及びオリジナルとコピーの区別について」と題されたこの章で、ボスは章全体の半分弱の紙数を費やして、簡潔に版画の展開を語って見せている。版画の起源について、ヴァザーリに触れない独自の説を提示している点でも、このボスの記述は珍しい。やや長くなるが、「版画史」の部分引用しておこう（人名については間違いないと思われる場合、現在一般的な表記で訳出した）。

「誰もが知り、また知ることができるのは、（木版についても銅版についても）版画を刷る為のこの彫版芸術は極めて古いとは思えないということだ。というのも、さもないれば昔の人々もそれを文書に利用していたことであろうから。

多くの人々が、この芸術の起源もしくは始まり、あるいは「かつてにも存在したなどという」間違いがあるといけ

ないので「復興」は、1490年頃のことと過ぎないと見なし  
ている。この話題について、私はこの技の実践を始めた、  
あるいは再度復興させた最初の人々を挙げることから始め  
よう。イスラエル・ファン・メッケネム、マルティン・ショ  
ンガウアーもしくはドイツ人マルティン、そして愛好家た  
ちによって名を挙げられるほかの幾人かで、例えば「蠟燭  
のマイスター」らがいる。彼らは自分たちの版画のせいで、  
つまり非常に暗い、インクの色をした作品に因んでそう呼  
ばれたが、それは、彼らがまだよい制作方法をもたなかつ  
たからである。そのことが彼らの作品に見られるのは、前  
もって火にかけて煮ておかなかったことにより、黒と分離  
した後で油が紙に入り込んでしまい、紙を黄変させている  
せいだ。ドイツでは、1510年頃にアルブレヒト・デューラー  
がおり、彼は先に述べた2人の弟子であり、エングレーヴィ  
ングでも木版でも自作の素描に基づいて、ビュランの精緻  
さ、繊細さ、出来映えにおいても、刷りという点でも、そ  
れ以上のものは望みえないと思われるほどの作品を制作し  
た。そして木版画に関しては、彼は自分がその彫りに関し  
て非常に偉大なる自由闊達さと確かさを持っていたことを  
示している。つまり、認めざるを得ないように思われるのは、  
その精神の万能さから判断して、もし彼が既に述べた良い  
趣味の素描と絵画に心を動かされていたならば、彼に比肩  
する者はいないといえたはずだったということだ。同じ頃  
には、ルーカス・ファン・レイデンやアルデグレーファー  
などほかにも様々な人物がいた。しかしながら、その後に  
現れた膨大な数の人々（必ずしも全員が高い評価を得たわ  
けではない）のことを考えて、多くの人々の中でも、真の  
通人たちが、実に傑出していると見なしている幾人かの名  
前を挙げるにとどめたい。そのなかには、美しい作品に基  
づいて版刻した人々もいれば、そのほかの人々もいる。

ウルビーノのラファエロの時代には、イタリアに、マル  
カントニオ・ライモンディとアゴスティーノ・ヴェネツィ  
アーノがおり、上述のラファエロのような、様々な傑出し  
た画家たちの作品に基づいて非常によい版画を数多く版刻  
した。そのマルカントニオの作品は彼がオリジナルの正確  
な模倣者であったことを証明している。だが彼はビュラン  
の大いなる自由さや、ハッチングの配置と秩序における美、  
つまり画面もしくは切断面からの遠近に従ってハッチング  
を強めたり弱めたりすることは追求しておらず、むしろ逆  
に、全てが均一の力でなされているようにみえる。つまり、  
先に述べた作品にも同じことが見てとれるのだが、全てが  
同一平面にあるようなのである。

ほぼ同じ頃、同じ国には、1530年から1560年までの間に、  
ジュリオ・ボナソーネ、スキアヴォーネ、そしてマルコ・  
デンテなどがおり、彼らもウルビーノのラファエロの作品  
を数多く版刻した。また手法も先に述べた2人と同じよう  
なものであったが、卓越性にかけては先述のマルカントニ

オほどではなかった。

彼らのあと、ほかの様々な人々に加えて、マントヴァノ  
やバルミジャーノなどの作品に基づくエッチングなどが  
あった。

同じ頃、あるいはその前後には、マルティーノ・ロータ  
やコルネーリス・コルトらがおり、いずれも実に優れた版  
画家だった。ロータは数あるなかでも、2点の異なる「審判」、  
そのうちのひとつはミケランジェロの《最後の審判》を版  
刻したが、それは非常に小さなサイズで制作された。コル  
ネーリス・コルトはその作品によって、記憶されるなかで  
も有能な版画家のうちのひとりであることを証明しており、  
どのような場合にも作品の制作過程が実にしっかりとして  
いて迷いのないことが示されている。彼も先にあげた人々  
と同じで、線を弱めることによる奥行き表現は用いなかった  
が、[空間ではなく]モチーフの部分については別で、私  
はそれらが何よりもまず浮き彫り感を示し、表現している  
ように思われる。彼の作品でも極めて美しいものは、たい  
ていフェデリコ・ズッカロの絵画や素描に、あるいは1、2  
点ばかり、ウルビーノのラファエロに基づいて作られてい  
る。その後にも、多くの人々が続いた。なかでもアゴスティー  
ノ・カラッチ、ケルビーノ・アルベルティ、ヴィッラメー  
ナなどがおり、また彼らの後、数年のうちに多くの優れた  
人々が出た。ケルビーノ・アルベルティはほかの人々と同  
様に、ハッチングの精緻さやむらのなさよりもむしろ素描  
に才能があった。彼は偉大な技をもって、ポリドーロ・ダ・  
カラヴァッジョの作品に基づく多くの作品を版刻した。ア  
ゴスティーノ・カラッチもまた並外れて有能で、ハッチン  
グの実に美しい扱い方も弁えていて、その手法はいくらか  
コルネーリス・コルトのそれに近くもあったが、さらに柔  
らかで心地よいもので、そのことは様々な作品、とりわけ、  
パロッチの構図に基づいた、父を背負うアエネアスの作品  
に見てとることができる。ヴィッラメーナは私の見るとこ  
ろ、ハッチングの大いなる均質性、ビュラン捌きの自由さ、  
闊達さ、そして繊細さ、さらに大いなる魅力と実によい素  
描力をも有しているように思われる。多くの美しい作品の  
なかでも、そのことはパオロ・ヴェロネーゼの着想による  
《キリストの神殿奉獻》に見ることができる。さてイタリア  
についてはこれくらいで十分で、ドイツ、ネーデルラント、  
そしてフランドルについても述べていかななくてはならない。

ドイツには、皇帝ルドルフの時代に、エヒディウス、ヤン、  
ラファエル・サーデラー兄弟がいた。3人とも良い版画家で、  
非常に優れた作品を制作したので、彼らがラファエロの時  
代に生きていなかったことが悔やまれるほどである。とい  
うのも私見では、彼らはあらゆる種類の手法を正確に写し  
たり模倣したりすることに実に長けており、また絵画に関  
して、たいていの場合、その色彩の柔らかさを表現する能  
力をも有していたからである。また、非常に正確かつ優れ

た技をふるって、頭部や足や手や、そこに含まれているその他の細部を表現することができた。ヤンとラファエルが、マールテン・デ・フォスやバツサーノらに基づいて制作したものに、その証拠を見ることができる。そしてとりわけエヒディウスに関しては、実に数多くの美しい肖像に加え、紙を二枚あわせた大きさの大判の作品が2、3点ある。その内のひとつはバロッチの着想による《十字架降架》で、もうひとつはジュゼッペ・ダルビーノの素描による《キリストの鞭打ち》である。また、その他の多くのものがある。これらは驚嘆すべき程の巧みさで版刻されており、大いなる精緻さ、判断力そして技量をもって制作されていると言うことができる。その少し後に、ヘルマン・ミュラーが現れ、彼はビュランの大いなる大胆さと堅固さ、そして自由さを示した。またヘンドリック・ホルツィウスも高く評価する価値があり、様々な手法に従って、自分が望むものの大部分をそのビュランで制作した。彼に続いて同じ頃には、傑出したサーンレダムがおり、それから尊敬すべきスワーネンビュルフもいたが、彼の作品の多くは、その作品、とりわけブルーマールトやルーベンスの素描に基づいて制作された数点の版画に見られる、その大いなる精緻さや柔らかさ、ハッチングの美しいあしらいによって私を魅了した。数多くの非常に優れた人物たちがイタリア、フランドル、オランダには存在したし、現在も存在する。またとくに現在のこの国には、多くの優れた人物がいる。彼らが、ラファエロやブッサン、それから同様の趣味をもつ傑出した画家たちの美しい作品に基づいた版画を版刻したいと思ってくれば幸いである。」

一読して分かるように、ここではかなり版画家の数が絞り込まれ、地域別に記述が行われている。ヴァザーリに比べて、版画の彫り口などに関するコメントも多く、ビュランの用い方にむらがないか、闊達もしくは自由か、あるいは大胆か、線の強弱を遠近感にいかしているかどうかなど、版画ならではの評価基準も幾つか登場している。かなり大胆に捨象している部分もあるが、ほかの著者と比べて比較的小まめに挿入されている年代などが、ある程度歴史的展開をイメージする手がかりとなってくれているように思われる。

また、イギリスのジョン・イーヴリンは、1662年に銅版画をテーマにした一冊の書物を著している<sup>36</sup>。その著作、『スクulptūra、あるいは銅版画術の歴史』の第4章も、版画の起源と展開、つまり版画史に捧げられている。「銅版画の発明と展開：最も著名な巨匠たちとその作品を潤沢に列挙しつつ」という章題に恥じず、版画家総覧と言えるほどの人名が列挙されている。著者自身が長くなりすぎたことをこぼすほどの情報量が詰め込まれているのだが<sup>37</sup>、その起源を論じた部分以外では、年代や時代を知らせてくれる情報はあまり挿入されていない。むしろここで意図されて

いるのは、これまでに活動した版画家と、その代表作の一覧のようなものであろうと思われる。実際、ある作品が高値で購入されたという情報や<sup>38</sup>、ミシェル・ド・マロルのようなコレクターの名前が登場すること<sup>39</sup>、さらに、論が進むに連れてイーヴリンがこの章のことを「このカタログ」と呼び始めることにも<sup>40</sup>、そうした意図が表れているように思われる。決定的なのは、この章は長くなってしまったが、収集を行なう際に、珍しくて集める価値があるもの、イタリア人たちが「よい趣味のもの」と呼ぶものを選択していくように導く意図があったのだということを述べている部分であろう<sup>41</sup>。つまりここでは、読み物としての歴史ではなく、コレクターが参照し、収集の上で参考にできるような作家及び代表作一覧が企画されているのである。こうした傾向は、実は17世紀後半のほかの著作にも認められるのだが、これについては次章で見ていくことにしたい。

前章でも触れたように、バルディヌッチもまた、序文で銅版画の起源と展開を論じている。イーヴリンやヴァザーリと比べて短い記述であるにもかかわらず、ここにはある種の歴史感覚が明確に感じられる。たとえば、以下にそうした感覚が認められる幾つかの箇所を上げてみよう。また一部、引用に続けて、この部分をどう解釈しうるかを一言で丸括弧内にまとめた（下線は筆者による）。

「この当時に存命で、フィレンツェでディゼーニョに関する全てのことに大いなる名声を得て活動していたのがアントニオ・デル・ポツライウォーロで、[中略] フィニグエツラやバルディーニがなしえたよりもはるかに優れた銅版画を作った」(技量の上達)、「マンテーニャがこの新しい制作手法に少なからぬ改善をもたらした」(技法の改善)、「非常に名高いアルブレヒト・デューラー、ルーカス・ファン・レイデン、アルデグレーファー、そして最初の2人よりもかなり大いなる価値を持つようになったほかの人々が、この芸術にうまれてきた。そして、この頃から、ビュランが絵筆と競いあい始めたということが主張できるようになった」(技法に由来するごちなさの払拭)、「彼[ライモンディ]は、確かにイタリアが多くを負う人物である。というのも彼はこの地のこの芸術を、よいマニエラに適合させ始めた最初の人物かもしれないからだ」(良い趣味の適用)、「この二人の流派はエヒディウス・サーデラーを輩出し、この人物は彼の時代にビュランを扱っていたなかで最も優れた人物であるとともに、われわれの時代の巨匠たちによっても保たれていく最上のマニエラに道を開いたのだ」(フ랑스は幸いにもメラン氏を得たが、彼は我々が「一本のみの刻線による (ad una taglia sola)」と呼ぶビュランでの版刻の仕方を考案した人物であった」(新しい手法の考案)、「ルスレ (Roussellet) 氏は、[中略] 彼以前のほかの多くの版画に見られたあの粗さを見せなくなっており、敬虔な図像をも大いなる高貴さをもって表現した」(「[コル

ネーリス・ブルーマルトは「…彼の時代までは決して見られなかったかもしれないような最高に甘美な仕方」で版刻したが、著名な版画家のフランソワ・スピエーレが、やはりこうした柔和な手法を採用する原因となり「…」<sup>49</sup>。(ある点での技量の上達と影響関係)。

このように、バルディヌッチの文章には、時代とともに技術上の困難を克服し、新たな手法を生み出し、より良い趣味に適合した、粗くない甘美な版画へと、版画芸術が進歩していく歴史がつづられているように見える。もちろん彼の趣味を反映した記述そのものには異論も多いだろうが、少なくとも、タイトルに『銅版画芸術の起源と展開』と銘打っただけのことはあり、ここには短いながらも、確かにあるひとつの芸術分野の展開を跡付けようとする意志が感じられる。

さて本章では、版画史を叙述した文章を17世紀の美術文献のなかに探し求めてみたが、見出せた文献の数はさほど多くはなかった。だが一方で、実は文章によるのではない「版画史」が、コレクションの実践のなかから生まれてきていたようだ。それはコレクターが版画をアルバムに収める際、それを時代順に並べ、版画史としての作品集を編んでいくという分類方法である。つとに指摘されている通り、初期の版画コレクションにおいては、版画は主題を基準に分類・整理されていた<sup>50</sup>。それが徐々に、(あくまで全般的な傾向としてではあるが)作家の個人名による分類に変わり、最後に、版画の歴史的展開を分かるようにしたアルバムというものが登場する。そして、次章で見ていくように、このコレクションという実践が、版画論に及ぼした影響も非常に大きかったと思われるのである。

### 3. コレクションと版画論

17世紀には、他にも版画論という観点から注目しておくべき著作が存在する。既に版画家伝や版画史のところで名を挙げて一部紹介した文献のなかでも、さらに見るべき点がある重要なテキストについては、ここで再度取り上げておこう。それらの多くに共通しているのは、16世紀後半以降、17世紀を通じてますます盛んになってきていた「版画収集」との関連性が強く見られる点である。それらの一部は、かなり具体的な収集家へのアドバイス、あるいは収集活動に際して活用可能な参照本という用途を意図しているように思われる。

17世紀の版画論について考える上で、決して等閑に付すことができないのが、アブラハム・ボスであろう。彼は、エッチングに関する技法書も刊行しており<sup>51</sup>、それは各国語に翻訳されてヨーロッパに普及した。例えばザンドラルトも、その『ドイツのアカデミー』の第1部のうち、彫刻を扱った第2書の第6章「銅版画とエッチングについて」では、その大半を、ボスの技法書に基づくエッチングの制作

法の記述に当てているし、イギリスでもファイソーンがこれに基づきつつ適宜改変を加えて版画の技法書を出版している<sup>52</sup>。さらに、ボスは前述の『絵画、素描、版画の様々な様式間及びオリジナルとそのコピーの間の違いに関する所感』の第7章において、かなり詳細に、銅版画について語っている。そこにはそれ以前には見られなかった様々な観点が登場しており、非常に興味深い。

例えば、そもそもよい版画とはどういったものかという話題について、彼は版刻のベースとなる素描のよさと、それを版画に起こした際の刻線(彫り口)の美しさという基準を挙げ、一方のみを偏重する人々もいるが、この両方が兼ね備えられていなければならないと述べる<sup>53</sup>。また複製媒体として認識されていることも多く、それ自体の様式について論じられることが少ない版画であるが、だからといって版画にそれ自体としての様式がないわけではないということも、次のように極めて具体的に説明する。「というのも、必要に応じて線を太くしたり細くしたりすることによって、一本の刻線やハッチングで表現する人もいる。かと思えば、同じことを二本のハッチングを重ねることで行う人もいるだろう。またある人は、同じことを多数の線を用いて行い、さらには、陰影や色調や半濃淡を一緒に溶け込ませてばかり、柔らかさを出すために、様々な場所に短い線や点を付け加えるのである<sup>54</sup>。」そして、このように同じものを様々なやり方で再現することができるが、作家の個性に従って適した手法を選べばいいのであって、どの手法を選んでいくかということ自体は重要でないと結論している<sup>55</sup>。

また、とりわけ活発な版画収集を背景に生まれてきたのではないと思われるのが、この章のタイトルの一部にもなっている、版画の「オリジナルとコピーの区別について」述べた部分である<sup>56</sup>。ここでボスは、版画は絵画に比べてそのコピーを制作するのが容易であること(ただしエッチングについては若干困難であること)、ただしコピーの方は、やはりオリジナルの素描に沿う必要があるため、どうしても硬く乾いた感じになるほか、版画ではハッチングの数を数えて厳密に合わせた場合ですら、コピーの方が黒っぽくなることを述べている。またコピーには、顔の造作や手足など、模倣が難しいところのタッチに自由さが感じられないという特徴があることも述べる。そして、コレクターへの実践的なアドバイスとして、オリジナルの版画の特徴(例えばある部分の線の緊密さや細さ、さらには原版自体に由来する何らかの瑕疵)を覚えておいて、コピーかどうか判断すべき作品を見たときに、それを手がかりにすることなどを薦める。しかし一方で、版画に関する真の見識を持つ人々はこうしたコツにのみ頼っているわけではないということも付言している。こうしてコピーとオリジナルの区別や、原版の再版刻や望ましい刷りの話題に触れているこの部分は、明らかに愛好家や収集家に向けられていると見



てよいだろう<sup>57</sup>。

さらに取り上げておきたいのは、17世紀末に出された、『建築、絵画、彫刻そして版画の類稀なる陳列室』（1699/1700年）というフロラン・ルコント著の三巻本である。この著作でもコレクションという観点から版画が論じられているほか、版画論としても幾つか新たな要素を見出すことができる<sup>58</sup>。タイトルには4つの芸術分野が掲げられているが、話題の中心をなしているのは専ら版画だと言えよう。複雑な構成の書物だが、その大よその概要をまとめてみよう。まず、「絵画、彫刻そして版画の陳列室、もしくは建築、絵画、彫刻そして版画芸術の知識への導入（以下、この章のことを「陳列室」と略記）」という主要な論考が三分割されて各巻の冒頭に収められており、これがいわば概論の役割を果たしている。ではそれ以外の部分とはというと、この本は、主として、文字による様々な「カタログ」、しかもその大半は「版画のカタログ」を集めたような体裁を採っているのである。

第一巻の構成を例にとろう。挨拶や序文に続き、フランスの事例を中心に扱った「建築史概観」という短い章が来る。続いて上述の「陳列室」があり、その後には全部で11のカタログが収められている。なかでも、当時の版画収集の実践との関連から注目されているのが第1のカタログで、これは「いとも美しい版画室のアイデア」と題されている。ここでルコントは、自分の理想の版画コレクションを開陳してみせるのだ。この理想のコレクションは大きく三部門に分けられる。あらゆる歴史主題の版画、あらゆる道徳的な主題の版画、そして、絵画・彫刻・版画の展開を教えてくれる部門である。そしてルコントは、各部門を構成するアルバムの種類も細かに提示する。第一の部門は87冊のアルバムからなり、いわゆる美術史を伝える役割を果たす部門は50冊のアルバム、最後に道徳的な主題の部門を構成するものとして、9冊のアルバムが挙げられている<sup>59</sup>。

この「いとも美しい版画室のアイデア」に続く10点のカタログのなかには、「王室コレクションの作品カタログ」、「5月1日に、金銀細工師たち、聖アンナ及び聖マルセルの同心会によってノートル・ダム聖堂に献呈された作品のカタログ」、「ピーテル・パウル・ルーベンスの全作品カタログ」などがある<sup>60</sup>。王室コレクションの絵画作品も、ルーベンスの作品も、ここではその複製版画のリストというかたちで目録化が行われており、ルーベンスのようにある画家の全作品集のカタログの場合には、複製版画家の名前が巻頭に挙げられている。やはり、この本の主要な関心は、版画にむかっているとみて差し支えないだろう。

「いとも美しい版画室のアイデア」も極めて興味深いカタログであるが、これについてはブラーケンジークの先行研究がその内容をよく紹介しているため<sup>61</sup>、本稿では、上述の概論部分、つまり「陳列室」と題された章に目を向けてみたい。

というのも、第一巻の「陳列室」の最後は、「版画全般について」という版画論のセクションで締めくくられているからである。

版画に興味を抱く一般の人々に情報を与えるために書かれたという<sup>62</sup>、「版画全般について」。ここでは、まずその展開を追っておくことにしたい。最初に述べられるのは、素描の重要性である。とくに、古代、自然、さらに優れた人々の絵画や素描に基づいて素描することの必要性が説かれ、さらに、アゴスティーノ・カラッチやヴィッラメーナの版刻した版画を見ることを怠ってはならないと具体的なアドヴァイスが続く。興味深いのは、このことを通じて、凡庸な画家の作品に基づいて版画を制作しなくてはならないときに、これらによって培った良き趣味を活かすことができると述べている点である。しかし、ルコントはすぐに続けて、次のように述べている。「しかし偉大な巨匠たちの絵画をコピーする場合には、自分自身の様式は完全に離れ、模倣しようとしているその作品にあわせ、それぞれの作風を識別させているその特徴を保持するようにしなくてはならない<sup>63</sup>。」複製版画と様式の忠実さの問題について、ここでルコントはオリジナルが偉大ならばそれに則し、そうでないならば良き趣味を発揮して修正するという二通りの指針を打ち出しているのである。

それから、素描に加えて建築と遠近法の知識の必要性を説いた後、話は材料・技法へと移る。まずは使用する銅やその温度、版刻する前の処理、ビュランの形状などについてが述べられる<sup>64</sup>。また、版画家の彫り口、もしくはビュラン捌きも取り上げ、大いなる闊達さを示す作家として、ホルツィウスやミューラーらの名が挙げられる。だがこうした作家たちは、刻線を曲げる技によって自身の見事なビュラン捌きを示すことに没頭する余り、輪郭線や表情の正確さ、明暗の効果にはそれほどどの労力を振り向けていないとされている<sup>65</sup>。また、クロス・ハッチングを構成する二方向の線の交わる角度についても、方形（直角に近いもの）と菱形（逆に余角との角度差が大きいもの）とにわけ、例えば肉体部分では余りにも菱形の交わり方は望ましくないとするなど、線の交え方や間隔の粗密などについても具体的な発言を行っている<sup>66</sup>。さらに、「毛、髪の毛、髭」「彫像」「布地」「風景」「水」「雲」など、表現しようとするモチーフごとの注意点が列挙される<sup>67</sup>。続いて、作品内部で均質性や調和を保つための諸注意、エッチングについて、フランス版畫の隆盛期について、過去の偉大な収集家たちについて、収集家の三タイプと、流れるように話が展開していく<sup>68</sup>。

そして、ここから改めて歴史順に仕切りのおすかたちで、ドイツの古の版画家たちの紹介が始まる。この紹介は、彼らが用いていたモノグラムやマークの説明というかたちで行われ、参考にするように図版も掲載されている（図2）<sup>69</sup>。第一巻では、ここでいったん話が終了するが、この続きを

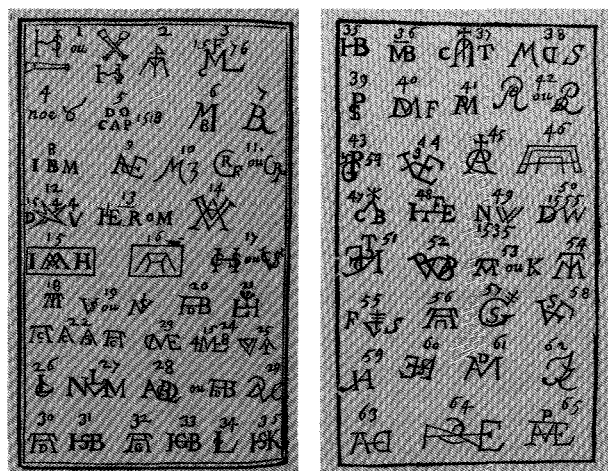


図2 フロラン・ル・コント『建築、絵画、彫刻そして版画の類稀なる陳列室』  
(1699/1700年) 174-175頁より、版画家のモノグラム見本

なす版画の展開、そして版画家の署名やマークの紹介は、イーヴリンなどにも似た情報量豊かな列挙のかたちを取りながら、第二巻、第三巻にも続いていく。

版画家が署名代わりに使うイニシャルやモノグラムへの興味は、それ以前から存在していた。ヴァザーリも、ショーンガウアーが使っていた署名として「M.C.」のイニシャルを挙げ、マルカントニオ版画に見られるラファエロ・サンツィオを意味する「R.S.」とマルカントニオ制作を意味する「M.F.」という署名に言及し、「R.S.」というマルコ・ダ・ラヴェンナの、そして「A.V.」というアグステイーノ・ヴェネツィアーノの署名方法も紹介している<sup>70</sup>。ただしこれらの情報は、文字としてよりも、ここでルコントが付したような図版を使用しての解説がやはりはるかに分かり易い。コレクターは、入手した作品に付けられたモノグラムやマークから作者名を簡単に調べることができ、実際にこの部分の有用度は高かったのではないと思われる。

ルイ14世によるミシェル・ド・マロルの膨大な版画コレクションの購入に代表されるように<sup>71</sup>、フランスでは版画収集が活況を呈していた。またルコントが収集家を3種類に分類したように、同じく版画を収集しているとはいっても、おそらくその知識は人によりかなり差があるものになっていただろう。17世紀末のルコントの著作には、そうした幅広い読者層に対応しうる様々なレベルでの論点が用意されており、この時点までに、版画の広い普及、それに伴うコレクターの増加と関心の高まりがあったことを伝えているように思われる。そしてまたことによると、17世紀後半のフランスにおける版画論の増加と内容の充実の背景には、版画がいまこの国で最盛期を迎えているという意識などもあったかもしれない<sup>72</sup>。今回は、版画について論じた文献とその内容紹介が中心となったが、今後は実際の版画制作との関連も踏まえながら、さらに内容の分析を進める必要があるだろう。

## おわりに

以上見てきたように、17世紀のあいだに、版画家の伝記、版画史の記述、そしてそれ以外の版画論は、いずれもその数を増やし、内容も充実してきた。また、版刻の元になる素描（図案）の良し悪しにとどまらず、ビュラン捌きや刻線の質、そして刷りの状態など、版画独特の評価基準や着眼点も徐々に多様化していることが分かる。ルコントの各論に見られるように、線という表現媒体しか持たない版画による、様々なモチーフの多様な表現方法を比較するという関心も生まれてきている。本稿では触れなかったが、16世紀から一貫して言及される話題として、版画がもつ教育的機能の称揚という要素もある。また大量に流通し、他の芸術分野の作品と比べてもとくに商品としての側面が大きい版画であるだけに、質の悪い版画から不当な利益を得ることにかんする非難なども（既にヴァザーリの時代から）散見される。複製とオリジナルの関係性やそれに伴う様々な論点も、作品研究や受容研究等ではよく取り上げられているが、こうした文献の記述を詳細に検討することからも、なお得られる知見は多いように思われる。本稿では紙数の都合もあり踏み込めなかったが、こうした各論点に対する当時の論者たちの見解、そして各著作の情報源や影響関係についても、検討してみる必要があるだろう。取り上げた美術文献の数に関しても同様で、版画論という観点から取り上げるべき著作がまだ多々残されていることは間違いない。17世紀における版画論の展開について、今回は大まかな見取り図の寸描を試みてみたわけだが、こうして残された課題の多さや各著作の内容の豊かさからして、まだまだ版画論研究がもたらす新たな視点や知見は少なくないのではないだろうか。今後も文献調査を進めつつ、17世紀の版画論の展開を少しずつでも明らかにしていければと考えている。

付記：本論文は、平成21年度科学研究費補助金「北方画家のローマにおける注文制作に関する研究」（若手研究（B））、及び「模倣の意味と機能をめぐる研究—写す・抜き出す・変容させる」（基盤研究（B）：研究代表者・京都大学・文学研究科教授・根立研介）による研究成果の一部である。

- 1 Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderconst*, Rotterdam, 1678, Register [p.366]. (facsimile ed. Soest, 1969)
- 2 Ibid., p.193-194.
- 3 以下、ヴァザーリの『芸術家列伝』第二版(1568年版)に関しては、次の英訳版を参照した。註の頁数も同書による。Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, (Trans. by Gaston du C. de Vere with an Introduction and Notes by David Ekserdjian), 2vols, New York, 1996, Vol.2, p. 87.
- 4 Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem, 1604 (facsimile ed. New York, 1980), fol.192v.
- 5 コルネーリス・コルト(ジロラモ・ムツィアーノに基づく)《風景のなかの二聖人》1567年、398×525mm、II (3)、Inv.no.BdH14938. コルトとムツィアーノについては以下を参照。Exh.cat., *Cornelis Cort*, (Manfred Sellink), Rotterdam, 1994, pp. 177-182.
- 6 G. J. van der Swan, "Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1565-1600," in: *Print Quarterly*, 22 (2005), pp.251-264.
- 7 例えばコルトに関しては、Van Mander, *op.cit.*(n.4), 177r, 185v, 186r, 186v, 192v, 194r, 238v, 274v.
- 8 本稿では技法書は考察の対象としませんが、川上明孝、上田恒夫、保井亜弓、神谷佳男訳『17世紀フランス銅版画技法の研究 アブラム・ボス「酸と硬軟のワニスによる銅版画技法」』金沢美術工芸大学美術工芸研究所、2004年、104-105ページには、銅版画技法書の書誌もまとめられており、イギリス17世紀の文献もイーヴリンを含めて3点挙げられている。
- 9 D. Landau, "Vasari, Prints and prejudice," in: *The Oxford Art Journal*, 6(1983), pp.3-10.
- 10 W.S.Melion, *Shaping the Netherlandish Canon*, Chicago, 1993, 及び以下の拙稿を参照。「変幻自在の「手」と自らの「着想」——ホルツィウスの版画連作《聖母マリア伝》をめぐって——」、『人文知の新たな総合に向けて(21世紀COEプログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」)第三回報告書』、2005年3月、195-221頁;「人名で読むカーレル・ファン・マンデルの『画家の書』」、『西洋美術研究』、No.13、2007年、138-157頁
- 11 参照に用いた版は以下のファクシミリ版。Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII (Roma, 1649). Ristampa arricchita dell'Indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi*, A cura di C. Gradara Pesci, Velletri, 1924, pp.387-400. 章の数自体は14だが、アンニバレ・カラッチとアゴスティーノ・カラッチが1章にまとめられているため、登場する版画家としては15名。
- 12 Ibid., pp.387-88.
- 13 ホルツィウスの伝記や評価全般については、以下を参照。Jan Piet Filedt Kok, "De wisselvallige reputatie van Hendrick Goltzius," in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 52(2004), pp.24-63.
- 14 かつて別稿で論じたように、ファン・マンデルは、イタリアの版画家は他人に素描を提供してもらっているのに対し、北方の版画家はオリジナルの壁画等から素描を描き起こす能力を持ち合わせていることを仄めかしているような記述を行っているが、ここでバリオーネはそのイメージに齟齬する情報を提示していることになる。前掲(註10)の拙稿を参照。
- 15 Cornelis de Bie, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Antwerpen, 1662, (Reprint Ed. with introduction by G. Lemmens, Soest, 1971). コルトに関する記事は450-451頁。
- 16 Ibid., p.474.
- 17 Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. A New Translation and Critical Edition*, (Trans.by A. Sedgwick Wohl, Notes by H. Wohl, Introduction by T. Montanari), New York, 2005, pp. 123-124.
- 18 本稿で参照に用いたのは以下のリプリント版に収められた初版部分。Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg, 1675-1680; In Ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm*, Nördlingen, 1994.
- 19 ゼンドラルトの『ドイツのアカデミー』の各版における章立てや対象読者の相違については、以下を参照。Michèle-Caroline Heck, *Théorie et pratique de la peinture: Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, 2006, pp.50-56.
- 20 ホルツィウス伝は、Sandrart, *op.cit.*(n.18), II, Buch 3, p.282-284.
- 21 Sandrart, *op.cit.*(n.18), II, Buch 3, p.354.
- 22 Michel de Marolles, *Le Livre des peintres et graveurs*, s.d., ca.1677, rééd. G. Duplessis, 1855, 1872, (reprint Minkoff Geneve, 1973)
- 23 Ibid., p.61.
- 24 初版はフィレンツェにて1686年の刊行である。参照には以下の版を用いた。*Opere di Filippo Baldinucci, vol.I, Cominciamento e Progresso dell'arte dell'Intagliare in Rame colle Vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Milano, 1808.
- 25 Ibid., p.99.
- 26 Ibid., p.107. "Finalmente pervenuto che fu il Goltzio all'età di 59. anni nel 1617. finì il corso della presente vita. È certo che se egli si fosse alquanto meno ammanierato, ed avendo fatte tante fatiche sopra le belle pitture Italiane si fosse alquanto più conformato a quella maniera, dovrebbero al Goltzio nell'una e nell'altra facoltà insieme il suo luogo fra i primi e migliori artefici del suo secolo."
- 27 Ibid., pp.8-9. "Succedè a costoro Cornelio Cort Fiammingo che intagliò le belle opere e paesi di Girolamo Muziano, di Federico e Taddeo Zuccheri, e di Federico Barocci, di Marcello Venusto Mantovano, del Caravaggio, e la bella tavola della Trasfigurazione dipinta da Raffaello."
- 28 マルヴァジアについては、詳しくは未検討で、以下のカーピンスキの論文から情報を得た。Caroline Karpinski, "The Print in Thrall to its Original: A Historiographic Perspective," in: *Studies in the History of Art*, Vol.20 (Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions), Washington, 1989, pp. 101-109. 彼女によれば、該当する頁数等は以下の通り。Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite de' pittori bolognese*, ed. G. Zanotti (Bologna, 1841), vol.1, pp.57-106. またマルヴァジアが画家を中心に芸術家列伝を編纂している事情については、高橋健一「小説のように見えるが、すべて真実であるだろう」カルロ・チェーザレ・マルヴァジアの美術史叙述についての覚え書き、『西洋美術研究』No.13、2007年、44-72頁、特に45頁および註5(61頁)を参照。
- 29 実際、例えばデ・ビーの第3部の序文などでは、「第一に、私は前述の我らがビクトウラの宝箱を開けてみたいのだが、そこに導くのは絵画芸術の基礎だけでなく、彫刻、エッチング、そして版刻の知識なのであり…」と、彫刻や版画が絵画の十全たる理解に必要な周辺領域として捉えられている様子が窺える。De

- Bie, *op.cit.*, p.433.
- 30 Vasari, *op.cit.*(n.3), pp.74-101.
- 31 例えば John Evelyn, *Sculptura or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper*, 2nd Ed., London, 1769, p.44 では、銅版画の起源をおよそ1490年頃としたあと、ヴァザーリの説が紹介され、「しかしこうなると、どの程度の進展や度合いを考慮に入れるかだ」として、ニエロ象嵌にまで話を遡らせることに懐疑的である。
- 32 Sandrart, *op.cit.*(n.18), II, Buch 2, p.204.
- 33 Ibid., p.205
- 34 Ibid., p.208-210.
- 35 Abraham Bosse, *Sentimens sur la distinction des divers manières de peinture, dessein & graveure, & des originaux d'avec leurs copies*, Paris, 1649. 参照には以下の1964年版を使用し、以下の註で挙げる頁数もこの版のもの（ただしこの版では何故か第6章が欠落しているため、第6章部分については初版を見る必要がある）。Abraham Bosse, *Le peinture converty aux précises et universelles règles de son art: Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure*, Textes réunis et présentés par R.-A. Weigert, Paris, 1964, pp. 109-191.
- 36 初版はロンドン、1662年。本稿では以下の第二版を参照した。John Evelyn, *Sculptura or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper*, (2nd Ed., London, 1769).
- 37 Ibid., p.80
- 38 Ibid., p.64.
- 39 Ibid., p.77
- 40 Ibid., p.90
- 41 Ibid., p.94
- 42 Baldinucci, *op.cit.*(n.24), p.4
- 43 Ibid., p.4
- 44 Ibid., p.5
- 45 Ibid., p.6
- 46 Ibid., p.9
- 47 Ibid., p.11
- 48 Ibid., p.11
- 49 Ibid., p.12
- 50 版画コレクションについては、主に以下の諸文献を参照。William W. Robinson, “‘This Passion for Prints’: Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century,” in: Exh. cat., *Printmaking in the Age of Rembrandt*, (Ed., C. S. Ackley), Boston, 1980, pp.xxvii-xlviii; Michael Bury, “The Taste for Prints in Italy to c.1600,” in: *Print Quarterly*, II, no.1 (1985), pp. 12-26; *Collecting prints and drawings in Europe c.1500-1750*, eds., Ch. Baker, C. Elam and G. Warwick, Aldershot, 2003; Stephan Brakensiek, *Vom “Theatrum mundi” zum “Cabinet des Estampes”*: Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821, Hildesheim, Zürich, New York, 2003.
- 51 Abraham Bosse, *Traicté des Manières de Graver en Taille Douce sur l’Airin. Par le Moyen des Eaux Fortes & des Vernix Durs & Mols. Ensemble e la Façon d’en imprimer les Planches & d’en Construire la Presse, & autres Choses concernans lesdits Arts*, Paris, 1645. 訳注と解説を付した有用な日本語訳として前掲(註8)の邦訳がある。ボスの著作の各国語版での普及については、同書 97-100頁も参照。
- 52 Sandrart, *op.cit.*, I, Buch 2, p.49 “Vom Kupfer-stechen und

der Etz-Kunst”; William Faithorne, *The Art of Graving and Etching wherein is exprest the true Way of Graveing in Copper*, London, 1662. (2nd ed., London, 1702).

- 53 Bosse, *op.cit.*(n.35), pp.160-161.

- 54 Ibid., pp.164-165

- 55 Ibid., p.165.「そして最後に、ほかの人々はこの同じことを、小さなハッチングや線、そして間におり混ぜられた無数の点描で実現し、しかもしばしば、この全てを大小様々で、場合によって間隔を緊密にしたり幅広くしたりする数多くの点で行うのである。さてこれらのことが巧みに実現されれば、それらは同じひとつの目的、つまりそのオリジナルに含まれていた部分やモチーフの私たちをよく表現することが達成されることが確認される。

次のことは確かに同意されるべきだが、こうした様々な手法のなかには、ほかのものよりもその効果をよく実現するのにいっそうの利点をもったように思われるものもある。とりわけ、非常に完成度の高いものはそうである。しかしながら、それはしばしば版画家の能力によっているのである。というのも、一本の刻線だけで、多くの線をういた他のものよりも、その作品を正確かつ完璧に表現するような人物もいるからである。だから、必要な効果が十分に得られているならば、どの手法かということは重要ではないと言っておけば十分であろう。」こうした一節を見ると、カービンスキが述べているような、「17、18世紀を通じて、複製版画は技術や様式というよりも、主にその主題によって評価されていた」(Karpinski, *op.cit.*, p.104) のような見解は余りにも断定的で再考を要するように思われる。思うに、版画を絵画の側から絵画のための資料としてみるか、(複製版画であれ) 版画そのものとして鑑賞するかによっても評価の観点は変わってくるだろう。

- 56 該当部分の一部を以下に訳出した。Bosse, *op.cit.*(n.35), pp.166-169. 「あらゆるオリジナルの版画とコピーとの区別に関しては、これは絵画に比べて、よく模倣したりコピーしたりするのが簡単だということを認めなくてはならない。それは、それぞれの線や刻線が、ビュランというある意味でどれも似たような形の道具によって刻まれ、為されているからにほかならない。また太かったり繊細だったりする線や刻線を表すためには、そのビュランを銅板にくい込ませ沈める度合いを変えるしかなく、ほとんど筆記を模倣するのと同じことであるということにほかならない。

さらに、それぞれの原版の刷り、あるいは印刷の方法もほぼ同じものである。模倣するのがより難しいかもしれないものとしてはエッチングぐらいしかなく、それは、版刻する銅の板はたいていみな異なる性質のもので、あるものは抵抗が少なく軟らかいし、あるものは扱いづらく硬いものだからである。同様に、腐食液の性質もそれぞれに異なり、強かったり弱かったりする。しかしすでにエッチングで版刻する手法や、原版を上手に刷る方法については十分な論考を書いたことがあるので、ここではこれについてこれ以上のことは述べない。木版のものについては、非常によくコピーすることができる。というのは刻線を残すことと、木をしっかりと切断することに慎重かつ正確でありさえすればよいからである。つまり、白くなる部分はきちんと空白にし、刷り汚れないようにするということである。[p.167] そのために、光が当たっている部分は通常太い刻線ではっきりと刻み込み、逆に沈んだ部分は僅かに刻むようにして、線になる部分をきちんと正しく残し、判断力と巧みさをもって、必要なハイライトと影に沈んだところを与えるのである。

しかし、これら全てについても、絵画とほとんど同じようなことが起こる。それは、如何に巧みにコピーされていても、コピー

制作者は自分の発想で素描することができないので、あるいは少なくとも絵画や淡彩を施された素描に基づいて（その場合は結果として刻線は表示されていないが）版刻しているの、彼らのコピーは硬く、乾いた感じがすることになったり、多くの場合、刻線の数や数を数え[て合わせ]た場合ですら、オリジナルよりも黒くなるのである。さらに、絵画におけるのと同様に、コピー制作者は目や鼻、口、足、手やその他のそうした部分をなすタッチを巧みに施すことに困難を覚える。同じことは版画のコピーを制作する者にも起こり、それらを巧みさと自由さをもって形作ることができず、その逆に苦勞して行い、しばしば形を損なってしまうのである。

版画あるいは銅版画のオリジナルとコピーを見分けるためには、この芸術の知識を持っていなくとも、この特徴だけで十分であろう。それは、それぞれの作品で、どの線や刻線がより太くあるいは繊細か、あるいはどこでより緊密あるいは間隔が広いということに注目することである。あるいはまた、次のことに注目してみることもできる。しばしば、コピーあるいはオリジナルの銅版が、ある部分で欠損していると言うことがある。それは状態の悪さや銅板の磨耗から生じた瑕だったり孔だったり、その他の線などであるが、そのいずれにせよすると紙の上に表れてくる。だから、いったんオリジナルかコピーにこうした事柄があることに気がついたら、驚くべき偶然でも、それらが一方と他方とで似ていることは起こりがたいので、それを覚えておいて、それで確認することができる。数多くあるなかでこのことの実に甚だしい例として、版画に興味のある人々は、アンニバレ・カラッチによる小さな《十字架降架》があることを知っている。それはひびのような線あるいは亀裂の入った銅板に版刻されているので、[p.168] その上部のほうは太くあるいは空が表されているだけで、十字架の下部分は紙の上では非常に汚れてかすれて見え、同じような銅に出会うことはまったくありえないほどである。こうして、この芸術の実践について知識がなくとも、この特徴だけで、簡単にオリジナルとコピーを識別することができる。版画家はこうした線やひびや孔を全てわざと版刻して見せることもできることはわかっているが、そうしたことは普通は行なわれないし、こうした無数の出会いの中でそれを行うことはほとんど不可能である。しかしながら、こうした事柄の区別に没頭する精通した版画家たちは、こうした細部の特徴に基づいてその見識を形成しているわけではない。私はまた、話を終える前に、画家たちや愛好家たちと同じように、版画家のなかにもこうした事柄に精通した人々と、まったく知識を持ち合わせない者がいるということを述べておこう。また同様に愛好家でもそうで、その証拠としては、ハッチングの線が密すぎて互いに交じり合ってしまうように見えるような小さな版画の各種に、版画市場で精緻な品 (de pièce fines) などという名を与えているのが、知識を持たないような愛好家なのである。また、良し悪しを識別することができる多くの愛好家たちもおり、それは必ずしも本物の知識でないにせよ、上に述べたような方法に従ったものなのである。

さらに、版画、特にオリジナルの版画において識別されたり気がつかれたりするある事柄がある。それは、原版が繰返し刷りに用いられたあと、それを二度彫り（再版刻）するということである。つまり、ビュランを用いて、線や刻線、なかでも、刷られた時に紙に付着するインクがもはや保持できなくなったところに、再び手を入れるということである。さてこのことについては、ある意味で、それについて気がつくのがより簡単だと言える。というのもコピー制作者が元来の刻線にビュランを均等に入れる

のは至難の業で、ある部分では余りにも見えすぎ、ほかの所では余り見えないようになってしまうからである。そこで、黒々とした刷りのよいオリジナルを一度見たことがあり、それから同じ原版の、[p.169] よく刷られているにもかかわらず、灰色あるいは白っぽくなってしまったものを見たとすれば、そこには再版刻による差異はない。さて、この黒々としているとか灰色がかかっているとか刷りがよいということについて、あるいは二度彫りということについて、こうした事柄について余り通じていない人々のために、2つばかり述べておきたい。上述の質のよい版画に非常に関心の高い人々は、最初の刷りを重視する。それは、版画を構成している線や刻線がしっかりと黒く鮮明で、紙の地は十分に白いものである。

既に述べたようにたくさん刷られた版から生み出された刷りは灰色がかり、十分に黒を出すことができない。とくにビュランで版刻されたものがそうだが、もっと黒くしようと思ってそれらにプレス機によって更なる圧力をかけると、まずいことに刻線がもはや紙に鮮明に現れず、逆に押しつぶされて、しみで汚れたようになってしまうのである。しかしそれに二度彫りの手をいれたものは、それよりはるかに評価が低く、さらにコピーは、コピーの巧拙の度合いに応じつつ、より低く見なされている。」

- 57 Marianne Le Blanc, “Les "Sentimens d'Abraham Bosse sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et gravure..." : stratégie d'un discours sur l'art à la fin des années 1640”, in: *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*, Grenoble, 2003, pp.35-42 では、ボスのこの書物は絵画の「通 (connaisseurs)」になりたい「愛好家 (curieux)」に向けた手引きであり、同時に、愛好家に対する「知識ある実制作者の目の優位」を確立するという2つの目的を有していたことが論じられているが、同じことが版画についても主張できると思われる。
- 58 Florent le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, de peinture, sculpture et graveure*, Paris, 1699-1700, Bruxelles, 1702. (reprint Minkoff Geneve, 1973). 参照に用いたのは1973年のリプリント版であり、オリジナルの4頁分が1頁に集録されている。以下の註では、該当頁をリプリント版の頁数で表記し、カッコ内にオリジナルの頁数を付記する。
- 59 Ibid., pp.72-78 (orig.pp.1-28).
- 60 「王室コレクションのカタログ (Estampes du Cabinet du Roy, ou le catalogue des Tableaux du Cabinet du Roy, qui ont été gravez par les Ordres de Sa Majesté....)」 pp.82-87 (orig.pp. 43-62); 「5月1日に、金銀細工師たち、聖アンナ及び聖マルセルの同心会によってノートル・ダム聖堂に献呈された作品のカタログ (Catalogue des Tableaux presentez le premier jour de May à Nôtre-Dame....)」 pp.91-96 (orig.pp.79-100), 「ピーテル・パウル・ルーベンスの全作品カタログ (Oeuvre de Pierre Paul Rubens)」 pp.98-106 (orig. pp. 107-140).
- 61 S. Brakensiek, *op.cit.* (n.50), pp.280-295.
- 62 LeComte, *op.cit.* (n.58), p.59 (orig.p.140)
- 63 Ibid., p.59 (orig. p.140)
- 64 Ibid., p.60 (orig. pp.141-42)
- 65 Ibid., p.60 (orig. pp.142-43)
- 66 Ibid., p.60 (orig. pp.143-44)
- 67 Ibid., pp.61-62 (orig.pp.145-152)
- 68 Ibid., pp.62-64 (orig.pp.152-160)
- 69 Ibid., pp.68 (orig.pp.174, 175)
- 70 ショーンガウアー、ライモンディ、そしてマルコ・デンテとアゴス

ティーノ・ヴェネツィアーノの署名については、それぞれ、Vasari, *op.cit.*(n.3), p.74, 82 and 84. ルネサンス期におけるこうした関心については、以下も参照のこと。Mark P. MacDonald, “‘Extremely curious and important!’: reconstructing the print collection of Ferdinand Columbus”, in: Baker *op.cit.*(n.50), pp. 37-54.

71 Brakensiek, *op.cit.*(n.50), pp.17-121.

72 例えばイギリスの版画家、ウィリアム・ファイソンの技法書の序文などには、そうした最盛期意識の片鱗が窺えるように思われる。Faithorne, *op.cit.*(n.52), p.A2.「私はしばしば、以下に続く版刻とエッチングに関する論考を書こうと考えてきた。というのも、それは近年の我々の時代において、我々が王国の知識と実践に適う主題となるほどの高みにまで至ったからである。この事実を確認するには、サーデラー一族、ホルツィウス、ブルーマールト、メラン、ナタリス、ボンティウスそしてボワリーの有名な巨匠たちの作品を見れば十分である。」似たような仕方では、当時のフランスに最盛期を認める捉え方は、イーヴリンにも見られる。Evelyn, *op.cit.*(n.31), p.86.