

On Effects of Copperplate Print Techniques : DÜRER and REMBRANDT

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/20501

銅版画の技法的効果について

—デューラーとレンブラント—

今井治男

On Effects of Copperplate Print Techniques

—DÜRER and REMBRANT—

Haruo IMAI

はじめに

銅版画は、銅版面に何らかの方法で凹みを刻み、この凹みにインクをつめ紙に刷り取る版画であるが、大きくは直接法と間接法の二技法に別けることができる。直接法とは、銅板に直接刻むエングレービング（彫刻銅版画）やドライポイントであり、間接法とは硝酸等の薬品によって銅版を腐蝕させて凹みをつくるエッチング（腐蝕銅版画）である。以上は銅版画の線刻の技法であるが、後年派生的に調子の技法としてメゾチントやアクワチントが考案され、更にクレオンの筆触をそのまま表わすことのできるソフトグラウンドエッチングをと工夫を重ねられている。銅版画は硬い銅の板に描くわけであるから、その線や調子は画家を規制する。しかし、技法独自の効果は同時に画家の表現の可能性をひき出す役目もすると考えられる。本稿では、その技法と表現との関わりを、デューラーとレンブラントの銅版画によって考察してみようとするものである。

1 銅版画の線刻技法

エングレービングは、金銀細工の技法として中世からおこなわれていたものを、15世紀に刷り物として考案したところから始まったといわ

れる。これは先にも述べたように、銅板に直接ビュランと呼ぶ彫刻刀で刻む技法で、ビュランの柄の部分を手で押すようにして鋭い刃の先端で溝を彫る。したがって彫られた溝の形は、そのビュランの刃の形通り三角形にとがり、線の周囲は緊張し、鋭く厳しい感じとなる。(図1) 線の太さは、ビュランの太さを選ぶことによって変えることができるが、一本の線のなかにあられる太さの変化は、ビュランの角度を操作することによって可能である。ビュラン刻線の両端は細く尖っている。銅板にビュランが触れる、線のはじめ部分と、銅板からビュランが離れる線の末端部分は特に作為しない限り、とがった線となるのである。(図2・4) この滑らかな太さの変化と鋭さによって、ビュラン刻線は冷たさを含んだ流麗な美しさを感じさせる。曲線を刻む場合、ビュランを回転させないで銅板を必要に応じて回転させるのが基本的技法とされている。だからビュランはペン素描のように小回りがきかない。銅板の抵抗によって線は幾分直線的な印象を与えるのが普通である。この線にインクをつめて刷った場合、他の銅版画に比べて清潔感のある線となって現われるのも特長である。(図3)

エッチングは甲冑製作者の手で武器装飾のた

めに開発されていた技法の鉄板腐蝕法を、16世紀はじめ版画印刷のために考案したものである。銅版画としてのエッチングは、銅板表面にあらかじめ防蝕用のニス塗り、その上からニードル（鉄針）で素描するように描く。鋭いニードルの先端によって防蝕用ニスがはがれ、酸の中に入れて、描線部分だけが腐蝕し凹線となって現われる。この線の溝は丸くざらざらしており、線の周囲もビュラン刻線のような緊張した厳しさはない。どちらかといえば温味のある線といえる。（図5・6）線の両端は丸味を持つ。ニードルは、ペンによる素描と同様に用いるので線の運びは自在であるが、その太さの変化はニードルに加える手の力加減によるものではない。ニードルの太さを変えればもちろん線の太さも変えられるが、一種類のニードル線でも腐蝕時間が短かければ凹みの浅い弱い線となり、腐蝕時間が長ければ凹みは深くなり、線の中も広がって太い強い線となる。また、線が交差するとその部分が若干崩れたりする。少しの崩れもあってはならない場合は、まず一方の交差しない線のみ引き、腐蝕し、その後再びニスを塗り直して新たに交差する別方向の線を引き、腐蝕するという手順が必要である。自在に重ねた線の顕微鏡写真（図6）は、たくましく激しい感じとなっている。

ドライポイントは、銅板に直接ニードルで描く最も単純な技法である。恐らくビュランで彫刻する前に、ニードルで軽く当りをつけるために用いられていた方法を版画として独り立ちさせたものであろう。当然、ペンや鉛筆のようにニードルを自由に動かし、強く力を加えた部分は強い線となる。しかし、紙にペンや鉛筆で描く場合と異なるのは、銅板は強い抵抗をニードルの先端に与えるため、かなり硬質の鋭い線となって現われることである。そしてまた、描線の周囲に銅のめくれができ（図7）、刷りの際このめくれにインクがたまり、紙の上にインクのにじみとなって現われる。図8にみられるにじみは刻んだ線の太さをはるかに超えている。こ

のため、線はにじみによって柔かいふくよかな感じと変る部分もできるのである。このめくれを確実に必要とする場合、ニードルを常に鋭く研ぎ、銅板面に対してなるべく垂直に近い角度で線を引きようにしなければならない。また、不必要なめくれはスクレーパーで削り取ることもできる。

2 デューラーのエングレービング

ドイツ・ニュールンベルグの画家アルブレヒト・デューラー（1471—1528）は、版画史を飾る最も優れた彫版画家である。金銀細工師の工房から生まれたエングレービングは、ライン川流域のコルマルの画家であり、金銀細工師であったマルティン・シオンガウアー（1430頃—1491）によって絵画的空間が与えられ、芸術的意味を持つようになったといわれる。シオンガウアーは、その構図、明暗構成の効果を個性的に深め、繊細な線描に豊かな段階を与えて緊張した力のある美しい画面をつくり上げている。デューラーも、父が金銀細工師であったところから、金銀細工の修業を少年時代になし、当時はヨーロッパの画家や金銀細工師の工房に多大な影響を与えたシオンガウアーの方法に惹かれ、その後のヴォルゲムート工房での絵画修業では、工房の方法より、『シオンガウアーの版画のもつ入念で規則的な線描法を見習うのに努めていた¹⁾』といわれる程であった。

デューラーの最初の署名入りエングレービング「ばったのいる聖家族」（1494）（図9）にみられるビュラン刻線は、聖母子の複雑な衣裳の動きに従って精密にその方向を選んでいる。背景の樹木、建物は細密な輪郭線によって説明し、生い茂る草の葉の一枚一枚は、ビュランの鋭い先端を駆使してうねる曲線として表わしている。ビュランの刃先に伝わる快感を満喫しながら刻まれた曲線のようなものである。聖母の顔面の影線に末だ多少のぎこちなさを感じるが、頭髪については、ビュラン刻線特有のひき伸ばした瓜状に似た線の滑らかでゆったりした太さの変化を

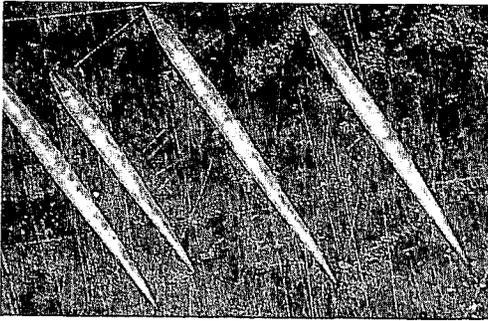


図1 銅板の上のビュラン刻線。(顕微鏡写真)

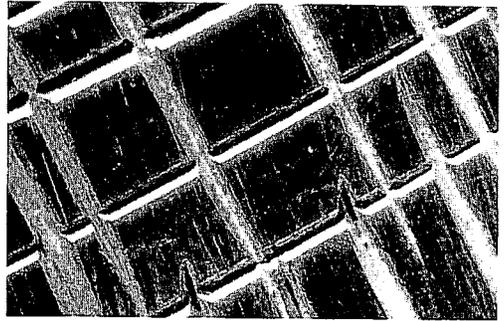


図2 銅板上に交差したビュラン刻線 (顕微鏡写真)

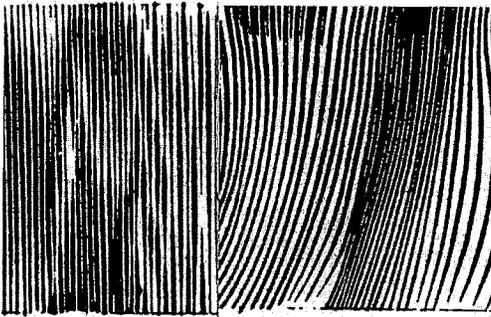


図3 ビュラン刻線の印刷された線I



図4 ビュラン刻線の印刷された線II (顕微鏡写真)



図5 エッチングによる腐蝕線 (顕微鏡写真)



図6 エッチングによる線の印刷 (顕微鏡写真)



図7 銅板にめくれをつくるドライポイント線 (顕微鏡写真)



図8 ドライポイント線の印刷とめくれのインク (顕微鏡写真)



図 9 ばったのいる聖家族 デューラー

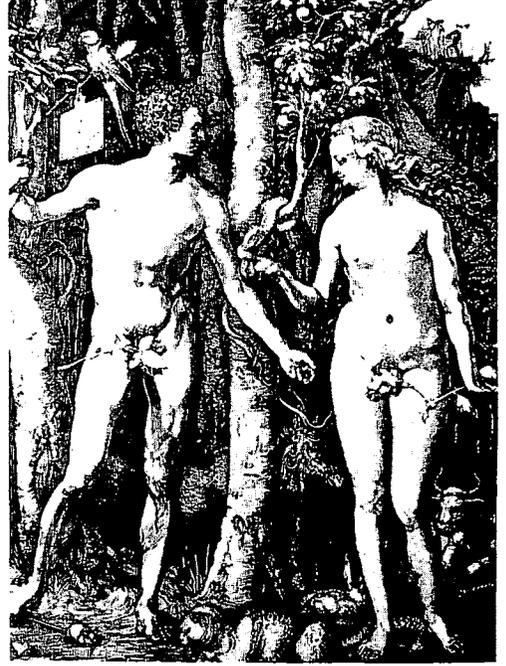


図 10 アダムとイヴ デューラー



図 11 羊飼いの前に現われた天使 レンブラント



図 12 三本の十字架 部分 レンブラント

巧みに使い、頭髪の束の量感を表わしている。聖母の座っている板木は、木目にそってビュランを動かし、その板木を支える枕は形の立体的変化に合わせてくねった曲線を平行に刻んでいる。大地のゆるやかなうねりについても、やはりゆるやかな平行曲線であり、ひき伸ばした瓜状の太さの変化を加えてうねりの効果を上げている。背景の湖と空は、水平な平行直線である。中央上部の父なる神と鳩から発する光の輝きは、先端の鋭い放射直線によって表わしている。この形態と刻線の方向は、デューラーのその後の作品である「放蕩息子」、「散歩」(図13)、「海の怪物」等でも同様であり、細い輪郭で形態を固定し、画面を確実に組立て、ビュランの鋭い刃先を効果的に使っている。肉付けの方向に従って刻まれる平行な線は増々整理され乱れを感じさせない。また、着衣の装の描写はいずれも徹底した確実さを示し、その執着ぶりがうか



図13 散歩 部分 デューラー

がえ、銅版画の作画中重要な要素となっている。この衣装やその他の影線の中で、平行に線を並べるだけでは充分でない暗さの部分には交差する線を重ねてそれを補っており、逆に暗さから明るさに移行する部分では、そのスムーズな階調の変化を表わすために短かく切った刻線を使用している。

このような技術的方法はジョンガウアーにも見られるところのものであるが、ジョンガウアーの場合、厳格な輪郭線で形態を確定し、調子に相当する影線は輪郭線の周辺をいろいろにすぎない。デューラーの場合、厳格な彫刻性を保ちながら階調の中を上げ、その変化を豊富にして、より絵画的柔軟な空間表現を勝ち得ている。

デューラーが技術的にも美術的にも完璧の域に達した1504年の「アダムとイヴ」(図10)では、男女の理想的人体像をビュランの刃先による極度に細い線、あるいは点によって肉付けし柔軟な丸味を表現している。前景に座る猫の体毛を表現する鋭くはねるようなビュラン刻線は、前掲の銅版画にも見られる技法であるが、背景の森は樹々のうねりに合わせて幹の周りを刻線がとり巻き、非常に密集しているので前方の二本の樹以外は灰色から黒の階調の中に沈んでいる。その結果、人体の明るさが背景の暗さと対比され輪郭線に相当するものは眼に写らない程である。極度に細い輪郭線は、人体の階調を受け取めて、秘かに刻まれている。

エングレービングは、イタリアでも金銀細工師の工房から現われている。この地方にも緻密な精刻があるが、それとは別一派に影線に交差線を用いず、形態の肉付けの方向と関わりなく一方向の斜線のみで暗部を表わしたものがある。フィレンツェの金銀細工師出身の画家アントニオ・ポライウォーロ(1496—1498)がその一人である。彼のエングレービング「裸の男たちの戦い」(1465頃)は画面いっぱいに裸の男たちが武闘する力強い運動感によって表現されているが、その激しい戦いの人物を包む影線は一

方向の平行な斜線のみで刻んでいて、一種のペン素描の版画化を思わせるものである。ポライウォーロの弟子であるアンドレア・マンテーニア（1431—1506）も自刻によるエングレービング「聖母子」「シレノスのいるバッカス祭」等7点を世に送り出しているが、いずれも厳しい輪郭線を刻みながら、右上方から左下方への平行な斜線によって影線を刻んでいる。デューラーはイタリアの旅行でこの巨匠に魅せられ、ペンによる模写を試みている。しかしデューラーの模写は、構図と輪郭線を写しただけで、マンテーニアの単純な平行斜線を、彫刻的な立体感に強調するため、肉付けの方向にそった強弱の線で置き換え、彼自身の表現方法に従わせているのである。デューラーのペン素描の線は、彼の下絵によってつくられる木版画はもちろんのこと、彼自身の手になる銅版画のビュラン刻線の方法を示している。彼の多くの素描や下絵はこの事を明らかにしている。マンテーニアを翻訳したペン素描は、そのままエングレービングとして成立する刻線であるわけである。マンテーニアの彫版は『部分を全体に従属させた表現法⁽²⁾』としてスケールの大きな描写である。しかしデューラーの彫版は、肉付けにそって線を刻み、灰色の豊富な階調を生み出し、克明な細部描写と入念な材質表現を、版材である銅とビュランの性質を熟知することによって完璧なものとしている。その意味でデューラーのエングレービングはマンテーニアのそれより完成度の高いものであると云うことができよう。この方法はヨーロッパ全体に大きな影響を与えたのである。

晩年に近い1514年の大作「メランコリー」(図14)では、背景に広がる水面は従来通り水平な直線を平行に密集させ、空には光の一点を中心に放射状の直線を密にして輝きを表わしている。しかし前景の主人公、天使、多面体、球、臼、床に散らばる道具類は極度に細いビュランの刃先によって緻密に刻み、その線刻の間を更に小さな点に近い刻線を加え、あるいは交差さ



図14 メランコリー 部分 デューラー

せて灰色を多様化し物憂い小空間の広がりを求めている。空にみられる光の放射線の一部にも点刻を加えることによって、主人公の頬に当たった左腕の点刻と共鳴して光が振動しているように見える。初期の銅版画にはなかった光と空気表現をビュランで求めているのである。ただ、例えばデューラーにしばしば見られる天上の神の光を放射線で表わすといった手法は、中世ゴシック的概念によるもので、デューラーにはこれが混在するのである。合理的空間表現や空気の振動をとり入れながら概念的、あるいは象徴的な手法もみられるのである。

坂崎乙郎氏は、ドイツ・ルネッサンスの絵画について次のように述べている⁽³⁾。

ドイツ15世紀絵画の求めたものは、金属、毛皮、布地、木材、石、水などの材質表現であり、この材質の細密で正確な写実描写が、この世紀以降ルネッサンス盛期を通じて最大の関心で

あった。このような好みはフランドル絵画と同一のものであり、フランドル絵画からの影響は極めて大きい。また一方、これに対して自然や人間の描写については十全に描かれていない。それは部分の集積にすぎず、全体として一つの有機的生命を得ていない。イタリアに発達した透視図法や人体のプロポーションという全体に関連づける法則を学んだのは16世紀のことである。しかし15世紀のドイツ絵画は、写実という視覚的直実を追求しようとするより、概念的、精神的な表現を求め、『目に写る現象を、内なるものの象徴とみなし、物象の背後に永遠の生命を探ろうとする⁽⁴⁾』。ここにドイツの追究心があり、これがイタリアの造形法則を会得した後も底流として残っている。15世紀絵画はすべて宗教画であり、単に鑑賞に供するものでなく、教会を飾り、民衆を教化するものであった。イタリア人が、神から人間の世界に目を向けた時、模範としてそこに古代ローマの古典があった。ルネッサンス期に表現された人間の肉体描写やムーヴマンにそれが強く現われている。ドイツ・ルネッサンス絵画にこのようなムーヴマンが見られないのは、まだ宗教的抱束力が強かったからである。このような時代精神のなかで、描写の多様性を求めるより深化に向かい『微少なもののなかに一つの宇宙を感じようとする態度、視野の逸楽よりは内面の吐露を造形の目的とする。』⁽⁵⁾精神性の追求、それはデューラーの作品に一貫して流れているところのものである。デューラーは木版画下絵師として、木版画にも従来のものをはるかに超えた画期的作品を数多く残している。銅版画が生まれる以前から木版画は一枚刷り、あるいは挿画として出版されていた。しかし、彼はそれまでの木版画を大きく変え、階調の豊かな、彫塑的效果のきわ立った作品を造っている。しかし、彼は決してその技法的工夫を更に進めて色刷りにまで発展させようとしていない。他の版画家によってほんの少し後れて色刷り木版画が生まれているのである。彼は、白と黒の刻線の厳しさの中に自己を

投入している。ここに深く精神的なものを探ろうとするデューラーの姿がある。エングレービングは、この木版の刻線を、更に緻密にし、徹底させたものである。可能な限りの細かいビュラン線でディテールを刻み、材質表現に意をそそぎ、深く力強く、正確である。デューラーの刻む形態は、動きをはらんでも動き出していない。イタリアの遠近法や、理想的な人体プロポーションを有機的にとり入れる一方で、ドイツ・ゴシック的な主題設定や、形態解釈があることも見逃すことができない。デューラーの銅版画は、それらを踏まえて成立っているのである。

3 レンブラントのエッチング

エッチングは、1510年頃銅版画印刷の一技法として始まったので、デューラーにも鉄板によるエッチングが数点ある。しかし、デューラーのエッチングの線は単調で変化に乏しい。例えば「ヴェロニカの聖布」(1516)では、線に太さ強弱の変化がないため、中央の天使は背景の中に溶けこんでしまっている。「一角獣上の誘拐」(1516)(図15)でも同様に、ビュランで刻んだ場合のような線の抑揚や鋭さがなくて、掠奪される女性の胴体はくびれてしまっている。肉付けにそって線を整理し入念に引かれているが、線そのものに変化がなく単調なため、彼のエングレービングに比肩し得る出来映えとはいえないのである。銅版で最初のエッチングをつくった例としては、オランダのルカス・ファン・ライデン(1493—1533)の数点があり、デューラーより成果があったといわれる。また、イタリアではバルミジアニーノ(1503—1540)の諸作品がはじめである。それ以後、16世紀には多くの版画家によって試みられているが、そのほとんどは、素描を写しただけのもの、あるいはエングレービングの手法そのままか、ほんの少し変えただけにとどまっているのである。

エッチングの酸による腐蝕で得られる描線は直刻のビュラン刻線程に鋭くも厳しくもない。線自体の抑揚についても、ビュランの刀さばき



図15 一角獣上の誘拐 部分 デューラー

から得られる滑らかさを期待することはできない。したがってエンブレイビングと同様の線運びでは、エンブレイビングにまさる効果を期待することはできないのである。

しかし、17世紀のオランダの画家、レンブラント・ヴァン・ライン（1606—1669）のエッチングは、この技法的効果を縦横に駆使したものである。もちろん技法の工夫はすべてレンブラントによるものではない。エンブレイビングのスタイルを離れ、ペン素描と同じく自由に描けるエッチングに巾の広い可能性を感じた画家が17世紀の初め数多く現われ、幾つかの技法的発見がなされはじめていたのである。

レンブラントのはじめの習作的エッチングは、軟質の金属板に描いた粗い素描風のものにすぎないが、やがて硬い銅板を使用するようになり、極めて細かい描線を重ねて描いた1628年の「母の肖像」（図16）は、情愛のこもった温味の

ある充実感を示して成功している。レンブラントは自画像を含めて数多くの習作を試みているが、この極く細かい自由で緻密な線描、版画のために特に整えることをしないペン素描的な線の運びによって、他の試みより優れた結論を見出している。この細かいペン素描に似たエッチングの線は、腐蝕によって版に刻まれ、ペンとは異なった味わいの凹線と化して油性の粘りあるインクを盛られることにより、ペン素描以上の充実感を伴って現われる。エッチングによる凹線の厳しくはないが温みのあるニュアンス、それが効果となって豊かな表現に結びついている。

1631年の「右を見下ろすびけの老人」（図17）では、極く細く震えるような針先によって形を把え、暗部は錯層した線を重ねて、明と暗のきわだった量感を描き出している。形態は素描で描写するに必要な程度、線の方向と肉付けの関係は保たれているが、暗部はかなり自由に線が錯層しており、線の束は黒いインクの温味のある豊かさとなり、レンブラントの内的情緒を形象化している。ここには彼の絵画に見られる特色、量感のキアロスкуро（明暗）的表現とエッチング固有の効果との結びつきがある。

彼の明暗は、明るさの中の暗さというより、暗さの中の明るい光である。この暗い灰色から



図16 母の肖像、頭部 レンブラント



図17 右を見下ろすひげの老人 レンブラント

黒への微妙な変化を得るために、「羊飼いの前に現われた天使」(1634) (図11)では、描画と腐蝕を何度も入念に重ね、この銅版画に見られる灰色の闇のどよめきともいえるものを表現するため、多大の努力をこの新しい技法のために払っている。なおここでは、灰色、黒の変化を豊富にするために、ビュランも使用している。この作品についてボーンの詳細な記述がある。

『たそがれどきの最後の薄明りがたれ込め、炎のきらめきがぼんやりと水面に映えている谷間の部分がもっとも暗く、この暗部が真先に力強く版面に刻まれた。もっとも濃い暗部のつぎは、前景と空の明るさの部分に描写を施し、最後に羊飼いたちがおそれおののいている地上の明部と、天使の合唱団が地上めがけて降りてくる深い漏斗状の空を仕上げたのである。生い茂る草木のあちこちに明部が実に美しく点々と加えられている。木々は梢まで揺れ動き、嵐の前触れである一陣の風に吹かれたかのように見える。薄暮の淡い光にも緊張感がみなぎっている。超自然的な光景の雰囲気、自然を積極的に参

加させて盛り上げたのは、レンブラントが最初であった。⁽⁶⁾』

彼は、非常にリアリスティックに細密な線で描写し、非常にドラマティックに光の明暗を与え、深い内面表現に達している。

レンブラントの素描はかなりラフなものであって、彼の銅版画に見られるような緻密なものは見られない。銅版画にするための下絵もあまりなく、銅版画に関係づけられる素描は、大抵大まかなスケッチ程度のものであり、彼の生涯の全作品中で下絵から転写しているのは僅か三例しか知られていないという⁽⁷⁾。あらかじめ下絵を描き、転写したとされる「水浴のディアナ」(1631頃)にしても、緻密なエッチング作品と異なり、黒チョークによる太いラフな線と褐色淡彩をほどこしたものである。レンブラントの場合、大まかな構想ができれば、あとは銅板の材質を感触しながらニードルを動かし、油彩でも素描でもない、銅版画独自の世界に没入していったものと思われる。

レンブラントの油彩画は『内郭線や外郭線によって輪郭をとったり制限したりしないで、ただ繰返された烈しい筆触からなるものである。暗さも自己流にきわめて強調されており、深い闇のようなそれではない。⁽⁸⁾』といわれる。エッチング作品においても、単純な構図の小品は例外として、はじめに輪郭で形を決定してしまうということはない。彼のエッチングには未完のものがしばしばあるので、そこから彼の制作過程を推測することができる。例えば「聖母の死」

(1639)の画面上部に舞い降りる天使と雲は、走り書きのような線にすぎず、形も位置も決定しているとはいえない。「ライオン狩り」(1641)

(図18)では疾駆する馬、倒れる馬、逃げるライオンの激しい動きが粗い線で把えられ、馬上の槍や刀を持った人物も極く大まかなものである。しかし、描かれるべき形がつくり出す空間の中の絵画的組立てと、動勢にしたがって、暗部には大まかな斜線が描かれ、臨場感は充分に伝わってくるのである。彼にとって、はじめの



図18 ライオン狩り 部分 レンブラント

大まかな線は位置決定のための目安としての意味であって、絶対的なものではない。徐々に描き進めながら、明暗、量を決定し、細部に移っていくのであろう。完成されたエッチングに単なる輪郭を探し出すことは困難である。形は光と陰をあらわす線の集合だけで、明部の白と背景の白の間に線に相当するものがなく、ただ溶け込むだけの作品もある。(図17)この明暗の美しさを求めた画家は、空気の広がりの中に深い陰影を落した情感のある量、あるいは灰色と黒の空間に差し込む光によって量感のドラマを描いている。

レンブラントは、エッチング作品の一部にビュランやドライポイントも加えている。しかし彼の場合、ビュランの線に期待したというより、黒の部分を一層黒くするために補足的に使用した刻線である。ドライポイントも、線ににじみが必要な場合、補足して使用している。彼は技

法に対して保守的ではなかった。彼が知っているあらゆることを、必要とするフォルムのために利用しようとしている。刷りの際も単に刷るのでなく、インクの盛り具合をいろいろ工夫したり、紙の質を選んで最も効果のあがる結果を求めている。

4 レンブラントのドライポイント

レンブラントはドライポイントによる銅版画も数多く残している。ドライポイントもまたデューラーに一点あるように、16世紀から試みられてはいたが、描線が浅くすぐ磨滅してしまい、大量の刷りに耐え得ないので、あまりつくられなかった。このドライポイント特有の線のにじみを効果的に利用し作品化することに意欲を示したのもレンブラントである。エッチングで作品の大半を描刻した後、ドライポイントのにじみのある線を補うという方法は、彼の作品によくみられる。また、ドライポイントであらかじめ手早く下絵を描き、その後エッチングで全体の骨組みを強め、最後に再びドライポイントで潤色するといった方法のものも見られる。ドライポイントのみによる銅版画の多くは、1650年頃から描かれた風景画である。地平の広がりの中に樹々がつくる黒い陰影をドライポイントのめくれによる漆黒が彩やかである。(図19) ミュンツはレンブラントの素描とドライポイントの関係について次のように指摘している。『キリストの奇跡や受難を描写した主だった素描は、50年代からはじまる。レンブラントはこの時代に、後期における大胆な画風で最も感動的な素描を制作したのであるが、このことは油絵の画風にも関連をもつ。そのころ、彼は素描に新しい道具を用いはじめ、そのため、他には見られぬ独自性をもった、まったく新しい効果を生かすことができた。この新しい道具は筆で作ったペンで、しかも大胆でさまざまな変化に富む筆触で描くことができたので、彼はせんさいな画一的筆触の羽で作ったペンよりも、この方を好んで用いたのである。これは50年代に



図 19 牛乳屋のいる風景 レンブラント

なると、彼はエッチングにドライポイントの鉄筆を用いるのがいっそう目立ってくるのと同じ現象である⁽⁵⁾。彼は筆で作ったペンの味わいを求めてドライポイントの効果を好んだのかも知れない。

1653年には大作「三本の十字架」(図12)、その2年後に「この人をみよ」をドライポイントで制作している。描線にはやや硬い部分も見られるが、この直接的な技法によって、心のままにニードルを銅板に走らせたみずみずしい感激がここにある。ドライポイントによる黒は純粹に黒く、ピロードのようである。線のにじみといった柔らかい筆触と針先の鋭さを併せた効果に加えて、直接的で生の喜びがここにあらわれている。

5 17世紀バロック絵画とレンブラント

絵画におけるバロック様式の兆しは、16世紀末のイタリアにすでに見られるといわれる。画家須田国太郎氏に言を借りれば、『約三世紀にわたるルネッサンス運動はついに時代との飽和状態を示してきたが、なお、いろいろな問題を残している。その一つは明暗の統一であり、他は動的表現の自由であった。これらはバロック絵画の大きな課題となったのである。この要求はすでにミケランジェロやコルレジオあるいはチントレットにもあらわれていて、これらのルネッサンス末期にすでにバロックのきざしを見せているが、それらの統一ということは、明暗写実が一層深められていく過程である。(中略)バロック画家がいかに明暗を大切にしてきた

か。けれども、この技術は固定して色彩美を失う危険をはらんでいる。バロック画家はこの明暗法とあいまっていちじるしく動的表現を要求してきた。ルネッサンスの古典的静に対するものである。静は動に発展するものである。これも写実追究の一つのあらわれであった。動は瞬時的、不規則、非計画的な気まぐれ、情熱、怪奇などを生むのである。形でいえば直線より曲線、曲げる、ねじる、張る、ゆるめる、延ばすという方向をとめない、幻覚、錯覚の利用となった。⁽¹⁰⁾このイタリア・バロックの中には、ルネッサンス美術の理想主義的な写実をこえた現実主義があり、流動する生命がある。バロックの様式は、国によってあらわれ方が異なるが、現実主義的な生命の流動感と、明暗の表現によってそれを一層効果的にするという点では一致するのである。バロック様式は、市民国家として栄えたオランダにおいて親密な生活そのものとしてあらわれ、『プロテスタントの共和国民として充分な自覚をもち、素直な気持で日常の環境を味わうところに、この特質が成立している。⁽¹¹⁾』従って、繁栄する都市の景観、堅実な生活をいとむ住居の内部、気象を含めた風土の景色、田園に点在する家畜、海洋をゆく帆船、市民達の日常の顔、祭事に集う警備員、——それらがすべてオランダ絵画の主題であった。宗派の関係から寺院用の宗教画は発展しないで、宗教的主題を扱うときも質朴な聖伝の世界像に限られていたといわれる。

このオランダ社会に生まれ、最もオランダのであると共に、同時代のオランダ絵画をこえた

のもレンブラントであるといわれる。レンブラントの描く聖画は、身近かな市井の出来事である。楽園のアダムとイヴにおいてもあまりに卑近である。彼は愛情深く観察した家族、肖像画、風景、聖画、そして乞食まで描いている。この『素朴な姿の写実描写に光線と色彩との表現を加え、理想性ゆたかな雰囲気構成する⁽¹²⁾』彼の芸術は、銅版画では画面が小さいが故に、なお一層気取らない親密感をもって描かれ、柔軟な呼びかけをしている。レンブラントが同時代のオランダを超えるのは、この親密な写実的描写を通して、人間の魂の声まで聞かせようとしているからに他ならない。

6 エングレービングの新技法

エングレービングは、デューラーの出現によって大きく進展し、それ以後のヨーロッパはデューラーに従うとまでいわれた。しかし、15世紀前半には彼以外の版画家も多く活躍した。例えば、アルブレヒト・アルトドルファー（1480頃—1538）、デューラーの弟子であるハインリッヒ・アルデグレーヴァ（1502—1555）、あるいはハンス・セバルト・ベーハム（1500—1550）、バルテール・ベーハム（1512—1540）等、いずれもそれぞれの個性によって、空間性を導入しようとしている。また、オランダのルカス・ファン・ライデンのように黒の階調を豊かにして空気遠近法を取り入れ、刻線による微妙なニュアンスに光も加えようとしている版画家もいる。しかし、ビュラン刻線は、その硬さにおいて美を發揮し、柔軟さを制限するように見える。肉付けにそった刻線は形態とその画面上の組立てを、浮彫りのように固定化する方向に働くのである。デューラーが「アダムとイヴ」で人体に点を刻み、「メランコリー」でも点刻で、長さをもった線刻を覆ったのも、この浮彫的硬さを回避し、光の変化と空気の広がりを表わそうとした意図によるものであると考える。

空間の表現についてとり上げれば、マルカントニオ・ライモンジ（1475頃—1534）をはじめ

とする、イタリアで活躍した複製版画家にきわ立ったものがある。イタリア・ルネッサンス絵画の豊かな空間は、それを版画化する場合の避けては通れない課題だったのかも知れない。

光と奥行き深い空間、拘束されない自由な動勢の表現は、16世紀後半に現われたコルネリス・コルト（1533—1578）の技法や、ヘンドリック・ゴルツィウス（1558—1617）の技法に現われる。コルトは、色彩主義的古典様式を確立したといわれるヴェネツィアの巨匠、ティツィアーノの絵画を版に刻んでいる。色彩扁重で線的描写力に欠けているといわれるヴェネツィア絵画を、すべての形を線で置き換えることによって成立するエングレービングの技法で、コルトはこの仕事を成功させた。彼は平行波動刻線、交差する線を巧妙に用いたのである。ゴルツィウスにいたっては、ふくらんだ曲線とその交差を变幻自在に扱い、強弱疎密の線の織りなす律動的効果によって空間をきわ立たせている。彼の刻む人体は、もはや版面にとどまてはいない。ジル・サドレルは、ゴルツィウスと同様の手法によって、ヤン・サーレダムは明暗を極度に対比させた手法によって、それぞれ妙技ともいえる技巧をみせている。（図20・21）

しかし、このようなゴルツィウスの手法を、小野忠重氏は『原画の単純な没入のふちを歩んでいるのを感じる⁽¹³⁾』と疑問視している。この言葉は、エングレービングの真の効果は、このようなビュランの扱いのなかにはないことを指摘するものであり、銅の板とビュランとの関わりから生まれる創造的なものが欠けているように感じられるのである。けれども、時代が要求する様式として、光と空間、動勢は確かに求められていたのである。

16世紀も半ばを過ぎてから、エングレービングの技法は原画を他に求め、それを彫版家がビュランで彫るという、いわゆる複製版画の方向に向っていつている。版画が広く普及し始めると、常におこる問題でもあるが、この場合の理由として考えられることは、15世紀以来のエ



図20 聖ロレンスの殉教（ティツィアーノ）コルト彫

ングレービングはほとんど金銀細工を修業した画家によってなされていた。15世紀のドイツでは、画家は同時に金銀細工師か建築家であったといわれる。しかし、時代の進展にともない各専門分野へと分業化が進む。画家が金銀細工師でもあるということがなくなって来たのである。そのため画家の絵の彫版は、それを専門とする彫版家に依頼しなければならなくなった。彫版の訓練のない画家には、エングレービングの技術はあまりに困難であり、彫版家は絵画的素養に欠けていた。したがって、彫版家は画家の描いた絵の姿を追ってビュランを走らせることになる。そしてもう一つの理由としては、バロック様式への鼓動である。光とまがりくねった動勢、あるいは、現実主義的な生活表現の方向である。エングレービングの技法で、この様式を受け入れ創作として表現することは困難だったのである。エングレービングの効果は、バロックの様式と相反する要素をもっていたのである。

む す び

エングレービングの刻線は、あらかじめ準備された図柄を、この技法のために整え直し、入



図21 聖家族部分（スペランヘル）ゴルツイウス彫

念な計画のうちに刻まれねばならない。エングレービングの技法が特に優れていたのは、細密画を好んだネーデルランド地方やドイツであった。細密画技法について坂崎乙郎氏は『一般に細密画の特色は、対象の動きを停止せしめる目と腕の精密さと正確さとにある。あらゆる自然界に流動するものは、すべて対象から排除されなければならないし、少なくとも流動のミニマムな極度において対象を描写するのである。画面には、現実の自然とは次元を異にする静けさが支配し、対象は彫刻となって凝固する。⁽¹⁴⁾』と述べ、「つまり、細密画は根本においてあくまで細工物」なのであるといっている。

金銀細工師の工房から生まれたエングレービングの技法も、金銀細工という工芸的な細工物の技法であった。エングレービングの技法で刻まれた銅版画は、細密画の伝統を踏まえ、イタリア・ルネッサンス的な造形法によって有機的フォルムを獲得した。しかし、この銅版画は人

間や自然物などの有機的関係を、細工物としての許容範囲をこえないフォルムで表現したもののみが、充実した成果をあげたのであると考えられる。デューラーのエングレービングは、その意味でのドイツ・ゴシック的要素と、ルネッサンス的感覚によって成立したのである。

一方、エッチングの線は、ペン素描の場合とほとんど同様に自由に描くことができる。ペン素描によって描写できる形態把握、明暗、動勢は、そのままエッチング技法の線によってなされ得るものである。もちろんエッチング独自の工夫も必要であろう。しかし、それはあくまでペン素描的な形態把握の上に加えて、エッチング独自の効果を考え、補うということである。技法的制約はあっても手順的なものであって、結果の成巧を考えれば、大きな問題とは考えられないものである。したがってここには工芸的な意味合いは薄く、画家の求める現実に呼吸する写実的表現を容易に求めることができるのである。図6の拡大写真で見られるエッチングの線は、熱く激しい。レンブラントの内的情緒は、この熱く、そして激しさを内包した細い線の集合によって完成したのである。ドライポイントの線も、激しいエネルギーを含んでいる。ドライポイントの単純に見える線は、にじむ黒の美しさの中にこのエネルギーをひそかに包み、画面を緊張させている。デューラーのエングレービングが、鋭く厳しい線に永遠の生命を刻みこむことによって完成したのと相対するのである。

引用及び参考文献

- (1) フェディア・アンツェレフスキー、前川誠郎・勝國興訳：デューラー、岩波書店、P.20, 1982
 - (2) ミシェル・テラボン、川合昭三訳：ビュラン、美術出版社、P.51, 1976
 - (3) 坂崎乙郎：ドイツ・ルネッサンスの黎明、ドイツ・ルネッサンスの開花、世界美術全集32、角川書店、P.171—P.180, 1961
 - (4) 坂崎乙郎：前掲書、P.172
 - (5) 坂崎乙郎：前掲書、P.176
 - (6) K・G・ボーン、加藤しおり訳、嘉門安雄監修、Rembrandt、三麗社、1981
 - (7) 高橋裕子：レンブラントのエッチング、世界版画美術全集I、講談社、P.122, 1981
 - (8) ルードヴィッヒ・ミュンツ、八代修次訳：BEMBRANDT、美術出版社、P.24, 1967
 - (9) ルードヴィッヒ・ミュンツ、八代修次訳：前掲書、P.47
 - (10) 須田国太郎：バロックの絵画、イタリア、世界美術全集18、平凡社、P.40, 1937
 - (11) 板垣應穂：西洋美術史、出版社未詳、P.151, 1955
 - (12) 板垣應穂：前掲書、P.152
 - (13) 小野忠重：版画の歴史、東峰書房、P.237, 1954
 - (14) 坂崎乙郎：ベルギーの絵画、世界美術全集33、角川書店、P.180
- A・Hyatt Mayor: Prints & People, Princeton University Press, 1961
- ジャン・アデマール、坂木満、吉川逸治編：世界版画大系I・II・III・IV、筑摩書房、1973