

ヒエロニムス・コックと「四方の風」

—小風景版画シリーズの出版をめぐって—

蜷 川 順 子

1. はじめに

人間が周囲の自然環境に眼を向け、それらを何らかの形で描出する風景表現は、西洋美術においても古来より存在していた¹⁾。しかしながら、それが独立したひとつのジャンルとして成立するのはかなり遅く、異論はあるものの、16世紀のことだとみなすことができる²⁾。それまでに風景は、人間の行為の場として、宗教画や神話画、あるいは世俗の戦闘図や肖像画の背景として発達するのだが³⁾、人間が描かれない、あるいは描かれても主役の位置にないような、風景を主体とした画面の登場を、ここではそのジャンルとしての成立とみなしたい。そこにはどのような要因が考えられるのだろうか？　ここでは広範囲にわたる風景版画の流通を一つの要因として扱うが、まずは16世紀について短く概観しながら、その契機として考えられること4点を指摘しておきたい。

16世紀は、ヨーロッパにおいては中世から近世への大転換がなされた激動の時代であり、キリスト教支配によって抑えられていた古代の思想や文化に、それまで以上に関心が寄せられるようになった⁴⁾。人間や自然に関する価値観は、原則的に神の下で平等であるということから、差異を認識する個性重視へと変化した。表現面では、さまざまな点で視覚的差異を捉えようとする写実主義が主流となり、時代や場所に応じた価値付けがなされる際には、ギリシャ・ローマを頂点とする古典主義の規準が支配的になった。

宗教説話や寓話、神話画をはじめとした物語には、文学的には特定の場所や時間が設定されているが、それを造形的に表現するための視覚情報は十分では

なかった。巡礼者が数多く訪れたり、合戦の地として繰り返し語り継がれたりする場所については、絵心のある人の自発的なスケッチや、高位の人物の指示によって制作された素描が、その場所を特定するための特徴を伝え、それがランドマークとして蓄積されるのだが〔図1〕⁵⁾、それを広めるメディアには限界があったのである。

その一方で、写実主義の進展に伴い、特定できるように場所を表す必要に迫られた画家たちは、物語が生起する場所に地元の見慣れた風景を描いた。この

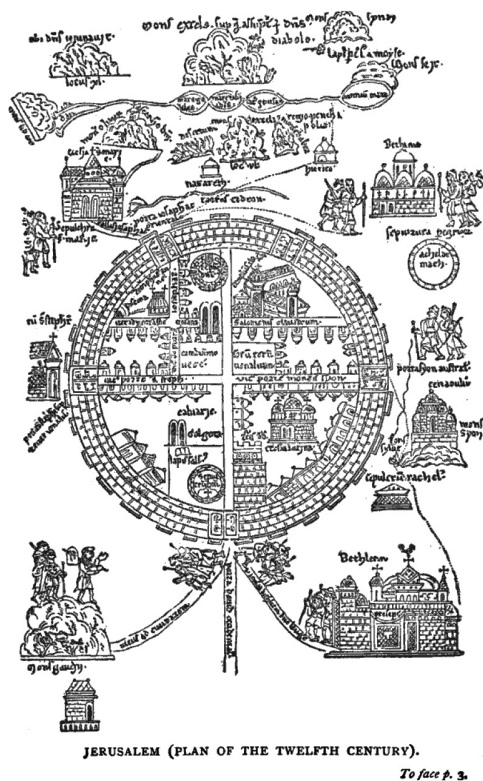


図1 エルサレムの地図, 12世紀

TO図を基に、巡礼者の目印になる建物の特徴が捉えられている。

ことは、写実主義がとくに発達したネーデルラントの画家たちに顕著で、聖書に登場する「荒れ野」を北方の緑なす野として描いた⁶⁾。これを、イエスの物語を自らの場所にひきつける、北方の神秘主義の表れとみなす立場もあるが、それだけではないだろう⁷⁾。小アジアの奇岩や岩塊の情報はある程度蓄積されていたが、画家たちが十分に利用できる形にはなっていなかった。

そうした中16世紀のアントウェルペンの画家たちは、奇岩や岩山の造形情報を駆使した「世界風景」⁸⁾を展開し人気を博す。この人気は、富を蓄えた都市住民の、居宅用絵画を購買する財力に支えられ、それが同時に絵画市場の発達を促したのである⁹⁾。物語を人物のイメージでたどることに慣れていた人々に対して、そこに組みあわされた見慣れない風景や、折しも開始された大航海時代の産物として流入する膨大な文字情報によっても¹⁰⁾、視覚イメージというメディアは活況を呈し、人々の好奇心を刺激しはじめていた。

視覚イメージはそもそも新しいメディアではない。すでに書物のページや教会や王侯貴族の館の壁面を飾っていたが、聖史劇や入市式のタブロー・ヴィヴァンで広く経験されたような¹¹⁾、細分化されていく物語のプロット¹²⁾は、まさにこれから迎えるバロック時代の表象の本質として、観る者が目に見えない描かれていない展開を想像によって補うことができるような、知的刺激を提供した。

さまざまな刺激によって高度な文化を享受しはじめた都市市民の購買意欲が、絵画市場の成立を促す一方で、絵画生産のペースを早めるような、風景制作と人物制作の作業分担が行われるようになった¹³⁾。ここに、風景がそれだけで主題となるための、第1の契機がある。

購買者の求めに対応する手段として、すでに15世紀には版画複製によるイメージの量産が始まっていた。木版画にはじまり、銅版画（エングレーヴィング）から腐食銅版画（エッチング）への進展は早く、その方向性はおそらく、絵画表現に匹敵するイメージの創出にあった。木版画は、「刷り」という面で活版印刷と同じシステムに載せることができたが、銅版画は複雑な印刷技術が

必要だった。しかしながら、それによって得られる絵画性ゆえに、次第に木版画や銅版画以外の金属版の需要を凌駕するようになる¹⁴⁾。以下では、強調する必要がある場合のみ、エングレーヴィングとエッチングを区別する。それ以外銅版画という用語は両技法やそれに準じるドライポイントも含む。

絵画に匹敵する細部情報を提供する銅版画は、ローマに行かなければ見ることが出来ない最先端の絵画ばかりでなく¹⁵⁾、現場でなければ味わえない風景の詳細を伝えることが出来た。ここに風景がそれだけで主題となる風景版画、とくに風景銅版画というジャンルが成立する第2の契機がある。

ところで風景銅版画を購入していたのは、最初は主に職業的画家であった¹⁶⁾。物語画の背景制作のモデルとして、实景に基づくさまざまな風景イメージのストックを工房に供える必要があったのである。しかしながら、風景銅版画の市場での取引がはじまると、それを目にしたことがなかった都市市民の間で新たな嗜好が生まれた。かつては宗教画の背景であった風景は主役となり、宗教モチーフがプロットとして添景となる [図2]¹⁷⁾。こうした逆転現象が、第3の契機である。

風景画の登場と展開については、人文主義の発達と無関係ではなく、とくにマクシミリアン1世 (Maximilian I, 1459-1519; 皇帝在位 1508-19) の宮廷では、古典主義の規準に反して、地元への愛が風景表現の発達に寄与したことが知られ¹⁸⁾、これを第4の契機とみなすことができる。

需要増大による作業分担、複製版の登場と絵画的質の追求、風景表現への嗜好の増大、人文主義からの刺激という4点が、ヒエロニムス・コック (Hieronymus Cock, 1517/18-70) の活動を考察する上で念頭に置くべき最低限の契機であるだろう。

本論ではこれらの点を踏まえて、16世紀から飛躍的に発展する風景版画の領域で、ヒエロニムス・コックが出版した小風景版画シリーズの果たした革新的な役割に着目し、ジャンル成立の意味を問い直す。そのためにまず、原画を制作した芸術家と、それを版画にする「彫り師」や「刷り師」などの版画制作者、

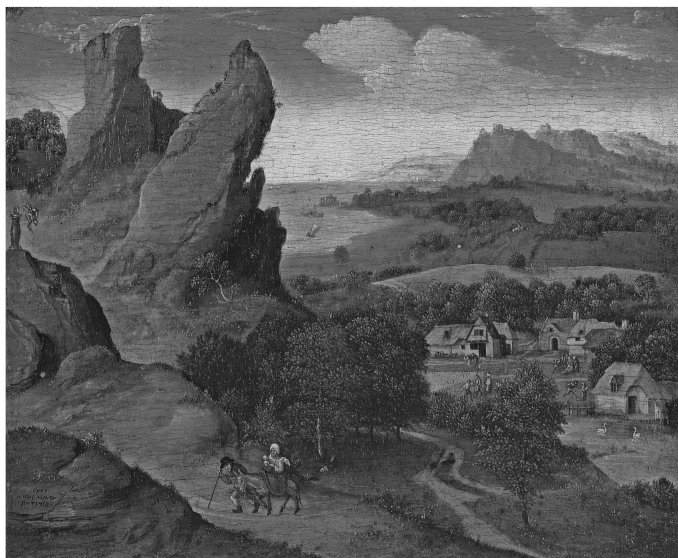


図2 ヨアヒム・パティニール《エジプト逃避》油、板、17×21 cm、
アントウェルペン王立美術館
宗教的テーマと空想的風景描写の重要度が逆転している。

および市場への供給や販売を行う出版者の関係の、16世紀における展開を概観する。次に「四方の風（Aux Quatres Vents）」という屋号の出版事業をはじめまでのコックの生涯をたどり、「四方の風」の性格を把握する。さらに、小風景版画シリーズの出版にいたる経緯をたどりながら、その革新性を指摘する。

2. 「四方の風」設立までの版画出版事情

2-1 ドイツの事例を中心に

グーテンベルク（Johannes Gutenberg, c. 1398-1468）による活版印刷技術の発明と実用化¹⁹⁾に先立って、ヨーロッパにおいて手描彩飾写本や木版画による

書籍文化が花開いていたことは良く知られている²⁰⁾。ここでは風景版画を問題とするので版画出版事業とするが、その業務内容と組織は書籍出版事業と共通し、そこから引き継がれていることも少なくない。版画出版にあたって、1) 原画制作(版画複製を意識していない作画もある。ここでは作画者を芸術家と呼ぶ)。2) 銅板または木板に原画イメージを彫版する(ここでは「彫り師」と呼ぶ)。3) 銅版画または木版画を紙などに印刷する(ここでは「刷り師」と呼ぶ)。4) 印刷物を単葉またはアルバムの形で、出版者が販売する、という手順を踏む(ここでは、規模に応じて「出版事業者」を用い、扱い品目に応じて「印刷書籍」を付けた)。これらの工程をひとりの芸術家が行うオリジナル版画芸術という領域もあるが、コックが展開したのは、この工程を複数の業者と共にすすめる版画出版事業である。原画の選択や芸術家への発注、「彫り師」や「刷り師」との協業調整、販売などのプロセスは、版画出版業者に委ねられる場合が多かった。

コックと同時代に活躍したアントウェルペンの書籍や地図などの出版事業者クリストフ・プランタン(Christophe Plantin, c. 1520-89)は、手がけた書籍の多くを自社に備えた印刷所で印刷し出版した。15世紀に書籍の生産が出版者や印刷書籍出版事業者の配下に組み入れられるようになって、版画制作の多くは個々の芸術家や刷り師の工房で行われた。そのような中から先駆的な版画出版事業者が現われたが、それらはインキュナブラ(揺籃印刷本)期の15世紀の終わりまでに二つのグループに大別される。第1のグループは、他の芸術家の版画を模刻したり、擦り切れて廃棄された印板を再利用したりする銅版画家たちである。第2のグループは、書籍のために挿図用木版画を制作するグループである²¹⁾。

第1のグループは、大がかりな印刷出版事業組織を形成しなかったが、後の再生銅版画制作に似た活動を行った。まったく創造ではなく先行するイメージを活用する中世の伝統を引き継いで、15世紀の銅版画家は他の版画や素描、あるいは絵画から借用したイメージを、自由に取捨選択した。これは近代的な意

味での模刻銅版画ではなく、部分的に借用して自分のものとして採用し広める方法である。

15世紀末に活躍したメッケネム（Israhel van Meckenem, c. 1450-1503）²²⁾ は、ショーンガウアー（Martin Schongauer, c. 1430-91）やデューラー（Albrecht Dürer, 1471-1528）など、他の芸術家の銅版画を模刻するだけでなく、廃棄された印板を入手して、彫りを深めるなど強化・再生し、自らのモノグラムを添えて再版した。彼自身による創作もあったが、個人の創作を追求するより、イメージの蒐集に興味を示した。これは芸術家というより、出版者的な関心である。同じことは、16世紀初頭の「彫り師」ホプファーにも当てはまり、その作品には多くの模刻が含まれる。彼は最初にエッチングを使い始めた人物として知られ、幅広い主題を扱った彼の作品はコレクター・アイテムとなったが、自ら出版することはなかった。

この時代の木版画業者は、銅版画業者より分担の組織化が進み、木片に線描する素描家や芸術家と、線刻する彫り師に分かれていた。木版画は文字の活版印刷と同じ工程に載せることができるため、素描家や芸術家と彫り師は、同じ版画出版業者に属することが多かった。

1470年にニュルンベルクで出版事業を創設したコーベルガー（Anton Koberger, c. 1440/45-1513）は、夥しい木版画挿図が含まれるシェーデル（Hartmann Schedel, 1440-1514）の『世界年代記（ニュルンベルク年代記）』（1493年）の出版で大成功を収めた。版画の原画を描いたヴォルゲムート（Michael Wolgemut, 1434-1519）とプライデンヴルフ（Wilhelm Pleydenwurff, 1460-94）という二人の芸術家、および二人のニュルンベルク市民の手で1809点の挿絵が制作された（重複使用を除くと版木は645点）。1486-89年の間にヴォルゲムート工房で見習いをしていたデューラーも関与していた可能性があるが、その詳細はあきらかではない。

シェーデルの年代記において、見開きに広がるニュルンベルクの地図を除いて、挿図はテキストに対して付随的であった²³⁾。しかし数年後に出版された



図3 アルブレヒト・デューラー《四人の騎士（黙示録連作シリーズ）》木版画，1497-98年，399×286 mm，銅版画室，クンストハレ，カールスルーエ全ページ大の版画である。

デューラー自身が制作したシリーズでは、テキストと挿図のバランスは逆転し、1498年の『黙示録』シリーズでは、見開きのページにテキストとイメージが向かい合わせて配置される画期的なページデザインが登場した〔図3〕。続く『聖母の生涯』と二点の『受難伝』シリーズでは、テキストに対するイメージの優位は決定的となった。『黙示録』では聖書の文言が、デューラーのイメージに合わせて配分された。

『黙示録』の第1版は、1498年にコーベルガーによって出版されたが、1500年以降デューラーは、書籍出版の複雑な工程を扱うことが出来る「彫り師」と「刷り師」がいる自前の出版事業を立ちあげた。こうした人員・設備を備えた、あるいはこれほどの技術的知識を備えた芸術家はほとんどいなかった²⁴⁾。ほぼ



図4 アルブレヒト・デューラー《大凱旋車のためのデザイン》木版画, 1518年,
アルベルティーナ, ウィーン
マクシミリアン1世の家族を乗せた凱旋車であるが, 他界したフェリペ美公
の姿もある。

同じ頃活躍したヴェネツィアのティツィアーノ（Tiziano Vecellio, c. 1490-1576）の出版事業も規模は大きかったが、「彫り」や「刷り」の管理に関してデューラーほどの意識はなかったとされる。

16世紀前半のもっとも野心的な木版画シリーズは、皇帝マクシミリアン1世が発注した一連の出版事業にみられる〔図4〕。デューラー、ブルクメーア、アルトドルファーなど多くの芸術家が関わったこれらのシリーズは、しかしながら、ただちに市場に出回ることにはなかった²⁵⁾。市場の原理とは異なる推進力は何より皇帝自身にあったが、皇帝の死後、この事業に関与した宮廷のグループはただちに解散する。しかしながら、その作品と共に、大規模版画事業の組織化に関するモデルケースを残した。

2-2 イタリアの事例を中心に

16世紀の第1三半期に版画出版事業が発展したのはイタリアであった。皇帝

マクシミリアン1世のために木版画制作が行われていた頃、ローマで最初のエングレーヴィングによる銅版画事業がラファエロの工房で始まっていた。1510年頃にローマでラファエロと知り合うことになるマルカントニオ・ライモンディは、それまでにボローニャでデューラーの複製80点余りを制作して銅版画制作の腕を磨いていた。ヴァザーリ (Giorgio Vasari, 1511-74) は、ラファエロと、そのアシスタント、イル・バヴィエーラ (本名: ヴァヴェリオ・デ・カロッチ *Baverio de' Carocci*, 生没年不詳) とマルカントニオの関係について、ラファエロの資金で、マルカントニオが「彫り」ヴァヴェリオが「刷り」をしたとしている。彼の会計簿からは、ラファエロがどの程度関与したかはあきらかではなく、さまざまに解釈されている²⁶⁾。マルカントニオの「彫り」は、ラファエロの画面の正規版といえるものであった。マルカントニオは、版画というメディアのためのラファエロ絵画の解釈者である。この「彫り師」は彩色素描や絵画に挑戦すべく、線描によって形態やキアロスクーロを解釈する技術を発展させた。

版刻板の所有権に関してはあまり知られていない。ラファエロが没し、1527年にローマ劫掠が起った頃、マルカントニオの弟子だったと思われるカラリオ (Jacopo Caraglio, c. 1500/05-65) は、イル・バヴィエーラの紹介でロッソ (Rosso Fiorentino, 1494/95-1540) やヴァーガ (Perino del Vaga, 1501-47) などから注文を受けて彫版した。ヴァザーリはマルカントニオがラファエロの原画の版刻板または版画を引き続きもっていたと述べている。バヴィエーラのことはほとんど知られていないが、正しく最初の版画出版者と言えるのかもしれない。

彼に次ぐ版画出版者は、ローマ劫掠の頃に書籍販売をし、版画も扱っていたサラマンカ (Antonio Salamanca, 1479-1562) である。彼の出版者としての活動は遅くとも1538年頃までには始まっていたと考えられる。1527年の劫掠で財産を処分してローマから逃れる「彫り師」やコレクターも少なくなく、おそらく1530年代のはじめに、市場に出回った版刻板を購入するチャンスが彼にはあった。サラマンカは、版刻板の所有者を意味する *Formis* と、印刷したこと

を意味する *Excudebat* を書き添えて、ラファエロのものを含めて入手した版
刻板を印刷した。すなわち、自身は彫版を行わない版画出版者だったのである。

当初サラマンカと競合していたブルゴーニュ出身の出版者ラフレリ（Antoine
du Pérac Lafréri, 1512-77）は、まもなく彼と協働することになる。1562年の
その死の後には、残された版刻板を彼の息子のフランチェスコと分けたが、ラフ
レリは版画の権利を有していた。彼のもっとも重要な出版物は、1570年に出版
された最初の印刷地図帖である。1575年には、ローマの200点の銅版画コレ
クションを一種の大鑑としてまとめた（*Speculum Romanae Magnificentiae*）。

2-3 ネーデルラントの事例を中心に

ネーデルラントでは版画出版事業の展開のスピードは遅く、芸術家と銅版彫
り師は分離する傾向にあった。北ネーデルラントのレイデンで活躍したルーカ
ス（Lucas van Leyden, 1494-1533）は、芸術家自らが銅版彫りを行う北方の
伝統を保持した。ルーカス自身はマルcantニオの彫版スタイルに影響を受け
たが、他の芸術家の模刻を作成することはなかった。絵画的質を表現すること
ができるエッチングというメディアの発達に伴い、芸術家たちは自身の作品を
版画にしようとした。ルーカスはわずかしき制作しなかったが、デューラーや
ホッサールト（Jan Gossaert, c. 1478-1532）などの影響下でイタリア・ルネサ
ンス的イメージを制作したヴェレールト（Dirck Vellert, c. 1480-1547）、クラッ
ベ（Frans Crabbe, c. 1480-1553）、ホーヘンベルフ（Nikolaus Hogenberg, c.
1500-c. 39）はもっぱらこのメディアを利用した。ホーヘンベルフは、皇帝カー
ル5世のボローニャ入市を描いた40点の銅版画や、マルグリット・ドートリッ
シュ（Marguerite d'Autriche, 1480-1530）の生涯を扱った銅版画シリーズを
制作した。こうした銅版画家以外に、逸名の「モノグラム AC の版画家」による
膨大な版画が残されている。

ここまで16世紀前半の銅版画家や版画出版事業者の展開を概観してきたの
は、ヒエロニムス・コックという稀代の版画出版事業者が登場した背景を探る

ことにあった。そのため以下ではさらにアントウェルペンの状況にしほること
にしたい。

上述のネーデルラントの銅版画家のうち、アントウェルペンに移り住んだ
ヴェレールトは、もっぱらステンドグラスのデザイナーとして活躍することにな
るので、版画印刷事業には関わらなかったように思われる。その一方で、ブ
ラバント出身だがアウクスブルクで活動し、マクシミリアン1世の木版画凱旋
行列にも携わった木版彫り師リーフリンク（Willem Liefdrinck, 1490-1542）は、
1526年にアントウェルペンに移り住んだ。1528年に同市の聖ルカ組合に「刷り
師」として入会し、1542年に没するまで、多くの木版彫り師や刷り師を育てた。
自身で原画を制作することはなく、他の芸術家のデザインを彫版し、印刷した。
息子のハンス（Hans Liefdrinck I, 1518?-73）は、木版画のみならず銅版画も制
作出版し、16世紀後半には、ヒエロニムス・コックやデ・ヨーデ（Gerard, or
Petrus, de Jode, c. 1511/5-91）に次ぐ、アントウェルペン第3の版画出版事業
者となった²⁷⁾。

リーフリンク一族が木版画から銅版画へと移行したのは、上述のような16世
紀の版画制作のトレンドを反映している。アントウェルペンでは1540年代にな
って初めて、他の画家の作品の制作を専門とする銅版彫り師やエッチング制
作者が現われた。とくにコルネリス・ボス（Cornelis Bos, c. 1506/10-55）は注
目に値する。

コルネリスは1540年にアントウェルペンの画家組合に「人物彫り師
fygwerensnider」として受け入れられた。そのときまですでに数点の銅版画を
制作していた。1537年にはヘームスケルク（Maerten van Heemskerck,
1498-1574）の複製銅版画を制作している。コルネリスはまた木版画制作者で
もあり、書籍や版画の販売業者でもあった。1544年に、宗教的理由でアント
ウェルペンを離れなければならなくなったとき、銅版板や木版板や膨大な数の
書籍や版画を含めた所有物を売却した。それ以来旅を続け、最終的に比較的孤
立したフローニンヘンの街に定着した。そのときまでに多くの芸術家の原画を

版画にしたが、一人の芸術家と長く付き合うことはなかった。

1540年代の初めから、版画制作者と販売者の間での協業例が散見されるようになる。1544年のコルネリスの財産処分は、良い機会を提供した。ウィレム・リーフリンクのかつての弟子であったパレイス（Silvester van Parys, ?-1567）は、そのとき木版板を購入しているが、そのときもっとも多くを購入したのは「医者のゼーゲル氏 Mr Zeger medecijn」である。コルネリスが解剖関係の版画を数多く所有していたことは知られているものの、医者が印刷素材を何のために購入したかは、知られていない。また、ゼーゲル氏が引き続き出版事業を起こしたかどうかは知られていない。

リエージュの芸術家ロンバル（Lambert Lombard, c. 1505-66）の伝記の中で、ランプソニウス（Dominicus Lampsonius, 1532-99）は、この画家がラファエロ工房と同じく自前の版画制作所を工房に常設していたことを示唆している。この例に倣って、アントウェルペンの彫り師たちが、他の芸術家の作品を原画として銅版画を制作し始めたという。ランプソニウスはさらに、ロンバルが自宅に一種の学校を開いて、若者に素描や彫り方を教え、彼らは彼やその他の芸術家の原画を彫版するようになったと述べている。この事業ではロンバルの持ちだしが多かったが、ランプソニウスはこれを彼の寛大さの例としてあげている²⁸⁾。

ロンバルの弟子の素描は良く知られているが、彼の工房発と特定できる銅版画を制作した人物は知られていない²⁹⁾。ロンバルの素描の多くは1550年以降にヒエロニムス・コックによって出版され、「四方の風」で発行されたもっとも早い時期の出版物に属する。ロンバルがイタリアから持ち帰った芸術原理を広めるために、自らの作品を銅版画にしてもらいたがっていたのは事実である。そのためにあらゆる機会を捉えようとした。ただし、アントウェルペンにおける版画出版事業発展の契機となるほどの力が彼にあったとは考えにくい。

1550年頃、アントウェルペンに何人かの版画出版者が現われていた。しかしながら、彼らのうち誰が最初だったかはわかっていない。ヒエロニムス・コッ

クの印刷所が創設された正確な日時もわかっていない。彼の主要な競合相手であるハンス・リーフリンクやデ・ヨーデが同じ頃事業所を開いていたことも事実である。

こうした中でネーデルラントにおける版画出版者としてコックが際立っているのは、それを推進するエネルギーにあふれていたことである。1550年代の半ばにコックの「四方の風」は、出版物の生産量、芸術家や彫り師の数、出版される印刷物の多様性や、内容の斬新さや質の面で、リーフリンクやデ・ヨーデを遙かに凌駕することになる。

ここまで、活版印刷術の登場以来飛躍的に発展した版画出版事業の展開を、ドイツ、イタリア、ネーデルラントを中心に概観した。ドイツでは大規模な出版事業が展開されたが、版画出版を牽引したのはデューラーという芸術家の主導によるものだった点に特徴があった。またマクシミリアン1世の宮廷の文化事業としての版画出版も前例がない規模のものであった。イタリアでは、ラファエロとライモンディの連繋をモデルとした、イタリア・ルネサンスの原理を広めるという使命が、後継の事業者たちに受け継がれたようだが、その一方で膨大なコレクション形成も行われた。ネーデルラントでの展開はさほど急速ではなかったが、イタリアに赴き、ルネサンス文化を享受したロマニストたちによって切り拓かれた地平にヒエロニムス・コックが登場したのである。本稿は、コックがたちあげた「四方の風」の出版物の中で、小風景画シリーズの革新性を指摘するにとどまるが、まずはそこにいたるまでのコックの生涯を概観し、「四方の風」の性格を考察したい。

3. ヒエロニムス・コックと「四方の風」

ヒエロニムス・コック [図5] は、アントウェルペンの親方画家であったヤン・ウェレンス・デ・コック (Jan Wellens de Cock. c. 1460/80-1521, or before 1527/28)³⁰⁾ とその妻クララ・ファン・ペーリングゲン (Clara van Beeringen) のもとに、1517年または18年に生まれた。父が早く没したために、長じては同

ヒエロニムス・コックと「四方の風」
—小風景版画シリーズの出版をめぐる—（蜷川）



図5 ヨハネス・ウィーリクス《ヒエロニムス・コックの肖像》銅版画、
1571年頃、204×112 mm、王立図書館、ブリュッセル

じく画家であった兄マッテイス（Matthijs Cock, 1505-48）の手ほどきで画家の修業を受け、1546年には親方画家の息子としてアントウェルペンの画家組合に登録された³¹⁾。

マッテイスについて、『北方画家列伝』（いわゆる『画家の書』）を著わしたファン・マンデル（Carel van Mander, 1548-1606）は、「傑出した風景画の巨匠」と述べ、「風景をイタリア風、あるいは古代風の様式を用いたよりよい描き方で制作するということを始めた最初の人物」と記している。弟のコックについては「風景において実に創意にあふれて」いたが、「芸術を断念し、その商いへと転身」と厳しい見方をした。そのマンデルが、執筆当時も愛されている作品として、小風景画連作をあげている³²⁾。二人の息子が風景画家であるため、父のヤンもそうではなかったかという推測がなされているが、確実に彼に

帰せられる作品は一点も知られていない。試みに彼に帰せられるのは、北方マニエリスム的な画面で、ヒエロニムス・ボスの着想を採り入れたものが多い。

ヒエロニムス・コックにみられるロマネスト的な特徴³³⁾から、確実な証拠はないがイタリア旅行に行った可能性も高く、おそらく画家組合に入会した直後から³⁴⁾、1548年頃に屋号「四方の風」の出版事業を立ちあげる間に実施したのではないかと考えられている〔図6〕。その際、風景画家だった兄も同行し、風景画の手ほどきをしたという説もある。しかしながら「親方画家の息子として」入会が認められる描き方には、本人の業績が規準に達していないというニュアンスも感じられる。30歳に達しない時点での入会でもあり、48年には兄マッテイスが没しているの、兄の重篤な病が発覚し、工房を継がせるために

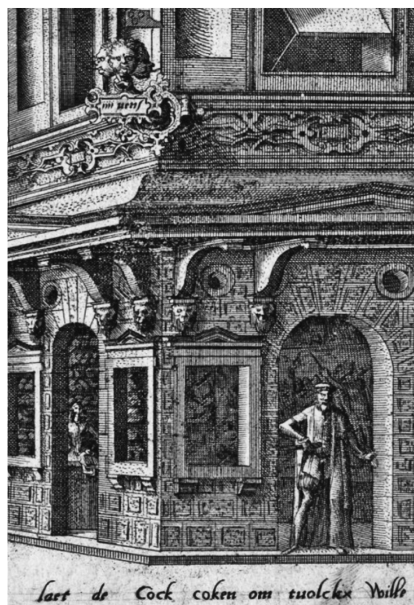


図6 ヨハネスおよびルーカス・ドゥーテクム彫板（原画「ハンス・フレーデマン・デ・フリース」）《「四方の風」社屋がある通りの想像上の眺め（部分）》
コック夫妻の姿が、それぞれの戸口にみえる。

弟の入会を急がせたことも考えられるだろう。その場合は兄のイタリア同行は考えにくい。また、入会と同年にフォルケン・ディーリクス (Volcxken Diericx) [図7] と結婚している。

マンデルの記述に必ずしも信憑性はないが、版画出版事業があたって裕福になったことは事実である³⁵⁾。逆に言えば、そうしなければ相続した工房の維持は難しかったのかもしれない。また、出版事業の早い段階でロンバルの原画を銅版画にしていることから、彼を通してランプソニウスやヴァザーリ経由のさまざまな情報を入手していたと思われる。また、アントウェルペンの修辞家協会に参加していたことから、人文主義者との繋がりが考えられるであろう³⁶⁾。

イタリア行を推測させることとして、コックの素描やエッチングに数多くのローマの廃墟があること [図8]³⁷⁾、マントヴァ出身のイタリア人彫り師ギー



図7 ヨハネス・ウィーリクス《フォルケン・ディーリクスの肖像》銅版画，
1579年，200×123 mm，フリッツ・ルツ・コレクション，パリ

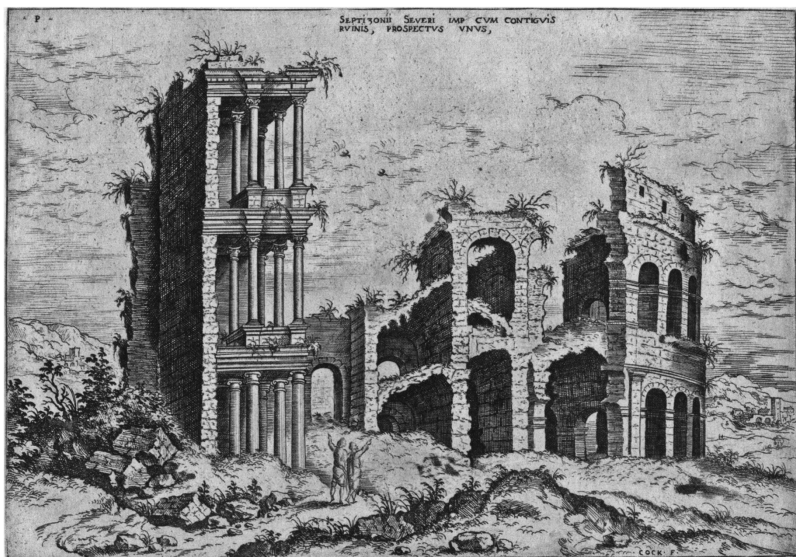


図8 ヒエロニムス・コック《セプティゾディウムとコロッセウムの廃墟》腐食銅版画、1546年以降、225×320 mm、ベルギー王立図書館、ブリュッセル
1546年からのイタリア旅行でのスケッチに基づくと考えられている。

シ（Giorgio Ghisi, 1520-82）が1549/50年にアントウェルペンを訪れ、コックのために5点の銅版画を制作したのは、事前にローマで知己を得ていたためではないかと考えられることなどがあげられる。しかしながら、いずれも確証といえるほど強固なものではない。

「四方の風」を開いた当初、ヒエロニムスが手がけたのは、同時代のイタリアの印刷業者と競合するような、古典的主題の大型の銅版画であった。これはアントウェルペンを中心に発達した裕福な市民層の文化的上昇志向に見合うものであった。しかしながら数年以内に彼は、この時代にもっとも野心的なシリーズである小風景版画シリーズに着手する。これは、それまで誰も手がけたことがないという意味できわめて野心的で、失敗した際の損失を考えるなら、危険な賭けであった³⁸⁾。

4. 小風景版画シリーズ

小風景版画は、1559年に18点、1561年に26点が出版された。原画となる小風景画群に描かれていたのは、アントウェルペン近郊の民家や農家である。それまでも、こうした身近な光景をスケッチブックなどに素描として記録し、より大型の絵画の背景に組み込んだ画家はいたが、一連の印刷物として出版された最初の例である。

世界風景と呼ばれたパノラマ的で寓意的な風景画が芸術市場を席卷していた頃、全く異なるコンセプトの風景表現およびその版画が登場したことになり、これらを背景に取り込もうとする芸術家だけではなく、蒐集家や鑑定家の新たな関心の対象となった。何の変哲もない光景は、よりはっきりとした物語性や英雄的行為を描く作品に慣れていた購買層の期待に反するものとなったが、従来単なる場面設定に過ぎなかった背景画面を、批評眼にさらし、それ自体の美や価値の探求に曝すことになった。すなわち、小風景画群は、その一般性において特殊なものだったのである。

ここでは、マッティスがもたらそうとしたイタリア的な風景〔図9〕と小風景版画の1枚〔図10〕を比較してみよう。どちらも身近なものに見えるが、マッティスの空間は、後のオランダのホッバマに見られるように立木を用いた遠近法でイタリア・ルネサンス的に構築された深い奥行を描き、小風景版画の方には、すべてではないが、アルパースが指摘したような現実をそのまま切り取った描写的な風景が広がっている³⁹⁾。

この風景版画の原画作者が誰なのかについては、1908年にピーテル・ブリューゲルに帰属されて以来議論が絶えなかったが、現在では「小風景画の画家」という逸名の画家に帰属されている。この画家は1540年代から60年代にかけてアントウェルペン近郊で活躍した数多くの芸術家の中にいると思われる。現在、関連する20点くらいの素描が残されていて、その半数は印刷版画に用いられたことが知られているが、いずれにも署名や年記は残されていない。オヌ



図9 マッテイス・コック(?)《村の景色》素描, 青緑紙, ペン, 黒インク, 灰水彩, 白と青のグアッシュ跡, 185×236 mm, フリッツ・ルツ・コレクション, パリ
木立の配列に遠近法への意識が感じられる。

フは少なくとも2人の芸術家が関わっているとみなしている。

「四方の風」での版画化に際しては, 2人の彫り師が携わっていた。素描における微妙なニュアンスと版画におけるキアロスクーロを描き出す線について稿を改めたい。

5. 結びに代えて

本稿では, ヒエロニムス・コックが「四方の風」という版画出版事業を立ち上げるまでの諸条件を列挙しながら, コックがこの事業に乗りだす契機を探った。コックが出版した中で, もっとも革新的な小風景画シリーズの意義は, ロマニストたちが移入した構築的空間表象に対して, フランドルの伝統にある描写的表象の復権にあった。その意味については稿を改めたい。

ヒエロニムス・コックと「四方の風」
—小風景版画シリーズの出版をめぐって—（蜷川）



図10 ヨハネスおよびルーカス・ドゥーテクム彫板（原画「小風景画の画家」）
《村の風景》腐食銅版画，1559-61年，203-320 mm，ベルギー王立図書館，ブリュッセル
奥行きへの配慮が希薄である。

注

※本稿の外国人名原語および生歿年は，本文，注を合わせた初出に記載した。

- 1) 越宏一『風景画の出現（ヨーロッパ美術史講義）』（岩波書店，2004），3-23.
- 2) 17世紀末にフランス王立アカデミーによって成文化された絵画ジャンルでは17世紀に成立したとされるが，この制度化への反論を含めたこのジャンルに関する包括的な議論については以下をみよ。Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006), Chap. 1, Kindle; Ernst H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (London: Phaidon, 1971), 107-21.
- 3) 越『風景画』19-133.
- 4) 12世紀ルネサンスから徐々に始まる古代の文献への関心と風景表象の問題については，拙著「野生の風景表象—近世初期のドイツを中心に」野間晴男編著『風景表象の比較史』〔東西学術研究所研究叢書第17号〕（関西大学東西学術研究所，2023），5-8.
- 5) エルサレムの聖墳墓教会などは，一種のランドマークとして巡礼者による叙述や地図を

通して描き伝えられてきた。Library of the Palestine Pilgrims' Text Society (LPPTS) に収録されている数多くの記事や, *Description of Jerusalem and the Holy Land by Fetellus (Circa 1130 A.D.)*, trans. and annotated by Rev. James Rose Macpherson, B.D., LPPTS, vol. 5 (London: Committee of the Palestine Exploration Fund. 1897), to face p. 3 に掲載されている12世紀のエルサレムの地図には, こうしたランドマークが描写されている。この素描は, 羊皮紙上の彩色地図としても制作された。拙著「巡礼図」島本浣, 岸文和編『絵画のメディア学—アトリエからのメッセージ』(昭和堂, 1998), 16-21および口絵(カラー)をみよ。

- 6) たとえば, ヘールトヘン・トット・シント・ヤンス (Geertgen tot Sint Jans, 1460/65-90) が描いた『荒野の洗礼者ヨハネ』(1490-95, 絵画館, ベルリン)において, 荒野という言葉にはそぐわない穏やかな原野の植生は北方のものである。他方, この作品と比較されることの多いヒエロニムス・ボス (Hieronymus Bosch, c. 1450-1516) の同主題作品での荒野「性」は奇妙な植生で表象される。拙著「ヒエロニムス・ボスの二人のヨハネ」『關西大學文學論集』72, 1-2 (2022): 171-76.
- 7) 「神は細部に宿る」という独特の思想表明については, Larry Silver, "God in the Details: Bosch and Judgement(s)," *Art Bulletin* 83 (2001): 625-50. 北方の質実で素朴な様式との関連は, 以下で暗に示される。アーウィン・パノフスキー『初期ネーデルラント絵画—その起源と性格—』勝國興, 蜷川順子訳 (中央公論美術出版, 2001年), 75-90. デヴォティオ・モデルナ (新しき信仰運動) との実証的な関連の乏しさについては, 木川弘美「デヴォティオ・モデルナ」蜷川順子責任編集『初期ネーデルラント美術にみる〈個と宇宙〉I』(ありな書房, 2011), 127-28.
- 8) Silver, *Peasant Scenes*, Chap. 1; Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting* (New Jersey: Princeton University Press, 1989). 「世界風景」的な絵画制作を始めたパティニール (Joachim Patenier, c. 1480-1524) については, 2007年プラド美術館で開催された展覧会に合せて出版された, Alejandro Vergara, *Patinir. Essays and Critical Catalogue* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007) をみよ。
- 9) 1460年から1560年の間, アントウェルペンの聖母聖堂界限には, 当時ヨーロッパ最大の絵画市場があった。Dan Ewing, "Marketing Art in Antwerp. 1460-1560: Our Lady's Pand," *Art Bulletin* 72 (1990): 558-84.
- 10) 地方地誌や風景については, 拙著「ヨーロッパ人が描いたアジア」森部豊, 橋寺知子編著『アジアにおける文化システムの展開と交流』(関西大学出版部, 2012) 209-29 をみよ。15世紀初頭に, マクシミリアン1世の宮廷にはインドやアフリカに関する情報もたらされていたが, なかでもハンス・ブルクメーア (Hans Burgkmair, 1473-1531) による『アフリカやインドの人々』シリーズ (1508) は, 近代民族学の基礎を築いた。

ヒエロニムス・コックと「四方の風」
—小風景版画シリーズの出版をめぐって— (蜷川)

- Stephanie Leitch, "Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print," *Art Bulletin* 91 (2009): 134-59.
- 11) 入市式やタブロー・ヴィヴアンについては京谷啓徳『凱旋門と活人画の風俗史—儂スベクタクルの力』(講談社, 2017), 第1-4章 Kindle. 京谷はタブロー・ヴィヴァンの登場は18世紀だとし, 15世紀のフィリップ善良公のブリュッヘ入市式などに関して言及される語は, 時代錯誤的な誤用だとする。この種の大がかりな催しに, 計画案であれ, 記録であれ, 版画メディアは欠かすことができない。本稿で扱うヒエロニムス・コックは, 1549年に行われたカール5世 (Karl V, 1500-58; 皇帝在位 1519-56) とフィリップ王子 (後の Felipe II, 1527-98; スペイン王在位 1556-98) のアントウェルペン入市に際して市の装飾に携わったため, 同年出版活動を行っていない。Timothy A. Riggs, *Hieronymus Cock, printmaker and publisher*. Originally presented as the author's thesis, Yale, 1971 (NY: Garland Pub., 1977), 28. 印刷物としてはメディチ家の結婚式に関するマテウス・グロイター (Matthäus Greuter, 1564/66-1638) の活動をみよ。The *Greuter family* pt. 1, compiled by Jörg Diefenbacher and edited by Eckhard Leuschner, The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700 (Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, 2016).
 - 12) James H. Marrow, *Passion iconography in northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance: a study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative* (Kortrijk: Van Ghemmert, 1979) で扱われている受難伝では, 場面数がこれまで以上に増大している。
 - 13) もっとも良く知られているのは, パティニールが描いた風景にマセイイス (Quentin Massys, 1465/66-1530) が人物を描いた《聖アントニウスの誘惑》(c. 1515, Maseo del Prado, Madrid) であろう。
 - 14) 最初にエッチング技法を用いたのは, ダニエル・ホップファー (Daniel Hopfer, c. 1470-1536) だとみなされる。武具の装飾に用いていた技法を版画に応用するようになった。彼はまた, 鉄板に彫ることもあった。
 - 15) ラファエロ (Raffaello Sanzio, 1483-1520) の画面は, マルカントニオ・ライモンディ (Marcantonio Raimondi, c. 1475/80-1528 or c. 1534) の銅版画によって広められた。Riggs, *Hieronymus*, 13.
 - 16) ドナウ派のアルトドルファー (Albrecht Altdorfer, c. 1480-1538) やフーバー (Wolf Huber, c. 1490-1553) の風景版画の顧客に関するウッドの見解は, Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (London: Reaktion Books, 1993), 234-82.
 - 17) この現象が最初に現われたのはアールツセン (Pieter Aertsen, 1508-75) の《「エジプト逃避行」がある肉屋の店先》(1551年, グスタヴィアヌム博物館, ウブサラ) であり, 風景画においてはパティニールにみられる。Silver, *Peasant Scenes*, Chap. 5.

- 18) 拙著「野生の風景表象」5-14.
- 19) 発明前後の事情にはさまざまな情報があり、良く知られていない。グーテンベルク聖書と呼ばれる「四十二行聖書」は1455年に完成した。オランダのコスター (Laurens Coster, c. 1370-c. 1440) が先に発明したという説も根強い。国立国会図書館 コラム 謎の人グーテンベルク | インキュナブラ (ndl.go.jp) 2023年9月10日確認
- 20) 2017年11月16日(木)に関西大学文学部で開催したハンノ・ウェイスマン氏 (IRHT-CNRS, フランス) の講演「欧州書物文化における写本から印刷本への移行」によると、グーテンベルクに先立って、版本による木版刷書籍は制作されていた。インキュナブラと呼ばれる15世紀の揺籃期印刷本の出版数は1200万冊以上だが、手描写本も500万冊にのぼった。
- 21) 本節での分類や情報は、Riggs, *Hieronymus*, 6-21 からの抜粋を基に加筆した。
- 22) Jan van der Stock, *Early Prints. The Print Collection of the Royal Library of Belgium* (Turnhout: Brepols, 2002), 13-15 の Group 2 にあたる。ここでは、ファン・デル・ストックがもっとも包括的とみなす Max Lehr, *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen, und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhunderts*, 9 vols. (Vienna, 1908-34) に加筆修正を施した分類がなされている。
- 23) 拙著「野生の風景表象」11-14.
- 24) デューラーの自作版画に対する厳格な姿勢については、拙著「芸術と技術のはざままで—デューラーによる史上初の著作権告訴事件をめぐる—」京都大学文学部美学美術史学研究室編『芸術と理論の歴史』(思文閣出版, 1990), 148-57.
- 25) 拙著「神聖ローマ皇帝マクシミリアン一世の凱旋行列図にみる風景描写」『関西大学東西学術研究所創立七十周年記念論文集』(関西大学東西学術研究所, 2022), 299-334. ここではアルトドルファーによるミニアチュール版を扱っているが、木版画版や大規模な木版画《凱旋門》などに関する文献情報も掲載した。
- 26) Corinna Höper, "Die Erfindung der Bilderflut Raffael und seine Kupferstecherwerkstatt," *Technische Reproduzierbarkeit. Zur Kulturosoziologie massenmedialer Vervielfältigung*, eds. by Lutz Hieber and Dominik Schrage (Bielefeld, 2007), 57-88, accessed September 15, 2023. Technische Reproduzierbarkeit – Zur Kulturosoziologie massenmedialer Vervielfältigung (ssoar.info)
- 27) Jan van der Stock, *Printing images in Antwerp: the introduction of printmaking in a city : fifteenth century to 1585* (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1998), Chap. 4.
- 28) ランプソニウスは、歴代のリエージュ司教の秘書を務めた人文主義者にして詩人であり、国内外の人文主義者や芸術家と繋がりがあった。ヴァザーリは、ロンバルドについての情報をランプソニウスから得ている。Till-Holger Borchert, "The discovery of the art of painting of Bruges," in *Bruges and the Renaissance* (1998), exhibition catalogue.

ヒエロニムス・コックと「四方の風」
—小風景版画シリーズの出版をめぐって— (蜷川)

- 29) コルネリウス・ボスが、ロンバルの《十字架降下》の複製銅版画を、早くも1545年に制作しているため、両者の繋がりには早くからあったと考えられる。
- 30) 1506年と1516年には弟子を受け入れた記録があり、1520年には組合長を務めた。その作品は知られていない。彼に帰属される木版画が残されているが、銅版画や出版事業に関わった記録はなく、1528年に没している。Riggs, *Hieronymus*, 27.
- 31) Jan van der Stock, “Hieronymus Cock and Volcxken Dierick. Print Publishers in Antwerp,” in *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, eds. by Joris van Grieken, Ger Luijten and Jan van der Stock (Leuven: Illuminare, 2013), 14-21, exhibition catalogue.
- 32) 尾崎彰宏, 幸福輝, 廣川晩生, 深谷訓子 編訳『カーレル・ファン・マンデル「北方画家列伝」注解』(中央公論美術出版, 2014) 142-43.
- 33) ロマニストについては, 幸福輝『ピーテル・ブリューゲル: ロマニズムとの共生』(ありな書房, 2006)を参照。
- 34) 16世紀フランドルの芸術家は, フランス・フロリス (Frans Floris de Vriendt, 1519/20-70) やピーター・ブリューゲル (父) のように, ギルドへの入会後にイタリアへ行く習慣があった。
- 35) マンデルも指摘するように複数の家を取得したが, これは事業の拡張に伴うものだったようである。Iain Buchanan, “‘The Four Winds’: the house of the Antwerp print publisher Hieronymus Cock,” *The Burlington Magazine* 158 (2016): 87-93.
- 36) マンデルは後にコックを「修辞家」としており, 彼の墓碑には, コルネリス・フロリス (Cornelis Floris de Vriendt, c. 1514-75) が修辞的文飾を駆使したデザインを残していることから, 同時代の修辞文化にかなり深くコミットしていたことがわかる。コックは, アントウェルペンの修辞家協会デ・ヴィオリーレン (De Violieren) の一員で, 1561年の修辞家協会の競技大会であるランデュエールにも参加している。Van der Stock, “Hieronymus.” 修辞学自体は, 中世の七学芸に含まれる伝統をもつが, この時代の修辞学協会は古典古代の学芸を復活させる人文主義の受け皿としての役割を担い, とくに自然に対する新しい感性を養ったことで知られている。コックがブリューゲルをアルプス越えに挑戦させたのも, 風景表現の分野での需用を見越してのことだったと思われる。
- 37) ローマの廃墟シリーズについては, クリストフ・ブランタンとグランヴェル枢機卿の関与がある。Van der Stock, “Hieronymus,” 17.
- 38) Alexandra Onuf, *The Small Landscape Prints in Early Modern Netherlands* (Oxon: Routledge, 2018), Chap. 1, kindle.
- 39) スヴェトラナ・アルパース『描写の芸術——一七世紀のオランダ絵画』(ありな書房, 1993年): 133-201 (第3章)。