

希少性、秘密性、新奇性をめざす絵画

—北方マニエリスム美術における絵画形態多様化の諸相—⁽¹⁾

平川佳世

はじめに—研究の目的

一六世紀後半から一七世紀にかけての、いわゆるマニエリスムの時代の絵画を通覧すると、技巧を凝らした人体表現や難解な寓意、巧みに描写された細部、時を経てもなお失われない油彩の輝きに、心を奪われることだろう。と同時に、美しい縞模様をもつアラバスターの石の表面を、絵具で覆わずにそのまま絵画表現の背景に転用した作品や、金属板に超絶的な細密技法で描かれた油彩画、光に照らせば透けてみえるかと思われるほど薄い布地に繊細な筆致で描かれた水彩画など、現在の私たちがタブロー画、すなわち、額縁画とみなす範疇からは逸脱した、多種多様な様相を示す絵画が散在することに、気づかされる。

一五世紀初頭の油絵具の開発、一六世紀前半のカンヴァス、すなわち、画布の普及を受けて、一六世紀中ごろのヨーロッパでは、「板やカンヴァスに描かれた油彩画」という、現在の私たちが共通認識とするところの、近世ヨーロッパのタブロー画の定式が、整いつつあった。しかし、一六世紀第四四半期には、こうした定式の確立を拒むかのように、石の板や金属板、絹など、これまで絵画の支持体あるいは基底材としてはあまり用いられてこなかった素材に、時には意図的な塗り残しによって素材そのものを露出させつつ、油彩や水彩絵具を施した作品が、

異彩を放つようになる。この種の、板やカンヴァスに比べて高価で珍しい素材に描かれた絵画をめぐる⁽²⁾は、一九八八年には銅板油彩画に関する大規模な展覧会が企画されて、アメリカとオランダの美術館を巡回したほか、石板油彩画についても、二〇〇七年、チエコの美術史家ハナ・サイフェルトヴァが著作を刊行するなど、近年、注目を集めている。

そもそも、筆者はこれまで、一五世紀および一六世紀の北方ヨーロッパ美術について、特にイタリア美術との交流の観点から、研究を行ってきた。その過程で、銅板油彩画という絵画形態に着目し、一五三〇年代のイタリアで生まれた銅板油彩画が、一五七〇年代以降、イタリア在住の北方画家たちによって、彼らが得意とする細密描写を十全に実現する絵画様態として戦略的に描かれるようになった、との知見を得た。⁽⁴⁾これに加えて、実は、銅板油彩画が流行するのと時を同じくして、石板油彩画や絹本水彩画なども、イタリア滞在経験のある外国人画家たちの間で盛んに描かれるようになったこと、また、こうした珍しい支持体の絵画が工芸品として定着する一七世紀後半以降とは異なり、この時期には、時代を牽引する実力ある画家たちが、この種の風変わりな絵画を意欲的に手がけている、との見解を得たのである。以上の経緯から、銅板油彩画に関する研究成果とそれを通じて得られた予見をさらに発展させて、石板油彩画や絹本水彩画など他の特殊絵画を調査して、「絵画形態の多様化」という一連の芸術現象として包括的な研究を行うことにより、マニエリスム美術の理解に、今までにない新しい視座が得られるのではないかと考え、本格的な研究に着手した。

研究を行うにあたっての、筆者の関心は、まず、各々の特殊絵画がどのような経緯で制作されるようになったのか、そして、とりわけ北方ヨーロッパの画家たちの間でどのような経路で広まっていったのか、その発生と流行のメカニズムを解明することにあつた。続いて、支持体の特質に見合った絵画主題の選択を画家たちが意図的に行っていたのか、特殊な支持体が絵画作品に何らかの付加価値や象徴性を与えていたのであるのか、さらには、各々の

特殊絵画には特有の展示または鑑賞形態が用意されたのであろうか——こうした関心のもと、該当作品群のデータ・ベース化と中核をなす芸術作品の詳細な事例研究を目下、続行している。本稿は現在までの調査研究を取りまとめた経過報告である。

一 一五世紀以前の先駆的事例

本稿が主に論じる、金属板や石の板を支持体とする特殊な油彩画は、次章で詳述するように、一五三〇年代のイタリアで初めて描かれた。しかし、それに類似した実践は、一五世紀以前にも、ごく僅かではあるが、確認される。

例えば、銅板を含む金属板一般に、油を媒剤にして顔料を定着させる絵画技法は、ヨーロッパにおいては、古くから知られていたようである。すでに、一一世紀、テオフィルスは『さまざまな技術についての提要』において、木の板の上に入念に磨いた錫箔を貼り、その上から亜麻仁油で溶いた顔料を塗る「透明な絵」あるいは「光沢画」の制作方法を記している。⁽⁵⁾一方、一四世紀には、チェンニーノ・チェンニーニが『絵画術の書』のなかで、「ドイツ人たちがよく用いる油で壁あるいは板に描くこと」について一通り述べた後、「はじめに膠を塗っておきさえすれば」、鉄や石やガラスにこの技法を適用できると主張している。⁽⁶⁾フレスコまたはテンペラ技法が一般的であった中世において、すでに、油で溶いた顔料を金属板、あるいは石板にのせる絵画技法が細々とではあるが存在したことを、この二つの史料は示しているのである。

これまでのところ、筆者は、テオフィルスやチェンニーニが伝える技法と完全に一致する方法で制作された現存作例を、確認することはできてはいない。しかし、例えば、ケルンの聖ウルズラ教会の中央祭壇を飾っていた祭壇前飾りでは、鍍金された銅の板に、線刻 (incising, gravieren) や点刻 (punching, punzieren) といった、金銀細工

で通常用いられる装飾法と並んで、聖人たちの頭部と手が、絵具による彩色で表現されている(図1)⁽⁷⁾。これは、中世における一種の銅板絵画といえるだろう。

もともと、金属板に絵画的な装飾を施す技術としては、金属にガラス釉を焼き付けるエマール細工、あるいは、エナメル細工が、中世ヨーロッパではむしろ一般的であった。金属板を彫くぼめてエナメルをつめて焼き付けるエマール・シャンルベ (l'émail champlevé)、図様の輪郭にそって銅線を固定し、その間にエナメルをつめて焼くエマール・クロワゾネ (l'émail cloisonné) といった技法によって、色鮮やかで、かつ、耐久性にもすぐれた絵画的装飾が各種の貴金属製品に施されたのである。こうした伝統的な技法に加えて、エナメル細工の中心地であったフランスのリモージュでは、無色透明なエナメルで金属板を包んで焼き、その上から色のついたエナメルの粉を筆で塗ってさらに焼成するエマール・パン (l'émail peint, painted enamel) と呼ばれる技法が、一五世紀には開発された。フランスの画家ジャン・フーケはこの技術革新にいち早く着目し、エマール・パンの技法を用いて、独創的なメダル型の自画像を制作している(図2)。

一方、一五世紀以前の石板絵画として、目下、確認されているのは、ローマのサンタ・マリア・イン・ヴィア教会にある《泉の聖母》と呼ばれる聖母子像の断片のみである(図3)。この作品は、約三二×二五cmのスレートという石の上にテンペラ技法で描かれており、様式から、一四世紀後半のローマの画家によると推測される。泉の中から浮かび上がったという伝承を持つこの聖母像は、泉の上に立てられた礼拝堂に安置されて、以後、奇跡の絵として、今日に至るまで篤く信仰されている⁽⁸⁾。

こうした一五世紀以前に散見される先行作例のなかで、筆者が特に注目するのが、ドイツの画家デューラーが一四九〇年代後半に制作した一枚の小型絵画である(図4)⁽⁹⁾。この作品は、金属板や石板ではなく、通常の木の板に

描かれているが、それでは、いったいこの絵のどういった点が、来るべき一六世紀における特殊絵画の流行を先取りしているのだろうか。

本作品では、縦三〇・一cm、横一八・八cmの小型の椗の木の板に、油彩とテンペラの混合技法で、荊の冠や鞭といった受難具を携え、磔刑の傷も露わに、頬杖をつけて腫れ窪んだ眼で私たちを見つめるイエス・キリストの姿が描かれている。ここに表されているのは、いわゆる「悲しみの人」と呼ばれる凶像に基づくイエスであり、鑑賞者に私的空間での宗教的な瞑想を促すべく、中世末期に生み出されて流行した「祈念画」と呼ばれる特殊な画像の一種である。⁽¹⁰⁾

デューラーの《悲しみの人》では、その背景は一面、豪華な金箔で覆われている。こうした金箔貼りの背景処理は、中世ヨーロッパの宗教画においては典型的なものであった。滑らかに磨きあげられ、線刻や点刻、型貼りなどの技法で豊かに装飾された金箔の背景、すなわち、金地は、絵画の、木の板という質素な素材を隠蔽し、そこに描かれた聖なる存在を豪華に荘厳する手段として、中世においては、非常に好まれたのである。⁽¹¹⁾ デューラー作品で、豪華な金地に繊細な点刻技法で、キリストの受難と苦しみを暗示する、鳥たちに攻撃される鼻、そしてアザミの花が表されているが、これは、かつて、父親の工房で金細工師として修業を積んでいたデューラー本人の手によるものと推測される。⁽¹²⁾ 一方、キリストの周りを取り囲む白色から青色に変わるオーラ状の色面は、幻視として現れた聖なる存在を示すのに、当時、一般的に用いられていた「円環雲 (Wolkenkranz)」と呼ばれる絵画的記号を、若干抽象化して描いたものである。この幻視の雲と金地の背景の間にある赤茶色の色面に、注目したい。

これは、恐らく、金属の錆を意図したものだ、筆者は考える。金属板がある種の条件のもと、液体や湿気、空気に晒されると、化学反応を起こして、時の経過とともに性質が変化して錆が発生し、やがて破壊されていく。この錆という現象は、実は、古い金銀細工製品に、たびたび観察される。ヨーロッパの金銀細工は、すべて金や銀で

できているわけではない。大抵の場合、その本体は、銅か、銅で覆われた木材であり、それが、鍍金されて、様々な技法で装飾されるのである。こうして作品は金の輝きと耐久性を手に入れるわけであるが、時として鍍金やエナメルがはがれ、銅板でできた本体が空気に晒されて錆びついてしまうことがある。つまり、デューラーは、キリストを取り囲む幻視の青い雲と、絵画に黄金の荘嚴を与える金地の間に「金属の錆」の描写を差し挟むことによって、自らの板絵を、鍍金の保護膜を失い、錆びかかっている銅板に見立てているのである。

こうした極めて独創的なデューラーの発想を生み出したのは、逆説的ではあるが、画家をとりまく保守的なドイツの環境であった。同時代のイタリアやネーデルラントでは、より写実的な絵画表現が志向され、それとともに「悲しみの人」の主題も、戸外の風景や肖像画風の単色の背景など、より現実的な設定の中で描かれるようになる。一方、ドイツでは、かなり後の時代に至るまで宗教画には伝統的な金地の処理が好まれた。国外の最新の芸術動向に敏感であったデューラーは、自らが制作する各種の宗教画において、もはや伝統的な金地を放棄したが、そのデューラーにあつてさえ、「悲しみの人」という極めて神聖な図像を手掛けるに際しては、周囲の意向を完全に無視することはできなかったであろう。自らの写実表現への志向と保守的な環境を調停すべく、デューラーは、その《悲しみの人》において、伝統的な金地処理を採用した上で、金地の施された板絵を鍍金された銅板に見立て、それが幻視の雲に晒されて腐食する様子を描写することで、キリストの幻の出現をより現実的に、説得力をもって、古めかしくも神秘的に表現した。絵画の支持体、ひいては、作品が一つの「もの」であるということ十分に意識し、絵画の物質性を取り込んだ斬新な着想によって極めて独創的な造形表現を成し遂げたという点において、珍しい素材を絵画の支持体に用いることで、これまでになく新しい表現および絵画のあり方を目指した一六世紀後半の画家たちを、デューラーは先取りしているといえる。

二 特殊絵画の誕生と流布の様相―銅板油彩画と石板油彩画

前章で確認したような先駆的事例を受けて、一六世紀第四四半期には特殊絵画の制作が本格化する。本章では、特殊絵画のなかでも、銅板油彩画と石板油彩画の誕生と流布の様相について考察するが、その前に、まず、銅板油彩画の造形的特徴について簡単に紹介したい。

銅板は、油彩画の支持体としてよく用いられる木板やカンヴァスに比べて、耐久性においてはるかに勝り、薄く、または、小型にしつらえても反りや破損をおこさず、表面も均質で滑らかである。そのため、細やかな筆遣いを可能とし、油絵具固有の輝きを存分に引き出す支持体として、一六世紀第四四半期以降、細密描写を魅力とする小型絵画の領域で、好んで用いられた。例えば、ヤン・ブリューゲル（父）の《磔刑》（図5）では、縦三六・二cm、横五五・四cmの銅板の上に、キリストの処刑が行われているカルヴァリオの丘の騒然とした様子が、煙るような色彩に彩られた壮大な風景を背に、百名以上の人物描写を伴って描き出されている。

銅板油彩画の最盛期である一六世紀末から一七世紀前半にかけて、素材の特性を十分に生かして優れた作品を残した大半の画家がネーデルラントの画家であったため、銅板油彩画とは、そもそも、油彩技法発祥の地であり、伝統的に細密描写に長けたネーデルラントの産物であろうと、当初筆者は予想していた。しかし、興味深いことに、最初期の銅板油彩画の作例および関連する史料は、ともにイタリアに集中している。

油彩技法確立の後、最初に銅板絵画の制作を伝えたのは、イタリアの画家にして著作家であるジョルジョ・ヴァザリーである。ヴァザリーは、一五五〇年刊行の『いとも著名なる画家、彫刻家、建築家列伝』所収「セバステイアーノ・デル・ピオンボ伝」において、セバステイアーノが、どんな支持体にも油絵具を強固に定着させることのできる下地の混合法を発見し、それをを用いてローマのサン・ピエトロ・イン・モンテリオ教会ホルゲリーニ家礼

拝堂で初めて「油彩壁画」を完成させたこと、そして、その技術を応用して、大理石や斑岩などの石板、さらには銀や銅、錫、その他の金属板にも、油絵具で描けることを証明したことを報告している。⁽¹³⁾ 書簡その他の資料から、セバステイアーノによるボルゲリー二家礼拝堂の油彩壁画《キリストの鞭打ち》の完成は一五二四年、その後の最初の石板油彩画の制作は一五三〇年頃と推測される。⁽¹⁴⁾ セバステイアーノによる金属板油彩画の例は現存しない。

ヴァザーリが伝えるセバステイアーノ・デル・ピオンボの「油彩壁画」の試みは、ネーデルラント発祥の油彩技法がイタリアに伝播した一五世紀中ごろ以降、格段の表現力を誇る油彩の技を壁画制作にも適用しようとした、イタリアの画家たちの綿々たる試行錯誤の中に位置づけることができる。レオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晩餐》の現状に顕著なように、セバステイアーノ以前の画家たちは、悉く、この試みに失敗していた。⁽¹⁵⁾

一方、油彩壁画完成後にセバステイアーノが行った、タブロー型の石板油彩画および金属板油彩画の制作に関しては、タブロー画の領域での油絵具の支持体として、すでに木材やカンヴァスという適切な素材が存在していることから、油彩のタブロー画を描きたいというだけでは、顔料の剥離や変色の恐れのある新しい支持体をあえて用いる必然性は認められない。ここで注目されるのが、上述のヴァザーリの列伝や同時代の書簡において、セバステイアーノの石板油彩画によって、絵画が「永遠の命を獲得した」と評されている点である。⁽¹⁶⁾ つまり、火災にあつても燃えにくく、虫食いの心配もない石や金属といった強固な支持体に描かれた絵画は、半永久的に存在し続けることができるという訳であるが、この言葉から想起されるのは、当時のイタリアにおいて、芸術愛好家のみならず芸術家自身をも巻き込んで繰り広げられた「パラゴーネ（諸芸術の優劣比較論争）」である。

諸芸術の優劣を論ずるパラゴーネ論争において、絵画はしばしば彫刻と比較された。そしてその際、絵画の欠点として常々指摘されたのが、木材や布といった支持体の脆さに起因する絵画の物質としての脆弱性であった。例えば、絵画支持派のレオナルドは、その手稿の中で、耐久性を彫刻の長所の認めた上で、先述のエマーユ・パンの技

法で装飾した銅板は、絵画ではあるが彫刻と同等の耐久性を有すると主張している⁽¹⁷⁾。こうした一種の知的遊戯は、セバステイアーノ・デル・ピオンボが活動していたローマでは、より現実味をもって受け止められていたに違いない。というのも、当時のローマでは、古代のブロンズ像や大理石彫刻が続々と発掘されるものの、古代絵画はほとんど発見されていなかった。古代の大理石彫刻やブロンズ像に匹敵する耐久性を備えた絵画を待望するローマの絵画愛好家の機運が、セバステイアーノの石板および金属板油彩画の試みを後押ししたと考えられる。時代は若干下がるが、ダニエレ・ダ・ヴォルテッラが描いた《ダヴィデ》(図6 a, 6 b)は、石板油彩画がパラゴネ論争における絵画擁護派からの回答として機能していたことの査証となる。この作品では、スレート板の両面に、ゴリアテを倒すダヴィデの姿が、前面と背面からそれぞれ描かれているが、これは、絵画と彫刻の優劣比較論争において、物質的な脆弱性と並んで絵画の欠点としてしばしば指摘された、彫刻の多視点性に対する絵画の単一視点性をもあわせて克服する試みと理解される⁽¹⁸⁾。

もつとも、セバステイアーノ・デル・ピオンボにとつて、一連の特殊な支持体の実験は、こうした術学的な芸術論争への回答のためだけでなく、自分自身の創作行為に密着した側面もあつたと思われる。というのも、ヴァザリは、セバステイアーノが大理石や斑岩、ペペリーノ岩、銀、銅、錫など様々な素材を用いたと述べるが、現存する作例はほぼ、スレート板に限られているのである(図7)。スレートあるいは粘板岩は、微細粒の鉱物からなる緻密な変成岩で、色は灰黒色、板状に加工しやすい性質をもつ。当時のイタリアでは、建物の屋根を葺くため、または、油を入れる容器を作るために用いられていたことを、ヴァザリは『列伝』序文「建築論」で伝えており、さほど値の張らない、比較的入手しやすい石板であつたと思われる⁽¹⁹⁾。なお、前章で紹介した一五世紀以前の石板絵画である《泉の聖母》(図3)も、スレート板に描かれている。セバステイアーノがスレート板をあえて支持体に選んだ理由として、セバステイアーノのモノグラフを執筆したマイケル・ハーストは、スレート板のもつ灰黒色の

色調がセバステイアーノの芸術的趣向に合致したと指摘しているが、筆者もこの意見に賛同する。⁽²⁰⁾セバステイアーノ・デル・ピオンボの、とりわけ中期以降の作品は、暗色の背景に灰色や青色をアクセントに配する陰鬱な色調を特徴とする。灰黒色の色味で、滑らかではあるが金属のような光沢はなく、光を吸収して反射を抑える効果のあるスレート板は、暗く沈んだメラニコリックな画面を実現するのに最適な支持体であると、画家は考えたのである。

セバステイアーノ・デル・ピオンボの試みとほぼ同じころ、パルマの画家たちもまた、新しい支持体に魅せられていた。というのも、ドレスデン絵画館には、コレッジョの手による銅板油彩画が一点、かつて、所蔵されていた⁽²¹⁾(図8)。縦二九cm、横三九・五cmの銅板の上に描かれたこの作品の魅力が、読書に没頭するマグダラのマリアを横たわる姿勢で描く斬新で官能的な構図と、その官能性を一層際立たせる白い肌の入念な描写にあることは、現存する白黒写真からも十分に窺い知ることができる。甘美な女性表現を得意とするコレッジョは、時折、聖母や女性聖人を主題とする小型絵画を描いていた。なかでも、マグダラのマリアを題材とする作品は本作を含め少なくとも四点確認されるが、それらは、イザベラ・デステなど当代を代表する芸術通の間で、コレッジョの絵画芸術の傑作としてもてはやされていたようである。⁽²²⁾

一方、コレッジョの若き同僚であるパルミジャーノもまた、銅板油彩画を手掛けた。パルミジャーノのパترونであったフランチェスコ・バイアルドの一五六一年編纂の財産目録には、高さ二七cm、幅一八cmの銅板の上に描かれた、パルミジャーノの手による男の肖像の記載がみられる。⁽²³⁾残念ながらこの作品は現存しない。しかし、ほぼ同じ寸法の、木材に描かれたパルミジャーノによる別の肖像画を見るならば(図9)、失われた銅板油彩画作品においても、素早い筆致での確にとらえられた人物の姿が、生き生きと描かれていたであろうことが想像される。

コレッジョは一五三四年に、パルミジャーニーノは一五四〇年に死去していることから、こうしたパルマの画家たちの試みは遅くとも一五三〇年代、すなわち、セバステイアーノ・デル・ピオンの石板油彩画とほぼ同時期に行われたと推測される。コレッジョたちがセバステイアーノの実験を知っていたか否かは定かでないが、いずれにせよ、注目すべきは、パルマの画家たちによる銅板油彩画の小ささとそこに想定される質の高い描写である。彼らは、画家としての技量を目利きに披露するため、小型ではあるが芸術的価値の高い絵画作品に相応しい支持体を求めて、銅板にたどり着いた。後の時代の作品が示すように、銅板はその滑らかな表面ゆえに、小画面で繊細な筆さばきを披露するのに理想的な支持体であった。加えて、銅板は非常に堅牢であり、小さく薄くしつらえても、反りやび割れを起こすこともない。コレッジョやパルミジャーニーノは銅板のこうした利点を十分に意識していたという点で、後に銅板油彩画を手掛ける北方画家たちの真の先駆者といえるだろう。

小型絵画の支持体としての銅板の使用が、細密描写を好むネーデルラントではなく、イタリアでまず始められた事には、当地の木材供給の事情が関係していたと思われる。油彩板絵に用いられる木材は、地域によって異なる。ネーデルラントでは、オーク材が油彩画の支持体として好んで用いられた。黒檀や黄楊ほどではないが、オークはかなり硬質な木材であり、特にネーデルラントのような寒冷地で育つたものは目も細かく、薄くかつ小型にしつらえてもそりを起こさず、虫食いも稀であり、その硬質な表面は、ネーデルラントの画家が得意とした油彩の細密描写を可能にしてきたのであった。一方、イタリアで一般に絵画の支持体として用いられるのは、ポプラである。ポプラは生育が早く木材としての経済効率はよいが、オークに比べるとかなり柔らかく、虫食いの被害を蒙ることも多く、湾曲も起こしやすいという欠点がある。²⁴

薄く硬質なオーク材に描かれたネーデルラントの画家たちによる小型油彩画絵画は、一五世紀以来、イタリアの絵画愛好家の間でも高い人気を誇っていた。例えば、メディチ家の当主の書斎兼収集室には、古代のカメオやプロ

ンス像、聖遺物、貴重な写本などと並んで、フランドルの画家による小型の板絵が二点、家宝として納められていた。⁽²⁵⁾ おそらく、こうした作品に刺激を受け、メデイチ家周辺で活動したポライウオーロは、自身の小型絵画のために、わざわざネーデルラントから取り寄せたオーク材を用いている。⁽²⁶⁾ 版画の原板として銅板が普及した一六世紀にあって、油彩による繊細な描写に適した硬質な支持体を求めたコレッジョやパルミジャーニーノが、銅板を油彩画の支持体を利用することを思い立つたのは、こうした木材供給をめぐる事情があったためと思われるのである。

さて、一五三〇年代にローマやパルマで行われた銅板油彩画と石板油彩画の制作は、しばらくの中断の後、一五六〇年代のフィレンツェで再び脚光を浴びることになる。それらを手掛けたのは先述のヴァザーリをはじめとするメデイチ家の宮廷画家たちであり、作品の大半は、トスカーナ大公家、なかでも公太子フランチェスコの私生活に関わるものであるとの印象を受ける。例えば、現存する初期の銅板油彩画の一つである、ブロンズイーノの《幸福の寓意》(図10)は、フランチェスコの婚礼の際に制作されたものであるし、また、ヴェツキオ宮殿に新設されたフランチェスコの書斎は、ヴァザーリらの描いたスレート板油彩画で四面を飾られた。⁽²⁷⁾ 恐らくは、銅板油彩画と石板油彩画に共通する、通常の油彩画にはみられない光沢感のある上品な仕上がりや、素材の目新しさそのものが、小規模ながらも洗練が求められる公太子の私的空間に好ましいものとみなされたのであろう。

こうした一五六〇年代のフィレンツェ派の制作を経て、一五七〇年代、銅板油彩画は本格的な隆盛期を迎えることになるが、その際に大きな役割を果たしたのが、当時、ローマに滞在していた若きスプランゲルであった。以後、細密描写や油絵具の扱いに長けた北方画家たちの参画をもって、イタリアで生まれた銅板油彩画は、そのメデイウムが本来もつ美的特性を存分に開花させることになる。

スプランゲルがローマに到着するのは一五六六年夏、最初の銅板油彩画は一五六八年までには描かれていたと推

測される。⁽²⁸⁾その後、一五七五年秋、ジャンボローニヤの推挙をえて神聖ローマ皇帝マクシミリアン二世に仕えるべくウィーンへと出立するまでの間、銅板油彩画はスプランゲルの主な活動領域、あるいは、収入源であり続けた。のちにスプランゲルはマクシミリアン二世の息子ルドルフ二世により宮廷画家に登用され、北方マニエリスム美術の頂点ともいえる官能的な神話画や難解な寓意画を多く残したが、ローマ滞在時の若きスプランゲルは、むしろ、イタリア人画家との厳しい競合にあつて、祭壇画など公共の場での大型絵画の注文を得ることができず、悪魔や地獄を題材とするいわゆる地獄絵や風景画を制作することで好事家の目に留まることを画策していた。ファン・マンデルによると、そうした作品の一つがクロアチア出身の細密画家ジュリオ・クロヴィオの目に留まり、彼のパトロンのあるアレッサンドロ・ファルネーゼ枢機卿の庇護を得るきっかけになったという。⁽²⁹⁾スプランゲルは、まずはクロヴィオの下絵に基づき小型油彩画を制作し、その後、自らの創意に基づく小型の人物画を手掛けるようになるが、その際、自身の小型油彩画の価値を高めるために採用したのが、銅板という新しい、いまだ油彩画には珍しい支持体であつた。ファン・マンデルによると、スプランゲルの描く作品は仕上がるや否やすぐさま売れてしまい、過度に見入りの良いものであつたという。⁽³⁰⁾スプランゲルは銅板油彩画の腕を買われて、時の教皇ピウス五世の宮廷画家に抜擢されて、教皇の進める銅板油彩画による墓碑の制作を手掛けることになる。教皇は一五七二年五月には死去するため、スプランゲルが教皇の宮廷画家を務めたのはわずか二年あまりではあるが、スプランゲルの成功譚に鼓舞され、銅板油彩画はイタリア在住のネーデルラントの画家達の間で、そして、彼らを通じてネーデルラント本国においても急速に広がりを見せることとなつた。

一方、石板油彩画の最初の試みであるスレート板油彩画は、セバステイアノ・デル・ピオンボ以後も、時折、ローマの教会に設置される祭壇画などに採用された。これについて、ザイフェルトヴァは、スレート板の滑らかで

ありながら、光を吸収して祭壇面の反射を抑える性質が、大型祭壇画に好ましいと考えられていたのではないかと推測しているが、筆者もこの意見に賛同する。³¹これに加えて、一六世紀中ごろには、同じくローマで活動する画家フランチェスコ・サルヴィアーティが今後の動きを予兆する興味深い作品を制作している（図11）。本作品で支持体として用いられたのは、従来のスレート板ではなく、直径一三cmほどの円形の色大理石である。そこには、男性の肖像が描かれているが、肖像部分の外側は塗り残され、大理石の石理模様がそのまま露出して肖像を飾る額縁の役割を果たし、その結果、全体としては、絵画とも工芸品とも判じ難い、独特の様相の肖像画となっている。ここにサルヴィアーティが示したのは、支持体である石の模様を絵具で塗りこめずに露出させることで、従来の油彩画にはない、独特な視覚的效果を生み出す可能性であった。やがて、一六世紀末には、ラピズラズリや大理石、アラバスターといった石理の模様の美しい石材を支持体とする石板油彩画が、盛んに描かれるようになる。

しかしながら、こうした後期の石板油彩画が支持体として使用するのには、銅板油彩画やスレート板油彩画とは異なり、貴重で極めて高価な石材であった。そのため、高価な材料費が、その制作を大きく制限していたと想像される。例えば、イタリアの画家ダルピーノは、ラピズラズリの石板を用いて《アンドロメダの救出》（図12）を描いたが、この画題に関しては、カンヴァスや板を支持体とする画家の手による複数のヴァリエーションがすでに存在していた。³²つまり、「アンドロメダの救出」は画家にとつて確実に売れる見込みのある人気の画題であり、そうした確信に裏付けされて初めて、高価な材料費を必要とするラピズラズリの石板油彩画制作に踏み切ることができたのである。

こうした制作事情を鑑みれば、後期石板油彩画の傑作と位置付けられる「四大元素」連作（図13—16）が、高価で希少な素材を入手する財力と政治力を備えた神聖ローマ皇帝ルドルフ二世の宮廷で描かれたことは、必然といえよう。良質な貴石材を産出する鉱山が多数ある神聖ローマ帝国では、元来、貴石工芸が盛んである一方、制作者で

あるドイツ人画家ハンス・フォン・アーヘンはルドルフ二世の宮廷画家に任命される以前、長期にわたりイタリアに滞在しており、恐らく、石板油彩画に関する知識を自ら持ち合わせていた。銅板油彩画が制作者側の戦略のもと、北方画家たちの間で流布したのに対して、石板油彩画は画家を支援するパトロンが存在が、その制作に大きな影響を与えたのである。

以上、銅板油彩画および石板油彩画の誕生と流布の経緯を跡付けたが、次章では、このような経緯を経て描かれるようになった特殊絵画について、主題選択や素材が絵画作品そのものに与える象徴性などの観点から論じたい。

三 主題選択の特殊性、および支持体が絵画作品に与える象徴性

一六世紀に流行した特殊絵画は、いうまでもなく、各々の支持体特有の造形的効果を有している。滑らかで硬質な銅板は、筆が画地に触れる際の抵抗を少なくすることで、超絶的な細密描写を可能にする一方、スレート板は暗色の色調に馴染みつつ、絵画面の反射を軽減し、ラピズラズリなどの独特の石理模様をもつ鮮やかな石材は、通常の絵具では表現することのできない不可思議で有機的な色面を画家たちに提供した。では、こうした各支持体固有の造形的効果に見合った絵画主題の選択を、画家たちは意図的に行ったのであろうか。言い換えれば、特殊絵画に描かれる主題およびその叙述の方法には何等かの傾向が認められるのであろうか。さらには、特殊な支持体が、絵画作品全体に何等かの象徴性を与えることはあったのだろうか。

まずは最も多く制作された銅板油彩画について、考えたい。結論から言えば、銅板油彩画に関しては、描かれる絵画主題の選択に、特に傾向は見られない。本研究が射程とする一七世紀初頭までの作品に関して言えば、銅板油彩画に描かれるのは、圧倒的に物語画が多く、次いで、寓意画である。そして、数こそ少ないものの、一七世紀初頭に登場した最新の絵画ジャンルである花の静物画の数点も、銅板を支持体を選んで描かれている。物語画については、キ

リスト教主題、古代ギリシア・ローマ神話主題がそれぞれ分け隔てなく描かれたが、それらの物語叙述に共通して見られる特徴は、物語の舞台設定や副次的モチーフの詳細かつ多様で豊かな描写である(図5)。アルベルティはその著『絵画論』(一四三五年ラテン語版、一四三六年イタリア語版)において、すでに、優れた物語画の条件として、モチーフの豊かさと多様性を挙げているが、⁽³³⁾こうした条件を十全に満たす描写を銅板という支持体は可能にしたといえる。とはいうものの、絵画面すべてを絵具で塗りこめる銅板油彩画は、その独特の光沢や滑らかさを別にする、通常の板やカンヴァスなどに描かれる油彩画と仕上がりの点では大差なく、後述する石板油彩画や絹本水彩画に比べ、支持体独自の絵画表現を十二分に発達させたとは言いがたいかもしれない。

一方、銅板という支持体が、そこに描かれたイメージに一種の象徴性を与えた作例も見られる。先述の、ブロンズイーンがトスカーナ大公国の公太子フランチェスコ・デ・メディチの婚礼に際して制作した《幸福の寓意》(図10)や、スプランゲルが神聖ローマ皇帝ルドルフ二世のために描いた通称《ルドルフ二世の治世の寓意》と呼ばれる作品(ウイーン、美術史美術館)がそうした事例にあたる。これらの作品は、君主の美徳を称揚する目的で、各種の象徴物や擬人像を複雑に組み合わせ描かれた小型の銅板油彩画である。宮殿の大広間など公共空間に大画面で描かれる君主称揚の図像が、外に向けたプロパガンダとして機能する一方、こうした小型の寓意画は君主自らが私的空間に所有して鑑賞することを想定したものであろう。この種の個人の美徳や業績を称揚して記念する造形物としては、金属製のメダルや浮彫板が先行して制作されていた。君主称揚の寓意画があえて銅板に描かれたのは、こうした金属製メダルや浮彫板の先例を踏まえ、同様の金属板を支持体を使用することで、そこに描かれたイメージを含む絵画作品そのものに、物質的にも象徴的にも、「不朽」という意味合いを持たせる意図があったのではないかと、と筆者は考えている。

主題選択において顕著な傾向が存在するのは、石板油彩画である。初期の石板油彩画で用いられたスレート板が、開発者であるセバステイアーノ・デル・ピオンボが好んだ暗色の色調に合致していたことはすでに述べたが、セバステイアーノはこのスレート板に主として、死を暗示する眠る幼子イエスとそれをみつめる聖母、十字架を担うキリスト、ピエタ、といった、キリストの受難と死に関する宗教主題を好んで描いている(図7)。暗く沈んだ色合いで、過度の反射を抑制するスレート板は、描かれたイメージに鑑賞者を集中させ、敬虔な祈りへと導くのに最適と判断されたのであろう。こうしたセバステイアーノの主題選択の傾向は、後の画家たちにも引き継がれた。一七世紀、石肌を露出させる後期の石板油彩画が登場した後にも、アレッサンドロ・トゥルキなど一部の画家は、スレート板や黒大理石を好んで用い、石肌をそのまま転用する形で、悲劇的な物語場面を通常の絵具だけでは表現することのできない漆黒の中で劇的に描いている(図17)。

一方、石理の模様を絵画表現に転用する後期の石板油彩画では、様相は一変する。レオナルド・ダ・ヴィンチはその手稿の中で創造力を鍛錬するために、「古いしみのついた壁や石の文様を注視し、そこから風景や戦闘場面、素早く動く人物、面白い衣装など様々な事物を思い浮かべること」を画家たちに奨励したが、このレオナルドの教えは、奇妙な模様を有する石の上に絵を描く画家たちへの挑戦となったことであろう。ただし、その解答は、実に画的である。なかには、テンペスタのように、デンドライトの幾何学的な模様を森の木に見立てる者もいたが(図18)、大半の画家たちは、石理の模様を超常現象の描写に活用した。例えば、先述のダルピーノの《アンドロメダの救出》(図12)では、海の怪物の出現により、まさに異空間と化した空と海の描写に、ラピズラズリの青地に白い筋のある石肌が用いられている。

先ほど、後期石板油彩画の傑作として紹介したハンス・フォン・アーヘンの「四大元素」連作も、こうした主題選択の傾向に則ったものである(図13―16)。二枚のアラバスター板の両面、計四画面に描かれた本連作は、世界

を構成する、空気、水、火、土という四つの元素に関わる四つの神話場面から成る。すなわち、アエネアスとトロイア人一行を襲う暴風により風の猛威を（図15）、アンドロメダに襲い掛かる海の怪物により水の猛威を（図14）、パエトンによる太陽の馬車の暴走により火の猛威を（図16）、最終画面では酒の神バツカス、大地の女神ケレス、それにウエヌスとクピトの凱旋により大地の恵みをそれぞれ表すのである（図13³⁵）。この連作では、最初の三場面では尋常ならざる自然の猛威を、最終場面では大地の恵みを寿ぐ天上の神々の出現を効果的に描写するべく、アラバスターの見事な模様が効果的に活用されている。この作品の妙は、連作に見合った神話主題の選定とその巧みな造形化、対となる画面の構図の呼応に加えて、半透明のアラバスター板の表裏の構図において、それぞれ反対の面からの絵具の映り込みが影響を与え合わないように、絵具面が一致するよう構図が整えられている点である。このような、主題解釈の上でも造形面でも入念な工夫が施された本作品は、先述の通り、後期石板油彩画の傑作とみなせるが、ここまで趣向を凝らした創意工夫に画家を駆り立てた要因は、石理模様をめぐる言説にあったと思われる。

石が生み出す不可思議な模様は、ヨーロッパにおいては古代より珍重されてきた。プリニウスは『博物誌』において、自然の偉大さは宝石や貴石に結実しているとし、ピュルス王が所有する、石理模様がアポロと九人のムーサを見事に形作る瑪瑙の石が世界で最も著名な宝石であると述べた。³⁶一方、ハプスブルク家には、キリストの御名「XRISTO」を石理模様によって象る瑪瑙の大皿が、門外不出の家宝として代々受け継がれていた（図19³⁷）。石理の模様を神秘の象徴、自然自身の手による芸術作品とみなすこうした考え方にも触発されて、ハンス・フォン・アーヘンは、石肌の模様を巧みに取り込んだ絵画表現を構想し実現することによって、自然に対して芸術的な競合を挑んだのであろう。

最後に、今まで触れてこなかった絹本水彩画に目を向けたい。絹本水彩画について、現在までに筆者が確認しえた現存作例は、ジュリオ・クロヴィオに帰属される《聖骸布》⁽³⁸⁾一点のみである(図20)。縦五五・六cm、横四四・五cmの絹の上に、不透明水彩および透明水彩絵具を併用して、周辺部にはキリストの受難伝より「最後の晩餐」から「復活」までの一二場面が描かれている。そして中央には、十字架から降ろされたイエスの亡骸を真新しい布でくるむ様子が、その上方には、今なお聖遺物として崇敬を集めている、キリストの遺骸を包んだとの伝承を有する、通称「トリノの聖骸布」が、絹の布地を絵具で塗りこめずにそのまま転用することにより表されているのである。画面上部にはイタリア語で「いとも神聖なる聖骸布の真の引き写し (IL VERISSIMO RITRATTO DEL SANTISSIMO SVDARIO DEL NOSTRO SALVATORE GIESV CHRISTO)」の言葉が書き込まれているが、絹地をそのまま用いた特殊な手法が、聖骸布という聖遺物の描写のために、あえてとられたことは疑いないだろう。キリスト教においては、聖骸布のほかにも、ヴェロニカの聖顔布、エデッサのマンデユイオンなど、人の手によらず奇跡によって生み出されたと信じられている伝承上の聖画像があるが、これらはすべて、布地に奇跡によって現れたとされている。

こうしたキリスト教の奇跡の画像から想起される、上質な布地に描かれた最も著名な絵画作品は、今は失われたデューラーの自画像であろう。デューラーはこの自画像を自作の版画とともにラファエロに贈り、ラファエロの死後は、弟子であるジュリオ・ロマーノがこれを相続した。ヴァザーリはこれをジュリオ・ロマーノ邸で実見しており、その詳細を『列伝』の「ラファエロ伝」および「ジュリオ・ロマーノ伝」で詳述している。それによると、この自画像は、上質のリネンに水彩で描かれていて、白亜による地塗りやハイライトは施されておらず、光にかざすと、光が布地を透けて照らし、ハイライトの役割を果たしたという。⁽³⁹⁾デューラーは有名な《一五〇〇年の自画像》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵)において、すでに、キリストに模した姿で自らを描いており、その構想

を北方ヨーロッパに伝統的なヴェロニカの聖顔布の描写に基づいてさらに発展させたと考えられる。ヴァザーリはこの作品をまさに絵画術の奇跡と称した。この二つの例が顕著に示すように、ヨーロッパにおいて、その脆弱性から通常は絵画の支持体に用いられない絹やリネンといった上質な薄布は、芸術作品に、キリスト教における奇跡の画像をも連想させる、特殊な象徴性を与えたのである。

むすびに―拡張する絵画

以上、一六世紀後半から一七世紀初頭にかけて隆盛した特殊絵画について、その発生と流布の様相、および絵画表現の特性や支持体が絵画作品に与える象徴性について考察を試みた。本稿の最後に、こうした特殊絵画がどのような空間で鑑賞されたのか、簡単に触れたい。

いくつかの作例を除き、特殊絵画のほとんどは小型のものであり、教会や市庁舎などの大勢が会する公共空間よりも、私的な、規模の小さな空間をその受容空間として志向する傾向にある。実際、ルドルフ二世は、ハンス・フォン・アーヘンや他の画家たちに描かせた石板油彩画を珍品室あるいは芸術室とよばれる、貴重な収集品を納めた部屋に保管していたことが、財産目録から知られる。⁽⁴⁾ こうしたキャビネ (cabinet)、ストゥディオオーロ (studio-lo)、芸術室 (Kunstkammer)、珍品室 (Wunderkammer) と呼ばれる部屋は、地域、時代によりその性質を変えるものの、大抵は、邸宅の奥深く、主人の寝室近くに設置されており、主人の書齋として機能するとともに家宝を収める取集室でもあり、ごく限られた客人のみがそこに足を踏み入れることが許されていた。こうした私的で権威ある空間におかれ、公から秘匿されることで、この種の特殊絵画はその価値を高めていたと予想される。

鑑賞形態をめぐっても、単に額縁に入れられて壁に飾られていただけではない。例えば、ファン・マンデルの銅板油彩画《スキピオの自制》(アムステルダム国立美術館蔵) は、裏面にも寓意画が描かれており、四四×七九 cm

という横長の画面からみても、上述の収集室におかれた貴重品を入れる棚の扉の一部をなしていたと推測される。また、ハンス・フォン・アーヘンの「四大元素」連作は、黒檀の枠に入れられて、同じく黒檀でできた台の上にはめ込まれて自立していたことが財産目録の記載から知られる。⁽⁴⁾ こうした仕掛けによつて、作品を手にとって光にかざして、アラバスターの半透明の地を透過する光が生み出す独特の効果を堪能することができたのである。これはまさにデューラーがラファエロに贈った自画像に想定された鑑賞法と同様である。

以上のように、特殊絵画は、その支持体の特殊性だけでなく、鑑賞する状態も、通常のタブロー画とは大きく異なる場合があつた。本稿が取り扱つたマニエリスム美術には、その英語の単語のもう一つの日本語訳が「マンネリズム」であることから窺えるように、主として造形表現や様式の観点から、ルネサンスの型の踏襲や洗練に終始する形式主義の時代とみなされたり、あるいは、来るべきバロック美術の揺籃期といった副次的な評価しか与えられないことがままある。しかし、絵画というものを、支持体とそれにより規定される造形表現および作品形態、視覚的効果、展示・鑑賞状態の総体としてとらえると、実は、マニエリスムという時代は、額縁に入れ壁に掛けて美的に鑑賞するタブロー画形式確立へと向かう西洋美術史の大きな流れのなかにあつて、絵画芸術が既成の枠組みをこえて拡張した稀有な時代であつた可能性が浮かび上がる。また調査や整理が不十分な感のある本研究ではあるが、そうした生氣あふれる時代の息吹を少しでも伝えることができれば、本稿の一応の目的は遂げられたといえよう。

注

(1) 本稿は京都哲學會平成二七年度公開講演会(二〇一五年一月三日、於京都大学)での口頭発表に基づくものである。現在、本テーマについての研究をとりまとめた著作の刊行を計画しており、上記の口頭発表および本稿はその試みの一部をなす。その性格上、筆者の既出の論文と重複する箇所があることを、予めお断りする。なお、本研究は、平成二六〜二八年度科学研究費(基盤研究

- (C) 課題番号二六三七〇一三三二、および平成二五年度京都大学若手人材海外派遣事業の助成を受けたものである。
- (2) 以下の展覧会カタログから、その概要を知ることができる。Exh. cat. Phoenix *et al* 1998-1999.
- (3) Seifertová 2007.
- (4) 平川二〇〇九年、平川二〇一一年。
- (5) テオフィルス『さまざまな技能についての提要』第一巻二九章「透明な絵について」「さらに、木板に描かれる、透明画と云われ、又ある人々の間では、光沢画と呼ばれる〔絵がある〕。汝はこれを、次の方法で制作せよ。錫箔をとれ。〔しかしこれは〕膠が塗られておらず、又サフランで色づけされてもいないが、しかも全く純で、且注意深く磨かれている。そしてこれで、汝がかく描かんと欲する場所を被え。その上で、施さんとする顔料を、亜麻仁油で、非常に注意深く挿り、かくて極めて薄くなれば、これらに刷毛で塗り、こうして乾くにまかせよ。」テオフィルス一九九六年、六七―六八頁。Theophilus Presbyter, *Schedula Diversarum Artium*, *Iber primus, caput XXIX, De pictura translucida*, “Fit etiam pictura in ligno, quae dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petulam stagni non limtam glutine nec coloratam croco, sed ita simplicem et diligenter politam, et inde cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde [vernitrata petula] tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trabe eos cum pincello, sicque permitte sicari.” Theophilus 1874/1970, pp.62-63.
- (6) チェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』第八九章「壁、板、鉄など、望みのところに油彩で描く法」「話をさらに先に進める前に、ドイツ人たちがよく用いる、油で壁あるいは板に描く方法を教えたい。そして同様に、鉄と石に描く方法も。しかし、まず、壁の場合について述べるとしよう。」第九四章「鉄、板、石に油で描く法」「いつでも最初に膠を塗っておきさえすれば、鉄に描けると同様、どんな石にも板にも描けるし、またこのようにして、ガラスにでもどんな所にも、望みどおりに描くことができる。」チェンニーニ一九九一年、五八、六〇頁。Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, capitolo LXXXIX, In che modo si lavora a olio in muro, in tavola, in ferro e dove voi, “Imanzi che più oltre vada, ti voglio insegnare a lavorare d’olio in muro o in tavola, che l’usano molto i tedeschi; e, per lo simile, in ferro e in pietra. Ma prima dirne del muro.”; Capitolo XCIV, Come dei lavorare ad olio in ferro, in tavola, in pietra, “E per lo simile in ferro lavora: ogni pietra, ogni tavola, incolando sempre prima: e così in vetro, o dove vuoi lavorare.” Cennini 1971, pp.97-98, 102-103.
- (7) 本作品については、以下を参照。Westermann-Angerhausen and Taube 2003, pp.126-127, fig. 82; Taube 2010. 本作品は一九世紀に

修復を受けており、ダーグマー・トイベ氏は絵画部分が中世のものであることを疑問視している。しかし、相貌表現や身体の描写等の様式的観点から、筆者は絵画部分が一五世紀中頃のケルン派によると考ええる。

- (8) 《泉の聖母》に関しては、以下を参照。De Angelis and Falla 1988.
- (9) アルブレヒト・デューラー《悲しみの人》油彩・テンペラ混合技法 樫材、三〇・一×一八・八cm、署名および年記なし、カールスルーエ、州立美術館、所蔵品番号二一八三。本作品の基本情報については、以下を参照。Borries 1972; Anzelewsky 1971/1991, pp.122-124, cat. no. A9, pls. 8-9, figs. 11-12.
- (10) 「悲しみの人」の図像 起源 および視覚芸術における展開については、以下の新旧の代表的研究を挙げる。Panofsky 1927; Puglisi and Barclam 2013.
- (11) 金地の技法については、以下のウェブ・サイトが有用である。Erling S. Skaug, *Punchmarks. Net* (<http://punchmarks.net/index.html>, Access: 01/10/2014); “Art History Basics: The Materials and Techniques Artists Use: Gold-Ground Panel Painting,” *Khan Academy* (<https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/artists-materials-techniques/painting-materials-techniques/w/gold-ground-panel-painting>, Access: 01/10/2014).
- (12) Borries 1972, pp.18-21. テューラー作品に描かれた鼻とあごのモチーフについては、以下のまとまった研究がある。Grote 1965, pp.156-169. ルードヴィッヒ・グローテは、テューラーの《悲しみの人》に描かれた鼻をキリスト教を否定する悪と解釈している。Grote, *ibid.*, p.152.
- (13) 「例えばモンテリリオのサン・ピエトロ教会で描いた円柱にもたれるキリスト像は今も変わらず、最初の日と同じ鮮明な色を保っている。それはセバステリアーノ・デル・ピオンボが念には念を入れながら、乳香の樹脂と松やにを混ぜ込んだ石灰でどっさりモルタルをこね、全部火で溶かして壁に塗り、それから真っ赤に焼いた石灰用のこでこれを平らにならす、ということをしたからである。(中略) なおこれと同じ混ぜ物を使ってセバステリアーノ・デル・ピオンボは、ベペリーノ岩や大理石、またら石、斑岩などの大変固い石板の上からも描いた。これらの石板は絵を非常に長く保存することができるのである。さらに銀、銅、錫やその他の金属の上からも描けることを示した。」ヴァザーリ一九九五年、三八七—三八八頁。 “[...] onde il Cristo alla colonna, che fece in San Pietro a Montorio, infino ad ora non ha mai mosso, et ha la medesima vivezza e colore che il primo giorno. Perché usava costui questa così fatta diligenza, che faceva l'arriccato grosso della calcina con mistura di mastice e pece greca, e quelle insieme fondate al fucci e date nella

mura, faceva poi spianare con una mescola da calce, fatta rossa ovvero rovente al fuoco; onde hanno potuto le sue cose reggere all'umido e conservare benissimo il colore senza farsi far mutazione. E con la medesima mestura ha lavorato sopra le pietre di peperigni, di marmi, di mischi, di porfidi e lastre durissime, nelle quali possono lunghissimo tempo durare le pitture: oltre che ciò, ha mostrato come si possa dipingere sopra l'argento, rame, stagno e altri metalli." Vasari 1550/1568/1966-1987, vol. 5, pp.98-99.

(14) 《キリストの鞭打ち》を含むサン・ピエトロ・イン・モンテリオ教会ボルゲリーニ家礼拝堂壁面装飾の注文の経緯と制作の進行については、以下を参照のこと。Hirst 1981, pp.49-65; exh. cat. Rome and Berlin 2008, pp.172-177, cat. no.33.それに続く石板油彩画の制作については、拙稿も参照された。平川二〇〇九年、四一九頁。

(15) M. ホールは、一五二三年から一五一六年にかけてローマに滞在したレオナルドの存在が、セバステイアーノ・デル・ピオンボに少なからぬ影響を与えたのではないかと指摘している。Hall 2004, p.43.

(16) 例えば、教皇クレメンテ七世の侍従ヴィットーリオ・ソランツォがピエトロ・ベンボにあてた一五三〇年六月八日の手紙では、教皇に従ってポローニャに赴いていたソランツォが、不在中にローマで起こった出来事を述べる件で、セバステイアーノ・デル・ピオンボの動向について次のように伝えている。「我らがヴェネツィア人、セバステイアーネツロが、素晴らしい油彩で大理石に絵画を描く秘訣を発見したことを、どうかお知りおき下さい。これによって絵画はほぼ永遠なものになるでしょう。顔料はすぐに乾き、石化するように大理石と一体化します。あらゆる検証を行いました。彼は、この技法でキリストの絵を「一制作し」、それを我らが見せしました。」「Dovete sapere che Sebastianelli nostro Venetiano ha trovato un segreto di pingere in marmo a olio bellissimo il quale farà la pittura poco mene che eterna. I colori subito che sono osciuti si uniscono col marmo di maniera che quasi impetriscono, et ha fatto ogni prova et è durevole. Ne ha fatto una imagine di christo et halla mostrato a N[ostro] Signore[.]」Hirst 1984, p.124. 一方、ヴァザーリは前出の「セバステイアーノ・デル・ピオンボ伝」で次のように述べる。「ところでこの画工は石の上から色をつける新しい方法を生み出した。このやり方は人々にすこぶる評判が良かった。なぜならこの方法によれば、火や木食い虫の害から免れるので、絵画は永遠の命を持つように思われたからである。」「ヴァザーリ一九九五年、三八七頁。"Avendo poi cominciato questo pittore un nuovo modo di colorire in pietra, ciò piaceva molto a'popoli, parendo che in quel modo le pitture diventassero eterne, e che né il fuoco né i tarli potessero lor nuocere." Vasari 1550/1568/1966-1987, vol. 5, pp.97-98.

(17) 「彫刻の」有する長所は、時間に対して耐久性があるということだ、もっとも白エナメルを引いた厚い銅板の上に描かれエナメ

ル顔料を塗り、もう一度火にいられて焼き上げられた絵も同様の耐久性を有する。」レオナルド一九五四年、二〇八頁。「C'ò ch' ella ha, è che la è più resistente al tempo, benché a simile resistenza la pittura fatta sopra rame grosso coperto di smalto bianco, e sopra quello dipinto con colori di smalto, e rimesso in fuoco e fatto cuocere, questa per eternità avanza la scultura.」Leonardo 1995, cap.34, p.38.

(18) 本作品、および石板油彩画とパラノーネ論争との関係については、以下も参照のこと。Seifertová 2007, pp.42-46.

(19) 「こちらに別の種類の石で、色は黒みがかっており、建築家は屋根を葺く以外には用いることのないものがある。これは薄い板状のもので、時間と自然によって、人間の役に立つようになると層をなして形成されたものである。人は石板を使って容器をも作るが、その際には、石板が互い違いに喰いこむような具合に接して側壁をつくり、その容量の大きさにしたがって油を満たすと、いつまでも確実に保存することができる。これらの石板は、シエノヴァの海岸のラヴァーニヤと呼ばれる場所に埋もれており、時には長さ十センチもある大きな塊が産出される。画家たちはこの石板を利用してその上に油絵を描く。というのは、後に絵画の章のしかるべき場所で論じるように、この石板の上に描かれた油絵は、他のどんな物の上に描かれた場合よりもずっと長く保存に堪えるからである。」辻他一九八〇年、五八頁。「Eccì un'altra sorte di pietre che tendono al nero e non servono agli architettori se non a lastriare tetti.

Queste sono lastre sottili, prodotta suolo a suolo dal tempo e dalla natura per servizio degli uomini, che ne fanno ancora pile murandole talmente insieme che elle commettono l'una ne l'altra, e le empiono d'olio secondo la capacità de' corpi di quelle, e sicurissimamente ve lo conservano. Nasccono queste nella riviera di Genova in un luogo detto Lavagna, e se ne cavano pezzi lunghi X braccia, e i pittori se ne servono a lavorarvi su le pitture a olio, perchè elle vi si conservano su molto più lungamente che nelle altre cose, come al suo luogo si ragionerà ne' capitoli della pittura.」Vasari 1550/1568/1966-1987, vol. 1, pp.49-50.

(20) Hirst 1984, p.124.

(21) 本作品の来歴および作者帰属に関しては以下を参照。Ekserdjian 1997, pp.172-174; Gould 1976, pp.98-94, 279-289, no. 97c; 平川二〇〇九年、九一―一〇頁。

(22) コレツジョが描いた「マグダラのマリヤ」の小型絵画としては、ドレスデン旧蔵作品の他に、ロンドン、ナショナル・ギャラリーが所蔵する一点（油彩、板、三八×三〇cm、所蔵品番号NG2512）、アルピネア教区教会首席司祭ジョヴァンニ・グイドツティ・デイ・ロンコボがアレッサンドロ・マラグッツィに宛てた一五二七年五月二二日の書簡で言及される作品（現存せず）、ヴェロニカ・ガンバラがマントヴァ公妃イザベラ・デステに宛てた一五二八年九月三日の書簡で言及される作品（現存せず）の四点が確

認められる。ガンバラの書簡の文面は次の通りである。「我がが巨匠アントニオが最近仕上げた絵画の傑作について、もしお知らせしなければ、陛下に対しての私の義務をまっとうしたとはとても思えないことでしょう。陛下が卓越した芸術通としてそのような品をお気に召すであらうことを、私はとてもよく存じ上げているからです。それは、マグダラのマリアを荒野の恐ろしい洞穴の中に描いておりませう。そこで彼女は改悛しようとしているのです。彼女は跪き、右の方で、合わせた手を天へと掲げていますが、あたかも自らの罪の赦しを懇願するかのようであります。彼女の美しい身振り、それによって表現される高貴で深い苦痛、彼女のとても美しい面持ちを絵を観る者の驚きと多大なる賞賛を引き起こしてまいります。この作品において、彼は、彼自身が巨匠であるかの芸術の偉大さを、余すなく表現したのです。[...] nel Tempo stesso crederia di manchar molto del debito mio inuerso di V.Ecc:ia se no mi aduisasi di darle qualch notizia intorno al capo di'opra di pictura ch' il nostro Ma. Antonio Allegri ha hor hora terminato, sapend'io max. ch' V. Ecc:ia come intend'ama di simili cose molto si diletta: rap:ta. il medo la Madalena nel deserto ricourata in un'orrido speco a far penitencia, sta essa genuflexa dal lato dextro con le mani giunte alzate al Cielo i atto di domandar perdono de peccati, il suo bell'atteggiamento, il nobil, et uino dolore ch' exprime il suo bell.mo uiso la fano mirabili si, ch' fa stupore a chi la mira in quest'opra ha espresso tutto il sublime dell'arte della quale e gran Maestro[...]” Gould 1976, pp.186-187; 平川二〇〇九年、一三三頁。

(23) エクサードアイマンは本記載を「レステン旧蔵作品をコレクションの真筆とする根拠の一つとした。Ekserdjian 1997, p.175.当該財産目録は次の通り。「41番 銅板の上に彩色で仕上げた肖像。高さ〇・六、幅〇・四でバルメザニーノの手にある。」“No. 41 Un Ritratto sopra il rame colorito finito alto 0,6 largo [0,4] di man di Parmesanino.” Popham 1971, p.265.

(24) 絵画の支持体としての木材については、以下を参照。Doerner 1921/1976, pp.74-78; テルナー一九八〇年、二〇九-二一六頁。

(25) 一四九二年の財産目録にある次の記載から知られる。「フランドルの小板絵。遠近法で描かれた多くの本を納めた棚と、一冊の本と、足元に一頭のライオンをともなう書齋の聖ヒエロニムス。ブリュージュ出身のヤン親方の作。油彩でケース入り。評価額三〇フローリン」。「フランスの貴婦人の頭部が描かれた小板絵。油彩。ブルージュのピエトロ・クレステイの作品。四〇フローリン」“una tavoletta di frandra suvi uno san Girolamo a studio chon uno armarietto de più libri de prospetiva e uno libro e uno leone a piedi. opera di maestro Giovanni di Bruggia, cholorita a olio in una guana. 30.” “una tavoletta dipintovi di una testa di dama francese cholorita a olio, opera di Pietro Cresti da Bruggia. f.40.” Spallanzani and Bertela 1992, p.52. この二作はそれぞれ、ファン・エイク周辺《書齋の聖ヒエロニムス》(テトロイト美術館蔵)、ペトルス・クリストゥス《女性の肖像》(ベルリン絵画館蔵)に同定しうる。メディチ家の

書斎の北方絵画については、以下を参照。 Rohmann 1994, pp.93-103.

(26) ポライウオーロは、フィレンツェのサン・ミニアート・アル・モンテ教会のために一四六七年に制作した祭壇画《聖ウィンケンティウス、聖ヒエロニムス、聖エウスタキウス》(ウフィツィ美術館蔵)において、イタリア人画家には珍しくオーク材を用いたが、同じく、フランドル風の風景描写が特徴的な小型の対作品《ヒュドラと戦うヘラクレス》《アンタイオスと格闘するヘラクレス》(二七×二二cm、一六×九cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館蔵)においてもオーク材を用いていたことが、その形状等から推測される。

(27) 詳細については、以下の拙稿を参照。平川二〇一〇年。

(28) 筆者は、様式等の観点から、《聖家族のエジプトへの逃避》(油彩、銅板、二一×二七cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館蔵)およびクロヴィオの原画に基づく《サウロの回心》(油彩、銅板、四〇×五五cm、ミラノ、アンブロジアーナ美術館蔵)を、現存するスプランゲルの初期の銅板油彩画と考えている。詳細は以下を参照。平川二〇一一年。

(29) 「スプランゲルは」ローマへ向かい(中略)風景画の小品を何点かと、なかでも実に着想に富んだ不可思議な小さな場面を描いた。それはコロッセオ風の廃墟を舞台に、箒にまたがった魔女たちが飛んでいるとか何かその類の、夜の場面の恐ろしい絵であった。(中略)ドン・ジュリオは、徳が高く気高い精神の持ち主の枢機卿ファルネーゼに寄寓していたので、その悪魔的なものをあつかった小品を彼に見せた。枢機卿はその絵を大きき気に入った。ドン・ジュリオはスプランゲルに自分といっしょにここに留まるように懸命に説得した。」ファン・マンデル二〇一四年、二六〇頁。

(30) 前掲書、二六〇―二六一頁。

(31) Seifertová 2007, pp.47-67.

(32) ラビズラズリ作品に加え、板やカンヴァスに描かれた八作品が現存する。 Röttgen 2002, pp.48-64, 258-259, 266, 286-287, 333-336, figs. 26-30, cat. nos. 47, 57-58, 98-102.

(33) 「歴史画で、まず第一に快感をあたえるものは、描かれる物の豊富さと多様性から生じる。ちようど、食物や音楽においては、いつも新奇さと豊富さが、古い陳腐なものと違えば、それだけ快いように、魂もあらゆる豊かさや、多様性を喜ぶものである。従って、絵画でも賑やかさや、多様性は快いものである。」アルベルティ一九九二年、四七―四八頁。 “Quello che prima dà voluttà nella istoria, viene dalla copia e varietà delle cose; come ne’ chi e nella musica sempre la novità et abundantia tanto piace quanto sia differ-

ente dalle cose antiche e consuete, così l'amino si diletta d'ogni copia e varietà, per questo in pittura la copia e varietà piace.” Alberti 1436/1970, libro II, capitolo II, pp.116-117.

- (34) 「汚れた壁や様々な石理模様に入った石をじっと見つめれば、そこに、様々な風景、種々の戦闘場面、人の諸々の身振り、奇妙な表情、衣装、その他尽きることのない諸々のものの創意とイメージを思い描くことができるであろう。なぜなら、不明瞭なものにまつて、才能が呼び覚まされ、新しい創意へと向かうからである。」[“...Se riguarderai in alcuni muri imbrattati, o pietre di vari mischi, potrai quivi vedere l'inventione e similitudine di diversi paesi, diverse battaglie, atti pronti di figure, strane arte di volti, & habit, e infinite altre cose; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta à nuove inventioni.” Leonardo 1651, p.4, cba p.16. レオナルドの『絵画論』の初版刊行は一六五一年であるが、その手稿の写本はすでに一六世紀には流布していた。レオナルド『絵画論』の諸々の写本および印刷本は、以下のサイトで閲覧可能である。Leonardo da Vinci and His Treatise on Painting, © 2012 Rector and Visitors of the University of Virginia; Author Francesca Fiorani. <http://www.treasurepainting.org/home.html>

(35) 本連作の視覚的源泉や主題解釈については、拙稿を参照。平川二〇一三年。

- (36) 「この指輪について有名な宝石は、ローマと戦った著名なピュロス王のそれである。彼は、九人のムーサと豎琴をもつアポロが象られた瑪瑙を所有していたという。これは人の手でなく、自然そのものによるものであった。その斑紋は、それぞれのムーサが各人に授けられた持物を手にする様を示していた。」“Post hunc anulum regis alterius in fama est gemma, Pyrrhi Ilius, qui adversus Romanos bellum gessit, namque habuisse dicitur achaten in qua novem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur, non arte, sed naturae sponte ita discurrentibus maculis ut Musis quoque singulis sua redderentur insigna.” Pliny 1989, book XXXVII, III, pp.166-167. Fučková 1988, p.188.

(37) 本作品については、以下を参照。Haag 2013, pp.182-183, cat. no. 64.

(38) 本作品は以下に紹介されている。Giononi-Visani and Ganulin 1993, pp.74-75, 101.

- (39) 「ドイツ人のアルベルト・ドゥレックロは美に感嘆すべき画家であり、まことに美しい版画の銅版彫師であったが、幾つかの自分の作品をラファエロに贈呈し、亜麻布にグアッシュで自ら描いた自分の肖像の頭部をラファエロに送った。それは鉛白を用いておらず、両方の側から同じように光を透けて見せていた。水彩顔料だけで彩色され色づけされており、布の輝きで明るい部分を浮かびあがらせていた。こうしたものはラファエロには驚くべきことに思われたので、彼はデューラーに自らの手で描いた多数の素描を送つ

たが、アルベルトはそれをとても大切にした。この頭部像は、ラファエロの相続人であるマントヴァのジュリオ・ロマーノの持ち物の中にあつた。」(「リノムエロ口伝」) “Alberto Durero tedesco, pittore mirabilissimo et intagliatore di rame di bellissime stampe, divenne tributario delle sue opere a Raffaello, e gli mandò la testa d'un suo ritratt condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava pannelmente, e senza biacca, i lumi trasparenti, se non che con acquerelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva campato i chiani, la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello, perché egli gli mandò molte carte disegnate di man sua, le quali furono carissime da Alberto. Era questa testa fra le cose di Giulio Romano, ereditario di Raffaello in Mantova.” Vasari 1550/1568/1966-1984, vol. 4, pp.353-354. ヴァザリー一八九二年、一九一一一九二頁。なお、邦訳は上記の文献を参考に筆者が行つた。「彼の家にある多くの貴重な品々の中に、薄い亜麻布に描かれたアルベルト自身の手によるアルベルト・トゥーロの実物に基づく肖像があつた。他所で述べたように、これを彼はラファエロ・ダ・ウルビーノに贈呈したのであつた。この肖像は貴重なものであつた。というのも、グアッシュでとても入念に彩色されており、水彩で制作されていたが、アルベルトはそれを鉛白を用いずに仕上げられており、その代わりを布の白さが果たしていた。その織はとても繊細で、ひげの毛がとてもよく描かれており、作ることはおろか想像も出来ないほどの品であつた。そして光にあてると両方の側から透けていたのである。この肖像画をジュリオはとても大事にしており、彼の生前中、用事でマントヴァを訪れた際、奇跡の品として私にみせてくれた。」(ジュリオ・ロマーノ伝) “Fra le molte cose rare che aveva in casa sua, vi era in una tela di rensa sottile il ritratto naturale d'Alberto Duro di mano di esso Alberto, che lo mandò, come altrove si è detto, a donare a Raffaello da Urbino. Il qual ritratto era cosa rare, perché essendo colorito a guazzo con molta diligenza e fatto d'acquerelli, l'aveva finito Alberto senza adoperare biacca, ed in quell cambio si era servito del bianco della tela, delle fia della quale, sottilissime, aveva tanto ben fatti i peli della barba, che era cosa da non potersi imaginare, non che fare, et al lume trasparava da ogni lato. Il quale ritratto, che a Giulio era carissimo, mi mostrò egli stesso per miracolo quando, vivendo lui, andai per mie bisogno a Mantova.” Vasari 1550/1568/1966-1984, vol. 5, p.551. ヴァザリー一八九五年、三七〇頁。邦訳は上記の文献を参考に筆者が行つた。なお、この「ヴェネチアの自画像の逸話」は、光の透過性を重視するハンス・フォン・アーヘンの「四大元素」連作の制作にも少なからぬ影響を与えたと推測される。

(40) 一六〇七年に編纂され、その後、随時追加がなされたブラハ城芸術室の財産目録には、「オリエント・アラバスターおよびその他の石に描かれた絵画 (Gemeld auff alabaster or: und andere stein gemalt)」の項目がある。Bauer and Haupt 1976, pp.139-140.

(41) ルドルフ二世の美術コレクションを受け継いだ弟マティアス帝の死に際して編まれた一六一九年の遺産目録に、次のような記載

があることが知られる。「黒檀の台の上のつた大きな長方形の瑪瑙板で、黒檀の額縁入り。両面に絵が描かれているが、片面はパエトンで、もう一方の面はバッカス、ウエヌスとその他の神々や女神たち。一五九九番」「大きな四角い瑪瑙板、一方の側にはペルセウスとブランドロメタ」「もう一方の側には」マエネマスの難破。一七三五番」「Auf ainem ebenen fuess ain ablang viereckete gross taffel von agata, in eben eingekast, auf beiden seithen gemahlt, als auf ainer Phaeton, auf der andern seithen bacchus, Venus und andere götter und götinnen, no. 1599, ain grosse gefierte taffel von agata, auf ainer selten Perseus und Andromeda, ain schiffbruch Aeneae, no. 1735.” Volkelin 1899, p.CXI, no. 3282, p.CXIII, no. 3433.

【図版五解】

- 図 1 Westermann-Angerhausen and Täube 2003, pp. 126–127, fig. 82.
- 図 2 Wikimedia Commons
- 図 3 著者所有
- 図 4 © bpk/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Annette Fischer/Heike Kohler/distributed by AMIF
- 図 5 著者所有
- 図 6 Seifertová 2007, pp. 42–43, figs. 15–16.
- 図 7 Seifertová 2007, p. 23, fig. 3.
- 図 8 著者所有
- 図 9 Di Giampaolo and Padda 2003, p. 102.
- 図 10 Smith 1984, p. 391, fig. 1.
- 図 11 Seifertová 2007, p. 33, fig. 10.
- 図 12 Seifertová 2007, p. 94, fig. 48.
- 図 13—19 Exh. cat. Aachen, Prague and Vienna 2010–2011, pp. 196–199, 201.
- 図 17 Seifertová 2007, p. 87, fig. 44.
- 図 18 Seifertová 2007, p. 116, fig. 60.

図 51 Haag 2013, p. 183.

図 52 Giononi-Visani and Gammulin 1993, p. 75.

文 権 一 覧

- Alberti 1436/1970: Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, 1436, in *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Hubert Janitschek* (Quellschriften für Kunstgeschichte und *Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 11), 1971, pp.45–164.
- Anzelewsky 1971/1991: Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer: Das malerische Werk*, Berlin, 1971, 2nd ed. 1991.
- Bauer and Haupt 1876: Bauer, Rotraud and Herbert Haupt, “Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607–1611” *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien*, 72, 1976, pp.vvi–191.
- Borries 1972: Johann Eckart von Borries, *Albrecht Dürer: Christus als Schmerzensmann*, Karlsruhe, 1972.
- Cennini 1971: Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, F. Brunello (ed.), Vicenza, 1971.
- De Angelis and Falla 1988: S. De Angelis and G. Falla, “Roma, S. Maria in Via,” *Ricerche di Storia dell'Arte*, 35, 1988, pp.84–85.
- Di Giampaolo and Fadda 2003: Mario Di Giampaolo and Elisabetta Fadda, *Ferrigniano: Catalogo Completo dei Dipinti*, Santacangelo di Romagnana, 2003.
- Doerner 1921/1976: M. Doerner, *Mahnmaterial und seine Verwendung im Bilde*, G. Müller (ed.), Stuttgart, 1921/1976.
- Eksersdijan 1997: D. Eksersdijan, *Correggio*, New Haven and London, 1997.
- Fučková 1988: Eliška Fučková, “Die Malerei am Hof Rudolf II”, exh. cat. *Prog um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II*, 2 vols., Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1988, vol. 1, pp.177–192.
- Giononi-Visani and Gammulin 1993: Maria Giononi-Visani and Grigo Gammulin, *Giorgio Clovio: Miniaturist of the Renaissance*, London, 1993.
- Gould 1979: C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London, 1976.
- Grote 1965: Ludwig Grote, “Dürer-Studien,” *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 19, 1965, pp.151–169.
- Haag 2013: Sabine Haag (ed.), *A Brief Guide to the Kunsthistorisches Museum Vienna*, vol. 2, Masterpieces of the Imperial Secular Treasury Vi-

- enna, Vienna, 2013.
- Hall 2004: M. Hall, "Sebastiano del Piombo fra Inovazione e Sperimentazione", C. Barbieri (ed.), *Nocturno Sublime: Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Vierbo*, Rome, 2004, pp.43–47.
- Hirst 1981: Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981.
- Leonardo 1995: Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, E. Camesasca (ed.), Milan, 1995.
- Panofsky 1927: Erwin Panofsky, "Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und der Maria Mediatrix," *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, pp.261–308.
- Pliny 1989: D. E. Eichholz (trans.), *Pliny: Natural History in Ten Volumes: Volume 10, Libri XXXVI–XXXVII*, reprint (The Loeb Classical Library, vol. 419), London, 1989 (first ed. 1962).
- Popham 1971: A. E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 vols, New Haven and London, 1971.
- Puglisi and Barcham 2013: Catherine R. Puglisi and William L. Barcham (ed.), *New Perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo, 2013.
- Röttgen 2002: Herwarth Röttgen, *Il Cavaliere Giuseppe Cesari D'Arpino: Un Grande Pittore nello Splendore della Fama e nell'Incostanza della Fortuna*, 2002, Rome.
- Rohlmann 1994: M. Rohlmann, *Auftragskunst und Sammlerbild*, Alfter, 1994.
- Seifertová 2007: Hana Seifertová, *Painting on Stone: An Artistic Experiment in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Prague, 2007.
- Smith 1984: Graham Smith, "Bronzino's Allegory of Happiness," *Art Bulletin*, 66, 1984, pp.390–399.
- Spallanzani and Bertola 1992: M. Spallanzani and G.G. Bertola, *Libro d'Inventario dei Beni di Lorenzo il Magnifico*, Florence, 1992.
- Täuble 2010: Dagmar Täuble, "Spuren des Wandels: Überlegungen zu den Malereien und der Golden Tafel aus Sankt Ursula," *Andrea von Hillen-Esch and Dagmar Täuble* (ed.), *Luft unter die Flügel... Beiträge zur Mittelalterlichen Kunst: Festschrift für Hilfrud Westermann-Angerhausen*, Hildesheim, 2010, pp.226–237.
- Theophilus 1874/1970: Theophilus Presbyter, *Schedula Diversarum Artium*, vol. 1, A. Ilg (trans.), 1874, *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 7, 1970.
- Vasari 1550/1568/1966–1984: Giorgio Vasari, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori Scultori e Architettori, nelle Redazioni del 1550 e 1568*, 7 vols., R.

- Betarini (ed.), Florence, 1966-1984.
- Volteolini 1899: H. von Volteolini, "Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Haus-, Hof-, und Staatsarchiv in Wien", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 20, 1899, part 2, pp.1-CXXIII.
- Westermann-Angerhausen and Trübe 2003: Hiltrud Westermann-Angerhausen and Dagmar Trübe, *Das Mittelalter in 111 Meisterwerken aus dem Museum Schüngel, Köln*, Cologne, 2003.
- Exh. cat. Phoenix et al 1998-1999: Michael K. Komanecky et al., exh. cat. *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, Phoenix Art Museum, Phoenix et al., 1998-1999.
- Exh. cat. Rome and Berlin 2008: Exh. cat. *Sebastiano del Piombo*, Rome, Palazzo Venezia and Berlin, Gemäldegalerie, 2008.
- Exh. cat. Aachen, Prague and Vienna 2010-2011: Thomas Fusenig (ed.), exh. cat. *Hans von Aachen (1552-1615): Court Artist in Europe*, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, Cizarská konírna, Prague and Kunsthistorisches Museum, Vienna, 2010-2011.
- アルベルティ一八九二年：レオン・バツティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、一九九二年
- ヴァザーリ一九八二年：シヨルジヨ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘訳、白水社、一九八二年
- ヴァザーリ一九九五年：シヨルジヨ・ヴァザーリ『続ルネサンス画人伝』平川裕弘他訳、白水社、一九九五年
- チェンニー一九九一年：チェンニーノ・チェンニーニ『絵画術の書』辻茂他訳、岩波書店、一九九一年
- 辻他一九八〇年：辻茂他『ヴァザーリの芸術論—「芸術家列伝」における技法論と美学』平凡社、一九八〇年
- テオフィルス一九九六年：テオフィルス『さまざまの技能について』森洋訳編、中央公論美術出版、一九九六年
- デルナー一九八〇年：M. デルナー『絵画技術体系』佐藤一郎訳、美術出版社、一九八〇年
- 平川二〇〇九年：平川佳世『銅板油彩画の誕生をめぐる』『京都美学美術史学』八、二〇〇九年、一一—三二頁
- 平川二〇一〇年：平川佳世『つかのまとの不朽の間—ブロンズイノ《幸福の寓意》』『京都美学美術史学』九、二〇一〇年、一一—三四頁
- 平川二〇一一年：平川佳世『スプラングルのイタリア滞在』『京都美学美術史学』一〇、二〇一一年、一一三—一六二頁
- 平川二〇一三年：平川佳世「ハンス・フォン・アーヘンの「四大元素」連作—希少性を演出する絵画」『京都美学美術史学』一二、二〇一三年、二七—六二頁
- ファン・マンデル二〇一四年：カレル・ファン・マンデル『北方画家列伝(注解)』尾崎彰宏他編訳、中央公論美術出版、二〇一四年

レオナルド一九五四年・レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』(上)、杉浦明平訳、岩波書店、一九五四年
(筆者 ひらかわ・かよ 京都大学大学院文学研究科准教授／美学美術史学)

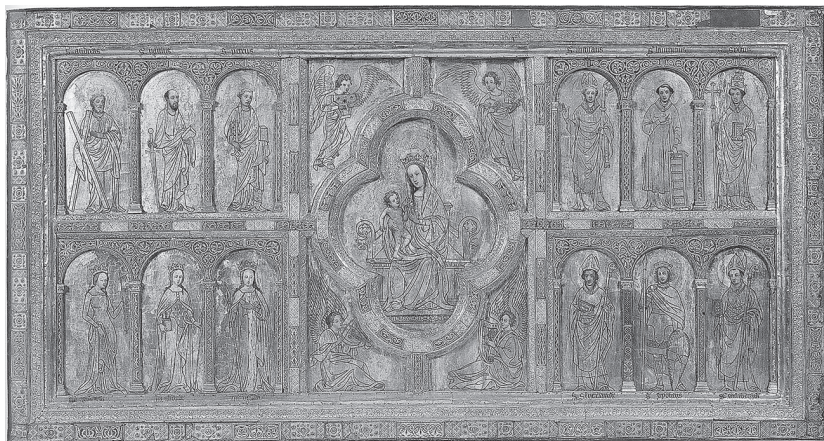


図1 ケルン派《祭壇前飾り》1170年頃（絵画部分は15世紀頃に描かれたと推測される）、1884年に修復、木、銅板、ブロンズ、鍍金、エナメル細工、および彩色、114×218cm、ケルン、シュニュットゲン美術館



図3 ローマの画家《泉の聖母》14世紀後半、テンペラ、スレート板、約32×25cm、ローマ、サンタ・マリア・ヴィア教会



図2 ジャン・フーケ《自画像》1450年頃、銅板、エマーユ・パン技法、直径6cm、パリ、ルーヴル美術館



図4 デューラー《悲しみの人》1496年頃、
油彩・テンペラ混合技法、樺材、30.1×18.8
cm、カールスルーエ、州立美術館



図5 ヤン・ブリューゲル(父)《磔刑》1594年、油彩、銅板、36.2×55.4 cm、ミュン
ヘン、アルテ・ヒナコテーク

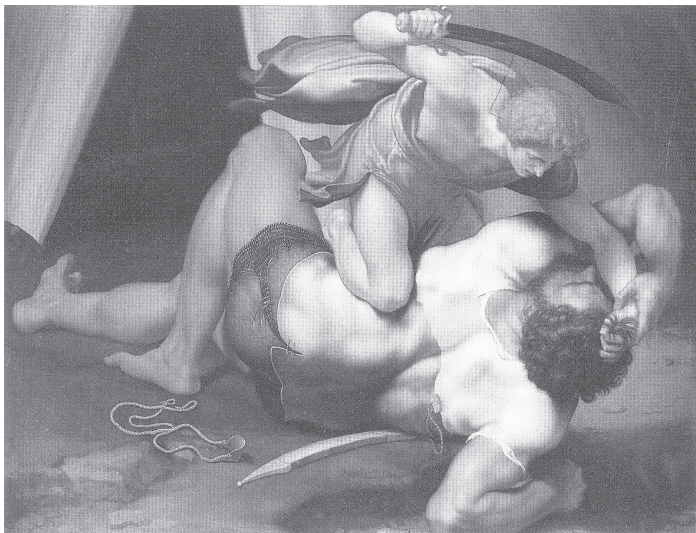


図6a ダニエレ・ダ・ヴォルテッラ《ダヴィデ》(表面) 16世紀中頃、油彩、スレート板、パリ、ルーヴル美術館



図6b ダニエレ・ダ・ヴォルテッラ《ダヴィデ》(裏面) 16世紀中頃、油彩、スレート板、パリ、ルーヴル美術館

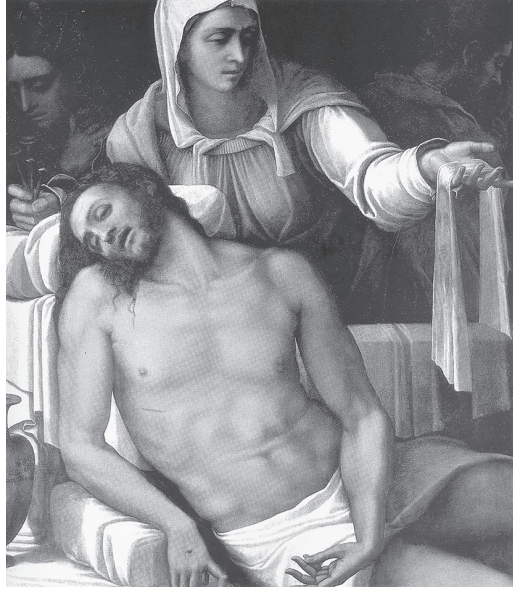


図7 セバスティアノ・デル・ピオンボ《ウベダのピエタ》1534年、油彩、スレート板、124×111×35cm、マドリード、プラド美術館



図8 コレッジョ《マグダラのマリア》1530年代、油彩、銅板、29×39.5cm、ドレスデン絵画館旧蔵



図10 ブロンズイーノ《幸福の寓意》1567年頃、油彩、銅板、40×30 cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館



図9 パルミジャーニーノ《若い男の肖像》1520年代、油彩、板、29×23 cm、個人蔵



図12 カヴァリエーレ・ダルピーノ《アンドロメダの救出》1600年頃、油彩、ラピズラズリ、22.5×15.5cm、セント・ルイス美術館



図11 フランチェスコ・サルヴィアーティ《アンニバレ・カーロの肖像》大理石、13cm、1550年頃、個人蔵



図13 ハンス・フォン・アーヘン《バッカス、ケレス、ウェヌス、クピドの凱旋》(図16の表面) 1607年以降、油彩、アラバスター、37×45 cm、インスブルック、アンブラス城コレクション



図14 ハンス・フォン・アーヘン《アンドロメダの救出》(図15の裏面) 1607年以降、油彩、アラバスター、38×45 cm、インスブルック、アンブラス城コレクション



図15 ハンス・フォン・アーヘン《暴風を解き放つアエオルス》(図14の表面) 1603年頃、油彩、アラバスター、38×45 cm, インスブルック、アンブラス城コレクション



図16 ハンス・フォン・アーヘン《パエトンの墜落》(図13の裏面) 1607年以降、油彩、アラバスター、37×45cm, インスブルック、アンブラス城



図17 アレッサンドロ・トゥルキ《キリストの死への哀悼》1610年頃、油彩、スレート板、45×53 cm ローマ、ボルゲーゼ美術館



図18 テンペスタ《熊狩り》16世紀末、油彩、デンドライト、42.2×32cm、ウィーン、美術史美術館

希少性、秘匿性、新奇性をめざす絵画



図19 コンスタンティノープル？《瑪瑙の大皿》4世紀、瑪瑙、58.5cm、ウィーン、宝物館

一四七

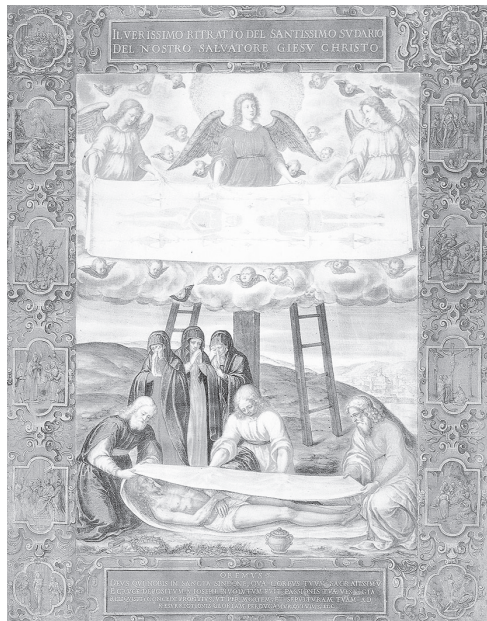


図20 ジュリオ・クロヴィオに帰属《聖骸布》1570年代後半、水彩、絹、55.6×44.5 cm、トリノ、サバウダ美術館

Rarity, Curiosity, and Novelty: The Diversification of Painting Forms in Northern Mannerism

by

Kayo HIRAKAWA
Associate Professor,
Graduate School of Letters,
Kyoto University

The method of oil painting on a wooden panel or canvas—the well-known and standard forms of painting in European art—was established in the late sixteenth century, after the invention of the oil technique in the early fifteenth century and the subsequent spread of canvas as an alternative to wooden paneling in the early sixteenth century. During this time, special forms of painting emerged and gained popularity. Artists used painting supports, such as stone, metal, or silk, which had rarely been used for artwork. In certain paintings done on special materials, painters left the surface partly unpainted and consciously expressed curiosity, novelty, and preciousness.

This paper focuses on paintings done with special supports in the late sixteenth and early seventeenth centuries, especially the works of northern European painters. It examines the historical context in which metal and stone plates came to be used as painting support. Through this examination, the paper ascertains that metal and stone plate oil paintings were invented in Italy, and northern painters who were active in Italy, such as Bartholomeus Spranger and Hans von Aachen, played a significant role in promoting these new forms of painting in Northern Europe. This paper discusses the preferences of themes in these paintings, the symbolic meaning which the materials added to the painted image, and the specific manner of displaying these paintings. In conclusion, this paper evaluates the diversification of painting forms that became a unique phenomenon of Mannerism, where painters experimented with various kinds of materials to use as painting supports and created novel and rare pictorial works.