

レパント戦闘図屏風について 上

—日本初期洋風画とヨーロッパにおけるその背景—

坂 本 満

はじめに

第一部 戦闘図モチーフの背景

一 レパント戦闘図屏風の源泉

二 コルトの版画とその原図デッサン

三 コルトとヨーロッパの版画界

第二部 その他のモチーフの背景(以下二四九号掲載)

第三部 ヨーロッパにおける「レパント海戦図」

むすび

はじめに

村山長孝氏蔵「レパント戦闘図屏風」(図版Ⅲ・Ⅳ・Ⅴ)およびそれと対をなす「世界図屏風」は、少くとも一九二〇年代にはその存在が明らかにされていたと思われるが、⁽¹⁾広く学界で紹介されたのは一九五六年の西村貞氏の論文「レパント戦闘図屏風」(「国華」七七六号、「南蛮美術」講談社1958に再録)によってである。そのうち数回公開の機会があつて、⁽²⁾今日では数少ないキリスト教関係の初期洋風画中でも屈指の名品として広

く内外に知られるに至つて⁽³⁾いる。

この屏風はまず極めて保存のよい状態に恵まれていたために当初の賦彩が鮮かに保たれ、見るものに一種エキゾチックな感興を誘う。さらに戦闘図という主題そのものの珍らしさにとどまらず、この時期の洋風画に多少なりとも関心をもつものなら放置し難い興味あるモチーフを細部に幾つも備えている。すでに西村氏も述べられたように、この戦闘図ほど現存した他の諸作品とモチーフが重複する作品はない。その重複は小沢清佑氏旧蔵「帝王図」、福島可雄氏旧蔵「泰西王族騎馬図」、神戸市立南蛮美術館蔵「泰西王族騎馬図」「四都市図」などに及んでいる。しかもこの図にしか現れないモチーフにもこと欠かない。日本画独特の金色の雲型さえ現れているのである。

本稿は「レパント戦闘図屏風」に見られるこのようなモチーフの源泉ないし類型を探り、最後にヨーロッパにおけるレパント海戦をテーマとした諸作品を紹介し、その比較によって本屏風の性格を明らかにする一助としたい。

第一部 戦闘図モチーフの背景

一 レバント戦闘図屏風の一源泉

一五七一年一〇月七日、ギリシアのコリントの附近、レバント Lepanto 湾沖合で行われたオスマン・トルコ艦隊に対するカトリック側の神聖同盟艦隊の勝利は、中世からヨーロッパが絶えず脅かされてきた東方勢力の西進を決定的に喰い止め、ヨーロッパ中心の近代文明形成に一段階を劃するものとなった。⁽⁴⁾しかしトルコ軍はやがて勢いを挽回し、同盟の中心をなした教皇も翌年五月には没し、カトリック諸国の盟主たるスペインはネーデルランドの新教徒をもて余して勢力をそこに集中せざるを得ず、フランスではやがて聖バルテルミーの虐殺(一五七二年八月二四日)が企てられる。まことに擾然たるカトリック世界の危機の時代ではあったが、レバント海戦が異教徒に対する最後の、しかも成功した「十字軍」として記憶され、新教徒に対しても有利な宣伝材料を提供したことは想像に難くない。

トルコ軍との戦闘が行われたのはレバントのみに限らないが、その意義の重要性を考慮して村山氏所蔵の屏風がこの海戦を多分にアレゴリックに描出したものであることに疑いをはさむ余地はない。ただ、この戦いはすべて海上で行われたにも拘らず、本屏風では右端の「つうるこ」と記された短冊型の下の城塞に向って、わずかに四隻の同盟艦隊が攻撃するのが見られる他は全く陸戦として描かれている。この矛盾は、⁽⁶⁾第一には後述のごとくほぼ同時代のヨーロッパにおける同主題の諸作品がそう

であるように、異教徒に対する勝利のアレゴリーの意図が強いこと、第二には、この屏風の作者がもっていた手本ないし資料類の制約によって海戦が陸戦に変えられたことに基くと考えて大過はあるまい。

この第二の理由を確認させるのがジウリオ・ロマーノ Giulio Romano (1492/96-1546) のデッサンによってコルネリス・コルト Cornelis Cort (1433-1578) が版刻した一枚の版画である。その作者たちおよび版画そのものの詳細については次節に譲るとして、ここではまず本屏風をモチーフに従って便宜上三部分に分けて考えよう。

まず屏風の上半部を占める海上の部分、つぎにトルコ軍との戦闘の部分、最後に戦闘と無縁のようにきらびやかな粉装をまとう左端の「ろうまの王」を中心とする一群とがそれらである(図版IV)。このうち海上部分は構成も単純で、ことさら源泉を求めるまでもないが、他の二部分のモチーフはそれぞれ特色が著しく何らかの源泉の存在を推測させずにはいない。

本節は屏風の第二の部分、戦闘場面に限って考察を進める。その源泉をなしたと考えられる前述の版画、北アフリカのザマにおける「スキピオとハンニバルの戦い」と屏風との図柄の類似をまず以下に列挙しよう。

- 一、屏風右から二扇目、左よりの象と版画中央前景の象とは逆S字型の鼻、いくらか房状になっている耳、模様のついた頭の被りもの(鱗状の文様は上下逆に並んでいるが)、馱者の身振り、ゴンドラの形などがそっくりで、これらは小さな差異はあるが版画を写したことをまず確認させる。
- 二、屏風右から第三扇の象、馱者、ゴンドラは版画では右端後景に位置するそれを可愛らしく模写している(挿図1 a、b)。



a 版画右上
b 左より第一・第二扇中央
c 版画左下
挿図1 コルトの版画とレバント戦闘図屏風の比較(其一)



a 版画中央
b 左より第一扇
c 右より第四・第五扇
挿図2 同上(其二)

三、屏風右から第三扇前景の馬とともに倒されたトルコ騎士は版画右前景の情景によっている。屏風本来の平面的な配置の都合で左前に倒れている騎士を右に横倒しにしたが、鞍の前輪の布の捻れも見逃してはいない。

四、同じく第三扇の左よりの中景に背を見せ、右肩に槍を担いで退却するトルコ騎士は、版画中央前景のローマ騎士を、両腕、衣服、馬具の違いを除いてそっくり写しとっている。この型は屏風右から第四、第五扇にかかるSPQRの旗をもつ騎士に、馬の頭部の向きが異なる他はやはり繰返される(挿図2 a、b、c)。

五、屏風左から第一扇中景に右手を前に伸して駆ける四騎士を(a)、(b)、(c)とすると、版画では左端の激しく右手を伸ばす騎士が(c)になり、その右の徒歩の兵士の表情と服装の一部が(a)に現れる。版画的な徒歩の兵士の右の羽飾りの冑をつけた騎士の身振りは(b)と(c)とに写されるが、(b)の馬は後でも(第二部)述べるように神戸市立南蛮美術館の左側のキリスト教徒の王の騎馬によっている。

この(a)と(b)ないし(b)の型は左から第三扇前景右よりの二騎士にも繰返される(挿図3 a、b、c)。

六、明るい情景が描かれているのに屏風の左から第三扇に松明をもつ兵士たちが現れるが、それは版画にあるからだという理由以外には考えられない。

以上の諸点から、本屏風はコルトが版刻したザマの戦

闘の版画を重要な源泉として考えてよいであろう。

しかし版画との関係はそこで述べたような賦彩のない版画をもとに彩色したり、装飾や身振りがわずかに変わるだけの引き写しに近い単純な類似だけではなく、左から第三扇と第四扇にかけて退却するトルコ騎士（その騎馬は神戸市立南蛮美術館蔵「王侯騎馬」図右二扇の左側の王侯の騎馬の型をとる）が軍旗を敵将に擱まれている図柄は、版画左後景に敵軍に尻をむけ味方の方に向けて自分の背中のゴンドラ

を鼻で傾ける象戦車を換骨奪胎したものと考えられる。

この最後の例に現れているように、屏風の図柄は版画からかなり自由な翻訳になっている場合があり、また屏風中の図柄の源泉が現在までのところ見だされていないかなりの数の図柄についても、それは見だされない源泉の相違によるだけではなく屏風の画家のすでに身についたレパートリー、ないし翻訳の巧みさに由来すると見るべきであろう。

挿図3 同右（其三）
b 左より第一扇
c 左より第三扇

ところで、興味深いことは個々の図柄だけでなく、屏風の主要な骨組そのものもこの版画と密接な関係をもつことである。少くとも右からの第二・三・四扇においては、象隊の配列に見るように個々の図柄の配置は多少異なるがほぼ版画を写している。屏風は版画を横にほぼ二倍に引伸した画面であるから、橋が挿入されたりはするが、第五・六扇とも左から右に向って進む版画のローマ勢の方向に順じている。しかし版画の密度の高い、それだけにやや窮屈な空間に対して、屏風は右から第三扇におけるトルコ軍の後退で動きに変化をつけ、さらに屏風の右端前景の左に向うトルコ軍騎馬に呼応して、屏風の左端後景には「ろうまの王」を中心とする軍勢が控えてその動きを受けとめ、画面全体に緩やかで変化のあるリズムをつくりだすことになる。版画の源泉としての価値は確かに大きい、それを充分に咀嚼し、屏風という画面形式の中で生かすだけの習熟と能力をこの作家がもっていたことを想像させる。しかしそれは手本にした陸戦図を海戦図に変えうるような自由な性格の製作活動を行っていたことを意味するものではない。それゆえレパント沖の海戦は手本に従った陸戦として描かれざるをえなかった。そのことは後述べるようにアレゴリーを含むために作品の意味を低めることにはなっていないのである。

二 コルトの版画とその原図デッサン

前節に触れた一葉の版画についての先学の研究をここで紹介しなければならぬ。その版画は版画家コルネリス・コルトの作品目録⁽⁷⁾第一九七、「スキピオとハンニバルの戦い」に相当する彫刻銅版画である。図

版VIに掲げたのはシユンヒェンの版画室の蔵品である。⁽⁹⁾ 下辺の左よりにつきのような三行のラテン語が大文字で記されている。EX ARCHE-TYPO RAPHAELIS VRBINATIS / QUOD EST APVD THOMAM CA-VALERIVM PATRICIVM POMAMVM / EXCVDEBAT ROMAE ANTO-NIVS LAFRERIVS SEOVANI. (ウルトボンのラノマエロ原画⁽¹⁰⁾、ローマの貴族 Thomas Cavalleris の蔵品⁽¹¹⁾の複製、ローマの Antonius Laferrius 刊行)。右下には「イタリックで Cum Gratia et Privilegio MDLXVII」(1567年刊行 許可)とある。

挿図4 コルト スキピオとハンニバルの闘い 銅版画(左右逆版) ミュンヒェン版画室蔵

前記目録によるとこの版画は記銘の記される前の状態のものを第一刷⁽¹²⁾とし、記銘の入ったこの状態は第二刷⁽¹⁴⁾とされる。第三刷⁽¹⁵⁾は左下隅の画面内に C.Cort fe (C. Cort 作) とイタリックで記されたもの、第四刷は第二刷⁽¹⁶⁾の右にイタリックで Ioannes orlandy formis romae 1602 (Giovanni Orlandi ローマ⁽¹⁷⁾、一六〇三年)と刻まれたものである。

同じ図柄を左右逆に版にしたものが目録第一九六⁽¹⁷⁾に挙げられている。(挿図4・5) それはコルトがイタリアに移住する一五六五年以前のア

挿図5 ジウリオ・ロマーノ 同上 原図デッサン ルーヴル美術館蔵

ンヴェルス時代に製作したものである。⁽¹⁸⁾ その数年後のローマ時代に製作された前記一五六七年作の目録第一九七の版画とこの逆版の作品を比べると、これの方が左右が長く、そこにも図が続いていること、夜の効果を表わして明暗の対称がはっきりしていることがすぐに目につく。ローマ移住後の版画の方が、原図デッサンの違いもあるのであるが、光の効果や細部の描写にはるかに微妙な感覚を示していることがわかる。目録第一九六の版画は細部においても、中央と後方の象の馭者がターバンをつけていないこと、象の頭飾りに文様が入っていないことなどで目録第一九七の版画とも、また屏風とも明らかに異っている。

版画の原画家は一五六七年の第二刷にラファエロとの記入があるが、B. de Haan によるとこのウルビノの画家には象のエテネードがただ一図あるだけで、結局ローマにおけるラファエロの輝かしい仕事を引継いだジウリオ・ロマーノのデッサンによったことが判明した。⁽¹⁹⁾

しかし、B. de Haan が挙げたデッサンについて、Frederick Hartt がジウリオ・ロマーノの研究で全然言及していないことに疑問は残るが、ジウリオ・ロマーノがスキピオの戦いとそのローマ凱旋に関するタピスリーの下絵の注文を受けたことは明らかであり、その下絵の一部の存在も知られているのである。⁽²⁰⁾

このスキピオ・タピスリーについては、Hartt も認めるようになお不確かな部分が残されているが、明らかになったところでは、一五三一年にフランソワ一世の招きでフォンテンブロー宮殿造営に参加したプリマティツィオ Il Primaticcio (1504/5-1570) が王の意向でスキピオの勝利を主題とするタピスリーをつくるためにジウリオ・ロマーノにそのデッサンのシリーズを依頼したものである。Hartt が目録に挙げる現存するデッサン・シリーズはその様式から一五三四年以後の製作になると推定されている。⁽²²⁾

コルトの版画の原図になったデッサンがこの一連のものであるかどうか、いま筆者に確める十分な資料はないが無関係のものとするかはきなく、⁽²³⁾ B. de Haan によると「スキピオとハンニバルの戦い」のデッサンは六葉知られていて、そのうちの二葉は所在不明、一葉は一五六七年のコルトの版画を写したことが明らかで、残り三点のうち、ルーヴル美術館蔵のジウリオ・ロマーノの標題で分類されている二点のデッサンがコルトの二種の版画と一致する。⁽²⁴⁾

さてこの主題はポエニ戦争の末期、紀元二〇二年の北アフリカのザマにおけるローマのスキピオとカルタゴのハンニバルの決戦であり、これによってカルタゴは滅亡の契機をつくったものである。勝敗の分け目をなしたきっかけとして古代ローマの史家ティトゥス・リウィウスもポリュビオスともに象隊の混乱を挙げている。⁽²⁵⁾ 左側後景に後ろ向き象は鼻で自らのゴンドラを傾け、またその右に見える味方の軍勢を脅かしているのがそれを表したものであろう。混乱はローマ車のトランペットとホルンおよび喚声で象が脅えたことに始まった。⁽²⁶⁾ 図の左中景にトランペットが見えるのはそれを示したものと思われる。

しかし上記の史書に現れないものが描かれている。それは松明を掲げる兵士たちの姿である。屏風も彼らの姿をとり入れてはいるが、これについては二、三の推測が可能ではあるが確実な答えをうるには至らない。ポリュビオスが記したようにこの日の戦闘開始を夜明としてもローマ側だけが松明を用意するのは不合理である。つぎにギリシア人のローマ史家ディオ・カシウス Cassius Dio Cocceianus (252-135?) によると、当日は皆既蝕であったという。⁽²⁸⁾ ローマ方のみがそれを予知したというならば、そして、ジウリオ・ロマーノがそのことを知っていたとすれば松明は不思議でない。⁽²⁹⁾ ここではそういう史書が他にあったのではないかと推測することでこの問題については一応筆をおかねばならない。

ジウリオ・ロマーノのデッサンについて述べた序でに、ジウリオ・ロマーノおよび彼と共にラファエロの仕事を継いだポリドーロ Polidoro の様式が、一五三〇年代以後のヨーロッパ全体にみられるミケランジェロ風の人体デッサンの再流行に乗じて後期マニエリストたちにとくに大

きな影響を及ぼし、またジュリオ・ロマーノが中心になってヴァティカン宮殿内のコンスタンティヌス大帝の間 Sala di Costantino に描いた「コンスタンティヌスとマクセンティウスの戦い」その他のフレスコが、その後の数世紀間にわたって、戦闘描写における着想、身振り、構成などの源泉としての豊かな宝庫となっていたことをG. Brigantiに従って附記しておこう。⁽³⁰⁾ 未完成のままに残された版画家コルトの絶作も上記のフレスコの版画化だったのである。⁽³¹⁾

三 コルトとヨーロッパの版画界

中世の教会堂の図像裝飾が文字の読めない人々の聖書となっていたように、ユマニスムの普及と宗教的論争の激しく行われた一六世紀には、活字印刷の意義は増大したが、それにもまして一瞥して説得力のある映像を通じて大衆に訴える版画の役割は重要であった。アレッサンドロ・ヴァリニャーノに指導された日本のイエズス会が、一五九〇年、四人の少年使節と共に印刷機をはるばる持ち帰らせたことはその点でも意味深いことといわねばならない。

印刷機の到来する以前のことであるが、一五八四年一月三日にルイス・フロイスはイエズス会総長宛書簡で日本に五万枚の聖画を送るよう求めた。やがて一人のパードレが一千枚の聖画をたずさえてローマをたつて日本に向ったが、着いたときには途中の布教地にとられてほとんど残っていなかったという。⁽³²⁾

純粹の聖画のみならず世俗的要素についても、映像による具体的な伝達は強く望まれたところのものである。岡本良知氏は一五八四年一月一

五日付書簡でフロイスが「ローマの都市、教皇のミサと聖体行列」の絵が有用であると述べたこと、また一五八七年一月一日付の書簡でアントニオ・プレネスチーノが、ヨーロッパの武人の絵や野戦・海戦の絵を日本人が喜ぶと記したことを報告されている。⁽³³⁾

これら異国文化を如実に知ろうとする映像への欲求、もっと一般的には知識の映像化への欲求が日本にだけみられる特殊な状況であったと考えることはできないであろう。そしてこうした世界的な渴望を充すことができるのは大量生産の可能な版画において他になかった。⁽³⁴⁾ 古典的な版画史の著者 Arthur M. Hind が、主として宗教的な昂揚の拡りに著目しながら、それによる「龐大な需要の増加は版画の製作条件を大きく変化させた」と記すのも納得できるのである。それまで版画は注文に従って製作から販売まで一人の版画家の手で一貫して行われてきた。ところが、

この時代の版画界にも、毛織物産業を中心として見られる生産関係の新しい展開とはその規模において比べるべくもないが、数人の技術者を集めて大量に製作販売する企業組織が現れたのであった。パーゼルのフローベンとかアンヴェルスのプランタンのような大印刷業者はまさにその経営組織者⁽³⁶⁾であったが、版画家にしてそれを兼ねるものが生れたことも注目に値する。ローマにおけるアントニオ・ラフレリ Antonio Laferri、アンヴェルスにおけるヒロニムス・コック Hieronymus Cock とがその典型だとある研究家は云う。⁽³⁷⁾ 「スキピオとハンニバルの戦い」の版画家コルトは後述の通り偶然のようにこの二人と密接な関係をもっていた。彼の版画の大半は二つの都市のこれら二人の版画企業家の店から街頭にでているのである。

アンヴェルスにはコックほどの規模ではないにしても、そこから独立したガルGaller⁽³⁸⁾、またプランタンの店でも働いたヴィーリクス Wierix⁽³⁸⁾などの一族がいて、Rosenthalによると、ここはイエズス会とトリエント公会議の影響下で需要の増大した全カトリックの聖画像類をまかなう重要な中心地となっていた⁽³⁹⁾。

ブリュッセルがそうであったようにコルトの発案もコックの版画の店からであったらしい⁽⁴⁰⁾。コックは一五四五年に版画家として登録され、版画やデッサンの売買を兼ねてイタリアに旅行し、版画家のアトリエに入⁽⁴¹⁾した。その傘下にはコルトやそのライヴァルのガルを含めてかなり有力な版画家が集っていた⁽⁴²⁾。ブリュッセルもイタリアから帰国後、ブリュッセルに移住するまで版画の下絵デッサンを提供し続けた。彼がヒロニムス・ボスの芸術に眼を開いたのはこの店の仕事を通じてであったのだ。

北オランダのホールン Hoorn に一五三三年に生れたコルトがアンヴェルスに現れたのは一五五二年かその翌年であり、その前後にブリュッセルと知り合っていたと思われる。コックと同じように版画家で編集者でもあったヨリス・ホーフナーゲル Joris Hoefnager が一五五三年に出版した四枚組の風景版画集はコルトとブリュッセルが二図ずつ下絵を描いているからである⁽⁴³⁾。

コックの店にはもう一人興味深い人物が一五五〇年から五五年まで招待されて滞在している。それはイタリア人のジオルジオ・ギン Giorgio Ghisi⁽⁴⁴⁾、彼のいかにもマニエリストらしい幻想の背景にはイタリアとフランドルの版画文化の交流があったことになる。フランドルのロマンニストたち、すなはちイタリアで学んできたマニエリスト⁽⁴⁵⁾の諸作品の版画

化もコックの店はさかんに行ってマニエリスムの国際化に力をかけている。もっともそれは彼の店に限ったことではなかった。

「版画芸術の発展に及ぼしたコックの極めて重要な影響はその弟子コルネリス・コルトという人物となって果された」、と記した Hind⁽⁴⁶⁾は、それに続けて、「彼はイタリアに移住し、一五七一年ごろローマに版画の学校をつくった⁽⁴⁷⁾。マルカントニオ Marc Antonio⁽⁴⁸⁾とその追隨者たちの、もつと目のつまった線による陰影法とは対照的な、大まかな線描法を用いることで、コルトはおそらくイタリアにおける草分けであり、アゴステイーノ・カルラッチ Agostino Carracci⁽⁴⁹⁾に直接靈感を吹きこんだものであった」と云う。これは一五六五年以後イタリアに移り住んだコルトの芸術の要約として適切である。ギンについては少くともアンヴェルスに残した影響が論じられることは少ないが、コルトのイタリアというよりヨーロッパ版画界への、とくに版画技術における寄与は大きかったからである⁽⁵⁰⁾。

コルトは、長い間仕事をしたコックの店と別れて一五六五年にまずヴェネツィアに行く。ライヴァルのフィリップ・ガルがコルトの傘下からの独立したことがその刺激になったと伝記者は推測している⁽⁵¹⁾。ヴェネツィアではティツィアーノの家に住んだといわれる⁽⁵²⁾。彼はティツィアーノが直接注文したただ一人の銅版画家であり、その仕事によって名声を高めることができたのである。翌年ローマに移った⁽⁵³⁾。早速ラフレリが印刷刊行したという記録をもつ作品が増えていった⁽⁵⁴⁾。やがて一五七八年に没するまで勤勉に製版を続けていった⁽⁵⁵⁾。

B. de Haan によるコルトの版画目録には二八九までの番号が記されている。この他にデッサンが残されており、また彼の版画からさらに複製

した版画もおびただしくつくられたことが目録からうかがえる。Hindも記し、その他の多くの版画史が認める事実にコルトがローマで版画の学校を創設したことがある⁽⁵⁶⁾。しかしそれには直接的な根拠が何一つないとして B. de Haan は否定する⁽⁵⁷⁾。従来弟子とされた者のうち最も著名なアゴステイーノ・カルラッチも師弟関係ではなく影響のそれとされ、また一五八三年に来日後、北九州で画技の指導に努めたイルマンのニコラオ Giovanni Nicolao (Niccolo) は、コルトの弟子マッツァ Bartolomeo Mazza (Mezza) に版画を学んできたことになっているが、マッツァも Haan によると「弟子というより模写家」とされる。結局弟子とされるものはトマッサン Philippe Tomassin などごく僅かであり、その代り前述のような数多くの模写家と画風における影響とを後世に残した。版画史においても、技術に伴う独創的な映像の展開こそ興味ある問題であるが、複製技術に関心が向けられた一六世紀の中葉はその前後の時代に比べられる大作家を生んでいない。しかし、コルトやゴルツイウスに見られるような、絵画やデッサンの版画化、したがって複数化の技術の進展とコックやラフレリの活動に観察される版画の普及組織とについては、文化史的に極めて興味ある課題を多く含んでいる。A. Chastel によれば一六世紀マニエリスムにおける好奇に充ちたモチーフや神経症的な性格の強化および、この時代全般の一種の秩序のない混乱も版画に由来するところであり、さらに諸画派の並行的な画風の進展や国際様式化にも版画の果たした役割は大きい⁽⁶¹⁾。

極東に見だされた一雙の屏風の源泉の一部となった一葉の版画の、その原図筆者がマニエリスムの代表的画家の一人ジウリオ・ロマーノであ

り、その版刻者がやはりこの時代の代表的版画家コルトであったのは、屏風作者にその選択可能な条件があったからではなくて、あくまでも幾つかの偶然の重なりによってそうであったとしかいえないが、それに対してこの一葉の版画の背景で、Chastel その他の研究者の認めるようにヨーロッパの美術や文化にはつきりした痕跡を残すほどの機能を持ちはじめた版画界の動向こそは、当時西欧文化が急速に浸透しつつあった中南米においても⁽⁶²⁾、またこの極東の島国においても、ヨーロッパと並行する規模において匿名化しながら映像の均質化、様式の国際化を見せる涯しれぬ可能性をはらんでいたと思われる。その様式とは別の機会にも述べたように⁽⁶³⁾、あるいは融和の過程を検証することが改めて興味を惹くことになるはずである。

註

- (1) 西村貞氏「南蛮美術」講談社 1958. pp. 77. 79。中村拓氏「南蛮屏風世界図の研究」1956 (「キリシタン研究」第九輯所収 p. 202) によると、一九二九年三月四月大阪で開催された「開国文化大展覽会」に出品され、「開国文化資料大覧」p. 1として「世界地図及土伊戦争屏風、六曲一雙、大阪市北区中之島三、大阪朝日新聞社」と記載されたものがこれである。
- (2) 一九五九年一月、東京日本橋高島屋「国華七〇年展・近世名画の展望」。一九六一年四月、大阪新朝日ビル文化ホール「キリシタン文化史展」
- (3) 海外における紹介としてスイスの美術雑誌 *du*, No. 255 mai 1962 に一部のカラー戦闘図全図が秋山光和氏の解説で掲載され、*Encyclopedia of World Art* X. pl. 259 に単色で掲載されている。国内では西村貞氏 *op. cit.*, pls. 73~75。「講談社日本美術大系・近世絵画」1959. pl. 133 (解説檜崎宗重氏)。「アサヒグラフ」一九六一年四月二八日号の挿図に一雙を掲載。宝文閣「キリシタンの美術」1961, pls. 92, 93 (解説・西村貞氏)、角川書店世界美術全集 8, 1965, pl. 53. に部分(解説・坂本)。中村

拓氏前掲論文 p. 25 および岡本良知氏「南蛮美術」1965 (平凡社「日本の美術」19 fig. 58 に世界図を掲載。これらは註と同様筆者の知る範囲での紹介にすぎない。

(4) ヴェネツィア領だったクレタやキプロスがオスマン・トルコ軍に奪われたことは、やがて決戦の切迫を感じさせた。神聖同盟はそれに備えて一五七一年五月二十五日にピウス五世 Pius V (1504-1572) の努力によってヴェネツィア、スペイン、ローマ教皇領、ジェノア等の間で結成された。これに至るフランドルの枢機卿グランヴェル Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) の働きも無視できなからず。海戦の状況は西村氏が記しておられるので繰返す必要はあるまい。戦いの規模だけを主に Oliver Warner: *Les Grandes Batailles Navales*, (traduction de Serge Ovaroff), Paris, 1963 p. 16 によって数字を記しておく。スペインは八〇隻のガレー船(櫓を主として機動性に富む)の他に船を二二隻、兵士を二一、〇〇〇近く。ヴェネツィアは戦闘力の充分でない軍艦約一〇〇隻と極めてすぐれた能力を発揮した大型ガレー船 galéasses 数隻。教皇はガレー船一二隻の他に数一〇隻の備船と兵士二四、〇〇〇を集めた。総指揮官としてスペインのフェリペ二世 Felipe II (1527-1598) の異母弟ドン・ホアン・デ・オーストリア Don Juan de Austria (1545-1578)。トルコ軍の総督はアリ・パシャ Ali Pacha の艦隊にすぎず Warner は数値を挙げつけないが、西村氏にちなむと二十三隻とす。 Henri Daniel Raps: *The Catholic Reformation*, 1955 (translated from the French by T. Warrington: New York, 1964) Vol. I, p. 225 ではキリスト教側は三〇〇隻のトルコ船を沈めたとある。ただ一日の間であったがキリスト教軍死者八、〇〇〇、負傷一六、〇〇〇、トルコ軍死者八〇、〇〇〇解放されたキリスト教徒奴隷二二、〇〇〇。 *L'Espagne au Temps de Philippe II*, Paris, 1965 Chapitre 3. text de Henri Lapeyre. P. 155 ではトルコ側の損害を死者一五、〇〇〇、捕虜一〇、〇〇〇、解放奴隷一五、〇〇〇とす。この奴隷の数は戦いに参加し、左手の自由を失ったセルバンテスの記述(「ドン・キホーテ」第三九章)と一致する。キリスト軍はヴェネツィアの提督バルバリコ Agostino Barbarigo、ジェノアの将コロドナ Don Juan de Cordona を失い、トルコ側は総指揮者アリ・パシャを失い、その首が敵側のマストの上に曝らされるのを目撃しなければならなかった。右翼の総指揮官シロッコ Mahomet Sirocco も殺され、艦船の大部分を失ったのである。

(5) レバント海戦の意義については W. C. Atkinson, *A History of Spain and Portugal*

London, 1960, p. 157, 44 或程度高く評価するが、 T. H. Elliott, *Imperial Spain 1469-1716*, London, 1963, p. 134ff, H. Lapeyre, *op. cit.*, p. 155f, G. B. Sansom *The Western World and Japan*, 1950 (金井氏他訳「西欧世界と日本」上巻 筑摩書房 1966 p. 82) その他でも、成果についてはかなり条件を附す。 Lapeyre が言うようにすでに地中海時代は終り、大西洋やインド洋に世界が拡がっていったからである (*op. cit.* p. 156)。その後トルコ勢との戦いは続く。二年後の一五七三年四月のヴェネツィアが結んだ条約は屈辱的では見えなかった。同年ドン・ホアンが陥したテハニスはその翌年奪回された。いずれにしても主戦場は他に移っていったのである。

(6) 西村氏その他の解説者もこのことに言及がなからず。
(7) J. C. J. Biereus de Haan, *L'Oeuvre Gravée de Cornelis Cort, Graveur Hollandais, 1533-1578*. La Haye, 1946, p. 181. 以下特に言及のなからず限りコルト関係の資料は専らこの研究書に依った。

(8) 彫刻銅版画 (ゴッラン彫り銅版画 line engraving, gravure au burin) は一五世紀後半に始まって一六世紀後半に技術的に完成される。一六世紀前半にはデューラーやルーカス・ファン・レイデンあるいはマルカントニオ・ライモンディアらの名手を生む。彼らの刻線は多少の肥瘦はあるが目立たない。なめらかな曲線が現れることもあるが、多くは余り長続きせず切れがちで、線と線の間隔も一定していない。それがコルトからホルツィウス Hendrik Goltzius (1558-1616) ホルツィウスと呼ぶべきかの時代になるとなめらかな抑揚をもち、規則正しく平行して伸び伸びした刻線が現れ、絵画の微妙なニュアンスを再現できるようになる。しかし再現とその完全な技術にこだわる余り版画本来の魅力にやや乏しく、線の交叉を避けてたな一本の渦巻き線の肥瘦で明暗の全てを表現したメララン Claude Mellan (1598-1688) は良くも悪くもその頂点を示している。

(9) この焼付写真の入手には前川誠郎氏の御厚意を煩らわした。版画は数ヶ所に折り痕があり、右下隅の馬の尾の部分には欠損がある。左遠景の傾いたコンドラの上の空の部分や前景の二頭の象の鼻のあたりの不規則な条痕は破れた痕であろうか。それ以外には流暢な刀痕を見せる極めて鮮明な刷りである。

(10) 記録のラテン語三行目の Excudebat は印刷刊行者を示し、 excudit, exc., ex.

impressit, imp. などとも記される。これは後述のごとく一六世紀に原画作者、版刻者、印刷者など製作過程に分業が成立した結果、無名の職人の手になる印刷に刊行者名を入れることになったのである (Arthur M. Hind, *A History of Engraving and Etching, form the 15th century to the year 1914*, New York, 1st ed. 1923 new ed. 1963, p. 119)。また記録の二行目の人名 Thomas Covalleriis はローマの貴族で、マケラランジエロの親友だと知られる (B. de Haan, *op. cit.*, p. 109)。三行目の刊行者 Antonio Lafreri (Lafrery) は後でも触れるようにローマの有名な版画販売者 (1512-1580?) でスペイン人の版画家 Antonio Salamanca (1500-1562) の企業を継いだフランシスコ・ロンテの人。

(11) B. de Haan, *op. cit.*, p. 179 に引用された Antonio Lafreri の一五七二年の財産目録にこの作品の記録があるという。図版の写真でもわかるように LXVII (六十七) の V が鮮明でなごために X として七十二年と読んだとも推測できる。

(12) *op. cit.*, p. 181 の版画の大きさは縦一〇—四二〇ミリ、横五三四—五四〇ミリ。かつて筆者は屏風に現れる象隊に注目して、フランシスコ・ウマロ朝の宮廷画家マントワニス・カロンの一五八五年ごろに描いた「象のいる模倣戦」(Jean Ehrman, *Antoine Caron, peintre à la Cour des Valois, Genève et Lille*, 1955, Pl. XI, p. 27ff) の中の象に最も類似するのを認めてその推定を発表したことがあるが (一九六五年美術史学会、角川書店世界美術全集 8, 1965, pp. 187f, fig. 84) カロンの象の姿やウマロ朝のこの版画にちがいないと推定できなかった。

(13) 第一刷の所在は Cabinet des Estampes à Brunswick, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale à Paris であり、後者はマクシム・モロの項に分類されている。(14) 第二刷はマクシム・モロの御用集の collection de l'Albertina à Vienne, Cabinet des Estampes à Vienne, Cabinet des Estampes à Amsterdam, Kupferstichkabinett Berlin, Cabinet des Estampes du Musée des Offices à Florence, Kunsthall Hamburg, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale à Paris, Cabinet des Estampes du Musée Boymans à Rotterdam, ancienne collection de la Nazional Bibliothek à Vienne である。

(15) 第三刷は Musée Plantin à Anvers, Cabinet des Estampes à Amsterdam である。なお C. Cort の *op. cit.*, fec. fe. の記述一般に作者を示すが、それは原

図作者(多くは delineavit, delin, del, invent, inv, pinxit, pinx. を用いる)のごともあり、版刻者 (sculpit, sculpt, sc., incisit, inc., aquaforti とあれば明白である) の場合もある。この図の場合は版刻者を指している。

(19) Ioannes Orandy ではなく Giovanni Orland (活動期 1585-1638) はローマの編集者で、Thieme-Becker はロルトの弟子とするが、B. de Haan は弟子と認められないうち (op. cit., p. 230)。Orlandi はロルトの没後すくなく一世代近くたった一六〇二年に、磨損したロルトの版を多く用いて刷り増して、売られた (op. cit., p. 20)。この第四刷とはそういうものである。それはロルトの名声の衰えなかったことの一証拠でもある。一七二一—七四年にも Carlo Losi が A. Muziano 原図のロルトの版画を刷り増した例がある。

(17) 目録一九六のロルトの版画は何も文字の記されていない第一刷 Raph. Vrbm inv. Cornelio Cort fe, (ウルビノのラファエロ原画「ロルネリオ・ロルト製版」とイタリックが刻まれている第二版および他にもう一つ刷あったという B. de Haan *op. cit.*, p. 1790

(18) 一六一九年の記録に「『象のいるピュロスとローマの戦い』の版画は、ロルトにちがって二回版刻された。一回目は彼の名が記されていないが、やはり彼にちがってイタリアに行く前に製作されたのだ」(Arnold Buchelius, *Res Pictoriae*, 1619, Edité par G. L. Hoogwerff et J. Q. van Regteren Altena, La Haye, Martinus Nijhoff 1928) という。この作品が目録一九六である。引用文中の「象のいるピュロスとローマ云々」は「なるほどピュロス王も象隊でローマ軍を破った(前二八〇)が、後述のごとく原図作者のシウリオ・ローマンがスキピオの事蹟を描いた事実および古代史家のポリビオスやテイトゥス・リウイウスらの記述にかなり合致するゆえ Haan の説く通り筆者のピュロス説は正しい。ロルトの版画製作販売所ラマン Antonio Lafreri の一五七二年の財産目録や、また一九世紀の博識な J.P. Mariette もスキピオ説をとり、また一般にこの図は「象の戦い」と呼ばれていたからである (B. de Haan, *op. cit.*, p. 178f)。

(21) B. de Haan, *op. cit.*, p. 179

(22) Frederick Hart, *Giulio Romano*, 2 vols. New Haven 1958, Vol. I, p. 302f. 目録 259—271 ページの一三葉—一〇四ページの「ヴァンサー宮その他のザッサン宮所蔵

である。

- (21) 註文の内容はスキピオの戦いと凱旋とであるが、それは一シリーズとしてかニシリーズとしてか、後者の場合にはどちらがさきに製作されたか明らかではない。Harttの目録に挙げる限りのデッサンはいずれも Appianos (95頃生)の「ローマ史」中のホエニ戦争(Ⅷ ix. 66)に於て一〇図に、いずれも凱旋図である。

- (22) Hartt, *op. cit.*, p. 227f. フリマチッツォはフェデリコ・ゴンツァガの助力でブリュッセルのマルク・クレティフ Marc Créitif なる織物師との間に契約したという。クレティフからは一五三二年から三五年にかけて四回にわたり一枚ずつのタピスリーがフランソワ一世に送られた記録がある。しかしこれらの四枚はジュリオの作ではなく北方の画家の手になるものだという。そして現存するこれらのデッサンはおそらく一五三二年に描かれたとされるマントヴァのテ宮殿 Palazzo del Teの巨人の間 Sala dei Giganti のためのデッサンよりも、また一五三四年の記入のあるヴェロナのカタドラルのためのデッサンよりも様式的に後年の作品であるとされる。

- (23) 前述のように Hartt の言及がないことが疑問を残すが、スキピオ凱旋のデッサンに現れる象との関連、また画面の大きさがほとんど同じ(大きさのわかる一二点のうち極端に異なる三点以外は縦四一―四四七、横五三五―一六〇ミリである)であることなど(註24参照)、無関係とすることはできないだろう。ただ版画第一九六の原図デッサン(ルーヴル蔵)の複製を凱旋図デッサンの複製と比べると、前者がいくらか硬いように思われる。あるいは模写でもあろうか。

- (24) B.de Haan, *op. cit.*, p. 180. 版画目録一九六に対応するのはルーヴル No. 3717, 縦415, 横580ミリ。一九七に対応するのは No. 3718, 縦418, 横588ミリでいずれもセピアインクの濃淡、白のハイライト。ここで取り上げなかった同主題の他の一点のデッサンは duc de Devonshire 所蔵で一八七二年の写真複製があるということの他明らかでない。

- (25) Titus Livius, Polybios, Appianos について The Loeb Classical Library の対訳本に於て Livy, Ⅷ. Book XXX, XXXII. Polybios, The Histories, IV. Book XV, 12 などの Appian については叙述が簡単であり明確でなく、リウウィウスによると必ずハンニバルの率いる八〇頭の象隊の一部は自軍の左翼を襲い、ローマ軍に突入した象も飛道具に攻められて自軍の右翼めがけて退却した。スキピオは象隊に備えて逃げた

り避けたりするのに都合のよいようにあらかじめ戦列の幅を広くとり、象隊を前線小隊の間を開いて通過させ、左右から飛道具で攻撃する手を整えていたのである。ハンニバル軍が多言語多民族軍の集合で命令も通訳を経なければならなかったことが大混乱を助長したという。図はその混乱の直前を表わしたものであろう。

- (26) ホリュピオスでは両軍の物音によるとしている。

- (27) Polybios, Book XV, 92

- (28) Livy, Ⅷの附録として対訳者 F. G. Moore 教授は「ザマ問題」として Zama 会戦の場所と日附けとを考証する。和平条約が紀元前二〇一年春であるから戦いは前年の秋、Dio Cassius に従って一〇月一九日の皆既蝕の日を問題にする。ただ今日の天文学的知識によると、当日皆既蝕となるのはセネガリアと中央アフリカ地方であり、北アフリカは部分蝕にすぎないという(*op. cit.*, pp. 551-554)。事実はともあれ Dio Cassius の記事から日蝕と戦闘を結びつける物語がつけられることは可能であろう。

- (29) B. de Haan, *op. cit.*, p. 179 に引用する Mariette がこの版画をザマの戦いとする根拠として松明や焰を挙げているのは、よく知られた史話にそっくりものがあつたことを想像させる。

- (30) Giuliano Briganti: *Italian Mannerism*, (Translated from the Italian by Dr M. Kunzle) Leipzig, 1962, p. 29

- (31) B. de Haan - *op. cit.*, p. 177, Catalogue No. 195

- (32) 岡本良知氏「吉利支丹洋風画史序説」一九五三、四頁。

- (33) 前掲書二七頁以下。

- (34) William W. Ivens, *Prints and Visual Communication*, London, 1953, 一、二章で論じられているように、具体的感覚的な知識伝達の具としての版画の役割は宗教的な争乱とは関りなく大きく、それも版画技術の開発によって(ついでには写真製版に至る)多少に精密を加えつづへ。R. Huygh, *Le Dialogue avec le Vrsible*, Paris, 1955

- (中山・高階氏訳「見えるものとの対話」第一巻 美術出版社、1962) 序章、および小野忠重氏「版画の歴史」東峰書院一九五四年参照。

- (35) A. Hind, *op. cit.*, p. 118 註(2)参照

- (36) Franzsepp Wittenberger, *Mannerism, the European Style of the Sixteenth Century*, London 1962 (translated from the German by M. Heron, 1963) p. 11

文化の均質化に貢献した大印刷家としてパーセルに居を定めたフロベーン Froben' パリからアンヴェルスに亡命してきたプランタン Plantin' ストラスブールの Jobin の名を挙げる。小野忠重氏前掲書はこのような問題に優れた叙述がある。とくにプランタンについては pp. 224~237 参照。

(2) W. Ivans, *op. cit.*, p. 67

(3) A. Hind, *op. cit.*, p. 118 他に挙げられている名前はブリュッセル、ヴェネツィア、フランクでも仕事をしたザザラー Sadelier 家、ノトレヒトに移り住んだパッセ Passe 家などである。David Bland, *A history of Book Illustration, the Illuminated Manuscript and the Printed Book*, London, 1958 p. 168 以下 Ph. Galle, Crispin van de Passe, Jérôme (Hieronymus) Cock を主導的人物とする。これらは Léon Rosenthal, *La Gravure*, Paris 1909, p. 102 のよう「版画の王朝」をなごびた。これらの名のうち、プランタンのための仕事もしたヴァーリックス家の三兄弟の次兄シモーン (c. 1553-1619) は大浦天主堂蔵、有家版一五九七年製の聖母子像の手下となった版画家者であり、それは一六〇八・九年版の「程氏墨苑」中にまた写しされる。さらにその本にはエマオのキリストを描いた末兄アントワヌ (1624) の版画(原画 ヴルテン・ド・ヴォス Manten de Vos) の写しとロットの話しを説明するクリスパン・ド・パッセの作品の写しの版画が挿入されている(西村貞氏「日本初期洋画の研究」 pp. 188-198 「南蛮美術」 pp. 138-142)。また高槻発見「ロザリオのマリア(マリア一五五義)」の中央部の原画「はらの聖母子」の版画家トマ・ド・ルー Thomas de Leu (A. Caron の女婿 1576-1611) はヴァーリックス兄弟に深い影響を受けている(Emile Dacier, *La gravure Française*, Paris, 1949, p. 56) にも附記してある。なお土方定一氏「ブリュッセル」(美術出版社一九六三) 第二・三章もこれらの版画界の情勢に関して教えられるところが多い。

(3) L. Rosenthal, *op. cit.*, p. 101, Paul Fierens, *L' Art Flamand*, 1945 p. 82. など D. Bland, *op. cit.*, pp. 156f, 163 にもその頃の繁栄は一七世紀まで続いた。他に重要な印刷の中心地としてはパッセ家のノトレヒト、エチエンヌ Estienne 家のパリ、シモーン・フロベーンのパールが挙げられる(John C. Oswald, *A History of Printing, its Development through Five Hundred Years*, 1928 オスワルド著、玉城肇氏訳「西洋印刷文化史」 pp. 149-162, 175-181, 206-211, 1943. 参照)

(4) B. de Haan, *op. cit.*, p. 2 はロットの出身が金銀細工師と関係が深いという例を四点挙げているが、これはニコロ niello という金銀細工の技法から凹版の版画が育ってきたという事実(A. Hind, *op. cit.*, p. 42 小野氏、前掲書 pp. 135-148) と考え合えると興味深い。アンヴェルスでコックの弟子となったかどうか明確ではないが密接な交渉があった。奇妙なことだがコックの名はアンヴェルスのギルドのリストに現れない。当時親方の資格のないものには版画にその名の記入を禁じられていた。そのためであろうか、この時代のデッサンや版画にはコックの名が刻まれておらず、ブリュッセルの作品と間違われているものがあると Haan は述べ、目録第二四八・九を例示する(*op. cit.*, pp. 216-222)。

(4) コックは二回イタリア旅行をしたという Jacques Bousquet, *La Peinture Manieriste*, Neuchâtel, 1964, p. 313 の小人名簿が正しいなら一回は土方定一氏前掲書 p. 63 に記される一五三四ころであろうか。氏は一五四六年にアンヴェルスに戻ったとされるが、Leo van Puyvelde, *La Peinture Flamande à Rome*, Bruxelles, 1950, p. 89. によれば一五四六年から四八年までをローマ滞在とする。Haan, *op. cit.*, pp. 3f によれば Thieme-Becker では一五四五年にギルドに登録し、一五四八年にアンヴェルスに例の Aux quatre vents なる店をだした。一五四九年には神聖ローマ帝国のカール五世のアンヴェルス入市に際して祝賀装飾を担当した。彼がイタリアから持ち帰ったデッサンの作者たちの名は Raffaello, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Parmigianino, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Bronzino, Penni など、盛期ルネサンスの末からマニエリスム時代の作家たちが主であり、これらを製版刊行した。それらの初刷には前註で記した理由によってか、大部分は版刻者の記録がない。第二刷でやっと現れる場合が多い。それゆえ版画家の決定が容易ではない。コックとフィリップ・ガルの区別がとくにそうだとしよう。

(4) ロットの店の版画家を Haan *op. cit.*, p. 3 に従って列挙するとアンヴェルス出身の Frans Huys や Pierre van Heyden、ハムステルダム出身の Dirk Volkertz Coornhaert (Cuerenherf) と有名な Jan の父 Harman Muller、アルトーンホルス(ホル・ル・デマック) 出身の Balthasar Bos、ハーナム出身の Philippe Galle などもアントワープから招いた Giorgio Ghisi なども、Thieme-Becker によれば Hans Collaert を挙げる。

(43) B. de Haan, *op. cit.*, p. 3f 及び Thieme-Becker, Bryan 等の他の美術家人名辞典に現れる Joris (Georg) Hoefnagel (1542-1600) はその生年と活動期からみると別人であること。

(44) A. Hind, *op. cit.*, pp. 99, 119, Haan, *op. cit.*, p. 3f, Giorgio Ghisi (1520-1582) は一五五一年にマンヴェルネでキルトに登記している。最近における紹介としては Henri Zerner, *Ghisi et gravure menériste à Mantoue. L' Oeil*, No. 88, avril 1962.

(45) A. Hind, *op. cit.*, p. 119 以下等々の Martin van Heemskerck, Jan van der Straat (Giovanni Stradanus), Frans Floris, Bartolomeus Spranger, Otto van Veen などトリヒリストとして各の通った名前である。この Martin Stradanus は彫刻の Giovanni da Bologna (Jean de Boulogne) と共にフレンツェに住み、タコスリーの下絵を描いてイタリア人に影響を与えた (F. Württemberg, *op. cit.*, pp. 12-14)。Spranger はバリエッ、ヴァン、ブラッ等で活躍した後期マニエリストの典型的な国際様式の画家。Veen はリッペンズの師の一人でもある。

(46) A. Hind, *op. cit.*, pp. 118f.

(47) 後述の如くに B. de Haan, (*op. cit.*, pp. 10, 232f) は学校創設を否定。一五七一年のローマ移住の年代も誤りとす。

(48) Marcantonio Raimondi (1480-1530) はツッパエロの作品を版画化した。ゼネラーの版画の模写事件でも知られる一六世紀前半イタリアの代表的版画家。註を参照。

(49) Agostino Carracci (1557-1602) はスロッキをつくりだしたカルラッチ家ただ一人の理論家で、ボローニャのアカデミアで教鞭をとった。その版画における影響は Guido Reni の腐蝕銅版画を通じて伝えられる (A. Hind, *op. cit.*, pp. 133, 156.)

(50) 後述の如く、版画学校設置の有無とは関係なくフランドル、イタリアの後の世代への彼の影響、とくに正確堅実な画風の影響は大きい。Haan (*op. cit.*, p. 17) は一六世紀末のマニエリスムの理論家 G. B. Lomazzo が一五八五年の著書でコルトを同時代の版画家の筆頭に置き、デューラー、ルカス・ファン・レイド、マルカントニオの名前と並べていることを引用する。しかしコルトは技術的には彼らを上回るものがあるが、精神的な表現性にやや劣り、また後の世代のコルツィウスの派手な刀をばきや知的な刺戟と比べてもものたりないところにコルトの比較的评价されない理由があると考えられる。

(51) B. de Haan, *op. cit.*, p. 6 カルが独立した年代については曖昧な点がある。

(52) その仲介者は Dominique Lamponius である。彼は英人板機師 Roginald Pole の秘書としてイタリアにゆき、Vasari, Tiziano, Zuccari 兄弟らと交友をもつ。Vasari の列伝の一五六八年第二版にフランドル画家の資料を紹介したところ (G. de Haan, *op. cit.*, p. 6)。

(53) 一五六五・六七年および一五七二年にチャントーンによる一五五五の版画をめぐり、その中の一点 Gloria, ou Triombe de la Trinite (原図ブライツ美術館蔵) は画家によって低地地方の総督 Marguerite de Parme に献じられた (op. cit., pp. 118) 一七〇一年八月一日付マニエリスム二世紀チャントーンの手紙で、コルトの Le martyre de St. Laurent の版画を、その聖者に献じられたエスクリアルのために献じたものと記している (op. cit., pp. 9, 144-146)。これは画家の版画家に対する満足を示したものであることがわかるであろう。

(54) コルトはブリッヘゲルやグレロの伝記中に登場するミニョリスと Giulio Clovio 等とかなりアカデミックになった後期マニエリスムの Federico Zuccari (1540/3-1609) と親しかったようだ。一五六六年にローマに住むとすくにクローヴェオの作品を版刻する (やはりラッペンニウスの紹介による) が、それは Antonio Lafreri (註に既出) の印刷刊行の記録にならぬ (op. cit., p. 100)。彼のローマ時代の版画の大半はツッフェリによって刊行されたこと (op. cit., pp. 10, 20)。

(55) 彼がイタリア時代に版画化した作家を順序不同の著者並べると、Tiziano, G. Clovio, F. Zuccari, Girolamo Muziano, B. Spranger, Marco del Pino, Polidoro di Caravaggio, Paris Bordone, Federico Barocci, Francesco Salviati, Marcello Venusti, Lorenzo Sabbatini, Livio Agresti, G. Stradanus, Raffaello, Giulio Romano など。

(56) A. Hind, *op. cit.*, p. 119.

(57) B. de Haan, *op. cit.*, pp. 10, 232f.

(58) *op. cit.*, pp. 10, 233.

(59) *op. cit.*, p. 236, catalogue nos. 82, 100, 102, 141, 218 を模写したところ。生没年不明で一五八〇年ころを活動期とする。Giovanni Niccolao (Niccolo) の師として Giovanni Bartolomeo Mezza の名を挙げたところ John Macall, *Early Jesuit Art in*

the Far East, Artibus Asiae Vol. X, No. 2-4, 1947. 西村氏「南
 蛮美術」p. 104f)。マツツハはコルトの模写家にすぎないとしてその影響を受けて
 らたにすぎない。コルトの画風は B. de Haan, (*op. cit.*, p. 19) が言うように決
 して創作家タイプではなく、堅実でしかも暢達な複製版画家であったから、その画法
 は多くの版画家にとり入れられていくからである。

(60) 小野忠重氏の適切な指摘にある通りゴルツイウスにも技術的な性格が強い (*op.*
cit., p. 237)。

(19) André Chastel, *L'Art Italien*, Paris, 1956, Tome II, pp. 69f. Württemberg,
op. cit., p. 11. また Jean Adhémar, *L'Estampe et la Transmission des Formes*
Maniéristes (Le Catalogue de l'Exposition : *Le Triomphe du Maniérisme*
Européen, de Michel-Ange au Gréco, Rijksmuseum, Amsterdam, 1955所載)p.
 34では「しばしば絵画史家が遠く離れた土地相互間の形体の気にかかる類似を指摘し
 て、版画が伝達や普及の役を果したのではないかと推測しているが、その推測は正し
 い。しかしその意味では一六世紀ほど頻繁に版画が利用された時代が他にあったとは
 思えないのである。」と述べてこの時代の版画家と版画の国際的交流を記しているが、
 日本についても「フランドル版画は伝導家たちの手で日本にも運びこまれ、日本人
 に、そしてその木版画家にまで銅版画の趣好と西欧美術の知識をうえつけた」(*op.*
cit., p. 35)と記しているのは一八・九世紀におけるオランダ交貨による美術交流の結
 果との時代的な混乱を示している。少くとも一六・七世紀のキリスト教関係の美術で
 木版画に及ぼされた影響というのはまだ発見されていないはずである。

(20) G. Kubler and M. Soria, *Art and Architecture in Spain, Portugal and Their*
American Dominions, 1500-1800, London, 1959, pp. 304, 305f 317f, 321f.
 中南米美術はイペリア圏というより主にフランドル(とくにアンヴェルス)ないしイ
 タリア圏に属し、ときにはドイツ、フランスなどの版画によって影響される。それも
 後期マニエリスムと一六世紀前半のフランドルの特色の濃い画風が共存し、あるいは
 スペイン系統に生きていたビザンティン図像の混入することもあった。それゆえ筆者
 は単純な均質化を主張するものではない。

(21) 一九六五年度美術史学会総会。および角川書店世界美術全集 8, 165所収「マニエリ
 スムと洋風画」。

図版要項

一 古伊万里色絵婦女図壺(原色刷)

福岡 田中丸 善八氏蔵

二 同

磁製 高さ三七・七cm 胴径三・〇七cm 口径一・四七cm 底径一四〇cm

一・二 中川千咲「古伊万里色絵婦女図壺の一件品」参照

三 レパント戦闘図屏風

兵庫 村山 長拳氏蔵

四・五 同

部分

屏風製 紙本着色 竪一五三・五cm 横三六二・五cm

六 ジウリオ・ロマーノ原図 コルネリス・コルト版刻

スキピオとハンニバルの闘い ミュンヒェン版画室蔵

紙 竪四三・五cm 横五八・〇cm

三一六 坂本 満「レパント戦闘図屏風について」上 参照

——日本初期洋風画とヨーロッパにおけるその背景——