

# ヘルキュレス・セーヘルスの「刷られた絵画」と銅版画技法

村井 弘夢

はじめに

17世紀オランダのヘルキュレス・ピーテルスゾーン・セーヘルス(Hercules Pietersz. Segers, 1589/90-1633/40)は、他に類をみない先駆的なエッチングを制作した<sup>①</sup>。現存が知られる53点の原版に基づく182枚の刷りは、すべて異なるイメージを示しており同一のものはない<sup>②</sup>。版画は一般に、同一のイメージが複数枚刷られることを特徴とするが、セーヘルスは同じ原版を用いていたとしても、1枚ずつ彩色や線刻の方法を変えた。

このようなセーヘルスの版画について同時代の画家兼著述家であるサミュエル・ファン・ホーホストラテン(Samuel van Hoogstraten, 1627-1678)は「hy drukte ook Schildery (彼は絵画をも刷った)」と評した<sup>③</sup>。

そして、それらの版画は、先例がないか、あるいは先例が非常に少ない手法ないし技法で制作されている。近年の科学調査の結果を踏まえれば<sup>④</sup>、主として以下の5つの点において特異な技法的特徴が認められる。すなわち、(1)手彩色(2)多色刷り(3)リフトグラウンド(4)ドライポイントとハッチング(5)東洋紙や布など西洋紙以外の支持体。

このような点において、セーヘルスの銅版画作品には、同時代までの他の芸術家による作品にはみられない様々な先駆的な手法や技法が用いられているが、彼がそのような方法を採用した目的は未だ明らかになっていない。

そこで本稿では、なぜセーヘルスが自身の版画制作において類まれな技法を用いたのかを考察する。そのため、まず第1章では、議論の前提としてセーヘルスの版画の技法の特徴を、あらためて整理する。その上で第2章では、セーヘルスによる種々の技法の使用理由を考える上で重要な3件の先行研究を批判的に検討する。

そして、それらを踏まえて、セーヘルスによる特異な技法の使用目的が、絵画にも版画にも分類し難い形式の「絵」を制作することであったという仮説を提示する。すなわち、セーヘルスの版画が、結果的にそうした新しい形式の「絵」とみなし得る作品となったのは、もとよりセーヘルスがそうすることを意図して、さまざまな技法を試行錯誤しながら実践したことによるもので、それらの作品は単なる絵画の代替品以上の意味をもっていたということである。

この仮説は、ハイヘン・レーフラングによる論考と基本的な方向を一にしている。レーフラングは、セーヘルスの版画作品が一目見たところ絵画や素描に見えるのは、彼が絵画の廉価な代替品をつくるために彩色の手法や版画の技法を実験的に試みた結果であり、それによって目の肥えた芸術愛好家たちからも称賛を受けたに違いないと推測しているのである<sup>⑤</sup>。

本稿においては、セーヘルスの実験的な技法が絵画や素描にも見える版画作品を制作するためのものであったとする限りにおいてレーフラングの見方に与する。他方、セーヘルスがそれらを絵画の廉価な代替品としてではなく、絵画と版画の一種の混合技法による自立した形式の美術作品として制作しようとしたことを強調する点では異なっている。

また、レーフラングが、同時代にフランドルから流入した、綿布を支持体とする廉価な絵画の影響と技法の特徴を根拠として特異な技法使用の理由を説明しているのに対し<sup>⑥</sup>、本稿では技法の特徴に触れつつも、想定し得るその他の可能性を否定するという手続きによって結論を得ようとする。

## 1 技法の特徴

### 1-1 手彩色

現存するセーヘルスの版画の半数以上の刷りは、おそらくセーヘルス自身の手によって彩色されている<sup>⑦</sup>。それらは刷りの前に支持体に着色の前処理が行われたか、刷り上がり後に筆で手彩色が施された。その上、表面にワニスが塗布されているものもあり、当代の他の版画とは一線を画している<sup>⑧</sup>。

刷り上がった版画に対する彩色は、一般に専門の版画彩色師あるいは版画の所有者による場合が多く、フリーハンドで彩色するか、さもなければ型紙を用いたステンシルの方法が用いられた<sup>⑨</sup>。そうした彩色は画家あるいは版画家自身が行うことはほとんどなかったとされているが、例外がなかったわけではない。

例えば、アルブレヒト・アルトドルファー(Albrecht Altdorfer, c. 1480-1538)による一部の版画は、彼自身か彼の直接的な指示を受けた第三者によって彩色されたと考えられている<sup>⑩</sup>。アルトドルファーが1520年代初頭に制作した一連の風景エッチングは、ヨーロッパにおける風景のみを主題とした最初の版画とされ、一部の刷りは黒インクで刷られた後に、水彩で手彩色されている<sup>⑪</sup>。

このように自身の一部の作品に彩色を施した版画家の先例はあるが、17世紀前半の時点で自身の作品の大半に自ら手彩色を施した例は、現在のところセーヘルスのほかには確認されていない。

### 1-2 多色刷り

セーヘルスは支持体に着色の前処理をしたり、刷り上がり後に手彩色を施したりするほかに、多色刷りによって版画に色を付けた。

西洋版画における多色刷りは15世紀後半まで遡ることができる。エアハルト・ラドルト(Erhard Ratdolt,

1442-1528) は、遅くとも 1485 年までに見当で色版を合わせる技術を考案し、印刷本の一部を多色刷りした<sup>(12)</sup>。

ラドルトの作例は書物に収められた一葉であるが、単独の一枚ものの作品としての多色刷り版画は 16 世紀初頭から制作され始めたキアロスクーロ木版画が嚆矢といえる<sup>(13)</sup>。これは、同時代に流行した、着色した紙に単色の淡彩で描き、白絵具でハイライトを施すキアロスクーロ素描を模倣する目的で発展した。その方法は、複数のトーン・ブロック(色版)を用いて同系色で明暗の階調をつくり、それらを用いて複数回刷り重ねることで 1 枚の版画に仕上げるものである。

ドイツに始まり<sup>(14)</sup>、イタリアのウーゴ・ダ・カルピ(Ugo da Carpi, c. 1480-1532)によって一般化された<sup>(15)</sup>キアロスクーロ木版画の技法は、その後ネーデルラントにも伝播した。1580 年代から 90 年代にはヘンドリック・ホルツィウス(Hendrik Goltzius, 1558-1617)が多数のキアロスクーロ木版画を制作した。しかし、キアロスクーロ木版画の制作者は、わずかな例外を除いて、エングレーヴィングやエッチングなどの凹版では多色刷りを試みることはなかったとされている<sup>(16)</sup>。したがって、セーヘルスのエッチングより前の凹版における多色刷りの例は少なく、一般的ではなかった<sup>(17)</sup>。

セーヘルスの版画《峰の見える股木のある山岳風景(第 2 ヴァージョン)》(HB16、図 1)<sup>(18)</sup>と《滝のある風景(第 2 ヴァージョン)》(HB22Ib、図 2)は従来、一版多色刷りによる彩色であると考えられてきたが<sup>(19)</sup>、現在は否定されている<sup>(20)</sup>。前者は全体が薄い青インクで刷られ、画面下部はさらに黄色の透明絵具で塗り重ねることで、薄緑に見え、後者もまた一版多色刷りではなく、変色によって画面の緑が茶色になっているのである。

一方、《岳陵風景》(HB25IIb、図 3)は 2 枚の原版によって刷られたことが分かっており、凹版における多版多色刷り版画としてきわめて先駆的な例といえる<sup>(21)</sup>。セーヘルスは、まず濃い青色で支持体に着色の前処理を施した。それから全体をエッチングで線刻したプレートに黒インクを詰めて刷った。そして、最後に、道や家の部分のハイライトとして別のプレートを点刻し、黄色のインクを詰めて刷り重ねた。それにより、手彩色では比較的加筆が難しい細かい点を付け加えることができるといえる。

### 1-3 リフトグラウンド

版画史研究においては一般に、リフトグラウンド技法は 1774 年頃にポール・サンドビー(Paul Sandby, 1725-1809)が考案したとみなされてきた<sup>(22)</sup>。一方、ウィレム・ファン・ロイスデンは 1961 年の時点で、セーヘルスがリフトグラウンドの技法を使用したことを主張していたものの確証に欠けていた<sup>(23)</sup>。

しかし、そのファン・ロイスデンの研究を敷衍したアド・ステインマンは近年、電子顕微鏡を用いた詳細な調査の結果、リフトグラウンドの使用を確実にしている<sup>(24)</sup>。これら一連の研究にしたがうならば、リフトグラウンド技法の歴史は少なくとも 17 世紀前半のセーヘルスによる版画まで遡るよう書き換えられるべきである。

エングレーヴィングとドライポイントが直接銅板を削り、エッチングがグラウンドを削ることで描画する技法であるのに対して、リフトグラウンドではペンや筆に砂糖やアラビアゴムなどの水溶液をつけて平滑な版面に描画する技法である。したがって、エングレーヴィングやドライポイント、あるいはエッチングに比べて描画時における摩擦が少なく、比較的自由に流れるような柔らかい線を描くことができる。

セーヘルスの版画におけるリフトグラウンドによる刻線は、従来の版画の線とは異なっている。例えば、エッチングのみで線刻された《塔が立つ村の見える岩山》(HB7Ia、図 4)とエッチングとリフトグラウンドを併用した《曲がりくねった川の流れる溪谷》(HB14Ia、図 5)を比較するとその違いが分かる。前者は後者に比べて 1 本ずつの線が細いため、岩山の凹凸や前景の枯れ枝の描写でその細い線を集積して太く表現した部分は、均一な線ではなく、隙間があいている。一方、後者は太い線を密集させることで、前景の木や枝が隙間なく線刻されている。そのため、後景の線と対比的に前景の線は濃くはっきり描写されており、空気遠近法による奥行きの表現に成功している。

したがってセーヘルスの版画は、彩色による効果を抜きにしても、同時代人の目には他の版画とは趣を異にしたものとして映っていたことが推測できよう。

### 1-4 ドライポイントとハッチング

セーヘルスは、エッチングの刻線の間隔を狭めたり広げたりして線の密度を調整することで、階調表現を試みた。エッチング《南西から見たプレーデロー城の廃墟》(HB39、図 6)はそれが顕著な例のひとつである。画面中央部の廃墟に注目すると、手前のアーチと奥のアーチでは線の密度が異なっている。後者は前者に比べて、それぞれの線の間隔が狭い。そうした描画空間の前景と後景における線の密度の差異によって、豊かな遠近感が表現されている。

また、あえてインクを完全には拭き取らずに、淡い階調を生む出すプレート・トーンの手法も使った<sup>(25)</sup>。《高台のある山あい》(HB10Ib、図 7)はエッチングとドライポイントを併用した作品であるが、使用されているインクは青 1 色のみで、手彩色も施されていない。しかし、空の表現を見ると、霧がかかったような階調表現がなさ

れており、プレート・トーンによる効果を見てとることができる。

さらに、エッチングとドライポイントの併用によっても、豊かな階調が表現されている。エッチングは版面に敷いた防蝕剤を削ることによって部分的に版の地の面を露出させた上で腐蝕液に浸し、間接的に線を刻むが、ドライポイントは防蝕のグラウンドを引かずに、ニードルで銅の版面に直接線を刻み込む。前者は化学反応によって、版面を溶かして線刻するのに対し、後者はニードルで引っ掻くことによって銅板を削り取って刻む。したがって、ドライポイントによって線を刻む際には線の両側に「まくれ」と呼ばれる盛り上がりができ、これにインクを詰めてプレスすることで、豊かな階調のにじんだ線を刷り出すことができることになる。

セーヘルスはエッチングとドライポイントを併用しつつ、ハッチングにより陰影を表現した。現在知られている限りでは、セーヘルスは明暗の階調のある面をつくるためにドライポイントでハッチングを行った最初の版画家である<sup>(26)</sup>。《塔が立つ村の見える岩山》(HB7IIc、図8)では、ドライポイントで密に施されたハッチングによって、曲がりくねった道のはしる丘陵の斜面などに陰影づけがなされている。

以上のように、セーヘルスは色彩表現のみならず線刻においても階調を生み出そうと、およそ先例のない技法を試みたのである。

### 1-5 東洋紙や布など西洋紙以外の支持体

セーヘルスは同時代の西洋版画の支持体として一般的だった西洋紙だけでなく、亜麻布や綿布といった布にも刷ったことが知られていたが<sup>(27)</sup>、近年の科学的な調査により、東洋紙<sup>(28)</sup>に刷った作品があることが判明した<sup>(29)</sup>。

布は紙よりも硬く、表面が粗いため、インクの吸着量が少ないが、表面に布の繊維が見えることから西洋紙に刷った場合とは異なる表現効果を得ることが可能となる。例えば《苔むした枝木と道のある遠望》の第1ステートの2枚のヴァリエーション(HB27Ic・27Ie、図9・10)は、一方は綿を、他方は紙を支持体としている。両作はまったく異なる色彩でありながら、支持体の違いもはっきりと見てとることができ、とくに画面中央部、地平線の描写付近に顕著にあらわれている。こうした、布を支持体とした版画は、キャンバス画のような布地に描かれた絵画に近い効果を生むことができた。

一般に西洋版画の支持体に東洋紙を初めて用いた例は、レンブラント・ファン・レイン(Rembrandt Harmensz. van Rijn, 1606-1669)による1647年頃のエッチングであると考えられていたが<sup>(30)</sup>、セーヘルスによる東洋紙刷りの版画《岳陵風景》(HB25Ia、図11)は

1622年から25年頃の作品とされており、レンブラントよりも20年以上早い可能性がある<sup>(31)</sup>。セーヘルスが用いた東洋紙のネーデルラントへの伝播ルートや、そのような支持体の使用が意味するところなどについては、紙幅の都合により稿を改めて論じたい。

## 2 技法使用の動機づけ

以上のように、セーヘルスが版画制作に用いた手法や技法には、類例の少ない特徴が認められる。では、彼がそのような方法で版画を制作した動機づけは何であったのか。

例えば、アルトドルファーが刷り上がった版画に手彩色を施したのは、おそらく自身の水彩素描を複製するためであった。ウーゴは先行する淡彩のキアロスкуро素描を模倣するために、トーン・ブロックを用いた多色刷り版画を制作した。両者はいずれも、版画の複数性を利用し、別のメディアのイメージに近似する画像を効率的に量産しようとしたのである。それらに対してセーヘルスの版画は、20世紀初頭には版画ではなくオイルスケッチであると考えられていたものもあるほど、一見しただけでは版画と認識し難い絵画的なイメージを特徴とすることから、版画の複数性には執着していなかったとみなすことができる。

セーヘルスによる類まれな版画制作の目的について、先行研究ではさまざまな議論がなされてきたが、それらは以下の3つに集約される。すなわち、(1)セーヘルスの版画制作に合理的な意図を見出す必要はない(2)版画は絵画の下絵であった(3)版画制作は実験にすぎなかった。

### 2-1 版画制作の特異性と人間性

まず、ヴィルヘルム・フレンガーはセーヘルスを社会的に孤立した精神的異常者であるとみなし、そのことが特異な版画制作に作用したと考えた。フレンガーはセーヘルスの作品の図様にみられる岩肌があらわで荒々しい描写などを、精神診断学的方法で分析し、セーヘルスの深層心理を解き明かそうとした<sup>(32)</sup>。そして、彼はセーヘルスがあらゆる人々から疎外された孤独な人物であったと推測した<sup>(34)</sup>。

マックス・フリートレンダーは、客観的な根拠の乏しさを理由にフレンガーの見解を即座に否定したが<sup>(35)</sup>、ヘルハルドゥス・クヌッテルなどはフレンガーに従い<sup>(36)</sup>、セーヘルスの狂気的な人物像の形成に荷担した。

フレンガーによるそのような推測は、セーヘルスの先例のない様式や技法を説明づけるにはいかにも好都合で、手間のかかる制作の背景に合理的な意図や目的を求

める必要もないようにみえる。

しかし、同時代の史料によると、セーヘルスは社会的地位のある者と頻繁に交流し、たびたび彼らの取引の公正証書に証人として署名していた<sup>(37)</sup>。このような証書は、証人の署名がなければ法的に無効とされており、当人は信頼できる人物を証人に選ぶ必要があった。つまり、セーヘルスが証人として署名した公正証書の存在は、彼が複数人から信頼できる人物とみなされていたことを示唆している。そのため、彼を孤立した異常者とみなすことの妥当性は退けられるのである。

## 2-2 絵画の下絵としての版画

つぎに、前川誠郎はセーヘルスの彩色された版画制作の目的が版画を下絵にして絵画を描くことにあり、エッチングは絵画の量産手段であったと推測した<sup>(38)</sup>。しかし、セーヘルスによる先行する油彩画に基づく版画の存在が分かっており、必ずしも版画が絵画の下絵であるとは言いきることができない。

版画《4本の木のある溪谷》(HB4Ib、図12)と油彩画《木々の見える溪谷》(図13)は、一方を反転させ重ね合わせると、寸分たがわず一致するほど構図が酷似している。そのため、両作品は直接の関連が明らかであるが、アーリー・ワレルトが行った油彩画《木々の見える溪谷》の赤外線リフレクトグラフィによる調査によれば、その下層には、仕上げの輪郭線に沿わない自由な線が看取されるという。つまり、油彩画の線は、原画をなぞったものではなく、制作過程で試行錯誤しながら描かれたと判断できるため、版画に先行して油彩画が制作されたとみなすのが妥当といえよう<sup>(39)</sup>。そして、これらの作品の存在こそ、セーヘルスの版画が絵画の下絵であるという主張の反証なのである。

では、反対にセーヘルスの版画は自身の油彩画の複製なのだろうか。上記の作例などのように一部の作品については版画と油彩画の構図の一致が認められる場合もある。しかし多くの場合、彼の油彩画は版画とは構図的にも様式的にも大きく異なっている。

セーヘルスの油彩画は現存数がきわめて少ないため、断定することは避けなければならないが、現存する彼の風景油彩画は、同時代の他の類似主題の油彩画と比較すると、やや因習的な様式であるといえる<sup>(40)</sup>。一方、彼の版画にみられる自然主義的描写からかけ離れた造形や色彩表現は、知られる限りでは類例をみない。例えば、《南から見たレインスブルフ修道院の廃墟(大)》(HB46a、図14)では、奥行表現は最小限にとどめられ、砲弾によっていびつに崩壊した修道院の幾何学的なかたちを強調するかのようにならざるに描写されている。また、バルールに着目すると、暗い朱色と黒色の廃墟の間から明度の高い青系の色で彩色された空がのぞいてお

り、相互の明度差は前景と後景の前後関係が逆になっている。

彼の油彩画における卓越した再現的描写に鑑みれば、版画作品にみられるこうした遠近表現は、意図的なデフォルメであると捉えることができ、そこには近代美術における抽象表現の発露さえ認めることができるのではないだろうか<sup>(41)</sup>。

## 2-3 目的化した技法実験

ジュン・ナカムラは、セーヘルスの版画はさまざまな技法を試行錯誤する実験の過程で生み出されたもので、元来販売を目的にしたものではなかったと主張した<sup>(42)</sup>。事実、セーヘルスの版画には、しばしば実験的な試し彫りや試し刷りの痕跡が看取される。例えば《崖の上に轍の見える谷(第1バージョン)》(HB17IIb、図15)は、画面右側に帆船の索具のような図様の断片が主題とは無関係に挿入されている。これはおそらく、元来別のイメージが版刻されていた原版の線を不完全に消し、再利用したことによるものと思われるが、修正があまりに不十分であることから、完成作というよりは習作の様相を呈している。

また、エグベルト・ハーフェルカンプ＝バーヘマンは現存する版画作品がいくつかの大規模なコレクションに由来するとみなしていた<sup>(43)</sup>。すなわち、多くのコレクターがそれぞれ少数を所有していたのではなく、わずかなコレクターが大量に所有していたのだという。それに基づいてナカムラは、それらの版画を、セーヘルスの工房に残されていたものが、セーヘルスの破産後あるいは歿後にまとまった形で買い取られたものと考え、美術商やセーヘルス自身が販売を行っていたわけではないと推測した<sup>(44)</sup>。

たしかに現存するセーヘルスの版画のうち、習作や未完成作と思われるものは、工房からいちどきに収集家のコレクションにもたらされた可能性もある。しかし、セーヘルスがまったく販売を目的にしていなかったと考えるのは穏当ではない<sup>(45)</sup>。

セーヘルスの版画が刷られた紙のウォーターマークの調査によれば、セーヘルスの版画の刷りからは多種多様なウォーターマークを確認できる<sup>(46)</sup>。一般に、版画家は比較的まとまった量の大判の同じ紙、すなわち同じウォーターマークの入った紙を一度に購入し、それらを銅板の大きさに合わせて裁断して刷っていた。したがって、一度に購入した紙の量や、刷る版画の大きさにもよるが、版画家は同一のウォーターマークの版画を数十枚から数百枚は刷ったと想定することができる。そのため、セーヘルスの版画が刷られている紙の多くが、それぞれ異なるウォーターマークの入った紙であるということは、現存数よりはるかに多くの版画が制作されたこと

を示している<sup>(47)</sup>。

つまり、制作所要時間や、紙やインクの方法料費を勘案すれば、セーヘルズは版画を販売し、金銭的利益を得ていた可能性が高いといえる。したがって、種々の類まれな技法の使用は、単なる実験にとどまらず、販売を目的とする版画制作において実用性をもっていたことが示唆される。

## 2-4 「刷られた絵画」

以上のように、セーヘルズが自身の版画制作において、類まれな技法を使用した目的について述べた3件の先行研究を再検討した。その結果、それらはいずれも他の客観的な証拠によって反駁され得ることを確認した。

ここで、セーヘルズの版画にはプレート・マークが残されていないということに注目したい。原版に紙を押し当てプレス機にかけて刷り取る際に原版の輪郭に沿ってできるプレート・マークは、そのイメージが金属板から刷り取られたものであることを示す目安となる<sup>(48)</sup>。しかし、セーヘルズの版画でプレート・マークのある現存作品はほとんどないため、それが版画であることをひと目では認識できないこともある<sup>(49)</sup>。ほぼ例外がないことから、後の所有者によってではなく彼自身によってプレート・マークの内側で作品が切り取られたと考えるのが妥当であろう<sup>(50)</sup>。

さらに、セーヘルズの版画がすべて異なるイメージであることをあらためて強調しておきたい。版画の基本的な機能かつ目的は、同一のイメージを2枚以上つくることができる点にあるが、セーヘルズはその複数性にこだわらなかった。それどころか、むしろ同じイメージの作品が複数存在することによって、相対的に作品の価値が下がることを避けた可能性さえ否定できない。

セーヘルズが実践したエッチング、リフトグラウンド、ドライポイントといった技法は根本的に版表現特有の効果を生むもので、筆と絵具による表現とは一線を画している。したがって、彼にとっての版画技法の試行錯誤は、版画独特の刻線への執着に動機づけられていたのではないだろうか。

また、彼はその作品が版画であることの証となるプレート・マークを自身の手で取り除いた。さらに、一見すると版画であることが分からない作品もあるほど、刷り上がり後に手彩色を施したり、ワニスを塗布したりと油彩画と同様の技法ないし手法も併用した。そのため《柵で囲んだ畑地のある山あい》(HB6Ia)のような、手彩色の範囲が画面全体に及んでいる作品を版画とみなす要素は、それが刷り取るという制作プロセスを経ている点のみである。

このように、セーヘルズは絵画と版画の一種の混合技法によって、絵画にも版画にも分類し難い「絵」を制作

しようと試行錯誤する中で、種々の先駆的な技法を実践するにいたったのではないだろうか。つまり、これこそがファン・ホーホストラテンによる「絵画を刷った」という評言の真意である。そして、版画の刻線に対するセーヘルズの執着は、そうした新しい形式の「絵」が、絵画を模倣した代替品にとどまるものではなく、自立した美術作品として制作されたことを示しているのである。

## おわりに

レーフランクは2017年の論考の中で、「mixed-media prints (ミクスト=メディア版画)」や「“hybrid” works of art (『ハイブリッドな』美術作品)」という表現で、セーヘルズの作品を含む当代の一定の形式の作品を説明し、作品を素描、絵画、版画のいずれかにあてはめるといった分類方法は、セーヘルズの作品に関しては不十分であると述べている<sup>(51)</sup>。

すなわち、そうした作品は絵画と版画の一種の混合技法によって制作されているため、これまで用いられてこなかった枠組みで作品を捉えなおさなければ正当に作品を理解することができないということを示唆している。

セーヘルズの版画の様式的特徴は、同時代における自然主義的な描写とは大きく異なるものだった。そこに描かれるモチーフの形態は、場合によっては、誇張されていたり、あるいは幾何学的に単純化されていたりする。同じように色彩についても、しばしば彩度が極端に高められている。そして、そうした特徴はセーヘルズ自身の絵画とも異なっていることから、版画が絵画を模倣するものだったとは考えにくい。

セーヘルズによるさまざまな先駆的な銅版画技法は、絵画にも版画にも分類し難い先例のない形式の「絵」を制作することを目的とし、さまざまな技法を試行錯誤する中で実践されたのである。そして、それらの「絵」は、少なくともセーヘルズにとっては、絵画の代替品にとどまるものではなく、自立した美術作品だったということになる。

## 註

- (1) セーヘルズの前綴は半世紀前までSeghersが一般的だったが、セーヘルズ自身が公文書に署名する際はほとんどSegersと綴っていたため近年では後者で定着しつつある。古文書あるいはセーヘルズ研究の黎明期に用いられた綴字については以下に詳しい。Egbert Haverkamp-Begemann, *Hercules Segers: The Complete Etchings*, Amsterdam and The Hague: Scheltma & Holkema and M. Nijhoff, 1973, p. 17.
- (2) 少なくとも53点184枚の刷りが存在したことが知られて

いるが、《柵で囲んだ畑地のある谷間》(HB6Ic) 及び《前景に木の折れ株のある岩山》(HB8c) は第二次世界大戦で逸失し、現存数は53点182枚とされている。ほかに1点2枚の逸名版画家によるセーヘルズに基づく作品《大船11隻と小船のある停泊地》([HB51a・b])がある。Huigen Leeflang, “For He also Printed Paintings’: Hercules Segers’s Painterly Prints,” in H. Leeflang and P. Roelofs (eds.), *Exh. cat., Hercules Segers: Painter Etcher*, Catalogue, Amsterdam and New York, 2017, p. 68, note 2.

- (3) セーヘルズは貧困のすえに画材としての布ではなく、衣服や寝具といった生活用の布にさえ描いたり刷ったりしたと記述する中に、「want hy drukte ook Schildery (彼は絵画をも刷ったので)」という文言を括弧書きで挿入している。また、別の箇所では以下のように書いており、ファン・ホーホストラテンは、絵画のような版画を制作したという点においてセーヘルズを高く評価していたとみなすことができる。すなわち、「Gelijk dan ook wel te begrijpen is, dat, wanneer 't mooglijk waere volkomen Schilderyen te drukken, gelijk Herkules Zegers, in onzen tijdt, met lantschappen heeft aengevangen, men niemant lichtelijk meer vinden zoude, die lust zouw hebben zijn werken met grooten arbeyt en tijdt uit te voeren. (もしもヘルキュレス・セーヘルズが我々の時代に風景画で行ったように、完全なる絵画を刷ることができるのであれば、自身の作品制作に手間ひまかけたい者などそれほどいるはずがない)」。なお、日本語訳は引用者による試訳。Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst, anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam: Davaco, 1678, pp. 240-241, 312.
- (4) 2016年から17年にかけてアムステルダム国立美術館とニューヨークのメトロポリタン美術館でセーヘルズのフルスケールの回顧展が開催されるのにあわせて、史料調査や科学的調査が行われた。カタログ・レゾネとして刊行された展覧会カタログには、それらの調査結果を詳報する論文に加え、新発見された作品を含む全作品の図版と作品記述が網羅的に収載されている。Huigen Leeflang and Peter Roelofs (eds.), *Exh. cat., Hercules Segers: Painter Etcher*, 2 vols., Amsterdam, Rijksmuseum and New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016-17.
- (5) Leeflang, *op. cit.*, pp. 55-57.
- (6) *Ibid.*, pp. 49-57.
- (7) Jun Nakamura, “On Hercules Segers’s ‘Printed Paintings,’” in A. Stijnman and E. Savage (eds.), *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*, Leiden and Boston: Brill, 2015, pp. 191-192.
- (8) 17世紀オランダの彩色が施された紙本作品は、多くの場合、室内装飾として壁に飾られていたために、紫外線や温湿度変化の影響を大きく受け、逸失してしまったと考えられている。したがって、セーヘルズの版画のような彩色された

版画が現存数に比して、数多く制作された可能性も十分にある。稀少な現存作例については以下に詳しい。Jan van der Waals (ed.), *Exh. cat., Prenten in de gouden eeuw: van kunst tot kastpapier*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 2006; Truusje Goedings (ed.), *Exh. cat., ‘Afsetters en meester-afsetters’ De kunst van het kleuren 1480-1720*, Amsterdam, Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, 2015.

- (9) 手彩色版画および版画彩色師については以下を参照。Susan Dackerman, “Painted Prints in Germany and the Netherlands,” in *Id.* (ed.), *Exh. cat., Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings & Woodcuts*, Baltimore and St. Louis, 2002, pp. 9-47. 保井亜弓「初期版画における多色化の問題—制作と受容の側面から」『ルクス・アルティウム 越宏一先生退任記念論文集』中央公論美術出版社、2010年、210-221頁。
- (10) Hans Mielke, “Landschaftsdarstellungen um 1517-1522,” in *Id.*, *Exh. cat., Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Kupferstichkabinett Berlin and Museen der Stadt Regensburg, 1988, p. 232; Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 234-308; David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London: Yale University Press, 1994, p. 344. 保井亜弓「北方初期版画におけるポリクロミーの研究」『鹿島美術研究』17号、2000年、608-609頁。
- (11) アルトドルファーは、主題と様式の両方でその手彩色版画とほとんど同じイメージの水彩素描も手掛けている。そのことからダッカーマンは、アルトドルファーが風景素描を自己模倣するためにエッチングを用いたとするバートラムの見解を敷衍し、水彩素描のイメージを効率的に量産する目的で版画に手彩色をしたと述べている。Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490-1550*, London: British Museum Press, 1995, p. 192; Susan Dackerman, “Landscape with a Large Pine, c. 1520-23,” in *Id.* (ed.), *op. cit.*, pp. 139-141.
- (12) Landau and Parshall, *op. cit.*, p. 180. 保井亜弓「総論 ドイツ版画の諸相—その始まりから近世まで」『言語文化』33号、2016年、10-14頁。
- (13) キアロスクーロ木版画については例えば以下を参照。Naoko Takahatake (ed.), *Exh. cat., The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, Los Angeles County Museum of Art and Washington, National Gallery of Art, 2018.
- (14) キアロスクーロ木版画が一般化する前段階には、ザクセン選帝侯フリードリヒ3世 (Friedrich III, 1463-1525) と神聖ローマ皇帝マクシミリアン1世 (Maximilian I, 1459-1519) の対立関係を背景に、両者にそれぞれ雇用された芸術家によって制作された版画があった。すなわち、前者はルカス・クラナーハ (Lucas Cranach the Elder, c. 1472-1553) に、後者はハンス・ブルクマイアー (Hans Burgkmair the Elder,

- 1473-1531) に木版画を制作させ、その競い合いの過程でキアロスクーロ木版画が成立したというのが定説となっている。以下で、クラナハとブルクマイアーによる競作について、とくに「金刷り技法」に焦点を当てて詳述されている。保井亜弓「世にも華麗な多色木版画—ブルクマイアー作《聖ゲオルギウス》《マクシミリアン一世》再考」『金沢美術工芸大学紀要』50号、2006年、100(21)-85(36)頁。
- (15) 例えば以下に詳しい。Naoko Takahatake, “The Italian Chiaroscuro Woodcut: History and Technique,” in *Id.* (ed.), *op. cit.*, pp. 10-32.
- (16) ホルツィウスによるエングレーヴィング《マギの礼拝》は黒インクに鉛白を混ぜた暗灰色のインクで刷られており、リュカス・ファン・レイデン (Lucas van Leyden, 1494-1533) の版画インクを模倣したものと考えられている。Kimberly Schenck, “Goltzius’s Use of Grey Ink,” *Print Quarterly* 15, 1998, pp. 186-190.
- (17) 15ないし16世紀の凹版における多色刷りについては以下を参照。Ad Stijnman, “Colour Printing in Intaglio before c. 1700: A Technical History,” in Stijnman and Savage (eds.), *op. cit.*, pp. 42-47.
- (18) 本稿では同一原版に基づくヴァリエーションを区別するため、1973年のハーフェルカンブ＝ペーヘマンに基づき2016-17年の展覧会カタログで改変使用された「HB番号」を付す。Haverkamp-Begemann, *op. cit.*; Leeflang and Roelofs (eds.), *op. cit.*
- (19) ステインマンは、2012年の時点では《峰の見える股木のある山岳風景 (第2ヴァージョン)》(HB16) を一版多色刷りとみなしていた。Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Houten: Hes & De Graaf, 2012, pp. 347-348.
- (20) *Id.*, “Hercules Segers’s Printmaking Techniques,” in Leeflang and Roelofs (eds.), *op. cit.*, 2017, pp. 85-86.
- (21) *Ibid.*
- (22) Antony Griffiths, *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*, London: British Museum Press, 1980, p. 94 (越川倫明代表訳『西洋版画の歴史と技法』中央公論美術出版、2013年、99頁)。
- (23) ファン・ロイスデンはリフトグラウンドという名称こそ用いていないが、彼が説明しているセーヘルスの版画技法の具体的な手順はリフトグラウンドとアクアチントを併用したものである。ただし、ステインマンによれば、セーヘルスはアクアチント、すなわち樹脂の粉末を散布するプロセスを経なかったとされている。Willem van Leusden, *The Etchings of Hercules Seghers and the Problem of His Graphic Technique*, Utrecht: A. W. Bruna & Zoon, 1961, pp. 9-31; Stijnman, *op. cit.*, 2017, p. 79.
- (24) *Ibid.*
- (25) プレート・トーンはインクの拭き残しによって版面につける調子、あるいは技法を指すが、グリフィスやガスコイ
- ンはそれをサーフェス・トーンと呼び、それとは別に、新しい銅板の表面についている細かい引っ掻き傷によって生み出されるかすかな階調のことをプレート・トーンと呼んでいる。しかし、近年のセーヘルズ研究者の間では、そのような区別は必ずしも踏襲されていない。Griffiths, *op. cit.*, pp. 148, 154 (越川、前掲書、153, 164頁); Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints*, London: Thames and Hudson, 1986, p. 10d.
- (26) ドライポイントによるハッチングそのものは、15世紀末のハウスブーフ・マイスターなどの作品にもみられるが、それらは明暗の階調のある面をつくるものではない。Stijnman, *op. cit.*, 2017, p. 80; J. P. Filedt Kok, “De ontwikkeling van de vijftiende-eeuwse Duitse graveerkunst en de drogenaaldprenten van de Meester van het Amsterdamse Kabinet,” in *Id.* (ed.), *Exh. cat., 's Levens felheid: De Meester van het Amsterdamse Kabinet of de Hausbuch-meester ca. 1470-1500*, Amsterdam, 1985, pp. 23-39.
- (27) 現存が知られるセーヘルズの版画のうち34枚は亜麻布か綿布に刷られている。セーヘルズによる布刷り版画は以下に列記されている。Dionysia Christoforou and Erik Hinterding, “Hercules Segers’s Print Supports,” in Leeflang and Roelofs (eds.), *op. cit.*, 2017, p. 93.
- (28) 17世紀以降様々な著述で散見される「東洋紙」という言葉は「インド紙」「中国紙」「和紙」のいずれかを指していたが、必ずしも明確な区別はなされていなかった。幸福輝『「レンブラントの東洋紙刷り版画」とその受容について』『レンブラント 光の探求／闇の誘惑 (論文集)』国立西洋美術館、2012年、53-63頁。
- (29) Christoforou and Hinterding, *op. cit.*, pp. 91-92.
- (30) Christopher John White, *Rembrandt as an Etcher: A Study of the Artist at Work*, 2nd edn., New Haven and London: Yale University Press, 1999, p. 10.
- (31) Christoforou and Hinterding, *op. cit.*, p. 91.
- (32) セーヘルズの最初の本格的な版画カタログ・レゾネを編纂したシュプリンガーは《苔むした枝木と道のある遠望》(HB27Io) をオイルスケッチとみなしていた。しかし、後にトラウトショルトが他の同一原版による刷りのカウンター・ブーフである可能性を指摘し、ハーフェルカンブ＝ペーヘマンがオイルスケッチではなく版画であると断定した。Jaro Springer, *Die Radierungen des Herkules Seghers*, vol. 1, Berlin: Bruno Cassirer, 1910, p. 8; Eduard Trautsholdt, “Seghers Segers, Seegers, Zegers, Hercules Herkules, Herculius Pietersz.,” in U. Thieme and F. Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 30, Leipzig: E. A. Seemann, 1936, p. 447; Haverkamp-Begemann, *op. cit.*, p. 49.
- (33) Wilhelm Fraenger, *Die Radierungen des Hercules Seghers: Ein physiognomischer Versuch*, Erlenbach-Zurich and elsewhere: E.

Rentsch, 1922.

- (34) *Ibid.*, p. 22.
- (35) フリートレンダーは1921年12月に、1922年出版のフレンガーの本の書評を書いているが、この前後関係は不明。Max Jakob Friedländer, "Literatur," *Kunstchronik und Kunstmarkt*, nos. 12/13, December 16/23, 1921, pp. 208-209.
- (36) Gerhardus Knuttel Wzn, *Hercules Seghers*, Amsterdam: H. J. W. Becht, ca. 1940.
- (37) 紙幅の都合上、本稿ではセーヘルスに関する同時代の史料についての個別の説明は割愛する。詳細については以下を参照されたい。Jaap van der Veen, "Hercules Segers, Disregarded and yet a Great Artist: A Sketch of His Life," in Leeflang and Roelofs (eds.), *op. cit.*, 2017, pp. 17-30.
- (38) 前川は後述するセーヘルスの先行する油彩画に基づく版画の存在を承知しているため、ここでいう「絵画」が油彩画等ではなく、視覚イメージ全般を意味する「絵」を示している可能性もある。展覧会カタログ『ファクシミリによるセーヘルス版画展』新潟県立近代美術館／吉井画廊、2001年。
- (39) Arie Wallert, "A Note on Technical Aspects of Prints and Paintings of Hercules Segers," in A. Roy and P. Smith (eds.), *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice: Contributions to the Dublin Congress 7-11 September 1998*, London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1998, pp. 150-154.
- (40) 19世紀末頃まで、現存するセーヘルスの油彩画は、すべて他の芸術家によるものとみなされていた。Wilhelm Bode, "Der Maler Hercules Segers," *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 24, 1903, pp. 179-196.
- (41) シュピールマンは1960年の時点で、セーヘルスの版画がマックス・エルンスト (Max Ernst, 1891-1976) に及ぼした影響について論じ、セーヘルスの様式における先駆性を前景化した。また近年、レンブラントハイス美術館で、セーヘルスと同時代の版画家の作品を比較するとともに、近代以降の芸術家に与えた影響にも焦点を当てた展覧会が開催された。Heinz Spielmann, "Notizen über Max Ernst und Herkules Seghers," *Das Kunstwerk* 8, 1960, pp. 3-19; Mireille Cornelis, Eddy de Jongh, and Leonore van Sloten (eds.), *Exh. cat., Under the Spell of Hercules Segers: Rembrandt and the Moderns*, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, 2016.
- (42) Jun Nakamura, "A Private Practice: Hercules Segers and the Market for Prints," Master's Thesis, Southern Methodist University, 2013.
- (43) Haverkamp-Begemann, *op. cit.*, p. 23.
- (44) Nakamura, *op. cit.*, 2013, pp. 45-48.
- (45) グリフィスは、セーヘルスの版画の現存数が少ないことと、現存作品の状態が悪いことを根拠に、「彼は版画収集家の市場で販売せず、それらが一種の絵画として額装されることを意図していたようだ」と述べている。その推測が

正しければ、小規模な版画コレクション由来のセーヘルス版画がほとんど現存しないことも説明がつく。すなわち、そうしたコレクションの場合、版画はアルバム形式で保管され、致命的な経年劣化を免れたかもしれないが、絵画同様に壁に飾られていたなら、逸失してしまった可能性が高い。Antony Griffiths, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking, 1550-1820*, London: British Museum Press, 2016, p. 163.

- (46) Jan van der Waals (ed.), *Exh. cat., De Prentschat van Michiel Hinloopen: een reconstructie van de eerste openbare papierkunstversameling in Nederland*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1988, pp. 139-140, 159, 206-207; Christoforou and Hinterding, *op. cit.*, pp. 93, 95-96, 331-334.
- (47) *Ibid.*
- (48) 例えば以下を参照。Gascoigne, *op. cit.*, pp. 50a-d.
- (49) Leeflang, *op. cit.*, p. 57.
- (50) *Ibid.*, p. 72, note 130.
- (51) *Ibid.*, p. 39.

#### 図版引用典拠

- 図1 Huigen Leeflang and Peter Roelofs (eds.), *Exh. cat., Hercules Segers: Painter Etcher*, Plates, Amsterdam, Rijksmuseum and New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016, n. pag., HB16.
- 図2 *Ibid.*, n. pag., HB22Ib.
- 図3 *Ibid.*, n. pag., HB25Ib.
- 図4 *Ibid.*, n. pag., HB7Ia.
- 図5 *Ibid.*, n. pag., HB14Ia.
- 図6 *Ibid.*, n. pag., HB39.
- 図7 *Ibid.*, n. pag., HB10Ib.
- 図8 *Ibid.*, n. pag., HB27Ic.
- 図9 *Ibid.*, n. pag., HB27Ic.
- 図10 *Ibid.*, n. pag., HB27Ie.
- 図11 *Ibid.*, n. pag., HB25Ia.
- 図12 Egbert Haverkamp-Begemann, *Hercules Segers: The Complete Etchings*, Amsterdam and The Hague: Schelma & Holkema and M. Nijhoff, 1973, n. pag., HB4Ib.
- 図13 <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/river-valley-1033/> (最終閲覧: 2021年2月11日)
- 図14 Haverkamp-Begemann, *op. cit.*, n. pag., HB46a.
- 図15 Leeflang and Roelofs (eds.), *op. cit.*, n. pag., HB17Ib.

#### 附記

本稿は、2020年1月に筑波大学大学院に提出した修士論文の一部に加筆修正を加えたものである。

(むらい ひろむ)



図1 セーヘルズ《峰の見える股木のある山岳風景(第2ヴァージョン)》(HB16)1622-25年頃 エッチング(薄い青インク)・手彩色、暗褐色で前処理された紙 102/101×180 mm アムステルダム国立美術館

図3 セーヘルズ《岳陵風景》(HB25IIb)1622-25年頃 2版によるエッチング(黒インクおよび黄インク)・濃い青色で前処理された紙 第2ステート 143/144×105/104 mm アムステルダム国立美術館

図2 セーヘルズ《滝のある風景(第2ヴァージョン)》(HB22Ib)1615-30年頃 エッチング(薄い青緑色のインク)、紙 第1ステート 155/157×191 mm アムステルダム国立美術館

図4 セーヘルズ《塔が立つ村の見える岩山》(HB7Ia)1623-25年頃 エッチング(青緑色のインク)、クリーム色で前処理された紙 第1ステート 120×192/191 mm アムステルダム国立美術館

図5 セーヘルス《曲がりくねった川の流れる溪谷》(HB14Ia)1622-25年頃 エッチング(黒インク)・リフトグラウンド、紙 第1ステート 176/174 × 213/217 mm アムステルダム国立美術館

図7 セーヘルス《高台のある山あい》(HB10Ib)1625-30年頃 エッチング(青インク)・ドライポイント、紙 第1ステート 131/196 mm 大英博物館(ロンドン)

図6 セーヘルス《南西から見たブレードローデ城の廃墟》(HB39)1618-22年頃 エッチング(黒インク)、紙 100/97 × 133/135 mm アムステルダム国立美術館

図8 セーヘルス《塔が立つ村の見える岩山》(HB7IIc)1623-25年頃 エッチング(青インク)・ドライポイント、ピンク色で前処理された紙 第2ステート 127/132 × 192/190 mm エルミタージュ美術館(サンクトペテルブルク)

図9 セーヘルズ《苔むした枝木と道のある遠望》  
(HB27Ic)1622-25年頃 エッチング(濃い青インク)・手彩色、黄みがかった灰色で前処理された綿 第1ステート 140/143 × 191/195 mm アムステルダム国立美術館

図11 セーヘルズ《岳陵風景》(HB25Ia)1622-25年頃  
エッチング(黒インク)、東洋紙 第1ステート  
137/139 × 106/107 mm アムステルダム国立美術館

図10 セーヘルズ《苔むした枝木と道のある遠望》  
(HB27Ie)1622-25年頃 エッチング(緑インク)、紙 第1ステート 131 × 177 mm ベルリン版画素描館

図12 セーヘルズ《4本の木のある溪谷》(HB4Ib)1618-22年頃  
エッチング(黒インク)、紙 第1ステート 286/285 × 468/473 mm 大英博物館(ロンドン)

図13 セーヘルス《木々の見える溪谷》1625-30年頃  
油彩、板 220 × 530 mm マウリツハイス美術  
館(ハーグ)

図15 セーヘルス《崖の上に轍の見える谷(第1ヴァー  
ジョン)》(HB17IIb)1625-30年頃 エッチング  
(青インク)・ドライポイント、ピンク色で前処  
理された紙 167/166 × 153/154 mm アムステ  
ルダム国立美術館

図14 セーヘルス《南から見たレインスブルフ修道院  
の廃墟(大)》(HB46a)1618-22年頃 エッチン  
グ(白インク)・手彩色、黒色で前処理された紙  
193/192 × 315/316 mm アムステルダム国立美  
術館