
17世紀版画市場とレンブラント

山田 今日子

0. はじめに

レンブラントの晩年の版画作品、《エッケ・ホモ》(1655)¹はドライポイントのみで仕上げられた大判の大作だ。直接銅板を傷つけ、線のふちにできるドライポイント特有のまくれの効果、柔らかいインクのにじみが印象的である。

この作品は、ステートを重ねていく上で見られる変化が激しい点で注目される作品で、現在では8つのステートが知られている。この第1ステートから第5ステートまでは基本の構図は変わらない²。しかし、第6ステートでそれまで描かれていた民衆が突如消え去り³、さらに第7ステートではポディウムの下部に髭を蓄えた老人の姿が加えられ、穴が穿たれる⁴。この3つのステートにみられる変化が特に目を惹く。この銅版画作品《エッケ・ホモ》は、その2年前に制作された《三本の十字架》⁵と同様、場面そのものの意味を変えてしまうほどに大きな変化が見受けられる。今年6月に西洋美術館で開催されたレンブラント展では、最終章を飾る一室に、技法や大きさなどを根拠に連作の可能性も指摘される《三本の十字架》と共にさまざまなステートや異なるニュアンスを備えた作品が並べられた。ステートごとの変化を追っていく中で、多くの人々が場面の急変する迫力と、作品を並べた際の面白さを感じたことだろう。

1. 本発表の目的

《エッケ・ホモ》の第5ステートと第8ステートを見てみたい。このステートはもっとも多くの数が刷られたいわゆる普及版と考えられ、西洋紙に刷られたものだ。銅板に加えられた大きな修正、加筆の跡を見ることができる。こうした大きな変化の他にも、大小さまざまな差異を備えたバリエーションが確認されている。レンブラントが加筆修正を重ねることで生まれる差異については、同時代のコレクターたちにとっても関心ごとであったようだ。ハウブラーケンがレンブラントに関する伝記の中でレンブラントの加える小さな変化について「(レンブラントは)取るに足りないような加筆を版画に加えていたが、そうした行為は新たなデザインのものとして売り出すためにしていたのだろう」と記述し、続け

て「大して重要とは思えないような差異であっても、そのすべてを揃えていない者は真の芸術愛好家とはみなされなかったのだ」と、いくつかの版画作品を挙げている⁶。1684年の《メディア》(国立美術館、アムステルダム)⁷においては、メディアの冠の有無を、1658年の《ストーブの側の女》(国立美術館、アムステルダム)⁸に見られる、白いボンネットの有無といったものが挙げられている⁹。その論調はわずかな差異も見逃さず大枚を叩いて作品の蒐集にあたる彼らを揶揄しているようにも取れる。同時に、ザンドラルトの伝記の中にあつたレンブラントが版画によつても大きな収益を上げていた事実も踏まえ¹⁰、作品の商業的な性格を批判しているようにも受け取れる記述だ。コレクターたちはこうした違いも見逃さず、彼の作品を欲した様子が窺える。

レンブラントに限らず、画家の版画を収集する熱狂ぶりが高まっていたこの時代¹¹、その中でもレンブラントの作品を蒐集する人々はどのような点に惹かれていたのだろうか。同時代のコレクターの求めていたもの、彼らの美意識とはどのようなものであつたのだろうか。レンブラントの作品が彼らの要求にどのように答え、さらにそれを超えたところで何らかの新たな価値を提示していたのか。これが発表者の主たる関心ごとである。今回の発表では、1655年に制作された《エッケ・ホモ》を中心に、蒐集家の収集熱とレンブラントの創出した差異について考察したい。

2. レンブラントの《エッケ・ホモ》とファン・レイデン作品

「エッケ・ホモ(この人を見よ)」はマタイの福音書27章やヨハネの福音書19章などで取り上げられている、過ぎ越しの祭りの一場面を描いた伝統的な主題だ。ヨーロッパでは16世紀から、宗派を問わずさまざまなバリエーションが展開したことで知られている¹²。レンブラントの時代にはキリストの受難を代表する一場面として、すっかり定着していた。

レンブラントの1655年の《エッケ・ホモ》は、ルーカス・ファン・レイデンの1510年の同主題作品¹³に着想を得たことがこれまでの研究で言われている¹⁴。ファン・レイデン作品はルネサンス的な遠近図法に基づいた空間の中に、建築物や人物が配置され、画面中央やや右側にピラトとキリストの立つポディウムが据えられている。

手前の群衆は激しい身振りで声を荒げキリストを十字架に架けると訴える様子が描かれており、鑑賞者はポディウムの前やその周りにいる傍観者たちの視線と身振りに導かれて中景の小さな一団へと導かれる。ファン・レイデン作品からは、キリストを見上げる群衆や、アーチ型の窓のついた建物、またそこから人々が審判をながめる様子を参考にして取り入れている。

では、レンブラントはこの傑作をどのように消化し、変化を加えたのか。レンブラント

の作品では、物語の核心であるキリストとピラトの一団が画面の中央に陣取るように変更が加えられている。ここでは、ファン・レイデンの特徴としてヴァザーリが言及していた独特の遠近感¹⁵は採用されていない¹⁵。民衆とポディウム上で展開する出来事との距離はぐっと近づき、我々鑑賞者は民衆と同じ目線で真正面からキリストに対峙することとなる。モニュメンタルでシンメトリカルなポディウムと二体の擬人像を備えた同時代の裁判所をほうふつとさせる建築物が正面に聳え、画面全体を大きく占めている。

このようにレンブラント作品はファン・レイデン作品にみられる三次元空間とは異なり、短縮法は採用しているものの無限遠まで規定するような遠近法は用いられていない。また、キリストとピラトを中心としたシンメトリーな構図を選んだことはこの後の考察において重要だ。それに加え、建築物などにみられる描き込みの少なさや建物の白さが際立つような余白の多い構成をとっていることも大きな特徴として指摘しておきたい。

3. コレクターの蒐集熱と版画作品に求める価値

さて、このようなレンブラントの《エッケ・ホモ》作品であるが、この作品に対する同時代の発言は今のところ見当たらない。そこで、当時のコレクターの求めていた価値を読み取れるような資料や出来事を並べ、この作品について考察したい。

レンブラントの生前からオランダ国外でも彼の版画集を所有するコレクターがいたことが知られている¹⁶。現在知られている当時の版画の売買に関する資料から、レンブラントの版画の多くは比較的高価な部類に入る作品が多く、裕福なコレクターや画家たちが彼の作品を所有していたことが知られている¹⁷。版画作品のコレクションはレンブラント作品のみに限らず、ほかの画家の作品も収集対象となっていた中で、当時のコレクターがレンブラント作品にとりわけ感じていた魅力はいかなる点だったのだろうか。

3- (i) 良質な刷りと試し刷り

当時のコレクターが版画作品を収集する際、良質な刷りを求めていたことが¹⁷、¹⁸世紀の記録からわかる。レンブラントと同時代の版画家アブラム・ボッス(1602-76)は『絵画、素描、版画の様々な様式間及びオリジナルとそのコピーの間の違いに関する所感』(1645年)の中で、良質の版画作品の見分け方のポイントを挙げている。その中では特に初めの方に刷られたものと版画が摩耗した後に刷られたものとの比較がされており、早い時期に刷られたものの繊細で鮮明な印象について述べている。先ほどのファン・レイデン作品で見ると、その違いは歴然である。同じ版から刷られた後刷りのものと比べてみると、質の違いは明らかである。繊細な陰影の箇所から摩耗が進み、建物の重量感や人物

の表情が読み取りづらくなるのも両者を比べるとよくわかる。隅々まで描きこまれた遠近法に則る空間では、この違いは顕著だ。

またイギリスの伝記作家ロジャー・ノース (1651-1734) は希少性の高い未完成作品、いわゆる「試し刷り (proof print)」についても言及し、こうした作品がオークションの目玉商品として宣伝文句に謳われていたことを伝えている。その中で、画家の制作過程を想像させるような描写と、そうした希少な試し刷りを求める情熱について熱心に書き綴っているのが印象的だ。ちなみに、コレクターとしても名高いレンブラント自身も素晴らしい刷りの版画アルバムや巨匠に倣う版画の試し刷りのアルバムを所有していたことが、彼の財産目録から分かっている¹⁸。

このような状況から、同時代の版画コレクターが求めた価値基準として、版の摩耗が見られない良い刷りであることや、作品の希少性があったことは読み取れる¹⁹。また、未完成作品に関しては、画家の制作過程を知りたいという気持ちが表れているようにも思える。

レンブラントの作品の質を考える際、ドライポイントという技法が重要になるだろう。ドライポイントはそもそも大量生産に適していない技法だ²⁰。美しいまくれによる滲みの効果はせいぜい初めの数枚となる上、必然的に全体の枚数は限られて希少価値は上がる。また、レンブラント特有の不規則な深さ、太さで描かれたドライポイントの線ゆえに、摩耗の進行もそれに応じてばらつく。そのため、全体のバランスを崩さずに適宜必要な箇所に補筆を施して「まくれ」を復活させ、版を重ねることで良質な版を生産することが可能になるのではないだろうか。こうしたことから、一枚一枚にある程度の品質と希少性が備わると言える。

また、先行研究においても描きこみの少なさ、余白の多さゆえに未完成の試行錯誤の段階ともとられてきたレンブラントのスタイルは、レンブラントの意図がどうであったかはさておき、コレクターの求める「試し刷り」に近い希少なものとして彼らの目に映っていた可能性もあるのではないだろうか。

3- (ii) 加筆と変更

レンブラント作品のステート研究は19世紀末から20世紀初頭に本格化する。18世紀のドービーのカタログが刊行された段階では、この作品のステートは3つしか存在しないと考えられていた²¹。時代を下るにつれて、同一視されていたステートが細かく分析され区分されていったことが分かる。そのため、レンブラントと同時代のコレクターたちにとって、現在版画研究において使用されるような厳密な意味での「ステート」という概念があったのか、また受容者がどれほどレンブラントの施した個々の作品の差異に気づいていたのかという問題は検討すべきであろう。しかし、ハウブラーケンの先ほどの言及からも、こ

うした差異は蒐集欲を掻き立てる要素の一つであったことは確かと言える。

現段階では、コレクターのコレクションカタログを再構成する作業は難しくまた個々の作品に関して取引の記録も数が少ないため、版画コレクションのありかたについて全体像を把握することは困難だ。しかしいくつかの売り立てに関する記録や財産目録からコレクターの蒐集状況の一端を見ることができる。

裕福なコレクターたちは数万枚単位の膨大なコレクションを抱え、豪華な装丁を施した画家ごとのアルバムを作り、本棚に陳列していた。画家ごとの作品をどのように並べていたのか、また目録に記されている作品を同定し、散逸したコレクションを再構成することは研究者たちが苦心しているところである²²。レンブラントの一代後のコレクターに、全作品を収集することに加え、個々の作品の違いに着目した人物がいる。

それはアムステルダムの美術商ヤン・ピーテルスゾーン・ゾーメル (1641-1724) である。ゾーメルもまた作品の質にこだわり、希少な刷りを求めていた。イタリア、フランス、オランダ、フランドル、ドイツの巨匠による版画の全集を作成し、とりわけレンブラント作品のコレクションには強い自負を持っていたことで知られている。1720年にザネッティに売却されたレンブラント作品のアルバムにはこのような文言が記されている。

【引用】 Lugt, Frits. *Les marques de collections de dessins & d' estampes*.

Amsterdam, 1921. Supplement. The Hague, 1956. より

“comme complet, renfermant tous les changements et retouches, excellentes épreuves et telles que ni lui ni personne n' en a pu recueillir de semblables avec autant d' argent et toutes les peines qu' il s' est données, depuis cinquante ans”

(モロッコ革の装丁がされた3冊の版画アルバムの第一巻目に Zomer 自身の記した文言がある。)

【発表者による意識】

(レンブラントの) すべての変更と修正や素晴らしい刷りのものを含んだ完全なものである。同様の財を投じ、50年もの歳月をかけて、このような版画を集めた者はゾーメルの他にはいないだろう。

彼は50年もの歳月を費やし、レンブラントの作品一揃い、それも変更や修正を加えた別のバージョンの作品を蒐集したと記している。残念ながら彼のアルバムはその後散逸してしまったため、再構成することは実質不可能だ²³。ゾーメルが所有するほかの画家のアル

バムにも、さまざまな変更や修正のある作品、試し刷りが収められていることは記されているが、「全て」を揃えるために注いだ財と労力はコレクションの中でも抜きこんでいたことと思われる。ゾーメルのほかにも、イギリス人コレクターのリチャード・メイトランド(1653-1695)が420点のレンブラント版画集を所有していたことから、こうした差異への注目が高まっていたこと、コレクター同士の競争意識も煽られていたことが考えられる²⁴。現在確認されているレンブラントの全版画作品の総数は現在370点余りと考えられている。初期のコレクションカタログにはレンブラントの手によらない作品の混在もしばしば指摘されるが、「complet」「changements」「retouches」という言葉やハウブラーケンの小さな変化を指摘する言葉を念頭に置けば、こうした同一の版から生み出されたバリエーションへ関心があったことは考えられる。

レンブラントがキリストとピラトを場面の中心に据えた構図と余白の多い場面構成を採用したことも、ファン・レイデン作品のような重心が偏った構図と比べても場面全体の変化をつけやすく、こうした要求に答えやすいと言えるかもしれない。

4. バリエーションの創出

当時の人々の言葉からは、加筆や変更による差異、質の良さと希少性が求められていたことがわかる。最後に、レンブラントが同じステートの中でもバリエーションを創出していたことに触れる。

4 - (i) 支持体の違い

8つのステートは、それぞれの段階で多くの版を刷る際に用いられていた西洋紙以外にも、高級紙として流布していた和紙や中国紙、ヴェラムといった支持体にも印刷されている。紙の種類によって作品全体の色味やインクとの吸収性も異なるため、全体の雰囲気も変化する。支持体の違いは17世紀にロジェ・ド・ピール(1635-1709)やフローラン・ル・コント(1655?-1712?)らほぼ同時代を生きた文筆家によっても指摘されており、コレクターの間でも高い人気があったことしばしば引用される²⁵。また、和紙の使用により銅板の摩耗を防ぎつつドライポイントののにじみの効果を引き出したことは幸福氏らが指摘している²⁶。レンブラントの版画において、実験的な試し刷りと豪華版を両立したという指摘もなされてきた。

4- (ii) プレートトーンのニュアンス

ここでは同じステート、同じ支持体においても異なるバリエーションがあることを指摘

する。《エッケ・ホモ》では、第6ステート、第7ステートにインクを敢えて拭き残した「プレートトーン」の跡が認められている。プレートトーンの有無による違いを見てみたい。アムステルダム国立博物館所蔵の第8ステートの作品²⁷は、プレートトーンの跡が見られないものだ。前のステートに比べて穴が穿たれ、ハッチングが加えられており、暗い部分の割合が高くなっているが、銅版が露出した部分は画面が明るくなっている。それに対し、同じステートの大英博物館所蔵の作品は、プレートトーンの確認できるものだ。建物の壁面にぼんやりと広がるインクの層が画面全体の明暗の調子を変えているのがわかる。ポディウムの穴の加筆による陰影の増加に加えて、インクを拭き残す加減によってバリエーションを増している。

プレートトーンの置き方とその程度の問題は二年前に制作された《3本の十字架》の方が顕著であるので、若干の例を参考にしたいと思う。

ここでも、同じステートの中に見られる微妙な差異に注目したい。アムステルダム国立博物館の第3ステートの作品は、いずれも西洋紙に刷られたものだ²⁸。片方の刷りにはプレートトーンがかけられている。この刷りではキリストと盗人の光は線で表現されているが、盗人に注ぐ光には軽くインクが残されているため、キリストに注ぐ光とは区別されている。ではインクをふんだんに盛っている場合はどうか。第4ステートの2作品を見てみる²⁹。全体に厚くインクが塗られたものは、描かれているはずの群像が殆ど見えなくなっているほどに画面が暗くなっている。画面左手、ピサネットのデザインしたコインを着想源とするプロフィールの騎馬像とキリストにスポットライトが当てられ、嘆き悲しむ人々の姿を闇に沈めることで、場面の静寂さが一層引き立っている。

5. まとめ：作品の個別性

レンブラントの作品は、加筆や修正による変化、印刷される支持体の違いによるニュアンスの変化、プレートトーンによるニュアンスの違いといったものが、一回一回の刷りの際に異なることが分かった。銅板に加筆修正を加えることは、現在の我々にとっては異なるバリエーションを作り出すものとして目を惹きやすい指標であるが、同じステート間、さまざまな支持体の間での差異にも着目すると、それぞれの個性がさらに際立って見える。そうした差異は本来イメージを大量に生産するための版画という媒体を用いつつ、個々の作品に個性を与えている。西洋紙に刷られた普及版にも、それぞれに差異が見られる。レンブラント作品の完成度から、一枚の作品を所有することでも唯一の作品として楽しむことができたろうし、大きな変化やニュアンスの違いに着目した人々（証言の多くは後世の人々）が別々の作品を並べ、その変化や差異を楽しむこともできたろう。

このように、レンブラント版画が偶然的なにじみの効果、希少で良質な刷り、プレートトーンによるニュアンスの違いといった差異を備えていたことが分かった。購買層は限られた富裕層や名の知れたコレクターが中心となっていたと、先行研究でも指摘されているが³⁰、こうした人々に希少な一点ものとしての価値が認識されていた可能性は十分考えられるだろう。

(北海道大学)

-
- 1 レンブラント《エッケ・ホモ》(B.76-1/8) 1655年、383×451mm、大英博物館、ロンドン、和紙にドライポイント
 - 2 レンブラント《3本の十字架》(B.78-3/5) 1653年、383×455mm、国立美術館、アムステルダム 西洋紙にドライポイント、プレートトーン
 - 3 レンブラント《エッケ・ホモ》(B.76-6/8) 1655年、355×452mm、大英博物館、ロンドン、和紙にドライポイント、プレートトーン
 - 4 レンブラント《エッケ・ホモ》(B.76-7/8) 1655年、360×450mm、国立美術館、アムステルダム、和紙にドライポイント、プレートトーン、ペンと黒インクによる修正
 - 5 レンブラント《3本の十字架》(B.78-3/5) 1653年、383×455mm、国立美術館、アムステルダム、西洋紙にドライポイント、プレートトーン
 - 6 Houbraken, Arnold, *De Grootte schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Swillens, P.T.A. (ed.), Maastricht, 1943.
 - 7 レンブラント《メディア あるいはイアソンとクレウサの結婚》(B.112-5/5) 1648年、232×176mm、国立美術館、アムステルダム、和紙にエッチング、ドライポイント
レンブラント《メディア あるいはイアソンとクレウサの結婚》(B.112-1/5) 1648年、240×177mm、国立美術館、アムステルダム和紙にエッチング、ドライポイント
 - 8 レンブラント《ストーブの側の女》(B.197-1/7) 1658年 229×185mm 国立美術館、アムステルダム 和紙にエッチング、ドライポイント、エンブレイヴィング
レンブラント《ストーブの側の女》(B.197-7/7) 1658年 222×182mm 国立美術館、アムステルダム 和紙にエッチング、ドライポイント、エンブレイヴィング
 - 9 Houbraken, *ibid.*, p.44.
 - 10 ザンドラルト (1606-1688) はレンブラントの伝記の中で、画家が版画作品によっても大きな収益を獲得していたと『建築・彫刻・絵画芸術アカデミー』(1675)の中で述べている。弟子の手になる作品とも合わせた額として年間2000から2500フルデンの収益を上げていたとの記述があり、版画が重要な収入源の一つとなっていたことは重要な点である。
(尾崎彰宏『レンブラント工房—絵画市場を翔けた画家』、講談社、1995年。p.16の邦訳を参照。)
 - 11 William W. Robinson, "This Passion for Prints" : Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century, in Exh.cat.,Ackley, Clifford S., *Printmaking in the Age of*

- Rembrandt, Boston, 1981.
- 12 Schiller, Gertrud., Seligman, Janet (trans.), *Iconography of Christian Art Vol*, London 1971-1972. p.74.
- 13 ルーカス・ファン・レイデン《エツケ・ホモ》(B.71)、1510年、289mm×456mm、エンブレーヴィング、国立美術館、アムステルダム
- 14 Exh.cat., Peter van der Coelen, *Rembrandts Passie Het Nieuwe Testament in de Nederlandst prentkunst van de zestiende en zeventiende eeuw*, Rotterdam : Museum Boijmans Van Beuningen 2006. p.136.
- 15 彼の構図はとても正確でたいへん明快であり、混乱した状態は見られないので、彼のアイディアはあたかも別のやり方では表現できないかのようである。そして、アルベルト（・デューラーの表現方法）よりも、絵画の法則に従っている。彼の作品には慎重さも備わっている。物体がより遠くに行けばいくほど、実際に目に見えるように、だんだんと視界から消えていく。描かれたものは柔らかに色調が変化しているのである。こうした熟慮の跡は、多くの画家たちの目を開いてきた。 (G. ヴァザーリ『画家・彫刻家・建築家列伝』第3巻、p.73より。)
- 16 William W. Robinson, *op.cit.*, p. xxix.
- 17 版画作品の値段を決定する要素は、美術商が提示する価格とオークションで付けられる競値とでも異なるし、支持体の大きさや質によってもその都度異なるが、市場とレンブラント作品の関係について、当時の美術商の在庫リストやオークションの記録を分析したヒンテルディングによれば、レンブラントの版画作品についた値段は相場よりも高値であったことが分かっている (Hinterding, Erik., *Rembrandt as an Etcher: The practice of production and distribution*, Ijssel, 2006, pp.60-65)。
- 18 Parshall, Peter., Sell, Stacey., and Brodie, Judith., *The Unfinished Print*, Washington 2001. pp.11 - 22.
- レンブラントの時代、希少な試し刷りもコレクターの人気を集めており、彼自身も「ルーベンスとヨルダーンの（絵に基づく）試し刷り（財産目録245番）」を所有していた。もともと画家の存命中に出版されることがなかった試し刷り（たとえば、ホルティウスの場合がそうである）は、レンブラントの時代には画家の意志によって出版されることもあり、レンブラントは試し刷り版画の人気を自覚していただろう。このような理由から、コレクターの中には、レンブラントの描き込みの少なさを作品の制作過程とみなしていた者もあったかもしれない。
- 19 Veldman, Ilja M., Michael Hoyle (trans.), *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*, Leyden, 2006, p.40.
- 20 エンブレーヴィングの作品が300～600点ほど制作できるのに対し、エッチングは良質なもので50点、品質的には劣るが商品として通用するものは200点である。そしてドライポイントに関しては、まくれの効果が確認できるのは、50枚にも満たないほどである。(Hinterding, Erik, *Rembrandt as an Etcher: The practice of production and distribution The practice of production and distribution*, Ijssel, 2006, pp.49-50.)
- 21 Daulby, Daniel., *A descriptive catalogue of the works of Rembrandt, and of his scholars*, Bol,

- Livens, and van Vliet, compiled from the original etchings, and from the catalogues of De Burgy,*
Liverpool 1796. pp.54-56.
- 22 Vermeulen, Ingrid., R. Michel de Marolles' s album of Rembrandt prints and the reception of
Dutch art in France, *Simiolus* 34 (2009/10(2010)), 3/4, pp.155-182.
- 23 Lugt, Frits. *Les marques de collections de dessins & d' estampes.*
Amsterdam, 1921. Supplement. The Hague, 1956.pp.276-277.
- 24 William W. Robinson, *op. cit.*, p. xliv.
- 25 幸福輝「[淡い色の紙]—レンブラントの和紙刷り版画」、『レンブラント 光の探求 / 闇の誘惑』、2011年、
p.65, p.75。
- 26 *Ibid.*,p.71.
- 27 レンブラント《エッケ・ホモ》(B.76-8/8) 1655年、383 × 455mm、国立美術館、アムステルダム、西洋紙に
ドライポイント
- 28 どちらもアムステルダム国立美術館蔵、作品番号 RPPOB61700、作品番号 RPP19623900
- 29 作品番号 PPOB61800 (アムステルダム)、作品番号 1848,0911.40 (ロンドン大英博物館)
- 30 版画作品の値段を決定する要素は、美術商が提示する価格とオークションで付けられる競値とでも異なり、
支持体の大きさや質によってもその都度異なるが、市場とレンブラント作品の関係について、当時の美術商
の在庫リストやオークションの記録を分析したヒンテルディングによれば、レンブラントの版画作品につい
た値段は相場よりも高値であったことが分かっている (Hinterding, Erik., *Rembrandt as an Etcher: The
practice of production and distribution*, Ijssel, 2006, pp.60-65)。