

# ヘンドリック・ハウトによる エルスハイマー作品の複製とその作用

深谷 訓子

はじめに

西洋近世において、作品情報の伝達という点で極めて大きな役割を果たしたのが、銅版画であった。主にエンゲレーヴィングを用い、既存の絵画や彫刻の構図や形態を写したこれらの版画は、デューラーやリューカス・ファン・レイデンらが制作したようなオリジナル版画と対比して、複製版画（reproductive print）と呼ばれる<sup>1)</sup>。直接見られない絵画や彫刻の情報を知るための最もアクセスしやすい媒体であり、周知のとおり、このことをいち早く認識したラファエロは、銅版画家マルカントニオ・ライモンディに素描を提供し、自身の構図を版画として流通させたのである。

こうした状況は、十七世紀オランダで著された美術文献から

も窺える。例えば、カール・ファン・マンデルは、自著『画家の書（絵画の書）』において、画家の作品そのものに加えてその複製版画に関する情報も伝えており<sup>2)</sup>、レンブラント工房出身の画家サミュエル・ファン・ホーホストラテンはさらに踏み込んで、「構図に関する自身の着想を実現させ、友人や競争相手からの評価を知りたいと思うのであれば、作品を版画として出版させよ、さすれば、あなたの名はより早く世界中へと広まるだろう」（『絵画芸術の高き学堂への手引き』第五書第七章）と述べる。彼によれば、「複製」版画家たちは偉大な画家たちの名声を轟かせる喇叭吹きとなり、版画作品は伝令や通訳として、手元にない、もしくは既に古びてしまった優れた作品の内容を我々に伝えてくれる<sup>3)</sup>のである。

こうした普及度の一方で、当時の美術文献は、複製版画の限

界や不利、この媒体に対する人々の不満をも垣間見せてくれる。例えばヴァザリーは、北方の画家フランス・フロリスについて述べたくだりで、複製版画から判断する限りこの作家がさほど優れているように思われなとし、その評価の原因を、版画家の腕前に帰す。なぜなら、「いかに有能であつても、彫版師は、素描制作者の作品ならびに素描や手法にはとうてい及ばない」からである。本稿でもみるように、絵画と版画を比較し、前者の優位性を謳う発言はヴァザリーに限られるものではない。また実際、複製版画のなかには形の崩れや線の堅さなど、質的な不備を示すものもある。しかしそもそも、エングレーヴィングによる複製版画が色彩を伴わず、色調のニュアンスを線に翻訳する必要が生じる以上、こうした比較は最初から版画に著しく不利なものだといえる。

また、一口に複製版画といつてもその制作プロセスは多様であり、(刷りの工程を別にしても)、版画家が素描も版刻もするもの、素描自体は画家もしくは別の素描家から提供を受けて版刻するものの別があるほか、そのいずれにおいてもオリジナル作品の作者との直接的な関係の有無など、様々なケースがある。時には、複製版画としてオリジナル作家の名前もクレジットしつつ、一部に版画家の創意工夫が混ざるケースも散見される。

複製版画を取りまく上述のような慣行や評価を背景に、本稿では、ドイツ出身でその短い生涯をローマで終えた画家アダム・エルスハイマー (Adam Elshamer; 1578-1610) と、その

複製版画を手がけたオランダ人版画家ヘンドリック・ハウト (Hendrick Goudt; ca. 1583-1628) に焦点を当て、このやや特殊な事例において、複製版画やその制作者が上述のような「情報の伝播」や「画家の名声の流布」の過程で及ぼした作用や歴史の役割に関する検討を試みる。

#### 一 エルスハイマー 芸術とハウトによる複製版画

フランクフルト出身のエルスハイマーは、修業を終えた後に故郷を離れ、ミュンヘンとヴェネツィアを経由して、一六〇〇年四月にはローマに到着していた。銅の板を支持体とする小型の油彩画を専門に制作し、ローマでの地歩を固めていく。一六〇六年にはローマの聖ルカ・アカデミーに入会、また同年十二月には結婚もしており、画家のパウル・プリル、版画家のピエトロ・ファケッティ、そして教皇に仕えたドイツ出身の植物学者ヨハン・ファアベルが結婚の立会人を務めた。ファアベルは、エルスハイマー作品を所有した芸術愛好家であり、ルベンスやその兄フィリップとも親交をもち、一六一〇年には、エルスハイマーの訃報を既に帰国していたルーベンスに伝えている。

エルスハイマーが手がけた主題は、小型の聖人像から、聖書の場面、物語画、そして風景を主眼とするものまで多岐にわたる。また、一六〇六年にイタリア語版が出されたばかりのスペ

図1 アダム・エルスハイマー《イル・コンテント（満足）》銅板に油彩、30×42cm、スコットランド、ナショナル・ギャラリー▶



図2 エルスハイマー《ケレスに対する嘲笑》銅板に油彩、29.5×24.1cm、ブラド美術館

インのピカレスク小説『ダスマン・デアールファラーチエ』から題材をとった『イル・コンテント（満足）』（図1）など、先例の少ない主題に積極的に取り組む点にも特色が見られる。同様に『ケレスに対する嘲笑』（図2）も、よく知られたオウイデイウスに典拠を持つとはいえず、この画家の着想に対する意欲、もしくはそうした



図3 エルスハイマーに基づくコピー《大トビアス》銅板に油彩、21×27cm、コペンハーゲン国立美術館

た志向を持つパトロンの存在を窺わせる。そして、この両作に見られるように、蠟燭や松明等の人工光源によってもたらされる明暗の対比や複雑な陰影の妙もエルスハイマー芸術の見どころのひとつである。着想の新規性も文学的な方面に留まらず、例えば原作は失われ、コピー作品を通じて伝わる『大トビアス』（図3）には、おそらくファーベルからもたらされた関心や知識を反映して、葉効をもつケシやニワトコの花をはじめとする写実的な植物の描写が見られる。『エジプト逃避』（図4）に



図4 エルスハイマー《エジプト逃避》1609年、銅板に油彩、31×41cm、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



図5 エルスハイマー《小トビアス》銅板に油彩、12.4×19.2cm、フランクフルト歴史博物館



図6 ヘンドリック・ハウト(エルスハイマーに基づく)《小トビアス》1608年、エングレーヴィング、13.5×18.7 cm、メトロポリタン美術館

においては、「ヤコブの道」つまり天の川が星の集積であることや、月の表面の見え方に関する天文学的な知見が反映される。このように、エルスハイマーの作品には、知的な着想と、新しい劇的な明暗法とが兼備されており、ルーベンスをはじめとする同時代人からも高く評価されたのである。

こうしたエルスハイマーの作品を複製版画に起こしたのが、ヘンドリック・ハウトというオランダ人版画家であった。おそらくハウトで一五八三年頃に生まれ、ヤン・ファン・デ・フェル

デに師事したと推測されている。オランダを発った正確な時期は不明だが、一六〇七年、一六〇九年の教区民調査の記録から、この間、エルスハイマーは自身の妻に加え、「画家ヘンドリック卿 (Sr Henrico pictore)」と暮らしていたことが知られ、この人物がハウトと推定されている<sup>10</sup>。一六〇八年、ハウトは《小トビアス》の複製版画(図5、6)を手がけるが、こうした状況から、おそらくは画家本人の同意も得て、オリジナルの絵画に十分なアクセスをえながら複製版画を制作できたに違いない



い。また、同記録でハウトが「画家」とされていることもあり、エルスハイマーとハウトの間にはながらく師弟関係が想定されてきた<sup>12</sup>。一方で、ドイツ人画家ヨアヒム・フォン・ザンドラルトは、ハウトがこの画家のバトロンもしくは雇用主であったかのように語る。「ハウトは」エルスハイマーの手になるものを全て購入しただけでなく、何年もの間、自分のためだけに働かせ、その働きに大枚をはいたのであった<sup>13</sup>。

一六〇一年十二月、三二歳の若さで他界したエルスハイマーは、友人のパウル・ブリルや家主に加えて、ハウトにも借金があつたようだ。妻による債務整理が行われ、おそらく返済の一部としてハウトはエルスハイマーの元にあつた作品を数点入手したと考えられている<sup>13</sup>。翌一六一一年にはフランスを経由して、ユトレヒトに戻る<sup>14</sup>。二人の関係性については謎も残るが、いずれにせよ、ハウトはこの画家と数年間同居して、その作品を複数点所有しており、特権的ともいえる立場でエルスハイマー作品を熟知していたことは確かであろう。

そして特異なことに、ハウトの版画作品はそのすべてがエルスハイマー作品の複製版画なのである。総数七点と、その数は決して多くなく、ほとんどの作品に年記がある。年記のない一点《聖ヨハネの斬首》は、その質から初期の試みと推定されている<sup>15</sup>。エルスハイマーとハウト、それぞれのイニシャルのモノグラムによる署名がある本作については元となる絵画作品は逸失しているが、習作素描やコピー作品が現在に伝わる。

本作を含め、エルスハイマーの生前に、おそらく画家の目の届くところで制作されたと思われる版画は三点に留まる。次の《小トビアス》には、絵画の作者としてのエルスハイマーの名と、版画家である自身の署名、さらにローマ、一六〇八年という年記が付される。極めて正確にオリジナルの図像に添い、木立の前を飛ぶ鳥の姿など、絵画ではむしろ見えづらい細部までもが明確に表現されている。絵画作品の方は、一六〇六年の末頃にオランダに帰国したラストマンへの影響が見られることから、その頃までに完成していたと考えられてきた。ハウトによる複製版画の図像部分と絵画のサイズは横幅で数ミリ差とかなり近く、絵画からトレースで得たイメージをそのまま版刻に使えるレベルだといえる。



図7 エルスハイマー《小トビアス》エッチング、92×146 cm、フランクフルト、シュテターデル美術館

ちなみに本作については、エルスハイマー本人のエッチングも知られるが(図7)、そのサイズは縦幅が九センチほどと一回り小ぶりである<sup>16</sup>。

画家の生前に制作された版画の三点目は、《ケレスに対する嘲笑》に基づくもので、

一六一〇年の年記がある(図8)。版画の献呈先として、教皇パウルス五世の甥シビオーネ・ボルゲーゼの名が記され、絵の作者エルスハイマーの名も挙げつつ、「ヘンドリック・ハウトが版刻し献呈す(sculpsit et dicitur)」と、ハウトが献呈の主体であることが示される。先述の通り、エルスハイマーと親しく、彼の作品の所有者でもあったファーベルは歴代の教皇に仕えてお



図8 ヘンドリック・ハウト(エルスハイマーに基づく)《ケレスに対する嘲笑》1610年、エングレーヴィング、32.0×24.6 cm、アムステルダム国立美術館

り、パウルス五世在任期にも、教皇庁の庭園の管理者を務めた。また、エルスハイマーの作品に正確な建築物の描写が登場し始めることから、ユトレヒト出身でボルゲーゼ家に仕えた建築家ジョヴァンニ・ヴァサンツィオ(ヤン・ファン・サンテン)との接点も示唆されている<sup>17)</sup>。ハウトはこうした伝手のいずれかからボルゲーゼへの献呈を行ったのであろう。いずれにしても、

ここでハウトはある種野心的な動きを見ており、教皇の甥の枢機卿という権力者に、「敬虔な心の大いなる証として」本作を捧げたのである。

エルスハイマーの絵画《ケレスに対する嘲笑》には、プラド美術館とミルウォーキー、ベイダー・コレクション所蔵の二ヴァージョン(以下、プラド版、ベイダー版と略記)が現存する。ケレスを嘲笑う少年の顔の向きが異なっており、ハウトの版画は、ベイダー版に基づくと推定される(ただし保存状態から、本稿の図版にはプラド版を用いる)<sup>18)</sup>。二点とも特筆すべき来歴とも知られており、ベイダー版の方は、所謂ダッチ・ギフトによって一六六〇年にイギリス王室に贈られ<sup>19)</sup>、プラド版はルーベンスの手を経てスペインのフェリペ四世の



図9 エルスハイマー《ピレモンとパウキス》銅板に油彩、16.9×22.4cm、ドレスデン国立古典絵画館

所有となった。このケースについても絵画と版画のサイズはほぼ同一であり、ハウトが、構図の転写という工程においては、サイズ変更を伴わない比較的作業の容易な方法を採用していたことが窺える。一方で、版刻に当たっては労を厭わない緻密な作業が重ねられ、暗がりの中に多様な表情を生み出している。例えば老婆と女神の間、足元の植物の向こうに続く地面は、手前の方では緊密な平行線に左下がりの斜線を加えて暗い空間を示唆するが、炎や乳桶の近くでは斜線は消え、平行線の間隔を



図10 ハウト(エルスハイマーに基づく)《ピレモンとパウキス》1612年、エングレーヴィング、20.0×22.0 cm、アムステルダム国立美術館

不揃いにして、所々に揺れも交え、水気を帯びた表面からの反射をほのめかす艶のある表現に繋げている。単一の線のなかでの肥瘦は控え目だが、全体として用いられる線の太さにはかなり幅があり、なかには、樹冠上部と空間の境に見られるように、エッチングの線のような丸い末端を示す部分もある。本稿では所蔵館の技法表記に従ったが、近年ではザイフェルトや版画研究者のレーファー<sup>20</sup>、カンなどが、ハウト版画におけるエッチングの併用を指摘している<sup>20</sup>。

残る四点の版画は、ハウトのオランダ帰国後の制作となることだが、年記から明らかである。まず一六一二年に、《ピレモンとパウキス》(図9、10)が版画に起こされる。本作に関しても、版画の図像部分は原画となる絵画とほぼ同寸で、図像は左右反転する。とりわけエピテルとメルクリウス周辺の静物モチーフにおける明暗表現は見事で、夜の静けさを印象付ける。一方、署名の扱いは大きく変わり、





図11 ハウト(エルスハイマーに基づく)《大トビアス》1613年、エングレーヴィング、25.9×25.2cm、アムステルダム国立美術館



図12 ハウト(エルスハイマーに基づく)《曙》1613年、エングレーヴィング、17.3×19.2cm、メトロポリタン美術館



図13 エルスハイマー《曙》銅板に油彩、17×22.5cm、ブラウンシュヴァイク、アントン・ウルリヒ公美術館

本作では、原作者のエルスハイマーは一切クレジットされず、代わりに、ハウトがローマを発つ直前の一六一一年五月に請願して得た騎士の肩書が誇らかに刻まれる<sup>21)</sup>。  
残る《曙》、《大トビアス》、《エジプト逃避》には、いずれも一六一三年の年記がある。このうち《大トビアス》(図11)の元となった絵画は先述の通り現存しないが、版画とほぼ同寸の銅板油彩画のコピー作品が現在に伝わる。一六六九年の時点でエルスハイマーの「大トビアス」がユトレヒトのヨハン・ヘールニウス(Johan Heurnius, d.1669)に所有されていたことが記録にあり、これはハウトの手を經由して伝わったオリジナルであると考えられる<sup>22)</sup>。おそらく本作も、原作からサイズを変えるこ

となく、かなり忠実に写したものと考えられ、先に触れた植物の描写に関しても、絵画と版画の双方において丁寧な特徴が拾われている。  
《曙》(図12)に関しては、ハウトは珍しく構図の全体を表さず、原作の画面左手前に描かれた人物像周辺を省いて、明け方の風景としている。またそもそも、この絵画《曙》(図13)の人物像の添景には、描き直しの痕跡がある。赤外線レフレクトグラフイーが明らかにしたエルスハイマーの当初の構想、即ち、巨人ポリュフェモスから身を隠すアキスとガラテイアは放棄されて画家本人によって塗りつぶされ、そこに後に第三者の手で現在の添景が描き込まれたと考えられているのである<sup>23)</sup>。換言





図14 ハウト(エルスハイマーに基づく)《ピレモンとパウキス》1612年、エングレーヴィング、20.0×22.0 cm、アムステルダム国立美術館

すれば、ハウトは、エルスハイマーが確実に完成させた部分のみを複製版画にしたのである。これは原作を非常に尊重した態度のようでもあり、しかし本作の銘文にも、エルスハイマーの名は登場しない。

一六一三年に制作された三点の版画のなかでも大作で、かつ目を惹きつける効果をもたらししているのが、夜の情景として描かれた《エジプト逃避》(図14)である。元となったオリジナルの絵画(図4)の出来栄も見事なもので、空に浮かぶ月とその水面への反映、ヨセフが手にする松明、聖家族の向かう先で動物を連れた牧人たちが囲む焚火の炎、高く舞い上がる火の粉に、上空にきらめく星や天の川と、様々な種類の光や輝きを登場させる本作は、夜景の魅力を最大限に発揮した名作のひとつといえよう。ハウトはこの作品にやはり原寸大で挑み、エングレーヴィングだけではやはり達成が難しそうに思われる深みのある闇を表現するとともに、わずかに導入された明るさを巧みに活かして、空間やそこに潜む事物の立体感を立ち上がらせている。エルスハイマーの重要な着想もある月面の地形や天の川の成り立ちを示す描写も保持されており、満月の内部にも刻線が入れられ

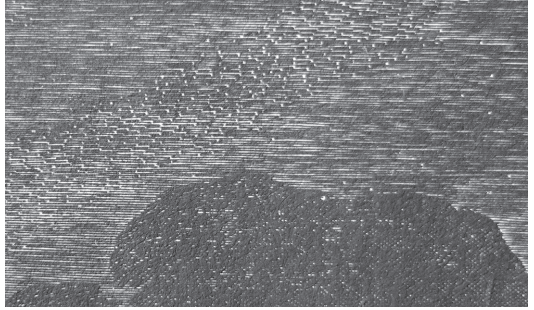


図15 図14の細部

るほか、天の川の星々は、極めて緊密な平行線を星の周囲でいったん止め、線の開始位置のずれを活かしてわずかな空白をつくることで表現されており(図15)、この技法の精緻さは特筆に値する。

このように、ハウトによる複製版画全七点を検討した結果、対応する絵画作品が現存しない《聖ヨハネの斬首》と《大トビアス》については断定できないものの、かなり

緻密に原作の図像を写し取り、ほぼ原寸大で複製にするハウトの制作傾向が浮かび上がる。一方で、帰国後の複製版画からはエルスハイマーの名前が消え、図像内容に関するラテン語の詩文と、騎士の肩書を伴った自身の署名だけになる。ハウトがエルスハイマー作品それ自体を非常に尊重していたことは、慎重で忠実な複製態度から窺えるが、一方で、帰国後のこうした振舞いには、自己顕示欲や、さらには芸術的名声の窃取の意思すら感じられるかもしれない。

ハウトは実際、その作品数からすると意外にも映る知名度、名声を獲得したようだ。一六一七年にバルタザール・ジェルビエがホルツイウスの追悼詩のなかで「七つの星」として挙げた気鋭の版画家の中に、ハウトも含まれているのである<sup>24</sup>。また、ハウトの版画が早い内から受容されていた様子は、アドリアーン・ファン・デ・フェネの素描《一六一八年十一月の彗星の出現》(図16)からも窺える<sup>25</sup>。夜、松明を手に水辺に立ち並ぶ六人の人物が前景に描かれ、長い尾を引く彗星が空を横切る。画面左手には満月が浮かび、水面にその姿を映しこむ。管見の限り、本作がエルスハイマーやハウトとの関連で言及されたことはないが、月の周りの雲の表現、水面で月を囲む木立のシルエット、



図16 アドリアーン・ファン・デ・フェネ《1618年11月の彗星の出現》紙にペンと茶のインク、灰色の淡彩、146×149cm、ミッデルビュルフ、ゼーラント州公文書館

月面のなかの模様、そして松明を手にした人物像の表現や配置など、本作がハウトの版画を着想源とすることは一見して明らかである。このような名声や影響の跡を見るに、ハウトが一六一三年に出版した《エジプト逃避》等の作品は間もなく作家たちの知るところとなり、高い評価を得たものと思われる。

彼がユトレヒト帰国後の作品だけでなく、画家名の入ったローマ時代の版画もオランダで流通させたのかどうか、また所有のエルスハイマー作品を他人に見せたかどうかは意見の分かれるところかもしれない。ザンドラルトの訪問を受けたハウトは、このドイツ人画家に喜んでエルスハイマー作品を見せたとあるが<sup>26</sup>、これはハウトが精神に異常をきたして成人後見人を付けられた後のことであり、ここからユトレヒト定住直後の行動を推測することは難しい。とはいえ、上述のような銘文から推して自身のローマでの経験や卓抜の版画家としての腕を誇示せんとしたであろうハウトが、限定的であるにせよ、画家仲間等に所蔵作品を見せた可能性も高いだろう<sup>27</sup>。ここから浮んで来るのは、これらエルスハイマーならびにハウトの芸術の同時代の受容状況への関心である。

## 二 バロック様式の伝播におけるエルスハイマー／ハウトの役割

オランダへのバロック様式の伝播に関しては、例えばルイス・フィンソンとアブラハム・フィンクがアムステルダムにもた

らしたカラヴァッジョ作品の存在など、幾つかの経路が指摘されてきたが<sup>28</sup>、最も主要な伝播経路とみなされてきたのが、いわゆるユトレヒト・カラヴァッジストによるカラヴァッジョ様式の摂取とその実践であろう。単純化を恐れずにまとめるならば、ヘラルト・ファン・ホントホルスト、ディルク・ファン・パビューレン、ヘンドリック・テル・プリユッヘンらは、一六一〇年代に訪れたイタリアで、カラヴァッジョ作品やバルトロメオ・マンフレディをはじめとするカラヴァッジストらから劇的な明暗のコントラストや奥行きの浅い半身像構図の風俗画など典型的な初期バロックの様式や流行の構図を学習し、それを帰国後も展開した。そして一六二〇年頃に帰国した彼らの作品から、レンブラントやリーフェンスら後続の世代の作家たちが、明暗法をはじめとするバロック的な表現手法を学び取ることになる。しかし、ここまで見てきたように、ハウトがエルスハイマー作品を携えてユトレヒトに帰国したという事実も、決して看過すべきではないだろう。ハウトの帰国年は、ユトレヒト・カラヴァッジストたちのイタリア出兵——一六一二年から一四年頃と推定される——のまさに直前にあたり、故国におけるこのような刺激の意義は、再検討に値する<sup>29</sup>。

ここでは、上記三名の画家のなかでも、松明や蠟燭といった人工光源の使用という点で最もエルスハイマーと親近性があり、「夜のゲラルド (Gherardo delle notti)」との異名を取ったファン・ホントホルストに注目したい。この画家がイタリアに発

った時期は、一六一二、一三年頃ではないかと推定される。カラヴァッジョの《聖ペテロの磔刑》を写した一六一六年の素描が、ファン・ホントホルストについて確実に知られるイタリア最初の記録とされてきたが、一九九〇年代以降、この画家のジエノヴァでの活動に光があたり、現在では、諸記録から一六一六年までには完成をみたことがほぼ確実なアピラのテレサを主題とする祭壇画《テレサに冠を授けるキリスト》が、年代推定が可能で、この画家の最初の作品と考えられる<sup>30</sup>。つまり、早ければ一六一四年、少なくとも一六一五年には画家は既にこのジエノヴァの祭壇画に着手しており、注文獲得までの経緯を考慮に入れると、ユトレヒトを発った時期がある程度推定されるのである。このときジエノヴァで目にした（かもしれない）ルーカ・カンピアーゾ作品が、ファン・ホントホルストの「夜」の要素に影響を与えたとみる向きもあり、それを根拠として、初期作品のひとつで蠟燭を光源とする《聖ヨセフとキリスト》の制作年代をジエノヴァ滞在後に置く見解もある<sup>31</sup>。

しかし、ファン・ホントホルストが既にユトレヒトで、例えば《ケレスに対する嘲笑》などを見たとする、話は大きく変わりうるのではないか。先述の通り、エルスハイマーの同主題作品には二ヴァージョンが知られるが、版画の参照元であるベイダー版の裏面には、「アダム・エルスハイマーがローマで制作」とラテン語での記載がある<sup>32</sup>。同様の文章が、ハウトが持ち帰った可能性が高い《曙》、《エジプト逃避》などにも見られ

ることから、この書き込みは彼によって行われた可能性がある。この場合、ファン・ホントホルストにとつてカンピアーゾ作品の知識は特に必要とならず、既にオランダを出る時から、やがて「夜のゲラルド」という異名をとることになるこの画家の念頭に、ローマの最新流行としての劇的な明暗法や、その演出のための人工光源ということが焼き付いていたことも考えられる。ここで注目したいのが、エルスハイマーとファン・ホントホルストの間に、人の顔に下から当てられた光の活用をはじめとする細部表現の一致が見られる点である<sup>33</sup>。《ケレスに対する嘲笑》では、プロセルピナの顔が蠟燭によって下から照らされ、下半分だけが明るく見えているが、このことはこの後に起こる不吉な出来事——少年が蜥蜴にされるといふ顛末——を予

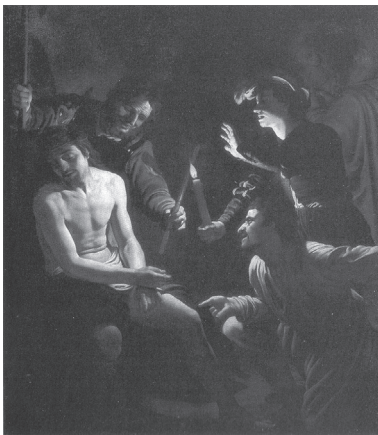


図17 ヘラルト・ファン・ホントホルスト《キリストの嘲弄》1610年代、197.5×170.5 cm、ロンドン、スパイアー・コレクション





図18 図1の細部



図19 ファン・ホントホルスト《聖ペテロの否認》1623年頃、  
110.5×145cm、ミネアポリス美術研究所

感させるような心理的効果をもたらす。ホントホルストの作品にも、例えば《キリストの嘲笑》(図17)の画面右手で蠟燭を掲げる青年などに同様の光を用いた演出があり、場面の禍々しさを際立たせる。レンブラントが後に《サムソンとデリラ》で示すのと似た効果だといえよう。また、《イル・コンテント》(図18)には、光源を遮蔽する人物がほぼシルエツトと化す一方で奥の女性たちがごく明るく照らされるという、ファン・ホントホルストもしばしば用いた設定が見られる(図19)。ここで

も、下から照らされた眼窩の周りに通常とは上下逆の陰影が生じることで、違和感や不穏さが喚起される。むしろ、他のカラヴァッジストたちの作品でも、顔の位置が光源よりも上にくるケースは散見されるが、顔が光源の方に傾けられていたり、こうした偶発的な光の効果は拾わず、顔の上下で明暗を極端に変えることは避けられていたり、彼らと同様の表現はやはり稀である。《イル・コンテント》は、エルスハイマーの逝去時に未完で残された作品のひとつであり、債権者のハウトが手に入れた可能性もあろう<sup>34</sup>。時期はより後の

ことになるものの、ユトレヒトで活動したニコラウス・クニユプファーによる油彩模写が存在することも、その可能性を裏付けるように思われる<sup>35</sup>。ファン・ホントホルストによる《イル・コンテント》の実見機会についてはこうした状況証拠から推し量るしかないが、先に見たような表現上の親近性を見ると、ハウトがもたらしたエルスハイマー作品の影響については、さらに検討を行うべきであろう。また後述するようなハウトの複製版画の特性を鑑みると、仮に当初エルスハイマー作品が秘匿され、例えば《ケレスの嘲笑》のよ

うな複製版画だけが流通したとしても、ファン・ホントホルストらがそこから刺激や着想を得ることは可能だったと思われる。

### 三 複製の作用 捨象と解釈

ではこうした親近性があり、かつ同じ都市で目にしえた作品であるにもかかわらず、エルスハイマー作品からの影響がさほど取り上げられなかったのは何故だろうか。謎めいたハウトの人物像にも遠因があるかもしれないが、大きな要因のひとつと考えられるのが、作品スケールの相違である。例えば縦寸が三メートルを超える大画面の祭壇画を手がけたファン・ホントホルストについて考える時、その参照先や学習元として、まずは似たような分野で活躍する作家たちが想定されるのは自然なことではある。実際、オランダにおけるエルスハイマー作品の初期の受容が論じられる際に注目されるのは、やはりラストマンなど、全身像の人物を比較的小ぶりの画面に描いた画家たちである<sup>36</sup>。

しかしながら、ここで注目しておきたいのは、複製版画におけるある種の捨象とその作用についてである。一般に複製版画からは、オリジナル作品の(1)サイズと(2)色彩とが失われるが、エルスハイマー作品の複製の場合、こうした特性が特異な形で働きたようにも思われるからである。まずは作品スケールの方から考察していこう。

エルスハイマーは、「小品の悪魔 (*diabolo della piccola*)」との異名でも知られるように、小ぶりの銅板油彩画で活躍した画家である。一六二〇年代、スペインの画家ファン・マルティネスは、そうしたエルスハイマーの作品に対して、ある優れた画家が下した評価を紹介している。曰く、「これが等身大の人物として仕上げられていたなら、今日までに描かれたあらゆる絵画を凌駕しただろう」と<sup>37</sup>。この評価は、(特に教会内の祭壇画等では)等身大以上の大きさで人物を描くのがもっぱらとなっていた十七世紀初頭以降のローマの価値観をよく反映しており、エルスハイマーの画技を高く評価しながらも、大作志向がにじむものである。

しかし複製版画の場合、ほぼすべての作品が大幅に縮小されて紙面に収められることにより、「サイズ」というファクターは、いわば均質化される。うがった言い方をすれば、複製版画になったエルスハイマー作品は、小品であるというオリジナル絵画のある種の不利を払拭したのだ。ましてや、それがハウトの制作したような質の高い複製版画だった場合、版画を介して間接的に窺うオリジナルの絵画は、著しく迫力のあるものたりえたのではないだろうか。言うまでもなく、エルスハイマーの絵画作品はそれ自体が極めて見事なもので、版画化によって初めて評価されたり、価値が上がったりしたわけではない。だが大作が複製版画化に際して明らかに失った美点のひとつに関して、エルスハイマー作品は損失を被らなかつたと言えるだろう。こ



図20 ウィレム・ファン・ハーハト《コルネリス・ファン・デル・ヘーストのギャラリー》1628年、板に油彩、102.5×137.5cm、アントウェルペン、ルーベンスハイス美術館



図21 図20の細部

のように、作品のサイズやスケールは、美術史家の判断に一定の影響を及ぼし、非常に小さなものから大きなものへの影響をときに軽視させたり、想定される影響関係の範囲を狭めたりする傾向がある（あるいは、複製の氾濫による実感や現場経験の低減に対する反省が、複製図版では捨象される要素をとりわけ重視する慎重な姿勢に繋がっているとも言えようか）。だが同時に、小さな習作から大作を描きもし、手の中の複製版画から大画面をイメージもした近世の画家たちの慣行のなかでは、絵画作品と複製版画や素描とを行き来する（時にヴァーチヤルな）拡大や縮小が、身近なものとして行われていたということにも

留意しておきたい。

同様の観点から、続けて、アントウェルペンで制作されたギヤラリー画《コルネリス・ファン・デル・ヘーストのギャラリー》（図20）を取り上げる<sup>38</sup>。本作には、エルスハイマー作品二点が画面中画として描き込まれているからだ。画面奥の壁面の右下のあたりを見ると（図21）、デューラーの肖像画を囲むようにして、左上に《エディットとホロフェルネス》が、そして右下に《ケレスに対する嘲笑》が見える。このギヤラリー画の他の画面中画と比較すると（作品ごとに縮尺が様々だとはいえ）、エルスハイマーの作品は、実寸のおよそ三倍程度には拡大されていることが分かる。本来ならば至近距離で鑑賞される小品が、ルーベンスやアールツェンらの作品と壁面に並ぶ様子は、先にマルティネスが語ったような大作への欲求を（控えめながら）叶えようとしたかのような。一方で、ギヤラリー画のエルスハイマー作品には、逆に個性が薄まったかのような物足りなさもある。画面中画同士の色調バランスが微妙に調整されていることもあってか、明暗の濃密さが、オリジナル作品やハウトの版画ほどには感じられないのである。

ここで、複製版画が必ず失うもうひとつの要素、つまり色彩に検討を移そう。感覚的、心理的な訴求力が強い色彩という要素の欠落は、一般的には複製版画の大きな不利だといえる。しかしながら、ハウトによるエルスハイマー作品の複製は、この点でもやや例外的なあり方を示すのである。《ケレスに対する嘲笑》とその複製版画を例に見てみよう。本作の魅力のひとつは、ケレスの松明、老婆の蠟燭、背景の乳しほりを照らす小さな焚火、家の戸口から漏れる光、場面全体を柔らかく照らす月と、複数の光源が散りばめられ、それによってもたらされた豊かな明暗のニュアンスにある。油彩画でも、三つの炎はその効果を遺憾なく發揮するが、月と、戸口から漏れる光に関しては、むしろハウトの複製版画の方が存在感が強い。これは、色彩を伴った明暗を、単色の媒体で表現することによる、明暗の濃密



図22 エルスハイマー《ケレスに対する嘲笑》紙にグアッシュ、15.9×10.4cm、ハンブルク、クンストハレ

化の妙味だといえよう。銅版画の特性上、光を表現するには最明部を用いる必要があるため、結果として光の存在がより際立ち、暗がりもいっそう深みを帯びて感じられるのである。版画(家)は、自らに閉ざされた色彩(彩度)という要素を解釈し、明暗のスケールの十全な活用によってその効果を補うのである。このことは、人工光を用いたエルスハイマーの作品のように、原画の明暗対比が豊かな場合、より大きな効果に繋がりをただろ。実際、エルスハイマー自身も、こうしたモノクロームの媒体における明暗の先鋭化とその活用に意識的だったと思われる。本作に関連づけられるグアッシュの習作(図22)では、紙の地色を部分的に活かすほか、白地に黒で描くのではなく、黒い地の上に白で描くという試行を行っていた<sup>30</sup>。

さてここでは《ケレスに対する嘲笑》の絵画と複製版画とを比較したが、こうした版画を単独で見た場合に関しては、ザンドラルトの記述が考察のきっかけを与えてくれる。ザンドラルトは、自著にエルスハイマー伝とハウト伝の両方を載せており、後者においてその複製版画を次のように列挙する。

(1) 風景の中の小トビアスに、(2) 夜明けならびに夜のキリストのエジプト逃避に、(3) 朝焼けとともに描かれた、見事な風景の中の大トビアスに、(4) 夜の牢屋のなかの洗礼者聖ヨハネの斬首の小画面に、(5) 夜の喉の渴いたケレスが水を飲む様子に、(6) 遠くに朝焼け



けの示された、深遠な夜の風景に、(7)ピレモンとバウキスの家のランプの傍で憩う、旅でくたびれたユピテルとメルクリウスのいる夜の場面に即して見られるように「...」<sup>40</sup>。「強調は筆者」。

ここで注目したいのは、小トビアスを除いて、昼間ではない時間帯を伝える言葉が添えられる点だ。とくに、大トビアスを「朝焼け」と結びつけるのはハウトの版画においてのみ可能なことだろう。少なくとも油彩のコピーが表しているのは、白日のもと木陰を歩く二人の姿である。版画では、手前の人物たちを色彩に依らず明度差のみで背景から浮かび上がらせるため、木立との明暗の対比が強まり、より低い位置から方向性のある光を浴びているような見え方に繋がったのだろう。ここでは、先に見たケレス主題の複製版画と同様のことが起こっているといえる。とはいえ、元の絵画が現存しないため、エルスハイマーのオリジナルが朝焼けを表現していた可能性は完全には排除できないが。

一方で、ザンドラルトがやや不自然な語の並びを用いて「夜明け」という言葉と共に挙げた《エジプト逃避》<sup>41</sup>に関しては、油彩画の方に夜明けを感じさせる要素は見あたらない。皓々たる満月のゆえに、地平線に近い空は明るみを帯びてはいるが、その色味はあくまでも緑みがかった青さの範囲にあり、むしろこれから夜が更けていくことを思わせるものだ。他方で、ハウ

トによる見事な版画のなかで、唯一完全に成功したとは言い難いように思われるのが満月の表現である。エルスハイマーは、白みが強い明るいレモンイエローの月の中に、かすかに灰色がかった別の色を用いて月のクレーターを表現する。色彩の違いから対比が見えつつ、この部分は全体的に明度が高く、モノクロ図版で掲載すると、月の部分はほとんど白い正円に見える。一方で、ハウトはおそらくエルスハイマーの着想を尊重してやはり月に模様を入れたが、版画でそれを行うためには、必ず黒を用いざるを得ない(図23)。その結果、ハウトの画面では満月の印象やその光の効果が薄まり、月光で白む地平線近くの空



図23 図14の細部

が、あたかも夜明けに近い時間帯のそのように見えてくる。油彩画よりも若干ゆらぎが少なく直線的な天の川の全体像も、オリジナルの絵画を知らずに見ると、下から差す光線のように映る可能性があるだろうか。ザンドラルトの記述に注目しつつ、改めてハウトの版画をエルスハイマーの絵画と比較すると、黒の諧調

表現には力を發揮する一方で、明るさのなかの繊細な変化は表現しづらい銅版画の特性が浮かび上がってくる。暗く見える部分すら実は明るい月のように、白い壁に差し込む日の光のようなモチーフ、言い換えれば最明部での諧調は、複製版画で表現することが極めて困難だったであろう。他方で、《ケレスに対する嘲笑》などで見たように、画面内の明暗のありようによっては、複製版画が油彩画をその鮮烈さにおいて凌ぐこともありえたのである。

このように、ハウトによるエルスハイマーの複製版画は、サイズと色彩の捨象という複製版画に付きものの二つの欠落が必ずしも不利に働かなかった、それどころか、むしろ受容者によってデコードされるオリジナル作品の想像上の姿がより高められる可能性さえあった、稀有な事例だったといえるかもしれない。エルスハイマーの作品はいずれも小型で広く大衆の目にさらされるものではなく、ハウトの版画は総数が極めて限られている。にもかかわらず、彼らがともに高い名声を誇った一因には、この二人の芸術の類まれな組み合わせがあったように思われる。

## おわりに

本稿では、エルスハイマー作品のハウトによる複製版画を取り上げ、まずその全貌と特徴を確認し、かつハウトがエルスハ

イマー絵画をユトレヒトにもたらしたことの潜在的な歴史的意義について考察した。これに関しては、なお解明すべき点が多いが、一六一〇年代後半のハウトの認知度に照らしてみても、引き続き検討する価値があるだろう。また、原寸での版画化が可能なエルスハイマー作品のサイズや、ハウトの技法における洗練と工夫は、大きさや色彩という側面に関しても欠落を感じさせない強みをもたらしたように思われる。何より、明暗のコントラストや光と闇の微妙な効果を持ち味とするエルスハイマー作品を銅版画で十全に写そうとするハウトの挑戦は、明らかに類まれな技法の洗練に繋がっている。本稿では触れていないが、周知のように、ハウトの版画はウエンセラス・ホラーをはじめとする後続の複製版画家たちにも参照されたが、その背景には、ハウトの版画そのものに対する評価と賞賛があったことは想像に難くない。ハウトは、実際にエルスハイマー作品を所有してそれをオランダにもたらし、またこのように質の高い版画を通じて、彼と自身の芸術を広めたのである。

しかしながら、こうしたハウトの版画でさえも、絵画を優位におくクリシエからは逃れられなかった。ザンドラルトは「エルスハイマー伝」のなかで、次のように語る。

彼は度々、銅版でそれらに最も近いものを彫ろうと試みたのだが、その卓越性に完全に及ぶということは決してなかった。というのも、銅版画芸術が描くこと (malen)

に完全に比肩することは不可能だからだ。それゆえ、このハウトの銅版画が他を凌ぐとはいえず、それでもオリジナルの絵画は、我々が銅版画とそれを並べると、上述の銅版画を恥じ入らせるのである。そう、版画はそのことよって暗く見えてしまうのであり、それは地上の光が明るい太陽よってかすみ、打ち負かされるのと同様である<sup>16</sup>。

確かに白黒の版画は絵画より暗く映るものであり、ザンドラルトの発言は、一般的な直感に沿ったものだとはいえる。また、そもそも版画家（版画）を画家（絵画）よりも下に見る先入観に加え、自らと同じドイツの画家に対する尊敬の念がこうした判断を導いた面もあっただろう。しかし本稿で見えてきたように、ハウトの複製版画は、地上の光、つまり人工光になぞらえられる版画が、太陽よりも鮮烈に見える瞬間があるということを示している。また太陽が見えない夜に、月が柔らかな反射でその光を地上に届けるように、その伝播にも大いに貢献した。ファン・ホーホストラテンが伝令や通訳に擬えたように、複製版画はともすると、翻訳 (translatio) の段階にとどまる機械的な作業と目されがちである。だが、忠実な複製を企図すればこそ生まれる技法上の妥協なき工夫は、ある意味で絵画表現に対する版画からの競争的模倣 (emulatio) と見なしうるのではないだろうか。ハウトによるエルスハイマー作品の複製は、情

報伝達や様式伝播という側面でも重要な貢献を果たしたが、同時に、複製という行為がはらむ大いなる創造性に改めて我々の目を向けさせもするのである。

註

1 バルチュの特殊な用法については、以下を参照。保井並弓「アダム・バルチュ——版画史家として、あるいは版画家として——」『言語文化』第三八号(二〇二一年)、一〇八一—一二五頁。

2 拙稿「人名で読むカール・ファン・マンデルの『画家の書』」『西洋美術研究』第一三三号(二〇〇七年)、一三八—一五七頁。

3 Samuel van Hoogstraen, *Inleiding tot de hooge school der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678, pp. 195–196.

4 森田・越川・甲斐・宮下・高梨監修、『ヨルジョ・ヴァザリー』『美術家列伝』第六巻、中央公論美術出版、二〇二二年、三三五頁。

5 エルスハイマーの基本情報については主に以下を参照。Keith Andrews, *Adam Elsheimer: Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, München, 2006 (first ed. 1977, enlarged and revised ed., 1985); Rüdiger Klessmann, Emilie E.S. Gordenker, Christian Tico Seifert, *Exh. cat., Adam Elsheimer 1578-1610*, Edinburgh, London and Frankfurt, 2006. 銅板油彩画については以下も参照。平川佳世「ドイツ人画家と銅板油彩画……アダム・エルスハイマーを中心に」『言語文化』第三八号(二〇二一年)、五三—七二頁。

- 6 ファーベルの書簡は現存しないが、ルーベンスからの返信が伝わる。書簡のドイツ語訳は以下。Andrews, *op. cit.* (n.5), pp.50-51.
- 7 クレスマンはこれをオーストラリアからもたらされたユーカリの情報と結び付けたが、情報伝達に要する時間と葉の形などから、ここではこれをニワトコ(エルダーフラーワ)とするアンドリユースの説を採った。Kessmann, Gordenker and Seifert, *op. cit.* (n.5), pp.166-169; Andrews, *op. cit.* (n.5), p.33.
- 8 ガリレオの出版物との関係性については以下を参照。天文学的知見からみた本作の新規性の解釈には幅があるが、当時の天文学的関心を踏まえ、専門家の興味を惹く細部を導入したことは確実だと見える。Anna Orani Cavina, "On the Theme of Landscape – II: Elshemer and Galileo", *The Burlington Magazine*, Vol.118 (1976), pp.139-145; Deborah Howard and Malcolm S. Longair, "Elshemer, Galileo, and *The Flight into Egypt*", *Astronomical Society of the Pacific Conference Series*, vol.441 (2011), pp.23-30.
- 9 ハウトの経歴等については以下。Ch. T. Seifert, "Depicting Darkness: Hendrick Goudt Printmaker in Rome and Utrecht." *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas*, Munich, 2012, pp.177-197.
- 10 これ以前の記録はなく、一六〇八年の記録は逸失。Rossella Vodret ed., *Alla ricerca di "Ghiognot": studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Rome, 2011, p.290.
- 11 Willi Drost, *Adam Elsheimer als Zeichner: Goudts Nachahmungen und Elsheimers Weiterleben bei Rembrandt*, Stuttgart, 1957.
- 12 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und*
- 13 *Mahlery-Künste*, Nuremberg, 1675, vol.2, p.308.
- 14 エルスハイマー没時の文書記録にハウトが債権者として記載されていること、ならびにリスト上の作品を帰国後のハウトが版画にしていること、ザントラルトが伝える作品所有の記録などによって判断される。Andrews, *op. cit.* (n.5), p.48.
- 15 ただし、同年にユトレヒトの画家組合に登録したという。九世紀の研究から引かれた事実は実際には確認できないという。サイフェルトがマルテン・ヤン・ボクから得た情報として以下の論考に言及。Seifert, *op. cit.* (n.9), pp.193-194.
- 16 Kessmann, Gordenker and Seifert, *op. cit.* (n.5), p.146.
- 17 Andrews, *op. cit.* (n.5), cat.no.58, p.202.
- 18 ウァインゼッカーが最初に示唆したクレスマンのやり取りの文書については、Heinrich Weisäcker, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt I. Des Künstlers Leben und Werke*, 2 vols., Berlin, 1936, p.117; R.Kessmann, "Adam Elsheimer: His Life and Art," in: Kessmann, Gordenker and Seifert, *op. cit.* (n.5), p.36.
- 19 本作については以下を参照。Kessmann, Gordenker and Seifert, *op. cit.* (n.5), pp.139-145.
- 20 David de Witt, *The Badler Collection: Dutch and Flemish Paintings*, Kingston (Ontario), 2008, p.125.
- 21 Seifert, *op. cit.* (n.9), p.180.
- 22 教皇庁から授与される肩書「パラティーノ伯にして黄金の拍車の騎士 (Comes Palatinus et Auratae Militiae Eques)」の授与の経緯等については以下を参照。Ibid., pp.192-193.
- 23 Ch. T. Seifert, "Adam Elsheimer und Pieter Lastman. Zur Wirkungsgeschichte von Elsheimers Werk in der holländischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts", in: Andreas Thielemann



- and Stefan Groner eds., *Adam Elsheimer in Rom: Werk – Kontext – Wirkung*, München, 2008, pp. 216–217.
- 23 クレスマンは、この上描はハウトによるものとして示唆している。
- Klessmann, Gordenker and Seifert, *op. cit.* (n. 5), pp. 148–151.
- 24 Seifert, *op. cit.* (n. 9), p. 177.
- 25 本作については以下を参照。Caroline van Santen, “Waareninger” in: *De omgekeerde wereld van Adriaen van de Venne*, Zwolle, 2023, p. 37.
- 26 Sandart, *op. cit.* (n. 12), vol. 2, p. 295, 309.
- 27 ハウトと同年にユトレヒトに移住してきたクリスベイン・ファン・デ・パッセの娘、マフダレナも、後にエルスハイマーの作品を複製版画にしており、ハウトが所蔵していた原画が情報源たとも考えられている。
- 28 この事実に触れる文献は多くが、例えば以下。H. Perry Chapman, “Rembrandt and Caravaggio: emulation without imitation”, in: Lorenzo Pericolo and David M. Stone eds., *Caravaggio: Reflections and Refractions*, Farnham Surrey, 2014, pp. 273–300.
- 29 この重要な視点は、国立西洋美術館の幸福輝先生からメールで頂いたもので、本稿はその貴重な示唆から出発している。
- 30 紙数の都合上、本作ならびに註に上げるべき関連文献については、以下の拙稿を参照。Michiko Fukaya, “Spanish Parsons of the Utrecht Caravaggisti in Italy”, in: *RKD Studies: Going South*, eds. by Gerrit Jan van der Sman and Rieke van Leeuwen, online publication (<https://going-south.rkdstudie.nl>), 2023.
- 31 Gianni Papi, *Gherardo delle Notti: Gerrit Honthorst in Italia*, Soncino, 1999, esp. p. 130.
- 32 Klessmann, Gordenker and Seifert, *op. cit.* (n. 5), p. 145.
- 33 既に下記の示唆に富む論文において、同細部のサラチエーニによる受容が《ケレスに対する嘲笑》などを挙げて論じられている。佐藤直樹「ウィーン美術史美術館所蔵カルロ・サラチエーニ《ホロフェルネスの首を持つユーディット》について」ルクス・アルティウム 越宏一先生退官記念論文集』中央公論美術出版、二〇〇九年、二七六―二八七頁。
- 34 Andrews, *op. cit.* (n. 5), p. 185.
- 35 クニユフファー《イル・コンテント》(エルスハイマーに基つく)一六五一年頃、銅板に油彩、30.1×42cm, *ワシントン・アルテビナコテーク* (Inv. no. 177)。本作については以下を参照。Jo Saxton, *Nicolaus Knipfer: An Original Artist*, Doornspijk, 2005, pp. 142–143.
- 36 Seifert, *op. cit.* (n. 22).
- 37 Jusepe Martinez, *Discursos practicales del arte de la pintura*, Madrid, 1866, pp. 40–41. 該当部分の独語訳は以下。Andrews, *op. cit.* (n. 5), p. 181.
- 38 本作については以下を参照。Ariane van Suchtelen and Ben van Beneden, *Room for Art in Seventeenth Century Antwerp*, Zwolle, 2009; 拙稿「ネーデルラント総督アルブレヒト・トイサベラの美術コレクションと文化政策―ギャラリー画からのアプローチ」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』第六十七号(二〇二二)、『六一―七七頁。
- 39 こので挙げた作品のほかに、『ケレスと蜥蜴に変えられた少年』ゲアッシュ・チューリッヒ個人蔵。以下を参照。Andrews, *op. cit.* (n. 5), p. 200.
- 40 Sandart, *op. cit.* (n. 12), vol. 2, p. 309.
- 41 原文におごても括弧ごきの番号で区切られた表記である。

「夜明けの (An den Morgenstunden)」という語句が本来は前項目の「風景の中の小トビマス」に接続しており、植字の際などに切れ目を誤った可能性もあるのが、一方で、全ての項目の冒頭に前置詞 an が、*an*「〜に即して見られるもの」ところ構文をなしている以上 (“wie zu sehen (1) an dem kleinen Tobias in einer Landschaft; (2) An den Morgenstunden und Flucht Christi in Egypten zu Nacht; (3) An dem grossen Tobias [...]”)、*an* はやはり「項目を本文のよきな塊で理解してほしい」ところ。

42 Sandart, *op. cit.* (n. 12), vol. 2, p. 295.

#### 【付記】

本稿は、科学研究費補助金（課題番号23H00584）の成果の一部です。

#### 【図版出典】

図1-5, 7, 9, 13, 18, 22: K. Andrews, *Adam Elsheimer: Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, München, 2006; 図6, 12: ヌトロキリタン美術館 (©Metropolitan Museum); 図8, 10, 11, 14, 23: ヌスナレルタン国立美術館 (©Amsterdam Rijksmuseum); 図15: 著者撮録; 図16: C. van Santen ed., *De omgekeerde wereld van Adriaen van de Venne*, Zwolle, 2023; 図17, 19: B. Ebert and L.M. Helmus eds., *Utrecht, Caravaggio and Europe*, Munich, 2018; 図20, 21: A. van Suchtelen and B. van Beneden, *Room for Art in Seventeenth Century Antwerp*, Zwolle, 2009.