

逆説の画家レンブラント

——いわゆる『笑う自画像』(ケルン、ヴァルラフ・リヒャルト美術館所蔵) についての再検討——*

1



(1) レンブラント〈笑う自画像〉カンヴァス 油彩 82.5×65 cm, ケルン ヴァルラフ・リヒャルト美術館所蔵

汽車が、オランダを抜けてライン川にかかり、ローマ人によって建設された古い歴史をもつケルンの町にちかづく、突然、空高く聳え立つ尖塔が目飛びこんでくる。十三世紀半ばにライン地方で最初に着工され、六〇〇年あまりの歳月をついやし、十九世紀末になってやっと完成をみた、巨大な偉容をほこるケルンのゴシック大聖堂だ。その隣に、大聖堂とは対照的に近代的なたたずまいをしたヴァルラフ・リヒャルト美術館がある。この美術館には、中世から現代にいたる実に幅広い膨大な数のコレクションがおさめられ、その展示室のひとつ部屋にルーベンスやフランス・ハルスなどの作品といっしょに、レンブラント最晩年の自画像(図一)

尾崎 彰 宏

がひっそりと懸けられている。

このレンブラントの自画像は、一般に『笑う自画像』と呼ばれている。レンブラントの精神の表出とも見なされ、数多い彼の自画像のなかでも異彩を放つ作品として広く知られている。その絵には年記が記されていないために、制作年については、一六六三年からレンブラントが亡くなる一六六九年頃というように研究者によって多少の幅がある。カンヴァースに油彩、サイズは縦八二・五センチ、横六五センチで、少し縦長の画面だ。この絵は、一九三六年にヴァルラフ・リヒャルツ美術館が、ヴィレム・アドルフ・フォン・カルスタイン・エン・コレクシヨンから買上げたものである*。

まず作品を見てゆくことにしよう。画面には、観者に向かって笑いかける、少し前かがみの姿勢をしたひとりの老画家の姿がある。彼は、全身像ではなく半身像で描かれており、左肩から背中にかけて画面で切られている。彼は仕事着をまとい作品の前に立っている。画家は、ゆったりとしたマントをはおり、首からメダイヨンを下げて縁なし帽を被っている。彼が握っている腕杖が、画面左下に見える。一方、左端には人物像(?)が見える。この人物像が、描かれたものかあるいは彫刻であるのか明瞭ではない。左上に描かれたその顔は、にがむしをつぶしたような不機嫌な表情をしている。光が斜め上から明るく老画家の頭部と左肩を照らし出しているのと対照的に、左上に見える人物の顔は何とか表情をうかがうことができるにすぎない。

ところで、画面にひょっこり姿をあらわしたかのような印象を与え、一種薄気味の悪い笑いを浮かべてみせる画家は、いったい何を語りかけようとしているのだろうか。画家は、われわれに別れを告げて、次の瞬間にはこの場から静かに立ち去って行くのだろうか。この絵は、精神に異常をきたした画家の哀れな姿で、いわば自分の老いた姿を戯画化し、みずからの老醜を嘲笑するために描かれたのだらうか。あるいは逆に、この絵のなかには、われわれが早計に判断することを許さないような意味、

つまり情緒的な印象批評によって理解できるレヴェルとはまったく次元の異なった世界が隠されているのだろうか、こうしたさまざまな問がわれわれの心に沸き上がってくるが、そもそも、われわれを、このように不安な気持ちにさせたり、内省的な気分へ誘いこむのは、鬼相の耀かがやきにもいた老画家の不可思議なへ笑いゝにあるのかもしれない。ではこれまで、そのへ笑いゝはどのように見られてきたのだろうか。この絵をめぐってなされてきた論争の経緯をたどり、その輪郭を描き出しておこう。

十九世紀後半に活躍したR・ナール、E・ミッシュエルミッセルといった美術史家は、この画家のへ笑いゝをおおむね楽観的に捉えていた。つまり、そのへ笑いゝは、晩年レンブラントを襲った数々の不幸にもかかわらず、画家は芸術活動に身を投ずることができると、いわばその満足感の印だ、と解されたのである。さすがに今世紀にはいると、そう単純な見方ばかりではなくなった。たとえば、一九〇二年にボーデとホーフステーデ・デ・フロートフロートは、笑う仮面を被ったレンブラントが自分自身を描いているのだ、と記し、この絵が写実的な肖像と異なっていることを察している。また一九〇六年に『レンブラント油彩画総目録』を著したJ・ローゼンベルクは、この絵を『笑う男』とし、レンブラントの自画像とはいわなかった。この解釈はとりもなおさず、数多い自画像において、レンブラントはいろいろな姿に扮して登場するにもかかわらず、そうした彼の自画像の枠組みにおさまりきらないなにか別の要素がケルンの絵にはある、という思いがローゼンベルクの判断に働いたからである。いいかえれば、自分を描いた肖像という意味での自画像という見方だけでは、レンブラントの自画像を捉えきることができない、ということを彼は感じとっていたのではないか。しかし、いずれにしてもその時点では、この絵について具体的な解釈にはまだ至っていないのである。

この不思議なへ笑いゝに具体的な解釈を与えたのは、シュミット・デーヘルデーヘルが最初であった。一九三二年にアムステルダムで開催された『レンブラント』展のカタログに掲載された彼の説によれば、

この絵はレンブラントが自分をデモクリトスに見立てて描いた自画像だ、とされた。周知のように、古代ギリシアの哲学者デモクリトスは、人間の愚かさに慰めを見いだす笑う哲学者であった。十六、七世紀ネーデルラントにおいては、デモクリトスは、彼と正反対の哲学者で「暗き人」、「難解な人」と称されたヘラクレイトスと一緒に、繰り返し画題に採用された。デヘーネルの説をうけたW・ステコウ（一九四四年）⁷は、この自画像をそのデモクリトスとヘラクレイトスの絵画伝統のなかに位置づけ、画家レンブラントがデモクリトスに扮し、カンヴァスに描かれた不機嫌な顔つきの人物をヘラクレイトスとしたのである。

ところが、このレンブラント＝デモクリトス説にはやがて反論がなされ、別の解釈の可能性が探られることになる。その重要な契機となったのは、いくつかの新しい事実が浮かび上がってきたミューラー・ホーフステーデ⁸のレントゲン調査である。そのもつとも注目すべき発見として、ステコウがヘラクレイトスと解した人物の頭部にあたる部分のカンヴァスが、実は後で張り直されたという事実がある。それゆえに、彼がヘラクレイトスと見なした人物は、オリジナルでは現在のように描かれていたのかどうか、今となっては分からなくなってしまったのである。つまり、デヘーネルとステコウの説にはつきりと疑問が投げかけられたのである。

ポーランド出身で、レンブラントをはじめ、デューラーなど北方美術について浩瀚な知識の持ち主として知られたピアロストックキー⁹は、張りかえられた部分が他の部分とスタイルが異なっていることから、もはやレンブラントの筆でないかとみなし、その人物像をヘラクレイトスとする決め手はないと断じ、レントゲン写真を手がかりにして自説を展開した。レントゲン写真と完成作との間には、大幅な修正がみとめられ、最初の段階では画家の表情に笑いはみられず、左手に腕杖（パレットも持っていたかも知れない）を持ち、カンヴァスの方へ突き出した右手に絵筆を握っていた、という事実には

アロストッキーは着目した。そしてこれを抛りどころとして、彼は、レンブラントの発想源を明らかにし、ひいてはレンブラントの絵の意味を説明しようとした。画家のこの姿勢は、ハンス・ホルバインの木版画『ロッテルダムのエラスムスの肖像』が手本だ、とピアロストッキーは考える。その木版画には、ヘルメ柱の彫像に手をおくエラスムスが描かれている。したがって、ピアロストッキーは、このヘルメ柱とカンヴァスに描かれた彫像を同一視し、その絵の主題を「ヘルメ柱を伴う男」としたのである。しかし、なぜヘルメ柱が描かれているのだろうか。この疑問を彼はつぎのように説明する。すなわち彼は、このヘルメ柱をテルミヌス（境界神）と同じものと見なす。そして、このテルミヌスは、ゼウスに降伏せず神殿にとどまり続けた唯一の神であり、彼の信念は「わたしは如何なるものにも降伏しない」(Concedo nulli)であつたからだという。その結果、不幸のさなかにあつても、その運命を担う静謐で澄んだ笑いを湛えたレンブラントの姿とわれわれは対峙しているのだ、とピアロストッキーは説明したのである。

この解釈は、人口に膾炙する「孤高の画家」というレンブラント観と符合しており、一面においてはわれわれを魅了することはたしかだ。しかしこの画家のへ笑いについての説明には、歴史的な典拠がなく、結局、それは研究者の心情吐露におわっている。

それについて、これまで提起された「画家に扮するデモクリトス」、「ヘルメ柱を伴う男」といった主題解釈には図像的に先例がないばかりか、文献的な根拠もない、と評したブランケルト*10は興味深い解釈を提言した。すなわち、彼は、この自画像にまつわる記述を丹念に辿り、一七六一年に出版された六巻からなるガイドブック『ロンドンとその近郊』に掲載されたこの絵の最初の記録にもとづき、作品解釈をすすめた。その書物にはこう書かれている。「老女を描くレンブラント(縦二フイート一〇インチ、横二フイート一〇インチ)」。この《老女を笑いながら描く画家》の典拠は、一世紀の

ローマの文法学者ヴェリウス・フラックスの『語義論』(De verborum significatione)にまで遡れる。しかし何といてもネーデルラントにおいては、当時の画家にとって必携の書であったカーレル・ファン・マンデル著『画家の書』(一六〇四年)に、この老女を描く画家について、こう書かれている。「(古代ギリシアの画家)ゼウクシスは、度を越した馬鹿笑いの最中になくなった。皺だらけの老妻をモデルに絵を描いているとき彼は窒息死したのである」。レンブラントの弟子で、後に『絵画芸術の大学への手引き、もしくは目に見える世界』(Inleyding tot de hooge schooleder schilderkonst: Anders de zichtbare werelt)を著したサムエル・ファン・ホーフストラーテンも、ゼウクシスについてこう言及している。「ゼウクシスはありきたりの主題に満足できず、自分の作品に付加的な要素を付け加えようと常に努力していた。・・・ゼウクシスは、一人の老婆を描きながら、突然、激しく笑いだし、窒息死したのだ」。十七世紀初頭とその世紀末にあらわされた二つの画論からわかるように、十七世紀を通してオランダの画家たちの間ではへ笑う画家、ゼウクシスは、広く知られていたという。では、この「笑いながら老婆を描くゼウクシス」という画題は、どのように描かれていたのであろうか。その例として、フランクフルトのシュテューデル美術史研究所におさめられたアールト・デ・ヘルデルの作品が挙げられている。ヘルデルはレンブラントの最後の弟子であり、『アブラハムと天使』(ロッテルダム、ボイマンス・ファン・ブーニンゲン美術館蔵)『エッケ・ホモ』(ドレスデン、国立絵画館蔵)などからうかがわれるように、彼の作品には師匠の絵を下敷にしたものが多い。したがって、フランクフルトの作品も師匠レンブラントの作品の画題を忠実に反映しているにちがいない、とブランケルトは見なしている。その結果、レンブラントの絵の主題は、「老女を描くゼウクシスに扮するレンブラント」だという斬新な説を彼は提起したのである。

たしかに、この絵の最初の記録にもとづき、その絵の元来の姿を復元をし、弟子ヘルデルの絵から

主題を割り出していくブランケルトの手法は、実に鮮やかだといわざるをえない。しかし、やや時間をおき、この絵の前にくりかえし足をはこび、冷静に考えをめぐらしてゆくにつれて、わたしにはいくつかの疑問が湧いてくることも否めない。たとえば、「老女を描くレンブラント」という記録だが、実はこの絵の主題に当たる別の絵があった、という可能性は絶対にはないのだろうか。あるいは、この時代の記録にはしばしば見られるような観察の誤りというのではないのだろうか。この記録を書いた案内書の著者（不詳）が、正確をきしたと序で記してはいるが。なるほど、右の二つの疑問は今となつては確認のしようもなく、彼の説に噛みつく根拠とはなりえない。だが、ブランケルトは、レンブラント以前に描かれた「老女を描くゼウクシス」の作例は挙げておらず（きわめて異例な画題でそれに該当する作例は、ほとんど知られていない）、結局のところ、彼は、レンブラントの弟子ヘルデルの絵だけに依拠して主題を決定している。とすると、「画家に扮するデモクリトス」、「ヘルメ柱を伴う男」といった主題には先例がない、といったブランケルトの批判は、彼自身の説へもそのまま向けられるのではないだろうか。さらに、レンブラントの弟子ヘルデルは師匠の絵柄と主題を数多く踏襲しているから、ヘルデルがあたりらしい図像を創造することなどありえない、という彼の前提にも、それなりの説得力があることはたしかだ。しかし、たとえば、ヘルデルが師匠からの借用を曖昧にするために、あえて古代の芸術家の伝説を描いていたのではないか、といったレンブラント図像研究の大家テュンベルの批判などは、にべもなく退けることができるのだろうか。

これまでこの絵をめぐるつてなされてきた議論の経緯をたどってきたが、それらは、一面的な真理をいいあてながらも核心から少しづつはずれているように思えてならない。その原因は、多くの研究者が、へ笑う画家へに着目し、その絵の先例を求めてようとしたことにある。そうだとすれば、へ笑いへにもつぱら着目するのではなく、もう少し別の角度からこの自画像を解く糸口を探る必要がある。

すでに述べたように、これまでの解釈がいきづまっているのは、画家のへ笑いゝの意味づけに——正面から取り組んだか否かは別にしても——、あまりにもこだわりすぎていたからだといえないだろうか。そのために、腕支えをもち、仕事着姿でイーゼルの前に立つ画家、いわば「仕事に従事する画家」という特徴に意義を認めることが少なかったのではないか——レントゲン写真では画家は右手を活発に動かし仕事に励んでおり、制作する画家という特徴がかなりはつきりと見られるにもかかわらず、制作に取り組む画家という特徴があまりにも等閑視されてきたきらいがある。そこで、「仕事に従事する画家」というテーマをまず考察し、つぎに「画家としての自画像」というテーマについて論じ、この自画像の意味を探っていききたい。

レンブラントは、自分が制作に取り組む姿をしばしば油彩画にしている。ケルンの自画像以外に、少なくとも四点あまりが数え挙げられる。すなわち、ロンドン郊外のケンウッド、パリのルーヴル美術館、ニューヨークのフリック・コレクション、それにボストンの市立美術館にある作品だ。このうちボストンの作品だけが一六二九年の作で、そのほかはすべて一六五〇年代末から六〇年代、すなわちレンブラント最晩年に描かれたものである。

画家の晩年にこの制作に取り組むというテーマが集中して取りあげられたとはいえ、ボストンの絵に見られるように、早くから——断続的であるとはいえ——レンブラントはこのテーマに関心をもっていた。ボストンの絵を前にして、われわれの眼がまずいくのは、殺風景なアトリエにひととき大きな場所を占めるパネルへだ。その後方に、絵筆、腕杖、パレットを持つ青年画家レンブラントがいる。彼は、筆をおきパネルを見つめながら、じっと考えこんでいる。画家とパネルの大きさの違いから双

方の距離感が強調されているようだ。

レンブラントのこの作品は、アトリエで仕事する画家の姿が写実的に描かれたものだ、と見なすにはいさか抵抗感がある。というのは第一に、なぜパネルがこれほどミニユメンタルに描かれなければならないのだろうか、という素朴な疑問が湧いてくるからだ。たとえば、彼の最初の弟子ヘリット・ダウが、ポストンのこの絵を手本にして描いた『アトリエにいるレンブラント』では、画家の傍らにパネルがあり、レンブラントにおいて顕著であった画家とパネルの距離は無視されている。それだけに、パネルをわざと大きく描き後ろにいる画家との距離感を強調した点に、なんらかの工夫があったのではないか、と考えたくなるのである。

このポストンの絵について、一六三二年にアムステルダムで出版されたユストゥス・ライフェンベルクの『政治の寓意集』(Emblemata Politica)に含まれた銅版画にもとづき、クルト・パウホは、^{*12}五感つまり味覚、触覚、聴覚、嗅覚、視覚のうち視覚が象徴的に表されていると解釈した。そして、ブリニウスに典拠をもつ「ただ一日たりといえども何物も素描せずに過ごしてはいけない」(nulla dies sine linea)という格言の寓意的な描写こそ、この絵の意味としてふさわしいとした。なるほど、パウホが挙げている銅版画の挿絵とレンブラントの絵を比べると、パネルが重要な位置を占めているという類似点はある。だが、この絵の特徴となっている画家とパネルの距離感がなぜ強調されているのかといったわれわれの疑問には、その比較によっては答えることができないのである。

この点にもっとも興味深い解釈を提示したのは、レンブラント油彩画総目録の作成を目的として結成されたレンブラント・リサーチ・プロジェクト・チームのメンバーの一人、エルンスト・ファン・ヴェーテリング^{*13}である。ヴェーテリングによると、画家がイーゼルから距離をおいているのは、制作に着手する前に画家は絵柄を頭の中にはっきりと想い描かねばならない、という絵画制作の一段階を

示しているからだという。つまり、ボストンの絵はレンブラントの制作理論が絵画化された作品だといふのである。

こうした制作方法については、クニッペルヘン、ファン・ホーイエン、それにファン・デ・ヴァールの三人の有名な風景・海景画家の早描き競技にまつわる逸話が重要な史料となる。そのありさまについて『絵画芸術の大学への手引き、もしくは目に見える世界』の中で、ホーフストラーターテンはこう述べている。「巧みな描写力は、長い期間にわたって修練し多くの作品を描くことによって身につく。理性が、望ましいイメージを即座に描写することのできる能力を獲得する場合もあれば、われわれがよく暖炉の炎からそうしているように、偶然、目に止まった事物の粗描からなんらかの形態を目が選びだす場合もある。あるいは、われわれが概して著述を行うときのように、習慣によってなんらかの形を作りだすこともある。というのは、優れた著述家は、何も考えていなくても立派な文章を書き、さらに彼の目と理性が彼の手を導いているように見えるからである」(高橋達史訳を一部変更)。このように、画家たちのあいだにあっては、想像力〈(idea)、偶然〉(fortuna)、習慣〈(usus あるいは exercitatio)〉という概念が尊重されていたのである。これら三つの概念のうちで、ボストンの絵と直接かかわるのは想像力である。『画家の書』のある箇所、それについてファン・マンデルはこう述べている。「絵画芸術の誕生は、手によって制作され完成される以前に、まず精神あるいは内的な想像力によって考え出されるのである」(225r32-34)、あるいは、別の箇所で「……想像力 (ide's) によって頭の中に描き上げたものを、パネルに手前から描いてゆく」(cap. XII 4)と書いている。一方、レンブラントは、絵画の下絵を制作しそれにもとづいて油彩を描くといった手法をとらず、想像力によって具体的に頭の中で着想を組み立ててからパネルやカンヴァスといった支持体に絵具で直に描き出す、という手法を用いていたことが科学調査によっても確かめられている。したがって、ファ

ン・マンデルに記された方法は、レンブラントの絵画制作のやり方を裏書きしているのである。

ところで、レンブラントは、ポストンの油彩画の前後に、「仕事に従事する画家」(Ben.390)のデッサンを描いている。このデッサンにおいても、ポストンの絵と同じようにパネルが画面の中心に置かれ、画家は、少し前かがみになって制作中の絵をのぞき込んでいる。ただし、ポストンの絵と比べると、デッサンでは、イーゼルの前に椅子が置かれ画家がそれに身体をあずけているという違いはあるものの、やはりこの情景も、画家が絵画制作の際に想像力を駆使してへ発明を頭の中にまず思い描くという段階を示している、とみることができ。

ポストンにあるこの『制作中の自画像』が描かれた一六二九年頃に、レンブラントは故郷のレイデンで、自分のアトリエを構え、ヘリット・ダウ、ジュデルヴィールといった弟子をとり、すでにある程度の評判を獲得していた。とはいえ、当時、彼は自分の芸術をすっかりとしたものに練りあげる、まだ修行時代でもあったはずである。さすれば、レンブラントが絵画の制作方法に腐心しそれを作品に描くことによってそれを確立してゆく必要に迫られたことは、想像に難くないのである。

では、こうした「制作する画家」という題材は、いったいどこに起源があるのだろうか。このモチーフを扱ったもので、もっともポピュラーな図像は、「聖母を描く聖ルカ」である。聖ルカはシリアのアンチオキアで生まれた医者でかつ画家であった、と伝えられている。彼は、聖母マリアの画像を最初に描いた聖人であり、キリスト教徒の画家として古代ギリシアの画家アペレスにも譬えられ、ひいては画家組合の守護聖人に祭られるようになった。そもそも、この聖ルカが聖母を描くという図像伝統は、六世紀初めの東方ビザンティンに起源を持ち、十二世紀中葉になってはじめて西欧世界にもたらされたのである。十三世紀の人であるトマス・アクイナスは、宗教的な画像を用いることを正当化するにあたって、聖ルカが聖母の似顔絵を描いたことを例に引いている。

ところで、「聖母を描く聖ルカ」のテーマが絵画に登場するようになってから、もつとも重要な作例は、なんとといってもロヒール・ファン・デル・ウエイデンの作品だ。しかも油彩画において、この絵は、アトリエで制作する画家が描かれる伝統のはじまりをしめす作品のひとつでもある。

しかしロヒールの絵よりも時代が下がったマールティン・ファン・ヘームスケルクの『聖母を描く聖ルカ』は、絵画芸術に寄せる画家の意識をはかるうえで劃期的な作品だ。彼がこの画題を描いた絵は二点伝えられている。それらは、一五三二年の年記をもつ作品と一五五三年頃の作品だ。最初の絵は、彼が聖ルカ組合に寄進したもので、一五七三年までハールレムの聖バーフォ教会の北側の中央方形部主柱に懸けられていたが、現在は同地にあるフランス・ハルス美術館におさめられている。その絵に目を向けると、舞台の上には聖母子、それと対峙して初老の聖ルカが制作に取り組んでいる。聖ルカの後ろで、青年がいろいろなアドヴァイスを画家に与えている。ところで、この青年はいったい何者なのだろうか。常春藤の冠をつけたこの若者は、往時から識者の関心を惹いていたようで、ヘームスケルクの評伝を著したファン・マンデルは、こう記している。「聖ルカの後ろにいて詩人のような姿をした人物は、常春藤を冠のようにいただいている。その若者には当時のマールテンの姿が重ねられていることはまちがえあるまい。わたしには彼の真意はよくわからないが、惟^がうに、その人物像を描きこむことで、画家と詩人は互いに類似しているがゆえに、画家は詩的・創造的な精神をそなえていなくてはならない、と彼は教えようとしたのか、あるいはこの絵の表現そのものが発明だということを示そうとしたのではあるまいか」^{*10}。

詩人は、古代より天賦の靈感をもち宗教的な熱狂を授けられた「神意の媒介者」と見なされ、いわば巫女、予言者とともに「熱狂する者」の系譜に属していた。それとは逆に、画家は、「手仕事」を行なう者とされてきたのである。しかしイタリア・ルネサンスにおいては、そうした画家の低い評価を

逆転させようと、詩と絵画の類似関係がしばしばとり挙げられたのはよく知られていることだ。つまり、ホラティウスの「詩は絵のごとく」(ut pictura poesis)という有名な比喻が援用され、絵画は詩と比肩するものと見なされたのである。いいかえればそれは、絵画を自由学芸に加えようとする努力であった。したがって、ヘームスケルクの絵の若者が画家に靈感、すなわち想像力を伝授する役割を担っており、その結果、芸術家は創造的な作品をつくりだすことができるのである。いいかえれば、画家を職人と区別するのは、「発明」^{*19}によるのだという、イタリアのネオ・プラトニスムに代表される思想が、この絵に反映しているのである。

この絵から二〇年あまり経って、ヘームスケルクはこの主題をもう一点描いている。^{*20}その作品は、デルフトの聖ルカ組合からの注文であり、現在、レンヌの市立美術館に所蔵されている。前景に聖母子と聖ルカが描かれ、彼らの足元には二冊の大部の書物がある。聖ルカの持物である牡牛の足が載せられた方は、聖書である。他方聖母の足元にある書物には、骸骨が描かれている。この頁が開かれた書物は、ペルガモンの人であった古代ギリシアの医者ガレノスの著作だ。つまり人体解剖学を修得することが画家にとって必須だ、ということを見せているのである。また、聖母の頭上にある渾天儀は、天文学を示す持物で、聖母が「天上の女王」であるばかりでなく、画家という職業がメルクリウス(水星)の庇護のもとにあることを示唆している。目を背景へ転じると、彫刻家が鑿^{のみ}をふるう様子が見られ、その周囲には古代彫刻の蒐集品が配されている。この情景は、ヘームスケルク自身がローマ滞在中にカーザ・サッシイの中庭を描いたデッサンを下絵として、ディルク・フォルケルツゾーン・コーロンヘルトが起こした銅版画に依拠している。この絵の背景に古代彫刻が選ばれた理由は、美術家は古代彫刻の研究に励まなければならない、というのが彼の信念であったからにちがいない。このようにその絵のなかには、伝統的な「聖ルカII画家」像だけではなく、イタリア・ルネサンスにおい

て新しく主張されるようになった、ユニヴァーサルな芸術家像が描き出されている。こうした意味で、彼は、前作をさらに展開したといえるのである。

画家の芸術観の表明という性格をそなえた「聖母を描く聖ルカ」の絵は、ホームスケルクで頂点に達し、それ以降あまりめざましい展開はみられない。そのことは聖ルカ組合の盛衰と深くかわつていた。一般に、聖ルカ組合は、組合員の宗教的義務を監視したり、徒弟の教育年限を定め親方として独立するに当たってきびしい制約を課していただけでなく、作品の需要と供給の関係を考慮し、組合に所属する画家の利益を守るという役割もはたしていた。ところが、直接、パトロンの注文を受けて活躍する宮廷画家や美術アカデミーの創設に及んで、画家組合は形骸化してゆき、その統制にもかげりがみられるようになったからである。そればかりか、そうした活動に身を投じようとする美術家にとっては、聖ルカ組合の存在自体が、足枷にさえ感じられるようになったのである。こうした状況の中で、この画題そのものが重要性を失っていくことになった。十七世紀以降、この動向にはますます拍車がかかることになったのである。

たとえば、一六六一年、デルフトの聖ルカ組合に新しい建物が完成したのを記念して、当時画家組合の幹事を務めていたフェルメールの寄贈した作品に、ウイーンの美術史美術館の『絵画のアレゴリー』がある。この絵では、もはや聖母を画家は描いてはいない。彼が描いているのはひとりの少女だ。彼女は、頭に月桂樹を冠としていただき、書物とトランプットを携えている。いったいこの少女は何者なのだろうか。十六世紀末にイタリアで出版され、十七世紀中葉になってオランダ語にも翻訳されたチェザーレ・リーパの『イコノロギア』に、それを解きあかす鍵がある。リーパによれば、そうした持物を持つ少女は、「歴史の女神」、すなわちクリオの擬人像だという。かくして、フェルメールの絵では、画家は、「歴史」の擬人像を描くと同時に、その擬人像から画想を得ているということにな

る。とすれば、歴史・物語を視覚的に描き出すという点に絵画の意義がある、ということをもフェルメールの絵は語っているのかもしれない。これまで、「聖母を描く画家」を中心に据えて「仕事に従事する画家」というテーマをみてきたが、それは、絵画芸術にたいする画家の思想と深くかかわっていたのである。

さてつぎに、ケルンの自画像にみられるもうひとつの特徴「画家としての自画像」について話を進めよう。^{*21}ネーデルラントにおいて、このタイプの自画像としてもっとも早い作品のひとつにあげられるのは、一五二〇年頃の作品で、現在コピーでしか伝わっていないヤコブ・コルネリスゾーン・ファン・オーストサーネンの自画像だ。欄干ごしにパレットと絵筆を持ち、画家が観者の方を向いている。一五三三年に、彼は、観者にもっと接近した位置に立った自画像（アムステルダム国立美術館蔵）をもう一度描いている。その絵の制作年を示す紙が壁に張り付けられているだけで、取り立てて問題にするような特徴はまだ何もあらわれていない。とはいえ、ネーデルラントにおいて、画家の姿が独立した作品としてようやく描かれはじめたという意味では、その絵は貴重な作例である。

なんといつてもわれわれが、このジャンルにおいて眼をむけなければならぬのはヘームスケルクの作品である。^{*22}ファン・マンデルの伝えるところによれば、ヘームスケルクは、人生の節目ごとに自画像を何点も制作したという。しかしながら残念なことに、今日彼の手になる自画像として伝えられているのは、一五五三年の年記をもつ『コロッセウムを背景にする自画像』（ケンブリッジ、フリッツウィリアム美術館蔵）だけだ。この自画像では画面左手に近接して、ヘームスケルクの胸像が描かれている。彼は四分の三の顔面を観者の方を向いており、内面の複雑さを感じさせるような顔つきをしている。背景には、一五三三年から一五三六年までのローマ滞在によって熟知していたコロッセウムが見える。世界の第八番目の奇跡とも呼ばれたコロッセウムは、「永遠のローマ」を象徴す

るモニュメントであつた。それを右下にいる画家が写生している。この人物を、ヘームスケルクと重ね合わせ、先に述べたように古代を研究する画家の模範を彼が身をもって示そうとしたのだ、という魅力的な仮説をたてる向きもある。

ヘームスケルクが自画像によつて表した思想は、彼の下絵にもつづき一五五八年にフィリップ・ハレが起こした銅版画から自ずと明らかになるようだ。その銅版画には、油彩画の自画像が左右反転されて壁龕へいがんにおさめられ、その側壁にラテン語で「ヘームスケルク、われらの新しき時代のアペレス、創造の父」と記されている。画面右手には、弟子の手助けを受けて古代のモニュメントを写生する画家が見られる。つまり、自分を古代の画家アペレスに譬えることによつて、ヘームスケルクは絵画を意義あるものに高めようと企てたのである。

ネーデルラントにあつて、この「制作する画家の自画像」という題材の歴史は、絵画芸術を職人芸から学芸の地位にまで引き上げようとする、いわば画家たちの格闘の歴史であつた。いいかえれば、画家が社会の中で人文主義者に匹敵する、あるいはそれ以上の社会的な地位の獲得を目指した、自己意識の表出の歴史だという一面もその画題はもっている。したがつて、たとえば、十七世紀になるとピーテル・デ・フレッベル、ドローフスロート、ホントホルストをはじめとして多くの画家の自画像に見られるように、上流階級の人のようにこぎれいな服装をして、いわば理想化された姿で画家は絵にあらわれるようになるのである。

ではレンブラントの場合はどうだろうか。ケルンの絵に現れているレンブラントは、薄汚れた仕事着姿ではないか。レンブラント晩年の自画像では「制作する画家の自画像」はもとより、彼は、ほとんど仕事着姿で登場している。すでに述べたように、まだポストンの絵では自画像に眼目はおかれていないが、彼が身につけているのは仕事着だ。仕事着姿の画家というのは、今日のわれわれの眼から

すればなにも不思議なことではない。しかし、画家たちは、社会に占める自分たちの地位に敏感であった以上、当然、人前にあらわれる身なりには人一倍気をつかったはずである。とすれば、彼らと同時代の人であったレンブラントが、仕事着姿の自画像を描くことに拘泥するのは、彼がその姿に強い愛着を抱いていたからだ、と見なすべきだろう。さらにいうならば、そこには美服によってではなく仕事着によって自己主張をする逆説的な意図が秘められているのではあるまいか。美術史はそれを看過してもよいが、美術はこの機微を捉えなければならない。なぜならその機微にこそ、実はレンブラントの芸術を貫くある思想が潜んでいるはずだからである。レンブラントの自画像の展開を追うなから、そうした点は自ずとはつきりとしてくるにちがいない。

ロンドンのナショナル・ギャラリーにある一六四〇年の自画像をまず見よう。四分の三観面で観者の方を向き、前の手擡に右肘を付いてレンブラントは泰然と構えている。彼は、金の刺繍の入った帽子を被り、毛皮をあてがった豪華な衣裳をしている。右肘のところを孤を描くマンントは、いかにもリズムカルな印象を与えている。このように自分をまるで貴族かなにかに見立てたような自画像は、ケルンの自画像とは著しい対照をなしている。ロンドンのこの自画像は、ティツィアーノ作『ある男の肖像』（ロンドン、ナショナル・ギャラリー蔵）とラファエッロ作『カステリオーネの肖像』（パリ、ルーヴル美術館蔵）が範例となっていて、ことはしばしば指摘されてきた。ラファエッロの肖像のモデルは、『宮廷人』の著者として知られる著名な文学者であり政治家であった。一方、ティツィアーノの絵のモデル、カステリオーネは、エステ家の枢機卿に仕えた詩人であり、将校、外交官としても活躍したアリオストだとりざたされたこともある。一六三九年にアムステルダムで行われたアルフォンソ・ロペツのコレクションの売立の際に、これらの二点の肖像をレンブラントは直接目にしてきた。ちなみに、これらのイタリアの巨匠たちの作品からレンブラントが強いインパクトを受けたこ

とは、競売の行われた年の年記の刻まれた彼の自画像(B21)にもはっきりと見ることが出来る。

このように豪華な衣装に身を包んだレンブラントの姿を、一六三〇年代に、われわれはしばしば目にする。たとえば、金の鎖が目映い光を反射する、ルーヴル美術館にある二点の自画像(一六三三年)などいくつか挙げる事ができる。経済的に恵まれ、社会的な地位と名声を獲得した人物の姿にみずからを見立てた自画像を、この時期レンブラントは好んで描いた。いわばこの系譜に属する自画像の頂点に立つのが、右で挙げたロンドンの自画像である。要するに、この時点では、先に述べた同時代のオランダの画家の自画像と同じ特徴をレンブラントの自画像は分かちもっていたということが出来るのである。したがって、仕事着は職人としての画家のイメージであって、払拭してしまいたいと思ふいこそすれ、ましてや仕事着姿の自分を描こうなどという考えが、少なくともこの時点では、レンブラントの脳裏を横切ることすらなかったにちがいない。

とすると、レンブラント晩年の「画家としての自画像」が、同時代のタイプと明らかに異なった姿をしている秘密を探るには、彼の生き方についてもあわせて鳥瞰すべきではないだろうか。

3

つぎに、レンブラントが、先に検討したボストンの『制作する自画像』を制作して以降、ケルンの自画像にいたるレンブラントの人生について概観する。一六三一年の末にレイデンからアムステルダムへ移ってきたレンブラントは、『テュルプ博士の解剖学講義』(デン・ハーグ、マウリッツハイスマ術館蔵)で成功をかち得たことを契機に、肖像画家として一躍評判を博すことになる。ついで彼は、デン・ハーグの宮廷の秘書であり、人文学にも造詣の深かったコンスタンティン・ハイヘンスの仲立

で総督フレデリック・ヘンドリックから「キリストの受難連作」を受注した。レンブラントとデン・ハーグの宮廷との関わりについてわたしはかつて論じたことがあるが、この注文に先だつて、彼とアトリエを共同で使用していた盟友リーフェンスとの間に、芸術にまつわる諸事にわたつて激しい競争があつた。要するに、赫々たる成功を求め金にたいする執着心をむき出しにしていた時期でもあつたのである。

アムステルダムへやつて来たレンブラントは、画商でありかつ絵画アカデミーを営んでいたアイレンブルフのもとに寄宿し、一六三四年に彼の従兄弟にあたるサスキアと結婚した。彼女の父はオランダ北東部にあるフリースラント州のレーウワルデン市の市長という名家の出であつたことから、一介の粉屋の伴にすぎなかつた彼は、この婚姻によつて彼女の莫大な持参金を手にいれたことはもとより、上流階級の仲間入りをするにもなつたのである。

一六三九年、彼は、現在、「レンブラントの家」として美術館になつてゐる屋敷を購入しそこへ移つた。多くの弟子たちを抱え、注文による制作だけでなく、弟子を駆使して膨大な数の作品を絵画市場で売りさばき、多額の利益を得たことも彼の財政的な支えとなつてゐた。一六七五年に『秀でた建築・彫刻・絵画芸術のドイツ・アカデミー』を著したヨアヒム・フォン・ザントラルトはこう述べてゐる。「……レンブラントは、現世的な利益に恵まれ、アムステルダムの家には、彼に教えを乞ひ、彼に教えをうけようとする良家の子弟が数多く集まつた。彼らはそれぞれ、レンブラントに毎年一〇〇フロリーンの謝礼を支払つたが、そのうえ、レンブラント自身の作品と弟子の作品から上がる収益、そのうち弟子の作品からだけでも二〇〇〇から二五〇〇フロリーンの売上があつたのである」*24。

ところが、サスキアの持参金に加えて、右に引いたような収入があつたにもかかわらず、レンブラントの支出の方も尋常な額ではなかつたようだ。たとえば、一六八六年にフィレンツェで出版された

『銅版画芸術の始まりとその進歩ならびにその仕事に携わった巨匠たちの伝記』を著したフィリップ・バルディヌッチは、こう書いている。「レンブラントは頻繁に売り立てに足を運び、彼にとって興味深く絵画的と思える古着をあさり、たとえそれがどんなに汚れていても、アトリエの壁に美しい骨董品と一緒に吊り下げておくのであった。彼は骨董品が好きで、矢、槍、剣、サーベル、ナイフなど古い武具類や、数多くのデッサン、版画、その他いやしくも画家を名のる者なら持つ必要があると彼が考えたものもろものを買いあさった^{*25}」。一六五六年に、こうした支出が災いして破産申請をするに至り、絵画制作に必要なわずかな持ち物をのぞく、彼の財産がすべて競売に掛けられたのである。逆にいえば、彼の破産は、収入が支出においつかなかったということであり、レンブラントの芸術観が当時の美術愛好家のそれと著しく乖離した結果を象徴しているのである。

一六三四年にサスキアと結婚して以降、経済的には恵まれていたものの、家庭生活は順風漫帆というわけにはいかなかった。一六四一年までに四人の子供が生まれるが、最後に生まれたティトゥスのぞき、すべて生後まもなく夭折している。そして、サスキアもティトゥスを出産してまもなく他界したのである。

サスキアの死後、腐食銅版画『制作中の自画像』(B 22)に至る数年間は、レンブラントの画歴にあって、創作力のすこぶる振るわなかった時期にあたる。ストフェルスの登場によって、ティトゥスの乳母として雇ったディルクス・ヘールトへのあいだに愛憎劇がもちあがった。いわば、レンブラントにとって二重にも三重にも息づまるような日々であったにちがいない。さすればこの時期、レンブラントは自分の生き方をもう一度問い直さねばならない状況に直面したのは必然のなりゆきといえる。

周知のように、一六四〇年代以降、レンブラントの芸術には、はっきりとした変化があらわれる。

それとともに、彼は時代の表舞台から姿を消すことになる。たとえば、かつてレンブラントを礼讃し、彼の作品をオランダ総督フレリック・ヘンドリックへの仲介の勞をとったコンスタンティン・ハイヘンスは、一六四八年から五〇年にかけておこなわれたオライエ・ザールを飾る画家の選定にあたって、レンブラントの名前を考慮した様子はまったくみられない。さらに、一六六九年のレンブラントの計報についても、ハイヘンスの日記には一言の言及たりとも見いだせない。ちなみに、ピーテル・ポストのような現代からみれば二流の建築家の死亡には触れているにもかかわらず。

レンブラントの評価史については、あらためて稿を起すべき課題であるので、ここでは、その根底にある芸術状況の変化に関して、ごくかい摘んで述べておくにとどめる。この変化は、一六五〇年代以降少しづつはつきりとしてきたものだ。その要因としては、オランダに与えたフランスの古典主義の影響が重要である。すなわち、芸術と美は不可分の関係にあるという主張である。一六六九年に美術批評家ヤン・デ・ビスホッフはこの転換点について、こう回顧している。「〔現在に〕手本となるものはすべて現実に存在しないものが美しいと考えられているが、以前には逆に、芸術のなかでは写実的な表現が美しいとされてきた。しかし、現実に目の前にあるものは、忌み嫌うべきもので、それらを芸術において立派だと信じる判断はあきらかに誤りである」³⁶。

こうした趣味の転換期に、レンブラントは市当局から久しぶりに大作を受注した。その注文とは、一六五五年に新しく完成したアムステルダム市の市庁舎の内部装飾にかかわるものであった。この注文は、当初、かつてレンブラントの弟子であったホーファールト・フリントクに委嘱されたが、フリントクが一六六〇年に急逝し、他の画家がその仕事を引き継がなければならなくなった事情による。この市庁舎の内部を飾る主題は、パタヴィア人クラウディオス・キヴィリスの物語であった。スペインから独立を勝ち取ったオランダ人の栄光を、ローマの植民地支配に抗して戦った祖先たちの歴史と重ね合

わせようとすゝる意図から選びとられた主題だ。この主題の一場面——『クラウディウス・キヴィリスの誓約』をレンブラントが引き受けることになった。数奇な運命をたどることになったこの絵は、現在ストックホルムの国立美術館に所蔵されている。いったんは市庁に懸けられたようだが、まもなく取りはずされ、画家のアトリエに戻されてしまった。そして、その絵は、現在の大きさに裁断され、その絵は再び元の場所にもどされることはなかったのである。いかなる齟齬^{そご}をきたし、作品がレンブラントに差し戻されたのか、その仔細は伝えられていないが、その原因としては、この絵が、当時の支配層の理想像にそぐわないと裁断されたことがまず第一に考えられる。つまり、レンブラントが描いたクラウディウス・キヴィリスが片目であり、しかも決して理想化された容姿ではない、というクレームがついたのではあるまいか。なるほど史実によれば、キヴィリスは片目であったが、描かれる際はアントニオ・テンペスタの銅版画に見られるように、横顔が採用され、片目という欠点を隠す配慮がなされてきたのである。つまるところ、彼が二度とその絵を市庁舎のために制作しなかったのは、注文主の要求に承伏できない点があったからだと考えるのが自然であろう。この出来事を、青年時代に希求した社会的な名声よりも、むしろ自己の芸術観を尊重するという精神態度のあらわれだと解するのは、いささか牽強不会であろうか。

こうした状況の下にあって、晩年のレンブラントは「画家としての自画像」あるいは「アトリエにいる自画像」というテーマに繰り返し取り組んだのである。この種の自画像のなかで、レンブラントの芸術観を知るうえで見逃せないのが、ケンウッドにある自画像だ。レンブラントは、唇を真一文字に結び、眉間に皺を寄せ、きびしい表情をしている。左手には、絵筆とパレットをもち、ちょうど制作に取り組む合間に、観者の方へ目をやっている一瞬の様子が捉えられている。一方、背景には、二つの円弧が描かれている。どこか謎めいた符号のようであり、絵からうかがえる緊張感から、たんな

る気まぐれや空間をうめるためのデザインとして引かれた円弧とは考えにくい。それゆえに、背景に描かれた二つの半円の解釈を巡っているいろいろな議論が闘わされてきた。そうした議論の中で注目にする解釈は、J・エメンズとB・ブロース^{*27}によって提起された説だ。エメンズは、チェザーレ・リーパの『イコノロギア』を典拠にして、円弧を「理論」と「実践」の象徴だと解し、それにたいして、ブロースは、レンブラントが「未完成の完成」の理論を提唱しているのだ、としている。円弧の解釈に違いはあるものも、円は完全性を意味することからその前に立つレンブラントは、みずからを偉大な画家として描いているという点で意見の一致をみている。

さらにまた、ファン・マンデルは『画家の書』——ヴァザリー著『画家・彫刻家・建築家列伝』のジオット伝からのほとんど引き移し——で、イタリア・ルネサンスの幕を斬って落とした巨匠ジオットの、ある逸話を紹介している。それによると、教皇ベネディクトゥス九世が、サン・ピエトロの造営に際して、すぐれた画家を求めて廷臣をトスカナ地方に派遣した。その一人が、ジオットからもデッサンを得たい旨を伝えた。ジオットは、才知に富んだ人物であったので、コンパスを使わずに円を描いた。この円を見た教皇と廷臣は、ジオットに当代随一の画家という評価を下した、というものである。

さて、これまで述べてきた「制作中の自画像」について整理するところなる。すなわち、ボストンの油彩画と個人コレクションにあるデッサンにおいて、自画像を描くという点にレンブラントはあまり関心を払っていなかった。とくに、デッサンの方は、画家はレンブラント自身ではなく、彼の友人であったリーフェンスだと見なす研究者もいる。自画像であることをはっきりと打ち出しているのは、一六四八年の腐食銅版画『窓辺でデッサンをするレンブラント』からだ。レンブラントは、鏡を前にして、自分を描く自分の姿を描き留めている。画家にとって、描くことこそが自己の存在の証であり、

かつそれが制作に取り組む自分を描いているのであれば、この絵は「われ描く故に、われ在り」というレンブラントのモットーを表明しているのだといっても決して言い過ぎではあるまい。これ以後、晩年に制作された一連の「制作中の自画像」は、制作理論そのものよりもむしろ、レンブラントの同時代の画家ならびにその時代の絵画芸術の主流にたいする彼の批判という色合いが濃くなるのである。

一六五〇年代の初めに、レンブラントは一枚のデッサン (Ben. 1171) を遺している。仕事着姿で、両手を腰に当て、堂々とした態度で立っている。このデッサンの下に、C・ブロース・ファン・アムステルによる銘文がこう記されている。「レンブラントはいつもアトリエにいる姿のまま、自分自身を描いていた」。同時代の画家たちが、ますます自分たちを着飾った姿で描くようになるのとは逆に、画家は画家の姿で充分なのだ、とレンブラントは理解するに至ったのではあるまいか。かくて、ケルンの『笑う自画像』の老画家レンブラントが首から下げているメダイオンの付いた金の鎖は、もはや若い頃の自画像にみられたのとは異なり、ひっそりと目立たぬように描かれているのである。それは、黄金の鎖や華やかな衣裳をまとい、社会的な成功を手にした画家として自分を描いてみせる、いわば他人の評価によって生きる生き方が、いかに空しいかを彼が悟ったからにほかならない。

4

最後に、『笑う自画像』でレンブラントが見せているへ笑いについて見ておこう。本論の最初でも疑問を提起したが、このへ笑いへは、いった何を意味しているのだろうか。レンブラントの自画像の中にへ笑いへを浮かべた自画像を求めてみると、それは、初期の腐食銅版画に見いだすことができ、独立した油彩による自画像にはほとんど見あたらない。一六三〇年のエッチング (B 316) は、

自画像というよりもむしろ、「トロニー」すなわち「頭部の描写」で、人間のいろいろな表情を研究するという要素に力点がおかれている。へ笑いゝが見られる自画像としては、一六三六年頃に描かれたドレスデンにある『レンブラントの夫妻像』をあげることができる。仕官の姿に扮したレンブラントが、笑いながら膝の上にサスキアをのせ、ビールのジョッキを高く掲げている。背景の壁にメニューの板がかつていることからみて、舞台が居酒屋であることは明らかである。今日にいたってもなお、この作品にレンブラントの幸福な結婚生活の反映を見ようとする研究者は多くいる。ところが、近年では、そうした楽観的な解釈は根拠が乏しいとされ、図像学的なアプローチによって、聖書に典拠を持つ「居酒屋の放蕩息子」と解される傾向が強くなってきた。この絵をめぐるはかつてわたしは論じたことがあり、くりかえしは避けるが、要するにレンブラントのへ笑いゝには、人生の空しさという意味がこめられていたのである。やや主観的な言い方に聞こえるかもしれないが、レンブラントは、社会的・金銭的に幸福な時期にあっても、醒めた目で自分を見つめる画家としての自己、いうならばもうひとりの自分を意識していたということができるかもしれない。

「デモクリトスに扮したレンブラント」、「ヘルメ柱を伴う男」あるいは「ゼウクシスに扮したレンブラント」といったケルンの自画像の解釈は、先行図像という点からなお決め手を欠いている。この時代になってもオランダでは、職人芸と絵画芸術とは、なお判然と区別されておらず、まだ、社会において、画家はけっしてみとめられた地位にあつたというわけではなかった。しかしレンブラントは、自分と同時代の画家たちのように富裕な市民や貴族になりすまして現れるのではなく、自分を仕事場にいる画家として表現し、かえって絵画芸術の独自性を示そうとしたのだ。

また一方この自画像も、その時代の芸術の精神のもっとも本質的な特徴を共有している。周知のように、十七世紀オランダ美術では、骸骨をはじめとする様々なモチーフが使われ、しばしば「死を憶え」

という警鐘が打ち鳴らされた。いかなれば、当時のオランダ美術の真髓が「人生の空しさ」の芸術にあることを想うとき、ケルンの自画像において死とむかいあう老画家が、かえって生命の耀ひかりきを放っていることは、うなずけるのである。かくてこの自画像は、レンブラント芸術全体を象徴する逆説的表現なのである。

(弘前大学教養部助教授・芸術〔美術〕)

註

*1 本稿は、一九八九年四月に行われた弘前大学哲学会における公開講演をもとに、論文に書きあらためたものである。紙幅の関係から参考図版は割愛し、さらに註も最小限度にとどめた。また、講演を準備していただいた関係各位には衷心より感謝申し上げます。

*2 *Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Waltraf-Richarts-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln*, Köln 1967, cat. nr. 2522.

*3 R. Menard, *Gaz. d. b. Arts*, 2/3(1870), p.467.

*4 E. Michel, *Rembrandt*, Paris 1983, pp.507-508.

*5 W. Bode/C. Hofstede de Groot, *Rembrandt* vol. 7, Paris 1902, Nr. 505.

*6 F. Schmidt-Degener, *Rembrandt tentoonstelling* (exhi. cat.), Amsterdam 1932, nr. 38.

*7 W. Stechow, *Rembrandt-Democritus, The Art Quarterly* 7, (1944), pp.233-238.

- * 8 C. Müller Hofstede, Das Stuttgarter Selbstbildnis von Rembrandt, *Pantheon* 21, (1963), pp.65-90.
- * 9 J. Bialstocki, Rembrandt's > Terminus <, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 28 (1966), pp.49-60.
- * 10 A. Blankert, Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty, *Album Amnicolum van Gelder*, 1973 The Hague, pp.32-39.
- * 11 Chr. Tümpel, *Rembrandt Mythos Mythos und Methode*, Antwerpen 1986, p.410.
- * 12 K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit: Studien zur Geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960, pp.140-141.
- * 13 E. van de Wetering, Leidse schilders achter de ezels, in: *Geschildert tot Leyden Anno 1626* (exh. cat.), Leiden 1976/77, pp.21-31, esp. 26-28.
- * 14 高橋達史「選り枝の自然や一タニツインノン・ノアン・ホーイエン、ポリセリスの〈早描き競技〉の逸話をめぐって」『美術史論叢』創刊号
- * 15 H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn 1981, p.109.
- * 16 H. Miedema, *Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilderconst*, Utrecht 1973, pp.252-253.
- * 17 G. Kraut, *Lukas malt die Madonna: Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986. J. Schaffer, Saint Luke as painter from saint to artisan to artist in: *Artists, artisans et production artistique au moyen age*, Paris 1986, pp.413-427.
- * 18 *Het schilder-boek van Carel van Mander*, Amsterdam 1936, 120-121.
- * 19 R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck: Die Gemälde*, Berlin 1980, pp.112-113. ヘルスト・クリス／オットー・クルン『芸術家伝説』（大西他訳）ペリカン社一九八九年、八〇—八三頁。

- * 20 *ibid.*, 195-201. J. Bruyn, Oude en nieuwe elementen in de 16de eeuwse voorstellingswereld, *Bulletin van Rijksmuseum* 35 (1987), pp.138-163.
- * 21 「画家としての自画像」に関する研究として、この二つの文献が重要である。G. Eckardt, *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1971. H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hidesheim / Zürich / New York 1984. H. P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton New Jersey 1990 (本論脱稿後に入手したため本論に活用することはできなかった)。
- * 22 R. Grosshans, *op. cit.*, pp.207-208.
- * 23 拙論「レンブラントとリネフェンスの知られざる競争 (Aemulatio) 両者の『サマンとペリラ』を中心として」『美術史学』七号。
- * 24 J. von Sandrart, *Teusche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Maherey Künste*, Nürnberg 1675 / 79.
- * 25 F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, Florenz 1686. 註23、24の箇所の引用は『レンブラント』(リッシャー版 世界美術全集10) 集英社一九七四年に掲載された訳を一部変更して借用した。
- * 26 J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1979, p.152.
- * 27 J. A. Emmens, *op. cit.*, pp.250-252.
- * 28 B. P. J. Broos, The 'O' of Rembrandt, *Simiolus* 4 (1971), pp.177 ff.
- * 29 拙論 「レンブラントのメラニコリー——サスキアを描いたデッサン——」『美術史学』六号。