

# レンブラント作

## 《円弧のある自画像》の主題分析

——背景の円弧と画家の左手の仕上げを中心に——

国 清 景 子

は じ め に

レンブラントはおよそ 40 年間の画業において、約 90 点の自画像を残している。これは全作品の 10% にあたるとされ、その内訳は、油彩画 50 点、エッチング 30 点、素描 5-10 点である<sup>(1)</sup>。レンブラントの自画像の描写は、画家の年齢の推移にともない変遷していくことがよく知られている。バルは、初期のエッチングの自画像と晩年の油彩の自画像群は対立し、かつ互いに補完的な関係であると指摘する<sup>(2)</sup>。初期のエッチングの自画像は、エッチングがその技法の特質として仕上がりが銅板に彫り込んだ鏡像を反転させたものになり、それは画家が普段目にするのではない実際の顔である。つまり画家の顔の造形的、視覚的な現実である。それと対立する晩年の油彩画の自画像のテーマは、少なくとも「視覚的品質による完璧性の達成」<sup>(3)</sup>から離脱していることは確かであろう。

本論で取り上げるケンウッドハウスの自画像（図 1）は、画家の晩年の 4 年間に制作された最後の 4 点の油彩画の自画像のうちの 1 枚である。制作年は 1665-1669 年とされ、この推定は晩年のレンブラントに関する研究者の考えが集約されたものと見なされている<sup>(4)</sup>。本作は他の油彩画の自画像と比較しても標準的な手順での描写という視点からも、独立した作品と考えられる<sup>(5)</sup>。背景に描かれた二つの円弧と局所的に即興的で粗く仕上げた箇所は、この自画

像の特異性に寄与する。これまで多くの先行研究が前者のモチーフの解釈を試みてきたが、解釈ははまだ確定していない。また、後者を作業途中で放置された未完成性の根拠とする説と、意図的に粗く仕上げたとする説は対立したまま帰結していない。本作には、画家が意図してこれらの工程を進めてきたという以外に判明していることが少なく、謎が多い。従来の視点と異なる新しい視点からの議論が求められていると考えてよいだろう。

以上の点を踏まえ本論は、背景の円弧のモチーフと即興的に粗く描かれた箇所を議論の中心に据え、新しい視点からの作品解釈を試みる。肉眼と X 線画像が明らかにする本作の作品描写を確認した上で、これまで議論が集中している背景の円弧の解釈の妥当性について検討し、それに対して疑義を呈す。そして、それをもとに、多くの研究者が作品の未完成性の根拠とする即興的な筆遣いは、未完成のまま放置された結果の偶然のものではなく、画家の意図を表象する上での必然の技法であることを導き出す。そして最終的に、円弧と併せた包括的な作品解釈を試みる。自画像は画家の芸術についての思想の表明の場である、という前提に立ち、1枚のキャンバス上で巧みに仕上げの粗さを変化させる画家の意図がそこにあったことを明らかにする。

## 第 1 節 作品詳細と先行研究

### (1) 《円弧のある自画像》肉眼と X 線画像が明らかにすること

ケンウッドハウスにあるレンブラントの《円弧のある自画像》(図 1)は、1665 年から 1669 年の間に制作された<sup>(6)</sup>。現存作品のサイズは縦 114 センチ、横 94 センチである。張力で引き起こされるキャンバスの端近くの歪み(カスピング)が、X 線画像で確認されたのは右上の隅のみであったため、幅は当初の作品のサイズから左 10 センチ、右 3 センチ、合計で 13 センチ切断されているとの推測が可能である<sup>(7)</sup>。本作に描かれたレンブラント本人の大きさは、実物大以上である。本作には画家本人の署名は確認されていない。切断された箇所に残されていた可能性もある。また、来歴は不明であるが、その技法



図1 レンブラント《円弧のある自画像》1665-1669年



図1 (部分：帽子) レンブラント《円弧のある自画像》1665-1669年部分



図1 (部分：顔回り) レンブラント《円弧のある自画像》1665-1669年部分



図2 レンブラント《円弧のある自画像》のX線画像, 1665-1669年



図3 レンブラント《筆耕家コペノルの肖像》(B 282 ステート 2), 1658年頃



図4 レンブラント《宮廷人に扮した自画像》1640年頃



図5 レンブラント《イーゼルの横の自画像》1660年

や、コンセプトから本作は過去一度も真正性に疑問が呈されたことがない<sup>(8)</sup>。

画面中央のやや左よりに画家は立つ。背景は白っぽいグレイベージュである。このように明るい背景は、レンブラント作品では数少ない。下地はおそらく薄いグレイであり、部分的に露わになっている。画家の髭の左側部分や顎の割れ目部分に下地が認められる。画家は白い帽子を被り、黒い上着を肩に羽織る。白い帽子には幅の広い筆跡が残されたままである（図1部分：帽子）。白く不透明な絵具が荒々しい筆触で厚く塗り重ねられている。上着の襟元には、茶色の毛皮の縁取りがある。また、上着の下には赤いジャージンのようなベストを画家は着用し、その下に白いブラウスがのぞいている。上着と縁取りの毛皮部分の塗りは不明瞭で、絵具の厚塗りは単調である。帽子と同様にブラウスにも画家の手の動きを想起させる筆跡が確認できる。画中の右手の位置は不明である。左手はパレットと筆数本にモールスティックを持っている。画家の左手そのものも描かれていない。描かれた筆やパレットの傾斜角度から、あるはずの左手の存在が推測されるにとどまる。左手が持つ道具の描写の仕上げは粗く、それが何であるかがわかる最低限の輪郭が、即興的に素早く筆を一往復させただけで描写されている。作業途中で放置された印象すら与える。パレットの中央部はほとんど何も描かれていないため、上着がパレット越しに透けてみえる。パレットの下から垂れているのは、布のようなものである。顔の周囲には筆の軸の背でひっかいたスクラッチングの跡が散見される（図1部分：顔回り）。それらは画中の右眉尻、髭、右頬に沿った髪の毛のうねり、ブラウスの襟元に認められる。スクラッチングは絵具が乾く前に即興で行ったとされる<sup>(9)</sup>。ハイライトが人物の右の額、頬、顎に配置されている。鼻の先のハイライトの配置はとりわけおおまかである。光の位置の印をつけるように白い絵具が筆の跡をそのままに置かれただけで、周囲の絵具に馴染ませた痕跡がない。そして白い絵具の横には赤い絵具がさらに置かれている。人物の瞳や唇にはハイライトはない。人物の背景には、二つの円弧が焦げ茶の細い線で描かれている。また、カンヴァスの右端にはカンヴァスの木枠の一部が見えるが、こ

れは1949年に作品を洗浄したときに現れたものである<sup>(10)</sup>。作品全体に粗い仕上げが顕著である。人物は背景からぼんやりと浮かび上がっている。解像度の低い画像のようにも見え、また焦点が合っていないようでもある。

X線画像は、さらに多くのことを明らかにする。実際に描かれたものとX線画像(図2)を比較すると、腕と身体の向きが当初から変更されていることがわかる。はじめにレンブラントは鏡に映ったままの制作中の自分の姿を描いていた。画中の左手に1本の筆を持たせ、右手は数本の筆とモールスティックを握っていた。体はわずかに右を向いていた<sup>(11)</sup>。尾崎はこの変更を、「いったん鏡に映った像にもとづいて下描きし、完成作では実際に自分が描いている姿に近いように修正している。つまり鏡の痕跡を抹消した」<sup>(12)</sup>と指摘する。これらの修正は数分のうちに行われたと推測されている<sup>(13)</sup>。つまり画家の即興である可能性が高い。

モチーフの中で最も謎めいている背後の円弧は、スケッチ風で作業途中のような描写であるが、これは完成形であると考えられている<sup>(14)</sup>。画家の背後の円弧の内側には何かを描き込もうとした痕跡や修正の跡がないことが、X線画像から確認できる。また、本作において画家は最初に背景を不透明な絵具で色調を調整したあと完成させたことが指摘されている<sup>(15)</sup>。コーパスはこのことを根拠に、背景の円弧に対するレンブラントの意図を次のように明らかにした。

背景がこの作品において最も完成度が高い一方で、-中略-[円の内部に何かを描き込もうとした]痕跡がケンウッドの自画像に存在しないことは、円の中は意図的に「空白」として描かれていることを示している。<sup>(16)</sup>

つまり、背景の完成後に細い線で空の円弧のみを描くことが、画家の当初からの意図であったことになる。先述したとおり、本作の背景処理は、レンブラントの作品では数少ない明るい色調で行われている。それは、背後に円弧を描き入れ、その視認性を高めるためであろう。つまり、背景の円弧は即興的な描写

が顕著である本作の中で、最初から予定していた数少ないモチーフということである。

本自画像の場合、スケッチ風に描きながらも当初の予定通り、一切の修正なく最初に仕上げられたのは背景の円弧である。一方、視覚的な現実をあえて再現せず、筆をキャンバスから離す直前に、筆の軌跡を残す即興描写を行ったのは道具を持つ左手の箇所である。左手の描写は、鏡の痕跡を消すために実施された「修正的行為」である。17世紀、自画像において鏡の痕跡を消し修正することは、画家が自身の社会的地位向上を意識した行為と考えられていた<sup>(17)</sup>。本自画像もその文脈にあるものだろう。このように、自画像の本質に画家の意図を観者に伝達する媒体としての機能が含まれるのであれば、本作にも画家の意図を類推できる箇所が存在するわけである。注目すべきは、最初に完成したとされる背景のスケッチ風に描かれた円弧の部分、ならびに、当時の自画像の慣例であった鏡の痕跡の修正箇所である左手の部分である。先行研究では本作が画家の内面を表象しているという前提で、背景の円弧の解釈と即興的な描写から連想する未完成性について様々に議論されてきた。次に本作の先行研究を呈示し、それまでの議論を振り返る。

## (2) 先行研究

ズートアが、背景の二つの円弧に集中した議論は「過度の解釈を顕在化してきた」<sup>(18)</sup>と指摘するように、先行研究では背景の曲線あるいは円弧を何かの象徴ととらえるものが多かった。結果、さまざまな説が提示されてきたが、1761年までは本作の円弧の意味は認識されていなかった<sup>(19)</sup>。以下に示す1968年にエメンスが、そして1970年にブローズが提示した解釈は、数ある説の中でも現時点においてしばしば言及されるものである。

エメンスは、本作のような自画像は理論的表明になりうるという仮説を打ち出した<sup>(20)</sup>。エメンスはチェーザレ・リーパの『イコノロジーア』から、背景の円弧を「理論」と「実践」を象徴するモチーフと導き出し、背景の二つの円弧の間に立っているレンブラントを、理論（ars）と実践（exercitatio）の

間に立つ生来の才能（*ingenium*）として画家が自身を表現したものと解釈した<sup>(21)</sup>。しかし、レンブラント・リサーチ・プロジェクトのコーパスで指摘されているように、エメンスは、右側の円弧と線を「実践」の持物である円と目盛り（*ruler*）と認識した結果、「間違っ了解釈」に陥っている<sup>(22)</sup>。それは先述したように、現時点で右端の線は、画中ではイーゼルに立てかけられたキャンバスと考えられているからである<sup>(23)</sup>。チャップマンもこのような抽象的図像は、レンブラントの図像様式に一致しないと主張し、エメンスの説に疑問を呈す<sup>(24)</sup>。

ブロースは、レンブラントの1658年の《筆耕家コペノル》（図3）でコペノルが手元の紙に描いている円に注目し、ケンウッドハウスの自画像の背景の円弧の解釈を導いた。ヴァザーリが記したジョット伝を取り上げたファン・マンデルによって紹介された逸話は、17世紀によく知られている。それは、技術の証としてジョットがフリーハンドで描いた円を披露した、という逸話である<sup>(25)</sup>。ブロースは、この逸話とコペノルがエッチングで描く円を結び付け、円は像主の技術の象徴であり、同時に終わりも始まりもない円は永遠性の象徴と解釈した<sup>(26)</sup>。またブロースは、完全な円は筆耕家の技術の証であり、同様に永遠性を示唆するものと書かれたフォンデルの詩から、ケンウッドハウスの自画像でレンブラントは完全と永遠の前に立つ自分自身を描いたものとした<sup>(27)</sup>。エメンスとブロースの円弧についての解釈は異なるが、円弧の前に立つレンブラントは、「みずからを偉大な画家」として描いている点で意見が一致している<sup>(28)</sup>。

上記以外の解釈も存在する。そのひとつが円弧を世界地図と読み解く解釈である。ファン・デ・ヴァール（1956）およびパウホ（1966）は、背景の二つの円弧は、半球の地図を示していると指摘した<sup>(29)</sup>。この解釈は、チャップマンに引き継がれている<sup>(30)</sup>。チャップマンは、普遍的な巨匠になるという画家の野心を、この世界地図は言及したものとする<sup>(31)</sup>。しかし、1991年にブラウンは、背景の円は純粹に絵画の構成要素であるとし、世界地図とする説を退けた<sup>(32)</sup>。デ・ヨングもまた背景の円弧が実際のオランダ地図と似ていないこと

を理由に円弧を世界地図とする説を除外した<sup>(33)</sup>。ヴェーテリンクも2005年に地図説を明確に否定している<sup>(34)</sup>。またヴェーテリンクは、円弧を壁の装飾だとする1950年のバーリントンマガジンで記された説も一蹴し、背景の円弧はレンブラントの理論の表明を含むものとするブローズらの解釈がもっともらしいという見解を示した<sup>(35)</sup>。とはいえ彼も、円弧の解釈はまだ定まっていないことを認めている<sup>(36)</sup>。

以上の議論から明らかなのは、ズートアが指摘するように円弧に集中した議論は、解釈の選択肢を増やすことはあっても、最終的な作品解釈を導き出すに至っていないという事実である。作品全体の解釈のために、画中のひとつのモチーフのみに注目した議論で十分だろうか。シャーマは先行研究における円弧の解釈への過度の集中について以下のような見解を示している。

ケンウッド・ハウス蔵のこの自画像の謎じみた半円に専門家は大いに目を向けているわけだが、この絵の遥かに魅力的なパッセージに注目する人間が少ないのにはびっくりする。手である。厚塗りして殴り描きされた絵具のぐちゃぐちゃな渦としか見えない手。絵筆もそうで、それらしいというだけの二本の線で粗っぽく暗示されているだけである。<sup>(37)</sup>

ビカーも「最も注目すべきは、パレット、モールスティックと筆を握る手である」と指摘する<sup>(38)</sup>。またシャーマは本作を、「(レンブラントの) 静かで安定した頭と渦を巻く手、思惟の円環と行動の円環のこの異様な組み合わせに、レンブラントが自分自身を一挙要約しようとした」<sup>(39)</sup>のものであると主張する。つまり、彼らは本作品の解釈において円弧だけでなく、手ならびに頭部の描写も併せた包括的な考察の重要性を指摘している。というのは、本作における道具を持つ左手は、これまで作品解釈の議論の中心ではなかったからである。

以上のように、《円弧のある自画像》の背景の円弧の解釈は、さまざまに議論されてきたが決め手に欠けている。また、画中のレンブラントの左手の処理を中心とする即興的な仕上げについては、これまでほとんどの場合、作品の未

完成性との関連を指摘するにとどまっていた。そこで次に、背景の円弧、そして画家の左手やその他の箇所における即興的な筆遣いがひとつの作品に共存していることに注目し、新たな解釈の視点を展開してゆく。

## 第2節 既存解釈への反証

### (1) 円弧の解釈に対する反証

先述したように、背景の円弧は作業の最初に完成した箇所である。そして、円弧の内部には何も描きこまず、空白にすることが当初からの画家の意図であることも判明している。フリーハンドで真円を描いてみせたというジョットの逸話やエッチングの肖像で筆耕家コペノルが手元に描いた円を引き合いに、円弧はレンブラント自身の技術の誇示を意味するという解釈が現時点では多い。一方で、一部の研究者は背景の「円」がフリーハンドで描かれたものではないことを指摘する<sup>(40)</sup>。肉眼で見ると、右側の円弧は慎重に線を繋いで描いているが、筆の運びの勢いがないことに気付く。円弧描写の筆遣いを、左手が持つパレットや筆といった道具ならびに白い帽子を描く筆触や顔回りに見られるスクラッチングと比べてもそれは明白である。右側の円弧の下方では、一度筆を止めたことが推測できる線の歪みがかすかに見て取れる。左の円弧はほとんど画家の体に覆われ一部しか確認できない。白い帽子の上部から始まった曲線は一端、画家の身体に隠れ、画家の右肘横からまた曲線がカンヴァスの左端の終点まで短く描かれている。しかし、これらの曲線が同一の真円を形成しているものと仮定すると、右肘横から出ている曲線の角度と画家の頭部上方から始まる曲線の角度に整合性が取れていない。わずかに内側に寄っている。つまり、左の円弧もフリーハンドではなく、少なくとも二回に分けて線をつないで描かれたものである。ズートアは、背景の円弧について以下のように指摘する。

数度の筆運びで円弧は描かれている。その結果円弧は、絵具で塗られたものである。すなわち、円の描写法は芸術の実践を実際に披露したものである。

ない。加えて、これらの表面に見えるスケッチ様のものは、計画的なものである。<sup>(41)</sup> [強調は原著者]

ズートアの指摘する円弧描写における計画的なスケッチ風の線は、なにを意味するのだろうか。

現時点で比較的妥当とされている背景の円弧の解釈、ジョットが真円をフリーハンドで描いたことで技術を誇示した逸話から画家が自身を完全な円の前に立つ偉大な画家として描いたとする説も、過剰な解釈だとチャップマンは指摘する。チャップマンは、ジョットが描いたとする一つの真円は画中になく、描かれているのは、円の一部である円弧であることを根拠に異を唱えている<sup>(42)</sup>。尾崎が、背景の円弧が「気まぐれや空間をうめるためのデザイン」ではないと指摘するように<sup>(43)</sup>、レンブラントは明確な意図をもって「計画的に」円弧を背景に選んでいる。しかし、それは伝統的に画中の円弧に固有である意味を自画像に取り入れるためではなく、画家が従来とは異なる新たな意味を加えるためではないだろうか。背景の円弧には、図像を特定する手がかりが描かれていない。それは、描かないことで新たな意味を付与するためではないだろうか。円と関連する当時の図像解釈の存在を承知した上で、あえて解釈が限定されないようにしている。レンブラントが背景の円弧にどのような意味をこめたかを議論する前に、仕事着姿の画家の自画像が持つ意味を確認したい。

## (2) 芸術思想の表明としての自画像

レンブラントによる油彩の自画像の制作時期は大きく二つに区切られる。画業を開始した1620年代から1640年までの期間、そして1652年から1669年の最晩年までの画業後期である。間の1640年から1648年までの8年間、すべての媒体で自画像は制作されておらず、1648年に制作中の姿のエッチングの自画像で再開される。自画像制作を一時休止する直前に描かれた自画像は、エレガントなルネサンスのコスチュームをまとった傲慢で自信に満ちた姿であったが(図4)、画業後期に入ってから、制作中の画家としての自画像が多

く描かれるようになる。ケンウッドの自画像もそのひとつである。尾崎はオランダにおける制作する画家の自画像について以下のように述べる。

ネーデルラントにあって、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った。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。(中略) [17世紀になると多く自画像で] 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。(中略) レンブラントの晩年の自画像では「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。(中略) 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みなすべきだろう。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。<sup>(44)</sup>

さらに尾崎は、このような自画像には「レンブラントの芸術を貫くある思想」が根底にあると指摘する<sup>(45)</sup>。本作に画家としての意思表示が込められていることは、同じ装いで描かれた1660年のルーヴルの自画像(図5)と比較しても明らかである。

ケンウッドの自画像の5年前に描かれたルーヴルの自画像で画家は、ケンウッドと同じ白い帽子、白い丸首のシャツをまとっている。シャツに重ねた赤いベストがうっすらと見える。黒い上着には毛皮の縁取りがある。つまり、ルーヴルとケンウッドの画中の画家の装いは同じである。加えて、ポーズ、右端にイーゼルにかかったカンヴァスの一部が描かれている構図、そして画中の左手が筆とパレットを持っている点において、ケンウッドの自画像と類似している。では、ルーヴルとケンウッドの自画像はどのように異なるのだろうか。

ルーヴル像ではモールスティックを手にする右手と筆とパレットを持つ左手、そして右端のカンヴァスは詳細まで明確に描かれている。ケンウッド像では先述の通り、左手部分は線を数度往復させただけの、素早い筆触をそのまま残した表現である。ルーヴル像の背景は暗く、グレイの濃淡で仕上げられているが、ケンウッド像は明るい背景の処理を行った上で、二つの円弧を描き入れている。可視化された相違点に加え、両作品を比較したときの最大の相違点は、作品と対面した観者が受ける印象である。ルーヴルの作品の前で観者は、やや神経質ながらも穏やかな表情の画家と向き合う。一方、ケンウッドの作品から発せられる画家の自信あるいは強い意志に、観者は惹きつけられる。

ルーヴル作品の画家は、観者に対する防御を下げて内面の洞察を許容しているとチャップマンは指摘する<sup>(46)</sup>。しかし、ケンウッド作品の画家からはそのような許容は感じられない。そこにあるのは画家の主張だけである。ケンウッド像に存在するこの主張が、尾崎が指摘する「芸術を貫くある思想」<sup>(47)</sup>ではないだろうか。ルーヴル作品では描かれず、ケンウッド作品にのみ可視化されたものが、それに関連していると考えられる。それはどのようなものなのか、次に考察を行う。

### 第3節 新たな視点の呈示

#### (1) 伝統的な解釈に収束させない画家の試み

ケンウッドの自画像には、背景に大きく描かれた二つの円弧がある。ルーヴルの自画像には描かれていない。加えてケンウッド像の左手は、明確に描写されず手にする道具も即興的な筆の運びで描かれている。本節ではこの二つのモチーフが、作品に付加する意味について考える。議論が集中する円弧の解釈は、いまだ確定されない。先述したように、それはレンブラントが従来の方の図像の意味に結びつけられることを意図的に回避したからと考えられる。つまり、本作の円のモチーフが、伝統的な意味に由来しないことを画家は表明しているのだ。



図6 レンブラント《聖家族》1646年

同様のことをレンブラントは1646年の《聖家族》(図6)で行っている。カッセル美術館収蔵の《聖家族》で、作品保護の目的で当時絵画にかけられていたカーテンを、画中の聖家族を主題とする絵画にかかっているものとして描き込んでいる。カーテンだけでなく額装も描かれており、作品の主題は

聖家族というよりも、「金の額縁に赤いカーテンをかけた聖家族を主題とする絵画」であることを主張している。絵の中に描かれたカーテンというモチーフは、プリニウスの『博物誌』でトロンプ・ルイユの手法とされており<sup>(48)</sup>、尾崎はそれを「トロンプ・ルイユに対する強烈な競争心」だとする<sup>(49)</sup>。レンブラントの描いたカーテンは、トロンプ・ルイユを意識しつつも、それを描く筆は粗く、カーテンを描いた筆跡は認められても、目を惑わすような本物そっくりのカーテンからはその描写は程遠い。尾崎はレンブラントが描いたカーテンは、トロンプ・ルイユ風ではあるが、粗く描くことで「そうしたイリュージョンニズムを否定している」<sup>(50)</sup>と指摘する。つまり、レンブラントはカーテンをトロンプ・ルイユ風に描くことで「これはトロンプ・ルイユではない」という意思表示を行っている<sup>(51)</sup>。

ケンウッドの自画像では、即興的にフリーハンドで描かれた円弧が観者に卓越した絵画技術を連想させることを含みつつ、意図的に、慎重に、丁寧に「フリーハンド風」に描かれている。カッセルの《聖家族》のカーテンの描写では、精緻に描くべき対象が粗く描かれており、ケンウッドの自画像では、即興的にフリーハンドで粗く描くべき対象を、計画的に精緻に描いている。ケンウッドの作品でレンブラントは《聖家族》のカーテン描写と逆のことを行っているが、目的は同じである。《聖家族》と同様に、画中の伝統的なモチーフが、本来付随する意味を示していないこと、すなわち「これはフリーハンドではない」ことを表明するためである。つまり、描かれた円弧は、伝統的に画家の技

術誇示と普遍性を意味する<sup>(52)</sup>真円のモチーフではないというだけでなく、画家としての自身をそのようなモチーフに関連づけるつもりはない、という表明である。つまりケンウッド像の背景に描かれた円弧は、即興的にフリーハンドで描かれた円の擬態である。レンブラントは本作において、当時受容されていた巨匠のイメージを支える記号であるフリーハンドの真円が擬態であることを示し、その解釈に収束させないようにしている。ケンウッドの自画像で画家は、ただ従来のもていづの意から離脱の表明を行ったのではない。第2節で本作が芸術思想の表明としての自画像であるとしたように、画家の新たな主張が本作には存在している。それを明らかにするためには、前節でシャーマやピカーが指摘した絵の道具を持つ画中の左手への考察が不可欠である。次に即興的な筆遣いで描かれた画中の左手に注目し、その意味を探りたい。

## (2) 画中の左手

画中の左手は、同じキャンバスに実際にフリーハンドで即興的に描かれたモチーフである。しかし、背景はほぼ完成しているものの、身体と左手周辺を描写する筆触は即興的であるため作品を未完成とする先行研究は多い。特に左手部分は、これまでの先行研究では議論される機会が少ないだけでなく、本作が未完成である根拠として指摘されることが多いモチーフである。

例えばホワイトは、画中の左手部分の描写を表象的な意図とはとらず、未完成であるとして非難する。

スケッチ風に処理した手と画家の持物は、レンブラントがこれらの変更を数秒で行ったものの、詳細まで詰めなかったという印象を与える。絵画の他の箇所もまた未完成と思われる。<sup>(53)</sup>

ヴェーテリンクも本作は明らかに未完成であると指摘している<sup>(54)</sup>。

しかし、シャーマはマネの1879年の《パレットを持つ自画像》(図7)の中の道具を持つ手の処理に、レンブラントのケンウッドコレクションの自画像



図7 エドゥアール・マネ《パレットを持つ自画像》1879年

との類似点を見出す。マネの場合は、鏡の痕跡をそのまま残し、画中では左手に筆を持っている。シャーマはこの作品のマネの手を「動きやまず活動する画家の手というまさしくレンブラント的なこのモチーフ」と評している<sup>(55)</sup>。先行研究では、マネのパレットと絵筆を持つポーズが、《ラス・メニーナス》に描きこまれたベラスケスの自画像の姿を意識したと指摘されている<sup>(56)</sup>。しかし、マネの自画像での絵筆を持つ手の処理に対する見解は、一部の研究者の間では、シャーマの見

解と同様に、「動いている画家の手」とするものが多い。フリードはシャーマと同様に、即興で描かれたようなマネの手は、絶え間なく動いている様子を示唆したもので、絵具で描き切ることは難しく、手はとまっていないとする<sup>(57)</sup>。ゲリガンは、マネの《パレットを持つ自画像》を、「継続的な制作の疾風の中の自己」と主張する<sup>(58)</sup>。マネが、レンブラントのケンウッドの自画像の中の即興的な筆遣いで処理された画家の左手部分の先駆的な解釈を、自身の自画像で披露したと考えると、マネと同様に数秒で行われたケンウッド作品の大雑把な描写を作品の未完成性の根拠とするのは、早計ではないだろうか。

ケンウッド作品における、制作過程を露わにする顔回りの即興的なスクラッチングの技法は、絵肌表面にスクラッチを施した状態で手を止めることが仕上げの完了になる。つまり即興的であっても、スクラッチングは一度で仕上げなくてはならない技法であり、未完成を意味するものではない。即興性と未完成性は無関係である。レンブラントの画業晩年の油彩画は、粗い仕上げが特徴であるが、レンブラントは作品全体を均一に粗く仕上げるのではなく、仕上げの粗さの程度は実施する箇所によって異なる。たとえば、1654年のレンブラン



図8 レンブラント《ヤン・シックスの肖像》1654年



図9 レンブラント《水浴する女》1654年

トの油彩画《ヤン・シックスの肖像》(図8)ならびに《水浴する女》(図9)では、粗い仕上げは、前者は像主の手に、後者は像主のまとう下着の部分に集中している。丁寧に描かれた箇所と粗く描かれた箇所の組み合わせが作品全体の意味に影響しており、粗い仕上げはそれぞれに意味付けがなされている<sup>(59)</sup>。ケンウッドコレクションの自画像を考察する場合も、仕上げの差異への注目は必要であろう。

ズートアは、晩年作品の粗い仕上げが、作品に新たな意味の層を付与する機能を有すことを指摘している。それを踏まえると<sup>(60)</sup>、粗く仕上げられた箇所の意味内容の分析は、本作の包括的な解釈を導き出すことになる。

### (3) 画家が表明を試みたもの

ケンウッドの自画像では、フリーハンドの真円が絵画技術の卓越性を示すという伝統を、フリーハンドでない技法で描写することによって否定している。それに呼応するように画中のレンブラントは、二つの真円を押しのかけて前に出てきている。そしてカンヴァスから筆を離す直前の数秒で、モールスティック、筆、パレットを持つ左手を素早い筆さばきで描いている。最後に描かれた

モチーフは、観者に最も近い位置にある。意図的なモチーフごとの筆触の使い分け、ならびに、モチーフの配置を考慮して、観者が改めて作品に向かい合うと、レンブラントが本作で表象を試みた「芸術を貫くある思想」<sup>(61)</sup>が浮かび上がってくる。

レンブラントは、画家の卓越した技術のシンボルである「フリーハンドで描かれた真円」を二つ、フリーハンドを擬態した筆遣いで、画家がカンヴァスの端へと円を押しのけるような構図で描写した。そして実際にフリーハンドで描かれたものは、画家の身体の前、観者の目前に配置された絵を描く道具である。背後の押しのけられた円弧は過去の巨匠、画家が最後に描いた絵の道具と左手部分は画家であるレンブラント自身を表すシンボルである。このような処理は、権威的なものに依存をせず、実際の筆遣いで技術を証明するという画家の矜持を表象しているのではないだろうか。それは、真の技術を有す画家は、過去の巨匠の逸話に基づいたシンボリズムに頼るのではなく、制作を続けることでその価値を示すということである。即興的な筆の跡は、動き続ける絵筆であり、それは画家が、画業晩年と称される時期に入ってもなお、カンヴァスの前で描き続けていることの証なのだ。

## お わ り に

レンブラントの晩年の自画像の1665年作《円弧のある自画像》を取り上げ、画家が自画像を通して表明したものについて分析を行った。本作は、署名もなく未完成と見なされることが多いにもかかわらず、カンヴァスに残された筆触を含め、技術的な側面から過去に一度もレンブラントが描いた作品であることに異を唱えられたことがない。一方で、解釈は統一されていないばかりか、様々な議論がいまだ帰結をみない。レンブラントの真筆であることは間違いないが、容易に解釈にたどり着けないのは、モチーフ固有の伝統的な意味を、画家がその筆触で一変させたことが一因である。

本論では自画像は画家が持つ思想の表明の場であるという前提に基づき、議

論が集中する背景の円弧と画家の左手部分の、二つのモチーフに注目し考察を行った。それぞれのモチーフが作品で担う機能は、画家が意図的に配分したものである。画家は、モチーフを描写する筆触を、各モチーフに割り振った機能によって区別した。画中の「フリーハンドで描かれた真円」と見なされるであろう背景の円弧を、フリーハンドではなく、丁寧に慎重に、そして、「道具を持つ左手」は、最後の数秒で即興的に構図を変更して粗い筆触で描いた。それぞれのモチーフの意味の相違が、筆触の相違に反映されたと解釈し、意味の対立関係を顕在化させたという結論を導いた。背景の円弧は、過去の巨匠であり、素早い筆捌きで描かれた左手と左手が掴む道具は、現在の巨匠、レンブラントである。本作で画家は、実際に制作を続ける画家としての矜持を示したのだ。

## 註

- (1) Wetering, Ernst van de (2005). *Rembrandt's Self-portraits-Problems of Authenticity and Function: A Corpus of Rembrandt Paintings IV*: Stichting Foundation Rembrandt Research Project, Published by Springer, Translated by Jennifer Kilian, Katy Kist, Murray Pearson, p.XXV.
- (2) Bal, Mieke, (1991). *Reading "Rembrandt"*, Cambridge: Cambridge University Press, p.251.
- (3) Suthor, Nicola, (2018). *Rembrandt's Roughness*, Princeton University Press, p.183.
- (4) Wetering 2005, p.303.
- (5) Ibid.
- (6) Ibid.
- (7) Ibid., p.564.
- (8) Ibid., p.565.
- (9) Ibid.
- (10) Ibid.
- (11) Ibid., p.566
- (12) 尾崎彰宏 (2004年) 『レンブラントのコレクション』三元社, 230頁。
- (13) Wetering 2005, p.566.
- (14) Ibid., p.565.
- (15) Wetering, Ernst van de (2009). *Rembrandt The Painter at Work*, 2<sup>nd</sup> revised

- edition, Los Angeles : University of California Press, p.207.
- (16) Wetering 2005, p.566.
- (17) 岡田温司 (2000 年) 『ミメーシスを超えて』, 勁草書房, 58 頁。
- (18) Suthor 2018, p.189.
- (19) Bakker, Boudewijn, (2017). “Rembrandt and the Humanist Ideal of the Universal Painter”, Dickey, Stephanie S. [ed.], *Rembrandt and His Circle. Insights and Discoveries*. Amsterdam University Press, p.93. ライトが著書で、1829-42 年のスミスの著書における本作の背景の円弧への言及を挙げている。Cf. Wright, Christopher, *Rembrandt Self-Portraits*, London : Fraser, 1982, p.44.
- (20) Wetering 2005, p.566. Cf. Emmens, J. A., *Rembrandt en de regels van de kunst, Amsterdam* 1979, p.152.
- (21) Ibid.
- (22) Ibid., p.566.
- (23) Ibid.
- (24) Chapman, H. P. (1990). *Rembrandt's Self-Portraits*, Princeton : Princeton University Press, p.99.
- (25) Wetering 2005, p.566 Cf. Broos, B. P. J., “The ‘O’ of Rembrandt”, *Simiolus* 4 (1971), pp.250-252.
- (26) Wetering, *ibid.*, p.566. Cf. Broos, *ibid.*, p.168.
- (27) Wetering, *ibid.*, p.566. Cf. Broos, *ibid.*, pp.185-186.
- (28) 尾崎彰宏 (1990 年) 「逆説の画家レンブラント」『哲学会誌』25, 弘前大学, 23 頁。
- (29) Bakker 2017, p.78. Cf. Waal, Henri van de, ‘Rembrandt 1956’, *Museum* 61 (1956), pp.193-209 (p.199) : Bauch, Kurt, *Rembrandt : Gemälde* (Berlin : De Gruyter, 1966), cat. 331.
- (30) Ibid.
- (31) Chapman 1990, p.101.
- (32) Bakker 2017, p.78. Cf. Brown, Christopher et al., *Rembrandt. The Master and His Workshop : Paintings*, Gemäldegalerie, Berlin, Rijksmuseum, Amsterdam, and National Gallery, London 1991, 2 vols, I, pp.286-287.
- (33) Bakker 2017, p.78. Cf. De Jongh, Eddy, ‘Van Kabbala tot picturale structuur’ *Kunstschrift* 35 (1991), pp.40-41.
- (34) Wetering 2005, p.566.
- (35) Ibid.
- (36) Ibid., p.565.
- (37) シャーマ, サイモン (2009 年) 『レンブラントの目』(高山宏訳), 河出書房新

社, 677 頁。

- (38) Bikker, Jonathan and Krekeler, Anna, (2015). "Experimental Technique : The Paintings" Bikker, Jonathan and Weber, J. M. Gregor *Rembrandt the Late Works*, National Gallery Company, London, p.134.
- (39) シャーマ 2009 年, 677 頁。
- (40) Suthor 2018, p.190. Cf. White, Christopher & Buvelot, Quentin, (1999), *Rembrandt by Himself*, London : National Gallery, p.220.
- (41) *Ibid.*, pp.190-191.
- (42) Chapman 1990, p.98. チャップマン自身は背景の円弧は世界地図であると主張しているが, その説もヴェーテリンクらによって否定されている(本論第一節(2)を参照)。
- (43) 尾崎 1990 年, 23 頁。
- (44) 前掲書, 16-17 頁。
- (45) 前掲書, 17 頁。
- (46) Chapman 1990, p.95.
- (47) 尾崎 1990 年, 17 頁。
- (48) 尾崎 2004 年, 232 頁。Cf. プリニウス『博物誌』第 35 卷 36 [64-66]。
- (49) 前掲書, 232 頁。
- (50) 前掲書, 233-234 頁。
- (51) 国清景子『レンブラント作品における視覚と触覚の表象』(博士論文) 関西学院大学, 34504 甲第 650 号, 2018 年, 74 頁。
- (52) Suthor 2018, p.189.
- (53) *Ibid.*, p.193. Cf. White & Buvelot, (1999), p.222.
- (54) Wetering 2005, p.303.
- (55) シャーマ 2009 年, 677 頁。
- (56) 三浦篤『エドゥアール・マネ 西洋絵画史の革命』角川選書, 2018 年, 76 頁。
- (57) Fried, Michael, (1996), *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, The University of Chicago Press, p.397.
- (58) Galligan, Gregory, (1998), "The Self Pictured: Manet, the Mirror and the Occupation of Realist Painting", *Art Bulletin* 80, p.140.
- (59) 国清景子 (2019 年)「レンブラント 1654 年作《ヤン・シックスの肖像》における粗い仕上げの役割」『美学論究』第 34 編, 52-54 頁。
- (60) 《ヤン・シックスの肖像》では粗い仕上げ部分はレンブラント自身を示すモチーフである。国清景子 2019 年, 61 頁。《水浴する女》では粗く重ねられた絵具は無垢という意味付けとなった。Cf. Suthor 2018, p.118.
- (61) 尾崎 1990 年, 17 頁。

## 図版リスト

- (図1) レンブラント《円弧のある自画像》1665-1669年、画布に油彩、114×94 cm、ロンドン：ケンウッドハウス
- (図2) レンブラント《円弧のある自画像》(図1)のX線画像、(出典：Wetering 2005, p.563)
- (図3) レンブラント《筆耕家コペノルの肖像》(B 282 ステート2)、1658年頃、エッチング、ドライポイント、25.7×19.1 cm、アムステルダム：国立美術館
- (図4) レンブラント《宮廷人に扮した自画像》1640年頃、画布に油彩、102×80 cm、ロンドン：ナショナルギャラリー
- (図5) レンブラント《イーゼルの横の自画像》1660年、画布に油彩、110×90.6 cm、パリ：ルーヴル美術館
- (図6) レンブラント《聖家族》1646年、板に油彩、46.8×68.4 cm、カッセル：古典絵画館
- (図7) エドゥアール・マネ《パレットを持つ自画像》1879年、画布に油彩、83×67 cm、コネティカット：ステイーヴン・コーエンコレクション
- (図8) レンブラント《ヤン・シックスの肖像》1654年、画布に油彩、112×102 cm、アムステルダム：シックス財団
- (図9) レンブラント《水浴する女》1654年、板に油彩、61.8×47 cm、ロンドン：ナショナルギャラリー

## 図版出典：

- 図1：Wetering 2005, p.562
- 図2：Ibid., p.563.
- 図3：Bakker 2017, p.78.
- 図4：Wetering 2005, p.72.
- 図5：Ibid., p.508.
- 図6：Wetering, Ernst van de (2014). *A Corpus of Rembrandt Paintings VI: Rembrandt's Paintings Revisited – A Complete Survey* (Rembrandt Research Project Foundation), Dordrecht : Springer, p.321.
- 図7：ウィキメディアコモンズよりダウンロード [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet\\_Self-Portrait\\_with\\_Palette\\_v3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet_Self-Portrait_with_Palette_v3.jpg) (March 20, 2020)
- 図8：Wetering, Ernst van de (2014). *A Corpus of Rembrandt Paintings VI: Rembrandt's Paintings Revisited – A Complete Survey* (Rembrandt Research Project Foundation), Dordrecht : Springer, p.356.
- 図9：Ibid., p.352.