

# レンブラントの歴史的肖像画

— ルフォアの委嘱による「三部作」について —

岡 部 紘 三

## は じ め に

17世紀は西欧各国で肖像画が隆盛をきわめた世紀だった。事実、スペインにはベラスケス (Diego de Silva y Velasquez), フランドルにはファン・ダイク (Anthonis van Dyck), オランダにはレンブラント (Rembrandt van Rijn) やフランス・ハルス (Frans Hals) など、すぐれた肖像画家が輩出している。スペイン・フランス・イギリスでは王侯貴族が肖像画家の主たる庇護者であったが、市民国家のオランダにおいては事情が異なり、現実感覚の横溢する市民が肖像画を強く支持した。市民が画家のパトロンとして、個人や家族の肖像、あるいは公共の建物に飾るための各職能組合や団体の群像肖像画を所望したのである。宮廷画家が王侯貴族を描くにあたっては、容姿を忠実に捉えるとともに、身分に相応しい気品や威厳を添えるために多少の「潤色」を余儀なくされた。しかるにオランダの画家は、現実的な市民の要求に応じてありのままの正確な描写を意図した。そのため一方では記念写真的作品を生む結果となったが、他方では透徹した写実描写を究めることができた。

レンブラントはこの肖像画の分野でまず名声を獲得し、終生その制作に熱意を示した。初期の《トゥルプ博士の解剖学講義》(1632年, アムステルダム国立美術館)はオランダの肖像画の伝統を継承しているが、劇的緊張感にみちた構成、的確無比な描写力によってすでに当時の肖像描写を凌駕している。その後レンブラントは心理描写を一層推し進め、外観を表面的に把握することに自足せず、より深い精神性の表出を求めるようになった。もっとも、《トゥルプ博士》以後10年間はオランダの伝統に根底では従っているが、いわゆる《夜警》(1642年, アムステルダム国立美術館)以後は全く独自の肖像画の領域に進んでゆくのである。本稿で扱う作品群も、以下に述べるように《夜警》以後の佳作で、壮年期から晩年にかけての独自のレンブラント様式が見られる。

ところでレンブラントの肖像画には、自画像を別として、当時のオランダの著名人や組合構成員、あるいは家族・肉親からユダヤ人などのアノニムな人物まで、あらゆる階層の老若男女が描かれている。そのほかに、やや空想的な人物画や歴史上の人物を描いた作品もある。本稿で「歴史的肖像画」と便宜的に呼称するのは、この歴史上の人物の肖像画の謂であるが、あるいは「歴史画」と称した方が適切かもしれない。作品数としてはごく少なく、むしろ例外的な作品とみなしてよかる

う。なお、本稿で扱うルフォーの依頼によって制作された三点の「歴史的肖像画」は、現在完全な形においては保存されていない。すなわち、アリストテレスを描いた作品はほぼ完全に原形を保っているが、ホメロスの図は損傷を受けてその一部が欠落しており、アレクサンダー大王の図は消滅したとみるのが今日の通説である。以下において、私はまずこの「三部作」の成立事情を明らかにし、次に現存の二作品、主としてアリストテレスの図について、その観察とモチーフの分析、さらにその意味内容の検討を行ないたいと思う。アレクサンダー大王の図に擬せられる作品が二点あるので、それについても補足的に触れるつもりである。

### 1. 「三部作」の成立事情

シシリー島出身の貴族で美術愛好家のドン・アントニオ・ルフォー (Don Antonio Ruffo) は、1646年からメッシーナに住んでいたが、おそらく1652年にレンブラントに一点の油彩画を注文した。ルフォーはその頃までに主として当代イタリア画家の作品を百点以上収集していたといわれる。この時期レンブラントの評判は祖国ではかなり下落していたけれども、イタリア各地にはかえってその名声が広まりつつあった。そのためかルフォーは、彼自身の言によれば、イタリア画家がこの種の絵画で受取る報酬の8倍(500ギルダー)をレンブラントに提供することを約束した<sup>(1)</sup>。注文を受けたレンブラントは53年に作品を仕上げ、それは3ヶ月の船旅の後、54年の夏にメッシーナに到着した。この図が《ホメロスの胸像を眺めるアリストテレス》(第1図)(1653年、ニューヨーク・メトロポリタン美術館)であるが、47歳の円熟期の作品であるだけにその出来映えはイタリア各地でかなり評判になったようである。

《アリストテレス》<sup>(2)</sup> を入手してから6年後の1660年に、ルフォーはそれと対になる作品を、当時69歳のポローニヤの画家グエルチーノ (Guercino) に依頼している。またその翌年には、グエルチーノに学んだマッティア・プレティ (Mattia Preti) にも、おそらく同様な依頼をしたと思われる。このルフォーからの依頼を承諾した旨のグエルチーノの書簡(60年6月13日付)が今日残っている。グエルチーノはレンブラントのエッチングをいくつか知っていたようで、書簡の冒頭で「私は心からレンブラントを偉大な芸術家と思い尊敬しています」と語っている<sup>(3)</sup>。当時のイタリアにおけるレンブラントの評価が分って興味深い。それに続いて、彼はルフォーの注文どおり、

(1) Don Antonio Ruffo に関するドキュメントは、後裔の Marchese Vincenzo Ruffo によって、1916年に *Bollettino d'Arte* 誌に発表された。但し本稿の Ruffo に関する記述は主に以下の書物に依った。Jakob Rosenberg ; "Rembrandt, life and work" Phaidon. 1964 Bob Haak ; "Rembrandt, his life, his work, his time" Abrams Julius Held ; "Rembrandt's Aristotle and other Rembrandt studies" Princeton, 1969

(2) 以下《アリストテレス》とあるのは、《ホメロスの胸像を眺めるアリストテレス》の略。

(3) J. Rosenberg ; op. cit. pp.281 ~282  
B. Haak ; op. cit. p. 240

初期の様式（カラヴァッジオ風か）によって対になる作品を描くために<sup>(4)</sup>、二、三の質問をなしている。まずレンブラント作品の寸法を尋ね、その半身像の姿勢を知るために大ざっぱなスケッチを送ってほしいと頼んでいる。さらに絵の主題をも尋ねているが、その明確な返答はなかったようである。グエルチーノは《アリストテレス》の寸法とスケッチを参考に直ちに制作を始め、それから4ヶ月も経たない10月6日付の書簡で絵は完成したと告げている。彼はレンブラントの半身像がアリストテレスとは思わず、胸像を調べている「観相家」(Physiognomist)の描写と理解し、その対として天体を研究する「宇宙学者」(Cosmographer)を描いた<sup>(5)</sup>。残念ながらその作品は失われたが、ローゼンベルクの指摘によれば、その予備素描がプリンストン大学附属美術館にある<sup>(6)</sup>。(第2図)

グエルチーノのこの誤解は、《アリストテレス》を実際に見ずにコピーに従って描いたという事情から無理からぬものがあるが、それはまた依頼者のルフォー自身この絵の主題をよく認識していなかったことを意味するだろう。主題を尋ねたグエルチーノにルフォーは回答を与えていないのである。しかしながら、ルフォーはこの絵の主題をある程度知っていたようだ。あるいは、ローゼンベルクやゲルソンが述べるように、注文するにあたって、彼自身がレンブラントに「哲学者」という主題を与えていたのかもしれない<sup>(7)</sup>。作品がメッシーナに到着した直後の1654年9月1日の登録には、「レンブラントなる画家によってアムステルダムで制作された哲学者の半身像（アリストテレスかアルベルトウス・マグヌスのように見える）<sup>(8)</sup>」とあり、アリストテレスの名については曖昧だが「哲学者」と明記しているのである。なお、それから24年ほど後の1678年の財産目録においては、はっきりと「胸像に片手を置くアリストテレス」と記している<sup>(9)</sup>。

《アリストテレス》を入手してから6年も経過した後に、ルフォーがそれと対になる作品をグエルチーノに依頼したのは不思議である。しかしそれ以上に奇妙なのは、グエルチーノの作品がメッシーナに着いてはどなく、レンブラント自身の手になる二点の対作品がやはり送られてきたことである。すなわち、「ホメロス」と「アレクサンダー大王」を表わした作品であるが、それらは61年の秋に入港した。これはどういうことであろうか。グエルチーノに依頼した1660年に、ルフォーは合せてレンブラントにも注文したのかもしれないが、レンブラントに頼むにしては《アリストテレス》の図を入手してから年月がかかりすぎている。推測するならば、《アリストテレス》を受取って間もなく、ルフォーは再びレンブラントに対となる作品を注文したと思われる。しかしなかなか

(4) 当時の画家はパトロンから様式の指定を受けることさえあった。Guercinoの初期作品は、明暗の対比の強いカラヴァッジオ風だったから、ルフォーはレンブラント作品の対に相応しいと考えて彼に注文したのかもしれない。

(5) J. Rosenberg ; “Rembrandt and Guercino” Art Quarterly VII, 1944 p. 130

(6) J. Rosenberg ; “Rembrandt, life and work” p.282

(7) ibid p. 279

Horst Gerson ; “Rembrandt Paintings” Reynal & Company, 1969, p. 139

(8) J. Held, op. cit. p.12

(9) ibid

実現の運びに至らず、しびれをきらしたルフォーが自国の画家ゲルチーノに頼んだところ、たまたまそれと相前後してかねて依頼の作品が届いたということではないだろうか。

送られてきた《アレクサンダー大王》の図についてルフォーはあまり満足せず、1年ぐらい後の62年11月にメッシーナからアムステルダムに帰るオランダの領事に託して、レンブラントに不満を述べている<sup>(10)</sup>。これが4片の画布を継ぎ合せたものであり、しかもその継ぎ目がはっきり分ることから、以前に描いた頭部に画布を継ぎ合せて半身像に仕上げた作品ではないかとルフォーは疑ったのである。そして絵の値段を約束の半分(250ギルダー)にするか、描き直すかのどちらかにしてほしいと述べている。なお《ホメロス》の図については別に不満を述べていない。これがもとも未完のまま送られたため、完成をみたら受取ることルフォーは同意している。こうして《ホメロス》は一旦アムステルダムに送り返された。その後いつ完成作がメッシーナに到着したか明らかでないが、その折の作品と思われるハーグのマウリッツホイイスにある《ホメロス》の図には、サインのほかに1663年の年記があるから、それからほど遠からぬ時期(おそらく翌年)であろう。ところで、《アレクサンダー大王》に関するルフォーの不満にレンブラントは大いに怒って、メッシーナにはすぐれた鑑識家がいないと回答を寄せ、さらに描き直す場合は絵の値を600ギルダーに上げ、また送った絵をルフォーの経費負担で返却してほしいと述べている<sup>(11)</sup>。はたして第二の《アレクサンダー大王》の図が制作されたかどうか、残念ながら分らない。ヘルドが推測するように、ことによるとルフォーは、このレンブラントの強い態度に接して描き直しは至難と考え、入手した第一の《アレクサンダー大王》の図をそのまま保持したかもしれない。<sup>(12)</sup>

以上の経緯から明らかのように、ルフォーが依頼した三作品は当初から「三部作」として明確に意図されたものではない。たまたまルフォーから油彩画の依頼を受けたレンブラントは、かりに「哲学者」という主題の注文があったと仮定しても、それ以上の細かい指示はなかったろうから、「独自の着想」のもとにアリストテレスの図を描いたところ、重ねてその対となる作品の注文があり、その結果として「三部作」になったのである。したがって、《アリストテレス》はそれ自身独立した作品とみなされるべきであり、レンブラントにしても初めは他の二作品を加える企図はなかったと思われる。そのことは《アリストテレス》の意味内容の検討からも明白に知りうることで、後に叙述するつもりである。それに対して、ほかの二作品《ホメロス》《アレクサンダー大王》が、《アリストテレス》を念頭に置いて制作されたことはまず確実である。レンブラントは三作品がセットとして展示・鑑賞されることを考慮していたようで、《アリストテレス》に合せて絵の大きさを8×6 palms (192×144cm)に統一し、展示の位置についても周到な配慮を払ったと推測される。おそらくは、《アレクサンダー大王》が中央に、《ホメロス》はその向って右側、《アリス

(10) B. Haak, op. cit. p. 242

(11) この手紙はレンブラントの直筆ではなく、代筆者に頼んだものである。cf. B. Haak ; op. cit. p. 242

(12) J. Held ; op. cit. pp. 8~9      なお、ゲルソンは第二の《アレクサンダー大王》の図が1662年に制作されたとみている。cf. H. Gerson ; op. cit. p. 500

トテレス」は左側に展示されたであろう<sup>(13)</sup>。こうしてレンブラントが1653年から63年の間に描いた古代の哲学者・政治家・詩人の半身像は、1664年頃にはメッシーナに住む注文主ルフォーの邸宅のギャラリーに、いわば「三幅対」(trptych)として飾られることになったのである。

ところで、イタリアにおけるレンブラントの評判は必ずしも好意的なものばかりではなかった。例えば当時ローマに住んでいたフランドルのブリューゲル (Abraham Brueghel) は、1665年5月22日付のルフォー宛の書簡で、ローマではレンブラントは高く評価されていないと告げている<sup>(14)</sup>。それから4年以上経った69年12月29日に、ルフォーがイタリアの画家による半身像はいずれも質の高さの点でレンブラントに及ばないとブリューゲルに告げると、翌年1月24日付の書簡でブリューゲルは一応ルフォーの評価を是認しながらも、「偉大な画家は美しい裸体を描いて、素描力の確かさを示すものだ。が、反対につまらない画家は、黒ずんだ色の質素な衣服で身を包んだ人物を描こうとする」と述べ、暗に《アリストテレス》の図を念頭におきながらレンブラントを批判している<sup>(15)</sup>。この批判はブリューゲルの個人的意見というより、当時のイタリアの趣味がすでにカラヴァッジョ風の明暗の描写を好まなくなっていたことを示唆するだろう。それにもかかわらず、ルフォーはレンブラントの才能を尊重し、ブリューゲルに書簡を送ったこの69年には、レンブラントのエッチングを189点購入している。もっともそれがメッシーナに到着した頃は、レンブラントはすでに死去していた。

レンブラントの絵画作品や版画を含む膨大なルフォーの蒐集品は、その後代々のルフォー家に継承された。ところが不幸なことに、1848年にルフォー家は火災を受け、美術品の大半が損傷を受けた。その頃《アリストテレス》はすでにルフォー家の所有物ではなかったと思われるが、所蔵の《ホメロス》は火災を受けて断片が残されるにとどまり、《アレクサンダー大王》は灰燼に帰したと一般に考えられている。したがって今日では、ルフォーが依頼した「三部作」は完全な形において見られないのである。

以上述べたところが、レンブラントとルフォーとの関係、「三部作」の成立事情、そしてその後の経緯である。次にわれわれは、当時の原形をほぼ保ち、それだけで独立した作品とみなされる《アリストテレス》を取り上げ、そのモチーフの分析を通して意味内容を検討したいと思う。

## 2. 《ホメロスの胸像を眺めるアリストテレス》について

ルフォーが最初に注文したこの作品は、画布になされた油彩画で、レンブラントのサインと1653年の年記が明記されている。ルフォーの財産目録には、画面の大きさが8×6 palms(192×144cm)

(13) Cf. Ludwig Goldscheider ; "Rembrandt, paintings, drawings and etchings" Phaidon. 1967 p.175

(14) J. Rosenberg ; op. cit. p.285

(15) ibid. p. 285

とあるが、メトロポリタン美術館にある現存作品は139×133cmであり、縦の長さが53cm、横の長さが11cmほど短く、ほぼ正方形の画面となっている。長辺が著しく短縮されており、おそらくは画面下縁の部分が削除されたと思われる。この絵は少なくとも18世紀末まではルフォー一家の所蔵であったろうが、その後1815年にロンドンで展覧されてからは所有者の間を転々とした。いずこで原形を失ったのか、明瞭ではない。

諸細部の観察はさておき、まずこの作品から受ける総体的印象は、静かながら確固たる精神が支配している画面の荘重な迫力である。画面中央やや右寄りのところにアリストテレスが立ち、画面左手の角テーブルの上のホメロスの胸像を眺めながら、その頭部に右手を置いている。胸像のあるこの部屋はアリストテレスの書齋らしく、背後の無地のカーテンの奥には五、六冊の書物が高く積み上げられている。そのほかにはこれといった調度品は見当らず、まことに質素な部屋である。ホメロスの胸像に対するアリストテレスの不可思議な接触がこの作品の描写の核心であり、情景を説明するほかの描写は最小限に抑えられている。

アリストテレスは哲学者に相応しく、気品に充ちた高貴な思索家として表現されている。罎広の黒い帽子をかぶり、ピロードの黒い上衣を着て、豪華な感じのする袖のゆったりしたガウンを羽織っている。白っぽいガウンは微妙な光の作用を受けて黄金色に輝き、ひときわ豪華に見える。黒い上衣には二つの金色のブローチを飾り、目立つほどではないが耳飾りをつけ、左手小指には指輪をしている。なかなかダンディーな哲人である。また彼は右肩から長い金色の鎖をかけ、その一端を腰にあてがった左手の人差指と中指の間に挟んでいる。黄金色の鎖は独特の厚塗りで描かれ、上衣の黒をバックにしてきわめて見事な色彩効果を生み出している。なお、この鎖の中央部からメダルが下っているが、そのメダルには兜をかぶった横向きの男子像の浮彫がある。

このように、アリストテレスはかなり優雅な姿で表わされているが、しかし親しげに、あるいはもの思わしげに胸像を見つめているその顔には、一抹の孤独感が漂っている。髭におおわれた顔は左上からの光を受けて、鼻梁や頬や額の一部が照し出されている。そのほかの部分は淡い陰影に閉ざされているが、ことにその両眼は陰影をおびながら深い思索的な光を放ち、胸像を眺めるというより、むしろ自分自身の内面を見つめているかのようだ。この作品の対としてグエルチャーノが描いた予備素描をみると、宇宙学者は周囲にそれらしき道具を置き、いかにもこれみよがしな身振り動作を示している。しかしレンブラントの作品では、派手な動作やわざとらしい描写はなく、内省的な表情のアリストテレスがひとり自身の瞑想の世界に閉じこもっているのである。

古代の彫像でアリストテレスの肖像とみなされるのは見当たらない。したがってルネッサンス期の芸術家が、古代の胸像や貨幣を参考にアリストテレスのイメージを捉えようとしても無理だった。ところでレンブラントは、1656年7月の彼の財産目録によれば、「ホメロスの胸像」のほかに「アリストテレスの胸像」を所有していた<sup>(16)</sup>。 おおかたそれは、ルネッサンス期の全く空想的な彫像

(16) B. Haak ; op. cit. p. 278

の模刻で、長い髪と髭をはやしたアリストテレス像だったろう。レンブラントはこの《アリストテレス》の制作のために、身近な実際のモデルを使用したと思われる。例えば、《男の肖像》（ロンドン、国立画廊）に描かれた人物など、《アリストテレス》によく似た顔でそのモデルとも考えられる。しかし肩までの長い髪や髭の描写は、所蔵品のアリストテレスの胸像を参考にしたかもしれない。アリストテレスの着衣は古代ギリシャの服装ではなく、多分に空想的な衣裳である。おそらくどの時代にも該当しないだろうが、いくぶんオリエント風である。レンブラントは一体に歴史上・宗教上の人物を描く場合、時代考証を綿密に研究していない。ルーベンス（Peter Paul Rubens）やプーサン（Nicolas Poussin）が歴史画を制作する場合には考証はかなり厳密であるけれども、レンブラントはかなり自由に想像力のおもむくままに制作した。なお、アリストテレスが黒い上衣を着ているのは、難解な思想の象徴として哲学者の着衣を一般に暗い色彩で表わした、その当時の慣習にあるいは従ったのかもしれない<sup>(17)</sup>。

頭部に細いリボンを巻き、簡素な衣服を着た髭面の盲目の老詩人ホメロスの胸像は、半ば横向きに角テーブルの上に置かれている。レンブラントのサインと年記はこの胸像の下部になされている。角テーブルには深紅色のテーブル・クロスが掛かり、胸像のほかに一、二の小物が置いてあるが、それが何であるかはっきりしない。レンブラントの蒐集品の中にホメロスの胸像があるので、それを利用したことはまず間違いない。あるいは所蔵品の忠実な再現描写であるかもしれない。ヘレニズム期に制作された「ホメロス胸像」はその後多くの模刻を生んだが、レンブラントが所有していたのはその模刻の一つか、ないしは石膏像であったかもしれない。今日、ナポリ国立美術館、ボストン美術館などにある「ホメロス胸像」は、この《アリストテレス》の図に描かれたホメロスの胸像と多くの類似点をもっている。

古代の胸像やその模刻は、その人物に対する歴史的興味も加味して、レンブラントのみならず、ルネッサンス期あるいは17世紀のヒューマニストや芸術家が、こぞって蒐集につとめた。画家の場合それをインスピレーションの源泉にしたり、作品の一部に描き添えたりした。レンブラントもここで胸像を使用しているわけだが、一般に彼は現に生活している人間に興味をもって、胸像にはあまり関心を寄せなかった。ローマ皇帝ガルバの胸像をうつした素描（ベルリン、ダーレム美術館）を見ると、カリカチュアに近い描写になっている。ただしホメロスの胸像に対しては別だったようで、この《アリストテレス》の図におけるように、堂々たるホメロス像を表現している。レンブラントはホメロスに対し特別の感情を抱いていたようである。

以上見たとおり、この作品はアリストテレスとホメロスの胸像が描写のほとんどすべてである。にもかかわらず、画面はたぐい稀なモニュメンタルな効果をもっている。レンブラントの円熟期を飾る佳作だけに、明暗の諧調はますます微妙になり、動感も光も内面化されている。画面の左上から右下へ流れる光、と一概に言い難いような微妙な光の波動が、アリストテレスの顔や右手や右

(17) cf. J. Held ; op. cit. p. 16

袖、また胸像の頭髪を照し出し、そこを経て鎖や左袖の部分を黄金色に染めている。光を受けた黄金色や深紅色が、黒との対比で一層鮮明に印象づけられる。一方、ホメロスの顔は陰影をおび、その鬚はアリストテレスの顔をよぎり、さらに背景に及んでこの場の沈静な雰囲気醸し出している。一人の人間と胸像だけの描写にかかわらず、画面から受ける荘重・壮大な印象は実に人を圧するばかりである。ミュンツの『レンブラント』の協力者ハークはこう述べている。「《アリストテレス》の様式と壮大さは、レンブラントの円熟期の作品の特徴である。この絵はその技術が最高点に達したときの人間の作品であり、あらゆる困難な技巧に習熟し、卓抜せる筆触によって彼がいおうとすることを正確に表現することができ、そして時代の流行や趣味にとらわれず自己の道を進むことができる人間の生み出した作品である」<sup>(18)</sup>。まさしくこの図には、壮年期のレンブラントの潤達な筆触と習熟した明暗の技法とによる、人間把握の確かさが充分によみとれるのである。

ところで、アリストテレスが鎖に下げているメダルの浮彫の兜の男は、一般にアレクサンダー大王の肖像であると推測されている。大王は古代の貨幣において、通常兜をかぶらずに表わされた。そして大王の浮彫のある貨幣の裏側には、一般に兜をかぶったパラス・アテナの頭部が刻まれた。貨幣には大王の記銘しかなかったから、ルネッサンス期には貨幣の若いアテナの姿が大王の肖像と誤解して受取られ、ついにはルネッサンス期に図像学的約束が定まって、大王は垂髪に兜をかぶった姿で表わされるようになったのである。そのすぐれた作例としては、ワシントンの国立画廊にあるヴェロッキオ (Andrea del Verrocchio) の作品と称される大理石浮彫《アレクサンダー大王》が挙げられる。ルネッサンス期の作例から考えて、この《アリストテレス》の図中のメダルの兜の男はアレクサンダー大王にまず間違いのないと思われる<sup>(19)</sup>。なお補足するならば、この図においてアリストテレスとアレクサンダー大王とが結びつくのは、歴史的に根拠のあることである。周知のように、紀元前 342年にアリストテレスはマケドニアのフィリッポス王に招換され、13歳の王子アレクサンダーの教育を委ねられた。アリストテレスがいつまで王子の教育を続けたか明確ではないが、両者は師弟の間柄に相当するのである。かくしてこの作品には、アレクサンダー大王がホメロスと同じ彫像の形ながら、いわば第三の人物として登場してきたのである。

アリストテレスはホメロスの頭部に右手を置いているが、この両者の結びつきはどのような歴史的根拠をもっているだろうか。ラファエルロ (Raffaello Santi) の《アテネの学園》(1510年、パチカン・署名の間) においては、プラトンと並んで画面中央に立つアリストテレスは、右手を地面に向け左手には「エティカ」と記された書物をもって、天を指さすプラトンの形而上学に対し、自然哲学あるいは倫理学の哲人として表わされている。その一方、アリストテレスは『詩学』の著者としても知られ、ルネッサンス期には詩の理論家とも目されていた。アリストテレスは『詩学』において、たびたびホメロスや『イリアス』『オデュッセイア』に言及しており、ホメロスを傑出し

(18) Ludwig Münz ; “Rembrandt” DuMont S. 108

(19) H. Gerson によれば、K. Kraft はメダルの人物を「パラス・アテナ」とみるが、しかしそれは例外的な意見である。cf. H. Gerson; op. cit. p. 499



た詩人と評価している<sup>(20)</sup>。とすれば、アリストテレスがホメロスの胸像の頭部に手を置いている描写は、『詩学』の著者が偉大な詩人に払う尊敬と敬愛の視覚的表現として納得のゆくものだろう。ところでこの尊敬は、アレクサンダー大王と共有されるべきものだった。大王はいつも『イリアス』を手許に置き、また東方遠征の途上ホメロスの詩を愛誦しその史蹟をたずねたといわれるが、<sup>(21)</sup> それはおそらく彼にホメロスを講じたアリストテレスの感化であろう。この図におけるメダルに浮彫されたアレクサンダー大王は、ホメロスの胸像の方に顔を向け、アリストテレスともども敬意を払っているかのごとくである。もちろんレンブラントは、ラテン語学校やライデン大学で充分にそういう描写を可能とする古代史の知識を身につけていた。

ホメロスを最高の詩人と評価する姿勢は、必ずしもルネッサンスやバロック期の人々に共通したものではなかった。古代はともかく、近世に入るとホメロスの洗練されぬ粗野な言葉づかいやイメージの卑俗性を批判する声が強くなり、むしろウェルギリウスを最大の詩人と考える傾向があらわれた。しかしながら、レンブラント自身は常にホメロスを敬愛し、この作品のほかにもホメロスを描いた素描や油彩画を残している。彼がホメロスの主題を好んだ理由として、ケネス・クラークはホメロスが「詩の父」であることのほかに、盲目であることを挙げている<sup>(22)</sup>。実際レンブラントは、ホメロスのほかにトビトの物語などの描写で、何度となく題材として盲人を扱っている。あるいは彼の父親が晩年盲目になったことに関連があるのかもしれない。なおヘルドによれば、レンブラントのホメロス賞讃は決して孤立した趣味ではなく、多かれ少なかれ17世紀のオランダやフランドルの学者・知識人に共通の態度だった<sup>(23)</sup>。

かくしてわれわれは、《アリストテレス》の図に登場するアリストテレス、ホメロス、アレクサンダー大王の三人の人物を確認し、そのうち二人までが彫像だが、この三人がいわば「トリオ」として表現される歴史的根拠を考えた。実のところ、レンブラントはすでにここで三人を描いているため、再びルフォーから作品の注文を受けたとき、改めてこの彫像の二人を半身像に仕上げようとした、それはきわめて自然な成行きだったと想像される。なお、まだわれわれはこの絵の内容を検討していないのであるが、これまでの分析によって明らかとなったことは、アリストテレスとアレクサンダー大王とによるホメロスに対する賞讃の姿勢である。それは胸像の頭部に手を置くアリストテレスの動作によって、まず端的に知り得ることである。そうしたホメロスの讃美が、レンブラントを含む17世紀オランダの知識人の態度でもあったことは、すでに述べた。しかし以上の事柄は、作品の「意味」を考える端緒にすぎない。画面に漂うメランコリックな雰囲気、アリストテレスの瞑想的な表情、それは「ホメロス頌歌」ということで単純に包括しえないような意味内容を含んでいると推測される。では、この作品はそのほかにどのような内容を示しているのか。次にその考

(20) 『詩学』の全篇にわたってホメロスに対する讃辞がなされているが、特に23・24章参照。

(21) 『プルターク英雄伝』(4) (岩波文庫) 15, 25頁参照。

(22) Kenneth Clark; "Rembrandt and the Italian Renaissance" p. 78

(23) J. Held; op. cit. pp.19~20

察に進みたいのだが、その前にここに見出せる一、二のモチーフについて検討しよう。

本図のアリストテレスの書斎には、数冊の書物のほかにホメロスの胸像が置いてある。一般にローマ時代には書斎に彫像や胸像を置いて飾るのが慣習だったといわれる。その慣習はルネッサンス期、バロック期に受け継がれ、当時の知識人が書斎に胸像を置くのは珍しいことではなかった。そうしてこの習慣を反映して、書物と胸像のある書斎をバックに一人ないし複数の人物を描く肖像画が、17世紀のフランドルにまずあらわれる。ことにルーベンスやファン・ダイクが好んで描き、この人間と書物と胸像を組合せるモチーフは、その世紀の半ばにはオランダにも伝えられた。ルーベンスの《四人の哲学者》(第3図)(1615年頃、フィレンツェ・ピッティ画廊)は、書斎のモチーフを示す初期の最もすぐれた例である。この図にはルーベンス自身のほかに、リプシウス、ウォベリウス、ルーベンスの弟フィリップの三人のヒューマニストが描かれている。彼らは書物の置かれたテーブルの回りに集まり、一方セネカと思われる胸像が背後の壁龕に飾ってある。《アリストテレス》の図と違って、登場人物は胸像に手を触れていないが、しかし卓上の書物には触っている。この種の肖像画では自明のことだが、四人の人物とセネカの胸像との間には特別の関連がある。すなわち、リプシウスの偉大な業績の一つはセネカの著作の編纂だし、ルーベンスもセネカの崇拜者だったのである。おそらく卓上の書物はセネカの著書であろう。また、同じくルーベンスの《カスパル・ゲバルティウスの肖像》(アントワープ、コニクリック美術館)は、《アリストテレス》の図と構図上の類似があって注目される。ルーベンスの友人であるゲバルティウスがテーブルの脇に坐り、視線を観者に向けながら右手のペンを卓上の開いた本に近づけている。その左方に、ゲバルティウスの方を向いたローマ皇帝、マルクス・アウレリウスの胸像があって、その奥には書物の並んだ書棚がある。ゲバルティウスは胸像に触っていないが、《四人の哲学者》の図と同様に書物には手をかけている。胸像や書物が画面の左半分にあって、一方登場人物が中央部よりやや右寄りに位置する構成は、レンブラントの《アリストテレス》の図と類似している。ルーベンスのこの作品は、1644年にポンティウス(Paul Pontius)によって版画になって流布したので、レンブラントもその構図を知っていたにちがいない。なお、レンブラント以外のオランダ画家の作品でこのモチーフの例を求めると、例えばファン・ラベスティン(Arnoldus van Ravesteyn)の《ヤコブ・カッツの肖像》(ハーグ)、ヤン・ド・ブライ(Jan de Bray)の《アブラハム・カステレイン夫妻像》(アムステルダム国立美術館)などが挙げられる。ちなみに、胸像と書物を伴ったこの種の肖像画は18世紀に伝わり、例えばレーノルズ(Sir Joshua Reynolds)も好んだモチーフだった。

それら数点の肖像画は、そのモチーフの類似にもかかわらず、レンブラントの《アリストテレス》とは本質的に異なっている。レンブラントの作品では、多分に空想的な歴史上の人物の肖像であり、その人物と胸像との間にさほど時代的・精神的なへだたりがあるわけではない。しかるにほ

かの作品は、同時代人を描いた肖像画であり、胸像は古代の遺品もしくはその模刻であって、画中の人物の興味や関心の対象物、あるいはその身分や職業をあらゆる一種の「象徴」となっている。またその胸像は概して画面の深奥部に背景の一部として置かれ、肖像の人物との間に直接の感情の交流は見られない。しかしながら、レンブラントの《アリストテレス》の主要なモチーフの一つは、画中の人物が「同格」に設定された胸像の頭部に手を置いているまさにその描写にあり、その点ほかの作品と全く別種な趣をもっている。

ところで、この彫像に手を置くモチーフも、16世紀初頭のドイツやイタリアの絵画に作例を求めることができる。ハンス・ホルバイン (Hans Holbein d.J.) の木版画《ロッテルダムのエラスムス (1535年)》には、テルミヌスの半身像の後ろに立ちながら、その頭部に右手を置くエラスムスが描かれている。が、それよりレンブラントのモチーフに近いのは、セバスティアノ・フロリジエリオ (Sebastiano Florigero) の《グラッシの肖像》(ウフィツィ美術館)である。画面中央に立つグラッシが卓上の胸像の頭部に右手をのせている。胸像に視線を向けず書物の描写もないが、画面構成の点で《アリストテレス》の図に近い。また、ヴェネツィア派、特にティントレット (Tintoretto) 周辺の画家の手になる《若者の肖像》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)も、ルクレティアの彫像に若者が右手を置いて、レンブラント作品と構図上の類似を示している。

上述のように、われわれは《アリストテレス》の図に見出せる二つのモチーフ——(1)人間+書物+胸像の組合せよりなる書斎の人物像の表現、(2)画中の人物が胸像の頭部に手を置く表現、の作例をほかに求め、レンブラント芸術における伝統と創意とのかかわりをみた。なおまた、書棚なり書物なりの一部を見せほかはカーテンで覆うという描写も、この作品のみならず17世紀にしばしば採用されたモチーフだった。

さて、われわれの次の課題は、この作品の意味内容の検討である。画面に漂う沈静な雰囲気、アリストテレスの物思いに沈んだメランコリックな表情は、実のところ、外形よりも内面精神の表出を意図したレンブラントの後期作品に、ある程度共通してみられることである。中期から後期にわたる作品においては、画面をおおう深い明暗効果によって、沈鬱な雰囲気が一層深化している。そして主題はさまざまでありながら、画面の主要人物の孤独・悲哀・寂寥の感情が陰翳のある表情を通して描写されているのである。例えば、《アリストテレス》の翌年に制作された《浴後のバテシバ》(第4図) (1654年、ルーヴル美術館)を見よう。ダビデの手紙を手に持つバテシバが、老侍女に足を拭かせながら物思いに沈んでいる。その表情はまさに《アリストテレス》にみる深い思いの表情と同じである。バテシバの心の不安ないしは内部にさざめく衝動と、それを抑制しようとする心の葛藤が、憂いの表情をたたえ、瞑想をおびた彼女の顔にきわめて痛切に暗示されている。ここには視覚的明暗法を補足する心理的明暗法がある、とベネミュは述べているが<sup>(24)</sup>、そうした明

② Otto Benesch ; "Rembrandt" Skira p. 96

暗効果はこの《アリストテレス》にも見出せよう。中期から後期にかけてのレンブラントの明暗法は、カラヴァッジオ風の明暗の際立った対比によって劇的效果を高める傾向から徐々に離れてゆき、登場人物の心理を深く捉え、内面的なものを鮮やかに剔出するようになるのである。

アリストテレスは物思いにふける孤独な人物として表わされているが、そのように表現されるにはおそらく特別な理由があると推察される。15世紀のフィレンツェの「アカデミア」の中心人物であったマルシリオ・フィチーノ (Marsilio Ficino) は、古代ギリシャから伝えられた「四性論」の考え方を再検討し、かつて中世において四つの気質の中で最も劣性とみなされていた「憂鬱質」(メランコリア) に逆に高い価値を与えた<sup>(25)</sup>。その手がかりとなったのはアリストテレスの説明で、「メランコリア」を哲学者や芸術家の卓越した創造的才能と結びつけたのである。このフィチーノの新解釈はその後イタリア全土に流布したのみならず、ドイツやイギリスやネーデルランドにも伝わった。デューラー (Albrecht Dürer) の銅版画《メランコリア》(1514年) はその最も見事な例である。中世来の伝統的図像においては、憂鬱質の人間は頬杖をつき無為に時を過す恰好で描写されている。デューラーの図における憂鬱質を象徴する女性も、頬に左手をあて図式的には同じ姿勢なのだが、しかし彼女は右手にコンパスを持ち、眼を輝かせて知的活動に従事している。ここには明らかに「メランコリア」に関する価値転換が認められ、中世の「怠け者」の表現ではなく、瞑想する知的な人間の表現になっている。レンブラントの時代においては、この新解釈がむしろ一般的だったはずだし、レンブラント自身この思想を継承していると思われる。《アリストテレス》の図において、哲学者は頬杖をついていないけれども、「メランコリア」の気質を示すかのように、深い思索に耽る「瞑想の人」として表わされている。アリストテレスの上衣の黒色も、「メランコリア」を象徴する伝統的な色彩とみなされよう。こう考えると、レンブラントがアリストテレスを表現するにあたって、内省に沈んだ表情を与えたのは、哲学者の肖像としてはまさに最適だったわけである。

しかしそのメランコリックな表情は、哲学者に相応しい風貌を与えるための単なる「手段」としてよりも、むしろそこには何か特別な「意味」がこめられているのではあるまいか。ベネシュはアリストテレスの物思わしげな表情や身振りを説明して、「アリストテレスはホメロスと無言の対話を交している」と述べている<sup>(26)</sup>。胸像を通してホメロスのイメージと語らっているというわけだが、はたしてそれでこの哲学者の表情を十分に説明したことになるだろうか。ここで私はアリストテレスが掛ける金の鎖に注目したい。その豪華な鎖はホメロスが頭に巻く地味なリボンといかにも際立った対照をなしている。画面効果の点から見ると、鎖の金色は上衣の黒色との対比ですばらしい色彩のアクセントとなっている。レンブラントはしばしば暗部に輝く貴金属や武具の描写を好んで取扱ったから、この金色の鎖も色彩効果を単にねらった作例の一つといえるかもしれない。しかし、

(25) 高階秀爾『ルネッサンスの光と闇』(三彩社) 117頁以下参照。

(26) Otto Benesch; "Rembrandt and Ancient History" *Art Quarterly*, XXII, 1959 p. 328

あるいはそこに特別な意味が含まれているかもしれないのである。

ヘルドによれば、古代には名誉を称えるため特別の報酬として「金の鎖」を与えるという慣習があり、それはルネッサンス期に復活し、17世紀には各国で広く実施された<sup>(27)</sup>。16、7世紀の肖像画には、名誉の表徴たる金の鎖を身につけた人物像がしばしば描かれている。名誉を授けた皇帝そのものの肖像メダルなどがその鎖につくこともあった。ティツィアーノ (Tiziano Vecellio) の《ストラダの肖像》(1567年頃、ウィーン美術史美術館)を見ると、ストラダは首に四重に金の鎖を巻き、そこに肖像メダルもついている。この鎖はまぎれもなく、フェルディナンド一世、マクシミリアン二世、ルドルフ二世の三代に仕えたストラダの栄誉のしるしである。また画家自身が名誉の「金の鎖」を受けることもあった。例えば、ファン・ダイクはイギリスのチャールズ一世から金の鎖を授かり、その折のものかどうかははっきりしないが、《ひまわりのある自画像》(ロンドン、個人蔵)において、君主を象徴すると思われるひまわりを右手で指さしながら、左手で誇らしげに金の鎖を持上げて観者に示している。

ところで、「金の鎖」を名誉の表徴とみる解釈は、《アリストテレス》の図における鎖にもあてはまるのではないだろうか。アリストテレスが身につける金の鎖は、そこから下がるメダルの肖像人物、つまりアレクサンダー大王から授かった栄誉の鎖である、とヘルドはみなしてこの作品に新しい解釈を加えている<sup>(28)</sup>。アリストテレスは右手をホメロスの胸像に置き、他方左手の人差指と中指の間には金の鎖を挟んで、胸像と鎖のいずれとも身近に接触している。胸像と鎖に等しく触れながら、いずれに比重を置くべきか決し難いかのように、哲学者は視線の定まらぬ表情で内省に沈んでいる。とはいえ、アリストテレスはいずれかに注意をより集中させている。右手は胸像を祝福するかのようにその頭部に置かれ、また明るい光を受けているが、反対に鎖をもつ左手はややたれ下がり、陰影をおびている。両手のこの対照的な取扱い、また哲学者の視線や姿勢がホメロスの胸像の方に向いていることを考え合せれば、アリストテレスが鎖よりも胸像に心を寄せていることは明らかである。そのことはつまり、アレクサンダー大王から与えられた栄誉よりも、ホメロスに価値を見出していることを意味するのではあるまいか。アリストテレスの内省の表情は、金の鎖で象徴される地上の栄誉を尊ぶか、それとも質素なりponを頭に巻いたホメロスの胸像が象徴する詩の世界、内的価値の世界を尊ぶか、その価値の選択に心を労している表情だと思われるのである。そしてアリストテレスは、明らかに大王よりもホメロスに親近感を抱いている。この作品がホメロスへの称讃を主題にしていることはすでに述べたが、しかしそれは意味内容を正確に伝えてはいない。画面には二つの価値が提示され、それを選択するアリストテレスがあくまでもこの作品の中心人物である。アレクサンダー大王からの世俗的栄誉よりも、ホメロスの内的価値の世界を高く評価する、その哲人のホメロスへの心の傾斜がこの図の主題であると思われる。アリストテレスが敬愛

<sup>(27)</sup> J. Held ; op. cit. P 35

<sup>(28)</sup> ibid. pp. 32ff.

するホメロスの胸像と「無言の対話」を交す、その姿が大きくクローズ・アップしているが、しかしホメロスのみが彼の瞑想の対象ではない。彼は画面中央で、いわば二つの相対立する「価値」の狭間に置かれているのであり、その価値判断に心を迷わしているのである。そしてあたかも《ペテロの否認》（1660年、アムステルダム国立美術館）において、ろうそくの光で照し出されたペテロが、世俗の力の脅威と真の義務へ導く内なる声との間で、とまどいながらたちすくんでいる、あの内的緊張に劣らぬ緊張感をこの《アリストテレス》の図はもっているのである。

レンブラントがこの作品において、はたして金の鎖を名誉の「象徴」とみなしたかどうか、残念ながら確証はない。豪華な衣裳や宝石、光沢のある武具の表現などを好んだレンブラントだから、あるいは特別な意味をもたせず単に黄金色の色彩効果を意図したのかもしれない。レンブラントの自画像や肖像画には、金色に輝く鎖を首にかけている描写が意外に多いけれども、ほとんどの作品は鎖を「象徴」としてではなく、衣裳の「装飾」として使っている。ルーヴル美術館の《自画像》（1634年）や、アメリカのノートン・シモン・コレクションの《自画像》（1639年頃）などは、金の鎖を首にかけていくぶん誇らしげな姿の自画像ではあるが、それらの鎖の描写にしても世間的名声なり栄誉なりの「象徴」とみなすことはまず無理であろう。ただ《アリストテレス》の図においては、上述のように、アリストテレスの両手の描写がいかにも暗示的であって、ホメロスの胸像と金の鎖の意味上の対立を示唆するため、金の鎖に象徴的意味を見出すのもあながち無理ではないのである。

《アリストテレス》はレンブラントが47歳の折の作品であるが、この時期のレンブラントは世間との安易な妥協を排して、世俗の栄誉よりも画家として自由と内的な価値を求めて孤高の道を進みつつあった。そうしたレンブラントの姿を、われわれは《アリストテレス》に見出すことができよう。この作品で彼のサインがホメロスの胸像になされているのは、画家自身のホメロスへの讃辞の表明だろうし、ホメロスに親愛の情を寄せる孤高の哲人アリストテレスに、あるいは自己を投影させているかもしれないのである。

### 3. 《ホメロス》その他

今日、ハーグのマウリッツホイイスにある《ホメロス》（第5図）が、ルフォーの依頼による作品であることはまず間違いない。画布に描かれた油彩画で、レンブラントのサインと1663年の年記がある。ルフォーの財産目録には、「二人の筆録者に口述している着座のホメロス」とあるが<sup>(29)</sup>、本図に見えるのは、膝掛け椅子に坐って左手の杖に身を寄せ、右手をやや前に差しのぼしたホメロスの姿のみである。《ホメロス》の予備素描と思われる作品が、幸いにもストックホルムの国立美術館にあって、そこにはホメロスのほかに若い筆録者が一人いる。（第6図） 目録の記述どおり、

(29) cf. J. Held ; op. cit. p.11

原形においては二人の筆録者が画面の右方にいたと思われる。ハーグの《ホメロス》の図は火災の損傷を受けている。ルフォー家の蒐集品が火災にあったことはすでに述べたが、《ホメロス》に火災の痕跡があるのは、それがルフォーの注文による作品である有力な根拠となろう。

レンブラントはホメロスや盲人の描写を好んだが、ホメロスという主題はイタリア・バロック絵画でもしばしば描かれた。モーラ (Pierfrancesco Mola) の《筆録者に口述するホメロス》(1660年頃、モスクワ・プーシキン美術館) は、画面左方にホメロスの半身像、右方に筆録者を描き、画面構成の点ではレンブラント作品に類似している。モーラが描いたのは壮年期のホメロスであるけれども、レンブラントは人生の栄光と悲惨をすでに経過した盲目の老詩人を描く。顕著な身振り動作を示さずに盲目を表現することは、的確無比な描写力を必要とするが、レンブラントは顔の表情と杖を握るわずかな手の動きでそれを見事に剔出している。ホメロスの老成した顔は、《アリストテレス》の図における胸像のホメロスの顔とあまり似ていない。しかしながら画家は、かつて所有のホメロスの胸像から深甚なるインスピレーションを得ていたことだろう。そして比類ない想像力によって肉づけをなしながら、《アリストテレス》より10年後のこの作品で偉大な人間像ホメロスを創造したのである。

画面の色彩に注目すると、主調をなす茶褐色に対し、陰影部分の黒と光を受けて輝く黄金色とが互に共鳴合っている。またホメロスの右袖口にわずかに見える深紅色が、画面の一つのアクセントとなっている。この「深紅色」は《アリストテレス》の図のテーブル・クロスにも見られたが、黄金色とともに壮年期から晩年まで好んで使用された色彩である。晩年の《ユダヤの花嫁》(1666年頃、アムステルダム国立美術館) 《家族図》(68年頃、ウルリッヒ侯美術館) 《放蕩息子の帰還》(68年頃、エルミタージュ美術館) など、殊に深紅色と黄金色とが不可分に結びついて、荘厳な雰囲気と深い精神性を付与している。この《ホメロス》の図においても、黄金色と深紅色との微細な筆触をそのまま生かして、光に深い精神性をもたせながら、観者を圧倒する大いなる人間像をつくり上げているのである。

ホメロスの盲いた目は、あの《アリストテレス》における内省的な目に比べて、なお深く外界よりも内部世界に向っている。死の予感を覚えながら、しかもなお老詩人の心は内なるビジョンに揺り動かされ、壮大雄渾な神々と英雄の世界に充たされているようだ。張りつめた表情の顔、何か語りかける右手、黄金色に輝く肩から、老詩人の内なる生気が放射してくる。顔や肩の部分の大胆な厚塗りや潤達な黄金色の筆触は、内的生命の抬頭をさえ感じさせる。画面は一人の老いた孤独な詩人を捉えているにすぎないが、その内面の測り知れない豊かさや深さにわれわれは吃驚せしめられ、まさにホメロスとはかくあらんかという感を深くする。この図とほぼ同時期の制作とみなされる《笑う自画像》(1663年頃、ケルン、ヴォラール・リヒアルツ美術館) も、見る者の精神を圧倒する巨大さと内面の無限の豊かさをもっている。暗い背景から一種の靈気を漂わせる超絶的な光に照し出されて、帽子をかぶった老画家自身が不可思議な微笑をうかべながら、こちらを見つめてい

る。その微笑をベネシュは「静かな内なる笑い」といい、「壮大な悲劇に充ちた笑い」と呼ぶ<sup>(30)</sup>。人生の栄光と苦渋を背負いつつなおその渦中で不屈に闘う老画家が、ほんの瞬間に見せるこの自足の姿に、われわれは戦慄に近いおののきを覚える。そしてまた、この老画家とホメロスの姿とが脳裡に二重に重り合うのを感じず。かって絢爛豪華な衣裳や宝石に向けたレンブラントの芸術意欲は、いつしか内面世界の充溢を希求する姿勢へと転換している。物そのものに対する愛着から精神的なものに対する愛へのこの移行は、装身具を描く《アリストテレス》と一切装飾のない《ホメロス》の図の比較からも知りうることである。両作品は明らかに様式の相違を示している。《ホメロス》が原形を失っているのはいかにも残念なことであるが、しかしこのまさに神韻縹渺たるレンブラント芸術に接すると、もはや画面構成は問題にならない。類いまれな内面描写によって、偉大な精神、巨大な人間像が把握されている、それだけで充分なのである。

さて、ルフォーの依頼による《アレクサンダー大王》の図は現存しないとみるのが通説だが、それに擬せられる作品が二点あるので、最後にそのことについて補足的に触れたい。

グラスゴーの美術館所蔵のレンブラントのサインと1655年の年記のある作品（第7図）は、その主題として「アレクサンダー大王」「マルス」「パラス・アテナ」「聖ミカエル」等々の人物名が上っているが、なお決定をみていない。かってレーノルズはこの絵を「アキレス」の表現とみなしていた<sup>(31)</sup>。甲冑で身を固め赤いマントを羽織った人物が、左手に楯を持ち、右手に剣を握って立っている。身体を斜めに構えているが、顔はほぼプロフィールで剣を持つ右手を見ている。フクロウらしき頂飾りのある兜は、一般に「パラス・アテナ」の象徴とみなされるけれども、必ずしもそう断定することはできない。この人物は耳飾りをしているが、顔は男のようで、「アテナ」より「マルス」か「アレクサンダー大王」の表現とみた方がよからう。

ルフォーが1661年に《アレクサンダー大王》の図を受取ったとき、四片の画布の継ぎ目がはっきり見えたために、頭部に画布をつけ足して半身像に仕上げたのではないかと不満を述べているが、実は本図も画布が継ぎ合されている。しかし、その箇所は画面全体でわずかの部分だし、しかも明らかにレンブラント以後に他の人によってなされたものである。またルフォーの目録には大王を「着座」と記しており、本図の人物の姿勢とは異なる。1655年の年記があるため、もしこれを《アレクサンダー大王》の図とすれば、レンブラントはメッシーナに送るまで6年間放置していたことになる。それはどうも考えられない。以上のことを考え合せると、この作品をルフォー委嘱の《アレクサンダー大王》の図と同一視することは無理のように思われる。

ところで、リスボンのグルベンキアン・コレクションに、もう一点同じような絵がある。（第8図）年記がないけれども前作と類似の描写であるので、ほぼ同時期の制作と一般にみなされている。

(30) Otto Benesch "Rembrandt" Skira p.126

(31) B. Haak ; op. cit. p.265



る。右手に剣を、左手に楯を持った恰好は共通であるが、前作よりも人物を至近距離から捉えている。カールした長い髪、フクロウの頂飾りのある兜、ゴルゴンの頭部のある楯、女性的な顔など、一般には「パラス・アテナ」の表現と推測されている。しかし兜のフクロウや楯のゴルゴンの頭は、必ずしもアテナに限ったアトリビュートではない。また長い垂髪に兜をかぶった姿は、すでに述べたように、古代貨幣のアテナを誤解してルネッサンス期に図像学上の決定をみた、アレクサンダー大王の表現でもある。ケネス・クラークは、この美しい顔は男か女か決め難いとして、「ミネルワ」のほかに「マルス」「アレクサンダー大王」の名を挙げている<sup>(32)</sup>。

なお、この人物のモデルとみなされるのはレンブラントの子タイタスである、とヘルドは述べている<sup>(33)</sup>。《聖マタイと天使》(1661年、ルーヴル美術館)における天使はタイタスがモデルだと思われるが、この天使の顔とよく似ているというのが、その根拠である。とすれば、本図の制作年代は1655年頃ではなくて61年頃となり、この図がルフォーの依頼による《アレクサンダー大王》とも考えられるのである。ルフォーが《大王》の図を受取ったとき、その「頭部」に注目しているから、比較的頭部が大きく描かれていたと予測されるが、そうとすれば、上述の二作品中ではグルベンキアン・コレクションの絵画の方にその可能性が高い。本図においては、目録の記述どおり「着座」の人物像とみることもできる。しかし、だからといって、それがかってルフォー所有の《大王》の図であると確認することはむつかしく、なお今後の研究を待たねばならない。<sup>(34)</sup>

《アレクサンダー大王》の図が現存しないと仮定して、その図を想像してみるなら、やはりグルベンキアン・コレクションの絵画に類似した、ゴールド・イエローに輝く甲冑や剣や楯で身を固めた若き英雄の描写であつたらう。なお、《大王》の図における武具の表現は、それと同時期の作である《パタヴィア人の謀議》(1661年、ストックホルム国立美術館)の甲冑や剣の描写と、かなり類似性があつたと想像される。レンブラントの老熟した技法が遺憾なく発揮された作品だつたと思われるが、ただ10年前の《アリストテレス》の図に比べ、画面構成はますます単純化していただろうから、ルフォーがその絵を十分に理解できなかったのは容易に推察しうることである。

<sup>(32)</sup> K. Clark ; op. cit. p.140

<sup>(33)</sup> J. Held ; op. cit. p.10

<sup>(34)</sup> ゲルソンは、ルフォーのためにレンブラントは二点の《アレクサンダー大王》の図を描いたという前提に立って、このリスボンにある作品を1662年制作の第二の《アレクサンダー大王》とみなしている。H.Gerson ; op. cit. p. 500





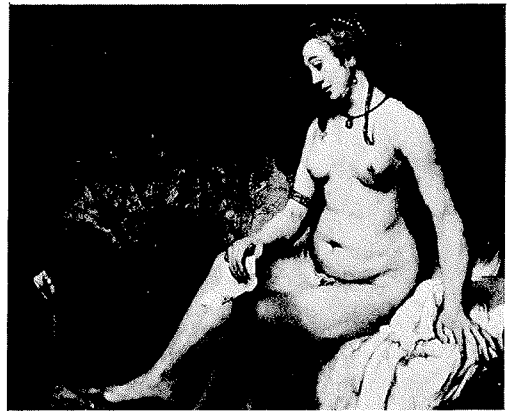
第 1 図



第 2 図



第 3 図



第 4 図



第 5 図



第 6 図



第 7 図



第 8 図