

レンブラントの風景エッチング解釈に向けて

——オランダ風景画研究史の現在に照らして——

辻 成史

1. はじめに

「オランダ美術の他のタイプの作品には、この三十年余りにわたり適用されてきた解釈があるが、いくつかの風景画作品は、オランダ美術の他のどんなカテゴリーに立ち勝って、そのような解釈に逆らってきた。」「レンブラントの風景画へのチャレンジは、他のオランダの画家についてと同様、どこで形式が終わり、象徴が始まるのかを理解することにある。レンブラントの風景画の中で、形式と象徴が相互に担っている重要性についての諸疑問は、作品の帰属問題と同じに、作品の意味についての激しい議論の原因となっている。」¹⁾

“More than any other category of Dutch art, landscapes have resisted interpretation along the lines that have been applied to other types of Dutch picture over the last thirty-odd years.” “The challenge with Rembrandt’s landscapes, as with those of other Dutch artists, is to understand where form ends and symbol begins. Questions about the relative importance of form and symbol in Rembrandt’s landscapes have caused their meaning to become as hotly debated as the attribution.”

1990年にC. P. Schneiderが自著に記したレンブラントの風景作品解釈の困難さは、それから四半世紀以後の今日もそう変わってはいない。むしろ解決の努力が重なれば重なるほど、問題は深さを増している。1990年には、「形式 vs. 象徴」の関連性が中心課題であったものが、今日では、以下に引くスミス David R. Smith の議論に見るように「芸術 vs. (芸術創作の域外にある)リアリティー」という、より普遍的な二元性までが議論の対象となってきた²⁾。拙論は、あるいはこれまで続いてきたこの問題に、さらに無用な屋上の屋を架する作業ではあるが、レンブラントという稀有の才能の持ち主が残した課題は、それだけに深いと言わざるを得ない。

そもそも絵画作品における風景モチーフは、作品の中核をなす意味に対し、本来の意味の担い手ではない、すなわちパレルゴンとしての役割を演じてきた³⁾。例を取るなら、皇帝アウグストゥスの妻リヴィアが営んだ別屋、白鷄荘を飾っていた古代ローマ絵画の傑作の庭園画も、二十世紀初めオランジェリーの美しい楕円の空間を飾った池畔の景色も、いずれも観者を取り囲む周縁の世界であり、その空間の真の意味は、その中心を占める観者の行為と言説にある。だが、これらの作品について、その真の意味が問われることは稀であり、むしろ周辺の風景そのものの意味を問うことが美術研究者の課題であった。しかし作品の本来の意味と機能という点からいえば、これは一種の倒錯である。つまり、もともと真の意味を担っていないものの意味を問うことになるからである。

2. イコノロジーと風景

二十世紀における視覚芸術作品の解釈、イコノロジーの歴史が、まさにその発端において、静物画、世俗画 genre と並び、風景画を除外して始まったのは、風景モチーフの「意味」を、方法論的に厳密に規定することは出来ないという認識があったからである。1934年米国に帰化した E. パノフスキーは、間もなく1939年に英文で *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. (New York 1939) を出版した⁴⁾。さらに戦後、英語で綴られた彼のイコノロジーの影響が、急速に英語圏の美術史学全般に及んだのは、ひとつには1957年になって、それとほぼ同内容の方法論に関する章“Iconography and Iconology”が、ペーパーバック版 *Meaning in the Visual Art* に収載されたことも大いに預かっている。同書中で彼は次のように述べている。

「そして、まさにモチーフの正確な同定が正確な図像学的分析の前提であるように、イメージ、物語、寓意の正確な分析は、それらの正確なイコノロジー的解釈の前提である。もっとも、それは第二段階に属する [これら] 伝統的 conventional な主題の全領域が全く排除されており、モチーフ [の同定] からその内容 [の解釈] に至る移行が、[その領域を飛び越え]、常に直接に可能な芸術作品 – 非具象芸術は論外として、例えばヨーロッパの風景画、静物画、風俗画 genre の場合 – は問題としない限りで、ということである。」

“And as the correct identification of motifs is the prerequisite of their correct iconographical analysis, so is the correct analysis of image, stories and allegories the prerequisite of their correct iconological interpretation -*unless we deal with works of art in which the whole sphere of secondary or conventional subject matter is eliminated and a direct transition from motifs to content is effected, as is the case with European landscape painting, still life and genre, not to mention “non-objective art.”*”⁵⁾ (以下私訳。イタリックと下線は本論著者による。)

さらに、ここで下線によって示した「第二段階に属する伝統的 conventional な主題の全領域」とは、実は彼がその前節において次のように説明しているように、ある特定の地域、時代、民族等に固有の領域である。

「しかし、帽子を持ち上げるという行為が挨拶の代わりとなるという私の認識は、なべて [他文化圏では見られない] 全く異なる解釈の領域に属している。この挨拶の形は、意外なことに西欧世界に固有であり、中世の騎士道の残渣である。……。」

“However, my realization that the lifting of the hat stands for a greeting belongs in an altogether different realm of interpretation. This form of salute is peculiar to the Western world and is a residue of mediaeval chivalry: ….”⁶⁾

さらに、この第二段階における図像解釈には、次のことが前提とされる。

「勿論のこと (イメージ、物語、寓意に関わる図像学的分析は)、文学的源泉を經由して授受される特定の主題や概念に親しんでいることを前提とする。それらが意図的な読書によって得られるか、あるいは口伝によって得られるかは問題ではない。」

“(Iconographical analysis, dealing with images, stories and allegories) presupposes, of course, a familiarity with specific themes or concepts as transmitted *through literary sources, whether acquired*

*by purposeful reading or by oral tradition.”*⁷⁾

これらの箇所を勘案するなら、正しい図像解釈を実践するには、そのイメージが属するある特定の時代や地域において、文章や口伝等様々な経路を経て伝承され、基準化された文学的源泉に馴染んでいなければならない。したがって、1939年の時点でパノフスキーが、西欧の風景画は解釈の根拠となる確実な文学的源泉を欠いている、としていたことは明らかである⁸⁾。イコノロジーの初期段階におけるパノフスキーのこのような「ヨーロッパの風景画、静物画、風俗画 genre」に対する見方が、その後の17世紀の北方美術研究に大きな影を落としたことは想像に難くない。

例えば17世紀オランダ絵画全般に関し1983年に大胆な試論を展開したS. アルパースによるなら、一般に制度化された西欧の美術史学は、イタリア・ルネッサンス美術に対する傾倒に発しており、初期のパノフスキーも例外ではない⁹⁾。戦後のオランダ美術研究がイコノロジーの方法を採用した時、オランダ美術は、せいぜい写実主義の表層をまとったエムブレマタということになってしまった、とアルパースは批判する。

とはいえ注意すべきは、アルパースのイコノロジー批判は、その是非はともかく、必ずしも一枚岩ではないことである。そのことは、著書の最後にわざわざ「オランダ美術のエンブレマ的解釈について」と題した「補遺 appendix」を設け、自身のこの問題に対する視点を弁証しようとしたことによく表れている。しかもこの「補遺」は、「エンブレマ的方法を活用した研究は、このような（著者アルパースの）考えを前提として進められていくなれば、オランダのイメージの秩序と表現形式、そして意味について多くのことを教示するに違いない。」という言葉で締め括られている。この発言は、アルパースが本文で一貫して主張してきた「純粋な視覚的描写としてのオランダ美術」と矛盾するように聞こえなくはない¹⁰⁾。

私見であるが、以下に見るように、アルパースがその著を表した1983年には、実は美術史学におけるイコノロジーの台頭はもはや黙視出来ない事実となっていた。アルパースがその「弁証」を記さねばならなかったのは、そのような学界一般の空気を反映してのことであった。とくにパノフスキーは、1953年に初期ネーデルラント絵画に関する大作を上梓し、その影響はただに15世紀のフランドル絵画研究にとどまらず、それに続く時代の北方絵画全般の研究方法に大きな問題を投げかけた¹¹⁾。この大著に盛られた驚くべき博識と数々の洞察には、立場を越えてすべての北方美術研究者が脱帽したが、それでいて批判が集中したのは、十五世紀ネーデルラント絵画の図像解釈の基本的な手掛かりとして、パノフスキーがその第五章で提案した、「偽装した／隠された象徴主義 *disguised symbolism* : “*spiritualia sub metaphoris corporalium*”」であった。

問題の第5章は、その前の四章からなる長大な序論部分と中核部分との境目にあたり、本書を編むにあたっての著者の方法論的根拠を述べた、「まさに、中核をなす章に向けた幕開け」と評された章である¹²⁾。評者のヘルドは、書評の冒頭から、彼が基本的にはパノフスキーの数々の貢献の大部分に賛成であるか、あるいはパノフスキーに従って自説を変えた旨を記しているが、それでもなお二、三の点に関しては、より原則的な面で異なった立場を取るとしている。ここで問題としている第5章に関しては、多少のジョークを交えながら、この方法には容易に行き過ぎ、すなわち図像学的な「読み過ぎ」が起こり得ることを警告し、パノフスキー自身がその危険を予想して、読者への助言を記している、と述べている¹³⁾。

「隠された象徴主義」に対する批判は、続いて1956年に二度に分けて *Burlington Magazine* に掲載されたオットー・ペヒトの書評において、一層深まる¹⁴⁾。Part IとIIを併せ21ページと、量においては先のヘルドの書評よりは短いものの、慎重に言葉を選びながら問題の本質にいつそう迫っている。ことに、Part II最後の275ページ以下の結語部分は「隠されたシンボリズム」に向けられ、当時の読者にとってこの章がいかにも問題を孕んだものであったかを示している。わずか2ページではあるが、いささか難解なペヒトの「隠されたシンボリズム」批判を数行でまとめることは難しいが、敢えてするならば以下のようにいえよう。評者ペヒトは一貫してパノフスキーの理論を二元的にとらえる。その二元性自体、視点によって様々な相貌を呈するが、いずれもパノフスキーが提唱した解釈の三段階のうち、とりわけ最終的な第三段階に関わっており、第一義的には、芸術創造に際しての様式と図像の間の－拙論著者に言わせれば－いわば「力関係」を問題としているといえよう。またこの二元性は、ルネッサンス以来常に北方芸術の特色とされてきた「究極のリアリズム／veracity vs. 豊かな含蓄に富んだ象徴性」といった具体面での二項対立に反映している。

ペヒトの入念なパノフスキー批判は、最後のパラグラフで、ゲントの「神秘の羔」祭壇画中のアダムの裸像が（パノフスキーも認めているように）実は現実の男性裸体を忠実に再現したものであることに注意を喚起し、パノフスキーの理論の根底にある矛盾を浮かび上がらせることで締め括りを迎える。あの画面全体に静謐かつ高度に知的な象徴的詩情に溢れた作品の根底には、ヤンのリアリティーに対するほとんど冷酷なばかりの迫り行きがあった。だとするならば、作品の究極的意味（真の象徴性）は、パノフスキーが強調するその思想的ソフィスティケーションと少なくとも同等に、北方リアリズムとその発生、形成の背景にも求められて然るべきではないか、と。ペヒトは、「あるいは、（ヤンが）人祖アダムの姿を、（異様に低い、いわゆる）蛙の視点からの遠近法で視ることを選んだことは、象徴的ではないのだろうか」という疑問を投げかけてその批評を終える。

以上、行を費やして1950年代のイコノロジーをめぐる議論の要点を紹介してきたが、本論の目的は研究史の回顧ではない。拙論著者の目的は、当時イコノロジー批判を通じて析出されてきた、西欧現代の美術史学の根底にある二元論的性格が、レンブラントの風景画解釈についても、今日に至るまで様々な形を取りながらその方向を規定している事実を示すことにある。

3. オランダ美術研究とイコノロジー

パノフスキーの「隠されたシンボリズム」は、出版当初において上述のような数々の批判を受けながらも、北方美術研究に次第に大きな影響を及ぼすようになった。すでに1983年、H.-J. Rauppはその重要な論文の冒頭で、17世紀オランダの世俗画に関して二つの傾向のあることを認めている¹⁵⁾。そのひとつは画像に隠された意味の層と文学への言及を解明するもの、他のひとつは、17世紀におけるその発展が感性的なものに大きな比重を置くようになり、世俗画は急速に市民階級の自己表現に奉仕することとなったとする。ヤン・ビアロストッキの小論“A New Look at Rembrandt Iconography”はそういう状況のもとで1984年に発表されて以来、今日でもまだ折々引用されている¹⁶⁾。その頃すでにバロック美術研究の泰斗であったビアロストッキは、

その論の冒頭で、1950年代におけるレンブラント解釈に関する自らの取り組みを、反省を込めながら以下のように振り返っている。

先のペヒトの書評同様、このポーランドの碩学の深い自己批判を数行にまとめることは難しいが、これも敢えてするとすれば以下のようなになろう。1950年代の後半、レンブラント作品の図像的内容の同定に苦闘していたピアロストッキが、作品の意味の究極の源泉と考えていたのは、集合表象的 generic な、—またそのために普遍的でもある—「優美さ」「愛」「英雄」といった概念であった。またそのため、レンブラントはその作品解釈のために、意図的に明快な解釈の鍵を提供しなかった、とも考えていたという。しかし、1970年代に至ってピアロストッキの考えは大きく転回する。彼はその十年余りの間に生み出された K.Bauch, Jan Emmens, Julius Held, 就中テュンベル Christian Tümpel の数々の業績を見、レンブラント解釈の源泉は、はるかに具体的なものにあることを知った。テュンベルは聖職者であると同時に美術史家であったが、十九世紀以来続いてきた、ロマンティックなレンブラント伝説に基づいた解釈を乗り越え、レンブラントに先行する数々の作品群、とりわけ版画資料を精査し、レンブラントの作品は、天才としての人間性に対する洞察によるものではなく、彼が当時のネーデルラントで接し得た膨大なイメージ遺産を、独自の方法で継承したものであることを証した。

1984年のピアロストッキの論文は、まずテュンベルの貢献が最も著しかったレンブラントの宗教題材の作品の再解釈の紹介で始められている。その中には、古くから「ユダヤの花嫁」として肖像画に分類されてきたアムステルダムにあるあの名作が、テュンベルによって「アビメレクに窃視されるイサクとレベッカ」という『創世記』XXVI, 1～11に基づく物語絵画であることが証された例も引かれている¹⁷⁾。続いて短く風景画に触れるが、テュンベルはこの領域ではさほど大きな貢献はなかったようで、本論中以下に触れるクラコウの油彩「よきサマリア人のいる風景」や有名なエッチングの「三本の樹」についての解釈は、バオッホその他の研究者に間接に触れるにとどまっている¹⁸⁾。ピアロストッキ論文の残りのページは、所謂「風俗画 genre」についての新解釈を取り上げて終わる¹⁹⁾。

4. 80～90年代における展開

さて、レンブラントの風景エッチングについては、英語圏ではすでに1970年代にいくつか優れた論が発表されていた。そのひとつはS. ドナヒュー・キュレッツキー Suzan Donahue Kuretsky によるもので²⁰⁾、その主題である枯れかかった「切り株」のモチーフは、その後もレンブラント研究者によってたびたび取り上げられている。もうひとつは Alison McNeil Kettering によるレンブラントのエッチング「フルートを吹く人」(B 188) (1642) (挿図1)に関するものである²¹⁾。とくに後者は、



図1

関連するレンブラントの数々の素描や、先行するユトレヒト画派によって、イタリア美術の影響のもとに作られた多くのパストラル作品、版画等を動員し、1980年以降今日にかけて次々と公刊されたレンブラントの風景エッチング研究の先鞭をつけたもので、重視されてよい。とくに「フルートを吹く人」に関する章の結語は、そのころ明確な形を取り始めた北方絵画のシンボリズム研究の方向を示唆している。

「私はこの解釈によって、このエッチング作品を実際のおランダ人の生活のある一片とするつもりはない。レンブラントは、オランダ美術の大部分に典型的な日常の世界とは違った、現実のある異なった面に関心がある。他のパストラルの作品同様、この作品もまたそれ以前の芸術や文学に依存し、伝統 convention の枠組みによって規定されている。この作品が表現している現実の面は、依然として、ある一つの「イメージ化された」毎日の現実であるが、それはまた真の人間関係に根差した現実である。」

“By this (author’s) interpretation I do not mean to imply that the etching was meant as a record of an actual segment of Dutch life. Rembrandt is concerned with a different aspect of reality from the description of the ordinary world typical of much of Dutch art. Like the other pastorals, this, too, was dependent on earlier art and literature and defined by the frame work of the convention. The aspect of reality it represents is still an *imagined* everyday reality, but it is also one grounded in real human relationships.” (p.4)

ビアロストックの1984年論文の直接の反響は、まず1987年のツイエムバ Antoni Ziembra の論文に現れる²²⁾。ツイエムバは冒頭から先のビアロストック論文を引き、さらにこれからのレンブラントの風景画解釈が、「隠されたシンボリズム」の発見と解釈の線に沿って行われるべき、と提案する。また、カルヴァンの警告に見るように、当時の芸術文献においても、対象のリアリスティックな描写と「(道徳的)物語的表现 historia」は区別されていたにもかかわらず、レンブラントの風景作品において両者の関係はしばしば分かちがたい。このような視点からツイエムバは、ブラウンシュヴァイクとアムステルダムにある1630年代の「嵐」をテーマとした油彩画、さらに「Omval」(挿図2)「三本の樹」(挿図3a)といったエッチング作品を、同時代の言説を顧慮しつつ解釈を試みる。1638年の「石橋のある風景」については、「嵐」というテーマのエンブレマティックな背景が問題とされる。「Omval」に現れる「枯れかかった切り株」のモチーフ



図2



図3a

については、同じくエッチングによる「聖ヒエロニスム」におけるそのモチーフにも触れるが、著者は上掲のドナヒュー・キュレツキー論文には接していなかったようで、もっぱらそのモチーフが死と生に関わる象徴であることを指摘する。またその後の研究でもしばしば触れられる、クラコウの油彩「よきサマリア人」(挿図 4a, 4b) を論じて、古木と薊の象徴的意味について触れながら、そのすぐ傍らに立つ二人の人物のエンブレムとの関連は見逃している。世俗的リアリズムと広義の物語表現の二面性の指摘と、その止揚を唱えた限りにおいてヱムバは正しかった。またレンブラント作品中の様々なモチーフが象徴的意味を宿していることに注意を喚起した点では寄与をしたが、すでにその頃、レンブラント作品に関するエンブレムを含む文学的源泉の探査は、ますます詳細な具体性を増しており、以下に述べるいくつかの研究によって、ヱムバの研究は直ちに乗り越えられることとなった。

ヱムバの論の二年後に発表された A. Werbke の論は、その後もレンブラントの風景エッチング研究の中心課題のひとつとなる 1643 年の「三本の樹」を集中的かつ具体的に論じる²³⁾。注目すべきは、彼が論の冒頭で、1640 代のレンブラントの一連の風景エッチングに共通、かつ自明なこととして語られてきた「自然主義的傾向」を様々な角度から批判し、一見率直なアムステルダム郊外の田園風景の表現と見えるものが、実はレンブラントによってイメージ化(発想)された風景であることを証した点である。彼は引き続き、レンブラント作品の背景をなす中世以来の図像例、さらには、レンブラント独自の構図法についての分析を披露するが、拙論との関連で重要なのは、彼がファン・マンデルの画家への忠告を、「ディテールにこそ精神的な主題性が結び付いている」と読み、レンブラント作品の中に散りばめられた数々の小さなディテールを論じた第7節である²⁴⁾。とりわけ、画面左下の、暗い翳と繁茂する植物に覆われ、一般の複製ではほとんど見えない「恋人たち」のモチーフ、さらには丘の稜線を行く人を満載した荷馬車(挿図 3b)に注目し(pp.244-45)、それによって、この一見自然主義的な風景が、実は「理想の庭園画」に比



図4a



図4b



図3b

すべき、知的に洗練された詩的風景であることが暗示されているとする。こうしてヴェルブケは、ミニアチュール的人物やモチーフを手掛かりに、作品に籠められた高度に知的なレンブラント独自の芸術観を解明しようとする。

1990年代に入ると、レンブラントのエッチング風景に関する議論は急速に、「散文的」対象の描写 vs. 「詩的」あるいは「思弁的」表現の二元論にと重点を移していく。拙論冒頭に引いたシュナイダーの著作（注1）は、錯綜した問題を巧みにわかりやすく解明した好著であるが、すでに引用した箇所が続く同章最後の Landscape as Narrative の節で²⁵⁾、それまでもたびたび論じられてきたクラコウの「よきサマリア人」の油彩画をもう一度見直し、そこにレンブラントが、ひそかに物語の主題に関連するエンブレムのモチーフを滑り込ませていることを示した。続いて1994年には、それまでもレンブラントとオランダのジャンル絵画に関し数々の業績を発表してきたキュレツキーが、先出のヴェルブケの論に触発された形で、「三本の樹」に関し、さらに多くのエンブレマタをその背景として提出し、レンブラントの創作過程を明らかにしようとして試みている²⁶⁾。

5. 21世紀そしてさらなる対位法

イコノロジー以後、前世紀末に至るレンブラントの風景エッチング解釈に関する様々なアプローチを総括し、それまでの成果を要領よく、しかも批判的に紹介してくれるのが、2005年のスミスの論である²⁷⁾。彼は冒頭から、レンブラントの風景エッチング解釈の要を、1640年代前半に制作された「三本の樹」と「Omval」に表された、「リアリズム」vs. 「詩的」表現モードとの対立に求める。そのため、前出のキュレツキーを始め、それまでの研究者の指摘をさらに敷衍し、両作品に見られる「恋人たち」の隠れる草の庵 bower のモチーフが、その後続く「聖ヒエロニスム」を主題とした作品にまで引き継がれ、自然主義的な描写と古典的な「牧歌的風景 pastoral」の要素間の平衡状態を実現した、とする。他方、これまでの研究の中には、レンブラントが典型的オランダ田園風景全体を、そのまま一種のアルカディアに変貌させたとする意見もあったが、スミスは、どのような視点からにせよ、とくに「Omval」においては、散文的风景描写と「恋人たち」を取り込んだ牧歌的イメージの間には、視覚的にも内容的にも、明確な断絶があることを重視する。

スミスの主張によれば、この散文 vs. 詩文の対立は弁証法的でありながら、レンブラントは意図的にその最終的止揚の可能性を拒否している。その結果、例えば「Omval」に見るように、まったく相容れない技法、図像が並列され、見るものを困惑させる。だが、スミスによるなら、このような矛盾こそ、当時の人文主義的教養人が文学において楽しんだ、「形而上学的な機知」であり、「形而上学的詩」もそれを軸として形成された。（スミスは16世紀末から17世紀前半に活躍した英国の大教養人 John Donne の作品をその典型として挙げている。）また、当時のアムステルダムには、このような機知文学を楽しむ教養人のサークルが存在したが、このサークルにはコンスタンティン・ハイヘンスも属しており、レンブラントがそれら教養人との交友を楽しんでいたことに疑いはない。

スミスはこのような文化的コンテクストを背景に、レンブラントのエッチングの表現モード

に見る意外性の解明を試みる。とくに、「Omval」以降の作品においては、詩的主題の部分が入念なキアロスクロで表現されるのに対し、現実世界に属する部分は、ほとんど偶然のような軽い線描によって表現されていると指摘する。ここに至って、同一画面上の表現モードの対立は、「リアリティー」vs.「芸術的創意」の対位法、あるいは弁証法へと敷衍されている。オランダ文学史にはまったくの素人の拙論著者には、スミスの提案するレンブラントの文化史的コンテクストの是非を批判する資格はない。しかし、少なくとも1640年代に入ると、自らアムステルダムの郊外に足を運び、その風景をエッチングに刻んだレンブラントが、単なる風景の自然主義的描写に飽き足らず、様々な方法で—しかも彼の卓越した描写力と先行するオランダ風景画の遺産を捨てることなく—画面の「詩的」創作を試みたことは、例えば上述の木陰に隠れる恋人たちのテーマなどが、その後もたびたび繰り返されていることから明らかであり、1990年代以降の風景画エッチングに関するほとんどすべての研究はこの点を証している²⁸⁾。

しかし、私見ではあるが、散文vs.詩文の対立ばかりでなく、レンブラントのエッチング風景作品には様々な「意味の弁証法的契機」が隠れている。それらの内でもっとも根本的な対立はおそらく「見える」visible vs.「見えない」invisible、さらには「見る」vs.「見ない」の対立項に関わるものではなかろうか。この点に留意しつつ、先ずこれまでたびたび触れてきた「恋人たち」の牧歌的テーマを考えてみよう。「三本の樹」においては、彼らの姿も、その草の庵も、翳と叢に覆われてほとんど見えない。また1642年の「フルートを吹く人」中の「恋人たち」の傍らには、水辺に集う山羊の群れがはっきりと描かれていたが²⁹⁾、「三本の樹」が版を重ねるにしたがって、残った山羊もほとんど姿を暗闇に没している。「Omval」の半ば枯れかかった木の洞の中の恋人たちも、決して一目瞭然という姿には表されていない。

ここで注意すべきは、レンブラントのある種の風景作品において、「自然主義的」／「散文的」描写と「象徴的」／「詩的」表現が拮抗していることは、一般的な分析の結果として述べることは出来ても、少なくとも視覚的に両者は決して対等ではないことである。むしろ「三本の樹」においては、「牧歌的」モチーフはほとんど抹消されているのである。さらに、まったく見えないという訳ではないが、先にヴェルプケも指摘していた「三本の樹」の構図右半分を占める丘の稜線に沿って配置された幾つかのモチーフ—左から稜線の下に見え隠れする高さの低い家々、次いで棒を担いで右に歩む人物、その前を行く大勢の人を積んだ荷馬車、そして右端の地面に座して写生に余念のない画家—も人物の頭部と身体が辛うじて見分けられる程度 barely visible に、極めて小さいサイズで描きこまれている。これらの人物群が、画面全体の中で、ある特定の意味を担っているであろうことはすでに指摘されているが、もしそうであるなら、なぜこれらの人物達はかくも微小に描かれているのであろうか？ 実際この作品を初めて見るものは、指摘されない限りそれらに気付くことなく終わっても当然であろう。

これもまたしばしば問題とされてきたクラコウの油彩画「よきサマリア人のいる風景」の場合は、樹下の二人の人物群は、明らかにエンブレマティックな意味を担っている(挿図4b)。先に引いたシュナイダーの解釈によるなら、この人物の一人はパチンコを持って、頭上の樹の葉叢に隠れている鳥を狙っているのだが、それは、「言葉よりは行動」という金言に対応するエンブレムであり、内容的に「よきサマリア人」の譬え話に対応している。(もう一人はおそらく、サマリア人を見捨てて通り過ぎる祭司であろう) これはあくまで、そのような解釈が正しいと

いう前提のもとでの話であるが、そうであるなら、なぜこの人物達はこれほど小さく、不明瞭な姿で表されているのであろうか？レンブラントによらず、一般に17世紀オランダ風景画においては、人物は画面に比して小さいのが一つの特色である。それにしても、もしこれらの人物が、本当にこの油彩画の意味を担っているのであれば、ほとんどそれを隠そうとするレンブラントの意図はどこにあるのであろうか？

その疑問に立ち向かう前に、これら「辛うじて見得る barely visible 象徴」に関連し、もう一つの問題となるモチーフを付け加えておきたい。それは、「三本の樹」においては、「恋人たち」が潜む草の庵 bower として、また「Omval」においては、同じく「恋人たち」の隠れている、枯れかかった大樹の根方の洞穴として現れてくる、ほぼ円形の「凹所」である。その後も1640年代を通じて、この「凹所」は様々な異なったモチーフと組み合わせられ、エッチング以外にも、油彩や素描にたびたび登場する。エッチングでは1644年の「エジプト逃避途上の聖家族の休憩」(B57, I~III) (挿図 5)において、ひととき大きな家父長的なヨセフの姿を頂点とし、ランプの燈火のもとに身を寄せ合う聖家族全体が、大きな葉叢 bower に取り込まれている³⁰⁾。凹所のモチーフは、続いて1650年代にも「イタリア風風景の中で読書する聖ヒエロニムス」(1654) (B 104) (挿図 6)、あるいは聖フランチェスコのいる風景 (1657) (B 107 とくに State II) (挿図 7)の中で主要な位置を占める。後者においては、祈る聖人の背後の洞穴に聖人の草のベッドを指示するような、束ねた藁のようなモチーフが置かれている³¹⁾。また眠る老人の目を盗んで睦合う恋人たちのいるエッチング (B 189) (1644)



図5



図7



図6

では、背後の凹所は家畜の休む場所となっている³²⁾。これら一連の作品のいずれにも、画面の主要な位置に凹所のモチーフが穿たれているが、その油彩における総決算ともいえるべきが、ダブリンのアイランド国立絵画館蔵の夜景の油彩画「エジプト逃避途上の聖家族」(1647)(挿図8は部分図)であろう³³⁾。この作品が1609年のエルスハイマーの同主題の夜景画に発していることはよく知られているが、ここでは凹所は際立って聖家族の憩いの場として表現されている。

この「凹所」に関連して、なお一、二の点を指摘しておきたい。そのひとつは、言うまでもないことであるが、凹所を取り込んだ作品の多くが夜景であることである。「逃避途上の聖家族」はその典型であるが、この点に留意するなら、「三本の樹」における恋人たちの隠れ家も、完全に、傾きかかった午後遅くの太陽光線の陰に入っている。さらにこのことを逆方向から推理するなら、明瞭に円形を取る凹所でなくとも、多くの夜景画にあっては、しばしば中心主題が、あたかも闇の中の最奥所に隠されたように置かれていることに気付く。その典型は1652年頃とされる一連の「羊飼いの礼拝」(B 46)(挿図9)である。現在八つのステートが確認されているこの作品の中心は、いうまでもなく藁の褥に伏す聖母子であるが、燈火に照らし出されたその褥の輪郭は、あたかも光背のように彼らを包み込んでいる。ホワイトの優れた観察を俟つまでもなく、第七版まで、画面は版を新たにすることによっていっそう深く闇に覆われて行くが、羊飼いの提げたランプの光とこの聖母子の褥だけが、あたかも慰めの源のように、その闇の中に輝いている³⁴⁾。



図8

この「凹所」のモチーフに関してもう一つだけ指摘しておきたいのは、レンブラント作品において、それがしばしば流れる水の描写と密接に関連していることである。すでに「フルーツを吹く人」の牧歌的場面は、水辺の風景として構成されていたし、「三本の樹」においても、恋人たちの潜む草の庵は、流れる水の源泉近くと思われる箇所配されていた。「Omval」の恋人たちも、一見して水とは関連がないように見えるが、彼らを隠している大樹の枯れかかった切り株の向こうには、渡し船を浮かべた川が滔々と流れている。このような組み合わせそのものを主題化したのが、1645年の年記と、道標のような立札に大きく記された署名を伴う「艇庫」あるいは「グロット」(B



図9

231) (挿図 10) である³⁵⁾。

古来、西洋の文学、美術にあって、洞窟のテーマは「愛と死」の両義にわたる格好のトポスであった。古くはギリシャ悲劇の「アンティゴネー」に始まり、「ピュラミスとティスベ」などによって人口に膾炙したこのテーマは、死によって報われた愛の悲劇の舞台であった。「ロミオとジュリエット」はまさにその伝統に根差している³⁶⁾。その洞窟のトポスが流れる水と組み合わせられた時、それは一方では生の果敢なさを暗示したという解釈もあり得るが、他方では極めて率直な愛の源、女性器への間接な言及ともなった³⁷⁾。



図 10

6. とりあえず結語に換えて

すでに与えられた時間も紙数もほぼ尽きたので、多くの課題を残したまま一応ここで筆を置くこととするが、その前に、もう一度だけ「三本の樹」中の点景人物に立ち戻ってみよう。すでにヴェルプケも指摘したように、画面の右端近くに座する画家が、画面の中に向かってではなく、画面の外に向かっているのはなぜであろうか？このように、画中人物の視線を問題とするなら、これもすでにスミスによって指摘されているように、「Omval」中の画面右に大きな立ち姿を見せている人物が、画面左で起こっている「恋人たち」の「牧歌的」場面にもまったく注意を向けていないのも、作品の構図とそこに内在する意味の関連を考えるなら、異様な配置である。

さらに観察を進めるなら、「三本の樹」の丘の上の他の二つのモチーフ—棒を担ぐ人物と大勢の人を乗せた馬車—も、先の画家の視線と同じく、画面の外に向かって進んでいる。ヴェルプケの見るように、この群衆を満載した馬車のモチーフには、エンブレム的な内容が盛り込まれている可能性は非常に高いのだが、彼らもまたその「意味の担い手」としての役を放擲するかのようになり、この場面を去って行く。先の「Omval」の背中を見せる人物の視線の先には、これまたこちら側の岸に起こっていることにはまったく関心のないまま、人を満載して岸辺を離れて行く渡し船が描かれている。しかし、彼らの無関心こそ、木陰に隠れる恋人たちの願ったことではなかったろうか？

パノフスキーが解明してくれた「隠されたシンボル」は、モチーフの意味が観者には解らぬよう、画面の自然主義的な図像構成の中に隠れていたが、モチーフ自体は常に見える visible 姿を保っていたし、また画面から去って行くこともしなかった。むしろ「メロードの祭壇画」に見るような画面の自然主義的構成は、全てのものを隙間なくその室内に充填し、また開陳するという課題を担っていたともいわれる。

立ち去って行ったのは、キリストを磔刑に処したのち丘を下る兵士達の姿であった。それは

ミース Millard Meiss の言う通り、ヤン・ファン・エイクの驚くべき図像学的新機軸であった³⁸⁾。重要なのはヤンの発明によって、スタバト・マーテルの主題が新たな、静謐でありながらこの上なく深い感情の表出—死と置き去られたものの悲しみと孤独—を得たことである。拙論著者に敢えて推理の飛躍を許していただけるのなら、これこそこの「三本の樹」の制作前年、妻サスキアを失い、しばしばアムステルダム郊外に孤独な歩みを運ぶようになったレンブラントの、感情そのものではなかったろうか？そうしてみると、「三本の樹」に十字架磔刑図の反映を見ることが、かつての世代の研究者の視点も、あるいはまた救われてくるかもしれない。

POSTSCRIPT

「H. ベルティンクはその近著『イメージの人間学。イメージ学の企て』の序章「イメージと身体の間としてのメディア：主題への導入」の中で、メディアを我々の身体の属するこちら側と、様々な表象—観念の属するあちら側の境に立つものとし、三者の関係を巧みに分析して見せてくれた。問題とされるのは外的・物質的イメージばかりではなく、内的・心的イメージの生産である。ベルティンクのいうメディアは、彼方の「ここにはない」ものの諸々のイメージ—想像された場面、遠い記憶、観念等々—が現実の「ここにある」イメージと同等の互換性を持って力を振るう場でもある。あのスウェーデンの聖女ブリギッタは、降誕の場面を目撃するためにわざわざベツレヘムの地まで旅し、降誕のグロットの闇の中に座して、初めて聖母がキリストを出産する経過をつぶさに見ることが出来た。ここにメディアとそれが享受される場 (locus) の重要な関係が潜んでいる。」

上に引いた2007年の拙論(本文注36)は、2001年、ベルティンク氏を迎えて立命館大で開催されたシンポジウムでの発表を契機とし、その6年後、発想を改めて書き下ろしたものである。2001年はちょうど氏のBild-Anthropologieが出版された年であり、上記の拙稿はもちろん、今回の拙論も、その書と、さらに遡って1980年代以来の氏との親交を通じて学んできたものが基礎となっている。とりわけ、カルルスルーエに滞在していたある日、傍聴を許されたゼミでのダンテについての講義には深い感銘を受けた。今や仲間裕子氏の大変な努力により、ベルティンクの記念碑的著作も遂に邦訳が上梓され、我が国におけるイメージ論を深めるために必須の書となった。これらの思い出と感謝とともに、Bild-Anthropologieの第7章冒頭に引かれたルイ・マランの言葉で拙論を終わる。

‘Der Macht des Bildes “liegt im Licht und seiner transzendentalen Kehrseite, dem Schatten”‘

注

- 1) Cynthia P. Schneider, *Rembrandt's Landscapes*, (New Haven & London 1990), p.105. Chapter 4: The Question of Meaning. Issues in the Interpretation of Dutch Landscape より。
- 2) スミス D. R. Smith が問題とする「リアリティー」は、レンブラントの風景画に関して必ず問題とされる1640年代の風景エッチングに現れる「描写のリアリズムあるいは自然主義」に関連したリアリティーとは区別する必要がある。本論後出 pp.13-14 参照。
- 3) パレルゴンとしての風景については、多くの議論があるが、基本的な議論の一つとして次を挙げる：Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, (Oxford 1999), pp.29ff. 身近な日本語による論の一例とし

- て次を挙げる：三浦篤「絵画の脱構築。マネの「草上の昼食」とパレルゴン」、『西洋美術研究』9, (2003) pp.101-125.
- 4) Keith Moxey, "Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art", *New Literary History*, 17/2 : Interpretation and Culture (Winter, 1986), pp. 265-274. とくに p.272, note 5.
- 5) *Meaning in the Visual Arts*, (New York, 1957) p.32.
- 6) *Ibid.* p.27.
- 7) *Ibid.* p.35.
- 8) Moxey, *op.cit.*, p.270.
- 9) 邦訳：幸福輝訳 スペトラーナ・アルパース『描写の芸術』（東京 1993）, pp.16ff. pp.23-24.
- 10) 上掲邦訳書, pp.349-356. なお本邦訳書出版の時点（1993年）でのこの問題をめぐる我が国における研究史的展望については、巻末の「訳者あとがき」p.416-418を参照のこと。
- 11) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2vols. (Cambridge, Mass. 1953) ; 邦訳：蛭川順子訳 アーウィン・パノフスキー『初期ネーデルラント絵画—その起源と性格』（東京 2001）
- 12) パノフスキーの大著の全体像と具体的問題点を知るには、*The Art Bulletin*, 37/3 (Sept. 1955), pp.205-234に掲載のJulius S. Heldによる、これも一冊の本の書評としては例外的に長く（30頁）、またそれだけに極めて丁寧な全体にわたる紹介と批判が最適である。『初期ネーデルラント絵画』は、6～9章のフレマールの画家、ファン・エイック兄弟、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンに充てた四章を、いわば核として構成されている。しかしそこに至る前には、四章からなる、いわば長大な序論部分が先行している。それは、まずパノフスキーが自家薬籠中のものとしていた西欧絵画一般の基礎となる遠近法の問題を中心とした「序章」に始まり、ついで、第1章「写本装飾」、第2章「初期十五世紀と「国際様式」」と続き、第4章「ネーデルラント諸地方の画派と「巨匠」の形成に関するその重要性」までを、洞察に富んだ序論として展開する。
- 13) Held, *op. cit.*, pp.212-213. パノフスキー自身が設定した「読み過ぎ防止」対策とは、今日ではよく知られている以下の箇所であり、次にみる評者のペヒトも同様の箇所を引いている。
- "We have to ask ourselves whether or not the symbolical significance of a given motif is a matter of established representational tradition (as in the case with the lilies) ; whether or not a symbolical interpretation can be justified by definite texts or agrees with ideas demonstrably alive in the period and presumably familiar to its artists..." Panofsky, *op. cit.* pp.142-a43.
- 14) Otto Pächt, "Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'" *Burlington Magazine*, Part One: (April 1956, 637 - Vol 98) , pp.110-116; Part Two: (August 1956, 641 - Vol 98) , pp.266-279.
- 15) Hans-Joachim Raupp, "Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (1983) , pp.401-418. は、この第二の傾向がLyckle de Vriesによって70年代末に確立されたもので、最近アメリカの美術史家の中でもそれに続くものがある旨を述べ、de VriesのJan Steen研究と後出のS. D. キュレットキーの著書を挙げている。但し拙論著者は確認していない。
- 16) Jan Bialostocki, "A New Look at Rembrandt Iconography", *Artibus et Historiae*, 5/10 (1984), pp.9-19.
- 17) 所謂「ユダヤの花嫁」に先行するイタリア版画の作例およびレンブラント自身による素描その他に関してはChristian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, (Antwerp 1986), pp.351ff. とくに pp.354-357. なおテュンベルによって、物語場面としてその図像学的同定がなされてからも、この有名な作品がなお肖像画として論じられていることは、本稿の趣旨に照らして興味深い。例としてMariet Westermann, *Rembrandt*, (London 2000), pp.302-304.
- 18) このことは2005年、Universität Bielefeldに提出された下記のB. A. 論文も、テュンベルの数々の貢献

- 中でも、もっぱらキリスト教図像学に充てられていることに反映していると思われる。Arzu Yilmaz, “Christliche Ikonographie bei Rembrandt. Dargestellt anhand ausgesuchter Werke von Christian Tümpel”
- 19) リアリズムか象徴的表現かをめぐるピアロストックの新たな姿勢は、同じ年、ドレスデンで行われた講演に基づく論文 “Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), pp.421-438. に、より具体的な文学的源泉を引いて述べられている。
- 20) Suzan Donahue Kuretsky, “Rembrandt’s Tree Stump: An Iconographic Attribute of St. Jerome”, *The Art Bulletin*, 56/1 (December 1974), pp.571-580.
- 21) Alison McNeil Kettering, “Rembrandt’s “Flute Player”: A Unique Treatment of Pastoral”, *Simiolus*, 9/1 (1977), pp.19-44.
- 22) Antoni Ziemba, “Rembrandts Landschaft als Sinnbild. Versuch einer ikonologischen Deutung”, *Artibus et Historiae*, 6, no.15 (1987), pp.109-134.
- 23) A. Werbke,
- 24) *Ibid.*, pp. 242ff. ヴェルプケは、この節の冒頭で、拠り所としているファン・マンデルの箇所を具体的に引いていない。また拙論著者もその出典を確認していない。ファン・マンデルの詩文による「画家への助言」が、様々に異なった解釈を許している点については、幸福輝氏にご注意を頂いた。深謝して記す。また拙論前出の三浦論文(注3)の一節「細部と散種」(pp.111-114)は、マネの「草上の昼食」の読解の困難さを、17世紀オランダの風景/世俗画における細部との関連で論じている。
- 25) Schneider, *op. cit.*, pp.124-127.
- 26) S. Donahue-Kuretsky, “Worldly Creation in Rembrandt’s “Landscape with Three Trees””, *Artibus et Historiae*, 15, no.30 (1994), pp.157-191.
- 27) David R. Smith, “Rembrandt’s metaphysical wit: The Three Trees and The Omval”, *Word & Image*, 21:1, (2005), pp.1-21.
- 28) 「三本の樹」と「Omval」をめぐるこれらの問題の研究史的現在は、上掲スミス論文の冒頭の節に巧みに紹介されている。
- 29) 作品中の男子の持つフルート、女性の編む花輪同様、この水辺に群がる山羊も性的な欲望や行為の暗示であることは、先のケッテリンクの論文(上掲注21)以来、一般に認められている。
- 30) Christopher White, *Rembrandt as an Etcher*, Second Ed. (New Haven and London 1999), pp.48-49.
- 31) *Ibid.*, p.252, fig.349.
- 32) 上出(注20) Kuretsky (1977), pp.28-29.
- 33) Adrien Waiboer, “Nachtlandschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten”, *Rembrants Landschaft: Katal. der Ausstellung, Staatliche Museen Kassel* (Ch. Vogelaar-G. J. M. Weher hrsg.) (Kassel 2014), pp.114-123.
- 34) 上出(注30) White, *Ibid.*, pp.74-77. 付言するなら、ホワイトがこの「羊飼いの礼拝」に続いて、あの有名な1653年の「三本の十字架」(B 78) を取り上げているのは、単に著者が編年の順に従ったとばかりは言い切れない。すでにヴェルプケ(pp.228-230)も気付いているように、両者における闇と光の対位法は、単なる対比・対象を越えた、複雑な意味構造を提示している。また以下の拙論を参照：辻成史「レンブラントの後期版画作品」『油彩への衝動』(蜷川順子編)(東京 2017年), pp.49-80.
- 35) White, 上掲書 pp.228-230. スミス(p.13)もこの作品を取り上げているが、論点は拙論著者のそれとは異なる。
- 36) 闇と洞窟、愛と死などのアントロポロジーに関連した主題については、旧著であるが辻成史「聖女エゲリアの闇」『大手前大学人文科学部論集』7(西宮 2007) pp.1-20 を参照されたい。
- 37) White, 上掲書 pp.184-187 は、レンブラントのエロティックな主題の作品が1622～1646年の間に集中していることを指摘している。さらにここで、M. フリード Michael Fried による女性の性と洞窟—泉のテーマに関する重要な議論を引くことは、単にクールベという十九世紀の作家に関する議論をここ

に持ち込むことの美術史的非常識に加え、本論における議論のコンテキストが、フリードのそれと全く出会うことがないことで、著者フリードに対しては一種の非礼にあたるであろうことは否めない。しかしながら、この二つの美術史的現象を全く無縁のものとして考慮の外に置くことにも、また問題があるように思われる。今後の研究者の批判を仰ぎたい。Michael Fried, *Courbet's Realism*, (Chicago and London 1990), pp.209-214.

- 38) Millard Meiss, “Highlands” in the Lowlands”, First published in *Gazette des Beaux-Arts*, 57 (1961), pp.273-314. Now in the collection of his articles: *The Painter's Choice*, (New York 1976), esp. pp.42ff.