

| | |
|------------------|--|
| Title | レンブラントとCinquecentoの美術 |
| Sub Title | Rembrandt and Cinquecento |
| Author | 八代, 修次(Yashiro, Shuji) |
| Publisher | 三田哲學會 |
| Publication year | 1968 |
| Jtitle | 哲學 No.53 (1968. 9) ,p.277- 290 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | Rembrandt is called to have been a Baroque painter of the seventeenth century in Europe, but some of his "classical" features can be found in his last painting. In this article the writer emphasizes that Rembrandt was a student of Italian Renaissance paintings such as those of Leonard da Vinci and Raphael, and that in his last masterpieces "Christ at Emmaus (1648)" and "The Jewish Bride (1668)," he introduced the new way of expression of human feelings which any other Baroque painter had never dealt with. |
| Notes | 守屋謙二先生古稀記念論文集 |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000053-0283 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

レンブラントと Cinquecento の美術

Rembrandt and Cinquecento

八 代 修 次
Shūji Yashiro

Résumé

Rembrandt is called to have been a Baroque painter of the seventeenth century in Europe, but some of his “classical” features can be found in his last painting. In this article the writer emphasizes that Rembrandt was a student of Italian Renaissance paintings such as those of Leonard da Vinci and Raphael, and that in his last masterpieces “Christ at Emmaus (1648)” and “The Jewish Bride (1668),” he introduced the new way of expression of human feelings which any other Baroque painter had never dealt with.

レンブラントはヨーロッパの美術史において、バロックの画家としての位置を与えられている。しかし彼の生涯の作品の中で、バロック的傾向はアムステルダム時代の初期から中期に及んで濃厚であるにもかかわらず、後期（1648-69年）になって著しく「高貴な単純さと静かな偉大さ」を具えた古典的傾向が現われてくるということも、一般に意見の一致するところである。一体レンブラントは古代神話や聖書の物語を描く場合に、極めて自由な主観的解釈に基づいていたが、古典美術に関して全然興味を示さなかったわけではない。このことは彼が古代神話は勿論のこと、古代美術をしばしば絵画の題材に選んでいることから推測されよう。しかし近年レンブラントと古代美術との関係のみならず、さらに Cinquecento（16世紀イタリア・ルネサンス）の美術との関係を明らかにしようとする研究が進

められ、レンブラントがすでに初期アムステルダム時代(1632-39年)に古典美術に関心をもっていたことが明らかにされた。その注目すべき業績として、ケネス・クラークの「レンブラントとイタリア・ルネサンス」⁽¹⁾がある。わたくしはこの小論において、ケネス・クラークの著書に従いつつ、レンブラントが Cinquecento の美術を、とくにレオナルド・ダ・ヴィンチとラッファエッロ・サンツィオをいかに学んだか、そして17世紀バロックの画家の中でどのような特色をもつものであったかを明らかにしようと思う。

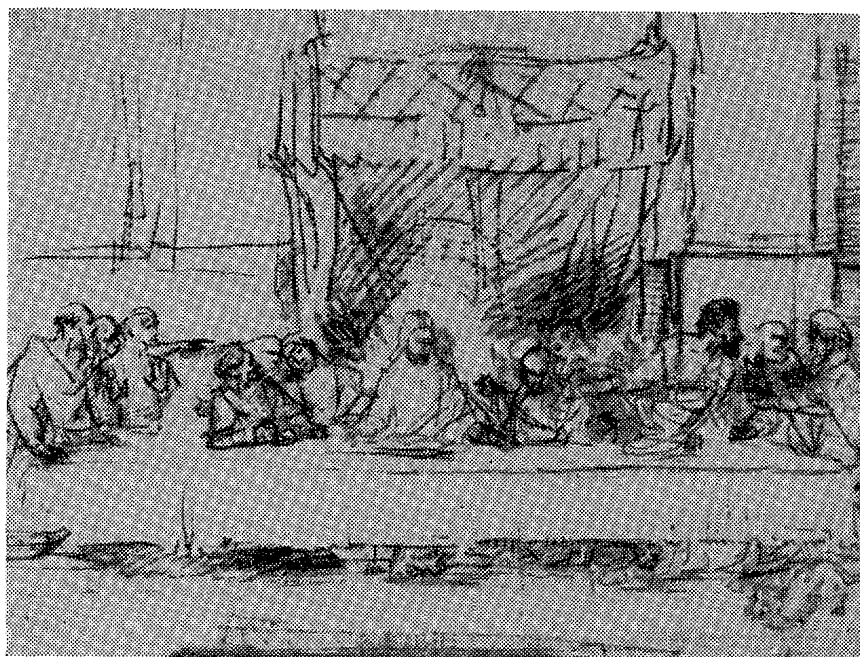
1637年から5年間アムステルダムにあって、レンブラントを知っていたサンドラート Joachim von Sandrart は、レンブラントについてこう述べている。「彼は生れつきの才能と、措しめない努力と、たゆみない制作のおかげで、古代美術や美術の原理を学ぶことのできたイタリアやその他の地方へ行かなかったことを除けば、なにも彼に不足したものはなかった。それ以上の欠点をいえば、彼が簡単なネーザランド語しか読めなかったので、書物からはなにも学んでいなかったことである。そのため自分に適した習慣だけに忠実であって、人体解剖学や人体比例のような美術の原理とか、遠近法、古代彫刻の恩恵、ラッファエッロの素描や慎重な画面構成、それにわれわれの職業にとってとくに必要なアカデミーに、平気で反抗したり反対したのである」⁽²⁾。サンドラートのいう「ラッファエッロの素描や慎重な画面構成」への反抗的態度は、やはり同じころにアムステルダムに居たフブラーケン Arnold Houbraken も気づいていた。レンブラントは「決して他人の作った法則によって縛られなかったし、美しいものの表現によって自らの力で永遠の名声をかち取った人たちの優れた作品にさえも従わなかった。彼はただ自分に見えるがままに、しかも選り好みをする⁽³⁾ことなく自然を模倣することで一人満足していた」のである。またサンドラートが云う、「古代美術や美術の原理を学ぶことのできたイタリアやその他

の地方に行かなかった」ことも事実で、しばしば若き時代のレンブラントを表わす言葉として引用されるホイヘンス Constantijn Huygens の 1630 年ころの「自伝」においても明らかである。ホイヘンスが大抵の画家なら年季奉公に行くイタリアへなぜ行かないのかと尋ねたのに対して、レンブラントとリーフェンス Jan Lievens は「本国においても十分イタリアの絵画を見ることができる」と答えたということである。この二人の言葉は当時富や権力に誇りをもっていたオランダ人の心意気を如実に物語るものとして受け取ることもできるし、⁽⁴⁾ またホイヘンスが称賛した「30枚の銀貨を返えずユダ」(1629年、ノーマンヴィ・コレクション) のようなバロック的傾向の絵を描いていたレンブラントにとって、所詮イタリア美術には関心がなかったとも受け取れるであろう。⁽⁵⁾ 事実はそうであったろうか。

レンブラントが「本国においても十分イタリアの絵画を見ることができる」と云うように、アムステルダムにおいてとくにその機会があったことは確かである。17世紀初頭のアムステルダムには、全ヨーロッパの美術品が売買のために集められ、中でもイタリアの美術品が目立っていた。しかし今日のように一般に公開された美術館や画廊があったわけではなく、また個人所蔵の収集品に誰でも近付けたわけでもなかった。画家がこれらの作品に接するためには、自らが所有するということが必要であった。当時の多くのオランダの画家は、芸術家であると同時に収集家であり、また一方では、画商を兼ねていたと考えられる。⁽⁶⁾ レンブラントが1632年アムステルダムに来たばかりのときに滞在したのは、画家であり画商であったヘンドリック Hendrick van Uylenburgh の家であり、その2年後にはヘンドリックの従妹サスキア Saskia と結婚している。しかも彼自身は、バルディヌッチィ Filippo Baldinucci によると「誰もが思い切って買えないほどの高い値段で最初から買った」⁽⁷⁾ と云うくらい美術品の収集に熱心であった。この飽くことなき収集が、ついにはレンブラントを破産に追いやったのであるが、彼は画家として、美術品を収集することばかりか、これら

の作品から学ぶことがまず必要であったことは云うまでもない。1656年に彼が破産の宣告を受けたとき作成した財産目録の中には、事実古代彫刻を初め多くのイタリア・ルネサンスの絵画や素描が含まれていた。このような情勢からみて、果してレンブラントが同時代の伝記家たちの意見が一致しているような反古典主義者であったらうか。ケネス・クラークは1628年の「神殿への奉獻」(ハンブルグ)と、ラッファエロの「聖アンナ」をマルカントニオ Marcantonio がエッチングにした複製(ブリティッシュ・ミュージアム)との関連を比較検討して、ラッファエロの聖アンナが示すカトリックの儀式的な身振りを「レンブラントは驚きの感情を誇張して表わすために用い、しかもありのままの驚きでは表現することのできない神聖な靈感を、ラッファエロの手本から正確に学び取っている⁽⁸⁾」ことを指摘している。1628年といえばレンブラントのライデン時代(1625-31年)の後期に属するころで、この4年後には有名な「トゥルプ博士の解剖学講義」(ハーグ)を、アムステルダムの外科医組合のために描いている。このようなバロック的傾向の上昇期においても、レンブラントがラッファエロの「慎重な画面構成」に関心をもっていただばかりか、彼の生涯を通じて絵画研究の手本としていたことも、彼の財産目録にラッファエロの絵画やエッチングが含まれていたことによって明らかであろう。

レンブラントと Cinquecento との関連は、彼がレオナルドの「最後の晩餐」を模写した三枚の素描の比較によって、具体的に跡づけることができる。レンブラントは「最後の晩餐」の最初の素描(レーマン・コレクション)〈第1図〉を濃いピンクのチョークで描いている。しかし現存するものは、その上に赤色のチョークで補筆されているために、最初の素描を明確に見出すことが困難である。最初の素描がはっきりと判別できる箇所は、キリストの頭部と手、それにキリストの右隣りの使徒と、右端の犬である。この犬はレオナルドの原画には全然ないものであるから、レンブラントが16世紀の The Master of the Sforza Book of Hours (今日では Fra



第 1 図

Antonio da Monza ともされる)のエッチング(ブリティッシュ・ミュージアム)によって、おそらく描いたものであろうと思われる。このエッチングは大体原画に忠実であるけれども、レオナルドの迫力を到底伝えていない代ものである。その後レンブラントはこの素描の上に、柔らかいチョークを用いて大担に、しかも角張ったタッチで補筆を試みた。この補筆からみて、レンブラントが手本としたエッチング以上に、原画の晩餐図に忠実な作品を発見したか、手に入れたことが推測される。それを証明するものは、赤色のチョークで描かれたユダの姿である。エッチングで見ると、ユダは上半身を真っすぐに起し、テーブルの上にほとんど併行して腕を置いている。しかしレオナルドが表現しようとしたことは、ヴェルフリンが「古典美術」の中で強調しているように、腕の対角線的位置によって「ユダが激しい動作で身を引いている」姿である。とくに後方へ傾くユダと前に乗り出すペトロの対称的な動作によって、「予期しなかった言葉が会衆を混乱のうちに陥れている⁽⁹⁾」心理的效果を強調するものである。レンブラントは補筆において、レオナルドが表現しようとしたドラマティックなモチ

ーフの意義を正しく理解して、まずそこを修正したのである。この他にも両手をキリストの方へ指し出す右から三人目の使徒のような、レオナルドの原画に近い生き生きした動作の修正を試みている。第二の素描（ブリティッシュ・ミュージアム）は現在断片でしか残っていないが、ユダとペトロの位置が原画での関連を正しく伝えている。しかし、左端の一群を見ると、レオナルドの原画では驚く表情で両手を開き顔をキリストの方へ向けている左から三番目の使徒が、左端の使徒に話しかけるように片腕をテーブルについてキリストに背を向けているので、左から二番目の使徒は二人の後方に少し退いて顔だけが見受けられるというような、かなり自由な変更をレンブラントは試みている。第三のペンで描いた素描（1635年、ベルリン＝ダーレム）においても両腕を前に差し伸べたキリストの静かな姿と、ユダとペトロの対称的な動作を残すだけで、キリストの位置はテーブルの中心より右寄りに移され、両側の使徒たちの姿も自由奔放に描かれている。中でも左端の一群に見る乗り出すような姿勢や、両足をふんまえて立ちあがろうとする動作は全くレンブラントの独創によるものである。レオナルドが二つの三人のグループを形作り、「諸々の人物をまとまりのある群像に統合し、主要人物との接触を⁽¹⁰⁾」保たせた構成はレンブラントによって乱されてしまっている。このような略筆の素描では勿論レンブラントの意図を完全に知ることが困難であって、完成作品が描かれなかったことは残念である。レンブラントはこのような晩餐図の研究にもかかわらず、また彼ほどの聖書の画家でありながら、この主題を油絵に一度も描かなかったことは不思議と云わなければならない。この理由をケネス・クラークは、「この形式的可能性がほとんど使い尽された主題を、レンブラントがいかに避けたかを表わすものである⁽¹¹⁾」としている。

レンブラントはついに「最後の晩餐」を描かなかったけれども、レオナルドから学んだ体験はまず1638年の「サムソンの結婚式」（ドレスデン）に現われる。レオナルドのキリストは、この絵で織物を背にして黄金の衣装

を着けた花嫁となっているが、「最後の晩餐」の使徒たちと、サムソンの謎を聞く客人たちにはほとんど共通したところがない。しかし平面的な三角形の中に花嫁を静かに孤立させる構成は、レオナルドの感化から無意識にも離れられなかったことを示すものである。また1642年から始まる所謂百ギルデン版画の「病人を癒すキリスト」(ブリティッシュ・ミュージアム)の静かなキリストの容姿に、そして「最後の晩餐」では「あたかも自分の前に深淵が開けたのを見たように両腕をひろく⁽¹²⁾ 広げた」使徒と同じ身振をした男や、疑い深いパリサイ人の一群の中に、「激しい動作で身を引いている」ユダのような男を描き加えている。このような「最後の晩餐」の研究の成果が現われる最も重要なレンブラントの作品は、1648年の「エマオのキリスト」(ルーヴル)である。レンブラントはすでに1629年ころ、ドラマティックな明暗効果をもつ「エマオのキリスト」(ジャックマールニアンドレ)を描いた。しかし1648年のものには初期の作品の効果を全く捨て、レオナルドのキリストの感化が明らかである。キリストの位置から見れば、構図は厳格にシンメトリカルではない。しかしキリストはテーブルの中央に一人孤立している。このことはキリストの頭部に輝くかすかな後光のためというよりも、アーチのある大きな壁龕のために強められる。キリストの顔には苦難の跡が残されているが、レオナルドのキリストと同様に「われわれが貴族的と名づける、ある静かで偉大なもの」⁽¹³⁾ が感じられる。この絵でレンブラントは、晩餐図の素描に試みた驚きの心理的描写を控え、「発言よりも一層雄弁な沈黙」⁽¹⁴⁾ を描いている。しかもこの作品は明暗におおわれているが、空間の平面的効果を強調するレンブラントの後期の作品の出発点ともなるものである。後期の大作である1662年の「バタヴィア人の謀議」(ストックホルム)や「地方行政官」(アムステルダム)も、レオナルドを知らなければ、レンブラントがかくも壮大なものを描くことができなかつたであろうと思われる。とくに「地方行政官の構成において、左から二番目の行政官の動作に苦心の跡がみられる。坐っていれば全体が単調とな

り、立っていれば構図の流動感を妨害したであろう⁽¹⁵⁾。そのために立ちあがるろうとする余り例のない動作をレンブラントは採用した。この動作は彼の晩餐図の第三の素描の中に、一番左端で両足をふんまえて立ちあがるろうとする使徒の姿勢を想起させるものである。構図全体の非左右相称や遠近法の無視という点で、レオナルドとの関係は考えられないが⁽¹⁶⁾、「いずれにしても、話し終ったところを主要人物のモチーフとする⁽¹⁷⁾」レオナルド的な瞬間描写を試みようとしていることが明らかであろう。

1639年、アムステルダムの美術品の競売に二つの Cinquecento の傑作が現われた。その一つはティツィアーノの所謂「アリオストの肖像」(ナショナル・ギャラリー)であり、もう一つはラッファエルロの「カスティリョーネの肖像」(ルーヴル)である。この傑作は二つとも、ロペス Alfonso Lopez のコレクションに帰したものであるが、レンブラントは人物画の研究のために大いに学ぶところがあった。「カスティリョーネの肖像」が競売された4月9日に、レンブラントはこの絵のスケッチ(アルベルティナ)を試みた。その結果は同じ年のエッチングの「自画像」(ブリティッシュ・ミュージアム)において、ティツィアーノからは肩から袖口への見事な流動する衣装と手の位置と胸壁を取入れ、ラッファエルロからは頭の傾斜と黒い帽子を取り入れた。しかしレンブラントの斜めにかむった黒い帽子は、「カスティリョーネの肖像」をスケッチしたときすでに描かれている。そのためラッファエルロの「寡慾で控え目で静かな本性⁽¹⁸⁾」を表わしてはいない。しかし「少数をもって多数のことを表現しようとする⁽¹⁹⁾」ラッファエルロの大様式の秘密は、翌年の「胸壁に寄る自画像」(ナショナル・ギャラリー)に受け継がれた。毛皮の襟飾りのある重厚なベルベットの外衣は、レンブラントが以前にも好んだ衣装であるが、この自画像では顔が強調されている。自らを見せびらかす虚栄心も消え、人を見すえるような厳格な眼差しである。人物は胸壁の後の方へ静かに退き、石台を底辺とする

三角形構図にはめこまれている。そしてラッファエロの「強大な現象の意味における空間的広がりや、大きな静かな背景平面の⁽²⁰⁾効果」を生かしている。1642年にレンブラントが大作「夜警」(アムステルダム)を描いたとき、ラッファエロと同じ名声を得ようとする野心をもっていた。レンブラントの Cinquecento の美術の研究には、レオナルドの「最後の晩餐」の素描に見るごとく、大画面構成の技法に習熟しようとする意識的な努力がはらわれていた。「夜警」は普通バロックの絵画とされているが、初期の動勢を強調した非左右相称の人物と幻想的な明暗による作品とは異って、多勢の人物を一定の空間の中に明確に位置づけようとしている。この絵の空間は四つに区分されるであろう。まず長官の差し出す左手の指先から右手にさげた手袋のところまで、第二はマスケット銃をもった男まで、第三は明るい光線に浮き出した少女のところまで、そして第四の空間は、少女からその後で右手をあげている正面向きの男までである。彼の初期の名作「トゥルプ博士の解剖学講義」では、まだこのような空間の明示はなされていなかった。現在の「夜警」(359×438 cm) が四隅を切断される以前(約 387×502 cm) に描かれた模写(アムステルダム) <第2図> によって見ると、この一隊の名前を書き入れたカルトウシュが描き加えられる以前には、中央の巨大なアーチ型の門は明らかにラッファエロがヴァティカーノ宮に描いたフレスコ画をしのばせるものであった。模写によるとアーチ型の門を中心として両側に人物をほぼ平均して配置し、しかも右側から前方へと対角線的な動勢によって構成されている。この人物と空間との割合はレンブラントが、ヴァティカーノ宮のエリオドーロの間にラッファエロが描いた「レオー一世とアッティラとの邂逅」の構図を、完全に研究したことを教える。「夜警」の最前列に見る前面短縮法によって表わされた気力溢れる二人の指揮者、左端に立っている甲冑を着けた男、第二の空間内に錯綜する群衆の配列、最後に一番後の方で正面を向いた彫刻的な人物の設定は、ラッファエロのフレスコ画の槍を担う二人の若者、そして



第 2 図

馬上の教皇，入り乱れる兵士たち，最後に馬上の正面向きの従者という画面構成の諸要素を，そのまま用いている．ラッファエロと異るところがあるとすれば，レンブラントの好みであったあでやかな服装と，ドラマティックな光線効果くらいのものである．この点を取りあげてバロック的と云うことは勿論可能である．しかもこの大作が17世紀のオランダの集団肖像画の中で優れているのは，レンブラント独特のキャロスクーロにあるが，それと同時に Cinquecento のフレスコ画が具えていた「慎重な画面構成」による大きさ，空間構成，構築性にもあるのである．レンブラントの時代の集団肖像画は，大抵横長の画面に全員を列べてパノラマ式に描いたものであったが，彼がルネサンスの空間構成を採用したために，多勢の人物が重り合って配列されることになり，このことが不評判を受ける原因となったかも知れない．しかしこの絵はアムステルダム警備隊官舎 Kloveniersdoelen の広間に置かれた後，市庁舎の小さな軍事会議室へ1716年に移さ

れたが、公共建造物をルネサンス的な空間構成で飾ろうとするレンブラントの所期の目的が達せられることにもなった。「夜警」以後のレンブラントの不評判の原因がなにであれ、複雑な人物構成による歴史画や宗教画に自信を強めていただけに、彼の失望は想像するに難くない。しかし彼の大画面の構成に対する意欲は、その後の素描やエッチング（1655年の「民衆の前に引き出されたキリスト」⁽²¹⁾、ブリティッシュ・ミュージアム）に見出すことができる。

ヴァティカーノ宮のフレスコ画との関連を見てゆくうえにおいて、レンブラントの1652年の素描、「聴衆を前にして朗吟するホーム」(シックス・コレクション)は内容や構成の点から、ラッファエロの「パルナソス」をマルカントニオがエッチングにした複製によって明らかに影響されたものである。この二つの作品を比較して見ると、レンブラントが無意識のうちに「パルナソス」を想起し、いかにその諸要素を混入しているかを知ることができる。フレスコ画に多数描かれているミューズたちのプロフィールは記憶に残り易いだけに、レンブラントは幾度も想起したであろうが、樹木の後から覗いているミューズはエッチングの場合にほとんどはっきりと表わされていないにもかかわらず、レンブラントは素描の右端に描いている。さらにレンブラントは、このラッファエロの作品から土手の上に立って両手を挙げた盲目のホームと、その両側に坐って聴き入っている人物の姿をも描き加えた。しかしレンブラントは朗吟するホームと足下に集った聴衆の関連を構成するにあたって、階段から群衆に向って説教する聖人を表わすある優れた名作をも同時に想起したに違いない。その名作はラッファエロがタピスリー下絵として描いた「アテネにおけるパウロの説教」(ヴィクトリア・アンド・アルバート)である。レンブラントは素描の中で、ホームにパウロと同様の重厚な垂直性をもたせて聴衆の中に孤立させた。しかしレンブラントは正面向きのホームを構図の中軸としたので、パウロの姿をそのまま役立てるわけにはゆかなかった。この中心人物と聴

衆による構成を、レンブラントは同じ年のエッチング「罪の赦しを説くキリスト」(ブリティッシュ・ミュージアム)において、再び取りあげている。ここにもタピスリー下絵の右端の前へ乗り出してくるひげの男や、左端のあごに手をあてた男、その隣りの頭巾をかむった男などが描かれている。しかし説教をするキリストの荘重な姿は、確かにラッファエルロのもう一つのヴァティカーノ宮のフレスコ画「論議」の天上に坐すキリストである。レンブラントのキリストは、聖人や使徒や教父に相対するものではなく、あくまでもわれわれ通俗的な人間に話しかけてくるものである。「アテネにおけるパウロの説教」において、パウロは古代彫刻の完璧さをもつ理想的な人間像を与えられ、周囲の聴衆にも「これほどまで多くの顔面への演説の反応ということが当然ラッファエルロの嗜好上の一つの課題となつたであろう⁽²²⁾」と思われるくらいに、激しい表情が与えられていた。しかしレンブラントのキリストは強健でもなければ、外にほとぼしり出るような情熱を表わしているわけではない。また聴衆の中には深く聴き入っているものもあれば、遊んでる子供もいたり、虚ろな表情の老人もいるといった混成の一群である。それにもかかわらずレンブラントの民衆に対する全面的な愛情が、ラッファエルロから学んだ秘められた構図によって画面の隅々まで行きわたり、リアリズムがしばしば終ち入る醜悪さを全く感じさせない。1666年ころの「ユダヤ人の花嫁」(アムステルダム)の下絵と思われる「イサクとレベッカ」(クラマルスキー・コレクション)も、ラッファエルロの同名のフレスコ画(ヴァティカーノ宮のロジア)に負うものである。ラッファエルロが背景に用いた泉は、レンブラントによって水盤にさした草花のようなものに描き変えられている。しかしより興味あることは、「ユダヤ人の花嫁」の画面が洗浄されたとき、かすかにこの下絵のような水盤が出現したことである。すなわちレンブラントは自分の生活の周辺を、旧約聖書の一場面として見ていたことになろう。ここに寄り添う二人は、男女の組合せを「愛人たち」として描いたヴェネツィアの画家も想像しなか

ったような静かな心の交流を保ち、かつてヤン・ヴァン・エイックが「アルノルフィニ夫婦像」(ナショナル・ギャラリー)に表わした優しさと擁護こそが永遠の愛の真実であるとする人間の契りを象徴するものである。この晩年の絵画はレンブラントが生涯を通じて偶然的個人的なもの、普遍的永遠的なものとの対立を除こうとした究極の境地を表わすもので、1668年ころの「放蕩息子の帰宅」(レニングラード)とともに、宗教的信念と人間理解の点でどのバロックの画家もなしえなかったものである。

註

- (1) Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, 1966.
- (2) Ludwig Goldscheider, *Rembrandt*, 1960. p. 20. (*Teutsche Academie der edlen Bau-Bild und Malerey-Künste*, Nuremberg, 1675.)
- (3) *ibid.*, p. 28. (*De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*, 1718-21.)
- (4) Ludwig Münz, *Rembrandt*, 1955. p. 10. (拙訳「レンブラント」昭和42年 美術出版社)
- (5) Jakob Rosenberg & Seymour Slive, *Dutch Art and Architecture 1600-1800*, 1966. p. 52.
- (6) Arnold Hauser, *The social history of Art*, vol. 2, 1957. p. 219.
- (7) L. Goldscheider, *op. cit.*, p. 23. (*Cominciamenti e progresso dell'arte d'intagliare in rame colla vita de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Firenze, 1686.)
- (8) K. Clark, *op. cit.*, p. 46.
- (9) Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*, 1899.
守屋謙二訳「古典美術」(昭和37年 美術出版社) p. 43.
- (10) 前掲載「古典美術」p. 45.
- (11) K. Clark, *op. cit.*, p. 57.
- (12) 前掲載「古典美術」p. 46.
- (13) 前掲載「古典美術」p. 46.
- (14) 前掲載「古典美術」p. 46.
- (15) K. Clark, *op. cit.*, p. 62.

ケネス・クラークはペンと淡彩による「地方行政官の習作」(ロッテルダ

ム) を、油絵の左から二人目の男の最初の構想と考えている。このことはベネッシュも同意見で、習作の行政官は立って左手に手袋を持っているが、油絵では中腰で書物を持たせられたとしている。(Otto Benesch, Rembrandt as a draughtsman, 1960. p. 162.)

- (16) L. Goldscheider, op. cit., p. 183.

「地方行政官」が「最後の晚餐」と明瞭に異なる点は、まず厳格にシンメトリカルな構図ではなく、テーブルの角に焦点が置かれ色彩もそれを強調していること。また見上げるような視点をとっているために、画中の人物の頭が不ぞろいであること。しかも中央の主要人物に周囲のもの視線が向けられていないで、絵の外側に居るもの、例えば観賞者に向けられていることを、ゴールドシャイダーは強調している。

また「バタヴィア人の謀議」の場合も、レオナルドが故意にユダを孤立させなかった構成を無視して、反って背面の男が構図の中心になっている点で、「最後の晚餐」との比較は不相当だとしている。ベネッシュは「レンブラントが青年時代に大いに感銘を受けたレオナルドの最後の晚餐の記憶を呼びもどした」(O. Benesch, Rembrandt, 1957. p. 115.) としているが、1662年以後にこの絵が切断されてしまった現存の形に関する限り、ゴールドシャイダーの意見はもっともである。

- (17) 前掲載「古典美術」p. 47.
(18) 前掲載「古典美術」p. 157.
(19) 前掲載「古典美術」p. 316.
(20) 前掲載「古典美術」p. 157.
(21) K. Clark, op. cit., pp. 92-93.

ケネス・クラークは、このエッチングの第1版と第7版の構図の相異を比較して、とくに第7版の建物の正面に現われる二つのアーチに云い及び「これらのアーチの間には、影のような男の姿が描かれている。その男はたれさがった顎ひげや縫んだような頭髪からみると古代彫刻の河の神に類似し、壺の上に腕を休めている。しかしこの瞑想的なポーズは明らかにミケランジェロ風である。モーセがこの男の左腕の動きに感化を与えたのだ」と云っている。そしてさらにレンブラントがミケランジェロの作品集 (Antonio da Salamanca の複製) を持っていたかも知れないという仮定にたって、レンブラントはまず楔型のある構造 (S. Pietro in Vincoli) に興味をもち、ついでモーセの魅力にとりつかれたのであろうと考えている。なぜならばレンブラントが第7版で男の姿を描き加えたいがために、建物の正面下部を空白にした理由が明らかとなるからである。

- (22) 前掲載「古典美術」p. 152.