

レンブラント作《アブラハムの犠牲》に見るモチーフの後退と逸失

山田 拓

はじめに

本稿では、エルミタージュ美術館が所蔵するレンブラントによる作品《アブラハムの犠牲》(1635年)(図1)を取り上げ、その主題および造形上の特徴について概観し、先行研究で取り上げられてきた二つの主要な論点、すなわち本作の着想源となった作品の推定およびレプリカの作者帰属に関する問題についてまとめる。その上で、個々のモチーフ、特に当該図像の歴史的展開の上で重要な役割を担っていた「牡羊」が本作に描かれていない点に着目し、伝統的な図像形式との比較を通して、この特異性がいかなる要因によって生じたのかについて考察を加える。そして、その考察により「アブラハムの犠牲」図像の歴史の変遷の中で本作がどのように位置づけられるかを探るとともに、宗教画に対するレンブラントの姿勢がどのようなものだったのか、ということに関して、牡羊の逸失という点から問題提起を行いたい。

1. レンブラント作《アブラハムの犠牲》

本作は縦横それぞれ193.5cm、132.8cmを測る宗教画であり、画面左下に「Rembrandt f. 1635」の署名・年記が認められる。1635年当時の注文主や購入者は分かっておらず、18世紀にロバート・ウォルポール公爵のコレクションにおいて初めて本作の記載が確認される。その後、本作はウォルポール家に所蔵されていたが、1779年にロシアのエカテリーナ2世によって取得され、現在に至るまでエルミタージュ美術館の所蔵となっている^①。

主題である「アブラハムの犠牲」は旧約聖書の『創世記』22章1-13節に取材した説話として知られている^②。のちにユダヤの族長となる信仰心篤きアブラハムはある日、神から自らの独り子であるイサクを犠牲に捧げるよう告げられる。イサクはアブラハムが75才にしてようやく授かった正妻の息子である。アブラハムはこの非情なる神の命に従い、モリヤの地にある丘の上で犠牲に捧げるため息子を連れて山に登る。独り子を今まさに犠牲に供しようと小刀を振りかざしたその刹那、神から遣わされた天使がアブラハムの行為を制止する。

本作においては、まず画面の中央やや右に最も重要な人物であるアブラハムがいる。彼は左手で画面下部に横たわる息子イサクの顔面を押さえつけている。イサクの顔を掴む手は大きく、彼の顔を完全に覆い隠している。アブラハムは左方からの突然の天使の出現に驚き、大きく体を振ってそちらに顔を向けている。画面の下三分の一はイサクによって占められている。彼は上半身をむき出しにされた状態で、後ろ手に縛られ、積み上げられた薪の上に体を横たえている。一方、画面の左上には雲を裂いて出現する天使が描かれる。彼の左手はアブラハムの右手を掴み、そこから鈍い光を放ちながら小刀が空中

を落下していく様が描写されている。アブラハムの顔は天使の方を向いてはいるが、両者の視線は必ずしも交差しているわけではない。天使の出現と共に差し込んできた天上からの光はイサク、アブラハム、そして天使の手などを鮮やかに照らし出し、周囲の暗がりとの著しい明暗の対比を生み出している。また、画面右の背景では木の太い幹が暗がりを作り出し、その闇の中で小さな火の燃える犠牲獣のための火皿が置かれている。画面の左、三者の作り出す円弧の中に収まるように、わずかながら遠景が描かれる。弓なりの橋と木の茂った谷間、そのさらに遠くに見える水面から構成された背景は、16世紀末から度々描かれるようになった典型的なフランドルの風景画—例えば、レンブラントもその絵画を所有していたと伝えられるヘルクレス・セーヘルスのものなど—の特徴を示している。

人物の配置に関しては、前年に制作されたミュンヘンにある《聖家族》、またロンドンにある《ベルシャザルの祝宴》(図2)および《船大工ヤン・レイクセンとその妻の肖像》との類似が指摘されている^③。具体的には、天使とイサクの体躯を二辺とする方形が描かれ、その間を

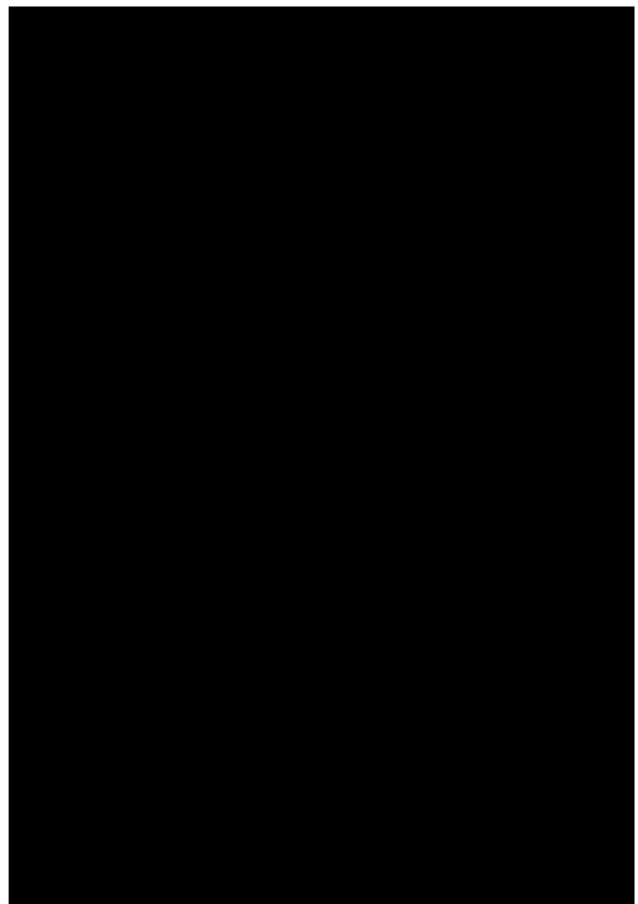


図1 レンブラント《アブラハムの犠牲》1635年
193.5×132.8cm
サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館

橋渡しするようにアブラハムが描かれる。これは、《聖家族》で同様の配置がなされたように、三者の間隔が極めて近いにも拘らず、人物同士が重なり合わないよう描かれており、この場面の空間が奥行きのない浅いものであることを表している。また、アブラハムの伸ばされた腕を介して天使とイサクという二人の人物が結びつけられるという構図は《ベルシャザルの祝宴》および《船大工ヤン・レイクセンとその妻の肖像》においても用いられている。

色彩に関しては、先に挙げたような同時期の作品との類似はあまり見られない。前述した画面左上からの光とそれによって生じる強烈な明暗の対比が強調され、背景の部分は総じて暗色が施されているが、とりわけかなりの量の「青」が実に様々な方法で用いられていることが先行研究によって指摘されている⁶⁾。天使の外衣、アブラハムとイサクの衣服、そしてわずかに見える風景の空の部分にも青が集中的に使われ、全体に冷たい印象を与えている。

先に述べたように、本作は厳格な神の命に従い実の息子—しかも長年の苦勞の末によりやく授かった独り子—を自らの手で屠ろうとする非常に劇的な瞬間を描いている。この主題は古代から頻りに描かれてきたが、レンブラントは、カラヴァッジョから受け継いだ大胆な明暗の対比、画面のほとんどを占める、窮屈とも思えるような人物の配置、そしてアブラハムの手から小刀が落ちる瞬間を描くことで、この主題の持つ緊張感や悲壮感を巧みに表現している。特に、アブラハムが突然の天使の出現に驚き、体をよじって振り向く表現は、観者に、老人の表情を間近で見せることに成功している。また、左上方から差し込んだ光もまた、三人の中でも特にアブラハムの顔を強く照らし出し、レンブラントがいかにこの場面

の悲劇性と緊迫感を表現することに専心していたかが伺える。

2. 先行研究

次に、本作に関する先行研究を整理し、本稿で取り上げる問題点を指摘する。先行研究による主な論点はいくつか存在するが、その中でも活発に議論されてきたのは、大きく分けて、本作の着想源となった先行作例と、コピーの作者帰属に関するものの二点である。

(1) 着想源となった先行作例

本作の靈感源としては、これまで様々な作例が想定されてきた。例えば、1926年にヴァイスパッハは、ヴェネツィアのサンタ・マリア・デッラ・サルテ聖堂にあるティツィアーノによる天井画（図3）が16から17世紀における「アブラハムの犠牲」を主題とした絵画に共通するプロトタイプであると指摘しており⁶⁾、また、ヴァイスパッハから半世紀ほどたった1972年にはブローズによって、ルーベンスによる同主題の作例（図4）⁶⁾がレンブラントの《アブラハムの犠牲》において大きな役割を果たしたと主張されている⁷⁾。この根拠として、ブローズはルーベンスの作例とレンブラントの作例とに共通する人物の仕草、具体的にはアブラハムの広げられた腕、イ

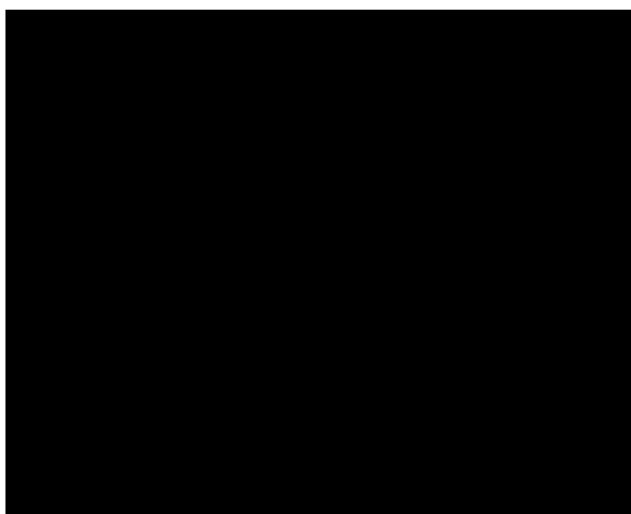


図2 レンブラント《ベルシャザルの祝宴》1635年
167×209cm
ロンドン、ナショナルギャラリー

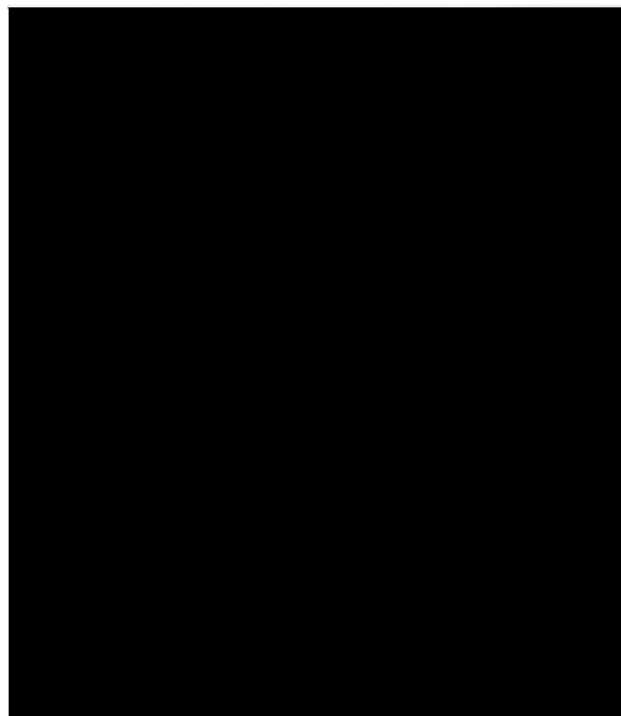


図3 ティツィアーノ《アブラハムの犠牲》1542-44年
328×284.5cm
ヴェネツィア、
サンタ・マリア・デッラ・サルテ聖堂

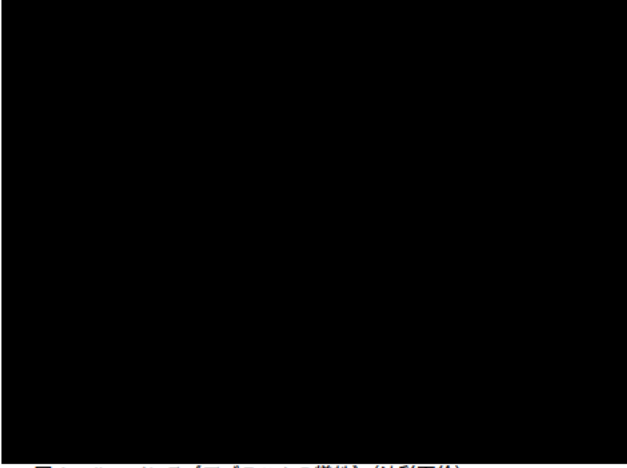


図4 ルーベンス《アブラハムの犠牲》(油彩下絵)
50×65cm
1620年 バリ、ルーヴル美術館



図5 ラストマン《アブラハムの犠牲》1616年
36×42cm
バリ、ルーヴル美術館

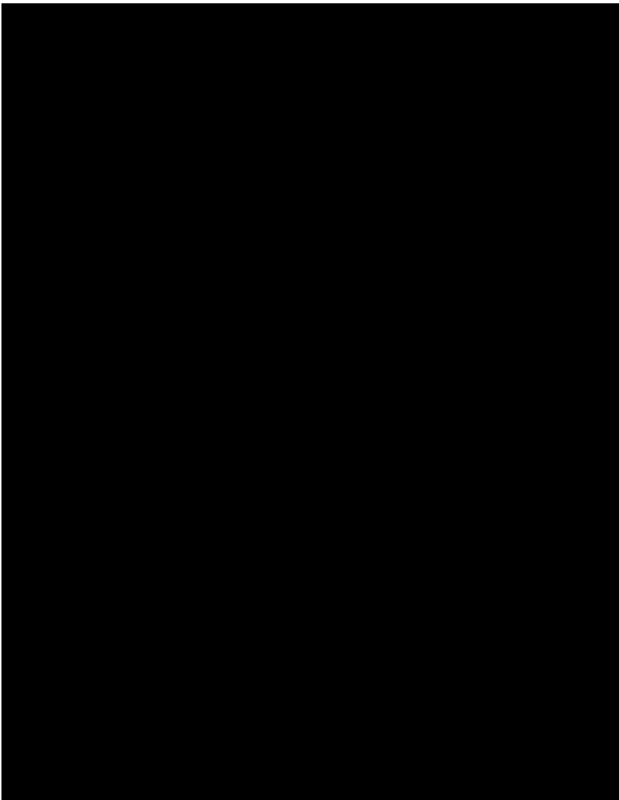


図6 ラストマン《アブラハムの犠牲》
40×30cm
アムステルダム、レンブラントハウス

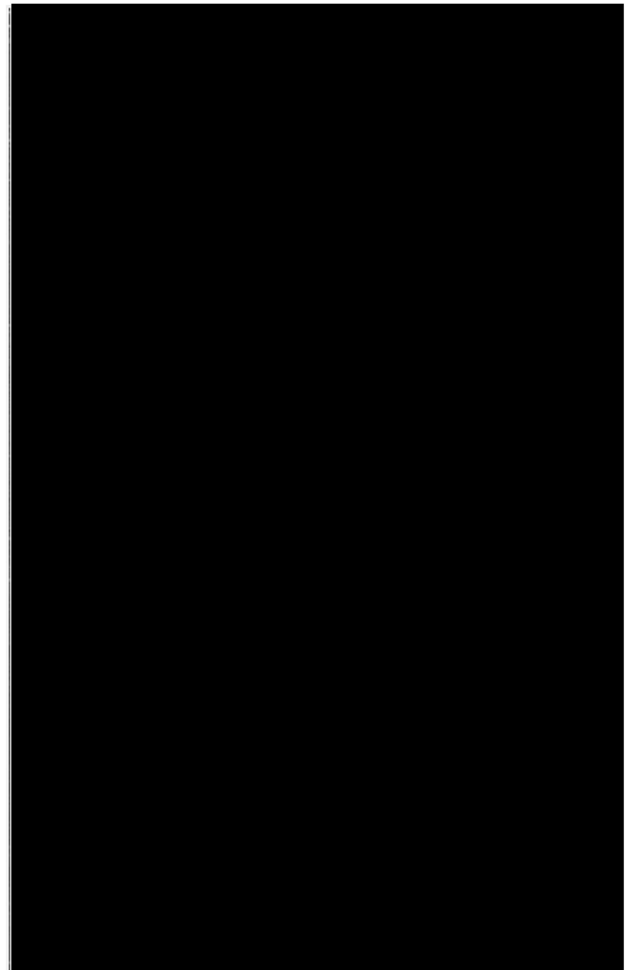


図7 カラヴァッジョ《聖マタイと天使》1602年
104×135cm
ローマ、
サン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂

サクの後ろに傾いた体、そしてより特徴的なのは両方の作例で同じように画面右側に置かれている火の燃えさかる火皿が共通していることを挙げている。

レンブラントが独立する以前に師事していたアムステルダムの画家ピーテル・ラストマンとの関連もまた、複数の研究者によって指摘されている。ラストマンによる同主題の作例は現在三点が知られており、一点目はルーヴル美術館に所蔵されている1616年の作品（図5）、二点目は同時代のヤン・ファン・ゾーメルが手がけたメゾチントによる複製版画を通して伝わっている作品、そしてアムステルダムのレンブラントハイスに所蔵されている年記のない単色画（図6）の三点である。1616年の作品に関してはステカウが1969年に⁽⁸⁾、複製版画が残っている作例についてはミュラーが1929年にそれぞれレンブラントの作例の基礎となった作品として挙げている⁽⁹⁾。またグリザイユの作例に関しては、1887年にブレディウス⁽¹⁰⁾、1970年にブラインによって⁽¹¹⁾、天使の方に顔を向けるアブラハムと天使がプロフィールで表現されている点において類似性が見られると指摘されてきた。さらに、

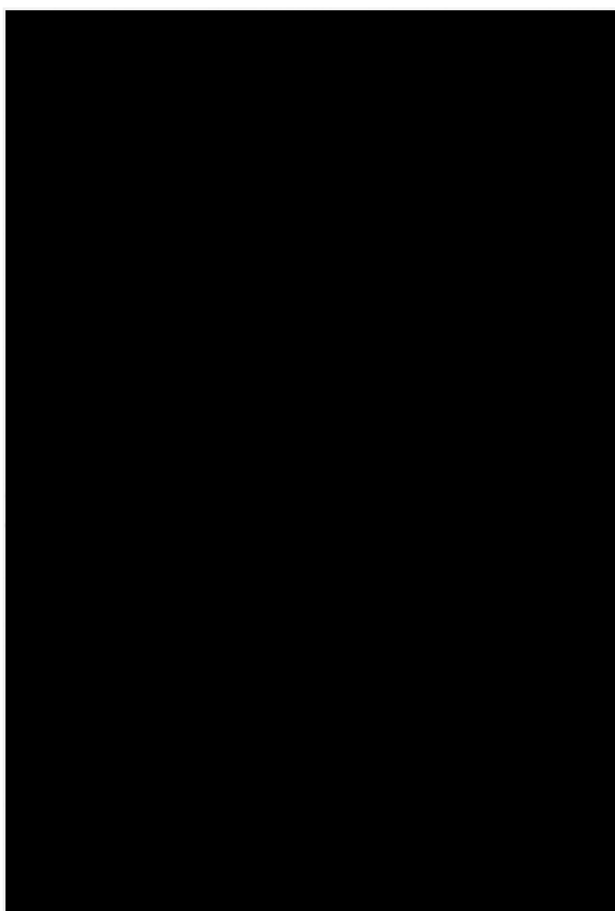


図8 レンブラント工房《アブラハムの犠牲》1636年
195×132.3cm
ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

ブラインはこのラストマンの作例とローマのサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂にあるカラヴァッジョによる《聖マタイと天使》（図7）とに強い類縁性がみられることを理由として、カラヴァッジョのこの作品がレンブラントによる作品の間接的な着想源であったと指摘している⁽¹²⁾。

一方、シュナイダーは1932年に、ローマのドーリア・パンフィーリ美術館にあるヤン・リーフェンスによる大型の作例との類似を指摘しており、このことは、時期は違えども、レンブラントとリーフェンスがともにラストマンの下で修行を行っていたことから生じた現象であり、二人の作例のプロトタイプはともにラストマンのものであると結論づけた⁽¹³⁾。これに対し、ブロースは、レンブラントとリーフェンスの作例に見られる共通する人物の仕草、例えばアブラハムの膝の姿勢などはラストマンの作例には見られないものであり、それゆえ両者はラストマンの作例を下敷きにしてはいるのではなく、レンブラントがリーフェンスによる作品を所有しており、そこから生じた直接的な関係がレンブラントの《アブラハムの犠牲》に影響を与えたと主張している⁽¹⁴⁾。確かに、1656年付のレンブラントの財産目録にはリーフェンスによるこの主題の絵画が確認されている。しかしながら、年記は作品に施されていないものの、リーフェンスがその絵を描いたのは1638年とする説が有力であり、この説の蓋然性は極めて低いものと考えられている⁽¹⁵⁾。

以上のように、様々なプロトタイプが仮定されてはいるが、現在に至るまで、十分な説得力を持つ説は提唱されていない。

(2) レプリカの作者帰属について

もう一つの大きな論点として本作を基にして制作されたレプリカ⁽¹⁶⁾の帰属に関する問題が挙げられる。本作に基づくコピーあるいはレプリカに関しては5作品が確認されているが、その中でも最も大きな関心を集めてきたのは、本作の翌年に制作されたと考えられ、現在はミュンヘンのアルテ・ピナコテークに所蔵されている作品である（図8）⁽¹⁷⁾。アブラハム、イサクの体軀などはカルトンによってエルミターージュの作品の線を忠実に写し取っているが、二つの大きな違いが挙げられる。オリジナルでは左方から雲を裂いて画面に飛び込んでくる天使が、レプリカではアブラハムの背後から登場するように、短縮法を用いて描かれている。これによってエルミターージュの作品において天使、アブラハム、イサクの三者で構成されていた半円が崩されており、また天使の出現に驚き左を向くアブラハムが天使と顔を突き合わせる形であったのに対して、ここでのアブラハムは虚空間に顔を向けている。さらに画面左の背景部分の下部には薄暗がり隠れるようにして牡羊の姿がうっすらと確認できる。こ

の牡羊は、聖書の記述において、イサクの代わりに犠牲に供されることになるものだが、ミュンヘンの作例では聖書の記述に忠実に、角を茂みに絡め捕られ、身動きできない状態の牡羊として描かれている。また、エルミターージュの作品と異なり、レプリカでは画面右の暗がりには置かれた犠牲獣のための火皿がより鮮明に描かれている。さらに強烈な明暗の対比が天使の出現によって差し込んだ光によって生み出されていたが、天使が後ろから出現するように変更されたレプリカでは、そのような劇的な効果は失われてしまっている。

従来、この作品は1907年にカール・フォルによってほとんど客観的な根拠のないままレンブラントの真筆とされてきたが⁽¹⁸⁾、その後、この作品に記されたインスクリプションをめぐって議論が始まった。これは画面中央下右寄りに記されている。「Rembrandt. verandert. En overgeschildert. 1636」。これは現代の標準的なオランダ語として直訳するならば、「レンブラントが変更し、そして上塗りされた。1636年」となる。フォルより後の研究者たちによる共通見解としては、このインスクリプションは「描き変え、そして上塗り」と解釈され、この作品は弟子がその大部分を手がけ、その後レンブラントが上塗りすることによって描き変えられたと考えられてきた。この弟子の候補としてはレンブラントの工房に所属していたホーファールト・フリックが想定されてきたが、ボブ・ハークは、この絵がフリックの初期の作品に特徴的な形態の不明瞭さやぼんやりとした筆致とは合致せず、また彼の作品に施された年記からわかるように、1636年の時点でフリックはレンブラントの工房を離れて独立していたこと、またエックス線調査の結果、実際にはほとんど変更が施されていないことが判明したため、この作品は前年の作品、すなわちエルミターージュの作品のレプリカとしてレンブラント自身の手によって制作されたと主張した⁽¹⁹⁾。ハークが指摘したように、この作品とオリジナルとの差異が小さいことは前述したとおりである。ハークはインスクリプションの中の「overgeschildert」を「上塗りされた」ではなく「新たに描かれた」と解釈したのである。ハークと同様にエルンスト・ブローシュハーヘン、ブリジット・クヌーテルらも、作品の完成度の均一性とレンブラント作品との類似を根拠として、この作品におけるレンブラントの関与が非常に広範囲に及んだに違いないと述べている⁽²⁰⁾。また、ステカウはこの作品をエルミターージュの作品のレンブラント自身による「異作」とし⁽²¹⁾、ブローヌも、インスクリプションの解釈を根拠として、レンブラント自身の作品であると結論づけた⁽²²⁾。彼は、1635年以降に作られたリーフェンスの作品のコピーのエッチングに「geretuckeert」「加筆された」という言葉が現れていることから、この作品に施されたインスクリプションは、前述したドーリア・パンフィ

ーリ美術館にあるリーフェンスの同主題の作例をレンブラントが「改変」したと考えたのである。しかしながら、先に述べたように、リーフェンスのこの作品がレンブラントの作品より前に作られた可能性は極めて低い。

近年の研究では、このインスクリプションを以下のように解釈するのが主流である。「overschilderen」は「加筆」「仕上げ」「修正」「修復」を意味する「retokeren」と同義語であり、すでにある彩色の上に新たな彩色を施すことを意味している。そして、「overgeschildert」はこの「overschilderen」の過去分詞である。したがって、このインスクリプションは、レンブラントが自分以外の作品の完成を手伝ったことを意味している。一方で、この解釈ではこの作品がエルミターージュの作品とさほど大きな差異を持っていないという問題点をはらんでいる。しかしながら、近年のエックス線調査の結果からは、このレプリカを手掛けた画家が、特に天使の造形においてかなり自由な決定権を持っていたことが明らかになっている。初期の段階では天使もまたアブラハムやイサクと

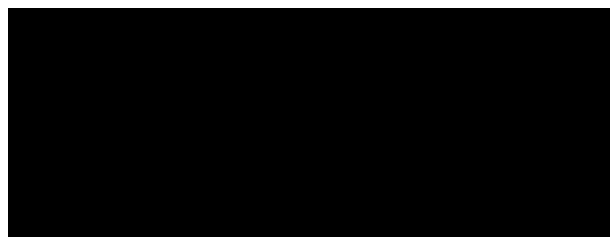


図9 〈アブラハムの犠牲〉(フレスコ画) 4世紀頃
ローマ、サン・マルセリーノのカタコンベ

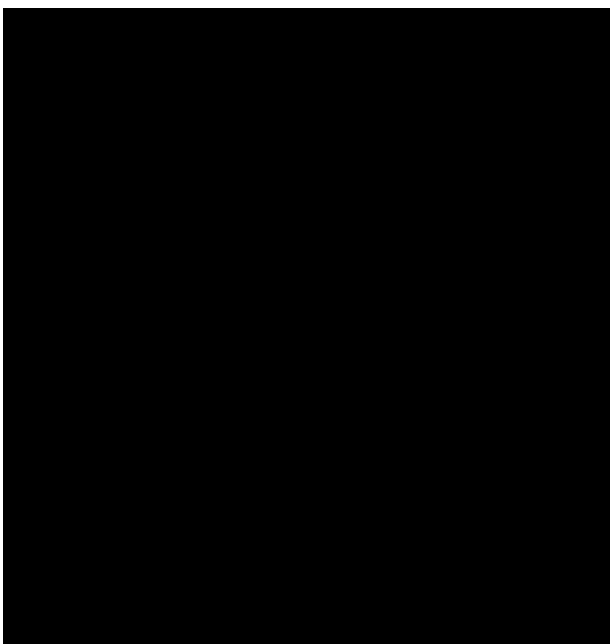


図10 〈アブラハムの犠牲〉(モザイク壁画) 6世紀
ラヴェンナ、サン・ヴィターレ聖堂

同様にエルミタージュの作品から忠実に写し取られた形跡がみられるが、その後、画家は天使の位置を大幅に変更したことがわかっている。このような調査結果を受けて、エルミタージュの作品との差異、つまり天使と牡羊の部分にレンブラント自身の筆致を見出す根拠はないという見解が支配的である。加えて、この作品をレンブラントが仕上げたとする見解には十分な科学的根拠が示されていないことから、この作品はレンブラントが多少なりとも関与したにせよ、その大部分は弟子の手によるものであると考えられているのである⁽²³⁾。このコピーの制作の中心を担っていたのが誰であったのかについては、未だに確たる結論は出ていない。しかしながら、前述したホーファールト・フリンクの他に、同じくレンブラントの弟子であったフェルディナント・ボル、レーンデルト・コルネリスゾーン・ファン・ペイエレンの名前が挙

がっており⁽²⁴⁾、現在までのところでは、ボルの可能性が高いとされている⁽²⁵⁾。

3. モティーフの後退と逸失

以上のように、先行研究においては本作の着想源となった先行作例の推定とミュンヘンにあるレプリカに施されたインスクリプションの解釈をめぐる作品の作者帰属に関する問題の二点について積極的な議論が行われてきた。しかしながら、本稿では、これまでの先行研究で触れられてこなかった個々のモティーフに関する問題、特にこの主題を表現する図像に不可欠なモティーフであるはずの牡羊の有無を中心にとりあげ、この「牡羊の逸失」が本作においてどのような意味を持つのか、さらにそれがレンブラントの作品群においてどのように位置づけられるかについて考察を加える。

(1) 「アブラハムの犠牲」図像の系譜

まず、本作が制作されるまでの「アブラハムの犠牲」図像の変遷について概観しておきたい。この主題に関する最初期の図像は、少なくとも4世紀までさかのぼることができ、聖書の記述における時系列に沿って三つの図像形式に分類されている⁽²⁶⁾。まず、第一の場面は息子を犠牲にするためにモリヤの地に向かう部分である。ここではアブラハムは薪の束を背負ったイサクを先導し、祭壇に向かっている。二番目はアブラハムとイサクが並んで立っている図像であり、ここでは犠牲の場面であることを示すために、(モリヤへの道中と同様に)イサクは木の束を抱えている。三番目のものはレンブラントの《アブラハムの犠牲》で描かれるものと同様のもので、イサクが祭壇の傍に立ち、あるいは跪き、アブラハムが今まさに彼を犠牲に捧げようとしている。最初期の作例である4世紀のローマのカタコンベにあるフレスコ画(図9)⁽²⁷⁾では中央に小刀を持ったアブラハム、その隣に彼に髪を掴まれたイサクが薪の上に跪き、画面左には炎の燃えさかる祭壇と羊が配されている。アブラハムはチュニックのように見える簡素な服を纏い、その表情と仕草は荒々しい。イサクは後ろ手に縛られた裸体をさらし、まだ幼い少年の姿で表される。また、同時期の石棺彫刻においては、これら4つの主要なモティーフに加えて、聖書の記述においてアブラハムの信仰心を認めた神が息子の殺害を止めようとする「神の手」が天上から現れる様子が描かれている⁽²⁸⁾。アリソン・ムーア・スミスはこの時期の「アブラハムの犠牲」図像を地域と時代によって細かく分類しているが⁽²⁹⁾、それによればモティーフ、人物の所作・服装などには大きな違いは認められない。たいていの場合、アブラハムはチュニックかパリウムを纏った中年の男性の姿で描かれ、顎鬚を蓄え、小刀を手に握っている。イサクは両手を縛られた裸の少年であり、

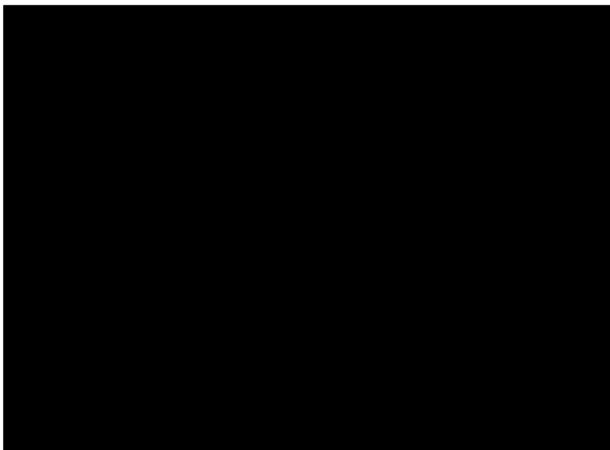


図11 逸名の画家、アブラハムの犠牲
聖書注解書(ウエルツブルク地方)
Cod. Hebr. 5/1, Fol.18^v 1232/33年
ミュンヘン、バイエルン州立図書館

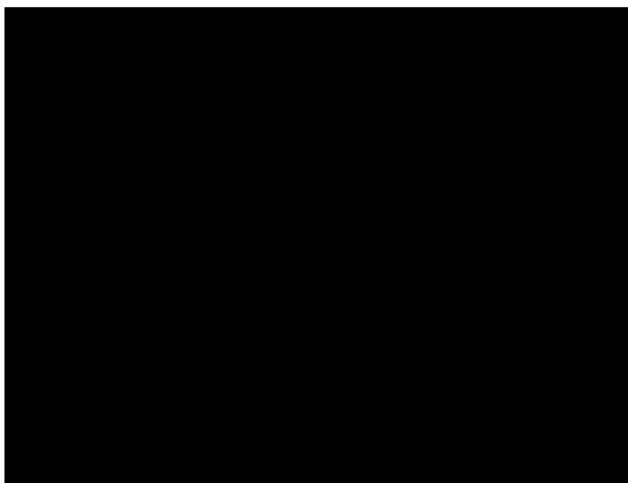


図12 カラヴァッジョ《イサクの犠牲》1590年代
296.5×189cm
フィレンツェ、ウフィツィ美術館

祭壇の脇に立つかその上に跪いている。牡羊はほとんどの場合において描かれ、しばしば「神の手」が天上から突き出すようにして描かれる。しかしながら、スミスが指摘しているように、時代を経るにしたがって、様々な要素が整理されていき、洗練された図像形式が確立した。例えば、スミスが最後の分類として挙げている「ビザンティン様式」は、それまでの初期キリスト教美術における様々な要素の統合だった。ラヴェンナのサン・ヴィターレ聖堂にある6世紀のモザイク画（図10）はその一例であり、7世紀の彩色写本ではさらに細かい表現がなされている。

「アブラハムの犠牲」図像の変遷に関するグッドマンの論考によれば、中世写本に描かれた「アブラハムの犠牲」においては、それまで天上から突き出すように描写されていた「神の手」が天使の形式を取るようになり、また牡羊は聖書の記述に忠実に茂みに角を取られた状態で描写されるようになる（図11）。これらの変化は遅くとも13世紀には生じている。中世以降になるとこの変化はさらに進展し、アブラハムと天使が対峙する図像へと変化していった⁽³⁰⁾。

本作と同時代の作例（図12）を見ると、そのほぼ全てが4つのモチーフを配置することでこの主題を表現していることがわかる。アブラハム、イサク、天使、時には、これらに加えて犠牲獣のための火皿や祭壇が描かれる。画面の中に占める割合は小さくなったものの、牡羊も依然として存在している。これらのモチーフは作品が宗教美術としての「アブラハムの犠牲」を表現していることを明確に示しているが、一方でより世俗的な作品としてのテーマは、アブラハムのもとに天使が突然、登場するという劇的な場面を中心的に扱っていくようになることがわかる。しかし、いずれにせよ牡羊の存在自体は画面の端あるいは背景に後退しようとも、この主題に必須のモチーフとして生き続けてきた。

(2) 牡羊の意味するもの

それでは、この主題において牡羊は何を意味し、どのように理解されていたのだろうか。

まず「アブラハムの犠牲」という旧約聖書に取材した主題が受け入れられていた前提として、当時のオランダ共和国をめぐる特異な宗教的状况を挙げておきたい。17世紀のオランダ共和国は周辺諸国に比べて寛容な宗教政策をとっていたことが知られている⁽³¹⁾。カトリックは公には禁止されていたものの、信者の宗教活動は黙認されており、公職にも就くことができた。この宗教的寛容はユダヤ人にも当てはまり、15世紀末にスペインを追放されたユダヤ人集団セファルディと東欧からやってきたユダヤ人集団アッシュケナージが共和国全域、特にアムステルダムに流入していた⁽³²⁾。そして、オランダ共和国は宗

教的対立よりもユダヤ人たちの持つ金融資産と商業技術を選んだのだった。多少の対立と時代による差はあるものの、彼らの信仰はカトリック同様に黙認されており、コミュニティを形成していた。レンブラント自身もユダヤ人有力者との交流を持っていたし、一時はユダヤ人コミュニティの目と鼻の先に居を構えていた⁽³³⁾。もちろん、ほかのカトリックを信奉する国においても「アブラハムの犠牲」をはじめとする、旧約聖書の説話を主題とした

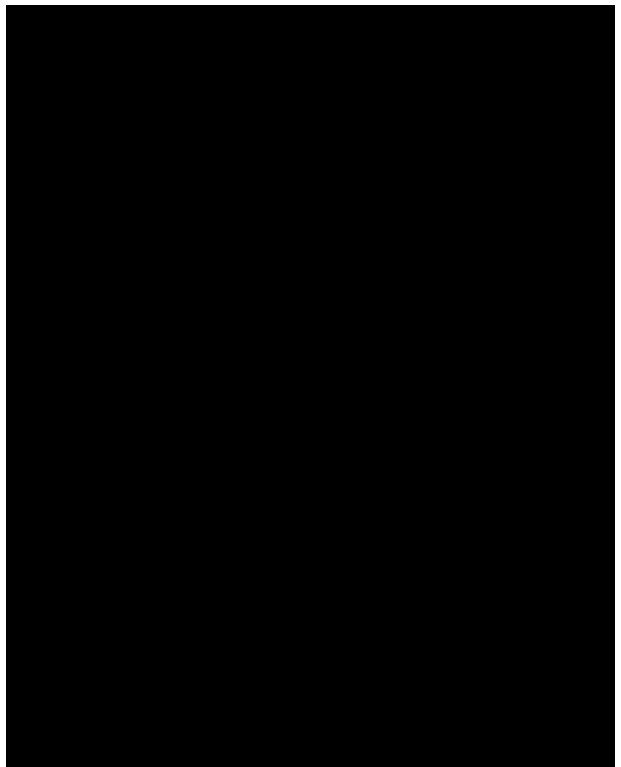


図13 レンブラント《聖家族》1640年
41×34cm
パリ、ルーヴル美術館

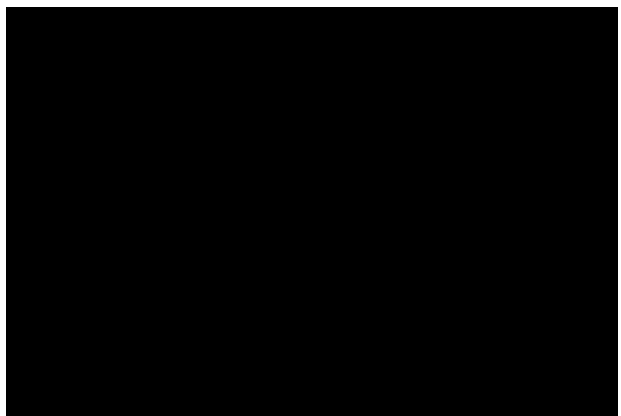


図14 レンブラント《カーテンの掛けられた聖家族》1646年
46.5×68.8cm
カッセル、州立美術館

宗教画は描かれてはいたが、より柔軟な宗教的寛容性を持ち、大規模なユダヤ人コミュニティを擁していたオランダ共和国においてこのような主題はより受け入れられやすかったものと想定できよう。

また、「アブラハムの犠牲」は単なる旧約聖書に基づく主題として受け入れられていたのではなかった。周知のように、いわゆる「予型論」が当時、一般的に受け入れられていたことがこれを説明してくれる。この神学理論は、新約聖書で記述されている事柄が、旧約聖書においてすでに別の形で記述されているとするものである。「アブラハムの犠牲」に即していうなら、まず、アブラハムの家からモリヤ山までの三日間の行程はユダヤの三つの時代を表している⁶⁴⁾。アブラハムに付き従う二人の召使いはユダヤ民族の二つの分派、イスラエルとユダである。犠牲のための道具を乗せて運ぶ驢馬は、無知なユダヤ教会を表す。そして、イサクが肩に乗せて薪を山上まで運ぶ光景は、イエスが十字架を背負い、ゴルゴダの丘を登る悲劇的な光景の予型に他ならない。つまり、イサクは神の子イエスの予型として解釈される。しかし、彼は最終的には犠牲となることはない。物語の最後で本当に犠牲に供されるのは茂みに角を取られて動けなくなっている牡羊である。ここでの茂みはイエスの頭に乘せられた茨の冠であり、牡羊こそが神の子イエスの予型なのである⁶⁵⁾。

以上のように、牡羊はこの主題において宗教的観点から見るならば非常に重要なモチーフであることが確認できる。同時代の作例においても、管見の限りでは、牡羊を完全に描かない作例は17世紀のオランダに限られる。

(3) レンブラントにおけるモチーフの後退と逸失

前述したように、本作の焦点は同時代の図像形式がそうであったように、突然飛来した天使に驚くアブラハムに当てられているが、それら同主題の作品と比較しても、その緊張感がレンブラントならではの方法で高められているようだ。彼は、場面を意図的に暗い状況に置くことで、天使の出現と、それに伴う天上からの光をより効果的なものにすることに成功している。左方からの天使の出現に伴う天上からの光は、イサクの若々しい体躯、アブラハムの相貌、天使の手を明るく照らし出し、周囲の暗がりとの強いコントラストを生み出している。このような状況の中で、レンブラントが、図像形式の歴史の変遷において比較的重要ではないモチーフになりつつあった牡羊をあえて意図的に描かなかった可能性は大いにあるのではないだろうか。実際、レンブラントは、他の作品においてもこのようなモチーフの意図的な省略、あるいはそれに近いことを行っている。たとえば1640年、45年、46年と相次いで描かれた三枚の《聖家族》が典型的な例として挙げられよう。ルーヴル美術館に所蔵され

ている1640年の作例(図13)では、中央にマリアと彼女に抱かれる幼子キリスト、キリストをあやす乳母、そして窓の側にヨセフが配置されている。左方の窓から入ってくる光は、中央のマリアと幼子を集中的に照らしており、ヨセフは背中に光が当たっているものの、後ろ向きで描かれることによって、その表情などが隠されているのは画家の意図によるものと判断できる。1645年に描かれたエルミタージュ美術館所蔵の作例では、この傾向が強くなっている。この作品では、1635年の《アブラハムの犠牲》と同様に、左上方からプットーの出現と共に入ってきた光が中央の母子を照らし、背後で大工仕事をやるヨセフは強いコントラストの中に置かれその存在感は薄くなっている。同様に、カッセルにある《カーテンの掛けられた聖家族》(図14)においても、光は画面の左の聖母子に当てられ、ヨセフは画面右端で暗闇に沈み、観る者の注意は明るく照らされたマリアとキリストに向けられる。ここで、レンブラントが「聖家族」という図像形式をとりつつも、その主な関心事は聖母子に向けられていたことは明らかである。彼は伝統的な宗教図像の形式を踏襲する一方で、そこに母子のいる家庭の情景という普遍化された同時代的要素をも含ませることに成功したのである。宗教画的性質を持ちながらも、その枠に収まらないこのようなレンブラントの宗教画について、受容美術史で著名なヴォルフガング・ケンブは次のように述べている。すなわち、「彼は絵画がじかに体験させてくれる臨場感や絵画に固有の同時代的性質が、アトリビュートや象徴の強力な働きのためにこわされてしまわないようにしているのではないだろうか」⁶⁶⁾。

《聖家族》におけるヨセフと同様に、《アブラハムの犠牲》における牡羊に関しても、レンブラントは宗教画におけるその重要性については認識しつつも、絵画的にはより重要性が低いモチーフであり、この場面の持つ劇的な効果を高めるため、レンブラントが意図的にこれを排除した可能性が高いと考えられる⁶⁷⁾。

(4) ラストマンの作例との比較

しかしながら、この「牡羊を描かない」という選択は本当にレンブラントの創意だったのだろうか。実際には、前述したピーテル・ラストマンの作例においてすでに牡羊は姿を消している。おそらくレンブラントはこの絵を主な着想源としたのだろう。その根拠の一つは、画面右に描かれている火皿の存在である。確かに、このモチーフは「アブラハムの犠牲」図像の歴史の変遷においては次第に周縁に押しやられつつあり、かつ、ここでは《聖家族》におけるヨセフのように、背景の暗闇に溶け込むようにして描かれている。ラストマンによる1616年の作例と比較すると、先行研究でも述べられているように、天使の位置を除けば、三者の位置関係には著しい構図の

類似が見られる。注目すべきは、レンブラントの作品と異なり、画面の左右が比較的大きく空いているにも拘らず、牡羊の姿がどこにも確認できないという点だ。一方で、火皿はというと、レンブラントの作品とちょうど同じ位置に置かれている。レンブラントと同様に、ラストマンも画面全体を暗くしたうえで、光源を画面上部に設定し、三者の、特にイサクの体軀を浮かび上がらせていることから、画家が登場人物たちの関係に焦点を当てようとしていたことは確かだろう。以上のことから、1624年の半年ほどの間にラストマンの下で修行していたレンブラントがこのラストマンの作例を参考にした、あるいはより可能性があるのは独立後のレンブラントがこの作品あるいはそのコピーかレプリカを所有しており、1635年の作品に応用した可能性が想定できる。

しかしながら、レンブラントが着想源にしたプロトタイプがいかなる作品であったとしても、彼は自分の意図、つまり天使とアブラハムの突然の出会いという劇的な瞬間を強調するためにさらなる工夫を加えている。

同時代の作例と比較すると、本作においてもっとも独創的な表現は、アブラハムの手から落ちる小刀の表現である。今まさに自身の独り息子を犠牲に捧げようとしていたアブラハムは突然の天使の出現に驚き、小刀を取り落とす。この小刀はあたかも空中で静止しているかのように描写されている。それまでの図像形式、あるいは同時代の作例においてアブラハムは常に小刀を握りしめた型式で表現されており、それがアトリビュートの一つともなっていた。完全なレンブラントの創意であるこのような小刀の表現は、彼以前には確認できず、極めて例外的なものと言えるだろう。このことは、レンブラントが本作において「時間」、言い換えれば「瞬間の表現」を強く意識していたことを示唆している⁽³⁸⁾。

さらに、レンブラントは、絵の左右、特に右側を大きく断ち切ることで、アブラハムと天使が限りなく近づくように配置し、あえて余白の少ない画面を作り出している。これによって、場面の緊張感はさらに高められている。

モチーフの後退と逸失という点からみるならば、先述した火皿の表現もその一つだろう。ラストマンの作例で比較的大きく描かれ、強い存在感を保っていた火皿は、《聖家族》のヨセフと同様に暗闇に溶け込むように描かれる。図像の歴史的変遷において本来は中心的人物の一人であったイサクでさえもその対象となっている。ここでのイサクの裸身は最も強い光線に照らされ白熱するかのよう輝き、見る者に強い印象を与えるかもしれない。しかし、彼の顔はアブラハムの大きな手によって完全に覆われている。驚愕の表情を露わにしたアブラハムと対象的に、我々にはこの哀れな若者の表情を伺い知ることができない。さらに彼は、両手も後ろ手に縛られている。

表情と身体の動きの可能性が封じられることで、イサクは完全に受動的な人物にされてしまった。彼は絵の中心的モチーフから外れ、見る者の関心は画家の意図したとおりアブラハムと天使に向けられる。ラストマンが牡羊をあえて描かないという創意を作り出したとするなら、レンブラントはそれをさらに推し進め、象徴的意味や寓意性を持ったモチーフの積極的な排除を行っているともいえるだろう。

おわりに

以上で考察したように、エルミターージュの《アブラハムの犠牲》は、それまでの図像形式の系譜の延長線上にあり、特に師であるラストマンから強い影響を受けながらも、ある瞬間を捉えた表現に対する意識と明暗の表現において、ラストマンの様式からの積極的な脱却は明らかである。これに加えて、彼の完全な創意ではないとはいえ、本来は宗教美術において重要な象徴的意味を持ち、図像の必須的要素を担っていたモチーフの積極的な排除を行った形跡を読み取ることができた。

もっとも、レンブラントは「モチーフの後退と逸失」にこだわり続けていたわけではない。本作が描かれてから実に20年後の1655年に制作された同主題のエッチング作例では、牡羊は描かれていないものの、核心となるイサクの殺害とは全く関係がない驢馬と二人の従者が描きこまれている⁽³⁹⁾。また、《アブラハムの犠牲》の翌年に描かれた《スザンナと長老たち》でもモチーフの後退が認められる。ここでも図像形式上重要なモチーフである二人の長老の姿は画面右の茂みの中にうっすらと描かれている。しかし、約10年後の1647年にレンブラントが再び同主題をほとんど同じ構図で描いたとき、彼はそこにはっきりと確認できる長老たちを描いた。ここでは、女性の裸体像それ自体だけではなく、図像が本来含意する説話の内容そのものに、レンブラントが改めて重心を移していることを端的に示している。

レンブラントによるこのようなモチーフの省略に関しては、古くはF・シュミット＝デーヘネル⁽⁴⁰⁾やJ・ピオロストツキ⁽⁴¹⁾によって考察が加えられているが、C・テュンベルは1992年の論考の中でこの問題を包括的に論じた。彼は主にピオロストツキによる《ゲッセマネのキリスト》における「苦難の杯」の省略をめぐる解釈をとりあげ、この図像の16世紀以来の図像形式の展開から、これがレンブラントによる「モチーフの意図的な省略」ではなく、何種類かの類型の中から画家が自らの意図に最もふさわしい形式を選択した結果であると結論づけた⁽⁴²⁾。今回とりあげた牡羊に関しても、レンブラントが意図的に牡羊を描かなかったのではなく、同時代に並行して存在していたいくつかの図像形式から選択されただ

けである可能性は当然あるものとしても、彼がそれらの類型の中から自らの目的に沿った形式を恣意的に選び取ったことは疑いえない。同時代のオランダにおいて、どのような「アブラハムの犠牲」図像の類型が存在していたのかは今後さらに調査する必要があるだろうが、この牡羊の「逸失」は、彼の用いた様々な創意と並んで、確かにレンブラントの作品の特異な図像形式を決定する一つの要因だったと言えるであろう。同時代の画家たちが伝統的図像形式に則った純然たる宗教画を制作していく傍ら、レンブラントは、その図像形式の原則を借りつつも、焦点をより劇的で刺激的な瞬間、あるいはより世俗的な人々の居合わす情景に合わせ、複数の意味内容を含むような新しい絵画の形式を作り出したのである。

レンブラントの宗教画において、その焦点が伝統的な宗教的主題に合わせられているのか、それとも本稿で論じたように、より世俗的な意味が秘匿されているのか、そしてそれともなうモチーフの取捨選択がどのような要因によって生じたのかは、今後さらに実証的な考察を加えることが必要だろう。より時代的・地理的に広範に及ぶ同主題の作例の比較によって、レンブラントの用いた「モチーフの後退と逸失」という手法の特異性とレンブラント作品の持つ多重な意味内容に関する理解が促され、レンブラント図像研究の新たな一面が開けるのではないだろうか。

-
- (1) 作品の基本データは以下を参照。J. Bruyn, *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings III*, Dordrecht/ The Hague/ Boston/ London, 1989, pp. 110-113.
- (2) 『聖書 新共同訳』日本聖書協会 1988年 31-32頁。
- (3) J. Bruyn, *et al.*, *op. cit.*, pp. 103-104.
- (4) *Ibid.*, p. 105.
- (5) W. Weisbach, *Rembrandt*, Berlin/ Leipzig, 1926, p. 189.
- (6) この作例はアンドレアス・ストックが手掛けた複製版画によって伝わっている。
- (7) B. P. J. Broos, 'Rembrandt. verandert. En overgeschildert', *De Kroniek van het Rembrandthuis* 26 (1972), pp. 137-152, esp. pp. 140-143.
- (8) W. Stechow, 'Some observations on Rembrandt and Lastman', *Oud Holland*, 84 (1969), pp. 148-162, esp. p. 150.
- (9) C. Müller, 'Studien zu Lastman und Rembrandt', *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 50 (1929), pp. 45-83, esp. p. 66. 筆者未見につき以下を参照：J. Bruyn, *et al.*, (1989) *op. cit.*, p. 105.
- (10) Bredius, *Catalogus van het Rijks-Museum van schilderijen*, 3rd ed., Amsterdam, 1887, p. 29, no. 827. 筆者未見につき以下を参照：Ibid.

- (11) J. Bruyn, 'Rembrandt and the Italian Baroque', *Simiolus*, Vol. 4(1970), No. 1, pp. 28-48.
- (12) *Ibid.*
- (13) H. Schneider, *Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke*, Haarlem, 1932. 筆者未見につき以下を参照：J. Bruyn, *et al.*, (1989) *op. cit.*, p. 105.
- (14) Broos, *loc. cit.*
- (15) J. Bruyn, *et al.*, (1989) *op. cit.*, p. 105.
- (16) 「コピー」の概念は以下のように規定される。すなわち、原作から一定の時代を経て第三者によって制作された作品で、原作と比べて図像的にきわめて類似したものから、解釈的借用によって自由に翻案されたものまで含む。一方、「レプリカ」は、原作と同時代に原作者自身もしくは工房で制作された作品で、図像的同一性があるとは限らないものを指す。cf. Hélène Mund, 'La copie', in: Maryan Wynn Ainsworth *et al.*, *Les primitives et leur temps*, Tournai, 2000, p. 126.
- (17) この作品はエルミタージュのものとはほぼ同じ大きさで、二枚のキャンバスが接合されている。使用されているキャンバスの生地が、《バルシャザルの祝宴》および同じく1635年の作品《ミネルヴァ》と同じロットの布から作られていることが確認されており、このことから、この作品がレンブラント本人あるいは工房と弟子によって制作されたと推測されている。
- (18) K. Voll, *Vergleichende Gemälde Studien*, I, Munich/ Leipzig, 1907, pp. 174-179.
- (19) B. Haak, *Rembrandt. Zijn leven, zijn werk, zijn tijd*, Amsterdam, 1968, pp. 126-127.
- (20) *Alte Pinakothek München. Katalog III. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Munich, 1967, pp. 72-75. 筆者未見につき以下を参照：J. Bruyn, *et al.*, (1989) *op. cit.*, p. 107.
- (21) Stechow, *loc. cit.*
- (22) Broos, *op. cit.*, pp. 146-148.
- (23) J. Bruyn, *et al.*, *op. cit.*, pp. 107-108.
- (24) バイエレンは1637年3月9日の絵画の売立に際してレンブラントの代理の購入者として記載が確認される。しかし、彼による作品は1点も伝わっておらず、それゆえミュンヘンの作品の帰属から外されている。J. Bruyn, *et al.*, (1989) *op. cit.*, p. 112.
- (25) この作品をフェルディナント・ボルの手に帰する説はファレンティネールによって提唱された。ボルによる署名と風景の取り扱いが共通していることが指摘されており、また1669年の彼の結婚契約書によれば、ボルもまた「アブラハムの犠牲」を主題とする絵画作品を所有していた。ボルが独立後に描いた《アブラハムの犠牲》(1646年、ルッカ国立美術館)は、レンブラントの1635年の作品の影響を強く受けていると同時に、その師であるラストマンからもモチーフの借用を行っている。Ibid.: 展覧会カタログ『レンブ

ラントとレンブラント派—聖書、神話、物語』国立西洋美術館 NHK、NHK プロモーション 2003年 150—151頁。

- (26) 初期キリスト教美術における「アブラハムの犠牲」（「イサクの犠牲」）図像に関する研究は以下の論文を参照。A. M. Smith, 'The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art', *American Journal of Archaeology*, Vol. 26 (Apr. - Jun., 1922), No. 2, pp. 159-173.
- (27) 「イサクの犠牲」、フレスコ、聖マルセリーノと聖ピエトロのカタコンベ、ローマ
- (28) 「イサクの犠牲」、聖アンブローズの石棺彫刻、ミラノ
- (29) スミスは、初期キリスト教における「アブラハムの犠牲」図像を、「ヘレニズム」「アジア-ヘレニズム」「アレキサンドリア-コプト」「パレスチナ-コプト」「ビザンティン」の5つに分類している。
- (30) cf. J. Gutmann, 'The Sacrifice of Isaac in Medieval Jewish Art', *Artibus et Historiae*, Vol. 8 (1987), No. 16, pp. 67-89; idem, 'The Sacrifice of Abraham in Timurid Art', *The Journal of the Walters Art Museum*, Vol. 59, Focus on the Collections (2001), pp. 131-135; idem, 'When the Kingdom Comes, Messianic Themes in Medieval Jewish Art', *Art Journal*, Vol. 27, No. 2 (Winter, 1967-1968), pp. 168-175.
- (31) スティーヴン・ナドラー（有木宏二訳）『レンブラントのユダヤ人』人文書館 2008年 26—53頁。
- (32) 同書 40—53頁。
- (33) 同書 1—17頁。
- (34) アブラハムからモーセまで、モーセから洗礼者ヨハネまで、そして洗礼者ヨハネから救い主までの3つの時代を指す。
- (35) エミール・マール（田中仁彦他訳）『ゴシックの図像学上』国書刊行会 1998年 258—259頁。
- (36) ヴォルフガング・ケンブ（加藤哲弘訳）『レンブラント「聖家族」—描かれたカーテンの内と外』三元社 2003年 17頁。
ここでケンブが言う「同時代的性質」とはいわゆる「時代精神」のことであると思われる。すなわち、ケンブは、レンブラントが伝統的図像の形式をとりながらも、光の制御によって伝統的図像に固有のモチーフの存在を弱めることで、その絵の持つ独自性・同時代性を浮き立たせようとしたと述べているものと考えられる。
- (37) ケンブと同様に、より近年ではサイモン・シャーマがこれと同じことを述べている。彼はレンブラントにおけるルーベンスの強い影響について言及したうえで、以下のよう

に述べている。
「レンブラントは、カトリック教徒の先達（カラヴァッジオ、ラストマン、そしてルーベンス）と同様、キリスト教会がイサク供儀をば、神が神の子を血の贄に供した十字架磔刑の予表とみなしていることをちゃんと弁えていただろう。この絵（あるいはミュンヘンにある傑作）を注文した

の誰であろうと、こういう裏文脈が、この絵の宗教画としての重要な要素であることは知っていただろう。しかし、いつもながらにレンブラントが自らに課した課題は（そして、この点で彼はたしかにカラヴァッジオとルーベンス、二人の真の後継者たるわけだが）晦渋きままる宗教的図像学の駆使などというものではなかった。聖なる歴史を、なるほど人間ならそうだろうと思えるものにする、こちらだ。年とってから授かった息子を殺してみよと命じられた試練の父親像は、人知を越えた全能の神の御意への全き服従こそが真の信仰のあかしと耳聾に聞かされていたカルヴァン派にとっては重く、深刻なものであった。が、ここでのレンブラントの情は、プロテスタントである以前に、人の子の父親のものである。彼自ら、子を失くす父親なのだ。神の鉄のきまりに従うべきことを何も法話や説教から教えられるには及ばない。しかし、神にも憐愍ありと信じようともして、アブラハムの怒りと苦悩の顔に、突然地獄から放免された狂人の表情を与えている」。

サイモン・シャーマ（高山宏訳）『レンブラントの目』河出書房新社 2009年 422頁。

- (38) クルト・ワイツマンは『古代・中世の挿絵芸術』の中で美術における時間表現を三つに分類している。すなわち、「同時的手法」、「単独場面による手法」、「サイクルによる手法」である。それまでの図像形式において「アブラハムの犠牲」は「単独場面」であると同時に「同時的手法」であったが、レンブラントは小刀を落とすという表現によってこれを完全な「単独場面」にすることに成功した。つまり、聖書の記述においては殺害を行おうとする場面ではまだ牡羊は現れていないのである。牡羊の逸失は、このような時間表現の観点からも説明しうるかもしれない。クルト・ワイツマン（辻成史訳）『古代・中世の挿絵芸術』中央公論出版社 2007年 11—25頁。
- (39) このモチーフは聖書の記述において、モリヤの山に向かうシーンで登場する。通常、イサクを殺害しようとする場面では描かれることはないが、背景となる風景の中にその姿を小さく描き入れた作例も散見される。
- (40) F. Schmidt-Degener, *Rembrandt und der holländische Barock Warburg*, Ed. By F. Saxl, 9, Leipzig/ Berlin, 1928. 筆者未見につき以下を参照：クリスティアン・テュンベル（高橋達史訳）『レンブラント』中央公論社 1994年 294—297、384頁。
- (41) J. Białostocki, 'Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk', *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 8, 1957, pp. 195-210. 筆者未見につき以下を参照：テュンベル、前掲書 同頁。
- (42) テュンベル、前掲書 同頁。

図版典拠

- 1 Exh. Cat., *Rembrandt et son école*, Dijon, Musée des Beaux-

- Art, 2004, p. 86.
- 2 マイケル・キッソン (千速敏男訳) 『アートライブラリー レンブラント』 西村書店 1997年 53頁。
 - 3 フィリッポ・ベドロッコ (池田亨訳) 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち 24 ティツィアーノ』 東京書籍 1995年 37頁。
 - 4 坂本満他編 『世界美術大全集第17巻』 小学館 1995年 159頁。
 - 5 展覧会カタログ 『レンブラントとレンブラント派—聖書、神話、物語』 国立西洋美術館 NHK、NHK プロモーション 2003年 150頁。
 - 6 *Rembrandt et son école, op. cit.*, p. 185.
 - 7 ジョルジョ・ボンサンティ (野村幸弘訳) 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち 29 カラヴァッジョ』 東京書籍 1995年 20頁。
 - 8 *Rembrandt et son école, op. cit.*, p. 87.
 - 9 A. M. Smith, 'The Iconography of the Sacrifice of Isaac in

Early Christian Art', *American Journal of Archaeology*, Vol. 26 (Apr. - Jun., 1922), No. 2, p. 160.

- 10 *Ibid.*, p. 161.
- 11 J. Gutmann, 'The Sacrifice of Isaac in Medieval Jewish Art', *Artibus et Historiae*, Vol. 8 (1987), No. 16, p. 68.
- 12 ジョルジョ・ボンサンティ、前掲書 31頁。
- 13 高階秀爾監修 『ルーヴル美術館 V バロックの光と影』 日本放送協会 1986年 139頁。
- 14 マイケル・キッソン、前掲書 77頁。

(付記)

本稿は、平成22年10月に行われた筑波大学芸術学美術史学会秋季研究発表会での口頭発表に基づき、大幅な加筆訂正を行ったものです。執筆に際し、査読委員の先生方、寺門臨太郎先生に貴重なご助言を賜りました。末尾ながら深謝申し上げます。

(やまだ たく)