

レンブラントの自画像 ユング心理学からのアプローチ

Rembrandt's Self-portraits — A Jungian Psychological Approach —

(2006年3月31日受理)

齊藤 真奈美

Manami Saitou

Key words : レンブラント, ユング, 影の統合

抄 録

オランダにおいて最も偉大な画家のひとりであるレンブラントは、生涯にわたって非常に多くの自画像を残している。それらを詳細に検討してゆくと、青年期、壮年期、そして晩年と、単に外見だけではない、彼の内面的な変化を見て取ることができる。

本論文では、ユング心理学を応用し、レンブラントがフランドルの巨匠、ルーベンスを彼の「影」とし、みずからの「ペルソナ」と格闘した前半生、それらを自らに統合してゆくものとしての後半生を考察する。殊に後半生については、彼の人生がまさしく「共時性」によって後の作品へと導かれるような展開を見せていることを論じる。

また、晩年の『笑う自画像』を中心とした作品についても、「老賢者」、「老愚者」といったタームを援用しながら考えてゆく。

1606年、オランダのレイデンに生まれたレンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レインは、生涯に約75点ほどの自画像を残したといわれている。これは、油彩、エッチング等をあわせた数であるが、それにしてもかなりの数にのぼることはたしかである。これだけ多くの自画像を残した画家は稀であり、しかもその一点、一点が作品としてもすぐれており、人を魅了して止まない。それゆえ彼の自画像については、さまざまな研究・解釈が存在するが、本論ではユング心理学の立場からみたレンブラント像の構築を試みる。

よく知られているとおり、レンブラントは製粉業を営む家に生まれる。生家はかなり裕福であったとみられ、彼は9番目の子供であるにも関わらず、レイデン大学への進学を果たした。しかし彼はそこを早々に中途退学したか、またはそもそも入学せず、大学に登録のみ先にしていたと思われ、以降は画家になるべく修行を積むこと

になる。最初の師はヤーコプ・イサークスゾーン・ファン・スワーネンビュルフであり、レンブラントはこの師について3年間画家としての最初の修行をしている。

彼のもとで画家になるための基本的な技術や画法を学んだレンブラントは、1624年頃、アムステルダムに出て、ピーテル・ラストマンに師事する。ここでの修行はわずか6ヶ月であったとされるが、この後彼は故郷であるレイデンに戻り、独立した画家となった。このわずかな時間で、彼が師であるラストマンの様式を完全に自己のものとしていることは、現在残っている作品を見ても確かであるといえよう。まだのちのレンブラントを思わせるところはほとんどないが、当時流行の革新的な様式をラストマンやその他の有力な画家から吸収し、わずか数年の修行でひとり立ちできるまでになっている。このような彼の才能は、彼自身を含めて多くの人が認めていたであろうことは想像にかたくない。

また、最初期の絵こそ、師の影響を残してはいるが、1626年(彼はまだわずかに20歳である)、『トビトとハンナ』(アムステルダム国立美術館)においてはすでに後のレンブラントを彷彿とさせるものがあきらかであり、確かな技術力と表現力を感じさせる。そして、1630年頃までには早くも自分のスタイルを完成させたといってもよく、対外的にも出色の画家として高い評価を得ている。

このように早くから名声を勝ち得るといことは、画家の人格形成にどのような影響を与えたであろうか。レンブラント自身の手になる史料は当時の有力者、コンスタンティン・ハイヘンスにあてた数通の手紙のほかはほとんどないに等しく、同時代の人々のわずかに残る言及と、彼の死後編纂された評伝、そして作品からひも解いてゆくほかはないのが現状といえる。さて、この時期の言及としては、そのハイヘンスのものが有名である。彼は若きレンブラントの絵画を非常に高く評価していたが、その回想録の中で、レンブラントがイタリアでの修行を不必要と決めつけた事を記しているのだ。当時、一流の画家として認められるためには、イタリアでの画家修業はいわば、必須であり、ハイヘンスは彼の拒絶に文字とおりに仰天したと述べている。

この拒絶の理由としてレンブラントは、オランダにいてもイタリアの優れた作品を見ることはできると述べた。また彼は旅で失われる絵画制作のための時間を惜しんだともいう。しかし例えばガントナーは、これらを表面上の理由と断じており、本当の理由として、彼がイタリアの自然主義的な様式に飽き足らずに始めており、より内面を重視する様式へと軸足を移しつつあったからではないかとしている。⁽¹⁾この説は確かに説得力を持つといえるであろう。実際、彼の描く絵画は、古典主義的でイタリアの影響を色濃く持つ師匠らの様式を急速に離れつつあった。1627年頃から多用されるようになったキアロスкуроは、非常に抑制のきいた技法であり、内面的な深さを見るものを感じさせる。ハイヘンスがレンブラントとイタリア行きについて論じた同じ日、彼のもとは『銀貨30枚を返すユダ』(1629、個人蔵)があったが、その作風はすでにのちのレンブラントの持つ、劇的でありながら抑制のきいたものになっている。

確かにこの時期、彼がすでに後に開花する才能の片鱗

を現しつつあったとしてもやはり、まだ駆け出しの画家にすぎない。それにもかかわらずイタリア行きを拒むということは、この時期のレンブラントがある意味で傲慢といえるほどの自信に満ちていたといえるであろう。

それでは具体的にレンブラントの自画像をみてゆきたい。まず1630年代までの、いわゆる青年期のものであるが、青年としてのいわばありのままの自分を描いた作品(『23歳の自画像』1629頃、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク、『口を開けた自画像』1628-1629頃、ロンドン、大英博物館、など)と、なんらかの扮装がほどこされているものとの分けられる。このうち後者は、『東洋の衣装をつけた自画像』1630(パリ、プティ・パレ美術館)や、『帽子と金の鎖の自画像』(1633、パリ、ルーブル美術館)のように、豪華な衣装に身を包んだものと、特にエッチングや素描に多い、乞食のような、社会の底辺にいる人々に扮したものと更に分けられる。

どの作品もおそらく、すでに売れっ子の画家として名声を獲得しつつあったレンブラントが、注文される肖像画や、物語画に援用できるスタイルを研究する目的がまず第一にあったのであろうといわれている。特に豪華な扮装をした自画像は、肖像画の注文主である裕福な市民層を意識していることがわかる。また、扮装のない自画像は、まさにひょいとそこに現れたような自然な姿で描かれており、何のてらいも感じられない。売れっ子の画家になりつつある気負いといったものもなく、まさしくひょいとそこに現れたといった感じで描かれている。単身の自画像のみならず、『聖ステパノの殉教』(1625、リヨン美術館)や1626年の主題不詳の物語画に描かれた自画像もこれに属するといえる。両作品に表れたレンブラントは、かなり唐突で場違いな場所に紛れ込んだ印象が強い。しかもその描かれた位置は絵の主題部分のすぐ後ろがわであり、ボッティチェリやラファエロといった画家が自らを物語の最も端に慎しみ深く、しかしごく自然に配した作品とは対照的であるといえる。そのことに、描かれた姿のてらいのなさとは逆に、彼の自負心を見ることは可能かもしれない。

また、『金属の咽あてをつけた自画像』(1629頃、ニュルンベルク、州立美術館)をはじめとする、二十代、三十代のいくつかの自画像にみられる顔の影について、尾崎彰宏氏は、メランコリーの寓意をそこに見出してい

る。⁽²⁾ デューラーの『メレンコリア I』についての研究で周知のとおり、メランコリー気質は中世以降、一躍脚光を浴びるものとなった。これは四大気質のうちで、最も劣等なものとしてきたが、ルネサンス期の哲学者マルシリオ・フィチーノによってその解釈が180度の転回をみせる。すなわち、憂鬱、怠惰、強欲といったものに運命付けられていたメランコリー気質こそがむしろ、努力によって知的労働、思索に最も向くものになると彼は主張したのである。『メレンコリア I』における有翼の女性像が黒い顔をしているのは、メランコリー気質の持つ性質ゆえであるという解釈もあり、このような考え方は17世紀においても広く知られていた。更に、芸術家はメランコリー気質との深い関わりにおいて語られることが多かった。だとすれば、繰り返し強い影が顔に差す自画像を描いた若いレンブラントは実は、強烈な自負心をもってかかずの自画像を描いていたということが推測されるという。

尾崎氏はまた、さまざまに描かれたレンブラントの自画像のうち、1640年の作品、『宮廷人に扮した自画像』（ロンドン、ナショナルギャラリー）に着目し、これを自己成型した自画像の頂点とみなしている。自己成型について氏は「他者」を意識しつつおのれを理想の形に成型してゆく人間のありかたと規定し、十七世紀ネーデルラントを自己成型の時代そのものであり、『宮廷人に扮した自画像』は、このような自己成型の理念をもとに、彼に先行する時代の巨匠たち、特にデューラーとティツィアーノらを念頭に置き、彼らに対する尊敬と、その裏返しとなる激しいライバル心から描かれたとしている。⁽³⁾

しかしそもそも「自己成型」、尾崎氏がいうところの、「ひとのアイデンティティは操作可能な人工のプロセスによって創りあげ」ることなどできるのだろうか。たとえ当時の人々がそれを可能であると信じていたとしても、そのようなことは決して簡単ではなく、むしろ絶望的に難しいことはフロイトの登場をもって明らかとなった。なるほど、『宮廷人に扮した自画像』に描かれたレンブラントの姿は、誇り高い芸術家そのものである。しかし、その一方で彼はデッサンやエッチングにおいて、自らを挑戦的で無骨な表情で描き、更には乞食にさえ見立てて描いている。実際尾崎氏は、「十六世紀の衣装をまとい、あたかも宮廷人ふうの姿を見せるレンブラント

は明らかに虚構を演じている」と後に述べている。ということは、自己成型とは結局、見果てぬ夢ということなのであろうか。

ここで、以下にユング心理学の「ペルソナ」という概念を援用することで1940年の自画像までの推移を捉えなおしてみたい。「ペルソナ」は、人が社会との接点において軋然なく振舞うために身につけてゆくいわば仮面のようなものである。これは、社会的要請に従うものであるので、ある意味で抗いがたい。人は人生において多くのペルソナを獲得してゆく。ユングはある個人が状況によって全く異なる性格を示すことがあると指摘し、そういった状況からペルソナについて以下のように説明している。

この人間はそれぞれの態度とそれなりに完全に同一化することによって、自分の性格について少なくとも他人を欺くし、しばしば自分をも欺くことになる。すなわちこの人間は仮面をかぶるのであるが、この仮面が一方では自分の意図にかなない、他方環境の要求や意見にかなって、時に応じて別の要因が優位を占めるということが、この人間にはわかっているのである。この仮面、すなわちこの目的のためにとる態度を私はペルソナと呼ぶ。この概念は、古典古代の俳優が用いていた仮面をさすものだった。(中略) ペルソナとは、適応、あるいはやむをえない便宜といった原因から生じたものの、個性とは同一でない機能コンプレックスである。ペルソナという機能コンプレックスはもっぱら客体に対する関係にかかわるものである。⁽⁴⁾

さらにまた、ユング自身はペルソナを集合的意識に由来するものとしている。従ってそれは分析してみると、個性的に見えていても実は集合的なものに他ならないと主張する。従ってここではそれは、画家のあるべき姿という集合的意識の中から生まれてきたものといえる。では、その「あるべき姿」とは当時、どのようなものであったか。レオナルドが画家というものの地位の向上に尽力して以来、それ以降の画家たちは自らの職業に誇りを持つようになりつつあった。無論、まだまだその地位は彼らが望むより低いものであったかもしれない。それに挑戦するかのように、画家たちは美しい服に身を包み、

威厳に満ちた自らの姿を描いた。つまり芸術家としての自負、理想といったものが、それらの作品には着実に体现されているのだ。レンブラントが多大な影響を受けたデューラー、ティツィアーノ、さらにはルーベンスらの自画像は、まさしく画家としてのペルソナを描いたものといって差し支えないであろう。ペルソナは人の心の表層に位置し、無意識との間にこれといった齟齬をきたさない限り、問題は起こらない。なるほど、例えばデューラーは、イタリア旅行の後、かの国とは違ってあまりにも低い当時の母国における画家の地位に憤り、ことさらに飾り立てた自画像を描いている。(マドリッド、プラド美術館の自画像) パノフスキーによれば、この作品は最初の独立した自画像であり、「自由にして教養のある人間, *gentilhuomo*」の身分を美術家のために要求する挑戦状でもあった。しかし彼のここでの戦いは、外的なものとのそれであって、レンブラントの場合とは違う。⁽⁵⁾

レンブラントは明らかにペルソナと本来の自己との間に深い亀裂を持ち、それを自分自身でも強烈に感じているのではないだろうか。身分について比較的うるさくないオランダにおいてすら、彼は下級の出身という言い方をされ続けた。そういった声に対する挑戦の意味もあるのか、彼は貧しい人々のデッサンをし、そういった人々との付き合いを絶たなかった。『宮廷人の自画像』が描かれるより四年ほど前、アムステルダムに出て数年後にはレンブラントはすでに巨大なシェアを占める画家となり、市長の娘とも結婚、高級住宅地に住み始めていたが、何かが違うという意識が彼になかっただろうか。ユングのいうように、自分自身をも欺こうとして、そこに大変な無理をしている感を受ける。一方で、自らをメランコリー気質と規定し、オランダのルーベンスと呼ばれ、現代のアペレスを自認するとなれば、同じくペルソナとしての自身を描いた『宮廷人としての自画像』が、たとえ絶頂期の彼を描いたものとしても、先に挙げた人々の自画像との差は決定的といえる。

さて、尾崎氏は『サスキアを膝にのせた自画像 (または放蕩息子)』(1635頃、ドレスデン国立絵画館)をも、メランコリー気質との関連から解釈しており、それは非常に示唆に富むものではあるが、ここではやはり、ユング心理学を援用して、この絵を考えてゆきたい。レンブラントはルーベンスに強いライヴァル心を抱いていた筈

だが、若い妻と画家自身という組み合わせの絵として好対照をなす作品がルーベンスにもあるのである。(『すいかずらの茂みのルーベンスとイザベラ・ブランド』) そこに描かれたルーベンス夫妻はあくまで上品で高貴とさえいえるであろう。それに対して、レンブラントの作品の持つ猥雑さには驚くべきものがある。ヴェステルマンはこの頃、レンブラントがサスキアの財産をめぐって彼女の親戚連中と争いに巻き込まれていたことを指摘し、彼にその親戚連中をからかう意図があった可能性を示唆している。⁽⁶⁾ これは大いにありうる説であるが、ルーベンスとの比較でみてゆくと、彼をレンブラントにとってのユング心理学で言うところの「影」と規定することができる。「影」はある個人にとって容認しがたい性質であり、最も身近な人、殊に同性に投影されることが多い。影という語の持つ独特な響きにはどうしても暗いイメージがあり、人格の隠された暗い部分という解釈をされがちである。しかしレンブラントにとってのルーベンスのように、自らが持ち得ていない明るさのようなものが、この用語で語られることもままある。(ユングは影について「人格の劣等部分」といった言い方が誤解を招くがゆえに、やや詩的な響きを持つがしかし内容を決定しないこの語を使ったと述べている⁽⁷⁾が、それでもこのような場合、誤解を招き易い嫌いは否めない。) いずれにせよ、この「影」概念を援用して二人の関係をみてみよう。

ルーベンスがその時代のアペレスと呼ばれたのと同様、レンブラントも同じ表現でその才能を賞賛されていた。彼がルーベンスを強く意識していたことは想像に難くない。しかし彼は、宮廷画家として華々しく活躍し、優雅な作品を次々と生み出すルーベンスに対して、才能にはひけをとらない自負はあったとしても、いやむしろ、自負にあふれていたからこそ、彼われの違いを強烈に感じずにはおれなかったであろう。まず第一に、ルーベンスとは違ってレンブラントには物語画を描く機会が圧倒的に少なかった。それはひとつには、彼の活躍の中心となった場所に理由がある。カルヴァン派の本拠地であったオランダという地においては、カトリックのような壮麗な宗教画は必要とされていなかった。マントヴァ公の宮廷画家として本格的なキャリアをスタートし、故国に戻ってからも宮廷での活躍が続き、さらにスペインやイギリスの諸王朝から次々舞い込む歴史画の注文をさばく

ルーベンスとは、顧客の層が全く異なっていたのだ。彼の顧客のほとんどがいわゆる裕福な市民階級に限られていたので、注文の多くが歴史画より一段低く見られていた肖像画であった。

第二に彼自身の性格からくる問題である。彼についての評伝はあくまでその書かれた時代から見たレンブラント像を伝えているのであるという事実、あるいはまた、なんらかの脚色や嘘が紛れ込んでいる可能性も否定できないが、それらを割り引いても、彼が頑固で挑戦的な人間であったことは確かであろう。宮廷画家として華やかな世界に生き、温厚な性格と深い教養を持ち、外交官としての勤めも立派に果たすといったルーベンスとの違いは、なによりもレンブラント自身が痛切に感じていたに違いない。すなわち、偉大な芸術家というペルソナは、レンブラントの場合、彼の性格とは相容れないものであり、「影」と重なる。それがルーベンスに投影されているのではないだろうか。

『宮廷人としての肖像画』は、そのような位置に置かれたレンブラントが「影」としてのルーベンスと対決する中から生まれた作品といえるだろう。無論この絵は、当時アムステルダムにあった、ティツィアーノの自画像や、彼自身、スケッチを残しているラファエロの『カスティリオーネの肖像』といった、気品漂う作品に触発された面も確かにある。しかし、そういったものを統括するものとしてルーベンスの存在はあったといえるだろう。ただしこの対決は、ある意味でレンブラントの負けに終わっている。影はその存在をはっきりと認め、今ある自分自身と統合されて始めて新たな展開をもたらすものであるが、この作品では彼は影そのものを描いてしまっているからである。そこに描かれたのは、ルーベンスと見紛うばかりの、堂々として知性的な画家の姿であるが、それはレンブラントの本質からは程遠い。この絵を描いた時点で何よりもまず、彼自身がそのことを痛感したのではないだろうか。

これが彼の人間としての、あるいは芸術家としての到達点でないことは、この後の彼の作品を見てゆけば明らかである。彼の作品は、『サスキアを膝にのせた自画像』のような挑戦的で猥雑なものにもならず、かといってルーベンス的な華やかでそつのない、『宮廷人としての自画像』に見られる描き方をも採らない。そこで、ここ

からは彼の後半生について考察を進めることになるが、その前に触れておかねばならないことがひとつある。それは、1640年、まさしく『宮廷人としての自画像』が描かれた年のルーベンスの死である。自らの「影」の投影先であった存在をなくすということが、レンブラントにとってどういう意味を持ったのか、彼の心境については何もわからない。ただ一つ指摘しておきたいのは、ルーベンスの死後まもなく、レンブラントの前にヘールチェ・ディルクスという女性が子供の養育係という名目で登場し、数年後には後に彼の事実上の妻となるヘンドリック・キエ・ストッフフェルスが、現れることである。ユングは「影」の統合のプロセスには、必ず「アニマ」の問題が立ち現れてくると何度も述べている。それは心理的事実としての問題であることも多いのだが、レンブラントの場合は、物理的にこの様なことが起こったことになるだろう。「アニマ」とレンブラントについての問題は、本論からはずれてしまうので、ここではこれ以上述べることができないが、彼の後期の作品について考える上で大変重要であると思われる。この点についての考察は今後の課題としたい。

さて、良く知られているとおり、レンブラントの人生は『夜警』（1642、アムステルダム国立美術館）を発表した頃からにわかには暗転する。母の死、子供たちの死、妻サスキアの死、前述のティトゥスの養育係ヘールチェ・ディルクスとのいざこざ、財政難。彼には次々と難問が降りかかる。さらにまた、世間の好みも変化し、1640年頃以降は、平滑な筆致が好まれるようになり、さらには明るい色彩や古典的で均整を重んじた作品を得意とする新しい世代がレンブラントの後を襲い始めるのである。それまでの名声に支えられた豪奢な生活が、たちまちのうちに崩壊してゆくというというのはまことに悲劇的であるが、このような状況にも関わらず、レンブラントの真の傑作はむしろ、後半生に次々とみだされてゆく。そうであるとすれば、彼のこの時期の不幸は、単に彼を取り巻く状況が彼に襲いかかったということではなく、むしろ、彼自身が自ら招いたことであるかもしれない。ユング心理学は、人生の午後三時、いわゆる中年期の問題を始めて西洋において扱ったという意味においても、それまでの心理学と大きく異なると河合隼雄氏は指摘する。(8) ユング心理学以前の西洋心理学は、発達心理学が

中心である。これは、人間の発達段階を順を追って考察してゆくものであるから、心理的な発達がとりあえず完成の域に達する壮年期以降についてはあまり問題にしない。ユングも無論、このような西洋心理学の薫陶を受けて研究者となったわけだが、実際に臨床を始めてみて、それまでの心理学ではどうしても解決できない問題に直面する。彼のもとにくる患者で、家族や社会的地位などに十分恵まれているにも関わらず、生きる気力を失った人々が少なからずいたのである。そのような患者の問題を新たな観点から考察する必要性をユングが感じたことが発端となっている。根源的な生きる意味といったものを真剣に考える一部の人々にはこのような危機的状況が中年期以降に訪れることがあるというのである。この考察のなかで、有名な個性化といった概念も生まれてくるのだが、ともかくその危機的状況は、家族の事故だとか不幸な事件といった外的なものを伴うことが多々あるという。サスキアの死など、外的な不幸がもととなって、レンブラントが一種のスランプに陥った、またうつ病にかかったと考えるのは因果律にかなって、十分にありうることであろうが、ユング心理学からみると、これらのできごととはむしろ共時的に起こったのであって、その後のレンブラントの人間的な展開（ユングがいうところの個性化の実現）にとって必要だったということになる。因果律によらない解釈というのは、ユング心理学において最もわかりにくい部分であろうが、いかに批判を受けても彼が決して曲げなかった重要な要素である。実際、共時性という観点なしには理解不能なできごとは決して少なくないことは、ユングやユング派の研究者たちの報告を読むとよくわかる。河合氏は中年期の問題とからめ、共時性を以下のように説明している。

むしろ、人生の前半はその人にふさわしいペルソナを形成するため、社会的地位や財産などをつくるために、エネルギーが消費される。しかし、人生の後半は、むしろ、内面への旅が要請される。言うなれば、生きることだけではなく、死ぬことも含めた人生の全体的な意味を見い出さねばならない。このような「時」が訪れたとき、多くの人々は中年の危機を迎える。中年までは順調にすすんできた人が、中年になって荒れたり、失敗をしたりすることがよくある。思春期という用語

と同じように、「思秋期」という用語もあっていいのではないかと思うほど、両者は似た関係にある。(中略)

個性化の「時」の出現に伴って、われわれはしばしば、不思議な現象に出会う。(中略)偶然にしては、あまりにも意味の深い偶然と考えられる現象が起こるのである。夢と現実との一致などということも生じる。(9)

ユングはこのような「意味のある偶然の一致」を重要視して、これを因果律によらぬ一種の規律と考え、非因果律的な原則として、共時性(synchronicity)の原理なるものを考えた。つまり、自然現象には因果律によって把握できるものと、因果律によっては解明できないが、意味のある現象が同時に生じるような場合とがあり、後者を把握するものとして、共時性ということ考えたのである。

ともかく、レンブラントは1640年代の危機を乗り越えた。野中恵子女史は1648年がレンブラントにとって「聖なる年」と呼ばれていることを指摘している。(10) (この年レンブラントは42歳である。) この年彼はそれまではなかった、全く気取りのない仕事着にペンを持つエッチングの自画像を描き、いわば日陰の身であった内縁の妻ヘンドリックエ・ストップフェルスを公の場に出し、不思議な光に包まれた作品『エマオのキリスト』(1648, パリ, ルーブル美術館)を描くのである。『オランダ, ベルギー 絵画紀行』の中で、『夜警』については厳しい批評を残したフロマンタンは、『エマオのキリスト』を絶賛し、レンブラント以前にもレンブラント以降にもこのようなキリストを描いたものはないと断言している。(11)

しかし私生活においては、彼には更に多くの不幸をふりかかる。1656年には事実上の破産状態となり、二年後には自宅が売りに出される。彼が生涯をかけて集めた数々のコレクションも売却されることとなってしまった。1663年には彼の後半生を支えてきたヘンドリックエが死去し、1668年には結婚したばかりの息子ティテウスをもうしなってしまう。理性的な解釈をこのむ現代の研究者たちは、彼の身を次々と襲う不幸と晩年の彼の作品とを結びつけるロマン主義的な見方を用心深く避けようとするが、さすがに自画像ににじみでる諦念や孤独の影については認めざるを得ないといったふうだ。(ただし、これさえも筆達者なレンブラントの脚色を疑うむきもな

いではないが。)そしてまた、先に指摘したとおり、彼の傑作といわれるものは、絵の注文がすっかり減ってしまったこの後半生にこそ集中しているのである。

このような事実から考えると、レンブラントがさまざまな逆境と戦かうなかで、「影」を統合し、彼の他には誰も描けない作品を生み出す類稀な芸術家となっていったことがわかる。そのことは、いったんその数が減り、晩年に再び多く描かれた自画像からも見て取れるであろう。そこに描かれているのはなるほど一人の人間が経験するにはあまりにつらすぎる不幸に次々と襲われた人の諦念ではあるが、ただそれのみではない。うちひしがれて卑屈になってもいないし、自暴自棄になった姿でもない。少しでも良い作品を生み出そうと努力してきた最高の画家としての矜持を見るものに感じさせる自画像である。若かりし頃の、自らをメランコリー気質としていわばエゴ・インフレの状態を描いた作品、自分を放蕩息子に見立てた挑戦的な作品、そしてルーベンスと自らを同化させてしまったような自画像といった試行錯誤の果てに、更には私生活の不幸をも乗り越えた姿が一連の晩年の自画像といえるのではないだろうか。

彼の晩年の自画像は聖パウロに扮したもので、画家としての製作中の姿を描いたもの等、さまざまだが、そのどれもが老いた人間の尊厳とはこのようなものであるかと納得させられる。ただし、それは一つの作品を除いてのことであるが。その作品とは1662年の『笑う自画像』(ケルン、ヴァルラフ・リヒャルツ美術館、1668頃)である。この、異様ともいえる不思議な笑いを浮かべた自画像についてはこれまでにさまざまに解釈されてきた。最も有力な説は、レンブラントが自らを笑う哲学者デモクリトスに見立てているというものである。⁽¹²⁾その後、アルベルト・ブランケルトがアペレスとならぶ古代ギリシャの画家ゼウクシスにレンブラントが自らを模した作品とする説を1973年に発表する。この画家はまるで本物と見紛うばかりの写実の腕を持ち、彼の描いた葡萄をついばみに小鳥たちがやってきたという逸話の持ち主である。アペレス同様に、画家の手本としてこの時代、ゼウクシスはしばしば引き合いに出されていた。更にまた、ゼウクシスは晩年、自らを絶世の美女ヘレーネの姿に描いてほしいと頼んできた老女の肖像画を制作する折に突如として笑いの発作に襲われ、窒息死したという伝説を持つ。

実はこの伝説に基づく作品がレンブラントの弟子、アールト・デ・ヘルデルに一点あるのである。この作品を根拠として、ブランケルトはレンブラントの『笑う自画像』もゼウクシスに扮している姿であると結論付けているのだ。これは、レンブラントの作品とはことなり、りんごを手に持つ老女がカンヴァスの向こう側にはっきりと描かれており、笑う画家がゼウクシスを表していることが明白である。ブランケルトの説は大変説得力を持つものであり、以降のレンブラント関連の書物にはこの説に従ったものが多い。

ただし、1990年、尾崎彰宏氏はこの説に異論を唱える論文を発表している。⁽¹³⁾氏はブランケルトがヘルデルの作品ただ一点のみにこの肖像画をゼウクシスに扮した自画像であるという根拠を求めている点に不備を指摘している。こうした論拠についての問題になんらかの判断を下すことは筆者の能力を超えているが、この作品でレンブラントの浮かべる表情が多くの研究者を惹きつけ、さまざまな解釈が生まれたことは確かな事実である。それではその奇妙な笑いはいったい何をあらわすのだろうか。このような奇異な姿で自らを描いた理由は何か。

西洋の絵画において笑いがとりあげられることは比較的少ないといえる。ひとつの系譜として、レオナルドのデッサンに見られる、いわゆるグロテスクな笑いというものが存在し、ヒエロニムス・ボスの『十字架を背負うキリスト』などに、その顕著な例があらわれている。そこに描かれた笑いはあくまで底意地が悪く、人を不快にさせる。また同じオランダにはレンブラントと同時代、この様なグロテスクな冷笑とは全く違う笑いが描かれた。その最も代表的なものはフランス・ハルスによる肖像画である。周知のとおり、ハルスは当時のひとびとを生き生きと描きだしており、彼の描く肖像画はレンブラントの内省を促す絵とはまた違った魅力を持っている。彼の描く笑いは、まさしく楽しくて笑っている人の表情であり、その裏に何ものも隠されてはいない。また、ホガースなどに代表される、当時数多く描かれた風俗画にも酒を飲み、あるいは歌い、ひとびとと語らいながら楽しく笑う姿が見られる。

翻ってレンブラントの『笑う自画像』は、そのどちらの系譜にも属さない、まことに不思議な表情をしている。だからこそ、この作品の笑いは多くの研究者によってさ

まざまに解釈されてきたわけである。それらの解釈には実はひとつの共通点があり、それはモデルをなにか卑近な人物にではなく、哲学者であったり、伝説的な画家といったものに見ている点である。すなわちどの研究者も、その笑いをなにか超越的なものをうちに秘めると感じているということになるだろう。筆者はさらに、それが老人であることにも必然性を感じる。この肖像画は、ヘルデルの描いたような比較的若い画家ではなく老人の姿で描かれていることが肝要であり、若い頃のレンブラントには描くことができなかつたといえる。

河合氏はその著書『多層化するライフサイクル』の中で「若い」について興味深い考察をしている。⁽¹⁴⁾ ひとつは有名な『論語』であるが、「為政第二の四」にある、「われ十有五にして学に志す」以下の言葉を取り上げて、「天命を知る（五十歳）」から後の部分が非常に東洋的であり、すぐれていると評している。すなわち、かつての西洋心理学によれば、四十歳以降の発達はない、ということになるはずだが、五十歳で方向転換をし、七十歳で完成感が生じている点が東洋の知恵を感じさせているというのである。また氏によるとヒンドゥー教には人生を四つの時期に分ける考え方があり、それぞれ学生期、家住期、林住期、そして遁世期と呼ばれている。学生期、家住期は文字通り、学問を修め、家庭を作るわけだが、そのうち、林住期が訪れる。これは人里離れた場所で暮らすことであり、それまでの名誉や財産の否定である。更に遁世期になると、ひとは乞食となって巡礼をして歩くのが理想とされているのだ。このような一生は多分に元型的なものがあるが、レンブラントの人生はこれに非常に近い。ユングもしくはユング派の研究者が報告したもののなかには、時に驚くほど元型的な人生を送る人の話がたびたび出てくる。レンブラントの場合もまさしくその一例といえるのではないだろうか。

彼は無論、乞食となって巡礼をして歩いた訳ではないが、内的現実という意味では、明らかにそのような状態であったであろう。そしてまた、ヒンドゥー教でいうところの遁世期にある自分自身を決して哀れんでも自暴自棄になってもいけないことは、『パウロに扮した自画像』（1661、アムステルダム国立美術館）や、『二つの弧のある自画像』（1663-1665頃、ロンドン、ケンウッド・ハウス）のみならず、『笑う自画像』のレンブラントからも

見て取れるのではないだろうか。

河合氏はたとえば、「老賢者」というあまりに有名な元型に対して、「老愚者」という考え方を提示し、その一例として、『落窪物語』の中の典薬助を紹介している。彼はさまざまな策をめぐらせてはことごとく失敗し笑いを誘うのだが、『パルシファル』において最高の愚者が賢者として最終的に世界を救うように、この老愚者が実は老賢者とあい通じるというのである。⁽¹⁵⁾ もし『笑う自画像』がゼウクシスに扮した姿を描いたものであるならそれはまさしく「老愚者」であるといえる。そしてここでのレンブラントは、愚者であることをむしろ、楽しんでいるかのようにみえる。この老人の笑いは、いたずらを見つけられたような、何か軽みを感じさせるのである。さらに河合氏は、中国の老賢者のイメージについて、重々しく権威的なものというより、むしろ嬉々として碁をうっている仙人のイメージである、つまり童心を感じさせるものであると述べている。それはおそらく、寒山、拾得のイメージにつながるものであろう。知つてのとおり、寒山、拾得は中国の伝説の仙人であり、その不思議な笑いはわが国でもたびたび描かれてきた。ただ単に無邪気というのとも違う、超越的な笑い。更にまたそれは、能における翁の面の笑いにも通じているような気がする。（周知のとおり、「翁」は最も格式高い能として知られている。）洋の東西はあるが、卑近なものを超えた普遍的な精神、俗世間の価値や評価を問題にしない精神が、『笑う自画像』のイメージの中に確かに存在しているとも考えられるのではないだろうか。

この二種類の自画像と晩年にかけて描かれた多くの宗教画の持つ圧倒的な精神性は、他のどのような画家にもないといっても過言ではなかろう。サスキアを膝にのせて卑俗な笑いを浮かべていた放蕩息子は帰還し、父の前に跪く。（『放蕩息子の帰還』1667-1668頃、サンクト・ペテルブルク、エルミタージュ美術館）放蕩息子の帰還の場面は、さまざまな画家によって、まざまに描かれてきた。しかし、レンブラントの描いた息子の姿、そして彼を迎える父の表情は、同じ主題で描かれたほかのどのような作品とも同次元で語ることをためらわせるほどに違っている。レンブラントの死の際にイーゼルに載っていたという『シメオンの祝福』（1668-1669頃、ストックホルム国立美術館）において、生まれたばかりのイエ

スを祝福するシメオンは、まさしく老賢者そのものである。

明らかにレンブラントは彼の「影」を統合し、『ペテロの否認』(1661, アムステルダム国立美術館), 『イサクとリベカに扮した夫婦の肖像画(ユダヤの花嫁)』(1665, アムステルダム国立美術館)といった作品, そして自画像においてそれを顕現しているといえるだろう。それだけに, 最愛の息子を亡くした翌年の彼の死はあまりにも悲劇的である。さまざまな不幸を耐え抜いたレンブラントがこの一事によってどれほど傷ついたかを, 作品は語ってくれない。しかし, 彼の死という現実が, そのもたらした衝撃の大きさを厳然と示している。シメオンは救世主の出現まで死ぬことはできないと聖霊に告げられた預言者であった。神殿で幼子イエスを祝福した彼は, これでようやく死ぬことができると述べる。レンブラントの死は悲劇の幕切れではあるが, 自らの仕事を成し遂げたという意味でシメオンに通じるといえるであろう。

注

- 1) ヨーゼフ・ガントナー:「レンブラント」, 中村二柄訳, 岩崎美術社(1968), pp. 16-18
- 2) 尾崎彰宏:「レンブラントのコレクション」, 三元社, (2004), p. 130ff.
- 3) 同書 p. 134ff.
- 4) C. G. ユング:「心理学的類型」, 高橋義孝他訳, 人文書院(1987), p. 224
- 5) アーウィン・パノフスキー:「デューラー」, 中森義宗他訳, 日資出版社(1984), p. 41
- 6) マリエット・ヴェステルマン:「レンブラント」, 高橋達史訳, 岩波書店(2005), p. 98
- 7) C. G. Jung: Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen K. W. 8 Walter Verlag pa. 410
- 8) 河合隼雄:「生きることと死ぬこと」, 岩波書店(1994), p. 255ff.
- 9) 河合隼雄:「コンプレックスと人間」, 岩波書店(2001), p. 312
- 10) 野中恵子:「レンブラント」, 審美社(2002), p. 117
- 11) ウージェーヌ・フロマンタン:「オランダ, ベルギー 絵画紀行」, 岩波文庫(1992), pp. 186-188
- 12) Giorgio Faggin: Rijksmuseum Amsterdam, Paul Hamlyn(1968), p. 78
- 13) 尾崎彰宏:「逆説の画家レンブラント」, 弘前大学哲学学会誌(1990)
- 14) 河合隼雄:「多層化するライフサイクル」, 岩波書店(2002), p. 353ff.
- 15) 河合隼雄:「生きることと死ぬこと」, p. 312