

2017 年度

新たなピーテル＝ブリューゲル像の構築に向けて
—「社会的周縁」を見る眼と「民衆文化」の擁護者として—

指導教授： 近江吉明 教授

研究科： 文学研究科

専攻： 歴史学専攻

氏名： 奥田真結子

新たなピーテル＝ブリューゲル像の構築に向けて
—「社会的周縁」を見る眼と「民衆文化」の擁護者として—

目次

問題の所在	1 頁
第1章 ピーテル＝ブリューゲルについて	
第1節 その生涯	11 頁
第2節 ブリューゲルに関する先行研究とその問題	33 頁
第3節 ネーデルラント全体史の理解	38 頁
第2章 図像史料を読むうえでの方法論	
第1節 美術史的方法論の成果と限界	43 頁
第2節 アナール学派の成果と図像史料—文字史料以外の利用可能性—	49 頁
第3節 「エリート文化」と「民衆文化」—分離と再発見—	58 頁
第4節 歴史学における図像史料論—ピエール＝ノラの「記憶の場」を中心に—	64 頁
第3章 農民、農村描写におけるブリューゲル像の再構築	
第1節 社会的結合関係（ソシアビリテ）—ブリューゲルの農村世界描写に見られる2重構造—	69 頁
第2節 同時代的視点の再構成—「名誉」に関わる「暴力」の描写について—	92 頁

第3節 農村世界の「記憶の場」—ブリューゲル作品に見られる 祭り描写—	102 頁
第4章 「社会的周縁」を見る眼とブリューゲル	
第1節 施しと救済—中近世ヨーロッパにおける「社会的周縁」の ものたち—	122 頁
第2節 共存の視座—図像史料《盲人の寓話》と《足なえたち》 を中心に—	127 頁
第3節 「記憶の場」にあらわれた「社会的周縁」—ブリューゲル 2世の作品を用いて—	151 頁
第5章 歴史的見地から見たブリューゲル像の再評価—ブリューゲル の前後の時代における絵画作品の変容—	
第1節 分離と再発見のはざま—ブリューゲルの再評価—	163 頁
第2節 失われる「民衆文化」、発見される「民衆文化」—農民描 写と「社会的周縁」の描かれ方の変容—	173 頁
第3節 ブリューゲル作品の位置づけの再検討	201 頁
おわりに	207 頁

問題の所在

本論文の目的は、16世紀ネーデルラントの画家ピーテル＝ブリューゲル（父）（以下、ブリューゲルと表記）をとりあげ、従来美術史的な観点から行われてきたその解釈の限界を明らかにし、新しいブリューゲル像を構築することである。この目的を果たすため、本論文ではピエール＝ノラの『記憶の場¹』や、ピーター＝バークが提唱した「エリート文化」と「民衆文化」といった枠組を用い、16世紀ネーデルラント社会における同時代人としてのブリューゲルがどのような世界認識を持っていたのかについて分析し、これを再構成することを試みる。

ここに、2枚の版画史料がある。この版画はピエール＝ノラの『記憶の場』に所収されたジャン＝クレマン＝マルタンの「ヴァンデー地域と記憶一」に添えられたものである。マルタンは、ヴァンデ戦争という事件の上に繰り広げられた、記憶をめぐる構想を分析しているが、彼はここで、同じ版画がまったく正反対の使われ方をした事例を紹介した。図1の版画の方には、版画下部に「農民たちを蜂起させる坊主ども」と、図2の版画には右上に「戦闘の前に罪の許しを与える司祭」という説明が入っている²。両者は同じ図像に異なる説明を付けることで、まったく逆のプロパガンダの役割を果たしたのである。

¹ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1984, 1986, 1992（邦語版全3巻は、谷川稔訳『記憶の場—フランス国民意識の文化、社会史』岩波書店、2002、2003）。

² ジャン＝クレマン＝マルタン「ヴァンデー地域と記憶一」（ピエール＝ノラ（谷川稔監訳）『記憶の場—フランス国民意識の文化＝社会史（第2巻）統合』、岩波書店、2003、所収）、246-247頁。



Les Curés soulèvent les paysans.

図 1 《農民たちを蜂起させる司祭》

L. デュモン作画、アンドリユー制作 1884 年

出典：ジャン＝クレマン・マルタン「ヴァンデー地域と記憶一」『記憶の場
ーフランス国民意識の文化＝社会史（第 2 巻）統合』



図 2 《戦闘の前に罪の許しを与える司祭》

出典：ジャン＝クレマン・マルタン「ヴァンデー地域と記憶―」『記憶の場―フランス国民意識の文化＝社会史（第2巻）統合』

このことからわかるように、図像というものは、各々の解釈の幅が文字以上に広い。そして、それに添えられた文字によって、鑑賞者は簡単に認識の方向性を操作されてしまう。図像は、その当時の社会、文化、生活様式、さらにいうなれば、個々人の思想や認識方法によって、その解釈を玉虫色に変化させてしまうという特質をもつものであるといえよう。ブリューゲルの作品解釈にも、このような現象が起こりうる。そのひとつのあらわれ方として、彼の版画や油彩画に添えられた銘文の問題がある。それらの多くは、後の時代の人びとが、彼らの認識方法に基づいて記したものである。それらは当然、ブリューゲル本人の意思や認識とは異なる解釈を含む可能性がある。

もうひとつのあらわれ方は、これまでのブリューゲル研究における論争の軌跡である。今日までに、さまざまな美術史家が、ブリューゲルの作品解釈を行ってきた。その解釈は時に正反対のものとなり、そこに論争を起し、美術史家の数だけ「ブリューゲル像」が存在するような様相を呈している。「もし当の解釈者たる私が、ブリューゲルの作品の中に発見したと提案するすべてのものを、ブリューゲルが読むようなことになったら、彼はどんな風に反応するだろうか。彼が絵の中に直接示そうとした現実や美から、私が離れてしまっているといって非難するのではなかろうか。ブリューゲルが次々と各種のブリューゲルに変貌させられ、結局はそのどこにも自己の姿を見出さないと感じないだろうか」。これは『ブリューゲル全版画』の序論に書かれたルイ＝ルベールの一文である。ルベールのこの指摘は非常に示唆的であり、研究者が画家を自分の解釈の枠に押

し込んでしまうことに対して、警鐘を鳴らしている³。

先に述べた2枚の版画のように、さまざまなブリューゲル研究者が、自らの研究によって、ブリューゲルの作品に「説明文」を付してきた。図像は、特定の意図を持ち、特定の機能を果たす。どのような目的で制作され、鑑賞され、鑑賞者にどのような役割を果たしたのかを見極めることが必要である。しかしながら、図像史料が直接的にそれをわれわれに語ることは不可能である。ここに、図像史料を歴史の史料として用いることの難しさがある。

繰り返しになるが、本論文は、16世紀ネーデルラントの画家であるブリューゲルの作品を、従来美術史家が行ってきた図像解釈の枠を超えて、歴史学の視点でとらえ直そうとするものである。ブリューゲルと聞くと、「農民画家ブリューゲル」と呼ばれたことからブリューゲル自身が農民であると誤解されがちである。しかし、ブリューゲルはアントウェルペン、ブリュッセルで活躍した、エリート文化に属した画家であり、知識人階層の人間であった。ブリューゲルは版画や油彩画において多数の作品を残した。彼は、フランドルの大自然を描いたものや、宗教的主題のもの、ガレー船などのアントウェルペンの商業発展がうかがえるもの、諺が描かれたもの、さらには、農村などの民衆世界を描いたものなど、様々なジャンルを手掛けた。とりわけ、その時代において芸術的価値を見いだされなかった農民を描いたことで有名である。もちろん、ブリューゲルが当時、芸術的価値の乏しいとされた農民を描いた最初の人物かといわ

³ 森洋子「ブリューゲルとその時代-8-ブリューゲル解釈の問題点-2-土方定一氏の解釈への疑問」(『三彩』、321、1974、以下、「ブリューゲルとその時代-8-」と略記)、80頁。ルベールの一文は、ヘルマン＝リバース監修 ルイ＝ルベール(土方定一訳)『ブリューゲル全版画』(岩波書店、1974)、17頁。翻訳は森によるものである。

れば、そうではない。農民だけに限らず、民衆世界を描いた画家にはジーモン（シモン）＝ベニング、ゼーバルト＝ベーハム、ダニエル＝ホプファーといった人たちがあげられる。しかし、そういった中で、フランドルのルネサンス期に活躍したブリューゲルは、比類のないほど濃密、詳細に、しかも色彩豊かに農民世界の描写を行った特異な人物であった。ブリューゲルは 17 世紀の風俗画や風景画の流行に先だっており、現在もその作品は美術史家たちによって様々な図像解釈を生んでいる。従来、彼の作品に描かれた農民描写の解釈論争は美術史の枠の中で行われてきた。その論争が非常に興味深いことは、筆者がブリューゲルの作品に注目したひとつの理由である。しかし、筆者の視点は従来の図像解釈の枠組にとらわれない。このことについては第 2 章の 2 節で後述するが、ここで、大まかな見通しを示しておこう。

まず、筆者が依拠する枠組としては、主にアナール学派の方法論を用いる。これは、絵画の中に描かれた「社会的結合関係」や、当時の社会において、文字言語で残されることのなかった人びとの身ぶり言語、さらにいうならば、言葉では表現されない感覚や情動の記録、ここでは「感覚言語」と定義するが、これらのように歴史家が文字史料では再構成することのできなかった当時の人びとの心性を読み取ろうとする試みである。

結論を先取りしていえば、本論文は、ブリューゲルの作品のうちのいくつかの部分は、当時の人びとの「社会的結合関係」や「感覚言語」を、知識人階層のカテゴリーに属する絵画という質の高いものに昇華し、「記憶の場」としての機能を果たすために制作されたものであるという新しい「ブリューゲル像」を打ち立てるものである。

これまで筆者は、ブリューゲルは農村世界に残る「民衆文化」を上流階層に伝達しようとした「文化的仲介者」であったとの見方をとってきた。しかしながら、ブリューゲルが当時対概念をなした「エリート文化」と「民衆文化」の間に立ち、単純に橋渡しの役割をしていたわけではなく、より「民衆文化」の側に踏み込み、保護の立場をとった画家であることを、本論文の中で明らかにしていきたい。繰り返すが、ブリューゲルの作品は「記憶の場」としての役割を果たした作品であり、とりわけ農民描写では、当時の農村社会に存在した「社会的結合関係」を鮮やかに描き出した画家であったのではないかという仮説を立てたいのである。

美術史家が、「民衆文化の画家ブリューゲル」という場合、「民衆文化」に共感を持っていたブリューゲル像は表現されてきた。しかし、「民衆文化」の概念は、《ネーデルラントの諺》や《子供の遊戯》の作品解釈に繰り返される、農民の生活の知恵や、子供達の遊び方といったものだけではない。「民衆文化」は、ブリューゲルの生きた16世紀にはまだ「エリート文化」と共有される部分を有していた。「民衆文化」は大衆文化であるところのマスカルチャーではない。これまでに美術史家の中で表明されてきた「民衆文化の画家ブリューゲル」という表現では、「民衆文化」という言葉がもつ奥深さや広がりや欠いた認識が抜きがたく存在していたように思う。本論文では、アナール学派の方法論をもとに、当時のネーデルラント社会の諸相、文化のあり方、人びとの心性の変化に着目し、その社会構造に内在するものとして、ピーテル＝ブリューゲルの作品を再解釈したい。

また、ブリューゲルは農村世界だけでなく、物乞い⁴や盲人、ハンセン病患者といった、いわゆる「社会的周縁」、「賤民」といった被差別民をも描いている。彼らが図像史料の中でどのように描かれ、「記録」されたかについても考察を行う。それとともに、ブリューゲルの「社会的周縁」のものたちに対する視座の特徴を分析する。

近年、歴史学でも、図像史料は文字史料の傍証としてではなく、重要な一次史料として分析の対象たりえることが証明されてきた。なぜなら、歴史家がある時代の再構成を行う場合、その根拠を既存の文字史料だけに求めてしまうと、文字を書くことのできるエリート階層の人びとが語った歴史像を再構成してしまうことになりかねないからである。したがって歴史家は、史料の得がたいこれらの諸問題の解決方法を、非文字史料に求めたのである。その典型が図像史料である。

これまでに数多くの研究者が、ブリューゲルの図像史料における「なぜ、どのように」という解釈の領域に踏み込もうとしてきた。この解釈の領域に接近しようとするとき、われわれはどのような手段をとることができるだろうか。このことは、すべての図像史料に対し、研究者の認識が押しつけられた「説明文」的解釈に陥らないためには、どのような接近方法をとることが可能であるかという問題と直結する。当然そこには、現代のわれわれの認識の枠組とは異なる、描かれた図像史料と同時代人の認識の枠組の再構成が必要となる⁵。

⁴ 本論文では、先行研究で「乞食」と表記されたものも、すべて「物乞い」という表現に変更した。

⁵ 美術史家の中でも、歴史学の接近法に類似する手段を用いて図像史料を解釈すべきであると訴える動きが出てきている。例えば、幸福輝の以

そのような認識の枠組を理解する手段として、筆者はアナール
学派の接近法が最も有効であると考え、美術史と歴史学の融合
が、一筋縄ではいかない困難な営みであることを理解しながらも、

下のような言葉がある。「こうして、ひとつの文化を問題にするとき、われわれは断片から、全体へと向かう。断片とは、たとえば、美術史の場合なら、1枚の絵画ということになるだろう。その作品が制作された基本的情報を明らかにすること、これがとりあえずは美術史のもっとも重要な課題のひとつと言っていいだろう。「基本的情報」とは曖昧な定義かもしれないが、ひとつの作品が、何時、どこで、どのような画家によって制作されたのか、そして、どのような意図をもって、どのようなメッセージを託されて生まれたのかといった作品そのものに付随する諸状況、これを絵画の「基本的情報」と定義することがとりあえずはできるだろう。「基本的情報」という言葉は、それが特殊な解釈とは無縁の、事実そのものであるかのような印象を与えるかもしれない。しかし、ここで言う「基本的情報」には、事実の集積にとどまらないものが不可避に含まれてしまう。当然ではあるが、「いつ、どこで、誰が」と「なぜ、どのように」とには大きな差がある。前者は事実かもしれない。しかし、後者を語るためには、解釈の領域に踏み込まざるをえない」、「基本的状況」に関する問題のひとつに、その作品と文化的背景との関係、すなわち、その作品がそれを生みだした時代の文化的枠組に対してどのような構えをしていたのかという問題がある。すなわち、細部と全体との関係である。この場合の全体とは、「ひとつの時代の文化的枠組」ということになるわけであるが、すぐに予想されるように、これはきわめて曖昧な規定でしかない。

単純な二元論ではかえって議論を混乱させてしまうかもしれないが、たとえば、一人の人間が、権力を擁護する側にいたのか、民衆のほうを向いていたのかによって、この人物の歴史的立場づけがまったく異なるものになることは言うまでもない。体制側から見れば、革命家は反乱者でしかないが、逆から見れば、彼は新しい時代の先駆者であったということにもなろう。(中略) 重要なことは、解釈によって一人の人物の歴史的立場づけが大きく変わってしまう可能性があるということである。

同じことは、一点の絵画についても常に起こりうる。その絵画をどのようなものと見るか、その作品とそれを生みだした文化的枠組との関係をどのようなものと見るか、そしてその枠組をどの範囲に限定するのか、全体とはひとつの町なのか、国なのか、一部の貴族階級なのか、もっとさまざまな階級まで含んだ錯綜した社会なのか、こうしたことはすべて解釈の問題でもあるからである。一点の絵画とその背後にある文化的枠組との関係は、したがって両者がともに変化しながら相互に影響を与え続ける変数と考えなければならない。仮に、ひとつの時代の文化的枠組に関する認識に特定の考えが色濃く反映していたとしたら、断片としての絵画の解釈もまたその色に染まるであろうし、一枚の絵画という細部が属していた文化的枠組の範囲の設定の仕方によっては、まったく異なる議論が起こる可能性があるかもしれないのである」。参照、幸福、前掲書、9・10頁。

そうせざるをえない地点にまで到達しているように感じられる。
日本でのブリューゲル研究の第一人者である森洋子は、「作品発生の理由を社会的状況に求めるべきではない」として、ブリューゲルの絵画作品と当時の社会状況を結びつけることについて、慎重な姿勢をもつ⁶。彼女のいうように、ブリューゲルの作品に特定の事件、出来事をそのまま結びつけることには慎重な判断が必要である。しかしながら、歴史の事件史的事象だけではなく、様々な社会的状況、文化的状況の変容に、画家がまったく無関心であったと考えるのは不自然である。さらには、そのような社会の変容に対する無意識下の心性が働くことも考えられよう。そういった、意識と無意識のレベルにまで接近をする場合、やはり歴史学の手法で当時の認識の枠組を再構成したうえでブリューゲルの作品を分析することが求められるのではないだろうか。

さらに、これまでのブリューゲルの図像解釈における美術史家の解釈には、同時代人の認識の枠組の再構成という方法論の欠如と同様に、ネーデルラント社会の全体史的認識も不十分であったと考える。当時のネーデルラント社会が、様々な局面でいかに変容を余儀なくされた世界であったか、また、それに伴う人びとの心性の変化、アイデンティティのあり方がどのようなものであったのかというような、これまでの美術史家がなしえてこなかったネーデルラントの全体史的理解が必要不可欠であると筆者は考える。このような認識を念頭に置いたうえでブリューゲルの図像史料を再検討し、様々な観点から本論文で分析するような解釈をすることがより自然なブリューゲル像理解につながるであろう。も

⁶ 森『ブリューゲル全作品』、森「ブリューゲルとその時代・8」。

ちろん、筆者はこれまでに美術史家の行ってきた膨大なブリュエル研究のすべてを否定する意図を持つわけではない。美術史における理論で構築された「ブリュエル像」と、歴史学的見地から分析した「ブリュエル像」の差異を見極め、お互いにとらえきれなかったブリュエルの作品解釈の一端をあぶり出し、より実証的なブリュエル研究の出発点としたいのである。

なお、本論文で引用される表現の中で、筆者の書式と異なるものについては、筆者の書式で統一した。また、ブリュエルの図像を一次史料として扱う際、ブリュエルの作品が現在ドイツ語圏の国の美術館に多く所蔵されていることから、その表記はドイツ語に倣った。その際、実際に現地で確認していない物は、参考にした書籍と頁を記載することとした。

第1章 ピーテル＝ブリュエルについて

第1節 その生涯

ブリュエルの研究書を読んでいく際に、ほとんどの著作で最初に提示されるのが、ブリュエルの伝記とその生涯の動きについてである。ブリュエル研究者はまず、ブリュエルの生涯について述べたり、その生涯が記された最古の伝記的史料であるカレル（カーレル）・ファン＝マンデルの『画家伝⁷』（1604）におけるブリュエルの記述を取りあげたりすることが基本的な流れとなっている。

⁷ Karel van Mander, *Het Schilderboeck, waerin vooreerst den grondt der schilderconst wort voorghedraghen*, Paschier van Wesbusch, 1604.

なぜなら、ブリューゲル自身が残した手記や手紙が現存しておらず、研究者は『画家伝』を頼りにブリューゲルの人となりを分析するほかなかったからである。本論文でも、まずはマンデルによるブリューゲルの記述を引用し、そこから何が導き出されるか明らかにしたい。さらに、ブリューゲルの年譜を提示し、作品制作時期のヨーロッパにおける政治、社会の変動と照らし合わせ、従来の研究に倣う形をとる。しかし、本節の目的は、実はこのような形をとることによって、これまでのブリューゲル研究に潜む「落とし穴」のような問題の確認を行うことである。

まずは、マンデルの『画家伝』である。ブリューゲル研究者は、1604年にハーレルムで出版されたこの著作を出発点として、分析を行う⁸。ここでは、少々長いが、マンデルが記したブリューゲルの伝記を全文引用しよう。なお、日本語訳は、尾崎彰宏ほか『カーレル・ファン＝マンデル「北方画家列伝」注解』のものを使用した。

ブリューゲルの傑出した画家ピーテル＝ブリューゲルの伝記

素晴らしく見事に、《自然》は、やがて自分を麗しくとらえて描き出してくれる人物を、夫として見出してとらえた。

それは、《自然》がブラバンドの名も知れぬある村に出かけ、

⁸ ブリューゲルの最古の記録としては、1551年にルカ組合に登録したことが確認されている。また、ブリューゲルの死の3年後、ドメニクス＝ランブソニウスによる『低地ドイツ地方の著名な画家の肖像集』(1572)が出版された。しかしその情報量においてはマンデルのものとは比較にならないため、多くのブリューゲル研究者は『画家伝』の記述を出発点とすることが多い。参照、幸福、前掲書、55頁。

農夫たちを絵筆でそっくりに描くため、機知といたずら心に富むピーテル＝ブリューゲルを農夫たちの中から選びだし、われらがブリューゲルの永遠の名誉たる絵画芸術へと奮い立たせた時のことであった。

彼はブレダからほど遠からぬブリューゲルと呼ばれるある村に生まれ、この村の名が彼の姓として用いられ、子孫にも遺された。彼は芸術をピーテル・クック・ファン＝アールストの許で学んだ。のちにその娘と結婚することになるが、ピーテルの許に寄宿し、彼女がまだ幼かったころには、彼女をよく腕に抱きかかえたものだった。ここでの修業を終えると、ヒエロニムス＝コックのところに働きに出た。その後、フランスへ旅し、そこからイタリアへとむかった。ヒエロニムス＝ボスの作風にしたがって、練習を重ね、自分でも異形のものやおどけたものをたくさん描いた。このため、多くの人から「おどけ者のピーテル」と呼ばれた。彼の作品で、鑑賞者が笑わずに真面目くさって見られるものは少ない。実際、たとえ頑固でしかめ面の鑑賞者であっても、彼の絵を前にすると、少なくとも口角が上がるかにやりとせずにはいられない。旅の途次、彼は多くの景観を実物を前に写生した。そのため、彼についてはこう言われた。アルプスにいたとき、すべての山や岩を呑みこみ、帰郷すると、それをカンヴァスとパネルに吐きだしたと。それほどありのままに、自然のあれやこれやの部分を真似ることができたのである。

彼はアントウェルペンに住むことにし、そこに居を構えた。そして 1551 年、同市でギルドすなわち画家組合に入会し、

ハンス＝フランケルトと呼ばれる商人のために多くの仕事を
した。この男は高潔な性格をもち、好んでブリューゲルのと
ころに立ち寄り、彼と毎日一緒に時間を過ごした。ブリュー
ゲルはこのフランケルトと連れ立ち、農夫たちの縁日や結婚
式に農民に扮してしばしば出かけ、花嫁か花婿の親戚や仲間
のふりをして、他の人と同じように贈りものをした。ここで
ブリューゲルは飲み、食い、踊り、跳ね、求愛し、その他の
悪ふざけに興じる農夫たちのありのままの姿を見て楽しんだ。
彼はそれらを水彩と油彩の両方でまことに生き生きと特徴を
とらえて写しとる術を知っていた。というのも、いずれの扱
いにもきわめて秀でていたからである。農夫や農婦たちに独
特のケンペン風その他の装束を着せて描くことができ、さら
に踊り、歩き、佇み、あるいは、他の動作をするときの農民
の無骨なありのままをごく自然に表現することができた。

彼はポーズの作り方にかんして確かな腕前を有し、またペ
ンの扱いはまことに美しく繊細で、それによって実物に即し
た景観を小画面に制作するということも頻繁に行った。まだ
アントウェルペンに住んでいたころ、ある若い女性というか
娘と生活を共にし、彼女とは結婚するつもりでいた。しかし、
真実を軽んじ彼女があまりにも頻繁に嘘をつくのに腹を立て
ていた。そこで、彼女と契約を結び、かなり長い1本の木を
用意し、彼女が嘘をつくたびにそこに印をつけていき、一定
期間以内にその木（の印：引用者）が一杯になったら、結婚
は完全にご破算で無しということにした。ほどなくして、そ
のとおりになった。結局、ピーテル＝クックの未亡人がブリ

ュッセルに住むようになったころ、その娘に求愛するようになり――すでに述べたように、彼はこの娘をかつてはよく抱きあげたものだった――彼女と結婚した。しかし母親は、昔の女のところを離れ、忘れてしまうよう、ブリューゲルはアントウェルペンを去りブリュッセルに移住すべきだと主張した。そのため、ブリューゲルはブリュッセルに移った。

彼はとても物静かで礼儀正しい人だった。言葉数は少なく、しかし人前ではおもしろい冗談を飛ばし、ときに何か気味の悪い音をたてたりがたがたさせたりして、仲間や自分の従兄弟をひどくびっくりさせた。

彼の最も優れた作品の何点かは、現在、皇帝ルドルフ 2 世の許にある。なかには《バベルの塔》の大作も含まれている。これには多くの美しい細部が添えられ、上から覗き込むような視点が取られている。同じ主題の作品がもう 1 点あり、サイズはより小さい。また《十字架を担うキリスト》も 2 点あるが、見た目にも非常に自然で、いつものようにおどけた幾人かの人物が添えられている。さらに《嬰兒虐殺》もある。他のところで触れたように、そこには迫真的なものを数多く目にすることができる。たとえば、残忍な兵士の一人につきまわり、殺されようとしている農家の子どもの命乞いを家族全員がする様子、母親の嘆きや失神のありさま、そして他の感情の動きを見事に描出されている。さらには実に特徴的な岩の描写が見られる《パウロの回心》もある。この世のものと思われぬ不思議な光景、地獄、農夫の暮らしぶりなど、彼が制作したものすべてを語るのは容易ではない。彼は《キリス

トの誘惑》を描いているが、あたかもアルプス山中から、広がる雲間を通して都市や大地を見下しているかのように描かれている。また、まさしく、地獄の広がる中で略奪をはたらく《狂女フリート》もある。錯乱した様子の彼女は、気違いじみた身なりをしている。私はこの作品や別の作品が皇帝ルドルフ 2 世の宮廷にあるものと考えている。

アムステルダムの芸術愛好家ヘルマン＝ピルフリムスも油彩画《農夫の結婚式》を所有している。実に特徴をとらえた作品で、農夫の頭部や素肌の部分は陽に焼けて黄色や褐色になり、肌も荒れ、都市の人間とは異なっている。ブリューゲルはまた四旬節と謝肉祭が争っている作品や、死に対してあらゆる対抗手段が試みられている作品、さまざまな子どもの遊びを描いた作品、そして数多くの寓意画を制作した。アムステルダムの新教会近くに住む芸術愛好家ヴィレム＝ヤーコプスゾーンの許にはカンヴァス地に描かれた 2 点の水彩画《農夫の縁日》と《結婚式》が所蔵されている。そこには農夫のありのままの姿を表すおどけた粗野な人物たちが描かれている。花嫁に贈り物をする人びとの中には首に巾着を下げた老いた農夫がいるが、手の中で金を勘定するのに余念がない。いずれも傑出した作品である。

ブリュッセル市の行政官たちはブリューゲルが他界する少しまえにブリュッセルからアントウェルペンに通じる運河の掘削工事を描出した作品を注文したが、彼の死によって、作品は未完のまま遺された。版画では、彼ならではの滑稽さで表現された多くの風変わりな寓意が、多数構想されている。

それのみならず、入念で美しい素描も多く伝わる。彼はそれらの素描に銘文を添えることもあった。銘文の中には辛辣と諷刺があまりに効きすぎたものもあった。死の床のブリュゲルはそれを悔やんでもしくは妻がそのために痛い目にあったり、責任を問われたりするのをおそれたがゆえに、それらを彼女に焼却させてしまった。遺言で妻に《絞首台の上のかささぎ》を遺した。彼はかささぎによって口さがない人びとを表し、それを絞首台に送ったのである。さらに彼は、真実がおのずと露わになる作品も制作したが（彼の言によれば）彼の手になる最高の作品だそうである。

彼は2人の息子を遺した。【ピーテル＝ブリュゲルの息子、ピーテルとヤン＝ブリュゲルについて】どちらもよい画家である。一人はピーテルと呼ばれ、ヒリス・ファン＝コーニクスローに師事し、実物に即した作品を制作している。ヤンは祖母にあたるピーテル・ファン＝アールスト未亡人の許で水彩画を学び、その後ピーテル＝フーキントなる人物の許にいて油彩画を学んだ。フーキントの家には美しいものがたくさん揃っていた。次いでケルンに旅し、さらにイタリアに足をのばし、そして風景画小品や小さな人物たちを描いたきわめて美しい仕上がりの小品を制作し、大いに名声を博した。ランプソニウスは次のような内容で、ブリュゲルに語りかけ、問いかけている。

このボッサはしかし誰なのだ。新たにこの世に生を受けたヒエロニムスとは。

その先達の機知に溢れる夢を模倣し、
熟練の絵筆と卓抜の尖筆でわれわれに示して、
とかくするうちに師を凌いでしまうほどの男とは。
ピーテルよ、芸術で実り豊かであるべく意気軒昂たれ。
お前の古き先達の画風で、奇妙な人物を描くことは、
たしかに笑うに値する。だが、おまえは衆目一致して
他のいかなる画家にも劣らず、華々しく称賛されるにふ
さわしい⁹。

以上がマンデルのブリューゲルに対する評価である。しかし、注意しなくてはならない点は、この『画家伝』が出版されたのはブリューゲルの死後 30 年が経過したときであったという点である。マンデルはブリューゲルの次男ヤン＝ブリューゲル（1568－1625）と親しかったが、ヤン＝ブリューゲルが生まれたのはブリューゲルの死の前年であるから、おそらく一家に伝えられた父の生涯の話を材料として書いたと推測される。そのため、誤った記述や、この時代の伝記の常として多く導入される噂話が多いため、ブリューゲル研究者は、この評伝を軸に記述された事項を取捨選択するところから出発するほかない¹⁰。

ブリューゲル研究者が注目した箇所は以下の点である。まず、「…多くの人から「おどけ者のピーテル」と呼ばれた。彼の作品で、鑑賞者が笑わずに真面目くさって見られるものは少ない。実際、たと

⁹ カレル・ファン＝マンデル（尾崎彰宏[ほか]編訳）『カレル・ファン＝マンデル「北方画家列伝」注解』（中央公論美術出版、2014）、146・149 頁。

¹⁰ 森「16 世紀フランドルの時祷書からブリューゲルの農民画の世界へー ジャン＝フランソワ・ミレーの農民表現の先行例を探るー」（『山梨県立美術館研究紀要』、16、1999、以下、「農民画の世界へ」と略記）、10 頁。

え頑固でしかめ面の鑑賞者であっても、彼の絵を前にすると、少なくとも口角が上がるかにやりとせずにはいられない」という記述から、ブリューゲルが農民をコミカルな様相で描き、鑑賞者もその様相を「都会人が田舎ものを見る眼差しで」笑いながら鑑賞したととらえることができてしまう。続く「ブリューゲルはこのフランケルトと連れ立ち、農夫たちの縁日や結婚式に農民に扮してしばしば出かけ、花嫁か花婿の親戚や仲間のふりをして、他の人と同じように贈りものをした。ここでブリューゲルは飲み、食い、踊り、跳ね、求愛し、その他の悪ふざけに興じる農夫たちのありのままの姿を見て楽しんだ」という記述についても、一貫してブリューゲルが都市のエリート階層の立場から、自分たちとは違うエキゾチックな農村社会の人びとの文化を楽しむという姿勢で記される。こうした視点は本当にブリューゲルのものであるのだろうか。

筆者は、この記述は一貫して書き手であるマンデルの意識が上乘せられて描かれたものであると考える。意識的か無意識的かはわからないが、マンデルの記述には都市上層階層特有の、農村社会に対する蔑視の感情が含まれている。それは「さらに踊り、歩き、佇み、あるいは、他の動作をするときの農民の無骨なありのままをごく自然に表現することができた」という部分や、「農夫の頭部や素肌の部分は陽に焼けて黄色や褐色になり、肌も荒れ、都市の人間とは異なっている」という記述に顕著に表れる。このようなマンデルの記述は、ブリューゲルの作品について、ひとつの解釈を生む要因となった。すなわち、ブリューゲルが農民をコミカルな様相で、都市に住む人びととは一線を画した態度で描いていたというブリューゲル像である。

『画家伝』の記述に対する史料批判の必要性は、ブリューゲル研究者も多く認めている点である。したがって、マンデルの視座をそのままブリューゲルの視座に置き換えることはできないという点を、ここでしっかりと強調しておかなければならない。

さらに、ブリューゲルがアントウェルペンからブリュッセルに移住したこと、そして、死の直前にブリューゲルが妻に風刺の強い作品を燃やすように訴えたこと、この 2 点の記述から、ブリューゲルがカトリック信仰の持ち主ではなく、当時異端とされていたプロテスタント信仰の持ち主であったのではないかという論争も生まれた¹¹。ブリューゲルは迫害を恐れて、アントウェルペンからブリュッセルへ逃げ延びたのだということである。作品を燃やすよう求めたことも、ブリューゲルの作品における異端的要素が原因で、家族が迫害を受けることを避けるためであったとの見方である。これに対し、森は、当時ブリュッセルはフェリペ 2 世の異母姉である執政マルグリートや宗教裁判官の直轄地であった事を指摘し、異端信仰を持つものがブリュッセルに移ることの有利さが、立証できない点を指摘

¹¹ ブリューゲルの宗教観については研究者によって非常に見解が分かれる問題である。フリッツ＝グロスマンは、ブリューゲルは熱烈なカトリック信仰の所有者であり、ネーデルラントの現実の中で反抗者となったことはなく、グランヴェルの保護下にあったとしている。参照、土方定一『土方定一著作集 3 ブリューゲルとその時代』（平凡社、1976）、269 頁。ストリッドベックもグロスマン、森なども同じようにブリューゲルはカトリック信仰の持ち主だと考える。

一方で、L＝デルヴォワは、ブリューゲルは友人ハンス＝フランケルトの宗教改革の思考に同調していると述べる。参照、土方、前掲書、274 頁。

ミヒャエル＝アウナーは《十字架を担うキリスト》の中に出てくる行商人を再洗礼派の使者と考え、その行商の籠の中に「聖書や賛美歌集と一緒に、再洗礼派の信条書や彼らの処刑の報告」を密かに入れて運んでいた、と解し、ブリューゲルが再洗礼派の信仰の持ち主であったと主張し、土方もこれに賛同する。アウナーの研究については、M. Auner, *Pieter Bruegel, Umriss eines Lebensbildes Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Wien, 1956.

する¹²。また、妻に作品を燃やすように訴えた記述については、マンデル自身がプロテスタントの画家であったから、独自の解釈を行っているのではないかという史料批判を森は試みている。すなわち、「死病を患った時、ブリューゲルは妻に素描を燃やさせた」という脚色が生まれたのかもしれないとの考察を展開する¹³。このように、マンデルの記述の真偽の取捨選択は各々の研究者によってその判断が異なる。マンデルの『画家伝』に記された年代や、ブリューゲルがどこに赴き、どのような場所で仕事をしたかという記述に関しては、他の史料と照らし合わせその整合性をある程度とることができる¹⁴。しかし、ブリューゲルのイデオロギーとでもいべき「ブリューゲル像」をマンデルの史料から分析することは難しい。そこには

¹² 「ブリューゲルはなぜ長年住み慣れ、仕事の間であったアントウェルペンを離れ、突然ブリュッセルへ移住したのであろうか。通常には二つの理由が考えられている。第一は、ブリューゲルがブリュッセルに住むかつての彼の師の娘マーイケン＝クックと結婚するためと考えられている。これは疑問の余地のない事実で、今日でもブリュッセルのノートルダム・ド・ラ・シャペル教会には当時の結婚登録が保存されている。そしてさらに興味深いのは、マンデルの記述である。アントウェルペン時代、ブリューゲルは下婢（あるいは家主の娘）と同居していて、将来は彼女と結婚するはずだったのだが、この娘の嘔吐きの癖が治らないためあきらめた。そして彼の師ピーテル＝クックの娘に求婚した。ところが娘の母は、ブリューゲルがかつての愛人ときっぱり縁を切り、ブリュッセルに転居することを条件にこの結婚を許可したという。何やらこの話はいかにも作られたという印象が強いので、幾人かの美術史家はブリュッセル移住の第二の「真の理由」を探そうとする。すなわち、宗教改革派に対する迫害の厳しいアントウェルペンを逃れ、より安全なブリュッセルへ移ったというのである。土方氏もこの第二の理由をより重要なものと考え、この点を強調している。（中略）しかし、土方氏をはじめ第二の理由を支持する学者たちも、なぜアントウェルペンよりブリュッセルのほうが安全な場所なのか、何ら事情を説明していないからである」、参照、森「ブリューゲルとその時代-8-」、84頁。

¹³ 森、同上論文、83頁。

¹⁴ 例えば、ブリューゲルのイタリア滞在を示唆する証言が、ジュリオ＝クロヴィオのイタリアの画家に関する記録や、ボローニャの地理学者スキピオ＝ファビウスがアブラハム＝オルテリウスに当てた手紙の中に見てとれる。参照、幸福、前掲書、122頁。

マンデル自身の認識というバイアスが存在するからである。筆者は、ブリューゲルの形式上の作風はカトリックでも、プロテスタント的な傾向をもち、そこには一種の曖昧さや、複雑さがあったと定義している¹⁵。やはり、ブリューゲルの作品を直接分析しながら、「ブリューゲル像」を描き出すほかないであろう。

次に、ブリューゲルの年譜と、ブリューゲルが作成した作品をまとめておこう。ブリューゲル研究者の中では、ブリューゲルの生涯とそれに付随するネーデルラントでの歴史を並列して載せ、その両者の関係性を読み解く分析が行われたりする。そうすることでブリューゲルの作品解釈より深く広げ、ブリューゲルの視座を描き出そうとしてきた。しかし、逆説的ではあるが、このような年譜を作り上げること自体が、ブリューゲル研究における「限界」を作り出してしまったともいえよう。その矛盾については後述するとして、筆者が作成したブリューゲルの年譜と作品リストは以下の通りである（表 1）（表 2）。

¹⁵ ブリューゲルの宗教観については、拙稿「ピーテル＝ブリューゲルのイデオロギーにおける一考察：宗教思想と民衆文化」（『専修総合科学研究』21、2013）において、筆者なりの考察を行った。

表 1 ブリューゲル年譜

	ブリューゲルとその関連 事項	ネーデルラント及びヨーロッパの 政治・社会
14 世紀後 半以降		伝統的貧民観の変容、大衆的貧困状況の出現により物乞い行為の制限と禁止政策が現れる
1461		フランドルで働く意思のある「貧民」および身体に障害を持つものに対してのみ援助を与えるように義務付ける法令が發布される
1520～30		ドイツ、ネーデルラントを中心に、フランス、スイス、北イタリアを含む 62 都市で、伝統的慈善の在り方に対する「救貧改革条例」を發布
1525		ネーデルラントの都市イーブルで市参事会は新たな救貧組織改革のための条例を發布する。 「物乞いの全面禁止」と「救貧組織の一本化」を示す

1525～30	ブレダないしその近郊 ¹⁶ で、ブリュージュル生まれる	オーストリアのマルガレーテ没し、 ハンガリーのマリアがネーデルラント総督となる（30年）
1531		カール 5 世、ネーデルラント諸邦に対する勅令を公布。物乞い行為の全面的禁止や貧民の監督、管理、世俗権力による組織の一本化を示す
1536		エラスムス没
1539		ブリュッセルで救貧改革条例が公布される
1540		アントウェルペンで救貧改革条例が公布される
1540-45	ピーテル＝クックの工房 に入門	

¹⁶ ブリュージュルの出生地は未だはっきりと確定されてはいない。マンデルは『画家伝』の中で「彼はブレダからほど遠からぬブリュージュルと呼ばれるある村に生まれ、この村の名が彼の姓として用いられ、子孫にも遺された」と記述した。一方で L=グイッチアルディーニは『全ネーデルラント地誌』で「ブレダ出身のピーテル＝ブリュージュル」と記している。しかし、森がこの出生地の問題について以下のような指摘をしている。すなわち、20 世紀の中頃、クリスティアン＝ボッスウが「ブレダ」という地名の歴史について重大な発見をした。それは、現在の Breé（ブレ）という町の綴りが 1078 年に Breda（ブレダ）、1079 年に Brida（ブリダ）、1335 年に Briede（ブリーデ）、15 世紀に Brede（ブレデ）、さらに 16、17 世紀には Breda（ブレダ）と記されてきた、という歴史的事実である。そしてこのブレ、すなわち当時ブレダと発音された町から直線距離にして 12 キロ離れたところに「クレイネ・ブローヘル」と「フローテ・ブローヘル」が位置している。こうすると、ファン＝マンデルの「ブレダから程遠くない」も、グイッチアルディーニの「ブレダ出身」説も納得できる。この分析結果において、ブリュージュルの出生地の問題は一応の終結を見せているように思われる。参照、森『ブリュージュル全作品』、162 頁。

1545		トリエント宗教会議の開始
1546		ルター没
1548	この頃、ヒエロニムス＝ コックの「四方の風」開 店	
1550	師のクック死去	カール5世、異端取り締まりの勅令 を布告
1550-51	メッヘレンにでかけ、ピー テル＝バルテンスの祭 壇画制作に協力する	
1551	アントウェルペンの聖ル カ組合に登録される	
1552	この頃リヨンを経由して イタリア旅行に出る。年 記のある最初の素描「イ タリア風の修道院のある 山岳風景」	
1553	「ティベリアの湖岸で使 徒たちの前に現れたキリ スト」。ローマの写本彩飾 画家クロヴィオの工房を 訪ねる	
1554	この頃アルプスを越えて アントウェルペンに戻る	

1555		アウグスブルクの宗教和議
1555-56	コックの店「四方の風」 のため、銅版画の下絵素描を開始。「大風景版画」シリーズを発行	
1556	下絵素描「聖アントニウスの誘惑」「大きな魚は小さな魚を食う」を制作	カール 5 世退位し、フェリペ 2 世がスペインとネーデルラントを継承。アラスの司教グランヴェル、補佐役となる。
1556-57	下絵素描「七つの大罪」	
1557	「種まく人の譬えのある風景」	
1558	下絵素描「錬金術師」	カール 5 世没
1559	油彩画の制作を本格的に始める。「謝肉祭と四旬節の闘い」「ネーデルラントの諺」	フェリペ 2 世、ネーデルラントを去るが、スペイン軍は駐留。パルマ公妃マルゲリータ、ネーデルラント総督着任。グランヴェルが顧問官になり、権勢を強める。
1559-60	下絵素描「七つの美德」	
1560	「子供の遊び」、銅版画 「野兎狩りのある風景」	グランヴェル、枢機卿になる
1561		スペイン駐留軍、属州外に撤退
1562	「反逆天使の墜落」「サウ	プランタン、異端の嫌疑で一時パリ

	ルの自殺」「二匹の猿」	に亡命
1563	「エジプトへの避難のある風景」「バベルの塔」(ウィーン)。クックの娘マイケンと結婚し、ブリュッセルに移住	トリエント宗教会議終わり、反宗教改革の機運高まる
1564	「十字架を担うキリスト」、「東方三賢王の礼拝」(ロンドン)。この年か翌年に長男ピーテル2世生まれる	国民の反感が高まり、グランヴェル枢機卿は召還される。カルヴァン没
1565	「月暦画」ないし「季節画」連作。「氷滑りと鳥罠のある冬景色」「キリストと姦淫女」(グリザイユ)	貴族たちは「協調」同盟を結成し(11月)、異端審問に反対する
1566	「洗礼者聖ヨハネの説教」「ベツレヘムの戸籍調査」「野外の婚礼の踊り」	貴族同盟は「物乞い党」と自称し、組織の拡大を図る(4月)。カルヴァン派の野外説教広まる。イコノクラスムがネーデルラント全土に起こる(8月)
1567	「雪中の東方三賢王の礼拝」「サウロの回心」「怠け者の天国」。グイチャルディーニ『全ネーデルラ	オラニエ公ウィレム、国外へ逃亡(4月)。アルバ公率いるスペインの大軍がブリュッセルに入城(8月)。マルゲリータ総督、召還される。アルバ

	ント地誌』刊行、ブリュ ーゲルに言及	公は「血の委員会」を設け、弾圧を 強化。エグモント伯、ホルン伯逮捕 (9月)
1568	「人間嫌い」「足なえた ち」「盲人の寓話」「鳥の 巣盗人」「絞首台の上のか ささぎのある風景」。次男 のヤンが生まれる	エグモント伯、ホルン伯処刑(6月)。 80年(オランダ独立)戦争始まる。
1569	ブリューゲル死去(9月 5日ないし9日)	

注：年譜中に明記した作品は、年記があり制作年が確定しているもののみとした。

参考：岡部紘三 『図説ブリューゲル 風景と民衆の画家』(河出書房新社、2012)

表2 ブリュッセル作品リスト

No.	制作年	作品名	種 類	彫版者	サイズ(cm)	下絵 素描年	備考
001	1552-56頃	ティーブル風景	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32.2×42.7		*1
002		荒野の中の聖ヒエロニムス	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32.2×42.2		
003		悔い改めたマグダラのマリア	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32.2×42.2		
004		深い溪谷のよぎるアルプス風景	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32×42.2		
005		悪賢い鳥追い	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32×42.4		
006		ベルギーの四輪馬車	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32×42.3		
007		田園の営み	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32.2×42.1		
008		田舎の市のたつ日	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	31.7×42.1		
009		エマウスへの旅人たち	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32.3×42.3		
010		エジプトへの逃避	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	31.5×42		
011		森の中の村	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32.1×42.5		
012		休息する兵士たち	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	32.1×42.4		
013	1553	ティベリアの湖畔で使徒たちの前に現れたキリスト	板・油彩		67×100		
014	1556	東方三賢王の礼拝	カンバス・テンペラ		115.5×163		
015		聖アントニウスの誘惑	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン(推定)	24.5×32		
016	1556-58頃	イカロスの墜落のある風景	カンバス・油彩		73.5×112		*2
017	1557	種まく人の誓えある風景	板・油彩		74×102		
018		忍耐	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	34×44		
019		大きな魚は小さな魚を食う	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.9×29.6	1556	
020		学校の驢馬	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	23.4×30.3	1556	
021	1557-58(?)	キリストの古型所下り	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	23.2×29.1	1561	*3
022	1558	最後の審判	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.5×29.5		
023	1558(?)	誰もが	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.8×29.4	1558	
024		鍊金術師	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	32×44	1558	
025	1558頃	憤怒	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.3×29.3	1557	*4
026		怠惰	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.5×29.2	1557	
027		傲慢	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.5×29.2	1557	
028		貪欲	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.4×29.3	1556	
029		貪食	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.3×29.3	1557	
030		嫉妬	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.7×29.5	1557	
031		邪淫	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.5×29.5	1557	
032	1558-59頃	大アルプス風景	エッチングとビュランによる版画	ヒエロニムス=コック	36.8×46.8		
033	1559	謝肉祭と四旬節の闘い	板・油彩		118×164.5		
034		ネーデルラントの諺	板・油彩		117×163		
035	1559(?)	マレヘムの魔女	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	35.5×48		*5
036		ホボケンの縁日	ビュランによる版画	フランス=ホーヘンベルフ(推定)	29.8×40.8		
037		アントウェルペンの聖ヨリス門の前のスケート風景	ビュランによる版画	フランス=ハイス	23.2×29.9	1558	
038	1559-60の間	信仰	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	22.3×28.7	1559	*6
039		希望	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	22.3×28.8	1559	
040		愛徳	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	22.2×28.9	1559	
041		正義	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	22.3×28.7	1559	
042		賢明	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	22.5×29.3	1559	
043		剛毅	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	22.3×28.7	1560	
044		節制	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	22.3×28.7	1560	
045	1560	子供の遊戯	板・油彩		118×161		
046	1561-62	3本マストのオランダ商船	ビュランによる版画	フランス=ハイス	24×19.4		*7
047		港へ向かう4本マストの軍艦	ビュランによる版画	フランス=ハイス	28.9×21.7		
048		小型帆船を従えた沖合の3本マストの軍艦	ビュランによる版画	フランス=ハイス	31.4×24.5		
049		4つの橋樑と2枚の橋樑帆を備えた3本マストの軍艦	ビュランによる版画	フランス=ハイス	22.2×28.7		
050		沖へ向かう4本マストの船	ビュランによる版画	フランス=ハイス	22.2×28.5		
051		町の近くに停泊する3本マストの軍艦	ビュランによる版画	フランス=ハイス	23×28.7		
052		海堡近くに投錨した4本マストの船と2隻の3本マストの軍艦	ビュランによる版画	フランス=ハイス	22.2×28.9		
053		突風に立ち向かう2隻の大型帆船	ビュランによる版画	フランス=ハイス	22×28.6		
054		3本マストの軍艦を追う2隻のガレー船	ビュランによる版画	フランス=ハイス	22.3×27.8		
055		軍艦を伴ったガレー船団	ビュランによる版画	フランス=ハイス	22.3×29		

No.	制作年	作品名	種 類	彫版者	サイズ(cm)	下絵 素描年	備考
056	1562	反逆天使の転落	板・油彩		117×162		
057		キリストの復活	グリザイユ		43.7×30.7		
058		悪女フリート	板・油彩		115×161		
059		サウルの自殺	板・油彩		33.5×55		
060		死の勝利	板・油彩		117×162		
061		二匹の猿	板・油彩		20×23		
062	1563	エジプトへの逃避途上の風景	板・油彩		37×55.5		
063		バベルの塔	板・油彩		114×155		
064		貧しい台所	ビュランによる版画	ピーテルファンデルヘイデン	22×29		
065		豊かな台所	ビュランによる版画	ピーテルファンデルヘイデン	22×29.2		
066	1563頃	ナポリの港の景観	板・油彩		39.8×69.5		
067	1564	東方三賢王の礼拝	板・油彩		111×83.5		
068		十字架を担うキリスト	板・油彩		124×170		
069	1564頃	バベルの塔	板・油彩		60×74.5		
070		農婦の頭部	板・油彩		22×18		
071		聖母の死	板・テンペラ(グリザイユ)		36×54.5		
072		ベツレヘムの嬰兒虐殺	板・油彩		109.2×154.9		
073	1565	キリストと、姦通を犯した女	板・油彩		24.1×34		
074		暗い日	板・油彩		118×63		
075		干草の収穫	板・油彩		117×161		
076		穀物の収穫	板・油彩		118×160.7		
077		牛群の帰郷	板・油彩		117×159		
078		雪中の狩人	板・油彩		117×162		
079		聖ヤコブと魔術師ヘルモゲネス	ビュランによる版画	ピーテルファンデルヘイデン	22.2×29		
080		魔術師ヘルモゲネスの転落	ビュランによる版画	ピーテルファンデルヘイデン	22.2×28.8	1564	
081	1565(?)	善き羊飼いのたとえ	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ	22.5×29.5		
082	1565-68頃	聖マルティンのワイン祭り	板・油彩		148×270.5		
083	1566	ベツレヘムの人口調査	板・油彩		116×164.5		
084		洗礼者聖ヨハネの説教	板・油彩		95×160.5		
085		野外での農民の婚礼の踊り	カンバス・油彩		119×157		
086		ウルソンとヴァランタンの仮装行列	木版画	不詳	27.5×41		
087		野うさぎ狩り	エッチング(ブリューゲル自作)		22.3×29.1		
088	1566頃	田舎の結婚祝いの踊り	ビュランによる版画	ピーテルファンデルヘイデン	37.5×42.3		
089	1567	雪中の東方三賢王の礼拝	板・油彩		35×55		
090		サウロの回心	板・油彩		108×156		
091		怠け者の天国	板・油彩		52×78		
092	1567頃	怠け者の天国	ビュランによる版画	ピーテルファンデルヘイデン	20.8×27.6		
093	1568	いざりたち	板・油彩		18.5×21.5		
094		人間嫌い	カンバス・テンペラ		86×85		
095		農民と鳥の巢取り	板・油彩		59×68		
096		農民の婚礼	板・油彩		114×163		
097		盲人の寓話	カンバス・テンペラ		86×154		
098		絞首台の上のかささぎ	板・油彩		45.9×50.8		
099		酔っ払いは豚小屋に押し込められる	ビュランによる版画	ヤン・ウィーリクス	直径18.2		
100	1568頃	農民の踊り	板・油彩		114×164		
101		口やかましい女	ビュランによる版画	ヤン・ウィーリクス	直径17.7		
102		金袋を持った男とおべっか使いたち	ビュランによる版画	ヤン・ウィーリクス	直径17.7		
103		浮世にしてやられた人間嫌い	ビュランによる版画	ヤン・ウィーリクス	直径17.9		
104		金持ちの音楽はいつも心地よい、たとえ動物の頭骨を弾いても	ビュランによる版画	ヤン・ウィーリクス	直径17.7		
105		行商人の手前みそ	ビュランによる版画	ヤン・ウィーリクス	直径17.7		
106		つんぼの戸口で物乞いしても無駄	ビュランによる版画	ヤン・ウィーリクス	直径17.7		
107		射手は矢を損するばかり	ビュランによる版画	ヤン・ウィーリクス	直径17.7		
108		盲人が盲人を導けば溝に落ちる	ビュランによる版画	不詳	直径17.7		
109		大きなからの卵を抱く道化	ビュランによる版画	不詳	直径17.7		
110		間の抜けた小間物商	ビュランによる版画	不詳	直径17.7		
111		干草が馬の後を追う	ビュランによる版画	不詳	直径17.7		
112		燃える家で暖まるエゴイスト	ビュランによる版画	不詳	直径17.7		

No.	制作年	作品名	種 類	彫版者	サイズ(cm)	下絵 素描年	備考
113	1570	春	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.8×28.7	1565	
114		夏	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.5×28.3	1568	
115		モプソスとニューサの結婚	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	26.6×41.6	1566	
116		モプソスとニューサの結婚	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.2×29		
117	制作年不詳	あくびをする人	板・油彩		12.6×9.2		
118		老人の頭部	板・油彩		22×28		
119		阿呆の祭	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	32.5×43.7		
120		賢い処女と愚かな処女のたとえ話	ビュランによる版画	フィリップス=ハレ(推定)	22.1×28.6		
121		メッシーナ海峡の海戦	ビュランによる版画	フランス=ハイス	42.5×71.5	1559(?)	
122		聖ヨリス祭の曜日	ビュランを加えたエッチング	ヒエロニムス=コック(推定)	33.2×52.3		
123		猿どもに略奪される行商人	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	22.5×29		
124		貯金箱と金庫の戦い	ビュランによる版画	ピーテル・ファン・デル・ヘイデン	23.6×30.4		

注 1：作品名等の違いがあるものは、油彩画は森洋子の『ブリューゲル全作品』に、版画はヘルマン=リバーズ監修、ルイ=ルベール解説の『ブリューゲル全版画』にしたがった。また、両研究書の中でブリューゲル帰属の作品や除外されたものは表から外し、また、版画作品以外の油彩、テンペラ画の作品は網掛けをして区別した。

注 2：備考欄*1：「12 点の大風景画」シリーズ、ブリューゲルとヒエロニムス=コックの協力関係は、このシリーズ刊行から始まったとみなされる。

*2：オリジナルは消失。 *3:素描の年期は別人の手によって書き加えられた偽装と考えられる。 *4：「七つの大罪」シリーズ

*5：フランス=ホーヘンベルフは、ブリューゲルの失われたか、未発見か、の原画によって制作か。

*6：「七つの徳」シリーズ *7：「帆船」シリーズ； *8：「フランドルの 12 の諺」シリーズ

ブリュールゲルの作品についていえば、1550年代は素描、60年代は油彩画の作品が多く残る。年譜図を見るとわかるように、ブリュールゲル生誕「以前」からの「ネーデルラント及びヨーロッパの政治・経済」において、救貧改革に関する条例などの事柄を多く盛り込んでいる。これは、本論文でブリュールゲルが「社会的周縁」をどのような視座をもって描いたかという問題を扱うためである。すなわち、他の研究者がネーデルラントの政治史、事件史にのみ重きを置いた年譜とは考えを異にする。つまり、本論文は歴史の表層部分ともいえる「事件」や「政治」の局面だけをブリュールゲルの作品と照らし合わせることをせず、より長いスパンでのヨーロッパ社会での変化や変容を中で位置づけることを目的とする。このことこそ、美術史家のブリュールゲル研究では成しえてこなかった歴史学的な視点でのブリュールゲル解釈である。それはフェルナン=ブローデルでいうところの「中期持続」レベルにおける社会の変容を意味する¹⁷。

ブリュールゲル研究者が整理した歴史的事象とブリュールゲルの作品を並列する仕事では、当時のネーデルラント社会をより正確に理解し、ブリュールゲルの作品と結びつけられないと筆者は考える。したがって、先に述べたように、年譜を作りあげ、単に当時のネーデルラントの事件や政治だけを比較し、事件史との関連で社会学的なブリュールゲル研究を行うだけでは「限界」があると考え。もちろん、ブリュールゲルの作品に直接の影響を与えた事件があった可能性も考慮しなくてはならない。しかしながら筆者は、このような表層的な出来事だけでは説明のつかない、文字史料として浮かび上がること

¹⁷ フェルナン=ブローデル（浜名優美訳）『地中海』（全5巻、藤原書店、1991-1995）、普及版2004、小型版全10巻、1999。

のなかった人びとの心性の変化や、言語化できない感覚の再現に迫り、そのような社会を生きた中で農民や「社会的周縁」のものたちを描いていったブリューゲルの、新たな姿を描き出そうとするものである。

第2節 ブリューゲルに関する先行研究とその問題

ここで、これまでのブリューゲルに関する研究史を概括しておこう¹⁸。従来の研究は、美術史家によるブリューゲルの農民解釈論争が中心であった。ブリューゲルの描く農民について、それが愛着、共感といった肯定的な意思の下に描かれたものであったのか、反対に、彼らは粗野で、愚鈍であるという否定的な意思の下に描かれたものであったのかという点について意見がわかれていた。ここで、美術史家におけるブリューゲルの農民画解釈論争について、森の整理¹⁹に基づいて説明しよう。

フリッツ＝グロスマンやストリッドベックは、ブリューゲルの農

¹⁸ 19世紀のブリューゲル評価は、専らマンデルの『画家伝』で展開された考え方に準じたものであった。現在のブリューゲル研究の土台を作り上げたのは、20世紀前半になってからのファン＝バステラル[1907]とヒュラン・ド＝ロー[1908]によるブリューゲル研究である。R. Van Bastelaer / G. Hulin de Loo, *Pieter breugel l'Ancien, son œuvre et son temps*. Bruxelles, 1907; R. Van Bastelaer, *Les Estampes de Pieter breugel l'Ancien*, Bruxelles, 1908. 参照、幸福、前掲書、22-23頁。

¹⁹ このほかに森は、「書評 ザイデル、マレイニッセン『ブリューゲル』, Max Seidel und Roger H. Marijnissen, *Bruegel*, Chr. Belser Verlag, Stuttgart, 1969, 352 S. 224 Farb- und Schwarzweiss-Abbildungen / クラセンス、ルソー『われわれのブリューゲル』, Bob Claessens und Jeanne Rousseau, *Unser Bruegel*, Verlag Mercatorfonds, Antwerpen, 1969, 269 S. 130 Farb- und Schwarzweiss-Abbildungen / ステカウ『ブリューゲル』, Wolfgang Stechow, *Bruegel*. Harry N. Abrams, Inc., New York, 1970, 158 p. 138 color and black & white reproductions」(『美学』、23、1972)で、3者のブリューゲル解釈について論じているので、参照されたい。

民描写について、宗教的・道徳批判を含むものとして読み解いた²⁰。それに対しスヴェットラーナ＝アルパースは農民たちのコミカルな仕草を指摘した²¹。このアルパースに反論したのがヘッセル＝ミーデマであり、「農民は愚直、見栄っ張りである」と述べ、ブリュゲルにおけるネガティブな農民像を喚起した²²。その後、農民を当時の人文主義的な見解からポジティブに解釈しようとしたマーガレット＝キャロル²³、ウォルター＝ギブソン²⁴、マーガレット＝サリヴァン²⁵らの研究者があらわれたのである²⁶。

ブリュゲルの絵画作品はこれまでに於いて、他の名だたる画家と比べてみても比較的多くの研究の対象となっている。しかし、フリッツ＝グロスマンがいうように、1959年の『ザ・バーリントン・マガジン』誌の中で、「ブリュゲルに関する最近の研究は、図像学的解釈の問題に集中されているのが特徴だ」と述べ、日本にお

²⁰ Fritz. Grossmann, "New Light on Bruegel, I. Documents and Additions to the Œuvre, Problems of Form", *the Burlington Magazine*, CI, September-Oktober, 1959; *Breugel. The Paintings*. London, 1955., C. G. Stridbeck, *Bruegelstudien : Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, 1977.

²¹ S. Alpers, "Bruegel's Festive Peasants", *Similous*, vol.9, 1977.

²² H. Miedema, "Realism and Comic Mode : the Peasant", *Similous*, vol. 4, 1972/73. さらに、ミーデマを支持するポール＝ヴァンデンブルック P. Vandenbroeck, "Verbeek's Peasant Wedding : a Study of Iconography and Social Function", *Similous*, vol.14, 1984, ハンス・ヨアヒム＝ラウプ H. J. Raupp, *Bauernsatiren; Entstehung und Entwicklung des bäulichen Genres im der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*, Niederzier 1986. キース＝モクシイ K. Moxey, *Peasants, Warriors and Vives*, Chicago, London, 1989. らの解釈が続けて発表された。

²³ M. Carroll, "Peasant Festivity and Political Identity in the Sixteenth Century", *Art History*, vol. 3, 1987.

²⁴ W. Gibson, *Bruegel and the Peasants: "A Problem of Interpretation"*, *Pieter Bruegel the Elder, Two Studies*, Kansas, 1991.

²⁵ M. A. Sullivan, *Bruegel's Peasants*, Cambridge 1994.

²⁶ 森『ブリュゲル全作品』、239-253頁、同「農民画の世界へ」、10-14頁。

けるブリュール研究の代表的人物の一人である森も、近年のブリュール研究の関心は図像学的な解釈にむかっていると述べている²⁷。

さらに、日本におけるブリュール研究についても述べよう。ブリュール研究の第一人者は森であり、彼女はギブソンやロジェ・H＝マレイニッセンの解釈を支持しながら、図像解釈学的なブリュール研究を進めており、ブリュールの描く農民への解釈も肯定的であったものと見ている。先に述べた農民に関する解釈論争においても、ネガティブな解釈と見るのではなく、ブリュールが他の画家たちのように風景の中の点景としてではなく、彼らにたいし人間としての共感を抱き、芸術表現のための価値ある対象と考えている²⁸。また佐渡谷重信や土方定一なども、ブリュールの農民画から農民批判やキリストの「7つの大罪」をみるというような、イコノグラフィックな解釈に従う必要はないと主張しているが、新たにブリュールの宗教観や、当時のスペイン圧制への批判を読み取ろうとしており、この点について森とは意見が異なっている。特に土方は、ブリュール作品の中にハプスブルクの圧政に対する批判やカトリックへの批判といった解釈を読み取ることが多く、アウナーの見解に準じて、ブリュールが再洗礼派であったと主張している²⁹。また、岡部紘三は、ブリュールの《農民の婚礼》の作品は、牧歌的な農村世界描写と、道徳的批判のアレゴリーの描写のある2重構造をも

²⁷ 森、『ブリュール全作品』、204頁。グロスマンの論文は、Fritz. Grossmann, "New Light on Bruegel, I. Documents and Additions to the Œuvre, Problems of Form".

²⁸ 森、「農民画の世界へ」、10頁。

²⁹ 佐渡谷重信『ブリュール』(美術公論社、1990)、土方定一『土方定一著作集3 ブリュールとその時代』(平凡社、1976)を参照。

つものであるとして、ブリューゲルの作品における独自の重層構造を示した³⁰。

ブリューゲルの新解釈として、幸福の仕事は注目に値する。彼はブリューゲルに対する「16世紀フランドル絵画を代表とする画家」という今日までの美術史家の評価に一石を投じ、ブリューゲルが必ずしも時代を代表する「多数派」の画家ではなかったと主張する。幸福はブリューゲルが郷土のネーデルラントの絵画様式と、イタリア・ルネサンスとのそれを融合させたロマニズムと共生した画家であるという切り口をもって、図像学的解釈に偏らないブリューゲル解釈論を展開した。一方で、「農民ブリューゲル」や「民衆文化の画家ブリューゲル」、さらには国家権力に反抗した「ナショナリスト的ブリューゲル」といった今日までに作り上げられたブリューゲル像を「虚構」とし、ブリューゲルの再評価を行っている³¹。幸福は、イタリア的人文主義の教養を身近な存在としていたブリューゲルが一貫してその影響を受けず³²、イタリア滞在中は風景描写しか残さなかったことを指摘するための文脈としてではあるが、「農民画家ブリューゲル」という解釈は過去の遺物であると、はっきりと述べている³³。

³⁰ 岡部紘三「ブリューゲルの農民画」(『東洋大学紀要 教養課程篇』、36、1997)、313-330頁。

³¹ 幸福は、「民衆を描いたブリューゲル」という概念自体が、資本家対労働者という19世紀的な社会主義的思考とどこかでつながっていた可能性さえあるかもしれないと指摘し、ブリューゲルが農民を描いたのは、「社会の底辺で生きる農民への共感を抱いていたからではなかった」と述べる。「民衆の姿を描きだす」ことは、当時の絵画制作の慣習からいって、決してごく普通のことではなかったとし、ブリューゲルの絵画が受容され、容認された「場」がどのようなものであったのかという疑問を提示する。参照、幸福輝『ピーテル・ブリューゲル—ロマニズムとの共生』(厚徳社、2005)、15-36頁。

³² もっとも、ブリューゲルはイタリア・ルネサンスにおける「自然観察の重要性」を学んだからこそ、山岳風景を描いたともいえるだろう。

³³ 幸福は、ブリューゲルの風景描写の作品に注目し、ブリューゲルがイ

けれども、肯定的であれ、否定的であれ、美術史家が「農民画家
ブリューゲル」という表現を用いる時、そこには同時代的な認識の
枠組を欠いた、外在的な価値判断が存在する。ブリューゲルがフラ
ンドルの農民生活に共感（または嫌悪）を抱き、コミカルに描き出
したというブリューゲル像は、確かに過去の遺物かもしれない。し
かしながら、「農民画家ブリューゲル」という評価は本当に過去の遺
物と切り捨てることができるのだろうか。さらに、「知識人ブリュー
ゲル」という概念が正しいブリューゲル像をとらえていることにな
るかどうか、慎重にならなくてはならない。これまでの美術史家
が述べてきた「知識人」という意味合いでは、ブリューゲルは彼の
描いた農民達とは一線を画した距離に留まり、「上からの」視点で、
自らと農民をはっきりと区別して描いたということになる。

タリアに滞在しながら、イタリア文化の芸術に大きな影響を受けず、風景描写を描き続けたことに対し、以下のように述べる。

「(前略)他の画家は古代遺跡やラファエッロ、ミケランジェロといったイタリア・ルネサンスの画家の作品を模写し、とりわけ人体表現に大きな関心が寄せられた。ところが、ブリューゲルにそのような表現を見いだすことはできない。古代遺跡や古代彫刻、またイタリア・ルネサンスの巨匠たちの作品はブリューゲルの関心を惹くことはなかったのだろうか。少なくとも、残されている作品からは「関心を惹くことはなかった」と答えるしかなさそうである。彼は風景素描しか残さなかったのだから。そして、ブリューゲルを「農民画家」とみなすかぎり、このことはごく当然でいかなる問題も引き起こさない。彼はイタリア的なものを受け入れなかったのであり、フランドルの民衆の姿にこそ共感を覚えていたのだから、イタリアでも風景にしか共感しなかったというテーゼがすべてを説明してくれるからである。しかし、「農民画家ブリューゲル」は過去の遺物であり、「知識人ブリューゲル」という概念が確立された現在、このような考え方は意味をなさない。ブリューゲルが「知識人」であるかぎり、彼が人文主義的教養と無縁であったはずはなく、そして、やや乱暴な言い方ではあるが、当時の常識から言えば人文主義的教養とはイタリア文化そのものだったからである。ブリューゲルはイタリアに滞在し、イタリア的教養もそれなりに身につけたに違いない。しかし、彼は風景画しか残さなかったのである。(後略)」参照、幸福、前掲書、127頁。そうして幸福は、農民描写にのみ注目されがちなブリューゲルを、幸福の独自の視点で再検討している。彼はブリューゲルの中にイタリア文化とネーデルラント文化の融合というイデオロギーを見いだしたのである。

繰り返すが、外在的な判断でブリューゲルの世界認識を再現してしまう原因として、ネーデルラントの全体史的理解の欠如があげられる。そのネーデルラントの全体史的理解をふまえた上でブリューゲルの作品を再検討するとき、農村文化と都市文化が急速に分化していく 16 世紀の最中で、都市住民の中に身を置いたブリューゲルはそれをただ手をこまねいてみていたのではなく、はっきりと「保護」の立場をとって自らの作品に「記憶化」した人物であると評価されることになる。

第 3 節 ネーデルラント全体史の理解

では、ネーデルラントを全体史として理解するために、どのような研究者の仕事を参照すべきだろうか。まず、ヨーロッパ中世後期の貧民研究については、先に紹介したグレメクを挙げることができる。グレメクは、ヨーロッパ中世後期における「社会的周縁」の人物とが、社会を担うシステムとして組織化され、都市共同体の中では「慈善」の「民衆文化」として、共同体の構成員の一員として認められていたことを明らかにした。グレメクは、物乞いや売春婦たちが、「一定の役割を演じ、労働と機能の社会的分業の範囲内で活動し、身分団体として編成される生活形成を営んでいた³⁴」というヨーロッパの各都市における実証例を示し、彼らの社会身分の両義性を説く。さらには、16 世紀から顕在化する物乞いに対する「よき貧民」と「悪しき貧民」の区別化により、伝統的慈善のあり方が変容し、「救

³⁴ ブロニスワフ＝グレメク（早坂真理訳）『憐れみと縛り首』（平凡社、1993）、76 頁。

貧院」への社会規制の強化という社会の変化を見定める³⁵。また、「貧困」に対する最初の包括的な研究をおこなったミシェル＝モラを中心としたフランスの研究グループの仕事も重要である³⁶。そのほか、民衆文化論の視点からも、ヨーロッパにおける「社会的周縁」(マルジノー)研究が散見される³⁷。

さらに、ブリューゲルの図像史料分析の前提作業となる16世紀ネーデルラントの全体史的把握が必要である。ネーデルラントの全体

³⁵ ヨーロッパ中世後期の貧民研究については、近江吉明「西欧中世後期(14—16世紀)の「身分的周縁」論研究の現状と課題」(『歴史評論』、782、2015)を参照。また、フランドル中世後期の都市史研究の展開は、河原温『中世フランドルの都市と社会』(中央大学出版部、2001)9・28頁を参照

³⁶ M. Mollat (dir.), *Etudes sur l'histoire de la pauvreté, Moyen Age-XVIIe siècle*, Paris, 2 vols, 1974.ほか、田中峰雄[1980]、ロベルト＝ユッテ[1981]の仕事も見逃せない。

³⁷ 例えば、ナタリー＝Z＝デイヴィスの「貧民救済」研究(Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France, Eight Essays*, Stanford, California: Stanford University Press, 1975, 成瀬駒男[ほか]訳『愚者の王国・異端の都市—近代初期フランスの民衆文化』(平凡社、1987))、アルノ＝ボルストの「アウトサイダーと異国人(よそ者)」研究(Arno Borst, *Lebensformen im Mittelalter*, Berlin, 1973, 永野藤夫、青木誠之、井本响二共訳『中世の巷にて—環境・共同体・生活形式(下)』(平凡社、1987))、ジャン＝ドリュモアの「恐怖心」研究(Jean Delumeau, *La Peur en Occident: Une cité assiégée (XIVe-XVIIe siècle)*, Paris, 1978, (永見文雄、西沢文昭共訳)『恐怖心の歴史』(新評論、1997))、ジャン＝ピエール＝ルゲの「マルジノーの領分」研究(Jean Pierre Leguay, *Les catastrophes au Moyen Age*, Rennes, 1984, 井上泰男訳『中世の道』(白水社、1991))、ロベール＝ミュシャンプレの「暴力」研究(Robert Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime* Paris, Fayard 1988, 石井洋二郎訳『近代人の誕生—フランス民衆社会と習俗の文明化—』(筑摩書房、1992))、ニコル＝ゴンティエの「排除の暴力」研究(Nicole Gonthier, *Cris de Haine et rites d'unité, la violence dans les villes, XIIIe-XVIIe siècle*, Brepols, 1992,), 藤田朋久、藤田なち子共訳『中世都市と暴力』(白水社、1999))、マルク＝ボーネの「男色」研究(Marc Boone, *A la recherche d'une modernité civique. La société urbaine des anciens Pays-Bas au bas Moyen Age*, Bruxelles, 2010, ブルゴーニュ公国史研究会訳『中世末期ネーデルラントの都市社会—近代市民性の史的探究』(八潮社、2013))などがあげられる。参照、近江、「西欧中世後期(14—16世紀)の「身分的周縁」論研究の現状と課題」、88頁。

史研究においては、社会経済史的分析を柱とした構造史的把握³⁸、政治史研究³⁹、都市史研究⁴⁰、宗教史研究⁴¹、さらには、民衆文化論からとらえられたネーデルラント研究⁴²といった視角からのアプローチが可能である。また、ブリュゲルの作品制作に関係する当時のネーデルラントの絵画市場研究も重要である⁴³。これらの全体史を概括すると、ブリュゲルの生きた16世紀後半は、ネーデルラント全体わたり毛織物工業が衰退し、経済生活に深刻な問題を抱えていたことがうかがえる。また、これらの知識を念頭に置き、ブリュゲルの図像史料を同時代認識でとらえることによってこそ、これまでの美術史研究では実証されなかったブリュゲルの歴史的評価を下すことが可能になると思われる。政治史の面では、ネーデルラントはハプスブルク家の支配下にあり、単にプロテスタントに対する弾圧だけでなく、傭兵を中心とした、略奪をともなう兵士たちの移動や駐留が、社会的、経済的不安を生んでいた。そうして、ブリュ

38 藤井美男『中世後期南ネーデルラント毛織物工業史の研究—工業構造の転換をめぐる理論と実証』（九州大学出版会、1998）など、藤井の仕事が注目に値する。また、山田雅彦『中世フランドル都市の生成—在地社会と流通商品—』（ミネルヴァ書房、2001）も、中世中期ネーデルラント諸地域の地域的連関や農業的基盤を理解するうえで有益である。

39 瀬原義生『皇帝カール五世とその時代』（文理閣、2013）。

40 河原温『中世フランドルの都市と社会』、マルク=ボーネ『中世末期ネーデルラントの都市社会—近代市民性の史的探究』、青谷秀紀『記憶のなかのベルギー中世—歴史叙述にみる領邦アイデンティティの生成』（京都大学学術出版会、2011）、山田雅彦『中世フランドル都市の生成—在地社会と流通商品—』（ミネルヴァ書房、2001）、森本芳樹編著『西欧中世における都市=農村関係の研究』（九州大学出版会、1988）。

41 C.ヴェロニカ=ウェッジウッド（瀬原義生訳）『オラニエ公ウィレム—オランダ独立の父』（文理閣、2008）、川口博『身分制国家とネーデルラントの反乱』（彩流社、1995）。

42 ピーター=バーク『ヨーロッパの民衆文化』（人文書院、1988）。

43 H. Floerke, *Studien zur niederlaendischen Kunst- und Kulturgeschichte: Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15-18. Jahrhundert*, Muenchen 1905, 平川佳世「15、16世紀の南ネーデルラントにおける絵画市場の成立と作品展示」（西洋美術研究、10、2004）。

ゲルの死後まもなく、スペインに対するネーデルラントの叛乱が起
こるのである。都市史においては、主に河原の仕事に見いだされる
ように、ヘントを中心としたネーデルラントの救貧政策の変容を、
ブリュージュの時代に見ることができる。16世紀ネーデルラントの
宗教においては、アントウェルペンを中心としてプロテスタントの
動きが強まり、これに対してハプスブルクの支配下で異端弾圧が強
行される時代であった。ブリュージュがアントウェルペンから、フ
ェリペ 2 世の異母姉である執政マルグリットや宗教裁判官の直轄地
であったブリュッセルへの移住の理由の問題があることは先に述べ
たが、このような信仰生活のありようをめぐる両者の対立に対し、
ブリュージュがまったくの無関心であったと考えることは不自然で
ある。ブリュージュの宗教的信条は簡単には立証できないものの、
このような状況に彼がどう向き合っていたのかを、彼の図像史料の
一端から分析することは可能であろう。さらに、中世から近世に移
行するにつれて抑え込まれる「民衆文化」と、人びとの心性の変容
をとらえることで、十人十色となっていたブリュージュの
作品解釈とブリュージュ像を、より実証的に打ち立てることができ
ると考える。

最後に、ブリュージュの個人史の把握について述べたい。ブリュ
ージュがどのような人物であったかについては、彼の生い立ち、家
族関係、同業者との人的関係、画商やパトロンとの関わりが、その
理解に重要な手がかりを与えてくれるはずである。しかしながら生
い立ちはわからず、画商やパトロンとの関わりも一部明らかになっ
てはいるものの、現在に至るまで多義的な解釈を許す状況が続いて
いる。一枚の版画、絵画をわれわれが見る場合、直接の画家の意思

とは別にパトロンの意思や当時の社会的状況が重層的に折り重なったものとして見るのが前提とされる⁴⁴。ブリューゲルにもさまざまなパトロンがいたものの、その作品の多くは、公的に制作されたものではなかった。さらに、ブリューゲルは市や教会といった公的組織に対する定期的な絵画制作を行わず、宮廷画家として任命されることもなかった。よって一連の作品を分析していくうえで、ブリューゲルの思想の一端を読み解くことは、同時代人の画家たちよりも可能性が高いものであると考える。

以上のような認識を踏まえたうえで、ブリューゲルの図像史料を読み解くと、これまでの美術史的解釈では説明しきれなかった、新たなブリューゲル像を鮮やかに浮かび上がらせることができる。結論を先取りしていえば、ブリューゲルはひとつの社会的共同体のある一面を記憶して保存しようとしていたということである。16世紀ヨーロッパは、都市の住民から、アイデンティティとしてもともとあったもの、すなわち、土着的なものが消えゆくとする過渡期であった。ブリューゲルはその消えゆくとした社会的結合関係を農村世界に託して表現した。それは『記憶の場』としての表現であり、都市のパトロンや鑑賞者に共有した認識で見せることのできるものであるといえる。ブリューゲルは、もともと自分たちが持っていたものが失われようとしている時代の流れを理解し、それを絵画に固定化した。ブリューゲルの作品を鑑賞する者たちの観点からいうならば、ブリューゲルの作品を通して、侮蔑的な感情をもって自身の優越感を高める者もいれば、自分たちの失われたアイデンティティ

⁴⁴ バーク（森田義之・柴野均訳）『イタリア・ルネサンスの文化と社会』（岩波書店、1992、新版、2000）。

をそこに見いだすことのできる者もいたのである。つまり、ブリューゲルの絵画を見る同時代人は、2 種類の需要者からなった。第 1 は、動物園に陳列された動物を物珍しく見るような観点を持つものであり、第 2 は、ブリューゲルと同様に、自分たちの中から失われつつあるものを確認するものである。このようにブリューゲルの作品は、重層的な構造をもってわれわれの前にあらわれる。ブリューゲルの作品は、そのような分化した社会を現在のわれわれに伝えてくれる史料である。すなわち、16 世紀の社会構造を評価する史料となりうるものである。ブリューゲルはその絵画の中にある、社会的共同体の一面を記憶して保存しようとしていた。ブリューゲルの図像史料は、そのような歴史的史料として位置付けることが可能である。

第 2 章 図像史料を読むうえでの方法論

第1節 美術史的方法論の成果と限界

本論文でブリューゲルの図像史料を分析するにあたり、その方法論について説明しておくことが重要である。なぜならば、本論文は、従来行われてきた美術史の方法論ではとらえきれなかったブリューゲル像を、新たに歴史学の方法論を用いてより深く理解することを目的としているためである。とはいえ、当然これまでの美術史の方法論の成果を顧みないわけにはいかないので、まずは美術史の方法論について簡単に説明しよう。美術史とは、ある時代の芸術、美術品を研究する学問である。最初の「体系的」な美術史の記述が見ら

れるのは、16世紀にジョルジョ=ヴァザーリが記した『芸術家列伝』だといわれる⁴⁵。ヴァザーリはイタリア・ルネサンス期の画家、彫刻家、建築家を中心に扱うが、ほとんどがフィレンツェの画家についてであり、他のヨーロッパ地域の芸術家の記述は見うけられない。けれども、『芸術家列伝』は芸術家を初めて歴史的枠組でとらえた点で評価される⁴⁶。その半世紀後、カレル=ファン=マンデルはヴァザーリに倣い、『画家伝』を著したとされる⁴⁷。以下、美術史の変遷、発展について本節で網羅することをせず、本論文にとって関係性の高い美術史家の仕事を説明するにとどめる⁴⁸。

20世紀の美術史研究では、それまでの研究の蓄積を踏まえてアビモリーツ=ヴァールブルク⁴⁹、エルヴィン=パノフスキー⁵⁰らによる図像解釈学（イコノロジー論）が生まれる。特にパノフスキーは、現在の図像解釈学をはじめて本格的に体系化したとされる研究論文

⁴⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori, e architettori*, Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino - Firenze, 1550. (邦語版は、森田義之監訳『ルネサンス彫刻家建築家列伝』（白水社、1989）他多数。）

⁴⁶ 野口昌夫編著『ルネサンスの演出家ヴァザーリ』（白水社、2011）、伊藤拓真「ヴァザーリの歴史記述の内と外 『芸術家列伝』の地理的構成 第1部・2部を中心として」（『西洋美術研究』13、2007、18-43頁。）

⁴⁷ Mander, *Ibid.*.

⁴⁸ 美術史の歴史については、ヴァーノン=ハイド=マイナー（北原恵ほか訳）『美術史の歴史』（星雲社、2003）、荒川裕子「『美術史』におけるヒストリオグラフィーをめぐって」（『法政大学キャリアデザイン学部紀要』、8、2011、69-84頁。）などを参照。

⁴⁹ Aby Warburg, Fritz Rougemont, *Gesammelte Schriften: Die Erneuerung der heidnischen Antike, kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, B. G. Teubner, 1932. (邦語版は、藤博明、岡田温司、上村清雄ほか訳『ヴァールブルク著作集』（全7巻）（ありな書房、2003-2006））。

⁵⁰ Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Band 1: Theorien - Entwicklung - Probleme*. Köln 1994, pp. 207-225. (邦語版は、エルヴィン=パノフスキー（浅野徹[ほか]訳）『イコノロジー研究—ルネサンス美術における人文主義の緒テーマ—』（美術出版社、1987））。

2 本（「造形芸術作品の記述と内容解釈の問題（1932）」、「イコノグラフィーとイコノロジー（1955）」）の中で、美術作品の外形ではなく、作品の主題、意味を取り扱う方法論を打ち立てたとされる⁵¹。パノフスキーは、美術作品の主題、意味に関して、以下の 3 つの層（Three Strata）に区分し、分析が可能であるとする。すなわち、第 1 段階は自然的主題である。画面に描かれた対象や色彩、形状などを知覚、認識すること。また、それらの相互関係を「出来事」として認めること。さらに姿勢や身振りが悲しげであるとか、室内の雰囲気が家庭的で和やかであるというような「表現的な」特質を知覚することによって、主題を把握すること。以上は美術上の「モチーフ」と呼ばれる部分である。第 2 段階は伝習的主題である。制作当時に常識とされていた慣習や取り決めなどを把握すること。たとえば、小刀を持った男性像が聖バルトロマイをあらわし、桃を手にした女性像が「誠実」の擬人化であり、一定の配置と一定の姿勢で晩餐の食卓に着いている一群の人びとが「最後の晩餐」を表現し、一定のやり方で互いに闘っている 2 人の姿が「悪徳と美德の戦い」を表現しているということなど。第 3 段階は内的意味・内容である。作品のさらに奥底にある歴史意識や精神文化を把握すること。いいかえれば、国家、時代、階級、宗教的もしくは哲学的心情から成る基礎的態度をあらわす根本的原理—無意識に一個の人格によって具体化され、一個の作品のうちに凝縮されるもの—を確認することによって把握される。ある時代、ある国家、ある美術に特有な、材料や技法における一定の操作は、当時の様式の他のすべての特質の中

⁵¹ 2 つの論文は、Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, DuMont, 2006. にまとめられている。

に見出される基礎的態度と同じ基礎的態度の徴候を示すことができる。これらは意識的だけではなく無意識的な表現を含む。以上の 3 層である⁵²。

第 3 段階の「内的意味・内容」でパノフスキーが提唱したことは、意識的であれ、無意識であれ、一定の共通認識が各時代の様式として様々な場面であらわれるということであり、絵画もそのひとつなのである。このことは後述するマイケル＝バクサンドールがより詳しく論じている。パノフスキーのイコノロジー論はその後いくつかの批判を受けることにもなるが⁵³、現在でも依然として美術史研究に適用しうると評価されている。特に、第 3 段階の「内的意味・内容」は、歴史学の方法論とも親和性の高いものである。やがて、こうした旧来の美術史の成果を批判、再検証した、いわゆる「ニュー・アート・ヒストリー」と呼ばれる方法論の多様化が生じる。その中で筆者は、先に述べたバクサンドールの仕事を紹介したい。

バクサンドールはその著『ルネサンス絵画の社会史⁵⁴』において、ルネサンスの絵画を、社会史の方法論を用いて分析した。彼によると、絵画の需要者が貴族や都市階層に限られ、彼らの注文に応じて絵画が制作されていた状況から、需要者が都市中流階層に至り、絵画が注文制作ではなく市場で流通するようになるという社会事情の

⁵² エルヴィン＝パノフスキー（浅野徹[ほか]訳）『イコノロジー研究—ルネサンス美術における人文主義の緒テマ—』（美術出版社、1987）、6・8 頁。

⁵³ たとえば、エルンスト＝ゴンブリッチ「イコノロジーの目的と限界」鈴木杜幾子訳（『シンボリック・イメージ』平凡社、1991、初出 1974）、ジョルジュ＝ディディ＝ユベルマン（江澤健一郎訳）『イメージの前—美術史の目的への問い』（法政大学出版局、2012）などを参照。

⁵⁴ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Clarendon Press, 1972 2nd ed., 1988.（邦語版は、篠塚二三男[ほか]訳『ルネサンス絵画の社会史』、平凡社、1989）。

変化にともない、画家による表現様式にも反映する。つまり、画家は市場の要求を推しはかって絵画を制作するようになる。このことから、逆に制作された絵画を図像史料として、その背景にある社会状況を再構成することが可能になる。これが、バクサンドールによる研究の前提を成している。また彼は、美術史と社会史とは連続的なもので、相互に必要な知識の提供者である⁵⁵として、両者の関係性の強さを指摘する。

バクサンドールは、15世紀のある絵画作品を見れば、ひとつの社会関係を明らかにできると述べる。当時、一方には自ら絵筆をふるったり、あるいは少なくとも制作の監督にあたったりした画家がいた。また他方には、画家に絵を注文し、必要な経費を支払い、完成後はその作品の利用法をあれこれと思いめぐらす別の人物がいた。どちらも今日のわれわれのものとは異なる経済体制や宗教制度、知覚的習慣、つまり広い意味での社会の枠組の中で活動していた。そして、彼らが共同して作り上げた絵画の表現形体には、そうしたさまざまな社会的状況が反映されているのであるという⁵⁶。バクサンドールは、パトロンが絵画に求めるものが、高価な材料の絵の具を使用することから、画家の技術へと変化していく過程を分析する。また、絵画に対する人びとの反応を記録した史料を検討し、人びとの心性を分析しようとも試みる。彼の主張の重要な点は、15世紀を生きる人びとはわれわれとは異なる文化に属しており、そして彼らの視覚の機能のある面は、当時の文化によって非常に左右されていたということである。つまり、認識の枠組の異なる当時の枠組を再構

⁵⁵ マイケルバクサンドール（篠塚二三男[ほか]訳）『ルネサンス絵画の社会史』（平凡社、1989）、8頁。

⁵⁶ バクサンドール、前掲書、15頁。

成しないと、その時代の絵画を正しく読み取ることができないという問題意識を持つことであった。バクサンドールは、その人がたまたま身につけている解釈の技術であるカテゴリーやモデルパターン、また推測や類推の習慣といった、要するにその人なりの「認識方法(コグニティブ・スタイル)」に少なからず左右されながら、絵画は制作され、また同時代人の鑑賞者も同じように絵画を閲覧すると述べる⁵⁷。すなわち、画家の作品は公衆の視覚能力を媒介とすることが必要なのである。このことは、画家自身の特殊な専門技術がどうあろうと、画家もまた社会の構成員として社会のために制作活動し、視覚体験や習慣を共有し合っていることが前提条件なためである⁵⁸。画家は鑑賞者の認識の枠組を考えて描く。したがって、画家の個性はあるにしても、絵画作品には画家と鑑賞者を結ぶ共通の認識が存在するといえる。

さらにバクサンドールは、「絵画様式は、視覚上の技術や習慣に近づく手がかりを与え、さらにそれらを通して、その社会特有の経験にまで近づく手がかりをも与えてくれる⁵⁹」と述べ、絵画作品それ自体が、歴史を紐解く史料たりえることを示唆している。

以上のように、バクサンドールは絵画の芸術性の高さや、その美しさといった従来の美術史的な解釈を排除した。代わりに、彼は画家たちよりもむしろ注文主や公衆の役割に重点を置き、彼らの持っていた独自の認識や文化をあぶりだそうとしているのである。

以上、本論文に関わりを持つ美術史の方法論を述べた。特にバクサンドールの仕事は、歴史学のアナール学派の方法論に接近するも

⁵⁷ 同上書、60頁。

⁵⁸ 同上書、76頁。

⁵⁹ 同上書、261頁。

のとして注目に値する⁶⁰。彼の仕事は 20 世紀までの美術史の方法論の枠組では語りきれなかった文化史、社会史の手法を取り入れており、歴史学の分析としても非常に高い評価を受けてしかるべきであろう。

これまで述べてきたように、美術史の方法論の中でも、同時代の視点の再構成が必要であることが訴えられてきた。それは当時の人びとの文化や社会、慣習、無意識下の「くせ」のようなものを含む。さらに、バクサンドールの仕事が示したように、ある図像を分析する上で、特定の社会集団に共通する認識の枠組の再構成が必要であるとの成果がなされた。そのため、美術史家は社会史に接近をみせてきている。しかしながら両者の交流はまだ活発ではなく、ブリューゲルの作品に関しても、歴史学の方法論を用いて分析されることはほとんどない⁶¹。本論文は図像史料を歴史学の方法論で正面から「史料」として扱う。その方法論はおもに、フランスのアナール学派の仕事に負うこととなる。

第2節 アナール学派の成果と図像史料—文字史料以外の利用可能性

—

⁶⁰ この点について、同上書訳者の篠塚は、「バクサンドールが注意を向ける〈社会〉の内容というのは、政治的大事件とか著名な思想家などよりも、むしろこれまであまり関心の向けられなかった周縁的(マージナル)な分野——説教、芝居、舞踏、計量などの分野であり、市民が日常生活のレベルで〈経験〉する行為なのである。著者のこうした視点は、歴史学でのアナール派に近いものといえるかもしれないが、両者の関係は明らかでない」と記す。同上書、269 頁。

⁶¹ ブリューゲルの作品を「社会史」的に分析した美術史家の仕事は、第 1 章を参照。

社会史の起源はフランスのアナール学派⁶²にあるとされる。彼らの

⁶² アナール学派（仏：L'école des Annales／英：Annales School）は、20世紀に大きな影響力をもった、フランス現代歴史学の潮流のひとつである。『アナール』の歴史はフランスの二人の歴史家、リュシアン＝フェーヴルとマルク＝ブロックによって1929年に創刊された『社会経済史年報 *Annales d'histoire économique et sociale*』とともに始まる。この動きは、これまでの歴史学の主流であった「事件史」や「物語史」を重視せず、その関心を政治の世界から経済活動、社会組織、集合心性に向け、歴史と他の人間諸科学とを接近させようとしたものである。このことから、アナール学派は「新しい歴史学 (*nouvelle histoire*)」ともいわれる。この言葉はジャック・ル＝ゴフ、その他の人びとが編集した書物『新しい歴史学』（1978年）で一般化した用語である。参照、竹岡敬温『アナール』学派と社会史―「新しい歴史」へ向かって―』（同文館出版株式会社、1990）、4頁。とはいえこの主張は早くからなされており、フェルナン＝ブローデルはコレージュ・ド・フランスでの就任講義（1950）の中で「新しい歴史学 (*une histoire nouvelle*)」について語った。フェーヴルは、『アナール』集団が取り組もうとしていたことを概念化して示すために、「もう一つの歴史学 (*une autre histoire*)」というような表現を用いた。参照、ピーター＝バーク（大津真作訳）『フランス歴史学革命 アナール学派 1929-89年』（岩波書店、1992）、13頁。

第2次大戦後、この「新しい歴史」を推進する動きは *Annales d'histoire sociale*(1939 - 41)、*Mélanges d'histoire sociale*(1942 - 44)、*Annales d'histoire sociale*(1945)と変遷し、1946年からは *Annales Économies Sociétés Civilisations*（《年報》――経済・社会・文明）とい

仕事は今日の日本においても大きな影響力を持っている。現在ではフランスのアナール学派と、ドイツやイギリスの社会史研究ではもはや同一のものではなくなっている⁶³。本節では、本論文に關係する研究者の方法論を紹介する。彼らの持つ論理構成や研究対象は異なるが、筆者は、それらに通底する論理を用いてブリューゲルの圖像史料を分析することが有益であると考え。

う名称になり、現在に至る。そして、新しく生まれた雑誌の周辺に、『アナール』学派とよばれるようになったグループが形成された⁶²。彼らはすべての社会科学の総合たるべき歴史学を目指して、1950年代、1960年代には、歴史地理学、経済史、歴史人口学の分野を開拓し、1970年代には歴史人類学、歴史民俗学の優れた成果をあげ、心性史の領域をひらいていった。参照、竹岡、前掲書、4頁。

『アナール』を中心に実現された歴史学革新の過程の諸側面については、服部春彦「フランス歴史学の転換」(河野健二編『ヨーロッパ—1930年代』岩波書店、1980、342-365頁)、二宮宏之「全体を見る眼と歴史家たち」(『ちくま』89、1976、2-7頁(『全体を見る眼と歴史家たち』木鐸社、1986に収録))、マルク=ブロック(高橋清徳訳)『比較史の方法』(創文社、1978、訳者による解説、67-127頁)、山瀬善一・中村美幸「フランス〈アナール〉学派の方法」(角山栄・速水融編『講座西洋経済史V 経済史学の発達』、同文館、1979、98-128頁)、福井憲彦「『新しい歴史学』を考える」(『現代思想』、11(2)、1983年1月、98-104頁(『新しい歴史学とは何か』日本エディターズスクール出版部、1987に収録))がそれぞれ要をえた展望をあたえている。参照、竹岡、前掲書、4頁。その他、バークの『フランス歴史学革命 アナール学派 1929-89年』、イザベル=フランドロワ編(尾河直哉訳)『「アナール」とは何か: 進化しつつける「アナール」の一〇〇年』(藤原書店、2003)などが有益である。

⁶³ イギリスやドイツ地域の「社会史」と異なる様相をみせる「アナール学派」の思想は、近江によれば、「いわゆる第3世代のブローデル、ル・ロワ=ラデュリらが中心となった「長期持続の歴史」を構想するいわゆる「構造史」*historie structural* の方向であり、「歴史人類学」*anthropologie historique* をめざした「新しい歴史学」を構築しようとするもの」であるといい、社会史研究の枠組に留まらない歴史像の再構築を試みている。近江吉明「ヨーロッパ中世史研究と「アナール学派」、(『歴史評論』、413、1984)、75頁。

アナル学派が生まれる以前の 19 世紀から 20 世紀初期において、今日の社会史に位置づけられるような歴史家の仕事も見いだされる。代表的な人物はヨハン=ホイジンガとヤーコプ=ブルクハルト⁶⁴である。ヨハン=ホイジンガは彼の著作『中世の秋』において、14、15 世紀におけるフランスとネーデルラントを対象とした、人びとの生活と思考の諸形態を研究した⁶⁵。どちらも歴史家の古典的著作として知られるが、その方法論は社会史のそれと類似する。また、ホイジンガにおいては、1 世紀のずれはあるものの、ブリュゲルの生きたネーデルラントにおける民衆の精神構造を鋭く描写しており、本研究にとっても無視できない先行研究のひとつといえよう。

現在、アナル学派は大まかに第 1 世代から第 4 世代に区分されるが、ここではその世代の特色には触れず、本論文に直接関わりのある仕事を取りあげたい。

まず、『アナル』の創始者の一人であるリュシアン=フェーヴル⁶⁶

⁶⁴ ヤーコプ=ブルクハルトは彼の著作『イタリア・ルネサンスの文化』において 14 世紀から 16 世紀のイタリア人の諸生活を分析することで、イタリア・ルネサンスの実態を明らかにしようとした。Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, BoD - Books on Demand, 2014. 初版は 1860 年。邦語版は、ヤーコプ=ブルクハルト(新井靖一訳)『イタリア・ルネサンスの文化』(筑摩書房、2007)。

⁶⁵ Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, uitgeverij, Unkown, 1919. 邦語版は、ヨハン=ホイジンガ(堀越孝一訳)『中世の秋 I』(中央公論社、1978)、同『中世の秋 II』(中央公論社、1978)。

⁶⁶ フェーヴルの仕事は伝記的研究を基礎にした「心性史」の研究にあてられた。『叢書アナル』所収の「いかにして往時の感情生活を再現するか—感性と歴史—」において、人間の「感性」の根底にある「情動」を分析する。情動は、人間と人間との関係、集合的關係を前提とするものである。その情動が多様化し、同時に、個々人の反応や感性を多様化するのだという。著者は、情動が知的活動の働きと対立し、やがては知的活動に抑制されていく過程を、発展途上にある文明(原文ママ)の中に確認できると指摘する。参照、リュシアン=フェーヴル「いかにして往時の感情生活を再現するか—感性と歴史—」(『叢書アナル I』、藤原書店、2010、所収)、332-335 頁。

は、当時の人びとの心の動きや感性といったものを読み解こうとする「心性史⁶⁷」の研究を行った。フェーヴルは、人間の「感性」の根底にあるものを「情動」と呼称する。それは「外界からの何らかの作用に対するほんの一瞬の防御、あるいは突き返し」と定義されており、この「情動」は文字言語を持たない身ぶり言語の担い手の民衆の防御装置の感情に置き換えられることができるだろう。この当時の心性である「情動」を理解するために、フェーヴルは「芸術的資料」、すなわち図像史料を用いる必要性を説く。しかしながら、「芸術的表現には何らかの借用、すなわち隣接する芸術分野からの模倣があることも考慮に入れて、慎重におこなうべき」であると説く⁶⁸。このことは、図像史料を歴史の論拠として用いる際に注意しなければならない点を指摘しており、この点は、本論文においても前提とすべきである。しかしながら、そのような前提を念頭に置いて図像史料を正しく理解することが可能になれば、文字史料だけでは拾いあげることのできなかつた歴史の局面を浮かび上がらせることができるだろう。

次に、ジャック＝ル・ゴフ⁶⁹について述べよう。ル・ゴフは「教会の

⁶⁷ フランスで心性（*mentalité*）という用語を本格的に確立したのは、レヴィ＝ブリュルの『未開心性（*La mentalité primitive*）』[1922]だった。『アナール』集団の周辺にいた歴史家ジョルジュ＝ルフェーヴルが「集合心性の歴史」（*histoire des mentalités collectives*）という表現を世に出した。参照、パーク、前掲書、209頁。

⁶⁸ リュシアン＝フェーヴル「いかにして往時の感情生活を再現するかー感性と歴史ー」（『叢書アナールⅠ』、藤原書店、2010、所収）、341-347頁。

⁶⁹ 1924年生まれの中世史家で、アナール第3世代に位置し、「新しい歴史学」を唱導する中心人物の一人である。代表的な作品に、Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris, 1957（柏木英彦、三上朝造訳『中世の知識人』（岩波書店、1977））、*La naissance du Purgatoire*, Paris, 1981（渡辺香根夫、内田洋訳『煉獄の誕生』（法政大学出版局、1988））などがある。

時間と商人の時間」において、中世に存在した人びとの両義的な精神を、キリスト教の支配する鐘の音による「教会の時間」と、商人たちが用いる正確な時計による「商人の時間」の対立を例にして証明した⁷⁰。ル=ゴフは両者の対立が中世における精神史上の一大事件とした。商人たちは魂の救済という目的のために教会の時間も利用したが、やがて生まれつつある資本主義に譲歩して、次第に教会が商人の時間に譲歩していく過程は、本論文で重要なキーワードになる「エリート文化」と「民衆文化」の乖離や、「憐れみ」から「縛り首」という措置へといったフェーズの変化と親和性が高い。この点については、本論文の第3章、第4章の部分で詳述する。

次に、アラン=コルバン⁷¹の研究する、欲望、におい、快楽、感動といった主題がある。コルバンは、文化史の延長として、社会的な想像力の探求を可能にしてくれる感覚の働きの歴史を書こうと試みている⁷²。コルバンの議論は、音やにおいのように音声言語以外で人を突き動かす、非音声言語を取り扱う。それは身振り言語を取りあ

⁷⁰ ジャック=ル=ゴフ「教会の時間と商人の時間」(『思想』、663、岩波書店、1979)。

⁷¹ コルバンは1936年生まれの世界史家である。彼は、売春の世界の中で持ち上がってきた諸問題を考えるうちに、欲望、においの役割、快楽、感動といった主題のほうへと導かれていった。代表的な作品に、Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, 1978, (杉村和子監訳、『娼婦』(藤原書店、1991))、*Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social*, 1982, (山田登世子、鹿島茂訳、『においの歴史』(藤原書店、1990))、*Les Cloches de la terre*, 1994, (小倉孝誠訳『音の風景』(藤原書店、1997))、*L'homme dans le paysage*, 2001, (小倉孝誠訳『風景と人間』(藤原書店、2002)) などがある。

⁷² しかし、以上のような研究対象はその成果を立証するのが非常に困難であるため、『においの歴史』(1982)は歴史家の共同体から手放しで受け入れられたわけではなかったという。けれども、アラン=コルバンは引き続きこの道を進み、音(『音の風景』(1994))にも、空間の表象(『風景と人間』(2001))にも、関心を寄せている⁷²。参照、イザベル=フランドロワ編(尾河直哉訳)『「アナル」とは何か：進化しつつける「アナル」の一〇〇年』(藤原書店、2003年)、273、274頁。

げる本論文にとって示唆的である。本論文ではこのような非音声言語を「感覚言語」と定義したい。この「感覚言語」をブリューゲルの絵画作品がどのように表現しえたのかが、本論文の重要な部分である。

同じように、ジャン＝ドリュモ⁷³は、「感覚言語」が西洋においてひとつの社会を突き動かす要因となったことを指摘する。彼の「感覚言語」の対象は「恐怖心」であり、ドリュモは、流動的な、際限のない、何者とも定義しがたい不安に長い間立ち向かいながら内面の均衡を維持するのは不可能であると述べる。したがって、人間はそれを何か、もしくは誰かに対するいくつかの明確な恐怖へと変化させ、細分化することが必要であると説く⁷⁴。つまり、「不安」を「恐怖」に転化するためには、それを可視化できる対象に置き換えねばならない。この「感覚言語」を何らかの視覚イメージによって可視化できる対象に置きかえるという点に、本論文は深いかかわりをもつ。

14・18世紀のヨーロッパにおける反乱の大部分は、何らかの危険に対する恐怖心によって動機づけられた防御反応であったとドリュモ

⁷³ ドリュモの著作『恐怖心の歴史』では、著者が人びとの『恐怖』という心性を切り口として、歴史に焦点を当てたものである。時代にしておよそ14世紀から19世紀を取り扱う。当時の攻撃と恐怖心の堆積、したがって情動のストレスの堆積は黒死病から宗教戦争に至るまで、西洋においてひとつの社会を突き動かす要因となっていた。著者はこれを「西洋の文明病」と呼ぶ。著者はまず恐怖の個別化を行う。恐れ(クラーント)、恐ろしさ(エプヴァーント)、怯え(フレユール)、怖じ気(テルール)は恐怖(プール)に属する。心配(アンキエテュード)、懸念(アンクスイエテ)、憂鬱(メランコリー)は不安(アンゴワッス)に属する。前者は既知のものにかかわり、後者は未知なるものにかかわるという。特に後者は「安全ではないこと(アンセキュリテ)」のグローバルな感情であり、恐怖以上に耐えがたい神経症ともとれるという。参照、ジャン＝ドリュモ(永見文雄、西沢文昭共訳)『恐怖心の歴史』(新評論、1997)、39頁。

⁷⁴ ドリュモ、前掲書、41頁。

ーは主張する⁷⁵。本論文の観点からいえば、この主張は、不安や恐怖というものを視覚イメージに置きかえることで、人びとがドリュモーでいうところの「安心感を与える応答(セキュリザント)」を得ることができていたという、図像の位置づけに関わる点で重要である。

イヴ・マリ＝ベルセは、中世から近世にかけてのヨーロッパにおける「祭り」の変遷を述べ、人びとの身振り言語であった「祭り」というガス抜き装置が、上（国家権力）からの圧迫や若者らの農村からの転出、さらにそれらに伴う人びとの心性の変化と相まって、次第に形骸化していく過程を記している⁷⁶。ここでいう「祭り」とは、日常で押さえつけられたものが表に出てくる際にとる様式であり、いわば人びとの「ガス抜き」装置の役割を果たしていたといえる。

しかし、都市上層部の知識人階層の倫理観がプロテスタントの倫理観との結びつきを経て変化していくと、彼らは祭りを野蛮で胡散臭

⁷⁵ ドリュモーによれば、蜂起という行為や激化する千年王国運動は、人を不安に駆りたてる状況に対しての「安心感を与える応答(セキュリザント)」であったという。参照、ドリュモー、同上書、279頁。

結論として、著者は近代初期のヨーロッパでみられた魔女狩りなどの迫害行為の根底には、同時代人の恐怖心という集合心性のファクターがあったことを指摘する。キリスト教の公式でない聖なるものすべてが悪魔的なもの異端的なものとされ、抑圧され虐げられた文化を「恐怖心」から説明しようとした。参照、ドリュモー、同上書、279頁。

⁷⁶ Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte : des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*, Hachette, Paris, 1978. 邦語版は、(井上幸治監訳)『祭りと叛乱—16・18世紀の民衆意識—』(藤原書店、1992)、以下、『祭りと叛乱』と略記。ベルセによれば、ヨーロッパにおいて、15世紀の終わりから19世紀のはじめにかけての近代についてみると、祭りには変化がみられるという。すなわち、中世から継承されてきた祭りが、徐々にあるいは烈しく風化しはじめるのである。いいかえれば、人びとの生活の調子、すなわち季節ごとの行事や、儀礼行為といったものが、だんだんと崩れ始めるのである。そして、中央集権国家の確立、信仰の内面化、さらに資本主義の拡大は、2、300年の間に、伝統的な民衆の様々な楽しみをなくし、変えてしまったと述べる。参照、イヴ・マリ＝ベルセ、『祭りと叛乱』、14頁。そうして、祭りを行う共同体は、上からの強制によって分解してしまった。

いものとして否定し始める。人が何かを訴える時、ある形式を伴わないと無秩序な暴力になってしまうが、農村住民たちは祭りの形をかりて叛乱を起こし、国家権力からの圧迫に抵抗したのである⁷⁷。都市上層部の知識人階層はこの形式を否定したわけである。ベルセによる「祭り」という行事からみたヨーロッパの社会構造の変容は「エリート文化」と「民衆文化」の乖離という問題を提示する。この枠組の中で、ブリューゲルの作品も位置づけることが可能である。

最後に、アナール第4世代のロベール＝ミュシャンプレは、その著作『近代人の誕生⁷⁸』（1985）において、中世の終わりに近代のはじめに至るまでの、フランス人および他の西欧人たちの支配者階級と被支配者階級の「文明化」の過程を追っている⁷⁹。ミュシャンプレによれば、現代人が15、16世紀の人びとを「野蛮人」と定義する基礎となった「暴力」とは、実は、基本的に私的報復という形で、人間関係を調整する手段であった。20世紀の観察者の目には当時の人びとがみな非常に「野蛮」に見えるかもしれないが、その認識の枠組に対し、彼はこのように再考をうながす。本論文の観点からは、ブリューゲルの絵画作品にみられる農民描写が往々にして「粗野で

⁷⁷ 奥田真結子「16世紀ネーデルラントの画家達にみられる『記憶の場』の彩りーピーテル＝ブリューゲルを中心にー」（専修史学、61、2016）86頁。

⁷⁸ Robert Muchembled, *Violence et société: comportements et mentalités populaires en Artois de 1400 à 1660*, Université de Paris, 1985. 邦語版は石井洋二郎訳『近代人の誕生ーフランス民衆社会と習俗の文明化ー』（筑摩書房、1992）。

⁷⁹ ミュシャンプレは15、16世紀の時代の人びとについて、これまで「野蛮人」と定義されがちであった事実に対し、彼らの社会が無秩序なものでないことを訴えた。彼らには厳密な規則が存在し、報復権というものを規定していた。著者は、15、16世紀の「特権階級」と「被支配階級」とは、生活様式こそさまざまな違いがあるが、両者ともに暴力をふんだんに用いていたという共通点をあげる。参照、ミュシャンプレ、前掲書、28-29頁。

愚鈍」や「野蛮」とされ、同時代の認識の枠組に対する理解を欠いた解釈をされていたことに対し、修正が必要であることを示唆している。

ミュシャンプレは続けて、「特権階級」と「被支配階級」の両者のあいだの仲介者について述べる。彼は、画家や物語作家が15、16世紀においての文化的仲介者であったことを指摘する。その例としてブリュゲルをあげるが、ミュシャンプレはブリュゲルが農民に対し「辛辣な寛大さ」を持っており、知識人の自分との差別化を明確にはかっていたと主張する⁸⁰。このミュシャンプレのブリュゲル解釈は筆者とは異なるものではあるが、ブリュゲルの図像史料を歴史学の土俵で分析した点において注目したい。

ミュシャンプレにとって「近代人」とは、国家によって掌握される個として存在するものであろう。宗教改革を通してそれまでの文化の取捨選択、洗練化が行われ、徐々に国家権力が都市や農村共同体を掌握できるようになる。このことは「宗教改革」を行ったプロテスタント側だけではなく、カトリックの側も同じような行動を起こすことになる⁸¹。その過程で、かつては上層、下層階層どちらも共有した文化が、エリート層から決定的に軽蔑されるようになった。そうして虐げられたもののの中に「民衆文化」があったのである。

第3節 「エリート文化」と「民衆文化」—分離と再発見—

⁸⁰ ミュシャンプレ、同上書、112・113頁。

⁸¹ これが「宗派化 (Konfessionalisierung)」である。ヨーロッパの「宗派化」については、Heinz Schilling, “Die Konfessionalisierung im Reich: Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620”, *Historische Zeitschrift*, 246, Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, 1988, 踊共二「宗派化論：ヨーロッパ近世史のキーコンセプト」(『武蔵大学人文学会雑誌』、42、2012)を参照。

「民衆文化」の研究としては、哲学者のミハイル＝バフチンの『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化⁸²』などが著名である。しかし、本論文では、歴史学者のピーター＝バークの民衆文化論⁸³を大いに援用することとなるので、その紹介をすることにしたい。まずバークは、中世から近世に至るヨーロッパ社会について、そこに存在した文化を「エリート文化」と「民衆文化⁸⁴」とにわけて考える。元来、エリートたちも民衆文化を所有していたが、宗教改革や、中央集権化の進展にともなって、エリート階層は民衆文化から「撤退」する。その過程の中で、エリート階層の中にも「文化的両棲類⁸⁵」と呼ばれる一連の集団が存在していた。彼らの中には説教師や印刷業者、旅行者などが含まれる。バークは彼らを知識人の文化と民衆文化との間に立つブローカーと評する⁸⁶。本論文の観点

⁸² ミハイル＝バフチン（川端香男里訳）『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（せりか書房、1974、新版1988）。

⁸³ Peter Burk, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York University Press, 1978. *What is Cultural History?*, Polity Press, 2004, 2nd ed., 2008. 邦語版は、中村健二郎訳『ヨーロッパの民衆文化』（人文書院、1988）、長谷川貴彦訳『文化史とは何か』（法政大学出版局、2010）。

⁸⁴ 1930年代に人類学者ロバート＝レッドフィールドは、「ある社会の中には二つの文化的伝統がある。教育のある少数者の「大伝統」と、それ以外の人びとの「小伝統」である」と提唱した（ピーター＝バーク（中村賢二郎訳）『ヨーロッパの民衆文化』（人文書院、1988）、42頁）。レッドフィールドのこの考えは、後の「エリート文化」と「民衆文化」の対比と類似する概念であるといえる。

⁸⁵ ロジェ＝シャルチエは、財や慣習行為ではなく社会集団に焦点をあてることで、近世の西欧エリートたちが「文化的両棲類」で、庶民が排除される学術文化だけではなく、歴史家が「民衆文化」と呼ぶものにも参加していたと論じている。一般的にエリートが民衆文化への参加から撤退するのは、17世紀半ばを過ぎてからのことであった。参照、バーク、『文化史とは何か』、43頁。

⁸⁶ 「重要な点は、われわれ近世ヨーロッパの手工業者と農民に直接近づいてゆくことは多くの場合できないとしても、説教師、印刷業者、旅行者、役人を通して彼らに近づくことはできるという事実を確認すること

からいうと、ブリューゲルの位置づけがこれに該当するのである。もともと、ブリューゲルに関していえば、本論文は彼がさらに深い地点で「民衆文化」を称賛した、擁護者であったとの立場をとることに、あらかじめ注意を促しておく。さて、バークは、中世から近代に移行するにつれて、それまでは混在していた「エリート文化」と「民衆文化」が徐々に離反し、最終的には断絶の一途を辿ることを指摘する。エリートの民衆文化からの撤退とは何を意味するのか。ミュシャンプレは、「エリート文化」と「民衆文化」の相互交流が途絶えたときに、「近代人」が誕生したのだと提唱する。その近代人の誕生以前の16世紀という時代は、堀越孝一のいう、「わたしたちはわたしたちの感性、知性とはおそらく異質の部分を多く含んでいる感性、知性の持ち主の、世界についての認識を相手にしている⁸⁷」という意味あいを含むのである。バークの以上のような研究視座は、歴史家によるアプローチの代表である。

やがて、2つの文化の隔たりが次第に拡大し始めたとき、若干の教育のある人びとが、民衆的な歌謡、信仰、祭りを、収集と記録に値する、エキゾチックな、風変わりで魅力的なものとして眺めはじめた⁸⁸。1800年までに彼らの子孫は、自発的に民衆文化に参加することを止めたが、彼らはその民衆文化を、エキゾチックで、それゆえ興味あ

である。これらの人びとは知識人の文化と民衆文化との間に立つブローカーであり、また大伝統と小伝統とが共存する状況の中で、彼らの存在は文化生活の基本的な事実であり、歓迎されたかされなかったかはともかくとして、外部の世界から小共同体にやってきた宣教師のようなものであった。直接的な接近が不可能であるとすれば、これらの媒介者を経由して行う民衆文化への間接的接近が、われわれを難渋させることのもっとも少なそうな方法である。」参照、バーク、『ヨーロッパの民衆文化』（人文書院、1988）、109頁。

⁸⁷ 堀越孝一『中世の精神』（小沢書店、1990）、58頁。

⁸⁸ 同上書、363頁。

るものとして再発見していった。彼らはこの見知らぬ文化の母胎である「民衆」を讀え始めさえしていた⁸⁹として、バークは2つの文化の共有、離反、再発見の流れを証明した。注目したいのは、両者のあいだには相互交流があり、ブリューゲルが生きたのは「エリート文化」の担い手が「民衆文化」からの撤退をはじめる時代であったという点である。

バークはまた、パノフスキーのイコノロジー論⁹⁰について、以下のよう⁹¹に指摘する。「彼が論じているのは、「イコノグラフィー」をより広い意味での「イコノロジー」から区別する視覚解釈学であり、このイコノロジーによって、「ひとつの作品に凝縮された」文化的ないし社会的な集団の世界観が発見されることになる⁹¹」。筆者は、この「文化的ないし社会的な集団の世界観」をブリューゲルの絵画作品から見いだすことが可能であると考えている。

さらにバークは、『イタリア・ルネサンスの文化と社会⁹²』（1987）において、イタリア・ルネサンスの文化と社会の関係をも分析する。バークは、「もしわれわれが絵画、詩、倫理、演劇、歌謡、建築物その他を生み出した芸術家や著述者や演技者^{パフォーマー}たちの自覚的な意図だけを見ていたのでは、イタリア・ルネサンスの文化というものを理解することはできない」という主張のもと、当時の意識的または無意識的な共通認識を再構成して図像を分析すべきであると説く。そこには注文主と画家の交渉や衝突があり、画家たちが自身の社会的地

⁸⁹ 同上書、368頁。

⁹⁰ 本論文第2章第1節を参照。

⁹¹ バーク『文化史とは何か』（法政大学出版局、2008）、20頁。

⁹² Peter Burke, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Polity Press, 1987, 2nd ed., 1999. 邦語版は、森田義之・柴野均訳『イタリア・ルネサンスの文化と社会』（岩波書店、1992、新版、2000）。

位を向上させるための戦略があった。ルネサンス期イタリア人の社会的背景や世界観をふまえながら、ひとつの絵画を重層的、構造的に分析するバークの仕事は、本論文の指標をなすといってもいい。

次に、ミクロヒストリアの創始者といわれるカルロ・ギンズブルクは、その著『チーズとうじ虫⁹³』（1976）の中で以下のような主張をする。ギンズブルクは、16世紀の人びとの思考の背景には、キリスト教以前から存在した異質な伝統や、異教的信仰が存在していたのだと主張する⁹⁴。ギンズブルクはメノッキオという人物を通して、そ

⁹³ Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Giulio Einaudi editore, 1976. 邦語版は、杉山光信訳『チーズとうじ虫—16世紀の一粉挽屋の世界像—』（みすず書房、1984、新装版 1995、2012）。以下、『チーズとうじ虫』と略記。ギンズブルクは、16世紀フリウリ地方に住んだある粉挽屋で、教皇庁の命令に基づいて火刑に処されたメノッキオという人物について語る。読み書きもでき、ある程度地位のある農民であったメノッキオは、自身が読んだ書物から想像力を膨らませ、独自の宇宙生成論を展開した。メノッキオの主張は以下になる。「すべてはカオスである、すなわち、土、空気、水、火、などが渾然一体となったのである。この全体は次第に塊になっていった。ちょうど牛乳からチーズの塊ができるように。そしてチーズの塊からうじ虫が湧き出るように天使たちが出現した（ギンズブルク『チーズとうじ虫』、52頁）」。彼の宇宙生成論は「神の介入なしに」生命が誕生される⁹³としたこと、また、彼が参考にした書物の中にはコーランが含まれた可能性があることなどから、神を冒瀆するとして裁判にかけられたのである。ギンズブルクはメノッキオがそのような宇宙生成論を展開するに至った原因を探る。

⁹⁴ この伝統と、書物の知識がブレンドされ、メノッキオが独自の解釈を想像するに至ったのだと述べる。メノッキオの主張は印刷されたページと口頭伝承文化との間の衝突であり、彼はそれを体現した人物であった。参照、ギンズブルク、前掲書、105頁。メノッキオの見解は、当時の人びとの背景にある共通の地層である口頭伝承が文字文化と接触したことにより、口頭伝承文化の深層にあるものを溢れ出させたとギンズブルクは結論付ける。参照、同上書、264頁。

の背後に隠された「民衆文化」の断片を復元した⁹⁵。

さらに彼は、メノッキオの事例にあるような農民文化の根底にある諸傾向と、16世紀の上層文化の最先端の諸傾向のあいだに共通する基盤について指摘する。そして以下のように述べる。

ラブレーやブリューゲルのような人物たちだけが燦然たる例外であったのではなく、彼らは上層文化と民衆文化の間で、そのふたつの方向において豊かな地下の交流が存在することにより特徴づけられる時代にいたのだ⁹⁶。

ギンズブルクはここにおいて、ブリューゲルが「民衆文化」を内側から理解していたことを示している。彼は、ブリューゲルが「エリート文化」と「民衆文化」に相互交流があった時代の画家であったためとしているが、本論文では、「エリート文化」と「民衆文化」の両者の裂け目が拡大していく過渡期の時期にブリューゲルが生きていたことに着目したい。

さらに、本論文では、「民衆文化」に属する「社会的周縁」の人びとの図像分析も行う。この点については、「社会的周縁」の表象と社会の反応の変容をとらえた研究者であるプロニスワフ＝ゲレメク⁹⁷の

⁹⁵ この点において、彼の仕事は単なるケーススタディとは一線を画している。なお、批判と課題については、同上書、上村忠男の解説 354・357 頁を参照。

⁹⁶ ギンズブルク、前掲書、281 頁。

⁹⁷ 中世社会における物乞いの位置を考察しながら、ゲレメクは、物乞いたちが一定の役割を演じ、労働と機能の社会的分業の範囲内で活動し、身分団体として編成される生活形成を営んでいたということも指摘する。

仕事の本論文には示唆的である。ゲレメクは、ネーデルラントでは16世紀を境として、「商業資本主義的發展」により社会問題としての「貧困」が発生したと述べる⁹⁸。貧民は従来、他者に魂の救済の機会を与えているがゆえに必要なとみなされ、社会の安定を維持していくうえで欠かせない固有の立場をもち、機能を果たすものとみなされた。しかし、中世から近世に移行する中で、彼らの「誠実」や道徳的「質」に対して不審の念が生じた。その結果、彼らに示されるべき憐みや祈りの効果、とりわけ喜捨をするものが物乞いに対し神へのとりなしを期待する効果がはなはだ疑わしいものとなっていく。

ゲレメクの仕事は、本論文とはその対象とする時代に多少のズレはあるものの、15世紀から19世紀にかけてヨーロッパで進行した都市と農村の分離、都市の知識人の認識世界と農村住民の世界との分離、あるいは中心部と周辺部の分離と格差構造の発生について語っている。ブリューゲルの生きた16世紀は、「エリート文化」と「民衆文化」が離反を見せはじめ、「憐みから縛り首」へと社会が変容する過渡期であった⁹⁹。

第4節 歴史学における図像史料論—ピエール＝ノラの「記憶の場」を

同時に、彼らが従事する仕事内容の性格から、社会身分として一定の重みをもつアンヴィバレントなものが生じている。

しかし中世から近世へと移行するにつれて、都市では抱えられないほどの物乞いの増加により、ここで彼らに「貧困身分」としての位置づけが生まれる。これが社会問題としての貧困の発生である。そうして、かつては両義的な存在であった物乞いは、その「聖性」をはがされ、一元的な差別感情の対象となっていく。このように、中世では両義的であった彼らのイメージが、はっきりと風刺的、差別的に区別されていく。参照、ゲレメク、前掲書、76頁。

⁹⁸ ゲレメク、同上書、33-45頁。

⁹⁹ 奥田、前掲論文、79頁。

図像史料研究は、図像を文字史料の傍証に用いるのではなく、一次史料として正面から取り扱うものである¹⁰⁰。歴史学においても近年、図像史料を用いて分析を行う手法が注目されており、2013年の歴史学会第38回大会では、シンポジウム「歴史学における図像史料の可能性—版画・広告・ポスター—」が開催された¹⁰¹。歴史学において、図像史料を用いる手法は、1980年代から本格化した。しかし、図像史料はその視覚イメージの特性ゆえに多義的な解釈を生むため、歴史研究の論拠とはなりにくい。それでも、こうした図像史料を用いることで、歴史研究の文字史料を無批判に歴史的証拠にすることの再考をうながし、美術史や民俗学といった他の分野との結びつきや広がりをうながした¹⁰²。

図像から歴史を読み解く手法として、例えば、ロベール=マンドルーの『民衆本の世界¹⁰³』（1975）で青本や行商本といった図像史料を中心に分析を行い、近世ヨーロッパの民衆世界を再構成しようとした。日本の西洋史研究で代表的なものは、森田安一の『ルターの首ひき猫—木版画で読む宗教改革—¹⁰⁴』（1993）である。ほかにも、高

¹⁰⁰ 図像史料論の研究については、金澤宏明「図像史料と歴史学：邦語研究の研究動向と史料批判の「共有地」と「共有知」（『立教アメリカン・スタディーズ』、37、2015）や高津秀之「イメージの力：近世ヨーロッパの図像史料をめぐる一考察（特集 歴史学における図像史料の可能性：版画・広告・ポスター）」（『史潮』、75、2014）などがある。

¹⁰¹ 詳しくは、『史潮』（同成社、75、2014）を参照。

¹⁰² 『史潮』、2・3頁。

¹⁰³ ロベール=マンドルー（二宮宏之、長谷川輝夫訳）『民衆本の世界—17、18世紀フランスの民衆文化—』（文功社、1988）。

¹⁰⁴ 森田安一『ルターの首ひき猫—木版画で読む宗教改革—』（山川出版、1993）。本書は、ルターの宗教改革を木版画から読み解くことを目的とした、印刷史料の絵解きである。森田は、ルターの宗教改革が成功した

津秀之が図像史料の可能性について、「歴史を映し出す鏡」としての役割だけではなく、「歴史を動かす力」を備えているとして、図像そのものが歴史を動かす要因となりえたと指摘する。なぜなら図像は見る者の意識に強力に作用し、結果として社会に少なからぬ影響を与える可能性があるからである¹⁰⁵。

もう一人、蔵持不三也¹⁰⁶の仕事を紹介したい。彼の著作『祝祭の構図—ブリューゲル・カルナヴァル・民衆文化—』（1984）では、ブリューゲルの絵画作品《謝肉祭と四旬節の闘い》を用いて、カルナヴァルに潜在する民衆文化の再構成をおこなう。ブリューゲルの図像史料を歴史学のタームであるところの「民衆文化」と結びつけて取りあげている蔵持の慧眼は素晴らしいが、本論文では蔵持が語ることのなかった「民衆文化」を描いた「ブリューゲルの」心性と、当時の集合心性にメスをいれるものである。

蔵持はほかにも、ナタリー・ゼイモン=デイヴィスの仕事¹⁰⁷を紹介しながら、カルナヴァルと類似性のある文化装置である「シャリヴァリ¹⁰⁸」についても、民衆文化論を用いて分析を試みる¹⁰⁹。そうし

要因には、宗教改革のプロパガンダとして用いられた木版画、すなわち印刷術の普及が不可欠であったと述べる。民衆には、「声の文化」と「印刷文化」の交わりによる相乗効果によって、宗教改革の理念が伝えられた。そのうえで、伝統的なパターンがどのようにして宗教改革に使われていったのかを分析する。そして、昔からあったモチーフを用いてそこに新たな観点、解釈を取り込んだルター側の戦略を明るみに出すことに成功している。

¹⁰⁵ 高津秀之「イメージの力—近世ヨーロッパの図像史料をめぐる一考察」（『史潮』、同成社、75、2014）、4-21頁。

¹⁰⁶ 蔵持は文化人類学者であるが、彼の仕事は歴史家の先行研究を多分に含む。

¹⁰⁷ ナタリー・ゼイモン=デイヴィス「17世紀のリヨンとジュネーヴにおけるシャリヴァリ、名誉、共同体」（光延明洋訳『世界を映す鏡—シャリヴァリ・カーニヴァル・オリンピック』、平凡社、1988、所収）。

¹⁰⁸ シャリヴァリとは共同体の秩序から逸脱したもの（再婚、姦通、違犯など）に対する社会的制裁であり、対象者の家の前で鍋や釜をたたき

て、シャリヴァリの機能の中に排除や制裁といったものだけでなく、通過儀礼、連帯意識、同化、規範の維持、祝祭性といった多様な「民衆文化」の局面を明るみにだし、やがてそれが政治、社会的不満をあらわす、「民衆文化」共有者の反抗のメトロロジーに変容することをも指摘する。

以上、本論文との関わりにおいて取り入れなければならない何人かの研究者による歴史学の手法を紹介した。心性における「感性」「情動」「恐怖心」「遊び」「両義性」といった様々なタームがでてきたが、ここで、これらをまとめる意味で彼らの論理を、ピエール＝ノラの「記憶の場」という概念装置を用いることによってより深く理解することが可能になるだろう。ノラの「記憶の場」の定義を援用すれば、これまで述べた様々な論理構成が、図像史料の読解にあたっている一定の有用性を示せると主張したい。

では、ピエール＝ノラの「記憶の場」という概念を説明しよう。「記憶の場」とは、谷川稔の言葉を借りれば、「集合的記憶を表象する場」であり、「原因より（も）結果」の分析に重きを置く歴史学である。それは伝統それ自体よりも、伝統がどのように創出され、いかに変容し、あるいは死滅するか、そのようなあり方に関心を寄せる歴史学であるという。たとえば、フランス革命それ自体よりも、その 100

ながらどんちゃん騒ぎをするというものである。このシャリヴァリという民衆慣行をめぐって、「民衆文化」の負の局面が大きく取りざたされてきた。しかし蔵持は、シャリヴァリが「自らに課されたさまざまなコードを差異化し、あるいは転移させ、ときにカルナヴァルをはじめとする、すぐれて民衆的な祝祭と結びつくことによって、共同体的規範の顕在化を図り、それをしかける若者たちと仕掛けられる者にとっての通過儀礼ともなった。その一方で、この慣行は住民相互が連帯意識を昂揚する契機となり、集団的な笑いや諧謔を創出した¹⁰⁸」と分析する。参照、蔵持、『シャリヴァリー民衆文化の修辞学―』（同文館出版、1991）、226-227頁。

¹⁰⁹ 蔵持 『シャリヴァリー民衆文化の修辞学―』（同文館出版、1991）。

周年祭や 200 周年祭に注目したり、あるいは後世の作家や歴史家がフランス革命をどのように叙述し、評価したか、その変遷を分析したりする。そのような意味での史学史的スタイルであるという。ここにおいて、記憶の歴史学は、復元でも再構成でもなく「再記憶化」とであると谷川は述べる¹¹⁰。そしてノラは、集合記憶が根付いている重要な場として、絵画史料もその「場」となりえると訴える。したがってノラによれば、絵画史料もまた時を越えて歴史的事象が形成されるプロセスに光をあてられる手段となるという。記憶の場とは、根底から変容し革新されつつある共同体が、技巧と意思とをもって、生み出し、作り上げ、宣言し、また維持するものである。「記憶の場」とは、物質的なものであれ、非物質的なものであれ、極めて重要な含意を有する実在である。それは人間の意思もしくは時間の作用によって、なんらかの社会的共存体のメモリアルな遺産を象徴する要素となったものである。狭義のそれは「場所」を強調する。すなわちその目的は、重要な意味をもつさまざまな場所を掘り起こし、国民的記憶が極めて明白で決定的な地点を確認することであり、さらに、それらをともに結びつけている目に見えない絆（訳本では紐：引用者）の存在を明るみに出すことなのである¹¹¹。

以上に述べた「記憶の場」を、筆者はこのように理解している。つまり、「記憶の場」とは、コルバンが例示した音やにおいなどのように、その時代の人びとがある認識を持って行動する基盤となるものであり、それは文字言語ではない身振り言語や「感覚言語」の「再記憶化」そのものである。ノラのいう、「根底から変容し革新されつ

¹¹⁰ ピエール＝ノラ（谷川稔監訳）『記憶の場—フランス国民意識の文化—社会史（第1巻）対立』（岩波書店、2002）、4頁。

¹¹¹ ノラ、前掲書、15-56頁。

つある共同体が、技巧と意思とをもって、生み出し、作り上げ、宣言し、また維持するもの」が「記憶の場」であれば、先に述べたベルセの論考で、祭りという形をとって人びとが行った自己主張そのものが「記憶の場」であるといえる。そして、ブリューゲルは、彼らの身振り言語を絵画作品に記憶化したといえるのではないだろうか。

以上のように、ノラの論を援用すると、画家の描く絵画作品それ自体が「記憶の場」となる。そして、その中には鑑賞者と描かれた人びと（共同体）とを、そして、描く人であるブリューゲルと描かれた人びととを結びつける目に見えない絆の存在が確認できると思われる。結論を先取りして述べるなら、この目に見えない絆は、ブリューゲルが、描かれた人びとの「社会的結合関係」に共感を持っていたことを示しているのである¹¹²。

第3章 農民、農村描写におけるブリューゲル像の再構築

第1節 社会的結合関係（ソシアビリテ）—ブリューゲルの農村世界描写に見られる2重構造—

本章では、主にブリューゲルの絵画作品に見られる農民描写をクローズアップし、絵画の中に描かれた「社会的結合関係（ソシアビリテ）」を見出すことを目的とする。「社会的結合関係」は日常性、集合心性とともにアナール派研究の基軸となる方法概念である。中

¹¹² 奥田、前掲論文、78頁。

野隆生によれば、「ソシアビリテ (sociabilité) は社会関係などを意味するフランス語であり、17 世紀にはじめてあらわれたとされる。しかし、歴史学上の概念としては、モーリス＝アギュロンの南仏研究で 1970 年代に用いて以来、フランスはもちろん国際的に反響を呼び、日本でも歴史研究を転換させるキー概念のひとつとなった」¹¹³と整理される。二宮宏之はこの概念を用いる際、アギュロンの唱えた社会的結合関係の概念をさらに発展させ、特にその動的な面、すなわち相互に矛盾や対立を含んだ流動的な人的、社会的関係（人と人、集団と集団の結びつき、絆、しがらみ）に着目した¹¹⁴。これらの面は往々にして流動的な「目に見えない」結びつきである。本章では、はじめにブリューゲルの絵画からこの「社会的結合関係」が視覚史料として読み取れることを実証的に指摘する。そのうえで、本題として、ブリューゲルの絵画を通して認識できる 16 世紀ネーデルラントの「社会的結合関係」について論じたい。

ブリューゲル絵画における「社会的結合関係」は 2 点の構造からなると考える。1 点は、描かれた農民世界の中における「農民の社会的結合関係」であり、もう 1 点は、描くことによって農民と結びつきをもとうとした「ブリューゲルと農民との間の社会的結合関係」である。つまり、ブリューゲル絵画から農民同士が取り結ぶ水平的な社会的結合関係と、エリート階層の一員としてのブリューゲルと農民世界との繋がりという共感、連帯的な社会的結合関係があるの

¹¹³ 中野隆生「『ソシアビリテ＝社会的結合』論の二〇年」（歴史学研究会編『現代歴史学の成果と課題 1980-2000 年Ⅱ 国家像・社会像の変貌』青木書店、2003）、179 頁。

¹¹⁴ 二宮宏之『全体を見る眼と歴史家たち』（木鐸社、1986）。二宮は、社会的結合によって生じる「しがらみ」といった負性の存在を浮き彫りにさせることに成功している。

ではないかという仮説である。ブリューゲルの絵画作品から「社会的結合関係」を視覚史料として読み取ることは、アナール学派に属するロベール＝ミュシャンプレらによって既に試みられている¹¹⁵。しかし、ブリューゲルと農民社会との社会的結合関係という視点は、従来の研究史に見られない。今回は「水平」、「連帯¹¹⁶」双方からなるこの2重構造を論ずることを試みる。

筆者が方法論的に依拠するアナール学派による大きな流れとしては、現在は民衆文化論、社会的結合関係、名誉と暴力といったテーマに関心が向けられている¹¹⁷。このようなテーマはネーデルラントに限らずヨーロッパの様々な地域について研究されている。しかし、地域的な違いは当然あっても、ヨーロッパ文化のこのような「基層」は相当に広い範囲で共通していると考ええる。今回、フランスを主な対象としたミュシャンプレの分析史料を大幅に援用して論じているのは、このような共通性があるだけでなく、彼がフランドル地域の研究も行っているためである。

まず、ウィーン美術史美術館に展示されるブリューゲルの代表的な農民描写の作品、Pieter Bruegel der Ältere, *Die Bauernhochzeit*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1568. 《農民の婚礼》(図3)について述べよう。

¹¹⁵ Robert Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne. Sensibilités, moeurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime* Paris, Fayard 1988.

¹¹⁶ 「水平」に対し「垂直」という表現を用いなかった理由は、二宮の指摘する「社会的結合関係」で展開された議論と誤解されないためである。参照、二宮『全体を見る眼と歴史家たち』、『結びあうかたち—ソシアビリテ論の射程』。

¹¹⁷ 竹岡、前掲書、バーク(大津真作訳)『フランス歴史学革命 アナール学派 1929-89年』(岩波書店、1992)、E・ル・ロワ＝ラデュリ、A＝ピュルギエール監修(浜名優美訳)『叢書「アナール 1929-2010」歴史の対象と方法』(藤原書店、2010年)等。



図 3 ブリューゲル 《農民の婚礼》

油彩、114 × 164 cm、ウィーン 美術史美術館

筆者撮影

《農民の婚礼》は、その名の通り農民たちによって執り行われる結婚式での宴会の席のシーンの描写である¹¹⁸。農家の納屋で開かれた農民の婚礼の儀に、音楽を奏でるバグパイパーや、修道士、そして領主のような人物も含め、数十人の人びとが列席している。この

¹¹⁸ このような農民の婚礼描写や縁日を祝う様子は、16世紀前半のドイツではアルプレヒト＝デューラーやベーハム兄弟、エルハルト＝シェーンらが版画制作を行っていた。16世紀中葉のフランドルでは、コルネリス＝マセイス、ピーテル＝アールツェンらがそうした農民風俗画に着手し、版画家のピーテル＝ヴァン＝デル＝ボルスト、ピーテル＝バルテンス、フランス＝ハイスらも好んだ題材であった。したがって、ブリューゲルは彼らの作品を参考にし、継承したが、その発展は比類のないものであった。参照、岡部、「ブリューゲルの農民画」、330頁。

ような食卓の場面は、ブリューゲルの時代の鑑賞者には、宗教的主題である「カナの婚礼」を連想させるものであったが、たとえば、ブリューゲルと同時代のイタリア人画家パオロ＝ヴェロネーゼの《カナの婚礼》（図4）では人間を美的、精神的存在に理想化して描いており、直接的に物を飲み食いしている描写はなかった¹¹⁶（図5）（図6）。



図4 パオロ＝ヴェロネーゼ 《カナの婚礼》

油彩、6.77×9.94m、1570年頃 ルーブル美術館

出典：相賀徹夫編著『現職世界の美術第1巻 ルーブル美術館』（小学館、1968）

¹¹⁶ ローズ・マリー＝ハーゲン、ライナー＝ハーゲン（Yukiko Nakamura 訳）『ピーテル・ブリューゲル（父）』（Taschen、2008）、72頁。



図 5 《カナの婚礼》部分

食事のシーンが描かれているが、実際に口に物を運んで食べている人物描写はない。

そこには、神格化した人間のイメージと振る舞いが示される。

出典：ローズ・マリー＝ハーゲン、ライナー＝ハーゲン『ピーテル・ブリューゲル（父）』（Taschen、2008）

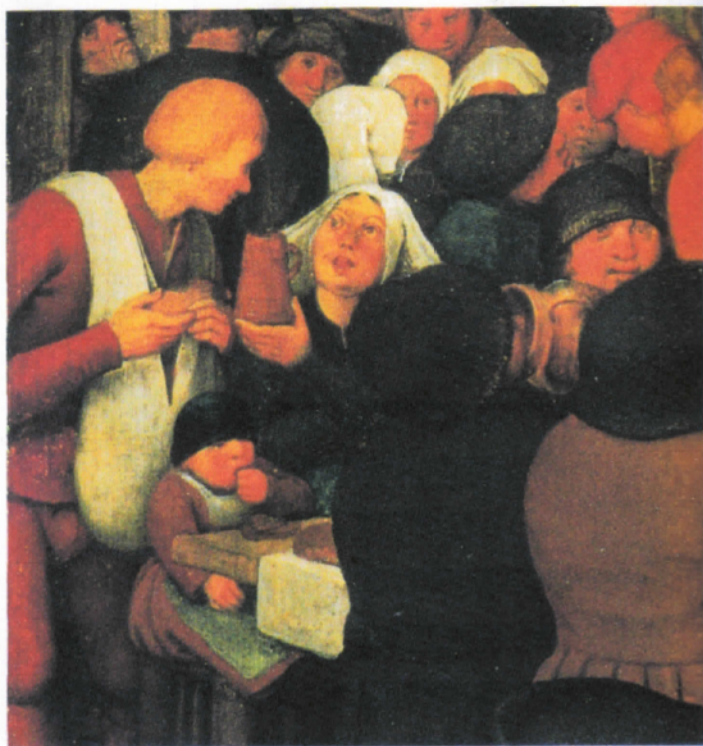


図 6 《農民の婚礼》 部分

酒を飲み、ブライを食べる農民の姿が現実的な描写として見てとれる。

出典：ハーゲン『ピーテル・ブリューゲル（父）』

ブリューゲルのこの作品について述べられた美術史家の指摘の中で、以下の点に注目したい。グロスマンやストリッドベックは、ブリューゲルによる農民像を、道徳的に否定されるべきものとして寓意的な解釈をした。まず、《農民の婚礼》についてであるが、この作品はタイトルの通り、農民の婚礼の様子を描いたものとされる。農家の納屋に刈り取られた穀物が天井まで積み上げられ、農民たちが秋の収穫とともに婚礼を祝っているようである。しかし、グロスマンはこの絵が「欲望の罪」の暗喩であり、本来静粛であるべき儀式がまるで馬鹿騒ぎのように行われていると述べる¹²⁰。ストリッドベックもグロスマンに倣い、両者はブリューゲルが熱心なカトリック信者であったとし、その絵画を否定的なメッセージを発するものと解釈した¹²¹。

他方でギブソンはブリューゲルの農民観について肯定的な作品解釈を展開した。ギブソンは、農民達は都市の心配事や退廃とは無縁の、平和で悩みのない典型的な田園生活者であるとみなされる傾向があったとし、エリート階層からの農民に対する「羨望」の眼差しや素朴な農民観を示唆した¹²²。現在では、農民のこのような振る舞いを肯定的にとらえるギブソンの考え方が主流となっている。

しかしながら、ここで注目したいのは、グロスマン、ストリッドベック、ギブソンの3者の解釈はともに、農村の中での人びとの振る舞い、すなわち、暴力行為、野蛮さや飲酒、踊りなどが道徳的

¹²⁰ C. G. Stridbeck, *Bruegelstudien : Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, Stockholm, 1977, Seite 220.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² ウォルター＝ギブソン（森洋子訳解説、小池寿子訳）『ブリューゲル民衆劇場の画家』（美術公論者、1992）、179-181頁。

に否定的意味合いを持つことを前提として議論を展開しているという点である。また、農村が無秩序な社会であるという認識を当時の人びとが持っていたという認識も同じく共有されている。しかしながら、この解釈では、エリート階層の人びとは農村世界を「悩み事のない野蛮な世界」と無理解に突き放した認識の枠組の中でのみ理解し、ブリューゲル絵画を連帶的、共感的な観点からとらえられなかったということになる。

以上のように農村社会を外部からみる視点に対し、筆者は、農村における「社会的結合関係」に立脚した規範意識ないしは規則（コード）を前提とした、絵画の内在的解釈が成り立ちえるのではないかと考える。さらに、美術史家の読み方は、ブリューゲルおよび農民社会から見るならば外在的な価値観に基づく評価である。つまり、ブリューゲルの絵画に内在する論理を再構成しようとするのではなく、外在的な価値基準をあらかじめもっていて、それによってブリューゲル絵画に描かれた農民解釈を行っている。筆者は、このような解釈だけでは不十分であるとの考えをもつ。

では、先に紹介したミュシャンプレのブリューゲル解釈はどうだろうか。アナル学派の研究者であるミュシャンプレはブリューゲルを「客観的な観察者」と位置付けている。以下、ミュシャンプレのブリューゲルの《農民の婚礼》作品における詳論部分をクローズアップしてみよう。

ブリューゲルはこの領域においてけっして中立的な傍観者にはとどまっていない。[中略]そうやって彼は原色の服を身にまとった田舎者の不器用な身体から自らを差別化している。こうした距

離のとり方は、彼の同時代人であったあの物語作家たちと同じく、対象を面白がっている観察者のそれである。そこには嫌悪感はない。なぜなら彼は下品な振舞いでもためらわずに素描しているからだ。かといってピューリタンの恩着せがましい同化感情もない。彼は田舎者の登場人物たちをもやはり馬鹿にしているのである。[中略]辛辣な寛大さ——これがブリューゲルがこの農村世界を見つめるやり方である。彼はこの世界を愛してはいるが、その欠点も明晰に見通しており、裕福な都市生活者という自分自身の境遇とのさまざまな差異も完全に感じとっている¹²³。

したがって彼は農民世界を写實的に描くより、むしろ陽気な色調で描くことを意図的に選んだのだと考えなくてはならない。むしろ彼はこの世界の荒々しさを無視しているわけではなく、失われてしまった 1566 年頃の 2 作品『農民の襲撃』と『農民の乱闘（農民の喧嘩：引用者注）』にはそれが表現されていたはずである。[中略]農村に一種の心安らぐ美德を見出すほうが好きなのだ。[中略]生涯最後の 10 年間は、フェリペ 2 世支配下のネーデルラントに種々の危険や混乱が文字通りに沸き起こった時代だったのだ。[中略]これら農民たちの多々ある欠点や無骨さは認めながらも、彼らの中にいると安らぎを感じるのだ。農民たちを見ながら、彼はノエル＝デュ＝ファイユがまだ純粋な習俗の残っていた田舎の過去にあると考えたあの黄金時代を、現在のうちに、ただしこうして部分的に神話化された空間の中にずらされた現在のうちに、

¹²³ ミュシャンブレ、前掲書、112、113 頁。

見出すのである¹²⁴。

このミュシャンプレの分析をまとめると、農村に固有の規範意識ないしは規則の存在を前提としたブリューゲル解釈をしながらも、ブリューゲルの自覚的な農民観に対しては「辛辣な寛大さ」と評価しているように、都市居住者としての視点の強調に留まっている。これは、筆者の観点からみればブリューゲル認識としては不十分である。とはいえ、16世紀のエリート階層と、民衆文化にとどまる農民との間の「文化的仲介者」という位置付けを、ブリューゲルをはじめとする風俗画家たちに与えたことは、従来の美術史研究とは異なる、ミュシャンプレ独自の視点ではある。

では、「民衆文化」を擁護、流布させようとしたブリューゲルが、エリート階層に伝達した農民、農村像とは一体何であるのか。それは、「盲目的な憧れを描かれた農村」像にとどまらないのではないのだろうか。そこで、筆者は以下、ミュシャンプレの「文化的仲介者」論に学びながら、さらに一步進んで、彼が指摘したブリューゲルの農民、農村像に内在する諸側面の再検討を試みようと思う。

ここで、新しい史料を取りあげたい。それがこのブリューゲル帰属とされる Pieter Bruegel d. Ä., zugeschrieben, *Der Besuch auf dem Pachthof*, Paris, Collection Frits Lugt,. (Alexander Wied, *Pieter Bruegel d. Ä. Im Kunsthistorischen Museum Wien*, Kunsthistorischen Museum Wien, 1997, Seite 15.) 《農家への訪問¹²⁵》(図7)である。

¹²⁴ 同上書、114頁。

¹²⁵ 絵画のタイトルに含まれる「Pachthof」は現在では「小作農」と訳



図 7 ブリューゲル帰属 《農家への訪問》

グリザイユ、28.5×42.7cm、制作年代不明 パリ、フリッツ＝
ルークトコレクション

出典：Alexander Wied, (ed.), *Pieter Bruegel d. Ä. Im
Kunsthistorischen Museum Wien, Kunsthistorischen Museum
Wien, 1997*

この作品はブリューゲル帰属の白黒で描かれたグリザイユという
手法の作品であるが、オリジナルは消失したとされる。それでも、
今日では一般的にブリューゲルがこの絵の構成の発案者とみなされ

されるのが一般的ではあるが、日本語としては「領主」の対概念は「小
作農」ではなく「領民」が正しい。そこで、本論文では絵画のタイトル
としては森の表記に倣って「農家」を用い、「領主」の対概念としては「領
民」を用いることとした。

る¹²⁶。なぜならば、この作品は多くの模倣品が制作されているため、そのコピー作品の多さが、ブリューゲルのオリジナルの作品の存在を立証しているからである。制作年代も不明であるが、クラーク＝ルソーはこの絵の制作年代を 1567 年と仮定した¹²⁷。この作品は先の《農民の婚礼》や、後述する《農民の踊り》に比べ、はるかに知名度が低い。さらに、ブリューゲルのオリジナルか否かの真偽性や、白黒のグリザイユで 28.5×42.7 センチの小品のものであるために、これまでのブリューゲル研究でもそこまで注目された作品ではなかった。しかし、筆者はこのグリザイユの作品が、筆者の唱えるブリューゲル像を立証する重要な作品であると考ええる。

では、ウィーンの美術史美術館のカatalog所収の、アレクサンダー＝ヴィードによる解説を参考にしながら、この図像の説明を行おう。まず、この絵のシーンの解釈は長い間明確な形ではなされなかった。古い遺産目録には絵のタイトルをオランダ語で「義父 voesterheer」と記した。これは、絵の中の貴族（富裕市民階層）または、領主が、おそらく新しく生まれた農民の子供の名付け親になるからであるという。もしくは、貴族の夫婦が乳母と新しくこの地に授かった子供を尋ねに来た描写とも考えられた。

このブリューゲルの絵画の構成に際し重要なことは、領民のもとに荘園領主とみられる、異なる社会階層の人物が訪問している点である。ここにあらわれている荘園領主は、ある意味では《農民の婚礼》に、同じように傍で出席している荘園領主と、《農民の婚礼》

¹²⁶ Alexander Wied (ed.), *Pieter Bruegel d. Ä. Im Kunsthistorischen Museum Wien*, Kunsthistorischen Museum Wien, 1997, Seite 14-15.

¹²⁷ ヴィードによれば、ルソーは正当な理由づけなしに、その絵をピーテル＝ブリューゲルのものと発表し、その際に彼女はこの絵の成立年代を 1567 年と仮定した。参照、Alexander. Wied, *Ibid.* Seite 14.

よりもより日常的なものを示しているもうひとつの作品として対をなしている。そして、この《農家への訪問》は《農民の婚礼》の「その数年後の」シーンというわけである¹²⁸。

ヴィードが指摘するように、この《農家への訪問》という作品は、《農民の婚礼》に親和性のある作品であるといえる。《農家への訪問》という作品は、これよりもはるかに有名な《農民の婚礼》や《農民の踊り》と同じように大型サイズに計画されたために、その大型サイズのデザインのための小さなグリザイユを描いたとされる。残念ながらその計画は実行されなかったか、または大型サイズの作品が消失してしまったかであるが、その後ブリューゲルの息子たちによってコピー作品が多数生み出された¹²⁹。この絵の中で、領主は彼の領民の 3 人目の子供の誕生に際して訪問する。《農民の婚礼》の領主はそこで彼らにビールを与えたように、《農家への訪問》では、帽子や硬貨といった贈り物を与える。領主の訪問に際しても、周りの人びとは普段と変わりなく、彼らの営みを続けているようである。このような領民と領主の日常的シーンをブリューゲルは絵画に残している。

この絵からはかつてブリューゲルの作品解釈で行われていたような、農民への社会的批判や、道徳的教訓といった描写は見受けられない。この作品には、領主が、彼の嫁とともに農民の子供の誕生に際して農家へ訪問するという、異なる社会階層の交流を描いている。この描写も、農村と領主を取り結ぶ社会的結合関係の描写ととらえることができよう。さらに、この構図がブリューゲルの息子たちに

¹²⁸ Alexander Wied, *Ibid.* Seite 14-15.

¹²⁹ *Ibid.*

よって、繰り返し油彩画で制作されたことは、このような現実的な農村世界にある「民衆文化」の諸側面や、異なる社会階層とのつながり、絆という社会的結合関係の描写が、後の時代においても繰り返し求められていたということであろう (Pieter Brueghel d. J., *Besuch beim Mündel, nach 1616*. Antwerpen Koninklijk Museum, nach 1616. Klaus Erz und Christa Nitze-Erz(ed.), *Pieter Breughel der Jüngere—Jan Breughel der Ältere Flämische Malerei um 1600 Tradition und Fortschritt.*, Kunsthistorischen Museum Wien, 1997. Seite 115. Jan Brueghel d. Ä., *Besuch beim Mündel, um 1597*. Antwerpen Koninklijk Museum, um 1597. Erz, *Ibid.*, Seite 118. Jan Brueghel d. Ä., *Besuch auf dem Pachthofl, um 1597*. Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1597. *Ibid.*, Seite 118.) (図 8-10)。



図 8 ピーテル＝ブリューゲル 2 世 《被後見人への訪問》

木、41.5×58 cm、1616 年以降 アントウェルペン王立美術館

出典：Klaus Erz und Christa Nitze-Erz(ed.), *Pieter Breughel der Jüngere—Jan Breughel der Ältere Flämische Malerei um 1600 Tradition und Fortschritt.*

Kunsthistorischen Museum Wien, 1997, Kat.15.



図 9 ヤン=ブリューゲル（父）《被後見人への訪問》

グリザイユ、30.5×46.5cm、1597 年前後 アントウェル
ペン王立美術館

出典：Klaus Erz und Christa Nitze-Erz(ed.), *Pieter
Breughel der Jüngere—Jan Breughel der Ältere
Flämische Malerei um 1600 Tradition und Fortschritt,*
Kat.16.



図 10 ヤン=ブリューゲル（父） 《農家への訪問》

銅版画、27×36cm、1597 年前後 ウィーン美術史美術館

以上 3 枚が、息子二人によって描かれたコピー作品である。着色されたものは領主の服装と色合いから、よりブリューゲルの《農民の婚礼》との親和性を感じられる。

出典：Klaus Erz und Christa Nitze-Erz(ed.), *Pieter Breughel der Jüngere—Jan Breughel der Ältere Flämische Malerei um 1600 Tradition und Fortschritt*, Kat.17.

鑑賞者がこのような描写を、「エリート階層」の視点から侮蔑的に見ることも可能であるが、《農民の婚礼》に続く《農家への訪問》