

を、ブリューゲルがそのような意図をもって描いていたことは、以上の論からは考えにくい。そして、失われつつあるこのような「民衆文化」は、ブリューゲルの息子たちによって引き継がれていた。このことは、ブリューゲルの作品が人びとの共通の記憶を表象する「記憶の場」として機能していたことをも裏付ける。またブリューゲルの《農家への訪問》の類似作品として、マルティン・ファン・クレーヴェの《フランドルの世帯》（図 11）がある。



《図》11 マルティン・ファン・クレーヴェ 《フランドルの世帯》

油彩、123 × 144 cm、1555-60年頃 ウィーン美術史美術館

出典：Web 取得

<http://www.habsburger.net/de/medien/maerten-van-cleve-flamische-haushaltung-155560-0> (2017年現在)

クレーヴェはブリューゲルの息子に影響を与えた画家とされるが、彼とブリューゲル（父）は同時代に生きており、お互いの作品に影響を与えたともされる<sup>130</sup>。このような、共同体のつながりを描いて記録しようとした画家が、ブリューゲルの他にも存在したことは注目に値する。すなわち、ブリューゲルと視点を共有する画家の人間集団が存在していたと考えられるからである。

中近世ヨーロッパの社会において、農民階層に関する高慢で威圧的な態度というものは、知識人階層の残した史料の中に多数残っている。リヒャルト・ファン＝デュルメンは、ドイツを中心とした16世紀から18世紀の農村社会と都市社会の関係を叙述している。その中でデュルメンは、16世紀から18世紀にかけて、農民階層に対するエリート階層の根本的態度がどのように変化したのかを分析した<sup>131</sup>。その中で、ブリューゲルの生きた16世紀には、農民の生活様式の特徴やそこにある連帯意識を理解しない、外在的な判断基準によって記述された記録が多いことを指摘する<sup>132</sup>。彼らは、農民の愚鈍さと

<sup>130</sup> ファルケンボルフの作品にはブリューゲル作品からの借用が見られるものもある。詳しくは第5章1節を参照。

<sup>131</sup> リヒャルト・ファン＝デュルメン（佐藤正樹訳）『近世の文化と日常生活 2 村と都市 16世紀から18世紀まで』（鳥影社、1995）、15・41頁。

<sup>132</sup> 「農民もまた人間ではある。しかし他の人間にくらべていささか洗練を欠き、不作法である。その風俗習慣と立居振る舞いを観察すれば、礼儀正しい人と農民は難なく区別できる。手に穀棹を持たせ、小脇に棍棒をかかえさせ、股鍬を肩にかつがせ、戸口に堆肥フォークを立てかければ農夫ができあがる。ことばもしぐさにも現れている醜い風俗は周知のものである。ことばの点でも、人前に出たときどんなふうにかたづけなければならぬか、そんなことにはむろん頓着しない。立居振る舞いでは、帽子を取らねばならないことに思いいたる者などめったにいない。…食事のときはフォークを使わず、5本の指を全部鉢につっこみ、サラダやザウークラウトなどをぎゅっと握って汁を絞り出すので、汁がまた鉢にもどったり、それどころか、鼻水やたられる滴やらといっしょに汁を袖でふき取るとき、それが口から流れ落ちたりする。それにまた接待を受けたとき、出された食事だけでは満足しないのである。そのうえ農夫というのはただ立っているという藝当ができないものだから、もたれら

単純さを際立たせ、自分たちがあらゆる点で農民より優っているという認識をもっていた<sup>133</sup>。そして、農民に関するより客観的、中立的な記述は、18世紀の終わりごろになるまであらわれないという<sup>134</sup>。デュルメンの考えが正しいならば、同時代の文字史料のみを用いて、このような一面的な同時代の認識の枠組を構築してしまうと、ブリューゲルの作品を容易にこれらの「上からの」視点で描かれたものとして読み込んでしまう危険が大きい。しかし、筆者の考えでは、「民衆文化」と「エリート文化」がまだ完全に断絶をしていなかった16世紀ヨーロッパにおいて、文字史料に残る人びとの一面的な意識だけが存在していたとは考えられない。むしろそれに反する、知識人階層が捨て行こうとするアイデンティティを肯定し、保護しようとした一部の人びとの意識を、ブリューゲルの作品から認識できよう。ブリューゲルは、農村社会の文化と日常生活を、その生活秩序とともに描き残しているのである。そこには異なる社会階層の交流、連帯意識、「社会的結合関係」が読み取れるし、鑑賞者もそういったも

---

れる場所を探さなければならない。だから、ただ立っているというときには、背中をまるめて杖を支えにしている」。参照、デュルメン、前掲書、32-33頁。引用は、G. Franz(Hg.), *Quellen zur Geschichte des deutschen Bauernstandes in der Neuzeit*(1976)167f. による。

<sup>133</sup> デュルメン、同上書、36頁。

<sup>134</sup> 「本来の農民はとくに、野卑、古い先入観へのこだわり、わがままなど、その身分と仕事にまつわりつく欠点をまぬかれない。…農民はむしろ領主から離れて暮らしているので、領主の力で彼らを改善しようとしても、それはできない相談である。…彼らを服従させておくのはむづかしい。彼らがひとたび知恵をめぐらしたら、鎮めておくのはますますむづかしくなる。一方、農民が人間として家長として、ほかのあらゆる美德を兼ね備えていることも多く、しかも他のいかなる階級にも引けをとらないほどに、またさまざまなかたちで美德をもっている。少なくとも農民階級のもっとも理性的で、もっとも気高い人物が、父の農地を鋤き返す人たちのなかに見つかるのは確かである。…」。参照、デュルメン、同上書、34頁。引用は、G. Franz(Hg.), *Quellen zur Geschichte des deutschen Bauernstandes in der Neuzeit*(1976)304ff. による。

のを共有しえた。なによりも、ブリューゲルはこのような農民社会のごく普通の一場でさえ、芸術的価値の高い作品に昇華している。この作品が息子の手によって繰り返し制作されることも、そういった作品に対する需要の高さの証左である<sup>135</sup>。

デュルメンは、そのような農村社会における都市市民や宮廷人の無理解について、16世紀に描かれた多くの図像がその傾向を示すとした。しかし、ブリューゲルの作品は、上記のように農民と領士の階層を越えた交流、農民の日常的な振る舞い、そしてこれらを素材とした絵画を通じて成立する鑑賞者と農民世界との関係という要素が含まれており、文字史料のみでは取り上げにくい部分を図像史料が補完しているということがわかる。ブリューゲルの図像史料は、「民衆文化」と「エリート文化」が乖離する前の、双方が重なる部分の存在をわれわれに明らかにしてくれるのである。

ここで、もう一度《農民の婚礼》の作品に戻ろう。婚礼の席での参加者の食事の場や、縁日という祭事に対する共同体成員としての農民の参加、飲み食いや踊りの描写というものは一体何を意味するのであろうか。このような行事参加は、共同体の結合意識を強める儀礼、儀式であり、そこへの参加は社会的結合関係を育む大事な社会的秩序行動であるにとらえられる。つまり、この作品において、ブリューゲルが婚礼や祭事を描写したことの背景には、ブリューゲルが彼らの「社会的結合関係」を認識していたことを物語っている。

また、《農民の婚礼》については、「花婿の不在の問題」が従来論じられてきた。この絵画の構図からみたとき、花嫁とは異なり、花

---

<sup>135</sup> このような訪問が慣習的であるのか、文字史料でも裏付けができるかといった点は、今後の課題となる。



婿の存在を決定づけるのが難しいと指摘され、かつ議論が「花婿探し」に集中してきたのである。美術史家の花婿に対する考察は多々あり、その点に関する詳論は避けるが、婚礼が社会的結合関係を強める儀礼の場であるのならば、花婿は招待客に「奉仕」する必要性が求められる。したがって、花婿は画面左下のビールをビールジョッキに移している男性や、ブライを取り分けている人物、ドアの上にブライを載せて運んでいる人物などに絞られるのではないかと考えられる。しかし重要なのは、実は花婿と花嫁の描写ではなく、ブリューゲルの主眼が民衆生活の描写、すなわち「社会的結合関係」の描写にあり、「本来の主人公」すなわち結婚の2人は単なる表面的なものにすぎないということではないだろうか。ブリューゲルが農民の社会的結合関係の描写を行ったという観点からこの絵を読むと、以上のような解釈が自然に成り立つと、筆者は考える。

最後に、ブリューゲルの死後、この《農民の婚礼》がアントウェルペンの貨幣製造者ジャン＝ノワロによって所有されていたことを取りあげたい。これは、実際にブリューゲルの作品がエリート階層らの集団に鑑賞されていた事例として重要である。

1572年に作成されたノワロの財産目録は、この人物が5点のブリューゲル作品を所有していたことを伝える。その中には《冬の景色》や《農民の婚礼》が含まれる<sup>136</sup>。その中で、ブリューゲルの《農民の婚礼》が「食堂奥の間」に飾られていたという<sup>137</sup>。この「食堂

<sup>136</sup> 幸福、前掲書、148頁。ノワロの財産目録とブリューゲルの作品所有に関しては、Claudia Goldstein, *Pieter Bruegel and the Culture of the Early Modern Dinner Party (Visual Culture in Early Modernity)*, Routledge, 2013を参照。

<sup>137</sup> ノワロはほかにも「客間の上の部屋」に、ヒエロニムス＝ボスの《農民の婚礼》や、ブリューゲルの別な《農民の婚礼》を飾っていた。その

奥の間」にブリューゲルの《農民の婚礼》が飾られていた事実に対し、クラウディア=ゴールドシュタインはサリヴァンの仕事をふまえて以下のように分析する。すなわち、ブリューゲルの描く農民画の背景には、様々な古典的隠喩が含まれており、鑑賞者がその意図を的確に読み取れていた。そのため、彼らはノワロの食堂で飲み食いをする際、その古典的知識を用いながら、古代の「饗宴」のテーマにのっとり、絵の中の農民たちと同じように振る舞い、楽しんだというのである<sup>138</sup>。これはすなわち、鑑賞者の絵を見るという行為が、描かれた絵のなかの食事のマナーや規範を演じることに繋がるということである。しかしながら筆者は、ブリューゲルの《農民の婚礼》にあらわれる農民たちの所作を、古典的な振る舞いとして遂行して楽しむということ以上に、これまで述べてきた指摘から、彼らの振る舞いはエリートたちにも共通するアイデンティティを有していたと解釈している。食堂の奥の間に飾られた《農民の婚礼》を見た鑑賞者は、彼らの振る舞いを自らも演じることで楽しみを見いだす者もいれば、都市と農村が相互依存の関係にあった当時において、自分の生来のアイデンティティと結びつくものとして理解する者もいたのであろう。そのような時代において、ブリューゲルの作品は成立し、「記憶の場」として伝わっていったのである。

## 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

---

ため「食堂奥の間」に飾られたブリューゲルの《農民の婚礼》が本論文でとりあげたものと一致するのかは正確ではない。しかし、「食堂奥の間」に飾られたブリューゲルの《農民の婚礼》は80ギルダーと評価されており、ノワロが所有していた絵画の中で最高値がつけられていた。参照、幸福、同上書、225-226頁。

<sup>138</sup> Goldstein, *Ibid*, Seite 13-36.

いて—

ここで、新たな図像史料を提示しよう。今度は、「民衆文化」の中にある「暴力」という側面から見られる「社会的結合関係」をとらえた作品である。これはミュシャンプレの資料でも触れられていたが、ブリューゲルの《農民の喧嘩》という油彩画を息子のピーテル=ブリューゲル2世が複製した Pieter Brueghel d. J., *Bauernprügelei*, 1622. Prag, National Galerie, 1622., Erz, *Ibid.*, Seite 407. 《農民の喧嘩》(図12)である。



図12 ピーテル=ブリューゲル2世 《農民の乱闘》

木、47×52cm、1622年 個人所蔵、(コピー、プラハナショナル  
ギャラリー)

出典：Klaus Erz und Christa Nitze-Erz, *Pieter Breughel der  
Jüngere—Jan Breughel der Ältere Flämische Malerei um 1600*

### *Tradition und Fortschritt.*

残念ながらオリジナルは消失したとされるが、この作品も考案者はブリューゲル自身であるとされる<sup>139</sup>。2人の男が、1人は穀竿を持って、もう1人は三又の堆肥用のフォークを持っている。彼らはお互いに喧嘩を始める。穀竿は堆肥用フォークを持った男の頭にすでにぶつかって、相手の顔の額からは血が流れている。この争いを止めようと、1人の女が床に転げ、両方の腕を固く堆肥用フォークに押さえ込みながら、喧嘩する男を妨害しようとする。もう一方の女性は、ビールかワインのかめを右側に高く持ち上げてかけよってきている。それを一方の男は彼女を遮るために彼女の腕を掴み、もう1人の男性も穀竿を押さえ込んで、喧嘩をやめさせようとしているように見受けられる<sup>140</sup>。

このいさかいの原因は容易に見当がつくものである。背景の人びとは村の通りの祭りを楽しんで、踊りを踊り、陽気になっている。人はそぞろ歩きをし、抱擁しキスをしあう。そしてわれわれは、描かれた日が村における祝祭の日であるということがわかる。そして、周囲にカードが散乱していることから見て、喧嘩をしている4人の男のグループは机の役割をしていた空の樽の周りで、座ってワイン

<sup>139</sup> 「この激しく議論された研究において、ただひとつのことだけが確実である。すなわち喧嘩をして複雑にこみいった人びとの6人組みは、ピーテル＝ブリューゲルの着想に由来する。この血なまぐさい暴力の描写、つまり爆発的な広がりを見せる暴力と、たっぷりと表現されたドラマ性、そしてすでにまがった身体形式の中で表現されたドラマ性の描写は、ピーテル＝ブリューゲル以外の画家のいずれの人にも、また最初に考えられるブリューゲルの二人の息子にも、誰にも信頼を与えられない」。参照、Klaus Erz(ed.), *Pieter Breughel der Jüngere—Jan Breughel der Ältere Flämische Malerei um 1600 Tradition und Fortschritt*, Luca Verlag Lingen, 1997, Seite 406.

<sup>140</sup> Klaus Erz, *Ibid.*

を飲みながらカードゲームに興じていたものと思われる。その際、どちらかが反則かいかさまをする。汚い言葉を他方に浴びせ、そうして喧嘩が始まるのである。この時代の喧嘩というのは、よくある余暇の楽しみであるが、この喧嘩が普通でないのは、両者が武器をもち、生死にかかわる深刻性をはらんでいることである<sup>141</sup>。

以上のような視点から、この《農民の喧嘩》は非常に暴力的な作品であり、この絵画を見る都市の鑑賞者は、野蛮で暴力的で、無秩序な農村世界を嘲笑したという定説が成立していた。しかし筆者は、この絵画を見る際には、このような暴力行為に対する当時の規範意識を理解することが重要だと考える。

ブリューゲルが生きた時代の農村における規範意識について、ミュシャンプレは以下のように整理している。

当時、暴力はパンと同じくらい日常的なものであった。[中略] 衛生というものがまだ文化的に価値を認められていなかった時代の文明におけるひとつの共通な感性形式を示している。当時の多くの男女は「野蛮」であったと断言していい——この言葉はその後しだいに否定的な含意を負わされるようになり、不潔きわまりない卑しい百姓という典型的イメージに、ますます強く結びついてゆくのではあるけれども。[中略]暴力はしたがって、15、16世紀においては都市でも農村でも日常的で一般的なものであった<sup>142</sup>。

---

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> ミュシャンプレ、前掲書、12、28、29頁。



15、16 世紀の全社会の中心に、暴力はしっかりと根を下ろしていた。それはふつう酒に結びつけられることが多いが、同時に名誉にも結びついている。ここで名誉とは人びとの連帯と家族による報復という意味であり、それらは貴族だけの特徴というわけではまったくなくて、あらゆる層の人びとに広く見られるものであった<sup>143</sup>。

ミュシャンプレの以上の指摘からもわかるように、当時「暴力」や「野蛮」という言葉やその振る舞いは、否定的意味内容を往々にしてもっていなかった。むしろ暴力は、「名誉」や「儀礼」という言葉に付随するものであった。

つぎに、ミュシャンプレの 16 世紀北フランスにおける裁判記録の史料解説を引用する。

クチュールという都市でジャックという若者は自分と血縁関係にあるシャルルが自分ではなく敵対者の味方をしたとして、シャルルを殺してしまった。シャルルは近所付き合いや友情関係を重視して、血縁者のジャックに味方をしなかったのであろうが、たとえどんな理由があったとしても、血縁関係で繋がった者同士はお互いに支えあわなければならないという（当時の共通認識があったため：引用者）、このようなジャックの主張は当時にあっては弁明として認められていたのである<sup>144</sup>。

---

<sup>143</sup> 同上書、38、39 頁。

<sup>144</sup> Robert Muchembled, *La Violence an village, Sociabilité compertements populaires en Artois du XVe an XVIIe siècle*, Paris, 1989, p. 186.

ここからは、シャルルが血縁関係者の相互扶助の義務を怠ったことが、ジャックの犯したシャルル殺害に関する正当な弁明として認められていた事実が窺える。この事例は、「社会的結合関係」のひとつである「しがらみ」の側面を端的にあらわした例であるといえる。次の史料をみよう。

1550年4月にアルトワ地方のパポームの道でロペールという男が、羊飼いと喧嘩をしていたジャンヌに加勢をしたという。ロペールはジャンヌと隣人関係であったと説明した。見知らぬ土地ではこの様に、(人びとは：引用者)よそ者嫌いの現地の人びとに抵抗するためには、生来の結びつきを拡大した。それはすなわち、親類縁者という枠をも超えて、力(暴力)を求めることが出来たのである<sup>145</sup>。

この部分からは、当時の農村住民に自身の所属する共同体への強い帰属意識があること、そしてこれが時には血縁関係を超えて拡大していたことが窺え、彼らがそうした血縁的、地縁的な「社会的結合関係」の規範意識を重視していたことが理解される。服部良久の論考を援用しながら説明すると、都市や農村内部の暴力の背景には、しばしば当事者間の名誉をめぐる葛藤が存在していたという<sup>146</sup>。そ

---

<sup>145</sup> Muchembled, *Ibid.*, p. 187.

<sup>146</sup> 服部良久「中・近世ドイツの農村社会の武装・暴力・秩序」(前川和也編著『コミュニケーションの社会史』、ミネルヴァ書房、2001、所収)、385頁。

れは言葉による暴力、誹謗中傷を含む<sup>147</sup>。

そして、このような暴力は農村世界だけにのみ存在していたものではなく、むしろ変容しつつある都市の中で、頻繁に行われていた。暴力による名誉の回復は16世紀には禁止され、刑法による処罰の対象にもなり始めたが、名誉のための争いは、都市社会でも農村社会でも、頻繁に行われた不法行為のひとつであった<sup>148</sup>。誰もが、名誉の為に激しく争ったのである。これについては、ニコル=ゴンティエの論考を援用することとしたい。

人びとを居酒屋に引き止めたのは、仲間と酔っぱらう楽しみからだけではなかった。実際には奥の奥で、聖俗双方の当局から社会的混乱と道徳的退廃を生むとして禁止された、不法な賭博が行われていた。それはサイコロ遊びやトランプ遊びで、いずれにせよ金銭を賭ける遊びである。参加者は賭博に熱中すると、容易に逆上して、殴り合ったりした。また金銭的な利害から勝負が紛糾すると、喧嘩の危険も明らかに高まった。参加者の一人が賭博の借金を認めなかったり、相手をペテン師呼ばわりしたりすると、喧嘩が筋書き通りに（傍点筆者）始まって、

---

<sup>147</sup> 「男も女も、近世にはだれもが個人の名誉に大きな価値をおいていた。それが、村でも都市でも、個々人の社会的地位の根拠となっていた。村落共同体あるいは都市行政からどれだけ保護されていても、人はおのれの名誉を維持し、守る義務を負っていた。もちろん個人の名誉は家族や身分と切っても切り離せない関係にあったが、生まれながらにもっている財産でもなければ、一度取得すれば二度と失うことのない財産でもなく、油断なく見張ることを求められ、どんな脅威に対しても守り抜かねばならないものの一つなのである」。参照、デュルメン、前掲書、266頁。

<sup>148</sup> 同上書、266-267頁。

2 回に 1 回はかなりひどい殴り合いになった<sup>149</sup>。

ゴンティエのこのような指摘は、農村ではなく、都市社会で頻繁に発生した事件をもとに語られる。したがって、ブリューゲルの《農民の喧嘩》を都市の鑑賞者が見た際、自分たちと切り離れた出来事として侮蔑的に見るよりは、都市市民にも身近な問題であった暴力の「記憶」を呼び覚ますことになったといえよう。そして、そういった暴力行為は、自分の名誉の回復を図るための防御行為という意味合いをもっていたことを、われわれは理解しなくてはならない。さらに、都市内で発生する喧嘩という形をとった暴力に対する指摘をもう少し引用しよう。

用いられた武器は、まず第一に手である。平手打ちを食らわせたり、相手の顎や顔を拳骨で襲ったりした。嘔んだり、引っかいたり、平手打ちにすることは、女性的な防御のようだが、女がそれを独占したわけではないし、彼女たちが拳骨を用いることを断念したわけでもなかった。(中略) 拳骨や足蹴りで攻撃したあと、争う 2 人は互いに見境なく、何でもよいから物をつかんだ。戦いのさなかに拾った石は鈍器と化し、流血をもたらし、相手を殺してしまうこともあったのである。居酒屋では錫の酒壺がこの役割を果たし、遊技場ではボールや九柱<sup>キヤウソウ</sup>のピンが、相手を打ちのめすのに格好の飛び道具やハンマーとして用いられた。作業場では、金槌や斧、鉈があり、それらは危険

<sup>149</sup> ニコル=ゴンティエ (藤田朋久、藤田なち子共訳) 『中世都市と暴力』 (白水社、1999)、105-106 頁。

なけがの原因となった。このような即席の武器のリストを作ったなら、それ自体はよく慣れ親しんだ、無害な品物が、力まかせに投げたり殴りつけたりするのに用いられ、とり返しのつかない損害を引き起こすのを見て、驚くことになるだろう<sup>150</sup>。

ここに記された喧嘩の筋書きを、《農民の喧嘩》はまさしく再現しているといえよう。祭りのさなかのトランプ遊びに興じた農民が、どちらかのいかさまによって言い合いとなる。それから2人は徐々に攻撃性をあらわにし、手持ちの穀棹と三又の堆肥用フォークという、「それ自体はよく慣れ親しんだ、無害な品物」を用いて暴力行為を行う。さらに、《農民の喧嘩》で怒り狂った男をいさめようとする女性もまた、手近にあったかめを用いて男の頭部を粉砕しようとしている。このことはゴンティエの指摘通り、その場にあるものを武器として用いる暴力行為のわかりやすい描写である。また興味深いのは、かめを持った女性も一方の相手の頭を粉砕しようとしている描写である。それはもう1人の別の男性に止められているのだが、女性であっても暴力を行使することが普通であり、このような突発的な暴力が、仲裁の場合でさえ人びとの中で自然に用いられるものであることを物語っている。そして、おそらくこの女性は、画面右側の男性とのなんらかの社会的結合関係（親類縁者、または近所の住人など「生来の結びつきを拡大した」関係の中に含まれる人）をもち、彼の喧嘩に加勢していると理解できる。

このような喧嘩は、いつも「言い合い」からエスカレートしていくものである。そこには、当時の人びとの心性における「名誉」の

---

<sup>150</sup> 同上書、118、119頁。



感覚が抜きがたく存在する。「公然と口にされた侮辱をそのまま放置しておくことのできる人は、近世には一人もいなかった<sup>151)</sup>」とデュルメンは語っている。以上のような認識をもとにブリューゲル作品の再検討を試みよう。まず、《農民の乱闘》においては、この乱闘の際に「どちらかが名誉を傷つけられた」ために起きたものと認識することが自然ではないかと考える。当時、名誉というものは「象徴資本」のようなものであり、言葉による暴力でも損なわれるものであった。そして、いったん損なわれた名誉を喪失しない方法としては、報復が手っ取り早いとされた。つまり、この作品は、ゲームに興じる際中にどちらかが名誉を傷つけられ、暴力行為に及ぶという、ひとつの規則（コード）の存在を示している。喧嘩が始まる前の「言い合い」は言葉によって相手の名誉を損なう行為であり、暴力による名誉回復の形式が後に続くことが必然なのである。16世紀になると、いかなる私的報復も暴力行為も刑法犯罪として罰せられるようになっていたが、侮辱に対して暴力をもって応える方法を、社会はその後も長い間、名誉回復の行為と理解していた<sup>152)</sup>。

さらに、喧嘩の筋書きでは、「拳骨、棒による殴打、投石、あるいは刀剣類は、まずはじめに頭部をねらう<sup>153)</sup>」ことがお決まりとなっていた。先に述べたように、《農民の喧嘩》では、まさに一方の男が穀棹で堆肥用フォークを持った男の頭を殴打し、攻撃を食らった相手が流血した描写がなされる。つまり、この絵は何から何まで中近世ヨーロッパで多発した暴力行為の「鏡像」なのである。鑑賞者は《農民の喧嘩》を見る際、それが喧嘩の「筋書き通り」に行われ

---

<sup>151)</sup> デュルメン、前掲書、271頁。

<sup>152)</sup> 同上書、273頁。

<sup>153)</sup> 同上書、120頁。

ていることを理解する。暴力をはらんだ祭りという舞台背景の前で、すべてが筋書き通りに行われた喧嘩の、見事なワンシーンをブリューゲル 2 世の作品から読み取ることができる。さらにそれは、これまで述べてきたように、農村社会にのみ存在する野蛮な暴力行為ではなく、むしろ、都市の中で日常的に多発していた行為の「記憶」を呼び覚ますものである。ここにおいて、ブリューゲルの作品が人びとに「再記憶化」を促した「記憶の場」としての役割を大いになし得ていたことが証明される。

また、このような暴力がなぜ都市で頻繁に発生したのか。それは、共同体内部の争いや、閉鎖的でよそ者を締め出すヨーロッパ社会全体の流れに対するフラストレーションなど、様々な要因が考えられる。やがて、都市と農村との区別は明白になっていき、中世には相補性の関係にあった両者が、断絶、対立関係に変化していく。このような動きのなかにブリューゲルが身を置き、様々な視点から自分たちが失おうとしている「民衆文化」を自身の作品に描き留めているのである。

### 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—

本節では、縁日や祭り描写にみられるブリューゲルの農民描写をとりあげよう。ブリューゲルの描く祭り描写の作品には、すでに述べたことのみならず、「エリート文化」による「民衆文化」の抑圧の兆しを読み取れる。本節で扱うブリューゲルの作品も、「民衆文化」擁護の立場が顕著にみられることを実証したい。まず、Pieter

Brueghel d. Ä., *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1559. マンフレート・ライテ=ヤスパー、ルドルフ=ディステルベルガー、ヴォルフガング=プロハスカ（田辺徹、田辺清訳）『美術館シリーズ5 ウィーン美術史美術館』（みすず書房、1991）、188頁、《謝肉祭と四旬節の闘い》（図13）を見よう。



図13 ブリューゲル 《謝肉祭と四旬節の闘い》

油彩、118 × 164.5 cm、1559、ウィーン美術史美術館

出典：マンフレート・ライテ=ヤスパー、ルドルフ=ディステルベルガー、ヴォルフガング=プロハスカ（田辺徹、田辺清訳）『美術館シリーズ5 ウィーン美術史美術館』（みすず書房、1991）

この作品を、イヴ・マリ=ベルセの論考を活用しながら論じたい。  
まず、伝統的なヨーロッパの「民衆文化」として取り上げられる

べきもののひとつに祭りがある。それはすなわち、結婚式のような家族の祭り、都市ないし教区の守護聖者の祭りのような共同体の祭り、復活祭、五月祭、夏至、クリスマスの12日間、新年、御公現の大祝日、そして最後にカーニバルのような、ほとんどのヨーロッパ人を熱中させる年々の祭りである<sup>154</sup>。

16世紀のアントウェルペンでも、毎年「オメハング(Ommegang)」という祝祭パレードが催され、様々な階級のコスチュームを着た人びとが、山車を引いて街中を練り歩くいわば「世俗的行列」があった。ブリューゲルは《節制》の中で、この「オメハング」の劇を描写したともいわれており、このような祭りに興味をもっていたことが窺える<sup>155</sup>。

《謝肉祭と四旬節の闘い》について述べよう。ヨーロッパでは古くから、灰の水曜日から4月の復活祭までの日曜日を除く40日間は、四旬節といって肉食を断ち禁欲した。しかしそうした厳しい四旬節が始まる前の数日間（長くて1週間）は、謝肉祭、すなわちカーニバルといって無礼講の馬鹿騒ぎが行われたのである<sup>156</sup>。ブリューゲルは謝肉祭と四旬節を擬人像によって寓意的に表現し、2つの期間の

<sup>154</sup> バーク、『ヨーロッパの民衆文化』、85頁。バークは、都市ないし教区の守護聖者の祭りとして守護聖者記念祭や、「教会奉獻記念祭」を例にあげる。

<sup>155</sup> 森、「ブリューゲルとその時代7」（『三彩』、318、1974）、62頁。

<sup>156</sup> 「カーニバルと四旬節闘いはブリューゲル、ボスその他の画家の空想の産物であったのではなく、人前で実際に行われていたのである。ポーニャでは1506年に、太った馬に乗った「カーニバル」とやせた馬に乗った「四旬節」とが、互いに一隊の家来を従えて騎馬試合が行われた。祭りの最終幕は、「カーニバル」が模擬の裁判を受け、模擬の告解を行い、模擬の遺書を作り、それからふつう模擬の焚刑と模擬の埋葬をするもじり劇であることが多かった。あるいは、毎年ヴェネツィアで行われたように、豚がおごそかに頭を刎ねられたか、あるいはマドリードの場合のように、鯛がうやうやしく埋葬された」。引用参照、バーク、『ヨーロッパの民衆文化』、248頁。

種々の営みを、画面全体を使って表現している。ブリューゲルの作品より 1 年前に発行されたフランス=ホーヘンベルフの銅版画（図 14）やヒエロニムス=ボスの同タイトル《謝肉祭と四旬節の闘い》（現在はコピーのみ残されている）から着想を得たと考えられ、特にホーヘンベルフの謝肉祭と四旬節の 2 つの対比的行為や個々のモチーフを画面に取り入れている。



図 14 フランス=ホーヘンベルフ 《謝肉祭と四旬節の闘い》  
銅版画、31.2×52.4cm、1558 年、ブリュッセル王立図書館  
出典：岡部、『図説ブリューゲル』

しかし、ホーヘンベルフやヒエロニムス=ボスが主な寓意人物たちとその従者にのみ焦点をあてているのに対し、ブリューゲルは謝肉祭側と四旬節側で、それぞれにふさわしい行いや振舞いをも描いている<sup>157</sup>。

ここで、本節の議論の枠組を提示する論考として、ベルセの『祭

<sup>157</sup> 森 『ブリューゲル全作品』、271、274 頁。



りと叛乱』<sup>158</sup>という仕事を紹介しよう。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、慣習や季節々々の行事、儀礼的集会、その年の美わしき日々や辛い生活の時をあらわしていた儀礼全体が、この時期に崩れ始めるのである。そして、中央集権国家(主権国家<sup>159</sup>)の確立、信仰の内面化、さらに資本主義の拡大は、200-300年の間に、伝統的な民衆の様々な楽しみをなくし、変えてしまったとベルセは述べる<sup>160</sup>。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。エリートたちは、はじめは純化され内面化された宗教を求め、それから主権国家による統制の力とその知的影響力をうけて、さらに教育とそれにとまなう世俗的道德が普及したため、お祭り騒ぎに加わるのをほとんど止めてしまったとベルセは述べる。祭りの場には、名士たちの指導する姿もみえなくなっていた。司祭も民衆の祭りに宗教的保証を与えることを拒否した。そして最後に都市での就職のため青年たちが村を立ち去っていった。この風化は300年間にわたって進行したという<sup>161</sup>。

ベルセのいう、「中央集権国家(主権国家)の確立、信仰の内面化、さらに資本主義の拡大」のなかの政策のひとつとして、当時のネーデルラント都市社会で救貧組織の統合、集権化が推し進められていくことが非常に重要であり、大きく変容しつつあるネーデルラント

<sup>158</sup> イヴ・マリ＝ベルセ(井上幸治監訳)『祭りと叛乱』(藤原書店、1992)。

<sup>159</sup> 主権国家の表記は筆者によるものである。

<sup>160</sup> ベルセ、前掲書、14頁。

<sup>161</sup> ベルセ、同上書、297、298頁。

社会の過渡期に生きたブリューゲルの作品が注目できる。

そもそも、このようなカーニバルの熱狂は、もともとは聖職者たちの所有する文化に属していた。ゴンティエは 13 世紀に聖職者たちによって行われていた愚者の祭りについてこう記している。

13 世紀には聖職者だけによって行われた愚者の祭りは、価値やヒエラルキーの風刺的な転覆を提案するものだった。この祭りは、下級聖職者が高位聖職者の代わりをしたり、司教を笑いものにしたり、罰せられることなく教会で瀆聖を働くといった過激な表現を取ったが、その大胆不敵さゆえに非常に人気があり、俗人たちはそれが定期的に行われることを求めた。愚者の服装をすることで、参加者たちには無礼講が許された。風紀紊乱、乱暴な言葉、肉体的暴力といったことに、聖職者も俗人も加わった<sup>162</sup>。

愚者の祭りやカーニバルに見られるこのような倒錯した行為は、「さかさまの世界」というその時代の人びとにとって慣れ親しんだテーマであった<sup>163</sup>。ところが、こうした祭りが、ベルセの述べたよ

<sup>162</sup> ゴンティエ、前掲書、111 頁。

<sup>163</sup> 「さかさまの世界」について、バークは以下のように整理している。「第 1 の正反対の関係はカーニバルと四旬節との関係、フランス人が「ジュール・グラ太った日々」と「ジュール・メーグルやせた日々」と呼び、一般に太った男とやせた女として擬人化されたものの関係である。教会法によれば、四旬節は断食と禁欲の——肉だけでなく卵、セックス、芝居見物、その他の娯楽の禁欲の期間であった。それゆえ四旬節をやつた人として（「四旬節 Lent」という語は「やせた lean 時」の意味である）、四旬節の規定食にされた冷血動物と結びつけて、陰鬱な人として表現するのは自然であった。当然のことながら四旬節で欠けていたものはすべてカーニバルで強調されたのであり、その結果「カーニバル」は若い、陽気な、太った、性的魅力のある人物として、大食漢の大酒飲み、ガルガンチュア的ないしふア

うな要因によって、徐々にあるいは烈しく風化していくのである。実際に、都市で行われるこのようなカーニバルに対し、マルク=ボーネは、都市空間を集团的に活用するあらゆる示威行為が、都市と皇帝との対立関係の中で都市アイデンティティを一時的に構築する手段であったことを指摘する。皇帝カール5世による1540年8月30日の法令「カールの特赦 *Consessio Carolina*」には、ヘントにおける都市空間で展開されるあらゆる集团的示威行為を統御する試みが見られる。その中には、四旬節の第4日曜日に行われるギルド市民軍のパレードや織布工の聖母行列、武装をともなうあらゆる集团的示威行為が禁じられた<sup>164</sup>。ブリューゲルの《謝肉祭と四旬節の闘い

---

ルスタフ〔シェイクスピアの作品に出てくる道化〕的人物として表現されたのである（おそらく前後関係は逆であったのであり、カーニバルはガルガンチュアとファルスタフを解釈するための文脈として役立つ）。第2の基本的な正反対の関係はより多くの説明を必要とする。カーニバルは四旬節だけでなく日常とも、また聖灰水曜日に始まる40日間だけでなく残りの1年とも、正反対の関係にあった。カーニバルは、近世ヨーロッパでのお気に入りのテーマであった「さかさまの世界」を実際に演じたものであった。さかさまの世界は挿絵に適しており、16世紀以後それは通俗版画のお気に入りのテーマであった。そこには逆立ちする人びと、空中都市、地上にある太陽と月、空を飛ぶ魚、あるいはカーニバル行列のかのお気に入りの出しものたる、尻尾に向けて人を乗せて後向きに歩く馬、といった物理的な逆転が描かれていた。そこには自分の主人に蹄鉄を打つ蹄鉄工の馬、人間を切り刻む肉屋の狐、漁夫を食べる魚、縛りつけた男を運んだり、焼串の上でその男をひっくり返す野兎といった、人と動物との関係の逆転が描かれていた。また年齢の逆転、性の逆転、あるいは地位の逆転というような、人と人との関係の逆転が描写されていた。父を打つ息子、先生を打つ生徒、主人に命令する召使、金持に施しを与える貧乏人、ミサを唱えたり聖職者に説教する俗人、農民が馬に乗っているのに徒歩で行く王様、妻が煙草を吸い鉄砲を持つのに、赤ん坊を抱き糸を紡ぐ夫などが示されている」、参照、パーク、『ヨーロッパの民衆文化』、252頁。「さかさまの世界」については、同書、248-257頁。

<sup>164</sup> マルク=ボーネ（青谷秀紀訳）「都市は滅びうる—ブルゴーニュ・ハプスブルク期（14-16世紀）低地地方における都市破壊の政治的動機—」（服部良久編著『紛争のなかのヨーロッパ中世』、京都大学学術出版会、2006、所収）、294頁。「カールの特赦」はヘントの都市の公共生活を全面的に改造しようとしたもの。そのテキストは次の文献に収録される。A. Du Bois, L. De Hondt, *Coutume de la ville de Gand*, vol. 2, Brussels,

》の制作年が 1559 年であるから、アントウェルペンのこのようなカーニバルも集団的示威行為とみなされていたであろうし、無批判に行われていたものではないことが窺われる。

蔵持は、カーニバルがある伝統的な型の中で秩序だてて行われることを指摘する。そして、祝祭とは何よりも当該社会の精神文化と物質文化とが集約的に表出される一種の総合的な文化装置であるとする。カーニバルによってもたらされる個人もしくは共同体的な精神の活性化が、共同体内の経済的諸関係と不可分に結びつくと述べる<sup>165</sup>。

もちろん、祭りに対する上からの介入と、祭りの形骸化には、その地域ごとに時代のズレがある。しかしながら、都市のアイデンティティを表現する場であり蜂起に転換する可能性を内包するカーニバルに対する、このような上からの圧力は、ネーデルラントにおいては、まさにブリューゲルの《謝肉祭と四旬節の闘い》の前後で、徐々に強まっていくものととらえることができよう。パークは、それまでは皇帝カール 5 世も祝祭の担い手に加わっていたし、彼のひ孫フェリペ 4 世もカーニバルを見るのを好んだ点を指摘する<sup>166</sup>。このことは、カーニバルを皇帝が内側から理解し、楽しんでいたことを示す。しかし、やがてその祭りに内包される蜂起のエネルギーの存在を見いだすと、それを危惧し、禁止するまでに至ったのであろう。

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

---

1887, Seite 172.

<sup>165</sup> 蔵持 『祝祭の構図—ブリューゲル・カルナヴァル・民衆文化—』(ありな書房、1984)。

<sup>166</sup> パーク、『ヨーロッパの民衆文化』、43 頁。

る際にとる様式であり、いわば人びとの「ガス抜き」装置の役割をは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いものとして否定し始める。祭りに対するこの介入は、農民たちにとって非常に不快なものであった。なぜなら、彼らには祭りの儀礼を通して、その宗教的な外見とはおよそ異なった農業的要素、すなわち農作物の豊穰を願う儀礼という認識があったからだとベルセは指摘する。しかしながら、彼らのような「民衆文化」の担い手たちは、自らの訴えを表現する文字言語としての概念装置をもたないため、「祭り」という身振り言語で祭りへの介入に対する不信感、または不満を表現するしかなかった。彼らは祭りの形をかりて蜂起し、この動きに抵抗したのだという。筆者は、祭りはこのような意味で、人びとの「防御装置」のひとつであったと考える。ここにおいてカーニバルにおける攻撃的な振舞いや暴力というのは、いわば「儀礼」のうちのひとつであった。「儀礼」の形をとった暴力行為としてカーニバルを理解しなければ、ブリューゲルの作品を理解することはできない。このような「エリート文化」と「民衆文化」が混在する《謝肉祭と四旬節の闘い》という図像に、どのような意味合いが見出せるのであろうか。

以上に述べたベルセの論考にもとづけば、ブリューゲルの《謝肉祭と四旬節の闘い》を見るとき、これまでの美術史的観点だけでは説明のつかなかった新たなブリューゲル像をとらえなおす視座が形成されてくるだろう。

祭りとは、元来「民衆文化」と「エリート文化」の共存した行事



であったといえる。そしてそこでは「遊び」と「まじめさ」<sup>167</sup>が混在し、共同体にとっては「社会的結合関係」を視覚化できる場であった。人びとは自分と異なる共同体に恐怖心を抱き、牙をむく。そしてその恐怖心から起こる「暴力」は「儀礼」の形をとり、中世的な観点からすればそれは何ら道徳的に非難されるべきものではなかった。しかし、すでに述べたように 16 世紀のはじめから、「エリート文化」の人びとは「民衆文化」からの撤退を試みるのであった。

したがって、今日のわれわれは、このような無礼講の振舞いを非エリート階層のものだけとみなし、野蛮で愚鈍な振る舞いであったと解釈してはならないだろう。バークは、「上層階級の人びとは、ことにこの時期（16 世紀：引用者）の前半には、民衆文化にまともに参加しており、その結果として彼らは完全な局外者ではなかった。彼らは、暴動や叛乱はさておくとしても、バラッドやカーニバルを内側から理解していたはずである。とくに貴重なのは、手工業者や農民の生まれで、のちに社会的に上昇した人びとの証言である<sup>168</sup>」と述べる。農村の生まれと推定されるブリューゲルはまさしくこのような立場であり、自身もカーニバルに内側から参加していた人物といえる。

そして、「エリート文化」と「民衆文化」の裂け目が拡大を見せているこの時代の中で、バークはブリューゲルの《謝肉祭と四旬節の闘い》について、美術史家の意見とは異なる、非常に興味深い考察をしている。

---

<sup>167</sup> 「遊び」と「まじめさ」の概念については、以下を参照されたい。ホイジンガ『中世の秋Ⅰ』、『中世の秋Ⅱ』、堀越『遊ぶ文化 中世の持続』（小沢書店、1982）、『中世の精神』（小沢書店、1990）、バフチーン『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』。

<sup>168</sup> バーク、前掲書、110 頁。

私は、その絵の中の居酒屋の側にいる「カーニバル」を伝統的な民衆文化のシンボルとして、そして教会の側にいる「四旬節」を、当時（1559年：引用者）たくさんの民衆的な祭りを改革ないし抑圧しようとしていた聖職者として、理解したいと思う<sup>169</sup>。

バークのいうように、ブリューゲルの《謝肉祭と四旬節の闘い》はまさしく、この時代の「民衆文化」と「エリート文化」の闘いを表現しているのである。しかし本論文で筆者は、四旬節側を「聖職者」のみに限定せず、知識人階層が「民衆文化」からの撤退を見せる動きすべてに対応しているのとらえたい。さらにいえば、「民衆文化」が「エリート文化」に否定され、圧迫されることに対する祭りの形をした蜂起という、歴史的変遷のブリューゲルによる「再記憶化」と読み取ることができるであろう。

さらに、《農民の婚礼》と制作年代を近くする晩年の作品、Pieter Brueghel d. Ä., *Der Hochzeitstanz*, Detroit, Detroit Institute of Arts., 1566. 岡部『図説ブリューゲル』、104頁。《野外での農民の婚礼の踊り》（図15）と Pieter Brueghel d. Ä., *Der Bauerntanz*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1568.《農民の踊り》（図16）の2作品について述べよう。

---

<sup>169</sup> バーク、同上書、275頁。



図 15 《野外での農民の婚礼の踊り》

油彩、119×157cm、1566年、デトロイト

デトロイト美術研究所

出典：岡部 『図説ブリューゲル』



図 16 ブリューゲル 《農民の踊り》

油彩、114 × 164 cm、ウィーン美術史美術館

筆者撮影

農民の婚礼や縁日を描いたブリューゲルのオリジナルな油彩画は、先にあげた《農民の婚礼》と、これから取り扱う《農民の踊り》、《野外の婚礼の踊り》の3点のみである。

これらは、特に農村世界における祭りの描写である。晩年の画法の特徴でもあるが、ブリューゲルは地平線を高くとり俯瞰的に描いていた《謝肉祭と四旬節の闘い》とは異なり、画家の視点と人物の視点を同じ位置に描いている。

まず、《野外での農民の婚礼の踊り》について分析を試みる。この作品は、農家と樹木に囲まれた広場に、結婚を祝って数多くの農

民が集まり、ダンスに熱中している描写である。10組に満たない男女が画面前景でダンスをしているが、画面中央部を大きく三角形状に占めていて、その構図が鑑賞者にダンスの活気や興奮といった強烈な印象を与える<sup>170</sup>。画面の奥に、《農民の婚礼》で描写されたような婚礼の花嫁の席があるが、花嫁はそこにおらず、ダンスの輪の中にいる。髪を肩まで下げて花輪で飾る装いが、当時の花嫁の習慣であるから、ほかの女性とは異なって白い頭巾をつけず、髪を垂れ下げ花輪をつけて踊る女性が花嫁とみなされる<sup>171</sup>。

この図像において、佐渡谷は、この踊りがペア・ダンスといって男女が性的共感魔術に酔うものであるということを指摘する。すなわち、ここに描かれている農民の踊りは出産を促進するエロティシズムの原始的踊りで、種族保存のための共同体意識の自己表現であるという<sup>172</sup>。美術史家のこのような指摘に関していえば、祭りを通して農民が自身の所属する共同体への帰属意識を強め、かつ日常的にはあらわれないフラストレーションを発散させる「ガス抜き」としての装置を成していたことと矛盾しない。

しかし、次に述べることには再検討の必要がある。この画面に集まっている人物全員が村の農民ではなく、都市からの見物人が紛れている可能性が美術史家の間でとりあげられてきた。佐渡谷は、左端の黒服の男が皮手袋を腰に下げて傍観する様子、中景左側の木に寄りかかる男が腰に筆記用具を携帯している点でかたわらの2人の男とともに踊りを取材に来たものと思われる点、また遠景に見える後ろ向きの男が村人たちの喧騒にたまりかねて背を

<sup>170</sup> 岡部、「ブリューゲルの農民画」、328頁。

<sup>171</sup> 同上。

<sup>172</sup> 佐渡谷、『ブリューゲル』、144頁。

向けている様子などをとりあげる<sup>173</sup>。また、岡部は、バグパイパーのそばに立つ、農民の踊りを見つめる傍観者に注目する。帽子を目深にかぶり、後ろ手をした太った人物が、陽気な画面に会って異質の気分をかもしだしていると指摘する<sup>174</sup>。

このようなある種の批判的な視線の存在は、したがってそのまま野卑な農民たちを都会人が軽蔑の眼差しで眺める描写と解釈され、そのような人物を描くことでブリューゲルもまた農民に対し、一種の道徳的批判や教訓めいた風刺を示しているとみなされてきた。しかし、筆者のこれまでの論にのっとりいえば、彼らの冷ややかな眼差しは、「民衆文化」が否定されつつあるネーデルラントの現状に置き換えることができる。このような温度差のある描写には、エリート階層の人びとが捨て行こうとする「民衆文化」があることを物語っているようである。そのような現状を含め、ブリューゲルは《野外での農民の婚礼の踊り》を描いているが、そういった中で彼は、「民衆文化」の側面をクローズアップし、鑑賞者にそれを伝えている。

《農民の踊り》についても、同様のことがいえる。主題は一般に《農民の踊り》とされているが、この作品には、ギルドの旗が掲げられ、道化がいたり、農民たちが華やかに飲み、踊っていたりする様子から、村の聖堂の開基祭を祝う縁日を描いたとみなされる<sup>175</sup>。ここでもグロスマンやストリッドベックは農民の怠慢や情欲、暴食の姿と解釈し人間と罪の愚かさの寓意をみており、宗教的道徳批

<sup>173</sup> 佐渡谷、同上書、147-148頁。

<sup>174</sup> 岡部、『図説ブリューゲル 風景と民衆の画家』（河出書房新社、2012）、105頁。

<sup>175</sup> 森 『ブリューゲル全作品』、335頁。



判の暗喩であると指摘した<sup>176</sup>。さらに岡部は、「農民たちは背景の教会や樹幹の聖母子の絵になんら注意を払っていない。農家の窓から垂れ下がるケルメスの聖旗も、周囲の喧騒からむなしく孤立している。そこにあからさまでないにしても、縁日がもつ本来の宗教的意義を忘れて、浮かれ騒ぐ農民に対する揶揄が垣間見える<sup>177</sup>」として、この絵が内包する風刺画の性格を指摘する。

しかしながら、以上の美術史家の指摘は現代人の認識の枠組をもとにブリューゲルの絵を再構成したにすぎない。なぜなら、上述のベルセの指摘に見られるように、農民たちの祭りの中には宗教的意義よりも以前からの、作物の豊穰や出産の促進といったような、土着的な文化が先んじて存在しているからである。したがって、「縁日がもつ本来の宗教的意義」が失われているのではなく、本来の祭りのあるがままの姿が投影されていると解釈すべきであろう。よって、この絵から農民たちの宗教心の低下を嘆くような見方をとることは難しい。ブリューゲルは、祭りに後から付与された宗教的意義よりも、彼らがもつ本来の祭りの文化を称賛し、保護しようとしていると見るほうが、自然な解釈に思えるのである。

また、《農民の踊り》については、画面左に酒を酌み交わす農民の描写もある。ミュシャンプレの言葉を借りると、当時、居酒屋はたがいに顔見知りの人びと同士の間で、乱暴な振舞いが学ばれてゆく大衆学校のような場所であったという。居酒屋で酒を酌み交わすという行為は、宮廷人のもののように洗練されてはいないが、同じくらい複雑な規則にしたがっていたという。この場所で人びとは互

<sup>176</sup> Stridbeck, *Ibid.*, Seite 220.

<sup>177</sup> 岡部、前掲書、106-107頁。

いに酒を酌み交わし、笑い合い、小便や嘔吐まですることができなくてはならなかった。そのようにして、彼らは社会的結合関係を確認し、固めていったと考えられる<sup>178</sup>。ブリューゲルがどこまで居酒屋での振る舞いに規則性を見いだしていたかはわからないが、先にあげた《農民の喧嘩》の作品のように、ここでも賭博行為が行われているという指摘がある<sup>179</sup>。このように祭りの席での酒や賭博行為というものを繰り返しブリューゲルが描いていることから、居酒屋で行われるこのような日常的な振る舞いも、「民衆文化」のひとつとしてブリューゲルが認識していたととらえることができる。

また、この作品より数年前、ブリューゲルは版画 Pieter Brueghel d. Ä., *Kermis van Hoboken*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1559. 岡部『図説ブリューゲル』、36頁。《ホボケンの縁日》(図 17)の下絵素描を制作しているが、余白部分にブリューゲル自身によるものとされる、次のような銘文があったという。以下は森の訳文引用である。

農民たちはこんな祭りに大喜びする。踊り、跳ね、獣のように酔いしれる。彼らは縁日をしっかりと守らねばならない。たとえ餓死しても、凍え死のうとも<sup>180</sup>

このことから、ブリューゲルが縁日を、単に農民の「罪深い行

<sup>178</sup> ミュシャンプレ、前掲書、22、239頁。

<sup>179</sup> ステカウは、3人の男がテーブルで何か賭博行為のゲームをしていることを指摘する。青い服の男の隣にいる茶色の帽子の男が声を張り上げて、その賭博を中止させるべく手を肩にかけていると述べる。参照、佐渡谷、『ブリューゲル』、162頁。

<sup>180</sup> 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」、12頁。



動」として描写したという解釈は不自然なように思われる<sup>181</sup>。



図 17 ブリューゲル原画 《ホボケンの縁日》

銅版画、29.8×40.8cm、1559年頃、ブリュッセル王立図書館

出典：岡部『図説ブリューゲル』

ブリューゲルは農民の所作を通して祭りを肯定的に描き、それを通して事実上、その社会的機能を描くとともに、これが文化的装置の役割を果たすものとして描いたと考えられよう。

すなわち、ブリューゲルはこのような「民衆文化」の描写を通じ、彼らの社会的結合関係を浮かび上がらせ、その中に内包する暴力性を含めた「儀礼」や、「ガス抜き」といった諸側面を絵画に記録して

<sup>181</sup> ただし、銘文などのテキストによる図像の印象操作の危険性については、「問題の所在」で記した通りであるので、ブリューゲル自身のものでされるものでも、慎重に取り扱わなければならない。

いる。それを肯定するのであれ否定するのであれ、外在的な基準によってそれを裁こうとしたのではないということである。

以上のようにブリューゲルは絵画作品を通じて農村に存在する規範意識と、その具体的なあらわれを描いており、農村の規範意識の本質を際立たせようとしたととらえることができるだろう。その際、今の言葉でいうならば、そうした規範意識に共感し、それを擁護、奨励しようとするブリューゲルの意図が読み取れる。ここではミュシャンプレが指摘するような差別意識をみることは難しい。また同時に、描くという行為を通じて、ブリューゲル自身が作品の中で、自分自身と農村、農民との間に「社会的結合関係」を構築したというとらえ方もできる。つまり、ブリューゲルの絵画作品からは、一方で農村における社会関係をもつ人びとの連帯責任や相互扶助の義務の中に生みだされる社会的結合関係が読み取れるのと同様に、他方ではブリューゲルと彼が描く農村、農民像との「社会的結合関係」、換言すれば描かれた民衆世界とそれを描くブリューゲル自身との間という第 2 の「社会的結合関係」が見出せる。このことは、ブリューゲル本人だけにとどまらない。ブリューゲルと思考の枠組を同じくする都市の鑑賞者も、ブリューゲルの作品を鑑賞する際に同じ認識方法をもって、彼らが捨て行こうとしつつあるアイデンティティの記憶を浮かび上がらせたのである。すなわち、ブリューゲルの絵画に表現された社会的結合関係は、水平的（農村内）なもの、共感、連带的（エリート階層と農民）なものという重層構造をもっていたといえよう。

本章で、ブリューゲルのような、「民衆文化」を保護するエリート階層集団の活動が、彼らの擁護する「民衆文化（農村・農民）」と彼

ら自身との間での、一種の社会的結合関係の構築につながっていくことを解明した。それはエリート階層が捨て去ろうとしつつある「民衆文化」の記録であり、絵画の形に昇華された「民衆文化」の記憶化ということになる。いいかえるならば、それらを、ブリューゲルは絵画の題材として選び、表現すべき価値の高いもの、すなわち、保護、擁護すべきものであると認識していたと考えられる。ここに、ブリューゲル自身の心性の一端が読み取れるだろう。

ブリューゲルは「客観的な観察者」ではなく、農民世界に関わりをもって生きようとしていたと筆者は判断する。ブリューゲルの絵画は、そこに描かれた農民を単なる対象物としてみるのではなく、ブリューゲル自身、農民世界との深いつながりを意識しながら、農村世界に共感しつつ農民世界を再構成した絵であると考えられる。筆者は、この見方を採用することにより、従来の説よりも、ブリューゲルの絵画総体を構造化して、秩序づけて理解できると考えている。

以上、ブリューゲルの絵画作品には 2 重の社会的結合関係が内在するものとして構造的に読むことができる。第 1 は、「農民の社会的結合関係」であり、第 2 は「ブリューゲルと農民との間の社会的結合関係」である。彼の絵画の中に描かれた「社会的結合関係」には当然、農民社会にとって外在的かつ倫理的な立場からいえば良いもの、悪いものが共存している。仮に後の時代の倫理観からみてネガティブな事象が描かれていたとしても、ブリューゲルの絵画自体に内在する構造は、肯定的、否定的の二元論では説明できない。逆に、ブリューゲルが自身の描いた対象に対して強い関わりを感じており、そのような心性をもって絵画を描いていたという考えの下に作品を

読み解くことは、彼の作品群に対する無理のない自然な解釈にわれわれを導くのである。

#### 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—

本章では、図像史料にあらわれる「社会的周縁」の分析を行う。「社会的周縁」とは、物乞いや盲人、放浪者、ハンセン病患者といったような、いわゆる被差別民、「賤民」である。そういった彼らが、図像史料の中でどのように描かれ、「記録」されたかについて分析を深めたい。そうすることにより、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が明らかになる。

本章では、上記の「社会的周縁」に属する人びとについての図像分析を中心に行うので、その方法論として、ゲレメクの仕事が重視されることになる。

「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にプロニスワフ=ゲレメクがあげられる<sup>182</sup>。ゲレメクの仕事については第2章で紹介したが、ここでもう一度振り返ると、彼は、ネ

<sup>182</sup> ゲレメク『憐れみと縛り首』。なお、ゲレメクの仕事のほかに、ドリュモー『恐怖心の歴史』や、マルク=ボーネ（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』（八朔社、2013）、阿部謹也『中世賤民の宇宙—ヨーロッパ原点への旅—』（筑摩書房、1987）、同『刑吏の社会史』（筑摩書房、1999）、同『ドイツ中世後期の世界』（筑摩書房、2000）、関哲之 / 踊共二『忘れられたマイノリティ—迫害と共生のヨーロッパ史』（山川出版社、2016）などが、本章の有力な援用論考としてあげられる。

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。ゲレメクによれば、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、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のである<sup>183</sup>。

中世社会における物乞いの人びと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態を営んでいたということを指摘する。同時に、彼らが従事する仕事内容の性格、すなわち「物乞い」という、賤まれるべき性格をもちながら、施しを与えられることを通じて、魂の救済の機会を与えるという一定の重みをもつ社会身分として、アンヴィバレンスが生じているという<sup>184</sup>。

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<sup>185</sup>。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、

---

<sup>183</sup> ゲレメク、前掲書、33・45 頁。

<sup>184</sup> ゲレメク、同上書、76 頁。

<sup>185</sup> この点については、河原温『中世フランドルの都市と社会』（中央大学出版部、2001）の仕事があり、実証的に分析されている。

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。  
その一例として、16世紀ドイツでは、偽物の物乞いの手口を峻別し、類型化して彼らの卑劣さを明らかにしようとする『放浪者の書<sup>186</sup>』という本が出版されるに至った<sup>187</sup> (図 18) (図 19)。

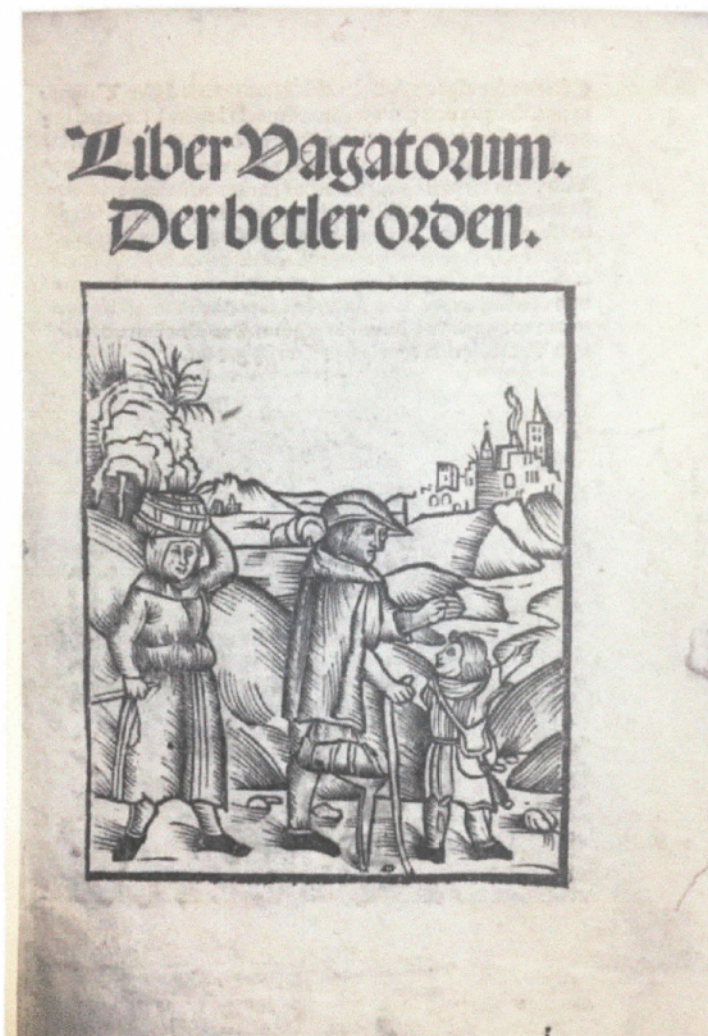


図 18 『放浪者の書』 表紙

3部編成であり、第1部は28のタイプの物乞いと詐欺師を扱う。

<sup>186</sup> Anonymous, *Liber Vagatorum. Der betler orden*, Strassburg, 1510.

<sup>187</sup> Heiner Bönke / Rolf Johannsmeier, *Das Buch der Vaganten : Spieler, Huren, Leutbetrüger*, Köln, 1987, 邦語版は、ハイナー=ベーンケ、ロルフ=ヨハンスマイヤー編 (永野藤夫訳) 『放浪者の書』 (平凡社、1989)。



第2部は、他の詐欺事件の要約である。第3部は、219の隠語を掲載している。口語調で、知識人階層向けに書かれたものではなく、文盲の民衆の前で読み上げられた。

出典：Anonymous, *Liber Vagatorum. Der betler orden*, Strassburg, 1510.

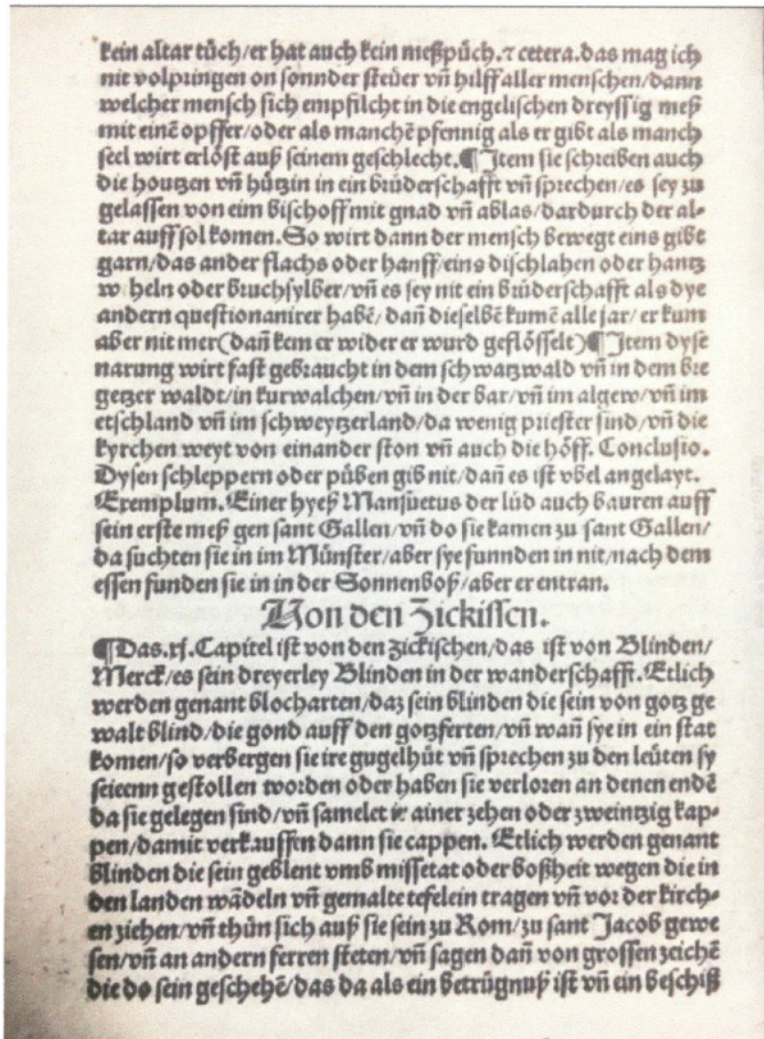


図 19 放浪者の書 部分

Zikuß は盲人の隠語。

出典： *Liber Vagatorum*.

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。物乞いは、都市ではまだ神聖ともいえる「なりわい」であり、人びとは貧者への施しを行うことによって自分の罪が軽くなると信じていた。そういう意味で、貧者は神と施しを与える人びとをつなぐ「橋渡し」の存在たりえたのである<sup>188</sup>。しかし、貧者の大洪水が都市の秩序や衛生に悪影響を及ぼすことを人びとが認識したとき、彼らは強制的に被差別民の枠の中に押し込められてゆく。彼らは「よき貧民」と「悪しき貧民」に峻別され、ペテンや仮病をつかう「悪しき貧民」のイメージが次第に拡大し、一般化されてゆくのである<sup>189</sup>。

---

<sup>188</sup> ロルフ=ヨハンスマイヤー「貧者への恐れ—上ラインの貧者の群れ—」(ハイナー=ペーンケ、ロルフ=ヨハンスマイヤー編(永野藤夫訳)『放浪者の書』、平凡社、1989、所収)、23頁。

<sup>189</sup> この点について、デュルメンも以下のように語っている。「中世晩期には、貧乏人、物乞い、浮浪者は田舎であれ都市であれ、日常生活の中でごくふつうに見られる存在であり、「権利」などというものは与えられていなかったが、排除される度合いも少なかった。しかし、一方では16世紀以来「やんごとない」身分の人びとが下との関係を絶ち、身分社会がさしあたり強化されるとともに、また他方で初期近代の警察国家が確立され、特定の身分と所帯に組み込まれていない人間をことごとく犯罪人扱いするようになってから、事情は変化した。事情はさまざまであるが、貧困化の過程を経て、しだいに多くの人びとが路上へ追いやられ、統合される機会を失ってしまったことを私たちは知っている。彼らは物乞いとなって近世の秩序を乱すだけでなく、たちまち浮浪者の群とも、また盗賊予備軍とも関係がありはしないかと疑われた。たしかに周縁部にいた集団の構造は時代によってまちまちであるけれども、やんごとない身分の人びとはかれらの出現についていつも戦々競々としていたから、

そして、ブリューゲルの生きた 16 世紀とはまさにこの「隣みから縛り首」へと社会が変容する過渡期であった<sup>190</sup>。このような動きの中で、この時代に一般的な作品は彼らに対する否定的な視座によって制作されている。しかしながら、ブリューゲルはその流れの過渡期に身を置きながら、突き放した態度ではなく、彼らをひとつの「都市共同体<sup>191</sup>」の構成員であるとの認識をもって描いていたことを指摘したい。つまり、本章では「社会的周縁」のものを排除するか、共同体の構成員と認めるかが問題となる。

## 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—

図像史料分析に入ることにしよう。ブリューゲルの作品の中で、盲人に係わるものを本節でとりあげることとしたい<sup>192</sup>。

まず、ヨーロッパにおいて、盲人はどのようなイメージを付与されていたのだろうか。近代はじめの文学や絵画が表象した盲人の姿には、嘲笑であろうと畏怖であろうと、常に罪の概念と結び

---

村も都市も領邦国家も彼らを追放することに努めた」。参照、デュルメン、前掲書、297 頁。

<sup>190</sup> 「16 世紀に、「大々的に区別する作業」が行われた。中世の両価感情である風刺とくそまじめが分離し、区別される。このような区別の大弁護人の一人が、マルティン＝ルターだ。後に彼は、もっとはっきりした立場をとる。なぜなら、『放浪者の書』をとりあげて、それに刻印を押し、あらゆる見当のつかない民衆文化への嫌悪の情を印したからである」、参照、ハイナー＝ベーンケ「放浪者追放—『放浪者の書』の歴史—」（ベーンケ、ヨハンスマイヤー『放浪者の書』所収）、80-81 頁。

<sup>191</sup> ここでの定義は、中世後期及び絶対王政期の間団体としての「都市」を指す。

<sup>192</sup> 本章では、中近世ヨーロッパの「社会的周縁」のすべてのカテゴリーを論ずるのではなく、身体的、精神的障がい者の図像分析を行う。

ついた象徴としての機能があったとされる。それはすなわち、神に背いた罪を犯した先祖、その罪を背負った子供が障がい<sup>193</sup>をもつという西欧キリスト教の発想に由来する。この発想をもとに、人びとが盲人をみるとき、すなわち認識するときには、「自分も罪を犯せばこうなる」という恐怖の感情がわき起こるのであろう。その「恐怖心」が、盲人に転嫁されるのである。そこで人びとは、自分の不安を体現するものとしての盲人を差別、嘲笑する手段をとって、心の安定を保ったと考えられる。

そのような心性を端的にあらわしている図像史料を、盲人研究の第一人者であるジナ=ヴェイガンがとりあげている<sup>194</sup>。彼女は

---

<sup>193</sup> 本論文では、16世紀の時代を考え、ニュートラルな表現を考慮してこの表記にした。

<sup>194</sup> ジナ=ヴェイガン（加納由起子訳）『盲人の歴史』（藤原書店、2013年）。ヴェイガンは中世から現代にかけて、フランス地域を中心とする盲人の表象と社会の反応の変容を分析する。以下、ヴェイガンの仕事を概略して記す。ヴェイガンいわく、中世社会は「他者」として排除した盲人の中に、恐れや罪を認めた。他者性、異質性といったものが盲人に当てはめられ、それぞれが自分の身に想像して深く感じていた盲目の恐怖心を封じるため、人びとは盲人を笑い飛ばすことを選んだという。

17～18世紀前半の古典主義時代には、盲人のための社会扶助制度においてある種の進展があった。神秘主義者の思想により、盲人を身体的な盲目を補う「内なる透視眼」が発達した人とみなす見方も強くなった。盲人の闇の世界との親近性は、ここでは罪への関与のしるしとはみなされず、彼らを価値ある存在としてとらえた。古典主義時代を通して、貧困や障害によって生まれる社会問題に対する集団的強圧は続いた。しかし同時に、闇と光を司る神秘性のイメージが盲人に付随していったともいえる。

18世紀になると、ディドロが1749年に『盲人書簡』を刊行したことをさかいにして、盲人が客体として取り扱われていた見世物形式の実験の時代から、盲人が主体として哲学者の対等な話し相手となる対話の時代へ移行したと述べる。17世紀を通して個の主体という盲人が生まれた。18世紀の哲学者や教育改革者たちは、感覚についての思索を通して、盲人という個人が生まれたと認めた。

19世紀になると訓盲院は施療院に併合される。彼らは厳しい生活規律を課した執政政府によって、事実上のゲットーに変容する。また、ヴェイガンはこの頃の文学作品にあらわれる19世紀初頭の盲人のイメージを分析する。それぞれの人物が属する社会階層が高ければ高いほど肯定的ではあるが、現実の貧しい盲人たちは、社会扶助なしでは生き

《1771年サン・ドヴィード市の盲人カフェでのオーケストラを描いた版画》（図20）を用いて、当時の盲人の一般的なイメージを取り上げた見本として分析した。



図20 1771年サン・ドヴィード市の盲人カフェでのオーケストラを描いた版画

フランス国立図書館所蔵

出典：ジナ=ヴェイガン 『盲人の歴史』（藤原書店、2013）、144  
頁

演奏者のとがった帽子、指揮者が身に着けているロバの耳とク

---

ていけない人間たちであるとの観念が定着していたと述べる。

ジャクの羽、逆さまに置かれた楽譜の前の灯りのついたろうそくなど、これらはすべて虚栄と幻影を示す小道具であった。この版画からは、盲人を、「道化」、「狂人」の同類とする意図が読み取れるという<sup>195</sup>。また、盲人はあくまで「イメージ」としての集合体であり、この時代においてさえ、彼らに個性、差異は見いだされない形で風刺画が描かれた。

このように盲人の描かれ方というのは、中近世においては、はっきりと「個」の存在として認識されたものではなかった。このことを念頭において、次に、盲人を描いたブリュッゲルの作品を取り上げることにしよう。それが Pieter Brueghel d. Ä., *Der Blindensturz*, Neapel, Museo di Capodimonte, 1568. 岡部『図説ブリュッゲル』、114頁。《盲人の寓話》（図21）である。



図21 ブリュッゲル 《盲人の寓話》

テンペラ、86×154cm、1568年、カポディモンテ国立美術館

出典：岡部 『図説ブリュッゲル』

筆者はここで、ブリュッゲルは、先の図像とは反対の思想をも

<sup>195</sup> ヴェイガン、同上書、144頁。

って描いたのではないかということ論証したい。

本作品のタイトルに「寓話」とあるように、この作品は新約聖書のマタイ福音書の1節を図像化したものであるといわれる。第15章14節にはパリサイ派の人びとに対するイエスの言葉として以下のように記される。「彼らにかまうな。彼らは目しいを案内する目しいである。目しいが目しいを案内すると両方とも穴に落ちよう<sup>196</sup>」。

本作品では教会や農家のある平穏な村落を背景に、盲人たちが杖や肩を頼りに一列縦隊で進んでいたが、先頭の盲人が足を踏み外して小川に転落する。先頭者の先導を失って、緊密に結束していた後続の盲人たちも引きずられる。画家はその一瞬の連鎖反応をとらえる。先頭の盲人が川に転落し、2番目の盲人も彼とともにまさに川に落ちようとしている。それ以後の盲人たちは、おそらく何かの異常を察知しながらも、理解することはできず不安そうな表情で天を仰いでいる<sup>197</sup>。

ブリューゲルのこの作品には構図のヒントとなるいくつかの先例がある。16世紀中期にアントウェルペンで風景画家として活躍したコルネリス＝マサイスの作品（図22）がある。マサイスは4人の盲人を登場させ、人物の動きや服装はもちろん、盲人たちが将棋倒しになって悲劇に突入する状況などを描いており、ブリューゲルの直接の範例になったものであると考えられる。《盲人の寓話》は聖書では具体的にパリサイ派の人びとへの非難としての比喩であった。これらの作品群やそこに記されるテキストの意図

<sup>196</sup> 前田護郎訳『新約聖書 前田護郎選集 別巻』（教文館、2009）、41頁。

<sup>197</sup> 岡部、『図説ブリューゲル 風景と民衆の画家』、113頁。



には、悪い指導者を得ることは、結局、その下にいるすべての人間が転落の運命をたどる、ということを一一般論として教えているともいわれる<sup>198</sup>。



図 22 コルネリス=マサイス《盲人の寓話》

銅版画、1545年頃

出典：森洋子 『ブリューゲル全作品』

ここでもう一度ブリューゲルの《盲人の寓話》に戻りたい。ブリューゲルはマサイスの作品とは異なり、6人の盲人を描いている。ブリューゲルの農民描写に多く見られる、色鮮やかなマッキアという色の斑点描写を用いず、全体の色調は暗く寒々しい雰囲気描かれる。先に述べたように、このブリューゲルの作品の先例のひとつとして確認できるのが、マサイスの小品の銅版画である。しかしながらマサイスの作品での盲人の並び方は直線的であり、ブリューゲルの放物線上の落下の構図よりも単純である。ま

<sup>198</sup> 森 『ブリューゲル全作品』、338頁。



た、注目したいのは、マサイスの作品では4人の盲人たちに著しい差異は見られず、盲人はあくまで表象としての盲人でしかない、という点である。このことは、盲人カフェの諷刺画と同じように、画家が、盲人を表象としての集合体でとらえているにすぎず、そこに個人性を生み出す余地がないことを示しているように見受けられる。マサイスら同時代の版画家は、盲人そのものを鋭く観察し、描写しようとしているようには見うけられない。個々の盲人の細かな差異がないわけではないが、全体として、個々の相貌を見分けて描こうという意識は希薄である。

反対にブリューゲルは、盲人それぞれを明らかな差異をもって、単なる表象ではなく、一個の人間として描いているといえるだろう。ブリューゲルが他の画家と異なり、盲人の描写を差異化し、非常に写実的に描いたことは、美術史学だけではなく、社会、文化史における彼の図像史料の価値の高さを裏付けるものとなろう。

以上のように、ブリューゲルの《盲人の寓話》では差異化された盲人が描かれたことが見てとれるが、この点については、もう少し説明を行う必要があるだろう。

ブリューゲルの描いた6人の盲人であるが、彼らが失明した原因が様々に異なることを指摘した研究者がいた。トニー・ミッシェル＝トリヨンである。彼は以下のように述べる。いちばん右の転落した盲人については、目がしっかりと確認できないので不明であるが、右2番目から、眼球の摘出（何らかの犯罪の処罰）、黒内障（眼底の疾患）、角膜白斑<sup>かくまくはくはん</sup>すなわち角膜の混濁、眼球萎縮、天疱瘡<sup>てんぼうそう</sup>の4つの疾患と刑罰であるという<sup>199</sup>。トリヨンの指摘に対す

<sup>199</sup> 森、同上書、337頁。トリヨンの指摘は、Tony M. Torrilhon, “Brueghel

る批判は管見の限りではまだ見受けられないが、確かにブリューゲルの盲人たちの中には<sup>149</sup>盲の症状に差異があることが確認できる。そして筆者は、重要なのは、症状を分けて描いたという意味、意図にあると考える。つまり、盲人であっても、その症状や盲目になった理由は様々であり、一概に盲人をひとつの「社会的周縁」として差別されるべき「集合体」の概念で描くものではないという、ブリューゲルの意図が読み取れる。これは、ブリューゲルが「盲人」という集団に「個」の存在、差別化を認めており、マサイスの類型的な盲人とは明らかに異なった認識で描いていることを物語る。ブリューゲルは、そうして盲人を鋭く観察し、彼らの中にある個性まで抉り出そうとしているように見える。したがって、この《盲人の寓話》は、「社会的周縁」に対するブリューゲルの視座を意識的に反映したものであるといえよう。

また、ブリューゲルが背景に教会を描いたことにも注目したい。この点には美術史家もこれまで注目してきた。ブリューゲルはこの教会を、転落につながる杖をもつ3番目の盲人の左手の真上に描くことによって、教会の存在を強調している<sup>200</sup>。そして、イエスはパリサイ派の人びとの「無知」を盲人にたとえたが、左から2番目の盲人は首にロザリオをかけている。また、彼らの服装は物乞いのような襤褸の服装ではなく、巡礼者のそれに近いと、森は指摘する<sup>201</sup>。以上の2点から、彼らは熱心なキリスト教徒と見ることができる。それでも彼らが川に転落するのはなぜであろうか。

---

était-il médecin?”, *Connaissance de Arts*, 1958.

<sup>200</sup> 岡部、前掲書、115頁。

<sup>201</sup> 森、『ブリューゲル全作品』、338頁。

一般にこの作品は、教会の正しい教えから目を背けた「宗教的な盲目者」の比喩として評価されている。真の信仰は正しき導き手（善き教師）によってのみもたらされ、肉体的障がいより信仰の欠如という精神的な障がいの恐怖を説いた《盲人の寓話（盲人が盲人を手引きする）》であると考えられてきたためである。それは、この時代、ネーデルラントではプロテスタント（ルター派、カルヴァン派、再洗礼派など）の宗教改革運動が盛んに行われていたという時代背景があったことと関わりがある<sup>202</sup>。ブリューゲルがどの宗派に属したかは議論が分かれる所であるが、このような混沌とした状況の中で「宗教的な盲目者」の比喩として盲人を描いたとすれば、ブリューゲルは、盲人を絶対的他者ではなく、自分自身の置かれた状況を反映する「鏡」として描き、当時のネーデルラント社会の「社会的周縁」のものたちの諸実態<sup>203</sup>を克明に浮かび上がらせていたといえるのではないだろうか。

このようにとらえるなら、やはりブリューゲルは当時の政治や社会、文化的状況をも反映して作品制作を行っていたとみることが、自然な解釈となろう。そして、ブリューゲルは宗教的な混乱に対して警鐘を鳴らしていただけではなく、盲人を自分たちと重ね合わせて描くことで、「社会的周縁」のものに対して排除の姿勢を強固にしていく社会の変容に対しても、警鐘を鳴らしていると解釈できるだろう。ブリューゲルは盲人の描写を一元的な差別感情で描くのではなく、彼らを克明に描き、その実態を冷静にとら

---

<sup>202</sup> ネーデルラントの政治史、宗教史については、瀬原の仕事に的確に書かれている。

<sup>203</sup> 河原、前掲書において、16世紀ネーデルラント社会の「社会的周縁」の事例が詳細に記される。

えて、「社会的周縁」の立場にある彼らを細かく描写しようとした。そうしてブリューゲルは、個々の盲人のそれぞれの動作、心理を表現することに成功している。

さらに踏み込んでいえば、ブリューゲルは、人びとに、彼らの存在がしっかりとネーデルラント社会に組み込まれているという現実から、目を背けてはならないといった訴えを、大胆に提示しているように見える。したがって、《盲人の寓話》はこのようなネーデルラント社会を投影し、上述した新しい救貧政策、すなわち、諸々の「社会的周縁」ものもたちを排除することを目的とするものに対する批判的主張が込められており、16世紀のネーデルラントの構図そのものを表現しているともいえる。こうしてブリューゲルは彼らを完全に差別化し、排除するのではなく、上記のように変容する社会においても、彼らと同じ都市住民の一員として都市共同体の中に位置づけようとする視座をもっていたといえるのではないか。また、彼らが彼ら自身の共同体をもっていることを認め、さらにそれと同様の構造を自分たち市民ももっているとする。すなわち《盲人の寓話》は、「社会的周縁」のものたちを自己の投影とみなした作品であるともいえる。

以上のように、《盲人の寓話》は、その寓意性を含みつつも様々に重層的な意図をもつ作品として分析することができる。

次の作品分析に入ることにしよう。この作品もブリューゲルが、「社会的周縁」の人びとを主役とし、前面に描いた作品といえるだろう。それが図の Pieter Brueghel d. Ä., *Die Krüppel*, Paris, Louvre, 1568. 岡部『図説ブリューゲル』、114頁。《足なえたち》（図23）である。



図 23 ブリューゲル 《足なえたち》

油彩、18.5×21.5cm、1568年 パリ ルーブル美術館

出典：岡部『図説ブリューゲル』

ヨーロッパでは15世紀初頭から、各地で路上での物乞い行為への制限政策がたびたび発布されていく。15世紀から、既にネーデルラント諸都市における貧困の割合は増加傾向にあった（図24）。

都市名	貧困の割合 (%)			
	1437年	1480年	1496年	1526年
レウヴェン	7.6	18.3	—	21.7
ブリュッセル	10.5	—	17.1	21.0
アントウェルペン	13.5	10.5	—	—
スヘルトーヘンボッス	10.4	—	—	14.3
4大都市(平均)	10.5	13.7	—	19.2
小都市(平均)	9.2	27.0	—	28.6

典拠：Blockmans / Prevenier [1975] p. 517.

図 24 15 - 16 世紀ブラバント都市の貧困状況

ブリュージュが暮らしていたブリュッセルでも、年々貧困の割合が増加していたことが窺える。

出典：河原温 『中世フランドルの都市と社会』（中央大学出版部、2001）

1522年にはネーデルラントに先んじて、ドイツのニュルンベルク、ヴィッテンベルク、ネルトリンゲンの3都市で貧民救済組織の再編成が行われた<sup>204</sup>。ブリュージュが亡くなって4年後という、比較的時期の近いヴィッテンベルクの1573年の貧民救済条例がある<sup>205</sup>。そこには以下のような言葉が記される。

<sup>204</sup> 1520年代の「救貧組織改革条例」については、河原、前掲書、200-212頁を参照。

<sup>205</sup> こうした法令は過去のものも何度も再印刷に附して交付することがある。年代が違っていても過去の法令で同じものが存在したりするが、このように繰り返し公布される条例が、救貧改革に対する問題の深さを物語る。ヴィッテンベルクでは1522年に大きな都市条令が出されている。詳しくは、Sehling, Emil, *Die evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts*, Göttingen, 1902. Seite 696-710.

巡礼者、教皇主義者やその他のよそ者を入れるべからず。職をもった、またその他のまじめな者のみを入れること。同様に、まじめな者たちを遺言で改宗させている托鉢僧やその他の物乞いの民に（対し：引用者）不満が出るだろうから、（彼らを：引用者）良心をもってより少なくまた適度に（町にいれないようにする：引用者）<sup>206</sup>。

以上のように、既にこの時期には「良き貧民」と「悪しき貧民」の峻別が行われ、まじめな貧民のみを受け入れるよう記されている。さらに、「適度に」という表現に、都市ではもはや抱えきれないほどの貧民の増加が問題になっていたことが窺える。このような条例は、ブリューゲルが住んでいた都市ブリュッセルでは 1539 年に、アントウェルペンでは 1540 年に発布されている<sup>207</sup>。救貧改革条例はおもに路上での物乞いの制限、禁止といったものであるが、現実には完全にこの条例の通りに物乞い行為が行われなくなったわけではない。ブリューゲルが《足なえたち》の作品を描

---

<sup>206</sup> “Jacobs Brüder, Romanisten und andere streicher nicht einzulassen.

Zum sechsten fal der rathdarob seyn, das die Jacobs Brüder, Romanisten unnd andern streicher nicht eingelassenn, sonder allein der unnsere[, ] die sich mit Arbeytt unnd andern redelichenn tetthrn[?], des gleichen mag mann den Terminirer, die unsere einfaltigh erweichenn zue Testament, und sonst das volk mit Bettelen beschweren mit gutthen Gewißenn wenigere undt meißigenn, dann gottlob wir haben albereytt grister genug bein[?] uns”, Ratsarchiv/Stadtgeschichte Wittenberg, *Städtische Sammlungen der Lutherstadt Wittenberg Findbuch 1b* Ln 1573 Das in der Stadt Wittenberg errichtete Hospital und Weisen-Haus, Ingleichen Almosen-Ordnungen und Verfassung vor Stadt -Arme und fremde Bettler, 1548-1747.

<sup>207</sup> 河原、前掲書、206 頁。また、ネーデルラントの救貧改革制度の中で著名なものとしては 1525 年のイーブル改革であるが、河原はブルッヘを中心に分析をおこなった。

いた時期にあっても、足なえたちの物乞い行為は各所で見られていたのだと推察される。彼らは当時、縁日やその他の祭りの日、人の集まる市場で歌ったり、コミック・ダンスをしたりし、それを見物する民衆からわずかな「見物料」をもらっていた<sup>208</sup>。

《足なえたち》の作品に戻ろう。松葉杖をついた5人の人物が、庭園の一隅に集まっている。彼らはそれぞれ、胸と背に狐の尻尾を付け、王、司教、兵士、市民、農民の身分を思わせるような帽子を被っている。彼らの位置する場所は、病院か、修道院の内庭であるといわれる。画面の裏側には、のちの人物による文章であるとされるが、半ば消えかかっているフラマン語で、「いざりたちよ、万歳、お前さんたちの商売に幸あれ」と記される。これは人びとが物乞いたちに施し物をするときに呼びかけた言葉であるという。後ろの女性は、足なえたちの物乞いのパフォーマンスのあと、金銭を受け取る皿を持っているとも解釈される<sup>209</sup>。

この作品に対しても、美術史家による様々な解釈が行われてきた<sup>210</sup>。論点としては、この絵画が風刺的なものであるか否か、政治的な出来事を反映しているか否かといったものであった<sup>211</sup>。

グレメクの指摘した通り、キリスト教においては、物乞いは一種の技能をもつ者であり、また、キリスト教において慈善行為の対象として欠かせない役割を担う者であった。しかし近世にはいと、物乞いの増加による「貧困身分」としての位置づけが生ま

<sup>208</sup> 森、前掲書、323頁。

<sup>209</sup> 同上。

<sup>210</sup> 詳しくは、森、前掲書、323-326頁を参照。

<sup>211</sup> この点に関しては、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、筆者なりの考察を試みたが、現在は本稿の解釈をより整合性のあるものとする。



れる。そうした中で都市がとった対処のひとつとして、施しを必要とする「良い物乞い」と、詐欺をおこなう「悪しき物乞い」との峻別が問題とされていくことは前述の通りである<sup>212</sup>。また、時には監禁したり、縛り首のような処罰をもって、物乞いに対して容赦のない措置を行っていくこととなるのである。

「悪しき物乞い」とは身体的な異常が見られなくとも働く意思を放棄し、物乞いで金銭を得るという詐欺行為を行うものである。そういった「悪しき物乞い」を表現している絵画作品もある<sup>213</sup>。例えば、「放蕩息子の画家」が描いたとされる《物乞いたち》（図25）では、物乞いたちが肥満体で描かれており、とても貧しい物乞いのように見受けられない。



図 25 放蕩息子の画家 《物乞いたち》

油彩、16世紀、ブリュッセル王立美術館

出典：森洋子 『ブリューゲル全作品』

<sup>212</sup> 河原、前掲書、210頁。

<sup>213</sup> 森、前掲書、323頁で、市場で稼ぐ足なえの図像を紹介している。

また、マルティン・ファン＝クレーヴェの《市場での足なえたち》  
(図 26) という作品も、非常に風刺の強いものであるように思われ  
る。



図 26 《市場での足なえたち》 マルティン・ファン＝クレーヴェ  
油彩、1579年、エルミタージュ美術館

出典：森洋子 『ブリューゲル全作品』

それは足なえたちが物乞い行為をしているまわりで、前景の犬  
や鳥しか注目しておらず、後の人びとは無関心か、嫌悪の眼差し  
でいるか、はては子供を近づけさせまいとするような描写で描か  
れているためである。クレーヴェは第3章で指摘したように、農  
民描写においてはブリューゲルと視点を共有する画家であった。  
しかし、「社会的周縁」のものたちに対するクレーヴェの視座はブ  
リューゲルとは異なり、「社会的周縁」のものたちとクレーヴェ自  
身の間に、一線を引いた意識のもとにこの絵を描いていると判断

できよう。以上のように、16世紀の「社会的周縁」のものたちに対する差別的な眼差しが、図像史料から確認できる。

中世から近世に移行するにつれて、貧民救済は、救済の対象となるものを意識的に厳しく制限する方向へ向かう。同時に、中世では多様でありえた救済組織自体もまた、公権力による一本化の道をたどる。そして1500年代に入ると救貧組織の統合、集権化が推し進められていくことになる。そうした方向により、1515年のカール5世勅令では、すべての身体壮健な物乞いの通報を命じ、1525年にはフランドル都市イープルで「物乞いの全面禁止」と「救貧組織の一本化」という政策が掲げられるにいたるのである<sup>214</sup>。

しかしながら、人口流入の著しかったネーデルラント都市部では、14世紀末から16世紀初頭にかけて、恒常的な貧民層を抱えたうえ、貧民層はさらに増加の一途をたどっていった。このように近世ネーデルラントでは、非定住の物乞い、浮浪者を含む多様な「社会的周縁」のものたちが都市の下層民集団を構成していた。そうした「社会的周縁」のものたちは、都市社会の環境と治安の悪化の原因とみなされていくことになる<sup>215</sup>。

ブリューゲルが《足なえたち》を描いた当時のネーデルラント都市社会は以上のような構造を抱えていた。ブリューゲルは、都市権力が「社会的周縁」のものたちに対し、これを一元的な差別の対象とし、容赦なき「縛り首」の措置を行っていく過渡期を生きていたといえる。彼らに対する「穢れ」の意識は、この現状の

---

<sup>214</sup> 河原、前掲書、144、202頁。

<sup>215</sup> この点について、ゲレメク、河原の仕事が非常に有益な成果を出している。

中で生じた。つまり、都市権力は、社会システムとしての役割を負っていた「社会的周縁」のものたちに対し、もはや都市構造内で抱えきれなくなった彼らを追放するためにより間断のない差別政策を行うようになったが、その大義名分として事後的にこの「穢れ」意識が付与された<sup>216</sup>。こうして、人びとはペストの流行や、この時代に一般的である終末観に伴う目に見えない「恐怖心」を「社会的周縁」のものたちによって体現させたのである。

このような背景の中で、物乞いに対する差別の目が生まれていった。けれども、このような都市の政策に対し、都市に住む人びとが一樣にそのイデオロギーの波に飲み込まれていくわけではない。ブリューゲルの《足なえたち》はそのような人びとの「集合心性」の記録であるように思われる。ブリューゲルの絵は当時の「貧困」を物語る。彼らは当時の社会が決して目を背けることのできない現実の存在であり、ネーデルラントの実情である。

ブリューゲルは彼らを直視し、真摯に描いていると見るほうが、自然な解釈に思える。そして、ブリューゲルは彼らをも「都市共同体」の構成員として認識していたのである。以下、この点について述べる。ブリューゲルの作品に現れているように、この時代においてもネーデルラントでは未だ物乞いたちが頻繁に見られた点が重要である。《足なえたち》が制作された年代は 1568 年である。この作品は、ネーデルラントの各都市で物乞いに対する禁止令が出されて年月がたってなお、物乞いをする人びとが街にあふれていた事実を物語る。また、ブリューゲルが記したわけでは

---

<sup>216</sup> ボーネ、前掲書で指摘したブルッヘにおける男色の抑圧についても同様である。

ないが、「いざりたちよ、万歳、お前さんたちの商売に幸あれ」という銘文もある。このような言葉が記された事実は、それが物乞いに対する単なる呼びかけの言葉ではなく、都市権力による抑圧体制にあってなお、彼らは彼らの共同体を守り、生きていく権利があることを、一部の知識人が肯定していたことを示している。

この点を補強するものとして、ブリューゲルの作品をさらに取り上げたい。まず、第4章でもとりあげた《謝肉祭と四旬節の闘い》（図13）がある。この作品は、これより1年前に発行されたフランス=ホーヘンベルフの銅版画（図14）などから着想を得たという点は先に述べた通りである<sup>217</sup>。ここで注目したいのは、ホーヘンベルフの版画ではそれほど中心的には描かれなかった物乞いたちを、ブリューゲルはしっかりと作品の中に登場させている点である（図27）。



図27 《謝肉祭と四旬節の闘い》の一部 物乞いたち

同様に、盲人たちもこの作品の中に登場している（図28）。ち

<sup>217</sup> 森、前掲書、271頁。

なみに足なえたちが身に着けている狐のしっぽは、狡猾、悪知恵、術策、詐欺行為などの象徴とみられる<sup>213</sup>。物乞い行為の際の物乞いが、実際にその欺瞞のしっぽを衣装として着けていたとしたら、「狡猾」や「詐欺」というイメージを代表する存在としての位置づけを彼らが強いられていたことがうかがえる。



図 28 《謝肉祭と四旬節の闘い》の一部 盲人たち

もうひとつは、Pieter Bruegel d. Ä., *Die niederländischen Sprichwörter*, Berlin Gemäldegalerie, 1559.《ネーデルラントの諺》(図 29)である。この作品には当時の人びとの生活を舞台に、様々に繰り広げられる諺や格言の場面が 100 種類以上にもわたって描かれる。ブリューゲルが当時有名であった諺を用いて、この世の誤謬を描いた作品として評価されている。この作品にも同じように、ホーヘンベルフの先例がある(図 30)。そして、ここにおいても、ブリューゲルは画面右上にホーヘンベルフの先例にはみられない盲人の寓話を描いている(図 31)。

<sup>213</sup> この点については、森田安一『木版画を読む—占星術・「死の舞踏」そして宗教改革』(山川出版社、2013)、3-48 頁に詳細に記される。





図 29 ブリューゲル 《ネーデルランドの諺》

油彩、117×163cm、1559年 ベルリン国立美術館

筆者撮影

