

図 30 ホーヘンベルフ 《ネーデルラントの諺》

出典、岡部『図説ブリュージュ』



図 31 《ネーデルラントの諺》の一部 画面中央上部に非常に小さくではあるが、列をなして歩く盲人の姿がある。

この作品に特徴的であるが、ブリュージュはひとつの画面により多くの諺を百科全書的に網羅したといわれており、そのような意思があったことが推察される。しかし、さらには、そういった一連の世界観の中に、諺という形であれ「社会的周縁」を描くということは、彼らを絶対的他者たらしめ、排除しようという姿勢とは反対の態度であるように見受けられる。それは《謝肉祭

と四旬節の闘い》においても同様である。上記の2作品は、現世に生きる人間すべてをとらえた世俗画、寓意画であり、これらすべてが「民衆世界」として保存されるべきであるという、ブリュエルの主張がよみとれる。そういった観点に立って、ブリュエルの《足なえたち》を解釈すれば、それが彼らに対する否定的な視座から描かれたものではないと、考えられるだろう。

さらに、近年ブリュエルの真筆とみなされた、Pieter Brueghel d. Ä., *Der Wein zum Fest des heiligen Martin*, Madrid, Museo del Prado, 1565-68. Web 取得:

<https://www.museodelprado.es/en/resource/the-wine-of-saint-martins-day/6a4a9c81-e2f3-41b2-9a73-c0d8e5020dab> (2017年4月現在) 《聖マルティンのワイン祭り》(図32)という作品がある²¹⁴。



図32 《聖マルティンのワイン祭り》

油彩、148×270.5cm、1565-1568年頃 プラド美術館

²¹⁴ 保存状態のよい作者不詳の作品を(図33)に載せた。

出典：Web 取得

<https://www.museodelprado.es/en/resource/the-wine-of-saint-martins-day/6a4a9c81-e2f3-41b2-9a73-c0d8e5020dab> (2017年4月現在)



図 33 作者不詳《聖マルティンのワイン祭り》

油彩画、17世紀後半？147×269.5cm ブリュッセル王立美術館所蔵
こちらはブリューゲルのオリジナルのもさくであるが、保存状態がよく、画面右の盲人や足なえが聖人に施しを要求する場面など、様々な情景がよりはっきりと確認できる。

出典：岡部、『図説ブリューゲル』

こちらは11月11日の聖マルティンの祝日に催されるワイン祭りのシーンを描いたものであるが、画面中央に三角形に群れを成す民衆の躍動感とエネルギーは、第3章で述べたバルセの杵組を借りるならば、祭りに内包される蜂起の性格を表現したものととらえることができよう。第3章で述べてきた杵組にのっついてい

えば、このような暴力的な民衆の祭りは、聖人の名前を借りてガス抜きを行うことの出来る発散の場であり、その暴力性は儀礼の意味合いを持っていることが理解できるだろう。画面左では母親が子供を抱きかかえあやしていたり、左奥でダンスを踊る農民、寝転がる男性などがいたり、ここでもブリューゲルが様々な農村社会の側面を描き出していることがわかる。そして、このような「民衆文化」の祭りを中心に、ひときわ目立つ画面右下で、足なえや盲人に慈悲を施す馬上の聖人が描かれる。このような祭りの場において、「社会的周縁」のものたちを前景の目立つ位置に置いていることから、ブリューゲルが彼らの存在を忘れておらず、むしろ意識的に描いていることが見てとれる。

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—

ここで、ブリューゲルの息子であるピーテル=ブリューゲル 2世の作品を再びとりあげることとしたい。それは施しの描写が前面にあらわれた、Pieter Brueghel d. J., *Die Werke der Barmherzigkeit, nach 1616*. Ulm, Deutsches Brotmuseum, nach 1616. Erz, *Ibid*, Seite 331. 《慈善行為》(図 34)である。



図 34 ピーテル=ブリューゲル 2 世 《慈善行為》

木 42.8×56,5 cm 17 世紀前半、ウルム、ドイチェスプロート美術館

この作品は奉仕が中心のテーマである。それは伝統的な 7 つの美德の描写によって描かれている。すなわち飢えている人に物を与えること、喉の渇きを持つ人に飲み物を与えること、裸の人に服を着せること、受刑者や病人を訪ねること、故郷を無くした人やよそ者をもてなすことである²²⁰。

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

²²⁰ Erz, *Ibid.*, Seite 332.

この絵のテーマは、ブリューゲルがヒエロニムス=コックの版画店で働いていた際に作成した《七つの美德》シリーズのひとつ、Pieter Brueghel d. Ä., *Wohltätigkeit*, Rotterdam, Boymans van-Beuningen, 森『ブリューゲル版画の世界』、107頁。《愛徳》（図35）の模写であることは間違いない。《1616年以降の慈善事業》はロッテルダムの博物館ボイマンス=ファン=ベーニンゲンに保管された1559年のブリューゲルの下絵素描 Pieter Brueghel d. Ä., *Wohltätigkeit*, Rotterdam, Boymans van-Beuningen, 1559. Erz, *Ibid*, Seite 330（図36）を基礎に置き、フィリップス=ハレが銅版画に起こしたもののさらなる模倣品である。



図35 ブリューゲル 《愛徳》 フィリップス=ハレによる銅版画
ブリューゲル2世はこの作品を参考に制作した。ラテン語の銘文は以

下の通り。

(他人に降りかかることが自らにも降りかかると覚悟せよ、そうすればあなたは人助けをすべきことに気付くはず。逆境に会って助けを求める人の心を理解したとき、はじめて人助けの心を掻き立てられるのだから²²¹。)

出典：森監修、『ブリューゲル版画の世界』



図 36 ブリューゲル 《愛徳》 下絵素描

1559年 ボイマンス ファン ベーニンゲン美術館

下絵のため銅版画とそれを模倣したブリューゲル2世の作品とは左右

²²¹ 森監修、『ブリューゲル版画の世界』、107頁。ラテン語翻訳部分は高田康成。

が反転している。中心にいるのが慈愛の擬人像であるが、ブリューゲル 2 世はこの女性を取り去り、隣の子供を連れた女性を中心的な位置に置いた。

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

ブリューゲル 2 世の作品は現存しているだけで 16 点も存在が認められているが²²²、すべての作品は銅版画に倣い、ブリューゲルの下絵素描に倣ってはいない。父ブリューゲルの作品とのもっとも重要な違いは、ブリューゲルのほうには中心に若い女性が描かれていることである。下絵素描とハレの作品の中心に寓意的に描かれている女性の姿は、慈善の具現化であり、頭上には母の愛の象徴としてのペリカンが描かれている。しかしながら慈善の体現であるこの女性とペリカンは、息子の作品では消されている²²³。

色のない銅版画から彩色された油彩画への移行に際し、ブリューゲル 2 世は貧民と物乞いの衣服のぼろぼろさ具合を高めている。右手に杖を持ち、頭までケープを被っている老女がその例である。この老女は慈愛の女性の代わりに中心的な位置に置かれることとなる。父のブリューゲル作品の場合では、彼女は簡易な服を着ているだけで、つぎはぎのぼろ衣装という印象はない。すべての作品において、ブリューゲル 2 世はこれらの衣を乱雑で、みすぼら

²²² エルツによれば、このテーマは 8 つの自筆、5 つの疑わしいもの、3 つのコピー作品があるという。参照、Erz, *Ibid.*, Seite 328.

²²³ Erz, *Ibid.*, Seite 330.

しく、間に合わせで、ならず者の衣の形のようなつぎはぎ、つまり「社会的周縁」の人びとの使い古された布、ほどけかけた安物の服として表現した²²⁴。前景で服を着せられている裸の3人は、ブリューゲル2世の作品では表現が緩和され、彼らの衣はより体を覆い、その体もより見てくれよく描かれる。また、先ほどの老女に左手を繋いでいる子供も、ブリューゲルの下絵素描では全裸であったが、その表現がブリューゲル2世の作品では緩和されている。つまり、ブリューゲル2世による、父の作品の鋭さへのこのような緩和が見られるのである²²⁵。クラウス=エルツは、このような緩和は、より友好的な表現であり、みじめさの程度を下げ、より共感を呼ぶように形作られたことを指摘する。背景の自然の茂みや木々の領域は、ブリューゲルの時は木の葉が落とされていて鋭いタッチで冷たいが、息子のほうは春か夏の季節で、葉が茂った枝葉で教会がとりまかれ、そこからある種の「居心地の良さ」（暖かみがある）が与えられると述べる。

また、ブリューゲルの下絵素描よりもブリューゲル2世の油彩画のほうがより個人的な顔の特徴を描いている。これについてもエルツは、「顔をむき出しにして顔をはっきりとさせ、感性の動きをよりはっきりとさせ、（描かれた人びとの：引用者）心の動きの違いを見せる働きを強くする。彼ら（描かれた人びとの：引用者）はもはや父の作品における典型的として効果をより薄くしている。父の場合すべての人物は単なる典型として固定されている。一人ひとりの個々人がわれわれに同情心を芽生えさせることはない。

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

むしろ全体としての表現の重みによって要点をとらえている²²⁶」
と述べる。

父と息子の作品の以上のような差異は、エルツの指摘するような、単に銅版画から油彩画への変更にもなつてより適合的な作品に仕上げるためという目的だけではないだろう。

まず、ブリューゲルの版画に見られる「人物の無個性さ」について述べたい。ブリューゲルの《愛徳》は 1559 年に制作されたもので、この作品はヒエロニムス=コックの版画店で販売されたものである。そのため、どの程度ブリューゲルの意図が反映されたのかを見極めることは難しい。そして、《7 つの美德》シリーズの 1 作品であるから、他の作品との均衡を保たねばならず、他の作品同様、人物の個性は希薄であった。さらにブリューゲルの下絵素描からフィリップス=ハレが銅版画に起こした際に、様々な個所が変更されている²²⁷。したがって、ヒエロニムス=コックの版画店で制作されたブリューゲルの作品解釈については慎重にならざるをえない。

しかし、ウルストラ=ヘルティンクによると、この画面には 16 世紀中期以降のアントウェルペンでの福祉政策が反映されているという。アントウェルペンでは教区単位で「聖霊の食卓」²²⁸といわれる組織的な救貧活動が機能しており、市当局はこうした慈善家

²²⁶ Erz, *Ibid.*, Seite 330-332.

²²⁷ ストリッドベックによると、空の深皿のそばに置かれていた禁欲の象徴としてのベルトが取り去られ、ハレは既にロッテルダムの描写で傍のベルトと発見された小枝の束（規律と痛みの象徴としての）を取り去ったので、それゆえピーテル=ブリューゲル 2 世の作品でもその描写が消失したと述べる。参照、Erz, *Ibid.*, Seite 330.

²²⁸ 「聖霊の食卓」については、河原、前掲書参照。

に麦や塩、酒類の免税を保証したという²²⁹。そういった最中に、救貧政策の再編成が行われていくことになるのであるから、この版画はまさに当時のネーデルラント社会においてタイムリーな問題を含んだものであったといえよう。そして、後にブリューゲル 2 世が、ブリューゲルの《7 つの美德》シリーズの父の作品の模作の過程において、作品の中から、繰り返しこのテーマを選択して描いたことが重要である。ブリューゲル 2 世は晩年のブリューゲルが《盲人の寓話》で描き出したような、貧民の「個」としての差異性を生み出している。そして、慈愛の寓意である女性を取り去ることによって、描かれた世界はより現実的な次元へと引き寄せられている。さらにその描写をいくらか緩和して描くことによって、ブリューゲル 2 世は鑑賞者に描かれた者への共感や友好的な態度を提示したといえよう。このように、ブリューゲル 2 世の作品はブリューゲルの「社会的周縁」のものたちを描く視座を重要視し、ネーデルラントの現実的な問題のひとつとして父の作品を継承して描いたという新たな解釈が成立するのではないだろうか。筆者は、ブリューゲル 2 世が、制約のある中で制作された父ブリューゲルの作品を、本来の意図にしたがって描き直したという位置づけをしたい。

このような慈善活動が広く行われるほど、日常生活において「社会的周縁」の人びとは無視できないほどの存在であったことが確認できる。ブリューゲル 2 世の描くこのような世界で、「良き貧民」と「悪しき貧民」を見分けることは難しい。世俗の人びとが

²²⁹ 森洋子監修『ブリューゲル版画の世界』(Bunkamura、2010)、107。ヘルティンクについては、Ursula Hörting, “Werke der Barmherzigkeit”, *Weltkunst*, Sept. 1997, p. 1702.

手を差し伸べるかたわらで、働けない彼らを次から次へと排除する態度をとっていく都市権力に対して、ブリューゲル2世は、彼らをどうして守ってあげばいいのか、という問いかけを投げかけているようにみえる。

したがって、この絵を貧民に対する否定的描写とみるよりは、このような社会を生み出す都市権力に対する非難の姿勢があるように見うけられる。この作品には、都市権力による物乞い、すなわち「社会的周縁」の人びとへの弾圧と、それに対する一般の人びとの感覚のずれが認識される。とくにブリューゲルは知識人階層に身を置きながら、彼ら「社会的周縁」の人びとの存在をしっかりと「都市共同体」(中世後期及び絶対王政期の中間団体としての「都市」を指す)の構成員²³⁰として認識しており、彼らに対して排除の措置を取るべきではないという姿勢を持っていたように、筆者には思えてならない。

それでも、大衆的貧困を抱えた都市権力は、容赦ない弾圧を行っていく。これにともなって17世紀以降、物乞いに対する表象としては一元的な差別意識が強くなっていくことが、ジャック=カロの作品群でみてとれる。

²³⁰ 「「都市共同体」の構成員」という表現について、当時のネーデルラント社会における「物乞い」のギルドの存在の精査を行うことが今後の課題となる。筆者は、少なくともブリューゲルが弱者の救済の義務を自分たちが担うという義務感を持っていたという立場をとっている。



図 37 ジャック=カロ

左：《ヴィエル弾き》 右：《松葉杖をつく帽子をかぶった乞食》

版画、1610年頃、版元、出版年不明

出典：中田明日佳 『ジャック・カローリアリズムと奇想の劇場―』

(国立西洋美術館、2014年)、87頁。

連作の表題紙に「ごろつきたちの首領」と記され、カロが物乞いたちを「ごろつき」と見なしていたことが確かめられる²²⁵(図37)。体躯の頑丈さからも、中世において物乞いたちに向けられたような憐憫の感情は見られず、差別的であると同時に、自分と

²²⁵ 中田明日佳『ジャック・カローリアリズムと奇想の劇場―』(国立西洋美術館、2014年)、87頁。

は身分も世界も異なるものを「エキゾチックな」対象としてとらえる画家の突き放した視座がうかがえる。

また、カロの銅版画で、当時の『教訓集』に銘文付きで転載されたものがあるが、そこには「行ける所へいき、死すべき場所で死ね！」と記される²³²（図 38）。



図 38 カロのイラストを用いた J=ラニエの『教訓集』の一部

出典：ゲレメク、《憐みと縛り首》、267 頁。

²³² ゲレメク、前掲書、267 頁。ただし銘文は J=ラニエの作品につけられた後のものである。

これはこの物乞い集団が、都市の警吏によって施療院に追い立てられている図である。画面左には、当時貧民を収容した古典的な監獄も描かれる。

カロはフランス地域の版画家であったが、このように、ブリューゲルとは反対に「社会的周縁」に対し他者性と差別的な視点でもって作品を制作した。これは画家の性格や心情によるところももちろんであるが、17世紀になると、このような容赦なき排除の政策がより進行し、人びとの心性に受けいれられていったとみる事が可能である。以上の対比から、「社会的周縁」に対する表象が変容する過渡期で、ブリューゲルがその波に逆らう形で作品を描いていたことがより鮮明になるであろう。

本章ではブリューゲルの図像を歴史学的視点から分析することによって、彼が「社会的周縁」の実態を冷静にとらえていることを指摘した。ブリューゲルは、彼らを一元的な差別感情で描くことはしていない。彼らを絶対的他者たらしめるのではなく、反対に、身近な存在として、自らと完全に切り離すことはできない存在としてとらえる。また、彼らの存在をしっかりと認識し、彼らを含めずにはネーデルラント社会は成り立たないとの訴えをおこしているようでもある。

ブリューゲルは、都市権力が「社会的周縁」を排除する体制を強めていく過渡期を生きた。しかし、当時は彼ら「社会的周縁」をネーデルラント社会において不可欠なものの一部とみなす人びともいた。その感覚を表明したのが、ブリューゲルであるといえる。

以上のように、「社会的周縁」のものに対するブリューゲルの姿

勢は、都市権力や、その影響下におかれた知識人階層とは異なるものであったことが、より明らかになったであろう。

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—

本章では、「風景画」とも評されるジャンルの中に散見される農民や「社会的周縁」のものたちの変遷を取り上げる。ネーデルラントは16世紀において「風景画」が独自のジャンルへと発展する過渡期にあった。ヨーロッパの風景画の黎明は15世紀初頭頃である。それはフランドルで独立したジャンルへと発展し、やがて南ネーデルラントという境をも越えてドイツやイタリアなどで高い評価を受けるようになる²³³。

風景画が独立したジャンルとして意識、制作されるようになるのは17世紀のオランダにおいてであるが、絵画作品の中に存在する風景画はさらに時代をさかのぼって確認できる。それはたとえばミニチュールの挿絵や技術訓練のためのスケッチであり、これらは風景画の前段階の作品として評価される。フランドル絵画は、宗教的テーマを伴わない現実的な牧歌的風景画を普及させたことに大きな特徴がある。

まず、風景画の特徴は主に以下の3点からなる。第1は、聖書および神話を主題とした作品中に現れる風景、第2は、1年12ヶ月の月曆

²³³ 風景画については、木島俊介監修『ウィーン美術史美術館所蔵 風景画の誕生』（印象社、2015）、石川美子『青のパティニール 最初の風景画家』（みすず書房、2014）などを参照。

画中に現れる風景、そして第3は牧歌を主題とした作品中にあらわれる風景である²²⁸。最初の「純粹な」風景画家はヨアヒム=パティニール（1480/85-1524）とされる。1512年にアルプレヒト=デューラーはアントウェルペンに滞在し、パティニールを「良き風景画家（Landschaftsmaler）」と称している。ブリュゲルもパティニールの作品に影響を受けたとされる。パティニールの作品においては、《エジプトへの逃避のある風景》（図39）に顕著であるように、聖人たちは「風景の一部」として組み込まれる。このことは、画家の興味が主に人物それ自体ではなく、人物が置かれる場としての風景にあったことを物語る。



図 39 ヨアヒム=パティニール 《エジプトへの逃避のある風景》

²²⁸ 木島俊介監修『ウィーン美術史美術館所蔵 風景画の誕生』（印象社、2015）、27頁。

油彩、18.3×22.4cm、16世紀前半頃、アントウェルペン王立美術館

出典：石川美子『青のパティニール 最初の風景画家』（みすず書房、2014）

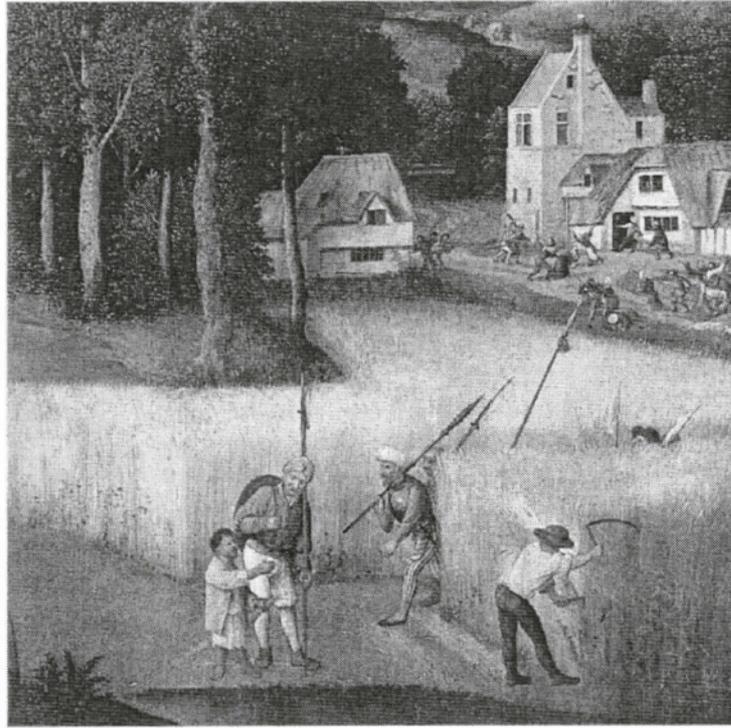
このパティニールの作品で注目したいのは、図40の《エジプトへの逃避のある風景》の画面右に描かれた農民描写である。



図40 パティニール 《エジプトへの逃避のある風景》

油彩、121×177cm、16世紀頃、プラド美術館

出典：石川美子『青のパティニール』



72



73

図 41 ヨアヒム=パティニール 部分

出典：石川美子『青のパティニール』

パティニールは風景の一部に農民を描いていたが、自身で描いたものを参考に工房制作で同じアングルの農民を描かせている。そのため、工房制作のほうはやや稚拙な表現となっている（図 41）。これについて石川美子は、パティニールが楽しみをもって描かない部分に工房の助手が携わっていたと述べる²³⁵。このことから、パティニールの絵画の農民描写も「記憶の場」の一部といえるが、パティニール本人はブリューゲルのように積極的にこのような「民衆文化」に対して興味をもっていただけではないことが窺える。

このような風景画について、フランドル絵画の変遷が、宗教的テーマをもたない現実的な牧歌的風景画の普及を伴ったことは非常に重要であると考えられる。「自立的な風景画」の誕生がなぜフランドル地方で起ったかについて、木島俊介は、「世界風景」から「写実風景」へ変遷したことの背景には、時代の要求があり、個別化され現実味を帯びた場面設定を画家が選択していったことがあるとし、以下のように述べる。

スペインによる支配からの彼らの独立が個の確立を促したと考えることはできる。これはカトリックからプロテスタントへの自立でもあった。17世紀に至るまでカトリック圏においては普通のものであった、架空の「構築された風景画」の普遍性、通俗性に反抗して、画家たちが独自の主題を求めたとき、彼らの視線が、中世以来の彼岸的な世界から、彼らの現に生きている此岸の世界に向けられたと考えることもできる。現実は今や

²³⁵ 石川美子『青のパティニール 最初の風景画家』（みすず書房、2014）、217頁。

否定されるものでなく、肯定されるものになった²³⁶。

しかしながら、筆者は上記のファクターだけではなく、ネーデルラントを全体史的にとらえた際に、ヨーロッパ規模で起きた「民衆文化」と「エリート文化」との分離の過程が、要因のひとつをなしていると思われたほうが、画家たちの「記憶の場」をより理解しやすくなるのではないかと考えている。

ほかにも、ルーカス・ファン・ファルケンボルフの《夏の風景（7月または8月）》（図42）や、ハンス・ボルに基づく《フランドルの村の生活》（図43）など、風景画の普及を伴いながら、農民たちのさまざまな生活の様子を牧歌的に描く作品が、この時代のネーデルラントの絵画作品に顕著にみられる²³⁷。

²³⁶ 木島、『ウィーン美術史美術館所蔵 風景画の誕生』、124頁。

²³⁷ 本論文では、風景画の中に散見される農民や「社会的周縁」のものが描かれた風俗画をクローズアップしているが、風景画と風俗画に厳密な線引きはなく、どちらも16世紀以降、ネーデルラントを中心に流行していくジャンルである。



図 42 ルーカス・ファン=ファルケンボルフ 《夏の風景（7月または8月）》

油彩、116×198cm、1585年、ウィーン美術史美術館

出典：木島俊介監修『「ウィーン美術史美術館所蔵 風景画の誕生」図録』



図 43 ハンス=ボルに基づく 《フランドルの村の生活》

油彩、49×85cm、1562年頃、ウィーン美術史美術館

出典：木島俊介監修『「ウィーン美術史美術館所蔵 風景画の誕生」図録』

ちなみにファルケンボルフの作品では、大きな壺から飲み物を飲んでいる男や休息している農民はブリューゲルからの引用である。ボルの作品は、前景に放浪する物乞いの音楽家たち、子羊を背負った農夫、帽子に鈴をつけ皿をもった物乞い、酒場でのダンスなどが見られる。これらの描写は「民衆文化」の記録であり、画家自身の「再記憶化」といえよう。このように、この時代、風景の認識と同時に「保存されるべき対象」として農民を描く視座があったことがうかがえる。すでに3章2節で、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を指摘したが、彼らの作品に多大な影響を及ぼし、引用作品を生み出していったほどに、ピーテル=ブ

リューゲルの影響は大きかったのである。

さらに踏み込んでいえば、筆者は以上に述べた風景画の普及の流れの中に、新たな枠組として、牧歌的風景における「農民」や「社会的周縁」のものたちの消失という現象に着目し、これを「民衆文化」と「エリート文化」が乖離していく時代の変遷と、ネーデルラント社会において、資本主義経済の発展により「社会的周縁」が差別の対象として強制的に枠の中に入れられる過程と対応させることができるのではないかという仮説を立てている。

ミュシャンプレによれば、「民衆文化」と「エリート文化」は16世紀の宗教改革を境に裂け目の拡大をみせていくという。「16世紀末までは貴族や町人、聖職者なども相当数の人びとが民衆文化を共有していたのだが、それが今度は決定的にエリート層から軽蔑される対象となってしまった²³⁸」として、以後「民衆文化」が上流階層によってエキゾチックな文化として「再発見」されるまでの間、批判の対象となっていくという。また、17世紀頃に絵画作品の流れでは、純粋な風景画が確立し、画面に人物を存在させなくなっていく。

「民衆文化」と「エリート文化」の乖離が進む16世紀ヨーロッパ世界において、風景画のジャンルが確立し、また次第に「農民」や「社会的周縁」を含まない風景画が普遍的になっていくことは、「文化的仲介者」集団の喪失であり、そこには、「民衆文化」を保護しようとした「エリート階層」のとしての画家の消失も含まれるのではないだろうか。すなわち、最終的には「民衆文化」が「エリート文化」に飲み込まれていく流れを、絵画の変遷からも読み取れるのではないかと考える。また、そのような認識の枠組の中でブリューゲルの作品を位

²³⁸ ミュシャンプレ、前掲書、211頁。

置づけてみたほうが、彼の作品をより自然に理解できるであろう。

つまり、バークやゲレメクによる図式、すなわち民衆文化とエリート文化の混在 (A)、ルネサンス、宗教改革、エリート階層における新しい信仰と価値観の変化に伴う「社会的周縁」に対する上からの排除の動き (B)、民衆文化とエリート文化の乖離、「社会的周縁」に対する「縛り首」という措置 (C)、民衆文化の「再発見」(D) という流れの中に、民衆文化保護、擁護の立場をとるエリート階層の抗いの動き (B') がつけ加えられるべきではないか。いいかえるなら、風景画の先駆け (A)、宗教的主題を伴わない風景画の普及 (B)、人物の消失した「風景画」というジャンルの確立 (C)、かつての思想とは異なる「牧歌性」や「エキゾチックな」農民、「社会的周縁」の「再評価」(D) という流れの中に、「集合的記憶を表象する場」を絵画に昇華しようとする動きが一部の画家の心性に現れるという段階が存在する。すなわち、“目に見えない絆”で画家と描かれた人びとを結ぶ動き (B') というファクターの存在が確認できるのではないか。

「社会的周縁」の絵画上での消失の流れは絵画の変遷において、「エリート文化」と「民衆文化」の乖離、慈善思想の変化に対応すると筆者は考えている。また、それゆえに当時の画家たちの描いたこれらの作品は、当時の人びとの心性の一端をみることができる「記憶の場」として非常に重要な意味をもってくるのではないだろうか。

以上をまとめると、16世紀ネーデルラントの絵画には B' のような表象が、ブリューゲルを代表として絵画作品に残されていることが確認できる。さらにそのうえで、ピーテル＝ブリューゲルの絵画作品は自立的な風景画と農民や「社会的周縁」の「記憶の場」としての絵画の融合を果たし、以降の画家に影響を与えることができたのである。

その具体例を次節で紹介していくこととしたい。

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—

第4章では、ブリューゲルの作品から、画家の「民衆文化」に対する擁護の意識を確認した。ブリューゲルの生きた時代には、彼が人間のあるべき姿として推奨し、人びとの記憶に残そうとした「民衆文化」の様々な部分が、まだわずかながらに存在していた。ブリューゲルはそれを受け入れ、キャンバスに吐き出して、生き生きと表現してみせた。それは目に見える形のものをとったり、社会的結合関係のような人と人との絆、しがらみといった目に見えない形をとったりした。また、言語化できない身ぶり言語としての形をとるものもあった。それらは祭りという形をとった人びとのエネルギーの噴出や、農村世界の暴力や儀礼とも結びついた。

しかしながら、ブリューゲルが守ろうとしたこれらの「民衆文化」は、衰退の一途を辿ってしまう。「民衆文化」はエリート階層に否定され、両者の間にあった相互交流は消え去り、残ったのは形骸化しつつある「民衆文化」であった。18世紀以降、エリート階層がいったんは捨て去った「民衆文化」を、当のエリート階層がエキゾチックなものとして「再発見」するに至るまでの流れが、パークの仕事によって明らかにされてきたことは、第2章で述べた通りである。本節では、そのような「民衆文化」の断絶、「再発見」を示すものとしての図像史料を提示し、ブリューゲル作品との比較を試みる。そうすると、これまでは風俗画、農民画といったカテゴリーでひとくくりにされてい

た一連の作品群が、実際は異なる性質のものであり、異なる心性のもとに描かれた作品であることが明らかになるだろう。そして、ブリューゲルの作品が、前節で述べたような B¹ のカテゴリーに相当するものであることを実証したい。これにより、ブリューゲルの作品が他の画家と比べ、歴史学の見地からもより一層際立って重要な史料となることが証明されるであろう。

ブリューゲルが開拓した農民風俗画は、フランドルのアドリアーン（アドリアン）＝ブラウエル（1605/06-1638）、ダフィット（ダーフィット）＝テニールス 2 世（1610-1690）、オランダのアドリアーン（アドリアン）＝ファン＝オスターデ（1610-1685）、ヤン＝ステーン（1626-1679）らに継承された²³⁹。そしてブリューゲルは、17 世紀前半まで北方の画家たちに影響を与えた画家として評価されている。しかし、ここで注目したいのは、彼らがブリューゲルの「何を」継承しえたかという点であろう。それは単にジャンルとしての農民風俗画という表層部分だけなのか、それとも、ブリューゲルの作品に内包される「民衆文化」への共感の存在をも継承しているのか。本節でできる限りの分析を試みたい。

まずは、彼らの作品を追ってみよう。オランダのハールレムとアムステルダムで活躍したブラウエルの、《カード遊び》（図 44）や《トランプ遊びの喧嘩》（図 45）といった作品は、まさしくブリューゲル

²³⁹ 岡部、『図説ブリューゲル』、100 頁。ネーデルラント絵画の変遷については、樺山紘一『ヨーロッパ近代文明の曙 描かれたオランダ黄金期』（京都大学学術出版社、2015）を参照。樺山は歴史学の土俵でオランダ絵画という図像史料をふんだんに用いながら、「図像をもって読解する歴史」に迫っている。その他、高階秀爾監修『ルーブル美術館 5 パロックの光と影』（日本放送出版協会、1986）、エミール＝エイメル（田辺徹訳）『アムステルダム国立美術館』（みすず書房、1990）、エディ＝ヨング（小林頼子監訳）『オランダ絵画のイコノロジー テーマとモチーフを読み解く』（日本放送出版協会、2005）なども参照した。

の作品を踏襲したものであるといえよう。



図 44 アドリアーン=ブラウエル 《カード遊び》

油彩画、33×43cm、1630年代 ミュンヘン アルテ・ピナコテーク

17世紀ネーデルラントの画家アドリアーン=ブラウエルによるカード遊びの描写。暴力行為への発展の可能性は見られないが、居酒屋での人びとの振る舞いが描写される。

出典：相賀徹夫編著『原色世界の美術 第6巻 西ベルリン国立美術館』（小学館、1970）



図 45 ブラウエル 《カード遊びの喧嘩》

出典：web 取得 [http://www.wikiwand.com/en/Adriaen Brouwer](http://www.wikiwand.com/en/Adriaen_Brouwer)

(2017年4月現在)

《カード遊び》には、暴力行為への発展の可能性は見られないが、《トランプ遊びの喧嘩》については、構図の違いはあるものの、一方がもう一方の頭をめぐらして攻撃を仕掛ける様子が、第3章で述べたような「筋書き通りの」暴力行為の流れを鑑賞者に伝えている。そのブラウエルに影響を受けた画家がオスターデである。オスターデの《居酒屋の農夫たち》(図46)や《宿屋の農民たち》(図47)に描かれる農民描写は、ブラウエルと同じく、描かれた農民たちの体軀や仕草にどことなくブリューゲルの影響が見えるようである。

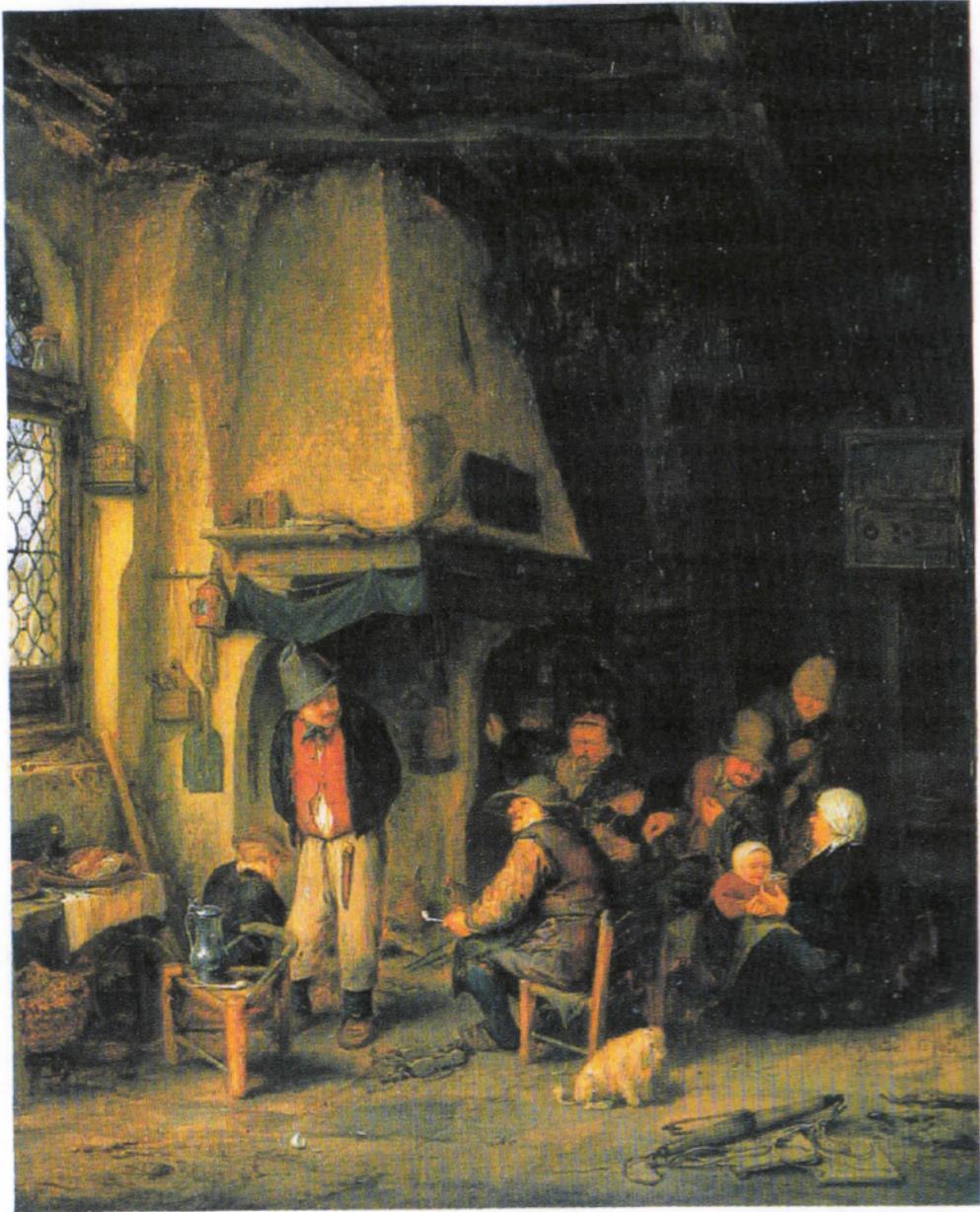


図 46 アドリアーン・ファン=オスターデ《居酒屋の農夫たち》

出典：エミール=エイメル（田辺徹訳）『アムステルダム国立美術館』

（みすず書房、1990）



図 47 オスターデ 《宿屋の農民たち》

油彩、29×36cm、1635年 ミュンヘン アルテピナコテーク

出典：相賀『原色世界の美術 第6巻 西ベルリン国立美術館』、58頁。

しかしながら、晩年のオスターデの作品《居酒屋の室内》（図 48）ではその傾向は薄まり、居酒屋でたむろする農民たちの情景を穏やかに描いている。その中には酒を飲み、トランプ遊びをしてくつろぐ、「民衆文化」の名残ともいうべき表現が残っている。



図 48 オスターデ《居酒屋の室内》

紙に水彩 1680年 22.8×20.3cm ブリュッセル王立美術館所蔵

出典：岡部、『図説ブリュッセル』

テニールス 2 世の作品についてはどうだろうか。彼もまたブラウエルの影響を受けたとされ、さらにブリュッセルの次男であるヤン＝ブリュッセル（父）の娘アンナと結婚している。そのテニールス 2 世の

描く《フランドルの縁日》（図 49）には、手をつないでこちらに顔を見せる上品な夫婦が描かれており、彼らはテニールス 2 世自身と、その妻アンナであるとされる²³⁴。



図 49 ダフィット=テニールス 2 世 《フランドルの縁日》
油彩 1652 年 157×221cm ブリュッセル王立美術館所蔵

出典：岡部、『図説ブリューゲル』、100 頁。

この 2 人は服装や佇まいからも、農民たちとは異なる社会階層であることがわかる。この絵は村の縁日に合わせて農民が食事や団欒を楽しんだり、ダンスをして楽しんだりする様子が描かれている。テニールス 2 世の描く《フランドルの縁日》や《村の縁日》（図 50）に描かれる農民たちは、穏やかで上品な印象をもつ。

²³⁴ 岡部、『図説ブリューゲル』、100 頁。