

神話の忘却，あるいは神話の変容

—P. ブリュエゲルの「絞首台の上のカササギ」考 (1) —

井 口 正 俊

「デモクリトスのことば，〈祝祭のない人生は泊まる宿のない長い道〉」（ストパイオス『精華集』Ⅲ16, 22)¹⁾

「神話は，語られた言葉の中に決してそれに相当する客観的対象を見出すことはない。」（ニーチェ『悲劇の誕生』17章)²⁾

「神話の根源とその根源性は，本質的に，二つの相反した隠喩的カテゴリーによって表出される。それを最も端的な形式で言い表せば：「恐怖〈als Terror〉として，また「詩」〈als Poesie〉として，ということになる」（ハンス・ブルームベルク『神話の現実概念とその影響可能性』)³⁾

「あらゆる嘲罵的表現の基礎には常に何らかの肉体的・トポグラフィカルな形式で，懐胎せる死のイメージが含まれている」（ミハイール・バフーチン『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』)⁴⁾

はじめに

この論稿は，P・ブリュエゲルの最晩年の作品「絞首台の上のカササギ」（図1）をめぐって展開する。それは，そこに表れている絵画的表現が，中世が終わりを告げ，深刻な宗教的闘争に明け暮れた16世紀半ばという過渡的混乱期に，また，その結果ネーデルランドという北方の地で実際に繰り広げられ，それが遅れてやってきたため，さらに過酷な状況に置かれた歴史を背景にして可能で

あったこと、またその内容に関しては、古来伝統的に継承されてきた神話や聖書物語を形象化する作業において、そこで扱われる主題にまつわる既存の物語性は極力排除され、またそれを盛り込む枠組みも、そこからの逸脱とも拡散を図り脱中心化されて描かれていることなどを、絵画史の中に現れた思想表現の特異な傾向現象として意識化する試みである。しかし、既存の絵画的枠組みは分解され、内容を構成する要素の組み合わせは少なからぬ変容を受けながらも、伝統的な流れへの連続性が全く断ち切られているわけではなく、表面化されることなく実体化されずに隠された、まさに「カササギの渡せる橋」を介して表現され維持されている。そこに、ブリューゲルの絵画制作を特色付けている画面構成のもつ、「越境的」革新性がある。それは、これまで語られ、また書かれてきた美術史、思想史のなかでも稀有なものである、と言っていい。

この論考はまた、ブリューゲルの絵画表現に隠された形で埋め込まれた「革新性」を絵画史における特異な「思想劇」として捉え、その歴史的な位置付けとその意義を、宗教的・社会的権力からの解放図式として、いわば暗黙のうちに意図された「祝祭的寛容性」の暗示、あるいは要請として見届け、また、その解放過程で直面する「恐怖からの距離」を無化すると同時に維持せざるを得ない「生と死の遊戯的空間」の出来をそこに読み取り、それを絵画による一つの可能的思想表現の手段と見なして、その作品を分析し受容する試みでもある。またそのような結果に行くつべき分析と推理を可能にさせる方法と術策は、ブリューゲルの絵画の画面構成からつむぎ出された二つの要素、つまり、描かれる外部と関わる「後ろから追われる主体」という受動的な観点と、対象を固定化して描くのではなく、対象を時間的・空間的に遠隔化し拡散させる「風景化する過程」とでも言うべき描写手段である。

ブリューゲルの絵画作品をそのような視点から分析する試みは同時に、何かを終焉し、新たな何かが始まろうとしている予感とはうらはらに、向かうべき方向の見え難い現代の動向を見極めるべく、そこに解明すべき課題が要請されていることを自覚的に確認する作業にもなるはずである。ブリューゲルの絵画作品はその要請に応える試みを可能にする最適なテキストであり、「絞首台

の上のカササギ」はその行き着くべき最終の帰結を暗示し示唆し続けている。

1

「神話の忘却、あるいは神話の変容」について論じようとするのに、何故、ブリューゲル（特別に断らない限り、父ブリューゲルを指す）の絵画がことさら選ばれたのか。その必然性はどこにあるのか。神話について語るのには、叙事詩・悲喜劇・文学作品などがその題材に関するテキストとして選択され、語られるべきであろうし、それをここで絵画に現れた神話問題に限定しても、もっとそれを語るに相応しい画家がいくらでもいるのではないか。P・P・ルーベンスやN・プサンのような「神話」を多く意図的に扱った作品を多く残した画家について語るべきではないのか。まずそこを明らかにしなければならないだろうが、その問題は、この論考の主題そのもので、この論考を書くことの発端でもあり、帰結でもある。しかしその作業は少なくとも、ブリューゲルの絵画の特殊性を美術史さらには思想史のなかで位置づけるという意味合いをもつと同時に、神話の表現形態およびその変遷を、また神話自体がそもそもどのような「機能構造」を包含しているものかを探るための新たな地平を開き、さらに神話が歴史的にどのように語られ、表現されてきたかを辿る「過程的必然性」とでも呼ぶべき事態を顕にする契機にはなるはずである。ブリューゲルは古来流布してきた「神話」概念の内包的要素の組替えの変更、外延的広がりへの拡張を、結果的に試行していたのである。

神話概念を狭い意味で解するなら、確かにブリューゲルの絵画作品の中で「神話」の占める役割は少ない。ほとんどないと言っていい。にもかかわらず、「神話の解体、あるいは神話の転位」また「神話の忘却、あるいは神話の変容」について語る時、ブリューゲルの仕事は神話の存在とそれが変形されていく過程の意味を最も本質的に暗示しているのである。ブリューゲルが「神話」を、たとえばギリシア神話を題材にした作品を一点しか残さなかったこと自体がすでにわれわれにとって謎かけの意味を持っているのである。「神話」はどこへ

消えてしまったのか。それを表現すべき形式がブリューゲルのところまでまだやってこなかったのか。あるいはまたそれを禁止するような時代的に外的な契機が存在したのか。ブリューゲルはそもそもそれに無関心だったのか、また逆に個人の欲求としては表現するに値すると感じても、それに対するある種の宗教的な抑圧、あるいはそれに対する何らかのためらいが生じたのだろうか。その辺はどこか謎めいている。しかしこれまで、ブリューゲルが抱えていたこの謎はいまだに解かれていない。というより、ブリューゲルの作品がそこに表現されたものだけではなく、表現の意図と形式において謎めいていること自体に関心が向いていなかった、と言うべきかも知れない。確かに、これまでのブリューゲル研究においても、その作品に表れた内容や意味を解くという作業はしばしばなされてきた。例えば「ネーデルランドの諺」や「子供の遊び」などの作品に描かれた個々の部分がどのような諺や遊戯に由来するかといった解明作業に現れているように、この絵は「何を意味しているか」といった意味での解読・解釈・解明は微を尽くし細を尽くして、その研究は進められてきた⁵⁾。しかし、ここで問題にしようとしている、ブリューゲルの絵画作品は「謎めいている」と言うときの「謎」は、そのような作品の意味内容に関する事柄ではない。その「謎」は、ブリューゲルの作品の成立・意図・表現に関する意味形態論を要請する歴史的な「謎」である。ブリューゲルに独自のこの「謎」はその存在すらあまり認知されていないし、ましてそれがはっきりと闡明されているとはいえない。そもそも「謎」の存在が、またそれがいかなる「謎」であるかが認知されていないところに「謎解き」の意味はない。ここでは、いわゆる美術史的な意味において作品の内容や意味を直接解読するというよりは、ブリューゲルの作品に込められ、そこに暗示され謎のように隠されて、その解明を待ち続けている歴史的な意図を手繰り、その作品がそのように描かれなければならないその固有な「必然的現実性」のありかを明るみに出したいのである。それゆえこの論考でも、どのような「謎」がかけられているかに焦点はまず集中する。どんな謎かを発見すれば目的はほとんど遂げられたいっていいからである。「謎」自体が問題なのだ。そういった意味では「謎解き」は後か

らやってくる。それ故必然的に、その「謎解き」の作業は論を進める途中であるいは、それを終えた終末において明らかにされることになるだろう。そのようにこの論考は意識的に組み立てられているし、それは、この論考の隠された「謎解き」という主題の結果として最後になって現れることになるだろう。

ただ、ブリューゲルの場合、残されたものは油彩や版画などの絵画作品に限られ、ブリューゲルが語ったり書いたりした、言説によるドキュメントは皆無であり、これから発見される可能性もほとんどないとすれば、絵画作品自体を「テキスト」として接近するより他に方法はない。生涯についても生まれた年さえ定かではなく、ブリューゲルの死後、カレル・ファン・マンデルが残した『オランダ・ドイツ画家伝』の中にブリューゲルについての記述があるが、量としてもわずかである⁶⁾。また、友人の地理学者アブラハム・オルテリウスが、ブリューゲルの人柄や性格について感想風に綴ったものが残されているが、それも小さなエピソードの域を出ない⁷⁾。とすれば、絵画作品自体をとことん、隅々まで見ることからブリューゲルの歴史的意味、さらにはその革命性を、その時代背景を読み解きながら紡ぎださなければならない。気の遠くなるような仕事になるが、成算がないわけではない。むしろ、テキスト以外の資料が少ないほうが、その本質に迫れると言うものだ。特にブリューゲルの絵画世界とその方法意識を思想史の中で位置づけることや、その革新性の意義を明かすことを課題とする本稿にとっては、二次的資料の不足は益にはなっても負にはならないだろうから。

2

前稿でブリューゲルの「イカロスの墜落のある風景」について、ギリシア神話、しかもオヴィデウスの『変身物語』において語りだされたテキストをめぐって、ブリューゲルのこの絵がどのようにその神話を受け入れ、視覚的に絵画化しようとしたかを論じ、そこで神話がいかに解体され、転位していくかを論じた⁸⁾。神話自体に即して考える限り、イカロス神話は、父ダイダロスが傲慢(ヒュ

ブリス)に陥り、その結果神々への反抗を惹起した行為の「影」ないしは、その行為に付随した「部分」でしかないのに、なぜかダイダロスのやった行為は忘却されて希薄になり語られることも少なく、イカロスの飛翔と墜落の部分だけが独立して主題化されるようになった。絵画においても文学においてもその状況にかわりはない。ブリューゲルもその流れを踏襲していた。しかも、ブリューゲルはこの絵以降、ギリシア神話を題材にした作品を残していない。ギリシア神話は忘れ去られた。ブリューゲルが意図的に？あるいは歴史的必然によって？さらに言えば、ブリューゲルは、ギリシア神話を直接主題にした絵として、あまたあるギリシア神話のなかから、なぜ「イカロスの墜落」の場面を唯一選択し描こうとしたのか。そこでのブリューゲルの意図あるいは、その真意を確定することは不可能である。それについての直接の資料は残されていないからである。だからといって、ブリューゲルにとって「神話」、特に「ギリシア神話」がもっていた歴史的役割や意義がどのように作用したのかを読むことが出来ないわけではない。ただ、ブリューゲルにおいて神話への関与のあり方が変貌したことは確かである。結果的に言えば、神話に対して、北方のネーデルランドの地で若きブリューゲルは新たな宗教の動きに棹差した歴史的流れに遭遇し、神話のもたらす結果の功罪とそれを絵画化する意味の変化を便妙に感じ取っていたのである。

後に詳しく論ずることになるが、それは、ブリューゲルの古き神話概念の拒否、それは同時にイタリアに端を発したギリシアローマの古典的に神話的なものの再生、つまり神話が「神話化」されることへの、またその表現方法への懐疑的な態度と関わり、それが神話への意図的な無関心へと移行し、神話の解体・転位・変貌へと向かったというべきかも知れない。なぜブリューゲルにおいて「神話」は解体し忘却されてしまい、ルーベンスにおいてはまた新たな意味と様式を伴って再生してくるのか。ここではブリューゲルに特異な表現の意味形態をその解明の対象とし、16世紀フランドルおよびネーデルランド地方において、神話が隠され消え去ろうとした歴史的足跡をたどり、そこにブリューゲル絵画世界の「謎」の存する場所であることを確認したいのである。とはいっ

ても、その確認は歴史的な条件や様相に関しては可能であっても、ブリューゲルの絵画表現の内部で実証することは容易ではない。ほとんど不可能と言うべきかも知れない。しかしまさにその場所、つまりブリューゲル絵画の構成的表現形態においてその意味を憶測的に語ることは出来る。ブリューゲルが意図した事実がどうであったかは実質不明でも、ある主題に関する作品がその結果として実在している限り、その絵画制作の意図とその画面に表れた、その真意を問い語ることは出来るはずである。そこにそのように表現された「事実」が存在すること、つまり、ブリューゲルの方法意識によって、一枚の絵画作品として構成され描かれたという、その事実を見極めることこそ、ブリューゲルの絵画作品を「見る」ということの意味になろうからである。

ここで一つの結論のようなことを言っておくとすれば、ブリューゲルの絵画作品の中で、神話は解体され終焉したように見えるが、実は隠された形で転位し、変容されて受容されているのである。逆説的な言い方をすれば、神話の歴史の変容過程を見守る方法を発見していたと言い換えてもいい。そこでは特に神話の受容主体の歴史の変貌と、その拒否と受容の弁証法的関係が「無関心」という様相をとらせ、まさにブリューゲルの表現によって神話の意味も形態も変質させ、絵画的に変奏されて表出されているのである。神話の忘却によるその「変容・変奏・変形」の可能性として、描かれるべき主題自体の転位とその脱中心化による逸脱と拡散、それと同時にその周辺の描写はその主題を浮き彫りにする事を避けながら、遠隔化して許容することを可能にする「風景」のように、相互的に無関係な関係として描かれることになる。その絵画的表現形態とそれを受容する「風景化という過程」とでもいうべき様式の転嫁こそ、ブリューゲル絵画のもつ得意さがあり面目があった、というべきである。

3

ところで、そういった結論を導く方法として、その際に発言された言説を構成する助けになるのが「連結による推論」〈conjunction〉のないしは「憶測」〈coni-

ecto〉的という思考方法である。「懷疑」〈cogitatio〉的とか「要請」〈consulto〉的とか言い換えてもいい。絶対的でしかも実在的真理などというものは、その認識主体が神でもない限り、断定的に提言することは不可能である。例えば、アリストテレスに「第一原因」〈prote aitia, causa prima〉という概念があるが、そのあり方の証明がまさに「推論」的である。ある現象はある原因の結果である。それ自身独立した現象は存在しないとすれば、その現象はある原因の結果として次に起こる現象の原因になりうる。その連鎖は永久に続くことになる。しかし、人間の思考は有限なるゆえに、因果関係の永久的な連続過程を最後まで追うことは事実上不可能だし、そもそもそれに耐えられない。そこで、いかなる意味でも結果とはいえない原因そのものである唯一の存在を想定せざるを得なくなる。その要請された最初の原因が「第一原因」と名付けられたのである。そのような思考方法が「推論」的思考である。定義—公理—定理へと進む古典的幾何学に見られるような必然性はないが、矛盾律を犯しているわけでもない。完結したシステムに還元されない、歴史の中で生じた事実認識の方法はこの「連結による推論」的思考を採用せざるを得ない。とてつもないイデオロギーに強制されない限り、歴史認識自体の真偽は決定不可能だからである。芸術作品にも同様なことが妥当する。普通、芸術作品に立ち会うとき発する言説は「解釈」〈interpretatio〉と呼ばれる。しかし、これから始めようとする、ブリューゲルの作品へのかかわり方に関しては、ここではあえてその「解釈」という言葉は避けることにする。広い意味でいえば解釈には違いないのだが、一般に「解釈」という言葉の広がりや統制しているのは、やはり解釈する「主体」であり、その主体が外部的要素の集約や連結に、その主体の判断、つまりその主体が志向し帰結させた解釈を、作品に適合させるという、意味合いが強いからである。ここでは、歴史的要素の集合や結合のあり方のほうに力点を置き、その外部的強制が芸術作品にどのような作用を及ぼすのかを「神話」の受用と変貌、展開と変容をめぐるそのあり方を探りたいのである。その作業はまた、神話の忘却、あるいは神話の変容過程の解明であり究明であると言い換えてもいい。しかし、この問いは暫定的なものとなる運命にある。ブリュー

ゲルの立っていた歴史的な場所は、その問いがまさに逆転し反転しようとしていた場所だったからである。結論を先取したような言い方をすれば、主題としては神話は聖書物語へと転換しているように見えるが、その転換過程で聖書物語との差異は解体されて不問に伏され、両者が共有すべき配置関係としての脱宗教的な場所へと移動させられている。そのような移動のもたらす事態をここでは、神話の忘却、あるいは神話の変容と呼んでいるのである。

ブリューゲルは、宗教思想とそれを踏襲していた教会組織に代表されるような中世的な位階秩序の崩壊が始まっていたのに、まだ、その新たな動向と、その行方に対処する明確な対抗手段が確立しておらず、この新旧の宗教的対立の渦巻く「臨界的禁猟区」に接し、その解決の困難さに苦渋しながら制作せざるを得ない、微妙な位置に追い込まれていたのである。

そのような状況の中で、ブリューゲルという画家はそもそも何をやったのか、もしブリューゲルの作品が他の画家の作品とどこか根本的に異なるところがあるとすれば、それはどこにあるのか、何がブリューゲルの絵画作品を「ブリューゲル的」になさしめているのか。ブリューゲルの絵画作品におけるその差異の創設は、それが意図的であったかどうかは別にして、究明するに値する特異なものであり、革新的に「革命的」とさえ言ってもいいものである。とすれば、その絵画作品のどこが革命的だったというのか、あるいは何処に向かって革命的なのか、と。この問いこそが、美術史家でも、ましてやブリューゲル研究者でもない筆者に、この論考を書く関心を与え、ブリューゲルの絵画作品の革命性をもつ思想性を喚起させたのである。ヨーロッパの絵画史上、ブリューゲルの絵画は、狭い美術史的枠を遥かに越え、最も思想的な接近をも要請してくるものの一つであることは間違いない。それゆえにこそ、思想史における、ブリューゲル絵画世界とその方法意識の革新性を問うというその課題は、繰り返し何度も問わなければならない重要性を担っているのである。それ故ここでは、多くの研究書や論文にあいまいな形で散見はされても、いまだにそれを中心としては問われなかった問いを發せざるを得ない。も一度問おう。ブリューゲル絵画世界の革命性はどこにあるのか、と。

ブリュゲルの絵画作品の中に現れているその革命性はまず、狭い意味での神話概念を解体させ、歴史的に神話を分類しているその領域の境界線ははずし、個別の神話というより神話の「神話性」そのものの意味を形象化しようとしたところにある。ブリュゲルは、自分自身その意味がはっきりと解けぬまま、「神話」に対して、いわばある種の拒否権を行使したのである。そのことも含め、ブリュゲルの絵画の変遷を辿る上で、フィリップおよびフランソワ・ロベルト・ジョーンズも指摘強調していることだが、若きブリュゲルのイタリア旅行体験の影響が、その結果の解釈にも深く関わってくる⁹⁾。少なくともここで言えることは、ブリュゲルは、歴史的に絵画化されてきたギリシア神話、聖書物語、さらにはさまざまに流布されている諺や格言を形象化すべく、中世と近世の狭間で、それらをいかに表現するかの可能性を模索しそれに適切な場所を絵画の内部に確保し、そこにすべてが集められ、同じ位置関係が与えられ、同じ手法で描こうとしているということだ。

そこに絵画が絵画として自立していく萌芽を見て取るべきだろう。そこにブリュゲル的に得意な絵画世界が開かれる。そこでは宗教改革、反宗教改革、イタリアに端を発したルネサンスの文化運動も相対化され、当時影のように地下組織として影響力をもったグノーシス主義や異教秘儀も、その功罪が認知され、またそれを絵画的に取り入れることによって反啓蒙と啓蒙との境界を侵犯するような形で同時に克服されている。絵画史上これまで思想的な要素を含有した現象は稀有なものである。言ってみれば、ブリュゲルは、当時歴史的に継承され支配的だった絵画表現の様式と手法の脱構築を試みているのだ。ブリュゲルの絵画作品は、神話の「神話性」を肯定するのでも否定するのでもなく、拒否的に受容享受することによって、神話や聖書物語に現れた主題を、それ自体として独立させ顕在化させるのではなく、逆に主題を目立たない形に変容させ、筋が一貫している物語を分節化して配置し、主題そのものを脱中心化することによって、神話や物語がもつ宗教的に教訓的要素やそれらがもたらす社会的に教派的イデオロギーに対して、見る者がどちらに転んでも受けざるを得ない「負荷」を軽減させているのである。その任務は、理性の行使による

啓蒙運動に先立ち、その特異な絵画的手法によって、来たるべき啓蒙主義を超えた「啓蒙と寛容の共存」という役割をすでに演じていたというべきである。啓蒙主義がその運動の意に反して、フランス革命に現れているような形で、暴力的恐怖を引導せざるを得なかったのに対し、権力の分割と拡散を可能にし、それに抵抗する反権力の集結を図るのではなく、そこで起こる現実的闘争を描きながらも、その闘争の根柢の虚しさを風刺的に表出して、あらゆる権力から民衆を守る容量と場所を確保しているのである。その方法にここでは「祝祭的」という名を付与している。その「祝祭的」という方法やその効用については後に詳しく見ていくことにするが、ブリュゲルのその特異な手法が、それまでの絵画史上に一度も現れることのなかった、まさにブリュゲル的世界を可能にしているのである。その絵画制作の新たな手法は、絵画制作を見事に成功させていると言うよりは、その絵画を見る者は、無意識のうちに遠隔操作され、その特異性に惑わされ狂わされながらも落ち着くべき場所に静かに着地するような安心感を与えるのである。しかしその安心感は、上機嫌で気楽な喜びを伴った安定したものではなく、ましてや宗教的に厳粛な儀式のうちに現れる「救済される意識」とも、また逆に宗教的内面性がもたらす「救済への懐疑と恐怖」といった様相とは無縁なものであり、人間が必然的に被る恐怖や歓喜を伴ったさまざまな出来事を強調すると同時に相対化し、それがもたらす負荷が軽減された、個人的というより類的な安心感であり、歴史世界においてそのつど施行され現実化される出来事、その出来事を相対化するとき現れる喜悲が錯綜した事態、それは相対化された普遍、普遍化された相対といったパラドキシカルな事態であり、言ってみれば「事の喜悲」〈Freude und Trauer der Sache〉とも呼ばれるべきものの経験である¹⁰⁾。それは、それまではそのような形では決して表面化されなかった宗教闘争の苛酷さがもたらした歴史的過程に起因する新たな必然性の促した「神話の誕生」あるいは「神話の再生」の経験であり、それはむしろ、ブリュゲル的なあまりにブリュゲル的な「神話の忘却」による「神話の反復」としての「神話の変容」の経験と言うべきかも知れない。ブリュゲルは、結果的に神話のその必然的な変容過程である「メタモルフォー

ゼ]¹⁴⁾の認知とその表現に手を貸し、神話の「神話性」を保持しながら、その歴史的受容形態そのものの変形を試み、その絵画的表現形式の新たな枠組み設定とそれに相応する「実」を表現すべく「画面」(タブロー)の構成への道を開き、そこに深入りして行ったのである。「洗礼者ヨハネの説教」(1566年)(図2)や「ベツレヘムの嬰兒殺し」(1566年頃)(図3)に、その聖書の物語性が脱中心化されると同時に異なった関係(たとえば、遠のいた場所に描かれたイエスとヨハネの位置関係など)へと転位され、拡散された場面構成のなかで革新的に「変容」しているのがよく表れていると言える。その変容を可能にさせているのは、正面からの主体の確認を避け対象に向って後から追うように主体を隠された位置に向わせながら、対象と対置することができる「隠された主体」による自立という、絵画的構成の術策である。

4

「神話」という言葉のもとに、そもそもわれわれは一体何を理解しているのだろうか。ここで「神話」というもののもつ意義の自覚のために、神話の「神話性」に関して歴史的にまた内省的に反復しておくことにする。ここで課題となる、この「神話」という言葉、ないしは用法はあまりにも日常的に聞き慣れ使い慣れてしまっているがゆえに、その意味や出自を意識的に問うことがまったくなくなっている言葉の一つである。ところが「神話」に関して一般的な了解が出来上がっているにもかかわらず、奇妙なことに、「神話」という言葉が単独で独立して使われることは少ないのである。つまり、神話においては、過去から伝承されたものであれ現に今起こったことであれ、すでになんらかのまとまりある内容が存在していてその内容に「神話」という言葉を当てはめているだけなのである。「神話」という言葉だけを聞いて、その具体的な内容を表象することは出来ないのはそのためである。「神話」という言葉はあっても、それに見合う〈一般的〉な内容はないのである。ということは、「神話」という言葉自体は内容のない空虚なものであるということだ。それに何らかの外的

な規定が付加されて始めて神話は神話として機能するのである。「…に関する神話」(「エロス」に関する神話、「樹木」に関する神話、等々)「…的神話」(「ヌミノゼ」的神話、「精神分析」的神話、等々)「…という神話」(「科学」という神話、「国家」という神話、等々)、「…神話」(「ギリシア」神話、「ケルト」神話、等々)などといった形で使われて初めて「神話」は内容を持ち、その意味が付与された表象可能な言葉となるのである。しかし他方、「神話」はその形式としては空虚であり、特定の具体的な内容を欠いているが、流布された神話に関してはある場所と時間を前提とし成立していることは了解されている。しかしそれは、ニーチェが見抜いているようにある客観的に明かされる対象が事実としてある場所である時間において実際に「起こった」ということへの了解ではない。ただ、その起こった事柄がどこか異常で恐怖を伴っていたという風評のような曖昧なものを、共同の幻想として記憶し、記述しようとしたとき、つまりそれを具体的に語り出そうとするとき、その表現形態として「神話」という空虚な入れ物が必要になったのである。

そもそも「神話」〈mythos〉というギリシア語は、「語る・話す・物語る」という意味の動詞〈muthomai〉から来ている。つまり「神話」は時間と場所を指定され具体的に語れてはじめて「神話」となり、「神話」として機能し、受容されるのである。さらに「神話」に関してここで確認しておきたいもう一つの事態は、その内容を記憶しあるいは忘却するにしても、「神話」はすでに「語られていた」ということである。つまり「神話」はいつもすでに、過ぎ去るべき「過去」とのみ関わっているということだ。それは単に「古い事態」ということではない。時間的に過ぎ去ったことの自覚の上に成り立っているということだ。形容矛盾のように聞こえるかも知れないが、記憶に新しく生々しく感ぜられることであっても、それが何らかの形で「神話」という器に盛り込まれる、つまり「神話化」されるときは、すでに「過去のもの=過ぎ去りしこと」として語られるということである。精神分析的に言えば、反復され、生き延びるため一度意識の基底へと追いやられる、つまり一度抑圧され忘却される必要があるということである。「神話化」される事態は必然的にその過程を辿るのであ

る。ある特殊に生じた事件だけが「神話化」されるのもそのためである。つまり「忘却する」に値するものだけが忘却されるのであり、それだけが「神話」という容器を必要とするのである。個人においても集団においてもその事態は同一である。そういった意味で、「神話」はいつもすでに忘却されたものの異名なのだ。忘却とは、何を忘却したのか自覚できないことを言う。何を忘却したかを自覚しているならば、忘却していないことになるのだから。忘却は、忘却したことの意識への反復を待っているという意味でいつもパラドキシカルである。しかし、忘却にはまた、それが記憶へと呼び戻される契機として、あるいはそれを関係付けるべく意識の中に不可避に保持されているということだ。その蜘蛛の糸は決して切断されることなく、どこか不可思議な場所で「アリアドネーの糸」のごとくに、無意識の迷宮から脱出し、日の目を見ようとする意識の行為に連結し作用しているのである。ということは、何事かを忘却したという意識があるなら、忘却されたものが何であるかは即座に記述できなくとも、忘却には「それがすでにあった=Es war」という存在が前提にされているはずである。忘却とはいつもすでに「過ぎ去りしこと」と不可分なのである。そこに例外はない。この事態について今は自覚していても、その後何年か経てば忘却しているだろう、という文章は、未来時についての憶測の表現ではあるが、実は忘却するということに関しては、その時点でその事態はすでに「過ぎ去りしこと」になっているはずである。そういった意味では「神話」は「過ぎ去りしこと」を記憶し、忘却し、反復するための「空虚な形式」だというべきである。ただ、継承された神話において忘却されたものが、新たな神話として語られるとき、それは圧縮されたり拡張されたりしながら、時代の経過と場所の移動に即して「変形」されるのである。その際それがどのように変形されるか、そのされ方から眼を離してはいけないことだけは銘記しておくべきである。

それゆえここで最初の問いに遡って考えれば、「神話」ということで「何を理解しているのか」と問うても、その問いは神話の定義を要請しているのでもないし、何を理解すべきかとは問う必要もないだろう。先ほどの議論からして、神話とは最も多義的な言葉だし、コンテキストによってそれはいくらにも変貌

しうる性格を持っているからである。何を許容する空虚な器だからである。それ故に、神話自体は価値的基準からも自由な存在である。価値とは無関係に存立する、と言ったほうがいいかも知れない。神話には始原も原型もない。あるのは、それを可能にする心的な組み立てと関係構造だけである。ただそれが表現されて現実化するとき、つまり語られるとき具体的な「今ここで」という時間と場所なる舞台が必要だけである。

しかし他方、「神話」という表現の外延、つまりその表現が包含する広がりには際限なく広い。過ぎ去った歴史的な事柄が、ある重要な視点・観点を提供すると、その事柄は物語化され、最終的には一般的には「神話」と呼ばれるようになるのである。いわゆる「神話化」と言う事態である。さきほどからの続きで言えば、「神話」という空虚な言葉にある具体的なものを付加する行為をここでは「神話化」と名づけているのである。「フランス革命という神話」「ナチズムという神話」、「セザンヌという神話」「ニーチェという神話」、あるいは「明治維新という神話」「大東亜戦争という神話」「学生運動という神話」「バブルという神話」等々、「9・11」事件もすでに「9・11という神話」になりつつある。すべて歴史に現れた重要な事件や人物は「神話化」されるのである。後に残された人間はそのようにしか歴史的イベントにかかわることはできないし、個人としても集団としても、人間は過去を「神話化する」と言う形でしか記憶できないのである。「神話」が「それがすでにならあった」ということと不可分なのはそのためである。しかしここで、「神話化」という事態は、表向きには、神話の合理的な解釈、あるいは神話の発生源の追求の助けにはなっても、その機能ゆえに危険性と背中合わせだということを、忘れてはならないだろう。

さらに、その「神話化」という事態には、ある事実を記述し記憶するために、ある事実を隠蔽し忘却することを必ずや伴うものである。とはいっても、歴史的イベントのすべてが実証されることはない、などとここで言っているのではない。しかしまた単に、歴史にはいつも解釈が付きまとう、つまり歴史は解釈の集積でもある、と言っているのでもないし、新しい事実が判明すれば解釈もまた反転する、というようなことを言いたいわけではない。神話を一つの「テキスト」

として捉え、そこに内在的に隠されながら顕在化しているという神話の「実」にかかわる謎的構造を解明したいだけである。しかもそれは歴史的に外的な要素の要請による「謎解き」の意味をもち、前述した意味で「推論」と「憶測」をその方法として、事件をあるいは作品を物語化し「神話化」する過程の問題性を、テキストに即して暗示的にでも語りだしたいのである。

ブリュエルの絵画作品は、ある神話の内容を固定化し実体化する、いわゆる「神話化」するという事態そのものを解体させ、先ほどから言及している、主題を脱中心化し拡散させるブリュエルの手法によってそれを無効にしているのである。神話における「神話性の表現」といわゆる「神話化」とは似て異なるものである。「神話」自体が危険なのではなく「神話化」することその意図と作用の中に危険が潜んでいるのだ。ブリュエルの絵画作品はその差異を見極める手法を駆使した格好のテキストであるといっている。そのテキストを読む作業によって、実体化され一元化されて価値判断されてきた神話物語を多様な方向へと拡散させ、それを変奏した形で表現するブリュエルの絵画世界をここで殊更問題にする意図もそこにあると断言している。

「それがすでにあつた」という神話の形態、あるいは「神話化」という動向からして、当のブリュエルという画家、またその作品が何をいかに語っているのか、と再度問うて見よう。そこで「神話」の内容が大きく変容し、「神話」の意味形態が変位したことは確かだが、それによって「神話」が忘却され終焉したというのか。そうではなく、そこでは神話は時代や場所の意匠を伴いながら変容したのである。それ故ブリュエルの様式の変奏作業は、神話物語を固定化すること、つまり「神話化」してしまうことに反逆する態度を維持し続けるためにも、不可避で必然的なものであつたのである。後に論ずることになるが、その変奏作業は積極的な意図をもっているのだが、その意図は表面からは直接見えずに隠れており、魔術師が手品行為を行う瞬間に掛ける布のように、その裏が見えそうで見えない不思議さを伴い、その表現はいつも謎めいているのである。それはまた描き手であるブリュエル自身の姿を晒すことを避け、その立場表明をぼかしてもいるのである。その作業手段は絵画的表現

として絶妙と言うより他に言葉がないほどである。ブリュエルの描く主体的位置は画面（タブロー）の内にも外でも直接には確認できないが、絵画の画面を制作する作業の結果において、その痕跡としてタブローを構成しながら、見る者に謎かけのような形で「後ろから追うように」立ち上がってくるのである。神話物語が直接描かれているわけではないが、夕暮れの通りがかりで家事作業する人々には目もくれず、3人の狩人が十数匹の犬を連れてひたすら一方向へと歩みを早めている様子が「後ろ姿」として描かれている「雪中の狩人」（図4）などに、ブリュエルの不可思議な描写手段がよく現れている。前方にはさほど明るい感じはしないが、開かれた寒々とした雪景色の空間が広がっており、あたかもその開けた空間とそこに散在する人々との普通の生活に帰り着こうとしているかのように、たった一匹の収獲を肩にかけ、お互い話し合うこともなく黙々と早足で歩く狩人たちの後姿は、その構図と控えめな色彩に助けられ、見る者に自分の後ろ姿を見ているような錯覚と哀歎を喚起させる。この作品に斬新に描き込まれ、そう名づけてよければ「後から追われる主体」とも言うべき場所は、宗教性のない不可思議なものの不可思議な表出という意味で、新たな「神話性」を獲得する手段の創出だと言っているのではない。先述の観点を反復することになるが、ここでも、既存の特殊な主題や意味をもった神話や聖書物語における物語性が脱宗教化され、それを受け入れる人間存在が配置され、嵌め込まれる場所と位置が絵画的風景の中で、後ろから見られた無記名な主体として対象化され確保されていると言い換えてもいいかも知れない。後にまた触れることになるが、それを可能にさせる「後方からの主体」という立場は、単なる絵画的描写手段を超えて、ブリュエル絵画の持つ独自の思想性とその革新性をよく伝えている、と言えよう。

5

神話はいづくにも偏在する。神話はどのようなにも生成する、と言ってもいい。神話はそれを終焉させると同時に、直ちに変形し、変容して生き続ける。「神

話の終焉」はある一つの「神話化」の異名であり、それが意図的であればあるほど、イデオロギーによる暴挙と共犯関係にある。神話の終焉は、新たな神話の再生を促すのはそのためであり、アドルノ・ホルクハイマーが「啓蒙の弁証法」と名づけた事態、つまりそこには反動・反発による「先祖がえり」〈Rückschlag〉が意図されているのである。「神話化」は、神話自体が変形する可能性を否定し、神話を一義的に理解可能なものとして再現させる、いわば解釈の暴力の行使の結果である。神話は解釈して享受され受容されていくものではあるが、この「神話化」作業のもつ傾向、イデオロギーによる、法及び制度措定を強いる、いわゆるベンヤミンが『暴力批判論』で「神話的暴力」〈die mythische Gewalt〉と呼ばれた事態がもたらす危険が存していることを看過してはならないのだ。ブリューゲルはその危険性を肌で感じ、それを回避すべき表現手段を、これまでのそれを否定するような形で発揚し、それを行使していくより他に、画家としての自己保存を墨守する術をもたなかったのである。それほどに時代は過酷だったのである。後ろから追うような形で自己を前面に押し出さずに、外的な圧力や桎梏から逃れ、あらたなる普遍神話、ベンヤミンの「神的暴力」〈die göttliche Gewalt〉の許容され得る世界を創出しようとしていたのである¹²⁾。

そこを考えるために、神話の様相について触れておかなければならない。

まず、神話は特定の宗教を前提にし、それを支える「ドグマ」ではない。それを取り違えてはならない。神話はある民族、ある場所から発せられているが、自由に語り継がれ、民族も場所も固定されるものではなく、変遷し変貌し変奏されていくものである。ただ、ブルーメンベルクも強調しているように、神話の根源は二つの相反し、相互に拮抗する二つのモメントを内在させている。ここでは「暴挙＝恐怖」と「詩作＝詩」が同時に発生しているのである。その事態をエンノ・ルドルフが解釈しているように「神話は恐怖を詩作によって超克する」¹³⁾と言えないこともないが、恐怖は詩作によって緩和され超克されるのではなく、詩作は恐怖の存在を顕わにするのである。つまり、神話においては、恐怖は詩作（語り継がれること）と不可分の関係にあるということである。恐

怖を取り除こうと試みるのは「神話」〈Mythos〉ではなく「教理」〈Dogma〉である。宗教が創始者（教祖）を必要とし、それぞれの「経典」〈Canon〉に立脚した「神学」〈Theologie〉を必要とするのはそのためである。そういった意味で言えば「神話」には、そのような創始者が存在せず、その教理を展開した神学的「体系」〈System〉もないのである。宗教においては、創始者の行為と言説と、それを受け取る信徒とのあいだには上下の越えがたい関係が成立しており、それはどこまでも不可逆な関係として所与されている。それに反して神話はその創始者が欠如しており、その起源が事実と結びついておらず、その言説は時間的前後関係から自由であり、言ってみれば「それはいつもすでであった」という形で流布されている言説である。言い換えれば、神話においては生産と享受は等価〈aequus=aequivalenz〉だということである。そこが「神話」といわゆる「宗教」との決定的な差異である。神話物語も、その等価性を忘却し、時にはそれが意図的に拒否されてしまう、まさにここで言う「神話化」されてしまうことによって、それが善意による解釈作業のように見えようとも、神話物語が原初的にもっていた恐怖への畏怖の念が喪失すると同時にそこからの開放感も失われ、平板化され日常化された教条的宗教に転落することに自覚的になるべきなのだ。

その関係はまた次のように言い表すことも出来る。ドグマとカノンによって体系化された言説による宗教とは異なり、神話は、そのような言説に従う人間の自己省察、つまり「内省」〈Reflexion〉によって生ずるものでも維持されるものでもなく、根源的暴力ないしは「恐怖」〈Terror〉との「距離」〈Distanz〉を表出するある種の隠喩的言説によって成立しているものであり、それによって神話の表現形態がいかに変遷しても、この恐怖との「距離」だけは持続され続け、語り継がれるのである。その距離の測定を人間はいつも迫られており、それを一時的にでも忘却し隠蔽する手段を發明せざるを得ないのである。そこに、叙事詩や悲劇や舞踏といった広い意味での「詩作」〈Poesie〉という行為が成立する。その詩作行為を支えている原理をここでは「祝祭」〈festum〉と呼ぶことにする。「祝祭」は神話の恐怖にその基底をもち、そこからの解放を支え

る他者性、複数性、共同性という性格を持つ類的に機能する存在である。その限りにおいて起源のない神話とその忘却としての祝祭と決別した、いわゆる既定「宗教」は神と人間との不可逆な断絶を標榜しながら、その主張に反してその実質的成立根拠は実は人間の個人的内省から発せられているのであり、そういった意味での「宗教」はひとつのヒューマニズムだと言うことが出来る。ニーチェのキリスト教批判も、キリストその人に敵対しているのではなく、自らの主張に反してキリスト教は、人間の「罪＝良心の疚しさの自覚」という内省的行為に力点を転嫁させてしまっているところにあったというべきである。類的な契機の喪失である。教会はひとつの共同体であり、神への信頼と謙虚さに支えられた信徒集団〈Gemeinde〉ではあるが、そこにはすでに古代的な神話世界がもっており、人間が運命的に享受すべき類的な恐怖や暴力へのリアリティはすでになく、それとの距離を測ること自体が実質放棄されている。その恐怖や暴力に対するの恐れを顕在化させる「祝祭」の契機と享受が無化されてしまっているのだ。その必要性はすでにない。ここでは詳しく触れる場所ではないが、ニーチェは、失われたその「祝祭」の契機とその効用を力として取戻す任務をツァラトストラに託そうとしたのであり、また、悲劇がその発生の必然的根拠としてもっていた神話を語る機能としての「合唱团」(コロス)の役割を軽視し、類的な「祝祭」の契機そのものを放棄してしまったところに「悲劇の死」があったのだというのが、初期ニーチェの作品『悲劇の誕生』の結論でもあったのである。後期のテキストである『道徳の系譜学』のキリスト教的道徳批判も基本的にはこのテーゼを反復していると言っていいのである。

ここでブリューゲルの絵画作品を取り挙げるのも、神話表現が変容していく経過の中で必然的に、神話が決して「神話化」されずに、いずこでも偏在可能なその「神話性」を保持すべく現れる「類的な祝祭」の契機と意味をそこに読み取りたいためである。しかし、「祝祭」の意味と形態はブリューゲルの場合二義的である。滑稽、罵り、おどけ、苦笑い、機知など、またそこにはバフーチンが見抜いたような、醜い、不恰好なグロテスクな肉体のイメージも風刺的な形で現れている。また他方、そのような祝祭の持つ民衆エネルギーの発揚の

場面を描きながら、それと同時にブリューゲルの描く、絵画的広がり画面の中には、部分的に挿入されたエピソードの場面があり、そこには底知れぬ人間の嘆きや哀歎の情感がそこはかとなく表れている。それらの感慨は風刺的なものと交換可能な「対の関係」として、ブリューゲルの絵画的場面を構成する原理的構成要素である。それは、ブリューゲルが「祝祭」というもののもつ二面性に自覚的であり、それをさらに絵画的に表現する特異な様式を切り開いていることの証である。その様式はイタリア・ルネサンスが追い求め、「美しき調和の形式」をその原理においた近代美学からは、置き去られた様式であるが、9.11事件やイラク戦争のグロテスクな残酷さを見るにつけ、ブリューゲルの「類的祝祭」の方法だけが、個人の自由の獲得というスローガンが内在的にもつ暴力的イデオロギーに対抗できる唯一の方法とさえ思えてくる。ブリューゲルは、人間の生死に対して個的でも種的でもなく類的にかかわる、まさに現代が抱えるさまざまな暴力がもたらす恐怖の形態を、それを無化する形で先駆的に描き出す絵画的手法を発見し、その現実をメタフォリカルにまた同時にメトニミカルに表現していたというべきである。それ故、先ほどからの課題である神話の「変遷過程」について、またそれを支え促す諸力について論ずる時、ブリューゲルの場合その論点は、「類的祝祭」を伴ったこの表現形態という場所に集中して来ざるを得ないのである。ブリューゲルの絵画世界は現代世界における文学ないしは思想的表現方法にとっても、看過できない切実さを持ち、その解決とそれが帰結する場所を指し示す先見性をもっているのである。

6

ここでは、ブリューゲルの多くの作品の中で、初期の作品『イカロスの墜落のある風景』と対になっている、あるいはその神話的モメントが場所的時代的制約を受けて拡散し、その意義は隠されながら変遷していった結果、その終結地点に位置づけられる最晩年の『絞首台の上のカササギ』という作品を中心テキストとしている。この作品はいわゆる大作ではないし、ブリューゲル研究に

においても一般的には特に注目すべき作品とも見なされてこなかった。にもかかわらずここで、数ある重要な作品でなくなぜこの作品なのか、語られるべき主要な大作は他にあるのではないか、その根拠はどこにあるのかは、ここでは問はない。もちろん、ブリューゲルの絵画がもたらした革命性を引き出すのに、この作品は決定的な位置にあるが、この作品を論ずる際に他の作品にも触れざるを得ないし、他の多くの作品の制作を経て漸次に可能となったことは間違いないのだが、ただ、この「絞首台の上のカササギ」という謎めいた作品が、ブリューゲルの多くの作品群の最後の終着点であること、大げさに言えばそれまでのヨーロッパ絵画が持続的に維持してきた絵画的主題の描き方、またその画面の構成の仕方そのものを変容させ解体させており、それまでの表現形態の終焉を促し、その終焉の過程を象徴しているとさえ考えられるからである。これまでこのような絵画がこのような形で描かれたことはかつてどこにもなかったのである。16世紀半ばのネーデルランドでブリューゲルがそれを可能にさせたのである。つまり、ブリューゲルは長いヨーロッパの絵画表現の歴史の変遷の中で、無意識のうちにあるいは意図的に、「神話化」という暴挙がもたらす恐怖からの「距離」の測定術を示唆し、それを拡散させる構図と手法を発見し、視覚的に「神話的暴力」の分割による破棄を可能にさせるべく、「絞首台の上のカササギ」においてその「距離」がもつリアリティをはっきりと自覚したのである。それゆえ、この「絞首台の上のカササギ」は中世と近世を分かť分水嶺の役割を果たすと同時に、神話や聖書物語の絵画化という作業に全く新しい可能性を開き、それはまたその表現形態の終焉をも荷ったのである。

それ以降の作家ルーベンスもレンブラントもひいてはフェルメールも、このブリューゲルの経験の痕を意識し、ブリューゲルが切り開いた絵画手法のもたらした歴史的明暗と功罪を分析し、その結果を踏まえてそれぞれの様式を編み出しながら、制作するより他に方法はなかったのである。だが、ブリューゲルの主題も対象も脱中心化されたタブローの構成方法は直接には伝達されず、伝染もしなかった。後の時代を洞察すれば、皮肉なことに、「反ブリューゲル的」になることによって、ブリューゲルはブリューゲル的になったのである。革新

的なものはいつもそのような逆説的な運命を辿るものなのだ。そういった意味でもブリューゲルの存在はどこまでも重い。さらに言えば、ブリューゲルの作品制作の意図と手法の革命性は、単に絵画史上の出来事ではなく、思想史や宗教改革史、ないしはさらには世界史一般の中にはっきりと位置づけることが出来るし、位置づけられるべきであろう。この論稿が主眼とするところは、特にこの作品を見ていく場合注意し、注目すべき点は、中世以来これまで、語られ描かれてきた主題のブリューゲル的変容でありその様式の変形についての考察である。そこでの主題は人間の「生と死」にかかわる表現形態である。バフーチン¹⁴⁾は、古典的肉体表現に対して、肉体に関して「グロテスク・リアリズム」という類型を取り出して「肉体のグロテスクなイメージの根本的傾向のひとつは、二つの肉体が一つである状態を示すことにある。一方は生みながら、死につつあり、もう一方は孕まれたもの、胎内で成熟しつつあるものであり、生み出されるものである」¹⁴⁾と言ひ、絵画においては「ヒエロニムス・ボッシュやペーター・ブリューゲル（父）にこの概念が表現されている」¹⁵⁾と言っている。もう一つ看過できないことは、ブリューゲルの絵画に特質的な、構図の集中と拡散の相対的關係である。ホイジンガは、ブリューゲル絵画の、特定の中心に集中しない多様な様相を垣間見せる「質」を「ギャラリーのような」という形容を用い、それがエラスムスの著作に通ずるものがあるとし、それを「祝祭的モチーフ」とも呼んでいる¹⁶⁾。ホイジンガとバフーチンがここで嗅ぎ取っているものは、ブリューゲルの絵画作品に通底している共通な要素であり、これから分析し論じようとする「絞首台の上のカササギ」という作品の中にその通奏低音のようにこの作品を根底から規定している中心に位置する要素なのである。それはあらゆる暴力がもたらす「傾向性」としての「恐怖」からの距離を「祝祭」という場で確保するための必須の条件とみなすべきであろう。

7

ブリューゲルの生きた16世紀中期のネーデルランドは歴史的に激動の時代

だった。ブリューゲルの死ぬ2年前、スペインのフェリペ二世は、アルバ公率いる一万余の軍隊を北の植民地であったネーデルランド制圧のため送り込んだ。その前年には、反宗教改革に対して反カトリックを標榜した新教徒との衝突がネーデルランド各地で起こり、多くの祭壇や偶像が破壊された。いわゆる偶像破壊運動である。その衝突と争いは陰湿で、両者とも容赦なく民衆も巻き込んで拡大していった。ここで取り上げる「絞首台の上のカササギ」が描かれた1568年に、ネーデルランド独立運動の指導者エグモント伯とホルン伯は、ブリュッセルの広場で処刑された。ブリューゲルもそのとき同じブリュッセルに住んでいた。その翌年ブリューゲルは40歳あまりの短い生涯を閉じるのである。ブリューゲルが生きた当時のネーデルランドは、政治的にも文化的にも、特に宗教的に何かが終わ焉し、何かが始まってきた時代、またそれらが交差し衝突したまさに修羅場のような様相を呈した「過渡期」の時代そのものだった。

ホイジンガは中世の理想的姿を12-13世紀に置き、15世紀はすでに「中世の秋」に差し掛かっていたという。中世的な「実念論、象徴主義、擬人観」¹⁷⁾が終わりを告げる時代としてホイジンガの歴史観が規定した「中世の秋」概念は、ブリューゲルにとっては様相的には肯定とも否定ともつかない可能概念としてのみ意味をもったと考えられる。その「中世の秋」概念を反復するような形で、また「中世の秋」がもたらした結果何が現実となり、新たに何が生じてきたのかを、まともに体験し意識したのはブリューゲルその人であったと言っている。絵画史的に言えばファン・アイク兄弟、ロジェ・ファン・デル・ヴァイデン、ハンス・メムリンクらの「高貴なまじめさ、深いなごみの光」「美と静かな知恵」¹⁸⁾といった形容を基調にした時代はもはやなく、レンブラントの逃げ込むために作られた内面性、精神的深さが感ずる光や、フェルメールの市民的感性が捉えた人間性の勝利、室内での普段の生活を照らす透明化された自然の光はブリューゲルにはまだやって来ていなかった。描かれる主題に関して、聖書物語に出自をもつエピソードばかりでなく、例えば「死の舞踏」や「謝肉祭と四旬節との戦い」といったテーマにしても、すでに中世における文学や絵画の重要な主題であったことは確かであるが、その捉え方、絵画化するときの構

図や配置やそこに描かれた人間模様が「中世の秋」を迎えて風俗風になっており、戯画化された描写がブリューゲル的になっている、というのは、ホイジンガの言うとおりでであろう。ただ、ブリューゲルの時代は、その主題の「主題性」がその中心を失って拡散し、その意味や実体性を喪失している。つまり、その主題の実念性、象徴性ももっていた「宗教性」が時代という暴力によって変貌してしまっている、と言い換えてもいい。その変貌をここでは「忘却」と「変容」という言葉で言い表されている。しかし、ブリューゲルの絵画作品においても、その描かれるべき主題が意味を失い全く無化されているわけではない。むしろ風俗化し戯画化せざるを得ないほどさらに深刻になっていると言ったほうが正確なのかも知れない。ブリューゲルにおいては、中世以来の深刻な主題に付きまとっていた神話性・宗教性は、先述した「祝祭」という類的な「行為」〈performance〉によって相対化され、そこで語られる「死と生」の現実性〈reality〉と儀式性〈ceremony〉は、そこで描写される個々の形態やそれが配置されるさまざまな位置関係によって、忘却され変奏されているのである。さらに実質的に言えば、それらがもっていた直接的な悲惨さやそれらに対する恐怖感ないし嫌悪感は表面からは消え、その宗教的・道徳的効果は弱体化しているように見えるが、実は死んでしまったわけではなく、ただその再生を促すべく待機している潜伏期間〈incubation〉へと後退したに過ぎないのである。そのことから言えば、「祝祭」という行為は「死と再生」に関して模倣的な振る舞いをなす二面性をいつも内在的にもちながら、それを振り払うエネルギーを時代と場所という契機から受け取っているのである。ブリューゲルの絵画作品は、その起源からして「祝祭」という行為がいつもすでに内在的にもっていた、生の躍動と儂さ、死の隠蔽と超克とを同時に表出する、根源的な二面性をはっきりと自覚し、その魔術的な力の霊気の効用を覚めた眼で否定的に活用したのである。その捻じれた思想とその表現行為こそが、ブリューゲルの絵画を成立せしめている創作場所でありその成立根拠である。

ここで取り挙げる『絞首台の上のカササギ』はブリューゲルの死（1569年）

の前年1568年に描かれたといわれ、ブリューゲルの死後1604年オランダのハーレムで出版された最初のブリューゲルの伝記の著者である、先述したカレル・ファン・マンデルによると、遺言としてこの絵だけが妻に残されたという。他の作品は残された家族に宗教的な嫌疑が掛ると、ブリューゲルが考えての計らいであったと、解釈されているが、確かなところは分からない。ただこの作品には、隠された謎に満ちており、ブリューゲルの他の作品を見、解釈していく上で決定的に重要な観点を提供してくれていることだけは確かである。先述したようにブリューゲル絵画の特質が凝縮されている、と言ってもいいからである。「絞首台の上のカササギ」と名づけられたこの作品こそ、ここでいう「祝祭的寛容性」の意味と効用が最終的な形で表現されている作品であり、ブリューゲルの絵画の「ブリューゲル性」を考えるうえで最も特質すべき作品である。

「絞首台の上のカササギ」は不可解に謎めいた不思議な絵である。この「謎めいた不思議さ」という印象と感触は、ブリューゲルの絵画世界を分析し理解するうえで、最後まで手放してはいけない兆表である。まずは、近景・中景・遠景が重層的に重なり合う奇妙な遠近感を見せながら広がりを見せるこの作品に、相互に無関係な様相を呈しながら描かれている異様な人間模様が奇怪な物が散在する場面に注意しながらこの作品を見、分析していくことにする。

註

- 1) 『ソクラテス以前哲学者断片集』第IV分冊 内山, 角谷, 蒲田, 高橋, 中畑, 三浦, 山田訳, (岩波書店) 219頁
- 2) Friedrich Nietzsche, "Geburt der Tragödie" In: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta, Band 1, S.94
- 3) Hans Blumenberg, "WIRKLICHKEITSBEGRIFF UND WIRKUNGSPOTENTIAL DES MYTHOS" in: "Terror und Spiel". Hrsg. von Manfred Fuhrmann (Poetik und Hermeneutik IV) München 1971, S.13
それに続いて、ブルーメンベルクは、テロルとポエジーの説明として、「デモニッシュな呪縛を受け入れなければならないことの純粋な表現として あるいは 世界を人間化することと人間を神的に格上げすることの想像的逸脱として」その二つのカテゴリーを説明している。ブルーメンベルクの神話理解、特に神話の受容と変

形に関しては、その集大成である〈Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1979〉が必読となろう。

- 4) ミハイール・バフチーン『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』川端香男里訳(せりか書房) 310頁
この論考を書く上で最も刺激的な書物であった。「カーニヴァルの哄笑とグロテスクなイメージ世界」というところで、ブリューゲルの絵画世界と時代的にも傾向としても通底しており、異世界表象、笑いによる民衆ユートピアが祝祭という形をとり、ブリューゲル的絵画表現の構成のなかで、継承されてきた神話や物語における「主題」の相対化・逸脱・拡散によって、政治的・宗教的権力の分割とその民衆への譲渡の可能性をそこに見ているところは共有されている、と言えよう。
- 5) この事態に関しては多くの研究書があるが、手に入りやすいものとして森洋子『ブリューゲルの諺の世界—民衆文化を語る—』(白鳳社)
カシュ・ヤーノシュ, 早稲田みか訳『ブリューゲル・さかさまの世界—子供の遊び・ネーデルランドことわざ・バベルの塔—』(大月書店) などがある。人間世界が歴史的に残してきた諺・格言などの多様性と、それに反するようだがそれがもつ普遍性について、それがブリューゲルの絵画には必然性をもっていたことに関して、特に森氏の著作の文化史的背景を踏まえた詳細な分析は興味深く、参考になった。
- 6) Carel van Mander, "Het Schilder Boeck" Haerlem 1604
英訳は
"The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters". ed. Hessel Miedema, Doornspik 1994
また日本語の部分訳が
"The Prints of Pieter Bruegel the Elder" 「ピーテル・ブリューゲル全版画展」(東京新聞)の200-201頁にオランダ語の原文と小林頼子の対訳が載っているなのでその部分は参照できる。
- 7) *Beat Wyss, "Der Dolch am linken Bildrand. Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus". In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51 (1988) S.227, 237
*Elke Schutt-Kehm, "Pieter Bruegel d.Ä.-Leben und Werk". Stuttgart-Zürich 1983, S.88
デーヴィッド・フリードバーグ:『ピーテル・ブリューゲル作品における暗示と時事性—忘れられた論争の含意』註6) "The Prints of Pieter Bruegel the Elder" 56頁
*Rose-Marie und Rainer Hagen, "Pieter Bruegel der Ältere", Köln 1999
ローズ=マリー・ハーゲン ライナー・ハーゲン, 中村訳『ピーテル・ブリューゲル(父)—1525—1569頃 農民, 道化, 悪魔』(ベネディクト・タッシェン出版) 57頁
- 8) 拙著『神話の解体,あるいは神話の転位—P・ブリューゲルの「イカロスの墜落の

ある風景」考一』（西南学院大学『国際文化論集』第18巻 第2号）参照

- 9) Philippe und Françoise Roberts-Jones, “Pieter Bruegel der Ältere”, München 1997, S.14-16
- 10) ブリュエゲルの絵画世界, 特に, 風景の表現の中に, ストア派の影響を見る見解はブリュエゲル研究者の中にも散見される。例えば註7)の,
 *Beat Wyss, “Der Dolch am linken Bildrand. Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus”, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51 (1988) や
 *Justus Müller Hofstede, “Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft-Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung”. In: Pieter Bruegel und seine Welt. Hrsg. von O. von Simon und Winner, s.73-142
 ローズ＝マリー・ハーゲン ライナー・ハーゲン, 中村訳『ピーテル・ブリュエゲル(父)－1525－1569頃 農民, 道化, 悪魔』(ベネディクト・タッシェン出版)等。
 ブリュエゲルの作品とその表現の中にストア的なものが読み取れることは確かだが, またストア派のいかなる思想的傾向が, 何処にどのように顕れているかは, ブリュエゲルの絵画の構成要素に関わり, まさに「ブリュエゲル的なもの」を浮上させ, その入口と出口の中間に位置する透明な部分へと分け入って, その解釈の観入を可能にする当の鍵を握っているとも言え, その課題は次稿(2)で論じられる。
- 11) 「メタモルフォーゼ」なる概念についてブルーメンベルクは, オヴィディウスの『転身物語』を踏まえて次のように言っている。
 「メタモルフォーゼは, 神話の単なる集積の名前ではない。そうではなくそれは, 神話自体が形を整える原理, すなはち, その無形式性からその顕現へと出来る神々の, まだ確立されない自己同一性の根源的形式なのである。」
 *Hans Blumenberg, “Arbeit am Mythos”. Frankfurt a. M.1979, S.384
 ブリュエゲルの絵画における「神話の変容」はブルーメンベルクの神話理解およびその変容とその受容を可能にしている形式についての考察に妥当し, その見解の正当性を示唆しているが, その変容と受容の内容に関してはある拒否的なモメントを内在的に含み, オヴィディウスの「メタモルフォーゼ」概念自体をも越境している。ブリュエゲルにおいては, 神話物語も容器としての形式的意義は維持されているが, それに入れる内容が歴史的な衝撃に合い, それを緩和させるために土着的な要素を混在させてその受容形態を新たに構成すべく変容を余儀なくされ, その変容にフィットする表現としての得意な様式を編み出している, と言ったほうが正確かも知れない。
- 12) Walter Benjamin, “Zur Kritik der Gewalt” (1921). In: Gesammelte Schriften, Band II · 1, Aufsätze, Essay, Vorträge. Frankfurt a.M. 1980, S.199 und S.203
 ベンヤミンは『暴力批判論』の中で「神話的暴力」〈Die mythische Gewalt〉と「神

的暴力」〈Die göttliche Gewalt〉を区別し, 「神話的暴力と神的暴力はあらゆる点で対立する。神話的暴力は法を設定するのに対し, 神的暴力はそれを破壊する。前者は境界を設定し, 後者はそれを否定し越境する。……前者は血を流して致命的だが, 後者は血を流さずに致命的である [最後まで抵抗する]」「非難されるべきは, 支配する暴力とも名づけられる法を設定する暴力 [神話的暴力] である」と言っている。

ブリュエゲルの絵画表現形態は, 思想的にもまさにこの「神話的暴力」を回避する宗教的・政治的な抵抗手段であったことは間違いない。それはまた, 「神話的暴力」の実際の経験から必然的に排出され, 必要欠くべからざる表現様式に結集したのである。

- 13) Enno Rudolph, “Mythos—Logos—Dogma”. in: Mythos und Religion—Interdisziplinäre Aspekte. Hrsg. von Oswald Bayer, Stuttgart 1990, S.61
- 14)–15) 註4) 同30頁
- 16) Johan Huizinga, “Europäischer Humanismus: Erasmus”. Hamburg 1958, S.90
- 17) ホイジンガ, 堀越孝一訳『中世の秋』(中央公論社 世界の名著55) 379頁
- 18) 同上, 450頁



図1 〈絞首台の上のカササギ〉1568年
ヘッセン州立美術館（ダルムシュタット）蔵



図2 〈洗礼者ヨハネの説教〉1566年
ブタペスト国立絵画美術館蔵



図3 〈ベツレヘムの嬰兒殺し〉1566年頃
ブリュッセル王立美術館蔵



図4 〈雪中の狩人〉1565年頃
ウィーン美術史美術館蔵