

特性のない絵画

—P・ブリューゲルの絵画世界における「没個性化，脱主題化」の諸相（1）—

井 口 正 俊

「…人々は、此の世は再び
ばらばらの原子の粒子に帰ったと感じているのである。
総てが粉々の破片となって、あらゆる統一が失われた。
総ての公正な相互援助も、総ての相関関係も喪失した。
王様も、家臣も、父親も、息子も忘れ去られてしまった」
ジョン・ダン「一周忌の歌・此の世の解剖」¹⁾

「ある誰かがやってくる、私ではない誰かが、そして発言する：“私は絵画における特異な言語〈l’idiome〉に関心がある”…そもそも絵画は一つの「言語」〈langage〉であり…しかも絵画芸術におけるその言語の、いかなる何ものにも還元されない“単独なるものあるいは特殊なるもの”に関心があるのだ、と。」(J・デリダ『絵画における真理』)²⁾

はじめに

この論考は、ブリューゲルの「絵画世界」を思想史のなかで、その意味づけを行うことの私的弁明である。「私的」と言っても、もちろんそれは私的に恣意的な観察や意見ではないし、これまで積み重ねられてきた絵画史的研究を無視することでもなければ、それを批判し排除することではない。むしろそれは、それらの先行研究の知識や解釈の恩恵を受けながら、その視点・観点・歴史へ

の意識を少しだけその軸をずらし、作品に向けるまなざしを変更して、作品がまなざしている思想的な場所と、作品がまなざされている時代性を見届けることにある。その作業を通して結果的に、ブリューゲルの絵画世界が「特性のない絵画」という、一見矛盾しているような、反語的にパラドキシカルな表現になったのである。ブリューゲルという画家の自伝的資料や絵画そのものについての当時の記述の少なさもあって、ここでの分析や解釈の対象は、ブリューゲル（父）という名で残された、特異な形態と謎めいた意味を隠し持っている絵画作品だけに集中せざるを得なかった。その作品における思想的・宗教的・歴史的解釈作業は困難を極め、その結果も推測や憶測に近いものとならざるを得なかったが、ブリューゲルの絵画世界の与えられた「事実」から、その絵画の中に潜む「真理」への架橋は必然的であるように構築しようと努めた。その橋の土台は、J・デリダがセザンヌから受け取り引用した「絵画における真理」という言葉に、また遡ってカント的な用法に従えば「形態」〈Gestalt〉であると同時に「戯れ」〈Spiel〉でもあるような事例に支えられており、その橋の構造はそのような思考の上に組み立てられているはずである。

「事実」は理性的に語れるが、「真実」あるいは「真理」を語ることにはその「不可能性」へと向かっているのではないかという、どこか後ろめたさが付きまとう。また、ブリューゲルの絵画世界においてその隠された秘密に触れ、いかなる既存の場所へ還元されない不可解で不可視な場面に遭遇すると、形態学的・意味論的・歴史主義的な既存の方法論の適用やイコノロジー的な絵画解釈からの離別を強いられ、ポロメオの結び目のようなねじれ感覚とトポロジカルな領域に連れ込まれる危惧を感じてしまう。しかしその感覚は決して不快なものではない。ただ、ブリューゲルの絵画においては何がどのように意図されて描かれているのか、という描かれた主題に関する絵画的要素の集中と離散、部分と全体が時間と領域を「脱主題」的に越境し、結果的に、絵画を成立させる、さまざまな絵画的「枠」の外への広がりをも潜在的に予感させ、「非絵画的」な「純粹絵画」を生成させているが故に、絵画について語ることにたいする諦めにも似た気分におそわれる。しかし、そこにも単なる消極的に否定的

な感じはない。判断を保留され、迷妄の中を彷徨っていながらも、どこか開放感が付きまってくる。ブリューゲルの絵画世界は、絵画（テキスト）が指し示す道に自分で歩み入らなければならないのだ。そうなると思えば結局その絵画世界については、歴史的でしかも普遍的な言語で語る解釈の可能性を探りながらも、ここではまず一端、それは私的言語によって証し語るよりほかにすすべがないと納得し、その孤独な作業へと決意しなければならなくなってくるのである。それは、「後ろめたさ」と「諦め」をともしない、解釈の不可能性への追放と同時に、全くの「無関心」へと陥る一歩手前で、「放棄するな、テキストに従え、私的でいいのだ」と目覚めさせられ、それへの呼応と覚悟がブリューゲル絵画への、筆者の接近方法となったのである。そこには、他の場所では決して感じられない、無垢な喜びが静かにやってくる予感がある。そこからブリューゲルの「絵画作品」そのものに密着しながらの解釈作業が新たな意味を持って開始されたのである。それ故、そう言った意味での「絵画における真理」への「没个性的」「脱主題的」「脱方法論的」架橋をここで、アガンベンに倣って「作業仮説」³⁾と呼び、それが筆者にとっては「私的弁明」と言う意味をもつこととなったのである。「私的」と言っても、それは、私ではない「誰か」の来たるべき必然的加担を待ちながら、ブリューゲルの絵画作品だけを「テキスト」とし、そのテキストが語りだすものに対して応答し、それを言語化する新たな可能性を希求する作業である。この論稿は、その作業への導入部となる。

1

ブリューゲルが主に生き活躍した時代、16世紀中ばは、ヨーロッパの歴史の中でも変革の揺れが最も大きく、またその変革の質はかつて経験したことのない特異な様相を孕んでいた。地理的にはイギリス・ドイツ・フランドルなど北方の地がその舞台であった。特にブリューゲルの生きたフランドルの地がその波をまともに受け、その波影はブリューゲルの絵画世界にも少なからぬ痕跡を残している。それは画面の表面に、その絵画に描かれた主題や、その主題に関

わる人物達，土着的風物，またそこに漂う雰囲気の中には直接には表れず，何らかの方法を駆使しないと，それを感知することは難しく，手ぶらでそれをのぞき込んでも，それが何であったかは隠されていて容易に証すことは出来ない。しかし，ブリューゲルの絵画世界は，16世紀中ばという時代，フランドルという場所にあくまでこだわり，それらを舞台にしながらも，それらの要素を相対化し，その領有化を拒み，時間・空間・場所を越えた「世界画」としての絵画作品となっている。そういった意味では，ブリューゲルの絵画は特殊な事情を背景にしていたと，言っている。これまでのブリューゲル研究は，そのような事情にうすうす気づきながらも，描かれた主題やそこに登場する人物の土着的な形態の具体性から自由になれなかった。17世紀から20世紀まで，他のさまざまな歴史的事態と事情に翻弄されて，それに気づく機会を見失っていたのである。ブリューゲルの絵画は同時代の他の画家とどこか異なった特殊性をもっているという認識をもっていたし，その伝統はブリューゲル研究史のなかでもずっと受け継がれてきた。それは決して間違った解釈ではなかった。ただ，ブリューゲルに特殊性があるとすれば，ある特殊な形容詞を伴った単に「他とは異なった」という意味での特殊性ではなく，そのような「特殊性」がない，と言うことが実はブリューゲル絵画の面目だったのだ。ブリューゲルからおおよそ500年近く経過した21世紀の現代になって，それが徐々に明らかになってきたと言っていると思う。16世紀にあって，ブリューゲルの描こうとした絵画世界は時代をはるか未来にまでのばし，現代的な世界理解を絵画的に予見し，先取りしていたのだ。現在のブリューゲル研究にとってそこが最も肝心なところである。

ブリューゲルの絵画世界，それはそもそも何だったのか，とここで改めて問うてみよう。その画面に具体的に描かれた実態的な事物についてのこれまでの解釈や評釈から一歩後退し，それらがいかに配置され関係し描かれているのかへと観点の方向を転換させ，ブリューゲルの絵画世界のもつ，時代的地域的な特殊性からの離別による世界の解体と構築，その前提として，政治的でありながらそこからの直接的主張ではなく，隠された隠喩や換喩的方法により，具体

的でありながら透明で、その結果、意図せざるも形而上学的にさえ見えるブリューゲルの画面構成を成立させた、その生成過程を追うのがここでの主な作業となる。

16世紀という時代は、それまでの歴史的流れが、その変革に向かって堰き止められ、澱みながら渦となり、歴史流のエネルギーは蓄積されつつあったが、その変革の後に至っても、それがどこに向かっていくのかという流れの方向性を判断し判明するのが困難な時代であった。また、16世紀の変動の質に関する反省的見解は政治史、経済史、文化史はもとより、特に宗教史においては、現代の力量をしてもすべてを鳥瞰し、また細部に至るまでの資料収集とその解釈の困難さは軽減されるどころか増大する傾向にあり、さらにその重大さはさまざまな領域にまで広がり、想像をはるかに超えて拡大し、その解釈とその判断基準は未だに確定していない。何かが終わわり、何かが始まろうとしていたことは確かだが、その変化の根拠と徴表は急に始まったことではなく、すでに中世以来内在的に潜んでおり、徐々にその矛盾は顕在化しつつあったが、その意味を当時はっきりと規定することは困難であった。それは不可能に近かった。その根拠と意味が不明確なまま、現実にはその矛盾が宗教改革と呼ばれる過酷な闘争という形で拡大した時代だった。16世紀という時代の変化の複雑さと激しさをどう考えるかという、その課題は現在に至るまで未解決の部分が多く、様々な場面でその解釈をめぐる、その解釈方法を新たに要請している時代だったと言っているかも知れない。ブリューゲルの絵画は、その時代の不可視な困難さを形象化する試みだったのである。

16世紀、その時代的特色は、思想的には、「普遍は存在する」という中世盛期の、普遍的な言葉と存在の一致する「实在論」は、はるか彼方の幻となり、ウィリアム・オッカムの「唯名論」的傾向が様々な分野に浸透しつつあったが、その傾向にかろうじて抵抗しながら、神概念が「完全性から無限性」へと変換しつつある新たな時代への予感を強く感じており、中世の終わりと近世の始めの境界線上に立つニコラウス・クザヌスの、「主よ、あなたの眼差しを以て私を養い給え。そして教え給え」⁹⁾と言える「神の眼差し」はもはや感ずること

が難しく、「真なるものについてのいかなる積極的な主張も、それが人間によって為されるならば、それはいつも憶測にしか過ぎない」⁶⁾と人間による普遍認識の困難さと同時に新たな神認識への転換の必要性を感じ始め、神の無限性に言及し、そこでの「対立の一致」を主張せざるを得なくなっていたクザーヌスからの流れを引き継ぎ、それをさらにラディカルに主張し、表現し、古き宗教体制の批判へと向かわせた時代だったと、捉えられよう。16世紀はまた、その後の経過からすれば、ルターやカルヴァンの宗教改革運動の後、ルターとも対立しながら『平和への訴え』(1517)を上梓し、宗教改革的精神を受け入れながらも啓蒙的批判による人文主義的な『信頼という対話』(1519)を書いたデシデリウス・エラスムス⁷⁾、16世紀後半、最初はカトリックの司祭となり、その後ルターに傾倒してプロテスタントに改宗するが、そこでも安住できず、最終的には教会の配慮なき強制からのがれ、何派にも属さない敬虔な精神的集団についての著作を書き、宗教は党派を作り、必ず対立する二つの要素がからみあう必然性を説いた書物『パラドクサ』を書いたセバスチアン・フランク⁸⁾、『異端は迫害されるべきか』という書物を書き、宗教改革運動を初期キリスト教からの必然的経過として総括しようとしたセバスティアン・カステリョ⁹⁾等のような宗教的寛容を説く人物たちが、ローマ・カトリックにどう対処するかという態度そのものもさることながら、プロテスタント内部での対立が深まり、その「宗教的寛容」をめぐるさらなる争いを開始した時代であり、その中間にあって、ブリューゲルが晒されていた16世紀半ばという時代は、まさに宗教的に統一と離散を交互に繰り返す「決定不可能」な不安定な時代であった。さらに言えば、思考する存在としてのデカルト的「私」という自立した主体に遭遇するにはまだかなりの時間的な経過を要した16世紀という時代は、先述したように宗教に関する教理論争が熾烈になり、その結果現に、30年戦争のような至る所で過酷で残虐な争いを生み、それがヨーロッパをとことん荒廃させることになるが、全体的にはどこか空白で空虚、無力感を感じさせる時代だった。

ブリューゲル自身は宗教的にはどのような態度をとっていたのかという問題に対する見解は、ブリューゲル研究者達の立場によって大きく異なり、それに

関する信用に足る歴史的資料の少なさもあって、判断を下す事自体非常に困難であり危険でもある。そのことに関して具体的に語れば語るほど、その内容は不確かなものになってしまうようなところがあり、単純には語れないのだ。もし、出来ることがあるとすれば、ブリューゲルが残した絵画自体から推論するより他に方法はない。ブリューゲルの絵画世界は、そもそも何を語ろうとしているのか、という問いにすべてを託し、そこに議論を集中すべきである。ブリューゲルの絵画の変遷を時代的に辿って行って、おそらく言えることは、時代を経るその経過によって、あらゆる意味で、あらゆる宗教的党派から離別して行き、どこへ沈み隠れてしまったかは不確かで、その足跡を辿ることさえ困難であるが、あらゆる宗教的なものは表面からは消え、透明な空間のなかで静かに生きている人間の生活が非宗教的場面として描かれているがゆえに、そこに描かれた絵画世界は、あらゆる党派的なものから自由で自然な宗教性をどこかで再生しているように見える。その現象は不可思議で不可解でさえあるが、ブリューゲルの絵画の謎めいた透明性を見る者に与えることだけは、確かである。言語的でありながら、どうしても既成の概念では語り得ぬ世界である。

ブリューゲルは、近代的市場経済が足下まで迫ってきたアントワープとブリュッセルという地において、過酷な現実遭遇しながらも、あらゆる存在や事件を政治的・宗教的観点から相対化し、いまだかつて現れたことのなかった質と様相をともなった「開かれた世界と無名な人間の集合する存在の群れ」を想定し、それらに目を向けるために、その人間と世界を没個人的、また脱主題的に絵画という手法によって表現する作業に、自分の人生のすべてを集約させたのである。最終的にそれに費やされた時間は、およそ10年という短いものであったが、そこで、あたかも時の流れに従って生成されたように制作された作品は、ブリューゲルの圧縮された短い生涯を象徴するがごとく、全ての存在にその位相と位置がそれぞれ与えられ、その布置関係は時間と空間の交叉する場所で可能な限り「無関係」に配置されている。そこに表現されたブリューゲルの「絵画世界」は絵画的な密度と強度はあくまでも濃いだが、他方、描かれた人間や物はその都度の役割を果たしながら、はるかかなたにまで広がり消え去っ

ていく、流動する世界そのものの消失を表出している。今だかつて存在したことのない絵画の世界である。既存の絵画的な要素と手法から離別していきと言う意味でも、ブリューゲルの、その「絵画世界」はまさに「特性のない絵画」であった、と言うべきである。

ブリューゲルの生涯の概略を独自の視点から見定めようとした、ミヒヤエル・アウナーは、近代の画家で、ブリューゲルほど、その生涯のほとんどを確証することが出来ず、その生涯像を暗闇の中で見失ってしまう画家は他にはない。…16世紀半ばのニーダーランドほど、苦慮を伴いながらも新たなるものを探し、宗教的・文化的・教育的な興隆 [と同時に混乱] の激しかった時代はなかったが、ブリューゲルはそのような歴史的流れの中で見失われてはならず、そこから切り離して、単独で論ぜられてはならない、とブリューゲルの生涯を顧みる前提として語っているが¹⁰⁾、その点では筆者も全く同一の立場に立っている。しかし他方、ブリューゲルは自らを語ることはなかったばかりでなく、自分の描いた絵画作品についても沈黙し、17世紀になって、ファン・マンデルによる短い伝記的作品を例外とし、他人もブリューゲルについて語ることもなかった。だとすれば、当時の歴史的状況等の分析作業から一端後退し、ブリューゲルの絵画そのものが語ることを、慎重に素直に聞く必要がある。残された絵画自身だけが、ブリューゲルの絵画世界の秘密を語っており、他の画家による作品とは比較することの出来ない要素がその秘密を隠しながら保持しているとすれば、その秘密は、ブリューゲルの絵画そのものの中に、既存の概念では代替できない特性、まさにその意味において純粹に「特性のない絵画」の中に見え隠れしているはずである。だとすれば、これから絵画の中に内在的な関係として縮限されて描かれ、それと同時に絵画の枠を超えて外に向かっても広がっていくように表出させているブリューゲルの「絵画世界」がわれわれに手渡す、反語的な「特性のなさ」の秘密に筆者も迫っていくことになる。

2

16世紀初期から中ばにかけてのネーデルランドは、場所と時代の双方において歴史的に見て隠れた分水嶺をなしていたと、言っている。しかし、16世紀中ばは価値の相対化現象にみまわれ、それが近代に向かって流れ出す源になっているのだが、まだ混沌としていて、その混沌に対する判断そのものが下せず、その判断が有効か無効か、既知数より未知数が多い方程式が提示され始めた時代だった。その方程式を解くことはきわめて困難である。それ故、その時代の歴史的な事実や現象を教科書的に並べ立てても、その混沌を見極める困難さが解消されるわけではない。ブリューゲルの絵画世界は、その方程式には「解がない」ことを、あるいはその不可能な方程式に対する可能的な「解」を描いたのだ、とここでは言っておこう。

かのデューラーは1520年、つまり16世紀の始め、妻とともにネーデルランドを訪れ『ネーデルランド旅日記』を書いている。その旅日記を見る限り、ルターやエラスムスの名前も出てきて、宗教改革の開始に出会い、1521年5月アントワープ滞在中に、ルターが陰謀によって逮捕されたという情報を得て『ルター哀悼文』を書き、自分がルター的福音信仰を支持していることを表明しているが、その事件の深刻さや歴史的な重要さの核心にはほとんど触れてはいない。その意識をまだもてなかったのであろう。ブリューゲルはその時にはまだ生まれてもいなかったのであるから、比較のしようがないが、デューラーは16世紀の混沌とはまだ無縁であり、遠近法や人体比例の理論を身につけ、イタリアの伝統的な絵画図法（ロマンイズム）をドイツのニュールンベルクの土壌に関係づけようとしていたのである。もし「北方ルネサンス」という絵画史の概念を使うなら、デューラーを筆頭に考慮すべきだろう。ブリューゲルをそのような絵画史の流れの上に位置づけることは難しいし、余り意味があるとは思えない。西洋美術史は、大げさに言えば、16世紀半ばで中断され、混沌と空白によって断絶されている。もしかしたらその断絶は、中世とルネサンスとの間の相違より大きいかも知れない。

16世紀は美術史的には「マニエリスム」の時代と呼ばれることがある。それは普通、イタリアのルネサンス概念に対して使われる様式概念である。マニエリスムの時代を多角的に分析した大著『マニエリスムス』においてA・ハウザーは「地上に神の楽園を夢見るルネサンスの夢は終わった。西欧の間人は、「恐るべき秩序転覆」を経験した。そして古典古代およびルネサンスが打ちたてた世界像は崩壊したのである」¹¹⁾また、「16世紀のように、ルネサンス、マニエリスム、初期バロックなどの諸々の様式が並存した例は、ほかに類がない」^{12a)}と書いている。ハウザーは、「絶え間なく反抗と伝統固守の間をゆれ動く、近代個人主義の問題にみちた特質は、マニエリスムの産物である。…それはまた、革新と、新たな深化の源となったのだが、ティントレット、ブリューゲル、エル・グレコは、最初の近代的な画家であった」^{12b)}とし、ブリューゲルをマニエリスムの画家の一人に挙げている。「恐るべき秩序の転覆」を経験し、「古典的・ルネサンス的世界像」は崩壊し、「伝統的個人主義の問題点」に遭遇したと言った意味で、そこにブリューゲルを加入させることに異義も異論もないが、ブリューゲルの絵画全体が表出しているものは、マニエリスム的な特質とその時代性のすべてを包含しながらも、それらのものから逸脱し、美術史的に見ても、様式のない様式、あえて言えば、あらゆる既存の様式に属さない「脱様式」なる「絵画世界」である。ブリューゲルは反古典的、反ルネサンス的、反個人主義的など、マニエリスト的側面を見せてはいるが、またそうではあっても、決していわゆる様式としてのマニエリストではない。ブリューゲルの絵画世界においては、歴史的な様式規定からの逸脱と脱線が予期せぬ不意打ちの形をとって現れ、絵画的に奇矯で不可解な要素を独自の位相と配置へと組み替えることによって、新たな絵画的可能領域が開かれたのである。

3

16世紀は、「中世の秋」(ホイジンガ)は終わり、「ルネサンスの[諸々の]春」(パノフスキー)も過ぎ去ったが、来るべき「フランドルの夏」にもまだ

ならない「無季節」な時代に留まっていた時代だった。16世紀は「無季節」な時代と言っても、現実には宗教改革と反宗教改革の嵐が吹きまくり、街の広場では処刑が日常に行われ、それから逃げ隠れする民衆が、何を頼りにしたらいいか、さまよい歩かざるを得ない過酷きわまりない時代だった。特殊に過酷な時代を特色づけるあらゆる形容詞を包含しながら、同時にそれら全てを拒否しているような時代であり、政治的・宗教的な「春夏秋冬」の変化をはるかに凌駕してしまい、まさにその強度ゆえに「無季節」と言うより他に形容の仕方を知らないような時代だったのである。歴史家は、ブリューゲルの生きた、この16世紀を宗教改革と反宗教改革の時代、美術史的に、広くは文化史的に「後期ルネサンス」あるいは「マニエリズムの時代」、とくタリアに対してネーデルランド（フランドル、オランダ）と言った場所のもつ地方性の指示と規定を考慮して、ネーダーランドにおける15-16世紀を「北方ルネサンスの時代」などと命名しているが、そのような命名は、先述したように、ブリューゲルの絵画の歴史的位置を規定することには、ほとんど役立たない。ブリューゲルの絵画世界は、そのような時代規定のすべてに妥当しているとも言えるが、それら全てを拒否し、それらの時代規定からはるか遠くに位置しているとも言えるのである。しかし、ブリューゲルが意図的にそれらの時代的傾向を拒否しようとしていた、と言うことでもない。ここでは、時代区分や時代の命名が全く無意味だとか、その時代の時代性が持つ特質からの影響がないなどと言っているのではなく、ブリューゲルの絵画世界はそのような歴史的特質や規定を「無化」し「無意味化」してしまうような、特殊性を抱えているように見える、と言っているのである。つまり、ブリューゲルの絵画世界は、反ってその時代の特殊性をはっきりと自覚し、そのように描きながら、現にわれわれに手渡されて残存する絵画作品は、形容矛盾するまさに反語的な「特性のなさ」という表現でしか表せない意味合いをもっているのではないか、ということである。あえて言えば、そこではすでに、その後の17-19世紀を飛び越えてまさに現代を予告するかのようなトポロジカルにパラドキシカルな様相を呈していたのである。これは絵画史上希有な現象と言わざるを得ない。

そもそも絵画史から見て16世紀のフランドルは不毛の時代だった。特にブリューゲルの生きた中期16世紀は、何も描かれない、何も描けない時代だった。街の巷や広場では、毎日のように宗教からみの政治事件が起こり、民衆は行く先も分からずただ逃げるだけであった。何かに携わろうとすれば、敵か味方かといった区別に晒され、時には勝つか負けるか、生か死かといった過酷な選択を迫られたのである。そういった宗教的に政治的な状況のなかで、ブリューゲルは、ほとんど無言で沈黙を守り、公の場に出ることを控え、隠れるように絵を描き続けたのである。つまり、ブリューゲルは「公人」としてではなく、あくまで「私人」として、言ってみれば「職人」のように、大工や左官、屋根葺きや床張り仕事のように絵を描いたのだ。ブリューゲルがまさにブリューゲル的な油彩画を描いたのは、彼の人生の最後の10年ほどだと言われているが、特にその後期になればなるほど、かえって私的な人間として、過酷な事件を目前に経験しながらも、直接宗教や政治に関わることなく、また絵画制作上関わらざるを得なかった人々との交流も最小限に、その周辺で繰り広げられる様々な事件から離れて、政治的宗教的に中立的で中道的な立場から、フランドルの自然とそこに住む市民や農民の生活する姿を、春夏秋冬なる季節の中に配置しながらも絵画としては無季節的に、どこにでもありそうに具体的でありながら、どこにも存在しない抽象的な都市や村のなかでの出来事のように変換して描くようになるのである。この具体的な物から無記名的な物への絵画的転換は、まさにブリューゲル絵画のもつ「非-場所性」「無-意味性」「脱-物語性」を可能にさせ、結果的にそれを最も高度な意味で「絵画における真理」として言語化し、非-絵画的な絵画として具現している、まさに思想的な絵画にしているのである。そこにおいて、ブリューゲルは、身の回りで起こるあらゆる出来事に対して「無関心」であったわけではなく、それらをいかに「脱-関心」化し、絵画における「得意な言語＝イディオム」で語りうるかに苦心し続けていたのである。ブリューゲルは、その「特異なイディオム」として、「パラドックス」「アンヴィヴァレンツ」「生成のメタモルフォーゼ」等の言語表現を見だし、それをいかに絵画化するかに苦慮していたのである。ブリューゲルの絵画が、

当時のいわゆる伝統的絵画技法や絵画的主題から逸脱していくことは、まさに必然だったのである。

結論のようなものをここで確認しておけば、その時代規定の困難性を解消すべく、この論考は、ブリューゲルという画家の描いた「絵画世界」のなかに、その時代の分かりにくさと同時に、その時代の核心を読み取り、読み証すことに始終する、ということである。ブリューゲルの絵画が、一般的表現や解釈に反して「特性のない絵画」であることを示しながら、16世紀という時代の特殊性を、ひいてはブリューゲルの絵画がもつ、かつて存在し得なかった絵画的特殊性を逆射照させて明らかにしたいためである。

幸福輝氏は、その著『ピーテル・ブリューゲル—ロマネスムとの共生』において「16世紀フランドル絵画を代表する画家として広く知られているピーテル・ブリューゲルという画家が、実は、かならずしも時代を代表する画家でなかったかもしれない」¹³⁾と言っているが、その理解と内容には筆者のそれとはっきりした差異も存在するが、もっともな見解である、と言える。中期16世紀フランドルは、その代表者を出すほどの充実した絵画制作の基盤などそもそもなかったのである。幸福氏はまた「ブリューゲルが16世紀フランドル画家の代表的存在と見なす考え方が、20世紀的思考がうみだした〈虚構〉[だったのではないか]」¹⁴⁾と言っているが、代表的存在であるかないかが問題ではなく、ブリューゲルが他のいかなる時代の、いかなる画家とも異なった「特性のない絵画」を描かなければならなかったことは、逆に言えば16世紀フランドルがまさに、時代と世界を志向し思考する画家にとって、特殊に過酷な時代だったことを逆証明していると言った方がよいのではないか。ブリューゲル絵画の中にあつては、16世紀における思想的に深刻な論争と宗教的に激しい交戦の結果は直接的に表出されているわけではないし、むしろそのドラマがいかなるものであったか、といったその実体は消え失せてしまっている。意図的に無関心を装ったとも言える。消え失せた存在は、しかし、どこかにその痕跡を残し、「亡霊」として浮遊している。あるいは、その痕跡は「膠」のように、描かれた関係性をどこかでひっそりと透明に凝固させてくれているかも知れない。この論

考は、その隠蔽され忘却されてそれまで見えてこなかった、その不可視の「亡霊や膠」の所在を、またその「まなざし」の歴史の意味を、ブリューゲルの絵画世界のなかで確認し、言語化する作業となる。

さらに付言しておけば、ブリューゲルの絵画世界のこの思想史的ドラマを見えにくくし、隠しているのはブリューゲル自身の絵画に対する隠された特殊な姿勢にある。ブリューゲルの絵画作品は、一般に絵画史上最も特異なものとなることが多いが、ブリューゲル絵画のまなざしは、それまでの絵画的表現形態を裏切るような形で、実は没个性的な「特性のない絵画」となっているのである。ただ、この「特性のない絵画」という表現はパラドキシカルであり、説明を要する。ブリューゲル絵画に隠されたパラドキシカルな様相は、なかなか明らみに出すことは難しい。それゆえこの論考で、その解明と弁明に多くの紙面が費やされることになる。無季節的で「特性のない」絵画。歴史上このような絵画は希少と言うより、皆無である。そこを解明していきたい。

4

筆者はこれまでの論考で¹⁵⁾、ブリューゲルの絵画世界を「美術史」的立場からのみではなく「思想史」の中からあるいはその周辺で、ブリューゲル絵画の特質とその「可能性の中心」への接近と解釈を試みてきた。その仕事に何かはっきりした意図や意味があるのか、と問われると、その問いに対して、必要かつ十分な答えを用意しているわけではないし、それに答え説得するはっきりした自信があるわけでもない。ただ、歴史の中に現れた絵画作品のなかで、これほどまでに、いわゆる絵画的「表象」から離れ、絵画の「意味」から遠のき、絵画に対して「沈黙」を守り続けた、まさに独自に「思想的」な絵画は、ブリューゲル以外にはなかった、とだけは確信を持って言えそうな気がする。絵画を思想的に見、解釈することに関して、筆者のブリューゲルについての論考は、実証性に乏しく、恣意的な意見や感想のようなものでしかない、という批判に対しては、反論するより沈黙しておいた方がいいかも知れない。反論は相

手の方法的罫に嵌るだけだから。あるいは、そもそも「実証する」とはどういうことか、絵画解釈における「実証性」とは何を指しているのか、と反論すべきなのかも知れない。芸術作品の解釈における「実証性」とは、単に、残された歴史的資料を付き合わせればいいというものでもない。確かに、ワールブルクやパノフスキーの「イコノロジー的研究方法」は、大きな説得力を持っている。筆者の立場は、それを否定するものではないし、どちらかと言えば、その方法に多くを負っている。ただ、一口に作品の「解釈」〈interpretation〉と言っても、その作品の「何」を「いかに」問題にするのかによって、様々な接近方法があるし、それに対する結論も様々になるはずである。W・イーザーやR・ヤウス等が提唱し、一時流行にもなった「受容理論」〈Receptionstheorie〉¹⁶⁾のように、作品それ自体の本質や価値は、自明のものではなく、作品自体の中に内在するものとして、作品の成立時にそのままの形で決定され得ないし、作品そのもののすべが作者に還元できるものではなく、されるべきでもない。作品はそれを鑑賞し受容する人々がいかにそれを再構成し受容してきたかの過程が重要で、作品はその作者や作品の形態そのものに特権化されず、その受容者がいかにそれを受け取ったかという「作用」〈Wirkung〉を重視する立場も可能である。実際その作用が歴史を作る、いわゆる「影響作用史」〈Wirkungsgeschichte〉¹⁷⁾が、作品そのものの存在性を決定するという面がある。そうだとすれば、作品はそれ自体として独立し、作者の創作によって自立的に成立するものではなく、作品とは、作者と受容者の中間に過程としての存在性を持つに過ぎないことになる。筆者は、その方法にも無関心ではないし、ブリューゲル解釈においても、その方法が無効だとは考えていない。

しかしそれ以上に、絵画を思想史の中で、あるいは思想的に解釈していく方法に関してして、筆者に決定的な方向性を与えた書物がある。

ハイデガーの『芸術作品の根源』、フーコーの『言葉と物』、それにデリダの『絵画における真理』である。ハイデガーは、ゴッホの「農婦の靴」を芸術「作品」〈Werk〉とみなすことによって、そこに「世界」〈Welt〉の開示と「存在の真理」の生起（性起）を、フーコーはヴェラスケスの「ラスメニーナス（待女

たち)」に「表象」〈représntation〉し合う関係、見る・見られる関係がその絵画のなかで自己完結している範例を、デリダはセザンヌのエミール・バルナール宛書簡の中にある「私は絵画における真理をあなたに負っている。そしてそれをあなたに言うことになるだろう」という奇妙な言表から、絵画もおそらくは一つの「言語」〈langage〉であるという言語的「喩」によって、絵画は何を約束するのか、絵画は何によって絵画となりうるかを、明るみに出そうとしている。

それらの試みは、絵画に関する思想史的な叙述として、これからのブリューゲルの考察にその都度、決定的な示唆を与えてくれている。ただそれらの方法全てを駆使しても、ブリューゲルの絵画世界には、それらの道（＝方法）をすり抜け、あるいはそれを避けて、解釈そのものを拒否しているようなところがあり、それはまた、「事実確認的」〈constative〉や「行為遂行的」〈performative〉な方法による絵画的「固有化」の暴力を阻み、実際に絵画として描かれている「物」への愛着と別離を意識しながら、どこにも行き着かない、目的もない「透明な広がり」と開けへと向かっている、ように見える。ブリューゲルの絵画世界を「方法なき」絵画と逆接的に呼ぶ所以である。

5

しかし、筆者が若年のころからブリューゲルの絵画に惹かれ、ウィーンで、ブリュッセルで、ベルリンで、マドリードで、アントワープ・ダルムシュタット・ロッテルダムで出来うる限り実物を見て回った後に筆者の確信となったのは、ブリューゲルの絵画世界は、奇怪で不可解になっていく当時の宗教と思想が党派的に振る舞うことによって結果する暴力的側面をつぶさに観察し、その歴史の変革としての潮流を讀えることもなく、また全く無意味な事として排除し批判することもせず、ただその変革を歴史の動向の関係として捉え、その方向と意味をはっきりと自覚して言語化し、その結果をいかに絵画化するかということに意識を集約しているように見えることであった。またその経験は、

中世以来の長いヨーロッパ絵画史のなかで、最も特異な絵画世界であるにもかかわらず、ブリューゲルの絵画世界が、見る者に与える表現形態は、一般に絵画が目指す「何を描くか」ではなく、「何を描かないですむか」に意識を集中させ、そのあげく「何を描くか」という意識そのものが欠落しはじめ、いわゆる「脱主題化」なる現象が現れ、あたかも無意識からの眺めのように「何を描こうとしているのか」さえ不明となり、実体のない関係性だけの、個的な実体性を欠いた集合と離散を反復しながら、その配置だけが現れてくる、まさに「特性のない絵画」へと転位していったのではないかと、という印象を強くさせた、と言っていいと思う。結果的にそうなったとも言えそうだが、普通考えると、ブリューゲルの絵画を「特性のない絵画」と名付けることは形容矛盾であるに違いない。ブリューゲルの絵画は、同時代のそれに比べても特殊性に事欠くことのない希な性格を持っているからである。

にもかかわらず、ブリューゲルの絵画を「特性のない絵画」と呼ぶには、それなりの理由がなければならぬ。そこをうまく説明できるかどうか、この論文の存在価値に直接連らなっているはずである。またその「特性のない絵画」という筆者にとっての発見と経験には、ブリューゲルの絵画は、それを観る者に「特性のない絵画」の特殊性という一種の反語的なパラドックスを解明すべき熟慮と熱意、それを遂行すべき義務感さえ要請してくる、特殊な絵画である、という筆者の立場に関して、それに反するあらゆる意見に対して弁明する用意ができてきた、という具体的な意味も伴っている。ブリューゲルの絵画は「特性のない絵画」であるという、ブリューゲル理解とそれを裏付ける事態に行き着き、その解明と弁明が筆者のブリューゲル理解とそれについての論考の核となったのである。美術史家がよく言う、絵画表象の裏付けや意味づけとしての図像学的実証やその絵画が成立した歴史的背景の考察だけによって、その絵画の存在・意味・価値が推測され規定されることはないし、美術史家自身もそれを鵜呑みにしているわけではないだろう。ブリューゲルの絵画世界に関して言えば、「美術史」という概念に包摂されない特殊性が存在している。美術史が志向する、あるいは解明し解釈する、美術史的概念が欠如している、ま

さにそのような特性がないのである。ブリューゲルの絵画世界が、美術史的常識だけで解明できるとは到底思えないからである。おそらくブリューゲルを丹念にまじめに見続けた人は、多かれ少なかれそのような得体の知れない「特性のない絵画」というパラドックスにうすうす、あるいははっきりと気がついていらずである。それは、描かれた「具体性」と矛盾しない。そこが稀有なのだ。

とは言っても、ブリューゲルの絵画が美術史的な理解を拒否したり排除したりしているわけではない。その逆である。ブリューゲルの絵画を理解しようとしたら、他の国の、他の時代の画家と比較しても、美術史的な知識の要求度は高いと言わざるを得ない。ブリューゲルの絵画が、西洋の長い美術の歴史の中で、独立独歩的に、あるいは突然変異的にそれと全く無関係に存在しているわけではないし、ブリューゲルの生きた「生の時代性」から自由だったわけでもないからである。筆者のブリューゲルへの立場も、そのような美術史的な知識や研究の蓄積を無視したり、研究史や影響史を排除しているわけでは決してない。それなしに、ブリューゲル研究が可能であるわけではないからである。何事かの研究を始め、それを追考し、またそれを受けて新たに何かを発見しようとする作業には、やはりそれまでに蓄積されたアルシーヴの存在が、またその検索が必須である。それは否定しがたい。ブリューゲルの絵画世界解読に寄与する名著は多いが、日本におけるブリューゲル研究も、イタリアルネサンスの画家達に関する研究に劣らず高い水準にある。例えば、世界的ブリューゲル研究家である森洋子氏の『ブリューゲルの「子供の遊技」－遊びの図像学』（1989年、未来社）や『ブリューゲルの諺の世界－民衆文化を語る』（1992年、白鳳堂）のような歴史的事象を踏まえた精緻な研究書を読み、そこから学ぶことが多々あり、新たな知識が得られるのは確かである。「謝肉祭と四句節の闘い」に関してもすでに、蔵持不三也氏の『祝祭の構図－ブリューゲル・カルナヴァル・民衆文化』（1984年 ありな書房）があり、最近発刊された、幸福輝氏の『ピーテル・ブリューゲル－ロマンイズムとの共生』（2007年 ありな書房）も、意を異にすることはあっても、それぞれの著作から多くの示唆を受けた。そのように、当然筆者も、可能な限り内外の研究書を読み、それらの研究書に多大

な恩恵と影響を受けてもいる。その意味では筆者もアルシーヴの虜になっていることは間違いない。ブリューゲル絵画の分析・解釈・理解にとって、ブリューゲル・アルシーヴの検索と熟読は必須な要件であるからである。

ただ問題があるとすれば、ブリューゲルの絵画世界の解釈やその叙述に接するとき、そこに、他の画家の研究に対しては決して感ずることのない奇妙な違和感と特殊性を現実的な何かとして感じてしまうことである。それは、ブリューゲル・アルシーヴに収められ、歴史的に蓄積された個々の研究成果がまだ、ブリューゲルの絵画世界自身のもつ特異な多様性・歴史性・関係性に追いついていないという事態から来る、一種の焦慮感のようなものであるようだ。筆者が焦っても仕方がないが、焦らざるを得ないのも確かなのである。現代世界が追い込まれている場所は、分析不可能なほど複雑で深刻だが、その分析を放棄せざるを得ないような歴史性を孕み、先の見えないほんやりした不可解な時代であり、政治的・経済的・文化的に自由に振る舞えるように見えながら実は、どこにも居場所がない不安定なその場所から抜け出すことが出来ず、その状態に据え置かれている感があるからである。ブリューゲルが16世紀半ばにおいて感じていた、その不可解さや結果を予測することができない、一種の閉塞感、意外にも現代のそれに近い何かがあるようにも、思えてくる。現代われわれがブリューゲルに魅かれる理由もそこにあるのだ。

今、ブリューゲルの絵画世界をのぞき見るとき、その特性のなさこそが、現代世界に蔓延し、蜘蛛の巣にかかった昆虫のように、焦れば焦るほど糸は自分の身体に絡まり、抜け出せない状態にわれわれがいることを自覚させ、そこからの脱出口の場所を示唆してくれているように、思われるのである。ブリューゲルの絵画世界の特殊性の質、つまり「特性のない」絵画に今注目せざるを得ない所以である。

6

ブリューゲルの絵画世界の説明、ないしはその特質をよく「さかさまの世

界」という用語で表現されることがある¹⁸⁾。「さかさま」とは、空間的に上下が逆になっているとか、右と左が反対になっているとか、表と裏の関係が裏が先になり表が後になっているとか、あるいは時間的に、過去が現在に変換されているとか、現在が過去の中に凝縮されているとか、全ての時間が未来へと収斂しているとか、論理的な「さかさま」、重いものが上で軽いものが下、あるいは遠近の関係や大小の関係が逆になっているとか、つまり一般的に言って矛盾律に反している状態が、形態論的にも意味論的にもブリューゲルの絵画のなかによく現れる事態を指している。ブリューゲルの『ネーデルランドの諺』（1559）、二つの『バベルの塔』（1563）や後年の『野外の農民の婚礼の踊り』（1566）『怠け者の天国』（1567）『盲人の寓話』（1568）『絞首台の上のカササギ』（1568）などの作品にブリューゲル的「さかさまの世界」がある時は隠された形で、また他方では慣習的に文学的なレヴェルでも表出されている。

ブリューゲル絵画において大切なのは、絵画の中に「さかさま」な現象や形態が描かれている、というより「さかさま」な世界が日常化し、「価値の転倒」が起こっている当時の人間世界を、それに賛同するでもなく、否定的に批判するのでもなく、宗教改革と反宗教改革の対立がもたらす無駄なエネルギーの浪費やその無意味さから双方の対話の可能性を求めたエラスムスのヒューマニズム的な折衷主義や形式的な寛容とも異なり、どちらかと言えば、ニュアンスの違いはあっても、同時代のフランスの作家ラプレー風な風刺や笑いに近い。あるいは、ブリューゲルの立場は、それらのすべてを含むような地平へと脱出し、いわばストア的とも言える冷静さで、その「さかさまの世界」を暖かく見守っているところにある。しかし、残念なことにこのブリューゲル的「まじめな笑い」の世界、その思想的に批判の立場が存続し維持される歴史的場所は、それ以降どこにもなかったのである。ブリューゲル以降、16世紀後半、1598年にユグノー戦争が終わり、同年ナントの勅令が發布され、宗教的争いは17世紀に入ってから始まった30年戦争がウェストファリア条約締結によって終結し、一応の決着はついたように見えるが、その後やってきた17世紀は、ピューリタン革命が起こり王政復古をも果たしたイギリス、すでにスペインから独立し

ていたオランダを中心に宗教の自由を旗印にして、商人的経済観念が市民社会全体へと拡張していく。文学や絵画などにおいても、市民化という過程のなかで、その市民社会へ同化し迎合する形で、それまでの混乱期を清算したいという慎ましい市民によるピューリタンの願望と、カトリックが残存したフランスのルイ13-14世の保守的傾向とが両立するような形で、いわゆるマニエリスムやバロック期の「歪みと襲」を生産した。この二つ傾向は、ブリューゲルがその時代を乗り切ろうとして辿り着いた「まじめで、暖かい静かな笑い」の世界とは全く異質なものになっていたのである。ブリューゲルの絵画世界は、直接的な影響関係にあると考えられる先駆者も後継者もない、孤立した孤独な世界である。

J・ミュラーは『絵画形式としてのパラドックス』（1999）というブリューゲル絵画のイコノロジーの研究書において「私の見解によれば、ブリューゲルは、エラスムスのポジションに近く、エラスムスが言語的〈像性〉（eine sprachliche <Bildlichkeit>）への考察から得た知識を、描かれた画像（gemalte Bilder）へと翻案することによって、ブリューゲルは、テキストと画像の間の境界を消し去っている」と書いている¹⁹⁾。ブリューゲルが「テキスト（言語）と画像」の関係に深く関与し、それに架橋する作業を絵画のなかで可能にさせようとしたことは間違いない。しかし、その方法がエラスムスの言う、いわゆるヒューマニズム的な言語理解によったものだったとは思えない。むしろ先述したように、ラブレー的な笑いを可能にする「聖俗を超えた言語関係」がもたらす視覚的・聴覚的な喚起力を画面の中で実現しようとした、と考えた方がブリューゲル的のように思える。M・バフチーンが「ラブレーの基本的課題は、この時代と、この時代の出来事に対する公的な見方を破壊すること、これらを新しい立場で見ること、この時代の悲劇、喜劇を、広場で笑う民衆のコーラスの観点から解明することである」²⁰⁾と言っているラブレーの立場に、ブリューゲルのそれは、フランスとフランドルという歴史的・地理的な相違はあったにしても、かなり近いところにあった、と言っているであろう。

ブリューゲルの「絵画世界」は、宗教思想的な観点から見ても、ルターのと

着的ゲルマン的な、また、カルヴァンの改革派的な、あるいは過激に原理主義的な再洗礼派的なプロテスタントには属さず、高踏なエラスムスの人文主義にも与せず、S・フランクの否定神学的「パラドクサ」なる戦略にはまだ遠い場所におり、かといって反宗教改革的反動的なカトリシズムの反撃からも距離をとり、当時の混乱した宗教的状况の中であって、あらゆる宗派に属さない「脱宗教的」な傾向を強め、その要素を「まじめな庶民の生活の暖かさ」と「遠くへ、かなたへと広がる風景の静寂さ」の中へ転稼させ、それを絵画的に脱主題的な画面へと展開し、現実化させていったのである。ブリューゲルのこの不可思議な「絵画世界」に踏み入ろうとする者は、ブリューゲルの短い生涯が最後に残した作品、ファン・マンデルによると「真実が自ずから露わになる作品」として彼の手になる最高の作品²¹⁾『絞首台のうえのカササギ』(図1)のなかに表れているような、いかなる時代のいかなる絵画においても決して感ずることの出来ない、言葉と物が反発も和解もせず、ただ響き合いながら広がっていく「静かな孤独」を感じ取り、そこに描かれた「日常生活とそこから広がる世界」の意味を、われわれは、その希有な思想的絵画のなかで暗示的に看取り、次第にそれが必然的な過程であることを確信するようになっていくのだ。

7

このブリューゲル的絵画世界は、絵画的な技法の問題としては、どこからやってくるのであろうか。それをここであえて言うておくならば既存の「方法の欠如」ということであろう。つまりブリューゲルはこれまでの絵画制作に関する、あらゆる方法を意図して避けている、ということである。すでにアルベルティ、ブルネレスキー、レオナルド等によって確立され、デューラーによって北方にもたらされ成立していた、様々な「遠近法」〈perspective〉を採用していないだけでなく、ギリシア以来芸術理論の中核をなしている「模倣」〈mimesis〉による「模倣像」(Simultansbild)という絵画構成方法をも採らず、すでに中世的「存在の類比」〈analogia entis〉なる思考方法からは離れており、「隠

喩」〈metapher〉なる表現方法さえも忘却してしまったかのように振るまっている。あるいはそれら全てを包括して、アマルガムのような絵画的錬金術を編み出したかったのだろうか。どうしてもそうは思えない。だとしたら、ブリューゲルは何をなさんとしていたのだろうか。いずれにしても、ブリューゲルの絵画世界は既存の解釈の方法では、どうしても押し切れないエネルギーの剰余や描き過ぎた絵面、何も描かれていないかのような余白、不可思議な構図の関係性などが、いわゆる「実像」としてではないが、その絵画を後ろから支えているような透明な力として存在していることを視覚的にも感じさせ、観察者を惑わすのである。そのとまどいはどこからやってくるのであろうか。

その一つは、ブリューゲルの絵画に既存の、あるいははっきりと規定された「主題」がないことである。全ての絵画的要素が、ある特定の主題に収斂することなく相対化されている。絵画の題はあるがその内実には「物語性」(narrative)が欠けており、つまり「脱主題化」が起こっているのだ。音楽でいう「主題と変奏」のように、一つの主題をめぐるさまざまなヴァリエーションが、何らかの共通項に依存して描かれていないのである。逆に様々な変奏が連なりながら、あるいは行きつ戻りつしながら一つの主題を探している、という印象を受ける。『子供の遊技』や『ネーデルランドの諺』などはまさに、そのような様相を呈して描かれた典型的な作品である、と言っていい。一枚の画面に、それぞれが独立しているようで非連続的に、さまざまな遊技や諺のヴァリエーションが「事例」〈Exemple〉として描かれながら、全体に共通する主題を、それらの孤立した事例部分とその連関から探す過程のように描かれている。一つ一つは独立した遊技の形態と諺の意味を内包させ、全体へと広がり外延を形作る傾向を孕みながら、言語による意味と表象的形態とが、どちらが先かわからないような形で対応し供応しながら争いあっている。あえて言えば、その対応の仕方は「二律背反的でパラドクシカル」である。そのパラドクシカルな全体と部分の並立という関係性こそが、その絵画の主題と言えば「主題」なのである。ライブニッツ的に言えば、ブリューゲルの絵画世界の中で、個々に独立した「窓のないモナド」が関係し合っているのである。ただ、そこには「予

定調和」という全体への関係は欠如している。その関係は、ある規定された「枠」には収まらず、いつもその「外枠」への広がりを目指して、あらゆる内在的調和を拒否しているように見える。あるいは外部からの誘惑と引力をリアルに、ある種の救いをその広がりの中に感じてとっているのだ。ブリューゲルの絵画世界は、17世紀にやってくる予定調和的な関係へと行き着くことの出来ない混沌と不幸な時代性を強く意識し、それに相応しい絵画的「表現方法」(argumentatio)を模索していたのである。

8

『ネーデルランドの諺』や『子供の遊技』以上にブリューゲル的な作品に、ブリューゲルが洞察した16世紀的混迷と不条理の歴史的意味を扱いながら、実際に描かれた画面においては、結果的にその主題を「脱主題的」に集約させている作品として『謝肉祭と四旬節の争い』(1959) (図2) 『死の勝利』(1562) (図3) などがある。そこから出発してみる。

ブリューゲルの絵画世界について語る際に、慎重に注意する場所と事柄がある。それは、当時の政治的・宗教的な状況の特殊な過酷さから、ブリューゲルの描いた絵画にその状況が直喩的に具体化して描かれていると考えてしまうことである。森洋子氏は『ブリューゲル全作品』(中央公論社)のなかで、I・L・ツプニック、S・ファーバー、P・ソーンらの研究書を挙げて「こうした解釈は、ネーデルランドの被った政治的弾圧や宗教的迫害を、ブリューゲルの作品を成立させる絶対条件とみなし、彼の作品にみられる16世紀前半のネーデルランド絵画の伝統、またそれ独自の様式的発展、同時代の画家の作品との図像学的関係を顧みない偏見である」²²⁾と批判している。筆者もその見解に同意するが、理由は必ずしも同一ではない。ブリューゲルが当時のネーデルランドの歴史的状況に全く無関心であったはずはなく、無関心でいれたはずもない。ただ、そこで起こった具体的な事件や状況、たとえば、過激なカルヴァン派が1566年に起こした「偶像破壊運動」や1567年の「血の委員会」と大量虐殺など

の歴史的事件を直接絵画化して描いているわけではない、というのは森氏の言うとおりであろう。しかし、ブリューゲルの絵画はそれらの歴史的状況に対して無関心で、それらの事件に対して意を介さずといった非政治的・非宗教的な態度をとったわけではなく、意図的に沈黙を守り、何にも加担せず、どこにも属さず、何派にもかかわることなく、絵画制作の中で、人間が必然的に被る現実を画家の眼によってメタレヴェルまで引き上げ、現実に関わった事件を未来に向けて回帰し反復される現実（事態=Sache）として「脱主題化」し、それを「絵画という場所」において「現実化」（réalisation）したと言うべきである。ブリューゲルにとって、「描く」とは、ある形態を模倣しそこに意味を付与して絵画作品を完成させることではなく、存在し生起した現実の「事態化」としての「レアリザシオン」を可能にする過程的な行為であったのである。

『死の勝利』について言えば、「死」は人間に宿命的に付きまとう事実である。「人間とはすべて死すべきものである」「死の青白い光と腐臭は、茅葺きの小屋にも、黄金や大理石の宮殿にも忍び込む」。それは、老若男女、地位貧富にかかわらず、誰もが避けることの出来ない現実として受け入れられてきた。「死」はまた、恐ろしく、おぞましい主題として古来、文学や絵画の中で「死を想え」〈memento mori〉や「死の舞踏」〈danse macabre〉と言ったトポスを形成し、様々な時代に、様々な様式で、様々な場面を構成して表現されてもきた。ブリューゲルの『死の勝利』もそのような伝統的な、死の恐ろしさを描いた絵画の一枚であることは間違いない。しかし、ブリューゲルの絵画作品『死の勝利』はこれまで歴史的に死について描かれた多くの絵画と決定的な違いがある。W・S・ギブソンが言うように、「『死の勝利』はパノラマ的な展望形式をとり〈世界劇場〉という意味の、上から見下ろすという視点をとっている」²³⁾。またギブソンは、ブリューゲルは「中世後期の人間が死の恐怖と死後の世界を表現するのに用いた他の多くのイメージを総合している」²⁴⁾「彼の同時代人にとって周知のいくつかの戦闘場面をパロディ化している」「中世の寓意と人間の直接の経験にもとづく事実とを組み合わせ…普遍的な死と破壊による力強いイメージを作り出したのである」²⁵⁾と評釈しているが、筆者もそれらの見解

に異議を唱える者ではない。「パノラマ的」「総合している」「パロディ化している」「組み合わせている」という作業は、確かにブリュゲルの絵画に妥当すると思われる。だが、その表現と見解に対するニュアンスと意味づけに関しては、筆者のそれは全く異なったものである。

まず、ブリュゲルは『死の勝利』において、死を恐ろしい避けがたいものとしてリアルな現実として描いていない。そうかと言って、死を象徴的に、あるいは隠喩的に描いているわけでもない。ブリュゲルは、毎日巷で起こる、人間が殺され死んでいき、その死骸は散逸し、遠くへと転げ落ち、集団として埋められ、誰が死んだのかも定かではない部分へと解体していく、言ってみれば、部分が全体を表す換喩的な死の事実を経験し、その恐ろしさや悲惨さを「死の事実」として実体験するというよりも、その事実から褪めていかなければならないという「リアルさ」を引き受けて身につけなければならなかったのだ。

ブリュゲルの『死の勝利』はそれまで歴史的に存在する「死」の恐怖と恐れを描いた絵画と決定的に異なっている。確かに、描かれている死の情景や死体の処理の仕方などには、これまでのものとそれほど異質なものが描かれているわけではない。多くの研究者が言うように、ブリュゲルがおそらくイタリア旅行で、しかもその南端のシチリア島のパレルモのスクラファーニ宮殿で見たであろう、15世紀中期ごろ描かれたとされる作者不明の『死の勝利』に類似した場面があることも確かだ（図4）。しかし、これまでの「死」を主題にした多くの絵画作品とは、「死」に対する「位相」が違うのだ。死はあくまでも「個人の死」であるから、死の訪れる光景や場面はそれぞれ異なり、それに従って『死の勝利』の画面にも、人間の死の個々の死に方や死相がまさに多様な形態と雰囲気を伴って、余すところなく描かれている。しかし、それは怖ろしい死の歴史的形態の単なる集積でも、あるいは「取捨選択」されたもののコラージュでもない。そこで特異なのは、その個々の死の場면을、死の時間的場所の前後関係を同時に連続させて描きながら、ブリュゲルはそれを「類的な死の位相」にまで深化させているところである。

画面の右下に、貴族らしき男がリュートで、その男の後ろで唄を歌っている

女性の伴奏をしている場面が描かれている（図5）。しかしその二人の向きと顔つきが奇妙にちぐはぐなのだ。リュートを奏でている男は、首を後ろにいる女性の方に不自然に曲げ、死の受難を想起し、愛だけに身をまかせことしかできない、と言った憂い顔でその女性を見ている。それに反し後方の女性は楽譜を手にし、右手でリズムをとり、微笑みさえ浮かべた一見明るい顔で歌っている。この二人の姿勢と顔つきの「間に」、ブリューゲル的な「生と死の位相」が表現されているように、見える。死の「位相」はすでに死んでしまった死者自体に宿っているのではないのだ。この『死の勝利』という作品には、様々な場面で、そのような「死の位相」が最終的に行き着く場所として「類的」に描かれている、と言った方がいいかも知れない。ここで「類的」という言葉を使ったのは、『死の勝利』の画面構成は、レヴィ・ストロースが神話の構造を叙述する時に用いた「ブリコラージュ」なる方法に近いように思えたからである。しかも、オクタビオ・パスが『レヴィ・ストロース』の中で、レヴィ・ストロースの「ブリコラージュという」方法を成り立たせている原理は「同一性」ではなく「類縁性」だと言っているところに²⁶⁾、ブリューゲル絵画の画面を埋めている、ある一つの描かれた光景と隣のそれとの関係は着かず離れず、「類的」に連続している画面構成の仕方に近いものが見えてくるからである。『死の勝利』はさまざまな死がブリコラージュ的に配置されているが、ある固定した構造さえもたず、「死」の類的なリアルさ自体が連続的に表現されているだけである。そこには、感情的な恐怖やおぞましさはない。涙も悲しみもない。あるのは、この世に人間が存在する限り「世界に死がある」という事実だけである。その事実から自ずと、事後的に人間の哀れさと無情さが響いてくるのだ。

また、ブリューゲルの『死の勝利』も伝統的キリスト教の教理における「最後の審判」の地獄の場面の描写ではないか、とかいう見解も多いが、それ等の見解も全く無視することが出来ないにしても、「最後の審判的」な要素は、この絵画世界の中にはほとんどない。特定の「物語性」は極力排除されている。先ほど「類的な死の位相」と言ったが、そこには生と死の関係として「実」の

リアルさが現れているだけである。死自体がリアルなのではない。生と死の関係が、単に個としての死ではなく、類としての「死の位相」としてリアルなのである。そのリアルさは、激しい恐れや悲しさというよりも、類的人間を必然的に襲い、しかも今現在ここでそれが起こっているのだという褪めた眼で相観されている。その褪めた眼で見、経験した「リアルさ」こそ、ブリュゲルが16世紀のフランドルのブリュッセルに存在した証しだったのである。それ故、ブリュゲルは、その「類的な死のリアルさ（＝現実的に具体的なものではない）」を「超越論的」に絵画の中に表出しなければならなかったのだ。そこでは、死の個々の情景がモザイクの破片のように部分的に分散され、それが一つ一つモナドのように独立しながらも、全体へと総合されたり統一されることなくむしろ「無一関係」という全体へと連なっている。その関係の表現は激しいものではなく、具体的な死の怖ろしさやおぞましさを通り越して死への近親感さえ感じさせ、静かな深い感慨に包まれるのはそのためである。

ブリュゲルの名付けた「死の勝利」とは、死がすべてに勝利するという意味ではない、すべてに勝利したものが死なのである。ということは、死は生の助けを借りなければすべてに勝利することは出来ないことを暗に意味している。それ故『死の勝利』は、死がもたらす恐怖と同時に、人間存在の気品さを与えているのであり、死の位相のリアルさを、これ程美しく高貴に描いた絵画作品を他に知らない。（『死の勝利』に関する分析は後に詳述する。）

9

A・ワールブルク、E・パノフスキー、E.H.・ゴンブリッジあるいはTh・ヘッツァー等と並んで天才的とも言える美術史家で、ブリュゲル研究の先駆者的存在であるM・フリードレンダーは、その著『ネーデルランド絵画史ーヴァン・エイクからブリュゲルまでー』の最後のところで、「ブリュゲルの関心は一人の人間の個性へ辛抱強く侵入することにはない。彼は肖像画作品の現存しない、ほとんど唯一の偉大なネーデルラント画家であった」²⁷⁾と書い

ている。この考察はブリューゲル研究にとって決定的な意味をもっている。残念ながら、フリードレンダーはその理由に言及していない。

そのことを踏まえて、以前にも他の論考で論じたことではあるが、ここでブリューゲルはいわゆる「肖像画」なるジャンルの作品を描かなかったことと、その意味に再度言及しておきたい。この課題は、ブリューゲルの絵画世界を論ずる場合、最も重要で本質的である。「特性のない絵画」という表現も、実はこの課題を解決しようとして出てきた結果なのである。

まず「肖像画」とは何か、を問題にしてみよう。様々な文献を調べても「肖像画」の定義、しかも納得する定義に出会うことはない。肖像画について書かれた書物は多くある。にもかかわらず「肖像画」が何であるかに言及している書物は少ない。なぜだろうか。

肖像画に関して、特定な定義や意味を付加しない限り、いかなる場所、いかなる時代においても、「肖像」や「胸像」が作られ、「肖像画」が描かれたと言う歴史的事実は否定できない。古代エジプトのファラオの肖像や、ポンペイにある、馬上にまたがるアレクサンドロス大王のモザイク画から、15世紀のピサネロの「エステ家の姫君」、ピロ・デルラ・フランチェスカの「ウルビーノ公夫妻像」、ポリチアーノの「ロレンツォ・デ・メディチとその息子」、ベリニーの「レオナルド・ロレダンの肖像」、ラファエロの「カステリオーネ」などを経てティティアーノの「手袋をもつ男」等、ルネサンス期において描かれた種々の肖像画から、北方におけるロベール・カンパンの「ロベール・ド・マスキンの肖像」、ヤン・ヴァン・アイクの「赤いターバンの男」、ロヒール・ファン・デル・ヴァイデンの「ロランの肖像」、ハンス・メムリンクの「最後の審判」の祭壇画の両翼の裏に描かれた、その祭壇画の寄進者の肖像、ドイツのデュラーの「ベルンハルト・フォン・レステン」の肖像、クラナッハ、ホルバインの「エラスム像」などを経て、ルーベンス、レンブラント、ヴェラスケスによる17世紀の肖像画、18世紀のシャルダンやフラゴナールの描く肖像画、19世紀におけるコローマネー、ドガやルノアール、セザンヌやゴッホ、20世紀のピカソやブラック、モジリアニやキースリングの人物像、フランスの素朴

派アンリ・ルソーやアンドレ・ボーシャンの描く肖像画まで、それは途絶えることなく現在まで継続され、存続している。

『人物画—絵画におけるユマニズムの五十世紀』なる書物を書いた、フランカステルは「肖像画」なるジャンルを拡大解釈し特定の人物が描かれている絵画一般と見なし、結果的にはそれを広く捉え「画家の手で描かれた人物の画像」²⁸⁾とフランス語のリトレの辞書に記載されたような定義に従い最広義に理解し、肖像画の歴史をシュメールから現代に至るまで包括的にその変遷を論じている。しかし、フランカステルのように、肖像画をも単に「画家の手で描かれた人物の画像」というところまで拡大してしまうと、肖像画と呼ぶべきジャンルの特質が失われてしまうおそれが出てくる。ここでは、肖像画が単なる人物画と異なり、それが固有に持つ側面を取り出しておこう。

まず言えることは、その人物が肖像画として描かれていると言うことは、その人物が有名無名にかかわらず、歴史的に実在した人物であるということである。それゆえ、神話に現れる神々や人物、聖書のなかで語られた人物や聖人などは、描かれた形態は肖像画のように見えても、それはここで言ういわゆる「肖像画」ではない。一般的に言っても「アポロの肖像」とか「アテナ女神の肖像」とは言わないし、「聖ルカの肖像」とか「聖ヒエロニムスの肖像」とは言わないからである。まして「マリア像」を「マリアの肖像」と言うことはない。というよりは、そのような神々や人物に対して「肖像」という命名は、その意味形態のあり方に相応しくないし、許されもしないからである。さらに、画家が在る人物を想像し創造して描いた人物画も「肖像画」とは呼ばない。それは、天使や悪魔の描写を「肖像」とは呼ばないのと同様の理由による。単なる人物描写としての「形態」はそのままでは「肖像」とはならないのである。つまり、「肖像画」に描かれた人物は、何らかの形で「実在性」をもつことが必須の条件である。

次に、「肖像画」はあくまで「個体」としての人間の描写である、ということである。たとえ、画面に二人以上の人物が描かれている場合でも、その中の中心人物のみが肖像と呼ばれる。たとえば、ある画面に、A, B, C, という

三人の人物が描かれている場合、この画面を「A, B, Cの肖像」とは言えないし、そう呼ぶこともない。あえて言えば「B, C氏を伴ったA氏の肖像」と言ったところがせいぜいだろう。ただここで無造作に「個体」という表現を使ったが、その内容と意味は時代によって異なってくるし、使われる文脈によっても様々に解される。「個体」としての人間を「個人」〈individuum〉と呼び、そのような内実を付加して解釈するようになったのは、いわゆるルネサンス的な近代以降である。たとえば、「ロレンツォ・デ・メディチ」なる人物は、メディチ「家」に属しているのだが、その表現は「ロレンツォ」という具体的個人に力点が置かれている。というよりは、そのような表現で、まさにロレンツォという具体的「個人」を指名するようになったのである。それに対してローマ時代の「カエサル」の肖像とか「キケロ」の肖像とか言う場合は、カエサルあるいはキケロという人物が「具体的な個人」としてではなく、歴史的に著名な「名称」として機能しているのである。カエサルもキケロもそこでは、まだ具体的な「個人」として名指されているのではないのである。誤解を恐れずに言えば、あるいは誤解されることはないと思うが、そこでは、カエサルとかキケロという表現は、それぞれの「個人」を指していると言うよりは、歴史的に通用する偉大なる人物という一般名詞のように解されているのである。

とすれば「カエサルの肖像」と「ロレンツォ・デ・メディチの肖像」という表現の間にどんな差異が生まれたと言うのだろうか。言語表現形態としては、それらの間に差異があるとは言えない。両者とも歴史的に著名な人物であるということに関しての差異はないからである。とすればその表現を聞き、用いたこちら側の人間の意識に変化が起こったと解するより他にないであろう。それは、この論考における重要な位置を占める問題であり後述する。

もう一つ。「人物画」が「肖像画」となるためには、そこに描かれた人物に個人として特殊な位置が与えられた、あるいはそれを描くことに特殊な意味があったということである。フランカステルは、教会、修道院、宮殿などの壁面に描かれた絵画、それが聖書物語であれ、神話物語であれ、その中にその絵画を描くことを企て、経済的にもそれを援助した人物、いわばその寄進者が描か

れる事が多く、それが普通だったと言う。その寄進者がその絵画から独立して描かれるようになり、それがタブローとして独立し「肖像画」なるものとなったのだが「出発点が共通であるとはいうものの、肖像画のフランドルの後継者たちと、イタリアの後継者たちは、まもなく、その筆から生まれる作品に、それぞれ固有の性格を印し、両者はその後の肖像画の発展を全く異なる方向に押し進めることになった」²⁹⁾と言う。

また「肖像画」においては、描かれた肖像と、その肖像を描かせた人物、いわゆるその依頼人あるいはその寄進者との関係を重要視したのは、かのワールブルクである。ワールブルクは、イタリアの初期ルネッサンス絵画の人物表現に多大な影響を与えたのがフランドルの肖像画だったとし、フランドルにおいて肖像画が多く制作されたのは、裕福なフィレンツェの商人達が、他人ごとのように描かれた教会などの巨大のフレスコ画に対して、その人物の顔つきや詳細な部分まで、近くで見ることの出来、それに対する近親感を感じることのできたのは、油彩で、適当な大きさと描かれたフランドルの肖像画に多大な興味を示したであろう事は、ワールブルクの言う通りであろう。それが自分を描いた肖像画であったとすれば、その興味が倍増したことも、想像に難くない。フィレンツェの商人達が好んでフランドルの画家達に自分の肖像画を描かせたのは「フランドルの様式は内面的な祈りと外面的な生の真実との独特で巧みな混合により、寄進者像の実際的理想を与えていた」³⁰⁾からだという。

かのヤコブ・ブルクハルトは1885年行った講演『近代肖像画の始まり』において、ワールブルクと同様に、肖像画と寄進者の関係を重要視している。それにブルクハルトは、描かれる肖像画とそのモデルを担った人物との類似性を語り、その類似性を精緻に写實的に描くことの出来る絵画的技量と、その精緻さとその性格について論じ、イタリアにおけるマサッチオとウッチェルロ、それと不思議にも期を一にしているフランドルのファン・アイク兄弟を挙げている。ブルクハルトは「ゲントの祭壇画の外面下段の図のうち二面はもっぱら寄進者ヨドスク・フェイトとその妻エリザベート・ボルルートのほぼ等身大の躰している姿に捧げられている。ここにおいておそらく初めて近代肖像が、蒼白灰色

のくすんだ色の地に描かれて私たちにいきなり歩みよってくるのである」³¹⁾と近代肖像画の始まりを、ファン・アイクに置き、「自然そのままの外界を肖像に付与した」³²⁾かの「アルノルフィーニ夫妻像」にその完成を見ている。ブルクハルトはさらに肖像画の大切な要素として、描かれている人物が王であれ貴族であれ聖職者であれ、肖像画は絶対的気高さを帯び、美しい服装に身を包んだ肖像が要求されるとし、それはイタリア、しかもフィレンツェではなくヴェネツィアで現実化され描かれるようになった、と言う。「ジョルジュオーネとともに個性的半身像が生まれ」、ティツィアーノはそれを可能にしたため「いわば自明のように近代芸術の最初の肖像画家となったのである」³³⁾とこの講演を結んでいるのである。

しかし、ブリューゲルの生きた16世紀のフランドルはどうだったのだろうか。ブリューゲルが肖像画を描かなかった真の理由は何か。それが次の課題である。そこで、ブリューゲルの絵画世界における「没個性化」なる事態とさらにそこから「特性のない絵画」の意味が問われることになる。

註

1) ジョン・ダン (John Donne, 1573-1631) の “The Anniversaries, An Anatomy of the World” の中の『一周忌』(The First Anniversary) という詩の一節

「
 ; they see that this
 Is crumbled out again to his atomies.
 ‘Tis all in pieces, all coherence gone ;
 All just supply, all relation :
 Prince, subject, father, son, are things forgot…」

John Donne : The complete English Poems, edited by A. J. Smith, London 1971 p.276

ジョン・ダン、湯浅信之訳『ジョン・ダン全詩集』(名古屋大学出版会) 430頁

このジョン・ダンの詩句は、ブリューゲルが16世紀半ばのフランドルで経験した、宗教的混乱の発端から、それがどこへ向かうかの経過と帰結する状態を象徴的に語っている。それはまた、大陸的な地域性から島国英国への架橋的な意味をも持ち、ブリューゲルの時代がここでも分水嶺的な役割を果たしていることが分かる。

ジョン・ダンはブリューゲルより後の時代に属する詩人だが、A・ハウザーが「マニエリストにとっては、芸術の形式は、自然模倣の手段でもなければ、自己表現の

手段でもなく、理想化や、様式化の方法でもなかった。むしろそれは、彼らに疎外を感じさせ、しばしば疑いにみちたものに見えるこの世界から逃避するための道具であり、この世界を拒み、無視することによって、どうにかこうにか、この世からぬけ出し、夢のごとき昇華へと、あるいはまた陽気な遊技へと乗り入れるための乗り物だった」(若桑みどり訳『マニエリスム 上』55頁)と言った意味でジョン・ダンをマニエリスム的なものの体験者と見なしており、ここに挙げた詩句は、一時代前のブリューゲルの絵画が試みたものが、回想風ではあるが、うまく言語化されて表れているように思われる。ただ、ブリューゲルの絵画世界は、マニエリスムの反古典主義的懐疑やそれから逃避する運動をもすでに相対化させており、さらに絵画的な表現方法として「脱形式化」「脱様式化」に徹底していた、と言うべきである。ブリューゲルは、16世紀半ばから顕著になっていた、社会の中で発生する様々な「パラドクサ」なる状況を予見的に感知し、それを絵画的な表現へともたらす独自の自由さをもった「方法」(manualis)を模索していたのだ。

ジョン・ダンはカトリックから英国教会に改宗し、聖パウロ大聖堂の教区監督として説教する傍ら、いわゆる「形而上学的な詩」(metaphysical poetry)と呼ばれる詩を書き、16世紀的な精神性を引き継ぎながら、新たな宗教性を望んだが、保守的な傾向は保持されている。時代的にはすでに、いわゆる「バロック期」に入っているが、ここに挙げた詩句は、16世紀に始まった宗教的混乱の結果である、それまでの社会のなかで支持され保持されてきたすべての「関係性」の喪失という事態をよく伝えている。また、ジョン・ダンは宗教改革に伴う、矛盾というよりは決定不可能性を孕んだ、宗教的・思想的・社会的混乱状況を「パラドクサ」(Paradoxa)なる状態と見なすセバステイアン・フランク以来の反語的表現形式を受け継いでいる。

「すべてのものは自分自身を殺す」(paradox I)

「老人は若者より想像することに富んでいる」(paradox III)

「自然は我々にとっては悪いガイドだ」(paradox IV) など

John Donne: Paradoxes and Problems, edited with Introduction and Commentary by Helen Peters, Oxford 1980 参照。

2) Jaques Derrida: LA VÉRITÉ EN PEINTURE, Paris 1978. p.5

J・デリダ、高橋允昭、阿部宏慈訳『絵画における真理』の最初の提言。1頁

ここでの提言はそのまま、ブリューゲルの絵画世界が遭遇していた問題系と同質である。ブリューゲルはまさに「特異なイディオム」を「固有名詞であると同時に普遍名詞」のように扱い、それらを画面のなかで、一貫した既存の物語性を排除して、いわば無関係な形で「配置」し、同画面のなかに複数の声を響かせている。イディオムの選択と配置による「ポリローグ」(多声の会話)(原文 15p. 訳 18頁)を可能にさせているのだ。

また、デリダがここで示唆している「還元不可能な特異性」(la spécificité irréductible)こそが、どこにも帰属せず、還元も出来ない「特性のない絵画」と筆者が名付けたものの内実である。

- 3) Giorgio Agamben: Stanze- La parola e il fantasma nella cultura occidentale, Torino 1993
 ジョルジョ・アガンベン, 岡田温司訳『スタンツエー西洋文化における言葉とイメージ』(ちくま学芸文庫) 9頁

「批評という言葉が西洋哲学の語彙に現れたとき、それはむしろ認識の限界、つまり想定することも把握することも不可能な事柄への問いかけを意味していた」(同9頁)

後期ハイデガー的「方法なき方法」からの余韻を残す、この初期アガンベンの「スタンツエ」なる立場は「作業仮説」として本稿の目指す組み立てかた、組み合わせ方の指標となっている。

- 4) ブリュエゲルの絵画世界の中に、セザンヌ以降の現代絵画の方法的なすべての要素が、部分が全体へと包含され、全体が部分のなかに縮減されて集約されている、と筆者は考えている。それをブリュエゲルの絵画というテキストのなかで、逐一指示しそれを明るみに出すことがこれからの筆者の大きな課題となるが、「ブリュエゲル絵画の現代絵画への方法論的分散」という、その問題点だけをここでは示唆しておきたい。
- 5) Nicolaus Cusanus: Visione Dei, [29]. ニコラウス・クザーヌス, 八巻和彦訳『神を観ることについて』(岩波文庫) 48頁
- 6) Nicolaus Cusanus (Nikolai de Cusa): De coniecturis (Mutmaßungen, hrsg.v. Josef Koch u. Winfried Happ (Felix Meiner, Philosophische Bibliothek 268) S.1

クザーヌスはさらに『憶測について』のなかで「神的精神が真なる世界の形式 (forma realis) であるのに対して、人間的精神は憶測的世界の形式 (forma coniectuaris) である」(S.6) と、神と人間の世界認識の差異は絶対的でありながら、その表現の仕方からすれば、しかも同時に相対的であることを主張しようとしている、ように見え、16世紀へと流れゆく傾向を垣間見せている。また、クザーヌスの思考には、世界を「像」として捉えるという視点があり、「知る」と「観る」ことを関係付けようとするモチーフがある。この観点は後の考察に深くかかわる。

- 7) Desiderius Erasmus: COLLOQUIA FAMILIARIA (Vertraute Gespräche). 1519 参照。

教皇パウルス四世は、エラスムスの死後の1558年、エラスムスを完全な異端者とみなし、その全著作を禁書とした。ブリュエゲルの死の10年前である。つまり、それは、ブリュエゲルが油彩画を描き始めた時期にあたっている。エラスムスとブリュエゲルの関係もよく論じられるが、直接的な関係を論ずるには資料不足の感は否めない。ただ、ブリュエゲルの絵画世界は、エラスムスのプロテスタント的な、また人文主義的な寛容論的思考とは無関係ではないが、その質を異にしているのではないか、と筆者は考える。

8) Sebastian Franck : PARDOXA DUCENTA OCTOGINTA, Ulm 1534

9) Sebastian Castellio : De haereticis an sint persequendi, et omnio quomodo sit cum eis agendum, Luteri et Brentii aliorumque multorum tum veterum tum recentiorum sententiae. Basel 1554

カステリヨは、この書物のなかで「すべての異端は極刑を以て罰せられるべきではない」と主張し、ルターやブレンツらからの文献や引用を集めて、「寛容論」の論拠にしようとしている。

ハンス・R・グッグスベルク、出村彰訳『宗教寛容のためのたたかい：セバステイアン・カステリヨ』（新教出版社）115頁－134頁参照。

10) Michael Auner : PIETER BRUEGEL-UMRISSE EINES LEBENSBIODES, in : Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Wien 52, 1956, S.52

11) Arnold Hauser : Der Ursprung der Modernen Kunst und Literatur-Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance, München 1964 (dtv wissenschaft 1979) S.11

高桑みどり訳『マニエリスム 上』（岩崎美術社）原文 S.11. 訳 27 頁

（高桑訳は英語版「Manierism」（1965）からの翻訳。内容は全く同じ）

12a) a.a.O. S.21. 訳 42 頁

12b) a.a.O. S.36 訳 66 頁

13) 幸福 輝『ピーター・ブリューゲル—ロマニズムとの共生』（ありな書房）13 頁

14) 同上, 13 頁

15) 拙著

『P・ブリューゲル〈イカロスの墜落のある風景〉考』（西南学院大学国際文化論集第 18 巻 2 号）。

『P・ブリューゲル〈絞首台の上のカササギ〉考(1)(2)(3)』（同 19 巻 2 号, 同 20 巻 2 号, 同 21 巻 2 号）。

16) Wolfgang Iser : Der Akt des Lesen-Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976

Hans Robert Jauss : Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, München 1977

Rainer Waring : Rezeptionsästhetik, Muenchen 1975

等を参照。

17) 「影響作用史」(Wirkungsgeschichte) は、ハンス・ゲオルグ・ガダマーの「解釈学」のキーワード

Hans- Georg Gadamer : Wahrheit und Methode, Tübingen 1960. S.283 以下, S.323 S.448 等参照

18) カシャ・ヤーノシュ, 早稲田みか訳『ブリューゲル・さかさまの世界—子どもの遊び—ネーデルランドのことわざ, バベルの塔』（大月書店 1988）など参照

19) Jürgen Müller : Das Paradox als Bildform- Studien zur Ikonologie Pieter Bruegel d.Ae. München 1999, S.136

20) ミハイール・バフチーン, 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 1973）386 頁
- 21) 幸福 輝『ピーター・ブリューゲル』上掲書 284 頁
資料：カーレル・ファン・マンデルによる『ブリューゲル伝』
- 22) 森洋子編著『ブリューゲル全作品』（中央公論社 1987）247 頁
- 23) W・S・ギブソン，森洋子訳『ブリューゲル—民衆劇場の画家』（美術公論社）12 頁
- 24) 同上 123 頁
- 25) 同上 126 頁，127 頁
- 26) オクタビオ・パス『クロード・レヴィ＝ストロース，あるいはアイソポスの新たな饗宴』〔原書改訂版〕（法政大学出版会，1988 年）15 頁
ブリコラージュは「器用仕事」とも訳されるように，理論的に計画的な企画というよりは，機知に豊んだ器用な仕事である。その点からもブリューゲル絵画における画面構成はブリコラージュ的である，と言えよう。
- 27) Max Friedländer: Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1921
マックス・フリードレンダー，齊藤 稔・元木幸一共訳『ネーデルランド絵画史—ヴァン・エイクからブリューゲルまで』（岩崎美術社 1983）228 頁
- 28) Galiene & Pierre Francastel: Le portrait- 50 siècles d'humanisme en peinture, Paris 1969
フランカステル，天羽 均訳『人物画論—絵画におけるユマニズムの五十世紀』（白水社 1987）9 頁
- 29) 同上，85 頁
- 30) Aby Warburg: Fländrische Kunst und florentsische Früenessance: in Gesammelte Schriften. Hrsg. von Horst Bredekamp et al. Berlin 1998. S.205
アビ・ヴァールブルクの肖像画における，フランドルの画家の重要性についての解説は，田中純『アビ・ヴァールブルク—記憶の迷宮』（青土社 2001）第七章参照。
- 31) ヤーコフ・ブルクハルト，新井靖一訳『ブルクハルト文化史講演集』（筑摩書房 2000）356 頁
- 32) 同上 359 頁
- 33) 同上 368 頁



図1
ブリューゲル
『絞首台の上のカササギ』
(1568)
ドイツ・ダルムシュタット
ヘッセ州立美術館所蔵
R.H.MARJINISSEN：
BRUEGEL, Antwerpen 1988
(Übersetzung：Rolf Erdorf.
Antwerpen 2003) S.370



図2 ブリュエーゲル『謝肉祭と四旬節の戦い』(1559)
ウィーン「美術史美術館」所蔵
Philippe und Françoise Robert-Jones : Pieter Bruegel der Aeltere.
[Übersetzung aus dem Fraz. Ingrid Hecker-Klier] München 1977. S.115

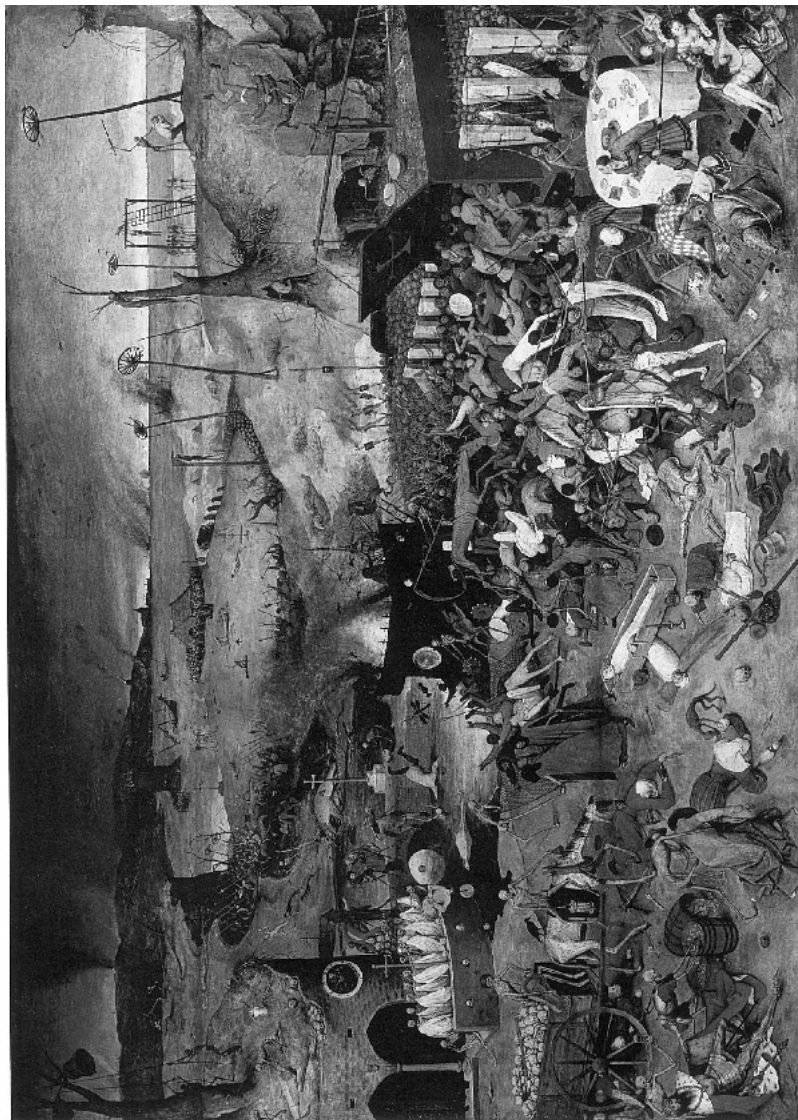


図3 ブリュエーゲル『死の勝利』(1562)
マドリッド「プラド美術館」所蔵

a.a.O. S.99



図4 『死の勝利』シチリア島パレルモのシャファニ宮殿のフレスコ画
(シチリア地域ギャラリー所蔵)
a.a.O. S.98



図5 ブリューゲル『死の勝利』部分 a.a.O. S.101