

幸福 輝

一昨年、ロッテルダムのボイマンス美術館とニューヨークのメトロポリタン美術館でブリューゲルに関する展覧会が開催された<sup>[1]</sup>。といっても、そのほとんどが板絵であるブリューゲルの油彩画を多数集めることは不可能であり、この展覧会もブリューゲルの素描と版画に焦点を合わせた地味な企画であった。しかし、同展は、ブリューゲルの素描に関する故ハンス・ミールケによる革新的知見をも視野に入れ、新たなブリューゲル像を提示した瞠目すべき内容をもっていた<sup>[2]</sup>。とりわけ、注目されたのが、近年発見され、いち早くミールケによってブリューゲルへの帰属が支持された一枚の素描である。数年前にフォッグ美術館に寄贈されたエイブラムズ・コレクションは多数の貴重なオランダ・フランドル素描からなることが知られているが、ロッテルダムとニューヨークの展覧会で話題になったブリューゲルの《遠くに海に見える森林風景》(fig.1)は、このエイブラムズ・コレクション中の一枚である<sup>[3]</sup>。

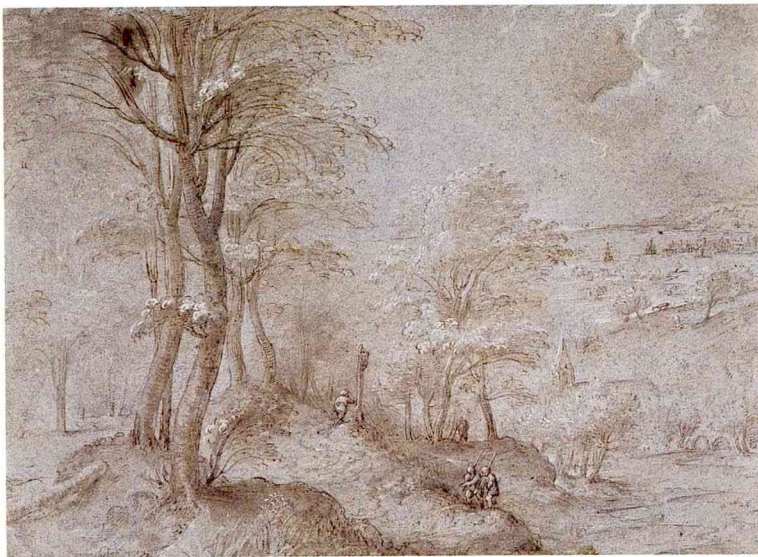


fig.1  
ピーテル・ブリューゲル  
《遠くに海に見える森林風景》  
ケンブリッジ、フォッグ美術館  
photo from *De Bruegel à Rembrandt*,  
2002/2003, London/Paris/Cambridge

薄いブルーの紙に褐色の淡彩と白のグアッシュでアクセントを付けられた素描は、ほとんど、ドメニコ・カンパニョーラの風景素描と区別がつかない。確かに、ブリューゲルの風景素描に見られるイタリア的性格は、一部の研究者によって指摘されてきたし、ティツィアーノやカンパニョーラの風景素描との類縁性は多くの研究者の認めるところであった<sup>[4]</sup>。しかし、彩色を施された紙を使用したブリューゲルの他の作例は殆どなく、また、光の効果とか陰影の雰囲気それ自体の表現の可能性が追求されたかのようなこの素描は、どこか本質的な部分において、イタリアの「デイゼーニョ」の概念そのものを連想させるものであり、他の多くのブリューゲルの手になる素描とは一線を画している。この素描が多くのブリューゲル研究者を困惑させたのは、ある意味では当然のことだったのである。

ブリューゲルは本当にイタリアの風景素描から大きな影響を受けたのだろう

か。風景はもともとネーデルラント特有の分野であり、ブリューゲルこそがイタリアに影響を与える側ではなかったのか。こうした素朴な質問は、やがて、ブリューゲルが根本的に抱えている問題へと波及せざるを得ない。すなわち、若くしてイタリアに留学したブリューゲルにとって、イタリアとはなんであったのか、なぜ、ブリューゲルは他の多くの北方画家のようにイタリアで古代遺跡や古代彫刻に関心を示すことなく、風景の研究に邁進したのかといった問いである。

冒頭に述べた展覧会を見る機会を得られなかったこともあり、この素描をめぐる議論も少なからず影響するであろうと思われるブリューゲルのイタリア体験に関する論述を避けてきたのであるが、幸い、昨年秋、他の展覧会でこの素描を見ることができたので、その紹介をも兼ね、ブリューゲルとイタリアとの関係について論じてみたい<sup>[5]</sup>。

ブリューゲルに関わる伝記的事実として、当時の記録から確証されることはそれほど多くはない。生年や出生地さえも定かではないこの画家について、古文書から知られることは意外に少ない。数少ない伝記的事実のひとつに、1552年頃から54/55年頃にかけてのブリューゲルのイタリア滞在が指摘される。これは複数の記録から伝えられているが、最も重要な記録は、やはり、ファン・マンデルによる『絵画書』に収録されたブリューゲル伝であろう。その冒頭部分を見てみよう。

「素晴らしいことに、“自然”は己に属するひとりの人間を見つけ、選んだ。やがて、この人間に己が見事に描き出されるようにと。それは、“自然”がブラバントの名も知れぬある村に出かけ、農夫たちを絵筆でそっくり描くため、機知と描写力に富むピーテル・ブリューゲルを農夫たちの中から選び出し、われらがブリューゲルの永遠の名誉たる絵画芸術へと奮い立たせたときのことであった。彼はブレダからほど遠からぬブリューゲルと呼ばれるある村に生まれ、村の名をとって自分の姓とし、その名を子孫に遺した。彼は絵画術をピーテル・クック・ファン・アールストの許で学んだ。後にその娘と結婚することになるが、ピーテルのもとに寄宿し、彼女がまだ幼かった頃には、彼女をよく腕に抱きかかえたものだった。ここでの修業を終えると、ヒエロニムス・コックのところへ働きに出た。その後、フランスへ旅し、そこからイタリアへと向かった。ヒエロニムス・ボッスの作風に従い、修練を重ね、自分でも地獄の様子やおどけたものをたくさん描いた。このため、多くの人から“おどけ者のピーテル”と呼ばれた。彼の作品で、鑑賞者が笑わずに真面目に見られるものは少ない。実際、たとえ、頑固でしかめ面の鑑賞者であっても、彼の絵を前にすると、少なくとも嘲り笑うか苦笑いせずにはいられないのである。旅の途次、彼は多くの景観を実物を前に写生した。そのため、彼についてはこう言われた。アルプスにいるとき、すべての山や岩を呑み込み、帰郷すると、それをカンヴァスとパネルに吐き出したのだと。それほどありのままに、自然のあれやこれやの部分を真似ることができたのである」<sup>[6]</sup>

これが、ファン・マンデルによるブリューゲル伝の書き出しである。アブラハ

ム・オルテリウスがブルーゲルの死に際し残した著名な追悼文と同じように、ブルーゲルの自然主義が強く賞揚されていることが注意を惹くが<sup>5</sup>、彼の師としてピーテル・クック・ファン・アールストの名が言及され、また、ヒエロニムス・コックとの関係が指摘されていることも興味深い。イタリア以前のブルーゲルに関して知られることはほとんど無いといっても過言ではないのだが、帰国直後、彼がヒエロニムス・コックに雇われ、版画の下絵画家として活動を開始したことは広く知られている事実である。1555年ないし56年頃、コックが経営する出版社「四方の風」から、ブルーゲルの下絵に基づく連作版画集『大風景画』が出版された<sup>[7]</sup>。ファン・マンデルが言及している「アルプスにいるとき、すべての山や岩を呑み込み、帰郷すると、それをキャンバスとパネルに吐き出した」というのは、ブルーゲルの同版画シリーズのことを指しているものと考えられている。イタリア旅行の途中で見たアルプスの景観にブルーゲルが強い印象を受けたことは、この連作版画集『大風景画』などの評判から、ファン・マンデルの耳にも入っていたのかもしれない。いずれにせよ、やや曖昧な記述ではあるが、イタリア滞在と風景画家としてのブルーゲルの活動が結び付けられていることは記憶されるべきだろう。それに比較すると、この画家のイタリア訪問を伝えるファン・マンデルの証言は実に素っ気ない。フランスを經由して、「イタリアに向かった」と述べるばかりなのである。ファン・マンデルが『絵画書』を出版した1604年の時点で、すでにブルーゲルのイタリアでの活動はほぼ忘れ去られていたのかもしれない<sup>[8]</sup>。

ブルーゲルの名がアントウェルペンの画家組合に登録されるのは、1551年のことである。ブルーゲルは、その直後にイタリアに赴いたものと推定されている。1554年ないし55年にはアントウェルペンに帰国したと考えられるので、彼のイタリア滞在は約3年間であったということになる。これは決して短い滞在ではない。しかし、その滞在が7年近くに及んだブルーゲルの次男ヤン・ブルーゲルとか20歳代のほとんどをイタリアで過ごしたルーベンスなどと比較すれば、この16世紀フランドル画家のイタリア滞在は実に慎ましいものに見えるかもしれない。また、ヤン・ファン・スコーレル、ヘームスケルク、フランス・フローリス、マルティン・ド・フォスなどのいわゆるロマニストたちのイタリア滞在が大体5年前後であったことを考えれば、やや短いと見なすことができるかもしれない。とはいえ、全く短期の滞在であったデューラーとかホッサールの例を考慮すれば、ブルーゲルの3年前後のイタリア滞在は、その文化を吸収するには充分過ぎる長さでもあったはずである。

しかし、すでに述べたように、ブルーゲルのイタリア滞在に関するファン・マンデルの証言は実に素っ気ないものである。このことは、他の画家のイタリア体験に関する記述と比較すれば明瞭なものとなる。他の画家のイタリア体験は、例えば、次のように語られているからである。

「…マビューゼはイタリアや他の国々を訪れた。おそらく、彼はこの国ではあまり習慣とはなっていなかった裸体像や詩的主題をもつ構図を正しく描く方法をフランドルに伝えた最初の画家である」(ホッサール伝)<sup>[9]</sup>

「彼はそれからヴェネツィアを訪れたが、しばらくしてそこを離れローマを含む他のイタリアの都市を訪問した。特にローマでは懸命に制作に没頭した。古代遺跡、彫像や廃墟などをスケッチし、当時有名だったラファエッロやミケランジェロ、また、他の画家の模写をおこなった」(ヤン・ファン・スコーレル伝)<sup>[10]</sup>

「枢機卿への紹介状をもっていたマールテンは、ローマで彼の客となった。時間を無駄にせず、同郷人たちとの食事会さえも惜しんで、古代とミケランジェロの作品の素描に熱中した。この町に溢れかえる古代遺跡、建築細部、古代彫刻の一部の素描を多数制作した。天気さえ良ければ、彼はこうしたスケッチをするためほとんど毎日外出した」(ヘームスケルク伝)<sup>[11]</sup>

「ローマでフローリスは寸暇を惜しんで働いた。多くの場合は赤チョークで、気に入ったものは何でも描いた。彼はミケランジェロの最後審判の裸体像のスケッチをたくさん制作した。クロス・ハッチングを使って巧みに古代彫像を素描した。」(フランス・フローリス伝)<sup>[12]</sup>

これらの記述がどのような根拠に基づいてなされたのかは必ずしも明らかではないが、いずれも、ラファエッロとかミケランジェロなどの具体的な画家名を挙げ、あるいは、古代遺跡、古代彫刻などのスケッチを熱心におこなったことが語られている。無論、古代とミケランジェロの模写に繰り返し言及するこうしたイタリア体験に関する記述が、やや紋切り型の表現であることを否定することはできない。従って、ブリューゲルに関しては十分な情報を有していなかったにもかかわらず、ファン・マンデルがいわゆるロマンストのイタリア体験については特殊な情報をもっていたとまで断言することはできないだろう<sup>[13]</sup>。しかし、ロマンストのようなイタリア体験を書かなかったという事実それ自体が、ブリューゲルのイタリア滞在に関する「異例さ」を示唆している。おそらく、ファン・マンデルはブリューゲルのイタリアでの体験や交友関係など具体的なことを知らなかったか、あるいは、判断することを差し控えたのであろう。だからこそ、「イタリアへ行った」という事実だけを述べたのだと考えられる。ブリューゲルのイタリア体験を、他の画家たちのそれとは差別化する意図がファン・マンデルにあったとは言えないかもしれない。しかし、この素っ気なさには注意しておきたい。

ブリューゲルのイタリア滞在を示唆する証言は、ファン・マンデルにとどまらない。ジュリオ・クローヴィオというクロアチア出身のイタリアの画家に関する記録と、ポローニヤの地理学者スキピオ・ファヴィウスがアブラハム・オリテリウスに宛てた手紙が残されている。まず、ジュリオ・クローヴィオ(1498-1578)の記録から紹介しよう。クローヴィオは、クロアチア出身のローマで活動した写本画家である。彼はマリノ・グリマーニ(1527年に枢機卿となる)、コジモ・デ・メディチ、アレッサンドロ・ファルネーゼ枢機卿といった当時のイタリアの名立たる芸術庇護者の愛顧を受けた。ヴァザーリもこの画家を「新しい小ミケランジェロ」と讃えている<sup>[14]</sup>。ジュリオ・クローヴィオの財産目録によれば、クローヴィオとブリューゲルは親しい友人であり、「半分は彼(クローヴィオ)の手で、残りは画

家ピーテル・ブリューゲルによって描かれた]1点の写本画が制作された。また、ブリューゲルの手になる「象牙に描かれたバベルの塔」、「フランスのリヨンを描いた水彩画」、「樹木の水彩画」といった3点の作品が所蔵されていたことも伝えられている<sup>[15]</sup>。

クローヴィオは基本的には折衷主義の画家であり、多方面からの影響を巧みに取り入れることで表現の幅を広げていった。ミケランジェロとラファエッロを根本に据えながら、そこにマニエリスム的な誇張表現やより激しい運動感、あるいは、北方特有の感情表現や細部の精緻な表現が加わる。他方、この画家の活動領域が写本画という細密描写を要求される分野であったことに起因するのかもしれないが、彼は同時にフランドル絵画にも関心を寄せていたことがうかがわれる。クローヴィオはフランドル写本芸術の代表作のひとつとして名高い『グリマーニ家の聖務日課書』を見た可能性があり、そうしたフランドル芸術との邂逅が、結果として、ブリューゲルを彼に引き寄せることにつながったのかもしれない<sup>[16]</sup>。

ブリューゲルのイタリア滞在を裏付けるものとして、さらにスキピオ・ファビウスの手紙を挙げるができる。スキピオ・ファビウスはボローニヤの地理学者である。ブリューゲルの友人でもあり、その死に際して追悼の詞まで残したアントウェルペンの地理学者アブラハム・オルテリウスがこのファビウスから受けた書簡の中に、ブリューゲルの名前が登場する。

「貴方のお手紙の中に最も優れた画家マルティン・ド・フォス——私は彼のことを兄弟のように愛しておりました——についての消息がなにも書かれていなかったのは残念です。マルティンや私が同じように親しかったピーテル・ブリューゲルが何をしているのか知りたいものです」<sup>[17]</sup>

この証言からしばしばブリューゲルとマルティン・ド・フォスは一緒にイタリア旅行をしていたとも言われるのであるが、その当否はともかく、ファン・マンデル、ジュリオ・クローヴィオ、スキピオ・ファビウスという三つの全く異なる記録がブリューゲルのイタリア滞在について言及している。ファン・マンデルの証言が全く素っ気ないこと、ファビウスの証言も主役はマルティン・ド・フォスで、ブリューゲルはついでのように言及されていることがやや気にはなるが、ブリューゲルのイタリア滞在の事実は間違いないと言っていただろう。

さらに、この画家のイタリア滞在を裏付けるものがある。それが幾点かの素描であり、あるいは、素描に基づいて制作されたと思われる版画である。

素描としては、『リーパ・グランデの景観』(fig.2)、『レッジョ・カラブリアの眺望』(fig.3)など、現実のイタリアの景観を描いたとされる数点の作品が残されている。特に、後者はブリューゲルがイタリアの最南端にまで旅をしたことを示す貴重な資料となっているのであるが、ブリューゲルがシチリアまで訪れたことは、ブリューゲルの下絵に基づく『メッシーナの海戦』という版画からも知られている。この版画は1552年のトルコ戦艦の南イタリアへの出現という歴史的イベントと関係しており、レッジョ・カラブリアとシチリア島の間での戦闘場面が描かれている。南イタリアで制作した素描に基づいて、帰国後、ブリューゲルは

fig.2  
ピーテル・ブリューゲル  
《リーバ・グランデの景観》  
チャッツワース・トラステイ

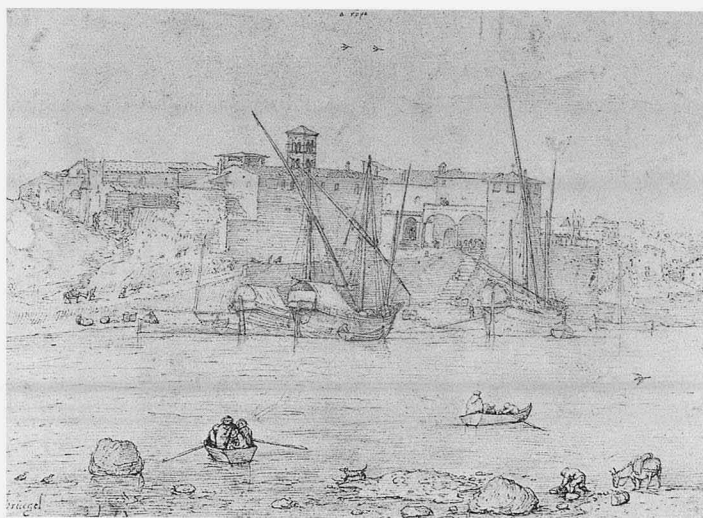


fig.3  
ピーテル・ブリューゲル  
《レージョ・カラブリアの眺望》  
ロッテルダム、ボイマンス美術館

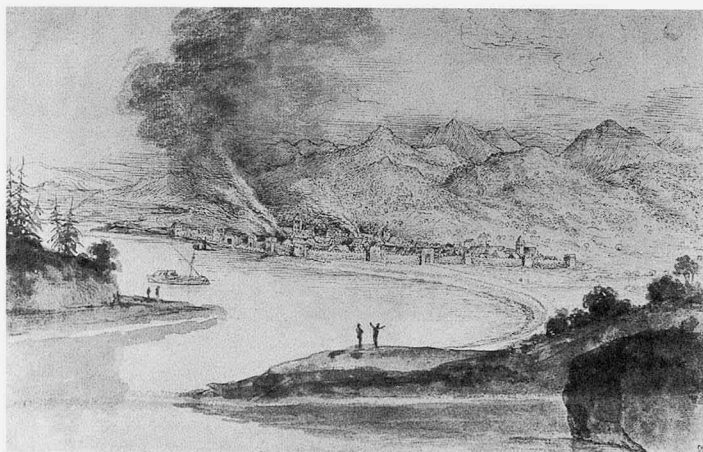


fig.4  
《メルクリウスとプシケのいる河の風景》  
(ブリューゲルの下絵による)



fig.5  
《イカルス墜落を伴う風景》  
(ブリューゲルの下絵による)



この版画の下絵を制作したのであろう<sup>[18]</sup>。

こうした作品よりもさらに一層興味深い作品が、《メルクリウスとプシケのいる河の風景》(fig.4)と《イカルの墜落を伴う河の風景》(fig.5)である<sup>[19]</sup>。そこに描かれているのは蛇行する河と遙かに広がる野原の光景であり、それは、ブリューゲル自身の作品で言うなら、例えば、《種蒔く人のいる風景》(fig.6)とか代表作である月暦画連作中の《牛群の帰還》(fig.7)の構図にきわめて近い世界風景である。しかし、その版画下部の銘文には、この作品の下絵が「ピーテル・ブリューゲル」によって「ローマで、1553年」に制作されたことがはっきりと書かれているのである。作品名が示すように、この版画には神話主題のモチーフが描かれており、かつては、ブリューゲルがローマにおいて、イタリア的主题に取り組んだことを雄弁に物語るひとつの証拠と見なされていた。近年は、この神話モチーフは版画化された際に付加されたものであり、ブリューゲルの下絵にこの神話的モチーフは無かったと見なされている。ブリューゲルの原図と版画作品の主題や機能をめぐる両者の異同の問題は錯綜した状況にあり、単純化することは避けなければならないが、この版画の下絵素描がローマ滞在中のブリューゲルによって制作されたことを疑う理由はない<sup>[20]</sup>。

このように、ブリューゲルがイタリアに滞在したことは明白な事実である。しかし、イタリアを訪れた同時期の他のロマネストとブリューゲルとの間にはきわめて大きな相違が横たわっている。第一に、ブリューゲルは風景しか対象にしていない。他の画家は古代遺跡やラファエッロ、ミケランジェロといったイタリア・ルネサンスの画家の作品を模写している。とりわけ、人体表現に大きな関心が寄せられた。ところが、ブリューゲルにそのような表現を見いだすことはできない。古代遺跡や古代彫刻、また、イタリア・ルネサンスの巨匠たちの作品はブリューゲルの関心を惹くことはなかったのだろうか。少なくとも、残されている作品からは「関心を惹くことはなかった」と答えるしかなさそうである。彼は風景素描しか残さなかったのだから。そして、ブリューゲルを「農民画家」と見なす限り、このことはごく当然のことであり、いかなる問題も引き起こさない。彼はイタリア的なものを受け入れなかったのであり、フランドルの民衆の姿にこそ共感を覚えていたのだから、イタリアでも風景にしか共感しなかったのであるというテーゼがすべてを説明してくれるからである。しかし、「農民画家ブリューゲル」は過去の遺物であり、「知識人ブリューゲル」という概念が確立された現在、このような考え方は意味をなさない。ブリューゲルが「知識人」である限り、彼が人文主義的教養と無縁であったはずはなく、そして、やや乱暴な言い方をすれば、当時の常識からいえば、人文主義的教養とはイタリア文化そのものだったからである。ブリューゲルはイタリアに滞在し、イタリア的教養もそれなりに身に付けたに違いない。しかし、彼は風景画しか残さなかったのである。この選択はかなり意識的なものだったと考えざるをえないのではなからうか。彼には風景画という明確な目的があったのではないだろうか。

この点で興味深いのは、ファン・マンデルが伝えるマティアス・コックに関する証言である。マティアス・コックはイタリアから帰国したブリューゲルを採用し、連作版画「大風景画」を出版したヒエロニムス・コックの兄である。ファン・マンデルはマティアス・コックを「優れた風景画家」とであると賞賛し、「彼はイタリア

fig.6  
ピーテル・ブリューゲル  
《種蒔く人のいる風景》  
サンディエゴ、ティムケン・アート・ギャ  
ラリー



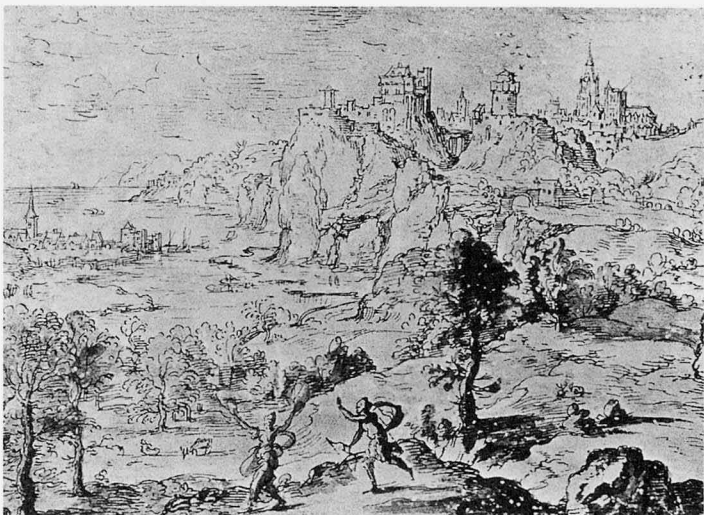
fig.7  
ピーテル・ブリューゲル  
《牛群の帰還》  
ウィーン美術史美術館



fig.8  
マティス・コック  
《ケファロスとプロクリスのいる風景》  
マドリッド、プラド美術館



fig.9  
マティス・コック  
《アポロとダフネのいる風景》  
パリ、エコール・デ・ボザール





的、あるいは、古典的なやり方で、さまざまに変化に富んだより良い方法で風景を描いた最初の画家であった」<sup>[21]</sup>と述べている。ここで言う「イタリア的」あるいは「古典的」という表現がどのような意味なのかは明確にし難いが、マティアス・コックに《ケファロスとプロクリスのいる風景》(fig.8)とか《アポロとダフネのいる風景》(fig.9)など、古代神話に由来する主題をもつ素描があることは注目に値する<sup>[22]</sup>。とりわけ、前者は森の内部に視点の入り込んだ近接表現であり、ブリューゲルのプラハにある素描の先駆となるものである。マティアス・コックがブリューゲルがイタリアに赴く直前に世を去っていることを考えれば、ヒエロニムス・コックがブリューゲルをその後継者と考え、イタリアで新しいタイプの風景画を探求すべく課題を与えたことは十分に考えられるだろう。

それでは、ブリューゲルがイタリアで取り組んだ新しい風景画とはどのようなものだったのだろうか。その答えのひとつを《遠くに海の見える森林風景》(fig.1)に求めることができるのではないだろうか<sup>[23]</sup>。冒頭に述べたように、ここでは光のきらめきや大気の律動それ自体が表現目的となっている。ブリューゲル以前のネーデルラントの素描は、基本的に完成作を前提としていた<sup>[24]</sup>。無論、さまざまな種類の素描があったとはいえ、概して、精緻で正確な描写をもつこの地方の素描は、絵画を完成させるための前段階という具体的な機能をもっていた。多くの初期フランドル絵画において、板絵それ自体に描かれた最終段階の下絵素描を赤外線観察することができるのは、ネーデルラント絵画で素描が担っていた機能と性格のひとつをなにより明白に物語るものといえるだろう。ある意味で、このような素描はイタリアで展開した素描の本質的機能とは真っ向から対立するものであった。「ディゼーニョ」、すなわち、「体の動きとか光の効果の研究という特殊な目的をもった素描」という理念は、少なくとも、ブリューゲル以前のネーデルラント素描にはなかったものであり、ブリューゲルが最初というわけではないにせよ、16世紀の半ば頃になって、ようやく、この地方にもたらされたものと考えていい。いわば、《遠くに海の見える森林風景》はネーデルラント地方にもたらされた「ディゼーニョ的素描」の最初の金字塔なのである。ネーデルラント風景画の伝統とイタリア的ディゼーニョの理念とが遭遇した時、新しい風景表現の可能性が生まれたのではないだろうか。

ティツィアーノやカンパニョーラの風景素描は、それまでのネーデルラントには存在しないタイプの風景素描であった。ありのままの自然を観察することは、ある意味で、ヤン・ファン・エイク以来のネーデルラント絵画の伝統だった。しかし、パティニールが創始した世界風景は、ともすれば、その強い観念性によって画面を硬直化させようとしていた。ブリューゲルはヴェネツィア素描を見て、光が湖面をきらめかせ、風が樹木を揺らすことを再発見し、ネーデルラントの世界風景が重要視してこなかったものを知ったに違いない。そして、おそらくブリューゲルは意識していなかったかもしれないが、ブリューゲルが再発見した自然らしい表現は、どこかで、アルカディア的世界、ウェルギリウスの古代風景の世界にもつながっていたのである<sup>[25]</sup>。

ローマや南イタリアの実景を描いた幾点かの素描、また、「ディゼーニョ的素描」と呼ぶような数点の素描は、ブリューゲルのイタリア滞在を証明するばかりではなく、イタリアでブリューゲルがどのようなものを学び、表現しようとし

たかを伝える貴重な資料である。それらはすべて風景素描である。しかし、イタリアとの接点を示唆する作品は、風景の領域以外にも存在する。イタリアからの帰国後、ブリューゲルは2点の古典的主題に基づく作品を残している。それは《イカルスの墜落》(fig.10)と《アペレスの中傷》(fig.11)である。

前者が油彩画、後者が素描という違いはあるが、この2点はブリューゲルが残した作品の中で、古代に関わる主題を扱った例外的作品である。前者はブリュッセル王立美術館にあることもあり、ブリューゲルの代表作のひとつとして広く知られたものであるが、近年では真筆性に多くの疑義が呈されている。これに対して、後者は比較的最近に発見されて、ブリューゲルの作品に加えられたものである。

イカルスの物語はオウィディウスの『転身物語』を典拠とする。ブリュッセルの作品では、やや非現実的な雰囲気の高い海辺の風景が舞台となっている。イカルスはすでに墜落して、画面右下の海に足だけが見えている。画面の中央を占めるのはイカルスではなく、農夫である。オウィディウスには「釣竿で魚をとっていた漁師や、杖をついていた牧人や、鋤に身をもたせかけていた農夫」がイカルスとダイダロスの飛行を見ていたという記述があり、ブリューゲルの作品はオウィディウスの記述にかなり忠実に基づいていることが推測される。しかし、よく指摘されてきたように、この作品には多くの矛盾が存在する。空を見上げるのは牧人ただ一人であり、農夫と漁師はこの事件に全く気づいていない。空を見上げる牧人の視線の先には、通常、イカルスとダイダロスがいるのであるが、そこにダイダロスは描かれず、また、すでに述べたように、イカルスはすでに海中に墜落しているのに、牧人がなぜ空を見上げているのかはわからない。イカルスが墜落したのは、父の忠告を無視して太陽に近づき過ぎたからであったのに、画面で、太陽はすでに水平線に沈もうとしている。ファン・ブーレン・コレクションにあるもうひとつ別なヴァージョンにおいて、太陽は空高く輝き、そこにはダイダロスも描かれていることから、ファン・ブーレン作品をオリジナルとし、ブリュッセル作品をコピーとする説も提案された。このように、ブリュッセル作品の帰属問題をめぐっては多くの議論があるが、ブリューゲルの失われた作品に基づくコピーと見なすのが妥当であろう<sup>[26]</sup>。

この主題は、「中庸の徳」を諭すものとしてよく知られてきた。確かに、ブリューゲルは人間の傲慢さを戒める「バベルの塔」を主題とした作品を残しており、また、同じような教訓をもつ「パエトンの墜落」を描いた版画も残している。それゆえ、この主題はブリューゲルに相応しいものであったとも言えるだろう。「イカルスの墜落」は中庸を高い徳とする16世紀の人文主義思潮の中で広範に流布したものであるが、未曾有の経済的成功に沸いた17世紀オランダ市役所の破産局の扉にこの主題が描かれていたことも知られている<sup>[27]</sup>。このことは、人文主義の枠組を超えて、人間に分相応の分別を求める主題として、社会全体に広く浸透していたことを示唆するものと言えよう。

ところで、この作品に見られるひとつの特質を指摘しておこう。神話主題ということから予想される古典性とか古典的性格をここに読みとることはできない、という事実である。ブリューゲルは聖書主題もフランドルの農村を舞台に描いた画家であり、従って、神話主題もフランドル的風景の中に描いたことの意味

は見落とされがちであるが、初期フランドル絵画以来の伝統をもつ聖書主題とは異なり、神話主題の作品は、当然のように、イタリア的な表現形式であることが求められていた<sup>[28]</sup>。少なくとも、ヴェネツィアで学んだ牧歌的風景を場面に設定することは十分に可能であったはずである。実際、この主題が要求する羊や牧人は、一般には、アルカディアの風景を連想させるものであろう。しかし、ブリューゲルはそのようには描かなかつたのである。画面全体に漂う不可思議な雰囲気のためだろうか、本作品が他のブリューゲルの作品とはやや異なる印象を与えることは事実であるが、構図としては《種まく人のいる風景》(fig.6)に近く、神話主題を扱ったことによる特殊性を見ることはできない。ルーベンスやホルツィウスは「イカルス」の主題を油彩スケッチで制作しているが、それらは落下するイカルスと狼狽するダイダロスに焦点を合わせたもので、人体の動きと感情表現においてイタリア的造形とつながるものを有している<sup>[29]</sup>。これに反し、主役を遠ざけるブリューゲルの作品は、こうした作品とは全く正反対の性格をもっていると言えるだろう。《イカルスの墜落》において、ブリューゲルは人文主義的テーマ、あるいは、古代的テーマを採用しながら、その枠組においてきわめて伝統的なフランドル主義をとったと言えるわけであるが、こうしたブリューゲルの立場は、もう1点の作品においてもはっきりと示されている。

fig.10  
ピーテル・ブリューゲル  
《イカルスの墜落》  
ブリュッセル王立美術館

fig.11  
ピーテル・ブリューゲル  
《アペレスの中傷》  
ロンドン、大英博物館



fig.10

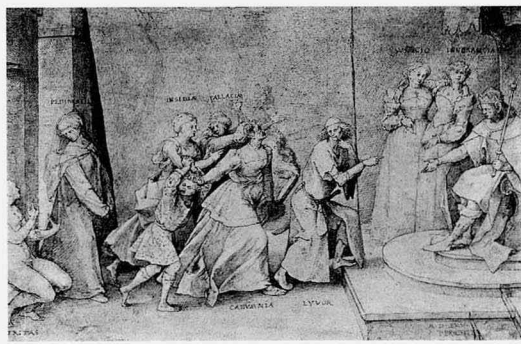


fig.11

一見したところ、《アペレスの中傷》はブリューゲルの作品の中でもきわめて異例である<sup>[30]</sup>。まず、なによりもその主題は全く非ブリューゲル的である。この主題は、古代ギリシャの最も重要な画家アペレスに関する逸話に由来する。プロトマイオスを追い落とそうとする謀反に加担したと誹謗されたアペレスが、身の潔白を証すために《中傷》という作品を制作した。この作品は失われたものの、ルキアノスの記述によって後世に伝えられ、アペレスの代表作として広く知られることになった。この作品は、二重の意味においてルネサンス的規範となった。古代復興を掲げるルネサンスにとって、アペレスの絵画の復元は重要な意味をもったし、また、「絵は詩のごとく」を標榜する人文主義絵画論にとって、ルキアノスの言語的記述から絵画を再現する試みは、まさしく、このテーマを实践するものであったからである。現在、絵画作品の遺品としてよく知られているのはボッティチェリの作品(ウフィッツィ美術館)ぐらいに過ぎないが、マンテーニャやラファエッロの素描が残されており、多くのイタリアの画家がこの試みに挑戦したことが知られている<sup>[31]</sup>。

ブリューゲルの《アペレスの中傷》は、古代を題材とするブリューゲルの唯一の素描である。ルキアノスのギリシャ語の記述は、アルベルティがその絵画論(1435年)で、また、1543年にはフィリップ・メランヒトンがラテン語に翻訳してい

る。ブリューゲルの素描はメランヒトンの記述により近いものである<sup>[32]</sup>。人文主義を体現するかのような主題をもつがゆえに、この素描は1959年の発見以来、「農民ブリューゲル」ではなく、「知識人ブリューゲル」を証明するものとして脚光を浴びてきた。しかし、注意深く観察するならば、この作品を人文主義との関連だけで解釈することがやや一方的であることが理解されるに違いない。描かれる人物は古代風な衣装をまとっているとは言い難いし、また、古代建築のようなところが場面設定にもなっているわけでもない。むしろ、彼らは演劇の舞台の上にいるかのようである。実際、この作品と当時の修辞家集団による演劇との関係が指摘されている<sup>[33]</sup>。とすれば、この作品が発見されたからといって、ブリューゲルと人文主義とを結び付け、「農民ブリューゲル」から「知識人ブリューゲル」へと跳躍することはきわめて危険なことが理解されるだろう<sup>[34]</sup>。

これまでの記述から、ブリューゲルがイタリアに滞在したこと、イタリアでは専ら、風景画の領域で新たな表現の可能性を探求したことが指摘された。また、風景画以外の領域ではどのような関心をもったのかはわからないのであるが、少なくとも、いわゆるロマン主義的関心をもって古代やイタリア・ルネサンスに向かったのではないことが確認された。しかし、このことはブリューゲルがイタリアを否定したことを意味するわけではない。ブリューゲルがイタリア・ルネサンスや人文主義的思潮に全く無関心だったことはあり得ないし、それは、帰国後に《イカサの墜落》や《アペレスの中傷》という作品が制作されたことから明瞭に示されている。しかし、彼はイタリア文化をフランドルの伝統、あるいは、民衆文化との対立関係において、すなわち、選択すべきふたつの異なる文化の二者とは受け取らなかったのではあるまいか。むしろ、ブリューゲルにとって、イタリアや古代は、フランドルの伝統を補完するものとして登場したのではないだろうか<sup>[35]</sup>。最後に、このこと、すなわち、ブリューゲルの周辺に見られる人文主義と民衆文化との結合という問題に触れておきたい。

《メシーナの海戦》や《メルクリウスとプシケのいる河の風景》といったブリューゲルの下絵に基づく版画とイタリアとの関係についてはすでに触れた。他方、イタリアとは全く無関係に見える《モプソスとニューサの結婚》という版画には、この作品の主題を示す「モプソスにニューサが与えられる。恋人たちに

fig.12  
《カードゲームをめぐる喧嘩》  
(ブリューゲルの下絵による)



望んで叶わぬことなどあろうか」という銘文が付けられている。実は、この銘文はウェルギリウスの『牧歌』(第8歌26節)に由来するものである<sup>[36]</sup>。民衆劇の一場面を描いたとしか思われぬブリューゲルの描写に、古代的田園詩との関連を思わせるものは皆無である。従って、これはブリューゲルの下絵を版画化する際に生じた人文主義的思いつきに過ぎず、ブリューゲル自身にそのような意図は全くなかったと考えられてきた<sup>[37]</sup>。しかし、事はそう単純ではないのではなからうか。

なぜなら、ブリューゲルの下絵に基づく《カードゲームをめぐる喧嘩》(fig. 12)には次のようなきわめて興味深い銘文が付けられているからである<sup>[38]</sup>。

「ある日、不毛の原で、ティティルスとメリポイオスが酒を飲みながら温まっていた。すると山羊の毛のことで喧嘩となり、彼ら二人は穀竿と熊手をもってきて、がっしりとした柏のベンチが酒壺とともにひっくり返され、ビールが喧嘩をあおった。この酒宴の真只中でダフネとノバウキスは泣きながら、盲滅法の憤怒を鎮めようとする。ブリューゲルはこの粗野な喧嘩を見、観察し、この荒くれた素行を、小さな美しいタブローに描いた。コスに住む君よ、コスのアペレスもブリューゲルには一步譲ることを認めよ。ブラーバントの風景を彼ほど栄光あるものにした者はいない」<sup>[39]</sup>

これもまたウェルギリウスの『牧歌』の一節に基づいている。しかし、ここではブリューゲルが「粗野な喧嘩」を「美しいタブローに描いた」こと、すなわち、日常の喧嘩の場面をウェルギリウスの主題と結び付けようとする意図が示唆されている。そして、さらに興味深い次のような献辞がこれに続く。

「当代のアペレスたるピーテル・ブリューゲルのこの非常に芸術的な作品は、その息子で、父の画業を継いだアス出身の、並びなく著名にして傑出せるヤン・ブリューゲル氏に、ルーカス・フォルステルマンによって献じられた」

アペレスは言うまでもなく古代ギリシャを代表する画家であり、「当代のアペレス」という表現は優れた画家に捧げられる常套句であった。常套句ゆえに、そこに特別な意味を探ることは無意味であるという意見があるかもしれない。しかし、ある画家を古代ギリシャの画家になぞらえることは、少なくとも、その画家に古代とのつながりがあった、少なくとも、その画家の作品のどこかに古代文化につながるものがあったことが前提となると考えるのが普通であろう。実際、ネーデルラントでアペレスにたとえられた最初の画家はロマネストであるホッサールトであった<sup>[40]</sup>。ここには、「粗野な喧嘩」を「美しいタブロー」としたブリューゲルをアペレスに匹敵する画家と見なす意図がはっきりと示されているのである。

しかし、ここに描かれているのは農民たちの乱闘場面である。テーブルはひっくり返され、トランプは地面に散乱している。組み合う農民の群像表現に力強い人体表現を認めることはできるが、どこにも古代とかウェルギリウスの世界を連想させるものはない。しかし、銘文は明らかに古代を語っている。おそらく、

ここに、現在のわれわれがつい想定しがちな、古代＝イタリア＝人文主義＝物語画と、非古代＝ネーデルラント＝非人文主義＝風景画・風俗画という二元論からこぼれてしまう当時の考え方があってはならないだろうか。つまり、卑俗なものとは最も遠いと考えられている古代とをどこかで結び付けようとする考えである。

無論、ここで注意しなければならないことがある。この版画はブリューゲルの原画に基づき、フォルステルマン(1595-1675年)によって彫版された。この版画が出版されたのは明らかにブリューゲルの没後であり、しかも、17世紀、すなわち、ブリューゲルが死んでから約半世紀も後に出版されたものだからである。ということは、たとえここにブリューゲルの原画とウェルギリウスの世界を結び付けようとする意図があったとしても、それはブリューゲルが死んでから約半世紀も経った後の出版者の意図に過ぎなかった可能性については慎重に吟味しなければならないだろう。《メルクリウスとプシュケのいる河の風景》や《イカサの墜落を伴う河の風景》においてもそうなのであるが、ブリューゲルに関連づけられる幾点かの版画では神話主題が扱われており、また、イタリア美術との関連を示唆するような寓意性の強い主題をもった版画なども残されているが、どこまでブリューゲルが関与したのかという点については、むしろ、否定的に考えざるをえないであろう。こうした作品に見られる神話主題のモチーフはブリューゲルの下絵には無かったもので、後年の出版者による付加の可能性が、しばしば指摘されているからである。しかし、ブリューゲル自身の意図かどうかはさしあたって重要なことではない。版画による《カードゲームをめぐる喧嘩》(fig.12)は、確かに、ブリューゲルの次男であるヤン・ブリューゲルの時代、すなわち、17世紀になってから制作されたものかもしれない。また、《メルクリウスとプシュケのいる河の風景》や《イカサの墜落を伴う河の風景》は、フーフナーヘルによって1590年頃に版画化されたものと推定されている<sup>[41]</sup>。これらの作品が制作されたのは、無論、ブリューゲルの没後である。しかし、幾つも残される証拠は、ネーデルラントの民衆文化的世界とウェルギリウスに代表される古代的田園詩の世界を結び付けようとする考えがブリューゲルの周辺に確実に存在していたという事実を示唆している<sup>[42]</sup>。本稿では言及するだけにとどめたいが、フランドルの民衆文化を体現したと見なされているブリューゲルの代表作である月暦画連作は、フランス・フローリスのヘラクレスを主題にもつ10点連作や自由学芸を主題とする7点連作とともにニコラウス・ヨンゲリンクの邸宅を飾っていたのである。また、1572年に作成されたアントウェルペンの貨幣鋳造業者ジャン・ノワレの財産目録によれば、彼は5点のブリューゲルを含む約50点のフランドル絵画を所有していたが、そこには、《冬景色》とか《農民の結婚式》といったブリューゲルの作品とともに、作者不詳ではあるが、「パリスの審判」とか、クレオパトラ、アクタエオン、ディアナといった神話モチーフの作品が含まれていた<sup>[43]</sup>。このように、ブリューゲルの周辺において、すでにイタリアや古代と民衆文化的なものは混在していたのであり、ブリューゲルはまさしくそのような文化的環境の中で活動していたのである。

古代の画家として賞賛されたのは、アペレスだけではないことをここで想起す

ることは無意味なことではあるまい。プリニウスに従ってのことではあるが、ファン・マンデルガルディウスやピラエイクといった、どちらかといえば卑俗な題材を扱った画家たちをも賞賛するのを忘れなかったのは、ブリューゲルの周辺にこのような考え方が存在していたことを前提として、始めて理解できるのではないだろうか<sup>[44]</sup>。ルディウスは田舎風の主題を得意にした古代の画家で、「いくつかの田舎家とその隣に滑らずには到底歩くことができない泥道のある、ぬかるんだ低地を描いた」ことで讃えられた画家であったし、また、ピラエイクは「床屋、靴屋、驢馬、食べ物」などの「低いジャンル」のものを専門とした画家であった。17世紀オランダ風景画の先駆けともなったアーフェルキャンプに見られる滑稽な描写、エサイアス・ファン・ド・ヴェルドの粗野な農村風景、さらに、時代はやや下がるが、ヤン・ステーンの庶民的活力に満ちた日常場面などは、おそらく、その根本において、このような考えに由来していたに違いない。

ブリューゲルが生きた16世紀後半のアントワープは、ごく少数の知的エリートと無知な大衆という二重構造をもった社会ではなかった。それは、学者や知的エリートではないにしても、多くの中産階級がさまざまな知的行為に参加するより広範な大衆社会であった<sup>[45]</sup>。神話主題を描かず、イタリア的モチーフを取り入れないブリューゲルは、しばしば、非ないし反イタリアの画家であるといわれる。しかし、彼のイタリア体験は、風景画に向けられ、また、卑俗と古代とを結び付けるようなところに向けられていたのである。彼の遺作と言われている《絞首台のかささぎ》(fig.13)がフランドルの農村風景でありながら、濃厚なウェルギリウスの色彩に染められているのは、決して偶然ではなかった。



fig.13  
ピーテル・ブリューゲル  
《絞首台のかささぎ》  
ダルムシュタット、州立美術館

[1] Pieter Bruegel the Elder, *Drawings and Prints* (edited by Nadine M. Orenstein), Rotterdam/New York 2001.

[2] トルナイやミュンツなど、過去のブリューゲル素描カタログの編者に比較すれば、ミールケは遙かに少数の素描のみをブリューゲルの手に帰した。無論、前者と後者との間には、いわゆる「実物に即して」描かれたとされる一群の素描をブリューゲルへ帰属させることが疑問視されるようになり、それらをルーラント・サファリーへと帰属させることが多くの研究者によって提案されたという事実もある。しかし、その一方で、ミールケは新たな幾点かの作品をブリューゲルの手に帰し、従来のブリューゲル像とは一線を画す新たな画家像の可能性を示唆した。ミールケのブリューゲル素描カタログは長らくその出版が待たれていたが、遺稿の形でまとめられた。Hans Mielke, *Pieter Bruegel, Die Zeichnungen*, Brepols 1966. また、「実物に即して」描かれた一群の素描については次を参照せ

よ。Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner, Herkunft und Nachfolger, Berlin, 1975.

[3] エイブラムズ・コレクションのフランドル素描は、その展覧会がロンドン(大英博物館)、パリ(クステディア財団)、ケンブリッジ(フォッグ美術館)を巡回中である。De Bruegel à Rembrandt. Dessins Hollandais et Flamands de la Collection Maida et Gerge Abrams (edited by William Robinson), London / Paris / Cambridge, 2002/2003.

[4] すでに古典的な論文としてフリッツ・ルフトの著名な論文がある。Frits Lugt, "Pieter Bruegel und Italie", in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, pp. 111-29. しかし、概してブリューゲルがイタリアの風景素描から影響を受けたという議論は積極的な支持を受けてはこなかったように思われる。ここには、おそらく、風景画は北方のものであり、ブリューゲルは北方を代表する風景画家であるという一種のナショナリズムの感覚があったものと思われる。

[5] なお、本稿は、筆者が出版を準備している『周縁のブリューゲル』(仮)の第5章となるべき箇所である。同書は、ロマンズムという時代にあつて、必ずしもブリューゲルはその中心的存在ではなかったという視点から、この画家の歴史の意味とこの画家を16世紀フランドル美術の代表者と認めてきた美術史的制度を再検討しようとするものである。

[6] ファン・マンデルによるブリューゲル伝は、多くのブリューゲル関連文献において、すでに日本語に訳されている。本稿も部分的にはそうした日本語訳を参照した。なお、ミーデマによる校訂版の該当箇所を指摘しておきたい。Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)* (edited by Hessel Miedema), Davaco, Doornspijk 1994, p.190.

[7] 12点の風景版画連作「大風景画」の正確な出版年は知られていない。一般には1565年頃と推定されている。『ピーテル・ブリューゲル全版画展』(ブリヂストン美術館他)、1989年、pp.103-104; *Pieter Bruegel, the Elder, Drawings and Prints* (Rotterdam/New York), *op.cit.* pp.120-135.

[8] ファン・マンデルの『絵画書』は1604年にハーレムで出版されたが、この時期は、いわゆる北ネーデルラント(オランダ)におけるブリューゲル・リヴァイヴアルの時期にもあたっていた。かつてはブリューゲル自身の作品とも言われていた、いわゆる「小風景画の画家」の風景版画連作が1612年にアムステルダムで再版されたことは17世紀初頭におけるブリューゲルへの強い関心をなにより明白に物語っている。ファン・マンデルが風景画家としてのブリューゲルに強い関心を寄せたのには、このような背景があったのかもしれない。「小風景の画家」については次を参照せよ。*Pieter Bruegel, the Elder, Drawings and Prints* (Rotterdam/New York), *op.cit.* pp.296-299.

[9] Karel van Mander (edited by Miedema), *op.cit.* p.161.

[10] Karel van Mander (edited by Miedema), *op.cit.* p.201.

[11] Karel van Mander (edited by Miedema), *op.cit.* p.240.

[12] Karel van Mander (edited by Miedema), *op.cit.* p.217.

[13] 例えば、ロマンストの重要な画家であるマルティン・ド・フォスに関するファン・マンデルの記述はきわめて簡潔である。そのイタリア滞在に関する記述も、ブリューゲルのそれに近い。一般論として、ロマンストの記述のほうが詳しいということは指摘できるが、だからといって、ロマンストとそうではない画家との間になんらかの差別化が意図されていたとまで主張することはできない。ただし、ファン・マンデル自身がローマに滞在したロマンストであったことは、忘れてはならない事実である。

[14] Giorgio Vasari, *Le Opere (Milanesi)*, Firenze, 1906, VII, p.564.

[15] John W. Bradley, *Giorgio Giulio Clovio, Miniaturist, 1498-1578. His Life and Works*, Amsterdam, 1971 (reprint of the edition London 1891), pp.371-379; Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Brussels, 1935, p.61; Charles de Tolnay, "Newly Discovered Miniatures by Pieter Bruegel the Elder", in *Burlington Magazine* 107(1965), pp.110-114.

[16] ブリューゲルの月暦画をめぐる議論において、常にフランドル写本画との関連が問題とされてきたが、ブリューゲル自身がどの程度フランドルの写本芸術に親しんでいたのかは知られていない。やや逆説的なことではあるが、ブリューゲルと写本画との関連が最も明瞭な形をとるのは、ローマにおける写本画家ジュリオ・クローヴィオとの邂逅なのである。

[17] F. Grossmann, *Pieter Bruegel. The Paintings*, London, 1955, p.16; A.E. Popham, "Pieter Bruegel and Abraham Orterius", in *Burlington Magazine* 59(1931), pp.184-188; 森洋子「ブリューゲルとその時代」『三彩』8号(1973年), pp.92-99.

[18] この版画と素描、あるいは、ドーリア・パンフィーリ美術館に所蔵されるナポリ湾を描いた絵画に関しては、次を参照せよ。幸福輝、「世界地図から世界風景へ——ネーデルラント絵画における地誌と風景をめぐって」、『美の司祭と巫女』、中央公論美術出版、1992年、pp131-161.

[19] 《メルクリウスとプシケのいる河の風景》には同じ構図の素描がブザンソンに残されており、また、ほぼ同じ構図をもつ絵画がロンドンに所蔵されている。ブザンソンの素描は一般に、ブリューゲルの作品の模写であり、ロンドン作品はその自由な翻案である考えられている。

[20] 《メルクリウスとプシケのいる河の風景》と《イカルスの墜落を伴う河の風景》は、1590年頃フーナーヘルによって刊行された。この2点の版画はコルネリス・コルトの原因に基づく2点の版画とともに、つまり、4点連作として出版された。コルトの原因図は船の難破を主題とした海景図であり、フーナーヘルはそこにアルチャーティの『エンブレマータ』に由来する女性像(裸のウエスス)を加えた。版画化する際のフーナーヘルの意図や美術史的背景については次を参照せよ。Manfred Sellink, *Cornelis Cort*, Rotterdam, 1994, pp.141-146; Nina Eugenia Serebrennikov, "Imitating Nature / Imitating Bruegel", in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 43 (1997), pp.223-246.

[21] Karel van Mander (edited by Miedema), *op.cit.* p. 186.

[22] マティアス・コックについては次を参照せよ。Heinrich Gerhard Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969, pp.140-144. フランツはとりわけマドリードの作品に、樹木のある風景を描いた多くのヴェネツィア素描との関連を認めている。

[23] *Pieter Bruegel, the Elder, Drawings and Prints* (Rotterdam/New York), *op.cit.* pp.106-108; *De Bruegel à Rembrandt*, *op.cit.* pp.26-27.

[24] 16世紀のネーデルラント素描に関しては次がきわめて啓発的である。William Robinson and



Martha Wolff, "The Function of Drawings in the Netherlands in the Sixteenth Century", in *The Age of Bruegel*, Washington, 1986-87, pp.25-40.

[25] すでに、ファン・マンデルがティツィアーノとブリューゲルの風景描写の関連を指摘していることは、もっと注目されるべきだろう。Christopher Brown, *Dutch Landscape: Early Years*, London, 1986, pp.35-43.

[26] Roger H. Marijnissen, *Bruegel. Tout l'oeuvre peint et dessiné*, Anvers, 1988, pp.378-379.

[27] J.Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, Princeton, 1980, pp.282-283.

[28] いわゆるロマネストの作品を別にすれば、ネーデルラント絵画に神話主題が持ち込まれたのは、やはり、マティアス・コックが最も早いのではないだろうか。すでに述べたように、それは風景素描の中の添景モチーフとして登場した。トリード美術館に所蔵されるコルネリス・マッシスの《パリスの審判のある風景》はネーデルラントの世界風景の中に神話主題、しかも、女性裸体像が描かれるきわめて興味深い作品である。

[29] ルーベンスおよびホルツィウスのイカルスは、いずれも落下する人体の異なる動きに焦点を合わせた特殊な表現と見なすことができる。とりわけ、後者は実験的な表現である。ボルにはやや俯瞰的にとらえた同主題の版画があることが知られているが、ブリューゲルと比較すれば遙かにイタリア的であり、また、画面左端に描かれる樹木の脇に座る羊飼いの表現には、イタリアからの強い影響が認められよう。

[30] *Pieter Bruegel the Elder, op.cit.* pp.234-236.

[31] この主題に関しては次を参照せよ。David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven / London, 1981.

[32] Christopher White, "Pieter Bruegel the Elder: Two New Drawings", in *Burlington Magazine*, 101 (1959), pp.336-341; Cast., *op.cit.* pp.101-104.

[33] この問題については次を参照せよ。Walter Gibson, "Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel", in *Burlington Magazine*, 63 (1981), pp.426-446; B.A.M.Ramakers, "Bruegel en de rederijkers: Schilderkunst en literatuur in de zestiende eeuw", in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 43 (1997), pp.81-105.

[34] ブリューゲルはこの素描をもとにして、絵画も制作した可能性が指摘されている。それは「真理があらわれる絵」であり、ブリューゲルの傑作としてファン・マンデルが讃えているものである。*Pieter Bruegel the Elder, op.cit.* p.236; Karel van Mander (edited by Miedema), *op.cit.* p.194. なお、ファン・マンデルのこの証言を、ブリューゲルの原図に基づく版画《時の勝利》と結び付ける解釈もある。その当否はともかく、《アペレスの中傷》にせよ、《時の勝利》にせよ、イタリアの主題と擬人像表現が合体したきわめて「非ブリューゲル的」な世界であることは間違いない。

[35] この問題については次を参照せよ。デーヴィッド・フリードバーグ、「忘れられた論争の寓意」、『ピーテル・ブリューゲル全版画』、石橋財団ブリヂストン美術館他、1989年、pp.54-66; Mark Meadow, "Bruegel's Procession to Calvary, Aemulatio and the Space of Vernacular Style", in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 43(1997), pp.181-205.

[36] ウェルギリウス『牧歌・農耕詩』、河津千代訳、未来社、1994年、pp.137-13.

[37] 例えば、ルベールなどは明快にブリューゲルと銘文を結び付けることを否定している。ルイ・ルベール『ブリューゲル全版画』(二宮/富永/渋沢/荒木訳)、岩波書店、1974、p.99.

[38] この作品には多数のヴァージョンが知られている。版画の銘文によれば、ブリューゲルが最初の油彩画をつくり、その作品は次男のヤン・ブリューゲルが所有していた。現存する多くのヴァージョンは父の作品の模写を専らとした長男ピーテル・ブリューゲルのものであるが、次男ヤン・ブリューゲルにも同主題の作品が残されている。とりわけ興味深いのが、ヤン・ブリューゲルの手になり、ルーベンスが手を加えたと推定されているものである。この作品について、また、ルーベンスとブリューゲルおよびフランドル民衆文化との関連については次を参照せよ。Michael Jaffe, "Rubens and Bruegel", in *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlin, 1975, pp.37-42; *Van Bruegel tot Rubens: Antwerpse schilderschool 1550-1650*, Keulen / Antwerpen, 1992/1993, pp.170-171; Konrad Renger, "Flemish Genre Painting: Low Life - High Life - Daily Life", in *The Age of Rubens*, Boston / Toledo, 1993/1994, p.176; Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, New Haven / London, 1995, pp.5-64; Hans Vlieghe, "Rubens emulating the Bruegel Tradition", in *Burlington Magazine*, (2000), pp.681-686.

[39] ルベール前掲書、pp.99-100.

[40] 1529年、ブルゴーニュのフィリップに関する記述の中で、ヘルデンハウエル(Geldenhauer)はホッサールのことを「最も著名な画家であり、われわれの時代のアペレス」と形容している。デュエラーを別にすれば、これはアペレスにたとえられた最初の北方画家の記録である。

[41] Sellink, *op.cit.* p.143.

[42] 周知のように、ルーベンスはその晩年にブリューゲルを思わせるような農民風俗画や風景画を残している。また、実際、ルーベンスがブリューゲルの作品を所有していたことも知られている。おそらく、これは巨匠の伝統への回帰といった言葉だけで説明できない、もっと大きな展望のもので考察されるべき現象ではないだろうか。そして、このことはルーベンスとは逆の位相もあつたことを示唆するものと言えるだろう。すなわち、農民風俗画や風景画に専心したかに見える画家もまた、なんらかの形で古代や人文主義的世界に踏み込む場合もあつたのではないだろうか。

[43] L.Smolderen, "Tableaux de Jerome Bosch, de Pierre Bruegel l'Ancien et de Frans Floris dispersés en vente publique à la monnaie d' Anvers en 1572", in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 64 (1995), pp.33-41.

[44] マリエット・ウェスターマン、「郷土色——オランダ共和国における絵画と国民意識の原型」、『レンブラント、フェルメールとその時代』(幸福輝/寺門臨太郎編)、国立西洋美術館/愛知県美術館、2000年、pp.28-38.

[45] Mark Meadow, *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric*, Zwolle, 2002, p.11-27.

Romanism was the essential mood of 16th century Flemish painting. Jan Gossart pioneered this Romanist style. Many Flemish painters had first hand experience with Italian Renaissance tastes, or like their Italian counterparts, were extremely interested ancient ruins and ancient sculpture. However, this does not mean that all Flemish painting was steeped in an Italian style. The landscape tradition, begun by Patinier, had continued uninterrupted, and Aertsen and Beuckelaer began yet another new type of market and still-life scenes. However, in general, we cannot overemphasize the fact that the Italianate style dominated paintings of this period.

Pieter Bruegel was one of the painters who created his works during this era. While his paintings are quintessentially "Flemish" in feeling, what is often overlooked is the fact that Bruegel, like many of his contemporary more overtly Italianate painters, had visited Italy as a young man. However, Bruegel's known paintings are landscape scenes or peasant scenes, with no trace of the Italian about them. Further, it has been generally believed that Bruegel visited Italy, repudiated Italian culture and became the champion of traditional Flemish culture. There is, however, no evidence proving this commonly held belief. Indeed, Bruegel was clearly not a Romanist in the normal sense of the term. With the exception of the *Fall of Icarus* and *Calumny of Apelles*, none of Bruegel's works reflect a direct connection with the antique, and the only works thought to have been created in Italy are purely landscape drawings. And yet, this does not mean that the painter had repudiated Italian culture.

The debate regarding the idea that Bruegel was greatly influenced by Venetian landscape drawings has been rekindled in recent years by debate surrounding one drawing in the Fogg Art Museum. Further, as seen in the fact that Bruegel's naturalism was praised in Latin by Ortelius (it would have been more appropriate to use Latin if he were praising, for example, Bruegel's profound knowledge about antiquity or his humanist education), clearly there are many examples which indicate that Bruegel's contemporaries sought to link classical culture (Italian culture) with popular culture (Flemish culture). As an example of such thoughts, we can consider the *Peasants' Brawl Over a Game of Cards*. This is a print by Vorsterman based on a painting by Bruegel. This work depicts a dispute amidst ordinary peasants, and there is nothing about it to suggest the antique. And yet, one section of the inscription is partly based on Virgil's *Eclogues*, and in this inscription Bruegel is praised as a contemporary Apelles, "temporis Appellis." It has been the standard opinion that this inscription on Vorsterman's print is nothing more than a later addition, and was completely unrelated to Bruegel himself. And yet, isn't this a mistaken assumption? At the very least, doesn't this inscription indicate that amongst Bruegel's contemporaries, there was some aim to equate a peasants' quarrel with a Virgilian world?

In the Romanist period, an Italianate quality was considered an essential element of a superb painter. Bruegel was a painter whose path diverged from the Romanist, and yet, his Italian experience was a latent factor throughout his life.