

Title	ブリューゲルとマニエリスム
Sub Title	Bruegel in Mannerism
Author	八代, 修次(Yashiro, Shuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1965
Jtitle	哲學 No.46 (1965. 2) ,p.307- 317
JaLC DOI	
Abstract	The characteristics of Italian Mannerism as represented by Vasari and Bronzino were these ; the flattening of figures, their action in two dimensions, the isolation of principal figures and groups of figures. It was illustrated by Vasari in the explanation of the word " maniera " of his " The Lives of the Painters, Sculptors and Architects" that these characteristics were used for the purpose of creating the graceful figures. The same characteristics mentioned above can be seen in the painting of Pieter Bruegel the Elder, such as " The Battle between Carnival and Lent ", " Children's Games ", " The Peasant's Wedding " and " The Dance of the Peasants ", which he worked out after his journey in Italy. We must, however, emphasize that he did not make use of any graceful figures as his subjects, for he suggested the universal human being in the form of peasants in the same manner as he arranged all sorts of things in nature according to the universal order shown in his landscape painting. Here we can recognize the original quality of Mannerism that Bruegel established in his Flanders.
Notes	橋本孝先生古希記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000046-0315">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000046-0315</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## ブリューゲルとマニエリスム

## 八 代 修 次

ブリューゲルは1552-54年にイタリア旅行をした。この旅行は彼にとつてイタリア美術の影響を受けることよりも、アルプスの風景に大きな感銘を受けることになった。この旅行中の彼の風景素描は、当時のネザーランドの美術の水準を遙かに凌ぐものであつた。<sup>(1)</sup> しかしこれ以降の人物画や風景画の中に、庶民を主題とした独創性に富む絵画が描かれている。中でも彼独特の農民の姿に初めて接したときの印象は、誰でも忘れることができないであろう。このようなブリューゲルの独創性に関して、しばしばイタリアのマニエリスム *Mannièrisme, Manierismo* (伊)との関連が指摘されている。ドヴァルシヤックはブリューゲルとシェイクスピアとを比較して、「庶民生活はこの偉大なるマニエリスムの詩人においては無限なる生命表出に岐れる躍動的な力強い性格人物の背景であつたように、ブリューゲルにおいてもそれは、彼の先輩や同時代人達が芸術的価値をそこに追求していたところの、綜合的 ideal 人物の反対極を意味していた」としている。<sup>(2)</sup> またハウザーは「ブリューゲルには多くのマニエリストに見られる氣まぐれな技巧的な腕の冴えを持つていなかつたが、マニエリストの特色であつた痛快な個人主義、とりわけ自分自身を、しかもこれまで見られなかつたような形式で表現しようとする意志」があつたことを指摘している。<sup>(3)</sup> 確かにブリューゲルが旅行した1550年頃、イタリアではすでにローマやフィレンツェにマニエリスムの画風が普及していたために、イタリアのマニエリス

ムの影響がブリューゲルの作品にも考えられよう。しかし彼がネザーランドに帰国してからの独創的な発展から見れば、両者を単なる影響関係で結びつけてしまうことは早急であろう。ここでブリューゲルのマニエリスム的性格を明にするために、イタリアのマニエリスムとの関連を考察してみたい。

マニエリスムという言葉は、1500年代の絵画の傾向をマニエラ *maniera* と呼んでいた言葉から起つたものである。17世紀には1500年代の絵画の衰退の原因となつた悪癖を指してマニエラといつてはいる。この源泉は G. P. Bellori の著「アンニバレ・カラッチ伝」(1672) の中に見出すことができる。「幸福な時代が過ぎ去つたとき、全ての形式は解消してしまい、芸術家は自然の研究を放棄してマニエラでもつて芸術を混ぜものにしてしまつた。即ち現実の模倣よりも、先型に見出した空想的な独断によつて芸術を混乱させたのである。この有害な悪癖の徵候は有名な大家の絵にも見出され、ついでその流派の中に強く根をはつてゐる。芸術がラッファエルロや、そのようなマニエラを授けた大家に比べて、どの程度にまで墮落したかは信じられないくらいである」といつてはいる。この Bellori の考え方が19世紀にも受け継がれ、マニエリスムは1530年頃からローマやフィレンツェに始つた絵画の衰退を意味する言葉となつた。それは自然の事物から離れて因襲にこだわつた画法によるものとされ、この原因は三つの点から考えられた。第一の原因は絵画の先型の極端に排他的な模倣に基づくことから起つたものである。特にマニエリストの先型となつた画家はミケランジェロであり、これについてラッファエルロやコレッジオであり、古代彫刻も先型とされたのである。第二の原因は実際の制作にあたつて、一定の型が技巧的に用いられるようになつたことである。そしてそれは経験や理解を無視して、単なる皮相的な機械的な技巧におちいつつになつたのである。第三の原因は画面の秩序や統一を無視した煩雜さと気まぐれによるものである。しか

しこのような衰退の傾向はその時代の画家がミケランジェロのような強圧的な画風を模倣せざるにはいられなかつたという点において、また技法や構図の問題が解決された1500年代初期につづいて起つたという点でもイタリアという特別の美術的環境のもとで歴史的にも必然的にも避ることができたのは事実である。一方で画家は旅行を主とした生活を止めて宮廷に近づき、新しい宮廷生活の中で見栄をはつた尊大な表現を要求されることになった。そして広大な壁面の手早い装飾が画家を皮相的な表現に落ち入らせ、普遍的な理想的な要求が画家に自然の事物を軽視させることにもなつたのである。

しかしながら20世紀におけるドイツ表現主義や抽象主義のような自然の事物に反抗した美術の運動を経験することによつて、マニエリスムに対する考え方も変更させられることになった。こうしてマニエリスムは自然の事物に忠実でもなければ、古代彫刻は勿論のことこれまでの大家にも依存しない全く空想に基づくものであるという、17世紀の考え方の逆の価値が与えられることになった。その結果マニエリスムの出現は1520年以前にも遡ることになり、これまでマニエリスムとほとんど関係のなかつた Jacopo Carrucci Pontormo (1495-1556?), Il Rosso (1494-1540), Domenico Beccafumi (1486-1551) について Parmigianino (1503-40), El Greco (1541?-1613) やミケランジェロの晩年の作品までが、その問題の中心点として取りあげられるようになつた。こうしてマニエリスムは美術史上において検討に値する様式概念として、高一期ルネサンスの古典的性格に対立する精神の不安の表出を目的とした「非古典的なもの」(Friedländer) とされた。最近では時代の精神的恐怖に根ざしたシェールレアリスムにも比せられる「非合理的なもの」とされている。このようなマニエリスムに新しい解釈がつけ加わる一方、Giorgio Vasari (1511-74), Angelo Bronzino (1503-72) のような従来マニエリスムの画家とされた一群は、Pontormo や Rosso のマニエリスムに対して後期マニエリスムの画家となり、「型にはま

つたマニエリスム」という意味がもたせられることになった。これらの考え方には異論があるが、今日のマニエリスムに関する解釈の原則となつているものである。

しかしながら19世紀や今世紀のマニエリスムの解釈は、あくまでも17世紀のマニエラから由来するものであつたから1500年代のイタリア美術の充分な理解に基づくものではなかつた。16世紀の中頃の Ludovico Dolce によると、彼と同時代の画家がマニエラという言葉を用いる場合、絵の中の諸人物の顔や形態や動勢が「ほとんどいつも似ている」ときにその絵を軽蔑する意味で用いたということである。Dolce はラッファエルロを評して「一つの人物が他の人物の容貌や動勢に似ていないがゆえに、今日の画家が軽蔑してマニエラといつてゐる惡癖の影をとどめていない」といつてゐる。ここではマニエラは人物に関する単調な画一性を意味するものと思われる。Vasari は後期マニエリスムの代表的画家であり、またイタリア・ルネサンスの「美術家列伝」(1568)の著者である。この「列伝」の第三章の序文に、<sup>(6)</sup> 彼は16世紀以前の絵画には見られなかつた五つの特徴を選び出して、それらがレオナルド・ダ・ヴィンチから彼の時代に至る16世紀絵画のマニエラの完成にいかに貢献したかを書きしるしている。それゆえこの序文は彼の1500年代の絵画史観であるとともに、彼自身が描いた理想的人体、即ち「どの作品にでも、またどの人物にでも取り入れる」ことの可能な人体についても知ることができる。彼はここでまず第一に規範 *regola* をあげる。これは建築における古代遺構の測定に基づくものであつて、近代の建造物を建てる場合に古代の建造物のプランに従うべきことをいつてゐる。第二は秩序 *ordine* で、建築においてドーリス式、イオニア式、コリント式の柱式が一見してすぐ見分けがつくように、人物においても特徴によつて見分けられるような相違をもつてゐることである。第三は比例 *misura* で、彫刻においても建築同様直立した人体の個々の部分が独自の場所をえて配置されていることで、これは絵画についてもいえることである。第四

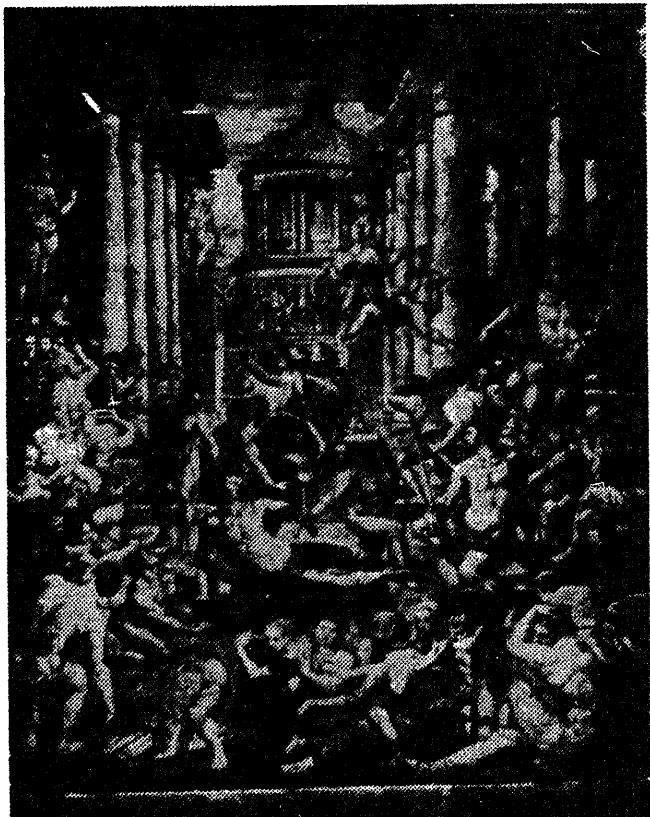
は意匠 *disegno* で、絵画や彫刻においてあらゆる人体のもつ本性の中で、最も美しいものを模倣していることである。そのためには絵画であれ彫刻であれ、眼が正確に見るものを全て写し変えるだけの技法や才能が要求される。第五が様式 *mrniera* である。マニエラはしばしば最も美しいものを模倣することによつて達せられる。そして理想的人体を制作するためには、顔や胴体や手脚でさえも最も美しい部分を結合することによつて達成される。この最も美しい部分はどの作品にでも、またどの人物にでも取り入れられるがゆえに美しいマニエラとして認識されるのである。この五原則に基づいて Vasari はレオナルドやラッファエルロを批評し、例えばレオナルドには「意匠の大胆さ、細部にわたる自然の微妙な模倣、すぐれた規範と秩序、正確な比例」を見出し、さらに「優雅さ」をつけ加えている。またラッファエルロを全ての中で最も優雅な画家であるとし、「古代および近代の画家より最良のものを取り入れたばかりか、Apelles や Zeuxis のような古代の画家が獲得した絶対的な完璧さをもつて絵画藝術を豊富にした」としている。このほかペルジーノの色彩、コレッジオの理想的人体、パルミジアニノのその洗練などをあげているが、中でもミケランジェロの影響を強調して「彼は主要テーマであつた人体において、絵画の可能性を拡張するものである」としている。しかも重要なことは、「今日完成に到達した意匠の発見や色彩法が容易になつたために、先輩たちが一枚の絵に六年かかつたものをわれわれは一年に六枚も描くことができるようになつた。そして現在はかつての大家が制作した時代に比べて遙かに完全になつた」と自負していることである。

以上のような Vasari のマニエラに関する考え方を見てくると、この五原則中第四まではある意味ではテクニカル・タームの定義であるが、第五のマニエラについては単なる説明に終つている。これはマニエラという言葉が既に当時普及していたことを思わせる。また彼がマニエラを二つの時代の相違を示す様式概念として用いたというよりも、むしろ自己の時代を

完全なものとすることによつてその過程の説明に用いていた。この Vasari のマニエラに対して Dolce のマニエラは軽蔑的意味を含んでいたが、重要なことは例え人物が優雅で完璧なものであつてもそれらをいかに調和させ、実際眼にどんな効果を与えるべきかという根本問題に触れていたことである。それゆえに Dolce は人物の姿体や動勢を支配している原理ともいべき因襲や常套手段にいち早く気がついていたのである。しかし Dolce にしても Vasari にしても、マニエラを空想に基づくものとは考えていなかつた。ところが17世紀の Bellori にとつて、1500年代の画家 Vasari が美の理想としたマニエラが単なる先型の空想的な解釈としかうつらなかつたのである。ここに趣味の変動があつたと同時に、マニエラが二つの時代を区別する概念として把握され始めたのである。

Vasari が美の理想としたマニエラは実際絵の上ではどうあらわされたか、次にマニエリスムの特徴について見ることにする。Vasari の「無原罪の御宿り」(第1図)(フィレンツェ、聖アポストリ寺)や Bronzino の「聖ラウレンティウスの殉教」(フィレンツェ、聖ロレンツォ寺)において、最も著しい特徴は人物が前景にあつても背景にあつても画面に平行するような平板さをもつていることである。

しかもそれらの人物の姿体は急撃に曲げられているか、場合によつては三重に曲げられるかして、ほとんどの人物が短縮法によつて画面の奥行の方向へ動勢を示している。これらの



(第1図)

平板化された人物はさらに単調な光線によつて表面の凹凸をあらわす程度の陰影法が用いられているので、なおさら平面的に見えるのである。それゆえ二次元にとぢこめられた人体の複雑な動勢は、観賞者に身動きのできない苦痛感を与えることになろう。第二にマニエリスムの絵画に共通した特徴は角ばつた型であつて、この型は構図の至る所に用いられている。長細さは必ずしもマニエリスムの特徴ではないが、この角ばつた型と引き延ばされた型はマニエリスムの絵画の因襲となつた。しばしば人物の上体は腰のところでねじられ手や脚は角をもたせて曲げられているが、腕はきまつて胸の前か体の外側で曲げられている。このような人体が常に構図の要素であつて、普通は対角線的に配置されていた。そのためにマニエリスムの絵画に慣れない観賞者には、どの絵も同じように見えるかも知れない。しかし Vasati を始めマニエリスムの画家は、このような人体を特に重要視しこれら全てが「最も美しいもの」として考えていたので、自然にそなわる個々の特徴や自然らしさにはほとんど関心を示さなかつた。この理想的な人体のためには線であろうと、またモデリングであつても、全て自然の多様性を洗練するという意味で優雅にされたのである。その上マニエリストにとつて手脚は勿論、頭髪や顎ひげも優雅な箇所としてとりわけ注目された。Vasari は細部の観察をレオナルドに負うものとしているが、彼はレオナルドほど細部に深い洞察を向けたわけではなく、あらゆる細部に至るまで「最も美しいもの」として頭髪や顎ひげをできるだけ明瞭に、艶をもたせ、洗練された線でもつて描くことに熱中したのである。Vasari にとつては、ものそのものがもつ独自性や構造が重要視されたわけではなかつた。

このようにマニエリスムの絵画は人体の美術であつたために、絵画空間の問題には余り関心をはらわなかつた。Vasari の絵において地面は後退しつつ急斜面となり、背後の人物ほど位置が高くなつてゐる。Bronzino の絵においても空間は上下で別個のものとされているので、見た眼に統一す

## 「ブリューゲルとマニエリスム」

ることが不可能なほどである。ルネサン以来確立された空間構成のこのような解体は、さらに本来副次的なモティーフであるものが主要な位置を占めるという主題の意義の転倒にもつながつてくる。この点においてマニエリスムの絵画は観賞者が当惑するような複雑な構成をもつていたが、一方では人体の入り組んだ壯麗美を見出し同時に空想にみちた奇怪美をも与えることになつたのである。

このようなマニエリスムの特徴は、何に由来するのであろうか。その一つの重要な根拠は古代の浮彫にあると考えられる。特に4世紀以後の石棺浮彫は、多くの点でマニエリスムの先型となるものである。<sup>(7)</sup> 人物の平板化、二次元内の動勢、人体や手脚の対角線的構成、構図における中心の喪失、顔面の画一性、溢るばかりの群像、これら全て古代浮彫の特徴はマニエリストの目指した理想的統一に合致するものである。まさにマニエリストは古代の浮彫を模倣し、これを近代化し誇張したのであつた。このことに関しては17世紀の批評家は指摘していないが、事実1500年代は古代美術の研究が盛んな時代であつた。例えば G. B. Armenini によると当時の画家は「彫刻や凱旋門や石棺を他の何ものよりも研究対象として模倣し、それによつて多大の感銘を受け」、また「その豊富な多様性のある美しさのために」石棺を好んで模倣したということである。ミケランジェロの「絵画は浮彫のようでなければならぬ」という言葉に従うごとく、マニエリスムの絵画はローマの浮彫に接近していった。たとえ Vasari が「戦闘図」で軍馬のたてがみや馬具や武器の光沢など細部描写を強調したときでも、「プロメテウスと神々」(ローマ)のような細部描写や高度の仕上げをもつ古代浮彫の影響を考えることができる。しかしこのようなマニエリストと古代浮彫との接近は、彼らの絵画に浮彫同様のモデリングや表面的な明暗やあるいは冷さを与えることとなり、ついには生命力の欠如した非自然主義的なものとする運命をもはらんでいたといふこともできよう。

以上のようなイタリア・マニエリスムの絵画が、ブリューゲルのイタリア旅行以降に制作した作品とどのような類似点をもつか、あるいはどのような相違点をもつかを比較してみたい。ブリューゲルの「謝肉祭と四旬節の争い」(1559)や「子供の遊び」(第2図) (1556, いづれもウィーン美術史博物館) の前景から背後に拡がる地面には、無数の人物が配置されている。しかもブリーゲルが見張台の上から見て描いたように、建物はこの状景を妨げることなく枠のような役割を果している。この



(第2図)

鳥瞰視的な構図において遠近法はほとんど無視され、個々に分離した情景を一まとめにするだけの便法としてしか用いられていない。これらの無数の人物はあちこちで個々に群像を形成しているというものの、全体から見れば統一のない雑然とした混乱の印象を与える。しかも一人一人の人物に動勢が与えられているので、画面の混雑感は一層強められるであろう。このような絵画空間における人物の不統一は、彼の晩年の作品にも著しい。彼の農民の絵の最後の段階を示す「百姓の結婚の宴」や「百姓の舞踊」(第3図) (1566-68? いづれもウィーン美術史博物館) に出てくる農民の姿は、全て不恰好で重苦しくおおよそ優雅な人体を理想としたものではないが、人体の立体感や空間との関連がここでも無視されているために人物の平板化、二次元内の動勢が目立つている。しかも「謝肉祭と四旬節の争い」や「子供の遊び」と同様、主題の中心となるものが与えられていないのである。 「百姓の舞

踊」において、ジグザグに進む踊つている群の中心は遠くに見える教会であろうか。「百姓の結婚の宴」でも中心となる花嫁は隅の方におしやられ、遠近法が何のために強調されているのか理解しにくい。もし前景に大人



(第3図)

物が描かれてなければ、観賞者は画面の奥から自分の方へ拡がつてくる空間の中に容赦なく引き込まれてしまうであろう。それゆえこれらの大人物は絵画空間を構成する一要素であるというよりも、あたかも流出しようとする絵画空間の防波堤となつてゐる。同じような構図は素描の「夏」(1568)<sup>(9)</sup>にも云える。

このようなブリューゲルの絵画にあらわされた人物は、古典美術やイタリア・ルネサンスに見る理想主義的な人体でもなければ、それらの配列も遠近法的に統一された空間構成を示すものでもない。むしろそれらは「非古典的な」、主観的な配列に従うものであつて、まさしくマニエリストのものである。しかしながら一方ではマニエリストの洗練された優雅な人体描写を意図したものではなかつた。

ブリューゲルとマニエリストとの相違は、彼があたかも芝居の観客のように日常生活の中でうごめく蟻のような庶民の姿を一つの統一体としてとらえている点である。即ち彼の描く盲人やいざりは一人一人の描写を目的としたものではなく、一まとまりの群像として把握されることによつて人生全体の意味を表現していることになる。このような群像は、云わば人生

研究の基本型として考えられたのである。この人生研究は彼の自然描写においても、同じことがいえる。広大な自然であろうとその一隅のささいなものであろうと全てに生命を与えるブリューゲルは、一連の「月暦画」において人間さえも自然の前では哀れな存在にすぎないことを体験させる。ブリューゲルはまた彼独特の肥満した農民のデッサンにおいても決して理想的人物を研究したのではなく、人間を発育のために発育した塊りとして全ての自然の事物と同様に普遍的な自然の原理に従がわせたのである。<sup>(10)</sup> ここにおいて彼は大自然の新しい生命力の表現に到達したということができる。ブリューゲルがイタリア旅行において学んだことは自然や人間の理想的な表現形式ではなく、自己の主観的な構想力によってそれらを写し取ることを習得したのであつた。この点に関しては彼もマニエリストと同じ基礎に立つ画家であつた。

註 (1) 拙稿, Pieter Bruegel—素描による風景画の一考察 哲学第43集.

(2) Max Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1928. 中村茂夫 訳「精神史としての美術史」238頁.

(3) Arnold Hauser, The Social History of Art, 1975. vol. II 高橋義孝 訳「芸術の歴史」第2巻, 473頁.

(4) "Introduction" (The Renaissance and Mannerism, Acts of the Twentieth International Congress of the Art, 1963. vol. II) P. 172.

(5) "Mannerism and maniera" (The Renaissance and Mannerism. vol. II) P. 177.

(6) Giorgio Vasari, The Lives of the Painters, Sculptors and Architects (translated by A. B. Hinds), 1950. vol. II P. 151.

(7) "Mannerism and maniera" P. 185.

(8) ibid. P. 186.

(9) 拙稿, 哲学第43集, 101頁.

(10) 拙稿, Bruegel の素描の世界 美学55号, 44頁.