慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Pieter Bruegel : 素描による教訓画の一解釈
Sub Title	Piter Bruegel, interprétion des croquis allégoriques
Author	八代, 修次(Yashiro, Shuji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1967
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.23, (1967. 2) ,p.288- 298
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	佐藤朔先生還暦記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00230001-0288

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.

Pieter Bruegel

―素描による教訓画の一解釈―

八代修次

ブリューゲルは一五五二―五四年のイタリア旅行において、新しい現実の発見をした。それは自然を有機的な生命あるものとして見直すことであって、彼はこの自然の体験を初期の風景素描の中に注ぎ込んでいる。しかしブルューゲルのもう一つの現実への眼、即ち人間生活を描いた教訓画の素描は一五五六年に始まる。これらは一五五八年に Hieronymus Cock が出版した「七つの罪源」を表わす銅版画で、銅版家は Pieter van der Heyden であった。この銅版の下絵となったブリューゲルの素描の中で、「貪欲」には一五五六年とあり、残りの六枚は一五五七年と記入されているので、彼はこの二年間にこれらの一連の下絵を完成したと思われる。「貪欲」「傲慢」「嫉妬」「憤怒」「貪食」「邪淫」「怠惰」から成るこの一連の銅版画は、普通「七つの罪源」とか「悪徳」とか云われているが、ブリューゲルはこゝで道徳に反する単なる罪を表わすのではなくて人間生活に根差した悪徳画譜を描いている。風景素描において自然の有機的な生命力を直観し、それを当時の最も新しい法則に基づいて構成していたブリューゲルが、人間生活の描写において一時代前の古拙的な表現を借りていることが非常に奇妙に思えるのである。

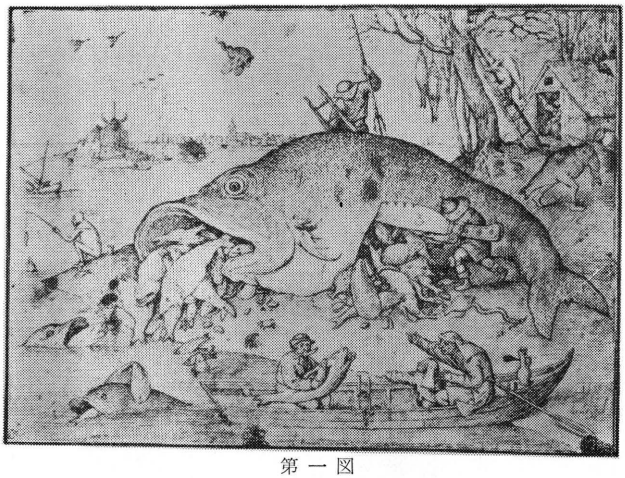
まずブリューゲルは人間生活の有様を展開するにあたって、一度決断を下すとそれから容易に離れようとしない。Carel van Mander

が Schilderboeck[1] の中で云っているのもこのことである。かつてブリューゲルには嘘つきの召使がいた。しばしばこの召使が嘘をついたので彼は杖にしるしをつけ、もし嘘で杖が一杯になったら召使を追い出すことを約束した。遂にその日が来てしまったと云うのである。この意志の強固さがブリューゲルの素描の中にも貫抜かれていて、あくまでも自分の主張を明確に客観化して最後まで妥協を許さないのである。自由主義者でありヒューマニストであったブリューゲルは、人間の善悪に対して厳格であった一方、罪はどの人間にも許されなければならないものであることを知っていた。ブリューゲルは常に市民の立場や市民の愛情を、また苦境や圧制に耐えて愛さなければならないものを理解していたからこそ感動的な描写を生み出したのである。悪徳画譜の製作者であるブリューゲルは、人間が無知のために悪魔におびやかされていた中世の時代とは違って、既に独立し自尊心をもち自分の思考に従って行動する時代に属していた。この時代において人間の愚行が悪魔の恐怖にとって代る。それゆえブリューゲルの教訓や諺が描かれているこれらの素描には、一つの原則があった。それは主要なテーマが人間に対する悪の誘惑であるが、根本的に人間の破滅は自らまねく愚行の結果であるということである。「貪欲」から「怠惰」に至る素描を見る人はあらゆる罪の恐怖を眼で確かめると同時に、愚行が古拙的に表現されているために返って恐怖の体験から解放されるであろう。いわば「ブリューゲルは人間の愚行を表わすために最も適った形式として人形劇の舞台を取り上げた」[2]のである。人形劇では当然個々の人形は、背後の絶対的な意志に従う道具として扱われる。人形が自らの役割を果すためには、完全に偶然性から引き離されなければならないからである。この背後の意志となるものは、ブリューゲルが風景素描の場合に感得した自然に内在する生命原理の認識に基づくものである。それゆえ人間の運命劇ともいうべきこの一連の素描は、たゞ大衆の教訓を目的として終るものではない。

ブリューゲルは悪徳画譜の製作に先立つ「大魚が小魚を喰う」(一五五六)と「聖アントニウスの誘惑」(一五五六)において、同時代の人たちから尊敬された一人の巨匠を思い起させる。それは Hieronymus Bosch (1450?—1516) である。ブリューゲルの生年を一五二八年頃とすれば、ボッシュはほとんど一世代前に悪魔や幻想を極めて現実的に描いた画家であった。悪魔や幻想の絵は中世のミニアチュールの装飾に始って、十六世紀の初頭には危機の時代の象徴として死や恐怖や苦悩が、白昼夢のような超現実的表現によって様

様に描かれるようになる。しかし外国の侵入、過酷な宗教裁判にかゝわらず人間の自律が尊重されたブリューゲルの時代において、人間生活に根ざしたより本質的なものとしての恐怖に眼が向けられてくる。こうしてボッシュの伝統は、ブリューゲルに受けつがれた。

「大魚が小魚を喰う」（第一図）の銅版画の左隅には Hieronymus Bos. inventor という記入がある。これには問題があるが現在では偽造か誤記であろうとされている。それは銅版家が直接粉本としたものはブリューゲルの素描であったことが、この素描と銅版画の一致することから明かであるからである。そして Hieronymus Cock が出版元であったことも Cock excu. 1557 という記入で明らかである。銅版画の解釈として Cock が好評を予想してボッシュの名を付けたとするものと、もう一つは、ブリューゲルがボッシュの素描に手を加えたか、作り変えをしたものであるとしている。このいずれにしても、銅版画はブリューゲルの素描に基づいていることに違いはない。



第一図

中央の陸上げされた大魚は、甲冑を着た人物によってナイフで腹を切り開かれている。そこには小さい魚を飲み込んだ魚がつまっている。またこの大魚の口にも同じ状景が見うけられる。大きな帽子で顔の見えぬ男が、この大魚に梯子をかけて登り、三叉の槍で背中をつきさそうとしている。甲冑の男がもつ巨大なナイフの刃には地球型の商標がついている。これは愚かな大魚が小魚を喰うこの世のシンボルである。ボートの左側の水辺では貝が魚をはさみつけ、その魚がまた小さな魚を飲み込んでいる。岸の方でも同じやり方で、一人の男が魚を餌に別の魚を釣っている。遠くの島に大魚があがり、大勢の人がそれを切り開き食うために馳け寄ってゆく。島の岩の上には壊われた舟が乗せてある。これはボッシュの絵に出てくるオリエント風の建物に似ているし、ブリューゲルも悪徳画譜の中でしばしば描いているもの

である。水平線上にはブリューゲルが好んで描いた港湾都市が遠眺される。空には奇妙な魚型の鳥が口を開き獲物を狙っている。また別の脚のある魚が獲物をくわえて右隅の土手を登ってゆく。腹を開いた魚が、えらを枝につきさゝれて木につり下げられ、なお魚をもった男が木に梯子をかけて上ってゆく。

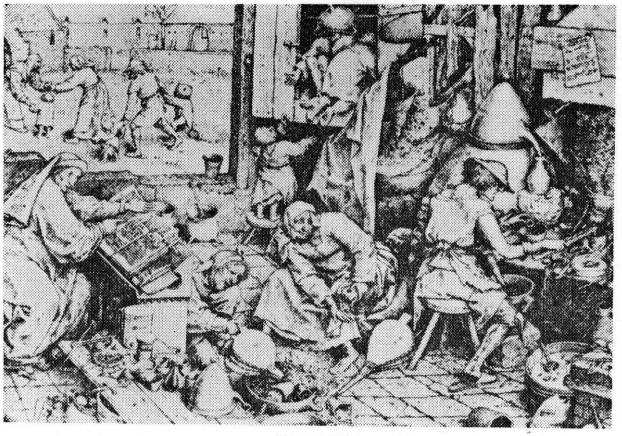
この絵の中には「大魚は小魚を餌にする」[3]とか「一匹の魚で別の魚をとる」、また「魚はえらでつりさげられる」と云うようなフランドルの古い諺が読み取れる。この諺の一つを証明するためにブリューゲルは甲冑の男が持つ大きなナイフを登場させている。このナイフは明らかにボッシュの「最後の審判」（ウイン・アカデミー美術館）の感化を受けたものである。しかしこのナイフに現世のシンボルを付けこれを強調するために前景のボートの男に指ささせている構成は全くブリューゲルのものである。しかも大魚を描くにあたって影付けをするための水平線と交叉する垂直線のほかに小さな曲線を加え生動性を与える技法は、充分発展したブリューゲルの画風を示すものである。この素描はブリューゲルがボッシュの恐怖の表現を手本としたことは明らかであるが、性格のはっきりした客観的な形態による新しいファンタスティックな教訓画としての重要性をもつものである。ボッシュの「地上の愉楽の園」（マドリッド・プラドー美術館）において愚行は罪と同一に扱われている。こゝでは人間生活や自然の風景は悪の支配する世界を意味し、ボッシュはこれらの罪のすべてを記録しているかのようである。しかしブリューゲルは愚行を人形劇として表わしているために、有機的な生命力をもつ自然の風景は人間生活の舞台から出来るだけ遠避けられている。ブリューゲルにとって人形劇の舞台は悪のはびこる世界を表わすものではなく、人間生活に内在する普遍的な法則の認識を表明するためのものであったからである。しかもブリューゲルはボッシュの古拙的な悪魔や幻想を、この人形劇に登場する匿名の道化者として用いている。そのために人間生活の中で起る愚行は、全く純粋なものとして見る人に受け取られる。こゝにおいてブリューゲルは自然の風景を描いたときと同じように、あるがまゝの人間生活の根源を把握していると云うことができる。

これらに続く悪徳画譜にはボッシュから感化を受けた悪魔と、完全にブリューゲルの独創によるものとが混在している。これらのテーマは人間生活に基づく諺の絵画化であるために、中にはそれらの諺や伝説によって解釈出来るものがある。例えば「貪欲」（一五五六）

の中央に膝一杯のお金を見守っている婦人は、貪欲の擬人化である。彼女の三日月型の髪飾りは、お金のために名誉を引き換えにする賣春婦のシンボルである。背景の都市や城壁が燃えさかっているこの絵全体は、貪欲が名誉や礼儀や神の命令を犯す所には善良な富を守るものは何も在存しないことを暗示している。(4) しかしこのような一般的なアレゴリーは時代がたつにつれて実感を伴わぬものになってしまうものであるが、ブリューゲルの素描はなお別の生命力を持っている。たとえ見る人が充分意味を受け取ることが出来なくとも、依然として恐怖は素描の中に生きつづけている。これこそブリューゲルの真の幻想である。ブリューゲルの創造した悪魔の中には、お皿とスプーンを帽子につけた巨大な頭と両手だけのもの(貪欲)、同じように頭と前足と孔雀の尾をもつもの(傲慢)のように人間の身体の部分を組合せた奇型の悪魔がしばしば描かれる。また女性を誘惑している鹿の頭と翼をもった女体形のもの(嫉妬)、人間の両手をもつ魚で、大食のためにさけた腹を縫い合わせているもの(貪食)のように人間の身体と動物の肢体を結びつけたものがある。このような独特の悪魔には、それに相応しい人相や表情が与えられる。竜の頭に前脚と両翼をもつもの、両翼のある怪魚(嫉妬)は目を見開きうす笑を浮べている。こゝには人間の罪や情念を悪魔の顔に表わしている。このようにブリューゲルは悪の類型を表現するために不気味な動物の肢体を組合せ悪魔の姿を性格化したが、この恐怖に満ちた姿が人間生活の中に加えられると最も幻想的な場面であるはずのものが、逆に生々しい現実性をおびてくるのである。ブリューゲルはこれらの人物や悪魔を性格化するために、風景素描の場合と異る技法を用いている。勿論これらの悪徳を描く素描は銅版画の下絵であったから、銅版画として要求される明確な線、輪郭線によっ

第二図

て囲まれた明瞭な形、斜線による影付け、それに余白といった諸要素が画家本来の自由な発想を束縛したかも知れない。しかし最も根本的なことは、風景素描の場合は例えばアルプスの連峰のように眼前の統一された世界の中に生命力を直観しそれを表現することであったが、人間生活の描写においてはその統一ある自然を断片に分割し、しかも奇型のものを同時にまのあたりに展開する現実として再現していることである。ブリューゲルは対象を描く場合斜線でもって暗部を表わすが、明暗の対照は避けている。そのために対象の表面にある凹凸はなくなり、表面のあらゆる地点において同じ効果をもってくる。即ち丸く単純な輪郭線は対象の表面を包み、一目で対象を把握することが出来るのである。ブリューゲルの輪郭線はそれ自体リズミカルな美的なものでなく、またイタリア・ルネサンスの画家にみるような内部構造を正確に表わすものでもない。むしろ対象に内在する本質に、高度の明瞭性と客観性を与えるものである。人間であれ悪魔であれ、すべてが生命力を集中したシルエットで表わされる。ボッシュとブリューゲルの悪魔の相違は、たとえブリューゲルが当時の流行の衣装を身につけた女性（傲慢）を描いても決して感能的な女性美を描かなかったことである。ましてや大きな口を開けた顔に卵をそゝぐ手だけのもの（邪淫）（第二図）のような、セックスを擬人化した悪魔は全くグロテスクなものである。このようなブリューゲルの厭世的傾向は、自ら刃物で去勢しているような自分を傷つける悪魔（邪淫）にも表われる。これら悪徳画譜に展開されるそれぞれの場面は、全く悪の巣窟であり、背景となる地形は分離されて自然の姿とは一致していない。ボッシュは人間の堕落を表わすために現実的な自然の中に悪の園を描いた。しかしブリューゲルは悪を人間の本性とするために、人間生活の中の悪の衝動を騒々しい混乱した緑日の一日の出来事として描いている。この点にお



第三図

いても悪徳画譜はボッシュの「地上の愉楽の園」と対照をなすものである。

悪徳画譜の結末にくるものが「最後の審判」（一五五八）であると思われる。天上にあって最後の審判にのぞむイエスは虹に座し、足はこの世のシンボルである地球におく。右には栄光の枝、左には審判の剣を持つ。最後のトランペットが左右に二人づついる天使によって奏せられる。左の天使は祝福されたものを呼び集め、これらの人々は天国に近い丘の上に群っている。しかし右の天使は普通と違って昆虫のような羽、爪のような足をもち、トランペットさえも曲げられている。聖人と司教は天上の雲の中にあって、手を礼拝のために合わせている。この状景は地獄や冥府から解放された旧約の聖人たちの姿である。前景の墳墓は開かれ、死者はトランペットによって呼び集められる。彼らは合掌して起き上ってくるが、悪魔たちは、地獄の刑罰を云い渡されるこれらの人々のために、お棺の蓋を取りのけるのを手伝っている。またある悪魔は地獄の口へ向う行列にわりこんだり、祝福されたものをさらおうとする。地獄の口は巨大な鯨のように出現する。これと同じ径物は「嵐の船」の版画にも描かれている。この怪物の眉の上には奇妙な帽子がのり、鼻の先には小さな悪魔がしゃがんでいる。中央の悪魔たちは、たいまつや梯子をもって地獄の火の方へと進んでゆく。

この素描に先立つ約十七年前、ミケランジェロはシスティーナ礼拝堂の祭壇画を描いた。ブリューゲルはイタリア旅行のときローマでミケランジェロの「最後の審判」を見た筈である。巨大なフレスコ画と素描の小品とでは比べものにならないが、ミケランジェロのキリストは怒かれる審判官として罪人を云いしれぬ恐怖におとしこむ。しかしブリューゲルのキリストの顔は静かで、姿は激しく威圧的ではない。キリストは同情こそすれ、憤りはしない。このキリストの姿、長いトランペットをもつ天使、雲上の聖人や予言者はボッシュの「最後の審判」の感化を受けているが、悪魔が祝福されたものを地獄へ連れもどそうと争っている状景は、ブリューゲルの独創的な部分である。

ブリューゲルは一五五九年に七枚の「美徳」を始める。しかし「最後の審判」につづいて一五五八年には「男たち」と「錬金術師」の二枚の素描を残している。「男たち」には、がらくたの山の中で八人の男が採しものをしている。中央の男は金袋を腰にさげ、眼鏡をかけ燈を持って、使い古しの散乱する中を探し歩いているが結局何も見出せない。がらくたは沢山あっても役に立たず、燈は暗がりへ

とますますひきずりこむ。彼等は狂気にちかい失望の表情をしている。戸口の壁には一枚の絵がかゝっていて、中世風の服装を着飾った男が、がらくたの中で鏡に自分の姿を映しているところである。絵の下にはフランドルの諺「誰も自分のことは分らない」と記してある。

「錬金術師」(第三図)の男は髪毛のはえほうだいでやせ衰え、るつぼを火にかざしている。その後で哀れな妻は空っぽの財布をはたいている。そばには道化者の頭布をつけた男が、金屑から金を得ようとふいごを動かす。しかも画面の外から手だけが、ひしゃくで火に油を注ぐ。しかし彼らの終末は、窓外の状景にあり、室内を描く遠近法の消失点となって見る人の眼をひきつける。そこでは親子五人が病院に迎えられている。この二つの作品はブリューゲルの思想を理解する上に大切なものと思われる。こゝから彼が人間生活を皮肉的に解釈する最終的な教訓画が作られることになるからである。

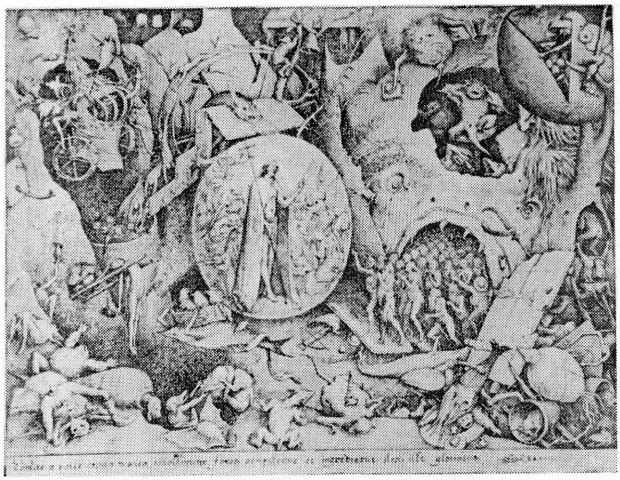
「七つの美徳」は一五五九年の「信仰」に始まり「希望」「慈悲」「正義」「賢明」と一五六〇年の「剛毅」「節制」で終る。ブリューゲルはこの美徳画譜において、騒々しく混乱した縁日の状景は静かな落着いた場面に代え、乱雑な仮小屋を幾何学的な形の建物とする。そして礼儀正しく着飾った市民が統一をもって登場してくる。この美徳ある教養人は、不自然に歪められたり組合わされたりしたものではなく、人間理性によって統卒されたものである。悪徳画譜において人間生活の創造者であったブリューゲルは、美徳画譜においてその観察者の立場へと移る。

「信仰」では擬人化された尼僧がイエスの石棺の上に立つ。周囲には十字架刑の道具が置かれ背後には教会堂の内部が拡がっている。モーゼの十戒(旧約)を開いている尼僧の姿は福音書のシンボルであり、またブリューゲルや Coornhert のような自由主義者が共通してもっていた教会の形式的な儀式に対する不満を表わすものである。即ち素描の大部分を占める説教、洗礼、結婚式、聖餐式に背をむけた信仰の本来あるべき姿を示すものである。

「剛毅」は「七徳」の中では一番激動と喧騒にみちたもので、しかも唯一の悪魔や怪物の登場する素描である。剛毅の擬人像は悪に立ち向って積極的で好戦的であり、いまわしい情念や罪にたち向う勇気ある面貌をしている。悪徳画譜ではわがもの顔に振舞っていた

悪魔もこの剛毅の前には全くその威力を失ってしまっている。

「節制」は怠惰の反対をなすもので、節制の擬人像の周囲には人間の有效にして文化的な活動が排列される。それは伝統的なリベラル・アートである建築、音楽、修辞学、天文学、幾何学、論証学、文法学である。右端に集る論証学を論じる五人の人物は、それぞれの服装からカソリック、ユダヤ教、プロテスタントの教えを象徴するものであるが、この傍に聖書が閉じたまゝ台の上においてある。



第四図

これは真の宗教とは厳格な告白や論証的な詮索にあるのではなく、聖典に記せられた神の言葉に直接従うものであるとするブリューゲルを始めとする当時の自由主義者の思想を象徴するものである。エラスムスも既に論証学者を「おしゃべり競争では、一騎当千の御婦人二十人にも勝ちぬく」と揶揄し、また「夜となく昼となく、他愛もない道化に耽り、お蔭様で、一度も福音書なり聖パウロの書簡なりを繙いて見る時間もないくらい」[5]と書いている。

悪徳画譜の締めくくりが「最後の審判」であるとするならば、美徳画譜の結論は「キリストの冥府降下」（一五六一）に表わされることになろう。

「キリストの冥府降下」（第四図）における地獄の幻想は、悪徳画譜では怪魚の口を開いた象徴的な地獄であったのに対して、地獄の内部を表わしている。この素描では、キリストは神聖にして冒し難い神として地獄にのぞんでいる。キリストの栄光と力は地獄の恐怖から離れた大きな球状の光の輝きの中に浮ぶ姿でシンボライズされている。その中でキリストは楽奏の天使を伴い、天使の一人は歌い他は楽器をかなでる。キリストは気高かく超自然的な細長い身体で、腰布だけをまとっている。素足と手には釘あとが残り、胸にも傷あとがある。肩には旗の

ついた十字架をもたせかけている。右端にある地獄の口から聖人や予言者が手をさしのべて感謝の姿で出てくる。地獄の扉は開かれ、扉板は解放された聖人を怪物の鋭い牙から守るための足場に利用され、救済の意味を表わす。扉口の帽子をかむった悪魔はこの行列を阻止しようとするが、空しく手を拡げるだけである。この地獄を表わす怪物の頭は幾分怪魚に似ている。頭の額は空になっていて、その中にサタンの皇子が坐っている。彼は怒に荒れ狂い王冠をおさえている。怪物の頭の上には頭と腕だけの気味の悪い化け物が這っている。それは右手に菓物、左手にウァイングラスをもつ。前景は地獄の穴で、こゝには獣、鳥、魚の部分をつなぎ合せた奇型の動物がうごめく。中程には半人の怪物が自分で刃物を背中にさしこんでいる。地獄の中には聖人や予言者のほかに、解放されず苦しみあえぐ人々もいる。キリストの輝きの後で回っている車には罪人が針でつきさゝれ、永久に絶えることのない車の回転によって左側の水をはった釜の中にはこばれている。その上方には罪と背徳のシンボルである騎士のヘルメットが地獄の三輪車と組合わされ、その中から悪魔が魚をつきさした剣でもってキリストを切りつけようとしている。キリストの輝きをおゝう屋根の上では竜の怪物が火を吹きかけている。右側の穴のあいた木は罪や牢獄のシンボルである。この木の上には容器に入れられた罪人と、これを閉じようとする悪魔がいる。この容器もヘルメットの怪物であって、目を見開き不気味な笑をたゝえているかのようである。

全体に美徳画譜には悪徳画譜のグロテスクな奇型の悪魔がほとんど描かれていない。しかしブリューゲルは人間の平凡な動きや姿の中にある異様なものを描いている。即ち日常目に触れるものゝ中に奇妙な形を発見している。金属やガラスの容器は本来堅いはずのものであるが、ブリューゲルにかゝると柔軟性のある活気をおびたもの（錬金術師）となり、またものゝ一杯つまった麻袋は人間の太鼓腹のようにふくらむ（男たち）。この対象の独特の性格化は、美徳画譜の中にも至る所に見出すことができる。頭までおゝう外衣を着た信者たちの後姿は貝のごとく堅い沈黙を性格づけ（信仰）、また城壁の物見櫓は動物の顔を想起させ（剛毅）、荒狂う波にのまれてしまった船は哀れな人の顔に似ている（希望）。これらの場面に登場するブリューゲル特有の肥満した農夫たちは彼等のまとっている衣服の内に肉体を考えることができない。むしろ衣服という外皮につゝまれた一種の植物のようである。[6] 悪徳画譜の背後にはボッシュの幻想的世界をうかがうことができたが、この美徳画譜には Barend van Orley (1490—1542) の「慈悲の施し」（アントウェルペン美術館）

を考えることができるかも知れない。[7] しかしブリューゲルはロマニストではなかった。むしろ彼は人間や人間生活の出来事も自然風景と同等のものであり、自然と同じ永久的生命をもつものとして表現したのである。彼が「バベルの塔」(一五六三)に描いた、人間生活を通してのみ認識することのできる大地の新しい原理への接近であった。[8]

ブリューゲルは一五六三年突然ブリュッセルへ移り、そこで Pieter Coeck の娘と結婚した。彼の版画の下絵には、この年から悪魔の絵はなくなり、その代りに「神の羊飼い」とか「エンマウスへの道」のようなキリスト教に関係のあるテーマを扱っている。そして晩年にはむしろ人体が主要なテーマとなる。ブリューゲルは、これらのの銅版画になった以外の素描を沢山持っていたようである。van Mander によれば、これらの素描は余り痛烈なものであったため、ブリューゲルが臨終のときに後悔したためかあるいは妻が捕えられたときのことを心配したためかそれらを焼きすてるように妻に命じたと云うことである。

註 1 F. Grossmann, The paintings of Bruegel, 1955. P. 7

2 Charles de Tolnay, The drawings of Pieter Bruegel the Elder, 1952. p. 16

3 ヨハン・ホイジンガ著「中世の秋」(兼岩・里見訳)三四一頁

4 H. Arthur Klein, Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder, 1963. p. 185

5 エラスムス著「痴愚神礼讃」(渡辺一夫訳)一六〇頁

6 拙稿「ブリューゲルの素描の世界」美学第五五号　四四頁

7 Ludwig Münz, The drawing of Bruegel, 1961. p. 34

8 拙稿「Pieter Bruegel —素描による風景画の一考察—」哲学第四三集　九七頁