

Title	ピーター・ブリューゲル(父): ウィーン美術史美術館蔵『バベルの塔』(1563年)における表象総合(1)
Sub Title	Vorstellungssynthesen in Pieter Bruegels d. Ä. „Turm zu Babel" im Kunsthistorischen Museum Wien (1)
Author	和泉, 雅人(Izumi, Masato)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1999
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.76, (1999. 10) ,p.315(58)- 327(46)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	黒岩純一, 平尾浩三両教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00760001-0327

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.

ピーター・ブリューゲル（父）： ウィーン美術史美術館蔵『バベルの塔』 （1563年）における表象総合(1)

和泉 雅人

§0 ネーデルラントにおける「バベルの塔」主題の流行と ピーター・ブリューゲル（父）

16世紀後半から17世紀初頭にかけての数十年の間、ネーデルラント、とりわけアントワープにおいて「バベルの塔」を主題とするタブローが爆発的といつていいほどの流行を見せた。歴史上、「バベルの塔」という主題が最大の隆盛期を迎えたのはまさにこの16世紀後半以降のネーデルラントにおいてであった。この時期に描かれた「バベルの塔」を主題とする絵のうち、現存数だけで優に180を超えていることから、その流行ぶりの一端が伺えるだろう⁽¹⁾。「バベルの塔」という主題がなぜネーデルラントの画家たちによって、このように頻繁に取り上げられたのか。その明確な原因を究明した実証的研究はいまだ現われていない。現在もっとも強力な推測は、そこに政治的原因を見ようとするものである。16世紀後半から17世紀初頭というのは、スペインのフェリペ二世がネーデルラントをも手に入れようとした時代とぴったり重なっている。実際、南ネーデルラントはスペイン・ハプスブルクの大領軍によって占拠されていた。重税や古俗の廃止などとともにこのフランドル地方を襲ったのは、宗教上の弾圧であった。異端審問官の権力を背景にするカトリック当局は、土着のカルヴィニストたちを徹底的に抑圧した。

こういった政治的風景のなかでは、旧約聖書中の権力と傲慢^{ヒュプリス}の象徴的存在であったバベルの塔がスペイン国王とカトリックによる圧制と重ね合

わされることは、さほど難しいことではなかったのかもしれない。それが別の社会的流行的要因も加わって大流行の遠因や近因を形作ったという考え方は自然であろう。とはいえ、決定的な実証的研究が欠けている以上、上記の分析も推測の域を結局は出していない。遠因を政治的風土に求めるにしても、流行の直接的な引き金となった要因がどこかにあるはずである。それが視覚芸術内部の問題なのか、あるいは別種の社会的要因に求められるべきものなのかは⁽²⁾、今後の課題として取り組まれるべき問題であろう。

ネーデルラントにおける「バベルの塔」絵画流行の一端を形作った力は間違い無くピーター・ブリューゲル（父）⁽³⁾の作品にある。ブリューゲルの作品、とりわけ1563年に完成したといわれる「バベルの塔」（ウィーン美術史美術館蔵）は、この主題における最高峰の芸術作品であるといっても過言ではない。それはこの主題の集大成であると同時に、ブリューゲル以後の画家たちの想像力の源泉の一つとなった。いわば、ブリューゲルのこの作品を解明することが、「バベルの塔」を主題とする図像的表象の本質を解明することにほかならないのである。本稿においては、ピーター・ブリューゲル（父）が1563年に描いた「バベルの塔」（ウィーン美術史美術館所蔵）に焦点を当てつつ、ブリューゲルの「バベルの塔」作品を「バベルの塔」表象の通時軸・共時軸の交差する点に据え、いかにブリューゲルがかれ以前の表象モチーフを総合し、かつ独創的な次元を拓いていったのか、その様相を主に「バベルの塔」（1563年）を分析することにより探っていく。

§1 ブリューゲルの三種の「バベルの塔」

ピーター・ブリューゲルはその生涯において三枚の「バベルの塔」を描いた。そのうち二枚が現存している。もっとも著名な第二作、ウィーン美術史美術館蔵の「バベルの塔」（1563年）、及び第三作であるロッテルダムのポイマンス・ヴァン・ブーニンヘン美術館に所蔵されている「バベルの塔」（1568年）である。現存していない第一の「バベルの塔」の制作は

1552年から53年にかけて行われた南欧旅行の際に、クロアチア生まれのミニアチュール画家ジュリオ・クローヴィオ（1498-1578）のところに滞在したときに行われた。すなわち、ブリューゲルは「バベルの塔」の主題で象牙を素材とするミニアチュールの共同制作をクローヴィオと行ったのである⁽⁴⁾。この共同制作である第一の「バベルの塔」がどのようなものであったか、まったく分かっていない。ベルトロティのクローヴィオ伝によると⁽⁵⁾、クローヴィオの財産目録のなかに „una torre di Babilonia fatta di avorio di Mro. Pietro Brugole“ と書かれていたとのことなのだが、実は、ブリューゲルの最初の「バベルの塔」については、このベルトロティの記載しか手がかりはないのである。エリクソン・ウェイナーは、クローヴィオがファルネーゼ公のために作成した塔のミニアチュールははっきりとブレヴィアリウム・グリマーニ型の塔を示しているところから、恐らく象牙に描かれたブリューゲルのそれも同系のものではなかったか、と推測している⁽⁶⁾。ブリューゲルの「バベルの塔」とブレヴィアリウム・グリマーニの中の「バベルの塔」との類似性として、幅広の側路であるとか、前景にニムロデと臣下を配する構図、さらに塔の巨大さ、塔が建設中であることなどが挙げられるので、ウェイナーの推測も根拠がないわけではない。

ブリューゲルがその決定的なウィーン版「バベルの塔」を制作したとき、すでにネーデルラントにおいてはほぼ独占的といっている状態でこの主題の流行が始まっていた。先にも述べたように、この流行現象の原因については明確なことは分かっていない。ただ、ミンコフスキーによると、この流行は二枚の絵から始まったという。一つはザンダース・ベニング（1483-1561年）のタブロー（1520年頃）であり、もう一つは既に言及した、同じくベニング派の手になるブレヴィアリウム・グリマーニの中に、名前の伝わっていないフランドルの作者によって描かれたミニアチュール（1508-19）である⁽⁷⁾。この二つの試みが16世紀から17世紀にかけての「バベルの塔」表象の基本型を作った、というのがミンコフスキーの主張である。確かに、ベニングのタブローは24×18cmの大きさで、ブリューゲルのそれとは比べものにならないが、それでも海辺の風景の中に四角塔の建

設現場を配し、数艘の帆船、かなり多数のリアルな作業をしている労働者、挽獣や建設機械、さらには遠景への展望、そしてニムロデと配下の兵隊たちがほぼ前景に来ていることなどは、ブリューゲルの先駆といつてよいかもしれない。またブレヴィアリウム・グリマーニのミニアチュールは16世紀初頭に成立したもので、七層の四角い塔がそれ以前にはない巨大な規模で描かれている。塔の周りを螺旋状に周回する側路が走り、前景にはニムロデを思わせる高位の人物とその臣下が描かれる。「バベルの塔」表象の伝統に従って、この塔も建設途上にある。このミニアチュールがブリューゲルに影響を与えたとすれば、その塔の巨大さ、前景のニムロデたちの姿、そしてベニングの場合と同様に労働者たちや挽獣たちの描写が挙げられるだろう。

この連関で、ブリューゲル以前の先駆的業績としては、ヤン・ヴァン・スコレル (1495-1562年) の恐らく1530年頃に成立したといわれている「バベルの塔」のタブローもまた挙げなくてはならないだろう⁽⁸⁾。スコレルの絵そのものは、駄作といつてよいものなのだが、ブリューゲルの先駆と呼んでいいのは、そこに描かれた塔が巨大であり、側路を備えており、恐らく円形塔で⁽⁹⁾、そしてなによりも、ベニングの場合のように、巨大塔が広大な風景の中に立っていること、そして塔の傍には港らしきものがあり、帆船も5、6艘停泊していること、さらにこの主題上始めて横長の(58×75cm)画面を採用していることである⁽¹⁰⁾。また塔の左側には街が遠景として付加されている⁽¹¹⁾。

注目すべきは、ここにいたってブリューゲルの引用したモチーフの大部分が出揃っていることである。ブリューゲルがそのウィーン版「バベルの塔」において表現した各表象は、すべてといつていいほどこれら三枚の作品のうちに含まれている。ブリューゲルはそれらを集大成し、まったく独自の形態を「バベルの塔」にもたらした。それはブリューゲルのはるか以前より連綿と続いてきた「バベルの塔」表象伝統の完成を意味すると同時に、ブリューゲル以後の「バベルの塔」表象伝統の新たな始まりを告げるものでもあった。ブリューゲルはまさに表象伝統の分水嶺をなしている。

§2 ウィーン版「バベルの塔」における画面構成

この主題史上、最も有名な絵画はブリューゲルが1563年に完成した「バベルの塔」(ウィーン美術史美術館蔵)であることは衆目の一致するところであろう。ロッテルダム版はその規模(60×74.5cm)といい、意味のポテンシャルティといい、そのエピローグとっていいだろう。以下、ウィーン版「バベルの塔」に焦点をあて、その詳細な分析を通じてブリューゲルがどのような形で「バベルの塔」表象を完成していったのかを見ていこう。まずわれわれは塔の形態に注目しなければならない。

§2-1 塔の形象

横長の相当大的な画面(114×155cm)の約70%を占めるのがバベルの塔そのものの形姿である。これこそブリューゲルのこのテーマの図像史における最大の特徴である。画面の中央に他を圧して聳え立つ塔は、それが最初に与える異様な聖書の雰囲気と並行して、きわめてヨーロッパ的印象をかもし出す。巨大塔の異様さは、その背景であるフランドルの一都市の日常的な広がりのために一層強調されている。日常的なヨーロッパの都市風景のなかに、突然、あらゆる意味連関を絶ち切った形で、あらゆる尺度や均衡を超えた存在が出現したのである。この画面全体から発しているバベルの塔の質量感と異様さの主たる原因は、まさに日常的なフランドル都市を背景にもつことにあった。

しかし、この巨大塔を「バベルの塔」表象の通時的文脈においてみたとき、その異様さの原因はさらに他の要素にも求められるのである。それはブリューゲルの塔が円形を基本形にしているという点、さらに「バベルの塔」表象史上最大規模の巨大塔であるという点、そしてブリューゲルがさまざまな形態素と徹底的な現実感覚によって集大成した点にある。

円形塔はブリューゲル以後、あたかもバベルの塔の基本的形態のごとくになっていったが⁽¹²⁾、それはブリューゲルの作品が他の無数の画家たちによって踏襲され、模倣されたためにほかならない。ブリューゲル以前には

わずかに数例の円形塔が存在したに過ぎない⁽¹³⁾。そのなかで特筆すべきは、コルネリス・アントニスツのバベルの塔の崩壊図であろう。これはおそらくブリューゲルの「バベルの塔」形象にも影響を与えているといわれている版画で、1547年に成立したものである。あきらかに当時流行していたコロッセウム形象に依拠しつつ、アントニスツは恐らくは七層に積み重なっていたはずの円形塔を、天上からの神のプネウマによって破壊させている。プネウマによって下界に降りてくる天使の姿が、この崩壊を神の意思と関連づけている。アントニスツの円形塔は螺旋状ではなく、単純にコロッセウム形状の円筒形を大から小へと積み重ねただけのものである。しかし、その塔はそれまでの「バベルの塔」形象とは本質的に異なり、日常の次元を超えた巨大さをもっている。この二点において、アントニスツはきわめてブリューゲルに近いと主張する研究者も何人か存在する⁽¹⁴⁾。

ちなみに、塔をとりまく側路もまた、ブリューゲル以前に先例がいくつか存在する⁽¹⁵⁾。なかでもブリューゲルに影響を与えたといわれているのが、先ほども言及したプレヴィアリウム・グリマーニのミニアチュールと呼ばれる「バベルの塔」の絵である。15世紀始めのベドフォード公の時禱書に含まれる「バベルの塔」の図像も螺旋状に伸びる側路を備えている。さらに、この螺旋側路の源泉がオリエントにあるという点では多くの研究者が一致している⁽¹⁶⁾。例えば、イスラムが礼拝のために使用する祈禱塔（ミナレット）が螺旋状をしていることを思い起こせば十分であろう。

§2-2 時間としての空間

§2-2-1 都市建造物と塔の様式

塔が如何に古いものであるか、換言すれば、塔の建設がいかに古い時代に始められたか、その膨大な時間の流れをブリューゲルは様式の差延を利用して表現すること成功している。街の様式（ゴシック）と塔の最下層の様式（ロマネスク）との差によって、つまり、様式の時間的ずれを利用してブリューゲルは、建設に膨大な時間が費やされていることを暗示している。言いかえれば、街の様式のほうが時代的に新しいことから、塔の建設

が街の建設よりもはるか以前に始められていたことを暗示しているのである。

§2-2-2 構造単位モジュールの様式変遷

ベネットはブリューゲルの「バベルの塔」(1563年)において、16世紀の建築工学技術の集大成を見ようとしている⁽¹⁷⁾。この認識自体は目新しいものではなく、「バベルの塔」表象史そのものが建築工学技術の展示の歴史といっても過言ではないことは、すでに拙論でも言及した⁽¹⁸⁾。しかしながら、ベネットがブリューゲルの建築工学上の知識の確かさを証明しようとして提出した様式の描き分けは、別の視点から見ると、やはり時間的差異の表現として解釈可能なのである。ベネットは各階層にぐるりと配置され、それぞれ隠しアーチを備えた構造単位モジュールの様式変遷とそれら構造単位を分けている柱に備えられたバトレス(控え支壁)に注目している⁽¹⁹⁾。以下、ベネットの指摘に基づいて解釈してみよう。

まず、構造単位モジュールのほうから見てみよう。各単位はおおむね、それぞれ二対の出入り口とその上部の窓、その上に配置された三つの小窓、中央の小窓の直下に取り付けられたバルコニー、そのバルコニーの下で二対の出入り口と窓を分割している細長い中央壁面、最上部を飾るコルニスからなる。まず第二層の構造単位モジュールは最も簡素で厳密なロマネスク様式を示し、同時に第三層以降の上層の各モジュールの基本的シェーマを呈示している。第二層の構造単位モジュールの他の特徴としては、窓の上部にある小窓が二つであり、バルコニーの上部には小窓がないことである。これが第三層になると、小窓の数は三つとなり、以後第七層にいたるまでこの数は不変である。第三層での変化はバルコニーが拡大されたことと、バルコニーの直上に新たに小窓が出現したこと、さらに窓の下、出入り口などに装飾的な構造物が付加されていることである。第二層に比較すると素朴さや要塞的印象が消失しつつあるのが見て取れる。ドラスティックな変化が現れるのは第四層においてである。第四層においては、まず出入り口にさらに隠しアーチが付加され、さらには窓が二つの細長い

窓に分割され、並列化され、ここにもまた隠しアーチが付加されていることである。さらに出入口と窓の全体を包み込む形で隠しアーチが取り付けられている。これに加えて、二対の構造単位を分割している中央の細長い壁面に丸みを帯びた支柱が取り付けられるのである。この支柱はバルコニーから床面にまで達している。これは全体的に見て、宮殿風の趣を漂わせており、第二層に見られたような厳しい相貌は完全に姿を消している。第五層では、この装飾性への傾向はさらに進行し、並列化された二つの窓の中央にまで分割壁面が備えられることになる。しかし第六層での最も決定的な変化は、この中央の分割壁面は姿を消し、代わって出入口が今度是一对となり、並列化されることである。隠しアーチの多重化は第七層にいたってさらに徹底化し、二対のそれぞれ並列化された窓と出入口全体を囲む形で隠しアーチがさらに追加されている。第二層において要塞的な相貌を備え、一对の出入口と一对の窓、そして一对の隠しアーチから出発した構造単位モジュールが、最終的には第七層において二対二組の窓、二対二組の出入口、三重の隠しアーチ、中央の飾り支柱を備えるという究極的な装飾の形態を帯びることになったのである。

第二層から第五層までにおいていわゆるゴシック化の過程は完遂され、第六層と第七層においてはルネサンスを予感させる世俗的装飾の雰囲気を漂わせている。従って、第二層から第五層までの変化は11世紀から15世紀の様式変遷に対応していることになる。そして、第六層と第七層はブリューゲルの同時代、16世紀に対応していることになる。この様式変遷を字義通りに解釈するなら、ブリューゲルはまさにその同時代に最上層の建設が進行しつつある現代の「バベルの塔」を画こうとしたことになるだろう。この巨大塔には時事的意義が込められているとする仮説には、またとない傍証となるだろう。

§2-2-3 バットレス（控え支壁）

バットレスも同様に、下層から上層へいくにつれ、次第に華やかな様式を帯びるのだが、これもまたブリューゲルの同じ意図がそうさせたとみて

いいだろう。最下層においてバットレスは単なる削られた巨大石以上のものではなく、きわめて粗野な印象を与える。しかし、第二層になると、正面に向かって四面を示し、中央にダイヤモンド形の飾り支柱をもつ。粗野な印象は消え、素朴な印象を惹起するようになる。第三層では第二層でダイヤモンド形をしていた飾り支柱が伸張され、装飾性が強調される。第四層以降では、バットレスは細い長方体へと変形され、飾り支柱もまたバットレス全体をカバーするまでに伸ばされている。非常に華奢で装飾的な印象を与えている。バットレスの規模は、当然のことながら、最下層が最も強大で、第四層以降は重量を軽くするために細くなっている。建築知識に精通していたといわれるブリューゲルらしい処理であろう。いずれにせよ様式変遷はきわめて明白に表現されているのである。

このようにしてブリューゲルは、巨大塔の建設にはいかに膨大な時間が必要であるかを、様式を下層から順番に変化させていくことで表現したのである。ということは、アルブレヒトの主張とは異なり⁽²⁰⁾、ブリューゲルは決して聖書的な時代の蒼古たる風景を表現しようとする意図をもっていただけではなかったことになる。ブリューゲルの意図はバベルの塔建設にかかる膨大な時間量を空間的に処理することにあつた。そしてこの意図を実現する空間として、同時代のフランドルを選択したのである。それではなぜブリューゲルは同時代を舞台として選択したのであろうか。

§2-3 コロッセウムとローマ・カトリック批判⁽²¹⁾

§2-3-1 コロッセウム

前項で述べたように、様式変遷というのであるなら古代における様式変遷を取り入れても、時間を空間に置きかえるというブリューゲルの意図は実現されるはずである。ところが、ブリューゲルが塔の背景として描いた街の風景はかれと同時代のフランドルの町のそれであって、メソポタミアのものではない。また塔の最下層の様式はロマネスクである。ブリューゲルは意図的にヨーロッパ的風景にこだわっているとしか考えられない。本来、ブリューゲルほどの天才であれば、聖書のイメージを容易にキャンパ

スに現出させ得たはずであった。ブリューゲルが徹頭徹尾同時代的な、あるいはヨーロッパ的な様式にこだわりつづけたとすれば、この絵にやはりアクチュアルな意味が込められているのではないかとの推測が浮上してくる。

例えば、そういった同時代的視座を示すものとして、ローマ・カトリック批判を思わせるコロッセウム風の形象が挙げられるだろう。この巨大塔の上部右側は内部構造を露出させており、それは未だ建設途上にあることを勿論示しているのだが、ブリューゲルの意図は無論、その内部構造によって見る者をしてコロッセウムを想起させることにあった。ブリューゲルとコロッセウムとの関わりについては、その間接的背景として、ローマ遊学中の実見はもとより、ブリューゲルの主な版元のヒエロニムス・コックが1550年頃から制作したローマの廃墟を主題とする連作コロッセウム版画 *Pracipia aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta*⁽²²⁾などが指摘されようし⁽²³⁾、なによりもコロッセウムはブリューゲルの同時代の流行現象になっていたことが挙げられるだろう⁽²⁴⁾。

しかし、ヴェーゲナーの説によれば、ブリューゲルとコロッセウムとの恐らくは最も直接的関係は、ブリューゲルのまったく私的な生活範囲において成立している。すなわち、当時のコロッセウムの流行現象の中で、ゼバスティアーン・セルリオはその建築論のなかでコロッセウムの平面図を引用しているのだが⁽²⁵⁾、そのセルリオのフランドル語への翻訳に関わったのがピーター・ケッケ・ヴァン・エルストであった。そしてこのエルストは恐らくブリューゲルの最初の教師であったと考えられており、ウィーン版「バベルの塔」の成立した1563年には、エルストの娘とブリューゲルが結婚し、このことによって二人は義理の父子の関係になった。こういった連関の中にウィーン版「バベルの塔」のコロッセウム描写をおいてみれば、ブリューゲルがエルストを通じて強い影響を受けたことは充分にありうることであろう。ヴェーゲナーの推測は、現時点で最も強力なものであろう。(この稿続く)

注

- (1) 現存する「バベルの塔」を主題とする絵画作品の総数は500を軽く超えている。
- (2) 例えば、ギブソンは当時のアントワーペンにおいて、原言語とその派生語としての近代諸語への関心が高まり、それが大きく影響していると推測している。この推測は Arno Borst などが追求している言語表象史の流れからいっても興味深いのだが、しかしながら、かれがその推定の根拠として挙げているのは Polyglot Bible の刊行準備が1566年に開始された、という例のみであり、実証例に乏しいうらみはある。Walter S. Gibson: Bruegel. Oxford University Press (New York and Toronto) 1977, p. 97
- (3) 本稿では、以後、煩雑を避けるため「父」という注記を省略し、単に「ブリューゲル」とのみ呼称する。混乱が生じる可能性がある場合は、その都度適宜注記する。
- (4) クローヴィオは1551年にパトロンであるファルネーゼ枢機卿の供をしてフィレンツェに赴き、そこに1553年まで滞在している。クローヴィオ自身も「バベルの塔」の主題で二つの制作を行なっているが、この象牙のミニアチュールでは両者が半分づつ制作したといわれている。
- (5) A. Bertolotti, Giulio Clovio, Modena, 1882; zit. nach Ulrike B. Wegener: Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher. Olms, 1995, S. 15, Anm. 9
- (6) Elliston Weiner: The Tower of Babel in Netherlandish Painting. Diss. Columbia University 1985, New York, 1986, S. 86, Anm. 1.
- (7) Helmut Minkowski: Turm zu Babel, Luca Verlag Freren, 1991, S. 77, Nr. 192, Taf. X, Nr. 112.
- (8) Minkowski, Nr. 310
- (9) 「恐らく、円形塔で」という曖昧な表現をしたのは、スコレルの絵が稚拙といってよいほどの未熟な技術で描かれているために、塔の形状がそれほどはっきりと決定できないためである。塔最下層の左端部分を走る道が右に向かって円形のカーブを描いているようなので、「恐らく」円形塔であると判断して問題はないだろう。
- (10) Vgl. Karl von Tolnai: Studien zu den Gemälden P. Bruegels d. Ä. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF. Bd. VIII, 1934, S. 118, Anm. 33.
- (11) 問題は巨大塔の前でさまざまなポーズをとっている群集である。本来ここには労働者のみが描かれてしかるべきところなのだが、スコレル

は恐らく言 語 混 乱^{コンフュシカ・パピロニカ}の状況を付け加えようとしたために、驚きや混乱の定番的ポーズをとる人物群のほうを優先させてしまい、主題の密度を一気に低下させてしまっているのである。

- (12) とりわけルーカス・ヴァン・ヴァルケンホルフの「バベルの塔」を主題とする一連の作品などが有名である。
- (13) しかもそれらには決定的にリアリティが欠けており、また数層程度の高さしかもっていない。それらの塔が円形という形式を帯びたのは、あたかも偶然の産物であるかのような印象が強い。半世紀にもわたって「バベルの塔」という主題を追跡し、ありとあらゆる「バベルの塔」の図像を収集し続けている Helmut Minkowski の書にもわずか 4、5 例しか掲載されていない。例えば、vgl. Minkowski, a. a. O., S. 144, などを参照。
- (14) 例えば, Stephan Albrecht: Der Turmbau zu Babel als abendländische Legende. In: Joachim Ganzert (Idee, Konzeption und Organisation): Der Turmbau zu Babel. Maßstab oder Anmaßung. Biberacher Verlagsdruckerei GmbH & Co 1997, S. 58. しかしながら、両者はある一点でまったく異質なのである。すなわち、アントニスツの版画の場合、完成された塔の崩壊が描かれ、ブリューゲルの場合はそれが建設途上にある。この点においてブリューゲルは「バベルの塔」表象史の伝統にのっとっており、アントニスツは大規模な神罰の様子を描いたという点で表象史上——その芸術性は別にして——革命的であった。とはいえ、アントニスツの崩壊画において労働=テクネーの視点がまったく欠落していることが、この絵を非常に浅薄なものにしている。人間の傲慢の本質がまったく描かれていないからである。テクネーを手がかりに Alter Deus たろうとする人間のたゆまない営為があつてこそ、神=自然が下す罰の意味が真に理解されるはずである。
- (15) 螺旋状側路を備えた最も古い例は、恐らく、1390年頃北フランスにおいて成立したミニアチュールに見られるものであろう。Minkowski のカタログでは 2 例が報告されている。いずれも塔の規模は問題にならないくらい小さい。vgl. Minkowski, Nr. 85, Nr. 86.
- (16) 例えば, Vgl. Wolfgang Born: Spiral Towers in Europe. In: Gazette des Beaux-Arts 24, 1943, S.233.
- (17) Juan Benet: Der Turmbau zu Babel. Essay. Aus dem Spanischen von Gerhard Poppenberg, Suhrkamp Verlag, 1994, S. 36.
- (18) 和泉雅人「塔のパラディグマ——中世及び近世ヨーロッパにおける「バベルの塔」表象史への基礎的考察」慶應義塾大学日吉紀要ドイツ語学・文学、第28号、127頁。さらにブリューゲルが正確な建築工学上の

知識をもっていたことについては数多くの研究者が指摘している。

- (19) Juan Benet, a. a. O., S. 38ff.
- (20) おそらくこのようにしてブリューゲルは、この塔の聖書的古さを強調しようとしたのだろう、という見解をアルブレヒトは述べている。
Stephan Albrecht, a. a. O., S. 57
- (21) 本稿では紙幅の関係上、ブリューゲルとコロッセウムとの関わりのみについて言及し、ローマ・カトリック批判については次稿（慶應義塾大学日吉紀要ドイツ語学・文学30号に掲載予定）で扱う。
- (22) Hieronymus Cock: *Pracipia aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta*, Antverpia, MDCI; vgl. Utrile B. Wegener, a. a. O., 1995, S. 214f.
- (23) Walter S. Gibson, a. a. O., p. 96. 及び、ヴォルフガング・シュテヒョウ『ブリューゲル』西村規矩夫訳、美術出版社、第10版、1991年、78頁
- (24) デイ・マッコによると、16世紀初頭においてフランドルの画家たちの中には、実際にローマに赴き、古代の記念碑的建造物や廃墟に対して広い関心を示した者たちがいた。その中でも重要人物と目されるのが、通称 Mabuse と呼ばれる Jan Gossaert (1478-1533あるいは36年)で、かれは1508年から1509年の間にローマに到着し、古代の研究を始めた。その研究の成果はスケッチ集となってあらわれたが、その中にはコロッセウムが勿論入っていた。Vgl. Michela di Macco: *Il Colosseo—funzione, simbolica, storica, urbana*. Bulzoni Editore, o.J., S. 70. このグロセルトこそはネーデルラントの画家たちの中でも最初のローマ主義者といわれた人物で、かれの指導のもとに、それまで大陸で威勢を誇っていたネーデルラント絵画がイタリア絵画の支配下におかれることになったのである。コロッセウムの流行は、別の視点からみれば、ネーデルラント画壇におけるイタリア絵画への大転換の時期と符号していることになるだろう。また、アルブレヒトによれば、コロッセウムはまたたくまにバベルの塔の描写のための一般的なモデルとなったという。例えば、すでに本文で言及したコルネリス・アントニスが1547年に描いた崩壊するバベルの塔はコロッセウム状の階層を積み重ねた形式をもっている。Stephan Albrecht, a. a. O., S. 57. Auch vgl. Wegener, a. a. O., S. 24.
- (25) Sebastiano Serlio: *De Architectura Libri Quinque*. Venezia, 1566, libro terzo.