

Title	Pieter Bruegel : 素描による風景画の一考察
Sub Title	On landscape drawings by Pieter Bruegel the Elder
Author	八代, 修次(Yashiro, Shuji)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1963
Jtitle	哲學 No.43 (1963. 1) ,p.87- 103
JaLC DOI	
Abstract	In Schilderboeh by Carel van Mander, Pieter Bruegel was regarded as a painter come of peasant class because he could paint peasant life vividly. But the studies by Max Dvorak, Charles de Tolnay and Otto Benesch in the 19th century came to insist that Pieter Bruegel was rather a philosopher in the same current of thought as that of liberarists at his time than a painter simply for peasants. In this article the writer attempts to trace the development of his philosophy by landscape drawings during his life time, which were collected in the complete catalogue-Tolnay; The Drawings of Pieter Brugel the Elder 1952. In Northern artists, his originality can be found in his intention to express the universal conception in drawing against the influence from Italian Renaissance in Flanders at those days. In this point, he has something in common with the thoughts in "Paradox" by Sebastian Franck who contemplated the universal necessity behind this world. Thus, it will be safe to say that Bruegel was the first painter who expressed new universal conception, escaping from Medieval thought, under which Jan van Eyck and Hieronymus Bosch lived in the same native land as Bruegel.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000043-0087

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

——素描による風景画の一考察——

八 代 修 次

I

Carel van Mander は *Schilderboek* (1604) の中でブリュージェルの出身に関して次のように述べている。「驚くべき方法で自然は人間を発見し理解したが、人間の方でも自然の素晴らしさを理解しなければならなかつた。それは Brabant のある名もない村に自然が農民の画家として機智に富む才能豊かな Pieter Breughel を農民達の中から選び出した時であつて、彼をわれわれニールランド人の中で永久に光栄ある画家としたのである」と。van Mander は確かにブリュージェルの絵画の中で農民を描いたものを最良のものと考えていたので、ブリュージェルを Brabant の小さな村で生れた農民出身の画家とすることによつて彼が農民の生活や動作にみせた興味や理解を随所に細かく説明している。こうしてブリュージェルの農民出身説は、この画家に最も相応しいものとして19世紀の初頭まで受け継がれてきた。

19世紀前半においてブリュージェル研究に新しい基礎を造つた Max Dvůřák は、「精神史としての美術史」の中のブリュージェルとイタリアのマニエリスムとの関連を述べた論文で、ブリュージェルの風俗画について「それらの作品は楽しげな大胆な世俗性が話しかけている。この世俗性は時代の

最も進歩した宗教的潮流に特有のものであり、そしてその本質とする所は神学の超越的傾向の抑圧であり、そして又如何なる教会の公認や教説にも束縛されない自然の人間性を宗教の基礎たらしめることである」といつている。それ故ブリューゲルが農民の絵を描いたからといつて、単純に農民のためのものであつたとするのはブリューゲルの絵画や素描の発展史的意義を誤解するものであつて、丁度ミレーが農民画を農村の人のために描いたとするのと同じような誤りをおかすことになるであろう。Dvořák の考察はブリューゲルが素朴な農民画家ではなくて、むしろ当時のアントウェルペンやブリュッセルの人文主義者と同等の思想家であつたことに注意を引いた。Charles de Tolnay はこの考え方を発展させブリューゲルと Coornhert との関連を強調する。Coornhert はブリューゲルと同じ Hieronymus Cock の出版社のために仕事をしていた銅版画家であつたと同時に、キケロやセネカに心酔し、Sébastien Castellion の著書を翻訳しようとしたような人文主義者であり且つ政治家でもあつた。そのためこの二人は親交を結んでいたであろうし、特にブリューゲルの絵画を解釈して行くためにもこれらの人文主義者の思想を辿る必要がある。Tolnay はブリューゲルの素描の中に彼の思想の発展を克明に跡づけ、精神史の発展におけるブリューゲルの位置を決定的にした著書を出している。又 Otto Benesch も地球の信頼できる図を作ろうとした地理学者 Abraham Ortelius や無限の宇宙世界に関する対話を書いた Giordano Bruno の思想の具体化をブリューゲルの絵画の中に指摘している。

van Mander が称賛するブリューゲルの農民画が多く描かれたのは彼がブリュッセルへ移つてからの、言わば後期にあたる時代からである。むしろブリューゲルは最初風景画家として出発しており、彼の生涯を通じて事実勝れた風景の絵画や素描を残している。それ故思想家としてのブリューゲルを跡づけるためにも、又画家としての発展を跡づけるためにも彼の

風景画の研究は重要なことと思われる。幸い彼のイタリア旅行中からそれ以降の年号の記入された素描が Tolney によつて完璧なカタログとして作製されている (The Drawings of Pieter Bruegel the Elder, 1952)。以上の点からブリューゲルに関する数多い問題の中で特に風景画の発展に関して、上記 Tolney のカタログ所載の素描を中心に絵画作品をも参照しつゝ一考察を試みたい。

II

ブリューゲルは 1522 年アントウェルペンの画家組合に入会し、その直後にイタリア旅行へ出発した。16 世紀の北欧の画家と同時代のイタリアの画家の違いは、当時イタリアがヨーロッパの美術の中心地であつたのでイタリアの画家がより良い仕事をしようとするならば当然自分の国に留まらなければならなかつた、これに反して北欧の美術家はヨーロッパの辺境にあつたために中心に向つて旅行しなければならなかつたことである。それ故ブリューゲルも当然アルプスを越えてこの古典的な国へ這入つて行つた。この間のブリューゲルの素描は他の時代のものに比べて年号が記入されているので、比較的はつきりと彼の足どりを辿ることができる。1552 年のうちに彼はナポリ、シシリー、メッシーナとイタリアの最南端までおよんでいる。1553 年にはローマに滞在しティボリーへも行つている。しかもローマで細密画家の Giulio Clovio と共同制作をしている。この Clovio は又ブリューゲルの絵画や素描を所蔵していて、その中にはフランスのリヨンの淡彩画が含まれていたと伝えられる。このことはブリューゲルがフランスを通過してイタリアへ這入つたということゝ、彼の最も初期の作品が風景画であつたことを知らせる。

こうしてブリューゲルも 15 世紀以来のフランドルの美術家と同じようにフランスとイタリアへ旅行し、そして彼らの全てが訪ねたローマへも行

つたのであるが、イタリアはブリューゲルにとって新しい美術の進路を示すことにはならなかつた。勿論ブリューゲルは彼の先輩である Cornelis Massys や Matthys Cock の作品によつてイタリア美術を知っていた筈であるが、彼にとってイタリアは新しい自然としてのみ取り上げられ、しかもアルプスの体験はそのことを決定的にした。それは彼の二度のアルプス越えを通じて異常なまでに山嶽風景に関心をよせていることによつて知られる。van Mander は「彼がアルプス越えをしているうちにあらゆる山や絶壁を飲み込んでしまい、帰国してからそれらをカンヴァスや紙面の上にまき散らかせた」と述べているほどである。ブリューゲルは危険なアルプスの冬越えをさけ、恐らく 1554 年の春から秋の間に アントウェルペンに帰国したものと思われる。これらの風景素描は翌年になつて H. Cock が出版した大風景画譜 (1555—57. 7 枚 1 組) に用いられている。

1555 年以降 ブリューゲルの 素描や銅版画の中に人物が多く登場してくる。これらの教訓的で諷刺的なテーマがしばしば Hieronymus Bosch との関連において述べられるものである。風景画を扱つたものは絵画にも多く描かれ、1558 年から 61 年までの間を除いて 1568 年まで毎年年号の記入された作品が現在残っている。

1563 年ブリューゲルは彼が最初の年期奉公を勤めた Pieter Coeck van Aelst の娘とブリュッセルで結婚した。彼のブリュッセル時代のパトロンは Antoine Perrenot de Granvella と Niclaes Jonghelinck の二人で、後者は 1565 年の一連の月暦画の注文者でもある。最晩年において 非常な尊敬を受けていたブリューゲルは、ブリュッセル市よりブリュッセルとアントウェルペンの間の運河の記念画の依頼を受けていたが、1569 年の彼の死のためにこの約束を果さなかつた。(ブリューゲルの生年に関しては諸説あり、F. Grossmann は 1525—30 年を妥当としている。)

III

ブリューゲルの 1552—54 年のイタリア旅行は新しい現実の発見となつた。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つて、彼はこの自然の体験を自分の初期の作品の中に注入している。彼以前の画家の Lambert Lombard 時代ではイタリアはあたかも模倣のための標本を集めた博物館と考えられ、又同時代の H. Cock にとつても歴史的な重要記念物の聖地と考えられていた。彼らに比べてイタリア旅行を単なる美術上の智識の拡張に終らせないで、自然に対する新しい認識を深めた点ブリューゲルは自律的態度をもつてイタリアに臨んだ最初の画家である。アルプスを描いた画家 Albrecht Dürer にとつてもその影響を一生残すほどの強烈な感銘とはならなかつた。Dürer は連峰の重圧感にうたれたけれども、アルプスを生命ある自然の本体として把握していなかつたといえる。ブリューゲルにとつてアルプスは幾世代かゝつて畜積された自然の神秘の姿であると同時に、彼以前のどの画家も自分自身の内的体験に基く新しい現実として把握することのできなかつた姿として映つたのである。ブリューゲルのこの自律的態度は外部から与えられたものではなく、自分に与えられた現実そのものを意味ある統一体として感得することであつて、言わば外界のもつ意味を可視的なものとして統一し表現することであつた。この点において彼は 17 世紀の画家の先驅をなすものである。17 世紀の画家にとつてイタリアは風景の絶好の題材と考えられ、南欧の太陽の光や風俗、あるいは古代の廢墟が様々の画題となつた。しかしその誰もが南欧を生命ある小宇宙として実現していなかつた。こゝにブリューゲルとの根本的な相違がある。又彼は同時代の画家のように奇異な自然を並べたり (Patinier)、詩的理想郷をあらわす (M. Cock) ことで決して万足していなかつた。彼は自然を生きものとして觀察することによつて、自然に内在する生存原理

を把握しようとしたのである。彼より半世紀前の Bosch にとってアルプスは神秘的な美しさと神に見離された宇宙の果てしない拡がりであつた。しかしブリューゲルは自然のあらゆる細部までも彼の宇宙的風景の中に取り入れようとした。ブリューゲルの風景画に共通していることは自然の平坦な地域だけを描かなかつたことである。低い地平線を描くために自分の位置をも低くして、果てしない距離の中に消えてしまうような遠景を描かなかつた。彼はむしろ一瞥によつて見渡すことのできる明瞭な小宇宙を好んで描いた。この高位置の視点が地勢を描写することから彼を救い、人間社会から煩わされることなくその中に隠された秩序を見出させることになつた。ブリューゲルが単なる自然の外形の模倣家とならず、又奇異な自然の蒐集家ともならなかつた理由がそこにある。

1552 年の「イタリア風の修道院のある山嶽風景」(Tolney のカタログ・ナンバー 2. 以下番号のみ記入) では、山は肉体として樹木は山の体毛の如くあらわされる。生きものゝようなこの山の麓の中央に修道院が見える。この修道院は、活動的でしかも始原的な山のうねりに対して、その厳格にして非有機的な形体を対照させているので周囲の宇宙的生命の誕生がより印象を強めることになる。同年の「背後に山嶽のある河の流域」(No. 3) では山の麓の流域が前景へと半円を描いて拡がり、長い生存の間に自らを流域として有機的に発展させている。こゝで生きものとしての山は周囲との関連のうちに拘束されている。しかし Danube 派の風景画のように外界に対して人間感動を移入したものではない。山という有機体が発展して行くための重要にして必然的な過程として、山は底地との相互関係によつて把握されている。これは又イタリア・ルネサンスにおける人間の理性による自然の法則化とも異なる。それ故ブリューゲルにとって、自然の内にあるものとして仮定された(例えば比例のような)ものはほとんど意味を持たない。彼によつてあらわされるものは、自然に内在する生命原理の

直観的表現であるということが出来る。

1553年頃の「イタリア風の修道院のある孤島の風景」(No. 6)では永遠の静寂のうちに海や岩が休息していて、荒涼とした岩山の上を渡り鳥が飛去る。前景にある堅牢な樹木も自分の位置を動かぬ見張り番のように立っている。これは生存を終えて結晶してしまつた清らかな自然の死の姿といえる。このような無活動な自然と脈動している自然が同じ場所にあらわれてくる1553年の「都市の見える風景」(No. 9)では住民のいない山の麓に広がる都市は大地に培われて発展したというよりも、自分の重圧によつて地面の中に沈んでしまひそうである。しかし前景の始原的な力のある樹木のみが大地から吸収した精力を放出する如く枝を張り群葉を生い茂らせている。同年頃の「ローマの Ripa Glante の展望」(No. 4) 第1図は、ローマの堂々たる古代的風貌を伝えようとしない。ブリューゲルがローマさえも宇宙的風景として観察していたことを示す。静かな流れと荷船、単調な壁や鐘楼、全てのものが眠つていようである。しかしこの静けさは自然の死を意味するのではなくて、雑沓やお祭り騒ぎで乱されない平穏な都市の生命をあらわしている。同年の「山水のある風景」(No. 8)では中央に突出した角のような二つの岩と、その周囲に圧縮されたような土塊が吹き出している。幾世代ものうちにはこの巨大な姿は増大して行くであろう。山肌に点在する樹木や民家は山自身と必然的関連なくたまたまそこにあるにすぎない。1552年の作品では山は一つの生命あるものとされていたが、こゝでは山は生成しつゝあるものとして、言わば始原からの歴史が現実の姿の中にあらわされている。この地形の始原的な大変動は生ようとする自然の胎動であり、麓に広がる小人のような人間の生活は遂には追い払われる時がくる。この現在という瞬間的形式の中に過去と未来が同時に感じられることができる。ブリューゲルは宇宙の進行を瞬間の中に経験し、常人の視点から宇宙の観察へと自ら高揚することによつて巨大な

る自然の創造者となつた。

ブリュゲルのこの宇宙的風景の発展には三つの主要な条件がある。第1に巨大なるものを臆くせず表現しようとする大胆な凝視、第2に宇宙的なものとして把握した巨大な自然を飽くまで理性的統一体として表現しようとする信念、第3に自然を生きものとして感得する新しい感受性である。確かにヨーロッパの美術にはミケランジェロ以来の大胆な凝視、宗教改革に始る神の世界から解放させた理性への信頼、そしてイタリア・ルネサンスにおける人間の肉体に対する新しい感受性が見られるのであるが、これらはほとんど人体を基礎として著しく発展させられた。しかしブリュゲルは自然の表現において、即ち風景画において発展させようとするのである。この分野において彼に先行するものは恐らく Venezia 派のみといえよう。Venezia 派の風景画は人間活動の場所であつて、躍動的なリズムによつて見る人の胸中に英雄的情熱をかきたて、その中で超人間的な力を持つ自分自身を感じさせる。ブリュゲルの自然には、むしろ自然は生命あるものとして自然自身の活動力があらわされている。彼はこの表現に役立つ部分においては確かに Venezia 派に学ぶ所があつたらう。

ブリュゲルは帰国にあたつて再びアルプスを越えた。この時の体験は1552年の時と違つている。それは彼がイタリアにおいて絵画の次元を大規模に拡張すること、自然の生命力を強化すること、そして始原的創造物を美術的な形式に統一することを学んだからである。こうして二度目のアルプスに接することによつて自然に対する新しい認識へと進む。1554年の「アルプス連峰」(No. 11)では一つの山だけに集中するのではなくて、それぞれの山のもつ固有性を連がりのある山の世界として描いている。そこには重り合う山々が相互に協存するものとして絵画的に構成されている。同年頃の「溪谷」(No. 18)においても谷を挟む両側の山嶽は相互の流動感の結着点として麓に小さな丘を持ち、その丘が再び拡がり始める

中心点ともなっている。こゝにおいて観察の地点ということが重要視され、画面の隅にある樹木も絵画の縁付けのためと同時に、見降す場合の支えとして見る人に安心感を与える役割をも持っている。又高い頂も見ることの地点以上にはそびえないように、一つの宇宙の組織の中に配置されている。このようなことが大風景画譜という大構図を実現するための必要条件となっている。この画譜のためにアントウェルペンでブリューゲルはこれらの素描の中から個々の部分を選び出し、現実から何らの束縛も受けない彼自身の内的現実に従って自由に準備研究をしている。最初の素描では切離しえないと思われたものでも、完全な構成的統一を持つた独立した作品となる。1555年の「山峡」(No. 23)は画譜と同一の素描として現存する(パリ・ルーヴル美術館)唯一のものである。圧縮された土塊は溶岩の如く谷に向つて流れて行く。山は岩を露出し、その重圧で沈んでしまいそうである。云わば自然の始原的な姿は衰退へと傾きつゝある。こゝでは巨大なるものゝ新陳代謝が行われている。乾燥したぼろぼろの地面に教会や民家や人間が点在し、あたかも自然の衰退に代わる「第二の生命」が芽生えているようである。

IV

「Icarus の墜落の風景」(1556—58?)の絵画において、ブリューゲルは造物主としての神と同じような静観的態度を示している。水平線の真中の遠くに北欧の光としては驚くほど輝く太陽の円盤を描いている。太陽は大空に黄紫色の円輪を放ち、エメラルド色の海の上にも沿岸の樹木の上にも、又山々にも輝く。そしてこの太陽によつて呼び起されたような農夫の上衣にも赤く反射している。ブリューゲルの風景の中に突然あらわれてくるこの太陽の経験は、自然の生命の根源として認識され、彼の1559年以降の素描の中でも重要な役割を持つことになる。この新発見の宇宙理原の

観点からブリューゲルは自然を静観し解釈する態度へと変る。太陽の光は世界の隅々まで浸透し、常人の目では見分けられない部分まで静かな息吹きを与える。そこには細心な筆使いによつて自然のもつ影や香りがあらわされてくる。自然はこゝにおいて大自然から収縮された断片的なものとなる。そして人間や彼らの生活も自然と同等のものとなり、自然と同じ永久的生命を持つものとして表現される。自然は断片的なものとなつたとはいえ、主要な中心部に対して周囲は非強調的な背景としてそれ自身充足的な自然となつている。17世紀の風景画のように周囲が主題をおゝい隠してしまう無限空間としての自然ではない。ブリューゲルの絵画において見る人は目の前に拡がる自然の断片の中に静かな落ち着きを取り戻し、僅かの変化にも気づくほど集中することが出来る。

1559年の素描「城と溪流のある岩山風景」(No. 25)は平野から孤立した岩山であるが、花壇に囲まれた教会やそこへ通じる狭い道、両側の岩肌にも柔かい斜からの光線が表現されている。1560年の「巨石のある河の風景」(No. 29)では墓地の入口のような巨石が水面に影を落とし、岩肌には太陽によつて微妙な影がつくられる。この不気味な静けさの中でも自然は決して枯死してしまつてはいない。この時代のブリューゲルの素描の影は単なる外光の描写でもなく、又モデリングのためのものでもない。元来ブリューゲルは、イタリア・ルネサンスの画家のように輪廓線やモデリングのための斜線によつて形を明瞭にし、明暗を対比させ紙面から浮き出させるような効果を用いない。ブリューゲルにとつて全ての形は予め紙面の中に隠されたものであつて、軽くペンで触れるだけで形に物質性を与えることができた。それ故彼は小さな対象を描いても細部まで克明に描く必要はなかつた。この前述の二つの素描においても、彼は明部と暗部との相互関連によつて生命力ある自然の姿を表現しようとするのであつて、形を雰囲気の中に融け込ませるような影は用いていない。

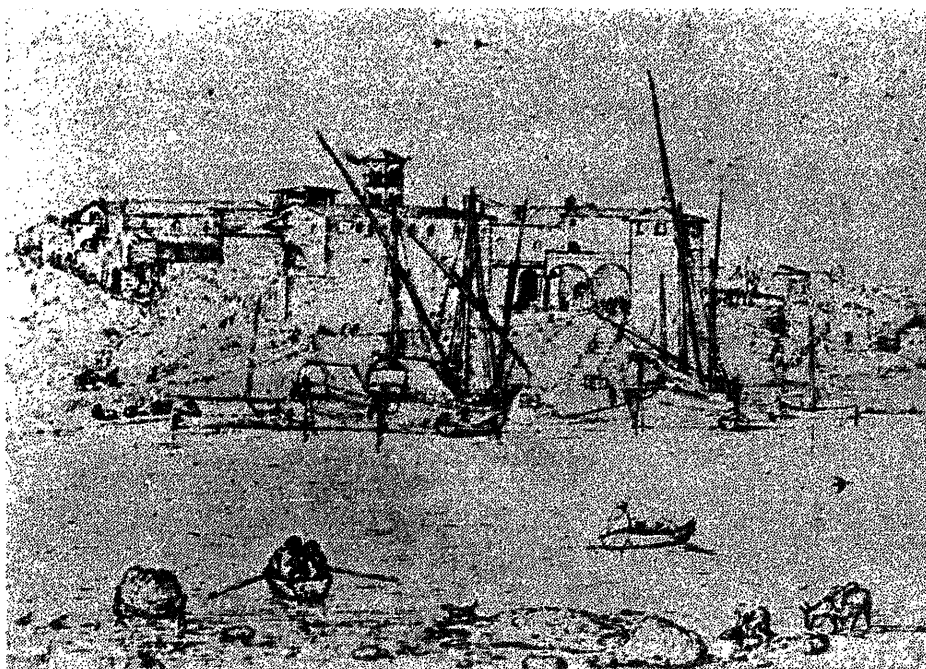
1561年の素描 (No. 34, 35, 36) には廢墟や城廓の崩壊している風景を描いているが、それらが人間にとつての破壊の姿ではなく自然と有機的関連を持つものとして捕えられてくる。それ故廢墟や城廓はブリューゲルにとつて神秘的なものでも、悲劇的なものでも、又騎士物語りの美しい追憶でもない。それは常に宇宙の発生を意味する自然の生命の拡張の場所となっている。1560年の「農夫のいる村落風景」(No. 32, 33) においても農夫の家は、太陽に育てられ自由に枝葉をのばした樹木によつておゝい隠されている。同年の「教会のある村落風景」(No. 31) の如く教会の建物でも同じことである。教会堂は本来城と同じ堅牢なもので農家とは違つたものであるためか、砂丘によつて自然の中に包まれ次いで樹木の茂みの中に埋もれている。宇宙の進展の結果として全てのものが自然の一部と化してしまつている。1561年の「谷間の日の出」(No. 38) 》第2図《は画面の右側に背景から遮断されたように岩山が突然そゝり立つている。時刻は明け方で太陽の光は雲間から山の方へと、そして左側のまだ眠つている平野の都市の方へと拡がる。都市の城壁や塔は朝露に光を受けて白く輝いている。教会や農家は茂みの中に埋もれている。そして岩山の道を外套にくるまつて登つて行く旅行者が見られる。「イカルス」における太陽の発見は、この素描の場合には親しみある大空の目として自然の隅々までも照らし出している。

「イカルス」から「農夫の種まき」(1557)「Saul の死」(1562)「Babel の塔」(1563)「エジプトへの避難」(同年)までの絵画で、ブリューゲルは再び宇宙的風景に魅せられたように鳥瞰視的な地点から描いているが、大風景画譜の場合のように始原的な重圧的な自然でなく蟻塚のような人間の生活を忍耐強く見降している客観的な自然である。それは人間生活という「第二の生命」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到達である。

V

ブリュッゲルの最後の十年間の素描には飛躍的な発展はない。彼は既に大地をパノラマ式に描くこと、鳥瞰視によつて地上の事件に巻込まれることなく自分の精神の自由を確保すること、そして人間生活を超越して自然の全体を見渡すことを知っていた。この時代においては、それらが日常生活で実際に触れた如く構図の中に取り入れられてくる。この限られた状景の中にあらゆる自然の世界を暗示しようとする。例え断片的な風景であつても、又二、三の人物であつても、そこに宇宙を意味し人生をあらわそうとする。1562年の「盲人たち」(No. 65)の二人の乞食と意地悪い女の素描は日常見かける出来事であると同時に、醜い人間の心のあらわれである女の動作に怒をおぼえる。しかし彼らは明るい春の光にほとんど影のないまでに照らされ、背景の教会の塔や民家も静かな空気に包まれている。この自然ののどかさのために見入る人の憐れみは半減してしまう。人物は風景よりも大きい位置を占めているにもかかわらず風景に従属していることになる。

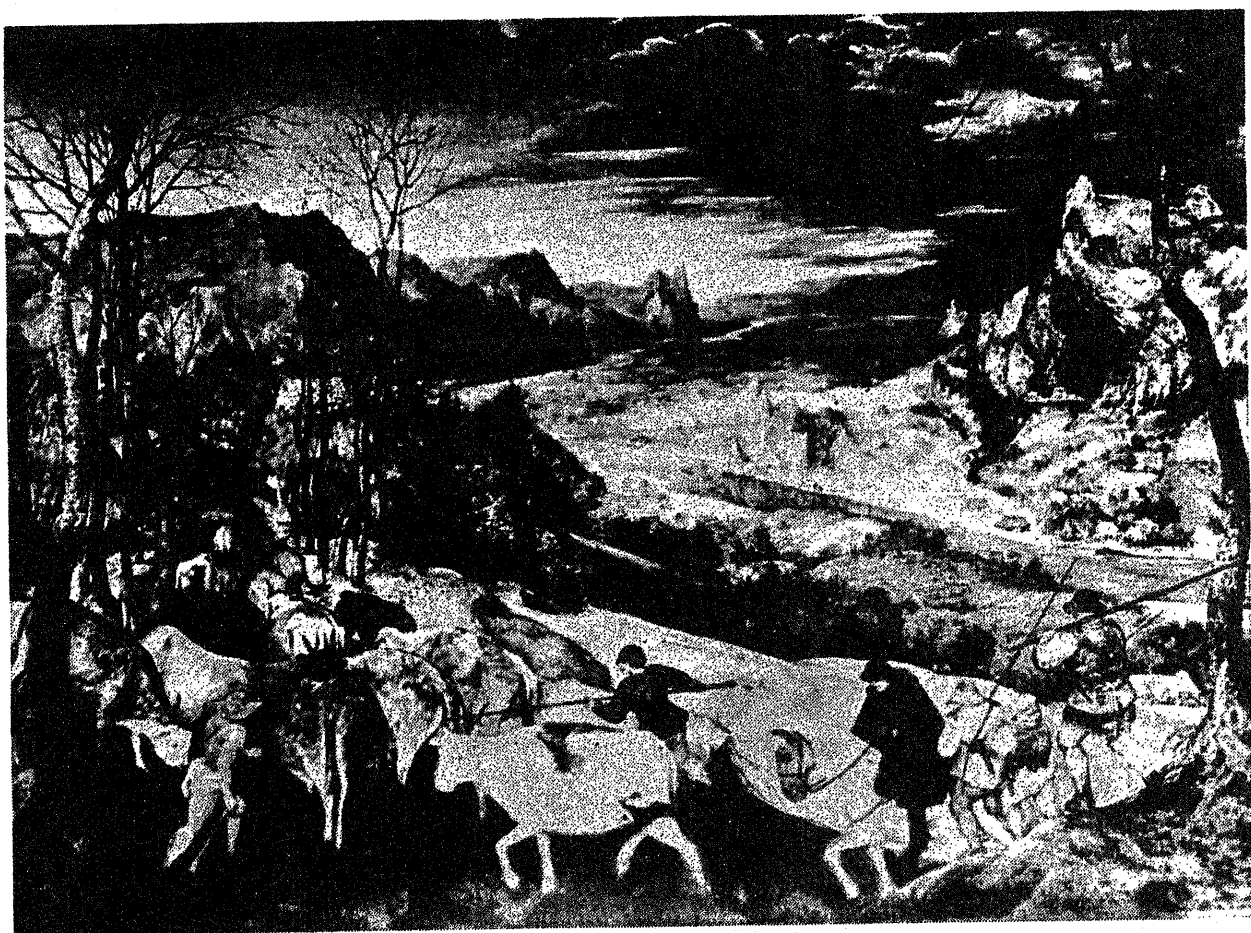
自然と人間を同時に並べるという仕方は、二つのものがもつとも積極的な関連を持つことによつて更に感動的な統一体として創造されることになる。そのため自然は人間に対して宇宙的な生命の過程として協力しなければならない。「十字架を負うキリスト」(1564)や月暦画(1565)の絵画において、風景は人間の行為に対する消極的な背景ではなくて、始めて母なる大地として人間の積極的な支持者となる。まるで土人形のようなずんぐりした人間は、この自然の胎内から誕生した大地の子の姿である。こゝにおいて生命ある自然は、ブリュッゲルの初期における宇宙の始原的なものでなく、又宇宙の生成と一体となつた有機的なものでもなく、宇宙世界の永久的生命の過程を意味することになる。それ故ブリュッゲルがこれまで



第一図



第二図



第三圖

決して明かにしなかつた季節の移り変りが生命の過程の表現となる。

月暦画はゴシック時代の祈禱書に起源を持つもので、祈禱書では季節的な人間の行事の絵解きであつた。ブリューゲルの月暦画は現在五面残つていて、それらはヴィーンの美術史博物館蔵の「雪中の狩人」「陰うつな日」「帰路につく牛の群」とプラークのナショナル・ギャラリー蔵「乾草作り」とニューヨークのメトロポリタン美術館蔵「麦の刈入れ」である。この中プラークのものだけ年号が不明であるが、他のものと共通して1565年の制作であろう。しかしこれら五面の絵画がさて何月をあらわしているかということになると研究家によつて異り定説はない。(1594年オーストリアのエルンスト大公はアントウェルペン市より十二ヶ月を六面に描いた月暦画を贈られたことが、彼の秘書の記録によつて明かにされている。しかしその画家の名前は記入されていないから、もしこれがブリューゲルであるなら、現存する五面の外にもう一面あつたと推測される。こゝに従来の二ヶ月を一面とする全六面説が成立つ。F. Grossmann はこれに対して、全ての絵画が壁にはめこみになつていたという想定の下に十二ヶ月を一面ずつとする全十二面説を唱えている。しかし彼もブリューゲルが月の典型的な内容を描写するだけでは決して満足していなかつたことを認めている。) こゝでは Gustav Glück の六面説に従つて述べてみよう。「雪中の狩人」の冬景色は低くたれた灰色の空や狩人の黒いシルエット、それに猟犬や鳥が、白い雪や氷滑りをしている灰色の氷面と対照をなしている。シヤンチにある15世紀初頭のベリー公の時禱書でも雪景色は二月であるので、ブリューゲルのこの絵も二月と思われるが、もし二ヶ月が一緒に描かれているとするなら一月と二月ということになる。「陰うつな日」は空一面に薄暗い雲のたれこめた風景で山の頂には雪が残り、波立つ海上には船がゆれている。まだ芽の出ない樹木は春の訪れを感じさせる三月頃である。それ故三月四月といえる。「乾草作り」は広々とした中景で乾草が集め

られ車に積まれている。左側には大鎌を研ぐ男や農具を肩に歩いてゆく女たちが、右側には野菜や果物の入った籠を頭にのせて運んでゆく男女の農民が描かれている。乾草作りは六月であるので、これを五月六月とする。「麦の刈入れ」は真昼の太陽の下に四、五人の農夫が麦を刈り束ねている。他の五、六人は木陰で休みパンやミルクを食している。その中の一人は既に午睡に這入っている。一人は水がめを持って麦畑の中を歩いてくる。季節は夏であるからこれを七月八月とする。「帰路につく牛の群」》第3図《は前景に牛追いの男たちが牛の群を帰路につかせている。中景には鳥網がしかけられた丘が河の流域の方へ傾き、その斜面のぶどう畑ではまだ仕事が続けられている。その傍には処刑所が見える。冷い空気と身を切るような風が見る人の方へと吹いてくるようである。木の葉の落ちた木々や家畜の帰路は秋であるから九月十月ということになる。（この絵に関してはほとんどの研究家は十一月説をとっている）それ故紛失した一面は十一月十二月のものであつたろう。

この月暦画において移り変る自然は、誕生に始り死に終る人間世界とは違つて、幾度となく生れ変るものである。画面の中に描き込まれたどんな小さな自然も、誕生から死を繰返えす自然の循環から見れば一つの生命過程の表現である。そのためにブリューゲルは初期の重圧的な自然を用いなくて、山の麓は人間のための道標の役割を与える。大風景画譜にある節くれた巨石は目立たず、山も低く、谷も深くなく、平野の中には道がしかれている。全ての形が落ち着いた宇宙の調和を形成し、見る人に逆らうことの出来ぬ生命の進行過程を経験させる。月暦画と同じ時代に、ブリューゲルは三月から五月までの季節やそれに伴う生業を一枚の素描の中に集めた「春」(No. 67) や銅版画の「野兎狩り」においても、月暦画同様母性愛に満ちた大地をあらわしている。

これに続く「聖パウロの改宗」(1566) や「嵐の海」(1568) において、

調和的な自然が時には権力的な力で人間を支配する姿を描く。「聖パウロの改宗」ではアルプスのそり立つ山嶽や樹木の中に行列する兵士が押しあうように消えてゆく。突出する岩の塊量の中では身動きができないようである。しかし自然は打つて変つたような一面を背景の青空にのぞかせている。「嵐の海」でも大波のうねりの中に難破しそうな小舟と夜明けの都市のシルエットが対照的に描かれている。

最晩年において彫塑的なしかも記念像的な人物が前景に押し出され風景は背後に退く。しかし背後の空間は従来の視覚的習慣とは逆に画面の奥から前方へと拡がってくるために現実の空間と同一視することができない。この「第二の現実」ともいうべき絵画的空間は、前景の大人物によつて遮ぎられ見る人のみが内面的距離を持つて傍観することができる。1568年の「夏」(No. 68)では照りつける太陽の光は画面一面に拡がり、その魔力によつて大地がふくれ上つている。背景の畑はそのためか乾ききつているが、一方樹木の茂みは農家をおおい畑の麦は背丈までのびて香がたちこめているようである。樹木は様々のアクセントを持つ点描法で描かれ、雰囲気の中に容易に溶けこまない生命力を示している。前景には「麦の刈入れ」の中で午睡していた男のように足を開いた農夫が水がめから一気に飲みほしており、その横には躍動的な動作を見せる大鎌をふるう男が描かれている。こゝにおいて生命力と破壊力が同時にあらわされた宇宙的風景が、「第二の現実」として見る人の眼の前に厳然と置かれる。この場合に自然は最早や権力をふるうことなく、全てのものに自己表現のための生命を与えるものとなる。

VI

ブリューゲルが北欧の美術に占める独自性は、他の画家がミケランジェロやイタリアのマニエリスムの画家を追っている間に世界を抱擁するよう

な宇宙意識をもっていたということにある。ブリュッゲルの時代の歴史上の事件は、彼にとって民族的立場を強固にさせるものでもなければ、又絶望的な冷笑に落とし入れるものでもなかつた。むしろそれらの事件は、事件そのものを支配する必然性を理解させるための手がかりとなつていた。彼は常に自分の目の前の事件を基礎として絵画を描いていたので、スペイン人や宗教裁判に反抗するフランドル人の姿を描いているけれども、それは飽くまでも事件を通して宇宙の必然的法則の探求であつて、人間社会の対立や騒動は静観的に取扱われていた。Sebastian Franck が「逆説」の中で「或る一日は次の日に続く。世界は意味で満ちており、全てのものは太陽の如く循環する。地上には永遠のものも不動のものもない。……もしキリストが出現しわれわれの一員となつて日々の苦しみを味うようになれば、われわれは再び彼を十字架に磔りつけやかましく非難するであらう。……太陽の下に新しいものはない」という考え方は、そのままブリュッゲルの宗教画は勿論全ての絵画に通じるものである。

イタリアの画家にとって、宇宙は人間の運命の経験を意味する世界であつて、その経験は悲劇的であり、又激情的であつた。そしてその本質を知るためには奇蹟に頼ることさえあつた。しかしブリュッゲルは、この南欧的経験とは全く対照的に冷静な観察者であつて、例え人間が自分の力を最高度に発揮して超人的なものに成り得るにしても、彼にとってはその人間ささえも宇宙の法則の中に含まれたものであつた。こゝにおいてブリュッゲルは、フランドル絵画の創始者である Jan van Eyck や H. Bosch に次いで北欧の精神の発展史上に、中世的な形式から離れて新しい宇宙経験を具体化した最初の人であつたといふことができる。

参 考 文 献

- Charles de Tolnay, The drawings of Pieter Bruegel the Elder with a critical catalogue, 1952.
- F. Grossmann, The paintings of Bruegel. 1955.
- Gustav Glück, Pieter Brueghel the Elder, 1951.
- Max J. Friedländer, From Van Eyck to Bruegel, 1956.
- Max J. Friedländer, Landscape, Portrait, Still-life, 1949.
- Kenneth Clark, Landscape into Art, 1950.
- Robert L. Delevoy, Bruegel, 1959.
- Robert Genaille, De Van Eyck à Brueghel, 1954.
- Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1928.
- 中村茂夫訳 精神史としての美術史 昭和二十一年.
- Otto Benesch, The art of the Renaissance in Northern Europe, 1945.
- A. E. Popham, Two landscape drawings by P. Bruegel the Elder. The Burlington Magazine, No. 560.
- Charles de Tolnay, An unknown early panel by P. Bruegel. The Burlington Magazine, No. 629.