

## 世界の集約と展開，あるいは世界の読解可能性

—P・ブリューゲルの『絞首台の上のカササギ』考 (3) —

井 口 正 俊

「世界が私の書物である，ただそれは，私がいくら読もうとしても決して十分には読み切れないものです」(隠遁者，聖アントニウスの言葉)<sup>1)</sup>

「作品存在は，世界が開示され，立てられることである。…芸術は真理の生成と生起である」(M・ハイデガー『芸術作品の根源』)<sup>2)</sup>

### はじめに

画家は何物かある画面に描く。しかし，そこに描かれたものは，画家の意図に相応するかどうかにかかわりなく，またそれが人物であれ風景であれ，画面の中に描かれた要素が関係し合う世界を開示する。ブリューゲルの絵画は，世界の開示をそれらの要素の集約と展開の過程として表出している。そこに描かれた世界は，それを見る者に，時間的・空間的に関係的で謎めいた布置として，その読解を課す。「この絵を見よ，そして読め」，ここに「世界」がある，と。見る者は，他の方法では不可能であった独自の「世界の読解可能性」をそこに発見することになる。この論考もブリューゲルの絵画世界のなかにそれを追い続け，見届けなければならない。

もった存在である。何を希有とし何を特殊とするかがそもそも問題だと問われるかもしれないし、多くの革新的な、時代を画する仕事をした天才画家たちは多かれ少なかれ特異な存在であり、それぞれが他に代えられない高度な技術を伴った新たな様式を発展させ、その独自の性格を絵画作品のなかで表現し、その様式を定着させている。しかし、ブリューゲルの絵画世界の特質は、他の画家たちの特殊性とは全く異なった意味を持っている。単に画期的だったとか、その時代を代表するとか、ある絵画様式の創始者であったとか完成者であるとか言った一般的な述語による表現では、ブリューゲルの特殊性はどうしても言い表せない。その特殊性がいかなる特殊性であるかを規定すること自体が難しいのである。難しいというより、謎めいてくると言った方が正確である。その特殊性は絵画作品として異例としか言いようがない。ここでは、ブリューゲルの絵画世界における謎めいたその稀有性・特殊性・異種性を意識化したい。

もちろん、ブリューゲルと言えども、その時代性・地域性・社会性から自由であったわけではない。逆に天才たちがそれらを支えているとしたら、ブリューゲルの生きた16世紀中期を「ブリューゲルの時代」という名前で呼ぶことも不可能ではないだろうし、そう呼ばれても別に不思議ではない。少なくとも北方絵画史において、当時の名声や評価については異論があろうが、現在からみるならば、ブリューゲルがその時代を代表する画家であることは間違いない事実だからである。実際そういう名称を使っている研究者もいる。しかし、ブリューゲルの特殊性は、様々に叙述された西洋絵画の歴史を詳しく繙き、その描写方法や描かれた内容を分析し比較し、いくら解明しようとしても、明らかにはならない。そればかりか逆に、ブリューゲルの絵画の特殊性は、様式的分析や時代との関わり等において、その究明が進み、深まれば深まるほどさらに謎めいてくる。ブリューゲル絵画の謎は、描かれている主題や対象、描いた目的、誰に依頼されて描いたかなどがよく分からない、と言ったことではないからである。描かれた絵画自体が謎めいてくるのである。おそらく、ブリューゲルの絵画が無意識的なものに関係する構造的な不可解さと不可思議さを孕んでいるのだ。その構造の謎を解かなければならない。しかし、構造的な謎と言っ

でも、ブリューゲルのそれは、ファン・アイク、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、ヴェラスケス、ホルバイン、フェルメール等が絵画制作の際に鏡や遠近法を使って絵画的に技術的に仕掛け、その構図の中に意図されて秘められ、画面のなかに描き込まれたトリック的な謎とは似て非なるものがある。ブリューゲルのここという「構造的な謎」を読み解くためには、特異な視点、特殊なアングル、特記すべき思想的な接近方法による読解法が必須であるように思える。ブリューゲルの特殊性はその解読作業なしには決して見えてこない。まさにブリューゲルの絵画世界はそのような「特殊な」意味形態を持って描かれ、見る者に謎解きを要請しながら、世界開示の可能性を暗示し続けている。

ブリューゲルの絵画世界に接していると、その特殊性に、先述した「構造的な謎」と並んで、さらにもう一つの不可思議な謎に遭遇する。ブリューゲルの絵の前に立つと、描かれている対象の、関連性の欠如した不確かな内容の判読に囚われ、それを見ている自分自体が拡散し無化されていくような、一種の錯覚に陥る。それは、自分が何を見ているのか自覚できず、対象との距離が消失してしまい、他の作品には感ずることのない奇妙な位置に立たされているのを感じず。そこには一種の快感と感動が存在しているが、それは、ある絵に引き込まれ身震いするような感動を覚え、見ている者の自意識が喪失し、見るものと見られるものの間にあった境界がなくなって、対象と一体化してしまうというような感情移入を伴った感動体験とはまったく異なった質のものである。絵画を見る行為、つまり絵画を見る対象として捉える姿勢が変貌し、描かれた世界が見る者をも包含するような世界であり、まさに「実の」世界がこちらの判断を超えて、そのまま現れてくるような錯覚で、いわゆる主体が感取する直接的な感動とは異なった反応と看取してよい。ここでは、その錯覚を起こさせるものを「偶発的な謎」と呼んでいる。またそこで不可思議なことは、その構造的な謎と偶発的な謎に対する反応は直接に即座にやってくるものではなく、いつも遅れて到達する。ブリューゲルの絵画は、見る者に時間的に二重の追体験を用意しているのだ。

つまり、見る者はそれを見ながら直感と反省を繰り返させられるのである。

しかしそこには不快感はない。直感と反省が画面の中で交差するように感ぜられ、覚醒感と喪失感が交互に訪れ、描かれた対象がその実体性を拡散させ、すべてが関係しあうような得体の知れない、無意識的とも言える感慨が静かにやってくる。それは他の絵画では感ずることの出来ない不可思議な「体」のものである。

ブリュエゲルに関するこれまでの筆者の論考は、ブリュエゲルのもつこの特殊性への新たな眼差しを意識して来たが、本論稿はその眼差しが指し示している不可思議な場所をさらに明らかにする試みである。

## 2

ブリュエゲルの生涯は、1525年頃から1569年までと短いものだった。しかし、ブリュエゲルの生きたネーデルランドの40年間は、宗教的・政治的・文化的に激しい変動の時期に当たっていた。ホイジンガの言う、ブルゴーニュ公国をいろどった「国際ゴシック様式」と呼ばれる美的に華麗な世界の終焉する「中世の秋」はすでに過ぎ去り、北方で開始された宗教改革・宗教闘争において「異端審問・偶像破壊」などが相次ぎ、そこでの熾烈な闘争が政治的に広範囲に拡大されいく。中部フランスにおけるユグノー戦争、さらにボヘミアに端を発し、ドイツ北部から中部にかけて広がっていった30年戦争へと向かう激しい冬の時代が到来しようとしていた。また同時に、その時代は世界を組み替え、世界を新たに読み解く術策が模索されはじめていた時代でもあった。ブリュエゲルが油彩画を描いたのは最後の10年間ほどであると言われている。その時代がちょうどその新たな世界の到来をはっきりと予感させる時期に当たっていた。

この論考は、ピーター・ブリュエゲルの絵画世界の変遷の中に、中世的なもの残滓を残しながらも、世界の新たな読解方法とその表現の端緒を見届け、ブリュエゲルの最後期の作品『絞首台の上のカササギ』（図1）の中に、既存の物語の「物語性＝主題性」が消失していく「脱主題化」なる傾向を読みとり、組み替えられた新たな世界の広がり、絵画的方法で表出されているのを確認

する作業でもある。もう一つある。この論考は、ブリューゲルがそこで切り開いた新たな世界の表現様式と場所は、それ以降の絵画の歴史の中で主流にはならず、地下へと深く沈み込み表面に現れることはなく、それ故、ブリューゲルの絵画世界は他から孤立した様相を呈しており、これもまた絵画史上希有な存在であることの確認をも含んでいる。ブリューゲルの絵画世界が秘めている、それらの特殊性は未だに隠されたままだからである。

ここで、ブリューゲルの絵画世界にあって他の画家の作品（同時代のもの、過去のものそれ以降のものを含めて）と決定的に異なった要素を抽出してみると、ブリューゲル絵画のブリューゲル的性格が浮上してくる。まず、絵画の対象、つまり何を描くかと言う主題がはっきりした形で特定できないと言うことがある。例えばまず、ブリューゲルには、いわゆる特定した人物を描く「肖像画」というものがない。つまり特定の人物、その人物の名前が知られていようと、無名の人物であろうと、特定の「個人」を単独で自律した対象として描いた作品はない、ということである。マックス・フリードレンダーが『ネーデルランド絵画史』のなかで、ことさら強調して書いているように「ボッスとピーター・ブリューゲルは、初期ネーデルラントにおいて一枚も肖像画を残していない希有な画家である」<sup>3)</sup>ということになる。その意味でもブリューゲルはボスの描く、個体という存在とは無縁な絵画世界の秘密を受け継いでいる作家であると言える。

年輩の農婦のように見受けられる婦人が一人大きく描かれている、時に肖像画と呼ばれる作品があるが、この作品はどう見ても「肖像画」ではない。ブリューゲルにはこの絵を「肖像画」として描いているという意識がまったくなく、その意識がこの作品からは見受けられないし、感じられもしない。年譜にはこの作品制作年代は1564年以後とあるが、どういう状況で、何のためにこの農婦を大きく描いたかは不明である。もちろん、その婦人とブリューゲルの関係など分かるはずもない。白い布を頭からかぶり、斜め上に眼をやりながら、口を開いている姿は、何か言葉を発しているようにも見え、個人の肖像画とはどうも考えられない形姿である（図2）。ある絵画の部分を習作的に描いた

ものかも知れない。この作品以外に肖像画らしきものは一枚もない。そもそも、ブリューゲルには、個人を独立させて描いた作品が皆無である。この事実は、最初に特記しておく必要がある。

いわゆる絵画による私的個人の表現形式としての「肖像画」なるジャンルは、ブリューゲル以前の北方絵画（フランドル絵画）において確立されたと言ってもよく、ロベール・カンパン、ファン・アイクに始まり、ロヒール・ファン・デル・ヴァイデン、ハンス・メムリンク、またそれと平行しているドイツの画家、ルカス・クラナッハやアルブレヒト・デューラー等によって、実際、多くの肖像画が描かれ、彼らの作品のなかで重要な位置を占めている。それにまた、ブリューゲルの後に来るルーベンスやレンブラントにおいても肖像画は重要な役割を果たしており、名作も多いことを考えれば、ブリューゲルに肖像画がないのは、かえって奇異な感じさえ与える。ツヴェタン・トドロフの『個の礼賛—ルネサンス期フランドルの肖像画』は、内容的にはフランドル絵画における「肖像画」の考察であるが、そこにブリューゲルの名前は出てこない。それは、論じられている時代が主にブリューゲル以前であるから、という理由は積極的な意味を持たない。トドロフはそのことに関して何も語っていない。またトドロフがブリューゲルにまったく関心がなかったとも思えない。ただ、トドロフがルネサンス期のフランドル絵画の特質を「再現的芸術」と「個人の時代」<sup>4)</sup>と規定したその場所、あるいはそれに続く絵画史の道程にはブリューゲルの姿は隠れて見えなかった、ということには、ある正当性があると言ってよい。しかし、それはまたブリューゲルの不可解な謎ともなる。その謎を放っておく訳にはいかない。やはりそこに、先述したようなブリューゲルにまつわる特殊な謎があるのだ。

また、トドロフは前述の著作で、15世紀におけるフランドル絵画の肖像画の変遷を、断絶（ロベール・カンパン）、成就（ファン・アイク）、後裔（ロヒール・ファン・デル・ヴァイデン）と三期に分け、その中心となる3人の画家による作品の変位によってその経過を説明している。時代から言えば、15世紀、ブリューゲルよりおよそ100年ほど前になる。ホイジンガの言う中世の秋の時

代、フランドル・ブルゴーニュ地方がスペインによって統治されていく方向がはっきりとしてきた時代で、中世的な基調が終焉しようとしていた。トドロフがそこで肖像画の成立に際して、思想における近代への方向性を決定的にした「キリスト教の原則を極端にまで押し進めることで神の自由を制限することのないよう、世界を切り離して考える」<sup>9)</sup>オッカムのノミナリズムに言及し、そのおよそ100年後に、ウィリアム・オッカムのノミナリズム的思考を意識し、神学的・哲学的・政治的にそれに対抗しながらも、近代に向かって必然的に歩まざるを得なかった時代性をはっきりと自覚したニコラウス・クザーヌスの思想的意味を強調し、そこに神の眼差しと画家の眼差しとの類比関係を認め「画家は肖像画を描くことで真理に到達する」<sup>10)</sup>と考えたところに、トドロフの肖像画の変遷を辿る意図を読み取ることは出来る。しかしクザーヌスにおいては、個体の存在と意味をはっきりと自覚しながらも、世界がすべて個体の無限集合へと解消されることはあり得ず、神との比例関係は成立せず、世界はあくまで神の普遍のアナログアとしての普遍的な存在として被造的全体性を維持しているのである。とすれば、肖像画は、中世盛期のスコラ学が言う「普遍」概念を維持しているリアリズムからではなく、個体的実体以外のものは名称でしかない、とするノミナリズムからの算出であり産出である、自立し、自律した「個」あるいは「個体」概念にその形態の基礎を置いていることになる。肖像画の発展はこのノミナリズムの流れと期を一にしていると言っていいのである。だが、ブリューゲルはその波に乗らなかった、というよりそれが一時的に途切れたことを見逃さず、その不連続な瞬間をはっきりと見定めていたと言うべきである。その見定めは、ブリューゲルが描いた絵画世界と不可分な関係にあった。ブリューゲルの絵画作品を見るにつけ、ブリューゲルには肖像画の流れを意図的に断絶させるべき絵画理念と思想的根拠があることが直感的に看取され、それをはっきりと推測することが出来る。そこから、個別の経験を担う個体的にでもなく、概念的に普遍的にでもなく、不可避に関係し合う全体として描くブリューゲル的「世界」が成立するのである。ブリューゲルは結果的に言えば、革新的ノミナリズムからも伝統的リアリズムからも距離をとろうとしたグザー

ヌスの立場を継承しているとも言える。そこには、思想的な「普遍論争」から出来し、宗教的対立へと移行し波及した論争、具体的にはカトリックとプロテスタントの宗教的に政治的な対立論争が見え隠れしている。しかし、ブリューゲルはその対立に直接巻き込まれることを避け、宗教的に、また政治的に無関心を装いながら、その対立を緩和すべく、絵画なる手段を駆使して、宗教的力学が働く世界そのものを相対化しようとしたと考えられる。ブリューゲルの絵画世界自体がその事実の確証となる。その成立事情を確認することが、不可思議なブリューゲル的世界の謎を解く重要な第一歩であると同時にその帰結ともなりうる事態である。

ブリューゲルには、人間を個人として描くことに何らかの躊躇があり、絵画制作の際にそれが抑止的な力学として作動しているとしたか、考えられない。なぜそのような抑止力が働いたのか。ブリューゲルの絵画世界の神秘的性格はここに由来しているのだが、それを具体的に判断するにはもう少し辛抱して、ブリューゲルの作品をさまざまな角度から観察し、凝視し、なぞらなければならない。

### 3

ここでブリューゲルの描いた非肖像画的世界を再度概観してみよう。

繰り返しになるが、ブリューゲルに肖像画がないという事実は、ブリューゲルの絵画作品を絵画史の中で、どのように位置付けていくかを考えていく上で重要な視点となる。ブリューゲルに肖像画がないことに注意を払っているブリューゲル研究者も存在するが、その理由や根拠をはっきりと示していない。やはりここで、それはなぜかと問うべきであろう<sup>7)</sup>。もちろん、その課題が実証できるようなものではないことも事実だが、ブリューゲルの絵画世界の特質、つまり、ブリューゲルの絵画制作に込められた目論見や力点、あるいは絵画制作に対する志向性や意図が他の画家達といかに異なっているか、ブリューゲルの絵画作品がそもそもどのような世界に関わり、それをいかに表現しようとし



ていたかという問いに対して、真摯で執拗な追求をしておらず、ブリューゲル絵画のもつ思想性などにはほとんど無関心としか思えない態度では、ブリューゲルの絵画世界が指し示す特異性や現代的でさえある世界把握の方法は看過されてしまうだろう<sup>8)</sup>。

ブリューゲルの最後のおよそ10年間に描かれた絵画作品において、まず言えることは、描かれている人物が多数であるということである。これほど多くの人物を一枚の絵の中に描き込んだ画家はいない。思い当たるのはレーゲンスブルク出のドナウ派に属するアルトドルファーの作品ぐらいで(図3)、ブリューゲルと同時代、あるいはその前後のイタリアルネサンス期には皆無である。もちろんブリューゲルにも、一画面に人物が数人しか描かれていないものもあるが、それは、ブリューゲルが個を単独では描かず、多数と関係させて描くことの反論にはならない。またブリューゲルの息子の時代、またそれ以降の絵画で画中に多くの人物の集合、群衆を描くことはブリューゲルからの影響であることは間違いない。

次に注目すべきことは、ブリューゲルの作品では、ある人物だけが大きくはっきり描かれることがないことである。マックス・フリードレンダーが言うように「ブリューゲルは大きく人物を描くことを避けている」<sup>9)</sup>ということである。ただここで問題なのは、単に描かれた人数が多いとか小さく描いているということではない。それが何を意味しているのか、またそれがブリューゲル絵画の特殊性とどこでどう関係しているのか、ということが問題視されなければならない。あえて言えば、ブリューゲル絵画に多くの人間が描かれているということは、特殊な役割を与えられた人物がいないことを意味している。いわゆるその絵画の主人公、主要人物が個人として描かれていないということである。そのことは、ブリューゲルが肖像画を一枚も描いていないという事実と深く連動している、と考えられる。少なくとも、個人の役割を独立させず、全体との関係の中で「相対化」しており、絵画に描かれた主題を、言ってみれば「脱主題化」ないしは「非主題化」しているのではないか、と考えられる。また、ブリューゲルの描く人物のすべてが「匿名性」を与えられるのも同じ理由による。それ

が、画家ブリューゲルの意図したことだったかははっきりしないとしても、見る者にそのような印象を与えることは確かである。しかし私たちはここで、ブリューゲルの絵画が与える「相対化」「脱主題化」ということの内包と外延を規定すべきである。ブリューゲルといえども、題名があり、主人公＝中心人物が存在する物語を扱った作品が多くあり、相対化、脱主題化なる事柄だけをことさらに規定するというのは、ある種の論理的矛盾をはらんだ表現だが、ブリューゲルの絵画世界に立ち入るためには、そのような論理的矛盾を犯しながら、その意味を再度読み解くという手続きが必要なのである。

#### 4

ブリューゲルに肖像画がないと言うことと連関しているが、ブリューゲルの絵画の画面に描かれる人物は決して静止していないということである。つまりそこには、必ず様々な仕草をしながら動いている、つまり、何らかの動作による運動をしている人物が描かれている、ということである。そもそも直立した人物や正座している人物が描かれることは皆無である。背を丸くし、かがんだ格好をし、俯き加減の人物がほとんどである。それと同時に正面や真横を向いた人物もほとんど描かれない。どちらかと言えば、見る者に背を向けている人物が多い。このことから前稿で、『洗礼者ヨハネの説教』『雪中の狩り』『農民の婚礼』などに見て取れる、ブリューゲル絵画における「後ろから追う主体」という事態を取り出し叙述した<sup>10)</sup>。

それと関係すると考えられることであるが、静止した人物が描かれない、ということは、少なくとも二人ないし複数の人物が関係し合った動作、状態が描かれていることでもある。しかも、その集合体が、画面空間においては近接しながらも、それぞればらばらに無関係に配置されながら連続する流れを作り、全体の画面を構成している。(図1b)

さらにもう一つ、集団として分散されて描かれる人物のほとんどが、普通の市民か農民である。貴族や僧侶が、少なくとも「貴族」ないし「僧侶」として

認知できる形で描かれることはまずない。ブリューゲルが俗流「農民画家」などと呼ばれるゆえんでもあるが、その事実は否定できない。もちろん、ブリューゲルが「農民画家」などと呼ばれることに、さほどの意味があるとは思えないし、それが、ブリューゲルの絵画世界の特殊性を直接表す徴表になるわけでもない。ただ、肖像画がないことと関係して、人物が集団として描かれること、しかもその集団があるグループを形成し、そのグループがそれぞれ分散されて描かれることとは無関係ではあるまい。

## 5

確かに、聖書に出てくる特定な場面を絵画化した「宗教画」には主題があり、主要人物がいる。それを相対化し非主題化することは出来ない。なぜなら、全く相対化され脱主題化された宗教的絵画場面は、まさにそのことによって宗教的な指示的意味内容を持ち得ないからである。それ故、ブリューゲルの描く宗教画からも宗教的なものがまったく欠如してしまっているわけではない。ただブリューゲルの描いた宗教的世界は「微妙な」意味合いを持っているのだ。ブリューゲルの宗教画においても、聖書的宗教的な人物が登場し、その物語性も保持されているのである。ただ、イタリア・ルネッサンスの絵画表現とは異なり、いわゆる一般に言う図像学的（＝イコノロジー的）解釈だけでは、どうしてもブリューゲルの宗教画の絵画形態を捉えることは難しいように思われる。ブリューゲルの場合、登場する人物が、それ自体としての固有な個人としてではなく、他の人物との関係の中へと拡散し、その固有性は限りなく相対化されている。そこに描かれるべき物語も画面のなかに広がる「世界」のなかに、一つの要素として描き込まれているだけである。つまり、絵画的ないわゆる一つの消失点をもつ中心遠近法なる技法も、ビザンツのイコニック絵画様式によく表れる、画面に名前を持った人物が大きく描かれて意味論的に集中する強調遠近法も放棄されている。ブリューゲルの絵画面には、いわゆる中心がなく、部分が関係し合って全体を統一して構成されているのでもなく、どこでもが中心

になれるように、部分が布置され配置されているのである。

しかし、ブリューゲルの絵画のなかで奇妙な反転が起こっていることを見逃してはならないだろう。人物も物語もブリューゲルの絵画面のなかでは、すべてが相対化され、非主題化されることによって、その特権的意味が隠れていることである。ブリューゲル絵画世界におけるその現象を見過ごすことは出来ないし見過ごしてはならない。しかしまた、それで終わってもならない。それだけではブリューゲルの絵画世界の隠された謎を解くことは出来ない。先ほどブリューゲルの宗教画における「微妙さ」に触れたのはそのためである。

一つの例を挙げてみよう。

1566年頃に描いたと言われる『ベツレヘムの人口調査』(図5)と名付けられた作品がある。日没寸前の夕暮れの薄暗くなった時間に、ベツレヘムの人口調査に向かう、ロバの背に乗ったマリアが中央より少し右よりで画面の下の方に描かれている。ヨゼフラしき人物がその前を歩いている。あとは夕方のネーデルランドの、ある村の冬景色の風景が、様々な人物の様々な仕草を書き込みながらこの絵画の全体を埋めている。一般的にブリューゲルの絵画に共通していることだが、描かれた様々な要素が分散し無関係に統一なき全体に分配されている。この作品で言えば、教会や大小の家屋や荷車や椅子、樹木や池、鳥や犬が何の脈絡もなく配置されており、またそこにあちこちと分散されて描き込まれた子供は、凍った池の氷の上でコマ回しやソリ遊びなどをして遊んでおり、大人達はそれぞれ荷車から荷を下ろしたり、薪を荷車に乗せたり、椅子を直したりと様々な作業をしている。そこで注目すべきことは、そこに描かれた物や人物は、それぞれ画面の中で部分的なまとまりを形成し独立しながら、同時にその周辺の空間と場所に接して連続していることである。それぞれが無関係のように関係し合っているのだ。そこにはまったく意図された統一はないが、要素の集合としての全体はある。そこにベツレヘムに急ぐマリアとヨゼフがひっそりとしかしはっきりと描かれている。そのことによって、まさにそこには、言ってみれば「世界」そのものが、「全体」として描かれているのを見届けることが出来る。つまり、ブリューゲルの絵画世界は、世界が全体として存在す

るから、「ベツレヘムへの人口調査」に向かう「マリアとヨゼフの物語」が特殊な意味を持っているのだ，というように反転して描かれているのである。その反転を，ここでは「相対化」「脱主題化」「非主題化」と呼んでいるのである。

それは，主題が全く消えてしまったり，意味を失ってしまうことではない。主題が日常性の中で相対化された出来事として描かれることによって，主題が遠隔化されながら，生き続けているのだ。

## 6

ヴィクトル・ストイキツアは『絵画の自意識—初期近代におけるタブローの誕生』で「タブロー」と呼んだ近代絵画形式の成立とその絵画的意味を論じている。ここで喚起すべきは，ストイキツアが，そのタブロー概念によって「1522年から1675年までの西ヨーロッパにおける絵画イメージの地位について論ずる」<sup>11)</sup>とし，その時期を1522年から始めていることである。1522年は聖像破壊運動が勃発した年であるが，ピーター・ブリューゲルの生年は歴史的に確証できないとしても，その年代がほぼ一致していることに注目したい。ブリューゲルの没年が1569年であることを考えると，「自意識」なるものを基底にした，いわゆる近代絵画を規定するタブローなる形式は，ブリューゲル以降に成立したことになる。ブリューゲルには「自意識」という志向性はまだやって来ていなかったと言うべきかも知れない。その成立は，ブリューゲル（父）との関係で言えば，息子のヤン・ブリューゲルの時代である。ストイキツアが想定する「タブロー」の成立時期から言っても，父ピーター・ブリューゲルと息子のヤンとの間に大きな転換があったのである。トマス・S・クーンの言う意味での，絵画史の上で「パラダイム・チェンジ」が起こったのである。それは，父子という関係から，父セバスティアン・バッハとその息子たちとの間の音楽を構成する様式の決定的差異を連想させる。確かにそこに転換があったのだが，ブリューゲルにおいて何かが終焉したのでも，新たな何かが開始されたのでもない。石清水がその流れの方向を転換させただけでなく，岩や土石の下

に染み込み、地下水として潜伏してしまい、表面から見えにくくなってしまったのである。ブリューゲルの絵画世界が謎めいて見えるのは、そのような歴史的事情に依る。ブリューゲルの絵画がどこか未知なるものを含み、解読されるべき様相を隠し持っているように見えるのも、そのためである。ブリューゲル絵画様式は地下水となり、またいつかどこかで地上に流れ出るのを待っているのだ。

タブローの成立事情とその意義を逆に考えると、ブリューゲルの絵画は、タブロー形式には収められない剰余が残存し、タブローの中で絵画自らが自立し自己主張することを強いられる「近代性」という呪縛は未だやって来ていなかった、とすることが出来る。科学革命への道を方向づけた、デカルトの「何ものからも自立した考える主体」やガリレオの「数学という言葉で書かれた自然」への道はまだ遠かったのである。ブリューゲルの絵画が、その成立した時代の激しさや過酷さ、描かれた内容の非日常的性格にもかかわらず、見る者に、ある種のストア的ともいえる静けさと安心感（アタラクシア）を与えるのはそのためである。ブリューゲルの絵画世界は時代への無言の抵抗と忍耐に支えられているのだ。そこでは、既存の物語性が意味を示唆する主題や形態として表されることは希になり、それらは画面のなかで背後に退き拡散していく。それに代わって世界全体が、様々な要素を集約して生起してくる。その傾向は晩年に近づくに従ってその傾向を強めながら5点の『四季図』を経て『絞首台の上のカササギ』まで連続している。

ブリューゲルのこの絵画世界は、それ以降の自立した画面を志向するタブロー概念やその装置によってだけでは決して明かされない性格を隠しもっているのである。

## 7

「奇人ブリューゲルの幻想的絵画には、幻覚のあらゆる力強さが示されている。はじめから、あらゆる未知の力によってそこへ駆りたてられたのでなかつ

としたら、いかなる芸術家がかくも奇怪で逆説的な作品を制作できたであろうか？」(C・ボードレール『数人の外国の風刺画家たち』1857)<sup>12)</sup>このボードレールのブリューゲルの絵画作品に対する言説は、決して間違っていないし、ブリューゲルの絵画世界を端的に語り得ている。そこには、ブリューゲルの絵画世界の説明に必要な言葉がそろって踏襲されている。「奇人ブリューゲル」「幻想的絵画」「幻覚」「未知の力」「奇怪」「逆説的な作品」。これまでのブリューゲル研究はこのような言葉で、このような路線を辿って鑑賞され研究されてきたのだ。ボードレールもその流れの中にある。しかし、ボードレールがいかに悪や笑いを想像的に象徴的な言葉で語ろうとも、ボードレールのこのブリューゲルの絵画に対する批評はどう見ても19世紀的な、主体の認識作業と対象に関する趣味判断による印象の産物としか思えない。歴史的にみても、ブリューゲルの絵画は、その後を表れたバロック、マニエリスム、ロココの絵画とはほとんど関係がない。そのことからしても、ブリューゲルの絵画世界は、19世紀的な、言ってみれば印象派への道を歩んでいく絵画とは全く異なった世界理解・世界解読の方向をもすでに見届けていたのである。そこに、ブリューゲルの絵画は歴史的に見て、どこか突然変異的な性格と意味がある。というより、ブリューゲルの絵画は類似するものが絵画史上どこにも存在しないのであり、そのこと自体が、ブリューゲルの「謎」とでも言うべき事態なのかも知れない。

ミッシェル・フコーは『狂気の歴史』の中で、ゴヤの描く魔術的幻想的な狂気の世界と、ボスやブリューゲルのそれらとの相違を「ボッシュやブリューゲルの場合には、こうした形姿は世界それじたいから生まれていたのであって、奇異な詩情をもつ割れ目をとおして、石や植物から立ち昇っていたし、動物のあくびから生まれ出たものだった。それら形姿のいわば輪舞をつくりだすにあたって、大自然の共謀関係はじゃまにはならなかった」<sup>13)</sup>と語っていた。そこでフコーが見、性格づけようとしていたことは、まずボスやブリューゲルの絵画世界の特殊性を忠実に叙述することであり、それと同時に、ゴヤの18-19世紀とブリューゲルの15-16世紀との決定的な時代の差異をはっきり認識することであった。フコーが見ていたその差異は、前述したブリューゲル絵画の

もつ時代的特質と同質のものである。

唐突で奇異に聞こえるかも知れないが、ブリューゲルの到達した絵画世界の技法は、多様な世界存在を、様々な要素に分節化しそれを非連続的に結合させ表出しているセザンヌの方法的絵画の出現まで、蟬の幼虫のように長いこと地下に隠れて静かに成長していたと言うべきである。それは長い絵画の歴史のなかでの、遺伝子とは無関係な突然変異的現象であり、不可思議な現象そのものである。とは言っても、ブリューゲルとセザンヌに類似性があるわけでも影響関係が認められるわけでもない。絵画的に直接的な類似性など全くない。それにここでブリューゲルとセザンヌの関係を直接論じたいわけでもない。そのような無謀な企てに意味があるとも思えないし、そもそも不可能なことだ。ただ、そこに異なった独自の方法ではあるが、絵画による世界の開示の仕方にある隠れた共通性が認められるのではないかという漠然とした予感のようなものを感じずに過ぎない。その理由をここではっきり提示し確証させることができるとは思えないが、ただ、ブリューゲルの絵画世界が特殊に過酷な時代の落とし子であり、その結果、それはその時代の宿命を被った世界を包含し凝縮させているがゆえに、その凝縮された世界を絵画的に拡散させて展開することによって、新たな多様に広がる「世界」を独自に開示させることに成功していることを示唆することが出来れば、それで足りる。

ハイデガーは『森の道』の最初に置かれた、かの論考「芸術作品の根源」のなかで芸術作品が「世界を開示する」過程に立ち会う、換言すれば、芸術作品によって「世界は立ち上がる」と述べ、その作品例として、ゴッホの「農婦の靴」、ギリシアの「神殿」、ヘルダーリンの「詩」を挙げている。後に、セザンヌやクレーについても語るが、もし、ハイデガーがブリューゲルの絵画世界を、その中心事例に置くならば、ハイデガーの言う「世界」の「世界性」はさらなる広がりを見せ、新たな歴史性をも獲得できたように、思われる。

絵画、一般的に言えば芸術作品それ自体は作者の自意識によって成立するが、その絵画的表現が可能となる場所や様式は、いわゆる時代の変転という、不可視で捉えがたい磁力と磁場によって無意識的に規定される。つまり、絵画作品



は、作者の自意識と時代の無意識との、時間的・空間的交差が核になって広がる波紋のようなものである。ブリューゲルの絵画は、その過程と様相を、まさに無意識的に集約し、独自の絵画的世界を展開している。

## 8

ブリューゲルが、10年あまりという短い期間に驚異的な集密度で描いた作品は、西洋絵画史上比較すべき何物もない希有な出来事であった、と言うべきである。しかもそれは、大げさな活動、社会的な賛美や名声をとまなうことなく、静かに密かに遂行されていた。ブリューゲルの絵画世界を、何と名付けたらいいか、西洋絵画史はその名前をまだ発見していない。15-16世紀にけるフランドル絵画史の流れからすれば「末期ゴシックとルネサンスの融合」(オットー・ベネシュ)<sup>14)</sup>とか「ロマニズムとの共生」(幸福輝)<sup>15)</sup>とかいう捉え方はある妥当性をもっている。それは確かだ。しかし、それだけでは、ブリューゲル絵画世界の特質を語ったことにはならない。ブリューゲルの世界は、美術史家が考えている以上に特殊で類例がなく、あまり語られることがないが、思想史から見ても重要で特殊な意味を持っているのである。そのことからしても、ブリューゲルの絵画は、通常の絵画史が規定する「風俗画」でもなければ「風景画」でもなく、まして「歴史画」でも「宗教画」でもない。あるいは「幻想画」でも「民衆画」でもない。それらすべてを包括している。それ故、ブリューゲルの絵画世界は、存在する要素、孤立した「窓なきモナド」を、独立した主題のもとでの人物、風物、情景の形態的な要素としてではなく、「関係し合うモナド」の集合として、一つの主題のもとへと統一することなく、すべてを「共可能的」に連続させ包括させ「関係的に集約され展開された《世界》の成立」として描いている。まさに「世界」そのものを、である。

とすれば、ブリューゲルの絵画を何と呼んだらいいのであろうか。誤解を恐れずに言えば、ブリューゲルの絵画は「世界画」とでも呼ぶ他に、名付けるべき名前はないかも知れない。ここで言う「世界画」は、パティニールなどに

よって描かれたいわゆる異時同図法的「世界風景画」(Weltlandschaft)とは基本的に異なっており、類似性が皆無とは言えないが、その絵画理念と表現形態が全く違うのである。ここで名づけられた「世界画」なるものは、あらゆる存在するものが歴史的・地域的な刻印を押され、人間の生と死、労働と祝祭、宗教的な聖と俗等の様々な要素をそれぞれ保持しながら、それらの要素が、時間的・空間的な広がりの中で、象徴的・隠喩的ではなく、隣接的・換喩的に配置され、まさにそこへ拡散しそこへ集約される「世界」という場所、あるいは、クザーヌスの言う「包含した展開する」(complicatio et explicatio)「世界」を絵画的に語ろうとしている。それは、ブリューゲルが単独で開拓し、それを表現にまでもたらした独自の「絵画的世界」、と言ってもいいかも知れない。

前稿から取り上げている『絞首台の上のカササギ』を、これまで論じた観点から分析することで、ブリューゲルの「世界画」とは、というその問いに答え得るように思われる。

この作品はブリューゲルの作品のなかで特に傑出しているわけでも、端的に傑作とも呼べるわけでもない。ただ、ブリューゲルの絵画的世界を最終的な形で単純化して、具現している作品であることは間違いない。この作品は、ブリューゲル絵画に主要な、人間の生と死、労働と遊び、風景と景観などの要素のすべてを集約させながら、一つの「世界」を「ここに世界がある。これが世界というものだ」という存在論的メッセージを付加して表出している。この作品こそ、端的に世界を語った「芸術作品」と言うべきだろう。ブリューゲルの絵画世界は、世界成立の根拠と過程、また世界の秘密と謎の読解可能性を、見る者に静かな感動を与えながら示唆し続けている。『絞首台の上のカササギ』はその役割を最後のな形で展開している作品というべきである。

## 9

『絞首台の上のカササギ』には世界が集約され展開されている。さらに言えば、人間が居住し生活する世界のすべての要素が「類的」に集約され展開され

ている。ここで言う「類的」とは、神話も宗教も歴史も、自然さえも相対化され、脱個体化、脱中心化、脱領土化されて広がり、時間と空間が交差しながら、いかなる個別なるもの、特定なものに属さない世界の生成の仕方と様相とを指している。それは存在のあり方として、「個的」とも「種的」とも言えず、ただ「類的＝無所属性」としか呼びようがなく、「世界」なる存在にのみ妥当し得る述語である。世界において集約と展開はいつも反復されつづけるのである。

画面の中心よりやや左側に、すでにその役割を終えた木製の絞首台が石の上に立てられ、その右下に朽ち果ていく十字架が最後の光を灯すローソクを守るように秘かに立ち、何のために踊っているのか定かではないが、何人かがそれぞれ組になって踊る人々が、城砦が背後に見える町の教会前の広場の方へ踊りながら、絞首台の立つ丘の左側から、樹木の間を下っていく姿がだんだん小さく消えゆくように描かれている。十字架の下の方に水車小屋とその裏の果樹園が丘の上の風物とは違って牧歌的な様相で中景に配置され、また画面の上半分は川に沿って立てられている山上都市、その下に大きく広がる牧草地、さらにその向こうには遠い山々の連なりが薄い青色で大地と空気に合体し溶け入るように遠景として描かれている。帆船が浮かび谷をうねるように手前から流れる川と右側から平野部を流れてきた二つの川が合流するところには大きな都市があり、合流した川はその川巾を広くしながら遠方へゆったりと流れ去っていく。「世界」はさらに広く遠くまで連続しているかのように画面の中へと集約されて描かれている。この作品が所蔵されているダルムシュタットにあるヘッセン州立美術館が印刷しているこの絵の解説を書いたギゼラ・ベルクシュトレッサーは、この作品に関して、オランダの様々な諺を寓意的に散りばめている、という伝統的解釈を紹介した後、この作品が構図的にも、色彩的にも当時の最高度の技術を駆使しており、ルーベンスへの道を切り開いたばかりでなく、17世紀オランダ絵画の先駆となった作品であるとし、ブリュゲルはこの作品に、風景画のすべての要素を一枚の画面へと集約した、まさに「超世界－風景」(Überwelt-Lnadschaft)を付与した絵画である、と書いている<sup>10)</sup>。しかし、ここでは世界が超えられているのではない。脱世界化しながら、また世界へと回

帰しているのだ。そこには、世界の時間的変転と空間の様相が、まさに物語＝主題なき「世界画」として絵画化されているのである。

『絞首台の上のカササギ』を見ていると、ブリューゲルなる人物に関する典拠として唯一の資料的な意味をもつ、ファン・マンデルの、それまで手元にあった作品は宗教的な危険性から凡て破棄され、この作品だけが妻へ遺された遺書的な作品である、という言葉が「事実」というより「実」なる言葉であったように思えてくる。おそらくこの作品に、ブリューゲルが描きたかったすべてがあるのだ。この作品は、何度も繰り返すことになるが人間の生と死、労働と祝祭、居住地と自然景観がすべて集約されて「世界」となり、その世界が光と空気の形而上学的広がりにも包まれ、どの宗派にも属さない宗教性を感じさせながら、絵画による「世界の解説」を可能にしている。またこの作品が未完で謎めいた不可思議さを秘めているように見えるのは、「世界」自体がそのように存在しているからである。このような「世界」を表出している思想的な絵画作品がかってあったらどうか。まさに希有な作品というより他にない。

## 註

- 1) Hans Blumenberg : *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1981. S.58

アントニウスのこの言葉は、モラリストでありストア派の革新者で、後にリジオウの司教となったギヨーム・デュ・ヴェール(1556-1621)の論文〈*De la Sainte Philosophie*〉「聖なる哲学について」の中に、アントニウスの逸話の中の言葉として出てくる、と言う。

その言葉は、後に「世界という書物」あるいは「自然という書物」というように、書物の隠喩として語られるようになった。またそこには、伝統的な「聖書を読む」ように、世界や自然を「書かれた」書物のように「読む」という〔近代的〕解釈学的方法をそこに見ることも出来る。ブリューゲルの絵画は、すべてを包含しながら拡散し、その運動によって開かれる「世界」をそこに表出し、その読解作業を課す。見る者は、まさにアントニウスのいうように終わりなき世界解説作業を要請される。本論稿の題名もここから来ている。

- 2) Martin Heidegger : *Der Ursprung des Kunstwerkes* (in "*Holzwege*" Frankfurt a.M 1950), Reclam Ausgabe, Stuttgart 1960. S. 44 及び 81 他
- 3) Max Friedländer : *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1921.

マックス・フリートレンダー, 斎藤 稔, 元木幸一訳『ネーデルラント絵画史—ヴァン・アイクからブリューゲルまで—』(岩崎美術社) 1983年, 104頁

4) Zvetan Todorov: *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la renaissance*, Adam Brio, Paris 2000.

ツヴェタン・ドドロフ, 岡田温司, 大塚直子訳『個の礼賛—ルネサンス期フランスの肖像画—』(白水社) 2002年, 290ページ以降 (292頁)

5) 同上, 72頁, 6) 同上, 50頁

7) Jean-Luc Nancy: *Le Regard du portrait*, Paris 2000.

ジャン＝リュック・ナンシー, 岡田温司, 長門文史訳『肖像の眼差し』(人文書院) 2004年

ジャン＝リュック・ナンシーは, 肖像画のもつ二重性・両義性に着目する。即自であると同時に対自であること, 描かれた画面であるがそれ自体がオリジナルであること, 「主体と客体の転倒」(岡田温司)が生ずること等。肖像画において私(主体)が眼差せば肖像(客体)が私を眼差す。ブリューゲルはそのような自立自律した主客の関係を解体しようとした。しかし, その解体は意図的に遂行されたわけではなかった。つまり主客の弁証法的関係は無意識の顕現によって無化してしまっている, あるいは画家の自意識は対象としての統一した個体へとは向かわなかった。ブリューゲルの絵画は, 幼児期の多型倒錯的な方向性を欠いた場面へと流れていくのである。この無意識の流れこそ, ブリューゲルに肖像画を描かせなかったのである。ブリューゲルは, ナンシーが強調した肖像の二重性・二義性からも退隠していたのである。

8) Philippe und Françoise Roberts-Jones: *Pieter Bruegel der Ältere*.

(Übersetzung von "Philippe et Françoise Roberts-Jones: *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, 1997) München, 1997. S.318

ロベルト・ジョーンズは, ダニエル・ドッベルス (Daniel Dobbels) が, その著作 "Bruegel, Paris, 1994 <Chroniques anachroniques>" で, ブリューゲルが「諺」の新たな解釈を絵画的に提示していること, また, ブリューゲルと現代思想家, バタイユ, デリダ, フーコー, ラカン等との不可視な関係を暗示していることから, ブリューゲルの現代思想へのアクチュアルな影響の可能性を示唆してこの大著を締めくくっている。これから, ブリューゲルと現代思想をつなぐ隠された可能性をさぐる課題は, 絵画と思想の関係, またブリューゲルの特殊性を論ずる上でも看過出来ない重要課題であることに留意しておこう。これからの課題である。

9) 註 (3) 228頁

10) 拙著『神話の忘却, あるいは神話の変容』(西南学院大学『国際文化論集』第19巻 第2号, 17頁)『世俗化された黙示録的世界, あるいは終末論の遠隔化』(同左, 第20巻 第2号, 16頁)

11) Victor I. Stoichita: *THE SELF-AWARE IMAGE-An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge-New York-Melbourne, 1997.

ヴィクトール・I・ストイキツァ, 岡田温司, 松原知生訳『絵画の自意識—初期近代におけるタブローの誕生』(ありな書房) 2001年, 9頁

ストイキツァは、多義的な「タブロー」概念を近代の自意識と結びつけ限定的に使っている。

- 12) Charles Baudelaire : QUELQUES CARICATURISTES ÉTRANGERS (Première publication : *Le Prèsent*, 15 octobre 1857) in : CURIOSITÉS ESTHÉTIQUES \* L'ART ROMANTIQUE, par Henri Lemaître, Paris 1962, p.302-303) シャルル・ボードレール『数人の外国の風刺画家たち』1857

- 13) Michel Foucault : *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1972.

ミッシェル・フーコー、田村俣訳『狂気の歴史—古典主義時代における—』（新潮社）1975年 552頁

- 14) Otto Benesch : *THE ART OF THE RENAISSANCE IN NORTHERN EUROPE*, Boston, 1964.

オットー・ベネシュ、前川誠朗、勝国興、下村耕史訳『北方ルネサンスの美術—同時代の精神的知的諸動向に対するその関係—』（岩崎美術社）1991年

ベネシュは、「ブリューゲルは過去へと立ち返ったのである。つまり過去の美術、すなわち中世に属する美術を再び生き返らせたのである」（115頁）と見なし、また他方「ブリューゲルは、イタリアの業績を自分の晩期様式の雄大で波濤のような、総合された形体に活用する仕方を十分に心得ていた」（117頁）「古典的な理想化によって彫琢されることのない、生命の壮大さに包まれた在るがままの人間がブリューゲルの晩期の絵画の内容である」とも言い、さらに、ブリューゲルを17世紀オランダ風景画や海洋画への道を拓いたとし「ロマンストたちが務めながらも獲得できなかったものが、ここでその当然の実現を見たのである」（134頁）と結論づけている。

ようするに、ベネシュはブリューゲルは「末期ゴシック絵画と[イタリア]ルネサンスの絵画的融合」を果たした画家ということになる。

- 15) 幸福 輝『ピーテル・ブリューゲル—ロマニズムとの共生—』（ありな書房）2006年

この著作は長年の北方絵画に携わり最近の研究動向をも踏まえた秀れたブリューゲル論であるが、筆者は「おわりに」で「イタリア文化に対するブリューゲルの態度は、なかなかわかりにくい」（261頁）が、「ブリューゲルの作品群は、ロマニズムと共生することを選んだ画家ピーテル・ブリューゲルの壮大な試みであった」（266頁）と言う。その考察に特別異議を唱えることはないが、ブリューゲルの絵画世界のもつ特殊性を多面的に考察する必要性と、それ以降の西洋の絵画の歴史からブリューゲル的なものが消え、19世紀の印象派からキュービズムなどのモダニズム絵画においてもブリューゲル的「世界画」は忘れ去られ、現代それが思想的に再発見され、それが逆に造形世界へと波及する可能性を付け加えておきたい。

また「脱主題化」という用語も、この書物では、そのコンテキストは異なるが「脱主題性」（18頁）と呼ばれて用いられ、その方向性は本稿と軌を一にしている面もある。しかし、この論稿では、ブリューゲルの中期の作品における「脱主題化」から後期の作品においてはラディカルでしかも静かな「非主題化」へと移り、集約し離散する「世界」の読解可能性を示唆していることを強調しておきたい。

- 16) Gisela Bergsträsser : *Pieter Brueghel d.Ae. Die Elster auf dem Galgen*.

(Hessisches Landesmuseum, Darmstadt) の発行する絵画作品につけられた解説。



図1  
フリユージェル  
『絞首台の上のカササギ』  
1568  
ヘッセン州立美術館  
（ダルムシュタット）蔵



図1b  
『絞首台の上のカササギ』  
部分



図2  
ブリューゲル『農婦の顔』1568  
アルテ・ピナコテーク  
(ミュンヘン) 蔵





図3  
アルブレヒト・アルトドルファー  
『アレクサンダー大王の戦い』1529  
アルテ・ピナコテーク  
(ミュンヘン) 蔵

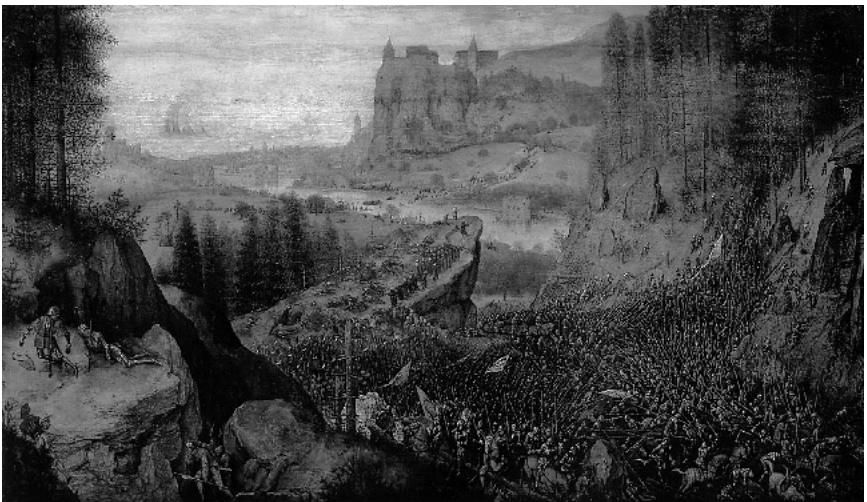


図4 ブリュエゲル『サウルの自殺』1562  
美術史美術館 (ウィーン) 蔵

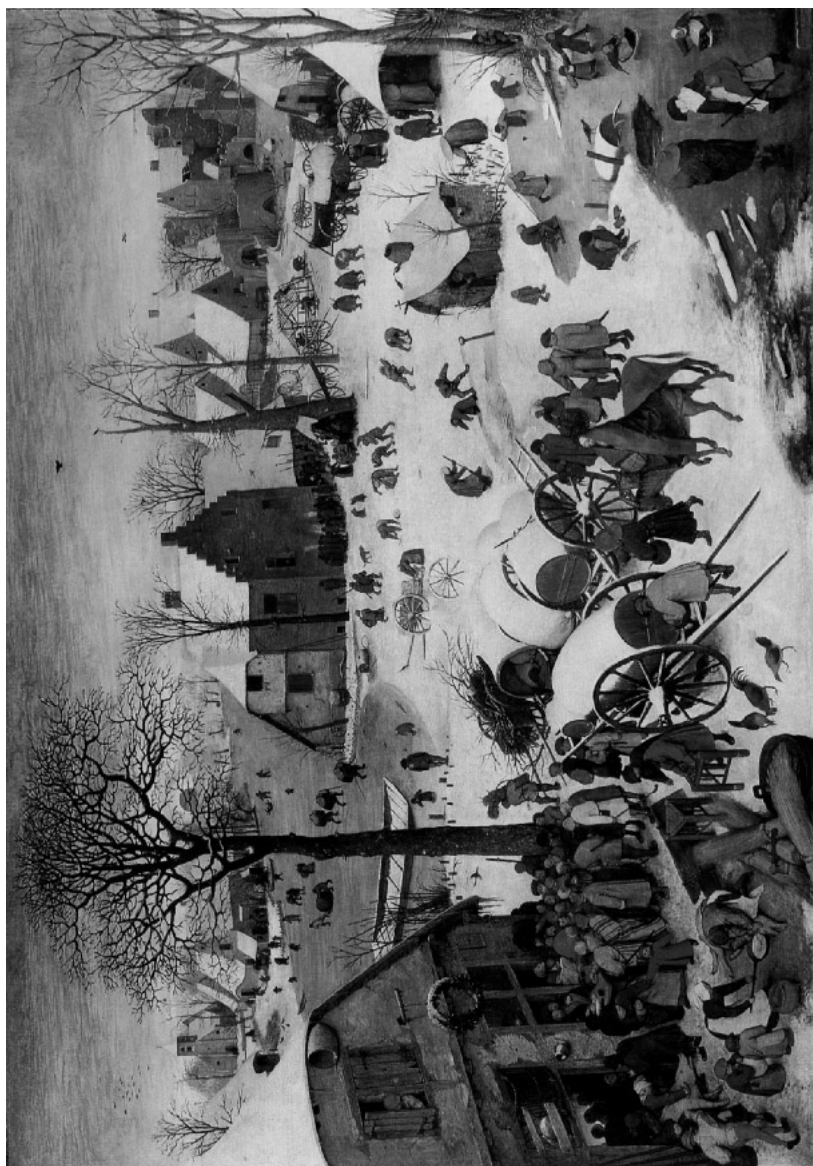


図 5 プリユージェル「ベツレヘムの人口調査」1566  
ベルギー王立美術館（プリユージェル）蔵