

ブリュゲルの「東方三賢王の礼拝」図について

岡 部 紘 三

(昭和53年5月31日受理)

はじめに

1. ブリュッセルの〈東方三賢王の礼拝〉
2. ロンドンの〈東方三賢王の礼拝〉
3. 〈雪中の東方三賢王の礼拝〉

結 び

はじめに

ピーテル・ブリュゲルは「百姓ブリュゲル」と後世に誤り伝えられたほど、多数の農民を描き農民風俗画を制作した。同時にすぐれた風景画家でもあって、初期から晩期に至るまで雄大な風景描写を数多く残している。また現世に皮肉な眼を向けた寓喩画の分野においても、独自の絵画世界をつくり上げた。そのほかに、宗教画ないし宗教的歴史画と呼ぶべき作品がかなりある。

ブリュゲルの絵画にはさまざまな要素が混っていてジャンル別に厳密に区分することは難しいが、ちなみに宗教的テーマを扱った作品を数えると、比較的短い生涯でしかなかったブリュゲルの残した45点ほどの絵画のうち、およそ20点ぐらいをしめる。特にアントワープからブリュッセルに移った1563年から67年にかけて、かなり集中して宗教的歴史画を描いている。農民風俗画などに比べれば、それはフランドルの伝統絵画との関連がより深いが、やはりブリュゲル固有の絵画世界を開拓している。

ブリュゲルが扱った宗教的テーマはさまざまだが、本稿ではキリストの降誕にまつわる挿話である「東方三賢王の礼拝」を主題とした一連の絵画作品を観察する。

三賢王の礼拝図は、イタリアのみならずネーデルラントにおいても頻繁に描かれた主題の一つである。ブリュゲルは少なくとも三度描いている。三点の絵画のうち二点はサインがあるから確認できるが、一点はサインがなくレプリカと推測する美術史家がないわけではない。しかし、残りの一点についてもブリュゲルの原作とみることで、大方の学者の意見は一致している。

この三点は制作時期がそれぞれ異なる。一点は年記がないけれども、おそらくは画家のごく初期の作品であり、他の二点はブリュッセル時代の作品で中期と晩期（早すぎた晩期だが）に属する。

興味深いことに、この三作品は様式なり描写法なりが全く別種で、画家が意識的に三様の描写を試みたことが分る。その様式の変遷はブリューゲル芸術の発展でもあって、三点の絵画の観察がそのままブリューゲル芸術の展開と特質を探る手掛りとなるだろう。

この小論で私はブリューゲルの三点の礼拝図を個別に観察し、同時にそれらを比較することによって、特定の宗教的主題に対する画家の着想の進展を検討したい。⁽¹⁾

1. ブリュッセルの〈東方三賢王の礼拝〉 (図1)

麻布にテンペラ、サインと年記なし、
1556年頃と推定、115.5×163cm、
ブリュッセル・王立美術館

この作品の保存状態はきわめて悪く、色彩は前景の一部を除いてほとんど剥落している。近年の洗浄によって細部はいくぶんははっきりしてきたが、背景の描写は輪郭線さえ定かでない部分がある。サインや年記がないため、この作品の真偽性をめぐってかなり議論がなされてきた。今日、ミシュエルやトルネイを別とすれば、フリートレンダー、グリユック、グロスマン、マレイニッセンをはじめ多くの美術史家はオリジナルとみなし、ブリューゲルがイタリア旅行から帰国したばかりのごく初期の時期、1556年頃の制作と推定している。⁽²⁾もっともイェドリッカは中期の1562—63年頃の作品と考えているが、⁽³⁾その推測はむしろ例外といえる。

この絵画にはボッスの影響が認められるのだが、それはブリューゲルの初期作品に特に著しい特性である。またこれが麻布にテンペラというブリューゲルにとって珍しい画法であるのは注目すべきだ。当時メッヘレンやアントワープでは、高価なタピストリーの代用として、麻布に水彩やテンペラで描く壁飾り用の絵画が制作されていた。ブリューゲルの師ピーテル・クック (Pieter Coeck van Aelst) の妻のマリア・フェルフルスト (Maria Verhulst Bessemers) は、メッヘレン出身の画家でそうした制作に携わっていたであろうから、グリユックが示唆し、グロスマンが推測するように⁽⁴⁾、おそらくはブリューゲルは当初マリア・フェルフルストからその水彩画法を学んだと思われる。フリートレンダーもこの作品とタピストリーの関連を指摘している⁽⁵⁾。とすれば、ボッスなり水彩画法なりの痕跡を残すこの絵画は、やはりブリューゲルの初期に属する作品とみなすべきであろう。

ブリューゲルの初期の絵画作品としては、まず〈テベリアの海で使徒の前に現われたキリストのいる風景〉 (1553年、個人蔵)、〈イカロスの墜落のある風景〉 (1555年頃、ブリュッセル・王立美術館)、〈種まく人のいる風景〉 (1557年、サンディエゴ・ティムケン美術画廊) など、聖書や神話にもとづいた主題を添景化し、壮大な風景描写に主題を置いた一連の風景画が挙げられる。ところが、この〈東

方三賢王の礼拝)では、風景描写はごく限られ、画面一面に聖母子と三賢王を中心に群衆が密集している。これが推測どおり56年頃の作品とすれば、ブリューゲルは本図で初めて群衆描写を試みたのであり、それはコック(Hieronymus Cock)の版画店のためのブリューゲルの下絵素描、特に「悪徳シリーズ」(1556—57年)における群像描写に呼応する。そしてこうした雑多な民衆の描写が、そのまま〈カーニバルとレントの戦い〉(1559年、ウィーン・美術史美術館)、〈ネーデルラントの諺〉(同年、ベルリン・ダーレム美術館)などの絵画作品に繋ってゆくのである。

ブリューゲルの初期の風景画と共通して、この作品も地平線が高く、やや高い視点から情景を捉えた俯瞰的構図である。画面中央に藁葺屋根の木造の家畜小屋が大きく一際印象的に描いてある。小屋の前面に聖母子と三賢王、小屋を境に左右には見物人の群れがある。構図は同主題を扱ったラファエル派の手になるヴァティカン宮のためのタピストリーの下絵に負う、とグロスマンは指摘している⁽⁶⁾。画面中央に小屋を配し左右に群衆を分ける構図法はたしかに似ているが、しかし個々の描写は全く異なっていて、イタリア画との共通性は乏しい。

イタリア絵画やネーデルラントの伝統絵画では、礼拝図の舞台となる建造物は、一般に石造やレンガ造りの古代の遺跡なり宮殿の一郭ないしその廃墟であった。だが、そうした豪壮な建物をあえて廃して、粗末な木造、藁葺屋根の小屋を設定した画家に、ボッスがいる。ボッスの礼拝図は五点(ロンドンのパーステッド・コレクションのレプリカを除く)があるが、そのうち三点に粗末な小屋の描写が見られる。ボッス以外にも、礼拝図や降誕図に木造なり藁葺屋根なりの小屋を描いたネーデルラントの画家がいないわけではない。フレマールの画家の降誕図^(図4)(1425年頃、ディジョン美術館)、ファン・デル・ウェイデン(Roquier van der Weyden)のブラドリ祭壇画中の降誕図(ベルリン・ダーレム美術館)、ペトルス・クリステス(Petrus Christus)の降誕図(ニューヨーク・ワイルデンシュタイン)、あるいはメムリンク(Hans Memlinc)の礼拝図(1470年頃、マドリッド・プラド美術館)、ダヴィッド(Gerard David)の礼拝図(1498年頃、ブリュッセル・王立美術館)など、いくつかの作例を挙げることができる。しかしフレマールの画家の降誕図の場合を除き、いずれも堅牢な建物で、粗末な家畜小屋という印象からは遠い。しかも一般に降誕図よりも礼拝図の方が建造物はより豪華になっており、したがって礼拝図における粗末な小屋の描写はまずボッスを創始とする。そして16世紀のフランドルのロマネスムの隆盛に抗して、ボッスの様式に立ち返ったのが、ブリューゲルであった。おそらくブリューゲルは、このブリュッセルの礼拝図を描くにあたってボッスの礼拝図、特に1510年頃制作のマドリッド・プラド美術館蔵の祭壇画の中央パネル^(図5)を参照したであろう。

東方の三賢王が聖母の膝の上のキリストを拝する情景は、一見群衆の中に紛れるような印象を与えるが、実際は大きな小屋が群衆を遮って中央部の展望を容易にする。その前景中央部は、聖母子を中心に、その背後の聖ヨゼフ、聖母子の左右と前方に三賢王がいて、ヨゼフを頂点にピラミッド型の安定した構成をなしている。

ヨゼフの頭部はかりに画面に対角線を引けばその交点にあたり、まさに画面の中心に位置する。

構図上の中心は聖母子というよりむしろヨゼフである。ボッスの礼拝図(図6)(マドリッド・プラド)では、ヨゼフは中央パネルの礼拝の場面に登場せず、左翼画の背景に孤立している。しかし本図のヨゼフは聖母のすぐ後ろにいて、聖母子を囲む人々のいわば代表者の役割を果たす。彼は朴訥な農夫然として、帰依と好奇心の混った気持でこの礼拝の情景を眺めている。大きな帽子を両手で持って立つその姿は、ブリューゲルの中期の礼拝図(図2)(ロンドン・国立画廊)中のヨゼフときわめて似通っている。ちなみに、モール人の王の姿勢を別とすれば、聖母子と三賢王の位置とその姿勢も中期のロンドンの礼拝図とほぼ同じである。

本図の聖母子と三賢王の描写は、イタリア絵画ないしネーデルラント絵画の伝統的な図式に従っているといえる。薄青の外衣を着た中腰の姿勢の聖母は、幼児キリストを膝に王たちに面している。伝統の描写法に従って、王たちの衣裳はかなり豪華である。聖母子の前にいる赤いマントのバルタザールは、三つ葉型の器の贈物を中腰で恭々しく差し出し、幼児キリストは彼の方を向いている。その左のメルキオールも同じく中腰の姿勢で贈物を手にし、一方白っぽいマントのモールの王カスパルは、小屋の中に身を屈めて(身体の一部が支柱に隠れている)やはり贈物を差し出している。

ブリューゲルは前景にこうした礼拝の場面を描く一方、その周辺部分に雑多な群衆を登場させて、宗教画に風俗画的要素を加えようとする。そこに伝統絵画と異なる世界を求めるブリューゲルの新しさがある。

賢王たちは大勢の従者を伴って東方から来ており、その従者たちが村人たちと混ってこの場の見物人の群れを形成する。群衆は小屋の左右ではやや様子が異なる。左側では前景から背景まで蟻の這い出る隙間もないほどぎっしりと群衆が密集している。その集団の中には、槍や戟や楯を持った兵士たちがいる。ほかに農民や富裕な商人や貴族たちが混っている。この狭い所に馬も入り込んでいるから、かなり窮屈な印象を与える。前景左端に大きな犬がおり、その傍に子供であろうか、ブリューゲルがしばしば描いた後姿の人物がいる。その傍の細長いプロポーシヨンの兵士は、腰に剣を差し腰のバンドに右手を差し入れ、胸を張り両脚をふんばって聖母子の方を見ている。彼は〈洗礼者ヨハネの説教〉(1566年、ブダペスト・美術館)における前景右手の剣を下げた兵士、あるいは〈パウロの改宗〉(1567年、ウィーン・美術史美術館)における前景の馬上の兵士の近親者であり、なかなか興味深い人物像である。彼の前には跪いて宝冠を差し出す緑色のマントの貴族とか、中腰の姿勢で手を合わせている敬虔な人々の群れがいる。それと対照的に小屋の壁の脇の農民たちは、好奇心をのぞかせながら礼拝の情景を見ている。背後の団は大方まだ馬に乗っているところをみると、遠くから駆けつけてきた人々であるようだ。むしろ見物人ばかりでなく、日常の仕事に励んでいる農民たちの姿もあるが、それは点景にすぎない。

小屋の右側を見ると、そこにもかなりの群衆がいるのだが、左側に比べれば相当人数は減っている。それだけに一層個々の人物の個性ある風貌に接することができる。狭い場所に集まる前景の一群の多くは、モール人の王に倣うかたちで、中腰の姿勢をとって両手を合わせている。その集団の

中にはモール人の王カスパルの従者をはじめ、商人や貴族や農民が混っている。彼らは緑・青・白・橙色と多彩でしかもやや珍奇な衣裳を着て、かなりエキゾチックな雰囲気を醸す。特に画面右端の橙色のマントを身に付けた背の高い後姿の人物は、群衆の中で一際異彩を放つ存在である。中腰のグループの背後に、両手を前に組み合わせマントを羽織ったやや肥満した男が立っている。その従順そうな男の風貌は、ブリューゲルの晩期の〈盲人の寓話〉(1568年、ナポリ・国立美術館)の最後尾の盲人(もっとも彼は盲人ではないが)に似ていて興味深い。小屋の背後の人数はかなり少ないが、それでも遠くから礼拝の光景を覗き見ようとする農民たちや、戟をもった一、二の兵士の姿がある。そのほかに珍しく二頭のラクダがいて、川向うの象とともに画面にエキゾチックな雰囲気を与える。登場人物の風貌とか衣裳ばかりでなく、ラクダや象といった動物の描写によって異国の世界の雰囲気を出す工夫は、あるいはボッスの〈悦楽の園〉(1503年頃、マドリッド・プラド美術館)などに暗示を受けたのかもしれない。

風景描写はごく限られ、背景にわずかに暗示されているにすぎない。背景左に城門があるから、そこを通過して従者や農民が集まってきたのであろう。背景はことに損傷が甚だしくはっきりとは分らないが、背景右方の丘には城塞らしきものがあるから、おそらく舞台をなしている場所は都市近辺であろう。しかし、そうした風景よりもわれわれの眼に映るのは、鄙びた小屋であり、聖母子・三賢王であり、そして何よりも画面一面に群がる群衆である。群衆の描写は円熟期のそれに比べれば、やや散漫な印象を免がれないが、しかし大群衆を扱って破綻が生じていないのはさすがで、その後の一連の宗教的歴史画を予告する。

ブリューゲルはこの作品で画面中央に礼拝の場面を置き、それを伝統的図式に従って描く。しかしそれ以上に、画家は周辺部分の兵士や農民の集う雑多な群衆を大きく扱って、リアリティーを求め、一方ではエキゾチックな雰囲気を狙って、リアルな情景描写を弱めてさえいる。宗教的主題に風俗画的要素を加えようとする画家の意図は、その点で首尾一貫していないといつてよからう。群衆の大半が単なる見物人で、個々の生活を具現していないのも、リアリティーを弱める因となっている。もっとも、宗教的主題に風俗性を求める画家の試みはそれだけで充分斬新であるし、ボッスの影響を残しながらも独自の絵画世界をすでに提示している。しかしその世界がより深い意味内容を蔵するには、やはり中期以降の円熟期まで待たねばならなかった。

2. ロンドンの〈東方三賢王の礼拝〉 (図2)

麻布に油彩、サインと年記、1564年、
111×83.5cm、ロンドン・国立画廊

グロスマンの指摘によると、年記(M. D. LX1111)のLとXの間に縦にひび割れがあって、X以下

の数字にはブリューゲル固有の美しい筆跡が見られず、またLは原字をなぞった跡があるという。⁽⁷⁾ かりに後世の補筆があったとしても、それだけで年記の数字そのものに疑いをさしはさむことはできないだろう。

1563年にブリューゲルは師のピーテル・クックの娘マイケンと結婚し、アントワープからブリュッセルに居を移している。この時期は画家が円熟期を迎えつつあった頃で、翌64年には第一子ピーテルが誕生し、絵画作品ではこのロンドンの礼拝図のほかに、〈十字架を担うキリスト〉(ウィーン・美術史美術館)、グリザイユの〈マリアの死〉(バンバリー・アプトンハウス)を制作している。

ロンドンの礼拝図はブリューゲルの全絵画中きわめて異例に属する作品である。グリザイユの〈キリストの復活〉(1562年頃、ロッテルダム・ボイマンズ・ファン・ブーニンヘン美術館)を唯一の例外として、これは縦長の画面である。それについてフリートレンダーは、この作品は本来祭壇画として制作されたのではないかと推測している。⁽⁸⁾1550—51年にメッヘレンでバルテンス(Pieter Baltens)と祭壇画を共同制作したという記録があるが、ほかにブリューゲルは一点の祭壇画も残していないのだから、その推測はかなり魅力的だ。かりに祭壇画として特別の注文を受けたのだとすれば、画家としてもある程度伝統的図像に従わざるをえなかったであろうから、画面型式だけでなくこの絵の特異な様式についても説明がつく。しかし、それを証明する下絵や文献が残されていない今日、にわかには断定することはむろん避けなければならない。

この絵画は、ブリューゲルが得意とした広大な景観を俯瞰的に捉える構図法を棄て、大型の人物像を導入して登場人物を少数に限定し、しかもやや低い視点から対象に接近して描いた最初の作例といえる。そうした緊密な構図は晩期の農民風俗画や寓喩画を予告するし、宗教的主題を正面から捉え、緊密な人物構成で画面を構築するのは、グリザイユの〈キリストと、姦淫した女〉(図7)(1565年、ロンドン・個人蔵)と共通性を持ち、ネーデルラント絵画のみならず、イタリア絵画との関連を強く予測させる。

画面中央に聖母子が位置して、前方と左右から豪華な贈物を差し出そうとする三賢王に面している。朱の外衣を着て黄色のヴェールと青いマントを被った聖母は、膝の上に幼児キリストをのせながら幼児の右手を左手で軽く握り、右手を前に出して幼児の注意を老王に向けさせている。聖母はフランドルの若い農婦のような感じだが、イタリア絵画の聖母のタイプとも結びつき、若々しく健康的でしかも聖母らしい気品をそなえている。すでに述べたように、この年(1564年)は三点の絵画を遺しているが、いずれも聖母を描いている。しかもこの絵の若々しい聖母に対し、〈十字架を担うキリスト〉では悲哀と老いの翳をうかべた聖母、〈マリアの死〉では死に瀕した聖母と、三様の聖母を表現していて実に興味深い。

聖母の膝に腰掛けるような恰好でいる裸の幼児キリストは、まさに画面の中心に位置する。色彩の点でも、周囲の赤・青・黄金色との対照の効果で、幼児を包む布の白が際立って印象的だ。イタリア絵画の場合、幼児キリストの形象は一般に子供らしい愛らしさとヒロイックな神の威厳とが備

わっているが、本図のキリストの場合は、子供らしい親近感にやや欠ける。額は広く、二重顎で唇も厚く、眼はやや斜視である。顔の造作が全般に大きく、「顔はルーペを通して描かれているかのようだ」(イエドリック)⁽⁹⁾。立上がりかけているその姿はすでに明確に自己の存在を提示しており、北欧特有のリアルな幼児の形象に神性を付与した新しいタイプの幼児キリスト像といえよう。なお、この作品の聖母子のポーズが、ミケランジェロの〈ブリュージュの聖母〉(1506年以來ブリュージュのノートルダム大聖堂にある)の影響を受けていることは、しばしば指摘される。あるいは、メンツェルが推測するように⁽¹⁰⁾、この聖母子に妻のマイケンと第一子ピーテルの姿が投影されているかもしれない。

三賢王はそれぞれ豪華な衣裳を身につけて、聖母子の前方と左右から豪華な贈物を差し出している。〈キリストと、姦淫した女〉におけるキリストに似た姿勢で、聖母子の前に跪くバルタザール(図8)は、ブリュッセルの礼拝図における贈物と同じ形状の没薬らしきものに入った三つ葉型の鉢を手にする。金色の鉢の蓋は金属製の杖や僧帽と並んで地面に置いてある。恭順と帰依の感情を、この場ではバルタザールが最も強く伝える。それは農夫のような顔の表情からではなく、恭々しく跪くその姿勢から伝わってくるものだ。彼は黒っぽい衣をまとい、その上に白の肩掛けの付いたばら色の外衣を重ね着て、それを金の輪をつないだバンドで締めている。外衣の丈は長くないのだが、脹らみのある長い袖口が左右についていて、豪華だが奇妙な衣服である。そのばら色の外衣には金色の刺繍があつて、抽象的な文様のほかに、縁の部分に五人ほどの人物をあしらった図柄が見える。そこに何らかの物語が語られているのかもしれないが、判然としない。ちなみに、ボッスの礼拝図(マドリッド・ブラド)ではメルキオールとカスパルの外衣に刺繍があつて、旧約の物語と神話上の人物(半人半鳥のシレーネ)がそれぞれ認められる。

老王バルタザールの背後で半身を見せる赤の外衣のメルキオールは、中腰の姿勢で贈物を差し出そうと聖母子に近づく。両手で捧げ持つ香料の入った金色に輝く器は、金工に特別につくらせたものらしく、緻密な細工が施してある。肩まで黒髪を下げ、口を固く結び伏眼がちなその顔は、王の威厳をもつというよりむしろフランドルの農夫といった印象である。なおギブソンは、この二人の王の衣裳にピーテル・クックを含めたフランドルの画家の影響をみている。⁽¹¹⁾

画面右端に立つモールの王カスパルは長身の堂々たる人物で、この場で最も異彩を放つ存在である。その引伸ばされたプロポーションはマニエリスムの特色をそなえていると言ってよい。裾が短冊状に切れた実に奇妙な黄色の外衣を着ているが、それはおそらくボッスの礼拝図(マドリッド・ブラド)から暗示を受けたものだろう。さらにこのモールの王の造形はファン・デル・グース(Hugo van der Goes)の礼拝図(図10)(ベルリン・ダーレム美術館)に負うところが多い。彼は頭に白い鉢巻をまいて針をはさみ、脚に奇妙に先の尖った赤い長靴をはく。鉢巻の白、上衣の黄色、長靴の赤が肌の黒褐色から浮上って見え、妙に幻覚的な印象を与える。贈物をやはり聖母子に差し出しているが、視線はバルタザールに向けている。その贈物(図9)がまた実に異様で、船の形をした金色の器

である。船の中には緑色の巻貝があり、その開口部には真珠を両手にもつ小猿がいる。クラッセンによれば、黄金の船は王権のアトリビュートだという。⁽¹²⁾それはともかく、小猿までいるこの贈物は、ブリューゲルの想像力による全くの空想上の産物であろう。総じてモールの王カスバルは、体軀、衣裳、靴、贈物とすべてが異様で、画面にエキゾチックで幻惑的な雰囲気を出すための工夫といえよう。

聖母子と三賢王の背後に、いわば壁をつくるようなかたちで七人の人物が立ち並んでいる。聖ヨゼフと兵士と射手と商人、あとは従者か農民たちである。ヨゼフはつばの広い褐色の帽子を両手でもち、マリアのすぐ後ろに立つ。髭面で白髪を肩まで下げ、恰幅のいい老齢の人物だ。彼は身体をやや傾けて、傍の赤い服に緑の被り物の若者の言葉を聞いている。若者はヨゼフの耳に口を寄せ、右手をヨゼフの左肩に置いて何ごとかささやいている。この若者はおそらく賢王の従者だろうから、主人の贈る高価な贈物について語っているのであろう。あるいはステカフが観察するごとく、⁽¹³⁾マリアの純潔を疑う言葉をヨゼフに語っているのかもしれないが、ヨゼフに動揺の色はない。フランドルの農夫然としたヨゼフは、一方では聖母子と接し、他方では若者と結びつけている。こうして彼は前景の聖なる人物と背後の民衆とを仲介する役割を果たす。ヨゼフは礼拝の出来事に立会う民衆の一人であると同時に、帰依と恭順を示す崇拜者でもあるのだ。

ヨゼフの脇には鉄製のヘルメットと手袋、それに左手にもつ戟で武装した兵士が、礼拝の情景に好奇心をのぞかせながら前の方へ身を乗り出している。丸い眼を見開いているのは、あるいは豪華な贈物に心を奪われているためかもしれない。その傍の羽根をつけた帽子を被り、兵士と同系色の茶色の衣服を着た射手は、左手に弓をもって立ち、礼拝を注視するでもなく漠然と斜め前方を見つめている。画面左端の黒褐色の衣裳に身を包んだ富裕な商人らしき男は、前景の出来事に眼を向けず、画面右方の農夫かモールの王を見やっている。彼は比較的孤立した人物で、肖像画風に描かれている。〈農民の婚宴〉(1568年頃、ウィーン・美術史美術館)における食卓の端に坐す黒衣の男とは風貌が異なるけれども、似た立場の人物像で、画家の友人ないしパトロン、あるいは画家自身の肖像とみなすこともできよう。その画面右端には、野卑で愚鈍な感じの農夫が二人顔をのぞかせる。彼らはこの場の完全な傍観者である。眼鏡をかけ帽子を被った男は一寸驚いたような表情で、モールの王の持つ贈物か跪く老王を見ている。もう一人のターバンを巻いた男は、野卑な顔を横に向けて富裕な商人を注視している。この二人はこの場に密集する諸人物の中では特別に滑稽で醜悪な存在である。彼らはパリサイ人を暗示し、眼鏡をかけているのは真の信仰に盲目的な存在を表わす、とマレイニッセンは述べている。⁽¹⁴⁾事実、盲目を内的省察のあらわれとするレンブラントと違って、ブリューゲルは盲人をしばしば精神的盲目者として扱ったから、⁽¹⁵⁾この指摘は正鵠を得ていると思われる。

七人の雑多な人物の背後には、群がる民衆と家畜小屋の描写がある。射手と商人の背後を見ると、ヘルメットを被り戟を手にした傭兵が密集しているが、顔がはっきり分るのは二人ほどで、あとはごく暗示的に描かれているにすぎない。背景右に眼を移すと、木造の粗末な家畜小屋の一部が見え

る。彎曲した梁が画面上縁にほぼ並行に走り、それを支える柱が背後の群衆と小屋との境界をつくる。軒にわずかに藁束がのぞき、藁葺屋根であることを暗示している。小屋の中に藁が積まれ、その藁壁にかかった銅い葉桶にロバが向って干草をむしっている。ロバの後方に鞍が見えるが、それはいずれここから聖母子が出立することを暗に語っている。情景を巨視的に捉え、可能な限り物語の舞台を詳細に説明するブリューゲルが、ここでは余分な描写を一切省略し、舞台を最小限暗示するだけにとどめたのは、極めて珍しい描写といえる。

この作品にはブリューゲルがしばしば用いた対角線的構成が認められる。まず気づくのは、左下の跪くバルタザールから聖母子を経てヨゼフに達する、左下から右上へと上昇する対角線（この方向性は聖母の右手で緩和されるが）である。それによって視線は深奥空間に向うのだが、一方それに対抗する下降する対角線がある。すなわち、背景左の群衆から射手、聖母子を経てモールの王に達するもので、一旦深奥部に向った視線は再び左上部から右下の前景へと戻る。そうした二つの対角線の方向性により、視線は流動して多様な部分の観察に導かれる。なお、その二つの対角線の交点に聖母子の手の重なりがあって、画面の中核をなしている。また二つの対角線がバルタザール、聖母子、モールの王の三者よりなるピラミッド型の空間を前景につくり、構図に安定感を与える重要な要因ともなっている。

画面は一見イタリア画を想起するほど明確な構成秩序をもっている。その点に注目して、ドボルザークはイタリア絵画との類似性を指摘し、特に人物の空間配置にコレッジオの影響をみている。⁽¹⁶⁾ 諸人物を狭い空間に緊密に構成して画面に統一性をもたらす描写法は、たしかにイタリア絵画の影響を無視できない。モニュメンタルな人物描写もやはりイタリア画との関連を思わせる。

初期の頃よりブリューゲルは、ロマニストに同調する立場をとらなかつた。しかし、それはイタリア絵画の影響を全く受けなかつたということではない。ロマニストの道は歩まなかつたが、ブリューゲルはイタリア絵画の研究を怠ってはいない。若い時期のイタリア旅行中はむろんのことだが、特にアントワープからブリュッセルに移った後は、イタリア画に対する関心が一層強まった。グロッスマンはその理由として、当時のブリュッセルにはラファエル派のタピストリーの下絵をはじめ、数多のイタリア絵画の複製や版画があふれていて、それに接する機会が多かつたことを挙げる。⁽¹⁷⁾ 一方、ストリットベックも、ラファエル派の使徒行伝のカルトンの影響を挙げるが、特にロマニストたちとブリューゲルとの関連を重視し、ブリュッセル時代のモニュメンタルな様式は、イタリア画の範に直接遡ったというよりむしろ地方（ブリュッセル）のロマニスムの影響を受けた結果と説明する。⁽¹⁸⁾ いずれの影響関係であったにせよ、ブリュッセルにおいて緊密な画面構成なりモニュメンタルな効果なりを求める造形思考が始まつたことはまず間違いない。このロンドンの礼拝図はブリュッセルに移った翌年の作で、グリザイユの〈キリストと、姦淫した女〉(図7)とともに、イタリア的造形思考の顕著な成果といつてよからう。

なおこの絵画が、イタリアのマニエリスムと関連が深いことは、しばしば指摘される。マニエリ

スムをどう定義するかによって問題は異なるが、ブリューゲルをマニエリストとみなすことに、ゼーデルマイルは反対をとる。⁽¹⁹⁾しかしハウザーは、この作品の諸人物の細長いプロポーション、衣裳の入念な描写、洗練された姿勢や繊細な手、あるいは構図全体の対角線のパターンと上昇的傾向に、マニエリスムの特色をみている。⁽²⁰⁾ハウザーの指摘する細長い人体プロポーションは、初期のブリュッセルの礼拝図にすでにあらわれているが、特に中期の〈十字架を担うキリスト〉における聖母とヨハネの群像、本図のモールの王カスパルに典型的に見出せる。本図に見られる奇妙に幻惑的な色彩も、マニエリスムの特性の一つに数えることができよう。ブリューゲルが15、16世紀のイタリア絵画のみならず、当時広汎に流布し始めたマニエリスムに接近しているのは、まず否定し難いことと思われる。

かようにこの作品はイタリア絵画との密接な関連を示しているが、一方ではネーデルラントの伝統絵画を踏まえている。ポッサやファン・デル・グースにモチーフを負っている部分があることはすでに指摘した。殊にファン・デル・グースの礼拝図(図10)(ベルリン・ダーレム美術館)は、人物構成などの面でブリューゲルの絵画とは異なっているものの、モールの王の描写、彼の背後の見物人、あるいは老王の傍に置いた静物描写など、細部に類似点を見出すことができる。そのほかに、いわゆる「1518年の画家」の礼拝図(旧ニューヨーク、ゴールドマン蔵)との関係が注目される。

主題の扱いの面でも、イタリア絵画とは別種である。本図は主題そのものに焦点を定めており、その点たしかにイタリア画に近づいている。しかしイタリア絵画は何よりも「全体」の構成を重んじ、調和のとれた統一的世界(形式的にも内容的にも)を主眼とする。それに対しブリューゲルの場合は、「全体」よりもむしろ「部分」が重要で、個々の部分がそれぞれの意味内容を語る。この作品においても、聖なる礼拝の情景のほかに、ヨゼフに話しかける若者や好奇心に充ちた兵士や傍観者のパリサイ人など、いくつかの挿話を挟んでいる。イタリア絵画の集中的描写と比較すれば、やはり叙事的要素を含んだ描写といえよう。

主題の扱いがこのようにイタリア絵画と異なるのは、ドボルザークが指摘するように、「主として描かれた事件の非イタリア的把握による」⁽²¹⁾のであろう。同年制作の〈十字架を担うキリスト〉を見ると、宗教的主题を一方では伝統に即して扱いつつ、他方それをフランドルの現実世界に置き換えて風俗画的に捉えようとする画家の意図があり、それが前景と背景の描写法の相違となってあらわれている。本図の場合、画家は一方では聖母子に贈物を捧げる敬虔な三賢王の立場に立って礼拝の情景を注視しながら、他方では礼拝を好奇の眼で眺める兵士や農民の立場に立ってこの場を観察する。そうした主題に対する多様な観察が、この作品の描写を単一なものにしていけないのである。豪華な衣裳を着ているものの農夫の如き風貌の三賢王にしても、画家は彼らを賢王であると同時に民衆でもあるといった二重の存在として把握しているといえよう。

そうした多面的な描写によって、画家は伝統的図像を踏まえた礼拝の情景にとどまらず、より多様な内容をこの作品に含ませようとした。聖母子と三賢王の礼拝と受礼の光景だけでなく、ここに

はそれを見物する諸人物のそれぞれの精神の有り様までがきめ細かく描き出されている。その意味ではこの絵画は、「心理的要因の表現」(ドボルザーク)⁽²²⁾に最も顕著な特色があるといえる。ドボルザークはこの作品を支配する基調として、「鈍い驚きの感情と厳粛さと半ば無意識的な恭順」⁽²³⁾を挙げる。あくまでも静謐な聖母子を中心に、驚きと敬虔の感情が波紋を描くごとく三賢王をはじめ周囲の登場人物に波及している。それによってこの絵画の独特な雰囲気 — 平静とざわめき、熱気と冷静の奇妙な混淆 — が醸し出されるのだ。ブリューゲルは、イタリア画の構図を根幹とし、細部ではネーデルラントの伝統絵画に拠りながら、諸要素を複眼的に捉えることで統合して、独特の礼拝図に仕上げているのである。

3. 〈雪中の東方三賢王の礼拝〉 (図3)

板に油彩, サインと年記, 1567年
35×55cm, ウィンタトゥール,
ラインハルト・コレクション

画面左下の年記は消えかかっているのはっきりしないが、グリュックの判読 (MDLXVII)⁽²⁴⁾がほぼ一般に認められている。比較的小品だけれども、ブリューゲル独特の情趣に富む雪景が展望できる。画家の晩年に属する作品(死去は1569年)の一つで、〈狩人の帰還〉(1565年, ウィーン・美術史美術館)、〈氷滑りと鳥畏のある冬風景〉(図11)(同年, 個人蔵)、〈ベツレヘムの戸籍調査〉(図12)(1566年, ブリュッセル・王立美術館)、〈ベツレヘムの幼児虐殺〉(図13)(1566年頃, ウィーン・美術史美術館)と、ブリューゲルが描いた一連の雪景の最後を飾る。しかもこれは雪の降りしきる情景を描いた作品で、ブリューゲルにしても最初で最後の試みであった。グROSSマンの指摘のように、⁽²⁵⁾降雪の情景はフランドルの時禱書中の月暦描写にすでにあるし、宗教的テーマを雪景の中に捉えることも、ブリューゲル以前に例がないわけではない。しかし降雪の光景と宗教的テーマたる三賢王の礼拝とを結びつけた画家はかつてなく、ブリューゲルの全くの独創である。

画面は一見フランドルの冬の農村風景のようだが、前景左隅に粗末な家畜小屋があって礼拝の情景が見出せる。小屋の前の雪道に黄緑色の外衣の王が一人跪き、小屋の中にはそれぞれ黄緑と薄赤の外衣を着た二人の王が同じく跪いている。白い布でキリストを包んだ聖母が中腰の姿勢で彼らの前にいる。白っぽい衣服を着て脇に立っている人物は聖ヨゼフであろう。しかしそうした礼拝の場面は、雪が降り続く農村の風景の単なる添景にすぎず、むしろ主眼は従者や村人たちが群がる降雪の農村の情景にある。

キリスト教圏では1月6日を三賢王の礼拝日として祝すが、この礼拝図を描くにあたって画家は季節をやはり酷寒の冬の日に定めた。しかし場所はベツレヘムではなく、身近なフランドルの農村

を選んだ。〈ベツレヘムの戸籍調査〉や〈ベツレヘムの幼児虐殺〉に見られる農村とも似通った点があり、フランドルの特定の村の再現でないにしても、ブリューゲルがしばしば訪れたカンピーネなどの小村が画家の念頭にあったことはまず間違いなからう。

村はすでに相当積雪をみているが、なお断え間なく雪が降り続けている。家畜小屋の後方には背景を閉ざすかたちで大きな農家がどっしりと構え、それに対応して画面右端には堅牢な教会堂の一部が見える。群衆はその二つの建造物の間に密集してコンパクトなマスを形成している。王たちの一行は、現に兵と車の見える背景中央部を通り、背後のアーチをくぐって斜めに村道を横切り、手前の橋を渡って聖母子のいる小屋に到達したと思われる。その行程を示すかのように、右上から左下へと対角線的に人々が群がっている。背に荷を乗せた二頭のロバが群衆の中に紛れ込んでいて、特にその方向を強く指示する。群衆の中に王たちの従者や兵や村人たちが混っているようだが、いずれも黒褐色系の外衣を着てはっきりした区別はつかない。小屋に近い数人を除いて、礼拝の情景に見入っている者はまず見当らない。村人たちはそれぞれの活動に忙しく、起こっている出来事にも気づかないらしい。

ところで、主題を片隅に描いてそれを添景化する描写法は、ブリューゲルが初期の風景画以来実施してきたことだ。しかし初期と後期の作品とではその意味するところがやや異なる。初期の風景画は何よりも壮大な風景に主眼を置き、主題と大自然とのコントラストの効果を図った。それに対し本図を含む後期作品の場合は、宗教的主題を日常の次元で処理して風俗描写との一本化を図り、それによって主題を現実化する一方、さりげない場所で人々が気づかないうちに重要な事件が起こっていることを暗示しようとする。そうした画家の意図は、〈ベツレヘムの戸籍調査〉(図12)においてより見事な成果を挙げている。

降りしきる雪の中で黙々と作業に励む村人たちの姿は、小品にもかかわらず〈戸籍調査〉の絵に劣らぬほど丹念に興味深く描かれている。前景中央部の橋の上では、礼拝を見守る従者たちに背を向けるかたちで、二人の男が小川から角材を引上げようと懸命である。その傍の男は身を屈めて雪道に倒した樹幹の小枝を切っている。橋の脇に階段があって、橇遊びができるぐらい凍っている小川に降りることができる。凍った水面の穴から水を汲むため階段を昇り降りする二人の村人がいる。傍には赤い服の子供が橇に乗って氷の上を滑り、それを母親がレンガ塀の脇で心配げに眺めている。(この微笑ましい子供の橇遊びは、〈ベツレヘムの戸籍調査〉にも見える)。その母親の後ろに焚火用の木を運ぶ男がいる。焚火は教会の壁面に立て掛けた大きな板(一面に雪が積もっている)の下で雪を避けて行なわれている。ほかに家畜小屋の傍でも焚火はあって、暖をとる人のシルエットが見える。〈狩人の帰還〉においては雪の白と冷たさ、焚火の朱色と暖かさの対比が印象的だが、本図ではそれほどの効果は示していない。階段近くにはほかに犬を抱きかかえている男や、帽子を深く被って雪を避けながら帰宅を急ぐ男が、ほとんどシルエットに近いかたちで見える。背景の農家のあたりには、四方に帰宅を急ぐ村人たちの点景がある。

降雪のため諸人物の顔や形態はやや曖昧にならざるをえないが、画面構成は計算されたしっかりした骨格をもっている。垂直線、水平線、対角線を組合わせ、それに所々に曲線を配して、堅牢にして解放的な画面を構築している。垂直線は主に樹幹と教会とで強調される。なかにはくねくねと曲った幹の裸木もあるが、要所に比較的直ぐ伸びた樹幹を配して、画面を粹づけると同時に引締めている。水平線は農家の屋根、農家の前の雪道、教会の壁に立て掛けた板、川岸のレンガ塀など随所にあつて、画面に安定感を与える。しかし、垂直線や水平線よりも際立つのは対角線である。画面中央の群像が右上から左下へと対角線的に構成されていることはすでに指摘した。左下がりの斜線は、ほかに橋とか教会の壁に立て掛けた角材とかに見出せる。とりわけ角材は鋭角で一際印象的だ。反対に右下がりの斜線は、家畜小屋や背後の農家の屋根の傾斜、あるいは教会の壁に立て掛けた雪避け用の板などに見られる。そうした二つの斜線は背景から前景へと向う方向性をもっているが、一方それに対抗する逆方向への斜線がある。すなわち、橋の脇の切り株をいわば基点として、遠近法的に左右の深奥部に向う樹幹の列である。大きな農家や教会の建物でやや閉鎖的な空間は、この方向性の暗示によって深奥性をえているといえよう。

画面構成とともに、色彩処理もまた注目される。主要な色彩は白と黒褐色である。家々の屋根や雪避け用の板や雪道の白い色面は、この場に密集する群衆や樹幹の黒褐色と共鳴し、それに降る雪の白い斑点が画面一面に拡散して冬の情趣を映し出す。特に降り注ぐ雪片の描写は秀逸で、制作の最後の段階で全面に白の点描を加え仕上げている。帽子や樹幹に降り積もった雪の描写も、仕上げ時の敏速なタッチで処理している。雪片のヴェールを通しての情景描写は、降雪の村の朦朧たる雰囲気醸し出すことに成功している。しかし、白と黒褐色とによる一見水墨画に似た世界は、教会や農家や塀の壁面の黄緑色、王たちや子供の衣服の黄緑色や赤、あるいは煙突の赤褐色によって多彩な色彩世界に変貌している。殊に画面に点在する外衣の赤は、焚火の朱色、煙突の赤褐色とともに画面の主要なアクセントになっている。

舞台を降雪のフランドルの農村に置き換えることによって、ブリューゲルはついに独自の礼拝図に到達した。主題の礼拝の光景を添景とし、雪の農村の日常をリアルに描くことで、画家はボッスの世界を離脱し、イタリア絵画の痕跡を払拭している。

かつて〈イカロスの墜落のある風景〉において、ブリューゲルは主題たるイカロスの墜落を片隅に扱い、黙々と耕作に励む農民を前面に理想的に描いて、人間の傲慢の報いとおつまつましく生活を営む農民の日常とを対峙させた。中期の〈十字架を担うキリスト〉では、聖母とヨハネの群像が前景に位置しているものの、キリスト自身は群衆に紛れて、受難の光景は祭日のような喧噪の中に埋没している。しかし実際は、キリストの受難を群衆の無関心と対比させることで、逆にその真の悲劇性を強調している。このように、初期や中期の作品で主題を添景化する場合、画家は主題をなす出来事と副題の風俗画的日常性との際立った対照を意図した。〈イカロスの墜落〉ではイカロスと農民、〈十字架を担うキリスト〉ではキリストと群衆のように。ところが後期の作品で、日常の風俗

描写に主眼を置いて主題を添景化する場合には、そうした対立の概念は緩和され、主題をなす出来事は副題たる日常の情景と同化する。(たとえ晩期の寓喩画に見られるように、美しい自然と罪深い人間世界とを対比させる画家の二元論的世界観は存続するとしても)。例えば〈ベツレヘムの戸籍調査〉では、民衆の日常生活と聖家族の出立とをさりげなく並置して、聖書の世界を日常的な次元で解釈している。

本図においても、礼拝の光景と村人たちの日常の活動とは無理なく宥和している。三賢王の礼拝の様子はまさにこうしたものであったろうと納得できるほど、リアルに再現されている。この作品の根底にあるのは、そうした透徹した自然主義である。しかもその自然主義的叙景を、絶え間なく降る雪が詩的世界に変貌させている。農村に、村人たちに、礼拝の場に雪は断えることなく降り続ける。わけへだてなく降る雪によって、この農村の全景はもろもろの細部を包含して一つのリリカルな世界に溶け合っている。この作品は、画家が宗教的主题をもとに雪の農村の情景を「描写」したのであり、伝統の図像に従って宗教的世界を構築したり、自己の世界観を「説明」したりしたものではない。宗教的主题を扱いながら、もはやこれは宗教画とはいえないが、しかし〈氷滑りと鳥畏のある冬風景〉(図11)のような単なる冬の叙景でもない。そこにこの絵画の特性があつて、三賢王の礼拝の光景を冬のフランドルの農村に置いてリアルに捉える一方、絶え間なく降る雪の描写によってそれをリリカルな絵画世界に到らしめているのである。

結 び

三賢王の礼拝を扱ったブリューゲルの三点の絵画を個別に観察した。興味深いことに、これらは制作年代がそれぞれ異なり、また様式も異なっていて、同一主題を画家がいかに三様に描いたかを判別できると同時に、ブリューゲル芸術の展開の跡を辿ることができる。これまでの個別の観察をここで総括して結びとしたい。

初期のブリュッセルの礼拝図では、ボッスの影響が特に顕著で、未だブリューゲル独自の様式に達していない。構図はラファエル口派の礼拝図を参照し、聖母子と三賢王のピラミッド型の人物構成はイタリア画やネーデルラントの伝統絵画にもとづいているとしても、群衆描写、粗末な木造藁葺屋根の小屋、あるいは衣裳や動物表現に見られるエキゾチックな描写は、この作品がボッスの影響を強く受けていることをはっきり示している。

ブリューゲルは初期の一連の風景画で、宗教的・神話的主题を添景として扱い、主眼を壮大な風景描写に置いた。それに対しこの礼拝図では、壮大な風景の代わりに大群衆を配し、主題たる礼拝の情景を前景に描きながらもむしろ添景化している。ヴェルテンベルガーは、ブリューゲルの一連の宗教的歴史画は初期の風景画から派生したものと述べ、⁽²⁶⁾両者の関連を正しく指摘している。

画面一面に群衆を配して、礼拝の場面を大規模な展望の中で捉えようとする画家の試みは、それなりの効果を挙げているものの、宗教的テーマに風俗画的描写を宥和させるまでには至っていない。群衆の大半は礼拝の情景を一目見ようとする単なる見物人で、日常の生活を具現するリアルな存在とはいえない。むしろ画家は異国風な雰囲気醸成することに努めてきていて、現実世界の再現の効果を弱めている。その点においてもボッスの痕跡をとどめている。ボッスとブリューゲルの根本的相違は、ボッスが専ら幻想性を求めたのに対し、ブリューゲルはあくまでも写実性を追求したことにある。聖なる出来事を日常の次元で描くことによってリアリティーをえようとする後年のブリューゲルの着想は、この作品では未だその萌芽を示しているにすぎない。

中期のロンドンの礼拝図において、ブリューゲルは彼固有の絵画様式を離れて大胆な変化を求めた。縦長の画面による緊密な構成、モニュメンタルな人物描写、主題そのものに焦点を定めそれを近景から捉える構図法など、イタリア絵画ないしロマンストの絵画に意識的に接近している。緊密な画面構成は晩期の農民風俗画や寓喩画に応用されるが、グリザイユの作品を除いて、宗教的テーマをこのように扱った絵画はほかになく、イタリア画の影響を直接に受けたこの作品はブリューゲルの全絵画中比較的孤立したものといえる。

また本図は、上昇する対角線的構成、諸人物の細長いプロポーション、あるいは幻惑的な色彩など、イタリア・マニエリスムの影響を明確に示している。ブリューゲルをマニエリストと規定することに異論を唱える美術史家もいるが、筆者は本質的にはブリューゲルはマニエリストだと考える。

このように本図はイタリア的造形思考を明瞭に示しているが、しかし一方ではネーデルラント絵画の伝統をも踏まえている。豪華だがやや奇妙な衣裳や贈物、あるいはモール人の王の形象など、細部のモチーフにおけるボッスやファン・デル・グースとの関連は無視できない。主題の扱いにしてもイタリア絵画とはやや別種で、聖なる人物のほかに世俗の人物を登場させ、礼拝の情景の中にいくつかの挿話を添える。それは伝統的な図像の描写に北欧のリアリズムを導入しようとするブリューゲルの着想である。聖なる出来事に関する多様な観察が、この作品の描写を重層的なものにしている。かくしてこの絵画は、礼拝と受礼の光景だけでなく、登場人物それぞれの心理を描き出した説話風の礼拝図となっている。

晩期の最後の礼拝図において、ブリューゲルは独自の絵画世界に到達した。前二作で前景中央部を占めた礼拝の光景は、ここでは片隅に置かれて、聖母子と三賢王の形体も定かではない。代わりに画面の全面を支配するのは、雪の降る冬の農村の情景である。ブリューゲルの初期の風景画に見られるパティニール (Joachim de Patinir) 風の壮大な「世界風景」と違って、この絵画では身近な農村の「実景」を思わせるほどリアルな風景が眺望できる。そして村人たちの生活情景の一齣一齣が挿画的に描き出される。宗教的テーマと風俗描写とが無理なく宥和して、聖なる出来事を日常の次元で捉えるようとする画家の意図が見事な成果をあげている。

ハウザーは、「ブリューゲルのマニエリスムのもっとも異色ある特徴の一つは、群衆あるいは自

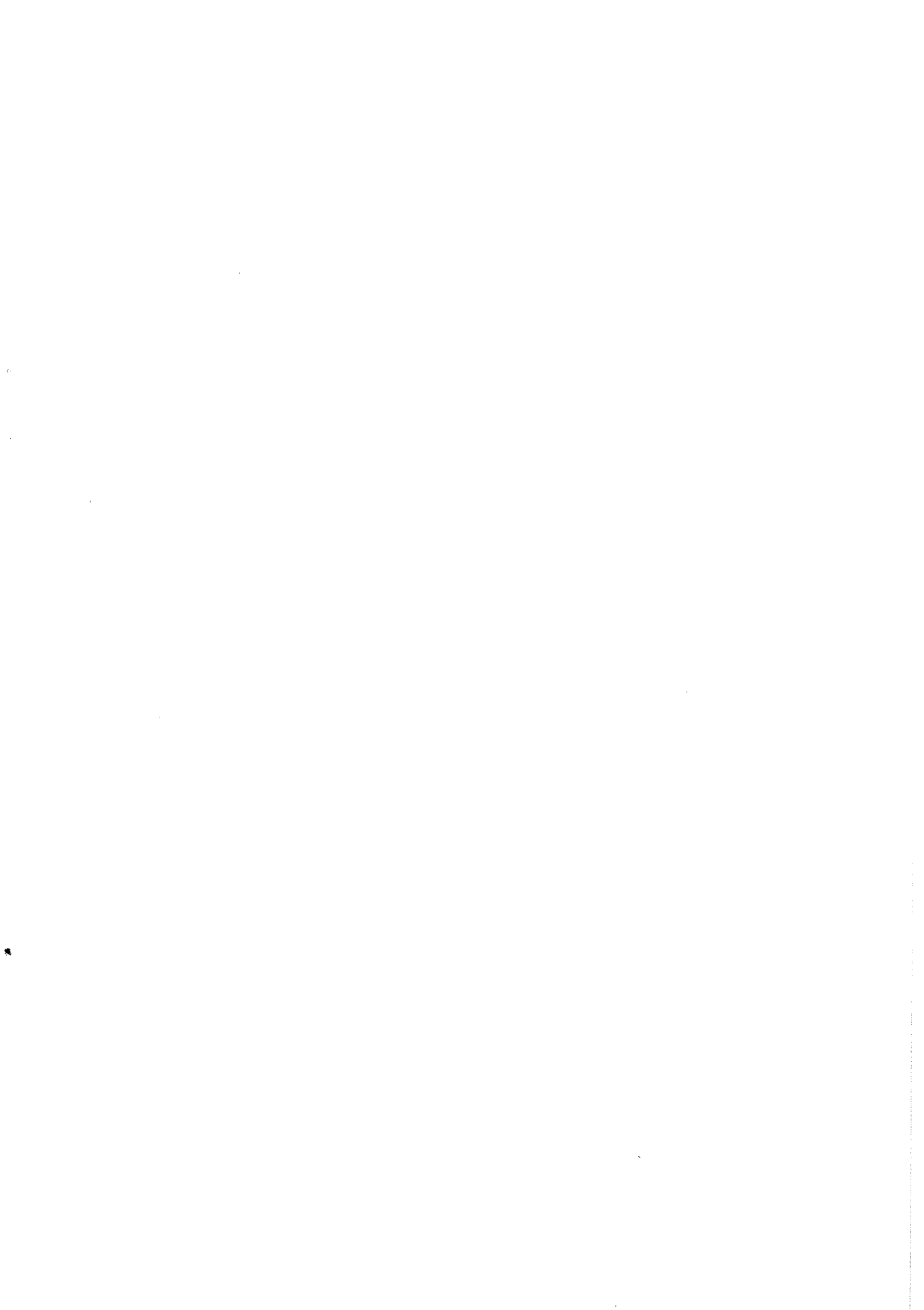
然の中への個人の埋没である」と述べる。⁽²⁷⁾あるいはその「個人の埋没」を敷衍して、「主題の埋没」と言い換えることができるかもしれない。とすれば、礼拝の場面を添景として扱った本図は、初期の風景画と同じくマニエリスムの特性を具えた絵画といえなくもない。しかし、画家の初期の風景画と晩期の本図とを判然と分つのは、この作品の根幹をなす自然主義的傾向である。身近な日常の情景を把握するそうした自然主義は、ボッスやパティニール、あるいはブリューゲルの初期の風景画に欠けているもので、ここに至ってブリューゲルは彼らの影響を完全に払拭し、独自の絵画世界を確立した。

それは単に宗教画とか風俗画とか風景画とかの範疇に属さず、宗教的テーマが日常の次元に還元され、各要素が分ち難く結びついた一つの情趣に富む世界である。すべてを包含する雪が、礼拝の場面と農村風景とを宥和させ、宗教性ないし日常性の世界をリリカルな詩的世界へと変貌させている。それがブリューゲルの最後に到達した礼拝図であった。

註

- (1) 同主題を扱った論文に、森洋子氏の『ブリューゲル芸術におけるヒエロニムス・ボッサー「東方三賢王の礼拝」をめぐって一』（「ブリューゲルとその時代」第10回、『三彩』掲載）があり、示唆を受けた。
- (2) Edouard Michel, Bruegel, Paris. 1931 P. 37
Max J. Friedländer, Pieter Bruegel, in: Early Netherlandish Painting, X I V, Amsterdam, 1969, P. 20
Gustav Glück, Peter Brueghel the Elder, London, 1958 P. 34
Fritz Grossmann, Pieter Bruegel, The Paintings, London, 1955/73³ P. 190
Roger. H. Marijnissen and Max Seidel, Bruegel, New York, 1971 P. 37
- (3) Gotthard Jedlicka, Pieter Bruegel, Erlench-Zürich, 1938 S. 432
- (4) G. Glück, op. cit. PP.10-11
F. Grossmann, op. cit. P. 14
F. Grossmann, Bruegel, in: Encyclopedia of World Art, Vol. II PP. 631-2
- (5) M. J. Friedländer, op. cit. P. 20
- (6) F. Grossmann, Pieter Bruegel, The Paintings, London, 3 ed. 1973 P. 190
- (7) ibid. P. 195
- (8) M. J. Friedländer, op. cit. P. 27
- (9) G. Jedlicka, op. cit. S. 205
- (10) G. W. Menzel, Pieter Bruegel der Ältere, Leipzig, 1966, S. 64-66
- (11) Walter S. Gibson, Bruegel, New York and Toronto, 1977 P. 134
- (12) Bob Claessen and J. Rousseau, Our Bruegel, Antwerp, 1975 P. 81
- (13) Wolfgang Stechow, Pieter Bruegel the Elder, New York, 1955 P. 48

- (14) R. H. Marijnissen and M. Seidel, *op. cit.* P. 212
- (15) 拙論「レンブラントの歴史的肖像画 — ルフォアの委嘱による「三部作」について —」（鳥取大学教養部紀要第七巻）
同 「ブリューゲルの『盲人の寓話』について」（桐朋学園大学研究紀要第1集）参照
- (16) マクス・ドヴォルシャック「精神史としての美術史」（中村茂夫記）岩崎美術社 243-4頁
- (17) F. Grossmann, Bruegel's 'Woman Taken in Adultery' and other Grisailles, *Burlington Magazine*, 94, 1952
- (18) Carl Gustaf Stridbeck, *Bruegelstudien*, Stockholm, 1956 S. 266-89
- (19) ハンス・ゼードルマイヤー「中心の喪失」（石川公一，阿部公正共訳）美術出版社 240-3頁
- (20) アーノルド・ハウザー「マニエリスム中巻」（若桑みどり訳）岩崎美術社 374-5頁
- (21) マクス・ドヴォルシャック，同掲書 245頁
- (22) 同 上 246頁
- (23) 同 上
- (24) G. Glück, *op. cit.* P. 45
- (25) F. Grossmann, *Pieter Bruegel, The Paintings*, London 3ed. 1973 P. 199
- (26) F. Württenberger, *Pieter Bruegel d. Ä. und die deutsche Kunst*, Wiesbaden, 1957 S. 36ff
- (27) アーノルド・ハウザー，同掲書 372頁



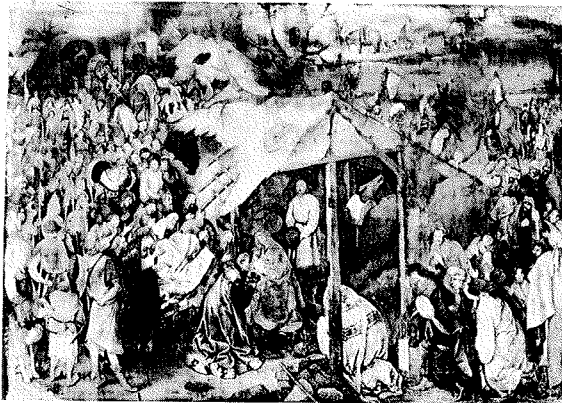


図1 ブリュエゲル 東方三賢王の礼拝 ブリュッセル・王立美術館



図2 ブリュエゲル 東方三賢王の礼拝 ロンドン・国立画廊



図3 ブリュエゲル 雪中の東方三賢王の礼拝 ウィンタトゥール, ラインハルト・コレクション



図4 フレマールの画家 キリストの降誕
ディジョン美術館

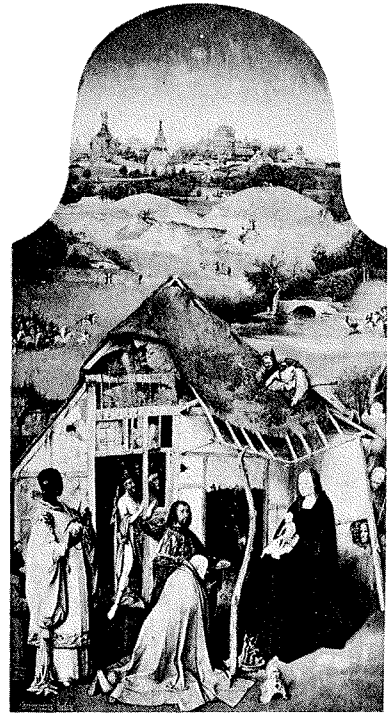


図5 ボッス 東方三賢王の礼拝
図6の中央パネル
マドリッド・プラド美術館



図6 ボッス 東方三賢王の礼拝 トリプティック内側画面

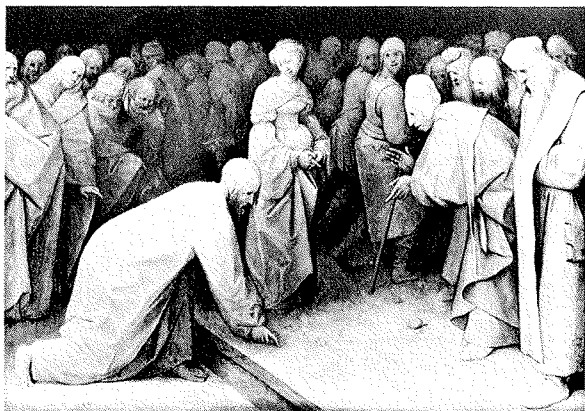


図7 ブリュエール
キリストと、姦淫した女
ロンドン・個人蔵



図8 図2の部分



図9 図2の部分



図10 ファン・デル・グース
東方三賢王の礼拝
ベルリン・ダーレム美術館

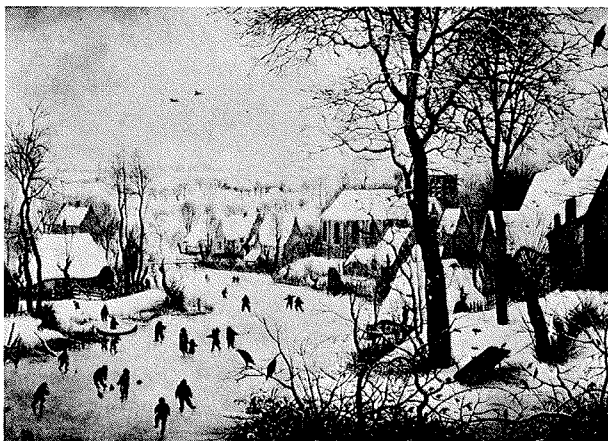


図11 ブリュエール 氷滑りと鳥罟のある冬風景 ブリュッセル・個人蔵



図12 ブリュエール ベツレヘムの戸籍調査 ブリュッセル・王立美術館



図13 ブリュエール ベツレヘムの幼児虐殺 ウィーン・美術史美術館