

ブリュゲルの「月曆画」シリーズについて

芸術学教室 岡 部 紘 三

はじめに

1. シリーズの構成
2. 個別的観察
3. 観察のまとめ
4. 伝統とのかかわり
5. 風景描写の特質

結 語

は じ め に

ウィーン的美術史美術館にはピーテル・ブリュゲルのための特別の一室がある。閉館までの間、室の中央のソファに坐ってブリュゲル芸術について想いをめぐらしていた時のことを、私は今でも折にふれて思い起す。ここにはブリュゲルの初期から晩期までの佳作が十四点ほど飾ってあって、まことに壮観である。彼の絵画作品は四十点ほどしか残っていないから、この美術館の蒐集は質量ともに群を抜いている。とりわけ、中期のすぐれた風景画で、一般に「月曆画」(Monatsbilder)と総称される五点のシリーズ作品中の三点までがここにある。あとの二点はニューヨークとプラハの美術館にある。いずれもブリュゲルの円熟期の作品であるだけに、熟達した表現技術による雄渾な自然把握や新たな現象世界の創造の点で、画家の風景描写の極致をなすものである。美術館のソファに坐りながら、このシリーズ画について自分なりに考えをまとめたと思いながら月日が経った。

本稿において私は一つのグループをなすブリュゲルの円熟期の風景画を観察し、それを通して16世紀中葉に生きたこのネーデルラントの画家がいかにかかわり、また自然をどのように捉えたかを明らかにしたいと思う。

ブリュゲルは寓喩画、宗教的歴史画、農民民俗画など多岐の分野にわたる絵画活動をなしているが、まずなによりも自国の伝統的風景画を集大成した風景画家であった。アントウェルペンの子ルカ組合に登録され独立した師匠となった翌年(1552年)に、彼は当時の慣習に従ってイタリ

ア旅行を試みている。南フランスのリヨンを通り、アルプスを越えてローマに赴き、さらにナポリ、シチリア島まで行っており、おそらくその翌年の1553年に西アルプスを通り帰国したであろうと推測される。この旅行中の1552年の作であるブリューゲルのもっとも初期の二点の素描はいずれも山岳を描いた風景素描であり、翌年の四点ほどの素描もまたすべて自然の情景描写である。帰国後の1555年頃にブリューゲルは版画商ヒエロニムス・コック (Hieronymus Cock)と契約をなし、コックの版画店のために多くの下絵素描を制作しはじめる。この店から最初に出版されたブリューゲルの版画はやはり風景画であって、特に十二点の「大風景銅版画」のシリーズ(1555-57頃)はアルプスの景観を含む雄大な自然をパノラマ風に描いている。それに続いて《大きな魚は小さな魚を食う》《学校のろば》(1556-57), 「七つの大罪」のシリーズ(1556-57), 「七つの徳」のシリーズ(1559-60)など諺や寓話を扱った版画が出ている。その一方1559年から61年にかけて、アントウェルペン周辺の村の情景を描いた「小風景銅版画」のシリーズが刊行されている。初期の素描や版画を見ると、まず風景描写から彼の作家活動が始まり、次に人間世界に眼を向けた諺や寓喩の表現に移るが、その間にも断続的に風景描写が取上げられていることが判る。

そのことは本格的な油彩画の場合も同様であり、油彩画で扱われる主題は素描や版画の傾向と併行している。ごく初期の風景画を列挙すれば、《テベリアの海で使徒の前にあら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)、《種まく人のたとえのある風景》(1557年、ワシントン・国立画廊)などがある。その後《ネーデルラントの諺》(1559年、ベルリン・ダーレム美術館)、《カーニバルとレントの戦い》(同年、ウィーン・美術史美術館)と諺や寓喩の表現が続く。もちろん風景画は引続き描かれ、例えば中期の《エジプトへの避難のある風景》(1563年・個人蔵)は、依然として先の50年代の初期風景画ときわめて類似した構図や描写法を示している。

ところでブリューゲルは1563年に師ピーテル・クック (Pieter Coeck)の娘マイケンと結婚し、アントウェルペンからブリュッセルに居を移した。ブリュッセル時代に入ると油彩画が制作の中心となり、画風は一段と円熟して彼の天才が遺憾なく発揮されるようになる。ブリューゲルの代表作の多くが、ブリュッセルに移ってより当地で1569年に歿するまでの七年足らずの間に集中しているのである。転居して二年後の1565年に、初期より断続的に描かれてきた風景画の一頂点をなす傑作が生れる。それが本稿において取扱う「月暦画」のシリーズであるわけだが、私はまず初めにシリーズの構成について述べることにしたい。⁽¹⁾

1. シ リ ー ズ の 構 成

今日一般に「月暦画」(Monatsbilder)と呼んでいるのは、主題と様式の類似、画面の大きさの一

(1) 「月暦画」シリーズに関する特殊研究としては、次の二論文が挙げられる。

F. Novotny, Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä. Wien 1948

西村規矩夫、ピーテル・ブリューゲルのいわゆる「月暦の絵」について(宮城学院研究論文集18. 19. 1961)

致などの点から一つのグループとみなしうる次の五点の絵画作品の総称である。

《暗い日》(パネル, 油彩, サインと年記, BRVEGEL MDLXV. 118×163cm, ウィーン・美術史美術館)

《乾草づくり》(パネル, 油彩, サイン・年記なし, 117×161cm, プラハ・国立画廊)

《穀物の収穫》(パネル, 油彩, サインと年記, BRVEGEL M.D.LXV. 118×160.7cm, ニューヨーク・メトロポリタン美術館)

《牛群の帰還》(パネル, 油彩, サインと年記, BRVEGEL MDLXV. 117×159cm, ウィーン・美術史美術館)

《雪景中の狩人》(パネル, 油彩, サインと年記, BRVEGEL M.D.LXV. 117×162cm, ウィーン・美術史美術館)

これらはブルューゲルのパトロンの一人だった豪商ニコラエス・ヨンゲリンクが、アントウェルペンにある彼の邸宅のサロンを飾るために注文した作品である。現存する五点の絵画を順次に観察すると、一年の季節の変遷をおよそ辿ることができるのでシリーズ作品とみなされるのだが、散佚した作品があって不完全なシリーズである。1566年2月21日付の市の行政記録によれば、ヨンゲリンクはその時ブルューゲルの絵画作品を十六点所有しており、そのなかには《バベルの塔》、《磔刑場への行列》のほか「十二箇月の図」があった。この文書はおそらくヨンゲリンクが「月暦画」シリーズを受取って間もなくの記録であろうから、このときのシリーズの構成が散佚もなく完全な形であったことはまず間違いない。

そこで問題になるのは、もともとこのシリーズ画は一カ月ずつを描いた十二枚で成立していたのか、それとも二カ月を一組にした六枚であったのかという厄介な疑問点である。これには研究者間に議論が分れていて、ようやくブルューゲル研究が盛んになった今日といえども、なお決着をみていない。この問題はむつかしく私などの嘴を入れるところではないが、とりあえず研究者の見解を参照してその要点を整理しておこう。⁽²⁾

グROSSマンは1566年のドキュメントに注目し、ヨンゲリンク所有の十六枚の絵のうち、もし「月暦画」が六枚のシリーズであったのなら、《バベルの塔》《磔刑場への行列》の二点を除いて画題のない絵がなお八点あることになる。そのことはこの文書にフランス・フロリス (Frans Floris) の絵のタイトルが注意深く記されていることから考えられないことだ、と十二枚説を強く主張している。イエドリックも中世来の絵入暦のミニチュアの伝統に照して六枚のシリーズは稀有であるとみて

(2) シリーズの構成に関して逐一註を付すのは煩雑に過ぎるので、以下一括して研究書を挙げるにとどめる。

Max J. Friedländer, *Pieter Bruegel*, Berlin, 1921
 Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'ancien*, Bruxelles, 1935
 Gotthard Jedlicka, *Pieter Bruegel*, Erlenbach-Zürich, 1938, 1947
 Robert Genaille, *Bruegel l'ancien*, Paris, 1953
 Fritz Grossmann, *The Paintings of Bruegel*, London, 1955, 1973
 Wolfgang Stechow, *Pieter Bruegel the Elder*, New York, 1955
 Gustav Glück, *Peter Brueghel the Elder*, London, 1958
 Robert L. Delevoy, *Bruegel*, SKIRA, 1959
 R.H.M. Marijnissen, M. Seidel, *Bruegel*, New York, 1971

十二枚説をとる。ジュナイユやステカウの意見もまた同様である。それに対し、六枚説をまずとなえたのはトルネである。グリュック、デルヴォワがそれに続き、最近ではマリエニッセンが六枚説の立場をとっている。中世の月暦画のミニアチュアに二カ月を含む例がやはりあること、十二枚あったとすれば紛失した絵が七点にも上るわけだが、それらの下絵、模写さえ残っていないこと、例えば《暗い日》などに二カ月にわたると思われるモチーフが見出せること等々がその根拠である。

枚数に関連して派生する問題は、現存の五点の作品がそれぞれ何月（十二枚説の場合）、または何月と何月（六枚説の場合）をさすかということだが、これも異論が多くて統一的理解を求めることができない。参考までにさまざまな意見を列挙すれば、《暗い日》については、グROSSマンとステカウは二月、フリーレンダーは十二枚説に立って三月と推測している。トルネは二月と三月、グリュックは三月と四月、デルヴォワは一月と二月の表現とみる。なおマリエニッセンは五点の作品すべてについてデルヴォワと同意見である。《乾草づくり》については、グROSSマン、ジュナイユ、ステカウは七月、イエドリッカは六月、トルネは六月と七月、グリュックとデルヴォワは五月と六月の描写とみる。《穀物の収穫》については、グROSSマン、ジュナイユ、ステカウは八月、イエドリッカは七月、トルネは八月と九月、グリュックとデルヴォワは七月と八月。《牛群の帰還》については、グROSSマンとイエドリッカは十一月か十月と推定、どちらも決めかねている。ステカウは十一月とみる。トルネは十月と十一月、グリュックとデルヴォワは九月と十月とみなしている。《雪景中の狩人》については、グROSSマンは一月と解し、この絵からシリーズは始まるとみる。イエドリッカは二月、トルネは十二月と一月、グリュックは一月と二月、デルヴォワは十一月と十二月を表わすとそれぞれ推測している。なお六枚説に立てば紛失作品は一点のみであるわけだが、その欠落部分に関しては、トルネは四月と五月の絵、グリュックは十一月と十二月の絵、デルヴォワとマリエニッセンは三月と四月の絵とみなしていることになる。

研究者の間にかくも異論が多いのは、五作品が月ないし季節の単なる説明的描写ではないため、そこに画家の独創性と斬新さがあるのだが、それについては後述したい。なお、ヨンゲリンクが入手した後の「月暦画」に関する記録は、残念ながらわずかしかなかった。ヨンゲリンクの蒐集はその後アントウエルペン市の所有するところとなったが、エルンスト大公 (Archduke Ernst) の秘書、ヒュッター (Blasius Hütter) の記録によれば、大公は1594年7月5日にブリューゲルの手になる「十二箇月を表わす絵画六点」を市から贈られている。次の記録は1659年のヴィルヘルム大公 (Archduke Leopold Wilhelm) の蒐集目録で、そこには「老ブリューゲルによる……季節を表わす五点の絵画作品」とある。現存の五点の作品とみてまず差支えないと思われる。

ブリューゲルは絵画作品の制作に本腰を入れ始めてより10数年の短い生涯の間に、40数点の油彩画、テンペラ画を残した。散失した作品が少なからずあるから実際にはそれ以上制作したであろうが、比較的寡作である。ところが、「月暦画」のシリーズを描いた1565年は、ほかに例をみないほど充実した年であった。《永滑りと鳥罾のある冬風景》(ブリュッセル・個人蔵)、グリザイユの《キリストと

姦淫した女》(ロンドン・個人蔵)のみならず、年記のない《ベツレヘムの幼児虐殺》(ウィーン・美術史美術館)もおそらくはこの年の制作である。前年に長男が誕生しており、ブリュッセルでようやく生活の安定を得た円熟期の画家が、旺盛な芸術意欲を十分に発揮したためだと思われるが、しかし「月暦画」のシリーズが十二枚であったとすると、この年は異常なほど多作だったといわねばならない。そのことは別に十二枚説を否定する根拠にはならない。ただデルヴォワも推測するように、画家が前年の1564年に注文を受け、その年のうちに制作を始め、二年がかりでシリーズを完成させたということは十分に考えられる。強いて短期間のうちに集中的に制作されたと推定するならば、あるいは「月暦画」のシリーズの散佚部分は未完のままであったとも考えられよう。

ところでグロスマンは、このシリーズ画はヨンゲリンクの邸宅に一種の「フリーズ」をなす形で飾られたと述べ、一月の表現とみる《雪景中の狩人》が、構図上の根拠からいっても「フリーズ」の最初をしめる作品であると説明している。六枚説のデルヴォワとマリエニッセンは、ブリューゲルの生きた16世紀では一年は三月の初めないし復活祭の日に始まることから、シリーズの最初を飾るのは散佚した三・四月の絵であるとみなす。なおデルヴォワは、ブリューゲルの版画のための予備素描《春》(1565年)によって散佚作品のおよその描写内容は知りうると述べているが、これは後に観察するように、「月暦画」とは発想の方式が全く別種であるため、その推測は無理であろう。

以上、シリーズの構成に関するいくつかの厄介な問題を提示したが、先に述べたごとく現段階では統一の見解を求めることはむづかしい。われわれとしてはとりあえず、当時のネーデルラントの年六分法に従い、《暗い日》は早春、《乾草づくり》は初夏、《穀物の収穫》は夏、《牛群の帰還》は秋、《雪景中の狩人》は冬の描写と大ざっぱに見て、この順序で五点の作品の観察を進めたいと思う。

2. 個 別 的 観 察

《暗い日》^(第1図) 春まだ浅い時期の陰鬱な雰囲気 に 充ちた 風景 である。風 に 吹 き な が さ れ る 暗 雲 が 空 を 蔓 延 し、暴 風 の た め 荒 模 様 の 海 は 船 を 呑 む 勢 い で 沈 没 し た 帆 船 や 提 防 に う ち あ げ ら れ た 難 波 船 が 遠 く 望 ま れ る。画 面 中 央 に 林 立 す る 黒 褐 色 の 裸 木 は 不 順 な 天 候 の な か で 不 気 味 さ を 強 め、右 前 景 の 丘 に は 強 風 で 根 元 か ら 折 れ た の か 大 木 が 横 倒 し と な っ て、こ の 場 の 不 隠 な 雰 圍 気 を 端 的 に 伝 え る。

前 景 で は 暗 褐 色、背 景 で は 寒 々 と し た 暗 緑 色 が 目 立 ち、画 面 の 色 調 構 成 の 根 幹 を な し て い る。こ の 二 つ の 基 本 的 な 色 調 は 画 面 の ほ ぼ 中 央 で 交 錯 し、互 に 共 鳴 し 合 っ て 多 様 な 展 開 を 示 し て い る。全 体 に 暗 い 色 調 で 統 一 さ れ、外 界 は ろ う そ く の 光 の 下 で の よ う に ほ ん や り と 照 し 出 さ れ て い る が、し か し 前 景 に は 朱、黄、青 色 な ど 寒 暖 さ ま ざ ま の 輝 く 色 片 が あ っ て、明 暗 の 効 果 を あ げ て い る。

画 面 の 構 成 は 中 央 部 の 樹 木 に よ っ て 一 応 左 右 に 分 離 さ れ る。右 半 分 は 十 数 本 の 高 く 伸 び た 樹 幹 と 細 い 枝 の 拡 が り に よ っ て 視 線 が 比 較 的 妨 げ ら れ て い る。一 方、左 半 分 は 視 界 が 開 け 壯 大 な 景 色 を 存 分 に 眺 望 可 能。も ち ろ ん 左 右 が 対 照 的 と は い え、暗 雲 漂 う 空、画 面 の 三 分 の 一 の 位 置 に あ る 海 の

地平線、中景中央の彎曲した入江、近景一帶に密集している農家等によって、画面の統一的印象は損われずに十分に保証されている。しかし、画面の左右を等しく眺める位置に視点を固定するとすれば、この作品の正しい観照は得られない。画家の視点は右前景の小高い丘のやや上方にあり、ここを基点として展望すべく地形は構成されているからである。この丘に立てば、左方に大きく広がっている中景、遠景の眺望を見はるかすことができる。パースペクティブはまことに雄大で、この丘から中景の荒れ狂う海、対岸の街と城塞、はるか彼方の残雪に蔽われた壮麗な山岳まで一望の下に見渡せるのだ。また一方ここから足下の低地の村落を見下すことにもなるのである。なお画面右縁にある高く伸びた樹幹と、右下縁にそって横倒しとなった樹幹が、それぞれ画面の枠づけの役割を果たすとともに、視線を中景や深奥部に導入する効果を持っていることは、画面構成上注目すべきである。

さて個々の興味深いモチーフを観察することにしてしよう。ブリューゲル作品の一般的特性ではあるが、この絵も細部のモチーフは実に豊富である。暗く陰鬱な日の情景描写であるにもかかわらず、春近く変り易い時節の新しい生成の力の胎動がここかしこの描写から予感されるのである。

まず前景右の情景。長く厳しかった冬もようやく終りを告げ、冬の間室内に閉じこもっていた人々も戸外に出て作業を始める。中央の樹幹の間に白い頭巾を被った一人の農婦がうずくまっている。何をしているのだろうか。その右方に朱色のズボンをはき青い上衣を着た農夫が、出刃包丁のような刃物で柳の枝を切っている。もう一人の男がその傍でうずくまって切った柳の枝を束にしている。ちなみに「柳の枝切り」のモチーフは、中世以来のミニチュアによる伝統的月曆画においては、一般に二月の労働として表わされている。大きな農家の入口近くで男が梯子に乗って四つ目垣をつくっているが、そこにいるとは気づかないほど地味に描かれている。それに対して、右手前の夫婦とその子供と覚しい三人のグループはきわめて印象的である。子供は右手に提燈を持ち頭に花飾りの描かれた紙の冠を被り、上衣にはクッション状のものを前後から挟みつけている。実に奇妙な恰好であり、何か特別な意味を蔵しているのだと思われる。黒い上衣（折返しのため朱色の裏地が見える）を着た農夫は左手の煎餅状の菓子を高く差上げ、右手に持つ同じ菓子を食べている。それを子供の右手を引いた女が仔細ありげに見つめている。

提燈や煎餅状の菓子や紙の冠を被った子供の描写は、《カーニバルとレントの戦い》(1559年、ウィーン・美術史美術館)のカーニバルの側に見出せるので、この群像によって謝肉祭の時節(二月)が暗示されていると一応みなすことができる。しかしそれはやはり確定し難いことである。例えばデルヴォワによれば、子供の被る冠は主顕祭前夜の集いのいわゆるビーン・キング(bean king)の冠だという。⁽³⁾とすれば一月の表現となるわけで、時節の決定はすでに述べたようにむつかしい問題だが、ただこの群像が何らかの象徴的意味を蔵していることはまず間違いあるまい。それはともかく、この段丘に姿をあらわした農民たちはそれぞれ雑多な作業を営み互に孤立している。なお厳しい自然が君臨している早春のこのとき、人間の生活の声はまだ合唱にまで高まらないのだ。

(3) Robert L. Delevoy, op.cit. P.115

次に丘の足下にある村落に眼を移すと、大小さまざまな藁葺屋根、煉瓦造りの農家が軒を並べ、尖塔のある小さな教会も見える。左端の建物はどうやら料亭らしく小さな看板が掛っている。その前にはヴァイオリンをひく男、小用を足している男、荷車を置いて料亭の方に歩む親子連れなどがいて、小さな添景人物の描写も中々興味深い。人物と風景の多様な細部の描写がわれわれの眼を引きつけてやまないのである。

《乾草づくり》^(第2図) これは初夏の明るい陽ざしを浴びながら心軽やかに仕事に励む農民を描いた、牧歌的情趣の横溢する明るく楽しい作品である。前景から遠景にかけて村道、牧草地、森林、家屋を包含した丘陵地の各層が、ゆるやかな曲線を描きながら帯状に併行し、その背後には白い薄雲のたなびく青空、薄黄色のもやの下、青く澄んだ河川と山岳の風景が展望できる。画面右縁を枠づけながら一木の樹木が高く伸び、濃緑色の豊かな葉を晴れた空に垂れ下げているが、それに呼応するかのように、画面左上方にはやや空想的な巨大な岩塊が聳えている。構図全体にコルネリス・マツシス (Cornelis Massys) の《ハガルとイシマエルのいる風景》(ウィーン・美術史美術館) との類似性が認められ、ネーデルラントの伝統的風景画の影響をいくぶん残しているとはいえ、作業に勤しむ農民たちの添景を含むこのリアルな情景描写は全くブリュッゲル独自のものである。

色調構成は明快であり、帯状の各層の地形と独特の方法で結びついている。前景の村道の褐色、中景の牧草地の黄緑色と丘陵地の濃緑色、そして背景の山岳のライトブルーと、色調はそれぞれ明確に分離しているのである。もっともそれを緩和するための工夫は考慮されている。例えば、画面の基調をなす濃淡さまざまな緑色系の色彩は、前景の野菜や灌木の茂み、中景の牧草や森林、さらに青空にかかる木の葉と、画面全体に満遍なくゆきわたっている。褐色系の色彩も前景から中景にかけてところどころに点在している。なお前景には、褐色と緑のほか赤、白、青とアクセントの強い色片があって、明るく華やいだ雰囲気醸成要素となっている。

手前の村道では籠に入った野菜と果物の運搬、牧草地では乾草の収穫と、農民たちが忙しく活気に充ちて働く姿が見られる。《暗い日》における個々別々な仕事の様子は、初夏の乾草と野菜と果物の収穫期に入って今や多忙な共同作業に変わっている。

まず前景の村道にいる諸人物から眺めよう。道路は左手前から緩やかな坂をなして中央部までのぼりつめ、そこから急降下の坂となって右手斜め奥の牧草地に通じている。路傍には灌木の茂みがあり、赤いけしの花が咲き、聖母子像の入った木箱を打ちつけた角柱が立てられている。ここを今しも二群の人物が左右に別れながら軽快に歩を進めているところである。右手の急坂のあたりにいる五人のグループは、果物や野菜の入った籠を頭にのせて牧草地の方へ向っている。最後尾の農婦は右手に小籠を下げ、左手で頭上の籠を支えながらゆるやかな坂をのぼっている。その前の農夫は籠を首まですっぽり被った形で頭にのせ、右手を腰に当てやや前屈みに進む。その前にいる農夫も同じ形で籠を頭にのせているため、籠が大きな頭部のようにみえる。彼はちょうど坂をのぼりつめこ

れから急坂を下りるところなので、両手をだらりと垂れ一番楽な姿勢である、その前の農夫は急坂を下りつつあるため、籠を両手でしっかりと支えている。先頭の農婦は平坦な牧草地に移りかけたところなので、頭上の籠を右手で軽く支えているに過ぎない。このように、籠を頭上にのせながら坂道を進む五人の農民の姿が連鎖的に表現され、巧みに一定のリズムをつくっている。彼らのそばに、小笠を被り、赤服に白い前掛をし黒っぽいスカートをはいた農婦が、右手に手綱を持って白い馬に横乗りしている。グリーンピースとチェリーか野苺のいっぱい詰った大籠を二つのせた木ゾリを馬に引かせ、左手にも小籠を下げてやはり右方の牧草地に向うところである。けしの花、籠の中のチェリーか野苺、そしてこの農婦の服の朱色が、緑色に映えて画面における色彩上のポイントをなしている。人物たちはいずれもブリューゲル独特の背面描写で捉えられているが、それによって方向性が強く暗示されることはいうまでもない。

彼らと反対に左の方へ三人の農婦が肩を並べて歩いて行く。祖母と母と娘の三人連れであろうか。真中の愛らしい顔の若い娘はこちらに眼を向けている。娘と祖母は帽子をかぶり同じように草掻り用のレーキを肩にかついでいるが、手前の母と覚しい女は右手にレーキを左手には水瓶と帽子を持っていて、なかなか変化に富む三人の組合せとなっている。この群像はブリューゲルには珍しく量感に充ちた人物像で、殊に前の二人の女の頭部は丹念に肉づけされ魅惑的である。イエドリッカが三美神のモチーフをここに見ているのも、首肯できないまでも納得のゆくことだ。(4)なおルーベンスの《野良帰り》(フィレンツェ・ピッティ画廊)の前景において、これに類似した三人の農婦の描写を再び見出すことができる。前景左端には、板柵の前に坐って大鎌を手入れしている男がいる。

中景の牧草地のここかしこに点在している農民たちは、一見何気なく見えるが実は前景人物との関連において捉えられ、実に巧妙に配置されている。わずかに傾斜しながら帯状にひろがる牧草地の到る所で、彼らはレーキを使って乾草を掻き集めている。画面左手に乾草を山のように積み上げた荷馬車がある。茶色と白の二頭の馬が飼葉桶に首をつっこんでいる。乾草の山の上に一人の農夫がのってそれを手分けしている。掻き集めた乾草を馬車に押し上げている男たちの姿も見える。牧草地の右方は平坦になっており、そのあたりに丘陵地にある村落へ通じる道が走っている。深い森の合間に農家が立ち並び、遠く教会や風車も見える。ポールの上の的を射て遊ぶ農民たちの点景など、細部描写の充実は興味つきないものがある。

(第3図)
《穀物の収穫》 麦畑の黄金色がなだらかな起伏を示すこの平地に輝きわたり、今や太陽がもういまでの熱気を送る麦秋の時節である。画面の下半分は黄金色と赤褐色の麦畑で占められている。手前の麦畑はすでに刈取られ、麦藁を束ねて並べたり、立てたりしてある。その中央やや右寄りの所に一本の大きな樹幹があり、根元で多数の農民が暑さを避けて休息している。まだ刈取りが終わっていない麦畑は、その斜め左に単純なマツスをなしてジグザグ状に広がっている。麦畑の向うは一

(4) G.Jedlicka, op.cit. s.169

面に樹々が生茂る緑の野原である。夏の気分はこの作品の基調音たる黄金色と緑色との協奏によって示されるといえるのだが、さらに黄金色の輝きは収穫期の豊饒をも告げているようだ。中央の大きな樹木は枝に無数の果実（西洋梨か）をつけており、真夏の熱気とともに実りの豊かさを明白に示している。

黄色の麦畑が緑の野原との対比で強烈な印象を与えるため、画面構成は上下に截然と二分されているように見えるが、実際はそれほど単純ではない。雄渾なパースペクティブには欠けているものの、基本的には《暗い日》の構図と類似しているのだ。前景の大きな樹木が構図の支柱となって、画面は一応左右に分離できる。もっとも、画面の下半分における一面の麦畑による連続の印象が強く、全体の統一を損うことはない。大きな樹木の右側はその枝葉と森林に邪魔されて、展望はあまり開けていない。木々の間からわずかに教会がのぞく程度である。それに対して左側は広々とした景観が眺望でき、われわれの視線は前景右を基点として斜め左上方の方向へと拡がる。前景の畦道のリセッション、および麦刈る人によって暗示された深奥方向は、麦畑の中を藁束を背負って歩み去る人と同方向に飛ぶ鳥によって支持されながら緑の野原に達し、そこから大きく彎曲した道と麦を満載した車の通る横道とに導かれて、彼方の麦畑や森や村落を経過しさらに遠方の河口か海にまで及ぶのである。上空は一律に灰色の面をなし、単純なマッスに還元された地上の麦畑に対応している。なお雲一つない空の描写は、《雪景中の狩人》にも認められるが、当時の絵画にあってはきわめて稀である。

この作品にはブリュエゲルが好んで描いた峨々たる山岳風景は見当らない。「月暦画」シリーズのほかの四点にはそれぞれ雄大な山岳が認められるので、その点シリーズ中でもやや異質な風景描写である。山あり渓谷ありの光景と違って、海に臨んだ丘陵地が画面全体に描かれているわけで、表現範囲が限定されているだけ規模が縮小しているのはやむを得ない。しかしそれだけに、地誌学的興味を喚起するほどに写実的な自然描写となっている。ジュネーブの湖景を想起する美術史家がいるように、一定地域の風景をここに見出そうとする試みがなされるのも由なきことではない。⁽⁵⁾ 画家の雄大な構想力よりもむしろ身近な自然のリアルな観察の結果創造された作品といえるであろう。この絵画は、壮大なネーデルラントの伝統的風景画とは全く異質であるので、かえってほかの四点のシリーズ画よりも新鮮さを感じさせる。

夏の強い陽ざしの下、休息したり作業に励んだりしている前景の諸人物を眺めることにしよう。大きな樹木の根元には九人ほどの農民が休息している。一人の肥満体の男が右手を枕に大の字型に寝ころがって怠惰な眠りにふける。この姿態は後に《怠け者の天国》(1567年、ミュンヘン・アルテピナコテーク)における学者らしき人物で再現されるものである。ほかの農民たちはそれぞれ藁束の上に円陣を組む形で坐って昼食をとっている。振向きながら籠の中のパンをナイフで切っている男が手前に見える。パンを食べる者、スープを飲む者、水瓶からラッパ飲みする男など、老若男女

(5) M. Conway, *The Van Eycks and their Followers*, London, 1921, pp. 501 ff.
cf. Piero Bianconi, *The complete Paintings of Bruegel*, London, 1969, p. 101

の農民がここには集っている。個々の姿態を仔細に見れば、農民たちはそれぞれ変化のある動作を示しているとはいえ、総体としては全く静止的な印象を与える。諸人物の形態がフラットで肉づけに乏しく、量感がほとんど暗示されないためだが、またこの群像が一つのマスを形成して木の根のように下部に沈澱しているためでもある。そして彼らがこの場の物憂い気分を端的に表わしているのだ。彼らの外衣が白・黄・赤・緑・青・黒と比較的多彩な色片をとっているために、集団としての迫力と量感とに欠ける結果をもまねいている。

画面左手には鎌を使って麦刈りしている二人の男の活潑な動勢表現が見られる。こちら向きの男と背中を向けた男のこの二人のコンビネーションはなかなか巧妙である。麦刈りをする人物形態は、後に版画のための予備素描《夏》(1568年、ハンブルグ・クンストハレ)においてより鮮明なイメージで再び見出せよう。空間のリセッションに逆う形で一人の男が畦道を通ってこちらへやって来る。水瓶を手に持ち疲れたような恰好のこの男が、左の作業する農夫の組と右の休息する農民集団とを仲介する役割を果している。画面にはなお到る所に点景人物がいる。前景右方には麦藁を束ねる人、麦刈りする農夫、地に落ちた果実を身を屈めて拾う人。はるか遠方の緑野には、球技を楽しむグループや溜池の縁に坐って釣をしている人々も見え、細部描写はまことに豊富である。

《牛群の帰還》^(第4図) 迫りくる冬の気配に追いたてられるかのように、大気の冷たさを身に感じながら放牧を終えた牧童たちが牛の群を追って家路に急ぐ。空には暗緑色の雨雲が厚く拡がり、小雨が音もなく降り続く。中景の林にはまだ紅葉が残っているけれども、前景の樹々は葉を落しすでに冬の装いだ。前作のような明るい色彩の輝きはすっかり失せてしまい、寒々とした蒼緑色と暗褐色が画面の通奏低音をなす。そして行く秋の色褪せた色彩のシンフォニーがこの丘陵地一帯に拡がっている。冷気が峨々たる山岳から吹きこんでくるようだ。暗褐色の裸木、枯枝にとまる一羽の鳥、蒼緑色の雲や山脈、雨に打たれながら黙々と歩を進める牧童たちと牛の群、それらが肌寒い晩秋の雰囲気をつくりあげるのである。

地形の構成は《暗い日》、《穀物の収穫》とは反対に、手前左方が前景をなし、斜め右の方向に带状に中景、遠景が展望できるようになっている。前景は起伏にとむ地盤で、牛の群と牧童たちの進行方向によって空間の暗示がなされる。牛たちは右上の低地よりこの丘陵を画面中央部までのぼり、そこから右に折れて左手奥の樹間より垣間見える村落の方へ進むのである。画面中央の黒の斑のある白い牛は周囲の赤錆色や褐色から浮上って、色調構成上の一つのアクセントとなっている。またその大きな白い面はわずかな黒片によって強められ、それだけで冷々とした秋の気配を感じさせる。褐色と黒の牛の群は押し合いへし合いしながらばらばらに深奥部に向うものの、全体としては末広がりのコンパクトなマスを形成している。背を向けた牛群による深奥空間の暗示は実に効果的である。ところどころに白い斑のあるこの褐色と黒の牛の群にも、色褪せたこの山峽の地の秋の色合いが反映している。

この作品においても樹幹が画面の枠づけをなしている。右縁の樹木が適度に曲りくねりながら高く伸びて黒い枯枝を拵げ、それに対応して画面左縁にも同様な樹木がある。その背後にもなお幾本もの落葉樹が見え、画面左方では視野が比較的閉ざされている。従ってわれわれの視線は、一方では牛群の指示によって画面左深奥に向い、他方では地形のままに斜め右の方向に拵がる中景、遠景に向うのである。まず左手奥を見ると、村落の家々の向うに城館があり、その背後には緑色の山脈が牛群の行手に立ちはだかるかのように横たわっている。そのため実際は牛群の向う村落は真近にあるのだが、まだ遠く隔たっているような印象を与える。前景の地盤の斜め右方には、黄緑色の草原、紅葉した林、赤錆色のブドウ畠などが右下りの傾斜をなして帯状に続き、その向うに河川が同様なスロープをなして流れている。河川の対岸は農家が並び、その背後には奇怪な形状の岩山があおぎ見るほど高く聳えている。なお前景から中景にかけての右下りに傾斜した地形は、背景のこの山岳と前景右下隅の盛土によって構図上の均衡を得ている。

この図のように、険阻な山岳と溪谷と一條の河川とを包含する広大な景観が遠景に開け、それを前景の小高い場所から展望するような地形構成は、ネーデルラントの風景画の伝統に基づいたものであって、ブリュゲルが初期の風景描写でしばしば使用したモチーフである。そうした構図法は特に「大風景銅版画」シリーズにおいて見出せるが、初期の絵画作品にその例を求めて、例えば《種まく人のたとえのある風景》^(第8図)とこの《牛群の帰還》とを比較すれば、その画面構成上の類似性は一目瞭然である。こうした例からみても、「月曆画」シリーズのうちでは、この作品が初期の風景画と最も密接な関連を持っていることが知られよう。

先の《暗い日》に似て登場人物が比較的限られているのだが、まず前景人物を観察することにしよう。画面右方に黄褐色の馬に乗った牧童たちの統率者の姿が見える。手袋した手に手綱を持ち、褐色の帽子を深く被り、黒いマントで身をすっぽり包んで肩をすばめたその姿態は、この高原に吹きこむ肌寒い大気を予感させ、晩秋の冷え冷えとした気分を如実に表わす。雨に濡れた馬のたてがみの描写も実に見事である。その背後をがっしりとした体軀の三人の牧童が付従う。帽子を被り長い棒を手に持ちナイフを腰に下げて、三人とも同じような恰好である。左方には長い棒をかまえて両側から牛を奥に追込む二人の牧童がいる。殊に左側の棒を低くかまえた牧童の形態は、ブリュゲルの人体描写に珍しいほど力強く迫力がある。これら前景の諸人物は牛群と同じく側面ないし背面から捉えられ、空間の拵がりの暗示に強固な役割を果している。

細部描写もきわめて興味深い。中景の畠にはブドウ摘みに余念のない人々の点景がある。その傍の丘陵に絞首台と鳥罟が見えるが、これはグリュックが述べるように、おそらくブリュゲルの意図的はアイロニーであろう。⁽⁶⁾しかし広大無辺な自然の景観のなかに埋没して、積極的な意味を持つには至っていない。対岸の村落にも二、三の人影が見え、河岸に二隻の小舟がつないである。はるか上流の岸辺の牧草地には牛たちが放牧され、その上の山脈の中腹には城が聳えている。

(6) G.Gluck, op, cit. P. 44

《雪景中の狩人》^(第5図) 前図における暗く厳しい自然の相貌は雪によって美しく装われる。白と緑色の二つの色彩が画面の基調をなし、それに褐色と灰色の加わったごくわずかな色調構成によって、雪に蔽われた静かな自然の情景が詩的に描き出されている。一面にわたる雪の白色と、空と溜池の暗緑色の色面とが互に呼応しながら、清澄な冬の情趣を醸す。また暗緑色ないし淡緑色の枝葉も雪の白さと対照して効果をあげている。静穏な冬の日である。早春とか晩秋とかの季節の移行期にしばしば見られるような不順な天候では決してない。凍てつくほどの寒気にもかかわらず、ここかしこに狩人を始めとして多数の人の姿がある。猟師たちと犬の群のいる前景の丘陵には黒褐色の樹幹が並び、その枯枝に四、五羽の鳥がとまっている。遠景の雪山の前を一羽の黒い鳥が音もなく飛ぶ。自然と人間と動物が渾然一体となって、冬の日このリリカルな情景を映しているのである。なお、雪景描写はルネッサンス期の絵画作品では稀有であるが、ブリューゲルは特に好み生涯に四点ほど残している。

画面構成は前作とほぼ類似したものであるが、垂直線、水平線、斜線がバランスよく組み合わせられ、均衡のとれた簡潔明快な構図となっている。画面の左半分は大きな裸木の列と家屋とによって視野が限定されている。しかし右半分はきわめて解放的である。左前景の丘陵から斜め右方に、広漠たる山岳風景が遠望できる。前景から遠景の山岳に至る雄大なパースペクティブは、背後から捉えられた猟師と犬の歩行モチーフによって強く指示される。また垂直の黒褐色の樹々の配置が実に巧妙で、空間のリセプションは前景の丘陵から溜池の側の道を経て山麓まで及ぶ樹木の列によっても果される。これは夙にヴェルフリンが指摘したところである⁽⁷⁾。なお狩人たちの進行方向および前景の樹幹の列は丘陵の右下りの斜線に対して交差しているが、それによって斜線の不安定が緩和され堅牢なバランスが生じている。雪面からはみ出ている丘陵の灌木もこの斜線の急降下を和げる役割をなしている。さらにその斜面の右手には、橋および溜池と道の水平線が上下に重なり合っていて、ここにもブリューゲルの均衡を配慮する工夫がうかがえる。

画面の諸人物は前景人物といえども、白と暗緑色の面に対してほとんどシルエットの形状で描写されている。しかしブリューゲルの巧緻な素描力によって、登場人物の動作は逐一手にとるように鮮かに捉えられる。自然は静かにまどろむ。だが、人々の生活は到る所で活気のある情景を繰広げているのだ。まず前景の諸人物から観察しよう。いま深い雪を一步一步踏みしめながら、猟を終えた猟師たちが何匹もの猟犬を伴い黙々と斜面を下りて家路についている。三人の猟師はそれぞれ長い棒を持ち、帽子を深く被ってやや俯き加減に歩を運ぶ。背中を向けたその姿が寒さに凍てつく冬の気配を無言のうちに表わしている。この群像はピラミッド型に構成されて微塵のゆるぎもない。左側の猟師が棒に狐をくくりつけているから、狐狩りを終えて帰途につくところなのであろう。十数匹の大小さまざまな猟犬が後ろに従い、猟師とともに一つのマスをなして深奥空間を示唆することはすでに述べたとおりである。

(7) ヴェルフリン『美術史の基礎概念』(守屋謙二訳)

画面左縁の大きな赤煉瓦の建物は料亭であるらしい。赤褐色の四角な看板が見え、看板には聖エウスタキウスの絵、絵柄の下に〈Dit is In den Hert〉と記した文字がある。この料亭の前では、男が藁を燃し女が棒で火をかきまぜて豚の毛焼きをしている。雪に映える赤黄色の炎が印象的である。傍で毛焼きを見ている子供がおり、また屋内から藁束を運んでくる女もいる。男が丸テーブルを持上げているのは屠殺台の用意であろうか。豚の毛焼きは珍しいモチーフであるが、豚の屠殺は十二月ないし一月の労役として以前のミニアチュアにしばしば表われ、《ベツレヘムの戸籍調査》(1566年、ブリュッセル・王立美術館)にも描かれている。

急激な斜面の下の氷の張った溜池では、黒服に白エプロンをつけた農婦が赤いスカートの農婦をそりに乗せて引いて行く。その先の橋の上には薪をかついで渡る農婦が見える。その向うの溜池には沢山の人が集まっていて、小さなシルエットに過ぎないながら、氷滑りを楽しむさまざまな姿がのぞかれる。独楽まわしを楽しむ子供たちがいる。アイスホッケーをする人々、勢いよく滑る人、転んで尻餅をつく人。手を引かれてこわごわ滑る婦人もいる。坐って見物している人、じっと立っている人。大人も子供も犬さえもが氷上にいる。彼らの喊声が聞えてくるようで、こうした点景人物を刻明に眺めているとまことに興味がつきない。

溜池の傍に並木道があり、そこを村落に向って荷馬車が通る。村には農家が並び、尖塔のある教会も見える。その左手に煙突から火を吹いて大騒ぎしている家の点景がある。そのはるか先に峨々たる山岳が聳え、山麓には城塞と家々が点々とある。この遠景の雪山風景は画家の瀟灑な筆致が生かされて、水彩画のようないかにもピトレスク(絵画的)な描写となっている。飛翔する鳥の鮮明なシルエットが雪山に一つの明確なアクセントをあたえ、その際立った対照効果によって空間のイリュージョンは強められる。山岳地帯のはるか左方を望むと海に面した街があり、その教会の尖塔さえ小さく見ることができる。この作品に限ったことではないが、ブリュッゲルのこうした精緻な細密描写に接するとき、これが比較的短期間の制作であるとはにわかに信じ難いほどである。

3. 観 察 の ま と め

「月曆画」の五点の作品観察の総括として、ここでこのシリーズ画の一般的特色について簡単に概観しておこう。われわれがこれらの作品に接してまず感ずるのは、四季ないし毎月の自然の情趣が見事に描写されていることである。十全なる自然把握によって、統一的ヴィジョンが獲得せしめられている。そのために、豊富な細部描写を含みながら、構図の根幹は簡明直截である。前景・中景・遠景と三分された地形構成は、固定した視点からの雄渾なパースペクティブによってヴィジョンの統合を得ている。また画面構成はそれぞれ巧みに変化がつけられている。《暗い日》、《穀物の収穫》では、画面の右手前が前景となり斜め左の方向が遠景の展望となっている。反対に《牛群の帰還》《雪景中の狩人》では、左手前が前景となって斜め右の方向に遠景がひらけている。《乾草づくり》

では、起伏の多い地形ではあるがほぼ水平に三分されている。こうした工夫は、壁面に並列的に飾られることを考慮した結果であろうか。五点の作品とも地平線の高さはほぼ一致していて、その点「フリーズ」をなしてヨンゲリンクのサロンを飾ったとするグロスマンの見方は首肯できる⁽⁸⁾。たとえ、《雪景中の狩人》をシリーズの最初とみなす考えには疑問が残るとしても。

当然のことだが、深奥空間はパースペクティブの効果によって強く暗示される。特に前景の褐色系の色彩と背景の蒼緑色との対比による色彩遠近法、空気遠近法の巧妙な使用は、前景の人物群と背景の景観とを結びつけて壮大な画面を實に見事にまとめ上げている。また主に前景の樹幹による重切の効果が注目される。樹幹は重切あるいは画面の枠づけの役割を果し、その配置はきわめて変化にとんでいる。《暗い日》では画面中央に樹幹が林立し、また右縁と下縁にもあって實に効果的である。《乾草づくり》では画面の右縁にそって伸びており、《穀物の収穫》では画面中央に力強い一本の樹木がある。《牛群の帰還》においては右縁のほか左縁にもあり、その奥にも林立している。《雪景中の狩人》では前景から中景にかけて遠近法的に配置され、空間のイリュージョンにすぐれた効果をあげている。パノラマのような景観をもつ風景画の前景の処置については常に困難な問題が伴うが、パティニール (Joachim de Patinir) 以来のネーデルラントの伝統的風景画において、その解決として画面の片隅に樹木を配して前景と中・遠景とを結ぶ方法が発展した。このシリーズ画に見られるように、ブリューゲルもしばしばこの図式を適用したのである。なおまた、人間ないし動物の進む方向による空間の暗示も注目される。《乾草づくり》の前景の左右に向う人物群や《穀物の収穫》の麦畑を歩く農民たち。殊に《牛群の帰還》の牧童たちと牛の群、および《雪景中の狩人》の狩人たちと犬の群は、その方向性と動勢によって視線を深奥部に導入する役割を充分に果している。

ブリューゲルはこのシリーズにおいて前景に人間や動物を置き、季節ないし月の様子を端的に表わす固有な出来事を描く。その情景が中景に変化を見せながら継続されてゆくが、自然が大きな位置を占めるようになり中景人物はすでに点景にすぎなくなる。遠景においては季節感を漂わせた雄大な山岳風景、海洋風景が展望される。前景の諸人物や動物はマッスとして捉えられ、比較的多彩に描かれて画面のアクセントとなる。それに対し遠景の風景はあくまでも解放的であり、空の描写を含めわずかな色調で統合されて、絵画の情趣を決定する因をなしている。このように前景と背景とは互に対立するが、中景がそれを仲介し調和のとれた統一的画面をつくりあげる。人間と自然との融和がなされるばかりでなく、天と地、陸と海、樹木と大地、平野と山岳とが結びつき、それらが渾然一体化して壮大なヴィジョンを構成するのである。なお、画家が描写にあたって季節に固有な出来事とともに、固有な色調をも考慮に入れたことはまず間違いない。季節の変遷に伴うそれぞれの色調構成が興味深い。《雪景中の狩人》における雪の白色、《穀物の収穫》の麦畑の輝く黄金色、《牛群の帰還》における寒々とした褐色系の色彩など、季節感に充ちた色彩の使用が効果的である。

このシリーズ画は中世以来のミニアチュアによる月暦画の伝統を個々のモチーフにおいて保持

(8) F. Grossmann, op. cit. PP.197-198

している。柳の枝切り、乾草づくり、麦刈り、豚の屠殺、狩猟などのモチーフがそれである。ただ晩秋の牛の群の帰還の情景は、従来のミニアチュアには見当らない。従来の月暦表現、例えば15世紀初頭のランブル兄弟の「ベリー公の豪華な時祷書」や、16世紀初頭のヴェネツィアのサンマルコ付属図書館所蔵の「ブレヴィアリウム・グリマニ」(Breviarium Grimani)、あるいは同時代のシモン・ベニング (Siman Bening) の「エネシーの時祷書」などの月暦描写においては、それぞれの月を代表する人間の活動を主眼とする結果、働く人物像が大きく前景にあらわれ、自然は単なる添景にすぎない。その点、ブリューゲルの「月暦画」は従来のミニアチュアの描写とは根本的に相違する。季節ごとの壮大な自然の景観がうつされ、仕事する人間像はことさらに大きく扱われていない。農民たちが前景に大きく位置を占めていても、それは「自然の子」として扱われているのであり、労働そのものを寓意的・説明的に表現するのではない。むしろ自然そのものの表現とみなされ、ブリューゲルの風景描写の極致を示すと考えられるのである。

「月暦画」シリーズと関連をもつブリューゲル自身の作品として、銅版画のための下絵素描《春》(1565年)と《夏》(1568年)が注目される。もちろんこれらは、画面構成を比較しても、また全く異なる発想の方式からいっても、油彩画のシリーズのための予備素描ではない。「月暦画」シリーズは自然と人間との本質的な相互依存を示すが、むしろ人間は広漠たる自然の一部分の存在であるかのような印象を与える。ところがこれらの素描では、人間像が大きく前景に扱われ、主眼はまさしく労働の描写にある。季節に固有な労働を描くという図像学的観念がかなり認められ、中世来の月暦画の図式を強く保持しているのである。ただ個々のモチーフの点では両者に関連性を見出すことができるので、以下参考までにブリューゲルの素描に従って彫版された銅版画を一瞥しよう⁽⁹⁾。

銅版画《春》^(第6図)にはラテン語の記銘がある。その大意——「三月、四月、五月が春の月。春、幼年時代のごとく。春にはビーナスが花の飾りで装う」。ブリューゲルの下絵素描には「春、三月、四月、五月」とあるだけなので、ヘイデン (Pieter van der Heiden) が彫版しロッキの店から1570年に刊行された折に付加えられたのであろう。インスクリプションから判るように、これは三月から五月までの春の情景描写である。「月暦画」シリーズが二カ月ずつを含む六枚構成であるとする根拠の一つは、ここにその例証を見出すわけだ。前景に幾何学状の花壇がいくつかあり、人々がレーキで土をならし肥料を注ぎ、種を蒔き苗を植えて、各種の作業に励んでいる。前景のシャベルで地ならしと土堀りをしている二人の男は、比較的大きく扱われている。中景の農家の前にブドウ棚を作る人たちがおり、その左方には羊の群、羊の毛刈りの情景がある。羊毛の入った籠を運ぶ人の姿も見える。ちなみに羊の毛刈りは、「ブレヴィアリウム・グリマニ」では麦刈りとともに七月のミニアチュアに描かれている。しかしこの版画では春の情景にあたるわけだから、個々のモチーフによって該当の月を判断するのはかなり困難な課題なのである。遠景には踊ったり飲食したりして、春の陽気な気分を満喫している人々が集まっている。池に小舟を浮べる恋人たちもいるが、こうした風俗画的描

(9) cf. Ludwig Münz, *The drawings of Bruegel*, London, 1961
H. Arthur Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, 1963

写よりも画面を支配するのは春に固有な労働の光景である。なお遠く海上には、《暗い日》に見るような難破船の点景があって興味深い。

銅版画《夏》^(第7図)にもラテン語の銘文がある。ところがブリューゲル自身の1568年の下絵素描には全く見当らない。彫版者の名は不明だが、おそらく《春》と相前後してコックの店から刊行された折に銘が付加わったのであろう。その大意——「七月、八月、そして六月が夏の季節。夏、青春のイメージ。盛夏は実り豊かな作物をもたらす」。本図では働く農民の姿がきわめて力強く印象的にあらわれる。手前で大壺から水を飲む男は、片足が長柄の草刈り鎌とともに画面の枠からはみ出し、実にダイナミックに描かれている。背を向けて麦刈りする男も堂々たる体軀である。果物と野菜の盆を頭にのせ、果物籠を手にした肥満体の女も堂々としている。空間のリセッションの効果は絶大で、麦刈りの時節の活況を呈する情景が前景から中景にかけて繰広げられている。果実をとる者や藁束を運ぶ人々もおり、《穀物の収穫》に類似のモチーフが随所に見られるが、絵画作品にあったような真夏のものうい雰囲気は完全に払拭されている。なお《乾草づくり》におけるモチーフもいくつか認められる。画面右上方の乾草づくりの場面のほかに、果物と野菜の運搬、ポールの的を射て遊ぶ村人たちの点景などがそれである。むろんこの版画の主眼は人物にあって、油彩画のシリーズのように風景描写にあるわけではない。が、中央部で身を屈め麦を束にする男を除いて、登場人物たちは頭部を壺や盆や帽子で隠したり、背を向けたりしている。人物描写に焦点を合せながら、個々の人間像ではなく「労働」そのものを捉えようとする意図がはっきり表われているのである。

ブリューゲルの「月暦画」のシリーズが、中世来の月暦画の図式を継承する《春》、《夏》とどう異なり、またどう類似しているかは以上の観察で明らかになったと思う。次にわれわれは、このシリーズにおける自然描写がネーデルラントの風景画の伝統といかにかかわっているかを見ることにしたい。

4. 伝統とのかかわり

ヤン・ファン・アイク (Jan van Eyck) からブリューゲルまでのほぼ 150年に及ぶネーデルラント絵画史において、風景描写は独特の展開をみせた。その経過を簡単にスケッチするとき、まず注目すべきはすでに15世紀初頭に「ベリー公の豪華な時祷書」などのミニチュアで、すぐれた自然描写が見出せることである。しかし本格的な油彩画における風景描写は、1430年代のヤン・ファン・アイクの登場を待って始まるといえる。もちろん風景は宗教画の背景を飾る添景でしかないが、精緻な自然の描写には現実世界の情景に魅せられた画家の姿勢が強く感じられる。例えば《ロランの聖母子像》(パリ・ルーヴル)の背景を見ると、運河や街や丘陵や山々の情景が書割りのな役割に過ぎないとはいえ、一つの生命体として見事に表現されている。前景人物の浮彫的に把握されたゴシック的人間像に比較して、背景の風景はいかにも生新である。生新であるだけに、前景人物とは

素朴な矛盾をきたしているともいえる。そのことは、ロジュ・ファン・デル・ワイデン (Rogier van der Weyden) の作品においても同様である。例えば《聖母と訣別するイエス》(ニューヨーク・メトロポリタン) を見ても、前景のイエスやマリアと背景の風景との相互の関連はやはり不十分である。人間と自然との二元論的把握は別にファン・アイクやファン・デル・ワイデンに限った特色ではなく、程度の差こそあれ15世紀のネーデルラント絵画に共通する傾向といえよう。

15世紀の前半にあつては単なる添景に過ぎなかった自然の情景は、世紀の後半になるにつれて徐々に画面において重要な役割を果たすようになる。ファン・デル・グース (Hugo van der Goes) やダヴィッド (Gerard David) がまず新鮮な感覚で自然を捉えはじめる。特にそれを空間形成の重要な要素とみなしたのは、ディルク・ブーツ (Dirk Bouts), ゲールトゲン (Geertgen van Harlem) ら北ネーデルラントの画家たちだった。例としてゲールトゲンの《草原の洗礼者ヨハネ》(ベルリン・ダーレム) を見ると、前景の瞑想にふけるヨハネは、山脈と森をバックに小川が流れ草花の生茂る牧歌的な草原のただ中にいる。自然描写は新鮮であり、魅惑的な戸外の情景である。彼らに続いて15世紀末から16世紀にかけてのオランダ派の画家として、ボッス (Hieronymus Bosch) が登場する。ボッスは一般に幼想画家、諷刺画家とみなされているが、一方ではすぐれた風景画家でもあつて、彼に至つて人物・風景描写は画面構成上ほぼ同等なウェイトを持つようになる。例えば祭壇画の《三王礼拝》、《乾草車》(ともにマドリッド・プラド美術館) などの背景描写に、一際みごとな自然の再現を見出すことができよう。前景の諸人物ないし主題をなす事件の描写と、中景から背景にかけての自然の景観とは、未だ充分に有機的な結合をとげていないとはいえ、自然の風景は空間形成に不可欠の要素となっている。《改悛の聖ヒエロニムス》(ガン・美術館) のように、自然描写が人物像より画面のスペースを大きく占めるのも一再ならず見られることである。

16世紀になって、風景画はネーデルラントのみならず、ドイツあるいはイタリア・ヴェネツィア派絵画において、風俗画よりも早く独自の様式を發展させた。ネーデルラントでは、1515年にサン・ルカ組合に登録されて師匠となったパティニール (Joachim de Patinir) が、新様式の担い手であった。パティニールはドイツにおけるアルトドルファー (Albrecht Altdorfer) のように、自らを風景画家とみなし、またほかからもそうみなされたネーデルラントの最初の風景画家である。ネーデルラント旅行中にパティニールと親交のあつたデューラー (Albrecht Dürer) は彼を「すぐれた風景画家」と呼んでいる。パティニールの風景画はむしろ17世紀のオランダで發展をとげたような純粹な風景画ではない。主題をなす宗教的人物ないし事件が絵画の中心であり、あくまでも意味上の重要性を失わない。しかしそれは描写的には壮大な自然の景観の小さな添景に過ぎず、前世紀の絵画とは立場が全く逆転するのである。《エジプトへの避難》(アントウェルペン・美術館) などその顕著な例で、主題の避難の情景はごく微小に描かれて、理想的に構成された広漠たる風景に埋没している。ボッスの絵画がすでにその傾向を示しているのだが、パティニールの描く風景は特定地域の再現ではなく、空想的に自然の全景を綜合した「世界風景」(Weltlandschaft)なのである。⁽¹¹⁾

ところで、風景描写に独創性を発揮したパティニールではあるが、人物描写に関しては古い形式をそのまま踏襲しており、それが自然の中に比較的大きな人物像を置く場合には、画面の統一を損う一つの因となっている。《エジプトへの避難の途上の休息》(マドリッド・プラド)、あるいは《聖クリスフォロス》(エル・エスコリアル)にしても、前景の諸人物は固い輪郭線をもつ浮彫的に把握されたゴシック的人間像であり、生新にして絵画的な風景とは際立った矛盾を示している。人物像と風景とは全く別箇の二つの次元のなかに置かれているのだ。ときには《聖アントニウスの誘惑》(マドリッド・プラド)のように、パティニールが背景の風景のみを描き、クエンティン・マサイス(Quentin Massys)が前景人物を描き添えるという共同制作もしばしば行なわれた。⁽¹⁰⁾人物像をほとんど画面の付随物のように扱っているのは、それだけパティニールが風景描写に魅力を感じそれを得意としたためであるが、なお宗教的テーマを無視できないところに彼の風景画の制約と限界があった。画面の不統一を招くいま一つの因は、画面構成における画家の視線の曖昧さにある。パティニールの絵画に共通する構図の特色だが、地平線は高く、広大な自然の眺望はやや小高い所から俯瞰的に捉えられる。しかし人物像とか、樹木や建物や岩塊など垂直軸のあるものは、通常の平面の視角から把握される。従って画面全体は視線の統一がなく、茫漠とした構成にならざるを得ない。パースペクティブも冗漫であり、雄渾な統一を得るにはやはりブリューゲルの出現まで待たねばならなかった。

パティニールの風景画は後続の多くの画家に強い影響を及ぼした。パノラマ風の理想的風景画のタイプを継承した画家として、ブリューージュのアドリアン・イーゼンブランド(Adrian Isenbrant)、ハーレムのヤン・モスタート(Jan Mostaert)、アントウェルペンのヘリ・メット・ド・ブレス(Herri met de Bles)やコルネリス・マサイス(Cornelis Massys)などの名が挙げられる。殊にド・ブレスとコルネリス・マサイスの風景画は、パティニールのやや類型的なヴェルトラントシャフトの構図をより自由で統一のとれたものに仕上げている。そしてその後には彼らを直接の先駆者として、アルプス体験によって新しい自然のヴィジョンを獲得したブリューゲルが、ネーデルラントの風景画の伝統に新風を吹込むべくあらわれるのである。⁽¹¹⁾

ちなみに、ネーデルラント以外の画家でブリューゲルの風景描写に啓示を与えたと思われるのは、ドイツの画家たちである。ドイツにおいても16世紀初頭に、素描や版画や油彩画の領域で独立した風景画があらわれた。その担い手はアルトドルファーのほかに、ヴォルフ・フーバー(Wolf Huber)、ヴィルジル・ゾリス(Virgil Solis)、ヒルシュフォーゲル(Hirschvogel)、ラウテンザック(Lautensack)などである。彼らもブリューゲルと同じく自然のアトモスフェアと生命を把握しようとした。しかし両者の自然観は、根本の態度において非常に違っている。ドイツの画家たちが峨々たる山岳や深い森林に主観的ロマン的な感情を寄せたのに対し、ブリューゲルの態度ははるかに客観的であり、自

(10) Max J. Friedländer, *From Van Eyck to Bruegel*, London, 1965, P. 77

(11) Vgl. L. von Baldass, *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXIV, Wien, 1918

然に雄大さと無限感を見出したのである。なおミュンツはイタリア絵画からの影響にふれて、レオナルド・ダ・ヴィンチの自然感情、ティツィアーノやドメニコ・カンパニョーラなどのヴェネツィアの風景画家のもつ力強いパトスが、北方の画家たち、特にブリューゲルの作品にくり返し反映されたことを指摘している。⁽¹²⁾

5. 風景描写の特質

上述のように、ドイツないしイタリア絵画との関連を無視できないとしても、ブリューゲルはパティニールやコルネリス・マサイスらと同じくアントウェルペンで師匠となったのだから、画業につくにあたって彼らの影響下にあったことは想像にかたくない。初期の「大風景銅版画」シリーズ中の数点の作品、また先に挙げた三点ほどの初期の油彩画において、画家はパノラマ風の壮麗な風景を描き、その添景として宗教上ないし神話上の人物を配する、パティニール以来の風景画のパターンを踏襲している。初期の風景画のうち、《テベリアの海で使徒の前にあらわれたキリストのいる風景》は、地形構成や幻想的なアトモスフェアの点でもパティニールとその後継者の絵画ときわめて類似しており、その影響力の強さを如実に示している。ところが、《イカロスの墜落のある風景》や《種まく人のたとえのある風景》においては、基本的には伝統的な風景画の図式に従いながらも、人間と自然との有機的な統合、対角線的な地形構成の新しさ、雄大なパースペクティブによる三次元空間の新たな創造、とりわけ新鮮な自然把握の点でブリューゲルの独創性がすでに見出せる。そしてこうした特質は、画家の自然描写の極致と目される「月暦画」のシリーズにおいて集大成されるのである。

イタリア旅行中に接したアルプスの景観が、ブリューゲルの自然に対する真の開眼となったことは、幾点かの初期の風景素描によって明らかである。かのフェン・マンデルは『画家評伝』の中で、「ブリューゲルは旅行中に自然の景色を多く描いた。アルプスを越えながら彼は山や岩を呑みこみ、帰ってからそれを画布やパネルに吐き出したといわれたほどだ」と述べている。⁽¹³⁾ 初期の風景画から「月暦画」シリーズに至るまでの画家の試みは、自己の眼の体験に基づいて自然を新しく解釈することである。自然と人間の全体を固定した視点から俯瞰的に眺めることによってヴィジョンの統一を得るとともに、自然の直截な観察を通してリアリティーを獲得し、因襲化した「世界風景」のパターンに生氣を与えることだったのである。

パティニールの絵画におけるパノラマのような光景、広大な河口・海景描写、あるいは奇怪な岩塊や城塞などのモチーフは、ブリューゲルの「月暦画」のシリーズにもしばしば認められる。このシリーズ画が自然の全景を眺望したようなヴェルトラントシャフトの図式を保持しているのは、各作品の観察を通して容易に納得しうることである。だが、「世界風景」を理想的に構成するために

(12) Ludwig Münz, op. cit. PP. 11-12

(13) Cf. F. Grossmann, op. cit. P. 9

陥りがちなややファンタスティックな表現は、ここではほとんど一掃されており、きわめてリアルな描写となっている。ケネス・クラークはブリューゲルの風景描写を、「事実の風景」(landscape of fact)、あるいは「自然そのままの風景」(naturalistic landscape)とみなしている。¹⁴⁾例えば《穀物の収穫》にジュネーブの湖景を想起する評家がいるように、各作品は地誌学的興味を喚起するほどに現実感に充ちた自然描写なのである。ちなみに、16世紀は人々が世界の地理に興味を示した時代で、地図帖も多く出版されたが、そうした風潮が風景画の流行を促す一つの契機になったとも考えられる。ブリューゲル自身アントウエルペンで地理学者のアブラハム・オルテリウスと親交を結んでいたから、相当地誌には興味を持っていたであろう。とはいえ、このシリーズ画がそれぞれ特定の場所を表わしているわけではない。これも画家のイマジネーションによって理想的に構成された「世界風景」だからである。ノボトニーは、理想的な風景画でありながら個々の造形はリアルであることに注目して、アルプスの山岳、ブラバンド地方の村落など世界各地の情景をミックスして理想的に構築した「混成風景画」(Mischlandschaft)であることを指摘している。¹⁵⁾むろんイタリア旅行とかアントウエルペン時代のスケッチが下地になっていると思われる。

従来の風景画との相違点としてほかに挙げられるのは、宗教的人物ではなくアノニムな農民が添景人物になっていることである。すでに「大風景銅版画」シリーズ中の数点、あるいは「小風景銅版画」シリーズにおいて、ブリューゲルは添景としてアノニムな人物を登場させ、宗教的神話的主題からの解放を意図している。人物像の伴わない純粋な風景素描さえある。しかしながら、本格的な油彩画の領域ではそうした描写は一つの飛躍であった。中期の《エジプトへの避難のある風景》(1563年、ロンドン・個人蔵)、《十字架を担うキリスト》(1564年、ウィーン・美術史美術館)にしても、ブリューゲルの自然把握はきわめて円熟してくるが、依然として主題の制約を受けている。それが「月暦画」シリーズに至って、宗教的主題の桎梏から自由になるのだ。もちろん中世来の主題に基づく描写ではあるが、登場人物がアノニムな農民であることによって、伝統的な風景画のパターンを離脱した実に斬新な絵画となったのである。すでに観察したように、登場人物の多くは背面ないし側面から捉えられている。それは深奥空間を暗示する手段として有効であるが、また人間が絵画の主人公ではなく、むしろ自然の従者もしくは共存者であるという印象を強く与える。《雪景中の狩人》のごとく、ほとんどの人物がシルエットとして描かれる例さえあり、諸人物のアノニミティーは一層強まっている。

これまで見たように、宗教的人物の代りに農民や獵師が登場するとしても、中世来の伝統的な月暦表現とは異なり、農民たちの季節に固有な労働が作品の主題をなしているわけではない。ブリューゲルの絵画作品は一般に、純粋に観照的な目的のみで構成されてはおらず、何らかの宗教的、寓意的、象徴的意味内容をもっている。しかし、このシリーズ画ではそうした意図はほとんど表面化していない。《暗い日》の菓子を食べる男と、提燈を持ち紙の冠をかぶる子供、《牛群の帰還》の絞首台

¹⁴⁾ Kenneth Clark, *Landscape into art*, Pelican Books, 1961, PP. 31ff

¹⁵⁾ F. Novotny, *op. cit.* S. 9

とか鳥罾の描写は、何らかの象徴的意味を有するであろうが、現象世界にうもれて寓意なりアイロニーなりが強く伝わってこない。ここでは、人間と動物の生息する自然界そのものが主題をなすといえるのである。ちなみに、同年制作の《氷滑りと鳥罾のある冬風景》(ブリュッセル・個人蔵)にしても、美しい雪景色のきわめて観照的性格の強い作品である。「月暦画」シリーズにおける画家の着想の中心は、雄大な「自然」そのものにあり、また季節ごとの時の経過によって生ずる自然の「変貌」にあったと思われる。これらの作品において、自然は微視的な人間を圧倒する巨大な「スケール」と「力」をもってあらわれ、同時に人間の生活を多様に变化させる「時」の支配者としてあらわれる。むろん前景から中景にかけての人間の活動の情景は無視できない。しかし、農民や動物は自然の完全な部分と考えられている。それらは自然と歩調を合わせて生き、自然のリズムと運動とを共有する存在なのだ。ブリュッゲルは時の流れによって生成変化する自然そのものを描き、そこに自然とともに生きる農民を包含せしめる。自然の変貌の様相は、シリーズ構成にしてはじめて把握しうるものだけに、この点に画家の主要な関心があったであろう。また自然の総体を描くために、画家はパノラマのような雄大なスケールを欲したのである。

フリートレンダーはパティニールの風景画が叙事的であると述べ、彼の絵の愛好者や買い手は全体としての効果では満足せず、細部描写の隅々にまで眼を配って絵を解説することに興味を覚えたと言及している。¹⁶⁾ 画家はそうした時代の嗜好に応える義務があったわけで、従ってパティニールの風景画は細部描写の充実した叙事的風景画にならざるを得ないのだ。その事情は概ねブリュッゲルの時代にあっても同様であり、彼の絵画もあたかもミニチュアのように精細な細部の描写がなされている。その端的な例は初期の絵画作品である。《カーニバルとレントの戦い》には、謝肉祭と四旬祭に関するありとあらゆる情景が克明に描かれている。《ネーデルラントの諺》、《子供の遊び》(1560年、ウィーン・美術史美術館)においては、諺や子供の遊戯が一面にわたって百科全書的に図解され、いわば絵解きの興味に充ちている。こうした極端な傾向はその後しだいに薄れ、現象世界の再現に画家はつとめるようになるが、充溢した細部描写は晩期の作品に至るまで認められる。もちろん「月暦画」シリーズにおいても、前景の場面、あるいは中景から背景にかけての添景として、エピソードに充ちた情景が繰広げられている。その意味では、雄大な自然の景観をうつしたこのシリーズ画も、エピソードの一つ一つを丹念に追う興味を残した叙事的風景画であるといえよう。

しかしながら、このシリーズ画が内包する抒情的側面を看過するのは、正しい観照ではあるまい。われわれは、雪に埋れた丘陵地を猟犬を従えて黙々と歩む猟師の姿に、あるいは氷雨に打たれながら帰途につく牧人や牛を追う牧童たちの姿に、たぐい稀なりリズムを感じず。それは自然と人間とが一体化して醸し出す四季折々の深い情趣である。ブリュッゲルはドイツ・ドナウ派の風景画家のように、センチメンタルな心情を自然に寄せるのではない。あくまでも客観的な眼で自然の実相と変遷を捉えようとするのだ。だが、その探求の結果としてあらわれる自然と人間の深いかわり

¹⁶⁾ Max J. Friedlander, *From Van Eyck to Bruegel*, P. 79

の中に、自ずからなる詩情が感じられるのである。17世紀のオランダ風景画やそれ以後の純粹風景画のもつ、自然それ自体の抒情性とは異質なリリカルな芸術世界が、このシリーズ画においてつくり出されているのである。

結 語

すでに述べたように、「月曆画」のシリーズは、雄大な自然の様相とその変貌をうつした、ブリュッーゲルの風景描写の極致と称すべき作品である。しかし、今日の意味における純粹な風景画ではなく、自然と歩調を合わせて生活を営む農民の日常的な姿をも生き生きと描いている。農民は自然とともに生き、おそらく最も密接に自然とかわわっている人間である。前景から中景にかけての農民の活動の情景は、知らず識らずのうちに遠景のパノラマのような風景の中に溶けこむ。自然の季節ごとの変遷と農民の生活とが不可分に結びついて、調和のとれた統一的な画面を構成するのだ。自然は人間の活動の舞台である。農民たちを育む広大な自然はまさに「母なる大地」なのである。「母なる大地」である自然の生成・充溢・衰退・再生と、「大地の子」としてそれに対応しながら転変する人間の生活の aspek とが有機的に統合されているのである。人間がこれほどまでに自然と不可分な存在であることを知らしめた作品は、ネーデルラント絵画史上かつてないであろう。自然と人間との有機的な統合は、ブリュッーゲルを通してはじめて達成された革新的な芸術世界であるといえる。15世紀絵画におけるその二元論的把握は、ここに至ってようやく一元化されるのである。

「月曆画」における農民たちは、この地上の現象世界の中で生息する現実的な存在である。背景の風景は理想的に構成された自然の景観であるが、画中の人物たちはネーデルラントの農民そのものと思われる。いわば土にまみれた農民たちであり、《イカロスの墜落のある風景》に見る、華麗な衣服をまとうて畑を耕す農夫のような理想像では決してない。また《種まく人のたとえのある風景》における種を蒔く農夫のように、キリストのたとえを映像化した寓意像でもない。むしろ「月曆」表現であるからには、月ないし季節に固有な農民の生活が描かれるのは当然だが、自然の雰囲気で遊離して存する象徴的人物や寓意像はまず見当らない。《暗い日》の菓子を食べる男と子供にやや謎めいた人物モチーフが見出せるとはいえ、彼らも現象世界から孤立しているわけではなく、早春の自然の気分に含まれている。あくまでも、自然と人間を包括する現象世界の描写そのものに画家の主眼があるのだ。

ブリュッーゲルが実際に農民出身の画家であったとは今日ではほとんど信じられていないが、ファン・マンデル以来「農民ブリュッーゲル」(Bauern-Bruegel)と呼ばれてきただけあって、農民の多様な姿をくり返し描写している。初期から晩期までの作品において、画家は畑を耕し種を蒔き、小枝を切り乾草をつくり麦を刈る農夫を描く。果物や野菜や麦束を運ぶ農婦を描く。また怠惰に眠る農夫や、飲んだり食ったり踊ったりする農民をも描く。様々な恰好の農民がこれほどクローズ・アップ

プされたことはかってない。農民のモチーフが絵画の世界にあらわれたのは新しいことではないが、従来ミニチュアか素描ないし版画に限定されていたのを絵画作品に登場させたのは、やはりブリュッゲルの功績である。

一般にブリュッゲルは、当時の人文主義者の一人として、自然は美しく人間界は不条理であるという考えを持っていた。そして農民・市民・不具者などのアノニムな存在を通して、農民社会や罪深い人間世界を描いた。人間界の描写には画家の批判精神、諷刺精神が強く反映しているのだ。それに対し、自然は美的な世界として永遠の相の下に把握される。技法や様式は変化をとげているが、そうした自然と人間界に対する理念の根本的相違は、初期から晩期の作品に至るまで認められるブリュッゲルのテーゼであった。だが、人間界が不条理であるとしても、画家がすべての人間に辛辣な眼を向けていたとは限らない。私は、農民に対するブリュッゲルの態度には二様あったと思う。《農民の踊り》、《農民の婚宴》(1567年頃、ともにウィーン・美術史美術館)における、村祭や婚宴の場で感覚的な享楽に耽る農民たちに対しては、ブリュッゲルは批判的であったと推測されるが、¹⁷⁾自然と密接にかかわりながら日常の仕事に励む農民たちには、共鳴を覚えていたように見える。あの《イカロスの墜落》では、傲慢なイカロスと対照させる意味で、つつましく耕作に勤しむ農民を理想的に描いてさえいる。

自然と人間との全き融合が見られる「月暦画」シリーズは、ブリュッゲルの充実した時期における最も幸福な作品であると私には思われる。自然とともに生きる農民を諷刺ないし揶揄する意図は、まず認められない。「月暦」の表現とはいえ、思想的背景のない純観照的性格の強い作品なのである。画家は自然を眺望するときと同じ眼で、自然と農民が織なすこの地上の現象世界を眺める。ブリュッゲルの生来の批評精神は、自然と人間とのたぐい稀な共存の前に影をひそめる。両者の理念上の相剋が雲散霧消し、大自然の懷に農民が内包されることによって、このシリーズ画はいわば汎神論的描写となっているのだ。自然および農民と一体化した画家の幸福な感情移入が、この五点の作品から感受できるのである。

ブリュッゲルは「月暦画」シリーズ以後も、引続きすぐれた風景描写をなしている。しかしながら、例えば《ベツレヘムの戸籍調査》(1566年、ブリュッセル・王立美術館)のように、宗教的歴史画の背景をなす風景であったり、《鳥の巣盗びと》(1568年、ウィーン・美術史美術館)、《盲人の寓話》(同年、ナポリ・国立画廊)のように、寓意表現の背景描写であったりして、自然描写そのものに主眼があるわけではない。あの壮麗な山岳風景のある《絞首台の上の鵠》(1568年、ダムムシュタット・美術館)にしても、雄大な自然の片隅に見える卑小な人間の生のはかなさを表わす寓喩が、作品の主題なのである。これら晩期の作品においては、自然と人間界は再び二元論的に把握されており、「月暦画」におけるあの一体感を失っているのである。

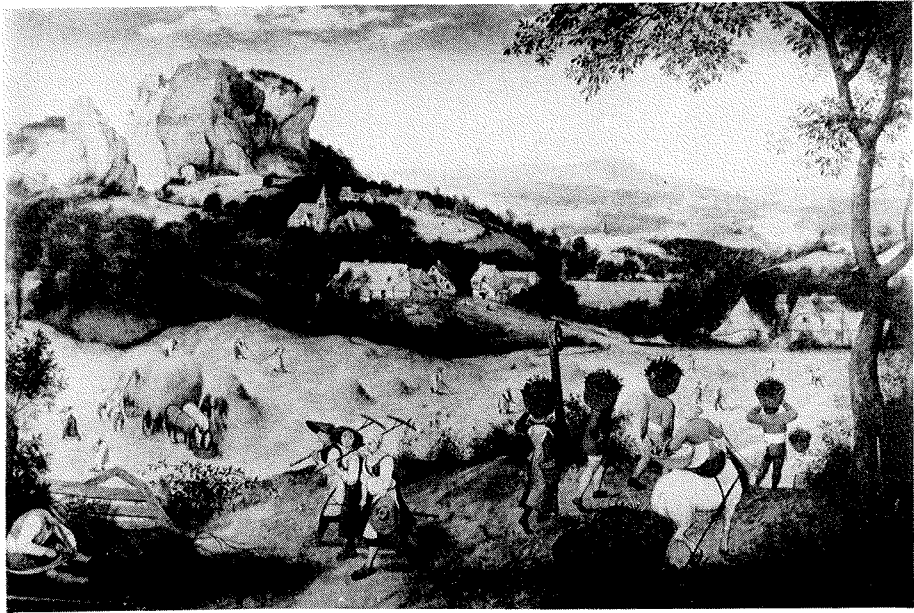
(昭和49年10月31日受理)

(17) 拙論「ピーテル・ブリュッゲルの農民風俗画」(文化第36巻第4号)参照。





第 1 図



第 2 図



第 3 図



第 4 図



第 5 図



第 6 図



第 7 図



第 8 図