

# ブリュゲルの「子供の遊戯」(1)

― 作品成立の背景 ―



「ピーテル・ブリュゲルの肖像」  
エギィディウス・サードラー刻 銅版画 1606年

森 洋子

## 連載のはじめに

昨年秋、筆者はロンドンのヴィクトリア＆アンドーアーバート美術館近くの書店で、偶然表紙カバー全体がブリュゲルの「子供の遊戯」を使用している *Philippe Ariès, Centuries of Childhood* を購入した。さらに昨年十二月邦訳された同書（『子供の誕生』杉山光信、杉山恵美子共訳、みすず書房）でも、表紙に同じくこの絵の部分図がレイアウトされていた。云うまでもなく、アリエ

スの書は格別ブリュッゲルのこの絵について論じているのではなく、むしろ西洋美術史を専攻する私の専門外の書であり、アンシアン・レジーム期以後の、学校や家庭における子供の教育の歴史を論じた教育関係の研究書である。このようにして、案外、ブリュッゲルの「子供の遊戯」は、幼児関係の書物に挿絵やカットとして使用され、本誌の読者に親しまれているのかもしれない。しかしこの絵に画かれた九十近くのフランドルの子供の遊戯について、これまでわが国ではほとんど紹介されていない。そこで月号から数回にわたって個々の遊戯を解説してみたいと思う。しかし筆者が長年蒐集した欧米の文献においても、かならずしもすべての遊戯の内容や玩具が解明されているわけではないので、本稿でも執筆の段階で不明な箇所も出て来るかもしれないが、幼児教育の専門家である読者からのご教示を是非期待したいと思う。

また本誌の読者の多くが西洋美術史を専攻しておられる訳ではないので、編集部のご意向もあり、初回はブリュッゲルの時代、彼の略伝、そして「子供の遊戯」が彼の様式発展上のどういう時期に位置するか、などから始めたいと思う。

## 一、国際商業都市アントウェルペン

ブリュッゲルの生きた十六世紀は、とくに北ヨーロッパにおいて宗教改革をめぐり、皇帝と諸侯、また国王と民衆の間に旧・新教の激しい争いが展開された時代であった。またブリュッゲルが生涯の前半、画家として活躍したアントウェルペンは、ヨーロッパでもっとも活気あふれた国際商業都市のひとつである。同市のスヘルデ川には沢山の外国船が停泊し（図1）、市街にはポルトガル、南ドイツ、イギリスなどからの富裕な外国商人が商館を構えていた。また同市はBook Industryのセンターとして、ヨーロッパの知識人の注目を浴びた。一五〇〇年から一五四〇年にかけてネーデルラントで四〇〇〇冊の本が発行されたが、その中の二二五〇冊がアントウェルペンで出版されたものである。さらに同期間、ネーデルラントで活躍していた一三五軒の印刷屋のうち、六八軒がアントウェルペンに所在していた。一五五五年、クリストフ・プランテイン（図2）が出版屋を開業してから、アントウェルペンの書籍産業は飛躍的な発展をとげる。彼はネーデルラントで使用されていたフランス語、オランダ語だけではなく、ヘブライ、ギリシャの古代語のほか、西、英、伊、独語などの多国語の文献を出版し、国際的な取引を展開した。それらの内容は古典文学や哲学の翻訳から、外国人著者の研究書の出版、その他、医学、植物学、地理学、辞書など広範囲に及んだ。彼一代だけでも約一

▲ 図1 「アントウェルペンの景観とスヘルデ川」  
銅版画 1562年



▲ 図2 「クリストフ・プランティンの肖像」油彩

五〇〇冊の書籍を出版したといわれる（最近、全出版物のマイクロフィルムが刊行されたと聞くが）。こうしてアントウェルペンが国際的な出版取引のセンターとなったということは、同市に著述家である学者や人文主義者たちが多く集まり、知的、文化的水準が向上したといえるであろう。スペイン人ベニート・アリアス・モンターノはスペイン王フェリペ二世の命で故国から同市に赴任し、プランティンの店から出版される多言語聖書の編纂に三年間従事した。<sup>注1</sup>このように外国人が出版を指導することも珍しくはなかったのである。

このほか、版画の出版に関しても十六世紀前半のニュールンベ

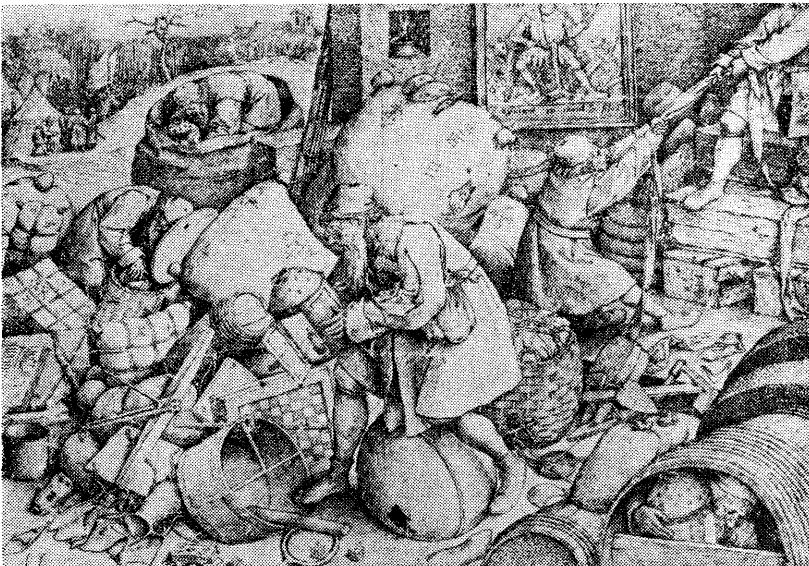
ルク（ドイツ）に次ぎ、十六世紀後半は、アントウエルペンがヨーロッパの発行数を誇ったといわれる。同市の最大規模の版画屋はヒエロニムス・コック（図3）の「四方の風」で、若きブリュゲルもこの店で約八年間、専属の下絵画家として働いたのである。コックの発行した版画は、大抵その余白に、ラテン、フランス、フラマン語のテキストが添付されていた。そしてそれらを書いたのが、コックの店に出入りしたアントウエルペンの人文主義者たちで、著名な道徳思想家D・V・コールンヘルトもそのひとりと推定されている。コック自身もアントウエルペンの修辞



▶図3 「ヒエロニムス・コックの肖像」

銅版画 ヴィーリックス刻 1572年

▼図4 「誰でも」 ピーテル・ブリュゲル 下絵素描 1558年



家集団「あらせいとう」の座長をしたこともある詩人であった。

ブリュッゲルはコック周辺の人文主義者たちを通じ、一介の下絵画家としてではなく、多くの知友をもつ知識人に成長していったのである。それは彼の種々の主題をもつ版画作品から窺うことができる。例えば、アルプスの雄大な景観を謳歌した大風景シリーズ、キリスト教での罪の内容や徳の実践を表わした「七つの罪源」「七つの徳目」シリーズ、ほかに「錬金術」などの諷刺版画、村祭や結婚式などの農民の風俗、諺シリーズなどがあげられる。実に一画家としての才能だけでは表現しつくせない、多種多様な「世界劇場」が展開されている。例えば一五五八年の「誰でも」と題された版画の下絵(図4)は、人間のエゴイズムを寓意的に表わしているが、一五六三年のアントウェルペンのオメハング(世俗的な色彩の濃い市民の祝祭行列)に大きな示唆を与え、そのテーマは統一モットーとして選ばれたのである。<sup>注2</sup>ブリュッゲルの版画では、フランドルの三つの諺「誰でも自分自身を求めろ」、「誰でも最も長いものを得んとして引っ張る」、「誰でも自分自身を知らない」が、その衣服に、ELCK(誰でも)と書かれた老人たちの行為によって表現されている。そしてこの三つの諺がオメハングの主題歌「新しい歌」の歌詞の中に唱われたり、また山車の上の活人画に具体的に描写されたのである。例えば、第

二山車で、乾草車の上に、サテュロスが坐り、その下では「高利貸し」「両替屋」「小間物売り」など、あらゆる職業の民衆がでるだけ多く乾草を引っ張ろうとする。そして、この行為は、ブリュッゲルの版画での第二の諺「誰でも最も長いものを得んとして引っ張る」の情景を想起させる。

こうしたブリュッゲルの一点の版画を論じるだけでも、諺といった民族言語学、また市の祝祭行列といった文化史的背景などにもまで溯源しなければならない。

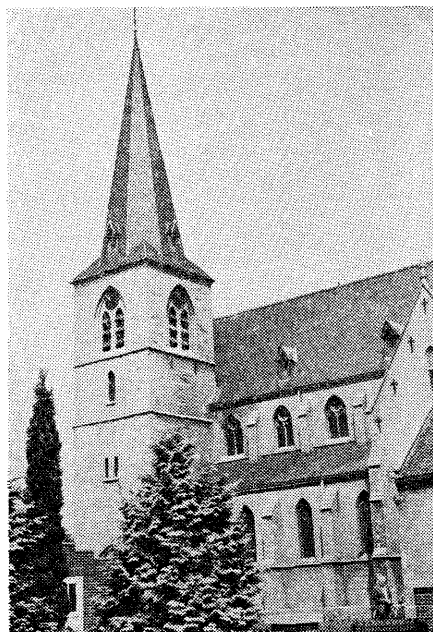
## 二、ブリュッゲルの略伝

十六世紀の画家については、ドイツのデューラーのように、詳細な家譜・回顧録や、彼の「ネーデルラント旅行」のように金銭出入納簿を兼ねての几帳面な日誌をつけた場合は例外として、一般にはごくわずかなドキュメントしか知られていない。ブリュッゲルもその例外ではなかった。公式の記録として残されているのは、第一が一五五一年の画家組合の登録。第二が一五六二年、マイケン・クックと結婚した時のブリュッセルのノートル・ダム・ドラ・シャペルの結婚記録。第三が一五六九年、同教会で行なわれた彼の葬儀記録の三つのみである。しかし同時代の画家たちに比



▲ 図 5 クライネ・ブローヘル村やエント  
ホーヴェンを示す道路標識 (筆者撮影)

▼ 図 6 クライネ・ブローヘル村にある  
シント・ウルゾラ教会 (筆者撮影)



較すると、ブリュッゲルの作品に関しては、コックが彼の版画に発行年度と下絵画家としてのブリュッゲルの名を記録、さらにその油彩画作品の多くにブリュッゲル自身、制作年代と署名を残しているため、様式的発展を展望するのは容易である。

ブリュッゲルの死後三十五年して、オランダの画家カレル・ヴァン・マन्दルはその著『画家伝』(一六〇四年)の中で、ブリ

ュッゲルについてこう記している。「実に素晴らしいことに自然界は一人の人間を発見し射止めたが、それは、その人間によって自然界が再び射止められるためでもある。そのことが起こったのは、自然界が、ブラバントの見知らぬ村の農民たちの中から、彼等を絵筆をもって描き出すためにその人間を選び出し、絵画芸術にわが永遠のネーデルラントの榮譽を喚び起こした時である。つまり、その人間とは、非常に精神力も機知もあるピーテル・ブリュッゲルという人で、ブレダからあまり遠くない、ブリュッゲルという村に生まれ、その村の名を自分の姓とし、彼の子孫にも遺

したのである。<sup>註3</sup>

このマンデルの記述から、今日、ブリュッゲルの生地として三つの候補地が挙げられている。第一がオランダのエントホーヴェン近郊にあり、今日もブリュッヘル Breugel」と呼称されている村。第二と第三はベルギーのリンブルク州に位置し、両村とも隣接し合ひ、フロート・ブローヘル Groote Brogel とクライネ・ブローヘル Kleine Brogel (図5、6) という風になら、小で区別されるブローヘル村(つまり地名ブリュッゲルの派生形)である。

ブリュッゲルはこうして一五二五年から三十年頃の間、ネーデ

▲図7 「ピーテル・クック・ヴァン・アールストの肖像」

銅版画 ヴィーリックス刻 1557年



ルラントの一農村に生まれたが、どういう経緯によってアントワエルペンで画家の修業を始めたのかは全く知られていない。彼はピーテル・クック・ヴァン・アールスト(図7)の許で徒弟時代を送ったといわれるが、それは、ブリュッゲルが後にクックの娘と結婚したということからの推定である。また、ブリュッゲルが親方になる一年前の一五五〇年にクックが他界してしまったが、その折、クックの未亡人が彼女のメッヘレン市の実家近くにあるクラウト・ドリツィの工房での仕事を、ブリュッゲルに世話していることから師クック説が有力になったのである。先述のごとく、ブリュッゲルは一五五一年、アントワエルペンの画家組合で登録を済ませた後、当時の若い画家がそうするように、イタリア旅行に出かけた。十六世紀前半から中期にかけて、ネーデルラントではロマニストといって、イタリア、とくにローマで盛期ルネサンス様式を学び、その芸術様式を生地に伝播する画家がひじょうに人気を博していた。ブリュッゲルの師クックもそのひとりであり、それ以前でもフランス・フロリスなどは、美しい男女の裸身のうごめく神話画、歴史画、寓意画を画いて成功し、宮殿のように大邸宅に住むほどの一大財産を有したのである。

ブリュッゲルは一五五二年の五月初旬か中旬、フランスのリヨン、アルプスの峠モン・スニを通り、イタリアへ向った。彼がロ

ローマに滞在したこと、半島の南端メッシーナにまで下ったことなどは知られている。また往・帰路の二回、アルプス越えをするとき、数多くの山岳風景を素描に残している。ヴァン・マन्दルは「ブリュッゲルはアルプスを越えながら、あらゆる山々や岩石を呑み込んで、それらを帰国後キャンヴァスやパネル（画板）に吐き出した」と述べている。ここで喚起したいことは、ブリュッゲルがイタリア旅行からの帰国後、同時代のネーデルラントの画家とは違って、ほとんどイタリア美術の影響を受けなかったことである。わずかに、二、三の作品の中で、ローマで見物した古代遺跡のモチーフを利用してゐるのみである。つまりイタリア旅行での最大の成果は、海拔零米地帯の平坦なフランドル地では全く見られない、巨大なアルプスの連峰に対峙し、その感銘を後に素描、版画、油彩画に山岳風景として十二分に活用したことである。そのため、様式的には彼は一貫してネーデルラントの伝統的手法を發展させたが、主題の上では彼の新しい人間観、自然観を導入したのである。

さて、イタリア旅行後、約八年間、ヒエロニムス・コックの版画屋で下絵を画いている中、ブリュッゲルは当時の人気画家のひとりになった。と同時に一五五九年頃から、ブリュッゲルは徐々に油彩画制作に転向し、「謝肉祭と四旬節」「ネーデルラントの

諺」「子供の遊戯」などを制作し、画家としての力量を発揮した。やがて、その評判は、当時メッヘレンの宮殿に住むグランヴェル枢機卿の耳に届き、彼の保護をうけることになった。ちょうど時期を同じくして、ブリュッゲルはコックの娘マイケンと結婚し、アントウエルペンからブリュッセルに移住する。しかしグランヴェル枢機卿は苛酷な宗教裁判を行ない、ネーデルラントの民衆の憎悪をかい、その職を解雇され、故国フランスのブザンソンに帰郷した。ブリュッゲルは、強力なパトロンを失ったが、その後もアントウエルペン時代の知人たちの依頼で、「月曆画」シリーズや宗教画を画き、晩年は、一層、油彩画制作に没頭した。他方、時折、コックの版画の仕事をも継続し、「肥った台所」「瘦せた台所」などの寓意版画を制作する。一五六七年頃、彼はブリュッセル市からアントウエルペンとブリュッセル間の運河の航路開通記念画（運河完成は一五六一年）を依頼された。しかし二年後の一五六九年、その作品（実はフレスコか、タピストリーの下絵か、油彩画かは不明）が未完成のまま、病死によって中断された。享年は四十歳か四十五歳と推定される。彼の知友で地理学者のアブラハム・オルテリウスは、「彼はその人生の花盛りで、われわれからの許から逝ってしまった」と悼んでいた。当時、遺児として五歳の長男ピーテル、一歳の次男ヤン、それに娘ひとりの



三人が残された。それゆえに実際に、二人の息子のために絵の手ほどきを施したのは、ブリュッゲルの姑マイケン・ヴェルフルストだったといわれる。彼女は『全ネーデルラント地誌』（一五六七年）の著者グイッシャルディーニから、「フランドルで画才ある四婦人のひとり」と賞讃される女流画家であった。

### 三、「子供の遊戯」の制作的背景

板、油彩、118×116cm 画面右下、署名と年記 BRUEGEL 1560 ウィーン美術史美術館（図9）

画面には二百人近い子供たちが九十数種の遊びに興じている。

今日のフランドルの人々に聞くと、その半数位の遊びは即座に云い当てられるという。中には、「竹馬ごっこ」「馬乗り」「お人形ごっこ」など日本人のわれわれにも馴染み深いものもある。この画面から時間、空間を超え、子供の世界に普遍した遊びを見るのは楽しい限りである。しかしブリュッゲルは「シャボン玉」「独楽回し」「逆立ち」など、一見ほぼどの国の子供の世界にも共通した遊びを、単に見たままを客観的に絵画的言語で「記録」しようとしたのだろうか。またこの絵の依頼者はこの作品をどのような意図で画かせたのだろうか（次回からとくにこの問題を論じて

みたい）。

上述のヴァン・マンデルはその『画家伝』のブリュッゲルの章でこの絵の最初の所属者について言及しておらず、たゞ「子供たちのあらゆる遊びを画いたもう一点の作品」と述べているのみである。この作品は一五九四年にはネーデルラント総督エルンスト大公の所蔵になったことは明らかである。大公はことのほかブリュッゲル作品の愛好者でかつ熱心な蒐集家であった。大公の遺産目録では画家名を書かず、多くは作品名の列挙であるが、「子供の遊戯」のみはブリュッゲルの名を挙げている。大公の死後、彼のすべての美術コレクションは兄弟の皇帝ルドルフ二世の所属となり、こうして後のレオポルト・ヴィルヘルム大公の蒐集したブリュッゲル作品とともに、この「子供の遊戯」も今日、ウィーンの美術史美術館に所蔵されることになった。

つぎに、この絵の制作された一五六〇年前後のブリュッゲルの「創作的姿勢」を考察しなければならない。

ブリュッゲルの作品で、制作年代の知られているもっとも初期の作品は、一五五三年の「テベリアの海で弟子たちの前に現われるキリスト」である。たしかこの作品はまだ先人ヨアヒム・パティニールの様式を踏襲した幻想的な河口風景であり、この「子供の遊戯」とは何らの共通性がない。しかしつぎの段階に制作され



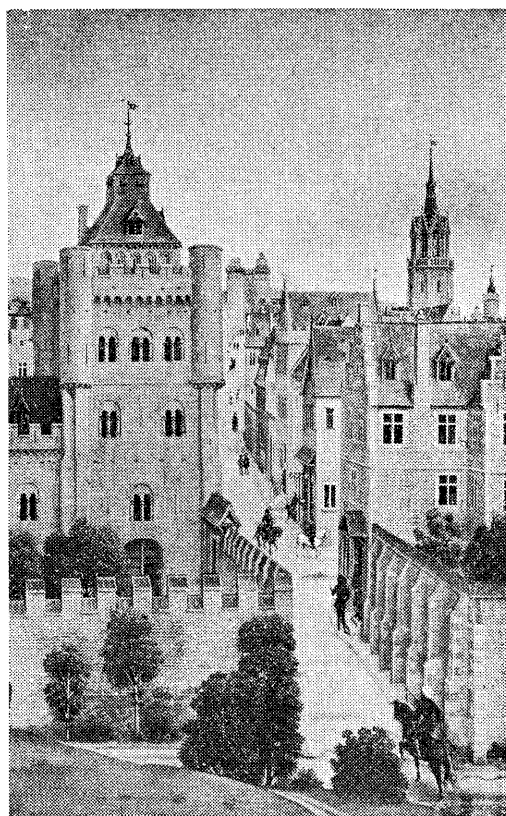
▲図8 ピーテル・ブリューゲル「謝肉祭と四旬節の喧嘩」  
油彩 1559年 ウィーン 美術史美術館



▲図9 ピーテル・ブリューゲル「子供の遊戯」  
油彩 1560年 ウィーン 美術史美術館

た前述の一五五九年の「謝肉祭と四旬節の喧嘩」（図8）は多くの点で、「子供の遊戯」と関連性をもっている。

まず外形的には画面の縦・横の大きさがほぼ同じこと、さらに群衆構図であることである。とくに「謝肉祭と四旬節の喧嘩」の舞台が教会前の広場であり、居酒屋や十数軒の市民の町並がみられ、それが鳥瞰図風に上から見下ろした構図であることに注目



▲図10 ロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン「ブラデリンの祭壇画」(部分) 油彩 1456年頃 ベルリン・ダーレン 国立美術館

したい。「子供の遊戯」でも中景に方形の建物と町並が望まれ、同じく鳥瞰図で画かれている。中央の建物はイタリア・ルネサンスのパラッツォ（宮殿）風でもあり、また十字架枠の窓は典型的なフランドル・ゴシック、さらに庭に面したロジヤ（回廊）はゴシックの尖頭アーチとロマネスクの柱頭をもつ束ね柱などで出来ているので、全体はいわば「合成様式」の建物といえよう。なお建物の入口には月間行事のカレンダーがあることから、これは市庁舎かもしれない。さらに、右上方の町並の遠近図法は、十五世紀のロヒール・ヴァン・デル・ウェイデンの「ブラデリンの祭壇画」（図10）に先行例をみることができよう。ところで、「謝肉祭と四旬節の喧嘩」も「子供の遊戯」も画面上方が建物の屋根で切断されている。ただし、前者と違って後者の方が、風景を導入しているところが新しい展開であろう。

「子供の遊戯」では、町並のつき当りの教会にむかって対角線上に位置づけられ右奥方の市街図と対角的に、左奥方では同じく対

角線に走る川、三本の樹、草原のある田園風景という風に自然が画かれている。このように人間の生活と自然との融合が、ブリュゲルの一五六〇年代の新しい展開とみなされよう。

ほかに、「四旬節と謝肉祭の喧嘩」とは図像的にも共通点があり、あたかも両作品が一对をなしているように思える。それは「謝肉祭と四旬節の喧嘩」が「大人の遊戯」を表わしているとも解されるからである。四旬節というのは復活祭までの四十日間、肉を断ち、懺悔生活を行う期間であるが、その前日、人々は謝肉祭といって、大酒を飲み、ご馳走を食べ、野外劇を楽しみ、仮装をして大騒ぎをする。前景左側には大樽にまたがって、丸焼きにした豚の頭を串にさし、パイを頭上にのせた肥つちよの「謝肉祭」の擬人像がいる。彼は仮装行列を引率する。その背後では寸劇「汚れた花嫁」の上演。右側では瘦せた「四旬節」の擬人像が頭上に蜂よけ帽、手に二匹のニシンを置いたパン焼用のシャベルをもち、謝肉祭の代表に挑戦する。背後には子供たちがクレップボールと呼ぶ一種のながらがらの鳴物を手にして、はやし立てる。これはすでに十六世紀前半に彩飾されたフランドルの時禱書の余白（次回参照）にも見い出せる古い鳴物玩具である。こうしてブリュゲルは快楽と禁欲という相対する人間精神を寓意画風に画き、フランドルの祝祭の習慣を民俗学的に伝えている。まさしく

これが大人たちの楽しみであり、遊戯なのである。

最後に人物配置と色彩について論じてみよう。

一五五九年の「謝肉祭と四旬節の喧嘩」「ネーデルラントの諺」と同様、一五六〇年の「子供の遊戯」では無数の人物が画面いっぱいに点在している。しかも三作品とも、一人ないし二人、また数人のグループが孤立した形で、他とは無関係に個々の営みに没頭している。中には帽子を目深に被り顔の見えない人物、また後姿しか見えない人物も少なくない。しかし決してこの作品も拡散的でバラバラという印象を与えず、色彩によって統一されている。ハンス・ゼーデルマイヤはこれをブリュゲル芸術の根源性のひとつである「マッキア」の性格と解した。<sup>註5</sup>ゼーデルマイヤ自身、一八六八年のインブリアーニの小著で述べられた命題「絵は絵画的イデー、つまりマッキアをあらわさねばならない」に啓発されたのである。伊語のマッキアとは、一般には汚点、しみ、よごれを意味する。しかしここでは、芸術家がある情景を一瞬眺めたとき、その心に残像として映えた強烈な色彩の模様、「色斑」をいう。ブリュゲルが教会前の広場で謝肉祭を祝う民衆、村の一隅で仕事に没頭する農民、市庁舎前の広場で遊ぶ子供たちを目標撃したとき、彼を強く印象づけたのは、個々の行為の内容というよりは、青、赤、黄色、白、茶色などの色斑だったのである。

「子供の遊戯」でもこうした限られた色が、遠近による濃淡（色彩遠近法によると遠くものはより淡色で画く）に関係なく、ほとんど同じ強度、同じ色合いで繰り返されている。しかも身体を包む衣服の色は、イタリア・ルネサンス風に身体の起伏や構造を暗示させるこまかな陰影法ではなく、むしろ平坦な「色面」として画かれている。ゆえにマッキアの効果を上げるために、ブリュエルは子供の身体を円筒形や円錐形などに単純化し、帽子も多く丸帽を、そして樽、丸太、棒など幾何学的な基本形態のモチーフを優先させた。

それによって、「謝肉祭と四旬節の喧嘩」や「ネーデルラントの諺」での群衆構図と同様、この「子供の遊戯」でも子供たちの姿に統一性が与えられ、高い芸術的価値が与えられたのである。

注1 モンターノについて近年すぐれた研究書が上梓された。

B. Rekers, *Benito Arias Montano*, London, 1972.

注2 「誰でも」については拙論「ブリュエルの『誰でも』」

（『三彩』一九七四年四月号 七二―八一頁。六月号 六

〇―六九頁）を参照されたい。

注3 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.

引用文は吉川逸治、森洋子共著『ボス、ブリュエル』

（集英社、一九七七年）八六頁。

注4 ブリュエルのイタリア旅行については拙論「ブリュ

エルとイタリア旅行」（『三彩』一九七三年十二月号 七九―八一頁）を参照されたい。

注5 Hans Sedlmayr, "Die Maechia Bruegels", *Epochen und*

*Werke*, 1959, Band I, pp. 274-318.

高階秀爾『美の思索家たち』（新潮社、一九六七年）にゼーデルマイヤの「マッキア論」の解説がある。

なお筆者は『みづゑ』一九六八年夏号のブリュエル論でこの論文を紹介した。

（東京工芸大学）