

ブリュッゲル初期風景画とその模倣に関する一考察

廣川 暁生*

A Study of Bruegel's Early Landscape and its Imitation

HIROKAWA Aki

abstract

Après la mort de Pierre Bruegel l'ancien (c.1525-1569), Abraham Ortelius, célèbre géographe anversois du 16^{ème} Siècle, lui dédia un texte d' éloge publié dans son *album amicorum* (c.1574-1596). Il transparait de ce texte une idée très rependue à cette époque, qui est celle de la concurrence entre l'art et la nature. Cette idée est liée à la notion d'imitation de nature.

Dans cet article, j'analyse les critiques des contemporains de Bruegel, notamment celles d'Ortelius et de van Mander (*Het Schilder-Boeck*, 1604), qui, dans le contexte des idées humanistes du 16^{ème} Siècle, nous éclairent sur la corrélation entre, d'une part, la notion d'imitation de la nature et, d'autre part, la formulation du paysage, en tant que genre de peinture. Van Mander consacra dans son livre un chapitre entier au paysage, où il loue Bruegel comme un modèle à suivre, et où il fait le lien entre la notion d'imitation de nature et la notion de 'd'après nature', afin de démontrer la spécificité de la peinture flamande. Ce lien explique également la coexistence entre ces deux styles de paysage qui sont : le paysage avec une vue à vol d'oiseau et le paysage avec une vue topographique, tous deux caractéristiques de la peinture flamande de la deuxième moitié du 16^{ème} Siècle.

Keywords : Pieter Bruegel the Elder, Netherlandish art, Landscape, Van Mander, Karel

1. はじめに

1572年にケルンで刊行されたゲオルク・ブラウンとフランス・ホーヘンブルフによる世界各地、59都市の景観図を含む『世界都市地図帳 *CIVITATES ORBIS TERRARUM*』は、1617年までの間に全6巻にわたって出版され、最終的には約360の図版を含む非常に広範囲なものへと発展した。ラテン語版以外にもフランス語、ドイツ語の解説付き諸版が刊行され、これら3種の版の度重なる増刷が繰り返されるなど、この地図帳の確かな人気を裏付けている¹。

刊行当初から主要な原図提供者であったヨリス・フーフナーヘル(1542-1601)は1560年代から90年代にかけてヨーロッパ各地を旅行し、各都市の素描を制作した。フーフナーヘルは旅の途中、興味を引くものはなんでも、「写生」し、スケッチ帳に描きとめていた²。自らも風景素描を蒐集していたことでも知られるフーフナーヘルの景観図は、鳥瞰図を特徴とする16世紀の「世界風景」の影響を色濃く残し、画面には各地域の風俗や風習、逸話的、地誌的な細部が丹念に描きこまれているのが特徴である。

アントワープの宝石商、タピスリー商の息子であったフーフナーヘルは、当初商人として各地を旅行しその

キーワード：ピーテル・ブリュッゲル(父)、ネーデルラント美術、風景、カレル・ファン・マンデル

*平成10年度生 比較文化学専攻

傍らスケッチを残していたが、1576年、父親の事業が破綻したのを機に芸術の道に専念することを決意した。ファン・マンデルの伝えるところによれば、フーフナーヘルはその直後地理学者、アブラハム・オルテリウス(1527-1598)と共にイタリア旅行へと出発し、この旅路の途中でオルテリウスの仲介によりミュンヘンのアルベルト5世の宮廷に写本挿絵師として召抱えられることになるのである³。

1581年に刊行された、『世界都市地図帳』第3巻は、フーフナーヘルとオルテリウスのイタリア旅行の際に制作されたイタリアの各都市の景観図8枚を含んでいる。その中の1枚、『ティボリの景観図』(図1)の左前景には2人の旅人の姿が描かれ、その下に添えられた銘文によって、彼らが紛れもなく旅をするフーフナーヘルとオルテリウス自身であることがはっきりと示されている⁴。2人の前を歩く案内人は大げさな身振りで後ろを振り返りながら画面右を指差し、明らかに観る者の視線を滝の景観へと導こうとしている。しかしながら、そこに描かれているのは2人が眼前に見たはずの滝の情景ではない。フーフナーヘルはここに、ピーテル・ブリュエール(1525/30頃-1569)の下絵に基づいてアントワープの版画商ヒエロニムス・コックが12枚の「大風景画」連作として刊行した中の1枚、『ティボリの景観』の版画(図2)の模写を画中画のようにはめ込んでいるのである。フーフナーヘルは、画面左下の銘文によって、自分とオルテリウスが1578年に確かにその情景を見たことを明確にしている。その一方で、右下に滝のイメージをはめ込み下部と右上部をピンで留めることで、この図が明らかに後から挿入された図像であることを強調しているのである。

すでにセレブレニコフは1997年の論考⁵において本作品の特異性に注目し、それをブリュエールの死後、オルテリウスによって捧げられた追悼文のテキストと結び付けて論じ、同時代の「模倣」論の文脈内でフーフナーヘルとブリュエール芸術の関係について考察している。本論考においては、セレブレニコフの先行研究を出発点とし、16世紀後半から17世紀初頭にかけて次第に形成されていったネーデルラントの美術理論におけるブリュエール芸術の位置を「自然の模倣」という観点に注目しながら考察していきたい。

2. オルテリウス—ブリュエール—フーフナーヘル

16世紀アントワープの偉大な地理学者にして、また最も重要な人文主義学者の一人として名高いオルテリウスは、ブリュエールの死後、彼の早すぎる死を悼んで追悼文を捧げている。オルテリウスの『交友録 *album amicorum*』(1574-1596頃制作)に収められているこの追悼文は、ブリュエールに関する同時代の数少ない文字資料の一つとして、しばしば研究者によって取り上げられてきた。しかしこのテキストがもつ全体の意味を同時代の美術潮流の中で捉えようという試みがなされたのは近年になってからのことであった⁶。

ここで少し長くなるが、追悼文の全文を引用してみよう。

ピーテル・ブリュエールは彼の時代の最も完璧な画家である。このことを否定できるものは、彼の芸術を妬み、あるいは羨み、あるいは無視するのでなければ、誰もいない。しかし、彼は盛りの歳にわれわれの許から連れ去られた。これを彼の抜群の芸術的技倆を確認し、ブリュエールが実際より歳がいつていると考えた「死」のせいと見るべきか、あるいは芸術性と才能にとんだ彼の模倣の技ゆえに自らが侮られることを恐れた自然のせいと見るべきか、私には分からない。

嘆き悲しむアブラハム・オルテリウスは友の思い出にこの辞を捧げる。

先人の誰を手本とするか尋ねられたとき、画家エウボンポスは自然そのものに従う、どの画家にも従わないと断言したと伝えられる。これはわれらがブリュエールとも一致する。彼の絵を私は実際人の業と呼ばず、自然の業と呼ぶだろう。本当に、私は彼を最良の画家とは言わず、画家のまさしく自然と呼ぶだろう。それゆえ、彼は人の手本にふさわしいと考える。

このブリュエールは、プリニウスがアペレスについて語っているのと同じように、描き得ぬ多くのものを描いた。彼のすべての作品にはプリニウスがティマンテスについて語っているのと同じように、彼が実際描いた以上の事柄が常に理解される。エウナピスがイアムブリクスに関する批評で語っているように、きれいな若い人々を描き、手前勝手に何か魅力や優美さを付け加える画家は、自分に差し出された図像を完全に破壊し、自分の前の手本からも真実の形からもはぐれてしまう。ブリュエールはこの誤謬を免れていた⁷。

この追悼文には、一見してルネサンスにおいて広く知られていた、「自然 *natura*」に拮抗する「芸術 *ars*」の観念を見ることができる。そこではプリニウスの『博物誌』からエウボンポス、アペレス、ティマンティヌスという3人の名高い古代芸術家の名が引用され、ブリュゲルの芸術をまさに自然に匹敵する「自然の業」そのものと讃えているのである。16世紀ネーデルラントにおいて、例えば、優れた画家を古代ギリシャを代表する画家アペレスになぞらえ、「新しきアペレス」、「当代のアペレス」⁸と讃える例は他にも散見することから、ここでオルテリウスが古代の画家たちの名を引用した背景に当時の文学的慣例に従った常套句的な意味合いがあったという可能性は否めない。しかしながらここで繰り返し述べられるブリュゲルの自然主義への讃美には留意する必要がある。というのもそれ以前のブリュゲルに関する非常に数少ない文字資料⁹において特に強調されることのなかったブリュゲルと「自然」との競合関係は、ブリュゲルの死後16世紀末から17世紀にかけて版画の銘文等に繰り返される他、1604年に刊行される、カーレル・ファン・マンデルの美術理論書『絵画書』においてもそのまま継承されているからである。

セレブレニコフは先の論考において、フーフナーヘル《ティボリの景観図》(図1)がオルテリウスの追悼文に呼応する形でまさに、同様の「自然模倣」の概念を分かち合っている点を指摘している¹⁰。すなわちオルテリウスは、「自然そのものに従う」と断言した画家エウボンポスと同様、ブリュゲルも「自然に従った」と述べ、さらにブリュゲルの芸術自体が自然の業に等しいという讃辞を贈っている。つまりここでは「自然」と「ブリュゲル芸術」との間の差異が巧妙に消し去られ、それ故ブリュゲルの芸術はまさに後世の画家たちに「模倣」される対象となるべきことが示されているのである¹¹。

「自然に即した」細部描写においてブリュゲル芸術の追隨者として位置づけられるフーフナーヘル自身もまた、自然を自らの「手本」として考えていたことがいくつかの銘文により裏付けることができる。例えば1570年から73年頃に制作されたミニアチュール《セビーリヤの光景》には「自然が唯一の師である」という銘文が付され、またオルテリウスの『交友録』では、フーフナーヘルに署名に「(自然の手ほどきを受けた)手による友情の思い出」という献辞が添えられていた。つまり旅行中、興味を持ったものは何でも「写生した」というフーフナーヘルは、自らの師が「自然」であることをかなり意識的に示していたのである¹²。

フーフナーヘルはブリュゲルの業は自然の業そのもののだとするオルテリウスに賛同しながら、ブリュゲルの図像を、「自然の断片」として自らの図像に取り込み、その境界線に署名を残すことで、自らの作品として巧みに再構成している。そこには自然に学んだ自らの図像を、自然といわば同質であるブリュゲルの図像と同等に位置付けようというフーフナーヘルの自負の念が感じられよう。

しばしば指摘されることであるが、このような「模倣」の態度は16、17世紀の芸術理論における「模倣 *imitatio*」の概念に付随した「凌駕 *emulatio*」の概念と結びついたものであった¹³。「模倣」から「凌駕」へという概念は、16世紀の模倣論の展開に大きな影響を及ぼしたエラスムスの著作『キケロ主義者』(1528年)にも顕著である。本著作においてエラスムスは、キケロを絶対の規範とするあまり外観のみに気を取られてキケロの一語一句を盲信的に模倣する「キケロ主義者」の模倣法を批判し「キケロの本質を模倣すべきであり、その本質とは言葉や文章の表面にではなく、題材と思考の内容、精神と判断力に存る」ことを説いている。そして真のキケロ主義者は「キケロに自分を似せようとするのではなく、キケロと異質であっても同等になり、さらには凌駕するよう努力をすべきだ」と述べているのである¹⁴。

ところでギリシャ、ローマの雄弁を体得することを目指していたルネサンスの人文主義者たちは、手本である古代のローマ文学に匹敵しうる作品を書くために必要とされる、古典的＝人文主義的ラテン語を使いこなすために、古典の中から特定の規範を選び取り、それを具体的に「模写」することで自らの創造行為を育てていた。つまり、エラスムスにおいて単なる外観の「模倣」が批判されているのも、人文主義者の創造行為の重要な基本原理がこの「模倣」行為にあったからなのである¹⁵。

このことは、古代やイタリア美術を学ぶ目的でイタリアを訪れた16世紀のロマネストと呼ばれる画家たちが残した膨大な量の素描を喚起させるものではないだろうか。1532年にローマを訪れたファン・ヘームスケルクは、古代彫刻や古代遺跡をはじめ、ミケランジェロ、ラファエロなどイタリア・ルネサンスの画家たちの作品も数多く模写したことが知られている¹⁶。またファン・マンデルは、1541年にローマを訪れたフランス・フロリスが古代遺跡だけでなくミケランジェロの《最後の審判》の裸体像の模写を繰り返し行ったことを伝えている¹⁷。この

ようにイタリアを訪れた多くの画家たちが「イタリア的」な芸術理念を、模写を通じて体得しようとしていた一方で、同じくイタリアへと赴いたブリュエールの素描や後の油彩作品には「イタリア的モチーフ」が完全に欠如しているのはなぜかという問いは長い間研究者の間で提起されてきたものの、その問いに関する明確な答えは未だ完全には見出せない状態であるといえる¹⁸。

この点に関して、16, 17世紀の地図制作と風景の密接な関係に注目したアルパースは非常に示唆的な指摘を行っている。アルパースによれば、さまざまな事物を描写しようとする目的の中でも、地図制作のための旅行は、16世紀の北方の芸術家たちにとってはローマを見たり古代やイタリア美術を学ぼうとする画家たちのイタリア旅行と同様に重要な旅への契機となっていた。そしてブリュエールの旅行は、決してイタリア美術を学ぶためになされたわけではなく、未知の世界に対する新しい視野を広げるためであったと結論付けたのである¹⁹。確かに先に挙げたフーフナーヘルの《ティボリの景観図》(図1)のような作品は、地誌的な性質をもつ都市図と風景の間にはっきりした境界線が存在しなかったことを雄弁に物語っている。

ここでより興味深いと思われるのは、「模倣」すべき対象の違いこそあれ、イタリアへと赴く北方の芸術家たちが、ロマニストであれ、地図制作者であれ、さらにはブリュエールも、自らが選択した規範を「模倣」するため、多くのスケッチを行ったという事実であろう。このことはファン・マンデルやそれ以降に著された美術理論書の中で、しばしば用いられる「自然に即して」(*naer het leven*) という語が、当時のネーデルラントでは現実の事物に即して制作される素描の概念に限られることなく、例えば古代彫刻を模写した素描に対しても²⁰、すなわち眼前にあるすべてのものを描く素描に対して一様に広く適用されていたことを考え合わせるといっそう意味深いように思われる。つまり視覚的源泉が自然の事物であっても過去の芸術作品であっても「自然に即した」描写は可能となるのであって、従ってここで重視されるのは、描かれている対象が何かというよりはむしろ、まさに「実物そっくりの」あるいは「本物と見紛うかのような」描写を可能にする見事な技なのだといえる。16世紀のネーデルラントにおいては、同時代のイタリア美術において「精神の業」として重視されていた芸術家の「構想」よりも、視覚的表象をあるがままに捉えることを可能にする優れた「手の業」を賞賛することによって、少なくとも、一見明らかに性質の異なるタイプの芸術が同時に共存することを可能にする「地盤」が形成されていたといえるのではないだろうか。

ブリュエールがイタリアにおいて、なぜ「風景」のみを描いたのかという問いの答えは明確でないとしても、1604年に刊行されたファン・マンデルの『絵画書』に収められた芸術論「高貴で自由な画術の基礎」では第8章が風景に当てられ、オルテリウスの追悼文と同様にブリュエールの芸術が自然と結び付けられて賞賛され、自然の多様性を理解し、自由に描写することによって自然と一体化することが試されるこの分野におけるブリュエールの功績が讃えられている。また、ブリュエールがイタリア旅行中に制作した風景素描を、帰国後「大風景画」の連作として出版したアントワープのヒエロニムス・コックの版画店は、16世紀の風景版画の展開に大きな役割を果たしたと考えられる。

そこで次に、当時は「自然」という概念が現在よりはるかに広い意味合いで用いられていたことを念頭におきながら、風景画というジャンルの生成過程において、「自然模倣」の意味を再検討していきたい。

3. 風景画における「自然模倣」の概念

ブリュエールに関する最も早い時期の記述は、グイッチャルディーニ著『全ネーデルラント地誌』(1567年)、続いてランプソニウス著『低地ドイツ地方の著名な画家達の肖像集』(1572年)に見ることができる。そこではブリュエールは第二のヒエロニムス・ボッシュとして、さらにはボッシュを凌駕する者として讃えられていた。先に述べたように、オルテリウス、後にはファン・マンデルによって強調されるブリュエールと「自然」との密接な関係については、これらの記述においては全く言及されていないことがわかる²¹。しかしランプソニウスの著作において、風景や肖像を得意とする画家達は、特にネーデルラント美術の伝統を継承する者と見なされてグループ化され、イタリアの規範に従おうとする画家達のグループと区別されていたこと、そしてブリュエールが前者の画家として記述されていた²²という点には留意する必要があるだろう。というのも、1604年に出版されたファン・マンデルが記した芸術論「高貴で自由な画術の基礎」においてはさらに、風景画の分野においてブリュ

ーゲルを伝統的なネーデルラント美術の継承者と見なすだけでなく、後世の画家達の模倣すべき対象として明確に位置づけているからである。

先に引用した、オルテリウスの追悼文は、時期的に両者の間に記されたものであり、ネーデルラント美術史におけるブリューゲルの一意図されたものであるにせよ—その位置づけを考察する上でも重要な位置を占めることが推察される。また、オルテリウスによって新たにブリューゲルと結びつけられた「自然」、「自然模倣」という概念は、自身の世界観の最も明確な表明と思われる、オルテリウスの世界地図を喚起させるものではないだろうか。

世界最初の本格的な地図帳といわれるオルテリウスの『世界の舞台』（初版 1570 年）の大きな特徴の一つは、地図とテキストが一体をなして全体を形成している点にある。そして、すでに指摘されているように、特に 1579 年版においては、世界地図の周りにキケロやセネカの著作からの引用が付され、オルテリウスの世界観とストア派の自然観との結びつきが伺えるのである²³。

ストア哲学ではよく「自然」という語が用いられるが、それは現代の我々が想起する山河大地をさす「自然」というよりもむしろ、「あらゆるものがそこから生まれ出で、またそこへ帰するというような根源的なもの、あるいは能産的自然」として捉えられているという。それは狭義においては物の「本性」という意味であり、広義では宗教的に神といわれるもの、宇宙やロゴスや運命と同一のものとされる。従って「自然に倣う」とは「神、あるいは神意にそうごと、宇宙に秩序に従う、もしくはそれに合致すること」と考えられていた²⁴。

つまり、このストア哲学の文脈内で先のオルテリウスの追悼文を捉え直すならば、ブリューゲルの芸術と「自然」との関係は、宇宙との一体化に繋がるようなマクロコスモスに対するミクロコスモスの形成としてある種の独立性を帯びており、両者はまさに等価であり等質のものとして捉えられていると言えよう。オルテリウスの述べるように、それゆえブリューゲルは「人の手本にふさわしい」と考えられるのである。

一方、ファン・マンデルによる『絵画書』の中のブリューゲル伝の冒頭は以下のようにくだりで始まっている。

素晴らしいことに、「自然」は己に属する一人の人間を見つけ、選んだ。やがてこの人間に己が見事に描きだされるようにと。それは「自然」がブラバントの名も知れぬある村に出かけ、農夫たちを絵筆でそっくりに描くため、機知と描写力に富むピーテル・ブリューゲルを農夫たちの中から選びだし、われらがブリューゲルの永遠の名誉たる絵画芸術へと奮い立たせたときのことであった。

(・・・)

旅の途次、彼は多くの景観を実物を前に写生した。そのため彼についてはこう言われた。アルプスにいるとき、すべての山や岩を呑みこみ、帰郷するとそれをカンヴァスとパネルに吐き出したと。それほどありのままに自然のあれやこれやの部分を真似ることができたのである²⁵。

先に見たオルテリウスの追悼文と同様に、しかしここではブリューゲルがそのすぐれた描写の技によって、「自然」に自らを模倣するように選ばれたことがはっきりと記されている。ファン・マンデルのテキストでは、冒頭部が以下に続くイタリア旅行の途中のアルプス体験を語るとされるよく知られたエピソードと直接呼応するように構成されているのがわかるだろう。つまり優れた描写の技をもつブリューゲルは、旅の途次において、「実物を前に写生し」、ありのままに「自然」を描き出すことに成功しているのである。

この「自然の模倣」と「描写の技」との関係は、同様に『絵画書』に収められた芸術論「高貴で自由な美術の基礎」の第8章の記述においてはいっそう強調されている。風景画家を志す若い画家に呼びかける文体で書かれたテキストの中で、ファン・マンデルはブリューゲルの名を繰り返し挙げ、まさに模範とすべき風景画家として賞揚している。若い画家たちに「多様性」と「量の多さ」を区別することを奨励しながら、風景の「美しさ」とは色彩と事物の「多様性」にあると主張する。そして風景画家は「模倣」の欲求に駆り立てられ、以前は描写されえなかった自然の「興味深い事物」を描き出すに至ると述べるのである。ファン・マンデルは続けて、稲妻や雷電などの自然現象を描くことができたアペレスの逸話を引用し、以前は描写不可能だった事物を描写する技を賞揚している点は、オルテリウスの追悼文と直接呼応している²⁶。

ここで興味深いのは、ファン・マンデルがオルテリウスの追悼文から直接影響を受けてブリューゲル論を展開

しながら、それを具体的に風景の分野と結びつけて論じている点である。先に引用したオルテリウスとファン・マンデルのテキストでは、「自然に即して」ありのままを描写する行為やその技は、「自然を模倣する」ための手段であり、必須条件として捉えられているが、両者は決して同等ではなかった。にもかかわらず、伝統的に視覚表象に重きをおき、絵画を「世界の写し」と考える北方美術においては、風景画という「自然の事物」を対象とする新しいテーマが展開していく中で、模写行為、描写の技が重視され「自然を模倣」という概念と「自然に即して描く」という行為がより密接に結び付けられていく過程を見ることができないのではないだろうか。

その一方で、ブリュエゲルの「大風景画」連作（1555 - 1556年頃）が刊行された僅か3、4年後に小風景の画家と呼ばれる画家による田園風景シリーズが相次いで発行されるような、16世紀後半から17世紀にかけての風景画の展開は、「自然模倣」の概念と「自然に即して描く」という行為、その両者の相関関係と決して切り離しては考えられないものであるように思われる。

そこで次に16世紀後半のアントワープのヒエロニムス・コックの版画店における風景版画の展開について述べることで本稿の結びとしたい。

4. 結びにかえて—ヒエロニムス・コックによる風景版画シリーズの刊行

1548年、ローマからアントワープに戻ったヒエロニムス・コックは、国際的版画店「四方の風」を開業した。ブリュエゲルがイタリアで制作した素描を基にした風景版画が帰国後「大風景画」連作（1555 - 56年頃）としてコックの店から発行されていることから、ブリュエゲルにイタリアで風景を描くように勧めたのはヒエロニムス・コックだったのではないかとしばしば推測されてきた。事実、コックは、ファン・マンデルが「優れた風景画家」と賞賛した兄マティアス・コック（1509頃 - 1548年）の死後、彼に代わる風景画家を求めていたと考えられる。

しかしながら、兄マティアスの下絵をヒエロニムス・コックが彫版し、《聖書と神話の人物のいる風景》シリーズ（図3）として出版したのは、おそらくはブリュエゲルの「大風景画」連作の発行より後の、1558年だという事実²⁷は、ブリュエゲルのイタリア滞在におけるコックの意図の介入についての問題を複雑にしている。開店当初、コックが発行していたのは、ラファエロやミケランジェロの下絵に基づく版画や自らが下絵、彫版を手がけたローマの廃墟のシリーズ、あるいはロマネストとして名高いコルネリス、フランス・フロリス兄弟の手によるオーナメント版画シリーズだった²⁸。

1558年、兄マティアス・コックの下絵をヒエロニムス・コックが彫版して出版した《聖書と神話の人物のいる風景》シリーズの表紙には「旧約、新約、神話から取られた物語を付した風景の多様な様式集。画家や、芸術愛好家のために。」と刊行の目的が示されている²⁹。1590年頃にはヨリス・フーフナーヘルによってブリュエゲルの下絵を基に神話主題を付加して版画化された2点の版画《メルクリウスとプシケのいる河の風景》（図4）《イカロスの墜落を伴う河の風景》（図5）が発行された³⁰こともこの種の神話に題材をとる風景版画の人気を伺わせる。その一方でそのわずか1年後の1559年と1561年にコックが相次いで発行した「小風景画」連作においては全く逸話的要素を持たない、田園の風景（図6）が版画化されているのである。

1559年の表紙（図7）の銘文には「様々な家、農場、道などがあらゆる種類の動物たちとともに並置されている。すべてのものが实景に基づいて描かれ、そのほとんどがアントワープの近郊で描かれた。」ことが記されている³¹。ここにおいて、描かれた風景が「实景に基づいた」忠実な描写であること、またアントワープ近郊という身近な土地の田園風景である点が強調されている点は注目に値する。実際「小風景画」連作にみられる、この種の地誌的な要素は、1572年に発行されることになる『世界都市地図帳』をすでに想起させるものであった。

一方『世界都市地図帳』刊行の目的は、序文に見られるように、「家庭にいる人に旅行の喜びを提供しよう」とする極めて明快なものであった³²。編者ブラウンとホーヘンブルフは、地誌学者たちによって町、村、島、河、湖、山、泉などからなる世界のそれぞれの場所が個別に描き出され、その歴史が語られ、すべてがとても明瞭に描かれることで、この書物を観る者がまるで現実の町や場所を眼前に見る思いをすることが意図されていると述べている³³。「小風景画」連作においても同様に、都会に住む忙しいアントワープ人たちに、田舎の生活を眼前に見せることで、机上の旅を提供するものであった可能性は否定できないであろう。

地図と風景の、この鑑賞上の類似性を考察していく上で、先に挙げたファン・マンデルの芸術論「高貴で自由な画術の基礎」において、マンデルがブリューゲルの風景を賞賛する際に、オルテリウスの『世界の舞台』に贈られた賞賛の言葉と非常に類似したものを使用することによって、両者が「多様な美しさに富んだ自然の中を視覚で旅をする」という地理的な感覚をわかちあっていたことを示したとするメリオンの指摘³⁴は、非常に示唆的である。

また先に述べたように、ブリューゲルの「大風景画」連作にみられる、世界風景に伝統をひく鳥瞰図的な風景と、逸名の画家の手による「小風景画」連作にみられる、低いところから見た視点で身近な風景を描いた風景がほぼ同時期にしていたという事実は、ジャンルとして確立していく途上にあった「風景画」の概念においてルネサンスの人文主義的な土壌から生まれた「自然模倣」と、いわば北方的といえる描写の技を重視した「自然（実景）に即した」という2つの概念が混在した一つの結果として、まさにイタリア的なものと伝統的なものとの間で常に揺れ動いていた16世紀のネーデルラント美術全体の流れの中で捉えなおす必要があるのではないだろうか。この点において、ブリューゲルの初期風景画にしばしば見られる「スケッチをする人物」のモチーフ（例えば「大風景画」連作では《ティボリの景観》（図2）の前景にこのモチーフが見られる）は、「自然に即して描く」人物を自らを取り巻く自然とまさに一体化した姿で表現しているという点において、非常に示唆的である点を指摘しておきたい³⁵。

いずれにしても、同時代のイタリアに比べて、美術理論や美術に関する著作が極端に少なかったネーデルラントにおいて、17世紀初頭に著されたマンデルの『絵画書』は、一方では16世紀後半以降書かれた美術に関する数少ないテキスト類のいわば集大成として、他方ではヴァザーリの著作に対する北側からのレスポンスとして位置づけることができよう。そこでは、ブリューゲル芸術の自然主義的側面が強調され、従うべきモデルとして賞揚されていた。そしてまさにそのテキストに呼応するかのようブリューゲル没後、16世紀末から17世紀にかけて、ブリューゲルの風景表現が南北のネーデルラントの風景画家たち³⁶の作品に大きな影響を与えただけでなく、銅版画が再版され、数多くのコピー、贋作が制作されるというような、「ブリューゲル・リヴァイヴァル」というべき状況が生み出されたということは、今後ブリューゲルの風景版画の展開とその受容について考察していく上で、看過できない問題であろう。

註

- 1 C.クーマン『近代地図帳の誕生』（船越昭生監修／長谷川孝治訳）、臨川書店、1997、101-103頁。（Koeman, C., *The History of Abraham Ortelius and his Theatrum Orbis Terrarum*, Sequoia S.A., Lausanne, 1964.）
 - 2 Miedema, H., *Den Grondt der edel vry schilderconst*, Utrecht, 1973, fol.262v; Melion, S., W., *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder Boeck*, Chicago, 1991, p.181.
 - 3 *Ibid.*, p.181.
 - 4 Nuti, L., "The mapped views by Georg Hoefnagel: The Marchant's Eye, the Humanist's Eye," *Word & Image*, Vol.4, No.2, 1998, pp.563-570.
 - 5 Serebrennikov, N.E., "Imitating Nature/ Imitating Bruegel", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 47, 1997, pp.222-246.
 - 6 D.フリードバーグ「ピーテル・ブリューゲル作品における暗示と時事性-忘れられた論争の含意」『ピーテル・ブリューゲル全版画展』東京新聞社、1989年、54-66頁においてフリードバーグは、オルテリウスのテキストと共にルーカス・デ・ヘーレの詩を取り上げ、16世紀ネーデルラントに存在していた二つの美術潮流の中に位置づけた。その後この議論はメドウの論文によって推し進められた。Meadow, M.A., "Bruegel's Procession to Calvary, A Emulatio and the Space of Venacular Style", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 47, 1997, pp.180-205; 幸福輝著『ピーテル・ブリューゲル-ロマンイズムとの共生』、ありな書房、2005年、103-116頁。
 - 7 ここで引用文として掲げた邦訳は、幸福氏によるものである。
- 幸福、前掲書、2005年、109-110頁; Abraham Ortelius, *Album amicorum*, J.Puraye (ed. and transl.), Amsterdam, 1969, 22.
- 8 Melion, S., W., *op.cit.*, 1991, p.181.
 - 9 Guicciardini, L., *Descrizione di tutti I Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore*, Antwerp, 1567, p.99; Lampsonius, D., *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Antwerp, 1572; Vasari, G., *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, G.Milanesi (Ed.), vol.7, Florence, 1881, p.586.
 - 10 Serebrennikov, N.E., *op.cit.*, pp.230-232.

- 11 Meadow, M., *op.cit.*, p 194.
- 12 Serebrennikov, N.E., *op.cit.* p231.
- 13 Meadow, M., *op.cit.*, pp.182-183.
- 14 榎本武文「ルネサンスにおけるキケロ主義論争」『人文科学研究』.(一橋大学研究年報) 36,1999年、269-333頁、特に、301-311頁参照。
- 15 *Ibid.*, 273-274頁。
- 16 幸福, 前掲書、2005年、68頁。
- 17 Van Mander, C., *Le livre de peinture*, Textes présentés et annotés par Robert Genaille, 1965, pp136-143.
- 18 幸福 (2005年) は、時代的文脈の中でブリュエールにとってのイタリアを再度問い直している。
- 19 スヴェトラナ・アルパース著『描写の芸術』、幸福輝訳、ありな書房、1993年、218頁。(原題: Alpers, S., *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago/London, 1983)。
- 20 アルパース, 前掲書、1993年、90頁。
- 21 註9参照
- 22 Melion, S., *op.cit.*, pp.144-145. 及び Meadow, M., *op.cit.*, p.191.
- 23 Müller Hofstede, J., “Zur Interpretation von Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung”, *Pieter Bruegel und seine Welt*, 1979. pp.73-142.
- 24 鹿野治助責任編集、『世界の名著 14、キケロ / エクテトス / マルクス・アウレリウス』、中央公論新社、1980年、38頁。
- 25 邦訳は幸福、前掲書、2005年、281-284頁
- 26 Melion, S., *op.cit.*, pp.179-180.
- 27 T. Riggs, L. Silver, *Graven Image The Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem*. 1993, p.126.
- 28 *Ibid.*, p.17.
- 29 *Ibid.*, p.18.
- 30 版画下部の銘文によって、これらの作品の下絵が「ブリュエール」によって、「ローマで1553年に」制作されたことがはっきりと記されている。これら2点の版画は、フーフナーヘルによってブリュエールの死後、1590年頃に、コルネリス・コルトの下絵に基づく2点の版画と共に4枚1組みで出版された。版画化する際のフーフナーヘルの意図に関しては、Serebrennikov, N.E., *op.cit.*, 1997, pp.222-246.
- 31 T. Riggs, L. Silver, *op.cit.* 1993, p.20.
- 32 Georg Braun and Franz Hoegenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Cologne, 1572-1617, 3.A.
- 33 *Ibid.*, 3.A.B.
- 34 Melion, S., *op.cit.*, p.180.
- 35 拙稿、「ブリュエール初期素描に関する一考察」、お茶の水女子大学『人文科学研究』第一巻、2005年、182-183頁。
- 36 ブリュエールの風景表現は、1585年以降アントワープからアムステルダムへと移住した画家たちに継承された。Silver, L., “The Importance of Being Bruegel; The Posthumous Survival of the Art of Pieter Bruegel the Elder”, *Pieter Bruegel the Elder Drawings and Prints*, Metropolitan Museum of Art, 2000, pp.67-84.

(2005年12月1日受理)

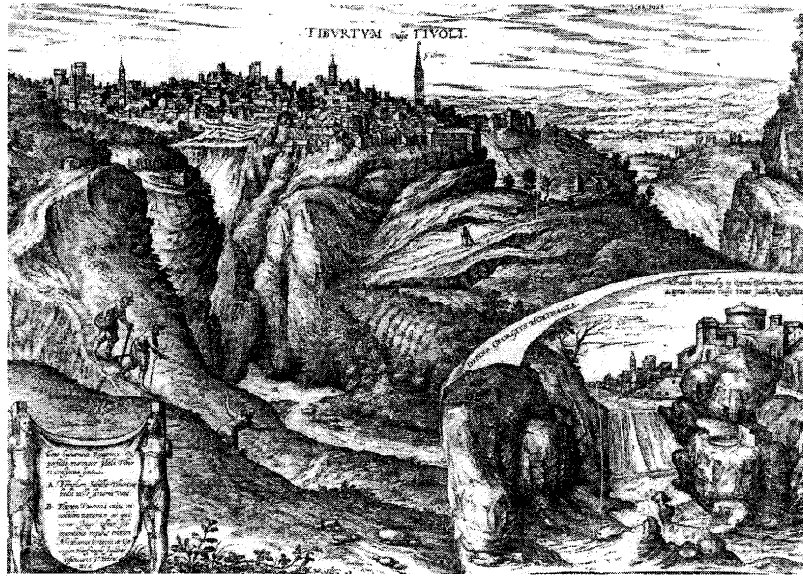


図1 ヨリス・フーフナーヘル、《ティボリの景観図》、『世界都市地図帳』第3巻、1581年



図2 ピーテル・ブリューゲルの構図による版画、《ティボリの景観》、「大風景画」シリーズ、1555-1556年頃



図3 マティアス・コック下絵、ヒエロニムス・コック彫版、《メルクリウスのいる風景》、1558年

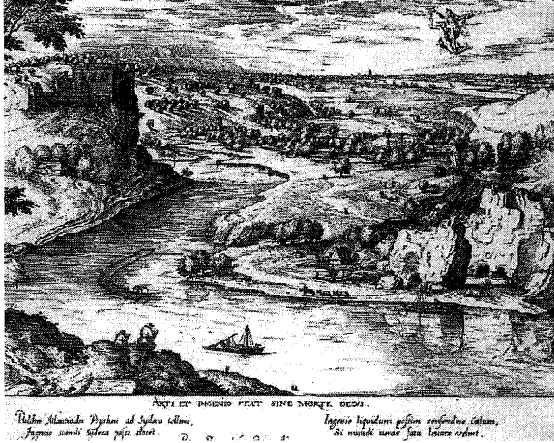


図4 ピーテル・ブリューゲルの構図を基にヨリス・フーフナーヘルが彫版、《メルクリウスとプシュケのいる河の風景》、1590年頃



図5 ピーテル・ブリューゲルの構図を基にヨリス・フーフナーヘルが彫版、《イカロスの墜落を伴う河の風景》、1590年頃



図6 小風景の画家(ヨース・ファン・リエーレ(?))、《風景》、「小風景画」シリーズ 1559年

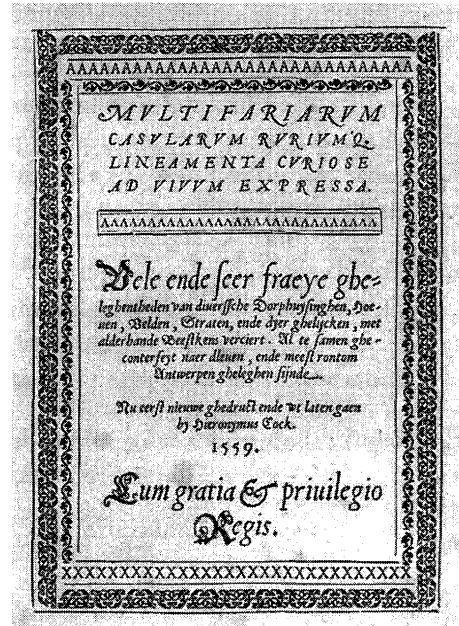


図7「小風景画」シリーズ、表紙、1559年