

# ピーテル・ブリュッセル(二世)作《スケート滑りと鳥罾のある冬景色》の 受容をめぐるピーテル二世のコピーの果たした役割についての一考察

廣川 暁生

はじめに

本論考では十六世紀ネーデルラントの巨匠、ピーテル・ブリュッセル(一世、Pieter Bruegel the Elder, c.1625-1669)が一五六五年に描いたとされる作品《スケート滑りと鳥罾のある冬景色》(図1、ベルギー王立美術館蔵、以下本作を《鳥罾のある冬景色》と略記)と息子ピーテル二世(Pieter Brueghel the Younger, 1564/65-1637/38)の工房で制作された本作のコピー作品を取り上げることで、十六世紀末から十七世紀前半の雪景色の主題の展開において、ピーテル二世のコピーの果たした役割について考察していきたい(註1)。

ピーテル二世が父ブリュッセルの作品を巧みに、そして忠実に再現した、多くの複製作品を残したことはよく知られてい

る。ピーテル二世の工房での制作活動に関する本格的な研究は、ピーテル二世に関するモノグラフを著したジョルジュ・マリルエ(一九六九年)に始まるが、一九九七年よりエッセン、ウィーン、アントワープで開催された展覧会「ブリュッセルIIブリュッセル」は、クラウス・エルツの長年の研究の成果を反映し、ブリュッセルの二人の息子、ピーテル二世とヤン一世に捧げられた展覧会であった。そして、二〇〇〇年に同じくエルツにより出版された著作によって初めて、美術館やギャラリー、個人蔵、オークション・カタログなどを含む千四百点以上のピーテル二世による絵画作品が網羅的に目録化されることで、より広範囲で詳細な分析が行われ、個々の作品の真偽や様式に関するエルツの見解が明らかにされ、さらなる調査をする上での基盤が提供されたのである(註2)。



図1 ピーテル・ブリューゲル(1世)《スケート滑りと鳥罾のある冬景色》1565年、油彩・板、37×55.5cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館

一方、二〇〇〇年以降には、ピーテル二世のコピー作品に関する、より個別的で詳細な研究がなされている。森洋子監修『黄金期フランドル絵画の巨匠たち展』(二〇〇一年)の図録に含まれた森のエッセイ「ブリューゲル一族の祭典」では、二人の息子たちの作品と生涯を比較解説し、とりわけピーテル二世の工房で使われていたと思われる複写技術に関する詳細な考察がなされた。そして、同年にマーストリヒトとブリュッセルで開催された、ブリューゲル・カンパニーと題する展覧会においては、ピーテル二世の工房活動、とりわけ量産活動に光が当てられ、多角的な調査、研究が紹介されたのである(註3)。

こうしたピーテル二世の制作活動に関する先行研究を踏まえ、王立文化財研究所のクリスティーナ・キュリーがリエージュ大学教授のドミニク・アラールとともに、長年にわたるブリューゲル一族に関する調査研究の成果として、とりわけピーテル二世の工房におけるコピー活動に関して複数の作品を具体的に取り上げ、技法や複写技術に焦点を当てて調査した報告書を二〇一二年に三巻本で出版したことで、ピーテル二世の工房での活動や制作のプロセスには近年ますます注目が高まっている(註4)。

本稿で取り上げる『鳥罾のある冬景色』(図1)は、ブリューゲル作品の中で最多となる、一二七点のコピー作品が少なくとも確認されている。ここでは、とりわけキュリーの詳細な調査報告に基づきながら、そこで取り上げられているピーテル二世のコピー作品を、十六世紀後半以降の雪景色の主題の展開の中

で考察することで、本作品の後世の画家たちにおける受容の過程を詳らかにしていきたい。

### 一、《鳥鼠のある冬景色》の主題の特異性

最初に《鳥鼠のある冬景色》（図1）の来歴について触れておこう。一九七三年以降、ベルギー国立美術館の所蔵となる本作は一九二五年にデルポルト博士がブリュッセルのルイ・マントー画廊で購入する以前の来歴が不明とされている。ここでは真贋論争については踏み込まないが、ブリューゲルのオリジナルの作品とは知らずに購入したデルポルトが、購入後すぐに本作品を修復に出し、その修復の過程で画面右下に署名と年記（BRUEGEL M.D.LXXV）が発見されると、この、ブリューゲルのオリジナル作品の「発見」は、またたく間に真贋に関する大きな議論を呼び起こした。最終的には詳細な科学調査などを経て、署名のオリジナルティや支持体である板に関する年輪年代学による木の伐採年の判定（一五五四年から一五八一年）、オリジナルとコピーの下絵の比較などから、現在では本作がオリジナルであるという説が広く支持されている（註5）。

次に本作かと思われる作品について言及した文字資料についても挙げておこう。最も早いものでは、ネーデルラント総督（在位1647-1656）であったレオポルト・ヴィルヘルム大公の財産目録（一六五九年、no.67）に以下の言及が見られる。

「板に油彩で描かれた作品、冬景色の中で、多くの人が氷の上を行き交い、一羽の鳥が止まっている。黒い額に収められ、内枠は金メッキで仕上げられている。高さ、二スパンと二フィンガー、幅、三スパンと二フィンガー、ブリューゲル作品のコピー。」（註6）

作品の大きさやディスクリプションの点から、この記述は《鳥鼠のある冬景色》のコピーについて言及しているのではないかと推測される。この言及について、ピーテル二世のコピー作品に関する最初の本格的な調査を行なったジュールジュ・マリエは、財産目録の編者である、大公のコレクションを管理していた画家、ダーフィット・テニールスとブリューゲル一族の関わりを指摘した。ブリューゲルの次男、ヤンの娘であるアン・ブリューゲルとの婚姻によってブリューゲル一族の一員となったテニールスは、この作品のオリジナルがブリューゲルの手によるという事実を当然意識していたはずである。マリエはさらに、ここで言及されている作品は、ウィーン美術史美術館所蔵の一六〇一年の年記のある、ピーテル二世のコピー作品（図2）であろうと付け加えているが、財産目録の記述では誰によるコピーかということは、触れられていない。とはいえ、十七世紀半ばにハプスブルク家のコレクションにピーテル二世のコピーと思われる作品が入っているという事実は、一族とこの作品の結びつきを物語るだけでなく、ピーテル二世によるコ



図2 ピーテル・ブリューゲル(2世)《スケート滑りと鳥罾のある冬景色》1601年、油彩・板、139×57cm、ウィーン美術史美術館



図3 ピーテル・ブリューゲル(1世)《雪中の東方三博士の礼拝》1563年、油彩・板、35×55cm、ヴァンターチュール、オスカー・ラインハルトコレクション



図4 ピーテル・ブリューゲル(1世)《雪中の狩人》1565年、油彩・板、117×162cm、ウィーン美術史美術館

ピー作品の質の高さの証明ともいえるのではないだろうか(註7)。  
 一方、それ以降、十七世紀と十八世紀の本作についての言及は、ごく簡単なものにとどまっている。アムステルダムの画商マイヤーリング(H. Meyeringh)の財産目録(一六八七年)および、同じくアムステルダムウィレム・シックス(Willem Six)のコレクションの販売記録(一七四三年五月十二日、no.164)には、「ブリューゲル一世の冬景色」という記述が見られる(註8)。  
 ブリューゲルは現存している作品だけでも、一五六〇年代に五点の雪景色を手がけており、ここで見られる「冬景色」という記述がどの作品を指すのかは定かではない。これらの作

品を制作年順に見ていくと、《雪中の東方三博士の礼拝》(図3、一五六三年、油彩・板、ヴァンターチュール、オスカー・ラインハルトコレクション)、《鳥罾のある冬景色》(図1、一五六五年)、《雪中の狩人》(図4、一五六五年、油彩・板、ウィーン美術史美術館)、《ベツレヘムの戸籍調査》(一五六六年、油彩・板、ベルギー王立美術館)、《ベツレヘムの嬰兒虐殺》(一五六六年以降、油彩・板、ハンプトン・コートパレス、王室コレクション)となるが、《鳥罾のある冬景色》は、宗教主題を持たず、季節画のシリーズとして描かれたわけでもない、いわば自律的な風景画と見ることが可能な唯一の作品であるという点



図5 ピーテル・ブリューゲル（1世）「鳥罾のモチーフ」《スケート滑りと鳥罾のある冬景色》



図6 ピーテル・ブリューゲル（1世）原画《アントワープの聖ヨリス門前のスケート滑り》1558年頃、フランス・ハイスによるエングレーヴィング、ヒエロニムス・コック発行、23.2×29.9cm、ベルギー王立図書館

で、他の作品とは異なっていることが理解されよう。

本作品の解釈をめぐっては、グリユック（Griek）以来、しばしば道徳的な解釈と結び付けられてきた。すなわち右前景の土手の上に仕掛けられた鳥罾（図5）や、左手前の氷の穴が思わぬところに潜む危険への警鐘と解釈されてきたのである。とりわけこの解釈は、ピーテル・ブリューゲル一世が原画を描き、フランス・ハイスにより彫版された《アントワープの聖ヨリス門前のスケート滑り》（図6、一五五八年頃、ヒエロニムス・コック発行、ベルギー王立図書館）が十七世紀に再版された際に付された「人間の命の不確かさ」というタイトルに続く、人

がこの世を生きる様を危ういスケート滑りに比した六行のオランダ語の韻文と結びつけられたことでより説得力を持つて受け入れられてきた<sup>〔註9〕</sup>。しかし、この十七世紀の版に付された銘文の解釈が、果たしてブリューゲル自身の意図したものなのかについては再考の余地が残されているように思われる。

一方、近年行われた本作品に関するテクニカルな分析は、本作の解釈を再検討する際の糸口となるであろう。分析の結果、鳥罾のモチーフは、絵画層の下にある下絵の描線には含まれておらず、右前景の雪の上に最終段階で挿入されたモチーフであることが判明したのである。この分析結果により、鳥罾のモ

チーフはあらかじめ構想されたものではないかもしれないという事実が示唆されることで、このモチーフの象徴的な意味合いを強調した解釈に関する疑問が生まれてくる<sup>〔註10〕</sup>。

ここで、同年に描かれた雪景色である《雪中の狩人》（図4）と比較しながら、《鳥罾の冬景色》（図1）の特異性を再確認しておこう。銀行家ニクラス・ヨンゲリンクの注文による、「季節画」の連作のうち的一点として描かれた《雪



図8 ビーテル・ブリュウゲル(1世)「鳥毘のモチーフ」《雪中の狩人》

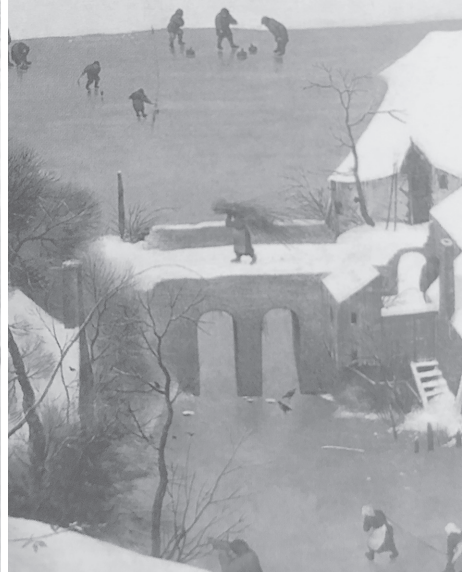


図7 ビーテル・ブリュウゲル(1世)「薪の束を運ぶ女性」《雪中の狩人》

中の狩人》では、前景、左に冬の典型的な営みである豚の毛焼きと狐狩りからの帰還の場面、右には、橋を渡る薪の束を運ぶ女性(図7)が見られ<sup>〔註11〕</sup>。中景に広がる氷上での遊びの場面と対比されることで、「季節画」の連作中の他の作品と同様に、労働とレクリエーションの場面が共存しているのを見ることが出来る。また、これまであまり注目されてこなかったが、中景の家の前には、鳥毘のモチーフが見られることから(図8)、ブリュウゲルが鳥毘のモチーフと「冬」の主題を意識的に結びつけていることも推測されるのである<sup>〔註12〕</sup>。

一方、ブリュウゲルが《雪中の狩人》(図4)において、冬のレクリエーションの場面として実に豊かなバリエーションを描き出した、スケート滑りをはじめとする氷上の遊びの情景もまた、十四世紀以降しばしば月曆画の中に登場し、冬の人々の楽しみとして展開してきた図像である。《鳥毘のある冬景色》(図1)とほぼ同時期に制作された、マルテン・ファン・ヘームスケルクが原画を描いた版画「四季」シリーズの一点、《冬》(図9、一五六三年、フィリップス・ハレによるエングレーヴィング、アムステルダム国立美術館)においても、老人の姿で表された冬の擬人像の背後には、左に火にあたる人、右にスケートを楽しむ人たちの姿を見ることが出来る。

以上の特徴を踏まえて、《鳥毘のある冬景色》(図1)に再び目を転じるならば、本作においては「鳥毘」を寒い冬に貴重な食料を確保するための営みを表したモチーフとして捉えること



図9 マルテン・ファン・ヘームスケルク原画《冬》1563年、フィリップス・ハレによるエングレーヴィング・発行、21.7×25cm、アムステルダム国立美術館



図10 ベルナルド・ファン・デ・ピュット《スヘルデ河でのスケート滑り》1564年、木版画（『新ブラバント年代記』ヤン・モレンス発行、アントワープ、1565年、443頁）

はできるものの、薪を運んだり、豚の毛焼きや血抜き、解体したりなどの一連の冬の典型的な労働の様子は描かれておらず、冬のレクリエーションとしての氷上の遊びの場面が画面全体に広がっていることがわかる。先に見たように、ブリューゲルはすでに、『アントワープの聖ヨリス門前のスケート滑り』（図6）において、氷上で楽しむ市民たちの姿を生き生きと描き出しているが、『鳥罾のある冬景色』では、農民たちだけが描かれているということも大きな特徴となっている。つまりブリューゲルは、故郷ブラバント地方を思わせる、農村の冬の情景を舞台とし、スケート滑り以外の冬の営みを表す伝統的なモチー

フをあえて描きこまないことで、雪や水に閉ざされた村の情景をより一層強調して描き出しているということができよう。また、同年に描かれた《雪中の狩人》（図4）が、南ネーデルラントの伝統的な風景表現である「世界風景」の図式で、ブリューゲルの故郷のブラバント地方の農村と背景のアルプスを思わせる山並みを合成したパノラマ風景として描かれているのに対し、『鳥罾のある冬景色』（図1）では、鳥瞰図的構図に「世界風景」の名残は見られるものの、むしろアントワープ近辺の田舎の景観を収めた、版画「小風景画」シリーズ（一五五九―一六一年）と類似した牧歌的な農村風景が広がっているのである。

ところで、小氷河期と呼ばれる十六世紀半ばから十九世紀半ばまで続く厳しく長い冬が、冬の主題の展開や人気に大きな影響を及ぼしたということは、しばしば指摘されてきた。とりわけ、『鳥罾のある冬景色』（図1）や《雪中の狩人》（図4）が描かれたのと同年に刊行された『新ブラバント年代記』（一五六五年、アントワープ、ヤン・モレンス発行）には、『スヘルデ河でのスケート滑り』（図10）と題する木版画が掲載され、十週に

わたって厳しい寒さが続き、凍りついたスヘルデ河の上を市民たちが徒歩や馬に乗って渡り、氷の上では飲み物や食べ物売るテントが張られていたことが報告されている。さらには、コルネリス・ヤーコプスゾーン・ファン・クーレンボルフの作品《デルフスハーフェン付近の氷山》のような、一五六五年一月に、ロッテルダムに近いデルフスハーフェンに打ち上げられた氷山の様子が驚きをもって伝えられている作例もある<sup>註13</sup>。日常の世界を変える雪の威力が主題となっている、こうした同時代の出来事を伝える作例の存在は、ピーテル・ブリューゲル(二世)が雪景色を集中的に描いた、一五六〇年代の半ばの大寒波の様子を如実に伝えており、このような気候状況が、ブリューゲルが雪景色を描くことを後押ししたという仮定を大いに裏付けるものと言えるだろう。

## 二、十六世紀末のポスト・ブリューゲルの画家たちの作品における「ブリューゲル的主題(ブリューゲリアニス)」の展開

先に述べたように本作は、ブリューゲル作品のコピーとして最も多い一二七点のコピーが確認されている。この数が突出していることは、例えば、同主題の作品が六〇点確認されている、ブリューゲルの雪景色の中でも人気の高い《雪中の東方三博士の礼拝》(図3)と比較しても明らかである<sup>註14</sup>。数多あるコピーの存在が、ネーデルラントの北部や南部における雪景

色の図像の広がりの後押しし、近代における低地地方の冬の季節の典型的なイメージを作り上げるのに大きく貢献したということはこれまでも度々指摘されてきた。

しかし、ピーテル二世の現存する年記のあるコピーのうちもつとも早い作品が、一六〇二年作(図2)であることを考えると、ピーテル・ブリューゲル(二世)の没年(一五六九年)以降、約三〇年の空白があり、その間にもブリューゲルの《鳥毘のある冬景色》の作品に影響を受けたと思われる雪景色を主題とする作品は複数確認されるのである。

ところで、ブリューゲルの名声が、画家の生前から、とりわけ一五六〇年代以降、かなりの高まりを見せていたことは、ブリューゲルの作品に基づく多くの版画が制作されたことから裏付けられている。ブリューゲルは画業の初期から、アントワープの国際的版画家、ヒエロニムス・コックのために、版画の下絵としての素描を数多く提供しているが、こうしたブリューゲル自身が素描を描いたものとは異なる、創作者としてブリューゲルの名を記した版画が次々と発行されたのである。ブリューゲル没後の一五七〇年代以降、こうした状況にはさらに拍車がかかっていった<sup>註15</sup>。

このような状況下で、ブリューゲル没後、ブリューゲル作品の値段が高騰していったことは想像に難くない。それは、ブリューゲルの偉大なるパトロンの一人とされる、アントワース・ペルノ・ド・グランヴェル枢機卿あての書簡(一五七二年十二月





図11 ハンス・ボル原画《冬》1570年、ピーテル・ファン・デル・ヘイデン（帰属）によるエングレーヴィング、ヒエロニムス・コック発行、22.4×28.3cm、ブリュッセル、ベルギー王立図書館

九日付）においても示唆されている。メヘレンに居住していたグランヴェル卿は、同市がスペイン軍により占領された際（一五七二年）に大司教邸にあったブリューゲルの作品を取り戻そうと探し求めていたというが、書簡の送り主であるモリヨン執事は、「桁外れの高額な費用でないならば、ブリューゲル作品をこれ以上見つけるなんてことは考えるものではない」と論じているのである（註16）。

後述するように、ピーテル二世による父の作品のコピー作品で、年記の残る最も早いものは一五九〇年代の後半から登場するのだが、この、一五七〇年代の、とどまることのないブリューゲル作品への惜しみない賛辞の中、ヤーコブ・フリッメル（1526/27-c.1590）、マルテン（1534-1612）とリュウカス（1535-1597）のファン・ファルケンボルフ兄弟、ハンス・ボル（1534-1593）、ダーフィット・フィンクボーンズ（1576-c.1633）など、ポスト・ブリューゲルの画家たちによるブリューゲル的な主題（ブリューゲリアンス）がますます人気を博していくことになるのである（註17）。

では、先に述べた「空白期間」と時を同じくして巻き起こった「ブリューゲル現象」（註18）というべき旋風の中で展開していくポスト・ブリューゲルの画家たちが制作した冬景色の作品を見ていこう。

最初にブリューゲルの没した一年後の一五七〇年に、ハンス・ボルが版画商ヒエロニムス・コックの依頼で、四季シリーズの一枚として描いた《冬》の場面（図11）が挙げられる。コックがブリューゲルに依頼した四季シリーズは《春》（一五六五年）と《夏》（一五六八年）の下絵素描が完成したのち、ブリューゲルの死により未完成のままになっていた。ヒエロニムス・コックは、これらの素描を用いて四季シリーズを版画で発行するために、《秋》と《冬》の原画をハンス・ボルに依頼したのである。ボルの《冬》の場面（図11）は、「十二月、一月、二月」からな



図12 ヤーコプ・フリツメル《冬》1875年、油彩・板、36×60cm、ブタペスト、国立美術館

る「冬」の季節を主題としており、「スケート滑り」は十二月の伝統的なモチーフとして登場し、一月は中景右の茅葺き屋根の家の窓越しに見られる「新年の宴」の場面、二月は、中景左で行われている葡萄の蔓を枝に這わせる「葡萄の棒仕立て」の作業場面で表現された。スケート滑りの情景を描くにあたって、ボルは、同じくコックによって発行された、ブリュッセルが原画を描いた《聖ヨリス門前のスケート滑り》(図6)の版画を参照し、スケート滑りに画面の大きなスペースを割きながら、

スケート靴を準備したり、見物したりしている人々の姿を前景に大きく描いている。ここでボルは場面を城館のある郊外の農村の情景に移し、氷上でスケートを楽しむ都市の市民たちと農民たちの姿を共に描き出しているのが特徴的である。さらにここでは、描かれた場面を補完していると考えられる、この版画に付されたラテン語の

銘文に注目しておこう。

「冬は老年期に匹敵する。／冬に属するのは一月、二月と十二月。冬の力は流れる川を氷で固める。」(註19)

ここで興味深いのは、この銘文の「冬の力は流れる川を氷で固める」という表現が、スケート滑りを可能にする、凍った川の描写と呼応している点である。つまりここでは、川を凍らせる「冬の恐るべき力」と季節のレクリエーションである「スケート滑り」の描写が結びつけられているのだが、これこそが、ブリュッセルが《鳥罾のある冬景色》で強調して描き出したかったことなのではないかと思われるのである。

続く、ヤーコプ・フリツメルが描いた《冬》(図12、一五七五年)の作例もまた、季節画のシリーズとして意図されたと考えられているものの、こちらも伝統的な冬の農事を表すモチーフは影を潜めている。左前景に薪を運ぶ親子の姿は見られるものの、画面を大きくしめるのはブリュッセルの《鳥罾のある冬景色》を思わせる凍りついた蛇行する川の上でのスケート滑りや雪の積もった家々のモチーフとなっている(註20)。

ハンス・ボルやヤーコプ・フリツメルの農村を舞台とした作例では都市の描写は特に強調されていないが、一方、リユーカー・ファン・ファルケンボルフの《雪の降るアントワープ》(図13、一五七五年)では、《聖ヨリス門前のスケート滑り》の版画(図6)に見られたような都市の描写が再び強調されているのである。都市とスケート滑りの図像との結びつきは、《聖ヨ-



図13 リューカス・ファン・ファルケンボルフ《雪の降るアントワープ》1575年、油彩・板、61×82.5cm、フランクフルト、シュテューデル州立美術館



図14 ピーテル・ファン・デル・ポルフトによる《メヘレン近郊、スヘルデ川での氷上フェスティバル》1559年、バルトロメウス・デ・モンベル発行、29.3×47.8cm、ロッテルダム、ボイマンス美術館

リス門前のスケート滑り》とほぼ同時期に描かれた、アントワープ近郊の都市、メヘレンを背景に描いたピーテル・ファン・デル・ポルフトによる《メヘレン近郊、スヘルデ川での氷上フェスティバル》（図14、一五五九年）や、ヨリス・フーフナーヘル《スヘルデ河でのスケート滑り》（一五六三年）などにも見ることができるといえる<sup>註21</sup>。

このことは従来、ブリューゲルの《鳥毘のある冬景色》の地平線上の都市のシルエットがしばしばアントワープを思わせる」と解釈され、リュウカス・ファン・ファルケンボルフの作品に見

られるような、油彩画による都市におけるスケート滑りのプロタイプと位置付けられてきたことを思い起こさせる。しかし近年の調査により、この地平線上の都市のシルエットは二十世紀初頭に大幅に加筆されていることが判明し、必ずしも特定の都市を意図したわけではないと推測されているのである<sup>註22</sup>。

とはいえ、ファルケンボルフが一五七五年に描いた《雪の降るアントワープ》（図13）は、川岸の木々や氷上の人物たちの描写においては、《鳥毘のある冬景色》（図1）との類似性を確かに感じさせる一方で、都市と結びついたスケート滑りの画像の展開の中に位置づけることも可能なのである。ファルケンボルフはメヘレンで一五六〇年に親方画家として登録したのち、一五六六年の聖像破壊運動の折にメヘレンを去ったとされるが、本作は、先に挙げた《メヘレン近郊、スヘルデ川での氷上フェスティバル》（図14）と火にあたる人々などのモチーフ上の共通点も見られる。一方、本作については、ファルケンボルフが一五七四／五年に亡命先からアントワープに戻った際に、のちにフランクフルトに移住することになるアントワープの絹糸商人からの依頼によって制作された可能性が指摘されている<sup>註23</sup>。八



図15 リューカス・ファン・ファルケンボルフ《凍ったスヘルデ河とアントワープの景観》1593年、油彩・板、42.5×63.5cm、フランクフルト、シュテールデル州立美術館

十年戦争のさなか、ネーデルラント南部の都市が、スペイン軍によって占領され、信仰上の理由でオランダやドイツへと移住を余儀なくされた画家たちや商人たちは故郷の都市の姿を描きとめておくことを願ったのであろうか。ファルケンボルフは続く一五九三年にも《凍ったスヘルデ河とアントワープの景観》(図15)を描き、アントワープの都市との結びつきを再度強調しているが、この時にはすでにフランクフルトに移住していたファルケンボルフは、こちらの作品は描きためていたアントワープのスケッチをもとに描いたと推測されている。

これらファルケンボルフの二点の作品は、《アントワープの聖ヨリス門前のスケート滑り》(図6)や《メヘレン近郊、スヘルデ川での水上フェスティバル》(図14)のように、市民たちの楽しむ姿が描かれた一五五〇年代末の版画作品に比べると、同じく都市を背景としながらも、スヘルデ川

の対岸の農村の情景が手前に広がる構図で描かれている。これらの構図は、新たに一五七〇年代に現れ、ギブソン(Gibson, 2000)により「都市―田園」型構図として名付けられた小グループを形成する作品群に分類しうるものが理解されるだろう(註24)。「都市―田園」型構図の油彩画が登場する背景には、一五七二年にケルンで刊行されたブラウウンとホーヘンブルフによる『世界都市地図帳』(一六一七年)により、都市に関する興味が増大し、豊富な都市景観や隣接する田園風景の図像が提供されたことも一因として挙げられよう。

《鳥毘のある冬景色》の作品は、ブリュッセル(二世)の没後、家族が保持していたか、少なくとも南ネーデルラントにあった可能性が推測されているが、息子ピーテル二世がブリュッセルからアントワープに移住するのは一五八三年になってからである(註25)。一方で、先に見たように一五七五年には、フリッメルやファルケンボルフによりアントワープで、ブリュッセル作品と親和性のある作品が生まれているのである。

ここで、スケート滑りの主題と都市の図像とを結びつけたその他の作品も挙げておこう。《メヘレンの水上のフェスティバル》(図14)を制作したピーテル・ファン・デル・ポルフは、スペイン軍がメヘレンを包囲した一五七二年にはメヘレンを離れ、アントワープに移り住んだ。そしてこの地で、一五八〇年頃に発行された、人間の行為を猿が模倣することでパロディ化した猿の版画シリーズの中の一点、『猿のスケート滑り』に



図16 ハンス・ボル《アムステルダムでのスケート滑り》1589年、グアッシュ・羊皮紙、11×28.5cm、ミュンヘン・レジデンツ

後、一五八四年にスペイン兵士の暴動が起こると、アントワープを離れている。最終的に一五八六年から、ネーデルラント北部のアムステルダムに滞在し、この地で《アムステルダムでのスケート滑り》（図16 一五八九年）の作品を制作するに至っている。この作品は、都市像と結び付けられるスケート滑りの主題が、南ネーデルラントから北ネーデルラント（オランダ共和国）へともたらされた、最も初期の作例といえることができるだろう。以上のように十六世紀後半の「スケート滑り」の展開を見るならば、一五五〇年代の末から版画で取り上げられた都市のスケート滑りの図像は、農村を舞台としたピーテル・ブリューゲル

において、背景にアントワープの都市風景を挿入している<sup>註26</sup>。

一方、先にヒエロニムス・コックの依頼で、版画「四季シリーズ」の《冬》（図11）の場面ですケート滑りの主題を描いたハンス・ボルもまた、一五七

二年にメヘレンからアントワープに移り住んだのだが、その

ル（二世）の《鳥鼠のある冬景色》（図1）を経て、ハンス・ボルの《冬》（図11）やヤコブ・フリッテルの《冬》（図12）などのように季節画や月暦画の図像として、農村や郊外を舞台としたスケート滑りの情景を生み出すことになる。一方、一五七〇年代には、「都市―田園」型構図で描かれる、「スケート滑り」の図像が登場した。先に見たように、ピーテル・ブリューゲル二世が《鳥鼠のある冬景色》の作品のコピーを量産していくことになるのは、このような一連の作品が制作された後のことで、それはむしろ十六世紀後半に高まる雪景色の人気に応えた結果と推察されるのである。

そして、この図像の展開をたどるならば、ピーテル二世のコピー作品において、遠景の都市のシルエットがよりはっきりと識別できるように描かれ、アントワープを思わせることは、決して偶然ではないように思われる。そこで、次にピーテル二世の工房におけるコピー作品とその特徴について詳しく見ていくことにしたい。

### 三、ピーテル二世の工房活動

#### ―ブリューゲル・アインズからブリューゲル・ブランドへ

一五六三年、ピーテル・ブリューゲル（二世）は、自分の師であったピーテル・コック・ファン・アールスト（1521-1550）と彼の二番目の妻であるマリーケン・フェルヒュルスト

(1518-1596)の娘、マイイケンと結婚し、一五六四／五年に長男のピーテル二世が、一五六八年には次男のヤンが生まれている。父親は二人がまだ幼い、一五六九年に他界し、その九年後に母親が亡くなると、二人は母方の親戚のもとで育てられ、少なくとも一五八三年の年初めまでブリュッセルに住んでいたことがわかっている。二人の画家としての養育においては、祖母であるマイイケン・フェルヒュルストが重要な役割を果たしたと言われる。彼女はメッヘレンで活躍した画家の名門一族の出身で、彼女自身も優れた細密画家であったことが知られている。ピーテル二世は、一五七九年頃には、ピーテル・コックの最初の妻、アンナ・ファン・ドールニックの甥である、名高い風景画家、ヒリス・ファン・コーニンクスロー(二世、1541-1606)に師事したとされ、その後、一五八四／五年にはアントワープの聖ルカ組合に親方画家の息子として登録されているのである。しかし、ピーテル二世の現存する作品で確認できる最初の年記は一五九三年であり、その間の制作活動については、明らかにされていない(註27)。

いずれにしても、一五八八年にエリザベス・ホデレトと結婚したピーテル二世が、一五九〇年代前半には、アントワープで活動的な工房を運営していたことは、一五八八年から一六二六年までの間に、聖ルカ組合の登録簿に、のべ九人の弟子が工房に通っていたことが記されていることから理解されるだろう(註28)。

従来のピーテル二世に関する研究においては、ブリュッセル二世は多産な制作活動にも関わらず、生涯自分の家を持たず、一六一二年には祖父ピーテル・コックの遺産の一部を、より成功した弟ヤンに売却したことなどを例に挙げ、経済的には特に成功しなかったと結論づけられていた。しかし、ピーテル二世の金銭的取引と社会的状況を分析したペーテルスは、確かに彼は現金を調達しなければならぬこともあったが、晩年、おそらく一六〇九年から一六年の間には、ルーベンスや弟のヤンが近くに住む、アントワープの富裕な地区(Tijlsterspandタペストリー市場付近)に移り住んでいたことを指摘し、疑問を投げかけている(註29)。

とはいえ、ピーテル二世が画家としてのキャリアをスタートさせたのは、十六世紀に国際的な貿易センターとして繁栄を謳歌したアントワープが、長引く政治的・宗教的な闘争の果てに、ついに一五八五年にスペイン軍に明け渡された時のことであった。この都市に集まっていた商人や外国の銀行家たちは立ち去り、続いて宗教的、経済的な理由で移住していく者も後を絶たず、人口が減少するなかで都市は荒廃し、残された者たちは、戦争の損害により困窮するものも少なくなかったといふ。このような状況の中で、アート・マーケットも一旦は崩壊するのだが、その後ほどなくして、世紀の変わり目を迎える頃には、徐々に回復の兆しを見せながら、この都市の伝統的な市場のあり方を一変させていったのである(註30)。

すなわちアントワープでは、十五世紀より長く続いたパント（pand、複数形では panden）と呼ばれる市場の伝統があり、ここでは絵画や彫像、版画、タペストリーなど主に高級品が取引され、画家や画商たちは区画を借りて美術作品を展示し販売することができた。こうした市場は、ドミニコ修道会や聖母マリア教会など宗教的な機関の管轄として始まり、続いて行政の管轄下に置かれ、十六世紀を通じてヨーロッパで最も重要で大規模な公共のマーケットとなっていた（註31）。

これらの市場は、国際的な商業の街であるアントワープを二百年以上にわたり支えていたが、十六世紀の末には、より専門化された画商たちが登場する。彼らは国外の新しいマーケットの獲得に精通し、自分たちのネットワークを通じて、外国にも販路を広げ、経済的に苦しい時期にも美術市場を活性化させていった。このような状況下で、アントワープで活動をする画家の数も次第に増加し、画商たちは画家たちから直接作品を買うという、より以前の伝統的なやり方へと回帰していったのである（註32）。

十六世紀の終わりに、アート・マーケットが再び活気づく中で、コピー作品の重要性も次第に増していったことが指摘される。当時「コピー」という言葉には今日のような否定的な意味は含まれていなかったという。工房においてある作品の複製をすることは、長い間画家たちに親しまれたトレーニングの一つでもあったが、それが次第に商品としての価値を持つようにな

るのである。とりわけ一六二〇年代以降のアントワープの財産目録には、コピーと明記された作品の数の増加が見られることも指摘されている（註33）。

一方、先に見たように、一五七〇年代からのブリュージュ的主題の作品の人気の高まりを受けて、市場にはコピーや模倣作品が溢れかえっていたが、それらはいわば「ブリュージュリアーンズ（ブリュージュ風）」という曖昧な翻案であり、ピーテル二世の工房でコピー作品が制作されるようになるまでは、ブリュージュ作品の「忠実なコピー」というのは非常に稀であったという。ピーテル二世の年記と署名のある初期作品は、現存する最も早いもので《嬰兒虐殺》（一五九三年）であり、続いて《諺 二つの椅子の間に座る》（一五九六年、スイス、個人蔵）が確認される（註34）。彼は主に九〇年代から工房において、高まる需要に応え、弟子たちを総動員して多産な制作活動を行なった。その結果生み出された作品の総数は千点を超えると言われ、そのうちの三分の二が父の作品のコピーとされる。しかし、こうした量産活動において、顧客を欺こうという意図を感じさせる要素は見られない。多くの作品には正確な年記があり、PBRVEGHEL という父とは異なる署名（父ブリュージュは一五五九年以降、BRVEGEL とこう）を省いた大文字の署名を使用）が見られるのである（註35）。

さて、多量のコピー作品を生み出すことが可能となる生産システムを確立した、ピーテル二世の工房の作品の中で、最も知

られているものうちの二つが、《鳥罟のある冬景色》(図1)のコピー作品で、一二七点のコピーのうち、エルツによれば四五点がピーテル二世の工房作とされる。そのうち署名と年記があるものは七点で、いずれも一六〇一年から一六二六年の間に制作されている。以下それらを年代順に挙げておこう。<sup>(註36)</sup>

- 一、一六〇一年、油彩・板、39×57cm ウイーン美術史美術館 PBRVEGHEL, 1601【現存する一番古いコピー作品、一六五九年のレオポルト・ウィルヘルムのコレクション目録に含まれていたブリュッセル作品のコピーの冬景色作品なのではないかと推定される。】(図2)
- 二、一六〇四年、油彩・板、40×56cm スイス、個人蔵 PBRVEGHEL, 1604
- 三、一六〇八年、油彩・板、39.0×55.2cm ロンドン、クリスティーズ(二〇〇四年、七月七日) 1608/PBRVEGHEL
- 四、一六〇九年、油彩・板、38.6×56.3cm ブカレスト、ルーマニア国立美術館 PBRVEGHEL 16【「【署名の表記から一六一六年中かそれ以前の作品と推定される。】」
- 五、一六二二年、油彩・板、38.6×56.0cm ロンドン、クリスティーズ(一九九七年、七月四日) BREVGHEL

1622

- 六、一六二二年、油彩・板、38.4×56.5cm アンтверプ、マイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館 BREVGHTEL 16【「【署名の表記から一六一六年中かそれ以降の作品と推定される。】」(図17)
- 七、一六二六年、油彩・板、40.2×57.3cm ロッペベル、オテコレクシオン PPREVGHTEL 1626(図18)

この七点の他に、さらに二点、署名のみを有する作品があり、これらの作品は基準作として他の作品の同定に寄与しているが、一方で、ピーテル二世や工房作と同定されるものであっても、署名がない作品も多くあることから、ブリュッセル作品のコピーの質の優劣と署名の有無には関連性がないことも指摘されているのである。署名が残されているピーテル二世の作品の調査からは、おそらくはピーテル二世が独自の様式を確立したとされる一六一六年を境に P. BRVEGHEL から P. BREVGHTEL へと V と E を入れ替えた署名をしていることが結論づけられている。<sup>(註37)</sup>

ここで、ピーテル二世のコピー作品の特徴を明らかにしている、ブリュッセルの王立文化財研究所で行われた、ピーテル二世のコピー作品四点に関する技法と様式に関する調査研究<sup>(註38)</sup>について見ていこう。四点の作品とは、ベルギー個人蔵の作品(油彩・板、37.4×57.7 cm 署名「年記なし」、マイヤー・フ





図17 ピーテル・ブリューゲル(2世)《スケート滑りと鳥毬のある冬景色》1622年、油彩・板、38.4×56.5cm アントワープ、マイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館



図18 ピーテル・ブリューゲル(2世)《スケート滑りと鳥毬のある冬景色》1626年、油彩・板、40.2×57.3 cm、コッペル・オデコレクション



図19 ピーテル・ブリューゲル(2世)《スケート滑りと鳥毬のある冬景色》、油彩・板、40.6×56.8 cm、国立西洋美術館

アン・デン・ベルフ美術館所蔵作品(基準作、六、図17)、コッペル・オデコレクション所蔵作品(基準作、七、図18)、東京、上野の国立西洋美術館所蔵作品(油彩・板、40.1×57.2cm 署名・年記なし、図19)の四点である。現在国立西洋美術館に所蔵されている作品は旧松方コレクションの所蔵であったことがわかつている作品であり、ベルギーの画廊を経て二〇〇六年に里帰りした作品である(註39)。

ピーテル二世の工房によるコピー作品として確実に同定されている《鳥毬のある冬景色》の支持体は板であり、サイズはいずれも縦が約三七から四一センチ、横が約五七から五八センチ

と類似の大きさの小型パネルで、ピーテル二世がよく用いている、標準的で流通していた板のサイズであることがわかつているが、これはピーテル一世のオリジナル作品(図1)のサイズ(36.9×37.0×54cm)ともほぼ同様である。また、調査報告によれば、コピー作品四点とオリジナルを詳細に比較し、オリジナル作品の上にコピーの輪郭線をトレースしたものを重ねるなどの実験から、ピーテル二世のコピーは、大きさや、モチーフ、描かれる位置においてもまさにオリジナルの最終版を反映していることが確認されている。さらにコピー作品同士の輪郭線も一致しており、確かに同一の雛形を用いていることが導き出さ

れたのである<sup>(註40)</sup>。

ここで、ピーテル二世は、こうしたコピーの雛形として、オリジナル作品の現物をコピーする機会があったのだろうか、あるいは、父の手による下絵素描が残されていて、それを元にコピーを製作したのだろうかという問いが生まれてくる。これについては、オリジナル作品の来歴や記録が残されていないため推測の域を出ない。しかし、オリジナル作品の技法分析の結果、オリジナルでは、下絵はスケッチ風の描き方で、幾つもの小さな修正が見られるだけでなく、X線検査により、下絵上も、油彩で描いている際にも構図に変更を加えていたことが確認され、ブリューゲルが本作においては、詳細な準備素描を準備していたわけではなかったのではないかと推定されている。つまり本作は、同年の季節画の連作として描かれた《雪中の狩人》(図4)と比較してみると、本作自体のスケッチを思わせる即興的な要素が際立っていることがわかるだろう。加えて、ピーテル二世のコピー作品はオリジナルの最終版を反映しているもので、下絵素描をモデルにしたわけではないことも理解される。一方、色彩や量感の描写における、オリジナルとコピーのこれほどの類似は、ピーテル二世がオリジナルか、あるいはオリジナルに基づく正確なレプリカかのどちらかを目にはしていることを示唆すると推察されるのである<sup>(註41)</sup>。

これは、ピーテル二世のコピーが二六点残るとされる《雪中の東方三博士の礼拝》の場合との比較からもより明らかとなる

だろう。この主題は、ブリューゲル一世のオリジナル(図3)では、雪が降りしきっているのに対し、コピー作品では降る雪がまばらである点をはじめとして、いくつかの細かな相違が見られる。また、コピー作品の構図がオリジナルに比べて小さいことから、ピーテル二世が完成作である油彩画からではなく、恐らくは工房に引き継がれていた可能性のあるオリジナルの準備素描を基にした可能性が指摘されているのである<sup>(註42)</sup>。

一方、《鳥罨のある冬景色》におけるオリジナルとコピーのスケールやモチーフの位置の一致は、ピーテル二世がオリジナルの構図を正確に複写する方法を用いたことを示唆するであろう。コピーの手法についてキュリーは、油を染み込ませて乾燥させて透明にした紙に原画の輪郭線をトレースし、それを転写してカルトーン(carbon 実物大の型紙)を作ったのではないかとしている。転写された輪郭線をパネル上にトレースする手法としては、輪郭線上に無数に開けられた小さな穴の上から粉をふり、その点線(パウンチング)をつないで下絵を機械的に描いたとされる。ベルギー王立美術館所蔵のピーテル二世による《謝肉祭と四旬節の喧嘩》の赤外線画像(図20)には、このパウンチングの点線の跡がはっきりと残っていることが報告されているが、おそらくは同様の手法で機械的に、効率よく写し取ること、これほどの量産が可能になったと考えられるのである<sup>(註43)</sup>。



図20 ピーテル・ブリューゲル(二世)《謝肉祭と四旬節の喧嘩》(油彩・板、121.4×171.9cm、ブリュッセル、ベルギー王立美術館)の赤外線画像(部分)



図21 ピーテル・ブリューゲル(二世)「エジプト逃避」のモチーフ《スケート滑りと鳥罾のある冬景色》アントワープ、マイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館

ピーテル二世のコピー作品の大部分は、こうしたカルトーンの利用によつて忠実に複製され、モチーフや位置の違いは非常にわずかであるのが特徴であるが、時には、意図的にモチーフが加えられている例を見ることが出来る。例えばマイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館所蔵やコッペル・オデコレクシオン所蔵のコピー作品(図17、18)には、左岸の農家の前に「エジプト逃避」のモチーフ(図21)が登場し、聖なる主題が付け加えられているが、これら二点は質が高く、ピーテル二世自身の

手が明確に認められている作品でもある(註44)。

しかし、このような例外はあるにしても、以上の考察からピーテル二世は多くの場合忠実なコピーを通して、十六世紀の末から十七世紀の前半というピーテル一世の没後の名声が頂点を迎える時期に、父親の「公認の」コピー制作者として、その創意を広く、忠実に伝える、文字通り「継承者」の地位を確立していったことが窺えるだろう(註45)。

ところで、《鳥罾のある冬景色》のコピーが十七世紀に量産されていく要因の一つには、十七世紀前半に絵画の主題がより多様化し細分化していったことも挙げられるだろう。世紀の変わり目には、とりわけアントワープにおいて、風景や風俗、静物、動物などの世俗的テーマが展開していくが、その多くは十六世紀の伝統から生まれているのである。また十七世紀には、美術市場の担い手が、以前のように王侯貴族や裕福な商人、教会などの限られた人々ではなく、広く大衆にも開かれ、プライベートなコレクションも多く出現する。こうした新しいコレクター達は、小型で安価な入手しやすいものを求めたのであろう(註46)。

《雪中の狩人》の中景にも鳥罾のモチーフ(図5)が描かれていることは先に述べたが、本作の中景部分の景観と《鳥罾のある冬景色》(図1)を比べてみると、左右が反転しているものの画者はよく似ていることが確認されるだろう。《鳥罾のある冬景色》が冬の農村風景を描いたスケッチ的な要素が強い作品であることはすでに指摘されている(註47)が、それは同年に描いた季節画の連作を意識してのことであつたのかもしれない。そして、何れにせよこの主題の特異性(新しさ)こそが、十七世紀に新しく生まれたコレクター達の趣向と大いに合致していたといえるのである。

#### おわりに…ピーテル二世のコピーの果たした役割

ブリュッゲル二世のコピーは残された年記から確認されるように十七世紀の前半に集中して制作されたことが確認されているのだが、量産されることにより、季節画の中でも、「冬の情景」がとりわけ人気を博し、独立していく土壤を育んでいった。そしてそれは、一方では「冬の楽しみ」という風俗画的な主題の成立の後押しをし、また他方では、「冬景色」という風景画の一分野として専門分化していったと考えることができるのではないだろうか。

例えば、アントワープに生まれ、ピーテル二世の弟のヤン・ブリューゲル(一世)との共同制作なども知られる、セバステ



図22 セバステイアン・フランクス《水上の楽しみ》油彩・板、51×65cm、アントワープ王立美術館

イアン・フランクス(1573-1647)の《氷上の楽しみ》(図22)では、左側に冬の典型的な営みである「豚の血抜き」の場面が挿入され、月曆画や季節画との繋がりを感じさせているが、同じくフランクスが描いた《スヘルデ河の冬の楽しみ》(一六二二年)では、冬のレクリエーションとして描かれるスケート滑りの主題が定着してきているのを見ることができ(註48)。ほぼ同時代の南ネーデルラントのメヘレン出身で、一五八六年にスベ



図23 ダーフィット・フィンクボーンズ《凍った運河の風景：スケート滑りと氷上ヨット》1610年頃、油彩・板、52×100cm、ティッセン・ボルネミッサ美術館



図24 ヒリス・モスタールト（帰属）《スケート滑りのある冬の風景》油彩・板、25.5×35.0cm、個人蔵（ド・ヨンケール画廊）

イン軍の占拠を逃れ、最終的にアムステルダムに移住したダーフィット・フィンクボーンズ（1576-1633）は、フランククスがアントワープの画家として、都市と結びついた図像を展開していくのに対し、優雅な上流階級の市民たちを田園や郊外の場面と結びつけて描く優雅な冬の場面（図23）で「冬の楽しみ」を表

現している。また、ブリュエゲル（二世）と同時代に冬の情景をしばしば手がけたヤーコブ・フリツメルの息子、アーベル・フリツメルは、ブリュエゲルの版画やコピー作品からの模写や派生した作品を制作し、《アントワープの聖ヨリス門前のスケート滑り》（油彩・板、一六〇二年、ベルギー王立美術館）や、

《鳥畏のある雪景色》のバージョンを描いて、冬景色の主題の人気を後押しした<sup>註49</sup>。

ここで、十六世紀末の比較的早い時期に描かれたブリュエゲルの鳥畏の作品から派生したとされるヒリス・モスタールト（1584-1688）に帰される作品（図24）とアムステルダムに生まれ、フィンクボーンズや、南ネーデルラントの画家たちの影響を受けて冬景色の主題で人気を博したヘンドリック・アーフエンカンブの《スケート滑りのある冬の風景》（図25）の作品を比較してみよう。

アントワープで活動したヒリス・モスタールトの作品は蛇行する川の上の人物や木のモチーフの類似

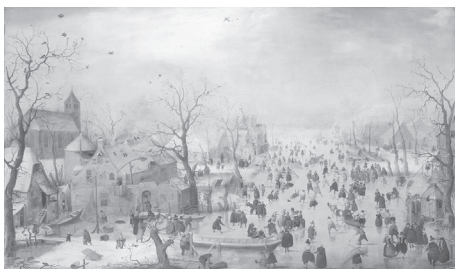


図25 ヘンドリック・アーフェンカンブ《スケート滑りのある冬の風景》1609年、油彩・板、77.3×131.9cm、アムステルダム国立美術館

性から、ブリュエールの《鳥罾のある冬景色》(図1)から派生したことが指摘される。おそらくモスタールトはブリュエールのオリジナルを観たことがあると推測されるものの、右前景の鳥罾のモチーフは、雪中の狩人から取られたモチーフと思われる犬を連れた狩人の後ろ姿に取って代わり、また遠景の都市の描写も見られない。本作の裏面にはピーテル2世のパネルメーカーと同一のマークが見られ、モスタールトとピーテル2世の工房の関係性が指摘されているが、本作がモスタールトの没年一五九八年以前の作品と考えると、おそらくピーテル2世の一連のコピーが作られる以前の作品であることがわかる(註50)。

一方、オランダにおいて冬景色の画家として人気を博したヘンドリック・アーフェンカンブの《スケート滑りのある冬の風景》(図25、一六〇九年)は、アーフェンカンブがおそらく、ピーテル2世のコピーによって、ブリュエール作品をよく知っていることを思わせている。すなわち、本作で前景

に描かれた鳥罾のモチーフとその後ろのピールの醸造所兼居酒屋である建物の壁に付されたアントワープの都市の紋章は、この種の雪景色の伝統の展開において、ブリュエールの《鳥罾のある冬景色》が概念的なモデルとして機能していたということが裏付けていることができるのではないだろうか(註51)。

そして、アムステルダムで生まれ、同地で活動したアーフェルカンブが、本作においてアントワープの都市との結びつきを都市の紋章によって仄めかしているという事実は、十六世紀を通じて絵画や版画の背景にアントワープの都市景観がしばしば挿入され、国際都市として注目を浴びたこの都市の人氣が誇示されていたことを想起させるだろう。

上述したように、ブリュエールのオリジナル作品では、この地平線上の都市のシルエットは二十世紀初頭に大幅に加筆され、必ずしも特定の都市を意図したわけではないように見える。一方、ピーテル2世の手によるコピー作品において、モチーフや構図は細部に至るまでオリジナルに忠実に描かれながらも、地平線上の都市のシルエットが、オリジナル作品よりも鮮明に描かれ、十六世紀に隆盛を極めた国際都市アントワープを想起させているように思われることは、やはり決して偶然とは、言い切れないのではないだろうか。

すでに見てきたように、ピーテル2世のコピー作品の大部分はカルトーンの利用によって忠実に複製されているにも関わらず、コピーごとに木のてっぺんの枝の描写や、とりわけ地平線

上の都市の描写に関してはわずかな修正が認められる部分があるという。この作品ごとの変更は、その部分はカルトーンには詳細が描かれておらず、下絵を描くときに画家がフリーハンドで描いたことを意味するとされる<sup>(註52)</sup>。一方、ピーテル二世の描き方が父親のオリジナルに対して「より明瞭な」描き方であることはしばしば指摘されてきた。それはピーテル二世が、父親のように空間の奥行きや見るものとの距離感を暗示するための微妙なグラデーションを使用しなかったことに起因するとされる。マリリエの著作に注釈をつけたフォリーもまた、ピーテル二世の「ほのめかす」というより「描写する」という描き方について言及しているが、これはまさに、この遠景の都市の描写に関してのことであった<sup>(註53)</sup>。

このことは、ピーテル二世の作品の総覧を作成したエルツが、《ベツレヘムの戸籍調査》の一連のコピー作品において、「全てが考えられ、全く別のやり方で感じられ、解釈されているが、しかしだからといってオリジナルより質が劣っているということはない」と評していることも無関係でないように思われる<sup>(註54)</sup>。というのも、もしピーテル二世がコピー作品にわずかながらも「創意」を加えていると仮定するならば、ピーテル二世は《鳥鼠のある冬景色》のコピーを制作する際に、背景の都市のシルエットを強調することで「アントワープ産」であることを示し、意識的に顧客にアピールした可能性も推測されるからである。

いずれにしても、以上の考察から、ブリューゲルの《鳥鼠のある冬景色》が雛形となり、十七世紀を通じて「氷上の楽しみ」や「冬の楽しみ」あるいは「冬の風景」という風俗画的、風景画的な主題が成立していく過程に大きく寄与していくことになる背景には、ピーテル二世のコピーによる図像の伝播という側面が欠かれないことが理解されるだろう。しかしそれだけでなく、この遠景の明瞭な都市の描写もまた、一役買っているということができるのでないだろうか。つまり、量産されたコピー作品は、遠景にこの都市の描写があることにより、《鳥鼠のある冬景色》を、フランドルの伝統である世界風景の構図から派生した十六世紀末の「都市―田園」型構図の一連の展開の中に明確に位置付けることを可能にし、さらには十七世紀に生まれてくる「都市の風俗画」や「地誌的な風景画」へのいわば橋渡しのな役割をも担うことを可能にしていると推察されるのである。

## 註

1 本論考の一部は、拙稿「ピーテル・ブリューゲル（父）雪景色に関する一考察―《スケート滑りと鳥鼠のある冬景色》と十六世紀末から十七世紀前半における受容」『清泉女子大学人文科学研究所紀要』第四十二号、二〇二一年、六三―八四頁を改変し、組み込んだものである。なお、本稿で特に断りなくブリューゲル作品という場合には父、ピーテル・ブリュー

ケル一世の作品を指す。

- 2 G. Marlier: *Pierre Bruegel le Jeune*, Bruxelles, 1969; *Une famille de peintres flamands vers 1600*, *Pieter Bruegel le Jeune, Jan Bruegel l'Ancien*, une exposition de la Kulturstiftung Ruhr Essen et du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amers, 1998; K. Ertz, *Pieter Bruegel der Jüngere* (1564–1637/38), *Die Gemälde mit kritischem Gesamtverzeichnis*, Lingen, 1998/2000, 2vols.
- 3 森洋子監修『黄金期フランドル絵画の巨匠たち展』読売新聞社、二〇〇一年(森洋子著「ブリュネール一族の祭典」一〇—二四頁)；Peter van den Brink, Dominique Allart: *L'Entreprise Bruegel*, Bonnetanmuseum Maasticht, 2001.
- 4 Christina Currie and Dominique Allart, *The Bruegel(s)el Phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Bruegel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice*, 3 vols (Scientia Artis 8), Brussels, 2012.
- 5 *Ibid.* vol.1, pp.184–223.
- 6 “Ein Stueck von Obelhardt auf Holz, ein Winterlandschafft, wannuf viel porsch on auff Eyszschuch laufen umnd ein Vogel theibin. — In einer schwarzen Rahmen, das innere Letstel verguldt, hoch 2 Spann 2 Fingers, umnd 3 Spann 1 Finger brüch. Copey von dem von Bruegel.” *Ibid.* p.185.
- 7 *Ibid.* 186.
- 8 “Een Winterste van den ouden Bruegel \ Een Winterste van de Oude Bruegel,” *ibid.*
- 9 Gustav Glück, *Bruegels Gemälde*, 4th edition, Vienna, no.28, pp.64–65(1932), 1937, Tine Luk Meganck et de Sabine van Sprang (sous la direction de), *Bruegel et l'hiver, Un dialogue entre historiens et historiens de l'art*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Fonds Mercator, 2018, pp.57–81, esp.66; Elke Oberthaler, Sabine Pénor, Manfred Selink and Ron Spronk with Alice Hoppe-Hamoncourt under the direction of Sabine Haag, *Bruegel The Hand of the Master, Kunsthistorisches*, Museum Wien, 2018, pp.212–213.
- 10 Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, p.220; Sabine van Sprang, “Le Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux ou le temps suspendu,” Meganck et van Sprang, *op.cit.*, 2018, p.61, note 28; Oberthaler, Pénor, Selink, Spronk and Hoppe -Hamoncourt, *op.cit.*, 2018, pp.212–213, note 13.
- 11 行った冬の典型的なモチーフは、『雪中の東方三博士の礼拝』にも見られ、「枝の伐採」や「水汲み」などの日常的な労働に従事する人々の姿が、聖書の主題によって描かれている。
- 12 Van Sprang, *op.cit.*, 2018, p.61.
- 13 *Nieuwe Chronijcke van Brabant*, 1565, p.444; 『新フランドル年代記』の記述やファン・ターレンホルフの作例については以下を参照のこと。
- 14 クラウス・ホルツの分類によれば、『鳥獣のある冬景色』の一七七点のコピーのうち、四五点はピーテル二世の工房、五一点はピーテル二世の工房か疑問視、残りの三一点はピーテル二世以外の手による。『雪中の東方三博士の礼拝』は、六〇点のコピーのうち三六点がブリュネールのオリジナルから派生した作品、そのうち二四点がピーテル二世の手によるものと、Ertz, *op.cit.*, 1998/2000, pp.338–339, vol.2, pp.605–630; Van den Brink, *op.cit.*, 2001, pp.149, 160; Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.2, p.485, note 1.



- 15 Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, pp.42-47.
- 16 *Ibid.*, 森洋子著『ブリューゲル全作品』中央公論新社。二〇〇八年（初版一九八八年）、一六八頁。
- 17 アン・デールス著、深谷訓子訳、「版画芸術における『ブリューゲリアーンズ』（一五五四—一六一〇年頃）——芸術および図像上の遺産からブランド名まで——」森洋子監修「ネルギー王立図書館所蔵 ブリューゲル版画の世界」, *Bankman's* 読売新聞社, 二〇一〇年, 二四〇—二四七頁参照。ブリューゲリアーンズの言葉の意味については訳注（二四五頁）を参照。ポスト・ブリューゲルの画家たちの月暦画や季節画の展開については、森洋子著「ポスト・ブリューゲルの月暦画の世界」『ブリューゲルと季節画の世界』二〇二二年、四二六—四九五頁を参照。
- 18 クリスティーナ・キュリーとドミニク・アラールが著した三巻本の調査報告書のタイトルはまさに『ブリューゲル現象』*The Brueghel Phenomenon*』である。書誌情報は註4参照。
- 19 森洋子監修、前掲書、二〇一〇年、二二五頁。ラテン語の銘文は、高田康成訳。
- 20 ヤーコブ・フリッメルは、ブリューゲルとほぼ同時期にアントワープで活動した画家。同じく画家である息子のアベールが、ブリューゲルの版画を油彩画にした作品を数多く残していることでも知られる。Reine de Berrier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer, Catalogue raisonné, La Renaissance du Livre*, 1991, pp.15-16参照。
- 21 同時期にスケート滑りの場面が複数取り上げられていくという事実は、従来、スケート滑りと関連つけられてきた教訓的・象徴的意味合いとは異なる解釈の可能性を示唆している。森洋子監修、前掲書、二〇一〇年、一八九、一九九頁。
- 22 Van Sprang, *op.cit.*, 2018, p.61.
- 23 『シュテータール美術館所蔵 フェルメール《地理学者》』とオランダ絵画展』読売新聞社、二〇一一年、一五四頁。
- 24 Walter S. Gibson, *Pleasant Places, The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael, berkely, Los Angeles, London, 2000*, pp.14-21. 拙稿「地誌的な指標としての都市の表象——16世紀後半のアントウェルペンにおける都市景観を伴う田園風景の展開——」『鹿島美術研究』年報二九号、二〇二二年、二二—二頁。
- 25 Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, pp.48-52.
- 26 森洋子監修、前掲書、二〇一〇年、一九九頁。猿の主題については拙稿「一六世紀フランドル美術における多様化する猿の主題についての一考察」『國學院大學紀要』第四九巻、二〇一一年、四七—六一頁を参照。
- 27 エルトはこの期間に旅行をした可能性を示唆している。Ertz, *op.cit.*, 1998/2000, p.20; Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, pp.48-52.
- 28 弟子たちの中にはフランス・スネイデルスやゴンザレス・ロックがいた。Jacqueline Folie, *Pieter Bruegel le Jeune 1564/65-1637/38*, Van den Brink, *op.cit.*, 2001, p.44; Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, pp.48-52.
- 29 Natasia Peeters の調査報告(2008)によらぬ。Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, pp.48-52参照。
- 30 Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, pp.56-62.
- 31 Dan Ewing, "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand," *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 4, 1990, pp.558-584.
- 32 Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, pp.56-62.

- 33 Perter van den Brink, “L’art de la copie, Le pourquoi et Le comment de l’exécution de copies aux Pays-Bas aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles,” Van den Brink, *op.cit.*, pp. 3–43.
- 34 Ertz, *op. cit.*, 1998/ 2000, pp. 18–20.
- 35 Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol.1, pp. 79–81.
- 36 *Ibid.*, p. 484, note 7.
- 37 *Ibid.*, pp. 484–485. 番号は vol.1, pp. 79–81.
- 38 *Ibid.*, pp. 484–523.
- 39 幸福輝「国立西洋美術館 オランダ絵画・フランドル絵画 カタログ」国立西洋美術館、二〇一八年、序文および六九—七一頁参照。
- 40 森洋子「前掲書」二〇〇一年、一三一—一四頁「Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol. 2, pp. 484–523.
- 41 *Ibid.*, pp. 484–523.
- 42 *Ibid.*, pp. 524–545.
- 43 *Ibid.*, pp. 344–379, 509–511.
- 44 *Ibid.*, pp. 509–511.
- 45 *Ibid.*, vol.1, pp. 46–47.
- 46 森洋子「前掲書」二〇〇八年、二五六頁。*Ibid.*, vol.1, pp. 59–60.
- 47 Van Sprang, *op.cit.*, 2018, p. 61.
- 48 センステーマーン・ノラントス《スヘルデ河の冬の楽しみ》一六二二年「油彩・板」585×113cm「アムステルダム国立美術館」。
- 49 De Bertier de Sauvigny, *op.cit.* 1991, pp. 31–53. Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol. 2, pp. 512.
- 50 Currie and Allart, *op.cit.* 2012, vol. 2, pp. 512–516.
- 51 Van Suchtelen, *op.cit.*, pp. 51–52.
- 52 Currie and Allart, *op.cit.*, 2012, vol.2, p. 509.
- 53 J. Folie, “Pieter Brueghel le Jeune,” *Bruegel-une dynastie de peintres*, Palais des Beaux-Arts, 1980, p. 151 ; Currie and Allart, *op.cit.*, 2012, vol. 2, p. 338, note 48.
- 54 Ertz, *op. cit.*, 1998/ 2000, pp. 286, Currie and Allart, *op.cit.*, 2012, vol. 2, p. 338, note 49.