

世俗化された黙示録的世界， あるいは終末論の遠隔化

—P・ブリューゲルの『絞首台の上のカササギ』考 (2) —

井 口 正 俊

- *「踊りにおいてだけ、至高なるものの比喩を語る事が出来ることを私は知っている、しかし今は、私の最も高貴なる比喩は語られずに、私の身に残り続けている！最高の希望は、語られもせず、救済されることもなく私の中に残存し続けていた！そして、私の青春の面影と慰めの言葉は私にとってすべて死んでしまった。……しかし、墓のあるところに、復活もまたあるのだ」（ニーチェ『ツァラトウストラはかく語りき』第二巻「墓の歌」）¹⁾
- *「終末論の世俗化に代わっての終末論による世俗化」（H・ブルーメンベルク『近代の正統性』I-4）²⁾
- *「誰が語っているか、あるいは誰が書いているかがもはやわからなくなるや、テキストは黙示録的になる」（J・デリダ『哲学における最近の黙示録的語調について』）³⁾

はじめに

前稿で、P・ブリューゲルの最後の作品『絞首台の上のカササギ』のもつ多様な可能性に分け入る、その入り口を発見することを試みてきた。それはまた、描かれている「物」あるいはそれが意味する「事」を分析し、この不可思議な作品それ自体の意味とこの作品が被り抗してきた歴史的地平の解明と認識、ま

たこの作品が絵画として切り開いている表現の可能性を同時に探る作業でもあった。そこで明らかになってきたことは、ブリューゲルが、現実の歴史が強い過酷性を経験し、画家として何をどう描くかという「絵画的」の表出方法として、それまで歴史的に継承され流布してきた絵画主題としての、神話や聖書物語の意味論的「物語性」を解体させ、その物語性を担っている政治的・宗教的主体の配置図を分析しながら分散させ、そのイデオロギー的権力や暴力に対して、いわゆる「権力分割」〈Gewaltenteilung〉を図り、直接反抗し抗議するのではなく、意図的な忘却の対象としてそれへの「無関心」を装い、さらにそれを行使するための絵画制作の態度としては、自らが投げかける「後ろからの視線」によって、対象を「後ろ向きの主体」として捉えながら歩み、その結果として、民衆のエネルギーによってその権力や暴力を無化する場所、そこで言われた「類の祝祭」という場所を発見し、その祝祭の場所を自分の絵画表現の「可能な核」として、そこから広がる時空間から、具体的な制作における絵画の画面構成を決定しているとういことであった。

さらにそれに付け加えて言うならば『絞首台の上のカササギ』という作品は、それまでのブリューゲルの作品に比べて大作とは言いがたいが、ブリューゲルが絵画という表現媒体を通して描こうとした全ての要素を包含し、さらにそれを単純化させながら純化し、しかもそれを絵画的広がり運動へと昇華させ、ブリューゲルの絵画世界の集大成的意味を持ち、「最後のブリューゲル」と言わせるにふさわしい作品である。

本稿では前項での示唆を受けて、『絞首台の上のカササギ』なる絵画作品を具体的に分析する。そこにおいて謎のように隠され、道筋がはっきりと示されるような既成の「物語性」は背後に退き、それに代わって、まさにその物語の「物語性」が欠如した、風景と風俗が絵画的に定着されていることと、既成の物語の物語性が「終末論の遠隔化」を経て回帰し、ニーチェ的とも言える「陽気な終末論」に変貌し、新たなユートピア世界へと移行する過程を確認する作業となる。その作業はまた、そこで描かれた画面は、時間的・空間的に交差し、しかもその交差する運動と広がりを、複眼的視点により、表現方法は、画面の

処理をルネサンス的遠近法に一元化して固定することなく、描かれる対象を重層化させて並存させ、音楽で言う「ポリフォニー」的な方法を駆使して、複合的に合成された絵画的画面として構成し、その内容に関しては、絵画によってのみ可能な「隠喩化」された表現形態とそれが隠された形で、言ってみれば「世俗化された黙示録の世界」⁴⁾が暗示され、それはまさに「最後のブリューゲル」と名づけてしかるべき、ブリューゲルの絵画世界の可能性を追って行くことになる。

1

ブリューゲルの絵画は、そこに描かれる「主題」に関する歴史的意味やその主題を構成する諸要素から、次第に「物語性」が希薄になる。それは明らかだ。しかし、ブリューゲルの描く絵画世界から「物語性」が全く消え去ったわけではない。古代神話は、ブリューゲルの体験、特にイタリアでの個人的な「体験」、また宗教改革の要素（たとえば、神の選抜としての救済にかかわる罪と恐れ）の拡大という「時代性」とネーデルランドに勃興しつつあった経済的興隆とそれに伴う市民意識の変貌（たとえば、高利と貪欲による生活の世俗化）といった「社会性」に侵食されて、その意味形態は忘却されながら離散し、直接的に絵画主題として描かれることはなくなっただけと言えようが、その神話的意味は、絵画化された諺や市民や農民の生活形態の中に変容しながら方法的に生きつづけている。ブリューゲルの絵画作品のなかにその変貌と転位を読み取れることはすでに『イカロスの墜落のある風景』について論じた論稿で示唆しておいた⁵⁾。一般的に言ってもその点、ギリシア神話を主題とした絵画制作が盛んに行われた、イタリアにおけるルネサンス期やそれに続くマニエリスムやバロック期の絵画様式とネーデルランド絵画の異なる点である。「北方ルネサンス」という言い方自体が奇妙に聞こえ、それが何を意味するのかその実体がはっきりしないのもそのためである。ネーデルランド絵画史において、ルネサンス的イタリア様式の受容によって、15世紀と16世紀が峻別され、ブリューゲルが活躍した

時代は、いわゆるローマ主義（ロマニズム）⁶⁾なるものが謳歌した時代であったとは言っても、ここで「精神風土」という言葉を使うことが許されるならば、まさに南向きで暖かく、イオニア海、ティレニア海からの風に当たるイタリア的世界と北向きで凍りつくような北海に臨むネーデルランドに繰り広げられる世界とは「精神風土」が全く異なっているのだ。ネーデルランドはエーゲ海のギリシアや地中海のシチリアから、アントウェルペンが都市としてのローマやフィレンツェからはやはり遠く異質なのである。私たちは、文化の伝播と交流による形態の変化とその意味をもう少しきちんと捉えておくことが必要のように思われる。その課題はここでの直接的な課題ではないが、それが、ブリュッゲルの絵画の主題とその表現、またその絵画史上の意義を考える上でも、欠かすことの出来ない課題であることは自明の理であり事実でもある。ブリュッゲルは、フランドルの歴史的「精神風土」に意識的に忠実であったと言えることが出来る。

さらにまた、「宗教改革」とそれに次ぐ「反宗教改革」というヨーロッパの歴史の中でそれを凌ぐものはあり得ないと言う形で展開された宗教論争に見舞われた16世紀という「歴史的風土」に遭遇して、ブリュッゲルが取った態度、これがまた稀有な様相を呈したものだ。その様相は、ブリュッゲルの描く絵画世界の中に、謎めいた形で、しかし観るべき者の目にははっきりした形で表出されている。ブリュッゲルの絵画作品は、視覚的な絵画表現によって宗教論争の経過を、確固たる歴史劇、また思想劇として演出しているのだ。

確かにブリュッゲルは宗教画家とは言いがたい。キリスト教的聖書物語を中心にした作品が特に多いわけでもないし、それに特別な力を注いだわけでもないが、実はブリュッゲルほど、宗教のもつ力やその影響力、つまり宗教の「宗教性」がはらむ正負の力学に対して、これほど敏感であった画家も少ないと言っている。聖書物語がその画題として描かれているから、その絵が宗教的であり、それを描いた画家は宗教画家であるなどという判断は、全くの論外である。また、聖書神学やその教義に習って、それを忠実に絵画化して描かれているから、それが宗教的であり聖書的であるとはいえないことは自明の事実であろう。ブ

リュッゲルの描く、いわゆる聖書的に宗教的な主題の絵画は、他のそれと全くその様相を異にする。描かれるべき主題がそのまま描かれていないことはもとより、絵画史的に伝承された図像形式に忠実でもなければ、その単なる変形でもない。そこには、大袈裟に言えば宗教画において「革新的」とさえ言える構図配分と思想性が織り込まれ、前後未聞の異様な様相を呈し、異教的要素やその形態的変貌を伴いながらも、キリスト教的な宗教性が否定されているわけではなく、その核心は維持され保持されている。ただ、これまでの宗教画の構図と様態は大幅に変更され、宗派的傾向性は極力排除され相対化されている。このブリュッゲルの宗教性の表現方法をここでは、絵画による宗教的世界の「遠隔化」⁷⁾と呼んでいるのである。『謝肉祭と四旬節の争い』（1559）や『パウロの回心』（1567）にその傾向は顕著に現われている。このような宗教画を描いた画家がこれまであっただろうか。

それを可能にした「精神風土」「歴史風土」からくる、ブリュッゲルの様相論理とそれを可能にした絵画世界思想性を見極めなければならない。そのためには覗き見的視点と鳥瞰的視点とが交差する特殊なパースペクティブが必要になる。ブリュッゲルの絵画世界において、見る主体と見られる対象との関係が、いわゆる「遠近法」とは異なった全く新しい領域を獲得したのである。

2

生物の次元でも、文化の次元でも、ある種と他の種との交配によって『亜種＝変種』（<subspecie><Abart=Unterart><sous-espèce><sottospecie>）が生まれる。しかし「亜種」は「新種」とは言えようが「真種」より劣っていると言うことは出来ない。そもそも「真種」と「亜種」の区別にはあまり意味がない、あるのはその「差異」であり、重要なのは、その「差異」をはっきりさせることと、その発生の条件を確定する作業だけである。ジョットとラファエロが「真種」であるならば、ピエロ・デッラ・フランチェスカは「亜種」であり、ファン・アイクとレンブラントが「真種」なら、ブリュッゲルは「亜種」ということに

なろう。しかし、「亜種」はその「亜種性」のゆえに、「新種」であると同時に「変種」でありながら、まさに「真種」にもなり得るのである。そこは大切なところだ。

ここでいう絵画的「亜種性＝亜型性＝変種性」(〈variety〉〈varié〉〈variationsfähig〉)が、ブリューゲルの描く聖書物語の描き方の中に、最もよく現われている。これからそれを見ていくことになるが、ブリューゲルの絵画作品においては、その聖書物語性は、生物における種的な変位のように、その形態に転位が起こっていたとしても表現形態においてそれをはっきりと確認され得る形で表われていることもあれば、変容して潜伏し隠され、はっきりとそれと確認し得ない場合もある。またその主題自身もアレゴリカルに変貌され、その主題がもつ聖書物語性は全く消えうせてしまっているようにしか観察されない作品もある。

ここで取り上げる『絞首台の上のカササギ』はブリューゲルの絵画作品の中で最上の傑出した作品であるとは言えないかも知れないが、ブリューゲルの、ここでいう絵画的「亜種性＝変種性」が「新種＝真種」を産出し、その変化と結合が相まって、まさにブリューゲルの絵画の特質が最後の形形で表出されている作品であることは間違いない。ブリューゲルのブリューゲル的なものを見届けるためには欠かせない作品であると同時に、それを特化していたその「亜種・変種性」ゆえに歴史的・風土的に異化され変位した「死と復活」を案じさせる作品でもある。そういった意味では、この作品は、やはりブリューゲル絵画の宗教的特殊性を語る上で、最上の作品と言えるのではないか。しかし、この作品に表れているその宗教的「亜種・変種性」をどこにまたどのように発見し、その隠された意味を、ブリューゲル的なものとしてどう位置づけたらいいのであろうか。またそこでは、その「亜種・変種性」の現代に至る遺伝的影響の「射程距離」を測る方法も同時に要請される。その副業的作業がこの論考の重要な側面を形成し並存する。『絞首台の上のカササギ』の作品の具体的分析から始めることにする。

3

まずこの絵において、真ん中に立っている木製の絞首台が際立って見える。しかし、この中心に大きく描かれた絞首台はどう見ても奇妙である。絞首台は大きな石の上に立っているが、その石の上面は平らではなく、絞首台の二つの柱の下のほうはそれぞれ二つに分かれ、石の形に密着して絞首台そのものを支えているように見えるが、その足の部分は石にはめ込んであるわけでも、留め金で固定されているわけでもなくただ、その石の上に無造作に立てられており不安定で、すぐにも向こう側にずれて倒れそうな感じを受ける。それにもかかわらずそれは、ある種の安定感をも同時に保っている。よく見ると、その安定感は絞首台の形から来ていることが分かる。石の上の足の部分と上方の桁の部分が、エッシャーの絵のように奇妙な形にねじれているのである。この形態は現実的には不可能なものだが、絵画的に描かれると逆に、ずれ落ちそうで落ちない奇妙な安定感さえ与えるのである。そのような不可思議に不可能な事態が、絵画のなかでは可能になっている。この絵画的「不安定な安定」がこの作品の出発点である。

しかし一般的に言って、ブリューゲルの絵画を、描かれている諸要素に分解して単独に語ることは、ブリューゲルの複眼的視点や画面のポリフォニー的構成を無視することになる。それは確かだ。ただ、ブリューゲルの絵画を言語による「論考」として語らざるを得ないとすれば、部分の分析から出発せざるを得ないところは免れない。だが、ライプニッツが言うように、個々のモノダが、そのつど個々の仕方で世界全体を同時的に映し表現しているように、絵画における各々の要素は独立していながら、全体と関係し合っているのである。この作品に描かれた諸事物が複合的で重層的に関係し合いながらも、様式的に単純化されている画面構成の方法に留意しながら、ブリューゲルの絵画作品に表出された個々の事物の多様性を統合し、同時に中心性を分散する特殊な「モノダ性」を語ることにする。

ここに描かれた絞首台は、今はすでに使用されておらず、その現実性は欠如

し、ただそこに残されて、人々に「絞首刑」という事態の恐怖とおぞましさを喚起させる象徴的な物体として描かれているように見える。実際そこでは、絞首刑の痕跡さえ消されている感があり、絞首刑を執行するのに必要な付属の道具や器具は全く描かれていない。首を縛る綱、台に上る踏み台や梯子などどこにもない。もちろん、そこに死体が釣り下がっているわけではない。ブリューゲルは『死の勝利』(ca. 1562)という、人間のさまざまな死に方や殺され方、それが行われるあらゆる仕掛けや道具が散在し、それに伴う悲慘さや恐怖を描いた作品の中で、右上のところにやはり絞首台を描いている(図2)。画面全体の中では比較的小さいものだが、いま刑が執行されたばかりで、現に死体が台から縄で釣り下がっており、台に上り下りする二重の梯子が架けられている。周りにはその刑に関係する人々も数人描かれ、その横では鞭打ちの刑が執行されている様子が並存して描かれている。絞首台は『十字架を担うキリスト』(1564)の遠景にも(図6)、『牛群れの帰り』(1565)にも、川に沿った高台に、余程注意して見ないとほとんど見過ごしてしまうように小さく描かれているが(図4)、どちらにも刑が執行された後の死骸がぶら下がっている。それらのように具体的に描かれた現役の絞首台に比べて、ここに描かれているものは、直接的な死やその酷さや悲慘さ、恐怖や嘆きは感じさせない。この絞首台は逆にそこからの解放とそれとは直接かかわる必要はないといった安心感さえ与えているようにさえ感じてしまう。それは、今同時にどこかの町や村で絞首刑が現に執行されている可能性があるということとは無関係なのである。そのようにブリューゲルは絞首台を絵画の中心に描いている。またそれは「絞首台の上の笑い」とか「絞首台から神へ」といった言葉にまつわる物語性をも感じさせない。それは執行された具体的な人間が描かれていないためであろう。ただただ「絞首台」という「物体」が奇妙な形で立っているだけのように見えるのはそのためである。このような状態を観るものに看取させているのは、やはり、ブリューゲルの絵画に起こっている「相対化」「遠隔化」という方法のゆえである。その方法は、単に絵画的な技巧ではなく、視覚を通じての思想的な操作でもあるのである。

しかし、その絞首台をめぐるさまざまな仕掛けが描かれているのも見逃せないし、それを無視してこの絵を見ることは出来ない。多くの解説書は、絞首台の立っている岩の右側の斜面に描かれている牛あるいは馬の頭骸骨、左下の草むらで糞をしている人物は「絞首台に糞をする」という諺(図5参照)、バグパイプの音楽に合わせて、絞首台の左で踊る二人組みと三人組みの人物群は「絞首台の下で踊る」と言う諺を描いていると解説する。この絵の名称ともなった、絞首台の上に止まっている鳥、カササギは他人の陰口をいうおしゃべりな女を象徴しており、そのような人間は絞首台に送られても仕方がない、それはまた、プロテスタントの教えを宣伝する説教を行う、口数の多い牧師達を絞首台に送ったスペインの支配者をも暗示させると言う。だからお前たちも、カササギのような余計なおしゃべりや密告を慎むべきだ、というメッセージにもなっていると付け加える。これらの解釈はおそらく当たっているだろうし、ブリューゲル自身もそのような解釈の成り立つような考えをもっていたかも知れない。実際「ネーデルランドの諺」を一枚の画面に細かく図像化した作品もあるように、ブリューゲルが諺に異常な関心を持っていたことも確からしい⁹⁾。ここでも、そのような解釈を否定するつもりはない。しかし、この『絞首台の上のカササギ』という絵画作品を見、それを解釈するということは、そのような図像学的な意味やそれが示すメッセージを取り出すことだけで十分であろうか。

私たちは、ある絵画の「意味」だけではなく、その「価値」を発見する必要があるのではないか。ここでいう「価値」とは、ブリューゲルの絵画制作に対して取り続けた態度であり姿勢であり、それらを可能にしている思想表現形態が産出する事態を指している。その不可視な「価値」に接近し、そのありかを見極めるためには、見ている絵画作品に対して見る主体が、全く異なった新しいパースペクティブを発見しそのその主題や対象を相対化し遠隔化して捉える視点を獲得することが先決となる。しかしそのまえにやはり、何がどのように描かれているかをもう少し細部まで敷衍しなければならない。

4

ブリュゲルの絵画作品には、多くの事物が描かれていると一般に言われているが、『絞首台の上のカササギ』という絵画には、観察者が考える以上に様々な物や事が描かれている。それは私たちの想像をはるかに凌駕するものである。ブリュゲルの作品群の中でもその点でも最右翼である。人間の数からだけすれば、これより多いものは沢山ある。『パウロの回心』『謝肉祭と四旬節の戦い』『子供の遊戯』などそのよい例である。しかし、描かれた事物や物事多様性という点では『絞首台の上のカササギ』に及ばない。歴史的に見ても、また他の画家と比較してもそれを凌駕するものはなかなか見当たらない。少なくとも私たちの目によく触れる絵画作品の中には皆無と言ってよい。しかし、ブリュゲルの絵画に描かれた多様性が他の絵画を凌駕する、その凌駕の仕方は、ただ多くの物事が描かれているという数だけの問題ではない。また、比較的小さな画面にびっしりと細かく描かれた細密画と言った意味からはなお遠い。逆にブリュゲルの詳細な姿で描かれた事物は、細密画とはまったく異なった、どちらかというところのある種の省略が施されている。そのような省略法が次に来るルーベンスらに受け継がれているものかも知れない。しかしその意味はまったく異なっている。ブリュゲルの省略法は、何か描かれるべきものや人物が実体としてあり、それを崩して簡単にし、その特徴だけを浮き彫りにするといった省略ではない。そういう意味からすれば「省略」という言葉自体が適切ではないかも知れない。誤解を恐れずに言えば、絵画全体として描かれるべき主題を分散させて謎化し、そこに配置された人物や事物はその実体性が希薄になり、その何たるかがあいまいに見える、ある形態へと積分される直前の「近似的省略」とでも言えようか。ルーベンスの巨大化された画面には、ブリュゲルのこの省略法はすでに消えている。絵画に描かれるべき主題がはっきりと復権しており、それが空間的に劇化され動的に見る者を圧倒するだけである。確かにそこには、劇的な場面を印象付ける人物やそれを取り巻く事物の描写において、その運動を可能にする省略が施されているが、その省略は方法的にブリュゲ

ルから学んだものだとしても、その質は全く変貌してしまっている。ブリュゲルとルーベンスはアントウェルペンという同郷の都市を中心に仕事をしてきたにもかかわらず、描かれた絵画世界はその異質性の方がかえって浮上してくる。それは、時代性、歴史性の差、16世紀と17世紀は時間差以上の大きな隔たりのあることの証左だけではなく、ブリュゲルとルーベンスの絵画世界の異質性を際立たせている、と言った方がいいかも知れない。ブリュゲルの絵画作品に、もし歴史的な斬新さ、思想史上の意味、さら絵画史に限定しての特殊性があるとすれば、それは、画面を構成する個体が分散して配置され、それによって全場面が不連続的に連続され、描かれる主題や人物が非特権化されるこの「多様に相対化された世界の肯定」と言えよう。それはまた、16世紀半ばという特殊な転換期の時代性によって強制させられた面が大きかったことも確かだが、やはりブリュゲルという稀有な画家の面目であり、見るものを魅了して止まない要素である。ブリュゲルによって絵画化された「多様な世界の肯定」という事態は、絵画史上単に特殊なものという以上のものであり、空前絶後の感がある。ここでいうブリュゲル的な「多様な世界の肯定」がどのように表現されて有意味化されているのであろうか。『絞首台の上のカササギ』の分析に戻ろう。

5

中央に立つ絞首台の右下のところ、これもまた木製の十字架が描かれている。絞首台に平行して立っているように描かれているが、絞首台の立てられている岩から見れば、かなり下った場所に位置しているように見える。その間隔は、すぐ近くのようにも、見ようによってはそこまではかなりの距離を下っていかなければならないのかも知れない。この十字架は何を意味しているのだろうか。もし通常のように、それが墓のありかを示しているとしても、それは左上に描かれている比較的大きな都市や右の下の方に描かれた水車小屋の周りの村の共同墓地でないことは明らかである。それにしても場所は狭すぎるから

である。とすれば、この十字架の立てられている墓地は、以前ここで絞首刑にあった人物の墓と見るのが普通である。あるいは、絞首台の近くに立てられた十字架は、そこで死んでいった人々が実際そこに埋葬されたわけではなく、それらの人々への鎮魂のための十字架であり、その象徴であり、その証しであるようにも見える。その木製の十字架は虫が食い根元のところはすでに腐りかけていて、立てられてからかなりの時間が過ぎ去っていることを示している。しかし十字架の縦て横の継ぎ目の少し下のところの縦棒が窪むように抉られ、そこにローソクに灯を燈して、あるいは花を飾ってそこに葬られている者の霊に捧げられているように見え、まだそこでの死者たちは忘れられずに生きていることが示唆されている。ただよく分からないのは、十字架が立てられているところの前に、赤っぽい茶色で描かれて無数に置かれているものの正体である。捨てられた瓦の破片のようにも見えるが、よく分からない。この絵が収蔵されているダルムシュタットにあるヘッセン州立美術館で、原画の近くによっていくから見てもそれが何であるか、判らなかつた。私の知識不足であろうが、解説書もそれについては何も語らない。しかし、それは謎めいた不気味さを感じさせる不可思議な光景であった。葬られた場所と粗末な木の十字架からしても、処刑された人物が王侯貴族のような身分の高い特権階級でないことだけは明らかであるが、処刑された人物、あるいは処刑された罪過が不条理なものであったことを暗示させる墓地であるように感ぜられた。確証があるわけではないが、そのさらに下に明るい色調で描かれた水車小屋とそれを挟んだ前の庭と後ろの庭に生えている果樹の木、その回りで草を食むヤギが与える牧歌的風景と朽ちかけた十字架との対比がそのような憶測を可能にしているのかも知れない。また、その水車小屋の中央にある扉はひらかれ、その主人であろうか、一人の人物がその入り口に、白い点のように小さく描かれている。そこから見える丘の上に十字架が立てられた墓地があり、さらにその向こうには絞首台が置かれており、その横では踊りに夢中になっている村民の群れがいることなど、全く無関心であるかのようだ。

この絵の絞首台の立つ中心から、木の十字架を経て、右下の水車小屋へ段階

的に下っていく光景の流れは、人間の生活には時間的・空間的・意味的断絶があることを示していると言ってよい。それは同時に人間の生と死というものはいつも関係し合って存在しているものであり、恐れられる死と言えども人が考えるほど苦痛でも悲惨なものではなく、また、時間とともに劇的に大袈裟なものではなくなっていくものであることを、ブリューゲルはここでその流れを風景として描き、それへの見る者の眼差しを自然に帰すように弱め相対化させている。しかし、時間とともに段階的に相対化されていく「風景としての死」こそ、比喩的相似性を残した隠喩を脱構築した「隠喩」として、実は人間にとって最も恐ろしい「実の」〈réel〉「死の表現形態」〈figura cryptica〉⁹⁾になっているとも言える。かの「ブリューゲルの有名な『死の勝利』には、天使も悪鬼も地獄もない。贖罪も復活もない。まるでキリスト教世界の外側に迷い出たかのように、すべてが描かれている。」¹⁰⁾ジャン・ドリユモアのこの記述は当を得ている。ただ、そこに描かれているような生々しいさまざまな死の光景などまだ、ラカンの言う「想像界」にその存在根拠が置かれているように展開し描写されており、死の「実の」恐ろしさの前段階でしかないように思われてくるとのことだ。確かにそこには歴史的に語り継がれてきた死の光景があらゆる図像学的要素を配して還元され、死の実体とそれにまつわる儀式や風俗が詳細に描かれており、どの部分を取ってみても、死の恐ろしさを目の当たりにし、恐怖に身震いさせられる感触を見るものに与える。しかし、横たわった生々しい死体や棺に入れられ白い布に包まれて葬られていく死体、生き埋めにさせられたり、犬に舐められたりしている死体、白骨化された頭蓋骨などまだ人間にとって、「象徴界」と「現実界」が対置した「死」の「実の現実性」ではないことを示しており、絞首台と十字架、その脇で踊る農民たちを描き、それを囲む牧歌的で祝祭的な要素をも配置することによって、この『絞首台の上のカササギ』の絵画風景は、世俗化されたように隠された黙示録的世界を暗示し続けている。

6

ブリュゲルの最後の作品『絞首台の上のカササギ』は、「実の」死をさらに相対化し、無効にすることを試みた作品である。それは、ブリュゲルの生きた歴史的現実を終末論的なものと見なし、それを遠隔化することによって可能となっている。その結果そこには、世俗化された黙示録的世界が展開されることになる。それを語る前にどうしても、その前提として見届けておかなければならないことがある。

ブリュゲルの絵画世界は、思いのほか多種多様である。名前ある人物の肖像画を除けばすべてのジャンルが揃っていることに気がつくはずである。40年に満たない短い生涯を考えれば、このジャンルの広さは驚異的であり、他の画家の追隨を許さない。ブリュゲル研究者の多くが、この事実は無頓着であることは、逆にこの事実が何を示唆しているかという問題を見過しているからにはほかならない。ジャンルの多様性は主題の多様性ではなく、画面構成の多様性と連動し、物語性の相対化、時空の処理方法とも相関しているが故に、ブリュゲル研究にとって、この事実はしっかりと押さえておくべき重要な事柄である。それは『絞首台の上のカササギ』の分析にも深くかわり、これからそのつど触れていかなければならない。またブリュゲルはなぜ肖像画を描かなかったのか、という問題はブリュゲルの絵画世界を分析し、その方向性を規定し、その歴史的意味を証左し照査していく過程で、重要な視点を提供してくれるが、ここでの文脈の流れと異なったコンテキストの中で論ずる必要があるので、ここではその課題には触れないで置く。

ジャンルの多様性と描かれた画面の構成との相関関係は、主体と対象における、ブリュゲル的なものへと観る者を導き入れ、そこに横たわる謎的場所の詮索を強いてくるのである。それはすでに少し触れたことでもあるが、対象を「後ろから追う主体」という主体のあり方と密接な関係にある。「後ろから追う主体」があるなら、描かれる客体的対象は後ろ向きになっているはずである。ブリュゲルの絵画作品を注意深く見ていくと、まさにそこに描かれた人物た

ちは、それが近景であれ遠景であれ、後ろ向きでこちらに背を向けている場合が非常に多いことに気がつく。それは顔がこちらを向いていないことと同値であり等価である。また顔が描かれている場合でも正面のものは皆無で、横を向いているか下を見ている場合がほとんどである。この事実は何を意味しているのであろうか。

ここで言う「後ろから追う主体」は、絵画制作者である主体が消滅しそれを観る主体と同一化していくことの開始を意味している。その限りですでに作者は消えかけているのだ。

ブリュゲルの絵画世界は、16世紀にすでに、人間の死の与えられ方を、作者の消滅と関係付け、世の終末を直接的にあるいは想像的に描くのではなく、また新たな終末論的世界を創造するのでもなく、それに代えて、世界を構成する諸要素や現実世界で起こる諸事件の既存の関係と組み合わせを解体し、その関係図式を「瞬間であると同時に過程」として、またそれを「断絶と連続」の回帰として、つまり「終末論を遠隔化する」形で、17世紀に始まり現代に至る時代性を予言的に先取りして、それを絵画世界として表出していたのだ。それは、M・フーコーのいう「作者と言うものは、言説に固有な形態に道を譲るかたちで、消えなければいけない、あるいは消さなければいけない」¹¹⁾という事態に接近していた、と言っていい。フーコーは、言語によるテキストについてここではか語っているのだが、絵画作品もひとつのテキストだとすれば、まさにブリュゲルの絵画作品では、作者としての主体は変貌しながら消えようとしている、と言えよう。ここで注意しなければいけないのは、フーコーも強調しているように、作者が存在しないのではない、作者という主体が消えなければいけない、ということだ。

作者が消えるとはどういうことか。「作者が消える」あるいは「作者を消す」というのは、フーコー自身がはっきりと断言しているように「作者が存在しない」、つまり「作者の否定ではない」ということである。フーコーがそこで「言説に固有な形態に道を譲るかたちで」と言っていることを看過してはならない。作者の消滅は、主体の否定ではなく、それは、「脱個人としての主体」¹²⁾として

主体がどこに依存するか、あるいは主体はどのように機能するのか、という主体の振る舞いの問題なのだ。描かれた対象、語られた言説を創作する、特権化された主体が、またその主体の意図や強制がその作品を成立させているのではないということ。そこが肝要なのだ。筆者がここでいう、ブリューゲルの絵画に現われた「後ろから追う主体」というのはそのように振舞う主体を指している。それは、その絵画を観る主体が「脱個人化した主体」「主体が主体ではなくなる瞬間」を経験することでもある¹³⁾。『絞首台の上のカササギ』という作品に立ち向かうとき、見ている自分が主体として消滅し、静かに無化していくような不可思議な感じを与えられるのはそのためである。そこでは、想像的な世界から離れて、象徴界と現実界がお互いのエコーを相互に聞き合っているのだ。

左右の大きな樹木に囲まれて中央に位置している奇妙な形の絞首台、その上に留まっている黒と白のまだら模様のカササギ、その下に朽ちて立ちすくんでいるような風情の十字架、さらにそのずっと下のほうに静かに横たわる風車小屋の牧歌的風景、絞首台の左で踊っている農民風の人物、林の向こうに見え隠れしている比較的大きな町の家屋の連なり、さらにその向こうに流れる川、その岸に立てられた城郭、薄い青で塗られた遠景としての山々とその上の空、それら凡ての要素がそれぞれ独立しながら同時に関係し連続して、ひとつの絵画世界を構成している。その構成は、それぞれの「モノド」に映る鏡像でありまた、その「モノド」の表出として「これが世界というものだ」という世界の「世界性」を可能にしている。そこに描かれた事物と風景は、聖書的に宗教的な終末論的イメージの世界ではなく、ネーダーランドの歴史的な事物の集合であるが、それを誰が描いたのか、誰が観ているのかといった特殊な主体的関係を固定する視点(=支点)〈agent〉は背後に退き忘却されて、まさに「世俗化された黙示録的世界」へと変貌している。ブリューゲルの絵画世界は、その無意識的変貌を可能にさせているのだ。まさに、それは稀有な絵画的世界と言う他はない。

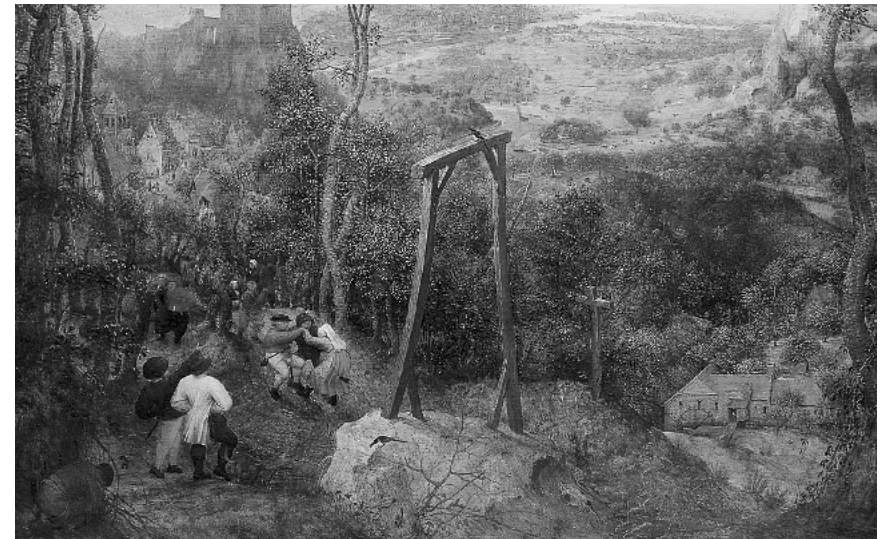


図1 〈絞首台の上のカササギ〉1568年
ダルムシュタット、ヘッセン州立美術館蔵



図2 〈死の勝利〉1562年
マドリッド、プラド美術館蔵



図3 絞首台〈死の勝利〉
《部分》1562年
マドリッド、プラド美術館蔵

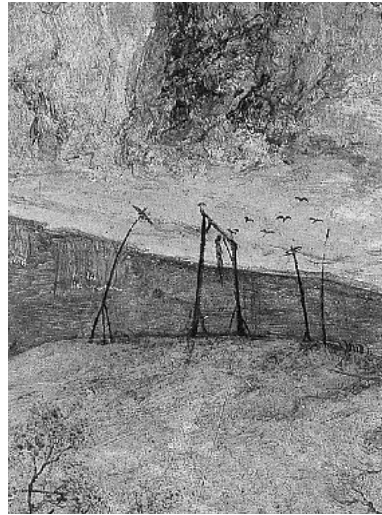


図4 絞首台〈牛追いの帰り〉
《部分》1565年
ウィーン、美術史美術館蔵



図5 絞首台〈ネーデルランドの諺〉
《部分》1559年
ベルリン、国立美術館蔵

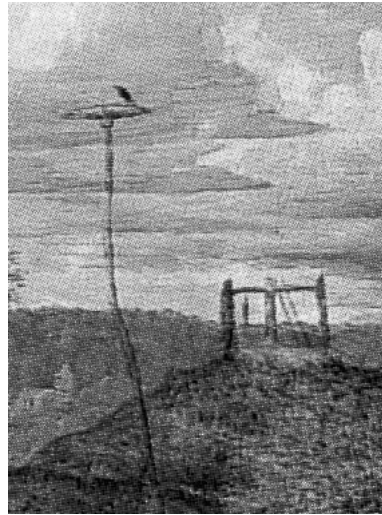


図6 絞首台〈十字架を荷うキリスト〉
《部分》1564年
ウィーン、美術史美術館蔵

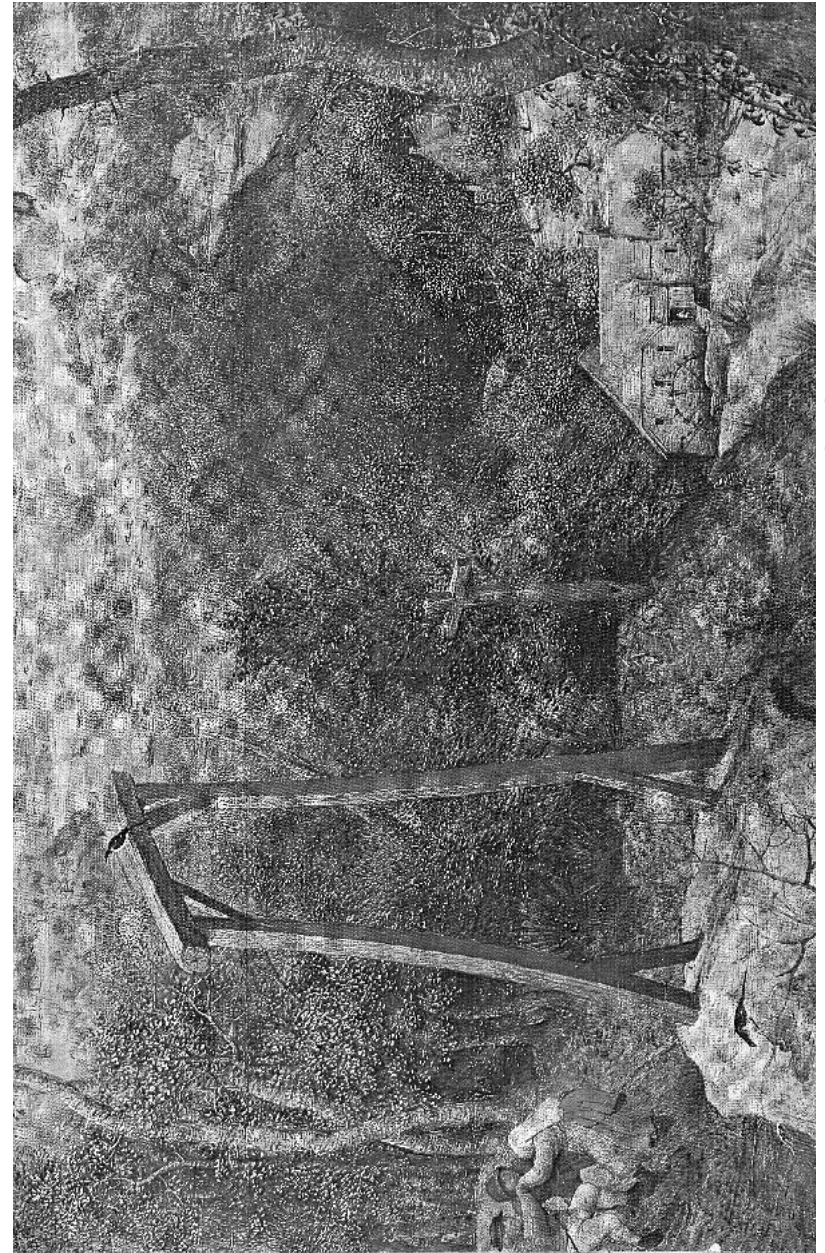


図7 十字架と水車小屋〈絞首台の上のカササギ〉《部分》1568年
ダルムシュタット、ヘッセ州立美術館蔵

註

- 1) F. Nietzsche, "Also sprach Zarathustra", zweiter Teil, das Grablied. In: Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, 7. Aufl., Darmstadt 1973, S.369
 "Und nur wo Gräber sind, gibt es Auferstehungen."
 青春であれ、聖なる時間であれ、純粹無垢な行為であれ、理不尽な動機によって抹殺され葬られてしまったものの墓碑は、同時に、いつか必ずや復活することの兆表でもある。「踊り」(Tanz)がそれを可能にする「比喩」(Gleichnis)となっているのである。
- 2) H. Blumenberg, "Die Legitimität der Neuzeit", Erneuerte Ausgabe, Erster Teil IV, Frankfurt am Main, 1988. S.46-62
 "Verweltlichung durch Eschatologie statt Verweltlichung der Eschatologie"
 ブリュエゲルのこの作品から、教義的な意味での終末論に関する具体的な事態を直接読み取ることに無理があることを承知で言えば、この作品が内包している思想は、終末論における、「救済近し」の期待も「永遠の没落」への恐怖も消えうせ、当面している現実生活の不安定な空白を、何をもって如何に「再び占拠すること」(Umbesetzung) (註2) S.52) が出来るかという問いに答えることであり、そこに、当時、市民生活をも巻き込み熾烈になっていった宗教的・政治的な対立によってもたらされた「新たな終末論」による古き終末論の「世俗化作用」が読み取れるのではないか、ということである。
 また、ブルーメンベルグが引用する、初期キリスト教から受け継がれてきた「終末の延期のために」(pro mora finis) (同 s.54) という事態をさらに先鋭化し、それを現実のものとして看取したブリュエゲルの絵画世界を、ここでは「終末論の遠隔化された世界」と呼んでいるのである。それは「隠れたる神」(deus absconditus)の絵画による「弁神論」(théodicée) 的表現でもあったと言えようか。
- 3) J. Derrida "D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie", Paris 1981. S.77
 "dès qu'on ne sait plus qui parle on qui écrit, le texte devient apocalyptique"
 J・デリダ、白井健三郎訳『哲学における最近の黙示録的語調について』(朝日出版社) 117頁
- 4) ここで言っている「世俗化された黙示録の世界」は、単に聖書的「黙示録の世界」が近代的に世俗化されたと言う意味ではない。ブルーメンベルグも言うように「非俗=聖」なるものが存在しないところには「俗なる世界=世俗」も存在しない。
- 5) 拙稿『神話の解体、あるいは神話の転位—P・ブリュエゲルの「イカロスの墜落のある風景」考』(西南学院大学『国際文化論集』第18巻第2号 (2004年) 97-138頁
- 6) ブリュエゲルの絵画といわゆる「ロマニズム」と呼ばれるイタリア絵画との関係については、幸福輝『ピーテル・ブリュエゲル—ロマニズムとの共生』(ありな書房)で詳しく論ぜられている。筆者も幸福氏と近い見解だが、「共生」というとこ

ろを、同時にそれとの「ずれ」の要素をブリュエゲルの絵画世界のなかに見届けたい。

- 7) ここで言う「遠隔化」と言うのは「相対化」という方向と軌を一にしている。ブリュエゲルはその後に起こる過酷な宗教戦争である「三十年戦争」の発覚を当時の宗教的・政治的・社会的状況から感じ取り、その主要な当事者である宗教的権力を相対化し、終末論的「世界の終わり」を遠隔化しておくことによって、予言的ともいえる、危険を回避する「逃げ道」を民衆のために用意し、隠された宗教性を絵画世界のなかで謎めいた形で表現した、と言っておいていいと思う。それゆえ、その「からくり」読み解くことが重要になる。それは難解な作業であるが、この論考もその作業の一つである。
- 8) *カシャ・ヤーノシュ編、早稲田みか訳『ブリュエゲル・さかさまの世界—子どものあそび ネーデルランドのことわざ バベルの塔—』(大月書店)
 ここで語られた、ブリュエゲルの「ものごとをうら側からみるという視点」「さかさまの世界」(42-43頁)という捉えかたは参考になる。
 *森洋子『ブリュエゲルの諺の世界—民衆文化を語る—』(白風社)
 森氏は、その序論で「筆者がブリュエゲルの《ネーデルランドの諺》について、本格的な研究に着手したのは、ブリュエゲルのこの作品の絵画的意味を解説するだけでなく、諺の図像学的研究を通じて、広く十六世紀フランドルの民衆文化を知るためであった」と書いているように、異論もあるが、ブリュエゲルの生きた十六世紀のネーデルランドの民衆文化を知る日本語で読める最上の著作である。
 『絞首台の上のカササギ』にも登場する「絞首台に糞をする男」や「カササギ」なる鳥にまつわる当時のエピソードなどについての記載もあり、参考にさせていただいた。(特に538-539頁)
 また、『ブリュエゲルの世界 <THE WORLD OF BRUEGEL>』(東武美術館)所収の森洋子氏の論考「ブリュエゲル再考—歴史的、文化史的土壌に立つて—」の『絞首台の上のカササギ』についての解釈も参考。(32-33頁)
- 9) Anselm Haverkamp, "Figura criptica", Frankfurt a. M. 2002
 「I Figura cryptica — Die Dekonstruktion der Rhetorik」(S.23-43) 参照。
- 10) Jean Delumeau, "Le péché et la peur" — La culpabilisation en occident (XIII^e—XVIII^e Siècles) Paris 1983.
 J・ドリュモ、佐野・江花・久保・江口・寺迫訳『罪と恐れ—西欧における罪責意識の歴史 (十三世紀から十八世紀)』(新評論) 217頁
- 11) M・フーコー、志水徹・根元美作子訳「作者とは何か」(『ミッシェル・フーコー思考集成Ⅲ』所収) 257頁
- 12) 同上256頁
- 13) 主体と対象、観る主体の変貌過程、それを成立させる構造については、この論考の流れ、またその文脈の関係から、「世俗化」を見つめる歴史的主体の問題、図面

の左側で「踊る民衆」という主体，またニーチェのエピグラムにあるように，消したもの，埋めたもの，忘却したものは，再び回帰し反復され復活するのだという「回帰」をどう叙述するかという問題も次稿に譲らなければならない。