

*

国立西洋美術館年報

NO.12

*

ANNUAL BULLETIN
OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART

*

Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental

TOKYO 1978

*

国立西洋美術館年報

NO.12

(昭和52年度)



新収作品：イサーク・ファン・オスターデ 《宿屋の前の旅人たち》

目次

昭和52年度の新収作品（絵画）について 越 宏一——4

New acquisitions 1977 (Painting) by Koichi KOSHI

新収作品目録——16

New acquisitions (Catalogue)

Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau III—Über den Erhaltungszustand des Freskos von der Auferweckung der Tochter des Jairus mit der Binnenerzählung von der Heilung des blutflüssigen Weibes von Koichi KOSHI——32

〔ライヒェナウ島オーバーツェルのザンクト・ゲオルク聖堂壁画の研究（その三）——「ヤイロの娘の復活と長血の女の治癒」の画面の保存状態について〕 越宏一

ゴヤ：《カプリチ ヨス》研究（I）43番〈理性の眠りは怪物を生み出す〉をめぐって 雪山行二——50

Study of Goya's CAPRICHOS (I)

On No. 43 "El sueño de la razón produce monstruos" by Koji YUKIYAMA

昭和52年度事業記録：

特別展記録・巡回展記録・講演会記録・修復記録——77

資料：

昭和52年度主要記事・規則の制定・改正・歳入実績額・

歳出予算額・観覧者一覧表・所蔵作品一覧・職員名簿——80

昭和52年度の新収作品（絵画）について

越 宏一

国立西洋美術館は、昭和52年度に1億4,100万円の購入費をもって、絵画4点、版画5点、素描1点、工芸1点を購入すると共に、本館の要請により文化庁が購入した作品の管理換えにより絵画1点を加え、さらに、絵画2点および版画2点の寄贈を受けた。これらの作品のデータについては、別項の新収作品目録に譲って、ここでは、油彩画作品についてのみ簡単に解説したい。

ジリス・ファン・コーニクスロー

《「パリスの審判」が表わされた山岳風景》

16世紀末～17世紀初頭

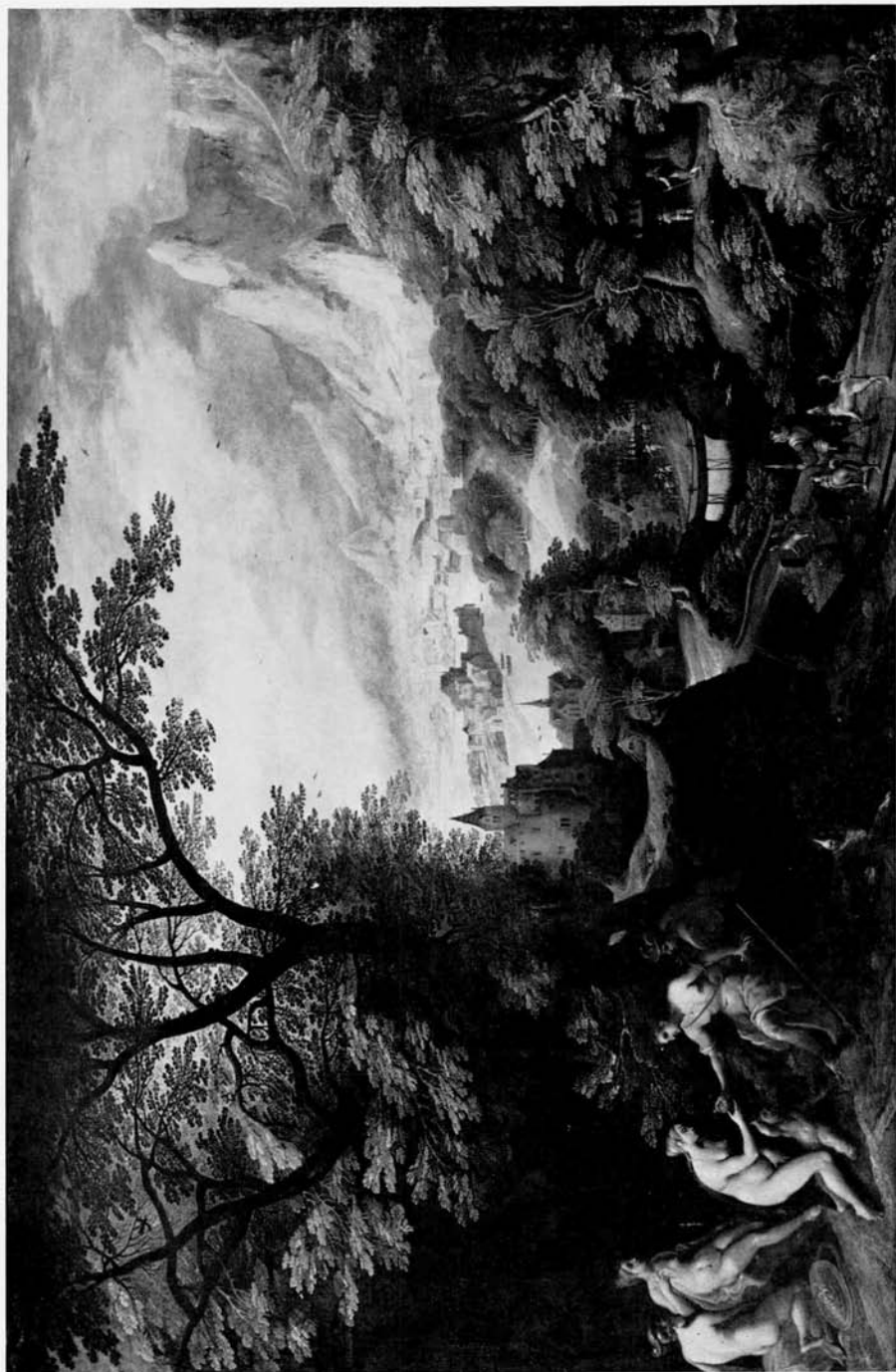
1544年アントワープに生まれたジリス・ファン・コーニクスロー(Ⅲ)はパウルス・ブリルやヨース・デ・モンベルらと同時代の風景画の先駆者で、ヤン・ブリューゲルやローラント・サヴェリー、ダヴィッド・フィンケボーンなど17世紀前半のフランドル画家に大きな影響を及ぼした。1585年故郷の町アントワープを去り、1587年から1595年まで宗教亡命者として、ドイツのフランケンタール(ライン左岸)のネーデルランド芸術家コロニーに住みつき、ここで制作した。1595年アムステルダムに移り、同地で1607年に歿している。ジリス・ファン・コーニクスローは、アントワープ、ブリュッセル、メヘレンに定住した、フランドルの画家一族の最も重要なメンバーであるが、彼の青年時代および芸術的發展については不明の点が多い。モンベルをはじめとする同時代のネーデルランドの風景画家が空想的な高山風景に固執していたのに対して、コーニクスローは晩年、すでにヤコブ・ファン・ロイスダールの芸術を先取り

New acquisitions (Painting)

By Koichi KOSHI

するかのような《森の風景》を描いた(例えば、ファドゥーツのリヒテンシュタイン・コレクションの2点の作品)。

本作品(図1)は、エドゥアルト・ブリーチュ Eduard Plietsch (Die Frankenthaler Maler: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei, Leipzig 1910の著者)によりジリス・ファン・コーニクスローの作品と認定されたもので、画家の初期の様式をよく示しているという(1961年3月1日付の鑑定書による。なお、前掲書には本作品は言及されていない)。ブリーチュは、本作品をドレスデンにある大作《「ミダスの審判」が表わされている風景》(1588年)と共にコーニクスロー初期の代表作としている。ただし、ドレスデンの作品と同様、本作品においても、前景左手に配された人物像は別の画家の手になるものであり、ルートヴィヒ・ブルヒャルト Ludwig Burchard (Das flämische Landschaftsbild des 16. und 17. Jahrhunderts [Austellungskatalog], Berlin 1972, Nr. 34, S. 14)は、ヘンドリック・デ・クレルク Hendrick de Clerk (ブリュッセル 1570年頃～1629年頃)が描いたものと推定している。クレルクはコーニクスローのみならず、しばしばモンベルその他の風景画にも点景人物像を描き添えている。なお、本作品の点景人物群の作者については、例えば、皇帝ルドルフ時代のブラハで活躍した画家とか、この時期に同地で仕事をしたフランケンタールの画家という可能性も全く否定はできない。ただし、この場合は、本作品の作者は必ずしもコーニクスローである必要はなくなるが、この点に関しては、今後の研究課題としたい(因に、



1 Gillis van Coninxloo. Landscape with "The Judgement of Paris".
Tokyo, National Museum of Western Art

コーニングスローに関する近年の主要文献としては、H. Wellensiek, Gillis van Coninxloo: Ein Beitrag zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei um 1600, Diss. Bonn 1954 および H. G. Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969 が挙げられるが、これらには本作品に対する言及はない。

いずれにせよ、本作品は、16世紀のマニエリスムから17世紀の写実的な風景画芸術への過渡期に制作された、フランドル風景画の典型的かつすぐれたサンプルであることに変わりはない。我々の視線はまず、画面前景の高い樹木の下に配されたギリシア神話の一場面「パリスの審判」に注がれ、次いで、その右手に比較的小さく描かれた、犬を連れた狐師や橋などのモチーフを経て、中景の都市の建物、さらには、パティニールの伝統をつぐ空想的な切り立った岩山に導かれる。このような、写実と空想の入りまじった風景が画面上に構成されている点、つまり、画面の左半分が前景、そして右半分が中景・遠景で占められるという、いわば「わざとらしい」空間構成にマニエリスムの傾向がうかがわれる。

ヤン・ファン・ホイエン

《マース川河口（ドルトレヒト）》

1644年

ライデンに生まれたヤン・ファン・ホイエンは、17世紀オランダ風景画の大家で、薄曇り空の下に展開する祖国の光景をおだやかな詩情をまじえて描いた作品を数多く残した。雲の多い広い空と低い地平線をもつ彼の景風画は、微妙

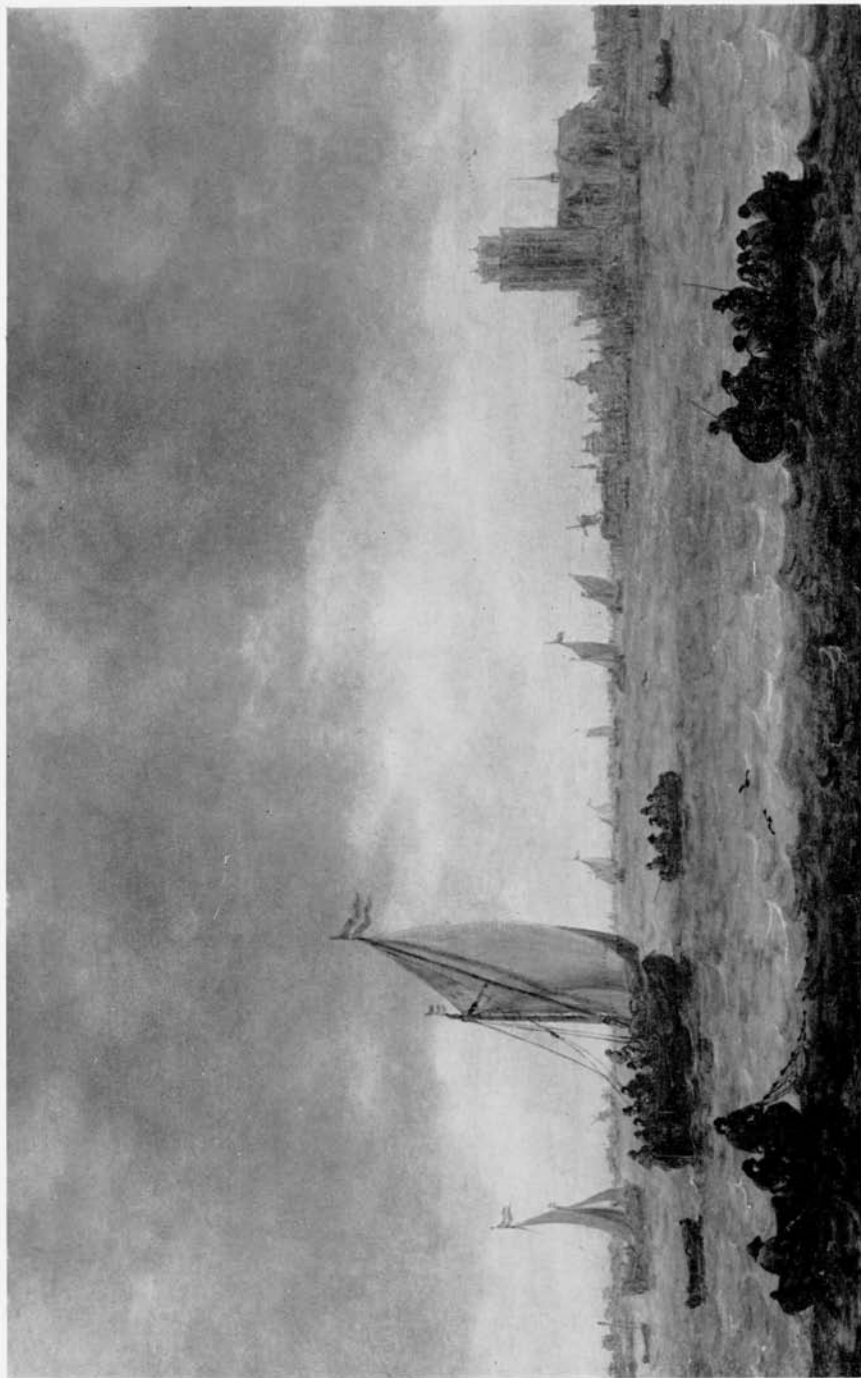
な明暗の調子によって、湿潤な大気と光の変化を巧みにとらえている。

ホイエンは10歳の頃からライデンでイサーク・ファン・スワーネンブルフその他について学び、その後約1年間同市の風景画家エサイアス・ファン・デ・フェルデの工房で過した後、1631年ハーグに移り、1634年同市の市民となった。しかし同年、ハーレムのイサーク・ファン・ロイスダールの家に住み、ここでも活動した。（1649年にはホイエンの娘が風俗画家ヤン・ステーンと結婚している。）数多くの素描が示すように、ホイエンは各地をたびたび旅行して回ったらしい。

初期のホイエンはエサイアス・ファン・デ・フェルデの影響もあって比較的華やかな色彩を用いているが、1620年代の末頃から彼の画風はしばしば褐色調のほとんどモノクロームに近い色調を示し始める。微妙な色調の変化によるこうした画風は1630年代のオランダ絵画の一つの傾向でもあった。ホイエンはピーテル・デ・モレインやサロモン・ファン・ロイスダールと共に、1630年代のハーレムの色調画法の代表者である。

1644年の年記と署名がある本作品（図2, 3）は、ホイエン円熟期の河川風景画の佳品である。画面右手にドルトレヒトの町がみえ、波立つ河口の水面とそこに浮かぶ帆船や小舟、また舟をこぎ、漁に従事する人々などが、どことなくメランコリックな詩情をまじえて描き出されている。画面の3分の2を占める大空に広がる雲の層と水面との間を満たす光の描写もみごとである。

ホイエンは1640年代に、本作品（48.5×76cm）



2 Jan van Goyen. The Mouth of the Meuse (Dordrecht), 1644.
Tokyo, National Museum of Western Art



3 Detail of Fig. 2



4 Jan van Goyen. Dordrecht, 1644. Amsterdam, P. de Boer



5 Jan van Goyen. Dordrecht, 1644. Brussels, Musées Royaux de Belgique

と類似の構図およびモチーフをもつ《ドルトレヒトの眺め》を何点か描いているが、特にアムステルダムの画商デ・ブール P. de Boer 氏所蔵のもの（1644 年作, 104×134 cm, 図 4）およびブリュッセル王立美術館にあるもの（1644 年作, 95×146 cm, 図 5）などが本図と比較できる。

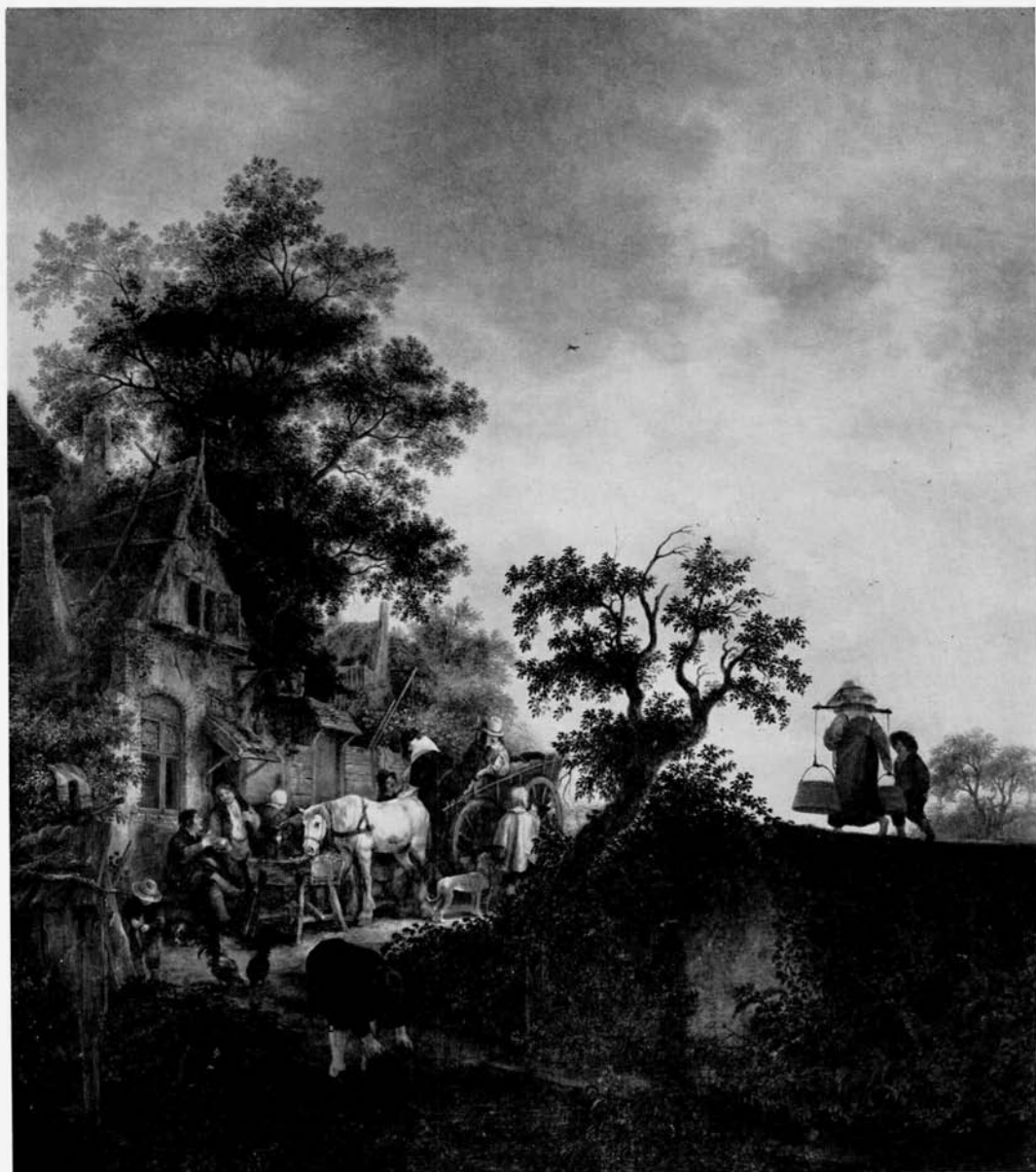
なお、本作品はベックによるホイエン総カタログ (Hans-Ulrich Beck, Jan Van Goyen, 1596～1656: Ein Oeuvreverzeichnis in zwei Bänden, Amsterdam 1973) には記載されていないが、将来刊行される補巻に収録される予定であるという。

イサーク・ファン・オスターデ

《宿屋の前の旅人たち》

1645 年

イサーク・ファン・オスターデはハーレムに生まれ、同地で活躍した17世紀前半のオランダの画家で、28歳で歿したにもかかわらず約350点もの作品を残した。1610年生まれの子アドリアーンのもとで修業し、1643年にハーレムの画家組合に加入している。初期の作品は兄を思わせる室内画が多いが、人物の扱いは兄ほど戯画的でなく、色彩もより暖かみがある。しかしイサークがその真価を発揮するのは、戸外の農民生活を主題とした後期の作品で、荷馬車を駆り、あるいは氷上で遊ぶ農民たちの姿が灰褐色の暖かみのある色調と、しばしば対角線状に走る巧みな画面構成によって巧みに描かれている。19世紀には、75歳まで生き、約半世紀にわたって描き続けた兄アドリアーンの方が有名であったが、近年はイサークの方が評価が高まってきている。



6 Isaak van Ostade. Travellers Halting at an Inn, 1645.
Tokyo, National Museum of Western Art

イサーク・ファン・オスターデの活動期間は僅か10年ほどであったが、ホフステデ・デ・フロートの総カタログ (C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis ..., III, Eßlingen a. N./Paris 1910) では342点の作品がリストアップされている。しかし、署名年記があるのは、その内の約50点のみである。1645年の年記と署名が入った本作品 (口絵および図6) もその一つで、この画家の持味を十分に生かした「優品」(J. Smith, A catalogue raisonné ..., London 1829) である。樹木に囲まれた、草葺屋根の宿屋の前で2頭立ての馬車に乗る旅人たちが休息をとっている情景である。4輪馬車の一組の男女のうち、婦人の方は宿屋の主人と談話をかわし、帽子を被った男の方は犬を連れた少年の方を向いている。宿屋の戸口では一人の男が腰かけて酒を飲みつつ、立っている男と談笑している。画面右手の丘の上の道には、少年を連れた一人の女が天秤棒で手桶二杯分の水を運んでゆく姿が描かれているが、この二人の人物の被り物の輪郭にはベンティメンティ (描き直し) が認められる (ただし、これは後代の画家の手によるものではない)。対角線上に配された樹木の描写も、曇り空とコントラストをなして美しい。

すでに触れたように、初期のイサークには屠殺した豚などのモチーフを配した農家の室内場面が多いが、1640年以降は屋外の農民生活を主題としたものが主流を占め、次第に風景画的要素も増大する。本作品は、そのような風俗画と風景画の両要素を巧みに組み合わせた作品といえよう。イサーク・ファン・オスターデは、同時期に同じハーレムで活躍したフィリップ・

ウーウェルマン P. Wouwermann (1619—1668) 同様、宿屋あるいは居酒屋の前で旅人が休息する情景を得意としたが、本作品にも登場する白い馬のモチーフは、ウーウェルマンの場合と同じく、彼のトレードマークでもあった。

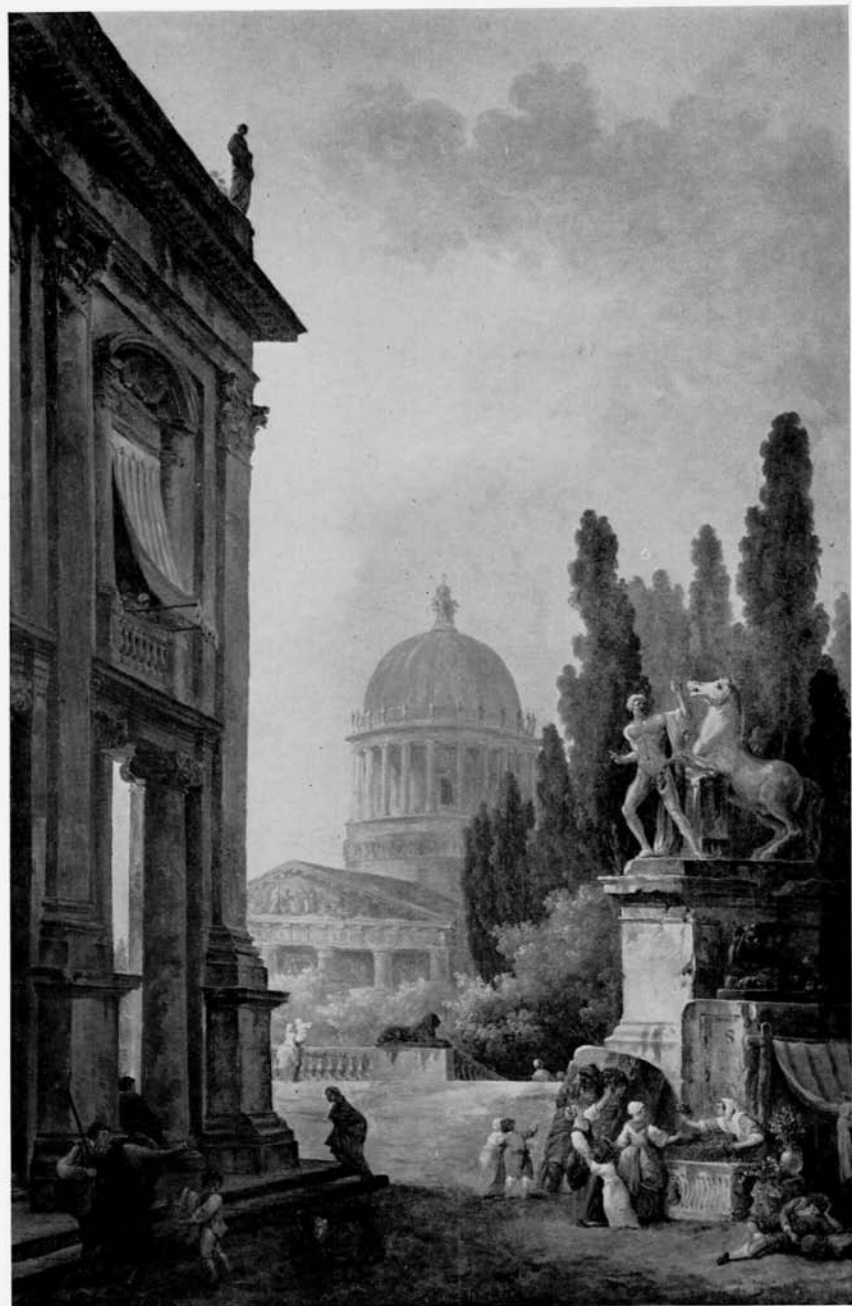
ユベール・ロベール

《ローマのファンタジー》

1786年

〈モンテ・カヴァルロ〉の巨像が描き込まれている本作品 (図7) は、前年度購入の同じ作者の手になる作品と対をなすもので、マルクス・アウレリウス帝騎馬像やトラヤヌス記念柱などを配した《ローマのファンタジー》(署名および1786年の年記あり) 同様、ロシア貴族旧蔵のものである。ロベールの円熟期の作品にふさわしく、その色彩は明るく華やかで、タッチはよどみなく、彼の典型的な作品となっている。

なお、本年度の寄贈作品であるロベール筆の皿絵《牢獄風景》(パリのダニエル・ウィルデンスタイン Daniel Wildenstein 氏寄贈) は、画家が大革命の恐怖時代に王党派の容疑で投獄された際に牢獄内で描かれたものである。(ロベールの芸術については、前年度の当館『年報』を参照されたい。)



7 Robert Hubert. *Fantasy of Rome*, 1786.
Tokyo, National Museum of Western Art



8 Francisco Goya y Lucientes, *Pilgrimage to the Fountain of San Isidro*, ca. 1820.
Tokyo, National Museum of Western Art

フランシスコ・ゴヤ・イ・ルシエンテス

《サン・イシドロの泉への巡礼》

1820年頃

1819年2月ゴヤはマドリード郊外に「聾の家」Quinta del Sordo と呼ばれていた別荘を購入し、翌20年頃からその内壁にライフワークとも言うべき14点の絵を描いた。「黒い絵」Pin-turas Negras と呼ばれるこれらの壁画は現在ブラド美術館に移されているが、本作品（図8；33×57cm）は、そのうち、《異端審問》Santo Oficio と題される壁画（図9；123×266cm）の油彩スケッチと考えられる。ゴヤの息子ハビエールの所蔵であった本作品は、小品ながら、晩年のゴヤ芸術を特徴づける奇怪で無気味な世界をよく示すと同時に、壁画の当初の状態を示す資料としても貴重である（漆喰の上に油彩で描かれた壁画は19世紀後半にカンヴァスに移された際、加筆された）。

壁画作品はブラド美術館に移されてからは、マドリード市民の春の行事《サン・イシドロの泉への巡礼》Peregrinación a la Fuente de San Isidro と名付けられ、以後この題名が一般化した。（なお、本作品については、次年度の『年報』に当館の雪山行二研究員が論文を発表する予定である。）



9 Francisco Goya y Lucientes. Pilgrimage to the Fountain of San Isidro (Santo Oficio). Madrid, Museo del Prado

ジョルジュ・ルオー

《エバイ（びっくりした男）》

1948-52年頃

当館所蔵の《リュリュ（道化の頭部）》（1952年作）と共にルオー晩年の典型的な作品の一つである。頭部だけを描いた本作品（図10）も《リュリュ》同様、サーカスの道化師を主題にしたものと考えられるが、同じ道化でも初期の全身像あるいは半身像のものに見られる暗さや社会風刺性はなく、作者晩年の穏やかな、澄み切った心境を感じさせる作品である。その豊麗な色彩と浮彫のように絵具をもり上げた濃密なマチエールもこの頃のルオーの画風をよく伝えている。額縁を画面の一部のように見なして彩色し装飾的効果を高めている点もまた晩年のルオーの特色の一つである。

なお、本作品は、梅原龍三郎画伯の御好意により寄贈されたものである。



10 Georges Rouault. *L'Ebahi (The Surprised)*, ca. 1948–52.
Tokyo, National Museum of Western Art

新収作品目録

この目録は、『国立西洋美術館年報 No. 11』に収載分以後、昭和52年4月から昭和53年3月までに当館予算で購入した作品と寄贈作品と管理換作品を含む。作品番号のPは絵画、Dは素描、Gは版画、OAは工芸を示す。大きさの表示は縦×横の順、単位はセンチメートルである。

購入作品 11点

ホイエン、ヤン・ファン

ライデン 1596～ハーグ 1656

GOYEN, Jan van

Leiden 1596～Den Haag 1656

P・1977-1

マース川河口（ドルトレヒト）

1644年

油彩 板 48.5×76 cm

署名、年記：V GOYEN 1644

来歴：バリ、個人蔵；チューリッヒ、ナートン画廊

展覧会歴：『ヨーロッパの風景画』、国立西洋美術館、東京、1978年；山梨県立美術館、甲府、1978-79年、no. 13

文献：M. Roethlisberger, The great age of Baroque painting, *Architectural Digest* (The international magazine of fine interior design), November/December 1976, reproduced (in color) on p. 95; 『世界の名画 II——バロック・ロココの絵画』世界文化社 1977, p. 68 (越宏一), カラー図版

昭和52年度購入作品

ロベール、ユベール

パリ 1733～パリ 1808

ROBERT, Hubert

Paris 1733～Paris 1808

P・1977-2

ローマのファンタジー

1786年

油彩 カンヴァス 160×107 cm

来歴：ラザレフ；皇女クルゾフ；大公妃バレイ（ニコライ II 世の叔父バーヴェル大公の妻）；バリ、ジャック・セリグマン、1913年ベテルスブルクにて大公妃バレイより購入；ニューヨーク、ランドン・K. スローン、1929年ジャック・セリグマンより購入；ニューヨーク、ザヴィアー・フォーケイド商会

展覧会歴：『ヨーロッパの風景画』、国立西洋美術館、東京、1978年、no. 38；山梨県立美術館、甲府、1978-79年、no. 36

次ページにつづく

NEW ACQUISITIONS

This supplement follows our Annual Bulletin No. 11 of 1977. It contains all the works bought, given and transferred from the beginning of April, 1977 to

the end of March, 1978. The number before each work indicates our inventory number. P is for painting, D for drawing, G for print and OA for art object. Dimensions are given in centimeters (height followed by width).

PURCHASES

P • 1977-1

THE MOUTH OF THE MEUSE (DORDRECHT)

1644

Oil on panel 48.5 × 76 cm

Signed and dated: V GOYEN 1644

Prov.: Private collection, Paris; Galerie Nathan, Zürich.

Exhib.: *European landscape painting*, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1978; Yamanashi Prefectural Museum of Art, Kofu, 1978-79, no. 13.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



P • 1977-2

FANTASY OF ROME

1786

Oil on canvas 160 × 107 cm

Prov.: Lazareff; Princess Curousoff; Princess Paley, wife of the Grand Duke Paul, uncle of Nicholas II; Jacques Seligmann, Paris, acquired from Princess Paley in St. Petersburg in 1913; Landon K. Throne, New York, acquired from Jacques Seligmann in 1929; Fourcade, Droll Inc., New York.

Exhib.: *European landscape painting*, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1978, no. 38; Yamanashi Prefectural Museum of Art, Kofu, 1978-79, no. 36.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



文献 : Germain Seligman, *Marchants of art: 1880-1960 (Eighty Years of Professional Collecting)*, New York, 1961, pl. 32; 『世界の名画 II—バロック・ロココ絵画』世界文化社 1977, p. 101 (越宏一), カラー図版

昭和52年度購入作品

オスターデ, イサーク・ファン
ハーレム 1621~ハーレム 1649
OSTADE, Isaak van
Haarlem 1621~Haarlem 1649

P・1977-3

宿屋の前の旅人たち

1645年

板 89×81 cm

署名, 年記 : Isaak van Ostade 1645

来歴 : アムステルダム, ファン・ローン・コレクション, 1829-42年; パリ, エドモン・ド・ロスチャイルド男爵, 1878年; ワシントン, 個人蔵, 1974年; ロンドン, P. & D. コーナギ商会

展覧会歴 : 『レンブラントの時代』, カリフォルニア・バレス・オブ・リージョン・オブ・オーナー, サン・フランシスコ, 1966年 (トレド美術館, 1967年; ボストン美術館, 1967年); 『ヨーロッパの風景画』国立西洋美術館, 東京, 1978年; 山梨県立美術館, 甲府, 1978-79年, no. 18

文献 : J. Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, vol. I, London 1829, no. 63; C. Hofstede de Groot, *A Catalogue raisonné of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century*, vol. III, London, 1910, p. 449, No. 30.

昭和52年度購入作品

P • 1977-3

TRAVELLERS HALTING AT AN INN

1645

Panel 89 × 81 cm

Signed and dated: Isaak van Ostade 1645

Prov.: The Van Loon collection, Amsterdam, 1829–1842; Baron Edmond de Rothschild, Paris, 1878; Private collection, Washington, 1974; London, P. & D. Colnaghi Co. Ltd.

Exhib.: *The age of Rembrandt*, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1966 (The Toledo Museum of Art, 1967; The Museum of Fine Arts, Boston, 1967); *European landscape painting*, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1978; Yamanashi Prefectural Museum of Art, Kofu, 1978–79, no. 18.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



コーニンクスロー, ジリス・ファン
アントワープ 1544~アムステルダム 1607
CONINXLOO, Gillis van
Antwerp 1544~Amsterdam 1607

P・1977-6
『パリスの審判』が表わされた山岳風景
16世紀末~17世紀初頭
板 127×185 cm

来歴: デュッセルドルフ, ハンス・ギュンター・ゾール

展覧会歴: 『16, 17 世紀フランドル風景画』, ゴッティフ
スキーニシェファー画廊, ベルリン, 1927年11月6-
30日, no. 34; 『ヨーロッパの風景画』 国立西洋美術
館, 東京, 1978年; 山梨県立美術館, 甲府, 1978-79
年, no. 6

文献: L. Burchard, *Das flämische Landschaftsbild des
16. und 17. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog),
Berlin, 1927, Nr. 34, S. 14, Taf.

昭和52年度購入作品

ブリアール, マリー・ジュヌヴィエーヴ
パリ 1772~パリ 1819
BOULIAR, Marie Geneviève
Paris 1772~Paris 1819

D・1977-1
自画像
バステル 57.8×33.7 cm

来歴: フランス, 個人蔵; ウィルデンスタイン画廊

展覧会歴: 『女性-女性美術家による作品の歴史的概
観』, セイラム美術センター, ウィンストン・セイラム,
1972年2月27日~3月19日, カタログ p. 5, no. 6, 図
版; ノース・キャロライナ美術館, ローリ, 1972年3月
25日~4月20日; 『素描名作展』, ウィルデンスタイン
画廊, ニューヨーク, 1973年2月~3月; 『フランス
素描名作展』, ウィルデンスタイン画廊, 東京, 1977
年, no. 40

文献: *Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, June 28,
1965, lot 3*; L. Nochlin, "Why have there been no
great women artists?", *Art News*, LXII, no. 9,
Jan. 1971, reproduced p. 27; A.S. Harris and L.
Nochlin, *Women artists: 1550-1950*, (exhibition
catalogue), County Museum of Art, Los Angeles,
1976-77, p. 202, note 3.

昭和52年度購入作品

P • 1977-6

LANDSCAPE WITH "THE JUDGEMENT
OF PARIS"

End of the 16th century~early 17th century

Panel 127×185 cm

Prov.: Hans-Günther Sohl, Düsseldorf.

Exhib.: *Das flämische Landschaftsbild des 16. und 17. Jahrhunderts*, Galerie Dr. Gotschewski und Dr. Schäffer, 6-30. Nov. 1927, Berlin, Nr. 34; *European landscape painting*, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1978; Yamanashi Prefectural Museum of Art, Kofu, 1978-79, no. 6.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



D • 1977-1

SELF-PORTRAIT

Pastel 57.8×33.7 cm

Prov.: Private collection, France; Wildenstein.

Exhib.: *Women: A historical survey of works by women artists*, Salem Fine Arts Center, Winston-Salem, N.C., Feb. 27-Mar. 19, 1972, p. 5, no. 6; North Carolina Museum of Art, Raleigh, Mar. 25-Apr. 20, 1972; *Master drawings*, Wildenstein, New York, Feb.-Mar. 1973; *Maîtres du dessin français au 18ème siècle*, Wildenstein, Tokyo, 1977, No. 40.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



レンブラント・ハルメンス・ファン・レイン
ライデン 1606～アムステルダム 1669
REMBRANDT Harmensz van Rijn
Leiden 1606～Amsterdam 1669

G・1977-2
農家と大きな樹のある風景

1641年
エッチング 13×32.4 cm (画面)
署名, 年記: Rembrandt f 1641

来歴: カリフォルニア, R. M. ライト 商会

展覧会歴: 『レンブラントの版画』南天斎画廊, 東京,
1976年10月 (カタログ, R. M. Light, Jakob Rosen-
berg, 八重樫春樹訳); 『ヨーロッパの風景画』国立西
洋美術館, 東京, 1978年; 山梨県立美術館, 甲府,
1978-79年, no. 16.

文献: A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les
estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux
de ses principaux imitateurs*, Wien, 1967, 2 vols no.
226; A.M. Hind, *A catalogue of Rembrandt's etch-
ings*, London, 2nd ed., 1923, 2 vols., no. 178; L.
Münz, *Rembrandt's etchings*, London 1952, 2 vols., cat.
no. 146, pl. 162; Ch. White & K.G. Boon, *Rembrandt
van Rijn*, Amsterdam, 1969, 2 vols; Hollstein, *Dutch
and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, volumes
XVIII, XIX, no. 226; Ch. White, *Rembrandt as an
etcher*, London 1969, 2 vols. pp. 196-7, ill. no. 292.

昭和52年度購入作品

ピカソ, パブロ
マラガ 1881～ムージャ 1973
PICASSO, Pablo
Málaga 1881～Mougins 1973

G・1977-3
顔
1928年
リトグラフ 20.4×14.2 cm
署名: Picasso

来歴: ニューヨーク, サザビー・パーク・バーネット
商会

文献: Bernhard Geiser, *Picasso peintre graveur,
catalogue illustré de l'œuvre gravé et lithographié,
1899-1931*, Bern, 1933, no. 243; Fernand Mourlot,
Picasso lithographe, tome I, Monte-Carlo, 1949, no.
XXIII; Georges Bloch, *Catalogue de l'œuvre gravé et
lithographié 1904-1967*, Bern, 1968, p. 46, no. 95;
Fernand Mourlot, *Picasso lithographs*, Boston, 1970
(Paris, 1970), p. 9, no. XXIII; 山田智三郎『世界のオ
ークションに選ぶ“空想の美術館” 37』『芸術新潮』

次ページにつづく

G • 1977-2

LANDSCAPE WITH A COTTAGE AND A
LARGE TREE

Etching 13 × 32.4 cm (object)

Signed and dated: Rembrandt f 1641

Prov.: Unidentified stamp of a square with the letters
“DP”; R.M. Light & Co. Inc., California.

Exhib.: *Etchings of Rembrandt*, Nantenshi Gallery,
Tokyo, Oct. 1976 (catalogue by R. M. Light and
Jakob Rosenberg, translated by Haruki Yaegashi);
European landscape painting, The National Museum
of Western Art, Tokyo, 1978; Yamanashi Prefectural
Museum of Art, Kofu, 1978–79, no. 16.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



G • 1977-3

FACE

1928

Lithograph 20.4 × 14.2 cm

Signed: Picasso

Prov.: Sotheby Parke Bernet & Co., New York.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



カナレット (ジョバンニ・アントニオ・カナル)
ヴェネツィア 1697~ヴェネツィア 1768
CANALETTO (Giovanni Antonio Canal)
Venezia 1697~Venezia 1768

G・1977-4
司教の碑の見える町
エッチング 30×30.2 cm
来歴: 東京, フジテレビ・ギャラリー
文献: W.G. Constable, *Canaletto, Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, vol. II, Oxford, 1962, p. 598, no. 13b, pl. 177.

昭和52年度購入作品

パーマー, サミュエル
ロンドン 1805~レッドヒル (サーリ) 1881
PALMER, Samuel
London 1805~Redhill (Surrey) 1881

G・1977-5
夕暮れ, 又は牧人の小屋
1850年
エッチング 12.4×10.2 cm
来歴: 東京, ガレリア・グラフィカ
文献: David Cecil, *Visionary and dreamer. Two poetic painters: Samuel Palmer and Edward Burne-Jones*, Princeton, New Jersey, 1969, p. 71, fig. 56.

昭和52年度購入作品

クリンガー, マックス
ライプツィヒ 1857~ナウムブルク近郊グロースイエナ 1920
KLINGER, Max
Leipzig 1857~Großjena bei Naumburg 1920

G・1977-6
溺死
エッチング 26.2×21.5 cm
来歴: 東京, ガレリア・グラフィカ
昭和52年度購入作品

G • 1977-4

VIEW OF A CITY WITH THE TOMB OF A
BISHOP

Etching 30 × 30.2 cm

Prov: Fuji TV Gallery, Tokyo.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



G • 1977-5

SUNSET, OR HERDSMAN'S COTTAGE

1850

Etching 12.4 × 10.2 cm

Prov: Galleria Grafica, Tokyo.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1977.



G. 1977-6

DROWNING

Etching 26.2 × 21.5 cm

Prov: Galleria Grafica, Tokyo.

Purchased, 1977.



OA・1977-1

シャンボール城

シャルル・ル・ブラン原画によるゴブラン・タビスリーのシリーズ「月歴」あるいは「王館」のうち7月

1680～1700年頃

タビスリー 325×427 cm

来歴：ロンドン，サザビー・パーク・バーネット商会

昭和52年度購入作品

寄贈作品 4点

ルオー，ジョルジュ

パリ 1871～パリ 1958

ROUAULT, Georges

Paris 1871～Paris 1958

P・1977-5

エバイ（びっくりした男）

1948～52年頃

油彩 基底材不明 積層板で補強あるいは積層板に移行 着彩の額枠付

39.7×25.6 cm(画面のみ) 60.8×46.8 cm(額枠を含む)

署名：G. Rouault

額枠裏に銘：1951 (?) / ... pour petite Ceguette (?) / Rigolboche L'EBAHI

来歴：東京，梅原龍三郎；東京，梅原艶，1957年

展覧会歴：『ルオー』東京国立博物館，1953年，カタログ no. 58；『西洋美術名作展』京都市美術館，1957年

昭和52年度，梅原龍三郎氏より寄贈

OA • 1977-1

THE CHATEAU DE CHAMBORD

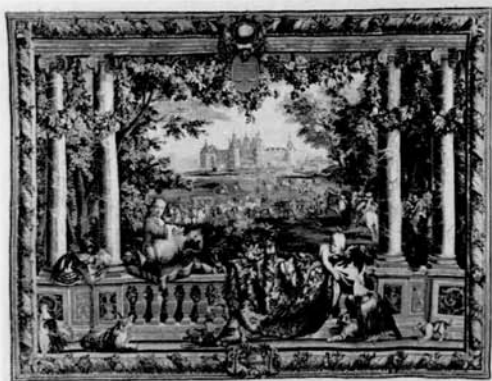
A Goblins tapestry of September from the series 'The Months' or 'Royal Residences' after Charles le Brun

ca. 1680–1700

Tapestry 325 × 427 cm

Prov.: Sotheby Parke Bernet & Co., London.

Purchased, 1977.



GIFTS

P • 1977-5

L'EBAHI (THE SURPRISED)

ca. 1948–1952

Oil, support uncertain, reinforced by or transferred to the plywood-panel, with painted frame 39.7 × 25.6 cm (panel only), 60.8 × 46.8 cm (including frame)

Signed: G. Rouault

Inscribed on the back of frame: 1951 (?) / ... pour petite Ceguette (?) / Rigolboche L'EBAHI

Prov.: Ryuzaburo Umehara, Tokyo; Tsuya Umehara, Tokyo, 1957.

Exhib.: *Rouault*, Tokyo National Museum, 1953, catalogue no. 58; *Masterpieces of European Art*, Kyoto Municipal Museum of Art, 1957.

Presented by Mr. Ryuzaburo Umehara, 1977.



ロベール、ユベール
パリ 1733～パリ 1808
ROBERT, Hubert
Paris 1733～Paris 1808

P・1977-7
牢獄風景（サンラザールの牢獄「ジェルミナール」の
廊下）
皿絵 直径23 cm
昭和52年度，ダニエル・ウィルデンスタイン氏寄贈

ゲフゲン，ヴォルフガング
ハンブルク 1936～
GÄFGEN, Wolfgang
Hamburg 1936～

G・1977-1
十字架
メゾチント 56×76 cm
展覧会歴：『第10回東京国際版画ビエンナーレ展』東
京国立近代美術館，京都国立近代美術館，1976-77年，
カタログ no. 51
昭和52年度，国立西洋美術館協力会寄贈

P • 1977-7

PRISON SCENE

Plate diameter 23 cm

Presented by Mr. Daniel Wildenstein, 1977.



G • 1977-1

CROSS

Mezzotint 56 × 76 cm

Exhib.: *The 10th International Biennial Exhibition in Tokyo*, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Nov. 1976–Jan. 1977; The National Museum of Modern Art, Kyoto, Mar.—Apr. 1977, catalogue no. 51.

Presented by The Kyoryoku-kai-society of the National Museum of Western Art, 1977.



ブラック、ジョルジュ

アルジャントウイユニジュルニセーヌ1882〜パリ1963

BRAQUE, Georges

Argenteuil-sur-Seine 1882〜Paris 1963

G・1977-7

葉、色、光

1953年

リトグラフ 24×57 cm

署名及び番号：G. Braque 66/75

昭和52年度、国立西洋美術館協会寄贈

管理換作品 1点

ゴヤ・イ・ルシエンテス、フランシスコ

フエデトドス 1746〜ボルドー1828

GOYA Y LUCIENTES, Francisco

Fuendetodos 1746〜Bordeaux 1828

P・1977-4

サン・イシドロの泉への巡礼

1820年頃

油彩 カンヴァス 33×57 cm

来歴：マドリード、ハビエール・ゴヤ；バレンシア、ホセ・ソリス；エビナール、アンリ・チャーニン；パリ、個人蔵

展覧会歴：『スペイン美術』、ブルクリ・ストゥディオ、ハーグ、1928年12月3日〜18日、補足カタログ p. 10, no. 27（アムステルダム市立美術館でも開催、1928年12月22日〜1929年1月13日）；『ゴヤ』、ジャック・マール＝アンドレ美術館、パリ、1961年12月〜1962年2月、カタログ p. 47, no. 88

文献：X. Desparmet Fitz-Gerard, *L'Œuvre peint de Goya*, Paris, 1928-1950, I (text), p. 155, II (text), p. 302, no. 109, reproduced in I (planche), pl. 88; F. J. Sánchez Cantón, *Le pitture nere di Goya alla Quinta del Sordo*, Milano, 1963, p. 51, reproduced p. 78, fig. 117; P. Gassier and J. Wilson, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg, 1970, pp. 323, 328, no. 1628a, fig. 1628a; J. Gudiol, *Goya: biographie, analyse critique et catalogue des peintures*, Paris, 1970, tome I, pp. 191-194, 336, no. 712, reproduced in tome IV, p. 952, fig. 1181; R. de Angelis, *L'opera pittorica completa di Goya*, Milano, 1974, p. 113, no. 626, tav. LIX B.

昭和52年度文化庁より管理換

G • 1977-7

LEAVES, COLOUR, LIGHT

Lithograph 24 × 51 cm

Signed and numbered: G Braque 66/75

Presented by The Kyoryoku-kai-society of the National Museum of Western Art.



TRANSFERED WORK

P • 1977-4

PILGRIMAGE TO THE FOUNTAIN OF SAN ISIDRO

ca. 1820

Oil on canvas 33 × 57 cm

Prov.: Javier Goya, Madrid; José Solis, Valencia; Henri Tschaen, Epinal; Private collection, Paris.

Exhib.: *L'exposition d'art espagnol*, Pulchri Studio, Den Haag, December 3–18, 1928, catalogue supplémentaire, p. 10, no. 27 (exhibition also held at Amsterdam, Stedelijk Museum, December 22, 1928—January 13, 1929); *Goya*, Musée Jacquemart-André, Paris, December 1961—February 1962, catalogue, p. 47, no. 88.

Bibl.: See Japanese text.

Transferred from the Agency for Cultural Affairs, 1977.



Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell
auf der Reichenau (III)* — Über den Erhaltungszustand des
Freskos von der Auferweckung der Tochter des Jairus mit der
Binnenerzählung von der Heilung des blutflüssigen Weibes

Koichi KOSHI

Die Szene der Auferweckung der Tochter des Jairus auf der südlichen Hochwand des Mittelschiffs in der Georgskirche ist zusammen mit der Heilung der Blutflüssigen ohne irgend eine Trennungswand in einem Bildfeld vorgetragen, das ungefähr ebenso groß ist, wie die sieben anderen Rechteckfelder, die jeweils nur eine Wunderszene aus

dem Leben Christi beherbergen. Diese Doppelszene stellt die synoptischen Evangelienberichte von Matthäus 9, 18–26, Markus 5, 22–43 und Lukas 8, 40–56 dar, die die Episode mit der Blutkranken gleichsam als Parenthese in den Bericht über die Erweckung der Vorsteherstochter einschieben¹.

Christus wird zu der in den letzten Zügen

*

Der erste und zweite Teil dieser Studien, die gemeinsam mit Herrn Prof. Seiro Mayekawa von der Universität Tokio verfasst wurden, ist in *BIJUTSUSHI* (*Journal of the Japan Art History Society*), 102, Bd. 26/Nr. 2, März 1977, S. 127–142, und 103, Bd. 27/Nr. 1, November 1977, S. 74–78, auf Japanisch und Deutsch erschienen. Der erste Teil behandelt die Erhaltungs- und Restaurierungsgeschichte der ottonischen Wandmalereien der St. Georgskirche und den Erhaltungszustand des Freskos von der Auferstehung des Jünglings von Naim, während im zweiten Teil vom Fresko der Lazaruserweckung die Rede ist. Der vorliegende Teil entstand auf Anregung von Prof. Mayekawa, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte. Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Thomas Immoos von der Sophia-Universität in Tokio für die Korrekturarbeit des sprachlichen Ausdrucks.

Zum chronologisch angeordneten Verzeichnis der Literatur über die Mittelschiffsfresken der St. Georgskirche zu Reichenau-Oberzell, das im ersten Teil dieser Studien zu finden ist, sei folgende Literatur hinzugefügt: Wolfgang Erdmann, Reichenauer Wandmalerei, in: 1250 Jahre Reichenau (Sonderausgabe des Südkurier), 25. April 1974, S. 14–15.

1

Die beiden Szenen kommen daher in den Miniaturen der Reichenauer Handschriften stets im Zusammenhang vor. Während das Evangelium Ottos III. (fol. 44r) die beiden Ereignisse wie in unserem Fresko in einem Bildfeld wiedergibt — allerdings so weit reduzierend, daß Christus beide Wunder zugleich

tut —, berichten der Codex Egberti (fol. 24v und 25r) und das sog. Limburger Evangelistar (Col. Metr. 218, fol. 34r) jedes Ereignis in einem eigenen Bildfeld. Für Abbildungen siehe: A. Boeckler, Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau, (aus dem Nachlaß herausgegeben von H. Jantzen), in: Abhandlungen der Bayr. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse N. F. 52, Heft 9, München 1961, Abb. 8, 13 und 15; P. Bloch, Die beiden Reichenauer Evangelien im Kölner Domschatz, in: Kölner Domblätter (Jahrbuch des Zentraldombauvereins), Köln, 1959, 16. und 17. Folge, Abb. 8.

Zur Ikonographie der Heilung der Blutflüssigen und der Auferweckung der Tochter des Jairus in der St. Georgskirche vgl.: W. Becker, Die Totenerweckungen Christi in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Diss. Köln 1959, S. 48–73; A. Boeckler, op. cit., 1961, S. 9–12. Außerdem vgl. allgemein: H. Leclercq, Hémorroïsse, in: Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, Bd. VI/2, Paris 1925, Sp. 2200–2209; H. Feldbusch, Blutflüssige, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. II, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 961f.; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, Bd. 2/II, Paris 1957, S. 380–382 und 385f.; Ausstellungskatalog "Het Wonder (Miracula Christi)", Aartsbisdommuseumpark Utrecht, 1962, S. 50–52 und 60–62; G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 187f.; H. Feldbusch, Blutflüssige, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1968, Sp. 312–314.

liegenden, zwölfjährigen Tochter in das Haus des Synagogenvorstehers Jairus gerufen. Auf dem Wege dorthin heilt Christus eine Frau, die seit zwölf Jahren an Blutfluß litt. Indessen bringen Boten vom Hause des Jairus (nach Markus) die Nachricht, daß die einzige Tochter des Obersten inzwischen gestorben sei; er brauche den Meister nicht mehr zu bemühen. Christus geht trotzdem in

das Haus des Vorstehers und erweckt das Mädchen wieder zum Leben.

Die Beschreibung

Blicken wir nun auf das Bild²: zunächst die Abbildungen 5 und 6, die beide den Erhaltungszustand nach der letzten Restaurierung in den Jahren 1921/22 zeigen³. Im

2

Für die Beschreibung des Bildes vgl.: F.X. Kraus, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Franz Baer, Freiburg i. Br. 1884, S. 8f.; A. Schmarsow, Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXVII, 1904, S. 268f.; A. Marignan, Les fresques de l'église de Reichenau. Les bronzes de la cathédrale de Hildesheim, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 169), Strasbourg 1914, S. 60f.; J. Sauer, Die Monumentalmalerei der Reichenau, in: Die Kultur der Abtei Reichenau, Bd. II, München 1925 (Neudruck: Aalen 1970), S. 913; A. Aichinger, Die Wunderdarstellungen im Langhause der Kirche St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau, Diss. Wien 1927, S. 66–69; C. Lamy-Lasalle, The Paintings of the Nave in St. Georg's Church of Oberzell-Reichenau, in: Gazette des Beaux-Arts, 6th series, Vol. XXXIII, 1948, S. 14; M. Thibout, Les Peintures Murales de l'église d'Oberzell, in: Congrès Archéologiques de France, CV-CVI, Schwaben, 1947, Baden 1949, S. 50; K. Hublow, Die tausendjährigen Fresken von Oberzell auf der Insel Reichenau, Konstanz 1956, S. 30f.; W. Becker, op. cit., 1959, S. 48f.; K. Martin, Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell, Konstanz 1961, S. 19 (2. Auflage: Sigmaringen 1975, S. 26f.).

3

Die Abb. 6 sowie 7, 9, 11 und 13 wurden bei der unter Leitung von Prof. S. Mayekawa an Ort und Stelle durchgeführten Untersuchung durch die Uni-

versität Tokio von dem Photographen Akio Suzuki aufgenommen. Das Wandbild mit der Heilung der Blutfüssigen und der Auferweckung der Tochter des Jairus ist in seinem Zustand nach der Restaurierung von 1921/22 farbig abgebildet bei: A. Grabar und C. Nordenfalk, Early Medieval Painting from the fourth to the eleventh century, (The great centuries of painting), Genf 1959, Tafel auf S. 79 (Aufnahme H. Hinz, Basel); K. Martin, op. cit., 1961 und 1975, Abb. 12 (Aufnahme T. Keller, Reichenau-Mittelzell); A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. I, Konstanz und Lindau 1961, Taf. II (Aufnahme T. Keller); O. Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, Taf. LXXXI (Aufnahme T. Keller); H. Fillitz, Das Mittelalter, I, (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1969, Taf. XIV (Aufnahme T. Keller); L. Grodecki, F. Wormald, J. Taralon und F. Mutherich, Die Zeit der Ottonen und Salier, (Universum der Kunst), München 1973, Abb. 19 (Aufnahme F. Wirz, Luzern); W. Messerer, Reichenauer Malerei nach Jantzen, in: Die Abtei Reichenau, Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters, Sigmaringen 1974, Abb. 11.

Außerdem finden sich Schwarzweißabbildungen der Doppelszene (Zustand nach der letzten Restaurierung) in der folgenden Literatur: J. Pijoan, El arte románico. Siglos XI y XII, (Summa Artis, Historia General de Arte, 9), Madrid 1944, Fig. 28; C. Lamy-Lasalle, op. cit., 1948, Fig. 4A; M. Thibout, op. cit., 1949, Fig. 4; A. Weis, Die ottonischen Wandmalereien der Reichenau, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 24, 1976, Abb. 1.

Wandgemälde, das zwar formal zu einer Einheit geschlossen ist, aber inhaltlich in zwei völlig getrennte Szenen zerfällt, erscheint Christus zweimal. Links wendet sich der Wundertäter aus beinahe frontaler Stellung rückwärts und sieht die demütig leicht vorgebeugte Gestalt, die ihrerseits mit erhobenen Händen den Segen des Herrn empfängt⁴. Da diese Person ein kurzes Gewand trägt und—zum Unterschied von den drei synoptischen Berichten—den zu ihr hinflatternden Zipfel von Christi Gewand nicht berührt, hat G. B. Tatum⁵ sie zwar für männlich, d. h. den Christus um Beistand auflehenden Jairus gehalten⁶; der Wundertäter in der Szene der Begegnung Christi mit Jairus wendet sich aber gewöhnlich dem Bittenden voll zu⁷, Christus blickt also nicht überrascht zu Jairus zurück, der außerdem nach den Synoptikern vor Christus nieder-

fiel⁸. Obgleich die uns beschäftigende Gestalt vom sonstigen Frauentypus in Oberzell (z. B. den Lazarusschwestern) abweicht und sie, wie auf manchen Darstellungen der Heilung der Haemorrhöissa, nicht kniet oder kauert—es ist bei Markus und Lukas von dem Kniefall die Rede⁹, während der Matthäustext nichts darüber erzählt—, muß man in ihr doch die blutflüssige Frau erblicken. Man vergleiche ihr Kostüm mit der Gestalt, die vor dem am rechten Bildrand plazierten Gebäude leicht nach links vorübergebeugt steht und offensichtlich Jairus darstellt. Übrigens kann uns der Titulus unter dem Bilde keinen Anhaltspunkt für die Identifizierung der in Frage stehenden Figur geben, weil „aus den höchst divergierenden Lesungen der zweiten Hälfte des Hexameters der originale Sinn kaum noch zu ermitteln sein dürfte“ (B. Bischoff)¹⁰.

4

Diese Christusgestalt in der frontalen Ponderationsstellung mit dem nach links der Blutflüssigen entgegenfahrenden Arm und der Kopfrückwendung in dieser Richtung sowie mit absonderlicher Beinstellung weist formale Verwandtschaft mit dem Blutflüssigenheiland in dem karolingischen Fresko von Müstair (Abb. bei A. Weis, op. cit., 1976, Abb. 2) und mit dem in dem byzantinischen Mosaik von Monreale (Abb. bei G. Schiller, op. cit., 1966, Abb. 551) vor. In Müstair hält Christus die beiden Arme bilateral, während er in Monreale in der linken Hand eine Schriftrolle trägt.

5

G. B. Tatum, *The Paliotto of Sant'Ambrogio at Milan*, in: *Art Bulletin*, 26, 1944, S. 38f.

6

Diesbezüglich vgl. auch F. X. Kraus, op. cit., 1884, S. 8

7

Beispiele dafür sind z. B. zu finden: in der Miniatur (fol. 32r) des Echternacher Goldenen Evangeliiars Heinrichs III. im Eskorial (A. Boeckler, *Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, Berlin 1933, Abb. 49) und auf dem Relief des karolingischen Goldaltars in Mailand (G. B. Tatum, op. cit., 1944, Fig. 46), dessen Deutung allerdings auf verschiedene Weise versucht worden ist (hiezv vgl. V. H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn 1952, S. 32ff.).

8

Matthäus 9, 18; Markus 5, 22; Lukas 8, 41.

9

Markus und Lukas geben zwei Szenen: zuerst berührt die Blutflüssige von hinten das Gewand Christi, und dann wirft sie sich vor Christus nieder und bekennt, was geschehen ist.

Die am Blutfluß Erkrankte steht nun vor zwei rechtwinklig gerahmten Türöffnungen eines „gestelzten“ Satteldachhauses, das sich an den linken Bildrand anlehnt. Dieses schräg stehende Giebelhaus auf Stelzen dürfte das Haus des Zöllners Matthäus andeuten¹¹, bei dem Christus das Mahl eingenommen hatte, bevor er zum Haus des Jairus aufbrach. Zwischen diesem Haus und dem in Aufsicht gesehenen und übereck stehenden Eckturm spannt sich ein weißer Zinnenmauerband oberhalb der Köpfe der heiligen Schar, während sich in der rechten Bildhälfte eine gleichartige Verbindung tiefer, etwa auf der Höhe der Köpfe der Personen, und kürzer hinzieht. Der bildhalbierende Turm und der unterbrochene Zug der zinnenbekrönten Mauer sowie die perspektivisch dem jeweiligen Heiland zugewandten Satteldachhäuser tragen ihrerseits dazu bei, „die zweiteilige Szene nach Ort und Zeit zu gliedern und den Zusammenschluß der Figurenkomposition in der Mitte zu betonen“ (A. Schmarsow)¹².

10

K. Martin, op. cit., 1975, S. 107. A. Weis (op. cit., 1976, S. 60/Anm. 38) ist mit E. Arens der Meinung, daß die Möglichkeit, den Bittenden im kurzen Gewand für Jairus zu halten, durch den Titulus ausgeschlossen wird. In dieser Hinsicht vgl. vor allem: E. Arens, Die Inschriften der Wandgemälde in Reichenau-Oberzell, in: Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Jg. I, Augsburg 1928, S. 91.

11

K. Martin, op. cit., 1975, S. 26.

12

A. Schmarsow, op. cit., 1904, S. 268.

Die fünf Gestalten zwischen den beiden Christusfiguren, seine Gefolgschaft, bilden für sich einen geschlossenen Block („Kollektivfiguren“), dennoch erkennt man durch die Cäsar ihre Anteilnahme am Vorgang. Das Hauptwunder beginnt daher mit der rechten Anhängerschaft bereits in der linken Bildhälfte: Christus ist von drei Aposteln begleitet, wie Markus und Lukas berichten¹³. Die Gestalt Christi in der Erweckungsszene ist hier, wie üblich bei anderen Oberzeller Historienbildern, in Dreiviertelansicht gegeben: der Heiland wendet erhobenen Hauptes seine rechte Hand in segnender Art dem Mädchen zu, während seine Linke den Überwurf hält, der zum Unterschied vom dunklen Untergewand leicht gemalt ist. Ikonographisch gesehen, steht der Erwecker sehr distanziert der Obristentochter gegenüber, d. h. er faßt sie — entgegen allen drei Evangelienberichten — nicht an der Hand, sondern richtet nur den rechten Arm zu ihr hin¹⁴. Christus ruft hier das entschwundene Leben mit den Worten zurück: SURGE

13

Nach Marcus und Lukas nahm Christus die Eltern und drei Apostel mit zu der Toten hinein, nachdem alle, die sich zur Totenklage eingefunden hatte, von ihm hinausgewiesen worden waren. Hingegen ging er nach Matthäus allein zu der Toten.

14

In dieser Beziehung ist unser Wandbild mit der Miniatur derselben Szene im Evangeliar Ottos III. (fol. 44r) zu vergleichen, die auch in anderer Hinsicht dem Wandgemälde verwandt ist. Hingegen zeigt die entsprechende Miniatur im Codex Egberti (fol. 25r) den Erwecker, der die Hand einer in Leichengewänder gehüllten und auf dem Boden Liegenden, eben vom Tode Erwachenden ergreift.

PUELLA MODO (Stehe sogleich auf, Mägdlein), wie es im Titulus heißt. Das so erweckte Mädchen sitzt aufrecht auf einer Lagerstatt mit der in Abständen regelmäßig hochgespannten Draperie, die eindeutig elliptisch-tonnenartige Form aufweist, wenn die Bettstatt auch auf vier Füßen steht¹⁵. Vom spitzovalen, kleinen Kopfkissen aus erstreckt sich in gleicher Breite ein weißes Leintuch. Hinter dem Bett stehen vor den beiden rundbogigen Türöffnungen eines größeren Satteldachhauses, des Hauses des Jairus, die Eltern der Erweckten¹⁶: die in Dunkel gehüllte Mutter legt ihre Linke auf den Bettrand auf, während sie ihre Rechte fürbittend erhoben hat. Der Vater, dessen Rechte dieselbe Bewegung zeigt, trägt einen Kragen, der in einen Zipfel fällt.

Hinter den Gestalten und Architekturen verlaufen, wie in allen anderen Oberzeller Historienbildern, Farbzonen, die sich durch die ganze Breite des Bildes erstrecken, also folienartig das Doppelwunder hinterfangen. Die untere Zone bildet auch hier das belüftete Bühnenbodenband. Die Trennungs-

linie des dritten und vierten Bildstreifens besorgt wieder zum Teil ein schmaler, weißer und wellenförmiger Streifen, der teilweise durch die mit Zinnen bekrönte Mauer verdeckt ist¹⁷.

Wie neuerdings E. Kluckert¹⁸ hingewiesen hat, bringt unsere Doppelszene neben den beiden anderen—Sturm auf dem Meer und Heilung des Blindgeborenen—den Erzählwillen der Reichenauer Malerschule am deutlichsten zum Ausdruck. Eine zeitlich abfolgende Handlung wird in einem als einheitlich konzipierten Bildraum dargestellt: Die Hauptfigur, Christus, erscheint zweimal in verschiedenen Szenen, aber es entsteht—im Unterschied zu den von der Forschung zitierten byzantinischen Vorbildern¹⁹—kein Nebeneinander in der Geschehensabfolge (also nicht „das einfache additive Prinzip der Geschehensabfolge“), sondern eine „erzählerische Integration von Personen- und Raumgefüge“. D.h., wie W. Messerer²⁰ die knappe Zusammenfassung von Kluckert etwas ausführend darstellt, „sind die Christusgestalten durch eine in sich bewegte Gruppe miteinander verbunden

15

Ein ähnliches Bett kommt auch in der Miniatur des Perikopenbuches Heinrichs II. (Clm. 4452, fol. fol. 161v=Marientod) vor. Für Abbildung vgl. W. Erdmann, *Die Reichenau im Bodensee: Geschichte und Kunst*, Königstein im Taunus 1977 (4. Aufl.). S. 40.

16

Während Markus und Lukas die Eltern der Toten anführen, erwähnt Matthäus lediglich den Vater.

17

Man wollte zwar dieses unregelmäßige weiße Band

als Wolken verstehen (z. B. vgl. K. Martin, op. cit., 1975, S. 21), dafür wäre aber seine Form ungewöhnlich, wie A. Weis (op. cit., 1976, S. 47) meint.

18

E. Kluckert, *Der Erzählstil der Fresken in Reichenau-Oberzell*, in: *Kunstchronik*, 25. Jahr, 1972, S. 310.

19

W. Becker, op. cit., 1959, S. 51ff; P. Bloch, op. cit., 1959, S. 20; A. Boeckler, op. cit., 1961, S. 9ff.

20

W. Messerer, op. cit., 1974, S. 298.

und wirken nach zwei Seiten, und so ist auch die die Figuren gleichsam instrumentierende, begleitende und auch synkopisch verschränkte Architektur ein rythmisches Ganzes: in der Heilungsszene sind Christus und die Apostel mehr im Dahinwandern durch die Mauerkrone bezeichnet, während in der Erweckungsszene Christi Agieren über der Totenbahre von dem Mauerband, das nun tiefer liegt, begleitet ist.“

Der Erhaltungszustand

Nachdem wir oben unser Wandgemälde beschrieben haben, gehen wir nun zur Analyse des Erhaltungszustandes über. Wie wir bereits im ersten und zweiten Teil der vorliegenden Studien gesehen haben, wurden die Fresken der Christuswunder an den beiden Mittelschiffswänden der Georgskirche bei der Restaurierung in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, die unter der Leitung von Prof. J. Sauer durchgeführt wurde, faktisch zum ersten Mal nach der Aufdeckung der Fresken in den frühen achziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mehr oder weniger bearbeitet und retuschiert: Es läßt sich an Hand der „historischen Aufnahmen“ und Kopien, die vor der Restaurierung der Jahre 1921/22 her-

gestellt wurden, feststellen, welche Bildstellen damals übermalt wurden.

Wie bei allen übrigen Wandbildern mit den Wunderszenen wurden auch in unserem Bild bei der letzten Restaurierung zunächst die vorhandenen Mauersprünge sorgfältig verkittet, und die abgebröckelten Wandflächen, sowie die abgesprungenen Farbreiten mit den entsprechenden Lokalfarben übermalt, wie sich aus einem Vergleich der Aufnahmen nach der Restaurierung (Abb. 5 und 6)²¹ mit der historischen Aufnahme von W. Kratt (Abb. 4)²², die den Erhaltungszustand vor der Restaurierung von 1921/22 am besten dokumentiert, ergibt: man sehe die unteren Partien des Untergewandes des neben dem Blutflüssigen-Heiland stehenden, bärtigen Apostels (Abb. 10 und 11). Zwischen der historischen Aufnahme von Kratt (wahrscheinlich aus dem Jahre 1909) und derselben von G. Wolf aus dem Jahre 1898 (Abb. 3)²³ besteht bezüglich des Erhaltungszustandes des Wandgemäldes selbst fast kein Unterschied. Allerdings beweist die Aufnahme von Kratt, daß an einigen Stellen Verputzlücken schon damals, also mindestens in der Zeit zwischen 1898 und 1921, ergänzt worden waren: man vergleiche z. B. den Abzweigungspunkt des Mauersprunges, der am oberen Bildrand beginnend, zwischen

21

Was den Erhaltungszustand betrifft, besteht zwischen den Aufnahmen von 1925 (T. Keller, Reichenau-Mittelzell) und 1977 kein wesentlicher Unterschied.

22

Die Aufnahmen von W. Kratt, Karlsruhe, wurden bei J. Sauer (op. cit., 1925, Abb. 7) als Abbildung verwendet.

23

Vgl. auch die Abbildung bei K. Martin, op. cit., 1975, Abb. 23.

der Gestalt Christi und dem Jairus-Haus verläuft und bis gegen die Lagerstatt zu erkennen ist, auf den beiden Photos. Was die Mauersprünge unseres Bildfeldes angeht, wäre noch zu erwähnen, daß auch unterhalb des Titulus Sprünge waagrecht verlaufen, die übrigens besonders ersichtlich werden, wenn man auf die Wandfläche Kunstlicht fallen läßt (Abb. 7)²⁴.

Aus den alten Photodokumenten vor der Restaurierung (Abb. 3 und 4) ist weiters zu entnehmen, daß der blaue Hintergrund, die dritte Farbzone, weitgehend übermalt wurde. Vor allem sind die Hintergrundfelder hinter der rechten Hand Christi, die beiden Türöffnungen des linken gestelzten Hauses sowie des mittleren, bildparallel gestellten kleineren Satteldachhauses mit blauem Farbton aufgehellt worden, sodaß diese Farben sich von den Farben der jeweilig danebenstehenden Flächen deutlich abheben. Auffallend ist, daß der Restaurator den Kopf der schwer leidenden Frau freizügig deutlich konturiert hat²⁵, obwohl diese Partien so schlecht erhalten waren, daß er eigentlich damit nichts hätte anfangen können.

Die Figur Christi, der sich halb unwillig

zur Blutflüssigen zurückwendet (Abb. 9), ist zwar oft in der Literatur²⁶ als Beispiel der großen ottonischen Monumentalkunst abgebildet, aber diese Figur gehört hinsichtlich des Erhaltungszustandes der Draperie, wie im Fall der Christusfigur in der rechten Erweckungsszene, zu den am schlechtesten erhaltenen Figuren von den Oberzeller Historienbildern. Der Restaurator der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts hat nämlich jene Bildstellen, wo die Farben verblasst waren und wo er fast keine Konturierung mehr feststellen konnte, nicht minder retuschiert (vgl. Abb. 8 mit Abb. 9). Die Konturlinien des Ober- und Untergewandes Christi, vor allem des auf die Blutflüssige eigentümlich zuflatternden, konturzerreißenden Mantelzipfels sowie des zweiten (wahrscheinlich vom linken hochgekrümmten Arm) stark herabhängenden Gewandzipfels, und die Konturen des in leichter Untersicht endenden Untergewandes, diese alle stellen neuerliche Übermalung dar; das gleiche gilt auch für die Konturierung des Ober- und Untergewandes, sowie der Füße Christi in der Erweckungsszene. Auch der Kreuznimbus und das Kopfhaar des zum zweiten Mal

24

Aus diesem Photo könnte man übrigens Anhaltspunkte für die ursprüngliche Stellung der Fenster gewinnen, die bereits in gotischer Zeit verändert worden sein dürften und ihre heutige Form im Anfang des 18. Jahrhunderts erhielten.

25

Der Restaurator scheint die Haemorrhoida in der Weise retuschiert zu haben, daß ihr Haupt sich stärker als im ursprünglichen Zustand neigt.

26

H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, München 1947, Abb. 37; H. Schrade, *Vor- und Frühromanische Malerei*. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit, Köln 1958, Abb. 74; J. Beckwith, *Early Medieval Art. Carolingian, Ottonian, Romanesque*, London 1964, Abb. 71; H. Holländer, *Kunst des Frühen Mittelalters*, (Belser Stilgeschichte Bd. 5), Stuttgart und Zürich 1966, Abb. 127 (Farbaufnahme T. Keller); J. Wettstein, *La fresque romane: Italie—France—Espagne*, (Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie 2), Paris 1971, Fig. 30.

dargestellten Christus sind im übrigen von der Hand des Restaurators berührt worden.

Da heute noch ungefähr an der Hüftgegend der sich umblickenden Christusgestalt spärlich weiße Farbspuren zu erkennen sind, scheint es zwar richtig zu sein, diese Spuren als Rest einer ursprünglich dargestellten Schriftrolle zu deuten. Es kann jedoch heute infolge des schlechten Erhaltungszustandes dieser Partie, den die historischen Aufnahmen vor der Restaurierung beweisen (Abb. 3 und 8), kein Schluß mehr auf die Frage gezogen werden, ob Christus ursprünglich diese Rolle in der Hand gehabt habe. Während nämlich der Restaurator des 20. Jahrhunderts dieses Motiv mit der Absicht retuschiert zu haben scheint, daß Christus die Rolle trägt²⁷, haben die beiden Maler des 19. Jahrhunderts das Motiv anders kopiert: in der Konturzeichnung von F. Baer (Abb. 1)²⁸, der 1881/82 zur Illustrierung der ersten Publikation der Oberzeller Wandgemälde durch F. X. Kraus (1884) die Wandbilder pauste, und in der Kopie von K. Schilling (Abb. 2)²⁹, der um 1890 die die Originalmalerei verdeckenden, aufziehbaren Leinwandtapetenkopien der Historienbilder herstellte, ist die Rolle interessanterweise nicht von Christus, sondern von jenem Gefolgsmann, dessen Profil

zwischen Christus und dem ganzfigurigen Apostel neben ihm sichtbar ist, gehalten.

Zum Unterschied von den beiden Christusfiguren haben sich die beiden, in Totalansicht mit einer Rolle stehenden Apostelfiguren gut erhalten, wie dies aus einem Vergleich des jetzigen Zustandes (Abb. 11) mit den alten Aufnahmen (Abb. 10 und 3) hervorgeht. Allerdings sind auch hier die Konturlinien des Mantels des nach links blickenden, bärtigen Apostels (besonders die Zickzacklinien der herabhängenden Falten und der untere schräge Saum), sowie die der Füße der beiden Apostel teilweise bei der Restaurierung nachgezogen worden. Ferner sind die grau-grünen Faltenlinien des weißen Untergewandes Petri aufgefrischt worden. Trotz alledem kann man aber bei diesen Apostelfiguren, deren Gesichtszüge übrigens, wenn auch spärlich, doch noch erhalten sind, die für die Reichenauer Fresken charakteristische Oberflächenstruktur der Gewänder gut studieren: die Lichter sind zum Teil als feinste, ausstrahlende oder konvex gebündelte Linien aufgesetzt. Mit diesen feinen, bogen- und strahlenförmigen, feder- und tropfenartigen Lichthöhlungen erscheint das Körperliche effektiv modelliert.

Vor der Restaurierung hatte das Lager der Jairustochter eine Decke, die das Oval

27

A. Aichinger (op. cit., 1927, S. 87) und K. Martin (op. cit., 1975, S. 27) beschreiben, daß Christus die Rolle trägt.

28

Diese Nachzeichnung von Baer ist außerdem bei C. Lamy-Lasalle (op. cit., 1948, Fig. 4B) abgebildet.

29

Bisher wurde nur eine der acht Leinwandkopien Schillings—die Szene der Heilung des Wassersüchtigen—von K. Martin (op. cit., 1961 und 1975) veröffentlicht. In der Abbildung 2 sieht man übrigens die Aufhängevorrichtung.

des Bettes so ausfüllte, daß man von der Ellipsenform kaum etwas merken konnte (Abb. 12). Diese Decke, die in gotischer Zeit übermalt wurde, wurde bei der Restaurierung von 1921/22 in ihrem ursprünglichen Zustand wiederhergestellt (Abb. 13). Gotische Übermalung dürfte auch der merkwürdige braune Streifen sein, der von der hinteren linken, tragenden Stütze des Untergestells beginnend, rechtwinklig bis zu der vorderen rechten Stütze verläuft: diese braunen Farben, die durchscheinendes Bettgestell darstellen dürfte, konnte man, wie es scheint, bei der Restaurierung nicht entfernen. Die Füße des Bettes sind zwar heute nicht immer leicht zu erkennen, sie sind aber im 19. Jahrhundert besser sichtbar gewesen, wie die historische Aufnahme von G. Wolf (1898) dokumentiert (Abb. 12). Die rechte vordere Partie des seitlich mehrfach gerafft herabhängenden Bettuches ist auch heute so schlecht erhalten, daß nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden kann, welche von den beiden, an dieser Stelle voneinander abweichenden Nachbildungen — die Strich-

zeichnung von F. Baer (Abb. 1) und die Kopie von K. Schilling (Abb. 2) — richtig ist.

Zum Abschluß prüfen wir kurz die Übermalung der Bildarchitektur, die als Hintergrundklisse die Handlungsgruppen in rhythmischer Schwingung umrahmt. Während das an dem rechten Vertikalrahmen stehenden, durch zwei rundbogige Eingänge geöffnete Satteldachhaus und das übereck stehende Türmchen im großen und ganzen von der Hand des Restaurators kaum berührt worden zu sein scheinen, wurden das kleinere Giebelhaus rechts vom Türmchen, sowie die Zinnenmauerbänder (vor allem das vom Türmchen nach links ausgehende) 1921/22 aufgefrischt. In den beiden an den Vertikalrahmen stehenden Gebäuden sind noch die ursprünglichen, schrägen Weißschraffierungen, die die Ecken an der Hauskante füllen, erhalten.

Zu erwähnen wäre noch, daß die Bildunterschrift, wie bei den übrigen Tituli, auch hier übermalt wurden, woauf wir jedoch hier nicht eingehen.

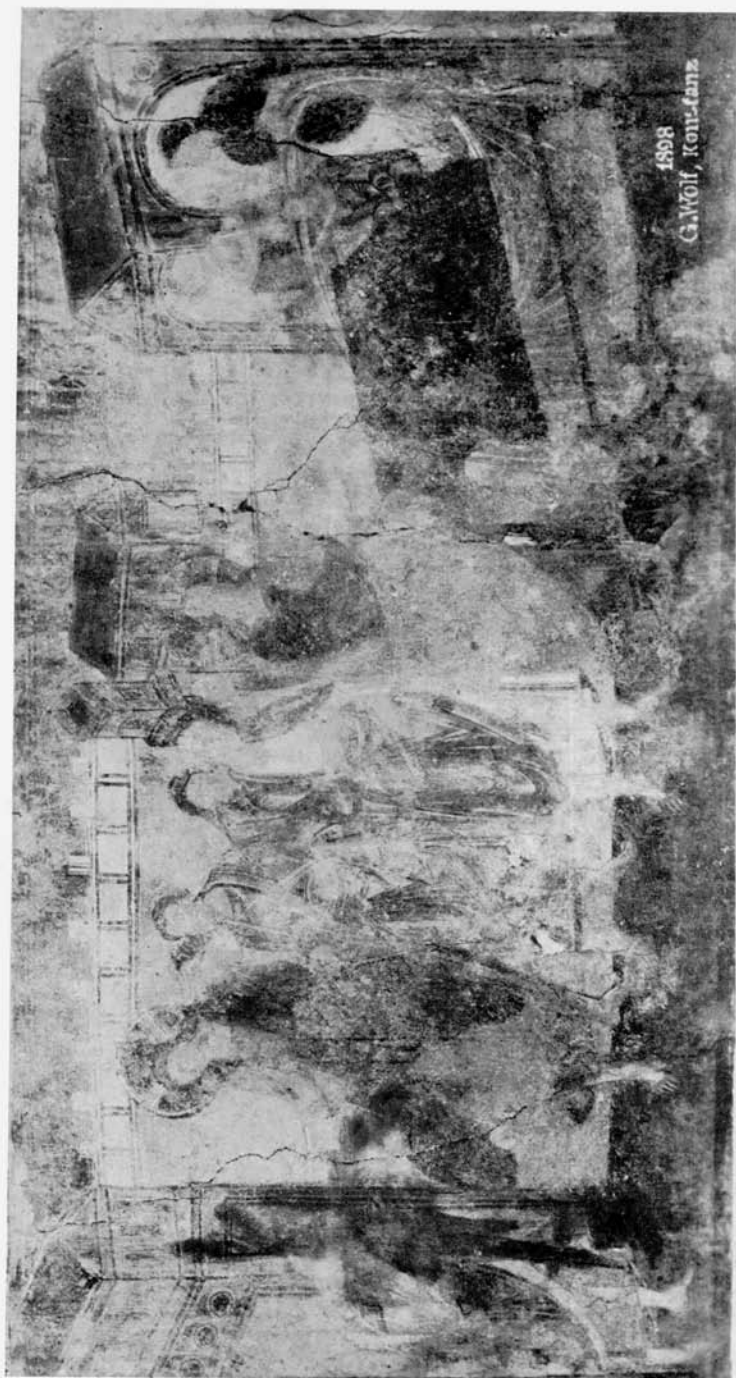
(Fortsetzung folgt)



1 Pause von Franz Baer, 1881/82 (nach Franz Xaver Kraus, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Freiburg i. Br. 1884, Tafel IV)

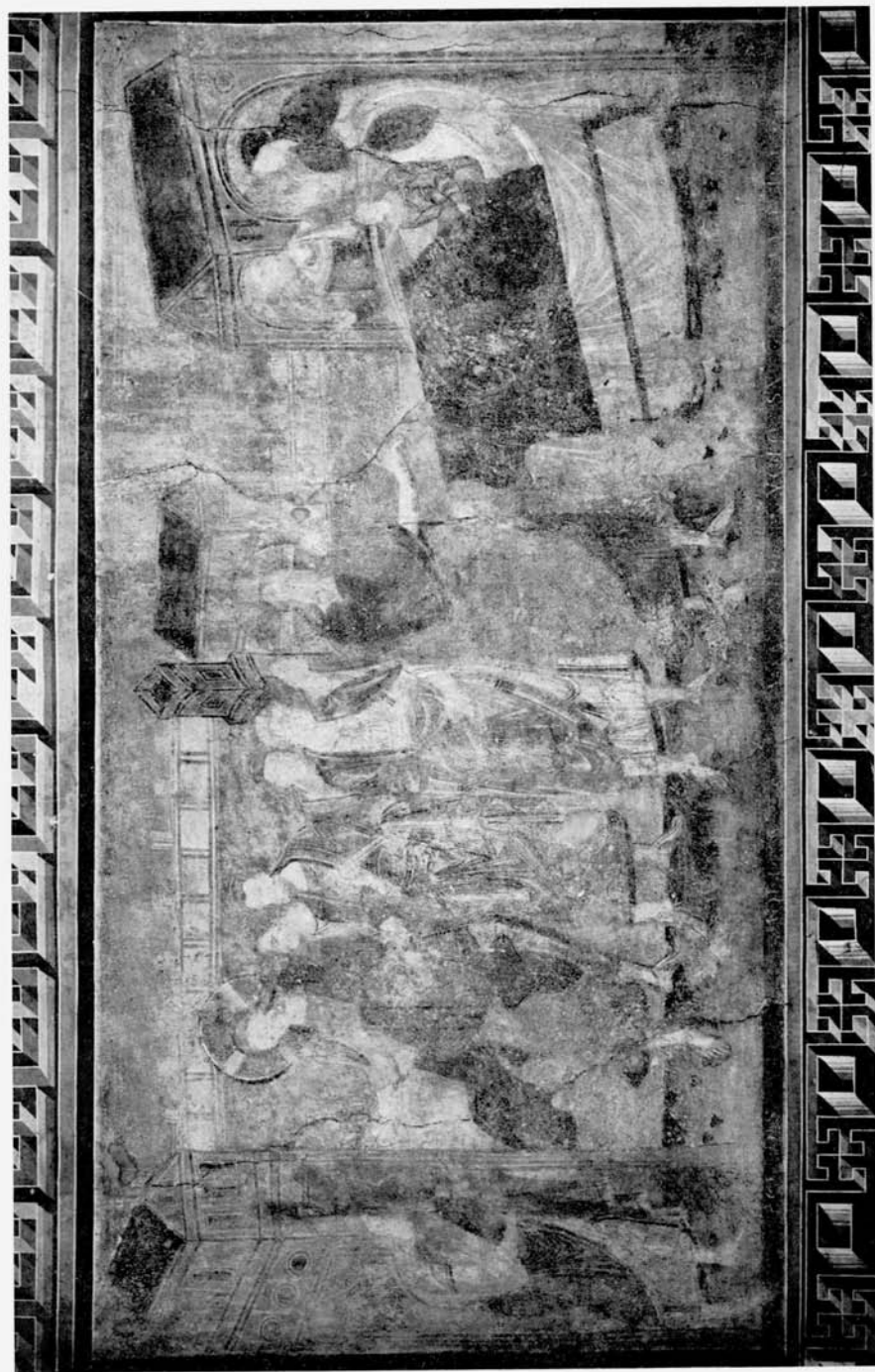


2 Kopie von Karl Schilling, 1890
(Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)

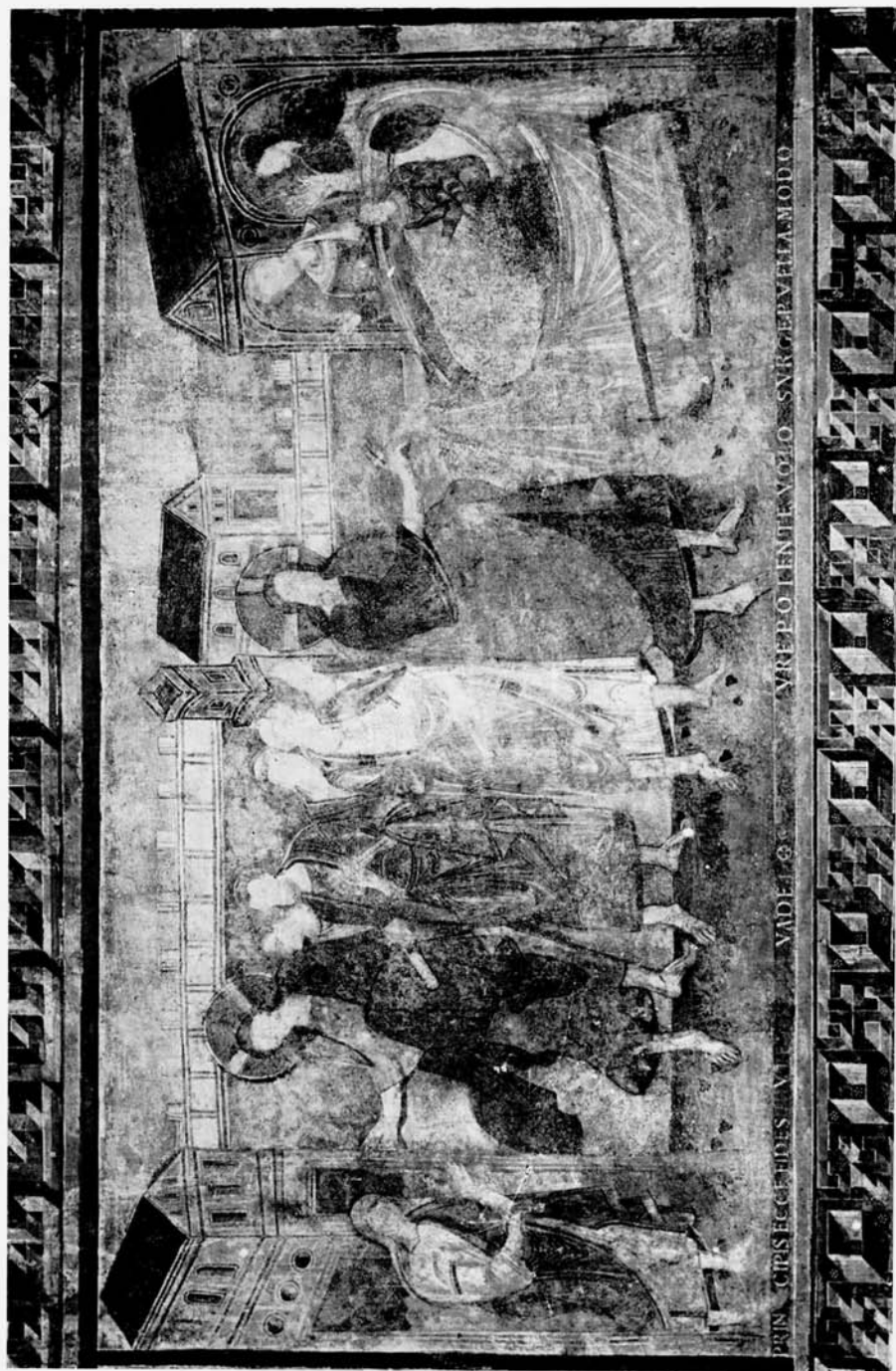


3389 REICHENAU OBERZELL 1898 G. Wolf, Konstanz

- 3 Oberzell auf der Reichenau, Sankt Georg: Heilung des blutflüssigen Weibes und Auferweckung der Tochter des Jairus (letztes Viertel des 10. Jahrhunderts). Aufnahme Germann Wolf, Konstanz, 1898 (Photo: Stadtarchiv, Konstanz)



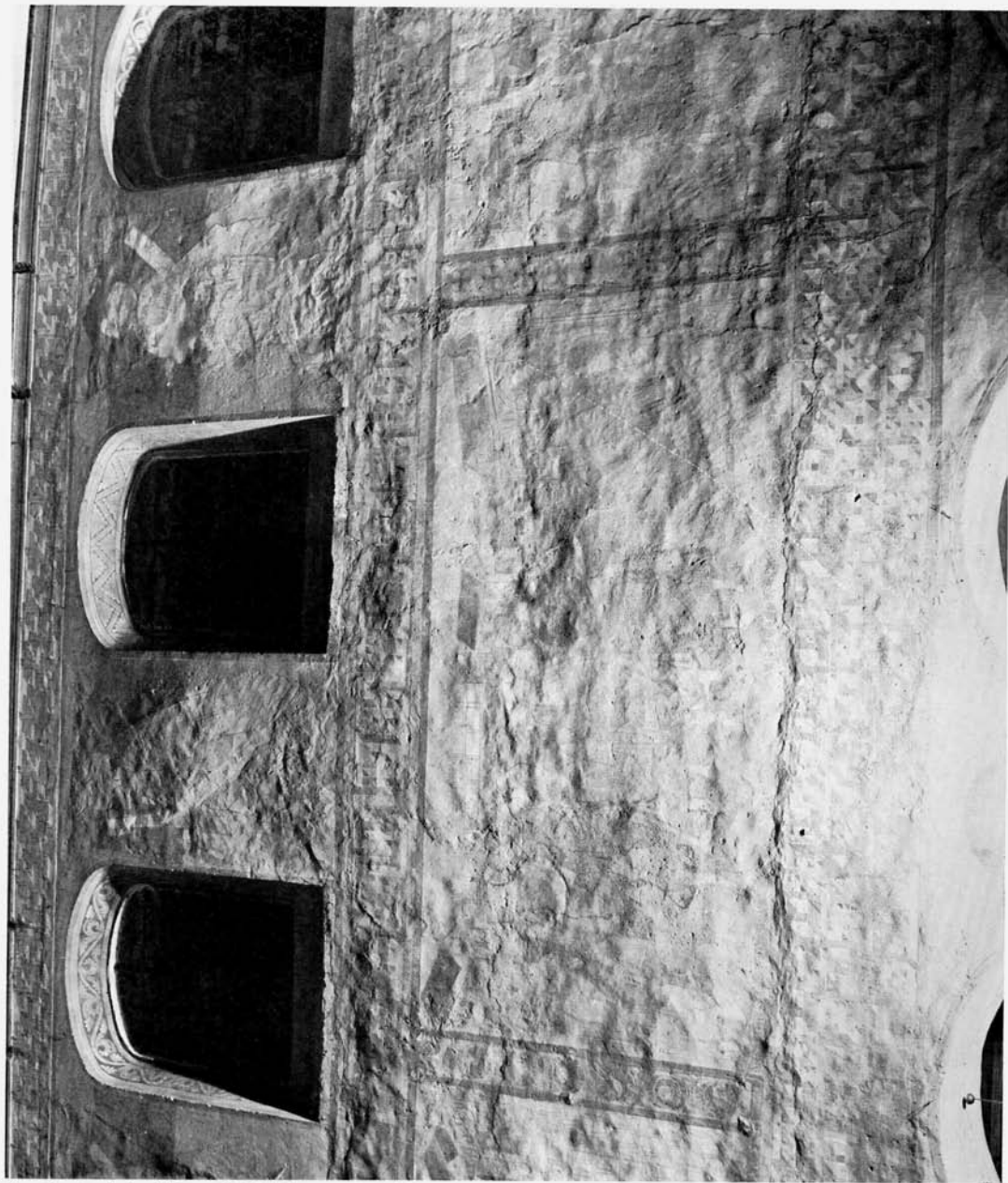
4 Aufnahme von Wilhelm Kratt, Karlsruhe, vor der Restaurierung von 1921/22
(Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



5 Aufnahme Theo Keller, Reichenau-Mitteltzell, 1925



6 Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



7 Zustand der Mauer 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio).
Bei schrägem Kunstlicht treten Sprünge und Verbiegungen der Oberfläche plastisch hervor.



9 Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



8 Aufnahme von W. Kratt vor der Restaurierung von 1921/22 (Detail von Abb. 4)



10 Aufnahme von W. Kratt vor der Restaurierung
von 1921/22 (Detail von Abb. 4)



11 Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



12 Aufnahme von G. Wolf, 1898
(Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



13 Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



1 カブリチャ 43 〈理性の眠りは怪物を生み出す〉(完成作),
エッチング、アクアティント、21.6×15.2 cm

ゴヤ：《カプリチヨス》研究 (I)

43番〈理性の眠りは怪物を生み出す〉をめぐって

雪山行二

〈理性の眠りは怪物を生み出す〉El sueño de la razón produce monstruos という題名で知られるカプリチヨ 43 (図1) は、版画集《カプリチヨス》Los Caprichos (一般に「気まぐれ」と訳される) を構成する80枚の版画の中でも特に代表作としてよく知られている。この1枚が占める重要性は、ただ単に、机に伏した人物がゴヤ自身であることに拠るのではなく、それが当初、少なくとも習作素描の段階において、《カプリチヨス》の前身をなしていたと推定される未完の版画集《夢》Los Sueños のいわば扉絵として計画されていたこととも深く結びついている¹。この一連のカプリチヨス研究では、版画と習作素描の比較分析から、素描技法と意味内容の関係、激動する社会背景と制作意図の推移との関係、そして80枚に及ぶ版画の制作順序等の解明を目指す、本稿では、《夢》から《カプリチヨス》へというこの版画集がたどったであろう生成過程を踏まえつつ、その中でこの〈理性の眠り〉(以下このように略す) がどのようにして生み出されたのか、1枚の版画が表わし得る意味を、着想、推敲から完成へという具体的な制作過程を通じて探究してみたい。

素描から版画への展開

〈理性の眠り〉に関しては、現在、ブラード美術館に2点の習作素描 (Inv. Nos. 470, 34) が残されている。これらはどちらも初め黒チョークで軽く構図がとられ、その上からペンとセビア・インクで各モチーフが描かれ、そして No. 470 (図2) の場合は、さらにセビア・インクと墨によるウォッシュがほどこされている。これら

Study of Goya's CAPRICHOS (I)

On No. 43 "El sueño de la razón produce monstruos"

by Koji YUKIYAMA

の素描を版画と比較するならば、人物の姿勢や机と椅子において No. 34 (図3) が版画とほぼ完全に一致し、また背景においても No. 34 の方が版画に近いことがわかる。事実 No. 34 には、素描の図柄を銅板へ転写するために銅板に貼りつけてプレスを通した跡 (プレート・マーク) がはっきりと残されている。No. 470 にもプレート・マークがかすかに認められるので、この習作素描とほぼ同じ図柄を持つ版画も一応制作工程に入ったものと推定されるが、こちらは作者が気に入らなかったのか、あるいは技術上の失敗によるのか、途中で放棄されたものと考えられる²。〈理性の眠り〉にはこれら2点以外に確実な習作素描が発見されていないことから³、No. 470 が放棄されたのちに No. 34 が描かれ、これが最終的な習作になったと判断するのが妥当であろう。この No. 470 から No. 34 へという制作の順序は、No. 470 には一切書き込みが見られないのに対し、No. 34 では、机の前面に黒チョークで、「普遍的言語。フランシスコ・デ・ゴヤ画ならびに版刻。1797年」Ydrama univel/sal. Dibujado/y Grabado p.^r/F.^{co} de Goya /año 1797 と記され、そして下の余白に、「夢を見て作者。彼の唯一の目的は、諸々の有害で俗悪なものを追放し、このカプリチヨスの作品によって真理の確固たる証を不滅にすることである」El autor soñando / Su yntento solo es desterrar bulgaridades / perjudiciales, y perpetuar con esta obra de / caprichos, el testimonio solido de la verdad., さらに上の余白に、「夢、第1番」Sueño I^o と、やはり黒チョークで記されていることから納得し得るであろう。この順序に



2 <理性の眠りは怪物を生み出す>のための最初の習作素描(43 a), ペンとセビア・インク、ブラッシュとセビア・インクおよび墨, 23.0×15.5 cm, Museo del Prado (470)



3 <理性の眠りは怪物を生み出す>のための2番目の習作素描(43 b), 1797年, ペンとセビア・インク, 24.7×17.2cm, Museo del Prado (34)

従って習作素描 No. 470 と No. 34 をそれぞれ習作素描 43a, 43b と名づけ、両者の比較をさらに詳しく行なってみよう。

ゴヤとおぼしき男の姿勢は、どちらの場合も上半身を画面左横の机の上に投げかけ、両腕の中に顔を伏せているが、43a では上半身と下半身の向きが急角度にねじれ、両手も1本1本の指が組まれてギュッと握りしめられ、さらに顔も半分のぞかせるなど、苦しげな様子がありありと示されている。これに対し43b では、机が多少前に出されたために、上半身も横にねじれるというよりは斜め前の机の上にゆったりと投げかけられ、組まれた指もはずされて、顔もすっぽりと腕の中に隠されるなど、43a の悪夢に

さいなまれる姿とは異なった、穏やかに眠っている姿が描かれている。つまり、版画と全く同じ姿勢に変更されているのである。

習作素描 43a では机が詳細に描かれているが、それは書斎机ではなく、どうやら版画制作で使われる作業台のように見受けられる。その前には何か道具箱らしい箱が置かれ、その上には、積み重ねられた数冊の本と、椅子に立てかけられているのであろうか1枚の絵が認められる。ところが43b では、これらの箱、書籍、絵が取り払われて、机が画面の下辺にまで前進し、それも、机の前面は平らにされ、版画集《夢》の冒頭を飾るはずであった「普遍的言語……」という題語が黒チョークで書かれている。版画に

なると、この題語は「理性の眠りは怪物を生み出す」にそのまま変更されている。そしてゴヤが腰かける椅子も、机の単純化に対応して、43a で見られた複雑なカーブの付いた背もたれがなくなっている。

だが、最大の相違は何よりもその背景にある。43a では、正に悪夢が飛び出して来たかのように、頭上にはゴヤとおぼしき二つの顔のほか、幽霊のような顔、俯いて笑いを浮かべる顔、歯をむき出して笑う横顔、さらに犬、そして馬もしくは驢馬の頭と脚など、得体の知れないものが散乱している。43b になると、これら悪夢の世界はすっかり消えて大きな明るい円光の一部に変化しているが、それは、ゴヤの姿から読みとれる心理状態の相違に対応していると考えて良いだろう。もっともその代りに、43a ではゴヤの背後に小さく描かれていた蝙蝠がここでは今にも襲いかからんばかりに巨大な姿で登場しており、他の蝙蝠や梟などもいっそう明確に描かれ、画面左上の円光の中には入っていないものの活動領域を大きく広げているのである。このほか、ゴヤが腰かけている椅子の右後方に描かれている大きな山猫は、墨のウォッシュのため判然としなかったとはいえ 43a ではこちらを向いて立っていたのに対し、43b ではゴヤの方を眺めながら寝そべっていて、版画と全く同じ姿勢を示しているのである。

続いて、習作素描 43b から試めし刷りを経て完成作に至る発展過程を見ておこう。先に触れたように、ゴヤは習作と版画の左右の向きを一致させるため、ペンとセビア・インクで描いた素描を水で湿らせ、ニスをはいた銅板に裏返しに貼りつけ、これをプレスにかけて素描の図柄



4 カプリチョ 43 〈理性の眠りは怪物を生み出す〉(試めし刷り)、エッチング、アクアティント、21.6×15.2 cm, Museum of Fine Arts, Boston (1973. 716)

を左右逆に転写する。そして、この図柄に従ってエッチングで線を刻み、そのあと必要に応じてアクアティントでハーフトーンを付けたり、ドライポイントで修正を加えるのである。そして、この〈理性の眠り〉に限って言えば、ニードルによって刻まれた図柄は比較的浅く腐蝕され、そのあとアクアティントが2回用いられて、現存する唯一の試めし刷り(ボストン美術館蔵、図4)⁴が生まれたのである。43b とこの試めし刷りとのおもな相違は、画面左上方の円光がアクアティントによるハーフトーンの中に消され、巨大な姿を見せていた蝙蝠が後方の上空に舞いあがり、それに代って、ゴヤの周囲を数羽の梟と1匹の黒猫が取り囲んでいることにある。その1羽は手にチョーク・ホルダーを



5 『最初のドイツ暦』の挿絵、アウグスブルク、1481年、木版

6 《憂鬱質》，ストラスブール、15世紀初頭、木版

握り、これを眠っているゴヤに差し出しているのである。また、43b では何も描かれていなかった机の上にも、幾枚かの紙と2本のチョーク・ホルダーが腕の陰に描かれている。そして、画面が若干小さくなったため、それに反比例してゴヤの体が多少大きくなったような印象を与える。

この試めし刷りと完成作、つまり市販品との比較から、〈理性の眠り〉の最終工程は次のようなものであったと考えられる。普通ならばゴヤは、アクアティントの工程が終了するとこれにビュランかドライポイントで加筆修正して完成に導くのであるが、この場合はあくまでもエッチングを使用している。すなわち、頭髮、衣服、椅子の下、影、山猫、背後にひそむ黒猫、鼻、蝙蝠など、ほとんど全面的にエッチングによる線が付け加えられており、これがいっそう濃いインクの使用と相まって、完成作では明暗のコントラストが強くなっている⁵。このほか、エッチングによる加筆で見逃せないのは、数羽の鳥と共に画面右奥に何匹もの蝙蝠が小さく描き加えられて、いかにも遠い冥土から飛んで来たという深い空間性を表現していることである⁶。

ミテルリ『夢の中のアルファベット』との類似

以上、2枚の習作素描から試めし刷り、そして完成作に至る〈理性の眠り〉の展開とその工程を画面に即して分析して来たが、次に、個々のモチーフがどのような意味を持ち、また全体がどのような意図の下に制作されたのかという点について考察したい。

まず、机にうつぶせになって眠っている姿勢であるが、これは頬杖をつく姿勢と同じく、伝統的に「四性」のうちの「憂鬱質」を表わしている⁷と見て良いだろう。たとえば1481年にアウグスブルクで出版された『最初のドイツ暦』の挿絵(図5)や、15世紀初頭ストラスブールで出版された木版画(図6)には、憂鬱質の図像として机にうつぶせになっている男の姿が用いられている⁷。これらの版画をゴヤが目にしたとは思われないが、この伝統的な図像については承知していたに違いない。そして、この図像が用いられていて、ゴヤの〈理性の眠り〉にヒントを与えた可能性の強い作品としては、まず第一に、1970年、ハンブルク美術館版画素描部長ハンナ・ホールによって紹介された、ポーロニャの画家ジュゼッペ・マリア・ミテルリの著書『夢の中のアルファベット——素描のための範例』——Giuseppe Maria Mitelli, *Alfabeto in*

Sogno. Esempio per Disegnare (1683) の自筆の扉絵(図7)が挙げられよう⁸。

この扉絵に描かれた台にもたれかかる人物の姿勢は、当然多少の相違こそ認められるとはいえ、全体的には〈理性の眠り〉におけるゴヤの姿勢ときわめて良く似ている。さらに言えば、習作素描43aは手の組み方が異なるものの、顔の角度はこの扉絵により近く、そして43bになると、手の組み方こそ扉絵の方に戻ってはいるが、姿勢は机におおいかぶさるようなかたちで幾分変化している。

両者の類似点は他にも見出される。たとえば扉絵の画面手前の床の上には筆とパレット、そして左隅の机の前には頭部の彫像が置かれ、机に伏す人物が芸術家であることを暗示している。43aではこれらのモチーフは使われていないが、机の手前に絵らしきものを立てかけることによって、同じく机に伏す人物、すなわちこの〈理性の眠り〉の作者ゴヤが画家であることを示している。芸術家の気質はいうまでもなく憂鬱質であり、それ故このように机にもたれかかって腕の中に顔を伏すという姿勢をとっていることを考えるならば、自画像としての〈理性の眠り〉を制作するにあたって、『夢の中のアルファベット』の扉絵は、ゴヤにとって格好のヒントとなったのではないかと想像される。そして習作素描43bの上の余白に「夢、第1番」という書き込みがあり、〈理性の眠り〉が、『カブリチョス』の43番に編入される前は、未完の版画集《夢》のいわば扉絵として予定されていたことがほぼ判明している今日、ゴヤに及ぼしたミテルリの影響は、〈理性の眠り〉あるいは〈夢、第1番〉の単なる形体上の問題にとどまらず、



7 ジュゼッペ・マリア・ミテルリ、『夢の中のアルファベット』(1683年)の扉絵

「夢」という題名、着想、さらには芸術観そのものに達する問題としても考察される必要があるだろう。しかし『夢の中のアルファベット』なる書物については、遺憾ながらいまだ実見する機会を得ていないので、ミテルリの芸術観等の研究は今後の課題とし、ここではあくまでも扉絵のみを考察の対象としたい。

さらにモチーフの比較を続けよう。問題は習作素描43aの背景、すなわち眠っているゴヤの頭から噴出する悪夢の世界であるが、これは『夢の中のアルファベット』といかなる関係にあるのだろうか。扉絵の背景には「五感」を表わす5種の器官がバラバラに描かれていてまことに異様であり、このいわば断片性と、見る人の中にひき起す一種の恐怖感が43aに何かヒントを与えたとしても不思議はない。だが、43a



8 ジュゼッペ・マリア・ミテルリ、
『夢の中のアルファベット』
(1683年)の「M」の挿絵



9 ジュゼッペ・マリア・ミテルリ、
『夢の中のアルファベット』
(1683年)の「N」の挿絵



10 『ケベッド全集』(アントワープ、
(1726年)の挿絵

の背景に描かれた得体の知れないモチーフが「五感」を象徴しているとは思われない。それらはあまりにも騒然としていて、個々のモチーフが果している象徴的役割、さらにそれを越えた統一的な意味を見出すのは容易でない。

〈理性の眠り〉の背景に強いてミテルリの影響を求めるならば、人間のさまざまな姿態がアルファベットの各文字を形成している22枚の挿絵の背景の上方に描かれた種々の動物が指摘される。たとえば「M」の挿絵(図8)には後脚を蹴り上げている驢馬が、「N」の挿絵(図9)には翼を広げている蝙蝠の姿が、それぞれ描かれているのである⁹。また、「M」の挿絵の右上方に描かれた口を開けたサテュロスの顔は、習作素描43aにおいて、机に伏すゴヤのすぐ頭上に描かれた幽霊のような気味の悪い男の顔と関連がないとは言えない。これらのモチーフが、〈理性の眠り〉を制作するにあたってゴヤに示唆を与えたとする確実な根拠は乏しいが、両者を結びつけるに足る有力なモチーフは他にも見出される。それは、『夢の中のアルファベット』の扉絵において、台にもたれかかる人物の背後

に描かれた大きな目である。習作素描では、この目に対応するものは何も認められない。しかし版画化する段に至って、同じ位置に目をぎらっと輝かせた黒猫を刻んでいるのは大変興味深い。それも試めし刷りから完成作へ移行する過程でエッチングの再度の使用によって強調され、画面全体に不気味な緊張感を生み出しているのである。この黒猫の位置は、人物の姿勢とならんで、『夢の中のアルファベット』との関連を示す動かし難い証拠と言えるのではないか。

それはさておいて、ミテルリ説の長所は、〈理性の眠り〉を制作するにあたって、ゴヤは何よりも芸術家としての自画像を描こうとした点を説明していることにある。つまり、〈理性の眠り〉、とりわけ習作素描43bと版画において色濃く見られる憂愁の世界、もしくはロマン主義的雰囲気は、着想の段階からあったというより推敲の過程で生まれたということである。ゴヤに及ぼしたミテルリの影響については、今後、その芸術観、とくに芸術における夢もしくは眠りの役割という面から検討して行かなければならない¹⁰。

なお、「夢」Los Sueños という題名が共通していることもあって、しばしば〈理性の眠り〉への影響が指摘される『ケベード全集』*Las obras de D. Francisco de Quevedo Villegas* (Antwerpen, 1726) の挿絵 (図10) は、『夢の中のアルファベット』の扉絵と比較すれば、それほど重視すべきものではないことが理解されよう¹¹。

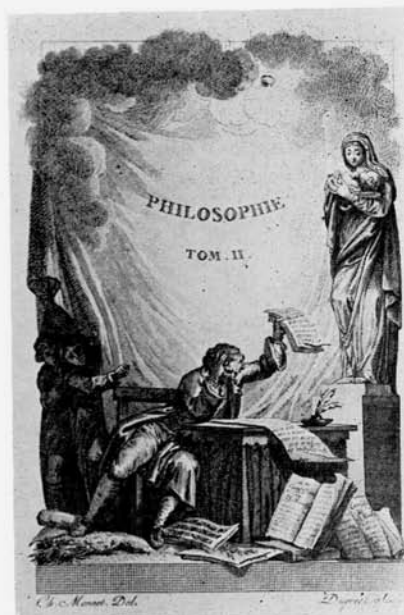
『ルソー全集』扉絵との関連

ジュゼッペ・マリア・ミテルリ著『夢の中のアルファベット』に〈理性の眠りは怪物を生み出す〉の典拠を求めたハンナ・ホルの説は、『カブリチョス』の前身をなす未完の版画集『夢』の存在を明確化したビエール・ガシエの大著 *Pierre Gassier, Juliet Wilson, Vie et œuvre de Francisco Goya* (Fribourg, 1970) と発行年が重なったためか、発表当時はゴヤ研究者の間でもほとんど注目されず、そして、1976年にゲッティンゲンのゲオルグ・アウグスト大学附属美術館で開催されたゴヤの版画展のカタログの中でようやく評価された¹²。したがって、ここで紹介するジャン・ジャック・ルソーが影響を及ぼしたとする説は、はたしてハンナ・ホルの説を踏まえた上で発表されたのか否か、いささか疑問である。これは『夢の中のアルファベット』の扉絵のようにモチーフの形体が〈理性の眠り〉と一致するというわけではないのでやや説得力に欠けるが、『カブリチョス』におけるゴヤの制作意図を考える上では非常に興味深い説なので記しておきたい。

比較の対象となるのは、『新版ルソー全集』*Œuvres complètes de J.J. Rousseau, Nouvelle*



11 『新版ルソー全集』第29巻「哲学-I」(パリ, 1793年)の扉絵(原画シャルル・モネ, 版刻I.S. エルマン)



12 『新版ルソー全集』第30巻「哲学-II」(パリ, 1793年)の扉絵(原画シャルル・モネ, 版刻J.B.D. デュブレール)

Édition の中の「哲学」PHILOSOPHIE と題された第29巻と第30巻（パリ、1793年）の扉絵（原画 Charles Monnet, 版刻 I.S. Helman, J.B.D. Dupréel）で、これらはボストン美術館の版画素描部長エリノア・A・セイヤー Eleanor A. Sayre によって指摘され、1974年秋、同美術館で開催された「変貌するイメージ、ゴヤの版画」展 The Changing Image: Prints by Francisco Goya にも参考資料として出品された¹³。〈理性の眠り〉と図柄の上で近いのは第30巻の方（図12）で、その片腕で頭をかかえる姿勢は先に指摘した憂鬱質の図像と完全に一致するものではないが、その一変種と見なして差し支えないだろう。そして、脚を傍に投げ出して上半身を机の上におおいかぶせている姿は、〈理性の眠り〉に似ていなくもない。この種の扉絵は当時それほど珍らしいものではなかったかもしれないが、仮にこの『ルソー全集』の扉絵がゴヤにヒントを与えたとするならば、その意味するところは大きい。

第29巻の扉絵（図11）に描かれた執筆中のルソーは、擬人化された「愚行」「怒り」「妬み」に悩まされながらも、画面左上方の「理想的世界」MONDE IDEAL と記された銘帯と「幸福」BONHEUR と記された球体の方を見上げ、そこから発する光に包まれている。そして第30巻では、ルソーは右腕で頭をかかえ、左腕で画面右端の聖母子に草稿をさし出しているが、そこには、「今なお正義と真実を愛するすべてのフランス人へ」a tout français aimant encore la Justice et la vérité と記され、それが神の眼から発する光によって照らし出されているのである。

これら2枚の扉絵から読みとれるルソーの主

張は、習作素描43bの下方の余白に記されたコメント、「彼の唯一の目的は、諸々の有害で俗悪なものを追放し、このカプリチオスの作品によって真理の確固たる証を不滅にすることである」、ならびに、1799年2月6日付の『ディアリオ・デ・マドリッド』紙 *Diario de Madrid* に掲載された版画集《カプリチオス》の広告文、「作者は……すべての市民社会に共通して見られる数多くの常識はずれなことや、慣習、無知、あるいは利己主義などの故に一般に認められている愚劣な嘘や偏見などの中から、最も嘲笑の対象に適すると共に、作者の空想力を練るのに適したテーマを選び出して制作した」¹⁴という制作の主旨に比較さるべきである。

ゴヤがこの『ルソー全集』を知っていたことは、彼の交際範囲から見て十分考えられる。そして、問題の第29巻と第30巻が出版されたのが、ゴヤがちょうど病に臥していた1793年であったということも意味深い。彼は、前年秋の大病によって聴力を喪失してからは、宮廷画家およびアカデミー絵画副部長としての職務をほとんど果たせずに家に籠りがちで、この間想像力をまぎらわすため書物にいつそう親んだと推測されている¹⁵。そして、ゴヤがこの〈理性の眠り〉を、版画集《夢》の基本テーマとしてその冒頭に置く予定であったということは、ゴヤは自己の姿とルソーの姿を重ね合わせていたということではないだろうか。

その反証もある。『ルソー、ジャン・ジャックを裁く』Rousseau judge de Jean-Jacques をはじめとする第29巻と第30巻に収録されている著作の中には、〈理性の眠り〉に直接該当する箇所は見出されず¹⁶、また、版画集の計画がゴ

ヤの頭の中で具体化されて来たのは1797年に入ってからという点も、無視することはできない。第30巻の扉絵に見られるルソーの姿勢、机と椅子の配置、その前に立てかけられた『告白』*Confession*などの書籍、さらに、大きさは全く異なるとはいえ第29巻の左上方の光を発する球体などは、ゴヤに少なからぬヒントを与えたものとも想像される。しかし、これらの要素も、『ルソー全集』の扉絵から〈理性の眠り〉が生まれたとする決定的な根拠になり得るとは思えない。

以上、〈理性の眠りは怪物を生み出す〉を制作するにあたって、ゴヤに形体上また内容上ヒントを与えた源泉として、それぞれジュゼッペ・マリア・ミテルリの『夢の中のアルファベット』の扉絵と『新版ルソー全集』第29巻、第30巻「哲学」の扉絵を指摘する、近年発表された二つの説を紹介して来た。〈理性の眠り〉の生成過程を解明する上で、これらの説が相当な有効性を発揮することはこれまで見て来たとおりである。しかし、それだからといってこの版画の表わす世界がすべて解明できたわけではない。眠り、闇、梟、山猫、そして吸血鬼伝説を思い起こさせるような蝙蝠など、この版画が示すいかにもロマン主義的な雰囲気はいったいどこから生み出されたのか、その背景を探ることも重要な課題である。次に当時の思想的状況を踏まえつつ、この点を多角的に検討してみよう。

〈理性の眠り〉の典拠と着想

習作素描43aの机に伏したゴヤの頭上には悪夢の世界が描かれ、そこにはゴヤとおぼしき二つの顔と、ひどく誇張されて気味の悪い顔が幾



13 《十六面相図》, 1798年(?), ペンとセピア・インク, 29.8×40.4 cm, 所在不明

つか見られる。これらを含め、ゴヤが描く奇妙な顔が何を意味するかということはいかねてからの難題であったが、ホセ・ロベス＝レイは1953年、これに関してヨハン・カスパー・ラーヴァター Johann Kaspar Lavater の「人相学」の影響を指摘した¹⁷。当時ヨーロッパ中の知識人の間で話題を呼んでいたこのラーヴァターの擬似科学にゴヤが並々ならぬ関心を抱いていたことは事実で、正に《カブリチョス》を制作していた1798年、伝えられるところによればサンタ・クルス侯爵のテルトゥリア（サロン）で、ラーヴァター説を図解するような1枚の素描、《十六面相図》（所在不明, GW 657, 図13）を描いているのである。ロベス＝レイは、ゴヤ自身『人相学断章』*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-78)をおそらくフランス語訳で読んでいたものと推定し、習作素描43bの机の前面に記された「普遍的言語……」を、ラーヴァターの人相学の普遍的妥当性を意味するものと解釈することによって、《カブリチョス》制作の主旨とはラーヴァター理論の社会諷刺への適用だとする、きわめて大胆な解釈を下した。

画家が人相学に通じているべきだという主張は古来一貫したもので、ラーヴァター特有のも

のではないが、彼は人相学の知識こそ画家の想像力を助け、その表現をいっそう確実なものにするとした。そして、人相は言葉で語られるよりも図で示される方が確実であり、画家にとっても、規範となる図を参考に描く方が細部にとられることなく的確に目的を遂げられると考えたのである。ここから、ゴヤの素描とは「普遍的言語」たる人相学の大系を表わすべきものというロベス＝レイの結論が生じるのであるが、ゴヤの作品とラヴァッターの人相学との間に本質的な結びつきがあったかと言えば、それは大いに疑問である。

《カブリチョス》の重要なテーマの一つとして「誤った教育に対する批判」が挙げられるが、教育という問題においてもゴヤとラヴァッターとの間には根本的な見解の相違が見られる。少なくとも《カブリチョス》に見る限り、ゴヤはホベリャーノス Gaspar Melchor de Jovellanos から当時の自由主義派の知識人と同じく、かなり楽観的な意見の持ち主であった。そしてラヴァッターの理論が、人の心の美しさを理解することによって隣人への愛を育むことを目的としていたとはいえ、彼は結局人相と性格の対応という枠から脱することなく、したがって教育が果たすべき役割にも限界を見ていたのである。

また、この版画集の中には、14番〈何という生贄〉Que Sacrificio! の場合の蛙や、21番〈どうやって彼らはこの女の羽根をむしりとるか〉Qual la descanonan! の場合の犬のように、明らかに或る特定の動物を想起させる人間が登場しているものもあるには違いないが、肝腎の〈理性の眠り〉を解釈する上でこの説はいまだ何の効力も発揮していない。1798年に描いたと言わ

れる先の《十六面相図》に登場する各人物にしても、習作素描 43a に描かれた悪夢の世界のモチーフを説明することはできないし、またロベス＝レイが指摘した例、つまり少し俯いて笑いを浮かべる男の顔が、英訳の『人相学断章』の挿絵、にやっと笑う顔を表わすデモクリトウスの肖像（ルーベンス原画、14図）¹⁸と関係があるというのも説得力に欠ける。そして1797—98年頃に描かれたと推定される人間の「四性」と動物との対応関係をテーマにした数点の素描を、仮に当初ゴヤがこの版画集に組み入れる予定であったと見なしても¹⁹、ロベス＝レイの説には論理の飛躍を感じざるを得ない。

しかし、この研究者は習作素描 43a の人相学的解釈を事実上放棄しているものの、その出典研究の先駆的役割は大いに評価された。ここから〈理性の眠り〉の典拠の問題を考察してみたい。彼が指摘したのは、英国の新聞『ザ・スペクテイター』The Spectator に1712年の6月から7月にかけて11回にわたって連載された、ジョセフ・アディソン Joseph Addison の「想像の欲びについて」On Pleasure of Imagination と題するエッセイの7月3日の次の箇所である。

「頭脳が何かの事故で傷つけられた時、あるいは精神が夢や病によって乱された時、空想の世界は野蛮で恐ろしい考えに蹂躪され、その枠から出て来た無数のぞっとするような怪物たちによって脅かされる²⁰。」

このエッセイのスペイン語訳がホセ・ルイス・ムナリス José Luis Munárriz によって発表されたのは1804年、つまり《カブリチョス》の発売から5年のちのことである。だが、それを理由にゴヤがこのエッセイを知らなかったと断定



14 ヨハン・カスパー・ラーヴァター著
『人相学断章』(英訳, 第1巻(1789
年)の挿絵, デモクリトスの肖像
(原画ルーベンス, 版刻ブレイク)

15 《ホセ・ルイス・ムナリスの肖像》, 1815
年, 油彩, カンヴァス, 85×62 cm, Real
Academia de Bellas Artes de San
Fernando (680)



することはできない。晩年, 1815年にゴヤは
《ムナリスの肖像》(王立サン・フェルナンド
美術アカデミー所蔵, GW 1545, 15図)を描
いている。この作品の中でムナリスは, 1798年
に自ら翻訳した英国の文学者ヒュー・ブレア
Hugh Blair の『講演集』*Lectures*を開こうとし
ている。また背後には数冊の本が積まれている
が, その背表紙には, ホラティウス, ヴェルギ
リウス, カモンイス Luis de Camões, ドン・キ
ホーテ, クィンティリアヌス, ボワロ, ペトラ
ルカとならんで「ザ・スペクテイター」の文字
が読みとれる。問題はブレアの『講演集』であ
るが, この翻訳を厳しく批判したのがゴヤの友
人で詩人かつ劇作家のレアンドロ・フェルナン
デス・デ・モラティーニ Leandro Fernández de
Moratín であった。彼は英国へ留学したことも
あり, シェークスピアの『ハムレット』をスペ
イン語に翻訳するなど英語には堪能であったこ

とから, アディソンこの有名なエッセイにつ
いては当然知っていたと考えられる。また, こ
の時期にゴヤとの交際を深めていた詩人のフア
ン・メレンデス・バルデス Juan Meléndez
Valdés の蔵書目録(1782年作成)にも「ザ・ス
ペクテイター」の名が見られることを思えば²¹,
ゴヤが, スペイン語訳の出版以前にこのエッセ
イを知る方法はいくらかあったのだ。

だが, このような内容を持つ文学作品は何も
アディソン「想像の欲びについて」に限られ
ていたわけではない。否, むしろ, 啓蒙主義と
「ブレロマンティシズム」という相反しながら
も密接な関連を持つ新思想の進展と共に, ヨー
ロッパ各国に広まっていたと言える。当時スペ
インにおいては, エドワード・ヤングら英国の
「ブレロマンティシズム」の詩人たちの強い影
響下に, ホペリャーノス, メレンデス・バルデ
スらを中心とするいわゆるサラマンカ派の詩

人たちが活躍していた。ジャン・アデマールが指摘したように、〈理性の眠り〉に典型的に見られる陰気で憂愁に満ちた世界は正にヤングの『夜想』Edward Young, *The Complaint or Night Thought on Life, Death and Immortality* (1742-45)²²,あるいは、そのエビゴーネンたちの詩の雰囲気をつくりだす。そして、特にこの〈理性の眠り〉への影響という点で問題にされるのは、メレンデス・バルデースの「憂愁のひと、ホビーノに捧ぐ」A Jovino, *el melancólico* と題された頌歌の中の次の箇所である。

「……すべては、ことごとく

不幸に変わった。私の悲しげなミューズの女神よ、

お前はもはや溜息をつくことしか知らない。

私のまなこは涙しか知らず、

私の多感な胸は苦しみしか知らない。

暗澹たる憂鬱がこの胸の中に

戦慄の王座をうち立てた。

その館を築いたのは

執拗に付きまとう苦悩、呻吟、焦慮、苦い情恨。

これと棲み家を共にするのは

掻き乱された理性が、不幸な精神錯乱の中に
生み落した

ありとあらゆる怪物たち²³。」

ここで言うホビーノとはホベリャーノスのペンネームである。そして、この詩が『心の哀歌』*Elegías mrales* として発表されたのは1797年、つまり習作素描 43b の机の前面に記されているように、正にこの〈理性の眠り〉を制作していた時期なのである。このころメレンデス・バルデースはゴヤとの親交を深め、彼にも数篇の詩を捧げており、ゴヤもまた同じ1797年、マドリ

ードの裁判所検事への就任を祝ってこの詩人の肖像を描いている。とすれば、〈理性の眠り〉を制作するにあたって、ゴヤがこの詩に想を得たと考えても不自然ではないだろう。苦悩、呻吟、焦慮、精神錯乱などは確かに習作素描 43a に共通している。ゴヤは、〈理性の眠り〉の制作に協力してくれたいわばお礼という意味も籠めて、メレンデス・バルデースの肖像を描いたとも想像される。このように見て来れば、メレンデス・バルデースから想を得た可能性はアディソンの影響をはるかに凌駕すると言わざるを得ないのである。

「ブレロマンティシズム」と古典思想

メレンデス・バルデースの詩と〈理性の眠り〉との関係を指摘したのはジョージ・レヴィティンであるが、この研究者は必ずしも以上の指摘だけで満足したわけではない。すなわち、〈理性の眠り〉に表わされた思想は単にメレンデス・バルデースとかアディソンに従っただけのものではなく、むしろ、当時大いに流行していた「ブレロマンティシズム」、さらには、それを生み出す母体ともなったヨーロッパの古典思想に深く根ざしたものである。たとえば、ホブスの『リヴァイアサン』T. Hobbes, *Leviathan* (1651) では啓蒙的懐疑主義の立場から夢や幻想が考察され、シェニエの『虚構』A. Chénier, *L'Invention* (1790) では「気の狂ったような妄想、途方もない幻想、そして病んだ頭脳からは錯綜した夢が……」と語られ、さらにデュ・フレノア『版画芸術について』C. A. Du Fresnoy, *De Arte Graphica, L'Art de peinture* (Paris, 1751)、ボワロ『詩論』N. Boileau,

L'Art poétique (1674), ジロデ『素描芸術における創意について』A.-L. Girodet-Trioson, *De l'originalité dans les arts du dessin* (1817) でも、これに類似した事柄が扱われていると言う。

レヴィタインが注目するのは、〈理性の眠り〉が「憂愁のひと、ホビーノに捧ぐ」のようにメランコリアの世界だけを描いているのではなく、版画の中で梟が伏して眠るゴヤにチョーク・ホルダーを差し出している光景、あるいは、「理性に見放された幻想は始末におえぬ怪物を生む。理性と結ばれれば、あらゆる芸術の母であり、その驚威の源となる」という「ブラード草稿」の注釈²⁴にも認められるように、創作活動における理性の役割をも強調している点である。つまり、芸術家といえどもすべてを空想の赴くままにまかせるのではなく、おのずと割り当てられた限界を守らなければならないという古典主義的芸術論がここに集約されていると解釈する。そして、このような伝統を汲むさまざまな芸術論がすべて規範としているホラティウスの『詩論』Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica* が、18世紀後半スペインの文学者の間で論議的になっていたことに注目する。論争は、従来定訳とされていたビセンテ・エスピネル Vicente Espinel 訳を支持して、これを『スペイン詩集』*Parnaso Español* の第9巻に入れたロペス・デ・セダーノ López de Sedano と、1777年に新訳を発表したトマス・デ・イリアルテ Tomás de Iriarte の間で行なわれ、多くの文学者がこの論争に加わったのである。

問題を〈理性の眠り〉への影響という点に絞れば、「ビソー父子へ」という副題を持つこの『詩論』の最初の部分がそれに該当するものと

考えられる。そして、エスピネル訳とイリアルテ訳を比較すれば、ゴヤに対する示唆の可能性としては、後者の方が有力であると言われる。該当する箇所のイリアルテ訳²⁵を訳出すると、およそ次のようなことになる。

「もし、或る画家が気ままに人間の顔に馬の頸を付け、体の残りの部分にはいろいろな獣の手や足を割り当てたとするならば、それも手や足をそれぞれ異なった羽根で飾り立てたとするならば、その結果として、その怪物は或る女から写しとった美しい顔を持ちながら、下半身の方がやたら大きいばかりでみっともない魚になってしまうでしょう。こんな姿を見たら笑わずにはおれずまい。ビソーさん。

さて友人たちよ。熱にうかされる病人の夢にも似たばかげた考えを示す詩というものは、あらゆる点においてこのような絵に近いのだと思いなさい。……」

このように、ゴヤの〈理性の眠り〉sueño de la razón はイリアルテ訳『詩論』の「熱にうかされる病人の夢」sueño de enfermos delirantes と奇妙に一致する。もっともエスピネル訳でも「病人の夢」sueño de enfermos とされていて、この箇所だけではゴヤへの影響にも甲乙つけがたいが²⁶、イリアルテ訳には「気ままに」por capricho という言葉が用いられ、この点について訳者はわざわざ次のような注釈まで付けている。

「por capricho という言葉は、作者が velit という単語で意味したものに相応している。なぜなら、気ままあるいは途方もない思いつきによってのみ、画家はここで扱われている奇怪な姿を描けるのであろうから。²⁷」

イリアルテの翻訳ならびにこの訳注が意味するのは、怪物を創り出す画家は気が狂っているとか病気だとか言うことではなく、ただ形姿の上で、怪物が「熱にかされる病人の夢」に較べられるということである。つまり画家が怪物を描くのは、何も実際に理性に見放されたわけではなく、ただ「気まま」に描いたからなのである。イリアルテはやはり否定的な意味でこの言葉を用いたものと思われるが、もし〈理性の眠り〉がこのような考え方にもとづくものならば、ゴヤもその根底においては明らかに理性尊重の立場に立っていたことになる。

ジョージ・レヴィタインは、ホラティウスが『詩論』の中で人間のおかす過ち、愚行、悪徳、俗悪な信仰などを批判し、またローマの教育方針を子供に害を及ぼすとして諷刺していることに着目し、これが版画集《カブリチヨス》ならびに『ディアリオ・デ・マドリッド』紙に掲載された広告文の内容と一致するものとする。そして、ホラティウス、イリアルテ、ゴヤを結びつける一例として、幽霊、いたずら神、小悪鬼に対するローマ人の信仰について記したイリアルテの注釈の中の「ローマの乳母たちは子供たちを蛇女 lamia で脅す」という箇所を指摘し、これが、やはり子供に対する誤った教育方針を批判したカブリチヨ 2 〈おぼけがやって来る〉 Que viene el Coco に何らかの示唆を与えたものと推定している。レヴィタインは最後に、メレンデス・バルデスの「憂愁のひと、ホビーノに捧ぐ」とイリアルテ訳の『詩論』の両方からゴヤは想を得たのではないかと、またバルデスの詩の中にもホラティウス芸術論の反映を見出したのではないかと、結論づけている。「ブ

レロマンティシズム」の芸術家は、新しい感動を呼び起す目的で伝統的な古典思想に新しい解釈を加えるという方法を採用したため、〈理性の眠りは怪物を生み出す〉のように、教訓に富んだ古典主義と憂愁に満ちた叙情主義が未分化のまま混在するという結果をひき起こしたというのである。

18世紀後半のスペインにおいて、これら二つの潮流は、それぞれの資質の相違こそあれ文学者や芸術家たちの間で融合と反発を繰り返し、19世紀のロマン主義運動を準備しつつあったと言えよう。たとえば、フェイホー『普遍的批判演劇』 Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro critico universal* (1726-39)、ホセ・デ・カダルソ『モロッコ人の手紙』 José de Cadalso, *Cartas marruecas* (1735) などは啓蒙主義の立場から夢、幻想、怪物など不合理なものに光を当て、アントニオ・ボンズ Antonio Ponz, イグナシオ・デ・ルサーン Ignacio de Luzán, アントン・ラファエル・メンクス Anton Rafael Mengs らは新古典主義美学の確立を目指して、スペイン・バロック思想の奔放な想像力とそれが生み出した不合理な世界に激しい批判を浴せていた。しかし、理性の光に目を焼かれた者は再び不合理の闇に目を向けると言うべきか、ゴヤの世代、たとえばホベリャーノス、モラテン、メレンデス・バルデスらは、その作風に大きな相違を見せはするものの、理性の光の奥に何かロマン主義的な不合理な世界を求めていたと言える。このように、スペインにおけるロマン主義思想の成立過程は、根強く残る伝統的なバロック思想に対し、まずフランスから移入された啓蒙主



16 《ガスパール・メルチョール・デ・ホベリャースの肖像》、
1798年、油彩、カンヴァス、205×133 cm、Museo del
Prado

義あるいは新古典主義の立場から闘いを挑み、さらに、英国から移入された「ブレロマンティシズム」の運動がこれに加わるなど、全体にきわめて複雑な様相を呈したのである。この思想的葛藤、そして文化の重層性は、ゴヤの芸術を理解する上でも重要な意味を持つものと考えられる。

なお、1777年に発表されたトマス・デ・イリアルテ訳の『詩論』は、1787年に彼の著作集に入れられ、その後1804年にも再録されていることなどから、ゴヤがこれを知っていたとしても何ら不思議はない。トマス自身は1787年に死亡しているのでゴヤとの間に個人的接触があったとは思われないが、その弟ベルナルドが1792年、王立サン・フェルナンド美術アカデミーの副総裁となり、ゴヤと親密な間柄にあったことには

留意すべきであろう。またスペインにフランスの古典主義演劇論を導入し、これをスペインの民衆の題材と結びつけようとしたモラティーンが、アカデミーの懸賞論文『詩の修業』*Lección poética* (1782年出版)以来、当時の奇怪な演劇を「熱にうかされた病人の夢」として攻撃し続け、のちにはトナディーリャ *tonadilla* と呼ばれる新しい寸劇を皮肉って、「ホラティウスが語った怪物を実際に見たいと思う者は、われらのトナディーリャの詩と音楽の中にそれを見出すことができよう²⁸」と述べていることを考えれば、ゴヤの周囲ではホラティウスの芸術論が大いに影響力をふるっていたものと想像される。

《ホベリャースの肖像》との関連

以上、〈理性の眠り〉を生み出した思想的背景についてこれまでに発表された諸研究を紹介して来たわけであるが、ここで再び作品自体に戻って、フォルケ・ノルトシュトレームの説²⁹を参照しつつ、憂鬱質という問題について記しておきたい。

ノルトシュトレームは、ゴヤ芸術を貫く基本テーマが「四性」の一つ憂鬱質の表現にあるというユニークな学説の持ち主で、〈理性の眠り〉においても同じテーマを強調しているが、むしろ興味深いのは《ホベリャースの肖像》(ブラード美術館蔵、GW 675、図16)に関する研究である。ゴヤは1797年から98年にかけて、モラティーン、メレンデス・バルデス、ベルナルド・デ・イリアルテ、フランシスコ・デ・サーベドラ、さらにフランス共和国大使フェルディナン・ギユマルデら、当時親交のあった進歩

知的知識人をモデルにすぐれた肖像画をたて続けに制作したが、その中でもひととき目立つのは、グループのリーダー格であったホベリャーノスの肖像である。このスペインの改革運動の旗手とその友人サーベドラは、1797年11月、それぞれ法務大臣と大蔵大臣に任命され、続いて翌98年3月にはマヌエル・ゴドイに代ってサーベドラが首相の座につくなど、わずか1年足らずの短い期間であったとは言え、これら進歩派の抬頭はスペインの近代化を願う人々に希望の光を投げかけていた。そして、ゴヤが当時ホベリャーノスと親密な関係にあったことは、1798年の3月から4月にかけて、前年5月で打ち切られていた絵具調合人を雇うための特別手当を復活するようホベリャーノスが王室の会計監査官にかけ合っていること³⁰、また、おそらくこの時期に、ゴヤはホベリャーノスにアランホエスの離宮で大いに歓待してもらっていること³¹、そして何よりも、この友人の世話で、マドリッド郊外サン・アントニオ・デ・ラ・フロリダ教会の内部装飾の注文を受けていることから十分に察せられる。事実、この肖像画に描かれているのは、いわば法務大臣ホベリャーノスではなく、憂愁を秘めた「プレロマンティズム」の詩人ホベリャーノスの姿なのである。

ノルトシュトレームは、頬杖をつくホベリャーノスの姿勢に伝統的な憂鬱質の図像を認め、それはこの人物が、憂鬱質を持つとされる学者・芸術家に属しているばかりか、サラマンカ派の詩人としてこの気質をテーマとする詩を自分自身で作っていたためと解釈する。そして、これを裏付けるかのように、画面の右奥には学問・芸術の守護神とされるミネルバの彫像が立

っているのである。だが、ゴヤがホベリャーノスを憂愁を秘めた人物として描いたのは他にも理由がある。それは、1797年、メレンデス・バルデースがホベリャーノスに、例の「憂愁のひと、ホビーノに捧ぐ」を献呈したことに関連する。当時、ゴヤ、メレンデス・バルデース、ホベリャーノスは互いに親しい間柄であったことから、ゴヤはこの詩にヒントを得ることによってホベリャーノスを憂鬱質の人間として描いたのではないかと想像されるのである。また、この人物を包む静寂さはどこか陰鬱な雰囲気を漂わせているが、それはバルデースの詩に対応しているとも考えられる。そして、ミネルバの彫像について言えば、ホベリャーノスの法務大臣就任を祝してマヌエル・ホセ・キンターナ Manuel José Quintana が捧げた詩「ドン・ガスパール・デ・ホベリャーノスに捧ぐ」A don Gaspar de Jovellanos の中に次のような箇所があることを、ノルトシュトレームは指摘している。

（大意）「ケレス（ローマ神話の五穀の女神）は罵り、軽蔑する。その狂気の言葉の中で。知ることは無益であり、天才の作品はとるに足らぬ夢であり、ミネルバに靈感を吹き込まれて高まる胸も塵に等しいと。³²」

この推論は、〈理性の眠り〉を制作するにあたって、ゴヤはホラティウスとメレンデス・バルデースの双方から示唆を得たとする、先に紹介したジョージ・レヴィティンの説を思い起す時、重要性をおびて来る。つまり、ゴヤは「憂愁のひと、ホビーノに捧ぐ」という詩から、《ホベリャーノスの肖像》と〈理性の眠りは怪物を生み出す〉という二つの作品を導き出したとい



17 ボードワン版『イコノロ
ジア』(パリ, 1743-44
年)の「絵画」の挿絵

18 チェザーレ・リパ著『イ
コノロジア』(パドヴァ,
1630年)の「瞑想」の挿絵

うことになる。では、この両者の間にはいったいいかなる類似性があるのだろうか。

先にも記しておいたように、机に伏すゴヤの姿勢は頬杖をつくホペリャーノスと同様憂鬱質を表わしている。背景も、蝙蝠、梟、黒猫、山猫など、闇に生きる動物たちが描かれ、憂鬱の世界を作り上げている。しかし、このような薄暗い陰鬱な雰囲気とは対象的に、ホペリャーノスの机の上にもゴヤの机の上にも、紙、ペン、チョーク・ホルダーなど、学問・芸術を表わすモチーフが見出され、とくに習作素描 43a の場合、机の手前には数冊の本と1枚の絵が描かれているのである。ノルトシュトレームは、その絵の中に槍と楯を持つヘルメット姿の女性を認め、ボードワン版の『イコノロジア』I. Baudouin, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures* (Paris, 1743-44) の「絵画」Peinture の挿絵(図17)から、それはミネルバの姿であろうと推論する。また、床に本が積み重ねられている光景も、やはり『イコノロジア』Cesare Ripa, *Iconologia* (Padova, 1630) の「瞑想」Meditatio の挿絵(図18)と無関係ではないと見なしている。さらに言えば、この「瞑想」の図像はホペリャーノスの肖像と関連があるものと思われる。このように、〈理

性の眠り〉とホペリャーノスの肖像は共に、憂鬱質と、それを理性の力によって創作へと促すミネルバという、芸術活動に不可欠な二つの要素を表現していることになる。ノルトシュトレームの説は、すべてのモチーフを憂鬱質と関連のある図像に結びつけばこと足りるという欠点を持つが、見えるものに即して論を展開している点では説得力に富んでいると言えよう。

ゴヤの制作意思

最後に、以上紹介して来た諸説を踏まえて、〈理性の眠りは怪物を生み出す〉におけるゴヤの制作意思の展開についてまとめておきたい。

ゴヤに着想を与えたものとしては、メレンデス・バルデースの頌歌「憂鬱のひと、ホビーノに捧ぐ」、イリアルテの解釈によるホラティウス『詩論』なども考えられる。バルデース影響説は、いま述べたように、1798年の春に描かれたホペリャーノスの肖像と対をなすものと考えれば幾分かの有効性を発揮する。ゴヤはこの詩をヒントに、まず自画像である〈理性の眠り〉を制作し、そのあとで尊敬する友人、ホペリャーノスの肖像を描いたということになる。これ



19 サルバートル・ローザ, 《瞑想するデモクリトス》,
1650年, 油彩, カンヴァス, 344×214 cm, Statens
Museum for Kunst



20 サルバートル・ローザ, 《瞑想するデモクリトス》,
1662年, エッチング

は《カプリチオス》の各版画の成立過程を分析した結果明らかにすべきことであるが、ホペリヤーノスの思想は、《カプリチオス》の中のかかなり多くの版画、それも興味深いことに比較的遅く作られた版画に認められるのである³³。そして、カプリチョ2の「娘たちはハイと承諾して最初に現れた男と婚約する」El si pronuncian y la mano alargan / Al primero que llega という題語が、彼の諷刺詩「エルネストに捧ぐ」A Arnesto の一部をそのまま抜粋して来たものであることを考えれば³⁴、〈理性の眠り〉が、バルデースの詩を媒介にホペリヤーノスの肖像といわば兄弟の関係にあったとしても不思議はない。

トマス・デ・イリアルテの新解釈によるホラティウス『詩論』も、モラティーンら友人たちの

解釈が加わってやはり無視できぬ役割を演じたものと想像されるが、これはバルデースの詩とは異なって、対応する美術作品が存在するわけではないので、ゴヤへの影響を判断しようにもその手だてがない。また、レヴィタインは、イリアルテ訳では por capricho という言葉が用いられ、訳者自身この点を強調していたことを指摘しているが、当時「カプリチョ」はかなり一般的な言葉であったこと、ならびに、これまで述べて来たように、〈理性の眠り〉は版画集《夢》のいわば扉絵として制作されたもので、この時期に「カプリチョ」という言葉がゴヤにとってどれほどの重要性を持っていたか疑問視されることから、これも『詩論』の影響を示す決め手とはなり得ないだろう。

問題は、『新版ルソー全集』第29巻と第30巻の扉絵、ならびにジュゼッペ・マリア・ミテルリ著『夢の中のアルファベット』の扉絵である。ゴヤに対するルソーの影響は、王立サン・フェルナンド美術アカデミーの要請に応じて、1792年10月、つまり病に倒れる直前に提出した美術教育の改革に関する意見書に認められるかもしれない³⁵。そこでは、初めから学習の方式とか規準を権威的に与えるのではなく、子供の自然な発育の中で経験的に学ばせるというルソー流の自由教育論が説かれているのである。また、『カプリチオス』の中でも教育問題は大きな比重を占め、当時の知識人たちがこの問題をいかに重視していたかということをうかがわせる。事実、ルソーはベスタロッチとならんで、当時スペインではかなりの影響力を持っていた。しかし、ゴヤの作品の中にルソーの影響を具体的に見出すのは容易なことではなく、『ルソー全集』の扉絵にしても、モチーフの形体が必ずしも一致しない以上、その影響を確認することはむずかしい。

ミテルリの影響については、それをいかなる次元で捉えるかということが問題である。〈理性の眠り〉の机に伏せるゴヤの姿勢に関する限り、『夢の中のアルファベット』の扉絵以上に似ているものは、いまだ発見されていない。サルバトール・ローザの《瞑想するデモクリトス》(コペンハーゲン、国立美術館蔵、図19)ならびに、それを左右裏返しにした版画(図20)にしても、モチーフ、雰囲気などではゴヤへの影響も十分考えられる作品であるが、机によりかかる肝腎のデモクリトスの姿勢は、〈理性の眠り〉とはかなり異なっている。現時点に



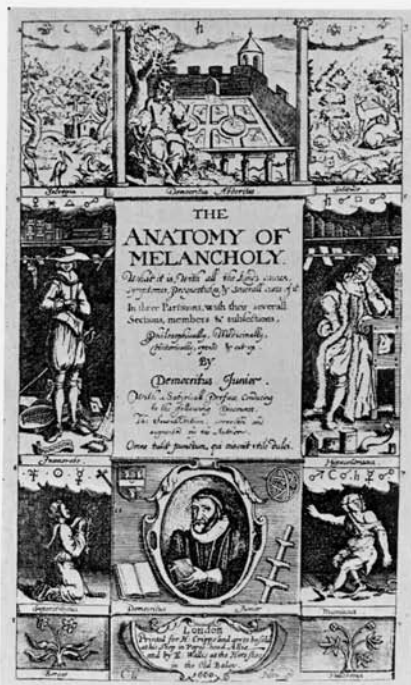
21 《王妃ドーニャ・マルガリータ・デ・アストゥリア》
(原画ベラスケス)、1778年、エッチング、38×31 cm

において、習作素描43aの基本的構想はやはり『夢の中のアルファベット』の扉絵から得たと考える以外にはないだろう。

机あるいは仕事台の手前に描かれた本と絵については、ミテルリの扉絵だけで説明がつくものか否か疑問である。画家としての自画像を描く場合、画面に絵を描き込むのは常套手段であるが、床に積み重ねられた書籍を描く以上、絵画は高度な学芸の一つとして扱われているのである。それは、disegnoに単なる技を越えた高い価値を与えることによってヴァザーリの伝統を受け継いだというミテルリの理論と矛盾するものではない。しかし、自己の作品を机の前に立てかけるという点では、「告白」という題名が読みとれる『ルソー全集』第30巻の扉絵の影響も無視できない。ノルトシュトレームは、椅子に立てかけられているのはミネルバの絵であると主張したが、エリノア・セイヤーは、ベラスケスの《王妃ドーニャ・マルガリータ・デ・



22 ヨハン・テオドル・ド・ブリー著『人世劇場』(1627年)より「愚人たちの医者」



23 ロバート・バートン著『憂鬱質の解剖』(1621年)の扉絵

アストゥリア》を模して1778年にゴヤが刻んだ銅版(図21)であるという大胆な説をうち出しているのである³⁶。

次に問題になるのはゴヤの頭から噴出している悪夢の世界であるが、このような手法は、ヨハン・テオドル・ド・ブリー著『人生劇場』Johann Theodor de Bry, *Prospectus vitae humanae* (Frankfurt, 1627) 中の「愚人たちの医者」Stutom Medicus (図22)³⁷やロバート・バートン著『憂鬱質の解剖』Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (First edition, 1621) の扉絵(図23)などにも見出される³⁸。そして、習作素描 43a に描かれた悪夢の世界には、ゴヤの顔が二つと気味の悪い顔がほかにいくつか数えられるが、これらのモチーフがいったいどこから生まれ、また何を意味するかという問題は、まだほとんど解明されていない。その隣りに描かれている動物は、犬の頭部、馬あるいは驢馬の頭部と脚部であって、前者は「妬み」の寓意を持つと共に憂鬱質の表現に付随し、後者は、驢馬ならば「愚鈍」、馬ならば「抑制できない激情」とか「盲目的な欲望」ということになるが³⁹、描かれているのはどうやら馬と見受けられる。しかし、これらのモチーフもどこから生まれたかという点は不明である。

習作素描 43b になると、本と絵という学問と芸術の象徴が姿を消すが、これと同時にゴヤの頭上に描かれていた悪夢の世界も消え去り、その代りに大きな円光の一部が現れる。これが果して『新版ルソー全集』第29巻の扉絵に見られる「幸福」「理想的世界」と記された発光する球体と同じ役割を演じているのか否か、この点についても断定は避けたい。とにかく、習作素



25 《真理、時間、歴史の寓意》のための習作、1797-1800年、油彩、カンヴァス、42×32.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston (27. 1330)



26 《まじない》、1797-98年、油彩、カンヴァス、45×32 cm, Fundación Lázaro Galdiano (M. 2016)

や、闇と結びついた行為の象徴であったと述べている⁴³。カプリチョ 75 〈誰か我らを引き離してくれる者はいないか?〉 No hay quien nos desate? の場合でも、梟は法の名のもと一見理性を装いながら、実は人間の自由を束縛する愚かな社会的権威を表わしているのである。

そして、注目すべきは、《カプリチョス》とほぼ同時期に制作された3点の油彩小品の背景にも、梟や蝙蝠が遠くからこちらに向かって飛んで来るという〈理性の眠り〉と共通した光景が見られることである。《真理、時間、歴史の寓意》のための油彩スケッチ（ボストン美術館所蔵、GW 696、図25）では時間の神クロノスあるいはサターンに呼び寄せられて、また《妖術師の夜宴》El aquelarre と《まじない》（共にマド

リード、ラサロ・ガルディアーノ美術館所蔵、GW 660, 661、図26）では妖術師に呼び出されて、薄闇の中を飛んでいる。そして、ラサロ・ガルディアーノ美術館の2点がマドリード郊外ラ・アラメーダのオスナ家の別邸（通称エル・カプリチョ）を飾るため、1798年6月頃売却された6点の油彩小品に含まれていたことは、〈理性の眠り〉におけるゴヤの制作意図の推移を考察する上できわめて興味深い。

このように、ゴヤの作品においては梟と蝙蝠の間には何ら役割の上での区別がない。したがって、もし〈理性の眠り〉に登場する梟をミネルバの使者と考えるならば、この梟のみならず〈理性の眠り〉自体、《カプリチョス》の中で特異な地位を占めることになる。そして問題を複

雑にしているのは、この版画が《夢》の第1番として刻まれたことである。現在いちおう判明している《夢》の構成、すなわち、このあとに妖術の世界を扱った版画が9枚ほど続く予定であったことを考えるならば、この梟がいわば悪魔の使者であったとしても決して不思議はない。この梟がいったいどこから飛んで来たのか、またゴヤに何を命じているのか、この問題を解明するにはこの1枚の版画を検討するだけでは不十分であり、《夢》から《カプリチオス》へとこの版画集がたどった生成過程の中で考察する必要が生じるのである。

注

*本稿は、1975年12月に東京大学大学院人文科学研究科に提出した修士論文の一部を、加筆・訂正したものである。

- 1 《カプリチオス》の前身として《夢》が計画されていたことは以前から想像されてはいたものの、ガシエは、ペンとセビア・インクによる一連の習作素描に《夢》の順序を示す番号を見出し、〈理性の眠り〉に始まり妖術の世界から人間社会への批判に進む、28枚ほどの版画からなる《夢》の計画を明らかにした。Pierre Gassier, Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg, 1970, pp. 125-131, 163, 181; Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*, Tome II, Fribourg, 1975, pp. 73-102. なお、文中のGW番号はガシエとウィルソンの共著(1970年)のカatalog番号である。
- 2 ゴヤの版画技法については、Tomás Harris, *Goya, Engravings and Lithographs*, Oxford, 1964, Vol. I, pp. 23-79を参照。
- 3 アラウホ・サンチェスは〈理性の眠り〉のための習作として、霧の中にゴヤの巨大な頭部が描かれ、下の余白に、「作者の眠り、彼はこの《カプリチオス》によってばかげた偏見を批判・矯正し、真理の勝利に貢献することを意図している」*Sueño del autor que quiere con estos Caprichos censurar y corregir ridículas preocupaciones y contribuir al triunfo de la verdad*. と記された素描について述べているが、その所在等は全く不明。Z. Araujo Sánchez, *Goya*, Madrid, 1896, p. 135.
- 4 Museum of Fine Arts, Boston, Gift of Mr. and Mrs. Burton S. Sturn, Mr. and Mrs. Bernard Shapiro, and the M. and M. Karolik Fund. 1973-716. この試めし刷りについては以下の文献を参照。Philip Hofer, *Some undescribed states of Goya's Caprichos*, *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, Vol. 28, 1945, pp. 174-175, fig. 6; Eleanor A. Sayre, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Museum of Fine Arts, Boston (exhibition catalogue), 1974, cat. no. 74.
- 5 〈理性の眠り〉の版画技法については、特に Sayre の前掲カatalogが詳しい。
- 6 画面の右上に43という《カプリチオス》の通し番号がここで初めて現れることも注目に値するが、これはおそらく80枚の順番が定まった最終段階に刻まれたものと推定される。エッチングによる加筆が番号の版刻と同時期になされたか否かは不明。

- 7 図5はパノフスキーが、図6はノルトシュトレームが紹介した。Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955, p. 160, fig. 212; Folke Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm, 1962, pp. 122-123, figs. 63, 64.
- 8 Hanna Hohl, Giuseppe Maria Mitelli "Alfabeto in sogno" und Francisco Goyas "Sueño de la razón", *Museum und Kunst, Beiträge für Alfred Hentzen*, Hamburg, 1970, pp. 109-118, fig. 48. ミテルリのこの一連の版画については、A. Bertarelli, *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli*, Milano, 1940, pp. 19-22, nos. 96-120. の記述を参考にした。
- 9 Hohl 前掲論文, figs. 49, 50.
- 10 ミテルリは『夢の中のアルファベット』の「弟子たちに捧ぐ」と題する序文の中で、次のように語っている。(Hohl 前掲論文, p. 116, note 4)「目もしくは私の弟子たちが眠っている時でも、魂はそうしたことに想いをめぐらして、眠らずに、その力を繰り返し繰り返し働かせている。それ故、私が眠りの神ヒュプノスの力ですっかり眠ってしまい、しばらくすると、眠りの神のあのかわいい手先メルベウスが、我らの唯一の歓びであり私の並々ならぬ修練である、この上なく高貴な素描の技に関するあれやこれやのイメージを持って私を取り囲んだ。彼は私に、はかない幻影と漠とした姿で形づくられたアルファベットの文字を示し、私に、生まれるや否やたちまち消え去るそうした着想を規則的な形で素描しなさいと命じた。そこで目覚めるとすぐに、ここにそうした着想を、きみたちの行きとどいた採用に供するように順序よく配列した。私はそこにゼウキシスの葡萄も、パラシオスの布切れも表現しない。というのは、きみたちの間では徳を競う気持ち以外の気持ちはないのだから。私は、きみたちがかくもむずかしい技芸を習得する手助けとなるように、素描の初歩的なことしか提出しない。ところで一方、きみたちをお願いするが、私の夢が本当であり、私が上手に素描できるようにしてくれ給え。私の労多き教えからきみたちの技芸の進歩が生まれるのを見る時、私はこのことを確信するだろう。神がきみたちを励まさんことを。」
- A SUOI SCOLARI/GIUSEPPE MARIA MITELLI
/Ancorche dormano gli occhi, o miei Scolari, l'anima però sem-/pre veglia, e molto più intorno à quegli oggetti, ove più di/frequente esercita le sue potenze. Io perciò, non è gran tempo./tutto rilassato in poter del Sonno, fui da quel suo gentile minis-/tro Morfeo

circondato con Forme, e Visioni pertinenti alla nobiliss. a/Arte del Disegno nostro unico diletto, e mio singolare esercizio:/egli mi rappresentò le lettere del Alfabeto formato da incom-/posti Fantasmì, e da confuse Imagini, e mi comandò, che do-/vessi disegnare in proporzionate Figure quegli Embrioni, che/appena nati, svaniscono, onde io di subito svegliato, qui gli/ho disposti con simetria, et alla vostra diligente applicatio-/ne dedicati. Non vi rappresento l'Uve di Zeusi, ne il panno/di Parrasio, perche fra voi non v'è altra Emulatione, che di/Virtù; Solo vi propongo i primi elementi del Disegno, acciò/che vi siano scorta nel acquisto d'Arte sì laboriosa; Vi priego/intanto à far sì, che i miei sogni siano veri, e che i Dise-/gni mi riescano, e ne sarò certo allora, quando vedrò dalle/mie fatiche, derivane il vostro profitto, e Dio vi consoli.

- 11 <理性の眠り> に対するケベードの影響を初めて指摘したのはロベス＝レイであるが、図10を紹介したのはレヴィタインが最初である。J. López-Rey, *Goya's Caprichos, Beauty, Reason and Caricature*, Princeton, 1953, pp. 99-101; George Levine, *Some Emblematic Sources of Goya, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1959, p. 114, fig. 16 f.
- 12 Francisco Goya, *Radierungen*, Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, 1976, Katalogbearbeitung: Konrad Renger, Gerd Unverfehrt, p. 52, fig. 22d.
- 13 Sayre 前掲カタログ, nos. 70, 71. セイヤーの説は既にホファーによって紹介されていた。Philip Hofer, *Los Caprichos by Francisco Goya y Lucientes*, New York, 1969, pp. 2-3; Jakob Rosenberg, *Great Draughtsmen from Pisanello to Picasso*, Revised edition, New York, 1974, p. 127, figs. 232a, 232b (ゴヤの項のみホファーが執筆)
- 14 サンチェス・カントン著『ゴヤ論』, 神吉敬三訳, 美術出版社, 1972年, (F.J. Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951), 365頁, 巻末の年譜(神吉編)
- 15 1812年10月, 公証人アントニオ・ロベス・デ・サラサールの立会いのもとで作成された財産目録には, 書籍1,500レアルと見積られている。内訳は記されていないが, 数百冊に及ぶと推定される。F.J. Sánchez Cantón, *Cómo vivía Goya*, Madrid, 1946, p. 9; サンチェス・カントン前掲書, 166頁

- 16 第29巻のすべてと第30巻の前半には、ROUSSEAU JUDGE DE JEAN-JACQUES DIALOG が収録され、後半には以下の数篇が収録されている。Histoire du précédent écrit; Copie du billet circulaire dont il est parlé dans l'écrit précédent A TOUT FRANÇAIS AIMANT ENCORE LA JUSTICE ET LA VÉRITÉ; DÉCLARATION DE J.-J. ROUSSEAU RELATIVE A M. LE PASTEUR VERNIS; VISION DE PIERRE DE LA MONTAGNE DIT LE VOYANT; ERRATA DE L'ESSAI SUR LA MUSIQUE ANCIENNE ET MODERNE OU LETTRE A L'AUTEUR DE CET ESSAI, PAR MADAME ***; EXTRAIT DU N° 37 de l'Année Littéraire 1780, LETTRE A M. D'ALEMBERT; LETTRE A M. FRÉRON NOTE DE M. L'ABBÉ ROUSSIER Sur la page 28 de l'Errata de l'Essai sur la Musique; LETTRE A M. ABBÉ ROUSSIER; MON DERNIER MOT, (1) Réponse à la lettre que M.D.L.B. a adressé à M. l'abbé Roussier, en tête du Supplément à l'auteur de l'Errata de l'Essai sur la Musique; COMMENTAIRE joint à la lettre précédente.
- 17 López-Rey 前掲書, pp. 57-66, 135-137などを参照。
- 18 López-Rey 前掲書, p. 76; Johann Kaspar Lavater, *Essays on Physiognomy*, I, 1789, translated from the French by Henry Hunter, p. 159.
- 19 ガシエは、1970年の著作(前掲)では、この一連の素描(GW 648-655)が《カプリチオス》の習作であった可能性を指摘したが、(pp. 164, 187, 188), 1974年の著作(前掲)では別のものとして分類している(pp. 489-498)。
- 20 J. López-Rey, Goya and the world around him, *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6 Vol. 28, 1945, pp. 146-147; J. López-Rey 前掲書, p. 81; Joseph Addison, Richard Steele and others, *The Spectator*, (Everyman's Library 116), London, 1907, Vol. 3, p. 306.
- 21 Georges Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su Tiempo (1754-1817)*, Madrid, 1971, I, p. 119.
- 22 Jean Adhémar, *Goya*, Paris, 1947, p. 15. 《カプリチオス》に対する『夜想』の影響は定かでないが、Pierre Le Tourneur による仏訳 *Les Nuits d'Young* (1769)の第2巻の挿絵「娘を埋葬するヤング」(原画 Clément Pierre Marillier, 版刻 C.A. Mercier)とカプリチオ2<タンタロス>との関連が指摘されている。Peter Kühn-Nielsen, Goya's "Tántalo": Genesis of a Composition, *Master Drawings*, XII, 1974, No. 2, pp. 154, 155.
- 23 George Levitine, Literary sources of Goya's Capricho 43, *The Art Bulletin*, Vol. 37, 1955, pp. 56-59; Meléndez Valdés, *Poesías* (Clásicos Castellanos 64), Madrid, 1973, pp. 167-171
 "... Todo, todo
 Se trocó a un infeliz: mi triste musa
 No sabe ya sino lanzar suspiros,
 Ni saben ya sino llorar mis ojos,
 Ni más que padecer mi tierno pecho.
 En el su horrible trono alzó la oscura
 Melancolía; y su mansión hicieran
 Las penas veladoras, los gemidos,
 La agonía, el pesar, la queja amarga,
 Y cuanto monstruo en su delirio infausto
 La azorada razón abortar puede."
- 24 *La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas*. カプリチオ43については的確であるが、「ブラード草稿」の中には制作意図を故意に隠蔽している注釈もあり、また、文体の上から友人のモラティーンが執筆したと思われるものもあって、制作年は明らかでない。
- 25 Levitine 前掲論文 (1955年), p. 58; T. de Yriarte, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, 1787, VI, pp. 1 ff.
 "Si por capricho uniera un Dibuxante
 A un humano semblante
 Un cuello de cabello, y repartiera
 Del cuerpo en lo restante
 Miembros de varios brutos; que adornara
 De diferentes plumas, de manera
 Que el monstruo cuya cara
 De una muger copiaba la hermosa,ura,
 En pez enorme y feo rematará;
 Al mirar tal figura,
 ¿Dexarais de reiros, o Pisones?
 Pues, Amigos, creed que á esta pintura
 En todo semejantes
 Son las composiciones
 Cuyas vanas ideas se parecen
 A los sueños de enfermos delirantes."
- 26 イリアルテ訳とエスピネール訳の相違については、

- Edith Helman, *Caprichos and Monstruos of Cadalso and Goya*, *Hispanic Review*, Vol. 26, 1958, pp. 200-222; Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963, pp. 175-176. ラテン語による原文では, "Humano capiti cervicem pictor equinam / jungere si velit,....". なお, ヘルマンは, ホセ・カダルソに対するホラティウス, ヤングらの影響を指摘すると共に, <理性の眠り> に対するカダルソの影響を主張している。次の『わが青春の余事』*Ocios de mi juventud* (副題: わが苦悩の薄らぎ *Alivio de mis penas*, 1773年) もその一例。「われ鳴き声を聴くのみ, 黒ガラスの声, 悲しげな蝙蝠, 不吉なこのり, もしくは他の同類たちの声, 悪しき前兆として」"Solo oygo la ronca / Voz del negro cuervo, / Murciélagos triste, / Gavilan siniestro, / o de otros iguales, / Para mal agüero."
- 27 Levitine 前掲論文 (1955年), p. 58; Yriarte, *Colección de obras*, IV, p. 68.
- 28 Helman 前掲書, p. 175. ただし原典不明。
- 29 Nordström 前掲書, *Capricho No. 43, The Portrait of Jovellanos*, pp. 116-141 を参照。
- 30 Valentín de Sambricio, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946, Documentos Nos. 181-190.
- 31 Francisco Zapater, *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza, 1868 (*Colección de cuatrocientos cuarenta y nueve reproducciones de Cuadros, Dibujos y Aguafuertes de Don Francisco de Goya*, Madrid, 1924 に収録, p. 44). ギャガがマヌエル・ゴドイに歓待されたと記しているのは著者サバテールの誤解。
- 32 Nordström 前掲書, p. 137; Manuel José Quintana, *Poesías* (Clásicos Castellanos 78), Madrid, 1969, p. 119
- "Ora (Ceres) insulta y desprecia: en su habla loca es ocioso el saber, frívolos sueños las obras del ingenio, al polvo iguales los altos pechos que Minerva inspira."
- 33 《カプリチオス》の習作素描は, ペンとセピア・インク, 赤チョーク, ブラッシュと赤インクという異なった3種の技法によって大別される。ペンとセピア・インクによるものは《夢》のための習作素描で, これらの中では最も早い時期に描かれたと推定される。誤った教育や非人道的な司法制度への批判, あるいは教会や貴族階級に対する自由主義の立場からの批判など, ホペリャーノスの影響が顕著に認められる版画の習作素描には, 多くの場合, 赤チョーク, またはブラッシュと赤インクが用いられている。拙著「ゴヤ」(『世界の素描』13, 講談社, 1978年)の本文を参照。
- 34 カプリチオ 2 の題語の典拠を最初に指摘したのは Enrique Díez Canedo である。F.J. Sánchez Cantón, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, 1949, p. 60, nota 26.
- 35 Jutta Held, *Goyas Akademiekritik*, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XVII, 1966, pp. 214-224 を参照。
- 36 Sayre 前掲カタログ, p. 100.
- 37 George Levitine, *Some Emblematic Sources of Goya*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1959, p. 125, fig. 18c. 患者の頭上に描かれた狂気の世界のモチーフに注意。
- 38 Nordström 前掲書, p. 125, fig. 65.
- 39 Levitine 前掲論文 (1959年), pp. 101-103. レヴィタインは, Antonio Zampieri のソネットが掲載された *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino: Notabilmente accresciuta d'Imagini, di Annotazioni, et de Fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, I, Perugia, 1764 の「謝肉祭」Carnovale の挿絵と, *La morosophie de Guillaume de La Perrière*, Lyons, 1553 の「狂った欲望」Fol vouloir の挿絵を紹介し, 版画集《妄》*Los Disparates* の「御すことの出来ぬ妄」との関連を指摘している。
- 40 Levitine 前掲論文 (1959年), pp. 100-101.
- 41 <理性の眠り> に対する図24の影響は M. ムラーロも指摘している。Michelangelo Muraro, *Tiepolo e Goya*, *Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo*, Venezia, 1971, p. 78. 『幻想の戯れ』の制作年代については, 研究者の間でも見解に大きな相違がある。
- 42 Harris 前掲書, pp. 8, 9, 13, 83. ハリスは, ギャガの初期の版画《聖フランシスコ・デ・パウラ》に, ジャンパティスタ・ティエポロの次男ジャンドメニコもしくは三男ロレンツォにきわめて近い技法を認めている。なお, ジャンドメニコとギャガの間の親交を直接示す文書は何も残っていないが, 1804年にヴェネツィアで歿した時ドメニコが《カプリチオス》はもとより, それ以前に制作されたギャガの版画の大半, それも数多くの試めし刷りを所有していたことは注目し得る。彼のコレクションはバリへ送られ, 1845年11月10-12日, Hôtel des Ventes で競売に付された。
- 43 Sayre 前掲カタログ, p. 100.

特別展記録



＊エルミタージュ美術館展

1977年9月10日～10月23日

主催：国立西洋美術館・京都市・毎日新聞社

出品内容＝絵画42点

エルミタージュ美術館はルーヴル美術館に匹敵する大美術館で、代々のロシア皇帝が集めたそのコレクションは世界美術のほとんどあらゆる時代とジャンルにわたっており、さらにロシア革命の際に国有化されたものも含めてその総数は200万点にものぼると言われる。中でもルネッサンスから近代に至るヨーロッパ絵画のコレクションはこの美術館の白眉とされて、質的にも量的にも極めて高い水準を誇っている。本展はその中から35点を選んだもので、16世紀のイタリア・ルネッサンスから18世紀のロココに至るヨーロッパ絵画の流れを概観しうる構成をとっている。またこれら35点のヨーロッパ絵画に加え、15世紀から18世紀に至るイコン7点も出品され、ロシア国民芸術の粋を示した。



＊ルネッサンス装飾美術展

1977年11月3日～12月15日

主催：国立西洋美術館

出品内容＝家具、陶器、小型ブロンズ像、七宝、宝石装飾、染色品等115点

ルネッサンスは建築、彫刻、絵画等のいわゆる大芸術の華やかな開花を見たが、それと同時に、個人主義的、人間中心的世界観が強まるにつれ、宮殿や個人の邸宅などに新しい生活文化の誕生を見た。本展はこうした生活文化を彩った装飾美術ないし工芸品を総合的に展示するもので、この時代の装飾美術がこのような規模で紹介されるのは我が国でも初めてのことである。これら115点の出品作はニューヨークの銀行家フィリップおよびロバート・レーマン父子が二代にわたって築きあげた大コレクションの中から選抜されたものであるが、このレーマン・コレクションは装飾美術の部門が特に充実していることで知られており、1975年にメトロポリタン美術館に寄贈され、以後一般に公開されている。

巡回展記録



*松方コレクション展

1977年10月15日～11月13日

主催：国立西洋美術館、奈良県立美術館、サンケイ新聞社

会場：奈良県立美術館

出品内容＝絵画（水彩、デッサンを含む）54点、彫刻16点

講演会記録

「エルミタージュ美術館展」特別講演会

1977年9月10日

〈エルミタージュ美術館展について〉

エルミタージュ美術館絵画部長 ニーナ・コサレバ

（通訳 東京大学教授 佐藤純一）

9月17日

〈ルネッサンスからバロックへ〉

東京芸術大学助教授 若桑みどり

9月24日

〈ブーサンからシャルダンまで〉

美術評論家 中山公男

10月1日

〈17世紀オランダの風景画と風俗画〉

ブリヂストン美術館長 嘉門安雄

10月8日

〈イコンについて〉

早稲田大学教授 高橋栄一

（各回ともブリヂストン美術館と共催、於ブリヂストンホール）

所蔵作品の修復記録

——昭和52年4月より昭和53年3月まで——

1 ギュスターヴ・クールベ

《りんご》(P・1959—59)

油彩 カルトン 24.5×33.5 cm

状態概要: カルトンの四隅、破損。従ってその周辺部の絵具層に欠損が生じていた。

修復処置: カルトンの破損の固定と充填。絵具層の欠損箇所の充填。いずれも蜜蝋・樹脂の混合接着材を含浸、さらに同じ材料を欠損部分に注入整形して充填材としても使用した。絵具層の充填箇所の補彩(デトランプ、テレピン精油で希釈した油絵具使用)。保護膜塗布(スプレー・タイプのセミ・マット・タブロー・ニス使用)。

2 ギュスターヴ・クールベ

《罌にかかった狐》(P・1959—61)

油彩 カンヴァス 80×99 cm

状態概要: ニスの著しい黄変。ニス表面に雨垂れの跡が画面中程に左から右に走っている。既に裏打ちされており、その際の補彩部分が経年変化。(黒づんでい)る。

修復処置: 黄変ニスおよび古い補彩部分の除去。古い補彩部分の再補彩。保護膜塗布(タブロー・ニスを刷毛塗り)。

3 ギュスターヴ・クールベ

《波》(P・1959—62)

1870年頃 油彩 カンヴァス 72×92 cm

状態概要: 既に裏打ちされ、裂傷などによる絵具層の欠損部分は補彩されている。その古い補彩は油絵具によって行われているが、絵具に含まれている油の経年変化による色の黒ずみが目立ってきていた。さらに補彩部分およびオリジナルの絵具層に剝離が数箇所散見していた。ニス、黄変。

修復処置: 絵具層の剝離箇所の固定(蜜蝋・樹脂の含浸による)。欠損箇所の充填(胡粉・ティタニウム・

ホワイトの顔料をポリビニールアルコールで練り合せた充填材を使用し、充填部分を蜜蝋・樹脂によって含浸固定)。黄変ニスの除去(テレピン精油、アルコール使用)、黒ずんだ補彩部分の除去(弱アンモニア、ナイフによる掻きおとし併用)。補彩(テレピン精油で希釈した油絵具使用)。保護膜塗布(タブロー・ニスを刷毛塗り)。

4 ジョルジュ・デヴァリエール

《聖母の訪問》(P・1959—82)

1912年 油彩 カンヴァス 77.5×163.5 cm

状態概要: カンヴァスの劣化と、絵具層の脱脂の相乗作用で、とくに画面中央のブルシャンプルーの部分に大きな亀裂が生じた。横長の大きな画面は、移動時等の振動によって大きく振れて、前記の亀裂がいっそう拡大したものと推定される。

修復処置: 蜜蝋・樹脂の混合接着材による裏打ち。画面の洗浄およびリンシード油によって清拭して絵具層に油を吸着させる。欠損箇所の補彩(テレピン精油で希釈した油絵具使用)。保護膜塗布(スプレー・タイプのセミ・マット、タブロー・ニス使用)。

(以上は黒江光彦氏提供の資料に基づいて作成した。)

昭和52年度主要記事

昭和52年

- | | | | |
|-------|---|--------|--|
| 4月1日 | 国立西洋美術館評議員会評議員委嘱 | 9月9日 | エルミタージュ美術館展(毎日新聞社共催) 開会式举行 |
| 4月3日 | 無料観覧日実施 | 10月14日 | 松方コレクション地方巡回展(奈良)開会 式举行(会場、奈良県立美術館) |
| 4月15日 | 国立西洋美術館協力会からヴォルフガング 作版画「十字架」の寄贈を受けた。 | 10月23日 | エルミタージュ美術館展終了 |
| 4月18日 | 文部省設置法施行規則の一部を改正する省 令(昭和52年文部省令第10号)の規定によ り国立西洋美術館事業課は国立西洋美術館 学芸課となった。 | 11月2日 | ルネッサンス装飾美術展開会式举行 |
| 〃 | 国立西洋美術館処務規程の一部改正 | 11月13日 | 松方コレクション地方巡回展終了 |
| 〃 | 国立西洋美術館防災業務計画の一部改正 | 12月15日 | ルネッサンス装飾美術展終了 |
| 〃 | 国立西洋美術館被服等供用規程の一部改正 | 12月19日 | 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査 委員会開催 1点の購入決定 イサーク・ファン・オスターデ作油彩「宿 屋の前の旅人たち」 |
| 4月26日 | 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査 委員会開催 3点の購入決定 レンブラント・ファン・ライン作版画「農 家と大きな樹のある風景」 ユベール・ロベール作油彩「ローマのファ ンタジー」 ヤン・ファン・ホイエン作油彩「マース川 河口」 | | |
| 5月1日 | 無料観覧日実施 | | |
| 5月10日 | 次長に橋本真が任命された。 | | |
| 6月5日 | 無料観覧日実施 | | |
| 6月23日 | 山田館長、オランダ政府より オランジュ=ナッサウ コマンダー勲章 (Commander of the Order of Orange- Nassau) 受賞 | | |
| 7月3日 | 無料観覧日実施 | | |
| 7月21日 | 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査 委員会開催 1点の購入決定 タビスリー「シャンボール城」 | | |
| 8月7日 | 無料観覧日実施 | | |
| 8月27日 | 新館建設工事着工 | | |
| 8月31日 | 本館外壁補修工事完了 | | |

規則の制定・改正

昭和53年

- 2月5日 無料観覧日実施
- 2月20日 文化庁からフランシスコ・ゴヤ・イ・ルシエンテス作油彩「サン・イシドロの泉への巡礼」の管理換を受けた。
- 3月1日 梅原龍三郎氏からジョルジュ・ルオー作油彩「エバイ（びっくりした男）」の寄贈を受けた。
「国立西洋美術館のしおり」を作成、観覧者に無料配布することとなった。
- 3月5日 無料観覧日実施
- 3月17日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催 6点の購入決定
ジリス・ファン・コーニンクスロー作油彩「“パリスの審判”が表わされた山岳風景」
パブロ・ピカソ作版画「顔」
マリー・ジュヌヴィエーヴ・ブリアール作素描「自画像」
アントニオ・カナレ作版画「司教の碑の見える町」
サミュエル・バーマー作版画「夕暮れ、又は牧人の小屋」
マックス・クリンガー作版画「溺死」
- 3月23日 国立西洋美術館評議員会開催
国立西洋美術館観覧規則の一部改正
- 3月27日 屋外彫刻「考える人」の周囲に花壇設置
- 3月30日 国立西洋美術館協会からジョルジュ・ブラック作版画「葉・色・光」の寄贈を受けた。
- 3月31日 ダニエル・ウィルデンスタイン氏からユベール・ロベール作油彩「サンラザールの牢獄（ジュルミナル）の廊下」の寄贈を受けた。

昭和52年4月18日「国立西洋美術館処務規程」の一部改正

（改正要旨）

学芸課の組織を改組し、併せて各係の事務分掌の改正をした。

昭和52年4月18日「国立西洋美術館防災業務計画」の一部改正

（改正要旨）

課名・係名変更（学芸課）に伴う改正をした。

昭和52年4月18日「国立西洋美術館被服等供用規程」の一部改正

（改正要旨）

課名変更（学芸課）に伴う改正をした。

昭和53年3月23日「国立西洋美術館観覧規則」の一部改正

（改正要旨）

一般の個人観覧料「1人150円」を「1人200円」に改正した。昭和53年4月1日施行

資料 1. 昭和52年度歳入実績額

| 項 目 | 金額(単位 円) |
|--------------|------------|
| 1. 建物及物件貸付料 | 279,367 |
| 2. 版權及特許権等収入 | 312,750 |
| 3. 入場料等収入 | 64,908,880 |
| 4. 不用物品売払代 | 56,400 |
| 計 | 65,557,397 |

2. 昭和52年度歳出予算額

| 項 目 | 金額(単位 千円) | 前年度比較増△減額(単位 千円) |
|----------|-----------|------------------|
| 1. 人 件 費 | 135,931 | 7,959 |
| 2. 庶務部運営 | 17,938 | 4,261 |
| 3. 事業部運営 | 159,057 | 17,709 |
| (美術作品購入) | (141,000) | (13,000) |
| 4. 特 別 展 | 57,335 | △18,841 |
| 5. 施設整備 | 7,238 | 4,282 |
| 計 | 377,499 | 15,370 |
| 官庁営繕費 | 165,884 | 135,464 |

3. 昭和52年度観覧者一覧表——次ページ

4. 所蔵作品一覧

(昭和53年3月末現在)

| | 当初所蔵松方コレクション | 購 入 | 寄 贈 | 管理換 | 小 計 | 寄 託 |
|--------|--------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| 絵 画 | 194 | 38 | 29 | 5 | 266 | 28 |
| 素 描 | 80 | 11 | 8 | 1 | 100 | 6 |
| 版 画 | 24 | 59 | 38 | 0 | 121 | 0 |
| 彫 刻 | 63 | 10 | 10 | 0 | 83 | 3 |
| 工 芸 | 0 | 1 | 1 | 0 | 2 | 1 |
| その他の資料 | 10 | 87 | 1 | 0 | 98 | 0 |
| 計 | 371 | 206 | 87 | 6 | 670 | 38 |

3. 昭和52年度観覧者一覧表

| | 開催 日数 | 個 | | | 観 覧 | | 団 体 | | | 観 覧 | | 無 料 観覧日 | 優待 招待 | 合 計 | 一日平均 観覧者数 |
|---------------------------|----------|--------------|-------------|-------------|--------------|--|------------|------------|-------------|-------------|--|-------------------|-------------------|--------------------|--------------|
| | | 一 般 | 学 生 | 小 人 | 計 | | 一 般 | 学 生 | 小 人 | 計 | | | | | |
| 平常展示 | 日 197 | 人 101,612 | 人 33,348 | 人 34,057 | 人 169,017 | | 人 1,623 | 人 5,098 | 人 37,122 | 人 43,843 | | 人 15,891 | 人 1,130 | 人 229,881 | 人 1,166 |
| 特別展 エルミタージュ 美術館展 | 38 | 112,287 | 50,013 | 12,068 | 174,368 | | 952 | 6,437 | 4,039 | 11,428 | | 30,410 (1,350) | | 216,206 (1,350) | 5,689 |
| 特別展 ルネッサンス 装飾美術展 | 37 | 28,116 | 11,383 | 2,898 | 42,397 | | 440 | 3,431 | 989 | 4,860 | | 4,548 (820) | | 51,805 (820) | 1,400 |
| 計 | 272 | 242,015 | 94,744 | 49,023 | 385,782 | | 3,015 | 14,966 | 42,150 | 60,131 | | 15,891 | 36,088 (2,170) | 497,892 (2,170) | |
| 巡回展・松方 コレクション 展(奈良) | 26 | 30,640 | 6,685 | 4,084 | 41,409 | | 991 | 1,363 | 3,535 | 5,889 | | | 9,347 | 56,645 | 2,178 |
| 合計 | 298 | 272,655 | 101,429 | 53,107 | 427,191 | | 4,006 | 16,329 | 45,685 | 66,020 | | 15,891 | 45,435 (2,170) | 554,537 (2,170) | |

(注)「優待・招待」欄の()数は、特別招待日の入場者数を示す外数である。

職員名簿

昭和53年 3月31日現在

国立西洋美術館評議員会評議員

(五十音順)

東京国立近代美術館長
安達 健二
東京家政学院大学長
有光 次郎
ブリヂストンタイヤ株式会社社長
石橋幹一郎
元東京国立博物館長
稲田 清助
日本芸術院会員
作家
井上 靖
東京都副知事
磯村 光男
評論家
今泉 篤男
京都国立近代美術館長
河北 倫明
東京国立博物館長
斎藤 正
日本芸術院院長
高橋誠一郎
評論家
谷川 徹三
株式会社丸善相談役
司 忠
杏林大学理事
寺中 作雄
評論家
富永 惣一
公正取引委員会委員長
橋口 収
神奈川県立近代美術館長
土方 定一
株式会社前川国男建築設計事務所
代表取締役
前川 国男
国際文化会館理事長
松本 重治
日本学士院会員
東京大学名誉教授
脇村義太郎

国立西洋美術館職員

館 長 山田智三郎
次 長 橋本 真
庶務課
課 長 文部事務官 新山 忠弘
課長補佐 " 山本 昌志
庶務係長 " 西山 博
福祉主任 " 舟橋さち子
" 戸松 靖子
" 三瓶 泉
事務補佐員 関 英子
" 畑 理恵子
守衛長 文部事務官 樋口 泰一
" 山王堂正行
" 井上武運児
" 戸矢 庄一
" 石井 茂夫
" 羽山 正公
" 長島 武夫
" 内藤 満枝
経理係長 " 白石 治美
" 須田 文子
" 市川 勇
" 玉木 茂
" 小林江考子

用度係長 文部事務官 田島 庄平
施設主任 " 太田原 武
" 古山 則夫
文部技官 白倉 由夫
" 大竹 乙弘
" 小宮 勝男
文部事務官 平山 節子
学芸課
課 長 文部技官 富山 秀男
主任研究官
(併)企画広報係長 " 千足 伸行
" 雪山 行二
主任研究官
(併)保存展示係長 " 八重樫春樹
" 長谷川三郎
主任研究官
(併)調査資料係長 " 越 宏一
" 生田 圓
文部事務官 田近 祥子

国立西洋美術館年報 NO. 12

発行 1979年3月31日

編集 国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

製作 美術出版デザインセンター

印刷 凸版印刷株式会社

ANNUAL BULLETIN OF THE NATIONAL
MUSEUM OF WESTERN ART, NO. 12

Published: 31th March 1979 by The National Museum
of Western Art, Tokyo

Produced: Bijutsu Shuppan Design Center