

43



1 カブリチョ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<sup>1</sup>。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、ブロード美術館に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<sup>2</sup>。〈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<sup>3</sup>、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」*Ydioma univ/ sal. Dibujado / y Grabado p. / F.º de Goya / año 1797*と記され、そして下の余白に、「夢を見ている作者。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 1º*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ョット握りしめられ、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、それは書齋机ではなく、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、他の蝙蝠や鼻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。

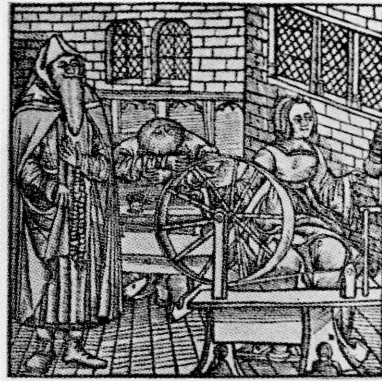
続いて、習作素描43bから試めし刷りを経て完成作に至る発展過程を見ておこう。先に触れたように、ゴヤは習作と版画の左右の向きを一致させるため、ペンとセビア・インクで描いた素描を水で湿らせ、ニスをはいた銅板に裏返しに貼りつけ、これをプレスにかけて素描の図柄



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）<sup>4</sup>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鼻と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、頭髪、衣服、椅子の下の影、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<sup>5</sup>。このほか、エッチングによる加筆で見逃せないのは、数羽の梟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<sup>6</sup>。

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<sup>7</sup>。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<sup>8</sup>。

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。

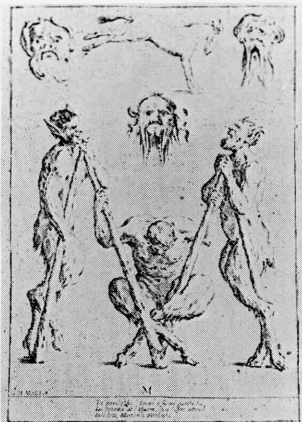
両者の類似点は他にも見出される。たとえば扉絵の画面手前の床の上には筆とパレット、そして左隅の机の前には頭部の彫像が置かれ、机に伏す人物が芸術家であることを暗示している。43a ではこれらのモチーフは使われていないが、机の手前に絵らしきものを立てかけることによって、同じく机に伏す人物、すなわちこの〈理性の眠り〉の作者ゴヤが画家であることを示している。芸術家の気質はいうまでもなく憂鬱質であり、それ故このように机にもたれかかって腕の中に顔を伏すという姿勢をとっていることを考えるならば、自画像としての〈理性の眠り〉を制作するにあたって、『夢の中のアルファベット』の扉絵は、ゴヤにとって格好のヒントとなっ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、『カプリチオス』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、見る人の中に引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 『テベッド全集』(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<sup>9</sup>。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。

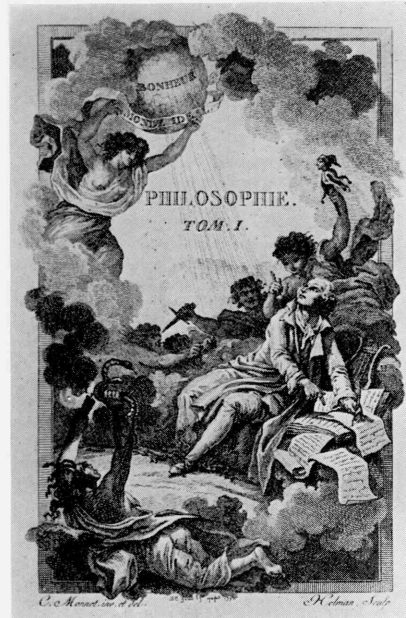
それはさておいて、ミテルリ説の長所は、〈理性の眠り〉を制作するにあたって、ゴヤは何よりも芸術家としての自画像を描こうとした点を説明していることにある。つまり、〈理性の眠り〉、とりわけ習作素描43bと版画において色濃く見られる憂愁の世界、もしくはロマン主義的雰囲気は、着想の段階からあったというより推敲の過程で生まれたということである。ゴヤに及ぼしたミテルリの影響については、今後、その芸術観、とくに芸術における夢もしくは眠りの役割という面から検討して行かなければならない<sup>10</sup>。

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<sup>11</sup>。

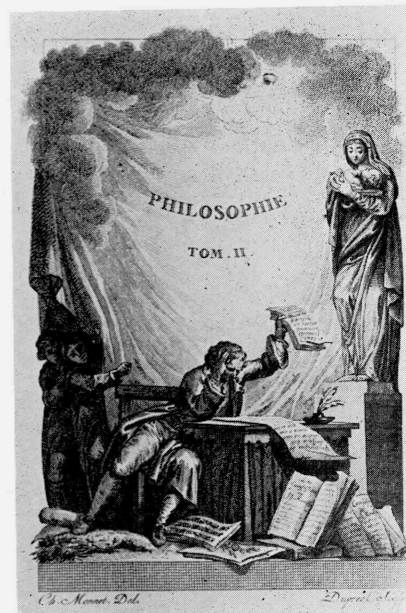
### 『ルソー全集』扉絵との関連

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、『カプリチオス』の前身をなす未完の版画集《夢》の存在を明確化したピエール・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<sup>12</sup>。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、『カプリチオス』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<sup>13</sup>。〈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」<sup>14</sup> 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っそう親んだと推測されている<sup>15</sup>。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<sup>16</sup>、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、鼻、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お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<sup>17</sup>。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われることなく的確に目的を逐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。

《カプリチョス》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の間には根本的な見解の相違が見られる。少なくとも《カプリチョス》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。

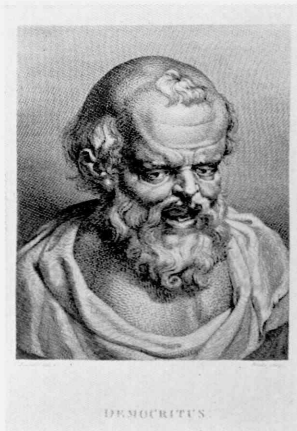
また、この版画集の中には、14番〈何という生贄〉 *Que Sacrificio!* の場合の蛙や、21番〈どうやって彼らはこの女の羽根をむしりとるか〉 *Qual la descanonan!* の場合の犬のように、明らかに或る特定の動物を想起させる人間が登場しているものもあるには違いないが、肝腎の〈理性の眠り〉を解釈する上でこの説はいまだ何の効力も発揮していない。1798年に描いたと言わ

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）<sup>18</sup>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<sup>19</sup>、ロベス＝レイの説には論理の飛躍を感じざるを得ない。

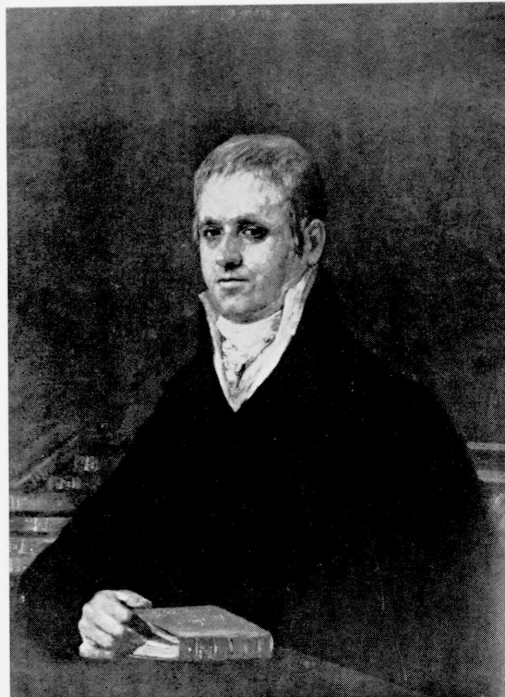
しかし、この研究者は習作素描 43a の人相学的解釈を事実上放棄しているものの、その出典研究の先駆的役割は大いに評価された。ここから〈理性の眠り〉の典拠の問題を考察してみたい。彼が指摘したのは、英国の新聞『ザ・スペクテイター』 *The Spectator* に1712年の6月から7月にかけて11回にわたって連載された、ジョセフ・アディソン Joseph Addison の「想像の歓びについて」 *On Pleasure of Imagination* と題するエッセイの7月3日の次の箇所である。

「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<sup>20</sup>。」

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《カプリチョス》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, デモクリトッスの肖像(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ァン・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<sup>21</sup>, 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の「想像の歓びについて」に限られていたわけではない。否, むしろ, 啓蒙主義と「プレロマンティズム」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「プレロマンティズム」の詩人たちの強い影響下に, ホベリャーノス, 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)<sup>22</sup>,あるいは、そのエピゴーネンたちの詩の雰囲気を彷彿させる。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<sup>23</sup>。」

ここで言うホビーノとはホペ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』*Elegias 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〉の制作に協力して欲してい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。

#### 「プ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「プ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と考えるのである。たとえば、ホッブスの『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。

レヴィタインが目するものは、〈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、版画の中で鼻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「ブロード草稿」の注釈<sup>24</sup>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、「ピソー父子へ」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<sup>25</sup>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ませう。ピソーさん。

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<sup>26</sup>、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。<sup>27</sup>」



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「熱にうかされる病人の夢」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《カブリチオス》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考えた。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ョ 2 〈おばけがやって来る〉 *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・バルデースの「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、またバルデー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中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 crítico 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・ポンズ Antonio Ponz, イグナシオ・デルサーン Ignacio de Luzán, アンTON・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・バルデースらは、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「プ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<sup>28</sup>」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<sup>29</sup>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》(ブロード美術館蔵、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

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、その中でもひときり目立つのは、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らは、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ら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査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<sup>30</sup>、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<sup>31</sup>、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。<sup>32</sup>」

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・レヴィタイ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  
ジヤ』(パリ, 1743-44  
年)の「絵画」の挿絵

18 チェザーレ・リパ著『イ  
コノロジヤ』(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『イコノロジヤ』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『イコノロジヤ』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、ホペーノに捧ぐ」、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 サルバトール・ローザ，《瞑想するデモクリトッス》，  
1650年，油彩，カンヴァス，344×214 cm，Statens  
Museum for Kunst



20 サルバトール・ローザ，《瞑想するデモクリトッス》，  
1662年，エッチング

は《カプリチョス》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、《カプリチョス》の中のかなり多くの版画、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<sup>33</sup>。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<sup>34</sup>、〈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、モラティオンら友人たちの

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<sup>35</sup>。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はっきりさせる。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。サルバトーレ・ローザの《瞑想するデモクリトッス》(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ッスの姿勢は、〈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・

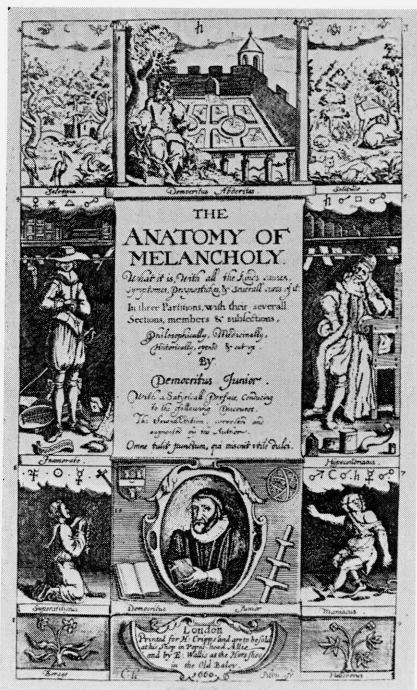


22 ヨハン・テオドル・ド・ブリー著『人世劇場』(1627年)より「愚人たちの医者」

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<sup>36</sup>。

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, *Proscenium vitae humanae* (Frankfurt, 1627) 中の「愚人たちの医者」Stutom Medicus (図22)<sup>37</sup>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<sup>38</sup>。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<sup>39</sup>、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



23 ロバート・バートン著『憂鬱質の解剖』(1621年)の扉絵

描の段階ではかなり複雑な背景を描いても、推敲の過程でこれを単純化して行くのがゴヤの常套手段であり、〈理性の眠り〉でもこの傾向は明瞭に現れている。また、先にも述べたように、悪夢の世界が消えたためかゴヤの姿も苦悶から解放されて多少楽になったような印象を与えている。そして椅子の後方には、43a ではなぜかぼかされていた山猫がはっきり現れているが、この動物は、リパの『イコノロジア』(ベルージア、第3巻、1765年)によれば「幻想」を象徴するものなのである<sup>40</sup>。

版画になると、大きな円光もアクアティントによるハーフトーンの中に消され、背景はいっそう単純化する。そして、43b に見られた巨大な蝙蝠は上空に舞いあがり、ゴヤはいまや4羽の梟と1匹の黒猫に取り囲まれている。

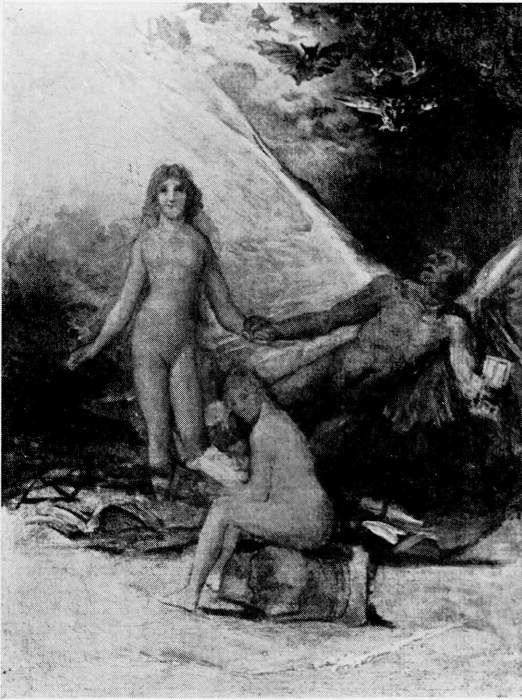
残る問題は梟である。まず、ゴヤの後方で大きく翼を拡げている姿であるが、これは、ジャンバティスタ・ティエポロの遺作版画集《幻想の戯れ》Giambattista Tiepolo, *Scherzi di Fantasia* (1775)の扉絵(図24)と決して無関係ではないだろう<sup>41</sup>。題名が刻まれた石碑の上にならぶ梟の群れは、机に伏したゴヤを見守る梟たちを想わせる。ゴヤは、習作素描43bを描き終った段階で上記のティエポロの版画を思い出し、注意を画中の伏せるゴヤに集めるために、これを利用したのではないだろうか。ティエポロはさまざまな面でゴヤに影響を及ぼしたが、特に初期の版画技法についてはほとんど決定的とも言える役割を果たしており<sup>42</sup>、ゴヤが上記の版画を知っていたことはまず間違いない。それ故、習作素描43bから版画への展開は、ティエポロの版画によって解釈するのが妥当であろう。



24 ジャンバティスタ・ティエポロ、版画集《幻想の戯れ》(1775年出版)の扉絵

冥土からの使者である蝙蝠に代って梟がゴヤを取り囲み、さらにその1羽が机に伏したゴヤにチョーク・ホルダーを差し出しているという事は、不合理なるものが後退して、理性的なるものが抬頭して来たことを象徴しているとも言える。それはまた、病に倒れ、聴覚を失い、アルバ公爵夫人に捨てられて絶望のどん底に落されたゴヤに、創作活動を再開せよと学問芸術の守護神ミネルバが命じているのかもしれない。

梟をミネルバの使者と見なせば、確かにこのような解釈も可能である。しかし、一つの疑問が残る。それは、梟が登場する《カプリチオス》の他の版画(52番、65番、68番)では、この動物は蝙蝠と同じく妖術師の使者として、不合理なもの、悪魔的なものを象徴していることである。セイヤーも、18世紀のスペインでは梟といえども決して英知の象徴ではなく、むしろ暗愚



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<sup>43</sup>。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《カプリチョス》へという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 《カプリチョス》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)のカタログ番号である。
- 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《カプリチョス》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 の前掲カタログが詳しい。
- 6 画面の右上に43という《カプリチョス》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、我らの唯一の欲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、はかない幻影と濃とした姿と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、きみたちにお願ひするが、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 nali, 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/Virtu; 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 Levitine, *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; DÉCLATION 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 têt 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《カブリチョス》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. 《カブリチョス》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) とカブリチョ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 Capri-cho 43, *The Art Bulletin*, Vol. 37, 1955, pp. 56-59; *Meléndez Valdés, Poesias* (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 él su hórrido 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*. カブリチョ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 aguero.”
- 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). ゴヤがマヌエル・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 《カプリチョス》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 カプリチョ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〈御すことの出來ぬ妄〉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, ゴヤの初期の版画《聖フランシスコ・デ・パウラ》に, ジャンパティスタ・ティエボ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, ジャンドメニコとゴヤ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《カプリチョス》はもとより, それ以前に制作されたゴヤの版画の大半, 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値する。彼のコレクションはパリへ送られ, 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.