HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	堀田善衞における作家・芸術家の肖像（３） ： ゴヤ
Author(s)	水溜, 真由美
Citation	北海道大学文学研究科紀要, 152, 145(右)-173(右)
Issue Date	2017-07-28
DOI	https://doi.org/10.14943/bgsl.152.r145
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/67021
Type	departmental bulletin paper
File Information	152-06_mizutamari.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/bgsl.152.r145

堀田善衞における作家・芸術家の肖像（3）
――ゴヤ

水溜真由美

一　はじめに

前稿「堀田善衞における作家・芸術家の肖像（2）――鴨長明・藤原定家」[1]では、『方丈記私記』（筑摩書房、一九七一年）と『定家明月記私抄』（正篇・続篇、新潮社、一九八六、八八年）に描かれた鴨長明像と藤原定家像について検討した。本稿では、一九七三年一月から七六年九月まで『朝日ジャーナル』に連載され、後に単行本にまとめられた『ゴヤ』四部作（新潮社、一九七四―七七年）[2]に描かれたゴヤ像について検討する。

堀田のゴヤとの出会いは、長明・定家との出会いと同様に、戦中にさかのぼる。堀田は、一九七七年のインタビュー「なぜゴヤか?」において、戦中に古本屋で英語版の版画集『戦争の惨禍』を見つけたことがゴヤとの出会いであった

と述べ、その印象を次のように述懐している。

> 戦争というものがお互いに身近だったわけで、その戦争に対する見方が、あの版画で見る限り、敵味方双方に対してわりあいに公平だなというのが、そのときの印象でしたね。残虐行為に関しても、敵のものも、味方のものも遠慮会釈なく描くしね。ということは、戦争を考える視点というものが、「大東亜共栄圏を築くためにがんばれ」というのではない、第三者的な見方があるものだということを、あの版画集は、漠然とではあるけど、若いぼくに教えたかもしれません[3]。

堀田にとって『ゴヤ』四部作完成までの道のりは長かった。堀田は一九五〇年代より文献収集とスペイン語の学習を始めた。その後、一九五八年に第二回アジア・アフリカ作家会議準備会のために訪れたモスクワで、そしておそらくその帰途に訪れたパリにおいても、ゴヤの作品を見る機会を得た。「ゴヤと怪物」[4]では、モスクワのプーシュキン美術館で「瀕死のモナ」を見たことが、ゴヤとのつきあいを「運命的」なものにしたと述懐している。以後、堀田は世界各地に散在するゴヤの作品を見るために、ヨーロッパ各国や米国を訪れた。一九六二年には初めてスペインを訪問し、以後『ゴヤ』の連載を終えるまで、ゴヤの作品を見るため、またゴヤの足跡をたどるため、約十回スペインを訪れたという。堀田とスペインのつきあいは『ゴヤ』完結後も続いた。堀田は一九七七年から約十年間、帰国の期間をはさみながら、妻と共にスペインで暮らした[5]。

『ゴヤ』四部作は、『方丈記私記』や『定家明月記私抄』と同様に、乱世における作家・芸術家の肖像を描く試みの

一つとして位置づけることができる。ゴヤの誕生から死までを時系列的に描いた『ゴヤ』は、スタイルとしては、『方丈記私記』や『定家明月記私抄』以上に評伝に近い。もちろん、堀田が各地に散在するゴヤの多くの作品をオリジナルで見ることにこだわったことが示唆するように、堀田はゴヤの各々の作品を丁寧に考察している。しかしその背景にあるのは、何よりも乱世における芸術家の生き方に対する強い関心であり、芸術家の作品および活動を、時代に対する芸術家の応答として捉える姿勢である。そして、一八〇八年における独立戦争開始以後のスペインは紛れもなく乱世であった。堀田は『ゴヤ』において、当時のスペインをとりまく複雑な歴史的背景を明らかにするため多くの紙幅を割いている。もっとも、『ゴヤ』がゴヤの生きた時代のスペインの状況をめぐる記述のみでなく、ヨーロッパをめぐる文明論的な考察をも含んでいるのは、堀田のゴヤ論が、ゴヤに対する関心ばかりでなく、「ヨーロッパの近代、現代というものが、如何なる歴史的経緯によって現在に呈示されている形姿をとったものかという、いわばきわめて現代的な視点をもちたいという要望」（第一一巻五四三頁）[6]によって動機づけられていたことと無関係でないだろう。

ところで、地域や時代が異なるとはいえ、ゴヤは宮廷画家であった点において、宮廷歌人であった鴨長明や藤原定家と立場が近い。直接の言及はないものの、堀田がゴヤと長明・定家を共通する問題関心においてとらえていることは明らかだ。そのことは、『方丈記私記』、『ゴヤ』、『定家明月記私抄』が一九七〇年代から八〇年代にかけて、上の順序で書かれたこととも無関係ではないだろう。他方で、乱世を生きた画家という点では、ゴヤは長編小説『海鳴りの底から』に描かれた山田右衛門作と重なる。『ゴヤ』に描かれたゴヤ像が、堀田が他の著作で描いた作家像、芸術家像とどのような関わりを持つのかについては、本文中で明らかにすることとしたい。

二　ゴヤがゴヤになる

まず、『ゴヤ』の構成を確認しておきたい。『ゴヤ』は、「ゴヤ　Ⅰ」、「ゴヤ　Ⅱ」、「ゴヤ　Ⅲ」、「ゴヤ　Ⅳ」のタイトルの下で四期に分けて『朝日ジャーナル』に連載され[7]、後にそれぞれ『ゴヤ　＊　スペイン・光と影』、『ゴヤ　＊＊　マドリード・砂漠と緑』、『ゴヤ　＊＊＊　巨人の影に』、『ゴヤ　＊＊＊＊　運命・黒い絵』のタイトルを付して新潮社から出版された（本稿では、これら四点の著作をまとめて『ゴヤ』とする）。各部は原則としてゴヤの人生に沿って時系列的に書かれ、連続している。『朝日ジャーナル』連載時、各部終了後約四ヶ月間の休載期間がおかれた理由は、ヨーロッパやアメリカへゴヤの作品を見に行く時間を確保するためだったようだ[8]。

次に、各部が扱う時期について簡単に述べておきたい[9]。第一部は一七四六年のゴヤ誕生から宰相フロリダブランカ伯爵の肖像画を描く一七八三年頃まで。サラゴーサ近くのフエンデトードス村で鍍金師の息子として生まれたゴヤは、サラゴーサ、マドリード、ローマで画家としての修業を積み、紆余曲折を経ながらも、一七八〇年には王立サン・フェルナンド美術アカデミー正会員となり、マドリードの上流社会に足がかりを得る。第二部は一八〇二年のアルバ公爵夫人の死まで。ゴヤは優れた肖像画の描き手として上流社会の人気画家となり、一七八九年には宮廷画家に、一七九九年には首席宮廷画家に任命される。アルバ公爵夫人は才色兼備の大富豪で、短期間のつきあいながらゴヤのミューズであった。こうした華々しい成功の影で、一七九二年にゴヤは病によって聴覚を失う。この出来事はゴヤにとって第一の転機となった。第三部は一八一四年にスペインが独立戦争に勝利しフェルナンド七世がフランスから帰

国する直前まで。一八〇八年におけるフランス軍のスペイン侵入と独立戦争の開始によりスペインは長期の混乱状態に陥る。独立戦争以後の政治的動乱はゴヤにとって第二の転機となった。第四部は一八二八年の死まで。フェルナンド七世帰国後もスペインでは政治の混乱が続く。一八二四年にゴヤは事実上の亡命を余儀なくされ、二八年に亡命先のボルドーで死没する。

ゴヤについては多数の研究が存在するが、多くの論者がゴヤの絵画の現代性、先駆性を強調してきた。『ゴヤ』にも、「古代の詩がホメロスに発するように近代絵画はゴヤに始る」というイタリアの美術史家ヴェントゥーリの言葉や、「ここから、現代絵画の幕が切っておとされるのである」というアンドレ・マルロー『ゴヤ論――サチュルヌ』の末尾の一文が引用されている（第一二巻二四七頁）。堀田自身も、一八〇八年にマドリードで勃発した民衆蜂起を描いた『五月二日』と『五月三日』について、「それまでの古典主義的な美と芸術の離婚がここに開始されているという歴史的事実が、この二枚にもっとも明白にあらわれている」として、ゴヤの絵画の決定的な新しさを指摘している（同）。

ゴヤの絵画の現代性をもっとも雄弁に物語るのは、四大版画集『気まぐれ』・『戦争の惨禍』・『闘牛技』・『妄＝ナンセンス』[10]、「聾者の家」の壁画『黒い絵』、スケッチ画帳に描かれた多くのデッサンなどであろう。これらの作品は、素人目にも、ゴヤが悪や暴力の問題や人間の無意識の領域に深く切り込んだ異色の画家であったことを強く感じさせる。こうした系列の作品には、魔女、精霊、怪物、空飛ぶ人間などを描いた超現実的といってよい作品も多数含まれる。

ただし、同時代におけるゴヤの世俗的な成功は、右に述べた異色の作品によってではなく、宗教画や上流階級を描いた肖像画などによって得られた。そもそも右に挙げた作品群のほとんどはゴヤの生前に発表されなかった。ツヴェタン・トドロフが指摘するように、ゴヤは終生「公向けの絵画」と「私的な芸術」を注意深く区別し続けた[11]。

ところで、ゴヤが伝統的な絵画のあり方から逸脱した作品を描き始めるのは中期以降のことである。このことは、いつ、いかにしてゴヤが我々の知るゴヤになったのかという問いを浮上させるが、ゴヤが病のために聴覚を失ったこと、また独立戦争に始まる政治的動乱に遭遇したことを転機とみなすことが通説となっている。たとえば、ゴヤ研究の大家であるサンチェス・カントンは、一九五一年に発表された著作の中で次のように述べている。

> とにかく、一七九二年から九三年にかけての病気がゴヤの生に重大な危機をもたらしたか、あるいは、病気が重大な危機と一致したことだけは疑問の余地がない。ゴヤの全作品を分類する場合、これほど明確な分水嶺はないであろう。分水嶺を――今までにも行なわれて来たように――十八世紀と十九世紀の境界に置くことは、少なくとも、一八〇八年という、両世紀を、性格的に明確に区別しうる二つの時代という風に見た場合の真の境界線まで下げない限り、何の意味もないのである。ところがその年ゴヤは、「スペインの蜂起、戦争、革命」と時間的に一致する極めて重大なもう一つの変化を経験したのである。(12)

カントンと同様、堀田も聴覚の喪失と独立戦争勃発後の政治的動乱への遭遇をゴヤにとっての大きな転機として位置づけている。またその点も含めて、堀田はゴヤの芸術家としての歩みを、ゴヤがゴヤになるプロセスとして捉えている。たとえば、ゴヤが初めて「怪異」を描いた作品として知られる宗教画『悔悟しない瀕死の病人とボルハの聖フランシスコ』（一七八八年）について論じた箇所で、堀田は、「ともあれ、彼のなかにあって、息を詰めて棲息をしているもう一人の、彼自身のなかの地下人物が、そろそろと、彼に近付きつつあるのである」（第一一巻三〇五章）と指

摘している。それにしても、右の引用文中で堀田が言うところの「もう一人の地下人物」とはどのような存在なのだろうか。そもそも堀田は、ゴヤの絵画の転換の性格や意味をどのようなものとして捉えているのだろうか。

まずは、転機を迎える以前のゴヤについて考えてみよう。ゴヤは、一七五九年からサラゴーサの画塾で学び、一七六三年にマドリードに移住し、一七七〇年頃にイタリアを訪れた。修業期間中のゴヤはマドリードとパルマ公領で計三回アカデミーのコンクールに出品し、マドリードの二度のコンクールでは落選、パルマ公領のコンクールでは選外佳作となった。これらのコンクールでは歴史画を描くことが課せられた。堀田は、「芸術によって芸術を学ぶこと」が「一九世紀の半ば頃までは芸術家教育、絵師養成の基本であった」（第一一巻一三二頁）と指摘している。一七七一年、ゴヤはサラゴーサに戻り、エル・ピラール大聖堂の丸天井にフレスコ画を描く仕事を得、翌年には、修道院アウラ・デイ付属聖堂の壁画を描く仕事を任された。一七七六年、ゴヤは再度マドリードに移住し、義兄フランシスコ・バイユーの口利きで、王宮や貴族の邸を飾るタピスリーの下絵（カルトン）を描く仕事に携わるようになった。

堀田によると、ゴヤの生きた時代のスペインでは、ベネチア派のティエポロに代わって新古典主義を創始したボヘミア出身の画家ラファエル・メングスが大きな影響力を持っていた。堀田はメングスの著書『絵画と美についての考察』から、「もしそれが可能だとして、現代人が偉大になれる道は唯一つ、古人を模することである」、「絵画芸術は、ギリシャ人によって確立される以前には、如何なる国にも存在しなかったものであり、また如何なる絵画もギリシャのそれを上まわるものではない」、「美と自然は、一致するものではない」などのフレーズを引用した上で、「自然からの乖離」、「現実への訣別」をメングスの絵画理論の最も重要なポイントであると述べている（第一一巻一〇九―一一〇頁）。つまり堀田は、メングスの新古典主義を、芸術と現実との乖離を前提しつつ、過去の芸術の再生産を志向する

絵画として理解している。

ところで、先に、ゴヤがタピスリーの下絵を描く仕事に従事したことを指摘したが、当時、上流階級の間では牧歌的な民衆の生活風景を描いたタピスリーが流行していた。もちろん、タピスリーの消費者である上流階級は民衆と接触する機会を持たなかったし、現実の民衆に関心を寄せていたわけでもない。堀田は、タピスリーに描かれた〝幸福〟な民衆」の姿は、「退屈で死にそうになっている王族や貴族の連中」の気を紛らわせるための「フィクション」にすぎなかったと断じている（第一一巻一八〇頁、一八八頁）。

ゴヤが首席宮廷画家になるまで順調に出世を遂げたことは、ゴヤの絵画が体制的な芸術の枠の中で高く評価されたことを意味する。それでは、「ゴヤがゴヤになる」ということは何を意味するのか。堀田はそれを、絵画を絵画の次元で自己完結させていた伝統や規範から自由になり、絵画を「現実」と直に関わらせるようになることとして捉えている。堀田はその最初の契機を、通説にしたがってゴヤが聾者になったことに求めている。堀田は、ゴヤが聴覚を失ってまもない頃に描いた連作「民衆の気ばらし」の一つである『山賊　女に短刀を擬す』（一七九四―九五年）を取り上げつつ、この作品では、同じく民衆を描きながらもタピスリーのカルトンに見られる甘美さは姿を消し、「残酷さと醜さの方が正面に出て来て」いることを強調している。その上で堀田は、「ここに蝉が殻を脱ぐようにして、一八世紀的虚飾の一切が抜け落ちて、神も仏もなくして現実を現実として見なければならぬことになる、〝近代〟というものが姿をあらわしはじめているのである」（第一一巻四〇九頁）と指摘する。また、別の箇所では、ゴヤの転換を、「宮廷画家の世界――それこそは彼が少年時代からひたすらに首をながくして希求し翹望して来た、唯一の全世界であった」、「彼はこの〝全世界〟を喪って、はじめて〝現実〟を得たのである」と表現している（第一一巻四〇三頁）。

ところで、ゴヤの転換をめぐる堀田の考察は、多くの点で『方丈記私記』や『定家明月記私抄』における宮廷歌人としての藤原定家や鴨長明をめぐる考察と重なる。前稿で詳しく論じたとおり、堀田は右の二著において、『新古今和歌集』に代表される院政期の和歌の支配的な潮流を批判的に捉えていた。というのも、当時、和歌の技巧・様式が規範化・制度化され、伝統の再生産を促す本歌取りの流行とも相俟って、和歌が「芸術のための芸術」として自足し、同時代の現実と交渉を持たなくなっていたためであった。その上で、堀田は、制度的な宮廷歌人の立場に自足した定家を批判的に捉える一方、出家し、歴史意識をもって乱世の現実を見つめ、乱世の現実を散文に定着させた長明を肯定的に評価した。このような長明像は、聴覚を失ったことを契機として、絵画をめぐる規範や制度から自由になり、現実と対峙するようになったゴヤ像と大きく重なるところがある。

また堀田は、禰宜の家に生まれながら禰宜になれなかった長明が、宮廷歌人として活躍した時期においても、宮廷社会のマージナルマンであったことを強調していた。堀田は、ほぼ終生宮廷画家であり続けたゴヤにも同様の周縁性を見出している。といっても、それはゴヤが四〇代半ばにおいて聾者になったことだけを意味しない。

堀田は、寒村の鍍金師の息子として生まれたゴヤを、才能と処世術によって上流社会に参入した成り上がり者として描く一方、宮廷画家としての枠を乗り越える野蛮なエネルギーの源泉を、出身階層に基づくゴヤの周縁性に見出している。堀田は、若き日のゴヤが何度かアカデミー主催のコンクールに落選した理由を、ゴヤが無教養で歴史画が苦手だったことに求めている。堀田によると、後年の版画集『闘牛技』においても、ゴヤは歴史的考証に無頓着であった。ゴヤにとって、「歴史的事象」は、「ほとんど全的に現在に同時存在しているものと受け取られている」（第一二巻三三九頁）。また堀田は、ゴヤが終生維持し続けた闘牛に対する愛着を、「アラゴンの山男」であるところの出身階層

と関連づけて理解している。堀田はゴヤについて次のように書いている。

> 彼は底の底まで民衆の人である。すなわち魂の自由が意識されている。それは新古典主義者と関係のないものである（第一二巻三三二頁）。

三　スペインの「乱世」

前節で論じたように、聴覚の喪失はゴヤの第一の転機となった。しかし、ゴヤが真にゴヤとなるためには、動乱の時代をくぐり抜ける必要があった。堀田は『ゴヤ』において、ゴヤが乱世をどのように生き乱世をどのように「見た」のかという点に最大の関心を寄せつつ、ゴヤ像を描いている。これは、堀田の一貫した問題意識に由来する。拙稿「堀田善衞における作家・芸術家の肖像（1）――西行[13]」、同「堀田善衞における作家・芸術家の肖像（2）――鴨長明・藤原定家[14]」、同「ユダとしての知識人――堀田善衞『海鳴りの底から』論[15]」、同「堀田善衞『広場の孤独』論――二十世紀における政治と知識人[16]」において明らかにしてきたように、堀田の多くの著作は、内乱・戦争など乱世的状況における作家・芸術家あるいは知識人の身の処し方をめぐる関心に貫かれている。他方で、堀田が『ゴヤ』においてゴヤと乱世の関わりに深い関心を寄せた背景には、冒頭で指摘したように、ナポレオン戦争とそれに対するスペインあるいは周辺諸国の抵抗に、今日まで続く近代（現代）の出発点を見出そうという問題意識もあった。そのため、『ゴヤ』では、十八世紀後半以降のスペインの歴史、あるいはその背景となったヨーロッパの歴史がかなり詳しく語られてい

る。そうした背景的な知識は、乱世におけるゴヤの置かれた状況とその下でのゴヤの身の処し方を十分に理解するため、本稿においても不可欠である。そこで本節では、堀田の記述を立石博高編『スペイン・ポルトガル史』（山川出版社、二〇〇〇年）によって補いながら、ゴヤが生きた時代のスペインの政治状況についてやや詳しく見ておくことにしたい。

ゴヤが最初にマドリードに出てきた時代のスペイン王はカルロス三世（在位一七五九―八八年）であった。カルロス三世は、ブルボン家のフェリペ五世の息子でフランスのルイ一四世の曾孫にあたる。カルロス三世は啓蒙専制君主として後進国スペインの改革を勢力的に推進したが、一七六六年、その反発からエスキラーチェ暴動が発生した。翌六七年、カルロス三世はこの暴動をイエズス会の陰謀と見て、イエズス会士五千人以上を国外へ追放した。イエズス会士の追放は国王強権主義の立場に立つ教会改革の一環でもあった。カルロス三世は中世以来スペインで猛威を奮っていた異端審問所についても、権限の縮小を図った。

一七八八年、カルロス三世の死去により、カルロス四世（在位一七八八―一八〇八年）が王位に就いた。カルロス四世は善人だが政治的に無能な王であり、一七九二年以降は王妃マリア・ルイースの愛人でもあったゴドイが宰相として権力をふるった。

ところで、カルロス四世即位の翌年、フランス革命が勃発した。スペインでは、革命の流入を防ぐため異端審問所による検閲が強化された。また、一七九三年のルイ一六世処刑後に、スペインはフランスに対する干渉戦争を開始するが、九五年にはフランスと講和し、翌九六年には同盟を結ぶ。フランスとの同盟は、一八〇一年のオレンジ戦争を皮切りに、スペインをナポレオンが主導する対イギリス戦争に巻き込む結果となった。

一八〇七年、ナポレオンはひそかにゴドイとフォンテーヌブロー条約を結び、ポルトガル制圧のためにフランス軍のスペイン通過権を得た。ポルトガル制圧後、ナポレオンはスペイン支配を企てた。一八〇八年三月、マドリードではフランス軍の進撃を前にクーデタ（アランフエス暴動）が勃発してゴドイが失脚、カルロス四世が退位し、息子のフェルナンドがフェルナンド七世として国王の座に就いた（在位一八〇八年、一八一四―三三年）。しかし、その直後にゴドイ、カルロス四世夫妻、フェルナンド七世は、ナポレオンによってフランスのバイヨンヌに呼び出され、旧王・新王共にスペイン王位の譲渡を承認させられた。新たに王位に就いたのは、ナポレオンの兄、ジョセフ・ボナパルト（ホセ一世）である。

他方、王不在のマドリードでは、一八〇八年五月二日、三日にナポレオン軍に抵抗する民衆蜂起が発生した。ゴヤの『五月二日』と『五月三日』は、この出来事を描いたものである。まもなく抵抗はスペイン全土に広がり、フランスに対する独立戦争が開始された。年末にはナポレオン自らフランス軍を率いて首都を制圧したが、その後も全国各地でゲリラを中心に抵抗が続いた。転機は一八一二年に訪れる。ロシア遠征のためフランス軍の守りが手薄になるや、ウェリントン率いるイギリス軍がスペイン領内に進軍し、ゲリラと連携しながらアラピレスの戦いで勝利を収めた。さらにフランスのロシア遠征敗北後、イギリス＝スペイン軍は反撃を激化させた。一八一三年、ホセ一世は退位し、フェルナンド七世に王位を返還した。フランス軍は一八一四年中にスペインから完全撤退した。

ところで、一八一〇年にフランス軍の占領を免れたカディスにおいて、スペイン初の近代議会が開かれた。カディス議会は旧体制の廃棄と自由主義立法を成立させ、一二年には立憲君主制を謳った近代的な憲法を制定した。ところが、一九一四年五月にマドリードに入城したフェルナンド七世は、カディス議会による自由主義的な改革を否定し、

絶対王政を復活させた。王令を発して一八一二年憲法を無効とし、異端審問所を復活させ、親仏派や自由主義者を徹底的に弾圧した。

フェルナンド七世復帰後の「反動・弾圧・迫害」の六年間を経た一八二〇年、リエゴ大佐がアンダルシアで反乱を起こした。反乱は各地に広がり、フェルナンド七世は一八一二年憲法への忠誠を誓うことを余儀なくされた。けれども、政権を担う自由主義者の間で穏健派と急進派の対立が激化し、王党派のゲリラ活動も活発化してスペインは内戦状態に陥った。さらに、一八二三年にはスペインにおける革命の進行を怖れた神聖同盟の委任を受けたフランス軍がスペインに侵攻した。この干渉戦争はフランス軍の勝利に終わった。その結果、再びフェルナンド七世の絶対王政が復活し、彼が亡くなる一八三三年まで「反動・弾圧・迫害」の時代が続いた。

以上が、ゴヤが生きた時代のスペインの政治状況についてのラフスケッチであるが、次に堀田がこうした状況をどのように捉えていたのかを見てみたい。まず、堀田は何ゆえに、スペインの独立戦争にヨーロッパの近代もしくは現代の起源を見出そうとしたのだろうか。それは、堀田がナポレオン戦争にナショナリズムと帝国主義の時代の幕開けを見ていたことと深く関わっている。

フランス革命後に、ナポレオンによって創設された近代国家と、それに付随する暴力装置としての近代的国民軍というもの、及びこのナポレオンの国家と国民軍に対抗して創設されたヨーロッパの他の近代的国家とその国民軍の、この両者によって開始された帝国主義時代（第一二巻二〇四頁）。

周知のように、ナポレオン戦争後、戦争の担い手は傭兵から国民軍に変化し、国民がナショナリズムの名の下に戦争に大規模に動員され、またそのことが相手国のナショナリズムを掻き立てる悪循環が生み出される。スペインでは、ナショナリズムは、ナポレオン軍に対抗する民衆のゲリラ闘争を生んだ。堀田は、ネーションの枠組みの下で戦われた一九世紀、二〇世紀における数々の戦争を想起し、また「スペインの百姓と下層人民によるゲリラ」と「ベトナム人民の三〇年にわたるゲリラ戦争」の連続性を指摘しつつ、「国家単位の〝現代〟」を終焉させんとする願望が「『ゴヤ』を書かしめている情熱の根源」であると告白している（第一二巻二〇四頁）。

もちろん堀田は、フランス軍のスペイン侵略に始まる独立戦争を両国の両成敗と見ているわけではないが、スペイン民衆の「愛国的蜂起」を素朴に賛美することにも懐疑的である。堀田は、「燎原」のような民衆蜂起の広がりについて、「愛国心、王への忠誠、反キリストであるフランス革命に対しての、神の名における戦いであり、また宗教的、政治的伝統の擁護という、ありとあらゆる美しく高貴なものによって燃やされていた」としても、「火は、しかし、要するに火である」と断じる（第一二巻八一頁）。とりわけ愛国心は剥き出しの憎悪と際限のない暴力の大いなる原動力であった。こうした視点は、フランス軍のスペイン民衆に対する残虐行為のみでなく、スペイン民衆のフランス兵に対する残虐行為をも容赦なく描いたゴヤの版画集『戦争の惨禍』の示唆によるところが小さくないと思われる。

しかも、スペインにおいて悲劇的だったのは、フランスと異なり、ナショナリズムが保守的・反動的な立場と結びついたことにあった。そもそもスペインでは、自由主義や進歩主義は、一部の知識人や上流階級がフランスから輸入した外来思想にほかならなかった。堀田は、自由主義的な理念や制度の上からの導入に対して、民衆が旧習墨守の立場から反発する構図を、カルロス三世時代のエスキラーチェ暴動に見て取っている。さらに、こうした構図は、ナポ

レオン軍のスペイン侵略によって決定的となる。一八〇八年一二月にマドリードに入城したナポレオンは、布告を発して封建的所特権を廃止し立憲制を導入する。けれども、スペイン民衆は占領軍による革命の導入に反発し、反動思想の持ち主であるフェルナンド七世を「望まれたる王」として、ナショナリズムのシンボルとして理想化した。堀田は、ナポレオン戦争がスペインに強いた状況を次のように捉えている。

> ナポレオンに制覇された諸国の人民にとっての悲劇は、征服者ナポレオンの政治こそが、革命的、民主的、進歩的であり、それなくしては政治も経済も文化も前進しえぬことは明瞭なことであるのに、しかもなお〝独立〟を求めるとなれば、それはどうしても絶対王制、貴族、教会の支配という旧制度への〝復帰〟という、超反動的なことにならざるをえないという辛さにあった（第一二巻一二三頁）。

しかも、皮肉なことに、フェルナンド七世は愛国者でさえなかった。堀田は、ナポレオンによって幽閉されたフェルナンド七世が、ナポレオンに追従し、ヴァランセイの「金ピカの城館」で優雅な生活を送ったこと、イギリス政府による脱出の呼びかけをフランス警察に密告したこと、独立戦争後は、フランス軍に抵抗した自由主義者やゲリラのリーダーさえも容赦なく弾圧したことを鋭く指摘している。しかも、リエゴの反乱後、立憲君主となったフェルナンド七世は、フランスの干渉戦争の助けを受けて絶対君主の座に返り咲いた。

最後に、独立戦争後に知識人が置かれた状況について述べる。堀田は、ゴヤが啓蒙的、開明的な立場に立つ多数の優れた知識人の友人を持ち、彼らから多大な影響を受けると共に様々な助力を得たことを詳しく記している。しかし、

ゴヤを含めて独立戦争後のスペインにおいて開明派の知識人であることは容易なことではなかった。フランス占領下、ゴヤの友人のある者はマドリードに留まってホセ一世に協力し、ある者はカディスの議会に集った。堀田は、「マドリード派とカディス派に共通していた一事」は、「双方ともに、民衆とは切れたところにいた」ことだと述べている（第一二巻一三一頁）。さらに「マドリード派」は、民衆から孤立していたばかりか、ホセ一世に協力したため祖国に対する裏切り者とみなされかねなかった。こうしたポジションは、知識人をジレンマに陥れた。堀田は、占領者であるホセ一世によって推進された改革をめぐる開明派知識人の「心境の複雑さ」を、次のように推し量っている。

しかし、かかる状況が外国人の「侵入王」によって実現されて行く有様を見せつけられていた人々の心境の複雑さは、想像にあまりある、とは、やはり言わざるをえないであろう。

その心境の複雑さと、推し進められる変革のテンポの早さについて行けないことの双方の要因は、王への服従と奉仕を仕方なしのそれ、つまりはきわめて消極的なものにする。

（略）彼らの思想も趣味もフランスによって養われていた。従って彼らにはホセ一世の開明な政策を拒否すべき理由は何もなかった。

理窟はその通りである。けれども人間は理窟ではない（第一二巻一二九頁）。

独立戦争後、開明派の知識人は、フランスに協力した「マドリード派」も、フランスに抵抗した「カディス派」も、フェルナンド七世から激しい弾圧を受けた。その結果、多くの知識人がフランスへの亡命を余儀なくされた。

四　乱世の芸術家＝ゴヤ

本節では、一八〇八年以降の乱世的状況において、芸術家であるゴヤがどのような作品を描き、またどのように身を処したのかを、堀田の議論に即して検討する。まず、ゴヤは独立戦争をどのように描いたのだろうか。

ゴヤによる独立戦争を素材とした代表的な作品には、マドリードにおける民衆蜂起を描いた油彩『五月二日』、『五月三日』と版画集『戦争の惨禍』がある[17]。前二者は独立戦争終結後の一八一四年春、フェルナンド七世の帰還を前にしてゴヤ自身による臨時摂政府に対する申し入れによって描かれた。後者は一八〇八年以降に制作された一連の作品を一八二〇年に友人のセアン・ベルムーデスが編集したもので、ゴヤの死後三五年を経た一八六三年に出版された。

第二節において、堀田が『五月二日』と『五月三日』に、「それまでの古典主義的な美と芸術の離婚」を見出していたことを指摘した。それはどういうことか。堀田は両作品が、古典的な絵画が志向してきた「美」ではなく、「むしろ醜であり、絵画でありながらも正視するに堪えない〝真実〟」を描いていると論じている（第一二巻二四七頁）。堀田はまた、これらの作品が既存の歴史画のように、英雄ではなく「無名の民衆」を対象としていること、ピラミッド型の構図、線・輪郭の明瞭さなどの「歴史記念画の伝統的手法」を無視していることも指摘している[18]。なお、堀田は版画集『戦争の惨禍』についても、ほぼ同様の指摘を行っている。

先述したように、堀田は聴覚の喪失がゴヤを、芸術を芸術の内部に自足させていた様々な規範や様式から解放し、現実そのものと向き合う契機を作り出したと論じていた。右の考察が示すとおり、堀田は独立戦争をめぐるゴヤの一

連の作品を、そうした変化の延長線上に位置づけている。

ここで『戦争の惨禍』について詳しく見ておきたい。堀田は、『戦争の惨禍』の原題が「スペインがボナパルトと戦った血みどろの戦争の宿命的結果（複数）とその他の強烈な気まぐれ」であることを指摘し、「ゴヤは、戦闘も戦争も、まして会戦を描いてはいない。彼が描いたものは、すべて戦争の「結果」である」と論じている（第一二巻一五九頁）。それでは、ゴヤは戦争がもたらしたどのような「結果」に着目したのだろうか。

堀田は『戦争の惨禍』に収められた作品八二点について、七群に分けて詳しく考察している。堀田によれば、各群の主題は、それぞれ「ゲリラとフランス軍との戦いとその悲惨」、「その結果の悲惨」、「内戦としての悲惨な性格」、「死体陵辱と死刑執行の悲惨」、「私がこれを見た」、「〝飢えの年〟の描出」、「強烈な気まぐれ」である（第一二巻一九七―一九八頁、傍点堀田）。このうち第六群までが、原題にある「ボナパルトと戦った血みどろの戦争の宿命的結果」に当たる（第一二巻二〇〇頁）。これらのグループに含まれる作品には、ゲリラがフランス兵にマサカリを振り上げる光景（三「これもまた」）、一人の女性が赤ん坊を小脇に抱えたまま槍でフランス兵を突き刺し、もう一人の女性が大きな石を頭上に振り上げている光景（五「彼女らも猛獣のようだ」）、男性が血を吐き死体の山の上に倒れようとする光景（一二「このために生れて来たのか？」）、フランス兵がゲリラの性器を切り取る光景（三三「これ以上何が出来るか」）、十字架を持たされ椅子に縛り付けられた人々が処刑される光景（三五「何故か、誰も知らない」）、ばらばらの死体が木に吊されている光景（三九「死体に対しての、何たる武勇ぞ！」）、飢えた人々の背後をフランスの軍人が通り過ぎていく光景（五四「空しい叫び」）、餓死した女性の死体を荷車に引き摺り上げる光景（六四「墓場へはこぶ」）など、いずれも「人間の醜悪、獣性」を証する陰惨

な光景が描かれている。他方で、第七群の主題は、「フェルナンド七世がマドリードに戻って来てからの、いわば戦争の結果の、そのまた結果とも言うべき、戦後の様相にかかわる」（第一二巻二〇〇頁）。堀田は、『戦争の惨禍』が決して勝利を描いてはいないこと、「本当の「戦争の惨禍」は、惨憺たるこの戦争の〝勝利〟の、その後に来る」ことを強調している（第一二巻二〇一頁）。言うまでもなく、堀田の念頭にあるのは、独立戦争終結後、つまりフェルディナンド七世帰国後のスペインの惨憺たる状況である。

ところで、堀田は『戦争の惨禍』に収められた作品のうち、四〇「怪獣」と八一「物凄いけだもの」に特別な注意を向けている。前者は、「豚と猪と虎の合いの子のような怪獣に一人の女性がとりついて、短剣で刺そうとし、剣先が口中に突き出ている」（第一二巻一九六頁）光景、後者は、「四〇番において足腰たくましい女性によって短剣で口を刺された怪獣が、（中略）あまりに多くの人間を食べ過ぎて口からゲーとばかり未消化の人間を吐き出している」（第一二巻二一九頁）光景を描いた作品である。後者の怪獣について、堀田は、おそらく一九世紀から二〇世紀にかけて発生した多数の戦争を想起しながら、「一休みをして、腹のなかの人間を消化してしまえば、またまた立ち上って、ヨーロッパの、アジアの、アフリカの、アメリカのどこかへ、砲声のような足音を轟かせて人を食いに出掛けて行くであろう」（第一二巻二二〇頁）と記している。

右のような堀田の解釈が妥当であるとすれば、これらの怪獣が象徴するものは人間の暴力性や邪悪さ、あるいは人間を狂気に陥れる戦争そのものということになるだろう。堀田自身は、怪獣が象徴するものを「現実それ自体」だと論じている（第一二巻一九六頁）。いずれにしても、両作品は、ゴヤが人間が人間に対して狼となり得ることを知らしめた戦争体験を経て、またフランス革命が隣国への侵略に転化し、さらに独立戦争の勝利が絶対王政の復活を帰結す

るという二重の啓蒙の挫折の体験を経て、啓蒙の地平をつきぬけてしまったことを示している。ゴヤは六九「虚無だ」において、魑魅魍魎に囲まれた瀕死の人物に「虚無だ」という言葉を書かせ、また七四「最悪なのはこれだ！」では、狼に「人間たることの悲惨、咎は汝にあり」というイタリアの詩人ジャンバティスタ・カスティの詩句を書かせている。堀田は、人間が本質的に狂気をはらむ存在であることを述べたパスカル『パンセ』の一節を引きつつ、人間の狂気を見据えたゴヤの人間観を次のように評価している。

> この狂気の沙汰というものを含まぬ、あるいはそれを囲い込んで排除した、いわば理性一本槍の人間観というものは、人間観としては、人間世界にあって通行権を持たぬものだ、と画家によってわれわれは告げられているようである（第一二巻一九七頁[19]）。

『戦争の惨禍』が捉える生々しい現実は、まぎれもなく現実でありながら理性を超越している点において、版画集『妄＝ナンセンス』が描く「想像力の世界」と地続きである。堀田は、『妄＝ナンセンス』について、「夢、狂気、ナンセンスは、理性が理性として通りえない現実が噴出して来たとき、もっとも現実的な現実の表象としてここにでも噴き出て来る」と指摘するであろう（第一二巻四四五頁、傍点引用者）。

ところで、『戦争の惨禍』の作品四四には「私は見た」という詞書が付されているが、堀田はこの詞書について、「この版画集全体の副題であってもよく、またこの画家、ゴヤの全生涯のそれであってもふさわしいものである」、「時代の証言者としての芸術家、という、存在のあり様は、ここに全的に成立しているのである」と論じている（第一二巻

一九八頁）。堀田はゴヤと新古典主義を繰り返し対比させているが、狂気をはらんだ忌むべき現実を、美や理想などの「迂回路」を経ることなく正面から描いた点に、ゴヤの芸術の大きな意義を見出している。

『戦争の惨禍』のみではない。たとえば堀田は、彼が「地下画帳」と呼ぶデッサン帳に描かれた約三〇枚の囚人図・拷問図について詳しい考察を行っている。これらの作品はいずれも、鎖に繋がれ、刑の宣告を受け、拷問される人々を画面の中心に据えている。堀田は、これらの作品を異端審問所の「徹底的に理不尽な、人間生活への介入」に対する痛烈な批判であるとし、当時公表する可能性はなかったにせよ、「それを明からさまに描き、記憶に残すということ」が大きな勇気を要したであろうことを強調している（第一二巻三八〇頁）。同時に堀田は、残虐な光景を記録し続けるゴヤの情熱が常軌を逸していることにも注意を促している。堀田は、「自分の画材運搬人を殺されるのを目撃したミケランジェロが、その運搬人の苦悶する肉体にプロメティウスのモデルを観察した」挿話に言及しながら、次のように述べている。

> これらの全残虐画を長い間にわたって見つづけて来ている私の結論は、これらの巨人たちにあって、日常的な事件、あるいは時代の日常における異常な事件が、それらの事件のアクチュアリティを越えた何等かのものを考えさせる場合、彼、あるいは彼らが、「私がこれを見た」として、彼、あるいは彼らが見たものを表現し、告げようという、不可避な意欲が、通常の道徳的理念、感情を、ここで逆接的な言い方を使えば、いわば滞りなく越えてしまうことの次第である。従って、彼ら巨人たちの側から言わせれば、人間がもつもっとも本質的な悪の一つは、人間が人間に対して犯す悪を直視し、これを表現し切る勇気と技術を欠いていることである、ということに

なるであろう（第一二巻三九一頁）

つまり、人間の狂気が炸裂する乱世において、現実を冷徹に見据え、さらにその出来事を仮借なく記録する試みは常人になし得ることではない。独立戦争開始のスペインの動乱のさなかで、それを行ったところにゴヤの天才とその画業の偉大さがある。

ところで、第三節において、開明派の知識人であったゴヤの友人の多くが、ある者はホセ一世に協力し、ある者はカディス議会に集い、独立戦争後にフェルナンド七世から弾圧を受け、亡命を余儀なくされたことを指摘した。それでは、彼らと近い思想的立場に立っていたゴヤは、公的にはどのような立場をとったのだろうか。

第二節において、ゴヤが一七九九年に首席宮廷画家になったことを指摘したが、以後ゴヤはほぼ生涯にわたってこの地位に留まった。最晩年にゴヤは事実上の亡命を余儀なくされたが、この時も首席宮廷画家の地位を放棄したわけではない。ゴヤがマドリードから去るのは、フェルナンド七世が絶対君主に返り咲いた翌年の一八二四年のことであるが、堀田によると、この時ゴヤは湯治を理由として休暇を願い出た。ゴヤの希望は入れられ、後には休暇の延期も認められた。さらに、一八二六年にゴヤはマドリードに出向き、王に引退と恩給の支給を願い出て認められた。この時、ゴヤは八〇才であった。

右は、ゴヤが公的には大勢順応的な立場をとり続けたことを推測させる。堀田は、ゴヤについて、「ほとんど生涯を通じて、時代の公式にあわせようと努めた人であった」、「彼の身にそってそれを言うとすれば、彼を大勢順応主義者（コンフォルミスト）と呼ぶのに、私はいささかも躊躇をしない」と述べ、さらに「地付きで主人持ちの芸人がどうして大勢順応主義者（コンフォルミスト）で

ないことが出来るか」と問うている（第一一巻一一二頁）。もちろん、ゴヤは教会や聖職者を始めとして権力に対する痛烈な批判を持ち続けたが、そうした批判を盛り込んだ版画集『戦争の惨禍』および『妄＝ナンセンス』、スケッチ画帳などを生前に世に問うことはできなかった。版画集『気まぐれ』も、わずかな期間のみで出版を中止した。

それにしても、独立戦争後のゴヤの「主人」の移り変わりは目まぐるしかった。一八〇八年のアランフエス暴動でゴドイが失脚した後カルロス四世はフェルナンド七世に王位を譲ったが、まもなくフェルナンド七世はスペインを去り、ナポレオンによってホセ一世が王に任命された。さらに、一八一二年におけるイギリス軍のウェリントンのマドリード入城を経て、一八一三年にホセ一世はスペインを去り、翌一四年にフェルナンド七世が王座に復帰した。その六年後の一八二〇年、リエゴの反乱が発生し自由主義政府が成立するが、一八二三年のフランス軍の侵攻によりフェルナンド七世による絶対王政が復活する。このように権力者が目まぐるしく交替する中で、ゴヤは首席宮廷画家の地位に留まり続けた。堀田は、ゴヤが、カルロス四世一家、ゴドイ、ホセ一世、ウェリントン、フェルナンド七世など、その時々の権力者の肖像を描いていることを指摘している。

とはいえ、最晩年に亡命を余儀なくされるまで、ゴヤの立場は安泰だったわけではない。堀田によれば、ゴヤは、版画集『気まぐれ』の出版や『着衣のマハ』、『裸体のマハ』の制作により異端審問所で有罪判決を受ける危険を友人たちの尽力によりかろうじて免れた。独立戦争後には、多くの親仏派、自由主義者、ゲリラの指導者と共に「粛清」を受ける可能性もあった。堀田は、ゴヤが「親仏派」であった証拠として、ホセ一世の下で宮廷画家に留まり最高勲章をもらったこと、フランス人の将軍、高官やその家族の肖像画を描いたことなどを掲げ、またその「反証」として、フェルナンド七世、ウェリントンの肖像画を描いたこと、『五月二日』と『五月三日』において愛国的なスペインの人

民を描いたことなどを挙げている。理由は定かではないようだが、最終的にゴヤは「粛清」を免れた。

それにしても、堀田はゴヤの表向きの大勢順応主義と冷徹な現実認識との関係を、さらに未発表の作品の中で表明された権力に対する痛烈な批判との関係をどのように捉えているのだろうか。

前掲拙稿「ユダとしての知識人」において詳しく論じたように、かつて堀田は、裏切りによって乱を生き延びた実在の画家山田右衛門作を主人公として、島原の乱を素材とする長編小説『海鳴りの底から』を執筆した。その際、堀田は、右衛門作の裏切りの動機の一つを、キリシタンが根絶された後、真実を後世に伝えることに見出した。ただし、右衛門作が担う崇高な使命は裏切りに伴う汚辱を帳消しにするわけではない。一九五四年の手帳に書かれた、「すべてインテリというものは裏切者なのだ。その前歴者であり、候補者なのだ。（略）裏切者ではないものはインテリではないのだ」というメモが示すように[20]、堀田はそのような背理を生きることを知識人の宿命であると考えていた。このような知識人観はゴヤ論にも見え隠れする。『ゴヤ』の創作ノートには、「作家や画家は、如何なる時代にあろうとも決して誇り高い職業などというものではないのだ。社会的にも生活的にも、それは屈辱の苦汁にみちたものなのだ」という記述がある[21]。また堀田は『黒い絵』について論じた箇所で、「彼は、この、内的自由を得るために、生涯かかって稼いだ金を払って家を買わねばならなかったのである。それは半世紀にわたる労働に、値した」（第一二巻四七九頁）と論じている。堀田はゴヤが宮廷画家として権力に奉仕する代償を支払うことによって、自宅の壁やスケッチ画帳や非公開の版画集の中で自由に描く権利を獲得したことを強く意識していた。

とはいえ、堀田のゴヤ像は、右衛門作像と違って、「屈辱の苦汁」をさほど感じさせない。むしろ堀田は、ゴヤの不遜さ、したたかさを強調し、ゴヤを宮廷画家らしからぬ宮廷画家として描いている。

堀田は、ゴヤが描く権力者の肖像画に、権力者に対する追従の姿勢が欠落していることを繰り返し指摘している。その筆頭は『カルロス四世家族図』（一八〇〇年）であろう。堀田はこの家族図に、「公式画家としての対象に対する儀礼、敬意、鑽仰などの放棄」（第一一巻五一七頁、傍点堀田）と対象に対する鋭い観察眼を見出し、「首席宮廷画家として、公式の仕事をしながらも、彼は彼自身で見たものだけを表現している」（第一一巻五一九頁）と指摘している。また、『王立フィリピン会社総会』（一八一五年）について、この絵画が「公式の注文画」ながら、王を含む理事、株主に対する尊敬を欠いていること、「死ぬほど退屈し切っているブルジョアたち」の姿をリアルに描いていることを指摘している（第一二巻三〇九―三一〇頁）。つまり、堀田の見るところ、ゴヤは聾者になって以後、公的な絵画においてもリアリズムの手法で対象にアプローチし、伝統的な絵画の規範を踏襲する姿勢や権力者を称える姿勢を後退させていた。

さらに堀田は、イギリス軍のマドリード入城後に描かれたウェリントンの騎馬像の下に別の人物の騎馬像が描かれていることに着目し、権力者に対するゴヤの冷めた態度を読み取っている。ゴヤにおいて、宮廷画家であることは形式的に果たすべき義務の次元に矮小化されているかの如くである。

> おそらく下手な馬はそのままで、人物だけを差し替えたものであろう。塗り潰されたのがジョセフであってもゴドイであっても、ウエリントンに対する敬意などというものはゴヤの側には皆無と見える。
> 軽蔑には軽蔑を！（第一二巻一七四頁）

五　おわりに

本稿では、堀田が『ゴヤ』四部作において、乱世を生きた画家としてのゴヤをどのように描いたのかについて論じてきた。最後に本稿の要点をまとめておきたい。

ゴヤが生きた乱世とは、ナポレオン戦争に端を発する、スペインにおける独立戦争以後の動乱の時代に当たる。堀田は、愛国心が歯止めのない戦争の暴力の原動力となったスペイン独立戦争に、二〇世紀に至る近代的な戦争の幕開けを見た。他方で、革命が他国への侵略を生み、また侵略軍に対する抵抗と勝利が専制政治を帰結した点に、スペインの乱世の悲劇的性格を認めた。こうした動向はスペイン国内においてナショナリズムと進歩主義を鋭く対立させ、開明派の知識人をジレンマに追い込むことになった。

絶望的な状況の下で、ゴヤは人間の狂気がもたらす醜悪な現実を正面から見据え、人間が人間に対して狼となる残虐な光景を容赦なく描いた。堀田は、乱世の現実を描いたゴヤの絵画を時代の証言として高く評価すると同時に、それらが既存の絵画と不連続であることを強調する。ヨーロッパにおける伝統的な絵画は美や理想を描くことを目的としており、とりわけゴヤの生きた時代のスペインでは古典的な美を規範とする新古典的主義が流行していた。また戦争画は、英雄の武勲や戦争の勝利を称えることを目的としていた。堀田は、ゴヤが宮廷画家でありながら既存の芸術の規範や様式から自由になり得た背景を、聴覚の喪失や乱世の時代経験そのものに加えて、寒村の鍍金師を父親とする出自に求めた。

こうしたゴヤ像は、『方丈記私記』における鴨長明像と重なる部分が少なくない。宮廷歌人であった長明は、出家によって「芸術のための芸術」に自足する傾向の強かった宮廷サロンから去り、『方丈記』において乱世の現実をリアルに記録に止めた。他方で、堀田のゴヤ像は、『海鳴りの底から』における山田右衛門作像も想起させる。堀田は、島原の乱において真実を後世に伝えるため仲間のキリシタンを裏切った右衛門作の選択に、知識人の宿命を見た。堀田は宮廷画家として権力者に奉仕し続けることを代償とすることで時代の証言者となり得たゴヤにも、右衛門作と同様の知識人の宿命を認めている。ただし、『ゴヤ』では、ゴヤを宮廷画家らしからぬ宮廷画家として描き、権力に対する内面的な追従を拒むようなゴヤのしたたかさも強調している。

＊本稿では、神奈川近代文学館堀田善衞文庫に所蔵されている未公開資料を紹介・引用させていただきました。資料の公開をご快諾いただきました堀田善衞氏の著作権継承者である堀田百合子様のご厚意に深く感謝いたします。また、資料の閲覧および公開について、神奈川近代文学館の職員の皆様に大変お世話になりました。心よりお礼申し上げます。

注

（1）『北海道大学文学研究科紀要』第一五一号、二〇一七年二月。

（2）『堀田善衞全集』第一一巻および第一二巻（筑摩書房）所収。本稿において、堀田の著作物を参照する場合は、原則として『堀田善衞全集』（第二期）全一六巻、筑摩書房、一九九三―九四年を用いる。引用を行う際は、本文中に巻数、頁数を記載する。

（3）『スペインの沈黙』筑摩書房、一九七九年、一九頁。初出は、『ＰＬＡＹＢＯＹ』一九七七年六月号。
（4）『みづゑ』一九六二年秋季号、『堀田善衞全集』第一六巻所収。
（5）堀田とスペインとの関わりについて論じた先行研究に、山本欣司「堀田善衞とスペイン――人間存在への凝視」芦谷信和ほか編『作家の世界体験――近代日本文学の憧憬と模索』世界思想社、一九九四年がある。
（6）『堀田善衞全集』第一一巻「著者あとがき」。
（7）連載時期は以下のとおり。「ゴヤ　Ⅰ」一九七三年一月五・一二日号合併号から八月三一日号まで。「ゴヤ　Ⅱ」一九七四年一月四・一一日合併号から九月六日号まで。「ゴヤ　Ⅲ」一九七五年一月三・一〇日合併号から九月五日号まで。「ゴヤ　Ⅳ」一九七六年一月一六日号から九月一七日号まで。
（8）「本屋のみつくろい」『文芸展望』第一三号、一九七六年四月、『堀田善衞全集』第一三巻所収。
（9）本稿におけるゴヤをめぐる伝記的事実については、サンチェス・カントン『ゴヤ論』神吉敬三訳、美術出版社、一九七二年、ジャニーヌ・バティクル『ゴヤ――スペインの栄光と悲劇』堀田善衞監修、高野優訳、創元社、一九九一年、大高保二郎『ゴヤ「戦争と平和」』新潮社、二〇一六年などを参照し堀田の記述を補った。
（10）本稿におけるゴヤの作品のタイトルは堀田の表記に従う。なお、版画集の日本語版に、フランシスコ・デ・ゴヤ、谷口江里也『ロス・カプリチョス――視覚表現史に革命を起した天才ゴヤの第一版画集』、同『戦争の悲惨――視覚表現史に革命を起した天才ゴヤの第二版画集』、同『ラ・タウロマキア（闘牛術）　ロス・ディスパラテス――視覚表現史に革命を起した天才ゴヤの第三・四版画集』（いずれも、未知谷、二〇一六年）がある。
（11）『ゴヤ――啓蒙の光の影で』小野潮訳、法政大学出版局、二〇一六年。
（12）前掲『ゴヤ論』、九五頁。
（13）『北海道大学文学研究科紀要』第一五〇号、二〇一六年一二月。
（14）前掲論文。
（15）『北海道大学文学研究科紀要』第一四八号、二〇一六年三月。
（16）『層――映像と表現』第九号、二〇一六年一〇月。

(17)『五月三日』については、ヒュー・トマス『ゴヤ――一八〇八年五月三日』都築忠七訳、みすず書房、一九七八年を参照。同書は、一八〇八年五月二日、三日の民衆蜂起の背景、経緯についても詳しい。

(18)ただし、『五月二日』は『五月三日』と比べてより伝統的・因襲的であるとも論じている。この評価は、前掲ヒュー・トマス『ゴヤ――一八〇八年五月三日』の見解とも合致する。

(19)とはいえ、堀田は、ゴヤが「希望を何処にも見出せぬ一九世紀ロマンティク」ではなく、「骨太い一八世紀合理主義者」、「理性にもとづく進歩主義者」であることを強調している（第一二巻三八八―三八九頁）。この点は、戦中に書かれた「ハイリゲンシュタットの遺書」（一九四三年）において、ベートーヴェンらの「偉大なる血統」と（後期）ロマン主義が差別化されていたことを思い起こさせる。前掲拙稿「堀田善衛における作家・芸術家の肖像（1）――西行」参照。

(20)神奈川近代文学館所蔵。

(21)『Goya notes』I（一九七三―七四年）、神奈川近代文学館所蔵。