

ゴヤの版画研究覚え書

遠 藤 恒 雄

I

ゴヤが独創的な版画シリーズの第一作「ロス・カプリーチョス」(気紛れ)を世に出したのは1799年53才の時であった。ベラスケスの作品を模した実験的な連作の時期からおおよそ20年後のことである。続く10年後から20年後にかけて「戦争の惨禍」「斗牛技」「ロス・ディスパラテス」(妄)の版画集を完成し、版画家ゴヤの名声を不滅のものにした。もしも、彼が50才以前で版画制作を断念していたならば偉大な版画家ゴヤは誕生しなかったであろう。

ゴヤの版画の特質はその表現の強靱さにある。エッチング、ドライポイント、アクァティント、ビュラン、パニッシャーなど、彼の時代に到達した銅版画技術のあらゆる手法を駆使して創造した彼の版画世界は、彼のある種の油彩画以上に深くわれわれの脳裏にくいこんでくる迫力をもっている。恐らく、その線、明暗、濃淡の調子、構図など表現要素の大方は、アカデミックな教養ある画家では表わしえない破格な力強さをもち、レンブラントやピラネジ Giovanni Battista Piranesi の版画にみられる繊細且つ精密な描写は彼には一切無縁のようにもみられる。そこには、伝統的な手法や形式的な約束ごとには拘泥しないゴヤの赤裸な心情の流露があって、その表現の力強さ、独自性の点では他の追隨を許さない。奇々怪々な怪物を登場させては人間界の仮面劇を演じさせ、われわれを滑董無稽な爆笑のうちに誘うかと思えば、残酷極まる戦争の惨禍においては救いようのない死の舞踏を演じさせ、深い悲しみの中へ人々を突きおとす。かつて、ボードレールをして讃嘆せしめた如く、彼が創りだした妖怪は驚くべき能動性をもって、現実界と空想界の境界を生けるがごとくさまようのである。⁽¹⁾現実が空想であり、空想が現実であるこの二面的世界の融合が、少しも阻害されることなく深い真実感をもってわれわれに受入れられるのは、先ず何よりもその強固な表現力に負っているからである。

ゴヤのこの力強さは何に由来するのであろうか。彼の後半生の油彩画にも共通するこの

力強さは、専ら線と明暗、白黒の色調の対比によって形象が形造られるエッチング独得の表現効果に負っているからだけではない。それは、線、光、陰、明暗、濃淡の調子、動勢、構図などの一切が、ゴヤの心や感性の動きそのままに溢れるがごとく奔出している結果に基づくのである。われわれは、彼のエッチングやリトグラフにおける線の動き、光の動き、明暗の調子、対象の組み合わせなどのうちに、何よりも鮮明に画家ゴヤのこころばせや感情の起伏を見出す。この取繕わない生まのままの画家の真情の発露こそ、少々の線の乱れ、構図の破綻も越えて、人々の心に深くくいつてくる彼の表現力の基礎になっていると思われるのである。彼の版画制作の母胎となった、およそ1,000点に及ぶ素描や500点近い油彩画との関連を考えるにつけても、宮廷画家であるとともに、一個の人間であった彼の悲劇的人生のすべてが、この版画作品はどみぐとな痕跡をとどめているものはない。まさに、彼の版画は18・19世紀の激動の時代を生きたゴヤの日誌であるとともに、あるものは偉大な文学作品、哲学的遺書の相貌を荷っているといっても過言ではない。

(2)

Ⅱ

ゴヤの版画史上における功績は、レンブラントによって高い芸術価値を与えられたエッチングやドライポイントを彼独得の手法に使いこなし、しかも、18世紀初めに創始されたアクァティントの技法を巧みに附加して、17世紀の版画では表わしえなかった微粒な粒子による濃淡の調子を版画世界に導入して微妙な絵画的雰囲気を具現したことに帰せられる。しかも、その技法は主題表現の簡潔さ、着想のみぐとさと相俟って、19世紀の印象主義、20世紀の表現主義の芸術思潮に先駆する一面を荷っていることである。

版画家ゴヤがどのようにして形成されたか。この問題は、彼の油彩画家としての形成が今なお多くの謎に包まれている以上に至難な問題である。

彼が版画制作に決定的に踏入ようになったのは、1792年、46才の時の重病以後であり、「ロス・カプリチョス」を始め著名な3大連作は、いずれも音の世界から隔絶された聳の身を背景として制作されたものである。これ以前、いわゆる彼の芸術的生涯の第1期に該当する版画作品としては、1771年に始る「エジプトへの逃避」以下4点のエッチングと「17枚のベラスケスの作品の模写連作」が存在するのみである。（略年譜参照）この事実、ゴヤ25才頃、ローマ遊学中、ないし帰還後から綴織下絵時代にかけて注文画の制作のかたわら、古典作品の勉強も兼ねて銅版画を印刻するようになったのがそもそもの始まりではなかろうか。この期の作品が概して、古典作品のエッチング模写という形をとっているのは、当時のアカデミーで極一般に行われていた版画による古典作品の模写という

ゴ ヤ 略 年 譜

区分	西紀	主 な 生 涯 の 事 蹟	油彩画またはフレスコ	版 画	
第 1 期	1746	3月サラゴッサ県フェンデトドスに生まれる	タピスリー下絵 { 日傘 陶器市場	1771 「エジプトへの逃避」	
	1769 1771 1775	ローマ遊学 王立サンタ・バルバラタピスリー工場の下絵画家となる 病気に落ちいる カルロス4世即位 宮廷画家となる 友人マルティネスをカディス訪問中重病におちいる		1775 「聖イシドロの祈り」	
	1778 1789			1778 「聖フランシスコ・デ・パウロ」 「ベラスケス作品の模写連作」 「盲目のギターひき」 「絞首刑にされた男」	
	1792				
第 2 期	1794	全聾となる	1794 オスナ公家のための「魔女を主題とした6連作」	「ロス・カプリーチョス」 1792—1797	
	1795 1797	王立美術アカデミーの絵画部長となる アルバ公夫人の別荘サン・ルカールに滞在	1797 「黒衣のアルバ公妃像」 1798 「聖アントニオの奇蹟」サン・アントニオ・フロリダ寺壁画	1799 「ロス・カプリーチョス」80枚シリーズ出版	
	1799		首席宮廷画家となる		
	第 3 期	1803	「ロス・カプリーチョス」の原板と売れ残り270部国王に献上 半島戦争 フェルナンド7世王位に復帰「着衣のマハ」「裸のマハ」のため宗教裁判所の喚問を受く キンタ・デル・ソルド（聾の家）購入、年末病氣	1800 「カルロス4世家族像」	1810 「戦争の惨禍」制作しはじむ 1815 「斗牛技」 1816
1808 1813 1814		1814 「5月2日の市街戦」 5月3日の銃殺		1819 リトグラフ制作「紡ぐ老婆」ほか	
1819					
第 4 期		1820		カディス憲法復活。アカデミーの憲法発布式に出席 フランスのボルドーへ後妻レオカディア・ソリーアとその子供を伴って移住 4月16日ボルドーで死去	1820 } 「黒絵」 1825 } 「ボルドーのミルク娘」 1827 }
	1824		1824 「ロス・ディスパラータス」1819—1824		
	1828				1825 石版画「ボルドーの牛」ほか

絵画修業の一方法にゴヤが従ったのだと解釈される。従って、この期の作品には後年の「ロス・カプリーチョス」にみられるようなゴヤの個性の奔出は認め難く、彼の一般的な絵画探求の一翼を荷う試作の域を出ていない。しかし、このプリミチーブな作品群は芸術的価値において劣るとしても、後年の卓れた版画作品を生みだす萌芽を暗示しており、また彼の油彩画も含めた絵画全体の基本的な志向を暗示している点で一考を要する問題をもっていることに変わりはない。（作品については後述する）

いずれにせよ「ロス・カプリーチョス」以前に存在する僅少な版画作品は、ゴヤが如何にして銅版画に興味をそそられ、その道に入るきっかけを得たか、およその推測を可能ならしめる。トーマス・ハリスは、その間の事情を次のごとく想定している。即ち、ゴヤが

画家を志して修業中、ホセ・ガルシア・イダルゴ著のエッチングに関する技法書(1691刊)を読んでその感化を受けたと思われること。1770年から71年にかけてローマ遊学中に著名な版画家ピラネジと接触があったと想像されること。マドリードに出て義兄フランシスコ・バイユーの支援のもとに、王立サンタ・バルバラ繅織工場に出入りするかわら版画でも名声を得ていたベネツィアよりの招聘画家ティエポロ父子の大きな感化を受けたことなどが版画に興味を抱かshめた理由であったとしている。現存する最も早い時期の作品が1771年ローマから帰還の年に符合しており1775年頃の「聖イシドロの祈り」から1778年の「ベラスケス作品の模写連作」や「盲目のギターひき」に至る作品群が王立サンタ・バルバラタピスリー工場の下絵時代に符合していることは、この間の事情を推測せしめる。以後「ロス・カプリーチョス」の制作に着手する1792年まで版画制作から遠去かった理由は、1789年カルロス4世即位後間もなく宮廷画家に任用されて、彼の身边が公的にも急にあわただしくなってきた結果であろうか。しかし、1778年の「ベラスケス作品の模写連作」や「盲目のギターひき」から15年ほどの空白を経て、あのような独創的な版画的連作「ロス・カプリーチョス」が忽然と生まれでてきた理由はどこに求められるか。恐らく、それは、彼のエッチング技法が単なる第2次的な表現手段ではない、彼にとっては不可避的な表現手段として、いわば絶え間ないデッサンの集約的な延長手段として、充分熟成の機会をもち、彼の生死をさまよう重病の危機を契機として最も手近で効果的な表現手段であるエッチング制作に一時に爆発した結果であると解したい。

Ⅲ

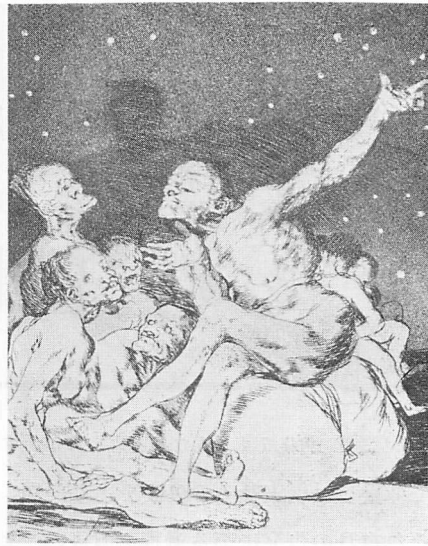
ゴヤの連作版画的殆んどは“危機の時代の産物”であった。(5) 4大連作をはじめとして、彼の芸術的生涯に大きな変革をもたらした二つの危機とは、彼の後半生を喰く彩どる重病とナポレオンによる半島戦争である。とりわけ前者は、版画制作にゴヤを決定的に踏み入らせる直接的な動機として諸家が指摘しているところである。(6) 年譜を照らしても明らかに、第1期の「ベラスケス作品の模写連作」の時期に、彼自身、親友サパテル宛に「危うく助った……」と病状を伝える書簡を送っているように4・5年後の重病を予見する病いの発作に見舞われたことが窺われる。しかし、この“模写連作”の頃に始る病気がタブロー制作を一時的に放棄するほど重病であったかは定かではない。王立サンタ・バルバラタピスリー工場に出入りするようになって3年後に、宮殿内の余多のコレクションの中からベラスケスを発見し、その模写をエッチングで行おうとした動機が何であったかは詳しくは解らない。ベラスケスの色彩の妙技、光や陰の印象主義的手法をエッチングで模

することによって、一層鮮明に、ベラスケスの作画意図を汲みとろうとしたのであろうか。しかし、いずれにせよ、タブローによる模写を3点にとどめ、巨匠の代表作の多くを手近な銅版プレートに印刻するに至った背景については、年譜に符合するような健康上の理由があったからと考えるのが妥当のようである。この第1期の病いは可なり重いものであったに拘らず、難なくそれを切り抜けたことは、1788年「悔悟しない瀕死の男とボルハの聖フランシスコ」の油彩画において初めて怪奇な幻想が現われるまで幸福なカルトン時代が続いたことでも示される。

第2の病いの時期は、1792年カディスに友人のセバスティアン・マルティネスを訪門中重病で倒れ、その2年後、48才で完全に聴覚を失うに至る彼の個人的生涯の中で最も悲劇的な時期である。サパテルがマルティネスに宛てた書簡によれば再起が危ぶまれるほどの重病で、ゴヤが後に語ったところによると激しい頭痛にさいなまれ続けて苦しみ、頭痛が去った時に彼の耳は完全に聴えなくなってしまったといわれる。この病名は不明であるが、1778年頃の発作といい若い頃より、彼の肉体をむしばんでいた病魔は、ここに最も力に溢れた中年男を音の世界から永遠に隔離したのである。この第2期の不治の病気こそ、その苦痛と孤独の中にゴヤの眠れる魂を喚び覚まし、



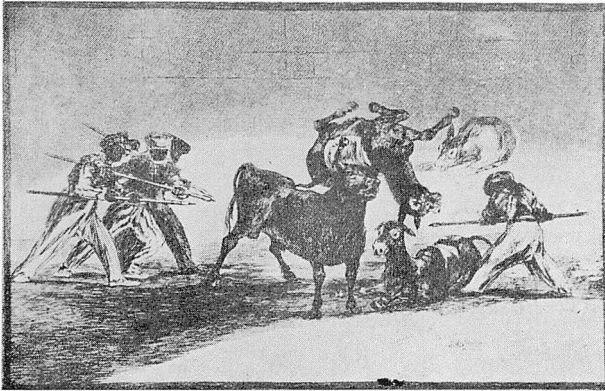
戦争の惨禍 No. 5
同じ野獣のごとく



ロス・カプリーチョス No. 71

夜が明けると、われわれは立ち去りましょう

専ら視覚的世界の新しい幻想に向って彼を誘惑し、愛すべき淑女や老紳士の華麗なる祝宴の微笑みと優雅さは消え去って、スペイン生活の暗い夜の側面、血を流し悲痛に呻く姿の名もなき民衆にとって変った》彼の芸術上の一大変革をもたらしたのみか、彼に針をもたせ、専ら線と光、明暗の造形たるエッチングの世界に決定的に踏



斗牛技 No. 17

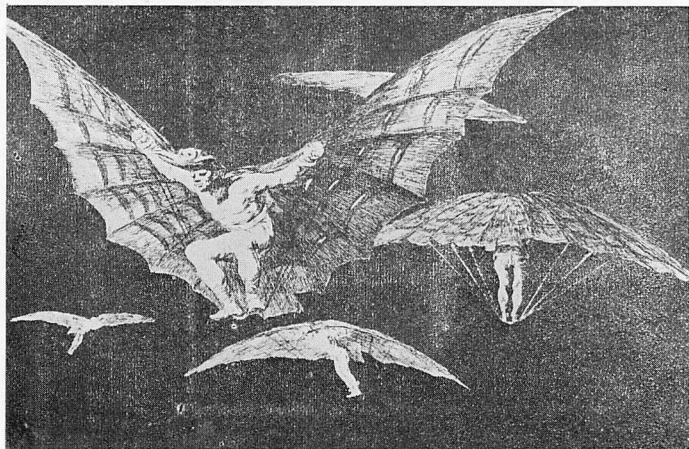
角先をくるんだ牛をロバでかわすムーア人

で体験した現実社会の裏表をより一層、辛辣に、懷疑的に受けとめ、次第に不条理な人間それ自身の告発に至る過程を爾後の「戦争の惨禍」や「ロス・ディスパラテース」の版画集がまざまざとそれを立証しているのである。「ロス・カプリーチョス」に平行して制作されたオスナ公家のための魔女を主題とした6点の油彩画の連作も、ゴヤの孤独と不可思議な幻想が自由奔放なイマジネーションをかきたてて、当代社会の慣習や迷信にまつわる人間の愚行や無知を最も大胆な形態で表わした彼の最初の浪漫主義的画作になっていることは、「ロス・カプリーチョス」の意義と軌を一つにしているといえる。晩年の「ロス・ディスパラテース」(妄)の版画集が「ロス・カプリーチョス」に続く人間界の不条理を、更に徹底して描出したゴヤの表現主義的世界のゆきついた姿であることは、同様主題の怪奇な「黒絵」にも符合するように、彼の生涯の第3の重病の時期に制作されたことで、まさに合点がゆくことなのである。

こうした個人的な肉体上の危機の上に、彼の運命を狂わしたいま一つの危機はナポレオンの侵入に対する独立戦争である。1808年から1813年まで続いたこの血なまぐさい戦

み入らせる動機をなしたことは「ロス・カプリーチョス」の80枚シリーズがそれを端的に物語っている。

宮廷画家の地位を獲得して幸福の絶頂にあった彼が弾という、いわば不具者としての運命を背負わされたこの不幸な事件がきっかけとなって彼の人柄や思考が変わり、それま



ロス・ディスパラテース No. 13

飛び方

は、単にゴヤー個人のみにならずスペイン社会全体を揺る国家的危機の時代であった。この戦争中、カルロス4世が退位してブルボン王家の崩壊を目撃し、ジョセフ王の宮廷画家となったゴヤが、フェルナンド7世の王政復古によって、更に一層苛酷な反動専制時代を体験し、一切の公職から遠去かってキンタ・デル・ソルドの家（聾の家）にひきこもり、最後にフランスのボルドーに亡命してそこで客死する彼の悲劇的運命の開幕は、この半島戦争によって切っておとされたのである。この戦闘によって繰りひろげられた野蛮な殺戮、暴行、処刑、掠奪、饑餓など想像を絶する凄惨な情景は、ゴヤの容赦のない、リアルな視覚で、デッサンに、版画に、油彩画に描きとどめられ、それらはゴヤの透徹したリアリズムの極致を形成しているといっても過言ではない。この戦争の時期は、ゴヤ62才から67才の間でこの頃彼が再び重病におちいった記録はない。後に「戦争の惨禍」としてまとめられるエッチング制作に着手したのが1810年（64才）で、戦闘の実景と饑饉の模様を描写したそのうちの1部と2部が完成したのが1815年（69才）頃と想像されることから、この版画制作の動機は専ら国家的な苦難と社会的正義感が彼の心を触発して銅版プレートに向わしめたものと解される。この頃の彼の健康状態は“聾”の身であるやるせない状態を除いておおむね良好であり、老いの身をひつさげて戦乱の巷を記録してまわったゴヤのいたたまれぬ真情こそ、この連作版画を生みだすそもそもの動機であったと思われる。そして、「ロス・カプリーチョス」以来、己が心のうちに確固として形成してきた啓蒙思潮や批判精神が、「5月2日の市街戦」、「5月3日の銃殺」（1814年）などを含めた1連の戦争画制作の動因ともなっていることは、「戦争の惨禍」の第3部を構成する諷刺的な寓話のシリーズ *Caprichos enfáticos* と称せられる15枚の作品がよくそれを立証している。

このように、彼の版画の大方は、戦争が終結し束の間の平安のうちに制作した「斗牛技」（1815-16）の極めて自然主義的な様式の作品を除いて、彼の個人的、社会的な二つの危機に深く関わるものであって、官能をくすぐるような快い芳香を盛った芸術とは正反対の、悲しみと失意を内包した圧世観に満ちたものである。それは《残酷、欠点、悲運を荷った人間に対する彼自身の見解の表明》⁽⁹⁾であり、救いがたい人間の罪障に対する彼の鎮魂歌であるともいえる。かかる意味で、ゴヤの版画は、ゴヤ独りの世界や時代の枠を越えて人間である限り繰り返されるであろう共通の不幸と感情とに立脚した人間社会の普遍的真実を突きとめている点で不朽の光りを放つといえよう。

IV

ベラスケス作品の模写連作ほか

ベラスケス作品の模写連作によって代表される第1期のエッチング作品は、総じて版画

独白の主題を追求しようとするよりも、ゴヤが宗教画や肖像画、タピスリーのカルトン制作のかたわら構図や光の取り扱いなどを工夫するために試作されたものであることが窺われる。今日、現存する最初の作としての「エジプトへの逃避」は、1771年ゴヤがローマ遊学から帰還後、故郷サラゴッサのエル・ピラールの聖母マリア聖堂の天井を装飾するために描いた原画や「聖母マリア、聖女エリザベートを訪ねる」（1774年）などこの期の1連の宗教画の雰囲気によく似ている。コラド・ジャンキン



エジプトへの逃避



聖イシドロの祈り

は、続く「聖イシドロの祈り」（1775年頃）も大同少異である。

しかし、その3年後の1778年に至ると彼のエッチング技術が可なり進歩した様を窺い得る。先ず「聖フランシスコ・デ・パウロ」の図は、エッチングにドライポイント⁽¹⁰⁾を併用して断続的なジグザグ線の集積により、聖者の人間像を力強く表わしていて「エジプトへの逃避」の稚拙な印象を拭い去っている。これは、恐らく1775年マドリードの王立サンタ・バルバラタピスリー工場の下絵画家に登用され、宮廷に出入りする画家たちと交友を持ち、とりわけ、ティエボーロ父子の感化を受けるように

ドの手法に倣って、劇的な光、赤味を帯びた影などバロック的な激烈さをもっているこれらの宗教画に比して、この時期の唯一のエッチング作品である「エジプトへの逃避」は、素描全体に力動感がなく驢馬と驢馬に乗る聖母マリアと嬰兒キリストも、どこか不安定で脇にいるヨセフの表現もまずい。光と陰の取り扱いも未だ散漫で、彼がエッチングをし始めてまだ間もないことを示している。恐らく、エル・ピラールやアウラ・デイの装飾壁画を描く過程でいずれかの作品を模したものであろうか。技術の稚拙さ、主題表現の不明瞭さにおいて



聖フランシスコ・デ・パウロ像

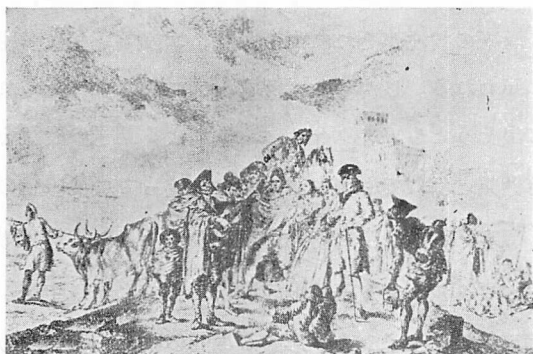
なったからであろう。繊細で、しかも不規則な線、ゆらめく光などの描写は、明らかに、カルトン画家となった彼がベネツィアのロココ風絵画から学びとった技法の一つであるに違いない。しかし、この像も彼の全くの独創であるかは疑問である。

明確に1778年の年記を有する「ベラスケス作品の模写連作」はゴヤの第1期のエッチング技術を窺う貴重な資料である。当初18枚の連作であったが17枚が現存して版を重ねたといわれる。この作品制作の動機がベラスケス⁽¹¹⁾に対するゴヤ自身の愛着によるものか、あるいは、フロ



ベラスケス模写連作
バルタザール・カルロス騎馬像

リダブランカ伯の要請による公的な仕事であったかは定かでない。しかし、いずれにせよ18点ものベラスケスの作品を銅版上に再現しようとした意図は、王宮コレクションに秘蔵され、その殆んどの全業績を窺うことができた稀有な先



盲目のギターひき

人の画才に彼が喫驚したのがそもそもの動機ではなかったろうか。初期における最も多作な年に該当するこの年に、病気の発作が因でタブロー制作から一時遠去からざるを得なかった理由もあるにせよ、ベラスケスの代表作のエッチング模写に没頭したゴヤの姿勢には、この頃レンブラントを発見したと同じように、自然とともに彼の生涯の最上の師の1人にかぞえる尊敬の眼差しがあったことは確かであろう。加うるに、これらの連作のうち11枚をセットとして販売する意図も彼にはあったといわれ未だ宮廷画家ではなかった彼が病気の治療に要する費用を調達する目的で版画による模写を思いつたと指摘する人もいる。

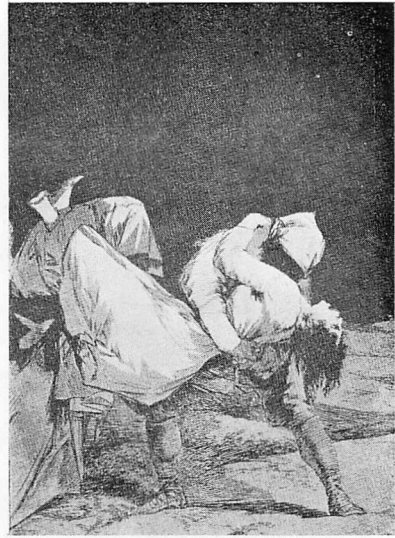


絞首刑にされた男

この最初のエッチング連作が、ペン描き素描を正確に銅版上に復刻しているに拘らず、それらはベラスケス作品の忠実な模写というよりも、作品によっては適度に省略したり、あるいは原作よりもより詳細に描きこんだりして、ゴヤ独自の性格を反映した翻案作品としてみた方がよい。何故ならば、この連作においてはゴヤがベラスケスの肖像画について学んだ以上のものを得ることは出来ず、結果的にはベラスケスの線描の細やかさや優雅さ、その仄かな色調と透明な性質をエッチングで表現することは殆んど至難な技であったからである。この連作には他の連作版面にみられるような技術的、内容的な統一を欠いていて、作品によっては原作の趣とは可なりかけ離れたものも存在する。この連作の後半で彼はアクァティントを初めて使用した。前半の「ヘリペⅢ世騎馬像」から第11図「バルタザール・カルロス騎馬像」まではエッチングにドライポイントを併用するにとどまったが、第12図「狩人姿のドン・フェルナンド王子」から第17図「白痴バレカス」までは、更に、アクァティント、ビュラン、ルーレットの技法がそれに加わって、エッチングに多彩な変化と抑揚をつけようと努力した跡が窺われる。しかし、「ラス・メニナス」にみられるように王宮内の豪華な雰囲気を経験に出そうとしてアクァティントによる調子の変化を試みているが、結果はかえって原作の雰囲気とは似ても似つかぬものに終わっている。その他「ドン・カルロス皇太子騎馬像」にしても、背景の空は勿論、王子の凛々しい人柄は影をひそめ、それはまた、「狩人姿のドン・フェルナンド王子」の像においても光や空気が漂うベラスケスの軽快で透明な雰囲気が消えて、王子や犬の形態が周囲の状況から独立した印象を与えている。恐らく版面独自の意義では全体的に失敗作であったこの連作は、風景を背景とした肖像画の技法、対象の具体的な属性、光と陰の配分などの点でベラスケスに学び、やがて彼の肖像画制作の中にこの体験が活かされてくる事実とその意義を認めるべきであろう。

「ベラスケスの模写連作」とほぼ同じ年、乃至、1780年にかけての作品として独立した2図が存在する。「盲目のギターひき」と「絞首刑にされた男」である。これらは第1期作品中、最もゴヤ的な意想を盛ったもので、その技術も格段の進歩を示している。前者は1778年アストゥリア妃の寝室用に発注されたタピスリーの下絵の予備作とみられるが、盲目のギターひきを中心に騎上の人物を頂点として左右に牛飼い人物と水売り人とを配したピラミット型の構成は、背景にうっすらと見える煉瓦風の建物や雲や大空の広がり暗示する方法とともに、ゴヤの個性の開花が認められる。デリケートな線と柔らかな光の調子で、カルトン制作で慣れ親しんだ各種の人物を登場させてマドリードの庶民生活の哀歓を描いた点、幸福な時期のゴヤの一面がよく窺われる魅力ある作品の一つといえよう。

「絞首刑にされた男」は、トーマス・ハリスのカタログでは「盲目のギターひき」とともに1778年—1824年の間に位置される個別的作品の一つとして、初期の完全なオリジナル的価値を荷うものとして注目されている。原板不明で、刷り上がり(12)の版画のみによって窺われるこの図は、後年の「ロス・カプリーチョス」のNo.23「塵もつもれば……」と「戦争の惨禍」のNo.34「ナイフ一つのために」に意味的に関聯するものとみられる点から、恐らく宗教裁判を諷刺した1連の図の基をなすものと思われる。図の構成としては「戦争の惨禍」のそれによく似ているが、木にくくられて刑死した哀れな男の様子が、炎がゆらめく燭台と闇のバックだけでみごとに表わされ、主題の本質的な要素のみを力強く表現しようとする後年のゴヤの芸術的傾向の一端が垣間みられる傑作の一つであるといえよう。



ロス・カプリーチョス No. 8
彼女は連れてゆかれた



ロス・カプリーチョス No. 27
どっちがほんとに心を捧げているのかな

V

Los Caprichos (気まぐれ)

ゴヤの生存中、フランスの浪漫主義の芸術家たちに多大の影響を与えた「ロス・カプリーチョス」の連作は、ゴヤの天分と気質が最もみごとに開花した一例である。1792年から1797年にかけてシリーズとしてまとめられたこの版画は構成上2部に分けられる。第1部は、巻頭の署名入りの自画像からNo.42まで、当代私生活の奢侈と愚行をテーマとして人間が妖怪じみた振舞をする様子を、大方は写實的に描写したものである。第2部は、名高い「理性が眠れば妖魔が生まれる」No.43の標題を附した眠れる



ロス・カプリチョス No. 79
献身の誓い



マドリードのアルバム B. 56
飛ばんとする魔法使

白画像をもって始り、No. 80「今が潮時」に至る主としてスペイン民衆の間に深く根ざしている迷信や無知をテーマとして、ここでは妖怪が人間じみた振舞をする様子を幻想的に描写している。ここで、彼は王侯、貴族、聖職者、法律家、政治家、医者、学者、軍人、高利貸、密輸入者、道楽者、金持、貧乏人、浮気者など当時の社会で識の限りの人物を怪奇な姿で登場させて一種の仮面劇を演じさせたのである。《この世は仮装舞踏会だ。顔も服装も、声もすべて装って、皆が自分でないものに見えるように望み、皆が間違い、たがいに誰だか解らない》と No. 6 でこの世界の移り気的な性格を示している。この連作を完成した頃、ゴヤは52才で養兄フランシスコ・バイユーの死後アカデミーの絵画部長に就任して人生の円熟期にあったが、悪質の病いで聴覚を失ってからには世間的な名声も、ゴヤの心を真になごませる訳にはゆかなかった。この連作版画が、宮廷画家としてはその絶頂期に位置し、且つ個人的には“聾”という不治の病いを背負った最も不幸な時期の作品であることが、この「カプリチョス」の性格を決定しているのである。

複雑な人生劇を織りこんだ「カプリチョス」の世界で特に印象的なのは、様々な姿で登場する女性の姿である。恐らく、彼の連作版画の中でこの作品ほどあたたかもこの世の主役が女性であって、小娘から妻、母親、下女、淫売女、魔法使、醜悪な面相をもった老婆に至るまで女の性と魔性を描きだしたものも珍らしい。カモン・アスナルはそのことを次の

ように指摘している。《ゴヤはこの連作に自分の女性観を描きこんだ。彼にとっての女とは、男に淫らな情欲を挑発する本能の赴くままに動く生き物であった。女は、彼女に恋い焦がれた男の情熱による犠牲者でも、その愛嬌を台無しにする浮薄な周囲による犠牲者でもない。ゴヤの女は、うら若い時には本能の命ずるままに生贄を生む動物として現われた老婆を描く時のゴヤは、女のこの不倫な宿命に悪魔のような醜怪さを上塗りする。ふるいつきたいような美貌の女に非常な獣性を刻印し、その汚らわしい考えを老婆の醜い容貌において一層強調しているように思われる。明らかに悲運や情熱を女の内に表現しようと試みる時のゴヤは、非常に繊細で素晴らしく感動的な女性を描きだしている。》⁽¹³⁾

ここで想起されるのは、ゴヤの生涯に刻印されるアルバ公爵夫人の存在である。極く短期間の交流でしかなかったアルバ公妃との関係が特に際立って論及されるのは、両者の愛の破綻が「カプリーチョス」制作の動機の一つであったらしいということに起因している。宮廷画家ゴヤの周辺に現われた女性は無数にない。王妃マリア・ルイザ、オスナ公妃、サンタ・クルス侯夫人、サン・カルロス侯夫人、ラ・ソラナ侯夫人、チンチョン伯夫人、女優ラ・ティラーナなど、恐らく当時の上流社交界で妍を競っていた女性たちは、ゴヤのパトロンであるとともに、ゴヤの前に肖像を描いてもらうためにポーズした人々であった。とりわけ、スペイン屈指の名門、アンダルシアの大貴族であったアルバ第13代の公妃カイエターナ(1762—1802)は、その美貌と才媛、向う見ずな行動とでゴヤを一時激しく魅了し尽したといわれる。ゴヤとの関係が特に親密になったのは、アルバ公が1796年死去して公妃が寡婦となった頃からと推定され、1797年アンダルシアのサン・ルカールの別荘に夫人を訪ねて滞在し「黒衣のアルバ公妃」と「カプリーチョス」の発想の基をなす素描集「サン・ルカールのアルバム」を描いた頃が頂点であったらしい。1802年、40才の若さで世を去ったアルバ公妃とゴヤとの関係が如何なる理由で悲劇的結末に終わったのか。これも推測の域を出ないが、明らかにゴヤの失恋に終わったらしい事実が「嘘と浮気の夢」



ロス・カプリーチョス No. 26

彼女たちは、すでに席をえた



ロス・カプリーチョス No. 51

おめかし

とその破綻は、多くの推測を生みまことしやかな伝説をつくりあげる原因となっているが、ゴヤが心底惚れこんだ女性との束の間の愛の破綻が、“髻”という孤独の身に一層世をさげすみ、その幻滅と呪詛のうちに銅版を刻んだとの説も頷かれるのである。

今日研究の結果“気まぐれ”の意をもつ「カプリーチョス」が生まれてくる過程は、ゴヤがアンダルシア地方を旅行した折手控えておいたデッサン帳を基に、1795年から1796年にかけて制作したノート・ブックを更に利用した「マドリードのアルバム」(74図・37シート)と「サン・ルカールのアルバム」(21図)の素描集を合わせて、それを巧みに使いこなして版画化したものであることが明らかになっている。従って、この連作中の数点が

と題された「カプリーチョス」における未出版のエッチングが存在することが裏書している。「特定個人を諷刺したものではない」と繰り返し弁明しているゴヤではあるが、「カプリーチョス」の中で明らかにアルバ公妃を暗示していると思われるNo. 5「お似合いだ」、No. 7「その様に彼は彼女を理解できない」、No. 8「彼女は連れてゆかれた」、No. 27「どっちがほんとうに心を捧げているのか」、No. 31「とりもち婆さん、娘のために祈りを」No. 61「みんな飛んでった」、No. 72「おまえは逃げはしまい」などの各図は、愛し信じあっていた女に対する裏切られた男の告白を示している。貴族の名門の女性とアラゴン生まれの精悍な宮廷画家との恋愛



ロス・カプリーチョス No. 43

理性が眠れば妖魔が生まれる

「サン・ルカールのアルバム」に基づくアルバ公妃との思い出を彷彿さすものである限り、アルバ公妃の存在はゴヤにとって欠くべからざる靈感の対象であったことを示すものであろう。その他「マドリードのアルバム」に基づく構想のうちには、国王、王妃、宰相ゴドイ、オスナ公夫人など“特定個人”と思われる人物が登場するが、われわれはそれらが誰であるか一々確認する手段を持たない。

ここに彼が示した女性観は、ただ単に「特定個人」を引き合いに出して批判するのが目的ではなく、当代スペイン社会の不合理な慣習や無知、迷信、悪徳などと結びついた人間の深層心理の様々な断面を描きだしたに過ぎぬ、と解すべきであろう。ゴヤが施した註解によつておよそ分類すれば、子供の躰につい



ロス・カブリーチョス No. 32

多情だったものね

ては No. 4, No. 25, 教育については No. 3, No. 32, No. 37, 迷信については No. 12, No. 50, No. 52, 血統については No. 39, No. 42, No. 57, 妖術については No. 46~48, No. 60~66, No. 68, No. 70, No. 71, 医術については No. 40, No. 53, 修道僧については No. 13, No. 58, No. 74, No. 79, No. 80, 軍人については No. 76, 男女の愛については No. 2, * No. 5, No. 7, No. 10, No. 27 など広汎多岐な人生の諸般事にわたっていて、あたかも当時のスペインのコミカルな芝居の数幕をみる思いがする。とりわけ、闇に出没し、天空をかけめぐる翅のはえた妖怪やグロテスクな面相の修道僧や土曜の宴に主役をつとめる魔法使いが登場する後半は圧観である。

しかしながら、これらの皮肉と痛罵に満ちた世界を冷静に観察してみると、これだけの衝撃的なシリーズをまとめて刊行するには、ゴヤの心のうちに周到な用意と計算が働いていたことが解る。この連作の殆んどが完成したのが1797年、いわゆるサン・ルカールからマドリードへ帰還して病気が故に王立美術アカデミーの絵画部長の職を辞した年である。この年、表紙には現在の No. 43図の机にもたれて座り夢想しているゴヤの肖像を附して《フランシスコ・デ・ゴヤ作。普遍的な物語。1797年》と題して72枚シリーズとして刊行する予定であった。しかし、これはどういう理由か実現しなかった。だがこの公刊に先立

って彼は公刊趣意書のようなものを発表して、その意義を説明している。《私は長い年月にわたって、まるで神聖なもののように奉られてきた。かような偏見、詐欺、偽善を愚弄し悲難いたせるような事柄を現わす課題を選んでまいりました。けれども、私は、それが芸術の目的と芸術家の扱う手段とを誤らせることを恐れまして、この銅版画では一切個人的な諷刺にわたるものを避けてきたことを断言いたします。……作者は、覚えのないモデルを使ったのでもないことをお考えいただきたい。もとより自然の模倣、あるいは模写が、まことに思うごとく巧みになし遂げられるならば、いかようにもそれは称賛されねばなりますまい。けれどもまた、自然からまったく離れてただ想像の中においてのみ真実を持つ形や動きを表わすことが出来ます時にも、それは十分な尊敬を受けねばならぬものでありましょう。絵画もまた詩と同様、その目的によく当はまるものをこの世の中から選びだしてまいります。空想で描いた一人の人物に自然がいろいろな個性の中にそれぞれ与えております環境と性格とを結びつけるわけではありますが、そうした賢い巧みな取り合わせのおかげで、画家はあさはかな模倣家であることを免れて独創家と呼ばれることができるのであります。》⁽¹⁴⁾ 恐らく、この連作が刊行されることによってひきおこされる危険を予期して自己の立場を弁護したものであろう。

2年後の1799年2月、ゴヤは一度刊行を思いとどまったシリーズに8点を追加し、表紙にシルクハットを被った横向自画像を表紙に附して80枚シリーズとして売りに出した。2月6日水曜日の「マドリッド新聞」、2月19日火曜日の「マドリッド新報」に「カプリーリス」の広告趣意書を添えてデセンガーニョ街1番地の香水店から売り出した。【300セットを印刷し、刷り上がり総数2万4千枚の刷りであった。しかし、彼の期待に反して4年間の広告期間中売れたのは僅か27部であったという。2年前の中断から思い切って公刊に踏み切った理由としてトーマス・ハリスは経済的理由を挙げている。病氣療養のため公職から遠去かっていた彼が、治療費その他で金が必要だったのだとみている。売れ行きを好転さすため、ゴヤは有力政治家やパトロンに取り入って購入方を懇請したふしがある。⁽¹⁵⁾】しかし、王侯、貴族、政治家、聖職者、宗教裁判官、法曹会と社会のあらゆる階層の人々を諷刺したこの連作が、当時の保守的支配層に歓迎される筈がない。事実、その予見は適中して販売は中止せざるを得なくなり宗教裁判所の喚問するところとなった。しかし、警告を受けるにとどまり、1803年7月7日、大臣シゲール・カエターノ・ソレルを介して「ロス・カプリーチス」80枚の原板と売れ残り分240冊を息子ハビエルの年金12,000レアルと引換えに奉呈することによって身の危機をかわした。この時の大臣宛の書簡の中で、同国人よりも外国人の手にわたることを遺憾に思って国王に献上する旨述べているの

は、首席宮廷画家である彼が身の安全を考える窮余の策であったとみられる。

こうした事情のもとに制作、刊行された「カプリーチョス」が、幾多の憶測と矛盾を内包しながらゴヤの芸術の偉大な金字塔をなしている故因は、彼の幻想的シリーズの最初の処女作であるばかりでなく、彼の思想上の立場を明瞭に発揚した最初の記念碑的作品としての意義をもっていることである。No.43「理性が眠れば妖魔が生まれる」はこの連作の核心ともいうべきゴヤの思想を表わしている。《理性に見放された幻想は始末におえぬ妖怪を生む。理性と結ばれたそれは、あらゆる芸術の母であり、その驚異の源泉である》と註にあるように、そこには啓蒙思潮の洗礼を受けた理性尊重の思想が根底にある。全篇を貫ぬく奇怪な風習や無知、迷信、悪徳、偽善など信じる術を失った移り気的な世界に対して寄せた痛罵は、理性の隋眠からひたすら抜けでることを願ったゴヤとその友人たちが愛すべき同胞たちに対して放った警句として受けとることができる。ここで、彼が暴露した移り気的な仮面の世界は、およそ10年後に戦争というより一層悲惨な現実を招来して、革命と反革命の激しい抗争の坩堝に人々を陥し込むとは、この時のゴヤとて想像し得なかったことであろう。

こうした思想的意義に加えて、彼の自由奔放なビジョンの表出を可能ならしめた技法上の問題については、1778年の「ベラスケスの模写連作」以来格別の進歩があったことを附加えねばならない。この連作において、彼はエッチングにアクァティントの技法を殆んど全篇にわたって駆使してみごとな成功を収めている。場面によっては、ドライポイント、ビュラン、バニッシャーを加えて画面に変化と強弱の調子をつけ主題を一層効果的に表現している技術はさすがである。2人の男が女を誘拐する様を主題としたNo.8「彼女は連れてゆかれた」や決斗で敗れた恋人の死を哀しむNo.10「愛と死」、おっちょこちょいの女の子を諷刺したNo.26「彼女たちは、すでに席を得た」や、星明かりに魔法使が鬼婆どもに講義をしているNo.71「夜が明けると、われわれは立去りましょう」などエッチングとバニッシャー・アクァティントを併用した美麗なる作例というべきであろう。No.32「多情だったものね」は、度重なる情事の果ての疲れきった女の孤独な姿を、アクァティントだけの平淡な調子で表わした稀有な作例である。頭上のランプの光がピラミット型の女のポーズに集注し、壁や床を僅かに識別せしめる牢獄内の寂寞さを詩情溢れる雰囲気表現している。ここで彼が駆使した技法は、鋭敏な感受性が主題の対象に則して、写実と幻想の両側面から大胆直截に自己の表現方式を見出した最初の記念碑であることを示すのに何ら躊躇を要しない。これと同様の成果は、自由自在にマホやマハたちをサン・アントニオ・デ・ラ・フロリダ教会の天井一面に描いた「聖アントニオの奇蹟」のフレスコ画に



戦争の惨禍 No. 26
見ちゃおれない

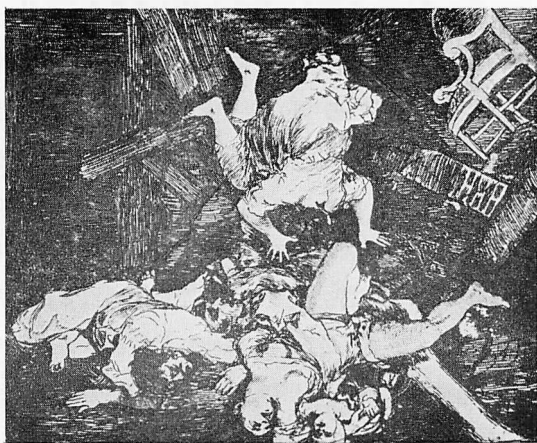
は、1863年初版刷りとして王立サンフェルナンド美術アカデミーから出版された時は80枚シリーズの構成であった。もともとゴヤは1820年に刊行の意向をもっていたが諸般の情勢から中止された。この年友人セアン・ベルムデスが附した標題は「スペインにおけるボナパルトと血なまぐさき戦争の痛ましき結果と強調的なカプリーチョス。原画家ドン・フランシスコ・デ・ゴヤ・イ・ルシェンテス。これを着想し、描き彫る。マドリードにて。」と長いものであった。ゴヤ自身の試し刷りを除いて、「戦争の惨禍」がゴヤの生存中陽の目をみなかったのは、この連作が80枚シリーズとしてまとめられるに至った段階で、ゴヤの意としたところが、単にナポレオンに起因する戦争の残虐さを批判するにとどまらず、その帰着するところは、それを導いたスペインの国家体制や宗教界に対する痛烈な批判を内容としていたところによる。戦後王位に復帰したフェルナンド7世が、ゴヤに向って《そなたはギロチンの罪にも価するが偉大な画家たる一事をもってすべてを忘れよう》といったと伝えられる如く、戦時中、ホセ1世治政下のゴヤの行動について深い疑いの目をもっていたフェルナンド7世とは、終生しっくりいかなかった事情は、実質的に宮廷画家の仕事、ヴィンセント・ロペスに

も充分いい得ることなのである。

VI

Los Desastres de la Guerra (戦争の惨禍)

現在、82枚シリーズとして一般に流布している「戦争の惨禍」



戦争の惨禍 No. 30
戦争の破壊

譲って、キンタ・デル・ソルドの家（髯の家）に閉じこもり、やがてポルドーへ亡命するに至る最晩年の履歴がこれを裏書している。

戦争の惨禍そのものを描写した第1部 No.2～No.47はゴヤに「5月3日の銃殺」を描かしめた1808年の反仏戦争に端を発して各地で繰りひろげられたゲリラ戦の模様取材したもので、その大半は同年10月戦斗

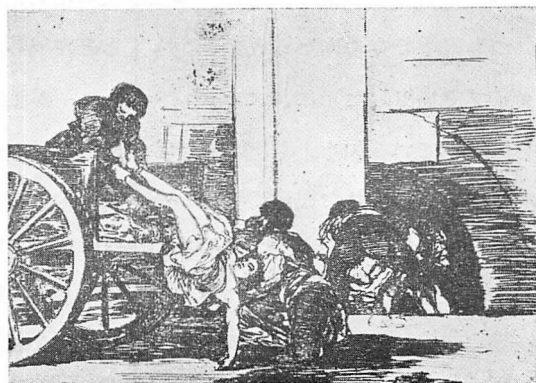


戦争の惨禍 No. 59
一杯のスープが何の役に立つ？

の最も激しかった故郷サラゴッサを訪ねて、スケッチブックに赤チョークで素描した記録に基づいて印刻されたものである。第2部 No.48～No.64は、1811年9月から翌年8月にかけて猖獗を極めた戦禍に起因する饑饉の惨状を描いたものである。従って、図中にゴヤの署名と1810年の日付を有する3図（No.7, No.44, No.45）を含んだ第1部と第2部の制作年は1810年から1813年にかけてであると思われる。これら2部と本質的に異なる第3部は、巻頭の象徴図と No.65～No.82は戦後の1814年からキンタ・デル・ソルドに隠世する1820年頃の間 intermittent に制作されたものとみられ、前2部の眼を覆うような惨劇を不可思議な幻想の世界でしめくくっている。各図に註解を施す方法や、巻頭にこのシリーズの象徴図を配して構成上の注意を払った点、前作の「ロス・カブリーチョス」の手法に倣ったものであることは明らかである。

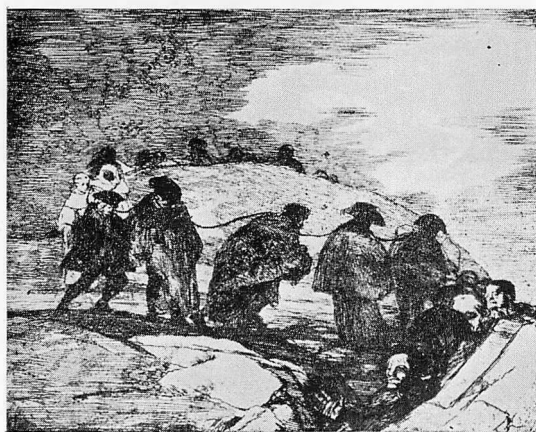
この「戦争の惨禍」の連作が戦争を扱った過去いくつかの名作に比べて深い感動を喚起するのは、勝利の栄光でも、敗北の屈辱でもない、戦争それ自体の無益さの証言となっていることである。侵略者も愛国者も彼にとっては平等に憐憫の対象であり、ゴヤが追求したのは戦争という無法な恵の力に対して発揮された赤裸な人間性の本質であった。

第1部ゲリラ戦争の恐怖は、主として死線をさまよう動く群衆がテー



戦争の惨禍 No. 64
墓地へと死人運搬

マである。殺戮（No.2, 3, 4, 5, 19, 46）, 暴行（No.9, 10, 11, 13）, 処刑（No.14, 15, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39）, 掠奪（No.16, 47）, 避難（No.38, 42, 43, 44, 45）, 野戦病院（No.20～No.25）, 絶望（No.12, 18）, 破壊（No.30）などの情景が休む間もなく展開される。激動する一群の情景の中で、サラゴッサの英雄的女性を描いた No.7「何たる勇氣!」, 疾走する馬より顛倒する兵士を描いた No.8「いつも



戦争の惨禍 No. 70
行く手も知らない

あること」, 戦場での意見の違いを描いた No.17「折合わず」は残酷な諸場面における僅かな息抜きとでも言おか。

第1部で特に印象的な図を挙げるとすれば次の2図であろう。その一つは、洞窟の中で銃口を前に死を待つ婦女子と男たちを描いた No.26「見ちゃおれない!」である。銃口を前にした民衆のポーズは No.2 及び処刑の No.15 にもみられるが、この

26図が最も劇的である。ここにはドームの暗い背景の中に外から射し込む光が、婦女子と前景の前向きの男に当たっている。卒倒する女、幼児を抱える女、手を組んで後向きに跪く絶望の男、転がりできるようにして立ち向う前向きのポーズの男—追いつめられた死の宣告の瞬間がこれほど迫真的に描かれたものも見当らない。この巧みな劇的手法は、有名な「5月3日の銃殺」よりも強烈である。このタブローにおいては、提燈の明かりによって照らされた処刑者の一群と壁のように立ち並ぶ死刑執行隊の対比（ゴヤはこういう場面では、いつも素手で立ち向かう民衆を生き生きと表現し、逆に侵略者を人形のように個性のないタイプで描出した）に、アンドレ・マルローが戦争の現実性よりも、むしろ浪漫的な詩情を見出している如く、写実を越える浪漫の世界を感じさせるが、銃剣の鉦先だけで敵を暗示し追いつめられた民衆の姿のみを主役に力強く描きだしたこの図は、ゴヤのレアリズムの極致を示して余りある。この場面には、アクァティントは使用されず繊細なエッチングの線の上にドライポイント、ヴェランの粘り強い線が形態をひきしめてバックの強靱な太い線と対応して、ゴヤがこの図に寄せた激烈な感動の程を示している。いま一つは、このシリーズの唯一の象徴的な図 No.30「戦争の破壊」である。恐らく、砲撃を受けた穴蔵で男女や子供が家財や材木の破片とともに飛散している瞬間を描いたもので、戦禍の残酷さ

のみごとな集約である。空中に逆さまに吹き飛ばされた女、仰向けに倒れ、あるいは苦悶にひれ伏した男女、椅子や梁や道具類が目茶苦茶に壊れて飛散している光景は、も早や表現を絶した Chaos の美である。ここでは、エッチングにラビを施した荒々しい熱狂的な線が光も陰も定かでない時間、空間を超越した運動の一瞬の永遠的固定を捉えている。ここに、ゴヤの冷徹な眼と、対象を豊かな想像力で構築する表現主義的立場を看取することができる。

第2部は、第1部と対照的に空腹と疲労のため動く力を失った静的な群衆が登場する。ゴヤが現実に見とどけた饑饉の惨状はベルエテ A・D, Beruete が詳細に伝えている。《街路には男や女や子供たちが死んだように横たわり、彼らは一片の青物を馬鈴薯を、あるいは、みじめにもスープを哀願した。それは絶望と苦痛の光景であった。白尽、公路には死の苦しみと斗っている数え切れないほどの生きものの光景、女の悲惨、子供の泣泣が、その父や兄弟の悲惨なかわらで一日に2度、教区の荷車が死体を運びにやってきた。間断なき呻き声、多くの不幸な人々のむせび声、大気は有毒な蒸気で満たされ、都市の上空には巨大な棺衣が広げられるようであった。》⁽¹⁹⁾

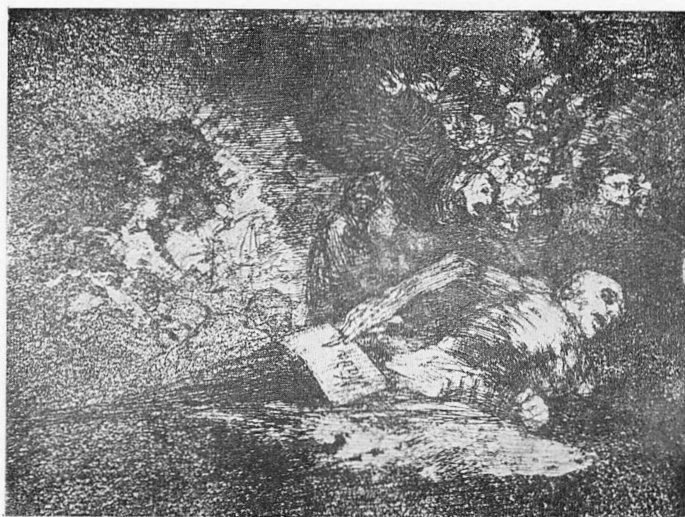
“Año del hambre” と称せられマドリードだけで2万人もの餓死者をだしたこの饑饉の惨状を、ゴヤは17枚のシリーズにまとめた。静止的、絶望的な民衆を主題としたこのシリーズでは、全篇にわたって深い静寂が支配し単純な構図と深い明暗の諧調の中に悲惨な民衆の姿を浮き彫りにして、あるものは、アクァティントの絶妙な効果によって美しい絵画的な哀詩を形造っている。

このシリーズの白眉は No.59「一杯のスープが何の役に立つ？」であろう。母親の膝元で横たわった子供たちが一杯の茶碗を口にしようとしている場面である。画面一杯に散布されたアクァティント、中央親子の群像のピラミット型の形態、この群像を照らす光、それは、この痛ましい悲惨な光景を幾何学的な確固たる構成の美に置き換えることによって、悲しみの世界が美しい詩の世界に昇華された一例である。アクァティントは、この不幸な親子をとりまく夢幻の世界の現出に成功し、光と空気の微妙な振動、明暗のニュアンスは、恐らくこのシリーズ随一のものといえよう。

アクァティント技法は第1部の激しい戦闘の場面では僅かにしか使用されなかった。野蛮な暴行と処刑の陰惨な背景に効果を示したに過ぎない (No. 4, 9, 37, 38, 46, 47)。第1部において、ゴヤがスケッチの力をアクァティントに転写できなかった理由は、専ら、行動する人間の描写が主体であった関係上、主題の対象が背景の中に埋没する方法をとらなかった。しかし、第2部の饑饉のシリーズにおいては、動く力を失った静止的な群

像を柔らかな光と陰影の中に捉えるためにアクアティントを存分に駆使している。前述の No.59 他、餓死者を前にして無気力にただずむ 1 人の男 No.48、「痛ましき身の上」、3 人の男が 1 人の気力を失せた母親を抱き、後には子供が泣いている No. 50「不幸な母親 /」, 施し物に集っている飢えた人々の No. 51「白えんどうへの感謝」、1 人の息絶えた餓死者を取り巻く数人の群像の No. 53「かいなく死んだ」は、いずれも 嗅 気 漂 う ばかりの悲惨な情景の雰囲気を出しているのにアクアティントの絶妙な効果が発揮されている。その濃んだ色調は群像を暗い光で包合し、No. 60「助け手もなし」に至ってそのものの哀しい凄惨さは頂点に達している。ここでは死骸を前に虚空に絶望の嗚咽を発する 1 人の男の永遠の悲しみが刻印されている。アクアティントは飛沫をあげて鋭い断続的な線の集合を盛りあげる伴奏の役割を果たしている。

このシリーズ最後の死をテーマとした 3 図は戦禍の終末を示している。餓死者の横たわ



戦争の惨禍 No. 69
無（今にわかるだろう）

る死の家の暗闇の中で
1 人の老いたる外衣を
深く身にまとった婦人
が行くべきところは
死の寝台しかないこと
を示す（No.62「死の
床」）。暗い線の背景に
斜めに射しこむ光は一
途にこの婦人の姿を浮
彫りにする。この光は
No.63「死体の山」で
は 1 対の棺とともに畳
々と横たわる死骸の山

をくっきりと照らす。上から斜めに見下ろしたこの独特な構図は、右手の柱によって空間を暗示し地獄の底に眠る哀れな運命の人々を印象的に捉えている。まさに、この饑饉の惨禍における光は《レンブラントの光が常に希望の叫びと一致して地上から天へ向かってゆくのに対して、ゴヤの光は宿命的な胸のはり裂けるような嘆息の上に停滞し、苦しんでいる地上の憐れなるものへと注がれる》⁽²⁰⁾ といったジョルジュ・グラップの言葉を想起させる。緩慢な死の苦しみは、肩と足関節とをもたれて車から曳きずり降ろされる若い女が死人運搬人によって墓地へ投げこまれる No.64「墓地へと死人運搬」で終る。背景を単純な線によって劃された墓地、荷車、いささかの憐憫もないこの無機的な作業は、激動の嵐の

うちに暮れた戦乱と饑饉の惨禍の到達点なのであった。

第3部は、ゴヤ自ら *Caprichos enfáticos* と称した18枚のシリーズから成る。終りの2図(No.81「高慢な怪獣」, No.82「これこそ真理だ」)は、初版刷りには含まれず1870年にパウル・ルフォールによって追加されたものである。若干は「カプリーチョス」の再現のものもあるが、大部分は政治的、社会的諷刺に貫かれたもので、怪奇さは「カプリーチョス」やその後の「ロス・ディスパラテス」よりも減じている。この「戦争の惨禍」における現実的なものから空想的なものへの展開については、ゴヤのデザインの不統一と弱さを指摘する人も⁽²¹⁾いる。しかし、ここには空想の力を借りた彼自身の信念の表明があり、この恐るべき戦禍を導いた良心の圧制者に対する明確な批判が含まれていて、ここで彼は民族の歴史の忘れざる斗争の記録に普遍的な意義を添えようとしたのである。このシリーズの17枚と巻頭の1図とが制作されたのは1814年(68才)から1820年(74才)にかけての間と想像される。各々の制作年は巻頭の1図と終りの1図とを除いて確かでない。この寓話的なシリーズが戦後における政治情勢の変化と、ゴヤ自身の心象の変化に由来することは明らかであり、更に、1819年からキンタ・デル・ソルドに閉じこもり、不気味な「黒絵」及び「ディスパラテス」の一連の幻想画に着手するに至る過程を考えると、この作品が再び、彼が外部世界から内部世界へ向かってゆく過程で制作されたものであることを窺わせる。この寓話的シリーズNo. 65~82は、内容上から分類すると、宗教に対する諷刺と目されるものNo. 66~68, 70, 74, 77, カプリーチョスの再現と目されるものNo. 65, 71, 72, 75, 78, 占領軍を諷刺したものNo. 76, 象徴的なものNo. 1, 79~82の4種に分類される。意味の連関上から考えるとNo. 79, 80も宗教に対する諷刺ととることもできよう。彼がここで空想の力を借りて徹底的に批判したものは、無知と迷信で民衆を迷わせる腐敗した宗教界、聖職者たちであった。No. 66「度々あること」は、枯れ木の上にかけられた空の修道服の前で跪いている一群の老婆を描いた「カプリーチョス」のNo. 52に符合する民衆の無知と迷信を皮肉ったものである。ゴヤの辛辣な聖職者、修道士批判は、歴史家のヴァルガス・ポンセ D. José Vargas Ponce (1760-1821) 編の「パンと斗牛」*Pan y Toros* の記述や当時の国際的な反聖職者運動と無縁でなかったことは明らかである。⁽²²⁾とりわけ、修道士は民衆の汗の結晶によって肥えふとる怠惰な破廉恥の徒輩として一例えば浣腸器をもって1人の犠牲者を取り囲む邪悪な修道士群(カプリーチョスNo. 58)終末図の欠伸をし手足を伸ばしている貪欲な忌むべき修道士(カプリーチョスNo. 80)一、「カプリーチョス」以来一貫して描きだしてきた彼の憎悪の対象であり、この戦禍のシリーズでは更に、一層徹底的に無能者、真理の敵として描かれるのである。No. 68は、修道

士が真中にしゃがみこんで後には左に仮面、右に教会用具が散らばっている図で修道士の偽瞞が、背景の仮面と教会用具によって暗示され、ゴヤによって「ばかばかしい!」と註釈されている。背景の荒々しい線は中央の修道僧と後の仮面と教会用具を白く浮彫りにさせ、偽瞞を暴かれた修道士は機械人形のように身を三角形に凝固させている。

頸に縄をまきつけて1列に結ばれた聖職者たちが順々に陰わしい谷間を降りてゆく奇妙な情景No.70「行く手も知らない」は、フェルナンド7世の宮廷党所属の聖職者の無能振りを諷刺したといわれ、それはNo.73「猫のパントマイム」、No.75「ペテン師たちの道化芝居」へと展開して不可思議な仕業から“真理の敵”としての実体が暴露される。こうした中で聖職者への痛罵は、群衆の見上げる中で危かしい冒険を試みる教皇に向けられ、No.77「綱は切れるだろう」といわしめる。しかし、こうした道化芝居や妖怪の出没する幻想世界の中で、人間が様々な愚行や偽瞞の後にゆきつく所は、も早や何も信じることのできない「無」の世界以外にない。ゴヤは第3部も含めて、戦禍全体の中で最も壮絶な1枚の図を作成した。それは題して「Nada」無（今にわかるだろう）。骸骨と化した人間が半身を砂中に埋めて横になり、紙に“Nada”と書き記し右手背後には暗闇の中にグロテスクな妖怪どもが叱咤哄笑し、左手には秤をもった女性が怪物の襲撃を受けている。エッチングとアクァティントの技法をあまねく駆使した本図は最も美しい、また最も想像力に溢れた傑作の1つであり、その表現の強烈さはゴヤの表現主義的立場を示唆するものである。緻密な線を埋めるように1面に散布されたアクァティントの粒子、電光のような光は、この不気味な絶望の主題にふさわしい表現の場を見出したというべきであろう。この図の初版刷りのものはアクァティント以前のもので、左上方には正義の秤を持っている女性が光を放射している様子がみられるが、第2刷り以後はアクァティントが1面に散布されて左上方の女性の姿は僅かに秤だけをみせて、怪奇な動物群によってもみ消されている。死人が“無”を示すことを中心に描かれた本図については種々の解釈があるが、万事、戦争とか平和とかいっても人間の避けることのできない結果である「死」の前では1つの虚栄に過ぎない意味だとする人、またゴヤの虚無主義、宗教的信仰に対する懐疑主義の告白であるとする人、スペインの伝統的な神秘主義思想の現われであるとする人など様々である。しかし、いずれにせよ、この恐るべき死骸の暗示する「無」とは彼のニヒリズムや無神論の表明であるというよりも、人間それ自身への断罪の表明ではなからうか。戦争、破壊、偽瞞、悪徳—あらゆるこの世の罪悪を行ってきた救いようのない人間の深い罪障の裁きをこの死の「無」に象徴させているように思われる。こうした絶望の果てにゴヤは3つの真理のアレゴリーで戦禍の幕を降ろすのである。背景に鋤と鶴嘴とをもった修道

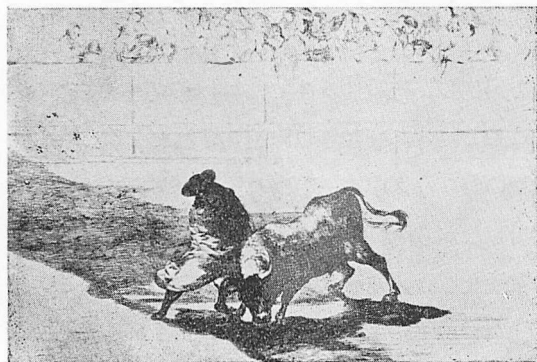
僧の1群が死せる真理の女神を埋葬せんとしているNo. 79「真理は死せり」は一切の世の終末を暗示する。ここで明確に修道士を“真理の敵”として描きだす。次のNo. 80においては修道士を怖ろしい怪物の形相で真理を罵倒し、打毆する姿で描写し「真理は蘇えるだろうか？」と自ら問う。1863年初刷りはここで終る。1870年以降追加された2図のうちの最後No. 82は真理復活の場面で、この戦禍のシリーズ中唯一の晴れやかな場面である。真理の女神が復活し地上に燦然たる光を放射しながら1日の労働から帰ってきた老いた農夫を迎える。彼女は労わるように彼の肩に右手を置き、左手は教え訓すように地上の恵みを指さしている。両者は、彼の労働の成果—穀物、羊、果物が溢れた籠、重く実った果実など—によって取りまかれている。「これこそ真理だ」とゴヤはいう。

この図が、短期間ながら1820年の革命の成果に基づくゴヤの悦びの表現であることは、この頃の1連の自由を讃美した素描や、真理や正義を象徴化して描いた素描の存在によって類推される。恐らく、ゴヤはカディス憲法の復活に希望をつなぎ、長らく出席しなかったアカデミーでの憲法発布式に出席するなど意欲のほどをみせたのであろう。こうした希望と喜びを象徴したNo. 82はゴヤの思想の到達点を示している。彼はこの感動のありふれた光景において労働の価値の報酬とともに、あまねく真理の光に照らされている1人の農民の姿を描いた。これは明らかに巻頭の不吉な予感に震える1人の民衆の姿に符合するものである。戦斗や饑饉で死闘し苦悶した民衆、あらゆる苦しみ、圧迫の中から負けず立ちあがり、彼らの労苦に汗水たらす民衆こそ真理の名に価する人間であると。その彼らの労働こそ地上に平和と恵みをもたらす一切の富と希望の源泉であると。「ロス・カプリーチョス」が理性尊重を旗印としたゴヤの思想の第1伝播書であるとするならば、この「戦争の惨禍」は真理の理念を説いた彼の思想の第2伝播書ともいうべき性格を荷っている。戦争というかってない辛酸な体験を味った彼が、己が魂のうちに喚びおこした空想は忌むしき死の舞踏に対する彼の追悼の劇として、諷刺と象徴の感情に彩どられた寓話を創造したのである。《デザストレスは、戦争の幻影が敏感な魂のうちによび覚ました感動のパラフレーズであり、それをもって激情的な抗議において新しいより良き人間への熱烈な願望に結ばれている》といったドボルサック Max Dvořák の言葉はこの連作の真価を永遠に伝えるものであろう。⁽²⁵⁾

VII

La Tauromaquia (斗牛技)

この連作版画は、ゴヤ生存中1816年33枚シリーズとして初版され、1876年以降7枚を加



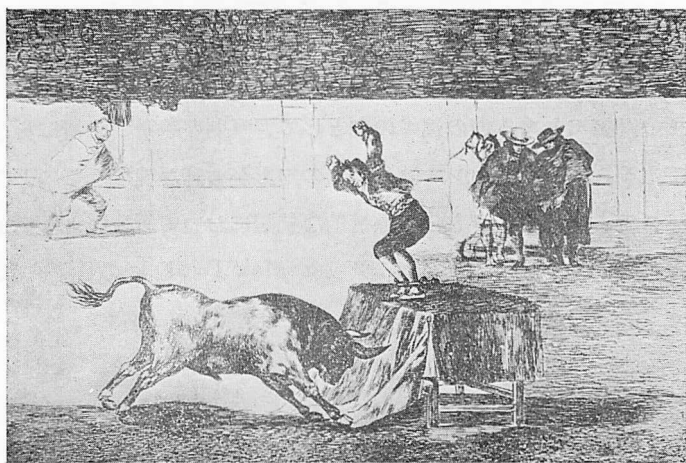
斗牛技 No. 14

マントにくるまれて巧みな演技で牛をじらす学生

居り、その勇猛闊達な振舞とスリルはゴヤの血を湧かすものであった。この連作の制作は、No. 19, 23, 31の3図の下に署名と1815年の日付があることから、この年数多くの素描を描いて準備し、比較的短期間にこれをエッチングに写しとったものであろう。半島戦争も終了し、フェルナンド7世の王位復帰で未だ平安が保たれていた1816年にかけて心の慰めもあってエッチング化したのであろう。この連作制作の動機は、一般に1777年ドン・ニコラス・フェルナンデス・モラティン著「スペインにおける斗牛の起源と発展に関する歴史的研究」にヒントを得て、その挿図を描くことから始ったとされている。しかし、カモン・アスナルはこの連作中の主題の一つになっている斗牛士の「ペペ・イーリョの死(1801年)」(No. 33, 38, 39) また同年の「マドリード斗牛場で起ったトレホン市長の死」(No. 21) の事件がこの連作制作の真の動因だったと指摘している。恐らく、それ以前の若い時からサラゴッサ、あるいはマドリードの斗牛場で何度かみた斗牛の様子が脳裏にあって、その想い出のうちに刻出されたのが大半であろう。内容は3群に分けられる。最

えて40枚シリーズとして流布されている。ゴヤの連作版画の中で、動きに対する適確な把握、牛と人間との力動的な量塊をみごとな光のリズムで捉えた最初の作品で19世紀後半の印象主義に先がけるものであった。

ゴヤは、しばしば斗牛士を夢みたといわれる。彼の友人にも著名な斗牛士(ロメロス、コスティリアーレス、マルティンチョなど)が何人か



斗牛技 No. 19

サラゴッサの斗牛場でマルティンチョが見せる狂気の技

初の1群は、古代斗牛技を描いたNo.1, 2から回教徒時代の斗牛技No.3~9, カルロス5世が斗牛を演じる図No.10, シット・カンペードールが槍で牛を襲う図No.11まで主として斗牛の発達に取材している。第2群はNo.13「従者の助けを借りずに牛を突き刺したスペイン人」の他特別な意味もない種々の斗牛



ロス・ディスバラテス No. 10
(掠奪する馬)

技を描いたNo.14~17が続き、最後に著名な斗牛士の妙技や悲劇を描くNo.18「サラゴッサの斗牛場で見せるマルティンチョの無鉄砲さ」他No.40までの構成である。エッチングに多くアクァティントを施した各図は、明暗度のデリケートな光の効果をもって、激しくぶつかりあう人間と牛の葛藤を個々の形態の独立を破って息づまるような瞬間の全体的な感覚をみごと捉えている。

このシリーズ中の傑作はNo.19「サラゴッサの斗牛場でマルティンチョが見せる狂気の技」であろう。激しく突進してくる猛牛に対して、台の上で足を鎖でしばったまま身構えるマルティンチョが突差に身をかわす直前の瞬間を表わしたものである。前景中央にぶつかり合う両者の力の相克を、明るい場内の右手には4人の斗牛士、左手には1人の人物を配し、明るい塀の外にはざっしり詰った群衆が、前景の主役の描写とともに太い、断続的な力強い線の集合で描かれている。パニッシャー・アクァティントは全体をほの明るい調子に統一して、マルティンチョ、台、右側の2人の人物、バックの群衆などの形態をドライポイントやビェランで力強く補っている。「斗牛技」は、ゴヤのオリジナルな発想に基づく連作版画の中で、最も影りのない、ゴヤの冒険とスリルを受した活気に満ちた性格を反映していて、1825年(79才)「ボルドーの牛」の石版画において、再び自由奔放に印刻される機会をもつのである。

VIII

Los Disparates (妄)

「妄」または「不条理」とも訳される「ロス・ディスパラテス」は、ゴヤ最後の連作

版画であり、「ロス・カプリーチョス」に始る幻想的シリーズの最後を飾るものである。種々の校正刷りが世に知られるが、18枚一組として1864年王立サンフェルナンド美術アカデ



ロス・ディスバラテス No. 3
滑稽の妄

ミーが250部発行したのが初版で、その時の標題は「Los Proverbios」(俚諺)であった。その後1877年フランスの新聞「美術」〈L'Art〉に新に4図が紹介されて、現在22枚シリーズとして世に流布するに至った。ディスバラテスなる名称は、ラサロ美術館所蔵の試し刷りにゴヤが附し

た標題をベルエテがとって附したもので、カルデラValentin Carderera y Solanoによれば標題は《ことわざ》または《夢》とする予定であったとある。イリアルテ Yriarteは《作者はこれを夢と呼ぶか、一見これら見せかけの戯れに附するにふさわしい名であった》と述べているが、アカデミーが《ことわざ》と題して出版した時、エンリケ・メリダ Enrique Mérida はこれに異議を唱えた。現在では、丁寧な呼称として「ロス・ディスバラテス、またはロス・プロベルビオス」と両者を併称する場合があるのも上述のような理由に基づく。ここでは「ロス・ディスバラテス」(妄)で統一したい。

このシリーズは先の「カプリーチョス」より一層不可解で、その気分と誇張的表現において「キンタ・デル・ソルド」の黒い壁画に符合しているのはいうまでもない。自由奔放な幻想と、主題の簡略化表現にみられる形象の力強い表現は、ゴヤの何ものにもとらわれない自由な思考の意識下の爆発に基づいているからであろう。制作年も定かでなく、このシリーズの基礎となった素描は、「戦争の惨禍」の第3部とほぼ同じ頃の1815年から描かれ始め、それを基にエッチング化したのは「キンタ・デル・ソルド」に閉じこもった1819年頃からボルドーへ移り住む1824年の間の時期とするのが無難なようである。技法的にも主題の本質的内容を大きく簡略化して描く手法といい、間断ないエッチングの強弱柔軟な線とアクァティントのはの暗い明暗の調子がみごとに融合して不可思議な浪漫の世界を現出している。ゴヤの各図に施したいくつかの註を頼りに図の真の意味を理解しようとしても不可能である。それほど、これらは図像と論理の世界がかけ離れている。カモン・アスナルはこれらを定義していみじくもいう。《これらの版画について最良の注釈は解説すべ

からずということだ。その不可解の性格が遂行した不可思議さをできる限り尊重するに如くはない。これらの版画の偉大さは、全くその深さに存するものであって言葉では表わせない。その素晴らしさは理論的なものを全く寄せつけぬ、この作品を覆うモヤの中にあるのだ。》

(37)

しかし、これらの世界が、ゴヤの意識下に反映されたスペイン社会の慣習や不合理をより鮮烈に描いたものであることは察せられる。例えば、6人のマハたちが毛布の上で死んだように眠る驢馬の代りに2つの藁人形を放りあげているNo.21「女の妄」は、憎まれ者を懲らしめる意だといわれる。アクァティントのはの暗い空間を背に不可思議な作業を演ずる女どもの姿はデリケートな線で、あたかも人形のように描かれている。中央に背中合わせに結びつけられたグロテスクな1対の男女。闇の背景には沢山の怪奇な人物があざ笑っているNo.7「結婚の妄」は、ハリスによれば《悪い結婚をした女はそれを言いそびれる》意を表わしたものである。その他、奇怪な頭、馬の尻と尾、猫のような鋭い爪のある足をした怪物に男女がまたがって暗い大空を飛翔する図No.5「飛ぶ妄」や鳥の首を頭にのせ大きな翼を手足に結びつけて大空を飛ぶ1人の男と同様の3つの姿を描いたNo.13「飛び方」など不可思議な幻想は、いずれも地上の人間と何らかの関聯があるのであろう。このシリーズで不可思議な魅力を示している作品は、樹の枝に鳥のようにとまっている1群の人間を描いたNo.3「滑稽の妄」である。ハリスはブラド美術館No.202の版画と同サイズの素描をこの版画の習作として、その意は《木の枝に登ること。すなわち馬鹿げた途方もないこと》であるとしている。アクァティントがバック一面に散布されて淡い明暗の世界に黒の太い枯枝が斜めにつっきり、11人ほどの人物が均衡をとりながらこまめに話し合っている。左側の2人の人物は、右側の後ろ向き人物と向い合わないでわれわれ鑑者の方を凝視しているようである。不可思議な静寂がただようこの図は、一面貴族の没落を象徴したものとか、フェルナンドの圧政下スペインの没落を象徴したものだという。しかし、何を描いたか意味不明のこの図は、今に重みで落ちるかも知れない身の危険も知らぬお人好しの群集を諷刺したと考えられないだろうか。いま一つ、このシリーズで印象的な図を挙げるとすれば、暴れる種馬の口に着衣をかみつかれて宙に翻弄される1人の女を描いたNo.10「掠奪する馬」は力に溢れた壮絶な図である。地上の低い背景には2匹の怪獣がいて、左の怪獣は、今まさに1人の女を飲みこもうとしている。主役の馬や女の形態を強靱な線が走り、背景にはアクァティントがみごとな虚空を彩どっている。この図が何を意味しているのか。身体を暴力に任せきった女の快楽を描いたとする説もあるが、暴力的な馬を男と考えれば、これは「カプリチョス」以来、彼が幾度か描いてきた動物的本能

と男女の愛欲のすさまじい克藤そのものではないか。

このシリーズは、確かに、カモン・アスナルも指摘するように、余けいな説明は抜きにして直かにこれらの表現の世界の中に没入すべきである。何故ならば、これらの不条理の世界は、これらを見る者との対話によって様々な深い道理をわれわれに暗示すると思われるからである。それこそは、ゴヤが永年の連作版画において、最後にわれわれに残してくれた最大の財宝の一つなのである。

IX

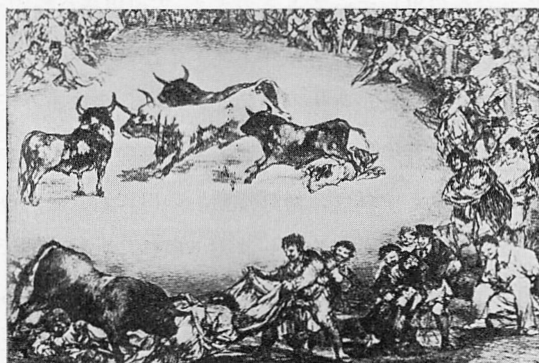
石 版 画



ガウロンの肖像
リトグラフ

ゴヤは晩年石版画にも手をそめた。18世紀末に発明された石版画技術は、末だ新しい複製の手法としてゴヤの晩年にスペインにも伝えられてきたものである。ゴヤが最初に石版画に着手したのは、フェルナンド7世の求めに応じた結果でもあるといわれ、その一番早い作品として1819年2月日付の「十字架をもてる修道僧」と「糸を紡ぐ老婆」がある。しかし、彼が石版画に集中的に熱意を示したのは、1824年スペインを去ってボルドーに到着した時点からである。象牙に40点にわたるミニアチュールを描き、マハなどに題材した数点のエッチングを印刻するかたわら、「ガウロンの肖像」他9点の作品（1824～25年）と「決斗」、「ボルドーの牛」の連作4点（1825年）を石版にクレヨンで制作した。「決斗」は、ゴヤが斗牛

とともに熱愛したフェッシングを主題とした作品であるが、これらの石版画は、概して、マドリード時代の最後の作品と同じく、自由闊達な表現手法をもって光と陰の戯れの中に浮動する各種の形象を描写している。形態的な正確さ、古典的なプロポーション、色彩処理の原則などに拘束されない自由で伸び伸びした線と明暗で、主題の本質的な要素のみ



スペインの娯楽
リトグラフ

を生き生きと表現している。数的には多くないこれらリトグラフの作品は、異国で一切の義務や煩雑さから解放されたゴヤ最晩年の心いきを窺うことができる。「スペインの娯楽」と題された「ボルドーの牛」の連作の1図をみても解るように、中央に4頭の牛を、群衆に混って暴れる1頭の牛を円陣に配した構図は、曾っての「斗牛技」の緊張感や悲壮さは消えて勇猛な競技に鼓踊りする人々の愉快な様子が描かれて心楽しい。これらは、同年頃の油彩画による「斗牛」の4点の連作と関連して制作されたことが推定され、それらの軽妙な筆触と透明な空気や振動する光のリズムを感じさせる当り、最晩年の傑作「ボルドーのミルク娘」の印象主義的様式を彷彿させて余りあるものといえることができる。

X

以上、ゴヤの版画の代表的諸作品をみてきたわれわれには、「ベラスケスの模写連作」—「戦争の惨禍」—「斗牛技」に連なる写実主義の系譜と「ロス・カプリーチョス」——「ロス・ディスパラテス」に連なる幻想主義の系譜が、あたかも、ゴヤのうちに二つ顔が存在するような深淵な懸隔をもって迫るかのように思われる。しかし、そこには意識と無意識の世界の表現を両者併わせもった画家のみが達成できた豊かな芸術の世界の創造をみる。彼が現実の世界、あるいは空想の世界に彼の創造のイマジネーションを羽ばたかせたといえ、彼が終始一貫して描きだそうとした主題は人間とその行為であったことである。19世紀まで、スペイン絵画には殆んど純粋の風景画が存在しなかった理由の一端も、ゴヤがスペイン的伝統に深く根ざした画家であったことの何よりの証明である。人間ないし、人間に深く関わりのないものを主題から極力排除する一種の表現主義的傾向は、ベルメーホやガリェーゴ以来一貫して流れてきたスペイン絵画の特質であった。ゴヤの版画は、様々な人間の類型とその運命とを大胆、かつ克明に描出した点でこの流れの頂点に立つものである。それは、写実主義や幻想主義の表現の形式の差を越えてゴヤとわれわれとを強く結びつける唯一の感動の絆であろう。

様々な人間のタイプとその行為の描写に全生涯を捧げた彼が採用した手法は、単なる形の再現のための確実なデッサンではなく、微妙な感情をもって生きている現実の生そのものを表現するためのデッサンであり、色調であった。《自然にはもともと線や色彩は存在しない。ただあるのは光と陰のみだ》と語ったと伝えられる如く、ゴヤの心情は自然の光によって様々に彩どられる現実世界の複雑かつ微妙な生命を描かんとした彼の態度を端的に物語っている。

ゴヤが油彩画とともに、版画制作に魅了されるに至った理由も、光と陰に対する鋭敏な

感受性が両者の間を、殆んど間隙なくつなぐ要の役割を果していたとも感じられる。

ゴヤがメングス流の物象を線的、量的に把握する古典主義の伝統に従わず、むしろ物象を光の反映の中に変幻する現象として捉えようとする印象主義的立場を志向していたことは、初期のタピスリーカルトンの作風をみれば容易に頷ける。技法的にはより深く感化されたティエポロの豊かな色調と幻想に学び、絵画の品格と写実の基調においてはベラスケスに学んだゴヤが、光を基準とした絵画的視覚をより一層確実に自己のものとして形成してゆく過程を、宮廷画家時代の肖像画や風俗画に看取することができる。こうした彼の立場は、絵画制作に附随して、あるいは、平行して、専ら線、明暗、濃淡の調子によって形造られる単色調の版画世界に彼を誘う結果になったのは当然のことのように思われる。油彩画によっては表現し得ないある種の印象主義的、表現主義的世界を、版画において最も効果的に表わし得たり、また逆に、エッチング、ドライポイント、アクァティント、ビュランなどの併用によって探求される、光と陰、明暗、濃淡の調子などの純粋な表現要素は、彼の油彩画表現の技術的解決に何らかの役割を果しているようにも思われるのである。

油彩画の代表作と連作版画との同時的な平行関係を考えるにつけ、ゴヤの芸術表現の基本的課題が光と陰の描法を中心とした物象の把握にあったこと、ハビエル・デ・サラス Xavier de Salas がいみじくも指摘したように《人物や物に当たる光とその影の働き、色彩のマッスによる表現》⁽²⁸⁾にあったこと。それは、主題表現の要約化、大胆な筆触、対比的な色彩、動勢表現などの造形原理のもとに組み立てられ、より深い人間心理の奥底を突き当てた点で、最も個性的な近代最初の視覚となり得たのである。ゴヤの版画が、彼の油彩画以上にわれわれに強く迫る故因は、強靱なデッサン力によって近代絵画が志向する本質的な問題を殆んど独力で達成したその不屈の精神によるといわなければならない。

附 記

ゴヤの版画を、その特質、制作の動機、系譜などを考察しつつ、代表的な諸作品の成立事情や内容、表現の特徴などを概略しながら浮き彫りにしてみた。今日、判明している289点の作品全部について詳しく触れるのは至難でもあり、また本論の目的でもないので適宜に省略もした。作品によっては図の説明に多くを費した部分もあるが、ゴヤの芸術と思想の重要な側面を版画の作域の中から発展的に捉えることに意を注いだ結果の取捨選択であったことをお断りしておく。なお、この小論の多くが、1973年春、兵庫県立近代美術

館を皮切りに日本の地方都市8ヶ所で催された、ゴヤの4大連作の同時公開を含む「スペイン版画の全貌展—ゴヤからピカソ」の展覧会と、同展覧会のカタログのために寄稿されたマドリード大学カモン・アスナル教授の秀れた論文に負うものであることを記して感謝の意を表したい。

1974年3月

註

- (1) Charles Baudelaire (1821~1867) の「悪の華」の詩篇「燈台」及び1857年 *Le Présent* 誌、1858年 *L' Artist* 誌にその抜萃が掲載された美術評論「数人の外国人諷刺家」中にゴヤについて触れている。
- (2) Jean Tild : *Goya art et esthétique* Paris 1921 P. 130
- (3) Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770) はカルロス3世治政下のスペインで活躍 (1762—1770)。カルトン時代のゴヤに影響を与えた1人でそのエッチング作品 *Capricci* はゴヤに *Los Caprichos* 制作のヒントを与えたといわれる。ゴヤは特に、ティエポロの2人の息子 *Domenico* と *Lorenzo* と親交があったとみられ、*Domenico* は1804年以前のゴヤのエッチングの試し刷りを多く所有していたといわれる。
- (4) Tomás Harris : *Goya Engravings and Lithographs* Bruno Cassierer Oxford 1964 Volume 1 text and illustrations P. 7.
- (5) Enrique Lafuente Ferrari : *Goya His Complete Etchings, Aquatints and Lithographs* Harry N. Abrams, INC. New York 1962 P. II
- (6) Blamire Young : *The Proverbs of Goya*. London .P. 22 で《この事実に最初に注目した人は Beruete 氏であった》と述べている。
- (7) Pierre Gassier : *Goya y Lucientes Biographical and Critical Study* New York Skira 1955 P P. 40-42
- (8) オスナ公家のアラメダの別荘を装飾するため「魔女の安息日」他5点制作。1878年6月27日付の6連作に対する勘定書が残る。
- (9) José Camon Aznar : ゴヤ版画論「スペイン版画の全貌展—ゴヤからピカソ—」カタログ 神戸新聞社 1973. P. 153
- (10) Tomás Harris はこの図の制作年を1780年とし、この年ゴヤの次男が出生して、聖者と同じ洗礼名が付けられたことに関連させている。Tomas Harris 前掲書 Volume II P. 5
- (11) Aznar 前掲カタログ P. 153. また、素描のまま残った「セビーリアの水売り」、「狩人姿のフェリペ4世」「ドン・カルロス王子」「狩人姿のバルタザールカルロス皇太子」の4点も当初はエッチングに転写する計画があったものとみられるが原板は現存しない。Pierre Gassier and, Juliet

- Wilson : Goya his life and work with a catalogue raisonné of the paintings drawings and engravings Thames and Hudson. London 1971 P. 88 参照
- (12) Tomás Harris 前掲書 P. 36 P. 40
- (13) Aznar 前掲カタログ P. 154
- (14) 西垣雄太郎：ゴヤ銅版画集 岩崎美術社 1971 P. 8—9
- (15) Tomás Harris 前掲書 P. 7, 10.
- (16) Tomás Harris 前掲書 P. 10. ゴヤは1800年頃宰相ゴドイの肖像を2度にわたって描き“平和殿下”と呼ばれたゴドイのご気嫌を伺ったり、また、ゴヤのパトロンであったオスナ公夫妻に何冊か購入を引受けてもらっている。
- (17) Don Gaspar Melchor de Jovellanos や Cean Bermúdez など進歩的知識人と親交のあったゴヤの戦時中及び占領軍のホセ1世治政下の行動については“愛国者”的側面と“裏切者”的側面とが同居しているといわれる。しかし、「ホセ1世」の肖像を描いたり、フランスへ贈る自国の絵画50点を選定する委員の1人になった(1810年)りした事情は、60才に達した彼がその収入を専ら宮廷にのみ依存せざるを得なかったとともに、ゴヤ生得の適宜に身を処する慎重な性格がそうさせたのだとする見解が有力である。Pierre Gassier Skira 版前掲書 P. 86—87 参照
- (18) André marleaux : Saturn An Essay on Goya Phaidon Press London 1957 P. 107
- (19) F. D. Klingender : Goya und die demokratische Tradition Spaniens Berlin 1954 P. 214 より引用 A. D. Beruete : Goya Gravador Madrid 1918.
- (20) ジョルジュ・グラップ著、高橋広江訳：ゴヤ伝 1943 P. 91
- (21) Hugo Stokes : Goya his works and his Personality London 1913 P. 269
- (22) Pan y Toros は 1792年 Jovellanos が、その友人 D. José Vargas Ponce に斗牛の政治的、経済的、道徳的意義を探究すべく、それについての研究報告を求めたのに始まり、そのプランの実施は1796年に行われた。内容は直接斗牛に関するよりも当代スペインの生活や諸制度に対する諷刺に満ちた見解が主で、宗教の形式性や自然科学の衰退、自由主義革命などについて触れ、自由を渴仰し、奴隷の鎖に耐えがたい重荷のために打ちひしがれたスペインを描いた革命的な文書であったという。F. D. Klingender 前掲書 P P. 104—110
- (23) 当時、反聖職者主義が国際的に広がっていたことが Diderots の La Religieus (起草1760) が 1796年に出版された中に証明され、また Lewis Monk (1795) によっても証明されるという。F. D. Klingender 前掲書 註 115.
- (24) 1820年1月1日、リエゴ将軍が「カディス憲法」の復活を要求して反乱を起して成功し、4月4日王立サンフェルナンド・アカデミーでの承認式にゴヤも臨んでいる。これがゴヤアカデミー出席の最後の機会となった。
- (25) Max Dvorák : Eine illustrierte Kriegschronik Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschi-

chte München 1929.

㊦ Aznar 前掲カタログ P. 157.

㊦ Aznar 前掲カタログ P. 157.

㊦ Xavier de Salas : ゴヤ展カタログ 一序文— 国立西洋美術館, 毎日新聞社 1971.