

続リスクを描いた画家 ゴヤ

武 田 久 義

はじめに

第1章 『カルロス四世とその家族』

第2章 近代絵画の祖に関連したリスク

むすび

はじめに

本稿は、「リスクを描いた画家 ゴヤ」(『大谷孝一先生古稀記念論集』, 2011年, 成文堂, 所収。以下, 「元の論文」と記す。)の続稿である。本稿を執筆することとなったのは, 一つには「元の論文」に書くべきことが収まりきれなかったという, 単純な理由からである。しかし, それだけではない。ゴヤとリスクの関係について考え, 研究を進めていく課程で, このテーマでさらに広くかつ深く研究することの重要性に気が付いたからである。そしてこのことについては, 本稿を含め筆者の今後の研究の中で追究していきたいと考えている。

「元の論文」において述べたもののうち, ここでとくに記すべきものと思われるは, 大略以下の通りである。

すなわち, 当時のスペインに存在していたリスクでゴヤがそれを実質的にリスクとして認識していたものを<リスク>と記すこと, そして当時の主要な<リスク>は, 本質的には他のヨーロッパの主要国においてはすでに「近

代」が進行しつつあったこと、そしてスペインのほとんど全てがヨーロッパにおける大変動に全く対応していないことに由来していたこと等である。そして、＜リスク＞を大略以下のように整理した。

- ①王室と政治の腐敗に関連するもの
- ②権力とくに教会・修道院および修道士達に関連するもの
- ③当時のスペイン民衆の「愚鈍」とも言える「特殊性」に関連するもの
- ④当時の特殊な性格をもつナポレオン戦争に関連するもの
- ⑤自然災害に関連するもの
- ⑥その他、とくに「近代絵画の祖」に関連するもの

そして「元の論文」では、以上のリスクのうちの①②③を「迷妄に関連するもの」、④を「反ナポレオン戦争に関連するもの」、そして⑤を「自然災害に関連するもの」に分けて説明した。そして、＜リスク＞を描いた数多くの作品の中から厳選のうえ七つの作品について説明を行ったが、紙幅の関係上、『カルロス四世とその家族』についてはこれを割愛せざるをえなかった。

本稿では、最初に①王室と政治の腐敗に関連するものとして『カルロス四世とその家族』について説明し、その後⑥の「近代絵画の祖」に関連するものについて筆者の見解を述べることにする。

第1章 『カルロス四世とその家族』

1789年4月、ゴヤは念願の主席宮廷画家の地位を得ることができた。そしてゴヤの主席宮廷画家としての最初で最後の公式画となるものが描かれることとなった。すなわちゴヤは、1800年の春から取り掛かっていた肖像画の傑作『チンチョン伯爵夫人』を仕上げた後の7月、集団肖像画とも言われる『カルロス四世とその家族』の製作を開始し始めたのである。この絵を描くに当たってゴヤは、家族一人ひとりの習作をつくって10枚もの下絵を描き、1年後にこの堂々たる大作を仕上げていく¹⁾。(画1)

この絵は、ゴヤが師の一人としたベラスケスの大作『ラス・メニナス』を

意識していたことは、多くの人が指摘するところである²⁾。筆者もまた、そのように考えている。

そして、この『カルロス四世とその家族』に対してはきわめて高い評価がなされている。たとえば、「首席宮廷画家ゴヤの頂点に立つ最高作であるだけでなく、近代芸術の幕開けを告げる傑作でもある」³⁾とか、「いかなる還元的な読みをも打ち破るこの肖像画に固有の緊張関係——伝統と革新との、そして定式と表現との——がわれわれにも確信される」⁴⁾というようなものである。ところが、そのモデルとなった国王の家族に対しては、これとは正反対ともいべききわめて厳しい評価がなされている。たとえば他国の外交官等の書き残したものによると、王妃マリア・ルイーサの醜さと滑稽な衣装は物笑いの種だったという⁵⁾。この絵はどう見ても、すばらしい家族、すばらしい人びと、とは言えない。服装こそ豪華であるが、ほとんど知性も、やさしさも、誠意も、気力も欠いた抜け殻のような人びと。まるで廃墟の家族といったようなものである⁶⁾。そして、吾が畏友藪野健は、「まるで化け物屋敷の住人大会」と記している⁷⁾。しかし、「重要な言外の意味として、「王の家族の団結」がある。18世紀末の王権の危機に対して、反対者たちによって広められた噂を認めない王家の家族像で応えたものである。その親密さを誇張することも甘くすることもなく、この家族は一体化された態度を示している」⁸⁾というように、例外的にやや好意的なものもある。

ところでゴヤは、この「集団肖像画」において一体何を描こうとしたのか。後ろを向いている一人の女性については、いくつかの説がある。代表的なものとしては、カルロス四世の長女でポルトガルの王ジュアン六世と結婚し、このとき不在であったカルロータ・ホアキーナというものである。しかしホアキーナは背が低く、この絵の中の女性とは一致しないという意見も強い。また別の説として、まだ決定していない皇太子妃を前もって描いたというものもある⁹⁾。しかしこの説もまた、少々説得力に欠けている。その他の説として、カルロス四世の家族はこのとき得意の絶頂にあった。そして後ろを向いた王妃は、その逆をあらわしているといった解釈もありうる。以上の諸説

を承知のうえで、筆者の見解を次に述べる。

すでに述べたように、ゴヤは一人一人の習作を作成した。その過程においてゴヤは、彼らの性格や現在の状態等すべてを掴み取ったのだろう。そして彼らの将来の姿をも感じたのではないか。ゴヤは、それをありのままに描いたのである。画面の中のゴヤの表情には、暖かさというものが全く感じられない。むしろ、当惑と冷淡さすら感じられる。それは、ゴヤが彼ら一人一人が抱えているものをキャンパスの中に描いたからである。筆者は、この大作から、この家族のバラバラでまとまりの無さを感じ取るのである。そして後ろを向いている女性についてであるが、彼女は後ろを向いているというよりはむしろ、ゴヤが顔をそむけさせたのではないかとと思っている。それは、彼らとくにカルロス四世、王妃マリア・ルイーサならびにアストゥリアス皇太子（後のフェルナンド七世）達が抱えることになるリスクのあまりの大きさに耐えられなくなったからではないかと思われる。そしてそれは、まさに、ゴヤ自身の気持ちを託したものであったのではないか。すなわちこの絵は、その後のスペインの苦しみ、あらゆるリスクを濃縮したものと考えられるのである¹⁰⁾。

次に、この大作に込められたリスクについて見ていくとしよう。「元の論文」においてすでに考察したところであるが、当時の主要な<リスク>の一つとして宮廷を頂点とする支配的階層の腐敗があった。この絵が製作中の6月14日に王妃が寵愛の宰相マヌエル・ゴドイに宛てた手紙の中で「ゴヤは私の肖像を描き終えましたが、全部の習作の中でいちばんよい出来映えだと皆は言ってます」ということに対して、大高保二郎は次のように記している。「これは19世紀スペインを奈落の底に沈める王族の、まさに最後の晴れ姿なのだ。それでも、彼らは先の王妃の手紙のように、「上手に、そっくりに描かれている」と満足したらしい。もしそうなら、墮落の極みに生きていて自己批判する能力さえなくしてしまったということか」¹¹⁾。このようにまさに腐敗と墮落の極にあったスペイン王家は、スペインおよびすべての国民にとってリスクの根源となったのである。8年後にこの家族が事実上バラバラになることに

については、「元の論文」において見てきた通りである。そしてこの王家の運命は、ゴヤを含めたスペイン民衆の運命に直結していくのである。この大作は、このようにスペインとスペイン国民にとって迫り来るリスクを活写したものと言えるだろう。

それでは次に、⑥その他、とくに「近代絵画の祖」に関連するものについて見ていくとしよう。

第2章 近代絵画の祖に関連したリスク

ゴヤは「近代絵画の祖」と言われている。そして一般には、この場合の近代とは、古典主義との関係を断ったと解されている。すなわち、画家が過去に主題を求めず、自分の時代を自由に描くようになったということである¹²⁾。すなわち、スペイン絵画には聖人、殉教を主題にしたものは多数ある。しかし主役を、スペイン人、すなわち民衆にした画家はゴヤが初めてである¹³⁾。たとえば初期のカルトンにおいて、タイプや階層を問わず、貴婦人、伊達男、マホ・マハ、マノーロ・マノーラ（下町の若い衆）、闘牛士、乞食、辻楽師、兵隊、盗賊、賭博者、密輸業者、百姓、労務者、洗濯女、子供たち等、スペインにおけるあらゆる人間像が描かれるのである¹⁴⁾。また戦争に関する絵画にしても、従来の戦争画は、歴史上有名な人物の偉業ないし栄光を称えるためのものであったが、ゴヤの作品の主人公は名も無い民衆である¹⁵⁾。この他、描き方等の技術的面においても、ゴヤが近代に先駆けていたことは周知の通りである¹⁶⁾。

しかし筆者は、ゴヤを「近代絵画の祖」と言うとき、ゴヤを今ここにあげたような次元をはるかに超えたものとしてとらえることができるのではないかと考えている¹⁷⁾。そして、近代という人類史における新たな時代の到来を感じつつあったゴヤの思い、感情とくに<リスク>との関連で、この問題を考えてみたい。ゴヤと近代の関係について、筆者は大略以下のように考えている。

一般的に見て、ゴヤの時代は人類史的な大転換期に相当する。世界は大きく転換しつつあった。精神も社会も、そしてあらゆる制度も大きく変化しつつあった。そのような中で、それまで当然と考えられていたものが崩れていった。すなわちゴヤの生きた時代、イギリスやフランスをはじめとするヨーロッパ諸国においては、すでに「近代」が進行しつつあった。そしてスペインは、王権=国家と、宗教=教会の絆による旧体制が崩れ去る危機に直面していたのである¹⁸⁾。しかしスペインでは、ごく一部の者のみがこの未曾有の時代的大転換を認識していたにすぎない。しかし、反ナポレオン戦争をはじめとする大きな社会的変化の中で、スペインおよびスペインの民衆もまた、たとえ明確に意識していなかったとはいえ、徐々に近代を体験しつつあった。そしてオルテガ・イ・ガセットの言うように、「大衆」が誕生しつつあったのである¹⁹⁾。そしてゴヤは、漠然とではあるが、スペインにおける「近代」の到来を認識していたと考えられる。全ての人々、とくに芸術家は、以上のような状況に対してとりわけ敏感に反応した。その場合多くの画家がとったものは、「新古典主義」であった。すなわち、基本的にルネサンス以来の方法である古代の再生という方法によったのである。しかしゴヤは、この方法を採用しなかった。そして近代、すなわち未来を深く洞察することによって、近代の持つ様々な側面をしっかりと把握することができたのである。そしてそれを可能にしたものこそ、「元の論文」で見てきた「死と再生」であったと考えることができるだろう²⁰⁾。

また、アンドレ・マルローは、このことに関連して次のように記している。少々長いが引用しておきたい。

「かつては版画に野心をいだいたゴヤであった。が、いま、かれが目ざすものは、ひたすらただタブローなのだ。そしてこのタブローという点でゴヤ芸術がかくも現代芸術に近接するゆえんは、えがかれたスペクタクルをして——それだけでも肺腑をつくにたりが——現実とは別性格をもったユニテ（純粹秩序）にしたがわしめる力によるものである。ところでゴヤが伝統的スタイルから解放されたのは、神秘の追求によるものではあったが、ここからゴ

ヤの天才の確立をみるまでには、あきらかにかれ独自のスタイルの決定的把握という道程をへねばならなかった。そしてこうした独自のスタイルなるものはもともと文明とのたたかいなくしてありうべきもないものだが、ゴヤこそ、この闘争の先駆者だったということである。』²¹⁾

ところで、近代は、ゴヤにとってもまた多様な側面を有していた。一面では、自由であり、頼もしいものでもあった。しかし反面、多くの面で近代は、得体の知れない不気味なものでもあった。すなわち、この近代の到来という大変化は、ゴヤ、スペインおよびスペイン人民にとっても、プラスとマイナスの両面を有していた。そして近代に通底するものは、それまでとは違って、質的・量的にきわめて大きなスケールを持っていると考えられた。そしてゴヤは、近代を象徴するものとして、そのスケールの大きさを画に描き、刻んだのである。筆者は、ゴヤの絵画等における巨大なものの多く、たとえば巨人、巨岩等が近代を象徴するものと考えている。

そしてもう一つ。ゴヤが近代の象徴として用いたものが、人をはじめとする生物等の飛翔である。それは、空を飛ぶことができないという宿命を負った人間等が空を飛ぶという、従来とは全く異質の世界が到来することを意味している。そしてそれにもまた、プラスとマイナスの両側面がある。そしてマイナスの面は、地に足が着かない不安、リスクに関連しているのである。小山田義文は、「巨岩と巨人は、そうしてもうひとつを付け加えるとすれば、飛翔人物群は、ゴヤの存在そのものの中枢に位置していたものであった」と洞察している²²⁾。すなわち近代に通底するものとして、ゴヤは普遍性、深刻性、不均衡（格差）、不安等を認識したのではないか。そして主として普遍性、深刻性、不均衡（格差）の象徴として巨岩、巨人等巨大なものを、そして不安の象徴として飛翔を用いたのではないかと筆者は考えている²³⁾。なお、近代の象徴として飛翔を用いた背景の一つに、当時、ゴヤも描いている熱気球が発明されたこともあるのではないかと考えられる。

繰り返しになるが、筆者は、ゴヤは到来しつつあった近代そのものの意味するものを画に描き、近代が抱えることになると考えられた「問題点」を告

発し、さらにその克服についても一定の示唆するものを描いたのではないかと考えている。この「問題点」の克服については、別の機会に検討したい。そして近代が抱えると思われる問題点を、巨大なるもの、そして飛翔によって象徴的に描いたのである。筆者は、このような見地からゴヤを「近代絵画の祖」と位置づけるものである。そして筆者は、ゴヤが見た近代における様々な「問題点」を基本的には<リスク>ととらえることができると考えているのである。

そして巨人の象徴について、今一步掘り下げてみるならば、次のように言うことができるかもしれない。それは、すでに存在していたスペインにおける主要な問題点の一つとしての不均衡がさらに巨大、かつ普遍化するということである。当時のスペインでは、貴族、聖職者や多くの修道士等と一般の民衆との間には、当然のごとき不均衡が存在していた。しかしゴヤは、これとは異なった不均衡が、近代において当然のように一般化することを見通していたのではないか。すなわち、近代社会の一つの特徴である持つ者と持たざる者への分化、それがきわめて一般的なものとなり、ひろく社会の全体にまで行き渡るということの一つの<リスク>として警告したのではないかと考えられるのである。

基本的に以上のような考えのもとで、筆者は「近代絵画の祖」の意味するものを次のように解したい。すなわち、「近代において生じるリスクを洞察し、それを絵画等の作品の中で表現した」というものである。それでは、ゴヤはいかにしてそのような見解を持つようになったのか。すなわち、以上に述べた根拠はどこにあるのか。筆者は大略、以下のように考えている。

先ず第一に考えられることは、ゴヤの天才性に関連する。オルテガは、次のように述べている。「一つの社会が世界観を変えようとする場合に、その兆候は、まず、人間の最も自由な活動である芸術と思想の面に現れる」と²⁴⁾。そしてそれを現実に行なった者が、外でもないゴヤであったと考えられるのである。そしてゴヤは大天才であるが故に、自分の生きた時代をかなり明確に理解することができた。また、「元の論文」において述べた「死と再生」も

これと大いに関係があると思われる。そして、未来に対する洞察も可能であった。「ゴヤは、時代の先を行く近代性を有していた」²⁵⁾とされているが、それもゴヤの大天才と本質的に関連しているのだろう。そして19世紀のスペインにおいて「近代」の波がひたひたと押し寄せつつあった時、ゴヤは「近代」という世界・社会であるが故の良い面とリスクをいち早く絵画等の中に表したのである。

第二にあげるものは、ゴヤが人物や出来事を深くかつ的確に捉えることができたことと関連する。ゴヤは、しばしば束の間のファンタジーや視覚上の効果に関連する「雰囲気魔術」を知った画家と呼ばれていることとも関連している。たとえばサンチェス・カントンは、ハビエール・ゴヤの記録として次のように記している。「父には、絵画においても未征服のものは何もなかった。…一枚の作品の持つ雰囲気魔術（この言葉を父はいつも使っていた）も知っていた」と²⁶⁾。そしてゴヤは、「最初に着想し制作した画面を後に修正することをしなかった」のである²⁷⁾。そしてそれは、ゴヤが時代の変化というきわめて大きな環境の変化を捉えることに通じるのである。

第三にあげるものとして、一般にゴヤがシリーズで制作を行ったことと関連する。シリーズによる制作は、ゴヤの作品における大きな特徴の一つである。そしてシリーズの特徴の一つは、大部分のものが自らのために制作された。そしてゴヤは注文によらない作品の中では事故の意図を表現していくのであるが、その場合「ゴヤの構想で本質的なことは、何点かの小品の並置である。それは、ひとつだけのイメージが意味するものをより豊かにする。…意味は、単独のイメージを超えて存在し、連作というシステムの中から生まれてくる。ゴヤの並置は、異なる事件の時間的な共存を意味して」²⁸⁾ いるのである。1806年に実際にあった修道士が強盗を逮捕するまでの場面を連続する6枚に描いた「盗賊マラガート」シリーズは、その典型である²⁹⁾。このように、ゴヤはシリーズにおいて物事の時間的経過を見たり考えたりすることの重要性を知ったと思われる。すなわち、シリーズの制作を通じてゴヤは、将来を見る眼を一層磨いたのではないかと考えられるのである。

それでは、近代と＜リスク＞の関連を象徴するものとしてゴヤが用いた「巨大なるもの」と「飛翔」に関係する作品について、見ていくとしよう。

(1)『巨人』(画2)

ゴヤには『巨人』と呼ばれている作品が2点ある。一つはここに紹介するものであり、もう一つはパリの国立国会図書館に所蔵されているもの（メゾチント、試刷り）で、巨人が憂愁の気分で高原に腰をおろしており、曙の空には三日月が冷たく輝いているものである³⁰⁾。

ここにあげる『巨人』は、別名を『恐怖』とも言われている。フワン・バウティスタ・アリアーサという詩人が、1808年に匿名で発表し、スペインの民衆にフランス軍への決起を呼びかけたという「ピレネーの予言」という詩に、ひとりの巨人がスペインの守護霊となって民衆を救うというくだりがあるという³¹⁾。ゴヤは、その詩に想を得たと、一般に解されている。

この画について、サンチェス・カントンは次のように記している。「あの恐怖に満ちみちた時代にあってはじめて着想しえたナポレオンの、あるいは戦争の象徴である。雲の上に姿をつき出した太股から上の巨大な人物像を前に群衆は恐怖におののき震え上り、四方八方に逃げまどっている…」、「独立戦争がゴヤの芸術に大きな変化をもたらしたこと、…作品が物語る深い変化は、危機と呼んでさしつかえない性質のものだったという確信が湧き起こって来るのである。」³²⁾

そして筆者は、この画について次のように考えている。巨人が立ち向かおうとしているものは、ナポレオン戦争をはじめとする近代における様々なリスクである。それは、近代によって必然的にもたらされることになるものである。そして逃げまどう人々は、前近代のままのものをもつスペイン人を表しているのであろう。すでに指摘されているように、そのような大混乱の中にあって一頭のロバのみが悠然としている。このことについては、別稿にて追究したい。

この『巨人』は、後に有名な「黒い絵」に発展していくと考えられるので

あるが、ここで「黒い絵」について、一言ふれておきたい。

ゴヤは、1819年に「聾者の家」と呼ばれていた家と広大な土地を購入した。そしてその家の壁に、「黒い絵」とは全く異なったパノラマ的な風景画を描いたのである。これは、壁画面のX線調査で明らかになったものである。すなわち、1階の食堂と2階のサロンの入口の壁を除くすべての壁に、1本の地平線でつながる青空の広がる明るく穏やかな山岳風景が描かれていたのである³³⁾。しかし後にゴヤは、その風景画を14枚の「黒い絵」で塗りつぶした。そして「黒い絵」は、1870年代に壁の漆喰ごとカンヴァスの上に移しかえられた。

「黒い絵」は難解である。そして筆者は、この「黒い絵」の多くから<リスク>を感じ取るように思える。近代の象徴である巨大なものが『わが子を食らうサトゥルヌス』、『アスモディア』、『棍棒で殴り合う男たち』等に描かれている。本稿では、「黒い絵」の中から『わが子を食らうサトゥルヌス』と『アスモディア』について見ていく。なお、『棍棒で殴り合う男たち』については、すでに「元の論文」において見たところである。スペインは、近代においても二つの派に分かれて死闘を繰り返すことが暗示されているのかもしれない。

(2) 『わが子を食らうサトゥルヌス』(画3)

サトゥルヌスは、古代ローマの農耕神で、通常ギリシャ神話のクロノスと同一視されている³⁴⁾。ギリシャ神話によるとクロノスは、父ウラノスを追い落として王座に就くが、ウラノスと母ガイアから「自分の息子によって天上の王権を奪い取られる運命にある」と知らされていた。そこで、わが子を食らうのである。ゴヤは、この神話に託して何かを訴えようとしているのであるが、この絵は、「有史以来描かれたうちで最も残酷な絵」と評されている³⁵⁾。そしてこの絵に対してはいくつかの解釈や疑問が提示されている。その一つとして、ゴヤの『わが子を食らうサトゥルヌス』における奇妙な描写というものがある。それは、次のような指摘である³⁶⁾。

①サトゥルヌスは人間の老人を模した老神であるのに、この絵では老いさ

らばえているとは思えない。ざんばらの髪をしている。これは巨人そのものである。

②我が子は、神話では幼児である。しかし、この絵では大人である。

③サトゥルヌスの表貌は、我が子を食うことを課せられた巨人の戸惑い、恐れのようなもの…もしくは悲痛な嘆きではないか。

さて、筆者は、ゴヤがこの絵において全く別のものを意図していたと考えている。それは、サトゥルヌスという巨人の行為を通して近代のありようを描こうとしたということである。すなわち、『わが子を食うサトゥルヌス』は後に塗りつぶされてしまったのであるが、股間には勃起した巨大な男根が描かれていたのである。この絵は、巨人に象徴される近代が将来多くの子孫すなわち多くのものを生み出す可能性があること、しかし巨人すなわち近代は自らそれらをことごとく潰してしまうことを意味しているのである。そして筆者は、サトゥルヌスの眼の中に言いしれぬ悲しみと恐れを感じる。それは、ゴヤの近代理解に通じるものであろう³⁷⁾。

(3) 『アスモデウス』(画4)

アスモデウスとは、旧約外典「トビト書」に登場する悪魔である。ペルシャ語のAeshma-daeva（裏切りのアシュマ）に由来している。彼は、善悪二元論を唱えるゾロアスター教の、善と悪の神アフラ・マズダに対立する暗黒と悪の神アーリマンが率いる悪魔軍団の首領であった。…アスモデウスは姦淫の悪魔と見なされ、結婚生活に嫉妬と不幸をもたらす悪霊と考えられた³⁸⁾。

この絵に対して小山田義文は、次のように一つの見解を示している。おおいに参考になると思われる。

「アスモデウスは七人の花婿を殺すほど惚れぬいたサラをまんまと盗みだして、エジプトへの空の道行きを開始したのだ。彼に寄り添った美女はサラでなければならない。だがこの逃避行を見てとった大天使ラファエルはその行く手をさえぎった。アスモデウスの驚愕と狼狽の表情が端的にそれを物語っている。

大天使に向けられた呪縛の角指も天使の威力によって押し返され、さらなる猿ぐつわをはめられてしまった——悪魔の呪詛の言葉を封じるか、あるいは配下の悪魔たちを呼ぶのを止めるために。そしてサラの表情に浮かんだものは、かどわかされて家郷を離れ、空を飛んでいく若い女の不安と恐怖に他ならない。』³⁹⁾

ところでこの作品は、一般には魔女の集会に連れ去られる男の姿を描いたものと解釈されている。しかし、奥の岩山は、1815年から1833年にかけて自由主義者達がたてこもったジブラルタルの要塞と見ることが可能である⁴⁰⁾。すなわちゴヤが描いたこの巨大な岩山は、ジブラルタルの要塞とよく似ているというのである。なお参考までにこの岩山は、現在ニューヨークのメトロポリタン美術館が所蔵している、1810年頃にゴヤが描いた「岩山の上の都市」(カンヴァス、油彩、84×104cm)と酷似している。そしてこの岩山は、ふもとを野火で取り囲まれており、羽根の生えた人間と思われる生物が遊泳している。筆者は、この空中を遊泳している生物こそが自由主義者あるいは自由を勝ち得た人間であると考えている。なお、カンヴァスに油彩で、1820年頃に描かれた『幻想的なヴィジョン』(キンタ・デル・ソルドの壁画のためのスケッチ)も、この『アスモデウス』にかなり近いものであると考えられる。しかし、『幻想的なヴィジョン』には、『アスモデウス』の中に描かれている右下のフランスの兵士達は描かれていない。

ここで、この画に対する筆者なりの見解を提示しておきたい。この「黒い絵」に描かれた岩上の都市は、自由主義者達の理想とした社会であろう。そしてゴヤは、そこへ逃げるアスモデウスを描いたものと考えられるだろう。アスモデウスは、近代の象徴である巨大な岩の上にある都市に逃げ込もうとしている。近代を意味するそこには、「理不尽な自由」もまた存在しているからである。しかし、それは大天使によってさえぎられる。それでは、右下に描かれているフランスの兵士は何を意味しているのか。彼らもまた近代を象徴するものの一つであることは、おそらく間違いないであろう。そうであるならば、ここで次のように解釈することができる。その一つは、他の

者がすでに解釈しているように、フランスの兵士達が照準を合わせているものは、アスモデウスではなくはるか遠方で戦っている者達であるというものである。しかし筆者は、たとえ理不尽なものを含めているとしても近代の自由は、容易に手に入れることは困難であるとゴヤが考えたのではないかと解釈しておきたい。

(4)『王立フィリピン会社総会』(画5)

王立フィリピン会社は、カルロス三世の時代1785年に、財政家のカパールスによって創設された。フィリピン・ボルネオをはじめ、アジア、ラテン・アメリカからの植民地搾取に専念する会社であった。そして会社であると同時に、株主総会はスペイン領フィリピン群島で選出された議員をも加えた、一種のフィリピン代表議会のような役割も兼ねた、典型的な植民地支配のための機関であった⁴¹⁾。このように、会社自体が根本的に近代と深い内的関連を有しているのである。そしてそれは、まさにある意味で近代をあらわす典型的な組織であった。

そしてこの会社総会の絵は、ゴヤが描いた最大のカンヴァス画である。巨大な空間が全体の大部分を占め、人間が小さく描かれているのがきわめて大きな特徴である。正面の中央に小さく描かれているのがフェルナンド七世で、その左右には理事達、そして画面の下部には株主達が描かれている。この絵において、ゴヤが師としたベラスケスとレンブラントは、完璧なまでにゴヤ自体に融合している。そしてゴヤは、彼らには見られなかった近代的ニヒリズムとも言うべきシニカルな空間を現出させている⁴²⁾。

この画ついて、堀田善衛は次のように記している。「画家が王をも含めて、理事たちも、ましてや株主たちをいささかも尊重も尊敬もしていないことは、これを見る人の誰にしろ明白であろう。画家は彼らを人間としてもいささかも信用していない。ここに描き出されているものは、彼らの内的、精神的な空白さ加減である。(中略)この複数の人間どもの集いが、フィリピン会社総会であろうがフリーメースンの大会であろうが、主題はもはや問題ではなく

なる。そうして主題がもはやどうしてもよろしいとなった時に、真の主題が立ちあらわれるのである。それを一言で言ってしまうとなれば、近代の虚無、近代的ニヒリズム、としか言い様はないであろう」そして「真の主題は、この天井高く、長方形の会議室の巨大な空無の（Nada!）の空間である」⁴³⁾。

筆者は、まさにこの真の主題こそ、ゴヤが追求し続ける<リスク>に深く関連すると考えているのである。すなわち、近代的ニヒリズムは、近代においては本質的なものとなり、ほとんどあらゆる領域に拡大する。それは広範かつ深刻である。それは潜在的ではあるが近代のあり方に巨大な影響を及ぼしている。それは、近代における<リスク>の主要な原因を成している。このことをゴヤは、「巨大な空無の空間」と画中の人物等によって表現したのである。すなわち、近代の問題点、危うさつまり様々なりスクを、この一枚の画の中に描ききったのである。まず第一に、近代を不釣り合いに大きな空間をもって、象徴的に描いた。そして人々は、てんでバラバラに存在している。彼らは好き勝手に話をしたり、後ろを向いたり、足を投げ出したりしている。それは、ある意味では「自由な」人々である。しかし、小さく描かれた彼らは、誰一人として、そのことに気が付いていないのである。アンドレ・マルローは、この画について、「画中の空無をもって祖国スペインの納棺所たらしめる」⁴⁴⁾、あるいは「スペインの断末魔を看取る通夜の図」⁴⁵⁾と記している。筆者は、ゴヤがむしろ、来るべき「近代」におけるリスクを葬り去りたいと願っているのかもしれないと考えたりしている。

（5）『滑稽のナンセンス（妄）』（画6）

これは、銅版画集『ロス・ディスパラータス』（『妄＝ナンセンス』とも呼ばれる）の3番にあるものである。『ロス・ディスパラータス』の制作年代は、1815年から24年というように、時間的に幅広いと考えられる。そしてこの版画集は、ゴヤの没後に王立サン・フェルナンド美術アカデミーによって公刊された。これは、版画集『きまぐれ』の延長とも見えるかもしれないが、『ロス・ディスパラータス』の場合、「もはや諷刺や批判という、いわば対抗

姿勢は乗り越えられ、あるいは捨て去られて、彼が生きて来た全生涯の時間の厚みが前面に出て来て、描かれる事象は立体化し、一社会の歴史とその在り様は、あたかも圧搾機にかけられたかのように、善・悪・諷刺・批評などもが押し潰されて、そこに出て来るものは、現代の哲学用語としての“実存”そのものということになるであろう。」⁴⁶⁾

筆者は、ゴヤが『ロス・ディスパラーテス』のいくつかにおいて<リスク>を描き続けたと考えている。そしてその一つが、ここに紹介する「滑稽のナンセンス（妄）」である。それは、おそらく枯木と思われる太い枝に、一家または一族と思われる人々が身を寄せ合って座っているものである。彼らの前に座している二人の人物は、たぶんこの一家に説教でもしているのであろう。しかし、ちゃんと話を聞いているのは、中央より右側にいる家長と思われる者一人だけである。他は、居眠りしていたり、他所を向いていた、逃げ出そうとでもしている様子である。そして何よりもこの版画が訴えているものは、まさに不安であろう。すなわち、この絵は、見る者をしていかにも危なっかしい不安な気持ちにさせずにはおかぬものを持っているのである。この枯木は、いつ折れないとも限らない。あるいは少し強い風でも吹けば、全員吹き飛ばされてしまうかもしれないのである。堀田善衛は、この絵に描かれている者達をゴヤの一家と受け止めているようであるが、筆者もまたそのように解したい。そしてゴヤの時代、彼らはまさにそのような不安定な、きわめて大きな<リスク>の中にあつたのである。

紙幅の関係上、割愛するが、同じく『ロス・ディスパラーテス』の22番、『牡牛たちのナンセンス（妄）』も、<リスク>を明白に表したものであると考えられる。すなわち、4頭の空中飛翔する牛の中でもんどり打ってひっくり返っている牛がいるが、これこそまさに近代におけるリスクを表したものと筆者は考えている。

むすび

本稿を含む二つの論文において、ゴヤが描いたきわめて多くの<リスク>を描いた作品のうちから13点を厳選し、それらについて簡単な説明を行ってきた。これを、次のように整理しておきたい。

ゴヤは、大病のなかで何か根源的なものを痛切に感得したのではないか。それは、神・人・自然のすべてに流れているある共通するものであろう。そしてゴヤは、それを必死でつかみとり、描こうとしたのではないか。そしてその場合に、一つの中心となりかつゴヤが強調しようとしたものが<リスク>となったのではないか。それは、当時のスペインがリスクに直面するとともに、リスクで充満していたこととも関係していると思われる。

ゴヤが告発した<リスク>に通底するものは、時代の大きな変化である。そしてそれを、当時のスペインは気付いていなかった。そしてスペインは、古い権力構造の中で頹廢の極に達しようとしていた。ゴヤは、このことを彼の作品を通じて告発したのである。そしてそれを、諷刺や象徴という手段によって表明したのである。そしてもう一つ、ゴヤが根源的に追求しようとしたもの、それは自然と人間ではなかったかと、筆者は考えている。これは、前述した「師としての自然」に関連する。ゴヤが根源的に追求しようとしたと筆者が考えている「自然、人間およびリスク」については、さらなる研究の上で後日発表したいと考えている。

本稿を含めた二つの論文を執筆するにあたって、筆者はゴヤの作品の原物、写真をはじめ、関連する数多くの書籍、論攷等を参照した。(残念ながら、作品の一部とは未だ対面を果たしていない。)そして、論者によって実に多様な解釈がなされていることを痛感した。そしてそのような様々な見解のうちのいくつかを参考にしつつ、リスクという独自の観点から一つの新たな解釈を行ってきた。そして今、本稿を終えるに際して感じていることは、筆者がゴヤという大怪物にわずか半歩も近づいていないということである。すなわち

ゴヤに関して、未だほとんど理解できていないということである。そしてこのことによって、また新たな課題を与えられたと思っている。



(画1)『カルロス四世とその家族』, 1800～01年, カンヴァス, 油彩, 280×336cm, プラド美術館。



(画2)『巨人』, 1808～12年頃, カンヴァス 油彩, 116×105cm, プラド美術館。



(画3)『わが子を食らうサトゥルヌス』, 1820～24年, カンヴァス, 油彩 (後にカンヴァスに移す), 146×83cm, プラド美術館。



(画4)『アスモデウス』, (1820～1823年?) 漆喰 油彩 (後にカンヴァスに移す) 123×265cm, プラド美術館。



(画5)『王立フィリピン会社総会』, 1815年, カンヴァス, 油彩, 367×425cm, カストル



(画6)『滑稽のナンセンス(妄)』, 1815～24年, 『ロス・ディスパラーテス』の3番, エッチング・アクアティント, 24.5×35cm, マドリード Fundacion Lazaro Galdiano

注

- 1) 匠秀夫監修、『名画の見どころ読みどころ』, 1991年, 朝日新聞社, 8頁。
- 2) ゴヤの一人息子のハビエールによれば, 「ゴヤはベラスケスとレンブラントを尊敬していたが, 特に彼がそれに学びかつ観察したのは自然であり, 自然が自分の師であると言っていた」という。<ゴヤの息子フランシスコ・ハビエールによる伝記 1831年> (国立西洋美術館監修, ゴヤ展カタログ委員会編集, 『ゴヤ展』, 1971, 所収)。
- 3) 大高保二郎, 「王家の姿「カルロス四世の家族」」(大高保二郎他編, 『革命と動乱の画布』(NHKブラド美術館5), 1992年, 所収) 64頁。
- 4) ジャニス・A・トムリンソン, 立石博高・木下亮訳, 『ゴヤとその時代』, 2002年, 昭和堂, 80頁。
- 5) ジャニース・パティクル, 堀田善衛監修, 『ゴヤ スペインの栄光と悲劇』, 1991年, 創元社, 93頁。
- 6) 利倉隆, 『ゴヤ 闇との対話』, 2010年, 二玄社, 19頁。
- 7) 薮野健, 『ブラド美術館 名画に隠れた謎を解く!』, 2006年, 中央公論社, 35頁。
- 8) ジャニス・A・トムリンソン, 前掲書, 104頁。
- 9) サンチェス・カントン, 神吉敬三訳, 『ゴヤ論』, 1972年, 美術出版社, 134頁。
- 10) ポール・クローデル, 『スペイン絵画』によれば, 『カルロス四世とその家族』においてゴヤは, この王の家族の「不幸な運命」を描いたのである。(ジャニース・パティクル, 前掲書, 168頁。)
- 11) 大高保二郎他編, 前掲論文, 64頁。
- 12) 酒井健, 『名画と現代思想』, 2003年, 新書館, 66頁。
- 13) 伊集院静, 『美の旅人 スペイン編Ⅰ』, 2009年, 小学館, 36頁。
- 14) 大高保二郎, 「人間の根源をつかんだ巨人の野望」(『朝日グラフ別冊 西洋編3 ゴヤ』, 1988年, 所収) 77頁。
- 15) 大高保二郎他編, 前掲書, 82頁。
- 16) 「題材を庶民の娯楽や労働に絞り, “自由制作”の姿勢をいち早く確立したゴヤは, その意味において近代絵画の偉大な先駆者であろう。」(大高保二郎, 前掲論文, 81頁。)
- 17) ゴヤは, 「われわれが近代絵画と呼ぶものをはじめて予告するだけでもない, 彼は現代世界の分裂全体を予告するのである。」(ジョルジュ・バタイユ, 宮川淳訳, 『沈黙の絵画』, 1972年, 二見書房, 234頁。)
- 18) 大高保二郎, 前掲論文, 80頁。
- 19) オルテガ・イ・ガセット, 寺田和夫訳, 『大衆の反逆』(『世界の名著 (56)』昭和46

年4月, 中央公論社, 所収。

- 20) アンドレ・マルローは次のように記している。「痛苦にみちた病気体験から霊媒的感覚をおびて立ち戻る人々があるように, ゴヤも, 恐るべきかれの病いから復したとき, 背後世界の霧をひとすじあとに曳いてくるのだ。」(竹本忠雄訳, 「ゴヤ論」(4) (『芸術新潮』208号, 1967年4月, 所収) 43頁。
- 21) アンドレ・マルロー, 「ゴヤ論」(16) (『芸術新潮』220号, 1968年, 4月号, 所収) 51頁。
- 22) 小山田義文, 『ゴヤ幻想』, 2002年, 三元社, 148頁。また, 同書157頁において「巨岩・巨人・飛翔は, ゴヤ晩年の絵画の主調低音となった」とも述べている。
- 23) ただし, 天使や悪魔・魔女等も飛翔する。したがって飛翔が描かれたものについては, このことに留意しておくことが必要である。
- 24) オルテガ・イ・ガセット, 神吉敬三訳, 「ゴヤ論」(『オルテガ』著作集3, 1970年, 白水社, 所収) 359頁。
- 25) 大高保二郎・松原典子編訳, 『ゴヤの手紙』, 2007年, 岩波書店, 71頁。
- 26) サンチェス・カントン, 前掲書, 128頁。
- 27) 同書, 135頁。
- 28) ジャニス・A・トムリンソン, 前掲書, 224頁。
- 29) このシリーズは, 正式には, 『フライ・ペドロ・デ・サルディビアによる山賊マラガートの逮捕』というもので, 1807年頃に6点のパネルに描かれた。各パネルとも木版に油彩で描かれており, すべて31×38cmの大きさである。現在, シカゴ美術研究所が所蔵している。なお, ホセ・グディオル, 瀬戸慶久訳, 『ゴヤ』, 1993年, 美術出版社, 30頁に写真が掲載されている。
- 30) 大高保二郎, 「作品解説」(前掲『朝日グラフ別冊 西洋編3 ゴヤ』, 所収) 91頁。なお, 二つの『巨人』について, 「立像と座像, 動と静, 暴力と憂愁…見事な対照であり, 劇的な起承と転結である」という指摘がなされている。(小山田義文, 前掲書, 146頁。)
- 31) 中丸明, 『スペイン ゴヤへの旅』, 平成10年, 文芸春秋社, 236頁。
- 32) サンチェス・カントン, 前掲書, 170～171頁。
- 33) 大高保二郎他編, 前掲書, 98頁。
- 34) しかしサトゥルヌスは, クロノスのように狂暴ではなく, 人々に野を耕して文明の賜を享受することを教え, その治世は生活が豊で幸福な黄金時代であったと言われている。(小山田義文, 前掲書, 70頁。)
- 35) 酒井健, 前掲書, 74頁。
- 36) 伊集院静, 前掲書, 158頁以下。

- 37) 筆者の見解にやや近いものとして、大高保二郎他編、前掲書、101頁は「あらゆる近代を潰すスペインの反動体制を表すとも考えられる」と記している。
- 38) 小山田義文、前掲書、134頁以下。
- 39) 同書、137頁。
- 40) ジャニーヌ・バティクル、前掲書、121頁。
- 41) 堀田善衛、『ゴヤ 運命・黒い絵』、1977年、新潮社、62頁。
- 42) 同書、64頁。
- 43) 同、66～68頁。
- 44) アンドレ・マルロー、前掲論文（13）（『芸術新潮』217号、1968年1月、所収）78頁。
- 45) 同論文（16）（『芸術新潮』220号、1968年4月、所収）52頁。
- 46) 堀田善衛、前掲書、233頁以下。