

解説シート

〈戦争の惨禍〉全体解説：

作者：フランシスコ・デ・ゴヤ（Francisco de Goya, 1746-1828 年）

制作年：1810-15 年頃

概要：〈戦争の惨禍〉は、首席宮廷画家としてスペイン画壇の頂点に君臨していたゴヤが、1808 年に勃発した対フランス独立戦争を契機に取り組んだ銅版画集。この戦争は、1807 年のフォンテーヌブロー条約——当時の英仏の対立を背景にポルトガルの占領を進めるナポレオン・ボナパルトがスペイン側と秘密裡に締結した——に基づき、フランス軍がスペイン内で駐留したことに端を発する。ナポレオンは機に乗じてスペインの要衝を占領した一方、マドリードではこれに反発するかたちで 1808 年 5 月 2 日に暴動が起こり、両国は戦争状態に陥った。戦禍はスペイン全土に拡大し、正規兵のみならず民衆も戦闘に巻き込むなかで国土は疲弊していくこととなる。ゴヤは同年 10 月にスペイン軍の命を受け、戦争の惨状を記録するために激戦地サラゴサに赴いた。それを一つの要因として、遅くとも 1810 年には〈戦争の惨禍〉の制作に着手していたといわれる。

この版画集は全 82 枚で、内容は主題に応じた 3 部構成である。2-47 番では、ゴヤ自身が戦禍の目撃者となった対フランス独立戦争における戦闘や処刑などの凄惨な場面が並ぶ。続く 48-64 番は戦時下で都市部を襲い、多くの犠牲を出した飢饉に取材した場面からなっている。65 番以降は、戦争の終結を受けて 1814 年に即位したフェルナンド 7 世が敷いた時代遅れの専制君主制や腐敗した政治状況を非難する寓意的なイメージによる版画群である——人間だけでなく動物や怪物も多数登場しており、様々な解釈が試みられてきた。そのため制作年代としては現在、1810-15 年頃と目されている。

戦禍や飢饉に取材した版画群はスペインとフランスの両国どちらにも与することなく、戦争がもたらした過酷な社会状況を克明に伝えている。そしてゴヤは〈戦争の惨禍〉にて、名の知られた人物を表すことを避け、敵味方関係なく不特定の人々を描くように努めている。この版画集の多くの場面で犠牲となっているのは第一に、名もなき民衆なのだ。こうした匿名あるいは不特定の要素に貫かれていることで、各作品の表現内容は具体的な歴史的事象に収斂することなく、今なお私たちに戦争の諸相に関する普遍的なメッセージを投げかけているのである。

〈戦争の惨禍〉はゴヤの生前に刊行されず、初版の出版までには画家の死没から 35 年の歳月を待つこととなった。長崎県美術館は 1863 年に刷られた初版全 80 枚を所蔵している。なお、初版に含まれなかった 2 枚は後に発見され、1958 年に初めて刷られた。

作品解説：

第 2 番 《理由があろうとなかろうと》

第 3 番 《同じことだ》

〈戦争の惨禍〉の前半部分に当たる第2～47番は、対フランス独立戦争がもたらした戦禍に取材した場面から構成される。版画集として編まれたという事実を踏まえれば、各々の版画は決して個別に独立しているのではなく、前後あるいは他の場面と関連性を持っていると捉えられる。なかでも第2番「理由があろうとなかろうと」と第3番「同じことだ」は、場面が連続することで強いメッセージ性を生み出している重要な事例として看過できない。

前者では、武装したフランス兵を相手に槍やナイフといった簡素な武器で対抗しようとするスペイン人男性二人の無謀な戦いが示されている。フランス兵の冷淡な様相とは対比的に彼らの相貌には激しい怒りの表情が浮かぶ。装備の格差に鑑みて、この戦闘の行きつくところは明らかだ。続く第3番では戦闘の結末は逆となる。頭上高く斧を振りかざすスペイン人男性は地面に倒れたフランス兵に今まさとどめを刺そうとしている。兵士が左手を挙げる様はさながら命乞いのようにも見え、その表情からは強い恐怖が読み取れる。両場面の題辞「理由があろうとなかろうと」「同じことだ」が一続きのフレーズをなすことは明らかだ。この言葉の意味合いについては次のように解釈することもできる。すなわち、有事の殺害のための大義名分の有無に関わらず、暴力の果てに在るのは人間の狂気と死なのである。この二枚のシークエンスにおいてゴヤはどちらの立場にも与せず、ただ戦争が持つ暴力性を告発する。そして、これこそがゴヤの〈戦争の惨禍〉に通底する決意表明となっているのだ。

従来、戦争をテーマとした版画作品は特定の立場に利するためのプロパガンダ的な役回りを期待されていたが、ゴヤの場合は全くもってそうではなかった。彼は主題となった特定の事件や人物を意図して明示せず、ある種の普遍性をそれぞれの画面に付与している。さらにはスペインとフランスのどちらにも寄ることなく、各画面では戦争がもたらす悲劇や不条理、そこに渦巻く人間の狂気と残虐性そのものが浮き彫りにされている。時空を超えて観る者の心に訴えかける〈戦争の惨禍〉の特質がそこに宿るのだ。

第5番《やはり野獣だ》

本作は、フランス兵に抗いながらも戦闘の犠牲者となる女性を表した第4番「女たちは勇気をあたえる」に続く場面。画中、赤子を背負いながら兵士を槍で突き刺す女性らは英雄的な行為をなしているように見えるが、「やはり野獣だ (Y son fieras)」という題辞を考慮すれば、ここではむしろ登場人物の獣性が強調されていることが分かる。この題辞は接続詞「y」から始まっており、前場面とのつながりは明らかだ。すなわち、第4番で勇敢なさまを称えられた女性たちは、ここでは暴力の主体として描き出されたということになる。ただし、後景で石を投げようと頭上に持ち上げる女性が対峙するのは冷徹に銃を構える兵士であり、両陣営の装備には大きな格差がある。ゆえに女性たち民衆を待ち受ける悲劇的な戦闘の決着も示唆されている。画面左下で短剣を持ち、地面に横たえながら天を見上げる人物の姿がこの見方を補強してくれるだろう。〈戦争の惨禍〉を構成する各版画の題辞は、おしなべて画面の内容を説明するのではなく、描き出されたイメージとの相互作用によって、私たちに

強いメッセージを投げかけてくる。

第 15 番 《もう助かる道はない》

対フランス独立戦争が泥沼化した原因の一つには、正規兵のみならず民間人もゲリラとして戦闘行為に参画したことが挙げられる。これを背景として 1809 年に、フランス軍は武器を携帯して反抗するスペイン人は誰であろうと捕縛後に銃殺などの手段で処刑することを取り決めたのだった。

戦争におけるスペイン人捕虜の絶望的な行く末を示した本場面では、この銃殺刑の過程が克明に描写されている。後景では処刑人たちが銃弾を放った瞬間が描かれている一方、画面中央で目隠しされた男性は未だ自力で立っており、これから処刑される運命にあることが見て取れる。ゴヤは、この男性に対峙するものとして銃口のみを画面右端に描くことで、処刑の無慈悲で機械的な性質を表現した。地面に横たわり血を流す死体の描写が、その結末を伝えている。異時同図の要領でゴヤは巧みに銃殺刑の情景を演出したといえよう。

本場面は主題と構図の双方で、彼が戦後に描いた油彩画の大作《1808 年 5 月 3 日》(プラド美術館、マドリード)に通じている。ただし、戦後にスペインへの愛国心を表明するべく描いたこの油彩画とは異なり、〈戦争の惨禍〉ではより普遍的な態度を見ることが出来る。ここでは一貫して、戦争の最中で失われる理性や、それに起因する暴力と残虐行為の告発が行われているのだ。

第 50 番 《可哀そうなお母さん！》

対フランス独立戦争の最中、多くの民衆を直接的に最も苦しめたのは何よりも飢餓であった。戦禍により農地は放棄され、物流も滞ることで都市部の食糧供給は困難を極めた。なかでも 1811-12 年にかけてマドリードを襲った飢饉では約 2 万人が犠牲になったといわれる。本場面は、こうした飢饉に取材した作例。餓死した若い母親が男性たちの手で運ばれている。その後ろを付いていくのは、母親の死に直面して泣きじゃくる子どもだ。画面中景には横たわる死体の姿も見える。飢饉がもたらす悲劇的な結末をゴヤはこの一枚に表現した。グレートーンを生み出すアクアティント技法の巧みな使用によって、薄闇のなかの人物群にスポットライトが当たるような演出が施されている。言い換えれば、この描写それ自体が、暗がりのなかを歩む子どもの絶望的な心境を反映するかのようでもある。〈戦争の惨禍〉にてゴヤは度々、その卓越した版画の技術に基づいて、光と影の演出と登場人物の心理描写を見事に融合させている。

第 59 番 《茶碗一杯が何になろう？》

第 50 番と同様、マドリードなどの都市部を襲った飢饉に取材した作品。飢えに窮した人物群が画面の中央に描かれている。その悲惨さは題辞が示す通りである。銅版画家としてのゴヤはエッチングによる的確な線描のみならず、画面にグレートーンをもたらすアクアティ

ントの名手としても知られる。ここではアクアティントによって表された薄闇だけが人物群を囲んでおり、まるで彼らの絶望的な心理状況を反映しているかのようだ。

第 71 番《大衆の利益に反して》

対フランス独立戦争後に即位したフェルナンド 7 世（在位：1808 年、1813-33 年）は、当時のヨーロッパでは既に時代遅れと見なされていた専制君主制や異端審問所を復活させ、戦時中に敵国側に与した人物の粛清を行った。〈戦争の惨禍〉の最後部を占める第 65 番以降の場面は、そうした社会状況への寓意的な批判に根差したものと考えられている。ゴヤは宮廷画家として国王に仕える身分であるため、一見して政治批判の意図が見えづらい隠喩的なイメージを構築する必要があった。第 71 番では頭部からコウモリのような羽を生やした怪物が、書物に記入をする様子が表されている。ゴヤは往々にしてコウモリを夜と悪の象徴として描き出しており、それを踏まえれば、この怪物は題辞にもある通り、自らの利益のために大衆を蔑ろにする人物の寓意像であると解釈できる。〈戦争の惨禍〉の最後部に位置するイメージ群の一部に関してはこれまで、イタリアの詩人ジョヴァンニ・バッティスタ・カスティが 1802 年に刊行した寓意詩『おしゃべり動物誌』の内容との符合が指摘されてきた。1813 年にスペイン語訳も出版されたその詩文は社会諷刺に貫かれており、政治批判の視覚言語を模索していたゴヤの眼に留まったとしても不思議ではない。まさにカスティのテキストには、貪欲な公証人たちを率いる吸血コウモリの政務官が登場する。詩の内容に取材したイメージは、ゴヤによって、当時のスペインの社会情勢への批判を意図する象徴性を帯びることとなった。

第 77 番《綱が切れるぞ》

第 71 番と同じく、本作もゴヤが当時のスペインの政治状況への批判を意図して制作した一枚に数えられる。画面前景には綱渡りをする聖職者の姿が表された。彼は巧みにバランスを取っているが、綱の一部はほつれと傷みが目立ち、題辞が示すように今にも切れそうな状態を示している。これまで指摘されてきたように、その様相は当時のスペインにおけるカトリック教会の状況を暗示したものであるという。ここでのゴヤの批判が極めて急進的であることは、本作の準備素描から窺い知ることができる。というのも、綱渡りをする聖職者の頭部には当初、教皇冠が被せられており、これまでの解釈では度々、この人物は時の教皇ピウス 7 世と結び付けて言及されてきた。恐らく教会からの追及を免れるために、ゴヤは版画作成の過程で批判の程度を弱めたのであろう。彼の旺盛な批判精神を物語る作例の一つとってよい。

画家略歴：

1746 年、スペインのアラゴン地方の村フェンデトードスに生まれる。13 歳の頃、サラゴサの工房へ弟子入りし、本格的に画家の道を志すようになる。20 代前半にイタリアへ私費留

学すると、パルマのアカデミーで開催されたコンクールで入選を果たし、帰国後に頭角を現した。1775年にマドリッドへ移住してからは王室のタピスリーのための原画制作を手がけるなど次第に宮廷との距離を縮め、1780年代には肖像画家として数多くの上流貴族から注文を受けるようになった。1789年に念願の宮廷画家に任命されると出世街道を邁進し、その10年後にはスペイン画壇の頂点である首席宮廷画家の地位に就く。

一方、この栄達の傍ら、1793年には熱病により聴覚を失った。この頃から日常的に素描に取り組むなど、自身の「奇想」と「創意」に基づいた、より私的かつ省察的な作品を多く手掛けるようになっていく。とりわけ銅版画集はこの類の制作活動の結晶と見なされる。啓蒙主義的な観点から、迷信や誤った慣習への痛烈な批判が展開される〈ロス・カプリーチョス〉、対フランス独立戦争における戦禍や悲劇を普遍的に伝える〈戦争の惨禍〉、闘牛の持つ光と影の両面を描き出した〈闘牛技〉、解釈の多様性に開かれた謎多きイメージから構成される〈妄〉などに表された豊饒かつ革新的な創造世界は今日においても決して色褪せることはない。

1828年にボルドーで客死するまで精力的に制作を続け、その多岐にわたる表現は最晩年に至るまで深まりを見せた。〈ロス・カプリーチョス〉をはじめとして、彼の芸術は既に1820年代にはウジェーヌ・ドラクロワらフランスのロマン主義作家たちから高い評価を受けていた。その後1830年代にはスペインでも熱心な追随者を生むなど、後世の芸術家たちへも多大な影響を残している。