

fig. 1 モロ一、《聖なる象》、国立西洋美術館

I

1886年、パリのシャプタル街にあったグーピル画廊(ヴッソ&ヴァラドン商会)で、ギュスターヴ・モローの生前唯一の個展が開かれた。水彩画のみからなるこの展覧会を訪れた作家のジョリ=カルル・ユイスマンスは、その印象を次のように書き記している。「会場を後にして陰気な通りに出ても、作品のめくるめくような印象は続いていたが、それぞれの場面の全体像はもはや思い出せなかった。記憶の中で、それらは丹念な細部や奇妙な装身具の片鱗に分散してしまった。宝飾品は、潰れたペン先を使ったかのように水彩の中に輪郭を刻んで仕上げられ、絡み合った花の柄としっかりと巻付いた茎を持つ植物は、高位の聖職者のために作られた昔のギピュール・レースの白衣のように繊細に刺繍されている。花々は、金銀細工の聖器具の形や水生植物の形によって、睡蓮や聖体器、聖杯や藻類として噴き出している。色彩の急速な化学変化の全てはその限界に達し、頭に上り、帰途の新しい家並の光景は漠然とよろめいて灰色と化した」^[1]。

小説『さかしま』で、主人公フロリス・デゼッサント侯爵の所蔵するモローの2点のサロメの描写を事細かに行ったことで有名なこの自然主義とデカダンの小説家の言葉は、実際のモローの水彩画の印象を、その植物や装飾品を個々の断片として捉えその細部へ耽溺すると同時に、植物と装飾品とが形態の類似によって同一化する目眩のするような効果として語っている。

この展覧会は、モローがマルセイユの美術愛好家アントニー・ルーの求めに応じて制作した、ラ・フォンテーヌの『寓話』に基づく水彩画のシリーズを中心としたものであった。ルーはまず1879年に、モロー、ドローネー、ドレ、ジェルヴェクスといった幾人かの画家達にこの著名な文学作品に基づく水彩画を依頼し、モローはこのとき25点を制作している。それらは他の画家の作品と共に、1881年にラフィット街で催された水彩画家協会展に出品されたが、ルーは特にモローの作品を気に入り、新たに注文を追加、結局1885年までに全64点からなる大シリーズが完成され、翌年、他の独立した主題を持つ数点の水彩画と共にグーピル画廊に展示されたのであった^[2]。

世の喝采を浴び、フェリックス・ブラックモンによって6点がエッチングに起こされたラ・フォンテーヌの『寓話』のシリーズは、ルーの死後、ゴルトシュミットの手を経てモロー美術館に寄贈された1点《ユノーに訴える孔雀》(PLM. 226, MGM.566bis)^[3]を除き、全て個人のコレクションに秘蔵され、今日に至るまで殆んど白黒の図版を通してしか知られないが^[4]、このとき共に出品されたと推測される他の7点のうち、《詩人の嘆き》(PLM.290)と《パテシバ》(PLM.340)はルーヴル美術館素描版画部に、《スフィンクス》(PLM.344)はクレメンス=ゼルス美術館に入り、《庭園のサロメ》(PLM.176)と《ガニユメ

デスの誘拐》(PLM.342)、《アラブの詩人》(PLM.345)も、個人蔵ながら
展覧会や図版を通じてよく知られていた^[5]。そして唯一《聖なる象》(fig. 1)
のみが、長らくその行方と姿を明らかにしなかったが、1990年市場に現れ、
1995年国立西洋美術館の所蔵となった^[6]。『寓話』のシリーズは、当時から
水彩技法の完成度に於いて高い評価を得ていたが^[7]、同時期に制作され
たこれらの水彩画も、いずれもモローの水彩技法の頂点を示している。

さて、引用したユイスマンスの言葉は会場の印象を述べたものであり特
定の作品の印象を述べたものではないが、その目眩にも似た装飾や植物
の細部のもたらす幻惑は、同展に出品された《聖なる象》の画面を彷彿とさ
せる。実際ユイスマンスが《聖なる象》から強い印象を受けたことは、先に引
用した文章の少し前で、「前頭部だけを緑色にし、騎兵の馬の小鈴のよう
に胸元を長く綴った飾り玉を縫い付けた金欄で覆い」、「足輪を巻いた円柱
のような足で、飛沫を上げる水面に映った重々しいわが姿を踏みにじってい
る象の上に、硬直した姿勢で坐る」、「三重冠を戴いた女」に言及しているこ
とからも明らかである^[8]。ユイスマンスの受けた幻惑は、モローのいかなるイ
メージ操作に基づくものか。本論はこれまで全く研究される機会のなかった
《聖なる象》の具体的なイメージ・ソースとその利用法を検討することによっ
て、この画家とその同時代が断片化されたイメージに対して持っていた認識
を、構造的に解き明かす試みである。

II

《聖なる象》は、縦57㎝、横43.5㎝、モローの水彩画としては大きな部類に
属し、グワッシュと透明水彩を併用したこの画家独自の華麗な作風を示す
作品である。画面中央には、きらびやかに飾られた正面向きの象が手前に
向かって歩みを進める様子が描かれ、その背の輿には、東洋風の衣装を
身に纏いビーナのようなインド風の楽器を携えた女性が横坐りに乗ってい
る。その周りには、4人の有翼の人物が舞っているが、左下は楽器を奏し、そ
の上は棕櫚の枝のようなものを捧げ、右上は腕を組み、その下は蓮の花を
差し出し、輿の上の女性を礼讃しているように見える。象が歩みを進めるの
は浅い水辺で、その周囲には熱帯風の巨大な植物群が生茂っている。

ところでこの作品の主題は何であろうか。手掛かりとなるのは題名だが、
実際にはそれこそが問題なのである。展覧会に出品された作品であるから
には、そのときに作者によって題名が与えられているはずだが、今日まで1886
年のグーピル展のカタログの存在は確認されていない。モローが採用した題
名として残っているのは、彼が1888年11月9日にアカデミーに出した手紙の
中に含まれる、それまでに自分が公の場に展示した作品のリストに挙げられ
ているもので、それによると画家自身はこの作品に《聖なる象》(L'Éléphant
sacré)という題名を与えていたことになる^[9]。この題名は、モローと親交のあつ
たアリ・ルナンが1899年に『ガゼット・デ・ボザール』に連載したモローのモノ
グラフに掲載した、本作品の中央部を描いたデッサン(Des. 8118, fig. 2)
のキャプションにも採用されており^[10]、とりあえずこれを正式な題名としておく
こと自体には問題はないように思われる。



fig. 2



fig. 3

fig. 2
モロー、Des. 8118、ギユスターヴ・モロー美術館

fig. 3
モロー、Des. 1316、ギユスターヴ・モロー美術館



fig. 4
トゥールスミース、《インドの祭 ウダイブルの聖なる湖(ヒンドスタン)》、トゥーロン美術館

しかし、その一方で、まさしく同じそのデッサンには、モロー自身がただ単に「ペリ」という書込みをしており、更に象のみを描いたデッサン (Des. 1316, fig. 3) には「ペリのための習作」と記されているのである。更に事態を混乱させるのは、ルブリウールがモローの生前の1889年に刊行したモノグラフで、この作品に触れて、「アイム氏所蔵の《聖なる湖》は、象に乗った一人のヒンドゥーの女性、つまりペリを描いている」と記していること^[11]、ギユスターヴ・ラルメも、1904年に刊行したモローの小伝中の作品リストでこの題名を踏襲している^[12]。また、モローの歿後の1906年にジョルジュ・プティ画廊で開催された大回顧展のカタログに掲載されたロベール・ド・モンテスキューによる序文には、「象の背に乗り、翼あるもの達の声に耳を傾ける《東洋の詩人》」という記述も見える^[13]。すなわちこの作品には、《聖なる象》、《ペリ》、《聖なる湖》、《東洋の詩人》という4つの題名があることになり、我々に戸惑いとともにその主題に関する様々の情報を与えてくれる訳である。

このうち《聖なる象》に就いては、恐らくヒンドゥー教のインドラ神の乗物である聖象アイラーヴィタなどに基づくものと推察されるが、それ以上にこの作品の主題を詳らかにするものではない。一方《聖なる湖》とは、ここに描かれた水辺を指しているのであろうが、不詳である。但し1872年のサロンにシャルル・ド・トゥールスミースという画家が、現在トゥーロン美術館に所蔵されている、やはり背に輿を載せた象が水辺にいる光景を、《インドの祭 ウダイブルの聖なる湖(ヒンドスタン)》(fig. 4)という題名で出品しており^[14]、何らかの

関係があるものと推測される。トゥールスミース自身はオリエントを旅し、その光景を得意とした画家であるが、インドへ赴いたことはなくこれも空想の光景である。題名にある Oudeypour とは、恐らくインド北西ラージプートの古都ウダイプルのことと思われ、そこにはピチョーラとファティーフという二つの湖があり、前者の岸辺に王宮が建てられている^[15]。残念ながら稿者はその王宮とトゥールスミースの作品中の建築が一致するかどうかの確認は出来なかったが、当時流布していたインドの建築のイメージを組み合わせることでこの光景を作った可能性も高い。インドの池や湖には聖地として巡礼の対象となるものもあるが、ウダイプルの湖に関しては、特に聖地と見なされていたという伝承は見つからない^[16]。いずれにしても、トゥールスミースの作品とモローの作品との類似は明らかであり、その題名と共に当時フランスに流布していた一種のインド・イメージを担っていたことは確かであろう。

ところで以上の二つの題名が直截インドに結びつくのに対し、《ペリ》という題名が示唆するのはペルシアである。1874年に刊行された『19世紀ラールス百科大事典』の「ペリ」の解説は、「ペルシアの古譚で我邦の妖精と同じ様な役割を演じる、男性あるいは女性の精霊、下級神」と定義した上で、「我々は理想的な完璧さを常に女性の体に具現化しているが故に、我邦の詩人達は女性のペリをしか語らなかった」と記し、19世紀のフランスに於けるその一般的なイメージが美しい女性であったことを伝えている^[17]。しばしばペリを描いたモローも例外ではなく常に女性として描いているが、その基本的なイメージは、ペルシアよりもインドの細密画に基づいていた^[18]。1865年にモローが初めて描いた《ペリ》(PLM. 80, シカゴ、アート・インスティテュート・オブ・シカゴ)には、花を持ち、楽器を携えてグリフォンに乗る女性が横向きに描かれているが、そこにはインドの細密画に基づく女性の楽人のイメージが反映されていた。この作品はエマイユのための無着色のデッサンであったが、モローはその後、同じ図柄に彩色し、周囲にペルシア風の文様の枠を描いた作品(PLM. 81, パリ、ルーヴル美術館素描版画部)として展開させ、また1881年には《東洋の夢(ペリ)》(PLM. 270, 個人蔵)と題する四分の三正面から捉えられたペリも描いている。そこでは場面は花園に変わっているが、楽器を携えてグリフォンに乗るヒンドゥー風の女性のイメージは踏襲されている^[19]。《聖なる象》では、グリフォンこそ登場しないものの、象の背にはやはり一連のペリを彷彿とさせる楽器を携えたヒンドゥー風の女性が描かれており、ロベール・ド・モンテスキューが、《東洋の詩人》という題名で呼んだことが、必ずしも外的外れではないことが分る。

マチューは1976年のモローのカatalog・レゾネで、この作品に《ペリ達と聖なる象》という題名を与えており^[20]、そこからは宙に舞う有翼の人物達をペリと見る解釈を読みとることが出来るが、今回の調査の限りではこの題名は勿論、ペリを複数とするモロー自身のデッサンへの書込みなども見つからなかった。『19世紀ラールス百科大事典』には、ペリの語源をペルシア語の「翼あるもの」を意味する pari とする説明が見られるが、モローには有翼のペリを描いた例はなく、この有翼の人物達をペリと解釈するのは不可能だと思われる。マチュー自身、1991年に刊行した新しいカatalogでは《ペリ達と聖なる

象」という題名を採らず、《聖なる象》あるいは《聖なる湖》としている^[21]。

ところで、モローがこの主題を扱う場合に常にインドがその念頭にあり、本来ペルシアの妖精であるペリをヒンドゥー風に解釈しているのは、この《聖なる象》を考える上でも注目される点である。既に引用したようにルプリウールは1889年の著作の中でこの作品に触れて、「一人のヒンドゥーの女性、つまりペリを描いている」と記しており^[22]、ペルシアとヒンドゥーとこのような混淆が当時さしたる違和感もなく受け入れられていたことを示している。

III

ところでモローは同じグーピル展に出品したラ・フォンテーヌの『寓話』シリーズの中でも、この作品とよく似た場面を描いている。それは《鼠と象》(PLM. 228, fig. 5)で、ラ・フォンテーヌの原文ではその舞台となった国には直接言及されていないが、象に乗った「スルタナ」の一行が登場するところから^[23]、イスラム系のインドの王国が想定され、ギュスターヴ・ドレも、1868年に刊行されたラ・フォンテーヌの『寓話』の挿絵^[24]で、密林の中を歩むインドの王侯の一族のように描いている。モローは《鼠と象》でやはり密林から出て来る、輿を戴いた象の姿を描いているが、それは斜め前から捉えられており、寧ろ《聖なる象》のほうがドレの構図とよく似ている。恐らく、モローはドレの挿絵を知っており、敢えて同じ題材の《鼠と象》では類似を避けたのであろう^[25]。輿を載せた象を正面向きで描く例は、トゥールスミースの《インドの祭 ウダイプルの聖なる湖》にも見られ、それが象を描く場合のひとつのパターンとなっていたことを窺わせる。ちなみに、モローは右下の茂みの中のフラミンゴ(あるいは朱鷺)をトゥールスミースのもう一つの作品、1872年のサロンに出品された《ライオンに襲われる象》^[26]から得ているように思われる。

fig. 5
モロー、《鼠と象》、個人蔵

fig. 6
マニュファクチュール・サランドルーズ、《アジア》(タピスリー)、ルーヴル美術館

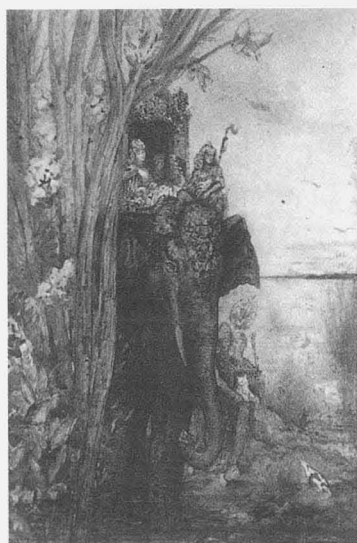


fig. 5



fig. 6

ところで、ドレの挿絵でも、トゥールスミースの《聖なる湖》でも、モローの《鼠と象》でも、象の上に据えられた輿は屋根のある箱形をしており、その中に貴人が坐し、手前で男性の御者が象を操っている。実際、《聖なる象》のように女性が一人で象を操ったとは考えられないが、1844年のマニュファクチュール・サランドルーズ製のタピスリー《アジア》(fig. 6)に女性が一人で横坐りに輿に乗る図柄が見られ^[27]、既にこうしたイメージが流布していたこと

が確認される。

モローは動物が数多く登場する『寓話』を描くにあたって、パリのジャルダン・デ・プラントに通い、生きている動物達のスケッチを行った^[28]。象に関しては、1881年8月26日から9月1日の日付とジャルダン・デ・プラントに於ける写生である旨とが記されたデッサンが数点存在していることから^[29]、他の日付のないデッサンも同じ頃に描かれたと考えるのが妥当であろう。『寓話』の中で象が描かれた作品のうち、『象とユピテルの猿』(PLM. 227)はDes. 1098のアフリカ象に、『鼠と象』はDes. 2575のインド象にそれぞれ基づいている。『聖なる象』は既に掲げたDes. 1316 (fig. 3)に基づくものと判断され、そこで捉えられた二通りの鼻先の動きは、『聖なる象』の、鼻先を上向きにした準備デッサン (fig. 2, 7) と、鼻先を下げた完成作とに対応している。モローの動物のデッサンには、明らかに写生ではなくそれを更に写したと判断されるものも存在するが、この象のデッサンに施された陰影は、Des. 2575等、その書込みからジャルダン・デ・プラントでの写生であることが明らかな象のデッサンと類似しており、下の「ペリのための象の習作」という文字は後で書込まれたものとするのが適切だろう。完成作の象に見られる鼻先で花を握るような仕草は、鼻先の突起部が大きいアフリカ象の特徴で、鼻先の突起部が小さいインド象は巻き取るようにして掴むが、耳の形などは寧ろインド象であることを示している。モローが好んで描いた象はバンコクという名のインド象であったが、『聖なる湖』の象は飼い慣らされた象がしばしばそうであるように牙を切られており、立派な牙を有していたバンコクとは一致しない。



fig. 7
モロー、Des. 5836、ギュスターヴ・
モロー美術館

輿に乗る女性に関しては、デッサンへの書込みから少なくともモローはペリであると考えていたということは既に確認した通りで、それ故ここでも彼のペリに共通するヒンドゥー風の女性のイメージとして、一連のペリやサロメに見られるインドの細密画に原型を持つ衣装や装飾が踏襲されている。それはまた、象や彼女の周りの装飾的な細部のモチーフにも認められ、特に輿と象の飾りを描いたDes. 5836 (fig. 7) の右上には、輿の背もたれのパターンが独自に描き起こされているが、このモチーフは、モローが東洋のイメージを作り出す際にしばしば参照したオウエン・ジョーンズの『装飾文法』(1856年)のヒンドゥーの頁 (fig. 8) から採られたものである^[30]。モローは二段目中央の装飾を勝手に背もたれの装飾として利用したのであるが、更に気をつけて見ていくと、このヒンドゥーの部から、モローはいくつものパターンを引用しているのが判明する。例えば同頁に限っても、ペリの左横に見える背もたれの中央部は、右上のパターン、その左の縦に連なった花模様は中央のパターン、その左にはもう一度二段目中央のパターンの先端部が繰り返され、左端のねじり文様は左のパターンの部分、ペリの右脇の帯の文様と右牙の横の帯は右側下から2番目の下のパターン、象の額から鼻にかけての鎖と右足の付け根の鎖と花は右の上から5番目のパターンと同定される。更に、右足の横に垂れる璽珞のような飾り帯の先は、前頁中央のパターンの左下の部分 (fig. 9) に一致する。これを見ても、モローがヒンドゥーということにこだわって、このイメージを作り上げていることは間違いない。

周囲の植物に目を転じれば、そこにもまたデッサンとしてストックされたイメー

ジとの興味深い関連が指摘される。複数のデッサンへの書込みから、モローは既に1876年の夏にジャルダン・デ・プラントの温室に通い、熱帯の植物の写生を行っていたことが知られるが^[31]、その際に描かれた植物がここに登場するのである。8月11日の日付を持つDes. 1244 (fig. 10)に描かれたホテアオイは、象の右足下と鼻が捉えた花の右横に、9月4日の日付を持つDes. 1229 (fig. 11)に描かれたパピルスはその上の茂みの中にそれぞれ登場する。Des. 1234への書込みから考えて、これらは元来1878年のパリ万国博覧会に出品された《ナイル河に捨てられたモーセ》(PLM. 172, マサチューセッツ州ケンブリッジ、フォッグ美術館、fig. 12)を意識しての熱帯植物の写生であり、実際モーセの籠の右後ろには《聖なる象》と同じ形のホテアオイが認められる。また、デッサンは見つからないものの、《ナイル河に捨てられたモーセ》の右下に描かれた蓮のひとつは、《聖なる象》の左下に再度登場している。ただしモローが《聖なる象》に描き込んだ植物の全てが、ジャルダン・デ・プラントの温室の写生に基づくものかどうかは断言できな

fig. 8
 ジョーンズ、『装飾文法』、pl.VIII

fig. 9
 ジョーンズ、『装飾文法』、pl.VII

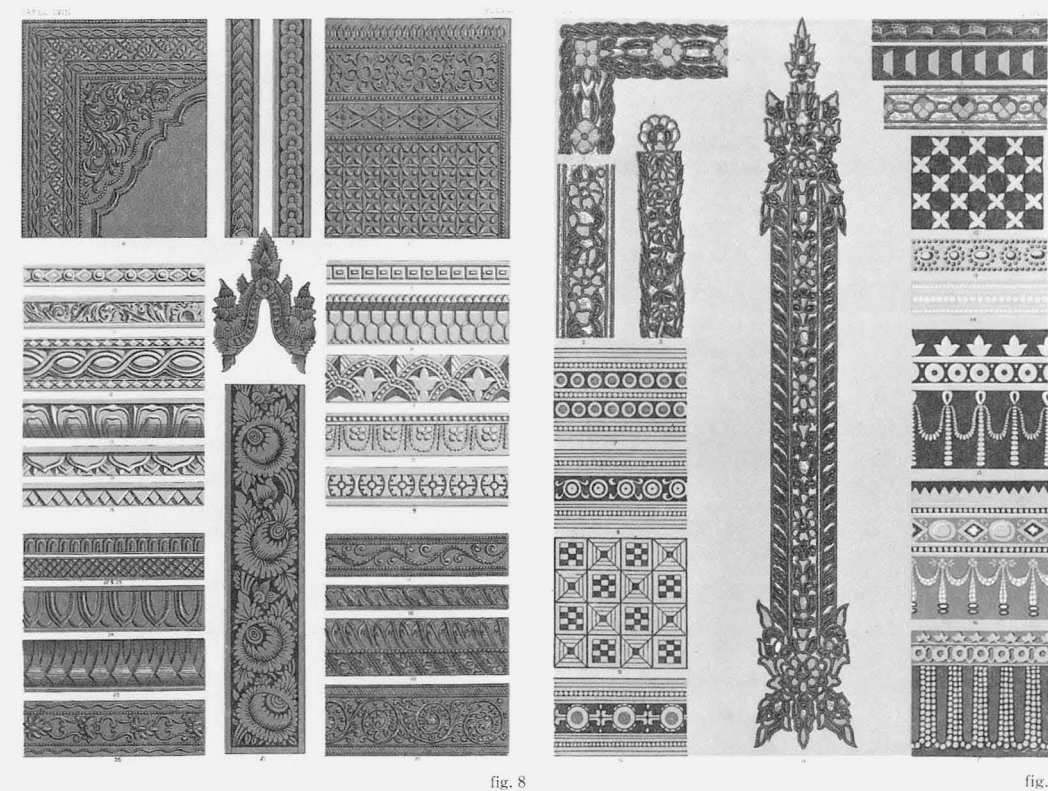


fig. 8

fig. 9



fig. 10

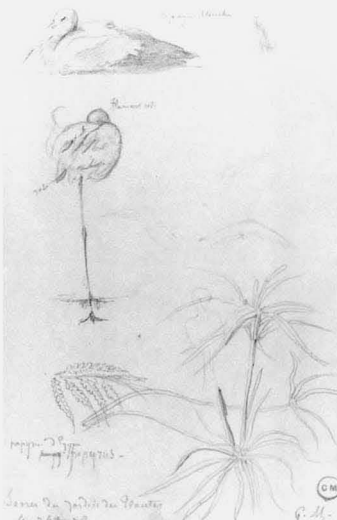


fig. 11

fig. 10
 モロー、Des. 1244、ギユスターヴ・モロー美術館

fig. 11
 モロー、Des. 1229、ギユスターヴ・モロー美術館

fig. 12
モロー、《ナイル河に捨てられたモーセ》、フォッグ美術館

fig. 13
モロー、Des.1317、ギュスターヴ・モロー美術館

fig. 14
モロー、Des.1326、ギュスターヴ・モロー美術館



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17

fig. 15
モロー、《聖チェチリア》、個人蔵

fig. 16
モロー、Des.962、ギュスターヴ・モロー美術館

fig. 17
《ムハンマドの昇天》、『マガザン・ビトレスク』第44巻(1876年)、p.365

い。それは、画面の右下に認められる Des.1317 (fig. 13) に描かれたディフエンバッキアに似た植物とアマリス(アマリスは、すぐ右後ろに反転させてもう一度繰り返し描かれている)や、Des.1326 (fig. 14) に描かれた百合である。これらから少なくとも温室で描かれたとは限らない植物も後述するように一定の手続きを経て、熱帯のイメージに取り込まれているのである。

さて、この作品にひととき華やかな印象を与えているのが、奥の周囲に舞い降りて来る天人のような4人の人物であろう。中央のペリを礼讃するかのようこの有翼の人物達のイメージは、ペリをその楽器からある種の詩人と見なせば、モローが繰り返し描いている詩人とインスピレーションの図像の系譜に連なるものと解釈される^[32]。モローは早くから、古代ギリシアの詩人ヘシオドスがムーサによって詩才を吹き込まれるというモチーフを好み、後には、この設定をヘシオドスやムーサといった特定の神話的人物から、一般的な詩人とインスピレーションの寓意像へと変化させていく。通常インスピレーションの寓意像は一人であるが、音楽の聖女である《聖チェチリア》(PLM. 413, fig. 15) の場合には、複数で宙に舞う奏楽の天使の姿が描かれており、そ

のうちの一人はここに登場する中央右側の人物と同じように腕を組んでいる。その天使は他の二人が楽器を奏しているのに対して歌を歌っており、《聖なる象》の場合もこの人物だけが捧げものや楽器を携えていないことから、歌を歌っていると考えるのが妥当だろう。モローは《聖チェチリア》を、詩人王としてのダヴィデと関連づけているが^[33]、デッサンの中には、瞑想するダヴィデを取り巻いて複数の天使が舞い降りる場面を描いたもの(Des. 962, fig. 16)もあり、そこにも《聖なる象》との類似が認められる。従って、この有翼の人物達の原型にはヨーロッパの奏楽の天使のイメージがあることは否めないが、同時に構図の上では有名なイスラムの細密画の図像との関連も指摘しておきたい。それは、預言者ムハンマドが大天使ジブリールに導かれて天空へと飛行する場面を表したもので、人頭の怪物ブラークに乗るこの預言者の周りを、手に手に捧げ物を持った天使達が取り巻く「ムハンマドの昇天」と呼ばれる図像である^[34]。モローがこの図像を直截見知っていたかどうかは分らないが、少なくとも彼が所蔵していた雑誌『マガザン・ピトレスク』第44巻(1876年)に記載されたこの逸話には、ペルシアの細密画に基づくその図像の一つ(fig. 17)が紹介されていた^[35]。

IV

ところでこうした細部のイメージを自由に組み合わせる画面の作り方の根底には、19世紀の後半の表象文化に共通する、ある認識の構造が関わっているように思われる。

既に確認したように、モローの引用する装飾文様のパターンのかかなりの部分は、オウエン・ジョーンズの『装飾文法』に拠っている。ジョーンズのこの書物は装飾デザインを学ぶ者のために、原始民族からルネサンスに至る装飾のパターンを集め、カラー・リトグラフで再現したものである。彼はその序文に於いて「装飾を美しいものにする特有の周囲の状況」を軽視する傾向に対して警鐘を鳴らし、「装飾芸術の、絶え間なく変化を続ける無数の様相」を集めることは不可能にしても、「あるスタイルに於ける、互いに近い関係を持つ最も主要なタイプを選び出し、そこでは個々の独立した特性とは別個に、ある一般的な法則が支配していること」を示そうとしたと述べている^[36]。これは、限られた装飾パターンの断片によってパターンを支配する Grammer (文法)、即ち特定の様式に特徴的な装飾パターンの根本的な原理を抽出しようとする試みであった。現に彼は、装飾パターンを、「エジプト」「ギリシア」「ペルシア」「中国」といった、地域と時代による様式名の下に分類し、各パターンが何に用いられたものかもある程度キャプションに明示している。その意味ではこの著書はまさしく「ヴィクトリア朝の分類学の典型」であった^[37]。しかし、ジョーンズの著作は本質的には装飾デザイナーとしての彼自身が、過去の様式から引き出した装飾の原理を同時代に応用するという視点に基づいていた。ジョーンズによる有名な1851年のロンドン万国博覧会の水晶宮の内部彩色が、彼のムーア建築装飾研究に根ざしていたことを想起しなければならない。そしてこの『装飾文法』でも、断片の本来的な性質を無視するかのごとく構成された図版が、何よりもそうした視点を体現している。キャプショ

ンは図版とは別の頁に纏められ、図版の頁には上にタイトルとして様式名が記されるだけで、個々のパターンは建物に用いられたものなのか、装身具に用いられたものなのか、織物に用いられたものなのかも明らかにされないまま並べられる。いや、ヒンドゥーの部に至っては、多くはロンドン万国博覧会に出品されたものであり、キャプションでも「ビルマの寺院」や「アジャンタの洞窟壁画の模写から」といった程度の言及しかなされていない。しかも、多くの頁では断片化されたパターンは左右対称のレイアウトに組み込まれ、それぞれの寸法や単位もそれに合わせて自由に変えられているのである。一つの頁の中に収められた装飾の断片は個別に採集されたものであり、それぞれが様式に属する部分として提示されながら、一方でレイアウトの操作によって関連するものとして並べられる。これは個々の断片を様式の提喻としながら、レイアウトの隣接性もたらす相互の喚喩的な構造の中に、共通する様式を浮かび上がらせる二重の構造として捉えることが出来よう。無論それは装飾のパターン自体を造形的に純粋化し、標本として提示する試みに他ならないが、結果として各パターンは、寧ろジョーンズの意図に反して本来それが属する具体的なコンテクストを喪失する結果となった。モローのジョーンズからの引用はまさしくこうした断片化の性質に呼応している。

fig. 18
《ヴィクトリア・レギナ》、『マガザン・ピトレスク』tome 6 (1838), p. 284

fig. 19
《ジャルダン・デ・プラントの温室の熱帯水槽》、『マガザン・ピトレスク』第23巻 (1855年), p. 33

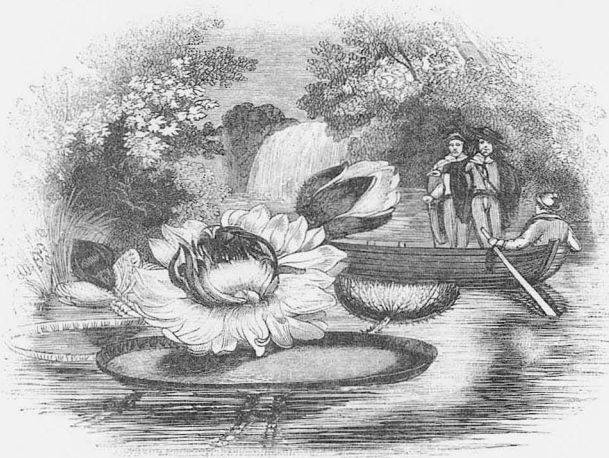


fig. 18

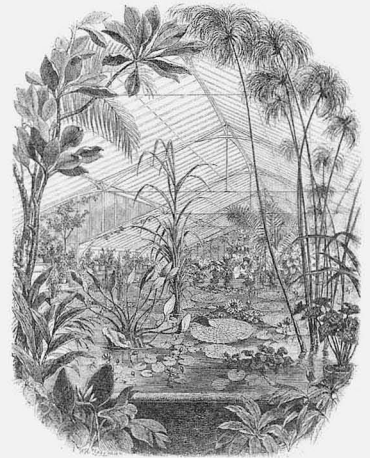


fig. 19

しかも、モロー自身のイメージ・ストックとしてのデッサンの利用の仕方にも、ちょうどこのジョーンズの装飾パターン集と通底する構造が認められるのである。彼が1876年にジャルダン・デ・プラントで作成した写真は、その後《ナイル河に捨てられたモーセ》を経て、この《聖なる象》に用いられたが、前者に於いてはほぼジャルダン・デ・プラントの水槽で実際に彼が見たであろう現実的な大きさの比率が踏襲されているのに対し、後者では実物とは似ても似つかないくらいに巨大化されて描かれている。こうした植物の巨大化には、当時の南方の植物の驚異的なイメージが入り込んでいるのであろう。『マガザン・ピトレスク』には、巨大なヴィクトリア・レギナ（オオオニバス）(fig. 18)や人の身長よりも高いサトイモの類が挿絵入りで紹介されており^[38]、こうした図版を通じて巨大化した熱帯の植物のイメージが形成されたには違いない。1855年2月の同誌には、モローのデッサンを彷彿とさせる、ジャルダン・デ・プラントの温室内に新設された熱帯水槽に繁茂する水生植物の図版が掲げられている(fig. 19)^[39]。当然その大きさは誇張されていないが、付

随する記事の大半は巨大な蓮ヴィクトリア・レギナに関するものであった。

だが《聖なる象》では実際に存在するこうした特殊な巨大植物ではなく、本来もっと小さな、ホテアオイや睡蓮、また南方の植物とは限らないアマリリスや百合までもが、ことさらに巨大化されて描かれているのである。モローの植物のデッサンの中にはホテアオイを描いたDes.1244のように「ほぼ実物大」といった書込みがあるものもみられるが、大抵の場合寸法に就いての記述はなく、大きさが推測されるような比較物や周囲の環境を描いたものもない。いやその植物すら全体ではなく、部分のみが断片化されて描かれたものが少なくない。そこにはまさしくジョーンズの装飾パターン集に於けるイメージの断片の提示の仕方とパラレルな構造が看取されるのである。そしてそれが各イメージを熱帯のイメージに統合するための巨大化という操作を可能にさせた。ここから、《聖なる象》とは直截関係しないが、自然を断片化し分類する博物学図譜にモローが反応し、模写をも行っているのは当然の帰結であろう^[40]。

更にモローの断片化されたイメージ利用に関して特に着目されるものとして、『東洋研究』と題された2冊のデッサン帖(Des.12746, 12747)^[41]の存在がある。その内容は、1869年の東洋美術展で見たインドや東南アジアの神像のスケッチ、1879年の極東美術展で見た日本や中国の工芸品のスケッチ、書物から写されたとおぼしいヒンドゥー教の彫刻、ペルシアの細密画の模写や帝国図書館での閲覧番号の覚書、浮世絵や『北斎漫画』の写し、そして他ならぬジョーンズの『装飾文法』からの写し等であり、モローは生涯に涉ってこの「イメージ・ストック」からパターンを引き出してはその作品に取り入れている。《聖なる象》にこそ直接の引用は認められないが、同時期に制作されたラ・フォンテーヌの『寓話』の中には、明らかにその利用が認められ、例えば《あるムガル人の夢》(PLM.267)^[42]には、『東洋研究』の中のインドの装飾柱(Des.12746/4-2)や日本の装飾品(Des.12747/31)が登場している。恐らくモローは大量のデッサンを自らのイメージ・ストックとして利用していたのであり、それが集約された典型的な姿を『東洋研究』に見ることが出来るのである。

だが、そもそも博覧会や展覧会、動植物園、温室といった19世紀の展示施設そのものが、ジョーンズの著作や博物学図譜と同様、断片のディスプレイによってインドなり熱帯なりを表象しようとする提喻的なシステムであることを考えれば、更にそれを断片化していくモローの手法は、その方法自体を踏襲しながらシステムの意味を揺さぶるものとして評価することも可能かもしれない。こうしたイメージの断片化/集積/引用という一連の行為は、勿論どの画家にも多かれ少なかれ認められることに違いない。しかしモローの手法は、彼以前の画家の具体的なイメージ利用と比較したときに、その特殊性を明らかにする。ここでは七月王政期を代表する歴史画家オラース・ヴェルネとの比較に於いて、そのことを確認してみたい。

1848年、ヴェルネはアカデミーに於いて、「古代ヘブライと現代アラブの衣装に見られる共通点」と題する講演を行った。これは、現代のイスラムの衣装が古代と殆ど変わっていないという理由のもとに、聖書世界を現代イスラ

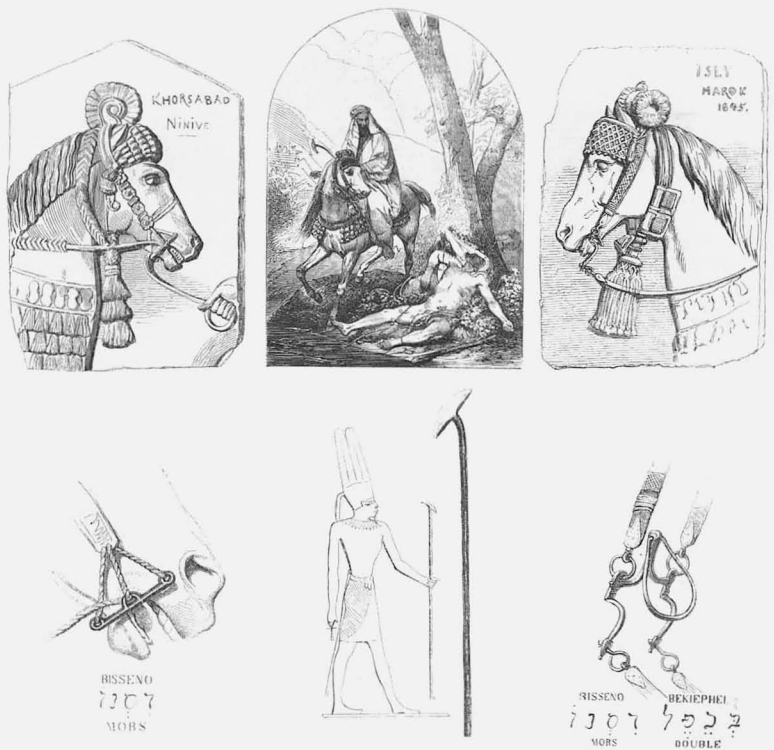


fig. 20
ヴェルネの講演録挿絵、『イリュストラ
シオン』no. 259, vol. X, samedi 12,
février 1848, p.572

Photo credit
R.M.N.-OJEDA: fig. 2, 3, 7, 10,
11, 13, 14, 16

ムの具体的なイメージで表象すべきだという提言であった。その講演を記載した雑誌『イリュストラシオン』の記事には、ヴェルネが具体的に比較した杖や馬具などが図示されているが³ (fig. 20)^[43]、こうした具体的な部分の類似を以て、現代イスラムと古代ヘブライという全体の類似に敷衍させるこの方法は、歴史画に一層の写実性を与える試みとして評価される。こうした主張のもとに聖書世界の主題を描き出そうとする場合には、当然その場面が要求する個々の物品の具体的なイメージをストックとして蓄積しておかなければならず、それは一見モローの手法とよく似ている。しかしモローの《聖なる象》の場合には、始めから想定される明確な主題がなかった。それはペルシアのペリとインドの聖なる象や湖との間で揺れ動いており、确实だったのは、漠としたオリエントの詩人という設定程度であった。そしてそのイメージを具体化するのに、彼のイメージ・ストックが動員されるとき、装飾や植物といった各断片は、それらが本来のコンテキストの中で持っている確実な位置を失い、ただ単にオリエントという漠然とした概念を喚起するインデックスとして機能するのである。ヴェルネの試みが、現実のオリエントから明確なコードに基づく、全体性との有機的な結びつきを残したままの断片を引用し、その部分的な類似を以て現実のイスラムを古代ヘブライという歴史的な虚構の隠喩として機能させるものであるとすれば、モローの試みは、現実のオリエントから有機的なつながりのない断片を、それらが本来機能していたコンテキストとは関係なく採集し、場合によっては寸法を変えるなどの操作を行って、一つの画面の中に並置し、その隣接性によって喚喩的關係を作りながら、総体としてはオリエントという全体を幻想的に想起させる提喩として機能させるものといえよう^[44]。そしてモローの場合、デッサン＝線描がその変換作業を具体化した。曖昧な主題はこの引用の量や性質を強く制限することではなく、断片は多数化し多様化することによって一層その喚起力を強める結果となる。

かくして、断片化された細部は画面の表面に限りなく増殖することとなった。

1880年代のモロー作品では、《一角獣》(MGM.213, パリ、ギュスターヴ・モロー美術館)に見られるようにしばしば画面上に於ける線と色彩の乖離が認められるが、その二重化していく画面の構造と、彼のイメージの集積/引用に於けるデッサンの線的な性格は無関係ではないだろう。何らかの具体的な根拠を失った断片は、輪郭という線自体として画面を覆い始め、色彩とそれが再現する陰影に支えられた三次元的具体性から、常に逃れようとしているのではないか。モローのこの傾向は実際には水彩という、線と色彩が乖離した技法によって培われたものであろうが、その乖離を手法として強調することで、モローの作品は現実性を離れた、一層の幻想性を獲得した。《聖なる象》の各所に認められる、線による輪郭と色彩による形象の不一致が、そのことを最も如実に伝えていよう。線描はその形のみを表し、質感を無機化する。ここで我々はもう一度、冒頭に引いたユイスマンスの一説に戻らなければならない。彼は断片としての部分に幻惑され、線描をレースの刺繍に喩え、植物と聖器具を同一視し両者の間に隠喩的な関係を見ていたが、それはまさしくこのようなモローの特性に敏感に反応しているのである。やがて世紀末の象徴主義と呼ばれる画家達は、主題とは切り離されたイメージそのものの画面上でのレトリカルな効果に目覚めていくが、モローが彼らの先駆者たりえたのは、主題もさることながら、何よりもこうした側面に於いてであった。

調査に当たっては、ギュスターヴ・モロー美術館館長 Geneviève Lacambre 氏、モロー研究家 Pierre-Louis Mathieu 氏、東京国立博物館研究員小泉恵英氏、早稲田大学講師小林一枝氏、国立西洋美術館の同僚高橋明也主任研究官にご助力いただいた。特に記して感謝したい。

[1] Jolis-Karl Huysmans, *Certains*, Paris, 1889 (reprint, Westmead, Farnborough, Hants, 1970), pp. 19-20. 訳出に際しては田辺貞之助訳『幻想礼賛譚』。桃源社、1975年、pp. 319-320. を参照したが、大幅に改訳した。

[2] ラ・フォンテーヌの『寓話』のシリーズに関しては、Ragnar von Holten, "Gustave Moreau, Illustrateur de La Fontaine", *L'Œil*, juillet-août, 1964, pp. 22-27; Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, sa vie, son œuvre, catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, 1976, pp. 148-153 (邦訳『ギュスターヴ・モロー その芸術と生涯』高階秀爾・隠岐由紀子訳、三省堂、1980年、同頁); Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, Aquarelles*, Fribourg, 1984, pp. 96-102; Julius Kaplan, *The Art of Gustave Moreau. Theory, Style, and Content*, Ann Arbor, Michigan, 1982, pp. 72-74; Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Paris, 1995, p. 188; Cat. expo. *Jean de La Fontaine*, Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 193. 参照。

[3] 以下モローの作品に関しては次のような規則に従って作品番号を付すこととする。モロー美術館の所蔵作品に関しては、展示作品カタログ (*Peintures, aquarelles, etc... exposés dans les galeries du musée Gustave Moreau*, Paris, 1990.) に記載されているものに就いてはその番号を Cat. 番号として、素描に関してはモロー美術館の未刊行の作品総目録に基づくデッサン番号を Des. 番号として (現在刊行されている Paul Bittler et Pierre-Louis Mathieu, *Catalogue des dessins de Gustave Moreau*, Paris, 1983. には公開されている Des. 4381 迄しか収録されていないため、それ以外の作品の番号に関しては、モロー美術館館長ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル氏にご教示いただいた)、また展覧会への出品や売却などでモローの生前にモロー美術館から1度でも出た作品に関しては、註2に掲げたマチューのカタログ・レゾネの番号を PLM. として記す。

[4] 註1に掲げた *L'Œil*, juillet-août, 1964. に複製された、戦前のフィルムによる色刷りが唯一の例外と思われる。

- [5] 今日までグービル展のカタログの存在が確認されていないこともあり、ラ・フォンテーヌの『寓話』と共に出品された作品の同定に関しては、若干の問題がある。マチューは1976年刊行のカタログ・レズネでここに掲げた7点の展覧会歴にグービル展を挙げているが、1991年に刊行されたモローの全油彩画カタログ(Pierre-Louis Mathieu, *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Paris, 1991.)に付け加えられたモロー生前に公開された、『寓話』を除く水彩画のリストでは、何故か『詩人の嘆き』が除外された。しかし、ラルメは、モローが生前公の場に展示した作品のリストで、ここに挙げた作品名とはほぼ対応する7点の名前名を掲げており(Gustave Larroumet, “Gustave Moreau”, *Derniers Portraits*, Paris, 1904, p.247.)、ルーヴルから提供された資料でも『詩人の嘆き』はグービル展に出品されたことになっているため、ここでは全7点としておく。
- [6] 『国立西洋美術館年報』Nos.29-30(1994-95)、1997年刊、pp.16-18の稿者による解説参照。
- [7] グービル展に就いてのユイスマンス以外の主な批評には、H. Cazalis, “Gustave Moreau et les Fables de La Fontaine”, *Les Lettres et les Arts*, avril 1886, pp.58-67.がある。またこの展覧会が同年ロンドンに巡回したときの評として、Claude Phillips, “The Fables of La Fontaine”, *The Magazine of Art*, vol. X, 1887, pp.101-103.がある。
- [8] Huysmans, *op.cit.*, p.18. 但しこの記述の女性や象は複数形で語られており、ユイスマンスは後述するこの作品によく似た『寓話』シリーズの中の作品『鼠と象』をも念頭に置いていたのかもしれない。
- [9] 題名の問題に関する稿者からの問い合わせに対する、マチュー氏の1996年9月29日付の書面による回答に拠る。
- [10] Ary Renan, “Gustave Moreau”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, p.67.
- [11] Paul Leprieur, *Gustave Moreau et son œuvre*, Paris, 1889, p.51.
- [12] Larroumet, *op.cit.*
- [13] Robert de Montesquiou, “Un peintre lapidaire. Gustave Moreau”, préface de l'exposition *Gustave Moreau*, Paris, 1906, p.20.
- [14] 1872年のサロンのカタログ(*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champ-Élysées*, 1869, Paris, no.1480)によるタイトルは *Une Fête dans l'Inde, Lac sacré d'Oudeypour (Indoustan)*。トゥールヌミースに関するモノグラフ、Jean-Claude Lesage, *Charles de Tournemine, peinture orientaliste*, Aix-en-Provence, 1986, no.55, pp.92-93によれば、この作品は1870年に国家注文となり、72年のサロンに出品後トゥーロン美術館に寄託となり現在に至っているとのことだが、主題に関する言及はない。
- [15] インドには同名、あるいは類似の地名が少なくないため、断定は出来ない。今日ウダイプルのアルファベットの表記は、英仏語ともUdaipurであり、トゥールヌミースの題名にあるフランス語風のOudeypourという綴りは見つかからない。猶、Nundo Lal Dey, *The Geographical Dictionary of Ancient and Mediaeval India*, Lahore, 1954, p.82.にはUdayapurという地名が見え、「その地方に『ラーマヤナ』のパンチャープサラ湖があったと推定される」という記述があるが、詳細は不明である。
- [16] 齊藤昭俊『インドの祭り考』国書刊行会、1977年。
- [17] Pierre Larrouse ed., *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, tome 9, Paris, 1874, p.604.
- [18] モローの《ペリ》に関しては、拙稿「ギュスターヴ・モローの《出現》に就いて」『美術史』第133冊、1994年、pp.19-20及び、『ギュスターヴ・モロー展カタログ』、国立西洋美術館、1995年、no.80, p.210の稿者による解説を参照。
- [19] 他に興味深い例として、大きな花に乗って飛翔する複数の女性像が描かれたデッサン(Des. 571)が存在し、モロー美術館の素描カタログでは《シメール》という題名が与えられているが、左下の書込みは *Voyage des Péris* (ペリ達の旅)とも読むことが可能のように思われる。
- [20] Mathieu, *op.cit.*, 1976, no.325.
- [21] Mathieu, *op.cit.*, 1991, no.A11.
- [22] Leprieur, *op.cit.*, p.51.
- [23] Jean de La Fontaine, *Fables*, VIII, XV. le Rat et l'Éléphant (La Fontaine, *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1991, p.317).
- [24] *Fable de La Fontaine*, avec les dessins de Gustave Doré, Paris, 1867, tome 2, VIII, Fable XV.
- [25] モローはギュスターヴ・ドレのダンテ『神曲』挿絵を厳しく評価している。Gustave Moreau, *L'assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide, 1984, p.216.
- [26] Lesage, *op.cit.*, no.59. 但し掲げられた図版は左部分が欠けており、フラミンゴは見えない。全体の構図は *Magasin Pittoresque*, tome 42 (1874) p.85に掲載された複製図版によって知ることが出来る。
- [27] *Revue du Louvre*, 5/6, décembre 1995, pp.130-131.
- [28] ジャルダン・デ・プラント(Jardin des Plantes)は、直訳すれば「植物園」となるが、動物園や自然博物館を含む総合的な博物学の施設である為、ここでは敢えて訳さない。美術家との関係は、以下の文献を参照。Luc Vezin, *Les artistes au jardin des Plantes*, Paris, 1990. モローに就いては特に pp.94-99.
- [29] ジャルダン・デ・プラントでの写生である旨が記された象のデッサンは、Des.1077-1081, 1095-1098. そのうち何点かには、インド象バンコクの名も記されている。
- [30] Owen Jones, *Grammar of Ornaments*, London, 1856, pl. LVIII.
- [31] ジャルダン・デ・プラントの温室でのデッサンのうち、1876年8月11日の日付を持つものは Des. 1234, 1244, 1245, 1287、同年9月7日の日付を持つものは、Des.1228, 1229, 1230である。
- [32] モローの詩人のイメージに関しては、Cat. expo. *Elogio del Poeta*, Spolete, 1992. 及び前

掲「ギュスターヴ・モロー展カタログ」(註18)pp.64, 65, 195-230. 及び同カタログの拙稿「甦る詩人の竝琴 モローの《死せる竝琴》における諸神混淆的ヴィジョンの形成」p.44参照。

[33] Moreau, *op.cit.*, p.116.

[34] この昇天の図像は、背景に建物(カーバ神殿)が描かれているかいないかによって、「夜の旅(イスラー)」と「天空の旅(ミラーージュ)」に区別される(小林一枝氏のご教示による)。猶、氏は《聖なる象》に近いペルシャの細密画の図像の例として、《ソロモンの空中飛行》を挙げている(「天女の故郷を求めて」『美術の窓』, No.162, 1996年12月, p.43)。

[35] *Magazin Pittoresque*, tome 44 (1876), p.365.

[36] Jones, *op.cit.*, pp.1, 2.

[37] John M. MacKenzie, *Orientalism History, Theory, and the Arts*, Manchester University Press (Manchester and New York), 1995, p.119.

[38] *Magazin Pittoresque*, tome 6 (1838), p.284; tome 19 (1851), p.229.

[39] *ibid.*, tome 23 (1855), p.33. 猶、19世紀フランスの温室の文化史的意味に関しては、吉田典子「ガラスのユートピア 十九世紀パリにおける温室とその表象」『月刊百科』1995年7月(393号)、pp.4-10、9月(395号)、pp.18-25、及び小倉孝誠「19世紀フランス 光と闇の空間」人文書院、1996年、pp.179-209の「温室と十九世紀の感性」が示唆に富んでいる。

[40] 現在稿者が出典を確認できるのは、Cat. 293, 312, 509に模写されたPhilip Henry Gosse F.R.S., *A History of the British Sea-Anemones and Corals*, London, 1860. の図版のみであるが、熱帯植物を描いたDes. 898, 900, 901, 902には、*Flore des Antilles*, 1^{er} vol. の書込みがあり、アンティール諸島の植物図譜(原本不明、調査中)から写されたことが明らかである。

[41] *Études orientales*, 2 vols. 横長の布装のアルバムで、青色の台紙にデッサンが貼られている。

[42] この作品にはモロー自身によるレプリカ(PL.M.267, 個人蔵)が存在し、近年の展覧会などにも出品されている。

[43] Horace Vernet, “Des rapports qui existent entre le costumes des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes”, *L'Illustration*, no.259, vol.X, samedi 12 Février 1848, pp.570-572.

[44] 視覚文化的な現象の比喩的な構造に関しては、特にStephen Bann, *The Clothing of Clio*, Cambridge University Press, 1984, pp.77-92のデュ・ソムラールとA.ルノワールの博物館の展示方法の比較論から示唆を得た(邦訳:松浦寿夫、天野千香訳「博物館の詩学」『現代思想 特集=博物学のすすめ』1985年2月、pp.170-186)。

by Chikashi Kitazaki

The fantastical quality of the works from Gustave Moreau's late period is not infrequently the result of the formal details found in the composition, as well as the subject matter of the work. Moreau's image are constructed in a montage-like fashion from the elements of architectural, decorative, animal and plant motif, which he accumulated from magazines, collections of design patterns and exhibitions. Moreau, in the majority of cases, would copy these elements in his drawings and use them as stock images. However, the act of gathering them is nothing other than the process of fragmenting these images from their original context. Thus the fantasy of Moreau is born from the use of these fragmented details as hollow signs and from their excessive development in the composition. The *Éléphant sacré* (fig. 1), purchased by the National Museum of Western Art, Tokyo in 1995 is a work that provides a typical example of this special characteristic of Moreau's method.

Éléphant sacré has also been called *Lac sacré* and Moreau himself noted the title *Péri* on the preparatory drawings for this work (figs. 2 and 3). *Éléphant sacré* as a title conjures up the elephant which is the vehicle of the Hindu deity Indra, while the title *Lac sacré* as can be seen in the *Une Fête dans l'Inde, Lac sacré d'Oudeypour (Indoustan)* (fig. 4), which Charles de Tournemine entered in the Salon of 1872, conjures an image of India. On the other hand, the term *Péri* originally referred to the fairy sprite of Persia, and since Moreau took up the subject in 1865, he then gave it an image based on Indian miniature painting. *Éléphant sacré* can thus be thought to be a form of imaginary Orient, one constructed from a mixture of Persia and India.

In order to create this work, Moreau actually referred to such image sources as the drawings (figs. 10 and 11) sketched in the greenhouses of the Jardin des plantes of Paris in the summer of 1876 in preparation for the *Moïse exposé sur le Nil* (fig. 12) which was exhibited in the Universal Exposition of 1878 (Paris). Similar sources can be found in the drawing of an amaryllis whose date and location of execution are unknown (fig. 13), and the drawing of an elephant (fig. 2) thought to have been drawn for the watercolor series illustrating the *Fables* of La Fontaine of 1881. These were all based on actual sketches from life. Further the palanquin and decoration on the back of the elephant were drawn from the plate of Hindu illustrations (figs. 8 and 9) in Owen Jones's *Grammar of Ornaments* (1856), a source used frequently by Moreau. And the winged, flying human figures may have been inspired by images found in the Islamic miniature, the *Ascension of Mohammed* (fig. 17).

And all the more fascinating is the transformation that takes place when Moreau uses these specific images. The plants were probably based on the images of the massive lotuses of the south, the *Victoria Regina*, developed into images (fig. 18) that are even more grandiose than their real size. Although the decorative pattern selection was limited to Hindu images, they were selected freely and combined freely. This image transformation ignored the original context of those specific images, and used them simply as form. And yet, this was not just a particular individual issue linked solely to Moreau's method of image collection and quotation.

For example, in the Jones's *Grammar of Ornaments* used by Moreau, the suitably fragmented decorative patterns were arrayed on each page in artificial layouts. The plates in Jones's book were specimens fragmented in order to abstract the principles governing decorative style, and in the metonymical relationship based on the mutual proximity of the decorative patterns, we can see them as an arrangement that evoked a special style. This also raises the question of the 19th century Topoi which provided the image sources for Moreau, whether exhibition, botanical garden or zoo. Their constructs exhibit the same structures as those found in Jones's plates. Moreau's emotions were most strongly engaged when they came into contact with the specific media, whether illustration collections or these Topoi. When the oriental architecture or lush tropical plant is used as fragmented detail, each fragment functions as a synecdoche of the specific place, whether India or

Persia, and at the same time, its true self is un-clarified. These fragments are gathered under the loose control of something vaguely known as the Orient, and they then multiply on the page, requiring in the viewer an almost excessive addiction to the details which then evokes an even stronger sense of fantasy. This is different from history painting or orientalist painting which are characterized by their realistic recreations. We can occasionally observe an estrangement between line and color in Moreau's paintings of the 1880s. Of course this effect is partially based in the techniques of transparent watercolors which appear to separate drawn lines and applied pigments, but the process of fragmenting these details through the lines of drawing is structurally supported by the propagation of the outlines of details which have lost their actual form.

* * *

I would like to take this opportunity to express my sincere gratitude to the following individuals for their assistance in this research: Ms. Geneviève Lacambre, Conservateur général au Musée d'Orsay, chargée musée Gustave Moreau; Mr. Pierre-Louis Mathieu; Mr. Yoshihide Koizumi, Curator of the Tokyo National Museum; Ms. Kazue Kobayashi, Lecturer at Waseda University, and Mr. Akiya Takahashi, Curator of the National Museum of Western Art, Tokyo.

Goya's *Los Desastres de la Guerra*
in the Context of the Prints of His Contemporaries
[Abstract]

by Koji Yukiya

The year 1996 marked the 250th anniversary of Goya's birth, and a number of exhibitions honoring this event were held in Spain. Among them, the *Estampas de la Guerra de la Independencia* (Museo Municipal, Madrid) and the *Goya, El Empeñinado y la Guerra de la Independencia en Aragón* (Palacio de Sástago, Zaragoza) were exhibitions that consciously set a number of Goya's prints on the theme of the Peninsular War amidst those of his contemporaries. The essay by Jesusa Vega "El Comercio de estampas en Madrid durante la Guerra de la Independencia," published in the catalogue for the *Estampas de la Guerra de la Independencia* exhibition, was epoch-making research that explains the circumstances surrounding the publication of prints, primarily in Madrid, during the Peninsular War and immediately after, as seen in the sales advertisements published in the newspapers of the day.

Many questions remain about the overall structure and period of production of Goya's print series, *Los Desastres de la Guerra*, and we have yet to come to a detailed explanation of the meaning of each print in the series. In the production of this series, Goya may have been inspired by the prints of his contemporaries, particularly in terms of subject, composition and motif. If we were able to determine the exact dates of their publication, this information would prove extremely helpful in an explanation of the meaning and the period of production of each of Goya's prints.

This essay introduces works by Fernando Brambila and Juan Gálves, who visited Zaragoza around the same time as Goya, and on the basis of their observations published a series of prints *Las Ruinas de Zaragoza* (total of 36 prints) for a period of one year that began in August 1811. After noting several points that these prints have in common with the works and motifs of Goya, such as *Los Desastres de la Guerra*, the article also introduces the *Los Horrores de Tarragona* series (total of four prints), a series whose artist and period of production remain unknown, on the topic of the massacre of the citizens of Tarragona by the French army and other related atrocities.