

## コレス・ボン・ダンスの核

——ルドンの《目を閉じて》に見る象徴主義——

喜多崎 親

### I

一九〇四年一月、当時フランスの国立現代美術館であったリユクサンブル美術館の館長レオンス・ベネディットが、オディロン・ルドンを訪問した。リユクサンブル美術館に収蔵するルドン作品を選ぶためである。彼はルドンの手元にあった《目を閉じて》(図1、W469、パリ、オルセー美術館)<sup>(1)</sup>という油彩画を選んだ。ルドンは対価として二、〇〇〇フランの支払いを希望したが、結局半額の一、〇〇〇フランで国家買い上げとなった。<sup>(2)</sup>

実際にルドンのアトリエでこの作品が選ばれることにな

った具体的なやりとり、すなわちこの作品を選ぶ主導権が、ルドンとベネディットのどちらにあったのかは明らかではない。しかしルドンはこの作品を一八九〇年に描いてからずっと手元に置いていたこと<sup>(3)</sup>、しばしば見られるようにサロン出品作からの選定ではなく画家の面前で作品が選ばれていること、買上価格を半額に減額されながらもルドンがそれを受け入れたことなどを勘案すれば、ルドンがこの作品をパリの国立現代美術館で展示されるにふさわしい、自らの代表作と考えていたことは間違いない。

だが、この作品は、四四×三六cmと小さく、主題も構図も色彩も決して華やかで目立ったものではない。実際買上の決定後、ルドンは重要なパトロンのひとりであるアンド



図1 ルドン《目を閉じて》1890年、パリ、オルセー美術館

レ・ボンゲルに宛てた手紙にこう書いている。

ひとつお知らせすることがあります。リュクサンブール美術館に展示されることになりました。作品が決まり、《目を閉じて》のうちの一点になったのです。あれは十数年も前の作品で、そのためちょっと灰色っぽいのですが、あなたもご覧になれるように、感じは悪くないのです。さしあたってはこの一点だけなので、周囲から孤立した空間を作るには十分ではありません。そのためには少なくとも二点必要だと常々思っていました。それでも、開かれた扉に不平を言うべきではないでしょう。

この作品が描かれた一八九〇年頃、ルドンはモノクロームの表現から華麗な色彩表現へと画風を変化させようとしており、自ら「灰色っぽい」と述べる少ない色数とグラデーションの効果には、過渡的な特色が表れているということがしばしば指摘されている<sup>5)</sup>。また独立した空間を作るために少なくとも二点が必要だというのも、作品が十分に大きければ問題にならなかったのかもしれない。版画と素

描を中心としていた一八九〇年代ならともかく、一九〇四年にはルドンはすでにド・ダムシー家の装飾を手がけ、《黒のプロフィール（ゴーガン）》（MSB、パリ、オルセー美術館）などの油彩も制作していたと推測されており、本人がその気になればより大きくて華やかな作品を納めることもできたように思われる。従って、この作品を自らの代表作と位置づけるに当たっては、それなりの理由があったと考えられるのである。

ところでここにはいったい何が描かれているのだろうか。縦長の画面は下四分の一ほどのところに水平線があり、そこから一人の人物の首から上と裸の右肩が見える。手前の乳白色の部分が水面と判断されるのは、細かな反射が認められ、かつよく見ればそれが人物の後ろにも回り込んでいくからである<sup>6)</sup>。この人物は水面の上に出た右肩の方に首をかしげ、その顔は無表情で、目を閉じている。茶色の髪は長い<sup>7)</sup>が、性別は定かではない。背景は空を思わせる水色で、画面向かって右から光が差し、この人物の左頬から首にかけてを明るく照らし出し、水面の中央にも、窓の光のような平行四辺形の反射が認められる。肩の辺りは輪郭が何重にも引かれ、背景が透けて見えるくらいに薄くしか絵具が

置かれていない。色調は全体に明るく淡く、ほとんど薄い青と茶のグラデーションで成り立っている。

こうして記述をしてみても、この作品が具体的に何を主題として描いているのかは全く判らない。だが、そもそもその問い自体が間違っているのではないだろうか。本論文は、象徴主義が持っていた暗示の方法の見地から、ルドンが《目を閉じて》をリュクサンブール美術館で公開したいと考えた理由について考察するものである。

## II

この作品には数多くのヴァリエーションがあるが、ここではまず主要なものを大きく三つのグループに分類して、そのパターンを確認する。第一はこの油彩画とほぼ同じ構図やモチーフを持つ作品、第二は構図はほぼ同じだが、色彩や細部で明らかな変化をつけられている作品、第三は、人物はほぼ同じだが、周囲のイメージが大きく異なる作品である。

第一のグループのうち、まず着目されるのはリトグラフによる《目を閉じて》(図2、M107)である。オルセー作

品との制作時期の前後関係は不明だが、少なくともベネディットがオルセー作品をもとに版画が作られたと考えていたことは、買上に際して美術総監に宛てた報告で、オルセーの油彩画を、「彼が制作した最も有名なリトグラフのうちのひとつのオリジナル・モデル」と記述していることから判る<sup>(8)</sup>。色彩の有無の他に大きく異なるのは、手前に岩のようなものが複数見えることである。この点については他のヴァリエーションに類例がないことから、色彩によって水が表現しにくいリトグラフにおいて、そこが水面であることを示すために付け加えられたと考えることができる。他に同様の図柄をもつものには、習作と考えられているサンギヌによって描かれた素描(W471、個人蔵)や、レプリカと考えられるバステル画(図3、W470、エピナル、ヴォージュ美術館)、などがあるが、いずれも特記するほどのモチーフ的特色は備えていない。

第二のグループでは、まず頭部が聖母のようなヴェールに覆われるタイプがある。そのうちの一点(図4、W472、個人蔵)は、人物・ヴェールとも藍色で描かれ、背景は金地で、手前の水面は描かれていない。よく見ると金の背景には頭の後ろに放射状の筋が認められる。また個人蔵の別





図3 ルドン《目を閉じて》1890年以降、エピナル、ヴォージュ美術館



図2 ルドン《目を閉じて》1890年、岐阜県美術館



図5 ルドン《目を閉じて》1890年頃、個人蔵



図4 ルドン《目を閉じて》1890年頃、個人蔵



図7 ルドン《目を閉じて》1913年頃、個人蔵



図6 ルドン《目を閉じて》1889年、アムステルダム、ファン・ゴッホ美術館



図9 ルドン《目を閉じて》1900年頃、岐阜県美術館

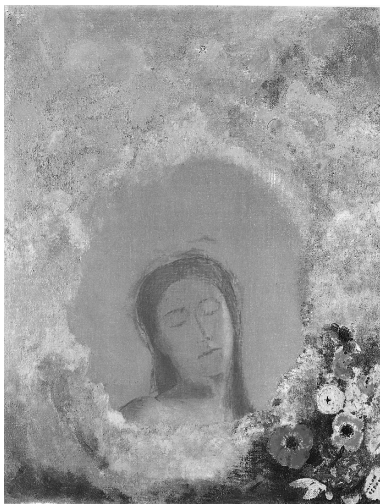


図8 ルドン《目を閉じて》1895年頃、ノーサンプトン、スミス・カレッジ美術館

の作品(図5、W474)では、薄緑色の背景に紫で人物が描かれ、頭の後ろにうっすらと光輪が認められ、手前は黄色に塗られているが水面とわかる。また、ファン・ゴッホ美術館の作品(図6、W475)では、全体の色調が褐色系になり、人物の頭には放射状の光輪がつけられ、手前の水面に赤い花びらのようなものが浮いている。総じてこれらは、光輪や金地、聖母のイメージへの接近から、聖性を意識したものと考えられる。

第三のグループは、明らかにこの人物を用いながら、周囲を大きく描き変えているもので、いずれも《目を閉じて》というタイトルを与えられているが、この作品より後に制作されたと考えられている。

個人蔵の単色の油彩画(図7、W476、一九一三年頃)では、曖昧な空間から同じポーズの人物が浮かび上がっているが、胸の下まで見えており着衣である。背景はほとんど描かれていないが、手前の空間に花が浮いている。ノーサンプトンのスミス・カレッジ美術館所蔵の油彩画(図8、W477、一八九五年頃)では、岩に空いた丸い穴のような空間に、同じ人物が描かれている。右手前は花が咲き乱れ、岩のような枠は虹色に輝いているのに対し、中央の穴の中

はオレンジ一色で塗られている。岐阜県美術館所蔵の油彩画(図9、W478、一九〇〇年頃)では、画面の左下に円弧状の緑の枠があり、その中に同様の人物が描かれている。ただし人物は両肩までが描かれ、胸元は開いているが肩は布で覆われている。その衣の一部は花と明確な境界を持っていない。また花が枠の縁をすべて覆っているため、どのような空間かを読み取ることはできない。枠取られた中、人物の背景は、空を思わせる青で塗られている。

これら一連の作品の制作年の前後関係は明確には判っていない部分もあるが、おおまかに言えば、光輪を持つゴッホ美術館のものが一八八九年のブリュッセルのレ・ヴァン展に出品されているところから、最も初期のものと考えられ、その次が一八九〇年の年記を持つオルセー作品であり、同年に刷られたリトグラフは、国家買上時のベネディクトの報告によればオルセー作品をもとに作られたということになる。ヴェールを被ったヴァリアントについてはオルセー作品との制作年の前後関係は不明だが、周囲に枠や花が描かれる作品は、文献によって推定された制作年に違いはあるものの、オルセー作品よりも後のものとされている。このように見えてくると、オルセー美術館の《目を閉じ

て》が、最も単純な当初の形を踏襲しつつも、版画やデッサンではなく、油彩で描かれた完成作として位置づけられることが明らかとなる。だが、こうした比較はこの絵の主題を解明するヒントを与えるどころか、ますます謎めいたものになっている。

これらの作品に共通する人物像に関しては、多くのルドン研究や展覧会カタログで様々なモデルやイメージ・ソースが指摘されているので、まず主なものを確認しておこう。

最も初期の指摘は、ベルギーの批評家でルドンとも交流のあったエドモン・ピカールによるものである。ピカールは、一八九〇年の年末か九一年の年頭にルドンからリトグラフの《目を閉じて》を贈られており、それに対する一月五日の礼状で、「あそこには奥様の面影があるように思います。」と、ルドンの妻カミーユとの類似を指摘したのである。<sup>(9)</sup>

これは、作者と親しくつきあい、その夫人の顔までも知っていた、同時代の人物の印象としてひとまず耳を傾けるべきであろう。実際、今日我々がルドンの描いたカミーユの肖像、例えば《黄色いシヨールの婦人》(図10、WGA、一八九九年頃、オッテルロー、クレラー＝ミュラー美術

館)と比較しても、似ているという指摘を否定するのは難しく、この指摘は今日まで《目を閉じて》の解説では必ずといっていいほど繰り返されている。

次に重要な指摘は、ルーヴル美術館に所蔵されているミケランジェロの《瀕死の奴隷》である。<sup>(10)</sup>これはバクーが一九五六年に指摘したもので、目をつむった表情、首の傾け方など実際によく似ており、方向によつては《目を閉じて》と同じ位置に右肩が見える(図11)。しかもこの《瀕死の奴隷》には、この作品に先立つ一八八八年五月の日記に記されたルドン自身の興味深い感想までが存在する。

ミケランジェロの奴隷の閉じた目 (yes yeux clos) の下では、なんと多くの脳の活動が起っていることか。彼は眠っており、大理石で作られたこの額の下を過ぎ去る不安な夢は、我々の夢を感動的で思索的な世界へと導く。奴隷の眠りは我々の尊厳を呼び覚ます。<sup>(11)</sup>

つづいて、「yes yeux clos」という作品タイトルと同じ言葉が用いられており、《瀕死の奴隷》は妻カミーユとならんで《目を閉じて》の解説で必ず言及されるといってよい。

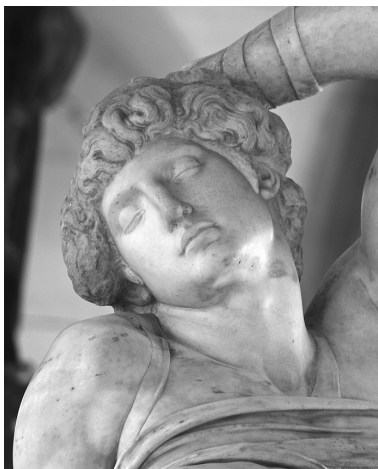


図11 ミケランジェロ《瀕死の奴隷》  
1513-15年、パリ、ルーヴル美術館



図10 ルドン《黄色いショールの婦人》  
1899年頃、オッテルロー、クレ  
ラー＝ミュラー美術館

ルネサンス美術との関係は、他には明暗効果をスフマー  
トと記述し、レオナルドのデッサンや《岩窟の聖母》（一  
四八三〜八六年、ルーヴル美術館）などの類似を挙げる  
見解もあるが、具体的なイメージ・ソースとしての説得力  
には欠けている。

近代美術との関係では、アルドゥアン・フュジェがルド  
ンとリヨンの画家ルイ・ジャンモとの気質の類似に関する  
論考で、ジャンモの女性像からの影響を示唆しているが、  
単なる類似の指摘を出るものではない。<sup>(13)</sup>

また、一方で、この水から首だけを出しているイメージ  
に関しては、溺死のイメージとの類似も指摘されている。  
一九八〇年に、この作品に焦点を当てた論文を執筆したア  
ダムスは、ボードレールの『悪の華』の中の幾つかの詩句  
とこの作品が制作された頃のルドンの私生活とを対比させ  
ながら、この作品でルドンは「文学的象徴主義を通して失  
った無垢をもう一度取り戻そうとし」たとし、この画家の  
「新しい自己の洗礼」として解釈しようとしたが、いささ  
か恣意的なこの結論は説得力を欠き、その後研究者たちの  
認めるところとはならなかった。ただしそこで言及された  
ルドンの若い友人で、批評家だったエミール・エヌキャン



図13 ルドン《苦悶》所在不明

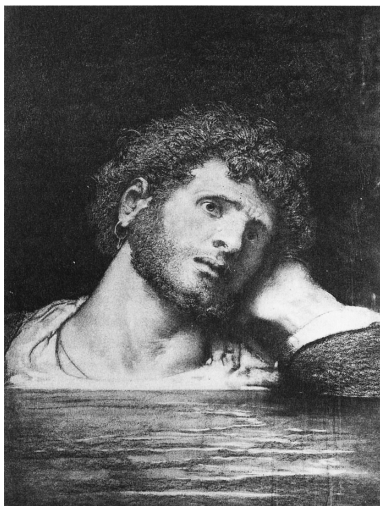


図12 シッフラー《地下で溺れるギリ  
ア》1868年、パリ、ヴィクトル・  
ユゴー博物館



図15 ルドン《目を閉じたキリスト》  
1892年頃、ニューヨーク、ウッ  
ドナー・コレクション

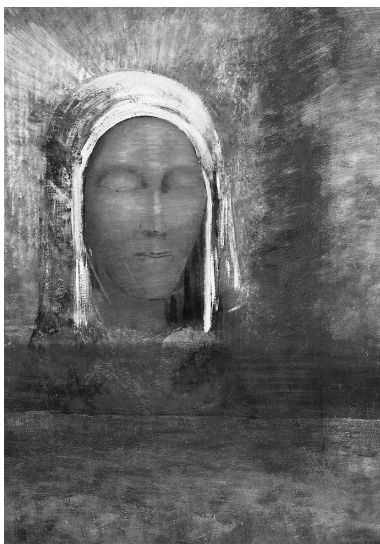


図14 ルドン《暁の聖母》1890年、シ  
カゴ、ロバート・ドネリー夫妻



図17 ルドン《キリスト》1907年頃、パリ、オルセー美術館



図16 ルドン《黄金の小部屋》1892年あるいは93年、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム

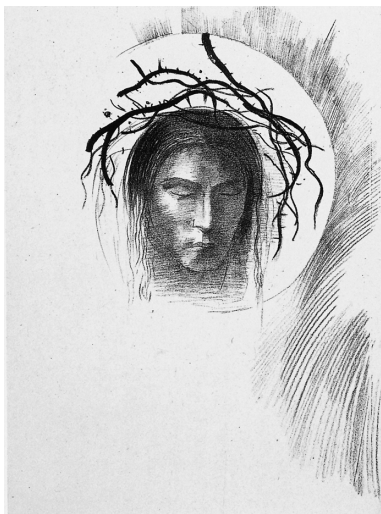


図19 ルドン《XXIV. ついに太陽が現れる……そして、まるで太陽のただなかに、イエス・キリストの顔が光り輝く》『聖アントニウスの誘惑』(いわゆる第三集) 1896年、岐阜県美術館



図18 ルドン《神秘主義者》1880年、オッテルロー、クレラー＝ミュラー美術館

の溺死については、本江邦夫がその記憶の反映と鎮魂の可能性を認め<sup>(15)</sup>、またガンボーニは、ヴィクトル・ユゴーの小説『海で働く者たち』に添えられたジリアッドの水没直前の姿(図12)との類似を指摘している<sup>(16)</sup>。

だがこうしたイメージ・ソースの指摘は、それらがどのようにに関係し、結果としてこの作品が何を表しているのかを、ますます不可解なものにしているといつてよい。

しかも一方で先行研究は、ルドン自身の作品の中に、『目を閉じて』と類似する作品群が存在することも指摘してきた。たとえば、一九八九年に東京で開かれた『オディロン・ルドン』展のカタログでは、修道女のような衣装を着た人物がやはり目を閉じて水の中に半身浸かっている『苦悶』(図13、W479、所在不明)が、先行例として挙げられている<sup>(17)</sup>。その形態上の類似は明らかだが、暗闇の中であんなだれるその様子は、テーマとしてはむしろ逆方向を向いているように見える<sup>(18)</sup>。

こうした宗教的性格を持つ作品との類似は、他には彼が後に描くキリストや仏陀との類似として指摘されてはいいた<sup>(19)</sup>が、一九九四年から翌年にかけてシカゴのアート・インスティテュートを中心に企画されたルドン展のカタログでは、

フレッド・リーマンによって一連の宗教的テーマとの類似が明確に位置づけられた。たしかに、そこに挙げられた一八九〇年の油彩画『暁の聖母』(図14、W430、シカゴ、ロバート・ドネリー夫妻)、一八九二年頃の木炭画『目を閉じたキリスト』(図15、W496、ニューヨーク、ウッッドナー・コレクション)、一八九二年のパステル画『黄金の小屋屋』(図16、W439、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム)、一九〇七年頃のパステル画『キリスト』(図17、W493、パリ、オルセー美術館)などは、いずれも目を閉じた人物の上半身のクローズアップであり、またその多くが頭を傾けている。更に『黄金の小屋屋』の青と金の色彩は、『目を閉じて』のヴァリアントのひとつ(図4、W472)と共通するものでもあるが、この二色は光と天空の色としてキリスト教美術の中では重視されていた<sup>(20)</sup>。

だが、ここでは更に二点、『目を閉じて』を考える上で欠かせないと思われる作品を指摘しておこう。ひとつは一八八〇年に制作された木炭画『神秘主義者』(図18、W881、オッテルロー、クレラー・ミュージラー美術館)である。ここでは横顔とはいえ、水面から目を閉じた穏やかな表情の若い男の首だけが出ており、図像的にはきわめて近いもの



がある。この作品を切られた首としてみることも可能だが、これが《目を閉じて》の原型のひとつであることは疑い得まい。もうひとつは、一八九六年の『聖アントニウスの誘惑』（いわゆる第三集）の最後の葉《XXIV. ついに太陽が現れる……》そして、まるい太陽のただなかに、イエス・キリストの顔が光り輝く（図19、M15）である。目を閉じたキリストの顔の出現を描くこの作品は、《目を閉じて》よりも後の制作なので、むしろこちらがイメージを転用して作られたといえるが、《目を閉じて》が潜在的に持っている宗教性や神秘の顕現といった性格を具体的に示す版画作品として、位置づけられるだろう。

### III

だがこうしたイメージ・ソースや類似作品の指摘は、それが具体的になされればなされるほど、この《目を閉じて》という作品が持つ特異性を際立たせるように思えるのである。いみじくもバクーは、「この面差しにルドンの妻の特徴を見いだせるとしても、《目を閉じて》は肖像画にはほど遠い」と指摘した<sup>(23)</sup>。彼女はそこからこの作品の性質

を「夢の出現、純粹な想像力による作品」と規定するのだが、それだけでは何も言ったことになるまい。問題はまさしくこの作品が、肖像画としても、《瀕死の奴隸》としても、宗教画としても機能するだけの要素を持っていないという点にあるのではないだろうか。

そうだとすれば、ここに描かれていないものと描かれているものを峻別し、その機能を確認してみれば、自ずこの絵の性格が見えてくるのではないか。人物は目を閉じているとはいえ、水平面から垂直に立ち上がることで、水平に横たわっていること、つまり眠りや死といった要素は排除されるが、瞑想や思索といった意味への示唆は否定されない。人物そのものは光ったり光輪をいだいたりしていないため、その人物がキリスト教的な文脈で聖なるものであることは認められたいが、光をうけることである種の神秘性は失われていない。人物の輪郭は肩の辺りに顕著なように部分的に二重化し、薄い塗りは背景色を透かし、人物と水平面が同じ色調で捉えられているため、人物と周囲との同質化や相互浸透、つまりその実態としての存在感を否定する。だがその一方で、クロワゾニスムのようにグレースーションのない平面化によって画面内を均質化するので

はなく、立体としての存在感は残されている。

つまり、ここで重要なのは、ルドンがたとえどのような具体的なモデルからこの作品の着想を得たとしても、またこの目を閉じた人物というモチーフが、ルドンが描くキリストや聖母やその他の聖なる人物といかに共通点を持っていたとしても、本作品に描かれているのはそのどれでもないということなのである。そしてそれは間違いなく意図的になされているのである。

そのことに一度気がつけば、この作品が「目を閉じた人物」という以外の要素をことごとく排除していることが明らかになる。我々はイメージを読み解くときに答えとして「○○である」ことや「○○をしている」ことを求めがちである。だが、ここで行われていることは、まず「○○ではない」ことなのだ。裸体と思われるこの人物は、長髪だが胸を隠されており性別は決定しがたい。背景は空のようだが直接穏やかな水面と接し、浴槽や海といった具体的な場所としての特性を欠いている。画面内には大きさが比較できる対象が欠けており、人物の大きさも判然とし<sup>(25)</sup>ない。そしてこの人物はまさしく目を閉じているだけで、何をしているかは判断できない。

そしてタイトルもまたこのことを補完しているように思われる。ルドン作品のタイトルは、しばしば複数のものが併存したり、ルドンがつけたかどうか判らないものも多いが、本作品のタイトルは本人がつけたことが明らかである。日本ではこれまで「目を閉じて」という訳語を当てている。この日本語タイトルは、言外に目を閉じる主体を想定し、「目を閉じた誰か」や「目を閉じて（何かを）しているころ」につながる。だが原題は *Les yeux clos* であり、直訳すれば「閉じられた（複数の）目」でしかないのである。ここで思い出されるのは、ルドンが一八八三年に描いた素描《出現》（図20、W1060、ボルドー美術館）である。この作品はタイトル、構図ともギユスターヴ・モローが一八七六年のサロンに出品した《出現》（図21、ルーヴル美術館グラフィック・アート部）に基づいていることが認められているが、これほどまでに明確な類似は、影響や模倣などというものではなく、パステイリッシュともいべきルドンの意図が込められているものとみるべきだろう。すなわちそれは、モローの《出現》から、ヨハネにまつわる逸話的要素を取り除き、「出現」という現象そのものを描き出したのだということの表明である。すでに指摘されてい



図21 モロー《出現》1876年、パリ、ルーヴル美術館グラフィック・アート部



図20 ルドン《出現》1883年、ボルドー美術館

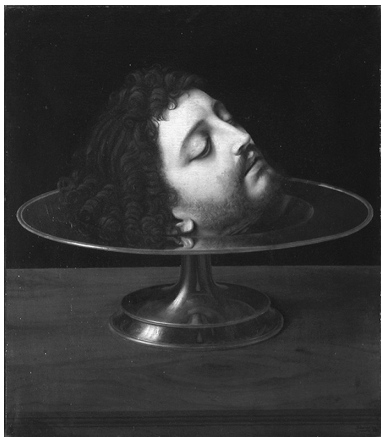


図23 ソラーリオ《洗礼者聖ヨハネの首》1507年、パリ、ルーヴル美術館



図22 ルドン《ソラーリオに基づくデッサン》1868年頃、ニューヨーク、ウッドナー・コレクション

るように、ここでは中空の首に黒い円がなかば被り、まさしくそれが現れてくる過程を示している。「出現<sup>(27)</sup>」という現象自体は、天体の蝕を思わせるこの表現によってのみ示すことが十分可能なはずだが、にもかかわらずルドンはヒントになったモローの《出現》の構図や設定を保持することで、自分はヨハネの首という主体のない「出現」を描いたことを、戦略的に示そうとしてしていると考えられる。

さらに、それ自体がシチュエーションから独立した断片化であるといえる切られた首というモチーフに関して、ルドンは物語性の排除を美術史的な現象として学習した可能性もある。一八六八年頃、ルドンはルーヴルに所蔵されている一枚の油彩画を写したデッサン(図22、Wilke, ウッドナー・コレクション)を描いた。それは一五〇七年に描かれた、ソラーリオの《洗礼者聖ヨハネの首》(図23、パリ、ルーヴル美術館)である。このモチーフは福音書に記述されているヨハネ斬首に基づくものだが、首切り役人や首を受け取るサロメなど逸話的要素を排除し、切られた首だけをクローズアップにしたものである。物語図像の中から一部だけが独立して礼拝像的になったものを今日「アンダハツビルト<sup>(28)</sup>」というが、ルドンが様々な要素をそ

ぎ落としていく過程に、それとの構造的類似を見ることができないのではないだろうか。

とすれば、この《目を閉じて》いや《閉じられた目》において起こっていることは、「誰かが目を閉じている」という物語でも、「眠り」といった具体的な行為でもなく、「閉じられた目」というモチーフそのものであり、その限定されたイメージが喚起するさまざまな可能性であるということになるだろう。

#### IV

しかしその様々な可能性とは、まさしく彼の描く、目を閉じている様々な宗教的な人物たちに共通する「瞑想」といったものではないのだろうか。その答えはそうであり、またそうではないともいえる。もしルドンが「瞑想」という主題にしたかったならば、それをタイトルにすれば、この作品はある種の寓意画として成立する。ルドンがあえてこうした抽象的な概念をタイトルに用いなかったのは、「閉じられた目」というそれ自体は特異ではない、むしろ日常的で具体的な現象だけを示すことによって、「瞑想」

を含む様々な概念を想起させようとしたからではないか。

このように考えてみると、この《目を閉じて》に対する、すでに確認した様々なイメージ・ソースや具体的な主題を持つ関連作品は、この作品の単なる原型としてのみ位置づけられるべきではないことも明らかにになる。

前章で、一八八三年の《出現》がモローの構図や設定を踏襲し、モローの作品を示唆することによって、純粹に「出現」を描いたものだということを明らかにしていると述べたが、それは同時にルドン作品がモロー作品を喚起することでもある。そのとき、ルドンの作品は、差異によって独立性を明らかにしているだけではなく、類似によって関係性をも示しているといえる。

《目を閉じて》においても、同様に妻カミーユやミケランジェロなどが、まさしく想起されることをルドンは予期していたとも考えられる。もちろんルドンが《目を閉じて》において、これまで指摘されてきたすべてのイメージ・ソースを意識していたという証拠はない。だが、パリのルーヴルにある有名作品であり、明らかに形態が似ている《瀕死の奴隷》については、ルドン自身が日記の中で、しかもタイトルである“*les yeux clos*”という語がそのま

ま含まれる形で言及していることに注目すべきである。

またカミーユとの類似についても、ルドンはそれを指摘したピカールに対する返事の中で次のように述べているのである。

あなたのお手紙より先に、『近代芸術』誌を拝受いたしました。そこには私の知っている友人の手が、《目を閉じて》のリトグラフについて好意的に語っていました。賞賛に値する論評で、あなたがそこに見いだしたもののすべてに、私が無意識のうちにそこに、このアンドロギノスの頭部に描いたもののすべてに、驚嘆した次第です。妻の特徴を見いだされたのですね！ たぶんそうなのでしょう。生きているモデルを使うことはほとんどないのですが、周囲の者の面影を反映してしまふのです。もっとも怪物にはそんなことは決してありませんが。もう一度感謝いたします。そしてあなたにあれをお贈りしてとてもよかったと思っています。<sup>(29)</sup>

実はこの手紙は、既に引いたピカールの礼状だけではな

く、ピカールがオクターヴ・モースと発行していた『近代芸術』誌に一八九〇年暮れに書いた「目を閉じて」と題する短い評論をも前提としている。そこでピカールは、この年ブリュッセルのレ・ヴァン（二十人会）展にルドンが出品した《空に》と題する作品と、新たに刷られた《目を閉じて》のリトグラフとを比較していた。

審美家諸氏よ、あなた方は、オディロン・ルドンの一枚の絵画を覚えているだろう。彼はときに黒の闇の中へ降りてゆき、ときに明るい大気の中に昇り浮遊する神秘である。レ・ヴァン展に出品されたその絵画は、傾けられた非常に優し気な女性の頭部で、死者のように静かな表情をし、しかしそれにもかかわらず、目に見えない眼球の上に降ろされたまぶたの庇護や、かろうじて見える唇の閉鎖のおかげで、休止した生、あるいはむしろ夢への没入を示していた。整った額の両側から、香水の泉のようにゆったりと流れる髪。あまりほんやりとした台座を形作りながら、額縁の後ろに隠れる裸の肩。はつきりしないが、デッサンとニュアンスとの必要な調和、それらの甘美な微妙さ、それらの

甘美なオパールのような輝きの中の繊細な調子によって、魅力的に見分けられる耳。

うやうやしく愛されるこの作品には、聖女のイメージ、聖母のイメージ、女性性のイメージがあるが、リトグラフによる作品には、《目を閉じて》という表示がある<sup>(30)</sup>。

ここで比較の対象になっているレ・ヴァン展への出品作《空に》は、実はファン・ゴッホ美術館所蔵の円光のある《目を閉じて》（図6、Wt5）だとされている<sup>(31)</sup>。つまりピカールの文章は、油彩と版画という違いのみならず、円光の有無をも含む《目を閉じて》のヴァリアントの比較なのである。

……そして非常に甘美な女性のイメージという夢想的な情景が、さらにより甘美に、けがれのない柔らかさで現れる。そしてアイデアの現実化がとてもよくなされているので、我々、つまり自らの心の熱烈な力の誤った投資に導かれる、感情的陶酔の探求者である男性はこの女性に様々な魅力を生じさせるのである。傾けら

れた頭は、この閉じた目の下に何を隠しているのだろう。この閉じた目の下、閉ざされた唇の下に、彼女は何を閉じ込めているのだろうか。そこにはかすかに封印の痕跡を見て取ることができるよう思われる……。

思考させる芸術！夢想させる芸術！現実と神秘を混ぜ合わせる芸術、ときに闇の中で、ときに明るい大気の中で、一群の感覚をもたしらしてくれたが故に、私の魂はそれに感謝する！……<sup>(32)</sup>

ピカールはここでリトグラフ作品の人物を女性と判断し、それに基づいて様々な解釈をしている。だが実際にはルドン自身がピカールへの返信の中でそれをわざわざ「アンドロギュノス」と訂正していた。それに対して妻カミーユとの関係は、「面影を反映してしまう」として、イメージ・ソースであることを決して否定してはいないのである。つまりルドンがここで語っているのは、性別の定かでない「アンドロギュノス」として描かれた《目を閉じて》に、自分の家族の面影が反映している可能性、何か別のものを喚起するというイメージの多義性ではないのだろうか。しかも類似するモチーフの内のいくつかは版画集に含

まれていた。例えば、一八九六年の『聖アントワヌの誘惑』（第三集）を見た者は、その最後に登場するキリストの顔とこの人物とが類似していることに気づかないとは思われない。

また版画だけでなく、パステルや油彩を含めて、ルドンの作品は広く市場に出回るというより、特定の顧客によって注文され、特定のサークルの中で鑑賞される傾向が強かった。<sup>(33)</sup>つまり主要な顧客やルドン周辺の文筆家たちなどはかなりそのイメージ群に習熟していたと考えられるのである。「あれとは違う、しかし似ている」というヴァリエーションの問題は、ルドン作品においてはイメージの相互関係の基本であった可能性が高い。

ルドン以外の芸術家の作品でも、他の芸術家の作品からイメージを借用していたり、影響を受けたりしていることはもちろんある。だが、ルドンの場合、類似ははつきりそれとわかるような形ではない。これにも似ている、あれにも似ているという状況が作り出されているのであり、それらは想起されるに過ぎない。但し一回それが想起されると、その類似は明らかなので、結びつけないではいられない。だが、それはあくまでもものとは異なっているのであ

る。

受容者はオルセーの《目を閉じて》という、余計なものをそぎ落とされたイメージを、関係する他のイメージを想起しながら見ることを求められる。

## V

妻カミーユやミケランジェロの《瀕死の奴隷》、あるいはキリストや聖母などをもとのイメージとしながら、その具体性を排除して一連の《目を閉じて》が成立する。中でもリュクサンブール美術館に入った作品は、もつとも余計な要素を排除した作品のひとつであった。その一方で、ルドンは、ピカールの指摘した妻の面影を明確には否定せず、日記で《瀕死の奴隷》との関係をほのめかす。そして、《目を閉じて》をリトグラフ化し、数々のヴァリアントや、この作品の類似が明確な宗教テーマを持つ作品を制作し、一八九六年の『聖アントワーヌの誘惑』でもそれを隠そうとはしない。《目を閉じて》を中心とするこのような作品のネットワークは、単に作者の中で、制作過程の問題として隠されるのではなく、むしろそれを受容する場に積極的

に開かれているかのである。

一見矛盾するこのような二つの方向性は、しかしルドンを取り巻く象徴主義の文脈の中での確に位置づけることができるように思われる。それは、マラルメの言う「アイデアの喚起」と、ボードレールの提唱した「コレスポンダンス」である。

周知のようにステファーン・マラルメは一八八六年に初出の断章で後に「詩の危機」にまとめられる文章において、次のようなたとえを用いて、言葉によるアイデアの喚起を説明している。

私が、花！　と言う。すると、私の声がいかなる輪郭をも遠ざける忘却の彼方に、既知の夢とは別の何らかのものとして、あらゆる花束にもないもの、甘美なものとしてのアイデアが、音楽的に立ち昇るのである。<sup>(34)</sup>

ルドンがこの一節そのものを知っていたかどうかはとりあえず問題ではない。マラルメの催す火曜会に出、作品を贈り合い、詩人の『骰子一擲』に挿絵まで依頼されていた



ルドンにとって、こうした発想は周知のものだったに違いない<sup>35)</sup>。第一、ジャン・モレアスの「象徴主義宣言」でも、アルベール・オーリエの「絵画に於ける象徴主義」でも、ドニの「新伝統主義者の定義」でもいい<sup>36)</sup>、およそ当時の雑誌に発表された象徴主義のマニフェストが、その難解な言葉を駆使して結局は、「イデア」としか呼びようのないものを芸術の目的として掲げるとき、そのイデアとは、何らかの寓意や概念、あるいは対象の理想形などではなく、言葉やイメージといった具体的な形を持つものによって喚起される、つまり直接表象できない「何か」でしかなかった。彼らの方法論は、第一義的にはそのための操作、レトリックであった。

ならば、ルドンという具体的に形を描かなければならない画家にとって、象徴主義美術は、その形が具体的な何かを伝えないこと、まさしくマラルメの「花」のように具体性をそぎ落とされたモティーフをいかにして作るかに、帰結するのは当然である。そこにおいて一連の「目を閉じた」作品群は、「閉じられた目」としてのオルセー作品に収斂していくのである。

だが、この極限まで切り詰められたイメージは、その一

方でその背後にあるものを暗示する必要がある。それが訳のわからない何らかの顔であるだけでなく、カミューや《瀕死の奴隷》やキリストや聖母と明らかな共通点を持つことで、《眼を閉じて》はそれらと呼応し、かつそのどれとも異なり、具体的な何かではなく「閉じられた目」であることを明らかにする。コレスポンダンスとの類似が見いだせるのはここである。しばしば「照応」と訳される *correspondance* は、日常生活では交信、書簡の往復、乗換などを意味し、もともと二つ以上のものが呼び交わすことである。ボードレールはそれを、『悪の花』の中の一編の詩のタイトルとし、直接感覚で捉えられない宇宙的超越性を、共感覚（複数の感覚を動員すること）で暗示的に示す方法として提示した。

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

香りと色と音とは応答し合う

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant,*

あるのは、子供の肌のような新鮮な香り、

*Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.*

オーボエのような甘美な香り、草原のような緑色の

この一節に明らかなように、ここでは「香り」という言葉では的確に伝えにくい感覚が、他の感覚を通して得られた比喩によって表されている。香りはふっう、「薔薇の花のような香り」とか「焼けた肉のような香り」といった嗅覚で捉えられた対象の比喩で表される。しかしこのような表現は、直接にその香りが指示されるだけで、具体的に何かの香りに似ているわけではない香りについては機能しない。ボードレールは、香りを嗅覚以外の感覚で捉えたものに喩えることで、その性質を示唆したのである。

視覚芸術においては、もちろん対象は具体的な形象を通じて表現されるので、視覚以外の感覚を動員するのは不可能である。だが、何かに似ている形を作ること、その形に似ているという視覚的な比喩を形成することは可能である。《目を閉じて》が、カミューの面差しや《瀕死の奴隷》やキリストや聖母を想起させるのは、こうして一種のコレスポンダンスとして捉えることができるのである。

もちろん、ユイスマンスやマラルメをはじめとする世紀末の詩人たちと親しかったルドンは、コレスポンダンスの

理論を知っていたと思われる。引用したボードレールの詩は、有名な『悪の華』に収められているものだが、ルドンは一八五七年に知り合った植物学者だったアルマン・クラヴォーの手引きでこの詩集を手にし、後にこの詩集を題材に表紙を含めて九点のリトグラフ (M198-206) を制作するに至る<sup>(38)</sup>。

ところで《目を閉じて》をめぐるイメージ群に、ボードレールのなぞを当てはめれば、構造的にはコレスポンダンスとしての効果は、《目を閉じて》以外の、カミューや《瀕死の奴隷》やキリストや聖母が相互に、しかも部分的に似ていることによって暗示されるはずである。つまりオルセーの《目を閉じて》は、本来ならば直接表象されえないものの場所に位置していることになる。しかし考えてみれば明らかだが、カミューをはじめとするイメージ群は、それら自体が相互に似ているのではないのである。それらが関係性を作る中心に《目を閉じて》の作品群があり、そのもっとも精錬された核としてオルセー作品がある。そしてこのような核なしでは、イメージのネットワークは成立し得ない。

ルドンがこうした視覚的類似が持つ効果についてきわめ

て自覚的であったことは、アンブロワーズ・ヴォラールによつて一八九九年に発行されたルドン最後のリトグラフ集『聖ヨハネ黙示録』に明らかである。そこでは隣り合う二点づつを対として、その二点の間にモティーフや形態の類似が認められる<sup>(39)</sup>。オルセー作品は単独の油彩画であり、類似するイメーヅ群はそれに隣接する場所には置かれていない。しかし、ルドンのイメーヅに親しんでいた愛好者や理解者達は、そこにカミューや《瀕死の奴隷》やキリストや聖母との類似を見いだせる環境にあった。何より、ルドンは一八九〇年の段階で、この図柄をリトグラフとして制作し、そのイメーヅを自らを取り巻くサークルに流布させていたのではなかったか。

こうしてみると、ルドンがリュクサンブール美術館に、十数年も前の「灰色っぽい」油彩画の《目を閉じて》を入れることに同意したのは、リュクサンブール美術館がまさしくパリで、当時生存する芸術家の作品を常時見られるほとんど唯一の空間であり、そこにおいてこそ様々な「閉じた目の人物」と関連を持ち、なおかつそれ自体がいかなるアトリビュートや物語性をも拒絶したイメーヅのエッセンスたるこの作品が、コレスボンダンスの核としてもつとも

よく機能すると考えたからではないのだろうか。そして我々後世の研究者によるイメーヅ・ソースや類似作の指摘は、ルドンが考えた以上に、この効果を増殖させるのに寄与しているのかもしれない。

**付記** 本論考は、二〇一〇年に六本木の国立新美術館で開催された『オルセー美術館展2010「ポスト印象派」の記念シンポジウム』『ポスト印象派とその時代——1880～90年代のフランス絵画』（七月二〇日）での口頭発表をもとにしたものである。この展覧会にはオルセー美術館所蔵の《目を閉じて》も出品された（カタログ番号89番）。シンポジウムでの発表の機会をくださった東京大学大学院の三浦篤教授、国立新美術館の長屋光枝主任研究員に御礼申し上げたい。

#### 注

(1) この作品の基本データは以下の通り。油彩・カルトンに貼付られたカンヴァス、四四×三六cm、オルセー美術館所蔵。なお、ルドンの油彩および素描に関しては、アレク・ウィルデンスタインによるカタログ・レゾネ (Alec Wilden-

stein, *Otilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, 4 vols, Paris, 1992-1998) の番号をM番号とし、版画に関してはF番号・メルリオによる版画作品のカタログ・レーネ (Andre Mellerio, *Otilon Redon*, repr., New York, 1968 [first published Paris, 1913]) の番号をM番号として記し、作品のデータ等は特に断らな限りこれらのカタログに拠ることとする。

- (2) この経緯については、フランス国立文書館に遺されているベネディクトから美術総監アンリ・マルセル宛の報告およびベネディクトからルドンに宛った報告が明らかにしている。両方とも以下の文献のAnnexe に収録されている。Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Otilon Redon et la littérature*, Paris, 1989, pp. 265-266. 猶、この本は二〇一一年に英訳されるに際して大幅な改訂が行われたが、Annexeは削除されている。Dario Gamboni, *The Brush and the Pen*, tr. by Mary Whittal, Chicago and London, 2011. 以下、フランス語版をGamboni, *La Plume*、英語版をGamboni, *The Brush*と略記する。
- (3) 画面左下に「ODILION REDON/1890」という署名がある記がある。
- (4) *Lettres d'Otilon Redon 1878-1916*, publiées par sa famille avec une préface de Marius-Ary Leblond, Paris et Bruxelles, 1923, p. 55.

(5) 主たるのは以下の通り。Roseline Bacou, *Otilon Redon*, vol. 1, 1956, p. 122; Richard Hobbs, *Otilon Redon*, New York and Boston, 1977, p. 78; Exh. cat., *Otilon Redon. Prince du rêve 1840-1916*, sous la direction de Rodolphe Rapetti, Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Monpelliér, musée Fabre, 2011 (以下、Exh. cat., *Prince du rêve*, 2011と略記), p. 228.

- (6) ベネディクトは、美術総監宛の報告でこの作品を以下のように説明している。「右四分の三正面」というよりほとんど正面の頭部を表し、肩のところで切られ、水から出ているように見えます。作者は《目を閉じて》というタイトルをつけ、彼が制作した最も有名なリトグラフのうちのひとつのオリジナル・モデルです。」Gamboni, *La Plume*, p. 265.
- (7) 以下本論では、単に《目を閉じて》として、特にオルセー美術館の作品であることが明示されない場合、このタイトルを持つ作品グループ全体を指すこととする。
- (8) 註6参照。
- (9) *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Otilon Redon*, présentées par Ari Redon, textes et notes par Roseline Bacou, Paris, 1960, p. 164.
- (10) Bacou, *op. cit.*.
- (11) Otilon Redon, *A Soi-Même: Journal* (1867-1915), Paris,

1985, p. 95.

- (2) Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Etude iconologique*, Lund, 1955, p. 164 et p. 208, n. 26; Ted Gott, *The Enchanted Stone. The Graphic Worlds of Odilon Redon*, Exh. cat., National Gallery of Victoria, 1990, p. 87.
- (3) Elisabeth Hardouin-Fugier, "Odilon Redon et Jannot : Dans le Rêve et le Poème de l'Ame", *Gazette des beaux-arts*, decembre 1979, p. 230.
- (4) Brooks Adams, "The Poetics of Odilon Redon's 'Closed Eyes'", *Arts Magazine*, January 1980 (vol. 54, No. 5), pp. 130-134.
- (5) 本江邦夫『オディロン・ルドン——光を孕む種子』みすず書房、二〇〇三年、二七七頁。
- (6) Gamboni, *The Brush*, p. 46.
- (7) 『オディロン・ルドン展——光と闇』（展覧会カタログ）東京国立近代美術館、一九八九年、一二二頁。
- (8) この作品はカタログ・レズネでも《目を閉じて》のヴァリアントのひとつとして扱われている。Wildenstein, *op. cit.*, pp. 189-190.
- (9) Exh. cat., *Debussy e il simbolismo*, Roma, Villa Medici, 1984, p. 251.
- (20) Exh. cat., *Odilon Redon. Prince of Dreams 1840-1916*,

The Art Institute of Chicago/Amsterdam, Van Gogh Museum/London, Royal Academy of Arts, 1994 (以下 Exh. cat., *Prince of Dreams* と略記する), pp. 225-227.

- (21) この作品のタイトルに *La Cellule d'or* に含まれる *Cellule* と同じ語が、「小さな部屋」や「細胞」という意味で使われる。この作品に描かれた人物周辺の構図と当時の生物学図版との比較なども行われており、細胞という意味も無視はできないが、修道士の僧坊などの意味と二重化させているとも考えられる。日本語で「部屋」と「細胞」両方のニュアンスを出すのは困難なため、ここでは仮に《黄金の小屋屋》と訳しておく。この問題につながる本作品の主題と色彩については特に以下の文献を参照。Dario Gamboni, "Why a blue here and there? - The Goldan Cell. The Significance and Reseption of Color in the Art of Odilon Redon", in Exh. cat., *As in a Dream. Odilon Redon*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2007, (以下 *As in a Dream* と略記する) pp. 123-131; Exh. cat., *Prince du rêve*, 2011, p. 252.
- (22) この作品のタイトルには、異説もあるが（ルドン展——絶対の探求」展覧会カタログ、島根県立美術館／岐阜県美術館、2002年、51番《水面を漂うオルフェウスの頭部》作品解説、五九頁）、ここではその議論には立ち入らず、最新の展覧会カタログに従う（Exh. cat., *Prince du rêve*, 2011, p. 142.）。

- (23) Bacon, *op. cit.*
- (24) Bacon, *ibid.*
- (25) この人物を巨人として捉える見解があるが、その断言できる根拠は示されていない (Exh. cat., *Prince du rêve*, 2011, p. 228.)。
- (26) サンドストレームの指摘 (Sandström, *op. cit.*, pp. 48–52) 以来、通説化している。
- (27) 本江邦夫、前掲書、二八七頁。猶、ルドンの「出現」テーマに関しては以下の文献を参照。村山紀子「オディロン・ルドンにおける「出現」の主題と表現」『美学美術史研究論集』第一四号、一九九六年、名古屋大学文学部美学美術史研究室、三八–六〇頁。
- (28) アンタハツビルトの概念については、以下の文献が手際よくまとめている。嶋谷昭彦「祈念像 (Andachtsbild) の概念を巡る論議」『文化学年報』第四四輯、一九九五年、三四–三三九頁。
- (29) Gamboni, *Le Pinceau*, p. 303.
- (30) Edmond Picard, “Yeux clos”, *L’Art moderne*, 28 décembre 1890 (no. 52), p. 412.
- (31) Exh. cat., *Prince du rêve*, 2011, p. 228.
- (32) *ibid.*
- (33) ルドンの顧客に関しては特に以下の文献を参照。Marie-Pierre Sale, “Redon et ses collectionneurs”, in Exh. cat., *Prince du rêve*, 2011, pp. 43–53.
- (34) Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *Œuvres complètes*, Paris, 1945, p. 368. 訳出に当たっては、ステファーム・マルメ「詩の危機」『マルメ全集Ⅱ』筑摩書房、一九八九年、二四二頁。他、諸氏の訳を参照した。猶この文章の各発表時に於ける異同に関しては、同巻の『別冊 改題・注解』一七三–一八九頁を参照。
- (35) ルドンとマルメの交友や精神的近接性については以下の文献を参照。但しイメージのイデア化に関する議論はない。柏倉康夫「マルメとルドン——『骰子一擲』をめぐる』」『みづゑ』一九七九年七月(八九二号)一〇二–一〇三頁；Jean-François Chevrier, “Odilon Redon et la splendeur de l’amorphe ou le romantisme dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle”, in Exh. cat., *L’Action restreinte. L’art moderne selon Mallarmé*, Nantes, Musée des beaux-arts, 2005, pp. 45–81；Markus Bernauer, “Alles in Art: Odilon Redon, Joris-Karl Huysmans, and Stéphane Mallarmé”, in Exh. cat., *As in a Dream*, pp. 113–121；Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, 1998, pp. 134–144.
- (36) Jean Moreas, “Un manifeste littéraire: Le Symbolisme”, *Figaro, Supplément littéraire*, 18 septembre 1886；Albert Aurier, “Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin”, *Mer-*

*cure de France*, mars 1891, pp. 160 and 164; Maurice Denis, "Définition du néo-traditionisme", *Art et critique*, no. 66, 30 août 1890. また Penny Florence, *Mallarmé, Manet and Redon*, Cambridge, London, New York et al., 1986 では、マラルメの詩句とルドンの版画との構造的比較が試みられているが、ルドン作品についての緻密な分析を欠いている。

- (37) Charles Baudelaire, "IV Correspondances", *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, 1975, p. 11. 訳出・解釈に当たっては、同書註釈 (pp.839-847) の他、阿部良雄編訳『ボードレール全集 I 悪の華』筑摩書房、一九八三年、二二―二六、四六九―四七四頁、多田道太郎代表編著『シャルル・ボードレール「悪の花」註釈』(上) 平凡社、一九八八年、五二―六三頁等を参照した。

- (38) ルドンとボードレールの関係については特に以下の文献を参照。但しルドンの作品をコレスボンタンスという視点から捉えたものはない。Bernard Dieterle, "Related Dreams? Thoughts on Odilon Redon and Charles Baudelaire", in *Exh. cat., As in a Dream*, pp. 79-85.

- (39) 拙論「照応する幻視：オディロン・ルドンの『ヨハネ黙示録』」『黙示録——デューラー／ルドン』展カタログ、東京芸術大学美術館、二〇一〇年、九五―一〇〇頁。

## 図版作品データ

- 図1 オディロン・ルドン《目を閉じて》一八九〇年、油彩・カルトンに貼られたカンヴァス、四四×三六cm、パリ、オルセー美術館 (W469)
- 図2 オディロン・ルドン《目を閉じて》一八九〇年、リトグラフ・紙、三一・三×二四・〇cm、岐阜県美術館 (M167)
- 図3 オディロン・ルドン《目を閉じて》一八九〇年以降、パステル・紙、四五・八×三六・五cm、エビナル、ヴォージュ美術館 (W470)
- 図4 オディロン・ルドン《目を閉じて》一八九〇年頃、油彩・カルトン、三〇・五×二八・五cm、個人蔵 (W472)
- 図5 オディロン・ルドン《目を閉じて》一八九〇年頃、油彩・カルトン、四五・五×三六・五cm、個人蔵 (W474)
- 図6 オディロン・ルドン《目を閉じて》一八八九年、油彩・紙、四五・〇×三五・〇cm、アムステルダム、ファン・ゴッホ美術館 (W475)
- 図7 オディロン・ルドン《目を閉じて》一九一三年頃、油彩・パステル・カンヴァス、五三〇×四八〇cm、個人蔵 (W476)
- 図8 オディロン・ルドン《目を閉じて》一九九五年頃、油彩・カンヴァス、六五・四×五〇・八cm、ノーサンプトン・スミス・カレッジ美術館 (W478)
- 図9 オディロン・ルドン《目を閉じて》一九〇〇年頃、油

彩・カンヴァス、六五×五〇cm、岐阜美術館 (W477)

図10 オディロン・ルドン《黄色いシヨールの婦人》一八九九年頃、バステル・紙、六六×五〇cm、オッテルロー、クレラー・ミュラー美術館 (W24)

図11 ミケランジェロ《瀕死の奴隸》一五一三—一五年、大理石、高さ二二・二cm、パリ、ルーヴル美術館

図12 フランソワ・ニコラ・シッフラー《溺れるジリアッド》(ヴィクトル・ユゴー『海で働く者たち』挿絵の原画)一八六八年、木炭・紙、パリ、ヴィクトル・ユゴー博物館

図13 オディロン・ルドン《苦悶》木炭、紙、五二×三七cm、所在不明 (W479)

図14 オディロン・ルドン《暁の聖母》一八九〇年、油彩・カンヴァス、五三・五×三七・〇cm、シカゴ、ロバート・ドネリー夫妻 (W480)

図15 オディロン・ルドン《目を閉じたキリスト》一八九二年頃、木炭・黒チョーク、バステル・紙、ニューヨーク、ウッドナー・コレクション (W496)

図16 オディロン・ルドン《黄金の小部屋》一八九二あるいは九三年、油彩・紙、三〇・一×二四・七cm、ロンドン、ブリティッシュ・ミュージアム (W439)

図17 オディロン・ルドン《キリスト》一九〇七年頃、バステル・紙、六〇×四六・五cm、パリ、オルセー美術館 (W493)

図18 オディロン・ルドン《神秘主義者》一八八〇年、木炭・紙、四一×三四cm、オッテルロー、クレラー・ミュラー美術館 (W881)

図19 オディロン・ルドン《XXIV. ついに太陽が現れる……》として、まるで太陽のただなかに、イエス・キリストの顔が光り輝く》リトグラフ・紙、二七・五×二〇cm、『聖アントニウスの誘惑』(いわゆる第三集)一八九六年、岐阜県美術館 (M157)

図20 オディロン・ルドン《出現》一八八三年、木炭・紙、五八×四四cm、ボルドー美術館 (W1060)

図21 ギュスターヴ・モロー《出現》一八七六年、水彩・紙、一〇五×七十二cm、パリ、ルーヴル美術館グラフィック・アート部

図22 オディロン・ルドン《ソラーリオに基づくデッサン》鉛筆・紙、ニューヨーク、ウッドナー・コレクション (W1142)

図23 アンドレア・ソラーリオ《洗礼者聖ヨハネの首》一五〇七年、油彩・板、四六×四七cm、パリ、ルーヴル美術館

#### 図版出典

Alec Wildenstein, *Odilon Redon : Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, vol. 1, Paris, 1992 : 図13.

Exh. cat., *Odilon Redon. Prince of Dreams 1840-1916*, The Art



Institute of Chicago/Amsterdam, Van Gogh Museum/London, Royal Academy of Arts, 1994 : 図10.

Michael Gibson, *Odilon Redon 1840–1916. Le Prince des rêves*, Köln, Lisboa, London etc., 1995 : 図4, 7.

Exh. cat., *Gustave Moreau*, Paris, Galerie nationales du Grand Palais / New York, Metropolitan Museum/Art Institute of Chicago, 1998–1999 : 図21.

Exh. cat., *Odilon Redon : Prince du rêve 1840–1916*, sous la direction de Rodolphe Rapetti, Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Monpeller, musée Fabre, 2011 : 図16, 17, 20.

Dario Gamba, *The Brush and the Pen*, tr. by Mary Whittall, Chicago and London, 2011 : 図12.

Erich Lessing and Vincent Pomarede, *The Louvre. All the Paintings*, New York, 2011 : 図23.

『オディロン・ルドン展——光と闇』（展覧会カタログ）、東京国立近代美術館、一九八九年 : 図3, 8, 9, 15, 22.

『ルドン展 絶対の探求』展覧会カタログ、島根県立美術館／岐阜県美術館、二〇〇二年 : 図1, 2, 5, 6, 14, 18, 19.

著者撮影 : 図11.