

# 物語らぬ挿絵 —オディロン・ルドンの版画集『幽霊屋敷』の方法—

喜多崎 親

## I

オディロン・ルドン (Odilon Redon, 1840–1916) が1896年に制作した石版画集『幽霊屋敷』(*La Maison hantée*) は、この画家の作品の中で決して高い評価を与えられてこなかった。イギリスの作家バルワー＝リットンの小説『幽霊屋敷』に基づくこの版画集は、小説の挿絵としての性格が強く、ルドンの独自性が十分に発揮されていないというのがその理由である<sup>1</sup>。それゆえこれまで版画集全体として論じられることもなかった。だが、この版画集は、小説から引用された短いキャプションこそあれ、決して小説に添えられた挿絵として制作されたわけではない。本論文では、画面とキャプションや小説テキストの比較、各モチーフと他の作品との比較などを通じて、ルドンがこの版画集で何を試みようとしたかについて考察する。

ルドンが小説『幽霊屋敷』に基づいて版画集を制作したのは、ルネ・フィリポン伯爵 (1870–1936) の依頼によるものである。フィリポンは当時錬金術やカバラの研究をしており、ジャン・タバリスの偽名でその方面の執筆活動もしていた<sup>2</sup>。1894年以来ルドンの作品を蒐集しており、『神秘の杯』(図1, W411<sup>3</sup>、1890年頃、ミネアポリス、ウォーカーズ・ア

1 Jean Seznec, “Odilon Redon and literature,” in Ulrich Finke (ed.), *French 19th century painting and literature*, Manchester, Manchester University Press, 1972, p.283; 本江邦夫『オディロン・ルドン 光を孕む種子』みすず書房、2003年、246–7頁。また「近代的な眼から見れば取るに足らず、凡庸でさえある。恐怖と超自然に動かされたルドンは、この作品にとってもまじめに取り組んだが、彼の幽霊出現の表象は、あらゆる大きな力を欠いている。」というホブbsの評価も同様とみなせよう (Richard Hobbs, *Odilon Redon*, Boston, New York Graphic Society, 1977, p.94.)。

2 ルネ・フィリポンに関しては、Suzy Levy (ed.), *Lettres inédites d’Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...*, Paris, Librairie José Corti, 1987 (以下 *Lettres inédites* と略す), pp.41–44 を参照。

3 ルドンの油彩画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 Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné*, 4 vols, Paris, Wildenstein Institute, 1992–1998) の番号をW番号として記すが、題名・制作年に関しては、メルリオ文書に依拠した Ex. cat., *Odilon Redon. Prince of Dreams 1840–1916*, The Art Institute of Chicago/Amsterdam, Van Gogh Museum/

ートギャラリー)、《神秘的会話》(W653、パリ、オルセー美術館)、《カバラの祭司》(W636、1895年、新潟市美術館)など神秘主義的な傾向の強い絵画の他<sup>4</sup>、ルドンの石版画の「完全なコレクション」<sup>5</sup>を所蔵していたが、1900年にカトリックに改宗して、オカルティズムに関する図書と、それとの親近性が高いと判断されたルドンの作品を手放したとされる。ルドンの版画のコレクションは、1910年にパリの国立図書館に所蔵者名を秘して寄贈された<sup>6</sup>。

フィリポンは初め1894年4月から10月の『秘儀入門(リニシアシオン)』誌にジャン・タバリスの偽名で『幽霊屋敷』の仏訳を連載した<sup>7</sup>。この雑誌は当時の神秘主義者の大物の1人パピュスが主催する「秘教研究独立団(Le Groupe Indépendant d'Études Ésotériques)」の機関誌として、パピュスを編集長に1888年にパリで創刊され、「催眠術、精神力、神智学、カバラ、グノーシス、フリーメイソン、隠秘学」<sup>8</sup>を対象としていた。フィリポンの翻訳は、1894年5月には1冊の本として出版された<sup>9</sup>。ルドンの『幽霊屋敷』は、フィリポンの依頼し、経費を負担して出版されたために、この翻訳本の挿絵として制作されたかのようにコメントされることがあるが<sup>10</sup>、実際には翻訳の出版後に、独立した版画集として制作・刊行されたものである。ただし、シカゴのルドン展のカタログは、当初は翻訳本の付録として意図され

---

London, Royal Academy of Arts, 1994 (以下 *Prince of Dreams* と略す) にできるかぎり拠った。版画に関してはアンドレ・メルリオによる版画作品のカタログ・レゾネ (André Mellerio, *Odilon Redon*, repr., New York, Da Capo Press, 1968 [first published Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913]) の番号をM番号として記し、作品のデータ等も基本的にこれに拠った。

- 4 フィリポンの所蔵していたルドンの油彩やパステルについては、*Prince of Dreams*, pp.222–223, 263, 265 を参照。
- 5 「完全なコレクション」というのは1910年3月1日の『パリ=ジュルナル』誌に載った、寄贈についての無記名の記事 (Anonyme, “Odilon Redon. Un Amateur fait don à la Bibliothèque nationale d’une collection de ses estempes,” *Paris-Journal*, 1<sup>er</sup> mars, 1910, p. s.; Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Lea édition de Minuit, 1989, pp.315–316 [邦訳: ダリオ・ガンボニー『「画家」の誕生——ルドンと文学』廣田治子訳、藤原書店、2012年、505–507頁] に再録) 以来繰り返されている。ゴットによればその数は159点で (Ted Gott, *The Enchanted Stone: The Graphical Works of Odilon Redon*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 1990, p.131)、これはメルリオのカタログに収録された数 (206点) に及ばないものの、プルーフ版なども含まれるという。なおガンボニーのこの著作は英語版 (*The Brush and the Pen: Odilon Redon and Literature*, translated by Mary Whittall, Chicago and London, University of Chicago Press, 2011) 刊行の際に大幅に増補改訂されたが、巻末資料はフランス語のみに収録されている。以下 Gamboni として掲げるのは、英語版の頁である。日本語版は英語版にもとづいているが、仏語版から巻末資料も収録されている。
- 6 フィリポンは当初、「フランス人の間抜けどものところよりも、経験豊かで油断のならないアルビオン【訳注: イギリス人】のカルトンの中の方が、よりよく管理されるであろう」から、大英博物館に寄贈するつもりであった (*Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verharen... à Odilon Redon*, Paris, Librairie José Corti, 1960, pp.286–7)。
- 7 *L'Initiation*, 1894, avri, pp.62–68; mai, pp.169–171; juin, pp.270–274; juillet, pp.71–77; août, pp.174–176; septembre, pp.261–268; octobre, pp.76–91。なお、初回には翻訳者名がないが、2回目以降は翻訳者として Jean Tabaris の名前が記されている。
- 8 機関紙のタイトル下には、Hypnotisme, Force psychique/Théosophie, Kabbale/Gnose, Franc-Maçonnerie/Sciences Occultes と記されている。
- 9 ゴットやシカゴの展覧会カタログは、フィリポンの翻訳の書籍としての出版年を1895年としているが (Gott, *op. cit.*; *Prince of Dreams*, p.223.)、フランス国立図書館架蔵本には1894年5月20日に刷り終わったことが印刷されている。
- 10 たとえば、『ルドンの黒——眼を閉じると見えてくる異形の友人たち』展のカタログ (2007年、Bunkamura ザ・ミュージアム、東京、129頁) では「エドワード・バルロー=リットンの原作 (1880年) をフランス語訳し、自費出版したルネ・フィリポンの本のための挿絵」と記している。

ていたととらえている<sup>11</sup>。フィリポンの依頼がいつ頃どのようになされたかは分からないが、1895年11月12日にオランダのコレクターで友人でもあったアンドリース（通称アンドレ）・ボンゲルに宛てた手紙から、このころには既にかなり制作が進んでいたと推測される。

その作品は来年1月末には終えたいと思っています。もうひとつ別のアルバムと同時に進めているのです。それは私の若い友人で蒐集家のひとりが翻訳したばかりの、バルワー=リットンの『幽霊屋敷』です。2つの作品は同時に出ることでしょう。<sup>12</sup>

最初に出てくる「その作品」は、制作時期からギュスターヴ・フローベールの『聖アントニウスの誘惑』に取材する3番目の版画集のことであると推測され、2つの版画集が並行して制作されていたことが分かる。約5ヶ月後の1896年4月28日にやはりボンゲルに宛てた手紙の中には、「『幽霊屋敷』は殆ど終わりました。5月の刊行が期待されています。」とあり<sup>13</sup>、版画集の表紙には1896年の年記も記されているが、現在ではルドンの妻カミーユの手紙を根拠に、実際の出版は翌1897年の頭まで延びたと推測されている<sup>14</sup>。

## II

小説『幽霊屋敷』は、原題を *Haunted and the Haunters: or, The House and the Brain* といい、イギリスの作家で薔薇十字団にも関わっていたエドワート・ジョージ・バルワー=リットンが、1859年に発表した小説である<sup>15</sup>。haunt は「取り憑く」という意味で、通常 haunted house で「幽霊屋敷」を意味し、haunter が取り憑いているもの、すなわち「幽霊」である。副題の house は家のことなので問題はないが、ここで brain（脳）が出てくることについては後述する。最初にいささか長くなるが、あらすじを確認しておこう。

借りた家が幽霊屋敷だったので3日で退去したという話を友人からきいた「私」は、さっそくその家を訪れる。管理人をしているはずの老婆は3週間前に亡くなっており、借り手も管理人も見つからずに困っていた家主は、泊まり込んで調査をしたいという「私」の希望を受け入れ、快く鍵を貸してくれた。「私」は早速その日のうちに若い下男と愛犬とを連れて乗り込んでいく。

地下から順に各部屋を調べていくと、不思議なことが次々に起こる。中庭では子供の足跡

11 *Prince of Dreams op. cit.*

12 *Lettres inédites*, p.34.

13 *Lettres inédites*, p.52.

14 Gott, *op. cit.*

15 英語原文は、初出の1859年のBlackwood's Magazine 版をリプリントしたThe Rajput Press, Chicago 版(1911年)を以下のWebサイトで参照した。<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxq8fe;view=1up;seq=1> (最終アクセス2015/08/31)。なお邦訳は管見の限り以下の3種類があり、適宜参照したが、本論文内のテキストの翻訳はすべて1895年のフィリポンのフランス語訳単行本に基づき、引用・参照箇所は Philipon, p. と略記する。

が現れ、1階の客間では椅子がかってに動いて、その上に人の姿のようなものが見えた。2階の寝室を確認した後に入った、踊り場に面した部屋では、特別なものは何も見つからなかったが、強い恐怖感が感じられる。その部屋を出てから、青白い光に導かれるようにして入った3階の屋根裏部屋は、管理人の老婆が使っていた部屋だと思われたが、その戸棚には2通の手紙が残されていた。2階の寝室に戻ってその手紙を読むと、それは男から女に宛てた35年前の手紙で、なんらかの犯罪がほのめかされていた。夜中になり、ノックの音が3回すると怪異が本格化する。下男は突然表情を変え、何かに追われるかのように遁走し、犬もまたおびえておかしくなった。「私」は、自らの恐怖心を抑えて、次々に起こる怪異を享受する。やがて、天井に届くほどの大きな黒い影が現れ、その2つの目に見下ろされるような気がするとともに、部屋の中の明かりや暖炉の火が消え、真っ暗になる。「私」は、窓を開け月の光を入れて、恐怖を克服する。次いでテーブルの下から手が現れ、置かれていた2通の手紙を掴んで消え失せる。再び3回のノックの音と共に、部屋が揺れ、さまざまな色の光の玉が現れ動き回る。突然椅子から若い女の姿が現れ、次いで男がやってくるが、この2人はともに昔の衣装を身につけていた。黒い影が再び現れ2人を包んだように見えた後、2人は胸から血を流し、姿を消す。その次に現れたのは手紙を持った老婆で、手紙を読むその肩越しに、水死したような顔の男がのぞきこむ。その足下には死体が転がり、やせこけた子供がうずくまる。老婆は次第に若い女へと姿を変えるが、またしても大きな黒い影が現れ、それらすべてを覆いつくす。最後には、その大きな影のもと、光の玉が割れて中から幼虫のような不気味なものがあふれ出し、その混沌の中で、「私」は巨大な影の目から、強烈な意志の力を感じて目をそらす。そして、やがてまた3回のノックと共にすべては闇に包まれ、部屋の光は元に戻るが、犬は死んでしまっていた。「私」は日が昇るのを待って退去する。

翌日鍵を返しに大家に会いに行った「私」は、見つけた手紙の内容を告げ、管理人をしていた老婆についての調査を依頼する。10日ほどして大家は、老婆の過去を知らせてきた。それによると、この女はたちの悪いアメリカ人水夫と一緒に、財産目当てで自分の兄を殺害し、その子供も虐待のあげく死に至らしめていた。アメリカ人水夫は乗っていた船が沈没して亡くなり、寡婦となった女は次第に零落して救貧院にいたところ、大家に拾われてこの家の管理人となったのである。

「私」が怪しいとにらんだ2階の部屋の床を大家が剥がさせると、下には隠し部屋があり、そこから古い男の衣装や細密肖像画が出てくる。1765年という年記のあるその絵は、悪行で知られた2世紀前の貴族にも、大家がインドで知り合った男にも似ていた。また、肖像画の裏には、自分の情婦とその愛人を刺し殺して国外に逃亡したある詐欺師の名前が刻まれていた。さらにその部屋からは、そこに入るものを呪う文句と、呪具も発見され、それらの破壊によって怪異は治まった。「私」はかねてから、超自然現象はそれとしてあるのではなく、他の人間の脳から伝えられた観念にすぎず、幽霊も死者の生前の痕跡が増幅されたものであると考えていたが、実際この幽霊屋敷でもそうであったことが明らかになった。

しかし、後日「私」は、まさしくその肖像の主である呪術師とクラブで遭遇することになる。友人に、ダマスクスから来た東洋学者だと紹介されたその人物に、「私」は件の幽霊屋敷と肖像画の話をし、自分が神秘の研究をしていることとある秘密の合い言葉とを伝えて、



超自然についての会話を始める。「私」はその男が名前を変えて数百年を生きていることと、かの家の隠し部屋と呪術について暴露し、ロンドンを立ち去るよう迫るが、相手は術で「私」を眠らせて逃亡した。その術のせいで、「私」は3ヶ月のあいだ、彼について語るができなかったのであった。

物語は、大きく3つの部分に分かれているのがわかる。すなわち、(1)幽霊屋敷で起こった数々の怪異、(2)元の管理人の老婆の過去の犯罪による怪異の説明、(3)さらにその家を建て呪術を施した男との接触である。(1)と(2)は、幽霊譚によくある断片的な怪異現象とその原因の解明だが、(3)は、この家の怪異の根本原因として、何人も的人物に偽装しながら何百年も生き続けている呪術師へと焦点が移っている。「私」は、幽霊などの怪異は実在するのではなく、この呪術師のような生きている人間の脳から体験者の脳へと伝達されるものだという考えを持っており、副題のbrain（脳）はそのことを示している。(1)(2)が通常の幽霊怪談のパターンを踏襲しているのに対して、(3)はオカルト小説に近く、その乖離のために、この小説はしばしば(3)の部分を省略してアンソロジーなどに収録される<sup>16</sup>。

フィリポンの翻訳も、(3)の部分を含んでいない。それがフィリポン自身の判断によるものか、用いた英語原本がたまたま(3)を割愛した版だったのかはわからないが、フィリポンが神秘主義研究に興味を持ち、この翻訳をオカルティズム団体の機関誌で発表していることを考えると、意識的に(3)を省略したとは考えにくい。いずれにしても、ルドンが参照したのは(3)を含まないものだったことは明らかで、当然(3)からは版画の題材は選ばれていない。

### III

次にこの版画集の個々の作品のイメージについて、キャプション及び本文とも比較しながら確認しておこう。

#### 《表紙》(M160、図2)

文字列の間に、奇妙なものが描かれている。毛か棘の生えた黒いお椀状の殻から、顔のようなものが半分出ている、下には尻尾がある。顔の手前には左右に稲妻のようなジグザグが広がり、輪郭の途切れた頭部の廻りには、発光を思わせる短い放射状の線が描かれている。

ラーソンはこの形に顕微鏡で見た精虫との類似を指摘しているが<sup>17</sup>、色や形はむしろオタマジャクシのようであり、特に説得的であるわけではない。ルドンの先行作品の中ではまず1883年の版画集『起源』の中の第2葉《おそらく花の中に最初の視覚があったのだろう》(M46、図3)に描かれた、発芽と目を組み合わせたイメージが発想的には近く、顔が半分見えるという設定には黒いエッグスタンドから顔のある卵が覗いている1886年の《卵》(M60、

16 金井公平「ブルワー・リットン卿：「幽霊屋敷」の背景」『明治大学教養論集』282号（1996年1月）、1頁。

17 Barbara Larson, *The dark side of nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2005, p. 105.

図4)、黒いオタマジヤクシのような尻尾がある形態としては1896年の『聖アントニウスの誘惑』第3集)の《……頭を持たない眼が軟体動物のように漂っていた》(M146、図5)の左下の生物などが類似している。

小説のテキストの中では、寝室に現れた球形の光が破裂して幼虫があふれ出るところに、「そしてそれからまさにこの球体から、まるで卵の殻からのように、ぞっとするようなものが出て来た」<sup>18</sup>という記述があり、上記の《卵》との関係からも、発想源になっている可能性が高い。

#### 《I. 私はそのうえに、人の形をしたぼんやりとした輪郭を見た》(M161、図6)

*Je vis dessus le contour vaporeux d'une forme humaine*

画面下ほぼ中央に1本足の円卓があり、その左奥に椅子に腰掛ける人の形が白く浮かび上がる。足を揃えて坐るその姿は、輪郭が曖昧で半分ぼんやりとしているが、体格や衣装の様子から女性のように見える。円卓の右下には、斜め下方に並行に並ぶ白い点があり、床を示している。中央上部にはぼんやりとした紡錘形が浮かび、その中に2つの目が並んでこちらを向いている。

キャプションは「私」が客間で見た怪異についての記述である<sup>19</sup>。小説のこの部分では、椅子の上にぼんやりした青白い人のような形が見えたような気がただけだが、この版画に描かれているのは、むしろかなりあとに別の部屋(寝室)に登場する、「椅子から出てきたかのように見えた」「1人の女の形」と、「その形を見つめる2つの目」を持った「影の姿」<sup>20</sup>である。2つの場面は椅子の上に人の形が現れるという点では共通しているが、前者には特に女性であるという記述はなく、後者には椅子に座っているという記述はなく、現れる場所も異なっており、その関係も小説では特に触れられていない。ルドンは異なる2つの場面を結びつけることにより、記述の類似を喚起しているのかもしれない。

これまでの本版画集に対する批判は、しばしばこの第1葉を、小説の記述をあまりに忠実になぞっているという例にあげてきたが<sup>21</sup>、それらはキャプションの問題を考慮していない。ルドンは、断片的なキャプションを用いることで、椅子の上に人の形が現れるという点でのみ共通する2つの場面を敢えて接合しているのである。

#### 《II. 私は、大きく蒼白いひとつの微光を見た》(M162、図7)

*Je vis une lueur large et pale*

奥へ続く板張りの廊下で、左手に部屋への出入口、右に鉄の手すりのついた螺旋状の階段がある。廊下の奥は闇に閉ざされている。部屋の扉は閉まっているが、そこから靄のようなものが外に出てきているように見える。

キャプションに当たる文章は原文では「l'un et l'autre nous vimes une lueur large et pale (い

18 Philipon, p.30.

19 *Ibid.*, p.13.

20 *Ibid.*, p.28.

21 例えば Seznec, *op. cit.*

ずれにしても我々は、大きく蒼白いひとつの微光を見た)」であり<sup>22</sup>、ルドンは主語を単数に変更している。これは、小説では下男とともに見たとっているのを、「私」という1人に限定したことを示している。この文は廊下にぼんやりした光が現れ、「私」たちはそれを追って階段の上の小部屋に導かれるという部分に続くところであるが、そういう物語的な展開につながる要素は敢えて排除されているのだと考えられる。

《Ⅲ. 彼は、実に奇妙な表情で、じっと私を見つめていた》(M163、図8)

*Il tenait ses yeux fixés sur moi avec une expression si étrange*

犬が頭を下げて上目遣いにこちらを見ている。壁や床ははっきりとは描かれていないが、左下にほぼ対角線に沿う何本かの線があり、犬の方の背後には斜め右上にゆがんだ楕円形の影が、尾上には左上に引っ張られた平行四辺形の影が、後足の腿の下あたりに水平な影が描かれることで、背景が部屋の隅であることが示されている。

キャプションは、連れてきた犬が、部屋の隅でおびえる様子を述べた部分である<sup>23</sup>。犬種は小説の他の部分でブルテリアであることが明記されているが<sup>24</sup>、ここでは耳の垂れたハウンド系の種類に変えられている。画家が敢えて犬種を変更したのか、あまり犬にこだわりがなかったのかは不明だが、この場面として表情が描きやすいタイプの犬種を描いたということが推測される。

《Ⅳ. 恐らく、それは、私の手と同様に、肉と血で出来た手であった》(M164、図9)

*Selon toute apparence, c'était une main de chair et de sang comme la mienne*

画面下に円卓の端が見え、その上に2通の封筒が置かれている。円卓の向こうの闇から右手が現れ、左の手紙を引っ張っているが、その指先を見ると封筒の縁が透けて見えている。手の上にはVの字型の光が描かれ、画面右手にも、うすぼんやりとした光が描かれている。

キャプションは、手紙が置いてある円卓の下から手が現れ、手紙とともに消え失せる場面での、その手の描写である<sup>25</sup>。小説のテキストでは、それは「痩せて、皺の寄った、小さな年取った女の手」だとも明記されており<sup>26</sup>、またキャプションとして引用された部分にも「血と肉でできた」とあるように、現実性が強調されている。だが、ルドンは手の細部を省略し、半ば透けたものに変えている。これは老人の手を、テキスト通りにリアルな肉体を持ったものとして描けば、それが超常現象であることが分からなくなるためだと思われる。キャプションは、現れた手の、物質としての実在感を伝える部分だが、ここではむしろそれが手紙を持ち去ろうとしているところが描かれており、やはりイメージとキャプションは微妙にずらされている。

22 *Ibid.*, p. 16. これは *L'Initiation* に掲載時も変わらない。

23 *Ibid.*, p. 20.

24 *Ibid.*, p. 10.

25 *Ibid.*, p. 27.

26 *Ibid.*

## 《V. おそろしく醜悪な幼虫ども》(M165、図810)

Des larves si hideuses

画面左上の角に黒い円形が4分の1ほど見え、そこから右下に広がる線が何本も引かれて、光と何かよくわからないものが出て来ているように見える。画面上部はほぼ黒く塗りつぶされ、その中に顔のようなものが3つほど認められる。画面中央の顔の下には魚の尾鰭あるいは変形した腕のようなものも認められる。

キャプションは、光の玉の中から出て来て、空間を埋め尽くす「ぞっとするもの」<sup>27</sup>を言い換えている部分である。原文では「Des larves si pâles et hideuses」であり<sup>28</sup>、pâles すなわち「青白い」という形容詞が省略されている。larve という語は、もともとラテン語で「醜い形を与えられた、悪い精霊」を意味する larva を語源としており<sup>29</sup>、「悪霊」の意味でも使われるためか、これまでのキャプションの和訳では「怨霊」と訳されてきた<sup>30</sup>。しかし小説のテキストの中ではこれを「一滴の水の中に光学顕微鏡が見せる多くの存在」にたとえており<sup>31</sup>、明らかにその形態からも「怨霊」ではなく「幼虫」と訳すべきである。

闇の中から数多くの何かが生まれ成長するという発生のイメージは、ルドンが特に好んだモチーフのひとつで、1879年の最初の版画集『夢の中で』の第2葉《発芽》(M28、図9)や1887年の『陪審員』の第4葉《目に見えぬ世界はないのだろうか》(M79)などに、同様のイメージが認められるが、1883年の『起源』の《表紙=扉》(M44、図10)が構図や形の上で最も近い。

さらに見逃せないのが1894年に制作された石版画《付きまとうもの (Hantise)》(M128)である。この版画は当初ゲーテの『ファウスト』のマルガレーテとして描かれ、女性の背後にメフィストフェレスが付きまどっていたが(図12)、最終ステートでは、蛇や虫を思わせる体を持った頭部に変えられている(図13)<sup>32</sup>。《付きまとうもの》で、悪魔や幽霊ではなく、こうした幼虫や微生物、あるいは精虫を思わせる形を与えたことには、ジョリス・カルル・ユイスマンスの小説『彼方』の夢魔の描写の影響が指摘され<sup>33</sup>、またその意味については19世紀の微生物学・病理学の発展が影響し、精神医学や性的妄想を喚起するという解釈も行われているが<sup>34</sup>、hantise という語の動詞 hanter が、幽霊などが「出る」、何かが「付きまとう」という意味であり、幽霊屋敷 (la maison hantée) も、要するに何かにとりつかれている家であることを考えれば、《付きまとうもの》に描かれた幼虫状のものと、『幽霊屋敷』第5葉に登

27 *Ibid.*, p.30.

28 これは *L'initiation* に掲載時も変わらない。

29 Pierre Larousse (ed.), *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> Siècle*, vol. 10, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1873, p.214.

30 例えば『光と闇を詩う幻想の画家 ルドン版画展』(展覧会カタログ)、渋谷西武百貨店、1977年、No. 94；前掲『ルドンの黒——眼を閉じると見えてくる異形の友人たち』(展覧会カタログ) 132頁、No. 172；この作品を所蔵する神奈川県立近代美術館、岐阜県立美術館の作品名。各美術館のホームページによる所蔵作品検索を参照 <http://www.moma.pref.kanagawa.jp/webmuseum/collect/jp/>；<http://www.kenbi.pref.gifu.lg.jp/> (最終アクセス 2015/08/20)。

31 Philipon, p. 30.

32 Gott, *op. cit.*, pp.125–6.

33 *Ibid.*, pp.126–7.

34 Larson, *ibid.*, pp.105–6.



場する顔のようなもの間は極めて近いと言えるだろう。

《VI. 前頭骨の平らな部分の広さ》(M166、図14)

La largeur de l'aplatissement de l'os frontal

縦長の楕円形の枠の中に左向きの横顔が覗いている。短い髪から男性のように見え、額は狭く頭頂に向かって斜めになって額にかかる髪と眉が接続している。首の下、左側には衣襲を示す影が引かれているが、右側が描かれないことで、首が長く、先細りに見える。影の線が右下から左上に向かって広がるようにつけられているので、右下から左上への動きが感じられる。

キャプションとして選ばれた部分は、「私」が怪しいとにらんだ部屋の下に発見された隠し部屋から出てきた、細密画で描かれた男の肖像に対する描写の一部である<sup>35</sup>。ルドンはまたしても、それが細密画の肖像であることがわからない部分をキャプションとして引用していることになる。従って、小説のテキストを知らなければ、白い背景にうかぶ、輪郭のはっきりしない楕円形は額縁だとは分からず、横顔も絵画だとは分からず、円形の窓から顔が突き出ているようにも見えるのである。

版画集の最後に円形の枠の中の顔が現れるというパターンは、実はルドンの版画集では『聖アントニウスの誘惑』第1集と第3集でも用いられている(図15、16)。しかしそれらの作品では、顔はキリストであるのに対して、ここでは何百年も生きて悪事を繰り返す呪術師であり、意味が反転している。それは額が極度に狭く後退した、畸形とも言える動物的なフィジオノミーを敢えて採用した点に明らかで、それによってこの作品は、最後に救済としての聖なるものが現れるルドン自身の作品のパロディになっているともいえよう。

また、ここでは首が右方向にすぼまって蛇のようにも見えるが、これはその顔つきも相まって1889年の『ギュスターヴ・フローベールへ』(いわゆる『聖アントニウスの誘惑』第2集)の第4葉《聖アントワヌ：どこかに、その肉体がイメージに過ぎない、原初的な形があるに違いない》(M98、図18)に描かれた蛇のような生き物を思わせる。

中島恵は初期の版画集『夢の中で』のフィジオノミーについて、未開人や精神病者のイメージを利用した顔が必ずしも劣等性のみを示唆するものではなく、聖なるものとの両義性を有していたことを指摘しているが<sup>36</sup>、少なくともここではそれは成り立っていないようだ。

以上、『幽霊屋敷』の各葉を見てきたが、これまでも指摘されてきたように個々の場面は、小説の記述を大きく逸脱するようなことはなく、ルドンの作品としては「挿絵的」と言えるかもしれない。しかし、そのイメージは必ずしもキャプションと一致していないばかりか、VIのように、小説のテキストを知らずにキャプションだけをたよりにイメージを読み解くならば、全く違ったものに見えるものもある。つまり『幽霊屋敷』という小説を読んで、そのテキストと照らし合わせればイメージがテキストをなぞるように見えるが、少なくともイメージはキャプションからは十分に説明されないのである。

35 Philipon, p. 44.

36 中島恵「オディロン・ルドン昨《夢のなかで》についての一考察——顔の形象に見る両義性」『美術史』171冊、2011年10月、16-31頁。

また、小説の挿絵ならば、幽霊屋敷の外観や、家主との会話、下男の様子、隠し部屋の発見など、物語の流れを示唆する場面や、怪異の原因となった管理人の老婆の生涯の場面も選ばれていてもいいはずだが、それらは一切描かれていない。ここに描かれているのは、徹底してこの屋敷の中で、「私」が見たものだけなのである。そのことに気づけば、ここには語り手であり、主人公である「私」も一度として描かれていないことが分かる。もちろんもとの小説自体が回想として一人称で書かれているのだが、たとえばシャーロック・ホームズの物語がワトソンの回想であっても、小説の挿絵にはワトソンが描かれることはありえるわけで、ルドンはここで、あくまで小説と同じ「私」の視点にこだわって描いていることになる。Ⅱの主語が一人称単数に変えられているのも、そのことを強調しているのだろう。

更に、全体の構成を見ると、6枚の版画のうち、Ⅰ、Ⅱ、Ⅳ、Ⅴは全体に暗く、ⅢとⅥは極めて白い。これが昼夜の表現ではないことは、Ⅲの場面が夜中の幽霊屋敷の中であることから明らかで、場面としては前者が超常現象を描き、後者が現実にあるものを描いているという違いから、ひとまずは超常現象と現実を区分する方法として全体のトーンを変えたと考えることができる。だが、ⅢとⅥの背景が白いのは、その位置する空間が極力排除されているからである。Ⅲにおいては影によって部屋の隅であることがかろうじて示されているが、何もないその背景はおよそ現実の空間として描かれているとは思えない。Ⅵにおいては、本来細密画の額であるはずの枠が完全に宙に浮いているのである。ここでは現実に目に見える不思議ではないものが、不思議なものへ転化されているのではないだろうか。

#### Ⅳ

初めにも述べたように、従来ルドンの作品の中でこの版画集への評価が高くない理由は、そのイメージがテキストをなぞった挿絵的なものであるという点であり、それは個々のイメージを見る限り必ずしも外的外れではない。

これは同時期に制作された『聖アントワヌの誘惑』第3集と比較するとよく分かる。ギュスターヴ・フローベールの同名の小説に取材した3つの版画集の最後となるこの作品群では、『幽霊屋敷』と同じように小説の一節が引かれているが、イメージは、キャプションはもちろん、本文と比較してもそれをなぞっているというよりは、ルドンの自由な発想に基づいている。例えば《アントニウス:これらすべてのものの目的は何だろうか? 悪魔:目的などありはしない!》(M151、図18)では、手前にコウモリの翼を持つ悪魔の顔が大きく正面から描かれ、奥には頭巾をかぶったアントニウスの姿が横向きに描かれているが、もとのフローベールのテキストでは、アントニウスは悪魔の角に掴まって天空に飛翔しているのである。ルドンはあえてその描写を避けて、2人の対話を体現するような構図を作り出している。但しここで注意しなければならないのは、そもそもこのフローベールの小説は、聖アントニウスの前に次々と異教の人物や怪物、悪魔などが現れて問いかけをするという構成を取っており、それらの名前と台詞に比べ、それらの形態・行為・空間などへの言及はそれほど具体的ではないという点なのである。つまりもともとテキストによるイメージの制約が弱い

ともいえるのである。それに対して『幽霊屋敷』は、具体的に幽霊屋敷で起こる怪異を叙述し、その謎解きをする物語であり、画家の自由度ははじめから制限されていたとあってよい。

しかしルドンの『幽霊屋敷』が挿絵的であること理由は、それがテキストの翻訳者フィリポンの依頼によるものであったことに求められがちであった。実際、当時故郷ペイルルバードからの収入が減ったルドンは積極的に仕事を求めていることは確かであろう<sup>37</sup>。テキストに忠実にという注文がフィリポンからなされていたという推測も行われている<sup>38</sup>。1895年12月13日にボンゲルに宛てた手紙からは、頼まれ仕事であるというニュアンスが伝わってくる。

半分ほど終えた、もうひとつのアルバムは、バルワーのになるのですが、この作家の作品は友人の1人が訳した『幽霊屋敷』しか知りません。彼のためにやっている仕事です。<sup>39</sup>

さらにルドン自身が1896年2月6日にボンゲルに宛てた別の手紙に書かれた「おそらくこのようなテキストとともに何かを試みることを私に求めるのは、私の芸術に関して何か誤解している」<sup>40</sup>の節は、これがルドンの意に沿わない仕事であったことの証拠のように引用されてきた<sup>41</sup>。

しかし、この後の方の手紙の内容は前後を読んでもう少し検討する必要がある。というのもルドンはこう書いているからである。

あなたの手紙にあったいくつかの解釈を見ました。あなた同様、『幽霊屋敷』は私を震え上がらせました。このような、それほど直接的で、それほど持続的で、それほど強烈な作られた効果は、純粋に文学的な芸術の範囲と限界とを超えないのではないのでしょうか！おそらくこのようなテキストとともに何かを試みることを私に求めるのは、私の芸術に関して何か誤解しているのであって、この恐怖という性質やそれに匹敵するものを私は引き起こせるのでしょうか？<sup>42</sup>

ルドンはバルワー＝リットンの小説を、おそらくはフィリポンの翻訳で読んで、そこに恐怖という効果を認めた。しかし、恐怖の効果は文学でこそ表現できるものであると考えていた。この手紙に関して、サントシュトレームは、「ルドンの本当の主題は恐怖ではなく、生の神秘であった」と説明しているが<sup>43</sup>、本当の主題が何かを見極めるのは困難である。ただしルド

37 Gamboni, p. 221 (邦訳、280頁)。

38 本江、前掲書、246頁。

39 *Lettres inédites*, p.40.

40 *Lettres inédites*, p.48.

41 本江、前掲書、246頁。

42 *Lettres inédites*, p.48. ただし、引用部分中意味の通らない *ou* を *ou* に読み換えた。

43 Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Etude iconologique*, Lund, Berlingska Boktryckeriet, 1955, pp. 147-8. ただしサントシュトレームはこの1節を引いて「震え上がらせられた (*me fit frissonner*)」の部分で「囚われていた (*me fit prisonnier*)」と読んでいるが、それでは前後と文脈があわない。

ンはこのテキストの効果と自分の資質の違いについていっているのであり、フィリポンが忠実な挿絵を要求してきたと文句をいっているわけではないことは確実である。

1896年4月28日のボンゲル宛の手紙もこうした文脈を補強する。

『幽霊屋敷』は殆ど終わりました。5月の刊行が期待されています。印刷業者が協力してくれるかどうかは分かりませんが。テキストに関していえば、私はこの散文の国の出身で、そこではすべての芸術は、簡潔さ、清明さ、良識といったものの中で与えられました。私は私が親しんできたフランスの読書を捨てることは出来ません。もっとも美しいものの理解を私に妨げている障害はそこにあるのです。ああ、音楽はまったくそうではありません。それは殆ど普遍的ですべての障害を越えます。なんと美しい芸術。私はそれに多くの恩恵を得ています。<sup>44</sup>

ルドンはここでバルワー＝リットンのテキストについて語りながら、それがフランス的な理性主義と相容れない面を持ち、それゆえ自分が美しいものに到達できないと言っている。そして彼にとって音楽は、普遍的であるがゆえにそういったフランス的な制限を乗り越えた、美しい芸術だというのである。音楽が、ルドンにとって理性主義を越えるためのひとつの模範になりえたとすれば、それは美術や文学のように、具体的な描写が難しいからこそその効果、つまりは暗示的な効果によるものであるに違いない。

ルドンはここで『幽霊屋敷』を描いた時のテキストとの格闘を思い起こしている。つまり、ルドンは、この小説の具体的な描写を何とか暗示的な方向へ持って行こうとしたのだと考えられる。このとき問題になるのは、『幽霊屋敷』という小説のストーリーを、イメージでいかに伝えるかではなく、テキストから暗示的效果をいかに引き出すか、であったはずだ。実際ルドンの6点の版画は、およそこの話の概要を伝えているとはいえない。小説の描写がイメージを束縛している分、ルドンはキャプションを断片的に引用して、暗示性を高めているのである。

このような試みとしてこの版画集を捉えるとき、個々のイメージが基本的には小説の叙述をなぞらざるを得なかったという点は、この作品の評価軸とはなり得ない。それはいわば作品制作を最初から規定しているテキストの条件であり、その上で、試みられていることこそが重要になるからだ。さらにこうしたアルバムが、どのようなものとして認識されていたかという問題を考慮しないわけにいかない。

文学作品に基づくルドンの石版画シリーズは、当時からしばしば挿絵(illustration)と呼ばれていたが、それはいわゆる挿絵という形態を取っていない。1887年の『陪審員』が、エドモン・ピカールが書いた戯曲の刊行に合わせて制作され、版画とテキストを合わせた挿絵本として100部刊行されたのを例外として、『聖アントニウスの誘惑』3部作も、1899年の『聖ヨハネ黙示録』も、テキストの一節がキャプションとして添えられてはいても、テキスト全体と組み合わせられてはいない。

---

44 *Lettres inédites*, p.52.



そして改めて考慮すべき点は、こうしたルドンの版画のアルバムの鑑賞のされ方である。今日我々はそれらを1点ずつマウントに挟まれて額装され、壁に展示された状態で見ることが当たり前になっているが、本来それらは2つ折りの表紙を開き、本の頁のように一枚ずつめくって鑑賞されていた。当然そこでは添えられたキャプションを読みながら各版画を連続して鑑賞することになる<sup>45</sup>。つまりイメージにとってキャプションは、ある意味ではテキスト全体よりも意味を持っていたのである。

とすれば、個々のイメージにおいてはテキストの挿絵としての性格を持たざるを得なかった『幽霊屋敷』についてのルドンの独自の解釈とは、すでに確認したように、まず場面として何を選択し、それらにどのようなキャプションを組み合わせ、どのように並べるか、にあったと言えるだろう。既に確認したように、それは徹底して物語の叙述ではなく、「私」が屋敷で見たものを提示することであった。小説では怪異は謎を残したまま次々に展開し、最後に整合性のある理由が明らかになるが、ルドンはその次々に展開する怪異を謎のままを描き出しているのである。これは曲がりなりにも最後に、キリストの出現を描いて物語の結末としての救済を示す『聖アントニウスの誘惑』や、語り手が登場する『聖ヨハネ黙示録』とは全く異なった構成だと言えるだろう。

文学作品に基づくルドンの版画集はしばしば、恐らく総体としてはそう呼ぶしかないからであろう、「挿絵 (illustration)」と呼ばれているが、ルドン自身はメルリオにこの言葉を使わないように言っていた。

私は「挿絵 (illustration)」という不備のある言葉を決して用いませんでした。私の目録の中にこの言葉を見つけることはないでしょう。呼び名は見つけなければなりません。が、「伝達 (transmission)」とか「解釈 (interprétation)」といった言葉しか見つからず、それでもそれらは私の形成された黒い作品群の中に移動する私の読解のうちのひとつの、ある結果を完全に言い表すには正確ではないのです。<sup>46</sup>

理由は、illustrationという語が本来「照らす」という意味を持っているように、テキストをわかりやすくする、即ち図解という意味だからだと思われる。実際メルリオは、1913年に出版されるルドンの石版画カタログにおいて、この言葉を慎重に避けている。メルリオは『聖アントニウス』や『聖ヨハネ黙示録』に関しては、テキストとの関係性を示す単語は全く使わず、また実際にテキストと組み合わせられて出版された『陪審員』に関しても「7点の独自の解釈 (interpretations originales)」と記し<sup>47</sup>、『幽霊屋敷』の説明では、この版画集をフィリポンの翻訳の「注解の役目を果たす (servir de commentaire)」ために制作されたと記している<sup>48</sup>。

これらの表現が、実際にどのように使い分けられているのかは判然としないが、interpre-

45 Gamboni, pp.91, 124 (邦訳、134、166頁)。

46 *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*, publiées par sa famille avec une préface de Marius-Ary Leblond, Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire & G. van Oest, 1923, pp.31-2.

47 Mellerio, *op.cit.*, p.101.

48 *Ibid.*, p.118.

tationsが翻訳という意味も持っているように、テキスト全体を別の媒体に移し替えるという性格が強いのに対し、commentaire はもとのテキストの部分部分に解説をつけるという性格が強い概念である。これは『陪審員』の石版画が主人公の死という結末までを描いてストーリー全体に及んでいるのに対して、『幽霊屋敷』がストーリーを直接反映しないきわめて限定された部分を扱っていることに対応しているように思われる。

そして実際に『幽霊屋敷』が出されたあとに書かれた2つの同時代評を見ると、批評家達が、「挿絵 (illustration)」という言葉を使いながらも、この作品を、バルワー=リットンの小説テキストを説明しない点で評価していたことが分かる。

まず1897年2月に『ラ・レビュー・ブランシュ』に掲載された批評を見てみよう。

ルドン氏は、仕上げたばかりのこの最新のアルバム『幽霊屋敷』については、イギリスの小説家バルワー=リットンからインスピレーションを得たように見せかけている。これらの非凡な挿絵 (illustrations) が、そこにどのような深さを与えているかを評価するためには、このテキストを知る必要があるかもしれない。

しかし、今回この巨匠が想を得たこの本に、イメージにおとらぬ素晴らしい勲章が与えられるのなら、そのどのような注解がこの芸術家にその版画の中で最も驚嘆すべき機会を与えたかが周知である『誘惑』に等しい榮譽を、そうと知ることなくその本に与えることになろう。実際は6点の石版画がそこに付けているものは、飾り程度のものではない。せいぜい数行、しばしば1語が、それらを碑文のように飾り、それらに対してその短いテキスト全体が保持している重要性は、物質的にそれに見合った比率なのである。<sup>49</sup>

時評の一部に含まれたこの批評は、匿名だが雑誌の出版人であるタデ・ナタソンのものである。ナタソンはフォーマリズム的な方向性を持っていたため<sup>50</sup>、テキストの軽視にはそのバイアスがかかっていることは否定できないが、キャプションがイメージを説明しないことによって、イメージが元のテキストから独立して鑑賞されるべきであることを示唆していると言えるだろう。

同年5月の『メルキュール・ド・フランス』に書かれたピロンの批評では、ルドンの版画が、もとの小説が一種の謎解きとして緊密に構成されていることと対比されている。

今回また、イギリスの小説家にして詩人でもあるサー・バルワー=リットンのテキストに基づいて、このリトグラフ画家は版のめりはりによって、ある書き手のどちらかという単純な物語を補填するという、新たに奇跡を成し遂げた。彼の『幽霊屋敷』の挿絵 (illustration) は、語り手のほとんど硬直しているともいえるテキストを、驚くべき方法で複雑化している。バルワーは、たいていその物語の描写において感情的だが、こ

49 [Tadée Natanson], "Petite Gazette d'Art: Un Album d'Odilon Redon," *La Revue blanche*, février 1897, p. 140.

50 Gamboni, pp. 224–5; ガンボーニ、284頁。

のたびはほとんど完全に科学的ともいえるそっけなさを示している。そして実際、ルドン氏には、このイギリスの作家のどちらかというところありきたりの正確さに打ち勝つために、並々ならぬ才能を必要とした。〔中略〕ルドン氏は幸いにもこのテキストの無味乾燥と不愛想という暗礁を乗り越えた。彼はより豊かに、新しい霊のあらゆる曖昧さを説明しきり、そのリトグラフは、予想だにしない技術で、書かれた作品よりも、同じ作者の『聖アントワーヌの誘惑』と『悪の華』がかつてあれほど激しく感じさせた、恐怖と動揺とを我々に伝えることが出来る。<sup>51</sup>

バルワー=リットンのテキストでは、幽霊屋敷に現れる様々な怪異は、初めは全く意味がわからない。しかしそれらはやがて2つの要因、つまりここに住んでいた女の過去と、この家を建てた呪術師の過去とによって説明される。しかし、ルドンが目指しているのは謎解きではないのだ。ピロンは、各葉におけるルドンの独創性を列挙した後、「こうして、エジプトの秘教神殿の中に偉大なイシスが永遠に存在するのと同様に、イギリスの家主の普通の家に幽霊が出ると思うのである。」<sup>52</sup>と言う。古代エジプトをたとえに出してピロンがいたいことは明確である。はっきりと表さないこと、隠すことによってこそ、神秘は作り出されるのである。

## V

『幽霊屋敷』を制作するにあたって、ルドンは確かに元の小説そのものの性質によって、各場面を比較的テキストに沿って作り上げざるを得なかった。しかし場面を選択するにあたっては、物語を説明することを避け、キャプションとして引用された箇所も敢えてイメージと正確に一致しないように工夫していた。具体的なイメージは、自分がそれまでに興味を持って描いてきた、闇の中の光、視覚、肉体の断片、うごめく微生物のようなもの、動物的横顔などであり、それらに対応する部分をテキストから断片的に選んだことが推測される。こうしてルドンは版画集『幽霊屋敷』を、テキストの図解としてではなく、まさしく自らの作品として作り上げようとしたのである。

〔付記〕本論文は、平成25～26年度成城大学特別研究助成による研究成果である。

51 Edmond Pilon, “Notice Bibliographiques: La maison hantée”, *Mercur de France*, mai 1897, p.387.

52 *Ibid.*, p.383.





### 参考図版

図版はすべてオディロン・ルドンの作品である。またメルリオによる石版画のカタログ・レゾネには所蔵が記されていないため、それによる図版には所蔵を記載していない。



図1 《神秘の杯》1890年頃、油彩・紙(カンヴァス貼付)、58.4×36.7cm、ミネアポリス、ウォーカーズ・アートギャラリー

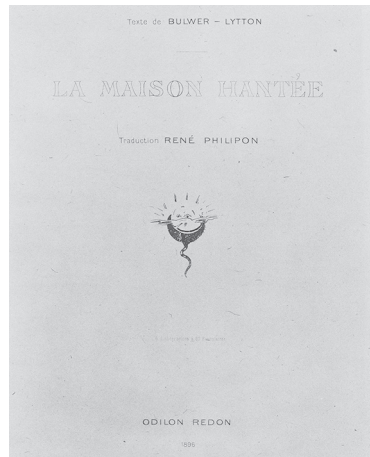


図2 『幽霊屋敷』より《表紙》1896年、石版画・灰色の紙、32.0×20.0cm



図2a 『幽霊屋敷』より《表紙》の中央部分

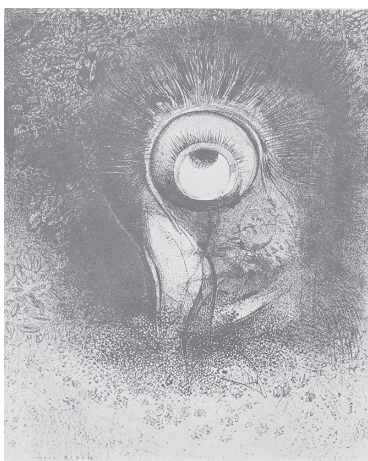


図3 『起源』より《おそらく花の中に最初の視覚があったのだろう》1883年、石版画・紙、22.3×17.2cm

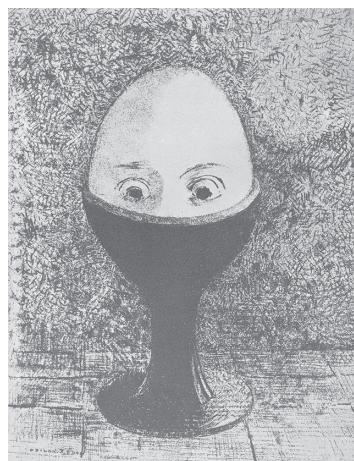


図4 《卵》制作年不明、石版画・紙、29.0×22.5cm

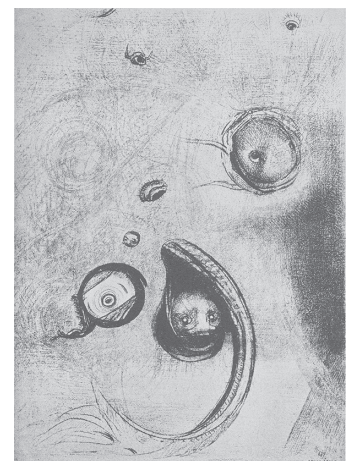


図5 『聖アントニウスの誘惑』(第三集)より《……頭を持たない眼が軟体動物のように漂っていた》1896年、石版画・紙(シース・アプリケ)、31.0×22.4cm

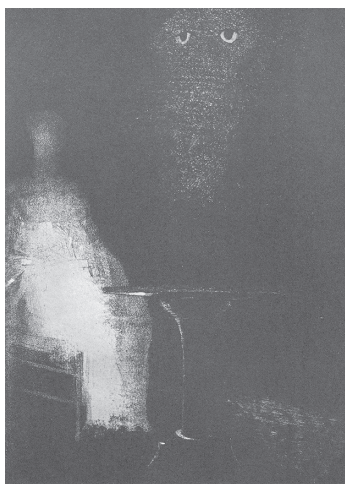


図6 『幽霊屋敷』より《I. 私はそのうえに、人の形をしたぼんやりとした輪郭を見た》1896年、石版画・紙（シーヌ・アブリケ）、25.3×18.1cm



図7 『幽霊屋敷』より《II. 私は、大きく蒼白いひとつの微光を見た》1896年、石版画・紙（シーヌ・アブリケ）、23.0×17.0cm



図8 『幽霊屋敷』より《III. 彼は、実に奇妙な表情で、じっと私を見つめていた》1896年、石版画・紙（シーヌ・アブリケ）、22.8×15.3cm

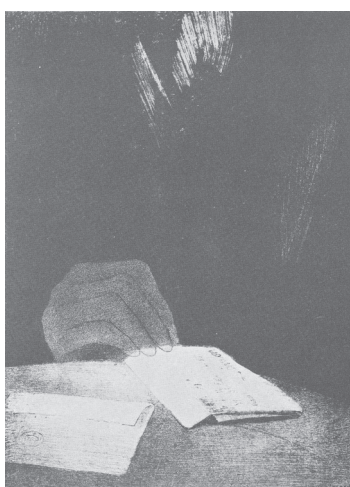


図9 『幽霊屋敷』より《IV. 恐らく、それは、私の手と同様に、肉と血で出来た手であった》1896年、石版画・紙（シーヌ・アブリケ）、24.5×17.8cm



図10 『幽霊屋敷』より《V. おそろしく醜悪な幼虫ども》1896年、石版画・紙（シーヌ・アブリケ）、17.9×17.0cm

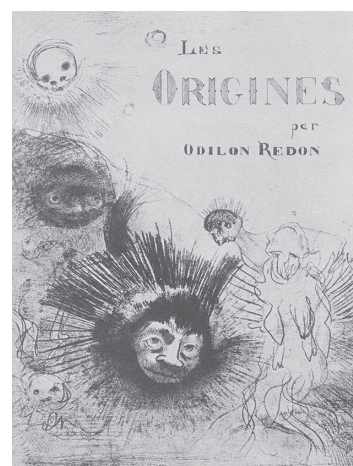


図11 『起源』より《表紙=扉》1883年、石版画・紙、30.5×22.5cm





図12 《付きまとうもの》1893年、石版画・網目紙、36.3×22.7cm



図13 《付きまとうもの》1893年、石版画・紙(シーヌ・アブリケ)、36.3×22.7cm

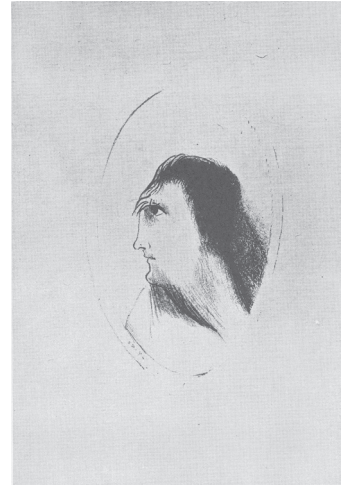


図14 『幽霊屋敷』より《VI. 前頭骨の平らな部分の広さ》1896年、石版画・紙(シーヌ・アブリケ)、14.0×9.0cm

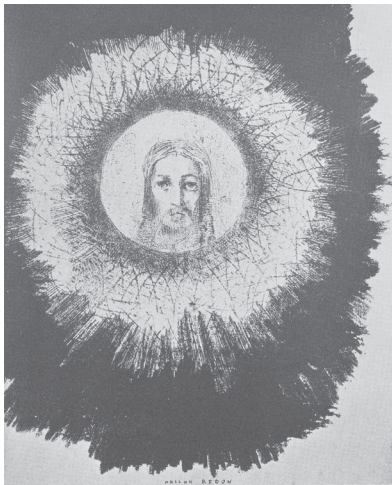


図15 『聖アントニウスの誘惑』(第1集)より《……そして太陽のまさに円盤の中に、イエス・キリストの顔が輝く》1888年、石版画・紙(シーヌ・アブリケ)、282×230cm

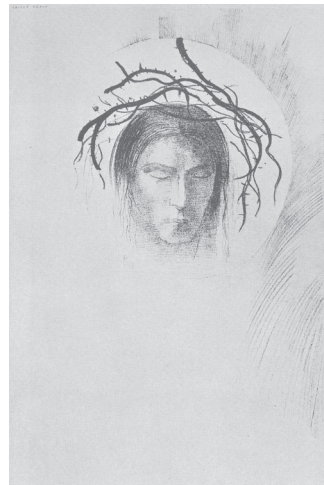


図16 『聖アントニウスの誘惑』(第3集)より《ついに夜が明けた……そして太陽のまさに円盤の中に、イエス・キリストの顔が輝く》1896年、石版画・紙(シーヌ・アブリケ)、27.0×26.3cm

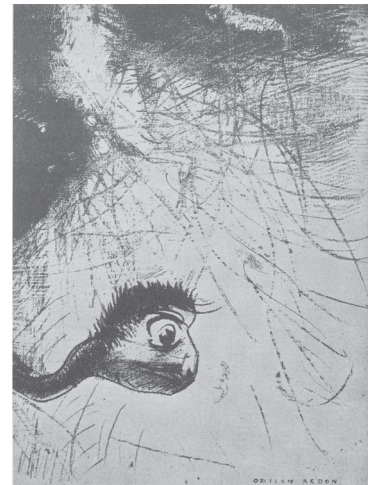


図17 『ギユスターヴ・フローベールへ』より《聖アントワヌ：どこかに、その肉体がイメージに過ぎない、原初的な形の部分があるに違いない》1896年、石版画・紙(シーヌ・アブリケ)、17.0×12.4cm



図18 『聖アントニウスの誘惑』より  
《アントニウス:これらすべてのものの  
目的は何だろうか? 悪魔:目的など  
ありはしない!》1896年、石版画・紙  
(シーヌ・アプリケ)、31.1×25.0cm

#### 図版出典

Ex. cat., *Odilon Redon. Prince of Dreams 1840-1916*, The Art Institute of Chicago / Amsterdam, Van Gogh Museum / London, Royal Academy of Arts, 1994 : 図1。

André Mellerio, *Odilon Redon*, repr., New York, Da Capo Press, 1968 [first published Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913] : 図2-11, 14-18。

Ted Gott, *The Enchanted Stone: The Graphical Works of Odilon Redon*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 1990 : 図12, 13。



Images that don't illustrate the story  
— The methodology of Odilon Redon's *La Maison hantée*

Chikashi KITAZAKI

Redon's lithographic album *la Maison hantée*, inspired by the English ghost story, *Haunted and the Haunters: or, The House and the Brain* (1859) by Edward George Bulwer-Lytton, has been criticised for being too illustrational and lacking originality. Yet, when the images are compared with the captions and the French translation of the original text of the novel by René Philipon, who ordered the album to Rodin, it becomes evident that the painter selected the objects that the narrator actually saw in the haunted house—the parts that do not describe story elements. To achieve an effect of ambiguity, Redon avoided narrative depictions of the scenes and in fact rejected illustrating the story.