

オディロン・ルドン作 《キリスト》についての一考察

—イメージのゆらぎにみる多義性と両義性—

小田 絵理子

はじめに

本稿は、オディロン・ルドン (Odilon Redon 1840 - 1916) が 1895 年に描いた《キリスト》(W501) [fig. 1] に関するイメージ形成の考察を目的としている。

《茨のキリスト》とも呼ばれるこの作品は、ルドンが「黒」の作品から「色彩」の作品へといたる転換期をむかえていた 1890 年代中頃に描かれている⁽¹⁾。2011 年に開催されたルドンの大回顧展のカタログによれば、色彩の時代が始まっていた 1890 年代のはじめ、折からのネオ・カトリシズムの影響もあつてか、キリストの顔を描いたルドンの作品を入手することは、その人気から非常に困難であった⁽²⁾。その一方でこの時期のルドンは、色彩の可能性を模索し、新たな表現を試みていた。こうした状況にあつて、《キリスト》が黒の木炭を用いて線描的な表現で描かれていることは、画家の志向性に反するように思われる。

コレクターの求めに応じて制作されたという経緯は、その理由になるかもしれない。つまり、重要な収集家の 1 人であったロベール・ド・ドムシー男爵から「キリスト」の絵を描いてほしいという要請があればこそ制作された作品であるということが、同じ時期の作品の特徴と重ならない理由の 1 つになるだろう⁽³⁾。しかし注文された作品であることは、あくまで制作のきっかけにすぎない。なぜなら、どの画材を使用し、画面のどこにキリストを配置し、どのように描くかなど、造形に関わることのほとんど全ては、画家の意想で決定されるは

ずだからである。

では、黒から色彩への転換とともに、描かれるモチーフの造形上の変化はどうであったのだろうか。先行研究では、「(図像学的には)自然の指向対象に一層直接的かつ明白に依拠」し、「極度に幻想的で個人的な、謎めいたモチーフやテーマを放棄」したと分析されている⁽⁴⁾。また「難解な(造形)言語からより包括的なものへと移行」し、「神話とキリスト教双方の伝統的なイコノグラフィーに依拠」するようになったと指摘されている⁽⁵⁾。以上のような指摘は、ルドンの作品一般については妥当な考察であるようだが、キリスト教の主題作品に関して、それはあまり当てはまらず、むしろ逆の傾向が認められる。とくに胸像や半身像で描かれた「キリストの顔」の主題作品に限定すれば、黒の時代の方が線描的で伝統的な図像(茨の冠や血の涙などのアトリビュート)に依拠している。あるいは、伝統的な図像を明示するために線描的になっているようにも思われる。その一方で、色彩のある「キリストの顔」においては、イエスがイエスたることを示す特徴が希薄になり、「眼をとじて」の作品群や「仏陀」の造形と共通化現象を起こしているのである。さしあたりタイトルの命名者を不問に付すとして、不思議なことに、非常に似通った画像であっても、一方は「キリスト」、もう一方は「眼をとじて」と題されている場合がある。言い換えれば、黒の「キリスト」は、アトリビュートを通して物語性や信仰に関わるその機能性を保持し、限定的な解釈可能性を示している。それに対してアトリビュートを描かない色彩の「キリスト」は、より多義的な解釈に開かれ、特定可能な対象性をほとんど放棄したイメージであるかのようである。

ルドンの多義的なイメージへの関心は、黒の時代から続いているものであり、最初の石版画集『起源』(1883年)では、それがすでに表出している。しかしキリスト教の主題作品の場合、それは色彩の時代になってようやく現れ始めた。

ルドンの色彩が始まる1890年頃は、「眼をとじて」の制作が始まった時期であるが、同時に「キリスト」と題された色彩の人物像も制作されている。こうした色彩のキリストは、「眼をとじて」の人物像に造形上非常に類似している。つまりキリストは、アトリビュートに限

定された一義的なイメージでは描かれなくなり始めている。このような造形上の類似性があるために、「キリスト」の作品群と「眼をとじて」の作品群を比較、考察することは、移行期のルドンの活動の解明にもつながり、本稿の主題である《キリスト》(W501)のイメージ形成の在り処を探る上で意味のある結論を導くことになろう。比較、考察に際しては、複数の解釈に開かれた多義的なイメージを考察する上で有効だと思われた、フランスの美術史家ガンボーニの概念「潜在的イメージ」を援用した⁽⁶⁾。

第1章ではキリストを描いた一連の作品とともに、「眼をとじて」という画題をもつ作品群を検討し、ルドン作品における「多義性」について考察し、《キリスト》(W501)の特異性を際立たせる。また第2章では、「両義性」の面からこの作品を検証する。こうした考察を通して、画家が《キリスト》(W501)に込めた複雑な意図の一端、および制作時点で画家が抱いていた関心やそれを表現した方法を明らかにしたい。

1章 イメージのゆらぎにみる多義性

ここで《キリスト》(W501)と比較する「眼をとじて」と題された色彩作品は、1992年のカタログ・レゾネによれば56点確認される⁽⁷⁾。このことはこの画題が、画家にとって、繰り返し描く必要のある重要な主題でもあったことを意味している⁽⁸⁾。また「キリスト」作品群に関しては、同カタログ・レゾネでは23作品が認められる。これら2種の画題の関連性については、すでにいくつかの先行研究で取り上げられている。中でも重要だと思われるのはフレッド・リーマンによる指摘である⁽⁹⁾。彼は、1890年代以前には画家がキリスト教的主題を多くは描いていない点について述べ、また1890年以降には木炭や石版画による黒の表現だけでなく、パステルや油彩による色彩を使って宗教的主題を描いている点を指摘し「眼をとじて」もその関連で扱っている。また喜多崎親は、「眼をとじて」と宗教的性格を持つ作品との類似を示している。中でも、《眼をとじて》(W469, 1890年) [fig. 2] が

類似作品のなかで最も洗練された、相互関係性の中心にある作品だと述べ、その理由を「いかなるアトリビュートも物語性をも拒絶したイメージのエッセンスたる」作品であるからだと分析している⁽¹⁰⁾。

こうした先行研究での指摘からキリスト教的主題をもつ作品を考察する上で必要だと思われるルドンの宗教観についても少し考えておきたい。このことを端的に示す例として、1911年に友人であったモーリス・ドニから「現代キリスト教芸術国際展覧会」への参加を求められたルドンが、その誘いを断ったという事実がある⁽¹¹⁾。その際は、作品の意味作用に関して「完全な中立性」が必要だと発言している。15年以上を経たこの出来事を根拠とするのは妥当性を欠くかもしれないが、それ以外の情報を勘案してもルドンが標準的な信仰心以上の宗教的目論見があつて制作にあたっていたとは考えにくく、ここでの作品考察にこの問題を持ち込む必要ないと考える。

1-1. 「キリスト」と「眼をとじて」⁽¹²⁾、および周辺作品との比較

ここでは、先行研究において関連性が強いとみなされてきた2つの主題作品群から、問題に依じていくつかの作品を抽出し、《キリスト》(W501)との関係で、すでに述べた理由から画家の宗教性や画題が喚起するイコノグラフィ的側面ではなく、造形面での検討を試みたい。

まずは、1895年の《キリスト》(W501)と、姿勢や顔貌を含めた身体性を比較する上で、「キリスト」作品群から《キリスト》(1887年, M71, W46) [fig. 3] と《静寂のなかのキリスト》(1890年?, W491) [fig. 4]、さらに《キリスト》(1907年, W493) [fig. 5] を選び、「眼をとじて」作品群からは、《眼をとじて》(1889年, W475)⁽¹³⁾ [fig. 6] と《眼をとじて》(1890年, W469) [fig. 2] と《眼をとじて》(1900年以降, W477) [fig. 7]、さらに《眼をとじて》(1913年, W476) [fig. 8] を、いずれも制作年代による推移を考察しやすいという点からとりあげる。

これらの作品を姿勢という点で比較すると、まずそれは第1に、《キリスト》(1887年, M71, W46)の1点を除き、右肩が前方に突き出している点、ついで、《キリスト》(1887年, M71, W46)と《静寂のな

かのキリスト》(1890年?, W491)の2点を除き、右肩の方に首を傾けている点が互いに共通している。さらに顔貌に眼を向けると、「眼をとじて」という画題でなくとも、《キリスト》(1887年, M71, W46)と本作《キリスト》(1895年, W501)の2点の作品を除いて眼が閉じられている。また、本作に見られる後光という点では、「キリスト」という宗教的画題であろうとなかろうと、《眼をとじて》(1889年)、《静寂のなかのキリスト》(1890年?, W491)、《キリスト》(1907年, W493)の計4点に描かれている。いくつかの例外があるものの、「キリスト」作品群と「眼をとじて」作品群には、画題上の範疇を超えた共通点がある。ところが、制作年代的に中間に位置する本作は、すでに述べたように全体の傾向に照らすと例外的であることが、この比較からも確認される。

次にベールをまとっている点で共通する3作品、すなわち、《眼をとじて》(1890年?, W472) [fig.9]、《眼をとじて》(1890年 or 1894年?) [fig.10]、《静寂のなかのキリスト》(1890年?) [fig.4]をとりあげて、先の身体性の点で比べてみよう。これらはベールをまとっているということ以外に、すべて眼を閉じていて、右肩を前方に突き出している点が互いに類似している。ベールは物語性と関わるアトリビュートとして機能しているより、造形面での要請に基づくものであるかのようなのである。

一義的な物語的意味内容を後退させているという点から、青と金色という特徴的な色彩表現をもつ同時期の2作品、《眼をとじて》(1890年?) [fig.9]と《金色の小部屋》(1892年 or 1893年) [fig.11]に触れておこう。「眼をとじて」作品群に含まれるこれら2点の色彩は、光と天空の色として伝統的にキリスト教美術で重視されてきたもので、その意味で、聖なる「キリスト」と意味的連関があるといえるかもしれないのだが、本作《キリスト》(W501)と顕著な造形的連関があるわけではない。

逆に、「聖なる」意味内容を顕著にもつ3作品、《眼をとじたキリスト》(1982年) [fig.12]と《仏陀(聖心)》(1906年) [fig.13]と《キリスト(聖心)》(1907年) [fig.5]についてはどうだろうか。この3点の間でも目を閉じた静かな表情や、右側へ傾いた首などの相互的な造

形上の類似が見られ、特に1906年の《仏陀》と1907年の《キリスト》の類似は、人物の表情や服装、また色彩表現の点で明らかである。これら3作品については、のちに第2章で詳しく検討したい。

1-2. ガンボニーの概念「潜在的イメージ」の応用

ここでは、美術史家ダリオ・ガンボニーによって提示された概念「潜在的イメージ」を応用して考察を行う。ガンボニーによれば、潜在的イメージとは端的に「作者の意図に呼応しながらも、観る者の介在によって、はじめて完全に存在しうるイメージ」のことである⁽¹⁴⁾。言い換えるとそれは、観る者によってさまざまな解釈が可能な、ゆらぐイメージだといえる。すなわち特定の観方に規定されない、多義的なイメージのことだといえる。そしてルドン自身が、次のような言葉を残したことからほのめかされているように、多義的イメージの形成を模索した、あるいは、すべての事象は多義的だと考えていた画家だといえるのかもしれない。

「神秘の感覚はつねに両義的な存在で在り続けるものなかにある。二重・三重の外見、外見への疑念、やがて形成されるであろう形態、観る者の精神状態に応じて形成される形態のなかにある。」⁽¹⁵⁾

したがって、ガンボニーの「潜在的イメージ」は、ルドンの模索したことにまさに当てはまる。

1-2-1. 多義的イメージの造形化

ここでは、多義的イメージという概念が、ルドンの制作過程にどのようなあたはまり、最終的にどのような形をとったのかを、それがもっとも端的に現れている『起源』第2葉〈おそらく花のなかに最初のヴィジョン形成が試みられた〉(1883年)[fig.14]を例にとって考察する⁽¹⁶⁾。言うまでもなく、描かれた画面はひとつであるため、最終的に画家は形を定めているわけだが、一定の事象を一定の形にする画

家の中に、多数のイメージがあったことを先行研究は指摘する。すなわち、この作品のなかにはさしあたり4つのイメージが重なり合っているとされる⁽¹⁷⁾。一義的なイメージとしてまず読みとれるのは、第1に2株の向日葵、第2に2株の眼球である。向日葵と眼の部分は重なり合うように表現されている。次いで第3に、ひとつ眼の頭部であるが、これはルドンが度々描いたキュクロプスなどの図像を想起させる。さらには第4に、気球が暗示されていて、1878年の《眼球＝気球》[fig.15]などとの類似性を指摘することができる。

これら一義的イメージが重なり合いながら暗示を投げかける画面について、それだけでも多義的イメージを語ることもできるのだが、この画面は、それら相互の連関や現実や物語との響き合いを通して、さらに錯綜した多義性を観る者に投げかける。先行研究の示す解釈の多様性は、画面形成に際しての画家がもつイメージの多義性と、観者が読みとろうとする多義性の間に位置する、本来的にはひとつであるはずの画像の揺らぎを伝えているかのようだ。

ここで先行研究の多様な解釈を例示することで、観る側の多様性を述べておこう。すなわち「花（とくに向日葵）と眼球と気球、さらに睫毛と花卉など、制作中に発見した形態的類似性を基盤」にして制作しているという分析や、「制作の多様な瞬間や諸段階を部分的に見えるように残すことによって、ルドンは作品の生成過程を辿らせ、多様な認識と解釈を誘いながら、作品の構成要素を統制かつ補完するように促している」という考察がある⁽¹⁸⁾。さらに、ルドンは「重ね描き」という特徴的な制作方法を実施していたことをハリエット・ストラティスが指摘している。そしてそのことによって「ルドンが作品の制作過程そのものを自由に開かれたプロセスとして理解していた」と分析している⁽¹⁹⁾。

1-2-2. 制作方法・イメージの再利用

前節では『起源』第2葉を例に、ルドンの多義的イメージのひとつを扱った。そこでこのような二重・三重にゆらぐ多義的イメージを生成するために「重ね描き」という方法をとっていたことがストラティ

スに指摘されていた。しかしながら、本論の主題である《キリスト》(W501)では、初期に多用されたこの方法だけでは説明しきれない部分がある。この作品では、どのような制作過程が採られたのかという疑問が浮かぶ。

この問題に対するひとつの解答が、先行研究で明らかになっている。それは、シカゴ美術研究所のスザンヌ・フォールズ・マクラフとインジ・クリスティーナ・スウェンソンによる、《パジルフアル》(1891年) [fig.16.17] と《ドルイドの女》(1891年) [fig.18] の密接な関係性についての発見である⁽²⁰⁾。それは、《ドルイドの女》の基本的形態が、未発表版の《パジルフアル》を上下逆さにして再利用することで生み出されたものだということである。すなわち、《パジルフアル》と上下逆さにした《ドルイドの女》を比較すると、「ヘルメットの付け根の部分が、部分的にペンダントに再利用され、背景の帯上部はベールなどに書き換えられていることが分かる」のだ。そして、画像の再利用という方法によってルドンは、ガンボーニが述べるように形態的にも意味的にも「ある種の連続性を保持した」一見すると全く異なる作品を制作したと推察される⁽²¹⁾。

さらに彼女らは、《馬を走らせる騎手》(1866年)と《水浴する女性》(1904年)の2作品についても同様の検討を加えている。この2点においても、画像の再利用の痕跡が確認できる。これらの作品の使い回しの意味についてガンボーニは、「自己の芸術のルーツを求めて、幼年期や青年期を回想していた時期」と「図像の再利用の時期」が重なることを指摘している⁽²²⁾。

1-3. 「接近」と「連続性」

これまでの「キリスト」作品群および「眼をとじて」作品群と周辺作品との比較考察およびガンボーニの「潜在的イメージ」概念を用いた考察から、2つのキーワードが浮かびあがるように思われる。それは、第1に1890年代からの「キリスト」作品群と「目をとじて」作品群の類似性に認められる「接近」である。そして第2に、異なる主題をもつそれぞれに独立した作品間においても保持されている、ある種

の「連続性」である。《キリスト》(W501)を考察する上で、重要な側面を提示すると思われるので、以下、この二つのキーワードに関して考察を続ける。

1-3-1. 「接近」

ここでは1890年代からの「接近」について考察するために、それ以前の作品を含めて次の4作品、すなわち《キリスト》(1877年, W502) [fig.19]、《キリスト》(1887年, W465) [fig. 2]、《キリスト / 静寂のキリスト》(1890年頃, W491) [fig. 4]、《キリスト (聖心)》(1907年, W493) [fig. 5] をとりあげる。

1890年以前に描かれた前者2点と、1890年以降に描かれた後者2点を比較すると、多くの相違がみられる。特に際立った差異は、黒と色彩という表出性の違い、もうひとつは、眼を開いているか閉じているかという顔貌の意味上の違いである。ルドンが色彩のある「眼をとじて」を描くようになったのは、1890年頃からである⁽²³⁾。この事実は、1890年以降にルドンが意識的に、かつて描いていた「キリスト」の類型に変更を加えながら「眼をとじて」へと接近させた可能性を示唆しているのではないだろうか。また、現在オルセー美術館所蔵の《眼をとじて》(W469)は、10年以上にわたり画家のアトリエに置かれていたことから、《キリスト》(W501)の制作期間に、画家が日常的にこの《眼をとじて》を意識し、そこへと近づけた可能性が高いといえる⁽²⁴⁾。

1-3-2. 「連続性」

異なる主題をもつ独立した作品間においても保持されている「連続性」を考察する上で取り上げるべきなのは、すでに述べた3作品、《眼をとじたキリスト》(1982年, W496) [fig.12] と《仏陀 (聖心)》(1906年, W492) [fig.13] と《キリスト (聖心)》(1907年, W493) [fig. 5] である。

これらの作品を比較すると、造形上の類似から、1906年の《仏陀》

では、1982年の《目をとじたキリスト》の「キリスト」の画像が再利用された可能性がある。そして、1907年の《キリスト》においても、それ以前に制作されたこれら2作品からの影響がみられる。つまりここでは、3点の作品間に、ある種の形態上の「連続性」があるといえるのではないだろうか。すなわち、それぞれが独立した1つの作品でありながら同時に、相互に関連性を保持している。所有者や所有地も異なるため、カラー・イメージが入手しやすい現代の研究者でなければ、作品の鑑賞者が1907年の《キリスト》をみた際に、その人の頭のなかでは1906年の《仏陀》のイメージも同時に想起されるという効果は、さしあたり生まれなかったかもしれない。例外があるとすれば、それは画家ルドン自身である⁽²⁵⁾。画家自身が述べた「私の芸術の最良のものは不確定なもの」という理念は、彼自身の物の見方に加えて、独特な制作法を通して彼自身に及ぼされた異作品間の揺動という効果によって、形作られたものであろう。

以上のように、「多義性」を考察した本章で、2つのことが明らかになった。それは第1に、1894年から95年にかけて制作された《キリスト》(W501)は、一連の「キリスト」が「眼をとじて」の作品群に「接近」していた時期に描かれたものであるという点である。そして第2に、画家自身が多義的なイメージ制作を意識し、それぞれの作品間にある種の「連続性」を保持させるという制作方法を試みていた点である。この2点は、《キリスト》(W501)を考察する上で、重要な側面を提示している。

2章 イメージのゆらぎにみる両義性

ここでは、「キリスト」と「悪魔」のような対立的存在の位置の逆転という問題を検討することで、《キリスト》(W501)に現れる意味上の「二重性」を分析する。その方法として第1に、「人間の二重性」を考察するうえで重要だと思われ、ルドンの愛読書としても知られるパスカルとボードレールの思想を検討する。このことはまた、「両義性」すなわち対立的存在の位置の逆転可能性という問題を考察する上

でも有用である。そして第2に、ルドンが関心をもっていたと思われる「未開人種」や「精神病患者」の図像との関わりについて分析する。それはつまり、「キリスト」のなかにみる「聖なるもの」の特徴と「劣等のもの」の特徴の複合性について考察するのに必要であるからである。こうした考察を通して、ルドンにとっての両義的なイメージ、すなわち相反する二極の様相を複合的に重ねたイメージ形成がいかに重要であったか、《キリスト》(W501)の形成にとって意味のあることであったのかを明らかにしたい。

2-1. 対立項の逆転

前述したように、1902年、ルドンは次の言葉を記した。「神秘的感覚はつねに両義的な存在で在り続けるもののなかにある。二重・三重の外見、外見への疑念、やがて形成されるであろう形態、観る者の精神状態に応じて形成される形態のなかにある」と⁽²⁶⁾。

ここで考えたいのは、この「両義的な存在」を描こうとしたルドンの試みについてである。彼の言う「両義的な存在」とは何だろうか。そもそも西洋のキリスト教人文学において、神でありながら地上的な存在であるキリストは、両義的存在であり続けたことが確認されなければならない。また、もつとも低きものがいと高きところにもつとも近いことが繰り返して述べられてきた文化的背景も確認されなければならない。したがって、《キリスト》(W501) [fig. 1] という1つの画像には、「聖なるもの」と「劣等なるもの」⁽²⁷⁾の対立的なイメージが重なっていると仮定することができ、このことを《ファウストとメフィストフェレス》⁽²⁸⁾ (1880年) [fig.20] や、1883年《アモンティラードの酒樽》⁽²⁹⁾ (1883年) [fig.21]、および『聖アントワーヌの誘惑』⁽³⁰⁾ 第3集18葉 (1896年) [fig.22] と比較しながら、考察をおこなう。

これら3点のうち《キリスト》(W501)と最も造形的に類似しているのは、1955年にスヴェン・サントシュトレームが指摘しているように、『聖アントワーヌの誘惑』第3集18葉 (以下、18葉) である⁽³¹⁾。ここで重要なのは、《キリスト》と構図的に近似するのは、聖アントワーヌではなく悪魔だという点である。ルドンはなぜ、「キリスト」

に似た造作の「悪魔」を描いたのだろうか。悪魔に誘惑される聖アントワーヌの物語を描く際に、《キリスト》の画像の再利用もしくは参照をしたのであれば、それを悪魔ではなく、アントワーヌに適用する方が自然ではないだろうか。何か意図があるのではないだろうか。

それでは、《ファウストとメフィストフェレス》と18葉を比べた場合はどうだろうか。《ファウストとメフィストフェレス》では、ファウストが前方に描かれ、悪魔メフィストフェレスが右後方に置かれている。つまり、18葉と《メフィストフェレス》の比較の場合も、ファウストが必ずしもアントワーヌに比肩する賢者ではないにしろ、「賢者と悪魔の位置の逆転」が起こっている。この2点の位置の逆転について、《アモンティラードの酒樽》のフォルトゥナート⁽³²⁾も参照しながら、ガンボーニは次のように指摘している⁽³³⁾。

「こうした反復・対立・逆転は、ひとりの人物の2つの部分、あるいは2つの面の弁証法的に捉えられた関係を示している。フォルトゥナートには、2つの極が統一されている。彼にはメフィストフェレスの特徴とファウストの特徴が同時に備わっているように見える」⁽³⁴⁾

この指摘にあるように、画家が「キリスト」と「悪魔」を等しいものように扱ったことの意図は、対立的存在の位置は逆転する可能性があり、その「2つの極」はひとつの画面上で一致するということを意味しているのかもしれない。

2-1-1. 人間の二重性

すでに述べたように「人間の二重性」の思想は、西洋キリスト教人文学の基調をなす思想であるが、ここでは具体的にパスカルとボードレーが記した「二重性」の問題を参考に、ルドンの作品生成との関連から考察する。このことは、すでにガンボーニが以下のような示唆に富む言葉で提示していることであるが、本論の文脈において改めてとりあげてみたい⁽³⁵⁾。

「パスカルとボードレールによって代表される、人間の二重人格性という思想がルドンにとって重要だった。人間は善と悪、天と地、天使と動物のあいだで緊張状態にあり、時に引き裂かれながらも、宇宙における中間的な位置と仲介者としての役割をも自らに課することがある。こうした考えは、進化論と無意識に関する最新の科学理論によって再現され、そこでは「原始的なものの」の意味と、人間の歴史と精神における非合理的なものの意味が重視されていた。」

以下ではボードレールやパスカルの言説に照らし合わせながらルドンの制作方法を考察することで、《キリスト》(W501)制作時の画家の理念を明らかにしたい。

2-1-2. ブレーズ・パスカル (1623 - 1662)

ルドンがパスカルの思想から何らかの影響を受けていたことは、疑いない事実といえる。『パンセ』は、ルドンの愛読書であった。それは、時々机の上に置かれていたという。画家の死後は、その本は、以下の書物とともに棚に残されていた。

「パスカルの『パンセ』、モンテーニュの『随想録』、ラ・ブリュイエールの『人さまざま』、フロマンタンの『ドミニーク』、『昔の巨匠たち』および『書簡集』、ボードレールの詩集、フロベールの『ボヴァリー夫人』と『聖アントワヌの誘惑』および『サランポー』、マラルメの『詩集』、『韻文と散文』や『音楽と文学』、クローデルの『詩の芸術』や『東方の知識』、『木』、1916年までジードのすべての作品、ユイスマンスやレミ。ド・グルモンの著作、およびフランシス・ジャムのいくつかの著書」⁽³⁶⁾

さらに、ルドンは『パンセ』のなかの言葉、「この無限の空間の永遠の沈黙は私を恐怖させる」（これらの無限の空間の永遠の沈黙に私は怯える）をタイトルにして、1枚のデッサンを描いている⁽³⁷⁾。また、結果としては実現しなかったが、パスカルの書物の挿絵を制作して、出版しようという計画が持ち上がっていた⁽³⁸⁾。では、『パンセ』

において、「人間の二重性」はどのように記されているのだろうか。

「人間の二重性はあまりに明白なので、われわれには 2 つの魂があると考えた人たちがいるほどである。彼らには、度のはずれた思い上がりから恐ろしい落胆に至る、こんなに、そして急激な変化が、単一の主体に起こりうるとは思えなかったのである。」⁽³⁹⁾

「…人間が獣と等しいと信じてもいいけないし、天使と等しいと信じてもいいけないし、どちらをも知らないでもいいいけない。そうでなく、どちらも知るべきである。」⁽⁴⁰⁾

このようにパスカルは、くり返し人間の両義性について言及している。多面的である人間の存在を主張している。さらに、次のパスカルの言葉は、ルドンの芸術理念を代弁しているかのようである。すなわち、画家が 2 つの極を示す特徴を、1 つの対象のなかに同時に描こうとする理由を語っているかのようである。

「矛盾。われわれのすべての相反するものを一致させないかぎり、りっぱな人間像をつくることはできない。また相反するものを一致させずに、一致している性質の系列に従うだけでも、不十分である。ある著者の意味するところを理解するには、あらゆる相反する章句を一致させなければならない。」⁽⁴¹⁾

「表徴は、無いものと有るものと、快と不快とを伝える。符号は二重の意味を持つ、あらわな意味と、隠されている意味と。」⁽⁴²⁾

パスカルの言う「相反するものを一致」させる必要と、「あらわな意味と隠れている意味」を表徴する不可欠さについて、ルドンもまた、考え巡らせていたのではないだろうか。さらに『パンセ』には、「キリスト」と「二重性」についても記されている。

「イエス・キリストを知ることは中間をとらせる。なぜなら、彼においてわれわれは神とわれわれの悲惨とを見出すからである。」⁽⁴³⁾

「表徴的なもの。…キリスト者によく似ていたとともに、全く反していた。

このようにして、彼らはぜひとも持たなければならない2つの特性、すなわち、メシアを表徴するために、彼によく似ることと、疑わしい証人であってはならないために、彼に全く反することを持っていたのである。」⁽⁴⁴⁾

このようにパスカルは、キリスト（メシア）を表象するために、よく似ている特性と、全く似ていない特性を有する必要があると説いていた。そしてルドンもそれに同意し、「キリスト」を描く際には、2つの要素を示すことを意識していたのではないかと考える。つまり、2つの相反する特徴を持っている人物でなければ、それは真にそれを造形化できているとは言えないと考えていたのだと推測する。

2-1-3. シャルル・ボードレール (1821 - 1867)

前述のパスカルと同じように、ルドンに影響を与えたボードレールの「二重性」の思想について、ここで考えたい。ボードレールの思想がルドンに影響を与えたこともまた明らかである。何よりもまずルドンは、ボードレールの詩集『悪の華』に挿絵を付け、1890年に刊行している⁽⁴⁵⁾。画家にボードレールの書物を薦めたのは、植物学者アルマン・クラヴォー (1828 - 1890)⁽⁴⁶⁾であった。植物学者はルドンに、ボードレールだけでなく、フロベールやポーの作品も教えた⁽⁴⁷⁾。また、同時代の言説に、ルドンとボードレールの接近性に言及しているものもあった⁽⁴⁸⁾。

では、ボードレールは「人間の二重性」についてどのように語っているのだろうか。彼は「芸術の二重性は、人間の二重性の宿命的な帰結である」⁽⁴⁹⁾と主張する。「作者の特殊な気質」、すなわちある画家の二重性が、ある作品の二重性を形成するのだと言う。また、ボードレールは次のような言葉を残している。

「…想像力豊かな人間は、疑いもなく次のように答える権利を持っているであろう。『私は現に存在するものを再現することは無益であり、つまらぬことだと思う。なぜなら、現に存在する何ものも私を満足させないからである。自然は醜悪だ。私は現実のつまらぬ些事よりも、自分の幻想の生んだ怪

物の方を好む』と。……芸術家、真の芸術家、真の詩人は、ただ自己の見る
ところ、感ずるところにしたがってのみ描くべきだ、ということである。す
なわち彼は、彼自身の自然に現実には忠実でなければならない。彼は、たと
えに偉大な人であれ誰か他人の眼と感情を借りて来ることは、死を避ける
ように厳しくこれを避けなければならない。……人間の諸能力の女王である
この想像力は、何と神秘的な能力であろうか！それは他のすべての能力に触
れてそれらを刺激し、それらを闘わせる。……想像力、それは分析でありそ
れは総合である。……色彩や、輪郭線や、音や、香りの持っている精神的意
味を人間に教えてくれたものは、想像力である。それは世界草創のはじめ
に、類推と隠喩を教えてくれた。それはあらゆる創造物を解体し、その解体
だれた素材を、魂の最も深奥な部分からのみ生まれて来る規矩にしたがって
寄せ集め、配置することにより、新しいものの感覚を生み出す。それは世界
を創り出したものである故に、それが世界を支配するのも当然である。」⁽⁵⁰⁾

ルドンは、自らに感じられた世界を、自らの法則に従って、形ある
ものにしようと試み続けた画家であった。彼にとっての芸術の在り方
と、ボードレールの語るそれは、多くの点で一致していることが分か
る。ルドンがボードレールから受けた影響は、「人間の二重性」に関
する思想だけにとどまらないだろう。すなわち、ボードレールの代名
詞ともいえる思想、「想像力」⁽⁵¹⁾や「現代性」についても、画家はさ
まざまに思案したはずである。

ルドンの制作態度、すなわち写実の途中でみた偶然的なものを注意
深く現そうとする態度⁽⁵²⁾は、以下のボードレールの「現代性」に関
する言葉と、おおむね合致する。

「現代性とは、一時的なもの、うつろいやすいもの、偶発的なもので、これ
が芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不変なものなのである。昔
の画家一人一人にとって、一個ずつの現代性があったのだ。……一時的で、
うつろいやすく、絶えず変貌をとげるこの要素を、皆さんは軽蔑する権利も
なければ、これなしにすまず権利もない。……一言でいえば、およそ現代的
なものが古代的なものとなる資格を得るためには、人間の生活がはからずと
もそこにこめた、神秘的な美が抽出されているのでなければならない。」⁽⁵³⁾

2-2. 聖性と劣等

これまでみた「人間の二重性」の思想が、ルドンの「キリスト」において、どのような表象として現れているか。この点について考察したい。そのために扱う図像は、画家が生きた当時の「未開人種」の図像と、ヒステリーなどの精神病患者の図像である。これは先行研究で、すでに取り扱われた考察対象である⁽⁵⁴⁾。しかし、「2つの相反する特徴」を有する、ルドンの「キリスト」作品を分析する上でも、有用であると考えため、ここでも取り上げる。

また、先の研究によって示された「劣等な存在」もしくは「病的な存在」から、「聖なる存在」への価値転換が生じているという考察は、先の章でみた「人間の二重性」の思想と、多分に問題を共有しているということは間違いないといえる。

ここでは「キリスト」の表象には、「未開人」の相貌と、「病的な存在」の特徴が表現されていると推測し、考察する。特に、1877年と1887年の「キリスト」に焦点をあてたい。そしてそこから、1890年以前の「キリスト」には、「劣等な存在」の特徴を読み取ることができると考えていく。一方、1890年以降の「キリスト」については、「眼をとじて」へ接近していく段階において、徐々に特徴をほぎ取られていると仮定する。1895年の《キリスト》というのは、ちょうど転換期にあたる作品である。

すなわちここで検証することは、第1に「キリスト」においてみられる「未開人種」の相貌と「精神病」の特徴についてである。そして第2に先行研究において、「未開人種」の図像や「精神病患者」の図像がどのように扱われているかについてである。

2-2-1. 「未開人種」

ではまず、「未開人種」の図像とは、どのような特徴を有するのだろうか。先の研究によるとそれは、「額が低く、鼻筋は太く、大きく無骨な目と口をもつ」などの特徴があるという。反対に「白色人種」は「額が高く、目も鼻も口も小さく小ぶりで整った」相貌であるとい

う。ルドンの「キリスト」は、そのどちらの特徴をもっているのだろうか。その点を検討するために《キリスト》(1877年, W502) [fig.19]、《キリスト》(1887年, W46, M71) [fig.3]、《キリスト》(1895年, W501) [fig.1] をとりあげる。

まず、1877年の《キリスト》の高い額と、小ぶりの鼻や口は、「白色人種」の特徴を有しているといえるが、大きく無骨な目は「未開人種」の相貌に近い。その目元は、《アモンティラードの酒樽》のフォルトゥナートの目もと⁽⁵⁶⁾と同じ描かれ方をしている。また、不自然に伸びた首は、観る者を不安にさせる要素を含んでいる。

では1887年の《キリスト》はどうだろうか。低い額や大きく特徴的な目は「未開人種」のそれと分類できるかもしれない。しかし、鼻や口や輪郭など、全体として「白色人種」の相貌に近いといえる。

そして、1895年の《キリスト》の場合は、茨の冠への過剰ともいえる描き込み(消しゴムでの消し跡)がみられる⁽⁵⁷⁾。また血の涙を流すその姿は、「キリスト」の聖性を想起させる。額や目、そして鼻や口の造形は「白色人種」のそれにカテゴリーされるものだろう。ただ、顔と胴体の位置関係に、多少のズレがあるように見える。

先行研究も指摘しているように、デストレもルドンの石版画には、「年老いたアメリカ先住民の樽長」を想起させるものがあると記している。また、ラーソンも「未開人種」の図像との関連を指摘している⁽⁵⁸⁾。

2-2-2. 精神病患者の図像

では次に、精神医学領域の図像との関係についてみていきたい。ルドンは、眼差しの描き方に強い関心をもっていた。よってここでは、ルドンの「眼」の描き方について考えたい。そしてこの点のイメージソースを、先行研究は精神病患者の表象に求めている。すでに指摘されている図像源泉は3点ある。第1に、精神科医シャルコーらの刊行した雑誌『サンベトリエール写真図像』に掲載された催眠術の図である。第2に、癩癩⁽⁵⁹⁾や躁狂などの精神病患者の発作時の表情である。第3に、シャルコーの講義でのパフォーマンスや、雑誌掲載されたヒ

ステリー患者の発作時の表情である⁽⁶⁰⁾。

この「大きく見開き、上を向く眼」という特徴は、1877年、1887年、1895年の3点の「キリスト」すべてに当てはまる。そしてこれらの特徴は、「キリスト」の聖性を減じているのではないだろうか。つまり、ルドンの強い関心を示していた眼差しの描き方は、「聖なる存在」を形成するには不向きなものであったはずである。しかし、あえて画家がそのような「病的な存在」の要素を描き込んだ⁽⁶¹⁾。その点に彼の独自性を見出すことが可能であろう。つまり、それは結局、パスカルの言うところの「メシアを表徴するために、彼によく似る」と、疑わしい証人であってはならないために、彼に全く反することを持っている」ことに帰結するということかもしれない。ボードレーが「北アメリカの蛮人たち」のなかに、「フェイディアスの芸術やホメロスの壮大さ」を偲ばせたと記した⁽⁶²⁾ことは、示唆的である。

おわりに

本稿では、《キリスト》(W501)を中心とした、ルドンのイメージ形成に関する考察を行った。その結果として、多義的イメージに関する考察では、ルドンは1890年代から「キリスト」を主題とした作品を、「目をとじて」の作品群に「接近」させていた可能性を見出した。そしてまた、画家がそれぞれの作品間に、ある種の「連続性」を持たせようと試みていたのではないかという仮説が生まれた。そしてそれは、「二重・三重のイメージ」を描こうとする画家の意識と、深く関わっていたといえる。また、ある種の「連続性」の保持は、作品が相互にある種呼応し合うことにつながる。つまりそれは、現代の鑑賞者にとって1つの作品の前に立ちながら、複数の異なる作品を想起するという効果を生むだろう。

また、両義的イメージについての検討では、ルドンが1つの図像のなかに、対比的な特徴を同時に描こうと試みていたのだと明らかになった。そして、その根本には「人間の二重性」の思想、すなわち「表徴のためには、よく似ていることと、全く反することを持つてい

る必要」があると考えていた画家の意思につながった。

ルドンの「神秘の感覚はつねに両義的な存在であり続けるもののなかにある」という言葉は、彼の作品生成観を簡潔で適切に表現している言葉ではないだろうか。そのことはつまり「解釈が定まらない」という、作品鑑賞において不都合な問題を起こすだろう。しかし一方で、それはルドン作品を観ることにおいて、画家が形づくろうと試み続けた、最も本質的な感覚に触れるヒントにもなり得るのではないだろうか。

最後に、これまでの考察から導き出された1つの答について記したい。すなわち、1章で考察した「多義性」は、それぞれの作品間を揺らし、2章で考察した「両義性」は、1つの作品内を揺らしているということである。つまり、《キリスト》(1895年)という絵は、「目をとじて」の作品群や《仏陀》などの「聖性」を持つ作品との相互作用によって、つねに重層的なイメージであり続けるということである。そしてまた、作品内において、「未開人種」や「精神病患者」などの「2極の対になる要素」を同時に所有していることによって、変容的で定まらないイメージであり続けるのである。

- (1) 画家自身もこの変化を自覚し、コレクターへの手紙などでそのことについて記している。 *Lettres d' Odilon Redon, 1878-1916* Paris/Bruxelles : L'Association nationale d'art et d'histoire /G. van oest, 1923, pp. 43-44. [蒐集家ボンゲルへの手紙] *Ibid.*, p. 50. [蒐集家ファールへの手紙] *Odilon Redon, A Soi-Même: Journal (1867-1915)*, Paris, 1922 (reprint, Paris: José Corti. 1961). 邦訳: オディロン・ルドン (池辺一郎訳) 『私自身に』、みすず書房、1983年、pp.156-57. [作品展覧会に際してオランダで行った講演会原稿]
- (2) *Exh. cat. Odilon Redon. Prince du rêve 1840-1916* [以下、*Exh. cat. 2011* と略], sous la direction de Rodolphe Rapetti, Paris: Galeries nationales du Grand Palais / Montpellier: Musée Fabre, 2011, p. 262.
- (3) 作品の基本的情報は大英博物館のHP (<http://www.britishmuseum.org>) を見よ。[検索日2013年12月10日] 作品を実際に購入したのは、1895年9月にペイルルバードの画家の別荘を訪ねたイギリス人のアルバート・エドワー

ド・テップ博士であった。

- (4) Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris: Editions de Minuit 1989. 英訳: Dario Gamboni, *The Brush and the Pen*, trans. by Mary Whittall, Chicago and London, 2011. 邦訳: ダリオ・ガンボニー (廣田治子訳) 『「画家」の誕生 ルドンと文学』、藤原書店 2012年, p. 273. [以下、「ルドンと文学」と略]
- (5) Exh. cat. *Odilon Redon. Prince of Dream 1840-1916* [以下、Exh. cat. 1994と略], The institute of Chicago / Amsterdam: Van Gogh Museum / London: Royal Academy of Arts, 1994, p. 173.
- (6) Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London: University Of Chicago Press 2002. 邦訳: ダリオ・ガンボニー (藤原貞朗訳) 『潜在的イメージ —モダン・アートの曖昧性と不確定性』、三元社、2007年 [以下、「潜在的イメージ」と略]
- (7) Alec Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, 4 vols, Paris 1992-1998
- (8) ガンボニー「ルドンと文学」前掲書、pp. 256-266. 1890年の油彩《眼をとじて》は、画家にとって最初の国家買取作品であった。
- (9) Exh. cat. 1994, pp. 225-227.
- (10) 喜多崎親「コレンスボダンスの核—ルドンの《目を閉じて》に見る象徴主義—」[以下、「コレスボダンス」と略]『成城文藝』第219号(2012年), pp.116-144.
- (11) 1911年7月4日付の書簡。個人蔵。ガンボニー「潜在的イメージ」前掲書 p. 187. (Exh. cat. 2011, pp. 233-234 に書簡の英訳全文が記載されている) 「誤解のないよう忘れないでいただきたい。私は、これまで、——作品の意味を特別に要求された場合以外は——作品の意味作用については完全に中立的な立場を保ってきた。『芸術』には、芸術以外のなんの目的も終点もない。私の芸術の最良のものは不確定なものなのである。」
- (12) 喜多崎は、「眼をとじて」の作品群を3つのグループに分類し、作品考察を行っている。それは「第1は(オルセー美術館の油彩《眼をとじて》と)ほぼ同じ構図やモチーフを持つ作品、第2に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3に人物はほぼ同じだが、周囲のイメージは大きく異なる作品」である。喜多崎「コレンスボダンス」前

掲書、p.119.

- (13) 一連の「眼をとじて」のなかで、最初期の作品にあたる。1890年1月に《空で》というタイトルで象徴主義的傾向の強い「20人会」の展覧会に出品された。人物に後光が描かれていることから、宗教画にインスピレーションを求めたのではないかという指摘がある。Ibid., p. 122. また、同主題の他作品にはない胸のふくらみの表現から、描かれているのは女性ではないかと考えられる。
- (14) ガンボーニ「潜在的イメージ」前掲書、p.13. ただし、イメージの多義性について指摘したのは、ガンボーニが最初というわけではない。
- (15) Odilon Redon, *A Soi-Même: Journal (1867-1915)*, Paris 1922 (reprint Paris: José Corti 1961) 邦訳: オディロン・ルドン (池辺一郎訳) 『私自身に』、みすず書房、1983年 p. 124. [以下、「私自身に」と略]
- (16) 『起源』は、チャールズ・ダーウインの死の翌年(1883年)に制作された9点組の石版画集である。進化論にインスピレーションを得たのだろう。『ルドンの黒眼をとじると見えてくる異形の友人たち』Bumkamura 2007年 p. 47. [以下、「ルドンの黒」と略]
- (17) Roger J. Mesley, “Odilon Redon: Visions and Visionaries”, *Art magazine*, XI /45, September-October 1979, pp. 62-68.
- (18) ガンボーニ「潜在的イメージ」前掲書、p.132
- (19) Exh. cat. 1994 前掲書、pp.353-377 (Harriet K. Stratis, “Beneath the Surface: Redon’s Methods and Materials”)
- (20) Suzanne Folds McGullagh and Inge Christine Swenson, “A New ‘Parsifal’ by Odilon Redon”, *Print Collector’s Quarterly*, VII /3, October 1976, pp.108-109. ガンボーニ「潜在的イメージ」前掲書、pp. 135-138.
- (21) 《パジルフアル》と《ドルイドの女》の例に見るような制作過程に関して、ガンボーニは2つの指摘をしている。1つは、ルドンが所与の形態を解体して、異なるイメージへと再解釈する点である。そしてもう1つは、結果として生まれたもう1つの図像に、消去された先の図像とのある種の連続性を保持させる点である。そして、これら2作品において、上下逆に重ねられた2つの頭部は複雑に絡み合いながら、男性と女性の2つの表情を対比的に表わしている。ガンボーニ「潜在的イメージ」前掲書、p. 135.
- (22) Ibid., pp. 135-138.

- (23) 最初の「目をとじて」は1889年に制作された。それは1890年1月に「20人会」に出品された。その時は《空で》というタイトルがつけられていた。注13を参照。
- (24) 喜多崎「コレスポンダンス」前掲書、p.116。
- (25) ボードレールは、「美しいタブローが、ひとりの芸術家による内省された自然であるとするなら、[詩的批評とは]知的で感受性の強いひとつの精神によって内省されたタブローであろう」と述べた。ヴォルフガング・ドロストは、この理念的思考をひとつの根拠として、ボードレールの美学を、定められた規範に基づく美学から、変動的な「効果(エフェクト)の美学」へと推移する潮流のなかに位置づけている。ガンボーニ「潜在的イメージ」前掲書、p.112。
- (26) ルドン「私自身に」前掲書、p.124。「神秘感は、常に不確定であること、外観、外観らしいもの(像の中にまた像)が二重、三重にも現れる、見る者の精神状態によって事実現れるその形の中にある。現れるのだから、すべて暗示以上のものだ。」
- (27) この概念については、中島恵「オディロン・ルドン作《夢のなかで》についての一考察 顔の形象にみる両義性」『美術史』171号 pp.16-31を参照した。
- (28) 「ファウスト伝説」によれば、ファウストは、悪魔メフィストフェレスと死後の魂を売る契約をし、その代償として24年間の猶予をもらう。その間現世の逸楽をほしのままにするが、やがて契約の起源が切れるとき悔恨の涙にくれるという物語である。
- (29) エドガー・アラン・ポー『アモンティラードの酒樽』(1846年)。物語の主人公は、長年にわたり侮辱を受けてきたフォルトゥナートに復讐するために、アモンティラードの試飲を理由にフォルトゥナートを誘い込み、復讐を成しとげるという話である。
- (30) 「聖アントワヌの誘惑」は砂漠で修行中の聖アントニウスが悪魔の誘惑を受け、奇怪で生々しい幻想におそわれる場面を指し、誘惑に耐える聖アントニウスの信仰心が模範とすべきだとみなされている。
- (31) Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon*. Etude iconologique, Lund 1955
- (32) 注29を参照。ガンボーニ曰く、そのフォルトゥナートに、「ファウスト伝

説」におけるファウストと悪魔メフィストフェレスの両者の特徴が備わっているという。Ibid., pp. 81-82.

(33) 《ファウストとメフィストフェレス》の「ファウストの顔がピエロやルドンの自画像を想起させるという指摘や、メフィストフェレスの頭部が人間というよりは、動物のように見えるという指摘もある。それにそのポーズについては、フォルトゥナートに近い」と言う。ダリオ・ガンボーニ（山上紀子・長屋光枝訳）『ルドン【アモンティラードの酒樽】』三元社 2013年 p.81. [以下、「アモンティラード」と略]

(34) Ibid., pp. 81-82.

(35) また他にも、「フォルトゥナートの二重の視線は、この二重人格性を表わしている」という指摘もある。Ibid., p. 81.

(36) ガンボーニ「ルドンと文学」前掲書、p. 79. この研究は、Sandström *Le monde imaginaire d'Odilon Redon* p. 93に基づくもので、ガンボーニは、「(本の) リストはおそらく、ルドンの息子、アリによる情報に基づいたものであろう」と推測している。

(37) ガンボーニは「依拠されているパスカルの言葉と同様、その裸身が、人間（おそらく先史時代の人間）とその本性を表していることは明白である」と指摘する。ガンボーニ「ルドンと文学」前掲書、pp. 217-218.

(38) 1882年3月4日、『ルヴュ・リテレル・エ・アルティスティック』（文学・美術評論）誌にて、エヌキャンが、パスカルの作品に挿絵をつける意図があることを知らせている。Emile Hennequin, “Odilon Redon”, *Revue littéraire et artistique* 5, no.9 p.137. ガンボーニ「ルドンと文学」前掲書、p. 148.

(39) パスカル（前田陽一・由木康訳）『パンセ』中央公論社 1973年 p. 256.

(40) Ibid., p. 257.

(41) Ibid., p. 440.

(42) Ibid., p. 429.

(43) Ibid., p. 327.

(44) Ibid., p. 419.

(45) 版画集『悪の華』は、ルドンの素描をベルギーの摺師イヴリ考案による転写法で版画におこしたものである。43部出版。「ルドンの黒」前掲書、p. 110.

- (46) ルドンとクラヴォーが知り合ったのは、1857年頃とされる。ルドンは17歳の頃であった。クラヴォーは、ボルドーの植物園に勤めていた。ルドンは彼のことを次のように語っている。「(クラヴォーは)植物学者で、後に植物生理学の仕事をした人です。無限に微小なものの研究をしていました。私はうまくいえませんが、知覚の限界のような世界で、動物と植物の中間の生命、花というか存在というか、一日のうち数時間だけ、光線の働きによって生物として生きる神秘的な存在を研究していたのです。」ルドン「私自身に」前掲書、p. 16.
- (47) ルドンの著書「芸術家の打ち明け話」によると、その他にも、インドの詩やスピノザを教えてくれたと記されている。また『悪の華』については刊行と同時に読んだと書かれている。Ibid., pp. 16-17.
- (48) ガブリエル・サラザン (1853-1935) の1912年の言説である。「私はエミール・エヌキャンからルドンを紹介されました。……ルドンの家で全くすばらしい一連の作品を見たとき、この感動は一層強固なものとなりました。それは当時展覧会で目にするのできたものとは全く異なっていました。が、エドガー・ポーやボードレールという、われわれが当時常に論じていた2人の詩人との親近性は一目瞭然で、彼らの教示に結びつくものがありました。」ガンポーニ「ルドンと文学」前掲書、pp. 113-114.
- (49) 『ボードレール全集Ⅳ』阿部良雄訳ほか 人文書院 1964年 p. 296. [以下、「ボードレール」と略]
- (50) Ibid., pp. 182-183.
- (51) ルドンの「見ることは、事象の関係性を積極的に捉えることである」という言葉は、ボードレールの想像力の定義に比すると指摘されている。ガンポーニ「潜在的イメージ」前掲書、p. 495. ルドン「私自身に」前掲書、p. 57. 「見るとは、ものの関係を無理なく把握することだ。」
- (52) ルドンは著書で次のように語っている。「…私が伸びるのに最も大切だったのは、すでに何度もいったことですが、現実を直接に写すことでした。それには外面的な自然のものの中で、最も細かな、最も特殊な、偶然のものを注意深くあらわすことが大切です。…何でも生あるもの、ないものを、丹精こめて写している努力の中で、私の心の沸点に近づいて行くのを感じます。そうなる何とかを創り出す要求が生まれ、想像のものを表現することに身を任せることとなります。…私は自分が発明したやり方を真のものと信じてい

- ます。」ルドン「私自身に」前掲書、p. 31.
- (53) 「ボードレール」前掲書、p. 306.
- (54) 中島恵「オディロン・ルドン作《夢のなかで》についての一考察 顔の形象にみる両義性」『美術史』171号 pp. 16-31.
- (55) *Ibid.*, pp. 16-31., Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, The Pennsylvania State University 2005
- (56) 曖昧に描かれた「二重の視線」で、「瞳はかなり高い位置にあるが、2つの小さな光が瞳を下向きに引っ張っている」目元ということである。ガンポーニ「アモンティラード」前掲書、p. 82.
- (57) この茨の表現について、それは「キリスト」の苦難と超越性を強調したものだという指摘がある。大英博物館 HP (<http://www.britishmuseum.org>) [検索日 2013年12月10日]
- (58) Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, The Pennsylvania State University 2005
- (59) ルドンも幼少期に癲癇を患っていたとされている。
- (60) 中島恵「オディロン・ルドン作《夢のなかで》についての一考察 顔の形象にみる両義性」『美術史』171号 pp. 16-31.
- (61) 中島は、その非理性的なまなざしは、「殉教者の絶対的帰依を想起させる」と指摘している。そして「《夢のなかで》においては、シャルコーほどの明白で一方的な価値転換、つまり病的な存在から聖なる存在への読み替えは認められないまでも、2つの特性が重ね合わされて重層的な、あるいは両義的な像が成立している。すなわち正常な判断力や思考をもたない「劣等」な存在を明示する顔と、神に選ばれし聖なる存在を示唆する顔、その2つが絶えず交代しながら現れ、2つの極を振幅しながらも力動的に画面を展開していくのである。」と考察している。*Ibid.*, pp. 6-31.
- (62) 「ボードレール」前掲書、p. 42.



図1 ルドン《キリスト》
1895年 紙・木炭 51.5×37.4cm
ロンドン、大英博物館 W501

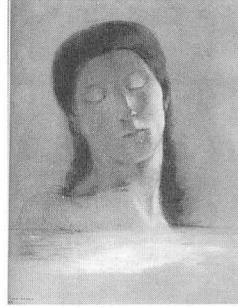


図2 ルドン《眼をとじて》
1890年 キャンバス・油彩 44×36cm
パリ、オルセー美術館 W469



図3 ルドン《キリスト》
1887年 リトグラフ 33×27cm
フランス国立図書館 M71、W46

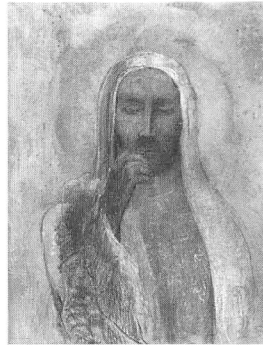


図4 ルドン《キリスト/静寂のキリスト》
1890年頃 パステル・木炭 58×46cm
パリ、プティ・パレ美術館 W491



図5 ルドン《キリスト(聖心)》
1907年 パステル 60×46.5cm
パリ、オルセー美術館 W493



図6 ルドン《眼をとじて(空で)》
1889年 油彩・紙 45×35cm
アムステルダム、ファン・ゴッホ美術館 W475



図7 ルドン《眼をとじて》
1900年以降 油彩・キャンバス
65×50cm 岐阜県美術館 W477



図8 ルドン《眼をとじて》
1913年 油彩・パステル 63×59cm
個人コレクション W476

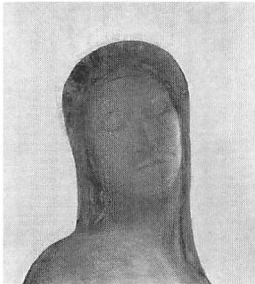


図9 ルドン《眼をとじて》
1890年頃 油彩・板
30.5×28.5cm
個人コレクション W472

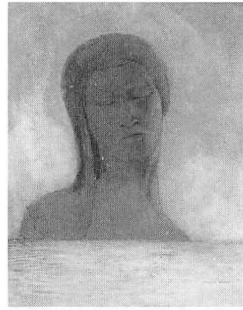


図10 ルドン《眼をとじて》
1890年頃 (1894年?) 油彩・木板
45.5×36.5cm
個人コレクション (フジカワ画廊) W474



図11 ルドン《金色の小部屋》
1892年 or 1893年
油彩・金属合金色塗料・紙
30.1×24.7cm ロンドン、
大英博物館 W439



図12 ルドン《眼をとじたキリスト》
1982年 木炭・黒チョーク・黒パステル
45.1×37.2cm ニューヨーク、
個人コレクション W496



図13 ルドン《仏陀（聖心）》
1906年 パステル 65×50cm
オッテルロー、
クレラー＝ミュラー美術館 W492

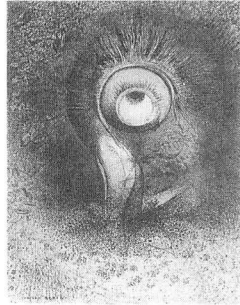


図14 ルドン 石版画集『起源』第2葉
〈おそらく花のなかではじめての
ヴィジョンが試みられた〉
1883年 リトグラフ 22.3×17.2cm
W47、M21

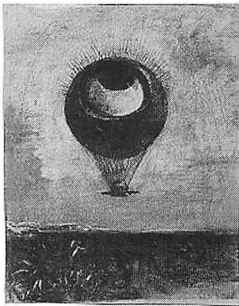


図15 ルドン 石版画集
『エドガー・ポーに』第1葉
〈眼は奇妙な気球のように無限に
向かう〉1882年 リトグラフ
26.2×19.8cm W1098



図16 ルドン《バジルファル》(1)
1891年 リトグラフ 32.2×24cm
シカゴ・アート・インスティテュート



図17 ルドン《バジルファル》(2)
1891年 リトグラフ 32.1×24.3cm
シカゴ・アート・インスティテュート



図18 ルドン《ドルイドの女》
1891年 リトグラフ 23.1×22cm
シカゴ・アート・インスティテュート

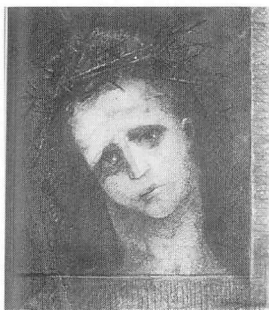


図19 ルドン《キリスト》
1877年 木炭・ペン・パステル
31×28.5cm
パリ、プティ・パレ美術館 W502



図20 ルドン
《ファウストとメフィストフェレス》
1880年 木炭 40×32cm
個人コレクション

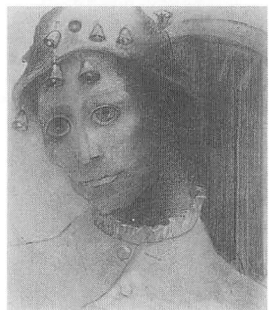


図21 ルドン《アモンティラードの酒樽》
1883年 木炭 36.2×31.4cm
パリ、オルセー美術館



図22 ルドン 石版画集
『聖アントワーンの誘惑』第3集第18葉
〈アントワーン「これら全ての目的は何か？悪魔「目的などない」〉1896年
31.0×25.2cm ロンドン、
大英博物館 M151