

ルドンのオルフェウス作品

六人部 昭典

はじめに

オディロン・ルドン (Otilon REDON 一八四〇—一九一六) は、晩年の時期、油彩やパステルでオルフェウスの主題を描いた。彼は前半期には主にモノクロームの石版画 (リトグラフ) や素描を制作、一八九〇年頃からしだいに色彩の世界に移行する。そして一九〇〇年頃からは、さまざまな花々や神話主題などを多様な色彩の中に描き出したのだった。たしかにルドンの芸術は、前半期の単色の世界 (あるいは黒の世界) から、後半期の色彩世界へと大きく変化したといえる。だが、こうした展開の中にも、一貫して保持された特質が潜んでいるだろう。本稿ではルドンが描いたオルフェウス主題の絵の特徴について、岐阜県美術館所蔵作品 (一九〇五—一〇年頃 図1) とクリューヴランド美術館所蔵作品 (一九一三年以降 図2) を中心に考えるとともに、彼の芸術の展開に通底するものを考察したいと思う。

一、「切られた頭部」としてのオルフェウス

ギリシア神話の中で、オルフェウスは最高の詩人で音楽家と称される。アポロンから竖琴を授けられ (または自ら竖琴を発明)、彼が詩を歌うと、万物が聞き惚れたという。オルフェウスはエウリュディケと結ばれるが、妻は世を去ることになる。彼は妻を連れ戻そうと自身も冥界に降りるものの、望みを果たすことはできなかった。オルフェウスは妻を失った悲しみから歌わなくなり、また女性たちを近づけなかったため、バツカスの巫女たちの怒りをかい、八つ裂きにされて、ヘブロス川に投げ入れられた。彼の頭部と竖琴は川を下り (流れのままに嘆きの歌を奏でたといわれる)、レスボス島に流れ着いたのだった (メレーヌ河口など、他の場所に葬られたとも伝えられる)。¹

このようなオルフェウスの物語は、古くからさまざまな場面が描かれてきた。ルドンが扱ったオルフェウス主題は、カタロ

グ・レゾネでは十三点の作品を確認することができる。² このうち、素描五点(カタログ・レゾネの作品番号八二四、八八〇―八八三)は主に前半期の制作、油彩もしくはパステルによる作品八点(八八四―八九〇、二六一―二)は一九〇〇年頃より後に描かれた。これら十三点の作品を概観すると、立ち姿の全身像を見せる二点(八二四、八八〇)を除き、他の十一点はすべて、オルフェウスの頭部が水面を漂う様が描かれている。さらに油彩またはパステルによる作品の場合は、いずれも切られた詩人の頭部が竖琴に載る。ルドンはオルフェウスの物語の最終部分、八つ裂きにされたオルフェウスの頭部と竖琴が川を下る場面を好んで描いたのである。

竖琴に載せられたオルフェウスの頭部という設定に関しては、ギユスターヴ・モローの《オルフェウス(オルフェウスの首を抱くトラキアの娘)》(一八六五年 図3)から示唆を得たことが考えられる。モローはこの作品で、オルフェウスの頭部が漂着し、トラキアの娘に拾われるという場面を作り出した。若い娘が竖琴に載ったオルフェウスの頭部を持つという構成は、後にモロー自身が描くことになるサロメ主題の図像、サロメが、斬首された洗礼者聖ヨハネの頭部を盆に載せて持つ姿を転用したものである。もともと、これは単なる図像の転用ではなく、詩人(＝音楽家)の始まりであるオルフェウスの死に、「芸術の殉教者」というロマン主義的な芸術家像を重ね合わせたものだったといえる。眼を閉じたオルフェウスの横顔は、ミケランジェロの《瀕死の奴隷》をヒントにしたことが知られているが、詩人の横顔は苦悩の果ての静寂を感じさせる。トラキアの娘はオルフェウスの顔を抱き、悲しみと慈愛に満ちた眼差し

を向ける。モローの構成にはもうひとつの典拠、キリストの遺骸を抱く聖母マリア、つまりピエタの図像を見出すことができるだろう。

ルドンは一八七〇年代にモローを称賛して、「比類のない理性が彼の想像力を導いている」³と記したことがあった。モローの《オルフェウス》が一八六六年のサロン展で国家買い上げとなり、リュクサンブール美術館に展示されていたことを考えると、ルドンがモロー作品に想を得た可能性は高い。竖琴に載せられたオルフェウスの頭部という図像は、ベルギーの画家ジャン・デルヴィルが描いた《死せるオルフェウス》(一八九三年 図4)にも見ることが出来る。モローが創出したオルフェウスの姿は、「芸術の殉教者」という意義づけとともに、象徴主義の画家たちに継承されたのである。

岐阜県美術館所蔵の《オルフェウスの死》(図1)を検討しよう。描かれているのは、オルフェウスの頭部が竖琴に載って水面を下る場面だが、モロー作品と較べて、物語を説明する要素は思い切って捨象されている。ルドンは、切られたオルフェウスの頭部を中心に画面を構成しているのだ。詩人の顔は、沈黙の中に、眼と口を閉ざしている。死んでいるというより、何かを聞き入るような面立ちには気高さが伴う。ルドンが晩年に制作したオルフェウスの主題は、色彩への移行を示す《眼を閉じて》(一八九〇年 オルセー美術館)との関連が考えられる。一連の作品の中でも、この《オルフェウスの死》の顔は、ほっそりとした顔立ち、特に鼻筋から口元に至る部分に《眼をとじて》に酷似している(後者の顔を九〇度回転させると、前者のそれに重なり合うようだ)。《眼を閉じて》の人物は、モローの《オルフェウス》と同様に、ミケランジェロの《瀕死の奴隷》に

示唆を得たといわれる。ルドンは《瀕死の奴隷》について、「閉じられた眼の下で、何という知性の動きが生起していることか」と指摘し、「大理石の額の下の不安な夢は、私たちを思索と感動の世界に導く」と記した。⁴ ミケランジェロの彫刻を介して、モローとルドン、二人の画家が描いたオルフェウスが出会う。ルドンの《オルフェウスの死》では、赤褐色の色彩が詩人の顔を囲む。ただ、画面を注意深く見ると、額の上部と頭髮はわずかに離れている（着彩が浅いためだろうが）。頭髮は赤みを帯びた円光のようにも見え、眼を閉じた詩人の顔は殉教者を想起させる。

豎琴に載った頭部の周囲には、水面や岩礁らしきものが見えるものの、描写は明瞭とはいえない。画面左には木の幹と花々や葉の広がりが多彩に描かれ、花々の連なりは色彩を失いながら、画面右へと続く。個々のモチーフの形態が定かでなく、画面全体の空間は曖昧だといわなければならない。この作品は、カタログ・レゾネでは《黄泉の国のオルフェウス》とも題されており、たしかに、この題名にふさわしい非現実の世界を想起させる。こうした特徴は、デルヴィルの《死せるオルフェウス》と比較した場合に際立つ。デルヴィルの作品も物語を説明する要素を省き、豎琴に載ったオルフェウスの頭部だけに焦点をおいているが、波立つ水面や、そこを下る豎琴と頭部は明確に描かれている。

《オルフェウスの死》に見られる空間の曖昧さは、最晩年に制作された《オルフェウス》（クリーヴランド美術館 図2）では一層、顕著になる。この作品も、豎琴に載ったオルフェウスの頭部を中心に画面が構成されている。頭部の周囲は深い紫と褐色の色彩が岩を

暗示するだけで、形態は定かでない。オルフェウスの頭上には黄色い花が開き、背景には淡い紫色が青色をまじえながら広がる。一方、画面下方を見ると、水面がほとんど描かれていない（豎琴の左に見える薄い紫の帯が川なのだろうか）。オルフェウスの胸と豎琴が一体となり、むしろ、そこに用いられた鮮やかな青色が水を暗示する。そして物語の主人公であるオルフェウスの頭部は、多彩なパステルの中にあって、岩礁と同系統の黄褐色のパステルで薄く着彩されているに過ぎない。暗い色彩が支配する周囲と較べ、この黄褐色は明るさを帯びる。もともと、パステルの彩色によって形態を描写するのではなく、オルフェウスの顔は主に線描で示されるだけだ。詩人は端正な横顔を見せ、静かに眼を閉ざしている。そして周囲の暗い色彩の中で、頭部に近接する部分だけは淡い緑色が使われ、光背のように機能しながら、詩人の横顔を取り囲んでいる。空間が幻想的ともいえる雰囲気を伴っているため、ほぼ線だけで描かれたオルフェウスの頭部は、浮遊するようにさえ感じられるのである。

このような特徴に着目すると、「切られた頭部」としてのオルフェウスはモローとの繋がりととは別に、もうひとつの系譜、ルドン自身に関わる系譜をもつことに気づかされる。すでに触れたように、前半期のルドンは主にモノクロームの石版画を制作した。彼は一八七九年に最初の石版画集『夢のなかで』を発表すると、一八九九年までに計十一本の版画集を刊行している。ルドンは一八四〇年に生まれており、印象派の画家たちと同じ世代に属する。彼は同世代の若い画家たちが提起する色彩世界に背を向けるように、モノクロームの版画制作に専心したのだった。

ここでは主に、ルドン芸術の出発点といえる最初の版画集『夢のなかで』を検討しよう。この版画集には十点の石版画が収められているが、そのうち、七点もの作品に「分離された頭部」(「切られた頭部」よりも広い意味合いで用いる)を見ることができ、それらは、作品ごとにさまざまな現われを見せる。現われ方を分類すると、第一に「横顔の出現」(i 《孵化》、ii 《発生》の中央部、iv 《冥府》)、第二に「浮遊する頭部」(iii 《発生》の下部、v 《車輪》、vi 《地中の精》、ix 《悲しげな上昇》)、第三に「台上置かれた頭部」(x 《水盤の上で》)、以上の三つに分かれるだろうか。このような「分離された頭部」は、同じ版画集に収められた眼球(ix 《出現》)とともに、後の版画作品に繰り返し登場することになる。ルドンが晩年に描いたオルフェウス主題の作品は、前半期のモノクローム時代との関連を視野に入れて考える必要がある。

二、無髪の頭部

先に指摘したように、クリーヴランド美術館所蔵の《オルフェウス》では、詩人の頭部が主に線描だけで示されている。画面を覆う多彩なパステルのマチエールの中で、静かに眼を閉じたオルフェウスの横顔は、輪郭線が示されるに過ぎない。この線描はほとんど物質性を捨象されており、形態を描き出すよりも、むしろ詩人の魂を暗示する。そして、そこにはもうひとつの特徴が認められる。詩人の頭髪が描かれていないのである。ギリシア神話の登場人物である

オルフェウスは、豊かな髪をもつ姿で描かれるのが通例だろう。たとえば、デルヴィルの《死せるオルフェウス》でも、詩人の頭部には金髪が波打ちながら広がる。ルドンの作品に見られる「無髪の頭部」としての詩人の姿は、彼のオルフェウス主題すべてに共通する特徴ではないものの、異例だといわなければならない。

この点を考察する上で、一八七七年に制作された木炭素描《殉教者の首》(図5)は興味深い。皿に載った殉教者の頭部が描かれているが、切られた頭部にはやはり髪が描かれていないのだ。⁵ ルドンは一八六八年頃に、アンドレア・ソラーリオの《洗礼者聖ヨハネの首》(ルーヴル美術館)に基づく素描を制作しており、《殉教者の首》はこれを独自に展開したものだと考えられる。また、モローが一八七六年のサロンに出品した《出現》で、空中に現れた聖ヨハネの頭部とサロメが対峙する場面を提示していたことも想起される。この時期のルドンの素描には、幾種類かの「分離された頭部」が見出される。典拠のひとつが聖ヨハネの斬首された頭部であり、そこにはモローの《出現》から得た示唆も含まれている。オルフェウスが聖ヨハネと重ね合わされ、「殉教者としての芸術家」という意義づけをもっていたことを考えても、こうした繋がりは見逃せないだろう。

《殉教者の首》に戻ると、ここでは、殉教者の頭部が無髪で描かれている。『旧約聖書』に登場する洗礼者聖ヨハネは、やはり長い頭髪をもつのが通例であり、他の殉教者の場合もそれに倣う。モローの《出現》では聖ヨハネの金色の長髪から血が滴り、ルドンも《洗礼者聖ヨハネの首》では長い髪を描いている(長髪先端部に

は磔刑のキリストも描かれる)。一方、『殉教者の首』に描かれた無髪の頭部は、額から頬にかけてのハイライト部分が背後の闇とコントラストを作り、沈黙する横顔には光が満ちる。オランダの象徴主義画家ヤン・トロープはこの素描に惹かれ、ルドンから買い求めた。彼はルドン宛の手紙に、「ある世界の気高い魂がもつ厳肅な苦悩の表象」⁶を見出したと述べている。無髪の殉教者の横顔は、静かに眼と口を閉ざしている。頭髪が無いことは、トロープが「気高い魂がもつ厳肅な苦悩」と記した聖性と、どのように関わるのだろうか。

ルドンは『殉教者の首』を制作した翌年、転写製版法を学び、木炭素描をもとに石版画を制作し始める。そして翌一八七九年に、最初の石版画集『夢のなかで』を発表している。先に確認したように、この版画集では「分離された頭部」がさまざまな現われを見せていた。これらの版画を「無髪の頭部」という観点から検討すると、頭髪の無いものと頭髪を強調したものに分かれる。とりわけ、第一葉の『孵化』(図6)と第二葉の『発芽』(図7)が注目される。『孵化』では、球体状の卵(もしくは種子)の切断面が描かれ、卵の内側に「分離された頭部」が見える。この横顔は大きく眼を開き、不安そうに外の世界を見つめている。横顔には長い髪が生え、その先端は卵の外まで伸びる。さらに、髪(体毛)は卵の外側にも生えている。一方、『発芽』では、画面下方の闇の中に小さな白い球体がいくつも浮かび、大きくなるにしたがって眼鼻が付いてゆくのだが、こちらは「無髪の頭部」として暗闇を浮遊する。⁷

発生期の生命は、外界から隔離され、完全に守られた状態で育ま

れる。この保護された状態をもたらすのは、人間の場合でいえば、母親の胎内である。他の多くの動物は卵、植物は種子であるだろう。そして生命は外界に出ると、頭髪などの体毛で、自ら体を保護する。『孵化』と『発芽』に見られる生命体と髪(体毛)の関係は、後の版画集にも確認することができる。一八八三年の『起源』では、扉絵(表紙)の中央に球体状の「分離された頭部」が描かれており、髪が強調されている(頭部の周囲に放射状に広がる線は毬のようだ)。これに対し、画面左の上下に描かれた小さな白い頭部は、無髪のまま漂う。また一八八五年の『ゴヤ頌』に収められた『胚芽のごとき存在もあつた』では、種子の断面から頭部が現われる。種子の表面には鋭い棘状の毛があるものの、現われ出た頭部の髪は微かだ。一方、画面右下には、小さな球体状の頭部が浮かんでおり、この球体は発生期の生命であるだろう。そしてこの白い頭部は、外界から隔てる種子に覆われることも、髪(体毛)で自らを守ることもない。いかなる庇護もないまま、暗がりやを浮遊する。髪が無いことは、守られていない存在であることに他ならない。⁸

三、幼少年期

ルドンは晩年に自身の足跡、生い立ちから芸術家となるに至る歩みを記した。彼はこの『芸術家のうちあけ話』の中で、自らの出生について次のように述べている(長い記述なので、途中部分と改行を割愛して、引用する)。⁹

彼「父」は森林に分け入り、開墾するうちに、短期間で相当な財産を作って、フランス女性と結婚しました。そして結婚の五、六年後、フランスに帰国することになりました。そのとき、私は、彼の結びつきの二番目の果実として、身もられ、

出生間近でした [moi déjà conçu, et presque à naître, second fruit de son union] [...] 帰国後、数週間して、ボルドーで、私はこの世に出て来ました [Je vins au monde]。一八四〇年四月二〇日です。乳母に預けるため、私は田舎に連れて行かれました。子供時代、青年時代、いや私の生涯全体に大きな影響を及ぼした土地です。[...] 音もなく、現代の旅のような刺激もなく、疲れもなく、ボルドーからレパールまで無限に続く長く寂しい道を辿ったのです。美しいポプラ並木が盛り上がり、真つすぐに続いて、果てのないランドを断ち切っている道です。[...] 私の意識の目覚める以前、ほとんど生命の手前で [avant l'éveil de ma conscience, presque en déjà de ma vie]、こんな荒涼とした野を横切ったのです。生後、二日目のことです。¹⁰

ここに記されているように、ルドンの父親はアメリカに渡って財産を作り、結婚後、フランスに戻った。ルドンは帰国後に生まれたが、生後すぐに両親から離され、乳母の下で育てられることになる。ルドンが里子に出されて育ったことは、ルドン研究の中でこれまでも言及されてきた。もっとも、当時の中産階級では、両親から離れて育てられることは必ずしも例外的なことではなかったようだ。また、田舎の地に預けられたことも、病弱な子供を気遣っての転地療法の

一面があったことが指摘されている。とはいえ、ルドンが回想の中でこうした生い立ちにこだわっていることは間違いなく、幼い子供にとつて、両親の庇護から引き離されたことは深い苦しみを感じさせたのだろう。

回想に母親に関する記述が見られないことも、注目される。ルドンは父親について、「父は、私に言ったものです」¹¹と、子供時代の思い出から語り始め、その後、アメリカに渡った人生を詳述している。ところが、母親については、思い出は全く語られず、「母」という語さえ認められない。ルドン自身の出生についても、先の引用にあるように、「私は、彼の結びつきの二番目の果実として、身ごもられ、出生間近でした」と記述している。つまり、母親は、父が結婚した相手という位置づけに他ならないのだ。彼の母親が実際にどのような人物だったかは別にして、幼いルドンにとつては、母を身近に感じられずに育ったことは、少なからぬ痛みを与えたと思われる。さらに幼少年期についてはこう記されている。「私はこの地に、古ぼけた屋敷の中に、赤ん坊の時期が終わるまで預けられました。[...] 脆く、悲しい自分の姿を見出します。黙っていることが好きでした。影を求める子供だったので。[...] 私は何時間も、むしろ地面に仰向けになって、雲が動くのを見ていました。はかなく変わってゆく、幻のような雲の輝きを、無限の欲びを感じながら追っていたのです。私は自分の内部だけに生きていました」[ne vivais qu'en moi]。¹² 里子に出された子供時代は、庇護を感じられず、孤独が必然となった。しかしルドンの文章を読むと、この孤独が幼い子供にとつて、しだいに心の居場所となり、内なる世界に

対する眼差しを形成させたことが窺われる。

ルドンには、芸術家となる上でいくつかの出会いがあった。博物学者のアルマン・クラヴォーについては、次のように述べている。「彼は限りなく微小なものを研究していました。私にはうまくいえないのですが、知覚の限界のような世界で、動物と植物の中間にあるような生命、花とか存在とか、一日のうち数時間だけ、光の働きによって生きる、そんな神秘的な存在を研究していたのです」¹³ 先に見たように、ルドンの版画には「分離された頭部」が繰り返して現れる。特に、暗闇を浮遊する白い球体状の顔、髪の毛の生えていない小さな頭部は、発生期の生命の姿に関わる。ルドンがこのような図像を見出してゆく上で、クラヴォーから教えられた「動物と植物の中間にあるような生命」は示唆を与えたと思われる。だが、ルドンがこうした「神秘的な存在」に共鳴した背後には、幼少年期に培われた内なる世界への眼差しがあった。そしてクラヴォーから微小な生命の世界を学んだとはいえ（彼を通して知った当時の科学的な知見を含め）、それを作品に結晶させたのは、画家の創造する手であるだろう。「微細な世界の奇怪さを顕微鏡の助けを借りて描いた」という推測に対して、ルドンはこう答えている。「私は怪物を描きながら、彼らの骨格を作り出すという、いっそう大切なことを心がけていたのです」¹⁴

ルドンが自らの生い立ちを語った文章に立ち帰りたい。両親から離されて育ったことにルドンが執着している点はすでに指摘したが、注目されるのは、彼の記述の仕方である。彼は里子に出された旅程について、「こんな荒涼とした野を横切ったのでした。生後、

二日目のことです」と記している。そして荒れ地を断ち切って真っすぐに続く道といった様相を、「私の意識の目覚める以前」といいながら、あたかも「生後、二日目」の赤ん坊が見たかのように述べているのだ。この回想は、芸術家となつて後、晩年に記されたものに他ならない。実際、『芸術家のうちあけ話』は、「私は自分なりに、ひとつの芸術を作りました」¹⁵ という、控えめなルドンには珍しい、矜持を感じさせる一文で始まる。このことに着目するならば、両親の庇護から引き離された幼少年期の状況、その避けようのなかった孤独に、画家となったルドンは、むしろ芸術創造の原点を見出したのだといえる。

ルドンの作品に戻ろう。一八七七年の木炭素描《殉教者の首》では、額から頬にかけての部分、背後の暗闇とコントラストを作り出していた。髪の毛の無い殉教者の頭部は、あたかも内部からの光が満ちるように感じられる。また、この後に制作された多くの石版画では、小さな球体状の頭部、無髪の毛の白い頭部が暗闇を浮遊する。素描の場合も、版画の場合も、この白い部分は線影が施されていない（紙）の色なのだが、それが闇と対比される光を生み出しているのだ。ルドンは最晩年の《オルフェウス》で、多彩なパステルの中にほぼ線描だけで主人公の頭部を描き、形態を再現するのではなく、詩人の魂を暗示していた。ルドンはこの作品の制作に際して、前半期の素描における経験を参考にしたのでに違いない。つまり、彩色を抑制することによって、無髪の毛の頭部に内から満ちる光を与えようとしたのである。詩人（＝音楽家）の始まりであるオルフェウスの横顔は、静寂の中に眼と口を閉ざし、気高さを感じさせる。先に見たように、

頭髮が無いことは、守られていない存在であることを示す。強いられた孤独をむしろ芸術創造の拠り所としたルドンにとって、沈黙する詩人の横顔に満ちる光は、彼が「詩」という芸術の原型に求めた聖性だったと考えられる。

四、結びにかえて

ルドン芸術の出発点といえる版画集『夢のなかで』には、まだ言及していない作品、扉絵(図8)が残されている。この扉絵(表紙)の右半分は漆黒が覆い、そこに題名「夢のなかで Dans le Rêve」の文字が浮かび上がる。左部分では、矩形に区切られた光の中に一本の樹と、その側に立つ人物が描かれている。ルドンが孤独のうちに育った大西洋岸の荒地地では、樹木は、その下に水があることを知らせてくれる。ルドンは『芸術家のうちあけ話』に、「木の幹は、力強さの性格とともに、広がりの方則と樹液にしたがって、その枝を伸ばす」¹⁶と記したことがあった。地上の万物を支配する重力に抗して、樹液は上昇する。枝先から空に広がった水分は、やがて雨となり、川に姿を変える。画面中の樹に寄り添う人物は豎琴を手にしているが、豎琴はオルフェウスの主題に受け継がれ、最晩年のパステル作品に再び登場することになる。《オルフェウス》では、豎琴と詩人の胸が一体となり、そこには鮮やかな青色が用いられていた。この青は、物語の一場面を説明する水面ではなく、変幻する水の力を暗示する。

第一版画集の扉絵に描かれた人物は衣装や胸の膨らみから考えて、女性だと思われる。だが、頭部には髪の毛がなく、やや中性的な雰囲気を伴う。そして注意深く見ると、この豎琴の両端には翼が付いている。この豎琴は、やがてオルフェウスの「切られた頭部」を載せて川を下り、「芸術の殉教者」とともに天に昇るだろう。

注

- 1 : 主に次の文献を参照。高津春繁 『ギリシア・ローマ神話辞典』一九六〇年 岩波書店 九〇頁。なお、表記は「オルペウス」ではなく、「オルフェウス」とさせていただいた。
- 2 : Alec Wildenstein, Odilon Redon: Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, vol.2, 4, Paris 1994, 1998.
- 3 : Odilon Redon, *A soi-même: Journal*(1867-1915), Paris 1922, New ed., Paris 1961, p. 65. 「邦訳 『ルドン 私自身』池辺一郎訳 みすず書房 一九八三年 七八頁」。
- 4 : *Ibid.*, p.95.
- 5 : ルドンの作品の中で髪が描かれていない作例としては、一八七一年頃の素描《墮天使》が早い例のひとつだろう。墮天使はボードレールの詩などロマン主義で愛好された題材だが、これを「神の恩寵から見放された存在」と考えると、無髪であることも頷ける。

6 : Cited in, exh. cat., Odilon Redon: Prince du Rêve 1840-1916, Paris 2011, p. 122.

- 7：第六葉《地の精》では浮遊する球体状の大きな頭部の全体に体毛が強調され（当時の科学思想やプリミティヴィスム等との関係も考えうる）、第九葉《悲しげな上昇》と第一〇葉《水盤の上で》には、頭部が帽子やヘルメットで覆われ、守られているのが認められる。一方、第八葉《出現》の眼球は、瞼や眼孔で保護されていない状態だといえるだろう。ルドン作品に見られる「分離された頭部」に関しては主に次の文献を参照。Douglas W. Druick and Peter Kort Zegers, "In the Public Eye", exh. cat., *Odilon Redon 1840-1916*, The Art Institute of Chicago, 1994, pp. 119-174. Barbara Laarson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, Pennsylvania Society, and the *Fantastic in the Work of Odilon Redon*, Pennsylvania Society, 2005, 葛谷典子「浮遊する視覚—オディロン・ルドン《海の守護霊》（一八七八）をめぐって」展覧会カタログ『ルドン展—絶対の探求—』二〇〇二年 島根県立美術館／岐阜県美術館 一七一—二三頁。
- 8：卵や種子については、たとえば次の作品も注目される。ルドンは一八八五年頃に卵をモチーフにした石版画を制作しているが、画面に描かれているのは殻の剥かれた状態のものに他ならない。晩年の《沈黙》（一九一一年頃）では、種子の切断面を思わせる楕円の中に描かれた人物が沈黙を示唆する。
- 9：この「芸術家のうちあけ話 Confidences d'artiste」のテキスト（アンドレ・ボンジュへの献辞を伴う）は一九〇九年のもので、ルドンはこれに先立って、一八九四年に同じ趣旨の文章（エドモン・ピカールへの献辞を伴う）を記している。Odilon Redon,

Critiques d'art, ed., R. Coustet, 1987, pp. 33-42. 二つのテキストの検討とルドンの幼少年期に関しては次の文献に詳しい。本江邦夫『オディロン・ルドン 光を孕む種子』二〇〇三年みすず書房 一八—四一頁。同書からは他の部分を含めて、本稿を執筆する上で貴重な示唆を得た。また次の文献も、ルドンの生い立ちを含め、示唆に富む。山本敦子「オディロン・ルドンまたは『絶対』の探求」前掲カタログ（二〇〇二年）九—一六頁。

- 10：Redon, *A soi-même: Journal (1867-1915)*, op. cit., pp. 10-12.
- 11：Ibid., p. 10.
- 12：Ibid., pp. 13-14.
- 13：Ibid., p. 18.
- 14：Ibid., p. 28.
- 15：Ibid., p. 9.
- 16：Ibid., p. 27.



図1：オディロン・ルドン
《オルフェウスの死》 1905 - 10年頃
カンヴァス／油彩 50.0 × 73.5cm
岐阜県美術館



図2：オディロン・ルドン
《オルフェウス》 1913年以降
厚紙／パステル 67.5 × 54.5cm
クレーヴランド美術館



図3：ギュスターヴ・モロー
《オルフェウス
(オルフェウスの首を抱くトラキアの娘)》
1865年 板／油彩
パリ／オルセー美術館



図4：ジャン・デルヴィル
《死せるオルフェウス》 1893年
カンヴァス／油彩 79 × 99cm
ブリュッセル／個人蔵



図5：オディロン・ルドン
《殉教者の首》 1877年
紙／木炭・チョーク 37.0 × 36.0cm
オッテルロー／クレラー＝ミュラー美術館



図6：オディロン・ルドン
《孵化》（『夢のなかで』no.1） 1879年
紙／石版画 32.8 × 25.7cm
岐阜県美術館



図7：オディロン・ルドン
《発芽》（『夢のなかで』no.2） 1879年
紙／石版画 27.3 × 19.4cm
岐阜県美術館



図8：オディロン・ルドン
『夢のなかで』扉絵（表紙） 1879年
紙／石版画 30.2 × 22.3cm
岐阜県美術館