

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

中 村 茂 夫

序

本稿で取り上げるピカソの一群の作品のことを最初に述べておく。題名の「藝術家とモデル」の藝術家は正確には画家と、彫刻家とをさし、「彫刻家とモデル」というテーマの連作は、主に一九三三年に制作された一〇〇点の版画のうち四二点ある。この版画は後に原版を画商ヴォーラが買い取ったので『ヴォーラル連作』とよばれるが、実はこれより三年前にヴォーラルがピカソに依頼したバルザックの小説『知られざる傑作』の挿画として作られた「画家とモデル」の版画一〇点があり、この作品をヒントにし、且つ一九三一年にピカソが当時同棲中のマリア・テレーズの彫刻を作った経験を基にして三三年に「彫刻家とモデル」というテーマで上記の『ヴォーラル連作』の中の版画が作られたのである。

この時期（一九二七—三三年）の版画は Georges Bloch, Pablo Picasso, Bd. I, *Katalog des graphischen Werkes 1904—1967*, および講談社刊『ピカソ全集 七、版画』に収録されている。

このテーマはその後暫く放置され、再びそれを取り上げたのは二〇年後の一九五三年冬から翌年春にかけての間で、その間狂気のように熱中して一八〇枚のデッサン (*Tériade, Verve, vol. VIII, Nos 29 et 30*) が作られた。

それよりさらに十年後の一九六三年には、三度目にピカソは異常な熱意をもって油彩の連作「画家とモデル」六五点にとり組んだ。エレヌ・バルムラン編集の画集第二巻*がそれである。

*Hélène Parmelin : *Secrets d'alcôve d'un atelier, Le Peintre et son modèle.*

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

しかしその後ピカソは没する一九七三年の最晩年まで、ひき続き同じテーマで多数の版画、素描、クレヨン画などを描きつづけた。今、私の手許にある作品集だけでも

一般にエロティカと呼ばれている「三四七点版画」(一九六八年三月一六日)
(より同年一〇月五日まで)

「ピカソ一五六点版画」(一九六八年一〇月二四日よ)
(り七二年三月二五日まで)

「ピカソ一九四点素描」(一九六九年一月一日よ)
(り七一年一月一日まで)

「ピカソ一七二点素描」(一九七二年一月一日よ)
(り七三年一月一三日まで)

があり、このうち素描はすべてバリのレイリス画廊で展示された目録として出版されている。

上に挙げた版画や素描にはほとんど例外なく一枚毎に制作日時が書き込まれ、同じ日に数枚乃至十数枚を仕上げることがあり、そういう時には日時の次にローマ数字で制作順の数が記入されているので、それを見れば制作当時におけるピカソの想像力の活動状況や、作品の変貌の過程を辿ることができる。写真家ブラッサイ(『語るピカソ』大岡信、飯島耕一訳)によると、ピカソが自分の描いた作品のすべてに制作の日附けを記入する理由について、「それはつまり一人の人間の作品を知るだけでは不十分だからだ。いつ彼が作ったのか、どのようにか、どんな環境でかをも知る必要がある。おそらく何時の日か一つの科学が生まれ、人はそれを多分「人間の科学」と呼ぶだろう。それは物を創る人間を通して、人間をさらに洞察するよう求めるだろう。私はよくこの科学のことを考える。私はできるだけ完全な参考資料をせひとも後世に残したい。私が創ったものの全部に日附けをつける理由はこれなんだ」(一九四三年一月)という。ブラッサイがこの言葉をピカソの友人で秘書のサバルテスに伝えると、サバルテスは冷笑して「一体あれはどういう意味かね。あれは純粹な幻想であり、マニアなのだ。ピカソがかくかくのデッサンを晩の十時に創ったか、十一時に作ったか、何処の誰を面白がらせるというのだろう」と云ったというが、今日すでに美術史上確乎たる地位を占めているピカソの作品を資料として扱う本稿では、作品の日附けはこの歴史的人物の創造力の活動状況を知る最も重要な手がかりとなる筈である。またピカソは「私は或る人びとが自伝を書くように画を描く。絵画は完成していなくても、私の日記の一頁なのであり、そのようなものとして意義があるのだ」という言葉を、嘗ての同棲の恋人フランソワーズ・ジロー(後述)に残している。

彫刻家又は画家とモデルという主題は、彼自身彫刻家でもあり画家でもあったピカソにとっては、他のどんな主題よりも自分の日常生活の一

面をもっともよく表現できる主題であり、彼みずからもいうようにその人の伝記的背景を抜きにしては、この主題作品を理解することは不可能であると思う。彼が没してまだ三十年も経っていない現在（一九八六年）では、彼の身边に居た家族や親友たちもまだ現存しているのであるが、この人びとが著わした伝記や、追憶記や写真集も今では既に古典的になっているから、それらを参考にして必要なかぎりピカソの周辺の事情を予め述べておかねばならない。

ピカソをめぐる女たち

パブロ・ピカソは一九〇〇年十九歳のとき初めてバルセローナから当時の国際的な芸術の中心地パリに行き、一度帰郷して翌年再びパリにやってくる。有名な「洗濯船」(Bateau Lavoir)と呼ばれた下宿の一階をアトリエにしてこゝに五年間住んだ。一九〇〇年秋この下宿の前の広場で初めてフェルナンド・オリヴィエに会ったが、彼女は「美わしのフェルナンド (La belle Fernande)」と呼ばれ、「アーモンド形の緑の眼、整った顔立ち、赤褐色の髪など一度見たら忘れられない女^{*}」で、ピカソと知り合ってから同棲した一九〇四年(ピカソ二三才)当時、彼女の年令は彼より六個月若く、オリヴィエ自身も「二人の年令を合わせてやっと四〇をわずかに越えたくらい」というから彼女も満年令で二二、三歳であった(図一)。造花工場主の娘で十七歳の時一度結婚に破れたが明るい陽気な性格で、同棲後は何度となく貧しいピカソのモデルになり、時には履物^{はきもの}がなくて二個月も外出できなかったこともあった。当時の水彩「瞑想」(図二)にみえる眠る女はオリヴィエで、男はピカソの自画像だとペンローズはいうが、これはピカソから直接聞いた話であろう。

*Penrose: Picasso, His life and work, p. 97. この書はピカソ伝記の名著で、高階秀爾・八重樫春樹共訳の邦訳がある。以下この書の引用はこの邦訳文を借りる。

**Fernand Olivier: Picasso et ses amis. この書も「ピカソとその周辺」と題した佐藤義詮氏の邦訳がある。以下オリヴィエの書とあるのはこの書をさす。

ピカソを含めて当時の画家たちの画は殆んど売れず、彼等と親しい文学者たちも貧窮に苦しんだが、キュービズム以後はピカソの周辺の詩人や文学者たちの活潑な運動に促されて、画商たちは次第に彼等の作品に注目しはじめた。同時にアメリカやロシアの収集家達も画家から直接作品を購入しはじめると、オリヴィエの家政に関する怠惰や無頓着は、ピカソに必要なようになったいろいろな協力に代えることができなかった。七年

ピカソの「藝術家とモデル」連作について



図一 フェルナンド・オリヴィエ 一九〇六年



図二 瞑想 一九〇四年末

後の一九一一年秋、ピカソは「エヴァ」とよばれる優しく忍耐強いマルセル・アンベールを知り、この新しい恋人に夢中になった。当時の何点かの作品に「私はエヴァを愛す」と書き込んだ程であったが、彼女は一九一五年急病で死んだ。この時彼女の年は不明だが、おそらく二〇歳を少し出た頃であつたろう。オリヴィエの手記によれば彼女自身もすでに一九一二年にピカソとの別離を予感していたらしく、キュービストの間もその間次第に四散し、第一次世界大戦の勃発はそれを促進した。エヴァを失った傷心のピカソは翌一九一六年詩人ジャン・コクトーの推薦でロシア・バレエ団に関係するようになり、一七年ローマに行き、バレエ団のディアギレフやストラヴィンスキーらと知り合い、その舞台装置などの仕事をしているうちに踊り子オルガ・コクローヴァ(図三)と親しくなり、一九一八年正式に結婚する。時にピカソ三七歳、オルガはおそらく二〇歳前後であつたろう。オルガはロシアの將軍の娘で、美しく情熱的で、新婚当時ピカソが描いた彼女の肖像が幾つかある。結婚後数年のうちピカソはオルガに虚栄心が強く、頑固な性格の女であることが判ってくると、スペイン的伝統を好み、且つ自由で創造的なピカソには次第に彼女が耐え難い拘束と感じられるようになり、二人の間に一子パオロが生れたけれども二人の不和は遂に融和しがたいものとなった。ちょうどその頃、一九二七年十一月、ピカソ四六歳の時十七歳のマリア・テレーズ・ヴァルテルを知った(図四)。「彼女はひき緊った健康な体つきと、北歐人のようなブロンドと、一風変った無關心さで彼を惹きつけたのだった。彼女は常に自分の氣の向くまゝに行動し、彼女の氣持や生活



図三 オルガピカソ 一九一七年



図四 マリーテレーズ 一九二七、二八年頃



図五 マリーテレーズ 一九三九年

態度は……非論理的に変化した。オルガが彼に強制した世界、つまり彼の自由を制限し、彼が退屈に感じ軽蔑すべきものと思っていた世俗的な世界とは全く反対の、むき出しの粗野と自由奔放な世界がマリア・テレーズの周囲にあった（ペンローズ）。しかしピカソは種々の事情からオルガを離別することができなかったため、取りあえず別居してマリア・テレーズと同棲し、彼女をモデルにして肖像（図五および六）をはじめ、「夢」（ニュー）、「鏡の前の少女」（ニュー）、「彫刻」（バルセ）等を作った。一九三六年八月、ピカソは画家で写真家のドラ・マールを知る（図七）。知性的なドラはピカソの「ゲルニカ」制作中にその下画を七段階に分けた貴重な写真を撮った。ドラは一時彼女に関心をもったピカソと同棲したこともあったらしいが、誇り高い彼女はやがて一九四五年七月画家として独立し、ピカソの傍から身を引いた。ドラが去るより二年前の一九四三年五月、当時六十三歳のピカソの前に、画家志望の二十一歳のフランソワーズ・ジロー（図八）が現われた。彼女は堅実な製菓業者の娘で、ピカソと親しくなり、父の猛反対をおし切って家を出て祖母の宅に留まり、別居のままピカソの愛人になった。三年後にピカソと同棲し、しばしば彼のためにモデルになり、多くの作品に描かれ、その間に二人の子ども（クロードは四七年五月、パロマは四九年四月）が生まれた。ピカソは初め彼女の心を捉えるため優しい態度で接したが、やがて稀世の天才の常として、自己中心的な性格を發揮した。しかし彼女は他の女性たちのように献身的な自己犠牲に耐えられなくなり、またピカソをめぐる複雑な女性たち、即ち正妻のオルガ、マリア・テレーズおよびドラ・マールと、自分をも含めての

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

女性たち間のごたごたに厭気がさし、改めて自分の属する若い世代と、七十三歳というピカソの古い世代との相違を考慮し、フランソワーズは一九五三年の夏、意を決して二児を伴ってピカソの許を去った。

ピカソの親友サバルテスによれば「ピカソは〔恋人との〕新しい出逢いの度に、新しいイリュージョンを得ているらしいのです。事実恋愛体験の絶頂期ほど彼の創造力が力強く現われることはありません。彼の作品の制作時期を拾い出すだけで十分です。……新しい恋愛体験のたびに彼の芸術には進歩と新しい形式、もう一つの別の言語、独自の表現法が現われるのが見られます。その表現法には、彼の作品の東の間の物質化にすぎぬ色とか、或る図形の形を与える代りに女性の名を与えることもできるでしょう。……彼の人生で問題になって来た女性たちを今更順繰りにあげて行くには及ばないでしょう。それらの女性たちはみな彼の人生の様々な時代を彩どっていますし、また彼の芸術の様々な段階を画してもいます」(講談社刊、ピカソ全集「証言」一九五四年の項)という。この言葉はピカソの生活を多少とも知っている人びとには常識であるが、彼をめぐる四人の女性については親しい友人たちはいずれもプライバシーを尊重するためか詳しくは口を緘して語らず、たゞ若い時のフェルナンド・オリヴィエと、後のフランソワーズ・ジローとだけが手記を残しているにすぎない。殊にフランソワーズの『ピカソとその友人たち』の一書は、彼と共に暮した十年間の経緯を赤裸に語っている。



図六 マリー・テレーズ 一九三八年一月九日



図七 ドラ・マール 一九四二年一月九日



図八 フランソワーズ・ジロー 一九四六年六月三〇日



図九 フランソワーズ・ジロー 一九五〇年一月一九日



図一〇 ジャック・リヌ・ロック 一九五四年一〇月五日

*Françoise Gilot & Carlton Lake, *Life with Picasso*. この書には瀬木慎一氏の邦訳(新潮社刊)がある。本稿でフランソワーズ・ジローというのはこの書を指す。

この手記が出版された時ピカソは激怒して出版禁止処分を裁判所に訴えて敗訴している。ペンローズさえピカソの友人としての立場から、引用されたピカソの語法に誤りがあるとしてこの書を信用できないとピカソを弁護しているけれども、それには当事者でなければ判らぬ内容が多くあり、ピカソから聞いたというフランソワーズの記述は信用してよいと私は考える。殊に三人の女性たちとピカソとの関係は彼女の手記がよく伝えているので、上述と少しく重複する点があるがこれに従って次に紹介しよう。ピカソは一九二七年十七歳のマリア・テレーズ・ヴァルテルにラファイエット通りで出逢って以来、若々しい彼女の姿は、保守的で虚栄心の強いオルガの性格に悩まされていたピカソの心に、「若さの輝かしい夢」として刻まれ、彼の制作の尽きざる養分となった。彼女は明るい快活な性格でスポーツにしか興味をもたず、ピカソの公的或は知的な生活の中には決して立ち入ることはなかったが、やがて彼は執拗にもとめて彼女を自分のものにし、愛情の去ったオルガを遠ざけると、マリア・テレーズは彼の「現実からの逃避の場」となり、その形姿は深く彼のデッサンや画や彫刻の中に入り込んで来た。そしてピカソとの同棲の十年間に一度身ごもったが、彼女の妊婦の姿すら彼の彫刻のモデルになった。一九三五年秋ピカソの親友エリュアールから紹介されたドラ・

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

マールは、裕福なユーゴスラヴィア人の娘で「黒い髪と、美しい瞳の少女」で画をかき写真家志望でもあり、当時「ゲルニカ」制作中のピカソのアトリエに来てその作品の制作段階を七枚の写真に撮ったことがある。ピカソはこの娘に興味をもち、彼女をモデルにして何枚かの肖像画（図六および七）を描き、一時彼女と同棲したこともあった。ピカソは「マリア・テレーズには深い愛情を感じるが、ドラ・マールにはそれほど関心はない。だが彼女は非常に聡明な女だった。私はドラに深く惹かれるというのではないが、こゝには話ができる女が居ると感じただけだった」と弁解している。しかしピカソを中心にしてマリア・テレーズとドラとの間の心理葛藤からひき起されたドラマは、ピカソにとって迷惑どころか、むしろ貴重な「創造を刺激する源泉」となった、とフランソワーズは冷静に観察している。彼女によればこの二人の女性は性情や気質の点でも全く反対の女性だった。マリア・テレーズは無邪気な優しい女性で、容姿も女らしく、彼にあらゆる喜びと光と平和を与えてくれたのに引き換え、ドラは神経質で不安定で、悩むことも多かった。ピカソはマリア・テレーズと居る時には和的生活を棄てておのが本能に従うことができたが、ドラと共に居る時には精神的な知的生活を楽しんだ。この二人の女性の対照が、この時期のピカソの多くの画や素描に表われている。一人の女がもう一人の女を見ている場面や、全く反対のタイプの二人の女が互に見詰め合っている場面等があり、この時期の女の肖像や素描の連作は当時のピカソの最高の作品だった。一方は純真無垢な女、他は劇的な女である。造形上の点から見れば、マリア・テレーズとドラとは正反対でありながらも、殆ど分ち難い存在であった。前者はドラより早くピカソの生活の中に入り込んでいたけれども、この時期の幸と不幸との間を行き来しているように見えるピカソの作品では、完全を求めるには彼女ら二人が必要であった。たとえばピカソは「ゲルニカ」において大きい頭を窓から覗かせ、手にラムプを持つ女は明かにマリア・テレーズを基にしているし、その下画のスケッチを含めてこの画の他の女は「泣いている一人の女性（ピカソによれば「ドラ・マールは本質的に泣く女だ」という）を中心にして」。ピカソ自身も彼女たちに溺れることなく「ドラも、マリア・テレーズも私によって描かれ、私の画の不可欠の一部になることで自分が不滅になると信じていた」と皮肉に観察している。

一九四九年の夏マリア・テレーズが娘とともに南仏のジュアン・レ・パンに來た当座、ピカソが同棲者のフランソワーズに遠慮してこっそり彼女を訪ねていたことを知ったフランソワーズは、ピカソに勧めて二人を自分たちの居るラ・ガロワーズの自宅に連れてくるように招いた。この時フランソワーズは「私はマリア・テレーズを一目見て彼女がパブロに靈感を与えた女だということを感じ、自分は便利な身代りの山羊にすぎないと感じた」と正直に告白し、当時のピカソをめぐる女たちの関係を冷静に次のように記述しているのは面白い。「彼女（マリア・テレ

ーズ)はギリシャ人のようなプロフィールをもつ、非常に印象的な顔立ちをしていた。パブロが一九二七年から三五年にかけて描いたブロンズの女の肖像シリーズは殆ど彼女そのままの写しだった。……彼女の形姿はすばらしく彫刻的で、ヴォリュームも申し分なく、線は清純で、そのため彼女のからだは顔は譬えようもなく完璧だった。……マリア・テレーズはパブロに多くをもたらしただ。彼女は素晴らしいモデルだった。パブロは普通の意味ではモデルを使って仕事をしなかったが、平生裸の彼女を見ているという事実が、彼女のびったりとした性格の一部を彼に与えたのだ。彼女が知的であるか否かということは、彼女の形姿によって靈氣を吹き込まれた芸術家にとってはまさに第二義的なことでしかなかった。……彼女が初めて娘のマイアと共にラ・ガロワーズに来た時、パブロがクロードとマイアを連れて私たちの家の庭に住んでいる大きな亀を見せに行っている間に、マリア・テレーズは私に向かつて冷たく、あたしの立場が奪えるなんて思わないで下さいね、と云った。そんなことを私は少しも望んでいません。ただ空いた場所を占めたいだけなの、と私は答えた。オルガや、マリア・テレーズや、ドラ・マールについて語ったパブロの色々な話や思い出、それと同時に私たち二人の生活の舞台裏でなお連続とつづいている彼女たちの存在を思い合わせると、パブロは或る種の青髯コンプレックスを持っていて、それがすべての女性の首を切らせ、自分だけの博物館の中にそれらを集めておきたくさせるのだと、私は次第に悟るようになった。しかし彼は彼女らの首を完全に切らなかつた。彼は一時生活を共にしたこれらの女性の生命をすべて続けさせ、ただ彼女らにまだ幾らか生命が残っていることを証明するために、一寸覗かせたり、喜びや悲しみの叫び声を上げさせたり、ばらばらにした人形のような仕草をさせたかつたのだ。そして一本の系で一端を繋ぎ、糸の反対側の端を自分でしっかり握っていたのだ。時折り彼女らはユーモラスな、ドラマチックな、或は悲劇的な一面を出し、それらをみんな彼は利用したのだ」(上掲書二〇四頁)。

以上の記述から推測できるように、芸術家ピカソにとってモデルは恋人であり、同棲者であり、時には助手や家事の仕事も担当せねばならなかつた。このようなモデル兼業主婦という仕事は、最初若い同棲者には大した苦痛でなかつたが、ピカソがやがて世界的な巨匠になると、彼女らには大へんな負担になったと思われる。上にあげた女性たちの年齢を調べると、最初のフェルナンド・オリヴィエはピカソより六カ月若いだけで、彼が一九〇四年二三歳の時から一一年頃まで七年間同棲し、オルガは二〇歳前後の一九一八年にピカソと正式に結婚し、九年間の共同生活の間に一子ポールを生んだ。ピカソは二七年に一七歳のマリア・テレーズと恋に陥り、二人の間に娘マイアを生み、その間に女写真家ドラ・マールとの交際をつづけた。オルガと離婚できなかったのは、ピカソがカトリックの厳しいスペイン国籍による。一九四三年ピカソ六十三歳の

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

時、二十一歳のフランソワーズ・ジローと親しくなり、やがて彼女は彼と共に暮し、そのモデルにもなったが、その間ピカソとドラとはまだ完全に切れていなかったので、最初は二人の女の間にも心理的葛藤があったらしく、最後には若いフランソワーズが勝った。そして十年の間にクロードとパロマの二児を儲けたが、しかし彼女もやがてピカソとの年齢の差を考えて遂に彼の許を去ったのは一九五三年、彼女が三十一歳の時であった。その後ピカソは親しいヴァロリスの陶器工場主の妻の従妹で先夫の子どもを連れたジャックリーヌと親しくなり、五五年オルガが死んだので六一年晴れて二人は再婚した。この年ピカソは八十歳であるから、ジャックリーヌはおそらく四十五歳前後かと思う。このようにピカソの恋人で同時にモデルとなった同棲者は、ジャックリーヌは別としていずれも彼女らの二十歳代の十年未満の期間であるから、ピカソはそれぞれの女の美の盛りの時期を満喫したのは、画家として幸運であった。友人サルテスが云うように、ピカソの画業を見る時は必ずその身边に居たモデルの女性の年齢を考える必要がある。この点ではピカソが自ら語るように若年時から芸術上の成功を収め、莫大な収入を得ていたという経済的条件がそれを可能にしたのである。こうしたピカソをめぐる事情は、彼の「画家とモデル」の連作を考察するに必要な第一条件である。

ピカソの絵画論

ピカソは一九〇七年の『アヴィニオンの娘たち』からキュービズムに至る頃に「芸術は自然とは全く別なもので、それは自然らしく見せる嘘である。芸術は数々の嘘について他人を納得させる術を心得なければならぬ」としばしば述べている。芸術は自然と異るとはいえ、自然との接触、それから受ける感動なしには画は生まれない。自然は人物画においては人体モデルであり、「画家とモデル」の題名からも判るように画家には必ずモデルが要る。彼は画家志望のフランソワーズに向かって次のように教えたことがある。「画家は絵画から出発して自然に達しようとするのではなく、方向は逆で、自然から出発して絵画に向かうのが正しいのだ。太陽を黄色い色斑しみに変える画家が居るが、また技術と知識にもとづいて黄色い斑点を太陽に変える画家も居る。彼が自然から引き出した諸要素が、絵画に変化を与えるのである。大画家たちは彼ら自身の考えに導かれて、事物の自然な外観を表わすその理想に近づくのだ。」このように画家は自然のオブジェから出発して己れの理想に近づくのであるが、彼はまた次のように云う。「抽象絵画などは単なる絵画にすぎない。そこにはドラマはありません。我われは常に具体的なものから出発しなければならぬ。その後でなら、現実の外観を一切排除しても構いません。もう危険はないからで、対象に対する想念は既に消しがたい

痕跡を残しているからです。対象こそが画家を刺激して、彼のさまざまな想念を掻き立て、彼の情念を始動させるのです。画家の思考と感動こそ、最終的には彼の作品の中に囚われの身になって残る筈です。そしてどう藻掻いても作品から逃れられることはできないでしょう。そして思考と感動はたとえ作品の中に残っているかどうか見分けられなくとも、作品の重要な部分を構成しているのです」(ピカソ全集「証言」)。(セルウォオスの項)

或る日フランソワーズ・ジローがアトリエに行くと、彼は一、二日前に書きかけたキャンバスを見せた。キャンバスの右中央に緑色の太陽に似た丸い色斑があり、左下隅から中央を通る紫色の三角の形が上に突き出て、それが紫色の太陽の真上で一つの点になった。この二つの形はかすかな曲線を描くV字形のような重々しい黒い点で結ばれ、この黒い線は上記の二つの色の形を横切っていた。フランソワーズが「これからどうなるの」と訊ねると、ピカソはいう。「これでもう静物だ。絵画上のアイデアだ。……君が今見ているのは第一段階だ。緑の色斑と、それを押しやろうとする紫の色、そしてこの二つを結ぶ黒い線で、これらの要求は互に闘い合っている。そしてあらゆる処に紛糾がある。たとえば緑色の点は中央から増大する傾向をもち、一つの線や形の中には収められない。色は決して線や形ではなく、光線を送り出すものはそこだ。その性質のためにそれはダイナミックなのだ。一方、紫は始まりが大きく、だんだん小さくなって遂に一点になる。その他の色にも、丁度直線と曲線の間にあるような争いがある。……私はこの対照を強調しなければならぬ。次の問題は、どうやってこの第一段階を振り切れるかということだ。どうすればそれを完全に破壊することなく、一層破壊することができるか。どうすればただに新しいだけでなく、むき出され、切り裂かれたものにするかといえるかということである。私にとって絵画は一つのドラマティックな行為であり、この行為の過程で、現実はいかにばらばらに引き裂かれるのを経験する。このドラマティックな行為こそ、私にとって他のあらゆる配慮に優先するものである。純然たる造形行為というものは私に関する限り二次的なものに過ぎない。重要なのはこの造形行為の、ドラマであり、世界が自分の海に飛び出し、自らの破壊に出会う瞬間である。……私にとって興味があるのは、違ったものの寄せ集め、私と呼びうるもの、私がそれについて何かを語りたいと思うものの中に、全く、思いもかけぬ、関係を作り出すことである。こうした形の関係を作り上げることには、或る種の新しさがあり、難かしいが故に興味が湧き、その興味には一種の緊張感がある。この緊張こそ、私にとっては静かな均衡とか調和よりも遙かに重要なものであり、均衡や調和などは、私には全く興味がない。現実というものはその言葉の一つ一つの意味において引きちぎられねばならないのである。人びとは全てのものが唯一無二だということを忘れている。自然は決して二度と同じものを創り出しはしない。ここに私が違ったものの寄せ集めを探そうと努力する理由

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

がある。つまり大きな体軀に小さな頭部、小さな体軀に大きな頭部といったものの組み合わせである。私は精神を通常とは違う方向に向かわせ、目覚めさせたいのである。私は作品を見る人びとが、私なくしては発見しえなかったであろうものを発見するのを、手助けしたいのである。だからこそ私は、たとえば左の眼と右の眼の相違を強調するのである。画家は左右の眼を同じ形に描くべきではない。両眼は決して同じではないからである。つまり、私の意図は事物を動かすこと、相い矛盾する緊張、相い反する力によって動きを誘発すること、そしてその緊張関係、もしくは対立関係の中に私にとってもっとも興味ある一瞬を見出すことである」(「フロンソワーズ・ジロ」)

ピカソがここでいう「違ったものの寄せ集め」だとか、「対立する諸要素の対照」をできるだけ強調し、それも「静かで落ちついた調和でなく、もっと破壊的で、互に引き裂き合うほど激しい劇的な対立の一瞬を求めろ」というピカソの作画上の信条は、マチスやブラックとも異なる彼のすべての油彩や彫刻作品を貫く原理となっているが、不思議なことにこの原理は、彼の「画家とモデル」の連作では一九三〇年以來晩年に至るまで殆ど見られず、むしろここでは写実に近い、物語的表現を仮けている。これはどういう理由によるのであろうか。第一に、このテーマそのものは画家ピカソの生活に密着したものであるが、描かれている画家はピカソ自身のやり方ではなく(彼はこんな風に写生はしない)、世間一般の通念に従った画家であることを示し、その故に自己自身を踏晦し、変形させたりして改めて抽象化や記号化する必要がなく、自分で楽しんで画家を笑いものにする事ができた。第二に、飽くことなく同様な画家とモデルを使いながら、一枚一枚の作品に絵画としての表現上の重点を変化させることによって、彼の創作上の自由を世間に示したかったのであろうと思う。この点については後に触れることにして、ピカソが自分の作品制作について友人のカーンワイラーや、ブラッサイ、ペンローズ、恋人のフランソワーズに語った注目すべき体験の記述があるのでこれを紹介しよう。まず制作中の変化について。「着想は「制作の」単なる出発点にすぎない。それが心に泛んだ儘に定着できることは稀だ。仕事にかかるや否や、別のものが私の画筆の下から浮かび上るのだ。描こうとするものを知るには、私は描き始めねばならない。……私はいつも頭の中でせかせか動き廻っていて、私が捉えるものは、私の意志がどうあれ、着想よりも私には面白いのだ。

絵画作品というものは、予め構想されたものでも、固定されているものでもない。制作の過程で、画家の思考の変化に従って変貌するものなのだ。そして完成した後も、作品を見る人の状況によっても又変るものなのだ。一枚の作品は生き物のように自分の生を生きるものであり、日常生活が我われに課した諸々の変化を蒙るのだ。それは絵画作品が観る人によって初めて生命を与えられることを考えれば、当然のことだと思

う」。(証言)

ピカソは制作の出発点は「意想」であるというが、彼のいう「意想」とは決して固定した観念ではない。それを造形化しようとして筆を執るや否や、彼の最初の「意想」通りに筆が動くのでなく、まるで「意想」そのものが彼から独立して生命をもち、みずから自発的に動き出すのであって、一本の線を引き、一つの色を塗る時には、画家の意志を離れて一つの線は他の線を呼び、一つの色は他の色を要求する。画家はいわば内面から発する強制力、自己の内なるこの声に抗うことができない。それをピカソは次のように云う。「画は私より強い。画は望む処を私にやらせる。……或る画が始まるや、最初の一笔から画家は自由を失う。彼は自分の意志を通そうと努めても、画はそこにあり、それに逆うことは何一つできない。これは画家の宿命だ。画家は服従する。画はその人であり、同時に画家の外なるものだ。何故だろう。何が私たちを強いるのだ。あゝ、誰もそれが何なのか知りたくない。……たゞ云えることは、創造者である人間と、人間精神の至高なものとの或る関係によって何かと起り、それが描かれた現実にもそのような力を与えるということだ。」

これはピカソにしては珍らしい宗教的な表現であるが、実際はそれほどの意味ではなく、ただ絵画の造形作用は画家個人の作為ではどうしてもならぬ無意識の普遍的な力によって強制され、動かされるといふ、芸術至上主義的な思想の一面を述べているにすぎない。

ピカソが画家志望のフランソワーズを初めて知った一九四三年五月の頃、彼女に向かって「君の体が私の抱いているイメージに合うかどうか知りたい。それが君の頭部とどんな風に関係しているかをも知りたい」と云って彼女の服を脱がせ、立ったり横たえたりして長時間彼女の姿態を観察したという。その後彼女と同棲した後も、南仏の別荘では彼女を一日中裸にして室内や庭園の中を自由に歩かせたとフランソワーズは告白している。ピカソは画の制作において自然のオブジェを何より重んじたが、それは実際に筆を執って描く以前の、オブジェに対する深い凝視を意味する。だから一般の画家のようにモデルを前に坐らせてスケッチ帖に写したり、キャンバスの上に画筆を走らせたりする必要はない。彼は幼時から図画教師の父をして舌を巻かせた程の抜群の描写力を有していた。現在バルセローナのピカソ美術館に多数展示されているスケッチや、十四、五歳の時に描いた大作画「聖体拝受」や「科学と慈愛」等を見れば、既に一流画家の手腕を感じさせる程である。かように天賦の資質と訓練によってオブジェの形や色に対する深い観察力と記憶力とを具え、一度目で見たものは、後になっても直ちにその記憶の中から引き出すことができた。後に考察する一九五八年から六三年に至る時期の「画家とモデル」(ミシェル・レイリスは一九五三年冬)の主題の素描や油彩に

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

は、いずれもモデルを傍に横たえ自らキャンパスに向かって悪戦苦闘する画家の姿を描いているが、これは前述のようにピカソのやり方ではない。また写真家ブラッサイの著書(『語るピカソ』大)には、ピカソが骨董屋で買った古い大きい裸婦画の前に友人たちを集め、自分でパレットと筆を持ち、この画を描いている画家のポーズを取り、「さて僕にはモデルが必要だ。モデルを使わない職業画家というものがあるかね」と云って友人のジャン・マレエの身体をモデルのように斜に画の前に横たえさせて撮った写真が載っている。これは「芸術家先生」を自ら実演するピカソが、通俗の画家を諷刺した悪戯で、この事件は一九四四年四月二十七日のことである。

ピカソをめぐる女たちはフランソワーズの記述のようにそれぞれ若々しい肉体の年代の十年間を彼と共に生活し、毎日毎日彼の鋭い観察眼の前に自らの裸体を曝して暮したのであるから、それぞれの時期のデッサンや油彩や彫刻にはその時の観察のさまざまな記憶が自然に甦って表現されている。最後に、フランソワーズの思い出の一つを記しておこう。上述のように一九四三年春、二十一歳と画学生として六十二歳の巨匠を訪ねて以後、やがて彼女は裕かな造業業者の父の猛反対にもかかわらずピカソと同棲し、後にピカソとの間に息子クロードと娘パロマを生んだが、一九五一年頃から二人の間に次第に波風が立ち、彼女は遂に上述のように二児を伴れてピカソの許を去った。その理由は彼女の手記にいろいろ述べているが、要するに有名になった多忙なピカソの制作を助けてモデルになる他、制作の下仕事やピカソ家の経理事務などを処理するために画家志望の彼女を酷使したことや、彼の年齢がすでに七十二歳を越えた老人であるに引き換え、自分がまだ三十一歳にすぎないことを改めて省み、ピカソという人物を客観的に眺めるようになったことが原因であろう。ピカソは七十一歳の誕生日にピカソが彼女に、「私は君くらの年が羨しい。昔は誰か若い人と一緒に暮せば、自分も若い気持ちで居られると思ったが、今では周りの若い人びとを見ると、自分はもう若くはなれない」と歎いた言葉を伝え「私が彼を慰める唯一の方法は私自身が七十歳になろうと努力することだと感じた」と記しているから、二人の別離は要するに年齢と性格の不一致であろう。今試みに、一九五〇年現在、ピカソ七十歳をめぐる三人の女性の年齢を調べると、離婚のできない正妻オルガは五十二歳位(一九一八年結婚の年を二〇才と仮定する)、マリア・テレーズは四十歳、フランソワーズ・ジローは二十八歳である。なお現在離れているドラ・マールはピカソと親しくなった一九三六年に二十八歳と仮定すれば四十二歳となる。この人びとの年齢を考え、さらに女性の肉体的生理的盛衰を考え合わせると、若いフランソワーズ(図九)がモデルとしてピカソにとりどんなに貴重な女性であったかが判るであろう。フランソワーズはさらに次のように述べている。「私は大体において青髯(ピカソ)の以前の奥さんがどうなったか知っていたし、私の知らないことは彼が問

もなく話してくれただからだ。私は壁の筆蹟を見てにっこり笑える程誰よりも優っているという自信を殆どもてなかった。結局のところ彼女たちの運命は全く自分自身ではどうにもならないものであり、パブロに凭りかかっていた。そして私もそうだった。みんなそれぞれ違った理由で、違った失敗をしたのだ。たとえばオルガの場合は余りに求めすぎたために破れ去った。こう云えば、人はもしも彼女がそれほど望まず、そして全く馬鹿げたことを求めなかったら失敗しなかったと考えるだろう。しかしマリア・テレーズは何も求めなかった。彼女はとても可愛かった。しかし彼女もまた失敗した。その次がドラ・マール。彼女は愚かどころではなく、他の二人よりも遙かに彼を理解した一人の芸術家だった。彼女は他の二人と同じように確かに彼を信頼していたが、やはり失敗した。だから私が彼を信じ切ることはむずかしかった。彼はみんなを棄てた。しかし彼女らは自分だけの境遇に夢中になっていて、自分こそ彼を理解した唯だ一人の女性であると考え、自分の生活と彼の生活がどうにもならないほど絡み合っていた。私はこれの一つの歴史のパターンだと思った。これまでにこれがうまく行ったことがなかった。確かに今度もまた運命づけられた。彼自身もどんな愛も予定された期間以上つづく筈がないと私に警告していたのだ。毎日私は私たちの愛が日一日と減って行くと感じた」。フランソワーズが鋭く予感したように、パブロには常に勝利者と被征服者とが必要で、彼は女を征服してしまうと途端にあらゆる関心をなくしてしまう性格があり、その上彼の理想的な妻は、裸でモデルになれる年齢であると同時に、家庭経営や制作準備や多数の作品処理についても彼の命令を忠実に実行しうる女性でなければならなかった。フランソワーズが去った後、幸いにも五五年から晩年にかけて、ピカソの親しい陶器商のラミエ夫人の従妹で子持ちの未亡人ジャックリース(図一〇)がその役を忠実に勤めた。五五年正妻オルガがカンスで没し、一九六一年三月二日八十歳のピカソは正式にジャックリースと再婚し、結婚式には友人を誰も招かなかった。彼女は母の異なる四人の子女と、自分の連れ子を加えたピカソ一家をみごとに治め、モデルにもなり、友人を招くことの好きなピカソを助け、最後まで甲斐甲斐しく世話をした。

ここでふり返って本稿で扱う版画連作が作られた当時のピカソの境遇を考えてみよう。ピカソは一九二七年一月にマリア・テレーズを知り半年後に互に愛し合ったが、彼はまだこの女性のことを秘していた。しかしピカソがオルガ母子と共にこの夏カンスで暮した時は、すでにオルガは彼女の存在を敏感に感じ、夫婦間の危機が始まった。「坐る女」(二七年、ニ、「水浴者」、「泳ぐ人びと」)から始まる女体の烈しい歪曲や、「坐る水浴の女」(一九三〇)には、夫に棄てられた女の嫉妬と怨恨が現われている。これに対して三二年から三三年にかけての若々しい少女の裸体には、マリア・テレーズへのピカソの傾倒が現われている。この二人の女の対立の中で苦しんだピカソのこの時期から、「ゲルニカ」(一九三六年)

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

までの間には大作の油彩画は少く、版画や彫刻に内的情熱を発散させたのである。しかもそれらの表現にはエッチング版画やデッサンの線描が主体で、晩年に至るまで一般にピカソの個々の大作のように破壊的で斬新な手法を用いず、むしろ写実的で、しかも新鮮な感覚と知性に訴える合理的作風が一貫している点で、ピカソの芸術のたえざる変貌の中を一本の赤い糸のように貫いていることに気付かれるであろう。この点にもう少し触れておこう。

この主題の作品にはエッチング版画やリトグラフ、鉛筆やペン、クレヨンによる素描、或いは六三年頃の油彩等の画材が用いられているが、共通している点は、キュービズム時代の人物画に用いた形体分析や、「ゲルニカ」等の大作画にみえるような象徴記号や、抽象化など、現実^{レアリテイ}に対抗する技法はほとんど用いられず、自然の現実をよく掴んでこれを観者に卒直に、平易なデッサンの手法で伝えようとしていることである。上にあげた作品群でいえば、一九三三年の『ヴォラール連作』やこれに数年先立つ『知られざる傑作』の挿画は主としてエッチングで若干のリトグラフがあり、五三、四年冬の「人間喜劇」とよばれる作品はペン素描と若干のクレヨン画、さらに十年後の六三、四年の「画家とモデル」^(エレネ・バ)だけは油彩であり、その後も「三四七点版画」その他の版画連作や、色画用紙に描いたクレヨンやグワッシュ等色々あるが、六三、四年の油彩画以外は版画とデッサンが圧倒的に多い。ピカソは「私が表現したいと思った主題が、違った表現形式を示唆すれば、ためらうことなくこれを採用して来た。私は何か云いたいことがある時は、いつも私がもっとも適当と感じた方法でやって来た。モチーフが違えば、違った方法が要求されるのである」という。エッチングは平滑に磨いた銅板の上に鋭い針のようなペンで線画を描くのであるから、鉛筆やペンの素描と本質的に異なるものではない。これらの線描はたとえ身体の輪郭を細い簡潔な一本の線で描いても、そこには女体の乳房の柔かなふくらみや、肩や腕の盛り上った筋肉のしなやかさ、腕や脚の関節を包む膨らんだ肉の自由な弾力性、或は腰部の固く太い骨盤を内に蔵した柔軟な筋肉と脂肪の塊りといったものを微妙にかつ的確に表わしている。こうした微妙な線のリズムカルな動きは、ピカソが平常いろいろの女の肉体を自分の手で掴んだり圧さえたりして感得した生々しい触覚経験がなければ到底描けるものではない。素描技術はたしかに天賦のものだが、その感覚的表現は多くの女性体験から知らず識らずの間に会得したことも多いであろう。

『ヴォラール連作』でもそうだが、殊に一九五三、四年のデッサン (Verve III) をよく見ると、同じ主題を同じモデルによって表わしながらその人体の動きに少しずつの変容があり、時には一日に十数枚描いた日では一枚ずつの作品の変化を注意してみると、ピカソがそれらを描きな

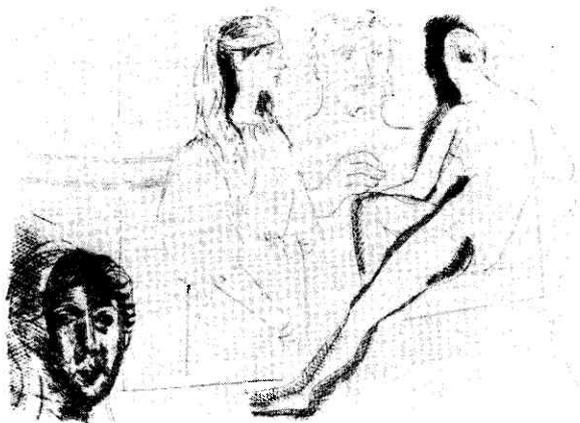
がら彼の想像力が少しずつ移り変わって行く軌跡をくわしく跡づけることができる。しかも驚くべきことには、彼が迅速な一本の描線を引くだけで変貌の一つ一つが生気にみち、些かも弛んだマンネリズムは見られない。一枚が他の一枚の準備段階だとみられるような作品はなく、それぞれがその都度新しく全力を集注して描かれ、それぞれが独立した完成作品になっている。尤もこゝで完成というのはたゞ相対的な意味にすぎず、厳密な意味ではピカソが戦後の大作「納骨堂」(一九四五年)を前にして、「完成した画なんてものはなくて、同じ一つのタブロオの様々な形態があるだけだと思ふね。完成とか、仕上げるとかいう言葉は、二重の意味をもっていないかね。完了すること、終えること、しかし又殺すこと、止めを刺すことなんだな。私がこんなにも沢山の画を描くというのも、自発性を求めるからさ。幸運にも何かと表現できたとする。何でそれ以上何かを付け加えるような気持になれるかね」という。こゝでピカソが「自発性を求める」というのは、その想像力が絶えず活潑に動き、外への発現を瞬時も抑えとどめることのできない創造、エネルギーのことで、このエネルギーが画家の内部で活動するかぎり、同じテーマの作品が少しずつ形を変えて生み出されて行く。彼はまた云う。「昔は絵画は、歩、歩その完成に向かって進んだものです。つまり毎日何か新しいものが付け加えられ、一枚の作品はそうした附加の総計でしたが、しかし私の場合は一枚の作品は破壊の総計です。私は一枚の画を描くと、すぐそれを破壊します。しかし最終的には何も失われはしないのです。私が或る所から取り去った赤は、何処か別な所に現われます」。彼がその画を破壊の総計というのは、逆説で、破壊は同時に創造の総計でもある。この創造には、豊かな体験から知性的に選択して自由にアレンジする彼の獨自性がある。彼はバルムランに対して、「もっとも恐ろしいのは、完成というものが決してないということだ。もうこれで十分仕事をした。明日は日曜日だ、と云えるような瞬間は絶対にやって来ない。止めるや否や、もうまた始めている。もうこれには触れるまい、と云いながら一つの画を片付けてしまうことはできる。だが終りという字を書き込むことは絶対にできない」と語っている。ピカソにとって画がくことは彼が屢云うように「生きること」だった。ペンローズの伝記にも「彼は生まれながらの画家で、生きている限り撓みなく描かざるを得ず、それを自分の運命と感じていた」というが、そういうことは近代の画家なら何もピカソに限らず大抵の人が感じていることである。しかしその表現の獨創と、絶えず自分が創造した作風を打ち壊してさらに新たな創造に挑むピカソの一貫した態度は、他に例をみないことである。ところが面白いことに、この「画家とモデル」の主題に関する限りでは「破壊」の手法は殆どみられず、アトリエ内における「画家とモデル」という二人の關係の写実的手法を通じて、ピカソの「画家としての生活の嘘」を真実らしく見せてくれるのである。

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

一、『ヴォラール連作』について

ヴォラールはこの連作を買い込む数年前(一九二七年)に、ピカソにバルザックの小説『知られざる傑作』の挿画のエッチングを依頼した。この主題は彫刻家とモデル二点、画家とモデル五点、動物(牛、馬)一点、動物と裸体人物一点、これにピカソの素描をオルジェ・オーベルが木版画に刻った六十七点を本文に添えた。ピカソの版画はアングル風の明快で繊細な線描である。この書物の他に、若いスイス人スキラの依頼によるオヴィディオスの『変身譚』^{メタモルフォーゼ}もあり、これはピカソの三十点の挿画を付してローザンヌで製作された。これらの版画制作のためにヴォラールがピカソに紹介した刷り職人ルイ・フォールは、手持ちの柔かい日本紙を用いた巧みな製版技術によってピカソを魅了した。

まず一九二七年の『知られざる傑作』からみよう。この小説の舞台は当時ピカソが住んでいたグラン・ゾーギュスタン通りのアパートであったことで、ピカソも興味を惹かれたのであろう。この版画(Georges Blochの版画カタログ第一巻⁸²頁)では主人公の彫刻家は肖像風に描かれ、**図一**(⁸²)では彫刻家の前に立つ着衣の少女も、ソファに腰をかけて観者に背を見せている裸婦も、左下隅の女の頭部もすべて彼の自作であろう。彼は顔を正面に向け前に並べた自分の作品を自信をもって画外の人びとに見せているらしい。次の**図(86)**も左側に彫刻家が胸から上を大きく描かれ、自作の小像を手にもち、彼がこれから作るうとする右側の正面を向く大きい裸婦立像と、右端の女の頭部との下画を見ている。この彫刻家も自作の小立像を両手で愛撫している。「画家とモデル」のテーマは五点あり、次の**図二(83)**では画家は**図一**の彫刻家と同じようにアトリエ内の後方に立ち、彼の前面の左には着衣の少女彫像が立ち、右側の椅子にはモデル女が右手を顎に当てて坐り、画外の観者の方を眺めている。室内は右側が明るく、左側を暗くすることで室内の人物をどうにか纏めているが、こゝにはピカソのいうドラマがない。次の**図(85)**は左側に行儀よく坐って編み物をして中年の着衣の女の前に大きいキャンバスを立て、半ズボンを穿いた上半身裸の画家は、我われに背を見せ、目を伏せているこのモデルを見ながらキャンバスの上に筆を動かしている。次の**図三(87)**は前図と同じ構図で、左に寒むそうに厚着を着こんで椅子に几帳面に坐っているモデルを見ながら、上半身裸の画家はキャンバスに向かっている。キャンバスの中の女は冷やかすように画家を見ている。ここには色々々な注視の方向に緊密な纏りをもつように工夫されている。**図一四(88)**では、一転して画中に面白いモチーフを試みた。モデルは命ぜ



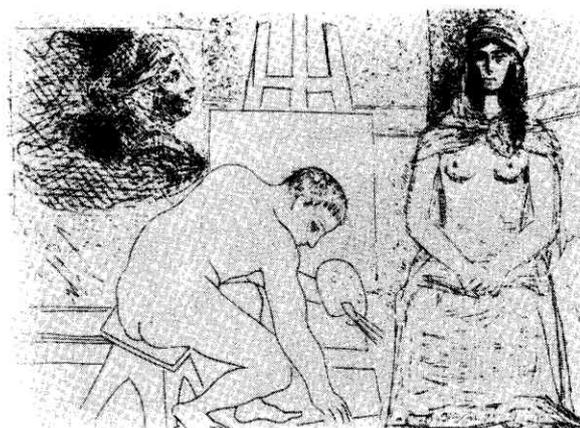
図一



図二



図三



図四

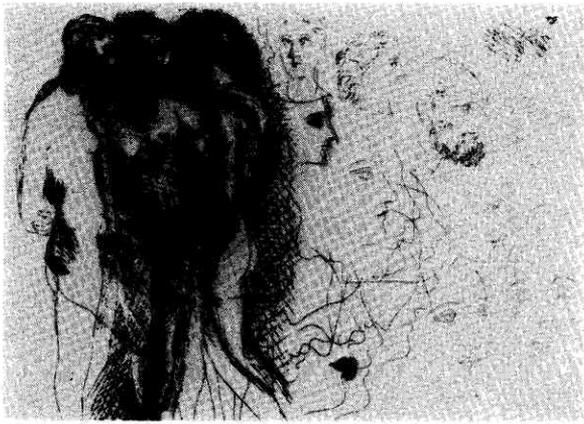
られた通りに忠実に正面向きのポーズをとり、左側に坐ってキャンバスに向かっていた裸の青年は、不注意にも画筆を落したのでそれを拾おうとして腰を浮かせ背を曲げている。彼の右手を伸ばした横向きの姿勢が画面に生氣を与えている。次の図(89)ではパンツだけを穿いた髭面の画家が不作法に両脚を伸ばして床にぢかに坐り、キャンバスに向かって画をかいている。モデルらしい裸の女が画家の後(画面の前景)のモデル台に腰かけて画を見ている。この乱雑なアトリエの光景は無頓着なこの画家にふさわしい。図一五(90)では左側に裸婦が三人立って何か内証話をしているらしく、そのポーズは美しい。右側には男女のいろいろな顔のスケッチがあるが、この両側の人物たちの間には特別の關係はないようである。次の図(91)にも坐った一人の裸婦の周りに、牛や馬の頭部とともに、裸の女の体や顔のスケッチがある。図一六(92)の左のキャンバスには、体を左に向けて坐った若い女が頭だけ右にふり返った瞬間のポーズが描かれ、裸の画家は右側で筆をもち画面を凝視している。この画家のプロフィールは画中の右をふり向く女と対照して美しい。次の図一七(93)では、モデルは右端に坐っているが、裸の画家はこのモデルを見ず

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

に、左側に腰を屈めて不安定な姿勢で画筆を揮っている。二人の間には大きい画架とキャンバスがあり、それが二人を分つと共に巧みに結びつけている。図一八(94)は牡牛と馬との闘いであるが、この二頭の動物の間には緊張が欠け、殊に右側の馬は後の「ゲルニカ」にみるような必死の表情が見られない。——この版画連作はピカソとしては余り成功したものとはいえず、画面をドラマチックに構成しているけれども描線には精妙さと緊張がまだ欠けている。精々六、九、十番くらいが美しく、その他の作品はまだ版画技術に習熟していなかったように思われる。

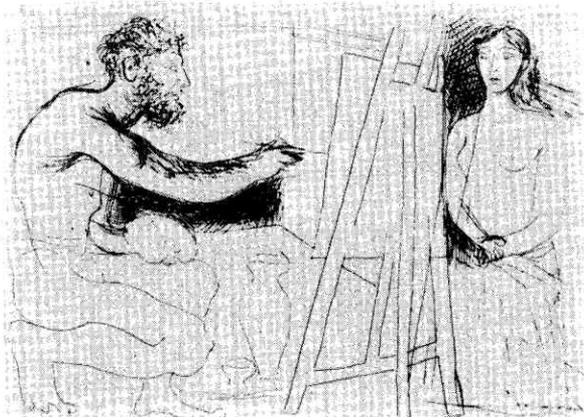
これより数年後、一九三〇〜三一年に作られた『変身譚』の挿画には制作日時の記入があり、描線はいよいよ冴え、構図にも強い緊張が認められる。引用は前作と同じくプロッシュの第一巻の番号に拠る。日付は三十年の作が十五点、三一年の作が一五点あり、そのうち三十年の作には日時も記されている。それによれば九月十八日に三点、同月二十日に四点、同月二一日、二三日、二五日および十月十一日、十八日、二五日にはそれぞれ一点ずつ作られた。三一年の十五点については不明である。それらのうち若干数の作を見てみたい。図一九(114)「ヴェールを被る



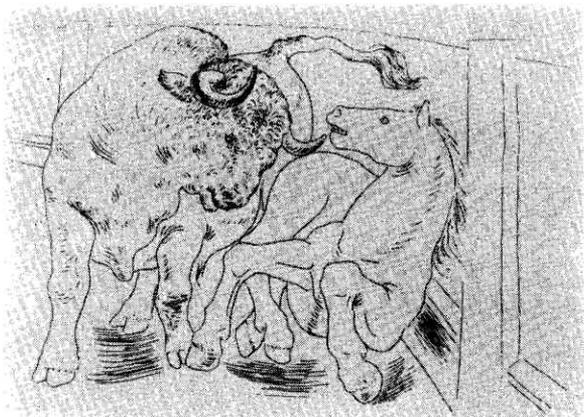
図一五



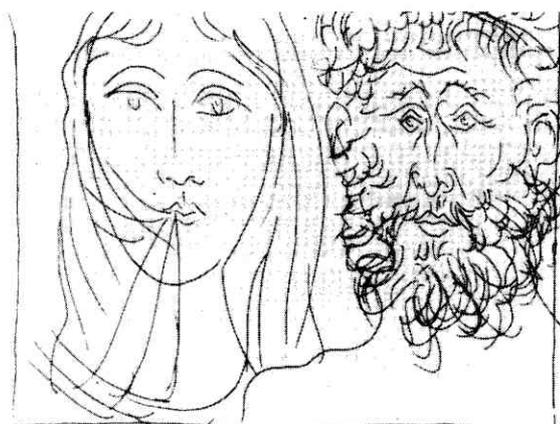
図一六



図一七



図一八



図一九

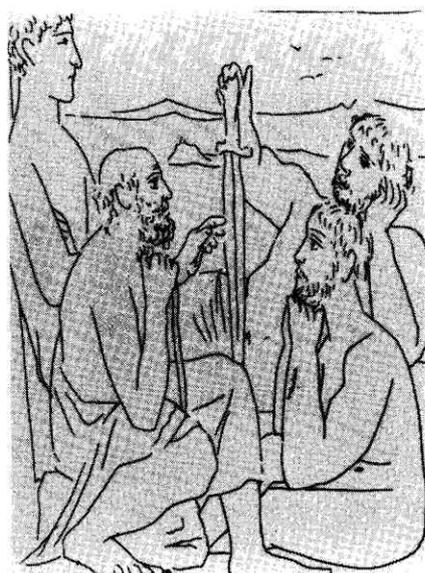


図二一

ピカソの「藝術家とモデル」連作について



図二〇



図二二

ピカソの「藝術家とモデル」連作について

女と老人の頭部」で、これは一九三一年に作られたのだが描線はすばらしい。たとえば髯面の老人が大きく眼を瞳いて驚いている表情の無駄のない線描や、女の開いた眼と、ヴェールの端を噛む羞恥にみちた唇を見られたい。図二〇(114)は「カリドンの野で猪を殺すメレアグロス」で、メレアグロスは巨人として描かれ、緊張した表情で槍を垂直に立て、猪を突き、猪には三匹の小犬が噛みついている。描線も構図も見事である。これは三十年九月十八日の作だからこの連作の始めに属する。次の図二一(118)は「蛇に咬まれたエウリュディケ」で三十年十月十一日の作で、前景に倒れるオルフェウスの妻エウリュディケの傷つく足の毒を口で吸い出している女、逃げる蛇を眼で追っている左上の女、右端にも上下に女が二人居て、複雑で劇的な構図を美しい線で巧みに描いている。図二二(122)は老いたネストールが広い平野を見遙かせる前景に腰をおろして、若い人びとに往年のトロイア戦争の思い出を語っている場面で、この構図も劇的で緊張している。これも初めの三十年九月二一日の作である。——オヴィディウスのこのエッチング挿絵版画は、次に考察する二年後の『ヴォラール連作』のうち初期に属する三十年から三二年までの作品(二一―二二)と同じ時期に当り、主題も似ている。

(未完)