
絵画における「構図」についての試論

——レオナルド・ダ・ヴィンチの『受胎告知』と『岩窟の聖母』を例として——

小林英樹（愛知県立芸術大学美術学部教授）

1. 序

ルネサンスからドラクロアまでの絵画と、印象派の絵画との間には太い境界線がある。境界線上にターナー、コロー、ミレー、クールベ、マネなどがある。過渡期ともいえるその境界線は必ずしも明確ではないが、その前のものを古典絵画と呼び、後のものを近代絵画と呼んで区別することがある。

両者には決定的に大きな違いがあるが、ここでは、あえてその境界にこだわらず、構図という視点から絵画を分析し、絵画に込められた画家の造形的意図や時代との関連性などを見ていくことにする。

6の「構図分析の試み」では、レオナルド・ダ・ヴィンチの二点の作品を取り上げ、レオナルドの造形的意図を分析し、レオナルドが何を考え、何を求めていたのかを明らかにしたいと思う。

レオナルドの作品二点を選んだ理由は、短い論文でイメージが散漫になることを避けること、レオナルドの大胆かつ細やかな意図、思考や造詣の深さを探るのに最適であると判断したからである。さらにあげるなら、作中に術学的で謎めいた図像学的要素や、寓意や象徴が過剰にないところも造形で完結できるよさがあった。

表現に作者が見、感じている以上のものを表せないとなれば、レオナルドこそ最も深く世界を凝視していた者であることが理解できるだろう。

この試論は、近い将来まとめる予定の構図に関する著作（『構図』仮題）の覚書のようなものである。

2. 構図とは

構図とは、画家が平面上に自ら意図する内容を効果的に表現するための必須の、いわば絵画の骨格的要素ともいうべきものである。どういう造形的骨格に自らの表現を載せるのか、それは画家にとって最も重要なことである。

絵画は、音楽や文学などとは異なり、物理的時間の流れを媒体にせず、瞬時に世界を展開してみせてくれるものだと思われる。たしかに一瞬で勝負の大半はついてしまうという点も無視し得ない事実である。

外国の大きな美術館でよく見かける、名画として扱われている作品の前であっても、ほかの作品と同様に人々がすこし立ち止まっただけですぐに通り過ぎていく光景は、そういったことの現れであろう。

古典絵画における名画を深く立ち入って探求することは、好奇心がそられる反面、非常に難しくもある。まず、(元来絵画においては副次的であるものが中心に収まり続けてきた不思議な歴史的事実があるが) 無視し得ない言語的領域——図像学的知識、聖書や神話、史実に関する知識、寓意性、比喩、象徴を見出す能力である。しかし、これは画家において個人差が大きいことも確かである。

つぎに、造形上のさまざまな意図とその効果を分析的に明らかにしていく能力である。絵画を成立させている造形的要素は、列举すれば無数ある。下地や絵具の物理、化学的要素、補色対比など色彩の三要素が生み出すさまざまな効果、グラッシなどの絵具の重ね方からくる効果、そして、一般的にはデッサン力といわれる表現上の能力、さらには、画家の洞察力や精神的深さなどが集合して成立している。

絵画を成立させているものは、その背後にいかなる言語に還元しうる動機があったとしても、造形である。しかし、造形を透明にして意味的なものを語り合うだけの鑑賞の仕方さえ可能であるかもしれない。権力の座にある者、その周辺に集まる教養人、彼らに絵画鑑賞の能力がなければ、彼らを満たすには言語に還元される意味をたくさん盛り込まなければならなかったのは想像に難くない。

ただし、誤解を招かないように補足しなければならないだろう。たとえば、ヒエロニムス・ボスの三連画『快樂の園』は寓意、比喩、象徴、語呂合わせな

どの図像が満載され、あたかも謎解き絵のような側面を有する。

名探偵のごとくそれを解き明かしていく解説書を読む楽しみがあることを否定するものではないが、そういった要素を完全に排除しても、なおそこに世界の名画として外すことができない造形の魅力が残る。すぐれた画家は、言語に還元しうる要素を盛り込みながら、それにおぼれることなく絵画が造形的世界で完結することを知り抜いていた。

もちろん、性格が異なる造形と言語、造形的要素をわかりやすい言葉で解説するのは、寓意などの言語的要素を同じ言語で指摘することに比べたらはるかに難しく骨が折れることは確かではある。

言語的領域と造形上の意図をひとつにまとめるものが構図であるが、構図は百パーセント造形の領域に属する。しかも、絵画は鑑賞者に対して物理的時間を媒体にせず、心理的時間、あるいは画面に吸い込まれる奥行き感のようなものに訴えるために、構図はとくにそういった瞬時性を生かさなければならない。

そのような前提で入念に制作された構図においても、そこに集束する上記の雑多な要素が複雑に絡み合っているために、すべてを一瞬にして見抜き、把握できるわけではない。ときには他者に認識されないまま永久的に気づかせない画家の隠された意図もあるだろう。多くの隠された意図や造形上の配慮などを「見ずに」、人々は何となく見たような気がしてそこを去っていく。絵画鑑賞に余韻、含蓄、あるいは掌握しきれないもどかしさが残るのはそのためでもある。

ゲントのサン・バヴォン教会では暗がりの展示室に設けられた雛壇のような椅子に腰掛け、いつまでも『神秘的仔羊の礼拝』（ファン・アイク）と向き合っている人々がいる。彼らから発せられる空気は熱心な鑑賞者を越えて、敬虔な信者、もしくは何かに憑かれた心酔者のそれにも似ている。しかし、作品に汲み尽せないほどの魅力がなければそういったことは成立しないだろう。

これに似た光景は、さきほどのマドリッド、プラド美術館の『快樂の園』やアムステルダム国立美術館の『夜景』（レンブラント）の周辺などでも見ることができが、物理的時間に置き去りにされず反復して何度でも吟味できる造形芸術の鑑賞の可逆的特性でもある。そういった意味において、絵画とは、その前で鑑賞者が行きつ戻りつできる静止した世界である。

視界に広がる光景を感覚に任せてただ「トリミングする」ことから始まる印象派の出現によって、構図は外界に規定され依存する度合いが強まり、やや無機的で偶然的なものとしてしまった面がないわけではない。内的要因が構図から薄まりつつあるという近代以降の具象絵画の傾向は否めないが、それはそのまま時代の推移と価値観の変化の反映ととらえられる。世界はいちいち画家個人の内面の吐露に耳を傾けている余裕はないといわんばかりである。構図は畢竟、単純明快な方向性をたどっていかざるをえない。

しかし、外界依存の度合いが高い「写生」タイプの絵画の誕生とその一般大衆への普及(写真構図の機械的借用)とは別に、印象派の巨匠、モネ晩年の『睡蓮』シリーズには、価値観が多様化、溶解する20世紀の到来を予感させる新たな構図の展開が見出せる。中心喪失のモネの『睡蓮』シリーズにはすでに半世紀後のアンフォルメル派の画家ポロックやデ・クーニング、さらにはマーク・ロスコやサム・フランシスなどに通じる構図がある。

さらに、一度は印象派の画家であったセザンヌ、スーラ、ファン・ゴッホなどは、あまりに感覚的で刹那的な印象派克服のために、印象派の主要テーマである外界を前提にしつつも、それを画家自らの内なる要求に引き寄せようとした。そこにはある時代の価値観を通り抜けた後の新しい地平が感じられる。

ベルグソンの哲学にも似た「落下し、崩壊していく物質のイメージ」を造形化するセザンヌ、幾何学的構成による絶対的に静的である世界の構築を試みたスーラ、内的世界の反映としての外界の姿を追求したファン・ゴッホなどの作品では構図は最も重要な役割を果たしている。彼らは伝統的構図の止揚と可能性の自由の拡大という一見矛盾することがらを残した。

そうしてみると、絵画が表現であろうとする限り、その中心に位置づけられる構図の役割と概念に基本的変化はない。だが、表現というものが時代の推移に従い変化していく人間の感性に訴えるものであると考えれば、平面作品である絵画は、完全なる平面の側にシフトされたとき、すでに構図としての要素を喪失することさえ予測できる。つねに優先するのはすべての価値基準であるそのときに生きている人間の感性だからである。将来、構図の概念が変わり、内容がまるで異なっていくとしてもおかしくない。

3. 構図的視点

最も初期段階に決定される構図にはすでに最終的完成（予想）像が重ねられているので、画家は、終始、制作の中心に構図の意識をもち続けている。構図が、単に「構図を決めて次に何々をして…」というような制作プロセスのなかに消えていく初期段階のある出来事ではないことが理解されよう。

このことはヨーロッパの伝統的な絵画が職人芸のように描き始めから完成に至るまで決められたプロセスに従い描き進められていくこととも密接な関係がある。下地選び、地塗り、顔料の特性や希少性などにより描く手順はほぼ決定されてしまう。

そういった厳密で画一的な工程のなかで自らの独自性を発揮し、他との違いを強調しようとしたとき、構図のもつ意味は極めて大きい。構図的視点はいわば建築物の青写真のように、つねに重要な意味をもっていた。すぐれた絵画に共通して感じられる一貫性は構図に従って推し進める強い意志と無関係ではない。

つまり、構図とは絵画を構成しながら、制作上、舵取りのような性格も有する。初期の構想であり結果でありながら、同時に過程そのものでもある構図は、完成像に向かって進むべき方向づけが担わされている。

別の言い方をすれば、造形的骨格は制作のあらゆる段階で画家によって意識されより強固になっていくということでもある。

4. 時代性

絵画は画家個人の内的表現である。（スーパーリアリズムの写真の拡大模写や徹底した描写やそれに準じる写実なども本人の自覚のもとに行なわれる表現である限りにおいてそこに含まれる。）しかし、絵画は時代の影響、具体的には社会に支配的な価値観、宗教観、時代の興味や流行、自然科学の発展度、生活習慣や民族性などから完全に自由になることはできない。

程度の差こそあれ、画家はすぐれてスポンジである。画家の感性とはそういう諸々の要素を滋養として形成されていくものだからである。たとえば、21世紀の東京で真に創造的な「フランドル絵画」が生まれるはずはない。あるとすれば、模倣、郷愁、錯覚であり、それは単なる根無し草でしかないだろう。

すでに多くの研究者によって繰り返し明らかにされてきたことであるが、構図にも画家によって意識されたそれぞれの時代固有の価値観や傾向が端的に反映されている、あるいは知らずに反映されていると考えることは自然である。

それが最大公約数的なものとして多くの作品をくくれるものか、あるいは、それがどれだけ重要な意味があるのかは別にして、それぞれの時代に特徴的な構図の傾向があることを今後『構図』（仮題）のなかでわかりやすく説明していきたい。

また、視覚的なものである絵画を時代や地域別に比較することによって、歴史書を読んだのでは見えてこないようなもの、たとえば社会を包み込んでいる光や空気、香りのようなものが明瞭に眼に浮かぶであろう。

17世紀中葉の具体的なオランダ史には精通していなくても、『デルフトの光景』や『レースを編む婦人』（フェルメール）と向かい合うことによって、当時のオランダの社会や光、さらには画家の感受性を支えていた価値観が鮮明に見えてくる。

同じバロック時代の作品であっても、カソリックの支配的なスペインやベルギーの絵画、すなわちグレコ（時代区分的にはマニエリスムに分類されるが、内容的にはどちらかというともバロックである）からルーベンスに至る作品群を、プロテスタントが支配的であったオランダのレンブラントやフェルメールの作品に併置したとき、両者の間に明暗による存在感の表出、存在感の誇示という以外に共通点は見出せないだろう。激動の時代という要素を描くのか、描かず、だからこそ存在を強く刻むのか、動と静ふたつの傾向が対比される。

そのことから派生して、フェルメールの『ミルクを注ぐ婦人』の窓の外には現在わたしたちが生活する同じ空間が広がるが、グレコやカラヴァッジョのきわめて宗教色の強い画面は、それがいかにリアルに感じられたとしても完結したどこか遠い暗い世界の出来事のようなものである。特定の価値観に支配されていない醒めた視線で見つめた世界であればこそ350年の隔たりを感じさせず、現在と直結していることがわかるだろう。

さらにさかのぼって、ルネサンス期に注目すると、イタリアとフランドルやドイツなど「北方」とは随分と違っている。ルネサンス出現の必然でありその特徴でもある、自然科学を前提とする合理主義と人文主義の精神は両者に見出

せるが、楽天的で感情面が前面に出ているラテン系民族の描き出した世界と、冷徹で堅実なものが見方が強いゲルマン民族の描き出した世界とでは同時代とは思えない大きな隔たりがある。

5. 構図を構成する要素

構図は従来、人物など個々のアウトラインを統合するような線的要素で整理したものと信じられてきた。実際にそのとらえ方は間違っていない。構図を表す線は、画面を横切る無数の垂直、水平、斜めなどの直線や線分、緩やかな曲線、大小さまざまな四角や丸などのかたちで構成された抽象画のようである。

大まかな流れや画面を分割する抽象的な線は、さらに具体的なかたちを表す段階になり、個々のアウトラインに変わっていく。画家は人物や背景の木々、建物の柱や窓枠、空に浮かぶ雲などのアウトラインを画面構成の重要な要素として扱ってきた。構図は線的であるという特徴から具体的なもののアウトラインと密接に関係している。

同じ線的要素（構図）を使っても濃淡の色使いを変えればまったく別の絵になってしまう。今回、わたしが『構図』を書く気持ちになったのは、アウトライン的要素の集積としての構図でありながら、画家が構図的要素として濃淡（明暗、陰影）の流れや対比を意識していること、さらに近代になってからは、それらに加え、色相対比や彩度の違いによる画面の動きなども構図的要素に組み込まれていることに気づいたことである。

それは、拙著『色彩浴』（2003年、ポーラ文化研究所）のなかで、青の時代の始まりの一点、ピカソの『浴槽』について書いていたときである。色相の濃淡が動きを作り出し室内に緩やかなムーブマンを作り出していた。

構図が構想的のなかで生まれるものであるならば、色彩計画としての色の展開も当然最初からピカソの頭のなかにあったものなので、それらを構図的要素に加えてとらえた方がよりピカソ、あるいは画家の意図は鮮明になるはずだ。

音楽と造形とを単純に比較することはできないものの、線的な要素と濃淡との関係は、メロディー、リズムそれぞれが有機的に絡み合いながら曲を構成している関係とどこか通じているかもしれない。

6. 構図分析の試み——レオナルド・ダ・ヴィンチの2作品を例に

1) 『受胎告知』

図 a 「作品の線による分析」

『受胎告知』はレオナルド・ダ・ヴィンチ 20 歳台前半の作品である。作品からは、周囲の画家たちが理にかなっていて便利である透視図法一辺倒のとき、すでにその限界に気づき、透視図法を機械的に絵画に適用することを躊躇していたことがわかる。

図中に引かれた線は、マリアと天使を描き出すアウトラインを除き、水平線、垂直線、透視線で埋めつくされている。

水平線は永遠性、安定感、静寂を表すが、潜在的なところで終焉（物質に返ること）への郷愁のようなものを暗示している。終焉のイメージは水平、横たわって終わることである。垂直線は、水平線に拮抗、対峙し、人間の精神の象徴にも似て生きる意志、躍動を感じさせる。反対に、斜めに逆らわず垂直に立つことは力の均衡や合理的精神を感じさせる。

物質は水平に伏し、生命は垂直を志向する、これは自然の摂理を端的に象徴したものである。水平、垂直はルネサンスの画家たちが好んだものではあるが、これほど厳粛におのれがこの世に存在することを奇跡として描ききった画家はほかに知らない。『受胎告知』からは、この世は数学が律しているように見えるが、しかし、たしかにこれはいまわたしが生きているこの地上の世界である。

消失点に向かって吸い込まれていく束になった透視線は、自分がそのレールから横道に逸れることは不可能であるという気にさせられる。だから、一点に向かって突き進む一途な宗教心、あるいは、ひたすら禁欲的な真摯さを思わせる。

オランダ時代、ファン・ゴッホが好んで描いた地平線に消える道は、まさしく命を授かった者が目指さなければならない宿命のようなものであったが、透視線は本来道に生き道に死する勇氣ある者のみが耐えられる途方もなく遠大なものの象徴であり決意でもあった。時代はどこを目指していたのか。レオナル

ドはどこへ進もうとしていたのか。

無限大を意味する消失点、透視線はそこに吸い込まれていく。それは、幾何学的な匂いのする奥行きのある空間ではあるが、それゆえに形而上的で無機的な世界が出現してしまう。あるようでない空間、スリーディーキヤド（三次元設計システム）の描き出すバーチャルな空間、透視図法によって生まれてしまう途方もない「虚空の奥行き」を、もし画家が弱めようとすれば、奥行き感、丸み、あいまいな空間を取り除かなければならない。

若きレオナルドはそれをやった。マリア左右に積まれている「同じ大きさの」はずの石のトリック、マリアと天使がいる中庭の奥行きの信じがたい「実長」、中景の刈り込まれた樹木までの遠い距離、マリアの向かって左側の肩から指先までの異常に長い腕など、「初歩的な間違いの集積」である。レオナルドが奥行き感や広すぎる空間の圧殺を試みているとしか思えないようなことが行なわれている。

透視図法を「用いながら」その効果を封じ込めること、遠景を描きながら三次元空間を締め出すこと、だれもそんなことなど考えもしなかった。そのような初歩的なミスをレオナルドがするわけがないなどという理由で、レオナルドの問題意識を汲み取れず、この絵をレオナルドの作とすることに異議を唱える研究者も少なからずいる。

平面には平面独自の、精神的、心理的広がりがある。絵画とはそれを究めるために神が与えてくれたものである。レオナルドが提示した平面的空間とは、東洋の紙の上に広がる「白く温かみのある」平面独自の空間と共通の性質を持ちながらも、レオナルド独自の清潔感があり硬質で知的な張り詰めた世界が描き出された。

書は意味を有する文字であるが、同時に造形であるからこそ人はいつまでもその美しき筆跡に見入ってられる。王義史、空海、小野道風などの書は平面にしかない現実的尺度を超越した広大な広がりを抱き込んでいるが、レオナルドはそのことに気づいていた。平面に現実空間を表すにはそれなりの心構えがある。

透視図法の欠点は、遠近が数学的ルールに則って表記されるため、遠くの人

物は反比例的、等比級数的に急速に小さくなっていく。そのため、姿を大きく描く必要があるキリストやマリアなどの主役は画面手前に描かなければならない。

ピエロ・デラ・フランチェスカの『キリストの鞭打ち』やティントレットの『最後の晚餐』などでは、テーマの主題に中心的に関わるイエス・キリストが構図上遠方に置かれたため、遠近感が誇張され、群像のなかの一人の男にしか見えない。

人間の能力にはこのようなものがある。すなわち、遠くにいる人間の表情や眼差しを覗き込んだとき、その距離感が消滅するということである。惜別を嘆く肉親の姿ははるかかなた離れても、くっきりと脳裏に刻まれるという特性がある。これは、人間の生理にとって真理である。単純な遠近の表記を歓迎しない人間の感性がある。

ファン・アイク、ボス、ブリューゲルなどの群像を見れば一目瞭然だが、移動カメラのように視点の移動が行なわれ、いつまでたっても人物はその表情を失わない。忠実に外界を模倣しても絵画は人の感動を得られない。その意味で、透視図法は両刃の剣でもある。

レオナルドが透視図法を構成の中心に据えた作品はほかに『最後の晚餐』と未完の『三王礼拝』の二点だが、そこにもレオナルドの透視図法に対する考えと評価が見られる。つまり、奥行きを出さないこと、主役あるいは人物は画面手前に鑑賞者から同じ距離に並べることの二点を厳守することである。そこで展開される光景は、舞台の幕前で演じられる劇にも似ている。それは窮屈だし大きな制約だ。

図 b 「作品の濃淡による分析」

『受胎告知』を濃淡で非常に大きく分ければ三段階になる。濃い部分は、中景の樹木と壁と右隅の室内、マリアと天使のコスチュームの影。明るい部分は、遠景やマリアや天使の顔やハイライトの明るい部分であり、それ以外の中間の部分である。その面積比は、およそ 5 : 3 : 2 であり、濃く暗い色調が広く画面を覆っている。

きわめて数学的な要素の強い線のうえに展開する整理された三段階の階調、それらはいずれもむらのない平坦な筆触で塗られているために落ち着いた響き合いを生み出している。濃淡は動きを生み出すが、濃淡の調子の変化や流れが少ないため画面は静まり返っている。

そこに描き出されたものが生みだすものは、永遠の静けさ、理知的で調和の取れた世界、高貴で崇高なものを追求する理想主義、それでいて強い存在感、力強さや生命力などである。

そういったこととは別に、注目すべきは、整然とこちらを向いて並ぶ中景の樹木の表現である。どことなく可愛らしさがある、どこでも見たことがない不思議な形状。遠景が空気遠近法（水蒸気を含んだ空気の厚みによる表現法）で表されていて淡くかすかに感じられるのに対し、白を混ぜせず、あるいは下地の白を完全に覆い隠し、近景と全く同じ強く濃い色で表現されている。そのため、くっきりと画面手前に張り付いたように見える。

人工的に刈り込まれた木々は、その表情や大きさ、はっきりした色調や線で描かれたアンテナのような樹木が天使の翼に乗っていたり、頭部のかたちと密接につながりひとつのフォルムを形成している。中景の樹木までが近景として処理され一体化しているが、それより遠くは窓外の景色のごとく処理され、舞台上演じられているこちら側の世界とは無縁の背景として扱われている。

以上概観したが、時代性の反映としては、透視図法による合理主義的世界観、水平線によって表される繁栄や秩序の安定を願うフィレンツェの人々の永遠願望、画面を横断する何本もの屹立した垂直線によって表される生きる意志、意欲、生命力の発露、そしてそれら全体で表された理性的世界の勝利というように解釈できる。

そういった直線的な要素とは別に、画面全体にみなぎる敬虔さ、気高さ、張り詰めた緊張感、あるいは、レオナルドの理想の女性像としてのマリアの凛々しい顔の表情や姿には、はつらつとした時代性の反映と同時にレオナルド個人の美に対する徹底したこだわりと、見ているものを描ききれるだけの稀有なる表現力がある。偶像崇拜ではなく、自ら神の存在を感じ、現実空間のなかにはっきりとそれを見ているレオナルドがいる。

限りなく濃く深い緑と、それと同じくらい濃く深い赤褐色の抑えられた補色対比、それら画面全体に張り詰める暗い色に対する、澄み渡る淡く透明な空気や肌、コスチュームなどの対比、大きな明度差が作り出す静まりきった激しさなど、レオナルド個人の感性の表出は濃淡の抑揚として表されている。

若き日のレオナルドの画面は強く線的要素の構図が支配していたことがわかる。それを余韻や反響のない重厚な色調が埋めていた。大きく濃淡の二つの調子にまで分けて対比される「もうひとつの構図」においても、レオナルドが求めていたのはきわめて平面性の強い画面であった。濃淡がしっかりかみ合い、そこに独特のフォルムを作り出している。レオナルドは虚構としての「現実的空間」を描きながら、彼の関心が平面上でのかたちにあったことがわかる。

2) 『岩窟の聖母』

a 「作品の線による分析」

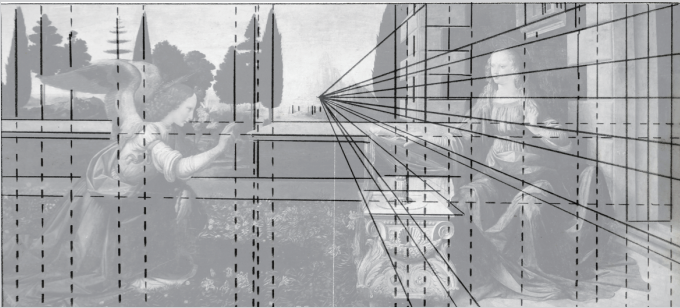
レオナルド 31 歳ころの作品であるが、彩色された絵具を板からキャンヴァスに移し変えたとき生じたといわれる破損部分には他人の手が入っている。画面上の空の部分は岩だったらいい。構図の分析、解明にはその点が考慮されなければならない。

その 10 年ほど前の『受胎告知』では線は縦横斜めの直線で埋められていた。しかし、この作品から、水平、垂直の動きは弱められ、透視線は完全に消えている。代わって、画面を覆うものは曲線的要素であり、マリア、天使、赤ん坊として描かれているイエスと洗礼者ヨハネの 4 人の周辺にさまざまな曲線が入り組んで集まってきている。

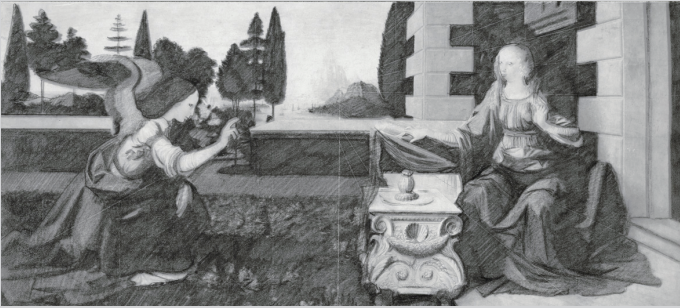
その結果、画面を支配する空気が、『受胎告知』の幾何学的な印象から理知的なものを残しながらもアリストテレス的エイドスに肉薄する生態学的な印象へと変わり、生命体の有する形態そのものへの関心がより強まった感がある。個々の形態を描き出す硬質な線は、画面全体を構成する緩やかな曲線へとつながっていき、それら線と線が作り出す空間の表情が温和で理知的でもある思考の軌跡ともとれる。



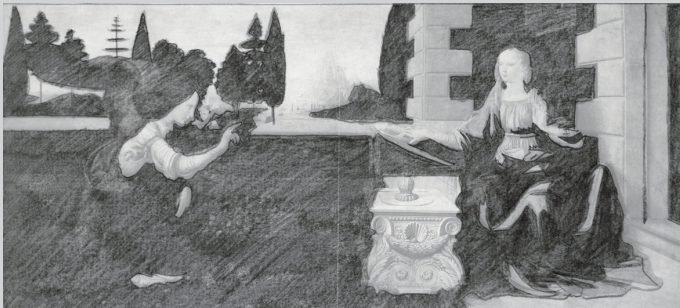
レオナルド・ダ・ヴィンチ：『受胎告知』
ウフィツィ美術館、板、油彩、98 × 217cm



NO. 1
線による分析



NO. 2
濃淡による分析
(3段階)



NO. 3
濃淡による分析
(2段階)

かすかに閉じたマリアの視線、こちらに向けて差し出す、音を消し空間を制する手、振り向く天使の視線などは図示しにくい、それでもそこには線的要素が強く感じられる。それに対し、破線で表されたイエスとヨハネの見つめ合う視線、および軽く差し出された無邪気な手と指先の方向性がある。それら一切は奇跡のように永遠にそこにたたずむ。

視線や指先の方向が感じさせる線的要素は画面に動きを生み出し、構図の重要なひとつとなっている。図中、破線で引いた部分は、描かれてはいないが、描かれたかたちとかたちを結ぶことが容易な線である。このように構図には実際には線として存在しないところに引かれる（感じられる）見えない線が多く補われている。

多くの線的つながりを見つけることは容易なことであるが、交錯する線がほとんど見出せない「ブラックホール」を思わせる箇所が気になる。それは、マリアの胴体に巻きついた布の下方、キリストの姿の前の部分。マリアのなす茄子こん紺のコスチュームとして描かれた部分である。マリアと天使の指、およ

NO. 1

画面左右に大きくひざまずく天使と椅子に座るマリアが描かれている。樹木や遠景、足元の地面には草花といったものが描かれているが、画面を構成するものは、水平線、垂直線、そして、遠景の港町に消失点をもつ透視線の束である。いずれも直線であり、水平線、垂直線が二次元的正面性を強調し、マリアの周辺に密集する透視線は画面を射抜き、背後に虚構としての空間を作り出している。それは虚構ゆえに、形而上的な不思議な世界を漂わせている。

NO. 2 & NO. 3

図の濃淡を感覚的なやり方ではあるが、大きく3段階と2段階にまとめてみる。制作途中で終えている、『三王礼拝』などからレオナルドの進め方がある程度想像できる。ホワイトの下地の上に透明性が強い褐色系を塗り、その上に線描で下描きをし、そこに黒に近い深緑で濃い部分を描き進めている。この段階で、濃淡二色をはっきり対比した画面ができるが、ここにさらに明るいき空などが入り、画面に明るさと透明感が生まれる。切り絵の黒いシルエットのようだ。ここでは奥行きよりも平面的かたちがかみ合っているものとしか見えない。

び、キリストとヨハネの指の表情が作り出す「何も描かれていないところ」、そこに神秘的な世界が生まれている。

b 「作品の濃淡による分析」

洞窟内にいる4人にはスポットライトのような人工的な光が当たっている。レオナルドの特徴でもあるが、この作品でも中間のトーンの量が少なく、人物の周囲には暗い色調の空間が広がっていく。洞窟は遠方まで伸びるが、それは果てしない暗黒で終わらず、外光の差し込む明るい空間に抜けていく。

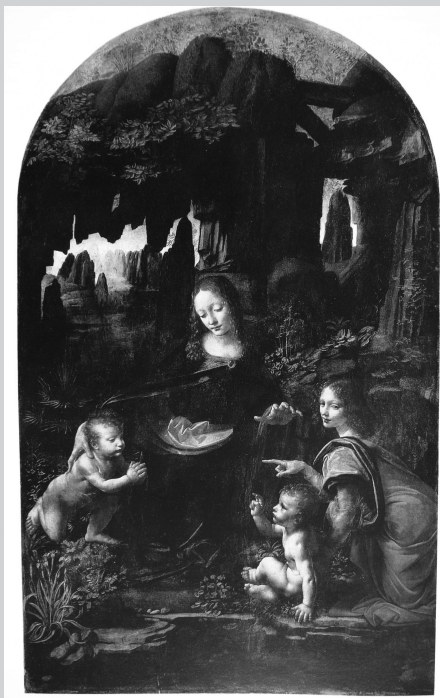
暗い調子には動きがある。画面上ではマリアの顔のすぐ横に空の明るい色面があるが、暗い洞窟が続くのでそれが押しやられて遙か彼方にあるように感じられる。1480年代、透視図法全盛の時代に、陰影や濃淡の扱い方によって柔らかい肌合いの遠近感を出せることをレオナルドはあえて証明しているようにさえ見える。

人工的空間である都市は商業繁栄の象徴でもあるが、ルネサンスが商人の強化によって推進されたことと、都市や建築物内に人物を配することが流行したことと無縁ではない。『聖アンナ』『モナ・リザ』などに見られるように、大自然を背景にして描くことを好んだレオナルドはそういった時代的とらえ方に違和感を覚えていたのかもしれない。

自然界に透視図法の適応は無意味であるが、レオナルドはそういうこととは別に濃淡の組み合わせで画面を自由自在に構成することの方に興味があるように見える。

この作品のすごさ、秀逸さは描き出された4人の表情に見られるレオナルドの卓越した表現力に尽きるといえるが、レオナルドの意欲が個々の人物の表現にとどまらず、彼ら全体が創り出す張り詰めた空気の出出にあったことがわかる。

先ほどもすこし触れたが、天使の指の上に微妙な空間を作り出しながら差し出されたマリアの手、描かれたものが「描かれていない」ものを見せ、そこに画面上で最も緊張感ある密度を生み出している。線によって描き出されたかたち、とりわけハイライト部分の具体的かたちが、濃く沈んだ周囲の色彩によっ



レオナルド・ダ・ヴィンチ
ルーヴル美術館、キャンパス（最初は板）、
油彩、198 × 123



NO. 4

NO. 4

『岩窟の聖母』では線の要素を入れた図のみ掲載する。（濃淡の記述確認は作品図版を参照してほしい。）スポットライトに当たったような人物の周辺に暗い調子の岩窟が広がり、人物を包み込んでいる。結び方によっては幾通りもの線が引けるはずだが、想像できる数が多いほど雄大さが出てくる。おそらく、レオナルド自身も、断定的な一本の線にこだわることなく、岩のかたちが人物につながり、それらが大きな流れを作って画面を分割するという大きなところでとらえていたのだろう。どのようにつながる線を結んでいっても、同じようになるものは、マリアと天使が作り出す空間に多くの線が集まってくること、その線はすべて曲線であることである。コピーした図版、あるいは、トレーシングペーパーの上からいろいろ線を引いてみるとよいかもかもしれない。

て浮かび上がっている。線的な骨格のうえに、濃淡の対比と濃淡が創り出す動きが肉付けられ、緊張感と重厚さが増していく。

レオナルドは全体をひとつにまとめる線的な分割を最初おこない、その後、濃淡の二色に分けて彩色しながらそのコントラストを最後まで失わないように気遣い、中間に存在する色彩を置いていった。描きははじめの段階で終わっている『三王礼拝』を見るとそのことがよくわかる。構図的線と濃淡とは、レオナルドにおいては相互に補完しあいながらともに重要な役割を果たしている。

7. 結

たどり着くところは個々の作品であり、一人の人間である。その作品がどのように成り立っているのか、造形的手法で可能な限り明らかにできたら素晴らしいと思う。構図はそういった視点や習慣を身に着けようとしたときの入り口にあるものである。そこに入っていくと、漠然としていたものが徐々に紐解け、整理されていき、いろいろな要素が浮き上がってきて作品が深く理解できるだろう。

しかし、またそこから離れて可能な限り真っ白になって全体と向かい合えたら最高である。どんな発見でも固定観念を生み、固定観念はそれに従った見方を強要し、自由な、そのときの気分や心理状態で臨むことを拒否するからである。わたしは作品の前でふと自分の認識を追認識するだけの自らの姿を感じることがある。それは停滞感、マンネリ化である。虚心になって世界に息づいていたい。

美術館を訪れたとき、眼に留まったもの、気に入ったものがあれば、その前に立ち止まり向かい合いたい。鑑賞の楽しみはそういったところにあり、鑑賞の仕方はそれぞれ自由である。今回の構図に関する試論も、最終的にはそれを願うとことから始まっている。さらに、レオナルドが現実世界に神聖なものを重ねて見たように、作品など介在せずに、自分を取り巻く世界のなかで澄み渡った世界を眺望したい。