

Leonardo da Vinci の《絵画論》

II

柏 木 隆 夫

所謂 *Trattato della pittura* の名をもって総称される手稿断片が、1492年頃の *Codice A* 及び *Codice Ashburnham 2038* を中心に、その最初の一群を構成していることは、先にも述べた通りである。Leonardo 40才前後、所謂第 I *Milano* 時代も中頃のことになる。《絵画論》に限らず、一般に Leonardo の手稿が纏まりを見せてくるのは、この第 I *Milano* 時代からのことであり、そのうち、*Codice B* 及び *Codice Ashburnham 2037* や *Codice Forster I* の一部分に含まれる初期の断片は、《絵画論》的な性格をまだはっきりとはもっていない、顔料や展色剤に関する覚え書きである。第 I *Firenze* 時代 (—1482) のものと推定される断片は、甚だ限られたものになってくる。

《絵画論》断片が書き始められた時期もまた、かなり大きな意味をもってくるものと考えなければならないだろう。断片自体はむしろ、一定の秩序をもたない集積として考えられるべきものであっても、それがあつた時期を境にして、俄にその数と内容とを増してくるということ自体が、なんらかの必然性を予想させることは言うまでもないからである。Leonardo にペンを執らせ、また《絵画論》にあの断片的な様相を与えることになった契機を吟味することも、一つの重要な問題点になってくる。《絵画論》が書き始められるまでの時期の、Leonardo の活動のあとを振り返ってみる必要がある。

1482年という年は、Leonardo にとって一つの転機だったと言ってよいだろう。この年、Anonimo Gaddiano 文書 (*Biblioteca Nazionale, Firenze* ; 旧 *Bibl. Gaddiana* 及び *Bibl. Magliabecchiana*) によれば Leonardo 三十才の年、Leonardo は、*Milano* 候に贈るために托された豎琴 (*lira*) を携えて、*Attalante Miglioretti* と共に *Firenze* をあとにしている。この間、どのような事情があつたのかは明らかでないが、ともかく、この出発によって、あの《賢者礼拝図 (*L'Adorazione dei Magi*)》 (*Firenze, Galleria degli Uffizi, n° 1594*) と、そして《聖ヒエロニムス (*San Girolamo*)》 (*Roma, Pinacoteca Vaticana, n° 151*) との未完成が決定的になったであろうことは、殆ど疑いを容れない。*Codice Atlantico, fo. 324 recto* に、次のような34項目 (そのうち一項目は、場所を改めて逆さに記されている) の覚え書きがある (v. *Brizio: Scritti scelti di L. d. V., 1952, pp. 51~2*; *Richter: The Literary Works of L. d. V., 1883, n° 680*)。

自然から写しとつた数々の花 (*Molti fiori ritratti di naturale*)
正面を向いた縮れ毛の頭部一点 (*Una testa in faccia ricciuta*)
幾点かの聖ヒエロニムス (*Certi San Girolami*)
人体の尺度 (*Misure d'una figura*)
炉の見取図 (*Disegni di fornegli*)
候の頭頭一点 (*Una testa del duca*)

- 組み紐の素描数々 (Molti disegni di gruppi)
聖天使の絵のための素描四点 (4 disegni della tavola di Sancto Angiolo)
ジローラモ・ダ・フェリーネの物語りを画いた小品一点 (Una storiotta di Girolamo da Fegline)
ペンで描いたキリストの頭頭一点 (Una testa di Cristo fatta di penna)
八点の聖セバスティアン (8 San Bastiani)
数々の天使の構図 (Molti componenti d'angioli)
玉髓一箇 (Un calcidonio)
美しい髪をもつ横向きの頭部一点 (Una testa in profilo con bella capellatura)
遠近法的な人体 (或は物体?) 図数点 (Certi corpi di prospettiva)
船舶用器械数種 (Certi strumenti per navili)
木利用器械数種 (Certi strumenti d'acqua)
面をあげているアタランテをモデルにした頭部一点 (Una testa ritratta d'Attalante che alzava il voto)
イエロニモ・ダ・フェリーネの頭部 (La testa di Jeronimo da Fegline)
ジャン・フランチェスコ・ボソの頭部 (La testa di Gian Francesco Boso)
数々の老婆の喉 (Molte gole di vecchie)
数々の老人の頭部 (Molte teste di vecchi)
数々の裸体全図 (Molti nudi integri)
数々の腕, 脚, 足及び姿態の図 (Molte braccia, gambe, piedi e attitudine)
完成した聖母像一点 (Una Nostra Donna finita)
同, ほぼ完成した横向きのもの一点 (Un'altra quasi che'n profilo)
昇天する聖母の頭部一点 (Una testa di Nostra Donna che va 'n cielo)
老人の頭部一点, 長い頸をしている (Una testa d'un vecchio; col molto lungo)
ジプシー女頭部一点 (Una testa di zingana)
帽子を被った頭部一点 (Una testa col capello in capo)
下描きにした受難物語の絵一点 (Una storia di Passione fatta in forma)
髪を編んで結び合わせた童女の頭部一点 (Una testa di putta con trezie rannodate)
凝った調髪の頭部一点 (Una testa con un'acconciatura)
- * * *
- 美しい髪をもつ正面向きの頭部一点 (Una testa in faccia con una bella capellatura)

以上のうち、13番目に掲げられている《玉髓一箇》を除けば、他は殆ど素描、またはノートを付した素描であったと考えられる。或は雛型のようなものもあったかと思えるのが、16番目、17番目に掲げられている《船舶用》及び《水利用》の器械であるが、《Certi strumenti》という、不特定且つ抽象的な記載の仕方からしても、先ず、幾種類かの創意を記録したものだ、と考える方がよいだろう。そして、この素描類を中心とする目録には、極めて顕著な特色が見出される——二度に亘ってその名が見えている《Girolamo (Jeronimo) da Fegline (Fegline)》は、典型的な Toscana 地方の主題であることが識られているし、人体に関する解剖学的な興味を明らかに示している数々の素描や、そうした関心の対象となるには好適のものであった、《聖セバスティアン》及び《聖ヒエ

ロニムス》という二つの主題、そして同様に、Verrocchio (1435~1488) をはじめ、15 世紀の画家たちが顕著な関心を示し、Leonardo 自身、それを独自の仕方で Milano 画家たちに示すことになった髪型の motif、といった支配的な要素は、この目録の内容が、Firenze に於ける Leonardo の活動に関するものであることを物語っている。Anonimo Gaddiano 文書が Leonardo の同行者として誌している、Attalante Migliolotti をモデルにしたと考えられる素描 (18 番目の項目) が記載されていること、こうした覚え書きが作られるに相応しい状況、等を考えれば、それが Milano への出発前後に書かれたものであろうことは、まぎれなく動かぬところである。

そうした時期を考え併せることによって、甚だ興味深い意味合いを帯びてくるのが、3 番目と 31 番目に掲げられている二つの項目である。他の諸項目についても、逐一綿密な吟味を試みることが、初期の Leonardo に関する多くのことがらを洞見させるであろうことは言うまでもないが、さしあたりここでは、上の二つの項目に限って考察を試みることにする。

Certi San Girolami.

Una storia di Passione fatta in forma.

という、両つながらいささか歯切れの悪い記載の仕方は、それらを書きかけにしたまま Firenze をあとにする Leonardo の心情を物語っていないだろうか。前者については、現存する Pinacoteca Vaticana の《聖ヒエロニムス》が直ちに想い泛べられるし、《Una Nostra Donna finita》といった、明らかに完成した tavola であることを示す記し方や、《Una testa・・・》、《Molti disegni・・・》、《4 disegni・・・》、《8 San Bastiani》等々といった、かなり具体的な列挙の仕方とは違って、態としたように曖昧な《Certi》という形容詞を冠せられている点から、この項目が、恐らくその当時はあったに違いない何点かの素描と共に、あの書きかけの tavola を指していると考えすることは、決して不自然ではない。他にも、《Certi corpi di prospettiva》、《Certi strumenti per navili》、《Certi strumenti d'acqua》という三つの項目があるが、それらは孰れも、見取図的な性格を推測させる点で、《San Girolami》とは事情を異にしている。強いて共通するものを求めるとすれば、それは《素描》の観念であるが、だからといって、《San Girolami》のうちから、あの《聖ヒエロニムス》を排除して考えなければならぬ理由もない。むしろ、何点かの素描と、あの書きかけの tavola との取り合わせが、《Certi San Girolami》という漠然とした記載になって現われている、と考えるべきであろう。Leonardo に、あの tavola を、素描に類するものとして数えさせるような意識があったのだ、と考えることもできるからである。

もう一方の項目については、やや事情が異なっている。何故なら、それは明瞭に、《Una storia di Passione》なのであり、下描きにしたものではあるけれども、明らかに素描に類するものとしてではなく、一個の tavola として取扱われているからである。Jean Paul Richter は、この項目を英訳して、《A representation of the Passion, a cast》としているが (v. Richter, op. cit. ibid.), 一応そうした解釈が可能であるかもしれないにせよ、それに擬すべき有力な候補作品も、具体的な記録も、呈示されてはいない。《storia》は、やはり素直に、《歴史画》と解しておくのが自然であろうし、《fatta in forma》もまた、彩色をぬきにして書きあげた、という意味に解釈しておくべきであろう。この項目こそは、あの Uffizi の《賢者礼拝図》を指すものだ、と考えることができるからである。《賢者礼拝図》を、《Una storia di Passione》という定義の下に考えるのは、一見甚だ不

自然のようにも思われぬではない。しかし、Leonardo にとって、《賢者礼拝図》は、まさに《受難物語》以外のなにものでもなかったのである。

1481年3月、San Donato a Scopeto 修道院からの依頼によって、Leonardo はこの作品を手がけた。この作品が納められなかったために、改めて Filippino Lippi (1457—1504) に依頼された1496年の作品も、同じく《賢者礼拝》の主題を取扱っているが (Firenze, Galleria degli Uffizi, n° 1566: 《L'Adorazione dei Magi》), そこに書き出されたものは、Leonardo のそれと全く趣きを異にしたものになっている。前景の礼拝の場面といい、背後の風景のなかを近づいてくる参賀の行列といい、Filippino の画面に書き出された motifs を支配しているのは、従来の《賢者礼拝図》に較べれば、著しい動勢を醸し出す効果だとは言え、それはあくまでも晴れやかな雰囲気描写を墨守する、伝統的な Quattrocento の主題表現であると言っていい。独り Filippino の作例に留まらず、例えば Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole, 1387—1455) の作例 (Firenze, San Marco, ca. 1439—45) をはじめ、Gentile da Fabriano (dav. 1370—1427) の Strozzi 家祭壇画 (Firenze, Galleria degli Uffizi), Benozzo Gozzoli (1420—1498) の Medici 礼拝堂壁画 (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 1459), Botticelli (1444—1510) が、Medici 家の人物たちと自分自身とを書き込んだ、あの Medici 家の《礼拝図》 (Firenze, Galleria degli Uffizi, n° 882) 等々、といった千四百年代の代表的な《礼拝図》に共通しているのは、キリストの誕生にまつわるこの主題を、明るく敬虔に取扱おうとする表現の素朴さである。Leonardo の追求した《賢者礼拝》の表現は、そうした作例からすれば、全く異色のものであったと言わなければならない。そこには既に、あの Quattrocento 絵画特有の晴れやかさ、時としてのどかな哀調を湛える祝祭の趣きはなく、全く面目を一新した沈鬱な vision、敘事詩の雄大さと不思議な静けさとを湛えた、かつて画かれたこともない《賢者礼拝》の光景が見出される。《歴史画 (Storia)》というものに対する、独自の Leonardo の解釈が、ここに初めてその姿を現わすのである。それにしても、その解釈は、なんという解釈であつたらうか。Kenneth Clark の言う通り (v. 《Leonardo da Vinci》, ed. Pelican Books, p. 42), まさに《限りもなく野心的 (immensely ambitious)》な Leonardo の構図は、この《賢者礼拝》という主題に、凄まじいまでの緊迫感を盛り込んでいる。それはこの上もなく dramatique な、言語のそれをさえ凌駕する意味の響き合いをもつ表現であった。

Leonardo は、bistro を溶き青色を沈めた、すべてが暗さに溶け込むような画面の中央部に、地色の淡褐色を浮き出させて、夜の光に照らされる幻にも似た聖母子を描いた。画面右側に一人、左側に二人重なり合って描かれた賢者の、やはり明るく浮き出る姿が底辺となって、聖母を頂点に、殆ど図式的なまでに厳格な pyramide を形づくり、その周辺部を深々と塗り込めている暗さが、この《礼拝》の場面を、宛も幻覚を見るような生々しきで、我々の眼に灼きつける。《礼拝》の場面は、この簡潔な構成の裡に、集約されてしまっている、と言っていい。しかし、主題はむしろ、この場面を超えて、数々の motifs を通じて描き出される、より雄大な展望へと、一層深められ、充実させられて行くのである。画面の上端から五分の一ほどの高さに取りられた地平線が示すように、Leonardo は、殆ど鳥瞰すると言ってもいい高みからこの場面を見下し、先づ周辺部に轟めきあう群集と無花果の樹を、そして遠く高い地平に及ぶ奥行きひろがりを見込んでくる。

円く帯状に聖母と三賢者をとりかこむ一群は、明確な意図をもって薄闇のなかへ塗り込められ、無果樹の木の下あたりに張りめぐらされた布地も、この場面をなにものからか蔽

い隠そうとするようである。そして、Kenneth Clark のように、《あまりにも暗い》と言いたくもなるこの暗さのなかで、群衆は著しくざわめき立っている。個々の人物に描き出される動きの激しさと、それを押し包む薄闇とから生れてくる、このざわめきと密やかさとは何であろうか。無果樹の幹の蔭では、一人の人物が右手を挙げ、人指し指を立てている。張りめぐらされた幕の上へ、その手がしろじろと浮き出して見える。幕の背後は、馬の頭部が二つほど微かに見えているのを右手にして、左奥へ向った方向に、鬩ぎ合う数騎の人馬や、地上に倒れ臥す人物たち、馬の足許にたけり立つ犬や放れ駒、といった異様な motifs が姿を見せ、低く円い禿山を見通して地平に連なって行く、薄明りの空間である。

群衆の左手後方にも、数頭の騎馬が画かれている。二頭の馬がすぐ後に頭を突き出し、馬上の人物は群衆の上に抽んでている。他の二、三頭は、夢のように淡い陰翳を与えられて、意味あり気な姿を浮き出させる後景の廢墟のなかから、激しい足掻きをみせて走り出てくる。半円形の薄闇に閉ざされた前景に対して、不思議な対照をなす騒擾の光景である。《礼拝図》に馬や駱駝を画くことは、決して例外的なことではないが、左右の人馬といい、廢墟の階段のあたりに犇めく人物といい、上下から叫び合っている動きや、戦のような鬩ぎ合いの光景といい、幕をひろげて前景を蔽い隠すような人々の動きといい、それは全く他には例を見ない、新しい視覚の出現である。廢墟の motif もまた、この劇的效果に参画して、眼を高く遠く、明るみかける地平線へと導いて行く。その地平は、断ち切られた廢墟の彼方にも、くっきりとその姿を覗かせている。この後景のもつ構図上の意義は、全く量り知れない奥深さを含んでいる。

Uffizi 画廊にある遠近法的な風景の素描 (Cat. I. n° 436) もまた、同じ地平への見通しを描いており、廢墟の促え方や点景の motifs からしても、最もこの tavola に近い構想を示している。しかし、既に所謂 Gallichon の素描 (Musée de Louvre, n° R. F. 1978) にも見えている廢墟の motifこそ、ここで改めて促え直され、略完全な姿をとっているというものの、そこには仮り小屋や、ポーチや、ひと瘤の駱駝までが描かれており、Leonardo の構想が、まだ慣習的なもののなかで迷っているのが見られる。独自の構想が全貌を現わすためには、まだなにかが足りなかった。ここではまだ、聖母子や三賢者という主題の眼目が保留されている。それはまだ、構図全体のなかで、はっきりと意味づけられてはいず、従って構想そのものも曖昧なものだったのである。しかし、構想は、この後景によって決定されてくる。姿を現わしはじめた点景 motifs は、保留された《礼拝》そのものの場面を無視して、次第に、それ自体のもち得る大きな意味を露わにし始めている。騒ぎ立つ騎馬の群れと、激しく動きまわる人物たち、そして遠くに描きかけた山、とここまで来て、突然構想の全貌は明らかになったのであろう。後景そのものが独立した意味を獲得し、同時に、そのことによって、保留されていた前景の構成が決定されたのである。視点は全く変えられた。高い視点から見直される光景は、手許一杯に前景を見込んで、高々と姿を現わす地平線までの深い空間が、豊かな奥行きを開いてみせる。それは、まさに一つの発見であった。こうして、キリストとともに聖なる母として生れ変わった、妖精のようなマリアの姿、宿命を負うものの逞ましきをもった嬰兒キリスト、そして、それをしっかりと支える底辺としての右側の賢者、十分な間をおいて手前に寄った左側の二賢者、それを包み込んでざわめき立つ群衆が、先に述べたようながっしりとしたブロックを形づくって見出され得たのである。

その背後から迫ってくる擾乱の光景と地平への連なり、これこそはまさにこの作品の力

点であり、全く敘事詩的と言うほかもない力動的な光景、歴史という時間的なものの視覚化とも言ふべき空間を形づくる基調部なのである。前景と後景とが視覚的な統一を保つためには、濃い簇葉を見せて画面の外まで伸び上り、繁った頂を切りとらせている無花果、失楽園の物語（創世記第三章）以来、智慧の悲哀を象徴することになった無花果の樹が、そして、更に奥へ退いてそれを補いながら、奥行きを効果を担ってもある棕櫚、殉教の勝利を象徴する棕櫚の樹が、両者の脈絡を強めている。樹木は、廃墟の頂にも、こればかりは空に消え入らんばかりに遠く、高く、常ならぬ高みに姿を見せている。丁度我々の視角と呼応する位置から、押し寄せてくる受難の歴史の胎動に、宛も証人としての姿を見せているかのようなこの双つの樹木ほど、鮮やかな象徴性をもった motif はその例を知らない。

これが Leonardo の見出した主題の内容であり、その視覚化であった。Leonardo の制作に課せられた主題は《賢者礼拝》であったし、今日その名で呼ばれる通り、Leonardo はこの主題を画きはした。しかし Leonardo の構想は、ただ単なる《礼拝》の場面を超えて、その場面が担っていた宿命までを視覚化しなければ息まなかったのである。後景の騷擾は、強いてその意味を言う愚かさを敢えてすれば、追い迫ってくるヘロデ王の追求を視覚化するものであろう。それはまさに、Leonardo の意識に於ては、一つの《受難物語》でなければならなかったのである。この心血を注いだ構図を名づけて、それを Leonardo 自身が、《Una storia di Passione》という呼び方をするのは、むしろこの上もなく自然なことだと言わなければならない。しかしこの下絵は、そのまま終に彩色を施されずにしまった。San Donato 僧院の記録は、1481年9月28日までで途切れている。この日 Leonardo の許へは、《一樽の赤葡萄酒 (uno barile di vino vermiglio)》が届けられた。そして祭壇画は、まだ画きかけのままだった。結局そのまま、Leonardo は Milano へ出発してしまう。《聖ヒエロニムス》もまた、この作品と同じ運命を辿ったものと考えられる。

Leonardo が、独立した一個の画家として制作の依頼を受けた記録は、1478年にも見出されるが、その折の San Bernardo 礼拝堂の祭壇画に擬すべき作品は、見出されていない。初期の Leonardo 作品については、これまでに数多くの所説が生れているとはいうものの、まだ多くの問題点が、未解決のまま残されている。Uffizi (n° 1618) 及び Louvre (n° 1602A) の二点の《聖告図 (L'Annunciazione, L'Annonciation)》にしても、旧 Galerie Liechtenstein (n° 32) の《ジネヴラ・ベンチ (Genevra de' Benci)》にしても、その他いくつかの《聖母子像》(es. Leningrad, Hermitage, n° 2773: 《Madonna Benois》; 旧 München, Alte Pinakothek, n° 7779: 《Madonna mit dem Kind》)にしても、まだ明快な結論が見出されたとは言いがたいものである。その解釈が殆ど確立された、と言ってもいいものは、まず Verrocchio 工房での《キリスト洗礼図 (Il Battesimo di Cristo)》(Firenze, Galleria degli Uffizi, n° 8358) ぐらいのものであろう。今日の我々にとって、Leonardo の絵画というものがもつ、雑気のない相貌が、初めてその姿を現わしてくるのは、《賢者礼拝図》と、そして《聖ヒエロニムス》とに於てであると言ってよい。それは両つながら、未完成に終らざるを得なかったのである。

一つにはこの事実が、Leonardo にあの《絵画論》を書かせる、心理的な必然性を形づくった、と言ってよいだろう。Giorgio Vasari (1511~1574) は、Leonardo の作品の未完成について、こういう意見を述べている——《自分の想い描いていたことがらを完璧に表現するためには、実際上の技巧が及び得ないと彼には思われた。心中に抱懐する、精妙こ

の上もない、驚嘆すべき困難さは、仮令如何に卓絶した手腕をもってしても、表現することができなかつたろうから (…*parendogli la mano aggiugnere non potesse alla perfezione dell' arte nelle cose che egli s'imaginava ; conciossiachè si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fossero eccellissime, non si sarebbero espresse mai*)》(《Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori ed architettori》, 1550 ; Vita di L. d. V.)。この言葉が、《賢者礼拝図》の場合ほどにぴったりする場合はまたとないだろう。この作品ほどに、Leonardo の類いまれな個性が、激しい表出のほとばしりを見せている場合もまたとない。その構想に仕上げを与え得るような技巧は、当時の絵画の通念の裡には見出すことができないものであった。既に Leonardo は、あの《キリスト洗礼図》の左端の天使、Walter Pater (1839~94) の所謂《冷やかな、凝りに凝った過去の絵画の中での、陽光を沿びた一部分 (a space of sunlight in the cold, labored old picture)》(《The Renaissance》, 1873, § L. d. V.) を画き、背景の漂渺たる山水を描き出している。その卓絶した技巧は、《賢者礼拝図》の裡にも随所に見出される。しかし、その光景全体に彩色を施し、しかも下描きに読み取られる仕上げの意図を満足させるような技巧は、なお新たに模索しなければならないもの、産み出されなければならないものだったのである。

《賢者礼拝図》に与えられるべきであった、全体的な統一と仕上げの構想は、再びその細部を吟味することによって、明らかに指摘し得るものである。厳格な *pyramide* 構成と、半円形に密集する群像をもつ前景、そして、一点透視遠近法の顕著な秩序立てをもつ後景、という、それぞれに著しく構築的で、しかも対照的な意味合いを帯びた、殆ど等価値な二つの要素には、それらを一つに包み込む、より豊潤な表現の意図が用意されている。マリアと三賢者の、淡い陰影を帯びた幻のような姿、そして同じように、就中後景に散在する、明るく溶けて消えそうに見える薄い輪郭だけの描写、豊かな明暗の移り行きを見せながら半調子に浮き出してくる部分、幼児キリストや何人かの人物に見られるように、強い明暗を施されて、実体感を印象づける部分、そして深々とした陰影のなかに塗り込められている部分、等々といった調子の変化は、明らかな意図をもって与えられているのである。群衆の左側の一群を、明るく溶解させるように、これだけは暗い左端の人物に対照させたり、右端の空白部に霞むように浮き出た馬の頭部よりも、遠くの山や騎馬の鬣が合いがかえってくっきりと浮き出て見えるという効果を予想した描法、そして全く影絵となって見える無花果の樹、を画いて見せる描法は、すべてが夜の光という全体の *nuance* のなかへ融け合わされ、しかもこの光景のなかから、一つ一つがもつ意味合いに応じてそれぞれの *motifs* を浮き上らせるという効果以外の、どんな効果を予想しているだろうか。《賢者礼拝》の主題を、夜という設定の下に画くのは、その物語りの性質上、当然のことに属する。Padova の Scrovegni 礼拝堂に於ける Giotto (ca. 1266~1337) の場合や、先にも触れた Fra Angelico の場合にも、光芒を放つ星を画いた例は見られるが、Quattrocento の作例には、次第にそうした例を見出すことがまれになる。Quattrocento 絵画の、根づよい現実再現の要求と、それを満たすには心許ない技巧の限界とが、専ら陽光の下での《賢者礼拝》へと向って行ったであろうことは、推測するに難くない。卓抜した Quattrocentiste であった Leonardo の構想は、この夜景という、困難な課題に挑戦することになったのである。

仕上げの手は、終に加えられなかった。この褐色の画面は、この上なくつきつめた視覚

構成の、全く限りないまでに野心的な試みのあとを留め、未完成のまま一個の作品になり果せてしまったかのようなようだった。中断はやはり、Milanoへの出発によって決定的になったと考えるべきであろう。《Una storia di Passione fatta in forma》という言い方には、量り知れない意味合いが籠められているように思われる。1483年の4月25日には、Leonardoは既にMilanoに在り、Concezioneの僧団から、祭壇画の制作を依頼されている。それが、Louvre (n° 1599) の《巖窟の聖母 (La Vierge aux Rochers)》を成立させることになるのである。巖窟という特異な motif と、独特の見事な明暗処理をもったこの作品が、何時の頃までに画き上げられていたかははっきりしない。この作品もまた納品はされなかったために、1506年、二度目にLeonardoがMilanoを訪れた時になって、再びConcezioneの僧団との契約問題が蒸し返されている。興味深いのは、この作品が、未だかつてその全貌を現わしていなかったと言ってもいいLeonardoの新技法、あのsfumaturaと呼ばれる独自の明暗処理を、完璧な姿で示していることである。そしてその頃、あの《絵画論》もまた、書き始められ、或は書き始められようとしていた。

Leonardoがそのなかで生い育った、FirenzeのQuattrocento絵画の伝統は、若いLeonardoの裡にも、数々のその血筋を注ぎ込んでいる。ここで取上げた、Codice Atlanticoのなかの一目録にも、その痕跡は随所に窺われるし、《賢者礼拝図》に見られる、複雑な構図の試みも、Leonardoが伝統から学びとったものを如実に示していると言えよう。しかし一度、Leonardoがその心血を注いだ構想を盛ろうとしたとき、伝統が与えてくれたものは、結局不十分な器でしかなかった。改めてそれは検討し直され、新たな創意をもって補われ、作り変えられて行かなければならないものだったと言えよう。そして、解剖学的な素描や遠近法の作図、衣の襞やacconciaturaに関する研究は勿論、各種の植物や機械についての、もう科学的といってもいい興味を物語っているLeonardoのFirenze時代は、一見やや散漫な外貌を示したままその幕を閉ぢる。そしてFirenzeを離れ、Sforza家の保護の下で、かなりの繁忙が窺われるMilanoの生活の間に、そうした関心の萌芽が一斉にほころび、不思議な脈絡をもって技分れして行く広汎な観察と探究が、俄に膨れあがる手稿を産み出して行く。《絵画論》もまた、その大きな関連のなかで、Leonardoの負った困難な課題を、次第に解きほぐして行こうとするのである。その様相については、再び稿を改めて考察を試みようと思う。