

タイトル	主題「最後の晚餐」を辿って
著者	高久，眞一
引用	北海学園大学人文論集，1： 1-51
発行日	1993-11-30

主題「最後の晚餐」を辿って

高 久 眞 一

この主題の図像的作品は夥しい数にのぼる¹⁾と思われるが、拙稿はそれらの中で特徴的なもの、あるいは代表的なものを凡そ時代順に取り上げ、構図上や表現上の変遷を辿り、また時として、それを支える思想上あるいは神学上の推移を跡づけてみようという試みである。

これはキリスト教美術の一つの主題をめぐる歴史的記述を意図するものではない。中世の写本に描かれたミニアチュアや挿絵は個人所有で私的使用のためのものであったし、比較的オープンな作品でも、交通の不便な時代にヨーロッパの広大な地域に分散して展示されていたので、一般に相互的な関係というものは成立しにくかったからである。それにもまして、歴史的記述たり得ない真の理由は、検討できる作品数およびその関連資料の絶対的な限界である。その厳しい限界を痛感しながらも、入手できた 100 を越す作品から²⁾、この主題展開に特に新味を加えたと考えられる 35 点を選び、個別的にコメントを加えながら、その多様性を概観してみようと思う。

図 1 はラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオーヴォ聖堂の壁面にあるモザイクで、5～6 世紀の作だとされる。12 人の弟子とイエスとが共に食卓につくという主題の作品としては、これより早いものはない。この種のものとしてはほとんど何の手掛りもない、図像的には空白に近い時代の中で、突如として、この作品が構想され、結実した³⁾。まさに原初の作品である。しかし、決して単純なものではなく、成熟した巧妙な創意がこめられた、高いレベルの佳品である。

その巧妙さに触れてみよう。マルセル・パコはその著『キリスト教図像



図1

学』で、その作品の巧妙さの罫にかかって、次のように言う。「左側に坐ったイエスは、手でユダを指している」と⁴⁾。これは明らかに感違いで、実は、イエスが指を2本上げて、食物を祝福し、聖別している図に他ならない。弟子たちが陰しい目つきをし、中でも大半が右端の人物を凝視していることから、パコはその右端の人物をイスカリオテのユダだと誤解してしまったのである。

イエスの柔和で優しい微笑を浮かべている表情を見るがよい。「イエスは果たして笑わなかったのか」という、中世以来、学者や聖職者を悩ませた大論題のあったことに苦笑している観さえあるではないか。しかも、イエスの視線は決して右端の人物には向けられてはいない。それは、モザイク面の中央前方の空間の一点に向けられている。他方、イエスが非難や叱責を表現するために誰かを指差すというのは、キリスト美術史上に全くその例がなく、ましてや福音書にもその根拠がない。要するに、イエスを裏切る者が誰であるかについて弟子たちが誤解し、右端の人物こそ裏切り者だと誤解したことを、この作品は示しており、それにつられてか、一人の美術評論家までもが誤解したという次第である。そのことの中に、この作品の巧妙さと高度な洗練さとを感得しない訳には行かない。

実は、イエスの右側 2 人目の者、つまり白髪のパテロの背後に半ば隠されている男こそ、当のユダなのである。ユダはあくまでもユダらしく、自らは巧妙に隠れながら、罪を他になすりつける結果となっている構図である。このように、このモザイクは錯綜した心理の動きをダイナミックに表現したものであり、その構成の巧みさは驚くべき域に達している。

「最後の晩餐」という主題の作品展開を歴史的に概観すれば直ぐ分かることであるが、それは、見る者がユダをいかに他の弟子たちと識別できるかの、制作者側の手段、技巧の追求の歴史と言っても過言ではない。図 1 はその歴史の第一号としては誠に相応しい作品と言うべきものである。ユダを半ば隠すことによって露にするという、表現上の逆説的技法は、これから先、数回試みられた上で、レオナルド・ダ・ヴィンチの手にかかって最高の表現を得ることになる。その着想の卓抜さからだけでも、この作品は巻頭を飾るのに相応しい。

イエスが、見る者からして左側、つまり描かれている人物群からすれば右側に位置していることも単なる偶然ではない。他の諸文化にも共通してみられることであるが、ヨーロッパ文化圏でのそれは、元もと旧約聖書以来の左右についての価値判断に基づいている。ヤコブが孫たち、エフライムとマナセ、を祝福する時に、孫たちの父、つまりヤコブの子ヨセフの阻止にも拘らず、ヤコブは弟エフライムへの偏愛からその頭に自らの右手を置き、兄マナセには左手を置く（創世紀 48：13～19）。そういう不自然な祝福をしてまで「右」に優位性を付与していたのである。それから幾多の例を経て、最も決定的なことに、イエスが「左右」に終末論的意義を与える。すなわち、最後の審判で、羊たち、つまり救われる者たちを、イエスが自分の右に置き、山羊たち、つまり呪われた者たちを左に置くと言ったことである（マタイによる福音書 25：33－41）。したがって、イエスが人物群の側からして右側に位置するのは決定的なことになる。作品系譜の中で、イエスは中央に位置することはあっても、見る者の側からして右側に来ることは決してない。ちなみに、イエスが人物群の中央に位置する作品が出始めるのは 11 世紀の終りのことになる。

次に食卓の上に置かれたものを検討してみよう。「最後の晩餐」には聖書の記述にあるように、パンとぶどう酒が不可欠であるはずなのに、パンらしきものは幾つか置かれているものの、食卓上の主たる食物は2匹の大きな魚である。これは、この図像が写実よりも教義を重んじている現れで、魚が置かれているのは周知のように、ギリシア語で「イエス・キリスト、神の子、救い主」という時、その頭文字をつなぐと「イクサス」となり、これが偶たまギリシア語で「魚」を意味することに由来する。紀元4世紀のドミティッラのカタコンベの壁面に2匹の魚がキリストの象徴として刻まれている一例からしても分かるように⁵⁾、魚のキリスト教上の象徴性はすでに確立されていた。

このように、魚がイエスへの信仰告白の象徴となるとすれば、その魚を食することは、他ならぬ、イエスを食することになり、サクラメントとしてイエスの血と肉とを食することと本質的に少しも変わらないことになる。パンとぶどう酒という、聖書に指定された食品を文字通りに描くのではなく、つまり、その形質が即物的にイエスの肉と血を連想させるものを避け、その精神を生かす方法として、抽象化の回路を通して象徴化された魚を代りに置いている訳である。ちなみに、「イクサス」が人間の側の言語上の偶然から「魚」を意味したが、それは語呂合わせなどという低次元のものではなく、神の側からの一つの必然だと信じられていたのである。



図 2

図2は、イタリア本土の南端カラブリア州のロッサーノにある大聖堂所蔵の、いわゆるロッサーノ福音書の挿絵で6世紀に制作された。基本的な構図は図1と変わらず、一人残らず顔を正面に向けるビザンチン様式が持続されていて明快である。

図1との大きな違いは、イスカリオテのユダの所在が明示されていることである。白髪のペテロが、見る者の側からして、イエスの直ぐ右手にいたので、それが定型化に向けての一步を踏み出しているのを知るが、他方、ユダがイエスの対極として右端にいるのではなく、弟子たちの中央に位置し、食卓上の鉢に手をのばしていることで自らを明示している。「わたしと一緒に手で鉢に食物を浸した者が、わたしを裏切る」（マタイによる福音書26：23）とイエスが予告したというのが、この構図の聖書的根拠である。ただ、イエスと「一緒に」という箇所を描出は、構図の上から言って、鉢がイエスには遠すぎて腕をそこまで伸ばすことが無理なため、省略されている。

雄鶏が人物群の台に三羽描かれているのは興味深い。この主題の作品群の中で雄鶏が描きこまれるのは極く稀れだと思われるが、雄鶏を「最後の晚餐」に図像的に関連づけるのは誠に卓越した着想と言える。ペテロの断乎たるイエスへの忠誠心の表明にも拘らず、「あなたは今夜、鶏が鳴く前に、三度わたしのことを知らないと言うだろう」とイエスが言った（マタイによる福音書26：24）ことにその聖書的根拠がある。

イエスが食卓の席上でユダの裏切りを宣言するというのが、この主題の第一義的モチーフであるが、図2は、この宣言とそれからかなりの時間の経過の後のことになる鶏が鳴く場面とを同一平面に描くことの不自然さを避け、鶏が鳴くさまを装飾化して、彼らが横臥している台に描き添えたのである。装飾化すれば、鶏は模様として何羽描いてもおかしくなくなる。しかも、ペテロがイエスによって「三度」イエスを否認すると予告されたということを、三羽描き添えることで想起させるメリットもあるということになる。

ちなみに、鶏の上に描かれた稲妻型の模様は、原図では赤であるが、一種のアナログ的楽譜とでも言うべきもので、鶏の鳴き声を感じさせるため

の技法である。「楽譜」付きの『最後の晚餐』というのは、おそらくこれが唯一のものであろう。

さて、イエスがユダの裏切りを予告する場面に、弟子たちの筆頭であるペテロのイエス否認までも、上述のように屈折した方法ながら、描き添えるということは、ユダとペテロとは裏切りの点で本質的に同じであること、つまり、弟子たちすべてが、したがって教理的に解釈すれば、人類すべてがイエスを裏切るということを示唆する。弟子たちがイエスと共に横臥している台、つまり彼ら弟子たちの実存そのものに、裏切りの模様がついているのである。極めて神学的で、深刻な象徴性をさりげなく描いた作品だと言わなければならない。

上述のように、一見素朴と思える5～6世紀の作品に、この主題の高度に洗練された表現を見るのであるが、図1は聖堂壁面という公的な場所で多くの信者の目に触れるものであるのに対し、図2は写本福音書の挿絵という私的な場所で特定の個人が目にするものである。当時の代表的な二つの表現形式でこの主題がこれ程成熟の域に達していたことは驚くばかりで、これだけでも、芸術の進歩という命題に疑念を抱かせるに十分である。



図 3

図3はトルコ東部のカッパドキアにある洞窟修道院群の一つにあるカラ
ンルック教会の壁画で、10世紀の制作と推定されている。

食卓が半円形から横長のものになっていることと、全員が横臥するの
ではなく、両端の二人、イエスとペテロ、以外の弟子たちが立っている様
に見えることが、前の作品にはない新しい展開である。

もう一つの大きな変化は、弟子たち全員に光背とか光輪と言われるもの
が描き加えられていることで、ユダも例外ではないことは特に注目に値す
る。悪魔や悪霊たちも究極的には救われるのだとする、アレキサンドリア
の神学者オリゲネスの影響でもあるのか、あるいは、「サタンが彼（ユダ）
に入る」（ヨハネによる福音書13：27）まではユダもイエスに選ばれた聖な
者であったと解釈する結果であるのか、いずれにしても寛大な扱い方で、
この主題の作品群の中では異色である。

他の目立った変化は、ペテロが右端に移り、イエスと対称的な位置を占
め、しかも、この二人だけが特殊な敷物の上に横臥していることで、これ
は明らかに、ペテロの昇格を示す。イエスからペテロに与えられた特別な
使命、すなわち教会を創立し、第一代の教皇になったことから来るもので
あろう。そのため、構成としては左右のバランスが見事にとれていて、画
面に安定感が広がっている。



図4

図4はナポリに近いカセルタ市にあるサントアンジェロ・イン・フォルミス修道院の壁画で、11世紀後期のものである。

横臥方式、半円型の食卓、ユダの手の動きなど、図2と基本的に変わらない。ペテロが右端に来ているのも図3と同じである。ただ、弟子たちの中でペテロの頭部にだけ小さいながら光背に似たものが添えられているのは、ペテロを特別視する方向への過渡期にあることを示すものであろう。

従来のもので大きく違っているのは、食卓の上に魚ではなく、獣の丸焼きが置かれていることである。これは、福音書において、最後の晩餐が過越を記念する食事と重なって記述されていることから来る。そして、過越祭の食事としては「(小羊の)肉は生で食べたり、煮て食べてはならない。必ず、頭も四肢も内臓も切り離さずに火で焼かねばならない」(出エジプト記12:9)という律法を守ることとされていたからである。この頃から魚は影をひそめ、肉がこれに取って代るようになる。それは、象徴が現物に、教義が写実に席をゆずり始めることでもある。



図5

図5はギリシア北部のアトス半島に散在する20もの修道院の一つ、ディ

オニッソウ修道院に所蔵されている聖句集の挿絵である。この修道院の建造は1370～74年に行われているが、この作品はもっと古く、1057年のものである。

先行する作品群からの大きな飛躍として、弟子たちの半数が食卓の手前に位置していることである。これら前面にいる者たちがすっかり背中を向けている訳ではないことは、当然すぎる程当然のことで、見る者に背中だけを向けているという構図が成立するのは14世紀になってからのことになる。弟子たちが、全員顔を全面的にあるいは横向きに見せながらも、食卓を万遍無く囲んでいるという構図は驚くべき先見性をもったものと言わなければならない。

他方、ユダに関しては、光背が弟子たちすべてに欠け、食卓上の鉢に手を入れている者もないので、その識別は難しい。イエスの右隣りがいかにもペテロ然としていることもあって、その反対の端、図ではイエスの直ぐ下に位置する人物が、面相的に他よりか陰険に見えるので、おそらくユダであろうと推定されるだけである。一般に、この主題の作品では、見る者にユダ探しとその確認を迫るというのがモチーフの一つとなっており、その確認の結果、見る者に一種の満足感を与えるものである筈なのに、こうも早い時代にこれ程の自己規制をした作品が描かれたのは、ほとんど信じられない程である。

図6はプラハ大学の図書館に所蔵されているヴィシェフラト福音書の挿絵で、1085年頃に制作されたものである。

この作品が示す大きな変化は、際立ったユダの別格扱いである。ユダだけが光背を欠いているだけでなく、彼だけが食卓の反対側にいる。また、図2に関連して触れた、ユダがイエスと同じ鉢から食物をとって食べるということも、この作品では、図2と違って、聖書の記述通りに描かれている。

ユダが視覚的に独立し、他の者たちから完全に孤立して食卓の反対側に描かれるというのは、美術作品としては芸が無さすぎる。見る者にユダ探しの楽しみを一つも与えず、初めから問題の解答を与えている一種の幼稚



図 6

さを感じさせる。しかし、ユダの裏切りを見る者に伝えるという教育的で教理的な観点から言えば、これ程簡便な構図はない。したがって、この種のユダ明示の方法は、これから先、幾度となく繰り返され、定型化されることになる。

ユダが光背を欠いた状態で孤立しているということは、図2に関連して述べたような、普遍的な人間の罪を暗示するのではなく、その罪の軽重を問題にし、ユダ一人に裏切りの罪を局限化していると言える。ユダを言わば「贖罪の山羊」にしたてて追い出し、ペテロ初め他の弟子たちはその罪の浄めが終れりとばかり、光背を添えられて聖者たちとなる。

ユダ一人だけが腰かけ、他の者たちが皆立っていることには更に深い意味がこめられている。図4に関連して言及したように、最後の晩餐は過越祭の食事でもあった訳で、「それを食べるときは、腰帯を締め、靴を履き、杖を手にし、急いで食べる」(出エジプト記12:11)と規定されていたことから、モーゼに率いられてエジプトを脱出した故事にならって、その食事

を起立したままで取るのが正統的だとされた。つまり、何時なんどきでも足早に食事の席から立ち去ることのできる姿勢がエジプト脱出を追体験することにつながっていたのである。そういう文脈にあって、ユダだけが悠然と腰かけているというのは、彼だけが、旧約聖書的に言えば、「主の裁き」（出エジプト記 12：12）という危険が迫っていることに全く気づかずに、他方、新約聖書的に言えば、自らの計画の人類救済史的な重大さに気づかずに、食事に専念しているということを意味する。

次に、ユダの口の中に鳥が一羽入ろうとしているが、これは、「ユダがパン切れを受け取ると、サタンが彼の中に入った」（ヨハネによ福音書 13：27）ことの図像化である。サタンが黒い怪物として具象化されて文化の中に定着する例は図 23 や図 24 に見られるが、鳥としてサタンが表現されるのは、それ以前の例として興味深い。サタンが墮天使として有翼であると考えられていたことから、現実に見かけられる有翼のものとして鳥が用いられたものである。

次に、ヨハネに大きな変化が見られる。と言っても、従来のものには、ペテロとユダを識別する手掛りはあったが、ヨハネについてはその種のものが一切無かったから、ヨハネ描写の開始と言うべきかもしれない。「イエスの愛しておられた者が……イエスの胸もとに寄りかかっている」（ヨハネによる福音書 13：23, 25）という、最後の晩餐に関する聖書の記述が、食卓におけるイエスとヨハネとの親密な関係を描く聖書的根拠となっている。この二人の関係の図像化は、これから先、画家や教会側の様ざまな解釈次第で、この主題作品系列の中で実に多様な展開を見せることになる。しかし、この図でのヨハネは、その出発点としては異様である。小児化されてイエスに抱かれている様は、まるで「聖母子像」の模写とでも言えるようなもので、その大胆な解釈は驚く他ない。ちなみに、ヨハネに光背が欠けているのは、イエスに抱かれたまま光背を添えられては、イエスの首や肩に差し障りがあるからであろう。光背の有無については、図 6 の下半部に描かれているイエスの洗足の場面で見られるように、この画家には一貫性がない。したがって、ヨハネに光背が欠けていることに余り積極的な

意味があるとは考えにくい。

図5と図6とは制作年代が大体同じであるが、11世紀後半に、これら二つの作品が、これから先の同主題の絵画や彫刻の辿る大きな二つの方向を、結果として、指し示すことになる。図5は人物群が食卓を囲むという方向、図6はそれが横長の食卓にイエスを真中にして「雛壇」状に横並びになる方向である。写実性や合理性に傾けば、図5がその祖型となり、光背の扱い方が暫くは主な動因となって種々の作品が展開する。他方、教理性や儀式性、さらに、同じ食堂で修道士たちがその作品と対面しながら経験する、食事の共有性や同時性といったものに傾けば、図6を原型としながら、ユダの扱いを主な動因として多様な作品が生まれることになる。



図7

図7はスイスのグラウビュンデン州の村ツィリスにある聖マルチン教会の天井画の一パネルで、1130年に制作されている。

この主題に関しては、大胆な省略によって事柄のエッセンスだけをすべて描き尽くしている最初の例であると思われる。同じ天井画の他のパネルの中には、三頭の馬だけで「三人の博士たちのイエス礼拝」の場面を描く

とか、ヨセフもマリアも登場させずに、むつきにくるまった赤子が飼葉おけに入っていて、その上方に牛とロバとを添えて「御子の降誕」を描くといった具合で、その省略法は一貫して見事である。狭い正方形のパネルが生み出した巧みさとでも言えよう。その中に弟子たち 12 人すべてを並べることが第一に無理な相談で、しかも「最後の晩餐」という主題を十分に伝える必要最小限の人選とその配列とが求められたのである。そこで、光背を欠いたユダがイエスから食物を口に入れてもらっていること、ヨハネがイエスの傍らに居ること、弟子たちの代表格であるペテロがイエスの隣りに居ること、この主題が十分に表現されている。

この作品の示す従来のものからの大きな展開は、ヨハネの風変わりな姿勢で、イエスの前にのめり出て頬杖をつき、目をつむっている、いかにも行儀が悪い。図 6 に関して、ヨハネが「イエスの胸もとに寄りかかる」という聖書記述を挙げたが、実は、この箇所は原典のギリシア語からの直訳では「御胸のそばで体を横にしていた」となっており⁶⁾、図 7 のヨハネの描写はその記述に沿ったものなのである。図 1 や図 2 の横臥方式の描き方も、この新約聖書の記述に基づくもので、食事の際には左脇を下にし、自由な右手で飲み食いしたのであった。その種の姿勢を図 7 ではヨハネだけがしていて、本来の「最後の晩餐」の有り様を想起させている。

問題は、何ゆえヨハネは居眠りでもしているように目をつむっているのかということである。聖書はそのことについて何も語らないから、制作者の創意か、制作依頼の側の聖職者の解釈かということになる。考えられる一つの推定としては、ヨハネがイエスに対する全き信頼感と安心感の極にあって、一種の恍惚感に浸っていることを示しているのであろう。図 6 でヨハネが小児化されてイエスに抱かれているのを見たのであるが、他方、図 9 におけるヨハネのイエスへの接近の段階から図 14 でヨハネがイエスの胸懷にいる段階への移行を注意して見れば分かるように、前段階では、ヨハネは親愛の情を表わしながらも目を開けているのに、後の段階では、目をすっかりつむっているのに気付く。したがって、図 7 でのヨハネの一見異様な格好は、その恍惚感の最中にある状態と食事の際の横臥の姿勢と

が、いささか無理に、組合わせられた結果であろうと考えられる。



図 8

図8は、現オランダのマース川流域で1155年頃に制作されたフロレッフの福音書と呼ばれるものの挿絵で、大英博物館所蔵のものである。鮮やかな色彩を大胆に使って目を見張らせるだけでなく、構図の上で斬新な試みがなされている。

その第一は、イエスの大きさである。図6の場合と同様に、イエスは食卓の向う側の中央に座を占めてはいるが、ここでは他の弟子たちと同じく起立していながら、他を首一つ抜いて、威圧するばかりの偉丈夫に描かれている。尊敬、賛仰の対象となる者を大きく表現したビザンチン様式を継承したものであろう。

第二に、ヨハネが図6におけるような極端な小児化はなされないものの、イエスの体の輪郭の中にすっかり収まっていることである。その結果、ユダとヨハネを除いた10人の弟子たちが、イエスを中心にして左右対称に5人宛整然と並ぶことが可能になる。食卓の両端では、一人宛他の弟子の後方に立つことによって、その左右の均整が保たれていることから、制作者の意図が知られる。

してみると、ヨハネを画然と他の弟子たちより小さく、あるいは幼く描くという動機には、「イエスの愛する弟子が胸もとに寄りかかった」という聖書記述に沿うためということの他に、ヨハネをイエスに重ねることによって弟子たちを左右に5人宛並ばせ、構図全体に均整のとれた安定感を与えるためということもあったと考えられる。ただし、その安定感は食卓の向こう側だけのことであって、ユダのいる側にはそれがない。図6ではユダが右寄りになって均整が破られ、図8ではユダを中央手前に据えながらも、その傍らでイエスがペテロの足を洗うという構成にして、ユダの側に不安定感を添えている。

第三の新しい展開は、同じ画面にイエスが二度描かれていることである。「最後の晩餐」の直前にイエスが弟子たちの足を洗ったことは聖書に記録されているが(ヨハネによる福音書 13:1~11)、時間差のある二つの事柄を、図6のように上下に別々に描き分けるよりか、更に密接な関係にあるものとして同一画面に描いている。つまり、洗足と晩餐とを関係づける教育的メッセージを盛りこんだものと言える。イエスの本質は、食卓における一見主人役めいた存在なのではなく、実は弟子たちの足を洗うという、他に仕え、わが身を低くした存在であることを提示しているのである。また、イエスがその足を洗ってやった当のペテロが、ユダと五十歩百歩で、その夜イエスを否認することになるという、人間の弱さをより強く印象づけることに役立っている。

言うまでもなく、同一画面に同一人物が二度描写されるという手法は、この作品をもって始まったのではなく、何世紀も前から使われてはいる⁷⁾。しかし、図8の場合、同一人物の二重表現の中にも芸の細かい違いが添えられていることに注目したい。すなわち、洗足の場面ではイエスの光背には金色の地に赤の十字があるのに対して、食卓でのそれが黒の地に赤の十字となっていることである。ペテロの足を洗うという、謙遜の極みにある時のイエスの限りない優しさに対して、ユダに食物を与えながら、「わたしがパン切れを浸して与えるのがその人だ」(ヨハネによる福音書 13:26)と宣言する際のイエスの苦衷と悲哀とが、それぞれの光背の色の使い分けに

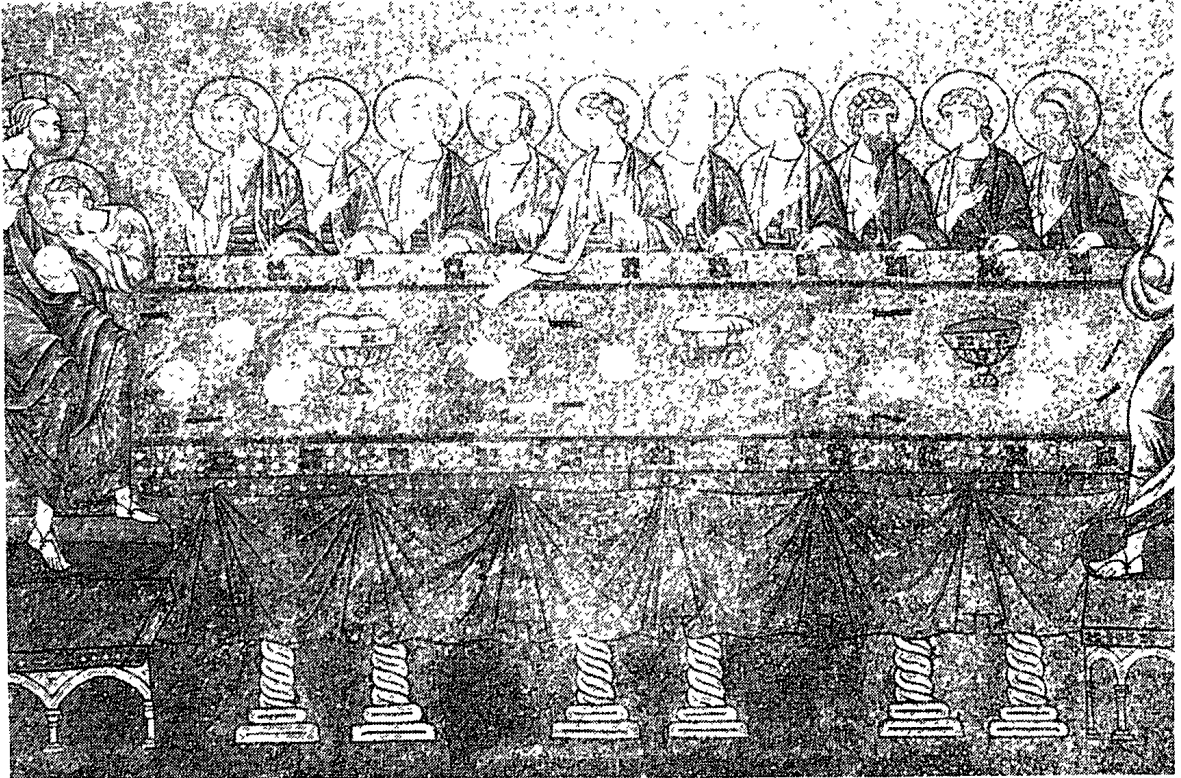


図 9

によって表現されている。

図9はヴェネツィアのサン・マルコ寺院の内壁モザイクで1200年頃に制作されたものである。

聖書や聖句集の挿絵とかミニアチュアのような個人使用の私的なものと違い、図9の作品は教会堂内で大勢の人々の目にふれる公的なものであるだけに、保守的な表現形式をとったものと考えられる。ヨハネの位置を除けば、構図は図1～4と変わらない。また、ユダにも光背が与えられていることも図3と同じである。

この作品の示す著しい変化は、ヨハネの描写にある。ヨハネは図6～8のいずれの場合とも違って、イエスの胸もとに寄りながらも、両腕を自分の胸の上に交わしているが、これはイエスに対する溢れるばかりの愛情表現で、その結果、「女性的」と言えるような姿態が描かれているのだと解釈できる。イエスが愛していた弟子とは言いながらも、晩餐の主人役を務めるイエスにとってみれば、自分の胸もとに寄りかからせる以上の愛情表現をヨハネに対してすることは控えるべきだと、一般に考えられたのであろう。

それを補うために、ヨハネのイエスに対する愛情表現をこのように大胆なものにしたのではなかろうか。「マリア崇敬」どころか、実質的には「マリア崇拝」にまで昇華した、「女性的なるもの」への神学的評価の高まりの時代にあって、ヨハネの抱くイエスに対する強い愛の表現は、限りなく「女性的なるもの」に近づいたのである。

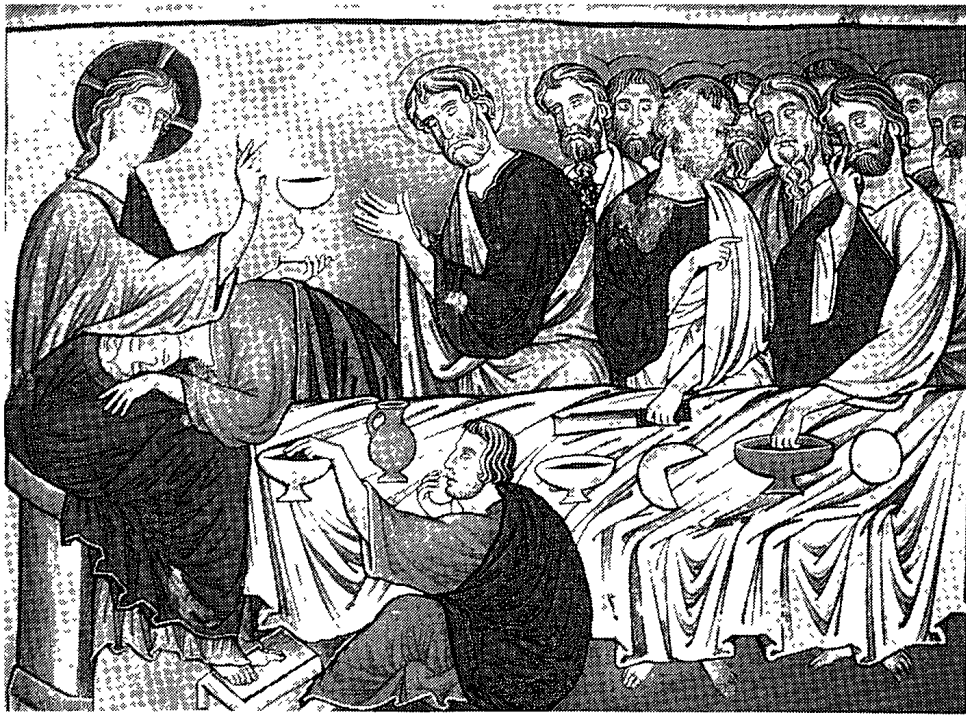


図 10

図 10 はデンマークのインゲボルグ詩篇集の挿絵で、1200 年頃に制作されている。

イエスはパンと杯とを手にとって祝福しながら、隣のペテロに渡そうとしていることや、弟子たちの横並びという定型が破られて、重なり合っていることが新しい展開と言える。

しかし、子細に検討してみると、微妙な表現ながら重要なメッセージがこめられていることに気づく。すなわち、ユダが食物を取っている食卓上の鉢が、実は食卓上に安定しているではなく、ほとんど空中に浮いている様に描かれていることがそれである。これは、例えば、カラヴァッジョの『果物籠』や『エマオの夕食』で果物籠が食卓から前の方にはみ出している

のに似ている。そこでは、パンやぶどう酒といった精神的価値の寓意物が食卓の上に安定しているのと対照的に、感覚的あるいは感能的価値の寓意的としての果物籠が不安定この上なく描かれ、一つのメッセージを伝えているとされる⁸⁾。図10の作品にこの寓意的解釈を応用すれば、その意味は次のようなものになるであろう。すなわち、パンという精神的、もっと厳密に言えば、救済的価値のある寓意物といえども、ユダがこれを恣意的に食べるとなると、食卓を離れ、極めて不安定な、空中に浮かぶものとなる。つまり、祝福の寓意物が断罪のそれに変質する、と。それに引きかえ、他の弟子が手をのばして食物を取ろうとしている鉢は食卓の上にしっかりと安定しているが、このことから、ユダの不安定な鉢のメッセージは明らかになる。



図11

図11は13世紀初頭にイタリアにおいて制作された新約聖書の挿絵で、ヴァチカン博物館所蔵のものである。

新しい展開としては、横長の食卓の手前にユダ以外の弟子たちも並んでいることで、これは、ユダを決定的に他から切り離して一人だけ食卓の手

前に位置づけるという教義的な構図から写実への過渡期にあるものと解釈できる。ただ、手前の4人は光背を描く技術上の必要からであろう、横向きもせず、すべて真正面を向いたままである。ついでながら言えば、光背なり光輪というものが、キリスト教美術の展開にいかに大きな障害となったことかと思う。光背が光る円板となって頭上にのせるものとなり、やがて円板が金色の円い針金状の輪となって頭上に浮かぶものとなるなど、光背自体が変形、変質し、やがて消えるという経過を辿るが、聖性の表現としては重宝ではあったが、人物の自由な描写を長いこと妨げたことは否定できない。

図11では、ユダに著しい変化が見られる。それは、左手に銀貨30枚を入れてある容器を持っていることで、この銭はイエスを祭司長たちに引き渡す代金としてユダが手にした銀貨に他ならない（マタイによる福音書26：15）。この銭入れは、これから先、ユダの図像学上決まった「持物」として確立することになる。この持物は後の作品では大抵、皮袋になって定着するが、この図での金属容器はそれに先鞭をつけたもので、いかにも頑丈そうな、この金属容器は、中に入っている銀貨が快い音を立てるのに便利で、ユダの裏切りの決意を支えるのに十分な効果があったであろう。



図12

図12はパリの近くにあるシャルトル大聖堂のステンドグラスの一部分で、1215～1240年の作とされている。176もあるステンドグラス窓の一つで、その窓の10分の1ぐらいのパネルを拡大した図である。

構図としては何ら新しいものではなく、限られた空間に盛るために、この主題のエッセンスだけが表現されているという意味では、図7に共通する。唯一の新しい展開は、食卓の右手前にいるユダの羽織っているものが黄色であることで、これは当時定着しつつあった色の象徴性によるものであるが、この主題の作品展開には少なからざる寄与をすることになる。というのは、聖性を表わす金色に似て、しかも非なるものとして、黄色は欺瞞の色とされたからである。これは、これから先、ユダを識別する上で幾度となくその極め手として役立つことになる。



図13

図13は「マグダラのマリアの師匠」下の工房で制作されたというだけで、制作者の詳細は不明である。13世紀の半ば過ぎのものであることは判明し、現在アヴィニョンの美術館に展示されている。

おそらく、どこかの修道院の食堂の壁に掛けられてあったものであろう。13人を横並びに入れるため異状なほどに横長の板が使われていて、特に大

きく描かれたイエスを中央に、弟子たちが左右均等に、真正面を向いていることから、そのように推定される。そして、この食堂の壁掛け方式が、やがて壁そのものに描く方式に変わって行く。「最後の晩餐」という主題の作品はこれから先、修道院などの食堂の壁画として描かれるものが多くなるが、図13は従来のものから食堂のフレスコ画への橋渡しをする作品だと考えられる。

この作品に見られる新しい展開は、ユダの光背だけが黒く塗られていて、その識別が容易になっていることである。右端から4人目がユダで、その黒い光背は、イエスを初め他の弟子たちの光背が背景の地の金色と見分けがつかない程に輝いているのと著しい対照をなしている。すでに見て来た作品中にあったが、ユダが光背を欠くというのは、聖者ではなく普通の人間であることを示すと解釈できるが、この図の例で見られるように、その形こそ光背そっくりでありながら真黒であるということは、単に光背を欠いているよりかもっと積極的な邪悪さを表現することになる。



図14

図14は、フィレンツェのサン・ジョヴァンニ洗礼堂の天井を埋めつくしているモザイクの一部分である。花の聖母教会に隣接した、この洗礼堂のモザイクは、1250～1300年頃に制作されている。

図7に関連して触れたように、この図でのヨハネの描き方は、この主題の数多くの作品で何ゆえヨハネが眠っているように表現されているのかという謎を解く鍵を提供するものだと考えられる。ここでのヨハネは、イエスへの接近の順序から言って、図9に続く一駒と見なしてよいと思う。つまり、図9で、ヨハネがイエスへの強い愛情表現をした次の瞬間にイエスの懷に身をまかせたのが、この場面だと解釈したい。そういう図像的解釈こそがヨハネの姿勢の原点であったのであるが、恍惚の極にあって目をつむるという側面が、誤解されて居眠りの姿勢をとるという方向に展開してしまったのであろう。イエスの傍らで食卓の上につぶせになったり、イエスの膝の上に顔を埋めたり、あるいは、極端な場合には、遠近法の未熟なままか、イエスの前の食卓の上にまでヨハネの上半身が押し出され、まるでその上半身が切断されて食卓に置かれたか、あるいは、食卓に大きな穴が開けられて、そこからヨハネが上半身を出しているとしたか考えられない異様な姿勢までして、眠っている作品が制作されることになる⁹⁾。不眠を嘆く者たち、安眠を願う者たちによってヨハネが彼らの守護聖人に祭りあげられたとしても、誰一人疑問には思わなかったであろう。



図 15

図 15 は、パドヴァにあるスクロヴェーニー礼拝堂の壁画の一部としてジョット（1267 頃－1337）によって 1303～1310 年に描かれたものである。

この作品に関してはすでに佐々木英也氏の詳細な解説があり、氏はその中で「テーブルの手前にこれまで避けられていた背中向きの 5 人を配したのは、一つの造形的冒険であると共に、作者の合理主義を語るだろう。それだけ、円光の処理には苦労したはず」¹⁰⁾と述べているが、その苦労というのは、光背が頭部の後方にあるものという従来の鉄則を破って、それを頭部の前面に描く必要に迫られたことから生じた。食卓の手前にいる者たちの中でも右の二人に関しては、頭部を半ば横向きに描くことによって難をのがれているものの、その二人と左端のユダとに挟まれた二人の弟子たちは、ほとんど完全に向こうをむいているので、円板状に描かれた光背が顔の前面に言わば、へばりついているという結果になってしまった。ジョットの全体構図の「合理主義」が光背に関する不合理を招いてしまったのである。この作品を見る者の中に、円板状のものがこのように顔に密着しては、口や鼻がふさがれて呼吸困難を起こすのではないかと心配する者がいたとしても、彼らを俗人呼ばわりすることはできないだろう。

ユダ探しに触れると、この作品では、イエスの光背以外、他の者たちの光背がすべて黒に近い色に変色してしまい、ユダの光背も元もとと同じ色に塗られているので、ユダの識別は光背だけではできないようになっている。しかし、巧みな短縮法によってユダの右手がイエスの右手の方に伸ばされていて、「わたしと一緒に手で鉢に食べ物を浸した者が、わたしを裏切る」（マタイによる福音書 26：23）という聖書記述に基づいて、ユダの識別が可能になる。さらに決定的なこととして、ユダの着ているものだけが際立った黄色になっていることで、これについてはすでに図 12 に関連して触れた通りである。

図 16 は、ジョット工房による作品で、礼拝堂内を隙間なく埋めたジョットの連作の一枚である図 15 と違い、単独の作品で、その制作時も図 15 の後になる。

図 15 で直面した、円板状の光背を顔の前面に描かざるを得ないという問

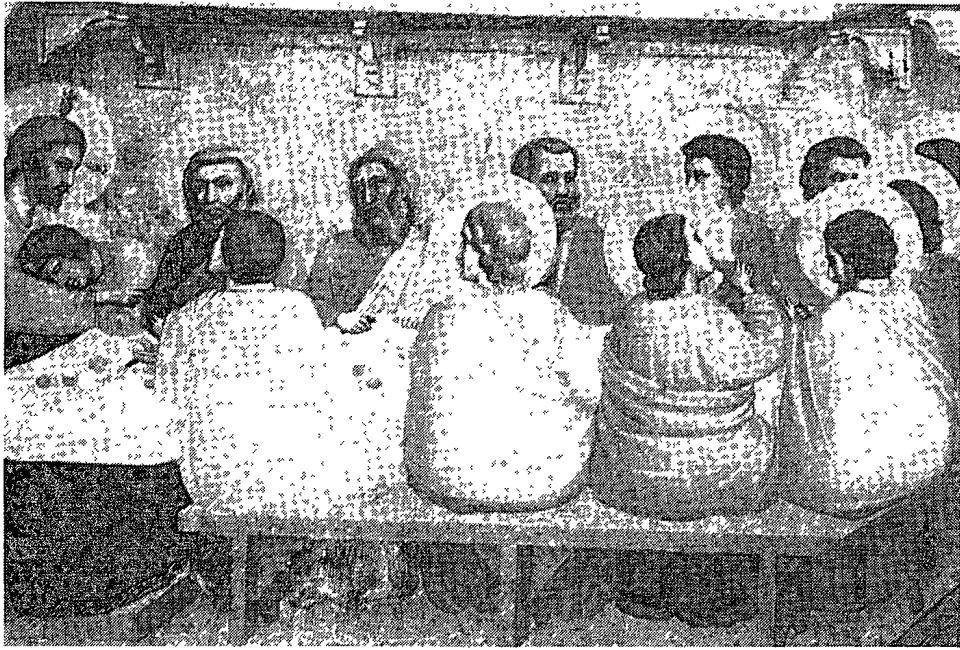


図 16

題を、この作品では、前方にいる弟子たちをすべて斜めか横向きにすることで回避している。これは、光背がある限り、聖なる者を背後から描くことは技術的に不可能であることを意味する。そして、この技術上の制約は、この主題の作品の構図に少なからざる影響を与え続けることになる。

図 15 との違いはそれだけではない。ユダの光背が完全に無くなっていて、ユダを識別するための、聖書記述に基づいた描写上の制約から開放されている。制作者はそれだけでは満足せずに、ユダの着るものの色にこだわる。ここでは、図 15 の場合と違い、ユダは緑色の服を下にまとい、その上に黄色のものを羽織っている姿に描かれている。緑の上に黄を着こむという色の組合せは、ユダに関して図 12 のステンドグラスで見たのと全く同じであることに気付く。これは、その色の組合せが西欧の文化の中で否定的な象徴性を持つという解釈に基づいたものであったと想像される。元来、色の象徴性の一義的解釈は危険ではあるが、嫉妬が「緑色の眼をした怪物」¹¹⁾であるとか、憂うつを「緑と黄」¹²⁾の組合せで表現しているシェイクスピアと、このユダが身につけている色の組合せを採用している制作者たちとは、時代の差はあるが、西欧の文化の底流において繋がっているのではなかろうか。

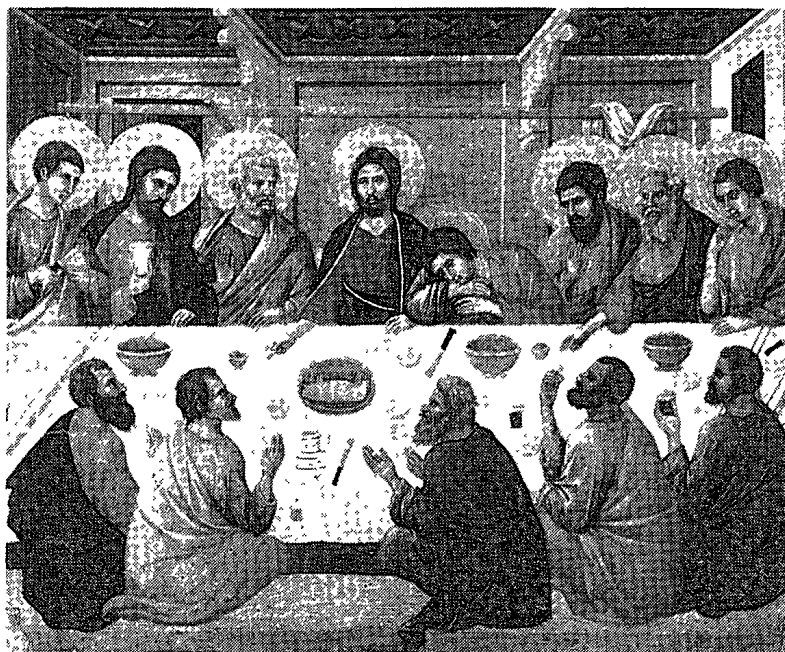


図 17

図 17 はシエナの巨匠ドゥッチョ（1278－1318／19 に記録あり）の作品である。彼の大作『マエスタ』の裏面にある一連の「キリスト受難」の一パネルで、ジョットの上記の作品の数年後 1308－1311 年に制作された。

ドゥッチョはここで、ジョットが扱いかねた光背の問題を歯牙にもかけていない。光背の論理を完全に無視して、食卓の手前にいる弟子たち 5 人すべてに光背を添えるのを止めているのである。しかし、光背の論理を無視することによって、この作品は別の問題を抱え込むことになる。すなわち、ユダは当然としても、他の 4 人までもが光背を欠く一段低い格づけをされることの根拠が見当らないからである。したがって、この場合、絵画技法を重視するあまり、弟子たちに制作者の恣意的な位階制をおしつける結果となっていると言える。

もう一つの問題は、前面にいる光背を欠いた 5 人のうち、どれがユダなのかの識別が難しいということである。食卓の上の食物に手を伸ばしている者も、例の「持物」としての錢入れを腰に下げている者も一人もいないからである。この作品に接する者の「犯人」探しはかくして宙に浮くかに思える。しかし、そこが、一連の「イエスの受難」を構成する 26 枚のパネル中の一枚であることの強みで、言わば、パネルの文脈からユダが確定で

きるようになっているのである。すなわち、イエスがユダによって口づけされて祭司長たちに売り渡される場面を描いた別のパネルが直ぐ近く斜め右上に置かれてあり、その中でのユダの顔つきや服装とを図17と比較することによって、図17中の前列の左から二人目の者がユダだと確認できる。一連のパネル方式の絵画では、この種のパネル相互の関係づけによって、見る者は発見の喜びを味わうことができる。また、制作者にしてみると、一つのパネルに人物確認の上での謎を故意に置くことによって、見る者に他のパネルとの比較を促すことができる訳である。



図 18

図18はピエトロ・ロレンツェッティ（1280頃－1348）の1320年頃の作品である。

部屋の中での「最後の晩餐」というのは、図15で見たように、ジョットがすでに描いているが、この作品はジョット以上に写実的で、皆が特定の部屋の中で丸い食卓を万遍なく囲んでいる様がありありと描かれている。それだけではなく、弟子たちの内的動揺がこれ以上に動作や素振りで効果的に描写された作品は今迄無かった。その上、イエスと弟子たち以外の人

物を、あるいは女性を含む給仕人として、あるいは部屋の外にいる料理人として描き添えた作品も、これが初めてだと思われる。密室でのドラマが、言うなれば相対化され、イエスと弟子たち以外の一般の人々にも「最後の晚餐」の宗教的意味が波及して行くことを示唆する。その意味で、この主題の作品が専ら教理を伝え、儀式を示すものだという縛りから解放され、自由闊達な写実へと向かう第一歩を印した作品と言えるであろう。その方向の延長線上には、16世紀ヴェネツィア派のティントレットやヴェロネーゼの壮大、華麗な作品群が位置づけられることになる。

次に、部屋の左手に見える二人の料理人の傍らに2匹の猫が描き添えられていることも、今迄にない展開である。この主題の作品に猫が登場するのは、これから先幾度となくあるが、猫が悪魔的なものと信じられていたことに起因する。この動物の象徴するものは多義的で簡単に断定することはできないが、少なくとも西欧において中世からルネサンスにかけてのその優勢な象徴は否定的なもの、突きつめれば、悪魔的なものであった。シェイクスピアの『マクベス』の冒頭で、「グレイマルキン」と魔女から呼びかけられている灰色の雌猫が魔女たちの使い魔になっているのは、その一例である。サタンも魔女も時として猫の姿をとって人間に近づくと信じられていた時代のことである。ユダにサタンが入ってイエスを裏切るという聖書記述に基づいて、図23や図24でサタンが具象化されてユダの身边に添えられているよりか遥かに洗練された作品と言えるであろう。

図19はタッデオ・ガッディ（1290頃－1366）の1340年頃の作品である。元もと、フィレンツェのサンタ・クロッチェ修道院の食堂にフレスコ画として描かれたものであった。

この主題それ自体が食事の場面の描写であることから、聖堂あるいは修道院の食堂の壁画として相応しいと考えられていた。食堂に集う修道士や修道女、それに聖職者たちにしてみれば、それは、毎回の食事の度毎に、時空を越えて、イエスと食事を共にし、そのことによって祝福を覚える上での恰好の画題なのである。と同時に、壁画に接する者の側に立つユダとも人間の罪の深さを共感する上で誠に誂え向きのものである。この壁画と

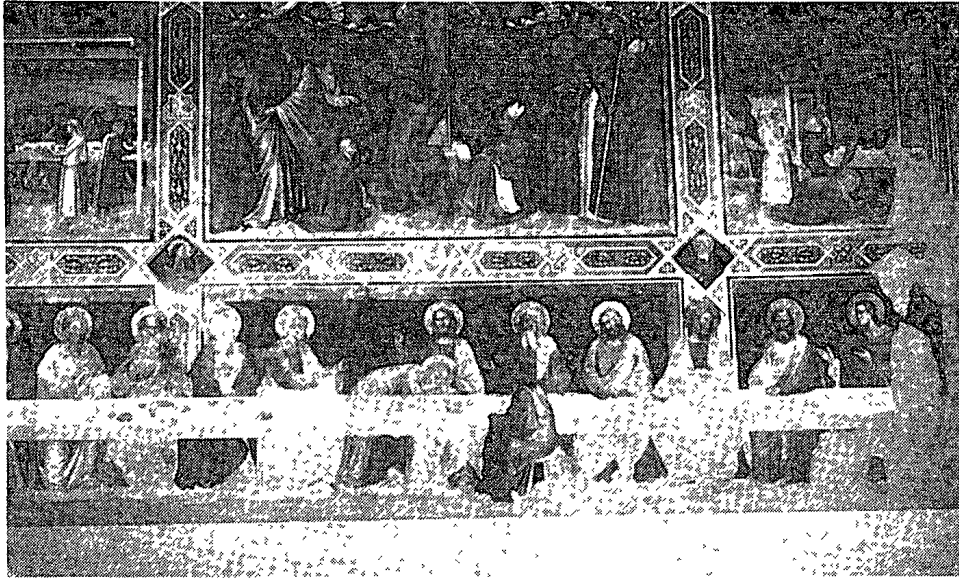


図 19

対する時、イエスとユダ以外の弟子たちとが並ぶ食卓の向こう側に自分を置くことはできない。この壁画に接する者は、ユダと自らとを同一化して、ユダの左右に広がる空席に自らを置くしかないのである。

他方、この主題の作品が着想された背景には、プレデッラという横に細長い空間が与えられるということがある。図 19 では壁画本体が上方に大きく広がり、本体がいくつかのパネルで構成されている関係で、全体に安定感を与えるために、全体の土台とでも言える底部にも何かまとまった主題のものを描くことが求められたのであった。プレデッラはその性質上、12 人であろうが、ユダまで含めた 13 人であろうが、人物群のゆったりとした横並びを許容する。言うまでもなく、この主題の壁画はやがて、プレデッラという土台としての役割りを越えて、壁画の本体として独立することにもなる。

図 20 は同じくタッディオ・ガッディの手になる作品であるが、これが、この主題の系譜に寄与した新しい展開は、ユダが今まさに席を立って退室しようとしている描写である。「ユダはパン切れを受け取ると、直ぐ出て行った。夜であった」(ヨハネによる福音書 13:30)とあるのが、この場面の聖書的根拠となっている。ただ、この種の構図はこの主題の作品群の主流とはならず、本格的に取り上げられるのは 17 世紀のプッサンを待たなければならない。

主題「最後の晚餐」を辿って（高久）



図 20

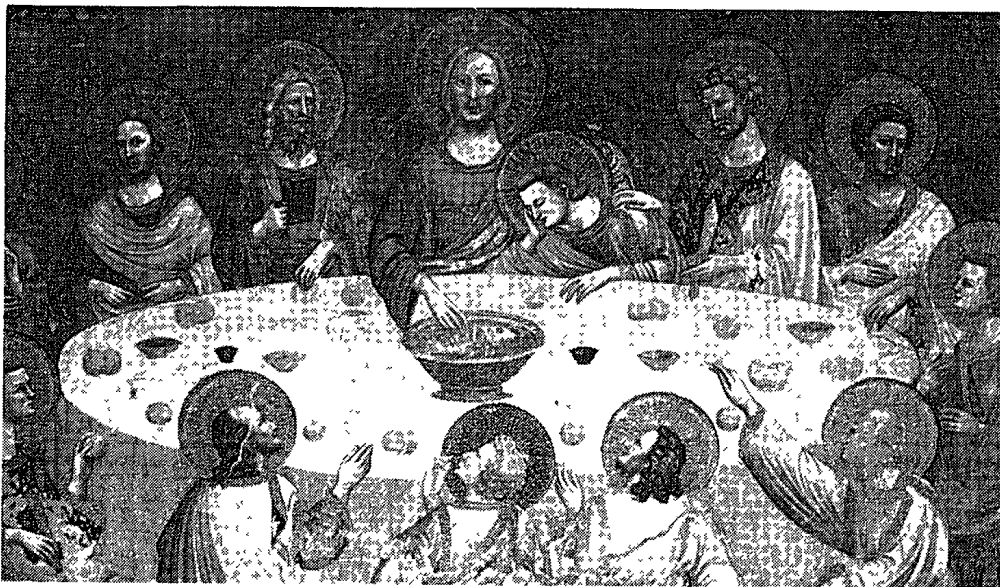


図 21

図 21 はヴィターレ・ダ・ボローニャ（1334－1359 に記録あり）によって、ボローニャのサン・フランチェスコ聖堂の来客用食堂の壁画として描かれたものである。

この作品の特徴は、作品それ自体というよりか、作品と社会との関係にある。手前右端のユダが他の弟子たちと同様に光背を与えられ、円型の食卓を囲む一人となっているのに、その顔は輪郭だけを残して、すべて掻き消されているのである。制作者が意図的にユダの顔を初めから「顔なき顔」として描いたとは到底考えられない。これは多分、この作品が来客用の食堂という、比較的オープンな所にあったことも手伝って、その壁画を見る者たちの中に、ユダへの憎悪なり呪詛なりをこめて、その部分を擦ったり削ったりして損傷を与えた者がいたのだと考えられる。聖堂の当局者たちは、その部分的損傷に対して、それがユダの顔であれば無理からぬことと、寛大な受けとめ方をし、その結果、損傷が続き、遂にのっぺらぼうの化け物となったのであろう。現在、その壁画は修復もされずに、ボローニャ国立絵画館に展示されている。

考え様によっては、この作品は画家と無名の人々との共同制作になるとも言える。バラッドは多くの人々の間に口伝として継承されて行く過程で変化して行った共同制作の物語詩と言えるが、そのことのアナロジーとしてこの作品を考えると、共同制作だといっても、必ずしも牽強付会とは言えないであろう。ちなみに、ローマのサン・ピエトロ大聖堂内にあるペテロのブロンズ像は、その右の足先が播り粉末の先のように磨滅しているが、これは何百万人という信者たちが13世紀以来、何百年にも亘って口づけしたり、手で触ったりして祝福を受けようとした結果である。アルノルフォ・ディ・カンビオ（1245頃－1302）の手になるこの彫像は、このように祝福を熱望した数限りない人によって変形し、他方、ヴィターレの絵画は、呪詛を浴びせる人々によって変形した。いずれの場合も、修復の計画がないところを見ると、その損傷に加わった者たちを事実上、共同制作者として認知しているからだと言えるであろう。ユダはこういう文化の側面においても、ペテロの対極に立っている。

図22のステンドグラスは、ストラスブールの近く、ニーデルハスラッハに在るサン・プーラン聖堂のもので、1360～70年頃に制作されている。

ここでのユダは、その面持ちが見るからに兇悪で反抗的に表現されてい



図 22

るだけでなく、顔と髪とが異常に赤くなっている。ユダがサタンと結託した結果、地獄の業火で焼かれ、顔が火照っているというのであろう。絵画と違い、制作上の種々の制約を逆手にとって強みとして表現できるステンドグラスなればこそ、極めて誇張されたユダの表情である。

図 23 はカタルニア美術館にあるラモン・デストレンツ（？）による 1375 年の作品である。

イエスが右手の二本指を上げて食事の席を祝福しているにも拘らず、全体の雰囲気は誠におどろおどろしく、鷲鼻のユダが黒いサタンの指示のままに、食卓中央の羊の丸焼きに手を伸ばして、食卓の席を呪いの場に変えているといった印象である。サタン登場の聖書的根拠とその形象化については、図 6 に関連してすでに触れたが、図 23 のサタンが二本の角をかざした姿として描かれているのは、その原型が山羊であることの名残りを示すものであろう。してみると、図 1 に関連して触れた、救われるべき者の隠喩としての羊と呪われるべき者の陰喩としての山羊、というイエスの終末



図 23

論的裁断が、この作品の中で図像化されていることに気付くのである。つまり、サタンに変貌した山羊が生きていて、丸焼きにされ死んでいる小羊に呪いの手を伸ばしている場面だとも解釈できるからである。少なくとも、イエスの祝福とユダの姿を借りたサタンの呪詛との激しい対決がなされ、しかも後者の力が優勢と見えることは確かである。ユダの足元から異様な乱雲状のものが右端まで触手を伸ばし、それに足元を覆われた右端の弟子は、ユダの直ぐ左隣の弟子同様、忍者よろしく黒装束になってしまっている。それにもまして、イエスのおびえた表情がすべてを物語っている様に見える。

図 24 はフラ・アンジェリコ(1400 頃-1455)の作品で、彼が修道士となっていた旧サン・マルコ修道院、つまり現サン・マルコ美術館に収められている。

構図上の特徴は、イエスが食卓の中央にあってすべてを差配するという従来の定型を破って、イエス自らが弟子たちに仕える者として、パンとぶどう酒とを配って歩いている点にある。元来、「最後の晩餐」という主題は、微妙に絡み合った二つの要素、すなわち、ユダの裏切りの予告と、 sacrament の制定とから成っている。換言すれば、動的なものと静的なもの、

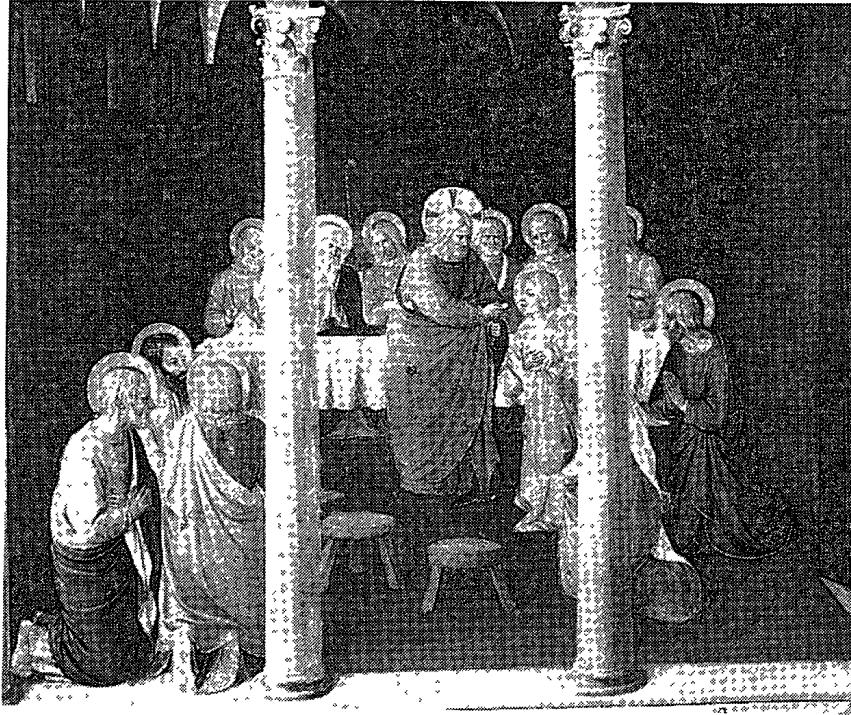


図 24

深い神学的な意味での悲劇と喜劇という、相反する二極間のバランスの上に成立していると言える。「天使のごとき修道士」と名づけられたこの画家修道士は、この作品で、それら二極の前者を全く切りすてている。それは、三人宛のグループ分けという、後のレオナルド・ダ・ヴィンチの作品を想わせる構成の弟子たちの中に、ユダを識別できる手掛りを全く描き添えていないことから分かる。

図 25 は、ケルンのヴォルラフ・リハルツ美術館にある二翼受難物語祭壇画のパネルで、リヴェルスベルク受難画制作者の手になる 15 世紀後半の作とされている。

食卓前面の右手にるのがユダで、黄色の外衣をまとい、錢入れを左腰に下げている点は従来のもので少しも変わらないが、聖書には記されていない面白いドラマが描き加えられていることに注目したい。それは、ユダの左側にいる弟子がナイフをかざしていることが引き起こしたドラマである。その弟子は実は、食卓の大皿にのっている肉を切り取ろうとしているのだが、結果として、そのナイフがユダの方に向けられ、そのためユダがパニックに陥り、左手を上げて身を護り、目をカッと見開き、口を開けて



図 25

何やら叫んでいる。つまり、悪業を企んでいるばかりに、ユダが隣にいる弟子の挙動をすっかり誤解してしまったのである。

この画家の制作上の心の余裕あるいはユーモアは、この主題の作品系列の中では極めて珍しいが、それは上述の誤解に基づく軽い喜劇だけではない。それは、金色燦然たる光背をつけた弟子たちの隣、つまりイエスの右二人目のところに、庶民的な赤い縁なし帽をかぶったダンディーな弟子がいたり、その反対側には、貴族的ないかめしいばかりの黒毛の帽子を目深くかぶった弟子がいるといった描き方の中にもある。これは、教皇庁のお膝元から遠隔の地にある北国だから可能であったものか、ドイツの宗教画や彫刻に間々見られるユーモア¹³⁾の典型である。

最後の晩餐の席上でユダの体近くにナイフが迫るというモチーフは、実はレオナルド・ダ・ヴィンチによって用いられているという点で、図25の作品の歴史的意義は決して小さくない。

レオナルドの作品では、イエスを裏切る者がいると聞いたペテロが、生来衝動的な彼らしく、肉を切るためのナイフを思わず固く握りしめる。そのナイフの位置が偶然にも、ユダの真後ろであるが、ユダはそのことには全く

気づいていない。そして、この種のアイロニーが、次のように幾重にも続く。「あなたのことを知らないなどとは決して申しません」(マタイによる福音書 26:5)などと自信たっぷりに言うペテロ自身も、やがてイエスを知らないと三度も否認する。つまり、彼もまた実質的にはイエスを裏切ることになる。したがって、ペテロが固く握りしめるナイフは自分にも向けられていい筈である。その上、ユダが実際にイエスに口づけをして裏切り、祭司長たちや長老たちに売り渡す現場では、ペテロが手にした短剣はユダにかすり傷一つ負わせることなく、大祭司の手下マルコスの片耳を切り落とすだけで終わる(ヨハネによる福音書 18:10)。図 25 と図 28 とは、ナイフを持つ者が前者ではペテロではないという違いはあるが、ユダの身近に展開する劇的アイロニーとでも言うべき共通項で括ることが可能なのである。

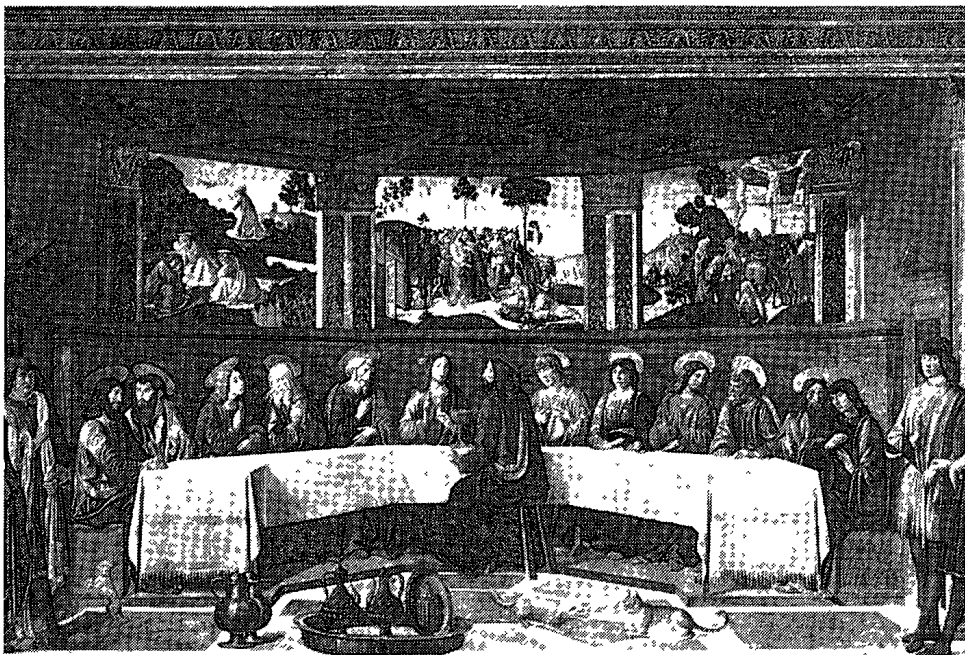


図 26

図 26 は、ヴァチカン宮殿のシスチナ礼拝堂にある壁画の一つで、コージモ・ロッセッリ（1439－1507）の手になる 1481 年から 82 年にかけての作品である。

この作品が示す新しい展開は、食卓の形がユダを中心としてカーヴをえがき、その回りに放射状に並ぶイエスと弟子たちが、まるでユダによって

裁かれているかの様な描き方をしていることにある。ユダが他の人物群と比べてより大きく堂々としており、やや黒っぽい円板状の光背を頭上にのせてイエスを直視している。さらに、イエスが本来なら、この席上で主人役として差配をするのであるが、そのために必要なパンとぶどう酒が一切食卓に置かれていない。これらのことが、ユダこそが中心人物であるという印象を強くしている。図18に関連して触れた、悪魔的象徴性を持つ猫が、図18では部屋の外の台所、つまり舞台裏にいたのに対して、図26では言わば舞台上に登場し、ユダの両側に計3匹ひかえていて、ユダに加勢する。そのため、食卓の向こう側と手前の側の力の均衡が今にも破れそうに見える。そういう意味では、この作品は図23と同じ系列にあると言える。

他方、コバルトブルーの服を身にまとった金髪白晳の若者ヨハネがイエスの隣に一定の距離を置きながら、背筋をきちんと伸ばして坐っているのに注目したい。図7で眠り始めたヨハネが、ごく僅かの例外を除けば、実に350年ぶりに目を覚ましたことになるのだから。これからはもう、子供のようにイエスに抱かれたり、胸もとに寄りそったりして昏々と眠ることはないだろう。美術史の経過の中で、ヨハネが漸く一人前の男に成長したのである。

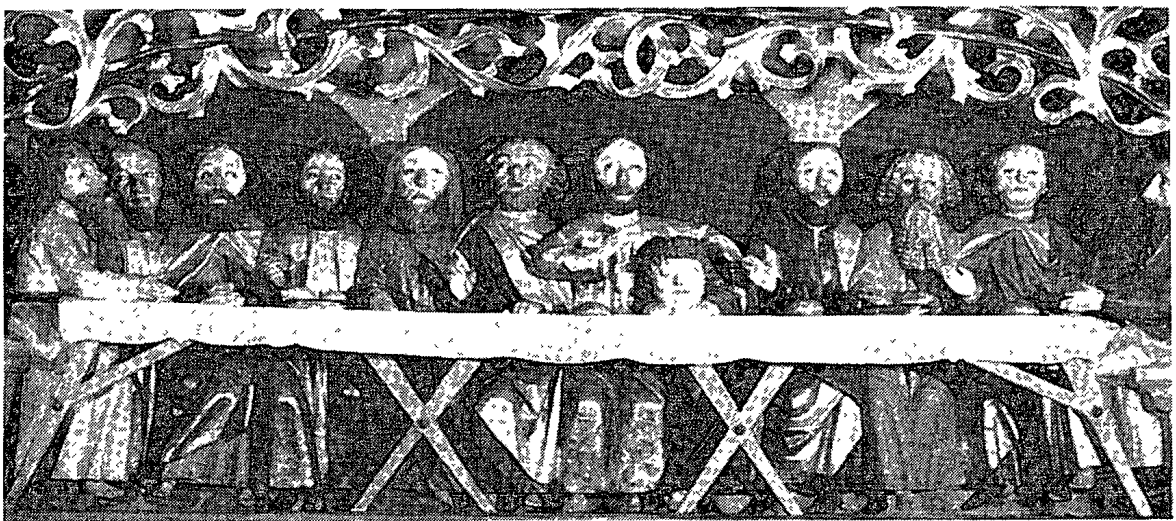


図 27

図27は、シュトゥットガルトの近くの町、クレグリンゲンにある聖ゴッ

テス聖堂内の作品である。プレデッラにはめこまれた彫刻で、ヤーコブ・ミュールホルツェル工房による 1496 年の作である。

ドイツの宗教美術作品に間々ユーモアがあることは前に触れたが、これは、その特質が正にここに極まれりと言えるような作品である。居並ぶ者の中で誰一人として困惑しているとか、動転しているとかといった人物は見当たらない。皆とぼけた顔、どこか間の抜けた表情をしていて、この場面の持つ深刻さなど全く気づいていない風である。中でも、ヨハネがイエスの傍らにいて、食卓に大きな童顔をのせて眠っている様は、その極めつきとでも言うべきもので、「怠惰」の寓意像といった趣きがある。

この種の「呑気」な最後の晚餐で、ユダをいかに表現するかは、一つの難問になり得ることだが、ユダだけはさすがに余り呑気に構えていられないと見え、右から二番目の位置で奥の薄暗がりには隠れ、目だけを中央のイエスの方に向けている。図 1 に関連して触れたように、この種のユダの表現は 5～6 世紀の昔に既に使われていたものであったが、それが 15 世紀末に本格的に復活していると言えるであろう。そして、この北方ドイツで巧みに用いられたユダ表現の手法は、ほとんど時を同じくして、イタリアの巨匠の手によってミラノでも試みられることになる。



図 28

図28は、かの余りにも有名なレオナルド・ダ・ヴィンチ(1452-1519)の作品の一部である。

弟子たちを3人宛のグループ分けにして描写するという試みが不完全ながらフラ・アンジェリコによってなされたのは図24において見たのであるが、図28の3人は中央に座を占めるイエスの直ぐ左隣のグループである。先ず、ヨハネがペテロの問いに答えようとして、上半身をペテロの方に傾けている。その結果、ヨハネはイエスから仰け反る姿勢をとっている。イエスに距離を保つヨハネは図26で既に見たが、もっと積極的にイエスから離れようとするヨハネの体の傾斜には、従来の二人の伝統的な位置関係をきっぱりと否定し去った画家の意志が感得される。

ペテロが握るナイフについては、図25に関連して既に述べたが、その右腕の不自然で異状なほどに捩曲げられている様は、前に触れた屈折したアイロニーの形象化とも取れる。

ユダは周知のように、ペテロの白い髭やヨハネの白い顔の真近に、それと対照となるように蔭の中に色黒に描かれている。半ば隠すことによって露にするという手法については、図1や図27に関連して言及したが、ここでは位置的にはペテロやヨハネより前面に置かれながら、ユダの顔や半身が暗く描かれている。このように、隠すことと露にすることとがユダの描写に関しては常に交錯していると言える。

この作品の完成度の高さは、イエスの裏切りについての告知による弟子たちの心の動揺がすべて体の動きに完璧に表現されていることにある。まさに内面と外面とが即応しているのである。また、「この国では身体全体が活気に溢れており、あらゆる器官や四肢のすべてが、感情や情熱、さらには思想のいかなる表現にも与る」¹⁴⁾とゲーテがこの作品に関して述べている。このように、ヨーロッパ人であるゲーテですらイタリア人のダイナミックな体の動きによる表現に感心している訳で、そういう文化の中にあつてこそ、この作品が生まれたのであつた。音こそ聞こえないが、これはイタリア・オペラの一駒だと言って差支えない。

図29はアンドレーア・デル・サルト(1486-1530)の作品で、フィレン

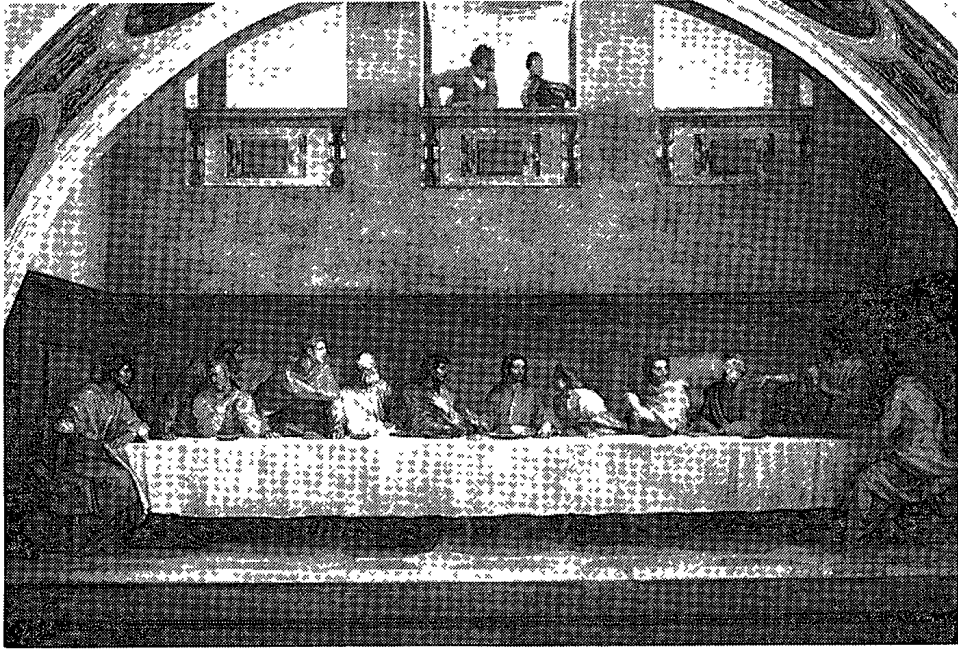


図 29

ツェのサン・サヴィル聖堂の食堂にある。

この作品の特徴はユダの描写にある。ユダが右端のやや暗い所にいて、その表情が識別できない程に黒い髪と髭とで覆われている人物などではなく、明るい中央近くにいて、いかにも聖なる者に相応しい気品のある人物として描かれているのである。蔭の中にユダを置くのではなく、光の中に置くという意味で、このユダの描写の仕方はレオナルドのその意識的逆転と言ってよいし、図1の手法と比較すれば、ここでは、ユダを露にすることで隠す手法が巧みに用いられている。したがって、この作品に接する者は、ユダ探しにかなりの時間を必要とする筈である。

実は、中央のイエスから右の二人目がユダで、意図的に高貴な面持ちの弟子として描かれているのである。したがって、その識別は可なり難しい。漸くにして、その弟子がユダと分かるのは、その人物だけが鮮やかな黄色のゆったりした肩掛けをしていることと、彼だけが右手にパン切れを持っていることに気付くからである。

このように、アンドレーアは、見る者の持つ、ユダの顔についての先入観をきっぱりと否定してみせる。そう言えば、福音書のどこを探しても、イエスが裏切りについての予告をした時に、弟子たちがユダに詰めよった

とか、掴まえたとかの記述は見当たらない。彼は図22や図30にあるような赤ら顔の醜男でも、陰険狡猾で見るからに不快感を与えるような人物でもなかったであろう。

一見、何の変哲もない、左右の均整を見事にとった美しばかりのこの作品は、実はユダに関して大胆な主張をしていることが分かるのである。



図30

図30はアントワープの画家ヨース・ファン・クレーフエ(1485-1540)の作品で、45×206cmという横に細長いプレデッラに恰好の画題として取り上げられたものである。

これだけの制約のある空間を与えられては、画家の念頭には、10人以上の横並びの人物群を一つのテーマで扱える「最後の晩餐」が有力な候補として浮かぶものと見える。しかも、ユダを食卓の手前に位置づける空間的余裕なども全くない。今さら光背の有無などというものも時代後れだと考えたのであろう。ユダは兇悪な面相で、赤褐色に火照る顔の男として左端から3人目に描かれている。この種のユダの顔は図22にその先例があったが、それは写実性を大幅に自己規制して古拙の趣きを生かすことのできるステンドグラスの作品であった。ところが、ここでは普通の絵画の中でのユダの描写である。これは確かに、一般信者がユダに抱いていたイメージの投影ではあるが、それ以上に、この画家の持つ遊び心といったものを感じ得ない訳には行かない。この画家の遊び心も、図27に関連して触れた、ドイツの宗教美術作品に時として見られるユーモアに通ずるもので、ローマから遥かに離れた北国の画家なればこそであろう。

その遊び心はユダの描写だけには限らない。イエスを中央にして、左右に合計13人男たちが並んでいる、つまり、弟子たちが12人ではなく、13

人いるのかと、この作品に接する者が一瞬驚かされる仕組みになっているのである。弟子たちに光背を添えていないので、弟子以外の人との区別がつかないからでもある。しかし、よく点検してみると、右端の男だけがぶどう酒を入れた容器を手をしていることに気付く。つまり、この男は弟子の一人ではなく、給仕人だと分かる¹⁵⁾。この画家の遊び心も相当なもので、一見弟子たちが13人いるかと思える『最後の晚餐』は、これが唯一のものでなかろうか。

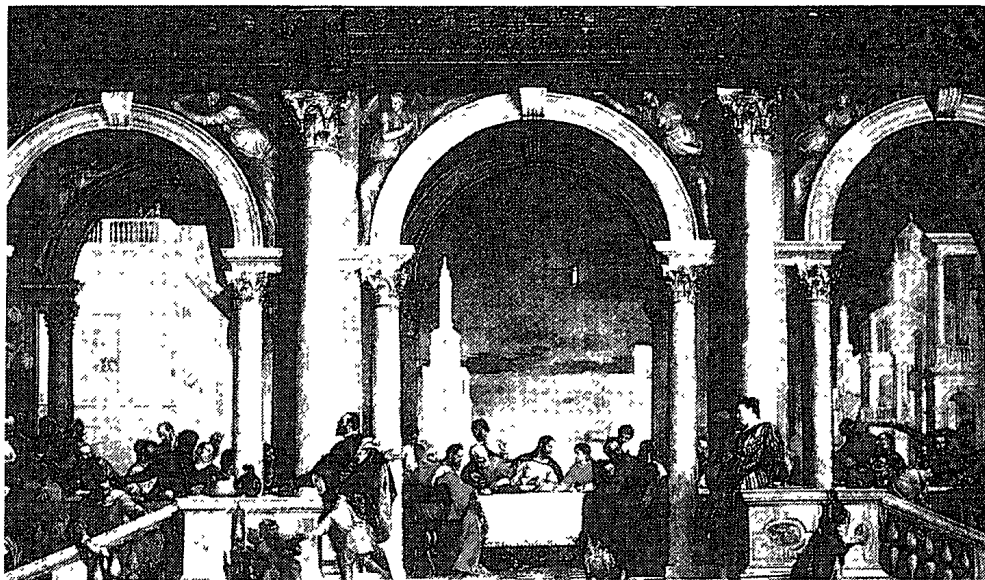


図 31

図 31 はヴェロネーゼ(1528－1588)の作品で、周知のように、ヴェネツィアのサン・ザニポーロ聖堂のために描いたものの、教会側から「最後の晚餐」という主題の絵としては不謹慎だとばかり非難されて、当の画家が異端審問所に召喚されて、『レヴィ家の饗宴』（ルカによる福音書5：28－29）と題名を変えることを余儀なくされた曰く付きのものである。

この作品の依頼主がドミニコ派の教会であったことはヴェロネーゼにとっては不運なことであった。異端の弾圧を教皇庁から全面的に委託されていた強硬な会派であったのだがら。さらに、彼にとって不運なことは、5.5×12.8 m という、とてつもない大きな平面をその主題展開のために与えられたことであった。僅か13人だけの描写では、いかにしてこの巨大な

壁面を埋めつくすことが可能なのか。

実は、彼には10年前に「カナの婚宴」という主題の大作をサン・ジョルジョ・マジョーレ聖堂のために描くという経験があったのである。6.66×9.90 m という巨大な画面であった。その際、イエスを中央にした食卓には当時の王侯貴族を初め、世界の著名人、彼自身を含む有名な画家たちも楽器を手にして加えるなど、画面全体としては120人近い人物群を描きこんだのであった。しかも、その作品が教会側に受け入れられたのである。それなのに、今度の『最後の晩餐』には前回の半分、僅か50人ばかりの他の人物群を同席させただけなのに、何ゆえ拒否されるのか。その種の不満と疑問が彼に胸のうちに渦巻いたに違いない。

この作品がこの主題の展開に付加したものと言えば、イエスと共なる「最後の晩餐」が昔の一過性の歴史の一駒なのではなく、今というこの瞬間に、しかも此処でという場所でリアルに繰り広げられているという神学である。したがって、枢機卿を初め、当時のヴェネツィア風の服装をした貴族、料理長は言うに及ばず、トルコ人、ムーア人、ドイツ人といった外国人、それに、道化、酔漢、小びと、さらには犬や猫までが、この記念すべき「永劫回帰」のサクラメントに参加したのであった。



図 32

図 32 は、同じくヴェネツィア派のティントレット (1518－1594) の作品で、物議をかもしたヴェロネーゼの作品、図 31 より 20 年ばかり後に制作されている。

20 年という時間の経過が教会側をより寛大にしたというのではなく、特定の聖堂当局者の方針がその受け入れを可能にしたのであった。何しろ、ヴェロネーゼの『カナの婚宴』をすんなりと受け入れていたサン・ジョルジュ・マジョーレ聖堂がその依頼主であったのだから。

この作品では、同時代の人々が「聖なる」晩餐の食卓の周囲に甲斐甲斐しく立ち働き、図 18 や図 26 で触れた象徴性を持つ猫が籠の中を覗きこみ、ヴェネツィア特産の真赤なフラゴンが手前に置かれてある他、桃や梨を盛った果物籠まで描きこまれている。

何が描きこまれているかより、この作品の構図にこそ、この主題展開の上での歴史的意義がある。大胆にも左右の均衡を破り、食卓を画面に対して斜め向きに奥行きをもって配置していることである。ミラノにおけるレオナルドの作品を強く意識しての破格の構図である。

イエスを初め、ユダ以外の弟子たちが逆光を背に描かれ、自然な光背となっていることも真新しい。また、天井から吊されたランプの光と煙とで視覚化されたかに見える天使の一群が天井近くに遊飛していることも、この系列の作品としては新しい展開である。ヴェロネーゼの作品、図 31 では、時空を越えた者たちの同席に意味があったが、この作品では、その他に、天使という超自然的存在までが視覚化されて参加する宇宙的祝祭性にその特徴がある。

実は、この作品には謎がこめられていることを見過してはならない。それは大胆不敵なユダの描写である。例によって、細長い食卓の反対側に一人だけ席を占めている者がユダであることは明々白々なのだが、その服装が驚くなかれ、帽子まで含めて深紅色の枢機卿の正装そのものではないか。ヴェロネーゼの『レヴィ家の饗宴』で食卓を挟んでイエスの左手前に描かれている枢機卿の服装と少しも変わらない姿のユダが図 32 に登場しているのである。これは、道化や酔漢を描きこんだことの不謹慎さよりか遙か

に問題となるべき事柄ではなかったのか。ヴェロネーゼにあれ程厳しく迫った異端審問所は、この作品に関して何ゆえ沈黙を守ったのか。ひょっとして、作品の依頼主の聖堂、つまりヴェロネーゼの『カナの婚宴』を受け入れたサン・ジョルジョ・マジョーレ聖堂の受納決定が異端審問所の権威を越えてもっと有力であったのであろうか。

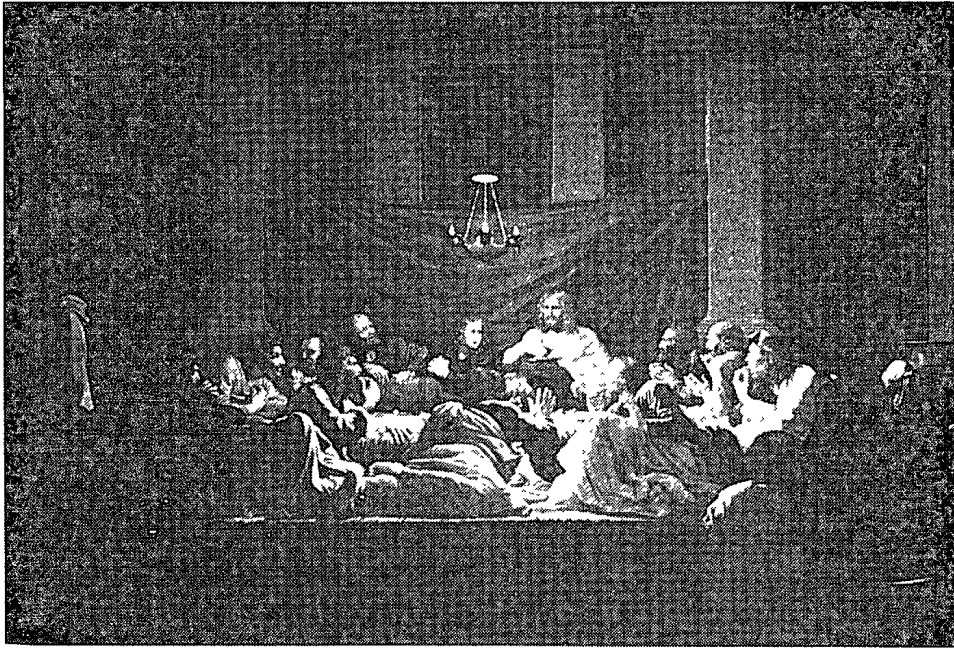


図 33

図 33 はニコラ・プッサン (1594-1665) の作品である。

この主題の作品系列で初期のものに見られた横臥方式が、再び取り上げられ、時代の要請であろう、極めて写実的なものに仕上げられている。何人かの弟子たちが口もとにパンを運び、皆がサクラメント制定の厳粛な瞬間に沈潜しているが、これは図 20 でも見たように、ユダが今まさに部屋から立ち去ろうとしていることと関係する。ユダが弟子たちの間にいては、裏切りの予告による動揺で、サクラメント制定の儀式性が乱されてしまうからである。図 24 に関連して触れた、動的なものと静的なものの対比という視点からすれば、この作品が示しているのは、ユダ排除による静的なものの達成の瞬間ということになる。現実とは、しかしながら、そのように理論的にすべてがきっちり整理されることを拒むのが常で、イエスから左

三人目の弟子だけは、不安げに、ユダの後ろに目をやっている。この画家の美質を示すものであろう。

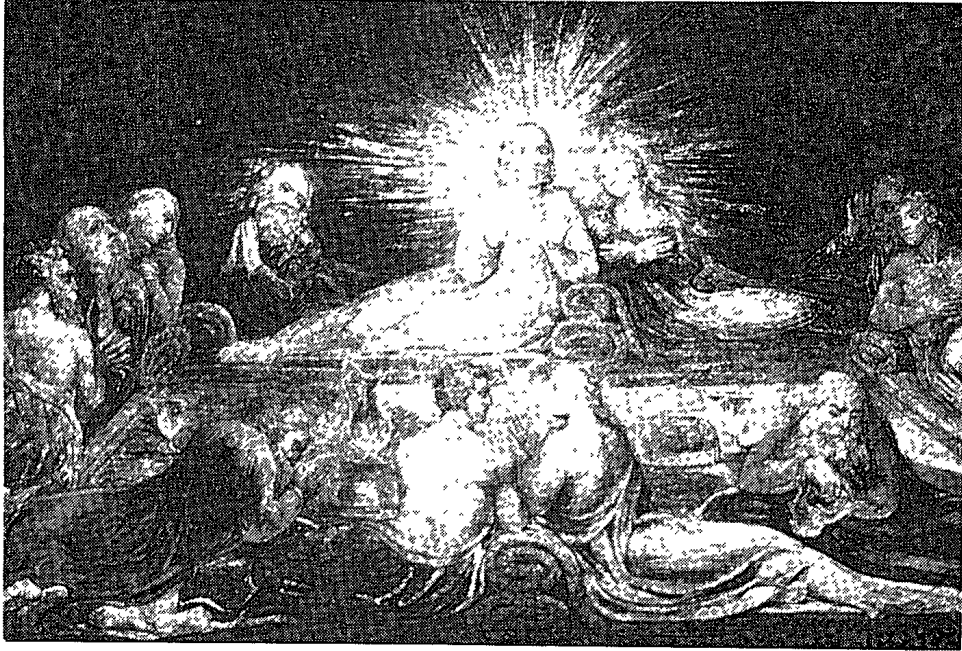


図 34

図 34 はウィリアム・ブレイク（1757－1827）の 1799 年の作品であるが、鬼才の詩人・画家の手になるものだけに、この主題の系列からは大きくはみ出している。

まず、イエスはヨハネを従えて中央の一段高い台に半ば横臥し、その回りに弟子たちが侍っている構図というのは全く前例がない。イエスの光背は暗い部屋の中で太陽のように強烈で、この画面での唯一の光源となって弟子たちを照らし出している。つまり、イエスは、「キリストの変容」（マタイによる福音書 17：1～13）の場面におけるように、自らを神として顕示しているのであって、そのために、弟子たちの中の何人かが手を合わせて拝んでいるのである。その光り輝くイエスをユダが正面に見られないのは当然で、彼はイエスに背中を向けて金の勘定に余念がない。イエスはそのユダにも光と熱とを惜しみなく注いでいる。

ここでのヨハネが図 9 でのヨハネ描写の延長線上にあることは言うまでもないが、イエスと共に、他の弟子たちより高い台座に位置づけられてい

るだけに、従来のヨハネの扱いとは質的に異なると解釈しなければならない。極めて大胆な推論が許されるとするならば、ヨハネの女性的容姿と女性的なとしか見えないイエスへの愛情表現とは、人間イエスとしては本来的に欠けている女性原理を補っているものであり、その結果として、台上中央のイエスが両性具有の真の神であることを顕現しているのだと解釈できる。

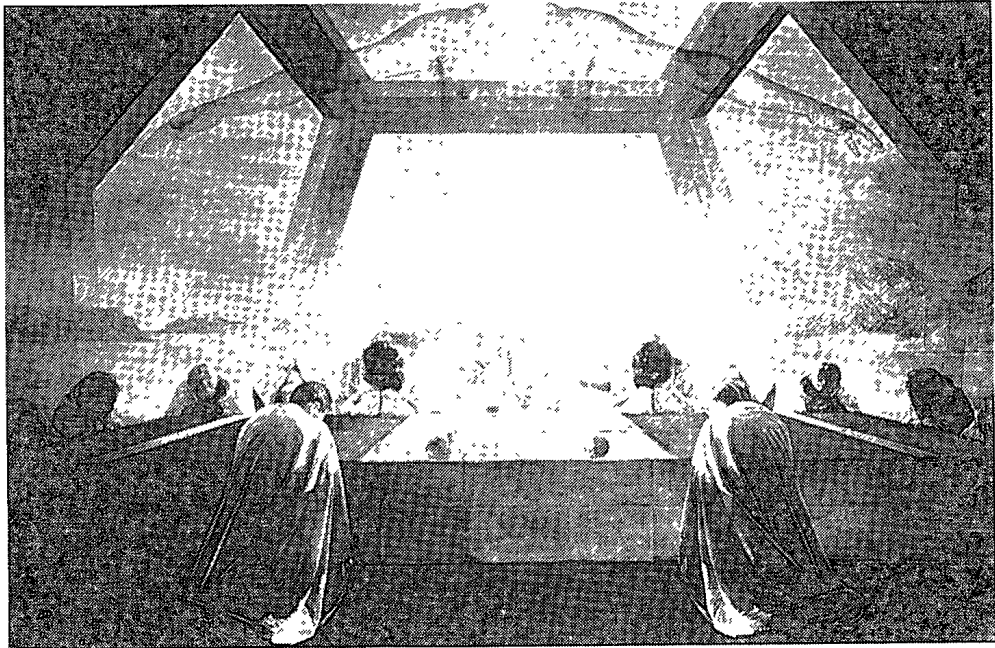


図 35

図 35 はサルヴァドール・ダリ（1904－1989）の 1955 年の作品であるが、ブレイクに優るとも劣らない鬼才であるだけに、革新的である。

ここでは、イエスの弟子たちが描かれているのではなく、その現代版たる修道士たちが食卓を囲み、 sacrament を行い、そこへヴィジョンとしてのイエスが臨在し、それを祝福している場面が描かれている。数が 12 人に限定された修道士のこの集団がすべて顔を伏せ、ヴィジョンを感覚しながらも、それに肉体の目を向けようとはしない。イエスを神とする修道士たちの信仰心から来るものであろう。それは、図 34 に関連して触れたように、「キリストの変容」の場面では、自らの神性を現わしたイエスが眩いばかりに輝き、弟子たちが直視できなかったという聖書記述に関係があろう。

12 人を左右対称に 6 人宛に分け、それに対応するように幾何学的なデザ

インの窓枠状のものを配し、その頑丈な木製の窓枠によって磔刑の十字架を連想させ、そこに汚れない美しい若者の上半身の一部を重ね、その若者が両腕を横に伸ばしていることで磔刑のキリストを暗示する。他方、ガリラヤ湖を想わせる湖が窓の外に広がり、弟子たちの何人かのかつての生業を示す漁船が浮かぶ。

修道士たちを「最後の晚餐」の弟子たちと直結させているものは、イエスの右二人目の者が黄色の上衣を身につけることでユダを表わし、それと対称的に、イエスの左二人目の者が青い色の上衣を着、後頭部に僅かながらも白髪を見せていることでペテロを暗示していることである。イエスの母マリアの着るものが、信仰の青と愛の赤の組合わせと凡そ決まっているキリスト教美術史上の通念からして、白髪であることも手伝って、その者をペテロ役と断定して間違いない。ペテロのイエス否認という聖書記述にも拘らず、悔改めの後、当のペテロがキリスト教会創立の基礎たるペトロス（岩）になったことで、信仰の青色を身につけることが許される。他方、ユダの存在は、修道士と言えども罪から完全には解放されていないことの寓意であり、そのためにこそ、イエスの制定したサクラメントがこの瞬間にも必須なのであることを示している。このように、ダリの作品は「最後の晚餐」を現代人に直結する。

注

- 1 *The World's Master Paintings From the Early Renaissance to the Present Day*, Vol.II, Compiled by Christopher Wright, Routledge, New York, 1992 によると、初期ルネッサンス以降に限定しても、この主題の主要な絵画だけで128点あるという。他方、*Iconographic Index to the New Testament Subjects Represented in Photographs and Slides of Paintings in the Visual Collections*, Fine Arts Library, Harvard Univ, Vol.I *Narrative Paintings of the Italian School*, Garland, New York, 1992 によるとイタリアの絵画だけでこの主題の作品は213点にのぼる。言うまでもなく、この他に柱頭彫刻や木彫、ステンドグラス等の同主題の作品が数多くある。
- 2 恵庭市下島松の本田病院の理事長・本田修博士から数十枚の貴重なスライドを貸していただき、その中からお許しを得て7枚、拙稿に使わせていただいた。先生の御好意なくしては、拙稿は構想されなかったであろうし、仮にされたとしたら、欠陥だらけのものであったろう。心からの謝意を表したい。なお、その7枚は図5, 6, 7, 10, 11, 18, 23の作品である。
- 3 この作品の背後にローマのカタコンベに描かれた壁画『愛餐』があり、それが靈感の源泉であったかもしれないということは、これを否定する証拠を持ち合わせないが、同じモザイク制作者が同じ聖堂に納めた『キリストの受難と復活』というモザイク作品群がすべてレベルの高いものであることを考慮すると、『愛餐』なしで制作されたと考えても決しておかしくない。
- 4 マルセル・パコ著、松本・増田共訳『キリスト教図像学』、文庫クセジュ、白水社、1982、p.87
- 5 Fafrizio Mancinelli, *Catacombs and Basilicas*, Scala, Firenze, 1987, p.27
- 6 増田他編『新聖書注解』新約1、いのちのことば社、1984、p.509
- 7 834～843年にToursで制作されたMoutier-Grandval Bibleの挿絵におけるアダムとエヴァならびに神はその典型的な例である。John Beckwith, *Early Medieval Art*, Thames and Hudson, London, 1986, p.55
- 8 若桑みどり著『絵画を読む』、1992年10月～12月、NHK人間大学テキスト、日本放送出版協会、1992、p.12から示唆を受けた。
- 9 ヴァチカン教皇庁立図書館所蔵の『貧者の聖書』中の当主題作品やThe Master of the Reredos of the Church of St. Franciscoの手になる作品にその例を見ることができる。後者の出所はJoseph Rhymer, *The Illustrated Life of Jesus Christ*, Penguin Books, 1991, p.143

- 10 佐々木英也著『ジョットの芸術』，中央公論美術出版，1988，p.293
- 11 *Othello*, III. iii. 166
- 12 *Twelfth Night*, II.iv.116 には a yellow and green melancholy という表現がある。
- 13 ルーカス・クラナッハの宗教画にその典型を見ることができる。
- 14 ルードヴィッヒ・H・ハイデンライヒ著，生田訳『レオナルド 最後の晩餐』，みすず書房，1979，p.85
- 15 フラ・アンジェリコの同主題の 1448-61 年頃の作品では，12 人の弟子たちの一人が食物を入れた容器を持って右端に立っている。これは明らかに給仕をしている姿である。してみると，ぶどう酒の容器を手に行っているからといって，必ずしも弟子以外の者だと決めつけることは当たらない。その結果，図 30 の作品は一層，見る者を惑わすことになる。

A Survey of Some Works of Art on the Theme of “The Last Supper”

Shinichi TAKAKU

SUMMARY

This paper consists of critical comments on each of the thirty-five works of art on the theme of “The Last Supper”; the works selected here are the ones which, except the very early ones, have deviated from and subsequently enriched the main stream.

This survey has stumbled over the following two stones:

Firstly, why was John the Evangelist, one of the twelve disciples, represented so often and over so long a period through the history of Christian fine arts, as dozing or sound sleeping, secure in the bosom of Jesus or close against him, at the very tense and solemn moment of the scene? He was portrayed as rude, indifferent, or lazy, apparently an anti-climax to the keen atmosphere; his somnolent figure, so established, hints as if he were canonized as the patron saint for the insomniacs.

One suggestion this paper offers on the question of John's seemingly sacrilegious posture at the table of the Last Supper is that he was rendered in early works as leaning on Jesus' bosom, true to the Gospel according to St. John 13: 25, and this led later artists to accentuate John's privileged position and to portray him as closing his eyes in an ecstasy of thrilling joy. The next step was to describe

him as securely and ill-manneredly sleeping prostrate on the table until it was established as a convention.

Secondly, the baffling fact that in Tintoretto's work painted for San Giorgio Maggiore in Venice Judas Iscariot is portrayed as sitting at the opposite side of the table just alone separate from the rest of the group——so far conventional——, clothed in the cardinal's habit, unmistakably so deep rich red. This figure is very similar in appearance to the cardinal, so intended and obvious in the established habit, pictured as sitting to the left side of Jesus across the table in *The Feast in the House of Levi* or miscarried *The Last Supper* by Paolo Veronese. This paper, however, simply raises the question, offering no answer.