

ルネッサンスの絵画と演劇の図像学 : レオナルドの最後の晩餐 と『マクベス』の<祝宴>のシーンをめぐって

著者	今西 雅章
雑誌名	研究論集
巻	79
ページ	41-58
発行年	2004-02
URL	http://doi.org/10.18956/00006302

ルネッサンスの絵画と演劇の図像学

—レオナルドの《最後の晩餐》と『マクベス』の〈祝宴〉のシーンをめぐって—

今 西 雅 章

まえがき

パドヴァのスクロヴェーニ礼拝堂には、ジョット (1267? - 1337年) の手になる「マリアの両親の物語」と「マリアの前半生の物語」と「受胎告知」と「イエスの生涯」のフレスコ画連作が堂内の左右と奥の三面をうめつくしている。この連作壁画が完成したのは1306年頃といわれ、ジョットの画才が円熟の域に達した時期の作である。なかでも《ユダの接吻》(別名《ユダの裏切り》)には、劇的な構図と人物の心理的葛藤の内的描写がすぐれていて(図1)、ジョットの特色をよくだしている。これは、ゲッセマネの園におけるキリストの逮捕のエピソードを絵画化したもので、マタイ、マルコ、ヨハネ、ルカの『福音書』¹⁾の記述にもとづいている。イスラエルの大祭司長や長老たちに自分の師であるキリストを銀貨30枚で売り渡すことを約束をしていたユダは、師を囲んでの晩餐をすませたその夜、長老や群衆たちに囲まれた輪の中で、イエスに抱擁し、接吻しようとする。これが合図となって、ローマの兵士たちはイエスを捕らえようとする。ジョットの絵画の場合、キリストの澄んだ、それでいて相手を哀れむような眼差しと、口をつき出し醜悪な顔つきのユダがたじろぐような身振りとうしろめたそうに主を見上げる視線が、強いインパクトを観る者に与えずにはおかない(図2)。

ジョットの研究家 宮下孝晴教授は、ジョットの劇的構図や視線の心理的表現に注目して、当時イタリアのパドヴァで上演されていた聖史劇 (sacra rappresentazione) からなにがしかの影響をジョットが受けたものと推定する²⁾。この説に従えば、ジョットには、「絵画」と「演劇」との間に直接的な影響関係が存在したことになる。

さて、シェイクスピア (1564-1616年) に目を転ざると、彼の場合も、幼少の頃にはまだイギリスの地方では聖史劇が上演されていたはずで、³⁾ その観劇体験の記憶が、彼の作劇法に影響を与えていたかも知れないが、絵画との関係はどの程度あったのであろうか。十三世紀末

葉から十四世紀初頭のジョットの絵画も、盛期ルネッサンスのレオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519年）の絵画も、シェイクスピアは生涯観る機会には恵れなかったであろう。シェイクスピアの眷顧者であったサウサンプトン伯爵（1573-1624年）のティッチフィールド（Titchfield）の屋敷に出入りを許されていた劇作家は、ここでイタリア帰りの貴族たちからイタリア・ルネッサンスの文化や芸術や哲学の知識を吸収した可能性は強い。レオナルド・ダ・ヴィンチやラファエッロの名前も知っていたかも知れないが、それは所詮は耳学問程度のことであって、かれらの絵画の実物は、殆んど見たこともなかったであろう。

とはいえ、イタリアの絵画や彫刻や文学などとシェイクスピアの作品との間には、全く関係がなかったかという、そう単純には片付かない。シェイクスピアは、劇の材源をバンデッロ（Bandello, 1485-1561年）の『ロメウスとジュリエット』やチンティオ（Cinthio, 1504-73年）の『ヴェニスのムーア人』から、ジョヴァンニ・フィオレンティーノ（Giovanni Fiorentino, 生没不詳）の「ジャネットの物語」（『イル・ピコロネ』というノヴェラ集の一篇）から借りているばかりではなく、『冬物語』（1610年頃制作）では、ラファエッロ（1483-1520年）の一番弟子のジュリオ・ロマーノ（Giulio Romano, 1499-1564年）⁴⁾の名前をことさらに持ち出し、ハーマイオニーの彫像がこの巨匠によって歳月をかけて刻まれたとポーリーナにいわせるのである。この劇の最終場のハーマイオニーの彫像が動き出すバロック的な秘蹟のシーンの中では、この芸術家の名前ほど適切なものはあるまい。シェイクスピアがロマーノに言及したのは、ちょっとした驚きでさえある。なにしろロマーノこそ「だまし絵的手法」（*trompe l'oeil*）⁵⁾を得意とした当代きってのイルジョニスタだったのだから。

1 ヨーロッパ文化圏の図像の体系

だが、そうかといってシェイクスピアが、レオナルドの《最後の晩餐》壁画の構図や人物の内的描写や明暗対照の技法のすぐれた特色を知りようもなかったのだから、『マクベス』というイギリス・ルネッサンスの悲劇の作劇法に何らかの影響や感化を及ぼしたなどという議論は、もともと成り立たない。もしジャンルを異にする二つの作品を比較し得る共通の尺度があるとすれば、それはどちらの作品にも認められる「祝宴」というモチーフであり、しかもそこに「裏切り者」が同席しているという今一つのモチーフであって、これらはヨーロッパ文化の図像の体系に属するものであり、その視点から二つの作品を論ずる事は可能である。つまり図像研究の視点に立つのである。図像研究⁶⁾とは、必ずしもヨーロッパ文化圏にだけ限定されるものではなく、オリエンタル文化圏にも、その他の文化圏にもそれぞれ固有の寓意や象徴の体系が存在し、また異なる文化圏と共通する面もあるが、ここでは一応ヘブライと古代ギリシア・ローマの二大文化の源流に発し、中世キリスト教文化を経てルネッサンスに流入する寓意と象徴の

体系を辿り、またそれを文献的資料にもとづいて特定し、その意味を記述する学問を指している」と定義づけておこう。

一例を挙げれば、皇帝や王がすわる「玉座」(throne)⁷⁾である。古代イスラエルのソロモン王は、現世における神の代理人として「象牙の大きな玉座を作り、そこに燦然たる黄金で覆った」(『列王記・上』10:18)とある。ジョットの《莊嚴の聖母》(ウフィツィ美術館蔵)の堂々たる「マリアの玉座」もその系統の中にある。また古代ギリシアの「アポロンの玉座」(スパルタ近郊のアミュクライに現存)やフェイディアスの制作とされる「ゼウスの玉座」(オリンピアに現存)も同じような意味を有していて、十九世紀のアングルの『ジュピターとテティス』の絵画(グラネ美術館蔵)も、その系譜に属している。これらの玉座にすわった神々や王の図像は、統治権や絶大な権力や威厳を、その重厚な形状と優雅な装飾によって印象づけるだけでなく、その玉座そのものに神聖が宿っているものと信じられたのであった。

シェイクスピアの『リチャード三世』では、グロスター公リチャードは、次々と兄たちを奸計を用いて葬り去り、遂に王冠を手に入れるが、王位継承権を持つ遺児、故エドワード四世の王子がまだロンドン塔に幽閉されて生きていることが気がかりでならない。リチャードは、今は宿願の王冠を手に入れたにもかかわらず気がやすまらず、腹心のバッキンガム公を玉座近くに手招きして「おれは、本当の王になりたいのだ」(第4幕2場12行)(I say I would be King)⁸⁾と、遺児二人の暗殺に手を貸せと仄めかす。現代の『リチャード三世』上演では、このシーンにもパイプの二つ折りの安物の椅子を玉座として使用して、アイロニカルな効果を出そうとする演出法をままた見かけるが、まだ図像の体系が生きていたエリザベス朝演劇では、手軽な三脚や二つ折りの貧弱なストールでは、「玉座」が本来もっていた意味の重味には耐えられないはずである。リチャードはあくまで一段高い台座に置かれた堂々たる「玉座」にふんぞり返ってすわっていることが重要なのであって、その方が実はより強いアイロニーとして少なくとも当時の観客には映ったにちがいない。なにしろ彼ほどに神聖な玉座にふさわしからぬ人間は存在しなかったのだから。

第五幕四場ボスワースの原野のシーンでは、愛馬から転落したリチャードは、「馬だ！馬だ！馬をよこせ！かわりに王国を呉れてやるわ！」(7行)⁹⁾と叫びつつ、軍馬を探して地上を必死に歩きまわる。王や将軍や指揮官が馬に跨っているという「騎馬像」は、権威や威圧のシンボルであり、いわば「玉座」の代換的シンボルともいえるが、今やリチャードは馬を失い、軍馬を求めて地上を這いまわる有様は、リチャードの運命の下降、凋落を如実に物語るものだが、徒歩で大地を這いまわる姿に、もともと馬上から全軍を指揮するには値しない人間であったというアイロニーを観客は読み取ったにちがいない。このように、劇の展開のなかで、リチャードの「玉座」は、重層的に意味が付加されていくのであり、「軍馬」「落馬」「徒歩」というイメージ群と関連づけて解釈するとき、単なる図像研究(iconography)の領域から、より特殊

な意味の層を個々の作品のコンテクストのなかでダイナミックに把えようとする図像解釈学 (iconology) の領域に踏み込んだことになろう。

2 エリザベス朝の舞台の二本の円柱と二階舞台の図像的意味

エリザベス朝の公衆劇場は、白鳥座、薔薇座、地球座、希望座などテムズ河南岸に林立していたが、白鳥座の劇場内景図 (デ・ウィットのスケッチの写し) が1888年に発見され、最近の薔薇座の全礎石の発掘調査の結果から、舞台の内部構造がより明白に推測されるようになったが、そこに読み取れる重要なものの一つに、平舞台の二本の柱が存在し、舞台の天蓋を支えていたことである。それは、まるで古代ギリシア神殿の大理石の円柱を髣髴させる堂々たるもので、それがこの天蓋を支えていたことは、デ・ウィットの舞台内景のスケッチ (図3) から分る。このエリザベス朝の劇場は、中世の宿屋の中庭の仮設舞台から発展したという説やヨーロッパ中世以来の街頭の劇場から発展したという説もあるが、むしろ中世カトリック教会の内陣の祭壇などの祭祀的構造やルネッサンスに入って流入してきた古代神殿や劇場建築の理念に感化されて誕生したものかも知れない。ことさらに堂々とした太い大理石風の二本の円柱は、単に芝小屋の屋根をささえるだけの柱だったのではなく、ドラマが演じられるとき、神々が降臨するためのいわばよりしろとしての霊的な意味があったのかも知れない¹⁰⁾。

この神殿風の柱が双方に屹立する奥深い平舞台は、ときに靈廟に、ときに祭壇に、ときに王者の謁見の間や祝宴の場に、また法廷の場や元老院のフォーラムにもなり得たのであって、図像学的には、この二本の古典的な太い柱が、このような壮重なシーンや聖なるシーンや権威を示すシーンにうってつけの恒常的な舞台構造の一部であった点は (図4)、注目しなければならない。『ペリクリーズ』の最終場、エフェソスの神殿の場や『冬物語』のポーリーナの礼拝堂の場、『ヴェニスの商人』の法廷の場を想い出すだけで足りるが、また『ハムレット』の第一幕二場、クローディアスが、急死した兄王の未亡人ガートルードと結婚した理由を居並ぶ家臣たちの前で滔々として弁明する大広間のシーンにおいても、この太い円柱は、微妙な演劇的な指標となるのである。クローディアスとガートルードは、当然左右の円柱の間の中央奥に位置を占めて座するのであるが、王子ハムレットも新王の甥である以上、本来王に近い空間に位置すべきところ、それを故意に避け、あの円柱に背をもたせかけるような姿勢で¹¹⁾ クローディアスの欺瞞的な雄弁を冷笑的に眺めてつっ立っている。黒い喪服を着て柱にもたれて立つハムレットのステージ・タブローは、まさに傍観者的すね者 (malcontent)、柱の内側にありながら、外側にはみ出している彼の心象風景を、いみじくも暗示するのである。

シェイクスピアが、舞台構図に寓意的意味をこめ、また象徴的效果を十分に計算に入れていたことは、次の『リチャード三世』のグロスター公の芝居があった場面がよき傍証となろう。

それは劇の第三幕七場であって、彼はロンドン市民たちに、自分が政治的野心に無縁でいかに信仰心の篤い人間であるかを見せつけるために、わざわざ二人の司祭を伴って城の塔に現われるというパフォーマンスを演じてみせる。恐らく城の塔にみたてた二階舞台に祈祷書を読みながら現れる公爵を、平舞台の前方から見上げたロンドン市長は「ご覧なさい、徳高い公爵様が二人の神父様の間に立ってお出ましになった！」（同場94行）と指さし、リチャードの腹心を自任するバッキンガム公はそれに和し、「二人の聖なる支柱がキリスト教徒の公をお支え申し、俗悪なる地上の世界へ墮落なさらぬように致しておりますぞ！」（同場95行-96行）と集められたロンドン市民たちに向って叫ぶ。続けて「それにどうだ、祈祷書を手にしておられるではないか、あれこそ神を畏れる敬虔なお人柄のなによりの証！」（同場97行-98行）とまるで寓意画を解説するかのように、グロスター公がいかに王位にふさわしい徳高い人柄かを市民たちに語りかける。もっとも、バッキンガム公の長々としたリチャード礼賛の言葉ばかりがうづろに響きわたるだけで、肝心のロンドン市民たちはこの茶番劇に白けているのか妙に押し黙って一言も発しない。舞台図像と台詞と人物の様々な表情が三つどもえになって展開していく実に面白い場面である。

3 「祝宴」の聖なる次元

さて、異なるジャンルに属する作品、レオナルドの《最後の晩餐》（1495-8年）とシェイクスピアの『マクベス』（1606年制作）の芸術性を比較し、またその作者の想像力の質を探るための妥当な尺度があるとすれば、既に述べたように、「祝宴」¹²⁾というモチーフがどちらの作品にも主題となっている点であり、今一つは「裏切り者」が宴に同席しているというモチーフが、どちらの場面構図のなかにも現われている点である。

そもそも「祝宴」の目的の一つは、人々の心の交流をはかり、日常のしこりを溶解させる無礼講的な意味合いもあり、また今一つそれに劣らず重要な目的は、主催者側が自己の権勢や栄光を豪華な宴を催すことによって招待客に誇示し、内心大いに自己満足を主人側が味わうためのものであった。シェイクスピアの『アテネのタイモン』（1604-6年又は1606-8年頃制作）の主人公タイモンが豪華な饗宴を催して客人をもてなすのもその例である。だがキリスト教文化を継承した中世・ルネッサンスの王侯の祝宴には、今一つ聖なる次元の意味合いが隠されていたのではなかったか。それは、かつてイエスが十二人の使徒たちにパンを分ち与えつつ、これを自分の肉と考えよと言い、赤いワインを各自に注ぎつつ、これを自分の血と思えと述べ、永遠の生命を弟子たちと与えた聖餐の儀式的連想が、世俗の王と貴族たちの祝宴にも影を落していたのではなかったか。キリスト教国の王とは、常に天なる神の意志と慈悲の心を代行する者、地上の代理人だったからである。王の催す祝宴には、家臣たちとの間のコミュニケーション

ンであると同時に、コミュニオンの聖なる意味が重ねられていたと考えられるからである。

4 レオナルドの《最後の晩餐》の図像と様式と伝統

最初にレオナルドの《最後の晩餐》を主に図像解釈学的視点からみてみよう。「最後の晩餐」の宗教的モチーフは、『マタイ』『マルコ』『ルカ』『ヨハネ』の四つの福音書のいずれにも記されているエピソードにもとづいている。それは、イエスがローマの兵士たちに捕えられる前に、エルサレムで弟子たち十二人と最後の食事を取った時のエピソードで、席上イエスが「汝らのうち一人がわれを裏切らん」と告げる。この晩餐は、ユダヤ人のエジプトからの脱出を記念した「自由を祝う祭」である過越の祝宴であった。イエスは弟子たちにパンを手づから与え「これをわが肉と思え」と述べ、葡萄酒を清めその酒盃を彼らに与えつつ、「汝らこの杯から飲むがよい。これは、罪が赦されるように、多くの人のために流されるわが血、契約の血である」と語った聖餐の儀式でもあった。このモチーフの図像は、すでに六世紀、イタリアの北部ラヴェンナのサンタポッリナーレ・ヌオーヴォ聖堂のビザンチン様式のモザイク画に見られるが、その後ジョットやドッチオを通り、十五世紀のカスターニョやギルランダイオからレオナルドを経て、十六世紀後半のティントレットやルーベンス、十七世紀のブッサン、十八世紀のブレイクへと続く連綿たる図像の歴史を有しているが、十五世紀では好んで修道院の食堂の奥の正面壁にこの図像が描かれた。それは、修道僧たちがイエスと食事を共にする喜びを味わうためという趣旨があったからである。この時期の《最後の晩餐》の構図は、テーブルを横長に配置し、イエスを中央正面にこちら向きにすわらせるのが一般的であり、カスターニョ（聖アポロニア教会、フィレンツェ）（図5）やギルランダイオ（オンニサンティ教会及びサン・マルコ修道院、フィレンツェ）（図6）の壁画が、レオナルドの《最後の晩餐》（図7）の先行作品としてよく知られている。本稿では特にこの三点を比較しながら論を進めたい。

レオナルドは、ミラノ公ルドヴィーコ・イル・モーロ（1451-1508年）にサンタ・マリア・デッレ・グラツィエ修道院の食堂に、この主題の壁画を依頼されたとき、大変な意欲を燃やして作品の準備にかかったといわれる。職人的丹念さで単に先行作品の構図を模倣することを嫌った彼は、いかにカスターニョやギルランダイオを越えて、彼独自のものを創造するかに腐心した。長テーブルにイエスを中心にして、十二人の弟子たちをどのように配列するか、ユダはどの位置にすわらせるか、人物の表情や顔立ちや身振り、宴席の背景をどんな風に描くか、また光輪はどうするかなど思案に思案をめぐらしたと思われる。ヴェネチアのアカデミア美術館に保存されているレオナルドの下絵からも、それは容易に推測される。ロバート・ペインは、『レオナルド伝』¹³⁾のなかで、彼がミラノのスラム街にじっと立って、人相の悪い人物、抜け目のない目付きの人物などを何枚もスケッチしたというエピソードを紹介している。裏切り者

ユダの顔と共に、レオナルドが最重要視したのは、イエスをいかに描くかであったことはいうまでもない。

横長のテーブルの中心にイエスが座し、十二人の使徒の前で、「汝らのうち一人がわれを裏切らん」と静かに告げる瞬間を描いている点では、カスターニョやギルランダイオの構図と同じであるが、大きく異なるのは、弟子たちを三人一組みにし、イエスの両側に二組みずつ配列し、その各組みは、それぞれちがった身振りや反応を示しているのであり、ギルランダイオのオンニサンティの《晚餐》壁画なども、確かに各弟子たちは驚きの表情は異なるものの、中央のイエスを起点にして左右にどよめきの波紋が広がっていくレオナルドの劇的表現に比べれば、その違いは余りにも明白である。レオナルドの絵画では、動揺し様々な身体的、心理的な反応を示す弟子たちと対照的に、イエスは、両手を大きく広げ、目を伏せている。彼の姿は、丁度ピラミッドの形態になっていて、静かな安定感を与えている。オンニサンティのギルランダイオの構図では、壁面中央を縦に走るアーチの装飾柱とその受け台（corbel）が邪魔になって、イエスは中心からややずれて、左寄りにすわらざるをえなくなっている。

カスターニョの場合は、ギルランダイオのような中央の柱の台座はなく、大理石模様の背景になっているが、ヨハネがイエスの方に寄りかかって、テーブルに顔を付けているので、イエスのほうは、やや中央から向かって左にずれてすわっている。その上、テーブルの手前にユダが横向きにすわっていて、その黒々とした全身像が、背景のイエスの存在を稀薄にしていることは否定できない。

レオナルドの構図で今一つ注目すべき点は、イエスだけが弟子たちのグループから隔絶され、独り中央の幅広い開口部の枠のなかにはめ込まれていることである。この開口部からは、レオナルドの生れたトスカナ地方の丘陵のようにも見える自然が遠望され、青空がひろがっている。史実では、イエスが最後の晚餐を催したのは、エルサレムのシオン山にある建物の二階であったといわれているが、この自然に向けて開かれた枠組みを背景にすわっているのが、イエスだけなのは意味深い。神の子イエスだけが自然の呼吸を自分のものとしているのだと取れるからだ。

ギルランダイオやカスターニョの《晚餐》とちがって、レオナルドの作品では、イエスに焦点が集められているのであり、天井の格子模様も、左右の側壁の各四つのタペストリーも、イエスの顔を消失点として、その方向に収斂されていくのである。

一方のユダの描き方はどうであろうか。十五世紀の一般的な構図では、ユダは、テーブルの外側に独り横向きにすわられ、明らかに疎外された者、聖者の列に加わる資格無きアウトサイダーとして描かれていたが、レオナルドはこの慣習的な構図を棄て、ユダも他の使徒たちと同じ内側のテーブルにつかせた。もっともヴェネチアのアカデミア美術館にある素描習作の構図（図8）では、彼はまだユダを外側に独りすわらせているのである。いよいよ本番になった

とき、この構図を放棄して、ユダをヨハネ、ペテロのグループに組入れ、しかもこの二人に遮蔽されてユダの顔には光が当りにくいようにするという皮肉な構図を着想した。今までの画家が誰一人想像だにしなかった発想の転換である。従来の宗教画では、ユダには光輪を与えないか、与えても薄く描くのが慣例であった。オンニサンティ教会のギルランダイオの構図では、十二人の使徒全員に光輪は与えられていないが、そのかわり、ユダはテーブルの外側にすわらせて、あくまで裏切り者として区別することは忘れられていない。ところがレオナルドは、従来の教義図解的な目的を果たしていた宗教画の構図から訣別して、ユダも他の弟子たちと同じテーブルにすわらせてしまった。ユダを弟子たちから区別する図像的な指標や表現上の工夫は、彼のうしろめたそうな素振りや身をそらしつつイエスを観察している目つき、片手にしっかり握られている銀貨の入った金袋や光が十分にユダの顔には当たっていない点に認められるだけであった。このように描いたとき、レオナルドは、ユダを含む誰もが裏切り者になり得る可能性をひめた人間であることを暗に表現したことになる。

レオナルドの壁画で、今一つ注目すべき点がある。それは、この絵の背景部分の装飾性を極力排除し、簡素な壁画にしている点である。ギルランダイオの二つの《最後の晚餐》の背景の構図と比較するとき、このことが一層明瞭となる。ギルランダイオの場合、背景には大きな二つの開放的なアーチが描かれ、アーチの向う側に糸杉や棕櫚や果樹や鳥たちの外界の自然が丹念に描き込まれている。その上室内の一方のニッチに^{もと}燵子と花瓶が配されていて、全体的に優美な空間が印象的だが、同時に構成が遠心的、拡散的になってしまったことも否定できない。これがギルランダイオの得意の工芸的画風¹⁴⁾なのであろう。一方のレオナルドの方は、イエスを中心にした十二人の弟子たちの心理的ドラマに強い関心が示され、すべての室内の模様も、この心理劇を際立たせるための手段になっていて、観る者の注意も、人物たちの表情や身振りに注がれずにはいられない。孤独と諦念の表情で伏し目がちに両手を上げたイエス、またなかばたじろぎつつも、イエスに視線を投げかける孤独なユダ、そして心の動揺と驚愕を様々な身振りや表情で示す弟子たちが誰の目にも入ってくる。若桑みどり氏が¹⁵⁾、この絵画を論評して「もともと聖餐の秘蹟の図像として、典礼的な荘重さと儀式性をもって表現されるのが常であったが、レオナルドはこれを、決定的なモメントに立ち会った人間たちの、精神と身振りの表現の場としている。……キリスト教のドグマの図式を、人間的な魂のドラマに解釈しなおすことがレオナルドの一貫した仕事であったが、これが十六世紀以降の近代絵画絵への一步となった」とあるのは、この絵画の本質をいい当てる傾聴すべき言葉である。

5 『マクベス』の祝宴の場の図像と構成と伝統

今度は、『マクベス』の祝宴の場、第三幕四場を見てみよう。レオナルドの《最後の晚餐》

が聖なる空間のなかで、人間のドラマが展開したように、こちらにも新王マクベスが各地の諸侯を自分の城に招待し、おひろめの祝宴を催すのであり、イエスとその十二人の弟子たちのコミューニオンの儀式をふと想わせるような、王と貴族たちの間に愛と忠誠が交わされる神聖なる場でもあった。舞台の構図も、レオナルドの《晩餐》のようにテーブルを横長に配置し、マクベスがその中心にすわり、観客の棧敷席の方に向かって一同着席したのかも知れないし、あるいは、マクベスの玉座を中心に、二つのテーブルを縦長に未広がり配置したのかも知れない。いずれにせよ、王が主催するこの祝宴には、単に権力と栄光が誇示されているだけでなく、聖なる意味¹⁶⁾が内在していたであろうことは、すでに触れた通りである。この新王が諸侯に、みずから酒盃を注ぎ心の交流を深め温め合う慶賀すべき空間の外側に（それはあの古典的な円柱が外側との仕切りの役割を果たした）、突然一人の怪しげな男が忍び足で出現するのである。それは、先刻マクベスが依頼しておいた殺し屋で、パンクォー暗殺の首尾を報告しにやって来たのである。柱から少し顔を覗かせた殺し屋の存在に気付いたマクベスは、諸侯にワインを振舞いつつ、おもむろに柱の蔭（「柱」が便宜的に「戸口」の役割を果たした）の男に会いに行く。その男の顔には生々しい血糊がべっとり付着していて、まだ人を殺してきた殺気が漂っていた。二人のひそひそ話は、殺伐たる内容にふさわしい不気味なユーモアを混じえた乾枯らびた会話であった。男は、パンクォーは確実にしとめたが、息子の方は取り逃がしたというのである。それを聞いた途端、魔女の荒野での予言通り、パンクォーの子孫がやがて王位を継ぐのだという思いがマクベスの脳裡を駆けぬけたであろう。彼が強いショックを受けて立つている時、夫人が注意しにやって来て、やっと我れに帰りもう一度祝宴の広間に戻るのだが、ここで注意を惹くのは、二人が密談を交わす場所が、柱の外側の「影」の空間である点である。血糊をべっとりつけた殺し屋は、マクベスに手柄顔にパンクォー殺しを報告するのであるが、彼は比喩的にいえば、マクベス自身の影法師のように観客には映るだろう。レオナルドは裏切り者のユダにだけ光が当らぬように構図の上で天才的工夫を試みたように、シェイクスピアも、裏切り者マクベスを暗い「影」の世界の住人であることを舞台構図のなかで示した。この密談のシーンは、円柱の外側の舞台の片隅に設定し（もっとも演出によっては、平舞台の観客にもっとも近接したプラテア platea と呼ばれる空間に置くこともあり得たであろうが、これは舞台の図像的・視覚的構図の効果を考えない演出である）、祝宴の公的世界の「光」と密談の世界の私的世界の「影」とを構図的に対照させたであろう。それは、イタリア・ルネッサンス絵画によく使われた「異時同図」¹⁷⁾の手法を想起させる。

さて、宴席に戻ったマクベスは、一同の健康を祝し、パンクォーがこの席にいてくれればどんなに名誉を得たことかという趣旨の空々しい恨みごとを述べて、さて中央の席にすわろうとする。ところが席がふさがっている。レオナルドは、裏切り者にも席を与えたが、こちらは座席がないのである。よく見るとすすめられた自分の席には、何と脳天から血を流しているパン

クォーが陣取っているのではないか。マクベスは、この恐ろしい光景をだれもが目撃しているものと思い込み、慌てて「ここにいるだれがこんなことをやったのだ？」(3幕4場48行)と言い逃れのように反問し、「貴様、おれの方に向けて血だらけの髪の毛を振るな！」(同49行)とバンクォーの亡霊に怒鳴りつける。空席に向ってわめき散らす異様なマクベスの様子に、一同びっくりして席を立とうとする。落ち着いて和気あいあいの雰囲気であるべき祝宴の席が、動揺に支配されてしまう。レオナルドの《晚餐》の方も、イエスのこの席に裏切り者がいるという言葉が一瞬にして動揺の波紋を拡げていくのを想い出させる。その後、ようやく亡霊が消え失せたので、マクベスは平静を取り戻し、出席してくれた諸侯の多幸を祈り、欠席したバンクォーの為に乾盃をしようと言いだした途端、再び亡霊が出現して、酒盃を飲み交わすことが出来ない。王と臣下との間に交わす愛と忠実の聖なる儀式は成立しないのである。いやそれどころか、マクベスは再び狂乱状態になる。もはや手がつけられない夫の醜態に、遅きに失したが夫人は祝宴の中止を宣言し、序列など気にせずに早々にお引取り願いたいと口走る。王国の秩序を自ら破壊し、王位を篡奪した二人に秩序や序列を口にするのは最初から不自然な話であった。そのアイロニーに観客も失笑を禁じ得ないところである。二人がせつかく演出するはずであった栄光と権威の誇示の大芝居は、見るも無惨な結果に終わった。

しかしこの場面は、ここで終わらない。宴のあとに孤独に取り残された夫妻の会話が続くからである。客たちがあたふたと立ち去った後、ガラんとした空間でぼつねんと交わす会話は淋しく響く。二人の身が急にしぼんでしまった印象を与える。マクベスは、先ほどの不面目を取り繕うように、妻に「どんな貴族の屋敷にも、一人や二人おれの手なずけてある召使いがちゃんという」(129行-31行)と豪語し、「(前略) 今後は、頭に浮んだことは、どんな奇怪な考えでも、くよくよ考えずに直ちに行動に移さねばならぬ」(131行-39行)と自分にいい聞かせる。一方の夫人は、今では夫の大失態を語りもせず、愚痴もこぼすでもなく、ただ「あなたは、自然の妙薬、眠りが足りないのですよ」(140行)と慰めのことばをかけるのである。マクベスは相変わらず「……そもそも幻影などに悩まされるのは、臆病風のせいだ。まだまだ修行が足りぬわ」(141行-2行)と自分の不甲斐なさを責めつつ、舞台から退場する。ちなみに、この作品では、夫妻と一緒に舞台に登場するのはこれが最後である¹⁸⁾ ことにも留意しなければならない。

この祝宴の場につけ加えられた夫婦だけのシーンは、まさに作者の想像力の非凡さを証明するものといえよう。普通一般のパーティーのあとの情景に似て非なのである。多くの来客を送り出したあとの主人役の夫妻がほっとした瞬間に似ているが、ここでは賑やかさのあとの単なる静寂の効果ではない。それは、王と王妃の仮面がずり落ちてしまった失態に、どうしようもなくなった二人の犯罪者の疎外と孤独の影が見事に表象されているからである。第二幕二場では、次第に激しくなってくる城門を叩く音が、内側に身を潜めるマクベス夫妻を怯えさせ驚愕

させた。観客は彼らの孤絶感と恐怖感を瞬間に直感したように、来客が立ち去り、静寂が戻ってきた今、再び彼らの孤独を認識し、かつてアリストテレスが説いた「愛憐」と「恐怖」の感情を自分たちのものとして感じるのではないだろうか。

レオナルドの《最後の晩餐》の場合、同じテーマを描いた壁画が幾つもあり、それらの先行作品をレオナルドは大いに参考にしつつ、独自の構図を発見したことは、すでに述べた通りである。シェイクスピアの『マクベス』の祝宴の場合も、先行の作品がなかったわけではない。コヴェントリのサイクル劇の『ヘロデ王の死』（第20番）などはその最たる例である。もっとも、シェイクスピアが観たとしても、少年の頃であって、1581年頃にはサイクル劇のコヴェントリーでの上演も、カトリック的負の遺産という理由から、むつかしくなっていた。

『ヘロデ王の死』¹⁹⁾は、王の宮殿のシーンから始まる。王の側近が、東方の三人の賢者たちが神の子の降誕を祝福すべくベツレヘムにやって来ながら、イスラエルの王に挨拶もせず早々に帰ってしまったことを報告する。そこで、王は国中の二歳以下の男児を皆殺しにせよと敵命を下す。次のシーンでは、天使がヨセフのもとに飛来し、妻子を連れて早くこの国を脱出して、エジプトに向うように忠告し、ヨセフの一家はその言葉に従う。その後、再び王宮のシーンに戻り、兵卒たちが「国中の赤ん坊を皆殺しに致しました。これで王国も末長く安泰でございましょう」と朗報をもって登場する。その報を聞いてヘロデ王は「今や最強の王となった。すべての民がわしを敬愛するがゆえに、足許に跪くであろう」（129行-30行）と得意になり、盛大な祝宴の開催を命ずる。楽師たちの吹奏にはじまり、一同が着席し、家来たちが王への阿諛・追従を述べているところへ、卒然と死神が忍び込んでくる。酒盛りも今や最高潮に達するとき、死神が王と二名の兵士に手を触れ、今度は「悪魔」がこの三人を地獄の口（カーテンが払われると舞台は地獄の口が現れる仕組みになっていた）へと連れ込んでしまう。このあと死神が「こいつは地獄に落ちてしまった。王権など儂いものなのだ。おれは不意に誰のところへでも訪問するのだ」といった趣旨の口上をのべて劇は終わる。

確かに表面的には『マクベス』の「祝宴の場」と構成上似ているように見える。『マクベス』でも不安の種のバンクォーの抹殺を殺し屋に依頼して、新王になった祝いの宴を盛大に催す（もっとも『ヘロデ王』では不安の種の幼児を虐殺した報告のあと祝いの酒盛りになるが）。国中の諸侯が参集し、酒宴今やたけなわというとき、バンクォーの亡霊が出現してマクベスは狂乱状態になり、せっかくの祝宴も中止に追い込まれる。『ヘロデ王』では、権勢において自分に勝る王侯も皇帝もいないと大言壮語を吐いているとき、死神が突然現れ、王の生命を奪い、地獄へと連れ去ってしまい宴は頓挫してしまう。

しかし、すでに見たように『マクベス』のほうは、祝宴の場の序段で、暗殺を請け負った刺客がバンクォー暗殺の結果をわざわざ報告にやって来て、舞台の片隅で宴会と同時進行的に密

談が始まるのである。次には殺されたはずのバンクォーが王者の座るべき椅子に腰掛けているという幻影を見たマクベスが仰天し、絶叫する。夫人はその場を必死に取り繕う。諸侯は異様な光景を唾然として眺める。観客から見れば奇妙な劇中劇が始まったようなものである。

『ヘロデ王』の最後は、死神が、人間に死がいつ訪れるかわからないといった「メント・モーリ」の教訓的な台詞を述べて結ばれるのだが、『マクベス』の祝宴の場はそう単純ではなく、夫妻は客人が去ったあと孤独に取り残される。二人はこれから更に不毛の生、死中の生を生きなければならず、空転する時間を経験し続けるように描かれている点は、大きなちがいである。

一方前者が、死神がいつやって来るかも知れないという有限性の自覚、傲慢な王者への戒しめ、非人間的な行為に対する神の厳しい墮地獄の裁きなどのキリスト教的な道徳的テーマが明白であるのに対し、後者の『マクベス』は、義なる者、善なる者が最終的に勝利するといった神の攝理などのキリスト教会のドグマが本当のテーマなのではなく、むしろ人間は誰もが人を裏切る可能性をひめているという事実や、人間は最終的には皆孤独であるという真実や、多くの人々の全服の信頼を失ってしまったときの人間の絶望的なまでの喪失感などを、新王の祝宴という聖なる空間の中で、アイロニカルに劇化してみせているところに重要な点があろう。

まとめ

以上、ヴェルフリン流のフォルムの様式論的分析とパノフスキーの流れに立つ図像解釈学の両方を参考にしつつ、レオナルドの《最後の晩餐》と『マクベス』の祝宴のシーンを分析したが、まとめとして、ジャンルを異にする二つの作品には、意外な共通点が隠されている点と二人の天才の想像力の同質性を指摘したい。

一つは、光と影の技法の共通点である。レオナルドは彼の『覚え書』²⁰⁾の「絵画論」からも分るごとく、光と影の対照的効果については十分な認識を持っていた。すでに見た通り、《最後の晩餐》のなかで、イエスだけが開口部から入ってくる自然の光を背に受けているのに反し、裏切り者のユダは、二人の人物の手前にすわられ、光が殆んど顔に当たらないように描かれている。修復前（1999年前）の壁画では、ユダは余りにも黒ずんでいて、その存在すらよく判別できないほどであった。イエスを僅かな銀貨で敵に売り渡そうとする心貧しいユダに、光の当らぬ「影」のような人物として描くことにレオナルドは見事に成功をおさめた。

『マクベス』の場合を見ると、第三幕四場祝宴の場では、宴がはじまって間もなく殺し屋が戸口に顔を出し、マクベスと密談を交わす。神の意思の代行者たる王の座すべき「聖」なる大広間の空間と殺し屋と密談をするマクベスの汚れた「影」の空間とが、まるでルネッサンス絵画の「異時同画」のように、舞台の支え柱を境にして対照化される。「影の人間」である殺し

屋とひそひそ話しをするマクベスもまた「影の人間」に堕していることをこの舞台構図はいみじくも物語るのである。夫人もまた「影」の住人になり果てていることを象徴するのが第五幕一場であり、深夜蠟燭片手に暗い城内を狂人となって彷徨うのである。『マクベス』ほど「光」と「影」を形而上的レベルに深めて使った例は彼の作品の中でもほかにないほどである。

第二の共通点は、静と動、動と静の組合せの手法の妙である。過越の祝いの席で、突然イエスの口から裏切り者がここにいるとうい予言が発せられ、弟子たちの間に大きな動揺とどよめきが拡がっていくが、イエスは中央に座し、両手を大きく拡げ、目を伏せている。他方弟子たちのリアクションを見ると実に多様である。この瞬間、激情家の漁師ペテロは、思わずテーブルにあったナイフを把み、身を乗り出しているし、ユダは、革袋の財布をとっさに握りしめ、身を引きつつ、うしろめたさと反抗心のいり混じった複雑な目をイエスのほうに投げかけている。向って左端のバルトロマイは、腰をあげて、真剣な顔付きで前方を見やる。彼はその後生皮を剥がれ殉教した弟子であるが、この真剣な表情は印象的である。このどよめきと動きのなかで、イエスの顔を再度眺め直してみると、一層淋しげで諦念の表情が浮んでいるのに気付く。

『マクベス』の方は、前者と同じ構図では勿論ない。祝宴の席で立ったままのマクベスに、諸侯の一人が着席をすすめるが、そこにすわっている亡霊を見て仰天したマクベスは、不可解な言葉を発し、狂態を演じ始め、一同は驚いて、途中で退席してしまう。空席になった大広間に取り残された夫妻は、孤独と空しさを噛みしめる。作者は、祝宴が失敗に終わった時点でこのシーンを終わらせることも可能であったが、更に夫婦の会話のシーンを用意するのである。妻の前でマクベスの虚勢を張った台詞が一層哀れを感じさせる。この祝宴の場は、動から静へと展開させ、最後に主人公の内面世界を観客にかいま見させるのである。すぐれた劇的構成を持つシーンである。

最後に今一つ、二つの作品に共通する点を挙げておこう。それはどちらの作品も、作者の関心が人間に集中していることである。レオナルドは、ギルランダイオと対照的で、室内空間、とりわけ背景の細かな装飾性を排除し、背景には三位一体を寓意する三つの開口部のみとし、地味な格子柄の天井も、両側壁につるされたタペストリーも、遠近法的に描かれていて、すべてが消失点になるイエスの方向に収斂されていくのである。レオナルドの絵を眺めて、タペストリーや天井の図柄に目を向けるいとまはなく、誰もが十三人の人間の心理劇に惹きつけられるであろう。

この点、『マクベス』にも同様のことが言えるだろう。なるほどこの作品には魔女という超自然的な存在が登場し、それも当時の観客の興味を惹いたかも知れないが、やはりこの悲劇の関心の中心は、マクベス夫妻の内面のドラマにあらう。パーバラ・エヴェレット女史²¹⁾がいうように、この悲劇のヴィジョンは単純で、殆んどすべてが二人の内面世界を映し出すことに集中している。作者の創作意欲を燃え上がらせたものは、罪を犯したマクベス夫妻の心の深淵を

劇化することにあつたと考えられる。

ルネッサンスの二人の天才芸術家にとって、ジャンルこそちがえ、その究極的関心事と興味は、人間、いや神との係わり合いのなかでの人間の内面世界の探求にあつたのであろう。しかも力説しておきたいのは、エヴリマン (Everyman) としての人間よりも、イエスやユダ、マクベスとマクベス夫人などのある特定の個としての人間の内的な孤独の世界を、前者は視覚形象を通じて、後者は劇的アクションと言語表象と視覚表象を有機的に駆使して暗示しようところみた点は見逃せない。

注

- 1) 『マタイ伝』26:46-56, 『マルコ伝』14:43-50, 『ルカ伝』22:47-53, 『ヨハネ伝』18:3-12.
また『最後の晩餐』の記述は、『マタイ伝』26:21-30, 『マルコ伝』14:18-26, 『ルカ伝』22:14-23, 『ヨハネ伝』13:1-25)
- 2) 宮下孝晴『フレスコ画のルネッサンス』(日本放送出版協会、2001) ジョットがこの壁画制作直前にパドヴァで盛大な聖史劇(1303年)を目のあたりにしたという説を取上げている。P. 28, p. 36, p. 60 参照。
- 3) Ian Wilson, *Shakespeare: The Evidence* (The Hodder Headline plc Group, New York, 1999), イアン・ウィルソン『シェイクスピアの謎を解く』安西徹雄訳(河出書房新社、2000) pp. 102. シェイクスピアがサウサンプトン伯の好意を得てティッチフィールド屋敷に出入りを許されていたことに関しては、ウィルソンの上掲書 pp.215-6 に詳しい。Cf. H.C.Gardiner, *Mysteries' End*, (Yale U.P., New Haven, 1946).
- 4) Hugh Brigstocke (ed.), *The Oxford Companion to Western Art* (Oxford U.P., Oxford, 2001), p.296 ; Gordon Campbell, *The Oxford Dictionary of the Renaissance* (Oxford U.P., Oxford, 2003), p. 342.
- 5) Hugh Brigstocke (ed.), *op.*, p. 755 ; Harold Osborne (ed.), *The Oxford Companion to Art* (Oxford U.P., Oxford, 1983), p. 1161.
- 6) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (Harper Torchbook, New York, 1962), pp. 3-17. アーウィン・パノフスキー『イコノロジー研究』浅野徹他訳(美術出版社、1971), pp. 3-33. 高階秀爾『美の思索家たち』(青土社、1983) pp. 80-90. 若桑みどり『絵画を読む』(日本放送出版協会、1995) 中、「まえがき—画像解釈学とはなにか」の文章、pp. 9-18.
- 7) 『玉座』については、Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole* (Droemersch Verlaganstalt, München, 1989) ハンス・ビーダーマン『図像世界のシンボル事典』藤代幸一他訳(八坂書房、2000), pp. 130-31.
- 8) Shakespeare, *Richard the Third*. テキストは、G. Blackmore Evans (ed.), *The Riverside Shakespeare—Second Edition* (Houghton Mifflin Comp. New York, 1997), p.779 : Act 4. sc. 2. 13.

- 9) *Op. cit.*, p. 793. “A horse, a horse! my Kingdom for a horse!”
- 10) 高橋康也、大場建治、喜志哲雄、村上淑郎編『研究社シェイクスピア辞典』中、「劇場」の項、pp. 220 - 24、「舞台」の項、p. 596。藤田寅「シェイクスピアとグローブ座舞台のイコノロジー（Ⅰ）—古典的柱式と人間の視覚—」（関西大学『文学論集』第51巻第4号2002年3月），esp. pp. 1 - 5；同「シェイクスピアのグローブ座舞台のイコノロジー（Ⅱ）—古典的柱式と人間のドラマ」（同『文学論集』第52巻第4号、2003年3月），esp. pp. 25 - 29。
- 11) ハムレット王子の第1幕2場大広間のシーンにおける舞台上の位置。Cf. C. Walter Hodges, *Enter The Whole Army: A Pictorial Study of Shakespearean Stage 1576 - 1616* (Cambridge U.P., 1999), pp. 89 - 99. C. ウォルター・ホッジズ『絵で見るシェイクスピアの舞台』河合祥一郎訳（研究社、2000），pp. 101 - 13。
- 12) 「祝宴」Cf. Jennifer Speake, *The Dent Dictionary of Symbols in Christian Art* (The Orion Publishing Group, 1994)、『キリスト教美術シンボル事典』中山理訳（大修館、1997），pp. 145 - 6. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (Westview Press, 1979), pp. 188-190, 高階秀爾監修『西洋美術解説事典』（河出書房新書、1997），pp. 135 - 37。
- 13) Robert Payne, *Leonardo* (Doubleday, New York, 1978) 『レオナルド・ダ・ヴィンチ』鈴木主税訳（草思社、1982），pp. 121 - 23. 因に、Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*, Vol. I, tr. George Bull (Penguin Classics, London, 1987, pp. 262 - 3) の中で、レオナルドは十一人の弟子たちを見事に完成させた後、イエスとユダを描くのに時間をかけ過ぎて、修道院長をいら立たせた。やっとユダの下絵は完成したが、イエス像はそれからまだ長く未完の状態であつたと語っている。それは、レオナルドがいかにユダやとりわけイエスを描くのに心血を注いだか、二人をいかに重視していたかを物語るエピソードである。
- 14) Heinrich Wölfflin, *The Art of the Italian Renaissance* (Schocken Books, New York, 1963), Cap. I の (1) The Last Supper (pp. 29 - 34) の中でギルランダイオの装飾的画風に言及した所は p. 31 である。
- 15) 若桑みどり編『レオナルド・ダ・ヴィンチ』（世界の大家シリーズ5、中央公論社、1983）、p. 82。
- 16) Henry Harder, “Feasting in the Alliterative *Morte Arthur*” in *Chivalric Literature* (ed.) L. Benson and J. Leyerle (Toronto U.P., 1980, p. 50) に述べられているように祝宴には華麗な儀式性、権勢と栄光の視覚的誇示の役割もあったが、Chris Meads, *Banquets set forth: Banqueting in English Renaissance Drama* (Manchester U.P., 2001) の中で、聖書とキリスト教の儀式性が劇の饗宴のシーンに影響を与えているのも事実で、英国の演劇の伝統は《最後の晩餐》のモチーフを取り入れ場面として活用しており、その例をコヴェントリーやチェスターのサイクル劇に見ることが出来ると述べている (p. 27) のは参考になる。
- 17) 異時同図（画）例えば、フィレンツェのカルミネ教会内ブランカッチ礼拝堂のマザッチョの描いた《貢の銭》では、絵の中央はローマの収税吏がエルサレム神殿の維持のため税金を払えと迫る。イエスはベテロにガラリヤ湖で釣り糸をたらし魚をつり、その魚の口から銀貨を取り出して来るように命ずる。絵の左端ではベテロが魚の口から銀貨を取り出そうとしている。絵の右端ではベテロが収税吏

にその銀貨を手渡している。このような同一の画面に異った時間の出来事を描く手法のことであるから、厳密には、『マクベス』の「祝宴」の場の宴の進行する「公的世界」とマクベスと殺し屋の密談の「私的世界」は、同時進行的に展開するので、異時ではないが、二つの情景が同じ舞台上で展開している点は、アナロジカルには似た手法といえる。

- 18) 『マクベス』では、このシーンを最後に夫と妻は一体化の形象は与えられない。二人は共に孤独の中に死を迎えるように描かれている。夫人の死は女どもの慟哭によって知らされ、マクベスは更に三場あと、マクダフの挑戦を受け、「マルコムごとき若僧の足許にひれ伏すおれではないわ…おれは最後まで戦うぞ！」(5幕8場28-29行)と啖呵を切り、刃を交えながら舞台から消える。次に登場するマクダフの槍の鋒先には、マクベスの生首が飾られていた。最期まで抵抗して死んでいくこの劇の主人公は、居場所を失っていたハムレットがようやくガートルードの息子を守ろうとする犠牲的な母性愛を確認し、叔父に復讐を遂げて死んでいくあの最期とも、デズデモナの潔白をようやく知り、彼女の死体の上に倒れ伏すオセローの最期とも、コーディリアを抱きしめつつこと切れるリア王のそれともちがう。自分の抱いた大いなる錯誤から生じた内実なき果実を自ら摘み取って孤独に壮絶なる最期を迎える。
- 19) コヴェントリーのサイクル劇20番 “The Death of Herod” in Peter Happ (ed.), *English Mystery Plays* (Penguin Books, London, 1975), pp.332 - 42. 松田隆美編『イギリス中世・チューダー朝演劇事典』(慶應義塾大学出版部、1998)「ヘロデ王」の項, p. 61 参照。そこには『ヘロデ王』の研究に資する論文が紹介されていて貴重。
- 20) Leonardo da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (The World Classics, Oxford, 1980), pp. 128 - 29, pp. 132 - 39.
- 21) Barbara Everett, *Young Hamlet : Essays on Shakespeare's Tragedies* (Clarendon Press, Oxford, 1989), p. 85, pp. 88 - 89.

*本稿は、日本比較文学会第38回関西大会の特別講演「絵画と演劇の図像学」(2002年11月9日、於関西外国語大学・中宮キャンパス)をもとにして、書きおろしたものである。

Plates



(図1) ジョット《ユダの接吻》(全体)
(1303-6年頃) 183×183
パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂



(図2) ジョット《ユダの接吻》(部分)

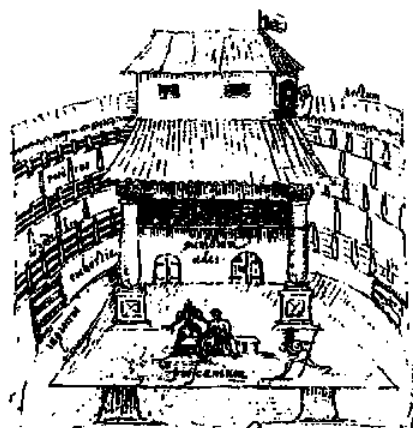
(図4)



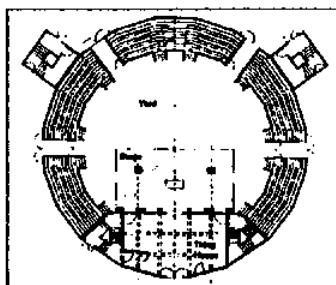
グローブ座外観想像図



C. Walter Hodges, *The Globe Restored — A Study of the Elizabethan Theatre* (Norton, New York, 1973) より。
グローブ座復原図 (部分)



(図3) 白鳥座 (The Swan) の内景スケッチ
(1596年頃)
(オランダの学生のスケッチのコピー
1888年発見)



グローブ座平面図、その舞台の二本の古典的支柱が舞台の屋根を支えていたらしい。J.R. Mulryne and Margaret Shewring, eds., *Shakespeare's Globe Rebuilt*. (Cambridge U. P. 1997) より。



(図5) カスターニョ 《最期の晩餐》1450年頃
フィレンツェ
サンタ・アポローニア教会食堂



(図6) ドメニコ・ギルランダイオ
《最期の晩餐》1480年頃
フィレンツェ オンニサンティ教会食堂



(図7) レオナルド・ダ・ヴィンチ 《最期の晩餐》
1495-8年
ミラノ サンタ・マリア・デルレ
グランツィエ修道院食堂



(図8) レオナルドのサンタ・マリア修道院
壁画のための準備用の素描の一つ。
ヴェネチア・アカデミア美術館蔵

(いまにし・まさあき 外国語学部教授)