

ローテンブルクのリーメンシュナイダー

中 谷 博 幸

- I はじめに
- II 木彫祭壇と『聖なる血の祭壇』
- III ダ・ヴィンチ『最後の晚餐』
- IV 『聖なる血の祭壇』
- V 終わりに — 「私たち自身の中のユダ」

I はじめに

東山魁夷に『追憶の古都』と題した作品集がある。その中に、ローテンブルク・オブ・デア・タウバーを描いた作品が何点か収められている。その原画を坂出番の州にある東山魁夷せとうち美術館で見た時、何か違うな、という印象を覚えた。たとえば「窓」と題された作品。それに東山は次のような文章を添えている。「道路に面した一階の窓の下には、『さあ、お掛けなさい』といわんばかりに石のベンチが壁についている。私達はそのベンチに腰かけて、一休みすることにした。家の中には、いったい人が住んでいるのかと疑うくらい、ひっそりと静まりかえっている⁽¹⁾。」この文章と同じくその絵画からは、家の壁のザラザラ感とともに、柔らかさが伝わってくる。しかし、私が実際にローテンブルクの街中を歩いたときには、むしろ人を突き放す堅さを、町のあちこちに感じた。

何故東山のローテンブルクの作品を見ると、そのような感覚が伝わってくるのだろうか。私見では、二つのことが関係するかもしれない。東山は1933年から35年まで絵の勉強のためにドイツに留学し、ローテンブルクも訪れている。1970年に東山は思い出の地を訪ね、それを絵にした。ローテンブルクは彼にとって「故郷ともいふべき響きをもつ」。彼はこう記す。「郷愁とは、遠く離れた者への再会を願う心ではなく、むしろ再会を望み得ぬ遠くへ過ぎ去った者に対しての思慕の情をいうのであろう⁽²⁾。」この郷愁を彼は表現しようとした。もう一点は、彼の絵の特徴にあるだろう。全くの私見だが、東山は、描こうとする対象それ自体ではなく、対象と自己との間に存在する空間を描こうとすることにより、自己の心象を示そうとする。東山によって描かれるのは、ローテンブルクの家そのものではなく、家と自己との間にある空間である。この空間に家と自己とが投影される。

非常に比喩的な表現になるが、このような空間を美術鑑賞に適應できないかと考えて、7年ほど前から「芸術とキリスト教」というテーマを、香川大学生涯学習教育研究センターの公開講座で、取り上げることになった。私は美術史や芸術を専門とする者ではない。それ故、芸術作品自体を学問的に扱うことはできない。しかし芸術作品を鑑賞するのは好きで有り、芸術作品から自らが受けた印象を、少々文化史的に表現できないか、と考えるようになった。またキリスト教には興味があり、自らの専門とも関わるので、キリスト教芸術に焦点を絞ることによって、作品と自己との間に成立する文化的空間を、一定の道筋に従って話してみようと思うようになった。それ故、芸術作品は過去のものであっても、今存在しているかぎり、現在の人間に直接働きかけるところに大きな意義があると思われるので、そのような試みも、はなはだ主観的ではあるが、全く意味がないこともないのではないか。そう考えて、取り上げる作品は、でき

るだけ、自分自身が直接見て、大きな印象を受けたものに絞ることとした。

本稿は、そのような講座内容の一端を紹介することを目的としている。例として具体的にリーメンシュナイダー作のローテンブルク・オブ・デア・タウバーの聖ヤコブ教会副祭壇『聖なる血の祭壇』を取り上げる。この『聖なる血の祭壇』について、「制作当初にはどのような状況で、どのような機能（目的）を持って、どのような形状に制作されたのか」という美術史的な観点から基礎となることは薩摩雅登が詳細に明らかにしている⁽³⁾。この優れた研究を基礎としつつ、作品と私との間の主観的な文化的対話・交流を試みることとなった。また、講座においては、ある点でダ・ヴィンチの『最後の晩餐』との比較を行った。『聖なる血の祭壇』は、1499年から1505年にかけて制作された。一方ダ・ヴィンチの作品も1494年から1498年にかけて制作されている。そして両作品の重要なテーマが最後の晩餐におけるユダの裏切りをめぐってであるという共通点をもっていたからである。これについても本稿で紹介するであろう。

Ⅱ 木彫祭壇と『聖なる血の祭壇』

古代地中海世界においては、ユダヤ教も含めて、狭義の神殿と祭壇は分離していた。狭義の神殿は神の住まうところで、ギリシア世界においては、そこに神の像が安置されていた。一方祭壇は、人間が神を礼拝し犠牲を捧げるところである。そこで羊や牛などの動物が殺され、神に捧げられた。祭壇は通常神殿の前に設けられ、屋根などはない。この祭壇と狭義の神殿を合わせて神殿と呼ぶこともある。

キリスト教の成立はこれに大きな変化をもたらす。建築上神殿を継承する教会という建物は、神の住まう場所ではなく、人間が神を礼拝するところとなる。その結果、祭壇は教会の中に入り込み、教会の中の最も重要な部分を占めることとなる。中世カトリック教会においても、古代地中海世界と同じく、祭壇は神に犠牲を捧げるところであった。しかしギリシア・ローマやユダヤの古代世界とは異なり、祭壇は動物を殺して捧げる場ではなくなる。神の子羊として人々の贖いのために十字架上で遂げたイエスの死の再現がなされる場と理解されるようになる。イエスの死の再現によって人々は神に犠牲を捧げようとする。この儀式がミサと呼ばれ、新約聖書に記されている最後の晩餐に由来する。イエスは処刑の前日、十二の弟子たち（使徒）といっしょに過越の祭りの食事をした。過越の祭りは、昔ユダヤ人たちがエジプトで隷属状態にいたとき、モーセに率いられて神の奇跡のもと脱出したことを記念する、ユダヤで最も重要な祭りである。この祭りの最中、傷のない雄の子羊が神への犠牲として捧げられた。キリスト教が、イエスを子羊という時、以上のような過越の祭りの伝統を負っている。さてイエスは過越の祭りの時期に、使徒たちと最後の食事（最後の晩餐）をするが、その最中に起こったことを聖書は次のように記している。

イエスはパンを取り、祝福して後、これを裂き、弟子たちに与えて言われた。「取って食べなさい。これはわたしのからだです。」また杯を取り、感謝をささげて後、こう言って彼らにお与えになった。「みな、この杯から飲みなさい。これは、わたしの契約の血です。罪を赦すために多くの人のために流されるものです。」（マタイ福音書26章26-28節）

イエスは翌日十字架刑で死ぬことを念頭において、最後の晩餐におけるパンと葡萄酒を自らのからだと呼んだ。

ミサの儀式では、パンと葡萄酒が、司祭の言葉によって、キリストのからだと血に聖変化する。この時カトリック教会の伝統的な解釈では、キリストの十字架上での贖いの死が再現される。ミサに集った人々は、このキリストのからだに変化したパン（=聖体）を食し、そのことによって、キリストの死による犠

牲の恩恵を被ると考えられた。

このように、ミサは最も重要な儀式に位置づけられるとともに、ミサを行う場は、犠牲がなされる所なので、古代地中海世界の伝統に従って祭壇と呼ばれ、教会の最も重要な場所となる。当初は祭壇はミサの儀式を行うために必要な物を置く祭台（メンザ）のみであったが、徐々に祭台に装飾が施されていく。11世紀にはレタベルと呼ばれる衝立式装飾板が祭台の上に置かれ、イタリアやネーデルラントではそこに様々な絵が描かれた⁽⁴⁾。現在では祭台とともに本来は装飾品である装飾板を含めて祭壇芸術と呼ばれる。シエナのドゥッチョ作『マエスタ』（1308-11）やファン・エイク兄弟作『ヘント祭壇画』（1432年完成）はそれらの祭壇画の最も優れた作品のひとつである。ところでドイツでは、装飾板に木彫りの彫刻を主体として組み込んだ木彫祭壇が発達する。とりわけ「南ドイツ地方とチロル地方で、15世紀後半から16世紀初頭にかけて⁽⁵⁾」、開閉翼扉式（展開式）木彫祭壇と呼ばれる独特の形式が発展する。この形式はおおよそ、祭台、プレデッラ、厨子、翼、プレデッラの五つの部分からなる。一番下にある石の台（メンザMensa、祭台Altartisch）、これが本来の祭壇である。祭台の上にあるのがプレデッラ（Predella）と呼ばれる台座、ここには彫像や、レリーフ、絵画パネルが飾られる。プレデッラの上部中央にあるのが厨子（Schrein）、ここには中心となる聖人たちの彫像が飾られる。そして厨子の両側には開閉式の翼（Flügel）が取り付けられている。翼の裏表には絵画やレリーフが飾られる。そして厨子の上部にはゲシュプレング（Gesprenge）があり、塔状装飾とも訳されるように、「ゴシック建築のような小尖塔を中心とする構造物⁽⁶⁾」で、その中にしばしば彫像が組み込まれる。[図1参照]

開閉式木彫祭壇の特徴は、平日と祭日によって、異なった姿を示すことである。平日厨子は、両脇の翼によって閉じられている。人々が見るのは、扉の裏側に装飾された絵画やレリーフが中心となる。日曜の主日には扉は開かれ、人々の目に厨子と扉の表が現れる。下のプレデッラも開閉式になっている場合がある。さらに複雑なものでは、特定の聖人の祭日に扉がさらに開くようになっているものもある。グリューネヴァルトが中心となって作成した『イーゼンハイム祭壇画』（1512-15）は、絵画を主体としたものであるが、そのような三段階の開示形式の典型的な優れた作品である。

このような開閉式木彫祭壇は、教会の主祭壇に採用される場合が多いが、ゴシック教会はたくさんのチャペルをもち、そこに副祭壇やたくさんの脇祭壇が設けられた。その中には巡礼祭壇（聖遺物祭壇）と呼ばれる祭壇が見られる。中世ヨーロッパにおいて巡礼の二つの中心はローマとサン・ティアゴ・デ・コンポステラであった。その地には、それぞれ聖ペテロと聖大ヤコブの骨（聖遺物）があるとされる。人々は各地の聖遺物のある教会を巡りながら、聖ペテロと聖大ヤコブの聖遺物を目ざしていく。目的地に達する前に、各地の聖遺物のある教会で引き返すことも頻繁に見られた。このような各地の教会で、聖遺物を顕示する目的でつくられたのが巡礼祭壇（聖遺物祭壇）である。これは、平日から主日、祭日で厨子が開示されていくという複雑な形式をもたない。また厨子内部が開示されたときのきらびやかさを示す豪華な彩色も必要としない。聖遺物を拝するために来る人々は、主日ばかりでなく平日にも来るからである。そのため、厨子の両脇に翼部がある場合も、それは常に開いたままである。

リーメンシュナイダーの『聖なる血の祭壇』は、巡礼祭壇（聖遺物祭壇）に属する。その一番の目的は、「聖なる血」と呼ばれる聖遺物を顕示することにある。ローテンブルクでは、ドイツ騎士団がエルサレムから持ち帰ったという言い伝えの、イエス・キリストが十字架上で流した血の滴である聖遺物が継承されてきた。この聖遺物を顕示する祭壇が聖ヤコブ教会内に設けられることになった。ローテンブルク市は、1499年に祭壇外枠をローテンブルクの指物師エアハルト・ハルシュナーErhart Harschnerに依頼し、1501年に彫刻をリーメンシュナイダーに依頼した。完成したのは1505年である。巡礼祭壇であるので、厨

子の両側に翼扉をもつが、それらは平日も開いたままである。

聖ヤコブ教会は東側内陣と西側内陣をもつが、東側内陣に主祭壇が置かれている。これは典型的な開閉式木彫祭壇であるが、現在は常に翼扉は開かれていて、平日に訪れても厨子内部を見ることができる。『聖なる血の祭壇』は西側内陣にある。そこにちょうど道路が走っているため、西側内陣は道路の上の二階にある。二階に上るため、北側と南側の階段があり、リーメンシュナイダー当時、巡礼者は南側階段を上って内陣に入り、『聖なる血の祭壇』を拝した後、北側階段から会堂へ降りていったと考えられる。ただし現在は、南側階段は閉じられていて、拝観者や観光者は、北側階段のみを利用する。『聖なる血の祭壇』は、その背をちょうど内陣の西側窓に向けて設置された。その後西側内陣内で設置場所が変更されたが、1965年以降、元の位置に戻された⁽⁷⁾。現在、私たちはリーメンシュナイダー時代と同じ位置でその祭壇に接することができる。

次にダ・ヴィンチの『最後の晚餐』の特徴を検討する。

Ⅲ ダ・ヴィンチ『最後の晚餐』

私がダ・ヴィンチの『最後の晚餐』を見たのは、1998年7月5日であった。その頃は予約制ではなかったので1時間ほどサンタ・マリア・デレ・グラーツィア教会の前で並んで待ったあと、見ることができた。見ていて感じたことは、弟子たちのそれぞれの表情や動作が実に豊かで、それぞれ異なった動作をしているにもかかわらず、絵の構図が安定していることであった。また弟子たちと対照的なイエスの静けさである。そして最も強い印象は、三次元空間の圧倒的なリアリティであった。修道院の食堂の一方の壁の向こうに、あたかも現実の空間が存在し、そこで、イエスや弟子たちがいる、ということを感じた。周知のように、ダ・ヴィンチの『最後の晚餐』は、彼の生前から損傷が始まり、保存状態は決してよくない。このように傷ついてはいても、オリジナルがもつリアリティは、到底コンピュータによる再現では得ることができない。コンピュータは元の色彩を再現できたとしても、本物のみがもつリアリティを示すことはできない。このような経験は、その後のいかなる絵画芸術においても感じたことがなかった。私のダ・ヴィンチの作品に対する基本的な理解は、この圧倒的な三次元空間のリアリティに根ざしている。

そこで、この三次元空間の創造が何を意味するかを考えてみたい。この問題を考えるにあたって、まず彼の絵画論を見てみよう。その大きな特徴は、画家を神になぞらえることと、絵画芸術の本質を眼の機能から導き出すことである。たとえば、彼は次のように語る。

画家は、自分を魅惑する美を見たいとおもえば、それを生み出す主となり、また、肝をつぶすほど奇々怪々なものであれ、ふざけて噴き出したようなもの、実際可哀そうなものであれ、何でも見ようとおもえば、その主となり神となる。・・・

画家は万能でなければ賞賛に値しない — 画家の心は鏡に似ることを願わねばならぬ。鏡はつねに自分が対象としてもつものの色が変わり、自分のおかれるものそのままの映像によって自己を満たすものである。従って、画家よ、君は自分の芸術をもって『自然』の生み出すあらゆる種類の形態を模造する万能な先生にならぬかぎりは、立派な画家たりえぬと知らねばならぬ。⁽⁸⁾

中世の神はその全能の力によって、全世界を創造した。「創造」とは、神がことばにより、世界を無から作り出すことである。その結果重要な点は、創造者なる神と被造世界とは、断絶があることである。これは世界の始まりを神々の誕生モチーフから理解する考え方と大きな相違をなす。誕生モチーフの場合、世

界は神々の一部を分有することになり、世界と神々とは連続的となる。ダ・ヴィンチの神が、中世的トマス的な神なのか、汎神論的な神なのかは問題であるが、次の目の機能の考え方と結びつけると、創造者なる神が全能によって造り出した世界が、神とは別のひとつの世界であるように、ダ・ヴィンチが画家の万能の技によって造り出した作品は、ひとつの独立した世界を構成することとなる。その点をさらに明らかにするために、絵画と眼の機能との関わりについて、彼がどう考えているかを、見てみよう。

絵画は一瞬のうちに視力をとおしてももの本質を君に示す。しかも印象が自然の対象を受け入れるのと同じ手段によるのであり、かつ同一時においてであるが、全体——それは感覚を満足させる——を構成する諸部分の調和的均衡はこの同一時につくられるのである。……

絵画からは、もっとも高貴な感官たる眼に仕えているため、一つの調和的な釣り合いが生まれる。…その比例から調和に満ちたハーモニーが生まれ、それは音楽によって耳に働きかけるのと同じ早さで眼をたのします⁽⁹⁾。……

絵画作品は、眼の機能のゆえに、完結した全体性をもっており、かつその世界は調和あることが重要となる。音楽のように耳の機能に基づく芸術は、時間が経過しなければ、その全体像は明らかにならない。しかし絵画芸術は、その作品において、ある一瞬の全体、いわば宇宙が描かれる。その宇宙にも時間の経過は存在するが、それは全体性の中に吸収されている。時間の経緯が重要なヘブリスの世界に対する、ギリシア的なコスモスの世界が造り出される。このコスモスは、現実世界や超越的な世界の写しではなく、あくまで画家が独自に造り出した世界であることが重要である。たとえば、ここでゴシック精神の代弁者であったサン・ドニ修道院長シュジェールの言葉を思い出してみると、ダ・ヴィンチの作品世界の独自性を理解しやすいであろう。「われわれの心は物質によって導かれ、ものの『手にとるような指導』の下においてのみ、非物質的なものにまで高められる⁽¹⁰⁾」。たとえば、教会の建物は、それ自身物質にすぎないが、そこにいるとき、「いわば墮落した世界にあるのでもなく、また天国の清浄界の中に存在するのでもない宇宙の、ある不思議な所に住んでいるように思われ、また神のみ恵みにより、低い世界から高い世界へ神秘的に運ばれるように思われ⁽¹¹⁾」る。つまり、シュジェールにとって、芸術は、それ自身完結したものではなく、より高次のものを指し示すものであった。芸術という現象は本質を指し示すのである。一方ダ・ヴィンチの場合、その作品はそれ自身に置いて完結していて、作品において現象と本質が一致する。もう一点、眼の機能から導き出される事柄がある。それは、耳の機能や聴くという行為が受動的であるのに対して、眼の機能と見るという行為が、能動的であることである。

アリストテレス的＝トマス的宇宙論と神との関係は次のようにまとめられる。神は自らの外に、その全能によって、無から「世界」を創造した。神は「世界」の外に、超越者として存在する。「世界」は有限で閉じられた存在であり、「世界」を秩序づけているのは神である。「世界」の定点は神である。これとの類比でダ・ヴィンチと作品との関係は次のようにまとめられる。芸術家はその作品に対して、全能の神の位置にある。画家も描くことにおいて全能でなければならない。「作品」は、芸術家や鑑賞者の意向とは独立した存在であり、それ自身においてひとつの世界を構成する。「作品」はそれ自身においてリアリティを有し、何かのために存在するのではない。そういう点で、「作品」は客観的存在である。しかしその「作品」に秩序を与え、「作品」にまとまりをもたらしているのは、あくまで芸術家の創作意志である。「作品」の定点は芸術家である。鑑賞者はその定点から「作品」を見ることが求められる。ダ・ヴィンチがそのような芸術観を実践するために必要としたのが、遠近画法であり、ストーリーア（人物群による物語

構成)である。芸術における近代的自我の形成と絵画における遠近画法を中心とした三次元空間の形成とは、ダ・ヴィンチにおいて、作品に対して画家を神になぞらえ、眼の機能から絵画の特徴を導き出す絵画論によって、結びついている。遠近画法の消失点が、画家の眼であり、「作品」の定点である。これが「作品」に秩序と統一感を与える。そして鑑賞者もこの「定点」から「作品」を見ることを要求される。

以上のようなダ・ヴィンチの芸術観がもっともよく実践されたのが『最後の晩餐』であった。ダ・ヴィンチはその卓越した遠近画法⁽¹²⁾により、修道院の壁の向こうにあたかも現実に別の部屋が開けているようなリアリティを創造した。また私見であるが、三次元空間の形成には、ダ・ヴィンチが『最後の晩餐』を描くときに、修道院の壁に、最後の晩餐の部屋の空間の区切りを示す横木の棧とその上のリュネットを描き加えたことが貢献していると思われる。実際にこの棧とリュネットを撮してある画集とそうでない画集とでは、最後の晩餐の舞台の空間のリアリティは違って見える。前者の方が一層三次元的に見えるように思われる。晩餐風景は、静かに両手を広げるキリストを中心に、左右に様々な動きをする人物をそれぞれ6名ずつ配置することによって描かれる。左右の6名は、それぞれ3名ずつまとまりをなし、結局キリストを真ん中に、左右それぞれ二つのグループを配するという構図により、左右対称の安定感と調和がもたらされる。見る者は、細部の様々な動きに眼を遣る一方、より一層全体の統一に心が惹かれる。また創造された三次元空間の中での時間の経緯についても、個々の動きにおける時間の経緯⁽¹³⁾を否定することなく、それを全体として包み込むコスモスを印象づける。描かれた一瞬の表情、表現の背後に存在するひとつの普遍的な広がりのある世界をダ・ヴィンチは創造した。ダ・ヴィンチ『最後の晩餐』の、このような自己主張するリアリティのゆえに、鑑賞者は、かつてに自己の思いをそこに投入することを抑制されてしまう。巡礼祭壇としての『聖なる血の祭壇』は、それとは異なるタイプの作品である。

IV 『聖なる血の祭壇』

私が『聖なる血の祭壇』を初めて見たとき、その祭壇名も「聖なる血」のことも、また作者も知らなかった。ゲシュプレングにある聖遺物に眼がいくことはなかった。リーメンシュナイダーの時代の人々はこの聖遺物を拝する目的でやってきたので、そういうことはなかったと思われる。しかし、当時であっても自然と目がいくのは厨子の部分であったらう。当時工房単位で制作がなされており、木彫祭壇のような大規模な作品の場合には、多くの工房の職人が制作に関わった。しかし、この厨子の部分は間違いなくリーメンシュナイダー自身の作だと考えられている。描かれた登場人物の表情はそれぞれ個性的で、深い印象を残す。しかし全体として見ると、ダ・ヴィンチのような統一感は弱く、雑然とした印象を拭いきれなかった。『聖なる血の祭壇』はダ・ヴィンチの『最後の晩餐』とは異なる視点をもっており、それが最初は分からなかったからである。その視点から見ると、焦点が明確に定められていて、それにそって各部が緊密に繋がっている作品であることが分かってきた。以下、そのことを明らかにしていきたい。

まず簡単にこの祭壇の各部がどのような聖書のテーマを取り上げているかを見ておこう。[図1参照]一番下のプレデッラの中央にはイエスの磔刑像があり、向かってその右に十字架をもつ天使、左にイエスを縛った柱をもつ天使が配されている。また、中央十字架の下には、伝統に従ってアダムの骸骨と骨がある。[図3参照]中央厨子は最後の晩餐の場面を示すイエスと弟子たちの群像。厨子左の翼には、イエスのエルサレム入城場面、厨子右側はゲツセマネの祈りの場面が、それぞれ木にレリーフされている。そして巡礼祭壇の特徴として翼扉部分はずねに開かれている。ゲシュプレングの中央一番下の部分には聖なる血の聖遺物を納めた十字架をした容器を二人の天使が支えている。この聖遺物の両脇には、左に聖母マリア、右に天使ガブリエルが立っていて、受胎告知の場面をあらわしている。そして、「聖なる血」の聖遺

物の上方に、苦しむ人（Schmerzmann）としてのイエス像がある。これらのテーマから明らかになってくるのは、「聖なる血」の聖遺物を中心としたイエスによる救済である。アダムの墮落による原罪からの救済は、受胎告知により具体的に実現へと向かって動き始め、イエスの受難によって成就していく。

その中心的な物語を表現しているのが、左側翼扉から厨子、そして右側翼扉にかけてである。イエスは弟子たちとともにエルサレムに入る。聖書の記述によれば、イエスはこの時、ロバの子にまたがって進んだ。軍馬ではなく柔和なロバに乗る姿は、旧約聖書ゼカリヤに描かれた平和の王を示す。「群衆のうち大ぜいの者が、自分たちの上着を道に敷き、また、ほかの人々は、木の枝を切って来て、道に敷いた。」群衆は、「ダビデの子にホサナ。祝福あれ。主の御名によって来られる方に。ホサナ。いと高き所に」と叫んだ（マタイ21章9節）。このエルサレム入城場面が向かって左側翼扉に描かれる。[図5・6参照]中央にはロバに乗ったイエスが静かにエルサレムの入城門へ向かう。彼は左手でロバの手綱を握り、右手で人々を祝福している。ロバはちょうど、右下の男性によって広げられたマントに足を踏み入れたところだ。そのマントの端には、ADNAJ SADAI SE WO TEMというラテン文字が見える。これはヘブル語で、「わが主、全能者、万軍の主」を意味する⁽¹⁴⁾。イエスの頭の上では、イチジク桑の木に登った男性がその様子を眺めている。これはルカ福音書に描かれているあこぎな取税人ザアカイである。もっともルカではザアカイが登場するのは、エルサレムではなくエリコ入城の時である。リーメンシュナイダーはそのエピソードをここに結びつけた⁽¹⁵⁾。ザアカイは、その時イエスに声をかけてもらい、感激のあまり、財産の半分を貧しい人々に施し、誰に対してもだまし取った物を四倍にして返すことを誓った。それを聞いたイエスは、「今日、救いがこの家に来ました。・・・人の子は、失われた人を捜して救うために来たのです。」と語った（ルカ19章9-10節）。このようにイエスを中心とした垂直軸において、救いが人々に及ぶ様とイエスを受け入れる人々が示される。しかし水平軸に目を遣ると入城後のイエスの運命が暗示される。イエスの右側には、弟子たちが立っている。そこには髪の毛の一部しか見えない者も含めて11名の使徒たちが描かれる。ここに描かれていない最後の使徒は誰であろうか。それはともかく前列左には聖ヨハネが立ち、右には聖ペテロが立っている。聖ペテロの後ろの人物は小ヤコブだろうか。中世の伝統では小ヤコブはイエスの弟義人ヤコブと考えられた。そのため、小ヤコブはイエスと似せて描かれる場合が多い。また左上部には聖大ヤコブを示す貝のついた帽子が見える。この弟子たちの表情はいずれも、不安げである。それと呼応するかのように、イエスの前方では、帽子を被った男がむりやりに人々をイエスから引き離そうとしているように見える。こうしてこれから先起こる悲劇が暗示される。

厨子の最後の晩餐の場面は、この祭壇の最も重要な部分である。[図2参照]ダ・ヴィンチと同じく、裏切りの告知がテーマであるが、時間的には少しずれる。ダ・ヴィンチは、ちょうど「あなたがたのうちのひとりが、わたしを裏切ります。」と語った瞬間のイエスを中央にすえ、その言葉が弟子たちに引き起こす波紋を描いた。一方リーメンシュナイダーの場合、時間的に少し後の様子が現される。ヨハネ福音書によれば、聖ペテロに促された聖ヨハネがイエスに、「主よ。それは誰ですか」とたずね、これに対してイエスは、「わたしがパン切れを浸して与える者です。」と答えた。（ヨハネ13章23-26節）この瞬間のイエスをリーメンシュナイダーは取り上げ、パンをもつイエスと財布をもつユダとを対峙させた。[図4参照]明らかにこの点こそが中心テーマを構成する。その前に先ず他の群像を見ておこう。

聖書には弟子たちの反応は次のように描かれている。ヨハネは「弟子たちは、誰のことを言われたのか、わからずに当惑して、互いに顔を見合わせていた」と記す（ヨハネ13章12節）。弟子たちの誰もユダが裏切るとは思っていなかった。ルカは「そんなことをしようとしている者は、いったいこの中の誰なのかと、互いに議論をし始めた」と記している（ルカ22章23節）。さらにマタイとマルコは、「弟子たちは悲

しくなって、『まさか私ではないでしょう』とかわるがわるイエスに言いだした」(マルコ14章19節)と記している。少なくとも何人かの弟子たちは、自分が裏切ることにならないか、不安を覚えたようである。ではリーメンシュナイダーは、弟子たちをどのように表現したのか。聖ヨハネはイエスの胸元近くに右腕を出して顔をうずめる。イエスの左側にいる聖ペテロはイエスを見つめながら両手を交差して胸に当て、自らの潔白と従順を示そうとする。しかし、聖書によればそのすぐ後で、「あなたのためにはいのちも捨てます」と言ったペテロに対して、イエスは明朝「鶏が鳴くまでに、あなたは三度わたしを知らないと言う」と語ることになる(ヨハネ13章37-38節)。左端の帽子をかぶった聖大ヤコブは呆然として彼方に眼を遣っている。前列右側の二人は互いに顔を見合わせて何かを言い合っている。ユダの右横の人物は杯を手にして自らの思いに耽っているように見える。後列右端の人物は、不安げにイエスの方向に眼を遣っている。エルサレム入城の場面で暗示されていた悲劇への予感、現実化していく。

ユダの評価は、時代とともに変化している。最近では、2006年に『ユダの福音書』のコプト語本文と英訳が出版され、世界的话题となった。そして同年に早くも日本語訳の『原典 ユダの福音書』⁽¹⁶⁾が出版された。今まで隠されていたユダの秘密が明らかになるかのような声も一部にはあったようである。しかし、これは、ユダに関する歴史的事実を告げたものではなく、グノーシス派のグループが、2世紀後半に創作した物語である。ユダは、その裏切りにより、イエスの肉体を十字架につけることに貢献し、イエスを霊的な真の人間にならしめたと、正典福音書が告げる内容とは全く異なったユダ像を提示している。重要なのは、これがユダの実像を伝えるのではなく、3世紀にはそのようなユダ像をもつグループがキリスト教諸集団の中に存在したことである。ところで、石原綱成⁽¹⁷⁾によれば図像上ユダは比較的早くから登場するが、悪役としてのイメージが確立するのはかなり経ってからである。例えば最後の晩餐のテーマでは、一般に東方ビザンツ教会では、最後の晩餐における聖餐制定が強調されるので、ユダが描かれていても、他の弟子たちと識別することが難しい場合が多い。ユダを区別したり、裏切りをテーマにするのは、西方カトリック教会で発展していく。しかしその場合も、ユダの口に悪魔が入るような例は、820年から830年頃に作成された『シュトゥットガルト詩篇』挿絵に初めて見られるという。この挿絵では聖ペテロとユダしか弟子は描かれていない。多くの弟子たちが描かれる場合には、なかなかユダを識別するのは難しい。そのうち、銀貨30枚でイエスを引き渡したゆえに、また彼が会計担当者であったゆえに、ユダは金銭袋をもった人物として描かれるようになっていく。1043年から46年にかけてつくられた『ハインリヒ3世の福音書』挿絵では、金銭袋をもったユダが描かれている。12世紀末には盗人としてユダを描いた図像も現れる。その後、髭をはやした黒髪の中年男、鷲鼻、浅黒い肌といったイメージが形成されていく。それとともに一般的には、ユダの裏切りという行為に焦点をあててそれを断罪することとなる。ダンテは『神曲』で、ユダをマホメットとともに、地獄の底へ落とした。しかし近代になっていくと、罪深きユダを通して、「私たち自身の中のユダ」を見つめるという傾向が強まる。さらに現代になると、むしろユダに人間性を認めたり、正統的教会が自らの罪をユダに負わせ、彼をスケープゴートにしたという聖書の文献解釈すら生じてくる。碩学荒井献は、自殺したというマタイの伝承を批判して、ユダはその後にも生存していたと主張する⁽¹⁸⁾が、その論拠は説得的ではないように思われる。

では『聖なる血の祭壇』では、ユダはどのように描かれているのか。まず第一に注意しておかねばならないのは、彼も使徒であったという点である。彼もあらゆる物を捨ててイエスに従い、他の弟子たちとともにイエスに愛され⁽¹⁹⁾、弟子たちのうち誰もユダが裏切るとは思ってもみなかった。そのような彼の使徒性を図像的に示すのは、彼がイエスや他の弟子たちとともに裸足で表現されていることではないかと思う。最後の晩餐場面ではすべての人物が裸足である。また向かって右側翼扉で、イエスを逮捕しようと園

に入ろうとしている兵士等が靴を履いているのに対して、イエスと眠る三人の使徒たちと同様にユダが裸足なのは、極めて印象的である。[図7・8参照] さらに、向かって左側翼扉でイエスの入城を喜びイエスをたたえる男性も靴を履いている。使徒であるとは、単にイエスをたたえる人々とは異なるのであり、ユダは使徒として扱われているのである。使徒と靴に関して付記しておく、マタイでは、イエスは使徒たちを派遣するにあたって、「旅行用の袋も、二枚目の下着も、くつも、杖も持たずに行きなさい」(マタイ10章10節)と記している。これに基づいて、絵画では一般にイエスや使徒たちは裸足で表現される場合が多い。しかし、マルコは「くつは履きなさい」(マルコ6章9節)と書いた。このマルコに基づいている有名な絵画が、ミュンヘンのアルテ・ピナコテークにあるデューラーの『四使徒』であろう。デューラーは、マルコを含めた四人の人物にサンダルを履かせている。ちなみにダ・ヴィンチの『最後の晩餐』では、弟子たちは履き物を着けているように見える。

しかし使徒としてのそのような共通性にもかかわらず、ユダと他の弟子たちとは明確に異なる。聖書によれば、イエスの逮捕以後、弟子たちはそれぞれ自己の弱さと挫折を体験する。イエスが捕まったとき、「弟子たちはみな、イエスを見捨てて逃げてしまった。」(マタイ26章56節) 聖ペテロはイエスの予言通り、三度自らがイエスの仲間であることを否定してしまう。そういう点では他の弟子たちもユダと同様である。しかし異なるのは、他の弟子たちが弱さの故にそうしてしまったのに対して、ユダは計画をもって自覚的にそうしたことである。彫刻では、ユダの特殊性がイエスとの対比のもとに、クローズアップされる。厨子の最後の晩餐の場面中央で、イエスとユダが向き合う。[図4参照] イエスは右手でパンをユダに示し、ユダはイエスを見つめつつ、左手で金銭袋を胸元にあげる。パンはヨハネ福音書では、それを受け取ることが裏切りを受容することを意味したが、同時に最後の晩餐におけるパンは、キリストのからだ(聖体)をも意味しており、それは聖なるものでもあった。一方ユダが持ち上げる金銭袋は何を意味するのであろうか。第一にそれは、イエスを引き渡すことを条件に得た銀貨30枚の入った金銭袋かもしれない。あるいは、もっと想像をたくましくすれば、はなはだ近代的な読み込みになってしまうのであるが、ユダは香油事件を思い出していたかもしれない。そのことが彼に最終的にイエスを裏切ることを決断させたからである。つまり、(各福音書によって内容が若干異なるのでマルコ14章に基づく)と、過越の祭りの二日前、ベタニヤでひとりの女がイエスの頭に高価なナルドの香油を注いだ。その時何人かの者がこの女性の行為を非難した。「何のために、香油をこんなに無駄にしたのか。この香油なら、三百デナリ以上に売れて、貧しい人たちに施しができたのに。」三百デナリは「日雇い人夫の約一年分の賃金⁽²⁰⁾」にあたる。この批判を中心に行ったのは、ヨハネによれば、ユダであった。ユダに批判的なヨハネは、彼が盗人であったからだ一刀両断にそのことばを切り捨てているが、ユダの中には一定のヒューマニズムがあったことを認めることができるのではないだろうか。単なる盗人が仲間の信頼を得続けるとともに、人を鋭く見抜く師の視線に3年も耐えることはできないであろう。ユダは貧しい人々のために何かをしたいと思っていたのは間違いないであろう。このヒューマニズムが最終的にイエスの目ざすところと齟齬を来すことをユダが悟ったのが、香油事件であったのではないか。イエスは次のように語った、

貧しいひとたちは、いつもあなたがたといっしょにいます。それで、あなたがたがしたいときは、いつでも彼らに良いことをしてやれます。しかし、わたしは、いつもあなたがたといっしょにいるわけではありません。この女は、自分にできることをしたのです。埋葬の用意にと、わたしのからだに、前もって油を塗ってくれたのです。(マルコ14章7-8節)

この直後、ユダは、イエスを引き渡すためにユダヤ指導者層を訪れる。以上は、推測に推測を重ねた現代人の解釈で、リーメンシュナイダーやその同時代人たちがそう解釈したとは確かに考えにくい。しかし、イエスとユダは向き合いながら、それぞれの立場を互いに訴えている、とは言えるのではないだろうか。それは、一般的な言葉を使えば、「聖」と「俗」に属する二つの正義である。この時のユダをリーメンシュナイダーは、訴えかけるような、懇願するような表情で表した。彼は右足に体重をかけ、左足の裾を右手でもち、イエスの方へさらに一步踏み出そうとするかのようである。

ではイエスの「聖」に属する正義とは何なのか。これを見る前に、ユダがその後どのように行動しているかを、向かって右翼扉ゲツセマネの園の場面から見てみよう。[図7・8参照] 聖書によれば、最後の晩餐を終えて、イエスは祈るために、オリーブ山のゲツセマネという所に赴いた。その時、特に親しい弟子聖ペテロ、聖ヨハネ、聖大ヤコブを連れていった。ともに祈ってもらいたいためであった。イエスは、もしできるなら、自分が十字架にかかって贖罪の死を逃げることを免れることを願った。しかし神の御旨ならば、それが実現することを願った。この時のイエスの苦悩を聖書は様々に表現している。「イエスは深く恐れもだえ始められた。…『わたしは悲しみのあまり死ぬほです。』」(マルコ14章33-34節)「イエスは苦しみもだえて、いよいよ切に祈られた。汗が血のしずくのように血に落ちた。」(ルカ22章44節)この時イエスはもっとも親しい弟子とともに祈るように願ったが、彼らは眠り込んでしまった。最も支えを欲したときに、弟子たちは眠っていた。一時間でも眼を冷ましていることができなかった。そして、やがてユダがイエスを逮捕するため群衆を案内してやってくる。以上が向かって右翼扉ゲツセマネの園場面の聖書的背景である。

下では三人の弟子たちが眠りこけ、右上ではユダを先頭にして群衆や兵士たちがイエスを捕まえようと躍起になっている様が描かれる。中央では、イエスが一人岩に向かって祈っている。元々は、イエスの目の方向に、十字架上での血潮を象徴する杯が描かれていたが、現在その杯は無くなっている⁽²¹⁾。リーメンシュナイダーはレリーフを作成するに当たって、しばしば、コルマルの画家マルティン・ショーンガウアー-Martin Schongauer⁽²²⁾の版画を参考にした。ゲツセマネの園でのイエスを描くに当たっても、ショーンガウアーの銅版画作品を参考にしたが、一点大きな変更を行った。ショーンガウアーは、「御使いが天からイエスに現れて、イエスを力づけた」というルカ福音書の記述(22章43節)を描いた⁽²³⁾が、リーメンシュナイダーはそれを省いてしまった。彼は徹底して孤独なイエス⁽²⁴⁾を描き出そうとした。さて、ユダは今やイエスのもとにやって来ようとする。その態度や顔は、厨子内の最後の晩餐におけるユダとは大きく変化している。最後の晩餐の時に見られた不安げな、懇願する様子は消え、ここでは積極的に右足を踏み出しているように見える。さらに興味深い指摘が存在する。このユダの顔とゲツセマネで祈るイエスの顔が似ているのではないか、というのである⁽²⁵⁾。ユダは自らの正義実現のため、今や邁進しつつある。イエスの正義とユダの正義、「聖」と「俗」は、今はっきりと対立する。

では、イエスの正義、「聖」とは何であったのか。もう一度厨子内の最後の晩餐場面を見てみよう。注目したいのは、ユダの向かって左側に坐っている人物である。[図2参照] 彼は左手を漠然とユダの方へ向け、右手の人差し指は厨子の外を示す。巡礼に来た人々は、その先が何かに注意を促される。指先は、ミサの時に祭台の上に置かれる杯(聖変化したイエスの血)か、プレデラの磔刑像を指し示す⁽²⁶⁾。イエスの正義、「聖」とは、十字架にかかり、アダム以来の(すでに述べたように十字架の下にある骨は、当時の図像の伝統で、人類の始祖アダムである)人々の罪の赦しのために血を流すことにあった。ゲシュブレンゲにある聖遺物は、伝承によればその血の滴の一部であった。しかしこの正義、「聖」は、ユダの正義、「俗」に表面的には敗北するなかで実現していく。イエスは、彼の弟子、友とも呼ぶユダから裏切

られ、弟子たちの人間的な支えをもっとも必要とした瞬間に、彼らが眠りこけてしまったことによって、ただひとり孤独に、受難に立ち向かわねばならなかった。イエスは苦しみの人（ゲシュプレング参照）であった。そして最後に十字架刑に処せられる。

V 終わりに — 「私たち自身の中のユダ」

以上のように、『聖なる血の祭壇』の各部分を検討してきた。その結果、全体の主題は、聖遺物「聖なる血」を中心として、イエスの受難にあることが明らかとなった。そのことを念頭においてもう一度厨子の最後の晩餐の場面を眺めてみると、何故かしっくりこない、もやもやとした気持ちが残る。この祭壇の前に立った時、最も目立つのは中央に位置するユダであり、イエスはこのユダによって端の方へ追いやられているように見えるからである。狭い厨子内にたくさんの彫像をおさめるという制約からやむを得ない面もあるが、奥行き感が乏しいことも気になる。このような思いを抱きながら、何度も『聖なる血の祭壇』の前を去ったのであるが、ある時、西側内陣から北側階段を降りる前に、もう一度祭壇を振り返った時、ユダの向こうのイエスの視線とぶつかってしまった。[図9・10参照]「Ⅱ木彫祭壇と『聖なる血の祭壇』」の最後でも触れたように、現在私たちはリーメンシュナイダーの時と同じ位置で作品を見ることができる。つまり、当時巡礼に来た人々は、南側階段から上って祭壇を拝し、北側階段を降りる前に、そこからもう一度祭壇を眺めたとき、イエスの視線に晒されることとなったのである。

ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』のような作品は、その芸術観のゆえに、またその優れた芸術的達成であるリアリティのゆえに、眺めて感嘆することとなる。容易にその中に自己の思いを持ち込むことをゆるさない。一方、リーメンシュナイダーの『聖なる血の祭壇』は巡礼祭壇としての性格が、現在の私たちにもそれへの関わりを積極的に求めるように思われる。この祭壇の芸術的にもっとも優れた部分は、厨子の「最後の晩餐」場面であろう。これは祭壇の正面に立った時に、ユダが真ん中にいてイエスは背後に追いやられているように見えるのであるが、リーメンシュナイダーはもう一つ別の角度から見ようように構成を考えていたのではないか、というのが筆者の考えである。それは、北側階段の入口から見られることを計算に入れていた。その時、中心は明らかにイエスであり、イエスの視線はユダを超えて、見る者に問いかけてくる。ユダと自己とが重なってくるのである。

注

- (1) 東山魁夷『追憶の古都』ビジョン企画出版社、1999年、34頁。
- (2) 同上、33頁。
- (3) 薩摩雅登「ティルマン・リーメンシュナイダーの《聖血祭壇》」（馬場恵二・三宅立・吉田正彦編『ヨーロッパ 生と死の図像学』東洋書林、2004年所収）303頁。
- (4) 岡部由紀子「ドイツの木彫祭壇」（勝國興編『世界美術大全集 西洋編第14巻北方ルネサンス』小学館、2000年初版第3刷、所収）345頁。
- (5) 薩摩雅登、前掲論文、308頁。ドイツの木彫彫刻については、注5 薩摩論文と、注4 岡部論文による。
- (6) 薩摩、同上、310頁。
- (7) Hanswernfried Muth/ Toni Schneiders, *Tilman Riemenschneider und seine Werke*, 1980, S.85.
- (8) ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記上』（杉浦明平訳）岩波文庫、191、211頁。
- (9) ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記上』、196、200頁。
- (10) パノフスキー『視覚芸術の意味』（中森 義宗訳）岩崎美術社、1971年、127頁。

- (11) パノフスキー、同書、129頁。
- (12) 周知のように、ダ・ヴィンチは遠近画法を完成させた。そのため、彼は一点消失遠近画法とともに、空気遠近法、色彩遠近法、細部省略遠近法など様々な試みを行った。
- (13) ジンメルは興味深い指摘を行っている。「晩餐図がまったく異なったいくつかの瞬間を表現していることは、ほとんど注目されたことがなかったといえよ。いくつかのグループの表情の動きは、キリストの言葉の決定的な印象の結果と余波とを、印象のはじまった瞬間からさまざまな時間の間隔をおいてあらわしている。」ジンメル『芸術の哲学（新装復刊）』（川村二郎訳）白水社、1999年、89頁。
- (14) Erik Soder Von Guldenstubbé & Ariane Weidlich, *Tilman Riemenschneider und sein Erbe im Taubertal. Gesichter der Spätgotik*, 2004, S.205.
- (15) そのような例は、ドゥッチョにも見出すことができる。
- (16) 『原典 ユダの福音書』（日経ナショナルジオグラフィック社、2006年）
- (17) 石原綱成「ユダの図像学」（荒井献『ユダとは誰か 原始キリスト教と「ユダの福音書」の中のユダ』岩波書店、2007年、所収）172-233頁。
- (18) 荒井献『ユダとは誰か 原始キリスト教と「ユダの福音書」の中のユダ』岩波書店、2007年。
- (19) イエスを逮捕するため、群衆を案内してきたユダに対して、イエスは、「友よ」と呼びかける（マタイ26章50節）。正典的に読めば、イエスが「友」と呼びかけるのは、その人のために死ぬことを決意していることを意味する。ヨハネ15章13節参照。
- (20) E・シュヴァイツァー『マルコによる福音書 翻訳と注解（NTD新約聖書注解）』（高橋三郎訳、NTD新約聖書注解刊行会、昭和51年）、392頁。
- (21) Erik Soder Von Guldenstubbé & Ariane Weidlich, *op. cit.*, S.210.
- (22) ショーンガウアーは、1450年頃コルマールで生まれ、ネーデルラントやスペインで画家の修業をしたと考えられている。ヴァザーリの『画家列伝』によれば、ミケランジェロがショーンガウアーの『聖アントニウスの誘惑』を模写している。またデューラーも1492年に彼に学ぶためにコルマールを訪れた。しかしその前年に彼はすでに死亡していた。
- (23) Marianne Bernhard (Hrsg.), *Martin Schongauer. Handzeichnungen und Druckgraphik*, 1980, S.58 ; Erik Soder Von Guldenstubbé & Ariane Weidlich, *op. cit.*, S.337.
- (24) この孤独なイエスに注目し、それにひかれ慰めを見出したパスカルの言葉は、リーメンシュナイダーの時代から大きく隔たっているが、共鳴する部分がある。「イエスは少なくともその三人の最愛の友に多少の慰めを求められる。しかし、彼らは眠っている。彼らが彼とともにしばらく堪え忍ぶことを求められる。しかし、彼らはさして同情がないので、一瞬間も眠りにうちかつことができず、彼を全くなおざりにしてかえりみない。こうしてイエスは、ただひとり神の怒りの前に取り残される。イエスはただひとり地上におられる。地上には彼の苦痛を感じ、それを分けあう者がただでなく、それを知る者もない。それを知っているのは、天と彼のみである。」（パスカル『パンセ』（前田陽一・由木康訳、中公文庫、2008年）、338頁、B553、L919。
- (25) 植田重雄『リーメンシュナイダーの世界』恒文社、1998年、120頁。
- (26) Erik Soder Von Guldenstubbé & Ariane Weidlich, *op. cit.*, S.216, 231.

リーメンシュナイダーに関する参考文献

- Erik Soder von Guldenstubbé & Ariane Weidlich, *Tilman Riemenschneider und sein Erbe im Taubertal. Gesichter der Spätgotik*, 2004.
- Tilman Riemenschneider – Werke seiner Blütezeit*, 2004.
- Tilman Riemenschneider – Werke seiner Glaubenswelt*, 2004.
- Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, 1999.

Hanswernfried Muth/ Toni Schneiders, *Tilman Riemenschneider und seine Werke*, 1980.

Iris Kalden-Rosenfeld, *Tilman Riemenschneider*, 2004.

Max H. Von Freedden, *Tilman Riemenschneider*, 1981.

Katalog des Mainfränkischen Museums Würzburg. Bd. 1 Tilman Riemenschneider, 1982.

Hartmut Krohm, *Riemenschneider auf der Museumsinsel*, 2006.

Paul Ludwig Weinacht (Hg.), *Der Heilige Jakobus im Werk von Tilman Riemenschneider*, 2006.

Paul-Werner Scheele/ Toni Schneiders, *Tilman Riemenschneider. Zeuge der Seligkeiten*, 1981.

Leo Bruhns/ Helga Schmidt-Glassner, *Tilman Riemenschneider*, 1998.

Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider; Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*, 1996.

Kurt Gerstenberg, *Tilman Riemenschneider*, 1950.

Der Detwanger Altar von Tilman Riemenschneider, 1996.

500 Jahre St. Jakob Rothenburg ob der Tauber, 1985.

植田重雄『リーメンシュナイダーの世界』恒文社、1998年。

薩摩雅登「ティルマン・リーメンシュナイダーの《聖血祭壇》」(馬場恵二・三宅立・吉田正彦編『ヨーロッパ 生と死の図像学』東洋書林、2004。

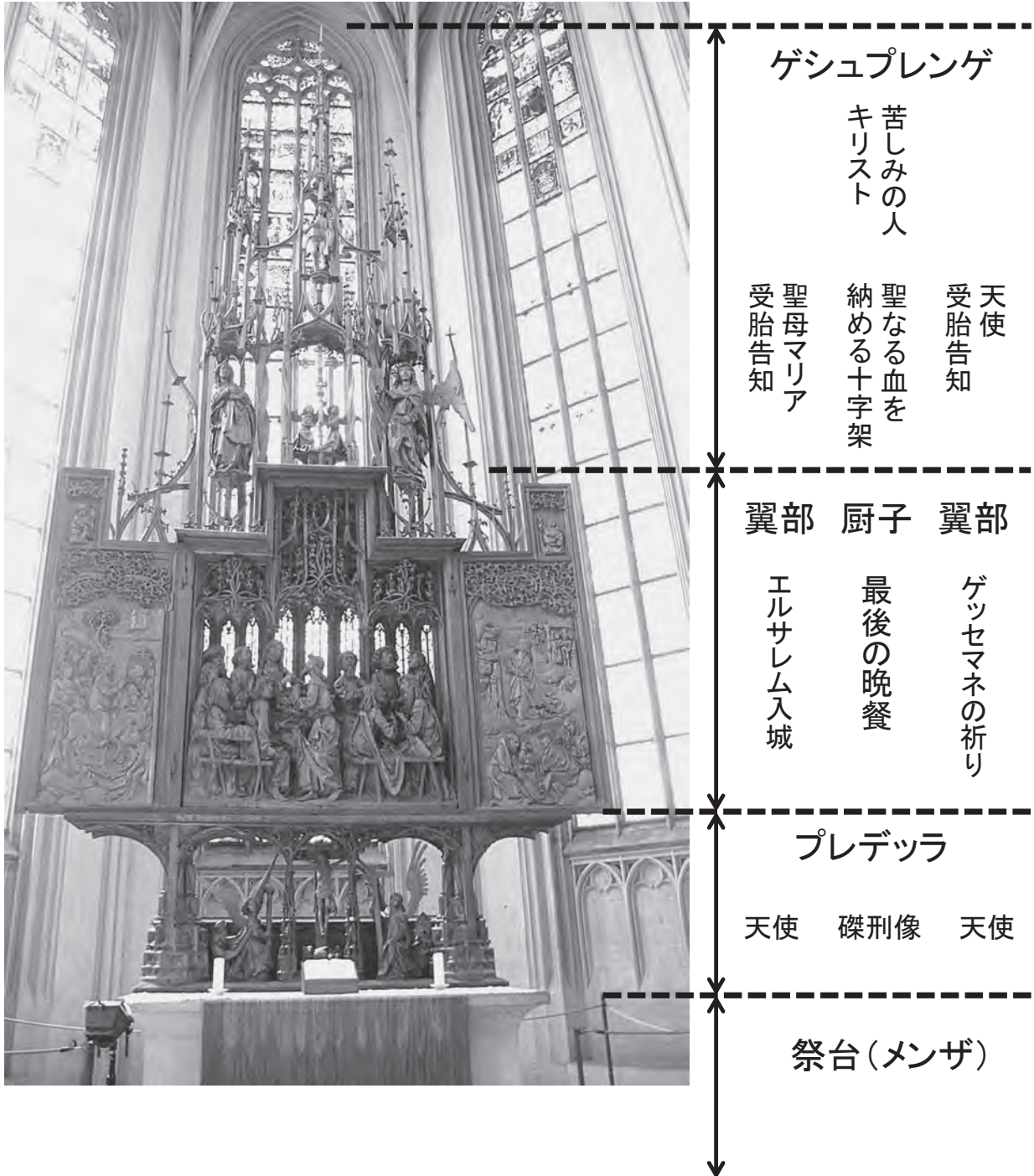


図1 『聖なる血の祭壇』全体 以下 写真はいずれも筆者撮影



図2 厨子内の最後の晩餐群像 中央ユダ 後列左から大ヤコブ、ペテロ、キリスト
前列 ユダの左横の弟子右手人差し指が下の磔刑像を指す キリストの胸元にヨハネ



図3 プレデッラ 中央 キリストの磔刑像 その下アダムの骸骨



図4 キリストとユダ



図5 エルサレム入城



図6 エルサレム入城（部分）



図7 ゲツセマネの祈り



図8 ゲツセマネの祈り 後方 右から三人目ユダ



図9 北側階段出入口から撮影



図10 北側階段出入口から撮影