

《エステル・タペストリー》の政治的役割

―ブルゴーニュ公シャルル・ル・テメレールの結婚式（一四六八年）におけるイメージ戦略をめぐって―

今 井 澄 子

一、問題の所在

一三六四年にはじまるヴァロワ家系ブルゴーニュ公国は、華やかな宮廷文化を展開したことで知られる^①。各地につくられた公国の宮殿は惜しみなく飾られ、馬上槍試合、入市式（*joyeuse entrée/ bijde inkomst*）、プロセッション、祝宴など、数々の壮麗な催しが開かれた。その際に示される宝飾品や絵画などの視覚的なイメージは、美的な趣味や娯楽を提供しつつ、公国内外にブルゴーニュ公の権力を示す役割を担っていた^②。なかでも、金糸や銀糸で彩られた大型のタペストリーは、所有者の富や権威を効果的に伝えることができたが、その典型例であったと伝えられるのが《アレクサンダー大王のタペストリー》である。

《アレクサンダー大王のタペストリー》は、一枚の横幅が八メートルを超える大型の作品である^③。完全な形では現存していないが、当時は六枚で一式をなし、三代目ブルゴーニュ公フィリップ・ル・ボン（善良公、在位一四一九～六七七年、図8）^④とフィリップの息子で四代目の公となったシャルル・ル・テメレール（突進公、在位一四六七～七七七年、図9）^⑤によって、各地で開かれた祝宴や会合の場に展示された。そのインパクトは

大きく、パリのブルゴーニュ公の館に展示された際には、「当世のタペストリーの中で最も豊かで、これまでに制作された他のどのタペストリーをも超え凌ぐ」ものであり、「とても大きく、このタペストリーを巧みに飾ることのできる部屋は世界でもほとんどない」などと絶賛された^⑥。《アレクサンダー大王のタペストリー》は、公国の支配に対して反乱を起こしたヘント市民とシャルルとの話し合いの席においても飾られ、支配者シャルルの権威を強調し、ヘント市民を威圧する役割を担った^⑦。その席では、アレクサンダー大王が「モデル」としてブルゴーニュ公に重ねられたのである。

タペストリーが鑑賞者にもたらすこのような政治的效果を踏まえ、本稿では、フィリップ・ル・ボンとシャルル・ル・テメレールが所蔵した《エステル・タペストリー》を分析対象とする^⑧。このタペストリーは、旧約聖書の『エステル記』を題材とするが、現存するのはオリジナルの断片、またはオリジナルの構図を伝えていると推定される周辺作品のみである（図1～図7と本稿末の表「エステル・タペストリーのリスト」を参照）。とはいえ、《エステル・タペストリー》は、一四六八年に挙行されたシャルルとマーガレット・オブ・ヨーク（図10、一四四六～一五〇三年）の結

婚の祝宴において展示されたという点でも重要な作品である。

先行研究においても、《エステル・タペストリー》は、シャルルとマーガレットの結婚式に展示されたタペストリーの代表例の一つとして言及されてきた⁽⁹⁾。その画像に関しては、当時のブルゴーニュ宮廷の様子を想像する手がかりとされたり、ゴブレットなどのモチーフに注目した分析がなされているが⁽¹⁰⁾、残された作品から本タペストリーの全体像を把握することは容易ではなく、十分に達成されたとは言いがたい。一方で、本作品が祝宴の席で担った役割については、おもに新婦マーガレット・オブ・ヨークの立場から分析されてきた。ヴェイトマンやアデルソンの論考では、エステルとマーガレットが重ねられ、本作品が新婦の勇敢さの「モデル」として示された点が強調されている⁽¹¹⁾。たしかに、本作品にこのような側面があることは否定しえないが、他方で、タペストリーの所有者であり結婚の祝宴を催したシャルルとの関連では、本作品はあまり言及されてこなかったように思われる。だが《アレクサンダー大王のタペストリー》がそうであったように、シャルルや代々のブルゴーニュ公たちが、タペストリーを政治的な場面で戦略的に利用することに長けていたという点を考慮すると、《エステル・タペストリー》も同様に、ブルゴーニュ公シャルルの視点からのアプローチを試みる必要があるのではないだろうか。

そこで本稿では、まず、タペストリーの特性とブルゴーニュ公のタペストリー利用のあり方を確認した上で、《エステル・タペストリー》を、西洋におけるエステル・タペストリーと比較する。そして、シャルルの結婚式の様子と、当時シャルルが置かれていた政治的な立場から《エステル・タペストリー》が担った機能を分析する。

二、タペストリーの機能とブルゴーニュ公の「モデル」

毛糸や絹糸、ときには金糸・銀糸を用いて図柄を織りなすタペストリーは、一四・一五世紀にかけて生産数を増やした⁽¹²⁾。この時代に制作されたタペストリーの多くは現存せず、現存していても保存状態が良好でない場合も多いが、当時のタペストリーは、一式が土地持ち貴族の年収に相当すると算定されるほどの贅沢品であり、二・三点以上を所有している貴族は稀であったとも推定されている⁽¹³⁾。

そのような状況において、ブルゴーニュ公は、他のヨーロッパの王公と比べても多くのタペストリーを所有していた。初代ブルゴーニュ公フィリップ・ル・アルディ（豪胆公、在位一三六三～一四〇四年）は、一三八四年にフランドルとアルトワの地を継承して間もなく、領土となった都市アラスのタペストリー工房に関心を抱き、外交の贈り物としてタペストリーを発注するようになった⁽¹⁴⁾。タペストリー・コレクションは数を増やし、一五世紀中頃のフィリップ・ル・ボンの治世には、約百式もの所蔵を誇ることになる⁽¹⁵⁾。

ブルゴーニュ公がタペストリーを好んだのは、まず、領域内のアラスやトゥルネーなどに有力なタペストリー工房があり、そこで織られる大型で豪華なイメージが、建物の装飾や贈り物に利用しやすかったためであると考えられる。くわえて、タペストリーは北方の寒い冬をしのぐのに便利であり、移動の多いブルゴーニュ公の生活様式に対応する運びやすさも備えていた。そして、タペストリーが示すイメージが、公のメッセージを分かりやすく伝えることができたという点も見逃すことはできない。

タペストリーの題材がアレクサンダー大王のような英雄であった場合、

そこには、まず、所有者であった公の権威を強調する役割が期待されたことだろう。ブルゴーニュ公シャルルは、とくに意識的に英雄たちのイメージや権威を利用していたようであるが、それは公が、自己の模範または「モデル」として、彼らに強い関心を抱いていたからである。実際シャルルは、歴史上の支配者たちに関する書物や芸術品を積極的に蒐集していた¹⁶⁾。公国の年代記者フィリップ・ヴィエランは、シャルルについて以下のように伝えている（訳文の「」内は筆者による補足である）。

「シャルルは」古代ローマのカエサル、ポンペイウス、ハンニバル、アレクサンダー大王、そして同様に偉大で有名な人物の歴史を享受した。彼らに続き、模倣したいと願っていた¹⁷⁾。

同様に、年代記者フィリップ・ド・コミューンは、以下のように評している。

彼「シャルル」の装いはとても仰々しく、他のすべての物事においてもそうであったように、少々行き過ぎていた：彼は栄華を欲し：死後も多くを語り継がれるような古代の王公に「自身を」似せることを望んだ¹⁸⁾。

このような志向は、シャルルの先代のフィリップ・ル・ボンから引き継がれたものであった¹⁹⁾。フィリップが息子シャルルに対して、過去の偉人を「モデル」とするようにと望んでいたことは、翻訳者ヴァスコ・ダ・ルセナの以下の言葉からも推察される。

私は時間をかけて、アレクサンダー大王の物語を集め、ラテン語からフランス語へと訳した。あなた「シャルル」が若いうちに、勇ましさの模範と教訓を示すためである²⁰⁾。

では、ブルゴーニュ公の「モデル」としてその権威を強調するような役割は、『エステル記』や『エステル記』を題材とするタペストリーにも見出すことができるのだろうか。以下では、『エステル記』の概要とその意味について検討したい。

三、《エステル記のタペストリー》

（一）『エステル記』概要と図像系譜

『エステル記』によると、ペルシアを治めていた王アハシュエロスは、命令を拒んだ妻ワシュティを退位させ、新しい王妃を探していた。そして選ばれたのは、「姿も顔立ちも美し」い（『エステル記』二・七）と形容されるユダヤ人孤児のエステルであり、エステルはユダヤ人であるという出自を知られずに王妃となった。同じ頃、ペルシアの大臣ハマンはユダヤ人を憎み、国内のユダヤ人を虐殺しようと企てていた。エステルは、育ての親モルデカイの指示に従い、アハシュエロスに直訴してハマンの陰謀を阻止しようと試みる。当時、召されずに王のもとへ参上するという行為は、例外なく死罪に相当する行為であるとされていたが、エステルは果敢にアハシュエロス王の前に出て、大臣の陰謀を伝えた。王はエステルの願いを聞き入れ、大臣ハマンは絞首刑に処されることとなったのである。

以上のように語られる『エステル記』の中で、人々の「モデル」となりうるのは、まず、自らの命を危険にさらして同胞を救ったエステルその人であろう。エステルは、ユダヤ人にとって英雄的な存在とみなされたばかりでなく、その名が「星」を意味することから、キリスト教会においては「海の星 (Stella Maria)」とたたえられる聖母マリアと同一視された⁽²¹⁾。

一二〜一三世紀になると、神学者のベルナルドゥスやボナヴェントゥーラが、エステルを最後の審判における仲裁者としての聖母や戴冠される聖母、あるいは旧約聖書『雅歌』に登場する「教会」の予型とみなし、絵画やステンドグラスなどにもそのような位置づけとして表わされるようになった。たとえば、アンドレア・デル・カスターニョの描いたエステル（一四五〇年頃、レグナイア、ヴィッラ・カルドゥッチ）の姿は、著名人を表わした壁画の一部をなし、反対側に描かれた聖母マリアと対置された。

一方で、一五〜一六世紀のヨーロッパにおいて、『エステル記』のストーリーで最も頻繁に描かれたのは、「アハシシュエロス王と嘆願するエステル」の場面であった。それは、大臣ハマンの陰謀を伝えにきたエステルに対して、アハシシュエロス王が金の王笏をのべて迎え入れる場面であり、ドイツやイタリア、フランドルなどの各地に作例が残されている（図11）⁽²²⁾。また、聖書には描写されない場面であるものの、エステルが王から受け入れられたという安堵のあまり気絶する瞬間もクローズアップされるようになった（図12）⁽²³⁾。一七世紀以降になると、宗教的な文脈が薄れ、女性の優美さや官能性を表わした「エステルの化粧」の場面や、劇的な「ハマンの懲罰」などが好んで表わされるようになっていった（シャセリオ『エステル化粧』（一八四一年、パリ、ルーヴル美術館）など）。

『エステル記』の図像伝統のなかでも、本稿の文脈において興味深いのは

は以下の二点である。第一は、一五世紀当時に、この逸話が含み持つ結婚のイメージが強調されていたということである。イタリアで制作された婚姻家具のカッソーネには、横長の画面にアハシシュエロス王とエステルとの婚礼の行列や祝宴の場面（『エステル記』二・一七〜一八）が描かれている（図13）。後景には、粗面仕上げの建造物やサンティッシマ・アヌンツィアータ教会と同定される聖堂が表わされ、場面がルネサンス期のフィレンツェとして設定されていることがうかがえる。そしてこの作品は、奇しくもシャルル・ル・テメレルが結婚した一四六八年と同時期の作と推定されているのである。さらに、ヤコポ・デル・セライオによる連作（一四八五年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館ほか）も、スパリエーラ（家具の上につけられる垂直の板）として、結婚を祝して制作されたとみなされている⁽²⁴⁾。

同様に興味深いのは、『エステル記』が、一五世紀〜一八世紀にかけて、タペストリーの題材として人気を博すようになった点である。早くも一三七六年には、アンジュー公ルイが「エステルを物語った大きなタペストリー」を獲得したという記録が残っている⁽²⁵⁾。イングランドにおいても、エステルのタペストリーに関する一四一九年の記録が見出される⁽²⁶⁾。同様に、イタリアでは、フェラーラ公が一四五七年にエステルのタペストリーを入手したことが伝えられる⁽²⁷⁾。そしてブルゴーニュ公国領内においては、エノー地方の家令ニコラ・ド・バルバンソンの妻が所有したと伝えられるエステルのタペストリーが一四六八年と七〇年、そして一五一五年に、モンスにおいて展示された⁽²⁸⁾。図14は、ブリュッセルの工房で一五一〇〜二五年頃に制作されたと推定される作品である⁽²⁹⁾。花や果物の模様で縁取りされた画面の中に、玉座に着くアハシシュエロス王と気絶するエステルが表わされ

るが、その構図は中央前景で鑑賞者の方を向いて崩れ落ちるエステルに注目が集まるような配置となっている。画面左奥には、使者がユダヤ人たちにエステルの成功を伝える場面が示されている。

では、『エステル記』のエピソードがタペストリーに好んで表わされたのは、どのような理由によるのだろうか。まずは、豪華で異国情緒あふれる場面や衣装を示すことができたという点が、所有者の富や権威を示すために用いられるタペストリーと相性が良かったことが想定できる^③。さらに筆者は、タペストリーが、エピソードを物語り、メッセージを伝えるのに適した横長の型式を取りやすかったという点も指摘したい。すなわち、横長で大型のタペストリーであれば、場面を建築枠などで区切り、物語を並列し、複数枚にわたりエピソードを詳しく展開させることができたのである。むしろ、図14のように正方形に近いタペストリーも制作されたが、このような作品が複数点並べられ、建物の壁面を飾っていた可能性もあるだろう。そして、ブルゴーニュ公が注文した『エステルのタペストリー』は、並列的に物語を展開させるというタペストリーの特徴を十分に生かした構図であったように思われるのである。

(二) 《エステルのタペストリー》の構図と画像

本稿末に挙げた表「エステルのタペストリーのリスト」の作品群(図1～図7に対応)は、ブルゴーニュ公の注文、またはそれらと関連が深いと考えられる現存作品である。以下に、各作品の図像内容を確認したい。

表のリスト①～③(「サラゴサ作品」)は、一点につき八メートル前後の長さを持つ大型のタペストリーで、最も多くの部分を残している。上部のラテン語の銘文を見ると、横長の場面に『エステル記』の主要エピソード

が順番に示されていることが分かる^④。表①のタペストリーにおいては、左から「アハシエエロスの祝宴」、「ワシュティの不服従」、「ワシュティの退位と追放」(『エステル記』第一章)が表わされる(図1)。ここで王妃として玉座につくのはワシュティであり、エステルはまだ登場しない。

二枚目のタペストリーは、『エステル記』第二章にもとづく(表②・図2)。左から、「家臣の陰謀を王に告げるモルデカイ」、「ペルシア王妃に選ばれるエステル」、「王とともに玉座につくエステル」である。三枚目には、『エステル記』第三章～第五章から、「大臣ハマンの策略」を受け「モルデカイがエステルに王へ嘆願するよう頼む」場面と、「エステルが王に嘆願する」瞬間、そして「王とハマンを祝宴に招待するエステル」の場面を見出すことができる(表③・図3)。『エステル記』は全一〇章の構成であるため、本来は四枚目以降のタペストリーに、『エステル記』終盤にかけて語られる「ハマンの死」などが表わされていたと推定される。

リスト④に挙げたミネアポリス作品(図4)も、当初は複数枚から構成されていたと考えられるが、今日に残るのは両端と上部を切断された一点のみである^⑤。鮮やかな色味が当時の華やかさを想像させる作品で、円柱で区切られた二つの場面には、「エステルの嘆願」と「エステルの祝宴」(『エステル記』第五章)が示されている。左下部に付されたラテン語銘文の記述からは、失われた部分に「エステルの嘆願」の前のエピソードとして「大臣ハマンの策略」(『エステル記』第三章)が表わされていたことがうかがえる^⑥。

リスト⑤と⑥に挙げたナンシー作品(図5、図6)も両端を欠く断片作品である。上部の仏語銘文が示すように、「ワシュティの不服従」と「ワシュティの退位」(『エステル記』第一章)が表わされている。このナンシー

作品には、人物や装飾品の描写などに、リスト④との類似点が認められる点も興味深い。そして、リスト⑦のパリ作品(図7)は、リスト⑤の「ワシユティの不服従」の場面をほぼ踏襲しているが、銘文はなく、リスト⑤よりも小型である。ここにもエステルは登場しない。

以上に概観した作品群は、題材においても画像においても強い関連性が認められる。とくにリスト④⑤⑦の類似が顕著であり、共通のカルトンを参照しつつ、ブルゴーニュ公国領域内のトゥルネーまたはブリュッセルの工房において制作されたと推定される。また、推定制作年代との関係から、リスト①②③は、④⑤⑦のタペストリーの構図を参照した可能性も指摘されている³⁴⁾。そして、どの作品も完全な形では残されていないものの、一五世紀前後のエステルの画像系譜と比較すると、場面の選択と表現に一定の特徴があるように思われる点は注目に値するだろう。それは、エステルが登場しない場面が多いこと、および、エステルが登場する際も、その姿が必ずしも強調されないという点である。図12や図14などにおいて、失神するエステルが中央に配され、そこに注目が促されるように感じられる表現とは対照的である。

(三) ブルゴーニュ公の注文経緯の可能性

では、シャルル・ル・テメレルの結婚式で展示された《エステル・タペストリー》は、シャルルが自身の結婚式のために注文した作品だったのだろうか。現存する会計記録からは、この式に備え、画家、彫刻家、金銀細工師、仕立屋など、さまざまな職人たちが注文を受け、準備に携わったことがうかがえる³⁵⁾。タペストリーが決して安値でなかったことを踏まえると、シャルルが依頼したとすれば何らかの記録が残されているはずであ

るが、《エステル・タペストリー》に関連する情報は現存していない。これは、結婚式の日取りを何年も前から予測して、その日のために大型のタペストリーを依頼することが困難であったという事情を反映しているのかもしれない。たとえば、金羊毛騎士団の集会などに飾られ高い評価を得ていた豪華な《ギデオンのタペストリー》(現存せず)は、一四四八年に発注されたものの、実際には五年以上にわたる制作日数を必要とした³⁶⁾。他方で、残された史料からは、ブルゴーニュ公が、『エステル記』を題材とするタペストリーを少なくとも二式は注文し所蔵していたという状況がうかがえる。まず、フィリップ・ル・ボンのタペストリー管理人の記録(二四五一年)には、「四点のアハシエロス王とエステルのタペストリー」を修復したことが示されており、これらのタペストリーが後に、婚礼の祝宴の場に飾られることとなった可能性もある。

また、フィリップ・ル・ボンのタペストリーの支払い記録(一四六一―六二年)においては、フィリップがトゥルネーのパキエ・グルニエ工房に対して「エステル・タペストリー」六点を注文したことが示される。

トゥルネー在住のタペストリー商人パキエ・グルニエに――毛糸と絹糸で織られ、布、縁、糸、リボンで飾られた、合計で約七オーヌあるタペストリー群「に對する支払い」。それらの内容は、以下のとおりである。アハシエロス王とエステル後の物語を表わした部屋の壁掛け用タペストリー六点、そして他の四点のタペストリー……これらは公からアラス司教に贈られるものである……³⁷⁾。

グルニエのタペストリー工房は、『アレクサンダー大王のタペスト

リー》をはじめとする大型作品の数々をブルゴーニュ公から受注していた³⁹。この史料に挙げられている《エステルルのタペストリー》もまた豪華な一式であったと推察されるが、最後に記された「アラス司教に贈られる」作品がエステルのタペストリーをも含むのか、「他の四点のタペストリー」などに限定されるのかは定かではない。だが、《アレクサンダー大王のタペストリー》や《ギデオンのタペストリー》がブルゴーニュ公によって各地で繰り返し展示されたように、公による注文記録が残る《エステルルのタペストリー》のいずれかがフィリップからシャルルに受け継がれ、結婚式に際して改めて展示された可能性は少なくないように思われる。

この可能性を踏まえつつ、以下では、シャルルの結婚式に関わる史料を検討し、祝宴において展示された《エステルルのタペストリー》が担った役割を分析したい。

四、ブルゴーニュ公シャルル・ル・メレールの結婚式

(一) 結婚式とその評判

一四六八年七月に挙行されたシャルル・ル・メレールとマーガレット・オブ・ヨークの結婚式は、盛大に執り行われた⁴⁰。妻を二度亡くしたシャルルにとっては三度目の結婚にあたり、新婦マーガレットにとっては初めての結婚であった。

マーガレットはイングランド王エドワード四世（在位一四六一〜一四八三年）の妹であり、両者の婚姻は、ブルゴーニュ公国とイングランドの関係強化も意味した。そのため、婚礼には両国の関係者にくわえて、各国の王公貴族・聖職者・有力商人たちが招かれた。ブルゴーニュ公国の年代記者ジョ

ルジュ・シャトランは、シャルルが成し遂げた十一の「偉業」(*magnificences*)」の第三として、この「婚礼の盛大さ」を挙げている。

…第三は、婚礼の盛大さである。「第二の偉業が行われた」同じ都市ブリュージュで豪華な馬上槍試合が催された。祝宴の間には、きわめて華美ですばらしいものの数々が示された⁴¹。

シャトランは、他のシャルルの偉業については「金羊毛騎士団の集会」や「皇帝との面会の場における祝宴」などと簡潔にしか言及していないが、この婚礼に関しては、豪華な馬上槍試合や祝宴の広間の素晴らしさなどを具体的に示している。

盛大な祝宴が多くの人を驚かせる印象深いものであったことは、シャトラン以外の記述からも推察することができる。このうち、オリヴィエ・ド・ラ・マルシェは、一連の祝宴の準備と運営に携わったブルゴーニュ宮廷のスタッフでもあり、後日、詳細な回想録を残した⁴²。以下では、ド・ラ・マルシェの記述と、同じく報告を残したジャン・ド・エナンの記述を参照しつつ、『エステル記』に関わるイメージやタペストリーが担った役割を検討していきたい。

祝宴は、主にブルゴーニュ公領の北方に位置する有力都市ブリュージュで執り行われたが、マーガレットはまず、イングランドから北海をわたり、ブルゴーニュ公国の町スロイスに滞在する。シャルルは、一四六八年七月三日にブリュージュ近郊の町ダムに新婦を迎えに行ったと伝えられる。

…翌日の七月三日、ブルゴーニュ・ブラバント公「シャルル」は、私

的に、朝の四〇五時の間にダムに赴いた。そこにはマーガレットと従者たちがいた：そこで、公は上述のソールズベリー司教の仲介により、作法に従ってマーガレットと手を合わせ、結婚した。そして、ミサがとなえられると、公はブリュージュの宮殿へと戻った⁴³⁾。

新郎新婦の一行は、ブリュージュのクロイス門から入市し、宮殿へと向かった。それは、一五一五年のカール五世（一五〇〇～一五八〇年）のブリュージュ入市式を表わした写本挿絵にうかがえるような華やかな行列であったことだろう（図15）。この挿絵には、右頁の上部に、飾りたてられたクロイス門が描かれており、この門から入市し進んで行くカール五世の行進の様子をうかがうことができる。

シャルル夫妻の進み道もまたタペストリーなどで飾られ、ブリュージュ市が用意したタブロー・ヴィヴァン（*tableau vivant*、活人画）の舞台も設けられた。タブロー・ヴィヴァンは、この時代の入市式において、支配者を称揚するために上演された展示劇であり⁴⁴⁾、カステイリヤのフアナ（一四七九～一五五五年）のブリュッセル入市式（一四九六年）を表わした挿絵（図16）のように、無言で静止した演者が示され、そこに場面を補足する文章や説明者による解説が加えられたりした。以下に示すように、シャルル夫妻の入市に際しても、『エステル記』を題材とするタブロー・ヴィヴァンが上演されている。

…まず、入市式に登場した人物を挙げよう。通りには、金糸や絹糸で織られたきわめて豊かな布やタペストリーがかけられていた。劇に関するしては一〇あったと記憶している…⁴⁵⁾。

門と宮廷の間の幾つかの場所で、賞賛すべき物語が上演された：門の近くに示された第一の劇は、『創世記』より、神が地上の樂園でアダムとエヴァを夫婦とした話であった：九番目は、宮廷へ向かう道の最後に表わされたエステルの結婚であり、以下のように記されていた。「ペルシア王アハシエロス⁴⁶⁾は、誰の目にも美しいエステルを后とし、国を統治する冠を彼女に授け、婚礼の祝宴の準備をした。『エステル記』第二章」⁴⁶⁾

ド・ラ・マルシェの報告によると、クロイス門から宮殿に至るまでに上演された演目は全部で一〇あり、一番目はアダムとエヴァ、二番目はアレクサンダー大王の結婚、三番目はソロモン王などと、聖書や歴史のエピソードが続いた⁴⁷⁾。そして九番目に示されたのが、アハシエロス王とエステルの逸話であった。

なお、ブリュージュにおける祝祭活動を担当していたのは「乾木の聖母兄弟団」や「雪の聖母兄弟団」であり、この兄弟団には、ペトスル・クリストゥスやハンス・メムリンクなどの画家をはじめとする、様々な職種のギルド構成員が含まれた⁴⁸⁾。さらに、イタリア商人ジョヴァンニ・アルノルフィーニなどの外国人や、イザベル・ド・ポルテュガル、そしてシャルル・テメレルなどの宮廷人もその一員であった。それゆえ、『エステル記』の題材の選択には、ブリュージュの市民たちのみならず、シャルルの意向も反映されていたと考えられる。

そして、新郎新婦は、華々しく飾り立てられたブルゴーニュ公宮殿のプリンゼンホフ（図17）⁴⁹⁾へと入った。門を越えてすぐの中庭に設けられた祝宴の間は、つかの間の設置ではあったが、豪奢を極めた。ここに用意さ

れた豪華な食器類に対しては、詳細な報告がなされている。

：既に述べた祝宴の大広間のテーブルは、とても立派に飾られていた：また、この広間のメインテーブルの奥には、三つのひし形の部分からなる丈の高いサイドボードが置かれていた。各々一五ピエの横幅もち、上に向かって細くなる段が九つ設けられていた。これらの段には、貴石で飾られた金器や銀器が並べられていた：そして、サイドボードの最上段には、とても大きく豊かな金器が飾られていた^{⑤⑥}。

祝宴のテーブルに飾られた食器類には、公が所蔵したと伝えられる《ブルゴーニュ宮廷のゴブレット》(図18)も含まれたと推定されている^{⑤⑦}。それは、フィリップ・ル・ボンが注文し、シャルルに引き継がれた杯であり、水晶、金、エナメル、真珠、ダイヤモンド、ルビーなどで装飾されたこの種のゴブレットは、《エステルルのタペストリー》の祝宴の場面にも見出すことができる(図4、図20)。

祝宴は九日間にもわたって繰り広げられ、多様なスペクタクルが催された。一角獣や孔雀、あるいは象などの動物に扮した演者が次々と現れ、ブルゴーニュ公国とイングランドの同盟を寓意的に称えたかと思えば、他方では、神話の「ヘラクレスの十二功業」の上演により、シャルルの武勇と徳が賞賛されたりした^{⑤⑧}。隣接する建物からは、トランペットやクラリオンによる音楽が鳴り続けた。この建物には、祝宴のテーブルにつくことができなかった人々が集まり、窓から眺める場も提供された。そして、宮殿にほど近いマルクト広場では、大規模な槍試合や騎馬試合が催された。祝宴は開かれた場所で行われていたため、ブルージュ市民もまた、一連の

準備に携わるばかりでなく、宮殿内外で繰り広げられる催しを見学することができたのである。

(二) タペストリーの役割

このような華やかな祝宴において、タペストリーは随所に飾られた。それは、シャトランがたたえた「華美ですばらしいもの」の重要な構成要素であったことだろう。ド・エナンは、祝宴の間に見ることができたタペストリーの主題を以下のように列挙している。

その部屋には、ギデオンの金羊毛騎士団の物語を含むタペストリーが一面に飾られていた。別の大広間には、リエージュの大戦闘を表わしたタペストリーがあった：上階の二番目の部屋、すなわち侍従の間には、フランク王国の初代君主でキリスト教徒であったクロウヴィス王の戴冠を表わしたタペストリーが飾られていた：礼拝堂の前の部屋には、ベラン公ベッグと、ロレーヌ公ガランの物語を表わしたタペストリーがあった。そしてまた別の部屋にはアハシエロス王とエステルルの物語を表わしたタペストリーがかけられていた。礼拝堂にはキリストの受難を表わした金糸織のタペストリーがかけられていた。婦人の化粧室にはルクレティアの物語が示されていた。：他の部屋もすべて、とても豪華に織られたタペストリーが飾られていた^{⑤⑨}。

ド・エナンが目撃したタペストリーのうち、旧約聖書の士師ギデオンを表わした《ギデオンのタペストリー》は前述した名高いペストリーであり、《受難のタペストリー》は《エステルルのタペストリー》と同時期にグル

ニエ工房に注文された作品であると推定される⁽⁵⁾。これらの作品や、記述の別の箇所で言及される《七秘蹟のタペストリー》などは聖書を典拠とするが、他方で、一四〇八年のリエージュの戦いにおける二代目ブルゴーニュ公ジャン（無畏公、在位一四〇四～一九年）の戦いやフランク王クロヴィスの逸話、あるいは一二世紀のベラン公やロレーヌ公の物語などの、西洋史上の英雄の物語や戦いを題材とした作品も少なくなかったことがうかがえる。他にも、ブルゴーニュ公家の紋章が表わされた「目の覚めるような緑のタペストリー」（図19）や、フランス王家の百合の紋章を伴う「天使を表わしたタペストリー」などが目撃されている。これらのタペストリーが、それぞれ複数枚で一式を構成していたことを考えると、かなりの合計面積を誇ったと考えられる。

では、これらのタペストリーは、祝宴に華を添えた以外にどのような役割を担ったのだろうか。ギデオンやクロヴィスなどの指導者や支配者を題材とするタペストリーは、その人物が新郎シャルルに重ねられ、シャルルの統治するブルゴーニュ公国の権威を強調する一助となったことだろう。それに対して、新婦マーガレットとの結びつきが想定されるのは、まず、「婦人の化粧室」に飾られたルクレティアである。ルクレティアは、言うまでもなく貞操の鑑とされた古代ローマの女性であった。

そして、勇敢さと高潔さを持つエステルもまた、マーガレットと重ね合わされたことだろう。シャルルの立場からは、新婦がエステルのように従順であることが望ましく、《エステル・タペストリー》を展示するという選択にはそのような期待が反映されたものと考えられる。同様に、公国民たちも、マーガレットが、民を命がけで救おうとしたエステルのように、自分たちに援助や献身をもたらすようにと願ったことだろう。エステル

題材は、前述したタブロー・ヴィヴァンにくわえ、一四七〇年の都市モン・スやドゥエにおけるマーガレットの入市式においても採用されている⁽⁶⁾。

とはいえ、前述したように、現存する《エステル・タペストリー》の構図と表現は、必ずしもエステルその人を強調しているように思われない。この点に関しては、エステルが、完璧な模範とは言い切れない複雑さも含んでいたことを指摘しておきたい。エステルは、王妃となるにあたってユダヤの出自を隠したり、男性に対して自身の美貌を利用したとも捉えられるように、作画的・操作的な側面も有していたのである⁽⁷⁾。また、ハマンの陰謀を阻止するというエステルの目的は、育ての親である男性のモルデカイに導かれ、アハシュエロス王によって実現されたものであるが、たとえば、同様に旧約聖書に登場するユーディットが自らの手でホロフェルネスを殺害し目的を遂げたことと比較すると、エステルは他者に命運を握られるという危うさも含む。むしろ、救済を嘆願したのはエステルであるが、その目的を左右する最終的な決定権や行使権は、王であるアハシュエロスが握っていたのである。

このような観点から『エステル記』を再検討すると、そこには、命令に背いた王妃ワシュティを退位させたり、大臣ハマンを処刑したというエピソードにとどまらず、反逆者を厳しく処罰するアハシュエロス王の絶対的な権力が随所に描写されていることに気づかされる。エステルが決死の覚悟で嘆願したのは、王に無礼を働けば本当に殺されるだろうと実感していたからに他ならないであろう。以下に検討するように、『エステル記』におけるアハシュエロス王の権威は、現存する《エステル・タペストリー》の表現にも反映しているように思われる。

五、シャルルのイメージ戦略と結婚式の政治的背景

(一) 《エステル・のタペストリー》とシャルルの「モデル」

前述したように、《エステル・のタペストリー》(図1～図7)は、王妃エステルを中心的に表わす画像伝統とは一線を画している。本作品において強調されているのは、むしろアハシエロス王の支配者としての力と、王のもとで営まれる祝宴の華やかさであるように思われる。

まず、表①～③のサラゴサ作品(図1～図3)においては、アハシエロス王の登場回数がエステルの約二倍にもものぼるばかりでなく、王の権威を強調するような表現も認められる。表①の祝宴の場面では(図20)、アハシエロスは天蓋を背に、テーブルの中心に座っている。続く場面では、王は門の前に立ち、王笏を用いて、ワシユティを民の前に出させるようにと従者に命じている(図1)。リスト②の作品(図2)においては、アハシエロスは、モルデカイの報告を高い位置から聞き、玉座で王笏をのべてエステルを選び出し、彼女とともに玉座につく。リスト③(図3)の作品では、アハシエロスはエステルを許し、祝宴の席についている。これらの場面において、アハシエロス王が座る玉座の大半は正面から捉えられている。このようにサラゴサ作品では、王の威厳がエステルの勇敢さにも増して強調されていることがうかがえる。

また、本タペストリー群においては、アハシエロス王の開く祝宴の場面も詳細に表わされている(図1、図4)。タペストリーそのものが『エステル記』で語られる「みごとな織物」に相当するが、画像にも「ひとつひとつ趣の異なる杯」や「王の寛大さを示すぶどう酒」(『エステル記』一・二～八)が振舞われる様子が認められるのである。さらに、高価な食器類

や器を飾るサイドボードはド・ラ・マルシェの報告内容と対応し、《ブルゴーニュ宮廷のゴブレット》(図17)を思い起こさせる杯も丁寧に表わされている。これらの描写は、婚礼用のカッソーネ(図13)で描写される同じ場面よりもはるかに細かく、具体的である。ここから、ブルゴーニュ公が、アハシエロス王の祝宴に自身の祝宴を重ねて権威を誇示するだけでなく、招待客に両者を比較して楽しんでもらうような趣向を凝らしたという可能性も見出されるだろう⁽⁸⁷⁾。このような「アハシエロス王の祝宴」がシャルル・ル・テメレルの富をも示すと捉えられていたことは、シャルルが一四七三年に神聖ローマ皇帝と面会した際に整えた華やかな宴が「まるでアハシエロス王の素晴らしい祝宴」と賞賛されたことからうかがえる⁽⁸⁸⁾。

さらに、祝宴を開いたり、エステルへの寛容さを示すアハシエロス王が、シャルルと重ねうる「モデル」となる存在であったことは、《エステル・のタペストリー》の場面が当時のブルゴーニュ宮廷を髣髴とさせる設定となっていることからうかがえる。アハシエロス王は、ペルシア風のターバンを身につけるのではなく、冠をかぶっており、王に従う人々も、ブルゴーニュ公国で流行していた金襴織の衣服や先のとがった靴を身に付けている。また、背後の壁には、《千花模様のタペストリー》(図19)のような深い緑を地とするタペストリーもかけられている(図4)。

そして、《エステル・のタペストリー》もまた、ミネアポリス作品に表わされたタペストリーのように華やかな祝宴の間の壁面を飾っていたはずであり、人々にシャルルとブルゴーニュ公国の富を実感させる役割を担ったことであろう。その際に、エステルは女性の美德や結婚と結びつく題材でありつつも、そのじつ新郎シャルルの権力を強調する手段として、きわめ

て有効に機能していたのではないだろうか。

むろん、シャルルの結婚式においては、『エステル・タペストリー』のみが特別な意味を持ったというわけではなく、他のタペストリーやイメーヂも、各々のメッセージを担ったことだろう。また、ギデオンやアレクサンダー大王など、ブルゴーニュ公と重ねやすい指導者・支配者と比べると、『エステル記』は一見、シャルルと結びつき難いように思われるかもしれない。それでも、筆者がアハシュエロスとシャルル、さらには『エステル・タペストリー』とシャルルとの関係を重視すべきであると考えるのは、当時シャルルに、自身の権力をあらゆる手段で強調しなければならぬ事情があったためである。とくに問題となっていたのは、隣国のフランスとの関係であった。

(二)ブルゴーニュ公国とフランス・イングランドとの関係

ブルゴーニュ公とフランス王家は、血縁関係にあったものの決して良好な間柄ではなく、長年、牽制しあってきた^⑧。シャルル・ル・テメレールの最初の妻カトリーヌはフランス王シャルル七世（在位一四二二～一四六一年）の娘であり、シャルルとカトリーヌとの婚姻は、両家の和解のために結ばれた。だが、生憎カトリーヌは若くして亡くなってしまふ。そして、英仏間の百年戦争が終結すると、フランス王シャルル七世と、続いて即位したルイ十一世（在位一四六二～一四八三年）は、イングランドと良好な関係を構築しようと模索する。他方で、ブルゴーニュ公国とは対立を強め、強力な支配者であったフィリップ・ル・ボンが一四六七年に亡くなると、ますます公国の領土に侵入しようとするようになった。シャルルとマーガレットの縁組みはこのような状況において進められたのである。

シャルルは、フィリップ存命中はシャロレ伯の位にあったが、二番目の妻イザベルが一四六五年九月に亡くなると、それから数ヶ月も経たないうちに、マーガレット・オブ・ヨークとの婚約を打診する使節をエドワード四世に送った^⑨。しかしこの縁談はなかなかまとまらず、やっと進展があったのは、シャルルがブルゴーニュ公の位を継承してからのことであった。その間、縁組みの計画を知ったルイ十一世は、シャルルとエドワード四世に各々使節を送って婚姻を思いとどまらせようとしたり、教皇にまで、結婚の許可を与えないように願ひ出るなどの動きをみせた。

このような状況において、シャルルが危機感を覚えなかったとは考え難い。結婚式は、シャルルがフィリップの後を継いでから初めての大きな祝宴であり、ここで、新しいブルゴーニュ公シャルルとシャルルが支配する公国の富と権威を見せつけられ、フランスをはじめとする諸外国に対する大いなる牽制となると見込まれただろう。同様に、イングランドに対しては、ブルゴーニュ公国が信頼に足る同盟国であることを示し、両者の関係がより強固になると期待されただろう。このような観点からみると、『エステル・タペストリー』は、イングランドと、その象徴であるマーガレット・オブ・ヨークを称えつつ、シャルルとブルゴーニュ公国の実権を主張できるという点でも、きわめて重要な政治的役割を担ったと言えるのではないだろうか。

シャルル・ル・テメレールが催した盛大な婚礼は、年代記者シャトランによって偉業のひとつとして伝えられたという点で、その政治的な目的を果たしたと言える。その場面で、『エステル・タペストリー』は、新婦マーガレットをエステルに重ね合わせ賞賛しつつ、じつはアハシュエロス

王を「モデル」とするシャルルの威厳を示したりブルゴーニュ宮廷の富と権威を称揚したりするために、戦略的に選択され展示された作品であったと位置づけることができるだろう⁽¹²⁾。

本稿では、ブルゴーニュ公が注文した《エステルルのタペストリー》について検討したが、この作品に対して認められたようなシャルルの美術作品やイメージ利用のあり方は、決して一日にして身につけられたものではなかった。それは、代々のブルゴーニュ公から受け継いだ財産でもあったのである。

〔附記〕本稿は、美術史学会西支部例会（於大阪大学、二〇一四年九月二〇日）での発表内容をもとに加筆・修正した。また、本研究は、平成二六年度科学研究費（若手研究B、課題番号 26770055）による研究成果の一部である。

註

- (1) ブルゴーニュ公国とその宮廷文化については、主に以下を参照。Georges Doutrepont, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne: Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Genève, 1970[1909]; Joseph Calmette, *Les Grands ducs de Bourgogne*, Paris, 1976. (シムゼフ・カルメット、田辺保訳『ブルゴーニュ公国の大公たち』国書刊行会、二〇〇〇年); Bertrand Schnerb, *L'État bourguignon 1363-1477*, Paris, 2005; Susan Marti et al., eds., *Splendour of the Burgundian Court: Charles the Bold (1433-*

1477), Antwerp, 2009; Wim Blockmans et al., *Staging the Court of Burgundy*, Turnhout, 2013.

- (2) Jeffrey Chipps Smith, "Portable Propaganda: Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold," *Art Journal*, 48, 1989, pp. 123-129; Wim Blockmans & Esther Donckers, "Self-Representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries," in Wim Blockmans & Antheun Janse, eds., *Showing Status: Representation of Social Positions in the late Middle Ages*, Turnhout, 1999, pp. 81-111.

- (3) 今日、ジュノヴァのドリア宮に残される二点のタペストリーは、ブルゴーニュ公が注文した作品の一部をなしたか、少なくともその構図を伝えているとみなされる。《アレクサンダー大王のタペストリー》についての近年の研究は、以下を参照。今井澄子「ブルゴーニュ公フィリップ・ル・ボンのコレクション—アレクサンダー大王のタペストリーにみる政治的役割—」遠山公一・金山弘昌編『美術コレクションを読む』慶應義塾大学出版会、二〇一二年、一九一—二一頁; Françoise Barbe et al., eds., *L'histoire d'Alexandre le Grand dans les tapisseries au XVe siècle*, Turnhout, 2013.

- (4) フィリップ・ル・ボン治政下のブルゴーニュ公国については、註(1)で挙げた文献と、以下を参照。Richard Vaughan, *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*, London, 1970; Jeffrey Chipps Smith, *The Artistic Patronage of Philip the Good*, Ph.D. diss., Columbia University, 1979.

- (5) シャルル・ル・テメレル治政下のブルゴーニュ公国については、註(1)で挙げた文献と、以下を参照。Richard Vaughan, *Charles the Bold: The Last Valois Duke of Burgundy*, London, 1973; Edward A. Tabii, *Political Culture in the Early Northern Renaissance: The Court of Charles the Bold, Duke of*

Burgundy (1467-1477), Wales, 2004; 河原溫「ブルゴーニュ公国における地域統合と都市—シャルル・ル・テメール期の政治文化を中心に—」『歴史学研究』八七・二〇一〇年、一七二—一八二頁; 河原溫「シャルル・ル・テメールと一五世紀後半ブルゴーニュ宮廷の政治文化—宮廷イデオロギーの形成をめぐる一考察—」『人文叢報』第四七五号、二〇一三年、一—一四頁。

- (9) “L’une sy estoit la tapisserie..., la plus riche de la terre pour ce temps et celle qui toutes les autres du monde jusques à ce jour passe et surmonte,...si grande que à peine salle du monde nulle ne la peut comprendre tout pour y estre tendue.” Georges Chastellain, M.K. de Lettenhove, éd., *Œuvres*, Bruxelles, 1836-66, III, p. 94.

- (7) “...estoit aournée et circonpendue de très riche tapicerie du grant roy Alexandre, Hannibal et autres nobles anciens... (…「この部屋では」アレクサンダー大王やハンニバル、他の古代の貴族を題材にしたとても豪華なタペストリーが壁面を飾っていた…)” Alexandre Pinchart, *Tapisseries flamandes: Histoire générale de la Tapisserie*, 3 (Pays-bas), Paris, 1884, p. 30. ブルゴーニュ公国とくハヌーの「畏の輝にこころいせ」にトヤ参照: Vaughan, *op.cit.*, pp. 303-333.

- (8) ブルゴーニュ公の注文による《エステル・タペストリー》にこころいせ、トヤ参照: V. de Sansonnetti, *Tente de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne*, Paris, 1843; *Flanders in the fifteenth century: art and civilization*, Detroit Institute of Arts, 1960; Christine Weighman, *Margaret of York, Duchess of Burgundy 1446-1503*, New York, 1989; Candace J. Adelson, *European Tapestry in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis, 1994; Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry*, London, 1999; Fernando Checa, *Trésors de la couronne d'Espagne, un âge d'or de la tapisserie flamande*, Bruxelles, 2010.

- (6) Weighman, *op.cit.*, pp. 30-60; Marina Belozetskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles, 2005, in part, pp. 233-234; Marti, *op.cit.*, p. 292.

- (10) Eva Helfenstein, “The Burgundian Court Goblet: On the Function and Status of Precious Vessels at the Court of Burgundy,” in Wim Blockmans et al., *Staging the Court of Burgundy*, Turnhout, 2013, pp. 159-166.

- (11) Weighman, *op.cit.*, pp. 48-49; Adelson, *op.cit.*, p. 40.

- (12) 一四—一五世紀のヨーロッパにおけるタペストリー生産については、トヤ参照: George Leland Hunter, *The Practical Book of Tapestries*, Philadelphia, 1925; J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500)*, Arras, 1978; Fabienne Joubert, *La Tapisserie*, Turnhout, 1993, in part, pp. 29-32; Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, London/New Haven, 2002.

- (13) Hunter, *op.cit.*, p. 89; Weighman, *op.cit.*, p. 56.

- (14) Campbell, *op.cit.*, p. 5.

- (15) Smith, *op.cit.*, *The Artistic...*, p. 334; Schnerb, *op.cit.*, p. 359.

- (16) Doutepont, *op.cit.*, pp. 130-177; Smith, *Ibid.*; Maurits Smeyers, *Flemish Miniatures from the 8th to the Mid-16th Century*, Turnhout, 1999, pp. 353-373.

- (17) “L... ne prenoit plaisir qu'en histoires romaines et es fâictz de Jule Cesar, de Pompée, de Hannibal, d'Alexandre le Grand et de telz autres grandz et haultz hommes, lesquelz il vouloit ensuyre et contrefaire.” Philippe Wielant, *Antiquités de Flandre*, p. 56; Doutepont, *op.cit.*, p. 182.

- (81) “Il estoit fort pompeux en habillemens et en toutes autres choses, et ung peu trop...Il desiroit grant gloire... eust bien voulu ressembler à ces anciens princes dont il a esté tant parlé apres leur mort.” L.M.E. Dupont, éd., *Mémoires de*

Philippe de Comynes, II, Paris, 1843, p. 66.

- (11) フィリップの過去の支配者に対する関心については、以下を参照。
Doutrepoint, *op.cit.*, pp. 125-130, 134-177; Smith, *Ibid.*; Smeyers, *op.cit.*, pp. 288-325.

- (20) “Grand temps a que volonte m’a print de assembler et translater de latin en françois les fais d’Alexandre, affin de, en vostre jone eage, vous donner l’exemple et l’instruction de la vaillance.” Paris, Mss. franç., II, p. 281; Doutrepoint, *op.cit.*, p. 182. 以下を参照。Chrysstèle Blondeau, “Les intentions d’une œuvre (Fais et gestes d’Alexandre le Grand de Vasque de Lucène) et sa réception par Charles le Téméraire,” *Revue du nord*, 83, 2001, pp. 731-752.

- (21) 予型論におけるエステルとその図像については、以下を参照。Louis Réau, *Iconographie de l’art chrétien*, Paris, 1955, I, pp. 335-342; James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, 1974, p. 116. (シエイムズ・ホール、高階秀爾監修『西洋美術解説事典』河出書房新社、一九八八年、六八頁。)

- (22) Réau, *Ibid.* 他にも例を挙げておく。ユトレヒトの画家《エステルとアハシエロス》(聖書挿絵) 一四三〇年代、ハーグ、国立図書館、78D 38II, fol. 14v; コンラート・ヴィッツ《エステルとアハシエロス》一四三五年頃、バーゼル美術館。

- (23) ヴェロネーゼによる《エステルの失神》(一五六二年、パリ、ルーヴル美術館) もその例として良く知られている。Réau, *Ibid.*

- (24) 『ウフィッツ美術館展 黄金のルネサンス ボッティチェリからブロンツィーノまで』東京都美術館ほか、二〇一四年、五二〜五五頁。なお、図13については、以下を参照。John Pope-Hennessy & Keith Christiansen, “Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels, and Portraits,” *The*

Metropolitan Museum of Art Bulletin, 38, 1980, in part, pp. 24-28.

- (25) パリのロラン・バタイユから入手した。Jules Guiffrey, *Nicolas Bataille, tapisserie parisien du XVe siècle*, Paris, 1884, pp. 32-33. ただし、史料には「Estor」と綴られているから、別の題材とみなす意見もある。Lestocquoy, *op.cit.*, p. 23.

- (26) Louise Roblot-Delondre, “Les sujets antiques dans la tapisserie,” *Revue archéologique*, sér. 5, 10, 1919, pp. 294-332, in part, p. 312.

- (27) Lestocquoy, *op.cit.*, p. 102.

- (28) Roblot-Delondre, *op.cit.*, p. 312.

- (29) このタペストリーについては、以下を参照。Alan Chong et al., eds., *Eye of the Beholder: Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 2003, p. 115.

- (30) Chong, *Ibid.*

- (31) サラゴサ所蔵の《エステルのタペストリー》については、一四七五〜九〇年頃に制作されたと推定されることが多い。Delmencel, *op.cit.*, pp. 60-63; Checa, *op.cit.*, p. 53.

- (32) シネアポリス作品の推定制作年代は、一四五〇年頃から一四八五年頃と幅広く、《トロイア戦争のタペストリー》(ニューヨーク、メトロポリタン美術館) との類似から、トゥルネーの工房で制作された可能性が高いとみなされる。Adelson, *op.cit.*, p. 42. 他方で、ブリュッセル工房作とする見解もある。

Flanders..., *op.cit.*, pp. 324-327.

- (33) Adelson, *op.cit.*, pp. 39-40.

- (34) Adelson, *op.cit.*, p. 46.

- (35) Léon de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne: études sur les lettres, les arts et*

l'industrie pendant le XVe siècle, 1849-52, II, Paris, pp. 293-381.

- (36) 契約書上は、四年間の制作期間が示されていた。Eugène Soil, *Les Tapisseries de Tournai*, Tournai, 1891, p. 374. 《ギヤオンのタペストリー》について、以下に詳しく。Smith, *op.cit.*, *The Artistic...*, pp. 149-159; 今井發子「ブルゴーニュ公フィリップ・ル・ボンの「モラル」——《ギヤオンのタペストリー》の政治的・宗教的機能——」『大阪大谷大学紀要』第四七号、二〇一三年、一一二—一二頁。

- (37) “...4 grans tapis du roy Assuere et de Hesther...” Roblot-Delondre, *op.cit.*, p. 312, CXLII.

- (38) “A Pasquier Grenier, marchant tappissier, demourant à Tournay, — pour plusieurs pièces de tapisserie, ouvrées de fil de laine et de soye, garnies de toile, franges, cordes et rubans, contenant en tout vij^e aulnes ou environ. C’est assavoir : six tapis de muraille, pour parer une sale, fais et ouvrez de l’histoire du roy Assuere et de la royne Hester, et quatre pièces d’autres tapis... et icelles donner et fait présenter en don, de par lui, à MS le cardinal d’Arras...” Archives de Lille; Laborde, *op.cit.*, I, p. 480, no. 1871.

- (39) 《アレクサンダー大王のタペストリー》の注文経緯については、以下を参照。今井、前掲書（二〇一二年）。

- (40) シヤルル・ル・テメレルとマーガレット・オブ・ヨークの結婚式について、以下を参照。Weighman, *Ibid.*, Belozerskaya, *Ibid.*

- (41) “La troisieme La solennité de ses nopces, en la mesme ville de Bruges, les riches et somptueuses joustes qui s’y firent, et les diverses excessives coustanges et pompes monstrées en la salle durant la feste.” Chastellain, *op.cit.*, V, p. 505.

- (42) ド・ラ・メルシュの記述には、年代表記が誤っているなどの弱冠の混乱が

見られる。また、馬上槍試合の記録が必要以上に多いなどの偏りがあることも指摘されている。だが、個々の出来事の詳細を知る貴重な手がかりであることは疑いなく。Weighman, *op.cit.*, pp. 30-31.

- (43) “Le lendemain, qui fust troiziesme jour de juillet, mondit seigneur le duc de Bourgogne et de Brabant se parit, à privé compaignie, entre quatre et cinq heures du main, et se tira au lieu du Dan, où il trouva madicte dame Marguerite et sa compaignie... et là mondit seigneur l’espousa, comme il appartenoit, par la main de l’evesque de Salsbery dessusdit, et, après la messe chantée, mondit seigneur s’en retourna en son hostel à Bruges.” H. Beaune & J. d’Arbaumont, eds., *Mémoires d’Olivier de la Marche: maitre d’hotel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, Paris, 1884-88, III, p. 105.

- (44) タブロー・ヴァンマンについて、以下を参照。Dagmar Eichberger, “The Tableau Vivant: an Ephemeral Art Form in Burgundian Civic Festivities,” *Parergon*, 6A, 1988, pp. 37-64; Gordon Kipling, *Enter the King: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford, 1998; 高谷浩樹『タブロー・ヴァンマン——君主の入式におけるその使用をめぐって』『西洋美術研究』一五、二〇〇九年、一六九—一八五頁。

- (45) “Et fault commencer à reciter les personnages qui furent monstrez en sa joyeuse venue. Et au regard des rues, elles furent tendues très richement de drap d’or et de soye, et de tapisserie; et quant aux histoyres, j’en recuillys dix en ma memoire...” de la Marche, *op.cit.*, III, pp. 114-115.

- (46) “Et si estoient entre ladicte porte et ladicte court en divers lieux assises dix grandes louables histoires... La premiere histoire prouchaine de la porte estoit comment Dieu congiungnoit Eve et Adam au paradis terrestre selon Genese...La

- IX^e estoit en la fin du marchié vers la court le mariage de Hester, qui disoit: *Assuerus, rex Persarum, cui Hester formosa omnium oculis graciosus placuit, ducta ad ejus cubiculum dyadema regni capiti ejus imposuit, cunctis principibus convivium nuptiarum preparavit. Hester secundo.*” de la Marche, *op.cit.*, IV, pp. 101-103.
- (47) de la Marche, *Ibid*.
- (48) 河原温『ブリュージュ フランドルの輝ける宝石』中公新書『二〇〇六年一七三〜一七六頁。ブルゴニー公の入市式と都市の関係については、以下に詳しい。河原温「一五世紀フランドルにおける都市とブルゴニー公権力——フリップ・善良公のブルック「入市式」(一四四〇年)を中心に」渡辺節夫編『ヨーロッパ中世の権力編成と展開』東京大学出版会『二〇〇三年』三六〜三八六頁。
- (49) プリオージエのプリンゼンホフにつづては、以下を参照。Bieke Hillewaert, “The Bruges Prinsenhof: Absence of Splendour,” in Wim Blockmans et al., *Staging the Court of Burgundy*, Turnhout, 2013, pp. 25-31.
- (50) “La grant salle dont j'ay fait mencion estoit moult noblement parée... Et d'empres ladite haulte table estoit ung très hault dressoir fait à trois quarrés con dist losengue, chascune quarré de quinze piés de large et ix degrez de hault en estroicissant jusques à pointe. Sur lesquelz degrez estoit vaisselle d'or et d'argent garnie de riche coupe d'or.” de la Marche, *op.cit.*, IV, p. 107. 一ヨハネ三三・五ヤンチメートルと計算せられ。
- (51) 『ブルゴニー宮廷のコブレット』につづては、以下を参照。Helfenstein, *op.cit.*, pp. 159-166.
- (52) de la Marche, *op.cit.*, III, in part, pp. 133-135.
- (53) “Et estoit ladite sale toute tapissée richement de tapisserie contenant l'histoire de Gédéon et de la Toison d'or. La grande sale du commun estoit tapissée de l'histoire de la grande bataille de Liège, ... La seconde sale en haut, c'est à scavoir la sale des chambellans estoit tapissée du coronement du roy Cloïs, premier prince chrestien de France... La sale devant la chapelle estoit tapissée de l'histoire de Begue, duc de Béline, et de Garin, duc de Lorraine. Une autre sale estoit tapissée de l'histoire d'Assuerus et de Hester. La chapelle estoit tapissée de drap d'or, contenant la passion de Nostre-Seigneur Jésus-Christ. La sale du parment de madame tenoit l'histoire de Lucrece. ... et les autres toutes très richement tapissées et parées.” R. Chalon, éd., *Les mémoires de Messire Jean, seigneur de Haynin et de Louvignes, chevalier, 1465-1477*, Mons, 1842, pp. 106-110.
- (54) Soil, *op.cit.*, pp. 240-241.
- (55) 一四七〇年の入市式では、エステルは、ユーディットなどの旧約聖書の女性とよびタブロー・バエヴァンの題材となった。Sylvie Blondel, “La première et joyeuse entrée de Marguerite d'York à Douai,” *Publications du Centre Européen d'Etudes bourguignonnes*, 44, 2004, pp. 31-42.
- (56) エステルの持つ道徳上の複雑さを分析したのは、以下の論考である。Cristelle L. Baskins, “Typology, sexuality, and the Renaissance Esther,” in James Grantham Turner, *Sexuality and Gender in early modern Europe*, New York, 1993, pp. 31-54; Babette Bohn, “Esther as a Model for Female Autonomy in Northern Italian Art,” *Studies in Iconography*, 23, 2002, pp. 183-201.
- (57) Marti, *op.cit.*, p. 292.
- (58) “...サが終むる”の「シャルル」は王妃の手を取り食事をするための広

間へと導いた。華美を極め、贅を尽くして準備されたその場所は、まるでアハ
シュエロス王の素晴らしい祝宴のようだった。」「...die misse gheeynt wesende

leyde die hertoge den keyserlike majesteit by der hant in der salen, daer men
eten soude, die so wernaten ende onwtsprekelicken costelick bereyt ende verciert
was, datet schen coninck Assuerus vyerlicke feeste te wesen.” *Der Libellus de*

magnificencia ducis Burgundiae in Treveris visa conscriptus, in C. Bernoulli, ed.,
Basler Chroniken, III, 1887, pp. 332-364, in part. p. 362.

(59) この時期のブルゴーニュ公国と、フランスおよびイングランドとの関係に
ついては以下を参照。Vaughan, *op.cit.*, *Charles...*, pp. 41-83.

(60) シャルルとマーガレットの縁談の経緯については、以下を参照。Vaughan,
op.cit., *Charles...*, pp. 44-48.

(61) 結婚式で飾られた《エステル・のタペストリー》のその後の行方は定かでは
ない。一説によると、一四七七年のナンシーの戦いの際に、シャルル陣営の天
幕を飾り、シャルルがこの戦いで戦死するとともにタペストリーも散逸したと
伝えられる。De Sansonetti, *op.cit.*, p. 1. ただし、今日是否定的な見解も多い。

Adelson, *op.cit.*, p. 42.



図1 《エステル・タペストリー》430×820cm、羊毛・絹、サラゴサ、大聖堂附属美術館（表①）



図2 《エステル・タペストリー》430×770cm、羊毛・絹、サラゴサ、大聖堂附属美術館（表②）



図3 《エステルの特ベストーリー》395×800cm、羊毛・絹、サラゴサ、大聖堂附属美術館（表③）



図4 《エステルの特ベストーリー》343×330cm、羊毛・絹、ミネアポリス、美術研究所（表④）



図6 《エステル・タペストリー》355×216cm、羊毛・絹、ナンシー、ロレーヌ歴史博物館（表⑥）



図5 《エステル・タペストリー》355×195cm、羊毛・絹、ナンシー、ロレーヌ歴史博物館（表⑤）



図8 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン（コピー）《フィリップ・ル・ボンの肖像》1475年頃、32.5×22.4cm、ブリュージュ、市立美術館



図7 《エステル・タペストリー》300×159cm、羊毛・絹、パリ、ルーヴル美術館（表⑦）

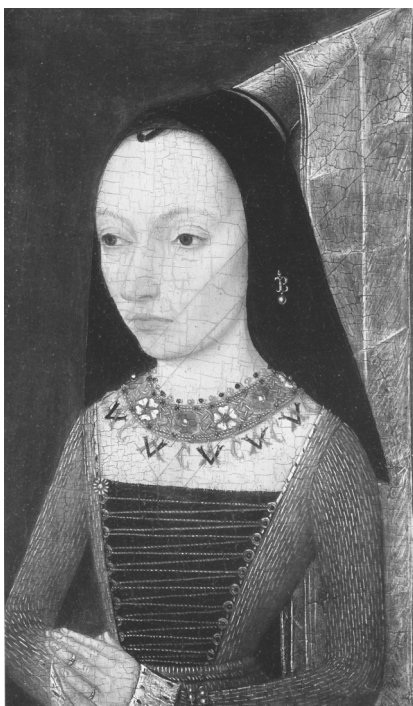


図10 《マーガレット・オブ・ヨークの肖像》20.5×12cm、パリ、ルーヴル美術館



図9 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《シャルル・ル・テメレルの肖像》49×32cm、ベルリン、国立絵画館



図11 ヘリ・メット・ド・ブレス？《エステル・の祭壇画》16世紀、ポーロニア、国立絵画館

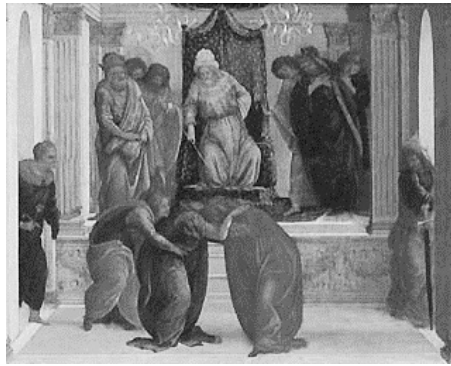


図12 フィリピーノ・リッピとボッティチェリ 《エステル生涯》(部分) 1470-75年、パリ、ルーヴル美術館



図13 マルコ・デル・ブオーノ・ジャンベルティ、アポリネオ・ディ・ジョヴァンニ・ディ・トマソ 《エステルの結婚》1460-70年頃、44.5×140.7cm、テンペラ/板、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図14 《エステルとアハシュエロス》1510-25年頃、347×335cm、羊毛・絹、ボストン、ガードナー美術館

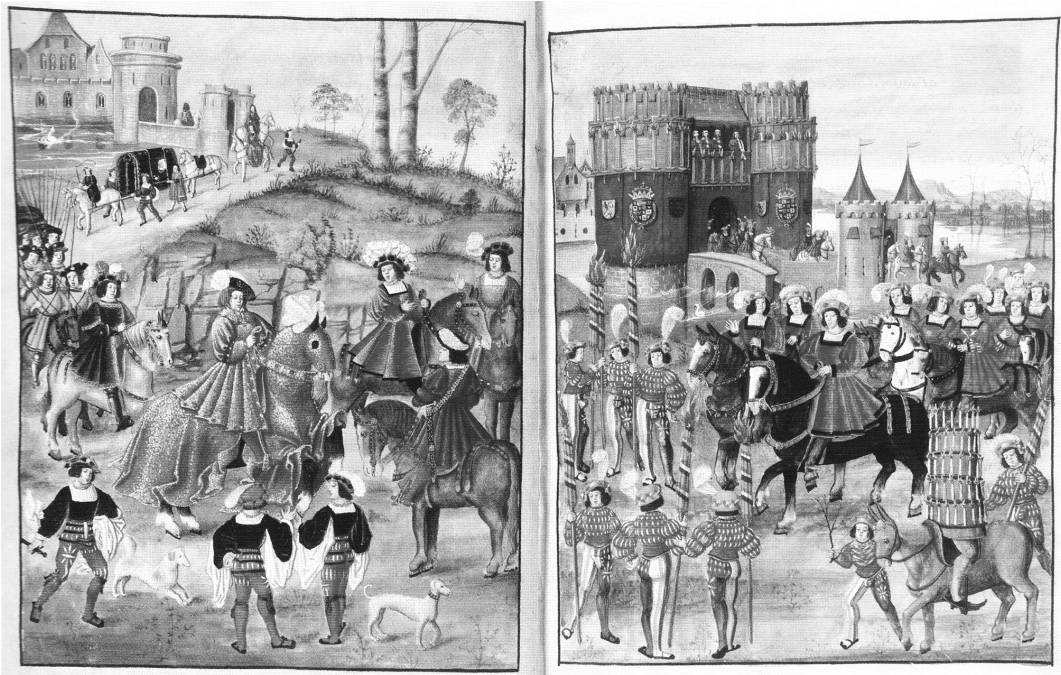


図15 『カール大帝のブリュージュ入市（1515年）』ウィーン、オーストリア国立図書館、cod. 2591

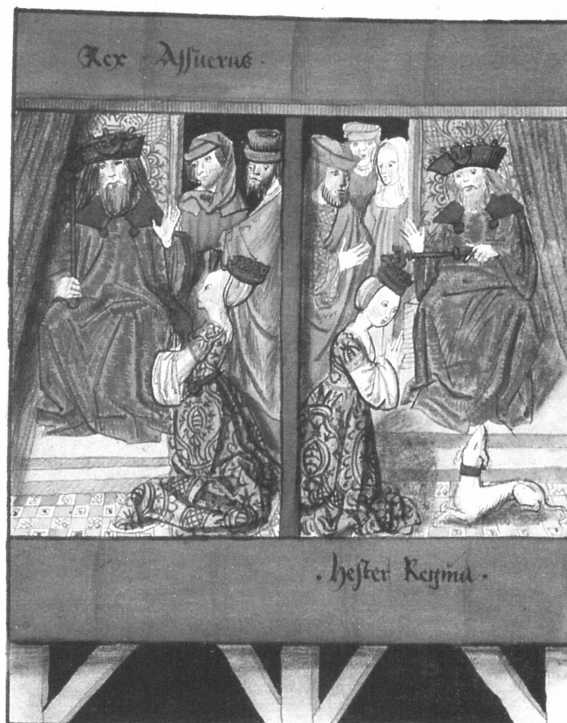


図16 《エステルとアハシュエロス》『カスティール・のフアナのブリュッセル入市（1496年）』1496年頃、ベルリン、国立版画素描館、ms. 78D5, fol. 40r.

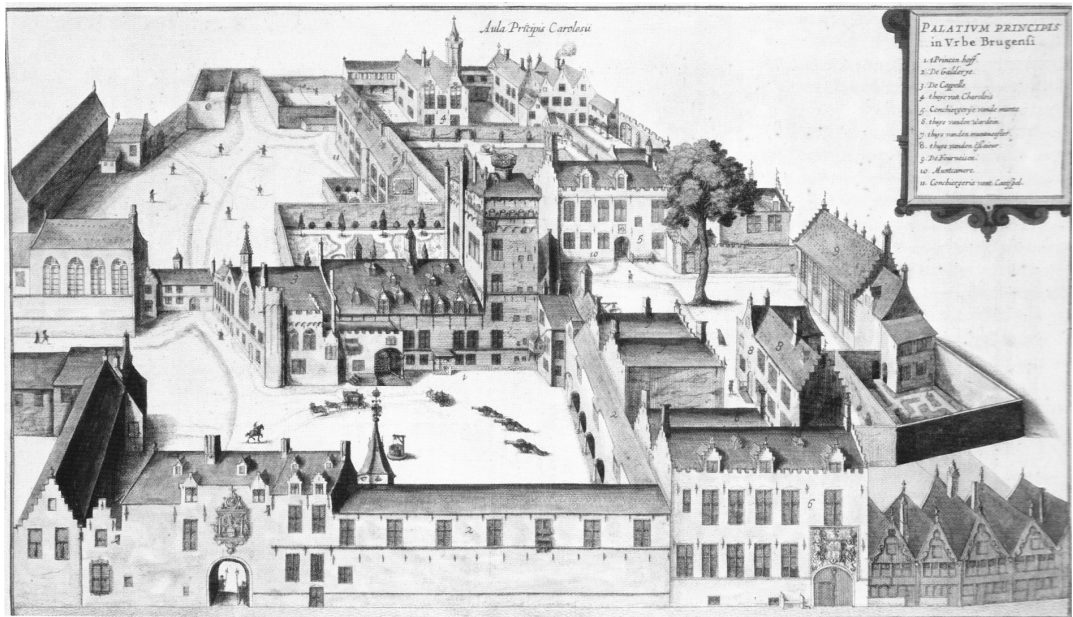


図17 プリンゼンホフ、ブリュージュ (A. Sanderus, *Flandria Illustrata*, Bruges, 1641)



図18 《ブルゴーニュ宮廷のゴブレット》約46cm、1453-67年頃、ウィーン、美術史美術館

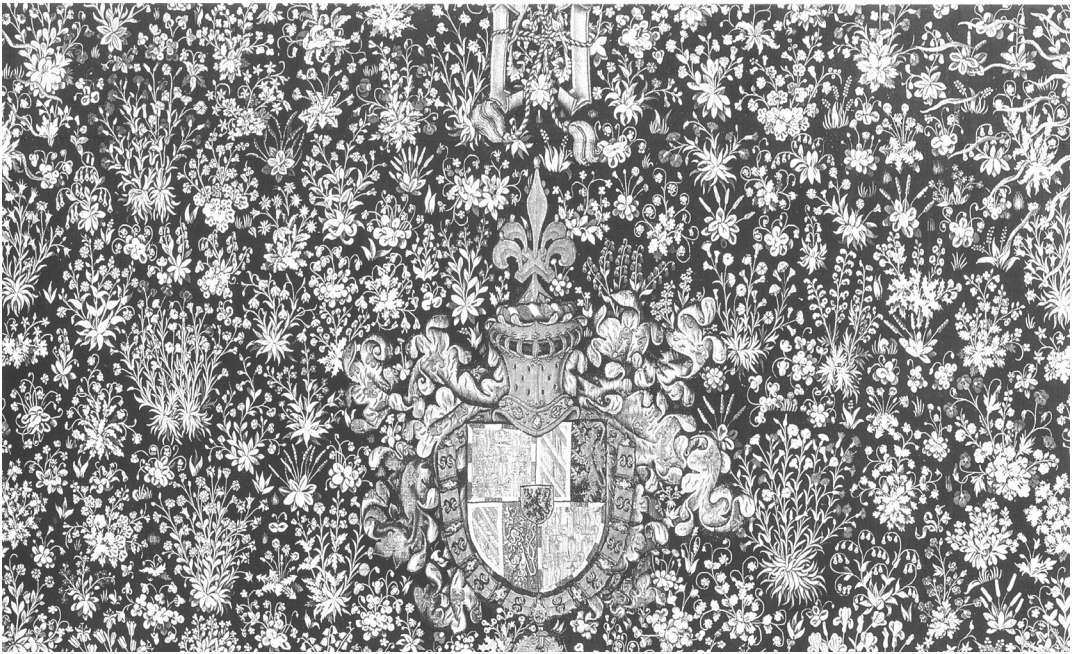


図19 《千花模様のタペストリー》(部分) 1466年頃、ベルン、歴史博物館、inv. 14



図20 「アハシュエロスの祝宴」(図1部分)

表 エステルのタペストリーのリスト

リスト番号（本稿の図版番号）	所蔵先	大きさと素材	推定制作年	主要場面（エステル記〔全 10 章〕との対応）	来歴・その他
①（図 1）	サラゴサ、大聖堂附属美術館(1)	430×820cm 羊毛、絹	1470 ～ 1490 年頃	<ul style="list-style-type: none"> ・アハシュエロスの祝宴 (1:1-9) ・ワシュティの不服従 (1:10-21) ・ワシュティの退位 (1:10-21) 	1520 年にアラゴンのアロンソ大司教（アラゴン王フェルディナンド二世の庶子）に贈られる（3 点と記載される）。
②（図 2）	サラゴサ、大聖堂附属美術館(2)	430×770cm 羊毛、絹		<ul style="list-style-type: none"> ・陰謀を告げるモルデカイ (2:21-23) ・選ばれるエステル (2:1-18) ・玉座につくエステル (2:1-18) 	
③（図 3）	サラゴサ、大聖堂附属美術館(3)	395×800cm 羊毛、絹		<ul style="list-style-type: none"> ・ハマンの策略 (3:1-15) ・王への嘆願を頼むモルデカイ (4:1-17) ・嘆願するエステル (5:1-8) ・王とハマンを招待するエステル (5:1-14) 	
④（図 4）	ミネアポリス、美術研究所	343×330cm 羊毛、絹	15 世紀 後半	<ul style="list-style-type: none"> ・嘆願するエステル(5:1-8) ・王とハマンを招待するエステル (5:1-14) ・左側銘文は「ハマンの策略」(3:1-15) も示唆 	最古の来歴は 1897 年(パリ、A. Tollin 所蔵)。
⑤（図 5）	ナンシー、ロレーヌ歴史博物館(1)	355×195cm 羊毛、絹	1480 年代	・ワシュティの不服従 (1:10-21)	1552 年のロレーヌ公財産目録には「6 点」あったと記載される。
⑥（図 6）	ナンシー、ロレーヌ歴史博物館(2)	355×216cm 羊毛、絹		・ワシュティの退位 (1:10-21)	
⑦（図 7）	パリ、ルーヴル美術館	300×159cm 羊毛、絹	⑤⑥と同時期？	・ワシュティの不服従 (1:10-21)	図像はリスト⑤を踏襲。