

# 《聖母伝のタペストリー》にみる「聖なるもの」のイメージ

今井 澄子

## はじめに

厳格なイエスの姿を示す彫刻や、聖人伝を説き表わした壁画、あるいは優しい聖女を描きだした絵画——西洋のキリスト教美術における「聖なるもの」のイメージはじつに豊かである。そのなかでも、イエス・キリストの母である聖母マリアへの信仰を表わした美術作品は枚挙にいとまがない。そこに聖母マリアへの崇敬の強さがうかがえるのはもちろんであるが、その表現のありかたは、時代・地域によって大きく異なっていた。

美術における聖母マリア図像の変遷については、近年刊行された宮下氏の著をはじめ、数多くの重厚な研究がある<sup>(1)</sup>。本稿ではこれらの成果をふまえつつ、15世紀にブルゴーニュ地方で制作された《聖母伝のタペストリー》連作（ボーン、聖母聖堂）を検討する。それは、この「聖なるもの」のイメージには、中世末期という時代の転換期にあり、変わりつつあった聖母崇敬のあり方がうかがえるからである。また、糸を織りなして作成するタペストリーという媒体が、聖堂空間において担った機能を理解するためにも貴重である。タペストリーは傷みやすい素材からなるため、劣化・散逸しやすいという問題があるが、この連作は、ほぼ完全に近い形で残されているうえ、聖堂の聖歌隊席という重要な場所に設置されていたことが判明している。

以下ではまず、「聖なるもの」のイメージを検討するための基盤として、ヨーロッパの古代から中世にかけて聖母マリアがどのように位置づけられたかという点を確認する。つぎに、《聖母伝のタペストリー》連作の図像を概観し、図像の着想源と制作事情を探る。そしてタペストリーという媒体の特性と設置場所をめぐる議論を通して、この連作が担った役割を照らしだしたい。

## 1. 聖母マリアの神格化と親近感

かつて、ドイツの宗教学者ルードルフ・オットーはその主著『聖なるもの (Das Heilige)』(1917年)において、聖なるもののあらわれや神性を「ヌミノーズ (das Numinöse)」と規定した<sup>(2)</sup>。ヌミノーズに対する感情には「畏怖 (tremendum)」が大きな位置を占めるものの、そこには「魅惑 (fascinans)」の感情も伴うとされる<sup>(3)</sup>。このような、超越的な存在に抱く畏れと、その感情とは一見相いれないように思われる要素が共存するというあり方は、聖母マリアのイメージにおいても意識的に表現されてきたように思われる。

では、キリスト教の長い歴史において、聖母マリアはどのように捉えられてきたのであろうか。以下では、初期キリスト教時代から西洋中世までの流れを概観したい。

聖母マリアはイエス・キリストの母という重要な立場にあるが、福音書をはじめとする新約聖書の正典においては、イエスとの関わりのなかでしか言及されていない。すなわち、マリアが最初に登場するのは、神の子を身ごもったことを天使に告げられる「受胎告知」の場面であり、その後の生涯に関する情報にも偏りがある。それゆえ、受胎告知の前とキリストが復活し昇天された後に、マリアがどのような人生を送っていたのかという点については、正典からは詳しく知ることはできない。

マリアをどのように位置づけるべきかというキリスト教義上の議論は、早い時期からおこなわれ

てきた。そのなかで、まず重要な指標となったのが、431年にエフェソスで開催された公会議による決定である。この会議においては、イエスの母マリアが「神の母 (Theotokos)」であると定められた<sup>(4)</sup>。続いて、コンスタンティノープルの公会議 (553年) では、聖母マリアが処女性を有していたことも確認される。これにより、聖母マリアは、ユダヤの地で生きた一人の女性でありながら、聖霊によりイエスを宿した汚れのない「神の母」であると認められるようになった。さらに聖母マリアは、キリスト教神学のなかで教会と同一視されたり、「天の女王」などの称号が授けられたりすることで「聖なるもの」としての位置づけを強めていく。

聖母に対する崇敬が盛りあがるなかで、聖母自身の伝記的情報にも注目が集まるのは自然なことであっただろう。聖母の生涯は、古くは『ヤコブ原福音書』(2世紀頃)、『偽マタイ福音書』(8～9世紀頃編集)、『マリア降誕の福音書』(7～8世紀)、中世後期にはヤコブス・デ・ウォラギネによる『黄金伝説』(13世紀)において詳細に描写された。『ヤコブ原福音書』では、長年子どもができなかったヨアキムとアンナが天使のお告げによりマリアを身ごもったという逸話から始まるが、マリアが三歳の時のことと伝えられる「神殿奉献」のエピソードにあるように、これらの伝承においては、マリアが聖なる存在であることが示された。

子供は三歳になった。…(中略)…そして子供を祭壇の階段の三段目に座らせた。すると主なる神は彼女の上に恵みをおかれたので、彼女はよろこんでその足でもって踊った。そしてイスラエルの全家は彼女を愛でたのだった。そして彼女の両親は、彼女がくっついて戻って来なかったので、驚きまた主なる神を讃えながら下っていった。他方マリアは主の神殿で鳩のように養育され、天使の手から食物を受け取っていた。(『ヤコブ原福音書』7:2～8:1)

『ヤコブ原福音書』において続けて語られるところによると、マリアは神殿で大切に育てられたが、12歳になると、夫となる者としての奇跡のしるしがあらわれた老人ヨセフと婚約し、ほどなくして神の子を身ごもることとなる。そしてマリアが亡くなる際には、使徒が各地から呼びよせられマリアを見守るなか、キリストが迎えに来て「被昇天」された。このように奇跡的なエピソードを重ねることで、マリアの神性が随所で強調されたのである。

ヨーロッパにおける聖母マリア崇敬は、11～12世紀に一つの頂点を迎えた。この時期は、王権や皇帝権などの世俗権力が自らの立場を強化する手段として、汚れなき聖母マリアのイメージを利用するようにもなった。それにより、フランスをはじめとする各地に「ノートル・ダム (我らが貴婦人=聖母)」の名を冠する聖堂がもうけられたばかりでなく、都市、同業者組合 (ギルド)、大学などのさまざまな組織も聖母を守護聖人として崇めるようになった。また聖母マリアは、戦争やペストなどの疫病から信徒たちを守る存在としても人気を集めた。たとえば、中世末期にしばしば見られた《慈悲の聖母》という図像は、聖母がマントを大きく広げ、その内側に人々を囲って災厄から守るという姿で表わされた (図1)<sup>(5)</sup>。

以上に検討したように、聖母マリアは、早い時期から「神の母」として神格化され、その生涯の最後においても奇跡的なエピソードを持つ聖なる存在として認められていった。このような性格づけは、本項冒頭で挙げた「畏怖」を呼び起こすという点で、「聖なるものの」の「ヌミノーズ」を照らし出すものであったと捉えられるであろう。

他方で、本稿では、こうした聖なる要素だけでなく、マリアが一人のユダヤ人女性であり子を持つ母であったという人間的な側面も、聖母崇敬に少なからぬ影響を及ぼしていたであろうことを確

認しておきたい。それは、先に挙げた「慈悲の聖母」図像にもうかがえるものである。この絵画に示されるように「慈悲の聖母」のマリアは、周囲の人間よりも大きく、安定感のある姿で表わされる。広げられたマントの内側で跪く者たちには、教皇や枢機卿などの聖職者にくわえ、世俗の支配者として冠をいただく者もみられる。後方にいる人々は判別し難いが、他の作例に照らすと、あらゆる年代・階層の人々が聖母に守られるものであったことがうかがえる。さらに、中世後期に流行した「謙譲の聖母」や「授乳の聖母」と呼ばれるタイプの図像では、それまでの聖母の姿に見られた厳格さが薄れるようになる。すなわち、マリアは玉座ではなく地面に直に座り、観賞者に安心感や親しみを抱かせるような存在として表わされるようになったのである(図2)<sup>(6)</sup>。

聖母マリアが持つ、あらゆる人々を保護するような懐の深さや、人間として子を育てる母としての側面は、今日にいたるまで聖母が愛され崇敬され続けてきた大きな理由となっているであろう。「聖なるもの」でありながら親しみやすい存在であるというその立場は、「畏怖」から生じる「魅惑」とも通底する多面的な力でもって信徒たちを魅了し、信心を促すという効果をもたらしているのではないだろうか。中世末期にこの傾向が増大した背景には、平信徒たちに私的・個人的な祈禱や、共感的・感情移入的な信仰態度を持つことが推奨されたという宗教的事情も影響しているであろう<sup>(7)</sup>。

## 2. 《聖母伝のタペストリー》

### 2-1. 《聖母伝のタペストリー》の概要

ここまで検討してきたように、聖母マリアは神格化と親近感という異なるベクトルをあわせ持つ存在である。このうち親近感の側面は、中世末期にかけてのイメージ(美術作品)においても顕著に表現されていくようになった。以下ではその一例として、現在のフランス北東部に位置する街ボーンヌに伝わる《聖母伝のタペストリー》(図3~図7)を検討したい。

《聖母伝のタペストリー》は、五枚一式の織物であり、各々が190×500cmにもわたる大きさを誇る<sup>(8)</sup>。まずは1474年に、ボーンヌ聖母聖堂を管理していた教会参事会がディジョンの画家ピエール・スピクルに下絵を制作するよう注文したが、後述するように、諸事情により制作が中断された。そして、四半世紀を経た1500年にはタペストリーとして完成し、この聖堂の助祭長を務めていたユーグ・ル・コックにより奉獻された。ボーンヌの聖母聖堂の参事会は、970年代に結成された当初から、この地をおさめていたブルゴーニュ公との関係を良好に保ちつつ財産を蓄えて、12世紀中頃にロマネスク様式の聖堂を建築している(図8)<sup>(9)</sup>。本タペストリーは、この建物の聖歌隊席を取り囲むように飾られていたと推定される(図9~図11)。

では、《聖母伝のタペストリー》の図像を確認していこう。全体を通して赤・青・黄色が目立つ鮮やかな色彩が用いられており、画面下部には当時流行していた千花模様(millefleurs)で彩られている。横長の織物を建築枠で区切るにより正方形に近い画面が連なり、左から右へと場面が展開している。

一枚目のタペストリーには、聖母マリアの誕生から結婚までが描写される(図3)。まずは、子どもに恵まれなかったマリアの両親ヨアキムとアンナが、天使により妊娠を告げられて喜びの抱擁を交わすという「金門の出会い」の場面が示されている。金門は聖母の処女性を象徴する「閉じた庭」(『エゼキエル書』44:1-2)と結びつく重要なモチーフである。次に表わされるのは「マリアの誕生」である。水差しやゆりかごなどの日用品が揃えられた寝室で、アンナは生まれたばかりのマリアを抱いている。続いて「マリアの神殿奉獻」では、両親が見守るなか、天使に支えられなが

ら神殿の階段を登っていく若いマリアの姿が認められる。その右脇には祈禱書と思われる書物をはさんでいる。そして右端には、マリアが14歳になり、神殿の祭司長が国中の独身者を呼び集める場面が表わされている。持参した棒（枝）に神のしるしを顕した者がマリアの夫となるという定めであったが、この作品では、枝に奇跡の花を咲かせた男やもめの老人ヨセフ、室内で祈禱書を開き祈りの仕草をするマリア、そして奇跡が起こらなかった枝を膝で折る候補者の姿が見られる。

二枚目のタペストリー左端には、マリアとヨセフの婚約場面が描写される（図4）。祭司長が両者の手を結ぶことにより婚約が成立し、その後、マリアが帰路につく様子も示されている。その先に表わされるのはマリアへの「受胎告知」である。大天使ガブリエルは向かって右側で跪き、その左手から舞い上がる巻物には「おめでとう、恵まれた方。主があなたと共におられる（AVE GRACIA PLENA DOMINUS TECUM…）」（『ルカによる福音書』1: 28）とある。それに対して、マリアから出る巻物には彼女の返答として「わたしは主のはしためです。お言葉どおり、この身に成りますように（ECCE ANCILLA DOMINI FIAT MIHI SECUNDUM…）」（『ルカによる福音書』1: 38）と記されている。その頭上には聖霊の鳩も表わされている。マリアとガブリエルの間にある花瓶に生けられた白い百合は、聖母マリアの純潔を象徴する。

そして、受胎告知の右隣の比較的狭い画面には、洗礼者聖ヨハネに仲介されながら跪き祈る男性が表わされている。その個性的な容貌からも肖像画であることがうかがえるが、右下に紺地に三羽の鶏からなる紋章が示されていることから、奉献者のユグ・ル・コックの姿と同定できる。紋章の左隣にある赤地のカルトゥーシュには『聖母マリアの小聖務日課』から引用された聖母への嘆願の祈りがゴシック体で記されている<sup>(10)</sup>。

三枚目のタペストリーは、建築枠で区切られた三つの場面が展開する（図5）。まず、マリアが、同じように神の力により妊娠した従姉妹のエリザベトのところを訪れる「訪問」が表わされる。続いて、ベツレヘムの家畜小屋で誕生したキリストの姿が示される。地面に横たわる幼児キリストと、跪き手を合わせるマリアとヨセフを中心とした場面であり、荒れた家畜小屋は、それまでの律法統治の衰退と、新しい世界の誕生を象徴している。後景には救世主の誕生を知らされる羊飼いたちの姿も見られる。そして、三番目の場面として、キリストの「割礼」が、横長の画面を十分に用いて示されている。

四枚目のタペストリーには、東方の博士（マギ）が星に導かれ、贈り物を携えてイエスの元を訪れたという「マギの礼拝」が示されている（図6）。三名のマギは三世代・三地域を代表する者として描き分けられている。次に表わされるのは「神殿奉献」であり、預言者シメオンにより、イエスが救世主であること、そして将来その身に受難が降りかかることが予告される。その右隣には、ヨセフが聖母子を連れてヘロデ王の魔の手から逃れる「エジプトへの逃避」、およびヘロデ王の命による「嬰兒虐殺」が表わされている。

最後のタペストリーには、まず、幼児キリストを抱き暖炉に手をかざす聖母と、頭上に舞う天使を見上げるヨセフの姿が表わされる（図7）。これは、無事にヘロデ王から逃れた「エジプトでの聖家族」の場面であると推定されている。天使は向かって右側を指さしており、イスラエルの地に戻ることができるかと告げているようである。次に表わされるのは、キリスト昇天後のエピソードとして『黄金伝説』で語られている「聖母マリアの死」である。年老いた聖母はベッドに横たわり、各地から集まってきた使徒たちに囲まれていれる。続いて、マリアは、キリストに迎えられて天に昇り（被昇天）、天国で冠を授かる。ここでは天使によって冠がかかげられ、右側にはマリアに祝福を授ける父なる神とキリスト、そして聖霊の鳩がいる。



そして、一番右端の画面には、クリュニー修道会士のユーク（第六代修道院長、在位1049～1109年）に仲介される祈禱者の姿が見られる。この人物は、二枚目のタペストリーに表わされた祈禱者とはほぼ同じ容貌・姿勢を見せている。祈禱者像の上部の赤いカルトゥーシュには、このタペストリーがキリスト紀元1500年に制作されたことが記されており<sup>(11)</sup>、下部のカルトゥーシュには、聖母被昇天の祝日において歌われる賛歌が示されている<sup>(12)</sup>。右下の端には、二枚目のタペストリーと同様にユーク・ル・コックの紋章が付されている。

以上に概観したように、このタペストリーには、17場面の聖母の逸話が表わされている。このうち、「受胎告知」から「エジプトへの逃避」のエピソードについては、福音書に典拠がある。それに対して、最初の「金門の出会い」から「聖母マリアの結婚」、および「聖母の死」と「聖母戴冠」は福音書には言及されないが、『ヤコブ原福音書』と『黄金伝説』で取り上げられているよく知られたエピソードであった。他方で、時間軸からみると、「エジプトへの逃避」の後、ユダヤの地に戻ってからのイエスの幼年期のエピソードや、イエスの洗礼、一連の受難など、キリスト伝の重要なエピソードは省略されている。ここから、この《聖母伝のタペストリー》においては、マリアの身に起こった神聖で奇跡的な出来事を強調するために、あくまでもその生涯に焦点を当てていると捉えることができるであろう。

## 2-2. ネーデルラント絵画の影響

では、《聖母伝のタペストリー》は、図像伝統のなかではどのように位置づけられるだろうか。この作品においては、各場面に登場する聖母マリアはほぼ同じ容貌と服装で表わされているうえ、冠を授けられる戴冠場面をのぞいて常に光輪をつけている。その衣服や光輪に金色が用いられている点からも、奇跡的なエピソードとあわせて、聖母マリアの聖性が分かりやすく表現されていると言えるであろう。

他方で、このタペストリーには、15世紀当時のヨーロッパを思わせる部屋や、床に座る「謙譲の聖母」の姿も表わされている。くわえて、マリアとキリストだけでなく、ヨセフも含めた「聖家族」が登場する場面も多い。「聖家族」を表わした場面のうち、ヨセフが活躍する「エジプトへの逃避」はしばしば画題として取り上げられるが、「エジプトでの聖家族」はめったに表わされない。これまで注目されてこなかったが、「エジプトでの聖家族」が本タペストリーで描写されているのは、「聖家族」が登場する機会を増やすことで、日常性と親しみやすさを演出するためだったのではないだろうか。

このような描写は、とくに、15世紀当時にアルプス北方で栄えたネーデルラント画派が好んで用いたものでもあった。後述するように、《聖母伝のタペストリー》の下絵制作を最初に依頼されたのはディジョンの画家ピエール・スピクルであったが、実のところ、このタペストリーには、初期ネーデルラント絵画から影響を受けたと思われる表現が随所に認められる。以下、フロマジェらの論を参考にしつつ、幾つかの例を確認してみよう<sup>(13)</sup>。

先に挙げた「エジプトでの聖家族」の場面では、小型の窓のある石造りの部屋で、聖母が格子模様様の床に直接座り暖炉に右手をかざし、その膝には幼児キリストが斜めに座っている。このような構図は、初期ネーデルラント画派の最初の世代と位置づけられるロベール・カンパン（フレマールの画家）の《聖母子》を彷彿とさせるものである（図12、図13）<sup>(14)</sup>。もちろん、暖炉の向きや聖母の羽織るマントの色など、厳密には一致しない点もあるが、15世紀前半に制作されたカンパンの作品が「エジプトでの聖家族」の着想源であることが容易にうかがえる。

また、三点目のタペストリーに表わされた「訪問」については、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作品との類似が認められる（図14、図15）<sup>(15)</sup>。マリアとエリザベトの身ぶりや、曲がりくねる道とその先に建物を配する構図は、ロヒール作品から少しずつ改変されたと想像できるであろう<sup>(16)</sup>。さらに、《聖母伝のタペストリー》を通してしばしば表わされている角ばった模様のあるような装飾柱は、15世紀初頭にロベール・カンパンが描いた《聖母の結婚》の左側建物の柱にも見いだされる（図16、図17）<sup>(17)</sup>。これらの例からは、ネーデルラント絵画の正確で完全なコピーが意図されていたというよりも、原型に柔軟に改変をくわえていったという受容のあり方がうかがえるであろう。

では、ブルゴーニュの芸術家たちは、彼らの拠点よりも北方に位置したネーデルラントの絵画を容易に受容することができる環境にあったのだろうか。ボルヒェルトが詳細に示したように、当時のヨーロッパでは、芸術家が国をまたいで修業し遍歴することは珍しくなく、その動きに伴う芸術交流も盛んであった<sup>(18)</sup>。くわえて、両地域がブルゴーニュ公国の支配下にあったことを踏まえると、スピクルをはじめ、ディジョンやボージュの居住者たちはとくに、フィリップ善良公の「部屋付画家兼侍従」として仕えたヤン・ファン・エイクの作品や、ロヒールによるブルゴーニュ公の肖像などの初期ネーデルラント絵画に親しむ機会が十分にあったと考えることができる。このうち、ロヒールの《ボージュ祭壇画》は、ボージュの施療院（オテル・デュ）の礼拝堂に設置された大作である<sup>(19)</sup>。貧者のために作られたこの施療院は、奇しくも聖母聖堂にほど近い場所に建立された。

《ボージュ祭壇画》と《聖母伝のタペストリー》に共通して表わされているのは「受胎告知」である（図18、図19）。カラフルに描写されたタペストリーの場面と、質素な石の彫刻として表わされた《ボージュ祭壇画》第一面の「受胎告知」とは、一見したところでは、大天使ガブリエルと聖母マリアの位置関係が反転していることもあり、まったく異なるように思われる。だが、よく見ると、大天使ガブリエルの羽の形状や、花瓶に生けられた百合の葉のカーブなどの造形に顕著な共通点が認められる<sup>(20)</sup>。

以上に検討したように、《聖母伝のタペストリー》は、初期ネーデルラント絵画を一つの参照源としていることがうかがえた。それではなぜ、15世紀末にもなって、15世紀前半から中頃にかけて制作されたカンパンやロヒールの作品が参照されたのであろうか。

この問題に関しては《聖母子を描く聖ルカ》を表わしたタペストリーが示唆深い（図20）<sup>(21)</sup>。このタペストリーの原型は、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンによる同主題の絵画（図21）であり、板絵自体に複数のコピーが残る点からも、この図像が広く流布していたことがうかがえる<sup>(22)</sup>。図20は1500年頃にブリュッセルで織られたと推定されており、明らかにロヒール作品に基づきつつも、背景の描写を変え、全体の装飾性を強めている。さらに、15世紀末のネーデルラント画派内でも、ヤン・ファン・エイクの《教会の聖母子》（ベルリン、国立絵画館）をコピーした《ド・ホントの二連画》の左翼（1499年、アントウェルペン、王立美術館）など、15世紀前半の図像が好んで受容されていたことにも注意しておきたい。これらの点を勘案すると、当時、カンパンやロヒールの絵画が一種の「ブランド」として、各地で好んで採用されていたと判断することができるであろう。

《聖母伝のタペストリー》においてもう一点興味深いのは、二枚目と五枚目のタペストリーに示された祈禱者像である。聖人に仲介されつつ跪拝するという描写はこの時期の宗教画の定型表現ではあるが、本タペストリーの場合は、ほぼ同一の容貌と服装の祈禱者が画面に二回も登場するという点が異例である。そこには、この作品の制作経緯の複雑さを垣間見ることができる。そこで以下

では、改めて注文主と制作事情について検討していこう。

### 3. 《聖母伝のタペストリー》の注文主と制作事情

《聖母伝のタペストリー》に関わる最古の史料は、1474年9月13日に、ボーン教会参事会が「枢機卿にしてオートン大司教 (monseigneur le Cardinal evesque d'Ostun)」ジャン・ロラン (1407～83年) のために、「ディジョンの画家ピエール・スピクル (meistre Pierre Spicre peintre demeurant a Dijon)」に制作を依頼したことを示す記録である<sup>(23)</sup>。この史料からは「聖母伝 (des histoires de Nostre Dame)」を主題とする「各々分けられた21点 (nombre de vint et une, separez l'ungne de l'autre)」の場面や「枢機卿の祈禱者像 (Sera aussy fait priant, mains jointes, mondit seigneur le Cardinal)」を表わすこと、および各々相応しい色を用いることなどの指示が読み取れる。一度破棄されたうえで作り直された契約書であり、指示はより詳細にわたるようになったものの、文意が明確でない部分もある。スピクルが依頼された絵画がどのような媒体に表わされたのかという点も議論されてきたが、今日ではおおむね、タペストリーのための独立した下絵案 (カルトン) であったとみなされている<sup>(24)</sup>。

では、この契約書では祈禱者として表わされる予定であったジャン・ロランは、どのような人物だったのであろうか。ジャンは、1407年にブルゴーニュ公国の宰相ニコラ・ロラン (1376～1642年) とその二番目の妻マリー・ド・ランドの間に、最初の嫡出子として生まれた<sup>(25)</sup>。政治家として権力をふるった父とは異なり聖職者の道を歩み、オートン大司教、のちには枢機卿となるまでに出世し、父と協力して故郷のオートンや要地アヴィニョンの教会の保護に努めた<sup>(26)</sup>。ニコラ・ロランの死後、1470年になると、ニコラの三番目の妻でジャンの義理の母にあたるギゴヌ・ド・サランも逝去したため、ジャンはニコラが創設したボーン施療院の運営を引き継いだ。その後はボーンに留まることも多くなり、聖母聖堂の側に自宅をかまえ、聖堂の近所に参事会員たちが利用できる図書室や司祭長の住居をも提供した<sup>(27)</sup>。このように、ジャンはボーンの聖母聖堂の保護と発展に尽力していったのである。また他方では、1474年に行われた四代目ブルゴーニュ公シャルル突進公のディジョン入市式にも付き従うなど、ブルゴーニュ公との関係も良好であった。

このような環境のなか、問題なく進められそうにも思われたタペストリー制作が中断された理由は定かではないが、参事会とジャン・ロランの関係が悪化したため、あるいはシャルル突進公が1477年にナンシーで戦死し、フランスの侵攻がさらに激しくなったためなどと推察される<sup>(28)</sup>。その混乱のなかでジャンは1483年に没し、オートンのサン・ラザール大聖堂に埋葬された。今日その形跡は残されていないが、ジャンの墓はボーンの聖母聖堂にも用意されていたという<sup>(29)</sup>。

その後、本タペストリーを1500年に完成させたのは、タペストリーにも示されているように、かつてジャン・ロランによって助祭長に任命されたユグ・ル・コックであった<sup>(30)</sup>。ル・コックによって引き継がれた際に、図案が大幅に変更された可能性もあるが、ル・コックがジャンの親戚筋にあたることや<sup>(31)</sup>、ジャンのこの教会に対する貢献、そして15世紀末になっても初期ネーデルラント絵画が受容されていたという状況を踏まえると、ある程度当初の構想が維持されたとしても不思議ではない。

このタペストリーの図案がユグ・ル・コックによって発展的に受け継がれたであろうことは、本作品に祈禱者像が二回登場することにもうかがえる (図22、図23)。同じ型を用いて制作されたと推定されるこの二点の祈禱者像は、紋章からもユグ・ル・コックであることが認められる。そのうえ、ジャン・ロランを表わした別の肖像 (図24) の容貌とは似ていないため、一見ジャンとは何

も関係ないように思われる。だが、二枚目のタペストリーの祈禱者が洗礼者ヨハネに仲介されている点は見過ごすべきではない。これは、当初の注文主の名前が「ジャン (=ヨハネ)」であったことに由来しており、そこにジャン・ロランに対するオマージュが込められていると考えられるからである。同じく、二枚目のタペストリーの「聖母の結婚」の場面や三枚目の「訪問」の風景のなかにみられるやや不自然な模様が、ジャン・ロランが紋章に用いた「枢機卿の帽子」のような形状をなしていることも暗示的であろう。

さらに、キリストの「降誕」場面にも、ヨセフと羊飼いの間に物理的な継ぎ目があるという点で、当初の構想の痕跡がうかがえる(図25)。この点については、聖母伝の21場面と指定された1474年の注文に対し<sup>(32)</sup>、現在残されているのは17場面と二点の祈禱者像であることから、元々はこの場面がもう少し長く、「羊飼いへのお告げ」以降の逸話が展開されていたものと推察できる。本タペストリーがどの時点で切断されたのかは明らかではないが、17~18世紀以降に度々行われた修復の際に行われた可能性も考えられるであろう<sup>(33)</sup>。

以上に検討したように、《聖母伝のタペストリー》には、ネーデルラント美術からの影響ばかりでなく、この聖堂と参事会組織に貢献した枢機卿ジャン・ロランへの敬意も示されている。当初の構想が尊重されつつも、月日を経つなかで柔軟な変更が施されていったことがうかがえるという点でも本タペストリーは興味深い作品であると言えるであろう。

ところで、本作品が聖母伝を表わすにあたり、タペストリーという媒体が選択されたのはどのような理由によるものであろうか。以下の章では、この媒体のもつ特性と当時の流行を踏まえて《聖母伝のタペストリー》の機能を検討したい。

#### 4. 《聖母伝のタペストリー》の設置場所と機能

タペストリー(タピスリー)は、その起源を古代オリエントにまで遡ることができる<sup>(34)</sup>。広義にはベッドや椅子などの家具調度用の織物も含まれるが、狭義には、綴織り技法によって模様や絵柄を織りなした壁掛けを指す。ヨーロッパには十字軍遠征を機に本格的に流入し、14世紀頃には、フランスやネーデルラントなどのアルプス北方でさかんに生産されるようになった。とくに、ブルゴーニュ公国領内では、14世紀末から15世紀にかけてはアラス、トゥルネー、のちにはブリュッセル、アントウェルペンなどに有力なタペストリー工房が構えられ、この地を支配したブルゴーニュ公の積極的な注文もあり、数々の名作が生まだされた。傷みやすいために完全な形で現存する作品は決して多くないが、とくに金糸、銀糸を駆使して織りなされた大型の一式は、板絵などの絵画に比べると手間と費用がかかる贅沢品であった。それゆえ、ウィルソンが包括的に論じたように、タペストリーは王侯貴族や聖職者を中心に、贈答品として、ネットワークを築く際にもおおいに利用されたのである<sup>(35)</sup>。

機能的な観点からは、タペストリーは、大型の画面を横に連ねることができるという点で、聖母伝やキリスト伝などの説話を語るのに適していた。本タペストリーと同じ「聖母伝」は、14世紀イタリアの巨匠ジョットによって制作されたフレスコ画(パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂)のように、建物の壁面にも表わされた。壁画と同様に、横長の場面を連ねていくことのできるタペストリーが、しばしば「移動可能な北方のフレスコ画」と言われることにも納得がいくであろう<sup>(36)</sup>。

15世紀の北方では、板絵においても一枚の画面に物語を詳述していくための手法が模索された<sup>(37)</sup>。そのなかで、聖母マリアを主要人物の一人として描いた作品には、ロベール・カンパンに基づく《聖ヨセフ伝》(図26、オリジナルは1425年頃)やハンス・メムリンクの《キリストの到来



と勝利》(図27)がある。《聖ヨセフ伝》の画面の区切り方がタペストリーと類似するのに対して、ムリンク作品では、より自然な設定のなかで、中景と後景を巧みに織り交ぜて場面を展開するという洗練された構図をとっている。ここに挙げた二作品のように、高さが1mにも満たない小型～中型の板絵は、公共的な場所に限らず、個人の私的な礼拝堂や邸宅に置かれる可能性もあった。

それに対して、《聖母伝のタペストリー》のように、ある程度の大きさを持つタペストリーの一式は、どのような場所に設置されるものであったのだろうか。タペストリー自体は丸めて持ち運ぶことができるため、たとえば移動宮廷を営んでいたブルゴーニュ公とともに設置場所を変えていくこともあった<sup>(38)</sup>。

ここで注目したいのが、近年行われたワイゲルトによる調査である。それによると、聖母や聖人伝を表わした宗教主題のタペストリーは、聖堂の聖歌隊席に設置されることが多く、15～16世紀のフランスやネーデルラントにおいては、少なくとも45例あったことが判明している<sup>(39)</sup>。このうち、アラスの工房で制作された《聖ピアトゥスと聖エレウテリウスのタペストリー》(図28)はもっとも古い例である<sup>(40)</sup>。このタペストリーは、トゥルネーゆかりの聖人の伝承を語っており、18世紀までトゥルネー大聖堂の聖歌隊席に設置されていた<sup>(41)</sup>。

聖母伝を主題とするタペストリーとしては、1449年にパリのノートル・ダム大聖堂に設置されていた15点一式の連作や、1530年にランス大聖堂に奉獻された17点の記録が残る。どちらも聖歌隊席を飾っていたと伝えられている<sup>(42)</sup>。さらに、ボーンの《聖母伝のタペストリー》と同時期に制作された作例として、現在パリのクリュニー美術館に所蔵される一式(図29、図30)もある。バイユー大聖堂のために制作されたこの作品は、断片的にしか残されていないものの、この時期に聖母伝のタペストリーが好まれていたことをうかがわせる貴重な現存例である<sup>(43)</sup>。そして、ラ・シェーズ・デュの聖ロベール大修道院聖堂に設置された《聖母とキリストの生涯のタペストリー》(1501～18年頃)は、16世紀初頭以降の聖歌隊席での展示のあり方を想像させる好例と言えるであろう(図31)<sup>(44)</sup>。この作例からは、タペストリーが建物の形状に合わせるができる柔軟性の高い媒体であることもうかがえる。

以上の点をふまえると、同じように聖母伝を題材としているボーンの《聖母伝のタペストリー》もまた、常設されていたとは限らないものの、まずは今日展示されているような形態でボーン聖母聖堂の聖歌隊席に設置されたと考えるのが妥当であろう(図11)。それは、前述した契約書に「聖歌隊席の縦幅と横幅」に言及している箇所があることから首肯できる<sup>(45)</sup>。他方で、18世紀フランスの著述家クールテペーがボーンの聖母聖堂について記した文章には、枢機卿ブリソネ(1514年没)が奉獻した《受難伝のタペストリー》が聖歌隊席に展示されていたことは取り上げられるものの、《聖母伝のタペストリー》自体には言及されていない<sup>(46)</sup>。この史料からは、本タペストリーがつねに聖歌隊席に飾られていたわけではなかったことがうかがえる。

では、《聖母伝のタペストリー》はどのような観賞者を想定していたのであろうか。まずこの作品を目にする機会が多かったのは、このタペストリーを管理し、聖歌隊席で典礼をとりおこなったボーンの聖母聖堂の聖職者たちであっただろう。ただし、これまで検討してきたように、良く知られた聖母のエピソードを叙述する本タペストリーの図像内容は比較的平易で、中世イタリアの祭壇にしばしば設置された両面祭壇画に見られたような、特別な典礼の知識を必要とするものではない<sup>(47)</sup>。むしろ分かりやすさや親しみやすさが強調されたこの図像は、他所からの要人など、様々な訪問者に観賞してもらうことを想定していたのかもしれない<sup>(48)</sup>。

そして、このタペストリーが祈禱者を二回も表わしていることには、ジャン・ロランやユーク・

ル・コックをはじめとする参事会関係者をたたえ、参事会のさらなる結束や自覚を促す意図もうかがえる。16世紀初頭にル・マン大聖堂の聖歌隊席を飾った作品のように、この種のタペストリーには聖職者がしばしば祈禱者像として織り込まれ(図32)<sup>(49)</sup>、注文主としての聖職者の権威が強調されるものでもあった。《聖母伝のタペストリー》もまた、聖歌隊席あるいは聖堂内の別の場所で、聖母伝を平易に示しつつ、貴重なタペストリーを注文・制作させた参事会の力をたたえるという役割を担っていたと位置づけることができるであろう。

## おわりに

本稿では、聖母マリアを中心に「聖なるもの」のイメージを考察してきた。ヨーロッパの古代から中世にかけてのマリアの位置づけをめぐる検討からは、聖母マリアが神格化された様子だけでなく、親しみやすさが見いだされるようになったことも確認された。それは親近感を手がかりに、祈りや観想へと没入する中世末期の宗教実践のあり方を反映したのもであった。また、《聖母伝のタペストリー》の検討からは、図像の源泉としての初期ネーデルラント絵画の重要性とともに、聖母の神性だけでなく、親しみやすさを演出する工夫がほどこされていたこともうかがえた。そして、本タペストリーは、注文主であるこの聖堂の参事会と関係者たちを称揚するという役割も担っていたことが分かった。

最後に、タペストリーという媒体の繁栄を支えたブルゴーニュ宮廷の重要性も強調しておきたい。ブルゴーニュ宮廷はネーデルラント美術の媒介となったという点でも大きな役割を担ったが、同時に、この宮廷がタペストリーを大いに好んだという点は、注文関係者や作者たちを刺激し、本作品の質を高めることにつながったと考えられるからである。ブルゴーニュ公国自体は、シャルル突進公の戦死によりその形を大きく変えていったが、この宮廷が発信したネーデルラント美術とタペストリーの持つブランド力は長く影響力を保っていたのである。

## 【註】

- (1) 聖母マリアについての研究は膨大にあるが、ここでは、近年に刊行された邦語文献を中心に挙げておく。Jaroslav Pelikan, *Mary through the centuries: her place in the history of culture*, New Haven, 1996 (ヤロスラフ・ペリカン、関口篤訳『聖母マリア』青土社、1998年)；竹下節子『聖母マリア〈異端〉から〈女王〉へ』講談社選書メチエ、1998年；内藤道雄『聖母マリアの系譜』八坂書房、2000年；シルヴィ・バルネイ、船本弘毅監修『聖母マリア』創元社、2001年；岡田温司『処女懐胎』中公新書、2007年；宮下規久朗『聖母の美術全史』ちくま新書、2021年。
- (2) ルードルフ・オットー、華園聰麿訳『聖なるもの—一神的なものの観念における非合理的なもの、および合理的なものとの関係について—』創元社、2005年；華園聰麿「オットーにおける「畏怖」の人間学的解釈」『東北宗教学』5、2009年、1-18頁；榎本庸男「美しいもの、崇高なるもの、聖なるもの」『人文論究』64、2014年、71-84頁。
- (3) オットー、前掲書、とくに74-91頁。
- (4) 「神の母」をめぐる議論については以下を参照。ペリカン、前掲書、とくに75-89頁；バルネイ、前掲書、37-53頁。
- (5) この図像については以下を参照。Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: the Arts, Religion, and Society in the mid-fourteenth century*, Princeton, 1951；河田淳「ベスト流行期の慈悲—《慈悲の聖

- 母》のイコノロジー—」『人間・環境学』20、2011年、27-37頁；宮下、前掲書、111-139頁。
- (6) この図像については以下を参照。Millard Meiss, “The Madonna of Humility,” *The Art Bulletin*, 18, 1936, pp. 435-465.
- (7) イメージの助けを借りた平信徒の信仰実践については以下を参照。Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in fifteenth-century Devotional Painting*, Doornspijk, 1965; Sixten Ringbom, “Devotional Images and Imaginative Devotions,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> pér., 73, 1969, pp. 159-170; Eugène Honée, “Image and Imagination in the Medieval Culture of Prayer: A Historical Perspective,” in Henk van Os, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Princeton, 1994, pp. 157-174.
- (8) 《聖母伝のタペストリー》については以下を参照。Henri Chabeuf, “Les Tapisseries de l’église Notre-Dame de Beaune,” *Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte d’Or*, 12, 1889, pp. 213-222; Henri Chabeuf, “Les tapisseries de l’église Notre-Dame de Beaune,” *Revue de l’art chrétien*, XI, 1900, pp. 193-205; Alain Erlande-Brandenburg, “La tenture de la Vie de la Vierge à Notre-Dame de Beaune,” *Bulletin Monumental*, 134, 1976, pp. 37-48; Brigitte Fromaget et al., *La Tenture de la vie de la Vierge, Collégiale de Beaune, Côte-d’Or*, Dijon, 1995; Fabienne Joubert, “Nouvelles propositions sur la personnalité artistique de Pierre Spicre,” dans Brigitte Maurice-Chabard, éd., *La Splendeur des Rolin: Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris, 1999, pp. 169-191.
- (9) Eliane Vergnolle, “L’ancienne collégiale Notre-Dame de Beaune: les campagnes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles,” *Congrès archéologique de France, 152<sup>e</sup> session (1994)*, Société française d’archéologie, 1997, pp. 179-201, in part. pp. 181-182.
- (10) “Maria mater gracie mater misericordie. tu nos ab hoste protege hora mortis suscipe et pro deffunctis intecede.” Chabeuf, *op.cit.*, 1889, p. 219.
- (11) “Cette tapisserie fut faite l’an de grace mil Vc” 仲介する聖人の背後には以下のように記されている。“Ss Hugo. Abbas. cluniacensis” Chabeuf, *op.cit.*, 1889, p. 222.
- (12) “Jhu verbum summu patris serva servos tue matris solve reos salva gratis et nos tue caritatis configura glorie.” Chabeuf, *op.cit.*, 1889, p. 222.
- (13) Fromaget et al., *op.cit.*, pp. 8-12.
- (14) ロベール・カンパンの作品については以下を参照。Albert Châtelet, *Robert Campin, Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996; Felix Thürlemann, *Robert Campin: A Monographic Study with Critical Catalogue*, New York, 2002.
- (15) ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作品については以下を参照。Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden: l’œuvre complet*, Paris, 1999; 岡部紘三『ロヒール・ヴァン・デル・ウェイデン—情動と優美のフランドル画家—』勁草書房、2020年。
- (16) 「訪問」については、ロヒール作品のヴァージョンとみなされる写本挿絵（1455年頃、ディジョン美術館、Inv. 2196）が参照された可能性もある。Fromaget et al., *op.cit.*, pp. 10-12. 当時流通していた写本や版画、および地元の画家のネットワークについては、稿を改めて論じることとしたい。
- (17) Joubert, *op.cit.*, p. 176.
- (18) Till-Holger Borchert, “The Mobility of Artists: Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe,” in Exh.Cat., *The Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530*, London, 2002, pp. 32-51. (ティル=ホルガー・ボルヒェルト「芸術家の移動—ルネサンス期のヨーロッパにおける文化伝達の諸相」『北方近世美術叢書V ネーデルラント美術の宇宙—ネーデルラントから地中海世界、パリ、そして神聖ローマ帝国へ—』ありな書房、2020年、69-116、232-237頁。)

- (19) ボーヌの施療院と《ボーヌ祭壇画》については、おもに以下を参照。Nicole Veronée-Verhaegen, *L'Hôtel-Dieu de Beaune, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, 13, Bruxelles, 1973; Barbara G. Lane, “‘Requiem aeternam dona eis’: the Beaune *Last Judgment* and the Mass of the Dead,” *Simiolus*, 19, 1989, pp.166-180; Janey L. Levy, “The Keys of the Kingdom of Heaven: Ecclesiastical Authority and Hierarchy in the Beaune Altarpiece,” *Art History*, 14, 1991, pp. 18-50; 小池寿子「最後の審判の祭壇画—救いを求める人々—」『名画への旅 第九巻 北方ルネサンスI』講談社、1993年、56-79頁; Dirk de Vos, *op.cit.*, pp. 259-262; Bruno François, “Aperçu de la vie quotidienne à l’Hôtel-Dieu de Beaune,” *Exh.Cat., Bruges à Beaune, Marie, l’héritage de Bourgogne*, Bertrand Schnerb et al., Beaune, l’Hôtel-Dieu et al., 2000, pp. 159-177; 岡部、前掲書; 今井澄子「善生善死への導き—ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作《ボーヌ祭壇画》」『北方近世美術叢書VI 天国と地獄、あるいは至福と奈落 ネーデルラント美術の光と闇』ありな書房、2021年、45-80、228-233頁。
- (20) 以下の書では、受胎告知図像の変遷と、15世紀以降に「右からの受胎告知」が増加する理由が考察されている。Don Denny, *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, Ph.D. Diss., New York University, 1965. そこには、左右のヒエラルキーに基づきガブリエル側の神性を強調する意図があることも指摘されるが、本作品のようなタペストリーは下絵から反転した仕上がりになることも考慮しなければならない。
- (21) この作品については以下を参照。Florence Gombert & Didier Martens, *Le Maître au Feuillage brodé*, Lille, 2005, pp. 118-119. フェッラーラ公アルフォンソ・デステのコレクションの記録（1529年）に、このタペストリーに該当すると推定される記述がある。
- (22) アルテ・ピナコテーク（ミュンヘン）、ブリュージュ市立美術館、エルミタージュ美術館にほぼ正確なコピーが残る。
- (23) 本契約書は一度破棄され、より具体的な文面を含めて新たに作成された。紙面の都合上、前半部分を中心に抜粋しておく。“Le mardy XIII<sup>e</sup> de septembre mil IIII<sup>e</sup> LXXVIII mestre Pierre Spicre peintre demeurant a Dijon a ce jourduy marchande et promis faire de son mestier de peinture a venerables seigneurs monseigneur maistre H. de Salins, doyen, A. Grignart, A. de Salins etc ou nom et representans le chapitre de ladite eglise les patrons des histoires de Nostre Dame, hystoires et personnaiges qui s’ensuivent cy apres a la fin de ce présent regitre. Toutes lesquelles ystoires sont ou nombre de vint et une, separez l’ungne de l’autre, ... et gardent l’art de pincture en rendant toutes lesdites hystoires bien nueez arrondies ayans une chacune d’elle la couche des couleurs convenables et quon a acoustume ..., sur une chacune draperie desdites ymaiges tant de couleurs vermeilles, violetes, blanches, jaunes qu’aultres ad ce servans et convenables en proporcionnant lesdites ymaiges et couleurs diverses de grandeur selon que l’on baillera la toile pour ce faire, ... Les draperies desquelles histoires porteront bon vray pliz hardiz et doulz visages ou le cas le requerra. Fera aussy es quatres coings principaulx desdits patrons, les armes de tres reverend pere en Dieu monseigneur le Cardinal evesque d’Ostun, ... Sera aussy fait priant, mains jointes, mondit seigneur le Cardinal ... la longueur du coheur de ladite eglise Nostre Dame et la largeur dudit cœur a tendre selon qu’on y a acoustume tendre les draps de parement, ...” Archives de la Côte-d’Or, G2557, fols. 143 v<sup>o</sup> et 144 r<sup>o</sup> ; Erlande-Brandenburg, *op.cit.*, pp. 46-47. 聖ベルナルドゥスの逸話を表わしたタペストリーの注文も含めた契約書全文は以下に掲載されている。Erlande-Brandenburg, *op.cit.*, pp. 46-48. 近年、文言の若干の訂正が行われた。Joubert, *op.cit.*, p. 171. 本稿は、訂正後の表記に従っている。
- (24) Chabeuf, *op.cit.*, 1889, p. 201; Fromaget et al., *op.cit.*, p. 4; Cassagne-Brouquet, *op.cit.*, p. 181.
- (25) ニコラ・ロランとその家族については以下を参照。Arsène Perier, *Nicolas Rolin: 1380-1461*, Paris, 1904;



- Herta-Florence Pridat, *Nicolas Rolin: Chancelier de Bourgogne*, Dijon, 1996, pp. 67-109; Marie-Thérèse Berthier & John-Thomas Sweeney, *Le Chancelier Rolin 1376-1462*, Précy-sous-Thil, 1998; Hermann Kamp, “Le fondateur Rolin, le salut de l’âme et l’imitation du duc,” dans Maurice-Chabard, *op.cit.*, pp. 67-90. ジャン・ロランのバトロネージュについては以下も参照。Sophie Cassagnes-Brouquet, “Le cardinal Rolin, un mécène fastueux,” *Publication du Centre européen d’études bourguignonnes*, n° 38, 1998, pp. 169-185.
- (26) Kamp, *op.cit.*; Cassagnes-Brouquet, *op.cit.*
- (27) Cassagnes-Brouquet, *op.cit.*, pp. 180-181.
- (28) Fromaget et al., *op.cit.*, p. 6.
- (29) Cassagnes-Brouquet, *op.cit.*, pp. 170, 175.
- (30) Joubert, *op.cit.*, p. 169.
- (31) Fromaget et al., *op.cit.*, p. 7.
- (32) 本稿註23を参照のこと。
- (33) この作品の保存・修復については以下を参照。Fromaget et al., *op.cit.*, pp. 12-17, 34.
- (34) 14～15世紀を中心としたタペストリーの歴史についてはとくに以下を参照。George L. Hunter, *The Practical Book of Tapestries*, Philadelphia, 1925; J. Lestocquoy, *Deux siècles de l’histoire de la tapisserie (1300-1500)*, Arras, 1978; Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century*, London, 1999; Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, London/ New Heaven, 2002; Christian Heck, éd., *L’art flamand et hollandais: Le siècle des Primitifs 1380-1520*, Paris, 2003, pp. 394-396; Marina Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles, 2005.
- (35) Katherine Anne Wilson, *The Power of Textiles, Tapestries of the Burgundian Dominions (1363-1477)*, Turnhout, 2018.
- (36) Delmarcel, *op.cit.*, p. 16.
- (37) この点については以下を参照。「ヤン・ファン・エイクと15世紀末期のフランドル絵画—初期フランドル絵画における『物語的表現』をめぐる—」『国立西洋美術館年報』第17号、1984年、111-145頁。
- (38) Jeffrey C. 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; Jeffrey C. Smith, “The Practical Logistics of Art: Thoughts on the Commissioning, Displaying, and Storing of Art at the Burgundian Court,” in Laurinda S. Dixon, ed., *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter Gibson*, Turnhout, 1998, pp. 27-48.
- (39) Laura Weigert, *Weaving Sacred Stories: French Choir Tapestries and the Performance of Clerical Identity*, Ithaca/ London, 2004, in part. pp. 121-169.
- (40) この作品については以下を参照。Weigert, *op.cit.*, pp. 19-51.
- (41) Weigert, *op.cit.*
- (42) Joubert, *op.cit.*, pp. 172-173, 189.
- (43) クリュニー美術館が所蔵するのは「受胎告知」「訪問」「マリアとヨセフ」からなる作品であるが、元々は六枚一式であったと推定される。断片の一部はアメリカに所蔵されている（グリーンヴィル、ボブ・ジョーンズ大学美術館やルイヴィル、スピード美術館など）。Weigert, *op.cit.*, pp. 143-144; *La Tapisserie au Musée de Cluny*, Paris, 2012, pp. 29-30.
- (44) このタペストリーは、2013年に修復された。以下の書を参照。Weigert, *op.cit.*, p. 147; Marie-Blanche Potte et al., *Les Tapisseries de la Chaise-Dieu*, Péronnas, 2021.
- (45) 本稿註23を参照のこと。
- (46) “Le chœur est orné de tapisseries qui représentent l’histoire de la Passion, données par le cardinal Briçonnet.”

Claude Courtépée, *Description générale et particulière du Duché de Bourgogne*, II, Dijon, 1847, p. 291.

(47) 遠山公一「両面祭壇画」前田富士男編『伝統と象徴－美術史のマトリックス』沖積舎、2003年、23-53頁。

(48) Fromaget et al., *op.cit.*, p. 14.

(49) Weigert, *op.cit.*, pp. 14-16, 53-80.

### 【挿図出典】

図1、2、9、10、12、14、17、21、27、31 Wikimedia Commons

図3～7、11、13、15、16、18、22、23、25 B. Fromaget et al., *La Tenture de la vie de la Vierge*, Dijon, 1995.

図8、24 B. Maurice-Chabard, éd., *La Splendeur des Rolin*, Paris, 1999.

図19、26 ©IRPA

図20 F. Gombert & D. Martens, *Le Maître au Feuillage brodé*, Lille, 2005,

図28、32 L. Weigert, *Weaving Sacred Stories*, Ithaca/ London, 2004.

図29、30 展覧会カタログ『フランス国立中世美術館所蔵 貴婦人と一角獣展』国立新美術館/国立国際美術館、2013年。

### 【付記】

本稿は大阪大谷大学歴史文化学科の公開講座「聖なるもののイメージ」（於大阪大谷大学、2016年10月29日）の報告をもとに、その後の研究成果を加えたものです。また、本研究は大阪大谷大学特別研究費、およびJSPS科研費（19K00186）の助成を受けています。ご教示いただきました皆様に御礼を申し上げます。



(左) 図1 アンゲラン・カルトン《慈悲の聖母》(部分) 1452年、シャンティイ、コンデ美術館  
(右) 図2 ロベール・カンパン (コピー) 《謙讓の聖母》1450-70年頃、ロサンゼルス、J・ポール・ゲッティ美術館



図3 「金門の出会い」「マリアの誕生」「マリアの神殿奉獻」「マリアの結婚」《聖母伝のタペストリー》1474-1500年、ボーン、聖母聖堂

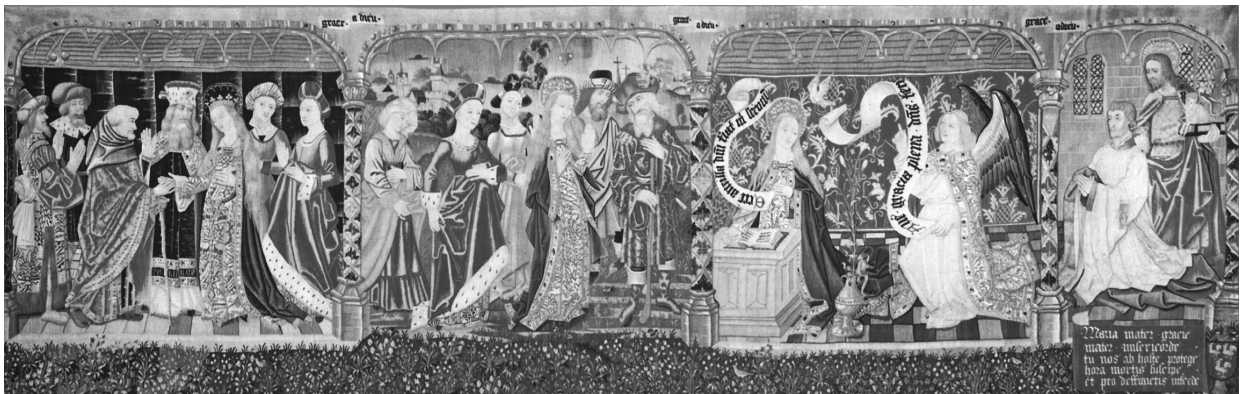


図4 「マリアの結婚」「帰路につくマリア」「受胎告知」「祈禱者像」《聖母伝のタペストリー》《聖母伝のタペストリー》  
1474-1500年、ボーン、聖母聖堂





図5 「訪問」「降誕」「割礼」《聖母伝のタペストリー》1474-1500年、ポーヌ、聖母聖堂

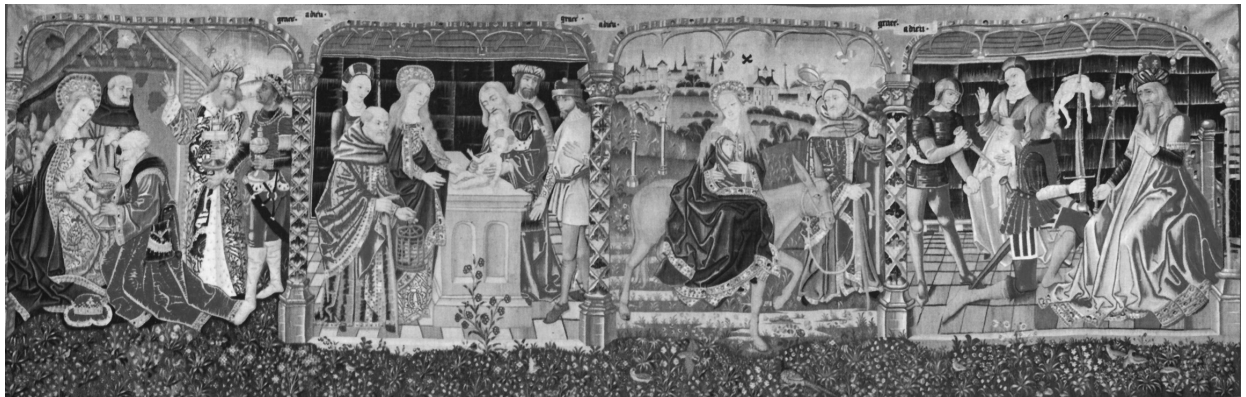


図6 「マギの礼拝」「神殿奉献」「エジプトへの逃避」「嬰兒虐殺」《聖母伝のタペストリー》1474-1500年、ポーヌ、聖母聖堂



図7 「エジプトでの聖家族」「聖母マリアの死」「聖母マリア戴冠」「祈禱者像」《聖母伝のタペストリー》1474-1500年、ポーヌ、聖母聖堂



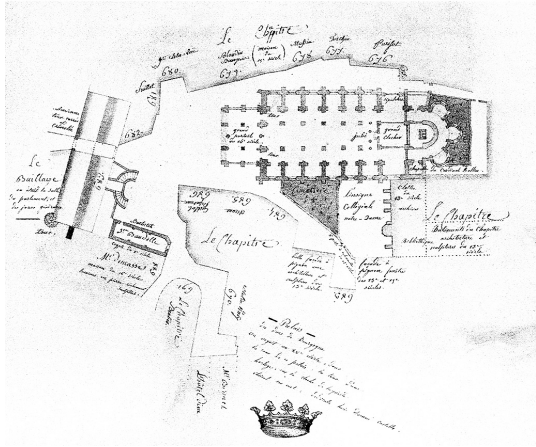


図8 ポーヌ、聖母聖堂（18世紀の平面図）



図9 ポーヌ、聖母聖堂（外観）



図10 ポーヌ、聖母聖堂（内陣）



図11 ポーヌ、聖母聖堂（聖歌隊席）



（左）図12 ロベール・カンパン《聖母子》1430年頃、サンクト・ペテルスブルク、エルミタージュ美術館



（右）図13 「エジプトでの聖家族」（図7部分）





(左) 図14 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《訪問》1445年頃、ライプツィヒ、国立絵画館  
(右) 図15 「訪問」(図5部分)



図16 「帰路につくマリア」(図4部分)



図17 ロベール・カンパン《マリアの結婚》1420-30年頃、マドリッド、ブラド美術館

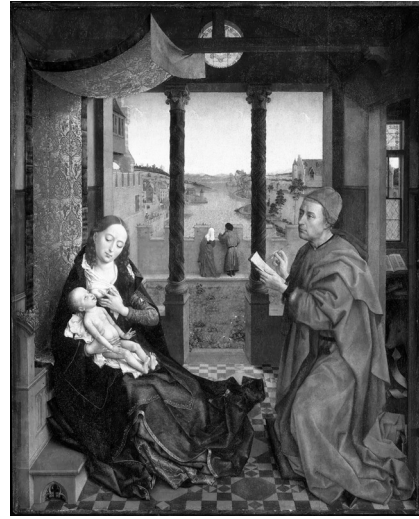
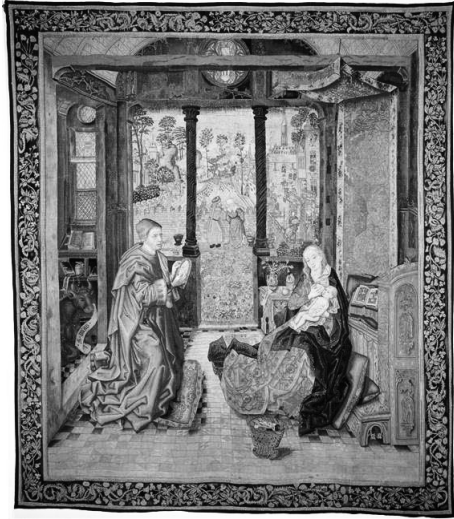


(左) 図18 「受胎告知」(図4部分)



(右) 図19 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン「受胎告知」(《ボーン祭壇画》第一面部分)、ボーン、施療院





(左) 図20 《聖母子を描く聖ルカ》1500年頃、パリ、ルーヴル美術館

(右) 図21 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《聖母子を描く聖ルカ》1435年頃、ボストン美術館



図22 「祈禱者像」(図4部分)

図23 「祈禱者像」(図7部分)



(左) 図24 ムーランの画家「ジャン・ロラン」(《降誕》部分) 1480年頃、オータン、ロラン美術館

(右) 図25 「降誕」(図5部分)





図26 ロベール・カンパンに基づく《聖ヨセフ伝》ホーホストラートン、聖カタリナ教会



図27 ハンス・メムリンク《キリストの到来と勝利》1490年頃、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



図28 《聖ピアトゥスと聖エレウテリウスのタベストリー》(部分) 1402年、トゥルナー大聖堂





図29、図30 《聖母伝のタペストリー》（部分）1490-1500年頃、パリ、クリュニー美術館



図31 ラ・シェーズ・デュ、聖ロベール大修道院聖堂



図32 《聖ゲルヴァシウスと聖プロタシウス伝のタペストリー》1509年、ル・マン大聖堂

