

鹿島美術研究

年報第33号別冊抜刷

2016年11月15日刊行

ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作《七秘蹟祭壇画》と
《七秘蹟タペストリー》による礼拝堂展示プログラムに関する研究

本 橋 瞳

公益財団法人 鹿島美術財団

⑪ ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作《七秘蹟祭壇画》と《七秘蹟タペストリー》
による礼拝堂展示プログラムに関する研究

研究者：立教大学大学院 キリスト教学研究科 博士研究生 本橋 瞳

はじめに

現在アントワープ王立美術館に所蔵される《七秘蹟祭壇画》〔図1〕は、ブリュッセルを中心に活躍し名を馳せた画家ロヒール・ファン・デル・ウェイデンが、トゥルネ司教ジャン・シュヴローの依頼により1440～45年頃に制作した三連祭壇画である（注1）。画面中央にはキリストの磔刑図が大聖堂内部に展開され、その後方に設えられた主祭壇へは聖体の秘蹟が、そして側廊にあたる両翼部の礼拝堂には、左翼部に洗礼、堅信、告解、また右翼部には叙階、結婚、終油の七秘蹟図像がそれぞれ描き込まれる。堅信を施す司教として描かれた人物〔図2〕は、本作の依頼主トゥルネ司教ジャン・シュヴローの肖像とされる（注2）。シュヴローは、自身が司教を務めるトゥルネ大聖堂の司教礼拝堂へ本祭壇画を、同テーマのタペストリー（《七秘蹟タペストリー》）とともに奉納したと目される（注3）。

さて、そもそも七秘蹟とはローマ・カトリック教会が制定する、「神の隠れた神秘」を「目に見えるしるし」として示す儀式をさす（注4）。秘蹟が七つ（洗礼、堅信、告解、聖体、叙階、結婚、終油）と定められたのは11世紀のペトルス・ロンバルドゥスの『命題集』によるが、図像の発生は13世紀のイタリア、その後スペインやフランス、イングランドなどヨーロッパ全域に流布してゆく（注5）。

七秘蹟図像は、受難図、特に磔刑図と組み合わせられ、《七秘蹟祭壇画》もその系譜に属す。一方、七秘蹟に関するタペストリーは、旧約聖書に典拠を持つ場面も登場し、予型論が意識された構図が特徴的である。

《七秘蹟タペストリー》は、オリジナルこそ失われてしまったが、同様の下図を用いて織られたとされるものが、断片的な状態でメトロポリタン美術館（ニューヨーク）〔図3、4〕、ヴィクトリア&アルバート美術館（ロンドン）〔図5〕、そしてバーレル卿コレクション（グラスゴー）〔図6、7〕の各美術館に所蔵される（注6）。これらの断片は、織り方や様式、図像的特徴などから、15世紀中葉、トゥルネで制作されたとされる（注7）。

《七秘蹟祭壇画》と《七秘蹟タペストリー》は、図像の依頼主やテーマ、奉納先が共通し、制作時期も制作地域も近接するなど相互の図像研究において非常に重要な位置にあることは明らかである。しかしながら、先行研究においてはこれらの比較分析

はほとんど試みられず、研究も十分とは言い難い（注8）。そもそも当該タペストリーに関する研究自体、近年特に蔑ろにされており、原型のコンセンサスさえ築かれていない状況にある。

そこで本研究では、《七秘蹟祭壇画》と《七秘蹟タペストリー》の図像分析と図像解釈を目的とする。また本研究にあたっては、とりわけ両作品の礼拝堂空間への展示プログラムを重要視し、三次元の礼拝堂空間全体として両作品の図像研究を行う。このような試みは、確認する限り皆無であり、新知見が開かれる可能性が大いにある。

考察の進め方としては、まず図像と先行研究を頼りに《七秘蹟タペストリー》の原型を推定し、次にタペストリーに表された図像の特徴を元に展示場所となった礼拝堂の形状や展示方法などを検証した上で、展示プログラムの想定図を作成する。そして三次元空間全体として両作品の図像比較と図像分析を行ったのち、最後に依頼主を取り巻く歴史的背景を踏まえた図像解釈を行う。

結果として、《七秘蹟祭壇画》と《七秘蹟タペストリー》が、当時の教会会議を巡る依頼主の宗教的・政治的状況が両作品の成立とテーマ選定に靈感源を与えながらも、図像の特徴については展示プログラム全体が考慮され綿密に練られたことを明らかにしたい。

1 《七秘蹟タペストリー》の全体像

ニューヨークの断片は、現状として旧約聖書と七秘蹟のテーマが上下構造となるよう接合されている〔図3、4〕。まず「父なる神によるアダムとエヴァの結合とダヴィデへの塗油」の下部へ「結婚と終油」が、そして「ナアマンの浸水」の下に「洗礼」が位置する。「ナアマンの浸水」の、向かって右には「エフライムとマナセを祝福する長老ヤコブの図」が接合されるが、この下部、すなわち「洗礼」の右横には、洗礼の次の秘蹟である堅信の図像が来ることが予想され、その図像がヴィクトリア&アルバート美術館（ロンドン）所蔵のタペストリー断片と目される〔図5〕（注9）。さらに堅信図に登場する司教の、画面右側から伸びる三角形と背景パターン文様は、バーレル卿コレクション（グラスゴー）所蔵の複合的な断片〔図6〕に表された、杖を持つ司祭の右肩部分と連結できる。またこの司祭の持つ杖は、同断片の兵士の足元にまで達する装飾的な隆起物と連結でき、さらにこの隆起物の右横に位置する楕円状の突起が、同断片の左端の間柱の上部と接続されることで、間柱から老若男女の祈祷者までが丸ごと連結できる（注10）。

以上の結合については、初めて全体像の復元を行ったロリマーが提唱し〔図8〕、

寸法や織り方、様式の一致、上下間に挿入された文章の銘文の高い関連性、そしてとりわけ図像の明らかな連続性から疑いようがないが、最近ではコスローとカヴァッコがこれらの連結を無視した復元図〔図9〕を作成し現在に至る（注11）。つまり、改めて復元図を再考することが求められる。

復元図作成における主たる問題は、これら二つの大きな断片の間に如何なる図像・場面が展開されたかという点にある。ロリマーは全体像として、細い円柱で区分された上下12の場面を想定した〔図8〕が根拠に乏しく、後年ウェルズは新たに、同じくバーレル卿コレクションに所蔵された天蓋のある断片をその間に据え、さらに豪華で赤いマントを羽織った青年の図像をその右下部へ、そして教皇の座る椅子の脚部をそれぞれ据える〔図10〕（注12）。青年の図像（ウェルズは福音書記者ヨハネと同定）も椅子の脚部も、同じくグラスゴーの複合的な断片に登場する。ウェルズの復元図を高く評価したセットは、同図のテーマをジャン・シュヴローへのトゥルネ司教叙階図と推定する（注13）。またニースは詳細な文献調査により、かつてトゥルネ大聖堂に司教礼拝堂があり、司教が変わる毎に、聖具や調度品などの装飾を新たに作る慣習のゆえに、《七秘蹟タペストリー》と《七秘蹟祭壇画》が依頼、制作されたとするが、この説が現状最も無理がなく真実らしい（注14）。つまり制作背景からも、シュヴローの叙階図が中心となる全体像は最も蓋然性が高い。シュヴローは、一般的な叙階図で受領者がするように、授受者の手前、祭壇の手前あたりで跪き合掌する姿であったことが予想できる。

2 展示空間の推定

タペストリー〔図3～6〕を眺めると、所々詰まったような、そして所々間延びたような図像描写に気がつく。前者についてはとりわけナアマンの浸水図における豪華なウプラントの預言者エリシャの右腕、洗礼図の母親と兵士の右腕、結婚図の新郎の右腕と新婦の左腕、そして終油図の病床の人物の上半身などの各部分であり、反対に後者については浸水図のエリシャの左腕、洗礼図の母親の左腕と兵士の左腕、堅信図の母親の左腕、結婚図の新婦の右腕、そして終油図の病床の人物の下半身などの各部分である。つまり、中心から見て左側、洗礼図を含む一連のパートでは、画面向かって右奥へ、そして反対側の右側、つまり終油図を含む一連のパートでは、画面向かって左奥へ遠のくように図像が引き詰められている。各場面を分ける間柱と図像との間隔もそれぞれの奥行きに応じるように狭まったり広まったりしている。つまり、左側のパートでは、向かって左から、対して右側のパートでは、向かって右から見られる

ことが想定されると考えられる。ちなみに天蓋のある断片、叙階図はほぼ正面観と認識できる。この明らかな短縮法の使用選択は、叙階図を奥面としたコの字型の空間の左右両側へとそれぞれの旧約聖書の諸場面を伴う秘蹟場面が展示された可能性を浮上させる。奉納先の礼拝堂は場所や規模など不明なるも、現行のトゥルネ大聖堂の礼拝堂が小から中規模のさほど広くはないコの字型空間であり、司教礼拝堂も大きくは違わぬとすれば、全長14mほどと推定される当該タペストリーが横一列に展示されたとは考えにくく、ほとんど現実的ではない。むしろタペストリーは、コの字の礼拝堂の壁面に沿うように展示されたとする方が、物理的に無理がない。また奥に独立した場面を配し、左右壁面へ階層構造のある場面が展開される方法は、ブランカッチ礼拝堂（フィレンツェ）など聖堂内部の展示プログラムで多く採用される手法であり、図像としても収まりが良い。また後年の記録では、当該タペストリーは何度か複数形で扱われるが、壁三面構成の場合、タペストリーは一繋ぎであるより三枚である方が扱いやすく、記録における複数形の使用が、文字通り実際に複数からなる一連のタペストリーであった可能性も検証されるべきであろう。

3 展示プログラムを踏まえた図像分析および図像解釈

(1) 展示プログラムの想像図

〔図11〕は、当時のフランドル地域において祭壇画とタペストリーが如何に展示されたかを今に伝える一例である。ここで跪く人物は、シュヴローの君主ブルゴーニュ公フィリップである。同作を参考とし、これまでの分析結果を踏まえ、当時の展示プログラムの想定図を作成した〔図12〕。展示空間全体から図像分析と図像解釈を試みつつ、同図の整合性と再現性を問う。

(2) 導入：観者を出迎える武装の男性

礼拝堂に足を踏み入れると、大きな上下構造のタペストリーが出迎え、あたかも階層的な建築空間へ入ったかのような錯覚を抱く。向かって左手の洗礼図では、珍しくも、斧のような武器を持った男性が、此方へ身体を向けつつ、穏やかな顔を赤子らへ向けている（注15）。ある種の威嚇を示し空間全体に一定の緊張感を与えるこの男性は、画中にあって画外の我々観者を画中へと誘う役割があるのだろう。

(3) 空間全体の相関性：複雑に計算された図像構成

洗礼図の武装の男性は、終油図の司祭と向かい合わせの位置にあり、鮮やかな青と

赤という衣服の色の対比が認められる。この対比は、奥の叙階図における教皇の外衣（青）と福音書記者ヨハネとされる青年のマント（赤）で繰り返される。左右および遠近の、空間全体における配色の対比と繰り返しが確認できる。

モチーフに注目すると、まず洗礼図の洗礼盤の縁と終油図の中央の男児が手にするのは、ともに聖堂の形をした香油箱であり、ほぼ向かい合わせの位置にあたる。人生の始まりから終わりまで教会とともにあることが暗示されるようだ。次に、上半身裸のナアマンと、胸部のみだが、これも裸の、終油図の病床の人物へは、ともに斑点のあるラクダ色の布が登場する。さらに、先の洗礼盤と、ダヴィデへの塗油図に登場する香油器は、ともに「液体を張った器」である。これらは、左右並行のみならず斜めに交錯する対応をみせ、複雑な相関性が認められるとともに、旧約時代の秘蹟と七秘蹟との密接な関係が暗示されると思われる。

また人物配置についてみると、浸水図とダヴィデへの塗油図では人物がほぼ横並びとなり、老ヤコブの祝福図とアダムとエヴァの結合図では、ともに中心となる人物に左右の人物が従属するなど、ここでも画面の向かい合わせの対応が認められる。さらに床モザイクの柄は、斜めに走る市松文様（洗礼図、堅信図、結婚図、終油図）か、一点透視図法的に走る市松文様（老ヤコブの図、アダムとエヴァの結合図）か、など空間全体の左右で対応し、さらに唯一建物外の場面であるナアマンの浸水図では床ではなく草木が生い茂るが、その向かい合わせとなるダヴィデへの塗油図では、花文様のある市松文様がわざわざ選ばれている。これらの色やモチーフ、人物配置、床モザイクなどの高い相関性は、タペストリーの図像が空間全体で考えられたことを示唆し、逆説的にコの字型空間への展示プログラムの蓋然性を高めるといえる。

礼拝堂空間の正面を飾るのは、叙階図のタペストリーと《七秘蹟祭壇画》である。これまでタペストリー左側では洗礼図から堅信図へ、右側では終油図から結婚図へと細い柱を隔てて展開される構図が認められたが、祭壇画でもこれらの七秘蹟の順序が間柱を隔てて繰り返される。三次元空間から二次元空間への、ある種のデジャヴを喚起する構図と配置と解釈できる。さらに両作品の主祭壇上には聖ペテロとパウロを伴う聖母子図像が登場する。エクレスシア（教会）の象徴として解される聖母子図像は言わずもがな、教皇庁や教皇の象徴でもある聖ペテロとパウロの両図像の主祭壇という重要な場所への登場は当時の北方地域において非常に少なく、むしろ依頼主による意図的な選択があったと考えるべきだろう（注16）。ただし細部を見れば、堅信図では塗油（祭壇画）か散髪（タペストリー）か、結婚図では散水機の使用の有無など、秘蹟の執行方法や人物配置などによる構成の異同があり、両作品の図像源泉における隔

たりは明らかである（注17）。

(4) 依頼主ジャン・シュヴローの肖像：トゥルネ司教たるアイデンティティの表出

依頼主シュヴローは、祭壇画では堅信を施す司教として登場し、そしてその後方を飾るタペストリーでは教皇から叙階される姿で現れる。ただし、タペストリーのシュヴローの姿は、祭壇画により、おそらく、ほとんど覆われてしまう。全体的な寸法と祭壇画の大きさ、当時の祭壇の高さ（想定図では約90cmとした）などを考慮しても、シュヴローの姿が表されたとしても胸部より上の部分となる。叙階を受ける教皇は、一般的な叙階図で授与者がするように、右手を授受者へ向けて祝福するポーズを取っていたことだろう。すなわち、教皇は二次元上ではシュヴローへ、そして三次元上では《七秘蹟祭壇画》へと祝福を施す。シュヴローが司教を務める教会、すなわちトゥルネ司教座がローマ教皇から祝福と庇護を受ける構図と解釈できる。

さて司教座を有するトゥルネ市は、政治的にも経済的にも要所であった。同市の利権を巡ってはブルゴーニュ公国とフランスが抗争を重ね、シュヴローの司教就任に際してもローマ教皇や教会、他国を巻き込んだ末にその任命に至る（1436年）ものの、実働を伴うまでにはさらにその後約2年を要した（注18）。《七秘蹟祭壇画》（1440-45年）および《七秘蹟タペストリー》（1440-50年）の制作は、シュヴローが司教としてまさに実働が伴い始めた頃にあたるが、この時すでにシュヴローは教皇から司教任命とその後の助力を受けるなど多大な恩恵があった。つまり教皇からシュヴローへの司教叙階は、司教礼拝堂の要である最奥、すなわちタペストリー中央部へあてがわれるに非常にふさわしい場面といえる。そしてシュヴローの祭壇画での登場、すなわち表向きには、自身の務めを果たす実直な司教として、そしてタペストリーでは、教皇から叙階された正当なトゥルネ司教としてのアイデンティティが秘匿の裡に表されていると解釈できる。なお、この教皇が時の教皇エウゲニウス4世の肖像の可能性もある。

(5) テーマ選択：フィレンツェ公会議大勅書内容との類似

七秘蹟が選出された大きな要因としては、シュヴローも少なからず関わった、フィレンツェ公会議（教会会議）大勅書『エクスルターテ・デオ』（1439年）と『カンターテ・ドミノ』（1441年）があげられる（注19）。前者は、七秘蹟、後者は七秘蹟と旧約の時代における秘蹟に焦点が当てられ、「キリストの受難」と七秘蹟におけるローマ教会の重要性が特に強調される。本展示プログラムは、旧約聖書の諸場面を伴う七秘蹟という予型論的場面を左右の壁面（タペストリー）にしたがえ、最奥ではキリスト

の磔刑図を中心として七秘蹟が行われる教会（祭壇画）が教皇の祝福（タペストリー）のもとに展開される。この構図は全体として、上記の大勅書内容と非常に近い精神が認められる。

おわりに

本稿では、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作《七秘蹟祭壇画》と《七秘蹟タペストリー》との展示プログラムを踏まえた図像分析と図像解釈を行った。

そこで、研究史上はじめて両作品の三次元空間における展示プログラムの想定図を作成した。展示プログラムはコの字型の三次元空間を設定したが、結果として両作品における構成や色、モチーフなどに高い相関性が確認でき、両作品の図像が展示プログラム全体から緻密に練られ、決せられた可能性を新たに提示するに至った。近年特に展示プログラムの問題について議論が活発にされているが、本研究はこの問題を考える上でも意義があるだろう。

《七秘蹟祭壇画》と《七秘蹟タペストリー》は、依頼主シュヴローの政治的・宗教的状況がその成立とテーマ選定に靈感源を与えつつも、図像の特徴に関しては展示プログラム全体が考慮された複雑な構成が認められる、非常に革新的な作例と位置付けられる。

〔謝辞〕2015年11月19日にメトロポリタン美術館内のアントニオ・ラッティ・テキスタイル・センターにて、また同年12月8日にはヴィクトリア&アルバート美術館のクロス・ワーカーズにて各館所蔵のタペストリー断片の調査を行った。ここに謹んで謝意を表する。

注

- (1) ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作《七秘蹟祭壇画》(Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, inv. 393-5.) についての最近の研究を以下にあげる。Campbell, Lorne / Stock, Jan van der, *Rogier van der Weyden 1400-1464, Maître des Passions*, Leuven, Waanders Publishers, Zwolle/Dauidsfonds, 2009; Campbell, Lorne / Van der Stock, Jan / Reynolds, Catherine / Watteuw, Lieve (eds.), *Rogier van der Weyden in Context*, Paris-Leuven-Walpole, Peeters Publishers, 2012.
- (2) 各翼部上部へのトゥルネ市とシュヴロー家の紋章の挿入、および他作品におけるシュヴローの肖像との類似などが根拠とされる。Panofsky, Erwin, "Two Roger problems: The donor of the Hague Lamentation and the date of the Altarpiece of the Seven Sacraments", *The Art Bulletin*, vol. 33, no.1, March 1951, pp. 33-40. ; De Vos, Dirk, *Rogier van der Weyden: the complete works*, Antwerp, Harry N. Abrams, 1999, pp. 42-63.

- (3) Nys, Ludovic, «Le retable des Sept Sacrements du musée des Beaux-Arts d'Anvers: Tournai ou Poligny?...Tournai et Poligny!», *De Pise à Trente: la réforme de l'Eglise en gestation. Regards croisés entre Escaut et Meuse. Actes du colloque international de Tournai (Séminaire épiscopal), 19-20 mars 2004 (Centre de recherche en histoire du droit et des institutions. Cahier n° 21-22)*, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2004, pp. 293-335; Nys, Ludovic, «Par-deçà et par-delà, de Tournai à Poligny: Usages et Fonctions de l'œuvre d'art chez un grand plélat Bourguignon, Jean Chevrot», *L'artiste et le clerc: Commandes ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIVe-XVIe siècles)*, Paris, 2006, pp. 41-103.
- (4) 秘蹟の神学的な変遷についてはホワイトが的確にまとめている。White, James F., *Introduction to Christian worship*, Nashville: Abingdon, Abingdon Press, 1980, pp.145-170.
- (5) 七秘蹟の図像研究はニコルズを参照。Nichols, Ann Eljenholm, *Seeable Signs: The Iconography of the Seven Sacraments, 1350-1544*, Woodbridge, Boydell Press, 1997 (1st edit. 1994.), introduction.
- (6) メトロポリタン美術館所蔵作品 (inv. 07.57.1~07.57.5)、ヴィクトリア&アルバート美術館所蔵作品 (T. 131-1931)、バーレル卿コレクションは、複合的な断片からなる断片 (所蔵番号: 46.119)、および天蓋と祭壇のある断片 (46.120) である。すべて織り方は1 cmに5本の縦糸である。
- (7) 最近の研究としてカヴァッロをあげる。Cavallo, Adolfo Salvatore, "Seven Scenes from the Story of the Seven Sacraments and Their Prefigurations in the Old Testament", *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 156-171.
- (8) シャトレが両作品の図像比較を試みているが断片的である。Châtelet, Albert, «Rogier van der Weyden et le lobby polinois», *Revue de l'art*, numéro 84, Paris, 1989, pp. 9-21. またニースもタペストリーを引き合いに出しているが、タペストリーに関する文献をカヴァッロのみに依拠し、後述するが、その復元図の問題に気づくことなく論を展開しているため、図像分析も十分とはいえない。Nys, *op. cit.*, 2006.
- (9) 「堅信」か「叙階」か、というテーマ同定が問題になったこともあったが現在は「堅信」と認識される。Rolland, Paul, «Le tapissier Pasquier Grenier et l'église Saint-Quentin à Tournai», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1936, pp. 203-214; Rorimer, James J., "A XV Century Tapestry of the Seven Sacraments", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 35, no. 4, Apr., 1940, pp. 84-87; Wells, William, "The Seven Sacraments Tapestry: A New Discovery", *The Burlington Magazine*, vol. 101, no. 672, Mar., 1959, pp. 97-103+105; Cavallo, *op. cit.*
- (10) Rorimer, *op. cit.*
- (11) Cavallo, *op. cit.*; Koslow, Susan, "The Chevrot Altarpiece: its sources, meaning and significance, New York University, Ph. D., 1972, pp. 73-81.
- (12) Wells, *op. cit.*
- (13) Cetto, Anna Maria, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Bern, Bernisches Historisches Museum, 1966, pp. 154-160.
- (14) Nys, *op. cit.*, 2004. 他の研究者にも支持される。Campbell / Steyaert, *op. cit.*, 2009.
- (15) 一説には、この洗礼がブルゴーニュ公フィリップ夫妻とその赤子を見守る場面であり、斧を持つ男性がお付きの衛兵とも言われる。Hunter, George Leland, *The Practical Book of Tapestries*, Philadelphia & London, J. B. Lippincott Company, 1925, pp. 46-50.
- (16) 本橋瞳著「ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作《七秘蹟祭壇画》研究」2013年度博士論文

(立教大学)、156～172頁。

- (17) 1492年に出版されたアントワヌ・ヴェラール著『処世術』と《七秘蹟タペストリー》の各図像の近さがすでに指摘されているが、執筆者はむしろ《七秘蹟祭壇画》やストックト作《贖罪の祭壇画》、《七秘蹟デッサン》、《七秘蹟祭服飾り》の図像により高い類型性を確認している。Koslow, *op. cit.*, pp. 73-82; Cavallo, *op. cit.*; 本橋前掲書156～172頁。
- (18) Vaughan, Richard, *Philip the Good; the apogee of Burgundy*, London, Longman, 1970, pp. 218-220; Toussaint, Joseph, *Les relations diplomatiques de Philippe le Bon avec le concile de Bale (1431-1449)*, Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1942, pp. 154-157.
- (19) フィレンツェ公会議とブルゴーニュ公との関係および大勅書との図像比較などについては拙稿を参照。本橋前掲書173～179頁。



図1 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作
《七秘蹟祭壇画》1440~45年頃、
アントワープ王立美術館



図2 「司教シュヴローの肖像」
ロヒール作
《七秘蹟祭壇画》部分



図3 「ナアマンの浸水」、「エフラ임とマナセを祝福する
長老ヤコブ」、「洗礼」、タベストリー断片、メトロポリ
タン美術館、ニューヨーク



図4 「父なる神によるアダムとエヴァの結合とダ
ヴィデへの塗油」、「結婚と終油」、タベストリー
断片、メトロポリタン美術館、ニューヨーク

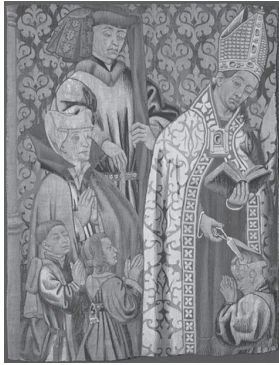


図5 「堅信」タペストリー断片、
 ヴィクトリア&アルバート
 美術館所蔵、ロンドン



図6 複合的な断片からなるタペストリー、
 バーレル・コレクション、グラスゴー



図7 天蓋と祭壇のある断片、
 バーレル・コレクション、
 グラスゴー

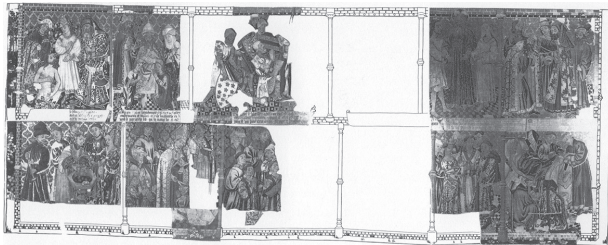


図8 ジェームズ・ロリマー
 (1959年以前)による
 復元図

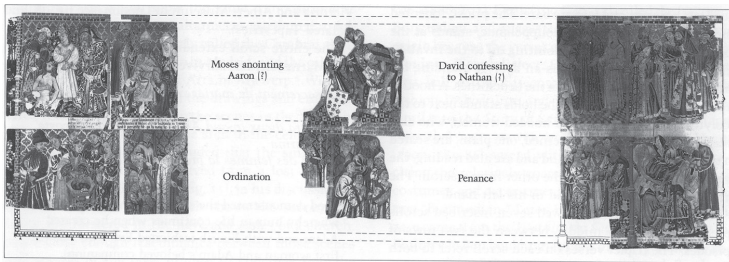


図9 コスロー (1972年)
 およびカヴァッコ
 (1993年)による復元図
 (図はカヴァッコより)

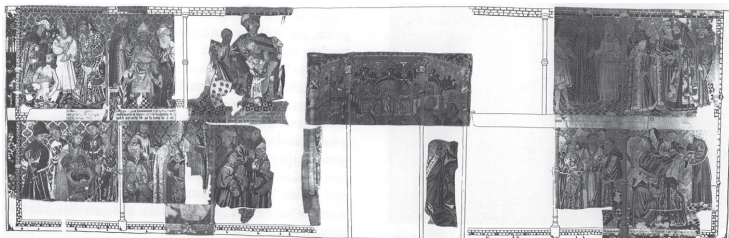


図10 ウィリアム・ウェルズ
 (1959年)による復元図



図11 ジャン・ル・タベルニエ作
 《祈祷者フィリップ・ル・ボン》
 『主の祈りに関する論』(部分)
 1457年以降、ブリュッセル、王立図書館、
 ms.9092, fol.9r.



図12 展示プログラムの想定図(本橋瞳、2016年)