慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	一角獣研究III : クリュニュー美術館蔵タピストリー「一角獣を連れた貴婦人」
Sub Title	Einhorn-Studien III : "Die Dame mit dem Einhorn" in Cluny
Author	和泉, 雅人(Izumi, Masato)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1993
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.62, (1993. 2) ,p.285(46)- 297(34)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00620001-0297

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

一角獣研究　Ⅲ

——クリュニュー美術館蔵タピスリー「一角獣を連れた貴婦人」——

和　泉　雅　人

"O dieses ist das Tier, das es nicht giebt."

——R. M. Rilke, Sonetten an Orpheus

I

中世文学における一角獣表象は専ら古典古代からの文献伝承，とりわけ『フィジオログス』の支配的影響下にあったといってよいだろう。一角獣はその存在が図像的というよりは，文献的に伝承されてきたものであり，それら諸伝承が混交しあい，また脱落して種々のヴァリアントを産み出すことで豊かな表象世界を展開していったのである。ヨーロッパ中世における図像／文献の関係に視点を据えるなら，当時の図像は古典古代からの文献伝承をそれほど忠実に反映しているとはいえない。

例えば一角獣の蹄がその好例である。最初期の古代の証言者のひとりであるクテシアスによれば一角獣は単蹄であるのが通常の形態であるが[1]，中世図像における一角獣群はほとんど例外なく双蹄獣として描かれている。また中世を支配したアリストテレス自然学の強力な影響にもかかわらず，図像的には一角獣の蹄は双蹄として視覚化され続けるのだ。アリストテレスの一角と蹄に関する理論によれば，「双蹄類よりむしろ単蹄類の方が単角である，ということも合理的だと思われる。……蹄が分岐している双蹄である，ということは，形成の際に質料が不足した証拠であるから，自然が単蹄類の蹄に過剰な質料を与えたとすれば，それは当然上部から取った

ものであり，したがって上部は単角になるのである[2]。」上記の強力な証言にもかかわらず，例えば，デューラーの「一角獣上の婦女の誘拐」において表現された凶暴な原初的一角獣への回帰を示す図像でも，蹄は異様な双蹄として処理されている。しかし，このような文献情報と図像表現の乖離，文献優位の状況はヨーロッパ中世の経過に伴い次第に図像優位の様相へとシフトしていくのである。

まず一角獣は Unicornis Spiritalis として，すなわち一角＝キリストの象徴として女子修道院において刺繍などの題材にされ，また大聖堂の壁を飾るレリーフや柱頭装飾に多数登場するようになる。そしてついには15世紀末あるいは16世紀初頭，いわゆる中世の秋において一角獣芸術史上最高峰といわれる二つのタピスリー群を生み出すに到るのである。一つはメトロポリタン美術館クロイスターズに所蔵される，「一角獣狩り」連作タピスリーであり，もう一つはクリュニュー美術館所蔵の通称「一角獣を連れた貴婦人」の連作タピスリーである。

いずれも制作に時日を要するゴブラン織タピスリーなのだが，パリ・クリュニュー美術館の「一角獣を連れた貴婦人」のタピスリーは，多くの文学者や美術史家の関心をそれぞれの仕方で，長年にわたって引きつけてきたという意味において，最も世界に知られた一角獣芸術作品であるのかもしれない。このタピスリーの価値を最も早く認めたプロスペル・メリメを始めとして，ジョルジュ・サンド，マルセル・プルースト，そしてライナー・マリア・リルケ[3]らの文学者がそれぞれの思いを，このタピスリーを契機として書き綴ってきた。特に美術史家の関心を呼び起こしてきたのが，タピスリーに必ず登場する貴婦人像である。この貴婦人は一体誰なのか，または同定可能なのかという問題が提出され，その問題提起はさらに，そもそもこれらのタピスリーがいかなる目的で作成されたのか，そしてどのような意味を担っているのかという地平へと広がっていった，あるいは、タピスリーそのものの意味・目的と貴婦人の同定問題が絡み合って展開していったという方が正確であるかもしれない。

Ⅱ

ゴシック的様式美を湛えた下絵を初期ルネサンスの装飾技術によって彩ったこれら六枚のタピスリーの基本的構図は以下の通りである。

一人あるいは二人の女性像を挟んで，獅子と一角獣が位置し，獣はそれぞれ紋章旗を支えるという構造をほぼ取っている（例外は二枚）。女性像と紋章旗は赤の地から際立った青色の島の上に配置され，赤の地は「千花模様（ミーユ・フルール）」で飾られている。青色の島の両端にはそれぞれ樹木が描かれている。六枚目のタピスリーには大きな例外として天幕が島中央に布置され，天幕には「わがただ一つの望みに」という献辞が書かれている。また地の部分および島を問わず，小動物の姿が一面に配置されている。

第一のタピスリーには腰掛ける貴婦人と獅子，それに貴婦人の膝に前足を凭せ掛けている一角獣が描かれている。貴婦人は鏡を右手にもち，鏡には一角獣の鏡像が映し出されている。第二のタピスリーには，島の中央に華麗なオルガンが描出され，オルガンを挟んで画面に向かって左手には貴婦人が，右手にはその女官あるいは友人とも見える女性が立っている。その両脇をそれぞれ紋章旗の翻る柱を支える獅子と一角獣が固めている。獅子は常に左手に，そして一角獣は常に右手に位置している。またオルガンのパイプを支える両側の支柱の頂上にもそれぞれ獅子と一角獣のミニチュアが飾られている。第三のタピスリーには，島の中央に立って赤と白の花を編む貴婦人と，画面に向かってその左手に立ち，花の入っている籠を抱える介添えの女性，貴婦人の右手後方にはもう一つの籠から花を取り出し，その香りを嗅いでいる猿，そして例によって右手と左手に獅子と一角獣が位置している。第四のタピスリーでは，島中央に立ち，鳥に餌を与えようとしている貴婦人，餌を入れた鉢を捧げ持つもう一人の女性，そして両脇には獅子と一角獣が描かれている。第五のタピスリーでは，中央にただ一人紋章旗の支柱を右手にして立つ貴婦人とその両脇に紋章入りの楯を身につけた獅子と一角獣という配置である。貴婦人の左手はしかし，一角獣の角を軽く握っている。第六のタピスリーでは，島中央に位置する貴婦

I

II

III

IV

V

VI

人の背景に豪奢な天幕が張られ，両脇に位置する獅子と一角獣がその天幕の両脇を掲げもち，天幕の内部が見えるようになっている。貴婦人の画面に向かって右手には貴婦人よりもかなり背の低い女性が美しい箱を捧げもち，貴婦人がその箱の中から，綾織りと見える宝石つきの布を引き出している。その左手の台座のクッションの上には小さな白い犬が座っている。そして天幕の上部には「A MON SEUL DESIR」の刺繍文字が見える。

以上がわれわれの問題とするタピスリーの素描であるが，これら六枚のタピスリーがその基本的仕掛けとしてもっている赤地に青い島といった構図そのものは，決して中世の秋のこの時代において独創的に登場したものではない。また個々のタピスリーに散見される部分的モチーフも，構造的には中世以来の伝統にのっとったものである。以下クリュニュー・タピスリーのモチーフの系譜を見てみよう。

1921年A.F.ケンドリックはいわゆる「五感」のテーゼを提出した[4]。五枚のタピスリーのそれぞれが人間の五感を表現しているという説である。この説は以来，あのランコロンスカを含む研究者たちの支持を集め，いわば定説として受入れられている。鏡を手にする貴婦人の図像は視覚を，オルガンのある図像は聴覚を，鳥に餌を与える図像は味覚を，猿が花の香りを嗅いでいる図像は嗅覚を，そして貴婦人が一角獣の角を手にしている図像は触覚をそれぞれ表している。最後の第六図の天幕はしかし，ケンドリックによれば，その他の五枚のタピスリーの導入の役割を果たしているに過ぎず，「ここに寓意を求める必要はない[5]」と主張されている。しかし，このタピスリーについてはのちに論じることになるだろう。

いずれにせよ，ケンドリックの説は相当な妥当性をもっている。そしてまた「一角獣を連れた貴婦人」のタピスリーに見られるような五官の寓意的表現型には，それぞれ先行する類型が存在することをケンドリックは例証している[6]。さらに，ケンドリックも言っているように，当該タピスリーの五感表現が人間を媒介として直接的に示されるわけではなく，動物を介して間接的に表現されていることも興味深い。視覚は一角獣を，味覚は鸚

鵡を，嗅覚は猿を，触覚は一角獣を，そして聴覚はオルガンの上部に獅子と一角獣のミニチュアの彫刻を飾ることで，両動物をそれぞれ媒介項として使用しているのである。そしてまたこの媒介としての獣というシェーマにも，先行する類型が存在している[7]。

島の中央に貴婦人と一角獣のいる構図は，中世以来の神秘的一角獣，プネウマとしての，また唯一者としての，そしてキリストとしての一角獣の聖母マリアが Hortus Conclusus において処女懐胎を暗示するという表現型のコンテクストに立つものである。アレンドルフの祭壇画（1485年）やゲッティンゲンのベトラハトゥングスブーフ（十五世紀後半）に見られるように，本来の中世的構図であれば Hortus Conclusus の外には処女懐胎を世界に告知する大天使ガブリエルがホルンを吹き鳴らし，あるいはプネウマを表象する風が線的に表現されるところである。Difensorium Virginitatis Mariae の強力な象徴装置でもあるこの構図は[8]，しかしながら中世末期の十六世紀にいたって世俗化していく。それは宗教的な磁場を喪失すると同時に，華麗な衣装を身に纏わせつつ，ネガであったエロス的偏差をポジの表層へと浮上させ，刻印する。「一角獣を連れた貴婦人」タピスリーの場合，それは五感の綜合的表現としてデフォルメされたものにほかならないだろう。

そしてもしこれらのタピスリーが伝統的モチーフ再現形式を超えて，通説の主張するように，ル・ヴィスト家であれブルゴーニュ公であれ，また聖母マリアにおける受肉であれ，「婚姻」という出来事をその存在目的に明確に据えていたとすれば，タピスリーに見え隠れするエロティックな多義性をこそ，総合的に表象されている五感は指しているのだろう。最も強力な象徴装置であり，中世において教父神学的解釈に彩られ『フィジオログス』に記載された一角獣神話，すなわち，胸と膝を開いた処女に対して無力化する一角獣という形象こそ，人の子として，処女において御宿りを果たされたキリストの受肉の寓意であるという聖なるフィクション[9]は，十六世紀に世俗化する過程においてファルス象徴としての本質を露呈していくのである。グスタフ・ルネ・ホッケによれば教父神学においてすでに

一角獣は In uterum Virginis singulare deposuit omnipotentiae cornu[10]なる存在としての聖痕(ステイグマ)をその身に受けていたのであるから。聖母の処女懐胎はエロスを否定すると同時にエロスを前提とするネガなのである。そしてもしこの連作タピスリーが宗教的テーマ圏の世俗化というコンテクストのなかにあって,「婚姻」という現象をその視野に入れているのなら,ここにもまた処女性とエロスの表象が捩じれた関係性を露呈しているとは読めないだろうか。

勿論,これらの図像を宗教的な意味連関においてのみ解釈しようとする試みも存在している。ケンドリックの五感説に異論を唱える形で展開されたフィリス・アッカーマンのテーゼがそれである[11]。彼女によれば,全タピスリーを規定している色彩構成がまず基本的にキリスト教的象徴性の電荷を帯びている。既に述べたように,タピスリーの基本的構成はその Hortus Conclusus にあり,この図像型は中世盛期において愛好された,Difensorium Virginitatis Mariae の視覚的例証の伝統を形成するものにほかならない。また「味覚」のタピスリーで表現される貴婦人後方の薔薇の生け垣もまたマリア表象として長い伝統を有するものである。その他いくつかの論点を挙げるアッカーマンの主張によれば,貴婦人はほかでもない聖母マリアということになる。そして宗教的図像伝統に依拠した場合,この主張が正統的なものになることは,Hortus Conclusus 形象以下の系譜を一瞥すればただちに理解されるところでもある。ただ,ケンドリックが第六の「天幕のタピスリー」を無視したように,アッカーマンが等閑にふしたのは宗教的形象の世俗化という現象であり,そこでレトリカルに表象される官能の表現型であった。

われわれのこの章で最後に問題となるのは獅子の存在である[12]。というのもこのタピスリーは「一角獣を連れた貴婦人」という通称にもかかわらず,実際は「一角獣と獅子を連れた貴婦人」であることは言うまでもないことだからだ。元来,獅子は「一角獣と聖母マリア」という伝統的な構成からは逸脱する存在である。この獅子についてはわれわれの問題とするタピスリーが一体だれのために捧げられたものであるかによって,従来二つ

の解釈が提出されてきた。貴婦人＝マーガレット・オブ・ヨークというランコロンスカ[13]説をとるならば，獅子は太陽獣としてシャルル豪胆公を，一角獣は月獣としてマーガレット・オブ・ヨークを象徴している。一方，クロード・ル・ヴィストの婚姻のためのものであるならば，Viste のアナグラムである vitesse（＝すばやい）を一角獣が表し，獅子はクロード・ル・ヴィストが「小獅子」というあだ名をもっていたことに由来するという説が主張されている[14]。

いずれの説もそれぞれ魅力的ではあるが，獅子もまた伝統的にキリストの象徴であり，一角獣と並んで二つのキリスト象徴が聖母マリアを囲むという説を展開するアッカーマンとは別の意味で，拙論ではやはり，この構図そのものがむしろ伝統的なものであることを主張するものである。これらの獣の存在は，言ってみれば女性性を両側から男性的存在が取り囲んでいるという布置を示すものに他ならない。加えて，一角獣と獅子とは知られる如く天敵でもあり，文献上および図像的にも一対の獣として登場することが多かった。そしてこの二頭の獣が登場人物を挟んで描かれている構図も伝統的に存在している[15]。さらに錬金術の視座から捉えるならば，獅子も一角獣も aurum non vulgi（卑賤ならざる黄金）としてのメリクリウスの同義語[16]であり，「一角獣ないし獅子は spiritus mercurialis（メルクリウスの霊）の荒々しい，手なづけがたい，男性的な，貫き浸透する力を表す[17]」存在であったことがはっきりする。つまりこの両者の組合せもまた中世の秋における独創ではなく，伝統的なものであり，われわれのタピスリーにおける両者の機能を抽出してみるなら，力強さを象徴する獣の王としての獅子と，凶暴にして孤独，そして絶美の姿形を誇る「恐怖と美[18]」の一角獣との組合せは，島中央にたつ貴婦人の女性性をこそ浮かび上がらせるものにほかならない。そしてその女性性は最後に述べるであろうように二つの次元で理解されなければならない。

Ⅲ

ここでわれわれのパースペクティブを横切るのは，五感表象とは直接的

な関係をもっていない六枚目の「天幕つきの」タピスリーである。

天幕のタピスリーを除いた五枚のタピスリーにおいてはそれぞれ本質的特徴を形成する事物の存在が目についたように，ここでは勿論天幕という事物が構図の全体を規定している。五感を寓意するタピスリー群における事物が各タピスリーのいわば「意味」を規定していたことから，われわれは天幕のタピスリーにおいてもその中心的事物（他の樹木や小動物といった事物はこのタピスリーにのみ特徴的というわけではない）である天幕にタピスリーの意味価を負担させても，あながち大きな逸脱と非難されることはないだろう。ケンドリックの主張するような友情の寓意的表現というよりは，「天幕」のタピスリーは連作全体の中心的役割を果たすものでもある。それは「天幕」のタピスリー以外の五枚のタピスリーがそれぞれ五感をアレゴリー化している一方で，官能の寓意としてすべてのタピスリーを統括する位置を占めるものである[19]。

神秘的一角獣狩りの構図を殊更もちだすまでもなく，Hortus Conclusus が子宮の寓意的表現であることは説明を要しないであろう。さらにはまた五感という言葉の語源の深みに測量鉛を降ろしてみれば，当時にあってすでに，「感覚」という言葉には「官能」という副次的語義が存在していたことが認められるだろう。通説の言うようにこのタピスリーが婚姻のためのものであるという前提が正しければ，ファルス象徴たる「一角獣を連れた貴婦人」タピスリーの意匠作家は当然この語義的振幅を利用したものと考えるのが自然ではなかろうか。そして視覚から触覚にいたる五枚のタピスリーはそれぞれ，これまで見てきたように極めて伝統的な手法に寄り添った，官能の寓意的表現であり，それを総合するのが六枚目の天幕のタピスリーなのである。六枚目には官能を指向するより直接的表現，すなわち花嫁の床を暗示する捲れた天幕が登場し，連作を締め括っている。そしてその花嫁の側に一角獣が付き従うことにより，聖母マリアに対する暗示と一角獣の象徴する婦徳が同時に表現されてもいる。言い換えれば，一角獣の存在が島中央に立つ貴婦人の貞淑／処女性に対する保障を与えているのである。シェーネの編纂したバロック期エンブレーム辞典によれば，一角獣

は解毒作用をもたらす獣としての表象と並んで，貞淑さを表象する獣として機能していたことがわかる。「処女の懐に頭を置く一角獣」のエンブレームがこれをはっきりと表現している[20]。このような婦人の徳性と官能性という両極端に乖離する命題を，同時にかつ矛盾なく表象可能にするのが一角獣象徴であった。そしてその多義性ゆえに，中世の秋とバロックにおける「大象徴」となり得た一角獣であればこそ，このような婚姻の贈物における微妙な主題を表現するために選ばれたのである[21]。

そしてわれわれの主張の背景的な論拠を構成するもうひとつのアスペクトは，宗教の世界と美の関係である。中世の秋においては宗教性を横糸として，そして美への世界の志向性を縦糸として編み込まれた二重世界の織物が紡ぎ出されることになる。無論，中世芸術は宗教的なベクトルの支配下にあったが，十五世紀中葉以降，芸術作品は徐々に宗教的影響圏を脱し，あるいは宗教的美的衣装を身に纏うことによって世俗的内実をもった表現へとそのポジションを緩やかに転換していく。宗教と芸術の歴史的・一般的布置のなかにわれわれのタピスリー連作を置いてみるなら，このような極美の一角獣像が誕生したということは，一方では，中世の秋の世俗文化に一角獣そのものが完全に取り込まれてしまったということを意味しているのではないだろうか。つまり世俗文化における認知を完全に手に入れた代わりに，一角獣は古代から保持し続けてきた神秘的な相貌を，とりわけ Spiritalis Unicornis としての機能を，そしてもう一つのディアボーリッシュな側面を永久に喪失してしまったのだ。1563年のトリエント公会議での迷信的偶像崇拝禁止による一角獣の追放，そして十七世紀にいたってから一般化する一角獣の角のもっていた解毒薬的・万能薬的機能の否定などを読み合わせていけば，このタピスリー連作「一角獣を連れた貴婦人」こそ，一角獣受容とその芸術表象史における分水嶺を表徴するものにほかならないことが見て取れるだろう。実在を予感させつつ，ギルガメシュ伝説と聖書世界の暗い狭間に棲んでいたこの獣は，やがて近世と啓蒙主義の明るみがその生息圏である暗闇を駆逐し始めたその瞬間に，聖なる刻印を喪失し，堕落・俗化した形態としてクリュニューのタピスリーに登

場し，滅びの前の最も美しい姿態をわれわれに垣間見せてくれたのである。

注

1) Ktesias: Indika. zit. nach J. Hörisch: Das Tier, das es nicht gibt. (Greno) 1986, S. 22
2) アリストテレス全集，第八巻，1969年，330～331頁参照。
3) 特にリルケはロダンの秘書としてパリに滞在中，クリュニューでこのタピスリーを見ている。そのときの想念は『マルテの手記』に収められている。一角獣研究者としての興味深いのは，ここでリルケがタピスリーの中央に描かれている貴婦人を同一人物のようであると推定していることである。後年，ランコロンスカは自らの「貴婦人＝マーガレット・オブ・ヨーク」説の補強に，リルケのこの直観的推定を利用している。
4) QUELQUES REMARQUES SUR LES TAPISSERIES DE LA DAME A LA LICORNE AU MUSEE DE CLUNY. LES ATELIERS DE TAPISSERIE EN ANGLETERRE pp. 662-666
5) ebenda. p. 664
6) ebenda. p. 665
7) ebenda.
8) 聖母に抱かれている一角獣が血を流している場合には，これもまた中世において愛好された「十字架から降ろされたキリストを抱く聖母」のモチーフとなる。
9) この神話モチーフの淵源については拙論「一角獣研究Ⅰ」を参照。藝文研究57号所収，1990，211～195頁
10) グスタフ・ルネ・ホッケ著（種村季弘・矢川澄子訳）『迷宮としての世界』美術出版社，1981年，343頁
11) Vgl. Phyllis Ackermann: The Lady and the Unicorn. The Burlington Magazine for Connoisseurs LXVI. (January-June) 1935, pp. 35
12) ちなみに『鏡の国のアリス』ではアリスを囲んで，獅子と一角獣が登場するという構図が見られる。
13) クリュニューのタピスリーについて語ろうとするものは，ランコロンスカの魅力的なテーゼを素通りすることはできないだろう。これはケンドリック以来このタピスリーについて書かれた最も刺激的なテーゼであった。このタピスリーについてのわれわれの考えを述べる前に，この魅力的なテーゼを覗いてみても無駄ではないだろう。ランコロンスカのテーゼの骨子は次のとおりである。ランコロンスカによれば，各タピスリーの中心的位置にある貴婦人はすべて同一人物であり，それはほかならぬ，マーガレット・オ

ブ・ヨークなのである。そしてこのタピスリー連作は，彼女とブルゴーニュ公シャルルの婚姻の贈り物として制作されたものである。その注文主にして，送り主はジャンの経済顧問でもあつたリヨンのオーベール・ル・ヴィストであった。ところがゴブラン織りタピスリーの製作には多大な時間を要するので，タピスリーが完成したときには，すでにブルゴーニュ候国は滅亡してしまっており，その結果オーベールはタピスリーを自らの所有にした，というものである。ランコロンスカはまず貴婦人の服装に着目し，このような衣装の着用が許されるものは王族に限定されるはずであるという主張をまず行い，次に，貴婦人の顔を同一人物のそれであるとし，その顔と他の肖像画に見られるマーガレットとの類似性を論じ，また帽子，その他タピスリーに描出されている動植物をそれぞれマーガレットとシャルル豪胆公に関連付けて解釈しようとする。その手際と実証的徹底性には，若干深読みのきらいはあるものの，脱帽せざるを得ないほどである。ただ，一角獣研究者のだれもが指摘するように，タピスリー上の貴婦人がとうてい同一人物には見えないことである。これはタピスリーを製作した工房のスタイルの差であると理解するにしても，贈呈者であるル・ヴィストが自分の紋章をこれほど前面に押し出し，あまつさえマーガレットに紋章旗を支えさせるという構図（いわゆる「触覚」のタピスリー）は，中世の秋がホイジンハの指摘するように「傲慢の時代」でたとえあったにせよ，承服できかねるものがある。さらには既に述べたように，タピスリーの構図自体中世以来の伝統に即したものであり，タピスリー上の事物が細かくマーガレットとシャルルに関連づけられると考えるのは，タピスリーの歴史的コンテクストを無視した解釈というほかはない。vgl. Lanckorońska, Maria: Wandteppiche für eine Fürstin.(Frankfurt／M.)1965・

14) クロード・ル・ヴィストとジャン・ド・シャバンヌとの1513年の婚姻を根拠とするアンリ・マルタンのこの魅力的な説もまたモード史の観点から否定されている。

15) 例えば十五世紀初頭ドイツの Minnekästchen (Villingen, Stadtische Sammlung) など。

16) C.C.ユング著（池田紘一・鎌田道生訳）『心理学と錬金術Ⅱ』人文書院，1984年，301頁参照。

17) 同上書303頁参照。

18) ホッケ同上書342頁参照。

19) クリュニュー美術館のコンセルヴァトワールである Alain Erlande-Brandenburg の説は興味深い。彼もまた天幕のタピスリーの重要性を認識しているのだが，その解釈によれば，「天幕」タピスリーの貴婦人は，従来言われているのと異なり，首飾りを宝石箱に戻しているところなのである。そし

てその意味としては彼は，古代哲学における liberum arbitrium の問題がここで寓意されていると主張している。すなわち，首飾りを脱ぎ捨てることによって，五感によって曇らされたわれわれの判断力を取り戻そうとする行為の寓意であるとする。そして天幕上部の銘文はそれに関わるものであるとする。その論拠として，かれは1539年に製作されたと言われる，枢機卿ド・ラ・マルクの所蔵していた同じく六枚組の Los Sentidos という題名のタピスリーを挙げている。このタピスリーにおいては五感が五枚のタピスリーにおいて表現され，六枚目には Liberum arbitrium なる銘文が記されているという。ここにおいて「天幕」タピスリーは感覚＝官能の否定という姿を現すことになる。しかしながら，問題なのは Hortus Conclusus を基調とする中世的宗教的伝統的構図であり，それらの構図が担っている筈の意味価であることは言うまでもない。われわれの論じるクリュニューのタピスリーは，文字通り中世以来のモチーフの引用の織物であり，それらモチーフの織りなす意味の関係性こそが問題なのだ。五感とその否定，あるいは「自由選択」の問題を形象化するのにわざわざ一角獣と貴婦人と Hortus Conclusus を選ぶ必然性はない。さらにいえば，Liberum arbitrium という命題もまたこの引用の織物を構成する一本の糸である可能性が強いのである。Vgl. Alain Erlande-Brandenburg: La Dame à la Licorne. Editions de la Réunion des musées nationaux (Paris) 1989, pp. 69

20) Quem non vincat amor castae virtutis et ardor? Virtus tants potest, vincat ut illa feram. という説明文が当該のエンブレームには付けられている。A. Henkel, A. Schöne (hrsg.): EMBLEMATA. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. (Metzler) 1976, S. 422

21) 絶対者イエス・キリストの象徴であった一角獣は，また，その対極に位置する悪の象徴でもあった。そのイメジャリーの淵源は，遠く旧約聖書の記述に求められる。というよりは，ヘブライ語からギリシャ語への翻訳聖書であった Septuaginta の誤訳に求められる。「われら悩める魂を悪しき一角獣より護りたまえ」（詩篇22.21）などの記述が成立したのは，本来は野牛を表す re'em という単語を「一角獣」と誤訳したためであった。この誤訳はルター聖書にも引き継がれている。この千数百年をゆうに超える誤訳一角獣＝悪の象徴の伝統は当然のことながら，中世ヨーロッパの一角獣表象にも多大な影響を与えずにはおかなかった。また『黄金伝説』に収録されている「聖バルラームと聖ヨザファット」にも「死」の象徴としての一角獣が登場することはよく知られている。一角獣象徴が多義的であることは容易に理解されるであろう。「聖バルラーム…」説話にまつわる歴史的記述については，松原秀一著『中世の説話―東と西の出会い』のうち「一角獣の話」の章が最も詳しい。（東京書籍）昭和54年，97頁～127頁参照