

「印章と刻印：西欧中世におけるイメージの隠喩」（上）

木 俣 元 一

はじめに

リスボンのグルベンキアン美術館に所蔵される、なみはずれて精緻な仕上げが施され、一個の美術作品としてえがたい魅力をたたえた『ヨハネ黙示録』写本がある。この写本には、きわめて興味深い、知的関心を呼び起こす挿絵が含まれている¹（図1）。この挿絵は、子羊が第6の封印を開く場面（『黙示録』6:12-7:17）に関するベレンガウドゥスの注解²に基づき、古代ローマにおけるエルサレムの破壊やユダヤ教徒の排斥を描きだす³。中央にはユダヤ教徒殺戮を命じるローマ皇帝が、中世の王侯を思わせる姿で天蓋風建築の前に座しており、左方の川岸では捕らえられたユダヤ教徒たちへの刑が執行され、その光景を悲しげに見つめる女性たちが左に並ぶ。

この挿絵は、黙示録本文や注解のテキストでは説明のつかない要素を主に2つ含む。ひとつは画面右で枠に掛かる布上に現れるキリストの顔（図2）であり、もうひとつは、画面左上部でアーモンド型光背（マンドルラ）に包まれた神（キリスト）が、光背と同形の金色の印章を両手で抱える描写（図3）である。

前者については、エルサレムの神殿の垂れ幕に奇跡的に転写されたキリストの顔のイメージ（ウェロニカ）に関する伝説と結びつくことがすでにルイスによって指摘されている⁴。しかし、後者の印章については、どのように理解すべきなのか。キリストが所有するこの印章は、キリストによって押印されると考えられるが、何に押され、どのような刻印を作り出すのか。キリストが抱え持つ印章の表面は輝く金色で覆われているにすぎず、何らかの判読可能な形象をそこに見いだすことはできないが、そこに印刻されるのはキリスト自身の姿であるのか。キリストを包む光背の形状と印章の形状との間に見られる類似性には何らかの意味があるのか。さらに垂れ幕の布地に奇跡的に転写された聖なる顔のイメージとのあいだに何らかの関係を想定すべきなのだろうか。

これらの問いに答えるため、この挿絵には、本論文全体の最後でふたたび戻ってくることにしよう。この挿絵を最初に取り上げたのは、印章にせよ、神殿の幕にせよ、そこに現れるキリストの聖顔にせよ、13世紀の西欧におけるイメージや視覚に関わるさまざまな重要な問題がひとつの映像に収斂し、整理されているからである。しかし、ここでの考察がめざすのは、図像の成立にあたって直接または間接の典拠や源泉となったテキストを特定し、その図像が何を意味するかを解明していわゆる「イコノグラフィ／イコノロジー」的な答えを得るということではない。お

そらくそれは不可能であり、この対象についてはすくなくともふさわしくないであろう。私がもくろむのは、むしろこの挿絵が含む、あるいは指し示す問題が広く、そして深いことを、やや回りくどく思われるかもしれない形で語ることである。

キリスト教美術はその出発点から、本来不可視の存在である神を眼に見えるように描写するというパラドックスを宿命として抱え込んでいる。なるほど、三位一体の第二位階であるロゴス(言葉)が聖母マリアの胎内で受肉し、イエス・キリストとして誕生することにより、不可視の神が可視化されたことはたしかである。神の受肉は、その視覚的表現を可能とし、さらに画像制作自体にも根拠を与えることになった。だが、問題が完全に解決されたわけではない。キリストが地上に存在したのは30年程度の期間に限られるできごとであり、すでに遠い過去に完結してしまったのである。それゆえ、キリスト教美術は、この大いなる根源的な不在をめぐる繰り返しられることになった。キリストが昇天した後には、神の姿を直視することは、少なくとも地上に生きる人間には手の届かないものとなり、神を直接見るためには、死後魂が昇天するまで、あるいは最後の審判まで待たなければならない。さらに、神であれ人間であれ、それをかたどる似姿の制作が禁じられていることもつけ加えなければならない。

この乗り越えがたいパラドックスを内包する美術、とくにここで問題とする神やキリストを表すイメージを、中世の人々はどう「見た」のだろうか⁵。またこうしたイメージは、人々に対してどのように働きかけたのだろうか。

もちろん、美術作品が物質的素材によって形づくられ、人間の視覚が感覚器官である眼や視神経、脳の生理学的構造やはたらきによってある程度まで条件づけられているという意味では、中世における視覚のあり方は、現代の私たちが美術作品を見るときと大きくは変わらないと考えることもできるだろう。だが我々自身の美術作品をめぐる経験がいみじくも教えてくれるように、見るという行為の内実は単一ではなく、年齢や知識、体調や心理状態などにより微妙に揺れ動く。

現代においてもそうであるが、中世においても視覚のあり方は決して一様ではなく、地域や文化、対象や状況などによって異なる多様な視覚が共存し、競合していたことは疑いない。西欧中世において機能した多様な「視」のあり方をとらえるため、これから考察を進めていくように、12世紀を中心として、西欧の神学者たちが神のイメージについて論じるときに幅広く用いた、印章とその刻印⁶というメタファーが、ひとつの手がかりとなるモデルを提供してくれるように思われる。

この比喩は古代ギリシア以来、おそらくはそれ以前から、記憶、認識、表象、イメージ、存在をめぐるさまざまな問題系列と連なる伝統的トポスとして頻繁に用いられてきた。また、私たちが主として考察の対象とする中世盛期から後期にかけての時代には、印章と刻印は生きた隠喩として豊かな内実をそなえたものであったと思われる。というのも、印章は11-12世紀の社会において、農民も含む多様な人々によって所有され幅広く使用されるようになったからである。この比喩は単に文献や言辞の上で受け継がれたのではなく、その使用と受容にあたって、深々とし

た実感を伴っていたにちがいない。それほどまでに印章は西欧中世の社会や文化に浸透していた。こうした状況が生じたのは、印章と刻印が時代や地域を越えて普遍的に現出する特質だけでなく、この時期のヨーロッパ独自の社会的、文化的背景との関わりが大きい。

このことは、11 - 12 世紀を中心に、神とそのイメージ、三位一体の父と子、神と人間を論じる際に印章と刻印の比喩を援用する神学的テキストがかなり多く残されていること、それもビザンティンの聖像破壊論争に際してこの比喩が持ち出されたときとは異なる、独自の論点を切り開いていることによって裏づけられるだろう。

本稿では、主としてこの時期の神学的テキストに現れる印章と刻印に関わるモチーフを取り上げ、これらを実際の印章と関わる文化と関連させ、神やキリストを表すイメージが果たした機能についての考察を試みたい。

1. 古代、ビザンティン、初期中世における刻印

この章では、西欧の中世盛期へと考察を進める前に、古代、ビザンティン、そして西欧中世初期において、印章と刻印がイメージとの関わりでどのような問題体系を構築していたかについて、次のような4つの観点から整理し、概観する。その過程で、議論の射程が思いのほか幅広いことが明らかとなるであろう。

(1) 機械的複製手段としての刻印

鉛筆や木炭による素描、絵筆による絵画、鑿を用いた彫刻といった描写や再現の手法のほかに、なんらかの母型 (matrix) を粘土、ロウ、金属といった可塑的素材に押しつけることによってイメージを生み出す方法がある。後者においては、人間の手が画材や道具を媒介として描写や似姿を漸次的に少しずつ形づくっていくのではなく、イメージは、ひと息に機械的かつ自動的に成立する。ここで取り上げる印章や硬貨などが、その例である。広くとらえれば、版画などもこうした方法として見ることもできるであろう⁷。

母型をロウや粘土などの素材に押しつける。このときロウは加熱されており、粘土はまだ水分を含んでいて柔らかく、ある程度の順応性や可塑性をそなえている。その結果、これらの素材には、母型とは凹凸と左右の反転した形象が痕跡として残され、母型自体においては陰刻であるゆえいささか不明瞭であったイメージは浮き出すように可視化され、より判読しやすく、触知的感覚をいきいきと呼び起こす様態へと変換される。このような画像形成のプロセスは、硬貨を金属に打刻する際に用いられる型や、パンが焼かれる前に生地にあてがわれる型やスタンプ⁸、煉瓦やタイル、ぶどう酒を入れるアンフォラ、その口を封じる石膏、テラコッタ製のランプなどに見られ、きわめて幅広い対象に適用されてきた。

こうした「刻印 (impression, imprint, empreinte)」と総称されるイメージ産出手段では、人

間の手、すなわち個人による技術的差異が関与する余地はほとんどない。もちろん、母型を押しつける角度、力を入れ具合、時間、さらに素材の種類や状態など多様な条件により、刻印されたイメージに微細な変化が生まれることもあるが、母型が摩滅したり損傷したりするまでは、ほとんど同一のイメージを限りなく作り出すことが可能である。この意味で、印章を用いた刻印は「機械的複製」のための手段であるといえよう。

この「機械的複製」という語は、近代における複製を論じたヴァルター・ベンヤミンの名高い著作から借り受けたものである⁹。たしかに、ベンヤミンが「機械的複製 (reproduction mécanisée)」という言葉を用いながら念頭に置いていたのは、あらためて述べるまでもなく、写真、とりわけ映画という近代に成立した複製手段であった。しかし、ベンヤミンの次の一節に見るように、ここで扱う印章や、貨幣における刻印もこの概念と関係していることは疑いない。

「芸術作品を技術的に複製する方法のうちで、古代ギリシア人の知っていた方法は二つだけだった。鑄造と刻印である。ブロンズ像とテラコッタが、また硬貨が、かれらが大量に生産しえた芸術作品であって、そのほかにはなかった。¹⁰」

複製を作り出すこと、そのための技術、そして個々の複製が、西欧中世においては、イメージの生産や受容に関わる多様な局面で、重要な役割を果たしてきた。もちろん、ルネサンス以後も、複製が芸術制作と受容に欠かせない手段であり続けたことは確かである。しかし、中世における複製についての考え方は、それ以降とは、根本的といってよいほど大きく異なっており、このことが中世美術やイメージの本質をある程度規定していたことには疑いが無い。

近代においては、複製という手続きを経ることにより生み出されたものにおいて、原作のオリジナリティは多かれ少なかれ損なわれざるを得ない、と考えられる。これに対し、中世においては、一般に複製は必ずしも原作のオリジナリティに影響を及ぼすことはなく、むしろそのオリジナリティを保持することにこそ、複製の意義があったといえよう¹¹。ロマン主義的オリジナリティ信仰に支配された近代的視点からは、いかに逆説的に見えようとも。

刻印によって成立したイメージは、母型というオリジナルから生じたコピーと見ることも可能である。しかしながら、すでに言及したように、母型と刻印は本質的に異なるものであって、形態の上では凹凸と左右が反転することに加え、母型を素材に押しつけた結果はじめてイメージが物理的に成立するという意味で、個々の刻印を独立した真正なるオリジナルとしてとらえることもできる。刻印により機械的に生み出された無数の複製品に関し、オリジナルとコピーの概念に関わる問題を考える上で興味深い事例を、ゲイリー・ヴァイカンが提示している¹²。柱頭行者シメオンを記念する聖地の巡礼土産 (eulogia) では、聖人が修行を行った柱の周囲から採取された赤い粘土からなる円形の薄片に、聖人や柱をかたどるスタンプが刻印される (図4)。このとき、スタンプの母型や母型を作るのに用いられた型も、あるいはさらに根源までさかのぼって聖人自身でさえも、オリジナルと考えることはできず、個々の薄片において、聖人が接触した聖遺物である土という素材と聖人や柱を表す形象がひとつ事物に収束し、そのたびごとにあらためて

個別のオリジナルが形成されるのである。このように、これら無数に生産された小片は、オリジナルとコピーという観点では相互に同一の水準に位置づけられるため、「オリジナルなきコピー」であると同時に、「コピーなきオリジナル」でもあるということになる¹³。

刻印を通じたイメージの成立にあっては、痕跡が残される素材の多様性にもかかわらず、生み出されたイメージの形態に関する様相だけを見るならば同一のままである。それゆえ、形は素材や状況によって変化することのない本質的要素としてとらえられ、他方、個々のイメージを支える物質的素材は非本質的な付随的要素として位置づけられる事態を招く。さらに、形態を本質的要素とし、素材を付随的要素とするこのような考え方は、美術作品において、壁画、モザイク、板絵、写本挿絵、浮き彫りなどといった、様々な媒材で実現されるに先立って構想として与えられる素描の本質性と関連し、素描が彩色に先行して作品を決定づけるという制作プロセスと結びついた解釈に導く¹⁴。

同一の真正なイメージ（コピーなきオリジナル、あるいはオリジナルなきコピー）を無数に生み出しうる刻印という機械的複製手法は、権威や権力と結びつく。印章は、その所有者との密接な関係や同一性（identity）の点で、権威や権力の表象ともなりうる（第2章参照）。また古代と中世においては、厳格に管理された打型を用い、硬貨の造幣がなされた。この観点から、『マタイによる福音書』（22:15-22）で語られる「皇帝の税」に関する挿話、硬貨に刻印された皇帝像とキリスト像の関係、円形の枠（イマーゴ・クリペアータ）に描かれたキリスト像、メタファーとしての貨幣などへと議論を展開することも可能であるが、ここでは考察の中心に印章を据えることとして、貨幣についての考察は別の機会に譲りたい。

（2）認識・記憶のモデル

古代ギリシア以来、ロウに印章によって刻印を押すという行為は、認識や記憶を説明するための有効なモデルとして、プラトンやアリストテレスに代表される哲学者によって用いられてきた¹⁵。

知覚された対象が、感覚器官や魂に対して残す痕跡は、印章がロウに対して残す刻印になぞらえられた。こうした比喩が最初に明確に使われたのは、プラトンの『テアイテトス (Theaetetus)』においてである。

「われわれの心のなかには素材のままのロウがあるのだと想ってみてくれたまえ。そのロウ材は、人によってさまざまで、大きめなものあれば、小さめなものもある。清らかなものあれば、穢なげなものもある。ひからびすぎたものもあるし、やわらかすぎたものもある。がまた、ほどよいものはないではないと、こうしてくれたまえ。…」

よし、ではこのロウ材を、（詩歌をつかさどる）ムウサたちの母親なるムネモシュネ（おぼえ、記憶）の賜物と言おう。そして、われわれが見たり聞いたりするもの、もしくは自分で思いつくもののうち、記憶しておきたいと思ったものは、あたかも指輪についている印章を捺印するとき

のように、その感覚や思いつきにこのロウを当てがって、その形跡を（ロウ上に）写し取るのである。そして、ひとたび印刻されたものは、その形跡がロウ上に存するかぎり、これをわれわれは記憶し、また知っているのであるが、拭い去られたものや、印刻されえなかったものは、これを忘却したり、知らなかったりするるのであるとしよう。¹⁶⁾

またアリストテレスは、『魂について (De Anima)』第2書のなかで、記憶において想像上のイメージを形成することを、印章のついた指輪でロウを押し、刻印を作り出す所作に例えている¹⁷⁾。この比喩によって、二元論的に単純な感覚的な知覚とは異なる意識的な記憶の行為を示そうとしたプラトンとは対照的に、アリストテレスは、魂と肉体を結ぶ直接的な関係を示そうとしたのである。アリストテレスは、刻印とロウという比喩と結びつけて、形相と質料という2つの概念を用いることにより、理性と並んで知覚と経験に重要な位置を与えている。アリストテレスが、印章と刻印という、人間の手による模倣ではない機械的複製を認識論のモデルとして採用していることは、人間を取り巻く自然の観察に基づく科学的方法論の確立と結びつく¹⁸⁾。

全宇宙が神の実体を構成するという汎神論的性格を色濃くそなえ、外界の知覚に認識や知識の基盤を置くストア学派においても、印章と刻印の認識論モデルが重要な位置を占める。あたかも印章がロウに施す刻印のように、外界の対象が魂に対して与える「刻印 (tupôsis)」が「表象 (心的印象) (phantasia)」を形成し、真実性の判断基準となる¹⁹⁾。アリストテレスにおけるのと同様に、ここでも刻印が機械的複製であることが、その根拠を担っている。

ヴェリティ・プラットは、古代ギリシアとローマの印章と刻印という複製手法と認識論との関係を考察している。印章とその刻印においては、形象が凹凸と左右において反転するため完全に一致しないという意味で完璧な複製といえない。そのため、アリストテレスとストア学派の認識論における思想的な根拠としてはいささか難点を有するといえるであろう。にもかかわらず、古代ギリシアの思想家がこの比喩に執着した理由を次のように説明している。実際の印章が、当時の社会において個人の存在、魂、同一性と強く結びついており、真正なコミュニケーションの手段として機能していたため、このメタファーが感情に訴えかける力と社会的な重要性をそなえていたからである、と²⁰⁾。

ディオニュシオス・アレオパギテースは、印章という比喩を用いて、神に参与し啓示を受け取る力が個人によって異なることを説明している²¹⁾。ひとつの印章から生じる刻印はすべて同一ではないが、これは印章自体に原因があるのではなく、刻印される素材が異なるからなのである²²⁾。

(3) キリスト教徒の徴 (しるし)

キリスト教においても、印章は神やキリストと個々の魂との関係を示すメタファーとして長く用いられてきた²³⁾。

『ヨハネによる福音書』には、父である神が洗礼に際しイエスに印章を押したという、次のようなイエス自身の告白が見られる。「これこそ、人の子があなたがたに与える食べ物である。父

である神が、人の子を認証された (signavit) からである。(6:27)」神がイエスに施した刻印は、父から託された使命を果たすための権能が与えられただけでなく²⁴、神の子として聖別されたことも意味している。

パウロの書簡では、神が信徒に対して聖霊を与えて刻印を施し、これによってキリストの聖別に参与させ、神と信徒との結びつきを保証することが繰り返し言及される。

「わたしたちとあなたがたとをキリストに固く結び付け、わたしたちに油を注いでくださったのは、神です。神はまた、わたしたちに証印を押して (signavit)、保証としてわたしたちの心に“霊”を与えてくださいました。(『コリントの信徒への手紙 二』1:21-22)」

「あなたがたもまた、キリストにおいて、真理の言葉、救いをもたらす福音を聞き、そして信じて、約束された聖霊で証印を押された (signati estis) のです。この聖霊は、わたしたちが御国を受け継ぐための保証であり、こうして、わたしたちは贖われて神のものとなり、神の栄光をたたえることになるのです。(『エフェソの信徒への手紙』1:13-14)」

「あなたがたは、聖霊により、贖いの日に対して保証されている (signati estis) のです。(『エフェソの信徒への手紙』4:30)」

さらにこの刻印は、神の僕であることの証であり、この印を受けた者は、終末の試練で守られることになる²⁵。

新たに洗礼を受ける受洗者は額に十字架の印を押される。アンブロシウスは、ソロモンの『雅歌』の一節、「わたしを刻みつけてください／あなたの心に、印章として (ut signaculum) ／あなたの腕に、印章として (8:6)」を引きつつ、洗礼の秘跡について、いかにして神が信徒に油を注ぎ、キリストが彼らに証印を押したかを説明している²⁶。キリストの十字架、すなわちその受難のイメージによって刻印 (signaculum) を受けるのは、その刻印により、人々はキリストとの相似性を保ち、キリストにならって立ち上がるためである。このような徴は、信徒が神の所有物であるだけでなく、『創世記』(1:26) に記された神の言葉、「われわれにかたどり、われわれに似せて、人を造ろう」が示す、人間が神の似姿として創造された経緯も説明してくれる²⁷。

(4) 原型と模像

不可視の原型と模像(アイコン)との関係を説明するために、新プラトン主義を背景として、光と影、印章と刻印、鏡とそれに映る反映といった比喩がしばしば用いられた。

プラトンの著作『ティマイオス』(72c 3-5) に現れる “εχμαγειον” という語は「似姿」とともに「刻印」も意味する。また “σφραγις” は、印章とともにその刻印も意味する語である。アレクサンドリアの新プラトン主義哲学者アンモニアス・ヘルメイウー(5世紀後半-6世紀前半)の『ヨハネ福音書聖書注釈集』では、子は父の「似姿=刻印」であり、「印章=刻印」とであると述べられる。

ビザンティン皇帝コンスタンティヌス5世治下、その聖像破壊政策に対し、聖像擁護運動を展

開した修道士小ステファノス（715-765）の伝記において、印章の母型に陰刻された線は不可視の原型に、さらに印章が素材に押しつけられて生じる刻印は、不可視の原型がアイコンとして物質的に実現されることに例えられている²⁸。

キリストが本来不可視の存在である神なら画像として表現できないはずであるとする画像表現反対派の主張に答えて、イコノクラスム第2期（815-843）におけるアイコン擁護論を代表する、コンスタンティノポリスのストゥーディオス修道院長テオドロス（759-826）は、キリストの「受肉」こそが、その画像表現を可能としたとする。

「神のロゴスが御心によってわれらと同じ肉となり、混じりけなきものが混じりあうものとなった時、無限定なものは限定され、眼に見えぬものは見えるものとなり無形相のものは肉の形相をとった。まさにこの故にこそキリストは画像に表現されうるのであり、眼に見えるものとして見ることが許されるのである。ただし肉となることにより、神のロゴスは自らの肉体の限定可能な形相を事実われらに与え給うたが、その神性の本質においては、キリストはつねに限定されえないものとしてとどまる。²⁹」

アイコンを擁護する陣営にとって重要な課題は、アイコンが、それが表象する原型としての神と同一であると同時に、それとは本質的に異なっていることを、いかにして説明するかであった。一見したところ両立させるのが困難なこれらの条件を満たす説明のモデルとして、テオドロスが用いたのが、印章がロウに与える刻印という比喩であった。印章と刻印は、物質的な存在としてまったく別個のものである。しかしながら、印章に彫り込まれた形象は正確に刻印に受け渡される。テオドロスによれば、「我々が崇敬するのは、イメージの本質（ousia）ではなく、それに刻印された原型の形相（character）である³⁰」。このようにして、板絵、モザイク、彫刻といった個々の作品を作り上げている素材の違いを問わず、キリストを表す多様なイメージから形体だけが抽出され、この形体がキリストとの同一性を保証する。

（続く）

（Endnotes）

¹ Museu Calouste Gulbenkian, Ms. L. A. 139, fol. 13r.

² Berengaudus, *Expositio*, 6:12 (PL 17, 923).

³ Suzanne Lewis, "Tractatus adversus Judaeos in the Gulbenkian Apocalypse," *Art Bulletin*, 68 (1986), pp. 543-566, 560-562, 565-566.

⁴ Lewis, *art. cit.*, pp. 561-562.

⁵ ここでいう「見る」という行為は単に感覚器官としての眼を通じた刺激の受容に限定されない、「視覚性（visuality）」の問題として幅広くとらえる必要がある。Cf. Hal Foster, ed., *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, The New Press, 1998; 邦訳：ハル・フォスター編、樽沼範久訳『視覚論』平凡社ライブラリー、2007年；Robert S. Nelson, "Introduction: Descartes's Cow and Other Domestications of the Visual," in: Robert S. Nelson, ed., *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ハル・フォスターは次のように述べている。「視覚（vision）と視覚性

(visuality) という二つの言葉がある。肉体のメカニズムによって形成されるのが視覚であり、社会的事実として形成されるのが視覚性であるとも言えるだろう。しかし、この二つを自然対文化として対立させるべきではない。なぜなら視覚は社会的・歴史的でもあるし、視覚性は身体や精神に分かちがたく結びついているからだ。とはいえ、視覚と視覚性はまったく同じものでもない。そう、この二つの語の違いからわかるのは、視覚的なものの内には差異があるということである。肉体的な視覚のメカニズムと歴史的に形成される見る技法との差異、視覚データとその言説化との差異。また、どのようにものが見えるのか、どのように見るのが可能になり、許され、強いられるのか、そのなかでどうしたら見る行為そのものや不可視なものをとらえられるのか、そこにも差異、たくさんあるのだ。ところが、それぞれの視の制度は、それ固有の修辭や表象によって、そのような差異を排除しようとする。つまり、多様な社会的視覚性から一つだけ『本質的な』視覚を選び出してしまふ、あるいは、それらを『自然な』ヒエラルキーのなかに配置してしまうのである。したがって重要なのは、このようなヒエラルキーを崩すこと、自明とされている視覚的事実の配置を攪乱させることである（視覚的事実なるものがとらえられるとすれば、これが唯一の方法かもしれない。）（前掲訳書、p. 11-12）

⁶ 印章 (seal, sceau) という語は、母型 (matrix, matrice) と、母型が素材に押しつけられることで生じた痕跡である刻印 (imprint, empreinte) の双方を指す。ここでは両者の区別を明確にするため、印章という語を主としてその母型に対して用いることにする。

⁷ William B. MacGregor, "The Authority of Prints: an Early Modern Perspective," *Art History*, 22 (1999), pp. 389-420. ロジェ・ド・ピールが列挙する版画がもたらす多数の効能のなかで、とくのものその教育的効果や、その場になくものを「あたかも眼前に存在するかのように提示する」力の起源を、この論文の著者は、版画という刻印による機械的複製手段に求めている。ド・ピールの論考については、以下を参照。杉山奈生子解題、フランス美術文献研究会翻訳、ロジェ・ド・ピール『完全なる絵画の概念』より「版画の効用と使用法について」、『西洋美術研究』11 (2004), pp. 167-187.

⁸ 初期キリスト教、ビザンティンにおけるパンの型やスタンプについては、以下を参照。George Galabaris, *Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, Madison, Milwaukee, London: The University of Wisconsin Press, 1970.

⁹ このテキストは、ビエール・クロソフスキーの翻訳により、最初はフランス語で刊行された。Cf. "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée," in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5 (1936), pp. 40-68. 英訳に以下がある。"The Works of Art in the Age of Mechanical Reproduction," trans. Harry Zohn, in: Hannah Arendt, ed., *Illuminations*, London, 1970, pp. 219-53. 和訳として以下を参照。ヴァルター・ベンヤミン著、野村修訳「複製技術時代の芸術作品」(多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波現代文庫、2000年所収)。本著作のタイトルの和訳であるが、原著に忠実であるなら、「機械的複製の時代の芸術作品」とするべきであろう。「機械的」とは、「人間の手によらない」と解することができ、この意味で、本論文で考察の対象となる「刻印」や「アケイロポイエトス (人間の手によって作られたのではない聖像)」といった問題点にもつながる。

¹⁰ ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、p. 154.

¹¹ このように相対立するオリジナリティとコピーの概念については、以下を参照。リチャード・シフ「オリジナリティ」、ロバート・S・ネルソン、リチャード・シフ編、加藤哲弘、鈴木廣之監訳『美術史を語る言葉 22の理論と実践』(ブリュッケ 2002年)、pp.193-215.

¹² Gary Vikan, "Ruminations on Edible Icons: Originals and Copies in the Art of Byzantium," *Studies in the History of Art*, 20 (1989), Washington D.C., pp. 47-59, 53-54 (Gary Vikan, *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*, Aldershot: Ashgate, 2003 所収).

¹³ Vikan, *art.cit.*, p. 54; Herbert L. Kessler, "Configuring the Invisible by Copying the Holy Face," in: *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 64-87, 87 (初出 Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf, eds., *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Villa Spelman Studies, vol. 6, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1998, pp. 129-51).

¹⁴ Kessler, "Configuring the Invisible," *art.cit.*, p. 67.

¹⁵ Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990; 邦訳: メアリー・カラザース著、別宮貞徳監訳『記憶術と書物 中世ヨーロッパの情報文化』工作舎、1997年、pp. 44-49; Verity Platt, "Making an Impression: Replication and the Ontology of the

Graeco-Roman Seal Stone,” *Art History*, 29 (2006), pp. 233-257, とくに 245-249.

¹⁶ 191 D-E; 194-195. 田中美知太郎訳の表記を多少改めた。

¹⁷ 424a19=2.12.; カラザース、前掲書、pp. 57-58。

¹⁸ Platt, *art. cit.*, p. 246.

¹⁹ Platt, *art. cit.*, p. 247-248.

²⁰ Platt, *art. cit.*, p. 248-249.

²¹ Moshe Barasch, *Icon: Studies in the History of an Idea*, New York, London: New York University Press, 1992, p. 173.

²² 『神名論』2:5-7; PG, IC, cols. 644A-645A; Pseudo-Dionysius Areopagite, *The Divine Names and Mystical Theology*, trans. John D. Jones, Milwaukee, Wisconsin: Marquette university Press, 1980, pp.122-123. 「しかしながら、印章は、そのすべての刻印において完全でもなく同一でもない」と主張する者もいるだろう。印章自体はこのことの原因ではない。なぜなら、印章は、それぞれの刻印に対して単一で同一の仕方ですべてを惜しげなく与えるからである。印章に与る刻印の相違の不同性は、ひとつの完全で同一な原型の消滅や排除をもたらすものである。たとえば、(印章によって) 刻印される素材が、単一で、やわらかく、なめらかであり、さらに硬かったり、抵抗したり、また融けたり、不安定であったりするような特性をそなえていなければ、(それが受け取る) 刻印は、鮮明で、明瞭で、永続的なものとなる。しかし、刻印される素材がこうした能力を欠いているならば、印章への参与を欠いていたり、形がなかったり、不明瞭であったし、このほか印章に与ることのできないことに起因することすべての原因となりうるのである。(644C)」(上記の英訳に基づく試訳)

²³ Rachel Fulton, *From Judgment to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, New York: Columbia University Press, 2002, p. 254.

²⁴ 「しかし、わたしにはヨハネの証しにまさる証しがある。父がわたしに成し遂げるようにお与えになった業、つまり、わたしがやっている業そのものが、父がわたしをお遣わしになったことを証ししている。(『ヨハネによる福音書』5:36)」

²⁵ 「わたしはまた、もう一人の天使が生ける神の刻印を持って、太陽の出る方角から上って来るのを見た。この天使は、大地と海とを損なうことを許されている四人の天使に、大声で呼びかけて、こう言った。『我々が、神の僕たちの額に刻印を押してしまうまでは、大地も海も木も損なってはならない。』わたしは、刻印を押された人々の数を聞いた。それは十四万四千人で、イスラエルの子らの全部族の中から、刻印を押されていた。(『ヨハネの黙示録』7:2-4)」

²⁶ Ambrosius, *De sacramentis*, bk. 6, paragr. 7.

²⁷ Cf. Gerhard B. Ladner, *Ad Imaginem Dei: The Image of Man in Medieval Art*, Wimmer Lecture XVI, Latrobe: The Archabbey Press, 1965.

²⁸ PG 100, 1113B; Kessler, “Configuring the Inivisible,” *art.cit.*, p. 68.

²⁹ PG 99, 329-332. 辻佐保子「ビザンティン美術の表象世界——序にかえて」『ビザンティン美術の表象世界』(岩波書店 1993年) pp.5-6 の訳文を引用。

³⁰ Theodore the Studite, *On The Holy Images*, trans. Catharine P. Roth, III, Crestwood, New York, 1981, p. 103; 聖像破壊論者たちに対するテオドロスの反論については、以下を参照。Constantin Scouteris, “La peronne du Verbe Incarné et l’icône: l’argumenation iconoclaste et la réponse de saint Théodore Studite,” in: F. Bœspflug et N. Lossky, eds., *Nicée II, 787-1987: Douze siècles d’images religieuses*, actes du colloque international Nicée II, Paris, 1987, pp. 121-133..



図1 リスボン、グルベンキアン美術館、ペレンガウドゥスによる注解をともなう『ヨハネ黙示録』写本の挿絵 (Museu Calouste Gulbenkian, Ms. L. A. 139, fol. 13r.)



図2 画面右で枠に掛けられた布に描かれたキリストの肖像(図1の細部)

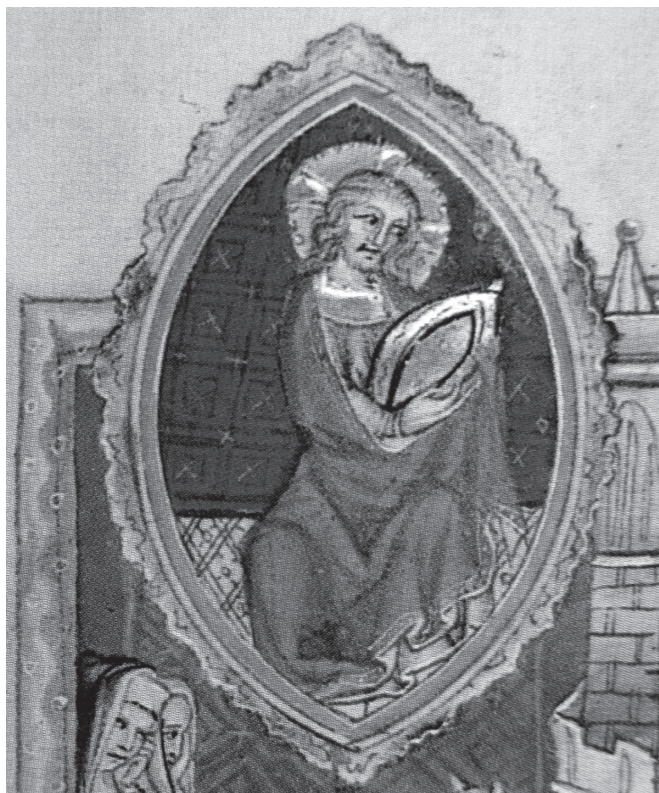


図3 画面左上部でアーモンド型光背に包まれたキリストが金色の印章を両手にかかえている (図1の細部)



図4 聖シメオンの記念品、6-7世紀、粘土。ヒューストン、メニル・コレクション

Abstract

Seal and its Imprint: A Metapor of Image in Medieval West (first part)

Motokazu KIMATA

The metaphor of seal and its imprint has a long tradition from Antiquity to Middle Ages. This study aims to investigate into the relationship between this metaphor and medieval christian image theory and visuality. In this first part, we treat following themes: 1. imprint as a mean of mechanical reproduction, 2. imprint as epistemological model, 3. imprint as token of Christian, 4. model and copy