

## アイコンとは何か ～高橋保行神父のアイコン論要点

パウロ眞野玄範

### 0. 鐸木道剛氏のアイコン論への疑問

2010 年度聖公会神学院第 17 回短期集中講座で、講師の鐸木道剛氏（岡山大学社会文化科学研究科准教授）は、次のような主張をされた。

- (1) 「西欧の宗教画とアイコンとの違いはありません」。
- (2) アイコンは模写されるものである点で、画家の自由な創意による西欧の宗教画とは異なる。
- (3) 「近代の複製技術は、アイコンにとっては便利な道具の出現でしょう」。
- (4) 「画像についての考えは、西方も東方も教義の上では同じです」。
- (5) イコノクラスムを経て、「偶像的なアイコン、つまり存在感のある素朴な（生きているような）アイコンがなくなり、洗練された優美な（美術品としての）アイコンが描かれることとなります」。
- (6) アイコンの役割・目的は、「神の受肉を示すため」である。

これら全ては、正教での理解に照らすと誤りである。正教の高橋保行神父は次のように述べている。

「伝統的に描かれた聖像（アイコン）を真ん中にして、一方では西欧絵画化、他方では工芸化があったのは今見たとおりだが、西欧絵画化した聖像と工芸化した聖像のあいだには、意志の伝達が困難なほどに違いがある。西欧の状況によって変わる絵画化した聖像と模写のみに徹する変化のない工芸アイコンは、いずれも精神文化を表現する美の言語としての聖像表現としての領域からはみ出でしまっている。」<sup>[1]</sup>

鐸木氏のアイコン論の骨格を為す①と②も、また質問に対する回答③も、この正教の観点からは否定される。アイコン文化は、ビザンチン帝国がオスマン帝国によって滅ぼされた後も、その末裔によってイスラムの支配下で、あるいは難民によってルネサンス期の西欧で、またビザンチン帝国のキリスト教を継承したロシアで存続したが、この 16 世紀から 20 世紀までの間に、聖像表現は西欧文化の影響を強く受け、また他方では工芸化して、「伝統的な聖像表現の見方からすると、精神文化の所在が分からなくなってしまった散漫さと、退廃的な現象を生んだ」<sup>[2]</sup>のであり、その時期の「アイコン」を基本資料とする鐸木氏の議論からは、そもそもアイコンとは何であるのかということが見えてこない。

実際、鐸木氏の説明は、例えば次のような素朴な疑問を引き起こし、回答を与えなかった。模写されるものであることがアイコンの特徴であるというのなら、その図柄の最初に描かれたものはアイコンでないということになるのか。次々に新しい図柄のアイコンが生まれたことを、どう説明するのか。西欧社会に溢れている宗教画やアイコンの複製ポスターはアイコンであると言えるか。元の画が「画家の自由な創意による」ものであるからアイコンでないというのであれば、その同じ画が正教の聖堂でアイコンとして用いられていることをどう説明するのか。結局、アイコンであるのかないのかは、どんな基準によって決められるのか。また、アイコンで、エッグ・テンペラやガラス石のモザイク、金銀などの画材が好んで用いられているのは何故か。顔が正面を向いている画が多いのは何故か。…

そこで高橋保行神父のアイコン論を参照して確かめた要点を以下に整理した。

[1] 高橋保行、『アイコンのあゆみ』，春秋社，1990，p.208-209

[2] 前掲書，p.209

## 1. イコンと西欧の宗教画との区別の基準

何をもってイコンがイコンと見なされるのかということが、鐸木氏の議論では明らかにされていなかったが、これについては明確な判断基準がある。イコンとは、複数の画像の配置や各画像の構図によって定められた枠組みを構成するものであり、〈美的言語〉であって、礼拝に用いる言語として正しく用いられているかどうかを基準に、それがイコンであるかどうかは判定されるのである。

こうした聖像理解が西欧教会に存在したことはない。<sup>[3]</sup>「(聖像論争時代に)ローマの総主教は、美的表現が聖書の出来事を伝えるのに役立つ、と言って聖像に賛成であった。ここでは美的言語としての聖像表現という認識はない。」<sup>[4]</sup>

「イコンであるかないか、どのくらいイコンであるか、ということも確たる精神構造を内蔵するイコンと照合させてみれば一見して判断することができるものだ。」<sup>[5]</sup>

このような理解のゆえに、イコンは一個の画像を意味しない。

「私たちがイコンという場合には、いつも総称であって、ひとつのイコンを意味することはない。というのは、色と形で提示されるイコンの裏には神が人に明らかにした『人の生きるべき姿』が潜み、その姿こそがイコンのもとであるからだ。…ひとつのイコンは、イコン全体の凝縮したものといえる。ひとつでありながらも、全体を前提としている。…一枚の板イコンのみを見つめて瞑想しえないのは、イコンが見つめて崇める偶像でなければ、見つめているうちに何やら神秘的な気持ちを提供してくれる道具などでもないからである。」<sup>[6]</sup>

それ故、例えば、シチリアのパレルモに残るノルマンの王が建てた聖堂のように、ビザンチン帝国でイコンを制作していた技師が全面的に手がけ、個々の画像を見れば、全くイコンそのものであるように思われるものであっても、イコンの理解を欠いた依頼者の意図を反映して配置されたものはイコンではない。

正教では、聖堂における諸画像の位置は全て決まっている。逆に言えば、西欧の宗教画の模写でも、正しい配置で用いられることで、イコンの用を足しうる(伝統的立場からは画像自体も正しい聖像表現である事が要求されるのだが)。

「キリストを中心に諸聖人は、生神女マリア、次にキリストに洗礼を受けたヨハネ、そして聖使徒ペトロとパウロに続いて使徒たちというように配列が決まっている。祈祷儀礼の中で唱えられる聖人の名の順序に従っているだけでなく、配列にも意味を託してあるから、配列無視はそのままその意味を無視することにもなる。」<sup>[7]</sup>

イコンの制作には、聖像と祈りの場の深い関係の理解が必須である。

「11世紀から13世紀までにビザンチン帝国圏を外れ、ローマン・カトリック文化圏に入れられた地域で制作されたイコンは、同じ聖像表現であっても、意味合いや表現方法に違いが出てきて、一見イコンであっても、既にイコンでなく、西欧キリスト教絵画となりつつあったことを明白に物語っている。」<sup>[8]</sup>

「ロシアの修道士たちは、西欧絵画の影響を受けた聖像表現を見て『バビロニア捕囚』、あるいは『西欧捕囚』と呼んだ。」<sup>[9]</sup>

[3] 高橋保行, 前掲書, p.174-180

[4] 前掲書, p.174

[5] 前掲書, p.162

[6] 前掲書, p.214-215

[7] 前掲書, p.182

[8] 前掲書, p.163

[9] 前掲書, p.205

「山下りんが出会ったときの聖像表現の状態は、エル・グレコが聖像表現をあきらめた時代以上に悪かった。伝統的な聖像表現は西欧絵画の表現にその地位を譲らなければならず、盲目的に伝えられていた聖像表現のかたちだけによって聖像であるかないかの判断が下されたという状態にあった。フェオファン・グレクやアンドレイ・ルブリョフの聖像表現にあるイコンのころの自由なかたち化はそこになく、すでにある形を繰り返す、あるいはその形もおぼつかないというほどであった。<sup>[10]</sup>」

山下りんは、伝統的な聖像を「お化け絵」と呼んだ…。「聖像表現が本来どのようなものであるか知るよしもなかった時代である<sup>[11]</sup>」。

「西欧の弟子たちの態度は、キリスト教の伝統を表現する言語としての聖像から、画家と鑑賞する者の間の言語としての絵画の成立が西欧で進んでいたことを感知させる。…聖像表現は、あくまでもキリスト教の信条と聖書の主張を伝えるものである。<sup>[12]</sup>」

## 2. イコンの変遷

イコンの表現には時代による変遷がある。＜聖書の中の出来事を表記して教義を伝える＞時代があり、＜奥義を解明する＞イコン論争までの時代があり、次いでマケドニア・ルネサンス以後の＜精神構造の具体化＞の時代があった。<sup>[13]</sup>

イコンとは、鐸木氏が主張するように「模写されるものであること」を特徴としているわけではないのだ。それは「言語」であるがゆえに、その用い方は常に探究されるものであった。

「その歴史は、神をどれだけこの世の美というものでとらえることができるか。神と人の映像をどれだけ鮮明にとらえられるか。深い精神性をどれだけ色と形で表すことができるか、というダイナミックな探究と試みの軌跡でもある<sup>[14]</sup>」。

「聖像表現の伝統の中で、先人が見届けたかたちを守るうちに、さらに次の世代で先代が見届けられなかった部分が見届けられるということもある。したがって、新しい聖像表現は、新しい発見があったことを証拠立てるものだ。そして、徐々に聖像表現にたずさわる者たちの間で、ある一定の描き方から外れると、それは必然的にイコンでなくなるという暗黙の了解が成立するようになった。<sup>[15]</sup>」

「情念の線、色、かたちの誘惑に動じることなく、先人の残した道を歩みつつ、先人の掴み取った線や色、そしてかたちを心ゆくまで見届けて表す。神父は先人の道を歩みつつも、その道をさらに自分が見届けているイコンのころの導きで前に進む。過去の表現を踏まえつつも、拘束されることなく、自分の見届けたものを自由に表現する。<sup>[16]</sup>」

「イコン制作に携わる者は、…祈りと齋によって体験される神との交わりが与えてくれる映像をしっかりと捉えなければならない。神との交わりを可能とする祈りと齋の努力の度合いが、そのまま映像の明度とも言えるからである。はっきりとした映像の形をこの世の向こうに見届けるときに、聖像表現は確かなものになる。<sup>[17]</sup>」

[10] 高橋保行、『イコンのかたち』, 春秋社, 1992, p.183

[11] 高橋保行、『イコンのあゆみ』, p.185

[12] 前掲書, p.185

[13] 前掲書, p.179

[14] 前掲書, p.216

[15] 高橋保行、『イコンのかたち』, p.20

[16] 前掲書, p.70

[17] 前掲書, p.34

「画家の自由な創意による」表現や自己表現ではないという理解は正しいが、それは個々人による表現の探究が否定されているということではなく、信仰共同体の礼拝で用いられることを前提にした表現であるということの意味しているのである。「伝統を背景にした自由な美の試みがあった」のである。<sup>[18]</sup> 鐸木氏が主張する「匿名性」も決してイコンの要件のようなものではない。先の引用で名前が挙げられているフェオファン・グレクやアンドレイ・ルブリョフをはじめとして、イコンの表現者として名前を残している人も多いのである。

イコンでの表現は、聖書翻訳と類比的に捉えられるだろう。表現しようとするものは変わらないものであり、変えてはならないものであるが、表現の仕方は常に探究されるべきもの、磨かれうるものであり、変わり続けるものであって、ただし、それは礼拝で公的に用いられるものとして、教会による受容とある長さの時間に耐えうるような変化であることが求められるのである。イコンは、「模写されるもの」に墮すならば、それはやがては「死語」となって、本来の用を為さないものになると理解されるのだ。そして、聖書が文芸作品のように翻訳者の名前において読まれることがないように、イコンも制作者の名前において「読まれる」ことはないということなのだ。

イコンの歩みを整理すると、次のような諸段階を見ることができる。

### (1) 1～3世紀

.....

キリスト教信仰は、イエス・キリストの十字架における死と復活という「出来事の体験」を起源としている。その「体験」の意味を明らかにし、伝えるための言語として、絵画表現が用いられ始めたことが、残されているカタコンベや聖堂の壁画に見ることができる。

2～5世紀までの間に制作されたと考えられるローマ等のカタコンベの壁画では、聖書に記されている順序ではなく、<復活>という主題をめぐる、旧約、新約に記されている様々な出来事が選ばれ、配置されている。それは地理的に離れているが同時代(c.240年代)にユーフラテス河畔に建てられたデュラ・エウロポスの聖堂の壁画でも同様である。キリストの復活と関わらせて理解されるような仕方で、洗礼と聖餐式に関わる聖書の複数の出来事が描かれている。いずれも、それを拝むためではなく、装飾のためでもなく、その場で行われる礼拝の意義を伝えることを目的としていたと理解される。<sup>[19]</sup>

これはヘブライ的な信仰と礼拝文化の継承として理解される。ヘブライの信仰は、神と人との間の歴史的出来事を基礎にした。それは抽象的に観念化して伝えられるのではなく、「物」や「出来事」(シナイ山、燃える柴の木、…)に固定化され、それを媒体として、次の世代の者は礼拝においてそこに込められたものを体験し、意味を汲み取るという形で伝えられた。ヘブライ的な信仰は、「言葉」だけでなく「物言語」や「行為言語」によって表現され、伝えられたのである。キリスト教はそれを継承し、「言葉」に加え、水、葡萄酒、パン、香、蠟燭などを用いた諸典礼、所作、動作、教会暦等を用いた。イコンという美的表現方法は、キリスト教会によって、同様な目的で用いるもうひとつの「言語」として、「注意深い主題や表現の限定と選択を繰り返しつつ」、育成され、確立されたのである。<sup>[20]</sup>

ただし、ギリシア・ローマの美術を取り入れることは、偶像に関する律法のみならず、頹廢したギリシア・ローマの支配的文化の中でいかに生活を律するかという問題とも関わって、慎重を要することであったため、「聖像の表現もおのずと誤解を避けるための工夫を凝らしたものになった。現実的な描写を避けて印象に訴えるカタコンベの筆さばきや、類似の主題を描き出す間接的表現、デュラのスケッチ的な線の表現はそのよい例と言える」。<sup>[21]</sup>

[18] 高橋保行、『イコンのあゆみ』, p.136

[19] 前掲書, p.57-66

[20] 前掲書, p.70-74

[21] 前掲書, p.77-80



## (2) 3～5世紀

ローマ帝国でキリスト教が容認されると、イコンは、聖書をよく知らない人が意味を汲み取ることができるような、分かりやすい言語になることが求められた。

例えば、魚とパン、埋葬後の宴を描くことによって表現されていた聖餐式が、キリストを中心に弟子たちが座っている晩餐の図によって表現されるようになった。また、キリストやマリアの像、聖人の像が描かれるようになった。ただし、礼拝の意味や教義な理解を伝えることを目的として描かれたので、いずれもある程度形が決められ、変化はあっても原型がいつもその中に留められた。

例えば、マリアの像は 200 以上の聖像表現が知られているが、「導引女」、「印の童貞女」、「慈しみの生神女」という呼び名を持つイコンと、「キリストを抱く生神女」の坐像の 4 つの原型のいずれかが基礎になっていて、必ず頭と両肩のところに星が描かれ、髪は必ず被りものに包まれ、背景は来世の輝きを表す金か、金の輝きを思わせるクリーム色、あるいは神聖なる空間を意味する濃い青か緑の無地で表される。<sup>[23]</sup>

コンスタンティヌス大帝は聖書の出来事や聖人に関わる土地に多くの聖堂を建設させたため、それまで控えめであったヘレニズムの美術文化とキリスト教の交わりが全面的に展開されるようになった。ギリシア・ローマの神話や古典の美的表現が取り入れられ、火の鳥、羊飼ひ、葡萄の木、賢者の姿、玉座などのモチーフが使われた。

### ○ キリストの像について：

「聖像表現の場合、映像化すべきはキリストが自らの生涯に秘めた福音であり、それを表現すべき俳優が、板と顔料という素材によって具現化される美であり、そして監督は、伝統的なキリスト教が継承する祈りの心と聖書である。…私たち自身が、キリストが弟子たちに伝えた生き方を自分の人生として生き、聖書の中の言葉に耳を傾けると、キリストの映像が浮かび上がる。これを美的に捉えて表すと聖像表現の中のキリストとなるのである。その肖像は、まちがいなく 2 千年前にこの世にいたキリストのものである。」<sup>[24]</sup>

「現実的な描写は、あたかも実像を表しているかのように見えるが、あくまでも一定の条件のもとにある現実が摘出され、巧みに表現された虚像であり、それにより現実にあるものが非現実のものとなる。こうした現実的な描写は、描かれたものが幻想であることを忘れさせるほどの魅力を持っている。そのようなわけで、聖像は現実的な描写を拒絶するのである。」<sup>[25]</sup>

鐸木氏は、西欧の宗教画と、リアリズムを追求していないことが明らかなイコンとの間には違いがあるのではないかという私の質問を一蹴されたが、このように高橋神父はそれに反する説明をされている。

### ○ イコンの基本単語、文型

「基本的な表現のために必要な単語や文型はほぼひとつとおり、デュラやカタコンベの時代から 5 世紀の間までに出そろった。そうした基本単語や文型をここで具体的に紹介するならば、『前向きの姿勢』と『静止の姿勢』の二つをあげることができる。」<sup>[26]</sup>

[22] 「髪の毛は、人の力、あるいは肉体の力を表す。特に女性の髪は、両者の具現化したものである。したがって、生神女マリアの髪の毛がいつも覆いに包まれているのは、髪の前で人の力も肉体の力も沈黙するということである。つまりキリストという人となった神の肉体の力に、自分の力を譲るということである。」(『イコンのかたち』, p.100-101)

[23] 前掲書, p.17

[24] 高橋保行, 『イコンのあゆみ』, p.101-102

[25] 前掲書, p.102

[26] 前掲書, p.87

### ①『前向きの姿勢』について：

「主題が前向きをゆるさないような場合でも、それは厳格に守られている。斜め後ろや後ろ向きの姿勢は、交わりを拒絶する姿勢であるからだ。…(また)無理でも前向きを通すという努力は、画面に表した出来事の意義を引き出す効果を与えるためでもある。前向きの表現は、画面の中にいる者同士の内的な体験を画面に向かう者に分かち与える働きをする。…前向きの表現は、画面の中に並ぶ互いの者とその前に立つ者の間に連帯感を生み出す。…前向きの姿勢で描かれた人物の左右にある空間は、映像の推移を表現するという効果を持っている。つまり、時間の経過と共に起こる出来事の連続性をこの空間は表しているのである。同時に、異なった時間に起きた幾つかの出来事を同一平面に置くことによって、共通の意味を引き出すことができるという便利さもある。」<sup>[27]</sup>

「この基本的理解を壊してまでも、主題を描こうとするときにはもはや聖像ではなくなり始める。後世には、悪の存在を表すとき、横向きの表現が考案された。…後に西欧絵画がリアリズムを強調するために、画面の中であらゆる角度から人を描き出すと、聖像表現もその影響を受けて、稀にはあるが横向きの表現の可能性を試みた。後世の聖像表現の中にユダと共に他の使徒たちが横顔で表現されている『最後の晩餐』の図があるのはそのためである。」<sup>[28]</sup>

### ②『静止姿勢』について：

「聖像は、立っていても座っていても静止が基本の姿勢である。それは、ふつう聖像表現がほどこされた場において、奉神礼と呼ばれる祈祷儀礼が繰り広げられるからである。キリストをはじめとする諸聖人が静止して見守る中で儀礼が進むというわけである。この世の者が向かうキリストとマリアと諸聖人がいる来世は、動的なこの世にとって、永遠という決定された時間と空間でもある。そうした理解の上で改めて、静止に対して動的な表現がほどこされると、来世は将来のものにとどまらず、現時点にまでやってくるというダイナミックな意味を持つことになる。と共に静止を下地にして動的な表現が加えられるから、コントラストが強くなる。」<sup>[29]</sup>

## (3) 6～7世紀

6世紀の初頭、表現方法や意義づけの面でめざましい展開があった。6世紀に後世に受け継がれている様々な基本的構図ができあがった。

### ○ 聖像表現の目的

「6世紀から8世紀までの間に修道が社会に与えた影響の度合いは、聖像表現が聖書の中の出来事を体験させるという啓蒙的な役割から、聖書の中の出来事に潜む奥義を解明する役割を果たすことになったことに示される。」<sup>[30]</sup>

「聖堂は、精神文化を体験する場であり、育てる場でもあった。…ユスティニアヌス帝は、ローマ帝国中に多くの聖堂を建設し、その内側を美しいモザイク・イコンで飾った。いわゆるビザンチン様式の建築物は、この時代から本格的に始まった。」<sup>[31]</sup>

[27] 前掲書, p.90-91

[28] 前掲書, p.91

[29] 前掲書, p.91-92

[30] 前掲書, p.146

[31] 前掲書, p.124

「映像追求の目的は、人が、人生の途上で神が自分に映写する真善美の映像を体験して自分のものにするのであった。すなわち、経典という唱えられる言葉、聖歌という歌いあげる言葉、聖像表現という美による言葉を人が自分で聞いたり、歌ったり、見たりして体験するとき、神の映像が心の中に映写される、という内的な体験を究めるといことである。この内的な体験が、神との出会いであり、神がどのような方であるかを見極めることになる。ここには、知的に納得する神ではなく、生活体験を持って交わる相手としての神がいる。<sup>[32]</sup>」

## ○ 表現内容の幅の広がり

「ラベンナの聖堂にあるモザイクが明らかにしているように、ユスティニアヌス大帝の時代に試みられた聖像表現は、これまでの主題であった旧約聖書や新約聖書以外に、自然の描写なども加え、ずいぶんと賑やかなものになった。4世紀から5世紀までに制作されたモザイク・イコンには、幾何学的な模様が多かったが、徐々に神の創造したこの世のものを表現するようになった。…神の天地創造と救いを主題にして、これらの象徴的な図柄を入れて繊細な表現を施した。…道徳的な意味をもたせたものもある。<sup>[33]</sup>」

## ○ 光と影、透明感

「複雑な作業を必要とするだけでなく、費用もかかるモザイク・イコンを敢えて聖堂の中に使用したのは、モザイク石が聖堂の中の光を巧みに制御できるからであった。…光と聖像表現は密接な関係にある。すでに、カタコンベの時代から聖像表現に影はなかった。…要するに、影は現実的な描写のためには重要な役割を果たすが、対象の本質を表出させるためには逆に邪魔なものとなる。歴史上、実在していたものを描写しながらも影を省くのは、その存在の性質や本質をそのままイメージとして明らかにしようとするためだ。やがて、影を除くという手法は、光と闇の概念を強調するために、意識的に扱われるようになる。闇やその一部分である影は、この世という朽ちゆくものの属性だ。反対に、来世は光が満ちる世界という理解のもとに、その像を映写すれば、当然それは影のないものになる。…神の映像を明らかにしたキリストの体の内側から輝く神の光をなんとか美的に表現しようという試みが、光の加減を調節できるモザイク・イコンによって可能となったのである。モザイク・イコンによる光の繊細な加減は、その美的表現の背後にひそむ『光の神学』を物語る。…以上のように光と影の関わりは、モザイク表現だけではなく、フレスコ・イコンや板イコンにも反映され、聖像表現の永遠の課題となった。<sup>[34]</sup>」

「なぜ透明感が必要だったのだろうか。それはつまり、キリスト教の精神性は、神を宿す人のからだという理解が根底にある。神ご自身が人となったキリストのからだ、また逆に人がキリストの働きによって神化した生神女マリアと聖人のからだは、ともに人体でありつつも神を宿している。聖像表現の使命は実際に人体を描くだけでなく、そこに宿る神も描かなければならない。そのとき、モザイク石という素材とその断続的な組み合わせの効果は、神の存在という精神性を強調するために有効な役割を果たしていたからである。<sup>[35]</sup>」

「後世に印象派の画家たちは油絵具でモザイク的な効果を試みるが、モザイク石が生み出す透明感からはほど遠い。油絵具の表現では印象がマイルドになりすぎる。油絵具が開発されても板イコンのための聖像表現にエッグ・テンペラを使い続けるのもこの透明感と関わりがある。油絵具という素材は、この世のものを描き出すのに最も適しているが、聖像表現が求める来世に通ずる透明感を出すには及ばない。<sup>[36]</sup>」

[32] 前掲書, p.123-124

[33] 前掲書, p.126

[34] 前掲書, p.131-133

[35] 前掲書, p.171

[36] 前掲書, p.171

## ○ 聖像を見る者との関係における表現の特徴

「聖像表現は、見る目に動きを求め、体系づけをさせ、調和を見取るよう積極的に促す。つまり、人の知性の体系能力を引き出すようになっているのである。画家の精神の表出として作品を見つめて、その主張を捉えようとする西欧絵画の態度とは根本的に異質である。聖堂の壁画に施された聖像表現は、その前に立つ者に、表現する内容を読み取る精神的な作業を求め、聖堂の中で行われる祈りと一体となって神聖な空間を生み出す。聖像表現と祈りは、互いに深く交わり、人の心をその中に招き入れる。だから目はいつも動いて、聖像と儀礼が語るのを読み取ろうとする。このとき、ある聖像表現の読み取りや伝達を難解にする障害は取り除かなければならない。そこで求められるのが光学技術である。」<sup>[37]</sup>

「現代人の目は、静物でも人物でも風景でも遠近法を使ってあることに慣れている。ところが、ビザンチンの美的表現は、逆説的であるがデフォルメして自然に見えるようにしている。しかも、遠近法や逆遠近法を用いて自然に見えるような工夫を許さない。つまりひとつひとつのものの価値評価をしつつ、主題を自分との意味的な関わりで表現するからである。…例えば、人を数人並べて描くときに、実際の背丈の違いよりも、自分にとってどれだけ大切かによって背丈に背をつけるという、いわば主観的な関わりで捉えられている。」<sup>[38]</sup>

### (3) 8～10世紀

8世紀から9世紀にかけての聖像論争の終結と共にマケドニア出身のバシレイオス1世(867-86)が867年に即位すると新しい時代の幕が開かれた。マケドニア朝時代と呼ばれる10世紀までのこの期間は、ビザンチン帝国の黄金時代と言われる。ロシアがイコン表現の伝統を継承したのは10世紀の終わりである。モザイクやフレスコ、板イコンの大部分が破壊されて、全体の1割も残らなかったが、その間、動物や植物の図柄、狩りや遊戯の図がモザイクで盛んに制作されていたため、美的表現の手法は残されていた。まずキリスト、生神女マリア、預言者、諸聖人の肖像が回復され、次に聖書の出来事が徐々に表現されるようになり、10世紀までには聖像論争以前を凌ぐほど活発になった。

「10世紀から11世紀にかけて、それぞれの主題が洗練されただけでなく、画面構成の複雑化が進んだ。それに伴って表現の探究と同時に様々な新しい画材を試してみようという動きもあった。コンスタンチノーブルの工房を中心に、板イコン、モザイク・イコン、フレスコ・イコン、金銀細工、象牙細工に七宝が加わった。画材の種類の豊富さは、表現の領域を広げるきっかけともなった。聖像表現は、語彙ともいうべき細かい表現、文型ともいうべき基本構図などを増して、ひとつの美的言語としての体系化をこの期間に成し遂げた。」<sup>[39]</sup>

修道院においては、祈祷儀礼の体系化が進行していたから、聖像表現もその影響を受けて、これまでにいたそれぞれの主題を回復しつつ、整理して体系化を進めた。キリストやマリアの生涯に関わる聖像表現は、教会暦の充実化に基づき12組の表現にまとめられ、イコノスタスという聖堂の仕切りの上に安置されて、それぞれの出来事を祝うときに聖堂の中央に持ち出されることになった。<sup>[40]</sup>

「もともとイコノスタスは、祈祷儀礼の中心となる宝座がある至聖所と、信者たちが立つ聖所のあいだを区切る簡素な仕切りと幕であった。…イコノスタスの聖像の順序などがはっきりするのは、ビザンチン帝国時代の半ばで、ロシアに入ってから二段以上のものが考案されるようになった。イコノスタスの発展には、聖堂に詣でる者に神の国との出会いを強く認識させるという意図が無意識のうちにもあったと言える。」<sup>[41]</sup>

[37] 前掲書, p.134

[38] 前掲書, p.135

[39] 前掲書, p.157

[40] 前掲書, p.154

[41] 高橋保行, 『イコンのかたち』, p.147



「イコノスタスの上下は天地を意味して、段階的な神と人との出会いを映像にしている。アダムからモーセまでの神との出会いはアブラハムを訪れた三天使に集約され、モーセからキリストまでの預言者たちにあった神との出会いは、生神女マリアのキリストの身ごもりによって成就した。キリストと生神女マリアの生活のなかの十二の出来事は、神と人との出会いが広がりのあるものになったことを意味する。次にとりなしの聖像によって、キリストによって可能になった現世における神と人との出会いはそのまま来世における神と人との出会いに繋がる。このようにして、5段目から2段目までが旧約聖書の時代、新約聖書の時代、終末の時代という時の流れのなかにおける神と人との出会いを映像化しているとするならば、一段目は聖堂の中に立つ者が今の時点で体験する神との出会いを映像化しているということになる。…イコノスタスは来世の顔として神の気持ちをこちらに伝える表情と言える。神ご自身は、イコノスタスの映像の向こうにおられて、人との出会いを求めておられる。<sup>[42]</sup>」

聖像表現で課題とされたのは、「来世との完璧な調和によるこの世の救い」という課題である。

「聖像表現の体系化のために大きな役割を果たすようになったのが、既に正教の精神性を内蔵させるために適したものになっていたビザンチン様式の聖堂建築であった。カタコンベやデュラの時代から壁画聖像と祈祷儀礼に潜む精神性が、伝統の中で育成、開発した建築物といえる。…聖堂は、この世において来世を具体化する空間を生み出す。聖堂の入り口から奥に向かって、既に定まっている壁画の順序を生かして聖書の出来事を並べるという方法に加えて、儀礼の意義を聖堂の空間を満たす壁面に定着させることが普及した。やがて聖堂が『聖地』の意味も兼ねるようになり、聖堂空間の中にキリストの生涯を映写する試みが盛んになった。壁画に表現されたキリストの生涯が、そのまま聖堂の中に立つ者の内面的体験になることを狙っている。<sup>[43]</sup>」

「イコノの領域では、神との出会いによって人が自分を回復する時に終末が訪れるとする。したがって時の経過によって訪れる終末よりも前に、出会いを求めて人が神に向かうときに神が応えてくれると終末が具体化されることになる。イコノスタスは、正教会の聖堂のなかにおける時の概念をそのまま具体化して、聖堂の中に祈る者にその時を体験させてくれるといってもよい。終末という時をこの世が来世と出会う時と解釈したならば、聖堂の中にこそ終末の時があるというわけである。…イコノにとって永遠もしくは来世は、未だない時が将来のある時点に始まるというこの世の時によって捉えるのではなく、神の恩寵によって人が永遠の時の感覚を悟ったときに体験できるものである。この体験こそが、本当の意味で人にとっての終末である。永遠とは、神がこの世にいる人を人生という媒体によって招き入れる新しい現実である。<sup>[44]</sup>」

「聖像論争は、…ビザンチン帝国の精神文化の中でこの世と来世の位置づけを明確にする機会を与えてくれた。この世の美と来世の美の関わりのみならず、この世の知恵と来世の知恵、この世の命と来世の命、という互いの位置が、論争のおかげで鮮明に捉えられるようになったからである。…この世の美は、人の美しさをはじめとする神が造った万物の美しさである。…こうした美的表現は、芸術の分野に留まることなく、躰や美德という人間の行動や人としての在り方という精神面にも含まれる。一方、来世の美は、人の心が自然を超える美を自然の中に読み取ろうとするときに明らかになる。さらに、この世での神との出会いの体験は、自然を超える神の美の源泉のありかを教えてくれる。体験したこの美の源泉を表現するときに、この世の美はそれ自身を永遠の可能性をもつ美に変容させるという大きな使命を果たすことになる。<sup>[45]</sup>」

その結晶のひとつが、「ウラジミルの女宰」と呼ばれる聖母子像である。「この世の母マリアと幼児キリストの関わりは、神と人との出会いの究極でもある。<sup>[46]</sup>」

[42] 前掲書, p.148

[43] 前掲書, p.161

[44] 前掲書, p.149-150

[45] 高橋保行, 『イコノのあゆみ』, p.157-160

[46] 前掲書, p.170

#### (4) 13～15世紀

第4回十字軍がコンスタンチノープルを占領して1204年にラテン帝国を樹立し、ビザンツ帝国は断絶した。約60年後に亡命政権のひとつを担っていたニカイアのパレオロゴス家が首都を奪回して建てたパレオロゴス朝(1261-1453)は、ビザンツ帝国であるとも、その後継国家であるとも見ることができる。帝国の政治・経済の状態とは裏腹に、帝国の精神文化は高まりを見せ、「パレオロゴス・ルネサンス」と呼ばれる。長らく異教的な哲学として斥けられていたプラトンやアリストテレスの著作が見直され<sup>[47]</sup>、他方でキリスト教文化にもこの時代に描かれたイコンに「ビザンチン帝国の美的表現の集大成」を見ることができる<sup>[48]</sup>。この時代の聖像表現が、現代の標準になっている。

聖像表現を発展させる触媒となったのが、14世紀のヘシュカスモス(ヘジカモス)<sup>[49]</sup>論争であった。正教の修道士であり、西欧のスコラ哲学、とくに唯名論を身につけていた神学者バルラームが、キリストの体がタボル山頂で変容して放った来世の光を体験できると主張するアトスの修道士たち＝ヘシュカスモスの修行の様子を見て愕然とし、「造られざる光」の体験などありえないと批判したことに始まる。ヘシュカスモスがタボル山頂でイエスを包んだ「造られざる光」の体験を目標とするのは教父の伝統的な解釈に基づいてキリストの変容がその再臨を予期させるものと理解するからであるが、バルラームは、神が光と呼ばれるのは、あくまでもたとえで、自分の胸元や臍を見る瞑想によって光として体験できるなどという主張は異端的だと論じた。彼は「理不尽な教えと奇怪さに怒りを覚える」と記し、ヘシュカスモスを「オンファロプシュケス(臍に魂がある者)」と呼んで揶揄した<sup>[51]</sup>。コンスタンチノープルの人文主義者、知識人の多くはバルラームの側に立った。

それに対して修道士だけでなく一般の信者の尊敬を集めていた聖グレゴリオ・パラマスがヘシュカスモスの擁護に立ち、「造られざる光」の体験を神秘主義的な神学思想にまとめ、それは数回にわたる地方公会議での論争に勝利して正教会で公認を受けた。パラマスは、「造られざる光」を、神の本質とは区別されるところのエネルゲイア(働き)の現れであるとし<sup>[53]</sup>、その体験＝内的な知覚は聖霊の恩寵によるものであると強調した<sup>[54]</sup>。

[47] 森安達也、『東方キリスト教の世界』,山川出版社,1991,p.79

[48] 高橋保行、『イコンのかたち』,p.168

[49] アトス山の修行者はヘシュカスタイと呼ばれていた。その名称は「静けさ」を意味するギリシア語ヘシュキアから来ていると言われるが、真義は不明である。ヘシュカスモスの中心は、肉体の統御ではなく、主の生涯についての黙想なども避けて、『主イエス・キリスト、神の子よ、罪人なる我を憐れみたまえ』という『イエスの祈り』を絶えず唱えて(初期にはイエスの名のみを唱えた)、アパテイア(不受動心)に至ることにより、神との一致、「神成」を目指した。この修行方法は、7世紀にヨアンネス・クリマコスによって理論化されたもので、彼の名著『天国への階梯』は14世紀にも多大な影響を与えていた。(森安達也,前掲書,p.81-84)

[50] 「呼吸の速度の減少あるいは抑制は、平静の状態に自己を置くよく知られた方法である。…呼吸の各運動は祈りを発しうる。さらに、ヘシュカスモスは、霊を『身体の隅々に』維持することを重視した。問題は、霊が事物の中に散乱することを防ぐことであり、このことは、視覚的、触覚的、運動的機能などの訓練によって生ずるものである。人がその呼吸を抑制し、同時に目を閉じるか、伏せるかして不動の状態を保ち、さらにこの身体の姿勢が、『体の中に霊を取り戻し』、『身体の限界を超えないため』の心理学的な努力を伴うならば、ほとんど口で述べがたいこの活動は、窮屈さ、さらに霊と体との鋭い一致、及び激しい集中の印象を生ずるものである。…臍への視線の固定に関しては、…それは決して臍の凝視が問題になっているのではない。…問題は『心の場所を見いだす』ことであり、霊を心に引き下げることである。』(『イエスのみ名の祈り』,古谷功訳,あかし書房,1983,p.111-112)

[51] 前掲書,p.81,86

[52] グレゴリオス・パラマス(c.1296-1359):貴族の家柄に生まれ、貴族としての教育を受けていたが、20歳の頃に突然修道生活に志し、約20年間、アトス山で修行した。その後も何度かアトスに入り、テサロニケで司祭に叙階された。1347年にはテサロニケ大主教になり、1368年に聖人の位にあげられた。

[53] 神の本質とエネルゲイアを区別する議論は、ニュッサのグレゴリオスに遡る。

[54] バルラームは、この論争の後、出身地のイタリアに戻り、ローマ・カトリックの司教となった。森安はこのことによっていわばビザンツ帝国はルネサンスの精神に門前払いを食わせたのだと論じている。高橋神父は、キリスト教の洗礼を受けたギリシア・ローマの文化だけを視野において議論して、西欧のルネサンスを「ビザンチン帝国の真似」であり、「北の地域では借りもので…歴史的現実から見ると半分借りてきた文芸復興」であったとし、ビザンチン帝国のマケドニア朝やパレオロゴス朝のルネサンスこそが「本当の意味でのルネサンス」だと論じているが、その議論は西欧でギリシア語の教養が失われたのと並行してビザンツ帝国ではラテン語の教養が失われていた

パラマスの議論を高橋神父は次のように要約している。

「肉体の臍は、霊体の臍の瞑想へと導いてくれる。霊体と肉体は不可分であって、肉体が土台とならない瞑想は、どれだけ進んでも想像の領域を離れることはない。どのように深く、どのように崇高な霊的瞑想であっても、肉体を離れての体験であったなら、それは想像もしくは夢境に変わらず、自己満足の境地でしかない。もちろん、その逆に肉体の悦楽にひたる体験や、肉体の至上の快感と一体となったときに入る境地も否定されなければならない。祈りと齋は、神の光を全身で受け止められるようにしてくれる。神の光は、霊の欲の下敷きから肉体を解放して、霊の欲を洗い落とす。すると肉体と霊は、内外の欲に左右されずに合体して、神の似姿が人間の中に回復される。…光が当てられなければ、すべてが闇の中であって、かたちあれどもなきに等しいものであるということである。キリストが来るまでは、闇の中に人の姿かたちが埋もれていて、はっきりとした姿かたちが見えなかった。キリストの姿かたちは、神の光の具体化したものである。…キリスト自身光であるが、その光を人がまともに受けることができるように、大気圏のような働きをするキリストの姿かたちがある。したがって、キリストとの出会いは、実にこの神の光との出会いでもある。」<sup>[55]</sup>

パラマスの議論をロースキは次のように要約している。

「パラマスによれば『この体験は一人ひとりにその人となりに応じて与えられ、それを受けるに相応しい程度に応じて増えもし減りもする』のである。この非被造的光があらわにする神性を十全に見ることが、『八日目の神秘』と呼ばれる見神であって、それは未来世に属することである。けれどもこの見神にふさわしい人々は既に現世から『神の国がその権勢において既に実現している』（マルコ 9:1) のを見るに至る。それは既にタボル山上で三人の使徒が見た現実であった。」<sup>[56]</sup>

この思想は、フェオファン・グレク<sup>[57]</sup>によって聖像表現に具体化され、三位一体イコンで知られるアンドレイ・ルブリョフに継承されていった。

「例えば、壁画聖像の中には、配色三色とかたちの配合の威力を発揮させている作品がある。来世の光を運ぶ白色と、この世を代表する黄土色、そして来世とこの世が会おうときにははっきりとなる聖なる像のかたちを線で表している。簡素であるが、動的な筆さばきによって、壁画の前に立つものに色とかたちが強力に映写してくるものは来世の光の力に他ならない。」<sup>[58]</sup>

「アンドレイ・ルブリョフは、フェオファン・グレクから光の威力をとらえる知識を作業現場で吸収したに違いない。一貫して神の光を意識しているばかりか、その光によって変容したこの世のものの姿かたちをしっかりと捉えている。画像に漲る透明感に秘められているのは、神の光に運ばれてこの世に到来した来世の存在なのである。」<sup>[59]</sup>

「アンドレイ・ルブリョフの作品の前に立つと、フェオファン・グレクの作品と同じように、ただ圧倒されるのみである。聖像との出会いの醍醐味は、こうした聖性の息吹とも言うべき、来世を強力にこちらに伝えてくるのを受けたときの体験である。」<sup>[60]</sup>

---

ことや、ギリシア哲学が異教的なものとして斥けられていたことを度外視したものであり、またバルラームの例に見ることができるような西欧とビザンチンの間の双方向的な影響関係も見逃したものであると言わざるをえないだろう。

[55] 高橋保行、『イコンのかたち』, p.159-161

[56] V. ロースキ, 『キリスト教東方の神秘思想』(1944), 計草書房, 1986, p.268

[57] フェオフォン・グレク: 1330年代にビザンチン帝国で生まれ、コンスタンチノーブル、カルケドン、クリミア半島で活躍し、ヘシュカモス論争の終わり頃、1378年にはロシアに移った。ロシアでは、ロシアの聖像画師の代表的人物として数えられている。

[58] 高橋保行、『イコンのかたち』, p.172

[59] 前掲書, p.174

[60] 前掲書, p.174

## (5) 15 世紀以後

### ○ 聖像表現の混乱

「聖像言語の混乱ともいうべき現象は、かつてのビザンチン帝国領では 15 世紀頃から、ロシアでは 16 世紀頃から顕著になった。…筆のタッチも写実的になり、印象よりも幻想的な表現が盛んになってきた。構図の変化が勝手な構図を生み出すようになった。」<sup>[61]</sup>

「トルコがクレタ島を 1669 年に落とすと、聖像表現は、イオニア島を中心にした地域に移った。聖像表現の生存は、ますます難しくなり、離散して生き残ることを余儀なくされた。聖像表現の伝統継承を守るための手引書が、1730 年から 1734 年にフォルナのディオニシウスによって著されている。このディオニシウスの『聖像表現の指南書』は、聖像表現を混乱から救うための文法書とも言うべきものである。…これはあくまでも手引であって、指南書のみに従って描いても塗り絵のようなものしか出来上がらない。それでは聖像表現とはいえない。…本来の救いは…伝統的なキリスト教の精神文化が立ち直ることによって可能になるのであった。」<sup>[62]</sup>

「18 世紀のピョートル 1 世から始まる時代からロシアは徹底した西欧化を体験している。こうした西欧化による正教の精神文化の動揺をそのまま聖像表現に見いだすのである。同じ事は、ビザンチン帝国の末裔による聖像表現にも言えるが、聖像が各地に分散してしまっているから顕著な現象として捉えることは容易ではない。」<sup>[63]</sup>

### ○ 生き延びた聖像表現

「それでもロシアでは美的言語としての聖像表現という理解が忘れられたことはない。近代になって博物館に入れられた聖像を除いて、祈りの場から離れたことがなかったからである。」<sup>[64]</sup>

「信仰篤い村人たちの間で、越冬中の作業のひとつとして、イコン制作が行われるようになったのは、おそらく王侯貴族の間で西欧絵画の影響を受けたイコンが多く描かれるようになったからと推察できる。村人たちは、伝統的なキリスト教の信仰を聖堂のみならず、生活の場を祈りの場として実践していた。そうした生活領域は、聖像表現を育むための土壌ともなった。…西欧絵画式の聖像に違和感を隠しきれず、自分たちの手で聖像表現をしようとなったときに工芸イコンが出現したといえる。」<sup>[65]</sup>

## 3. 東西のキリスト教の霊性の違いについて

鐸木氏も高橋神父も、西欧キリスト教は人間中心主義に流れて伝統的キリスト教から離れたと断ずる。逆に西欧キリスト教の立場から見れば、正教のヘシュカスモスの神秘思想は、全く理解できないほどの隔たりを覚えることはなくとも、やはり違和感を持つ人が多いのではないだろうか。私にはどちらが正しい伝統を守っているかなどという見方よりも、ロースキィの次のような見方の方が納得がいくように思われる。

「東西二つの伝統の分離点は、神秘思想の内でも聖性の源泉である霊をめぐる思想であった。この二つの相異なる思想は、二つの経験、…二つの聖化の途に対応している。…西方は「ゲッセマネの夜」の孤独と遺棄にあるキリストに忠誠を示すが、東方は神との一致の確実さを『変容の光』に見いだすのである。」<sup>[66]</sup>

[61] 高橋保行、『イコンのあゆみ』, p.197, 201

[62] 前掲書, p.203

[63] 前掲書, p.206

[64] 前掲書, p.207

[65] 前掲書, p.207

[66] V. ロースキィ, 前掲書, p.274