

聖なる空虚 ティリッヒの教会建築論について

石川 明人

一 はじめに

本稿では、ティリッヒの芸術論の一環としての教会建築に関する議論に注目し、その意義や限界について概観する。ほとんどのキリスト教諸派において教会建築は大変身近なものであり、それらについては建築史的観点からも多く論じられている。いうまでもなく教会は他の一般の建築物とは異なり、礼拝などの特殊な目的に使用される「宗教的」な建築であるが、しかしそれにもかかわらず、神学的・宗教哲学的観点からそれらに対する何らかの見方、考え方が提示されることは極めて少ない。ティリッヒはプロテスタントの思想家の中でも教会建築について多く論じたまれな一人であり、その議論はプロテスタント教会建築に対する積極的な理解と実践のための理論的な糸口になりうると思われる。以下では、建築一般における「芸術性」についての議論と、芸術作品としての教会建築における「宗教性」の問題を中心に見ていく。

二 建築一般における芸術性の問題

ティリッヒにおける建築の芸術性についての理解は、「空間」をめぐる議論と密接に関わっている。まずティリッヒは、人間がその中で生きるところの「環境」というものを、単に自分のまわりにある存在物の全体としてではなく、実存する個々人にとっての有意義な世界として捉える。そして人間によって「環境」として捉えられる「空間」は、単なる有限な空間でも無限な空間でもないとする。ティリッヒは次のようにいう。「空間の有限性と無限性は両極性であり、その両極性の中で人間存在の力が表現され、また自らの空間を創造し、それによって彼自身の実存を創造するのである」(Tillich[1933b], S.153)。この空間の有限性と無限性は、それぞれ二面性において理解されている。空間の無限性は、一方ではその果てしない広がりによって人を圧倒し、そこに立つ場所を奪い去ってしまうかのような脅威としてあらわれるが、他方では、人を世界から孤立させるような特定の狭い空間への束縛から解放するものだと言われる。そして空間の有限性は、一方では人を無限へと押し進める潜在的な可能性から切り離しているが、他方

では無限の果てしなさに飲み込まれぬように人を庇護してくれるものだと考えるのである。

ティリッヒによれば、人は自分の中に空間における内方と外方の二つの方向性をもっており、内方に向けては、自分を包み込み庇護してくれる空間へ帰還したいという衝動をもち、外方に向けては、そうした有限な空間を突き破って無限な空間へと押し進もうとする衝動をもっているという。「空間とは空間の力、すなわち生あるものが自らのために空間を創造する力である。空間というものそれ自体が存在するのではなく、生あるものが自らのために空間を創造する方式があるだけ、すなわち生が現実になる方式があるだけ、多くの方式の空間が存在するのである」(Tillich[1933b], S.152) と述べているように、ティリッヒの「空間」理解は、人間の実存との連関で議論されるところに特徴があるといえる。

さて空間をめぐるこうした理解をもった上で、ティリッヒは建築の目的を、われわれが無防備なままで投げ出されている無限の空間から、われわれを庇護してくれる一片の有限な空間を選び出すこと、あるいは、無限な空間に向かって前進していくことのできるような有限の空間を創造することであると考え。このような意味で、建築は同じ視覚芸術の中でも絵画や彫刻とは異なり、常に具体的な「目的」をもっているものだと理解される。ティリッヒの芸術論は絵画を中心としたものであるが、特に建築について論じられる際にポイントとなるのは、建築は単なる芸術表現ではなく、人間にとって有意義な空間を創造するという具体的な「目的」を持つという点に他ならない。こうした点を指して、建築は芸術的創造物であると同時に技術的な創造物でもある、というのがティリッヒの建築理解の第一の要点である。

建築が単なる芸術ではなく技術的な創造物でもあるという点は、それが純粋な芸術性によってのみ生み出されるのではなく、技術的な諸条件によって自由な創造が制限されるということの意味する。しかし、ティリッヒによれば、そうした点はむしろ肯定的に捉えるべきであるとされる。彼にとって芸術がなすべきことは、「究極的リアリティ」の表現であって、過去の様式の模倣や、あるいは単なる主観的な自己満足による創造であってはならないのだが、建築は具体的な目的をもたざるを得ないという条件によって、非合理的創造的熱狂や単なる自己陶醉には落ち込みにくいと理解されるのである。「他の諸芸術の基礎としての建築の意義は、それが精神的内実を具体的に現すとともに、また実際の目的にも役立つという二重の機能を有するところにある。この後者は建築術が空想的な思いつきにふけること 純粋芸術が常にさらされているこの危険 からそれを守ってくれる」(Tillich[1962], pp.359-360)。ティリッヒはこのように述べ、建築における「目的」を、建築という芸術が単なる主観的な恣意に陥るのを防いでいるという点で、むしろ他の造形芸術のもたない長所として受け入れるのである。

ティリッヒはこのように、教会建築に限らず建築一般における技術的側面と芸術的側面との緊張を指摘するわけであるが、見落としてならないのは、ティリッヒは究極的にはそれら双方の統一を求めている点である。この両極が究極的に一致・調和したものが、ティリッヒにおけ

る理想の建築とされる。ではそうした建築の技術的側面と芸術的側面との関係はどのように考えられているのかというと、その双方を、それぞれ彼の「空間」理解における「有限性」と「無限性」に対応させられるのである。すなわち、人を有限の空間で取り囲むことによって果てしない無限の広がりから庇護するという建築の一側面、つまり空間の「有限性」は建築の技術的な創造性において確保され、その限られた空間が無限な空間に向かって前進していくことのできるような空間であるためには、つまり空間の「無限性」は、建築の芸術的な創造性において得られることだというのである。人間が自らの実存を創造するところの「空間」は有限性と無限性の緊張の中に存立するものである以上、「空間」を創造する建築も必然的に有限性と無限性の両極の内になければならず、それは建築の技術的側面と芸術的側面との一致という形で目指すことになる。

ティリッヒは表現主義を中心とした絵画論で、芸術は常にその時代・文化の中からつむぎだされた様式においてこそ「深みの次元」や「究極的リアリティ」を表わしうる、と主張する。ある芸術が真の意味で「宗教的」と言えるかどうかは、その作品が伝統的宗教的象徴を題材として用いているかどうかではなく、その作品においてその時代や文化の中で生きている人間の「究極的関心」が表現されているかどうかという点こそが重要なのであり、ただの伝統的宗教的象徴の模倣は「非宗教的な芸術」であるとさえいわれる⁽¹⁾。彼が諸芸術の中で特に建築に期待するのは、それが建築技術や建物の目的といった側面をとおして必然的にその時代や文化の状況と向き合い、その中で芸術表現を試みることになるため、「深みの次元」や「究極的リアリティ」が表される可能性を期待することができるからである。建築における芸術的創造性は、「目的」を持たない絵画や彫刻とは異なり、技術的創造性との一体化において捉えなおされるため、技術的側面の発展に伴い、その芸術的様式も時代や文化の変化に合わせて姿を変えてゆくことができる。そのため建築は過去の様式の単なる模倣や繰り返しに陥る可能性が低いとされ、他の造形芸術を先導する役割すら期待されるのである。

この芸術的創造性と技術的創造性との一体化のためにティリッヒが要求するのが「誠実の原理」(principle of honesty) というものである。ティリッヒによれば、自分たちの時代とかわりのない過去の様式を真似ることは決して「伝統」ではなく、単なる「模倣」に過ぎない。「伝統」とは、むしろ古いものの多くの拒否を含むところの新しいものの創造であって、建築はあくまでその時代の構造技術と建物の目的に対して「誠実」に建てられるべきだという。その構造技術・目的や文化的状況と一体化していない、あとから付加しただけのような単なる美化のための装飾は、「不誠実」であるとみなされる。彼は次のようにいう。「もしある建物が建築的にそれ自体において完全であるならば、つまりその目的に対して完全に適切であるならば、それを美化するための一切をも付け加えるべきではない。美は偶然的な付加物ではなく、構造物の適切性とそれのもつ表現力になければならない」(Tillich[1965b], p.366)。建築における芸

術性は、「誠実の原理」にしたがってその建物の技術的側面との一体化のうちに見出されるのである⁽²⁾。

三 「聖なる空虚」としての教会建築

教会建築は何より「聖化の場所」(place of consecration)である。よって教会という建物においては、前章で述べてきた建築一般における「芸術性」という点に加えて「宗教性」が問題になる。だがティリッヒにおいて、「芸術性」と「宗教性」は相互に全く別のものではない。両者は完全に分離したそれぞれ異なった要素なのではなく、両者の間に究極的には統一性が存在すると考えられている。この二つの独特な関係性が、彼の教会建築論を特徴づけるポイントになるのである。

絵画に関するティリッヒの議論では、世俗的なものも作品によっては宗教芸術と見なされることがある。ある芸術作品が宗教的であるためには、必ずしもその作品の題材に伝統的な宗教的題材を用いなくてもよい、というのが彼の芸術論の特徴である。だがその線で考えていくと、建築も、教会であるという事実が「宗教建築」であるための必要条件ではないということになりそうであり、すると現に礼拝が営まれる場所としての教会はその他の建築と何が異なるのか、と問われるであろう。そこでティリッヒは、教会建築においては「誠実の原理」に加えてさらに「聖化の原理」(principle of consecration)を問題にする。「聖化の原理」とは、一言でいえば、特定の宗教的伝統の具体性において聖なるものを表現する力を意味する。教会建築はそれが持つ「目的」、つまり宗教的儀礼のために人々が集まる建築物であるという事実によって、それ自体が宗教的象徴とならざるをえず、よってそこでは必然的に、具体的な伝統的宗教的象徴がもつ力による聖なるものの表現も問題になる。しかし、ティリッヒの見方によれば、過去において宗教的な表現力をもっていた象徴が現代においても同じだけの力を持っているとは限らない。もはや聖なるものを表現し得ないような伝統的象徴は、惰性的に使用すべきではないと考える。「聖化の原理」も、現代では力を持たなくなった過去の象徴の単なる継続的使用を求めるわけではない。建築家は教会的伝統による「聖化」を気にすることでかえって「誠実さ」を犠牲にしてしまっただけとはいけないとティリッヒはいう。だがこのことは、ある建築が「教会」であるためには「誠実の原理」が「聖化の原理」に優先するという意味ではない。ティリッヒは、「誠実の原理」は「聖化の原理」を否定するのではなく、教会としての建物が「誠実の原理」に従う限り、そこでは必然的に「聖化の原理」に従うことにもなっていると考え、「誠実の原理」と「聖化の原理」とが究極的な統一性において捉えなおされることを主張するのである。

そしてティリッヒによれば、この二つの原理の統一は、現代のプロテスタント建築においては「聖なる空虚」(sacred emptiness)という形で表現されるという。「聖なる空虚」とは、無

理に伝統的象徴を用いないことによって生み出された「空虚」が、「誠実の原理」に忠実であることによって真の芸術性を持ち、究極的リアリティを表現していると認められる状態を指す。よってこの「空虚」というのは決してネガティブな意味ではない。初期プロテスタンティズムはカトリックから受け継いだ教会堂から、聖画像をはじめとする多くの装飾を排除したが、その結果生み出されたのはただのわびしい空虚に過ぎなかったとティリッヒは振り返り、教会堂の空虚さとはそのようなものであってはならないという。「聖なる空虚」について彼は次のように述べている。「この空虚は喪失による空虚ではなく、靈感による空虚である。それはわれわれがそこで空しさを感じるような空虚ではなく、いかなる有限的な形式においても表現できないようなものの現臨によってその空間が満たされているとそこで感じるような空虚である」(Tillich[1965b], p.370)。現代の教会建築においては、聖なるものと人間的なものとの間の無限の隔たり、あるいは「究極的リアリティ」としての宗教性は、広い空虚な空間においてのみ表現されるという。それは何かを除去した結果としての消極的な空虚さではなく、それを通して深みの次元が表現されるよう積極的に選択された空虚さである。伝統ある象徴の使用が、「聖なるもの」の表現ではなく単なる形式主義やセンチメンタリズムの表現になってしまうなら、むしろそれらを用いないことが「聖化の原理」に従っていることになる。「聖化」のために、もはや力を失った伝統的象徴の使用をあえて避けるならば、それは同時に教会という建物の「目的」に忠実であり真摯に時代状況にも向き合っているという意味で、「誠実の原理」とも噛み合い、両原理は一体化して捉えなおされる。そうして生まれた「聖なる空虚」が、現代プロテスタント教会建築において唯一可能な聖性の表現の形なのである⁽³⁾。

「宗教的に描けば、つまり宗教的題材を描けば、宗教的実質を生み出すことができるのだと信じてはいけない。人は自分の持っている宗教的実質から芸術を創造することができるのであって、もし伝統的な宗教的象徴がわれわれの存在そのものの中にあるならば、そうした象徴を用いることができる。しかしそうでなければ、それらは放置しておかねばならない。これが今日の大部分の宗教芸術家に対して私が与える助言である」(Tillich[1952c], p.39)。ティリッヒは絵画を念頭にこのように述べているが、建築論における「聖なる空虚」という言葉は、このような考えの教会建築における表現に他ならないであろう。

さしあたり以上のようにティリッヒの教会建築をめぐる考察は要約できるが、こうした彼の議論の最も大きな問題点として、具体例の少なさがある。絵画に関する考察においては、ティリッヒは九〇人近い画家や作品を具体的に例示しているが、建築においては実例があまりに少ない。教会建築のあるべき姿に対する彼の神学的・哲学的な要求は理解できるが、建築はあくまで物理的な物である以上、具体的な例を示すことも当然求められるであろう。しかしティリッヒは、ニューヨーク時代に働いていたユニオン神学校に隣接するリヴァーサイド教会を、過去の様式を現代において模倣したものに過ぎないとして辛辣に批判し、またヴァンスのマティ

スによる礼拝堂やドレスデンのフラウエン教会、ニューイングランドのミーティングハウス(クエーカーの集会所)などを「独創的な形態」としてあげている程度である。彼のいう「聖なる空虚」の創造が具体的にどのような形で行われるのか、イメージするのは必ずしも容易ではない。

ただしその代わりティリッヒは、あまり明確な形ではないが、自分の理想とする礼拝堂のデザインについて幾つかの提案をしている。まず彼は、礼拝堂内部は会衆が互いに顔を合わせあい、会衆に囲まれるかたちで牧師が立って説教をし、礼拝をすすめるような集中式の並びが良いという。祭壇はあまり遠くにあってはならず、それが最も神聖なる場所として他の場所から主廊で隔離されたようなものは、本質的に非プロテスタント的であるという。また初期のプロテスタンティズムは、カトリックから受け継いだ教会にある絵画や彫刻を排除したが、その結果あらわれた単なる空しい空虚を克服するためといって、ただ単に再び彫像や絵画を取り入れればよいというわけではないとする。ティリッヒは、例えば壁画は個別のキャンバス画よりもプロテスタントの思想に適合しうるといい、またその周りをぐるりとまわることが出来るような個別の彫刻よりも、壁や扉の部分的な彫刻の方がはるかに望ましいと考える。また彼が特に関心を持っているのは光の要素、つまりステンドグラスである。彼はステンドグラスに好意的で、それを積極的に取り入れようとするが、しかし具体的な人物像などを題材としたステンドグラスには反対し、幾何学的抽象模様のを推薦している。ステンドグラスによる色と形に変化のつけられた光は、ティリッヒによれば、昼間の「合理的な」光とは異なる「神秘的な」光であり、礼拝で会衆の気持ちを集中させるのにも効果的だという。(vgl. Tillich[1961b], S.341)。また、近年の教会デザインでは、壁や天井に透明ガラスを大きく取り入れて、まわりの自然(草花や空や水)に教会堂を広く開いていくような試みもなされているが、しかしティリッヒは、「あらゆる教会建築は聖なるものと世俗的なものが並んで現前するような人間の疎外の状況に対する翻案であるから、まわりの自然に向かって建物をあまりに広く開きすぎるのは薦められないように思われる」(Tillich[1962], p.357)と言い、そうしたものに対しては肯定的ではない。

このように、ティリッヒの望む教会建築の条件は部分的にはイメージできるが、だがそれでも十分に具体的とはいえないであろう⁽⁴⁾。しかし、そもそもティリッヒの主眼はある具体的な建築様式を提示することよりも、むしろ建築を通して人が自らの信仰を意識する際のたたずまいを考え直すことなのだと解釈できる。そうした意味で、ティリッヒが提案する教会建築の具体的な姿は興味深いものではあるが、それ自体が彼の主張の本質ないし結論なのではない。ティリッヒによれば、信仰は決められたことを機械的に遂行するような一定の行為ではないし、特定の精神活動でもなく、むしろそれは常にダイナミックな運動である。ティリッヒの基本的な宗教と信仰についての理解とパラレルに見るならば、教会建築のあり方も、ある特定の枠に

はまった様式を確定し、今後は全てそれに従うように彼が求めることなどありえないであろう。現にティリッヒは「聖なる空虚」について次のようにも述べている。「「聖なる空虚」は来たる近い将来のための有力な態度でありつづけるべきである。人は「不在の神」の経験と呼ばれてきたわれわれの経験を表現せねばならない。(中略)教会建築の表現は、引きこもりわれわれが再び待たなければならない隠れたる神が戻ってくるのを「待つこと」であるべきなのである」(Tillich[1965b], p.371)。

教会を建築することも広義の信仰の営みとして位置づけられる以上、そこでは特定の様式を定めてそれをいつまでも踏襲することが求められるのではない。むしろその創造は常に動的な「実験」であり「冒険」でありつづけるしかないのである。ティリッヒは次のようにいう。「新しい様式による新しい教会のすべては実験であるといえよう。実験の失敗の危険を冒さなければ、いかなる創造もありえない。ひょっとしたら未来では、多くの失敗した実験が指摘されるかも知れないが、また大きな成功も指摘されるだろう。その成功は、不誠実なもの、問われなかったもの、心配性で保守的なものに対する勝利である。新しい教会建物は、創造的な人間精神の勝利、われわれの弱さの中に押し入ってくる神の霊の勝利なのである」(Tillich[1961b], p.341-342)。こうした覚悟のうちのみ、真の教会建築の可能性が横たわっているのである。

四 む す び

しばしばプロテスタント教会建築は「簡素」だといわれる。それは初期プロテスタンティズムからつづいている偶像崇拝や呪術的要素への警戒に基づいた、視覚芸術に対する否定、無関心、あるいは禁欲として理解される傾向にある。だがティリッヒの議論は、そうした視覚芸術における「空虚さ」を、そのような消極的な帰結としてではなく、むしろ積極的に選び取った形として捉えなおしまた実践すべきであることを宗教哲学的に根拠付けたといえよう。

「人びとが世俗的生活の真っ只中において聖なるものを黙想できるとそこで感じるような聖化の場所を創造するのが、教会建築家の仕事である。教会が人びとの通常の生活や思考から引き離されたものであると感じられてはならない。そうではなく、それ自体を人びとの世俗的生活へと開き、究極的なものの象徴を通してわれわれの日常経験の有限な表現の中へ広がっていくようなものであると感じられねばならない」(Tillich[1965b], p.369)。このようにティリッヒは述べているが、こうした教会建築のあるべき姿を象徴的に表現する「聖なる空虚」とは、「待つこと」あるいは「実験」という言葉でも説明されるように、具体的な建築様式ではありえない。こうした点は一般的な芸術論のレベルから見れば、ティリッヒの議論の限界であるともいえるだろう。しかし彼が主張する建築のあり方は、芸術という枠内のみの議論ではなく、同時に人間の宗教と文化に対するあり方をも含意しており、また sacrament 論をはじめ

とする様々な神学的諸問題ともつながるものである。神学的・宗教哲学的な角度からの教会建築論である以上、それは必然的であり、むしろそうした点に意義がある。ティリッヒのこうした議論を糸口にしながら、今後もこうした角度から現に目の前にある教会建築について考え、向き合っていくのは重要なことであるだろう。

註

- (1) 絵画論の概要については、拙論「ティリッヒの宗教芸術論と「意味の形而上学」」(『宗教研究』328号、2001年)などを参照。ティリッヒは絵画論では表現主義を高く評価するが、建築論において「表現主義」の語が用いられることはほとんどない。しかし建築に関し、彼は自らを「バウハウス様式の熱烈な擁護者」と述べているほどであり、一連の建築論が表現主義絵画論と連続的であることは疑い得ない。
- (2) ここでは詳しく触れないが、建築における技術と芸術の関係は、いわゆる技術論においても重要な問題となる。ティリッヒは「技術のロゴスとミュトス」(Logos und Mythos der Technik, 1927)と題する論文で、科学技術の本質、およびそれ固有の存在形態などについてのロゴス(論理)を整理したうえで、それが持つ意味を人間的生のミュトス(神話)との連関で考察しようとする。その中で彼は、技術と芸術の関係を、1 技術的な美、2 技術と芸術との結合、3 純粹な芸術、という三つに分けているが、二番目の技術と芸術との結合の例として、建築と衣服が挙げられている。建築と衣服は、ともに合理的な目的をもったものであると同時に、生の全体を表す内的象徴力がそこで統一されているような形成物だとされる。そして、現在において過去の装飾をなお生産し続けるのはまやかしてありまがいのものであって、技術的合理性の精神がそうした過去の模倣を打ち破り、新たな美的価値の表現を与えることが求められるのだと述べている。本稿では芸術論への関心からティリッヒの建築論を扱うが、技術論との連関から彼の建築論を読むことも興味深いであろう。ティリッヒの技術論については、前川佳徳「ティリッヒの技術論」(『ティリッヒ研究』創刊号、2000年)を参照。
- (3) ティリッヒの建築論における「聖なる空虚」については、『教会建築』(高橋保行、土屋吉正、長久清、加藤常昭、奈良信、岩井要著、日本基督教団出版局、1985年、137~140頁)などでも触れられている。また、スイスの建築雑誌『ヴェルク』(Werk)は1959年に、当代の二〇名の神学者たちに教会建築に関するアンケートを行ったが、そのうちカール・バルトによる回答は、同書に付録として収められている(377~378頁)。B・レモンは、『プロテスタントの教会建築』(Bernard Reymond, L'architecture religieuse des protestants, 1996。黒岩俊介訳、教文館、2003年、31頁)の中で、『ヴェルク』のアンケートに答えた神学者たちのうち誰一人として教会建築の問題を本当に理解しているとは思えないと述べるとともに、ティリッヒの教会建築論を評価している。B・レモンがその著作の

中で中心的に扱っているのはフランスのプロテスタント教会建築だが、彼は建築家（芸術家）の仕事について以下のように述べ、ティリッヒと極めて似た見解を示している。「建築家と神学者を区別するのは宗教的能力の問題ではなく、専念する次元の問題である。一方は礼拝の執行に特別に充てられるものであろう家を建設することを優先的に心がけ、他方は、イエス・キリストにおいて現れる神の恩寵がわれわれに意味しうること、また意味すべきことをよりよく理解することに専念する。従って、霊的には二者のうちどちらも他に優ることはないであろうし、建築家がまさにその芸術の実践において、現在の生のただなかでの人間と神との関係にたいして、神学者がおそくなしうるよりも優れた表現を与えうると考えてもなんら差しつかえはない」（前掲書、14頁）

- (4) ティリッヒの建築論が具体性に欠けるのもさることながら、彼の議論では現に存在する宗教建築を解釈しきれないのも明らかである。例えば「誠実の原理」を持つ限り、伊勢神宮の式年遷宮などについては何の理解も示すことができないであろう。これはティリッヒ芸術論の非欧米文化における有効性を考える上で、単に建築にとどまる問題ではない。最近ではジャスイ・マラシンが *Religion in the New Millennium* (ed., by Raymond F. Bulman & Frederick J. Parrella, Mercer Uni. Press, 2001, pp.147-158) において、ブラジル文化の特殊性からティリッヒの芸術論を再検討しているように、今後はティリッヒが意識しなかった文化的背景や芸術領域からその理論を再考していくことも求められるであろう。

（いしかわ・あきと 北海道大学大学院文学研究科文化価値論講座助手）

