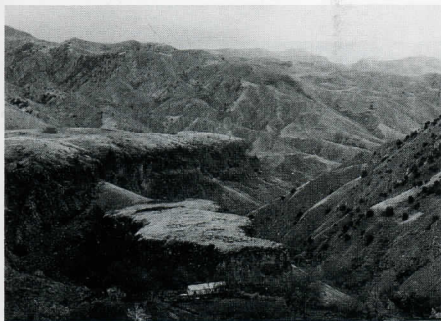


闇のアイコン

山崎揚史



1: アルメニアの風景



2: アルメニア教会のハチカル



3: ゲガルド修道院 断面図

石の十字架

アルメニアは、アルメニア語ではハヤスタンと呼ぶ。これは、カラスタンという言葉が派生したものだといわれている。カラはアルメニア語では石の意であり、スタンは国である。いわば、「石の国」となる。

全国土の90%が標高1000m以上の高地からなるアルメニアの国土は、切り立った岩山に覆われている(図1)。その岩山は深い谷をつくり、その切り立った断崖絶壁にへばり付くようにアルメニアの人々は生活を営んできた。それは、ペルシャやトルコなどの多くの異民族に侵略されてきた長い歴史のなかで最後に残された土地のようにも見える。

このような土地の多くは、岩盤のため大きな木は育たず、実り多い土地は少ない。そのため、彼らの生活は石とともにあった。

その地に根づく宗教は、366年にキリスト教の一教会として独立したアルメニア教会である。この教会は、カトリック教会から異端とみなされる単性論派教会の一派であり、孤立したキリスト教会である。単性論派とは、簡単にいえばキリストの人としての性質が神性によって吸収されて人としての性質が失われ、神性なるもののみがキリストであるとする宗派で、原始キリスト教会のもつ神秘性を強く残している。そして、その孤立した教会が、アルメニア人のアイデンティティをつくる上での重要な要素となったとも考えられる。

その教会には、独特な石に刻まれたいくつもの十字架がある(図2)。これはハチカルと呼ばれ、しばしばキリスト教の墓地に見られるものとは異なる。それは、墓地のための

のではなく、むしろアイコンに近いものだと思う。

彼らは、特別な信仰への思いを込めてこの十字架を刻む。あるアルメニア人の建築家は、「ハチカルをつくることはものづくりをする者の証であり、建築家においても同様だ」といった。柔らかい凝灰岩であるトッフの四角い塊から十字架を浮かび上がらせている。

十字架はキリスト教のシンボルであり、キリストの犠牲のシンボルである。それ故、そこにはある抽象的な神秘的力が秘められておりロシア人の神学者は言う。それは、垂直と水平というふたつの全く異なるベクトルを結合する力をそのなかに宿すものということであり、いわば、非現実的な結合という現象を生み出す力を有するものなのである。

ここで、アルメニアの十字架ハチカルに注目したい。多くのキリスト教諸派において十字架がふたつのまっすぐな棒の直交によってつくられているのに対し、ハチカルはその結合の姿を石の面に浮かび上がらせる。いわば、この神秘的な現象が、石を媒介にして映写されたもの、それがハチカルである。これが、アイコンのようなものと先ほど述べたわけである。そのため、その石を刻む者は自らの創造の手段として石を刻むのではなく、神的宇宙から石に映し出されたものを刻み出す。だからこそ彼らは神的宇宙からの力にたえず受動的に耳をすましていなければならない。

また、アイコンにおいても同様であるが、それは後で述べたい。

岩のなかに浸透する意識

このように石を刻むことへの卓越した技術をもち、石を神的宇宙との媒介として扱うことができたアルメニア人は、石を刻むことによって教会もつくった。そのひとつが、13世紀に建立された洞窟修道院ゲガルド(図3)である。

アルメニアの首都エレワンから東50kmのゲガム山脈に位置するこの修道院は、その半分が岩山を掘った洞窟空間からなる。その周辺は切り立った岩山に覆われ、断崖絶壁にはりついているようにみえた。深い谷間を縫うように行くとアルメニア教会独特の尖塔がひとつ、いきなり現れた。その尖塔は、あたかも天をねらって張られた弓の矢じりのようであった。

修道院の門をくぐると、そこには教会が岩山に取りついたように建っていた。これが、カトギケ教会堂(1215年)である。辺りには、石の十字架ハチカルがいくつも点在し、その一部分は岩山のあちこちにはめ込まれたり、岩山自体に刻み込まれており、その岩山のなかに洞窟聖堂がある。

教会堂の古びた重々しい木の扉を開けると、そこには一般的なアルメニア教会と異なった雰囲気があった。それは、正面にもうひとつ教会堂の入口がくり返すように現れてくるためである。内部は四本の柱に支えられた、鍾乳洞を思わせるようなドームの頂部と、小さな窓からしか光が差し込まない暗い空間である。その空間の北側の壁は、生々しい自然の岩肌からなり、それが岩山の一部であることをさらに、小さく開けられた穴は、その向こ



4: ソコロボ修道院



5: ゼーメンスキ修道院

photo: Yoshi Yamazaki

うに空間が存在することを意識させる。さながら、そこはエントラスホールのようなところで、この教会ではガヴィト（1225年）と呼ばれる場所である。その岩山に開けられた入口を入ると、そこには空間が存在する。そこは、荒々しい岩肌を露わにした自然の洞窟とは、まったく違う、精巧につくられた人工的な空間であった。そのため、そこでは岩山を掘りつくられた洞窟空間という感覚は、だれも持たないであろう。

この精巧な洞窟空間は、ゲガルド修道院の建立に力を注いだプロシャン家の霊廟とふたつの聖堂へと続いていく。各々の洞窟空間は、ドームを有し、その頂部には穴があげられ外部の光がさしこむ。この光が、視覚的に空間を把握させる唯一の手がかりとなる。また、神秘的な空間を生む術ともなっている。

注意してみると、この空間は穴から差し込む光が実体を浮かび上がらせることによって成立しているのではないことに気づく。私は、そこに立った時、石に囲われている洞窟の閉鎖感というよりは、むしろその空間が広がっていく解放感を得たからである。これは、闇によるものではなかろうか。光は実体を映すものではなく、何か強力な吸引力によって石のなかに吸い込まれていくように思えてきた。そのとき、私の意識はその重量感ある石に閉じ込められることなく、その石の向こうの、はるかなる無限の広がりをもつ神的宇宙に開放されていくという心的状況になり、これぞストルジコフスキーが書いている、アルメニアの光と影の交錯からくる空間の広がりだと実感した。

この空間に、石の十字架ハチカルにつなが

るものを感じたのである。ハチカルが、神的宇宙の媒介であり、その神的宇宙の存在を示し、意識をその世界へ投げ出すことを可能にしてくれる窓だからだ。

意識を岩に浸透するということは、限りある現実の世界において閉ざされた意識を、開放することである。この洞窟修道院は、人の閉ざされた意識に対する救済の場であるように思える。

中空に穴をあけること

アルメニアにおいて神的宇宙の存在を意識させるため石を媒介にしたが、その宇宙への穴を開ける行為は、いろいろな場所に存在する。その一例が、ブルガリアにある。

ブルガリアでは、11～12世紀に洞窟修道院がつくられた。アラジャ修道院、クライ・イワノボ洞窟修道院などである。しかし、それはアルメニアのような高度な石工の技術はもち得なかったため、ゲガルド修道院でみられるような石による意識のための空間をつくることはできず、プリミティブなものとなった。それ故、半分自然に開けられた洞窟をフレスコ画の技術を駆使した結果、意識の開放のため神的宇宙への穴を開ける方法が異なったかたちで現れた。

それを見つけ出す糸口となったのが、時代はかなり異なるが19世紀に創建されたソコロボ修道院（図4）である。そこには、創建以前の小さな洞窟聖堂が修道院の東南にある。

ここで興味深いのは、1833年に建てられた教会堂である。この教会堂は、修道院の中庭

の一部分に5mの穴を掘りそこに建てられた。そのため、修道院の中庭に入るとこの教会堂の丸いお椀型のキューポラが中庭に置かれてあるようにみえる。これには諸説あるが、トルコ占領下のブルガリアでは、馬に乗ったとき視線を妨げるような高い建築物をつくるのが許されなかったためとされている。しかし、その中にこそ、石の国アルメニアのように技術的に洞窟空間がつけられなかったブルガリアで、いかにして意識を開放させるための穴を掘るかということへの努力を感じる。それは、なにもない平坦な地にこの穴を掘ることへの思考と考えられる。

そのような石を掘らずして穴を掘ること、いわば中空に穴を掘ることを実感したのが、その後ゼーメンスキ修道院（図5）を訪れたときであった。首都ソフィアから西南50kmのところ、この修道院は位置する。11世紀末建立された修道院で、そこには14世紀につくられた小さな聖ヨハネ教会堂が、囲まれた中庭中央に立っている。

そこで、私のイマジネーションをかき立ててくれたのが、そこに積もった新雪であった。雪は中庭を覆い、あたかも平滑な真っ白い平面のようで、その上にぽつんと立った小さいキュービク的な聖堂は、その平面に穴を開けているようにもみえた。それは、紙に穴をあけた面の景色ではなく、その裏側の面を見ているかのようであり、聖堂はその穴というなにもないものそれ自体であるように感じた。いわば、雪が実体を反転してくれたことによって、その聖堂が中空にあげられた穴だということに気付かせてくれた。これが、その聖堂をシンボリックなものとしての量感を感じ

※正: 写真キャプション 4.ゼーメンスキ修道院、5.ソコロボ修道院



6:「救世主・キリスト」フェオファン・グレーク

させない理由なのではないか。

アイコンという穴

この穴をつくる行為は、神秘を自らの基盤とするスラブの地に多く見られる。その代表的なものが、ロシアのアイコンである。

ロシアの神学者であり、またモスクワの建築技術学校ブフテマスで教鞭をとっていたこともあるパヴェル＝フロレンスキー(1882～1948)は、アイコンについて著書「イコノスタス」のなかで次のように書いている。

「・・・イコノスタスは、目に見えない世界と目に見える世界の境界である。

・・・イコノスタスは幻であり、目に見えない世界から天使や聖人が現れた現象を示したものである。その天使や聖人たちの物質的な体の背後にある目に見えない世界を、人々に伝えるものなのである。

もし崇高な心を持ち、目ざめた人が、聖堂に入り、祈りを捧げれば、彼ら自体がアイコンとなる。」

アイコンとは、一般的には木片に描かれた聖像画と理解されている。イコノスタスとは、教会内部をふたつに分ける祭壇前のアイコンを集めてつくったついたてである。しかし、このアイコンには、単に木の板に描かれた絵画とは異なる意味がある。それをフロレンスキーは幻といった。

翻訳の都合で幻と言う言葉もちいたが、このロシア語「ヴィデーニエ」にはもう少し広い意味がある。それは、虚構としての像ではなく、質量をもった物体として存在しない

実体である。だから、木の板をスクリーンにみたとすると、アイコンは神的宇宙から木の板に投影されたようなものとなる。いわば、アイコンは神的宇宙の存在を人々に示すものであり、人々の意識はそのアイコンという神的宇宙への窓をとおって、はるかな広がりをもつその宇宙に開放されていくのである。ここに、あのアルメニア教会の石の十字架ハチカルとの接点を見ることができ。

さて、この神的宇宙を投影するアイコンのなかに、神的宇宙への穴をあけたことが顕著にわかるものがある。それが、「救世主・キリスト」のアイコンである。ここで紹介するものは、その「救世主・キリスト」のアイコンのなかでも古いもので14世紀末につくられたもの(図6)であり、ロシア・アイコンの礎を築いたともいえるフェオファン＝グレークの作と推測されている。

このアイコンのロシア語正式名称は、「スパス・フ・シラーフ」、直訳すると「力の中の救世主」ということになる。救世主・キリストが人々の救済のために聖書を手にして、神的宇宙からやってくる現象をとらえたものである。今回注目したいのがこの救世主の背後に描かれたマンドルラというアーモンド型をしたもので、神聖さ、至高さを表現している。イスラエルの指導者アロンの杖に芽が吹き、アーモンドが実を結んだことにより、神の承認と恩寵を得たことに起因するという。そのため、救世主背後のマンドルラは、最も神聖な色とされる青で描かれることが多い。

しかし、このロシアのアイコンにおいてそのマンドルラが、単なる神聖さのシンボルとなっていないことに気付く。そのマンドルラを

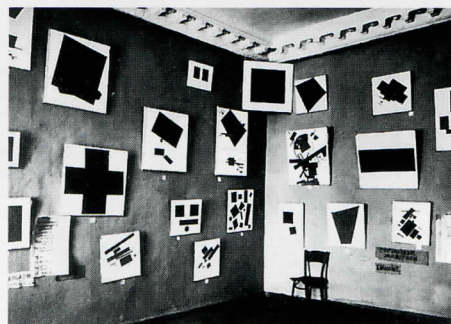
縁どるように描かれた黒い部分のためである。

このアイコンはその古さ故、青いマンドルラは退色し、近くで見ないかぎりその青色は判断できないほど黒ずんでいる。しかし、その退色によってその青色のマンドルラの下にまじり黒が塗られていたことがわかる。ここから、このマンドルラの黒い縁取りは、額縁としてではなく、マンドルラの向こう側に開けられた神的世界の穴のようなものと考えられることができる。また、それは救世主とマンドルラの間にある赤いひし形のかたちからもわかる。これは神的世界から押し出される力を意図するものであるが、その両端がマンドルラの端で消えている点でもはっきりする。そして、ひし形の辺はやや反りをもっていて、四つの点がこの穴の向こうの神的宇宙からある力によって、引っぱられて生じた形体のように見える。それ故、この黒い部分が穴であることを意味する手がかりとなり、このアイコンが、神的世界へあけられた穴のように思えてくる。そして、意識はこの穴を通り、神的宇宙に開放されていくのである。

シュプレマティズム＝アイコン

このアイコンの考え方は、ロシアの20世紀の抽象芸術のなかにも生き続けている。というよりも、むしろ20世紀の抽象芸術の基盤となっているともいえよう。

それは、ロシアにおいて抽象に独特な意味があることにもある。カジミール＝マレーヴィッチ(1878～1985)が、抽象・アブストラクトという言葉を使わずベスプレドメート・無



7:「0,10」展(サンクトペテルブルク 1915)

対象という言葉を使っていたことからわかる。彼は、サトメーニエ(ぼんやりすること)という言葉は初めて使いだす。これは、イコンについてフロレンスキーが述べた幻(ヴィデーニエ)に相当するものと考えられる。いわば、抽象的なものとしての神的宇宙を「ぼんやりして」対象から外すことによって気がつかせることを考えたとも思える。

ここで、重要なのはロシアにおいてこの抽象的なものとしての神的宇宙は、すでに存在するものと認識されており、故に、それを解明する作業が抽象芸術ではなかった点である。そのため、ロシアでは抽象的なものをシンボル化することはなかったように思える。だから、ロシアの抽象芸術はイコンが神的宇宙の投影であるのと同様の意味をもつものと思える。

抽象芸術で投影されたものが、神的宇宙であることはマレーヴィッチの作品から分析することができる。そのひとつが、彼がつくった言葉「シュプレマティズム」である。これは超自然主義・スーペルナトゥラリズムからのものといわれている。ロシアでは、この神的宇宙を「タイナ」という言葉をもってあらわすが、それは、あらゆる自然現象を司る絶対的なものであり、神的なものなのである。

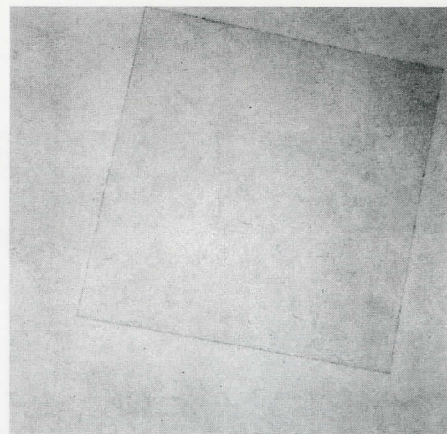
マレーヴィッチは、このシュプレマティズムと名づけた絵画を1910年代に描き始める。それは前述のイコンと同じことを意図している。その作品のひとつが、1915年にサンクトペテルブルクで開いた展覧会「0,10」(図7)である。ここで彼は、「黒い四角」という作品を部屋のコーナーに掲げている。まず、その位置に注目したい。

ロシアでは、以前からイコンを部屋の東のコーナーに掲げる風習があった。そこは、赤のコーナーと呼ばれる神聖な場所とされている。赤を示すロシア語クラスヌイは、ロシア語の古典では「美しい」に相当するものであり、この赤のコーナーとは、美しいコーナーということの意味する。このことから、マレーヴィッチは作品をイコンのようなものとして捉えていたことが分かる。

次にこの「黒い四角」についてだが、この作品そのものをイコンと考えることもできる。それは、前述の「救世主・キリスト」における神的宇宙に開けられた穴と同じものと思うからである。いわば、この「黒い四角」は実体ではなく穴であり、意識のために開けられた神的宇宙から投影された穴であるようだ。これは、その後の彼の作品「白の上の白」(図8)によって顕著に現れてくるように思える。そこには、穴としてのかたちはない。ただ何となく白いキャンバスの上に白い四角が浮かび上がっている。ここでは、むしろ穴を開けるということよりも向こう側の神的宇宙からうっすらとにじみ出てくるものを感じる。いわば、神的宇宙の存在を示すスクリーンとして、キャンバスは機能しているように思う。よって、シュプレマティズムの絵画はイコンといえることができる。

牢獄からの開放

ゲガルド洞窟修道院、ハチカル、ゼーメンスキ修道院、イコン、シュプレマティズムなど時代を超えて行なってきたことは、意識の開



8:「白の上の白」K.マレーヴィッチ(1918)

放への作業であった。普遍的な神的宇宙への窓を開く普遍的な行為だと思ふ。

人はどの時代においても物理的な制約のなかで生きる。それは、社会という枠組みの中で生きるかぎり宿命なものなのだ。むしろ人として生まれてきた限り、必ず入らなければならぬ牢獄のようなものとも思える。しかし、この牢獄から開放されたいものである。ここで述べてきた、先人のこの牢獄から開放されることへの努力を、無にはできないであろう。複雑化した現代社会は、肉体にとって心地よい牢獄をつくってしまったような気がする。それは、牢獄にいるという実感を喪失させ、その苦しさをも感じさせなくなってしまった。意識の触角は鈍感になってしまった状況は意識にとって悲劇的である。人は、自ら意識の存在すらも忘れかけているようである。

闇のイコン・ゲガルドが、現代の私たちに啓示するものとは、この悲劇的状況にある意識の開放なのではないか。建築家は、空間をつくることによって意識を救済できることを認識しなければならないと思う。

●やまざき・ようし/建築家