

タイトル	函館西部地区教会群におけるもう一つの観光資源： 西洋美術とイコンをめぐって
著者	桑原，俊一； KUWABARA, Toshikazu
引用	開発論集(97)： 45-67
発行日	2016-03-14

函館西部地区教会群におけるもう一つの観光資源 —— 西洋美術とアイコンをめぐる ——

桑 原 俊 一*

はじめに

北海道新幹線の開通を控え函館市は北海道観光の歴史的拠点都市の一つであり、その可能性はさらに広がりを見せている。函館市公式観光情報のホームページによれば函館市は今日7地区に分かれる。1) 駅前・元町地区、2) 五稜郭地区、3) 湯の川地区、4) 北部地区、5) 南茅部地区、6) 恵山地区、7) 榎法華地区。これらの地区のなかでも函館山から臨む夜景、さらに坂の上に屹立する元町の教会群等の洋風建築、つまり駅前・元町地区は認知度の最も高いエリアといってよいだろう。これらに隣接する地区は幕末の歴史を伝える五稜郭地区と温泉地湯の川地区も通年の観光資源として一定の集客力をもっている。

本稿で取り扱う地区は駅前・元町地区のうち西部地区なканずく教会群に限定するが、それらの建築様式や附属する調度品などのいわゆる洋風的観光資源はさておき、いままで見過ごしにされてきた絵画を対象にもう一つの観光資源としての側面を論考してみたい。資源としての観光は一回性ではなく、二度三度とリピートされることによってその資源的価値の可能性はさらに広がると思われる。

観光資源といえば、真っ先に自然の景観や街並み、歴史的建造物などが思いうかぶ。一見客にとって獲得できる観光資源は基本的に外観にあることは歴然としているが、リピーターを獲得するためには新たな資源を発掘し提案することが必須となろう。本稿は函館西部地区の教会群に見られる絵画に焦点を当て、そこからもう一つの観光資源を提案することにする。

教会群とはキリスト教会を指すが、二千年の歴史を持つキリスト教会は多様な教派教団が存在し、用語においても異なる訳語が与えられていることが多い。これらの多様性ゆえにキリスト教と欧米文化について理解が進まず、誤解に至ることも発生する。現在日本における聖書中の固有名詞などの訳語は一般的にカトリック教会やプロテスタント教会が使用する共同訳聖書に準拠することが殆どである。東方正教会とりわけ日本ハリストス正教会の日本語訳は聖ニコライの時代に定着した訳語を現在も継続して使用されているため分りにくい。原則として本稿では正教会に関連して言及するさいは正教会の訳語・用語を使用し、必要に応じて括弧で補足する。

* (くわばら としかず) 北海学園大学開発研究所特別研究員

1. 函館とキリスト教会

明治維新以降日本の近代化は西欧文明を吸収することから始まった。維新政府の関心事は西欧列強における産業革命の果実である産業の工業化を日本において興すことにあった。これにともないキリスト教文化も導入されたのは必然であった。しかし、とりわけ太平洋戦争後キリスト教に関する夥しい数の啓蒙書や専門書が出版されてきたにもかかわらず教養としてのキリスト教の理解は十分とはいえない。この事情については改めて考察することにする。

教会群は元町に集中し、函館市の景観形成指定建造物としてリストアップされている。これらの建造物は函館市都市景観行政の事業として助成を受けている¹。指定番号順に函館元町港が丘教会、日本基督教団函館教会、函館ハリストス正教会復活聖堂と門柱、カトリック元町教会聖堂・司祭館・付属門柱・付属石塀が上げられている。景観指定を受けていないものの同地区教会群に函館聖ヨハネ教会が含まれる。元町から1キロほど北東の豊川町には救世軍函館小隊（教会）が建っている。元町を核としてほぼ主要な教派の会堂が一堂に集められているが、こうした街並みは珍しい。キリスト教史に沿えば、ローマ・カトリック教会とハリストス正教会さらにプロテスタント諸教会がこの一角に集中して建設されているのである。教養としてのキリスト教を学ぶにはこれほど格好の場所はないように思われる。現存する建造物とそれに付随する建物と空間はヨーロッパ諸国の歴史・文化を教養として学ための重要な観光資源といえる。元町地区の教会群に位置する諸教会を概

観する。

歴史を遡り1858（安政5）年に幕府がアメリカ、ロシア、フランス、イギリス、そしてオランダと修好通商条約を締結し翌年に函館は通商貿易港として開港された。以来函館はキリスト教の歴史やその多様性を理解するうえで格好の都市の一つになった。キリスト教諸教派はこぞって多くの宣教師を送り込んできた。

さて、函館西部地区教会群の設立に至る歴史を一瞥してみよう。函館ハリストス正教会は本稿の論述の主要な対象であるため建築の経緯を概略しておく。

1858（安政5）年ロシア領事ゴシケーヴィッチに連れだって領事館付き司祭イオアン・ワシリエヴィチ・マアホフが函館に着任したことに始まる。当時のロシアは正教を国教としていたため国外に領事館を開設する場合は司祭も派遣していた。領事館としてとりあえず実行寺の建物内に間仕切りを施し貸与された。1859年には境内に「祭司堂」が普請された。しかし初代の司祭は間もなくして病気のため帰国、代わってペテルブルグ神学大学在学中の修道司祭ニコライ（本名イオアン・デミトリヴィチ・カサートキン）が1861年、函館に着任した。この時すでに現在地にとんがり屋根を持つ三階建ての領事館、二階建ての病院と小さな礼拝堂が完成していた²。その後聖ニコライは東京に伝道の拠点を移し函館には修道司祭アナトリエが着任している。残念ながら函館ハリストス正教会の聖堂と附属する建造物は度重なる類焼と大火によって1907（明治40）年に全焼した。再建は1914（大正3）年の「ハリストス正教会聖堂再建願」から翌年1915（大正5）年ロシアに制作を

依頼していたイコン（聖像）—— これについては後述する —— も届き、竣工式が執り行われた。再建された聖堂は煉瓦造り平屋建てだが、正面玄関の上に八角形平面の鐘楼が付けられ、聖所頂部には十字架を載いた葱花形のクーポルをのせている。典型的なビザンティン様式で建設された聖堂である³。

現在の聖堂と付属する建物は1916（大正5）年に建立された。聖堂は、内部の白漆喰壁や屋根の葺き替えと外壁のペンキ塗装替え等何度となく補修が行われ維持管理されてきた。

その後復活聖堂は1983（昭和58）年に重要文化財の指定を受け1986（昭和61）年から1988（昭和63）年に亘り「昭和の大修理」が行われた。建築物のみならず、ハリストス正教会にとっては最も重要なイコノスタス（聖障）—— とりあえず聖所と至聖所を分離しイコンが嵌めこまれた壁面としておく —— のクリーニングと調査も実施された。正教会では沢山の蠟燭が灯され奉神礼（ミサや礼拝に当たる）において司祭は幾度となく乳香を炊き振りかざすため聖堂内は煙で充満する。したがって煤と埃や蠟が堂内の漆喰やイコンに堆積するため定期的なクリーニングが必要不可欠となる。昭和の大修理を終えて丘の上に立ち、緑青色の屋根と白塗りの側面もつ聖堂は函館のランドマークの一つとして際立った存在感を放っている。

カトリック元町教会の歴史は1859（安政6）年にフランス人宣教師メルメが小聖堂を建て布教活動を開始した。つまりほぼ同時期に南西周りのカトリック・キリスト教と北西周りの正教キリスト教が函館で邂逅ことになる。

現在の聖堂は1921（大正10）年の函館大火後、1924年（大正13年）に竣工された。ハリストス正教会はビザンツ様式に倣った聖堂であるが、カトリック元町教会はゴシック様式を採り天空に向けて聳える鐘楼と内部の側廊、身廊と内陣は荘厳さで満ちている。中央祭壇と彫像はローマ法王ベネディクト15世から贈られたものである。「キリストの道行き」⁴と呼ばれる14枚の木彫が内部側壁を飾っている。

元町界限には二つのプロテスタント系の教会堂が建てられている。一つは日本基督教団（メソジスト教派の宣教活動に始まる）の会堂である。1874（明治7）年アメリカ人宣教師M.C.ハリスによって布教が開始された。1877（明治10）年には現在の場所に最初の教会堂を建てている。しかし度重なる大火を経て焼失し、現在の教会堂は1930（昭和5）年に鉄筋コンクリート造りで建てられた。鐘楼やステンドグラスをあしらった丸窓や道路に面した窓には尖塔形を配置したゴシック様式を思わせる教会堂になっている。一般的には日本のプロテスタント系の教会堂の立面は長方形の簡素な教会堂が多い中で珍しい。

二つ目はハリストス正教会の東側に建つイギリス聖公会の聖ヨハネ教会である。宣教の開始はほぼメソジスト教派と同時期である。この函館聖ヨハネ教会は、日本聖公会に属する。1874（明治7）年、英国聖公会海外伝道教会の宣教師W.デニングが函館に来て伝道を開始した。1878（明治11）年、末広町に初めて聖堂を建てたが、この地区の諸教会同様大火で類焼と焼失のため幾度か移転した。現在の地に再建されたのは1921（大正10）年の大火後である。現在の建物は、1979（昭和54）

年に完成したものでこの地区の教会群の中では一番新しい。上空からは四方に突き出た茶色の屋根が十字の形をしていて、内部はドーム型の天蓋を有している。これは初期中世ヨーロッパの教会に見られる建築様式を取り入れ近代的なデザインに仕立て上げたものである。

カトリックと正教会の場合、会堂建造物は聖堂といいプロテスタント教会では教会堂と慣用的に区別して使われることが多い。本稿ではこの慣用に従った。ただし日本聖公会は聖堂としている。

2. 芸術としての祭壇画と正教のアイコン

今日西ヨーロッパ諸国のカトリック聖堂は大聖堂であれ小聖堂であれ建築物と見事に統一され調和した祭壇と祭壇画で覆い尽くされている。他方、東ヨーロッパを主とする正教会の聖堂はイコノスタスとアイコン(後述する)が祈りの空間を醸成している。われわれには一般的にカトリック教会の聖堂と聖遺物、祭壇、そして祭壇画についてはある程度イメージできるが、正教会の聖堂内部のイコノスタス⁵とアイコンについて十分認知されているとは思われない。

キリスト教美術において言えることは、ローマ・カトリック教会に関わる作品が跋扈し、東方正教会のそれについてはむしろ知られてこなかった。ヨーロッパの三大美術館——大英博物館、ルーブル美術館、ベルリン美術館——には膨大な数の古代ギリシャ・ローマ時代とキリスト教美術に関する作品が展示されていることで知られる。ペテルベルグのエ

ルミターージュ美術館は複製品を含めたヨーロッパ美術品の宝庫である。しかし、それらの作品のなかに東方正教会に由来するもの、アイコンなどのコレクションは申し訳程度にしか置かれていない。モスクワのトレチャコフ美術館においても国宝ともいえるアイコンでさえ片隅に居場所をもつにすぎない。

聖堂内の絵画——正教会では絵画と認識することはないが——を取り上げてみよう。

イタリアのカトリック教会の聖堂や修道院にはルネサンス期のもを中心に著名な絵画や彫像(カトリック教会では聖画・聖像と呼び、平面ばかりでなく立体的像を含む。正教会においては基本的に平面画でフレスコ、モザイク、テンペラ、油彩を用いる⁶)が無数に置かれている。三大巨匠の事例を上げれば十分であろう。レオナルド・ダヴィンチのテンペラ画技法で描かれた「最後の晩餐」(1495年—1498年)はミラノのサンタ・マリア・デッレ・グラツィエ教会内のドメニコ修道院にある食堂の壁画でユネスコの世界遺産ともなっている。ミケランジェロの「最後の審判」はフレスコ画でローマ教皇のパチカン宮殿にあるシステリーナ礼拝堂の祭壇に描かれた(1537—1514)。ラファエロの最高傑作として最も知られているものの一つは『小椅子の聖母』(1514年)板に描かれた油彩画であろう。幼児らの愛らしさと聖母の官能的ともいえる若々しい女性の表現は圧巻である。メジチ家の旧蔵で現在はフィレンツェのピッティ美術館に置かれている。その他巨匠といわれる西欧の芸術家ばかりでなく、いわゆる教会芸術は聖堂の枠を超えて世界の名だたる美術館に収蔵されている。ルネサンス以降キリスト教絵画は聖堂を離れ、コレクションされ、宮殿

や個人さらには美術館へと収集・所蔵されていくことになる。

他方、正教会のイコンは作品の無名性と教会規律や形式性のゆえに美術としての評価はされてこなかった。その理由の一つは、聖堂の祭壇画やイコンが正教会の教義によって支配されたものに限られてきたため作品は美術の対象とされてこなかった、からである。イコンは美術の鑑賞対象ではなく信仰生活を護るための媒介であった。したがって今日においてもロシアの美術館をはじめ世界の博物館や美術館でイコンのコレクションは極めて限られているのである。

われわれに余り馴染みのない正教会聖堂内の絵画に言及しよう。まずイコンが掲げられるイコノスタスとはなにか。イコノスタスは「イコンの壁」を意味する。つまり聖堂の手前から啓蒙所、聖所そして至聖所へと続くが、聖所と至聖所を隔てる壁（木や大理石が用いられる）がイコノスタスである。函館や札幌のハリスト教会の場合では三段にイコンが掲げられる。イコノスタスには三つのドアがあり、真ん中に最も重要な「王門」⁷がある。このドアを通ることができるのは神品（聖職者のこと）だけである。奉神礼において「王門」を出入りすることによって神の国との交わりが顕わされる。

イコノスタスはビザンティン帝国（4世紀-1453）の時代よりもロシアにおいて発展した。ビザンティン帝国⁸の聖堂では聖所（信者席）と至聖所（祭壇）を隔てる仕切り（イコノスタス）は低くなっていてイコンは一段だけに掛けられていた。イコンが何段にもなり、イコンで覆われるようになるのは正教会がロシアに入ってからのことである。イコノ

スタスが一面に何段にもわたって豪華なイコンが嵌めこまれることは画期的なものだった。イコノスタスは目に見える世界と目に見えない世界を隔てる壁である⁹。

東方教会のイコノスタスは普通、上部に比較的小さいイコンが掛けられる。下の段に大きいイコンが嵌めこまれているが、どのイコノスタスにも共通するのは、①ハリスト（キリスト）、②生神女マリア（聖母マリア）と幼子、③その教会にゆかりの深い聖人もしくは聖人たち、あるいはできごとの三つのイコンである。

イコノスタスの中央部王門を挟んで、向かって右側にハリストのイコン、左側に生神女マリアが配置される。教会ゆかりの聖人やできごとを書いたイコンは生神女マリアのわきに置かれるのが普通であるが、三つのイコンしか嵌めこむ余地がない場合はキリストのわきに配置されることもある。大きな聖堂の場合は必ずといってよいほど授洗者イオアン（洗礼者ヨハネ）のイコンがハリストのわきに置かれる。聖堂の規模によってイコノスタスに嵌められるイコンの数は決まってくる。中央の王門の左側と右側に出入りのできるドアがある。これらのドアにも左に天使長ミハイル（ミカエル）、右にガウリエル（ガブリエル）が配置される。

二段目には、一枚ずつ書かれた12大祭（ドデカオルトン）¹⁰ないし12使徒が配される。イコノスタスは「神の家」を日常から霊的な世界に切り離す役割を持つのである。

3. 正教会の教義とイコン

まずイコンという用語を説明する必要がある

ろう。イコンはギリシャ語の「εἰκών」に語源を持ち、現代ギリシャ語では「イコン」と発音される。似姿、像ないしかたどりといった意味がある。日本語では聖像——カトリックでは聖画、立像を聖像という——と訳されている。

では聖なる像、イコンは何時頃から現れるのであろうか。古くは2世紀から最初期の教会内で使われていた。古代ローマ郊外の地下墓地（カタコンベ）の壁面に魚¹¹（図1）や羊飼¹²でキリスト、鳩¹³（図2）でキリストの平安、孔雀¹⁴（図3）で復活を象徴的に表現していた。

以来キリストの生涯に関わるできごとを主題にした画像表現がなされるようになる。しかし3－5世紀の多様な画像表現は依然古代ギリシャ・ローマの伝統を残していた。ビザンティン帝国の国教はキリスト教で、ローマ時代からのイコン崇敬も継続されていた。

シナイ半島のハギア・エカテリニ修道院（聖カタリナ修道院）にあるイコンは6世紀にまで遡りうる。そこで出会うのが板絵としてのイコンである。「キリスト」、「聖ペテロ」と「聖母子と聖者・天使たち」だが、これらのイコンはいつ、だれが、どこで描いたのか分っていない。明らかなことは、この時期のイコンはギリシャ絵画に構図や技法がよく似ていること、そして何より人々はこれらのイコンを崇敬し、触り、接吻したことである。「キリスト パントクラトル」¹⁵（図4）は、左右非対称の顔で見る者を鋭いまなざしで見つめる。見開いた眼は大きく深く縁どられて、髪の毛と髭はあっさりとして仕上げられている¹⁶。

一方でこの時期イコン崇拝に反対する勢力も存在した。もっとも一部のキリスト教派は

今日でもイコン等の芸術表現はキリスト教の教義に反すると主張している。偶像崇拝を禁じたモーセの十戒に抵触するからである。「あなたはいかなる像も造ってはならない。上は天にあり、下は地にあり、また地の下の水の中にある、いかなるものの形も造ってはならない」¹⁷ この禁止規定はユダヤ教に始まりキリスト教そしてイスラームでは徹底されている¹⁸（図5a, b）。

4世紀以降キリスト教徒の宗教生活においてイコンを含めた宗教美術は欠かすことのできないものになっていた。この時代宗教がビザンティン帝国の基盤となっていたことを考慮すると、イコンをめぐる論争は体制を揺るがしかねないほどの動乱の時期でもあった。形のない神の姿を板の上に描くことはできないという主張は、8世紀から9世紀初頭にかけてビザンティン帝国でイコノクラスム（iconoclasm、つまり聖像論争／聖像破壊運動）として幾度となく起こった。宗教的美術作品を意図的に破壊しようとする行為は今日どこでも起こりうる。過激派イスラーム系タリバン政権はアフガニスタンでバーミヤン遺跡の大仏像を破壊し¹⁹ またイスラーム国はシリアのパルミラ遺跡に残るベル神殿などを爆破した²⁰。これらの事例から聖像論争／聖像破壊運動は今日的課題でもあることが理解できよう。

神学論争の結果、イコンは破壊されたり、焼却されたりした。そればかりかイコン崇敬の擁護者は拷問を受けたり、死刑に処せられたりした。

他方この時期イコン崇敬の擁護者も出現した。ダマスコの聖ヨハネ（650年頃－749年頃）はキリスト教の教義からイコン崇敬を説いた

のである。肉体をまとった人間としてこの世にあらわれた神には「すがた・形＝イコン」がある、「形」がある神イエス・キリストを書いた像は敬うべき対象であると唱えた。彼はイコン崇敬と偶像崇拜の相違を説いて言う。一方でイコン崇敬は、像を敬うことを通してその像の原像、つまり造り主である神に語りかけることである。他方、偶像崇拜とは像そのものの創作物そのものに加護を求めることである、と説明した²¹。

またイコンは原像である神の名のもとで、多様な現れ方や機能を持つこと、つまり人々を擁護したり、悪魔払いや病気を癒したりする。さらには奇跡をも起こしうるのである。イコンにあやかるこれらの現象は正教会の歴史と日常生活に深く浸透しているが、このような理解もまたダマスコの聖ヨハネの教説に戻るることができる。

この時期の文献として実際イコン擁護者に関する多くの伝説・伝承が残されている。正教会のイコン擁護者たちの事例として一つの伝説を取り上げよう。

イコンがイコンであるためにはそのイコンが本物であるかどうかを問わなければならない。イエスの原像に由来するものである必要がある。つまり原像を押しつけた刻印こそが本物のイコンといえる。イエス・キリストの最初のイコンは「マンディリオン（中世ギリシャ語で布の意味）」と呼ばれ、「人の手によらない（ギリシャ語 *Ἀχειροποίητος* アケイロポエテス）」像²²（図6）とされている。日本ハリスト正教会では自印聖像と呼ばれる。

シリア北部の都エデッサ王アブガルの求めに応じ、イエス・キリスト自身が自分の顔を布に当て刻印して送ったと伝えられている。

この聖骸布によってアブガル王の重病が癒されたという。この「エデッサのマンディリオン」²³（図7）は8世紀以後多数制作されるようになったが、これがイエスの肖像を描いた最初のもつと見なされるようになった。正教会では、単に「マンディリオン」と言えば、「エデッサのマンディリオン」を指すことが多い。

12世紀末のノヴゴロド地方で書かれたマンディリオン（脚注22の図6）は十字架形の後光を背景にしたキリストの顔という図像学上の定形となった。十字架は正方形の円の内に含まれている。力強く中心に集中しつつ、また絶えず拡張する構図になっている。超越者が地上の現実に入ってくることを宇宙論的に象徴しているのである。はっきりした眼の輪郭と眉の下の翳は視線の深さを増し、瞳の対称性はあらゆる方向に視線が開かれていることを示している。このイコンの白色や、金色、黄味がかかった金色そして黄土色は輝く色彩の比類ない調和をもたらししている²⁴。色彩の神学がいかに表現されているイコンである。

ローマ・カトリック教会など西方キリスト教会では、「エデッサのマンディリオン」はまた「エデッサの奇跡のイメージ」などと呼ばれる。ただ「エデッサのマンディリオン」よりも「ヴェロニカのヴェール」²⁵（図8）のほうが広く知られている。伝承によると、ヴェロニカは十字架を背負い額に汗してゴルゴダの丘を歩くイエスを憐れみ自分の身に付けていたヴェールを差し出した。イエスの顔を拭いたヴェールは彼女に返されたが、そのヴェールにはイエスの顔が映し出されていた、とのことである。

技法に関してイコノクラスム前からテンペラ技法でキャンバスに石膏を塗った板アイコンは少なくなかったが、ビザンティン帝国時代の聖画はモザイクやフレスコを技法とするものが多かった。もちろんこれらの技法はビザンティンからスラブ諸国にもたらされたもので、板アイコンの制作はロシアで盛んになった。モザイクのアイコンは聖堂の大きな壁面に表現されることが多かったが、極めて小さい板の上に制作されることもあった。12-14世紀に制作されたものにはモザイク技法による小さいアイコンとイコノスタスに嵌められたアイコンと同じ大きさのアイコンが残っている。モザイク技法によるアイコンとフレスコ技法によるアイコンが一つの聖堂に掛けられることもある²⁶。

キリストのアイコンとともに「神の母(ギリシャ語 Θεοτόκος テオトコス)」, 聖母マリアの特別な信仰へと引き継がれた。聖母マリアのアイコンの一つは9世紀以降の伝承で「人の手によらない」アイコンとされている。他の言い伝えによると福音書記者の聖ルカが聖母マリアを目の前にして書いたとされる²⁷。この聖ルカの伝承はマリアに関する受胎告知やエリザベト訪問の記事がルカによる福音書にのみ記録されていることによるといわれる。

聖人たちのアイコンも「人の手によらない」ものでなければならない。その意味では諸聖人のアイコンもキリストの刻印を受けたようなものでなければならなかった。実はこの刻印を受けたもの、本物の像という概念がアイコンは模写・複製されて保存されるべきものへと向かわせた。アイコンにとって複製と修復は必須の手段となったのである。図像表現を保持する理由は「人の手によらない」アイコンを絶

対的なものとした神学的・教義的考えに基づいたものである。ただし新たに聖人の位に列せられた人物や聖人たちが新たに見た幻影などには新たな図像表現として認められた。しかし一定の厳密な規則によって制作されたものでなければならなかった。

アイコン崇敬の高揚と共に、奇跡を起こしたアイコンの前で特別な儀式さえ執り行われた。モザイクやフレスコ技法のアイコンと異なり、板アイコンは移動が自由にできた。そこで「アイコン」の巡礼も行われ、アイコンを掲げて行列を組み、ビザンティン帝国各地を巡り歩いた。このように巡礼するアイコンの機能は板アイコンに変化をもたせた。行列のため両面にアイコンが書かれ、街をねり歩くために三本の脚がついた台に乗せられたものも見られる。コンスタンティノーブルの守護アイコンであるホジグトリア型²⁸の聖母はそのよい一例である。

4. 第2ニカイア公会議と諸教会

アイコンをめぐる教義論争には第2ニカイア公会議を無視しては先に進めない。787年に小アジアのニカイアでキリスト教の公会議が開かれた。第7回世界公会議、第七全地公会議ともいわれる。聖像破壊運動を否定した会議としてカトリック教会と正教会の両方が有効性を認める最後の公会議である。引き金となったのは、東ローマ帝国の皇帝レオン3世(在位717-741)が730年に発令した聖像崇敬禁止命令であった。ビザンティン帝国はペストによる国土の荒廃、異民族による侵略そしてイスラームの勃興と進撃に直面していた。偶像崇拜の不品行が神の怒りを招いていると皇帝レオン3世が信じたのも頷けよう。

反対運動と抑圧の連鎖が長く繰り返された。こうした歴史的経緯のなかで開催されたのが第2ニカイア公会議であったのである。公会議でイコンは福音書、十字架とならんで聖遺物と同じく神聖なものと公認された。議定書によれば、

「イコンの制作は画家の発明ではなく、教会の制度と伝統による。古きものは尊敬に与えすると聖バシレイオスは言ったが、その証拠にわれわれは古き制度と賢く教父の教えをもっている、つまり聖なる教会でイコンを見れば、心に喜びが満ちる。聖なる教会を建てれば、そこを多くの像で飾る…したがって像を用いるという考えと伝統とは教父に由来し、画家のものではない。画家の領域は技芸に限られるが、絵を配置するのは聖堂を建てた聖師父（教父）たちに明らかに属するからである。²⁹」とされた。

ここで注目すべき点は、ヨーロッパ西方地域における聖像破壊運動はほとんど行われなかったため、西方地域には大きな影響はなかったことである。なお正教会では、この第2ニカイア公会議（正教会では一般に第七全地公会と呼ばれる）までを正当な公会議（全地公会）としている。

正教会ではこの公会議でイコン崇敬が認められたことを記憶にとどめるため大斎（英語の Lent レントの期間に相当する）の第一主日を「正教勝利の主日」と定めている。

カトリック教会はローマ教皇が招集者となるか否かで公会議の認定が異なる。9世紀までの8つと1123年の第1ラテラノ公会議以後、1962－1965年の第2バチカン公会議までの13の公会議を加えた21を世界教会会議としている。

プロテスタント教会ではいかなる会議も聖書の権威に従属するものとする。したがって偶像崇拜を否定するプロテスタント教会にとって第2ニカイア公会議は偶像崇拜を認めた会議であって、むしろ断罪されるべき会議にすぎない。

5. ロシアで発展したイコン

10世末キエフ大公ヴラデーミル1世（在位980－1015年）が988年キリスト教の洗礼を受け軍隊と国民はキリスト教に改宗した。ギリシャ人司祭が洗礼を授けたことから東方教会の信仰にとって重要な一部であるイコン崇敬も受け入れることになった。ロシアの最古の『原初年代記』によるとヴラデーミル大公はビザンティン帝国の皇帝バシリレオス2世の妹アンナと結婚し、司祭たちと、聖遺物、聖什器と聖像を宗教儀式のため持ち帰ったといわれる。

年代記はさらにギリシャから職人たちを呼び寄せキエフに聖母聖堂を建てたこと、聖堂はイコンで飾られたこと、などを伝えている。聖堂内ばかりか大公一族の居住内でも生神女マリアのイコンが置かれていたともいう。結果としてビザンティンの神学はそのままロシアに取り込まれることになる³⁰。

正教神学におけるイコンの地位は確固たるものになる。とくにテンペラ技法において発展し、具体的で実践的な指南書の類が現れるようにもなる。993年に描かれたと思われる「聖師父の容貌」には聖金口イオアン（ヨハネス・クリュソストモス）³¹について「アンテオケヤのイヤオンは背がかなり低く、肩の上に大きな頭があり、痩せている。鼻筋は長く、

…額は広く大きく、たくさんの皺が刻まれている。耳は大きく、髭は白髪交じり…。いわば今日のアイコン・マニュアルは幾度となく編纂されてきた。アイコンは制作者が必ず守らなければならない形式・規則に沿って書かれたもので、この規則は聖師父（教父）たちがアイコン神学を築き上げる中で確立された³²。

中世のあいだ1453年ビザンティン帝国が滅亡するまでロシア府主教区はコンスタティノーポリス総主教の管轄下にあった。キエフ府主教のほぼ全員がギリシャ人であったため、かつアイコン工房はコンスタティノーポリスに集中していたため、数多くのアイコンや聖遺物はビザンティン帝国由来となった。

ビザンティン帝国からロシアに送られたアイコンはほとんど残されていない。一般的に板アイコンは長年の蠟燭の煤塵や香炉の煙で傷つきやすく、修復のためその上から書きなおされた。経年と動乱の歴史のなかで多くのアイコンは失われた一方、他方でアイコンは原型を失わず複製によって保たれている。

ビザンティン帝国からロシアにもたらされたアイコン³³は大半が全面的に書き直された複製である。12世紀に築かれたヴラヂーミルには、福音書記者ルカ書いたとされる「エレウサ型」の『ヴラヂーミルの聖母』³⁴（注56の図16）と呼ばれるアイコンがあった。このアイコンは数々の奇跡を起こしたとして、奇跡伝承物語をともなっている。1130年頃にコンスタンティノーブルで制作され最初キエフ大公に贈られた。一時期ウクライナのシュゴロドへ、そして1115年ヴラヂーミルに移された。その後も歴史に翻弄されることになる。1237年にはモンゴル族の略奪から護られ、1395年モスクワはイスラム帝国の支配者ティムールによ

る侵略の危機にあった。大公ワシーリー1世はこの奇跡をもたらすアイコンをヴラヂーミルのウスペスキー大聖堂からモスクワに移した。以来ティムールは退散し「ヴラヂーミルの聖母」のアイコンはモスクワに置かれている。1451年と1480年のタタールの大軍からもモスクワは護られたが、これもこのアイコンの奇蹟と伝えられている。ヴラヂーミルには複製アイコンが送られ、モスクワに留まったアイコンはモスクワを聖地とした。かなり傷んでいたアイコンは1919年に修復され、現在はクレムリンのウスペンスキー大聖堂からトレチャコフ美術館に移されている。

ロシアでアイコン制作に当たっていたギリシャ人からロシア人はアイコン制作を学んだ。12世紀末から13世紀初頭になるとキエフの工房からしだいに他の都市、ノヴゴロドや多分ヴラヂーミル等に工房が築かれていった。アイコン画家たちのなかにはコンスティノーブルをはじめ、エルサレムやテサロニケさらにアトス山出身の絵師たちもやって来ていた³⁵。

東方正教会の伝統によればキリストの聖顔を刻印したもの（自印聖像）と聖ルカによって書かれ最初の聖母マリアの肖像を保つためにアイコンは存在した。新たに製作されるアイコンはこの最初のアイコンを複製するものでなければならなかった。

すでに言及したようにロシアにおいてイコノスタスは誕生したが、これは画期的なものであった。定型的な段組みと構成がなされた（前述イコノスタス参照）。中核にはデイス³⁶の段が配置される。それに預言者たちと族長たちの2段が加わる。15世紀には豪華さの程度は別として東方正教会に広まった³⁷。

伝統のもとに革新的イコンが現れる。ギリシャ人でロシアに移り住んだフェオフィアン・グレク(14世紀から15世紀)による板イコンがトレチャコフ美術館に残されている。実はロシアの最も優れたイコン画家で聖アンドレイ・ルブリョフ(1360年頃-1430年頃)³⁸(図9)は彼の弟子の一人であった³⁹。彼のイコンもまた奇跡を起こすことで知られている。代表作の一つは『至聖三者』(『聖三位一体』(「父なる神」,「子なるキリスト」,「聖霊は」一体で唯一の神である)である。『至聖三者』は1904年頃再発見,修復された。このイコンは旧約聖書創世記17章における物語を題材としてアブラハムと妻サラのもとを謎めいた三人の天使が訪れたという場面である。ルブリョフに革新的な特徴は,アブラハムとサラを除いて三人の天使のみを書いたことである。加えて『至聖三者』の図像では天使に添えられる十字架の後光も書かれていない。全体として一つの円を構成している。円のなかに別々にそれでいて似ている存在が有る。アブラハムは,このイコンの内では幻影として存在し,外にいて三者を見つめている。このイコンを見る者は皆アブラハムと同じ位置に立っているのである。

14-15世紀のロシアでは聖人伝を描くイコンが非常に多くなる。その大家の一人がディオニシオスである。さらに歴史的できごとがイコンに描かれていった。『ノヴゴロドとスーズダリの住民たちの戦い』ともいわれる『1169年の聖母マリアの奇蹟』はノヴゴロドがこのイコンのおかげでスーズダリ軍から護られた歴史を描いたものである。

1551年,モスクワで百章会議と呼ばれる公会議が開かれた。その中で極めて重要な決定

がなされた。それは,府主教,大主教,主教にイコン制作を監督する権限を与えたことであった。イコン画家たちに教会が指図することができるようになったのである。このことは個性を追求する西ヨーロッパの教会芸術の潮流と対極にあったことを示している。つまりロシアのイコン画家は芸術的技量に加え,信心深い生活を送ることが最低限求められた。弟子を養成する時は,イコンを描く技量と共に,それに相応しい生活を教えることがイコン画家の義務となった⁴⁰。人知では到底計り知れない神聖な世界を霊性の眼で見て,絵の具に託して表現されたものは,神の国の秩序でなければならなかった。この二つの潮流のなかで苦悩したイコン画家が後に言及する山下りんである。

その後西欧化の流れのなかにあって(17-18世紀)教会の権威がイコン画家に影響をあたえ続けることで伝統的イコンは継承され今日に至っている。もっとも以下に言及するニコライの時代,西ヨーロッパ芸術の潮流はロシア・イコンに大きな影響を与えた。

6. ニコライと日本正教会の「イコン」

ニコライが布教活動を開始し,彼の周りに存在したイコンはロシアで書かれたイコンであった。日本の教会が聖堂を建築していく中で,イコノスタスに掛けられるイコンはどのようなものであったのであろうか。1891(明治24)に竣工されたニコライ堂(東京復活聖堂)のイコンの多くはペテルブルグのイコン画家ワシリイ・マカロヴィッチ・ペシェホーノフによって制作されている。大小67枚がイコノスタスに嵌めこまれていた。残念なこと

にこれらのアイコンは1880(明治13)年の関東大震災で焼失しが、ニコライ堂に遺された画帖や写真から確認できる。またのちに言及する日本の最初のアイコン画家山下りんはこのうちの『至聖生神女之福音』など数枚を模写している。ニコライの眼にはいわゆるギリシャ様式の厳格で重厚なアイコンは日本向きでないと映ったようである⁴¹。カトリック教会と異なりその土地への土着化を基軸とした正教会にとって日本で受容されるアイコンを目指したのは当然であった。日本におけるアイコンを語るうえで「ギリシャ画(様式)」と「イタリア画(様式)」の概念に触れておくべきであろう。もっともこの概念によるアイコン観はニコライによるものである。当初ニコライはロシアにおいてアイコンのルーツともいえる伝統的ビザンツ様式のアイコンを購入しようとしていたが、西洋画に近い「イタリア様式」を選択した。しかしニコライの日記によれば、彼が理解していた「ギリシャ様式」は不自然な顔の古めかしい不細工な書き方で、彼が「ギリシャ様式」と思っていたのは「舶来(フリヤージ)画法」であったことを知ることになる⁴²。

ただニコライが用いる「イタリア様式」、「フリヤージ式画法」、「ビザンツ様式」ギリシャ様式(画法)」は具体的かつ明確に其々の様式の概念で規定することは困難である。「フリヤージ式画法」とは17世紀に入りシモヌ・ウシャコフのように、自然主義的な西欧の技法を取り入れて制作したアイコンを指すらしい⁴³。

いずれにせよニコライが「イタリア様式」と呼称するアイコンは、本国ロシアの歴史状況を反映したものでもあった。ロシアは17世紀末ピョートル1世が自らヨーロッパ各国の視

察を行い積極的な西欧化策を推進した。とくに西欧の技術者を多数招聘し、産業の近代化を成し遂げようとした。18-19世紀のロシアは更なる西欧化が推し進められていた。こうした事情を勘案するとニコライの「イタリア様式」の背景はルネサンスやバロックの宗教画がそのままアイコンとして転用されたとも推測できる。ニコライのことばで換言すれば、日本の聖堂向けのアイコンは「イタリア様式」と「フリヤージ式画法」が好ましいと決断したことである⁴⁴。

ニコライは当初日本人アイコン画家の養成を考えず、ロシアからアイコン画家を招聘しアイコンを作成させ、また指導にも当たらせようとしたが人材が見つからなかったようである。そんな中でペテルブルグにあるノヴォデーヴィチ修道院が受け入れ先となり、1881(明治14)年に山下りんが留学する。彼女は日本人で最初のアイコン画家となった。

7. アイコン画家山下りん⁴⁵

山下りんは1857(安政4)年に現在の茨城県笠間市に生まれた。16歳で上京し浮世絵などを学んだ後、洋画を志し中丸清十郎のもとに入門する。1877(明治10)年(20歳)には日本の公立美術学校、工部美術学校に入学する。その頃ニコライのもとに出入りしていたワルワラ山室政子と美術学校で交友となり、誘われて正教会に入信し聖名イリナを受ける。1878(明治11)年のことである。1880(明治13年)工部美術大学を中退していた山下は(23歳)、ニコライによりロシアはペテルブルグのノヴォデーヴィチ修道院でアイコンを学んだ(24歳)。当初は修道院でアイコン制作の指

導を受けるかたわら、ペテルブルク美術アカデミー校長ヨルダンから絵画指導を受け、ラファエロやエゴロフの複製版画の模写をしている。エルミタージュ美術館にも通い模写したりアイコン制作をしたりと充実した生活であった。しかし修道院ではアイコン制作を強いられつつ、エルミタージュ通いは禁止されてしまう。山下は修道院でアイコン制作の学習を続けるが、工部美術大学で出会ったイタリア人教授フォンタネージから学んだ「イタリア画」への思いは捨てがたく、人間関係に加わえ伝統的・正統的ロシア・アイコンを学ぶこととの狭間で葛藤の日々を送ったことが彼女の日記から明らかになっている。肉体的・精神的苦闘を強いられた彼女は1883(明治16)年5年間の留学予定を2年たらずで終え帰国する(26歳)。帰国直後は銅版画の習得のためとして一年ほど正教会から身を引くが、記録からすると(ニコライ日記11月17日)山下がアイコンを書きだしたのは1889(明治22年)(32歳)頃になる。間もなくしてニコライのもとで北海道から鹿児島にいたる全国のハリストス正教会が聖堂を竣工する度に、山下はアイコン制作に励んだ。晩年は視力を徐々に失い1918(大正7)年笠間市に帰郷(61歳)した。以降この地で暮らし1939(昭和14)年、享年81で生涯を閉じた。

8. 山下りんのアイコンから——観光資源へ

函館の街にはコンパクトな観光ルートがいくつもあげられるが、なかでも西部地区教会群は異国情緒が際立っている。本稿が提案するもう一つの観光資源とは、資源そのものの

なかにある資源を掘り起こす作業である。

教会群は中世ヨーロッパ美術の宝庫である。とはいえそこには石畳もない、教会を取り巻く街並みは中世ヨーロッパのそれとは異なる。聖堂の周りに大きな広場はみつからない。聖堂と教会の規模や内部の装飾ではとても及ばない。にもかかわらず函館観光はもう一つの西欧文化と歴史という教養を高める場として提案できるのではないか。

一般的にプロテスタント教会では教派を問わず、週日会堂は日曜日を除き開かれていない。それに対して函館ハリスト正教会と元町カトリック教会は週日週末を問わず一般に公開されている。グループとしての参観も可能であるが、本稿で強調する視点は個人の観光客を対象とする。体験型教養の旅である。とりわけ美術、わけても絵画に焦点を当てみよう。

われわれが目にし耳にする教会美術の情報の多くが、いわゆる西ヨーロッパ諸国に偏っている。もう一つのキリスト教としての東方正教会について十分な知識をもっているとは言い難い。その意味で函館の教会群はもう一つのキリスト教を知るうえで格好な場所なのである。

東方正教会は歴史的経緯から各国が独立した正教会を持つようになった。一時的断絶はあったにせよ、日本の正教会の布教がロシア正教会の司祭ニコライにはじまることからロシア正教会の影響を色濃く反映している。すでに言及してきたようにロシア正教会で固有に発展した特色の一つはイコノスタスである。大聖堂と修道院の内部は華豪華さと荘厳さが同居したイコノスタスに多くのアイコンが掛けられている。

函館ハリストス正教会の聖堂に入ると 34 枚のアイコンがイコノスタスに嵌められている。1916 (大正 5) の新築当時からの 32 枚と「12 大祭」を祝う 12 枚の小型アイコンである。日本正教会ホームページ⁴⁶によれば函館には山下りんのアイコンと確認されるものは 16 枚とされる。30 代半ばの頃の山下が手掛けた函館のアイコンは『至聖生神女 (半身)』であるが、1907 (明治 40) 年の大火で全焼、焼失してしまった。したがって現在、山下のアイコンとして残されている『12 大祭図』は晩年 (59 歳) になり視力を失いかけたころの作品になる。

山下のアイコンを鑑賞する前理解として、ロシアのアイコン史は、前述したように近代において伝統と革新、権威と解放、ビザンティン神学とルネサンス人間主義といった対立軸の狭間で揺れ動いていた。山下は 2 年に及ぶロシア留学の時代に身を持ってこれらの対極を経験し格闘した。彼女が残した日記と画業は明治、大正、昭和という近代を生きた一女性画家の証言ともいえるべきものである。『山下りんとその時代展』⁴⁷に網羅されているカタログのなかに現代を生きるわれわれの取り組むべき課題が投影されているように思う。山下はロシアでアイコン制作を学ぶ過程で権威と解放、伝統と革新さらにいえば神学と人間主義とに対峙せざるをえなかった。彼女のことで言い換えれば「イタリア画」と「ラバケ画」(ギリシャ画)の対峙である。

山下は実質 40 年に及ぶ絵画との関わりのなかでアイコン制作に 30 年ほどを費やしている。その意味で多様なジャンルの遺作があるとはいえアイコン画家といえよう。このエネルギーの発露はどこに求められるであろうか。一言でいえば山下にとって留学と帰国直後の

時期は対極を止揚するのに必要とされたのであろう。

以下『山下りんとその時代展』を典拠としながら、よく知られた主題をもつアイコンを取り上げてみたい。

函館ハリストス正教会の聖堂に入るとイコノスタスの正面二段目に山下のアイコン『12 大祭図』が『機密晚餐』(最後の晚餐)を中心に左右に嵌めこまれている。残りの多くのアイコンは現聖堂が再建されたときペテルベルグの工房から送られたものである。山下のアイコンの殆どがそうであるように函館の『12 大祭図』もロシア・アイコンからの模写であろう。イコノスタス全体として調和しながらも山下の特徴が現れている。

聖堂右手の壁に『ゲフシマニヤの祈り』(ゲッセマネの祈り)⁴⁸が掛けられている。この主題による山下のものと確実にいえるものは一枚しかないといわれている(図 10)⁴⁹。函館のこの主題によるアイコンは再建時にペテルブルグから送られたものと思われる。磔刑の一週間前、イエスは弟子たちと最後の食事を行った後ゲッセマネの園で祈ったという。この主題によるアイコンは世界的に複製された。原画はフョードル A・ブルーニのアイコン(1799-1875)⁵⁰である。山下は古典的作品を忠実に模写・複製した。山下の手ほどきを受けアイコンを残した牧島省三(牧島如九)にも同じ主題のアイコンがある⁵¹(図 12)。ブルーニは 19 世紀前半の代表的画家の一人で、ペテルベルグ美術アカデミーで学び、後そのアカデミーで学長を務めた。

聖堂正面のイコノスタス王門の真上に『機密の晚餐』が嵌めこまれている。このアイコンはダビンチの『最後の晚餐』を粉本とした図

柄に由来することもあって構図そのもののダイナミズムは健在といえる。ロシアの工房で制作され函館に送られた一枚であろう。その意味でロシア・イコンの伝統に則って制作されたことは確かである。

山下は『機密の晩餐』を二つの異なる図柄に基づいて製作している。一つのイコンはヘンリク・シェミラツキ（1837–1902年）のイコンに倣って模写したものである⁵²（図13 a, b）。背景に奥行きを表す室内が描かれ、あたかも人物が浮き上がって出てくるような油彩画の手法を駆使している。シェミラツキの『機密の晩餐』⁵³（図14）はモスクワの救世主ハリスト聖堂の壁画で、この図柄のイコンは各国の正教会に送られた。

もう一枚の図柄は、モスクワのクレムリン内ノグラノヴィータヤ・バラタ（多稜宮）にある17世紀のシモン・ウシャコフの壁画を思わせる。平面的な構図と奥行きのなさにもかかわらず細密なロシアの古い様式を保持している⁵⁴（図15a, b）。

この二つから山下自身が「イタリア画」と「ギリシャ画（ヲバケ画）」のイコンを制作していたことから、イコン画家山下は苦闘し続けたビザンティン神学とルネサンス人間主義という困難な対峙を止揚していたとさえ思える。あるいは山下は「ギリシャ画」を模写する時点で、すで「イタリア画」の影響を受けたイコンを模写したともいえるのだろうか。

山下のイコン⁵⁵にはイコノスタスに掛けられた生神女マリアとして三つの図柄が確認されている。『ヴラデーミルの生神女』、『コゼリシチナの生神女』と『スモレンスクの生神女』である。

『ヴラデーミルの生神女』⁵⁶（図16）と取り

上げる。本物は12世紀のはじめにビザンティンのコンスタテノーポリスで制作された。このイコンの数奇な歴史的経緯については既に述べた。ビザンティン中期から後期にかかる時代に制作されたにもかかわらず人間性が溢れでている。

慈愛の聖母といわれる別名をもつ。『エレウサ型』⁵⁷（図17）（慈愛に満ちた方）は、乙女が祈りながら首を傾け御子を腕に抱き頬を寄せている構図をもつ。聖母のまなざしは遠くを見やりながらも、神のできごとに信頼する自己の内面にも向けられている。それは「聖霊があなたに降り、いと高き方の力があなたを包む」⁵⁸ということばの神秘を顕わすものでなければならなかった。

山下イコンの特徴は、一方でイコンの技法に基づいて細密に模写しているが、他方で伝統とか神学にとらわれていないことだろう。人間性の命が吹き込まれ、色調を抑え、穏やかながらもエネルギーが渦巻いているような感じを受ける。山下の『ヴラデーミルの生神女』⁵⁹（図18）では聖母の顔は東洋風な線の柔らかさが際立っている。清純無垢な乙女の表情が印象的である。色づかいも暖かであるが、御子を見つめる眼差しは慈愛を超越しているかのようである。ビザンティン様式のイコンを山下はさらに人間性溢れるイコンに仕立て上げたといえよう。山下はこの図柄を生涯もち続けたといわれる。

おわりに

「函館の街から教養の旅へ」、もう一つの観光資源としての可能性を函館ハリストス正教会に焦点を当てながら考察した。函館は文化

の多様性と国際的感覚を直裁に体験できる交差点なのである。とりわけ本稿で取り扱った元町西部地区教会群は東西ヨーロッパ文化の多様性や重層性を顕示している。キリスト教文化は戦国時代から江戸時代、そして明治さらに今日へと多様なかたちでわれわれの日常に取り入れられてきた。商業主義がそれに拍車をかけているようではある。本稿で明らかになったことは、アイコン絵画に着目することで、新たにヨーロッパ文化の多様性を発見する契機となるのではないか、またキリスト教の教義的相違がいかに美術に反映されてきたか、という歴史を学ぶことになるのではないか。

アイコンにかかわる歴史的できごとをハイライト的に概観し、日本ハリストス正教会のアイコン事情や日本最初のアイコン画家となった山下りんの世界を見てきた。アイコンの特色である本物、原像から原画、そして忠実な模写と細密な修復、さらに構図や色彩の伝統、神の加護と奇跡の属性——どれもルネサンス以降のヨーロッパ絵画とは異質の世界に属する——を山下はどう捉えていたのだろうか。前述したように画家として出発していた若き日の山下にとってロシアにおけるアイコン制作の手習いと修道院での人間関係は苦難と挫折の連続であった。そんななかでも彼女の残した画業をみると多種多様なジャンルの絵画作品を見ることができる。しかし結局のところ山下はアイコン画家であった。山下のアイコンもアイコンである限りまた模写された複製品である。ロシア留学以前、山下は工部美術学校時代にフォンタネージ教授から理論的にも画法の基本について学習し、彼の作品の模写さえ遺している。以来身につけた技量が後のアイコン制

作に遺憾なく発揮されていることは確かといえよう。

山下が遺したアイコンは今なお日本ハリストス正教会のイコノスタスに掛けられている。函館ハリストス教会に立ち寄りアイコンを念入りに観察してみよう。絵画を観る目が違ってくる。それに気づく時また異なるキリスト教文化とヨーロッパ文化や歴史に出会うのである。

※本稿は北海学園大学開発研究所の助成（平成 27 年度）受けた研究成果の一部である。

注

¹ 函館市の都市景観行政 函館市建設部まちづくり景観課、2015（平成 27）年 4 月、4-6 頁参照。なおこの助成金は「函館市西部地区歴史的町並み基金設置および管理に関する条例」1992（平成）4 年度（平成 5 年 3 月）等に基づいている。1 億 1 千万円の積立てから本基本金は 7 億円（市民等から 2 億円、市の積立金 5 億円）の積立てを目標とし、平成 20 年度からは必要と認められるときは、基金の全部または一部を取り崩して補助事業を実施する趣旨の一環として行われている。基金による施策として、教会群は景観形成指定建築物等外観改築事業、指定建造物等防寒改修事業補助、指定建造物等維持管理補助金の補助を受けている。13 頁参照。

² 「第二章第三節函館の宗教建築」『函館市誌 都市・住文化編』函館年史編さん室、1995 年、182-192 頁参照。

³ 同書 187 頁図 6 に聖堂の実測図（『重要文化財函館ハリスト正教会復活聖堂保存修理工事報告書』所収）によって詳細な外観が見て取れる。正門修復図、修復前の聖堂と聖障の写真も掲げられている図 10-12；192-193 頁参照。

⁴ キリストが捕えられ裁判に架けられるところから葬られるまでの出来事を 14 の場面に分割して木彫された聖像。この聖堂の場合、祭

壇右側から始まり7場面（留・ステーションとも呼ばれる）左側に終わりの7場面が掛けられている。

⁵ iconostas 日本の正教がロシア正教によって布教されたためロシア語読みでイコノスタスと表記されるが、東方諸正教会ではギリシャ語 iconostasis イコノスタシスと呼称される。

⁶ 其々の技法についてはC.カヴァルノス（高橋保行訳）『正教のイコン』教文館、1999年、117-124頁参照。板イコン（テンペラ）の技法は卵を使うことに特徴がある。卵の黄色身を取り出し皮膜を取り除く。黄色身と同量の酢ないし水で割り、合わせたのち顔料を加えて書く。卵の使用によって顔料が優しさをもち、かつ繊細な表現が可能となる。経年とともに卵は固くなり、油彩画よりもくすみや亀裂は生じにくい。イコンが黒ずむ理由は制作過程の最後で塗られるワニスのためである。洗浄の際、ワニスを慎重に取り除けばエナメルで書かれたかのような鮮やかな色彩をとり戻すことができる。

⁷ 天門ないし美しの門とも呼ばれる。

⁸ ビザンティンという名称は現イスタンブールがかつてコンスタンティノーブルの前身であったビザンティウムに起因する。コンスタンティノーブルを中心に存続したローマ帝国と文化の代名詞である。4世紀初頭から15世紀までキリスト教ローマ帝国の中心地であった。ビザンティン文化は伝統的キリスト教がヘブライもしくはオリエント文化とギリシャ・ローマ文化を媒介に融合して生成された。

⁹ パーベル・ルロレンスキーのことばである。オルガ・メドヴェドコヴァ（黒川智文監修）『ロシア正教のイコン』2011年、創元社、64頁より引用。

¹⁰ 聖枝祭、復活大祭（12大祭に数えない）、升天祭、五旬祭、生神女誕生祭、生神女進堂祭、主の降誕祭、十字架挙栄祭、生神女福音祭、神現祭、迎接祭、顕栄祭、生神女就寝祭。

¹¹ （図1）ギリシャ語で Iesus Christos, Theu(h) Yuios Soter 「イエス・キリスト、神の子、救

い主」という信条文の頭文字を並べると (ΙΧΘΥΣ) 「魚」になる。魚とパン5個をバスケットに入れた聖餐の場面が描かれている。カタコンベ：サン・カリスト ローマ。

http://www.catacombe.roma.it/en/percorsi_gaio.php 参照。

¹² （図2）カタコンベ プリッシラ ローマ。
<http://lealuciaarte.blogspot.jp/2013/01/arte-crista-primitiva.html> 参照。

¹³ 注12参照せよ。

¹⁴ （図3）カタコンベ：プリッシラ ローマ。
<https://www.pinterest.com/pin/286611963758760440/> 参照。

¹⁵ （図4）後のイコン Christ Pantocrator 「全能者キリスト」の雛型となった。https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Catherine%27s_Monastery 参照。

¹⁶ ジョン・ラウデン（益田朋幸訳）『初期キリスト教美術・ビザンティン美術』岩波書店、2000年、95-99頁参照。

¹⁷ 『旧約聖書』「出エジプト記」20章3節、新共同訳、1988年。

¹⁸ （図5a）この規定はイスラームにおいて徹底されている。いかなる像を描くこと刻むことも許されない。ただしイスラーム芸術としての建築には「アラーは征服者なり」、
<http://blogs.yahoo.co.jp/maximthecat/folder/818011.html> 参照。

（図5b）あるいは「アラーは偉大なり」といったアラビア文字が内部壁面などに装飾文字として用いられる。

<http://4travel.jp/travelogue/10099921> 参照。

¹⁹ 2001年3月に爆破された。

²⁰ 2015年5月よりパルミラ（古代ローマ遺跡世界遺産）を制圧。これまでにパル・シャミン神殿やベル神殿などを10月には凱旋門を爆破した。

²¹ オルガ・メドヴェドコヴァ（黒川知史訳）『ロシア正教のイコン』45-36頁参照。

²² （図6）12世紀 ノヴゴロド派 モスクワトレチャコフ美術館所蔵 https://en.wikipedia.org/wiki/Image_of_Edessa 参照。

²³ (図7) 布の上のアイコン。脚注22を参照。
https://en.wikipedia.org/wiki/Image_of_Edessa 参照。

²⁴ M・ジョヴァンナ・ムジ (大森正樹訳)『美と信仰——アイコンによる観想——』新生社、1994年、11-14頁参照。

²⁵ (図8) ヴェールをもつヴェロニカ ハンス・メルリンク 1470年 https://en.wikipedia.org/wiki/Veil_of_Veronica 参照。

²⁶ C. カヴァルノス (高橋保行訳)『正教のアイコン』15-20頁参照。

²⁷ オルガ・メドヴェドコヴァ (黒川知史訳)『ロシア正教のアイコン』40-41頁参照。John A. McGuckin (ed.) *The Concise Encyclopedia of Orthodox Christianity*, WILEY Blackwell, Oxford, 2014, 483-486.

²⁸ マリアの2種類の表現が定型化されている。「パナギア・ニコペイア」の場合マリアは立っているか、座っているかで威厳があり御子を両手で自分の前に支えている様式である。パナギアとは全き聖なる方の意味である。「パナギア・ホジギトリア」の場合マリアは立ったり、座ったりあるいは片手で御子を抱いて上半身だけが示される。ホジギトリア型はビザンティンに起源をもつ。名称はコンスタンティノープルにある教会の名前「ホディゴーン、指導する意味がある。正教会では導引女のアイコンという。後に「道を示すお方」という意味になった。M・ジョヴァンナ・ムジ (大森正樹訳)『美と信仰——アイコンによる観想——』46-49頁参照；高橋保行『アイコンのかたち』春秋社、1992年、100-111頁参照。この他「エレウサ型」マリアが御子に頬ずりをするアイコンで上半身だけで書かれる様式がある。

ロシア・アイコンには珍しい授乳する聖母マリアのアイコンも見られる。Alfred Tradigo *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church* trans. by S. Sartarelli, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2006, 183.

²⁹ ジョン・ラウデン (益田朋幸訳)『初期キリスト教美術・ビザンティン美術』151頁参照；Solrunn Net *The Language of Icons* Wm.

B. Edersman, Michigan, 2009, 14-15; 52-55.

³⁰ オルガ・メドヴェドコヴァ (黒川知史訳)『ロシア正教のアイコン』49-50頁参照。

³¹ 正教会で最も頻繁に用いられる4世紀の神学者。聖人、名説教で知られ「黄金の口」を意味する「金口=クリュソストモス」と呼ばれるようになった。正教会では聖体礼儀の形式に金口イオアンの名を冠せ「聖金口イオアン聖体礼儀」と呼ばれる。カトリックや聖公会においても聖人とされている。

³² 日本ハリスト正教会教団編『アイコンの学び』東日本主教区宗務局、2015年。

³³ アイコンのビザンティン様式は3期に分けられる。初期はキリスト教の成立に始まる4-6世紀で、ヘレニズムとオリエンタル様式の傾向が顕著である。コンスタンティノープルが中心であった。一例としてパントクラトル (ハギア・エカテリニ修道院 シナイ)、特徴として明るい色、強く引かれるアウトライン、厳格なイソケファリ (物の頭頂を、その姿勢にかかわらず同じ高さに表現する構図法) と正面を向いた対照的容貌がある。

中期はイコノクラスが終息する9世紀後期11世紀前半でハギア・ソフィア (アヤソファ) 大聖堂が典型的である。10世紀にビザンティンの美術はマケドニア・ルネサンスを迎え古典の復興と高揚をめざした。不動で、禁欲的、静止の特徴がある。重厚で力強い均衡と割合として比較的大きな目をしている。11世紀後半-12世紀には神妙な霊性、優雅さ、平穏や調和が強調されてくる。同時に大祭や聖人が割り当てられたカレンダー型のアイコンが現れる。もともとこの時代を代表するアイコンに『ヴラザーミルの聖母』がある。12世紀法半には古典様式が発展する。聖デメテリオスのモザイク画 (クセノフォントス修道院 アトス) や受胎告知における優雅な姿 (ハギア・エカテリニ修道院 シナイ) など。

後期になると祭日表の順に聖人を枠に嵌めた小さいアイコンが現れる。14世紀初頭とから15世紀半ばまでビザンティン派が西方に移住し、イタリア・ルネサンスを準備したといわれる。ロシアに多くのアイコン派が現れる。な

かでも有名なのはアンドレイ・ルブリョフである。正教会では聖人とされた。John A. McGuckin (ed.) *The Concise Encyclopedia of Orthodox Christianity*, 263-266.

³⁴ テンペラ、現在モスクワ トレチャコフ美術館所蔵。中央部分を拡大したもの。川俣一英『イコンの道』東京書籍、2004年、99-105頁参照；オルガ・メドヴェドコヴァ（黒川知史訳）『ロシアのイコン』53-55頁参照。

³⁵ オルガ・メドヴェドコヴァ（黒川知史訳）『ロシア正教のイコン』58-59頁参照。

³⁶ 「デイス」とはギリシャ語 *δεῖσις* で「嘆願」とか「懇願」を意味する。イコンの構図としては真ん中にハリストスを置き、両脇に生神女マリアと授洗イオアン（ヨハネ）がいる。ロシアでは、イコノスタスの一部に組み込まれ、聖使徒や天使たちが両脇に並んでいたりする（「大デイス」とも呼ばれる）。

³⁷ オルガ・メドヴェドコヴァ（黒川知史訳）『ロシア正教のイコン』64-65頁参照。

³⁸ (図9)
1411年頃 板イコン テンペラ トレチャコフ美術館所蔵。https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Rublev 参照。

³⁹ C. カヴァルノス（高橋保行訳）『正教のイコン』20頁参照。

⁴⁰ オルガ・メドヴェドコヴァ（黒川知史訳）『ロシア正教のイコン』84-86頁参照。

⁴¹ 大下智一『山下りん——明治を生きたイコン画家』北海道新聞社、2004年、133-140頁；大下智一「函館ハリスト正教のイコンに見る「聖ニコライのイコン観」」『函館ハリスト正教会史——聖使徒日本の大主教聖ニコライ渡来百五十年記念——』283頁参照。

⁴² 同書、280頁参照。この問題に先鞭をつけたのは次の論文である。鐸木道剛「19世紀ロシアのふたつの様式——山下りん作イコンにおける「ギリシャ画」と「イタリア画」」辻佐保子先生献呈論文集刊行会編『美術史における軌跡と波紋』中央公論美術出版、1996年、所収。中村健之介・中村悦子『ニコライ堂の女性たち』教文館、2003年、113-120頁参照。

⁴³ 大下智一『山下りん——明治を生きたイコン

画家』、281頁参照。

⁴⁴ 同書同頁参照。

⁴⁵ 山下の名が画家として知られるようになったのは1968（昭和43）年、岡畏三郎「函館ハリスト教会蔵 山下りん筆『十二大祭図』について」『美術研究』第279号、1968年、以降である。大下智一、前掲書、288頁参照。その後多くの山下研究に関する出版がなされた。主要な文献を上げておく。鐸木道綱監修『山下りんとその時代展』読売新聞社、1998（平成10）年は山下が東京に出て画家を目指した初期から晩年に至るまでの主要な作品と彼女の取り巻きにいた画家たちの作品及び山下の日記などを写真にして展示された出品物のカタログである。ただ単なるカタログに留まらず資料・文献・論文集ともなっている。以下山下りんのイコンを使用する場合はこのカタログからのコピーである。鐸木道綱「山下りん」と中世イコンとの出会い」12-18頁；大下智一「山下りん——明治という時代の中で」19-24頁など。中村健之助／中村悦子「第二章 イリナ山下りん」『ニコライ堂の女性たち』、85-144頁。鐸木道綱・定村忠士『イコン ビザンティン世界からロシア、日本へ』毎日新聞社、1993年；鐸木道綱による一連の山下りん研究「岡山大学文学部紀要」。その他山下研究の主要文献は大下智一『山下りん——明治を生きたイコン画家』北海道新聞社、2004年を参照されたい。

⁴⁶ <http://www.orthodoxjapan.jp/seizou.html> 参照。主ハリストス（半身像）、復活聖像、生神女進堂祭、降誕祭神現祭、顕栄祭聖枝祭、聖神降臨祭、十字架挙栄祭、ハリストス（パンと葡萄酒を持つ）、至聖生神女（半身像）、生神女誕生祭、生神女福音祭、迎接祭、昇天祭、生神女就寝祭、眠りの聖像。

⁴⁷ 注45を参照せよ。

⁴⁸ (図10) マタイによる福音書26章36-46節など。

『山下りんとその時代展』89 ゲフシマニヤの祈り。

⁴⁹ 鐸木道綱監修『山下りんとその時代展』72頁参照。

⁵⁰ (図 11)『山下りんとその時代展』152 フュードル・A・ブルーニ ゲフシマニヤの祈り 1836 年頃。

⁵¹ (図 12)『山下りんとその時代展』162 牧島省三『ゲフシマニヤの祈り』1934 年。

⁵² (図 13a, b)『山下りんとその時代展』 85 機密の晩餐とその下絵 111。

⁵³ (図 14)『山下りんとその時代展』 151 ヘンリク・シェミラツキ 機密の晩餐 (習作)。

⁵⁴ (図 15a) 山下りんのアイコンとされる。上磯ハリストス正教会 制作年代は 1888 年としている。<http://orthodox-hakodate.jp/history> イコンの場合、実際それが誰の制作によるものか判断がつかないことも多い。
(図 15b) 人吉ハリストス正教会 <http://www.geocities.jp/rxjx321/hitoyoshi.html>

鐸木道綱監修『山下りんとその時代展』69 頁参照。

⁵⁵ 山下のイコンは、いわゆる板イコンとは異なり、キャンパスに油絵具を用いて書かれている。伝統的ロシア・イコンはテンペラによる板イコンである。

⁵⁶ (図 16)
https://en.wikipedia.org/wiki/Theotokos_of_Vladimir 参照。

⁵⁷ (図 17)
現代イコン制作に下絵として引かれた構図の完成形の一例 Gilles Weissmann *Technique of Traditional Icon Painting* SERCH PRESS, WelWood, 2014, 40-43.

⁵⁸ ルカによる福音書 1 章 35 節。

⁵⁹ (図 18)『山下りんとその時代展』90 ウラディミルの聖母 1901 年。



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5a



図 5b



図 6



図 7



図 8



図 9



図 10



図 11



図 12



図 13a



図 13b 13aの下絵



図 14



図 15a



図 15b



図 16



図 17



図 18