

Title	パウル・ティリッヒの教会建築論
Author(s)	相澤, 一
Citation	聖学院大学論叢,18(2) : 1-19
URL	http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=91
Rights	

聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

パウル・ティリッヒの教会建築論

プロテスタント的教会建築の神学の一つの試み

相 澤 一

Paul Tillich's Theology of Church Construction

An Essay on the Theology of Protestant Church Construction

Hajime AIZAWA

Paul Tillich's theology of church construction is based on his theology of art. He sees art as that through which the ultimate is represented, and he thinks that expressionistic style is the best style to express the ultimate to the congregation. Therefore, good art for theology should not stress the concrete form of its subject, but that which comes through the concrete. The stress should be placed on that which is present through the form of the subject matter of artistic works. In the case of church construction, the sacred emptiness of a church is one of the best ways to express the ultimate, because it is a space that is ready for that which any finite thing cannot be filled with. Furthermore, every arrangement should follow Protestant principles regarding worship and the role of congregations. However, Tillich's argument puts too much stress on principles and loses view of particular churches, and finally may undervalue Christianity itself. When we think of a chapel and its arrangement, we must consider whether accords with Scripture and traditions of one's own church.

Key words: Tillich, Art, Church Construction, Zenta Watanabe, Theology

序

昨年(2004年)11月23日, 聖学院大学に念願のチャペルが完成したが, それに伴い, 本学のキリスト教教育にチャプレンとして, また神学研究者として携わる者としては, そのチャペルの神学的意義や意味づけについて考察するという課題を感ずる。しかし, いざ取り組もうとすると, それは意外にやっかいな問題である。

執筆者の所属: 政治経済学部・政治経済学科

論文受理日2005年11月21日

パウル・ティリッヒの教会建築論

ローマ・カトリックについて言うと、中世美術史・建築学の碩学であるハンス・ゼーデルマイヤは、大著『大聖堂の生成』¹において、中世の教会堂は「ヨハネの黙示録」に記されている天のエルサレムの幻を原像(Urbild)とした模像(Abbild)であり、それゆえその建築は模像芸術(abbildende Kunst)あるいは再現芸術(representational art)であると語っている。最近でもなおこのような解釈が維持されているのかどうかは勉強不足のため筆者にはつまびらかでないが、第2バチカン公会議以後のカトリックの公文書を瞥見してみると、教会堂は「信者が神への礼拝を公に行うために使うことを主要目的として建てられた聖なる建造物」と教会法で規定されており(『新教会法典』124条)、その建築に際しては「神の民の奉仕的な役割にのっとった構造を持つ内的な統一空間であること。すなわち、キリストが集会の中心であることを現し、信者席・歌隊席・司式者および奉仕者席の配置に注意すること」、「典礼の進行に適した構造であること。特に信者の行動参加と共同礼拝という典礼の性格が進行を通して表れやすいものとする」、「しるしとしてのふさわしさ、すなわち祝われる秘儀のシンボルとしての適性の配慮をすることで、特に典礼芸術の基準となる祭壇の装飾と付属品、教会堂内外の装飾などに注意すること」(『ミサ典礼書』総則257)などのガイドラインが立てられている。要するに、カトリックにおいては教会堂の重要さは自明のことであり、それに対して(少なくとも公式には)異議が唱えられることはない、と言ってよいであろう。

しかしプロテスタントへと目を転ずると、例えばその創始者であるマルティン・ルターからして「教会の建物を拒否はしなかったが、彼が安息日を聖なる時間としては高く評価しなかったのと同じく、それらを聖なる空間としては高く評価しなかった」²という。実際、プロテスタントの中には無教会主義すら存在するのであるから、プロテスタントにとって教会堂の存在は決して自明とは言えないし、また、その神学的意義についても定説があるわけではない。カトリック教会とは違うプロテスタント教会の原理を *congregatio fidelium* と捉えることも可能であろう。しかし、これも教会の原理論・本質論であるかもしれないが、教会堂論ではないし、教会堂の神学的位置付けを提供するものでもない。教会堂について神学的に論ずるといのは、教会建築に際してなされる説教を例外とすれば、ほとんどなされていないのが現状である。

しかし、そのような中で、パウル・ティリッヒは、プロテスタント神学者として教会堂について神学的に論じた数少ない神学者である。彼は、文化の神学の一部として芸術の神学を論じているが、その中で教会建築についてもかなり詳細な議論を行っている。もちろん、ティリッヒの芸術の神学は、その主題は主として絵画であり、建築に触れた議論はそれに比べると少ない。しかし、彼は若い頃より建築に深い関心を示し、建築家を志したこともあったという。そして、それが彼の神学作業全体を特徴けている、ともいう。「私は石と鉄とガラスで建てる代わりに概念と命題で建てることに決めた。しかしながら粘土とそして思想で建てることは私の情熱であり続けた。……建てることのこの2つの道は、互いにかけて離れているなどというものではない。両者は共に生の意味に対する態度全体を表現するものなのである」³。従って、彼の建築論は、彼にとっても、また彼の研究

者にとっても非常に重要なものであると言えるのである。

I ティリッヒにおける芸術の神学

A 文化の神学と芸術の神学

ところで、彼の教会建築の神学は、芸術の神学の一部であり、芸術の神学は文化の神学の一部を成している。それゆえ、まずは文化の神学から話を始めなければならないのであるが、ティリッヒの文化の神学の基底をなすテーゼは、彼の著作の中でしばしば繰り返される「宗教は文化の実質 (substance) であり、文化は宗教の形体 (form) である」⁴ である。この場合の宗教とは、彼の言う究極的関心のことであるが、それは「狭義の宗教と世俗的文化の両者の基底」⁵ である。「文化は文化として、実質的に宗教的なものであって、意図的に宗教的なのではない」⁶ (宗教と文化との関係がそのようなものである以上、文化の神学とは、宗教と文化の総合を目指す神学である、とも言えるであろう)。

そして、芸術の神学は、その中での芸術の機能と意味とを明確にすることを旨とするものとなるが、実際には、彼の芸術論は文化の神学に対して重要な諸概念を提供しており⁷、その意味で芸術論が文化の神学に先行している、とも言える。さらに、彼において芸術論は文化 (形体) - 宗教 (実質) の例証あるいは例示、さらにそれを越えて実証の使命を担っている⁸。それゆえ、彼の芸術論を理解することは、彼の文化の神学の基礎構造を理解するためにも必須となる。

B 芸術の神学の可能根拠

彼は芸術の神学の可能性についてこう述べる、「もし神学が他の諸対象と並ぶ一対象としての神についての言説ではなく、すべての存在するものにおける、またすべての存在するものを通しての神的なものの発現についての言説を意味する 　　そうでなければならない 　　ならば、それは可能である」⁹。それは、宗教が他の諸文化領域に並ぶ一領域でなく、それら全ての根底に存する「深み」の次元、すなわち究極的関心事に関わるものであるということを前提とし¹⁰、それが芸術作品を通して表れ出る、あるいは鑑賞者によって直観されるところに芸術の神学の可能性が存する、ということの意味する。

しかしこのことは、一つの重大な帰結をもたらす。それは、芸術の神学が芸術作品を通して現れるところの究極的なものを扱うのであるというのなら、必ずしもその芸術作品が宗教的な事柄を対象としている必要はない、ということである。「芸術が宗教的であるためには芸術は宗教的対象物を扱う必要はない……芸術は、それがいわゆる宗教芸術であろうと、いわゆる世俗芸術であろうと、宗教的でありうる。究極的な意味と存在の経験がそれにおいて表現されている限りは、それは宗教的である」¹¹。「無制約的に我々に関わるところのものを指し示す次元はいかなる現実においても決

して欠けていない」¹²。

C 芸術の構成要素と様式

1 芸術の3つの要素

ティリッヒによれば、芸術作品は、主題 (subject matter)、形あるいは形式 (form)、様式 (style) の3つの要素から成り立っている¹³。これら3者の関係について、ティリッヒはモネが描いたパリの大通りの絵¹⁴を例に挙げて以下のように説明している。モネの絵においては、樹木の客観的な構造が光と色彩の印象に解消してしまっているが、その場合、樹木の自然な形態が主題であり、光と色彩が形である。そして、我々はその中に、通常「印象主義的」と呼ばれる形式に共通して見られる形式を見出すのであり、それが様式である¹⁵。

これら3者のうち、先に述べたように、ある芸術作品が宗教的であるためには宗教的な事柄を対象とする必要はないのであるから、主題は芸術の神学にとって主要な事柄とはならない。それに対して形式は、芸術的創造が「声、語、石、色といったような独特な素材を用い、それらを根拠づけられた一つの作品にまで高める」ものであるがゆえに「存在論的に決定的な要素」である。しかし形式は様式によって「資格を与えられる」¹⁶ものであるがゆえに、様式こそ芸術の神学にとって決定的に重要な要素となる。かくして、様式こそティリッヒにおいて、「芸術作品において究極の意味と究極的存在との経験がそこにおいて表現される」ものであり、「あらゆる時代の芸術様式はその時代の宗教的実存の記録」¹⁷であると言われるのである。

2 芸術の3つの様式

さらに、この様式はティリッヒによって、自然主義、理想主義、表現主義の3つに分類されるが¹⁸、これら3つの内で、ティリッヒの芸術の神学にとって最も重要なのは表現主義である。実際ティリッヒは、「宗教的芸術は表現主義的である……宗教的芸術はすべて、人類の歴史を通して『表現主義的』である」という「極めて衝撃的な言明」¹⁹すら行うのである。なぜか。それは、前2者が「表現的なものの持つ突破する力」²⁰が欠けているのに対し、表現主義は「宗教的意味を直接的に表現する」²¹からである。

自然主義の様式とは、「人の前に直接的に立っているその対象物が優位を占める」²²、「直接的にあるいは批判的に照らし出されるような出会うものに服従して芸術を創造する」²³様式であるが、そこには「事物の神的 - デーモニック基底を脅かし、かつ約束する透明性」²⁴が欠けている。

理想主義の様式とは、「理想的完成」、「真の本質」²⁵にリアリティーを見出す方法、「人間的完成のビジョン」²⁶を描く様式であるが、そこには「『我々の形の限界を打ち破る』霊の経験」²⁷が欠けている。これら2つの様式に欠けているものを持つのが、表現主義の様式なのである。

3 表現主義様式の意義

表現主義の様式とは「意味の表現がその関心の中心にある」²⁸ 様式であるが、そのことは表現主義の様式の芸術作品に「象徴的表現」²⁹ を与える、と言われる。この場合の「意味」とは、究極的関心の事柄を指すであろうが、それはつまり、芸術作品の宗教的な次元ということである。かくして、次のようなことが言われるのである、「霊的現臨の脱自的性格を表現し得るスタイルのみが宗教的芸術に役立つであろう。そのことは、あるスタイルが宗教的芸術の手段となるためには、その中に何らかの表現主義的要素が存在しなければならないということの意味するであろう」³⁰。そして、ある芸術作品がどの程度表現主義的であるかによって、その作品の宗教的度合い（＝究極的なものを表現できる度合い）を決定される。「一つの様式が表現的要素によって規定される程度は、同時に、それが究極的リアリティーを……表現できる程度でもある。あらゆる対象物の描出において事物の深層の次元を直観できるものにする様式だけが、狭い意味での宗教芸術に奉仕することが出来る」³¹。

以上のような、表現主義至上主義の立場　それは、あらゆる芸術作品を、ティリッヒの言う「宗教的」な視点から、すなわちどれだけ「究極的なもの」を表現しているかという視点から見るということである　から、ティリッヒにおいてはプロテスタント教会の教会建築も論じられることになる。

プロテスタント的建築の神学の試み

A 芸術の中で建築の占める位置

ティリッヒにとって、建築は単なる諸芸術の一類型以上のものである。なぜなら、建築は「道具であると同時に芸術作品」³² という、他の芸術にはない特徴を持つからである。「教会建物は、目的建築であると同時に象徴でもある」³³。それはすなわち、建築は「実用的な目的を持つ」³⁴ ということであり、それが、ティリッヒの嫌う擬古的伝統主義を抑制し³⁵、また、「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との危険　からそれ[建築]を守ってくれる」³⁶。そのことのゆえか、「恐らく近代の宗教的芸術が再生する道は建築を通してであろう」³⁷ とすら言われ、また、「宗教的芸術の諸様式に対する礼拝堂の意義」のゆえに、「宗教芸術の刷新のためには、教会建築における新しい様式がその前提となる」³⁸ とも言われる。ティリッヒにとっては、教会建築は芸術の神学、特に宗教芸術の神学にとって、決定的な事柄なのである。

B プロテスタント建築が避けるべきこと　模倣

しかし、「プロテスタント」神学として教会建築の神学を企てるに際しては、カトリックで同じことを企てる際には起こらない問題がいろいろ生じてくる。

その第一は、プロテスタンティズムと視覚芸術との不和である。ティリッヒによると、プロテス

タンティズムは元々視覚芸術に対して好意的ではなかったという。「プロテスタントの信仰はまさしくその始まりから、教会建築を含む視覚芸術とは不和であった」³⁹。ティリッヒはそれに対して不満であり、視覚芸術を愛する点で自分はカトリックに近いと考えるのであるが⁴⁰、彼は、プロテスタント教会がカトリックの教会堂を「流用」し、礼拝を始めて以来、プロテスタント的な諸信念や主張とカトリック建築の象徴的意味が伝達するカトリックの理念との間の緊張が作り出された、と言う。

この緊張の解決が試みられ、いくつかの成功例もあったが⁴¹、18世紀には芸術の後退現象が、続く19世紀には過去の様式の模倣が「歴史主義」の名の下にはびこり、偽ゴシックと偽ロマネスクの教会堂が建築された。しかしティリッヒ自身はそれらについてこう語っている、「私はバウハウスの建築的理念およびその人々と接触するようになった。そして再び眼が突然開かれて、私は近代の教会堂や建物一般におけるゴシックとロマネスクの様式の模倣の不誠実を見た」⁴²。かくして、ティリッヒは教会建築において「伝統的」とみなされるものに対しては、「不当にも伝統と呼ばれる回想と、不当にも聖別と呼ばれる叙情味と、不当にも聖なる形状と呼ばれるアラベスク」⁴³という言い方に典型的に表れているように、否定的な立場を取る。

なぜ模倣が不誠実なのか。それは、模倣は「独創的な作品の建設者たちの創造的靈感から生まれるのではない」⁴⁴からである。「建築家がもし自分自身のものでない様式を模倣することを求められるならば、彼の創造性は切り下げられ、彼の自己表現の誠実さは破壊されてしまう」⁴⁵。

また、装飾や飾り付けも不誠実の表現とされる。なぜなら、「もしある建物が建築的にそれ自体において完全である、すなわち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になにもかを付加するべきではない」⁴⁶からである。

斬新さを求めて走ることもまた不誠実である。斬新な建物は確かに驚きを与える。しかし、「それが教会建物の意味に対する純正な適切性を欠いているならば、新しい形態はほとんど耐え難いものになる」⁴⁷。

これらのことを回避するのが、建築家の誠実である。この場合、誠実とは「特定の状況の客観的な要求を満たして、重要ななにごとかを表現しようと欲する建築家の創造的靈感」⁴⁸に従うことである。「すべての偉大な芸術作品には真実が存在する。すなわち、何かを表現することの真実である。そしてもしこの芸術が我々の究極的関心を表現することに捧げられているなら、その時それは他の芸術より以上にずっと誠実でなければならない」⁴⁹。

C 根本的な問題 教会堂は本当に必要か？

しかし、プロテスタンティズムにはもっと根本的な問題がある。それは、「そもそも教会堂は必要なのか？」という「神学的問題」である。プロテスタンティズムは聖書を重んじるが、しかし当の聖書が語っていることを聞くなら、例えば旧約聖書には、「しかし神は、はたして地上に住まわれる

でしょうか。見よ、天も、いと高き天もあなたをいれることはできません。ましてわたしの建てたこの宮はなおさらです」(列王記上8:27)とあるし、新約聖書にも「あなた方が、この山でも、またエルサレムでもない所で、父を礼拝する時が来る。……しかし、まことの礼拝をする者たちが、霊とまこととをもって父を礼拝する時が来る。……神は霊であるから、礼拝をする者も、霊とまこととをもって礼拝すべきである」(ヨハネ4:21～24)とある。また、プロテスタント教会は礼拝のために「特別な種類の礼拝堂をあてにするわけではない」⁵⁰し、ヨーロッパには教会が社会階級のシンボルとなっているグループが存在する。また、日本には無教会のようなグループもある。一言にして言えば、先に述べたことの繰り返しになるが、プロテスタンティズムにおいて教会堂の存在は決して自明のこととは言えず、「なぜ教会堂が必要なのか」という問いを、誠実に教会建築と取り組むに際しては回避することが出来ないのである。

この問題に対するティリッヒの答えは、教会堂は究極的には必要ない、というものである。しかし、「究極的には」という語の含蓄が重要である。確かに、天のエルサレムには神殿はない(黙示録21:22)。しかし、それは「地上の町ではない」⁵¹のである。この地上に宗教が、そして教会堂が存在するのは「創造的根拠からの人類の悲劇的で普遍的な離反と呼ぼうとしているものに対する証拠」⁵²である。「芸術的創造を含む世俗的領域と並んで……具体的な宗教の実存在は、我々の離反した状態の根本的表現であり、この意味において古典的な神学が原罪と読んだところのもの証拠である」。それゆえ、教会堂は、この世の只中において「啓示的経験が、聖なるものの諸経験が、その中に納められる……宝物函」⁵³となる。「聖なる場所と聖なる時間と聖なる行為は、我々の究極的なものとの、我々の存在の根拠との関係を断ち切って聖なるものの経験を日常生活の塵で覆う傾向にある世俗的なものに対する均衡錘(カウンターバランス)として必要なのである」。かくして、「言葉と行為によって、教会堂自体とそれらの宝物を開く」ことが教会堂の課題である、とされるのである。「人々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、教会建築家の課題である」。しかしそれは、教会堂を、人々にとって「この世離れ」した場所とすることではない。「それ自体を彼らの世俗的生活へと開いて、究極的なもののシンボルを通して我々の日常的経験の有限な表現へと放射する」、「聖なるものの現臨……それにおいて経験されるところのものを世界へと開く」ことを教会建築は考えなければならないのである⁵⁴。

D プロテスタント教会建築のための具体的な諸提案

1 建築のためのプロテスタント的な諸原理

ティリッヒによると、本来、建築とは「我々が裸のままその中に投げ出されているその無限な空間から、無限な空間に対して我々を庇護してくれる一片の有限な空間を選び出す」⁵⁵ことにその本性がある。そこを、「世俗的生活の真っ只中において聖なるものを黙想出来るとそこで感じられ

る」ような場所とするのがプロテスタント教会建築に対してなされる要求であり、神学的には、教会建築は聖化（consecration）の場所であることが要求されてくることになる⁵⁶。

では、その神学的要求、すなわち教会建築を、すなわち聖化の場所とするためには、どのようにすればよいのであろうか。

真っ先に考えられねばならないのは、プロテスタントの教会堂は、本来的には「『新しい存在』のメッセージを聞くために、そして祈りと賛美において答えるために集められる会衆に奉仕するもの」である。そしてそこで行われる礼拝には、第一に「み言葉の、 sacrament に対する優位」、第二に会衆の、典礼指導者たちに対する優位という、カトリックとは違うプロテスタント教会の特徴があるのであり、それらを適切に表すような教会建築が求められるのである⁵⁷。

そのことを踏まえて、具体的な形の議論に入るのであるが、まず一般論として、教会建築に際しては以下のことが念頭に置かれていなければならないとティリッヒは言う。「聖なるものの経験は、それが有限なものすべてを超越しているがゆえに、決して直接的に可能でないものであるから、その現臨は真正の現示（representation）と象徴的表現とによって媒介されなければならない」⁵⁸。この2つのうち前者が取られた場合、それは究極的なもの（あるいは聖なるもの）が有限なるものすべてを超越しているということが前面に出て、その場合は「聖なる空虚」（sacred emptiness）⁵⁹ が形成される。逆に、後者が取られた場合、聖なるものが有限なるもの全ての創造的基底・根拠であるということが前面に出て、多様な宗教的象徴が形成される。この両者は、どちらもプロテスタント教会建築にとって重要なものであり、その具体的なあり方を指示するものである。

2 聖なる空虚

まず、聖なる空虚であるが、聖なる空虚とは、決して単なる空虚ではない。それは「超越的な『神』の現臨の力強いシンボル」であり、「建物のヌウメ的な性格が顕わになるような方法で空虚な空間を建築が形作る時にのみ可能となるもの」⁶⁰である。それは「靈感による空虚」であり、「空虚な空間がどのような形式においても表現出来ないものの現臨で満たされていると我々がそこで感じるような空虚」であり、そこには独特の「聖性の美」、「空虚の美」が存する⁶¹。そしてティリッヒ自身、そのような聖なる空虚の美を個人的にはこよなく愛するものであることを語る。「私は、聖なる空虚が建築的に表現されている教会堂の内部　もし今日建てられたなら　によって自分が極めて満足すると言うのをためらわない」⁶²。

3 円形建築

ところで、教会堂内に聖なる空虚の空間を作り上げることは、教会の基礎構造の設計段階からして織り込まなければならない事柄であるが、そのようなものとして、他に建物の形そのものがある。ティリッヒが推奨する教会堂の形は、円形建築⁶³である。そこにおいて、会衆は互いに向き合い、牧

師はその真ん中に立つ。これは、万人祭司すなわち平信徒と聖職者との間の区別の撤廃に則った形式であり、それゆえプロテスタント教会堂は、カトリック的なヒエラルキーのいかなる残存物も残すべきではない。聖餐卓もまた、すべてのメンバーが参与できる sacramental 的食事のための卓という性格を保存すべきであるとティリッヒは言う⁶⁴。

4 ステンドグラス

ステンドグラスの使用について、ティリッヒは肯定的である。通常の光は合理的・実用的な光であるが、「遮られつつ突き入る光は神秘的な光である」⁶⁵。それゆえそれは「望ましい又ウメ的な雰囲気」を教会堂に賦与する最も効果的な方法の一つである⁶⁶。プロテスタンティズムは、「遮られることのない昼の光にとらわれる必要はない」⁶⁷。しかし、ステンドグラスが人物像を用いるのは初期ゴシックの模倣であり、それに対してティリッヒは共感しない。「我々が出来るのは、数学的形式を用いて、色の小片を寄せ集めることである。それは、我々の自身の生の理解からしても適切なことである。「我々の感情においては生のあらゆる形式が幾何学的形態に引き下げられてきたのであるが、このようにする〔色の小片を寄せ集める〕ことはそのような我々の感情に適切であると思う。……我々は、幾何学的形態の底にある霊的な力の方が遙かによく理解出来るのである。……宗教的な生は有機的形態において表現されなければならないというべきではない」⁶⁸。「抽象的・非再現的な作品は、しばしば写実的な形式より遙かに大きな象徴的力を持つことが出来る」⁶⁹。

しかし、もちろん透明な窓がいけないということではない。「明るい透明ガラスの光の充溢は、もしそれがプロテスタントの信仰の明るさを強調するのに望ましいのなら、それが礼拝者の気を散らさないところには認めてよいであろう」⁷⁰。この、「礼拝者の気を散らさない」ということは、単なる気配りを越えた神学的理由がティリッヒにおいては考えられている。現在、屋根がない教会堂、あるいは総ガラス張りの教会堂（ロサンゼルスウェイフェアラーズ・チャペルのような）などが存在しているが、それらは、周りの自然に対して教会堂を開き、自然を「聖なる現臨」の圏域に引き入れることが意図されている。確かに原理的には聖なるものはあらゆるものの深みの次元ではあるが、しかし、有限なる万物において無限なるものを経験するのは、終末論的成就の事柄であり、現実には「会衆のメンバーは『聖なる現臨』への心の集中から外の世界へと引き離される。人が自分自身から疎外されているという人間の状況は、原理においては真であるところのものを……現実の実存において妨げるように思われる。……あらゆる教会建物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、周りの自然に向かって建物を余りに広く開くのは奨められないように思われる」⁷¹。

5 絵画と彫刻

ティリッヒは、板画は「本来プロテスタント教会のものではない」⁷²と言う。しかし、フレスコ画

は「建築の一部であると共に……沈黙の言語によって人間の実存について語るという二重の機能を果たす」⁷³ものである。また、フレスコ画における描写は、写実的ではなく、ティリッヒの言うところの「表現主義的」である。この例としてティリッヒは、フランスのヴァンスにある、マティスがステンドグラスと壁画を手がけた、ロザリオ礼拝堂⁷⁴を挙げている。

彫刻についても、絵画と同じことが言われる。個別的な彫像が教会の中に置かれるべきではない。しかし、壁を彫刻的に形成することは可能であり、また意義深いとティリッヒは言う。いずれにせよ、彫刻の様式も絵画と同様、表現主義的であるべきだ、と彼は言う。ただし、過去の偉大な表現主義的諸様式を真似ることなしに、という注釈付きではあるが⁷⁵。

6 伝統的な諸シンボル

ところで、教会には長い間伝統的に用いられてきた諸シンボルがある。もちろん、それらがただ伝統的であるというだけの理由で用いられるなら、つまり、もはや会衆に聖なるものの現れを伝達する力を失っているなら、それは廃棄されるべきである。「理解するのに博識な解釈を必要とするようなシンボルは、純正のシンボルの力を持っていないのであり、それらを純正なシンボルと混同してはならない」⁷⁶。しかし、中には十字架のように、今なお象徴的伝達力を失っていないシンボルもある。それらのものは、その伝統を尊重しつつ用いなければならない、とティリッヒは考える。

しかし、用いるにしてもそれはプロテスタント的パースペクティブからである、とティリッヒは注記する。カトリックの十字架と違いプロテスタントの十字架はキリスト像がついていないのが特徴であるが、「プロテスタントの根にまでさかのぼるものである図像の再現の生来的不承認が、とりわけここで感じられる」⁷⁷と彼は言う。「非自然主義的な簡素な十字架は疑いなく好ましい選択である。磔刑像は、十字架につけられたものの肉体が十字架そのものの構造と一つにされて、写実の様式よりも表現の様式で作られている時のみ許可される」⁷⁸。

このように、プロテスタント教会建築における形象的なものについては、絵画にしても彫刻にしても、また十字架にしても、ティリッヒは写実的な様式を嫌い、表現主義の様式を推奨する。それは、彼が「聖なる対象物が、有限なもの世界にある他の事物と並んで実在する対象物であるという印象は避けねばならない」⁷⁹と考えるからである。そして恐らくそれは、偶像崇拜的な危険性、すなわち有限的なものであり究極的なものの媒介でしかないものが究極的なものそのものとみなされるデーモン化への抗議　プロテスタント原理　から導き出される原理でもあろう。

E 暫定的なものとしての教会建築

以上、ティリッヒの教会建築論について概観してきたが、我々はティリッヒのこれらの議論が結局は「暫定的」なものにとどまる、ということも見逃してはならない。ティリッヒの言うところの文化の神学の理念すなわち制約的なものにおける無制約的なものの現れは、無制約的な実質と制約

的な形式との統一としての宗教と文化との統一がその究極的な理想形である。ティリッヒはそのような状態を「神律」と呼び、それを「無制約的なもの」の実内容によるすべての文化形体の成就と言う⁸⁰。しかし、「完全な神律は完全な神の国である。つまり、それは象徴であって実在ではない」⁸¹。そうである以上、芸術を含めたすべての文化は不完全である。そしてそのことは、あらゆる文化的創造の上に、決定的な性質を刻印する。すなわち、「それは待つこと、『まだない』ということ、上から破られるということの素質を、すべての文化的創造性の中に持ち来るものである」⁸²。

しかし、新しい芸術表現は試みられなければならない。「今日でも、多くの会衆や牧師たちはなお、近代的な建築と模倣的 - 伝統的な建築の間の選択が単に趣味や好みの問題だと考えている。彼らは、新しい形式の創造によって『のみ』、プロテスタントの教会堂が彼らの信仰の誠実な表現を成就するのだということが理解できないでいる」⁸³。教会は「古物収集家」(antiquarian)⁸⁴になってはならず、創造の可能性に挑戦しなければならない。「信仰の行為と同様、聖なる場所の建設もまた一つの冒険である」⁸⁵。今日における世俗的なものの勝利は、「『神』の悪いイメージが神ご自身によって破壊されてしまった」ということである。それは、逆説的な仕方では教会建築の新たな可能性の道備えである。我々は、教会建築において様々な試みを今後ともなしていかなければならない。それは、詩的に言えば「神の帰還」への備えなのである。「教会建築の表現は、引込まれてしまい、我々が再び待たなければならない、隠れた『神』が帰って来られることを『待つこと』であるべきだ」⁸⁶。

III 評価と批判

A 教派的伝統の軽視？

彼独自の芸術の神学、そして文化の神学を背景としたその論述は、確かに表面的なものにとどまらず、それを突破した深みがあるし、なるほどと思わされることも少なくない。有益な主張、参考になる主張、考えさせられる主張などがそこに多く含まれているのは確かである。しかし、ティリッヒの教会建築論を読むと、我々は、率直に言って「隔靴搔痒」的な苛立ちを感じる。それは恐らく、ティリッヒのプロテスタント教会建築が、プロテスタント一般のようなものを考えていて、各教会の伝統や独特さなどには余り注意を払っていないように思えることが原因の一つであると思われる。

実際には、プロテスタント教会一般やプロテスタント教会そのものというのは現実には存在せず、現実に存在するのは常に個別的・特殊な各個教会である。そして各個教会は各々の独自の歴史を持ち、独自の教派に属する。たとえ単立教会であってもそれは免れない。それはつまり、各教会は独自の伝統を背負っている、ということであるが、その伝統には、教会建築のしつらえ、例えば、説教壇は中央にあるか脇にあるか、聖餐卓はどこに位置するか、等々、各教派の伝統（それは各教派の神学的立場に立脚している）も含まれる。そしてその伝統は、そういう仕方では会衆は聖なるも

のの現臨を経験してきた、ということと同時に意味してもいるであろう。この点について、例えば、ティリッヒは、「模倣」と彼によって断罪される諸シンボルが、ある教会においては十分にシンボルの役割を果たしているかもしれない、という可能性についてはあまり考えていないようである。

筆者はかつて、パイプオルガンが礼拝堂の前方中央の壁面に設置してある教会堂を見た人が「これではパイプオルガンを礼拝しているようではないか、けしからん」と怒るのを聞いて、教派的な教会建築を巡る相違に改めて気づかされた経験があるが、チャーチオブクライストのようにオルガンによる伴奏を拒否する教派もあるくらいであるから、ティリッヒが称揚するフレスコ画や壁面彫刻をよしとしない教派も当然あるであろう。ティリッヒはそれらのものを「プロテスタント的」と考えているようであるが、その場合のプロテスタントとは、ティリッヒによって解釈されたプロテスタントであり、実体的なプロテスタント諸教派であるとは考えにくい。仮に、ティリッヒの提言通りの教会堂が建築されたとしたら、その教会堂は果たしてどの教派の教会なのであるか？ それとも、いろいろなプロテスタント教会が持ち回りで礼拝を行う教会なのであるか？

ティリッヒは、先に挙げたプロテスタント教会建築の2つの原理（み言葉の sacrament に対する優位と、会衆の典礼指導者に対する優位）について、「これらの優位は正統派の信仰の中ではそれほど顕著ではないが、信仰の広がりを横断してみると、クリスチャン・サイエンスの信者たちの間では sacrament と任命された典礼指導者とが完全に排除されるに到るまでに、重要さが増している⁸⁷」と語っている。ティリッヒは、教会建築に対する考え方は教派による違いがあることに気づいていることは間違いない。それにも関わらず、彼は敢えてそれを無視する。彼の示す方向は、全プロテスタント教会が目指すべき方向であり、今のところそれをよく表している教派も、そうでもない教派もある、と彼は言いたいようにも受け取れる。しかしそれに対しては疑問が浮かぶ。果たして、今まで普通に説教壇と会衆席が向かい合う形に配置された教会が、ティリッヒのアドバイスに従って円形配置に変えたとしたら、それによって会衆は究極的なもののプロテスタントにふさわしい現臨をより強く感じるのでしょうか？ ことによると、最も強く感じるのは、会衆たちではなく、ティリッヒ自身なのではないか？ これはいささか意地が悪い見方ではあるが、しかし、もう少し洗練された言い方をすれば、それは、ティリッヒの主張はいったい何に基づくのか？ ティリッヒの主観や好みか、あるいはもっと別の何かか、という問題である。

B 根本問題 究極的関心

マイケル・F・パーマーは、「ティリッヒが[論じている対象たる]芸術作品から離れてしまい、[論理を]一般化する傾向を持つ⁸⁸」と批判するが、思うに、この批判は、恐らく彼の一番痛いところを突いた批判である。もちろん、彼が示しているのは原理原則であり、個別の教会についてはその応用として各教会が考えるべきことだ、ということも言えなくはない。しかし、たとえそうだとすると、「ティリッヒが、定義は議論よりもよいものだ、と考えているように見える⁸⁹」という批判

的疑問、つまり、ティリッヒにおいては理論が あるいは定義が 現実に先行しているのであり、現実がその理論に合うように都合よく解釈されているのではないか、という疑問は残る。パーマーは、「ティリッヒは、彼が提示した諸概念にそれほどうまく当てはまらないような芸術上の諸判断、しかも正当な根拠を持つ多くの判断に注意を払わない」と、実例を挙げつつ批判しているが⁹⁰、確かにそれは当たっているかもしれない。

そこで、もう一度、彼の建築の神学の骨子を提供している芸術の神学について考えてみよう。彼は、表現主義的芸術こそ教会堂建築を含めたキリスト教技術にふさわしい、と考える。しかし、そこにおいて「表現」されているものは何か。「聖なるもの」、「究極的なもの」である。しかし、その論理を突き詰めて行けば、個別的なもの・特殊なものは、媒介としての位置は持つであろうが、結局はどうでもいいものとなり、その芸術作品固有の価値というのは無視されてしまう。

しかし、もっと深刻なのは、ティリッヒの理論を推し進めて行くと、最終的には聖書やイエス・キリストや、キリスト教にすらこだわる必要はなくなる、ということである。ティリッヒも言うように、宗教的モチーフを用いなくても宗教芸術たり得る、つまり究極的なものを現し得るといふのなら、なぜキリスト教芸術にことさらキリスト教的なものが題材として存在する必要があるのか。少なくとも、論理的には必要性はない。

パーマーによるティリッヒの芸術の神学に対する批判で興味深いのは、彼が、ティリッヒの芸術の神学、そして文化の神学、そして畢竟彼の組織神学全体の欠陥がもっとも凝縮した形で現れているのは彼のキリスト論においてであると解釈していることである。「聖書におけるキリスト像と、キリストの具体的な歴史的存在との間には対応があると言われているのだが、この対応が……実存の諸条件について、ティリッヒ自身が先立ってなした存在論的分析によって決定されている。これらの実存の諸条件が、キリストである人物によって満たされたに違いないというわけである⁹¹。それは、「現実を変革するために、救いをもたらす存在はどのようなものでなければならぬか」という観念論的な考えが、キリストの際立って歴史的な存在に取って代わってしまっている⁹²ことを意味している。そして、「ティリッヒの見解におけるこの議論の持つ最初の、そして疑いもなくもっとも問題のある点は、存在論的な諸判断が、新存在の担い手の具体的な人間性に関する歴史的諸判断を保証し得るといふことである⁹³」。

しかし、そこから直ちに起こる論理的な困難は、普遍的なものと考えられているこの新存在という概念は、原理的には、ジョージ・タヴァードが言うように、「いかなる個別の出来事とも、決して完全に、また排他的に同一視され得ない⁹⁴」ということにある。それゆえ、ティリッヒの神学は、「イエスのような誰かが特定の人物こそが唯一のキリストである、というような決定的で排他的な主張に、全く頼らないで済んでしまう可能性がある⁹⁵」。しかし、それにも関わらずなおイエス・キリストにおける新存在の顕現を終局的なもののみならずは、確かにティリッヒはいろいろ説明をしてはいるが、結局は、よく言えば主体的な信仰の立場、悪く言えば「主観主義⁹⁶」ということになるの

ではないだろうか。「ティリッヒの芸術論は文化の神学の総合的要求を満たすように設計されている。それは、すべての個々の文化の部分が……『一致』(unity)を作り出すように設計されているのである。さて、この結果は、聖なる画像と世俗の画像との絶対的な区別が全く消失するような美学であり、どの芸術作品でも、永遠の相の下に(*sub specie aeternitatis*)見られるような美学なのである」⁹⁷。

このことが日本のような状況で引き起こす可能性がある問題について、指谷朋子氏は以下のように指摘している。「例えば、日本人にとってより親しみのある仏教芸術を例に取れば、普通、仏画や仏像は、仏陀や菩薩、明王、諸天等といった題材を用いることで成り立っている。仮に、題材を以上のものに限定しないで、通常には仏教と無関係と思われるような題材を用いて、涅槃や悟りの境地を描いたとき、それはティリッヒの言う表現主義芸術と同じになり、そこではキリスト教芸術と仏教芸術の区別が消え、一般的な宗教芸術が生まれてくるだけである」⁹⁸。この言葉は筆者にとって正に「我が意を得たり」という思いを抱かせるものである。確かに、ティリッヒのキリスト論は、歴史的事実であるナザレのイエスを離れても成り立つ論理であり、弟子たちが新しい存在の体現者とみなした人物 それはナザレのイエスという名前ではなかったかもしれない の歴史的事実は、彼の「新しい存在」の定義によって保証される、という奇妙な理屈になる。実際には、「日本にいた間、彼[ティリッヒ]は仏教者たちと広く会話を交わし、そして深い関心をもってその芸術を見た。しかしながらそれは彼が芸術について知っているものとは余りにもかけ離れていたもので、その哲学的局面ともども、それを彼の存在に取り入れることは出来なかった」⁹⁹ ようであるが、しかし、ティリッヒがここで指谷氏が指摘したような方向に進む可能性は、少なくとも論理的には大いにあるであろう。

ティリッヒの芸術の神学の理論は、突き詰めて行くと、一致を志向して全包含的な方向に向かい、結果として「永遠の相の下に」見るように、最終的には全ての地上的なものの具体性が解消されてしまう方向へと向かう。そしてその問題は、ナザレのイエスですら「究極的なものの現れ」という原理の前に最終的には無化され、どうでもいいものになり、後にはティリッヒの理論だけが残りという事態に陥ってしまうことである。しかしそうになると、それはもはや神学ではなく宗教現象学の一変種になってしまうであろう。

C 突破への道 渡辺善太の教会論

確かにティリッヒの究極的関心という理論は、すべての具体的・特殊的・個別的なものを相対化する論理ではある。しかし、ティリッヒの神学にも、なお具体性・特殊性の拠点は残っている。それは、以下の引用に表れている。「精神は、語られる言葉のみによっては表現され得ない。それは視覚的側面を持っている」¹⁰⁰。「古典的な教理によれば、『み言葉』は『 sacrament 』においても現臨しています。それは人間の言語を通してばかりではなく、視覚的なものを通して伝えられま

す」¹⁰。これらの言葉でなくとも時に言われているのは、語られる言葉によって伝達されることと視覚的なものを通して伝達されることとの間には一致がなければならない、ということである。そして、この場合の「言葉」とは、一義的には説教のことを指すと考えられるが、しかし、2番目の引用にある「み言葉」とは聖書のことであり、説教も sacrament も、そしてあらゆるキリスト教的視覚表現もその現れであるべきである、と解釈できる。

ティリッヒがこれらの発言をどの程度真剣に考えて行ったのかは分からない。しかし、少なくともそこに言われていることは限りなく重要である。それは、究極的なものではなく、聖書こそ教会において語られる言葉の基礎を提供し、また教会における建築を含めた視覚芸術が伝える内容を規定するべきである、ということの意味する。

この点に関して有益な示唆を与えてくれるのは渡辺善太である。彼は、「信仰と象徴 会堂の象徴的意義」¹⁰²という説教の中で、以下のようなことを言っている、「神殿、または教会は、[教会堂の]外で聞いた[神の]声の確認の場所だ。そこに会堂、礼拝というものの値打ちがある」¹⁰³。「私はそこ[会堂]で、聖書を読んで教えられたことを……確認する」¹⁰⁴。ここで語られていることは、上で述べたことと一致する。すなわち、説教はもちろん、どのような教会建築であろうと、そしてどのような芸術作品であろうと、そこには聖書の「み言葉」との一致がなければならない。我々は、この渡辺の言葉に沿って教会建築についても考えるべきではないだろうか。

もちろん、聖書と一口に言っても、その解釈は教派的伝統を背負ったものになるであろう。しかし、それはそれで尊重すべきである。それは、「究極的なもの」という普遍性ではなく、各個教会が、その教派的伝統の中でどのように神を経験し、また応答してきたかの表現であるからである。

最後に、聖学院もそうであるがプロテスタント大学チャペルのような、教派的であることを越えて普遍的プロテスタント的であることを求められるようなケースにおいては、なおティリッヒの芸術の神学および教会建築の神学は妥当性を持つ、ということを指摘しておきたい。そのようなケースにおいては、ティリッヒは有益な示唆を数多く与えてくれる。しかしそれでもなお教派的伝統はゼロにはならないし、大学の、そして大学チャペル独自の伝統もある。我々はそれを 一方においてそれが集まる学生たちにとって無意味なもの、ナンセンスなものになっていないか、「古物愛好的」と受け取られて終わるものでないかどうかを吟味することはもちろん必要ではあるし、他方においてそうならないよう伝達する義務を怠るべきではないが 尊重すべきである。それは、大学を建てた先人たちから「ヨセフのことを知らない新しい王」(出エジプト1:8)が好き勝手なことをやっている、という批判を受けないためにも必要なことであろう。

注

1 前川道郎・黒岩俊介訳，中央公論美術出版，1995年。

2 パウル・ティリッヒ『芸術と建築について』(前川道郎訳，教文館，1997年)292頁。以下、『芸術と建築』と略す。

パウル・ティリッヒの教会建築論

- 3 『芸術と建築』287頁。
- 4 パウル・ティリッヒ『プロテスタント時代』(現代キリスト教思想叢書8, 古屋安雄訳, 1974年, 7~194頁)65頁など。
- 5 『芸術と建築』86頁。なお, 狭義の宗教と広義の宗教については, パウル・ティリッヒ『キリスト教徒仏教徒対話』(丁野政之助訳, 桜楓社, 1974年)を, 特に第一章を参照。
- 6 パウル・ティリッヒ『宗教哲学入門』(柳生望訳, 荒地出版社, 1971年)67頁。以下『宗教哲学』と略す。
- 7 例えば『芸術と建築』80頁。
- 8 マイケル・F・パーマー『パウル・ティリッヒと芸術』(野呂芳男・指谷朋子訳, 日本基督教団出版局, 1990年)24頁。以下, 『ティリッヒと芸術』と略す。
- 9 パウル・ティリッヒ『ティリッヒ著作集』第7巻(谷口美智雄・竹内寛・木下量熙・田辺明子訳, 白水社, 1978年)366頁。以下『著作集』第7巻と略す。
- 10 例えば『宗教哲学』67頁などを参照。
- 11 『芸術と建築』234頁。
- 12 同240頁。
- 13 パウル・ティリッヒ『文化の神学』(茂洋訳, 新教出版社, 1969年)102頁, 『芸術と建築』267~269頁など。なお, ここでは, 主題・形式・様式の3つをもって芸術作品の3要素とする論文を引用したが, 実は「芸術を構成する3要素」は他のバリエーションも存在している。例えば, 初期の論文である「文化の神学の理念について」(1999年)には, 内容(Inhalt), 形式(Form), 内実(Gehalt)を3要素とし, これら三者は, 「内実は, ある内容において, 形式を媒介として捉えられ表現される」という関係にあるとされる(『著作集』第7巻22頁)。また, 「造形芸術における宗教的様式と宗教的素材」(1921年)では, 様式を形式と内実との均衡あるいは不均衡で説明する試みがなされている(『著作集』第7巻327頁以下)。
- 14 恐らく『パリのモントルグイユ街, 1878年6月30日の祝祭』(*La Rue Montorgeuil, fête du 30 juin 1878*)のこと。
<http://www2.nweb.ne.jp/wd/tomoworld/From%20Monet%20to%20Manet/maneetmo.htm>で画像を見ることができる。
- 15 『芸術と建築』80頁。
- 16 『文化の神学』102頁。
- 17 『芸術と建築』234頁。
- 18 同88~189頁, 269~272頁。なお, ティリッヒが自然主義・理想主義・表現主義の3つをもって芸術の主要な3様式としたのは比較的后年であり, 初期には, 自然主義・印象主義・表現主義という分類が用いられていた(パウル・ティリッヒ『現代の宗教的状況』菅円吉・後藤真訳, 日本基督教団出版局, 1950年]48頁以下)。また, 形式・内実の両極性に基づく, 形式が支配する様式(印象主義 写実主義), 内実が支配する形式(ロマン主義 表現主義), 平均的様式(理想主義 古典主義)という分類もある(『著作集』第7巻330頁)。他にも, 様式および内容が宗教的であるか非宗教的であるかにより生まれる4つの様式(『芸術と建築』112頁以下), ビザンティン, ロマネスク, 初期・盛期ルネサンス, マニエリスム, バロック, ロココ, 古典主義, ロマン主義, 自然主義, 印象主義, 表現主義, キュービズム, シュールレアリスムなどが列挙され, さらにディルタイの観念論的, 實在論的, 主観的, 客観的の4つが「どの芸術作品もこれら4つ全部の要素を含んでいるが, そのうちの1つか2つの要素が特に支配的である」とされる様式の分類もある(『文化の神学』104頁以下)。しかし, これら様式の多様性は, 後年になると徐々に自然主義・理想主義・表現主義の3様式に統一されていくので, 本論では, 彼の建築論がほとんど後期に集中していることを考えても, この分類が最も妥当であると考え, この分類を採用した。
- 19 『芸術と建築』132頁。
- 20 同238頁。

- 21 『文化の神学』108頁。
- 22 『芸術と建築』269頁。
- 23 同238頁。
- 24 同。
- 25 同270頁。
- 26 同237頁。
- 27 同238頁。
- 28 同270頁。
- 29 同 89頁。
- 30 『組織神学』第三巻（土居真俊訳，新教出版社，1984年）253頁。
- 31 『芸術と建築』236頁。
- 32 同 37頁。
- 33 同24 頁。
- 34 同 34頁。
- 35 同24 頁。
- 36 『著作集』第7巻355頁。
- 37 『芸術と建築』137頁。
- 38 『著作集』第7巻355頁。
- 39 『芸術と建築』246頁。また，同 98頁も参照。
- 40 同247頁，同 98頁。また，「プロテスタント的生の脈絡において，視覚芸術が欠落しているということは，歴史的には理解出来るが，組織神学的には支持し難いし，実践的には遺憾なことである」（『組織神学』第三巻254頁）も参照。
- 41 ティリッヒは，成功例として，ニューイングランドのミーティングハウス，円形教会，ドイツのドレスデンのフラウエンキルヒェなどを挙げている。『芸術と建築』247頁，『著作集』第7巻356頁。
- 42 『芸術と建築』288～289頁。
- 43 『著作集』第7巻337頁。
- 44 『芸術と建築』289頁。
- 45 同248頁。
- 46 同289頁。
- 47 同290頁。
- 48 同。
- 49 同 39頁。ティリッヒは「誠実の原理」を，芸術に関する相対主義的態度に抗する「長続きする判断基準」とみなす。同 38～139頁。
- 50 『著作集』第7巻357頁。
- 51 『芸術と建築』294頁。
- 52 同86頁。
- 53 同295頁。
- 54 同。なお，ティリッヒは，初期の論文においては，聖なる特殊領域の存在には反対の立場を取るが，後期 ちょうど建築の諸論文が書かれた時期 には，それに対して受容的な態度になっている。例えば，日曜日（聖日）の存在について，1930年に書かれた「礼拝と形式」では，「礼拝の形態化は，我々の平日（日常）の形態化が純粹感動からの形態化である程度に応じて，必要性が少なくなる。また第二に意味することとして，礼拝の形態化がなされる場合，それは平日（日常）の中で平日（日常）への意味賦与的な深みから起こってくるものを代表する形態化でなければならない。このゆえに我々の平日……に並び立ついかなる礼拝形式も退けられるべきである。聖域というものはない！」（『著作集』第7巻338頁）。しかし，最後年の講演である「組織神学者にとっての宗教史の意義」（1965年）では，彼はこう言っている，「宗教改革者たちが毎日が主日だと言って週の第七日目の神聖性を貶めてしまっ

パウル・ティリッヒの教会建築論

た時、彼らは正しかった。しかし、そう言うためには主日が存在していなければならなかったし、しかもそれは世俗的なものの圧倒的な重みに対して均衡力を、かつて持っていたばかりでなく今なお持っていなければならなかったのである」(パウル・ティリッヒ『宗教の未来』[大木英夫・拙訳、聖学院大学出版会、1999年]101頁)。一読して分かる通り、彼の「教会建築の神学的理由付け」は、後者の引用の線に沿ってなされている。ティリッヒの建築論は、一部の例外を除けばそのキャリアの最後期(主として1960年代)に書かれているが、これは、この世の只中における聖なる領域の存在を彼が容認するようになって初めて建築の神学が可能になったことを示唆しているのかもしれない。

- 55 『芸術と建築』134~135頁。また、「住まうことと空間と時間」(同101~107頁)も参照。
- 56 同290頁以下。
- 57 同249頁。
- 58 同295頁。
- 59 同296頁。他に37頁、250頁なども参照。なお、同250頁では「聖なる空洞」(sacred void)という言葉も用いられている。Sacred Voidとは、ティリッヒの同時代に対する歴史神学的あるいは文化神学的に重要な用語であるが、それが芸術の神学において用いられているのは、上に述べた、ティリッヒは芸術の神学において用いられる諸概念を文化の神学全般に応用して用いていることの例証となるであろう。
- 60 同250頁。なお、「聖なる空虚」については、田中敦『知の探求は原理的に可能か?』(国際基督教大学教養学部、1997年)99頁に記されている「何も悟らないための言葉」についての解説も併せてご参照されたい。
- 61 同296頁。
- 62 同37頁。
- 63 『著作集』第7巻359頁。
- 64 『芸術と建築』250頁。
- 65 同36頁。
- 66 同254頁。
- 67 同。
- 68 同36~137頁。
- 69 同254頁。
- 70 同252頁。
- 71 同。
- 72 『著作集』第7巻362頁。
- 73 同。
- 74 <http://www.geocities.jp/colourfulplanet/matisse.html>, <http://image.kanshin.jp/img/2/26667/332273896.jpg>などで写真を見ることが出来る。
- 75 同363頁。
- 76 『芸術と建築』255頁。
- 77 同。
- 78 同。
- 79 同255頁。
- 80 『宗教哲学』82頁。
- 81 同9頁。
- 82 ティリッヒ『プロテスタント時代』69~70頁。また、『ティリッヒと芸術』16頁を参照。
- 83 『芸術と建築』255頁。
- 84 同298頁。
- 85 『著作集』第7巻363頁。
- 86 『芸術と建築』298頁。

- 87 同249頁。
88 『ティリッヒと芸術』243頁。
89 同252頁。
90 同243頁以下を参照。そこでパーマーは、ティリッヒによる判断の反証として、テイツィアーノ、レンブラント、ジョット等を例に挙げて説明し、「実際のところ、ティリッヒを好意的に見る芸術史家は少ないであろう」(同245頁)と、かなり辛辣な評価をしている。
91 同280頁。
92 同286頁。
93 同282頁。
94 同283頁。
95 同284頁。
96 同286頁以下。
97 同293頁。傍点原著。
98 同375頁。
99 『芸術と建築』12頁。
100 『組織神学』第三巻253頁。
101 『芸術と建築』143頁。
102 渡辺善太『銀座の一角から』(ヨルダン社,1971年)140~162頁。
103 同6頁。
104 同62頁。