

Title	ピエール・ブルデュー： アーウィン・パノフスキー『ゴシック建築とスコラ学』への『あとがき』解題と翻訳
Sub Title	Pierre Bourdieu's "postface" to Erwin Panofsky's "Gothic architecture and scholasticism." commentaries and translation
Author	香田, 芳樹(Koda, Yoshiki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2023
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.125, (2023. 12) ,p.1 (184)- 25 (160)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	香田芳樹教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01250001-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01250001-0001</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ピエール・ブルデュー..  
アーウィン・パノフスキー 『ゴシック建築とスコラ学』への『あとがき』  
解題と翻訳\*

香田 芳樹

【解題】

本稿はアーウィン・パノフスキー『ゴシック建築とスコラ学』(Erwin Panofsky: Gothic Architecture and Scholasticism 1951、以下『ゴシック建築』と略)のフランス語訳 Architecture Gotique et Pensée Scolastique, Paris 1967に翻訳者Pierre Bourdieu自身が書いた『あとがき』postface (pp.135-167)の邦訳である。途中他著作からの長文の引用があるが紙幅の都合上割愛した。

ピエール・ブルデュー(一九三〇―二〇〇二)は現代における最も多産で影響力のある社会学者の一人であり、彼の影響は社会学のみならず、文学、美学、哲学、人類学、歴史学、心理学、教育学など多方面に及んでいる。彼の思想を特徴づけるキーワードは数多いがその中でも「ハビトゥス」はとりわけ人口に膾炙して、科学の様々な分野で援用されている。ハビトゥスの思想は古代ギリシアの哲学者たちが徳の完成としてあげたエティケーやヘクシスに由来するが、スコラ学の泰斗トマス・アクイナスがこれをハビトゥスと翻訳して以来中世神学の重要な概念の一つとなった。ブルデューはこの歴史的に進

化してきた概念を現代社会の構造理解に寄与するものと考えた。すなわちハビトゥスは社会における人間の実践を生み、秩序づける力であり、そこから生まれた人間の嗜好 (gout)・気質 (disposition) が逆に社会を再構成していると考えたのである。「ハビトゥスとは、持続性をもち移調が可能な心的諸傾向のシステムであり、構造化する構造として、つまり実践と表象の産出・組織の原理として機能する素性をもった構造化された構造である」(『実践感覚』 八三頁、強調原著者)。そしてこの心的傾向のシステムが社会の様々な領域で、——芸術や科学はもちろん、都市における階層構造や日常生活や大学教育にも——形成し秩序づける力として発動していくことをブルデューは説明していく。ハビトゥス論の裾野は広く、その全容を明らかにするためには稿を改めて論じる他ない。本解題ではこのハビトゥス論の出発点にあるのが、美学美術史家アーウィン・パノフスキー(一八九二—一九六八)が『ゴシック建築』の中で使った「メンタル・ハビット」(精神習慣)である点に焦点を絞って、この概念の初期の相を明らかにする。

パノフスキーは著作の中で、一一三〇—四〇年頃から一二七〇年頃の時期にゴシック芸術とスコラ学のきわめて強いつながりができたことを認めた(邦訳三三頁)。具体的にはそれはトマス・アクィナスの『神学大全』に象徴される、(一) 全体性、(二) 部分と部分の部分との相同性、(三) 明確性といった精妙な「思想の構造」が、ゴシックの大聖堂をつくる正確な「建築の構造」(とりわけ丸天井のポールト構造や対角リブなど)と共鳴しているということである。この奇妙な対応関係の原因として考えられるのは、建築家たちが、たとえトマスをラテン語で読んだことがなくとも、彼らの仕事の性質上、「典礼的で図像学的なプログラムを考案した人びとと仕事上連携せざるを得なかった」(邦訳三六頁)ことや、都市に設けられた学校や説教や自由討論会といった開かれた知的会合の場に出席する機会もあったことだと考えられる。こうした人的な交流を通して思想と建築という異業態が接近したという仮説をパノフスキーは立てるが、しかしそれだけではメンタル・ハビットを説明するためには十分ではないと考える。精神習慣はさらに「習慣の霊」となってスコラ学者も建築家もそして一二—三世紀の中世人たちをあまねく支配したとするのである。こうした場所と時間を共有する個人に等しくかかる力をパノフスキーは *modus operandi*、すなわち(作業モード)と呼ぶ。これによって思想も建築も人間関係もシンクロナイズされて

進化していく。若いブルデューはこうした中世神学と建築の同時性進化の図式から、現代思想の鍵概念の着想を得た。そのことは彼の初期の代表的理論書である『実践感覚』（一九七二年）の多くの記述が、この『あとがき』をもととして書かれていることから窺い知れる。例えば先の〈作業モード〉は『実践感覚』では、「意識によっては支配されない製作法」、すなわちスコラ学という制作者の意識的な意図を越える「客観的志向」と定義されている。

『あとがき』は三部構成をとる。第一部ではブルデューは「実証主義」の科学に批判の目を向け、実証主義が与える事実と証明は作品の表向きの価値しか明らかにせず、「意味の内的な第二の層」に入って作品を真に理解するためには、直感と経験に基礎をおいた解釈が必要であるとする。例えば有名なダ・ヴィンチの『最後の晩餐』を理解するためにはキリスト教の基礎知識のみならず、画家の生涯や、イタリア・ルネサンスの知識が要求される。それをもたない異文化人にはこの壁画はただの夕食の絵でしかないだろう。しかし図像学的なデータだけでわたしたちが理解しているのは実はそれと大差ない限定的な作品像である。もし「この作品をレオナルドの人格の記録として、あるいはイタリアにおける盛期ルネサンス文化の記録として、あるいは特殊な宗教的態度の記録として」理解しようとするれば、別の「象徴的価値」を発見しなければならぬ。これが「図像解釈学」（イコノロジー）である。パノフスキーに依拠しつつ、ブルデューは図像解釈学と図像学の相違点に何度も言及する。それによれば、民族誌（エスノグラフィ）が特定のテーマと特定のモチーフの関係を伝える補助的な学問であるように、図像学（イコノグラフィ、*h. i.*）も記述的で統計的な学問であり、制作年代や場所や典拠などを正確に割り出しはするが、解釈を自力で作りに出すことはない。これに対して図像解釈学（イコノロジー）は「分析よりはむしろ総合から生じる解釈方法」だとされる。それは図像記述分類の客観性を越えた「実際の経験」に基礎をおくもの、つまり移りゆく歴史的条件のもとで人間が生きた生の形式によって理解されるものである（『イコノロジー研究』四〇頁以降参照）。この生の形式によって新しいリアリティーを〈創造する〉ものが「ハビトゥス」である。

第二部で「ハビトゥスの力」が中世に形成された有力な場所をブルデューは「学校」とし、そこで無意識の文化的図式が形成・伝授されたとする。教育は一二世紀にはその中心を田舎の修道院から都市の大学に移し、その方法論を瞑想から「討

論」へと変化させていた。都市と討論はまったく対極的なもの（価値観）を和解させるための重要な場所と手段だったのである。

第三部ではパノフスキーの『ゴシック建築』やその他の著作に依拠しつつもブルデューはハビトウスを論じるための独自の視点も導入している。ハビトウスを、仮想的な文を無限に作る可能性を有するチョムスキーの「生成変形文法」に喩え、文化的影響の偶然性を強調する点、後の彼の教育システムへの関心とも関連するが、ラディカルな改革者であるブラバンのシゲルスの個人的ハビトウス（育った環境、受けた教育、容姿）が後期スコラ学の特質に現れているとする点などである。「宗教はピエール・ブルデューの著作の中では『パラドキシカルな対象』である」とE・ディアンティルは言った(Dianell, 2003)。文化や教育や社会権力の分析で画期的な業績を残した社会学者は、たしかに宗教についてはわずかな発言しか残していない。しかしこのことは彼の宗教的関心の薄さを意味しているのではない。それほど彼の社会学の画期的概念——ハビトウス、信仰、フィールド——は初期の宗教研究から得られたものである。デュルケーム、マックス・ウェーバー、マルクス同様、ブルデューも宗教社会学から出発したといっても過言ではない。この『あとがき』もそうした宗教的関心に基づいていると考えることができる。この最初の著作を社会学、神学、建築学視点から批判する研究者も多いが、嗜好（趣味）や、階級や、教育といった後の彼の主要テーマの原型がこの中にすでに認められるがゆえに、これをさらに詳細に考察することには意味があろう。

ブルデューが個人的にパノフスキーの知遇を得ていて、執筆に際し教えを乞うたことは、翻訳書の扉にある謝辞から窺い知れる。老パノフスキーはすでに現役を引退していたが、若いフランス人社会学者が自著に熱烈に興味を示したのが嬉しかったのであろう。多くの教示と示唆をブルデューに送っていた。翻訳は一九六七年に出版されると大西洋を渡って原著者の住むプリンストンに届けられたはずだが、パノフスキーがこの難解な『あとがき』をどのように読んだのかはわからない。彼はその翌年に他界している。

『あとがき』には英語訳とドイツ語訳がある。

Laurence Petit (transl.), Postface to Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, in: Bruce Holsinger, *The Premodern Condition. Medievalism and the Making of Theory*, Chicago 2005, pp. 221-242.

Wolfgang Ierlkauf (transl.), *Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis*, in: Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M. 1974, pp.125-158.

ただし Ierlkauf の独訳は正確な翻訳を諦めて、自由に解釈を施した翻案というべきものであり、学術的信頼度は低い。Petit の英訳も、難解なブルデューの言葉遣いに苦勞した結果、原語の意味を損なわない程度に、多くの箇所て改変が行われており、翻訳の難しさを示している。

『あとがき』にはいくつかの研究がある。

一條和彦『パノフスキーの「メンタル・ハビット」とP・ブルデューの「ハビトゥス」——イコノロジーの限界について』、『美学』（美学会編）第四七卷（一九九六）収録、一〇一—一〇七頁。

三浦直子『ブルデューのパノフスキー受容と社会学的展開 美術史研究を反省的社会学に継承する「手法」』、『法学研究 法律・政治・社会』（慶應義塾大学法学研究会）第九〇卷（二〇一七）収録、四三—四四頁。

Erwan Dianteill, *Pierre Bourdieu and the Sociology of Religion: A Central and Peripheral Concern*. In: *Theory and Society* 32 (2003), 529-549.

Bruce Holsinger, *Indigeneity: Panofsky, Bourdieu, and the Archeology of the Habitus*. In: Holsinger, *The Premodern Condition. Medievalism and the Making of Theory*, Chicago 2005, 94-113.

原註は本論と関係ないと判断したものは省略し、理解に必要と考えた訳注は挿入した。また難解な論述なので、読者の便を考え原書の頁を括弧とアラビア数字で示した。

【翻訳】

(135) 『ゴシック建築とスコラ学』は疑いもなくこれまで実証主義に対してなされた最大の挑戦の一つである。『神学大全』と大聖堂が同じ方法論によって組み立てられた、可視的要素において比較されるものであるという主張と、また別の観点では、部分と部分の間にできる厳密な区別とも、形式の位階構造ヒエラルキの明確で精妙な明晰さとも、対立するものの調和的和解とも比べられるものである、という主張はせいぜいのところ、「たいした心眼をおもちだ」といった、敬して遠ざく賛辞で片づけられるおそれがある。

歴史的総体のさまざまな観点において、マックス・ウェーバー流に言えば、〈親和力〉(Wahlverwandschaft)とか、言語学者のいう構造的親近性とかいうものがあるという考えは新しいものではない。しかし、ある社会やある時代に特徴的な象徴のすべての表現形式の軌跡を探すことは、純粹科学的な意図というよりも、むしろ形而上学的で神秘的な靈感によるものなのである。ゴシック建築がなかく直観主義が熱心に好んで探求しようとした分野の一つであったことは疑いもなく偶然ではない。(136) そうしたゴシックの大聖堂の「精神的構造」についての数多くの問題提起の中からたった一つだけ例を挙げれば、ハンス・ゼードルマイアーの「理念的大聖堂」が挙げられる。彼はそうしたものが可能であるという考えに魅せられて、建築要素の総合的研究に反対し、大聖堂の技術的特徴と視覚的形質を方法論的に究明することに異を唱え、形態の具体的な特徴をその下にある「意味」機能へと解釈し直す「現象学」を提唱した。ゼードルマイアーはゴシック建築とそれに付随する芸術品の中にある種の典礼が、いやもつと正確ツェウに言えは、伝統的典礼の本来の「アウグステイヌス派」的な把握様式が形象となつて表現されていると考えたのである。もし「意味」を説明することが常にある種の「投射テスト」の域を出ず、ハンス・ゼードルマイアーのような分析が怪しげな圏に落ちがちであることを、批評家が正しく看破しているのであれば、つまり解釈された現象は、それが「天蓋の原理」であれ、壁の「透明性」であれ、あるいは「形態の保留」(das Schweben)であれ、著者が発見した意味とのみ一致し得るのは、それがその意味に応じて構成され、命名されたからであ

るからだとかわかっていれば<sup>③</sup>、にもかかわらず、我々は科学的事実と証拠の実証主義的定義の名において現象の表向きの価値に固執することを拒否する解釈の試みをすべて放棄しなければならないのだろうか？

実際もしどのような条件下で比較が可能で正当になるかを同時に定義しないうちに、当たり前のように社会的リアリティの異なる秩序を比較するのをよしとするなら、それはナンセンスである。(23)「単純で古典的なスコラ学によって作られたメンタル・ハビット(精神習慣)が単純で古典的なゴシック建築に影響を与えた可能性を確認しようとするなら、教義の概念内容は括弧に入れ、(作業モード)(modus operandi)に注意を払わなければならぬ。」このように、直観主義の特徴である、教義主義と経験主義の、また神秘主義と実証主義の奇妙な混用を避けて比較できるようにするためには、直観の与件の中にそれらを実際に統合できる原理を見つけようとするのを断念しなければならぬ<sup>④</sup>、比較される現実を、比較のために同定できるようにする操作に委ねなければならない。すなわち、比較されようとしている対象が、現実の経験的で直観的な理解にただ与えられるのではなく、直接的知覚に抗して獲得され、系統的分析と抽象化作業によって構築されなければならないのである。表面的でまったく形式的で時として偶然にすぎない類似にとらわれないようにするならば、どこにそれが表現されていたり隠れていたりしようとも具体的な現実物から、共通の特性の発見を目的とする比較ができる諸構造を取り出すことができるのだ。

アーウィン・パノフスキー氏は他にも、芸術作品がそれに解釈の網の目を当てはめることで、異なった水準の意味を届けられることや、より低い水準の、つまり最も表面的な意味は部分的で切断されており、それゆえ誤っていることを示した。そこではそれを包含し変形するもっと高次の意味が見えなくなるからである。最も素朴な経験はまず「我々が存在的な経験の奥底で浸透できる意味の主要な層」に出会う。(138)別の言い方をすれば、「事物の意味、表現の意味へと再配分される現象の意味」に、——最近の著作では、「事実的意味」とか「表現的意味」とか、形式の「第一段階の自然な意味」といったように定義されているが<sup>⑤</sup>、——に出会うのである。こうした知覚は「表示概念」によって武装されている。これはアーウィン・パノフスキー氏が見るように、作品の感覚的特徴しか指し示さないし、捉えないものなのである。(例えば桃を



ビロードのようだといたり、レース編みを透けてみえるようだといたりするようなものである。)それが捉えているのは、(濃い色とか愉快な色というときのよう)に、こうした特性が観客に引き起こした感性的経験にすぎない。「文学手法によって得た知識からしか解説するすべがなく」、「記号内容の意味の領域」と呼ばれる「意味の第二の層」に到達するために、感覚に訴えるものの名称を越え、芸術作品の文体論的特徴をつかみながら、作品の本当の「解釈」を作る、本来の特徴を示す概念 (concepts prominently caractérisants) を自由に使えなければならぬ。<sup>(8)</sup> この二次的な層の内部で、アーウィン・パノフスキー氏は二つのものを区別する。一つは、解説に図像学 (イコノグラフィ) の助けを借りなければならぬ「二次的、あるいは因習的主题」、つまり「イメージや物語やアレゴリーの中に現れるテーマや概念」である。(例えば食卓を囲んで座る一団の人々は並び方次第では最後の晩餐のようにみえる。) もう一つは、例えばある国家や時代や階級の文化の表現である「文化的シンボル」のように、<sup>(10)</sup> 図像解的な意味や構図構成法を扱う条件でのみ再確認できる「内在的意味、あるいは内容」である。(ここでの図像解学 (イコノロジー) による解釈と図像学 (イコノグラフィ) の関係は、民俗学 (エスノロジー) と民族誌 (エスノグラフィ) との関係と同じである。) これはまた、「イメージや物語やアレゴリーの創作と解釈同様、モチーフの選択と提示を支え、形の組み合わせや技法に意味を与える根本原理を見つけ出す努力」なしには把握できないし、「作品の内在的意味を、この作品や作品群に歴史的に結びついた文明のできるかぎり多くのドキュメント」に関連づけることなしには把握できないのである。分析の詳細には立ち入らないが、芸術作品の表現的といわば「人相学的な」質に基礎をおく理解は、美的経験のある種のロマンチックな表現が作品理解のすべてであるので、それが様式史や形態史や「文化的兆候」の歴史によって下支えられもモデル化も修正もされない以上、美的経験のただの劣った、破損した形にすぎない。この低次の解説行為は、まったく美的体験にすぎないか、あるいは単一な理解 (これを分析は人為的に破壊するのであるが) に取り込まれているかによって、本質的にそれぞれが異なっている。なぜならそれらは、より適切であり特殊な解釈においてそれらを包括し越えている、よりレヴェルの高い行為に満たされて意味をもつからである。形式上の配置や技術的手順や、それらを貫いている形式的で表現的な特性が「意味」を得、同時に図像学や図像解学以前の解釈の

欠陥が露呈するのは、図像解釈学的な解釈によってのみである。(一七〇)「例えば降誕図の伝統的タイプでは、聖母マリアはベッドに横になっていたが、一四世紀や一五世紀には、それが御子への愛からひざまずく聖母を描いた新しいタイプに取って代わられることが多くなった。構成の観点からこの変化は、三角形の構図を長方形の構図に取り替えたことによって生じた。図像解釈学の視点では、偽ボナヴェントウラや聖ブリギッタといった著者たちが述べた新しい主題を導入したものである。しかし同時に、この変化は中世末期にふさわしい感性の新しいタイプの登場を示している。内的意味(もしくは内容)を本当に網羅的に解釈してみることでわかるようになるのは、ある特定の国や時代や芸術家に特徴的な技術的手法——例えばミケランジェロがブロンズよりも石像を好んだとか、デッサンで特殊な線影を使っているとかいう技術的手法が、その他何であれ、彼のスタイルのあらゆる特質に共通する、同じ基本的態度が現れたものだということである。」<sup>(10)</sup>したがって様々なレヴェルの意味機能は、言語のレヴェルのように、序列化されたシステムへと(調音される)。そこでは含むものが今度含まれ、意味されたものが今度は意味するのであり、分析は上昇と下降を繰り返す。

作品が様々なレヴェルの意味機能を、それにつけられた記号通りに受け渡すというのが事実なら、記号のばらばらの再現は分裂的解読になるだろう。エミール・マルのように、「中世の芸術はきわめて象徴的である」というだけでは、中世の象徴主義の真実を完全に説明するには不十分である。エミール・マルはこう書いている。「芸術家は神学者同様、素材を精神化することに長けていた。(一七一)例えば彼らはエクス・ラ・シャベルの大きな吊り燭台に、塔に守られた都市の形を与えた。光に照らされたこの町は何を表すのか? 答えは銘文にある。それは天空の城エルサレムなのである。神に選ばれた者たちに約束された魂の至福は、聖都を護る使徒と予言者のすぐそばの鋸壁に表されている。これこそ、聖ヨハネの幻視を実現する最も優れた方法ではないだろうか。炎に焼かれる三人の若いヘブライ人(ダニエル三三八以下)の姿を吊り香炉に刻んだ芸術家は、正統教理を可視化する術を心得ていた。炎からあがる香は殉教者たちの祈りなのであった。信心深い職人は自分の作品に自分の魂の愛のすべてを注いだのである。」<sup>(10)</sup>もし芸術的創造の哲学を受け入れ、図像学的考察に客観的に携わる文化的対象の科学の知を認めなければ、何か別のものを明らかにするのならいざしらず、表現されているものの図像学的

意味を発見しても、自在に意味するものに変化する意味内容をつきとめることはできない。作品が象徴ではなく、ただのアレゴリーのように理解され、概念や「図像学的プログラム」をわかるように翻訳したもののように思われるのであれば、作品の意図とは制作者の意識的意図となってしまう。作品は、自分の作者が言おうとしなかったことや、言わせようとしなかったことを一言も言うべきではないことになる。福者の黙示録の細密画が東洋の布地のような図像学の見本もそうだし、ボヴェのヴァンサンの『大鑑』やシゲルスのような重要な人物の哲学的・美学的理念の文学記録もそうだが、靈感がわくやいなや、意味づけはし尽くされたということになるだろう。芸術作品やその創作物のこうした表現は時としてこうしたアレゴリーへの賛美や、創造的個性への賞揚の中に現れる。(142)「われわれは、中世の偉大な芸術は集合的芸術だと考えがちである。芸術が教会の思考を表現する以上、この考えには大きな真理があることを認めざるをえない。しかし、こうした思考はそれ自体、卓越した人間たちの中に現れる。創造するのは大衆ではなく、個人である。」<sup>(1)</sup>創造的個人の権利と、独自の創造の秘儀を守るために個人と集団を対立させることは、文化の形式下にいれば、個人の心の中にさえ——「文明化」とか「教養」(Bildung)とといった主観的な意味で——集合的なものがあるのを見つけ出すのを禁じる。しかしアーウィン・パノフスキー氏の言葉を借りれば、「ハビトゥス」を通して、制作者は彼の集合的なものや彼の時代から影響を受けており、そんなこととはつゆ知らず制作するが、その制作行為は見かけはまったく独創的なものである。

史料編纂の実証主義は「芸術的綱領」の痕跡を探してきたが無駄だった。なぜなら綱領とは、制作者や同じ文化に属しているすべての人々の意識には本質的に捉えられないものであるし、「自己表現」のために誰かに意図的に表現される必要もないし、(一部の心理学者の解釈が「芸術意欲」(Kunstwollen)とといった曖昧な言い回しで暗示するのはまったく逆に)、個人的で意識的な表現意志を表現することなく、表現されるものだからである。「われわれがイメージやアレゴリーを作ったり、解釈したり、またモチーフを選んだり表現の基盤となる基本原則、さらには使われた形式配置や技法に意味を与える基本原則を理解しようとするなら、ヨハネ福音書(一三章二一節以下)が最後の晩餐の図像学にびつたりと合うように、これらの基本原則に適合する特殊なテキストを見つけない必要はない。(143)この原則を理解するためには、われわれ

はある精神活動を行わなければならない。それは診断にも比するものであり、よい表現がないが、非難を覚悟でいえば、『総合的直観』(Intuition synthétique)ともいうものである。<sup>12)</sup>したがって、科学的図像解釈学に基礎をおく直観は、方法を模索した帰結なのであり、それゆえ直観主義のいう未熟で無軌道な直観とは何ら共通するところはない。またこの科学は、それが発見するものについての詳細で明確な証明を見つけられるという希望をあきらめなければならぬ。図像学はそんなことなど意に介せず、実証主義の方法論的理想を実現する。エクス・ラ・シャペルの吊り燭台のように、事物は解読してもらうための記号を提供しているので、図像解釈学はいとも簡単に悪循環に陥る「方法論的循環」に本質的に運命づけられている。同じクラスの対象との関係で特定の対象を理解し、アーウィン・パノフスキー氏がいうように、特定の作品を、特定の作品から離れることでしか確立できない「様式史」によって「修正」することが強制される。あらゆる構造学同様、図像解釈学的分析もその発見を可能にする真実以外に、その発見の真実の証拠を期待してはならない。「歴史的現象であれ、自然現象であれ、特殊な観察が『事実』の性格をもつのは、それが別の似かよった観察と関連させられ、その結果、それらがまとまって『意味をなす』ときに限られる。この『意味』とはそれゆえ、同じ種類の現象の内部で、新しい特殊な観察を解釈する際に、制御の名目で正当に使われるのである。しかしながら、もしその新しい特殊な観察が、その一連の「意味」に合うように解釈されることを断固拒否し、(Fals)そこにどんな誤りもないと証明される場合、一連の「意味」は、その新しい特殊な観察を含む新たな形態を受け入れなければならないだろう。こうした方法論的循環(キルクス・メトデイクス)は明らかにモテューフの解釈と様式の歴史の關係にではなく、イメージ・物語・アレゴリーの解釈と型の歴史との關係や、また内在する意味の解釈と文化一般の徴候の歴史との關係にも当てはまる。<sup>13)</sup>実証主義が厳密さに欠けるアプローチを軽率で不遜としか見なさないので対して、アーウィン・パノフスキー氏はこれへの需要がますます高まり、需要が増すことを見せてくれる。実証主義的な解釈のように些末な事実の無限の積み重ねの背後に身を隠すことをよしとせず、構造解釈は真理の一つ一つから導き出した手に入るすべての真理を使う。なぜなら、あらゆる真理は全体の真理のどこにでも宿っているからだ。

方法を定めることでただの現象的な意味理解と縁を切り、実証主義者たち——この「大地の友たち」——が満足する、手に触れて見ることのできる証明に頼りすぎるのをただちにやめようという大胆な研究があるのは有り難い。なぜなら、資料が解釈の正しさを証明できるのは、資料が証言しているものと同じ解釈原理に従って資料が解釈される限りにおいてだからである。こうした研究は、実証主義の誤った厳密さからくる部分的で特殊な問いかけにいつも真つ向からさらされる。パノフスキー氏が「証明因」と名づけたもの、つまりヴィラール・ド・オスクール「十三世紀フランスの建築家」が『画帖』で言う「内部で論じられるべきもの（インテル・セ・ディスプランド）」を持ち出すのは、謙虚さからであり、これは実証主義者たちの言う「自明さ（セルティトゥード・スイ）」とは対極をなしている。(145) 実際に、画像学的な歴史記述という実証主義の理想と完全に一致する証明が本当に満足いくものであるのは、それ自体が唯一の本来の真実の証明である体系としての構造解釈を行うことを認める場合だけである。そしてこのよい方法に言えば、いかなるものもこの特殊な証明を、長きにわたって書物に書かれてきて、その一貫性を保証されるようになった証明の体系から区別する理由はない。しかしながらアーウィン・パノフスキー氏がこの特殊な証明に特別の地位を与えたことをわれわれは理解している。実際その際、「連続の感覚」は「新しい観察を挿入する」だけではなく、それを作るために、それに先んじて、実証主義が目をつむっていた新しいリアリティーを文字通り（創造する）<sup>14</sup> ことにもなるのである。しかし証明体系の一貫性に負っているこの証明を実証主義は、まるで孤立した質問に然りか否で答えるときのように、経験の定義で片づけるので、事実の体系的構築の中に事実改竄の結果があることを認めない。実証主義のいう事実とは体系の霊に靈感を得た、畢竟、論点先取の虚偽（une pétition de principe）の上に成り立っているものなのだ。これは大変なことだ。実証主義の事実概念や証明と手を切った科学者はまた、先人が残した議論や資料が推論や著作での解釈の正しさを証明するという実証主義的な希望を放棄しなければならぬからだ。(146) 彼らの著作は常に彼らには意識できず、彼らが無意識に仮説を立てたときだけ、直接手に入るのである。

アーウィン・パノフスキー氏が注意喚起するように、彼がラディカルに刷新するのは、すでに自分以前に提起されていた

問題の〈定式化〉である。すでにゴットフリート・ゼンパーがゴチック様式の中にスコラ哲学の小石がシンブルに埋めこまれているのを見、またデヒオが「ゴシックは石化したスコラ学である」と言うように、造形芸術と神学の間には関係が存在するといふ直観は、専門家たちに直接の「影響」を調べさせた。その影響は、言ってみれば、E・マルの言う図像学的綱領やJ・ザウアーの言う象徴化によってゴシック様式とスコラ学的思考の発展に見られる平行関係において把握されるようなものであった。<sup>(16)</sup>アーウィン・パノフスキー氏が(第一章で)この符合を、後に検証されることはない原始時代と後代でも意味ある統一をなしていることを示すことで、思いださせるとき、彼はまったく独創的な問いを立てているのである。すなわち年代順の符合は、それが論理的、あるいは図像学的な符合の指標であり、その理由が意味体系で説明でき、その原因が実証できる場合にのみ意味があり重要になる。この意味でゴシック芸術とスコラ学的思考の発展の最中の時代は特権的事例であり、(147)これに著作の中でも特別な地位が与えられているのは、二つの時代が構造的相同性の光の下に考察できるからである。それはこの種の直訳、つまり神学の用語をマルやザウアーが捉えた建築用語へ(意図的に)翻訳することには決して還元できないものであり、「ハビトゥスの形成力」として科学部門における決定的な原理を見つけ出すものである。それゆえそれはアーウィン・パノフスキー氏が定式化した特殊な、しかし特に重要な事例をはるかに越えた問題提起と解決策なのだ。構造学的方法は概して、社会と時代の多様な象徴的構造の中にできた相同性を見つけ、一方がもう一方に移行することを許す形態変換の原理を見つけることで満足する。二つのどちらも相対的に独立しているので、即自かつ対自と考えられる。アーウィン・パノフスキー氏はこの相同性の論理と存在を完全にそして具体的に考察する「具体的な(…)接続」を発見しようと努力している。その際は彼は「単一の世界観」や「時代精神」を引き合いに出したり、あるいは説明のために個々の具体的な個人——あれこれの建築家——をあげたりして満足しようとはしていない。<sup>(17)</sup>そうした場合にしばしば無知の避難所として使われるような、構造の一致点や共存点のようなものは持ちだささないのだ。彼は見かけが最も単純な説明をする。(もしかするとそれが意思疎通の際に神秘的な要素を減じてくれるからかもしれない。)文化の伝達が一つの学校に独占されているような社会では、人間の作品を(そしてもちろん行動や思考様式を)つなぐ強い相関性はその原理を、(148)無

意識なものを意識的に、あるいは部分的に無意志のまま伝達する機能をもった教育機関、あるいはもつと正確に言えば、彼らの文化や、よりよく言えば彼らの〈ハビトゥス〉を形成する無意識の（あるいは深く埋もれた）図式のシステムをもった個人を作る機能をもった教育機関、もつと手短かに言えば、集合的遺産を個人的で共通の意識に変化させる教育機関に置いている。ある時代の作品を学校の実践と関連付けることは、それゆえある時代とある社会の象徴主義に関わっている作品が何を〈宣言している〉のかだけではなく、それが何を〈裏切っている〉のかを説明する手段の一つを手に入れることなのだ。

学校は王国の中の王国だとか、学校によって文化は絶対的に始まったとかいうことで、説明のための研究をやめてしまえば、それは疑いもなくまったくナイーヴだと言われても仕方ない。しかし、学校はその機能の論理にしたがってそれが伝達する文化の内容と精神を変形させ、定義するという事実を無視するのはもつとナイーヴである。スコラ学的思想の場合ほどこのことが真実であることにはないように思える。ある学校の思想というのはその最も核心的な主張を、それが置かれていた思想の諸学校に負っているのである。<sup>18)</sup>確かにマルティン・グラープマンが言うように、トマス・アキナスの著作は学校から学校の中で直接生まれたものではないにしても、しかしながら『神学大全』は「学校のためにおおむね書かれている」<sup>19)</sup>それはつまり、『神学大全』で見事に示されている解釈と思考の方法論は二三世紀のパリ大学の組織と教育伝統に負っているということであり、教育機能をトマスははつきりと自著作に託したということである。<sup>(176)</sup>それゆえ例えば「權威」の中に秘められた意味を〈見えるようにする〉ことを特に厳しく命じられている何より教育的な命令の実行を、明晰さの原理にあるものが無視するということがあるだろうか。ギョーム・ド・トッコがトマス・アキナスの口述教授法を名づけた表現、「効率的で自由で簡明な話し方」(*modus dicendi compendiosus, apertus et facilis*)<sup>20)</sup>は、トマス・アキナスも『神学大全』の序文で言うように、「初学者の教育のために適している」(*congruit ad eruditionem incipientium*)のである。実際トマス・アキナスは問題と命題と不必要なコメントの増加と秩序と脈絡の欠如は、行き当たりばったりの議論に委ねられた説明に特徴的だと捉え、不断に簡略化することで、それらを科目編成と一致した計画的明晰さに差し替えようとしている。その計画は著作で姿を現し、「聴衆の心に退屈さと混乱を生む」的外れで長すぎる一節や、うまい言い回しであるが不必要な

繰り返しを削除したのである。しかしその計画に払われた配慮がそれをはっきり目に見えるものにしたという欲望に変わる反面、積義の構造が学習訓練によって培われた思考様式によって教育機関を裏切り、〈問題〉を〈討議〉の「調査」のようなものにしてしまう。この思考様式は同時に教育技術でもあるのだが、その中に（都市の生活様式と緊密に連動し）聖堂学校と大学の発展と結びついた「創意工夫」があるのを見逃してはならない。

一〇世紀から一二世紀の間に知の在処が移動し、その結果学校もシフトしたので、知識人の関心や生活スタイルが根本的に変化した。文化は田舎で隔絶した生活を送っていた修道院を去り、(150) 新しい学校が司教座や都市の中心部に建てられ、それらは新しい欲求に答え、新しい議論に加わったので、組織や活動には共同体の特徴が反映された<sup>2)</sup>。時期的に近接しているが、ノルマンディーのベック大学校とアベールのいた聖ジュヌヴィエヴ校は別世界だった。一方の大修道院の修道院学校は厳しい教育システムを有し、一つの規則に従い、慈愛の価値に支配されていたが、中心には〈レクチオ〉、すなわち読み、コメントし、聖句に集中して瞑想することをすえていた。もう一方のバリ大学の初期形態では、競合する専門校のライバルたちが〈デイस्पタチオ〉、すなわち討論を行ったが、これは重要な機能を帯びていた。それゆえこれほどにも違った環境でまったく異なったタイプの知的関心や思考方法や心の修養が通じ合うのは驚きではないだろうか。「修道士の仕事は教えることではない、憐れむことだ。(Monachi non est docere, sed iugere)」修道院の神秘的で非討論的な伝統とは、信仰の合理化へのスコラ学の関心は対照をなしているが、とはいえマックス・ウェーバーがかつて示したように、それは伝統的知とその知の伝達方法の習慣とは切っても切れないのである。スコラ学的思考は多くの特質を、スコラ学の機関の機能に特有な論理から導き出している。その機関を通して、その機関のために、つまりスコラ学の機関が普遍的に機能するようにそれは作られているのである。それゆえスコラ学的思考の起源がピエール・アベールが教会法学者にならって大学での演習に導入した『然りと否』(Sic et Non)の技法であろうと、(151) アリストテレスの著作、とりわけ『トピカ』であろうと、<sup>(2)</sup> 〈討論〉は対極のものを和解させるための方法論として疑いもなく教育機関には最も典型的な産物である。それは導入されるや否や、特別な機能と教師によって専門化された形姿をつかって一貫した学理を提供しなければならないが、それは



典型的な哲学教師然とした哲学と（永遠の哲学）である哲学史の場合のように、たとえ架空の和解によってでもである。

この分析に広い活動の場を与えるために、（そしてアーウィン・パノフスキー氏は、スコラ学者とゴシック建築の場合同様、すべての文明に「メンタル・ハビット」と呼べるものが働いていると指摘することで、この拡張に道を拓いたのであるが）、教育機関のある社会で生きてきた文化人の思考を形成する図式が、（それは例えば修辞法の教科書では言語像、思考像と呼ばれているような発言の構成原理のようなものだが）、民俗学者が、こうした制度をもたない社会に生きる個人の儀式や神話のような創造物の分析から見つけ出した無意識の図式と同じ機能を果たすことをまず確認しなければならぬ。デュルケームやモースの言葉を借りれば、「個別化の原始的形態」と同じ機能をもつものは意識による把握対象にもならないし、明示的方法論的な伝達対象でもない。しかしながらこれに加えて、学校によって教え込まれた文化を呼ぶのにハビトゥスというスコラ学概念を使うことでアーウィン・パノフスキー氏は、文化が共通コードでも、共通の問題解決の共通の切り札でも、特殊で特殊化された思考形態でもないと言っている。（52）それはむしろ、以前に同化され、特殊な状況に直接当てはめれば、（作曲と似ているが）創意次第でそこから特殊な図式が無限に生まれてくるような、一連の基礎図式なのである。この（ハビトゥス）は、ノアム・チヨムスキー氏の「生成文法」からの類推で、ある文化に特徴的なあらゆる思考と知覚と行動を生み出すことを許す内部図式のシステムと定義することができる。アーウィン・パノフスキー氏がこのゴシック建築と神学大全という具体的で特殊な議論から引き出そうと試みたのはもしかすると、つまるところ「内的形相」、ヴイルヘルム・フォン・フンボルトの言葉を借りれば、「作業モード」といわれるもので、神学者の思考も建築家の図面も生み出し、一三世紀の文明を統括していたものだ。

それゆえ、現象面では異なっている世界の領域で、思考と行動のさまざまな領域に適用できる特殊な図式を生み出そうというこの一般的な態度表明を見ることができたのは当然であった。ロベール・マリシャル氏はアーウィン・パノフスキー氏の示したゴシック建築の解釈を明らかに参照しながら、ゴシックの書体と建築の間の驚くべき相同性のいくつかとその明確

な進化を主張している。「オジーヴ（丸天井の対角線リブ）の変化はすでにかなり早く一一世紀に始まった。オジーヴは西欧では一〇七五年頃に現れた。建築学者が最初のリブの交差形に出会うのはイングランドとノルマンディー公国であり、イル・ド・フランスでは「決定的スタイル」になった。イングランドとノルマンディー公国でこの変化が最初に始まった。(…)(154) イル・ド・フランスとピカルディーではゴシックの書体が正規化されていた。<sup>(23)</sup>「アーウィン・パノフスキー氏がゴシック大聖堂で働いているとする（作業モード）は、またゴシックの写本の書体の中にも現れている。(…)(157) まったく異なった分野と表現の体系が、アーウィン・パノフスキー氏が提示した解釈の体系の中に組み込まれている。さらにR・マリシャル氏の分析が明らかにしたのは、明証性の原理と対極和解の原理を内面化したものと定義されている（ハビトウス）が写字生の日々の仕事の中で形成されているかということだけではない。それは、（ハビトウス）が特殊な実践の特別な論理の中で具体的に発動するということでもある。<sup>(25)</sup> (…)(159) このように、神学的思考法と建築学的空間の構成を決定する原理に従うと、独創的で、より一般的な図式に還元可能な結論と成果に達する。加えて文化的作品のすべての制作を支配している原理を書字に応用することは、他の原理とは異なりスコラ学者たちが名づけることのできなかつた原理に従うことである。なぜならそれはある意味で、原理に従う方法を定義する原理だからである。ハビトウスを構成する操作はゴシック建築の例にもあるように、一種の無限の複製によって極限まで推し進められることを望む。ハビトウスを文法を生成する操作と捉えれば、それは仮想性を有するすべての具体的な文を生成しようとするのである。それは特に外部から課された意識的なプログラムによつては完全に予測することはできない。

アーウィン・パノフスキー氏はスコラ学的（ハビトウス）の中に、ゴシック建築の様式の説明だけではなく、「見た目は不規則だが、実際は執拗に一貫した」進化があることを説明する原理を見つけることができた。それはさらに三つの建築学の（問題）解決のための詳細な分析を見せている。身廊の壁の造りの進化に関してハリー・ポーパー氏がパノフスキー氏の提示した「弁証法的」図式の正当性を疑問視し、この進化のさまざまな段階では「一連の個人的解決はあり、それは独創的

でオリジナルだが、相互に関連していない<sup>(26)</sup>ことがわかるとして、これは単に彼が、〈作業モード〉の起動する論理を誤解しているからだ。(160) それに対して、疑いもなくピエール・モントロやユーク・リベルジェルの解決は創意工夫や創作行為を主張しており、これはわれわれの言う意味でのオリジナルで独創的なものだ。しかし予測不可能な斬新さを作り出すものが何かについて説明する原理を見つけ出すことはまだ残っている。このために、この〈問題〉一つ一つか、あるいはよりよく言えば、歴史の発展の中でそれがとることのできる継続的形姿の一つ一つが存在することができたのは、ただある種の問題をかかえた、すなわちリアリティーを求めるある種のハビトゥス的な手段で武装した精神だけであったことを指摘するだけで十分である。さらに、最終解決に向かう継続的解決は基盤にある思想の図式を参照することによって理解されるが、その思考は同時に、図式に還元できない予測不可能な解決があるという問題を提起する。別の分野では、ほんの些細な言語行為であっても、文法規則にアポストロフィに一致しているのがそれに当たる。ここから〈作業モード〉は〈作業品〉だけに姿を現すことができることがわかる。

〈機能主義者〉のテーゼと〈幻想主義者〉のテーゼの対立を越える試みが必要なのは、疑いもなくこれと同じである。オジーヴの対角線リブとゴシック書体の出現の相同がその一例である。この二つの技術的創意の間には何の関連もないし、その二つともが丸天井より尖頭アーチを優勢にしたのはまったくの偶然だったのである。「確かにイングラントの写字生がペンを斜めに切ったのも、左官が交差リブでポールトを作ったのも偶然といえるだろうが、この二つの行為が一般的になり、様式の誕生となったことは偶然とはいえないだろう。(161) その二つはある種のイギリス様式の趣味への応答であったので、高みへのせり上がりや、絵画的な遠近法効果や、光と影の遊びといったものが教会の身廊や大聖堂の側廊にも、写本のページにも見つけることができるのである。<sup>(27)</sup>」ある様式の最終的な真実は最初の靈感の芽生えには書き込まれていない。それは生成するうちに徐々に意味をなし、さらに意味を更新し、自分自身と一致し、自分に反発しながら、自分を形成していく。それは、図式に規定されたタイプと、多かれ少なかれ革新的解決で武装された精神のために精神よって立てられた問題との間を絶え間なく行き来することである。それは同じ図式を適用することで得られるが、最初の図式を変形することがで

きる。様式と意味の一致が構成され、それは後になってからわかることであるが、最終的に成功を収める作品に最初から備わっていたように見え、時系列のさまざまな瞬間を簡単な準備的スケッチに事後的に作りかえる。もし様式の進化が予測可能な斬新さの継続的創造としてではなく、前への跳躍も後ろへの跳躍も排除しない進歩として現れるのであれば、それは芸術家のハビトゥスが図式のシステムとして常に選択を志向しているためだ。それは熟考の産物ではないが、少なからず体系的であり、また整理されておらず最終目的にしっかりと関連づけられていないが、しかし後でようやく明らかになるある種の最終版の担い手であることに変わりはない。諸作品を一連の重要な関係によって一つにしているシステムは、偶然性と、絶えざる自己生成と自己破壊と自己再生を繰り返さず意味の連合の中で、そしてその連合によって自動で自己構成を達成する。その原理は無意識になればなるほど定着し、(16) 技術史上の偶然を意味連関に導くことで様式史に永続的に変換する。解決の原理の名のもとに障害と困難が作り出されるので、解決が示す当座の最終版はより高次の最終版を内に秘めていることもある。

それは、最終的な意味に向かって進むプロセスの起点になるような重要な偶発事から意味が生まれるということなのである。それは思考と知覚と行為の図式のシステム論理にそって知覚され、問われ、扱われる。アーウィン・パノフスキー氏が、カーンとダラムのオジューヴの丸天井が働くより先に語り始めたのを見たとき、その反対に飛び梁が語るより先に働くのを見たとき、そしてその他の建築物が同時に話し、働くのをやめないのを見たとき、彼はそれに気づいたのである。リップ・ポルトであれ、ゴシック書体の文綴であれ、飛び梁であれ人間の作品は、スコラ学の用語を使えば、〈意図〉(intention)をもっているが、それが曖昧なのは、作品が純粋に技術的な機能によって理解され賞賛されるのか、あるいは「見た目」からなのかが判然としないからである。この客観的意図は制作者の意図には決して還元できない「形を優先した関心」であり、彼が社会と時代と階級に属していることによる思考と知覚と行為の図式の機能である。そこから導き出されるのは、対象を定義する重要な関係の具体的なシステムから、対象の解釈の範疇を導き出す必要がある、(163) その妥当性は発見教授的な多産性と解釈システムの一貫性に従って評価されるということである。様式を完成の基準で測らなければならないと

したら、私たちは結果的に不毛な質問や架空の議論に陥ることになる。その良い例が「機能主義者」と「技巧主義者」の間の対立である。もう少し詳細に言えば、アーウィン・パノフスキー氏はフランス語での「古典ゴシック」という言葉でゴシック盛期のことを言っているが、ゴシックの「古典性」の特殊な規範を定義しようとする代わりに、ギリシアやローマの造形規範をゴシック建築に当てはめる解釈にしばしば陥っている。「合理主義」の概念にも同様の分析が疑いもなくなされている。アーウィン・パノフスキー氏という「中世合理主義」はヴィオレ・ル・デュク「一九世紀フランスの建築学者。構造主義的建築学を提唱した」の理解したものだと同じだし、ポール・アブラハム「現代フランスの建築家」のいう「幻想主義」にも同じことが行われている。つまり完成という指標で定義されているゴシックの「古典性」は、意識的にせよ無意識にせよ、超歴史的な有効性で保証された「古典」という概念なのである。同質の要素が同数の階層に分割されている大聖堂の建築を考察するために、ヴィオレ・ル・デュク氏はつとめて技術的な説明を提案する。同じ形を繰り返し、同じ母線を採用するのは描線（すなわち設計図）の数の節約のためだ、と。「なぜなら感覚もまた一種の理性である」(nam et sensum ratio quaedam est) とトマス・アクィナスは言ったが、これは「視覚が論理をもつ」ことを最も的確に説明している。(164) 一一、一三世紀のすべての文化財の中に客観的意図に内在する曖昧さが住んでいるのである。

しかしながら、生成文法としてのハビトゥスの概念に含意されている美術史の哲学は、ある様式が完成の域に達した時代にあまりにもうまく、そしてつばらそれだけに適用されすぎているのではないだろうか？ 厳密に言えば、新しい発見術を発見するのではなく、これまで受け継いできた発見術の能力を使いつくしているだけなのではないだろうか？ 実際、あたかも時系列が論理系列から演繹されうるとか、歴史とは、論理的に可能なもの、つまり様式が体系的に自己完成しつつある場所であるかのように考えられている。だが、新しい生成文法が生まれようとしているこの破壊と危機の時代はどのようなか？ 我々はシゲルス修道院長のような時代と環境のもつ美的伝統を破壊する革新者たちを前にして、今回は創造的個人の還元可能性を認めざるを得ないのであるだろうか？

事実、この創造的図式の創造力を説明するために、創作者の（個体のハビトゥス）を扱わなければならない。それは言ってみれば、一人の存在者をユニークなものにする一連の行為を、外見上いかにばらばらに見えても、統一し説明する原理である。そうした体系的な伝記は、伝統的な図像学が作品と作者の美的哲学的原理の間につくる関係をひっくり返してしまふ。シゲルスが歴史家に『Liber de Rebus in Administratione Sua Gestis』と『Liber de Consecratione Ecclesiae Sancti Dionisii』を示した図像学的解説を読めば、この改革者が偽ディオニシオス・アレオバギタとドゥンス・スコトゥス・エリウゲナの「光の形而上学」の中に、(165) 驚くべきやり方で彼の「アヴァンギャルド的な」好み (goût) を光と眩惑の美学として聖別し、つまり認可し、神聖視するイデオロジーを見つけたことがわかる。それゆえこのケースでは哲学的表現を芸術的実現の原因とみなすことはできず、それでもあえて説明を諦めなければ、字のスタイルにも、素材や対象や形の選択にも現れる好みの根源を別のところに求めなければならない。現実のあらゆる側面をまとめて理解しようという意志のおかげで分析には説得力がでるわけだが、そのためにはクレルヴォの聖ベルナルとシゲルスの美的立場の違い、あるいは二人の伝記の社会的に重要な相違点に目を向けるだけで十分である。一方にはあらゆる物質的な美の過剰を過激に拒否する隠者がいる。彼は芸術に対して無関心というよりも、むしろ「否定美学」を貫く。もう一方には、目をくまらせるものすべてに抑えがたい好みを感じ、わが身を委ねる隠者がいる。一方には貧困家庭に育った子供。彼は幼い頃から教会に行く運命にある。教会が彼を一人前にしてくれる。もう一方では、若い貴族の子弟。青年時代の終わりに修道院に身を捧げる決心をし、絶対的な厳格を引き受ける。これは疑いもなくシゲルスと聖ベルナルをわけるシステムの違いを理解するためには十分であろう。あらゆる点、あらゆる分野、あらゆる信仰のスタイル、彼らの宗教生活のイメージ、彼らの世俗での行為、彼らの美への態度——それは生への全体的視野の一部に過ぎなかったが——、それらにおいて彼らは対照的である。アーウィン・パノフスキー氏が、シゲルスが育った社会環境（そして、それと切り離せない教会）にどのように向きあい、それがどれほど特異な性格をもっていたかを定義していれば、そのことは明らかだったはずだ。アーウィン・パノフスキー氏自身ははっきりとさせなかったが、シゲルスがお取り巻きの鼻持ちならない連中に対してわざと肯定し強調した煌びやかさや豪華

さの好みと、(19) 権力者との交流の好みと、文体のやや嫌みな気取りの好みを関連づけることができる。そして、アーウィン・パノフスキー氏と一緒に、シゲルスのちびという最後の特徴を付け加えるなら、肉体的、そして何より社会的「小ささ」への偏見のない態度の中に個体の個性のもつ一般化し統一する原理を、そして結果的に、革新的行為の個体を理解し説明できるようにする原理を見いだすであろう。それゆえ過渡期で変革の時代の研究においてある新しい様式の創出の主動因が何かを考える際、最盛期のゴシック建築の分析を優先する以外にも別のハビトゥス形成の力があることを顧慮することは決して矛盾していない。そして建築家であれ、スコラ学者であれ、古典期の制作者の体系的伝記は疑いもなく、学問的教化では完全には消えない特異な変異があることによく注意を払わせるのである。

結局、修道院長シゲルスの改革が歴史的に成功したことを説明する理由の体系を復元したいと思うのであれば、シゲルスが彼の計画を正当化するために召喚した事実のいくつかを——それはかつて方法選択の際に切り捨てられたものだったが——疑いもなく再度導き出さなければならぬ。例えば都市化の波や、市場や、定期市や、巡礼といった大きな集会が大きな教会の需要を高めたことは間違いないだろう。それ以上に、政治や教会の階層におけるシゲルスの地位と、彼の修道院の特別な意味が彼の改革に大きな正当性を与えたことは疑いない。それは美学的な見地からもそうなのである。すなわち、王との君臣関係においては少なくとも、建築家たちは、アーウィン・パノフスキー氏が指摘するように、どんなに理不尽でも課された課題を真面目にうけとるよう強要されていた。(20) その一例が、解決に一世紀を要した西側のファサードである。しかしシゲルスによる合理的解釈はいったん置かなければならない。「光の形而上学」への彼の示唆や、教会訪問者数の増加からくる説明は、単純で直接的な依存関係を提示しがちである。それは、クルノの言葉を借りれば、その依存関係に「因果律の順序の中で依存しない原因のつながり」があり、その原因の「組み合わせと出会いが」ゴシック様式を作った幸運な偶然を生み出したからである。

方法論の卓越した展開を前にすると、我々は『画像学と画像解釈学』の中の一節に思いを馳せざるを得ない。「美術史家

は、自分がしていることが何かわかっていない点において、『ナイーヴな』鑑賞者とは区別される。<sup>(32)</sup> ソシユールも同様に、「人は言語学者に自分が何をしているのか示さなければならぬ」と書いた。それはつまり、エミール・バンヴェニスト氏が言ったように、「言語学の問題に手をつけるときは、自分がどんな先行する事実は無意識のうちに専念するのか」を見えるようにしなければならぬのである。<sup>(33)</sup> 彼はこの本に含まれている認識論的な前提条件の分析を正当化するために引用したこの理論書の中でそれを行ったが、アーウィン・パノフスキー氏はここで、自分が何をしているのか、そしてそれを行うことが何を意味するのかをその瞬間ごとに知っているという条件のみ、自分のやっていることができることをあざやかに示して見せたのである。最も高貴な科学としての最も地味な作業には、これらの作業に伴う理論的認識論的意識に匹敵する価値があるのである。

## 註

\* 本稿は2023年度科学研究費（基盤研究C『ハビトウスの歴史的・文化史的考察』、課題番号21K0042）による研究成果である。

- (1) J. Bony, *compte rendu in Burlington Magazine*, Vol. 95, 1953, pp. 111-112; R. Brammer, *A Note on Gothic Architects and Scholars*, *Burlington Magazine*, Vol. 99, 1957, pp. 372 sq.
- (2) Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950. Cf. L. Grodeck, *L'Interprétation de l'art gothique*, in: *Critique*, octobre 1952, pp. 847-857, et: *Architecture gothique et société médiévale*, in: *Critique*, Janvier 1955, pp. 25-35.
- (3) L. Grodecki, *L'Interprétation de l'art gothique*, cit. p. 856.
- (4) 社会全体の異なった局面の異なった原理を性急に一つにしようと直観主義は躍起となっている。それは、異なった社会と同じ社会の異なったシステムの比較が問題になっているかどうかとはまったく無関係に、異なった分野から構造を抽出しようという予備作業を省いて、それらを一足飛びに異なった構造の軌跡に移すのである。



- (5) E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Logos XXI* 1932, pp. 103-119; *Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art.* 【訳注】この論文の初出は *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* (New York 1939) (邦訳『イコノロジー研究』(浅野徹他訳) 筑摩書房 二〇一二年)。
- (6) Panofsky: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925), pp. 129-161.
- (7) Panofsky: Zum Problem der Beschreibung, *ibid.*
- (8) Panofsky: Über das Verhältnis, *ibid.*
- (9) E. Panofsky, *Iconography*, p. 31. 『イコノロジー研究』三八頁以下。
- (10) E. Mâle, *L'Art religieux du XIIe au XIIIe siècles*, Paris 1960, p. 53.
- (11) Mâle 前掲書 p. 17.
- (12) E. Panofsky, *Iconography*, p. 38. 『イコノロジー研究』五三頁。
- (13) Panofsky, *Iconography*, p. 35, n.1. 『イコノロジー研究』二四四頁、註三。【訳注】ここでパノフスキーは、芸術作品の解釈が、「様式」によるものでありながら、同時にその様式は個々の作品の観察から成り立つという矛盾を「悪循環」とは呼ばず、「秩序だった循環である」としている。
- (14) エルンスト・ガルとローベルト・ブランナーが彼らの報告でこの証明の「批判」を最重要としたことは意味あることに思える。アーウィン・パノフスキー氏は、この表現がより人口に膾炙した口語表現として好まれ、他の建築家との関わりの中で建築家が使ったと主張しているが(註六一)、ガルは、この銘文が後でつけ加えられたという事実に基づいてこの本の主張を明確に否定し、大聖堂の棟梁たちは自分たちの仕事についてはっきりとした意識をもっていたわけではないと結論づけている。しかしアーウィン・パノフスキー氏が、「二三世紀の特定のフランスの建築家は厳格なスコラの論理にそって行動し思考していた」と主張することで満足しているのは、彼らがこの論理を定義している思考と行動の図式を反省的に意識できたということではない。
- (15) G. Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I, 1860, p. 19.
- (16) J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i.Br. 1924. ザウアーはオーターのホノリウスや、クレモナのシカルドスや、ギヨーム・デュランのテキストを参照しつつ、ゴシック教会の様々な部分の典礼的・図像学的意味を明らかにしようとした。

- (17) ガルは前掲書で、〈作業モード〉を時代精神に帰している。
- (18) 「M・ゴードンは書いている。一三世紀はライバル校の世紀だ。優れた思想家たちはアウグスティヌス派か、アリストテレス派か、アヴェロエス派に結びついていった。」(G. Lefv, *Medieval Thought*, Harmondsworth, 1962, p. 170)
- (19) M. Grabmann, *La somme théologique de saint Thomas d'Aquin*, Paris 1925, p. 13.
- (20) G. de Tocco, *Vita s. Thomae Aquinatis*, p. 86. Grabmann 前掲書 p.86 から引用。
- (21) Cf. G. Paré (et al.), *La renaissance du XIIe siècle, les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa 1933, p. 21.
- (22) Cf. M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, vol. II, Fribourg 1911, p. 219 sq.
- (23) Robert Marichal: *L'écriture latine et la civilization occidentale*, in: *Centre International de Synthèse, L'Écriture et la Psychologie des Peuples*, XXIIe semaine de Synthèse, Paris 1964, 232-233.
- (24) 【訳注】*ルリブルデュー*はMarichalの前掲書(pp.236-240)から長い引用を行っているが紙幅の都合上省略する。省略箇所の内容は、『神学大全』の写本の行間のスペース、色分け、イニシャルなどが教材として配慮されており、大全の論理的構成を反映していること、これは世俗文学の写本と際違った相違をなしていることなどである。
- (25) 【訳注】*ルリブルデュー*はMarichalの前掲書(pp.240-241)から長い引用を行っているが紙幅の都合上省略する。省略箇所では、一二世紀の写本と一三世紀の写本が文綴や文字の飾り髹装飾といった画面構成において相違していることが述べられる。
- (26) H. Bober, *Art Bulletin*, vol. 35, 1953, pp. 310-312.
- (27) Marichal 前掲書 p. 233.
- (28) E. Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*, p. 11.
- (29) E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV 1920, pp. 321-339.
- (30) E. Panofsky 前掲書 p. 12.
- (31) 「古典的趣味は、私的な手紙や法廷弁論や勇者の盾が芸術的であることを要求した。(やり過ぎの美に陥る危険性もあったが)一方、現代の趣味は建築物や灰皿が機能的であることを要求する。(やり過ぎの機能性に陥る危険性もあるが)」E. Panofsky, *The History of Art*, p. 13.
- (32) E. Panofsky, *Iconography*, p. 31. 『イコンロジー研究』四〇頁。
- (33) E. Banveniste: *Saussure après un demi-siècle*, in: *Probleme de linguistique générale*, Paris 1966, p. 38.