

Title	ニコラウス・ペヴスナーによる 18 世紀イングランド美術研究
Author(s)	近藤, 存志
Citation	聖学院大学論叢,18(1) ; 71-91
URL	http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/rep/modules/xoonips/detail.php?item_id=105
Rights	

聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

ニコラウス・ペヴスナーによる18世紀イングランド美術研究

「囚われることのない精神」とピクチュアレスクの問題

近 藤 存 志

Nikolaus Pevsner on Eighteenth-century English Art:
His Notions of “Detachment” and the Picturesque

Ariyuki KONDO

Sir Nikolaus Pevsner (1902-83), a twentieth-century giant in architectural history, considered the art of architecture to be thoroughly a manifestation of the *Zeitgeist*.

David Watkin, a pupil of Pevsner at Cambridge, deals with Pevsner's historiography in *Morality and Architecture* (1977) and has critically noted in Pevsner's writings the clear assumption of the existence of the “spirit” or “essence” pervading and dominating all intellectual, artistic, and social activity of a particular age. Watkin feels Pevsner's emphasis on the spirit of a particular age is based on his denial of the active roles of individual artists as creative forces, and on his firm belief that forms of buildings are mere manifestations of the spirit or essence of an age, as their creators are merely mediums through which the spirit of an age is expressed.

While Pevsner's historiography, which takes up artistic creation simply as a manifestation of events outside the artistic sphere, has been questioned and criticized, it is this very aspect of Pevsner's scholarship which eventually led him into the complexity of English artistic culture, and above all to the integration of the attitude of “detachment,” i.e., the subjective view of an individual artist or architect, into the history of English art and architecture. Pevsner's emphasis on the spirit of the age or the *Zeitgeist*, often considered as descending from Burckhardt and Wölfflin and the tradition of Hegelian *Geistesgeschichte*, finds the “essence” or “real nature” of English art in the ideas of the artists and architects who created them.

Pevsner's triumph in extended studies of English art, especially of the spirit of “detachment” as an essential part of the Englishness of English art and the Picturesque, is entirely due to this above-mentioned approach. Unhindered by objective features of works of art and architecture and emphasizing the role of the *Zeitgeist* in English artistic creativity, Pevsner was able to identify the very Englishness of English art in the subjectivity, attitude, or mind of the individual artist and architect.

Key words: ニコラウス・ペヴスナー, イングランド美術, 囚われることのない精神, ピクチュアレスク

1. はじめに

20世紀最大の建築史家ニコラウス・ペヴスナー卿 (Sir Nikolaus Pevsner, 1902-83) (写真) は、あらゆる知的、美的、社会的活動に浸透し、著しく影響する「時代精神」の存在を確信し、そうした「時代精神」が社会的生活、宗教、学問、そして美術、建築にみなぎっていると考えていた。彼のこうした考え方は、バロック様式に関する彼の主張の中に明白に表明されている。ペヴスナーは次のように述べている。「ホッブスやスピノザの哲学、ベルニーニやレンブラントの芸術、リシュリューやクロムウェルの政治は、どれも共通してある基盤を持っている。そしてその上に、われわれは正確な意味でバロック様式を確立することができるのである。」⁽¹⁾



ニコラウス・ペヴスナー
(©Royal Institute of British Architects)

ペヴスナーのこうした芸術理解の方法について、デーヴィッド・ワトキンはその著書、『モラリティーと建築』⁽²⁾の中で批判的に取り上げている。ワトキンはペヴスナーの著作には「知的、芸術的、社会的活動すべてに浸透し、それらを支配する『精神』あるいは『本質』というものが存在する、という仮定」⁽³⁾が存在し、この仮定の下では「芸術家は、独創的な想像力と才能をもった個人ではなく、すべてに浸透した精神とか本質の現われでしかない」⁽⁴⁾と批判した。さらにワトキンは、ペヴスナーの建築史学上の取り組みの中に、「建築の形態は単に時代精神を表出しただけのものであり、歴史家の役割とは、ある特定の出来事という表層の下で作用しているこの漠然とした精神を識別し、解明することである、という信念」⁽⁵⁾、あるいは「重要な創造力をもつものとしての個人の役割を否定し、個人の役割を時代の偉大なる無意識的合意を表現しうる単なる媒体としての役割にすぎないとする信念」⁽⁶⁾を見出し、それを批判した。ワトキンは次のように指摘する。

ある時代の社会や宗教の特質を示す抜粋的な要約が二、三与えられれば、彼（ペヴスナー）は、そこからある種の芸術や建築が生み出されたに違いないと、自明なこととして主張するだろう。⁽⁷⁾

芸術様式の決定因として国民性や時代精神を強調するペヴスナーのこうした研究姿勢については確かに問題性がないとは言えない。しかし、ブルクハルトやヴェルフリン、さらにはヘーゲル的な精神史とも結びつけて説明されるペヴスナーの美術史、建築史研究のこの側面こそが、結果的にペヴスナーの関心をイングランド芸術文化の複雑な様相を総合的に解釈する試みへと導いたと考えられる。

本論文では、ペヴスナーの18世紀イングランド美術研究に国民性や時代精神を強調する彼の視点を確認し、国民性や時代精神を受けとめる芸術家の精神性に芸術の本質を見出すことで、ペヴスナーが結果的に18世紀中のイングランド美術、イングランド建築の多彩な発展の歴史を美術家、建築家の主観概念のもとに統合させることになった経緯を整理、検討する。その際、特にペヴスナーがイングランド美術のイングランド性として提示した「囚われることの無い精神」⁽⁸⁾とペヴスナー特有のピクチュアレスク理解に注目したい。

2. ニコラウス・ペヴスナーとイングランド美術の「イングランド性」

ニコラウス・ペヴスナーは、1902年にライプツィヒの裕福なユダヤ系の家庭に生まれた。彼はライプツィヒ、ミュンヘン、ベルリン、フランクフルトの各大学で美術史を学び、1924年にライプツィヒのパロック建築に関する論文によってフランクフルト大学から博士号を取得している。この間に彼は19歳の時に福音主義ルター派教会に改宗している。ペヴスナーは、1924年から1928年までドレスデン美術館に勤務、1929年以降はゲッティンゲン大学の美術史および建築史の講師となった。その後、ナチスの台頭とともにペヴスナーは1934年にゲッティンゲン大学での職を辞して英国に移り、以後英国を拠点として建築史、美術史、デザイン史の分野で活発な研究、教育、執筆活動を展開した。彼は、1942年から1945年にかけて、『アーキテクチュアル・リビュー』誌の編集を担当した。また、全46巻からなるシリーズ『イングランドの建築物』⁽⁹⁾の執筆と監修を手掛けた他、『ペリカン美術史叢書』⁽¹⁰⁾を監修している。ペヴスナーは、1946年に英国籍を取得、1949年から1955年までケンブリッジ大学スレード記念美術史講座教授を務め、1959年以降、ロンドン大学バークベック・コレッジの美術史教授に就任し、1969年に同大学を退職するまでその任にあった。また、1968年からその翌年にかけてオックスフォード大学でもスレード記念美術史講座教授を務めた。この間に、1967年には英国王立建築家協会ゴールド・メダル賞を受賞した他、1969年にはナイト爵に叙されている。ペヴスナーはバークベック・コレッジ退職後も活発な研究、執筆活動を継続し、1983年にロンドンにおいて死去した。

ペヴスナーは、イタリア・パロック期の絵画からモダニズムのデザイン運動に至る極めて広範なテーマと時代とを、多彩な研究視点と手法とによって研究した。ペヴスナーの学究生活の骨格を形成したのは、前述のとおりブルクハルト流の文化科学的な関心による美術、建築、デザイン研究であった。その一方で、ペヴスナーはシリーズ『イングランドの建築物』に代表されるように、緻密で根気のいる歴史編纂型の研究にも熱心であった。さらに彼は建築および絵画、デザインの諸問題を対象として、国民性や地域性、さらに彼自身が生きた激動の戦中・戦後の欧米社会の「同時代的」諸相とも取り組んだ。

こうした多岐に及ぶペヴスナーの研究は、数多くの優れた著作に結実し、いずれもそれぞれの分

野の必読書とされている。主要な著作としては、『モダン・ムーヴメントのパイオニアたち モリスからグロピウスまで』⁽¹¹⁾、『美術アカデミーの歴史』⁽¹²⁾、『ヨーロッパ建築序説』⁽¹³⁾、『イングランド美術のイングランド性』⁽¹⁴⁾、『ラスキンとヴィオレ・ル・デュク ゴシック建築評価におけるイングランド性とフランス性』⁽¹⁵⁾、『美術・建築・デザインの研究』⁽¹⁶⁾、『ビルディング・タイプの歴史』⁽¹⁷⁾ 等がある。

本稿が注目するペヴスナーの18世紀イングランド美術に関する研究については、彼の膨大な研究業績の中でも、主として彼が1940年代に『アーキテクチュラル・レビュー』誌や『アート・ブルティン』誌等に発表した一連の論文をはじめ、それらの論文を編纂した『美術・建築・デザインの研究』の第1巻や、ペヴスナーが1955年にBBC放送で行った「リース・レクチャー」の講義原稿を基にした著作『イングランド美術のイングランド性』等の中で扱われている。

『イングランド美術のイングランド性』の序文にペヴスナー自身が記したところによれば、英国、とりわけイングランドに対する彼の関心は、彼がはじめてイングランドの土を踏んだ1930年にまで遡る。

そもそもイングランド生れでもイングランド育ちでもない私が、なぜイングランド芸術のイングランド的な点を、私なりに判断してみようと思いついたのか、これは大方が疑問とするところであろうから、その点についてだけ答えることにしたい。私は28歳のときはじめてイングランドに渡ったことから、この国での生活は30年そこそこしか経っていない。30年という歳月は、一国を理解するには、いうまでもなく、決して長くはない。しかし反面、そうした私の立場はこの仕事にうってつけかもしれない。ひとつにはある年齢に達したときに、新鮮な目をもって見知らぬ国を訪れ、次第にそこになじんで腰を据えたという事実そのものが、非常に有利な立場かもしれないからである。専門的経歴について述べれば、私はライプツィヒとドレスデンでザクセンのバロック建築、ついでイタリアのバロック絵画の研究に従事していたが、1930年にはじめてイングランドの土を踏んだ。ドイツとイングランドの一切のものが対照のかぎりをつくしていたが、それでも予想に反して、その対照性は心地の良いものであった。芸術における正反対の国民性の偶然の表明に刺激されて、私は本書のための資料を収集しはじめた。1941年と1942年のロンドン大学パークベック・コレッジでの講義に備えて、それまでに集めた資料をなんらかの形にまとめなければならなかった。……第二次世界大戦が終わるとすぐ、私はまたこの主題に取り組んだが、そのときは書物にまとめたい考えであった。⁽¹⁸⁾

ペヴスナーがイングランド美術のイングランド性についてロンドン大学パークベック・コレッジ

で講義を行っていた1942年、やはりイングランド美術に焦点をあわせたダゴベルト・フライの『造形芸術におけるイングランドの本質』⁽¹⁹⁾が出版された。これはペヴスナーによれば、第二次世界大戦の最中に出版されたにもかかわらず、「ナチスの偏見はおろか、敵対的見解をまったく含まない書物で、非常な慧眼と感受性、加えて驚くほどの深い造詣をもって書かれた、まったく客観的で、みごとな鑑識眼を示す著作であった」⁽²⁰⁾。また、このフライの研究は、ペヴスナー自身が「イングランド的特質を判断する尺度として苦労してつくり上げた基準」⁽²¹⁾や、「そうした基準を具体的に示すため」⁽²²⁾にペヴスナー自身が注目した諸事例について、「しばしば驚くほど」、あるいは「やりにくくなるほど」、確かな「論証」を下していた。しかしその一方で、フライの著作は「イングランド美術のもつイングランド的な特質を、時代を追って、年代順に書き下ろしている」点で、ペヴスナーの試みとは異なっていた。ペヴスナーが、『イングランド美術のイングランド性』において試みたのは、「年代にはこだわらず、そのかわり同質のものをひとつにまとめながら順序あるもの」⁽²³⁾にすること、「年代順による配列という歴史的方法ではなく、どちらかといえば、地理学的方法」⁽²⁴⁾によってイングランドの美術に表れたイングランド性を提示することであった。というのも、ペヴスナーが「理解した限りでは、イングランド芸術はほとんどの時代の体系から外れて」⁽²⁵⁾いたからである。ペヴスナーはこの「地理学的方法」に基づく芸術研究を「芸術地理学」⁽²⁶⁾と呼び、その目標とする試みを「いかなる時代の所産であれ、一国民の芸術作品と建築物のすべてが有する共通点を問題にする」⁽²⁷⁾、つまり「芸術にあらわれる国民性を主題とする」⁽²⁸⁾試みとして定義づけている。

しかしその一方で、ペヴスナーのこの著作が、主として18世紀の、あるいは18世紀以降のイングランドにおける芸術動向に関する論考を中心に展開していることは注目すべき点である。ペヴスナーは本書の中で、ホガース、レノルズ、ブレイク、コンスタブルの4人の画家をはじめ、「もっともイングランド的な様式としての垂直様式」⁽²⁹⁾、そしてピクチュアレスクについて取り上げている。垂直式ゴシックの全盛期に関する論述を別にすれば、本書において主として扱われているのは、18世紀以降の時代のイングランド美術の諸傾向である。ホガース、レノルズ、ブレイク、コンスタブルは、いずれも18世紀ないしは19世紀の時代のイングランド美術の中心的人物であったし、ピクチュアレスクの流行は18世紀に起り、20世紀に至るまでイングランドにおける建築と都市、庭園の分野に多大な影響を与えたからである。また垂直式ゴシックについても、そのイングランド性との結びつきが19世紀のゴシック・リヴァイヴァルの流れの中で盛んに議論されたことを考えれば、18世紀以降のイングランドの美術動向の重要な一側面と考えることができる。

3. 「イングランド美術のイングランド性」としての「囚われることのない精神」

ペヴスナーは、「さまざまな国の文化地理学も様式史も、明らかに対立する二つの特性を考慮に入れてこそ、はじめて成功しうるのであるし、真理に近づきうるのである」⁽³⁰⁾と考えていた。自分の主

張に対して自分自身で3回矛盾する見解を主張したときに、自分が真実に近づいていることを実感することができた、と語ったのはジョン・ラスキンであるが、ペヴスナーもこうした考え方を基本的に踏襲していた。

ペヴスナーはイングランド美術に見出される「対立する二つの特性」について、具体的に次のように記している。

イングランドの芸術は、コンスタブルでもありターナーでもある。イングランドの芸術は、ピクチュアレスク庭園に囲まれた整形形式居館と非整形形式居館の両者から成る。そこには、対立する二つの特性が同時に認められる。連続する二つの時代にあらわれた対立する二つの特性としては、たとえば装飾式建築と垂直式建築、ヴァンブラとパーリントン卿、ホガースとレノルズなどの組み合わせが考えられる。⁽³¹⁾

彼は、こうした相反する、あるいは互いに矛盾する二つの特性を考察対象とすることで、「(美術と建築という視点から国民性を描いた場合)、あまりに一面的になることを避ける」⁽³²⁾ ことができると考えたのである。

しかし、『イングランド美術のイングランド性』のとりわけ興味深い特徴は、ペヴスナーがこの「明らかに対立する二つの特性」⁽³³⁾の共存を一個人の芸術家、美術家としての生き方の中にも見出している点である。

ペヴスナーは、ロイヤル・アカデミーの初代院長ジョシュア・レノルズ卿 (Sir Joshua Reynolds, 1723-1792) についてこう記している。

レノルズと彼の『美学講話』が目だってイングランド的であるゆえんは、彼の講話の内容と彼自身との間にみられる顕著な対照性　つまり、レノルズが説いたことと実行したことの対照性である。レノルズは、歴史画と大様式を目標とすべきであることを画学生に説きながら、彼自身はほとんど例外なしに肖像画家であり、それも極端にもてはやされた肖像画家であった。また、レノルズは偉大なローマの画家、ラファエロ、ミケランジェロ、アンニバーレ・カラッチをイングランドの画家の手本にすべきである、と語りながら、ティツィアーノとレンブラントを手本にした。レンブラントを「人間の性格をみたまに描いた」と非難しながらでもある。⁽³⁴⁾

ペヴスナーはこうしたレノルズの言説と実践との間に存在する「矛盾」が、意識的になされていることに注目している。ペヴスナーはレノルズに指摘することのできる「この矛盾はどのように説明したらよいのであろうか。偽善であらうか、……道学者的態度であらうか」⁽³⁵⁾と問い、続けてこう

指摘した。

かりに偽善とか道学者的態度という言葉が定義として、意識的に不正直な態度をとることではなく、そのような態度が第二の天性のごとく意識されない習慣になったことを意味するならば、偽善とか道学者的態度といった言い方がレノルズの場合に妥当性をもたないことは明らかである。彼は自らの所説と実践の矛盾に十分すぎるほど気づいていた。⁽³⁶⁾

ベヴスナーによれば、この意識的になされた「道学者的態度」⁽³⁷⁾、あるいは「妥協」⁽³⁸⁾は、「きわめてイングランド的問題」⁽³⁹⁾であった。ベヴスナーは同様の「道学者的態度」あるいは「妥協」をウィリアム・モリスにも見出している。モリスは「すべての健康な芸術は『国民のための国民による』ものでなければならない」と熱心に説きながら、彼が実際に「工房で作り上げたのは、比較的少数の鑑識眼をもったパトロンにしか手が出ない、きわめて高価な最高にすばらしい織物」⁽⁴⁰⁾でしかなく、モリス自身、「金持ち連中の下品な贅沢のために働いている」⁽⁴¹⁾と語っていたからである。

モリスの社会主義的な言動と実際の行動との間に顕著に表れた矛盾、理論と実践との間に存在する不一致を、ベヴスナーはイングランドの国民性としての「非論理性」によって説明する。そして、読者に「非論理性と妥協と道学者的態度がイングランド人の心のなかで、いかに相互に近い存在であるかを記憶しておくこと」⁽⁴²⁾を求め、「『それぞれの場合をそれぞれのメリットにもとづいて』という態度も、この同じ非論理性という特性のもう一つの側面にすぎないということ」⁽⁴³⁾に注目するように促している。「この側面」はベヴスナーによれば、「とくに強調しておく必要」⁽⁴⁴⁾があった。というのも、ベヴスナーの説明によれば、「偽善がつねに人の腹にすえかねるはなはだしく不快なことであり、非論理性もえてしてそうしたものであるのに対して、『それぞれの場合をそれぞれのメリットにもとづいて』ということは、政治の大道にかかわる重要事であれ、日常生活の些事であれ、イングランド文明のもっとも偉大な知恵の一つ」⁽⁴⁵⁾だったからである。

ベヴスナーによれば、「それぞれの場合をそれぞれのメリットにもとづいて」⁽⁴⁶⁾という態度や意識の「当然の帰結」⁽⁴⁷⁾として「囚われることのない精神」の働きがあった。そしてこの精神こそが、イングランド芸術の重要な性格と結びついていた。「囚われることのない精神」は、イングランドの建築界、美術界に「対象にふさわしい様式をそのつど選択していくだけの配慮の余地を残した姿勢」⁽⁴⁸⁾を生み出し、18世紀中葉の折衷主義的な様式観、「様式の意識的選択」⁽⁴⁹⁾を推進することになった。こうした姿勢や様式観の産物としてベヴスナーは「18世紀中葉の『中国趣味』やキュー・ガーデンズのイスラムおよびインド風の気紛れな奇矯な建造物」⁽⁵⁰⁾を事例として取り上げているが、イングランドの建築史、造園史に見出される類例は数限りない。フォントヒル・アベイのゴシック風意匠やオストリー・パークのギリシア神殿風の正面ファサード、ストアヘッドの庭、ブライトンの宮殿

といった具合である。A・W・N・ビュージンが「建築のお祭り騒ぎ」⁽⁵¹⁾と非難した18世紀後半から19世紀にかけての傾向　すなわち、「一晩のうちに二、三の異なる衣装を身に纏う」⁽⁵²⁾ような感覚で様式を選択し採用する建築家たちが活躍していた状況　も、同様の様式観の産物として説明されるものである。

無論、こうした建築の様式選択における「囚われることの無い精神」の動きは、18世紀に初めて現れたわけではなかった。ペヴスナーは、一例としてケンブリッジ大学セント・ジョーンズ・コレッジの図書館の窓について取り上げ、以下のように記している。

1624年、ここでは大方の予想に反して、ジャコビアン風の窓にかわって、ゴシック風の窓がわざわざ選定されたが、それは、記録によると「教会窓の古い様式を最高であるとする数人の有識者が」コレッジの図書館のような「建物にはゴシックがいちばんむいていると述べた」からであった。ここには、ゴシック・リヴァイヴァルという囚われることの無い精神の動きがすでに完全にあらわれている。⁽⁵³⁾

しかし、このイングランドの国民性としての「囚われることの無い精神」がもっとも強力な論理的裏付けを得たのは18世紀のことであった。ペヴスナーがイングランド美術のイングランド性を扱うにあたって、ホガースやレノルズといった18世紀の芸術家、あるいはターナー、コンスタブル、ブレイク、モリスらの18世紀以降の時代の芸術家たちを中心に論を展開したことは、決して偶然ではない。この国民性、すなわち「囚われることの無い精神」を強調する時代精神が当時のイングランド社会を席卷していたと考えられるからである。ペヴスナーは「国民性はあらゆる時代、あらゆる状況に、かならずしも同じようにはっきりとあらわれはしない。ある時代の精神は国民性を強めることもあるだろうし、霞ませてしまうこともあるだろう」⁽⁵⁴⁾と述べている。そして、「時代精神と国民性の兼ね合い」⁽⁵⁵⁾については、「両者は協調し合うこともあるし、一方が他方を完全に葬り去るまで、相互に干渉し合うこともある」⁽⁵⁶⁾と記している。

18世紀のイングランドおよびスコットランドでは、啓蒙主義の思潮が芸術世界を席卷していた。啓蒙主義の一大思潮の下、エディンバラはもとよりロンドンにおいても、画家や建築家が聖職者、政治家、法律家、そして道德哲学者たちと定期的に交流の機会をもち、意見の交換を行っていた。それは、道德哲学を中心に経済、政治、美学等の諸分野にわたり活躍したアダム・スミスの時代であり、デーヴィット・ヒュームが道德哲学者、弁護士、外交官と、多角的にその才能を発揮しながら、試論「趣味の規範について」⁽⁵⁷⁾を記して美学上の功績を打ち立てた時代であった。そして、それはウィリアム・ホガースが啓蒙主義美学の書『美の分析』⁽⁵⁸⁾を著わしながら、教訓画を描いて視覚的描写に基づいて啓蒙主義者の視点から道德を説いた時代でもあった。啓蒙主義思潮の影響下にあった18世紀のイングランドおよびスコットランドでは、あらゆる学問分野が相互に連携し、共鳴し

合っていた。ジョゼフ・ライトが自然科学の神秘を絵画に描いたのはこの時代であったし、エディンバラ大学の道徳哲学の教授職に就いたアダム・ファergussonが、その前には同大学の自然哲学の教授職にあったことも驚くべきことではなかった。18世紀は、道徳哲学、政治、教育、そして絵画、建築、都市計画など、啓蒙主義の精神が多様な分野にその境界を越えて花開いた時代であった。

啓蒙主義思潮が政治、科学、法律、経済、教育等の諸分野に受容された経緯とその結果については、エルンスト・カッシーラーやピーター・ゲイらによって既に概括的に論じられているとおりである。建築の分野と啓蒙主義思潮の結びつきについて言えば、ジョン・ソーンに対し啓蒙主義思潮が与えた影響に関してワトキンがその膨大で詳細な著作⁽⁵⁹⁾において明らかにしている。また、ソーンの一世代前の英国建築界に注目するならば、ロバート・アダムとジェームズ・アダムの建築理論と設計手法にも啓蒙主義思潮の影響をはっきりと読み取ることが出来る。⁽⁶⁰⁾

異なる分野間の境界を超えて展開したこの啓蒙主義の一大思潮は、強力な時代精神を生み出すとともに、イングランドにおいては「囚われることのない精神」というイングランドの国民性を強めることになった。18世紀のイングランド、すなわち啓蒙主義時代の隆盛期のイングランドでは、時代精神と国民性が疑いなく協調し合っていた。

この時代精神としての啓蒙主義思潮が、美術や建築の分野に与えた重大な影響のひとつは、「囚われることのない精神」の働きが、建築や美術作品の創造行為のプロセスにおいて強調されるようになったことである。その発端は、ヒュームによって書かれた前出の試論「趣味の規範について」に見出される。このなかでヒュームは次のように記している。

美は事物それ自体の特性ではない。それはそれらを熟視する心の中の中にのみ存在するのであり、それぞれの心は異なる美を感じるのである。⁽⁶¹⁾

ヒュームはさらに続けて、「真の美を追求することは、真の甘味や真の苦味を確認することを装うことと等しく、虚しく、達成されることのない労苦である」⁽⁶²⁾と述べる。誰しもが異なる甘味を味わい、異なる美の規範を有しているというのである。ヒュームによるこうした見解は、趣味の規範が客観的なものとして厳密には存在しないことを示しており、美的趣味の主観性を確立することになった。そして、この美的趣味における主観性の確立は、絵画や建築の分野においては具体的には古典主義のドグマを否定することを意味し、「対象にふさわしい様式をそのつど選択していくだけの配慮の余地を残した姿勢」や、「様式の意識的選択」に論理的な裏付けを与えることにもなった。既に指摘したとおり、ペヴスナーは「囚われることのない精神」がイングランド芸術の重要な性格と結びついており、この精神がイングランドの建築界、美術界に適した様式をそのつど選択、採用する姿勢を生み出し、18世紀中葉の折衷主義的な様式観の前提にあった様式の意識的選択を推進することになったと理解していた。したがって、啓蒙主義の美学思潮における美の主観性の確立は、「イング

ランド人の国民性」としてペヴスナーが指摘した「囚われることの無い精神」が美的創造行為において実践的に発揮されるための論理的裏付けを与えることになったと言えるだろう。

ペヴスナーがロイヤル・アカデミーの初代院長であったレノルズに、18世紀イングランド社会における「囚われることの無い精神」の働きを見出したことは、それ自体重要性をもつ。レノルズのアカデミー院長としての言説と画家としての活動に「囚われることの無い精神」を指摘することは、荘重体様式の理想に忠実なアカデミーでさえも、この強大な時代精神の影響から自由ではなかったことを示すことになるからである。

1768年12月10日に創立された「絵画・彫刻・建築芸術の育成・向上のためのロンドン・ロイヤル・アカデミー」は、その主目的を「美術学生の利用と毎年の展覧会のための、力量顕著な全ての美術家に解放される、よく整った素描の学校、またはアカデミー」⁽⁶³⁾を設立することに見出していた。また、レノルズは第一回目の講話においてアカデミーの意義を、「我々の芸術に関する知識をより充実したものとすることに貢献」⁽⁶⁴⁾することに見出しており、教育的あるいは啓蒙的意図がアカデミーの活動に込められていたことを示している。実際のところは、アカデミー付設の学校は「平均して毎年30人くらいの学生しか入学」⁽⁶⁵⁾しておらず小規模にとどまっていたが、初代院長レノルズがアカデミー学生に対して行った全15回の講話は、『美学講話』として活字化され、国際的に広く読まれ、「たとえば、女王マリー・アントワネットやロシア大女帝エカテリナの求めるところともなり、フランス、ドイツ、イタリア各国語にたちまち翻訳された」⁽⁶⁶⁾。その点でこのアカデミーは「いつも教育問題にきわめて積極的な関心を払っていた」⁽⁶⁷⁾啓蒙主義運動と決して無関係ではなかった。ペヴスナーが記しているとおり、啓蒙主義運動によって「啓示された真理への黙従から、実験によって証明しうる真理の追求への一歩がふみ出されるや、真理は教えるものとなり、自然の知識とその進行と法則は力に等しいものと考えられた」⁽⁶⁸⁾からである。

この絵画・彫刻・建築芸術の育成と向上を目的としたアカデミーの前身となったのは、1765年に国王勅許状が与えられていた「大ブリテン美術家協会」であった。この協会の会員には、この時代の英国を代表する一流の美術家たちが名を連ねていた。具体的な美術家の名前として、ペヴスナーは『美術アカデミーの歴史』のなかで、「ラムジ、レノルズ、ゲーンズボロ、ロムニ、サンドピ、ハドスン、スタップズ、ゾッファニー、ツッカレッリ、コート、ケトル、R・ウィルソン、ダービーのライト」⁽⁶⁹⁾の名を挙げている。ペヴスナーが示したこれら一流美術家のリストの最初と最後の人物に注目するだけでも、当時の美術界と啓蒙主義思潮のつながりがみえてくる。ペヴスナーによって最初にその名前が挙げられたラムジは、スコットランド啓蒙主義の潮流の中にあってアダム・スミス、デーヴィッド・ヒューム、アダム・ファークソンらと親しく交わり、学問的境界を横断した知的交流の只中に身を置いていた。最後に名前が挙げたダービーのラムジは《空気ポンプの実験》を描いたことによって知られているとおり、18世紀の英国における科学的な発見と関心を美術の世界に取り込んだことで功績があった。

さて既述のとおり、ペヴスナーはレノルズの「囚われることの無い精神」を、彼が主張した芸術論と彼が実践した創作活動との間に存在する矛盾の中に見出していた。具体的にはレノルズが歴史画を最高の芸術、絵画領域であるとみなしながら、自身は徹底して人気の肖像画家であった、という対立する二つの側面にペヴスナーは「囚われることの無い精神」の働きを認めたのである。しかし同時に、レノルズの「囚われることの無い精神」は、彼が主としてアカデミーにおいて講話という形で表明した芸術論の内容にも相反する傾向の混在という形ではっきりと読み取ることが出来る。この点についてペヴスナーは言及していない。しかしこの点は、ペヴスナーがレノルズに見出した「囚われることの無い精神」と18世紀イングランドの時代精神とを結びつけて理解するうえで強調しておく必要がある。レノルズの講話は、ペヴスナーが指摘するとおり、「その本質においては、ほとんどルイ14世の世紀のフランス美術理論から直接出たもの」⁽⁷⁰⁾であったことを考えると、レノルズの講話の内容に啓蒙主義思潮と結びついた「囚われることの無い精神」の傾向が見出されるとすれば、18世紀イングランドの協調し合う国民性と時代精神の影響が如何に強大であったかが理解できるというものである。

レノルズは、芸術作品の「卓越性」を歴史的過去に蓄積された経験の成果として理解していた。そして実作品を学ぶことによって、この「卓越性」がただちに修得され得ると考えていた。⁽⁷¹⁾「巨匠たちの傑作に絶えず学べ。可能な限り密接に、その様式において、手法において、そして巨匠たちが実際に拠り所として試作に取り組んだ原理・原則において、巨匠たちの傑作に学べ」⁽⁷²⁾とレノルズは説いた。ロイヤル・アカデミーにおける初講話では、巨匠たちのこれまでの活動によって芸術作品に関する法則なるものが既に確立されていること、そして若い画学生にこの法則を盲目的に受け入れさせることの正当性が主張されている。⁽⁷³⁾レノルズは、様々な時代を経て今日なおも称賛されている作品こそが、模倣するのに相応しい対象、すなわち絶対に確実な芸術行為の指針と成り得ると考えていた。⁽⁷⁴⁾そしてレノルズは、巨匠の作品を学びすぎる危険性などありえない、と力説したのである。ところでその一方で、レノルズは次のようにも主張している。

私は一般的に言うところのコピーという行為を妄想的な類いの作業とみなしている。学生は自分で何かをしているということで満足・安心してしまう。取捨選択という行為なしに真似るといふ、そして明確な目的意識も持たずに労苦するといふ、危険な習慣を身に付けてしまうのである。⁽⁷⁵⁾

ここでレノルズは、芸術家による取捨選択という行為の必要性を主張している。「構図の取り方、活き活きとした熟達したチョークや鉛筆の扱いの器用さというものは、実際のところ、若い画家にとって魅惑的な資質であり、当然ながらその資質の修得が彼らの目標になることは否定できない現実である」⁽⁷⁶⁾と、レノルズは認める。若い画家は、「こうした眩惑的な卓越性を修得すべく努力する

のであって」、そうした目標はやがて達成されることになる。しかし、レノルズはこの努力を「浅薄な探求」と断じ、そのために多くの時間を費やした結果、若い画家は「人を惑わすための熟練の技」を獲得するが、本来最も重要な彼らの「創作精神」は堕落させられてしまうと結論する。

この無益な作業によって、彼らは真の卓越性に優るためのすべての能力から遮断されてしまう。若者たちは最大限の完成度を達成するその一方で、中身のないものをあたかもあるかのようにみなしてしまうのである。無感情で機械的な技芸のうまさを芸術作品の主たる評価尺度としてしまう。しかし実際には、それは平凡な作品に彩りを添えるような存在に過ぎず、その価値など画家でない者にはほとんど判断がつかない。⁽⁷⁷⁾

このように述べて、構図の取り方や熟達した筆扱いなどに注視する「一般的に言われるところのコピー」という行為について、レノルズは以下のように結論する。

これは、私がみるところ、最も危険な堕落・退廃の要因なのである。そして私はこのことを自分の経験に基づいて力説する。⁽⁷⁸⁾

「巨匠たちの筆使いをコピーするのではなく、彼らの構想・創案のみをコピーせよ。彼らの足跡をなぞるように踏みつけるのではなく、彼らが進んだ同じ道のりを歩み進むようにだけ努めよ」⁽⁷⁹⁾とレノルズは説く。レノルズによれば、「コピー」と「イミテーション」は明確に区別されなければならず、画家について限定して考えた場合、「イミテーション」の意味するところは、「ごく単純に言って他の巨匠たち先達に倣い、彼らの作品を研究してそれらの長所を引き出すこと」⁽⁸⁰⁾を意味していた。レノルズは、「イミテーション」という行為を通じてのみ、画家独自の創案の多様性、そして独創性が形成されるということを確信して疑わなかった。この「コピー」と異なる「イミテーション」という創作態度に私たちは、18世紀啓蒙主義の美の主観性の影響、そして「囚われることのない精神」の働きを読み取ることができる。そしてこの精神のゆえにレノルズは、ラファエロを激賞しながらも、次のように述べたのである。

多くの巨匠たちを手本とするように。そして他の画家たちを排除してラファエロのみを師として仰ぐようなことをしてはならない。表現手法について判断しようとする際に、もし自らの師、あるいは特定の自分の好みの画家の作品のみを参照したならば、その特定の絵画様式（描き方）の修得が第一の、そして究極の目標になってしまう。⁽⁸¹⁾

4. ピクチュアレスクの問題

芸術を学問分野の境界を超えた時代精神の流れの中で取り扱うベヴスナーの姿勢は、彼のピクチュアレスク理解、すなわちピクチュアレスクを一時代の趣味としてではなく、より恒久性のあるイングランド的な物事の「見方」として位置づける理解にも読み取ることができる。

ベヴスナーの幅広い専門分野とその膨大な功績のなかでも、とりわけ彼のピクチュアレスク研究は重大な位置を占めている。このことについてアンドリュー・コーズビーは以下のように指摘している。

ピクチュアレスクは1940年代のベヴスナーのイングランド美術の領域における主要な発見であり、1944年から1949年の間に発表された一連の論文のテーマであった。そして彼は、『モダン・ムーヴメントのパイオニア』の中で、イングランド・アーツ・アンド・クラフトの建築とデザインにおいて彼が賞賛した特徴がピクチュアレスクに由来していることを見出した。『イングランド美術のイングランド性』においては、ベヴスナーは彼の読者たちに、ピクチュアレスクを視覚芸術の分野におけるイングランドが果たした最大の功績であることも確信させた……。⁽⁸²⁾

ベヴスナーは、ピクチュアレスクをイングランドが美学理論の分野において果たした最も重大な功績であると考えていた。ベヴスナーがピクチュアレスクをきわめて高く評価した背景には、彼がそれを形態の客観的な特徴とは分離した、人間の「物事の見方」として理解していたという事実にある。そして、そうしたピクチュアレスク理解は芸術と他の学問的分野との間の境界を超越した時代精神としての啓蒙主義思潮と結びついていた。

ベヴスナーはピクチュアレスクの時代を大きく三期に分類した。ピクチュアレスク発見の時代とそれに続く確立期、そして洗練期である。ベヴスナーの定義するところによれば、発見の時代は1699年頃から1725年、ないしは1730年までを指し、確立期はそれ以降、「1794年に現われた三冊の出版期」⁽⁸³⁾とともに洗練期が始まるまでを指している。ピクチュアレスクの洗練期の幕開けの契機となったこの三冊とは、一群の著名なピクチュアレスク書、すなわちウヴェデール・プライスの『ピクチュアレスク試論』⁽⁸⁴⁾、リチャード・ペイン・ナイトの『ランドスケープ』⁽⁸⁵⁾、そしてハンフリー・レプトンの『風景式庭園のスケッチとヒント集』⁽⁸⁶⁾のことである。

このように三期に分類されるピクチュアレスクの時代は、同時にイングランドおよびスコットランドにおいて啓蒙主義思潮を中心にあらゆる学問分野が協調、共鳴し合った時代でもあった。そしてこの時代に萌芽したピクチュアレスクに関する趣味も、絵画、庭園、建築、都市計画など視覚的、

造形的、空間的諸分野において一大流行を生み出すとともに、それはひろく社会の関心を集め、多彩な経歴をもつ人々を魅了した。前出のジョセフ・ライトが自然科学の神秘に興味を見出し、その知られざる世界を絵画を通じて社会に啓蒙したように、聖職者であったギルピンはイングランドおよびスコットランドの各地を巡る旅行記の執筆を通してピクチュアレスクな風景のもつ魅力を社会に対して啓蒙してみせた。また、ピクチュアレスク建築の代表作を生み出したことでピクチュアレスク趣味のパイオニアのひとりとなったウォルポールは、英国の初代の首相の四男であり、詩人トマス・ 그레이の友人であり、地主であり、ゴシック小説『オトランド城奇譚』⁽⁸⁷⁾の筆者でもあった。

ベヴスナーは1949年に『アート・ブルティン』誌にリチャード・ペイン・ナイトに関する論文「それはその後、『美術・建築・デザイン』の第1巻に集録されている」を発表した。この論文の中で、ベヴスナーはナイトのピクチュアレスク観をナイト自身の著作からの豊富な引用を示しながら論じている。この中でベヴスナーは、ピクチュアレスクを体系化しようとするプライスの姿勢を批判する意図をもってナイトが以下のように主張した事実に着目している。

……他のあらゆる点では力に満ち、かつまた優雅でもある（ウヴェデール・プライスの）『ピクチュアレスク試論』を損っている大きな基本的誤りは、外的事物の中に差異を求めようとしたことである。しかし差異は事物を眺めたり事物について考えたりする方法や習慣の中にしか存在しないのである。⁽⁸⁸⁾

ナイトのこうした主張は、ナイト自身が引用しているように、ヒュームの試論「趣味の規範について」の中の前述の論点、すなわち美は事物それ自体の特性ではなく、事物を熟視する心の中にのみ存在し、人はそれぞれ異なる美を感じる、という美の主観性に関する論をピクチュアレスクに適用したものであった。ナイトは、ピクチュアレスクの本質を事物の客観的な性質から切り離すことで、それをプライスのように非対称や不整形といった形態的な特徴に限定することをしなかった。このことは、風景や事物が不規則で不均整な形態、外形を伴わずに、ピクチュアレスクな存在となり得ることを意味していた。ピクチュアレスクを外的事物の中に差異を求めずに、事物を眺めたり事物について考えたりする方法や習慣の中に見出すというナイト的なピクチュアレスク理解は、形態的な特徴についてそれぞれの場合のメリットにしたがって、「囚われることのない精神」に則って判断することがピクチュアレスクの効果を追求する上でも可能であることを意味した。ベヴスナーは、ナイトが「厳密な左右対称性を守って地方に建つ古典主義の住宅ほどに『気の滅入るものを私は知らない』」⁽⁸⁹⁾、「周囲のものが不整形なところでは、住宅は不整形たるべきである」⁽⁹⁰⁾と述べながら、同時に「非対称性への要請を田園の住宅に限定」することで、町中に建つ建物の場合には「奇麗さ、新鮮さ、明るさ、左右対称性、規則性、統一感、似つかしさ」⁽⁹¹⁾の表現を賞揚していた事実にも注目している。そしてベヴスナー自身、多分にこうした啓蒙主義思潮と結びついたナイト的なピク

チュアレスク観を踏襲するかたちで、自らのピクチュアレスク理解を形成したと考えられる。

特定の論争に関する個人の立場や見解は、その正当性を弁明する必要に迫られたときにもっとも明快に表明されるものかもしれない。ペヴスナーのピクチュアレスク観がもっとも率直に、かつ簡潔に表明されたのは、1954年4月に『アーキテクチュアル・レビュー』誌に掲載された3ページの短い論説「20世紀のピクチュアレスク バジル・テイラーの番組に対する回答」⁽⁹²⁾ それはテイラーに対する回答と言うよりはペヴスナーのピクチュアレスク観に関する弁明とでも呼べるような内容のものである においてであった。ペヴスナーは前述のとおりピクチュアレスクをイングランド美術の重大な功績とみなしていたが、1954年、そうした彼のピクチュアレスク理解に反対する見解がロイヤル・カレッジ・オブ・アートで教鞭をとっていたバジル・テイラーによってなされた。それは「イングランド美術とピクチュアレスク」と題されたラジオ放送⁽⁹³⁾ の形で示され、その中でテイラーはピクチュアレスクを批判するとともに、ピクチュアレスクをイングランドが美術史上に果たした重大な貢献とみなして社会の趣向をその方向へと扇動した『アーキテクチュアル・レビュー』誌への批判を展開した。これに対するペヴスナーの反論は、前出の論説「20世紀のピクチュアレスク」の中に読み取ることが出来る。ペヴスナーによれば、テイラーのピクチュアレスク理解は概略以下のようなものであった。

ピクチュアレスクは、不完全なものの見方の徴候である。それは真面目さと誠実さを欠いている。それは、イングランド人に産業時代の現実を直視しないようにし、彼らを時代遅れの世界と過去へのノスタルジアに引き入れるのである。……ピクチュアレスクは、歴史的に見ると、新古典主義に対する反発として、あるいはロマン主義の前のある種の過渡期として現われた。その関係はマニエリスムがルネサンス全盛期およびバロックに対して有していた位置と同様である。⁽⁹⁴⁾

テイラーはピクチュアレスクを「新古典主義への反応」、ないしは「ロマン主義への過渡的段階」と解釈したが、ペヴスナーにしてみればそれは二つの様式（時代）の間の過渡的段階でも、特定の様式に対する一時的な反応でもなかった。それは徹底して現代的な問題であり、郷愁をもって懐古するためだけの対象ではなかった。ペヴスナーが英国王立建築家協会（RIBA）のゴールド・メダルを1967年に受賞した際に、彼は自分自身のピクチュアレスクに関する研究成果について、「ピクチュアレスクの創成に関する歴史的研究は、ピクチュアレスクが新しいかたちで話題となった時期に発表された」⁽⁹⁵⁾ と振り返った。実際のところ、1927年に『ピクチュアレスク』⁽⁹⁶⁾ を著わしたクリストファ・ハッセイを除けば、ピクチュアレスクを20世紀において「話題のトピック」にしたのは当のペヴスナー自身であった。ペヴスナーが編集の責任を負っていた1944年当時の『アーキテクチュアル・レビュー』誌をみると、ピクチュアレスクに関連する内容、すなわちブライスのピクチュアレ

スク⁽⁹⁷⁾、バーリントン卿のチズウィックにおけるシャラワジ⁽⁹⁸⁾、ベックフォードの夢の館フォントヒル・アベイ⁽⁹⁹⁾、そしてピクチュアレスクの創成⁽¹⁰⁰⁾といったテーマを扱った論文と、オスカー・ニーマイヤーの建築作品に関する論説などが一緒に掲載されている。ここにペヴスナーがピクチュアレスクを単に過去の一時代の問題としてではなく、少なくとも1944年当時における現代的な価値、重要性を有するものとして理解していたことが明らかにされている。あるいは、RIBA ゴールド・メダル受賞記念の挨拶において、ペヴスナーはケンブリッジ大学チャーチル・コレッジ⁽¹⁰¹⁾について、「その機能的空間構成は結果的にピクチュアレスクな構成となった」⁽¹⁰²⁾と語っていることから、彼がピクチュアレスクに過去の一時代の意匠表現ではなく、20世紀における現代的価値を見出していたことが読み取れる。

ペヴスナーがピクチュアレスクのパイオニアたち、すなわちプライスとナイトのピクチュアレスク理論から抽出した重大な規範は、決して形態の不規則性や外壁面の凹凸を強調するといったものではなかった。確かにそうした外形上の特徴は、ピクチュアレスクの造園術や建築、都市計画においてしばしば強調されてきた。しかし、外形上の特徴を強調することはピクチュアレスクを外的事物の中に見出そうとする姿勢の表れであり、ピクチュアレスクを「事物を眺めたり事物について考えたりする方法や習慣」⁽¹⁰³⁾の中に見出すものではなかった。プライスやナイトのピクチュアレスク理論にペヴスナーが読み取った重要なメッセージは、ピクチュアレスクは事物そのものの特徴ではなく、私たちの「事物を眺めたり事物について考えたりする方法や習慣」の中に存在するということであった。ペヴスナーはピクチュアレスクのパイオニアたちが残した「メッセージ」を次のように説明する。

目を皿のようにしなさい。見て、あなたを感動させるものを分析し、その理由を分析しなさい。そうすることであなたは、古典主義の理論があなたを思い込ませている状態よりも、実際には無限に豊かな素材を美的創造のために使用することができることに気がつくことでしょう。ピクチュアレスクをあなたの作品において用いなさい。今日でも、このアドバイスに勝るものはない。⁽¹⁰⁴⁾

ペヴスナーにとってピクチュアレスクとは、自分を感動させる対象の観察、分析を通じて、古典主義理論の枠にとらわれない、一層幅広い芸術創造行為の可能性を発見することを意味していた。こうしたピクチュアレスク理解は、18世紀にレノルズが巨匠たちの作品の実際の特徴ではなく、巨匠たちの創作姿勢や思考に学ぶことを勧めた事実を彷彿とさせる。前述のとおり巨匠たちの歩んだ足跡にそのまま自分の足跡を重ね合わせるのではなく、巨匠たちの足跡が示す方向に向かって歩めとレノルズは語ったが、ペヴスナーがピクチュアレスクのパイオニアたちの理論に見出したのはこれに類似するメッセージであったといって良い。

私たちの「事物を眺めたり事物について考えたりする方法や習慣」を問題としたことで、こうしたペヴスナーのピクチュアレスク理解は、必然的にロマン主義直前の過渡的段階という限定された一時代に属する趣味の問題ではありえなかった。それは、18世紀以降の芸術世界に純然たる影響を与え続ける芸術の鑑賞姿勢であり制作姿勢であった。ペヴスナーは20世紀における「ピクチュアレスクの機能主義的な機能」を「多様であること」、「漠然としていること」、そして「それぞれのメリットにもとづいて判断するということ」⁽¹⁰⁵⁾として説明する。また彼は、ピクチュアレスクを「美学理論の分野においてイングランドが果たしたきわめて重大な功績」⁽¹⁰⁶⁾として見出すとともに、この運動が「ヨーロッパの歴史における最初の感じるままの美に関する理論」⁽¹⁰⁷⁾を生み出したと指摘している。「それぞれのメリットにもとづいて」と「感じるままの理論」とは、まさにペヴスナーがイングランド美術のイングランド性として見出した「囚われることの無い精神」の必要不可欠な大前提であるとともに、18世紀のイングランドのみならず英国全体の時代精神である啓蒙主義思潮が確立した美の主観性によって裏付けられた姿勢であり、理論であった。このように考えることで、ピクチュアレスクはテイラーの言うように新古典主義に対する一時的な反応でも美術・建築様式史上の過渡的な段階でもあり得ないことが明らかになる。ペヴスナーの見方にしたがえば、ピクチュアレスクはあらゆる学問領域を巻き込んだ啓蒙主義という時代精神と合致した事物の見方、事物について考える姿勢であり、ゆえに時代を超えて実践され得る精神の表現であった。

5．結 び

ペヴスナーは『ヨーロッパ建築序説』の「まえがき」の中で次のように記している。

建築は材料や目的による産物ではなく また社会的条件によるものでもなく まさに変化する時代の、変化する精神が生みだすものである。社会的生活、宗教、学問、芸術にみなぎっているのは、時代精神である。⁽¹⁰⁸⁾

18世紀イングランドおよびスコットランドの社会的生活、宗教、学問、芸術にみなぎっていた時代の精神は、啓蒙主義の精神であった。そして18世紀イングランドの芸術行為に見出されるイングランド性としての「囚われることの無い精神」にも、そしてピクチュアレスク趣味にも、当時のイングランドおよびスコットランドを席卷していた啓蒙主義運動の精神がみなぎっていた。

ペヴスナーがイングランド美術に見出したイングランド性、すなわち「それぞれのメリットにもとづいて」判断する「囚われることの無い精神」は、画家や建築家が事物を眺めたり事物について考えたりする方法や習慣の中にしか存在しないものであった。その点で、このイングランド性は「美は事物それ自体の特性ではない。それはそれらを熟視する心の中にのみ存在するのであり、そ

れぞれの心は異なる美を感じるのである」と説いた啓蒙主義の美学思潮と合致していた。

ペヴスナーは啓蒙主義という18世紀の英国の時代精神を直視して、その時代の「イングランド美術のイングランド性」、「イングランド美術にあらわれる国民性」の問題と真っ向から取り組んだ。そして、おそらく1930年代初頭にナチス台頭下のドイツにおいてペヴスナー自身が実体験した状況とは対極的な傾向、すなわち多様性を許容する学問、社会、そして芸術の諸傾向を、新天地イングランドに見出すことができたのだった。それゆえに、彼は以下のように主張したのである。

何か決定的な命題を結論づけて、『これがイングランドである。イングランド人にこれ以外のやり方を認めるわけにはいかない！』などと決めつけるつもりはない。
……この国の国民としての可能性について、偏狭でない広い認識を授けようとするのが……私の意図である。⁽¹⁰⁹⁾

註

- (1) Nikolaus Pevsner, "The Architecture of Mannerism," *The Mint: A Miscellany of Literature, Art and Criticism*, ed. Geoffrey Grigson, London: Routledge, 1946, 116-117.
- (2) David Watkin, *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford: Clarendon Press, 1977. 邦訳は、『モラリティと建築 ゴシック・リヴァイヴァルから近代建築運動に至るまでの建築史学と建築理論における主題の展開』（榎本弘之訳、鹿島出版会、1981年）。
- (3) 『モラリティと建築』、157頁。
- (4) 『モラリティと建築』、157頁以下。
- (5) 『モラリティと建築』、157頁。
- (6) 『モラリティと建築』、168頁。
- (7) 『モラリティと建築』、163頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (8) ペヴスナーによる原語は detachment. Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, London: Architectural Press, 1956 を参照。邦訳『英国美術の英国性 絵画と建築にみる文化の特質』（友部直・蛭川久康訳、岩崎美術社、1981年）では、「囚われることのない自由の精神」と訳しているが、本論では「囚われることのない精神」とした。この detachment を「囚われることのない精神」と訳すことについては、解釈しすぎと思われるかもしれないが、ペヴスナーがこの用語を用いる様々な文脈を検討すると、単に「距離を置くこと」、「公平な態度」と訳すよりは、「囚われることのない精神」の方が訳語としてより適切と考えられる。
- (9) Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England*, 46 vols., Harmondsworth: Penguin Books, 1951-74.
- (10) The Pelican History of Art series, Harmondsworth: Penguin Books. 1953年にシリーズ第1作が出版された。
- (11) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London: 1936 および Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, Harmondsworth: Penguin Books, 1949. 邦訳は、ニコラウス・ペヴスナー『モダン・デザインの展開 モリスからグロピウスまで』（白石博三訳、みすず書房、1957年）。
- (12) Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge: Cambridge University Press, 1940. 邦訳は、ニコラウス・ペヴスナー『美術アカデミーの歴史』（中森義宗・内藤秀雄訳、中央大学出版部、1974年）。

- (13) Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth: Penguin Books, 1943. 邦訳は、ニコラウス・ペヴスナー『ヨーロッパ建築序説』(小林文治・山口廣訳, 彰国社, 1954年, 1989年)。
- (14) 本論文の註8を参照。
- (15) Nikolaus Pevsner, *Ruskin and Viollet-le-Duc, Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, London: Thames and Hudson, 1969. 邦訳は、ニコラウス・ペヴスナー『ラスキンとヴィオレ・ル・デュク ゴシック建築評価における英国性とフランス性』(鈴木博之訳, 中央公論美術出版社, 1990年)。
- (16) Nikolaus Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, 2 vols., London: Thames and Hudson, 1968. 邦訳は、ニコラウス・ペヴスナー『美術・建築・デザインの研究』全2巻(鈴木博之他訳, 鹿島出版会, 1980年)。
- (17) Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, London: Thames and Hudson, 1976.
- (18) 『英国美術の英国性』, 5頁以下。訳文は筆者が一部変更した。
- (19) Dagobert Frey, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1942.
- (20) Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Harmondsworth: Penguin Books, 1997, p. 10.
- (21) 『英国美術の英国性』, 6頁。
- (22) 『英国美術の英国性』, 6頁。
- (23) 『英国美術の英国性』, 6頁。
- (24) 『英国美術の英国性』, 6頁。
- (25) 『英国美術の英国性』, 7頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (26) 『英国美術の英国性』, 9頁。
- (27) 『英国美術の英国性』, 9頁。
- (28) 『英国美術の英国性』, 9頁。
- (29) *The Englishness of English Art*, 1997, p. 10.
- (30) 『英国美術の英国性』, 20頁。
- (31) 『英国美術の英国性』, 20頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (32) 『英国美術の英国性』, 19頁以下。
- (33) 『英国美術の英国性』, 20頁。
- (34) 『英国美術の英国性』, 45頁以下。訳文は筆者が一部変更した。
- (35) 『英国美術の英国性』, 46頁。
- (36) 『英国美術の英国性』, 46頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (37) *The Englishness of English Art*, 1997, p. 65.
- (38) *The Englishness of English Art*, 1997, p. 66.
- (39) *The Englishness of English Art*, 1997, p. 66.
- (40) 『英国美術の英国性』, 50頁。
- (41) 『英国美術の英国性』, 50頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (42) 『英国美術の英国性』, 50頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (43) 『英国美術の英国性』, 50頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (44) 『英国美術の英国性』, 50頁。
- (45) 『英国美術の英国性』, 50頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (46) 『英国美術の英国性』, 50頁以下。訳文は筆者が一部変更した。
- (47) 『英国美術の英国性』, 51頁。
- (48) 『英国美術の英国性』, 54頁。
- (49) 『英国美術の英国性』, 55頁。
- (50) 『英国美術の英国性』, 54頁。
- (51) A. Welby Pugin, *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, London: John Weale, 1843, p. 2.

- (52) *Apology*, p. 2.
- (53) 『英国美術の英国性』, 53頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (54) 『英国美術の英国性』, 19頁。
- (55) 『英国美術の英国性』, 16頁。
- (56) 『英国美術の英国性』, 16頁。
- (57) David Hume, "Of the Standard of Taste," *The Philosophical Works*, ed., Thomas Hill Green and Thomas Hodge Grose, Vol. 3, London: Scientia Verlag Aalen, 1964, pp. 266-284.
- (58) William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, 1753.
- (59) David Watkin, *Sir John Soane: Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- (60) Ariyuki Kondo, "The Adam Brothers, Architects of the Age of the Enlightenment," Diss. University of Edinburgh, 2001.
- (61) "Of the Standard of Taste," p. 268.
- (62) "Of the Standard of Taste," p. 269.
- (63) 『美術アカデミーの歴史』, 195頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (64) Joshua Reynolds, *Sir Joshua Reynolds' Discourses*, ed. Helen Zimmern, London: Walter Scott, 1887, p. 3.
- (65) 『美術アカデミーの歴史』, 196頁。
- (66) 『英国美術の英国性』, 44頁以下。
- (67) 『美術アカデミーの歴史』, 164頁。
- (68) 『美術アカデミーの歴史』, 164頁以下。
- (69) 『美術アカデミーの歴史』, 194頁。Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge: Cambridge University Press, 1940, p. 184.
- (70) 『美術アカデミーの歴史』, 196頁。
- (71) *Discourses*, p. 3.
- (72) *Discourses*, p. 97.
- (73) *Discourses*, p. 4.
- (74) *Discourses*, p. 4.
- (75) *Discourses*, p. 15.
- (76) *Discourses*, pp. 5-6.
- (77) *Discourses*, p. 6.
- (78) *Discourses*, p. 6.
- (79) *Discourses*, pp. 16-17.
- (80) *Discourses*, p. 75.
- (81) *Discourses*, pp. 87-88.
- (82) Andrew Causey, "Pevsner and Englishness," *Reassessing Nikolaus Pevsner*, ed. Peter Draper, Aldershot: Ashgate, 2004, p. 169.
- (83) 『ヨーロッパ建築序説』, 294頁以下。
- (84) Uvedale Price, *Essay on the Picturesque*, London, 1794.
- (85) Richard Payne Knight, *The Landscape, A Didactic Poem*, London, 1794.
- (86) Humphry Repton, *Sketches and Hints on Landscaping Gardening*, London, 1794.
- (87) Horace Walpole, *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, London, 1764.
- (88) 『美術・建築・デザインの研究』, 第1巻, 178 - 179頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (89) 『美術・建築・デザインの研究』, 第1巻, 162頁。
- (90) 『美術・建築・デザインの研究』, 第1巻, 162頁。
- (91) 『美術・建築・デザインの研究』, 第1巻, 163頁。

- (92) Nikolaus Pevsner, "20 century Picturesque: An Answer to Basil Taylor's Broadcast," *The Architectural Review*, Vol. 115, No. 688, April 1954, pp. 227-229.
- (93) このラジオ放送の原題は, *English Art and the Picturesque*. ラジオ放送局 Third Programme において, 計3回のシリーズとして放送された。
- (94) "20 century Picturesque," p. 227.
- (95) "Nikolaus Pevsner: 1967 Gold Medallist," *Journal of the Royal Institute of British Architects*, lxxiv, 1967, p. 318.
- (96) Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London: Putnam, 1927.
- (97) Nikolaus Pevsner, "Price on Picturesque Planning," *The Architectural Review*, Vol. XCV, No. 566, February 1944, pp. 47-50.
- (98) H. F. Clark, "Lord Burlington's Bijou, or Sharawaggi at Chiswick," *The Architectural Review*, Vol. XCV, No. 569, May 1944, pp. 125-129.
- (99) H. A. N. Brockman, "Fonthill Abbey," *The Architectural Review*, Vol. XCV, No. 570, June 1944, pp. 149-156.
- (100) Nikolaus Pevsner, "The Genesis of the Picturesque," *The Architectural Review*, Vol. XCVI, No. 575, November 1944, pp. 139-146.
- (101) リチャード・シェパード, ロブソン・アンド・パートナーズ (Richard Sheppard, Robson and Partners) によって 1960 年代前半に設計された。
- (102) "Nikolaus Pevsner, 1902-83: A Symposium of Tributes," *Journal of Royal Institute of British Architects*, Vol. LXXIV, 1967, p. 318.
- (103) 『美術・建築・デザインの研究』, 第1巻, 179頁。
- (104) "20 century Picturesque," p. 228.
- (105) "20 century Picturesque," p. 229.
- (106) "20 century Picturesque," p. 229.
- (107) "20 century Picturesque," p. 229.
- (108) 『ヨーロッパ建築序説』, 15頁。訳文は筆者が一部変更した。
- (109) 『英国美術の英国性』, 10頁。訳文は筆者が一部変更した。