The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	マクマードウの『レンのシティ・チャーチ』をめぐって
Author(s)	藤田, 治彦
Citation	人文. 1996, 44, p. 129-139
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/26626
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

京都工芸繊維大学工芸学部研究報告「人文」第四十四号

マクマードウの『レンのシティ・チャーチ』をめぐって

藤田治彦

はじめに
『レンのシティ・チャーチ』扉絵とアール・ヌーヴォー
マドセンの「三羽の孔雀」
ペヴスナーの「二羽の雄鶏」
シュムッツラーの「不死鳥」
扉絵の二重の意味
アール・ヌーヴォーと様式史としてのデザイン史
扉絵と本文との総合的解釈
扉絵のもうひとつの意味

はじめに

たてに細長く引き伸ばされた二羽の鳥のあいだに激しく揺れる、草花にも海藻にも、あるいは炎のようにも見える、黒く波打つ曲線群。その燃えるような葉の波に紛れていた茎の先端には三つの大きな房が、同じ波動を受けて、いまにも花粉か種子を空中に、あるいは胞子を海中に、放とうとしている。そして、それらの房と茎と葉とのあいだに漂うリボンの上には「レンのシティ・チャーチ WRENS CITY CHURCHES」の文字が揺らぐ。アーサー・H・マクマードウ（Arthur Heygate Mackmurdo, 1851-1942）がクリストファー・レン（Sir Christopher Wren, 1632-1723）設計のロンドンの諸聖堂について著した一八八三年の出版物、『レンのシティ・チャーチ』の自作扉絵である（図1）。

『レンのシティ・チャーチ』は近代デザイン史上もっとも有名な扉絵を大扉（題扉あるいは本扉）に掲げた書物のひとつである。それはアール・ヌーヴォーのグラフィック・デザインの最初期の作例とされる。しかしながら、同書はその大扉に続く序文および本文に書かれた内容を無視して、あるいはそこに記述されたテクストと切り離して、デザインだけが話題とされる出版物のもっとも端的な例のひとつでもある。『レンのシティ・チャーチ』の扉絵を近代デザイン史上の重要な作例として取り上げた研究者の何人が、それを論じる前にその本文を熟読していただろうか。少なくとも、そこに含まれる図像とそのテクストとの関係性の解読という点では、『レンのシティ・チャーチ』は読まれていないに等しかった。本論はその

図像とテクストとの関係性に注目して『レンのシティ・チャーチ』扉絵の再解釈を試みる。その再解釈のプロセスを通じて、造形芸術の歴史におけるアール・ヌーヴォーの、そして造形芸術史研究におけるアール・ヌーヴォー研究の特異な位置とその問題についても論及したい。アール・ヌーヴォーに関するいくつかの代表的研究における『レンのシティ・チャーチ』扉絵の解釈の再検討から本論に入ることにする。

『レンのシティ・チャーチ』扉絵とアール・ヌーヴォー

『レンのシティ・チャーチ』の扉絵をアール・ヌーヴォーの嚆矢として位置づけたのは近代デザイン史研究の先駆者、ペヴスナー(Nikolaus Pevsner, 1902-1983)であった。ペヴスナーは一九三八年に「先駆者的デザイナー、アーサー・H・マクマードウ」と題する記事を『アーキテクチュラル・レヴュー』誌のために執筆した。[1] マクマードウに関する最初のモノグラフである。ペヴスナーが後に記すところでは、『レンのシティ・チャーチ』の扉絵が出版物で紹介されたのもこの記事が最初だという。[2] それ以来、この扉絵は近代デザイン史の図解にほぼ不可欠の作例となった。ペヴスナー自身そのことを誇りとしていたようで、同記事を第七章として編集された『美術・建築・デザインの研究』第Ⅱ巻では次のように補足している。「彼のこうしたプロト・アール・ヌーヴォーのデザインのなかでもっとも有名なものが、彼の著書『レンのシティ・チャーチ』の扉絵であり、それはアール・ヌーヴォーに関する最近の本には必ず掲載されているものである。[3]」

ペヴスナーはその記事を執筆する二年前に『近代運動の先駆者たち―ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで』[4]という書物を著していた。それは十年以上を経た一九四九年、つまり第二次大戦後のアメリカで『モダン・デザインの展開』(原題の逐語訳は『モダン・デザインの先駆者たち』)として改訂出版され、そこにはマクマードウその他に関する新しい知見が加えられていた。『モダン・デザインの展開』の第四章「アール・ヌーヴォー」は次のような書き出しで始まる。「百合の茎を偲ばす長い感覚的な曲線、昆虫の触角、花のしべ、あるいは時としては細い焔、そんな曲線が波を打ち、流れて行って互に絡まりつつ、手当り次第あらゆるものの表面の隅から芽をふき、全面をほしいままに覆っている。もしも、これがアール・ヌーヴォーのライトモティーフであると考えられるのなら、アール・ヌーヴォーの最初の作品として遡れる例は、アーサー・H・マックマルドーが一八八三年に出版した著書の表紙で(中略)英国のアーツ・アンド・クラフツの実例として図示したものである。その著書はレンが設計したロンドン市の教会に関するものだった。[5]」(白石博三訳)

美術史家・デザイン史家である以上に建築史家であったペヴスナーが、その書物の本文の内容をまったく理解していなかったとは考え難い。だが、ペヴスナーは『レンのシティ・チャーチ』の扉絵と本文との関係を積極的に考えようとはしなかった。また、以下に検討する主要なアール・ヌーヴォー研究者が『レンのシティ・チャーチ』扉絵図像の解釈を試みるまでは、その扉絵のイコノグラフィーにも興味を示さなかった。

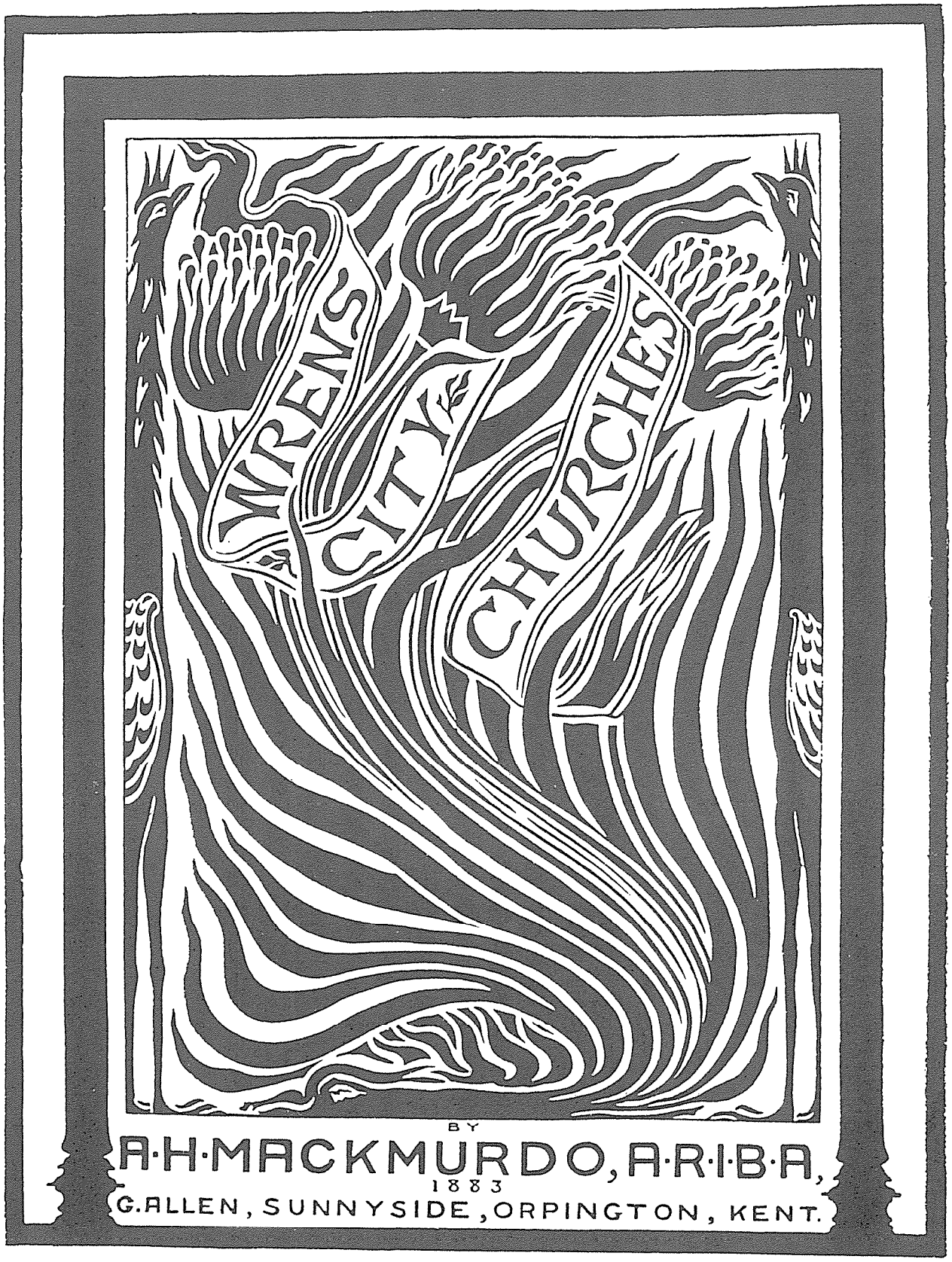

図1　A・H・マクマードウ，『レンのシティ・チャーチ』の扉絵，1883年（原寸大）

マドセンの「三羽の孔雀」

部分的なものではあるが、最初に『レンのシティ・チャーチ』扉絵図像の解釈を示したのはマドセン（Stephan Tschudi Madsen, 1923-）であった。戦後のアール・ヌーヴォー研究の底本となった一九五六年の著書『アール・ヌーヴォーの源泉』で、マドセンは次のようにその表紙のデザインを記述している。表紙にも扉絵と同じイラストレーションが使われていたのである。「マクマードウが一八八三年に自著『レンのシティ・チャーチ』の表紙のデザインをしたときにも、彼は同様の植物のモチーフを用いている。それを取り囲む三羽の孔雀はその植物の茎とほとんど何の関係も有しておらず、まして、その表紙と内容とのあいだに何らかの関連を見い出すのは一層困難である。マクマードウはその表紙を彼の装飾の才能を誇示するために用いているに過ぎず、当時人気のあったモチーフと、そのときもっとも自分の意に適った構成とをまったく自然なかたちで組み合わせたのであった。[6]」

「同様の植物のモチーフ」とはマクマードウが当時テキスタイル・デザインなどで多用していた、やはり揺れ動くような植物模様をさす。マドセンは『レンのシティ・チャーチ』の表紙（扉絵も同一のデザイン）に三羽の孔雀を見た。左右に二羽、そして多分、渦巻く曲線群の下端部に、横たわるもう一羽の孔雀を見つけた。つまり、横臥する孔雀の羽が揺れながら植物の葉に変わって上昇するメタモルフォシス的イメージとして捉えたのであろう。だが、そうであるならば、植物のモチーフとそれを取り囲む三羽の孔雀ーなかでも植物と一体化したような一羽ーとがほとんど何の関係も有していないという判断は理解し難い。また、その表紙と書物の内容との関連を見出すのは困難だという断定も、いささか軽率な推断である。

マドセンがいう「当時人気のあったモチーフ」とは孔雀である。孔雀は十九世紀後半のイギリスで日本趣味や東洋趣味あるいは唯美主義に関わる作品に多用されたモチーフのひとつであった。ただし、以下の引用文にも読み取れるように、マドセンは単に孔雀が当時流行のモチーフであったという理由からだけではなく、マクマードウによる他の作品との関連からも、それを孔雀と推定したようである。マドセンは『レンのシティ・チャーチ』出版の前年にデザインされた壁紙について次のように述べている。「一八八二年の壁紙《孔雀》にも同様に浮遊する海藻のような性格の植物のモチーフを私たちは見る。だが、より精密に分析すれば、その題名は適切に選ばれたものだとわかるだろう。なぜならば、その絶え間なく連続する渦巻きを伴った葉を別とすれば、そのパターンは唯美主義運動の象徴である孔雀に基づいているからである。それらの二羽ずつが向かい合い、それらの尾羽根と花弁とのあいだにセンチュリー・ギルドを意味する頭文字CGが絡み合って配されている。[7]」センチュリー・ギルドとはマクマードウを中心として同年に設立された小さな工芸ギルドの名称であった。

ペヴスナーの「二羽の雄鶏」

近代デザイン史研究における『レンのシティ・チャーチ』の最初の紹介者を自認するペヴスナーがその扉絵図像の解釈を初めて示したのは一九六〇年代初頭のことだった。一九六〇年十一月から翌年

の一月にかけてパリの近代美術館で開催された展覧会「二十世紀の源泉」とその内容を本の形で再現した出版物『近代美術の源泉』（英語版一九六二年）でのことである。それまでペヴスナーは『レンのシティ・チャーチ』扉絵のデザイン上の特質とデザイン史上の重要性に論及しても、それが全体として何を描いたものなのかはおろか、そこに描かれた個々の事物が何かということについてさえも語ることはなかった。その意味で『近代美術の源泉』における『レンのシティ・チャーチ』扉絵に関する以下の記述は注目される。

「裕福で若い建築家でありデザイナーでもあったアーサー・H・マクマードウは、一八八三年にーアール・ヌーヴォーを呼び起こしそうな主題ではないがークリストファー・レン卿によるロンドン市の諸聖堂についての一冊の本を著し、そこにまったくアール・ヌーヴォーの扉絵を与えた。何がこの判断を正当化するのだろうか？炎の内側の部分は繰り返し模様ではない、力強く炎の形に様式化された非相称のチューリップのパターンで占められている。その左右で炎によって鋭く切り詰められているのは二羽の若雄鶏で、過度に薄く長く変形されている。私たちがアール・ヌーヴォーを語るたびに幾度となく見ることになる特徴は、いくらかの気ままさあるいは虚勢をもって扱われた大自然に由来する非相称的な火炎状のかたちと、過去とのいかなるつながりをも受け入れることの拒否である。[8]」

ペヴスナーはそこに三羽の孔雀ではなく、二羽の若雄鶏を見た。その理由はかならずしも明確ではないが、少なくとも孔雀ではないとする主張には理解できるところがある。もし孔雀であるなら、なぜその最大の特徴である大きく華麗な尾羽根をマクマードウは描かなかったのか。また、ペヴスナーが孔雀という選択肢を忘れて速断したわけでもないことは、それに続いてホイッスラー（James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903）の「ピーコック・ルーム」について論じていることからも推定できる。「ピーコック・ルーム」の壁面に描かれた孔雀たちと『レンのシティ・チャーチ』扉絵の二羽ないし三羽の鳥とを比較するならば、後者の尾羽根は「ピーコック・ルーム」の孔雀の尾羽根のように開いているか閉じているか以前に、画面の枠で断ち切られ、まったく描かれていない。また、「ピーコック・ルーム」の孔雀にはやはり特徴的な華麗で軽快な羽冠が描かれているのに対して、『レンのシティ・チャーチ』扉絵の鳥の頭上に描かれている三つ並んだ三角形はむしろ羽毛のない肉質の鶏冠のようなものに見える。

マドセンの「孔雀説」に刺激されたのであろうか、ペヴスナーはそれに対抗するかのように「雄鶏説」を「二十世紀の源泉」展を機に提起した。だが、ペヴスナー自身はその説の根拠をどこにも示しておらず、私たちは彼がそれらを若雄鶏だとする理由を以上のように推定するほかはない。また、それまで『レンのシティ・チャーチ』扉絵図像の解釈に興味を示さなかったペヴスナーが一九六〇年になって「雄鶏説」を打ち出した理由は、マドセンの「孔雀説」に対する反論以上のものではない。ペヴスナーが意図したのは、多分、単にそれらの鳥は孔雀ではなく図像的特徴から雄鶏だと思うという意見を述べておくことだけであり、事実、その論議は、『近代美術の源泉』のそれ以後の文脈において、何ら内容全体に関わる有意義な展開を示すものとはなっていないのである。

シュムッツラーの「不死鳥」

ペヴスナーに相前後して『レンのシティ・チャーチ』扉絵図像の新しい解釈を示したのがシュムッツラー（Robert Schmutzler, 生年不詳―）であった。一九六二年出版の『アール・ヌーヴォー』で著者はマクマードウのデザインについて次のように記している。「何年ものあいだ、彼はこのテーマに取り付かれていたようで、それは『レンのシティ・チャーチ』の扉絵へと発展する。その扉絵はその著作の内容から見て重要な意味を持っており、不死鳥のごとく、新しい命がロンドン大火後にレンによって建設された諸聖堂のように灰のなかから立ち上がる、というものなのである。[9]」

このように問題の扉絵に関する記述は短い。だが、このシュムッツラーの記述によって『レンのシティ・チャーチ』扉絵の解釈はようやく伝統的な図像学の水準に達した。厳密に記すならば、マドセンおよびペヴスナーによる解釈は、図像の解釈とはいってもイコノグラフィー以前の記述なのである。マドセンによる解釈は、テーマや関係資料に精通した結果というよりは、関連図像と当時の流行からのかなりの常識的な推測であった。マドセン説の部分的な批判となっているペヴスナー説も、文献資料や美術史上の約束事の精査の結果ではなく、日常人的に常識を重視した事実的主題の記述にとどまっている。さらに指摘するならば、マドセンもペヴスナーもともに扉絵に描かれたモチーフが何かというそれぞれの解釈を示しているものの、その図像と書物の内容との密接な関係の有無についてはむしろ否定的で、イコノロジーはおろかイコノグラフィー的アプローチの有効性をも考慮に入れていない。

孔雀や雄鶏と異なり、想像上の鳥である不死鳥は日常人的アプローチでは同定困難であり、各種図像が有する象徴的ないし寓意的な意味を解明しようとするイコノグラフィー的アプローチを要求される対象である。とはいえ、ペヴスナーも図像学的な考察をまるで無視したわけではなかったのかもしれない。なぜならば雄鶏も復活のシンボルのひとつだからである。だが、復活の象徴としての雄鶏は、適切なデザインであるならば、有明を告げて鳴く姿で描かれるであろう。それに対して、『レンのシティ・チャーチ』扉絵にペヴスナーが見る雄鶏は、二羽ともにくちばしを堅く噤んでいる。

扉絵の二重の意味

シュムッツラーが指摘するように、『レンのシティ・チャーチ』の扉絵は少なくとも―それだけではないが―ロンドンの大火を意味しており、二羽ないし三羽の鳥は孔雀でも雄鶏でもなく、不死鳥であろう。火炎状の波動は一六六六年にロンドンを焼き尽くした大火の炎であり、マクマードウらが心酔していたブレイク（William Blake, 1757―1827）が描いた炎の花でもある。その扉絵について語る部分およびその前後の論述から推測する限りでは、それらの鳥が不死鳥であり、そのあいだの黒い波がロンドン大火の炎でもあることを見抜くために、シュムッツラーはマドセンやペヴスナー以上に多くの類例―鳥や植物などの図像―にあたったようには思われない。その洞察は、図像自体よりもむしろ『レンのシティ・チャーチ』という書物の内容の把握と、扉絵というものはそれに続く本文にとって「重要な意味を持っている」という信念から得られたものであろ

う。

シュムッツラーの洞察以上に注目すべきなのは、ペヴスナーとマドセンという近代デザイン史研究のオーソリティによる信じ難い見落としであろう。大胆で新奇なデザインとはいえ、なぜあれほど簡単に表紙や扉絵の図像が書物の内容と無関係だと速断してしまったのだろうか。専門外の対象ならもとかく、デザイン史の研究家が、表紙や扉絵とそれに続く本文の内容とが特別な関係を有していないと結論して疑わなかったのは不思議なことである。

少なくともペヴスナーに関しては、その見落としの理由を彼の仕事全体の方向性と結びつけて考えることができる。ペヴスナーの興味の対象はスタイルとしてのモダン・デザインの成立であり、なぜ『レンのシティ・チャーチ』扉絵を重視するかといえば、当時のマクマードウのデザインがアール・ヌーヴォーの様式的特徴を先駆的に示し、その扉絵が代表的作例だと考えたからであった。ペヴスナーの『モダン・デザインの展開』は、モダン・デザインという言葉と概念の世界的普及にもっとも貢献した書物のひとつである。また同書は、基本的に同一内容の前著『近代運動の先駆者たち』とともに、モリス（William Morris, 1834-1896）を中心としたアーツ・アンド・クラフツ運動から、アール・ヌーヴォーを経て、グロピウス（Walter Gropius, 1883-1969）が校長を務めるバウハウスに至って確立されるモダン・デザインという近代デザインの系譜を提示し、その後のデザイン史観の形成に大きな影響を及ぼした書物でもある。ペヴスナーは様式の歴史としての近代デザイン史の樹立に夢中であった。

アール・ヌーヴォーと様式としてのデザイン史

現在もなお広く読まれている『モダン・デザインの源泉』[10]は、既述の『近代美術の源泉』からペヴスナーの担当部分だけを取り出し、一冊の単行本として出版したものである。そこでペヴスナーはアール・ヌーヴォー関係の記述を大幅に増やしていた。『モダン・デザインの展開』のさらなる改訂版ともいえる『モダン・デザインの源泉』が出版された一九六八年までには、それら一連の著作に表明されたペヴスナーのデザイン史観を批判する試みも一部現れ始めていたが、「モリスから（アール・ヌーヴォーを経て）グロピウスへ」という近代デザイン史観は広く受け入れられ、いわば確立された系譜となっていた。

この時期、ペヴスナーは近代デザインの啓蒙者というよりも、むしろ世界的な再評価のブームにあったアール・ヌーヴォーに関する知識の普及者の役割を果たしている。『モダン・デザインの源泉』および『反合理主義者たち―アール・ヌーヴォーの建築とデザイン』が、その再評価の波に乗って出版された当時の代表的著書および編著書である。後者の序文におけるペヴスナー自身による『近代運動の先駆者たち』への論及部分は、同書およびその改訂版である『モダン・デザインの展開』の人気が、かなりの部分、アール・ヌーヴォーへの読者の興味によるものであったことをうかがわせて興味深い。ペヴスナーは次のように述べている。「しかしながら同書のなかばに第四章があり、アール・ヌーヴォーの章名を冠されていた。その章の存在がこの十年ないし十二年のあいだ同書の人気の保持に大いに役立っていたに相違なく、アール・ヌーヴォーの概説が一九三六

年の時点では少なくとも英語圏の読者にとって目新しいものであったことは事実である。[11]」『反合理主義者たち』が出版されたのは一九七三年であるから「この十年ないし十二年」というのはまさにアール・ヌーヴォー再評価の一九六〇年代を、とりわけペヴスナーにとってはパリの近代美術館における一九六〇年の「二十世紀の源泉」展ならびに一九六二年出版の『近代美術の源泉』からの「十年ないし十二年」を具体的に意味しているのであろう。

一九五〇年代末から一九六〇年代にかけて高まったアール・ヌーヴォー再評価の波の最初の大きな波源はマドセンであった。その全世界への波及にもっとも貢献した研究者のひとりがペヴスナーであった。しかしながら、その両者はともに、アール・ヌーヴォーのもっとも重要な最初期の作例である『レンのシティ・チャーチ』扉絵の解釈に大きな過ちを犯した。その過誤の原因は、皮肉にも―あるいは当然なことに―アール・ヌーヴォー研究史自体に内在していたのである。

アール・ヌーヴォーはその名称「新しい芸術」自体が明示し、そのドイツ語圏における同時代の展開であるユーゲントシュティール「若い様式」やセゼッション「分離派」などの名称が暗示するように、伝説や過去の諸様式から離脱し、新時代に独自の造形文化を樹立しようとした芸術上の動向である。アール・ヌーヴォーの源泉は歴史上の種々の先例に求めることが可能だが、研究者たち殊にペヴスナーは過去の諸様式とではなく、「百合の茎」、「昆虫の触角」、「花のしべ」あるいは炎や波など、自然界のイメージとの連鎖を強調した。人間の歴史の所産である各種イメージの象徴的または寓意的意味を解明しようとするイコノグラフィー的思考はそこには遠く、「過去とのいかなるつながりをも受け入れることの拒否」は、アール・ヌーヴォーのデザイナーたちの姿勢である以上に、アール・ヌーヴォーそして近代デザイン史の研究者であるペヴスナーの暗黙の方針であった。

このようなアール・ヌーヴォーへの思いは大きな矛盾を含んでいた。アール・ヌーヴォーを歴史上の諸様式から切り離すことによって、逆にそれにひとつの新様式としての位置を与え、結局ペヴスナーはあれほどに過去から峻別したがっていた近代デザイン全体までをも諸様式の変遷の歴史のなかに再び取り込むことになるのである。本論のテーマに戻るならば、『レンのシティ・チャーチ』扉絵を見るペヴスナーの目を曇らせたのも、このようなアール・ヌーヴォーへの思いと近代デザイン史観であった。

扉絵と本文との総合的解釈

『レンのシティ・チャーチ』に関する論議はしばらく途絶えていたが、一九八〇年代以後、おもにアメリカの研究者たちによって、より妥当性の高い解釈が示されつつある。英国史家スタンスキー（Peter Stansky, 1932-）らがその研究動向を先導し、英文学者ブルックス（Michael W. Brooks, 生年不詳―）がより明快な説を提示している。それは『レンのシティ・チャーチ』の扉絵と本文の双方に、美術史的観的からのみならず、思想史的視点からも再検討を加えた解釈である。またそれは、複数の視点やアプローチを有しているだけではなく、全体としては妥当性に欠けるマドセンおよびペヴスナーによる説のなかにも傾聴すべき側面を見出して、いわばシュ

ムッツラー説に融合させているという意味でも、総合的な解釈である。

一九八八年出版の著書『ジョン・ラスキンとヴィクトリア女王時代の建築』で、ブルックスも『レンのシティ・チャーチ』扉絵の鳥は不死鳥であるという見解を示した。[12] また、黒い葉あるいは葉状のものはロンドン大火の炎であり、ブレイクが描く火炎状の植物であり、ダーウィン（Charles Darwin, 1809-1882）やハクスリー（Thomas Henry Huxley, 1825-1895）のような当時の進化論者たちの著作や講演を通じてマクマードウが親しんでいたであろう植物や海洋生物のイメージでもあるとブルックスは指摘する。[13]

さらにブルックスは『レンのシティ・チャーチ』の扉絵とそれに続く本文部分との懸隔にも注目した。それはある意味でマドセンならびにペヴスナーと共通する認識である。だが、相違も大きい。ふたりのアール・ヌーヴォー研究者は扉絵と本文とが無関係であることを強調し、マクマードウによるデザインの非慣習的性格を示そうとしたのに対して、ブルックスは扉絵と本文部分とは対照的に異なっていると説き、その論理的背景に用と美とを明確に区別するスペンサー（Herbert Spencer, 1820-1903）の思想上の影響があると示唆している。[14] このブルックスの説は、マクマードウによる作品全体の統一的理解に道を開く可能性を有しているという点からも、従来の諸説には見られなかった総合的な解釈である。

扉絵のもうひとつの意味

『レンのシティ・チャーチ』にはシュムッツラーもブルックスも指摘していないもうひとつの重要な側面がある。それは同書がレンのシティ・チャーチの危機に際して企画された出版物であり、その扉絵の火炎状のものは一六六六年の大火の炎であると同時に、焦土と化した街にその復興を象徴するかのように陸続と建設されて以来二世紀ものあいだロンドンのスカイラインに固有の性格を与えてきた聖堂群を脅かす新たな破壊の波でもある、ということだ。扉絵ではその名を明記したひと続きのリボンとして表現されたレンのシティ・チャーチは、不死鳥の都市にいま若芽のように生じているだけでなく、二世紀を経て、十九世紀末の都市再開発の波に押し流されようとしているのでもある。それはブレイクの「無心の歌」の幼な児のようにいま産声をあげた新しい命であると同時に、「ロスの書」のロスのように物質主義の暗黒の炎に包まれる詩神でもあるのだ。

アール・ヌーヴォーの黒い曲線に目隠しされていたのはペヴスナーとマドセンだけではなかった。図像学的考察から『レンのシティ・チャーチ』扉絵の鳥が不死鳥であることを洞察したシュムッツラーも、その火炎状のものが一六六六年のロンドン大火の炎以外の炎をも意味しているとは考えなかった。著書『アール・ヌーヴォー』での扉絵への論及部分を再読すると、やはりシュムッツラーもアール・ヌーヴォーという新様式に没頭した研究者のひとりであったことがわかる。ペヴスナーやマドセンとは異なり、シュムッツラーはその扉絵が著述内容から見て重要な意味を有すると説える。だが、「不死鳥のごとく、新しい命がロンドン大火後にレンによって建設された諸聖堂のように灰のなかから立ち上がる」[15]と述べるときの「新しい命」とは何なのか。ロンドンでも諸聖堂つまりレンのシティ・チャーチでもない「新しい命」とは。二世紀前に建設された諸聖堂の危機

を契機に、その保存を念頭に執筆され、それらの尖塔の特色を中心とした個々の聖堂についての叙述が大半を占める著書の扉絵へのコメントにしては、当時未成立で無論それを指し示す名称もない新様式への思い入れがあまりにも強く出過ぎた論述ではなかろうか。シュムッツラーは扉絵の図像をその本文の内容に照らし合わせて解釈したが、実は本文以上に当時まだ実体のない新様式と照合し、それをも図像の説明に用いているのである。

モダン・デザインのなかでは一種の異端のような扱いを受けることの多いアール・ヌーヴォーは、少なくとも、近代デザイン史とその研究においては非常に重要な位置を占めている。既に述べたように、その成立と展開に関わったデザイナーたち以上にその研究に携わった人々が歴史様式からの離脱というその一特性を重視し、アール・ヌーヴォーは何よりもひとつの新様式として捉えられ、様式史としてのデザイン史という史観が強化された。本論が対象とした『レンのシティ・チャーチ』扉絵の解釈史はその歴史的一断面である。それは誤解の歴史でもあった。だが、それは個々の研究者の過誤である以上に、一九五〇―六〇年代という時代の限界でもあったのかもしれない。同様の理由から、本論の解釈を否定あるいは修正する新説は明日にも現われるかもしれない。とはいえ、このような代表的作例の解釈競争の陰で、より重要な歴史的事実が認識されずに忘れ去られようとしているとすれば、問題はさらに大きい。この場合なら、『レンのシティ・チャーチ』と古建築物保護協会[16]による保存運動との関わり、さらには十九世紀末における環境保全運動の興隆全体のことである。アール・ヌーヴォーの時代はヨーロッパにおける保全運動開花の時代でもあった。そして、モリスやマクマードウに続いて多くのデザイナーたちもその運動の一翼を担ったのである。新様式のデザイナーたちは、彼らの作品に特別な歴史的位置づけを与えようとした歴史家たちほど、新しいものだけに夢中だったわけではない。

註

(1) Nikolaus Pevsner, "A Pioneer Designer, Arthur H. Mackmurdo, *The Architectural Review*, Vol. LXXXIII, 1938, pp. 141-143.

(2) マクマードウ活動期の代表的記事にAymer Vallance, "Mr. Arthur H. Mackmurdo and the Century Guild, *The Studio*, Vol. XVI, 1899, pp. 183-192がある。ここでは出版物としての『レンのシティ・チャーチ』への論及はあるが、扉絵は掲載されず、言及されてもいない。

(3) Nikolaus Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, Vol. II, Lordon, 1968, p.133（鈴木博之、鈴木杜幾子訳『美術・建築・デザインの研究』Ⅱ、鹿島出版会、一九七〇年、一九三頁）。

(4) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius*, London, 1936.

(5) Nikclaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, New York, 1949.（白石博三訳『モダン・デザインの展開』、みすず書房、一九五七年、六三頁）。

(6) Stephan Tschudi Madsen, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1956 (New York, 1975), p.159.

(7) *Ibid.*, pp. 154-158.

(8) Jean Cassou, Emile Lagui, Nicholaus Pevsner, *Sources of Modern Art*, London, 1962, p. 236.

(9) Robert Schmutzler, *Art Nouveau*, London and New York, 1962, p. 111.

(10) Nikolaus Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*, London, 1968.

(11) Nikolaus Pevsner, J. M. Richards (ed.), *The Anti-Rationalists*, New York, 1974, p. 1.

(12) Michael W. Brooks, *John Ruskin and Victorian Architecture*, London, 1989, pp. 305-306.

(13) マクマードウによるデザインと進化論との関係は、それ以前にマルコム・ハスラムによって示唆されている。Malcolm Haslam, "A Pioneer of Art Nouveau," *Country Life*, Vol. 157, 1975, pp. 504-506, 574-579.

(14) Brooks (*op.cit.*), p. 306. マクマードウとスペンサーとの関係については、既にピーター・スタンスキーが論及しており、それ以前にペヴスナーも触れている。Peter Stansky, *Redesigning the World*, Princeton, 1985, pp. 73-81.

(15) Schmutzler (*op.cit.*), p. 111.

(16) 古建築物保護協会 (The Society for the Protection of Ancient Buildings) は創設直後からレンのシティ・チャーチの保存に取り組み始めた。それは委員会メンバーのひとりであったトマス・カーライルらの提言によるもので、当時の協会の実質的指導者であった名誉書記ウィリアム・モリスは不本意ながらそれを認めたところがある (Society for the Protection of Ancient Buildings, *The First Annual Meeting of the Society, Report of the Committee*, 1878, pp.15-18)。

古建築物保護協会およびレンのシティ・チャーチをめぐるマクマードウとモリスとの関係については、一八九九年のヴァランスによる記事および、マクマードウがペヴスナーのために残したメモ（ウィリアム・モリス・ギャラリー）があるが、それらの記述内容には疑わしい部分が多い。