The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	機能主義と「ピクチャレスク」 : ホレイショ・グリノウの造形論をめぐって
Author(s)	藤田, 治彦
Citation	人文. 1986, 34, p. 89-113
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/26627
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

機能主義と「ピクチャレスク」

――ホレイショ・グリノウの造形論をめぐって――

藤田治彦

＊

まるで装飾のない建物が、マッスとプロポーションによって、高貴で品位のある情趣を伝えうるのは自明のことだと私は思う。一方、装飾がそれらの要素たる諸特性を本質的に高めることができうるか否かは、私にとって明白ではない。それならば、なぜ私たちは装飾を用いるべきなのだろうか。私たちがそれ以上のものを求むべき理由があるのだろうか。[1]

このような問い掛けで始まるルイス・サリヴァン（Louis H. Sullivan, 1856-1924）の「建築における装飾（Ornament in Architecture）」（一八九二年）とアドルフ・ロース（Adolf Loos, 1870-1933）の「装飾と罪悪（Ornament und Verbrechen）」（一九〇八年）との関係、および、その歴史上の意義は幾度か指摘され強調されてきた。[2]事実、ロースはサリヴァンによるこの記事が『エンジニアリング・マガジン』に掲載された翌年に渡米し、一八九六

年までの約3年間アメリカに滞在しており、初期「シカゴ派」のデザインやサリヴァンの思想に触れる機会はありえた。[3] 確かにサリヴァンは、後のロースの主張を先取りするかのように、「うまく形作られ、裸のままでも美しい諸建築の建造に私たちの思考が本当に集中するように、何年かの間まったく装飾を使わぬようにすれば、美的に良い結果をもたらすことになるだろう」と、その記事の中で続けている。[4]

しかしながら、サリヴァンの言葉とロースによる主張との間に共通点が見られ、「シカゴ派」の影響と思われるデザインをロースが残していても、両者の思想は根本的に相容れない。サリヴァンがこの自問自答から導き出すのは、新しい「有機的装飾」や「綜合的な装飾の計画」であり、[5] ロースが主張することになるのは「装飾の否定」である。

オーストリアに帰国したロースは、先ず実際のデザイナーとしてよりも、芸術文化や物質文明を扱う評論家として頭角を現わし、後の「装飾と罪悪」に集約される主張を一八九七年から一八九八年にかけて『ノイエ・フライエ・プレッセ（Neue Freie Presse 新自由新聞）』で素描し始めた。

ロースの装飾に対する姿勢は、直接的にはサリヴァンや当時のウィーンでシカゴにおけるサリヴァンに匹敵する役割を果していたオットー・ワーグナー（Otto Wagner, 1841-1918）から、時には肯定的に、時には否定的に学んだものであろうし、工芸品や建造物の装飾についての興味自体は、晩年ウィーンでも活動したゴットフリート・ゼンパー（Gottfried Semper, 1803-1879）の著作等に触れることによっても培われたであろう。[6] だが、装飾や工芸品の在り方にそれらを生み出している文化の程度を見て、社会批評を展開するロースの評論形態の基礎はそこにあるにしても、装飾自体に対する非常に厳しいロースの意見に比肩しうる言説を彼以前に求めるならば、むしろゼンパーと同世代のアメリカ人彫刻家ホレイショ・グリノウ（Horatio Greenough, 1805-1852）が残した造形芸術および実用品の形態についての評論を手にすることになる。

一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてのロースの主張と、おもに一八四〇年代に書かれたグリノウによる評論との間には、半世紀以上の時間の差を忘れさせるほどの類似性がある。

文化の程度が低ければ低いほど装飾が目立つ。装飾というものは克服されねばならぬものだ。パプア人と犯罪者は自分たちの皮膚を飾る。インディアンは自分の櫂と自分の小舟を何層もの装飾で被う。しかし、自転車や蒸気機関は無装飾だ。進歩的文化が次から次へと物を装飾から分離する。[7]

ロースは一八九八年八月二十一日の『ノイエ・フライエ・プレッセ』紙に「婦人のモード（Damenmode）」と題した記事を寄せ、このように述べた。一方、一八四〇年代に書かれたと推定されるグリノウの評論には、次のような一節がある。

高遠なる芸術が衰えた時、彫り物と装飾が純然たる有機体を侵した。南洋諸島の原住民が刺青をすることによって人体に変化を加えたように、器用なギリシアの職人芸術家は、完全なものを更に越えようと試みた。多くの修辞学者と熟練した文法学者たちが、基本構造の言語の諸要素をも精妙にし、細かな区別だてをした。彼らすべてが話をすると、神人、半神的英雄、そして神々までが立ち去ってしまい、沈黙が流れた。[8]

グリノウと同様に、ロースも未開人の生活習慣や日常の道具などに興味を持ち、それらを各種評論の中で頻繁に登場させている。「婦人のモード」に使われた一節は、同じ一八九八年の七月三日に『ノイエ・フライエ・プレッセ』紙

に既に掲載した別な記事「豪華な車（Das Luxusfuhrwerk）」の一部を言い換えたもので[9]、それは再び多少形を変えて「装飾と罪悪」の冒頭にも使用されることになる[10]。また車輌や機械類の形についての度重なる言及も、ロースだけではなく、グリノウが一八四〇年代という早い時期に行っていたものであった[11]。

＊　＊

ホレイショ・グリノウはハイアラム・パワーズ（Hiram Powers, 1805-1873）およびトマス・クロフォード（Thomas Crawford, 1813-1857）と共に、初めて地方の彫刻職人のレヴェルから国際的舞台へと昇った、アメリカ彫刻の第一世代を形成した一人である。ボストンに生まれたグリノウはハーヴァード・カレッジで学んだ後、一八二五年にイタリアへ渡り、先づ当時ローマで制作活動をしていたデンマークの彫刻家トルヴァルセン（Albert Bertel Thorvaldsen, 1768-1844）に学び、続いてフィレンツェでバルトリーニ（Lorenzo Bartolini, 1777-1850）の弟子となった。これは一八二九年のことで、そこにグリノウ自身のスタジオも開設し、その後、永くフィレンツェを中心に活動することになる[12]。後に感傷的な《ギリシア人奴隷（Greek Slave）》によってグリノウ以上の名声を獲得することになるパワーズも、一八三七年には主都ワシントンでの仕事を切り上げ、グリノウに習って、同じくフィレンツェでの制作活動に入った。一方、一八三五年にはヨーロッパへ渡っていたクロフォードも類似の経歴を辿ることになり、結局はイタリアを彫刻家として生きる場所に選び、ローマで二十年近く制作活動を行った。

これらのアメリカ彫刻の第一世代を代表する人々は、すべてイタリア彫刻を理想としてイタリアに学んだというだけではなく、実際に主要作の多くをイタリアで制作することになるが、これには十分な理由があった。第一に、十九世紀になっても、未だイタリアが彫刻芸術の世界の絶対的な中心地だという認識がアメリカの芸術家の間には存在し

ていた。第二に、イタリアで産する石材に匹敵するほどの上質の彫刻用石材は、当時のアメリカ大陸では望むべくもなかった。実際にアメリカで彫刻するにしても、主要な石はイタリアから輸入することが多かったのである。そしてもっとも重要な第三の理由は、優秀なイタリアの石工の存在であった。これらのイタリア在住のアメリカ人彫刻家の中には、発展を続ける祖国からの大量の仕事の注文により、イタリア人彫刻家の嫉妬を招く者さえいたほどだが、それほどの依頼に応じるためには、優れたイタリアの彫刻助手の存在が不可欠だったのである。

このようにして三名のアメリカの彫刻家は、バルトリーニとトルヴァルセンの影響下に、イタリアで仕事を継続した。殊にクロフォードの場合は、祖国へ帰る前のトルヴァルセンの影響を強く受けている。トルヴァルセンはデンマーク人とはいえ、絵画におけるフランスのダヴィッド (Jacques Louis David, 1748-1825) に相当する新古典主義のイタリア人彫刻家カノーヴァ (Antonio Canova, 1757-1822) の後継者であり、グリノウ、パワーズ、クロフォード共に、結局は、カノーヴァの冷たく、時には形式が全体を支配し過ぎるクラシシズムと、バルトリーニの幾分感傷的で、作品によってはかなり写実的な側面もあるロマンチシズムという、十九世紀前半のイタリア彫刻の振幅の中で制作したのである。

イタリア美術の十九世紀アメリカ彫刻への影響は、フランスのアカデミーの影響力が強まる最後の四半世紀を除けば、他の造形芸術の諸分野とは比較にならぬほど圧倒的なものであったが、その事実自体が、当時のアメリカ東部における英国文化の支配力の大きさを間接的に示すものである。ヨーロッパにおける島国であるイギリスの芸術家たちは、本国での勉強を終了すると、経済的事情が許す限りの欧州大陸特にイタリアへの「グランド・ツアー」を行い、腕を磨き見聞を広めると同時に箔をつけて帰国し、本国の美術界にデビューしたものだが、第一世代のアメリカの彫刻家たちはそれに倣ったのである。中でもグリノウは、その「イタリア研修旅行」という英国の芸術家のパターンに

従っただけではなく、イタリアに永住して国際的な活動をするという、制作と生活の形態をアメリカで初めて据えた人物であった。既に記した、後にグリノウ以上の名声を得ることになるふたりの他にも、国際的にはほとんど知られていない彼の実弟リチャード・グリノウ（Richard Greenough, 1819-1904）をはじめとして、彼が創り出したパターンを踏襲しようとしたアメリカ人彫刻家は多い。[13]

現在、グリノウは彫刻家としてよりもアメリカで「機能主義」思想の形成に最大の貢献をした人物として知られているが、[14]そのような評価の対象となった彼の評論の多くは、グリノウによって一八四一年にイタリアで完成された後アメリカへ送られ、首都ワシントンの国会議事堂のロタンダに据えられた半裸のジョージ・ワシントン像を巡る論争以後に書かれた。[15]古代ギリシアの彫刻家フェイディアス（Pheidias）によって作られたと伝えられる、オリンピアの失われたゼウス像を復元したかのような半裸の《ワシントン像》は、一部の知識人の支持を得たものの、一般アメリカ市民の承認を得ることはできず、しばらくして国会議事堂の外へ出されてしまった。この古代ギリシア人のような姿をした坐像は、国民の敬愛するジョージ・ワシントンのイメージからは非常に遠いものであった。

《ワシントン像》は、フランスの彫刻家で後にパリのアカデミーを代表する新古典主義の理論家となったカトルメール・ド・カンシー（Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, 1755-1849）による古代ギリシア彫刻の理論的復元を参考にしたと言われるが、この「半裸像」騒動は、そのカトルメール・ド・カンシーや画家ダヴィッドの支持を得てフランスに招請されたカノーヴァによる裸の《ナポレオン立像》（一八〇六年）を巡る話の経緯に類似している。その《ナポレオン立像》はカノーヴァが「勝利のマース神」に擬えて制作した雄大な裸像であったが、完成後のロシア遠征の失敗などにより、ナポレオンから半神的英雄のイメージが消滅して行く中で、ナポレオン自身が受け取りを拒むことになったものである。[16]

近代ヨーロッパの歴史におけるナポレオンの存在の意義を考えた場合、この裸の《ナポレオン立像》の話を単なる個人的悲喜劇として葬ることはできないが、半裸の《ワシントン像》はそこにはない美的課題を呈示することになった。何故ならば、《ワシントン像》は、《ナポレオン立像》のように個人に拒否されたのではなく、国民に拒絶されたのであり、しかもそれはナポレオン以上に恒久的な国民的英雄の像だったからである。

＊　＊　＊

グリノウが初めて建築についてのまとまった意見を表明したのは、その《ワシントン像》問題以後のことで、一八四三年八月の『ユナイテド・ステイツ・マガジン・アンド・デモクラティック・レヴュー』に掲載された「アメリカの建築」という評論がそれであった。『ホレイショ・グリノウ　最初のアメリカ人彫刻家』の著者ナサリア・ライトは、この評論が「アメリカ人によってなされた、建築の機能の理論の、初めての充実した一貫性のある公の意見表明であった」と記している。[17] 一方、ルイス・マンフォードはグリノウを、米国の内外を問わず、生物的機能と機械的機能の意味を美の問題に関係させて解釈した最初の思想家だと考えた。[18]

第二次世界大戦前後の俗に言う「機能主義的」モダン・デザインの時代に十九世紀のグリノウ理論の再評価がなされ、殊に戦後のアメリカニズム拡大の時期にグリノウの思想は数名のアメリカの文化人によって合理主義や民主主義と結び付けられ、[19] 更に米国のインダストリアル・デザインにまで関連づけられた。[20] このような歴史的経過の中で、グリノウの思想とネオクラシシズム等の古典的思想との関係は忘れられたのである。もしグリノウの思想が合理主義や民主主義と関係づけられるにしても、また広義のデザインの理念とは関係づけられるにしても、一九三〇年代に脚光を浴び始めたアメリカのインダストリアル・デザインはおろかサリヴァンの思想に結び付けることでさえ、造形文化

の歴史的研究の固有の価値を見失わせるアメリカ中心の合理化なのである。

グリノウの思想はアメリカおよびアメリカ市民の理想や性格を反映したものである以上に、古典主義思想と彼自身が世界的視野を持って活動するようになったアメリカの芸術界の第一世代に生まれたという事実によって形成されたものだと言える。グリノウにとって重要なのは、ひとつの国のために特定の様式を選択する理由づけや、ヨーロッパにおける最新の芸術上の動向を理解してアメリカへ導入することではなく、彫刻とは何か、建築とは何か、そしてものはどうあるべきなのかという普遍的な問いかけであった。彫刻家でありながら、グリノウが日常の物品や建物の形態に多大の興味を持ち続けた背景には、それらが絵画や彫刻における主題を持たぬために、より基本的な思索の対象となりうること、そして当時優勢になりつつある新奇性や表面的な美しさを求める傾向に、古典主義的思想を有するグリノウが、それらの実際的機能なしには成立しない分野において、最大の危険性を感じていたことがあったと思われる。

一八四三年の「アメリカの建築」その他で示されたグリノウの実際的機能を有するものや空間のデザインに関する思想は、早逝することになる彼の晩年にラルフ・ウォールドウ・エマーソン（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882）に書いた一八五一年十二月二十八日付の手紙に要約されているように思われる。[21]

私の建造物に関する理論はこうだ。諸機能と敷地に応じた諸空間と諸形態の科学的な配置――機能上の重要度に比例した諸要素の強調――色彩と装飾は厳密に有機的な諸法則によって決定され、配され、変えられるべきであり――各々の決定には明確な理由が要る――そして、すべての間に合わせや見せかけの徹底的な即時の追放である。

さて、私がこの主題について用意したものを読むのをあなたに聞いて欲しいし、また、しばらくの間、人が黄金に金箔を張りはしないのと同じ理由で、この神の似姿である人体には装飾がまったくされないということを――絵に描かれた花々は、各々が吸収すべき太陽光線を受けることができるように彩色されていることを、そして、まだらで真珠のような貝でさえもその深淵のために彩られたのであり――朽ちて浜辺に打ち上げられ、そこかしこに在るからといって、有閑者の眼を楽しませるために彩られたのではない――ということを熟考していただきたい。[22]

＊　＊　＊　＊

グリノウによる道具や乗物そして建造物のデザインに関する主張を整理すると、次の三点が彼にとって重要な批判となっていることがわかる。第一に、基本的な機能上の諸要請を無視すること、そして、それらの間の重要度の相異を軽視すること、第二に、物の形を連想やファッションのために使用すること、そして第三に、ひとつの有機体としてのものの在り方を無視することである。第三の批判は一種の折衷主義批判であり、[23] これはグリノウが未だハーヴァード・カレッジの学生であった時に参加したバンカーヒル・モニュメントのデザイン・コンペティションに関する彼の手紙と評論に読み取ることができる。

《バンカーヒル・モニュメント》はボストン近郊チャールスタウンのバンカー・ヒルおよびブリーズ・ヒルでの独立戦争の際の交戦を記念して建造が計画されたものである。一八二五年にバンカーヒル・モニュメント協会の建設委員会は高さ二二〇フィートの円柱の記念碑のプランおよび透視図を募集し、約五〇点の提案を得た。[24] 応募案の中には募集の際の条件を無視して円柱の形を成さぬものが含まれていたが、グリノウ案もそのひとつで、高さ二〇フィート

の台座にのった高さ一〇〇フィートのオベリスクを提案するものであった。グリノウは更に提出図面に関して与えられた条件をも無視し、御影石の色に塗った木製の模型と断面図を提出した。若きグリノウはバンカーヒル・モニュメント協会に対して手紙で次のように説明している。

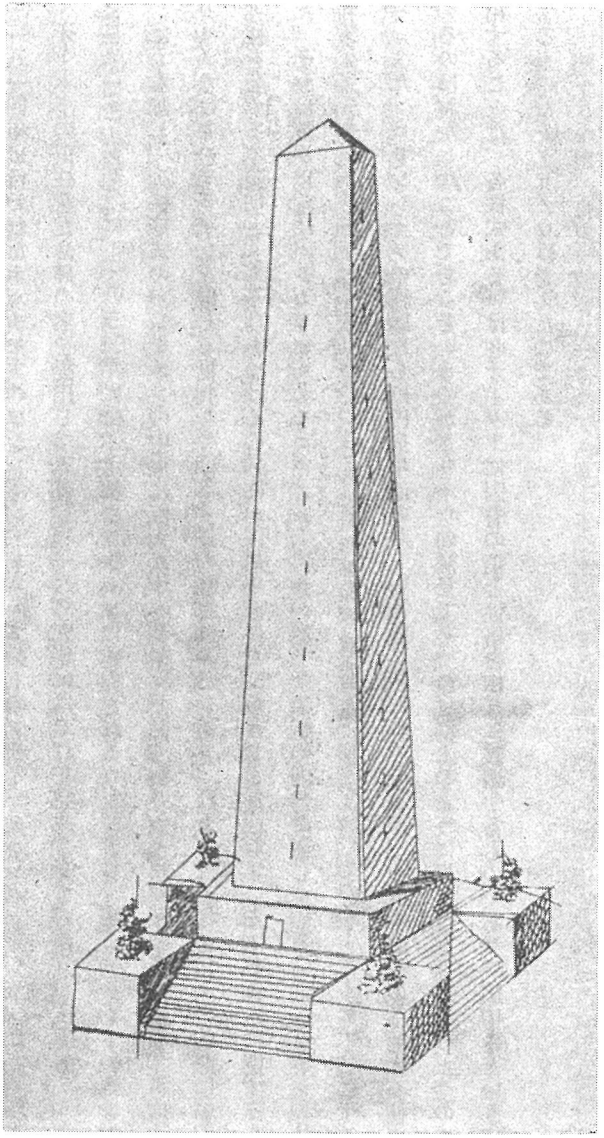
私のデザインを模型で提出しましたが――その理由は――模型はあらゆる方向から検討でき、ひとつの視点ではなく、すべての視点から見られるような、その対象の透視図をそれ自体の中に含むと言えるだろうし、そのために、より簡単かつ完全に理解されるものだからです。

私はもっとも純粋にモニュメンタルな形態の建造物としてオベリスクを選んだのです。円柱は（ペディメントの重量の下に立ち、長く横に伸びた重いエンタブラチャーを支える）それが在るべき場所では堂々として美しいが、ひとつのモニュメントとして考えられた場合には、反駁もできぬような異議を免れられぬと思われるのです。その円柱は、すべての他の各部も形態の統一を求める中で、調和的な一部分となっていた本体から飛び出したのであり――よって――ある非常に異なった状況にその円柱が完全に適合していればいるほど、その円柱がその新しい場所と役目を引き受ける時の、無用な付加物と無意味な部分の数は多いに違いないのです……（以下省略・文中の傍点部は原文中ではイタリック体）

このようにグリノウはモニュメントの本来あるべき姿、そして全体と部分との関係の意味を問うた。これはグリノウにとって非常に重要な問題であり、アメリカにおける彼の芸術上の助言者ワシントン・オルストン（Washington Allston, 1779-1843）へ一八三一年の八月にパリから書き送った長文の手紙の中でも、ヨーロッパの歴史上の諸作例

に言及しながら、それを再び主張している。[29]

グリノウ案はコンペティション主催者側から与えられた諸条件を無視しながらも審査員の高い評価を得たが、結局は彼の提案通りには実施されず、オベリスク状のモニュメントという基本形態だけが採用された形で、別なより低い台座にのったオベリスクが建てられた。一八三二年の夏にサミュエル・モース（Samuel F. B. Morse, 1791-1872）にあてた手紙の中で、グリノウは自分のデザインと実施作とを図示し、その形態の不適切さを批判している。[30]



≪バンカーヒル・モニュメント≫
ホレイショ・グリノウ案，1825年
G. W. Warren, *History of the Bunker Hill Monument*, Boston, 1877.

一八一四年に行われたボルチモアのワシントン・モニュメントのデザイン・コンペティションに巨大なドーリック・オーダーの円柱状記念碑の案を提出して入賞し、一八二九年にはそれを完成させていたロバート・ミルズ（Robert Mills, 1781–1855）は、一八三三年には、主都ワシントンに建立されるワシントン・モニュメントのコンペティションにも参加し、列柱形式のパンテオンの中央に巨大なオベリスクが高く聳り立つデザインを提出して再度入選した。[8] グリノウはこのデザインを厳しく批判している。彼の論点はふたつあり、ひとつはオベリスクの基部にドーリックの列柱を配する不適切さ、もうひとつはその列柱が円形平面のパンテオンを形成している不都合さに関するものであった。それは彼が以前にバンカーヒル・モニュメント協会へ送った手紙の内容に通じている。ドーリックの柱頭はそのエンタブラチャーと相呼応するもので、それを円形平面の構成に用いるのは、そのオーダーを不具にすることである。また、コリンシャンの柱頭ならば円形平面の美しい神殿に使われているが、それを飾りのない大石柱の基部に用いるのはおかしなことであるというのがグリノウの意見であった。以上のように異なった様式をひとつの建造物に混用することは、各様式あるいは各オーダーに固有の美と性格を相互に破壊するものであり、適切さという理想を冒瀆するものだとグリノウは考えたのである。[9]

＊　＊　＊　＊　＊

グリノウはアメリカで使われている道具、機械、そして乗物の形態には概ね高い評価を与えていたが、記念碑や公共建築物のデザインには厳しい批判を行うことが多かった。もっとも辛辣な批評を浴びせられたのは、ジェームズ・レンウィック（James Renwick, 1818–1895）によって設計され、今でも首都ワシントンの国会議事堂に程近いモールの南側の敷地に建っているスミスソニアン研究所であった。[10] ある日、ポトマック川から東へ歩いてきたグリノウは、

現在「城館（castle）」という綽名を付けられているその建物を議事堂の手前に見つけて、「紙の上のインクの染みのごとく、国会の地に押し付けられた塔や狭間胸壁などのあらゆる中世的混乱！純白の地の暗黒――あの簡明さの中に何たる複雑さ！」と嘆いた[18]。

……スミスソニアンの建物は今後とも、それ自体もっともピクチャレスクなものであるに違い無く――それが模倣するのは「貴重で稀有な」ものであり――鑑識眼のある人々でも、「それがどう悪いのか不思議に思う」かも知れない[19]。

「ピクチャレスク」なものへの要求が急速に高まりつつある十九世紀半ばのアメリカにおいて、このようにグリノウは警告を発していたのである。しかし、この建物は中世風の形態をした公共建築物の嚆矢となり、十九世紀後半には北米各地にこの種の建物が作られることになる[20]。

その言葉だけではなく、十八世紀から十九世紀初頭にかけて英国の思想、文芸、造園および造形芸術において展開された運動と直接に関連して「ピクチャレスク」という概念が米国へ導入されたのはかなり遅く、少くとも、グリノウがアメリカを離れる前に米国内で出版された書物に本格的な「ピクチャレスク」論を見つけるのは困難である。久し振りに帰国したグリノウを驚かせたスミスソニアンの建物は、彼が国を出る前のアメリカには無かった種類の建造物であったし、また、必ずしも彼の言う「ピクチャレスク」を英国のユヴェデイル・プライス（Uvedale Price, 1747-1829）やリチャード・ペイン・ナイト（Richard Payne Knight, 1750-1824）と結びつける必要はない。一方、グリノウはエドマンド・バーク（Edmund Burke, 1729-1797）の美に関する理論には通じており、短篇ながら論説を

残しているほどなので、[33]基本的にはバークの「崇高（the Sublime）」と「美（the Beautiful）」についての考察の上に定められた「ピクチャレスク（the Picturesque）」という視点への洞察にまったく欠けるということも無いであろう。

造園や建築などのデザインに関わる分野では、一八三八年にアレクサンダー・J・デイヴィス（Alexander J. Davis, 1803-1892）が出した『ルーラル・レジデンシズ（Rural Residences）』が、それらしい内容を伴い、「ピクチャレスク」という言葉を用いた米国初の出版物ということになろう。だが、そこで使われている「ピクチャレスク」という言葉に、既述のような思想的背景を確認することは困難である。[34]その分野でデイヴィスに続いて充実した出版活動を展開した造園家アンドリュー・ジャクソン・ダウニング（Andrew Jackson Downing, 1815-1852）を通じて、「ピクチャレスク」は具体的なイメージを伴って北アメリカに流れ込むことになる。ダウニングは一八四一年に『造園の理論と実践・北米への応用（A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardenig, Adapted to North America）』、翌一八四二年には『コテージ・レジデンシズ（Cottage Residences）』、そして一八五〇年には『カントリー・ハウスの建築（The Architecture of Country Houses）』を出版し、各書ともに多くの版を重ねた。しかし、これらには英国で十九世紀初頭まで展開された「ピクチャレスク」の観点が初めから消化されて取り入れられていたわけではなく、改訂の度に徐々に充実されたのである。例えば『造園の理論と実践』の場合、「ピクチャレスク」および「美」の本性に関する記述が拡充されたのは一八四九年の第四版においてのことであった。[35]

ダウニングの著書がアメリカの造園および住宅建築における「ピクチャレスク」を推進したように、公共建築の分野で初めてその推進力となったロバート・デイル・オーエン（Robert Dale Owen, 1801-1877）の『公共建築への助

言（Hints on Public Architecture）』が出版されたのも一八四九年のことだった。住宅およびその周辺と公共の建物における異なった「ピクチャレスク」という分節は、あたかも個々の建築物等に「ピクチャレスク」というものが含まれているかのようであり、英国、殊にスコットランドにおいて発展を見た、その基盤となる十八世紀の思想と矛盾するが、[37] 十九世紀中頃のアメリカではそのように考えられがちであった。但し、これは実際にはアメリカに限ったことではなく、オーエンやダウニングが参照した英国で十九世紀前半に出版された『ピクチャレスクな住宅（Picturesque Domestic Architecture）』といった「パターン・ブック」に類するもの自体の内容が既に混乱していたのである。

かつては、何か画家の心を動かすもの、あるいは絵画における自由で自然な出来ばえなど、[38] 専ら絵に関して用いられていた「ピクチャレスク」という言葉は、次第に、そのように出来上った絵のような絵以外のものについても使われるようになり、それならば基本的には描かれる風景や状況全体に対して用いられるべきであるものが、ついにはその風景を構成する個々の要素に関しても使われるようになった。一八世紀においては個別の建物が「ピクチャレスク」か否かを論じることは少かったし、逆に、単純な形態の小屋でも、それが一要素となって作られる風景全体が「ピクチャレスク」である可能性は十分あった。しかし、十八世紀末から十九世紀初頭にかけて増加を続ける「パターン・ブック」に登場する「ピクチャレスク・ハウス」は、それ自体がひとつの風景でもあるかのように「ピクチャレスク」になろうとしていたのである。その実例としては、十八世紀にもヴァンブラ・カースル（Vanbrugh Castle）、ストロベリー・ヒル（Strawberry Hill）、そしてダウントン・ホール（Downton Hall）などが散見されるが、十九世紀になってフォントヒル・アビィ（Fonthill Abbey）が束の間の姿を現わすと、美醜を問わず、それ自体で「ピクチャレスク」な作品として完結するかのような建物がついに登場したことになる。以上の例は、すべて気紛れとは言い

切れないにしても、特殊な個人の試みであり、スミスソニアンは公的性格が極めて強いものだった。

グリノウがスミスソニアンの建物を「ピクチャレスク」と批判するのには以上のような意味があり、グリノウとその設計者レンウィックおよびレンウィックの設計を支持する『公共建築への助言』の著者オーエンとは思想的に相容れないはずだが、プランニング上の考え方には共通点も見出される。

> 内部の配置も考えず、あらゆる種類の建物の諸機能をひとつの一般形態に押し込んだり、見え方のためや連想のために外形を採用したりするのではなく、細胞のごとく中心から外側へと仕事を進めよう。[29]

グリノウはこのように述べている。一方、オーエンは建築物について以下のように記している。

> それは相当な柔軟性を持たねばならぬ。その外形が内的適応を支配し指図するのではなく、内部に従い適合せねばならぬ。わが政体の必須の原理である自由が、わが建築体系の随所で、その真髄を示さねばならぬ。[30]

「内から外へ」という理想を共有する両者は共に一八三〇年代から一八四〇年代前半にかけてアメリカで隆盛をきわめ、教会や学校から住宅まで建物の種類を問わず、古代ギリシアの神殿の形態に押し込んでしまった「グリーク・リヴァイヴァル」を念頭に置いて述べているのである。

だが、両者の思想上の相違も大きい。グリノウが「連想」を斥けているのに対して、オーエンは建物と政体との間に観念上の連合を成立させている。また両者は同じく「内から外へ」という表現をしていても、グリノウの場合はひ

とつの有機体を中心から創造して行くという意味であり、オーエンのように外形は内部に従うべきで、その際におこりうる異種の様式の混用自体も創造的行為だとする立場からは極めて遠いものである。

レンウィックは言うならば新旧二種の「ピクチャレスク」デザインをスミスソニアンの建設委員会に提出していた。そのひとつは細部の装飾は凝っているが全体としては比較的端正な「ゴシック・デザイン」、そしてもうひとつは特に華麗な細部装飾は少ないが大小異形の大胆な構成体を作り上げている実施案「ノーマン・デザイン」である。この両案から後者を選ぶ際に委員会が示した判断は興味深い。旧来の装飾観を保持する委員会は、「ゴシック・デザイン」のほうが「装飾的」で、「ノーマン・デザイン」のほうがより「簡素」であるとして後者を選択した。その委員会の中心人物であったオーエンは、後に「ゴシック・デザイン」は実施案よりも是れ見よがしだが、全体的には簡潔で凹凸の少い形をしているので、より少い予算で出来ると認めた[41]。

グリノウが批判する「ピクチャレスク」なスミスソニアンのデザインを支持したオーエンとその周囲の人々の間にも、このように装飾を斥けようとする倫理的なデザイン観が存在した。しかし、彼らの装飾観は非常に混乱していた。もし倫理的なデザイン観を有するならば、彼らが批判すべきものは従来から「装飾」と呼ばれているものではなく、装飾の非倫理的な側面あるいは性格を持つ装飾以外のものにも眼を向けなければならない。このデザインは、二十世紀に出現する「無装飾」で大胆な「構成」のモダン・デザインの美的判断および倫理的判断の行方を示している。批判すべきものは「装飾」ではないことをグリノウは知っていたのである。

＊　＊　＊　＊　＊　＊

「ピクチャレスク」という言葉と「機能的」という言葉は同義語なのだろうかという質問がニコラウス・ペヴスナ

ー（Nikolaus Pevsner, 1902-1982）に向けられたのは、一九四七年十一月に彼がロンドンで行った「建築におけるピクチャレスク」と題した講演の後の質疑討論の席上であった。[18] このように問われた理由はふたつある。ひとつは英国における「ピクチャレスク」の歴史的展開を一九四〇年代の研究課題としてきたペヴスナーが、その成果をモダン・デザインに、それも造園ではなく建築に、直接に当て嵌めようとしたためである。その講演をペヴスナーは都市における「ピクチャレスク」の意義を論じて結んでいる。彼は、現代のように、ひとつの建物の機能が複雑になればなるほど、「ピクチャレスク」を除外する厳格な形式や相称性そして平滑さや均衡などをそこに押しつけることは困難になり、更に、動的で非形式的な諸要素を含む現代の生活様式がそこに反映されることを考えれば、建築における「ピクチャレスク」の諸原理は今日の状況への素晴しいメッセージであると述べた。更にペヴスナーは、「これらの基準は今日でも、十八世紀におけると同様に、個々の建物だけではなく複数の建築物間の関係の諸問題へ、すなわち都市計画や地域計画の諸問題へ適用される」と付け加えた。ペヴスナーは十八世紀には、人工的要素を幾らか含むにしても、少くとも非都市的な風景を見る観点であった。「ピクチャレスク」を十九世紀や二十世紀の個別の建物の見方に強引に導入し、「機能」あるいは現実的要請と結び付け、更に翻って都市計画のレヴェルに適用しようと試みたのである。[19]

もうひとつの理由は、スコットランドで十八世紀末にアーチボールド・アリスン（Archibald Alison, 1757-1839）に至る連合論の伝統が機能主義理論と折衷主義的「ピクチャレスク」論という、一見まったく相異なるふたつの理論の形成に貢献した歴史が示すように、[20] 実際的機能に関わるデザインと「ピクチャレスク」の問題とは同一の根を共有しているという事実である。これはジョン・サマーソン（John Summerson, 1904-）による「今宵ペヴスナー博士がピクチャレスク建築として述べられたものは建築そのもののことだ」[21] という、その講演後のコメントに簡潔かつ適切

に言い表わされている。

この第二の理由を認識するならば、第一の理由、すなわちペヴスナーによる強引な「ピクチャレスク」の適用に尚更大きな問題を見ることになる。つまり、クリストファー・ハッシー（Christopher Hussey, 1899-1970）と並んで、当時「ピクチャレスク」研究の権威でもあったペヴスナー自身のこの試論は、歴史研究だけではなく近代デザインそのものに深刻な影響を与えている可能性が大きいからである。事実、ペヴスナーは『アーキテクチュラル・レヴュー』誌において、ル・コルビュジエ（Le Corbusier, 1887-1965）によるシュトゥットガルト・ジードルングの住宅およびモスクワのセントロソユース計画の斜め上方からの立体図を添えて、それらの「ピクチャレスク」性を解説したことがある。周辺の状況から切り離して、それらの建築群の内部だけで問題にされているその「ピクチャレスク」は十八世紀の本来のものではなく、スミスソニアンに代表される十九世紀的なものに近く、更にそれらが地上の人間には不可能な空中からの視点で示されているところは二十世紀のものだと言えるだろう。

グリノウが批判したのは以上のような本来あるべき状況に置かれず、本来とられるべき視点以外から見られた「ピクチャレスク」であり、そのすべてを否定しているのではない。むしろ彼は十八世紀のプライスやナイトが賞賛しそうな大地に属しているかのような農家には好意的な眼を向けている。[14] グリノウも公共建築についての示唆を残しているが、そこにも十八世紀の「ピクチャレスク」観には重要な建物と敷地との切り離すことのできない関係が冒頭から論じられている。

重要な公共の諸建築物についてのすべての意見には二重の主題が考えられている。すなわち、それらの有機的構造と記念的性格である。建物をしっかりと大地に植え付け、そこに要るであろう光と、必要な空気を与え、便

利なように諸空間を配分し、それらの規模を決定し、各々の機能にふさわしい形態につくりあげる――これらの行為がひとつの建築物を有機的につくりあげるのだ。[17]

これは既に検討したワシントン・モニュメントの批判とスミスソニアンの批判を含む評論「ワシントンの美学（Aesthetics at Washington）」の一節だが、ここに現われている「有機的（organic）」と「記念的（monumental）」という概念はグリノウにとって重要なものであり、「アメリカの建築」では次のような分節をも示している。

建築の諸原理がその構築に展開される諸建造物は、使用者の要求に応えるべく形成される有機的なものか、ある国民の共感や信仰あるいは好みに対応する記念的なものとに分けられるだろう。このふたつの綱[18]への諸建築物の大分類は構造体のほとんどすべての変種までを包含し、時にはひとつの建造物に並存または混在することもあるが、個別の抽象的本性を有するものなので、別々の独立した法則を持っている。[19]

このような生物学的分類へのアナロジーにおいて、有機的な建築物の機械へのアナロジーが登場する。

第一の綱では、明確な諸要求に応じて、構成と配分の諸法則が論証可能な指示に従う。それらは、各々が属する種の抽象された型を参照して形成されねばならぬものであり、機械と呼ばれても良いだろう。

これから八十年後のル・コルビュジエによる「家は住むための機械である」そして「椅子は腰を掛けるための機械で

ある」という表現との類似性は指摘するまでもないが、この種のグリノウによる機械へのアナロジーには「機能」の尊重が説かれていると同時に「型（type）」の要請が成されていることは見逃せない。

第二の綱に分類される構築物は、それらに作用する情緒の法則と、それらが訴える共感の法則のみに束縛され、それらの源となる感情を表現するために熟慮された位置を占め熟考された形態をとる。それらの多様性には如何なる限度もありえず、それらの規模と立派さは常にそれらを建設した人々の能力に比例してきた。

ここには、記念的なものへの非常に自由なグリノウの考え方が述べられていると同時に、それが建てられるべき場所とその形態の決定における考え抜かれた明確な理由の要請が示されている。独立戦争の記念碑にエジプトのオベリスクを提案し、ジョージ・ワシントンを古代ギリシア人の姿で彫刻にしたグリノウは、ル・コルビュジエが翌年には「住むための機械」と述べる、一九二二年のシカゴ・トリビューン社の高層社屋のデザイン・コンペティションにドーリック・オーダーの円柱を提案したアドルフ・ロースを想わせるが、モニュメントの本質の理解においては彫刻家グリノウがロースを凌ぐところがあったかも知れない。グリノウがオベリスクを選んだ理由は、円柱型の記念碑等との比較において説明されているが、オベリスクほど「ここに在り」と場所と存在を示すモニュメントは他に無いと彼は述べている。グリノウは連想によって古代エジプトやギリシアの威光を得ようとしてそのような形態を選択したのではなく、その形の本性のために選んだのであった。

この「有機的」と「記念的」という概念を更に発展させること無く一八五二年にグリノウは他界するが、その対概念は残った。グリノウにとっての「有機的」とは「機能的」に極めて近く、彼の「記念的」と同様に神学的意味あい

を含んでいた。「有機的（organic）」という概念はアメリカではかなり保たれたが、ヨーロッパの急進的なモダン・デザインにおいては、「機能的（functional）」よりも更に唯物的な「道具的（instrumental）」という概念に取って代わられた。「住むための機械」等の議論によって云ゆる「機能主義」デザインの先頭に立ったかに見えたル・コルビュジエは、早くも一九二九年にハンネス・マイヤー（Hannes Meyer, 1889-1954）の主張を支持するチェコの評論家カレル・タイガ（Karel Teige 生没年不詳）により《マンダネウム（Mundaneum）》計画の「記念的」性格を批判されることになる。[49] ここで、グリノウの理論においては少くとも排他的ではなかった「有機的」と「記念的」という一対の概念は、「道具的」と「記念的」という相容れない一組の対立概念により取って代られた。そして、このモダン・デザインにおける「モニュメンタリティ」と「インストルメンタリティ」の止揚という課題は、更に新しい世代へと引き継がれ、現在に至っている。[50]

本論は昭和60年度科学研究費補助金（奨励研究(A)）による研究の報告である。

註

① Louis Sullivan, "Ornament in Architecture," *The Engineering Magazine*, August 1892. Louis Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York, 1918, 1979. より引用。

② Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1964, 15. など。

③ ロース滞米中にサリヴァンが行った主要講演はニューヨークでの一八九四年度A・I・A総会における "Emotional Architecture as Compared with Intellectual: A Study in Subjective and Objective"、論説としては一八九六年の『リピンコット』誌に掲載された "The Tall Office Building Artistically Considered" がある。

④ Louis Sullivan, *Kindergarten Chats*（前掲書）、187.

⑤ 同書 188-190.

⑥ Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, Munich, 1879. ロースがセンパーの著作に親しんでいたことは、一八九八年六月二十六日の『ノイエ・フライエ・プレッセ』に掲載された "Glas und Ton" 等に窺われる。

⑦ Adolf Loos, "Damenmode," *Neue Freie Presse*, 21. august 1898. Adolf Loos, *Ins Leere Gesprochen, 1897-1900*, Wien, 1981, 126-132. より引用。

⑧ Horatio Greenough, "Structure and Organization," Henry T. Tuckerman, *A Memorial of Horatio Greenough*, New York, 1853, 170-183. より引用。

⑨ Adolf Loos, "Das Luxusfuhrwerk," *Neue Freie Presse*, 3. juli 1898. Adolf Loos, *Ins Leere Gesprochen* (前掲書)、894-100.

⑩ Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen", 1908. Ulrich Conrads, *Progamme und Manifeste* (前掲書)、15-21.

⑪ Horatio Greenough, "American Architecture," *The United States Magazine and Democratic Review*, New York, August 1843, 206-210.

⑫ Nathalia Wright, *Horatio Greenough, The First American Sculptor*, Philadelpia, 1963, 57-85.

⑬ リチャード・グリノウに関しては、Thomas B. Brumbaugh, "The Art of Richard Greenough, *Old-Time New England*, January-March 1963, 60-78. 参照。

⑭ Edward Robert De Zurko, *Origins of Functionalist Theory*, New York, 1957, 214-230.

⑮ Harold A. Small (ed.), *Form and Function, Remarks on Art, Design, and Architecture by Horatio Geeenough*, Berkeley and Los Angeles, 1947. 等参照。

⑯ H. W. Janson, *19th-Century Sculpture*, New York, 1985, 48-56.

⑰ Nathalia Wright, *Horatio Greenough* (前掲書)。

⑱ Lewis Mumford (ed.), *Roots of Contemporary American Architecture*, New York, 1972, 424.

⑲ John A. Kouwenhoven, *The Arts in Modern American Civilization*, New York, 1967. これは一九四八年に *Made in America* というタイトルで出版されたものと基本的には同一の著書である。

⑳ 出原栄一、「アメリカの工業デザイン、グリノーとデフス」、『現代デザイン理論のエッセンス』(勝見勝監修) 所載、東京、一九七四年 (増補版)、一五四―一七二。 Arthur J. Pulos, *American Design Ethic, A History of Industrial Design to 1940*, Cambridge, 1983.

㉑ グリノウ、エマーソン、そして英国人ガーベット（Edward I. Garbett）の思想上の関係については、Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford, 1972, 188-193. を参照。

㉒ Nathalia Wright (ed.), *Letters of Horatio Greenough, American Sculptor*, Madison, 1972, 400-401.

㉓ 当時の折衷主義デザインの思想的背景については、拙論「モダニズムと人間像」、『建築の研究』、東京、一九八五年八月号、五―九参照。

㉔ （古典建築の）円柱を模した記念碑の先例としては、一八一四年にロバート・ミルズ（Robert Mills）の案が通り、一八一九年に完成したボルチモアの《ワシントン・モニュメント》がある。

㉕ Nathalia Wright, *Horatio Greenough* (前掲書), 33.

㉖ Nathalia Wright (ed.), *Letters* (前掲書), 86-92.

㉗ 同書 113-115.

㉘ ロバート・ミルズはバンカー・ヒル・モニュメントのコンペティションにも参加し、オベリスク状の記念碑を提案している。

㉙ Harold A. Small (ed.), *Form and Function* (前掲書), 23-30. ロバート・ミルズによる主都のワシントン・モニュメントのデザインに関しては、その後も反対意見が相次ぎ、ようやく一八八五年にむしろグリノウが理想とする姿に近い形態で完成された。

㉚ ジェームズ・レンウィックによるスミスソニアン協会の建物に関しては、拙論 *American Design in the Nineteenth Century, Architectural Expression 1838-1880*, Osaka, 1982（学位論文）の第一章で、そのデザイン・プロセスを中心に分析している。

㉛ Harold A. Small (ed.) *Form and Function* (前掲書), 36.

㉜ Harold A. Small (ed.), *Form and Function* (前掲書), 38.

㉝ 藤田治彦、「シンメトリーとイレギュラリティー　第Ⅰ部　イレギュラー・シンメトリーの形成」、日本建築学会論文報告集第三四三号所載、東京、一九八四年九月、一五三―一六一。
藤田治彦、「シンメトリーとイレギュラリティー　第Ⅱ部　イレギュラー・シンメトリーの展開」、日本建築学会計画系論文報告集第三五一号所載、東京、一九八五年五月、一〇二―一一〇。

㉞ Harold A. Small (ed.), *Form and Function* (前掲書), 87-95.

㉟ Alexander J. Davis, *Rural Residences*, 1838 (republished in New York in 1980).

㊱ ダウニングの主要著書における記述内容の変遷に関しては、拙論 *American Design in the Nineteenth Century* (前掲論文) の

第一章で考察している。

㊲ 藤田治彦、「モダニズムと人間像」(前掲論文)、七—八。

㊳ Walter John Hipple, Jr., *The Beautiful, The Sublime, and The Picturesque in Eighteeth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957, 185-191.

㊴ Harold A. Small (ed.), *Form and Function* (前掲書), 61-62.

㊵ Robert Dale Owen, *Hints on Public Architecture*, New York, 1849, 8.

㊶ 同書 104.

㊷ Nikolaus Pevsner, "The Picturesque in Architecture, "*The Journal of the Royal Institute of British Architects*, December 1947, 55-61. この質問はR・I・B・Aの講演会でマクモラン (D. H. McMorran) が行った。

㊸ ペヴスナーの周辺に巻き起った「ピクチャレスク」論争自体のより現代的な意義については、拙論「ポストモダンのアカデミー」、京都国立近代美術館ニュース『視る』第二一八号所載、京都、一九八五年八月、に論じている。

㊹ 藤田治彦、「モダニズムと人間像」(前掲論文)、七—八。

㊺ Nikolaus Pevsner, "The Picturesque in Architecture" (前掲論文), 58.

㊻ Harold A. Small (ed.), *Form and Function* (前掲書), 105.

㊼ 同書 20-21.

㊽ 生物の形態に興味をもち、その人工物へのアナロジーを行うグリノウは「綱 (class)」や「変種 (variety)」などの生物学上の分類順序に類似した人工物の分類を頭に入れていたようである。

㊾ Horatio Greenough, "American Architecture" (前掲記事), 209-210.

㊿ ジュネーヴ近郊の世界文化都市の計画。

(51) George Baird, "Karel Teige's *Mundaneum*, 1929 and Le Corbusier's *In Defense of Architecture*, 1933, "*Oppositions* 4, New York, 1975, 79-81.