

# **An Essay on “Prisons” of Giovanni Battista Piranesi**

## **Focusing on Plates 1, 2, and 5 (Second State)**

**Jun Yamamoto**

### **Abstract**

Focusing on “Prisons” (*Carceri D’Invenzione*) (second state) of G. B. Piranesi, this paper tries to interpret this series as his general historical understanding by means of analyzing its few plates.

With that intention, special attention is paid to the relationship between Piranesi and the author of *Principj di Scienza Nuova*, Giambattista Vico, whose historical philosophy gives us clues to understanding Piranesi’s fantastical engravings with regard to his philosophical background in general as well as to the source of the execution of the prints in detail.

# G. B. ピラネージ『牢獄』試論

## II-01、II-02、II-05 を中心に

山 本 淳

以下の文章は、筆者の心を強く打った芸術作品の威力の秘密を理解しようとする試みの一環である。

同時に、ピラネージに関しては別の事情もある。私にとってピラネージは、有名な『ローマの景観』の作者でもある。それは私にローマという都市の魅力の謎と取り組むための、手がかりをあたえてくれた。私はピラネージがみ、描いた都市に、思想的な親近感を覚えたのである。

建築家であり考古学者であり、そして何よりも版画家であるピラネージの思想は、実在する遺跡や建築物を描く歴史的ローマの景観図においてよりも、そのような規制を受けず、自由に空想をふくらますことのできた『牢獄』にこそ、鮮明に現れている。そのように思えたことが、この文章のきっかけであった。

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージの銅板画集『牢獄』CARCERI D' INVENZIONE は、250年経た今日でも観る者をいろいろに空想の世界へとさそう。

幾重にも上へ上へと層が積み重ねられた巨大な建築空間。ピラネージはそれを牢獄の図だとした。確かにそこには、すぐに牢だとわかる石窟がある。格子のはまった窓がある。

しかしそれは全体のほんの一部を占めるに過ぎない。見るものの目を釘付けにするのは、地下室、階段、アーチ、塔、橋、柱などが入り組んだ立体迷路のような建築空間である。私はそれを重畳空間と呼ぶ。

そこには言わば小道具と言うべき様々な物が、いたる所に配置されている。明らかに拷問具だと分かる物、絞首台としても使われそうな腕木のついた柱、ウインチ、垂れ下がる縄や鎖、なぜか屋内にくゆる煙、壁や床から突き出ている杭、打ち込まれた矢板、旗や梯子や正体不明の物も含め諸々の道具類。そして古代の遺物やその残骸など。

その空間は水平方向にも、あたかも無限に広がっているように見え、一個の建築物の規模を完全に越えた奥行きを示している。アーチの向こうに見える風景は戸外の風景なのか。それともい

まだに建築物の中なのか。描かれているのは都市のようだ。だとすれば、都市が牢獄なのか。この都市は牢獄とどのような関係にあるのだろうか。都市は何を語ろうとしているのか。

『牢獄』には大小様々の人物が大勢描かれている。彼らのある者は縛られている。拷問されている。彼らは異常に大きい。巨人である。その一方で小さい影法師のような人物たちがいる。階段、橋、梁の上、地下の穴の中にも。彼らは集団をなして何か行動を起こしている。かと思うと外部の出来事にまったく無関心で、自分たちの世界に沈潜しているかのような人々がいる。大きな身振りの者もいるし、ただ立っている者、座っている者もいる。それ以外にも、記念碑として浮き彫りされた彫像の人物たちがいる。

ピラネージの『牢獄』は文字通り、空想の牢獄である。空想に浸ることは楽しいことだが、『牢獄』が教えてくれるのは不気味さをとまなう楽しさである。それもこの不気味な空間は、二消失点遠近図法で幾何学的に描かれていて、現実であり得るかに思えてくる建築空間である。

以下で私はピラネージの『牢獄』が語っている言葉の読み取りを試みたいと思う。絵の言葉を「読み取る」とは、もちろん比喩である。判読可能な文字が書かれている例外的な3枚の版画を除けば、そこには本来の意味で読むことの出来る文字は見あたらない。また、ピラネージ自身が自作の『牢獄』について書いた文章や、述べた言葉を記録した物などが参照できるわけでもない。

「言葉を読む」という比喩を使ったのは、文字を習いたての子供が、書かれた言葉の一字一字を指で追いつながりながら注意を集中させて読んでいく行為と、私がしようとしていることが似ているからである。子供はそれぞれの字の特徴をつかまなければならない。ひらがなの「あ」と「お」の違い、「ま」と「も」の違いを知るには、全体的な類似性にとらわれることなく、文字を形成する線の数や形や方向など、ディテールにこだわらなければならない。

ディテールが特に鮮明に、そして割合と容易に知覚されるのは、一方を他方と比較することが可能な時である。その意味で私たちは、ピラネージの『牢獄』に関しては幸運に恵まれている。なぜならピラネージは、一般に *Carceri* = 牢獄と呼ばれている版画集を、約15年間のうちに二回制作しているからである。それも、特に有名な1761年に印刷された16葉からなる『牢獄』は、増補された2葉を除き、1745年から47年にかけて作られたとされる14葉一組の初版を改訂した銅版画集なので、何がどう変わったのかを比較して確認するのに好都合なのだ<sup>1</sup>。もちろんピラネージの他の作品を参照することもできる。

私が『牢獄』という時、それは特に断らない限り第2版の『牢獄』を念頭に置いている。私が読み取りの対象としているのが、第2版だからである。もちろんそれは、『牢獄』ファンのほとんどがそうであるように、私も第2版の方から強烈な印象を受けたからにほかならない。しかしそのような理由とは別に、両版の比較からも、第2版の方が『牢獄』というタイトルで呼ばれるのにいっそうふさわしいと言い得る。その理由はすぐ明らかになるだろう。

『牢獄』の語っていることを読み取るために、とりあえず何らかの手がかりがほしいが、私は初版との相違が容易に確認できる第2版の特徴に、それを求めることにした。その最初がタイト

ルに加えられた変更である。

ピラネージの『牢獄』の正確なタイトルは初版と第2版の第1葉目に書かれている。それぞれの版のタイトルを全文、以下に載せておく。

初版：INVENZIONI CAPRIC DI CARCERI ALL ACQUA FORTE DATTE IN LUCE DA GIOVANI BOUCHARD IN ROMA MERCANTE AL CORSO

第2版：CARCERI D' INVENZIONE DI G-BATTISTA PIRANESI ARCHIT VENE

第2版の *carceri d' invenzione* は、ほとんどの訳がそうになっているように、単純に「想像の、もしくは空想の牢獄」と言えそうである。マルグリット・ユルスナールが彼女のピラネージ牢獄論を『ピラネージの黒い脳髓』と題した時も、もちろん悪魔的な大胆さをもって描かれた強迫的な幻想の牢獄であることが、第一義的に意識されていたからだろう<sup>2</sup>。*carceri* が複数形であることを意識して題名を訳せば、「想像の牢獄たち」ということになり、それが16葉の牢獄の図を指していることがわかる。「想像の」が「想像された」を意味するのか、あるいは「想像(力)が囚われている」という意味なのか、それともその両方なのかは、とりあえず置いておきたい。

さらに一つ補足が必要である。*invenzione* には「想像」もしくは「空想」のほかに、「発明」とか「創意工夫」という意味があるのだ。たとえば *una ricetta di mia invenzione* は辞書に出ている例だが、「私が考え出した料理の仕方」という意味である。*invenzione* のこの意味に注目するのは重要であろう。なぜなら発明や創意工夫が想像や空想あるいは幻想とは反対に、合理的目的意識的思考を必要とする行為なので、*invenzione* の両義性を考慮しなければならないからである。

つまりピラネージの『牢獄』は、「発明ないし創意工夫の牢獄」とも読まれ得るのだ。それはピラネージが『牢獄』第2版より5年前の1756年に出版した大作『ローマの古代遺跡』などで、古代の防壁や擁壁、水路や道路、橋や納骨堂などの実用建造物、さらには地中に隠れている基礎や隧道、そして建築機材にまで、ただならぬ関心を示していることで裏づけられようし、『牢獄』以降にピラネージが関わることになる建築論争の中でも、発明や創意工夫が、ただしそこでは装飾の創意工夫が、重要なタームとなっていることから容易に推測できる<sup>3</sup>。にもかかわらず『牢獄』のこの視点は、つまり両義性は、あまり顧みられなかったように思う。これは『牢獄』を読み解くにあたり、一つの注意点であろう。

それに対し *invenzione* は初版のタイトルでは *invenzioni* と複数形であり、さらに形容詞 *capric* で修飾されている。この形容詞の意味が「気ままな」であることからすれば、*invenzione* はここでは一義的に「想像」「空想」の意味であるとしても間違いではないだろう。*capriccio* が音楽用語としては奇想曲と訳されることを意識すれば、初版のタイトルは『エッチングによる牢獄の奇想図』と訳せる。すなわち初版は、ほぼ同時期にピラネージが制作した古代遺物の断片群が描かれている *Grotteschi* と呼ばれる想像図や、パエトンの墜落から題材をとった *Capriccio architettonico con la Caduta di Fetonte* と呼ばれる建築空想に通じる物で、牢獄がテーマの奇想図集であると言えるだろう。ある研究者はこの初版を、18世紀のはじめ頃、舞台美術家たちが腕をふるった空想の牢獄空間に、ピラネージが少なからず刺激されて描いた物だと述べている<sup>4</sup>。

こう書いたからと言って、私は初版が第2版とはまったく別の物であり、『牢獄』というタイトルは本来後者にのみ使われるべきであると、言おうとしているのではない。初版が牢獄の「想像図」であることを強調していると思われるのに対し、第2版は絵が想像の図であることより「牢獄」の図であることを前面に押し出していることを強調したいのである。題名からは *capric* も消えている。つまり第2版は初版よりも、描かれるべき対象の牢獄が、ずっと鮮烈に意識されていると考えられるのである。

初版のタイトルは、14葉の銅版画が「想像意識」の主導で描かれた牢獄の図であることを告げようとしているのとれるのに対し、第2版では「牢獄意識」が想像の図のあり方を決定していると言える。私が参照したドーヴァー版 *The Prisons*<sup>5</sup> の新版には、『指輪物語』のイラストレーターであり、映画『ロード・オブ・ザ・リング』のデザイナーとしてよく知られるジョン・ハウが「まえがき」を寄せていて、そこで初版について、『牢獄』で思い描かれていた物が「当時の芸術のスタンダードと著しい対照をなしていた」ので、「アイデアの方が制作よりも重要だったかのようだ」<sup>6</sup>と書いている。このハウの見解は、私がタイトルの比較を通じ推測した初版の意味と、照応していると言えそうだ。

『牢獄』の読み取りの重要な手がかりとなりそうな、もう一つの決定的な変更は、絵の数が14葉から第2版で16葉に増えたことである。増補された2葉の絵は、第2版の絵のすべてに初版にはなかった番号がふられた時、それぞれ2番目と5番目とされた。

ところで、この論文では絵の番号を以下のように表記することにする。初版の全14葉はI-01～I-14と、第2版の全16葉をII-01～II-16、といった具合である。II-02とII-05はその元となる絵が初版に存在しないので、この2葉を除いた両版の対応関係を→で示すと以下ようになる。I-01→II-01、I-02→II-03、I-03→II-04、I-04→II-06、以下この順番で、最後がI-14→II-16となる。『牢獄』の初版と第2版の照応関係が問われるような場合には、I-02 (II-03)、II-06 (I-04) のように表記する。

II-02とII-05の2葉の絵が初版から引き継がれた14葉の絵との相違として際立っている点、容易に確認できる相違点をあげよう。II-02は両『牢獄』シリーズで唯一の拷問の場面である。不気味な道具や仕掛けは初版でも見つけることができ、どことなく拷問が暗示されていたが、直接的に表現されることはなかった。ところがここでは、画面の下半分を決定づける大きさで、凄惨な拷問の場面が誤解しようもない生々しさで描かれている。そしてその拷問は、古代遺跡の散乱する所で行われている。考古学的モチーフは初版にはほとんどないので、第2版の大きな特徴をなしている。

II-05では、『牢獄』シリーズ中最大規模の重畳建築空間が描かれている。その中で牢獄は、左側中央で後ろ手に縛られ槍を持った兵士に連行される男の図として示される。だがそれはレリーフなので、II-02のように生身の人間が囚われているわけではない。つまり牢獄は記念碑として描かれていると考えられる。だからといって牢獄の重大さが減少したようには思われない。その像は画面の最前面にあってかなりの大きさであり、他のどこよりも強く光が当たっている。さら

にこの囚人と向き合うように、2頭の巨大なライオンのレリーフがある。この浮き彫りが施された巨石は絵の下部全体を占めていて、その上に築かれた巨大建築の基礎を形成している。これらは過去の証人であり、牢獄の時間的な奥行きを今に伝えている、と同時に文明が可能にした物の基礎が何かを語っているかのようだ。

第2版に新たに加えられた絵はこのII-02とII-05の2葉だけだが、最後の絵II-16(I-14)も初版の後継だと容易には分からないほど全面的に手が加えられている。別の絵になったと言ってもいいほどだ。II-02やII-05と古代モチーフも共有しているし、その空間が牢獄空間であることは、描き加えられた様々な物によって初版よりも強く、より直接的に示唆されている。中でも特に晒し首を思わせる人頭像のはまった画面中央のステレーは、拷問具とは思えないにもかかわらず、その場所を非常に不気味なものにしている。

ここで他の絵と一線を画すII-16の牢獄の特徴について、気づいたことを一つだけ書き留めておこう。新たに描き加えられた物の中に、他の絵でもいたる所で見られる金輪、鎖、綱、鉄杭が打ち付けられた柱などがある。しかしII-16では、特に金輪に顕著であるが、これらは壊されていたり切られたりしているのである。それは牢獄での幽閉の終わりを告げているかのようだ。そしてここにも数多く描かれているアーチは、どれも外から差し込む強い光を浴びてシルエットを浮き上がらせている。それも逆光の中で黒さを増すというのではなく、あたかも見る者の目にも光が入って白くかすんで見えるかのようだ。薄暗い空間の連続と形容できる絵が多い中で、第2版の最後の絵は前景に不気味な遺物を残しながら、開放的な雰囲気の内にも外にも漂わせてもいるように思われるのである。

いわば『牢獄』第2版のオリジナルである以上の3葉の絵を一瞥しただけでも、そこでは「牢獄意識」が鮮明に表現されているように思われる。それと同時に、古代モチーフに代表される歴史的表象が牢獄の時間的な奥行きと、16葉の絵によって展開されるある種のストーリー性を暗示しているのではないかと推測される。

上に言及した絵に限らず『牢獄』の第2版全体の特徴としては、初版の素描的な粗さ、図の大きさを、陰影の弱さが徹底的に修正され、それまで漠然としていた場景が、言わば奥の方にまで焦点が合っ、その途方もない大きさの正体を現わしている。ただ場景が鮮明になっただけでなく、初版にあった壁や扉などが取り払われ、そこに背景の様子が描き込まれて空間がいきなり奥行きを増す。建築空間の様子がはるかに鮮明となったことによって、この巨大建造物からの出口は見つけやすくなったかと言うと、逆説的にも、出口はますますどこにあるか分からなくなった。空間は迷宮化する。言わば超牢獄がよいよその姿を露わにするのだ。すなわち初版と第2版との差は「牢獄意識」の鮮明度の違いとも言えるものであり、後者ではより鮮明にそのことが意識されていると言える。

これまでに確認してきた「牢獄意識」をとりあえずの指針として、第2版の『牢獄』が語る言葉を読み進めることにしよう。とは言っても、ここではすべての絵を取り上げる余裕がなく、

II-01、II-02、II-05を主な対象とすることになる。

第2版で初版のタイトルが大きく変更されたことは第2版の狙いを示唆していると考えられるが、II-01にはほかに、他の絵にも見られるピラネージの「牢獄意識」の特徴的な表現が、ほとんどすべて確認できるのである。

タイトルの変更にもとない字数が半分ぐらいに減って、この絵は表紙の役割が半減した。第2版で明記された作者の名前に、誇らしげに「ヴェネチアの建築家」という意味の ARCHIT VENE と書き添えられていることから、タイトル画であることは初版と変わらないのだが、字数の減少は粗面石壁の一部を磨いて彫られた文字を、この建物自体の標識に変えている。つまり画面左の半分以上を占めるこの建物は、「想像牢獄」という名称の監獄なのだ。それとは対照的に、初版のタイトル字はタイトル然としていて大看板のように見え、そのために建物との関係が第2版より希薄である。【図版参照】

II-01では、上に述べたタイトルの標識化以外にも、とても示唆的な変更が行われている。画面最前面の右端の壁から、中央部の壁に書かれた「想像牢獄」という碑名の真下まで、木造の渡り橋が架けられたのである。この橋は大きさからしても、その位置からしても、そして黒い直線的な帯となって明るい背景を上下に二分する明暗の対照性からしても、この絵を決定的に特徴づける要素の一つである。

さらに橋の先の厚い壁には、洞窟の穴のような狭い入り口が設けられている。初版では孤立した空間に思えた建物は、ここでは一本の橋と小さな入り口により、外部の世界と繋がっている。この入り口とこの橋は、きっと、外の世界で何らかの理由により捕らわれた人間が閉ざされた絶望の世界へと渡る橋であり、くぐる入り口であるに違いない。屋根の上の囚人もおそらくそこを通過して、「想像牢獄」と書かれた壁の内に入れられたのだろう。

通路が描かれたことで、壁の内と外という空間相互の関係性が表現され、この石壁の向こうは牢獄だと言い得るほどトポグラフィーははっきりしてくる。一方は外界から切り離され、厚い壁で閉鎖された世界。それに対しもう一方の世界は、そこに生きる人々が影法師のような存在に過ぎないとしても、目のくぼんだ囚人が目にとまることも、その絶望の叫び声が聞こえることもなく、囚人の悲惨と何の関わりもない平穏無事な日常生活が自由に営まれている世界である。そのように見える。

『牢獄』は文字通り牢獄を描く。初版からの変更がほとんどない II-09 は、端的にそのことを表している。そこには II-01に見られるのと類似している四角い石牢が描かれている。上部の巨大な円とその中に見える四角い組み物が何であれ、そこは分厚い石組みの牢獄の外の世界なのだ。雲らしき白い物も見えることからすると、円窓の外には野外が広がっているのだろうか。【図版参照】

II-03の巨大な円筒柱も、同じように囚人を監禁するための牢獄であるに違いない。しかしここでは、外の世界は巨大な建築空間の内部となっている。牢獄は大きな建築物の一部分に過ぎな

い。II-03ほど明白とは言えないが、II-01の牢獄もやはり屋内にあるように見える。II-03などと比較しながら、ふたたびII-01に戻って牢獄と外の世界との関係を読み進めよう。

II-01の木橋と石壁に開けられた入り口は標識化されたタイトルとともに、石の四角い建造物が、外の世界から排除されるべき人物たちの閉じこめられる牢獄であることを語っていた。ところがこの絵をよく見ると、いま確認したことがふたたび揺らいでしまうのである。なぜなら囚人がくぐる石壁の入口が本当に橋の先にあるのか、疑わしいからだ。橋は入口に通じているのではなく、その左側ののっぺらぼうな壁に向かっていてのではないか。

入口の用をなさない無意味な入口よりも、ずっと強烈に、明晰なトポロジー意識を否定する二つの装置がある。初版にはなかった物だ。画面一番手前の床に据えられている大きな釘がぐるりと打ち付けられた車輪状の器具と、左端の壁から手前に大きく突きでて中空に浮いている角材の組み物がそれである。その組み物の横木には、車輪と同じ釘が打ってある。その下の石壁には、さらに駄目を押すかのように、鉄の鎖が止め輪に通してある。これらを見て拷問具だろうと想像しない人はいないはずだ。

拷問は牢獄の外で行われるのだろうか。そういえば、初版でも唯一の囚人は牢獄の外、屋根の上に繋がれていた。それとも、第2版で増えたこれらの装置は、囚人のいるここ、監獄の外だといままで思ってきた場所自体が、牢獄の内部であることを語っているのだろうか。このような視点から再度絵を眺めると、鎖やロープを吊すリングなどがいたるところに取り付けてあることに気づく。右端の壁か柱には数本の釘の鋭い先端が確認できる。その上部に見える斜材が支えている腕木は、絞首刑が行われる装置であっても不思議ない。

そのため牢獄へと通じていると思えた橋は、本当は途方もなく大きな牢獄から石室を抜けて外へと出て行くための橋なのではないか、こちらが牢獄で石壁の向こうが外の世界なのではないか、と疑ってみることもできる。そのような疑問が湧くほど、外の世界が不気味なのだ。しかしもちろん石壁の向こうが牢獄なのであり、こちらは外の世界なのだ。すでに見たII-03やII-09を参考にしても、両世界の関係を逆転させて考える必要はないだろう。

これらのことから結論を引き出すとすれば、自由な世界に思えた外の空間も、やはり牢獄なのだということだろう。私たちが目にしているのは、いわば入れ子構造の牢獄であると推測できる。「大きい牢獄」に「小さい牢獄」が嵌め込まれているのである。「小さい牢獄」は厚い石材を積み上げた壁で、現在であれば堅牢なコンクリートの壁で、囲まれている。私たちが知っている牢獄である。その典型はII-09の石室だが、「小さい牢獄」らしき物は『牢獄』のほとんどの絵に見つけることができる。

外の世界も牢獄であることを強く示唆しているのは、II-02である。と言うよりむしろ、II-02では「小さい牢獄」が存在しない。内と外の隔絶がないのだ。牢獄の中で囚人に起こりうる最も残虐な行為の場面が、ここでは戸外に移されている。拷問の現場とその外側との境界となっているのは、唯一、囚人とその脇で鉄杭を打ち下ろそうとしている男の背後で佇立する巨大な白い矢



板である。【図版参照】

私は画面中央のこの巨大な楔形の物を矢板だと思うのだが、これについて明快に解説している例を私は知らない。私の判断の理由は、一つには、はるかに小さいサイズだが、ピラネージの『アルバーノ湖排水溝の解説と素描』<sup>7</sup>の中によく似た形の物が描かれているからである。もう一つの理由は、ピラネージが矢板という物をよく知っていたと考えられることである。識者が語るように、ヴェネチア近郊出身のピラネージは、母方の伯父でヴェネチア共和国の治水管理局の主任建築士であったマッテオ・ルッケージとその同僚の許で、建築や土木の基礎を学んだのだから<sup>8</sup>、こうした物の使用は日常的に目にしていただろう。ちなみに、矢板は土留めなどの目的で地山を区切り分離するための土木工事に使われるが、II-02で崩れたり流れたりするのを止められているのはおそらく土砂ではない。

II-02には、相互に隔絶した「小さい牢獄」と「大きい牢獄」はない。あるのは、矢板による空間の隔離だけである。拷問は右端手前の壁から張り出した台の上にいる人々からは見えているに違いない。彼らの真下にある地下の穴から覗いている人々も、拷問が行われているのを見ているのだろう。ほとんど見落とされてしまうが、身体を反らして力一杯綱を巻き上げている拷問吏が立っている台の脚の間にかすかに認められる人々、やはり地下の穴に住まう陰のような人々も、この拷問の様子を見ているようだ。だが巨大な頭部の浮き彫りが施されている梁上に集まっている遠景の群衆は、視線を矢板によって遮られているように思われる。II-02は独立した「小さい牢獄」が「大きい牢獄」から発生する場面、入れ子構造が誕生する直前の場面を描いていると推測することは可能だろう。このことについては後に再度取り上げることにする。

牢獄の入れ子構造という時、「大きい牢獄」を牢獄と言っている根拠は何だろうか。II-01で注目したように、そして他のどの絵でも多かれ少なかれ確認できるように、様々な拷問装置や絞首台を思わせる物は「小さい牢獄」の外部空間に置かれている。とりあえずこのことを手がかりに、私は「大きい牢獄」と「牢獄の入れ子構造」という概念を作ったのだが、その根拠はまだ説得力に乏しい。残酷な拷問そして処刑が18世紀の後半まで見せ物のように行われていたことを、ミシェル・フコーが『監獄の誕生』の冒頭で述べているが<sup>9</sup>、そのような事実を考慮すると、ピラネージが描いた巨大空間を「大きい牢獄」と考えるには、もう少し別の手がかりも必要だろう。

「大きい牢獄」を示唆する最も明瞭なメルクマールは、ピラネージの描く大空間に戸外への出口がないことだ。垂直に、もしくは水平に、どれほど空間が延びていても、それは閉鎖空間である。その意味で「小さい牢獄」が都市的な規模に巨大化しているのである。

しかし戸外の様子がまったく何も見えない、と言うわけではない。第2版の16葉中、II-02、II-04、II-05の3葉には間違いなく空が描かれている<sup>10</sup>。II-02では空は巨大なアーチ越しにはっきりと、II-05では錯綜する柱や梁の隙間からかろうじて二箇所に見える。視線はどちらの場合も、高い壁のように視界を遮る周囲のはるか上方に空を見上げ、そして遠くに眺めている。そればかりか情景を見る目が位置する低い場所も、他所と同様、一つの巨大な建造物の中にありながら、離れ小島のように全体から孤立しているように見える。少なくとも、ひょっとしたら戸外へ出て

行けるかも知れない、というかすかな希望を抱けそうな通路は、暗示すらされていない。

それに対し II-04 は、空がほぼ水平方向に望める唯一の絵である。つまり視界を遮り、戸外への通行の重大な障害物はないように見える。湾曲コロネードが囲む広場へは、逆さ十字の車輪の下を抜ければ簡単に行けそうだ。しかし目はいったいどこにあるのか。目は低く暗い所にあり、明るい方を見ている。戸外の情景は例の不気味な道具類が取り付けられている石の支柱と、その上に架かるアーチに縁取られている。ピラネージの視点はいつも低い所に設定されているが、この絵では地面すれすれと格段に低い。あたかも II-01 の半地下牢と同様の位置から見ているかのようだ。II-04 も牢獄の概念に沿って読みとれるのである。つまり、戸外の様子が遠くに見えても近くに見えても、『牢獄』で描かれるそれは、地下に押しこめられた者が見る情景のように見えるのだ。【図版参照】

「大きい牢獄」の中に囚われていたとしても、空が見える以上、そこから戸外に出られる可能性はまったく無ではない。しかしそれを難しく思わせている要因の一つは、水平方向と垂直方向にどこまでも広がっているかのような迷宮空間である。特に垂直方向へは、『牢獄』第2版中最も壮大な重畳建築が描かれている II-05 をはじめ II-02 や II-08 に典型を見るように、ピラネージの半無限大化の意図、いわばバベルの塔志向は明白であり疑いようもない。彼の描く牢獄図の建物は異様な大きさであるが、それを空想ゆえと言えないのは、たとえばローマの観光客のために描いた137葉のローマ景観図 *Vedute di Roma* をとつても、名所遺跡のすべてが実物をはるかに上回るサイズとして描かれていることから明らかだ。このことについては後に、ピラネージが考えるローマの偉大さと、それに基づいた民族の再興について考える時に、もう一度触れることにする。

ここでふたたび II-02 に注目することにしよう。すでに先ほど確認したように、拷問の行われている場所は外部から完全に遮断された「小さい牢獄」の中ではないが、かなり深く掘り下げられた穴の中であり、加えて大きな矢板によって画面の背後の外からの視線から遮られて見えない所である。それ以上にこの場所を特徴づけているのは、周囲に古代の遺跡の断片がころがっていることだろう。

拷問されている囚人の右手前に地面から斜めに突き出ているのは、古代建築装飾の一部のようだ。大きさからしても位置からしてもよく目立つこの断片は、ピラネージのある絵との比較からすると、エトルリア遺跡の断片だと思われる<sup>11</sup>。その四角い石を倒れないように下で支えている円筒形の石は、アカントゥスと思われる葉飾りが付いているから、コリントス式柱頭の一部なのだろう。さらにその背後には、複数の人物が浮き彫りされた巨大な円柱の一部だと思われる石塊がある。その上に立って、ローマ風トーガを肩に引っかけた拷問人が、大きな金串を振り上げている。それ以外にも、何なのか判断しがたい古代の遺物が無秩序に四方に散乱しているなど、ここは拷問の場面とあいまって、雑然とした恐ろしい雰囲気荒れ地を思わせる。

拷問の現場の背後にあるのもおそらく古代ローマの遺構だろうが、そこは巨大な矢板で明確に

区切られており、手前の情景とは対照的に人工物により秩序づけられた空間となっている。巨大な頭部が矢板の左側に4、右側に1、おそらくは矢板の間にも1みえる。彫られている太い梁は、人名の書かれたプレートがはめられた角柱で支えられている。ノルベルト・ミラーによれば上の二人は<sup>12</sup>、タキトゥスがネロ皇帝により地上から徳を一掃しようとして殺害されたと書きしるした *Barea Soranus* と *Thrasea Paetus* である。頭像は彼らなのかも知れない。

人頭浮き彫りの梁のはるか上方、画面の最上部に描かれているアーチも、やはり古代の遺構のようだ。そこにも3人の胸像を浮き彫りしたプレートがある。各人の下に書かれている名前は左から、P-ANICIUS-CER、L-ANNAEUS-MEL、C-PETRONIUS-M、と読める。いずれもネロ皇帝により殺害された人物たちである<sup>13</sup>。つまり矢板の背後の遺構は、どれも帝政期のローマと関係している。

このことから、一つの仮定が可能となるように思う。いま見たように、II-02は、1750年代初頭にすでにその成果を見せ始めるピラネージの考古学への傾倒が、1761年の『牢獄』でも確認できることを示しているのだが、さらに、彼の歴史意識も表現されているように私には思える。すなわち矢板を挟んで、前景と後景は時代の相違と経過を表していると考えられる。その手がかりはすでに言及した前景と後景の遺跡の相違と大きな矢板による区切り、そして第三として、二人の拷問者と一人の犠牲者の異様な大きさである。彼ら三人は他の人物像と比べれば、明らかに巨人である。『牢獄』では犠牲者がどれも巨人として描かれているのだが、それとは対照的にその他大勢の人々は矮人でしかない。

巨人の謎は、ピラネージが影響を受けたとされるジャンバッティスタ・ヴィーコを媒介にすれば<sup>14</sup>、歴史観の表象として理解できるようになる。ヴィーコは主著『新しい学』<sup>15</sup>で人類史を、野獸的な二時代である「神々の時代」と貴族が支配する「英雄の時代」、それに続き平民が権利を獲得する文明期の「人間の時代」の3時代に分け、最初の二時代の人間を、ヘブライ人を除けば、彼らの獷猛さとエゴセントリズムに対応した巨体であったとした。特に自らの肉体的強さによって国家の支配権を確立する最初の英雄たちは巨人の直系であったが、しかし自分より強大なものを崇拜する恐怖の宗教を介して文明化の道を進むようになり、体格も現在の大きさに徐々に縮まっていったとされる(524)。ローマで言えば神話の世界のエウアンドロスやロムルスから、歴史的人物であるプブリリウス・フィロの頃までが「英雄の時代」である(112)。ちなみにローマの帝政時代は、それに先行する共和制とともに「人間の時代」に属す。

ピラネージがヴィーコの巨人神話をそのまま信じていたかどうかは分からないが、英雄たちを巨人として描くというのは、絵画的な表現としてごく一般的な手法である。また、金串を手に握っている巨人の額には2本の突起があって、野生の象徴である角のように見えるし、それらしき物はもう一人の巨人、ハンドルに体重を掛けてウインチを回し囚人の脚を抜き裂こうとしている別の拷問吏にも、かすかに認められるように思う。

拷問自体は野蛮で非人間的な行為だが、それが公衆の面前で行われる所にそのような意識はまだ生まれていない。もしくはすでに隠れてしまった。II-02の凄惨な拷問をヴィーコに沿って理

解すれば、文明人がどう思おうと、野蛮な英雄時代に戦いに勝利すれば、敵に対するどんな行為も宗教的に正であり善である行為となる。ヴィーコはこの時代の戦争が宗教戦争とならざるを得ず、それゆえに残忍となると繰り返し述べている (562, 958 etc.)。

ヴィーコは古代の英雄を粗野な、だが他方で詩的な野蛮人と考えたのであり、英雄時代をアウトクトンの支配者たちによる被支配者に対する強権的な権力行使の時代、と同時に物語の時代であるとした (376)。文献学的資料にあたりながら、歴史に含まれる暴力から目を背けずに文明のプロセスを認識し、その行方までも見極めようとしたナポリの先輩哲学者ヴィーコの視点を<sup>16</sup>、ピラネージは共有しているように思われる。いずれにしてもピラネージはここで、少なくとも II-02 で、時間<sup>16</sup>を空間<sup>17</sup>に変換して描いているのである。

ところで、ヴィーコが言うローマの英雄時代の王の中に、少なくとも二人のエトルリア人が混じっていたことはよく知られている。ピラネージはおそらくヴィーコよりはるかにローマの遺跡に通じていたにもかかわらず、上記の史実に反して、エトルリア人がローマ文明の祖先であり創設者であったと終生確信していた。だから今や、英雄たちと理解される巨人たちの足もとにエトルリア文様の遺物が散乱していても、何ら不思議ではない。ローマは彼らがあたえてくれた物を引き継ぎ、それに創意工夫を加え壮大な都市を建設するまでになったと、ピラネージはある論書の中で書いている<sup>17</sup>。

右端中段の舞台状に張り出した台から身を乗り出している 5、6 人の人物たちも、巨人たちと同じく矢板より手前の空間の住人である。両者の同時代性は、右側の巨人が左手に握っている綱によって暗示されている。その綱の他の端は彼らのいる台に結ばれているのである。彼らはいわば天井桟敷のような所から、眼下で繰り広げられている凄惨な出来事に、イタリア人を思わせる誇張された身振りで参加している。しかしそれが、拷問されている犠牲者を救いたくても手が届かず絶望している身振りなのか、あるいは彼らがスペクタクルな見せ物の見物人よろしく拷問劇の演者たちを嗤い立てているのか、あるいはまた残虐行為に抗議の態度を示しているのかは、定かでない。ただ明らかなのは、巨人たちより明らかに背が低い彼らと拷問劇の巨大な主人公たちとの間隔が、声の届く近さであるにもかかわらず、断崖のような深い空隙のためにほとんど接近不能と思われることだ。

すなわち、ピラネージが矢板の前に描いた情景は、ローマを素材としながら、人間の前史としての英雄時代を表しているのとれるのである。そこには集団の全権を掌握し刑を決定して執行する英雄と処刑される英雄、そして英雄たちからとても近くて遠い所で遠巻きにして彼らの行為に傍観するしかない大衆もいる。II-02 の右端の群衆も巨人と同じように、ヴィーコが言う英雄時代の家父長王に支配される「<sup>ファモーロ</sup>奴僕」や「<sup>クリエンテラ</sup>被保護民」を想像させるのである<sup>18</sup>。

さらに画面の下方では、右端にははっきりと、左隅ではかすかに、穴蔵にいる人々が見える。この穴蔵とその中の人間は、ひょっとしたらチェルヴェテリやヴェトゥロニアにあるようなエトルリアの墳墓とその埋葬者かも知れないし、あるいはどこかの地下に埋葬されたピラネージたちイタリア人の祖先かも知れない。いずれにしてもヴィーコを手がかりにして読むと、ピラネージ

はそれらでローマの英雄たちとその時代に先行する彼らの祖先の時代、今では英雄時代とともに巨大な構築物の基礎となっている一階層深い時代を描いたのかも知れないと、考えることができるのである。

実際、パラティーノの丘の西側にあるヤヌス門を思わせるローマの遺構らしき巨大な穹窿は、画面左外にあると想定されている支柱に支えられ、その建造物の一支柱と交差し右前面に斜めに伸びているアーチも、やはり同じように画面の外の右手前にあるはずの脚部から立ち上がっている。すなわちこれらの空想の構築物はその基礎に、その一部は少なくとも、過去の構築物を利用してしているようなのだ。

ここで矢板についてもう一度言及しておこう。巨大な矢板が英雄時代の情景と、その背後に描かれている人間の時代の情景とを鮮明に区切る役割を果たしていることはすでに述べたが、空間の分離＝時代の区分はむしろ副次的な機能であって、土木工場の現場で実際の矢板が土留めや止水の目的で使用されるように、ここでも力学的に作用しているのである。周囲と比べてことさら強調されているその大きさは、強い力に耐えうる頑強さの表現であろうし、鏃の形は地面に鋭く深く差し込まれ固定されていることを暗示し、矢板が強大な圧力をはね返していることをうかがわせる。しかしそれでも不安が感じられるほどそこにかかる圧力は強烈らしく、矢板は横材や楔で補強されている。

矢板が食い止めようとしている圧力は、英雄たちの凶暴さであり、野蛮さという圧力にほかならない。ヴィーコ言葉を借りて言い換えれば、すなわちそれは恥じることなく赤裸々なエゴイズムを追求する最初の人間たちの、「きわめて激しい情念の強力な衝動」たち（340）であって、衝動は抑制されることによって文明社会の形成を準備する努力へと変貌するのである<sup>19</sup>。そうでないと人間は、肉体的には正常化しても「精神の巨人」となって、野蛮さの克服に失敗してしまうのである（502）。矢板の非常に大きな理由が理解できるというものだ。

ピラネージが人類の文明化は古代ローマにおいて頂点の一つに達したと考えていたことは間違いないが、彼にとってローマ人の偉大さとは、いわば抑制と努力の偉大さを意味していると考えられる。しかもローマ人の場合、抑制により彼らから英雄的な精神が霧散したり薄らぐようなことはなかったし、むしろ逆であった。そうピラネージが考えていたこと、そしてその英雄精神は何よりも建築に現れていると彼が思っていたことは、「ローマ人の雄大さと建築」という彼の言葉にはっきりと表れている<sup>20</sup>。ヴィーコも人間の時代の「ローマの英雄主義」ということを述べている（281）。ローマの英雄精神についてはすぐ後にふたたび取り上げ、もう少し補足することになるだろう。

そのような抑制の高貴さは、矢板が中央で白く輝いていることにより象徴されているように思われる。このように読んでゆけば、ピラネージの関心が他の景観画家たちと明確に異なり、単にローマの記念碑的な建築に限定されることなく、普段人が目にする事のほとんどない基礎などの地下構築物や、外見上注目を浴びることの少ない道路や水路などの土木工事等に、等しく向けられていたことも容易に理解される。生活のインフラストラクチャーの構築は、高度に文明的な

社会が為せる技だからである。そしてローマが示したこのような方向性は、ピラネージにとって後世も継承すべき遺産だったのである。

しかし、ローマの矢板は偉大な成果をもたらしたが、「精神の巨人」化を完璧に防ぐことはできなかった。ピラネージが矢板の背景の中央と上部で、ローマの恐怖の代名詞であるネロ皇帝の犠牲者たちを顕彰したのは、それを示唆するためであったろう。野蛮な衝動の抑制と変容が不完全なことは、ほかにも、矢板という仮普請的な方法に示されているように思われるし、だからこそ抑制は維持されなければならず、より強力な方法で継続されなければならないのである。こうして矢板から牢獄が生じてくる。その意味で、第2版で『牢獄』のタイトル画の次にこの絵が挿入されたのには、理由があった。

矢板の背後の世界に注目しよう。頭像が彫られている巨大な梁の上にいる大勢の人々は、群衆であるということからしても、おそらく巨人ではない。彼らは争っているのか、あるいは一緒に何らかの行動を起こしているのか判然としない。にもかかわらずそこで起こっていることは、巨人たちの野蛮が矢板の手前の世界を支配し、それを人々が離れた所から眺めている場景と対比すると、集団的行動という点で対照的だ。この差異を意識しながらヴィーコの歴史観に沿って想像すれば、彼らはローマの法の下で市民権を獲得して、市民として社会的決定に参画するようになったかつての奴僕たち、被保護民たちと想像できる。

ちなみにヴィーコによれば平民たちの台頭を可能にしたのは、貴族に対し平等を求める彼らの競争心であった。ヴィーコを引こう (279 ff.)。平民たちは権利を独占する貴族たちと競争して功名をたて、彼らに負けない名誉を得ようと努めた。そのため平民にも英雄精神が育ったとされる。そのうえで貴族と同等の権利を求めるという「高邁マニヤニミタさ」を彼らは示した。一方の貴族には、アウトクトンとしての自負に支えられた「剛毅フォルテツァ」という本来の英雄的な徳があった。後者は長いあいだ前者の要求を拒み続けたが、立法にたずサピエンツァさわる者たちの「賢明サピエンツァさ」によって両者の徳が  
つなぎ合わされたとき、それぞれの英雄精神は「法賢慮ジュリスフルデンツァ」によって支えられることになる。こうしてローマの野蛮な英雄時代は終焉し、人間の時代の「ローマの英雄主義」が誕生する。

しかしピラネージの空想の『牢獄』は、ヴィーコのローマ観をそのまま絵画化しようとしたわけではないだろうし、『ローマの古代遺跡』、『ローマ人の雄大さと建築について』、『古代ローマのマルスの原』などの画集のように、考古学に依拠してローマという都市を再現することを目的としたのでもない。II-02で明らかに古代のローマが意識されていても、それは空想を人間の現実と繋ぐための媒体なのだ。すなわち、頭像のある梁の上の群衆たちはローマの平民である必要はまったくなく、画面手前の巨人の時代と対比される「人間の時代」の人々なのであって、想像されたピラネージの子孫たちであってもいいのである。言い換えれば、昔の少数の支配者たちに替わって、歴史の主導者となった民衆が描かれているのだ。それは彼らの周囲の建築にも示唆されている。

彼らの背後には大きな二つの建築物がある。左側にあるのは、ギリシア神殿風のポルティコをそなえた宮殿のような建物だ。しかし穹窿などの陰になって、その全容は見えない。右には柱廊

が両側に連続する神殿風の大建築が聳える。全体が高い基壇の上ののっているようだ。だが何と云っても、4本のコリントス様式の円柱がペンデンティブの底辺を突き抜けているなど、異様なファサードが目を引き。

この二つの建築で特に注目したいのは、両者の装飾的共通点である。左側の建物ではポルティコのフリーズ、右側ではトスカーナ様式の列柱を柱頭の真下で横断する装飾帯がそれである。しかしこの装飾帯はペンデンティブの三角形に侵入して、凸形に屈曲している。その頂点では先ほど言及した4本の円柱に支えられる形となり、反対側に下降した後は、ふたたび柱頭直下を水平に延びてゆくが、途中から柱廊の高さが変わって、装飾帯は円柱の最上部を覆っている。形状はこのように異なっている。しかし浮き彫りの図柄は、詳細は分からないまでも、どちらも全体に非常に大勢の人物像である。それは戦闘図のようなものではないようで、人々は穏やかに行列しているようだ<sup>21</sup>。

これと類似の像は画面右上部で、アーチの陰となっているコリントス様式の柱廊の装飾にも確認できる。そこでもフリーズや楣の全面に、やはり行列する人々が浮き彫りされている<sup>22</sup>。

ところで、この柱廊は幾層ものアーチの基礎の上に建てられているが、一番下のアーチの上部には騎馬戦闘場面と思われる図が描かれていて、上層の柱廊の平和な行列図と好対照をなしている。これまで見てきたように上下層の関係が時間的歴史的関係の空間表現であることからすれば、想像されるように、それが語るのは、現代の民衆の都市が荒々しいかつての英雄たちの都市を基礎として築かれているということなのだ。さらに民衆の建築の壮大さは、民衆が英雄たちの豪壮な精神を継承したことを反映してもいると考えられる。

すでに言及した奇妙なファサードも、ピラネージの時代を席卷しつつあった新古典主義のギリシア趣味に対抗して、新たな建築美を創出しようとする実験精神から生まれたのであれば<sup>23</sup>、その創意工夫は過去から引き継がれた英雄的な精神の建築的な表象と言えるであろう。

ピラネージは『牢獄』II-02で人間の社会の歴史的基層と、後世がその上に積み上げていったものを描こうとしたのではないだろうか。それはすでに参照したヴィーコ概念を使って言い換えれば、「抑制」による衝動の「努力」への転換の図であると言えるが、しかしそれを暗から明へ、野蛮から文明へと直線的に進む進歩と理解すると本質をつかみそこなうだろう。群衆のいる梁の左端には、大きな鋸を等間隔で打ち付けた恐ろしい丸太が立っているし、アーケードの天井から垂れ下がっている縄はその一方の端が彼らの所にあつて、あたかもリンチが準備されているかのようだ。この世界でも野蛮な暴力が止む様子はないし、それに対する抑制が不必要となる気配もない。

牢獄は抑制の最も強力な手段の一つであるに違いない。その象徴的な形態である鉄格子のはまった石壁は、ピラネージの『牢獄』の全面に大きくか小さくか、明瞭にか示唆的にかの違いはあるにしても、かならず描かれている。II-02でも右上のコリントス様式の柱廊上に、かすかにそれらしき格子窓が連続して並んでいるのが認められる。特徴的なファサードの神殿風建築の屋根越しに見えている背後の建屋の最上階も、窓には格子がはまっている。どちらの格子窓も容易

に見落とされてしまう小ささであり、一方は画面最上部の片隅に、もう一方は一番奥に描かれており、そのことである種の暗示機能を果たしている。

すなわち背景は、矢板の前の場景が画面の下半分を占めるほどの大きさで、前面に、重畳都市の深層部として描かれているのと対比をなしているのである。この対比は、矢板の前の場景を牢獄のプロトタイプであるとした私の推測からすると、遠くの高い所にこっそりと描き込まれたかのような格子窓がずっと後の世界の牢獄であること、文明が相変わらず抑制に依拠していることを語っている。

巨大建築は文明の力が結実したものである。その威容は英雄的と形容されてもおかしくない。だがそれは、人間が人間に科した終わることのない過酷な「抑制」の賜物でもある。ピラネージはおそらく彼が共鳴したヴィーコの文明観を、正面きって「空想の」と銘打った『牢獄』で自由に表現することができた。当然そのような意識から生まれる建築空間は、たとえ壮大な姿で描かれるとしても、それを可能にした終わりの定かでない暴力、いっかな出口が見えてこない拘束装置を同時に具現せざるを得ない。

II-03 (I-02) の画面を圧倒する円筒柱の巨大さは、一建築物の部分とすれば馬鹿馬鹿しい規模だが、それは人類史的な抑制により完成した柱であり後世の建築全体を支える大黒柱なのだと思えば、十分に意味あるものだ。事実、円筒柱の類史的な意味は二重三重に表現されていることが確認できる。【図版参照】

それは柱であるとともに牢獄である。一つの格子窓は柱全体が一層だけの空間であることを示唆しているが、その異常な大きさからすると、そこに囚われているのは途方もない巨人なのだろう。II-02 で描かれた始原の巨人は、今や巨大な円筒牢に閉じこめられ、人柱となっているのである。実際その柱頭部は、そこから伸びる何本ものアーチの基台になっていて、巨大なアーケードを支えている。画面のあちこちに確認できる影のような人々は、この円筒柱が大黒柱として支えている大空間の中で生活している。さらに、その壁面に巻きつけられた螺旋階段は、ここに生きる人々が円筒の牢獄を軸にしてその周囲を廻りながら生活を営んでいることを語っている。それはまるでヴィーンにあるピーテル・ブリューゲルのあのバベルの塔、中心軸に沿って螺旋を描きながら天を目指す塔のようだ。

類史をよりいっそう重畳的な空間として描いているのが、II-02 とともに『牢獄』第2版で新たに加えられた II-05 である。ここにも画面下部前景に古代モチーフが描かれている。それは II-02 のようなショッキングな場面ではないが、ここでもやはり大きな人物として描かれているひとりの囚人が、強面の兵士たちに引き立てられている。ただしこれは左端の石に彫られた浮き彫り像である。【図版参照】

さらに、この囚人の目の前には一段低い穴蔵のような窪みがあって、その空間を仕切る2枚の壁にも大きなライオンの像が浮き彫りされている。全身が見える手前の1頭は、ローマのバルベリーニ博物館で見られるライオンのレリーフをそっくりコピーしている。2頭のライオンとも頭



を左に向けており、囚人は右に向かって歩んでいるので、後ろ手に縛られたこの人物は、まるで兵士たちによって野獣の待つ狭い穴の中に突き落とされる寸前であるかのように見える。この図はきっと、ローマのコロッセオなどで囚人が野獣と戦かわされた残酷なショーを模しているのだろう。

古代のモチーフに富んだ基層部上に立ち上がる II-05 の巨大な重畳空間は、美術史上で創造された建築空想の中で最も激しく、最も確実に眩暈を催させる種類の建築であろう。ローマの水道橋を思わせるアーチが一段、その上にもう一段さらにまた一段と、幾層にも積み上げられている。しかし建築とは言っても構造体がむき出しになっているので、建設途中で放棄された建物か廃屋の遺構であるかのようだ。ピラネージにとって文明は、たえず普請中なのだろう。それを裏づけるように、ほとんどすべての絵に描かれている木造の橋、階段、梯子、柱、桁などは、その多くが仮設であるように見える。

II-05 にはほかのどの絵よりも高度差を感じさせる部分がある。画面中央の上端、目の位置からすると人間が米粒くらいの大きさにしか見えない上方のアーチの上から、二人の人物が奈落の底を見下ろしている。彼らは欄干のない縁に立っているのだが、高所にいることなど知らないかのように見える。彼らより下の層にいる数人の人々も、まったく同じように高度感とは無縁のようだ。『牢獄』の空間は重畳空間でありながら、かならず、高い所にいる人間にとって高度はあつてないようなものとして描かれている。

高さが歴史という時間を表しているという我々の読みからすれば、人物たちのこのような高所不感症にも納得がいく。なぜなら我々も自身の土台となっている民族や人類の歴史に、眩暈も恐怖も感ずることなく現在を生きることができるからである。したがって、ひるがえって考えてみればピラネージは重畳空間を描くことで、「現在」を生きる人間たちが何を土台に持っているかだけでなく、どれほど微妙なバランスを必要とする高所にいるのかを視覚化しようとしたと言える。

ピラネージが作り出した重畳空間はただ高層であるだけではない。幾重にも積み重ねられたアーチに、さらにいくつものアーチが交差している。まるで立体迷路のような空間が作られているのである。錯綜するアーチが作る空間を奥へ奥へとたどってゆくと、このアーチ、この壁はどのように支えられているのだろうかと思ひに思われてくる場面がある。現実には到底不可能と思われる空間が広がっているのである。

ピラネージはいつも二消失点透視図法を駆使して彼の絵に幾何学的な現実味を付与したが、その一方で『牢獄』では初版の時から非現実的な空間を排除していない。たとえば I-12 (II-14) の一番手前の、欠円アーチで補強された尖頭アーチがどのように支えられているか見ればいい。アーチを支えている両端の脚柱は、当然アーチ自体と同一の垂直面上にあるはずなのに、よく見るとエッシャーの絵のように前後にかなりずれている。その間にアーチと平行方向に伸びる階段と踊り場が描かれているので、そのずれに気づかされるのである。【図版参照】

だが初版では、画家の巧妙なトリックと相対する時、脚柱のずれに気づくには若干の注意力が必要だろう。それに対しこの絵の第2版、II-14では、柱と柱のあいだに新たに一本の垂れ下がったロープが描き加えられ、アーチの非現実性に気づくためのアイキャッチとなっている。このように、非現実性は第2版になると意図的に強調される。と同時にもっと頻繁に出現するようになる。

非現実的空間の典型はII-07であろう。巨大な円柱はどこにあるのだろうか。橋を貫いているのだろうか。それとも橋の向こう側にあるのだろうか。そうだとすると印象的な螺旋階段は、下から上までこの柱を巻くようにつけられているわけではないのか。円柱上で交差するいくつかの渡り廊下は、同一平面上に渡されているのではないのか。また、この絵のもう一つのメルクマールである監視塔は、その背後に見える巨大な橋門構と同じ跳ね橋の橋台脇に立っていないのか。初版のI-05にこうした騙し絵的要素はほとんどない。II-07において繰り返される図案上のトリックは意図されたものであるに違いないし、作者がこっそり忍び込ませた遊びとも思えない。

『牢獄』の非現実的空間については別の機会に稿をあらためて述べることにし、今回はここで最初のピラネージ試論を中断する。

(ピラネージの銅版画の画像は断っていない限りすべて、東京大学所蔵亀井文庫の『ピラネージ版画集』データベースを利用させていただいた。)

#### 補記

ピラネージが *Careceri D'Invenzione* を刷ったほんの数年後の1764年に、その題名と密接に関連する『犯罪と刑罰』<sup>24</sup> という小冊子が、彼より一世代若い同じイタリア人の法哲学者チェザーレ・ボネサーナ・ベッカリーアによって書かれ、啓蒙主義者のあいだでちょっとしたセンセーションをまきおこした。

ピラネージがベッカリーアのこの有名な著作を知っていたかは、まったく定かでない。知っていたとしても、『犯罪と刑罰』が『牢獄』を制作するピラネージに何らかの影響を与えたということは、出版時期の前後のずれからしてありえない。もし両者の関係があるとすれば、若いベッカリーアに対するピラネージの影響の方である。しかしそれは、ピラネージの作品の理解というここでのテーマからははずれた問題である。

このように『犯罪と刑罰』の『牢獄』への影響はありえないにもかかわらず、二人ともに啓蒙主義時代の18世紀イタリアに生き、二人ともにフランスとイギリスの文化と濃密に接触しており、このヴェネチア人とミラノ人がほとんど同じ頃、類似する題名の作品を世に問うているという事実は非常に興味深いことだ。もちろんそれは、ピラネージとベッカリーアが独立してそれぞれの経験から共通性のある問題を汲み取り、それとの取り組みをそれぞれの作品にした可能性が

あるからにはかならない。ひょっとしたらベッカリーアの『犯罪と刑罰』に、ピラネージ理解の手がかりとなるものを見つけ出せるかも知れない。

そのように考える場合、もちろん、ピラネージの『牢獄』を当時劇場で流行した舞台美術のテーマである監獄空想の一例とする見解は<sup>25</sup>、はっきりとしりぞけられている。少なくとも『牢獄』第2版は、空想の舞台装置などではない。ヴィーコの歴史哲学などとの関係が確認できると思われる以上、それが哲学的な意味を持った絵であるという想定は、されて当然であると思われる。『牢獄』の哲学的意味が問われるならば、ベッカリーアとの比較が試みられてもそれ自体は牽強附会とはならないであろう。

法の起源についてベッカリーアは第39章「家族の精神について」で次のように書いている。「法律とか慣習とかいうものは、つねにその政体の成員の習慣的なものの考え方の成果」(178)なのであり、「ある国民の法律や風習は、その時代の国民の知識の状態よりいく世紀もおくれているのがつねなのだ」(41)と。つまり現行の法は、新しい時代の社会的諸関係とそれを反映したより合理的な法意識から、大きく乖離することがある。そのことをベッカリーアははっきりと意識して、直前に引用した文に続け、「われわれは今、われわれの祖先である地方の狩猟民族の野蛮さと凶暴な思想をすてきれずにいる」(41)とさえ言うのである。

ベッカリーアにとって彼の時代の法は「野蛮きわまるこれらの世紀の奇かしいな生産物にほかならない法典」(12)であり、そのためたとえば18世紀にもまだ残っていた拷問刑の慣習は、「凡俗な精神を支配するこの暴君」(68)と呼ばれて弾劾されるのである。法と社会的諸関係、すなわちベッカリーアの言葉によれば社会契約の現状、とのあいだの乖離ゆえに、彼はフランス啓蒙主義の精神に則り法改革を提唱するのである。ベッカリーアはこの小冊子全体を通じて、彼が非難する法体系をあきらかに専制君主、貴族、教会の法であるとして攻撃し、熱烈な啓蒙思想の推進者となっている。

ベッカリーアは野蛮で恣意的な法のあり方を攻撃し、その啓蒙的合理化を求めるのであるが、それにより人間が穏やかになり、犯罪が少なくなると考えているわけではない。同じ本の中に次のような面白い言葉がある。彼は法の目的を「社会契約を維持させるため」(120)の強制力であり、刑罰の目的は「犯罪におもむこうとする他の人々の心にみせしめによってきざまれる威嚇」(60)であるとしつつ、その一方で、「活動力ある政治、国民の自負心、公共の福祉のためのあらゆる努力の集まりによって支えられているような国家では、このエネルギーが発揮されてかがやかしい立派な行いと恐ろしい犯罪とを同時にもたらす」とみているのである。そしてそのあと「大切な結論」であると前置きして、「大犯罪はかならずしもつねに国家の衰退の証拠ではない」(79)と結んでいる。

ベッカリーアは「立法者のやくめは、建物をつぶれさせようとする引力の力を制御し、それをかえって建物を維持する力として役立てる、有能な建築家のそれ」(124)と、社会契約を建築にたとえたりもする。建造物にある力がかかればそれに対し応力が作用し、歪力が生じたりもする。彼は社会を様々な力が相互に衝突し作用しあう場とみなしており、啓蒙改革により社会の潜在的

な諸力が解放されることを、そして解放された強大な諸力の合理的な制御方法を求めているのである。安定の中で諸力が眠り込むことを望んでいるのではない。

ここに、ヴィーコのように野蛮と英雄主義を表裏一体の関係として捉えているもう一つの例を見ることのできるのではないだろうか。ローマという歴史を共有しているゆえなのか、ピラネージの『牢獄』が示す雄壮と不気味さの並存は、彼の同時代人であるベッカリーアにも確認できるように思われる。一人は法の啓蒙主義的な改革を提唱しつつ、もう一人は建築美論争においてギリシア主義に対抗してローマの雄大を顕彰しつつ、啓蒙時代の合理主義の中でこぢんまりとまとまることに警鐘を鳴らしているかのようだ。

## 注

- <sup>1</sup> Luigi Ficacci: *Giovanni Battista Piranesi The Complete Etchings*, Taschen 参照。付録の年表によれば、『牢獄』の初版の制作は1745年7月から1747年8月の間、ピラネージのヴェネチア帰郷中とされている。初版の出版者はピラネージ自身ではなく、Bouchard。印刷時期などは正確にはわからない。それに対し第2版は、ローマでピラネージ自身が1761年に印刷した。
- <sup>2</sup> マルグリット・ユルスナール：『ピラネージの黒い脳髓』、白水社。たとえば p. 18 参照。
- <sup>3</sup> 『ピラネージ建築論 対話』、アセテート。たとえばこの対話編におけるピラネージの代弁者ディダスカロがベルニーニやボッロミーニの名前を挙げて建築家のなすべきことを述べている箇所参照。末尾にはイタリア語の原文が添えられている。
- <sup>4</sup> John Wilton-Ely: *Giovanni Battista Piranesi Vision und Werk*, 1. Aufl. München; Hirmer 1978, Übersetzung aus dem Englischen, S. 90 f.
- <sup>5</sup> Giovanni Battista Piranesi: *The Prisons (Le Carceri) The Complete First and Second States*, Dover Publications, Inc. Mineola, New York, 2010. 1973年発行の初版本も参照。
- <sup>6</sup> *The Prisons*, *ibid.*, p. v.
- <sup>7</sup> *The Complete Etchings*, *ibid.*, Taschen No. 544 参照。
- <sup>8</sup> John Wilton-Ely: *Piranesi Vision und Werk*, *ibid.*, S. 7. 参照。ほかに岡田哲史：『ピラネージの世界』丸善株式会社、p. 29 f. 参照。
- <sup>9</sup> ミシェル・フコー：『監獄の誕生 監視と処罰』、新潮社、2刷1978年。
- <sup>10</sup> II-09にも大円の中にそれらしき物が描かれているが、空なのか煙なのかははっきりしないのでここでは除外しておく。
- <sup>11</sup> Piranesi: *Osservazione sopra la lettre de M. Mariette* の 図版 I、II、III を参照。Giovanni Battista Piranesi *Observations on the Letter of Monsieur Mariette*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2002, p. 130 ff. *The Complete Etchings*, *ibid.*, p. 506. Taschen レゾネ番号 622 参照。

- <sup>12</sup> Norbert Miller: *Archäologie des Traums Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, Ullstein, 1981, S. 216.
- <sup>13</sup> アニキウスは二番目のアンナエウス・メラにより叛意を疑われ、ネロに密告されたことで自殺。アンナエウス・メラはセネカの末子で、父とともにネロの側近だったが、一族とともにネロに殺される。ペトロニウスは『サトゥリコン』の著者と考えられている人物で、ネロお気に入りの詩人だが、やはりその犠牲となる。
- <sup>14</sup> たとえばピラネージ研究の第一人者 John Wilton-Ely は、根拠を示してはいないが、1710 年に出版されたヴィーコの *De Antiquissima Italorum sapientia* をピラネージが知っていたと断言している。*Piranesi Vision und Werke*, *ibid.*, Anm. 146, S. 146. さらに上記の著作より 10 年以上後の、いわゆる『新しい学』で展開されるヴィーコの歴史観をピラネージは吸収したと、Wilton-Ely はみなしている。
- <sup>15</sup> ジャンバッティスタ・ヴィーコ：『新しい学』(*Principi di Scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*)、法政大学出版会、参照。本文におけるヴィーコに関する言及後の数字は、ファウスト・ニコリーニが付け、訳者の上村忠男が継承した段落番号である。
- <sup>16</sup> 「その行方までも」という表現で想定されているのは、ヴィーコの 3 時代の「反復」(il ricorso) のことである。ピラネージの最初の画集 *Prima Parte di Architettura, e Prospettive* は壮大なローマ建築の再興を夢見て制作されたと考えてよいだろう。すなわち肯定的な反復のイメージである。そのことに関しては John Wilton-Ely: *Piranesi Vision und Werk*, *ibid.*, S. 12 参照。ところで、ヴィーコは自分の時代を新しい「人間の時代」とみなし、教会だけが万人をしたがわすことのできたローマ帝国崩壊後の時代を新しい「神々の時代」、その後の封建領主が領民に対し殺傷と奪の権を握っていた時代を「英雄の時代」の回帰とみなした (1046 ff.)。蛇足だが、ヴィーコは英雄たちが回帰してくると言っても、一度通常のサイズに「縮減」した人間がふたたび巨人化したとは、さすがに言わない。したがって「反復」は、当然、外形までも同一な物が回帰するというを意味するわけではない。
- <sup>17</sup> Giovanni Battista Piranesi: *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette* (English translation: *Observations on the Letter of Monsieur Mariette*), Getty Research Institute Publications, 2002, p. 90 f.
- <sup>18</sup> ヴィーコ：『新しい学』、同上、特に第 2 巻「詩的家政学」と「詩的政治学」を参照。
- <sup>19</sup> ヴィーコにおける「抑制」と「努力」の関係は、本文にごく簡略化して述べた関係よりも複雑である。本文では「抑制」により「努力」が発生したとしたが、その「抑制」の起源については触れなかった。それはヴィーコが「ゼウスの恐怖 (terrore di Giove)」(502) と呼んだ人間力が及ばない天変地異に対する恐れによってひきおこされる。これがきっかけとなって巨人たちは恐ろしい神の観念を作りだし、自ら作りあげたその観念に服従する (379)。これは自らに抑制のタガをはめることであるが、それはもちろん必然的なプロセスではなく、人間が歴史の中でなした「自由な選択」の結果である (340)。このように選択された方向へと歩み続けることが「努力」にはかならない。そしてそれは一回きりで終了しない「抑制」の継続を意味する。したがって本文に書いたこととは逆に「努力」が「抑制」を生む、と言うこともできるのである (504)。ヴィーコ：『新しい学』、同上、参照。
- <sup>20</sup> 「ローマ人の雄大さと建築」はピラネージの 1761 年の画集のタイトルそのものであるが、4 巻からなる 1757 年の大作『ローマの古代遺跡』でも、壮大なローマというイメージは、特に各巻の扉絵の想像による古代ローマの復元図などに明確に表れている。
- <sup>21</sup> 凸形装飾帯では、垂直部分とペディメント内部の水平部分には人物像は認められず、唐草のような捻れ文様らしき模様が付けられている。人物像は列柱の装飾帯にのみある。
- <sup>22</sup> 『建築論対話』に添えられた挿図の中のファサードのいくつかには、同じく民衆の行列図であろうと思われる浮き彫りのあるフリーズがある。『建築論対話』の挿図は論敵を揶揄する 1 枚を除けば、すべていわばピラネージが望む建築の未来図のようなものであると考えられる。この仮定からすると、『牢獄』で描かれている民衆の行列図のある建築物も、やはりピラネージの未来空想かも知れない。*Engraving for the Observations*: in Giovanni Battista Piranesi *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette*, *ibid.*, p. 125 ff. 民衆の行列図は Chapter tailpiece, Vignette, Plate VI & IX.
- <sup>23</sup> ジョン・ウィルトン＝エリによれば『牢獄』II-02 の型破りのファサードは、5、6 年後に『建築論対話』の挿図として示される、細部までデザインされた奇抜なファサードのプロトタイプである。*Piranesi Vision und Werke*, *ibid.*, S. 99 参照。そこで言及されている『建築論対話』のファサードの一つ (注 22 で言及した『建

築論対話』 Plate IX) について、同じ著者は別の著作で、「ピラネージは装飾の言語の不可侵性を証明し、それによって従来の慣習や合理的な理論のすべてを、とくにピラネージのかたくなな反対者たちにより古典ギリシアと原初の自然に帰属された慣例と理論を、問いに附すのである」と書いている。さらに、その挿図の中に書かれている「彼らは私の新しさを、私は彼らの小心を見くだす」というモットーの出典について解説しながら、ピラネージは彼自身の「新しさ」を、瞳目すべき先人たちの偉業を可能にした先祖たちの進取の精神と同じものだと確信している、と述べている。John Wilton-Ely: *Introduction to Giovanni Battista Piranesi: Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette*, *ibid.*, p. 48. 実験的なファサードには、いわばローマの英雄主義を受け継ぐというピラネージの自負も、表れていると言える。

<sup>24</sup> ベッカリーア『犯罪と刑罰』岩波文庫、風早八十二・五十嵐二葉訳。この翻訳の台本は一七七四年のロンドン版（＝ヴェネチア版）。以下本書からの引用はこの文庫本からおこなう。

<sup>25</sup> 岡田哲史『ピラネージの世界』, *ibid.* p. 54 ff. この著者によれば『牢獄』で描かれる建築空間が全体としてはつじつまの合わない構成となっているのも、「想像上の劇場幕画」と考えれば何も謎めいたものではない。第2版の『牢獄』ではそのような初版に手が加えられたので、「これまで曖昧に見えていた舞台装置は明確なもの」となった、とされる。

図版

(図版 1 : 『牢獄』 I-01.  
Spencer Museum of Art の web 版カタログより)

(図版 2 : 『牢獄』 II-01)

(图版 4 : 『牢獄』 11-02)

(图版 3 : 『牢獄』 11-09)



(図版 6 : 『牢獄』 II-05)

(図版 5 : 『牢獄』 II-04)

(図版 8 : 『牢獄』 II-14.  
<http://im-possible-info/よゆ/>)

(図版 7 : 『牢獄』 II-03)