

ピラネージの廃墟とグロテスクⅡ

— *Vedute di Roma* —

武 末 祐 子

ジョヴァンニ=パティスタ・ピラネージは、1752年（32歳）にアンジェラと結婚するまでに、『建築と透視図法、第一部』、『グロッテスキ』、『牢獄』など創作性が強いカプリッチョ作品を制作するが、同時に『古代現代のさまざまなローマの風景』（1745）、『共和政および帝政初期時代のローマの遺跡』（1748）、『ローマの景観』（1748年以降）などヴェドゥータといわれる写実的な風景版画を制作している。このヴェドゥータは、かなり正確に当時のローマの風景を描いており、幻想性、想像性が強い前者とは少し性質を異にする。¹グロテスクな美は、その幻想的性質の強さからヴェドゥータにおいては見出されないように思えるがはたしてそうであろうか。本稿では、古代ローマの廃墟が18世紀当時のローマの建築物とともに描かれているピラネージのヴェドゥータについて検証していく。実際の都市風景を描いたという『ローマの景観』において、「グロテスク風」の美がどのように描かれているのか、廃墟をモチーフにしてどのような「グロテスク風」の美的効果を生起させているのか論じてみたい。

『ローマの景観』（全137作品）は、いわゆる18世紀、ピラネージの時代の絵葉書といってよく、実際ピラネージ作品のなかでも、観光客によく売れた版画である。このシリーズは、個別に販売されもしたが、ときどきアルバムにして売られ、たとえば1751年には34枚をブーシャル印刷所が発行している。当時、イタリアのヘルクラネウム（1738年発見）やボンペイ（1748年発見）、ローマなどで遺跡の発掘が進められ、古代ローマ史を学んだイギリス、フランス、ドイ

¹ 『グロッテスキ』を中心にしたピラネージの廃墟とグロテスクな美については拙著『ピラネージの廃墟とグロテスクⅠ— *Grotteschi* —』西南学院大学フランス語フランス文学論集第57号、2014を参照。

ッなどの貴族の子息がグランドツアーでローマを訪れ、お土産に版画を買って帰ったのである。

『ローマの景観』 *Vedute di Roma* アルバムは、タイトルページに「ローマの景観、ヴェネチアの建築家、ジョヴァンニニ・バティスタ・ピラネージによって描かれ彫られた」と刻まれた石板とそれを美しく飾るカルトゥーシュ、フロンティスписには「ミネルヴァの彫刻がある廃墟のカプリッチョ」と題された『グロテスキ』とほぼ同じ印象を喚起する作品があり、そのあとにローマ各所の風景が綴られている。まずピラネージの廃墟作品の植物的特徴、次にハイブリッド性、最後にその化石的特徴をみていきたい。

1. 廃墟と植物

a. 「カンポ・ヴァッチーノ」

「カンポ・ヴァッチーノ」(現在のフォロ・ロマーノ)と呼ばれる作品が3つある。フォロ・ロマーノは、ローマの7つの丘に挟まれた窪地の湿地帯で、もともと墓地であったが、「屋外」を意味し、「市」を表す言葉 *forum* となりローマの中心として発展する²。共和政期、帝政期の古代ローマで、この広場を取り囲むのは、数々の神殿、凱旋門、バシリカ(裁判所、商取引所)、クリア(元老院議事堂)などであった。

ピラネージの「カンポ・ヴァッチーノ」(886)³(図1)では、ティチウスの凱旋門、カストルとポルクスの神殿、アントニヌスとファウスティーナの神殿、ロムルスとレムスの神殿、セヴェルスの凱旋門、ウェスパシアヌス神殿、サチュルヌス神殿などの廃墟を18世紀風の建物が取り囲んでいる。広場にはいたるところ、木々が生え、人々が往来している。前景右には土や木々に覆われ

² ジル・シャイエ『地図を旅する永遠の都ローマ物語』青柳正規監訳、2009西村書店、p.73.

³ *Giovanni Battista PIRANESI, catalogue raisonnée des eaux-fortes, Istituto Nazionale per la Grafica dirigé par Luigi Ficacci, Roma, Taschen, 2011.* これは英語とドイツ語とフランス語で解説されているピラネージの作品全集である。本稿におけるピラネージ作品の資料およびタイトルはすべてこの全集を参照している。また、本稿での表記について1枚の版画作品を示すときは「」を、版画集を示すときは『』を使う。作品のタイトルに続く番号はこの全集の通し番号である。Taschenの全集にはHenri Focillon版とWilton-Ely版のコンコルダンスもある。

てまだ完全に姿を現していない、発掘途中らしい神殿のアーキトレーヴと円柱の上部が見える。この神殿はウェスパシアヌス神殿とサチュルヌス神殿と思われる。これらの建物群は決して同じ次元で捉えられていないように思われる。詳しくみてみよう。



図1.「カンポ・ヴァッチーノ」(886)

ピラネージは、『ローマの景観』

で、フォロ・ロマーノに残っている遺構を個別に大きく取り上げることもあるが、この作品はフォロ・ロマーノ全体を西側のカピトリノーの丘の方向から眺めている景観図である。「カンポ・ヴァッチーノ」(886)の建物群を分類すると、発掘されて姿を表している遺構、まだ発掘途中で地中に半分埋まっているような遺構、もう石塊や断片しか残っていない遺構、そして18世紀近代の建物群である。

あまりはっきりしない透視図法であるが、奥の方から手前へと見て行こう。右手遠景にティチウスの凱旋門がかすかに見え、その手前に3つの円柱しか残っていないカストルとポルックスの神殿の円柱が見えるが、左手中景のセヴェルスの凱旋門はまだ半分地中に埋もれているようにずんぐりと描かれている。右手前景には、発掘途中のサチュルヌス神殿とウェスパシアヌス神殿が黒ずんだ影のように描かれ、植物が絡みつき、大きい石の破片がゴロゴロところがある。発掘が進むに従って廢墟が徐々に地上に出てきているという雰囲気である。地面からポツポツとキノコが生えるように遺跡が顔を出し、古代建築の出現という印象を与えている。

廢墟は都市の真ん中に出現し、風景を形成する。ピラネージはフォロ・ロマーノの神殿と凱旋門の遺跡群を中景に描き、それを縁どるように前景に黒影をなす遺跡や石片を描いているので、遺跡が遺跡を装飾しているようにみえる。姿を現した遺跡をまだほとんど姿を現していない、もしくはほとんど崩壊された遺跡が額縁のように取り囲んでいるのである。前景のウェスパシアヌス神殿廢墟はいわばカルトウーシュの役目をしている。中景の遺跡群が現実の風景を構

成しているのに対して、前景の神殿の廃墟が極めて装飾的に描かれていると
いってよい。ウェスパシアヌス神殿の激しい荒廃が、もはや神殿の形をとどめ
ず、断片となり模様のような役目をしている。遺跡をモチーフにした文様といっ
ても過言ではなからう。

こうしてピラネージの「カンポ・ヴァッチーノ」(886)には、18世紀当時の
建築物、古代ローマの遺跡、遺跡をモチーフにした文様という異なる次元が混
在しているのである。このように、同じ紙面において、廃墟が風景の対象でも
あり、同時にその風景の額縁でもあるという重層的な機能もしくは自己言及的
機能を担い、ローマの理想的風景でも、ローマの写実的な風景でもないオリジ
ナルで詩的な風景が生まれている。

では、もう少し詳しく、ピラネージの時代の遺跡と遺跡発掘とはどのように
理解されていたかをみてみよう。

古代ローマ時代が終わると、中世の都市ローマはすたれ、迷路のような様相
を呈し、旅人はローマで道に迷ったという。古代ローマの建築物は埋もれたま
ま、次世代の人々によって使える石材はリサイクルされ、使えない石材は放っ
ておかれた。遺跡保存という概念はまだなく、地中から見つかった大理石や彫
像は金になるものとして売りさばかれる。歴代の教皇の中には発見物の重要性
を知り、コレクターとして彫像、工芸品、碑銘などを収集している人もいた。
地中から発見された古代遺物は、コレクションの対象であった。特にイギリス
人など外国人が自国に持ち帰ることもあった。イギリスで考古学協会が創立さ
れるのは1735年である。古代遺物の発見と研究に関心がもたれるのはルネサン
スの頃からであるが、遺跡が整備され研究のために発掘が行われる考古学とい
う学問が発展するのは19世紀になってからである。

ローマには、遺跡の使用価値と歴史的・記録的価値が紙一重の状態で存在し
ている。庶民が生活する住居である一方、18世紀の長きにわたって存続し、古
代ローマを記憶する歴史建築であり、イメージでもある多元的価値を担う廃墟
の姿がある。風化する自然と人類の痕跡が共存している。

考古学を研究しているクローディア・モアティは、ローマの人々の建築物に
対する姿勢を次のように語っている。

「古代からすでに人々は重ね、積み上げて建築している。トラヤヌスの浴場はネロの黄金宮の廢墟の上に建てられ、ディオクレティアヌスの浴場は二つの神殿といくつもの公的、私的建築物の上に建てられている。ローマ人は建てかえる建築物の基礎を必ずしも破壊しないし、崩れかけている建築物も除去しない。」⁴

ローマでは廢墟の上に建物がたち、それがまた廢墟になっているという状態も多く見られる。丘と谷が多いローマという都市は、地中に何層も建築の階層があり、さらに地上にも建築物が積み重なっていて、どこからが地上で、どこからが地下と判別しがたいものがある。さらに人々は、日常生活に必要なものは使い、金目のものは持ち帰って売った。

ローマは古代遺物の宝庫であった。ユリウス2世など歴代教皇や貴族たちは、貴重なものをコレクションしている。考古学研究者アラン・シャナップは「教皇にとって、ローマの土地は最もすばらしい、最も身近にあるコレクションキャビネット (*wunderkammer*) であった」⁵と述べている。ピラネージはこれまでも教皇のコレクションを研究資料として参照し、クレメンス13世には作品を献上している。

シャナップは、地中から壺が発見される様子を「壺の刈り入れは5月に行われた、おそらくこの季節、植物の成長が目に見えるアノマリー（植物の密集ぐあい、地面の色の違い）を明かしてくれるからであろう」⁶と説明する。まるで植物が壺の在りかを教えてくれるようである。毎年春に行われる遺跡発掘が季節的なものであることが興味深い。壺の発見は植物の生態とリンクしているのである。遺跡は、長い歴史的時間を経て、地中の土や石と混じりあい、自然生態系のなかで生息している。

ピラネージが、地面に「壺の刈り入れ」の感覚を見出し、建築物が芽を吹き

⁴ Claudia Moatti, *A la recherche de la Rome antique*, découvertes Gallimard, 1989 p.14-15.

⁵ Alain Schanapp, *La conquête du passé, aux origines de l'archéologie*, Editions Carré, Paris 1993, p.125.

⁶ *Ibid.*, p.147.

だす植物のように描いているのも理解できよう。地面から姿を現す遺跡の横に、毎年、木や草など植物が同時に生えてくるのである。ローマの遺跡は、自然の風景と化している。「カンポ・ヴァッチーノ」(886)を再度みると、舗装されていない凹凸の大きな広場に、草や木とともに生えるキノコにも似て円柱や凱旋門が顔をだし、ポエティックな様相をかもし出す。詩的・抒情的効果がうかがえる。3つの「カンポ・ヴァッチーノ」の中では最も『グロテスキ』を喚起し、装飾的効果が強い。

2つ目の「カンポ・ヴァッチーノ」(897)(図2)の作品においては、広場を通る人物たちが描かれており、牛飼いや羊飼いたちが家畜を追い、水を飲ませている。この広場は18世紀当時、牛の放牧地(champs des vaches)と呼ばれていた。前景のフォロ・ロマーノから中央遠景のカンピドリオまでなだらかな道が螺旋状に続いている。透視図法によって視線が、広場の農民、家畜、その延長線上にある丘に散在するヴィラなどの建築物へ誘導される反面、左側の建築物の上方には高い樹木が屋根を超えて生息しており、右の建築物の上方には雲が勢いよく流れて額縁のような効果を与え、全体はまるで森から出現した廃墟さながらである。牧歌的な詩情が漂う。



図2. 「カンポ・ヴァッチーノ」(897)



図3. 「カンポ・ヴァッチーノ」(971)

3つ目の「カンポ・ヴァッチーノ」の作品(971)(図3)でピラネージは前景に大きく、カストルとポルックスの神殿の廃墟とその横で家畜の世話をし、荷車を操っている農民たちを描き、中央に空虚な空間を残している。前景の神殿の廃墟は、黒い影となり、やはりカルトゥーシュの役目をはたしている。

b. 「ウェスパシアヌス神殿」

ピラネージの『ローマの景観』の中に非常に美しい廢墟のグロテスク模様といってよい作品がある。「ウェスパシアヌス神殿」(920)(図4)である。このウェスパシアヌス神殿は、フォロ・ロマーノのサチュルヌス神殿の横にあるが、サチュルヌス神殿のファサードの円柱が比較的よく残っているのに対して、ウェ

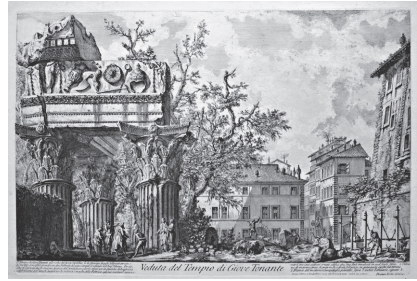


図4. 「ウェスパシアヌス神殿」

スパシアヌス神殿の円柱は3本しか残っておらず、ピラネージは、このウェスパシアヌス神殿を装飾とみなした美しいヴェドゥータを作っている。

左手前景にウェスパシアヌス神殿の3本の柱頭が紙面からはみでるほど巨大に描かれており、そのすぐ背後の樹木は廢墟を凌いで勢いよく伸びている。右半分の18世紀の建築物は中景に留まり、奥行きはない。

ディテールが彫り込まれたウェスパシアヌス神殿のフリーズ装飾は、現在、カピトリニ美術館で複製修復されたものが見られる。フリーズには、神殿に供えられた品々で、兜、メデューサの楯、斧、壺、牛の角付き頭蓋骨などのレリーフがある。ピラネージの作品ではその上のコーニスがほとんど残っていない。フリーズの下のアーキトレーヴは地がむき出しになっていて、その下にはコリント式風柱頭の装飾がある。柱の背後には大きな木が遺跡を取り囲むように茂っている。木が勢い良く伸びている一方、廢墟は半分以上ずんぐりと地中に埋もれている。円柱の前で人々が遺跡には無関心で談笑し、右手前では牛が寝ている。

神殿が半分以上地中に埋没しているので、大きさの見当がつかない。しかもピラネージは、神殿上部を前景に巨大に、紙に切断されたように描いているので、観者にはウェスパシアヌス神殿が迫ってくるような感覚が与えられる。それに比べて背景の建物は小さく、ひっそりとみえる。このコントラストによって、樹木、蕨などが絡まる廢墟は陽気な姿を見せ、自らの朽ちていく姿に見向きもせず、代わって成長する木々は楽しげでさえある。18世紀の建築物は新し

くてもその月並みな容貌のせいで、生彩がない。この作品のローマの廃墟は、過去の壮大さと栄華を投影する装置としてメランコリックな色調で描かれていない。悲哀感はない。そのスケールの大きさからドラマティックであるが、自然と語り合いおしゃべりをする陽気な廃墟である。この廃墟作品においては、ウェスパシアヌス神殿自体が鉱物、植物、動物、人物が構成するグロテスク模様といってもよいが、同時に神殿は近代建築物に対して額縁装飾の役割をはたしている。完全に描かれず、紙面と前方にある崩れた壁とに切断された神殿がカルトゥーシュへと反転するのである。

c. 「ティトゥスの凱旋門」

パラティーノの丘の坂道に建つ凱旋門を描いた「ティトゥスの凱旋門」(923)(図5)を見てみよう。ほとんど門の原形をなしていないほど崩壊したティトゥスの凱旋門が左の前景に垂直に立ち、アーチが大きく開いた口のように影を作る。門の上方と左方は版画の画面から切断されていて見えない。画面の中景には、



図5. 「ティトゥスの凱旋門」

ティトゥスの凱旋門に接岸されて瓦屋根に木造門扉をもつ小型の門があり、その扉も大きく開いている。右の奥に伸びる道が画面に奥行きを出しているが、ほとんど感じられない。右の前景には別の遺跡の一部が真っ黒い垂直のシルエットを作り、カルトゥーシュの額縁装飾の役目をはたしている。最もピトレスクなものは、右前景に垂直に伸びた大きな2本の木で、ティトゥスの凱旋門と向かい合い、会話しているように立っている。

この作品のティトゥスの凱旋門は、崩壊が進んでいる。この門で注目すべきところは、アーチの内側のレリーフで、神殿から7枝の燭台を持ち出す古代ローマ軍がはっきりと刻まれ、まるで洞窟の壁に残された壁画彫刻のようである。アーキヴォールトに彫られた羽を持つ勝利の女神像も、アーチ両側にあるピラスターも剥離、摩耗が激しい。正面に見える木造門の奥には、崩れかけた

壁が砂利や土になって盛りあがっており、建物というより洞窟といった方がよい。ティトゥスの門も木造門も口を大きくあけた洞窟のようである。

この凱旋門を活気づけるのが、その前で商売をしている商人、おしゃべりをする農民、この門を通して出て行く旅人、僧侶などである。2本の樹木は支え合うように、寄り添うように、しかも崩壊する凱旋門を食い止めるように立っている。誇張と歪みによって擬人化された樹木と凱旋門は廢墟の陽気な雰囲気醸し出す。

門のアーチの内側にはほぼ完璧に保存されている古代ローマ軍のレリーフと、門が石に戻りつつある風化が逆説的な美しさを見せるヴェドゥータである。

ここでピラネージ作品に登場する人物たちについて考えてみよう。まず一つの版画作品に登場する人数が多い。彼らはローマに住む人々や旅人に違いないが、遺跡の横を通りすぎる単なる通行人ではない。彼らは、大仰なジェスチャーをしてよくしゃべり、踊り、作業をし、なんらかの動作をしている。「サン＝ローラン・オール・レ・ミュールバシリカ」の前では小便をしている男がいると、イタリアのピラネージ批評家マリオ・ゴリ＝サソリは観察している。このようなピラネージの人物達は、ジャック・カロの人物との類似があるという指摘がなされており、それはイタリアのコメディア・デラルテ風の人物が描かれていると分析されている。⁷

ピラネージは、しかし人物を人物として描いただけではない。彼の描く人物は、植物や動物とほとんど同じ形をしていることを指摘しておきたい。たとえば『ローマの景観』の一つオステリア門にあるピラミッドを描いた作品「ガイウス・ケスティウスのピラミッド」(928) (図6)では、右下に石碑を説明するカル



図6. 「ガイウス・ケスティウスのピラミッド」
(部分)

⁷ Mario Gori Sassoli, «Piranese ou de la dissolution de la *Veduta*», in *Giovanni Battista Piranesi, e la vedute à Rome*, Istituto nazionale per la grafica, Italie, 1990, p.45.

トゥーシュがあり、極端に曲がった樹木としっかり張った根や壊れた柱の断片に混じって人物が両手を広げている。遠くから見るとこの人物は木かあるいは木の根としか見えない。このピラミッドに生えている苔は文字を縁どり、文字そのものになっている。植物も人物も模様になっている。

また、「ネロの墓」(『ローマの古代遺跡』第3巻)と呼ばれている作品では、台座の上に積み上げられている煉瓦に蔦がよじ登るように絡まっているが、それを食べようとする山羊が同じようによじ登っている。その山羊の姿は遠くからみると人物のようでもあり、植物のようでもある。

このようにピラネージの作品の中の遺跡を彩る人物、植物、動物、文字は、はっきりと判別できず、木と人間、山羊と人間、苔と文字など、それらは互いに似通い、絡み合い、あるいは合体して遺跡を彩っている。人物は決して大きく描かれることはなく、植物や動物と同じレベルで捉えられており、まさにグロテスク模様の一要素であるといってよい。18世紀のローマの人々は装飾の一部なのである。

ピラネージが描いたローマは、地表を境として地下に古代ローマ建築、地上に近代(18世紀)ローマ建築が積層構造で建っているのではない。古代遺跡の断片は近代建築の一部となり、古代建築も近代建築も地下に根をもつように建てられている。地上と地下は分かちがたくつながっており、あるときは地下が地上に現れたように、あるときは地上部分が地下であったり、古代と近代は繋がり、凸凹した地表を這う螺旋のように絡み合っている。丘や谷が多く、陥没も多いローマの地形からも想像できる。この古代と近代のハイブリッド建築を次に見ていこう。

2. 廃墟のハイブリッド性

a. 「フォロ・ネルヴァ」

「フォロ・ネルヴァ」(966)(図7)という作品は、カエサルのフォロとウェスパシアヌスあるいは平和のフォロを繋ぐ柱廊でできた通路の一角に残った遺跡を描いている。この柱廊の壁龕(ニッチ)にはアウグストゥスからアレクサンデル・セウェルスまでの皇帝の中で神格化された皇帝の立像あるいは騎馬像が置かれていたという。⁸フォロ・ネルヴァにはミネルヴァ神殿があり、その後ろ

はインストラと呼ばれる民衆が住む集合住宅が広がっていた。

作品の構図は、左側中央に、2つの円柱とその上のエンタープラチアとその上の屋根の一部が残っている柱廊を中央左寄りに大きく捉え、右側には、18世紀の近代建築物が並んだ通りが透視図法で描かれたものである。手前には広場があり、広場と通りには人、馬、犬が見え、柱の断片も転がっている。

屋根に残るミネルヴァ像は、左足を少し曲げてチュニクを着ている正面像である。フリーズには美しいレリーフが刻まれている。エンタープラチアが大きく柱はまだ半分は地



図7. 「フォロ・ネルヴァ」



図8. 「アントニヌス・ピウスとファウスティナ神殿」

中に埋まっているようにずんぐりしている。この頭でっかちで不恰好の柱廊に継ぎ足されているような形で、背後の近代風建物が組み合わさっている。面白いのは、保存されているミネルヴァ像の下に窓があり、そこにすわった女性が肖像画のようなポーズをとってこちらを眺め、さらにその真下の1階の入口から人が外出しようとしている。まるで彫刻、絵画、演劇という次元が異なる3つの芸術が合体し、古代ローマと18世紀ローマが繋っているようである。時を越えて残る古代遺跡を美しい装飾にしようとする意図がみえる。このように古代と近代の同居、2つの全く異なった建築様式がいきなりコラージュされている外観は、ハイブリッドな怪物を思わせるグロテスク画といってよからう。

フォロ・ロマーノにある「アントニヌス・ピウスとファウスティナ神殿」(901) (図8) は古代と近代の建築がコラージュされている作品である。神殿のファサードが残っているが、内陣はサン・ロレンツォ・イン・ミランダ教会で、

⁸ ジル・シャイエ、上掲、p.95.

この教会はすでに7世紀頃建設され、17世紀に改装されて現在の形になっているので、ピラネージの18世紀にはすでに現在とほぼ同じ外観であった。教会の側面には中世の教会によくある控え壁も見え、神殿に教会が象嵌されているのがよくわかる。古代ローマの神殿がキリスト教の教会に転用されていた例である。

ピラネージの作品の中には、興味深い神殿がある。通称「フォルトゥナ・ウィリリス神殿」(900) (図9) である。ピラネージ作品に描かれているのは、フォロ・ポアリオにある現在のポルトゥヌス神殿とヘラクレス・オリヴァレス神殿(キュベレ神殿)を指す。版画には四角形のポルトゥヌス神殿が左側、円形のキュベレ神殿が右側に描かれ、二つの神殿の間を透視図法で描かれた道路が左から右へ遠ざかる。いずれも民衆の住居となっているようすである。注目したいのは、神殿の形である。ポルトゥヌス神殿は、



図9. 「フォルトゥナ・ウィリリス神殿」

イオニア式円柱をもつ擬周翼式神殿である。擬周翼式(pseud-peripteral)というのは、有名なギリシアのバルテノン神殿がそうであるように円柱の少し内側に内陣壁がある周翼式に対して、円柱と内陣の距離がなく、内陣壁が外側円柱に嵌め込まれて一枚の壁のように建てられている神殿を指す。擬周翼式はローマ人に好まれたといわれる。現在残っている周翼式のキュベレ神殿にもピラネージはこの擬周翼式を採用して描いた。

彫刻的な周翼式の神殿に比べると擬周翼式では壁面の平面性が強調され、内陣が外陣と一体化し、壁が一層堅固になり建物はより巨大にみえる。

b. 「ピエトロ広場のハドリアヌス神殿」

同じように円柱に壁が象嵌された印象を与えるのが、「ピエトロ広場のハドリアヌス神殿」(906) (図10) (図11) である。

この建物は、17世紀にヴァチカンの税関事務所になり、19世紀後半にローマの証券取引所になって以来、現在もローマ経済を活気づけているところである。



図10. 「ピエトロ広場のハドリアヌス神殿」



図11. 「ピエトロ広場のハドリアヌス神殿」
(現在)

ピラネージの版画と現在の写真を比べると、ピラネージはかなり忠実に描いているといえる。ハドリアヌス帝に捧げられたこの神殿は周翼式で、円柱から離れて内陣がある。周翼式の神殿をピラネージは、擬周翼式で描き、隣接する近代の建物で挟んだ。光を浴びた白い近代の建築物と古い神殿の色彩のコントラストが美しい。ピラネージは、3階建てで、半円柱に挟まれた壁全体に窓を描き、一階には入口も描き込んでいる。鉄格子の窓には洗濯物が干されているので、民衆が住んでいるのであろう。建物の前には露天商が店を出している。平面性が強調された建物は、まるで宮殿内部の格子天井のようでもある。一つの平面に古代と近代の建築が合体した一種のグロテスク模様と呼べよう。

c. 「コンコルド神殿」

『ローマの景観』にはフォロ・ロマーノの西側にあったという「コンコルド神殿」(981, 980) (図12) (図13) の版画が2つある。現存しているサチュルヌス神



図12. 「コンコルド神殿」(981)



図13. 「コンコルド神殿」(980)

殿に似た形で描かれている。「コンコルド神殿」(981)は円柱ファサードとその向こうにセヴェリウス凱旋門が描かれている作品であり、「コンコルド神殿」(980)は、同じ円柱ファサードを反対側からみて、セヴェリウス凱旋門が右手前に黒いシルエットを作っている作品である。どちらの作品も左から右へ遠ざかる透視図法で描かれ、神殿円柱の表にも裏にも庶民の小屋が張り付くように建てられ、人々が日常生活を送っているのが見える。興味深いのは、一列に並んだ円柱を一つの境界面とみなして両側から描いていることである。ピラネージは並んだ円柱を鏡面とみなし、一つの神殿の廢墟を自由に表と裏が反転するような描き方をしているのである。

d. 「トッセ神殿」

同じ廢墟の外部と内部が描かれているのが「トッセ神殿」である。チヴォリの「トッセ神殿外観」と「トッセ神殿内部」(940, 941) (図14) (図15) がそれである。外観が描かれているトッセ神殿を見ると、円柱形の外壁にドームの屋根がある神殿で、2階建てであるが、1階部分は半分地中に埋もれている。2階部分の外壁周囲にはアーチ型のニッチが並び、それぞれのニッチの中にもう一つアーチがあり、いずれも塞がっている。1階部分にもアーチがあるがこれも塞がっている。ドーム型の屋根には草がたくさん生えている。

一方、この外観をちょうど反転させた形でトッセ神殿の内部を描いた作品では、神殿内部が断面図風に描かれており、1階のアーチの上に2

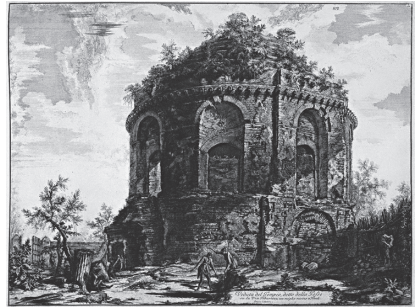


図14. 「トッセ神殿」外観

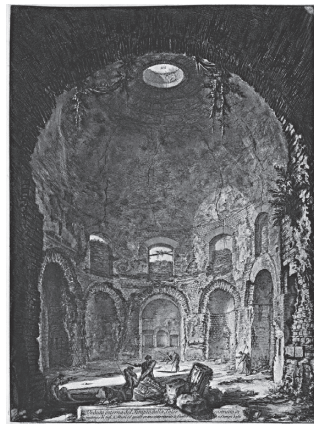


図15. 「トッセ神殿内部」

階のアーチが縦に重なっているが、半分埋もれているはずの1階部分のアーチが異様に大きい。天井に光取りの穴があり、神殿の内部に光を送る。この描写をした人の視点は、神殿内部の地面からであるが、影になった部分が額縁のようであり劇場のプロセニウム・アーチの役目をし、内部が巨大な口をあけていて、神殿の中に誘い込まれる。出入り口はなく、巨大な閉鎖空間となっている。

「トッセ神殿外観」は、地中にある部分を想像させながらも全体的にはずんぐりとみえる。これに対して、「トッセ神殿内部」では、視点が下方にあり、上を見上げるように描いているが、地下に奥行きがありすぎ、下から上へ見上げるにつれて消失点が少しずつずれているのでいびつな空間になっている。ピラネージにおいてはこのいびつさこそ古代ローマの、型にはまらない偉大さの表現となっているのである。建築物の外観に比べて内部が異様に大きいことがピラネージ作品の特徴の一つといえる。彼の作品では内部空間の方が外観より大きくみえる。遠くから、あるいは上方から一目で捉えられる外観より、すぐ目の前にあり360度回らないと見えない内部の方が偉大さの表現にふさわしい。古代ローマの偉大さを見せるには、建築内部を描くことこそふさわしいと考えたにちがいない。さらにこのスケールの大きい内部は密閉された空間で、わずかの隙間を除いては外部とのつながりが断たれており人を寄せ付けない息苦しさがある。このようにピラネージは巨大さと閉塞感という逆説的なものを合体させ居心地悪い効果を生み出している。まさに『牢獄』シリーズの迷路空間を彷彿とさせる。

「トッセ神殿内部」とよく似た構図の作品が、「ハドリアヌスのヴィラ、天蓋部」(961)(図16)である。円形ドームが縦半分に分かれ、前景に天蓋ドームの破片が落ちて、供え物をする祭壇のように横たわっている。その破片は銘文を囲んで巨大な額縁装飾の役目を担っている。装飾性が強い作品である。中央に垂直線を立てるとほぼシンメトリックになる美しい廃墟である。崩壊を免れた部分はドー



図16. 「ハドリアヌスのヴィラ、天蓋部」

ムの半分であり、割れた貝殻のように内部が見える。屋根から一方では植物が垂れ下がり、他方では低木が勢いよく上方に伸びている。ドームの内側天井は、帆立貝のように筋状になっており、その下にはニッチのアーチと隣室につながる出入り口アーチが交互に続いている。中央の出入り口アーチの奥に再びアーチがあり、その奥にはまたアーチがあり、その奥にも限りなく続いている。壁の部分しか残っていないヴィラに、これほどの奥行きがあるはずはない。平面的な壁と透視図法を組み合わせ、平面性と奥行きを共存させた幻想的な空間である。有限と無限を同時に体験する不思議な空間である。

ピラネージが描いた建築内部は広い。壁だけの平面に奥行きがあるというパラドックスが興味深い。観者は廃墟のはかなさと迷路という逆説を生きる。

「ハドリアヌスのヴィラ、天蓋部」のように建物の半分以上が失われた廃墟は、風雨に晒されているので、外壁と内壁の区別がつかないほど荒廃している。内壁の装飾は完全に剥がれ醜く石の肌を露出している。この醜い部分をピラネージは描く。まるで自然の素朴な木や草花に取り囲まれて廃墟が生息しているようである。このように醜い部分は生命を持ち、日常的な自然のなかで活気づいているのである。

『ハドリアヌス帝の回想』などで知られるフランスアカデミー作家マルグリット・ユルスナールは、『ピラネージの黒い脳髓』のいたるところでピラネージのパラドックスを指摘しながら、『牢獄』が幻想性と正確さのなかで「偉大なローマの一種の反転したイメージ」⁹であると書いている。マリオ・プラーツのことは言えば『牢獄』は、「まるでイタリアという舞台が反転して、もう一方の顔(..)をさらけ出したかのようだ。」¹⁰

ユルスナールは、ピラネージの作品が二つのグループに分けられ、一つは、ルネサンス以降の近代的建築が直線的に並んでいる街路、広場、幾何学的な聖堂の内部、地面や壁のなめらかな表面などが描かれている作品と、もう一つは、崩壊寸前の廃墟の描写作品であるとして、後者を次のように説明する。

⁹ Marguerite Yourcenar, «Le cerveau noir de Piranèse», in *Sous bénéfice d'inventaire*, folio, essai, 2000, p.144.

¹⁰ マリオ・プラーツ『ローマ百景 I—建築と美術と文学と』伊藤博明他訳、ありな書房、2009、p.31.

「他方は、すでに15世紀もたつ古い廢墟で、割れた石、砕けたレンガ、崩れる丸天井が光の侵入を許して、暗い部屋のアーチの下は日があたる穴のようになっており、不安定な台座は今にも落ちてきそうで、水道橋や列柱が虫に食われたように破壊され、神殿やバジリカ聖堂は穴があいたようになり、時間による破損、あるいは人間による破損によって、いわば裏返されたようである。結果、水が建物に侵入するように空間が至る所から侵入していて、内側が一種の外側になってしまっている。」¹¹

ユルスナールは、時間が経つにつれて、建物の内部が「裏返されて」(retourné) いるという。この裏返されているという動詞は、大変興味深い。ユルスナールは建築物の内部の壁面が剥がれて荒れその下の部分が見えている状態を表現しているが、この単語は人や物が、元あった状態に戻るときにも使われる。Retourner la terre という「大地を耕す」という意味になる。ヴァザーリは15世紀終わりに発見されたばかりのネロ皇帝のドムスにあるグロテスク模様を応用して画家が描くことを「葉群を回す」*tourner des rinceaux* という表現を使っている。*tourner et retourner* という言い方は、「あちこちの方向に回転する」ということで *retourner une question dans tous les sens* といえば、「問題をあらゆる方向で考える、熟考する」という意味になる。¹²

ピラネージは、古代ローマの廢墟の円柱を鏡面とみなし逆方向から描いたり、崩壊寸前の外壁、内壁を反転した形で描いたりすることによって、廢墟を地上、地下、前後、左右などあらゆる方向から捉えた。石の壁がぐるぐると回転し、植物と絡み合いながら捉えられているさまは、全体がグロテスク模様であるといってもよい。建物が、自然の土の状態に戻ろうとする様子には、ある種の祝祭性を感じられる。崩壊していく建築物を否定的に受け取らず、肯定的に価値づけようとするピラネージの独創的姿勢がうかがえる。

ジョン・ウィルトン＝エリーは、ピラネージの『カンポ・マルティオ』の献辞を引用して彼の独創性と多様性を彼の生命であるといっている。

¹¹ Marguerite Yourcenar, op.cit., 132.

¹² 武末祐子『グロテスク装飾のインパクト』西南学院大学フランス語フランス文学論集第55号, 2012.

「ピラネージにとって複雑さと多様性は生命の印であった。彼によると同時代のデッサン家の独創性は古代人においても指摘できるのである。『カンポ・マルティオ』の献辞で、彼は次のようにいう<カンポのいくつかの場所は、事実の反映ではなく私の想像力の反映であるかもしれない。確かに古代人の建築と比べるとかなり違い、むしろ我々の世紀のものに近いだろう。しかし私が嘘を描いたと非難する前に一お願いしたいのだが―都市の（大理石でできた）平面図をみていただきたい。（..）ラティウムのヴィラ、チヴォリのハドリアヌスのヴィラ、浴場、墓碑、ポルタ・カペナの外にある他の遺跡をみてください。すると古代人も現代人と同様、厳格な建築法則に違反しているのがわかるでしょう。おそらく芸術が最盛期をすぎると衰頽に向かうのは避けられず当然なことであり、また現在建てられた建築物の中で批判される傾向にある他のもの同様、創造表現に人間が自由を望むことは人間の本質のなかにあるのかもしれない。>¹³

ピラネージは、古代都市ローマが繁栄し衰退していったこと、宮殿が建設され廃墟となっていくことを自然の生命のリズムだと捉え、芸術家の独創的で自由な表現力もまた人間の自然さのあらわれに等しいという。芸術がどの時代にも規範に則っていることはありえず、芸術家の独創的表現能力こそ建築芸術の維持と発展に必要であったと述べている。自分の独創性は、規範違反の部分にあるのだと主張している。規範に則って作成される部分より逸脱する部分、すなわちアンバランスないびつさのバランスを考えることにこそ自己の固有性を見出したといえる。

e. 「チヴォリのシビュラ神殿」

「チヴォリのシビュラ神殿」(934) (図17) は、『ローマの景観』の中でも大変美しい版画である。チヴォリの見晴しがいい崖の上にある円形の周翼式神殿で、現在 (図18) はヴェスタの神殿と呼ばれカフェが隣にある。チヴォリは、ロー

¹³ J. Wilton-Ely, *Piranèse, les vues de Rome, les Prisons, Arts et métiers graphiques*, 1979, p.76.



図17. 「チヴォリのシビュラ神殿」



図18. 「チヴォリのシビュラ神殿」(現在)

マから35kmくらいのところにある。崖の下には大きな滝が勢よくテヴェレ川にながれ、その頂上にそびえるシビュラ神殿の廢墟は、18世紀当時からすでに風向明媚なところとして、多くの観光客を集めた。1807年刊行のフランス女流作家スタール夫人の小説『コリヌ』では、主人公である巫女のような歌姫コリヌの家は、このシビュラ神殿の前にあるという設定である。ピラネージのこの作品は神殿のみを描き、滝の風景はない。

構図は、縦長に上下2段で、上はシビュラ神殿の廢墟の風景、下は崖が崩れて岩肌が露出している洞穴が2層描かれている。上段は、半分以上崩壊している神殿の円柱とわずか壁だけになっている内陣で、中央には大きな樹木が勢よく伸びている。下段は、崖になっている神殿の地下部分といってもよい。地盤が露出し、アーチになった洞窟が3つずつ2層見える。このアーチは窪みのニッチ(壁龕)のようにもみえるが、出入りする人物が描かれてもいる。

よく見ると、神殿の内陣の入口部分が、柱と柱の間に一部象嵌されたようになっており、遠くから見ると穴のあいたパレットのように見える。この神殿の手前前方には蔦が巻きついたブドウ棚があり、下で人々が談笑している。下段の地肌が剥きだしの崖には人々が住み日常生活を送っている。上段の神殿の景観図と下段の地下内部を切断したような断面図が組み合わせさり、立体的写実的空間と立面図が同時に共存する不思議な世界であり、強烈な違和感を与えなが

ら迫ってくる。

「モチーフをよりよく捉えるために縦長の画面にしたこの作品は、建築物の外側と内側を垂直方向に一そして左右、水平方向にも一外科的メスを入れたように分断し、廃墟の皮を剥がれた外観を価値化している。」と2010年に、パリのコニャック・ジェ美術館で行われた展覧会の図録で解説されている。¹⁴

このように外部と内部が同一平面上に描かれているピラネージ版画は、18世紀ではアカデミックな科学的著作の視覚イメージを想起させる。たとえば、バロック時代に活躍し、フィレンツェのアカデミア・デラ・クルスカやローマのアカデミア・デイ・リンチェイに所属し、ニコラ・プッサンやガリレオ・ガリレイとも親交があったメセナのカッシャーノ・ダル・ポッツォは、1625年に顕微鏡での観察に成功し、ミツバチの解剖図を教皇ウルバヌス8世に献上している。そこでは視覚化の重要性がみられ、ガブリエル・ビカンドールの『紙の美術館—芸術、科学、歴史美術館』によると、

「紙面は二つに分かれ、知識の2つのレベルを示していた。下方には一般人にもアクセス可能な光景（神殿あるいは動物の姿がそれらを取りまく周囲の自然環境の中で描かれている）と、上方には専門的、科学的知の形式（たとえば神殿の平面図、あるいは分析的解剖図）が表象されていた。コレクションキャビネットの中のように自然と文化がユニットを作っていた。」¹⁵

と言っている。このような版画作品は、建築や動物を提示するために、科学と芸術が密接に結びついており、分析と解剖による人工知の視覚化と、対象物が生きている自然風景の視覚化によって、専門家にも一般人にもわかりやすく楽しみと教養を同時に与えることを可能にしていた。

ピラネージの「チヴォリのシビュラ神殿」は、風景描写が上段で、地下の内部解剖図に似た洞窟が下段に描かれているので、アカデミックな科学書と逆の

¹⁴ *Tivoli, variations sur un paysage au XVIIIe siècle*, Paris-Musées, les musées de la ville de Paris, 2010, p.137.

¹⁵ Gabrielle Bickendorf, *Musées de papier – Musées de l'art, des sciences et de l'histoire*, Louvre éditions, Gourcuff Gradenigo, 2010, p. 23.

構図になっているところが興味深い。上段と下段は繋がっているが、3次元空間と2次元空間の違いがあり、どちらを地とし、どちらを図として見るかによって、絶えず視点の反転を強いられる作品である。上段の写実的描写の神殿は斜め後ろから描かれ立体感を強く感じさせるが、下段の露出した岩盤の地肌は図面のような平面性を持つ。観者を居心地悪くさせる、逆にいうと観者を惹きつける。

アロイス・リーゲルが裝飾芸術の自律性に注目し、「ミケーネ文明の遺構で、自律的創造性を示すものは植物モチーフそのものではなくそれがどのように用いられているかという処理法なのである」¹⁶と指摘した点に言及し、クリスティヌ・ビュシ＝グリュックスマンは、『裝飾の哲学—オリエントからオクシデントへ』の中で、「詳細な描写をしながら、リーゲルはスタイル（様式）を図と地の関係で捉えながら、裝飾的なものを「無限な関係」という限界のない平面へ開いている」¹⁷と説明する。モチーフそのものでなく、その処理法が裝飾芸術の独自の歴史を展開し、その自律性を支えているのであり、図と地の反転による無限の可能性が裝飾様式史を動かしてきたと考えるならば、それはピラネージの廢墟をモチーフとした裝飾に対する姿勢にも確かに当てはまることではないだろうか。廢墟そのものというよりそれをどのように提示するかということが美の力を生み出すのである。

チヴォリはローマから35kmくらい東にある谷間にあり、ピラネージが生きていた18世紀には、木と藪が茫々と生えていた。ピラネージはシビュラ神殿やハドリアヌスのヴィラなどほとんど人が足を踏み入れない廢墟に、クレリッソーやヴェルネらフランス人の友人たちとスケッチに行った。クレリッソーの娘婿であるルグランは、ピラネージの伝記を書き残している。

ハドリアヌスのヴィラを二人の画家（クレリッソーとピラネージ）が開拓したとき、「いばらを斧で倒し、蛇やさそりを近づけないために火を放たなければならなかった」と伝えている。¹⁸

¹⁶ Aloïs Riegl, *Questions de style, fondements d'une histoire de l'ornementation*, préface de Hubert Damisch, Hazan, 2002, p.113.

¹⁷ Christine Buci-Glucksmann *Philosophie de l'ornement d'Orient en Occident* Galilée, 2008, p.51.

またルグランは、ピラネージ自身の言葉を報告している。プリガンティーノと呼ばれる洞窟で、数日前から嵐が続くなか、廃墟の排水口の外郭を測っていると、つばの広い帽子をかぶって、ぶつぶつ独り言をいいながら何かを描いているピラネージを見た近くの猟師が魔法使いと思って捕えるために人をつれてきた。

「集まってきた人々はすばらしかった、舞台にこれほど人々が集合したことはない、彼はクロッキーの準備をし始めた、と、そのとき実は主役は自分で、魔法使いと思われていたとわかった。」¹⁹

ピラネージは自分が描いている廃墟を舞台に見立てて民衆が集まってくるようすを楽しく観察しているが、民衆たちからみれば奇妙な行動をとっているのは、ピラネージの方で、実は劇の役者はピラネージ自身であるというすばやい認識をしている。廃墟という舞台の主役と観客の逆転は、彼の想像力の中では常に存在していたのである。

ルグランの伝記によると、ピラネージは、一度描いた「トラヤヌスの円柱」をもう一度描きたくなかったとき、後にトリノ・デッサンアカデミー所長になるローラン・ベシュエに、「ロープに吊るされたかごに入り、円柱のてっぺんに滑車をつけ、レリーフに沿って螺旋状に下ってきてはどうか」²⁰と提案したが、拒否され、この計画は実行されることはなかったという。ピラネージは、このトラヤヌスの円柱を大変好み、古代ローマ芸術の極致であると考え、特に上から下までびっしり螺旋形に描かれたレリーフに強い関心をもっていた。あまりにも大胆で危険な行為のため実現しなかったようだが、円柱の上から吊るされた駕籠にピラネージが乗っているところを想像するだけでも楽しい。ピラネージ自身が、植物のように廃墟の円柱に絡まる姿が浮かぶ。彼の想像力を活性化さ

¹⁸ Gilbert Erouart et Monique Mosser, « A propos de la « Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi » : origine et fortune d'une biographie », in *Piranèse et les Français*, colloque tenu à la villa Médicis, 12-14 mai 1976, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978., p.235.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., p.230.

せる螺旋という形状がここにもある。²¹

ピラネージが廃墟で出会う人間は、牛飼い、羊飼い、獵師、盜掘者、乞食など、カロ風のコメディア・デラルテの人物たち、ユルスナルが「風俗喜劇あるいは悪漢小説の取るに足らない人物たち」²²と呼ぶ人たちである。彼はこれらの人たちを廃墟の横に描き入れ、また、その横にはスケッチをしている画家自身も描き入れている。

ルグランによると、ピラネージとクレリッソーが遺跡で描いていると、石屋がやってきて、台座や胸像や壺用にと大理石の断片を探しまわって、廃墟のスケッチを邪魔すると、「彼らの職域への蛮族の侵入」²³と愉快に語っていたという。このように民衆は、時には舞台の主演、時には蛮族となり、ピラネージの版画に登場したのである。またそれを描くピラネージ自身も描かれている。

3. 廃墟の化石性 —化石アートとしてのグロテスク模様—

「セッテ・バッシのヴィラ」

最後に「セッテ・バッシのヴィラ」(950) (図19) を見てみよう。ローマの南にあるこの廃墟は、現在ではもうほとんど形のない石しか残っていない。荒廃した遺跡の壁らしき部分には何の装飾も残っていない。石はただ、その岩肌を露出するばかりである。

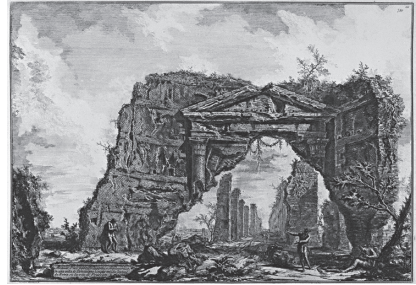


図19. 「セッテ・バッシのヴィラ」

ピラネージは、この何も残っていない石に、装飾を描き込んだ。全体のイメージはエッフェル塔の台座にあたるような台形の壁で、右側の壁が手前に直角に曲がっている。正面アーチの部分には、コリント式の円柱が2本、その上のエンタープラチュアと三角形の屋根とともに、化石のように壁に埋め込まれたようになっている。その左側の壁は、

²¹ 武末祐子『ピラネージの廃墟とグロテスクⅠ— *Grotteschi* —』参照。

²² M. Yourcenar, op.cit., p.140.

²³ Gilbert Erouart et Monique Mosser, op.cit., p.231.

5層になった石の層が露出し、凸凹のひびが模様のように入っている。その下には、笛を吹いている人物が壁に寄りかかっている。左側と同じような模様が右側にもあるが、影になっているため、視線はアーチの向こう側へと促される。アーチの奥には、左右に四角い列柱が彼方まで、一点透視図法で描かれている。

中央に二人の人物が立っている。右手前には、一人の人物がこの光景をご覧なさいというように座っているもう一人の人物に示している。彼らは廢墟で古代ローマへの夢想を誘う舞台の役者であると同時にその観客でもある。この建築物が建設された時代、それが崩壊して周囲の壁に押しつぶされた時代、さらにその壁面が崩壊して三角形の穴があいた時代など、複数の時代を超えてきたことが5層にもなる左側の壁層によって物語られており、見る人は、この化石と化した建築物に悠久の時間を感じるのである。化石の図柄は金銀細工の工芸品とも、刺繍を施されたタペストリーともみえる。廢墟というより、廢墟の織物になっている。アーチの前にいる人々も、ポーズをしたまま壁に埋め込まれているようで、その周囲を取り巻く草花も、タペストリーのモチーフと化している。結局、見る人の視線はアーチの下にある古代の列柱ではなく、広く空いた左の虚空に向かう。詩情あふれる作品といえる。

ピラネージが描いた廢墟は、ガゼット・リテレル・ド・ルーロップ誌上でフランスの作家・批評家であるピエール＝ジャン・マリエットが指摘したように贅沢で余分なものが多すぎ、「滑稽で野蛮」という批判がある。それはデイドロに代表されるように、18世紀のフランスの知識人たちが廢墟に見ようとする古代ローマの偉大さと人々の盛衰、人間の偉大さと卑小さという哲学的精神とかけ離れているからである。1767年のサロンで、ピラネージとともに廢墟をスケッチしたユベール・ロベールの廢墟画を見て、デイドロは次のようにいう。

「廢墟が私のうちに呼び起こす観念は偉大だ。すべては崩壊する。すべては消滅する。すべては去る。残るのは世界であり、続くのは時間である。なんとこの世界は古いのだ」²⁴

²⁴ Baldine Saint Girons « Sublimes ruines » Hubert Robert dans les collections russes, in *FMR* oct / nov 1999. N.82, p50

廢墟はディドロにとって古代と現在の時間の隔たりを喚起する記号である。それはまた観者自身の卑小さに気づくときでもある。ディドロは廢墟に人がいることを嫌う。それに対してピラネージの版画はにぎやかである。彼の廢墟には石、民衆、動物、植物、また画家自身も含まれており、相互にコントラストを保ちながらその存在を許容するように描かれている。

ピラネージの廢墟には過剰性がある。古代ローマの夢想や哲学的觀念を呼び起こす透視図法という舞台芸術装置は確かにあるが、それだけではない。石という自然が経てきた歴史的時空間が、ずれやひびによって露わになるとき、それは美しい装飾に変化するのである。

ピラネージの建築版画は、装飾性に満ちている。建築の廢墟は、古代ローマを想起させるが、同時に18世紀近く生き延びた石という物質を通して自然の生態系へ参加する。動物、人物が渾然一体となって形をなしては崩れていくグロテスクな世界が繰り広げられているのである。装飾の内に宿るあらゆる形態が絡み合いながら、おのずと自らの場を得るように組み合わせされたのがグロテスク模様であるといえまいか。

廢墟を描いた『ローマの景観』においてピラネージは、18世紀の都市風景画にグロテスク風の美的効果を与える。全体において指摘できるのは古代ローマの遺跡は18世紀近代建築物とは対照的に描かれており、むしろ周囲の植物や動物たちと違和感のない自然風景を形成していることである。「カンポ・ヴァッチェーノ」「ウェスパシアヌス神殿」「ティトゥスの凱旋門」などにおいて、まだ発掘途中で完全な姿を現していない、もしくはあまりにも崩壊が激しくはっきりした形を残していない廢墟は、長い間の歴史の中で地中の土や石や草と混じりあい、自然の生態系を構成する。ピラネージの廢墟は樹木や草花などの植物、牛や馬などの動物、さらには通行人や商人たちとにぎやかな風景を作り出す。このような廢墟は建築物としての終焉を告げながら、土に還りつつ植物や動物とそこに生きる人間との間で有機的な形態を作りグロテスク模様の様相を呈するのである。

特に画面前景にあって黒い影をなし、中央の風景を縁どる場合はカルトゥーシュの効果をもつといってよい。廢墟の断片としての特徴が、物理的に紙面に

よって切断されるとき、自己反復的な重層性を担い、額縁装飾として機能するのである。

また、ピラネージの『ローマの景観』作品の特徴には、古代建築物と近代建築物、壁と円柱などがコラージュされてハイブリッド性をもつということがある。そこでは古いものと新しいもの、壁と柱が同じ平面で組み合わせたり、象嵌されたミニチュア細工の美しさを放つ。

古い都市に新しい都市が象嵌されたような景観をもつローマをピラネージは視点を変えて描いた。同じ廃墟も反対の方向から見ることで相対的になる。フォロ・ロマーノの「コンコルド神殿」の正面ファサードを180度回転して二つの異なるヴェドゥータを描いた。鏡面イメージによって、廃墟は描くべき対象というより境界の性質、あるいは相対的性質を強め、見る人との有機的関係を作ろうとしている。

相対的な視点は建築内部と外部への眼差しのなかにもある。それは内部と外部の境界の消滅であるといってもよい。廃墟は屋根が失われ、地中に陥没し、壁面はその崩壊の激しさによって、内部か外部かわからなくなるほどであるが、崩壊途上にはまず内部の露出がある。「トッセ神殿」の洞窟のような内部は風雨に晒されて外部となる。神殿の外観と内部描写の版画はよく似ており、図と地が反転した感じである。

建築物を遠くから見て、その外観を人間の視野に収めることはできるが、建物内部に入るとその全体を視野に収めることはできない。外観よりも巨大な内部の描写はピラネージにおいては常套手段であり、古代ローマの偉大さの表現でもあった。「ハドリアヌスのヴィラ、天蓋部」は地下洞窟が露出した内部が外部のような外観をもって観者を圧倒する。圧倒的な大きさの一枚の壁が無限の奥行をもつという違和感を与えながら、見る人の視線を捉える。

「チヴォリ神殿」にみられる廃墟は写実的風景と解剖図的地肌をドッキングさせ、地と図の反転をたえずおこさせるリズムを生起している。写実的外観と解剖図面的内部がいきなりコラージュされ、視点が移動することで外と内の絶え間ない反転が生じグロテスクの効果を出しているといえよう。

「セッテ・バッシのヴィラ」に見られるのは、人類の歴史的時間の重層性が突然一枚のタペストリーになって視覚化され、化石のような効果を醸し出している

ることである。長い時間あるいは複数の時代の地層が一瞬にして凝固する瞬間を写し撮った美しいグロテスク画の効果が見て取れる。流れる歴史的時間が一瞬静止し、永遠への反転を誘う作品である。

このようにピラネージの廃墟は、崩壊途上であったり、発掘途上であったりすることで静止した全体像を捉えにくく、見る人に絶えず違和感と誘惑感を与える。断片としてしか存在しない建築物は周囲の植物や動物、そこに行きかい集う人間たちと調和を保ち、常に変容し、有機的な形態を担ってハイブリッドなグロテスク模様となる。

古い建築物と新しい建築物、内部と外部、風景と解剖図、変化する時間と不変の時間という対立構造がピラネージの作品の中で反転するリズムを生起し、観者を誘いこむように仕掛けられている。ピラネージの廃墟は、一方では古代ローマの歴史を喚起させつつ、つまり意味を与えながら、他方ではそのグロテスクな装飾性によって意味を解体し観者の日常へつながる風景を作りだしている。

参考文献

I. ピラネージ作品集

Giovanni Battista PIRANESI, catalogue raisonnée des eaux-fortes, dirigé par Luigi Ficacci, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Taschen 2011.

Osservazioni Di Gio. Battista Piranesi, sopra la Lettre de Monsieur Mariette aux Auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe, 4 novembre 1764, in Universitätsbibliothek Heidelberg, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1765/0003>.

«Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana Opera del cavalier Giambattista Piranesi architetto», in *Diverse Maniere d'adornare I Cammini*, traduit en français par Didier Laroque, «Discours apologétique en faveur de l'architecture égyptienne et toscane», in *Le Discours de Piranèse, l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Les éditions de la passion, Paris, 1999.

G.B. ピラネージ、『ピラネージ建築論 対話』横手義洋訳、岡田哲史校閲、編集出版組織体アセテート acetate004, 2004.

II. ピラネージ研究

Albert-Roulhac, G. «Piranèse architecte et graveur de génie», in *Bâtir*, juin 1962, n. 113, p. 55-60.

Bacou, Roseline, *Piranèse*, gravures et dessins, Sté Nouvelle des Editions du Chêne, Paris, 1974.

- Barrier, Janine, *Piranèse*, Bibliothèque de l'image, 1995.
- Contessi, Gianni, *Écritures dessinées, art et architecture de Piranèse à Ruskin*, infolio editions 2002.
- Cordaro, Michele « La Veduta à Rome, De Giovan Battista Falda A Giuseppe Vasi », in *Giovanni Battista Piranesi, e la vedute à Rome*, Istituto nazionale per la grafica, Italie, 1990.
- Erouart, Gilbert et Mosser, Monique « A propos de la « Notice Historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi » : origine et fortune d'une biographie », in *Piranèse et les Français*, Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978.
- Fernandez, Dominique « poésie des ruines », in *Imaginaire des ruines, hommage à Piranèse*, Actes Sud, Musée de Gajac, 2008.
- Ficacci, Luigi « La découverte de Rome dans l'esprit de Piranesi », Istituto Nazional per la Grafica, Roma, *Giovanni Battista PIRANESI*, catalogue raisonnée des eaux-fortes, Taschen 2011.
- Focillon, Henri, *G.B. Piranesi*, inFolio, Collection Archigraphy, CH – Gollion, (Edition originale 1918), 2001.
- François, Dominique, « Piranèse », in *Jardin des arts*, sept.1962, n.94.
- Jullian, René, « Le thème des ruines dans la peinture de l'époque néo-classique en France » in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1976, p.261-272.
- Keller, Luzius, *Piranese et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, jose corti, 1966.
- Laroque, Didier, *Le Discours de Piranèse, l'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Les éditions de la passion, Paris, 1999.
- Legrand, Catherine, « La vie artistique à Rome de 1650 à 1760 », in *Rome baroque de Maratti à Piranèse*, exposition – Paris – musée national du Louvre 1990-91, p.7-11.
- Lévêque, Jean-Jacques, *Piranèse*, Editions Siloé Paris, 1980.
- Murray, Peter, *Piranesi and the grandeur of ancient Rome*, Thames and Hadson, 1971, マレー, ピーター 『ピラネージと古代ローマの壮麗』 長尾重武訳、中央公論美術出版 1990.
- Moatti, Claudia, *A la recherche de la Rome antique*, découvertes Gallimard, 1989
- Molledo, Alida, « L'Estampe de *Veduta* à Venise pendant la première moitié du XVIIIe siècle », in *Giovanni Battista Piranesi e la vedute à Rome*, Istituto nazionale per la grafica, Italie, 1990.
- Mosser, Monique, « Le rocher et la colonne, un thème d'iconographie architecturale au XVIIIe siècle », in *Revue de l'art*, 1983, n.58-59.
- Moritz, Karl Philipp, *Sur l'ornement*, Edition de Clara Pacquet, Aesthetica, Edition Rue d'Ulm, Presse de l'Ecole normale supérieure, musée du quai Branly, 2008.
- Normand, Charles, *Nouveau recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration*, chez Joubert, 1803.
- Poulet, Georges, « Piranèse et les poètes romantiques français » in *Trois essais de la mythologie romantique*, José Corti, 1966.
- Saint Girons, Baldine, « Sublimes ruines » Hubert Robert dans les collections russes, in

FMR, oct / nov 1999. N.82.

Sassoli, Mario Gori «Piranèse ou de la dissolution de la *Veduta*», in *Giovanni Battista Piranesi, e la vedute à Rome*, Istituto nazionale per la grafica, Italie, 1990.

Schanapp, Alain, *La conquête du passé, aux origines de l'archéologie*, Editions Carré, Paris 1993.

Tafari, Mandredo, «Giovanni Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture», in *l'architecture d'aujourd'hui*, mars-avri 1976, n.184., p.93-108.

Van de Sandt, Udolpho, «La chalcographie des frères Piranesi : quelques avatars de la gravure au trait», in *Bulltin de la société de l'histoire de l'art français*, 1978, le 2 dec.

Wilton-Ely, Georges, *Piranèse, les vues de Rome, les Prisons*, Arts et métiers graphiques, 1979.

Yourcenar, Marguerite, «Le cerveau noir de Piranèse» in *Sous bénéfice d'inventaire*, folio essai, 2000.

アデマール, ジャン, 坂本満 『世界版画 6 —レンブラントとバロックの時代』 筑摩書房 1979.

Bertelli, Carlo, 『建築=幻想のイタリアの巨匠 ピラネージ版画展』 北海道立近代美術館 1977.11.17-12.21 日本美術館企画協議会

ハート, ヴォーン, ヒックス, ピーター 『パラディオのローマ、古代遺跡・教会案内』 白水社2011.

磯崎新 『幻視の建築家—ピラネージ』 SD: スペースデザイン、鹿島研究所出版会、1977.8. 155号 p.25-44.

磯崎新 『廃墟論』 in 宮本隆司 『建築の黙示録』 平凡社1988.9, p.4-10.

桐敷真次郎 『ピラネージの銅版画と建築におけるマニエリスム・バロックの伝統と古代崇拜・幻想的ロマン主義の結合』 『ピラネージと『キャンパス・マルティウス』』 本の友社1993.

宮下規久朗 『ティエポロ画集』 ピナコテカ・トレヴィル・シリーズ、株式会社トレヴィル 1996.

新田建史 『景観図・平面図・眺望図——ピラネージの作画態度について』 静岡県立美術館紀要19号、2003、p.30-36

岡田哲史 『ピラネージの世界』 建築巡礼32、丸善株式会社

岡田哲史 『古代ローマのキャンパス・マルティウスと建築家ピラネージの考古学活動—解説『キャンパス・マルティウス』—』 『ピラネージと『キャンパス・マルティウス』』 本の友社1993

岡田隆彦 『ピラネージの銅版画—牢獄として凍結された現実「牢獄シリーズ」より』 in 『みづゑ』 n.845, 1975. 8, p.54-66美術評論家

小澤京子 『都市の解剖学』 ありな書房2011.

ブラーツ, マリオ 『ローマ百景Ⅰ—建築と美術と文学と』 伊藤博明他訳、ありな書房、2009

ブラーツ, マリオ 『ローマ百景Ⅱ—建築と美術と文学と』 伊藤博明他訳、ありな書房、2006

タフーリ, マンフレッド 『球と迷宮—ピラネージからアヴァンギャルドへ』 八束はじめ、バルコ出版1992.

谷川渥 『廃墟の美学』 集英社新書、2003.

横手義洋、岡田哲史『G.B. ピラネージ、ピラネージ建築論 対話』編集出版組織体アセテート acetate004, 2004.

ウッドワーク, クリストファー 『廃墟論』森夏樹訳、青土社2004.

Ⅲ. ピラネージ作品についての共同研究および参考にした資料

L'Aventure des écritures, La page, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Buci-Glucksmann, Christine, *Philosophie de l'ornement, D'Orient en Occident*, Editions Glilée, 2008.

Herculanium, civilisation et art, Editions Kina Italia.

Morel, Philippe, *Les grotesques - Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Idées et Recherches, Flammarion, 1997.

Le Musée archéologique national de Naples, Mondadori Electa S.p.A, Verona, 2013.

Musées de papier, l'Antiquité en livres 1600-1800, Louvre éditions, Gourcuff Gradenigo, 2010.

Oplontis, la villa de Poppée, Carcavallo editore, Napoli.

Paysage et ornement, textes réunis par Didier Laroque et Baldine Saint Girons, Edition Verdier, collection art et architecture, 2005.

Piranèse et les Français 1740-1790, Académie de France à Rome, préface d'André Chastel et Georges Brunel, edizioni dell'elefante, mai-novembre 1976.

Piranèse et les Français, Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1978.

Piranèse, Exposition, Paris, Bibliothèque Nationale 1962, Bibliothèque Nationale Galerie Mansart. Introduction par Jean Adhémar.

Piranési, les vues de l'imaginaire, 1990, musée d'art et d'histoire, Musée Rath, Genève.

Riegl, Alois, *Questions de style, Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Préface de Hubert Damisch, Hazan, 2002 (premier édition 1992), リーゲル、アロイス『美術様式論—装飾史の基本問題—』長広敏雄訳、岩崎美術社1990（初出1970）

Tivoli, Paris-Musées, les musées de la ville de Paris, 2010.

Tivoli et ses villas, nouvelle édition avec vues aériennes et deux plans pliables, Edizioni Macart s.r.l. 2006.

Villa d'Este, De Luca Editori d'Arte, 2003.

Zamperini, Alexandra, *Le Grottesche, Il sogno della pittura nella decorazione parietale, Les grotesques*, traduit en français par Odile Mengaux, citadelles et Mazenod, 2007, p.262.

ゲーテ『イタリア紀行』、岩波文庫上、中、下、2007

『廃墟大全』谷川渥編、中公文庫、2003

『建築=幻想のイタリアの巨匠 ピラネージ版画展』北海道立近代美術館1977.11.17-12.21 日本美術館企画協議会

『古代ローマ邸宅の壁画』ドナテッラ・マッツォレーニ、ウンベルト・パッパラルド解説、青柳正規序文、岩波書店、2006.

『メディアとしての建築 ピラネージから EXPO'70まで architecture as Media from Roma 1760 to Osaka 1970』菊池誠編 東京大学総合研究博物館2005.2/5~5/8, メディア・デザイン研究

- 『ローマ散策展 ピラネージのみた夢』2004.1/2 ~ 2/15静岡県立美術館
- 『ピラネージ版画展2008—未知なる都市の彼方へ— Prints of Giovanni Battista Piranesi MMVIII』町田市立国際版画美術館
- 『ポンペイの壁画—ヴェスヴィオ山噴火で埋没した地域の壁画集成』1、ジュゼッペーナ・チュエルツリ・イレツリ他編集、青柳正規他翻訳、岩波書店、1991.
- 『西洋建築史』陣内秀信他、彰国社2005.
- 『世界版画史』青木茂監修、美術出版社2001.
- 『世界の大遺跡6—ローマ帝国の栄光』弓削達編集、講談社
- ウィトルウィウス『ウィトルウィウス建築書』Vitruvii de Architectura, 森田慶一訳注、東海大学出版社、2004（初出1979）