

奪い返す「自然」と抗う想像力 ——ピラネージのローマ表象をめぐる——

鳥 越 輝 昭

はじめに

1枚の版画を見よう。作者はジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ (Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778)、制作年は18世紀後半である。画題にされているのは、ローマのフォロ・ロマーノ遺跡のなかの『雷のユピテル神殿入口の廃墟 *Remains of the Porch of the Temple of Jupiter Tonans*』〔図版① Ficacci, 2000: 192〕⁽¹⁾である。画は、中央に、地中深く埋もれた3本の円柱と、その上のまぐさ石や装飾物を描く。柱も石も全体に損傷が甚だしい。4本あったはずの円柱の1本は完全に消失している。さらに、画のなかで、神殿の廃墟と同様に見る者の眼を引きつけるのが、左右から枝を伸ばす木々の枝である。枝は、まるで1本1本が蛇であるかのように、廃墟に取りつかうとしている。この画のなかでは、かつて人間の「文明」が誇らしげに造り上げた重厚な神殿が、下からは土に吸い込まれ、左右からは木々の枝に襲われている。そこでは、土や植物に代表される「自然」が、「文明」を破壊し飲み込もうとしているのである。一旦は「文明」によって奪われた領分を、「自然」が取り戻そうとしているのだ、といってもよい。英語では「干拓する」「耕地化する」という場合に“reclaim”——つまり、「文明」が自然から領分を「取り戻す」——という面白い表現を使うが、ピラネージのこの画の場合には、プロセスが逆転している。そのなかでは、「自然」の方が、一旦は「文明」に奪われた領分を奪い返そうとしているのである。

もう1枚、類似の作品を見よう。ピラネージが、ローマ近郊ティヴォリにあるハドリアヌス帝 (Hadrianus, AD 76-138) のヴィッラの廃墟を描いた版画 (*Remains of the Canopus at Hadrian's Villa in Tivoli*) 〔図版② Ficacci, 2000: 729〕である。この画のなかでも、廃墟の上下左右と前面から、多数の枝が生き物のように枝を伸ばして廃墟を覆い尽くそうとしている。ここでもまた、「文明」から自分の領分を奪い返そうとする「自然」が描かれているのである。

ピラネージは、『想像の牢獄画集 *Carceri d'invenzione*』(1745-1750. Ficacci, 2000: 120-143)の版画家としても知られてきた。『想像の牢獄画集』は地下牢を描いて、上下左右からの圧迫感と、地獄に引きずり込むような吸引力とを強く感じさせるシリーズである。ピラネージのこれらの牢獄画では、人工物が見る者を圧迫しながら下方に吸引するのであるし、他方、上記の廃墟画では、「自然」が人工物を襲って見る者を圧迫するのであるから、あきらかに違いはある。それにもかかわらず、根本にはどちらにも似た精神の動きが感じられる。

ピラネージのこのタイプの版画は、同時代以降の人々、とりわけロマン主義者たちを魅了した。英国の文筆家ド・クインシー (Thomas De Quincey, 1785-1859) は『アヘン吸引者の告白 *Confessions of an English Opium Eater*』(1821)のなかで、詩人コールリッジとのあいだに起きたつぎのような出来事を綴っている。

何年も昔のことだ。わたくしがピラネージの版画『ローマの古代』を見ていると、わたくしのそばに立っていたコールリッジ氏が、同じ画家による1組の版画の様子を話してくれた。この組版画は『夢想 *Dreams*』と題されていて、ピラネージ自身が高熱の譫妄状態のときに見た幻想の場面を記録しているのだという。版画の何枚かは——（わたくしは、コールリッジ氏の話を経験によって今描写しているのだが）——ゴシック様式の巨大な広間を描き出していて、その床には、あらゆる種類の道具、機械、車輪、索、滑車、レバー、投石器などが置かれ、それらが途轍もない力を発揮していて、抵抗を許さない。そこをピラネージ自身がよじ登る。階段を少し上ると、突然、階段が尽きてしまう。手すりもない。この突端まで来た者には、上に登る階段はもう無く、足下の深い底しか残されていない⁽²⁾。〔De Quincey, 1821: 69-70〕

この文章のなかでド・クインシーが見ていたというのが、『雷のユピテル神殿入口の廃墟』のような作品だろうし、そばにいたコールリッジが言及した1組の版画作品というのが、おそらくは『想像の牢獄画集』だろう。いずれにしても、この箇所の記事からは、英国のロマン主義者ふたりがピラネージの諸作に魅了されていた様子が読み取れる。

ところで、フランスのロマン主義者テオフィール・ゴーティエ（Théophile Gautier, 1811-1872）もピラネージに魅了されていたひとりだが、この詩人が『イタリア旅行記 *Voyage en Italie*』（1850）のなかで想起していたのは、これらとは異なるタイプの作品だったかもしれない。なぜならゴーティエは、ピラネージを「理想の祖国 *patries idéales*」の夢想と関連づけているからである。

詩人でなくても、誰もが、ひとつかふたつの町を理想の祖国として選び、さまざまな夢をそこに住まわせる。その町に、心のなかで建物を建て、宮殿・街路・家屋・外観を想像するのだ。それは、ピラネージがエッチングの針を使って、空想的でありながら力強く神秘的な実在感をもつ建物などを好んで建てたのとやや似ている。〔Gautier, 1850: 65-66〕

じつは、ピラネージの制作した版画には、『雷のユピテル神殿入口の廃墟』や『想像の牢獄画集』とはかなり傾向を異にするものがある。それが、たとえば、『古代のフォロ・ロマーノ *Ancient Roman Forum*』（Ficacci, 2000: 53）や『古代のカピトリノの丘 *Ancient Capitol*』（図版③ Ficacci, 2000: 51）と題された作品である。

ピラネージの時代には、現実のフォロ・ロマーノは、先ほどの『雷のユピテル神殿入口の廃墟』で描かれていたとおり、廃墟となってから千年以上を経過していた。しかし、『古代のフォロ・ロマーノ』と題した作品のなかでは、その場所が古代ローマ盛時の様子に復元されて描かれているのである。『古代のカピトリノの丘』の場合も同様である。これらの作品でピラネージは、現場の考古学的調査と、書物から得た知識とに基づきながら、想像力を駆使して、廃墟をかつての偉容に復元した。そこには、『雷のユピテル神殿入口の廃墟』を描いたピラネージとは異なる精神が活動しているといえるだろう。

本稿は、ピラネージ個人のなかに共存していたこれらふたつの精神を取り上げ、それら2種の精神と、ピラネージ以前・同時代・以後の精神動向とのあいだの関係を捉えてみようとするものである。

1. 〈ローマ〉の版画家

ピラネージは、同時代人のあいだでは、『想像の牢獄画集』より以前に、ローマ景観を描く版画家として名を知られるようになった。だがピラネージは、ローマに生まれ育ったのではなく、当時は独立国だったヴェネツィア共和国の領土（メストレに近いモリャーノ）の出身だった。そして、版画集『ロー

マの古代 *Antichità Romane*』(全4巻, 1756. Ficacci, 2000: 156-309)の表紙を見ればわかるように、ピラネージの自己認識は「ヴェネツィア人の建築家」だった。版画によるこの表紙には、ラテン語で「ヨハネス・バプティスタ・ピラネージ, ヴェネツィア人建築家 Jo. Bap. Piranesi Venet. Architectus」と記されているのである〔Ficacci, 2000: 表紙カバー〕。

ピラネージがローマをはじめて訪れたのは18歳のときである。このときピラネージは、教皇国家の首都ローマへ赴任するヴェネツィア大使の随員として、この町を訪れた。

ピラネージとヴェネツィアとの関係が重要であることについては、つとに指摘がなされている。そのひとつは版画家としての技法にかかわるものであり、もうひとつは、この画家の関心に関係している。

ピラネージは、カナレット (Giovanni Antonio Canal, “Canaletto,” 1697-1768) やティエポロ (Giovanni Battista Tiepolo, 1696-1770) といったヴェネツィアの前代画家たちから、明暗を豊かに表現する技法を学び、それを銅版画に応用することによって、銅版画制作に新機軸を打ち出した〔Winton-Ely, 2004: 11-12〕。ピラネージは、ローマで、当時ローマ景観版画を作成する第一人者だったジュゼッペ・ヴァージ (Giuseppe Vasi, 1710-1782) の工房で修行し、銅版画の製作法を学んだ。だが、その後、ヴェネツィア流の明暗法を取り入れ、独立の工房をかまえて師のライバルとなり、やがてその人気を凌駕するようになった。

ピラネージのローマ景観画がヴァージのローマ景観画と相違している点は、ふたつある。ひとつは技法とその効果であり、もうひとつは、主題の選択にかかわる。

ヴァージの作品とピラネージの作品の技法と効果にかかわる相違は、同一の題材を扱うふたりの作品を比べてみればわかる。一例として、同じローマの名所「トレヴィの泉」を描いたふたりの作品を見比べよう〔図版④; 図版⑤〕。ヴァージの作品は、エッチングの針が線が無駄なく正確に刻んでいるのに加えて、明るい部分と暗い部分との区別が明瞭なので、対象物の形態が明確に認識できるが、同時に全体が平板な印象を与える。それに対して、ピラネージの作品は、エッチングの針の動きが荒く乱れているのに加えて、明るい部分と暗い部分とが連続的に変化し、しかも暗部がヴァージの作品よりも濃い。その結果、ピラネージの版画では、対象物が正確に再現されるよりも、むしろ画に動きや深みが生じている。拙文の冒頭で取りあげた『雷のユピテル神殿入口の廃墟』や『想像の牢獄画集』が見る者の精神を不安にさせるのも、技法の面からは、このような針の使い方と明暗法の効果とによるところが大きい。

先に引用した文章のなかで、ゲーティエは「力強く神秘的な実在感」に注目していたが、そのような印象が生じるのも、この技法に原因がある。ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) は『イタリア紀行 *Italianische Reise*』(1813-1818)のなかで、ゲーティエと同様に、ピラネージの版画の「表現効果」に注目しているが、その効果も、やはりこの技法に由来するものである。ゲーテの記述は、ローマの遺跡に関わるものなので、われわれの関心に直結する。

今回は、ケスティウスのピラミッドや、アントニヌスもしくはカラカッラの浴場の廃墟を、ローマの外側から眼で見ることになった。これらについては、ピラネージがすでに多くの版画を効果たっぷりに描いているので、版画を見慣れている眼には、現場に来ると、ほとんど満足が得られない。〔Goethe, 1813-1817: 539〕

ヴァージとピラネージの違いは技法だけでなく、主題の扱い方にも現れている。画面を構成する素材の中心は、どちらの画の場合でも「トレヴィの泉」なのだが、画の題を、ヴァージは『トレヴィの聖マリア教会 *Chiesa di S. Maria a Trevi*』〔図版④〕と名付け、ピラネージは『「トレヴィ」と通称される「処女の水道」の大泉の透視画法による景観 *Veduta in prospettiva della gran Fontana dell'Acqua Vergine detta Trevi*』〔図版⑤ Ficacci, 2000: 685〕と名付けた。ヴァージの画題に見られる「トレヴィの聖マリア

教会」とは「聖マリア・イン・トリヴィオ教会 Chiesa di Santa Maria in Trivio」のことで、画のなかでは泉の左奥に小さくファサードが描かれている教会堂である。それに対して、ピラネージの画題に見られる「処女の水道」とは、古代ローマ時代にこの場所まで引かれていた水道の名称である。「トレヴィの泉」はこの古代の水道を復活させたものだった。

版画の中心的素材は同一であるにもかかわらず、ヴァージとピラネージが版画につけた画題はまったく異なっている。画題の名付け方の違いは、そのままふたりの版画家の関心のあり方を反映しているだろう。ヴァージのつけた『トレヴィの聖マリア教会』という画題は、一面ではローマを支配していた教皇庁に配慮したものだったろうし、ヴァージ自身が、同時代のローマ、つまり彼にとっての近代に関心があったからだろう。それに対して、ピラネージの命名からは、彼にとっての近代よりも、古代のローマに関心があったことが見て取れる。ピラネージは眼前の泉の背後に古代の泉を想像しているのである。

トレヴィの泉を描いた版画に見られるこの特徴は、ヴァージとピラネージの作品全体をとおして見られる特徴である。ヴァージには、200点以上の都市ローマ景観版画を収めた版画集『古今ローマの偉容 *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*』(10 vols., 1747-1761)という大作がある。注目すべきは、これらの版画の4分の3ほどが、「古今ローマ」のうちの「今」、すなわち、ヴァージにとっての「現代」を描いた作品であることである。ヴァージはもっぱら18世紀当時の、近代建築の立ち並ぶローマの偉容を称える版画を制作したのである。

それに対して、ピラネージの場合には、都市ローマを扱う版画の大部分が「古代」のローマに集中している。その状態を端的にあらわすのが、ピラネージが出版した版画集の書名『ローマの古代 *Le Antichità Romane*』(4 vols., 1756)である。ピラネージの関心は、18世紀当時の「現代」ローマではなく、はるか昔の「古代」のローマに集中していた。

その状態を、『雷のユピテル神殿入口の廃墟』のようなタイプの版画と『古代のフォロ・ロマーノ』のようなタイプの版画とに即していうなら、ピラネージは、〈古代ローマ〉を、一方では、「自然」によって奪い返される存在として描き出したが、もう一方では、盛時の状態に復元させて描き出していたということになる。どちらにしても、ピラネージがもっぱら〈古代ローマ〉に関心を集中していたことに変わりはない。

のちに述べるように、ピラネージは〈古代ローマ〉を集中的に描くことによって時代を超えたのに対して、一方のヴァージは18世紀の「現代」ローマを描くことによって時代に埋没してしまい、後世にはおおむね史料的价值のみを評価されることになるのである。興味深いことに、ヴァージの出身地であるシチリアの町コルレオーネについてイタリア語版のウィキペディアを見ると、この町出身の有名人としてマフィアの親分たちの名前が並んでいるが、ヴァージの名前は見当たらない⁽³⁾。出身地でもヴァージは一般には今では忘れ去られているらしい。

ピラネージが〈古代ローマ〉を「自然」によって奪い返される存在として描く側面も、また〈古代ローマ〉を復元して見せる側面も、おそらくは、多かれ少なかれ、ヴェネツィアでの育ち方にかかわっているだろう。ピラネージの父親は石工だった。そのことは、のちにこの版画家が、自分の本業は建築家であると考えたり、図面上や版画上で、古代ローマの建築物を再興したりする原因となっただけに違いない。

だが、ピラネージにとってヴェネツィアが重要だった理由は、それだけではない。ピラネージの母方の姻戚関係と自身の兄弟関係が重要である。そのおかげで、ピラネージは、石工という職人の息子にとっては、ふつうありえないふたつのものを得ることになった。母方の叔父のひとはヴェネツィア政府水利局につとめる建築家だった〔Winton-Ely, 2000: 11〕。運河が町の生命線であるヴェネツィアにとって、水利を扱うこの役所は重要きわまりないものだった。若きピラネージがヴェネツィア大使一行に加わってローマに行けたのについては、この叔父の力が働いたとみて間違いあるまい。ピラネージはま

た、修道士となった兄弟からラテン語を学び、古代ラテン語の文献に親しむようになった〔*Ibid.*: 12〕。これも職人の息子にはふつうありえないことだった。ピラネージはそののち終生ラテン語文献を愛読し、死を間近に控えた床にも、当時ふつうだったキリスト教の祈禱書ではなく、古代ローマの史家リウィウス（Titus Livius, 64/59 BC-c. AD 17）の『ローマ建国史 *Ab Urbe Condita*』を持ってこさせたのである〔*Ibid.*: 13〕。

ところで、古代ローマへの愛をいだいていたピラネージは、あこがれの都市ローマでなにを体感したのだろうか。はじめてローマに行ったときにピラネージが滞在したのは、ヴェネツィア大使館の置かれていた建物、いま「ヴェネツィア宮殿」と呼ばれている建物である。ヴェネツィア宮殿は、地理的に都市ローマの中心地区にあり、現在は、巨大なヴィットリオ・エマヌエーレ2世国立記念堂の足下に位置して、広々としたヴェネツィア広場の一辺を成している。ピラネージが滞在した頃まだ広場は現在のように広くはなかったが、それはわれわれの観点からは重要な違いではない。

注目すべきは、「ヴェネツィア宮殿」と古代ローマ遺跡との位置関係である。この建物の周辺は、古代にはローマの政治と経済の中心だったところだから、古代の遺跡が集中している。すなわち、カピトリノの丘、パラティーノの丘、フォロ・ロマーノ、コロセウムなど。ヴェネツィア宮殿からは、これら古代ローマのどの遺跡にも簡単に歩いて行ける。

古代ローマを愛したピラネージは、すぐに遺跡を訪ね、その後も繰り返し訪ねつづけたはずである。ピラネージが目撃した遺跡はどのようなものだったか。遺跡の状態は衝撃的だったはずである。われわれは、当時ピラネージが眼にした古代ローマ遺跡の様子が、現在の状態とはかなり異なっていたことに注意する必要がある。その相違があったために、受ける衝撃は現在よりもはるかに大きかったと想像されるからである。

当時の遺跡の様子は『雷のユピテル神殿入口の廃墟』にも描き出されているが、この版画を見るだけでは十分でない。当時の遺跡の様子を知るためには、『雷のユピテル神殿入口の廃墟』のような部分を描いた版画だけでなく、フォロ・ロマーノの全体を描いた版画を見る必要がある。たとえば、『雌牛の放牧地 *View of the Campo Vaccino*』〔Ficacci, 2000: 687〕や『古代フォロ・ロマーノ遺跡の景観 *View of the Ancient Roman Forum*』〔図版⑥, *Ibid.*: 64〕のような作品である。これらの作品に描かれているとおり、18世紀のフォロ・ロマーノ遺跡は、現在のような、発掘され管理されている屋外博物館的な場所ではなかったのである。

第一に、この遺跡中央部の片面に接して人々が居住していた。第二に、遺跡のほとんどは土中に深く埋もれたままで発掘されていなかった。第三に、地表に出ている遺跡は放置され、草木に覆われるのに任されていた。第四に、遺跡中央部も、牛や羊の放牧地として利用されていた。そこが放牧地として使われていたことは、いみじくも、この場所の「雌牛の放牧地 *Campo vaccino*」という名称に示されている。『古代フォロ・ロマーノ遺跡の景観』には、実際に水飲み場で水を飲む牛たちや、檻のなかに囲われている羊たちが描かれている（図版⑦）。18世紀のフォロ・ロマーノ遺跡は、なによりも、同時代の人々の生活の場だったのである。

フォロ・ロマーノ遺跡の発掘が進行するのは、はるかにのち、19世紀後期以後のことである。そのとき、考古学者の研究への熱意と、キリスト教以前の古代の復興を目指すイタリア王国政府の思惑とが興味深い一致を見せたのである。

ピラネージが衝撃を受けた原因は、さらにふたつあったはずである。ひとつは、遺跡のあるローマの町全体の状態である。ローマは古代ローマ帝国時代の1世紀後期～2世紀初頭には人口百万を超える大都市だったが、まずはコンスタンティノープルに新しい首都が建設され、その後西ローマ帝国が衰退し減んでしまうと、人口が減少し、一時期は2～3万人にまで激減した〔Vauchez, 2001: xi〕。その後、近代になってから人口が増加したけれども、ピラネージよりもややのちの1790年の段階でも、人口は

170,000 人ほどだった〔Coucci, 2002: vi〕。それにもかかわらず、18 世紀のローマは、3 世紀に百万人都市のために造られた全長 19 キロメートルの長大なアウレリアヌスの市壁に守られていた。18 世紀半ば（1748 年）に作成されたジャンバッティスタ・ノリ（Giambattista Nolli, 1701-1756）のローマ都市図を見ると、人が居住している地区は、市壁内の 4 分の 1 ほどでしかない。その他の場所は、葡萄畑や、農地、ヴィッラの庭園である〔Nolli, 1748〕。ピラネージが体験したローマは、古代遺跡もふくめて、町の 4 分の 3 が「自然」に覆われた町だったのである。その状態は、ピラネージの出身地ヴェネツィアが、18 世紀にも、小さな島のなかに 160,000 の人口が密集していたのと、まことに対照的だった。

ピラネージが古代ローマの遺跡から衝撃を受けた原因は、もうひとつあったはずである。それはテオドシウス帝（Theodosius I, 347-395）によるキリスト教の国教化（380 年）以後に起きた古代ローマの多神教の神殿の破壊が眼前にありありと見えたことである。フォロ・ロマーノ遺跡などに見られる廃墟は、キリスト教と「自然」とが協同して造りだした廃墟だった。

ともあれ、古代のラテン語文献によって、頭のなかでローマ文明を再構成できたピラネージにとって、町の 4 分の 3 が「自然」に覆われている都市ローマと、「文明」が瓦礫となって土中に埋もれ、草木に覆われ、そのうえで牛や羊が草を食むフォロ・ロマーノのような遺跡の様子は強く心を打たれる光景だったはずである。

ピラネージから数十年ののち、やはり古代ラテン語文献を熟知していた詩人バイロン（George Gordon Byron, 1788-1824）が、屋外博物館化をする以前の古代ローマ遺跡を体験した。バイロンによる有名な詩行は、つぎのようにいう。

ローマよ、ぼくの国、魂の町よ
心の孤児はみな、お前に向かわねばならぬ
死せる諸帝国の、さびしい母に。そして、みな
胸を閉じて、ちっぽけな、惨めな思いを控えるのだ。
われらの嘆きや苦しみは、何ほどのものか。来て
糸杉を見るがいい。ふくろうの声を聞くがいい。
破壊された祭壇と神殿のうえを歩いてみるがいい。君らの
苦悶は、ただ一日の災いだ。われらの足下には、世界が――
われらの肉体とおなじく脆い世界があるのだ。〔Byron, 1812: 150〕

同じころ、フランスの詩人シャトーブリアン（François-René de Chateaubriand, 1768-1848）も、コロセウムの廃墟を見て、友人にこう書き送った。

こんなふうにして、われわれは自分自身のむなしさに気付くのだよ。自分のむなしさを確信するために、人は、自分の外に理由を探す。諸帝国の廃墟について思いをめぐらす。自分自身が、それらの帝国以上にぐらついている存在だということ、これらの瓦礫よりも先に倒れてしまうことを忘れてしまっているからだ。〔Chateaubriand, 1804: 1484〕

バイロンとシャトーブリアンは、どちらも、古代ローマ文明の廃墟から、人間という存在の脆さとむなしさ、人間の造り上げる文明の脆さとむなしさを感じ取ったのである。

ピラネージ自身も、尊敬する古代ローマの文明が、あまりにも完全な廃墟になっているのを直接体験して、人間と文明の脆さを痛感したに違いないのである。それは、版画のなかに、あきらかに「奪い返す〈自然〉」が描き出されていることから、わかる。しかし、われわれが忘れてならないのは、それが

ピラネージの一面にすぎなかったことである。

2. パンテオンの版画とキリスト教の消失

ピラネージが古代ローマの廃墟から受けた衝撃は、歴史家エドワード・ギボン（Edward Gibbon, 1737-1794）の感じた衝撃に半ば類似していたといえるだろう。ギボンの回想録のなかに、1765年の古代ローマの遺跡での想いを綴った有名な一節がある。

わたくしは、記念メダルと写本の学問にいささかの心得があって、イタリアの地理と古代ローマの地誌とを正確に観察した。古代の英傑たちと文筆家たちはわたくしの心につねに伴っていて、熱情の炎が、批判的探求の光と混ざり合っていた。わたくしは、文筆生活のなかで最も興味深いあの日と時刻とをけっして忘れることがない。10月15日、宵闇のなかだった。わたくしは、カピトリノの丘で思いにふけていた。ユピテルの神殿では、裸足の修道士たちが連禱の祈りを捧げていた。そのとき初めて、あの歴史を書こうという思いを抱いたのである。最初の計画は、都市ローマの荒廃だけを扱うものだった。わたくしの読書と考察はその方向に向いていたのである。しかし、そののち数年が経過し、いつくかの些末な仕事が割り込んでから、ローマ帝国の衰亡の記述に取り組んだ。〔Gibbon, 1790-1791: 339〕

ギボンのこの記述には、わたくしの考えでは、とりわけ興味深い点が3つある。

ひとつは、記述の終わり近くに書かれている事柄である。ギボンは、当初の執筆計画では都市ローマの荒廃だけを扱う予定だったという。しかも、自分の読書傾向と思索、つまりは関心がローマの荒廃にあったというのである。最終的には、ギボンは、都市ローマだけではなく、その都市が築いたローマ帝国の衰亡を綴ることになる。しかし、どちらにしても、もともとギボンの関心は「荒廃」と「衰亡」にあったわけである。この点については、今は論ぜず、次節でやや詳しく取り上げることにした。

ギボンの上の引用のなかで、もうひとつ興味深いのは、中程の、「ユピテルの神殿では、裸足の修道士たちが連禱の祈りを捧げていた」という箇所である。事実を知らないままでこの箇所を読むと、あたかもユピテルの神殿がその場に現存していたかのように読める。しかし、実際にはユピテルの神殿は、キリスト教国教化によって4世紀末に閉鎖されたのち、しだいに荒廃し、16世紀には完全に破壊されて、神殿の跡地には、カッファレツリという名前の宮殿が建っていた。ユピテルの神殿はわずかに土台や壁の一部しか残っていなかったのである。実際にギボンの目の前にあったのはこのカッファレツリ宮殿である。回想録にいうユピテルの神殿とは、ギボンの想像力が、古典ラテン文献をもとに脳裏に描き出していた虚像である。

すでに前節で見たとおり、ピラネージもまた、遺跡の調査と古代ラテン語文献と想像力とによって古代のカピトリノの丘を復元して描き出していた。ギボンも、脳裏でそれに似た復元をおこなっていたのである。

ギボンの引用文のなかで、もうひとつ興味深いのは、その古代の神殿の跡地にいるのが、キリスト教の修道士だということである。「裸足の修道士」というから、たぶんカプチン会の修道士だろうが、ギボンの眼前ではその修道士たちが祈禱をしていたわけである。

古代多神教の破壊された神殿のうえで、キリスト教の修道士たちによって祈禱がなされているという状態を端的に言えば、宗教的には、キリスト教が古代の多神教を制圧した状態にあったということである。18世紀、ギボンやピラネージが古代ローマの遺跡を訪ねたころのローマは、まだそういうキリスト教優位の時代だったのである。ギボンの回想録のこの箇所だけからは直接わからないことがらである

けれども、周知のように、『ローマ帝国の衰亡 *The Decline and Fall of the Roman Empire*』(6 vols., 1776-1789)のギボンが、ローマ帝国が滅んだ要因のひとつをキリスト教の広まりに見ていたし、キリスト教の修道会の存在に対しても批判的だった。ギボンは、『ローマ帝国の衰亡』のなかで、こう書いたのである。

キリスト教の聖職者たちは忍耐と小心の教えを説いて納得させた。社会の活動的な美德は、たしなめられた。軍人的精神の残滓は修道院に埋葬されてしまった。公的・私的な富の多くが、愛と信心という、もっともらしい要求に捧げられた。兵士たちに与えられるべき給料が、禁欲と純潔の長所を訴えるだけの、役立たずの多数の男女に、ふんだんに与えられた。〔Gibbon, 1776-1789: II, 510-511〕

したがって、さきほどの回想録の箇所背後にも、キリスト教が多神教を圧伏したことへの批判や嘆きが伏在していると見てよいだろう。

興味深いのは、フォロ・ロマーノを描くピラネージにも、ギボンと似た精神の動きが見られることである。ギボンやピラネージが古代のフォロ・ロマーノの現場に立ったところ、その状態は、古代の神殿遺跡などが土中に半ば埋もれ、あたりに破片が散乱しているばかりではなかった。そこには、数棟のキリスト教会堂——聖ルカとマルティーナ教会、聖マリア・リベラトリチェ教会(=解放者の聖マリア教会)、聖コスマとダミアノ教会、聖フランチェスカ・ロマーナ教会——が建っていた。ちなみに、聖マリア・リベラトリチェ教会は、19世紀後期以降におこなわれた古代遺跡の発掘作業にともない、地面が掘り下げられたのにあわせて、破壊された。現在は、その下に埋もれていた聖マリア・アンティクア教会が地表に姿を見せている。いずれにしても、19世紀のフォロ・ロマーノの場合は、多神教の数多くの神殿が破壊と埋没の状態にあったなかで、複数のキリスト教会が多数の神々を圧伏していることを如実に見せていたのである。

ピラネージの精神の動きが、師でありライバルでもあったジュゼッペ・ヴァージと異なるものだったことは、フォロ・ロマーノを描いたふたりの版画を比べると、よくわかる。ヴァージの『聖マリア・リベラトリチェ教会 *Chiesa di S. Maria Liberatrice*』〔図版⑧〕とピラネージの『古代フォロ・ロマーノ遺跡の景観』〔図版⑥〕という二枚の版画は、表面的にはほぼ同一の風景を扱っている。しかし、二枚の相違はすでに画題の付け方に端的にあらわれているのである。ヴァージが描いたのは、あくまでも、目に見えた現場の様子である。だからこそ、その場所でいちばん目立っていた「聖マリア・リベラトリチェ教会」を画題にした。

それに対して、ピラネージの付けた画題『古代フォロ・ロマーノ遺跡の景観』には、まったく異なる意図が込められている。この版画のイタリア語原題 *Veduta del Sito, ov'era l'antico Foro Romano* は、直訳すれば、「かつて古代ローマのフォロ・ロマーノがあった場所の〔現在の〕景観」という意味である。つまり、ピラネージは、実際に目に見える現場の样子の背後に、想像力によって、古代に栄えたフォロ・ロマーノを重ね合わせているのである。

ヴァージとピラネージの違いは、素材の扱い方にも見られる。ヴァージの版画『聖マリア・リベラトリチェ教会』は、画題のとおり、この教会を画の中央に配置している。ヴァージは、当時としては新しいバロック様式の教会がこの場にあることを、そのまま受け入れ、誇らしげに描き出している。それに対して、ピラネージは、この画面の範囲のなかにあるふたつの教会について興味深い取り扱い方をしている。第一に、聖マリア・リベラトリチェ教会を、画面の左隅に追いやっているばかりでなく、ファサードの左半分を切り捨てている。画面の中央あたり、連続する建物が途切れるところに見える円筒形の建物は聖テオドロ教会だが、ピラネージは目立たせていない。これらふたつの教会とは対照的に際

立たせてあるのが、左から3分の1あたりの場所に立つ3本の柱である。これは、古代のカストルとポルクスの神殿の廃墟である。ピラネージは画のなかで、視覚的に古代の廃墟を目立たせ、キリスト教会を半ば排除しているのである。この扱い方は、ヴァージとはきわめて対照的である。

しかも、ピラネージは、眼前のフォロ・ロマーノの風景に古代のローマを重ね合わせていることについて、画題と素材の扱い方に示すだけに留めていない。この版画では、画中の建物や残骸が何であるのかについて、画中に番号をふり、画面の下にその名称を示したり説明を加えたりしているのだが、その示し方にも、古代ローマを重ね合わせていることが見て取れる。ピラネージは、画面の中央から下端にかけて流れる細流について、それは古代ローマの下水道「クロアカ・マクシマ」に流れ込んでいると記したり、残存する三本の円柱について、「維持者ユピテル神殿の跡」だと記したり、聖テオドロ教会について、テヴェレ川から運ばれてきたロムルスとレムスの発見された場所だと記したりした。ピラネージは、この場合にも、古代ローマの遺跡について、自分の時代の様子だけでなく、もっぱら古代盛時の姿を想像力によって重ね合わせていたのである。

ピラネージが、古代ローマの遺跡について、自分の時代の目に見える様子だけでなく、古代ローマ盛時の様子を重ね合わせて見ていたことについて、もうひとつ興味深い例を挙げることにしよう。それは「パンテオン Pantheon」、すなわち「聖マリア・アイ・マルティーリ教会（＝殉教者のための聖マリア教会）Chiesa di S. Maria ai Martiri」についての版画である。

ローマに現存する「パンテオン」は、紀元2世紀に建てられた多神教の施設である。それが9世紀からはキリスト教会に転用され、聖マリア・アイ・マルティーリ教会と名付けられた。この建物には、13世紀に、屋根に十字架付きの鐘楼がひとつ付加され、17世紀には、それが、ふたつの相似形の十字架付き鐘楼に付け替えられた。しかし、19世紀後期になって、このふたつの鐘楼は取り去られ、現在は、多神教時代の原型に戻されている。13世紀に十字架付鐘楼が追加されたのは、あきらかにこの建物がキリスト教会であることを明示するためである。一方、19世紀後期に鐘楼が取り去られたのは、当時のイタリア王国政府の反カトリック教会政策と、考古学的に原型を取り戻そうとする意志とが重なった結果かと思われる。いずれにしても、18世紀のパンテオン（＝聖マリア・アイ・マルティーリ教会）の屋根には、十字架付き鐘楼がふたつ載っていたことに注目しておこう。

もっぱら自分の時代の現実のローマを描いたジュゼッペ・ヴァージは、「パンテオン」について、十字架付き鐘楼をふたつ載せた様子を見せる版画しか残していない。しかし、ピラネージは異なっていた。ピラネージは、「パンテオン」について、十字架付き鐘楼をふたつ載せたものだけでなく、中央に鐘楼をひとつだけ載せたものと、鐘楼をまったく載せていないものも描いているのである。鐘楼を載せたパンテオンは、ピラネージが、ローマ名所画として商業用に描いたものと考えてよいだろう〔図版⑨, Ficacci, 2000: 712〕。

問題は、鐘楼がひとつだけ載せられているパンテオンの図と、まったく載せられていないパンテオンの画である。現実にはピラネージの時代のパンテオンにはふたつの鐘楼が付いていたのであるから、これら2種類のパンテオンは、ピラネージが想像で描いたものである。鐘楼をひとつだけ載せているパンテオンの図では、土木作業中のように描かれている〔図版⑩, Ficacci, 2000: 173〕。パンテオンに鐘楼を載せる作業を描いたのだろうか。

とりわけ興味深いのは、屋根にまったく鐘楼の載せられていないパンテオンの図である〔図版⑪, Ficacci, 2000: 406〕。この画は、ピラネージが過去を想像して、屋根に鐘楼が載せられていなかった時代のパンテオンを描いたものだろう。画中のパンテオンは、柱や外壁が損傷し、屋根から雑草が伸び生えていて、長く放置されていた様子を見せている。屋根に鐘楼の載らないこのパンテオン画は想像図だが、結果として、パンテオンが、19世紀後半以降と同様に鐘楼の載らない外見になっているのが興味深い。しかも、それは興味深いばかりではない。われわれはまた、古びたパンテオンの屋根に十字架付

き鐘楼が載っていない形態が、13世紀以前の姿でもあり、同時に19世紀後期以後の姿でもあることに、あらためて注目するべきだろう。この点については次節でふれる。

ピラネージは、もう1枚、鐘楼を載せないパンテオンを描いているが、それは、これまでの2種とは趣を異にする作品である。この版画のなかのパンテオンは、建築されて間もない新しい姿で描かれており、その周囲は整然と区画され、堂々とした多数の建築物が描き込まれている〔図版⑫, Ficacci, 2000: 425〕。近くには複数の船を浮かべた人口の池も見える。これは、ローマ帝国盛時のパンテオンとその周囲とを描き出した想像図である。ピラネージは、古代の文献調査と、現場に残存するものの形態から、この様子を想像したようである。テオフィール・ゴージェは、「誰もが、ひとつかふたつの町を理想の祖国として選び、さまざまな夢をそこに住まわせる。その町に、心のなかで建物を建て、宮殿・街路・家屋・外観を想像する」と書いて、そのやり方がピラネージの版画の描き方にやや似ていると指摘していたが、まさしくピラネージ自身が「心のなかで建物」を建てていたのである。

ピラネージは、フォロ・ロマーノの場合にも、パンテオンの場合にも、荒廃した古代ローマの遺物に対して、想像力によって抵抗し、想像のなかで「文明」を再建しようとしているのである。ピラネージは、われわれがすでに第一節で見たように、一方では「奪い返す自然 reclaiming nature」を描きながら、もう一方では、想像力によって、自然をふたたび文明化しようと試みている (to reclaim nature) ことになる。建築家としてのピラネージには、マルタ騎士団修道院の修復作業というような仕事も若干はあったが、本質的には、古代のローマを「理想の祖国」として選び、そこに「心のなかで建物」を建てた建築家だったといえるだろう。

3. 遡行による前進

前節で、われわれは、ピラネージが、パンテオンについて、想像力によって、それをキリスト教会として使用されている以前の状態に戻っていた様子、つまり、具体的には屋根から想像力によって鐘楼を取り去っていた様子を見た。その結果は、興味深いことだが、19世紀後期以後のパンテオンの姿を予見するものでもあった。ピラネージのおこなったこの操作は、ふたつの重要な事実をわれわれに垣間見させてくれる。

ひとつは、大きな時代の流れ、精神的な動向として、19世紀後期以後のイタリアと、おそらくヨーロッパ全体とについていえることである。イタリアとヨーロッパの多くの地域では、パンテオンがキリスト教会に転用された9世紀にはすでにキリスト教とキリスト教会が強力な力を振るう社会であり、その状態は18～19世紀頃まで続いたが、その前後については、多神教的な価値観が有力な社会だったし、現在もそうだ、ということである。この社会的変化に呼応するかたちで、キリスト教が優勢だった時代の前後には、価値観の類似が見られる。その変化の表れが、パンテオンという建物についていえば、鐘楼の有無に表れるのである。

もうひとつは、古代ローマに関する見方にかかわる。前節で、われわれは、ギボンが想像力を使って古代のユピテル神殿をよみがえらせていたのを見た。ピラネージも、それと似て、古代ローマの遺跡を描き出す際に、想像力によって古代をよみがえらせていた。しかしながら、このふたりには、大きな相違がある。ギボンの想像力は、周知のとおり、もっぱら古代ローマの衰亡に向かったのに対して、ピラネージの想像力は、もっぱら上昇期の古代ローマに向かった。その点は、ピラネージが、カピトリノの丘を想像力によって盛時の状態によみがえらせた版画や、パンテオンとその周囲を想像力によって盛時の状態によみがえらせた版画に、あきらかに見られた。

ピラネージの古代ローマに対する想像力の働き方は、それが上昇期のローマに向かった点で、じつはあまり18世紀的でないのである。近代のヨーロッパには、古代のローマを取り扱って文学史に名を残

す著作が5つある（『集英社世界文学事典』2002, 世界文学年表）。すなわち、マキヤヴェッリ（Niccolò Machiavelli, 1469-1527）の『ローマ史論 *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*』（1531）、モンテスキュー（Montesquieu, 1689-1755）の『ローマ盛衰論 *Considération sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*』（1734）、ギボンの『ローマ帝国衰亡史』（1776-1788）、ミシュレ（Jules Michelet, 1798-1874）の『古代ローマ共和国史 *Histoire de la république romaine*』（1839）、モムゼン（Theodor Mommsen, 1817-1903）の『古代ローマ史 *Römische Geschichte*』（1854-1856）である。なぜこれら5作の前にしばらくローマ史に関する傑作がなく、5作のあとにもないのかということも考える価値のある問題だが、本稿ではそれは扱わない。

興味深いことだが、18世紀に書かれた、モンテスキューの『ローマ盛衰論』とギボンの『ローマ帝国衰亡史』の中心的な関心は、古代ローマの衰亡にあった。ギボンについては、関心のありようがすでに書名に明瞭に表れているし、事実としても、この著書は古代ローマの興隆期は取り扱わず、ローマ帝国の成立以降の衰退だけを著述の対象としたのである。しかも、ギボンは、帝国の成立当初のいわゆる「ローマの平和 *Pax Romana*」のなかに、すでにローマのその後の衰退の根本原因を捉えていた。

当時の人々の眼が、社会の幸福な状態のなかに隠れていた衰退と腐敗の原因を見抜くのは、ほとんど不可能なことだった。平和が長く続き、ローマによる均等な統治がおこなわれるなかで、帝国の内蔵に、ゆるやかながら密かに毒が入っていった。人々の精神は、しだいに同一の水準へと低下し、天才の火は消しさられ、戦闘精神も消えうせた。…〈中略〉…彼ら〔帝国各地の人々〕は、個人としては勇敢だったが、公民としての勇気はすでに失っていた。この勇気は、独立心、民族としての名誉心、危険の存在、命令する習慣によって養われるものである。彼らは、法律と総督を元首の意志のままに受け入れ、防衛は傭兵に依存した。〔Gibbon, 1776-1789: 83〕

モンテスキューの関心も古代ローマの衰亡にあったことは、『ローマ盛衰論』が、冒頭から3分の1だけでローマの興隆を扱い、残りの3分の2は衰亡を扱っていることからわかる。モンテスキューにとって、大国となったのちのローマ人の墮落はつぎのようなものだった。

ローマの偉大さは、個々人に大きな富をもたらした。ところが、贅沢は習慣であって富そのものではないから、ローマ人の際限のない富は、際限のない贅沢と乱費とを生じさせた。初めは富によって墮落した人たちは、その後は貧困によって墮落することになった。〔Montesquieu, 1734: 122〕

また、モンテスキューの眼から見てローマの転落を確実なものにしたオクタウィアヌスと、それに先だったカエサルなどへの評価はつぎのように辛辣だった。

アウグストゥス（これはオクタウィアヌスに追従を言った名前）は「秩序」を確立した。「秩序」とはつまり隷属状態が継続するようにしたということである。なぜなら、自由な国家において主権を篡奪した場合には、唯一者の際限ない権限を確立することを指してすべて「規則」と呼ぶからである。そして、被支配者たちの公正な自由を維持するためのすべてのことを、混乱、反抗、悪しき統治と呼ぶのである。

野心的計画をいだいた者たちは誰もが、ローマ共和国を一種の無統制状態に置こうと試みた。ポンペイウス、クラッスス、カエサルは、これに見事に成功したのである。この三者は、あらゆる公的犯罪を免責し、習慣的墮落をとどめたり良好な治安をもたらしたりするものをすべて廃止し、良き立法者たちが市民をより善良にしようとするのとは対照的に、より邪悪にしようとしたのであ

る。〔Montesquieu, 1734: 138-139〕

興味深いことだが、古代ローマを主題として18世紀に書かれたギボンとモンテスキューのこれらふたつの史書は、古代ローマを滅びの相で捉えた点で、すでにわれわれが見たような、ややのちのロマン主義の詩人のバイロンやシャトブリアンとすでに同様の精神傾向を示していたのである。

ところが、注目すべきことに、ピラネージは、モンテスキューやギボンと同時代人でありながら、古代ローマに想像力を馳せる際に、滅びの相ではなく、興隆の相によって捉えていた。その点は、すでにわれわれの見たような、画面のなかに古代ローマを想像力で再興した版画諸作に見られるだけではない。ピラネージの認識は、自身が執筆した論文「古代ローマ人の偉大さと建築について *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*」(1761)のなかでリウィウスを最高の権威としてたびたび利用したことにも、またリウィウスの『ローマ建国史』を死の床にまで持参させたというエピソードにも一貫して見られる。なぜなら、リウィウスの『ローマ建国史』こそは、古代ローマの興隆の相を描き出した史書だったからである。リウィウスにとって、内乱から帝政へと推移していった自分の生きた時代は、目を背けたくなる厭わしい時代だった。彼の目撃する同時代のローマは、「大きくなりすぎたために苦しんでいる」のであるし、「かつて勢力のあった民族の力そのものが、破壊をもたらそうとしている」のである〔Livius: I, Praefatio, 2〕。それゆえ、リウィウスにはそうなる以前の上り坂のローマを描くことが喜びとなった。

わたくしが、…〈中略〉…本書執筆の労苦にもとめる褒美といえ、われらの時代が長年にわたって目撃している苦難から目を背け、いにしえの時代を回顧しているあいだは、あらゆる心配から解放されることである。心配は、執筆者の精神を真実から逸らすことはないにしても、不安にさせるものなのである。〔Livius: I, ibid.〕

ピラネージもまた古代ローマの建築物の変遷に注目しながら、メテッルス (Quintus Caecilius Metellus, 160 BC-91 BC) の時代からアウグストゥスの時代にかけて生じた墮落をこのように述べる。

メテッルスの時代から、老齢となっていたアウグストゥスの時代にいたるあいだに、古来の建築の仕方に真の変化は生じなかっただろうか。じつは、少なからぬ変化が生じたのである。変化はとりわけ構造面に見られた。なぜなら、次第しだいに快楽のとりことになり、富裕になったために、ギリシアやその他の地域から各種の大理石を、とりわけ公共建築物を建設するために運んでくるようになったからである。〔Piranesi, 1761: 75〕

ピラネージにとっては、人々にこのような「墮落」が生じる以前のローマが好ましいものだった。ピラネージは、たとえば、華麗なギリシア建築の影響を受ける以前に造られた「大下水道 (クローカ・マクシマ)」のような、実用本位の施設を高く評価する。

ローマ人は、ギリシア人の助けを借りることなしに、公衆に利益と誇りになるものを与えることのできる十分な技術を備えていた。とりわけ注目すべきものをいくつか取り上げよう。その第一は、大下水道である。この施設の場合には、壮麗さを見せる必要がなかった。なぜなら、壮麗さは何よりも眼に見せるためのものだけれども、これは眼には隠れた施設だったからである。〔Piranesi, 1761: 57〕

ピラネージは、古代ローマのフォロ・ロマーノへの入口や、カピトリノの丘のユピテル神殿について、ギリシア建築的な華麗さを欠いているとの批判がなされたのに対しても、このように反論する。

仮に建築物にとって不要な装飾、それに属さない装飾、〔当時のローマが採用していた〕トスカナ風建築にとって異質な装飾を求めるのであれば、わたくしは反論しよう。フォロ・ロマーノの入口とユピテルの神殿は、その種の装飾を持たないからこそ、あのような装飾のしかたになっているのだと。〔Piranesi, 1761: 48〕

このように内乱期以前のローマに惹かれた点で、ピラネージの精神は、18世紀的ではなく、むしろ200年前のマキャヴェッリの方にはるかに接近していた。マキャヴェッリの『ローマ史論』とは、原題から明らかなおとおり、じつはリウィウスの『ローマ建国史』の最初の十巻について、マキャヴェッリがその後のヨーロッパの政治史をふまえながら考察を加えた著作である。マキャヴェッリの『ローマ史論』もまた、リウィウスの『ローマ建国史』と同様に、古代ローマを興隆の相で捉えた著作だったのである。マキャヴェッリが帝政になる以前のローマを好んだことは、ロムルスとカエサルとを比較して、前者を評価し後者をけなしたつぎの箇所からも読み取れる。

いうまでもなく、人として生まれたら、悪しき時代を模倣するのには躊躇し、良き時代にしがう大きな意欲に心が燃えることだろう。そしてまさしく、君主がこの世の栄光をもとめる場合には、腐敗した町を、カエサルのようにすべての点で破壊してしまうためではなく、むしろロムルスのように、ふたたび秩序づけるために所有しようとするべきだろう。〔Machiavelli, 1531: 228〕

リウィウスの『ローマ建国史』はルネサンス期のフィレンツェで愛された著作だった。マキャヴェッリの父親はこの史書を家宝同然に扱っていたし、また、マキャヴェッリがフィレンツェ政庁に入ったころ、リウィウスのこの史書は、キケロの諸作とならんで、ラテン語の政府文書や史書を書く際の模範とされていたのである〔Bondanella & Bondanella, 1997: "Introduction," vii〕。

興味深いことだが、ピラネージの古代ローマに向かう想像力の傾向は、直線的に進行してゆくものと見なされがちな歴史からいえば、200年遡行していたことになる。しかし、ピラネージの想像力は、いわゆるルネサンス期のあり方へと遡行することによって、かえって100年後の想像力のあり方と類似することになった。なぜなら、われわれのリストのなかのミシュレもモムゼンもまた、ピラネージと同じように、古代ローマを興隆の相で描くことを好んだからである。

ミシュレの『古代ローマ共和国史』は、書名が示すとおり、そもそも全体がローマの建国から始まってオクタウィアヌスによる勝利と西洋のオリエントに対する勝利とで完結しており、その後の帝政時代についての記述はない。その点で、ミシュレは、リウィウス、マキャヴェッリ、ピラネージと同様に、古代ローマのおおむね興隆期に関心を向けたのである。そして、つぎの箇所を読めば、ミシュレの認識は、帝政期におけるキリスト教の拡大によって、従前のローマは減んだという考え方だったことがわかる。

「共和国」と「帝国」という通常の区分には、大いに便利な面がある。ローマは、さまざまな首長から首長へと漂うのをやめ、単独の将軍あるいは皇帝にしたがうようになったが、その時期は、たまたまキリスト教の時代と重なり合った。ローマ帝国は、ユダヤとギリシアから来た「御言葉」に傾聴するかのように、統一され平静になった。この「御言葉」は、生と死とを同時に内包していた。この恐ろしい液体はわずか一滴で全アレクサンドリアを殺した。この液体は、鋼鉄によっても

ダイヤモンドによっても封じ込めることができず、液体は膨張し、容器を破壊し、それを受け入れた都市を溶解した。…〈中略〉…眼には見えない共和国が、それを知らぬ別の共和国の廃墟のうえに出現した。〔Michelet, 1839: 21-22〕

モムゼンの『古代ローマ史』（全3巻、1854-1856）は、かなりのちになってからローマの属州を取り扱う第5巻が出版されるが（1885年）、元来は3巻で完結していたものであり、それら3巻ではローマの建国からカエサルの死までを叙述していた。モムゼンの史書もまた、マキャヴェッリやミシュレの史書と同様に、基本的にローマの興隆の相を描き出したのである。ローマの興隆過程に関するモムゼンの認識が肯定的なものであることは、たとえば、都市ローマがラティウム地方に覇権を拡大した過程をつぎのように述べる点からも窺い知ることができる。

王政期ローマの偉業は、ラティウム地方を覇権のかたちで支配したことである。…〈中略〉…この覇権の本質は、被支配民族との内的関係を重視しながら、徐々に支配へと移行したことである。ローマ人は、この点については、ラティウム地方に関しても例外としなかった。覇権は、ローマ諸都市間およびラテン諸国連合間の基本的平等権に基づいていた……〔Mommsen, 1854-1856: 87〕

紀元前148年にマケドニア軍を破ったのちのローマの様子を述べるモムゼンも、その後、内奥で生じていた問題の記述を際立たせる意図があるにせよ、ローマの拡張政策そのものについては、きわめて肯定的であることが見て取れる。

ローマという国は、〔マケドニア軍に勝利した〕ピュドナの戦いののちの数十年間、そこかしこの表面にさざ波がたつだけの、まことに深い平安を享受することができた。支配領域は三つの世界に広がっていた。ローマの勢力およびローマという名の輝きは、上昇の一途をたどった。万人の眼がイタリアを注視し、あらゆる才能とすべての富がイタリアへ流入した。平和な生活と精神的な喜びにみちた黄金時代が始まるに違いないように見えた。〔Mommsen, 1854-1856: 393〕

モムゼンはまた、カエサルを人間として礼賛したが、国家の指導者としての事業もつぎのように高く評価した。

カエサルのおこなったことは、アレクサンドロスがしたような無計画にひたすら前進を喜ぶものではなかった。カエサルは、社会の崩壊状態のうえに、そのなかから立て直しをおこなったのであり、広くはあっても一定の限界のなかで、可能なかぎり寛容で、可能なかぎり確実に、ものごとを整えようとした。当然ながら、このような詩的でないローマ人に対して、国民はすぐれた詩を書くとしなかった。それにひきかえ、フィリポス王の息子アレクサンドロスは詩の黄金の輝きと虹色の言葉とによって装われた。しかしながら、それに劣らず、当然のこととして、カエサル以後千年のあいだ、諸国民の生き方は、次第しだいにカエサルの引いた路線に向け直されてゆき、諸民衆は——世界は彼らのものだが——、彼らの最高の君主をカエサル〔=皇帝〕と名付けることによって、深い意味で、〔カエサルの暗殺に対する〕無念と羞恥をふくむ警告を発し続けているのである。〔Mommsen, 1854-1856: 883〕

カエサルを「社会の崩壊状態のうえに、そのなかから立て直しをおこなった」存在と見るモムゼンのこのような認識は、モンテスキューによる「ローマ共和国を一種の無統制状態に置こうと試みた」破壊者

カエサルという認識と真っ向から対立していることがわかる。

ところで、モムゼンの認識は、「腐敗した町を、カエサルのようにすべての点で破壊してしまう」と書いたマキャヴェッリとも表面的には対立しているのだが、このふたりについては、ローマがカエサル以後も墮落していったと見るのか、カエサル以後は蘇ったと見るのか、という違いが重要である。モムゼンの捉えたローマの場合には、カエサル以後にも希望がある。モムゼンは、そういう希望を含めながらローマを興隆の相で描いたわけである。他方、マキャヴェッリは、ローマはカエサル以後も墮落をつづけたと見ていたし、その認識は論述に依拠したリウィウスと同様だった。マキャヴェッリは、それゆえ内乱以前の興隆期のローマをもっぱら論じたのである。しかしながら、結果としては、マキャヴェッリとモムゼンはどちらも、もっぱらローマの興隆の相を述べることになった。そしてピラネージもまた、「次第しだいに快楽のとりことなり、富裕になった」ローマ人を批判的に認識したため、帝国を築く以前の上り坂のローマを好んだのである。

こうして、興味深いことながら、ピラネージはリウィウスを愛して上昇期のローマを好み、それゆえ古代ローマの認識について 200 年前のマキャヴェッリと類似し、自分と同時代 18 世紀のモンテスキューやギボンとは認識の方向を異にして、むしろ 100 年後のミシュレやモムゼンの古代ローマ認識と類似することになったのである。

おわりに

この拙論では、18 世紀の版画家・建築家ピラネージのローマを主題にした版画をめぐって、ピラネージが、(1) 一方では「奪い返す自然 *reclaiming nature*」を描きながら、(2) もう一方では、想像力によってそれに抗い、自然をふたたび文明化しようと試みていた (*to reclaim nature*) こと、そして、(3) 古代ローマの興隆の相に惹かれていた点で 18 世紀的でなく、むしろルネサンス的であると同時に 19 世紀的だったことを指摘した。

ピラネージは、古代ローマの廃墟画において、人間の文明が自然によって奪い返されている様子を表現力豊かに描き出したが、その背景には、ラテン語文献によって培った古代ローマへの愛とともに、おそらくは、キリスト教社会のなかで生じた古代文明の破壊に対する慨嘆がある。

しかし、ピラネージのローマ版画は、このような「奪い返す自然」が描かれているものだけではない。もう一方に、盛時の古代ローマの様子を想像力によって再建した版画群がある。ピラネージは、これらの版画では、想像力を駆使する建築家として、「奪い返す自然」に抵抗し、自然をふたたび文明化しようと試みているのである。

ピラネージは、ローマの都市景観を描くにあたって、同時代の様子を直接描くのではなく、想像力によって、同所の古代の様子を重ね合わせる傾向があった。興味深いことに、ピラネージは、このように古代のローマに関心を集中させることによって、同時代を乗り越え、のちの時代にも影響を及ぼし続けることになった。その点で、18 世紀当時のローマの様子をそのまま版画に描いた師のジュゼッペ・ヴァージとは対照的である。ヴァージは 18 世紀のローマの様子を描き出すことによって 18 世紀に埋没し、忘れ去られることになったのである。

ピラネージは、リウィウスを愛読し、古代ローマの興隆の相を好んでいたが、そのあり方は、18 世紀に書かれた古代ローマ史の傾向とは異なり、むしろルネサンス期の人々のあり方に似ていた。興味深いことに、ピラネージは、そのように古代ローマの興隆の相を好むことによって、のちの 19 世紀に書かれる古代ローマ史と傾向を共通することにもなるのである。



图版①



图版②



图版③



图版④



图版⑤



图版⑦



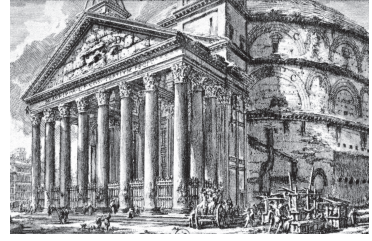
图版⑥



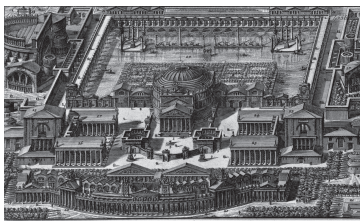
図版⑧



図版⑨



図版⑩



図版⑪

図版（出典一覧）

- ① Piranesi, *Avanzo del Pronao del Tempio di Giove Tonante*. Wikipedia Commons.
- ② Piranesi, *Remains of the Temple of the God Canopus in Hadrian's Villa at Tivoli*. Wikiart. org
- ③ Piranesi, *Old Capitol that was lit for about one hundred steps*. Wikiart.org.
- ④ Vasi, *Chiesa di S. Maria a Trevi*. © 2008 University of Oregon.
- ⑤ Piranesi, *Veduta della vasta Fontana di Trevi anticamente detta l'Acqua Vergine*. Wikipedia Commons.
- ⑥ Piranesi, *Veduta del sito, ov'era l'antico Foro Romano*. ©Trustees of the British Museum.
- ⑦ Piranesi, *Veduta del sito, ov'era l'antico Foro Romano*. 部分。©Trustees of the British Museum.
- ⑧ Vasi, *S. Maria Liberatrice*. en.wikipedia.org.
- ⑨ Piranesi, *View of the Pantheon of Agrippa*. Wikiart.org.
- ⑩ Piranesi, *Das Pantheon*. Wikipedia Commons.
- ⑪ Piranesi, *Elevazione del Pantheon, e degli altri edifizi che gli eran vicini*. Wikimedia Commons.

【本稿は、JSPS 科学研究費補助金（挑戦的萌芽研究 25580073）による研究成果の一部である】

註

- (1) Ficacci, Luigi. [2000] *Piranesi: The Complete Etchings, Gesamtkatalog der Radierungen, Catalogue raisonné des eaux fortes*. 2 vols. Köln: Taschen. 以下、ピラネージの図版の参照頁はこの本の頁を指す。
(2) 以下、本稿のなかの邦訳はすべて筆者による。
(3) <https://it.wikipedia.org/wiki/Corleone>

引証文献

- Bondanella, Julia Conaway & Bondanella, Peter. [1997] "Introduction" to *Discourses on Livy*. Oxford: Oxford University Press.
Byron, George Gordon. [1818] Jerome J. McGann (ed.) *The Complete Poetical Works, Vol. II: Childe Harold's Pilgrimage*. Oxford: Clarendon Press. 1980.
Ciucci, Giorgio (ed.) [2002] *Roma moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza.
Chateaubriand. [1804] Maurice Regard (ed.) *Oeuvres romanesques et voyages, II*. Paris: Éditions Gallimard. 1969.
De Quincey, Thomas. [1821] Robert Morrison (ed.) *Confessions of an English Opium-eater and Other Writings*. Oxford: Oxford U. P. 1985.
Ficacci, Luigi. [2000] *Piranesi: The Complete Etchings, Gesamtkatalog der Radierungen, Catalogue raisonné des eaux fortes*. 2 vols. Köln: Taschen.
Gautier, Théophile. [1850] *Voyage en Italie*. Paris: G. Charpentier et Cie. 1881.
Gibbon, Edward. [1790–1791] John Murray (ed.) *The Autobiographies of Edward Gibbon*. New York: Fred DeFau & Co. 1907.
Gibbon, Edward. [1776–1789] David Womersley (ed.) *The Decline and Fall of the Roman Empire*. 3 vols. London: Penguin Books. 1994.
Goethe, Johann Wolfgang. [1813–1817] Andreas Beyer & Norbert Miller (eds.) *Italienische Reise*. München: Carl Hanser. 1992.
Livius, Titus. [1914] Robertus Seymour Conway & Carolus Flamstead Walters (eds.) *Titi Livi Ab Urbe Condita*. 5 vol. Oxford: Clarendon Press.
Mommsen, Theodor. [1854–1856] *Römische Geschichte*. Essen: Phaidon Verlag.
Machiavelli, Niccolò. [1531] Corrado Vivanti (ed.) *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio in Opere*. Torino: Einaudi-Gallimard. 1997.
Michelet, Jules. [1839] *Histoire de la république Romaine*. Paris: Ernest Flammarion.
Montesquieu. [1734] Roger Caillois (ed.) *Considération sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence in Oeuvres complètes II*. Paris: Éditions Gallimard. 1951.
Nolli, Giambattista. [1748] *Rome 1748. The Pianta Grande di Roma of Giambattista Nolli in Facsimile; with an Introductory Essay by Allan Ceen*. New York: J. H. Aronson. 1984
Piranesi, Giovan Battista. [1761] Pierluigi Panza (ed.) "Della magnificenza ed architettura de' Romani," in *Scritti di storia e teoria dell'arte*. Milano: Sugarco Edizioni. 1993.
Vauchez, André (ed.) [2001] *Roma medievale*. Roma-Bari: Editori Laterza.
Wilton-Ely, John. [2004] *Giovanni Battista Piranesi, 1720–1778*. (trad. Augusto Roca de Amicis) Milano: Electa.

参考文献

- Andersen, Jorgen. [1952] "Giant Dreams: Piranesi's Influence in England," in Mario Praz (ed.), *English Miscellany, No. 3*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
Bevilacqua, Mario (ed.) [2005] *Nolli, Vasi, Piranesi: Immagine di Roma antica e moderna; rappresentare e conoscere la metropoli dei Lumi*. Roma: Artemide Edizioni.
Cayeux, Jean de. [1989] *Hubert Robert*. Librairie Arthème Fayard.
Flobert, Annette (trad.) [2008] *Rome sous le regard des historiens latins: Anthologie*. Paris: Éditions Flammarion.

- Fondazione Cassa di Risparmio di Roma. [2006-2007] *La Roma di Piranesi: La città del settecento nelle grandi vedute*. Roma: Artemide Edizioni.
- Graevenitz, Gerhart von. [2001] "Die Gewalt des Ähnlichen: Concettismus in Piranesis Carceri und Kleists Erdbeben in Chili," in Christine Lubkoll & Günter Oesterle (eds.), *Gewagte Experimente und Kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Keller, Luzius. [1966] *Piranèse et les romantiques français: le mythe des escaliers en spirale*. Paris: Libraire José Corti.
- Lombardo, Alberto. [2003] *Vedute del Pantheon attraverso i secoli*. Roma: Palombi Editori.
- MacDonald, William. [1976] *The Pantheon: Design, Meaning, and Progeny*. Cambridge, Mass. & London: Harvard Univ. Press.
- Tice, James T. & Harper, James G. [2010] *Giuseppe Vasi's Rome: Lasting Impressions from the Age of the Grand Tour*. Oregon: Univ. of Oregon Press.
- Vasi, Giuseppe. [1992] *Edizione Integrale in Fac-simile, nel Forma Originale, dell'opera Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna, di Giuseppe Vasi, Riprodotta dall'Esemplare di Proprietà del Dr. Michele Buffetti, Roma*. Roma: Salerno Editrice.

Reclaiming Nature vs. Resistant Imagination: On and around Piranesi's Representations of Rome

TORIGOE J. I. Teruaki

Keywords: nature; Piranesi; representation; Rome; historiography

ABSTRACT

In this article dealing with the etchings of Rome produced by Giovanni Battista Piranesi, I have put forth three points: (1) In many of the prints depicting Roman ruins he represents such nature that "reclaims" its own territory from the Roman civilization; (2) in a number of his other prints, however, he reverses this process and, by the use of his imagination, tries to reclaim nature to reestablish the civilization; (3) his preference for the ascending phase of the Ancient Rome was exceptional in the 18th-century historiography on Rome and it resembles both the tendency found in the Renaissance and that found in the 19th century.

As to the first point, I have argued that behind his expressive etchings of Roman ruins there is his love for the Ancient Roman civilization derived from his reading of Latin classics as well as his dislike for its destruction brought about by the Christian society. This love and dislike is noticeable in a print depicting the Roman Forum, in which he neglects Christian churches and highlights the Ancient Roman remains.

To prove my second point, I have paid attention to such etchings that attempted to present the Capitol Hill and the Pantheon as if they were in their prime. In this type of prints, Piranesi was an architect of imagination who made full use of his knowledge of classical literature.

Piranesi had a tendency to overlap the actual sight of Rome with its imagined past, and partly because of this he continued to be influential in the following generations. He was contrastive to his onetime mentor, Giuseppe Vasi, a cartographer who liked to depict the 18th-century Rome as it was and was soon forgotten.

As for my third point, Piranesi's love of Livy and his love for the pre-imperial Rome was what was also noticeable in Machiavelli and his contemporary Florentines. Interestingly, the similar preference disappears from the Roman histories written by Montesquieu and Gibbon and reappears in those works written by Michelet and Mommsen in the 19th century.