

東京大学大学院総合文化研究科博士学位論文

ユートピア都市の書法
——クロード=ニコラ・ルドウの建築思想

小澤 京子

◇ 目次 ◇

凡例	5
序論	6
第1章 本論文の概要と意義	6
第2章 先行のルドゥ研究の系譜と本稿の位置づけ・独創性	6
1. ルドゥに関する既往研究	
2. 本論文の立場と構成	
第3章 ルドゥの生涯、主な建築作品と『建築論』の経緯	13
1. 出自と教育的背景	
2. 建築家としてのキャリア形成	
3. アルケ=スナンの王立製塩所	
4. 紙上の理想都市建造へ	
5. ルドゥの死と刊行計画の頓挫	
第1部 建築は詩のごとく (Ut poesis architectura)	23
第1章 建築の綴字法	23
1. 建築のアルファベット	
2. 建築の観念的起源としての純粹幾何学形態	
3. 言語的実験	
第2章 円と球体	31
1. 球体の(非)シンボリズム	
2. 円形と劇場性	
第3章 「語る建築」とアルファベットの結合術	38
1. イコノグラフィーからアルファベットへ	
2. 眼に語りかける建築	
第4章 エンブレムとしての建築	41
1. 建築の <small>キャラクター</small> 文字 <small>タイプ</small> と活字	
2. ヒエログリフとしての眼	
第1部結語 <small>キャラクター</small> 文字と可読性	46

第2部 顔貌と怪物 ^{モンスター}	48
第1章 建築の観相学／顔貌 ^{フィジオノミー}	48
1. 建築の面 ^{おもて}	
2. 沈黙する表層	
3. 装飾のアンビヴァレンス	
第2章 外観・徴候・分類——性格 ^{カラクテール} をめぐる視の諸技術.....	56
1. 観相学あるいは顔貌の探偵術	
2. 性格 ^{カラクテール} と適合性 ^{コンヴナンス}	
3. 「語る建築」という修辞法	
4. 情念の過剰は怪物を生む	
第2部結語 建築の観相学が失効するとき.....	70
第3部 性的建築と身体管理の契機——醇化・教育・監視.....	71
第1章 性的建築——明瞭な可視性という欺瞞.....	71
1. 勃たない陽根	
2. 神殿としての「断片化された身体」	
3. 建築家としてのサド——放蕩の館と視るための空間	
第2章 教育と労働における性的な契機.....	93
1. 教育としての性愛	
2. 美德の学校	
3. 作業場 ^{アト} ／性的な場所 ^{リエ}	
第3部結語 連帯と結合.....	102
第4部 書物の中の／書物としての理想都市.....	105
第1章 イメージとテキストの連関.....	107
1. 閼としての扉 ^{フロンティスピース} 絵	
2. 明瞭な可視性とそれを裏切るテキスト	
3. イメージとテキストの相互干渉	
第2章 入信儀礼から終末へ.....	115
1. 理想都市へのイニシエーション	
2. テキストの異種混淆性、主体の複数性	
3. 暦としての書物	
第3章 イメージとテキストの協働と裏切り.....	129

1. 「宿駅／留 (station)」としての見出しと図版	
2. 落とし穴、虫喰い、夾雑物	
第4部結語 世界のモデルとしての書物	134
第5部 世界創造主としての建築家	136
第1章 宇宙の建築家	137
1. 建築家としての造物主	
2. 神話的宇宙としての理想都市	
第2章 宇宙と都市	150
1. 宇宙秩序の反映としての都市	
2. 礼拝堂のシンボリズム	
第3章 眼としての建築家	156
1. パノプティコンと太陽崇拜	
2. 視ることのエロティシズム	
3. 視線の態様の転回	
第5部結語 世界創造の模倣と「建築の起源」の再演	163
結語	167
補遺：ルドゥ『建築論』（1804年刊行）の構成	170
文献一覧	182
図版情報	201

凡例

1. 本論文ではルドゥの著作の底本として、Dr. Alfons 社より刊行されたファクシミリ版『建築論』（*L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Nördlingen: Verlag Dr. Alfons, 1987）を使用している。本文中での引用に際しては、筆者による訳文と原文を併記し、原著のページ数を[]内に表記した。なお、参考として白井秀和による全訳『クロード・ニコラ・ルドゥー「建築論」註解』（上下巻、中央公論美術出版、1994年）の対応巻・ページ数を脚註に記した。
2. ルドゥの著作『芸術、慣習、法制との関係の下に考察された建築（原題：*L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*）』は『建築論』、1847年にダニエル・ラメにより刊行された図版集『C.N. ルドゥー：建築論、ラメ版（*C.N. Ledoux : L'Architecture Edition Ramée*）』は「ラメ版『ルドゥーの建築論』』と略記する。
3. 外国語文献からの引用は、脚註に邦訳を記していない限り、拙訳による。
4. 引用中の [] は訳註を、[...] は中略を表す。下線による強調は引用者による。
5. ルドゥーが『建築論』中で構想した架空の都市の名は、原語の表現に基づけば「ショーの都市（*la ville de Chaux*）」である。しかし、フランス、フランシュ＝コンテ地方の「ショーの森」の中に実在する「アルケ＝スナンの王立製塩所」と峻別するため、本論文中では「ショーの理想都市」という表現に統一した。

序論

第1章 本論文の概要と意義

クロード=ニコラ・ルドゥ (Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806) 【図 0-1】は、フランス革命前後に数奇な運命を辿った「呪われた建築家」として、同時代の様式からは逸脱した「幻視者」^{ヴィジネール}として、あるいはモダニズム建築を予告した時代の先駆者として、現在ではほとんど神話化された存在となっている。

本論文はルドゥに関するモノグラフィックな研究である。世界遺産「アルケ=スナンの王立製塩所」(1779年竣工)【図 0-2】設計者であり、また『芸術、慣習、法制との関係の下に考察された建築 (原題: *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*)』(パリ、私家版、1804年、以下『建築論』と略称)【図 0-3】に収められた「幻視的」な建築案でも知られるルドゥは、絶対王制下での「国王の建築家」から「新しい社会のための都市構想」へと、時代の転回を反映する特異点に位置している。

本論文が焦点を当てるのは、ルドゥの建築構想や言説の内に存在する、いくつかの特異的な性質——「建築の起源」としての幾何学性志向、「建築の性格 (キャラクター)」概念の具現の仕方、都市構想における「性愛」という契機、書物の構造が出来させる仮構的な「都市空間」性など——である。しかしこの固有性は、時代から完全に乖離し独立したものではない。むしろ、その——ときに幻視的とか奇矯といった形容を付されてきた——特異性のうちに、同時代の、あるいは次に来るべき時代の性質が、歪んだ鏡像のように映し出されているのである。本論文は、この歪んだ反映像を言語化し分析するものでもある。もっともこれは、ただ「同時代の文脈」に解釈の根拠を求めるような、単純な還元主義とは異なる。ルドゥの作品は、同時代の思潮に与しつつも、そこから離反する要素を併せ持つ。後者を単に特殊な偏差として片付けるのは適切ではない。むしろかような「歪み」や「横滑り」に着目し分析することで、ルドゥの生きた時代の認識や「欲望」のあり方が炙り出されるであろう。

第2章 先行のルドゥ研究の系譜と本稿の位置づけ・独創性

2. 1. ルドゥに関する先行研究

ルドゥの死後四半世紀も経たないうちに、この建築家に対する評価には批判的なものが目立つようになる。1832年にはヴィクトル・ユゴーがパリの徴税市門を嘆き、1852年には建築家のレオン・ヴォードワイエ (Léon Vaudoyer) が、ルドゥの「語

る建築」を「常軌を逸したもの」と糾弾する記事を『マガザン・ピトレスク (*Le Magasin Pittoresque*)』に寄稿している。1847年には『建築論』の図版集がダニエル・ラメ (Daniel Ramée) により刊行されるが (以降「ラメ版『ルドゥの建築論』」と表記)、そこからはルドゥによる文章が削除されており、この時点で『建築論』のテキストに対する評価がほぼ失われていたことが伺える。19世紀半ば以降は、ルドゥは暫くの間忘却された存在となる。革命と同時期に「国王の建築家」を失脚し投獄されるという、毀誉褒貶の激しい生涯や、また1895年以降は操業を停止していたアルケ=スナンの製塩所が、1926年にはダイナマイトで爆破されるという逸話も加わり、後には「呪われた建築家」の称号すら与えられたほどである¹。

忘れ去られた存在であったルドゥを「再発見」したのは、エミール・カウフマンである。ウィーン学派美術史学の薫陶を受けたカウフマンは、各時代のいわば「時代精神」の発現を、建築の視覚的形式において見出そうとした。カウフマンは『ルドゥからル・コルビュジエまで——自律的建築の起源と展開』(1933年)²において、ルドゥの建築にバロックの終焉と「建築の自律性」の確立を見て取り、来るべき時代の先駆という位置づけを与えた。タイトルが示唆する通り、この書ではルドゥによる造形、とりわけ幾何学形態の使用に、モダニズム建築の胚胎が読み込まれている。『三人の革命的建築家——ブレ、ルドゥ、ルクー』(1952年)³では、革命期前後に活動し、特異な「紙上建築」を残したこの3人の建築家の様式に、「革命的 (*révolutionnaire*)」という独自の規定を与えた (この3名の「^{ヴィジオネール}幻視者」たちを一括して論じる傾向は、このカウフマンの遺産といえよう)。カウフマンの方法論の最大の特徴は、ルドゥの

¹ ピエール・カストは1953年に『呪われた建築家——クロード=ニコラ・ルドゥ (*L'architecte maudit, Claude-Nicolas Ledoux*)』と題された映画を撮っている。タイトルこそ怪奇映画風だが、実質は建築家ルドゥの略歴とアルケ=スナンの王立製塩所の概要、『建築論』での理想都市構想の要点を解説したドキュメンタリーであり、建築図面 (版画) と実写映像のモンタージュにより構成されている。フランス Cinématique の *fond ancien* から提供された動画：http://www.dailymotion.com/video/xv7h64_1-architecte-maudit-film-de-1953-sur-claude-nicolas-ledoux-architecte-des-lumieres-sous-les-regnes-d_shortfilms [2014/1/22]

² Emile Kauffman, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur*, Wien: Dr. Rolf Passer, 1933. [エミール・カウフマン『ルドゥからル・コルビュジエまで——自律的建築の起源と展開』白井秀和訳、中央公論美術出版、1992年。] なおこのカウフマンの著作を、ベンヤミンは『パサージュ論』の「W フーリエ」の項目で引用している。ベンヤミンはルドゥの「ショーの理想都市」を、フーリエの構想とよく似たユートピア的かつ共産主義的なコミュニオンと理解していたようである。参照：ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論』第4巻、198ページ。

³ Kauffman, « Three Revolutionary Architects : Boullée, Ledoux, Lequeu », *Transactions of the American Philosophical Society, New Series, Volume 42, Part 3*, pp.431-564, Philadelphia, 1952. [エミール・カウフマン『三人の革命的建築家——ブレ、ルドゥ、ルクー』白井秀和訳、中央公論美術出版、1994年。]

建築構想にフランス革命や理性主義といった、18世紀後半の社会的、政治的、精神的な動向の先駆的な発露を見出そうとする点にある。

このカウフマンのルドゥ論に触発されたハンス・ゼードルマイアは、『中心の喪失——時代の兆候と象徴としての19-20世紀の造形芸術』（1948年）⁴において、人間と神の関係が混乱した近代の精神の造形芸術上の発露である「中心の喪失」の徴候を、ルドゥの球体建築に見出している。ここでも、「芸術の視覚的形式に時代精神が体現される」という枠組の下、アヴァンギャルドの精神を先駆的に体現した建築家ルドゥという捉え方が保持されている。

新古典主義時代の建築と建築思想に、同時代の啓蒙主義やフランス革命の基盤を為す（と見なされてきた）思想の体現を読み込み、「自律的建築」や「革命様式」、「理性の時代の建築」と規定するカウフマンの議論には、様々な瑕疵がある。啓蒙主義時代の思潮を「理性」という側面のみから捉える発想はあまりに一面的であり、同時代に共存していたフリーメイソン流の神秘主義傾向や、またサドのような悪徳こそを「自然の声」の実現と見なす思想を取り零している。また、カウフマンもゼードルマイアも、「近代」の精神的特徴と自身が規定するものの胚胎をルドゥに見出すが、その背景には単線的かつ目的論的な歴史観や、単純な反映主義（芸術の様式に時代精神が現れる）がある。

カウフマンとゼードルマイアは、「近代」に対する態度は対極的ではあるものの、ルドゥの造形をその嚆矢と捉える点では共通している。これとは反対に、ルドゥも属する18世紀フランスの建築ドローイングを「凋落」という概念から捉えようとするのが、カール・リンフェルト（Carl Linfert）である。その博士論文「ルイ14世治世の終わりからルイ16世までのフランスの想像的建築ドローイング（*Die Phantasie-Architekturzeichnung der Franzosen vom Ende des Louis Quatorze bis zum Louis Seize*）」（1927年ケルン大学提出）でリンフェルトは、建築ドローイングは絵画的なイメージと建築空間の経験の再現という、2種類の表象形式が共存する場であることを説く。そして、このような建築ドローイング固有の形式の「凋落期」である18世紀に、独特の「想像的（Phantasie）」なものの発現を見出す。

「ルドゥの発見者」カウフマンの立脚した時代認識の限界を超えようとする動きが、次に生まれてくる。ベルナール・ストロフは『建築家ルドゥー（原題：クロード=ニコラ・ルドゥ事件——神話の屍体解剖）』（1977年）⁵で、アルケ=スナンの王立製塩

⁴ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1955. [ハンス・ゼードルマイア『中心の喪失——危機に立つ近代芸術』石川公一・阿部公正訳、美術出版社、1965年。]

⁵ Bernard Stoloff, *L’Affaire Claude Claude-Nicolas Ledoux : autopsie d’un Mythe*,

所は「ショーの理想都市」の準備段階ではなく、それ自体が完結し独立したプロジェクトであることを、当時の製塩所建設をめぐる政治的・社会経済的な状況や、ルドゥによる計画案の変遷、『建築論』と同時代の社会思想との関連等を辿りつつ論じている。ルドゥの建築プロジェクトを通じた社会改革構想に「美德」の契機を見出したのも、ストロフの貢献であろう。1980年に公刊されたミシェル・ガレの『クロード=ニコラ・ルドゥ 1736-1806』⁶は、最初の本格的なモノグラフィーである。この書ではルドゥの作品が年代順に網羅され、巻末には年表やルドゥに関する一次資料の抄録も収められている。爾後のルドゥ研究のほとんどが、実証的事実に関しては基本的にこのガレの仕事に依拠しているといつてよい。

アンソニー・ヴィドラーは1970年代から包括的なルドゥ研究を開始し、1980年代末から本格的な研究書を刊行している。現代建築における新古典主義の参照という、カウフマンと通底する関心から出発しつつ、ヴィドラーは『クロード=ニコラ・ルドゥ——アンシャン・レジーム末期の建築と社会改革』（1990年）⁷で、同時代の建築理論、社会制度や社会思想、文学、科学と個々のルドゥ作品（とりわけ王立製塩所と『建築論』）との関係を示している。これは、ルドゥによる建築構想の性質と特異性を明らかにしつつ、それらを時代固有の「認識の枠組」の中に位置づけようとする作業である。また近年では、パリ第一大学の建築史部門「ルドゥ・センター」のディレクターでもあったダニエル・ラブロが、ルドゥによる作品の形態とテキスト双方の分析を通して、新古典主義時代の芸術思潮や他の建築作品との関係を辿り、同時代の文脈において位置付ける作業を行なっている（『クロード=ニコラ・ルドゥ』2005年⁸など）。

本邦においては、『建築論』の邦訳と註解を手掛けた白井秀和が、建築史の分野から包括的なルドゥ研究を進めてきた。また、ルドゥの「前衛性」や「特異性」の部分を評価し特権的な存在と見なす、主に日本の論壇で生まれ、受容されてきたルドゥ観（特に磯崎新⁹、浅田彰¹⁰ら）がある。

Bruxelles : Mardaga, 1977. [ベルナール・ストロフ『建築家ルドゥー』多木浩二・的場昭弘訳、青土社、1996年。]

⁶ Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Paris : Picard, 1980.

⁷ Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, Mass.: MIT press, 1990.

⁸ Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux : William Blake & Co, 2000 ; *Id.*, *Claude Nicolas Ledoux*, Paris : Monum, Éd. du patrimoine, 2005.

⁹ 磯崎新『磯崎新の建築談義 #10 ショーの製塩工場』六耀社、2001年。

¹⁰ 浅田彰「空間の爆発——ヴィジオネールたちの建築」樋口謹一編『空間の世紀』筑摩書房、1988年、321-349ページ。

個別の論点において示唆的な研究も、数多く出ている。ミシェル・フーコーは1970年代以降、18世紀の西欧においては建築や都市計画が、統治の目的や技法の反映される特権的な場となったと説いてきた。そして、視線による統治と規律のシステムである「一望監視施設」^{パノプティコン}や、社会の「衛生」のための囲い込み施設である「施療院」^{オスビス}に着目する中で、ルドゥによる王立製塩所や理想都市案にも言及している¹¹。これは、社会思想やそれを下支えする微視的な権力との関係においてルドゥを捉えようとする試みであり、以降建築史の領野でなされるルドゥ研究（例えばヴィドラー）にも多大な影響を及ぼすこととなった。三宅理一『エピキュリアンたちの首都』（1989年）は、ルドゥも含む新古典主義建築とフリーメイソンの活動および思想との関係を検証しており、カウフマンの「理性の時代」という一面的な理解を突き崩し、新たな視点を補うものである。また、『サド、試論』¹²ではサドの小説における空間描写に着目した文学者ベアトリス・ディディエは、論考「文筆家ルドゥ (Ledoux, écrivain)」(1980年)¹³において、文学研究の立場から『建築論』の文章の構造や、テキストとイメージの関係に焦点を当てた。「判読困難」という評価のついた19世紀半ば以降、異質なテキストの無秩序な接ぎ合わせであり、理論的な構造を欠いているとして等閑視されがちであった『建築論』の本文に着目し、その性質を分析した研究は未だ僅少である（他には先述のヴィドラーが言及している）。また美術史家のジャン＝クロード・レーベンシュテインは、『建築論』に登場する男根型のプランを持つ閨房建築「オイケマ」に焦点を当て、同時代のポリアポス崇拝的な図像とも比較しつつ、この奇妙な形態の建築が「ショーの理想都市」の中で担った位置について論じている（『トランザクション』2007年¹⁴）。また八束はじめはフーコーに立脚し、18世紀の「生政治」という観点から、ルドゥの都市構想の性質を分析する（『ル・コルビュジエ——生政治としてのユルバニスム』2013年）。

1960年代からは、「紙上建築 (paper architecture)」や「アンビルト (Unbuild)」の概念が登場し、ルドゥもこの文脈で再評価されるようになる。1968年にはヒュー

¹¹ Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975 ; *Id.*, *Les machines à guérir, Aux origines de l'hôpital moderne ; dossiers et documents*, Paris : Institut de l'environnement, 1976 ; *Id.*, « L'œil du pouvoir », entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot, dans J. Bentham, *Le Panoptique*, Paris : Belfond, 1977 ; *Id.*, « Space, Knowledge and Power (Espace, savoir et pouvoir) », entretien avec P. Rabinaw, trad. F. Durand-Bogaert, Skyline, mars 1982.

¹² Béatrice Didier, *Sade, essai*, Paris : Denoël, 1976.

¹³ *Id.*, « Ledoux, écrivain », éd. par Daniel Ternois, *Soufflot et l'architecture des Lumières*, SNRS, 1980, pp. 253-259.

¹⁴ Jean-Claude Lebensztejn, *Transaction*, Amsterdam : Kargo, 2007.

ストン大学企画の展覧会『幻視の建築家たち——ブレ、ルドゥ、ルクー』¹⁵が開催され、この3名の「^{ヴィジオネール}幻視者」たちによる建築デッサンが展示された。1984年にはイギリスで『芸術家としての建築家』展¹⁶が開催される。建築図面を、建築を実現するプロセスにおける準備段階と捉えるのではなく、それ自体完結した空間表象と見なし、様々な物理的制約（重力や材料の性質、資金など）から自由な、あるいは二次元平面であるからこそ可能となる表現として評価する動向は、この1960年代から顕著になる。実際、イギリスのアーキグラムのように、「アンビルト」の作品制作を旨とするような建築家集団も現れた。このような潮流の中、ルドゥに関してはとりわけ『建築論』中の奇矯な図版（巨大な眼の中に栈敷を描いた「ブザンソンの劇場への一瞥」や、当時は物理的に建造不可能だった球体建築案「ショーの都市の墓地」、「農地管理人の家」など）が注目を集めた。この「紙上建築」論は、2000年前後にはデジタル技術の進歩とともに「ヴァーチャル・アーキテクチャー」といった概念とも結びついてゆく。それらは概して通史的で——ルネサンス期の理想都市計画図からピラネージや「三人の幻視者」、ヒュー・フェリスやロシア・アヴァンギャルドの建築ドローイング、ときにはCAD図面までも含む——概括的なものであった。しかし、建築表象を現実の築造プロセスから独立させ、完結した「作品」として研究や批評に値するという認識を確立したことは、大きな貢献であるだろう。

ルドゥの生んだ作品の意味を同時代の文脈の中に回収してしまうのでは、その特異性や同時代性、影響関係を越えたインパクトが把握し難い。しかしその特異性ばかりを強調する論法は、その畸形的な建築構想が映し出していた時代特有の心性や欲望を、覆い隠してしまう虞がある。

2. 2. 本論文の立場と構成

本論文は、従来のルドゥ研究では看過されてきた側面や観点を掬い上げ、より広い見取り図の中に位置づけ直すものである。

本研究の目的は、テキスト（ルドゥ自身による文章を含めた諸言説）とイメージ（図版や実現された建築物）両面の解読と分析を通して、ルドゥの建築構想、とりわけ畢生の書『建築論』の特徴を抽出し、建築史の枠内のみならず、18世紀後半という時代を支配した認識の枠組の中に位置づけることにある。その意義は、ルドゥの建築構

¹⁵ Exh. cat., *Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Houston: University of St. Thomas, 1968.

¹⁶ Exh. cat., *The Architect as Artist*, New York: Rizzoli, 1984.

想を、建築史・都市計画史の範囲内でのみ取り扱う従来の研究傾向が看過してきた点を補い、より広い文脈の中に位置づけ直し、時代特有の「心性」や「欲望」を明らかにする点に存する。それは、新古典主義建築（史）研究という範囲に限らず、時代の思想（啓蒙主義）や、18世紀後半から19世紀前半にかけての社会思想にもおよぶ、広範な意義である。

第1部（建築は詩のごとく *Ut poesis architectura*）では、新古典主義時代における、建築の「起源」ないし「元型」探究の流れにおける、ルドゥ独自の流儀について取り上げる。ルドゥは建築を基礎的構成単位にまで還元し、純粋幾何学図形（円と方形）を基本ユニットと見なす。ルドゥはこれを建築の「アルファベット」と呼んだ。すなわち、建築とは書記素の組み合わせによって形態を構築する、一種の綴法だといふのである。この発想は、啓蒙主義時代の人間活動の諸起源を考察する思潮や、また普遍言語探究という知的営為とも並行するものである。ここからはさらに「文字」としての建築というテーマが浮上してくる。ルドゥにおける「建築の文字性」には、二つの流儀がある。ひとつは前述の「アルファベット」であり、その中でも「球体」および「半円形」は、その象徴性や「視覚」との関係において、特権的な意味合いを持っている。また、シニフィエを持たない書記素という性質を離れて、文字の持つ形態がその意味の解釈を誘うような、「ヒエログリフ／エンブレム」としての建築という側面も存在している。

ルドゥの建築は後世、「語る建築」と呼ばれた。ルドゥの建築における「驚異」を指し示すこの呼称はしかし、建築物の視覚的形態が建築物の「^{キャラクター}性格」を伝達すべしという、新古典主義時代の建築理論に則ったものでもあった。第2部では、建築の外貌とその「^{キャラクター}性格」との対応関係という、一種の「観相学」を巡る諸問題を扱う。18世紀には、「キャラクター」は幅広い射程を有する概念となっていた。身分制秩序内での振舞いと内面の連関、内的な情念の外部表出の問題、あるいは外観の徴表に基づく自然史上の分類概念などである。ここではいずれも、外部や表層における内的なものの発現態様、あるいは外観から不可視の内部を読み取る作法が問われている。

ルドゥの作品はこのような同時代の思惟の反映を目指しつつも、観相学の約定を外れて、「モンスター（キメラ的畸形・怪物）」のような混淆物を生み出してしまふ。その過程を、同時代のパラダイムを参照しつつ分析したのが、この第2部である。

第3部では、ルドゥの都市・建築構想のうちに、当時の身体や性をめぐる認識や微視的な権力がいかに反映されているかを検討する。ここでは、国家管理による売春のための共同体を提案するレティフ・ド・ラ・ブルトンヌ (*Restif/ Rétif de La Bretonne*)、リベルタン小説の第一人者であると同時に「建築マニア」でもあったサド (*Donatien*

Alphonse François de Sade)、性愛を通じて連帯するユートピア的社会を構想したシャルル・フーリエ (Francois Marie Charles Fourier)、解剖デッサンと断片化された身体器官を模した建築案とに固執し続けたジャン=ジャック・ルクー (Jean-Jacques Lequeu) らが比較項となる。まずは、男根型の平面図を持ち、青年の訓育のための性的放蕩に向けられた建築物「オイケマ」が分析の対象となる。また、「教育 (éducation)」や「連帯した労働」という概念は、近代的なディシプリン (規律・訓練) という側面と、性的なニュアンスを同時に含む。サドはこの二重性を巧みに利用したが、ルドゥ『建築論』中のショーの理想都市に登場するいくつかの建築案にも、このような契機が現れ出ている。

第4部では、『建築論』が書物としての物理的構造 (テキストとイメージの連関、ページ内のレイアウト) や「語り」の形式において内包する、仮構的な空間性を分析する。ルドゥによる「ショーの理想都市」は、現実の都市の代理物に留まらず、その等価物であったことが明らかになるであろう。

第5部では、ルドゥによる「宇宙創造主としての建築家」という自己表象の分析を行なう。この作業を通して、ルドゥの建築・都市構想においては、太陽崇拝や宇宙と「マイクロコスモス」との照応という旧来的な性質と、「視線」による効率的な支配という近代性とが、「太陽=眼」という換喩関係を軸に共存していることを明らかにする。

本研究の特色および独創性は、ルドゥという新古典主義時代 (啓蒙主義時代、フランス革命期前後) の建築家を、建築史に留まらず、同時代の思想というより広いパラダイムにおいて位置づける点にある。この成果は、新古典主義フランスの建築史研究に新しい視角を付加するのみならず、啓蒙主義から19世紀初頭までの思想史・心性史研究にとっても、重要な貢献となるであろう。

第3章 ルドゥの生涯、主な建築作品と『建築論』の経緯

3. 1. 出自と教育的背景

ルドゥは1736年3月27日、マルヌ県のドルマン (シャンパーニュ地方近郊) の商人の家に生まれた。翌日にはカトリックの幼児洗礼を受けている¹⁷。実家は決して

¹⁷ Archives communales de Dormans に収められた Acte de baptême (洗礼証明書) より。Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, p. 259 に再録あり。なおラブロは、ルドゥ作品、とりわけ『建築論』における「美德 (vertu)」や「道徳 (morale)」という契機に着目し、この点を分析する上で出自や生育歴 (市民層でキリスト教者の家庭出身であること) を重要視している。Rabreau, *Claude Nicolas Ledoux*, 2005, p. 11.

富裕ではなかったが、幼い頃から描画に早熟な才能を示し、ソワソンの修道院外聖職者大修道院長 (abbé commendataire) だったアシル・ド・サスナーージュ (Achille de Sassenage) の庇護を獲得する。中等教育は奨学金を得て、パリのコレージュ・ド・ボーヴェ (Collège de Beauvais) に進学、奨学金の期限切れにより 17 歳でこのコレージュを退学した後は、軍事・戦争画を専門とする版画師の工房で修行を行なった。その後、ジャック＝フランソワ・ブロンデル (Jacques-François Blondel) ——後に建築アカデミーの教員となり、『百科全書』の建築関連項目の執筆も手掛ける人物——の私塾にて、建築術を修める。このブロンデルの弟子には、ルドゥ同様「革命期の幻視の建築家」として名高いエティエンヌ＝ルイ・ブレ (Étienne-Louis Boullée) もいた。しかし、この時代の著名建築家の輩出母体となった建築アカデミーには、ルドゥは在籍しなかった可能性が高い。少なくとも、彼がコンクールを受けた記録は残っていない。したがって、その優勝者の特権であるローマ滞在も、ルドゥは経験することがなかった (ルドゥの死亡記事執筆者である「J.C.」は、ルドゥが生涯において一度もイタリアに赴かなかったことを強調している¹⁸⁾。

3. 2. 建築家としてのキャリア形成

文献に現れるルドゥの最初の建築作品は、カフェ・ミリテール (Café Militaire、パリ、サン・トノーレ通り) の内装【図 0-4】である。当代のジャーナリスト、エリ・フレロン (Élie Fréron) ¹⁹⁾による 1762 年の『文学年鑑 (L'année littéraire)』誌上の記事²⁰⁾に言及されており、このときルドゥは 26 歳であった。1764 年には水・森林管轄の建築家 (architecte des Eaux et Forêts) に任命される (67 年まで在職)。1767 年には、王立建築アカデミーへの入会申請を一度却下されているが、これに続く 3 年間は建築家としての地歩を固める期間となった。この時期に彼は、ユゼスの邸館【図 0-5】、モン・モランシーの邸館、サン・ジェルマン嬢の邸宅や当時人気だった踊り子ギマール嬢の邸宅【図 0-6】、さらにはデュ・バリー夫人のルーヴシエンヌの別邸【図 0-7】を手掛けている。とりわけ、ルイ 15 世の寵姫であったデュ・バリー夫人の庇護

¹⁸⁾ J. C., « Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude Nicolas Ledoux », *Annales de l'Architecture et des Arts*, 1810. なおこのイニシャル「J. C.」なる執筆者は、今日ではジャック・スレリエ (Jacques Cellérier) に帰されている。

¹⁹⁾ このフレロンはジャック＝フランソワ・ブロンデルの講義を受講していたこともある (François Cornou, *Trente Années de lutte ... Élie Fréron*). 『文学年鑑』はフレロンが 1754 年に創刊し、死去する 1776 年まで編集に当たった文芸批評誌である。

²⁰⁾ Elie Fréron, *L'année littéraire*, tome 6, 1762, p. 282.

は、ルドゥの建築家としてのキャリアに大きな飛躍をもたらした。彼は 1771 年に、ロレーヌとフランシュ=コンテ地方の製塩所監視官 (Commissaire aux salines)²¹をルイ 15 世より拝命するが、この際にもデュ・バリール夫人の口添えがあったと言われている。1773 年には、ついに王立建築アカデミー会員に選出され、「王の建築家 (Architecte du Roy)」の地位を与えられるに至る。もっとも、年代記『フランスの文学の共和国の歴史に資する機密記録 (*Mémoires Secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*)』1777 年 11 月 8 日の記述によれば、ルドゥのアカデミー会員就任は、決して満場一致の支持を得たわけではなかったようである。

趣味、高貴さ、想像力を示すが、しかし時として聡明さに欠ける作品で知られる若き建築家ルドゥ氏は、多くの先入会員たちの利益に反して、建築アカデミーの会員に選ばれた。総監査官はアカデミーの会員諸氏に向かって、デュ・バリール伯爵夫人と自分は、ル・カルパンティエ氏の逝去による空席をルドゥ氏に与えることを望むと宣言した。リュシエンヌの新しい別邸を建造したのは、この芸術家である。他にも彼はギマール嬢のためにテレプシコーラの神殿を、また数多くの、偉大というよりは心地好い記念的建造物を手掛けた。

Le Sr. Le Doux, jeune Architecte, connu par plusieurs ouvrages qui annoncent du goût, de la noblesse, de l'imagination, mais auquel il manque quelquefois de la sagesse, vient d'être élu Membre de l'Académie d'Architecture, au préjudice de beaucoup de ses anciens. M. le Contrôleur générale a déclaré à Mrs. de l'Académie, que Madame la Comtesse Dubarri & lui desiroient qu'on donnât la place vacante par la mort du Sr. Le Carpentier au Sr. Le Doux. C'est cet Artiste qui a construit le nouveau Pavillon de Lucienne. Il a fait aussi le Temple de Terpsicore de Mlle. Guimard, & quantité d'autre monumens plus agréables que grands.²²

3. 3. アルケ=スナンの王立製塩所

ルドゥが王立建築アカデミー会員に列せられた 1773 年は、アルケ=スナン

²¹ 1757 年から 71 年までは、フランシュ=コンテ県の製塩所監視官 (Commissaire) の地位には、国立土木学校の初代学長として知られるジャン=ロドルフ・ペロネ (1708-94) が就いていた。このペロネを通じて、ルドゥは当時国立土木学校で教授されていた都市・建築構想や技術に触れることができたはずである。

²² Bachaumont, *Mémoires Secrets*, Tome7, 1777, p. 91-92.

(Arc-et-Senans) の王立製塩所建設が議会決定された年でもあった。ルドゥは、貴族たちの城館建築に加え、この王立製塩所の設計も任されることとなる(着工は1775年)。後の『建築論』中で展開される製塩事業を基盤とした「ショーの理想都市」は、この自らが設計を手掛けたアルケ=スナンの王立製塩所に範を採ったものである。また、王立製塩所の設計を任されたことは、この時期のルドゥが、同時代に生起した種々の政治・経済・社会的変化——とりわけアンシャン・レジームの財政政策と資本主義の台頭——と深く関わり合う場に位置していたことの証左でもある。

当時、塩は重要な国税徴収源であり(塩税はガベル *gabelle* という特別な名で呼ばれていた)、それゆえに価格が高騰し、貴重な資源となっていた。王立製塩所の建設は、この地下資源の所有・収益権が、旧来的な封建領主から王権へと移行したことを意味している。しかし同時にそこには、資本主義の進展を背景に勃興しつつあった市民階級の手も介入してくる。1774年以降、国王は王立製塩所の管理を企業家に委ねるが、このことは産業ブルジョワジー台頭の大きな足掛かりとなった。アルケ=スナンの王立製塩所の経営・管理を請け負ったのは、ジャン=ルー・モンクラール (Jean-Roux Monclar) という資本家だった。つまりこの時期の製塩所は、中央の王権と新興ブルジョワジーの経済的資本という二種類の力——ストロフの言によれば「生まれたばかりの権力の二重性²³」——に支配されていたのである。

産業のための建築群中に労働者の住居も擁し、生活の場と労働とを直結させた共同体は、フランスでは既に17世紀半ばから存在していた。いずれも、特定の産業形態に資する地理的・資源的条件が揃い、かつ隔絶された場所に設立されているという特徴を持つ。1666年にはコルベールによりシェルブールにガラス工場の村が、1677年にはクレルモン=レロー近郊のヴィルヌヴェットにラシャ工場を中心とする村が作られた。17世紀の製塩所の多くもまた、労働者たちの共同体という性質を有していた。1667年にやはりコルベールの命でパリに建造されたゴブラン工場も、生産・労働の場に労働者の宿舎が設けられていたという点で共通する。ルドゥの師ブロンデルは彼の著作『フランス建築』で、宮殿や邸宅ばかりを扱うなかの唯一の例外として、王立ゴブラン工場に言及している【図0-8】²⁴。ルドゥによるアルケ=スナンの王立製塩所

²³ ストロフはルドゥの時代に製塩所の置かれていた状況を、以下のように的確に記述している。「絶対君主に絶対的に欠けるものは金であり、絶対君主は、何年か分の権威と権力を、資本を掌握しながら絶対的に権力を必要としているひとりのブルジョワに委ねる。すでにこの段階で、ルドゥは、未完でありしかも完成しえないアンシャン・レジームのシンボルであった貴族と、貨幣を掌握している産業ブルジョワジーとの間で起こる移動を感じ取り、それを介した、古い秩序の廃跡の上にこの新しい価値を打ち立てることを可能とする権力を引き出したのである」。ストロフ『建築家ルドゥー』59ページ。

²⁴ Blondel, *Architecture française...*, tome 2, 1752, p. 96-99.

(特に第一案) とこのゴブラン工場の間には、いくつかの共通点が見られる。職人・芸術家や労働者の住居も併設された一種の産業共同体であること、運搬の動線の工夫、中庭 (cour) を挟んだ建築物の配置などである。ルドゥが師による書物の記述を参考にした可能性は十分にある。

ルドゥが最初に着想したのは、正方形のプランを持つ建築案だった【図 0-9】。形態こそ凡庸であるが、既に後の半円形プランの製塩所に置かれることとなる機能のほとんどが網羅されている。以下に、平面図上に付記されているその諸機能を列挙しておこう。

A. 正門／B. 工場長の館／C. 礼拝堂／D. 共同の竈／E. 労働者の宿舎／F. 蹄鉄工の宿舎／G. 大工の宿舎／H. 倉庫／I. 塩の倉庫／L. 製塩の場所／M. 塩水の貯水池／N. 乾燥室／O. 塩を積み出す屋根付きポーチ／P. 効率化のための屋根付き回廊／Q. 労働者の庭／R. 事務員の庭／S. 工場長の庭

ここでとりわけ目を引くのは、「P. 効率化のための屋根付き回廊」である。回廊空間による移動と効率という発想は、続く 19 世紀に顕在化する空間概念——フーリエの「ファランステール」計画や、パリのパサージュ、また政府主導で行なわれたフランス全土に渡る鉄道網敷設計画など——を先取りしている。

実現された第二案【図 0-10】では、全体の形状はもちろん、監督官の館の位置と機能も大きく変更されている。第一案では、監督官 (Directeur) の住居には事務員の住まいが併設され、位置も入場門の両脇に配されていた。続く第 2 案では、監督官の館は独立し、半円の中心へと移される。監視の視線が、パノプティックな権力と機能を獲得するに至るのである。

「国王の建築家」だった時代のルドゥが手掛けたのは、専ら徴税事務に関連する建築物であった。1785 年、既に徴税請負事務局 (Ferme général) 担当の建築家であったルドゥは、当時の財務総監カロヌ (Charles Alexandre de Calonne) よりパリの徴税市門 (Barrières de Paris) ²⁵ 【図 0-11】建造の仕事を委ねられたが、フランス革命勃発直前の 1789 年 6 月 15 日 (第三身分による国民議会の宣言の 2 日前)、ルドゥは突如としてこの職を解任されてしまう。

²⁵ ルドゥの設計による徴税市門は、革命の際に圧政の象徴として多くが破壊され、その後 19 世紀にも取り壊しが進み、現在はラ・ヴィレット、モンソー公園、ダンフェール・ロシュロー、ナシオンの 4 カ所に残るのみである。

3. 4. 紙上の理想都市建造へ

この徴税市門建造の任、それからルイ 15 世の寵姫デュ・バリー夫人によるパトロネージのゆえに、ルドゥはフランス革命に際して、旧体制による圧政に与した人物として糾弾を受ける。1793 年 12 月から 1795 年 1 月にかけては、ついにラ・フォルス監獄に収監される。獄中でも、ルドゥは常に建築について語り、「目立つ人物」の一人であったらしい²⁶。収監されていたこの時期には、同姓の死刑囚ルドゥ（この「もう一人のルドゥ」はソルボンヌ大の教授であった）と間違えられ、ギロチンで斬首される寸前までいった、という逸話が残っている。

ルドゥが『建築論』の執筆に没頭し始めるのは、釈放後の 1795 年 1 月以降のことである。彼は自作品の版画化を、既に 1773 年頃から企図していた²⁷。しかしその出版計画は、経済的事情やフランス革命により様々な紆余を経ることとなる。

1801 年にルドゥは、フランス学士院宛に入会希望の書類「建築家ルドゥの作品概要 (*Précis de l'ouvrage de Ledoux architecte*)」を提出するが、ここには『建築論』のプロトタイプともいべき著作に関するメモが添えられていた。それは自身の主要な建築作品を収めたもので、書題は『社会秩序において知られた、あらゆる種類の建造物を含む感情的建築 (*Architecture sentimentale contenant tous les genres d'édifices connus dans l'ordre social*)』である。計 6 巻からなるこの著作は、各巻 100 枚の版画と 100 ページほどの本文を有し、毎年 1 巻ずつ刊行が予定されていた。第 4 巻まではルドゥが 30 年前から準備してきたという建築図面が収められ、残りの 2 巻はパリの徴税市門に割り当てられる。このメモ書きでは、計画中の著作が「ひとつの百科事典、あるいは建築の博物館」であることが宣言されており、さらに取り上げられるべき建造物が列挙されている。ここに挙げられた建築物は、既に後年の『建築論』に登場するものとほぼ同じである²⁸。

²⁶ ストロフ『建築家ルドゥー』37-38 ページ。

²⁷ ルドゥ『建築論』の出版経緯の書誌学的記述は、Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, p. 222-226 および白井『ルドゥー「建築論」註解』第 1 巻、124-128 ページに詳しい。なお、1782 年にはロシアのパーヴェル大公（後の皇帝パーヴェル 1 世）がルドゥの仕事場を訪れ、その建築作品集を予約している (Ledoux, *L'Architecture*, p. 32 ; Gallet, *ibid*, p. 222)。革命直前の 1789 年 3 月 28 日にルドゥは、273 枚の建築図面をこのパーヴェル 1 世に献呈している (Gallet, *ibid*, p. 255)。

²⁸ 列挙されている建築物は、便宜的に分類すると下記の通りとなる。

- ・職種別の住居：貧者の家、炭焼人夫の家、樵の家、下級官吏の家、使用人の家、羊飼いの家、農場番または森林の番人の家、職工の家、職人の家、芸術家の家、卸売商の家、地方総督の家、都会の家、田舎の家、田舎の別荘
- ・共同の住空間：二人の友人のための家、大家族のための家、共同住宅

さらに1802年、ルドゥは『趣意書 (*Prospectus*)』²⁹を刊行する。ここでは、書題が『芸術、慣習、法制との関係の下に考察された建築』と定められ、また巻数も「パリの市門」の巻を1巻のみとした、5巻構成に改められている。各巻で言及されるべき建築物は、以下の通りである。ここでは、「監視の宮殿」や「オイケマ」のような、後の『建築論』の特異性を担保する建築案が明示的に現れる一方、「テレプシコーラの神殿」(ルドゥが1772年に完成させた、踊り子ギマール嬢の邸館の呼称)や「ショーの都市やフランシュ=コンテ地方の建築物」など、既に現存している建築物群も組み入れられている。

第1巻：製塩工場、監視の宮殿、煤けた記念柱、神殿、宮殿、城館、オイケマ(美德のヒュメーンの勝利を用意する)、セノビー(自然人を惹き付ける、孔子による法が実行される)、指導のためのリセ(持続的な快樂をもたらす)、レクリエーションのための記念的建造物、監査員のための宿屋、墓地、田園の住居など、ショーの都市やフランシュ=コンテ地方の建築物。

第2巻：人類の偉大さと、諸芸術の進歩を遠ざける破壊的な熱狂を示す一覧表(tableau)を提示。壮麗な公共建築物(Hôtel)、都会の家と田舎の家、法廷、凱旋門、宮殿の修復、宮殿、広場、公共図書館、多産な羊小屋、整備された農場、証券取引所(信用財産を殖す)、天の使者の宮殿、予備の穀物倉、思弁(spéculation)の館、発見された神殿、才能の安息所、テレプシコーラ(舞踏の女神)の安息所、快樂の館。

第3巻：芸術の起源、発展、凋落と過ちから学ぶ術を検討した後、やがて真実が確実されるだろう。多種多様な都会の家と田舎の家、著名な棟、都市の宮殿、休暇用の宮殿、総合公庫(公共の財産が巨大な総額にのぼる)、生産効率の高い工

-
- ・教育施設：道德の学校、公共学校、教育の館、
 - ・共用施設：団結の館、田舎の集会所、公共広場、劇場、遊戯場、公の娯楽用の家、快樂の館、共同浴場、公共市場、給水所、洗濯所、橋、墓地
 - ・職業施設：製塩所、塩水濃縮工場、塩の倉庫、農場、牧場、穀物倉、作業場、工場、鍛冶屋、商店、厩舎、兵舎
 - ・統治のための施設：調停所、法廷、刑務所
 - ・芸術・諸学・信仰のための施設：図書館、古美術品置き場、城館、宮殿、教会、司祭の館、神殿、凱旋門

²⁹ この『趣意書』の複製版は、*C.N. Ledoux : L'Architecture, Edition Ramée, Princeton Architectural Press, 1983* (ラメ版『建築論』の複製版)に収められている。

場、劇場、商館（自発的に支払われる税金を効率的に集める）。

第4巻：都会と田舎の家、同胞の集会所、朋友の集会所、公共浴場、地方選挙会（comice）、正義によって建立された豪華な宮殿、公共治安のための場所、競売の館、産業がその奢侈品を陳列する賭博場（casins）、広大なドーム

パリの市門：都市のもっとも美しい場所に記憶の神殿を構想（太陽も青ざめる光輪で囲む）

畢生の書『芸術、慣習、法制との関係の下に考察された建築』第1巻は、1804年に漸く刊行をみる。この巻は、240ページのテキストと125枚の挿図³⁰より構成される二折版であった。2年後にルドゥはこの世を去り、本来5巻構成が予定されていた『建築論』は、事実上この第1巻のみで完結することとなった。1804年に刊行された『建築論』の構成は、本論文の「補遺」（170-181ページ）に掲げる通りである。

『建築論』では虚構の都市の中に、ときおり巧妙に現実（ブザンソンの劇場、パリの市門など、既実現された建築の図面）が混入している。それはこの理想都市が途中で潰えた壮大な夢であるという、虚構の外観を創出する。部分的に混入された現実、理想のユートピアへと向かう道程の途上に我々が置かれているという印象を偽造する。

ルドゥはしばしば幻視者（visionnaire）と呼ばれてきた。しかしながら彼の建築構想は、決して時代の文脈から遊離した幻想ではない。むしろ社会的、道徳的、美学的な理想のマニフェストだったのである。革命以前には私邸の設計も手掛けたルドゥであるが、『建築論』で展開されるのは、徹底して「公共」の建築である。この書の正式なタイトル『芸術、慣習、法制との関係の下に考察された建築（*L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*）』にも、ベンサム（Jeremy Bentham）の論考「道徳と法制（*Morals and Legislation*）」（1781）や、モンテスキュー（Charles-Louis de Montesquieu）の『法の精神（*De l'esprit des loix ou du rapport que les loix doivent avoir avec la constitution de chaque gouvernement, les mœurs, le climat, la religion, le commerce, &c.*）』原題直訳は「法の精神について、あるいは法が各々の政体、慣習、気候、宗教、商業などと取り結ぶ

³⁰ 『建築論』に挿入された版画図版の彫版師や年代については、Herrmann, “The Problem of Chronology in C.N. Ledoux’s Engraved Work,” 1960 がそのほとんどを明らかにしている。

べき関係について)』(1748)からの影響が伺える³¹。ここからは容易に、社会改革プログラムという意図が汲み取れるであろう。製塩工場を中心に据えた都市計画は、決して幻想譚の中の異界ではなく、産業資本主義と分業協働による労働に立脚した共同体構想であった。

モッセとラブロが規定するように³²、18世紀の建築家イメージは、世界の創造者(デミウルゴス)であると同時に、社会改革者でもある。建築群の規則的配置、一元的な監視の眼差しによって維持される規律、労働と共同生活を基盤とした自己完結的コミュニティなどは、トマス・モア(Thomas More)を嚆矢とする「ユートピア」論の系譜や、「空想的社会主義者」たちによる社会構想³³とも通底している。しかしルドゥは、ほとんどのユートピア論者とは対照的に、都市を統べる具体的な法制や諸規則を考案していない。それどころか、『建築論』で描写されるショーの理想都市においては、住民の存在は希薄である。「語り手」としての旅行者はいるが、それは未だ「住まわれた空間」ではないのである。

ルドゥは、旧体制アンシャン・レジームから革命を挟み新しい制度へと移行してゆく社会を、建築家の仕事を通して——「国王の建築家」から「ユートピア的理想都市の構想者」へ——体現した。「ショーの理想都市」では共同体を統治する道徳や制度が、例えばレティフ『ポルノグラフ』のような法律条文案などではなく、建築意匠や都市構造、建築物の配置関係として体現されている。『建築論』の書題には「芸術 l'art」、「(道徳的なニュアンスでの)慣習 les mœurs」、「法制 la législation」の三概念が掲げられているが、ルドゥはまた序文においても、「総てが建築家の管轄の下に置かれる——政治、道徳、法制、宗教、政体(... tout est de son ressort, politique, morale, législation, culte, gouvernements. [17])³⁴」と謳い上げている。この書は、建築論(彼の言う「芸術」とはすなわち建築術のことである)であると同時に、社会全般の改革論でもあるのだ。道徳も含めた慣習や法制、政体などを理想的なものへと変えてゆくためのいわば支持体、ないしは下部構造として、ルドゥは「建築」というものを捉えていた。

3. 5. ルドゥの死と刊行計画の頓挫

³¹ Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p. 379.

³² Mosser et Rabreau, «Nature et architecture parlante », p. 224.

³³ シャルル・フーリエ(Francois Marie Charles Fourier)の考案によるファランステール、ロバート・オーウェン(Robert Owen)の建設したニュー・ハーモニアなどもまた、製造業を基盤とした自給自足の共同体であった。

³⁴ 白井訳、第1巻、12ページ。

『建築論』第1巻刊行の2年後の1806年11月19日、ルドゥは息を引き取る。死の1週間後に作成された死後財産目録³⁵によれば、ルドゥの財産はごく儉しいものであった。異種混淆的に先行言説をちりばめた『建築論』の性質は、ルドゥが様々な書物を参照していた可能性を暗示するが、しかし彼の蔵書数はごくごく僅かなものであったという。建築家の死により、『建築論』続巻の刊行計画は頓挫した。既に完成していた図版の多くは、最終的には建築家のダニエル・ラメ (Daniel Ramée) の手に渡る。彼は二度に渡って、図版のみを収録した『建築論』を刊行している。1846年には、既刊の第1巻に新たな図版230枚を加えたものが、翌47年には図版のみ計300枚を収録した通称「ラメ版」が刊行された。

³⁵ 「クロード＝ニコラ・ルドゥ、元建築家、パリ、ポルト・サン＝ドニ、ヌーヴ・ドルレアン通り12在住の死後財産目録」(Inventaire après décès de Claude-Nicolas Ledoux, ancien architecte, 12 rue neuve d'Orléans, Porte Saint-Denis, à Paris, 26 novembre 1806. 所蔵 Archives Nationales, cote. MC/MI/RS/906; cote originelle. MC/ET/XXXIII/841) に記載されているルドゥの資産のうち、絵画作品は一家の肖像画の他にはユベール・ロベールによる記念建造物を描いた絵画が1枚、また書籍にはドリル・ド・サル (Delisle de Sales) の『自然の哲学 (*Philosophie de la nature*)』、ドレイル (Alexandre Deleyre) がアベ・プレヴォ (l'abbé Prévost) らと共に著した『旅行の通史 (*Histoire générale des voyages*)』、『ローマ人の図書館 (*Bibliothèque des romains*)』、レナル (Guillaume-Thomas Raynal) の『哲学的歴史 (*Histoire philosophique*)』、ピロン (Alexis Piron) の著作、ルドゥの師 J.-F. ブロンデルの『建築講義 (*Cours d'architecture*)』があった。Cf. Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, p. 256-257.

第1部 建築は詩のごとく (Ut poesis architectura)

第1部では、ルドゥの建築思想における「言語」としての性質を明らかにする。この「言語」には、複数の次元がある。まずは、基礎的な書記要素としての「文字 (lettre)」の次元である。ルドゥは初等幾何学図形 (円や矩形) を建築の基本的構成要素と見なし、「建築のアルファベット」と呼んだ。この書記素の組み合わせによって、建築物に幾通りものヴァリエーションを構想することが可能となる。有機的総体を基礎的構成単位にまで分解し、余剰物をそれ以上捨象できないレベルまで還元してゆくと同時に、基礎単位の組み合わせによる「結合アルス・コンビナトリアの術」を志向するこの発想は、建築をはじめ人間の諸営為の「起源」を求めようとした同時代の思潮、引いては「言語の普遍的起源」を追究する構想とも通底している。

次に、この「アルファベット」の組み合わせによって構成される、「語る建築 (architecture parlante)」の次元がある。これは「建築物は外観によって自身の性格キャラクターを見る者に知らしめねばならない」という、同時代の思潮の反映でもある。純粹幾何学形態による建築を志向したルドゥが、1世紀半後に生まれたル・コルビュジエのモダニズムと決定的に異なるのは、最終的には形態的類似性に基づいて建築の性格キャラクターの体現を目した点にあるだろう。性格を意味する *caractère* の語が、同時に表意文字をも表すのは、偶然の一致ではないだろう。ここで問題となるのは、構築された建築物を一つの「顔貌」として、ないしは「象形文字」として読み解く際の、観相学的解読術である。

最後に、ルドゥ自身はおそらく明示的には意図していなかったであろうが、書物内に突如現れ出て観者／読者を驚かせる「眼」というエンブレムの次元がある。ここでいうエンブレムとは、アルベルティが『建築に関する十書』において規定するような「解読すべき謎としてのヒエログリフ」の意である。文字は言語記号であると同時に、視覚に対しては「図像」として現れる。反対に、視覚的形象を「文字」として読み解くような知的想像力のあり方も存在する。ここでは、ルドゥにおける「建築としての文字／文字としての建築」のテーマティックと、「文字の図像性／図像の文字性」という問題との交差点が明らかになるであろう。

第1章 建築の綴字法

1. 1. 建築のアルファベット

ルドゥは建築の基本的構成単位を幾何学形態に求め、「アルファベット文字」との

直喩を用いる。

円、正方形、これらは優れた作品の織り地テクスチャーにおいて作者の用いるアルファベット文字である。ここから、叙事詩や哀歌が作られる。神が謳われ、羊飼いが讃えられる。至高価値、威力、悦楽の各々に捧げられた神殿が建立される。家々と社会秩序からもっとも放擲された建物が築かれる。¹

Le cercle, le carré, voilà les lettres alphabétiques que les auteurs emploient dans la texture des meilleurs ouvrages. On en fait des poëms épiques, des élégies ; on chante les dieux, on célèbre les bergers ; on élève des temples à la Valeur, à la Force, à la Volupté ; on construit des maisons, et les édifices les plus ignorés de l'ordre social. [155]

26 文字の組合せによって種々の単語が綴られ、テキストが織られるのと同様に、基本的な幾何学図形の組合せによって多様な建築物を生み出すことができるというのである。

実際、ルドゥの建築案は基礎的な幾何学形態の組み合わせによって構成されている。清水いづみと鶴沢隆は、ルドゥ『建築論』（1804年版および1847年のラメ版）に収録された建築平面図158点（「田園の家」73点、「パリの徴税市門」65点、その他「主要作品」20点）の形態分析を行い、正方形や円を基本とするプロトタイプを抽出した²【図1-1】。そして、ルドゥによる建築平面図は、いずれも基本となる幾何学的形態の「分割、重合、付加、削除、結合³」といった操作に基づいていることを指摘する。この検証は、ルドゥが「建築のアルファベット」を基本的構成ユニットとし、それらの組合せによって多様な建築プランを生み出していたことを裏打ちしている。

これはまさしく、数の限定されたアルファベットを用いて、いくつもの単語の綴りを生み出すこととアナロジカルな作業である。基礎的な要素の組合せによって様々な事物を表現するという発想は、元素をアルファベット記号によって表わし、その組合せによって化合物を記述することを考案した同世代の化学者ラヴォワジエ（1743-94）とも通底する。また、書記素の組み合わせにより無限のヴァリエーションを生み出す方法とは、つまるところアナグラムアルス・コンビナトリアの術であり、一種の結合術である。例えばルネサンス期の思想家ライムンドゥス・ルルス（Raimundus Lullus）の

¹ 白井訳、第2巻、9ページ。

² 清水・鶴沢「クロード＝ニコラ・ルドゥーの建築」329-330ページ。

³ 白井訳、第2巻、329ページ。

「大いなる術 (*Ars magna*)」の一つ、それぞれアルファベット 9 文字が書かれた 3 つの廻転する円盤により、3 文字の組み合わせを得る方法などだ【図 1-2】。もちろん、ルドゥの「建築の綴字法」が結合術アルス・コンビナトリア的というのは、発想において共通性があるというのみに留まり、ルルスやこれを継承したジョルダノ・ブルーノ (*Giordano Bruno*) の記憶術体系のような宇宙観の影響下にあるという意味ではない。ルルスやブルーノにおいては、組み合わせに用いられる要素の数は予め定まっており、それぞれが宇宙の秩序や叡智を体現するのだが、ルドゥによる「アナグラム」はかような「照応」関係を前提とするものではなく、また「組み合わせ」の方法にも厳密な規則はない。しかし、建築を書記素の組み合わせによる言語的構築と捉える点で、数学的結合術に基づいた「普遍的言語」の探究者の系譜にルドゥの名を連ねることは、決して的外れではないであろう。

「建築のアルファベット」という発想において、建築物はプロポーションやオーダーの発想、アントロポモルフィズムが体現するような有機的な連続体ではなく、独立した諸要素の結合によって生み出された構成物となる。この「部分」の独立性と交換可能性への意識は、まさしく 18 世紀という時代を特徴づけるものであった。これはトルソや廃墟、古遺物のような「断片」を、自律し自己完結した存在と見なす認識のあり方とも並行している⁴。ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (*Johann Joachim Winckelmann*) が取り上げたベルヴェデーレのトルソ【図 1-3】や、ロヴィニスタ (廃墟画家) たちの描く古代遺跡、人造廃墟を配した庭園などは、その端的な例である。エリザベス・ワニング=ハリスは、「未完成」と全体が破壊された後に出来る「断片」とを同一の範疇に括るといふ粗雑さはあるものの、「断片性」が 18 世紀の文学と美術の両ジャンルを貫くライトモチーフであったことを看破している⁵。

人工物における「部分」の自律性と交換可能性への認識が顕在化したことを、如実に物語る一例が、イギリスの家具商トマス・チップendale (*Thomas Chippendale*)

⁴ アンドレ・シャステルによれば、ルネサンス期の人間は「作品の荒廃と不幸という観念」が付きまとう「断片」を好まなかった。この時代に芸術の修復や復元が熱心に行われたのは、時間経過の痕跡を否定し、破壊の記憶を消し去るためであった (*Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé », p. 41*)。廃墟や古遺物を壊れた不完全な断片のままに描き出す傾向を、もっともラディカルに推し進めたのが、古代ローマ遺跡や古地図の復元で知られるジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージであった。この点については、小澤『都市の解剖学』第 2 章参照のこと。

⁵ *Wanning-Harries, The Unfinished Manner*. 一方で前述のシャステルは、「断片」は「完全に力を出し切らなかった形態というよりも、いわば事故にあった形態である。それはいったん完全に実現されて、その後、何らかの外部からの力によって変更され、切断され、一部破壊された」とし、これを「未完成」と峻別している (*Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé », p. 39-40*)。

が刊行した商品カタログ『紳士とキャビネットメーカーのための指針 (*The Gentlemen and Cabinet-maker's Director*)』(1754年)である。これは様式家具の銅版画図版録であり、すぐに多くの追随者を生み出すこととなった。カタログの中でも目を惹くのが、画工ハンス・フレデマン・デ・フリース (Hans Vredeman de Vries) による図版である【図 1-4】。デザインの異なるキャビネットを中央で継ぎ合わせたり、椅子の脚にそれぞれ異なる意匠を採用したりと、一見奇想趣味の発露にも思われるこれらの図版は、実際には部品単位での選択・交換可能性を図示したものである。この「部分への意識」は、『百科全書』の家具製作の図解【図 1-5】においてさらにラディカルなものとなる。そこではすべてが「部分」に分解されて並置され、「プロセス」を可視化しようとする企図の下に提示されている。

エミール・カウフマンに従えば、このような「部分の自律性」は彼の規定する「モダニズム」の徴表に他ならない。ピラネージの著作『建築に関する所感』(1765年)に挿入された図面【図 1-6】について、カウフマンは次のように分析する。

全体は、ほとんど独立した各要素の凝集物である。[...] もうひとつのきわめて興味深い特色は、この意匠の中に見いだされる。すなわち、各部分が不均衡なのである。⁶

そしてこれらの特徴を、「乖離とそれに続く再編成へと向かうこの時期」の動向の中に位置づけようとする。ピラネージは断片を断片のまま組み合わせることで、失われた統一性が回復されたかのような外観を絵画空間内に創出した。しかしここでは、「総体」が完全に回復されることはない。彼の都市表象は、異時間に属する相互に独立した断片の集積であって、均質な統一体にはなり得ないのであり、個々の要素の組み合わせも恣意的で、その意味では常に別様の可能性も担保され続けることとなる。

1760年代以降を活動の場としたルドゥにとって、「部分」すなわち事物の基礎的構成要素は、チップendaleよりも『百科全書』図絵よりもさらに純化された、観念的なものとなる。つまり「アルファベット」としての幾何学図形であるが、このような傾向はすでにピラネージにおいて胚胎していた。ピラネージが1764年から66年にかけて改装を手掛けたサンタ・マリア・デル・プリオラート聖堂内の祭壇【図 1-7】⁷は、その前面こそ未だにキリスト教的なイコノグラフィで覆われている。しかし背面に

⁶ カウフマン『理性の時代の建築』266-267 ページ。

⁷ ピラネージのデザインにより、トンマーズ・リーギという彫刻家が手掛け、1766年に完成した。

は、後のルドゥやブレの作品を予言するかのように、装飾を全く欠いた純粋な球面が、既に顔を覗かせているのだ。

マンフレード・タフーリはこの祭壇背面の純粋幾何学立体こそ、ピラネージが『古代ローマのキャンパス・マルティウス (*Il Campo Marzio dell'antica Roma*)』(1762年刊行)で行なった形態的実験を、極限にまで昇華させた姿だと言う。

抽象化と再現前化、沈黙と伝達、記号の凍結と図像の氾濫、こうした両極的な対が、サン・バジリオの祭壇においては緊密に結びついている。聖壇から立ち現れる幾何学的立体どうしの沈黙の対話の中に、密閉状態で挿入された球体は、ピラネージによる探究の、絶えず忌避されてきた究極の目的である。絶対の「空虚」、「ものそれ自体 (*cose sole*)」の沈黙、純粋な記号の撞着的な主張は、ただそれ自体に回帰する。我々は『カンポ・マルツィオ』において、この必然的な「意味内容の無化」が不条理に呈示されるのを瞥見してきた。プリオラートの教会においては、このような意味論的な空虚はもはや暗示にとどまらない。今やそれは、完全に剥き出しの裸形のうちに、そのようなものとして自らを開陳する。⁸

『古代ローマのキャンパス・マルティウス』でピラネージは、セウエルス帝時代に作られた大理石地図「フォルマ・ウルビス・ロマエ」の一部のみ残存する断片に基づく復元を試みている。相異なる時代の建築要素を繋ぎ合わせ、いわばアナクロニックな想像上の都市として捏造された「総体」が、『イクノグラフィア (*Ichnographia*)』(= 図像解釈)と名付けられた大地図である【図 1-8】。ここでピラネージは、古代建築の平面図として、様々な純粋幾何学形態を召還している【図 1-9】。

ピラネージによるこの形態的実験を引き継いだのが、他ならぬルドゥであった。異種混濁的・異時間併存的な混濁したアッサンブラージュを作り上げたピラネージに対して、ルドゥはより純粋主義者であり、普遍性を希求していた。ピラネージは古代の記憶の固着する、個別性を留めた建築平面図を操作のユニットとしたが、ルドゥが建築の基礎的単位とする幾何学図形からは、このような個別性が排除されている。それらは固有の歴史性や意味を持たないがゆえに自由な連結が可能となるような、純粋な「部品」としての地位を獲得している。

⁸ Tafuri, *La sfera e il labirinto*, p. 67. [タフーリ『球と迷宮』78-79 ページ。] 原文に鑑み訳文は適宜変更した。

1. 2. 建築の観念的起源としての純粋幾何学形態

ルドゥによる「建築のアルファベット」は^{タイポロジー}類型論の一つであり、建築の「起源」を模索するという新古典主義時代の思潮に棹さすものである。建築における理念型としての「型」^{タイプ}概念については、ルドゥより19歳年下の建築論者・美術批評家のカトルメール・ド・カンシーが、明快な定義を下している。

^{タイプ}型という言葉は、完璧に複製ないし模倣すべき事物のイメージというよりも、それ自身が^{モデル}模範に対する原則となるような要素の概念を示す。[...] 芸術の実践的遂行において要求される^{モデル}模範とは、ありのままに反復すべき対象である。反対に「^{タイプ}型」とは、それに従いつつも各々が互いに似通うことの無い作品を構想できるような対象である。

Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle. [...] Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est ; le *type* est, au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleroient entre eux.⁹

あらゆる国で、正当な建築術はそれに先行して存在する種子から生まれた。[...] それ [= 「^{タイプ}型」] は、対象が蒙りうる形態の発展と多様化が、その周囲に付け加わり、続いて組織化されるような、一種の核である。

En tout pays, l'art de bâtir régulier est né d'un germe préexistant. [...] C'est comme une sorte de noyau autour duquel se sont agrégés, et auquel se sont coordonnés par la suite les développemens et variations de formes dont l'objet étoit susceptible.¹⁰

カトルメールは対象の正確な類似を目的とする「^{モデル}模範」から「^{タイプ}型」を峻別し、後者を「事物のオリジナルな理由 (raison originaire de la chose)」と規定する¹¹。ここで「^{タイプ}型」は現実の形態に常に先行する「起源」として構想されているが¹²、しかしその

⁹ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, tome 3, p. 629.

¹⁰ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, tome 3, p. 629.

¹¹ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, tome 3, p. 630.

¹² カトルメールの規定においては、type とは一種の原初的な範型を指す概念であった。参照：白井「フランス啓蒙主義におけるタイプとスタイル」158-166 ページ。

ような理念型は、実際には複数の具体的事物の認識の後に、あくまでも事後的に構成されるものに過ぎない。ジュリオ・カルロ・アルガンもまた、カトルメール流の「型」^{タイプ}概念が事後的な形成物であることを認めている。

あきらかに、それ [= 型]^{タイプ}は先天的につくられたものではなく、つねにいくつかの典型例によって導かれるものである。円形神殿の型は、どこそこの円形神殿とはけっして同一視できないのであり […] 通常それは比較、およそすべての円形神殿の重ね合わせから導き出されるものである。¹³

このように型は、さまざまな異形をひとつの共通した基礎形態に還元する過程によって導かれる図式のごとく形成される。¹⁴

人間の営為に観念的に先行する、範型としての起源を探究する思考様式は、このような自家撞着——すべてに先行する「型」^{タイプ}を事後的に見出す——を本質的に孕んでしまうものであった。

ルドゥ自身は、カトルメールほど明瞭な定義に基づいて「型」^{タイプ}という語を用いているわけではない。しかしルドゥもまた、あらゆる具体的な生産物に先行する理念的な原型を——あくまでも事後的な演繹の作業から——求め、幾何学形態という「書記素」を見出したのである。

ルドゥによるこの追究は、普遍言語探究の試みとも通底する。ウンベルト・エーコによれば、普遍言語探究の最古のものは、あらゆる言語に共通する「祖語」の存在を仮定した「単一起源仮説」に立脚する。しかしエーコは、普遍的起源としての「祖語」概念と、事物の本性を表現しうるが、既存のものではなく新しい発明の結果であるような言語の存在可能性とを、峻別して考察すべきだという¹⁵。この指摘は、建築の「起源」を巡る諸議論にも当てはまるであろう。すなわち、17世紀の新旧論争における旧派の見解を受け継いだ「古代ギリシア」ないしは「古代ローマ」派（前者の代表がヴィンケルマンやピエール＝ジャン・マリエット (Pierre-Jean Mariette)、後者の代表がピラネージである)、また神話的古代における始原の建築として「ソロモン神殿」を想定する立場（例えばソロモン神殿の復元を企図した16世紀のイエズス会士ヴィラルパンド (Juan Bautista Villalpando)）など、時間的な遡行による「起源」を求

¹³ アルガン「建築類型学という概念について」196ページ。

¹⁴ アルガン「建築類型学という概念について」196ページ。

¹⁵ エーコ『完全言語の探究』121ページ。

める立場が一方にある。その他方の極に、観念的に建築の本質を抽出する立場があり、純粋幾何学形態を建築の基礎単位と見なすルドゥやブレは、この側に属している。「原始の小屋」における柱、エンタブラチュア、ペディメントの三要素を建築の基礎と見なしたマルク=アントワーヌ・ロージェ（Marc-Antoine Laugier）や、19世紀に「被覆の原理」を打ち出したゴットフリート・ゼンパーら（Gottfried Semper）は、観念的な原始状態を想定している点で、上記二極の中間を占めるであろう。

1. 3. 言語的実験

建築の「^{タイプ}型」ないし「アルファベット」としての幾何学形態をめぐる実験は、先述の通り、ピラネージが既に『古代ローマのカンプス・マルティウス』において手掛けていた。ピラネージによるこの形態の探究に、田中純は「無数の『文字』」の増殖と連結、錯乱した運動性を見出している。深部において隠されているもの（洞窟や地下構造物という文字通りの語義においても）へと探索の眼差しを向けるピラネージにおいて、その銅版画に描き出された建築は「バロック的な判じ絵としての文字像にはほかならない」と田中は規定する。そして、均一化されたオブジェのばら撒かれる《イクノグラフィア》に至っては、参照元である古代ローマ建築のモニュメント性や規則性が剥奪され、建築プランとしての「文字」は無数の増殖と運動を開始して、自らの意味内容を無化してしまうと言う。

平面図において幾何学形態に単純化された建築が、無数の「文字」として連結し合い、錯乱した運動をいっせいに始めているのだ。[...]「イクノグラフィア」に見られるような「視覚的なノイズの過剰」は「意味論的な空白」[引用者註：タフーリ『球と迷宮』中の文言]をもたらす。建築言語の徹底した分析は、建築という記号を歴史的基盤のみならず、その意味内容からも分離することになる。¹⁶

ピラネージがここで実践した「建築言語の徹底した分析」は、建築という記号を歴史的基盤のみならず、その意味内容からも分離させてしまうというのである。

例えばピラネージが《イクノグラフィア》中に配置した円形プラン【図 1-9】は、ルドゥを筆頭に後代の建築家たちに継承されてゆく【図 1-10】。しかし、ピラネージが真にルドゥの先駆をなすのは、「建築」から純粋幾何学形態を分離し還元していく際の手つきにおいてであろう。そして、形態的探究の結果として混濁した混在郷——

¹⁶ 田中「建築と文字——アレゴリーの試論」204 ページ。

フーコーが『言葉と物』でいう意味での——を創出してしまったピラネージと同様に、ルドゥもまた建築の形態言語の中に「二つの起源」を混在させることで、常軌を逸した造形を生み出してしまふ。すなわち、新旧論争の新派的立場（＝新たに考案された本質的な建築言語としての幾何学形態）と旧派的立場（＝古代ギリシアや古典主義への参照）が混ぜ合わされ、そのプロポーションが逸脱的なまでに誇張されることで、ルドゥ独特の異様な——カトルメールがルドゥ設計の「パリの徴税市門」を批判した言葉を借りるならば「怪物的（monstrueux）」な¹⁷——建築物が出来するのである。

第2章 円と球体

2. 1. 球体の（非）シンボリズム

ルドゥによる建築構想の中でも目を引くのが、球体建築の威容と、反復される半円形プランである¹⁸。この最も単純な幾何学形態は、「アルファベット」における最も象徴的な文字であり、つまり建築における「型」^{タイプ}の一つでもある。しかし同時にそこには、歴史的に蓄積された数々の象徴性が重ね合わされてもいる。

モッセとラブロは共著論文で、ルドゥやブレによる球体（円形）というテーマを太陽神話と結びつけ、この二つが18世紀の美学規範である「完全な自然（la Nature parfaite）」概念の体現であると論じている。ルーベンス派とプッサン派の論争は、絵画が模倣すべき範として「現実の自然」と「美しい自然」のいずれを採るのが焦点であった。この対立は、大文字の「自然」（la Nature）という概念の擁立によって霧消した、という解釈に立ちつつ、18世紀の建築もまた描画術の一つとして、この理想化された「自然」の体現に努めるようになった、とモッセとラブロは言う。球体や円という、幾何学性と象徴性の二面を持つ形態は、この理想的自然という概念と関連するということである。

今日に残るルドゥの球体建築案には二つある。『建築論』（ルドゥ存命中の1804年に刊行された私家版）に登場する「ショーの都市の墓地」【図1-11】と、死後刊行のラメ版に図版のみ収録された「農地管理人の家」【図1-12】である。当時の技術的制約もあり、実現した建築物には部分的であれ球形を成すものは存在していない。紙上建築という形式においてのみ可能であった球という形状はルドゥにとって、宇宙を統べる普遍的法則の帰結であった。「ショーの都市の墓地、立面図」と題された図版【図1-13】は、彼の球体建築が天体、とりわけ地球のイメージに立脚していたことを、端

¹⁷ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, tome 1, p. 214-216.

¹⁸ Mosser & Rabreau, «Nature et architecture parlante», p. 223-239 et p. 226.

的に示すであろう。ルドゥはこの惑星の崇高さを、頓呼法と反語表現によって謳い上げる。

読者は、地球というアイデアがその偉大さにおいて、それ [=炎のアイデア] に劣後するとお考えだろうか？ この丸い機械は、崇高ではないだろうか？¹⁹

Croyez-vous que l'idée de la terre lui cède en grandeur ? cette machine ronde n'est-elle pas sublime ? [194]

しかしこの墓地の内部を支配する^{ヴォイド}空洞は、球体建築と地球とを決定的に隔てる。ゼードルマイアは、この「崇高で単純な形態」をした建築物の本質を、「ぞっとするような〈無のイメージ〉」と規定した²⁰。この内部空間は、ゼードルマイアが指摘するように絶対的な虚無なのだろうか。あるいは、天の穹窿と丸天井のアナロジーという伝統を踏まえた、一つのマイクロコスモスなのであろうか。

エティエンヌ＝ルイ・ブレによる球体建築案、すなわち「ニュートンのセノタフ」(1784年)【図 1-14】の^{ヴォイド}空洞には、明白な象徴性がある。セノタフ (cénotaphe) は遺骸の入っていない空の墓を指すが、ブレにおいてその内部空間は、ニュートン的な宇宙空間の等価物と化している。ブレは著作『建築——芸術についての試論』で、自らの計画案が「崇高」な「天才」であるニュートンを、彼自身の発見物——つまりその宇宙法則——によって包む試みであると宣言している。

ニュートンよ！ その叡智の広がりや天賦の才の崇高さによって、あなたは地球の形姿を定めたが、この私はあなたの発見したものによってあなたを包む案を着想した。それはいわば、あなたをあなた自身で包み込むものである。

O Newton ! Si par l'étendue de tes lumières et la sublimité de ton génie, tu as déterminé la figure de la terre, moi j'ai conçu le projet de t'envelopper de ta découverte. C'est en quelque façon t'avoir enveloppé de toi-même.²¹

このモニュメントの内部の形態は [...] 広大な球体をなしており、墓を上部に戴く台座に穿たれた開口部から、内部の重心に辿り着くことができる。ここに、この形態から帰結する固有の利点がある。それは（自然におけるのと同様）いかな

¹⁹ 白井訳、第2巻、51ページ。「炎の想念」という表現は、引用部の前文「先細りの炎という想念が [...] ピラミッドの形態を決定した」を受けたものである。

²⁰ ゼードルマイア『中心の喪失』36ページ。

²¹ Boullée, *Architecture, Essai sur l'art*, p. 137.

る一隅から視線を向けても、始まりも終りもない連続する表面しか目に入らないということである。さらには、球体は眺め回すほどにより広大に感じられるということである。この形態は、今まで建築として実現されたことがなく、そして唯一このモニュメントに相応しい […]。あらゆる地点から遠ざけられ、眼差しは天空の広大さに向かうほかない。この墓は唯一の、形をもつ対象なのだ。

La forme intérieure de ce monument est, [...] celle d'une vaste sphère dans laquelle on arrive à son centre de gravité par une ouverture pratiquée dans le socle, sur lequel est placé le tombeau. Voici l'avantage unique qui résulte de cette forme : c'est que, de quelque côté que les regards se portent (ainsi que dans la nature), on n'aperçoit qu'une surface continue qui n'offre ni commencement ni fin, et que, plus on la parcourt, plus elle s'agrandit. Cette forme, qui n'a jamais été mise en œuvre et qui seule, convient à ce monument [...] Isolé de toutes parts, ses regards ne peuvent se porter que sur l'immensité du ciel. La tombe est le seul objet matériel.²²

この空間は単なる天穹の形態的模倣ではなく、ブレによれば「自然 (la nature)」に従い、その効果を導入するものである。彼は天空の星座を再現する際にも、星座を再現的に描くのではなく、ドーム天井に「自然の (星座の) 配置に一致させて」穿った小穴から光を取り入れる手法を編み出す。このことによって、自然のもたらす効果が得られるとブレは言う。この照明の方法こそ「一つの完全な真実」の状態にある、と。夜を再現した案【図 1-14】では、丸天井が星空となる。昼の案【図 1-15】では、内部に光源を兼ねた天球儀 (アストロラーベ) が吊るされ、宇宙空間の入れ子構造が出現する。

ルドゥによる球形墓所は、ここまで直截的な参照関係を持たない。左右両翼の部分に繋がるアーチ型の開口部の他には、天井の中央に穿たれた穴があるのみである。その穴からは、太陽の光が斜めに差し込み、墓地の内部を仄かに照らし出す。ところで『建築論』に収められたエッチングには、しばしば「差し込む光」のモチーフが登場する。「貧者の家」【図 1-16】の天上世界から放たれる光、「ショーの都市の墓地、立面図」【図 1-13】の下方から差ししてくる強烈な光、「監督官の館、断面図」の礼拝堂へと差し込む光、それから「ブザンソンの劇場への一瞥」【図 1-17】の、眼中の劇場の上方から差し込み、眼の外へと流れ出している一筋の光などである。しかし墓地の断面図に差し込む微弱な斜光は、上記のどの光とも性質を異にするであろう。それは

²² Boullée, *Architecture, Essai sur l'art*, p. 139.

太陽の光の強烈さを示すものではないし、視線の隠喩でもない。この中空の球体建築は、天体とのアナロジーを示唆する一方で、その内部空間の性質は、未だ明確には規定され得ない、宙吊りの状態に留まっている。

宇宙の普遍的かつ純粋な法則と類比的関係を持つのは、球体のみではない。円環もまた、ルドゥにとっては「その形態は太陽の軌道が描く形のように純粋 (la forme est pure comme celle que décrit le soleil dans sa course) [77]²³」なものであった。

普遍の法則に従え。自然においては、すべてが円である。水中に落ちた石は、無限の円環を拓める。求心力は、絶えず旋回運動と拮抗させられる。空と海は、恒常的な円環に基づいて動く。磁石には磁場の渦巻が、地球には二つの極がある。黄道帯は絶えず太陽にその獣帯記号を示す。土星と木星の衛星は、それぞれの周りを廻り、そして惑星は、その巨大な軌道を駆け巡る。²⁴

[O]béissez à la loi générale. Tout est cercle dans la nature ; la pierre qui tombe dans l'eau propage des cercles indéfinis ; la force centripète est sans cesse combattue par un mouvement de rotation ; l'air, la mer se meuvent sur des cercles permanents ; l'aimant a ses tourbillons, la terre a ses pôles, le zodiaque présente successivement au soleil ses signes célestes, les satellites de Saturne et de Jupiter tournent autour d'eux, les planètes enfin parcourent leur immense orbite. [223]

例えばここに、プラトンの『ティマイオス』における天地創造論や、それを原典とするフリーメイソン思想の影響を見出すことも可能である。球体と円形とは自己完結した最も完全な形態であるから、造物主の創造した世界は球を成し、世界の諸運動は円環を形づくる。デミウルゴスの似姿としての建築家もまた、この世界創造のプロセスに倣って、建築と都市を建造していく使命を負う。円と球のテマティスム批評を展開したジョルジュ・プーレは、18世紀前半のアディソン (Joseph Addison) やベルナルダン・ド・サン＝ピエール (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) のテキストに、神とその被造物の中心の座を占める人間の象徴として、円形、中心、放射線というテーマが頻出することを指摘している²⁵。プーレの分析に付言すれば、ルドゥ

²³ 白井訳、第1巻、58ページ。

²⁴ 白井訳、第2巻、72ページ。

²⁵ Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, 1979, chapitre 4.

の時代には、このようなヘルメス主義的ないし宇宙開闢論的な世界観に、さらにニュートン主義の宇宙観が加わった。宇宙の運動の軌跡としての、つまり万物の従う普遍的法則の帰結としての円である。

2. 2. 円形と劇場性

アルケ=スナンの王立製塩所では、建造物の配列が半円形を描いている。より注意深く製塩所の平面図【図 1-18】を検分すれば、これが正円を二分して得られる半円に長方形を付け加えた形態だと分かるであろう。古代劇場の平面図に由来するこの形態を二つ繋ぎ合わせる、いわば鏡像的な二重化によって、「ショーの理想都市」のプランが得られる。この半円形プランは、前述の王立製塩所や理想都市をはじめ、ルドゥの建築構想におけるライトモチーフを成す。それは単に「建築の書記素」の一つであるに留まらず、『建築論』の中でも専ら特権的な建築案に供されている。まずは、現実に築造され、同時に『建築論』内に収められた図版の奇妙さでも名高い「ブザンソンの劇場」のプランがある【図 1-19】。ルドゥは 1775 年にこの劇場の設計を手掛け（古代劇場型半円形プランの元型とも言うべき王立製塩所第 2 案の作成とほぼ同時期である）、1784 年に竣工した²⁶。また、男根を象った平面図が眼を引く「オイケマ」の、玄関両脇と先端部に設けられたサロンにも、やはり古代劇場型半円プランが用いられている【図 1-20】。

半円形の観客席に長方形の舞台という形態の劇場は、既に古代ギリシアには存在しており、続くローマ時代に隆盛をみた。この形態が「再発見」されるのは、古典主義時代のフランスにおいてである。1673 年には、帝政ローマ時代の建築家ウィトルウィウス（Vitruvius）による『建築十書』のフランス語訳が刊行された。訳者のクロード・ペロー（Claude Perrault）は、ウィトルウィウスの記述に基づき、古代ローマ劇場の図面を復元して見せた【図 1-21】。バロック期にセルリオが定式化した馬蹄形プランは、次第にこの半円形プランに取って代わられるようになる。その背景には、古代建築を依拠すべき規範と見なす時代の思潮、円形という形態が持つ象徴性（=完全な存在としての「自然」）への依拠がある。この時期には、劇場以外の空間にも半円形プランが頻用されるようになる。例えば 1688 年には、ジュール・アルドゥアン=マンサール（Jules Hardouin-Mansart）が半円形の広場を構想している【図 1-22】。ルドゥの同時代人であり、オデオン座の設計に携わったシャルル・ド・ヴァイイ

²⁶ その後ブザンソンの劇場は 1958 年の火事でファサードを残して焼失、現在の内装は 1994 年に修復されたものである。

(Charles de Wailly)も、半円形の建築物を繰り返し構想していた【図 1-23】²⁷。この半円形という形態こそ、古典古代の復古という新古典主義のテーゼと、純粋な幾何学形態への還元というモダニズムに繋がる契機との、結節点であった。なおこのヴァイイは「円」や「球」という形態にこだわり、円や球が内接するような建築も構想している²⁸。内接関係として円や球という形態がいわば建築内に潜在しているのであり、これをルドゥやブレによる明示的な「球体建築」に至る前段階と見なすことも可能だろう。

そして18世紀においては、この半円形の建築の系譜こそ、「視」にとっての特権的な場となったのである。数々の劇場のみならず、一望監視によりコントロールされる工場施設（ルドゥによる王立製塩所はその代表例である）、解剖学実習のための大講堂【図 1-24】、あるいはサドの描く快樂のための部屋【図 1-25】として。

ルドゥは『建築論』中でも、かつて実現した「ブザンソンの劇場」構想の説明にかなりの紙幅を割いている。曰く、半円形は劇場のあらゆる場面を露わに提示しうる唯一の形態であり[223]²⁹、劇場の観客に視覚的な「愉樂 (plaisirs)」を提供する（この「視覚を悦ばせる美」という感覚主義的な発想は、ルドゥの時代の建築思潮、ひいては芸術論に通底するものでもある）。

それ [= 純化作用のある実践] により、(劇場の) 施工に際して、次のような教訓がもたらされるだろう。すなわち、眼には平坦になだらかに映る曲線の、不可避の減退を回避するために、直径の三分の一か四分の一の幅を円の基部に加えねばならない、ということである。[...] 至るところで、長方形や円形、楕円形(の舞台)が見受けられる。これらは、前舞台の長辺が(半円形の客席の)延長部分と一致するときこの半円という形態が保証する愉樂を、観客から奪ってしまう。

30

Elle [= une pratique épurative] vous apprendra dans l'exécution il faut ajouter à la baze^{sic} du cercle un tiers ou un quart de sa largeur, pour éviter la déperdition inévitable des lignes courbes qui s'applatissent et s'atténuent à

²⁷ 新古典主義時代における半円形劇場のリヴァイヴァルについては、Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p. 98、および Mosser & Rabreau, «Nature et architecture parlante»を参照のこと。

²⁸ Mosser & Rabreau, «Nature et architecture parlante», p. 31.

²⁹ 原文は「[...] demi-cercle, seule forme qui laisse la possibilité de découvrir toutes les scènes du théâtre」。白井訳、第2巻、73ページ。

³⁰ 白井訳、第2巻、73ページ。

l'œil. [...] Par-tout on voit des carrés longs, des formes rondes ou ovales ; les unes et les autres privent les spectateurs des plaisirs que le demi-cercle assure, quand la largeur de l'avant-scène est égale au développement. [224]

ルドゥの説明は分かりづらいが、ここでは視覚の現実的特性を鑑み、平面図上における「半円」の効果を実際のものとするために、半円形の客席部分の円周を延ばし、細長い長方形の全舞台部分と接合させる必要のあることが説かれていると考えられる³¹。つまり「ウィトルウィウスの劇場」は、ただ規範的古代の建築類型であるがゆえに模倣されるべきなのではなく、実際にその形状が視覚にとって合理的な効果を有することが重視されているのである。舞台の見え方が客席の位置に左右されるバロック期の馬蹄形劇場——しばしば身分制社会の象徴として語られてきた——に代えて、ルドゥが採用した半円形のプロセニウムアーチは、あらゆる客席に平等な眺望を供するという機能も具備していた。ルドゥ自身もまた次のように謳っている。

私たちの眼を惹きつける偉大な効果の、尽きることない源泉よ、お前の素晴らしい装置なくしては、何ものも存在しえない。そこで、そうまさしくそこにおいて、原始状態に戻った人間が、失うべきではなかった平等を再び見出す。彼が神々の奥義に加わるのは、幾つもの輪を描く雲の中で揺さぶられる、この広大な劇場の上でのことだ。³²

Source inépuisable des grands effets qui intéressent nos yeux, rien ne peut exister sans ton appareil pompeux ; c'est-là, oui, là où l'homme rendu à son état primitif retrouve l'égalité qu'il n'aurait jamais dû perdre. C'est sur ce vaste théâtre, balancé dans les nues, de cercles en cercles, qu'il se mêle au secret des dieux. [223]

この劇場における形態上のイノベーションは、革命後の時代に到来する社会の態様に極めて適合的なものでもあった。

「ブザンソンの劇場」とアルケ=スナンの製塩所とは、その形態において相似形を成している。しかしそこでは見る者と見られる者の関係が転倒している。製塩所では、半円の中心には監督官の家——つまり眼差しの主体の場——が座すが、劇場においては舞台、すなわち視られる客体のための場所が設えられる。製塩所の円周上には視線

³¹ 参照：白井、本文訳註、第2巻、97ページ（訳註175、176）。

³² 白井訳、第2巻、73ページ。

の被支配者たちの住処が並び、他方で劇場の円弧上に座るのは、中心へと眼差しを注ぐ幾百もの観客である。

しかし、見ることと見られることの二項関係は、単純な一方通行にとどまらない。これを暗示するのが、劇場の客席を描いた奇妙かつシンボリックな一枚の図版【図 1-17】である。この図版ゆえに、ルドゥの構想した劇場は、他の古典主義者たちによるローマ風劇場とは一線を画した存在となるであろう。紡錘形の眼に、劇場の客席が映っている。これは一見、舞台から客席を見る役者の眼、すなわち観客の視線に曝される者の網膜に受動的に映った像のようにも思われる。目蓋や目頭、眉の硬質で規則的な造形は、この眼が意思を持たない、ただ外界を映し出す鏡か映写幕であるかのような印象を強める。天井の中央に開口部があるのか、上方から一束の光線が差し込んでいる。その光線は、黒目の縁も目蓋の際も越えて、眼の裂開の外へと流れ出している。この光線の束によって、外部世界を無意志的に映し出す鏡という印象は一転する。この巨大な眼はむしろ視線を、つまり支配や権力や世界の掌握を象徴する光線の束を、外界へと向けて発する源である。ここでは、視線の方向性——見る、見られる——の構造が、巨大な眼を鏡面として反転し合う。

ここにはまた、視線の政治力学とは別種のテーマティックも潜在している。穿たれた孔から流出する不定形の物質というライトモチーフである。それはアルケ・スナンにあっては監督官の家の丸窓から放たれる視線であり、円形の削り型から流れ出すどろどろとした塩水【図 1-26】であり、さらには流れ落ちる途中で凝固したかのようなグロット【図 1-27】であった。そしてショーの理想都市計画においては、「ルー河の水源監視人の家」の中央部分から迸る流水【図 1-28】や、巨大な「眼の中の劇場」の、天井から外へと放射する光の束【図 1-17】である。それらは、幾何学的形態による規則性を唐突に裏切り、「建築のアルファベット」による統辞法を突き崩す。喩えるなら文字の書き付けられた紙に出来た、インクの染みや虫喰いである。

第 3 章 「語る建築」とアルファベットの結合術

3. 1. イコノグラフィーからアルファベットへ

ルドゥの最初期の仕事、すなわちカフェ・ミリテール内部装飾（1762 年）やユゼスの邸館設計（1767 年着工）にあっては、「言語」は未だ守旧的なものに留まっている。すなわち、既存のコード体系に則った「エンブレム」や「イコノグラフィー」によって表象すべき事柄を「語る」という態度である。ラブロは、カフェ・ミリテールの壁面にあしらわれた装飾の出典を『イーリアス』から『テレマックの冒険』（フヌ

ロン作、1699年刊行)に至る叙事詩の系譜に見出し、(適切に指揮された戦闘の結果としての)平和と兵士たちの健闘を連想させるモチーフが選択されたことを指摘している³³。例えば軍旗や盾、またメドゥーサの頭部のついたアテネの楯やヘラクレスの棍棒と獅子の皮、ユピテルの雷といった数々の神話的モチーフ【図 1-29】は、勝利や力を示唆する、とラブロは言う。このような既存の象徴体系に基づいた「語り」は、若年のルドゥが手掛けた邸館建築(ユゼスの邸館【図 1-30】、デュ・バリー夫人のためのルーヴシエンヌの別荘、テリュッソン邸)にも共通するものである。

ルドゥによる「建築の書記素」がイコノグラフィーから純粋幾何学形態へと転回を遂げてゆく、その最初の徴候は、アルケ＝スナンの王立製塩所において現れる。そこには、円や正方形という「建築のアルファベット」の、ときに誇張された使用形態(例えば「監督官の館」ファサードの、円柱と直方体を組み合わせたマッシヴな鋸状の柱)が顕現しているが、同時にまた、具象的な形態による「語り」も存続している。先述の正門に設けられたグロット【図 1-27】と、塩水を煮沸し濃縮するための建物の外壁にあしらわれた、壺から流れ出し凝固しつつある塩水の装飾モチーフ【図 1-26】である(後者のモチーフは、正門においても反復されている)。

グロットはバロック期の装飾言語の系譜を引くものであり、ここでは正門から監督官の館までの行程を、フリーメイソンの入信儀礼に準える——グロットは地中への入り口を象徴する——機能も有する。流れ出す塩水を象ったレリーフもまた、この建築物の用途である「塩水の煮沸による濃縮」を表しており、つまりは「建築物の性格」^{カラクテール}を旨とする当時の建築思潮に与したものである。しかし、幾何学形態の組み合わせが支配するこの半円形の産業都市の内部に、突如として現れるこれらの不定形な装飾モチーフは、形態的言語体系の承継という契機を超え出た、異様さの感覚を見る者に与えはしないだろうか。

このグロットと相変化の最中の塩水モチーフは、ルドゥによる「言語体系」の観念的な中間項に相当する。すなわち、ヘラクレスの持物^{アトリビュート}によって「力」を示唆するがごとき、指示内容をほぼ一義的に確定することが可能なイコノグラフィー(図像-記述)の系譜と、徹底的に抽象化・純粋化された幾何学形態を組み合わせることで、例えば男根を表そうとする「語る建築」との間の、移行状態を示すのだ。イコノグラフィーから純粋幾何学形態へ——この移行は、ルドゥにとっての「建築における文字」

³³ Rabreau, *Claude Nicolas Ledoux*, 2005, p. 106-107. ラブロは「装飾：絵画におけるのと同様に語る彫刻、自然、神話」という節を設け(このタイトルは明らかに、ルドゥ後年の「語る建築」を意識したものである)、ルドゥがキャリア初期に手掛けたカフェ・ミリテールの内装、ユゼスの邸館、ルーヴシエンヌの別荘、テリュッソン邸について、その装飾のイコノグラフィーを丹念に説き明かしている (*Ibid.*, p. 106-116)。

が、「解読のコードが一義的に明瞭な表意文字」から「綴字のユニットとしての、それ自体は指示内容を持たないアルファベット」へと遷移したことを表している。

3. 2. 眼に語りかける建築

ルドゥの建築はしばしば、「語る建築 (l'architecture parlante)」と称されてきた。「語る建築」とは外観がその用途や性質を体现する建築物のことであり、18世紀の建築思潮における「建築物はその性格キャラクターを明示すべし」という規範に由来するものである(この「性格キャラクター」概念と「語る建築」については、第2章で詳述する)。この形容は、1852年の『マガザン・ピトレスク』誌で、ヴォードワイエがルドゥを評して用いたのが初出とされる。

ルドゥは爾後「語る建築」と呼ばれたものの信奉者であった。彼はワイン醸造者の住居を樽の形に造ることで、ひとつの驚異を見つけ出したと信じていた。おそらく酒飲みの家ならば酒瓶の形に、という具合に造ったであろう。

Ledoux était partisan de ce qu'on a appelé depuis l'*architecture parlante* ; il croyait avoir trouvé une merveille en faisant la maison d'un vigneron en forme de tonneau ; il eût sans doute fait celle d'un buveur en bouteille, etc. ³⁴

ヴォードワイエの言及する樽の輪金型の家(ヴォードワイエは「ワイン醸造者の住居」としているが、正確には樽のタガ職人の仕事場 l'atelier des cercles である)【図 1-31】の他にも、木材を積み上げた「樵夫の家」【図 1-32】や、男根を象った放蕩の館オイケマ【図 1-20】がその典型例であり、また後代の論者たちはルクーによる具象的建築群【図 1-33】をも「語る建築」に包括している。

過剰なまでに再現的なルクーキャラクターに対し、「建築のアルファベット」たる幾何学形態の組み合わせにより、それぞれの「性格キャラクター」を体现した「語る建築」を構成してゆくの
が、ルドゥ流の「語法」だった。例えば、「樽のタガ職人の工房」では円弧の重ね合せによって樽の輪金が表現され、「オイケマ」では矩形と半円形の組み合わせで男性器が形づくられる。ルドゥは、抽象的な「普遍的原型」の無限の連結によって「個別性キャラクター」、つまり各々の性格キャラクターに対応する外観を備えた建築を体现するという、撞着を孕んだ操作を繰り返すのである。

ブレもまた、ルドゥと同様に純粋幾何学形態を追究した建築家であった。しかし常

³⁴ Vaudoayer, « Études d'architecture en France », p. 388.

軌を逸したスケールで単一の形態を巨大化させ、日常的な感覚を超越したモニュメント群——例えばニュートンのセノタフ【図 1-14】やピラミッド型霊廟【図 1-34】——を作り出したこの兄弟子とは異なり、ルドゥの用いる「語法」の特異性は、むしろそのエクレクティシズムにある。いみじくも八束はじめが、「新旧論争現代派的な「言語革命」を完結させると同時に、そのレパートリーを古代のテキストの自由な引用、翻案、パロディ化とすることによって、新旧の二元論を異様な形で宙吊りにした³⁵」と整理する通り、ルドゥは「部分」を構成するモチーフや細部の装飾において、古代やルネサンスの建築的語彙をしばしば引用している。徴税市門に頻用されたパラディアン・モチーフ【図 1-35】や、古代ギリシア風の柱頭やペディメント【図 1-36】、具象的なレリーフ装飾【図 1-37】や彫像【図 1-38】などである。アルケ=スナンの王立製塩所やパリの徴税市門がその典型であるが、ルドゥは純化された書記素、観念的な起源としての幾何学形態の組み合わせと、時間的な遡及点としての「古代」からの形態的引用とを、奇妙なバランスで融和させる。

第 4 章 エンブレムとしての建築

4. 1. 建築の文字キャラクターと活字タイプ

新古典主義時代の建築理論における重要概念「キャラクター（性格）」と「タイプ（理念的な型）」は、共に本来は書物や文字に関わる言葉であった。前者は刻印された文字を、後者は版型や活字を示す。「文字」と建築とは、とりわけ 18 世紀においては互いに重なり合うテーマとなる。

ここではまずルドゥとの対照項として、ピラネージを挙げよう。ピラネージは考古学者として、版画家として、建築家として、徹底して「文字」に固執し続けた。この「文字」には、いくつかの異なる次元がある。まずは描画対象として碑文を再現する際の、執拗なまでに精緻な文字への眼差しである【図 1-39】。第二に、小紙片に書かれた文字、建築断片の上に直接書き付けられたアルファベット、枠外のキャプションなどが体现する、文字とイメージの間の独自の相互浸透関係がある（この点については第 4 部で詳述する）【図 1-40】。第三の次元は、「図像」として視覚に立ち現れるものとしての「文字」である³⁶。活字それ自体が建築要素と化した「文字絵」を、ピラ

³⁵ 八束はじめ『逃走するバベル』48-50 ページ。このことは、ルドゥの社会的ヴィジョンが内包する二重性——例えば監督官における家父長的権威性と近代的監視者としての機能の併存——とも重なり合うと八束は指摘している。

³⁶ ピラネージ、ルドゥ、ルクーらの建築図面、また『百科全書』の図絵等における、図像とそれを説明する文字（いわばイメージの「パレルゴン」）との関係については、第 4 部で詳述

ネージはいくつか残している【図 1-41】。

視覚的イメージとして立ち現れる文字——その理論的な嚆矢は、エジプトのヒエログリフや中国の漢字に「普遍言語」の性質を見出す、アタナシウス・キルヒャー (Athanasius Kircher) やライプニッツ (Gottfried Wilhelm Leibniz) であろう。キルヒャーは、マテオ・リッチら修道会士らの報告を通して「シナの文字」に触れ、それをノアの息子ハムによって中国にもたらされた象形文字と考える。キルヒャーにとって、中国文字はイコンの基礎を持つが、しかしそれは元来の類似性の痕跡をほとんど留めない、様式化されたものである。彼は『エジプトのオイディプス (*Oedipus Aegyptiacus*)』(1652-55 年) で、中国の表意文字は概念に対応するのであり、西洋言語による辞書を中国語に翻訳しようとするなら、単語と同じ数だけの文字が必要になるであろうと説いている。このような「支那の文字」の過剰さを乗り越えるために、ライプニッツは自ら普遍文字——「事物の秩序と連関に従って巧みに結合された文字³⁷」を備え、各人が自国語で理解できる体系——を考案しようとした。

キルヒャーは『シナ図絵 (*China Illustrata*)』(アムステルダム、1667 年) で、龍蛇や鳳凰の羽根、魚などの形姿に由来する古代中国の漢字字体を紹介している【図 1-42】。エジプトのヒエログリフを一種の絵文字として捉え、「謎解き」としての魔術的読解に乗り出したのも、同じキルヒャーである (もっともその読解はシャンポリオン以降の合理的解釈によって、全くの誤りであることが判明する)。彼は『パンフィーリ家のオベリスク (*Obeliscus Pamphilius*)』(1650 年) で、ヒエログリフとは秘匿された奥義であり、神秘に満ちた多義的な「象徴」であるとし、これを可視的な徴候から確実な原因へと遡及することを可能とする「推測」と峻別する。

象徴というのはさらに奥深くに秘められたなんらかの秘密の指示記号のことである。いいかえれば、象徴の本性は、わたしたちの心を、外感によってわたしたちにあたえられる事物とは大きく異なったなにもものかの把握へと、なんらかの類似を介して、導いていくことにあるのだ。[...] それは言葉からなっちはおらず、符牒、記号、図形をつうじてのみ表現される。³⁸

キルヒャーにおいて、さらには彼の魔術性を乗り越えようとしたライプニッツにおいても、解読不能な他者の言語の文字は、言語的記号と図像との明確な区分を失い、過

する。

³⁷ Leibniz, *Die philosophischen Schriften*, Bd. 7, S. 25-26.

³⁸ Kircher, *Obeliscus Pamphilius*, pp. 114-120. 邦訳はエーコ『完全言語の探究』235 ページより。

剰な、あるいは多重的な意味を胚胎しうる謎めいた形態として現出している。

ピラネージが扱うのは、多くの欧州言語の書記素を成し、当時は象形文字とは対照的な表音文字（音声のための言語記号）と解されていたアルファベットである。とりわけ大文字 P【図 1-41】は彼自身のイニシャルでもあり、この文字には自己表象としての署名という機能も重なり合うだろう。しかしピラネージは、この慣れ親しんだ大文字 P を、徹底して異化しようとしているかのようだ。P が置かれるのは、彼が既に『ローマ風景 (Vedute di Roma)』でも描き出した、名高いフォロ・ロマーノの丘の上である【図 1-40】。右に並ぶ柱とよく似た縦溝の彫られた P は、建築遺構に擬態しているが、しかしよく見ると文字の裏面には固定釘が伸びていて、この文字が印刷用の活字体 (type) であると分かる。

この巨大な活字の柱が現前していることによって、そこには何か非常に重苦しい、悪夢めいた雰囲気が生み出されている。そんな夢魔に似た印象は、文字がそこではもはや言語記号ではなく、単なる物体として、ローマ風景の眺めを妨害する異物として、画面の中央にふてぶてしく立ちふさがっているところから生まれるに違いない。なるほどそれはいまだに文字 P である。だが、その P は何も語らない。それはまったく沈黙している。われわれはいわばこの文字に生気を与えて、それを言語記号へと蘇生させることができないのだ。³⁹

キルヒャーにとってのエジプト文字は、解読を要する「謎」であった。彼はそれに様々な解釈を与えようとするが、それらはすべて真の意味には到達することの無い「余剰」として、文字の周囲を浮遊することとなる⁴⁰。ピラネージの P は、もはや言語記号であることを止めて、純然たる物質、完全な沈黙として立ち現れる。それは文字と音声、書くことと読むことの断絶を内包したものだと言中が言う。

実はピラネージは、この「フォロ・ロマーノに聳える柱頭 P」以外にもいくつかの「文字絵」を残している。同じ活字体の P を、積み重なる古代風断片の前景に配した図版【図 1-43】もある。今度は P が完全な白抜きとなっていることで、文字は背景の空間に参入し切れず浮き上がってしまい、むしろ遺跡を描いた図版の上に載せられているようにさえ見える。かろうじて「P」の足元を留める小石の存在が、この文字を三次元的イリュージョンの中へと沈めている。同様の傾向は、「I」においてより顕

³⁹ 田中「建築と文字——アレゴリー的試論」206 ページ。

⁴⁰ キルヒャーによる象形文字の「解読」が、事後的な視点からはいかに的外れなものであったかについては、エーコ『完全言語の探究』240-241 ページに詳しい。

著となる【図 1-44】。一点透視図法で描かれたヴェドゥータの上に（「前に」ではなく）、月桂樹冠と大文字の「I」が配されている。版面内の空間は、上部に「重ね置かれた」活字体と月桂樹冠の次元と、背後に消失点へと向けて伸びてゆく（擬似的）三次元空間の次元とに分断されている。トロンプ・ルイユの一手法を更にラディカルにしたこの表層の多重化と攪乱の操作は、ピラネージの十八番であった。ここでは、二つの「P」によって仄めかされつつあった性質が露骨に暴かれている。すなわちこれらの「文字」は、既に対応する音声も言語記号としての意味内容も失い、さらにはアイコンのレベル（事物や空間の模像）にも組み込まれることなく、「物それ自体」として現前するのである。

『ドイツ悲劇の根源』のベンヤミンにとって、「文字」は一種のアレゴリーである。エンブレム（判じ絵）はイメージと言語的意味作用との間の分裂において出来る。このアレゴリーの極北が、彼にとってのバロック的廃墟である。「そこには何かの隠されている⁴¹」と彼は言う。このバロックの「廃墟化」の果てに、新古典主義時代のピラネージにおいて、文字／建築の体系が、反転しつつ回帰するだろう。

レオン・バッティスタ・アルベルティは『建築に関する十書』で、時を経ても可読性の保持される記号として、エジプトの象形文字を賞賛した。

エジプト人は浮彫りをこの [= 碑銘を刻む] 方法に用いた。たとえば目で神を意味し、はげ鷹で自然を、みつばちで王を、環で時を、牛で平和をまたその他同様のことを意味した。さらに彼らは文字がそれぞれの国でいかによく知られていようと、後世のいつの日か、その言葉が完全に消えるようになる、と語った。[...] しかし、エジプト人が用いたような種類の記号は、それらのきわめて権威づけられた象形が諒解されねばならないけれども、世界中の経験豊かな人々によって容易に判別される、と思われる。⁴²

新古典主義時代に隆興した建築の「^{キャラクター}性格」についての議論も、この「図像としての文字」に関わっている。キャラクター (caractère) とはまた（表意）文字を表す語でもあり、建築物のキャラクターをめぐる議論とは、象形文字のような視覚的な可読性を担保することと不可分であった。そしてアルベルティ自身も、翼の生えた眼というエンブレムを愛用していた【図 1-45】。

⁴¹ 田中「建築と文字——アレゴリーの試論」201 ページ。

⁴² アルベルティ『建築論』242-243 ページ（第八書、第四章、697）。

4. 2. ヒエログリフとしての眼

「ショーの理想都市」の円環性（正円ではなく、上記の半円形古代劇場の平面図を二つ繋げた形態）は、ジョルジュ・プーレによるテマティスムで扱われているような（連続しつつも時代ごとに変容を蒙ってもいるような）象徴性と、近代的な「支配の効率性」の契機とを併せ持つ。

ベルナール・ポワイエ（Bernard Poyet）による「オテル・デュー（Hôtel Dieu）」計画案（1785年）も、パノプティックな構造を持つ病院・救貧院の構想である【図 1-46】。これはパリのイル・ド・シーニュに設置される予定であり、5000人以上の収容を想定していたという。病院もまた監獄と並んで近代的な一望監視構造が採用されたが、この「オテル・デュー」案では中央部分が礼拝堂となっており【図 1-47】、患者たちは各々の室から祭儀の様子を眺めることができた⁴³。また、ほぼ同時期にサドが構想した「諸芸術の家」も、中心と放射線という構図を有する【図 1-48】。それは1782年頃に獄中で構想されたものであり、放射状に延びる12本の小径の中心に直径約80mの巨大な観覧室（salle de spectacles）が置かれ、各々の小径沿いには「ムーサたちの家」が配される予定であった⁴⁴。

イル・ド・シーニュの地形図上に配されたオテル・デューの平面図【図 1-49】は、道路や川の描き出す線と相俟って、見開かれた眼に見える。「視線」と密接に結びついた建築物の図面それ自体が紙上に開いた「眼」として、読者を驚かせる——このような「眼」を、ルドゥもまた自身が手掛けた書物に散在させている。最も直截的な例は「ブザンソンの劇場への一瞥」【図 1-17】である。この「開かれた眼」の形態は、数ページ後に配された「ブザンソンの劇場の天井画」【図 1-50】によって反復されるだろう。天井の装飾デザインを描いたこの図版では、半円弧の交差により生まれた部分は眼裂を喚起し、中央の天井画と装飾のあしらわれた同心円状の部分は瞳と瞳孔、虹彩に相当する。建築史家のロドルフ・エル＝コーリーに至っては、「ブザンソンの劇

⁴³ この配置は直ちに、ルドゥによる王立製塩所およびショーの理想都市案の中央に配された「監督官の館」に、礼拝所が設えられていたことを想起させるだろう。オテル・デューも「監督官の館」も一種のパノプティコンであるが、その円形の中心には伝統的な祭祀の機能が与えられており、この意味で二重的な、ないしは移行的な性質の建築物なのである。この点は、第5部で詳述する。

⁴⁴ *Lettre du 19 juin 1782, dans Sade, Lettres et mélanges littéraires, tome 2, p. 322-323.* この建築計画は、1782年6月19日付の建築家リュフレ＝デュアモー（C.S. Reufflet-Duhameau）からサド夫人宛の書簡に概要が記されているのみであり、図面などは今日残っていない。なお「諸芸術の家（maison des arts）」との命名も、上記書簡集の編者・解説者ジルベール・レリによるものである。

場」の空間分析と「眼」や「光」のテーマ系との関連を示す実験的な著作で⁴⁵、この天井画と「劇場への一瞥」の眼とを合成した図版を提示している【図 1-51】。『建築論』巻頭の近くに配された「ルー河の水源管理人の家」【図 1-28】は、同心円構造の中心から奔出する水流を描いており、この図版もまた巨大な瞳の上部から外部へと一束の閃光が流れ出す「劇場への一瞥」と同じ構造を潜ませている。さらには「ショーの理想都市」の全体図も、瞳孔と虹彩のイメージと重なり合う。「劇場への一瞥」で描かれた眼は、その内部に劇場空間を擁するとも、また外部の光景が瞳に映し出されているようにもみえる。もし「眼の中の劇場」が外部の劇場の反映像であるならば、これは「ショーの理想都市」が、アルケ=スナンに実現した王立製塩所の半円形劇場プランを鏡像的に二重化して得られた形態であることと対応する。球体もまた「眼」でありうる。「ショーの都市の墓地、立面図」【図 1-13】や、ラメ版に図版のみ収録された「農地管理人の家」【図 1-12】などは、眼球のアナロジーでもある。なによりも、「ブザンソンの劇場への一瞥」においては、眼球はそこから光線を発する「太陽」の代理物であり、同時に神格性を帯びたエンブレムでもある。ここに至っては、眼と球体と太陽と神性とが結合する。「眼」の形状そのものを喚起するこれらのイメージの他にも、例えば「ルー河に掛かる橋の透視図」【図 1-52】などは、その縦向きのレイアウトもあり、ページの間に突如現れて観者／読者を見つめ返し驚かせる、「巨大な眼」として機能するであろう。

これらの建築は、アルベルティの「眼」のエンブレムと同様、ヒエログリフとして、つまりは解読されるべき謎、あるいは驚異^{メルヴェイエ}——ヴォードワイエが「語る建築」に対し冷笑的に用いたこの形容は、逆説的にも、ルドゥの生み出したものの性質を的確に規定している——として、見る者の前に姿を現すのである。

第 1 部 結語 ^{キャラクター} 文字と可読性

ルドゥによる造形は、一種の視覚言語を為している。同時に彼は、建築の構成要素たる基本的形態を「アルファベット」と名指すことで、部分の自律性の獲得と幾何学性への志向という新しい契機を建築にもたらし、彼の「発見者」たるカウフマンの規定通り、後に到来する時代の予言者となった。しかし、この「語る建築」においては、シニフィアンとシニフィエは常には一致しない。ここには、言語的な断絶が介在している。

「Ut pictura poesis, ut poesis pictura (詩は絵画のごとく、絵画は詩のごとく)」

⁴⁵ el-Khoury, *See Through Ledoux*, 2006.

というホラティウス『詩論』の一節は、テキストとイメージという二者の共振・相互浸透関係を端的に示す銘として、西洋の芸術論の中で頻用されてきた。ルドゥはその畢生の書『建築論』で、建築による詩法、詩作による都市建設を目論む。

もし芸術家が自身の作品を特徴づける象徴的体系に従うなら、彼らは詩人たちと同様の栄光に浴するだろう。[...] 詩についてのボワローの言は、実に建築に対しても当てはまる。建築にあっては全てが、身体、魂、精神、顔貌を為す。⁴⁶

[S]i les artiste vouloient suivre le système symbolique, qui caractérise chaque production, ils acquéreroient autant de gloire que les poètes^{sic} [...]. On pourroit vraiment dire de l'Architecture ce que Boileau dit de la poésie^{sic} : chez elle tout prend un corps, une ame^{sic}, un esprit, un visage. [115]

この奇妙な書物は、長きに渡って「理解困難」との評価を下されてきた。それは文章の支離滅裂さ以上に、その多重性によるものであろう。そこでは、複数の「ナラティブ」が多声的に絡み合いながら、一つの仮構的な都市空間を形成している。

ルドゥにとって、文字とはなによりまず視覚的なものであり、そこでは可読性が問題となる。エンブレムないしヒエログリフとしての建築物は、解読すべき謎というダブルバインドとして現れ出る。そこに存するのは、事物の外貌がその意味する（可視的ではない）内容を示唆するという信である。ホラティウスによる詩編の一節「われ記念碑を建立せり」を、ルドゥは自著のタイトルページに記した。新古典主義の時代を反映しつつ、次代の建築を予言するものであり、同時に他のいかなる建築構想からも遊離した位置にあるこの書物は、様々なレベルにおける文字が——アルファベットが、そしてヒエログリフが——刻み付けられた記念碑である。そして文字としての建築の可読性の問題は、また建築の性格^{キャラクター}をめぐる「観相学」の問題へと繋がってゆくであろう。

⁴⁶ 白井訳、第1巻、86ページ。

第2部 顔貌と怪物^{モンスター}

「顔貌」は「皮膚」とは異なるもう一つの表層を成すが、この「顔貌」こそ、18世紀後半の特定の建築構想が内包する諸問題を貫くテーマティックであった。とりわけルドゥの建築構想は、この時代特有の認識を浮かび上がらせる「鏡面」として機能する。この分析からは、この時代における「視」や「空間」を巡るシステムの変化が、建築の表層というトポスにも、その徴候を刻み付けていたことが浮かび上がってくるであろう。

この第2部では、18世紀建築思想の鍵概念である「建築の性格^{キャラクター}」に焦点を当て、それが「表層」をめぐる問題であることを説き明かしつつ、同時代の生命や身体をめぐる認識の体系、すなわち観相学や自然史における分類概念との通底性・関連性を検証する。ここでも、事物の性格や特徴、そして（表意）文字の意も有する「キャラクター（caractère）」という語と、この「文字」という視覚記号をめぐる可読性の問題が浮上するであろう。明瞭な可読性を目指しつつも、混濁した組合せへと横滑りしてしまうルドゥの建築構想は、「モンスター（キメラ的畸形・怪物）」という、もう一つの18世紀的形象を召還することとなる。

第1章 建築の観相学^{フイジオノミー}／顔貌

1. 1. 建築の面^{おもて}

建築の「正面」を表すファサード（façade）は、イタリア語で顔を意味するファチアータ（facciata）に由来する。ファサードの同義語として用いられるフロン（front）もまた、「顔」という意味を含み持っている（こちらには、世界と向き合う「正面」というニュアンスもあるだろう）。しかしとりわけ18世紀に着目するならば、建築の顔貌性は、このような明らかな比喻表現の外にも求めることができる。それは「観相学」という体系との連関においてである。観相学とは、顔という表層に現れ出た「徴候」を手掛かりに、その持ち主の性質や感情、あるいは類型を見抜こうとする営為であった。詳細な言説史は次章に譲ることにして、まずは建築と観相学という、一見奇妙な繋がりを手繰り寄せてみよう。

ルドゥはその自著で、次のように述べている。

建造物の性格^{キャラクター}もまた、曖昧であってはならない。[...] それ（＝性格^{キャラクター}）は人間の主要な情念と同一視しうる。すなわち顔^{フロン}／正面には、良心の平静さ、慈悲

深い美德、高潔さ、勇気、熱狂、憤怒、快樂の悪弊といったものを見て取ることができなのだ。¹

[I]l faut encore que le caractère de l'édifice ne soit point équivoque [...] On peut l'assimiler aux passions dominantes de l'homme : on voit sur le front le calme de la conscience, les vertus bienfaisantes, la générosité, la valeur, l'exaltation, la colère, l'abus des plaisirs. [118-119]

「^{カラクテール}性格」とはこの時代の建築理論における鍵概念である。後に詳述するが、建築物の用途や目的、あるいは居住者の社会的地位などを示す徴表の謂いである。「建築物は明確に見て取れるような^{カラクテール}性格を具えるべし」という主張は、新古典主義時代の建築論に共通するものであり、特段ルドゥの独創ではない。しかしここでは、その「性格」は人間の「情念」に準えられ、情念の表出の場としての顔が、「性格」の顕現の場であるべき建築物の「正面（ファサード）」と重ね合わされている。列举された諸々の情念のうち、「憤怒」の語にルドゥは註を付し、トルナトリ（Tornatory）²なる解剖学者についての長い挿話を展開している。トルナトリは、この書の語り手である「私」に罪人たちの頭部を示し、その性格や犯した罪を推測するように促す³。ここで行われようとしているのは、頭部の外観からその持ち主が具え持つ特質を推理するという、観相学（ないしその発展形としての骨相学）的な営みである。

私はエクスの街に、正義に捧げた神殿を建てることになっていた（第4巻を見よ）。そのとき、卓越した解剖学者トルナトリの陳列室を見学するように勧められた。トルナトリは、刑法による受刑者の遺体を幾つも集め、解剖を行った。彼は自ら温めた方法を特別視していることで非難され、狂人と見なされていた。経歴からかけ離れるこの称号に、彼は相応しかっただろうか。私は是非とも、このトルナトリと知り合いたいと思い、彼の家へ案内を受けた。私の偏見の無さを予感した彼は、私に好感を持った。彼は私を、選び抜かれた頭部のコレクションが体系的に並ぶ中に座らせた。「あなたは芸術家であり、人体の構造、

¹ 白井訳、第1巻、88ページ。

² この人物に関しては、Pierre-Claude-Jean Tournatoris（1730-94?）という、エクス・アン・プロヴァンスに生まれ当地の大学で教鞭を取った解剖学者がモデルに帰されている（Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: architecture and social reform at the end of the Ancien Régime*, p. 207を参照）。ヴィドラーによれば、このトルナトリによる解剖学博物館はプロヴァンス地方で名声を博したという。

³ Ledoux, I, p. 119.（白井訳、第1巻、88ページ。）

その脳や胃との関わりを学んだ。人間の威厳を辱めるこれらの遺骸から、その性格^{キャラクター}や悪徳、罪状がどんなものであったかを判断してみなさい」。熟慮の後、私は策略を巡らした。「第一と第二の遺体は暗殺者であり、第三の者は憤死した」。それで充分だった。トルナトリは登録簿の上に急いで屈み込み、ざっと目を通す。「ああ！だから私は狂人などではないのだ！」この医者にはかつて名声があった。彼は様々な著作によって知られている。⁴

Je construisois dans la ville d'Aix un temple à la Justice (voyez le tome quatrième), quand on m'invita à voir le cabinet de Tornatory, anatomiste distingué ; il avoit recueilli les corps de plusieurs condamnés par le code criminel, et les avoit disséqués. On lui reprochoit de donner faveur aux systèmes qu'il caressoit ; on le regardoit comme un fou. Méritoit-il ce titre pour s'éloigner de la voie tracée? J'étois empressé de le connoître : on me présente chez lui ; le pressentiment qu'il avoit de mon impartialité le dispose en ma faveur. Il me fait asseoir au milieu d'une collection choisie de têtes, les range par ordre. Vous qui êtes artiste, vous qui avez étudié la conformation humaine, ses adhérences au cerveau, à l'estomac, jugez quels ont été les caractères, les vices, les crimes de ces restes humiliants de la dignité de l'homme? Après avoir réfléchi je rassemble mes combinaisons : le premier, le second ont été des assassins ; le troisième est mort de colère ; cela me suffit. Il se précipite sur un registre, le feuillette : ah ! je ne suis donc pas fou. Ce médecin avoit de la célébrité ; il est connu par différents ouvrages. [119]

ここでトルナトリが採用している、犯罪者の頭部からその性格や罪状を判断するという発想は、骨相学者として名を馳せたフランツ＝ヨーゼフ・ガルを先取りしているかのようだ。しかしこの挿話に登場するトルナトリは、世間からは癡狂の学者として敬遠される人物として描かれている。ここに、フランス革命のために国王の建築家としての地位を追われ、さらにはその建築案の「逸脱」を批判されることも多かったルドゥの、自己投影を見て取ることも十分に可能であろう。とまれ、建築家という設定で登場する語り手（「私」）は即座に、頭部から罪状や死因を言い当ててみせる。ルドゥが先の引用部で述べる「怒り」の情念を表す建築物の「正面／顔」と、「憤死した者」の頭部の外観とが、この場面において重なり合う。ここで解説が

⁴ 白井訳、第1巻、88-89ページ。

目指されているのは、「情念」や「^{カラクテール}性格」の中でもとりわけ、怒りという激しい感情や、殺人という重罪を犯した者の徴候であった。つまり、秩序を崩落させるものや、悪と呼ぶべきものに——ここで築造を企図されているのは、「正義に奉獻された神殿」であるにもかかわらず——焦点が当てられているのである。

1. 2. 沈黙する表層

ヴィドラーは上記のエピソードが登場する「エクス監獄」の設計案【図 2-1】そのものに、その^{カラクテール}性格を表すような「顔貌」を見出している。「ここで試みられているのは、建築物への顔貌(physiognomy)あるいは人格の付与である」とヴィドラーは言う。「個々の建築要素 [...] は抽象的で純粋な幾何学的量塊の中に統合されており、内部のオーダーを明確に表現しているが、しかしその組み合わせは、不機嫌で陰鬱な顔を示唆している⁵」と。しかし、ここでのヴィドラーの解釈は、この建物の用途が監獄であるという先入主に支配されてしまっているのではないだろうか。エクス監獄設計案では、塔や入口の庇、列柱は直線的で過剰なほどに量塊的であり、平面的で余白の多い壁面には細く小さな窓が穿たれている⁶。ここでは、外観の装飾は禁欲的なまでに排除されている。装飾を剥がれた建築の顔／正面に存在しているのは、「不機嫌で陰鬱な」顔つきではなく、むしろ無表情であり、沈黙であろう。

この無表情さは一世紀の時間を超えて、アドルフ・ロースによるプレーンな外壁を持った建築、通称「ロース・ハウス」【図 2-2】を先取りしているようにも思われる。事実、ルドゥの「再発見者」たるエミール・カウフマンは、その建築構想の幾何学的・非装飾的な側面に注目し、この建築家を後世のモダニズムの予告者と規定した。カウフマンによれば、ルドゥの時代には「人々は、徐々に、一切の装飾を拒否する場に立ち会うことになる⁷」。ルドゥが残した膨大な建築案の中でもとりわけ特徴的なのは、「装飾化の全く行われていない裸の壁を持ったものである⁸」とカウフマンは主張し、その端的な一例としてこのエクス監獄を挙げている。「装飾の欠

⁵ Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p. 206.

⁶ 監獄にこのような外観を付与するのは、ルドゥの時代における慣行でもあった。例えばフランチェスコ・ミリツィアは『市民建築の原理』(1781年)で、監獄には次のような外観が相応しいと説いている。すなわち、「狭くて形の判然としない開口部 [...] 深い影を落とす鈍重な造り、自然にできた大きな洞穴の入り口のような人を寄せ付けない入り口」が望ましいというのである (Milizia, *Principj di architettura civile*, p. 300)。

⁷ カウフマン『ルドゥーからル・コルビュジェまで』78ページ。

⁸ カウフマン『ルドゥーからル・コルビュジェまで』78ページ。

如によって用途が説明される建造物⁹」こそが、この監獄だというのである。カウフマンの根底にあるのは、建築の歴史をモダニズムへと至る発展史と捉える価値観であり、そこでルドゥに帰されたのが、ロースに代表されるような革新的モダニズムの先駆者としての地位であった¹⁰。カウフマンのこのような理解は、ルドゥの一面ばかりを強調した偏頗的なものであるとの誹りを免れえないだろう。しかしルドゥの建築構想に、同時代（新古典主義時代）の作品群と比べれば異様なほど非装飾的な建築物が現れることも、紛れもない事実である。

「沈黙」する表層という点において、ルドゥによるエクスExの監獄は、装飾の欠落ゆえにスキャンダルを巻き起こした「ロース・ハウス」と通底していた。ロースは「被覆」という概念を媒介に、衣服と建築物の外壁をアナロジーで繋ぐ¹¹。そして、「現代人」にとっての衣服は、個別的な差異の表出を拒むような「仮面」であると説く¹²。建築物の被覆たる外壁もまた、このような「仮面」でなくてはならない。ロースはこれを、「家屋は外に向かつては沈黙すべし¹³」ともパラフレーズしている。田中純によれば、この「仮面」としての建築の表層においては、装飾が去勢されている¹⁴。それは「剥き出しの裸の皮膚ではありえず、あくまで装飾の取り去られた表面¹⁵」なのである。装飾を削ぎ落とされた外壁は、表情をもたない仮面と化す。

しかしながらルドゥは、『建築論』の序文では、装飾こそが建築物の顔／正面Frontに浮

⁹ 同上。

¹⁰ カウフマンは、「ルドゥの建築作品においては、その生涯の終わりの頃には、同時代人たちの新古典主義とは何ら共通するものがもはやなかった。もっとも驚くべきことは、20世紀の建築形態との非常に密接な関係である」と明言している（『ルドゥからル・コルビュジェまで』83ページ）。カウフマンはまた、ルドゥの革新性を「装飾への敵意」と「素材の正しい使用の要求（同上、79ページ）」に求めているが、これはアドルフ・ロースが同時代の建築を批判しつつ打ち出す主張に他ならない。この点については、ロースの「装飾と犯罪」（『装飾と犯罪』90-104ページ）および「被覆の原則について」（『装飾と犯罪』32-41ページ）を参照のこと。ドイツ語圏におけるモダニズムの建築理論をルドゥに投影し、バロック的な伝統の否定と超克を読み込むカウフマンの分析は、一面では的を射ているが、この建築家が内包した自家撞着——装飾主義と幾何学性、バロックの残響である過剰さと新古典主義の一思潮である純粋性への志向——がもたらす豊饒性を、押し潰してしまう危険も孕んでいる。

¹¹ ロース「建築について」『装飾と犯罪』129ページ。ここでロースは、「人間の外観と建物の外観とが奇妙に重なり合う」ことに注意を喚起している。ロースにおける「衣服」と「建築物」のアナロジカルな関係については、田中『残像のなかの建築』38-40ページも参照のこと。

¹² Adolf Loos, *Sämtliche Schriften, Erster Band*, p. 288. 「現代人は衣服を仮面として使用する」とロースは言う。

¹³ Loos, *Sämtliche Schriften, Erster Band*, p. 339.

¹⁴ 田中「破壊の天使——アドルフ・ロースのアレゴリー的論理学」98ページ。

¹⁵ 同上。

かぶ「表情」であり、建築物が具備する「^{キャラクター}性格」を示すものに他ならないと宣言してもいる。(この「装飾」に対する両義的な、あるいは矛盾する態度が、ルドゥと後代のロースを分かち点であろう。)

装飾とは各々の建造物に付与された、表現的な^{キャラクター}性格¹⁶のことであり、多少なりとも単純であったり複雑であったりする。装飾は、至高存在に比肩するほど永続的な祭壇を、束の間の権力が支える宮殿から峻別する。装飾は表面に活気を与え、それを不死のものとし、そこにあらゆる感覚、あらゆる情念を刻印する。[…](装飾という)この手練の色女は、文明の快い技術に基づいて、あらゆる役割を全うする。峻厳だったり磊落だったり、沈鬱だったり陽気だったり、冷静だったり激しやすかったりといった具合に。¹⁷

La décoration est le caractère expressif, plus ou moins simple, plus ou moins composé que l'on donne à chaque édifice ; elle distingue les autels qui disputent d'éternité avec l'Être suprême, du fragile palais que la puissance passagère soutient. Elle vivifie les surfaces, les immortalise, les^{sic.} empreint de toutes les sensations, de toutes les passions [...]. Cette coquette habile, appuyée sur les doux arts de la civilisation, joue tous les rôles ; elle est alternativement sévère ou facile, triste ou gaie, calme ou emportée. [12]

このような「装飾」を欠き、沈黙に陥った「エクス監獄」の外側は、いかなる表情も剥奪された仮面と化すであろう。先述したトルナトリのエピソードでは、ルドゥの分身と思しき建築家が、犯罪者の頭部から的確にその^{キャラクター}性格を読み取っていく。ルドゥはまた別の箇所でも、「外観の形態を基に人間を判断するという習慣[61]¹⁸」に言及しており、彼が観相学に関心と造詣をもっていたことは明らかである。しかし、このエクス監獄では、ルドゥの「建築の観相学」はむしろ失効する。観相学

¹⁶ なお白井は「le caractère expressif」を「自身を表現するような性格」と意識している(白井訳、第1巻、9ページ)。

¹⁷ 白井訳、第1巻、9ページ。

¹⁸ 白井訳：第1巻、45ページ。ここで語り手である「私」は一人の男と遭遇する。「私」はその男の顔貌をつぶさに観察し、この人物について判断しようとするのである。「彼の形姿は赤ら顔で、濃い眉に覆われた眼光鋭い眼と、鍛えられた歯を持っていた。漆黒の髪は髭と同じように逆立っていた。カプチン会修道士の胸の上に、ヘリオガバルスの頭部が載っているようにしか見えなかった。男は背が低く、腹が突き出していた。あらゆることを分析し、外観の形態を基に人間を判断するという習慣によって私は混乱に陥り、考えあぐねた」(同上)。

への参照を示す挿話の付された「エクスフの監獄案」こそが、ルドゥが建築の「表面フ／顔ン」に関して構築した理論を裏切り、崩壊させてしまうのである。

1. 3. 装飾のアンビヴァレンス

装飾を「犯罪」として糾弾するロースとは異なり、先述の通りルドゥは装飾に一定の価値と役割を認めていた。しかし、装飾に対する彼の見解は決して一様ではなく、ぶれや矛盾が見られる。例えば、『建築論』中の「ある田舎の家（ブザンソン高等法院の元評定官の住居）」についての節では、簡素な外観の建物を礼讃し、当代の慣習である「付随的装飾物」を手厳しく批判している。

この建築物の外観には、今日の慣習が原理として取り扱っているような付随的装飾物が皆無である。[...] これで充分であり、余計なものはひとつとして無い。[...] 細部の装飾は、習俗に益することなく、眼を疲れさせる。それは束の間の存在であり、その制作者より短命なことも往々にしてある。¹⁹

Son aspect ne présente aucun des accessoires que l'habitude a consacrés comme principe [...] *assez et rien de trop*. [...] Les ornements de détails fatiguent les yeux sans profit pour les mœurs ; c'est une existence souvent ne survit pas à celui qui la donnée. [87-89]

全体を把握できない細部は、悉く失われる。あらゆる細部は無益であり、さらに言えば有害である。それが卑俗な、あるいは偽りの付加物によって表面を分断してしまうときには。²⁰

Tout détail dont on ne peut saisir l'ensemble est perdu ; tout détail est inutile, je dis plus, nuisible, quand il divise les surfaces par des additions mesquines ou mensongères. [91]

ルドゥはここで、細部に付随する装飾物が「眼を疲れさせる」と言う。「眼を悦ばせるものとしての美」というトマス・アキナスやデカルトに代表される観念は、18世紀においても共有されていた²¹。ルドゥの表現は、この同時代的な価値観をその

¹⁹ イタリックによる強調は原文ママ。白井訳、第1巻、65-67 ページ。

²⁰ 白井訳、第1巻、69 ページ。

²¹ トマス・アキナスは、視覚に快いと捉えられるものが美と呼ばれる、と説く（トマス・アキナス『神学大全』第1巻（第5問題第4項）、104 ページ）。またデカルトは、「美し

まま反転させたものでもあるだろうが、ここで問題となっているのは、観る者が抱くネガティブな生理的反応である。同一の表現は、別所でも用いられる。

悪徳は何処から出来るのだろうか。前者〔引用者註：凡庸な人間によるファサード〕は、分断され、眼を疲れさせ描線の純粹さを汚すような、流行りの装飾物を示している。他方〔引用者註：賢者の隠れ家〕は統一性があり、主要な思想を弱めてしまうような、作品の外部にある装飾物など一つも無い。²²

D'où vient le vice ? La première est divisée et présente des ornements de mode qui fatiguent les yeux et corrompent la pureté des lignes. L'autre est une, et n'offre aucun de ces hors-d'œuvre qui atténuent la pensée principale. [25]

このような生理的な嫌悪感はまだ、「爬虫類のごとく」という直喩にも見出すことができるだろう。

私は彼に思い出させた。だらだらと伸びたこれらの線、誤った趣味の重みに押し潰され、生まれたときから粉碎されているこれらの形態、砂漠の爬虫類のごとく這い回る、あらゆる悪徳を取り囲むこれらのコーニス […] を。²³

Je lui rappelai ces lignes mollement prolongées ; ces formes brisées à leur naissance, qui s'écrasent sous le poids du faux goût ; ces corniches qui rampent comme les reptiles du désert, et épousent tous les vices [...]. [46]

これらの装飾物を、ルドゥは「無用のもの」と一刀両断に切り捨てるのである。

ルドゥが批判するのは、抽象的なレベルでの「装飾術(la décoration)」ではなく²⁴、付随的(accessoire)な細部(détail)として、作品の外(hors-d'œuvre)に存在するような装飾物——まさしくカントの言う「付加物(パレルガ)」としての装飾²⁵——である。

いものへの愛」を「快」と命名している(デカルト『情念論』74ページ)。また、「美」を巡る概念史を整理したものとして、佐々木健一「近世美学の展望」を参照のこと。

²² 白井訳、第1巻、18ページ。原文・邦訳とも下線部は引用者による。

²³ 白井訳、第1巻、33ページ。

²⁴ カウフマンはこれを以て「装飾に対する敵意」(カウフマン『三人の革命的建築家』284ページ)とみなしているが、これは恣意的な理解であろう。前述の通り、ルドゥーは装飾術(la décoration)自体は否定していないのである。

²⁵ ルドゥーによる「付随的装飾物」「作品の外部」といった表現は、カントの言う「パレルガ」の概念と一致する。すなわち「対象の完全な表象に本来の構成要素として内的に属す

それらは建築物の表層を分断し、「総体」を見えづらくしてしまうというのである。これらの付随物は、嘘、不純、悪徳といった倫理的な侵犯として糾弾され、さらには視覚の疲弊という生理的不快と結び付けられる。テキストに反映されたこの自家撞着は、また建築作品にも表出している。「エクス監獄」や「田舎の家」【図 2-3】のような非装飾的な——カウフマン流に言えばモダニズム建築を予見させるような——建築案がある一方で、例えば「パリの徴税市門」には、装飾の組合せがアンバランスで、観る者をどこか不安にするような造形を持つものも存在する【図 2-4】。

観相学への関心に基づく、表に現れ出た「徴候」への注視と、建築物の表面に付随する装飾物への嫌悪——ここには、建築物の「表層」を巡るルドゥ自身の自家撞着を見て取ることができるであろう。

第 2 章 外観・徴候・分類——^{キャラクター}性格をめぐる視の諸技術

2. 1. 観相学あるいは顔貌の探偵術

ルドゥが建築物の外観を顔に準え、表情が人間の情念の体現であるように、建築物の正面からはその^{キャラクター}性格が読み取れると説いたことは、前述の通りである。このような発想の源泉は、古代以来の伝統を持ち、18 世紀から 19 世紀にかけて興隆をみた観相学にある。その先鞭を付けたのは、17 世紀のアカデミー画家、シャルル・ル・ブラン (Charles Le Brun) であった。彼は「表情によって事物の真の^{キャラクター}性格が画定される」と説いたのである。

事物の外観にその本質的な性格の発露を見出すという発想は、美学史の流れに位置づけるならば、アリストテレス的な美の概念——外観は内部にある魂の働きを反映する²⁶——を継承したものである。そこに「適合性」(デコールム/コンヴナンス)の概念——事物はその性格に相応しい外観を具備すべし——が差し挟まれることによって、美学とモラルとが結合する²⁷。しかし「顔貌」の読解術においては、この

るのではなくて、単なる付加物として外的にのみ属し...例えば絵画の額縁や立像の衣紋、或は殿堂の柱列回廊などがこれである。しかし装飾がそれ自身美しい形式を成さないような場合には、装飾は感覚的刺戟によって絵画を引き立たせるためだけに用いられる金縁の額同様に、取って付けられたものになる、そうなると装飾は外飾と呼ばれて、真正の美を損なうにいたるのである」。(カント『判断力批判』上巻、110-111 ページ。)このようなパレルゴン (=作品にとっての付随物)としての装飾を、ルドゥーは(少なくとも言語化された思考の上では)退けている。

²⁶ 当時のフランスでは、普遍的価値を持つ美の規則が存在するという新プラトン主義的な学派と、上述のアリストテレス流の説を信ずる学派との論争が盛んであった。

²⁷ 白井「フランス啓蒙思想における『性格』について」163-170 ページ、および同「ピア

ような審美的かつ道徳的な価値判断からは逸脱する要素が、更に付加されることとなった。すなわち情念^{パッション}である。ル・ブランによる表情／表出^{エクスプレシオン}の議論を紐解いてみよう。彼は王立絵画・彫刻アカデミーでの「一般と個別の表情に関する講義」（講義1669年、第2版刊行1698年）で、情念ないし感情の外部表出としての「表情」を類型化・定式化し、これを以て絵画表現の規範となすことを目指した【図2-5】。

表情／表出^{エクスプレシオン}とは、私の考えでは、表現しようとする事物の素朴で自然な類似のことである。それは必要不可欠のものであり、絵画のあらゆる部分に存在している。表情／表出^{エクスプレシオン}なしでは、タブローは完全たり得ない。個々の事物の真の性格^{キャラクター}を画定するのは、この表情／表出^{エクスプレシオン}である。身体^{ナチュール}の性質を判断する基となるのも表情／表出^{エクスプレシオン}であり、また形態が動いて見え、あらゆる見せかけが真実らしさを帯びる所以も、これにある。[...] 本日は、表情／表出^{エクスプレシオン}もまた魂の動きを表すものの一部であり、このことは情念の効果を視覚化することを示そうと思う。

L'Expression, à mon avis, est une naïve & naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter : Elle est nécessaire & entre dans toutes les parties de la Peinture, & un Tableau ne sauroit être parfait sans l'Expression ; c'est elle qui marque les véritables caracteres de chaque chose ; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps ; que des figures semblent avoir du mouvement, & tout ce qui est feint paroît être vrai. [...] aujourd'hui j'essaierai de vous faire voir que l'Expression est aussi une partie qui marque les mouvements de l'Ame, ce qui rend visible les effets de la passion.²⁸

ここでは、情念や性格という不可視のものが、人体の表層である「顔」の一瞬の動き——現実には刻一刻と変化していく、捉えがたい対象であるが、絵画においては固定化される——によって表現され、また観者によって読み取られることが説かれている。

ル・ブランは顔の上に一瞬生起する「表情」を捕捉し定式化しようとしたが、他

ンセアンスとコンヴァンス」137-143 ページを参照。^{キャラクター}性格と適合性（ビアンセアンス、コンヴァンス、デコールム）という概念の関連について、詳細かつ体系的に記述されている。

²⁸ Le Brun, *Conférence de M. Le Brun*, p. 2-3. 原文・邦訳とも下線部は引用者による。

方でスイスの神学者ヨハン=カスパー・ラファター (Johann Caspar Lavater) は、対象の内部的性質を解読する鍵を求めた。彼は極限まで切り詰めた基礎的構成要素を、静止した顔面から抽出することを試み、横顔のシルエットという解に辿り着いた【図 2-6】。『観相学断章』(ドイツ語版 1775-78 年、フランス語版 1781-1803 年)の記述によれば、人間の顔貌とはすなわち「神の手による筆跡」であり、このような文字キャラクターの解読こそ、「知の新たな源泉」となるのである²⁹。観相学と文字の解読とのアナロジーは、19 世紀イタリアの生理学者パオロ・マンテガッツァ (Paolo Mantegazza) にも引き継がれている。彼は観相学を、「身振りのアルファベット」を解読する術と規定した³⁰。

ここでは「キャラクター」の語は、「書き付けられた刻印」というギリシア由来の語源を忠実に体現している。観相学とはすなわち、顔に表出されたものから対象に刻み付けられた性格キャラクター(=表意文字)を的確に「解読」という、探偵術的ないしは卜占的な類推の手法に他ならなかった。レトル (lettre) が聴覚性を重視した「表音文字」であるのに対し、キャラクター (caractère) は専ら視覚的に、さらに言うならば図像的に意味を伝える文字記号を意味する点にも、留意しておく必要があるだろう。

観相学における眼差しのあり方は、表層を切開しその内部を露出させる解剖学——これもまた、18 世紀に特有の「視」と「知」のあり方を体現している³¹——とは、「視ること」の知という点で共振しつつも、その視線の向かう先においては対照的である。解剖学は皮膚という遮蔽物を切り開き、眼差しを内部へと貫通させることで、あるいは内部を外部へと引きずり出すことで、隠されていたものを可視化させる。他方で観相学は、「表面」に何らかの徴候を読み取ろうとする営為である。ここでは視線は内奥へと貫入していくことはなく、事物の外観、あるいは表層に、徹底して留まり続けることが要求されている。

2. 2. 性格キャラクターと適合性コンヴェナンス

性格キャラクターは、ルドゥに限らず、当時の建築論で頻りに議論された概念でもあった。その含意は論者によって振幅があるものの、概略するならば、「建築はその性格キャラクターに

²⁹ Lavater, *La physionomie*, 1806.

³⁰ Mantegazza, *La physionomie et l'expression des sentiments*, p. 75.

³¹ 18 世紀の建築イメージの中には、このような解剖学的な眼差しと通底するものもある。例えば、解剖学図版とピラネージによる廃墟表象との共通性を指摘した論考として、Stafford, *Body Criticism*, 1991. また小澤『都市の解剖学』第 2 章。

よって形態が決定されるべきであり、また各々の建築物は自らの^{カクテール}性格を明示せねばならない」という主張である³²。例えば 18 世紀の建築家ジェルマン・ボフラン (Germain Boffrand) は、ホラティウスの『詩論』を引きつつ、「様々な建造物は、[…] 自らの用途を見る者に告知しなければならない³³」と説いた。この用語をもっとも明快に定義したのが、ルドゥの師ジャック＝フランソワ・ブロンデル (Jacques François Blondel) であろう。『建築講義』(1771-77 年) で彼は、「建築術に属する様々な産物はすべて、その建物固有の目的の刻印を持たなければならず、全般的な形態を決定し、それがどのような用途に資する建築であるかを告げる^{カクテール}性格を持たねばならない (Toutes les différentes espèces de productions qui dépendent de l'Architecture devant porter l'empreinte de la destination particulière de chaque édifice, tous doivent avoir un caractère qui détermine leur forme générale, & qui annonce le bâtiment pour ce qu'il est.) ³⁴」と宣言している。ルドゥもまた例外ではなく、「建造物の^{カクテール}性格が曖昧であってはならない」と説いていたことは既に述べた通りである。

あらゆる種類の要請に基づいて形成された^{カクテール}性格は、また^{コンヴナンス}適合性にも順応するがゆえに、いっそう多種多様となる。この^{カクテール}性格を明らかにする真理は、最初の一瞥で強烈な印象を与える。³⁵

Le caractère étant fondé sur les besoins de tous genres, est d'autant plus varié qu'il s'adapte aussi aux convenances. Les vérités qui le constatent, frappent au premier coup-d'œil. [119]

ここでは「コンヴナンス (convenances)」なる語が用いられているが、この語は芸術理論においては、「デコールム (適合性)」の概念³⁶とほぼ同義であった。すなわ

³² 建築史家エグバートは建築におけるカクテール概念を、「一般的なカクテール (= 建築の個別の問題を超越したレベルで、身分制秩序やナショナリズムと結合しやすい)」、「タイプとしてのカクテール (特定の建築タイプ (公共建築・宮殿・邸宅) に適合したカクテールであり、J.F.ブロンデルが規定するカクテールは、このレベルにある)」、「個別のカクテール (個々の建築物の機能や構造、環境などを反映したもの)」の三類型に整理している。(Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, p. 122.)

³³ Boffrand, *Livre d'Architecture*, p. 16.

³⁴ Blondel, *Cours d'architecture*, tome 2, p. 229. 原文・邦訳とも下線部は引用者による。

³⁵ 白井訳、第 1 巻、88 ページ。

³⁶ クロード・ペローによるウィトルウィウス『建築十書』の仏訳 (1684 年) で、ラテン語「デコールム」の仏訳として「ピアンセアンス (適合性)」の語が用いられた。17 世紀後半には、この訳語が定着していく。

ち、芸術作品はその主題や置かれる場所に「相応しい」形式を備えるべしという規範である。アンドレ・フェリビアン（André Félibien）の簡潔な定義を引いておこう。彼は王立美術アカデミーの講義で、「絵画においてもっとも重要なものの一つがデコールムである³⁷」と述べ、この「デコールム（decorum）」の遵守の結果、作品に付与されるものが性^{カラクテール}格であると説いた³⁸。

「適合性」と性^{カラクテール}格をめぐるテーマティックは、絶対王政下の身分制秩序とも関連している。コンヴナンスには、「礼儀作法」という意味も存する。つまり、アンシャン・レジーム期の宮廷文化における、「相応しさ」である。各人は自らの身分に相応しい装いや振舞いを身につけるべきであり、その結果として、個人に適切な性^{カラクテール}格が与えられるというわけだ。例えばジャン・ド・ラ・ブリュイエール（Jean de La Bruyère）は、『カラクテール』（1688年）と題した随筆をものし、絶対王政期の宮廷社会における、様々な人物像の類型的性^{カラクテール}格を描き出している。

18世紀において「カラクテール」はまた、リンネやビュフォンらの自然史で用いられた分類概念でもあった³⁹。ここでも、カラクテールは外^{フィジオノミア}観／顔貌、つまり可視的なものとしての「表面」と連関している。「博物学とは」とフーコーは規定する。「まさに可視的なものに名を与える作業なのだ⁴⁰」と。

17世紀以来、観察というものは、ある種のを体系的に除外することを条件とする感覚的認識となったのだ。[...] 観察がその力を獲得する可視性の場とは、これらすべて[引用者註：味覚・触覚・色彩]を排除した残余にほかならぬ。[...] このような制限された可視性の場こそ、博物学の成立条件、そして、線、表面、形態、凹凸という濾過された対象が出現しうるための条件を、はるかに強く規定するものなのである。⁴¹

³⁷ André Félibien, *Conférence de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, s.p., préface.

³⁸ なお、カラクテールの語が特別な含意を持つものとして使用され始めたのは、17世紀の文学・演劇や絵画論の分野においてである。その先鞭をつけたのは、ニコラ・ボワロー（1636-1711）であった。彼は1674年に刊行された『詩法』の中で、「各対象に固有のカラクテールが保たなければならない」と説いている（Boileau-Despreaux, *L'Art poétique*, canto III, l. 112.）。

³⁹ ヴィドラーは、ブロンデルによる「建築の性格」の議論を、「自然科学で発展してきた諸観念を建築理論に転用しようとした」と規定している（Vidler, « The Idea of Type », p. 101.）。

⁴⁰ フーコー『言葉と物』155ページ。

⁴¹ フーコー『言葉と物』156ページ。

リンネは、植物同士の相互比較により一致しない特徴を排除していくことで、ビューフォンは要素の「詳述と捨象」（ともに *déduire* という動詞で表わされる）によって、種の「^{カラクテール}特徴」が得られることを説く。ここで観察者の眼差しは、徹底して表層に、事物の外観の上に留まっている。可視的な事物を、いやむしろ事物の可視的な部分のみを観察し記述し、そして分類するという営為は、ラファターらによる観相学の系譜とも相通ずるであろう。

観相学と建築、それぞれの分野における^{カラクテール}性格概念は、ル・カミュ・ド・メジエール（Nicolas Le Camus de Mézières）において結合されるに至った。彼はル・ブラン流の「観相学」理論を、建築に応用しようとしたのである。ル・カミュは言う。

事物のひとつひとつに、固有の^{カラクテール}性格が存在する。そしてしばしば、ただ一本の線、単純な輪郭線のみでも、その^{カラクテール}性格を表すのに十分である。[...] だから、生命を持たない事物においても、形態のゆえにそのうちのあるものは私たちの眼を喜ばせ、またあるものは不快にさせる。[...] 建築物はその全体像によって、私たちの視線を釘付けにする。つまり建物の総体が、私たちを惹き付け、あるいは嫌悪感を抱かせるのである。建造物を仔細に検分しながら、私たちは互いに矛盾し合う様々な感覚を経験する。あちらには陽気さ、こちらには陰鬱さといった具合に。

[C]haque objet possède un caractère qui lui est propre, & que souvent une seule ligne, un simple contour suffisent pour l'exprimer. [...] Ainsi, dans les objets inanimés, la forme nous rend les uns flatteurs, les autres désagréables. [...] Une construction fixe nos regards par sa masse ; son ensemble nous attire ou nous repousse. En examinant un monument nous éprouvons différentes sensations opposées les unes aux autres : là, c'est la gaieté ; ici, la mélancolie.⁴²

ル・カミュにおいては、事物における^{カラクテール}性格の表出(expression)は、観る者が抱く印象(impression)と対になっている。建築物においてもまた、その形態によって、観る者に様々な「感覚」が喚起されるのである。「陽気さ」や「陰鬱さ」は、建築物の外観を場とする情念の表出であると同時に、観者の内部に惹起される感覚でもある。ボプランの規定によれば、建築物が体現すべき^{カラクテール}「性格」とはその「用途」――

⁴² Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture*, p. 3-4.

つまり社会的な意味作用——とほぼ同義であった。しかし、ル・ブランの議論を援用するル・カミュは⁴³、より主観的かつ情動的な側面に焦点を当てている。このいわば感覚主義的な発想⁴⁴は、決してル・カミュ一人のものではない。ブロンデルは、建築物を眺める者の内面に惹起されるべき主観的印象の性質と、建築物の客観的な用途との一致によって「建築の性格^{カラクテール}」が形成されると説いた⁴⁵。またルドゥ同様ブロンデルの弟子であったエティエンヌ＝ルイ・ブレにとって、性格^{カラクテール}とは「事物から生じ、我々になんらかの印象を引き起こすような効果⁴⁶」の謂いであった。

「カラクテール」は単なる多義語ではない。それはアンシャン・レジームと啓蒙思想と新古典主義の時代における、一つの視覚と認識のあり方を体現する語彙であった。事物の外貌に存する可視的な徴表に基づいて、その内部もしくは背後に存在するものを看取し——この「外部」と「内部」との関係を取り結ぶ概念が、適合性^{コンヴェナン}（相応しさ）である——、そして類型学^{タイポロジー}へと向かうような眼差しである。身分制社会、観相学、自然史、詩や絵画・演劇にまつわる諸議論、そして建築理論の全てに通底し、「表層」への「視」によって構成される分類学の根幹を成す概念、それが「カラクテール（＝性格・特徴・徴表…）」だったのである。

2. 3. 「語る建築」という修辞法

ルドゥにとって、建築の性格^{カラクテール}を表現する手段は、一つだけではなかった。彼は装飾術が建築物の「表情」を成し性格を体現すると説く一方で、「語る建築（l'architecture parlante）」と称される一種の視覚的言語を編み出し、これによって「性格」を表現しようとも試みた。「語る建築」との表現は、1852年の『マガザン・ピトレスク』誌上で、建築家ヴォードワイエが用いたのが最初の用例とされて

⁴³ Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture*, p. 3. ル・カミュはここで、自然の事物を熱心に観察し続けた結果、それらが各々に相応しい性格（カラクテール）を有していること、それは事物の輪郭線からも看取できることを学んだと述べ、例としてライオンの顔（恐怖をもたらす）とネコの顔（裏切り者の性格を持つ）を対比させる。この原則の正しさを証明するのが、「かの有名なシャルル・ル・ブラン」である。そして、この「各々に相応しい性格が看取されること」を、建築の分野でも同様に重んじるべきことを説く。ル・ブランは顔を構成する線によって「情念」を表現するが、ル・カミュは建築のマッサやプロポーションによって、様々な情動を観者に伝えようとした。

⁴⁴ このような「内面への作用」の重視を、白井秀和はコンディヤックの『感覚論』を参照しつつ「建築感覚論」と名指している（白井、「フランス啓蒙主義思想における『性格』について」、167 ページ）。

⁴⁵ Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, p. 40.

⁴⁶ Boullée, *Architecture, Essai sur l'art*, p. 73.

いる。

ルドゥは爾後「語る建築」と呼ばれたものの信奉者であった。彼はワイン醸造者の住居を樽の形に造ることで、一つの驚異^{メルヴェイエ}を見つけ出したと信じていた。おそらく酒飲みの家ならば酒瓶の形に、という具合に造ったであろう。

Ledoux était partisan de ce qu'on a appelé depuis l'*architecture parlante* ; il croyait avoir trouvé une merveille en faisant la maison d'un vigneron en forme de tonneau ; il eût sans doute fait celle d'un buveur en bouteille, etc.

47

「語る建築」とはすなわち、形態がその用途を直截に指示する建築、「眼に語りかける⁴⁸」ような建築の謂いである。その作例としてヴォードワイエは、「樽を象ったワイン醸造者の住居」（正確には「樽のタガ職人の仕事場」【図 2-7】）を取り上げている。この他にも、木材をピラミッド状に積み上げた「樵夫の家」【図 2-8】、管状の構造体から水流が迸る「ルー河の水源監視人の家」【図 2-9】や、男根を象った娼館オイケマ【図 2-10】などをその仲間に加えることができるだろう。ここで採られているのは、「シンボル」といった類の——例えばアスクレピオスの杖というモチーフによって医学を「象徴」するような——迂回路ではない。「樽職人の仕事場」や「樵夫の家」、「ルー河の水源監視人の家」では、住人の職業と直接的に結合した事物の形——樽のタガ、積み上げられた木材、迸る水源——がそのまま建築の外観となっており、「オイケマ」では性的結合のための場という用途を、平面図の形状があからさまに表現している。これらの建築物を支配するのは、明瞭で平易な可視性である。

しかし、建築の性格^{カクテール}を表現する手段としての「語る建築」には、本質的な矛盾が存在していた。観相学にせよ自然史にせよ、あるいは芸術理論にせよ、「性格」とはそもそも類型化を志向する概念である。しかしながら、「語る建築」は具体的な事

⁴⁷ Vaudoyer, « Études d'architecture en France », p. 388. ヴォードワイエ自身は、ルドゥの建築におけるこの「驚異」には批判的であった。上掲の論考によれば、『建築論』は「常軌を逸した構想 (une idée des extravagances)」の体現に過ぎない。誤謬と自惚れに支配され、先人の芸術に学ぼうとしない者は、この種の「常軌を逸したもの」に容易く感化されてしまう、と彼は嘆いている。この点でヴォードワイエは図らずも、ルドゥをロマン主義の先駆けとして評価する後世の論者たちに与していることになる。すなわち、古典主義的な規矩——芸術における「相応しさ」といったもの——を打ち破り、個性的かつ独創的な想念を芸術に体現した、革新者としてのルドゥという評価である。

⁴⁸ Court de Gebelin, *Monde primitif...*, vol. 5, 1775, p. 374. ジュブランによれば建築とは、「眼に語りかける芸術、言語が耳に物事を伝えるように、視覚に伝達する芸術」のことであった。

物に準えて形づくられている以上、必然的に個別的なものとなってしまふ。ここでは、キャラクター（性格／表意文字）はタイプ（類型／活字）に収束することなく、無限に想定しうる個別的な形象として体現されることとなる。

「語る建築」においては、建築物の外形は何か「似て」いる。ヴィドラーに倣って言うならば、「類推的な枠組（analogical framework）」によって捉えられる、「何か別のものの代理物」である⁴⁹。例えば、「樽のタガ職人の仕事場」【図 2-7】は、ワイン樽に嵌めるタガによく似ている。同時にこの形態は、住人の職業である樽製造業のメトニミーでもある。同様に、例えばオイケマでは、そそり立つ男根がこの建築の用途である性的行為の換喩となっている。メトニミーという修辞は、近接関係内での移行によって成立する。そこにはまた、「全体」が「部分」によって代理されるという関係も生じている。建築の性格^{キャラクター}とその外観との間に適合性^{コンヴェナンス}を確保するための方策として、ルドゥは社会的な規定（用途・身分）を形態へと移行させるメトニミーの手法を發明したのである。

しかし「樽職人の仕事場」や「樵夫の家」、「オイケマ」などは、個別具体的な「物」の模写であると同時に、単純な幾何学図形——ルドゥ自身の言によれば「建築のアルファベット[135]⁵⁰」——という抽象化された定型を、複数組み合わせることで成り立っている。この点でルドゥの諸作例は、同様に「語る建築」の例と目されがちなジャン=ジャック・ルクーによる、事物を即物的に模倣した建築物【図 2-11、12】とは一線を画すであろう。幾何学的な純粋性への還元と、異なる要素の混成が、ルドゥにおいては同時に行われているのである。

2. 4. 情念の過剰は怪物を生む

エクスの監獄案の無表情な沈黙や、オイケマの秘匿された仄めかしとは対照的に、過度の饒舌ゆえに意味内容が無化されてしまうような建築もルドゥによる構想には存在している。ルドゥの代表的な実作品であるパリ徴税市門を、厳格主義に立脚した新古典主義者カトルメール・ド・カンシーが「侮辱的」と非難したのも、かような饒舌さゆえであった。彼は『体系的百科事典：建築』の「徴税市門（Barrière）」の項目で、ルドゥによる設計を手厳しく批判している。

実際にそれら（パリ徴税市門）の中には、ギリシア式オーダーの最も男性的で

⁴⁹ Vidler, *The Writing of the Walls*, p. 122.

⁵⁰ 白井訳、第2巻、9ページ。

最古のものの誇り高い峻厳さが、最新の創意⁵¹の稚拙さと結びつき混ぜこぜになっている様や、前代未聞の拷問の類に当てられた円柱、いわば全ての感覚を打ちのめす、戦慄するような打ち出し模様などが見受けられる。ほとんどの市門であらゆる種類の放縦が見られる。切妻壁に彫られたアーチ、基部を欠いた切妻壁、二つの円柱に共有される冠板、円柱や打ち出し模様、柱頭、モディリオン（コリント様式建築の軒蛇腹下部に付される飾り持ち送り）同士の新たな結合法、あらゆる種類の片持ち梁、不調和な平面、怪奇的な立面。実際、このモニュメントのほぼ全てが、既存と未出を問わず、あらゆる奇妙なものの混合物のように見受けられる。それは今までは不可能だった結合の新たにもたらした残滓である。力強さと脆弱さ、豊かさと貧しさ、壮麗さと稚拙さ、厳格さと奇想趣味との知られざる混合によって、最も不調和で撞着し合う原則どうしの野蛮な結合によって、これらの建造物はその大半が怪物的な産物となっている。この「怪物的産物」は、それらを追放しようとする逸る良き趣味にとって侮辱的なと同様、自らの正統の嗣子と認めようとしぬ建築術にとっても異質のものである。

Il est vrai qu'on voit dans quelques-uns la fière austérité du plus mâle & du plus ancien des ordres Grecs, alliée & confondue avec les puérités des inventions les plus modernes [...], qu'on voit ailleurs des colonnes appliquées à des genres de torture jusqu'alors inouïs ; des bossages effrayans heurter, en quelque sorte, tous les sens [...]. Il est vrai que dans la plupart on remarque des licences de toute espèce ; des arcs inscrits dans des frontons, des frontons sans base, des tailloirs communs à deux colonnes, de nouveaux accouplements de colonnes, de bossages, de chapiteaux, de modillons^{sic}, des porta-faux de tout genre, des plans discordans, des élévations fantastiques. Il est vrai que presque tous ces monumens paroissent un amalgame de toutes les bizarreries trouvées ou introuvées jusqu'à nos jours ; un résidu nouveau de combinaisons jusqu'alors impossibles. Il est vrai que par un mélange inconnu de force & de foiblesse, de richesse & de pauvreté, de grandeur & de puérité, de sévérité & de bizarrerie, par la barbare union des principes les plus discordans & les plus antipathiques, ces édifices, pour la plupart, sont devenus des produits

⁵¹ この「最新の創意 (les inventions les plus modernes)」が具体的にどの部分を指すのか、カトルメールは特定してはいない。

monstrueux aussi étrangers à l'architecture qui les désavoue, qu'injurieux au bon goût qui doit se hâter de les proscrire.⁵²

カトルメールは各様式の不調和な混淆を「怪物的」と規定するが、この形容は既に、ルドウの師でもあった百科全書派⁵³の建築家ブロンデルも用いている。

彼ら [引用者註：昨今の建築家たち] は制作において、旧来の様式と古代の様式、ゴシックと当世風、重厚なものと繊細なものとを敢えて組み合わせることで、新しいものを創り出したと信じているが、皮肉にもこれほど多くの怪物^{モンス}／畸形^{トル}的な産物を孵化させている。

[I] croient enfin créer du neuf, parce que, dans leur composition, ils osent assortir ensemble le genre ancien avec le genre antique, le gothique avec le moderne, & le pesant avec le délicat, inconséquences qui font éclore tant de productions monstrueuse [...].⁵⁴

同じ著作の別な部分では、ブロンデルはこの「怪物的／畸形的な産物」を「悪しく組み合わせられた混淆物 (un mélange mal assorti) ⁵⁵」とも言い換えている。

建築の外貌に関して用いられているこの怪物^{モンス}／畸形^{トル}という語は、当時の自然史における「キマイラとしての畸形^{モンストル}」【図 2-13】の概念と一致していた。(「キャラクター」と同様に、ここでも建築理論上の鍵概念は自然史の術語と共振している。) フーコーが『異常者たち』で規定した通り、当時の畸形^{モンス}／怪物^{トル}という概念の根幹には、異なるジャンルに属する存在の融合という含意があった。「我々の中世から 18 世紀にかけて、怪物とは何よりも『混成物 (mixte)』であった⁵⁶」とフーコーは言う。彼いわく、怪物^{モンス}／畸形^{トル}とは二つの領域の混成なのである⁵⁷。ディドロとダランベール

⁵² Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique : architecture*, tome I, article BARRIÈRE, p. 216. 原文・邦訳とも下線部は引用者による。

⁵³ ブロンデルは、ディドロとダランベールによる『百科全書』の第 7 巻 (1757 年刊行) に至るまで、建築に関する項目のほぼ全てを担当した。彼に割り振られた執筆者省略記号は「P」である。参照：白井「ジャック＝フランソワ・ブロンデルについて」。

⁵⁴ Blondel, *Cours d'architecture...*, Tome III, p. lx. 原文・邦訳とも下線部は引用者による。

⁵⁵ Blondel, *Cours d'architecture...*, Tome I, p. 434.

⁵⁶ Foucault, *Les anormaux*, p. 58.

⁵⁷ その例示として、フーコーは動物と人間 (牛頭の人間)、二つの種 (espèce ; 羊の頭部を持つ豚)、二つの個体 (シャム双生児)、二つの性 (両性具有者)、そして生者と死者の混成 (器質的欠陥のために産後すぐに死亡してしまう胎児) を列挙している。

ルの『百科全書』の記述によれば、このような混成がもたらす^{モンス}畸形／^{トル}怪物性は、該当種の^{カラクテール}特徴からの逸脱に他ならなかった。

^{モンス}畸形／^{トル}怪物（動物学）とは、自然の秩序に反した形態を生得的に伴う動物のことである。すなわち、その個体が派生した種を特徴づける諸部分とは、非常に異なった部分の構造を有するものである。

Monstre, s. m. (*Zoolog.*) animal qui naît avec une conformation contraire à l'ordre de la nature, c'est-à-dire avec une structure de parties très-différentes de celles qui caractérisent l'espece des animaux dont il sort.⁵⁸

これら^{モンス}怪物／^{トル}畸形を規定する言説によれば、それらは「異常なもの」であり「悪」であり、したがって排除されるべき存在である。「悪しき」混淆物や「野蛮な結合」という、道徳的価値判断をも含んだブロンデルやカトルメールによる論難は、まさにこのような^{モンス}怪物／^{トル}畸形概念に対応していたと言えよう。

カトルメールによる手厳しい糾弾はしかし、ルドゥによる言述と、逆向きの対応関係を取り結んでいる。先述の通りルドゥは、情動や情念の外部表出（*expression*）の場を「装飾術」に求めていた。なかでも彼がこだわったのが、「怒り」に代表されるパトス的な情念だった。そのルドゥによる市門の「装飾」によって、観る者はいたく感覚を傷つけられ、嫌悪感を呼び覚まされるとカトルメールは言うのだ。ここでは、観者が建築物から受け取る印象（*impression*）が問題となっている。カトルメールの批判は、道徳の侵犯——これを糾弾した表現が「恥辱」である——と同時に、観者の「感覚」に対する暴力性にも向けられていた。この、建築物の可視的表層が観者の内面に与える作用——つまりは建築の外貌における感覚主義——を問題とする態度において、ルドゥとカトルメールは底を通じ合っている。

驚くべきことには、ルドゥ自身もまたカトルメールらと同様に、「悪しき趣味」による装飾を^{モンス}怪物／^{トル}畸形という語彙を用いて批判しているのである。

最も当世風の観客席は、悪しき趣味の妄想が生んだ^{モンス}怪物／^{トル}畸形を集めるために、擦り切れた檻褻布を使い尽くした者たちに装飾を施されている。視界が汚染される。想像力が墮落させられる。神々の住まいが揺れ動く。アポロンがそれを

⁵⁸ Diderot et d'Alembert, *L'encyclopédie...*, tome 10, Neufchastel : Samuel Faulche, 1765, p.671.

懲らしめるだろう。⁵⁹

Les salles plus modernes sont décorées par des hommes qui ont épuisé le chiffon broyé pour accumuler les monstres que le délire du mauvais goût inventa. La vue est salie ; l'imagination est dégradée, la demeure des immortels en frémit ; Apollon va les châtier [...]. [220]

パリの徴税市門に代表される「怪物的産物」とは、ルドゥ自身の言行不一致の結果でもあった。

建築における性格とは、内部と外部との間に適合性が確立されることによってもたらされるものであった。カトルメールの糾弾する「不調和」は、この適合性原則を侵犯するものである。適合性とは、別個の二者を繋ぎ、その間に生ずる関係を「相応しい」ものであるべく統制するものである。人間とその振舞い、芸術作品とその置かれる場所、建築物の用途とその外観と言った具合に。そしてブロンデルのような啓蒙主義の理性を体現する建築家にとっては、この照応関係は単一かつ純粹なものでなくてはならなかった。『百科全書』に収められた建築の適合性^{コンヴナンス}についての項目で、彼は次のように記している。

適合性^{コンヴナンス}、建築用語。適合性は建築術における第一の原則と見なされるべきである。この適合性^{コンヴナンス}によって、それぞれの種類の建物に、各々の大きさ、配置、設計、形態、豪華さあるいは簡素さに応じた、相応しい性格^{カラクテール}が割り当てられる。城館や公共建築、宗教施設、遊興用の館、その他あらゆる建築作品がその外観において、自らを建築たらしめるモチーフを示すのは、適合性^{コンヴナンス}による。田園風、男性的、中庸、優美、技巧的といった表現を選ぶ際、同一の設計内に二つの相反する要素を共存させてはならないことを教えてくれるのも、適合性^{コンヴナンス}である。構成の調和を決定し、極めつきの豪華さを正統化し、天賦の才を調整し、発展させ、また限界を画するのも、適合性^{コンヴナンス}である。つまるところ、真実らしくないもの、良き趣味と相応しさの諸規則に反するものがその構成に混入することを防ぎつつ、建築家の制作を導くのは適合性^{コンヴナンス}である。「建築」の項目を見よ。

(ブロンデル執筆)⁶⁰

CONVENANCE, *terme d'Architecture*. La convenance doit être regardée

⁵⁹ 白井訳、第2巻、70ページ。

⁶⁰ Diderot et d'Alembert, *L'encyclopédie...*, tome 4, Paris : Briasson, 1754, p. 161. 原文・邦訳とも下線部は引用者による。

comme le premier principe de l'art de bâtir : c'est par elle qu'on assigne à chaque genre d'édifices le caractère qui lui convient, par rapport à sa grandeur, sa disposition, son ordonnance, sa forme, sa richesse, ou sa simplicité ; c'est par la convenance qu'un palais, qu'un bâtiment public, qu'un monument sacré, qu'une maison de plaisance, ou tout autre ouvrage d'Architecture, annonce par son aspect le motif qui l'a fait élever ; c'est elle qui enseigne, lorsqu'on a fait choix d'une expression rustique, virile, moyenne, délicate ou composée, de ne jamais allier dans la même ordonnance deux contraires ensemble ; c'est elle qui détermine l'économie, ou qui autorise la plus grande richesse, qui règle le génie, qui le développe ou lui prescrit des limites ; c'est elle enfin qui conduit les productions d'un architecte, en l'empêchant d'introduire dans ses compositions rien qui ne soit vraisemblable, & qui soit contraire aux règles du bon goût & de la bienséance. *Voyez Architecture.* (P)

ここでは、建築物は相異なる要素同士の混成物——つまり怪物^{モンスター}／畸形^{キョウギ}——であってはならないこと、それが「適合性」の原則を侵犯するものであることが強調されている。

ルドゥの「語る建築」におけるメトニミカルな転移もまた、適合性^{コンヴナンス}の原則と同様に、二者間関係の問題であった。樽製造業の一部分を切り取り移行させたものが「樽のタガ」であると言う具合である。カトルメールやブロンデルの言う怪物^{モンスター}／畸形^{キョウギ}は、可視的な「徴候」から、それが表す指示内容を読み取ることが不可能となったときに姿を現わす。このとき、外観に基づいて性格^{カラクテール}を看破するという「建築の観相学」は、機能不全に陥る。建築物の外皮を這う装飾は、もはや「性格」も「情念」も表わさない。それは、「沈黙する仮面」としてのエクスの監獄とはまた別の意味で、適切な「言語」との対応関係を失った建築物の姿なのである。

「怪物」もまた、可視的な表層というテーマティックと共振する概念であることを、ここに追記しておくべきかもしれない。そもそもラテン語の *monstrum* (怪物) は、*monstro* (顕示する)、*moneo* (想起させる、警告する) と同一の語源から派生したものであった⁶¹。この意味では「怪物」とは、潜在していた暴力的な力の表層への現出なのである。

⁶¹ 参照：ナンシー『イメージの奥底で』52 ページ。

第2部結語 建築の観相学が失効するとき

百科全書派ブロンデルの教えを受け、革命によって地位を追われた後も「国王の建築家(l'architecte du Roi)」の肩書きを署名に添え続けたルドゥであるが、新古典主義者としての側面を持ち合わせていたことも確かである。意識的・明示的な言説（つまり『建築論』のテキスト）においては、彼は同時代人の例に漏れず、^{コンヴナンス}適合性と^{カラクテール}性格の対応関係を肯定していた。しかしその生み出す造型は、ときに彼自身が信奉していたはずの規矩を容易く裏切り、崩壊させてしまう。

沈黙する仮面としてのエクスモンスの監獄と、怪物／^{ストル}畸形たる徴税市門においては、二者間の照応関係を担保する概念である「^{コンヴナンス}適合性」が破壊され、この言わば「中間的媒介物」が可能ならしめていた観相学が失効する。「語る建築」における換喩的な修辞学は崩れ、建築はその^{カラクテール}性格（性格／表意文字）を解読することの不可能な形象へと転落する。^{コンヴナンス}適合性という媒介項——繰り返すが、この語は「適切な礼儀作法」の意味も有する——の消滅はまた、革命がもたらした身分制秩序崩壊の反映でもあっただろう。主に革命後に活躍することとなるカトルメールは、旧来的な身分制秩序に代わり、^{ナシオン}国家・^{オシオン}国民の威信に^{コンヴナブル}適合的であるような「^{カラクテール}建築の性格」を標榜することで、時代の変化に適応しようとした。しかしルドゥは、後進のカトルメールよりもさらに革新的であった。監獄（国家権力による懲罰のための施設）と徴税市門（絶対王政による財源収奪のための機構）という、それ自体は伝統的な権力の体现であるような建築物において、^{コンヴナンス}適合性なる概念を圧殺してしまっただのである。

ルドゥが建築様式の「混淆」によって生じさせてしまう怪物／^{ストル}畸形は、事物の表層の統一性や純粋性を攪乱する。相矛盾する複数物が単一の場に共存することを禁じていた「^{コンヴナンス}適合性」原則の失効により、建築物の表層＝顔面に浮かぶ表情は、キマイラの混淆性へと分裂してしまう。建築の情念表出と観相学について語るに際し、ルドゥはとりわけ「怒り」の感情に執着していたことを思い出そう。この「観相学」すら不可能となるような怪物／^{ストル}畸形的な建築は、観る者の内にも苦悶や不安や嫌悪の感覚を惹起せしめる。ルドゥにおいては、建築の表層を感乱させ引き裂くのは、単一性に還元しえない爆発的な情念——怪物／^{ストル}畸形的な装飾としての——であった。

ルドゥの「常軌を逸した構想⁶²」の数々に現れ出たのは、エピステーメーの移行期に現れ出た怪物——バロックと新古典主義との、過剰な装飾と幾何学的純粋性との、あるいは爆発的な情念と理性との間に生じた混成的畸形——に他ならなかったのである。

⁶² Vaudoyer, « Études d'architecture en France », p. 388.

第3部 性的建築と身体管理の契機——醇化・教育・監視

ルドゥの「ショーの理想都市」構想【図 3-1】においては、共同体を統治する秩序や制度が、建築意匠や建築物の配置関係として体現されている。それは、一つの都市の建造を通して、理想的な社会の到来を希求するものであった。例えばルドゥがシャルル・フーリエに影響を与えた可能性については、フーリエ研究においてはしばしば指摘されてきた¹。しかしながら、ルドゥ研究の文脈において、彼の「社会制度改革」志向に焦点を当てたものは未だ僅少である。来るべき産業革命の予兆や啓蒙主義という時代精神を反映し、「ショーの理想都市」は「労働 (travail)」、「教育 (éducation)」、「団結 (union)」といったスローガンに下支えされている。さらに注目すべきことに、そこには「性愛」という、これまた 18 世紀的な契機も底流している。

『建築論』で列挙される「幻視的な」建築物の中でも、とりわけ造形の奇矯さゆえに見る者の目を引くのが、屹立した男根を象った平面図をもつ「オイケマ」【図 3-2】と、巨大な眼の中に劇場の観客席が映し出された「ブザンソンの劇場への一瞥」【図 3-3】であろう。この一見すると対極的に思われる二つの器官——性的情念の実践の場である外性器と、視線による権力性を発現させる眼——は、「ショーの理想都市」の持つ機能を端的に象徴している。共同体の秩序を転覆し墮落させかねない、危うい不確実性を孕んだ「身体」を、管理し統制し、そして醇化するという作用である。

教育も労働も、身体の規律・訓練という近代的な「生権力」の契機と密接に結びついているが、また当時の——とりわけ性愛文学の——文脈では、性的なニュアンスをも包含していた。啓蒙主義時代は、また性愛文学が最大の隆盛を迎えた世紀でもある²。それは単なる好事家趣味でも、あるいは劣情を喚起するための「左手で読む書物」(ルソー)に留まるものでもなく、作者にとっての一つのユートピア世界の体現であった。そして、新古典主義的な端正さの中に非常な炯眼を潜ませつつ、建築物の形態と機能を通じた性的身体管理を追究したのが、ルドゥその人だったのである。

第1章 性的建築——明瞭な可視性という欺瞞

1. 1. 勃たない陽根

ルドゥによる性的な建築案には、二種類がある。パリ市のために 1787 年頃に計画した「快楽の家 (Maison de plaisir)」【図 3-4】、そして『建築論』所収の「オイケマ、

¹ Beecher, *Charles Fourier: the visionary and his world*, 1990 など。

² ミュッシュャンブレ『オルガスムの歴史』174-184 ページ。

ギリシアのモニュメントの抜粋」案（1790年頃）【図 3-2】である。まずは前者を概観しておこう。「快樂の館」案については、1804年刊行の『建築論』には言及が無く、1847年刊行のラメ版『建築論』に図版が収録されているのみである。モンマルトルの丘に建造されることを予定したこの娼館は、建築部分の一辺約 115 トワーズ（約 330 メートル）の正方形の囲いの中に、円形の回廊とその周囲に配された 12 の房室、それから中庭へと向かって伸びるサロンが設けられている。まず目に留まるのは、男根状を成すサロンの形態であろう。この趣向は、後にオイケマ案にも継承されることとなる。

結局この「快樂の館」は実現されることはなかったが、その数年後、ルドゥはより露骨な形状をもつオイケマを考案するに至る。この「オイケマ」は、1802年の『趣意書（*Prospectus*）』の段階で既に浮上している。第 1 巻に収められるべき建築物として、「オイケマ（美德のヒュメーンの勝利を用意する）」と、さらには「指導のためのリセ（持続的な快樂をもたらす）」が列挙されているのである（『趣意書（*Prospectus*）』の詳細については、序論参照）。後者は『建築論』には登場せず、結局どのような建築物が企図されていたのかは不明だが、オイケマ同様、性的快樂と「(青少年への) 教育」という契機が結合しているという点で、注目に値するであろう。

「オイケマ」の平面図を見ると、陰茎の付け根部分が建物への入り口となっており、尿道に当たる中廊を通過して——その左右に並ぶ小部屋は、媾合のために設えられた個別の寝室である³——、最後には先端部のサロンへと辿り着く構造となっている。ここでは、動線は射精のプロセスに準えられる。プロトタイプの「快樂の館」では、先端部分のサロンは楕円形であったが、オイケマでは半円を二つ向き合わせ、間に細長い長方形を挟んだ——つまり、「ショーの理想都市」の形態と相似をなす——形態が採用されている。すなわち、都市全体の外貌が、このオイケマにおいて「部分」として反復されるのである。都市の縮小形をその先端に孕んだ、生殖器官としての建築と言い換えてもよい。しかしこの建築物は、徹底して不毛である。それは「一時的な欲望解放の場」とどまり、再生産としての生殖に結びつかない。また「形態と動線の象徴性」という点から見ても、先端のサロン部分に開口部を持たないオイケマにおいては、射精は不可能となる。

既に『建築論』の序文においても、オイケマの趣旨が謳われている。そこでは、一度悪徳を、墮落を通過することによって、青年をして美德へと向かわせうることが説かれている。

³ Vidler, *The Writing of the Walls*, p. 108.

仔細に見るならば、悪徳もまた同様に魂に強く影響を及ぼす。悪徳が刻印する恐怖によって、悪徳は魂を美德へと向かわせるのだ。オイケマは、激情的で気紛れな若者に、性的倒錯を赤裸々に呼び寄せることを示す。そして人間の墮落への自覚は、眠りに落ちた美德を覚醒させるものであり、人間を高徳な結婚の神、人間を抱擁し、その頭に王冠を戴かせるヒュメーンの祭壇へと導く。⁴

Vu de près, le vice n'influe pas moins puissamment sur l'ame ; par l'horreur qu'il lui imprime, il la fait réagir vers la vertu. L'Oikema présente à la bouillante et volage jeunesse qu'il attire la dépravation dans sa nudité, et le sentiment de la dégradation de l'homme ranimant la vertu qui sommeille, conduit l'homme à l'autel de l'Hymen vertueux qui l'embrasse et le couronne.
[2]

ルドゥがこのような男根型建築を構想したのは、ちょうどフランスで「性の適切な管理」を巡る諸議論が湧出した時代においてであった。1769年には、レティフ・ド・ラ・ブルトヌヌ⁵が『ポルノグラフ』を刊行し、国家による管理と厳格な規則の下に置かれた公娼制度を提唱した。この『ポルノグラフ』に触発されて、1775年には、「パリ市における売春場についての法規あるいは新規制 (*Code ou Nouveau règlement sur les lieux de prostitution dans la ville de Paris*)⁶」という匿名の文書が刊行されている。前文では、性的退廃の様相を提示し「恐怖」をもたらすことで、読者の内面

⁴ 白井訳、第1巻、2ページ。

⁵ 著者のレティフ——『ポルノグラフ』と併せて「畸想大全」と総称される社会改革案『ミモグラフ』(1770年)、『ジノグラフ』(77年)、『アンドログラフ』(82年)、『テスマグラフ』(89年)を著した——が、アルケ=スナンの王立製塩所のあるフランシュ=コンテ地方からほど近いブルゴーニュ地方で幼少期を過ごしたことは、特筆に値する。このブルゴーニュをはじめとする近郊の農村では、中世以来の慣習である共有地や農業共同体が18世紀中頃まで残存していた。とはいえ後の共産主義者が理想とするような平等なコミュンではなく、日雇い農夫を使役する部分的な平等社会に過ぎなかったが、当時の「ユートピア思想家」たちにとっては共同体の理想型であり、レティフもまた例外ではなかったという。(レチフ・ド・ラ・ブルトヌヌ「ポルノグラフ」植田祐次訳『ユートピア旅行記叢書15』訳者解説、490ページ。)

⁶ Anonyme, *Code ou Nouveau règlement sur les lieux de prostitution dans la ville de Paris*. このフランス語の文書の刊行地は、タイトルページの記載によればロンドンとなっているが、フランス国立図書館によって付された資料情報によれば、実際にはパリで刊行された可能性も高い。国家による検閲を避けるために刊行地を海外とする風潮は、当時のフランスで一般的なものであった。この文書の冒頭には、「リベルタンとリベルティエヌ(リベルタンの女性形)たちに捧げられた書簡」とある。

を感化し美德へと導くことがこの文書の目的であることが説かれる。東西の売春の歴史や、パリ近郊の街ビセートルの外科医 La Guernerie 氏から聞いたという売春がもたらす病害の例、レティフ『ポルノグラフ』への反論と自案との比較なども折り込んだこの文書の肝要は、49 条から成る「法規あるいは新規制」の提案にある。そこでは、パリとその近郊に作られるべき娼館の機構や形態が詳述されている⁷。

「性的身体」の適切な管理は、フーコーが『性の歴史』で端的に指摘する通り、この時代の生権力にとってのクリティカルな対象であった。

性は、18 世紀に、「ポリス」の仕事となる。[...] 国家は、市民の性と市民の性の用い方の現状を知らねばならないが、市民の方も各人が、性の用い方を自分でコントロールできなければならない。国家と個人の間で、性は一つの賭金＝目的に、しかも公の賭金＝目的になった。言説と知と命令の大きな一つの網の目が、性を取り込むことになったのだ。⁸

ただしここでフーコーは、労働力や資源という発想と等価な互換性をもつ、「人口」という計数的かつ匿名的な概念の登場を前提としている。他方でルドゥは、「美德」という因襲的な価値を前面に掲げ、「結婚」は説いても「生殖」までは言及していない。しかし、社会改革の主眼に「性の管理」を据える発想は、ただしく当時の思潮に棹さすものであった。

オイケマ (οἶκημα) は、「家」を意味するオイコス (οἶκος) を語源とし、建造物、住居・家、売春宿、神殿・寺院、監獄・房室、倉庫、作業場、(建物の) 階、動物の檻・房など、仕切られ囲まれた空間を広く指し示すギリシア語である。性的放蕩のための施設にギリシア語の名前を冠するという点でも、ルドゥはレティフと底を通じている。『ポルノグラフ』では、娼館に「パルテニオン (Parthénion)」(処女や若い娘を意味する「パルテノン」に基づく造語) の名が与えられる。

パルテニオン、処女あるいは少女の部屋。この語を当てるのはおそらく不適切

⁷ 著者の匿名子によれば、娼館は計 24 館が創設されるべきであり、8 館ずつ三つの階級に分類される。各々を女性の館長 (supérieures) が統治するが、その権限は警視総監

(Lieutenant-Général de Police) の許認可の下にある。第一級の娼館は「快樂の館 (hôtels des plaisirs)」と呼ばれ、広大で清潔、適切な設えがなされ、その用途に対する便宜が保たれなくてはならない。第二級のものは「キプリスの家 (maisons de Cypris)」、第三級ものはそれぞれの館長の名が冠される。この提言の主眼は、娼館の適切な運営 (娼婦の保護も含む) にある。

⁸ フーコー『性の歴史 I 知への意志』34-36 ページ。

にみえるだろう。しかし、ギリシア人のいうポルノボスケイオンやローマ人のルパナル、フランス人の B…といった、より相応しいと思われる語を使ったなら、繊細な耳を傷つけてしまう虞があった。⁹

レティフは娼館に「処女」に因んだ名を付けるという撞着語法オクシモロンを採るが、翻ってルドゥは、建築物・空間的圍繞物一般を指す広範な含意の名詞を、性的イニシエーションという限定的かつ特殊な目的の場に用いている。踏み込んで解釈するならば、ルドゥはこのオイケマこそが建築の雛形となるべき存在であり、「ショーの理想都市」のもう一つの——形態と機能の双方の意味で上位に置かれた「監督官の館」とは別様の、ないしは相補的な——中心をなすと考えていたのかもしれない。「ショーの理想都市」には他にも、ギリシア語ないしラテン語由来の名をもつ建築物が登場する。「道徳の学校」であるパナレテオン (Panarétéon)¹⁰、複数の家族が共生する共同生活の場セノビー (Cénobie)¹¹、および調停所パシフェール (Pacifère)¹²である。古代ギリシアないし古代ローマのリヴァイヴァルを志向した新古典主義時代の多くの建築家たちとは異なり、ルドゥが遡及を試みた「起源」は専ら、単純幾何学形態という「純粹さ」であった。しかしここには、古典古代の印象を喚起することによって、建築計画の正統性をも担保しようとする意図を読み取ることが可能であろう¹³。

⁹ Restif, *Le pornographe, ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées ...*, Londres : J. Nourse, 1769, p. 111.

¹⁰ ギリシア語の pan (全ての)、arété (美德)、on (存在) を組み合わせたルドゥ独自の造語。『建築論』邦訳者の白井秀和は、「諸美德の神殿」という訳語を当てている。

¹¹ ラテン語 coenobium を語源とするフランス語 cénobie には、(初代キリスト教時代の) 修行僧のための共同生活場という意味合いがある。ルドゥはこの語を、複数の家族のための共同生活の場に用いている。

¹² ルドゥ自身は名言していないが、「平和をもたらす」という意味のラテン語「pacifer」からの造語であろう。なおこの語には、以下のような脚註が付されている。「パシフェール、ないし調停の場。 morbifère [引用者註：ラテン語で病を意味する morbus を語源とし、18世紀末頃から「診療所」の意味で用いられた]、sommifère (仮眠所)、mortifère (苦行所) と言うように、調停所と言うことができるだろう」(Ledoux, *L'architecture*, p. 29)。ちなみにこのパシフェールという語は、ディドロとダランベールの『百科全書』にも一項目として取り上げられている。「古銭学の用語」に分類されており、マルクス・アウレリウス帝のメダルではミネルヴァ女神に「pacifera」の別名が与えられ、またマクシミヌス帝を刻んだ古銭には「Mars paciferus」の文字がある旨が記されている。『百科全書』にはこれ以上の説明はなく、pacifère ないし pacifere というフランス語化された単語については、全く言及がなされていない。

¹³ レーベンシュテインはこれらのギリシア・ラテン語由来の命名を「ギリシア化 (hellénisation)」と規定し、哲学者ないし啓蒙思想家としての建築家 (architecte philosophe) 特有の、古典古代文化への関心を顕示する態度であると見なしている。(Lebensztejn, *Transacation*, p. 17.)

ルドゥも彼に先がけて公娼制度を構想したレティフも、とにかく「悪所」と見なされがちな娼館に、敢えてギリシア風の名前を与えた。そもそも公娼制度と国家による性の「適切な」管理という発想自体が、古代ギリシアの制度を参照したものである。ここには、新古典主義の一つのヴァリエーションを見出すことができる。もっとも墮落した場所に高尚な語を冠するという撞着語法は、古代ギリシアの援用によって悪徳を醇化させるという企図の顕われでもあるだろう。

オイケマ計画案について詳述した節でルドゥは、この建造物を実現することが、「美德」や「善」の体现であると宣言する。そこでは、結婚の神ヒュメーン、そして彼が体现する結婚——モラルや社会制度に回収され、解毒された男女の結合——が讃えられる。

淫蕩がそのあからさまな領域において、コロマンデル海岸でヒュメーンを微睡へと誘い続け、そして快い目覚めを用意するならば、ここで共用の聖所 [引用者註：オイケマ] に取り集めた儀式を、秘儀祭司たちに委ねることができるだろう。¹⁴ *Si la lubricité, dans son domaine ostensible, entretient sur la côte de Coromandel, des agents pour bercer l'hymen assoupi et lui préparer un délicieux réveil, elle peut bien ici confier aux Hiérophantes les cérémonies qu'elle concentre dans un sanctuaire commun. [201]*

ヒュメーン、この高潔な結婚の神が、その権利を取り戻す。懲らしめの窓ガラスは砕け散り、寺院の独房は転覆させられ、歩廊からは群集を苛むすべてが取り除かれる。建築物の正面のフリーズには、次の文字が読める。「美德を永遠のものとするために、ここに移ろいやすい優美を据える」。¹⁵

L'hymen, le vertueux hymen reprend ses droits ; le carreau vengeur éclate, les cellules du temple sont renversées, les galeries débarrassées de tout ce qui peut nuire à l'affluence. On lit sur la frise du frontispice : « Ici on fixe les grâces mobiles pour éterniser la vertu. » [203]

¹⁴ 白井訳、第2巻、55ページ。

¹⁵ 白井訳、第2巻、58ページ。

この異教神への頓呼は、再びレティフのテキストと酷似する¹⁶。『ポルノグラフ』には、次のような「愛の神」への呼び掛けが挿入されている。ここでもまたルドゥにおけるのと同様、失われつつある結婚の美德の復権が企図されている。

愛の神 (Amour) よ！ 愛の神よ！ 時代はなんと変わったことか！ かつては、人間はお前のために神殿を築いたものだ。このうえなくかぐわしい芳香を發するお香が、価値ある香気の渦で祭壇にヴェールをかけていた。今日では粗野な淫乱 (*lubricité brutale*) が、人知れず無視されていたお前の矢筒と弓を、泥の中から拾い上げる始末。そいつは、優しい愛情だけを抱かせるすべての女性を、お前の矢で打ち砕く。お前の玉座に見えるのは、無分別な者たちが美德 (*la vertu*) と取り違えた冷ややかな無感動 (*la froide insensibilité*) だ。ああ、愛の神よ、人類の友よ、誰がお前を泥土から救い出し、お前に神殿と祭壇を返し、復讐の女神フリアイの娘 (*la fille des furies*) を追い払い、偽りの「美德」の仮面を剥ぎ、心慰められる真実を全世界にとどろかせてくれるのか。「人間よ、幸福は美しい伴侶の胸でお前を待っている。幸福を授けるのは、ただ愛の神、愛の神のみである！」¹⁷

ルドゥにおいても、愛の神アモルは結婚の神ヒュメーンに常に帯同する存在であった。「オイケマ」について書かれた節の冒頭は、「ヒュメーンとアモルが、公の習俗を醇化し、人間をさらに幸福に導く条約を結ぶ [199]」との一文で始まり、また立面図の説明においても「ヒュメーンに付き従うアモル [203]」との表現が登場している。ルドゥがレティフの影響を受けていたことを示す実証的な根拠——ルドゥ自身の記述や、あるいは死後競売目録などに掲載された蔵書一覧など——は、管見では存在していない（あるいは、両者に共通の参照元が存在している可能性もある）。とまれ、時期を接して共に「性愛」を通じた社会改革を、特定の建築物の設立において構想した二者は、思想においても、また修辞上の技巧においても、軌を一にしていたのである。「性の適切な管理」のための公娼制度が、適切に建てられた建築物によって担保され

¹⁶ レティフとルドゥとの間には明白な類似性や共通点が存在している。ブロニスラフ・バチコは、『オイケマ』は、レティフが『ポルノグラフィ』の中で提案している、美德に仕えるための淫売屋の入れ物としてはまさに理想の建物ではないだろうか」とすら言う（バチコ『革命とユートピア』403ページ）。しかし、両者間の影響関係を確証する資料は乏しく、ルドゥが「オイケマ」や「放蕩の館」の着想にあたり、直接レティフの書物から影響を受けたかは確言できない。

¹⁷ Restif, *Le pornographe*, p. 109-110. [引用はレチフ「ポルノグラフ」49ページより、適宜原語を補った。]

るという発想も、両者に共通している¹⁸。

ルドゥが言祝ぐヒュメーン（ヒュメナイオス）は、婚姻の祝宴を司るギリシア神話の神である。エウリピデス（Euripides）の『トロイアの女』、ウェルギリウス（Vergilius）の『アエネイス』、オウィディウス（Ovidius）の『変身物語』などにも登場し、また神話を主題とする絵画にも度々描かれてきた（例えば、ニコラ・プッサンの《プリアポスへの奉獻に際して女装するヒュメナイオス》、1634-38年【図3-5】）。ルドゥもまたこの伝統に則り、この神を登場させる際には、ギリシアの神話的古代を強く意識している。この「結婚の神」は、「天上の支配者たちに囲まれたオリュンポスの高みから降りてくる。彼は手に松明を掲げ、薔薇の冠を戴き、最も美しい色で身を飾りながら、前へと進む[199]¹⁹」。この松明や花冠は、絵画作品にも度々描かれてきたヒュメーンのアトリビュートに他ならない。

ルドゥの時代にはまた、「ヒュメーンとアモルの祭典（*Les fêtes de l'Himen^{sic} et de l'Amour*）²⁰」と題されたオペラ・バレ（ジャン＝フィリップ・ラモー作曲、ルイ・ド・カユザック脚本）が人気を博していた。ルイ15世の王太子とザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト2世の娘マリー＝ヨーゼフの結婚を祝して作られたこの作品は、1747年春のヴェルサイユ宮殿での初演以降、約30年間に100回を超す上演回数を誇ったという。18世紀後半のフランスでは、この作品のパロディ²¹や、婚姻を記念し

¹⁸ レティフはパルテニオン設立のための法規案において、政府保護下に置かれた娼館のあるべき建築について規定する。「建物の建造」についての第三条では、売春施設がその利潤によって出費を賄えるようになれば、法規案第十条から十四条で要求されている通りの配置を持つ、「ふさわしい」建築物が建造されるべきことが説かれる。不可侵の保護施設（つまり、一種のユートピア）たるパルテニオンの建築計画は、以下の通りである。すなわち、パルテニオンの建物は、ほとんど人の住まない地域に建てられる。建物には中庭と二つの庭があり、第一の庭の戸口には二人の監視人が置かれて、男性のみ通行が許可される。庭には、樹木や木立や金網で隠された入り口があり、他人に気づかれずに事務所まで忍べるようになっている（事務所までは、仮面を付けて訪れてよい）。事務所脇には警備隊の詰所がある。娼館には「回廊」と「回廊の側廊」の二種類があり、娘たちは若さと美貌の等級毎に回廊内の部屋に居住する。また、定められた時間帯に集まり、読書や勉強を行なうための「共同部屋」や、二日に一度入浴するための共同浴場も設けられている。（Restif, *Le pornographe*, p. 113-146. レチフ「ポルノグラフ」50-66ページ。）

¹⁹ この表現は、絵画に描かれたヒュメーン像の定型的表現を踏襲するものである。

²⁰ 副題に「あるいはエジプトの神々（*ou les Dieux d'Egypte*）」とある通り、このオペラ＝バレにはヒュメーン、アモル、快樂の神々（*les Plaisir*）、笑いの神々（*les Jeux & les Ris*）、優美の神々（*les Graces*）、美德の神々（*les Vertus*）、アマゾネスの他、オシリス神、イシス神やエジプトの人々、エジプトの地名が登場する。再終幕である第三幕ではイシス神を記念する競技が、ヒュメーンを賭け代として行なわれ、最後はヒュメーンへの讃辞（*Himen, c'est le jour de ta gloire*. ヒュメーンよ、今日は貴方の栄光の日だ）が歌われる祭典となって終わる。ちなみに、台本を手掛けたカユザックはフリーメイソン会員でもあった。

²¹ Sabine, Harny de Guerville et Valois d'Orville, *Le prix des talents, parodie du troisième*

た「ヒュメーンとアモル」の対話形式の押韻詩²²なども作られており、「ヒュメーン」が結婚の美德を象徴する存在として定着していたことが伺える²³。

オイケマは、青年たちを一時的な性的放蕩に向かわせることで、最終的には美德に彩られた結婚へと導くための、性的な訓育の施設であった。ルドゥは、「ここでは、善 (le bien) が指令を下す [200]」と明言する。この「オイケマ」の直後には示唆的にも、「教育の館 (Maison d'éducation)」の計画案が置かれている。若者の性欲を一定の管理下で発散させ無害化させる装置としてのオイケマは、男性独身者により構成される「結社」の系譜に見られる、限定的な場での性欲の暴力的な発散という契機も含んでいるであろう²⁴。しかしその企図は、サド的な「悪」への志向とは正反対のところにおいて置かれている。肉体の情熱に従い一時的な放蕩に耽ること、人間はむしろ悪徳を恐れ憎むようになるとルドゥは言うのだ。「自然の声」に従った肉体の解放は、まさしくサド的な契機であるが、ルドゥにおいてはこの一時的な放逸が、美德と道徳という秩序の側への回帰をもたらすための手段として構想されている。

悪という反価値を通して、美德という対極にある価値を実現する——ルドゥのこの発想も、レティフと共通のものである。『ポルノグラフ』では、公的売春制度の制定をめぐる、次のような理論が展開される。

ぼくはこう結論づけた。すなわち、売春はいつそう大きな悪を避けさせる悪である、と。[...] そんな当今の時代にあって、いったい、美德とは何か。美德を破壊させて利益を得る無数の敵を相手に、果たして美德は持ちこたえられるものだろうか。いかに厳格な法であっても、危険を生じさせることを名誉と考え、そのくせその危険を分かち合うことを恐れる男性の横暴を封じうるほどの力が、果たしてあるものだろうか。[...] ああ！ 売春は、いかに多くの誘惑、誘拐、

acte des « Fêtes de l'Hymen et de l'Amour », 1755. 初演はコメディイター・イタリアンにて 1754 年。

²² Anonyme, *L'hymen et l'amour, dialogue à l'occasion du mariage de Monsieur le Comte de Berenger avec Mademoiselle Le Gendre de Villemorien ...*, 1773.

²³ もっとも、ラモーとカユザックによるオペラ=バレや、そのパロディ版などには、ルドゥが「オイケマ」の項で描き出しているような場面（建築物の破壊やコロマンデル海岸の伽話など）は登場しない。『建築論』に登場するこの印象的な描写が、ルドゥの独創によるのか、あるいは何らかの先行するモデルに基づくのかは、現状では不明である。

²⁴ ミュッシュャンブレによれば、独身の若年男性層によって構成される寄合組織は、15世紀頃から工業化以前の時代まで西欧の各地に見られた。構成員たちは、建前としてキリスト教道徳に基づく禁欲を年長の男性集団から課される一方で、性的欲望をとくに暴力的な手段で解放させることもあったという（ミュッシュャンブレ『オルガスムの歴史』36-39ページ）。

暴行を避けさせていることか！²⁵

君主は神の似姿である。彼は神のように、悪から善を引き出せるからだ。ぼくはたやすく実行できると思う「施設」に冠する素案を考えているが、そんな施設を実現しうるのは君主をおいてほかにはいない。²⁶

ルドゥが性的結合において「美德」の体現とみなす「結婚」は、啓蒙主義にとってのクリティカルな一点でもあった。それは、伝統的な教会権威と啓蒙とのせめぎ合いにおいて、論者の態度が炙り出される格好のトポスだったのである²⁷。そこには、キリスト教的な道徳や権威に対する立場、また国家という政治的共同体とその「法」をめぐる立場が反映されることとなる。サドは従来のな宗教的結婚観も、カント（『人倫の形而上学』における婚姻契約説、男女間の性器と能力の排他的使用という発想）やナポレオン民法典に特徴的な婚姻観（国家の定める法律において固く保護された一夫一妻制度）も否定している。他方でルドゥにおいては、キリスト教的道徳観に対する考察それ自体が登場しない。サドは真っ向から「反対の価値観」をぶつけることで、逆説的にキリスト教的道徳の存在を炙り出してしまいが、ルドゥにあっては端的に「不在」なのである。美德の象徴として登場する「結婚の神」も、キリスト教における神ではなく、異教的古代のヒュメーンである。この点において、表面的には「婚姻の美德」を賞賛しているように見えるルドゥは、徹頭徹尾キリスト教的道徳に反抗することで、逆説的にもその存在を確定的なものとして炙り出してしまいうサドよりも、

²⁵ Restif, *Le pornographe*, p. 69-70. [引用はレチフ「ポルノグラフ」31-32 ページより。下線は引用者による。]

²⁶ Restif, *Le pornographe*, p. 93. [引用はレチフ「ポルノグラフ」41 ページより。ただし訳文の一部は引用に際して改めた。]

²⁷ 発端となったのは、ヨハン・フリードリヒ・ツェルナー（Johann Friedrich Zöllner）の論文「婚姻締結を、宗教によってもはや神前で認可しないことは、賢明なことであろうか？」（『ベルリン月報』1783年12月号掲載）であった。これは匿名子（ノルベルト・ヒンスケは『ベルリン月報』の編集者ビースターと同定している）による論考「婚姻に際して、聖職者たちがもはや関与しないことの提言」（『ベルリン月報』1783年9月号掲載）への反論として書かれている。ツェルナーは上掲論文の文末註で、「啓蒙とは何か」という自己言及的な問いを投げかけた。この問いに応答する形で、メンデルスゾーン「啓蒙するとは何であるか？という問いについて」（1784年9月）やカント「啓蒙とは何かという問いへの回答」（1784年12月）という代表的な啓蒙論が書かれることとなる。匿名子とツェルナーの論文で焦点となったのは、「婚姻締結は教会権威の領域か、それとも他の民事契約同様、国家という政治的共同体の枠内にあるのか」という問いであった。婚姻締結に宗教的権威は不要と断ずる匿名子に対し、ツェルナーは社会的秩序を維持する手段としての宗教的権威に一定の役割を認め、「啓蒙主義」に一定の制限を課そうとする。（参照：吉田耕太郎「啓蒙の時代」の「啓蒙への問い」20-25 ページ。）

ラディカルなものを秘めていた。

部分器官としての男性器でありつつ、建築物一般を指し示す「オイケマ」の語を冠されたこの建築物は、奔放で淫猥であると同時に、実のところ慎み深い空間でもある。屹立した男根という形態を見てとることができるのは、「平面図」によつてのみなのである。オイケマは二階建ての低層建築であり、その立面図や透視図【図 3-2】からは、この建物が「語るところのもの」を伺い知るのは難しい。一度建築物が実現してしまえば、その男根としての形態は認識困難になるのだ。そしてこの計画案は終に建立されることなく、平面上に横臥するのみに留まった。つまり二重の意味で「立たなかつた」のである。オイケマは、屹立する塔やモノリスのような、分かりやすいファリック・シンボルではない。この点は、一見似た趣向に思えるルクーのデッサン「神に捧げられた場所」【図 3-6】と比較すれば、いっそう明らかになるであろう。「神に捧げられた場所」では、ファリックな形態が身も蓋もない露骨さで表現されている。この直接性は、この画工が「性交」や「性器」に対して有していた、偏執的なまでの情熱の体现でもあろう。ルクーが直接的な類似性に訴えることで「語る建築」を成立させたのに対して、ルドゥはより複雑で迂回的な手法を採る。平面図の中に秘匿された、「勃たないファロス」という矛盾する形態は、その端的な一例であった。

オイケマをテーマとした書『取引 (*Transaction*)』において美術理論家レーベンシュテインは、この「勃たないファロス」に対し、「水平的勃起」、「抽象的勃起」との表現を用いている。彼は窓すら持たない閉鎖的な外壁に保護されたこの建築物の外観に、「恥じらい」と「不可視性」という二つの性質を読み取る。オイケマは、ショーの理想都市にあってはその不可視性、あるいは盲目性ゆえにむしろ貞淑な組織 (*cadre*) であり、都市の中心に位置する一望監視装置「監督官の館」が、性的に放逸な器官としての「眼」であるのと対照を成すと言うのだ²⁸。眼差しがもつ「浸透」の作用に着目するなら、図面の中に隠されたペニスよりも、対象に鋭く貫入していくような視線を放つ眼としての建築——つまり、パノプティコンの中心としての「監督官の館」【図 3-7】や、「見るための場」としての「ブザンソンの劇場」【図 3-3】——のほうが性的であるというレーベンシュテインの指摘は、正鵠を射たものであろう。ここからは、レーベンシュテインよりさらに進んで、「権力性を帯びた視線による、身体の規律」という理想都市構想全体を貫くテーマと、潜在的な性的建築であるオイケマとの、転倒した相互補完関係を見て取ることができる。

²⁸ Lebensztein, *Transaction*, p.81.

1. 2. 神殿としての「断片化された身体」

ルドゥの建築構想においては、断片化された身体、総体からは切り離された身体部分が、特権的な自律性・主体性を獲得する。それらは、他の身体部分と等価の関係性の内に置かれることはない。「オイケマ」、「眼」としてのブザンソンの劇場（見つめ見られるという視線の相互浸透関係、見られることから隠れることで淫靡な愉楽が可能となる）、監督官の館（特権的な視線が放射される中心）がその端的な現れである。これらはまた、同じく啓蒙主義の時代に現れ出た、特権的に断片化された身体の数々——ディドロ『不謹慎な宝石たち (*Les Bijoux indiscrets*)』（1748年）に登場するお喋りな女性器、一連のサド小説、ルクーの解剖学的デッサンなど——とも、その認識の根底を通じているであろう。

オイケマは部分対象としての、器官としての男根を形象化した建築である。その「語る建築」としての性質——建築物の用途や機能、性質を視覚的に感知可能なものとする発想——については、既に第2部で詳述した。ここでは人体と建築物とが重ね合わせられているが、それはもはやウィトルウィウス以来の伝統、すなわち、総体としての人体の調和的比例とアナロジカルな建築という擬人主義アントロポモルフィズムに立脚するものではなくなっている。断片化された身体器官へのオブセッションは、ルドゥと同時代において顕現してきたものであり、ここにはこの時代特有の認識と眼差しのあり方が反映されている。このことは、当時の医学がガレノス流の体液説を捨て、病変部位をカメラのクローズ・アップのように眼差す解剖学的な認識に支配されつつあったことと、底を通じているだろう。当時の蠟製解剖学模型【図 3-8】は、このような「部分対象」としての身体イメージの端的な例である。サドの文学世界において身体の個々の部位としてのみ立ち現れる被虐者たちの形象や、ルクーによる身体の「習作 (*études*)」の数々【図 3-9、10】もまた、このような部分対象を成す。ここでは器官は、根源的に部分的なものとして存在している。それは「全体」としての身体から切断された後の断片というよりも、むしろ初めから「部分」として眼差される。

ラカンによるあまりにも有名なフレーズを引くならば、「寸断された身体 (*le corps morcelé*)」という観念を如実に体現するのがサドである。彼の小説においてリベルタンたちの欲望充足の対象となるのは、総体としての身体ではなく、部分的な器官である。「サドにおいては、享楽の接近に際して隣人の身体は分断される²⁹」とラカンは言う。この『セミネール』中の一節を、秋吉良人は次のようにパラフレーズしている。

²⁹ Lacan, *Le Séminaire VII, l'Éthique de la psychanalyse*, p. 237-238.

そこでは身体は、あたかも食用の家畜をただフィレ、ロース、肩などの区分するのとまったく同じやりかたで、いつも同じように分けられています。[...] そして、そのような分節の網目にそっていわばあらかじめ切取線を書き込まれたかのような身体は、その諸部分を享樂され、あるいは虐待された後、しばしばじっさいにこの線にそって切り込まれてしまいます。[...] リベルタンが、こうした身体部位だけでなく、より微細な諸「部分」に執着することもたしかです。しかし、それはあくまでもばらばらとなった文字通りの「部分」でしかありません。

30

サドにおいて、主体としての身体は一種の永久機関であるが——例えば『ソドムの百二十日』に登場する、絶え間なく勃起し、疲れも衰えも知らずに同じ間隔を置いて射精を繰り返すブランジ公爵——、客体としての身体は対照的に、もっぱら全体性を欠いた部分対象として加虐者の前に立ち現れる。サド自身が、しばしば「身体の各部分³¹」という語彙を用いてすらいる。美しい乙女の身体を描写する際にも、あるいは享樂の道具である男根を説明する際にも、ひたすら「部分」のみを切り出す視線が貫かれる。

ウージェニーについては、その姿の描写にどれほど努めても無駄に終わるでしょう。[...] その髪は栗色で、せいぜい掌に収まりそうな量、長さはお尻の下まで伸びている。顔色は眩しいほどの白皙で、鼻は鷲鼻気味、眼は黒檀のように黒く熱を帯びている…。[...] もし貴方が、あの眼を取り巻く美しい眉を、眼を縁飾る蠱惑的な瞼を目にしたなら。口はとても小さく、歯は素晴らしく、すべてが瑞々しい。彼女の美の一つは、その美しい頭部が肩へと繋がる線の優雅さにあります。[...] それから、至上に美しい二つの小さな乳房…

Pour Eugénie, ce serait en vain, mon ami, que j'essaierais de te la peindre [...] ses cheveux châtain qu'à peine on peut empoigner, lui descendent au bas des fesses, son teint est d'une blancheur éblouissante, son

³⁰ 秋吉良人『サド 切断と衝突の哲学』140-141 ページ。

³¹ 『ジュリエット物語』でジュリエットが「犯罪友の会」に入会する場面では、サン・フォンが彼女に向かって言う。「心ゆくまで、お前の美しい肉体のあらゆる部分 (toutes les parties de ton beau corps) を汚すがよい」(Sade, *Histoire de Juliette*, p. 440-441) と。また『閨房哲学』で若い娘ウージェニーに施される「リベルティナージュの最初の学課」においては、次のような実地教育がなされる。「(ドルマンセは) サン・タンジュ婦人の各部分 (toutes les parties) に順次手をやり、それを (ウージェニーに) 示した」(Sade, *Philosophie dans la boudoir*, p. 17)。

nez un peu aquilin, ses yeux d'un noir d'ébène, et d'une ardeur ... [...] Si tu voyais les jolis sourcils qui les couronnent ... les intéressantes paupières qui les bordent, sa bouche est très petite, ses dents superbes, et tout cela d'une fraîcheur... Une de ses beautés est la manière élégante dont sa belle tête est attachée sur ses épaules [...] ce sont bien les deux plus jolis petits tétons... ³²

ウージェニー、お前が目にしてこのヴィーナスの王杖は、性愛の快樂の主役です。これはとりわけ身体部分／男根と呼ばれています。人間の身体のどの一部分たりとも、これが入り込めないところはないのです。

Ce sceptre de Vénus, que tu vois sous tes yeux, Eugénie, est le premier agent des plaisirs de l'amour, on le nomme *membre* par excellence : il n'est pas une seule partie du corps humain dans laquelle il ne s'introduise [...].³³

サドは男性たちの陽物の大きさを丹念に記述しているが、ここにも部分対象としての身体器官に注がれた、「観察」と「記述」の眼差しの反映を見て取ることができるだろう。

同様にルクーによる「解剖学的」なデッサンの数々も、身体の一部——とりわけ身体の開口部と末端——を具に観察し描き留めることへの偏執的情熱に支配されている。岡崎乾二郎は言う。

ルクーの図集から読み取れるのは全体ではなく、ひたすら器官への関心である。暖炉や溶鉱炉、噴水、階段、灯台、燭台ばかりではない、人間もまた生殖器、口腔、肛門、舌、眼、耳、鼻というカテゴリーで分解され、それぞれの器官そのものへの関心が誇張される。³⁴

この画工がとりわけ好んで描いたのは、男女の外性器や臀部であった【図 3-9、10】。彼はまた、目や鼻、耳、頭部といった身体部分のデッサンも残している【図 3-11、12】。ここでは、身体の個別性は捨象され、比例や角度という抽象化された数値へと昇華されている（個々の男性器のサイズを記述するサドとは、この点で対照的である）。柱頭や破風といった「部分」の形態への着目、また理想的美を体現する角度や比例関

³² Sade, *Philosophie dans la boudoir*, p. 10-11.

³³ Sade, *Philosophie dans la boudoir*, p. 17-18.

³⁴ 岡崎乾二郎「芸術の条件第 2 回：白井晟一という問題群（後編）」187 ページ。

係の図示は、建築の教科書においては長い伝統がある。ここでは、身体部位への観察眼と、建築に対する規範意識とが重なり合う。ルクーが「フロンティスペース」に配置した一枚の図版【図 3-13】は示唆的である。壁龕に収められた頭部像には、各部位を切り分けるかのように分断線が引かれている。頭部像の前に置かれているのは、建築画工ルクーの職業を象徴する画筆やペン、定規の類である。彼が主要な画題とした二つの系譜——空想的な建築図と分断的な身体部位——の体現を、ここに見出すことができるだろう。

『カンツォニエーレ』のペトラルカ (Francesco Petrarca)³⁵や 16 世紀フランスのブラゾン (Blason)³⁶の系譜を引きつつ、解剖学的観察の眼差しを客体に注ぐサド、身体部分への観察眼と建築家としての修養を重ね合わせたルクーに対して、ルドゥは身体の一断片を、純粹幾何学形態の組合せ的结合へと純化させる。「断片化された身体」は、ときに神殿に擬えられる。再びサドに戻るなら、それはリベルタンが快樂を試みる場である肛門の³⁷、あるいは劣情がその欲望の場とする「身体のあらゆる部位」³⁸の比喩となる³⁹。ルドゥはこの「断片化された身体」を、文字通りの神殿に仕立て上げてしまう。

この時代に特有の身体の切断の契機として、ギロチンにも言及すべきかもしれない⁴⁰。なるほどこの機械は、全体性を一瞬にして分断してしまう、その意味で「断片化された身体」の製造機械とも呼びうるだろう。しかしルドゥ、サド、ルクーといった面々における、特定の身体部位の自律性・特権性と、例えばテオドール・ジェリコー (Théodore Géricault) の《手足の習作》【図 3-14】のような、事後的に全体から切

³⁵ ここでペトラルカは、愛する女性ラウラの美しさを、身体部分の集積として謳っている。ラウラは常に頭髪、手、足、眼などの断片としてのみ提示される。ルネサンス期イタリアで女性の美についてのテキストを記したフィレンツォーラやルイジーニは、ペトラルカ同様に女性身体を「断片」として捉え、個々の部分の美を言祝ぐが、彼らはしばしばこの『カンツォニエーレ』に言及してもいるという。(参照：岡田『ルネサンスの美人論』41 ページ。)

³⁶ ブラゾンは本来、13 世紀頃から存在する紋章を描写した詩 (紋章学に基づいたエクフランス) のことであるが、16 世紀にリヨン派の詩人たちによって、主に女性の身体部分を描写した詩の流行が生まれた。(参照：澁澤「紋章について」178-179 ページ。)

³⁷ Sade, *Philosophie dans la boudoir*, p. 18. サン・タンジュ夫人は自らの肛門をウージェニーに示しながら、それがリベルタンにとっての快樂探究の場となる「より謎めいた神殿 (un temple)」であると言う。

³⁸ Sade, *Histoire de Juliette*, p. 485. サン・フォンはジュリエットに向かって、「劣情が神殿 (un temple) を建てられない場所は、身体のあらゆる部位の何処にもない」と助言する。

³⁹ サドにおける「神殿」の比喩は、新約聖書「コリントの信徒への手紙」にあるパウロの警句「あなたがたの身体は聖霊の宿る神殿である」に体現されたキリスト教的倫理を転倒させたものであると、秋吉は指摘している (秋吉『サド 切断と衝突の哲学』257 ページ、脚註 18)。

⁴⁰ この点については、小澤『都市の解剖学』140-152 ページを参照されたい。

り離された身体——医学的腑分けやギロチンによりもたらされた断片性——とは、形態的には類似しつつも、その性質は決定的に異なっている。ジェリコーにあっては、切り取られた諸部分がお互いに等価な関係を保ちつつ——「性器」や「眼」のような、特権化された部位は存在しない——、恣意的に組み合わされて新たな総体的結合をもたらしている。他方でルドゥやサド、ルクーは、その視覚の枠組自体が予め部分的・局所的なものであり、総体への統合ははなから想定されていない。この「アプリアに部分的な身体」もまた、結果的にはジェリコーのタブローや斬首後の囚人の頭部を描いたイラストレーションと似てしまうのだが、その認識は根底から異なっている。

オイケマの空間的な中枢は、中心を貫く歩廊＝尿道にある。この空間性はまた、ルクーやサドにおける「腸管」としての地下通路というテーマティックとも通底する。革命後のパリの象徴的な空間が、改築後のパレ＝ロワイヤルやパサージュのような回廊であったことと考え合わせれば、これら「部分対象」としての建築が持つ「管」という性質は、看過できない重要性を帯びてくる。ベンヤミンはいみじくも、パサージュが「^{トランジトワール}通過移動のための建物⁴¹」であると規定するが、オイケマも、またルクーの「ゴシック住宅の地下」【図 3-15】や、サドが『ジュリエット物語』で「地中の臓腑 (les entrailles de la terre) ⁴²」に擬える地下牢への通路も、移動のための、そして象徴的な通過儀礼のための空間に他ならない。もっとも、パサージュは内外が相互浸透する媒介的空間という極めて 19 世紀的な契機であるが、対してルドゥの尿道やサド、ルクーの腸管は、外部からは隔絶され隠蔽された一方通行路である。そこでは、一本のチューブとしての建築空間を歩む過程を通じて、主体が特定の方向へと——悪徳の反動として至る美德へ（ルドゥ）、フリーメイソンの入信儀礼を終えた者として（ルクー）、あるいは嗜虐に供される犠牲者として（サド）——変容を遂げる。

1. 3. 建築家としてのサド——放蕩の館と視るための空間

ルドゥと絶好の比較項をなすサドは、実際に建築構想も手掛けている。彼は自らの建築に対する造詣の深さを自負していた。とある書簡には、次のように記されている。

私は建築のことは知悉しているし、イタリアではこの芸術の美すべてを研究し尽くした。彼の地ではその技芸に携わる人々と終日付き合い、一つの意匠が美

⁴¹ ベンヤミン「パリ——19 世紀の首都 [フランス語草稿]」『パサージュ論』第 1 巻、38 ページ。

⁴² Sade, *Histoire de Juliette*, p. 700.

なるか否かを見極めた。⁴³

サドが建築に注いだ熱狂は、既に『イタリア紀行』⁴⁴においても顕著である。そこでは建築物の構造から寸法、移動に際しての自らの視覚的経験までが、冗長なまでに精緻な文体で書き記されている。この傾向は、後の小説群にもそのまま引き継がれている。ヴィドラーによる的確な指摘を引いておこう。

サドはその虚構の後宮の各々を、入念に描き出した。平面図、空間の連続性、調度、特殊な仕掛け、それからとりわけ外部の世界に対する様々な防壁が細部に至るまで記述されており、読者には行為の現実的な背景というよりも、建物の設計明細書が供されていると言いうるほどである。サドは、断面図や配置図に少しでも曖昧さが生じそうなきや、快楽や隠遁の機械学が眼に映るものの明確な設計図を要するときには、精確な寸法まで記載している。⁴⁵

その証左として彼の作品には、建築がしばしば登場する。主旋律は性愛文学であるにもかかわらず、建築物の構造についての描写は執拗なまでに精緻だ。サドの語りにおいては、生身の身体が受け取るリアルな知覚（聴覚、嗅覚、皮膚感覚、疲労感など）が希薄であり、また視覚的なものの描写も、饒舌でありながら個性的なレトリックはほとんど使用されていない。対して建築物や空間移動の描写は説明的・網羅的であり、一種の「エクフラシス」の性質を帯びている。サドが建築志向の文筆家であったというのは、単にテキスト中にしばしば建築物を登場させる、という次元に留まらない。そのナラティブやストーリーの構造自体が、フィクショナルな空間性を有するに至るのである⁴⁶。

⁴³ Sade, *Monsieur le 6 : Lettres inédites (1778-1784)*, p. 22.

⁴⁴ 1775-76年にかけてのイタリア旅行で作成したメモを、1776年以降の投獄中に清書したものの。サド自身は *Voyage d'Italie, ou Dissertations critiques, historiques, politiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome et Naples 1775-1776* (『イタリア紀行、あるいはフィレンツェ、ローマ、ナポリの諸都市についての批評的、歴史的、政治的、哲学的論考』) のタイトルの下に刊行するつもりであった。清書部分とメモ書きのまま残されたものに分けられる。清書部分は1967年、ジルベール・レリの編纂により刊行された。Sade, *Voyage d'Italie précédé des premières œuvres, suivi des opuscules sur le théâtre, publiés sur les manuscrits autographes inédits par Gilbert Lély et Georges Daumas*, Paris : Tchou, 1967. なお、清書未済のメモ書きも収めたものとして、モーリス・ルヴェ編纂、Fayardより1995年に刊行されたものもある。

⁴⁵ Vidler, *The Writing of the Walls*, p. 105.

⁴⁶ c.f. Didier, *Sade, essai*.

1775年から翌76年に掛けてのイタリア旅行中、サドはローマでジュゼッペ・イベルティ（Giuseppe Iberti）⁴⁷という医師の知己を得、とりわけ病院建築への知見を深めた⁴⁸。さらに後年の1789年から94年にかけては、国民公会がパリの収容施設・病院を監査するために設置した委員会のメンバーに選出されている。この間、彼は様々な施設を視察し、度々改善提案を提出した⁴⁹。1792年にピック地区総会により病院監理委員会の委員に任命されると、その三日後には改革案の大綱『病院監理委員会への意見書（*Observations présentées à l'assemblée administrative des hôpitaux*）』を提出する。この後も、彼は病院、監獄、精神病院を訪れ報告書を同委員会に提出している。

サドは再び『悪徳の栄え』で、病院・施療院のあるべき姿について自説を展開する。しかしそれはもはや同情や慈善、施しといった概念を完全否定した、アンチ・ヒューマニズムに基づく破壊計画へと変貌を遂げてしまっている。警察長官ギージに仮託して語られる、ローマ市中の病院を焼き払う目論見である。

私は施療院を、大都市にあってこの世でいちばん危険なものに見做している。それは人民の活力を吸い取り、懶惰を養い、やる気を挫くものだ。つまり、あらゆる観点から危険で忌まわしいものなのである。[...] このような不幸な者たちには施しを与えるどころではなく、むしろ完全に根こぎにし、絶滅させてしまいたい。[...] これが、私をして施療院の根絶に10万ローマ・エキュの奨励金を提供することをボルゲーゼ伯爵夫人に提案せしめた、第一の理由である。第二の理由はその跡地に、広大な建築物を一つ建てようというものだ。それは施療院の代替に見えるが、しかし実は旅行者の宿泊所にすぎず、このことにまったく不都合は

⁴⁷ 生没年不詳。『病院に関する一般所見』*Observations générales sur les hôpitaux*, London, 1788.の著作がある。サドとはローマで1775年に出会っており、サドのヴァンセンヌ投獄後も書簡によるやり取りが続いた。この若い医師は、性欲に対する医学的関心ゆえに追放の憂き目に遭っていたという。『悪徳の栄え』のローマでの病院・施療院焼討ちのくだりには、「ローマの医師イベルティ」への言及がある（Sade, *Histoire de Juliette*, p. 833-834.）。

⁴⁸ またサドは1782年頃、「諸芸術の館」を獄中で構想していた。もっともその図面は詳らかにならなかつた。残された書簡（1782年6月19日付の建築家 C.S. Reufflet-Duhameau からサド夫人宛てられた手紙）から施設の概要を伺い知ることができるのみである（*Lettres et mélanges...*, tome 2, p. 322-323）。Reufflet-Duhameau は、計画案実施のための適任者探しをサドより依頼された夫人が、伝手を辿って見つけた建築家だった。サドの計画案によれば、直径約80mの巨大な観覧室（salle de spectacles）が、放射状に延びる12本の小径の中心に置かれ、この小径に沿って複数の「ムーサたちの家」が配置される。なお、「諸芸術の家（maison des arts）」との命名はサドではなく、書簡集の編者・解説者ジルベール・レリによるものである。

⁴⁹ Lély, « Vie du Marquis de Sade », *Lettres et mélanges...*, tome 2, p. 352-389.

ない。

[J]e regarde les hôpitaux comme la chose du monde la plus dangereuse dans une grande ville ; ils absorbent l'énergie du peuple, ils entretiennent sa fainéantise, ils amollissent son courage ; ils sont pernicieux en un mot, sous tous les rapports [...] je veux que loin d'en donner à de tels malheureux, on ne s'occupe, au contraire, qu'à les extirper totalement ; je veux qu'on les détruise [...]. Telle est donc la première raison qui m'a fait proposer à la princesse Borghèse cent mille écus romains pour anéantir ces maisons. La seconde est que j'élève à la place de ces hôpitaux un vaste bâtiment qui aura l'air d'en tenir lieu, et qui ne sera néanmoins qu'un hospice pour les voyageurs, ce qui n'a nul inconvénient.⁵⁰

この病院建築の代わりに後年のサドが熱中するようになったのは、放蕩の館の計画案であった。サドの主張するところによれば、人間の性的情念は「自然の声⁵¹」に基づくものであり、自由に解放される必要がある。その抑圧は、ときには国家転覆をも惹起するような、危険な力を生みだしてしまう。「性」は適切に管理され、無害化されなければならない、そのためには専用の建築が要請されるというのである。

私たちは、この部分 [情念] に秩序を与え、己の要求に導かれ淫蕩の対象へと近づいてゆく市民が、この対象とともに、自らの情念が命ずる総てに身を委ね、決して何者にも束縛されないことを確実にすべく専心せねばならない。[...] 広く清潔で、相応しい家具が備え付けられ、あらゆる点から見て安全な建築物が、街々に建造されるべきである。そこでは、あらゆる性、あらゆる年齢、あらゆる種類の人間が、享樂のためにやって来る放蕩者^{リベルタン}の気紛れに仕えるであろう。

[N]ous devons donc nous attacher à mettre de l'ordre dans cette partie, à y établir toute la sûreté nécessaire à ce que le citoyen que le besoin rapproche des objets de luxe, puisse se livrer avec ces objets à tout ce que ses passions

⁵⁰ Sade, *Histoire de Juliette*, p. 831-832.

⁵¹ サドもまた、「自然」な状態への回帰を説く。しかしサドの想定する「自然」は、ルソー的な「自然」に真っ向から抗うものである。彼は剥き出しの残虐さや暴力性、そして淫蕩こそが本来の「自然」の姿であり、それを法律や宗教、道徳で規制することに反対した。このような立場が表明されているのは、例えば *La Philosophie dans le boudoir*, p. 124 (宗教的道徳や法律による規律は自然法則に反する) ; *Ibid.*, p. 130-131 (自然の声=淫蕩への欲求を解放すべきこと) ; *Aline et Valcour*, p. 566 (自然の法則は腐敗・悪徳にある) ; *La nouvelle Justine*, p. 835 (破壊運動は自然法則に適う)。

lui prescrivent, sans jamais être enchaîné par rien. [...] Différents emplacements sains, vastes, proprement meublés, et sûrs dans tous les points, seront érigés dans les villes ; là tous les sexes, tous les âges, toutes les créatures possibles seront offertes aux caprices des libertins qui viendront jouir [...].⁵²

実際にサドは、かような構想に基づいてパリに閨房を設けることを計画し、そのスケッチを三段階に渡って残した【図 3-16、17、18】。ここで企図されているのは、性的な情念に基盤を置いた社会変革であり、その容器に相応しい理想的建築である。この点でサドはまさしく、建築を通じて理想社会の実現を企図したルドゥの同時代者である。

『ソドムの百二十日』（執筆 1785 年、刊行 1904 年）に登場する淫蕩のための隠れ家「シリング城」もまた、サドによる娼館建築構想として読むことができる。それは幾重もの障害物によって世間から隔絶された、一つの「ユートピア」として描き出されている。

実のところ、以下の描写によって、この門がしっかり閉まると、シリングと名付けられたデュルセの城館へと辿り着く途がいかに困難となったが分かるだろう。炭焼部落を過ぎるや、一行はサン・ベルナル峰と同じくらい高い山を登り始めた。[...] この山の頂上に達するにはたっぷり 5 時間近く掛かり、そこからはまたもや新たな奇観がもたらされる。

Dans le fait, la description suivante va faire voir combien, cette porte bien close, il devenait difficile de pouvoir parvenir à Silling, nom de château de Durcet. Dès qu'on avait passé la charbonnerie, on commençait à escalader une montagne presque aussi haute que le mont Saint-Bernard [...] Il faut près de cinq grosses heures à la cime de la montagne, laquelle offre là une autre espèce de singularité [...].⁵³

このシリング城は、『ジュリエット物語』に登場するミンスキーの城館とほぼ同一の構造を持つ【図 3-19、20】。どちらも険しい山岳地帯を長時間掛けて越え、何重にも巡らされた堀や城壁を過ぎ、最後に城館内の地下牢（リベルタンたちの隠れ処）に

⁵² Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, p. 130-131.

⁵³ Sade, *Sodome*, p. 54.

到達する。『ジュリエット物語』では、アペニン山脈に棲む巨人ミンスキーの城館は「切り立つような坂道」を降りきると現れる、沼の中央に位置している。物語の主人公であり、ここでは旅行者——ルドゥの主人公と同様に——でもあるジュリエットたちは、さらに地下道へと空間を下降することで、ミンスキーの囚われの身となる。

ピエトラ・マラの火山地帯を立ち去ると、私たちは一時間を掛けて、右側に位置する高い山に登りました。この山の頂上からは、深さ 2,000 トワーズ以上の奈落が見て取れました。そこを私たちは進んできたのです。この辺り一帯は鬱蒼と視界を遮る森が広がっているので、道を辿るために視界を得るのに一苦労でした。急傾斜を三時間近く掛けて降りると、広大な沼の畔に到着しました。この水域の中央にある島には、私たちの案内人（ミンスキー）の隠れ処たる、城の主塔が姿を現していました。城を囲む城壁の高さゆえに、屋根しか認められないのでした。

En quittant la plaine volcanique de Pietra-Mala, nous remontrâmes, pendant une heure, une haute montagne située sur la droite : du sommet de cette montagne, nous aperçûmes des abîmes de plus de deux mille toises de profondeur, où nous dirigeait notre marche. Toute cette partie était enveloppée de bois si touffes, si prodigieusement épais, qu'à peine y voyait-on pour se conduire : après avoir descendu à pic, pendant près de trois heures, nous arrivâmes au bord d'un vaste étang ; sur une île située au milieu de cette eau, se voyait le donjon du palais qui servait de retraite à notre guide ; la hauteur des murailles qui l'entouraient était cause qu'on n'en pouvait distinguer que le toit.⁵⁴

巨人は、自分だけが動かすことのできる巨大な石を持ち上げます。蛇行した階段が目の前に現れます。石の蓋が再び閉まります。私たちが（相変わらず暗い）この家の地下室の中央に辿り着いたのは、この地中の臓腑を通過のことです。先述のものと似た石で蓋をされた開口部を抜けて、（地上へと）再び上ります。ついに私たちは、壁一面が骸骨で覆われた、天井の低い部屋に到着したのです。[L]e géant lève une pierre de taille énorme, et que lui seul pouvait manier ; un escalier tortueux se présente ; la pierre se referme ; et c'est par les entrailles de la terre que nous arrivons (toujours dans les ténèbres) au centre

⁵⁴ Sade, *Histoire de Juliette*, p. 700.

des caves de cette maison, desquelles nous remontons au moyen d'une ouverture défendue par une pierre semblable à celle dont nous venons de parler. Nous voilà enfin dans une salle basse toute tapissée de squelettes [...].⁵⁵

サドの放蕩の館は、最終的には墓場へと通ずる牢獄であるが、また劇場空間でもある⁵⁶。世間の眼差しから隠蔽され、隔絶されたディストピアでありながら、そこでは監視と享楽の視線が、対象＝犠牲者へと注がれるのだ。それは部分対象としての性的部位が特権化される場でありつつ、権力性を帯びた「眼」の王座と化す。

サド的空間におけるイニシエーションが死へと通ずるのとは対照的に、ルドゥの空間は死を経た再生のためにある。「オイケマ」で予定されている若者のイニシエーションは、『建築論』冒頭で「一人の旅行者」が体験するフリーメイソンの入信儀礼を模した地下経験の、性的なヴァリエーションでもある。そして、少なくともルドゥによる図版やテキストに立脚する限り、そこに「眼」の機能は存在しない。「ショーの理想都市」において眼の機能を担うのは、なによりもまず「監督官の館」であり、次いで「劇場」である【図 3-3】。ルドゥにおいて、劇場の有する性質は二律背反的である。それは舞台を視るための場でありつつ、人目から隠されて秘め事を愉しむためのアジールともなる。

棧敷席が互いに向き合う位置に座る観客たちは、中央まで舞台がかなりよく見える。他方で舞台と対向して座る観客たちは、舞台が狭くなるにつれて何も見えなくなる。二列、三列、四列目の座席では、二重の格子が編まれた木製ボックス席が観客の大部分を覆い隠し、慎みや良俗を擾乱し、声や（劇場の）全体的効果を台無しにする。⁵⁷

Les spectateurs, étagés d'à-plomb les uns sur les autres, voient assez bien la scène jusqu'au centre ; ceux qui lui sont opposés, à mesure qu'elle se rétrécit, ne voient rien ; sur les seconds, troisièmes et quatrièmes rangs, des cages de bois, tissées de doubles mailles, cachent la plus grande partie des

⁵⁵ Sade, *Histoire de Juliette*, p. 701.

⁵⁶ またサドは 1782 年以降に「芸術の家」を構想しているが（第 1 部参照）、この中央に巨大な観覧室を置く計画は、劇場の空間構造とも通底する。コズルはこの「観覧室」という発想に、1783 年当時新装工事中であった劇場コメディ・イタリエンヌや、1784 年竣工のコメディ・フランセーズから影響を受けた可能性を示唆している（Kozul, *Le Corps dans le monde*, p. 13）。

⁵⁷ 白井訳、第 2 巻、69 ページ。

spectateurs, inquiètent la pudeur, les bonnes mœurs, nuisent à la voix et à l'effet général. [219]

光線のように万物を隈無く眼差す「視線」の源である「監督官の館」と、工業生産による共同体の秩序からは隔絶された性的解放の場である「オイケマ」——ここでは、その両者の性質が混淆している。「監督官の館」も「オイケマ」も、その根底には太陽神崇拝が伏流しているが、この劇場案においても、空間を統べるのは天井に描かれた太陽神アポロンである【図 3-21】（この天井画案は眼の構造を反復している）。しかし、そこでは視線が遮られ、性的放縦もまた、反作用としての美德への跳躍を生むような強度を持たない。『建築論』の中でもこの劇場案にはかなりの紙幅が割かれているが、そこにルドゥは奇妙な脚註を付している。そこには、「私は中断させられた…国家の斧が振り上げられた。ルドゥの名が呼ばれたが、それは私ではない。[…] 私は続ける」とある[230]⁵⁸。「ショーの理想都市」を構成する形態的基礎——ウィトルウィウス流の古代ローマ式劇場——をも為すルドゥの劇場は、眼と男根の機能を併せ持ちつつそれを宙吊りにしてしまうのである。

第 2 章 教育と労働における性的な契機

2. 1. 教育としての性愛

既に検討した通り、性的放蕩の場であるオイケマには、「教育」という契機も含まれている。性的実践と「教育」との併置には、学校や修道院という教育の空間と性的な陶冶の場とを結びつける、性愛文学の伝統⁵⁹との通底性を見出すことができよう。そこでは、教育にまつわる場や構造（学校、修道院、年長者から年下のデビュタントへの経験・知識の伝達）が、エロティックな身体的実践と不可避に結びついている。ピエトロ・アレティーノ（Pietro Aretino）『ラジオナメンティ』からして既に、閨房内での女性同士による知識と技巧の伝達という、「修練」的な性質を持っていた。ア

⁵⁸ 「国王の建築家」であり、国税事務局の役職も務めたルドゥは、革命後の 1793 年にフォルス監獄に投獄される。ここで言及されているのは、投獄中に同名のソルボンヌの学者（サン＝ロック教会の司祭補佐）がギロチンに掛けられたというエピソードである（白井『ルドゥー『建築論』註解』103 ページ、原註訳註 38）。

⁵⁹ 1655 年に匿名で刊行された『娘たちの学校（*L'école des filles*）』は、フランス語で書かれた最初の性愛指南書とされる（ミュッシュャンブレ『オルガスムの歴史』112 ページ）。この指南書という形式はまた、17 世紀以降に普及した礼儀作法手引書のパロディでもある。「教育」というテーマがエロティックな暗示を含む性愛文学は、これ以降盛んに刊行されることとなる。

ラン・コルバンは17世紀以降の性愛文学において、「官能の教育」が学校教育のパロディであると看破している。「エロティック文学と教育文学の類似はイタリアでもフランスでもイギリスでも確認できるが、この類似は、模倣への訴えかけを基礎とした学課形式の応用として現れる。その意味で、エロティック文学も教育文学と同様、人文主義と近代性に結びついているのである⁶⁰」とコルバンは言う。

サドにおいては、身体への規律訓練としての「教育」と、そのための閉鎖空間としての「学校」というモチーフは決定的に重要なものであった。秋吉はいみじくも、フランス語においては「労働」にも「勉強」にも、「拷問」を語源とする動詞 *travailler* が用いられることを指摘している⁶¹。サドの作中では、性的な「労働」の担い手を形成すべく、「教育」がなされるのである。例えば『ソドムの百二十日、あるいは放蕩の学校』は、その書題が端的に示す通り、「教育」というライトモチーフに支配されている。性的奴隷として徴用された少年少女たちに対して、「学課 (*école*)」や「授業 (*leçon*)」が施され、「稽古 (*exercice*)」が課される。この「教育」を通して、彼らは「上達を成し遂げ (*faire des progrès*)⁶²」、「十分に教育される (*suffisamment instruit(e)s*)⁶³」のである。また『閨房哲学』でも、1795年版のエピグラフには「母親はこれを娘に読ませるだろう」と記され、1805年版には「あるいは背徳的教師たち (*ou les instituteurs immoraux*)」という副題と、「若い娘たちの教育のための対話 (*dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles*)」という一文が添えられている。この小説が描き出すのは、敬虔な母親によって因循な訓育を施されてきた若い娘ウージェニーが、リベルタンたちによって再教育を施され、自身も模範的なリベルタンへと成長を遂げる様である。あるいは『悪徳の栄え』で、ジュリエットは当時のグランド・ツァリストたちと同様の道程を辿り、イタリアを旅行する。それはリベルタンとしての自己涵養のための旅行という点で、正しく同時代の「修養旅行」の系譜に連なるものである。

啓蒙思想が掲げた諸価値（社会的紐帯、友愛、人権…）を次々に踏みにじろうとするサドであるが、しかし「教育」とはまさに啓蒙主義的な概念に他ならない。サドがこの語で示すのは、性的技術の涵養であり、リベルタンたることへの誘導である。これはサドお得意の、啓蒙主義的価値を暗黒面へと対称移動させたパロディ——放蕩と乱交の共同体を統治するための厳格な規則を明文化する志向と同様のもの——の一つである。しかし同時に、「教育」が有している強制や象徴的な暴力性という性質を、

⁶⁰ コルバン『快樂の歴史』406-408 ページ。

⁶¹ 秋吉良人『サド 切断と衝突の哲学』28 ページ。

⁶² Sade, *Sodome*, p. 124.

⁶³ Sade, *Sodome*, p. 159.

逆説的にも照らし出してしまおう。

2. 2. 美德の学校

ルドゥにおいても、教育と性的身体の解放という一見相矛盾するかにみえる要素の重畳は、オイケマの際立った特徴をなしている。『建築論』ではこの「オイケマ」に続いて、「教育の館（maison d'éducation）」【図 3-22】の構想が示される。この「教育の館」は、オイケマに比べれば性的な要素こそ希薄であるものの、やはり「身体の規律」という契機を孕んでいる。

教育の館はまず、「魂の平穩」を体現する形態と外観を備えなくてはならない。ここには、第 2 部で詳述した「建築の性格^{キャラクター}」論の反映が見られる。

魂が平穩なときには、人間を構成するあらゆる部分が休息の状態にある。各々の建築物の表現においても同様である。内部において平穩さを表現したいとお望みだろうか？ その外面は鎮静と、統合を保つ甘美な調和を予告せねばならない。[...] 教育のための記念的建造物を構想する芸術家は、単純な形態と平穩な外観を示すだろう。彼は中央に信仰を、健康の神による価値の計り知れぬ贈り物を、思い詰めた欲望と芽生えたばかりの情熱にとって不可欠な馬銜を据えるだろう。⁶⁴

Lorsque l'ame est tranquille, toutes les parties qui constituent l'homme sont dans un état de repos ; il en est de même de l'expression de chaque édifice. Veut-on représenter la tranquillité du dedans ? l'extérieur doit annoncer le calme et la douce harmonie qui entretient l'union. [...] L'artiste qui conçoit un monument d'éducation vous offrira des formes simples, des dehors tranquilles ; il placera au centre le culte, présent inestimable du dieu de la santé, frein nécessaire des desirs concentrés, des passions naissantes [...].
[204]

この建築物の中央には、礼拝所（chapelle）が置かれる。この礼拝は、欲望や情念——オイケマで掻き立てられ、蕩尽されるもの——を抑えるために不可欠である、とルドゥは言う。建築物の外貌が体現する性格^{キャラクター}においても、内部に置かれた施設の持つ宗教的強化機能においても、この「教育の館」では加熱した情念が鎮静され、魂が平穩

⁶⁴ 白井訳、第 2 巻、58 ページ。

な状態に保たれることが企図されている。正しい状態を保持すべきなのは、人間の内面に留まらず、身体もまた道徳的教化の対象となる。ここでは、「衛生」という概念も提示される。ルドゥの言を引くなら、「衛生 (la salubrité) が肉体的・道徳的な諸力を生み出す [204]」のであり、またこの衛生は「太陽によって熱くなりすぎた感覚諸器官を涼ませる[204]」効果がある。注記においても、公立学校における衛生、とりわけ換気⁶⁵について言及されている。

公の学校は、密着させると火災を惹起する虞があるため、互いに分離・独立しているべきだ。子供たちの人数は、決して多くしすぎてはならない。空気は肺を冷やすために、乾燥し清潔で、常に換気されたものでなければならない。⁶⁶
Les écoles publiques seront isolées et indépendantes de toute adhérence qui puisse occasionner un incendie. Les enfants ne doivent jamais être en trop grand nombre : l'air sera sec, sain et sans cesse renouvelé pour rafraîchir les poumons [...]. [205]

この「教育の館」構想で顕著に展開される公衆衛生への配慮は、また『建築論』の随所にも見られる。「オイケマ」の地階は浴室・洗濯室・乾燥室に当てられており、塩水の治療効果を活用した公衆浴場（ショーの都市の住民はもちろん、湯治のために来訪する旅行者にも開放される）も計画されている。また墓地の構想案では「人口の多い都市を悩ます出来事 [おそらく伝染病のことであろう] からの防衛」や「公衆衛生 (la *sanité* publique) による国家の繁栄」が説かれている[194]。ここにも「性愛」同様、ルドゥにおける身体の二重のモメントの反映が見られる。近代的な生政治に繋がる「権力による身体のコントロール」という契機と、身体を適切な状態に保持することで、内面的な（モラリスティックな）涵養に資するという契機である。

また「教育の館」では、風紀を維持するための「監視」に便宜を図るべく、その空間構造が決定されている。

彼（建築家）は、よどみのない描線によって、風紀を確保する監視の便宜を図るだろう。あらゆる種類の学習や訓練、交流を関連づけるだろう。[...] 善の循環に心を刻み付ける感知できないほどに微かな魅力を用いて、[建築家は] 心を

⁶⁵ このような火災や換気に対する注意には、同時代のアントワーヌ・ラヴォワジエによる燃焼実験の影響も及んでいると思われる。

⁶⁶ 白井訳、第2巻、59ページ。

統制するだろう。衛生は身体的かつ道徳的な強さを作るので、この衛生ゆえに流れる空気が代わる代わる招き入れられ、太陽がその有り余る恩恵ゆえに加熱しすぎた感覚を冷ますだろう。⁶⁷

[I]l favorisera par des lignes non interrompues, la surveillance qui assure les mœurs ; il rapprochera tous les genres d'études, d'exercices, de communications. [...] [I]l forcera le cœur par l'attrait insensible qui l'inscrit dans le cercle du bien ; et comme la salubrité constitue les forces physiques et morales, elle invitera tour-à-tour les airs passants à rafraîchir les sens que le soleil, dans la profusion de ses bienfaits, auroit trop échauffés. [204]

「監督官の館」と同様に、習俗の醇化と維持は「視線の権力性」の下になされるのだが、そこでは建築の形態が直截的な影響を及ぼすこととなる。そして、「オイケマ」が最終的に目していた「放蕩からの脱却と美徳への回帰」と、「教育の館」における「監視による規律」という二つの契機は、当時の公教育施設への要請と相通ずるものでもあった。18世紀後半になると、フランスではコレッジ付設の寄宿舎が、相次いで設置されるようになったという⁶⁸。その背景には、都市の放蕩や墮落から隔離され、勉学のみならず生活にいたるまで監視下に置かれる場に子弟を託したいという、当時の親たちの需要があった⁶⁹。衛生や健康も、これらの寄宿学校では生徒募集の惹句になっており、学校が空気のきれいな場所にあるとか、洗濯の行き届いた寝具や衣服、栄養に富んだ食事が供されることなどが、パンフレットではしばしば謳われていたという⁷⁰。

さて、ショーの理想都市にはもう一つ、「学校」が予定されていた。人間の諸義務を教える「道徳の学校」ことパナレテオンである【図 3-23】。そこでは、悪に抵抗するための美徳が讃えられ、大衆の心を動かす範型によって習俗が醇化され、未来を改良するための有用性が担保される、とルドゥは言う[184]。パナレテオンにおいても、建築物の造形——基本的形態をなす矩形と、外面に飾られた彫像の数々——が、人間の内面に教化作用を及ぼすことが想定されている。矩形という純粹幾何学形態は、建築の基礎単位である「アルファベット」の一つであるが、同時にまた歴史的な象徴性を帯びてもいる。ルドゥは言う。

⁶⁷ 白井訳、第2巻、58ページ。

⁶⁸ 天野『子どもと学校の世紀——18世紀フランスの社会文化史』157ページ。

⁶⁹ 天野『子どもと学校の世紀』158ページ。

⁷⁰ 天野『子どもと学校の世紀』168ページ。

立方体という形態は、不変性の象徴である。神々や英雄たち [の像] は、立方体の上に据えられてきた。ネプトゥヌス像もこのようにして提示される。海の境界は不変のものと見なされている。いにしえの塔や古い街の頭飾りは四角形である。それゆえに、この立面図の主要部分が決定される。道徳はその年代記に、不変の記念碑を数え入れねばならない。ギリシア人は、美德や自らの義務から決して逸れない者を、真正直な (carré=四角い) 人間と呼んだ。⁷¹

La forme d'un cube est le symbole de l'immutabilité ; on asseoit les dieux, les héros sur un cube ; c'est ainsi que l'on représente Neptune ; les bornes de la mer sont censées immuables ; les anciennes tours, les coiffures des anciennes villes sont carrées ; voilà ce qui a déterminé la masse de cette élévation ; la morale doit compter dans ses fastes un monument immuable : les Grecs appelloient un homme carré celui que l'on ne pouvoit jamais détourner de la vertu ou de ses devoirs. [185]

美德 (vertu) への馴致は、ルドゥの理想都市構想に繰り返し現れるライトモチーフである。それでは、このルドゥが度々言及する「美德」とは、どのような価値なのであろうか。その語が連想させるように、キリスト教の伝統に則ったものなのだろうか。ルドゥの既存宗教に対する態度は、一義的ではない。「神 (le dieu ないし複数形の dieux)」への頓呼においても、そこで召還されているのはあるときは古代ギリシアの異教神たちであり、またあるときは宇宙の創造主としてのデミウルゴスである。サドのようにあからさまに反キリスト教的な思考を奉ずるわけではなく、むしろ「結婚の美德」といった発想が随所に登場するが、その「神」に対する態度は概ね同時代の「理神論」の立場に与していると考えられる。ここでは、ルドゥの宗教観をより明確に炙り出すために、「ショーの街の教会 (l'église de Chaux)」の計画案[152-158]を検討してみよう。

この「教会」について説明した部分で登場するのは、ことごとく古代ギリシア由来の神々と芸術家である。太陽の神 (le dieu de jour)、ギリシア神話の双子の神ポルクス、軍神マルス、アポロン、オルフェウス、「腕の立つ芸術家」であるアルキプス⁷²、彫刻家フェイディアスらの名が呼ばれる。教会堂の説明は、葬送の行列の描写から始まる。葬礼は「洞窟 (antre)」で執り行なわれるとあるが、これは教会堂の地階の比

⁷¹ 白井訳、第2巻、44ページ。

⁷² 白井によれば、該当する芸術家は存在しないが、19世紀の人名事典には Alcippus 項目があり、の古代スパルタの政治家として記載されているという (白井、本文訳註 65、第2巻 90ページ)。

喩である。本来別個に建立されるべき礼拝、生誕、結婚、名誉、美德、埋葬のための諸神殿は、経済的制約のために一つの建築物に集約される。それがこのショーの街の教会堂である、とルドゥは言う。彼は「慣例に陥った宗教儀式の矛盾」を糾弾し、人々の「情念」を道德の涵養と美德の実践へと導くべきこと、自然に任せれば悪徳に到ってしまう人間が、美德へと向かうための径を支える範例 (exemples) が必要であることを説く。教会堂の空間構造は、この範例となるべきものである。ここでもルドゥは前述の「オイケマ」と同様、建築物の中を定められた順序に従って移動し特定の経験を得ることによって、人間が「美德」へと導かれることを企図している。ルドゥにおいて内面を規律するための制度は、法律でも権力による命令でもあるいは特定の宗教への信仰実践でもなく、建築物の空間構造と緊密に結び付いているのだ。

ギリシア十字形の平面図をもつこの教会の地階には、九つの祭壇が設けられている。中央の一つには葬儀の際に遺体が安置され、四方の翼廊に設けられた祭室内に二つずつ対向して置かれた祭壇は、一般市民の礼拝に供される。地上階は、階段を昇りそれぞれの価値を奉ずる祭壇を巡ることで、入場者を美德へと誘う構造となっている。「御覧の平面図に描かれた神殿に入りなさい」、とルドゥは読者に命ずる。この教会堂内に存在するのは宗教的狂信による熱狂ではなく、信心深い祈祷である。階段の最初の踊り場には、天地創造の展開する「生誕の祭壇」が、中央には「感謝のための祭壇」が、その傍らには「名誉の階段」を通過して辿り着く「美德の祭壇」が据えられ、これらの畏るべき場所を通り抜けると、清められた結婚の祭壇に到達する——これがショーの街の教会の空間構造である。ルドゥはまた、この教会の階段を最上段まで昇り、神と一体化できるのは、「善の人 (l'homme de bien)」であるとも記している。

ルドゥは既に序文においても、建築の性格^{キャラクター}が慣習の醇化に資することを説いている⁷³。ショーの理想都市構想全体が、建築術が具現化する空間構造によって人間を教化することを目したものであるが、その前提にあるのは、オイケマ案において顕著である通り、「悪徳」の一時的な通過であった。

2. 3. 作業場^ア／性的な場所^{トリ}

フランス革命期は、政治経済学、キリスト教道德、社会的ユートピア思想などの様々な領野において、「労働」に対する考え方が転回を迎えた時期でもある。すなわち、「人

⁷³ ルドゥは言う。「記念碑的建築物が有する性格^{キャラクター}は、その本性と同様、慣習の普及と醇化に資する (Le caractère des monuments, comme leur nature, sert à la propagation et à l'épuration des mœurs) [3]」。

類の原罪に対して下された罰」というキリスト教的発想から脱却し、産業革命の時代を準備するような労働観が登場するのである。奇妙な一致というべきか、とりわけサドにおいては、労働にまつわる用語が性的な隠喩として用いられている。サドは性的行為を、「協力して働く⁷⁴」と表現した。ロラン・バルトはいみじくも、サドのエロスのモデルを「労働 le travail」に求め、小説内で展開する乱交を「作業場での一工程 (une séance d'atelier)」や「機械 (machine)」に喩えている⁷⁵。

ルドゥもまた、オイケマの中でもっとも性的に墮落した場を、「作業場 (atelier)」と名指している。

暗く深い洞窟の下にある墮落の^{アトリエ}作業場は、道徳の力強さを劣化させ、その王座を蝕み、その帝国を転覆させてしまう汚染された源泉を、人間の前に曝け出す。このような暴露は必ずや、習俗を頹廃させる全てのものへの憎悪をもたらすであろう。⁷⁶

L'Atelier de corruption, sous ses antres obscurs et profonds, lui découvre les sources empoisonnées qui altèrent la vigueur de la morale, minent les trônes, renversent les empires, et il ne le rend au jour qu'avec la haine de tout ce qui peut corrompre les mœurs. [2]

当時、アトリエ (atelier) はまた「女性器」の隠語でもあった。性的快楽を享受する場が、労働や修練の場と重ね合わされるのだ。これは、サドにおける「travail (労働＝性交)」や「atelier」の使用法とも共通している⁷⁷。(他方でルクーは、女性の臀部を描いたデッサンに、工房や書斎、房室などを意味する「ストゥディオ (Studio)」

⁷⁴ 『新ジュスティーン』に登場するリベルタンの一人ジェルナンドは、組み体操めいた乱交行為に際して言う。「よくまとまった集団ができたようだ。さあ、協力して働きましょう

(travaillons maintenant de concert)」。Sade, *La Nouvelle Justine*, p. 869-870.

⁷⁵ バルトは言う。「サド的「エロス」はあきらかに不毛である（生殖に対する皮肉）。しかしながら、このエロスのモデルは労働 [le travail] である。饗宴 [ルビ：オルギア] は作業場における一工程 [une séance d'atelier] のごとく組織化され、配分され、指揮され、監視されている。収益は流れ作業のそれである（しかし余剰価値はない）。「これほどまでに機敏に行なわれたお務め [un service] は、今まで見たこともありませんでした」と、フランカヴィルの家で2時間に300回肛門を犯されたジュリエットは言う。「[...] 性行為のすべてが一種の軽快さ、予想外の迅速さで片付けられたのです」。ここで描かれているのは、事実上ひとつの機械である。[...] すべての者が計り知れぬ、精巧な歯車仕掛け、繊細な時計仕掛けを形成しており、その機能は歓楽を結合させ、連続する時間を産出し、ベルトコンベアの上で放蕩の主体に快楽を与えることにある」。Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 129. (引用者訳)

⁷⁶ 白井訳、第1巻、2ページ。

⁷⁷ サドにおける「アトリエ」については、秋吉『サド——切断と衝突の哲学』21-22ページを参照。

の題を付している【図 3-24】。)

前述の通り、「労働する」を表すフランス語「travailler」の語源的な原義は、「拷問する」であり、16世紀以降に、「労働する」の意味で使われ始める。つまり、苦痛としての労働、原罪の結果としての労働という価値観の反映である。サドが嗜虐的性行為に *travailler* という語を用いるのは、もちろん言葉の原義通りそこに「拷問」という性質が含まれるからだが、しかしさらに踏み込んで、「労働する身体の機械性、システム性」という含意まで読み取ることも可能であろう。サド的人間は、社会的・心理的紐帯を断ち切れ孤立した存在であるが、同時にまた、組み体操的に構築された巨大な装置の一部品として、「労働」を為すエージェントでもある。

この「機械性」は、ルドゥにおいてもまた、「身体」を取り巻く性、教育、労働にまつわる諸規範や、都市や建築の構成原理に共通して現れ出る。しかしルドゥにおいては、性的饗宴も字義通りの「労働」も、むしろそれを通じて習俗を醇化させるための手段となる。ルドゥは序文で、記念碑的建造物の有する性格^{キャラクター}が、「慣習の普及と醇化 (la propagation et l'épuration des mœurs)」に資するものであることを宣言している[3]。またオイケマでの放蕩は、建築物の空間構成においても、施設の使用目的においても、フリーメイソンの「通過儀礼」——すなわち象徴的な「死」の後の「再生」——という性質を色濃くまとう。これは、サドにおける性行為が徹底して不毛かつ無目的なものであり、行為の上でも、また放蕩のための空間の構成上も、死や墓へと繋がることと対照を成す。そして、労働の場としての「ショーの理想都市」は、「監督官の館」から放たれる監視の視線によって、その縮小された相似形態を内包するオイケマは、むしろその淫猥な形態が不可視であることによって、「醇化」のための建築施設となるのである。

「ショーの理想都市」は、製塩事業を中心とした分業体制によって結びつけられた自給自足的な共同体として構想されている。この都市の原型であるアルケ・スナンの王立製塩所は、塩税 (*gabelle*) という間接税の徴収を通じて、アンシャン・レジームの財政制度に組み込まれていた。ルドゥがこの現実の王立製塩所を基にしつつ、後の「空想社会主義」の系譜とも通底するようなコミュニオン⁷⁸を構想したことは、一つの認識上の転回であった。

⁷⁸ フーリエとルドゥとの共通性はしばしば指摘されるが、しかし「ショーの理想都市」が社会主義の萌芽段階と云うのかについては、留保が必要である。実のところルドゥは、都市内の構成員や労働のあり方についてはほとんど筆を割いておらず、個々の建築物の機能などから推量できるのみである。

第3部結語 連帯と結合

「ショーの理想都市」にはまた、「団結の館 (maison d'union)」【図 3-25】と命名された建築物も予定されていた。ルドゥはここで国家における人民の団結を、「人体を構成する諸部分の完璧で分離不可能な結合」に擬える。

力は一カ所に取り集められなければ弱いものである。社会に生きる人々は、共通の利益を集結させるあらゆる種類の関心事に結びつけられるとはいえ、しかしながら、秩序を保ち美德の飛躍を昂進させるためには、団結が是非とも必要である [...]。実際、人体の精巧な構造を、人間を構成する諸部分の完璧な組み合わせをご覧いただきたい。この連結は相互的であるから、総体としてのまとまりを壊すことなどできようか。団結は帝国の活力溢れる魂である。尊敬の念によって、光に眼を眩まされた人民はその眼差しを頭部 (= 為政者) に注ぐが、それは団結の周囲へと集まる光線に他ならない [...]。⁷⁹

Toute puissance est foible si elle n'est pas réunie, et quoique l'homme en société soit lié à tous les genres d'attractions qui concentrent les intérêts communs, cependant l'union est si nécessaire pour maintenir l'ordre, accélérer les élans de la vertu [...]. En effet, voyez l'ingénieuse structure de l'homme, voyez le parfait assortiment des parties qui le constituent ; tant que l'enchaînement est mutuel peut-on décomposer son ensemble ? L'union est l'ame vivifiante des empires ; la considération qui fixe sur une tête les yeux d'un peuple ébloui, n'est autre chose que les rayons qui se concentrent sur elle [...]. [117]

この類比関係は、ルソーが『百科全書』の「エコノミー (economie / oeconoie)」の項目で展開するアナロジーとも共通している⁸⁰。また、人体の「精巧な構造 (l'ingénieuse structure de l'homme)」という表現には、デカルト (動物機械説) や ラ・メトリ (人間機械論) らの機械論も影響しているであろう⁸¹。ここから、『建築論』

⁷⁹ 白井訳、第1巻、87ページ。原文・邦訳とも下線部は引用者による。

⁸⁰ 「政治的身体は、個別にみるならば、人体と似た生命ある有機的身体として考察することができるであろう。至上権 (主権) は頭部を為す。(Le corps politique, pris individuellement, peut être considéré comme un corps organisé, vivant, & semblable à celui de l'homme. Le pouvoir souverain représente la tête [...].)」Diderot & d'Alembert, *L'Encyclopédie*, tome 5, 1755, p. 338 (拙訳による)。

⁸¹ もっともルドゥは「魂 (l'ame^{sic.})」という言葉も使っており、この点では、キリスト教神

で記述される「ショーの理想都市」そのものが、巨大な有機的身体＝機械として構想された都市／コミュニオンであると敷衍することも可能なのではないだろうか。つまり、ルドゥにおいては二重の機械性が存在しているのだ。一つは機械としての都市であり、もう一つは住民の身体における機械性である。後者は、性・教育・労働におけるコントロールから生じる。

既述の通りルドゥは、初等的幾何学形態——円形や球体、矩形や立方体、ルドゥ自身の言葉によれば「建築のアルファベット[135]」——の「組み合わせ」によって、建築物やその集合体としての都市を構想した。アルファベットの組み合わせによって様々な単語を綴るように、幾何学図形という自律的な諸要素の組み合わせを替えることで、幾通りもの建築構想が可能となる。

同時代の普遍言語構想や、アルファベット記号による元素表記体系を構築し、あらゆる化合物の記述を可能としたラヴォワジエなどとも通底するこの発想を、サドもまた共有していた⁸²。サドにおける放蕩は、規範から完全に解放された秩序なき乱交ではなく、むしろ数学的な「組合せ」に基づく、機械的反復に支配されている。中でも小説『ソドムの百二十日』には、一種の幾何学性や組み合わせという性質が明確に現れ出ている。それは120日間（＝4の倍数）の物語であり、本編は4部構成で、基本的な登場人物の人数も4の倍数である。また権力者らの娘たち4人は、それぞれ別の権力者へと差し出されるが、ここでも「組み合わせ」に基づいた操作が行なわれる。また、4人の語り女たちは、各々が150種類の犯罪に関する物語を語り、最終日である「3月1日」には、生き残った人員と空間が、すべて四分割されることとなる。

性愛・労働・教育という、相互に意味が重なり合い、浸透しあう三つの契機は、18世紀後半においては、機械の状態を志向する。それは、既に指摘されてきた通り、サドにおいて明確になるが、ルドゥの理想都市構想における身体イメージはその先駆を為している。身体へと貫入していくような、権力性・暴力性を帯びた視線による規律・統制と、オイケマというファリック・シンボルが持つ潜在性、そして機械的・幾何学的システム性とが、転倒的な相互補完関係を結んでいる。機械へと向かう身体は、ルドゥにおいては、不完全さ、あるいは過剰さを孕んでいる。これは『百科全書』におけるディドロの「靴下編機」【図3-26】についての、過剰さゆえに不完全な説明⁸³とも底を通じているだろう。

学的な「魂」の存在を否定する、徹底した「人間機械説」論者とは異なっている。

⁸² この傾向がさらに顕著となるのが、フリーエである。彼のテキストからは、数的規則性への志向と分類癖・網羅癖、単語の組み合わせと新語の考案への熱中が見て取れる。

⁸³ 『百科全書』第2巻において「靴下編機」の完全かつ明瞭な説明を目したディドロの企図は、結局は徒労に終わる。言及されている機械を未見の読者に見れば、個々の部品の細

オイケマは、この中で特権的な機能をもつ。それは、ルドゥの時代を特徴づける様々な思考と認識の結節点なのだ。啓蒙主義のクリティカルな論点でもあった婚姻制度、性的快樂にまつわる言説（そこでは生理学的な知識体系と情念とがせめぎ合う）、社会道徳の向上と公衆衛生に資するための管理売春制度、青年の「教育」という発想、古代ギリシアの神々とプリアポスへの崇拜、フリーメイソンの通過儀礼のシンボリズム（死／悪を通過することでその対極物たる生／善に到る）などなど。レーベンシュテインはオイケマを、「取引・調停（transaction）」の場と名指す。「ショーの理想都市」は、両極的なものを調停し醇化する機能を備えているが、オイケマはその極北だというのだ⁸⁴。そしてまた、オイケマがその露骨なプランにおいて体現する「性」そのものが、個人的身体と社会的・政治的・宗教的な制度の中での身体、感覚（コンディヤックなど）と生理学・解剖学、宗教的（カトリック教会的）倫理と啓蒙主義、さらには国家による生権力的なコントロールなど、18世紀後半におけるクリティカルな一点であった。

部とその配置を精緻に描いた図版や、網羅的な説明文を以てしても、この機械がいかに作動するのかを理解することは困難であった。世界を遍く捕捉し描写したいという欲望は、言語と図像がもつ情報伝達媒体としての不完全さゆえに挫折するのである。

⁸⁴ Lebensztejn, *Transaction*, p. 32-38.

第4部 書物の中の／書物としての理想都市

仮構^{フィクショナル}的な都市空間としての書物（ないしナラティヴ）というテーマには、長い系譜が存在している。例えば古代の空間記憶術は、一続きの文章を場所とオブジェの対応関係として記憶するものであった【図4-1】。フランチェスコ・コロナ作とされる『ポリフィロの狂恋夢（ヒュブネロトマキア・ポリフィリ）』（ヴェネツィア、1499年刊行）は、建築巡りの旅の記録としても読むことができる【図4-2】。ヴィクトル・ユゴー『ノートル=ダム・ド・パリ』（1831年）では、建築物と書物がアナロジカルな関係として語られ（「これ（書物）があれば（大聖堂）を滅ぼすだろう」）、ヌーヴォー・ロマンの作家たちやボルヘス（『バベルの図書館』）、ゼーバルト（『アウステルリッツ』）らは、意識的に都市空間をテキストにおいて再現しようとしていた。ルドゥの『建築論』もまた、このような「ナラティヴが生成させる空間」の系譜に属する。

もっとも、都市空間や建築空間を描写したテキストは、すべて「書物の中の都市」を内包するとも言えてしまう。既に1975年に、清水徹は「都市と書物とは、たがいに隠喩たりうるのではないか」と述べている。

小説を読むとは作中人物と一緒にあって書物内の空間を進むことである、とすれば、都市を描いた小説の場合、作中人物がその都市の内部を歩きまわっているとき、都市は読者の眼前により明瞭な姿を現してくるはずだし、まして作中人物が意図してその都市空間のありように対して探索の歩みを進めているならば、その都市が読者の想像力に及ぼす働きかけはさらにつよまる。¹

作中人物の移動を追体験することで、読者の中に連続体としての空間が想像的に生起する、という「都市小説」の性質に関しては、後述の通り「一人の旅行者」の旅程として理想都市の形状を描き出すルドゥの『建築論』もまた共有している。しかし本論が扱うのは、この描写という次元での「書物の中の都市」に留まらない。ルドゥにおいては、そのテキストの修辞において、またイメージ（図版）とテキスト（本文）とが織りなす相互関係において、一冊の書物それ自体が一つの都市空間と化すのである。

テキストが生起させる空間性に着目した研究や文学批評は、1970年代半ばから生まれてくる。1976年にはベアトリス・ディディエが『サド、試論』収録の一章「内

¹ 清水『書物としての都市 都市としての書物』11ページ。

部の城」において、サドのリベルタン文学に共通する語りと空間の構造（城、牢獄、墓……）を分析している²。彼女はまた、長らく低い価値しか与えられなかったルドゥのテキストに着目し、言語によるテキストと図像との共存関係について考察を行なってもいる³。アンソニー・ヴィドラーはルドゥの『建築論』におけるナラティブの性質や、ミュージアムや百科全書との通底性について、概括的ではあるが適切な分析を行なっている。また、テキストを分節化する章・節の構造と、テキスト内で描写される空間構造との連関に着目した研究としては、明星聖子によるカフカ『城』の分析がある⁴。

ここで扱う「書物の空間性」とは、ただテキストの中で都市の景観や構造が描写されている、というのみに留まらない。そうではなく、その物質的・形態的な構造が一種の都市空間を構成しており、さらにはナラティブの構造が都市空間の広がりやその中に在る身体を示唆する、という意味である。そしてこの二つの契機を共に具備するのが、ルドゥの『建築論』なのである。ここで分析されるのは、いわば書物の「アーキテクチャー（構造／建築）」である。

第1章では、書物の視覚的な形式に着目し、とりわけイメージの果たす機能を分析する。第1節では、フロンティスピース（書物冒頭に付される扉絵）がいかにか書物という擬似的空間への「閼」として機能しているかを、第2節では書籍内に挿入された図版が体现する性質を、第3節ではそこに干渉する文字・テキストの役割を、それぞれ分析する。第2章では、『建築論』という書物が擁する空間的・時間的な延長について論ずる。第1節では、理想都市へと分け入っていく旅程の記述が持つ、ユートピアへのイニシエーションとしての性質が（ここでもサドは比較の好対象となる）、第2節では、書物内で展開される「博物館」としての空間性が、第3節では書物がナラティブと形式の両面において内包する「暦」としての時間性と、そのアポカリプティックな終焉が、明らかとなるであろう。続く第3章では、イメージとテキストの協働関係およびその相互の「裏切り」の関係を精査する。

上記の作業を通して、ルドゥにおいて書物は建築の準備段階や代理物に留まるのではなく、世界と等価な一つの都市空間であったことが浮かび上がってくるであろう。

² Béatrice Didier, *Sade, essai*, Paris : Éditions Denoël Gonthier, 1976.

³ Didier, « Ledoux, écrivain », pp. 253-259.

⁴ 明星聖子『新しいカフカ——「編集」が変えるテキスト』慶応義塾大学出版会、2002年。

第1章 イメージとテキストの連関

1. 1. 閼としての^{フロンティスピース}扉 絵

当初の構想では全6巻（「^{プロスペクトゥス}趣意書」の段階では5巻）が予定されていた『建築論』は、ルドゥの死により、1804年に刊行された第1巻のみで終了することとなった。

「われ記念碑を建立せり（*Exegi monumentum*）」という古代ローマの詩人ホラティウスによる一節を、ルドゥは第1巻のタイトルページに引用している【図4-3】。ホラティウスの原文は「我は青銅よりも永続する記念碑を建立せり」であり、ここで詩人は自らの詩句を記した書物が、記憶を留め再召還するためのいわばモニュメントとして、時間を超えて存続することを謳っている。ルドゥもまた、自らの書物のモニュメンタルな性格を宣言する。それは紙上に実現された都市空間であり、自らの建築構想の記念碑であり、同時に未来へと送り届けられるべき記憶でもあった。

本書冒頭のタイトルページの次には、版画師ヴァランの彫版によるフロンティスピースが挿入される【図4-4】。コーベットとライトバウンは、マニエリスム期の表題頁や扉絵を図像学的に解釈した共著『寓意の扉』で、フロンティスピースという「書物の冒頭に置かれる図像は、著者が自らの書に最もふさわしい象徴として自ら選びとり自ら考案したもの⁵」であり、著者の着想が表現される「第二の言語」であるとしている。イメージの解釈を直ちに「作者自身の（自覚的な）意図」と結合させる方法論からは距離を置くとしても、フロンティスピースが書物の内容にとって単なる副次的な装飾物ではなく、むしろその後ろに控える書物の世界を端的に体現するものであるという主張は、本論にとっても重要である。

「フロンティスピース」には建築物の「正面」という意味もあるが、『建築論』では文字通り、建造物のファサードらしきものが描かれている。つまりここでは、書物という擬似的な建築物への「入口」ないし「閼」が、象徴的に表現されているのだ。『建築論』原著は約60cm×44cmの二折版（フォリオ）であり、これはちょうど小さめの窓くらいの大きさである。このフロンティスピースは、現実的な身体を有する読者／観者にとって、その「向こう」に広がる世界を垣間見させ、書物内の世界へと越境していくための「窓」としても機能している。

ヴィドラーはこのフロンティスピースを、「建築物の開口部のように、読者を書物の内部へと誘う⁶」と評している。しかし細かに観察するなら、そこには書物の内外

⁵ コーベット、ライトバウン『寓意の扉』11ページ。

⁶ Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p.379.

の交通を遮る事物が描き加えられていることに気づくだろう。しかし、本来は扉が描かれるはずの空間は、一對の女体柱^{カリアテイド}の掲げる重たげな襷の寄った緞帳によって隠されている。布の上には本書のタイトルが記されているが、その布の「向こう側」に何があるのか、閉ざされた扉なのか開けた街路なのかは、読者には示されることがない。フロンティスピースの伝統的系譜の一つをなす、一点透視図法によって描出される開かれた眺望——例えばピラネージ『ローマの古代遺跡 (*Le Antichità Romane*)』第2巻(1756年)【図4-5】、あるいはジュリオ・カミッロ (Giulio Camillo) 『劇場のアイデア (*L'idea del teatro dell'eccellen*)』(1550年)【図4-6】や、アルベルティ (Leon Battista Alberti) 『建築論 (*De re aedificatoria*)』(1550年版)【図4-7】など——は、ここには存在していない。

観者の眼から「何か」を覆い隠す緞帳ないし幕のモチーフが、フロンティスピースという書物の「闕」において、固有の象徴性を孕む場合もある。端的な例がホブズ (Thomas Hobbes) の著作『リヴァイアサン (*Leviathan*)』(1651年)の扉絵【図4-8】である。このイメージをめぐるカール・シュミット (Carl Schmitt) による分析は、書物の内容と関連し合う象徴的意味を内包した「扉」としてのフロンティスピースの機能に着目するものである。シュミットは『リヴァイアサン——近代国家の生成と挫折』で、書物『リヴァイアサン』に付されたフロンティスピースと、水棲の怪獣レヴィアタンという伝統的モチーフ、そして本文で語られる内容の三者が、相互に撞着し合い一致しないことに着目する⁷。そして後年の論考では、フロンティスピース下段の中央に吊るされた書題を掲げる「幕」に、権力の外面的な全能性を示しつつ内実を隠蔽する「ファサード」としての性質を見出している⁸(シュミットによれば、支配者もまた権力の「ファサード」である)。この画中画としての「幕」は、何か語られぬまま秘匿されているというイメージを喚起するが、それはこの書物の扱う主題でもある「権力」が持つ性質の隠喩となっている、というのである。キルヒャー『シナ図絵 (*China Illustrata*)』のフロンティスピース【図4-9】においてもまた、両脇に描かれた建築物の示唆するヴィスタを、中国の地形図が描かれた布が覆い隠している。布の表面に描かれたイメージが、この二重の被覆物(描かれたものとしての布、そしてフロンティスピースという書物の「表面」を覆うもの)の「向こう」に展開する内容、すなわち中国についての記述を体現する。他方で透視図の消失点を隠す布は、払いのけてその奥を見たいという観者の欲望を

⁷ シュミット『リヴァイアサン』42ページ。

⁸ Schmitt, *Glossarium*, S. 39-40. 参考：田中『政治の美学』184-185ページ。

昂進させるであろう⁹。

『建築論』フロンティスピースにおいて、ヴィドラーの言う「建築物の開口部」を仔細に観察すると、先ほどの「ファサードが描かれている」という前提は危うくなる。建築物の壁面に設けられた、丸彫りレリーフのようにも見えるからだ。(実際、硬質な石で布の襞を表現しようとする技巧は、西洋の彫刻史に頻出する。) そうだとすれば、読者はファサードの前に立ち、これから書物という建築空間の中に入って行こうとしているのではなく、すでに建物の内部にいて、記念碑的な装飾レリーフを目前にしている(あるいは、外壁の前に立ちその一部分を眺めており、内部へと参入するための開口部は未だ示されていない)のだとすることができる。このフロンティスピースからは、そのいずれとも断定することができない。エンタブラチュアとカリアティドの右側に出来た影を見れば、光は左前方から当たっている。左下部には斜めに濃い影が落ちており、このファサードないしレリーフの左に何らかの物体が存在することを伺わせるが、その正体は不明である。このフロンティスピースにおいては、書題とその著者(胸像によって示唆される)が一義的に明示されるとともに、種々の疑似空間的な要素が宙吊りのままに留め置かれ、読者／観者の目を惑わせ、そして謎解きを誘う。

カリアティド上部のフリーズには、ルドゥがかつて設計したパリの徴税市門(ダンフェール=ロシュローの市門【図4-10】)に類似したレリーフが施されている。言い換えれば、この書物の著者が手掛けた実在の建築作品の「引用」であり、つまり書物内のイメージに、外部の現実世界への参照が導入されているのである。他方で、胸像の左側のいちばん上に重ねられた図面は、『建築論』続編のために制作され、後にラメ版の図版集に収録されることとなった「エクス監獄」の平面図である【図4-11】。つまりここには、「これから実現されるべき自作品」の引用も、自己言及的に混ぜ込まれている。緞帳の手前にはルドゥの胸像が据えられ(宮廷人風の装いは、「国王の建築家」であったことの矜持を示すだろう)、その両脇には無造作を装った風体で、建築術の象徴であるコンパスと定規、月桂樹の枝、建築図面が配置されている。狭い敷居上に積み重ねられた図面は、今にもこちら側へと滑り落ちそうだ。

⁹ ストイキツァは、フロンティスピースではなく一枚の独立したタブローに関する分析ではあるが、室内画の前景に描かれ後景を部分的に覆い隠す「カーテン」の機能について、次のように述べている。「このカーテンは、強調されたトロンプ・ルイユによって鑑賞者の空間に属しているが、同時にタブローの右手の領域を覆い隠してもいるため、われわれは筋に接近することを妨げられる。タブローと鑑賞者の間には強いコミュニケーションが打ち立てられるが、それは実際には妨害されているために、いっそう強度を増すわけである。(ストイキツァ『絵画の自意識』108ページ。)」

この数枚の建築図面——著者ルドゥの職業を象徴すると同時に、この書物の機能と等価な「紙上建築」でもある——は、書物の「内と外」を隔てる境界上に置かれることで、書物内の空間と読者／観者のいる現実空間とを繋ぐ役割を果たすのである。

1. 2. 明瞭な可視性とそれを裏切るテキスト

『建築論』に収録された個々の図版は、極めて明晰に描かれている。「皮膚の裏に隠されていたものが暴かれる」解剖学的可視性というよりも、当初より「背後」や「陰」を欠いた、アプリアリな可視性である。建築書の当時の約定通り、図版の形式には4種類がある。平面図、立面図、断面図、そして（一般的な絵画に最も近い）透視図である。この4通りの形式は、個々に独立していることもあれば、数種類が同居していることもある。

『建築論』に挿入された建築の透視図には、等射影（アイソメトリー）に近い形式で描かれたものが散見される【図 4-12】。これは、『百科全書』の建造物や機械を描いた挿図とほぼ共通の画法である【図 4-13】。等射影とは、透視図法による短縮を避け、辺や面相互の関係を正確に表現することを目した図法であり、具体的な一個人の身体に仮託された現実空間のイリュージョンの演出ではなく、能う限りで歪みを排除した情報伝達が企図されている。また『建築論』の透視図はしばしば、内部の構造を明瞭に見せるために、建築物の断面図として示される【図 4-14】。ここには、『百科全書』収録の図版と同種の精神の発露を伺うことができるだろう。つまり、自然、産業、技術の仕組みや内部構造を、隠された部分の毫も無いようにあまねく可視化し、網羅的に説明しようとする欲望である。それは、同じ世紀に興隆を極めた解剖図や解剖模型とも通底するが、よりシステマティックで機械的な「可視化と網羅的体系化」の下に置かれているであろう。そこでは、イラストレーションとは世界を視覚的に掌握するための縮小模型であり、書物はそれを配列・展示したミュージアムと化す¹⁰。

模型の提示による仮想的博物館としての書物——これはルドゥによる挿図入り建築書の特性に他ならない。ルドゥ自身、『建築論』刊行に先駆けた1801年のフランス学士院入会希望書に添えられたメモ「建築家ルドゥの作品概要」で、構想中の自

¹⁰ 多木浩二は、『百科全書』の図版は「技術的な「もの」の仕組み」を可視化することが知識の獲得に結びつくという発想の体現であるとした上で、それが「見えるもの」として産業・技術・自然を展示する博物館のモデルを形成していたと指摘する。そこでは、機械を描いた図版が模型に、労働の一場面が博物館のパノラマに見えるというのである。（多木『比喩としての世界』277-278 ページ。）

著が「ひとつの百科事典、あるいは建築の博物館」であることを宣言している。このような「建築物の博物館」を書物によって体現しようとする試みは、やはりフランスの建築家 J.N.L.デュラン (Jean Nicolas Luis Durand) が 1800 年に刊行した『建築比較論集 (*Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*)』【図 4-15】とも共通する。

『建築論』所収の図版は、最も早いもので 1771 年の日付が記されている。ルドゥは革命以前より、自らの建築構想を版画集として公刊する計画を抱いており、図版の版画化作業は 1770 年代以降に漸次進められたと考えられる。1787 年には、ルドゥの建築作品を集成した版画集が刊行予定である旨が、リュック=ヴァンサン・ティエリの旅行者向け案内書に記載されている¹¹。他方で本文の執筆は、革命勃発後の 1789 年から 1800 年にかけて行なわれたとみられる¹²。

図版の制作年代と本文の執筆年代との不一致という性質は、『百科全書』とも共通のものだ。『百科全書』の 17 巻から成る本文は、1751 年から 57 年までに 1 巻から 7 巻が、1765 年 (地方) と 66 年 (パリ、ヴェルサイユ) に 8~17 巻が刊行された。他方で 11 巻から成る図版は、1762 年から 72 年にかけて刊行されている。もともと、テキストの間に適宜図版が挿入される『建築論』に対し、『百科全書』は本文と図版とが別綴じの体裁を採っており、相互の独立性はより高い。刊行時期の隔たる本文と図版は、内容上も完全には対応していない。鷲見洋一の指摘によれば、「図版を本文理解のための例証として利用しにくい場合さえ珍しくな¹³」く、それゆえ「図版は図版で本文から独立した独自の世界をつくりあげている¹⁴」ことすらある。さらに『百科全書』に掲載された図版の多くは、既存の版画を様々なところから取り集めたものであり、文章に即して描かれたものではない (ジャック・プルーストの指摘によれば、この「剽窃」は当時から批判を呼んだという¹⁵)。つまり、図版が観者にもたらす情報と本文による説明とは必ずしも一致しないのだ。

『建築論』のイメージとテキストの対応関係の間にも、ときおり同様の「齟齬」が生じている。例えば 17 世紀半ばに初版が刊行されたヨハン・アモス・コメニウス (Johannes Amos Comenius) の『世界図絵 (*Orbis Pictus*)』(四カ国語版、1883 年) などでは、アルファベットの付された図版とキャプションとは完全に一対一の

¹¹ Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, tome 1, p. 177.

¹² 白井「C. N.-ルドゥー『芸術、風俗、法制との関係の下に考察された建築』の出来経緯と第二版出版について」141 ページ。

¹³ 鷲見『『百科全書』と世界図絵』152 ページ。

¹⁴ 同上。

¹⁵ プルースト (監修・解説)『フランス百科全書絵引』10 ページ。

対応をなしており、そこには毫も「隙間」が存在しない【図 4-16】。このような、図版が文章を例証し、文章が図版を説明するという明示的な関係が、ルドゥの書物においてはところどころで破綻をきたす。例えば、墓地計画について展開した箇所唐突に差し挟まれる、宇宙空間に浮かぶ惑星群を描いた図版「ショーの都市の墓地、立面図」【図 4-17】である。この奇妙な図版については何の説明もなされずに、衛生などの社会的側面から見た墓地計画案が淡々と語られてゆく。

しかし『百科全書』と『建築論』の間には、決定的な相違もある。『建築論』の図版には、実現した建築物の図面と、構想ないしは空想に留まったイメージとが混在している。先述の通り、図面の作成時期は多岐に渡り、しかも決して年代順に配されているわけではない。ヴィドラーはいみじくもこの『建築論』を、「建築家ルドゥの作品概要」(1801年)におけるルドゥ自身の規定「ひとつの百科事典、あるいは建築の博物館」を踏まえつつ、ディドロの『百科全書』とアレクサンドル・ルノワール流のミュージアムとの間に位置すると規定している¹⁶。一定の分類と体系に従った、建築物の種類の網羅的記述でありつつ、それは歩行しつつ眼差す身体によって体験される、一種のナラティブ空間なのである。

ルドゥの理想都市には、テキストで叙述されている次元では「住民」が登場せず(「一人の旅行者」である建築家と、所々で案内役を務める視察官や監督官のみ)、その意味では「コミュン」ではないのだが、図版では当時の約定通りに、添景として人物像がちりばめられている。例えばピラネージの廃墟画や『牢獄』に登場する添景人物たちは、建造物の巨大さをさらに過剰なまでに強調すると同時に、廃墟や牢獄という特殊な空間を人間の生活から孤立させすぎない(その異様さを和らげる)機能も有していた。建築論の図版に描き込まれた人物たちも、同様に小さい。彼らは思い思いに日常的な動作——農具を担いで小径を歩いたり、馬車を駆ったり、手押し車を押したり——に没入しているが、この牧歌的な日常性が醸し出す「平穏な凡庸さ」ゆえに、ルドゥの構想した建築物は、そのシュルレアリスムのデペイズマンめいた異様さがいっそう際立つこととなる【図 4-18】。

1. 3. イメージとテキストの相互干渉

ルドゥをはじめピラネージ、ルクーらの建築図面、また『百科全書』の図絵等に登場する図像を説明する文字は、イメージの(意味上の)外部に属しつつ、イメー

¹⁶ Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p. 378.

ジに働きかけ新たな意味作用を発生させるような、いわば「パレルゴン」として機能している。

スタフォードは、ピエール・ベール (Pierre Bayle) による「ポリフォニック」な註釈を付された『歴史批評辞典 (*Dictionnaire historique et critique*)』や、ケリュス伯 (Anne Claude de Caylus) の『エジプト、エトルリア、ギリシア、ローマの古遺物集成 (*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines*)』 (1752-1767 年)、イーフレイム・チェンバーズ (Ephraim Chambers) の『サイクロペディア、または諸芸諸学の百科事典 (*Cyclopaedia, or An Universal Dictionary of Arts and Sciences*)』 (1738 年)、ピラネージによる古代都市復元図などを取り上げ、これらに共通する性質として、そのテキストにおける視覚的形式が、引き裂かれた経験や知的体系の「傷」を可視化し、「包帯を当てる」性質を帯びるようになったことを指摘している。18 世紀には、恣意的に無関係な語を連結することによって、「テキストの統一性」の破壊が顕著となるが、このばらばら (dismembered) でちぐはぐ (mismatch) なものと化した情報は、文章や図版によって百科事典的に提示されることとなった。この「雑事詩 (satire)」としての性質を端的に示すイメージとして、スタフォードはチェンバーズ『サイクロペディア』のフロンティスピースを挙げる。

生きられた現実というもののあり方を反映していたのは、きちんと構造化された図表^{テーブル}ではなく、チェンバーズの構造破壊的な扉絵の方だった。この絵はベール [による『歴史批評辞典』] のグロテスクな寄せ集めと、ディドロ、ダランベールの十字軍的な『百科全書』の間のどこかに位置していた。[...] もっと一般的に言えばチェンバーズの扉絵は——博物誌家の標本や考古学者の遺跡類と同じで——編纂者の悩みを視覚化していた。つまり、きちんとおさまりに貫性を持つようにも、間断なく現れる新しい材料がそれを許してはくれないのである。¹⁷

18 世紀のテキストとヴィジュアル・イメージに、断片性、異種混濁性、不調和や多重性といった特質を見出す論考は多い。この『ボディ・クリティシズム』(原著 1991 年)をはじめ、エリザベス・ワニング=ハリスの『未完成の方法 (*The Unfinished Manner*)』(1994 年)、リンダ・ノックリンの『断片の身体 (*The Body in Pieces*)』(2001 年)などがある。現在のわれわれにとって刺激的なのは、スタフォードが書

¹⁷ スタフォード『ボディ・クリティシズム』233-234 ページ。

物のレイアウトにも分析の眼を向けている点であろう。すなわち、本文とその「パレルゴン」としての脚註、図版とそれを説明するテキストとの対応関係、ページ内に配置されたイメージ相互の関係性といった問題系への示唆、といった観点の提示である。

ルドゥにおけるイメージとテキストの相互関係を明確化するために、ほぼ同時代の特徴的な事例をいくつか検討してみよう。チェンバーズ『サイクロペディア』収録の図版【図 4-19】では、説明のための文字はイメージの領域に侵入しそうなくらい、図と近接している。スイスの外科医アブルレヒト・フォン・ハラール (Albrecht von Haller) の解剖図 (18 世紀半ば) 【4-20】においては、註釈と対応させるためのアルファベット文字がイメージの領域に侵入し、その上にのしかかり、あたかも屍体の上に生えた繊毛のような様相すら呈する。この「イメージと文字の相互干渉関係」は、後代のルクーにおいて過激化するであろう。ルクーのデッサン、とりわけ解剖学的であると同時にエロティックな窃視趣味も伺わせる作品群においては、イメージの上に直接文字が手書きされる【図 4-21】。他方でローマに遺る廃墟の「屍体解剖」を行なったピラネージにあっては、多くの場合文字情報は画中空間の外部、いわば「額縁」の部分に追放される【図 4-22】。しかしそれは、イメージの完全なる「外部」とは限らない。その証左として、キャプションの書かれた部分へと画内空間に置かれた事物が迫り出している、ないしは影が落ちている図版【図 4-23】も複数存在する。この迫り出しや影の存在——イメージの次元に属する表象——は、テキストの置かれた帯の部分のステイタスを攪乱してしまう。テキスト部分は、イメージをその外部から説明するキャプションでありつつ、しかし画中に描かれた空間の延長ともなる。ハラールの解剖図——文字がイメージを侵蝕する——とは対照的に、今度はイメージが「テキスト」の置かれた部分の独立性を揺るがせる。このような表層の詐術による表象のレベル (イメージとテキスト、画中画の入れ子構造…) の攪乱は、ピラネージの十八番である「捲れる小紙片」によるメタ・イメージ構造の造出とも共通するであろう【図 4-24】¹⁸。

ルドゥ『建築論』の図版においては、上述したように直截的なイメージとテキスト (ないし文字) の相互干渉・浸透関係は唯一の例を除いて存在せず、図面と本文に整然と区分されている。図面のタイトルや図版番号、図面の縮尺を示す目盛り (échelle)、彫版師の名やルドゥの署名 (Ledoux, Architecte du Roi) は、イメージと重なり合ったり近付き過ぎたりは決してしない場所に、規則正しく礼儀よく置

¹⁸ 高山『カステロフィリア』180、185、221 ページ、小澤『都市の解剖学』18-19、61-64 ページ。

かれている。唯一の例外とは、建築の平面図に書き込まれた説明書き——中庭 (Cour)、サロン (Salon)、階段 (Escalier) といった文字の数々——である。むしろこの書においてテキストとイメージの連結は、ほとんどの場合より抽象的なやり方で達成される。それは、ページを順に繰るという動作がもたらす一種の「シネマトグラフィック¹⁹」な連結、言い換えればモンタージュという形式において、図版の描画内容とテキストの意味内容の相互補完が現出させる、連続的空間としての仮構の都市である。

第 2 章 入信儀礼から終末へ

2. 1. 理想都市へのイニシエーション

『建築論』の主人公／語り手は、「一人の旅行者 (un voyageur)」として登場する【図 4-25】。彼はサランの街にある製塩工場を見学に来た「建築家」である（別の箇所では「芸術家」とも呼ばれている）。と同時に、「泰然とした出入り商として (en pourvoyeur philosophe²⁰) [62]」という表現も用いられており、この旅行者が何者なのか、一義的には確定しづらい。彼が旅する「ショーの製塩都市」の建造を手掛ける建築家は、この主人公とは別人であり、その名は本書では明かされない。ショーの都市の建築家はこの街には居住していないとみえ、彼の考えを知ろうとする主人公は住人から視察官^{アンスペクトゥール}に会うことを勧められる。

本書でも採用されている一人称 (je) による語りは、17 世紀フランスにおいて、主に随想録や回顧録の分野で普及した。ラ・ロシュフーコーの『回想録』はその端的な例である。続く 18 世紀には、小説においても一人称が主流となる²¹。ダニエル・デフォー『ロビンソン・クルーソー』(1719 年) やジョナサン・スウィフト『ガリヴァー旅行記』(1726 年) など 18 世紀のユートピア旅行記は、この潮流が顕著に現れ出た分野であった²²。モンテスキューによれば、一人称は読者に情念についての熟考を促すのではなく、むしろ「情念を感じさせる²³」ものである。これを換言

¹⁹ Didier, « Ledoux, écrivain », p. 258.

²⁰ 名詞としての「philosophe」の主要な含意は「哲学者・思想家」であり、とりわけルドゥの時代には「啓蒙思想家」という意味合いが強かった。しかし、ルドゥはこの語をなんら説明も特定の文脈も設けることなく唐突に用いており、その意味を確定するための手掛かりを本文中に見いだすことは困難である。

²¹ 西村『イメージの修辞学』169 ページ。

²² Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p. 342.

²³ Montesquieu, « Lettres Persanes » p. 129. Cf. Rousset, *Forme et signification*, p. 67.

するなら、一人称による語りは登場人物への感情移入を容易にし、書物の中で語られている場面にあたかも読者が「居合わせている」かのような感覚を醸成する、ということであろう。また、俯瞰的地位に置かれた全知の第三者ではなく、主人公の一人称によって進行する語りは、主人公の知覚や認識、身体経験、記憶といった「主観」による伝達という性質を色濃く帯びる。

前述の『ロビンソン・クルーソー』や『ガリヴァー旅行記』²⁴は、「紀行文」という体裁を採っている。そもそも、ルネサンス期のトマス・モア『ユートピア』（1516年）や、トンマーズ・カンパネッラ『太陽の都』（1602年）からして既に、叙述の主体は「一人の旅行者」に他ならなかった。前者ではラファエル・ヒロスデイなる人物が著者モアに向かって、後者ではジェノヴァの航海士がヨハネ騎士修道会の騎士に対して、自らの経験を語り聞かせる。デイドロもまた絵画評『1767年のサロン』において、案内人である神父（l'abbé、デイドロはまた彼を *mon cicerone* とも呼んでいる）と対話しつつ一人称の語り手が様々な場所を巡るという、いわば「旅の報告」の形式によって、ヴェルネの風景画を説明している。

私の企図は、あなた方にその情景を描写してみせることだ。これらのタブローには、それだけの価値があると思う。私の散策の同行者は、その土地の地形や、それぞれの田園風景に適した時間帯 [...] をよく知り抜いていた。まさしく、その地方のチチェローネである。[...] さあ、私たちは出発した。私たちはお喋りをする。私たちは歩いて進む。

Mon projet est de vous les décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres. Mon compagnon de promenades connaissait supérieurement la topographie du pays, les heures favorables à chaque scène champêtre [...]. C'était le *cicerone* de la contrée. [...] Nous voilà partis^{sic}. Nous causons. Nous marchons.²⁵

「絵画の中に入る」、あるいは「絵画の中を歩く」という記述により、読者の想像力と趣味（*goût*）を通して情景が現実的に再構成されることを、デイドロは企図していたという²⁶。「エクフラシス」の伝統の保守などではなく、仮構的空間の身体性を

²⁴ ヴィドラーはこの『建築論』を、『ガリバー旅行記』とルソー老境の独白である『孤独な散歩者の夢想』との間に位置づけている（Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p. 342.）。

²⁵ Diderot, « Salon de 1767 », p. 99.

²⁶ 大橋『デイドロの唯物論』199 ページ。

伴った現出のための「想像的歩行²⁷」というこの修辞法を、ルドゥもまた（「詩的言語」の孕む豊かさに賭けようとするディドロほど、一貫した思想的背景は見出せないとはいえ）約30年後に継承している。スタロバンスキーは『1767年のサロン』における描写を、「鑑賞者を絵画空間の内部へ想像的に入り込ませる手段²⁸」の発明だったと規定している。ルドゥにあってはさらに、その手法は一枚の図版の描写に留まらず、複数の図版が提示する情景と、その間に存在するはずの描き出されないシーケンスとに読者／観者を引き込むこととなる。

「語り」の形式に鑑みるならば、ルドゥの『建築論』は、ウィトルウィウス以来の建築講義（つまり建築の規範的理論と実践を説いた書）というよりも、むしろ同時代の空想的紀行文学の系譜に連なるものである。諸々のユートピア紀行譚（社会批判や社会改革案の提言を含む）、サドのリベルタン文学（後に詳述）、ディドロの絵画評、そしてルドゥの『建築論』と、18世紀は架空の旅行記という体裁が「語り」の形式として隆盛をみた時代でもあった。

この『建築論』冒頭で展開される語りは、旅行記の体裁をしてはいるが、同時にフリーメイソンの宇宙観の反映でもある²⁹。時系列に沿ったリニアな「語り」において、フリーメイソン思想に基づく空間経験が展開されるのである。そもそもフリーメイソンの発端は石工（mason）たちの同業者組合であり、「建築」という技芸、「建築家」という職業の起源を象徴するものである。

ヴィドラーは「ショーの都市」の正門のグロットに辿り着くまでの「旅行者」の足取りに、特権的な場へと到るための儀式性を見出している³⁰。ヴィドラーの分析

²⁷ ディドロはまた『1767年のサロン』の別の箇所でも、次のように書いている。「タブロー、とりわけ田園風景を描写するかなりよい方法の一つは、場面に右側か左側から入り込み、下の縁に沿って進みながら、現れ出てくる事物を順に記述することである。[...]そこで読者に言おう、右側に大きな岩が見えるまで[...]歩きなさい。路をどんどん進みなさい[...]。 (C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et, s'avancant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. [...] Je vous dirai donc Marchez jusqu'à ce que vous trouviez à votre droite de grandes roches [...]).」 Diderot, « Salon de 1767 », p. 199-200.

²⁸ スタロバンスキー『絵画を見るディドロ』14ページ。

²⁹ ルドゥと同時代の多くの建築家は、ほとんどフリーメイソンの会員であった（三宅『エピキュリアンたちの首都』参照）。ルドゥがメイソンのロージュに所属していたことを証する文献は見つかっていないが、『建築論』の記述や建築構想には、フリーメイソンの思想を反映していると推測される部分が散見される。

³⁰ Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, pp. 342-343. ヴィドラーの描くダイアグラムは、以下の通りである。①地下への降下 ②ステュクス川を越える ③黄泉の国の沼地上に掛かる橋を渡る ④光への上昇 ⑤生命の河（＝ルー河）の橋を渡る ⑥バベルの塔の崩壊と、建築を通して世界を

では、「監督官の館」へと伸びるグロットへの入場が終点となっているが、第一日目の旅程についてもまた、フリーメイソンの入信儀礼との類似を指摘することが可能だろう。サランの街に到着した「一人の旅行者」たる「建築家」は、いわば異世界へと越境する際の手続きとして、初日にこの入信儀礼を経験することとなる。そこにはフリーメイソン流のシンボルがちりばめられている。語り手は案内人と共に暗い地下洞窟へと降りていく。これは四大元素のうち「地」を示すであろう。彼は熱風（火・空気）や逆る水流（水）に苛まされつつ、竟には洞窟のもっとも奥にある、結晶化した塩水の秘匿された部屋へと辿りつく。こうして地下空間の旅において、四大元素を示唆する物質が次々と経験されていく。やがて語り手は薄暗い地下を抜け、暖かな陽射しの注ぐ地上へと帰り着く。闇と光の二項対立には、（フリーメイソン思想由来での）ゾロアスター教の世界観からの影響も見て取ることができるだろう³¹。この主人公の地上への帰還を以て、理想都市への「旅」の最初の一日は終わる。

この旅程はまた、アルケ・スナンに実現された王立製塩所の構造を反映したものである【図 4-26】。正門内に設けられたグロット【図 4-27】は地下への入口を示唆し、そこから真っ直ぐに延びる径の先に建つ「監督官の家」【図 4-28】は、太陽に捧げられた祭壇を示している³²。つまり、『建築論』冒頭に示された第一日目の旅程とフリーメイソンの入会儀礼、そして実在する王立製塩所のトポグラフィーという三つの次元が、ルドゥのテキストにおいて重なり合うのである。

隔絶されたユートピアないしディストピアへの旅行記が、テキストの中に「建築」を生ぜしめるという点で、ルドゥはまたしても同時代人サドに近接する。この「聖侯爵」との比較は、ルドゥによる「ナラティヴの空間」が孕む性質を炙り出してくれるであろう。バルトも指摘する通り³³、「サドのいくつかの小説では登場人物はし

再構成する夢を見る ⑦ノアの箱船としての塩水濃縮工場の建物 ⑧建築家によるお告げ ⑨理想社会へのイニシエーションとしてのホスピス ⑩ショーの都市への入場（グロットから監督官の神殿たる聖堂へと至る）

³¹ ショーの都市へと入って行く道程は、闇の支配する世界を通過し、途中で火や水の試練を乗り越えながら、最終的には崇拜されるべき光（太陽）の世界へと帰還を遂げるという点で、モーツァルト『魔笛』で描写される世界とも通底している。この歌劇のストーリーの随所に、フリーメイソン（作曲者モーツァルトも台本執筆者シカネーダーも、共に会員であった）の世界観や思想が反映されていることは、既に指摘されてきた。例えば、シャイエ『魔笛——秘教オペラ』や、ネットウル『モーツァルトとフリーメイソン結社』など。もっとも、海老澤敏の『魔笛』（K. 620）についての解説では、フリーメイソン思想の影響を限定的にしか認めていない（吉田『モーツァルト事典』145-148 ページ）。

³² 参照：三宅『エピキュリアンたちの首都』256-260 ページ。

³³ バルト『サド、フーリエ、ロヨラ』（新装版）、21 ページ。

ばしば旅行をする」。小説で展開される空間描写の執拗なまでの綿密さは、同じ作者による旅行記『イタリア紀行³⁴』（1775-76年のメモ書きを元に76年以降執筆）の文体と共通のものでもある。つまり、サドの小説は本質的に「旅行記」なのである。『ソドムの百二十日』（執筆1785年、刊行1904年）に登場する淫蕩のための隠れ家「シリングの城館」へと至る道のりは、その一例を為すだろう。サドの小説における語り手は、超越的な視座を確保した第三者に仮託されているが、城館へと至る旅程は、あたかも旅行者の経験であるかのように（多くは半過去形で）語られる。

実のところ、以下の描写によって、この門がしっかり閉まると、シリングと名付けられたデュルセの城館へと辿り着く途がいかに困難となったが分かるだろう。炭焼部落を過ぎるや、一行はサン・ベルナル峰と同じくらい高い山を登り始めた。[...] この山の頂上に達するにはたっぷり5時間近く掛かり、そこからはまたもや新たな奇観がもたらされる。

Dans le fait, la description suivante va faire voir combien, cette porte bien close, il devenait difficile de pouvoir parvenir à Silling, nom du château de Durcet. Dès qu'on avait passé la charbonnerie, on commençait à escalader une montagne presque aussi haute que le mont Saint-Bernard [...]. Il faut près de cinq grosses heures pour parvenir à la cime de la montagne, laquelle offre là une autre espèce de singularité [...].³⁵

岩山と溪谷を越え、要塞のような岩壁に囲繞された盆地に到達するまでの描写——この時代の美学的規範であり、大陸旅行者たちのアルプス越えの経験に端を発するという「崇高」概念にも近接する——に続いて、城館内部の案内が始まる。外壁や掘割、回廊式の内壁によって幾重にも防御された内側には、中庭を取り囲むように

³⁴ サドのイタリア旅行記は、清書部分とメモ書きのまま残されたものに分けられる。清書部分は1967年、ジルベール・レリの編纂により刊行された。Sade, *Voyage d'Italie précédé des premières œuvres, suivi des opuscules sur le théâtre*, publiés sur les manuscrits autographes inédits par Gilbert Lély et Georges Daumas, Paris : Tchou, 1967. 本論文の『イタリア紀行』からの引用は、基本的にこのレリ編纂版による。（この前半部分の邦訳として、マルキ・ド・サド『イタリア紀行Ⅰ 一七七五～一七七六 フィレンツェ・ローマ』谷口勇訳、ユージープランニング、一九九五年がある。）清書未済のメモ書きも収めたものとして、Sade, *Voyage d'Italie, ou, Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes* (Bibliothèque Sade, Tome 6), édition établie et présentée par Maurice Lever, Paris : Fayard, 1995 がある。

³⁵ Sade, *Sodome*, p. 54.

居住用の建物が配置されている。この建物群が、後に展開する様々な悪徳の舞台となるのである。

架空の都市空間についての「語り」の構造においても、ルドゥとサドは相通じている。問題となる「場」に入るまでの移動の過程は、現在と連続的な近過去という体で描写される。その後に展開されるテキストは、眼前の光景の叙述という体裁を採りつつも、その実、未来において実現されるべき空想上の計画である。サドにおいては、物語の舞台がシリングの城館内部に移ったところで、語り手は次のように宣言する。「ご注意いただきたい。作者のこれから描いてみせようというのは、かつての部屋の有様ではなく、予定の計画に従って整備され配分された部屋の有様なのである³⁶」と。つまりここでは、以降展開される様々な部屋の内観の描写は、理想都市の建築計画であることが謳い上げられているのだ。

さらに、サドによる快樂都市とルドゥによる理想都市の間には、形態的な類似性すら見出すことができる。シリング城内部の「みだらな集会の総本山」である半円形広間の劇場的な性格や、そこでの視線の交錯構造と、ルドゥによるアルケ・スナンの半円形プランとは、パノプティックな構造を共有している。すなわち、四人の老女による「語り」が上演される劇場的空間【図 4-29】と、円形の中心に置かれた「監督官の家」の構造的な共通性である。そしてまたショーの理想都市もデュルセの城館と同様、「世界から孤立したひとつの世界(un monde isolé du monde)[96]」として存在している。この断絶性と自己充足性こそ、「ユートピア」の系譜に通底する特色に他ならない³⁷。

もともとサドは、語る者の視座と登場人物たちの視点、ならびに現在と未来の時制の峻別を理性的かつ明瞭に行っており、この点でルドゥとは断絶する。語り手と一致した場にある作者は、ひとつの物語の全貌を、空間的にも時間的にも完全に掌握した視点に立つ。対して、ルドゥの語りの態様は異種混淆的である。目前の現実の描写が未来の企図へと転換する時点を確定するのは、容易ではない。このナラティブにおける時制の混淆は、『建築論』に収録された図版に、かつて計画されたが既に棄却されたもの、実現され書籍の外部に「実物」の存在するもの、これから実現

³⁶ Sade, *Sodome*, p. 55.

³⁷ 先述のモアやカンパネッラによるユートピアも、孤島や城塞都市であり、つまり隔絶された自足的な世界を前提としている。またバルトによれば、サド的都市は物理的に孤立しているのみならず、自足的という点でも世間と断絶しており、後者の点ではフーリエによるファランステールと近似している (Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 21-23)。他にもロバート・オーウエンのニューハーモニア等、「ユートピア」として構想されたものの多くは、自足的に完結した理想的共同体であった。

されるべき計画の3種が入り交じっていることとも共振するであろう。

2. 2. テクストの異種混濁性、主体の複数性

かつて計画されたものの、実現されないまま棄却された「ショーの製塩所第一案」【図4-30】の図面とその説明が挿入されるのは、二日目の旅程においてである。次いで全円形の理想都市図【図4-31】が、続いて「実現された製塩所」の図面【図4-32】が登場する。つまりここでは、打棄てられて現在との関係を断ち切られた「過去」の再引用、書物の外部に実在している「現在」の記述、そして「未来」において建てられるべき計画案という、三つの異なる時制が並列的に並べ置かれるのだ。この並置もちろん、自己完結的産業都市の効率的な形態を比較検討するという、現実的な意図に基づいてなされている。しかし、一般的にはクロノロジカルに進行していくはずの「旅」のナラティブとしては、この「異時間併存」は異常事態というべきではないだろうか。

旅行者による空間移動の記録という印象は、理想都市の全体図【図4-33】の提示により、一気に揺るがされる。「一人の旅行者」が旅しているのは、果たして、半円形をした実在の王立製塩所なのか（だからこそ、「実現された通りの製塩所の平面図 (Plan général de la saline, tel qu'il est exécuté)」という表現が採られていると考えることもできる)、あるいは楕円形をなす非実現の理想都市なのか？ この「設定」は、実は『建築論』全体の中でも一貫せずに揺れ動いている。

異種混濁性と一貫性の欠如は、この『建築論』のテキストの顕著な特徴を為している。一人称の語り手による旅行体験の記録、都市計画についての比較的客観的な記述、古典古代の異教的な神話に基づくフレーズ、「作者＝私」の立場で述懐される、感情の吐露や過去の追想、同時代の芸術理論や哲学的思考を援用した部分、作者の立場からなされる政策提言、読者への呼び掛け、など異種のテキストが混じり合っているのだ。それまでとは異なる性質の語り手が、唐突に開始される。あるいは、一連のナラティブを遮って、別種のテキストが挿入される。このような性質を持つテキストは、当時でも特異な存在であつたらしく、刊行より10年後には既に、この書は「読みにくい (illisible)」という批判を受けている。

ヴィドラーはこの書を、異質な文章断片の継ぎ接ぎであり、一つのヘテロトピアであると規定するが³⁸、実際このテキストに一貫した論理の筋道を見出すのは困難である。語り手たる旅行者の辿る旅程は、決して直線的なものではなく、それどこ

³⁸ Vidler, *C.N. Ledoux : L'Architecture Edition Ramée (fac.)*, p. iii.

るか、旅行者としての語りの間に突如として作者自身によると思われる神々への呼び掛けや社会への呪詛が差し挟まれるなど、語る主体の同一性すら危うくなる。

本書では複数の登場人物が、作者ルドゥのアルター・エゴを務めている。ナラティヴの主要部分は、語り手／主人公の一人称（フランス語の *je*）によって進められる。読者はまず、語り手であり主人公でありそして建築家でもある「私」が、すなわち作者ルドゥであるという印象を抱くであろう。それに加えて、ショーの製塩都市構想の設計者たる「建築家」がおり、さらにルドゥ自身のかつての職位でもある「視察官」^{アンスペクトゥール}（主人公の旅の案内役）や「監督官」^{ディレクトゥール}（パノプティコン構造を取るこの都市において、中央から発せられる権力的視線の持ち主）も登場する³⁹。著者ルドゥの自我は、ナラティヴの生産者、書物の中に体現する都市空間の創造者、権力の担保者へと分裂しつつ、そのいずれもが『建築論』という書物／空間を統べる主体として立ち現れるのだ。

例えば一日目の旅程で、「旅行者」は穀物倉を中心とする建築物群を観察した後（「旅行者と現場監督者」の節）、「ルー川の水源監視人の家」へと目を移す。穀物倉の描写においては、旅行者たる「私」が「近づき」、「見る」という語り頻用され、節の後半では「私」が思考を展開する様が、独白として記述される。続く「ルー川の水源監視人の家」の節は、まずは『肖像画』の建築家たち (*Architectes de portrait*)⁴⁰ による批判への反論と怨嗟の吐露から始まる。

肖像画の建築家たちが、そう、対象を写し取るだけの建築家たちが、常軌を逸するものを糾弾していることは、既に承知している。彼らは目に映るものをただ盲従的になぞることに慣れてしまい、広大なタブローの構想に専念することは滅多にない。[...] 決して、決して、彼らがこれらの深淵を突き抜けることはないだろう。⁴¹

Déjà^{sic} j'entends les Architectes de portrait, oui, les Architectes de portrait, crier à l'extravagance ; accoutumés à retracer servilement ce qu'ils voient, rarement ils s'occupent de la conception d'un vaste tableau. [...] Jamais,

³⁹ ルドゥは 1771 年にルイ 15 世によりロレーヌとフランシュ＝コンテ地方の製塩所の監視官 (*commissaire*) の任命を受け、後には視察官 (*inspecteur*) に就任している。Rabreau, *Claude Nicolas Ledoux*, 2005, p. 31 et 34.

⁴⁰ 分かりづらい表現だが、別所での模倣者 (*copiste*) への批判的見解「したがって建築家は、複製者であることを止めるだろう [34-35]」とも併せて解釈すると、対象の忠実な複写 (コピー) のみに留まる芸術家としての建築家、という程度の意味であろう。

⁴¹ 白井訳、第 1 巻、36 ページ。

jamais ils ne percent ces profondeurs. [50]

ここに登場する一人称の主体「私」(j'entends と言明している je) について言えば、それまで一人称による語り手として登場していた「旅行者」を押し退けて、「作者」としてのルドゥ自身が顔を覗かせてしまっている。次いでルドゥは、「批判に話を移そう」と前置きしつつ、異教的古代の神々を召還し始める。

批判に話を移そう。精神が錯乱し、しばしば感情を呼び起こすならば、そのときには精神も感情も、それらに期待されるであろうもの全てを産み出すからである。ここに調和した合致が始まり、身軽な亡霊たちの群れを惹きつける。サトゥルヌスの息子は山上で鳴り響く風を黙らせる。ボレアスは恵みの息吹を振動させる。オリュンポスの豊かな河は、その潤沢な財宝を篩に掛けるべく、数々の蛇行地点を通して空間を越えていく。

Passons sur la critique, car si l'esprit s'égaré, souvent il éveille le sentiment, alors l'un et l'autre produisent tout ce que l'on peut en attendre. Ici les accords harmonieux commencent et attirent en foule les fantômes légers. Le fils de Saturne fait taire les vents qui sifflent sur les montagnes ; Borée agite ses souffles bienfaisants ; les fleuves abondants de l'Olympe franchissent l'espace pour tamiser leurs trésors productifs à travers des siphons nombreux [...]. [50-51]

このオリュンポスの住人たちに関する唐突な記述は、「ネプトゥヌスの監視の宮殿」という「監督官の館」を想起させるモチーフによって、「ショーの理想都市」への連想へと読者を導く。その土地の上では産業が成長し、そこで指揮を執るのは「自然の代理人」たる建築家である——ルドゥのレトリックはこのように進行する。

建築家が指揮を執る。この自然の代理人は、この連合した力の効果を描いてみせるために、自らの移ろいやすい要素を探し求めようとする。⁴²

L'Architecte commande ; le délégué de la nature va chercher ses éléments mobiles pour retracer à vos yeux les effets de cette puissance coalisée. [51]

世界の創造者としての「建築家」の礼讃は、ルドゥのテキストの基調をなすもので

⁴² 白井訳、第1巻、37ページ。

あるが（詳細は第 5 部で検討する）、この後のパラグラフは、デミウルゴスへの囁呼へとさらに変質してゆく。

造物主の忠実で透明な鏡よ！ 私のか弱い声が、あなたの驚異を謳う術を得られんことを。⁴³

Miroir fidèle et transparent du créateur! puisse ma voix foible apprendre à chanter tes merveilles [...]. [51]

このようなルドゥのテキストの異種混濁性を、ヴィドラーはコレージュでの古典教育に求め、「位置の置き換え (transposition)」と名指している⁴⁴。17世紀末から18世紀初頭に掛けてコレージュ・ド・ボーヴェ——ルドゥはこの学校に1749-53年の間在学している——の総長を務めた教育学者シャルル・ロラン (Charles Rollin) は、古典テキストの中から文体やレトリックなど形式面において優れた部分を選び出して引用し (morceaux choisis=抜粋)、それによって当世の思想を表現するという作文術に重きを置いた⁴⁵。なるほどヴィドラーの指摘する通り、ルドゥの文体は当時の教育法の影響を色濃く受けているだろう。しかしここで着目すべきは、古典からのときに不完全な引用を、秩序も必然的な理由もなく恣意的に配するという「抜粋」と「置き換え」による文体が、彼の「建築の語法」とも共通する点である。

2. 3. 暦としての書物

この第 1 巻のテキスト部分は 240 ページ、さらに 125 枚の挿図 (献辞、フロンテイスピース、都市の平面図、建築物の平面図・立面図・断面図・透視図) が収められている。セルジュ・コナールはこの数字に、象徴的な意味を見出す⁴⁶。すなわち図版の枚数 125 にテキストのページ数 240 を加えた数字 365 は、一年の日数に対応する。また、ルドゥの叙述を辿ると、第 1 巻のテキストは 7 日分を網羅しているというのである。この指摘に従うならば、『建築論』のナラティヴは (後に詳述する通り仮構的な「空間」のみならず)「暦」という時間性をも体現していることになる。

⁴³ 同上。

⁴⁴ Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, pp. 6-9.

⁴⁵ アザール『18世紀ヨーロッパ思想』192 ページ。また Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p. 7.

⁴⁶ Conard, « Notes pour une herméneutique de L'ARCHITECTURE...de C.-N.Ledoux », p. 279-289.

このコナールによる日付の分節が果たして妥当であるかを、まずは検討しよう。

第一日目の旅程に相当するのは、コナールによれば『建築論』原著の p. 44-62 の記述である（コナールが挙げるのはページ数のみであり、テキスト内の具体的なセンテンスにまでは言及していない）。ここでは「一人の旅人」の製塩工場への到着から、「小さな宿屋」への投宿までが記される。陽が落ち、旅行者が宿屋に案内され、同宿の視察官に製塩所の当初案内面などを見せてもらう場面で終わる。ここを第一日目の終りと判断するのは妥当であろう。二日目に相当するとされるのは p. 62-86、「救済院」から「田舎の家」までである。「救済院」には「私はこの高台から地面を見下ろした」という一節があり、ここで二日目の旅程が開始されていることが分かる。二日目の終りと三日目の黎明は、ルドゥ自身が明示している。「空の紺青が燃え上がり、新たな煌めきをこの情景の前に散らす一筋の光を注ぐのが見えるだろうか。[…]新しい一日が始まる (Voyez-vous l'azur des cieux s'enflammer, et verser une lumière brillante qui répand un nouvel éclat sur le devant du tableau? […] un nouveau jour commence. [86])」。

3日目の終りを、コナールは原著 152 ページの「ショーの教会堂の透視立面図」の節に設定している。この節は「すでに陽の神は、人々から明るさを取り上げている」との一文で始まっており、一日の終りが示されていると考えてよい。4日の終りと思われるのは、「オイケマの立面図」の節にある「既に夜がその広大な覆いを降り始める (Déjà la nuit commence à baisser ses immenses voiles) [202]」との記述であり、これもコナールによる区切りと一致する。5日目の終りもまた彼の指摘通り、「狩猟のための別荘、建物の向き」について書かれた 212 ページ中の、「突然、場面が変わる。太陽が灼熱の駿馬をその車から解き放つ。陽が沈み、荘厳な行列の到着を庇護する影たちに場を譲る (Tout-à-coup la scène change, le soleil détèle ses coursiers brûlants ; le jour baisse et fait place aux ombres qui protègent l'arrivée d'un cortège majestueux)」という一節によって示されている。6日目の幕引きは、「大砲製造工場」の描写の途中で到来する。「ここでは、天穹は悲しく長い眠りに沈む。彼は昼日の王位を棄て、その陰鬱な網で身を包む (Ici, le ciel s'endort d'un triste et long sommeil ; il abandonne le roi du jour, et s'enveloppe de son réseau^{sic} funèbre) [236]」という文飾に富んだ一節が、一日の終りを示している。7日目の終焉はより明示的であり、『建築論』第一巻の巻末近くには、「これ以上ないほどに疲労した一日の終りは、このようなものであった (Telle fut la fin de la journée la plus fatigante) [239]」と記述されている。この 6・7日目の終りも、コナールの提示するページ数と一致している。こうして仔細にテキストを検討してみ

ると、コナールによる分析は概ね妥当だと言うことができよう。

第1巻で語られているのは7日間(＝一週間)の出来事であるが、前述の通り図版数とページ数の合計は1年の日数に相当するのであり、この意味では『建築論』という書物はまた「1年間」という期間を体現している。この「1年」の終りに、黙示録的な大砲製造工場のイメージが提示される。

『建築論』がユートピア論と規定しうる諸性質を備えていることは間違いないであろう。しかし本書の末尾で描き出される世界は、秩序によって整然と規律された理想郷とはほど遠い。語り手(一人の旅行者)が7日目に訪れる大砲製造工場【図4-34】の描写では、再び冥府のイメージが浮上する。この「大砲製造工場」の場面は、「入信儀式としての旅程」という初日の構造を反復している。暗闇の中で様々な困難に直面しつつ、内奥に隠された宝物としての「石」を見つけるという類型が、ここにも見られるのである。

私は闇の中を進み、そして偶然差し込んできた光に助けられて、パンデモニウム [ミルトン『失樂園』に登場する地獄の首都] の血みどろの裂け目を塞ぐ、巨大な石を見つける。⁴⁷

J'avance dans les ténèbres, et je découvre, à l'aide d'un rayon accidentel, la pierre énorme qui y ferme le gouffre sanguinaire de Pandémon. [238]

しかし、ここで展開するのはダンテ『神曲』の地獄巡りを彷彿とさせるような場面である。神々の怒りをも含んだこの「石」は決して動かすことができず、老若男女を呑み込む人喰い(antropophage)の巣窟を塞いでいる。続いて貪欲な怪鳥ハルピュイアイ、怒りと復讐の女神フリアエたち、不和の女神ディスコルディアの名が呼ばれ、野獣たちが跋扈し、人々は嘆き呻き、糞便が積み上げられ、これらの情景はコキュトス河⁴⁸に浸されたような色調を帯びている。悪徳への墮落を経由した後の美德への上昇を称揚し続けてきたルドゥであるが、この第1巻の最後に収められた場面を統べるのは、徹底した悪徳と残酷と暴力と死のイメージである。ここでは、ダンテやミルトンによる「地獄」のイメージがしばしば援用されているが、しかしその最後に登場するのは、「精密科学(les sciences exactes) [239]」がその一面を占めるような巨大な記念建造物(すなわち大砲製造工場)である。

⁴⁷ 白井訳、第2巻、84ページ。

⁴⁸ コキュトス河はダンテ『神曲』地獄篇に登場する、地獄の最下層を流れる悲嘆の河であり、そこでは最も重い裏切りの罪を犯した者たちが氷漬けにされる。

ルドゥはこの工場を「政体の幼年期を蝕むこれらの^{マキャヴェリック}老獯な潰瘍 (ces ulcères machiavéliques qui rongent l'enfance des états) [235]」と形容する。ここでも、文脈を断ち切るような語彙——マキャヴェリという固有名詞から派生した形容詞——が唐突に差し挟まれている。唐突な固有名を持ち出す修辞法はルドゥの十八番であり（例えば、「オイケマ」構想で登場する「コロマンデル海岸」というインドの地名）、これは連続体としてのテキストに強烈な異化効果をもたらす。レティフ・ド・ラ・ブルトンヌは『ポルノグラフ』の冒頭で、マキャヴェリの『君主論』から「一つの善のために最小限の悪を選べ」の一節を引用している。ルドゥもまたこの同時代人と同様、マキャヴェリの思想に多少なりとも影響を受けていた可能性もあるだろう。しかし、ここでの「マキャヴェリ的」という形容詞は「潰瘍」という疾病の隠喩を修飾するものであり、その異様さゆえに文章のカタストロフィックな調子を一層強めている。

既に爆音が噴火する山々を反響させ、風の翼より千倍速い翼に載って、遙か遠くの人間の心に恐怖をもたらす。神聖な存在のための神殿は廃墟となり、王の宮殿は孔を開けられ、牧羊神の帝国は粉碎され、ただ一塊の風だけが、自らに歯向かう者を転覆させ殺してゆく。あちらでは球の中に詰め込まれた黒色火薬が爆発し、周囲のすべてを砕き、引き裂き、破壊する。急ぎ足の死が、破壊的な現象の後に続いてやってくる。⁴⁹

Déjà la détonation fait retentir les montagnes ignivomes, porte l'effroi dans le cœur des mortels à des distances incalculables, sur des ailes mille fois plus rapides que celles du vent. Les temples de la Divinité sont ruinés, les palais des rois transpercés, l'empire du dieu Pan fracassé, et la seule compression de l'air renverse, tue ce qui s'oppose à elle. Là, le salpêtre comprimé dans un globe, s'explose, brise, déchire, détruit tout ce qui l'entourne. La mort à pas rapides suit le phénomène meurtrier. [235]

穴を開けられた「王の城」は、フランス革命により打倒された王制の隠喩であろう。続く「牧羊神の帝国」もまた、一義的な解釈の難しいルドゥ特有の修辞である。「アルカディア」とほぼ同義の平穏な神話的古代世界を表すとも考えられるし、あるいは旧体制の象徴とも解釈できる。火薬の爆発が照らし出すアポカリプティックな世界は、18世紀の西欧を支配した凄惨な天変地異——リスボン大震災や、描画主題と

⁴⁹ 白井訳、第2巻、81ページ。

して好まれたヴェスヴィオ火山の噴火など——、あるいはバステューユ攻撃の折の爆薬の炸裂する光景などを反映しているようでもある。「ショーの理想都市」は、基本的には現実的な生を欠いた——本文中の登場人物は、語り手である旅行者／建築家の他には、初日に案内役を務める現場監督官と視察官のみである——静的なユートピア世界であり、そこに存在する「悪」も、例えばオイケマでの性的放埒のように、最終的には人々を「美德」へと向かわしめるために導入される反価値でしかない。ただ第1巻の末尾で姿を現すこの大砲工場だけが、凄惨な破壊のエネルギーを潜在させた絶対的な悪として描き出されている。

戦争と殺戮の残虐さへの呪詛を延々と述べた後に、旅行者は「これ以上ないほど疲労困憊した一日の終わり」を迎える。内省を重ねた彼は、地獄のような大砲工場の光景が象徴する暴虐は、「精密科学」によって抑制されるであろうという結論に達する。道徳と宗教、諸学芸、そして情愛が、数々の悪から人間を守り、天上の至福を用意するだろうと言うのだ。急展開で迎えた大団円の内に、この『建築論』第1巻は終わっている。そして、作者ルドゥの死により続巻の刊行計画は絶たれ、一人の建築家による理想都市への旅は、結果的にこの黙示録的な光景で幕を閉じることとなった。

旅はそもそも出発地への帰着を前提とするが、この「一人の旅行者」は、作者の死という作品外の突発的事件によって、永久に「帰還」を果たせなくなってしまう。彼の旅程は、「大砲製造工場」に留まったまま宙づりにされる。この場面は、(先述のコナールを踏襲すれば)1年間に相当する暦(ページ数と図版数の和365という数字)と1週間という現実的な時間経過が、共に完結する時点である。また、死の後の再生(再び帰還した地上の陽光に象徴される)というフリーメイソン流の象徴性などとは反対に、この大砲製造工場は黙示録的な情景を呈している。作者の死という偶発的な事情で出来たものであるとはいえ、この結末においては、そもそも本書に潜在していた「墓」としての空間が一举に露呈していると言えないだろうか。この墓は、死者の記憶を留め置き、折に触れて召還するためのトークンという意味の他に、旅から戻れなくなった登場人物を収容する空間という性質も持つ。

『建築論』中に登場する「ショーの都市の墓地」【図 4-35】はむしろ、天体や宇宙を統べる諸法則とも通ずる「球」という、純粹で(ルドゥの言葉を借りるなら)「崇高」な形状を礼賛するためのモニュメントであり、その内部を満たすのは空虚^{ヴォイド}であって、死者の身体が現前する場という性質は希薄であった(第1章参照)。他方でサドにおいては、閉ざされた快樂の劇場は地下通路を経て墓地へと至るが、『建築論』の「一人の旅行者」にとっては、旅の行き詰まりであるこの書の巻末こそが彼の墓

となるであろう。

第3章 イメージとテキストの協働と裏切り

3. 1. 「宿駅／留 (station)」としての見出しと図版

『建築論』においては、イメージとテキストの間にも独自の関係が存在している。ルドゥはしばしば、章の冒頭部分に、語り手／主人公の身体移動や視点の転換を示す一人称の動詞を置く。例えば、「私は降りていく」、「私は近づく」、「私は見る」、「(対象物)が視界に入ってくる」といった具合である。ここでは、専らフランス語の現在形や半過去が使われている。いくつかの例を挙げてみよう。

私は2年の間、自らの涵養のために旅を続けてきた [...]。

Je voyageois depuis deux ans pour m'instruire...[43]

(「一人の旅行者」« Un Voyageur »の章の第一行目)

威風堂々とした建物の全体像を、私は近づいて見る [...]。

J'approche et vois une masse de bâtiment très-imposante [...]. [57]

(「塩水濃縮工場の建物：旅行者と視察官」« Batiment de Graduation : le voyageur et l'inspecteur »の節の第一行目)

宿屋のすぐ近くまで来ると、ばらばらの毛色をした四頭のやつれた馬が繋がれている馬車が、私の視界に姿を現した。

J'étois fort près de l'auberge, lorsqu'un char attelé de quatre pénibles coursiers, de couleurs discordantes, se présente à ma vue. [58]

(「小さな宿屋」« Petite Hotellerie »の章の第一行目)

私は[建物に]近づき、悪天候や季節の嵐を防ぐために設けられたポーチを見る。私は中に入り、そして寝室を見つける [...]。

J'approche, je vois des porches préservatif des intempéries, de l'équinoxe. J'entre, je trouve des chambres à coucher [...]. [79]

(« Maison d'un employé »の章の一節)

これらの表現は、点在する建築物を一筋の道が繋ぐように、ページの間に見え隠れ

的に挿入されているイラストレーションを相互に繋ぎ、クロノロジカルな流れを与えるという役割を果たしている。

ディディエによれば、上記のようなテキストとイメージの性質は、本書における「ランガージュ (=テキスト) とメタ・ランガージュ (=イメージ) の二重の関係」を示すものである⁵⁰。すなわち『建築論』中の文章は、モノクロームの図版には欠けている諸感覚 (色彩や音、天候がもたらす温度の感覚) を補う。さらには、「私は近づく (j'approche)」といった動詞の使用は視点の移動を示唆し、天候の変化を示す記述 (例えば「既に太陽が沈み始めた」) は二枚の図版の間に映画のように連続した印象を与え、あるいはまた特定の叙述 («私は宿屋に気付いた。私は到着した») が空間的・時間的な経過を示す、と言うのである⁵¹。

このディディエの分析手法を敷衍することで、『建築論』のイメージとテキストの協働関係がさらに明確となるであろう。ルドゥは基本的に、語りの際には現在形ないし半過去形を用いている。それは、俯瞰的かつ統一的な視点 (すなわち語りの行われる現在) における過去の経験の回顧ではなくて、常に移動中の語り手による逐次的な報告という体裁を創り出す。この「移動する身体」に基づくナラティブにより、書物の中に散在する図版は旅の道程の中継点となり、話者の移動を示唆する文章によって、前後の図版は連続的な地点として繋がれることになる。もしテキストが各々の図版に付随する個別的説明に留まっていたならば、この書物は建築計画を列挙した「リスト」としての性質しか持たなかったであろう。

「一人の旅行者」による旅程は、理想都市の見取り図であると同時に、各々孤立した事物を縫合するための術としての「クロノロジカルな歩行」でもある。ヴィドラーがルドゥと同時代のミュージアムの例として提示するアレクサンドル・ルノワールの記念物美術館は、年代毎に区分された陳列室を順繰りに巡ることで、フランスという国家の文化の歴史を辿ることが出来るというものであった⁵²。つまり、移動する身体の仲介によって、個々の空間やそこに置かれた事物 (ルノワールであれば美術品、ルドゥにおいては建築物) が互いに結びつけられ、クロノロジカルで連続的なナラティブを獲得するのである。

⁵⁰ Didier, « Ledoux, écrivain » p. 258. なおディディエは、『建築論』の語りにもルドゥの「二重性」が現れ出ていると指摘している。一つは、ショーの理想都市もしくは王立製塩所への旅行の記録として語られる、幸福な時代、広大な計画に着手した時代に属する部分、他方は「危機にさらされた」建築家としての部分であり、自身の作品を破壊され、一時は彼自身の生命も危うかったという事実と対応する。

⁵¹ *Ibid.*

⁵² 泉『文化遺産としての中世』40-41 ページ。

二つの図版の間に置かれた文章が、制作年代も情報伝達手段としての機能も異なる（例えば「平面図」と「透視図」）各々の挿図を繋ぎ、連続性を与える働きを担う一方で、図版は仮想の旅程における「目印となる建物」として機能している。分かりやすい一例は、「揚水ポンプ、塩水濃縮工場の運河、貯水池の平面図（Plan de pompes du canal de graduation et des réservoirs）」と題された章であろう。この章は、「われわれは運河に到着した（nous arrivons au canal...[56]）」の一文から始まる。次いで、運河周辺の概観が描写される。テキストによる描写の後には、運河周辺の土地利用形態を説明的に示した、俯瞰平面図が置かれる。この鳥瞰図は当然ながら、旅行者の現実の視点に基づくものではない。紀行文学にはしばしば地図が挿絵として用いられるが（例えば『ユートピア』や『ガリヴァー旅行記』）、このような表現は旅行者（主人公／語り手）が既に帰還し、客観的に過去を俯瞰する視点を獲得してはじめて可能となったものである。つまり、旅行の途中で俯瞰的な地図が挿入される『建築論』では、いわば未来を先取りした視座が唐突に出現していることになる。

この章の末尾で、語り手／主人公は次のように記述している。「私は塩水濃縮工場の建物に近づいた [...] 私は案内人に、…^{ママ}の全体図を判断するのに最も適した地点へと連れて行くように頼んだ（J'approchois du bâtiment de graduation [...] je priai mon conducteur de me placer au point de vue le plus avantageux pour juger le tableau général du ...^{sic}）[57]」。章の末尾の三点リーダーで終わる一文「le tableau général du ...^{sic}」は、図版「塩水濃縮工場の建物の透視図」【図 4-36】を挟んで、次の章のタイトルである「塩水濃縮工場の建物（Bâtiment de graduation）」へと続いていく。この章タイトルの直後では、語り手が建物に近づき、眺めた旨が述べられている。すなわち、「私は近づき、威風堂々とした建物の全体像を見る（J'approche et vois une masse de bâtiment très-imposante）[57]」という前掲の一文である。ここではつまり、運河周辺の鳥瞰図【図 4-37】と工場の透視図【図 4-36】という、^{モード}態様の異なる二つの図面の中に継起した語り手の身体移動や視点の変化が、テキスト情報によって補充されるのである。

『建築論』では、対応する本文での記述の近くに、該当する図版を掲載したページを挿入する形式が採られている。これは、同時代の建築書で一般的だった体裁とは異なる。例えばルドウの師ブロンデルによる『建築講義(Cours d'Architecture)』（全9巻、1771-77年）では、本文と図版は巻を分けて綴じられており、新古典主義の建築家であるジェルマン・ボフランの『建築についての書(Livre d'Architecture)』（1745年）では、各章の末尾にまとめて図版が挿入される形式が

採られている。対して、考古学的建築論であると同時に、ギリシア地方への「旅行記」という性質も併せ持つジュリアン=ダヴィッド・ル・ロワ (Julien-David Le Roy) の『ギリシア最美の遺跡の廃墟 (*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*)』(1770年)では、本文の記述と関連のある図版は隣接した場所に挿入されている【図 4-38】。例えば、「図版 10 に示す通り、私たちはデモステネスの頂塔と呼ばれる小さな遺跡を見つけた」という記述のあるページの次に、「図版 10」を掲載したページが来る。そもそも、近代小説として初めて挿絵が付されたのは、空想的旅行記である『ロビンソン・クルーソー』初版であった。これは、本文と挿絵の協働関係が、「旅行記」という分野で殊更に要請されていたことを示唆しているのではないだろうか⁵³。ルドゥ『建築論』の図版は、個別には建築図面の定型(平面図、立面図、断面図、透視図)を踏襲した形式で描かれつつも、本文との関係においては「旅行記」と近似した意味作用を発生させるのである。

3. 2. 落とし穴、虫喰い、夾雑物

地図についての論考でルイ・マランは、空間表象とナラティヴとの間に「直接的な同一化」がほぼ可能であると説いている。

空間と言語表現のあいだには、ほとんど直接的な同一化が可能のように見える。行程と言表内容、たどりと言説の同一化である。そこには未知の空間に新しいルートで道を開くというかたちをとった、また白いページに、未知の地の空白の上に、線を描き込むことによる地図作成というかたちをとった、旅の話が見いだされるのである。[...] 地図はまず宿駅をもったたどりである。すなわち、都市や隊商宿などの休息地点、越えなければならぬ山や川などの障害物、旅人たちが英雄的な、あるいは宗教的な資格を受ける場所、名だたる聖地、などによって、語りの区分やまとまりをもった話を言表するものである。⁵⁴

⁵³ 西村『イメージの修辞学』327ページ。

⁵⁴ Marin, *Utopiques*, p. 261 (邦訳はマラン『ユートピア的なもの』287-288ページより)。マランは別の論考でも、ミシェル・ド・セルトーの「すべてのナラティヴは空間的ナラティヴである」(Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, chap. 9.) という規定を引きつつ、次のように述べている。「あらゆるナラティヴは旅のナラティヴである。旅行とはことごとく、ある場所から別の無・場所への、つまりユートピア(非・場所)への移動であり、ナラティヴにおいて、常に事物と場所の安寧な秩序を、類似性の法則や場所の組織化、地理的分節化、政治的システムにより整序された共存状態を記述することが、その出発点をなす」(Marin, “Frontiers of Utopia: Past and Present”, p. 414. 拙訳)。

ここでマランが想定するのは、地図という空間表象に潜在するナラティブである。しかし、その逆も成立しうるのではないだろうか。すなわち、ナラティブが喚起する空間イメージである。章や節による分節、より正確に言うならばその「見出し」が、ルドゥのテキストにおいては「宿駅／留 (station)」に当たることになる。すなわち、文章を区切りつつ、語り手（と読者／観者）の現在の位置を言明する機能を担うというわけである。ただし、ルドゥによる「宿駅」の設置には、恣意的な部分が残っている。章や節の題——文中に挿入された図面のタイトルも兼ねている——は、必ずしも文章の論理的な区切りではない箇所に挟み込まれることもある⁵⁵。例えば“petite hotellerie”というタイトル文は、文章の論理的な流れを遮る形で、必然性のない箇所に挿入されている。

章・節による分節やその見出しは、テキストにおいて「ナラティブ」に解消されることのない、いわばパレルゴンの要素である。かつての写本では装飾模様によって体现されていたテキストの分節化——それは「内容」を整序するためのメルクマールであるとともに、視覚的形式でもある——が、ルドゥにおいては章・節で代替されることとなる。

書物という形態は、図版配置に一定の形式を要求する。横長に描かれた図は、書を綴じ合わせる際には90度回転した縦長の図として配置せざるを得ない。『建築書』に挿入される図は、矩形の組み合わせによって構成された平面図ないし立面図がそのほとんどを占める。その一見単調とも思える反復の途中では、しかし、唐突に奇妙な、眼を驚かせるような図像が現れることもある【図 4-39】。ここで図面は、テキストとの相補的かつ友好的な関係から逃れ出て、むしろ語り手／主人公とともにクロノジカルな旅程を追体験してきた読者／観者の眼差しを、欺きつつ固着させる落とし穴のような機能を担っている。

同時にまた、唐突に挿入される著者ルドゥ自身の呪詛や不安の吐露も、旅行記として直線的・記述的に展開していくテキストの中では、インクの染みのようなものである。これらの夾雑物は、「一人の旅行者」の視線と同一化し書物内の空間を歩んできた読者をつまづかせ、その歩行のリズムを攪乱する。

⁵⁵ Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, p. 381.

第4部 結語 世界のモデルとしての書物

『建築論』が現出させる理想都市は、パノプティックな構造を持つ。そこでは中心に位置する視線による統制という、明晰さが担保されている（これは、『建築論』の正式な書題『芸術、慣習、法制との関係の下に考察された建築』における「法制（*législation*）」の次元に相当する）。他方で、ナラティブと図像が織り上げる総体としての『建築論』は、不連続性と不確定性に支配されており、「一人の旅行者」による逍遥や彷徨の足取りのうちに、視覚的な驚異が現れ出る。

ルドゥ自身、この書物を事典（＝書物）とミュージアム（＝ナラティブの紡がれる空間）という二つの隠喩によって捉えていたことは既述の通りである。『建築論』におけるテキスト（本文）とイメージ（図版）の関係は、百科全書、カタログ、建築書、旅行記など、複数の「挿図入り書物」の系譜と、それぞれ通底する性質を持つ。ルドゥの独創性は、個々の建築物のリストに旅行記という体裁を与えることで、連続的な空間性を生み出したことにあるだろう。

ルドゥがその理想都市構想で扱う「身体」（例えば青年の性的情念を一時的に徹底解放することで、美德へと訓育する「オイケマ」案）は、個別性とそれゆえの偏差、肉の重みや皮膚の現実性、内奥の情動といったものを徹底して欠いた、観念的で抽象的な身体に留まり続ける。この意味でルドゥは、フーコー的な身体観を先取りしていたとも言えるだろう。しかし、『建築論』の語り手であり登場人物である「一人の旅行者＝建築家」は、「私は見た」、「私は近づいた」、「この上なく疲労した一日の終り」などと述懐する主体であり、ここには統合的・俯瞰的な視点を欠いたまま世界に分け入っていく、諸々の身体感覚と知覚を備えた身体が立ち現れている。この「語り手」の身体性において、構想時期の異なる建築という局所空間が縫い合わされ、一つの都市空間、一つの旅行の記録としての「連続体」を構成することとなる。

書物は世界の把握と再表象の特権的な場である。都市とは一般に解放空間であるが、一枚の紙の上、あるいは一冊の書物の中に体現された仮構的な都市は、その外部からは隔絶された、完結し自律した閉鎖空間の中に置かれる。ユートピアの特質として、「隔絶・隔離された場所」であることがしばしば指摘される。それはユートピアが——遠洋航海の末に辿り着いた孤島であれ、タヒチの原始の楽園であれ、人里離れた放蕩のための城であれ——現行の社会制度や慣習の軛から脱し、独自の管理体制と法秩序を志向したものであることに由来するのだが、しかしまた、多くのユートピア構想が「紙上建築」や「書物の中の都市」に留まったことを考えるなら、この意味でもユートピア都市とは現実から隔絶された、小さな自律的空間と云う

るのではないだろうか。ルドゥが構想した「ショーの理想都市」は、まさしく書物の中の、そして——これこそがルドゥの特異性なのだが——書物としてのユートピアであった。

第5部 世界創造主としての建築家

アルケ=スナンの王立製塩所、さらには「ショーの理想都市」は円弧構造という固有の形態を持つ。ルドゥはそれを「太陽の運行が描く純粋な形態」と見なしていた。実際アルケ=スナンの製塩所は、半円の弧上に並ぶ諸々の建造物に、一日を通して普く平等に陽光が当たるよう計算されているという¹。そこには決定的な「中心」がある。同時に、しばしば指摘されてきた通り、「監督官の館」をその中心に置くその構造は、ベンサム言うパノプティコン（一望監視施設）の同時代におけるヴァリアントでもある。ルドゥ自身、中心から放たれる監視の視線が持つ権力性について、極めて自覚的であった。ここで円形（ないし半円形）の中心に座する、権力の眼差しの保有者とは、現実的な次元では製塩所の監督官であり、殊にアンシャン・レジーム下の王立製塩所では、徴税請負人も兼ねる「国王の代理人」であった。

この第5部では、「ショーの理想都市」、またそのアーキタイプであるアルケ=スナンの王立製塩所における「中心の座」の意味と象徴性の分析を行なう。ここでは建築家ルドゥの「自己表象」という観点が、重要な補助線となるであろう。この建築家は、一つの世界の設計者であり、それが仮構的に体现されている書物の作者であり、同時に物語の語り手であり、書物内の世界の「旅行者」でもある。フリーメイソン思想とも近い場があり、同時にニュートンの宇宙観が支配した時代の間人でもあるルドゥは、さらには太陽のシンボリズムと「建築家」の偉大さとを重ね合わせようとする。ここでは、造物主という古代ギリシア由来の（キリスト教の天地創造論も一部において共振し、その後の秘教的教義を織り込んだ）発想と、まさしく啓蒙主義期の概念である「社会改革者」としての、また近代的テクノクラートの先駆けである都市設計者という、複数の相異なる性質が重なり合いつつ共存している。

ルドゥの「建築家=造物主」イメージは、キリスト教的な「神」が弱体化した後の理神論の時代に、「造物主としての芸術家」という観念が要請されたことの一環をなすだろう。実際、『建築論』においてルドゥはしばしば、「建築家」と世界創造主としての神を重ね合わせている。神の座も王権も空位となったとき、その位置を再び占めるべく召還されるのは、都市——ひとつの完結した自律的世界——の設計者であり、同時にかつては「国王の代理人」でもあった、デミウルゴスとしての建築家自身だったのではないだろうか。

¹ 磯崎新『磯崎新の建築談義#10 ショーの製塩工場』六曜社、2001年、100-101ページ。

第1章 宇宙の建築家

1. 1. 建築家としての造物主

もっともルドゥ自身は、*démiurge* という表現は用いていない²。文中に登場するのは「Dieu (神)」や「l'Être suprême (至高存在)」である。ルドゥの(異種混合的でときに混乱した)テクストから、この「神」の厳密な意味を確定することは困難であるが、プラトンおよび新プラトン主義由来の「デミウルゴス」や旧約聖書「創世記」の神、さらには理神論の「設計者としての神」を包括する観念と考えるとよいだろう。

そもそも造物主を意味する「デミウルゴス」の原義は、ギリシア語の「建築家・工匠」であった。周知の通りデミウルゴスは、プラトンの『ティマイオス』において世界の創造主として登場し、アイデアの似姿として物質世界を作り出す。すなわち、宇宙の建築家である。

構築者は、どれもが完全なすべての材料から、一つの全体性を備えて完結した、不老無病のものとして、この宇宙を造作したのでした。形としては、作り主は、宇宙に対して、それにふさわしく、またそれと類を同じくする形を与えました。ところが、すべての生きものを自分自身のうちに包括すべき生きものにふさわしい形と言え、それは自分自身のうちに、あらん限りのすべての形を含んでいる形でしょう。だから、構築者はこれを、中心から端までの距離がどこにも等しい球形に、まるく仕上げたのですが、これこそ、すべての形のうちで、最も完結し、最も自分自身に相似した形にして、構築者は、相似しているもののほうが、相似していないものよりも、はるかに美しいと考えたわけです。³

デミウルゴスは世界創造に際して、「最も完結した」形として球形を選ぶ。完全な形態としての球体という、ルドゥもその系譜に連なる発想が、既にプラトンの段階から顕在であったことも、ルドゥとの比較において注目に値するだろう。

² ルドゥにおける「造物主としての神 (Dieu)」概念をデミウルゴスと名指すのは、専ら後代の論者である。例えばジャン・スタロバンスキは次のように記述している。「ルドゥーは自分をデミウルゴスになぞらえるのをためらわない。彼にとって建築家とは「地球のタイタン」であり、「球型のかたまりを創造した神のライバル」であって、ゲーテのファウストのように誇らかにこう宣言するのだ。「私は山を動かし、沼を干すであろう。」[...] この建築家は、そのユートピア的な構想においては、幾何学的形態のもつ簡潔さを旨とする一種のデミウルゴスになる」。(スタロバンスキー『自由の創出』218ページ)

³ プラトン「ティマイオス」38ページ。

ところで、このようにして生まれて来たもの（宇宙）が生きて動いていて、永遠なる神々の神殿 [ἄγαλμα] となっているのを認めたとき、その生みの父は喜びました。⁴

宇宙は神々に奉献され、その機能を目の当たりにした造物主は「喜ぶ」。このイメージは、ルドゥにおいても反復されている。すなわち、人間に譲渡した世界の美化される様を、創造主は「満足して (avec complaisance)」眺めるというのである⁵。

さて、このプラトンの「デミウルゴス」概念が、地上の芸術家・建築家たちの職能と結びつけられるのは、ルネサンス期に出来たネオ・プラトニズムによってである。マルシリオ・フィチーノは『プラトン神学』で、芸術家たちの役割をデミウルゴスの役割に準える。

ところで人間は諸天の秩序、それらの運動の起源、それらの前進運動、それらの間の距離や個々の運動などを充分に見てきた。それゆえに人間が——このように言うことが許されるなら——造物主と同じ天才をもつことを誰が否定できようか。もし人が道具と天界の素材を所有するならば、諸天を作りうるであろうことを誰が否定しようか。人はその固有の手法によって、また別の手法ではあるが同じ原理によって、それらを作るのではないだろうか。⁶

ここでは、造物主（＝神）と芸術家・建築家（＝人間）の間に対等な関係が打ち立てられている。芸術家たちの創作は、神の偉大な戯れの模倣であり、人間は創造主としての神と同一の天才を付与されるというわけである。

人間の能力はほとんど神性と等しい。神がその思惟によって世界のうちに創り給うたものを、人間の精神はみずからのうちにその知的行為によって抱懐し、言語によって述べ、書物のなかに書き表わし、世界の質料のなかに神が構成し

⁴ プラトン「ティマイオス」46-47 ページ。なお、訳者の種山は、「ἄγαλμα（神に捧げられたもの、神の似像）」の語を「神殿」と訳出した点につき、「永遠なる神々」を天体と解釈したためであるとしている（同、47 ページ、脚註 2）。

⁵ Ledoux, *L'Architecture ...*, p. 1.

⁶ フィチーノ『プラトン神学』、邦訳はシャステル『ルネサンス精神の深層』149 ページによる。

た素材でそれを造形する。⁷

この「宇宙の偉大なる建築家」というイメージは、18世紀のフリーメイソン思想によって再浮上する。元々は石工たちの同業者組合として発足し、当時も多くの建築家たちが名を連ねたフリーメイソンにおいて、「建築家」たる造物主は、自らの職業への矜持を裏打ちするものであったであろう。同時にまた、創造者としての神は、当時の理神論を経由することで、人間の創造力に神的な性質を付与するためのメタファーとしても機能する。ルネサンス期の「デミウルゴス＝建築家」観は、神の座に人間が取って代わるものであったが、18世紀のデミウルゴスはむしろ、建築家のアナロジーを用いることにより、事後的に構築された観念としての「神」なのである。

人間を作り出す「彫刻家」としての創造者、ピュグマリオンやプロメテウスのエピソードが再流行するのも、やはり18世紀後半のことである。ヴィクトル・I.ストイキツァは、ピュグマリオンのモチーフが啓蒙の時代に、とりわけ舞踏や演劇、絵画の分野で頻りに取り上げられたことを指摘している⁸。「18世紀におけるピュグマリオン再発見、およびそれが達成したエンブレムとしての地位は、高度に破壊的な価値を有している。それは、神による創造を括弧にくくり、人間の創造力の強力な隠喩として立ち現れ⁹」たというのである。

さて、『建築論』刊行直後に出来した書評は、ルドゥの書籍を「建築的形而上学」と名指した上で、それをまさしく「彫像術 (statuaire)」に準えている。

この建築の形而上学は、これら二つの語の同一視が許されるならば、彫像術に喩えうるだろう。この彫像術は、神という理想——しかし神そのものではない——について想像力が形成しえたものだけを、その彫像において提示し、さらにありうる思考すべてが到達しうる終局に向けて、越えるべき諸段階を後に残す。

Cette métaphysique architecturale, s'il est permis d'assimiler ces termes, pourrait être comparée à la statuaire, qui ne présente dans ces figures que ce que l'imagination a pu se former de l'idéal d'un dieu, mais qui n'est pas le dieu et qui laisse encore après elle des degrés à franchir jusqu'au terme où

⁷ フィチーノ『プラトン神学』第13巻、邦訳はシャステル『ルネサンス精神の深層』152ページによる。

⁸ ストイキツァ『ピュグマリオン効果』190-192ページ。

⁹ ストイキツァ『ピュグマリオン効果』192ページ。

peuvent arriver toutes les idées possibles. ¹⁰

ここで彫像術に擬されているのは、ルドゥによる建築術そのものというより、その著書で展開される思考と、そこに体现されているイマジナリーな都市空間の創設である。書評子は直截「彫刻家としての神」を示唆しているわけではない。ある存在の^{イデア}観念について想像力が形成したものを、視覚的・物質的な造形物として提示する点に建築術の本懐を見出し、造形芸術との共通項とする論法は、例えばブレ¹¹とも同様のものだ。ここには、建築術を単なる職人技ではなく、芸術の高みにまで高めようという当時の思潮の影響も伺える。しかしながら、^{イデア}観念を具現化する造形の力を言祝ぐ態度はまた、人間による創造を神的な営為に準える発想と端を接するであろう。ここで建築術は彫像術と、すなわちプロメテウスやピュグマリンの業と、アナロジーで結ばれるのである。

「建築家としての神」という観念はまた、同時代の「機械工としての神」という発想とも底を通じている。すでにデカルトは17世紀に、「機械工としての神」と人間による機械装置の創造を——専ら人間の身体についてであるが——アナロジカルなものとして論じていた。

私は、身体を、神が意図してわれわれにできるかぎり似るようにかたち作った、土の塑像あるいは機械にほかならないと想定する。[...] われわれは、人間によって作られたにすぎない時計、噴水、風車、その他この種の機械が、それにもかかわらず自分自身でさまざまな仕方で動く力をもっているのを見ている。ましてや神の手になると想定されるこの機械には、いくら想像を逞しくしようともさらにそれ以上に、たくさんの種類の運動があり、たくさんの仕掛けが帰せられると私には思われる。¹²

18世紀のラ・メトリはさらに進んで、人間を自ら永久運動を行なう機械と定義し、人体の構造を精巧な時計仕掛に準えた¹³。またディドロは、『百科全書』の「ライブ

¹⁰ Detournell, « Critique parue après la publication de *l'Architecture...* ». Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux*, p. 280-281 に再録あり。

¹¹ ブレは建築の観念的な起源を、ロージェ流の「原始の小屋」に先行する「建築のイメージ」に求める。すなわち、「私たちの最初の父祖は、そのイメージを抱いた後に彼らの小屋を建てた (Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image)」というのである (Boullée, *Architecture : essai sur l'art*, p. 49)。

¹² デカルト「人間論」225 ページ。

¹³ ラ・メトリ『人間機械論』47 ページ。

ニッツ主義 (LEIBNITZIANISME)」の項目で、ライプニッツによる機械と人間の創造についての理論を、次のように紹介している。

生物の有機的身体とは一種の神の機械であり、どんなオートマトンよりもはるかに優れている。偉大な「機械工」がこれらの機械を生み出すのを、誰が止めることができたろうか。

Un corps organique d'un être vivant est une sorte de machine divine, surpassant infiniment tout automate artificiel. Qu'est-ce qui a pû^{sic} empêcher le grand Ouvrier de produire ces machines ? ¹⁴

ディドロは「靴下」の項でも、「靴下織り機は神の創造したもっとも優れた機械に比肩する」というシャルル・ペロー『古代人と近代人の比較』(1688-92)の一節を引く。ジャック・プルーストは「技芸の驚異」である靴下織り機が、ディドロにとって「怪物」であり「奇蹟」であり、それゆえ彼のテキストにおいては、盲人や聾啞者と同様の重要な位置を占めているのだと指摘している¹⁵。つまりここでは、機械の制作者と神の間に、そして機械と被造物との間に、平行な関係が導入されているのだ。ディドロが示唆するのは、神の被造物同様にまた技芸の産物も「怪物」たりうるということであるが、「建築家＝造物主」を自負するルドゥもまた実作においては「怪物的」な相貌を持つ建築物を作り出してしまう¹⁶。テキストにおける理想化・理念化された「建築家＝造物主」イメージを裏切って、彼はもう一つの 18 世紀的産物、すなわち「怪物」を生み出す創造者——理想の女性を作り出したピュグマリオンではなく、アナクロニックな語彙を使うならばフランケンシュタインの系譜——でもあった。

1. 2. 神話的宇宙としての理想都市

アンドレ・ルロワ＝グーランによれば、「太陽系の図式にしたがって配置された都市の全体を夢想した」ルドゥこそは、18 世紀における宇宙創造論のリヴァイヴァル（より正確に言うならば、人間による領有）を、その極限にまで到達せしめた建築家であった。

¹⁴ Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie*, tome 9, p. 376.

¹⁵ ジャック・プルースト『『百科全書』から『ラモーの甥』へ——オブジェとテキスト』513 ページ。

¹⁶ このテーマについては、既に第 3 部で詳述した。

産業文明の曙には、空間の統合があいかわらず荒蕪たる宇宙の対蹠点、つまり自然の混沌に課すべき不退転の秩序と考えられていたのである。この秩序は、完全には宇宙創成神話からぬけだしていない。18世紀は、比較宗教論や、自然の形而上学的研究にとっぷりと浸りすぎていたので、一種の〈新・宇宙創成神話〉が生れないわけにはいかなかった。建築家ルドゥーは、この新たに考えられた宇宙創成神話をその極限までもっていき、太陽系の図式にしたがって配置された都市の全体を夢想した。¹⁷

ルドゥーにとって「自然」とは、後述の通り書物の比喻で語られるべき対象であり、秩序の対立項たるカオスとしての自然という発想は、正鵠を失ったものであるだろう。しかしながら、ルドゥーが建築におけるデミウルゴス主義の極北であるという指摘は、至極妥当なものである。

ルドゥーは『建築論』導入部で、世界創造者としての神へ向けた唐突な頓呼を始める。

神よ！諸世界を創造した者よ、あなたが私たちに譲られたものの一部分が美しくなっていてゆく様を、あなたは満足して眺めている。あなたの神殿はあらゆる建物を支配する [...]。¹⁸

Dieu! qui créas des mondes, tu vois avec complaisance s'embellir une partie de celui que tu nous a cédé. Ton temple domine sur tous les édifices [...]. [1]

ここでは、神により創造された世界が人間たちに譲渡された後に、さらに美しくなっていてゆく (*s'embellir*) ことが称揚されている。原文では代名動詞が用いられており、自動詞的なニュアンスなのか (世界が自ら美しくなる)、あるいは受動的な意味合いなのか (世界が美化される) は判別困難である (『建築論』の他の部分同様、ルドゥーによるテキスト展開は散逸的であり、ここでも「世界が美しくなる」ことについての説明などは付されていない)。しかし、続いてルドゥーが人為による都市や建築物の構築を礼讃していることから考えれば、ここでは「神から譲られた世界が、人間たちの営為によってさらに美しくなっていく」ことが想定されていると考えられる。さらにこの部分より数ページ後では、神による混沌からの世界創造が示唆された後

¹⁷ ルロワ=グーラン『身ぶりと言葉』330ページ。

¹⁸ 白井訳、第1巻、1ページ。

に、「建築家」——ルドゥは、Architecte を常に大文字で綴る——が創造主に比肩する存在として讃えられる。

無数の雲が近づき、ひしめき、散り散りになる様を見よ [...]。それはカオスの混乱からその頂上を分かち、新たなる世界であろうか。それとも宇宙の墓地カタコンブであろうか。この威圧的な情景を前に、自らの矮小さを感じない人間など、そして創造主に匹敵する建築家を前に、平伏しない者などいるであろうか。¹⁹

Voyez ces nuages sans nombre qui s'approchent, se pressent, se déchirent [...]. Est-ce nouveau monde dont les sommités s'échappent de la confusion du chaos, ou sont-ce les catacombes de l'univers ? Quel mortel, à cet aspect imposant, ne sent pas toute sa petitesse et ne se prosterne pas devant l'Architecte rival du Créateur ? [8]

同時にまた、一般的な天地創造のイメージ、それから『建築論』で反復される「建築家＝造物主」観を逸脱するような契機も、この一節は孕んでいる。ルドゥはここで、世界生成以前の混沌を（新たに創造されるべき新世界のみならず）墓地カタコンブとも結びつける。「ショーの都市の墓地、立面図」【図 5-1】が宇宙空間として構想されることと、この序文の一節とは呼応し合う。さらには、この『建築論』という仮構的空間——建築家＝造物主としてのルドゥが創設した理想的新世界——もまた黙示録的な「墓」としての空間で幕を降ろすことをも（第 4 部参照）、予言しているのではあるまいか。

建築家の自己表象としての「造物主」観を考える上で、もう一つ鍵となる契機が「自然」である。アリストテレス流のミメシス概念を継承した多くの同時代人と同様に、ルドゥにとってもまた、自然は建築家にとって倣うべき範型であった。「おお自然よ！ 普遍の真実よ！（O nature! vérité constante!）[125]」と嘆称するルドゥは、しばしば自然を読み学ぶべき書物の比喻で語っている。

遂に建築家は未来へと歩を進めつつ、生温い魂を動かし、飛躍しそうな魂を熱する基本要素の記された大きな書物 [= 自然] を開くだろう。彼自身が、その例を示すだろう。彼による建造物は、崇高な性格カラクテールを帯びるであろう。²⁰

Enfin l'Architecte, s'avancant dans l'avenir, ouvrira le grand livre des

¹⁹ 白井訳、第 1 巻、6 ページ。

²⁰ 白井訳、第 2 巻、19 ページ。

éléments qui font mouvoir les ames^{sic} tièdes et échauffent celles qui sont susceptibles d'élans ; il donnera lui-même l'exemple. Ses édifices prendront un caractère sublime [...]. [149]

若き芸術家たちよ、この壮大な書物 [=自然] を開き、対比を学びなさい。²¹
Jeunes artistes, ouvrez ce grand livre pour étudier les contrastes [...]. [180]

「教育者としての自然」という観念が明確になるのは、ジャック=ジェルマン・スフロにおいてである²²。ルドゥの兄弟子ブレも、その著作『建築：芸術についての試論』（執筆は1790年代初頭）で、自然を教育的な書物と見なしている。

おお自然よ、あなたが書物の中の書物であり、普遍の知識であるとは、まったくの真実である！ あなた無くしては、私たちは為す術を持たない！ しかし、たとえあなたが毎年、どんなに教育的で興味深い授業を再開したとしても、その学課に出席し、活かすことのできる人間は、どれほど少ないことだろう。

O nature, qu'il est bien vrai de dire que tu es le livre des livres, la science universelle ! Non, nous ne pouvons rien sans toi ! Mais si tu recommences tous les ans le cours le plus instructif, le plus intéressant, combien peu d'hommes assistent à tes leçons et savent en profiter.²³

しかしルドゥやブレにとっての「自然」とは、ルソーの自然状態やロージェエの「原始の小屋」といった、観念的な零地点とも異なる性質を含むであろう。ルドゥは、あらゆる形態を内包するものとして自然を捉え、その形態を全きものと不完全な例外物とに峻別している。次の引用は、「樽のタガ職人の工房」（タガを象った輪を主要な形態とする、「語る建築」の一例）に関する部分からの抜粋である。

全ての形態が自然のなかにある。その形態のうち完全なものは、明白な効果を担保し、それ以外は、気紛れによる不規則な産物である。²⁴

Toutes les formes sont dans la nature ; celles qui sont entières assurent des effets décidés, les autres sont les produits déréglés de la fantaisie. [178]

²¹ 白井訳、第2巻、41ページ。

²² Mosser & Rabreau, «Nature et architecture parlante», p. 223-239.

²³ Boullée, *Architecture : essai sur l'art*, p. 75-76.

²⁴ 白井訳、第2巻、40ページ。

ブレもまた、現実の自然の中に散在する美を統合した、観念的な「自然」の次元を想定する。まず彼は、建築を芸術の一つとして再定義しようとする。すなわち、ウィトルウィウスの「建てる術」という規定が示唆するような単なる職人的技芸ではなく、「物体の配置によりイメージを提示する」芸術だというのである。このような「芸術としての建築術」論に続いて、彼は建築もまた自然を模倣すべきだと説く。

しかし、建築について、そのあらゆる広がりにおいて考えるとき、それは物体の配置によるイメージの提示のみに留まらず、自然の中に鏤められたあらゆる美を集め、作品に込める術を心得ていることでもある。何度繰り返しても足りない、建築家は自然の作品制作者でなくてはならない。

Mais lorsqu'on la considère dans toute son étendue, on voit que l'architecture n'est pas seulement l'art de présenter des images par la disposition des corps, qu'elle consiste aussi à savoir rassembler toutes les beautés éparses de la nature pour les mettre en œuvre. Oui, je ne saurais trop le répéter, l'architecte doit être le metteur en œuvre de la nature. ²⁵

数々の建築構想を自らの手による淡彩デッサンの形で残し、その建築論のエピグラフには画家コレッジョの言「我もまた画家である (Ed io anche son pittore)」を引いたブレは、しかし建築こそが「自然を作品中に取り込むことのできる唯一の芸術 (seul art par lequel on puisse mettre la nature en œuvre) ²⁶」であると言明している。

上記で検討してきた、ルドゥやブレがテキスト上で——ここで「テキスト上で」と限定を付すのは、彼らの構想した「形態」はこのような自然観を粉砕してしまうからであるが——展開する「自然模倣」観は、18世紀の建築思想の主流を成すものであった。つまり、建築は自然と等価なものを発明する術であり、それゆえに「自然の対抗者」なのである²⁷。かような建築自然模倣論の系譜には、カトルメール・ド・カンシー²⁸も連なっている。

²⁵ Boullée, *Architecture : essai sur l'art*, p. 73.

²⁶ Boullée, *Architecture : essai sur l'art.*, p. XX.

²⁷ フォーティエ『言葉と建築』342 ページ。

²⁸ カトルメールは『体系的百科事典：建築 (*Encyclopédie méthodique. Architecture*)』において、型 (type) と模範 (modèle) を峻別し、建築における自然模倣とは、「模範」に形態的に類似させること (=複製) ではなく、自然における原理を「型」と見なして模倣することであると説いた。Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique, Architecture*, tome 3, p. 545.

ルドゥにとってもまた、建築術とは自然の複製 (copie) ではない。彼は序文において、創造者にとって重要な事柄は、万物の起源を孕んだ混沌、そして想像力の汲み尽くせぬ源泉の中に埋蔵されていると言う (つまりここでは、世界創成の源泉としてのカオスと、天才を備えた建築家の想像力が並列されている)。そして、特権的な存在である建築家は、究極的には複製者であることを止めると謳い上げる。

したがって建築家は、複製者であることを止めるだろう。鷲が空中でもっとも凡庸な鳥ではないように、彼もまた稀少な存在である。建築家は、地上で新しい力を発展させ、未来を覆い隠す穹窿を破壊するだろう。彼は土地をめぐる自然と争い、競い合うだろう [...]。²⁹

Alors l'Architecte cessera d'être copiste, et si l'aigle n'est pas l'oiseau le plus commun des airs, aussi rare que lui, il développera sur la terre de nouvelles forces, anéantira la voûte qui couvre l'avenir ; il disputera le terrain à la nature, il la rivalisera [...] .[34-35]

この少し前でも、ルドゥは同じ趣旨の発言を為している。

彼 (= 建築家) はその好敵手である自然において、もう一つの自然を形成することができる。[...] 天空と大地の拮据が建築家の領土であり、それを覆うために広大な驚異を集めて組み立てる。建築家は創造し、完璧に仕上げ、そして作動させる。³⁰

Il [=l'Architecte] peut, dans la nature, dont il est l'émule, former une autre nature ; [...] l'étendue des cieux, de la terre est son domaine ; il assemble les merveilles immenses pour la couvrir ; il crée, il perfectionne et met en mouvement [...]. [28-29]

ここに至って、建築家が創造する建築物 (そしてその集合体としての都市) は、神による被造物たる自然や宇宙と等価なものとなる³¹。「創造主に匹敵する建築家 (l'Architecte rival du Créateur)」は、自然の本質を学び、もう一つの自然 (≡宇

²⁹ 白井訳、第1巻、25ページ。

³⁰ 白井訳、第1巻、21ページ。

³¹ 兄弟子ブレと同様にルドゥもまた「自然 (la nature)」を、(人間の周囲にある自然物という意味合いではなく)「宇宙」とほぼ同義の拮据と包括性を持った「被造物」の意で捉えている。

宙)を創成するがゆえに、神による被造物としての自然と対抗関係に置かれることになる、というのがルドゥの趣旨である。

このような「自然」と建築家の関係が構想された背景には、「規範としての自然」が今や失われてしまっている、という喪失感と焦燥感があった。ルドゥ自身も『建築論』に先駆けた『趣意書 (*Prospectus*)』で、次のように慨嘆している。

自然の法則は、あらゆる場所で人類を導くものであるが、いまやそれはどこにも見出すことができない。人類は世界という劇場の中で魔法にかかったかのように宙吊りにされたままだ。なんという奇天烈だろう！ 原理の忘却だろう！ 衛生、良俗、一般的な効果が、悪弊に抗議の声を上げている。

La loi naturelle qui conduit l'homme par-tout, ne se trouve nulle part : l'espèce humaine est magiquement suspendue dans nos théâtres. Quelle bizarrerie ! quel oubli des principes ! La salubrité, les mœurs, l'effet général réclament contre les abus [...].³²

それでは、造物主と建築家との関係は、いかなるものなのだろうか。建築家は造物主の被造物であるという序列を保ちつつ、神と比肩する（あるいはそのアナロジーで語られる）存在なのか、それとも、かつての「神」の座を建築家が篡奪してしまったのか。結論を先取するならば、建築家の才能と創造行為が神性を帯びたものと見なされると同時に、デミウルゴスが建築家の比喻で語られるという同時代の思潮も、その根底には伏流している。引き続き、ルドゥの記述を辿っていこう。

「貧者の家」【図 5-2】——裸体の人間に樹木が陽射しを遮るための「屋根」を提供している様は、ロージェエの提示する「原始の小屋」【図 5-3】を連想させる——について説いた箇所では、優れた建築家は神が地上に遣わした贈り物、つまりは造物主による被造物であり、代理人であると説いている。

あなたを驚かせるこの広大な宇宙は、貧者の家である [...]。丸天井の代わりに蒼穹を有し、神々の集まりと通じ合う。父を同じくする子として、彼（貧しき者）もまたその財産の継承者だ。富者の建築家は彼のためのものである。この建築家は、神が皆に等しく授けるべく地上に遣わした贈り物である。³³

Eh! bien, ce vaste univers qui vous étonne, c'est la maison du pauvre [...] il

³² Ledoux, *Prospectus*, p. 15.

³³ 白井訳、第 1 巻、78 ページ。

a la voûte azurée pour dôme, et communique avec l'assemblée des dieux. Enfant du même père, il est héritier du même patrimoine ; l'Architecte du riche est le sien. C'est un présent commun de la divinité jetté sur la terre [...]. [104]

また別所でルドゥは、造物主と建築家の関係に、いくつかの階梯を設ける。

建築家は未来を開拓する。彼はもはや職人ではなく、創造主の自動機械である。天賦の才を備えた人間は、創造主そのものである。³⁴

L'Architecte creuse l'avenir [...] il n'en est pas de même de l'homme de métier, il est l'automate du créateur ; l'homme de génie est le créateur lui-même. [175]

まずは低い価値しか持たない「職人 (homme de métier)」の段階があり、建築家はこの次元を乗り越えた存在であることが想定されている。次にルドゥにとっての建築家イメージである、「創造主の作り出した自動機械」の段階がくる。さらには、「天才」は創造主それ自身に他ならないと彼は言う。ルドゥによれば、造物主としての神性は属人的なものではなく、建築家の「天才 (génie)」、それから「想像力 (imagination)」に宿るのである。

想像力は、建築家の思想を、彼が扱おうとする主題と同等の次元にまで高めるための、唯一の手段である。この [...] 力は神性そのものであり、広大な空間を内包する。天穹がその神殿の丸天井を成す [...] 想像力はその全能性とともてに永遠である [...]。³⁵

[L]'imagination [...] est le seul moyen d'élever la pensée de l'Architecte au niveau du sujet qu'il a à traiter. Cette puissance [...] est la divinité même ; elle comprend l'espace immense ; la voûte de son temple est celle des cieux [...] elle est co-éternelle avec sa toute-puissance [...]. [142]

天才も想像力も、極めて 18 世紀的な観念である。ここで例えばデュボスの『詩と絵画についての批評的考察 (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*)』

³⁴ 白井訳、第 2 巻、38 ページ。

³⁵ 白井訳、第 2 巻、14-15 ページ。

(初版 1719 年) にみられる天才観や、カント『判断力批判』(1790 年) における想像力(構想力)などを論ずる余裕は無いが、概して言うなら、「天才」概念の称揚は個人の創造性を神格化するものであり、また「想像力」とは内面において自発的・能動的に形を創出する、創造的な能力の謂いであった³⁶。ルドゥの「天才」や「想像力」理解もまた、このような同時代の思潮から隔たるものではない。

建築家はまた、その創造の過程を通じて神的な力を召還するとルドゥは言う。

建築家は、たとえどんなに凡庸なものであっても、住居の雰囲気³⁷を彼の尊厳と同じ水準にまで高めるだろう。天上の力を招き、(建築物の)用途が日常的な需要に与えた観念と一体化させるだろう。彼は知識を召還し、その扱いの中に取り入れるだろう。彼に命令を下す天賦の才を以てしても、有益な熱狂を掻き立て、自らに課した調和の義務を果たすのに適したモチーフを探し出せないならば、そのときこそ彼はオリュポスの住民たちを降臨せしめるであろう。

37

L'Architecte élèvera le ton des habitations les plus communes au niveau de sa dignité ; il invitera les puissances du ciel à s'identifier aux conceptions que l'usage a consacrées aux besoins journaliers ; il appellera le savoir, le forcera dans ses retraites, et si le génie qui lui commande ne trouvoit pas dans sa recherche des motifs plausibles pour exciter l'utile enthousiasme et payer le tribut d'harmonie qu'il s'est imposé, c'est alors qu'il fera descendre les habitants de l'Olympe [...].[148]

「建築家」と「造物主」のイメージを度々重ね合わせるルドゥであるが、それは「神の座を人間が占めるようになった」という意味での(ルネサンス的な)人間中心主義とは異なる。建築家が備える才能と想像力に神的な性質が宿っており、建築家の創造行為が神性を帯びるとというのが、彼の基本的な発想である。(なお、上記引用部に登場する「用途が日常的な需要に与えた観念」や「妥当なモチーフ」とは、「建築はその^{カラクテール}性格に相応しい外貌を備えるべし」という当時の建築思潮に基づくものであろう。「建築の^{カラクテール}性格」については、既に第3部で詳述した。)このようにして建築術は、宇宙の創造過程を再演することとなる。

³⁶ 佐々木『美学辞典』、「想像力」および「天才」の項目参照。

³⁷ 白井訳、第2巻、18ページ。

建築家はその叡智において命令を下す。彼はピトレスクな世界の統治者である。そしてその寛容な鷹揚さにおいて、神聖な精神の稲妻を轟かせる。³⁸

L'Architecte, dans sa sagesse, commande ; il gouverne le monde pittoresque, et dans son généreux abandon fait rouler des foudres d'esprit divin. [66]

製塩所の建築家は創造主と同位置にまで昇進し、アルケ・スナンの王立製塩所やショーの理想都市の建設作業は、宇宙創造に準えられることとなる。さらには、この都市建設＝世界生成のプロセスを入れ子構造として嵌め込んだ書物の執筆もまた、世界を俯瞰しつつ創造するデミウルゴスの営為の性質を帯び始める。既に『建築論』の冒頭で、ルドゥは次のように宣言していた。

これから一つの都市の計画を、その都市に相応しい発展を遂げる様とともにお見せしよう。私はそれを予言していたのだ。³⁹

Je présentai les projets d'une ville avec les accroissements dont elle étoit susceptible ; je l'avois prévu [...]. [40]

第2章 宇宙と都市

2. 1. 宇宙秩序の反映としての都市

ルドゥにおいて建築家は造物主であり、したがって彼が創造する都市は宇宙の秩序の反映物となる。アルケ＝スナンの製塩所および「ショーの理想都市」は、言葉通りの意味で惑星の布置を再現している。ルドゥ自身、「建築は世界を照らす慈悲深い星々に相似している[7]」と言明している。このことは、「ショーの都市の墓地の透視図」と題された（ルドゥの「奇妙さ」を示す例としてしばしば取り上げられる）図版が、端的に示すであろう【図 5-1】。この図について、ルドゥは「動く量塊 [= 六つの惑星] は、「永遠」が予め規定したに法則に従って整列する[195]」と説く。惑星は、その形態において「ショーの都市の墓地」【図 5-4】という球体建築の体現物となるが、ルドゥが「惑星の整列」という表現で想定しているのは、理想都市全体の中での建築物の配置関係である。そこで太陽に相当するのは、中心に置かれた権力の座であり、視線という光線を周囲に放ち、またゾロアスター流太陽崇拝のた

³⁸ 白井訳、第1巻、49 ページ。

³⁹ 白井訳、第1巻、28 ページ。

めの祭壇としての機能も付された、「監督官の家」である。諸惑星に相当するのは、円弧上に並べられた諸々の建造物であるが、惑星との対応関係までは、ルドゥは明示していない。

三宅理一も指摘する通り、ルドゥは『建築論』のいたるところで、異教的古代の神々を召還する。

ルドゥの長大な建築論には、いたる所に古代の神々が登場する。さながら、ルドゥが古代神話の世界と合体し、その中で神々とともにひとつの建築の世界を創り出しているようでもある。こうした神話的世界の創出は、18世紀後半の世代の建築家に特徴的といえよう。[…] こうした汎神論の世界の背景には、古代世界への強い衝動、それもいわゆるリバイバリズムとしての様式的な復活ではなく、古代の建築の起源、そして世界の起源そのものに遡及することによって、新たな創造のダイナミズムを得ていこうとする衝動が潜んでいた。宇宙論的な視点から見れば、その衝動を惹起するものとして、宇宙の根源としての太陽と月、そして五つの惑星が基本となる。こうした天体の星は神々と対応し […] ルドゥのショーの製塩工場の構想には、こうした汎神論的な世界が前提となり、建築はおのおのの神々の聖所となる。⁴⁰

ルドゥは「ショーの理想都市」について、一人称による「旅行記」の体裁を採りつつ描写する。一人の建築家——ルドゥ自身の分身——は半ば想像に基づく都市の中を歩き回り、自らの経験と見聞を語る。第4部で検討した通り、この旅程とショーの理想都市（そしてそのプロトタイプであるアルケ=スナンの製塩場）は、ともにフリーメイソン流の宇宙観・世界観を反映したものである。建築家であり、そして書物の著者でもあるルドゥは、旅行者の語りによって書物内に展開する都市という形態を借りて、一定の秩序と象徴体系を備えた、宇宙の等価物を創造しようと試みたのだ。

ルドゥによる製塩所——自己完結した都市の縮小版——は、ルネサンス時代の文人ジュリオ・カミッロの記憶劇場【図 5-5】とも形態上の共通点を有するだろう。カミッロの劇場は、7層の階層構造と7つの通路の各所にイメージをちりばめた半円形の木造劇場であり、天動説的宇宙観（七惑星が地球を同心円状に囲む）を反映したものとされる⁴¹。劇場の中心に立つ観者は、視線を上昇させつつ想像力の裡で

⁴⁰ 三宅『エピキュリアンたちの首都』261-262 ページ。

⁴¹ ペルジーニ『哲学的建築』49-54 ページ（ヴィグリウス・ツィケムスの1532年の書簡に

各イメージを辿ることで、天地創造の過程と人間が叡智を獲得する諸段階を迫体験する。カミッロにあっては、劇場の中心は宇宙の創造者たる神の視座であり、観者はその位置を擬似的に迫体験する。ここで前提とされているのは地球中心の天動説であり、諸惑星とそれに対応する古代ギリシアの神々、それから四大元素である。対してルドゥにおいては地動説が採られ、中心に置かれるのは太陽であり、そこを代理的に占めるのは建築家と視線による権力の保持者たる監督官の二者である。ここにもルドゥの混淆的な——折衷的というのとは異なる——性質が現れている。彼の創成したもう一つの宇宙としての劇場空間は、カミッロ的（ルネサンス的）な神秘主義の伝統を引きつつも、監視による権力性の担保という極めて近代的、機械的（非人間的）な契機も含み持っているのである。

『建築論』の世界観は、創造主義的、機械論的、静態的なものである。これは、ニュートンによる宇宙空間、すなわち一切の外的事物とは無関係に成立している、常に均質で不動な絶対静止空間という発想とも共振しているだろう。

2. 2. 礼拝堂のシンボリズム

この小宇宙の中心に据えられた「監督官の館」は、実現された製塩所においても理想都市においても、その内部に礼拝所（chapel）を擁している。監督官の館に礼拝所を併設するという構想は、すでに第一案の段階から存在していた。「王立製塩所第一案」【図 5-6】では、監督官の住居（アルファベット B が付された部分）の左端に、円形のプランを持つ礼拝所（アルファベット C）が設けられている。アルケ＝スナンに実現した製塩所においても、正面階段を昇った 2 階と 3 階の空間が礼拝所に当てられており、これは『建築論』に収められた「監督官の館」の平面図【図 5-7】および断面図【図 5-8】とほぼ一致する。

この断面図——右下の署名には「スリエ彫版、1776」とあり、王立製塩所建設中の期間に作成された図面と分かる——もまた、その奇妙さで読者の眼を引く図版である。建築物の上階部分（2～3 階）は吹き抜けの空間となっており、2 階部分をほぼすべて占める階段（ルドゥによれば 30 段）の上に、パラディアン・モティーフ

おける、カミッロの劇場の描写部分を抜粋）；イエイツ『記憶術』148-149 ページ（ツィケムスの書簡に基づく、イエイツによる復元）。もっとも、カミッロ『劇場のアイデア』訳者の足達薫は、円形劇場はあくまで隠喩で、劇場を解釈するために最も適切な図式は、16 世紀の記憶術書に頻出するフラットなグリッド（方眼）構造であるとしている。（足立薫「ジュリオ・カミッロと記憶の劇場——その歴史的 position と構造」、カミッロ『劇場のアイデア』243 ページ。）

による壁龕がある。その前で、何かの祭祀なのか、あるいは祈祷か、一人の司祭が両手を広げている。光と影の対照が、空間にドラマティックな効果をもたらしている。この「上部から差し込む光」のイメージは、『建築論』に収められた複数の図版を貫くライトモチーフとなっている。上掲の「監督官の館の短辺方向の断面図」の他、「貧者の家」【図 5-2】、「ブザンソンの劇場への一瞥」【図 5-9】、また下方から照らす光線であるが、「ショーの都市の墓地、立面図」【図 5-1】などもこの系譜に連なる。言うまでもなく、ここでは太陽という象徴的な存在が——しかし太陽そのものは描くことなく——示唆されている。

「監督官の館」内部の礼拝所の神性を体現するために、建築物のモルタルには神々が混ぜ合わされる、とルドゥは言う。キリスト教会の祭壇にはしばしば聖遺物が混ぜ込まれるが、ルドゥの発想はこのキリスト教的慣行も連想させる。

これら帝国で最強の神々、宇宙に法則を与えた神々は、どうなるのだろうか。彼らが変貌するものとは？ 彼らは、製塩所監督官の家の世俗的な基礎が築かれる敷地の、地下の小石を繋ぎ固める人目に付かないモルタルと混ぜ合わされるだろう。この建物は、あなたが瞥見した岩の頂上から湧き出る塩水を受け止めるための庭の、中心に配置されるであろう。⁴²

Que deviendront ces dieux du plus puissant des empires, qui ont donnée des loix^{sic} à univers ? Ce qu'ils deviendront ? Ils vont être amalgamés avec des mortiers ignorés qui lient les cailloux souterrains sur lesquels on élève les assises profanes de la maison d'un directeur de salines. Cet édifice sera placé au centre d'une cour destinée à recevoir les eaux salées qui prennent leur source dans le sommet du rocher que vous appercevez^{sic}. [131]

ルドゥは「神々 (dieux)」という複数形を用いている。この監督官邸内の礼拝所が捧げられ、基礎部分にはその神性が混ぜ込まれるという「神々」とは、明らかにキリスト教的な唯一神ではなく、この「礼拝所」もまた異教的な要素を含み持つと考えてよいだろう。同じく「監督官の館」を説明した箇所、ルドゥはこの建築物が「太陽の祭壇」の代理物としての機能も併せ持つことを説いている。

ここでは、光明の神の痕跡は消え去る。祭壇は中心に置かれる。約束されたその日は光り輝いている。ただ祭司だけが見え、光に照らし出される。天から降

⁴² 白井訳、第2巻、6ページ。

臨した神性そのものが、その威厳と光輝においてその場を支配しているようにも見えるだろう。⁴³

Ici les traits du dieu de la clarté disparaissent ; l'autel est au centre, le jour réservé est radieux ; le ministre est seul aperçu^{sic}, seul éclairé ; on croiroit que la divinité elle-même descendue des cieux occupe la place dans toute sa majesté, dans tout son éclat. [142]

つまりこの礼拝所は太陽崇拜と重ね合わされており、王の代理人であり監視者である監督官は、また祭司の任も兼ね備えることとなる。ここでは、都市の中心つまり監督官の館は権力、そして聖的な象徴性によってその意味を充填されている。そして権力的な眼差しと光輝ある聖性、この両者を繋ぎ合わせる象徴物が、太陽なのである。

しかしまた、この「中心」は多義的で流動的であり、ときには空虚なものでもある。旧体制下の財政システムに組み込まれたアルケ=スナンの製塩所において、中心を占めるのは王権の代理人であったが、革命による王制崩壊後に出来た「ショーの理想都市」の監督官は、既にそのような権力の正統性を喪失している。

なるほど『建築論』では、パノプティックな監視の視線がもつ権力性が謳い上げられてはいるが、実のところ「監督官」が登場するのはわずかに冒頭部分、主人公兼語り手である「私=建築家」の案内役として現れるのみである。中央集権体制下の国王は殺され、かつての政治的象徴としての「中心」は、いまや空座となる。ルドゥは円形や球体を「純粋な形態」として特権視したが、その具現化の一つである「ショーの都市の墓地」においては、球体建築の内部に充填されているのは、徹底した虚無である。奇しくも、ルドゥの兄弟子ブレの考案したニュートンのセノタフ——セノタフとは内部に遺骸を置かない、空の墓の謂いである——もまた、その内部は宇宙を表す空洞となっていた【図 5-10】。革命後の「ショーの理想都市」においては、空白と化した中心の権力の座と、空虚に満たされたセノタフの構造とが重なり合うであろう。

革命後の世界に属する「ショーの理想都市」においては、特権的な「視る」ことの主体性はむしろ、作者ルドゥの立場を仮託された「一人の旅行者」であり「建築家」である「私」に譲り渡されている。「都市の描写」と題された節で旅行者は、「ショーの理想都市」の地形と配置を、眼前に広がる情景の描写として説明する。まず冒頭では、塩水がもたらす産業によって形成されたこの都市が、天地創造のプロセ

⁴³ 白井訳、第2巻、14ページ。

スの再現であることが謳い上げられる。

自然の作者は、原子の集まりから宇宙を構成した。混沌が成長し、世界に空間を譲り渡ししながら、原子に誘引的な衝撃を与え、蒼穹を構成し、深く海を穿った。今日では、液体の集まり [=地下塩水のこと] が新しい中心を描き出し、地球の住人たちの産業をもたらす。寓話によれば、ユノーの乳房からこぼれ落ちた一滴の乳が、天の川を生んだ。ここでは、それは空中に吊るされた一滴の水である。この水は滴り落ちながら次第に価値を増幅させ、今あなたが御覧になっている、地方の全体図の上に描かれた集合図のような街を築く。⁴⁴

L'auteur de la nature composa l'univers du concours des atômes^{sic} ; le chaos se développa, et cédant au monde l'espace, leur donna l'impulsion attractive, organisa la voûte azurée, creusa la profondeur des mers ; aujourd'hui le concours des liquides trace un nouveau centre, et provoque l'industrie des habitants du globe. La fable nous dit qu'une goutte de lait échappée du sein de Junon produisit la voie lactée ; ici c'est une goutte d'eau suspendue en l'air qui acquiert en tombant une valeur progressive, et fonde la ville dont vous voyez le plan de masse, tracé sur la carte générale du pays. [69]

続いて、この街を前に、語り手が「遠くへと視線を遣る」動作が反復される。「16の通りが一つの中心へと収束するのが見える (on voit seize rue qui tendent à un centre commun) [72]」、「更に遠方には [...] 記念的建造物がある (Plus loin, c'est un monument [...]) [72]」、「さらに遠方へと眼を遣ってみよ (Jetez^{sic} les yeux plus loin) [72]」、「[...] へと視界を拡げてみよ (Etendez la vue sur [...]) [73]」、「眼をさらに遠くへと遣ると [...] が至るところに見える (Si j'étends ma vue plus loin, par-tout je vois [...]) [73]」といった具合である。それは、ショーの都市という一つの完結した世界を、隈無く見渡すことで領有しようとする、視線の政治学である。やがてルドゥは、語り手「私」による独白とも作者自身の言明ともつかぬ形で、視線の拡散と太陽光の放射、そして世界創造のプロセスを重ね合せる。

私の眼前に巨大な円環が開き、広がっていく。それはあらゆる色に光り輝く、新しい地平線である。精力漲る星 [=太陽のこと] が、自然を大胆に見つめ、そしてか弱い人間を見下ろす。肥沃な活動そのものの御身は、畏れずに灼熱の

⁴⁴ 白井訳、第1巻、51ページ。

線を越える。あらゆる資源の母よ、あなたの存在無しには、ただ悲惨以外には何も存在しえない。あなたは生命を吹き込む力を拡散する。あなたは不毛な砂漠と陰鬱な森を陽気に彩る。⁴⁵

Un cercle immense s'ouvre, se développe à mes yeux ; c'est un nouvel horizon qui brille de toutes les couleurs. L'astre puissant regarde audacieusement la nature, et fait baisser les yeux aux foibles humains. Tu ne crains pas, productive activité, de passer la ligne brûlante. Mère de toutes les ressources, rien ne peut exister sans toi, si ce n'est la misère ; tu répands l'influence qui donne la vie ; tu égayes les déserts arides et les forêts mélancoliques. [73]

建築家ルドゥの分身においては、太陽としての眼によって眼差すことは、世界の権力的な領有であると同時に、また宇宙創造の反復的な模倣行為——建築家の造物主としての神格化を担保する——ともなりうるのである。

第3章 眼としての建築家

3. 1. パノプティコンと太陽崇拜

既にフーコーが指摘する通り⁴⁶、アルケ=スナンの王立製塩所も「ショーの理想都市」も、典型的なパノプティコン（一望監視装置）である。世界は徹底的に視覚化される。例えばピラネージの『幻想の牢獄 (*Carceri d'Invenzione*)』（初版 1750 年、第 2 刷 1761 年）【図 5-11】は、螺旋状の迷宮構造や、複数視点からの透視図法の縫合、視覚を遮る構造物や拷問具の充溢など、一貫性の崩壊した空間を現出させており、その意味ではバロックの末裔である。対してパノプティコン型の監獄を支配するのは、明瞭かつ機械的なシステムだ。ピラネージとルドゥの間に横たわるこの断絶は、空間と視覚に対する認識の転回点を示している。後者にあつては啓蒙の世紀特有の、事物を普く開き、可視性の下に全てを曝け出そうとする欲望と、世界の全てを隈無く、一時の間断もなく眼差し続けようとするオブセッションの支配がある。

ルドゥにおいて「造物主としての建築家」というイメージは、この「視線の権力性」概念とも結合する。ルドゥ自身もまた、1771 年にルイ 15 世よりロレーヌとフ

⁴⁵ 白井訳、第 1 巻、55 ページ。

⁴⁶ フーコー『監獄の誕生』178 ページ。

ランシュ=コンテ地方の製塩所監視官 (Commissaire aux salines) の、次いで視察官 (Inspecteur) の任命を受けている⁴⁷。つまり、万物を監視し統制する「監督官」の眼差しと、かつて「国王の建築家」であり視察官でもあったルドゥの眼差しとは、「監督官の館」において共振するのである。(したがって、『建築論』中の「旅行者と視察官 (le voyageur et l'inspecteur)」と題された節は、ルドゥのアルター・エゴ同士の対話として読むことも可能となる。)「視線による統治」への言及は、『建築論』のテキスト中にも頻繁に登場している。ルドゥの世界観・宇宙観の基底をなすのは、他の感覚に対する視覚の絶対的優位性である。ルドゥは「監視という行為」が持ちうる力に対して、極めて自覚的であった。円形をなす都市の中心には監督官の館が置かれ、そこから放たれる視線は遍在的なものであり、あらゆる空間、あらゆる事物が可視的な対象と化す。ルドゥは繰り返す。

何一つとして、監督官の特権的な位置から見過ごされることはない。⁴⁸

Rien n'échappe à la position dominante du directeur. [67]

放射線の中心に位置するために、何ものも監視から逃れることはできない。監視という行為は、他の百の眼が眠っている間にも百の眼を開き、その燃え上がる瞳孔は不安な夜を絶え間なく照らし出す [...]。さて平面図に戻ろう [...] その形態は、太陽の描く航路のように純粹である。すべてが、怠慢な眠りから隔絶されている。⁴⁹

[P]lacé au centre des rayons, rien n'échappe à la surveillance, elle a cent yeux ouverts quand cent autres sommeillent, et ses ardents prunelles éclairent sans relâche la nuit inquiète [...]. Mais revenons au plan [...] la forme [i.e., un cercle] est pure comme celle que décrit le soleil dans sa course. Tout est à l'abri du sommeil de l'oubli. [77]

この監視の仕組みがショーの理想都市の形態や配置を規定することは、『建築論』の末尾でももう一度反復される。

建築術の最大の関心は [...], 監視を確実にすることにある [...]. 細部への関

⁴⁷ Rabreau, *Claude Nicolas Ledoux*, 2005, p. 31, 34. ルドゥが 1771 年に製塩所の総視察官になった旨は、Ledoux, *L'Architecture ...*, p. 35 にも記述がある。

⁴⁸ 白井訳、第 1 巻、49 ページ。

⁴⁹ 白井訳、第 1 巻、58 ページ。

心は、中心に監督官の家を、円周上に労働者の住居を配置する点に存する。⁵⁰
[L]e grand intérêt de l'art [de bâtir] est [...] d'assurer la surveillance [...].
L'intérêt de détail est de placer le logement du directeur au centre, celui des
employés aux extrémités. [240]

ルドゥにおいて、眼は万能の器官である。一望監視施設としての「監督官の館」はその端的な例だが、また「ブザンソンの劇場への一瞥」の図版【図 5-9】も、彼の「眼」という器官への偏執を示すであろう。ジェームズ・スティーヴンス・カールは、ルドゥの「ブザンソンの劇場」の奇想的な図面は、アルベルティの肖像コイン（15世紀半ばの鋳造）の裏面に描かれた「翼の生えた眼」【図 5-12】を連想させる、と言う⁵¹。「エンブレム」の持つ図像性を高く評価したアルベルティにとって⁵²、分けてもこの「翼の生えた眼」は重要なモチーフであった。それは、神の持つ透徹した視力を図像化したものである。

眼はあらゆるものより強い。俊速かつ偉大である。他には言い様がない。したがって眼は第一の、主要な王者であり、人間の諸部分のうちで神のごとき存在である。まさしくそれゆえに古代人は神を、万物を眺めそれぞれの違いを判別する、眼に近い存在と見なしたのである。⁵³

カールの指摘するマッテオ・デ・パスティ作の肖像コイン【図 5-13】の他、ワシントン・ナショナル・ギャラリー所蔵の自画像とされるレリーフにも、このモチーフがあしらわれている。

「神の眼」は、フリーメイソンにとっての象徴的なモチーフでもあった。様々なロジのエプロンの図案【図 5-14】や、フランス革命後の「人権宣言」【図 5-15】の上部にも、光線を放つ眼が登場する。ルドゥによる「眼の特権性」は、このような図像学的伝統と近代的な権力の態様とが相互浸透を為す場に位置している。

優位性を持つ視覚による統治、つまり監視による規律の強制は、ルドゥにとってはまずは神性に属する営為に他ならなかった。「ルー河の水源監視人の家」【図 5-16】を説明した部分では、監視のための建築物の祖は海神ネプトゥヌスであり、人間に

⁵⁰ 白井訳、第2巻、85ページ。

⁵¹ Curl, *Egyptomania*, p. 95.

⁵² アルベルティとエンブレムについては、既に第1部で詳述した。

⁵³ Alberti, *Anuli*, c. 1430. 引用部は Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, p. 93（英訳）からの拙訳。

よる建築はその末裔であることが謳われている。

ネプトゥヌスは眠ることなく、そしてこれら湿った岩々の上に、彼の子どもたちのために、建築術が乾燥させるであろう監視の宮殿を既に築き上げる。⁵⁴

Neptune veille, et déjà il construit pour ses enfants, sur ces roches humides, un palais de surveillance que l'art [de bâtir] desséchera. [51]

古典古代の異教神が建造した「監視の宮殿」は、建築術によって強固な地盤を獲得し、完成されるというわけである。この水源監視人の家は「監督官の館」とは異なり、パノプティックな構造を採るわけではない。しかし、建物の中央に空いた円形の開口部から水流が迸る様は、「ブザンソンの劇場への一瞥」において眼球から放たれる放射光線とも、形態上の相似を為している。視覚と神性との結合は、またゲーテがプロティノスの影響下に認めた詩とも通底するであろう。プロティノスについての覚え書きと同じ帳面に書かれた四行詩は、後に『色彩論』の序論で「古代の神秘家の言葉」として紹介される。

もし眼が太陽のようでなかったら、
どうしてわれわれは光を見ることが出来るだろうか。
もしわれわれの内部に神みずからの力が宿っていなければ、
どうして神的なものがわれわれを歓喜させることが出来るだろうか。⁵⁵

この「引用」に続けて、ゲーテは視覚と光線の親近関係を敷衍して言う。「眼の中には静止した光が潜在していて、内部あるいは外部からのちょっとした刺激がきっかけで誘発されるのである」と。

ルドゥにおいては、神と同様に——あるいは神に取って代わって——また建築家も万能の眼差しを有する。天賦の才を備えた人間（「建築家」もそこに含まれる）の眼差しは、理想都市の監視者同様に、完全で透徹したものである。

天賦の才を備えた人間を、四面の壁の間、その緞帳の間に幽閉してみよう。彼は暗闇の中でも目が利き、世界を計測する。眠りに捉えられることは決してな

⁵⁴ 白井訳、第1巻、37ページ。

⁵⁵ ゲーテ『色彩論』113ページ。

い。56

Enfermez l'homme de génie dans quatre murs, dans ses rideaux; il voit au milieu des ténèbres et mesure le monde; le sommeil n'est pas fait pour lui [...]. [76]

「監督官の館」においても、遍在的かつ絶対的な監視の視線は、眠りを知らずに覚醒し続けることが説かれていた。眠らずに開き続けるアルゴスの眼は、視線の万能性、権力性を担保する一要素となる。このような機械的で官僚的な視線の透徹性もまた、太陽光線の遍在性と浸透性という旧来的なシンボリズムと分かち難く結合している。

3. 2. 視ることのエロティシズム

しかしまたルドゥにあっては、眼は性的な器官でもある。このことは視線の持つパノプティックな権力性と矛盾せず、むしろ眼差しの「対象を支配する」性質、「対象を貫き内部へと浸透していく」性質に由来している。レーベンシュテインは、ショーの理想都市においては性的放蕩のための館「オイケマ」はむしろ貞淑な器官であり、むしろ「監督官の館」や「ブザンソンの劇場」に体現される「眼」こそ淫猥であると言う。「眼と同様に、石造の巨大なファルスは一つの枠組 (cadre) である。しかしそれは慎み深い枠組である。淫猥な枠組、ないし機関 (organe)、それは眼である⁵⁷」。

このオイケマは屹立した男根型の平面図を持つが、その形態が「語る」ものは立面図には現れ出ない。再びレーベンシュテインの言葉を借りるならば、その屹立は「水平方向の」ものであり「抽象的」である。さらに付言するなら、「オイケマ」の動線は、尿道としての回廊を進み先端部の楕円形の広間へと至る、射精のプロセスをなぞるものであるが、広間の先端には開口部が無く、したがって射精も不可能となる。この不能さに代わって性的な達成を完遂するのは、貫入的な視線を放つ眼である。

「見ること-見られること」には、性的な暴力性や支配-被支配関係が不可避につきまとう。このことを露悪的なまでに暴き出したのが、ルドゥの同時代人サドであった。『ソドム百二十日』に登場する放蕩の饗宴の間、シリング城の「集会室 (un

⁵⁶ 白井訳、第1巻、57ページ。

⁵⁷ Lebensztejn, *Transaction*, p. 81.

cabinet d'assemblée)」がもつ劇場構造【図 5-17】には、視線の持つエロティックな権力性が、端的に現れ出ている。サドの綿密な空間描写を引いてみよう。

それは半円の形をしていた。円弧の凹部には広大な鏡張りの壁龕が四つあり、見事なオットマン・チェアが設えられていた。これらの四つの壁龕はその構造上、円を二分する直径と真正面から向い合う造りになっていた。四つ脚の座面の高い玉座が、直径をなす壁を背にして置かれていた。それは語り女のための座であり、聴衆のための四つの壁龕とちょうど向き合うのみならず、半円形が小さいために、それぞれの壁龕からさして離れていなかったのだから、聴衆はその語りを一言漏らさず聴くことができた。なぜなら語り女は劇場の俳優のような位置を占めていたからであり、壁龕内の聴衆はさながら階段敷にいるようであった。

Il était d'une forme demi-circulaire. Dans la partie cintrée se trouvent quatre niches de glaces fort vastes et ornées chacune d'une excellente ottomane ; ces quatre niches, par leur construction, faisaient absolument face au diamètre qui coupait le cercle. Un trône élevé de quatre pieds était adossé au mur formant le diamètre. Il était pour l'historienne : position qui la plaçait non seulement bien en face des quatre niches destinées à ses auditeurs, mais qui même, vu que le cercle était petit, ne l'éloignant point trop d'eux, les mettait à même de ne pas perdre un mot de sa narration, car elle se trouvait alors placée comme est l'acteur sur un théâtre, et les auditeurs, placés dans les niches, se trouvaient l'être comme on l'est à l'amphithéâtre. ⁵⁸

かような契機は、フリーエ『愛の新世界』での「恋愛法廷」の描写にも継承されている。それは共同体ファランジュの構成者たちとその訪問者たちとの間で一種の婚姻関係を取り結ぶためのプロセスであり、互いを観察し合うための劇場的空間が用意されている。

つぎに一同は偵察の間に移る。これは向かいあう二つの審理場からなっており、そのそれぞれが階段状になっている。部屋の片隅に座った人物が、もう片側の三段に分かれた階段席を移動している人々のことをまっすぐに見られるように

⁵⁸ Sade, *Sodome*, p.55-56.

するためである。一方の側には冒険者たちが配置され、もう片方には共感の志願者たち全員が配置される。⁵⁹

その場に居合わせる全員が、「共感音階」を同じくする相手の姿を見、観察し合うことで、精神的な親和性と肉体的な相性が判断できる、とフーリエは言う。

窃視の欲望を駆り立てる劇場空間を構想したサドや、眼差しの交錯と構合がアナロジーで結ばれるフーリエに比べて、ルドゥにおける視線のエロティシズムは形而上のものである。それは具体的な身体を欲望するものではなく、世界の統治と支配という抽象的な次元にのみ関わっている。そもそも『建築論』中の理想都市において住民は不在であり、現実的な肉体を備えた人物は——知覚と認識の主体である「一人の旅行者」を除いて——ほとんど登場しない。視察官や監督官、医師トルナトリといった人物もわずかながら顔を出す、いずれも内面も身体性も希薄な存在である。「ショーの理想都市」はしばしば、後のいわゆる「空想的社会主義」思想のプロトタイプと目されてきたが⁶⁰、構成員不在のこの都市は共同生活を送る集団ないし場という意味での「コムニオン」ではなく、この点で後行世代のフーリエやロバート・オウエンらの構想とは異質のものである。当初より不在の身体は、象徴的な器官、すなわち「男根」と「眼」として都市の中に回帰するであろう——男根型のプランを持つ放蕩のための館オイケマとして、「視線の放射される場」である「監督官の館」として、あるいは「眼差しが行き交いときに挫折する場」たる「ブザンソンの劇場」として⁶¹。

3. 3. 視線の態様の転回

18世紀とは隠された内部を暴き見る時代であったと、バーバラ・M.スタフォードは看破する。

どうすれば事実の内部^{インテリア}を見られるか。解剖学と、それと切っても切れない切開の術が、深部を相手にする強いられた、技の巧みな、工夫を重ねた、あるいは

⁵⁹ フーリエ『愛の新世界』262ページ。

⁶⁰ 例えばベンヤミンは『パサージュ論』の「W フーリエ」の項で、フーリエ思想の近縁者としてルドゥの名を挙げ、カウフマン『ルドゥからル・コルビュジエまで』（原著1933年）からの一節（貧民救済院と「オイケマ」についての説明）を引用している。ベンヤミン『パサージュ論』第4巻、198ページ。

⁶¹ 「ブザンソンの劇場」の「性的建築」としての性質については、第3部で展開した。

暴力的な研究なべてに対する 18 世紀の^{パラダイム}模範であった。62

外壁が崩落し内部構造が露呈した廃墟表象や、皮を剥がれた解剖図、そして表層に現れた可視的徴候から不可視の内面を解読する術である観相学は、このような認識枠組の端的な現れである。しかし、ルドゥにおける視覚のモードは、さらにラディカルだった。外皮を剥ぎ取り、孔を穿つことで内奥の一部を露呈させるのではなく、初めから覆い隠された部分など毫も無い、完全な可視性の下にすべてが晒されているのが、彼一流のパノプティックな視覚性の態様である。この「隈無く見渡す透徹した視線」への信仰は、視覚的障壁を完全に取払い内部を徹底的に明示した建築断面図——外壁を不完全に残し、表層に穿たれた裂開から内部を透かし見させるピラネージ【図 5-18】やジョセフ・マイケル・ガンディ【図 5-19】とは対極的な方法である——や、アイソメトリー——一点透視図法が不可避に内包してしまう線分の短縮や角度の歪形を回避し、より「正確」な図形情報を伝達するための図法——に近似した透視図にも、形を変えて現れ出ているであろう。ここでは、可視的世界には毫も蔭となる部分、隠された部分があってはならないのである。

ルドゥにおいては、一つの建築物は純粹幾何学形態という独立的部分の組合せとして構成され、個々の^{キャラクター}性格を体現する。都市の構造を規定するこのような「部分の自律性」とは対照的に、その場を統べる視覚は包括的であり、都市を全体として覆い尽くすであろう。

ルドゥの理想都市を支配する「眼」は、すべてを焼き尽そうとする太陽である。そして、世界の創造者であり、監視による支配者であり、太陽のシンボリズムを纏う「巨大な眼」としての建築家——それが「作者」であり「語り手」であり、同時に書物内の空間に参入する「一人の旅行者」でもあるルドゥの、根源的な自己イメージであった。

第 5 部 結語 世界創造の模倣と「建築の起源」の再演

ルドゥの理想都市が、「書物」というメディアの物質性、形式性、視覚性と根本的に結びついたものであることは、既に第 4 部で詳述した。それはルドゥ自身による『趣意書』の表現を用いるなら「建築の博物館であり、百科全書」であり、同時に仮構的な空間性を持った一つの世界である。そしてその「世界」は、最小単位への分節化と分類、そして単位同士の互換性や組合せの任意性という点で、一種の言語

62 スタフォード『ボディ・クリティシズム』76 ページ。

体系を成している。世界のデミウルゴスとしてのルドゥは、書物（テキストとイメージのダイナミックな相互関係によって成立する）の作者であり、テキストの記述者であり、そして建築の形態という言語によって「語る者（narrator）」でもある。

ルドゥのほぼ同時代人ロレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』（1760-67年）は、これまた『建築論』に比肩する奇書であるが、ここにも縮小された理想都市を構築しようとする試みが登場する。第6巻の21章以降、主人公の叔父で退役軍人のトウビーが、都市の平面図の蒐集と研究への偏執的な没頭からさらに進んで、庭にミニチュアの城塞都市を建造し、同時期に起きているスペイン王位継承戦争の戦闘の再現を企てるのである。

私の叔父トウビーは […] イタリアからフランダースに至るほとんどすべての城塞都市の図面を携えて、ロンドンから移ってまいりました。 […] 叔父のやり方というのは、世にも簡単なものでしたが、つまりこうでした。どこかの町が包囲されると聞くや否や […] まずその町の図面を出して来て […] それを自分のボーリング用芝生の正確な寸法に合わせて拡大する、そして、その芝生の正面に、荷造り用のひもを大きく巻いたのを持ち出して来たり、それぞれの角々や突角堡のところには地面に小さな杓を打ちこんだりして、平面図通りの線に移す、その次には現地の側面図と築造物の図をとり出して、壕の深さとか斜面の角度とか、——斜堤の傾斜工合とか、胸壁やまたその胸壁の内側の射撃用足場の正確な高さとかをいちいちきめて——あとは伍長に仕事にかからせると——小気味よく仕事は進んでゆくのでした。⁶³

トウビー叔父が都市図の蒐集に没入するきっかけは、負傷による退役後、周囲の人々に自らの戦功を語る際の必要性からであった。講和条約が締結され戦闘が終局を迎えても、トビーは庭先に想像上の城塞都市を作り続ける——それは負傷により半ばで潰えた自らの理想を完遂させるための、^{イメージル}想像的な理想都市建設の企てであった。この「トウビー叔父」同様に、信仰上の疑義による投獄中に『太陽の都』を著したトンマーゾ・カンパネッラ、獄中で浩瀚なリベルタンの世界（そこでは旅行と建築空間が重要な要素となる）を構想したサド、時代を下ってソヴィエト連邦のテクノクラートの建築家であり、不遇の晩年に「太陽の都」を構想したイワン・レオニドフ、そして何よりルドゥもまた、かつて謳歌した権限や自由を剥奪された失意の後に、縮小された——しかし途方もない理念と妄執を充溢させた——理想世界の建造

⁶³ スターン『トリストラム・シャンディ』中巻、348-349 ページ。

に乗り出している。

しかしルドゥは、理性的思考や実践的スキルを欠いた、ロマン派的な語彙を借りるならば「狂気の天才」とも言うべき芸術家では、けっしてなかった。彼の人的交流関係や建築家としての職位からは、19世紀的な近代都市計画を推し進めた^{テクノクラート}技術官僚たちの先駆者という性質も辿ることができる。彼がアルケ=スナンの王立製塩所監視官 (Commissaire) を務めていた際、その上司に当たる総監の職には、国立土木学校学長を兼任するジャン=ロドルフ・ペロネが就任していた。国立土木学校 (École nationale des ponts et chaussées、2008年に École des Ponts ParisTech と改名) とは、テクノクラート養成のためにルイ 15 世治世下の 1747 年に設立された土木工学専門の高等教育機関であり、ペロネはその初代学長であった。ルドゥ自身は、この国立土木学校に学籍を置いたことも、教鞭を執ったこともない⁶⁴。しかしペロネを通じて、当時この学校で教えられていた技術や都市・建築をめぐる思想に触れた可能性は大いにあるだろう (またペロネの方も、ルドゥの製塩所案からの影響を伺わせる、グロッタを下部に配した橋梁案を残している⁶⁵)。繰り返して論じてきたように、ルドゥが位置するのは、旧時代と新体制の移行期ないし転回点であり、その造形と思考は、神秘主義と合理性の、ロココ的な有機的曲線の滑走による装飾性と純粋幾何学性の、アンシャン・レジームと進歩主義のアマルガムとして析出する。デミウルゴスという隠喩や眼差しのシンボリズムによって自己を支えつつ、同時にまたテクノクラートによる「国土行政」の黎明期の状況に身を置いていたこともまた、ルドゥの「時代の結び目」としての特徴の、一環を成しているであろう。

あらゆる知識を結集するこの芸術 [=建築] は、思慮深い魅力によって、一般的な政治機構や宮廷政治、公的および私的な慣習、学問、文学、農村経済、商業と結び付けられてはいないだろうか？ 建築家、太陽と同じ瞬間に生まれ、地球の息子であり、住まう土地と同じくらい古くから存在する彼が、無視すべきものがあるだろうか？ 誕生したばかりの人類を悪天候や夏の灼熱、冬の寒冷から護り覆うために、建築家が必要ではなかっただろうか。建築家は世界が開闢するやいなや、活動を開始したのである。⁶⁶

Cet art qui rassemble toutes les connoissances, n'est-il pas lié par des attractions sensibles, à l'administration générale, à la politique des cours,

⁶⁴ 当時の国立土木学校には専任教員はおらず、学生教育は外部の専門家らによる不定期の講義や現場研修によって行なわれていたという。北河『近代都市パリの誕生』24-25 ページ。

⁶⁵ Picon & Yvon, *L'Ingénieur artiste*, p. 92 ; 北河『近代都市パリの誕生』28 ページ。

⁶⁶ 白井訳、第 1 巻、13 ページ。

aux mœurs publiques et particulières, aux sciences, à la littérature, à l'économie rurale, au commerce ? Est-il quelque chose que l'Architecte doive ignorer, lui qui est né au même instant que le soleil, lui qui est le fils de la terre, lui qui est aussi ancien que le sol qu'il habite ? N'a-t-il pas fallu des Architectes pour abriter l'homme le jour de sa naissance, des intempéries de l'air, des ardeurs brûlantes de l'été, des glaces de l'hiver ; il a tout mis en action dès le commencement du monde. [17]

「建築家＝造物主」としてのルドゥによる「世界創造」は、新古典主義の一大論点であった「建築の原型」の模倣的な再演を為している。この時代に「建築の起源」と目されたものには複数の系譜があり、ルドゥもそれを多重的に取り入れている。すなわち、ギリシアないしローマの古典古代建築（歴史的過去への遡行）、ヘブライズムの流れを汲む「ソロモンの神殿」（神話的始原）、旧約聖書における天地創造の挿話、（宗教的「自然状態」としての「原始の小屋」（観念的な起源）、形態のもっとも単純かつ純粋な最小構成単位としての幾何学図形（観念的・抽象的な起源）等の混淆物である。ルドゥにおいてこれら諸々の「起源」は、それぞれ形態（意匠、オーダーなど）におけるギリシア趣味、天地創造の神という性質をはらんだ「Dieu」概念、「原始の小屋」としての「貧者の家」（裸の人間が日光をしのぐための木陰）、さらには「建築のアルファベット」としての純粋幾何学形態の使用という形で体现される。すなわち、この建築家が援用する、自己表象であり自己顕彰としての「造物主としての建築家」観は、自らの営為をその都度「起源」へと差し戻し、その正統性と唯一性を担保する切り札でもあったのである。

ルドゥは実在の建築物群（とりわけアルケ＝スナンの王立製塩所）を、それらを書記素とする「ショーの理想都市」を、さらにはその空間をイマジナリーな次元で内包する『建築論』という一続きの書物を創造したが、また「建築のアルファベット」の任意の組合せにより無限に創成可能な、新たな「言語」をも構想した。造物主としてのみならず、世界の始原としてのロゴス——初めに言 [Λόγος] があつた。言は神と共にあつた。言は神であつた。[...] 万物は言によって成つた⁶⁷——の発明者、操作者として、世界を統べる者。ルドゥにおいて常に大文字で綴られ続けた「建築家」とは、このような存在であつた。

⁶⁷「ヨハネによる福音書」1:1。引用は『聖書 新共同訳』日本聖書教会、1987年、新訳聖書 163 ページより。

結語

本論文で扱ったのは、新たな言語創造者としてのルドゥである。彼による建築とその構想は、文字（第1部、第2部、第5部）、あるいはまた書物（第4部）として存在する。それはただ単に、彼の建築家としての集大成が『建築論』という書物であるというに留まらず、彼にとっての建築の真髄が、この二つの隠喩に依ることを意味する。「文字」とは類型化された記号であるが、ときに意味内容が剥落し、視覚的な「形象」として出現することもある。この「文字」は有機体と繋がっている。そこには「受肉」という契機が介入するのだ。エンブレム読解（とその無効化）としての建築の観相学（第2部）であり、また万能の「眼」——理想都市における権力性と建築家の神聖化を共に象徴する——と馴致された男根——ルドゥの構想はサド的放蕩に近接しつつも、常にその手前で「美德」へと折り返されてゆく——の二つの器官を極とする、紙上の理想都市計画（第3部）である。

「文字」の有する物質性や視覚性は、エンブレムないしヒエログリフという、視覚的形象でありつつ、解読すべき「謎」として立ち現れる記号と繋がっている。第1部では、ルドゥの建築構想が露呈させる「文字としての建築」^{キャラクター}について論じた。ここで「文字」とは、意味内容を持つ言語記号と視覚的形象とのあわいを振幅するものであるが、同時にまた、組み合わせによって様々なヴァリエーションを算出しようような、事物を構成する基礎的単位（「建築のアルファベット」）としての次元もある。ルドゥにおいて、後者の次元に属する「文字」とは純粋幾何学図形であり、これは建築の観念的な「基本要素」の追究が辿り着いた解の一つであった。それと同時に、ルドゥにとっての幾何学図形はまた、神秘主義の伝統に連なるようなシンボリズムをも内包している。ルドゥは同一の形態（例えば円形）において、旧制度（絶対王政、封建制度、神秘主義）から近代（装置化・システム化された統治、資本主義）への転回を体現し、バロック的なものとモダニズムとを併存させる。そこでは、「部分」や「単位」への分解という18世紀的な契機と、「総体」への志向とがせめぎ合う。このような新旧二つの制度の「過渡期」ないし「転回期」としての性質は、建築家ルドゥとしての仕事全般に伏流しているが、とりわけ『建築論』という書物におけるその顕著な現れは、「眼」のエンブレムとして読者を驚かせるイメージの数々である。

ルドゥの時代の建築思想にとって、文字^{キャラクター}の類型学はまた「建築の性格」^{キャラクター}の問題でもある。建築物はその性質や用途、属性等に適合的な外観を有することで、自身の性格を「観る者の眼に語りかける」べしというこの規範は、やや先行して興隆する観相学と通底性を持つ。ヒエログリフもしくはエンブレムとしての建築物は、ここでは

その性^{カクテール}格を読み取られるべき可視的な表面、すなわち顔貌と化す。ルドゥの建築構想は後代に「語る建築」と名指されるが、しかしその「語り」は必ずしも意味内容を透明に伝達するものではない。タガ職人の作業場をタガ状の円環で構成するなど、リテラルに「建築の性^{カクテール}格」体現を目したはずのルドゥであるが、ときにその「語り」の内容は、沈黙や過剰な饒舌ゆえに不透明なものとなる。建築物の「顔貌」において、異種混淆的な、言い換えれば言語的混乱としての怪物^{モンストル}が現出し、「観相学」を妨害するのである。

ルドゥの建築構想は、この性^{カクテール}格概念において、同時代の生命科学や自然科学とも通底していた。ルドゥの建築構想の特筆すべき性質に、その生政治的な側面がある。とりわけ、身体と性をめぐる政治的・社会的思想——望ましい「法制(législation)」と「習俗(mœurs)」——の建築における具現が、彼の理想都市構想の肝要であった。この「性的建築」という側面について論じたのが、第3部である。ここでは教育、労働、連帯という18世紀後半という時代の特徴を成す概念の背後に、性的身体とも言うべき契機^{アトリエ}が潜んでいたことが、種々の建築物——放蕩の館、教育の場、作業場など——の構想の分析において明らかにされた。

本論の論述対象はルドゥであるが、この建築家を分析するに際して頻繁に言及せざるを得なかったのが、サドである。この聖侯爵は「美德の人」ルドゥにつき従う「影」であり、前者の分析によって後者の性質が逆照射される。この二人は何より、工場、施療院、監獄、性的ユートピア（ないしディストピア）、そして監獄という18世紀的空間を共有している。建築物に偏執的な興味を示す小説家サドは、結局のところルドゥ（＝建築家）になり損ねるが、反対に「国王の建築家」ルドゥもまた、冗長なほどのテキストを付した書物によって究極のユートピア建設を目指すものの、しかしサド（＝小説家）にはなれない。サド文学の登場人物たち同様にルドゥも長広舌であり、ときに「語る建築」においても「過剰なお喋り」を見せるが、その饒舌さはやはりサド同様に、時おり言語の透明性を濁らせ「沈黙」に転じてしまう。

「文筆家」としてのルドゥにとって、理想建築構想の集大成が書物という形態をとることは必然であった。書物の視覚的・物理的構造が現出させる仮構的な空間性や、語りの形式が示唆する場所移動の感覚を分析したのが、第4部である。「イメージとテキストの連関」は今日注目されているテーマの一つであるが、ルドゥによる『建築論』はそのエポック・メイキングな一例を成している。

このようにルドゥの「書法」を追跡したうえで、第5部は、理想都市構想の「執筆者」であり、他方で生涯に渡って「国王の建築家」という旧制度下での身分を署名に入れ続けたルドゥがいかに己自身を記述したか、すなわち、彼の「自己表象」という

テーマに焦点を当てた。それは世界創造者としての建築家というイメージに貫かれているが、この造物主は調和的な理想の人間像を拵え上げたピュグマリオンではなく、むしろ入念な設計図と高邁な理想の果てにキマイラの怪物を生み出してしまうフランケンシュタイン博士に近い。建築家としてのルドゥ自身もまた、新古典主義、啓蒙思想、そしてフランス革命という決定的な時代に生れ落ちた、怪物的な存在——時代の理念を体現しようとしつつ、どこかでそれを突き抜け、あるいは大量の夾雑物によって混濁させ、破壊してしまうような創造者——であった。

この「造物主としての建築家」というイメージはまた、「視ること」の権力性と絶対性へと結びつく。ここでもまた、祭祀的な象徴性と視線による抽象的支配という近代性との転回点に、まさしくルドゥが立っていることが確認される。ルドゥが執念く反復する「視ることの絶対性」は、世界を構成する建築家の称揚であると同時に、第1部で展開した「眼」のテーマティックへと再び結びつくであろう。

上述の各テーマ系は、従来のクロノロジカルにルドゥの業績を辿る記述からは零れ落ちてきた、しかしルドゥを、あるいはルドゥを通して彼の時代を語る際には決定的に重要な5点である。

「われ記念碑を建立せり (*Exegi monumentum.....*)」——ルドゥはその畢生の書のタイトルページに、古代ローマ詩人ホラティウス (Horatius) の『歌章 (Carmina)』の一節を引いた。原文は「われ青銅よりも永続する記念碑を建立せり (*Exegi monumentum aere perennius*)」であり、そこには詩の言葉が堅固な物質より生き長らえることへの自負が込められている。ルドゥもまた自らの書物の、「モニュメント」としての永続性を確信していたのであろう。この「言葉」と「書物」への信頼は、例えば同業者のブレが、マニエリスム期の画家コレッジョの言「私もまた画家である (*Ed io anche son pittore*)」を自著のエピグラムとしたのとは対照を成す。

ルドゥの建築と都市をめぐる構想とは、すなわち様々なレベルでの「文字」と「言語」、「語り」についての方法論の模索に他ならなかった。本論が明らかにしたのは、この「都市の書法」の追究者としてのルドゥであった。

補遺：ルドゥ『建築論』（1804年刊行）の構成

（太字は本文中に設けられた節タイトル）

タイトル

フロンティスピース

タイトルページ「我記念碑を建立せり（Exegi monumentum.....）」

ロシア皇帝への献辞

「愛はすべてに打ち勝つ（Omnia vincit amor）」

一人の旅行者（UN VOYAGEUR）

図版3：ルー河の橋（PONT DE LA LOUE）

実物の橋の平面図、断面図、立面図（LES PLANS, COUPES, ELEVATIONS DU VERITABLE^{sic} PONT）

図版4：ルー河の橋の透視図（VUE PERSPECTIVE DU PONT DE LA LOÛE^{sic}）

〔ショーの都市の〕全体的構想（IDEEES GENERALES）

整備された穀物倉の平面図、断面図、立面図（PLANS, COUPES, ELEVATIONS D'UNE GRANGE PAREE）¹

旅行者と作業監督官（LE VOYAGEUR ET LE CONDUCTEUR DES TRAVAUX）

ルー河の水源監視人のための家、平面図、断面図、立面図、透視図（MAISON DESTINEE AUX SURVEILLANTS DE LA SOURCE DE LA LOUE. PLANS, COUPES, ELEVATIONS, VUE PERSPECTIVE）

図版5：整備された穀物倉の平面図、断面図、立面図

図版6：ルー河の水源監視人のための家、平面図、断面図、立面図、透視図

塩水濃縮工場の大工の住居と作業場、平面図、断面図、立面図（LOGEMENT DU CHARPENTIER DE LA GRADUATION； SON ATELIER. PLAN, COUPE, ELEVATION）

揚水ポンプ、塩水濃縮工場の運河、貯水池の平面図（PLAN DES POMPES DU CANAL DE GRADUATION ET DES RESERVOIRS^{sic}）

図版7：塩水濃縮工場の大工の住居と作業場

図版8：塩水濃縮工場の建物（地形を含めた平面図）

塩水濃縮工場の建物。旅行者と監督官（BATIMENT^{sic} DE GRADUATION. LE VOYAGEUR ET L'INSPECTEUR）

¹ かつての封建制度下では、自らの所有地で生産された穀物を占有・備蓄するための「倉庫」は、領主たちの経済基盤を確保するために重要な建造物であった。ストロフ、59ページ。

小さな宿屋 (PETITE HOTELLERIE)

図版 9 : 塩水濃縮工場の建物の透視図

図版 10 : 小さな宿屋

救済院 (HOSPICE)

図版 11 : 救済院

図版 12 : ショーの製塩工場、第一案

ショーの製塩工場、実現されなかった第一案 (PREMIER PLAN DE LA SALINE DE CHAUX NON EXECUTE)

その立面図、断面図 (Élévation et coupe)

図版 13 : ショーの製塩工場、第一案、立面図、断面図

図版 14 : ショーの製塩都市の周辺地図 (CARTE GENERALE DES ENVIRONS DE LA VILLE DE CHAUX)

敷地選定、建造物間の隔離を説いた当初の案 (IDEEES PRELIMINAIRES QUI ONT DIRIGE LE CHOIX DES LIEUX, L'ISOLEMENT DES MAISONS ET DES AUTRES ETABLISSEMENTS)

都市の記述、住民達にゆとりをもたらし、拡げ、定着させるであろうモチーフ (DESCRIPTION DE LA VILLE. MOTIFS QUI PEUVENT FIXER L'AISSANCE DES HABITANTS, L'ETEINDRE, LA CONSOLIDER.)

ショーの都市の透視図 (VUE PERSPECTIVE DE LA VILLE DE CHAUX.)

図版 15 : ショーの理想都市、全円形の鳥瞰図

図版 16 : アルケ・スナンの王立製塩所の平面図

実現された製塩工場の全体図 (PLAN GÉNÉRAL DE LA SALINE, TEL QU'IL EST EXÉCUTÉ)

従業員の家、平面図、断面図、立面図 (MAISON D'UN EMPLOYÉ. PLANS, COUPES, ÉLÉVATIONS)

田舎の家、平面図、断面図、立面図、透視図 (MAISON DE CAMPAGNE. PLANS, COUPES, ELEVATIONS. VUE PERSPECTIVE.)

図版 17

図版 18 : 田舎の家

機械工のための田舎の家の平面図 (PLAN D'UNE MAISON DE CAMPAGNE DESTINÉ A UN MECANICIEN.)

図版 19

図版 20 : 機械工のための田舎の家

田舎の家、平面図、断面図、立面図、透視図(MAISON DE CAMPAGNE. PLANS, COUPES, ÉLÉVATIONS. VUE PERSPECTIVE.)

図版 21

図版 22

田舎の家の平面図(PLAN D'UNE MAISON DE CAMPAGNE.)

田舎の家、平面図、断面図、立面図、透視図(MAISON DE CAMPAGNE. PLANS, COUPES, ÉLÉVATIONS. VUE PERSPECTIVE.)

図版 23：田舎の家

図版 24：田舎の家

商業の館のための柱廊プラン(PLAN GÉNÉRAL DES PORTIQUES DESTINÉS AU SERVICE DES MAISONS DE COMMERCE. ÉLÉVATION ET COUPE.)

図版 25：商業の館のための柱廊プラン

図版 26：仲買人のための館

仲買人のための館、透視図(VUES PERSPECTIVES DE MAISONS DESTINÉES A DES NÉGOCIANTS. PLANCHE 26.)

仲買人のための館、平面図、断面図、立面図 (PLANS, COUPES, ÉLÉVATIONS DE MAISONS DESTINÉES A DES NÉGOCIANTS. PLANCHE 27.)

二人の黒檀家具職人の家(PLAN, COUPE, ÉLÉVATION DE LA MAISON DE DEUX ÉBÉNISTES. PLANCHE 28.)

図版 27：仲買人のための館、平面図、断面図、立面図

図版 28：二人の黒檀家具職人の家

田舎の家、平面図、断面図、立面図、透視図 (MAISON DE CAMPAGNE. PLANS, COUPES, ELEVATIONS. VUE PERSPECTIVE. PLANCHE 29.)

図版 29：田舎の家

図版 30：従業員の家

従業員の家、平面図、断面図、立面図 (MAISON D'UN EMPLOYÉ. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION. PLANCHE 30.)²

柱廊、平面図、断面図、幾何学的立面図、透視図(PORTIQUES. PLANS, COUPES, ÉLÉVATIONS GÉOMÉTRALES ET PERSPECTIVES. PLANCHE 31.)

木挽き工の作業所(ATELIER DES SCIEURS DE BOIS. PLANCHE 32.)

²ページを遡行し、以前の図版を参照すべく指示するキャプション「La distribution indique le besoin. Voyez la planche 17 : maison d'un commis.」が付されている。つまりここでは例外的に、旅程＝時間の進行とページを捲る運動とが不一致をきたしている。

図版 31：柱廊

図版 32：木挽き工の作業所

貧者の家 (LA MAISON DU PAUVRE)

ショーの製塩所の入場門、平面図(PLAN DE LA PORTE D'ENTRÉE DE LA SALINE DE CHAUX. PLANCHE 34.)

図版 33：貧者の家

図版 34：入場門

ショーの製塩所の入場門、透視図(VUE PERSPECTIVE DE LA PORTE D'ENTRÉE DE LA SALINE DE CHAUX. PLANCHE 35.)

図版 35：入場門

図版 36：入場門と労働者の建物の断面図

製塩所の入場門の断面図、労働者の建物の断面図 (COUPE DE LA PORTE D'ENTRÉE DE LA SALINE. COUPE DU BATIMENT DES OUVRIERS. (PLANCHE 36.)

田舎の家、透視図、平面図、断面図、立面図(MAISON DE CAMPAGNE. VUE PERSPECTIVE. PLANS, COUPES, ELEVATIONS. PLANCHE 37.)

図版 37：田舎の家

図版 38：労働者のための建物

労働者のための建物、平面図(PLAN DES BATIMENTS DESTINÉS AUX OUVRIERS. PLANCHE 38.)

労働者の建物の立面図(ÉLÉVATION DU BATIMENT DES OUVRIERS. PLANCHE 39.)

図版 39

図版 40

調停所 (パシフェール)、平面図、断面図、透視図(PACIFÈRE (I). PLANS, COUPES ET PERSPECTIVE. PLANCHE 40.)

厩吏のための作業所と住居の平面図、塩製造所のための平面図(PLAN DES ATELIERS ET LOGEMENT DES MARÉCHAUX. PLANS DESTINÉS A LA FABRICATION DES SELS. PLANCHE 41.) (2) : 厩吏のアトリエの上階が塩製造所に当てられている。

官吏の家 (MAISON D'UN COMMIS. PLANS, COUPES, ELEVATIONS. (PLANCHE 42.)³

³ 「Voyez l'article de la planche 17」と、ページの遡上を促すキャプションあり。

図版 41

図版 42

団結の館、平面図、断面図、立面図、透視図(MAISON D'UNION. PLANS, COUPES, ÉLÉVATIONS. VUE PERSPECTIVE. PLANCHE 43.)

塩製造のための建物、立面図(ÉLÉVATION DU BATIMENT DESTINÉ A LA FABRICATION DES SELS. PLANCHE 44.)

図版 44

図版 45

木材管理人のための住居(PLAN, COUPE, ÉLÉVATION DU LOGEMENT DESTINÉ AU TAXEUR DES BOIS. PLANCHE 45.) : 木材を効率的に配達する管理人の居所

田舎の家、平面図、断面図、立面図(PLANS, COUPES, ÉLÉVATION D'UNE MAISON DE CAMPAGNE. PLANCHE 46.) (I)

製塩所の溶炉、断面図(FOURNEAUX DE LA SALINE. COUPE. PLANCHE 47 ET 48.)

図版 46 : 製塩所の溶炉)

図版 47 : 製塩所の溶炉)

総合的な案(IDÉE GÉNÉRALES)

共同洗濯場と家畜の水飲み場の平面図、断面図、立面図(PLANS, COUPES, ÉLÉVATIONS D'UN LAVOIR ET ABREUVOIR. PLANCHE 49.)

証券取引所の平面図、断面図、立面図、透視図(PLAN, COUPE, ÉLÉVATION, VUE PERSPECTIVE D'UNE BOURSE. PLANCHE 50.) :

図版 49 : 共同洗濯場と家畜の水飲み場

図版 50 : 証券取引所

監視を担う官吏のための家、1階と2階(PLANS DU REZ-DE-CHAUSSÉE ET PREMIER ÉTAGE DE LA MAISON DES COMMIS CHARGÉS DE LA SURVEILLANCE.) (I) :

図版 51, 52 : 監視担当官のための家

図版 53, 54

監視のために雇われた官吏の家、立面図(ÉLÉVATION DE LA MAISON DES COMMIS EMPLOYÉS A LA SURVEILLANCE. COUPE. PLANCHES 53 ET 54.)

田舎の家の透視図、平面図、断面図、立面図(VUE PERSPECTIVE D'UNE MAISON DE CAMPAGNE. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION. PLANCHE 55.)

図版 55

図版 56, 57

監督官の家の地下倉と1階の平面図 (PLAN DES CAVES, DU REZ-DE-CHAUSSÉE DE LA MAISON DU DIRECTEUR. PLANCHES 56 ET 57.)

監督官の家の2階、3階の平面図 (PLANS DES PREMIER ET SECOND ÉTAGES DE LA MAISON DU DIRECTEUR. PLANCHES 58 ET 59.)⁴

図版 58, 59 : 監督官の家

図版 60 : 監督官の家 : 実現した製塩所の「監督官の家」とファサードは共通するが、その他の部分はより拡大され、威風堂々とした意匠に変更されている

監督官の家の透視図 (VUE PERSPECTIVE DE LA MAISON DU DIRECTEUR. PLANCHE 60.)

監督官の家の立面図 (ÉLÉVATION DE LA MAISON DU DIRECTEUR. PLANCHE 61.)

図版 61 : 監督官の家

図版 62 : 監督官の家

監督官の館、側面の立面図 (ÉLÉVATION LATÉRALE DE LA MAISON DU DIRECTEUR. PLANCHE 62.)

監督官の館、縦方向の断面図 (COUPE DE LA MAISON DU DIRECTEUR, SUR LA LONGUEUR. PLANCHE 63.)

図版 63 : 監督官の館

図版 64

(監督官の館の) 横方向の断面図 (COUPE SUR LA LARGEUR. PLANCHE 64.)

農場の平面図、断面図、立面図、透視図 (PLAN, COUPE, ÉLÉVATION, VUE PERSPECTIVE D'UNE COUR DE SERVICE. PLANCHE 65.)

監督のための車庫と厩舎の平面図、立面図 (PLAN DES REMISES ET ÉCURIES DE LA DIRECTION. ÉLÉVATION. PLANCHES 66 ET 67.)

図版 65

図版 66, 67

図版 68 (PLANCHE 68.)

図版 68

図版 69

文人の家、平面図、断面図、立面図、透視図 (MAISON D'UN HOMME DE

⁴ この「監督官の館」計画案の図面と説明に、ルドゥはもっとも紙幅を費やしている。

LETTRES (I). PLAN, COUPE, ÉLÉVATION, VUE PERSPECTIVE. PLANCHE 69.)

監督官の館の第二案平面図(SECOND PLAN DE LA MAISON DU DIRECTEUR. PLANCHE 70.)⁵

監督官の館、立面図と断面図(ÉLÉVATION ET COUPE DE LA MAISON DU DIRECTEUR. PLANCHE 71.)

図版 70

図版 71

シヨールの教会の透視立面図 (ÉLÉVATION PERSPECTIVE DE L'ÉGLISE DE CHAUX) : 太陽神の神殿。葬儀なども執り行う。

シヨールの教会、地下の平面図(PLAN DES SOUTERRAINS DE L'ÉGLISE DE CHAUX (I). PLANCHE 73.)

図版 72 : シヨールの教会

図版 73

上階の平面図(PLAN SUPERIEUR)

シヨールの教会の断面図(COUCHE DE L'ÉGLISE DE CHAUX. PLANCHE 74.)

図版 74

図版 75

田舎の家あるいは記憶の寺院、平面図、断面図、立面図、透視図 (MAISON DE CAMPAGNE, OU TEMPLE DE MÉMOIRE. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION, VUE PERSPECTIVE)

市場の平面図(PLAN DU MARCHÉ. PLANCHE 76.)

図版 76

図版 77, 78

パリの市門の抜粋(FRAGMENTS DES PROPYLÉES DE PARIS. PLANCHE 77)

市場の断面図(COUCHE DU MARCHÉ. PLANCHE 78.)

市場の透視図(VUE PERSPECTIVE DU MARCHÉ. PLANCHE 79.)

図版 79

図版 80

シヨールの都市の浴場、平面図(PLAN DES BAINS DE LA VILLE DE CHAUX. PLANCHE 80.)

⁵「これらは図58と59で詳述したものとほぼ同様である (Ils sont à-peu-près les mêmes que ceux qui ont été détaillés, planches 58 et 59)」のキャプションあり。

図版 81(PLANCHE 81.)

断面図(COUCPE)

図版 81

図版 82

ショーの共同浴場、透視図(VUE PERSPECTIVE DES BAINS DE CHAUX. PLANCHE 82.)

レクリエーションのための建物、全体の平面図、平面図、断面図、立面図 (PLAN GÉNÉRAL D'UN EDIFICE DESTINÉ AUX RÉCRÉATIONS. PLAN, COUCPE, ÉLÉVATION)

図版 83

図版 84

従業員の家、平面図、断面図、立面図(MAISON D'UN EMPLOYÉ. PLAN, COUCPE, ÉLÉVATION. PLANCHE 84) : 「Voyez planche 17 pour le détail」

ショーの都市の土地取得代金支払いに従事する会計係の家(MAISON DU CAISSIER CHARGÉ DE PAYER LES ACQUISITIONS DES TERRAINS DE LA VILLE DE CHAUX. PLANCHES 85 ET 86)

図版 85, 86

図版 87

断面図、立面図、透視図(COUCPE, ÉLÉVATION, VUE PERSPECTIVE)

パリの市門の抜粋、レクリエーションの記念建造物 (FRAGMENTS DES PROPYLÉES DE PARIS. MONUMENT DE RÉCRÉATION)

樽製造人の作業所、平面図、断面図、立面図(PLAN, COUCPE, ÉLÉVATION DE L'ATELIER DES CERCLES. PLANCHE 88)

共住生活の場 (セノビー) の透視図 (VUE PERSPECTIVE DE LA CÉNOBIE)

6

図版 88

図版 89

セノビーの1階と2階の平面図(PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE ET PREMIER ÉTAGE D'UNE CÉNOBIE. PLANCHE 90.)

⁶ 「16世帯の家族が森の静寂の中で一緒に暮らしていた」から始まる「セノビー」説明文では、失われた幸福な時代が懐古されている。またルドゥは、共同生活のための建物の一単位をセノビーという語 (une cénobie) で表してもいる。

図版 90 : セノビー

図版 91

3 階の平面図、立面図、断面図(PLAN DU SECOND ÉTAGE. ÉLÉVATION ET COUPE. PLANCHE 91.)

諸美德の神殿(パナレテオン)、平面図、断面図、立面図、透視図(PANARÉTÉON. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION, VUE PERSPECTIVE) ⁷

図版 92

図版 93, 94 : パリの市門、服飾商の家

パリの市門の抜粋(FRAGMENTS DES PROPYLÉES DE PARIS.) 服飾商の家、断面図、立面図(MAISON D'UNE MARCHANDE DE MODES. COUPE, ÉLÉVATION.)

Voyez la plan de planche 95.

二人の芸術家のための家(PLAN, ÉLÉVATION D'UNE MAISON DESTINÉE A DEUX ARTISTES. PLANCHE 95.) :

図版 95

図版 96

94 と 95 の番号を付した家の透視図(VUE PERSPECTIVE DES MAISONS DÉSIGNÉES SOUS LES N^{OS}. 94 ET 95. PLANCHE 96.)

ショーの森の守衛のための住居、平面図、断面図、立面図(LOGEMENT DESTINÉ AUX GARDES DE LA FORÊT DE CHAUX. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION. PLANCHE 97.)

田舎の家、平面図、断面図、立面図、透視図(MAISON DE CAMPAGNE. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION, VUE PERSPECTIVE. PLANCHE 98.)⁸

図版 97

図版 98

墓地の平面図 (PLAN DU CIMETIÈRE)

墓地の断面図(COUPE DU CIMETIÈRE)

図版 99

⁷ ルドゥはまた「道徳の学校」とも呼んでいる。

⁸ 「Voyez la planche 24, elle est dans le meme^{sic} principe pour la decoration^{sic} extérieure … La nomenclature indique les besoins.」のキャプションあり。

図版 100 : 墓地の透視図

墓地の透視図(VUE PERSPECTIVE DU CIMETIÈRE. PLANCHE 100.)

図版 101

図版 102

森の守衛である樵たちの作業所、平面図と断面図(PLAN ET COUPE DE L'ATELIER DES BUCHERONS, GARDES DE LA FORÊT. PLANCHE 101.)

透視図(VUE PERSPECTIVE. PLANCHE 102.)

図版 103

図版 104 : オイケマ

オイケマ、ギリシアの記念建造物の抜粋、透視図(OIKEMA. FRAGMENTS D'UN MONUMENT GREC. VUE PERSPECTIVE)

平面図、断面図(PLAN, COUPE. PLANCHE 104.)

敷地(EMPLACEMENT)

間取り(DISTRIBUTION)

地下室、浴場、洗濯所、乾燥室、付属の建物(SOUTERRAINS, BAINS, LAVOIRS, SÈCHOIRS, COMMUNS.)

立面図(ÉLÉVATION.)

教育の館 (PLAN D'UNE MAISON D'ÉDUCATION)

図版 105

図版 106

教育の館、断面図、立面図(COUPE, ÉLÉVATION DE LA MAISON D'ÉDUCATION. PLANCHE 106.)

教育の館、透視図(VUE PERSPECTIVE DE LA MAISON D'ÉDUCATION. PLANCHE 107.)

二人の芸術家と服飾商の家(MAISON DE DEUX ARTISTES, MARCHANDS DE NOUVEAUTÉS. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION. PLANCHE 108.)

図版 107

図版 108

炭焼き人夫の住居と作業所、平面図、断面図、立面図(LOGEMENT ET ATELIERS DES CHARBONNIERS. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION. PLANCHE 109.)⁹

⁹ 「…Voyez dans le troisième volume les plans tels qu' ils devoient être.」とのキャプションあり。この時点で、第三巻で取り上げる内容が確定していたことが伺える。

図版 109

図版 110

狩猟からの帰還時の休憩所、透視図(VUE PERSPECTIVE D'UN RETOUR DE CHASSE. PLANCHE 110.)

狩猟からの帰還時の休憩所、平面図、断面図、立面図(PLAN, COUPE, ÉLÉVATION D'UN RETOUR DE CHASSE. PLANCHE 111.)

建築物の向き(EXPOSITION)

立面図(ÉLÉVATION)

図版 111

図版 112 : 遊戯場

遊戯場、平面図、断面図、立面図 (MAISON DE JEUX. PLAN, COUPE, ÉLÉVATION) ¹⁰

ブザンソンの劇場への一瞥(COUP-D'ŒIL DU THÉÂTRE DE BESANÇON. PLANCHE 113.)

ブザンソンの劇場、全体案(THÉÂTRE DE BESANÇON (I). IDÉES GÉNÉRALES)

原則の適用(APPLICATION DES PRINCIPES. PLANCHE 114.)

図版 113 : ブザンソンの劇場への一瞥

図版 114

図版 115(PLANCHE 115.)¹¹

図版 116(PLANCHE 116.) : 「Plan des troisièmes et quatrièmes.」

劇場と周辺の家々、立面図と透視図(ÉLÉVATION PERSPECTIVE DU THÉÂTRE ET DES MAISONS QUI L'ENTOURENT. PLANCHE 117.) :

縦方向の断面図(COUCHE SUR LA LONGUEUR. PLANCHE 118.)

図版 115

図版 116

図版 117

図版 118

図版 119

図版 120

¹⁰ 舞踏室、チェス・西洋双六・トランプなどのゲームをする部屋、食堂、喫茶室、楽器演奏室。遊びは社会秩序の枠を取り払い、人々の気を紛らわせてくれるとルドゥは述べる。

¹¹ 「Offre le plan des premières et secondes loges …」のキャプションあり

図版 121

図版 122

横方向の断面図(COUCPE SUR LA LARGEUR. PLANCHE 119.)

玄関広間の断面図(COUCPE DU VESTIBULE. PLANCHE 120.) :

劇場正面の断面図(COUCPE EN FACE DU THÉÂTRE. PLANCHE 121.)

天井(PLAFOND. PLANCHE 122.)

この配置の利点、要約 (AVANTAGE DE CETTE DISPOSITION.
RÉCAPITULATION)

全体的効果(EFFET GÉNÉRAL)

考察に対する応答(RÉPONSE AUX OBSERVATIONS)

要旨(RÉSUMÉ)

田舎の家、平面図、断面図、立面図(MAISON DE CAMPAGNE. PLAN, COUCPE,
ELEVATION. PLANCHE 123.)

図版 123

図版 124

大砲製造工場の平面図、断面図、立面図(PLAN, COUCPE, ELEVATION D'UNE
FORGE A CANONS. PLANCHE 124.) :

大砲製造工場の透視図(VUE PERSPECTIVE D'UNE FORGE A CANONS.
PLANCHE 125.)

第 1 巻の終わり (FIN DU TOME PREMIER)

図版 125

文献一覧

1. ルドゥによる著作

LEDOUX, Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris : chez l'auteur, 1804. (fac. Nördlingen : Verlag Dr. Alfons, 1987.) [『クロード・ニコラ・ルドゥー「建築論」註解』白井秀和訳・解説、中央公論美術出版、1994年。]

Id., *C.N. Ledoux: L'Architecture Edition Ramée*, Paris, 1847. (fac. introduction by Anthony Vidler, New Jersey: Princeton Architectural Press, 1984.)

Id., *Prospectus*, 1802, in *C.N. Ledoux : L'Architecture Edition Ramée*, fac., introduction by Anthony Vidler, New Jersey: Princeton Architectural Press, 1984.

Id., *Précis de l'ouvrage de Ledoux architecte, accompagné d'une lettre du 20 fructidor an IX*, dans Hans Ottomeyer, « Autobiographies d'architectes parisiens 1759-1811 », *Bulletin de la société de l'histoire de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, No. 98, 1971, p. 180-181.

2. 一次文献

ALBERTI, Leon Battista, *Anuli*, c. 1430.

Id., *De re aedificatoria*, Firenze, 1485. [レオン・バッティスタ・アルベルティ『建築論』相川浩訳、中央公論美術出版、1982年。]

Anonyme, *L'hymen et l'amour, dialogue à l'occasion du mariage de Monsieur le Comte de Berenger avec Mademoiselle Le Gendre de Villemorien ...*, Paris, 1773. Gallica. [ark:/12148/bpt6k56795034](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56795034)

Anonyme, *Code ou Nouveau règlement sur les lieux de prostitution dans la ville de Paris*, Londres [i. e. Paris?], 1775.

Gallica. [ark:/12148/bpt6k82708s](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82708s)

Anonyme, *Les souvenirs d'un jeune prisonnier, ou Mémoires sur les prisons de la Force et Duplessis, pour servir à l'histoire de la Révolution*, Paris : Chez la citoyenne Brigitte Mathé, 1795. Google Books. Web. [2014/01/25]

BACHAUMONT, L. Petit de, *Mémoires Secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*, tome7, Adamson, 1777. Google Books. Web. [2014/01/25]

- BLONDEL, Jacques-François, *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris...*, Paris : Charles-Antoine Jombert, 4 vols., 1752-1756. Gallica. ark:/12148/bpt6k108034x
- Id.*, *Cours d'Architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction de bâtiments...*, 9 vols., Paris : Desaint, 1771-1777.
- BOFFRAND, Germain, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745.
- BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas, *L'Art poétique*, Paris : 1674.
- BOULLÉE, Étienne-Louis, *Architecture, Essai sur l'art*, présentation (manuscrit, antérieurs à 1793-1799), textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris : Hermann, 1968.
- C. J. (CELLÉRIER, Jacques), « Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude Nicolas Ledoux », *Annales de l'Architecture et des Arts*, 1810.
- CAMILLO, Giulio, *L'idea del teatro dell'eccellen*, Firenze, 1550. [ジュリオ・カミッロ『劇場のアイデア』足達薫訳、ありな書房、2009年。]
- CHAMBERS, Ephraim, *Cyclopædia, or, An universal dictionary of arts and sciences*, 2 vols., London: J. and J. Knapton and 18 others, 1728.
University of Wisconsin Digital Collections,
<http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/HistSciTech/HistSciTech-idx?type=browse&scope=HISTSCITECH.CYCLOSUB> [2014/03/20]
- CHIPPENDALE, Thomas, *The Gentlemen and Cabinet-maker's Director* (1754), reprint, 3rd ed., New York: Dover publications, 1966.
- COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia: A. Manuzio, 1499.
fac. Zaragoza: Ediciones del Pórtico, 1981.
- CORDEMOY, Père J.L. de, *Nouveau traité de toute l'architecture, ou l'art de bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*, Paris : chez J.B. Coignard, 1714.
- COURT DE GEBELIN, Antoine, *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne considéré dans son génie allégorique et dans les allégories auxquelles conduisit ce génie*, 9 vols., Paris, 1773-1782.
Gallica. ark:/12148/btv1b8614576x
- DAUBAN, Charles-Aimé, *Les prisons de Paris sous la Révolution d'après les relations des contemporains*, Paris : Plon, 1870.

Gallica. ark:/12148/bpt6k62147812

DESCARTES, René, *Traité de l'homme*, 1648. [デカルト「人間論」伊東俊太郎・塩川徹也訳、『デカルト著作集』第4巻、白水社、1993年。]

Id., *Les Passions de l'âme*, 1649. [デカルト『情念論』谷川多佳子訳、岩波文庫、2008年。]

DETOURNELL, « Critique parue après la publication de *l'Architecture...* », dans *Journal des Monuments et des Arts*, 5^e année, no 4 du 14 vendémiaire an XIII.

DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, édition critique et annotée, présentée par Jean Macary, Aram Vartanian, Jean-Louis Leutrat, avec les soins de Jean Varloot, dans *Œuvres complètes*, tome 3, Paris : Hermann, 1978.

Id., « Salon de 1767 » dans *Œuvres complètes de Diderot*, tome 11, éd. par Jules Assézat, Paris : Garnier Frères, 1876. (fac., Nendeln : Kraus reprint, 1966.)
Gallica. ark:/12148/bpt6k23398g

DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean, *L'encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1780. (fac., New York : Readex Microprint, 1969.)

FÉLIBIEN, André, *Conférence de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris : Chez Frederic Leonard, 1668.

FISCHER VON ERLACH, Johann Bernhard, *Entwurf einer historischen Architectur ...*, Wien: Selbstverl. d. Verf., 1721. [『フィッシャー・フォン・エルラッハ「歴史的建築の構想」註解』中村恵三編著、中央公論美術出版、1995年。]

FOURIER, François Marie Charles, *Le nouveau monde amoureux : manuscrit inédit, texte intégral* (1816), Paris : Éditions Anthropos, 1967. [シャルル・フォーリエ『愛の新世界』福島知己訳、作品社、2006年。]

FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne*, Paris : Edme Martin, 1750.

FRÉRON, Elie, *L'année littéraire*, tome 6, Amsterdam et Paris : chez Michel Lambert, 1762.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Zur Farbenlehre*. 2 Bde. Tübingen : Cotta, 1810. [ゲーテ『色彩論』木村直司訳、ちくま学芸文庫、2001年。]

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, 1790. [カント『判断力批判』上巻、

- 篠田英雄訳、岩波文庫、2005年（初版1964年）。]
- KIRCHER, Athanasius, *Obeliscus Pamphilius*, Lud. Grignani, 1650. Google Books. Web. [2014/03/20]
- Id.*, *Latium, id est nova et parallela Latii, tum veteris tum novi descriptio*, Amsterdam aqud Joannem Janssonium à Waesberge & haeredes Elizei Weyerstraet, 1671.
- Id.*, *Il Arca Noe*, Amsterdam (s.n.), 1675.
- Id.*, *Turris Babel*, Amsterdam, ex officina Janssonio-Waesbergiana, 1679.
- LA METTRIE, Julien Offray de, *L'homme-machine*, 1747. [ラ・メトリ『人間機械論』杉捷夫訳、岩波文庫、1932年（改版1957年）。]
- LAUGIER, Marc Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris: Duschesne, 1753. [マルク=アントワヌ・ロージエ『建築試論』三宅理一訳、中央公論美術出版、1986年。]
- LAVATER, Johann Caspar, *La physionomie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, nouvelle édition, Paris: L. Prudhomme, 1806.
- LE BRUN, Charles, *Conférence de M. Le Brun,... sur l'expression générale et particulière*, Paris: E. Picart, 1698.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Nicolas, *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, 1780.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Die philosophischen Schriften*, Hg. von C.I. Gerhardt, Bd. 7, Hildesheim: G. Olms, 1965.
- LEROY, Julien David, *Les ruines des plus beaux monuments de la grèce*, Paris: Guerin, 1758.
- LOOS, Adolf, *Sämtliche Schriften*, Erster Band, Hg. von Franz Glück, Wien, 1962. [アドルフ・ロース『装飾と犯罪——建築・文化論集』伊藤哲夫訳、中央公論美術出版、2005年。]
- MANTEGAZZA, Paolo, *La physionomie et l'expression des sentiments*, Paris: F. Alcan, 1885.
- MEMMO, Andrea, *Elementi dell'architettura lodoliana ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*. 2^e éd., 2 vols., Zara: Battara, 1833.
- MILIZIA, Francesco, *Principj di architettura civile* (1785), Milano: Serafino

- Majocchi, 1847.
- MONTANO, Giovanni Battista, *Li cinque libri di architettura*, Roma: G.J. DeRossi, 1691.
- MONTESQUIEU, Charles-Louis de, « Lettres Persanes » dans *Œuvres complètes*, tome 1, Pléiade, Paris, 1949.
- PERRAULT, Claude, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en français, avec des notes et des figures*, Paris: Coignard, 2^e éd. 1673. (nouvelle éd., Paris: Éditions Errance, 1999.)
- PIRANESI, Giovanni Battista, *Prima Parte di Architetture, e Prospettive*, 1743.
Id., *Varie Vedute di Roma Antica, e Moderna*, 1745 ?.
Id., *Vedute di Roma*, c.a. 1748-78.
Id., *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica, e de' primi Imperatori*, 1748.
Id., *Nuova Pianta di Roma data in Luce da Giambattista Nolli*, 1748.
Id., *Invenzioni capric di Carceri*, 1749, 2^e éd. 1761.
Id., *Camere sepolcrali degli Antichi Romani le quali esistono dentro e fuori di Roma*, c.a. 1750.
Id., *Opere Varie*, 1750.
Id., *Magnificenza di Roma*, 1751.
Id., *Trofei di Ottaviano Augusto*, 1753.
Id., *Le Antiquità Romane*, IV vols., 1756-57. (texte : photographié, Grafica Roma)
Id., *Lettre di Giustificazione scritte a Miload Charlemont*, 1757.
Id., *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761.
Id., *Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia*, 1761.
Id., *Lapides Capitolini*, 1762.
Id., *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, 1762.
Id., *Descrizione e disegno dell'Emissario del lago Albano*, 1762-64.
Id., *De due spelonche ornate dagli antichi*, 1762.
Id., *Antichità di Cora*, 1764.
Id., *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, 1764.
Id., *Osservazioni ... sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe, Inserita nel Supplemento dell'istessa Gazzetta stampata Dimanche 4. novembre MDCCLIV*, 1765.

- Id.*, *Parere su l'architettura, Dialogo*, 1765. [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、アセテート、2004年。]
- Id.*, *Una Prefazione ad un nuovo Trattato della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne'tempi antichi*, 1765.
- Id.*, *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dell'architettura Egizia, Etrusca, e Greca, con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*, 1769.
- Id.*, *Différentes vues de quelques Restes de trois grands Edifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne Ville de Pesto autrement Posidonia qui est située dans la Lucanie*, 1778-79.
- PIRANESI, Giovanni Battista, BARBIELLINI, Giovanni Lorenzo, DUFLOS, Philotée-François e LE GEAY, Jean Laurent, *Roma antica distinta per regioni, secondo l'esempio di Sesto Rufo, Vittore, e Nardini: ornata in rami delle più celebri fabbriche antiche diligentemente intagliate: coll'aggiunta dello stato di Roma nel secolo XII., e delle memorie di varie antichità trouate in diuersi luoghi della città di Roma scritte da Ulisse Aldovrandi, Flaminio Vacca, Francesco de' Ficoroni, Pietro Santi Bartoli, ed altri fino all'anno MDCCXLI*, Roma: a spese di Gio: Lorenzo Barbiellini, libraro a Pasquino, 1741.
- PIRANESI, Francesco et Pietro, *Œuvres des Chevaliers Jean-Baptiste et François Piranesi qu'on vend séparément dans la Chalcographie des Auteurs, rue Felice, près de la Trinité des Monts*, Rome: Pilucchi Cracas, 1792.
- Id.*, *Chalcographie des Frères Piranesi. Œuvres de Jean Baptiste et de François qui se vendent chez les Auteurs...*, Versailles, 1800 ; Paris, 1802.
- PLATON, Timaeus. [プラトン「ティマイオス」種山恭子訳、『プラトン全集12』岩波書店、1975年。]
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome, *Encyclopédie méthodique : architecture*, Paris : Panckoucke, 1788-1825.
- Id.*, *Dictionnaire historique d'architecture : comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques... de cet art*, 2 vols., Paris : A. Le Clère et Cie, 1832. Gallica. ark:/12148/bpt6k1045594m
- RESTIF, Nicolas Edme, dit Restif de La Bretonne, *Le Pornographe, ou Idées*

- d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées ...*,
Londres : J. Nourse, 1769. [レチフ・ド・ラ・ブルトンヌ「ポルノグラフ」植
田祐次訳『ユートピア旅行記叢書 15』岩波書店、2000年。]
- SABINE, HARNY DE GUERVILLE et DE VALOIS D'ORVILLE, *Le prix des
talens, parodie du troisième acte des « Fêtes de l'Hymen et de l'Amour »*,
Paris : Duchesne, 1755. Gallica. ark:/12148/bpt6k56795034
- SADE, Donatien Alphonse François de, *Lettres et mélanges littéraires écrits à
Vincennes et à la Bastille*, 2 vols., éd., Georges Dumas et Gilbert Lély, Paris :
Borderie, 1980.
- Id.*, *Monsieur le 6 : Lettres inédites (1778-1784)*, publiées et annotées par
Georges Daumas, avant-propos de Gilbert Lély, Paris : Julliard, 1954.
- Id.*, *Voyage d'Italie précédé des premières œuvres, suivi des opuscules sur le
théâtre*, publiés sur les manuscrits autographes inédits par Gilbert Lély et
Georges Daumas, Paris : Tchou, 1967.
- Id.*, *Voyage d'Italie, ou, Dissertations critiques, historiques et philosophiques
sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à
ces quatre villes* (Bibliothèque Sade, Tome 6), édition établie et présentée
par Maurice Lever, Paris : Fayard, 1995.
- Id.*, *Aline et Valcour* (1793), dans *Œuvres I*, Pléiade, 1990.
- Id.*, *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (écrite en 1785), dans *Œuvres I*, Pléiade,
1990.
- Id.*, *La nouvelle Justine* (1799), dans *Œuvre II*, Pléiade, 1995.
- Id.*, *Histoire de Juliette* (1799), dans *Œuvres III*, Pléiade, 1998.
- Id.*, *Philosophie dans la boudoir* (1795), dans *Œuvres III*, Pléiade, 1998.
- STERNE, Laurence, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 9
vols., Ann Ward (vol. 1-2), Dodsley (3-4), Becket & DeHondt (5-9), 1759-1767.
[ロレンス・スターン『トリストラム・シャンディ』(改版)、上中下巻、朱牟
田夏訳、岩波文庫、1969年。]
- THIÉRY, Luc-Vincent, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris,
ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles
contiennent de remarquable*, 3 vols., Paris : Hardouin et Gattey, 1787.
- THOMAS, Aquinas, *Summa Theologiae*, 1265–1274. [トマス・アキナス『神学
大全』第1巻、高田三郎訳、創文社、1960年。]

- VAUDOYER, Léon, « Études d'architecture en France », dans *Le Magasin Pittoresque*, 1852, p. 386-390.
- VICO, Giambattista, *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, Napoli, 1710. [traduction en français par Georges Maihos & Gérard Granel, Paris: Édition T.E.R, 1987.]
- Id.*, 1725, *Principj di Scenza nouva d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Napoli. [traduction en français par Alain Pons, Paris: Fayard, 2001.]
- VILLALPANDO, Juan Bautista, *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolimitani, commentariis et imaginibus illustratus*, 3 vols., Rome: Carolus Vulliettus, Typis Illefonti Ciacconij, 1596-1605.
- VITRUVÉ (Marcus Vitruvius Pollio), *De Architectura libri decem*, c.a. 33-22 B.C. [ウィトルーウィウス『ウィトルーウィウス建築書』森田慶一訳、東海大学出版会、1969年。]
- VOSSIUS, Gerhard, *De philologia liber*, Amsterdam: Ex typographeio Ioannis Blaeu, 1650.
- WINCKELMANN, Johan Joahim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden und Leipzig: Walther. 1756. [ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン『ギリシア美術模倣論』澤柳大五郎訳、座右宝刊行会、1976年。]
- Id.*, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden: Walther, 1764. [ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン『古代美術史』中山典夫訳、中央公論美術出版、2001年。]
- Id.*, *Lettre de M. l'abbé Winckelmann, antiquaire de Sa Sainteté, à monsieur le Comte de Brühl chamberlain du Roi de Pologne, électeur de Saxe, sur les découvertes d'Herculanum*, Dresden: Tilliard in Komm, 1764.
- Id.*, *Monumenti Antichi inediti*, Rome: Author, 1768.
- Id.*, *Remarques sur l'architecture des anciens*, Paris: Barrois, 1783.
- Id.*, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Carlo FEA éd. 3 vols., Rome: Pagliarini, 1783.
- Id.*, « Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte », 1800, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Walter Rehm ed., Berlin: De Gruyter, 1968.

3. 図録 (カタログ・レゾネおよび展覧会カタログ)

FICACCI, Luigi ed., *Giovanni Battista Piranesi*, Köln and Tokyo: Taschen, 2006.

Exh. cat., *Les architectes visionnaires de la fin du XVIIIe siècle*, Genève : Le Musée, 1965.

Exh. cat., *Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Houston: University of St. Thomas, 1968.

Exh. cat., *The Architect as Artist*, New York: Rizzoli, 1984.

4. 二次文献

AA.VV., *L'invenzione dei Fori Imperiali, demolizioni e scavi: 1924-1940*, Roma: Palombi Editori, 2008.

秋吉良人『サド 切断と衝突の哲学』白水社、2007年。

天野知恵子『子どもと学校の世紀——18世紀フランスの社会文化史』岩波書店、2007年、157ページ。

ARGAN, Giulio Carlo, “Sul Concetto di Tipologia Architettonica” in *Progetto e Destino*, Milano : Il Saggiatore, 1965, pp. 75-81. [ジュリオ・カルロ・アルガン「建築類型学という概念について」横手義洋訳、磯崎新・岡崎乾二郎監修『10+1別冊 漢字と建築』INAX出版、2003年、195-199ページ。]

新谷淳一「「詩は絵画のように」の消長と諸芸術の交感——クロード=ニコラ・ルドゥの詩と建築」『仏語仏文学研究』第33号、2006年、51-74ページ。

浅田彰「空間の爆発——ヴィジオネールたちの建築」樋口謹一編『空間の世紀』筑摩書房、1988年、321-349ページ。

ASSMANN, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München : C.H. Beck, 1999. [アライダ・アスマン『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年。]

BACZKO, Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris : Payot, 1978. [ブロニスラフ・バチコ『革命とユートピア——社会的な夢の歴史』森田伸子訳、新曜社、1990年。]

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Seuil, 1971. [ロラン・バルト『サド、フーリエ、ロヨラ』(新装版) 篠田浩一郎訳、みすず書房、2002年。]

- BEECHER, Jonathan, *Charles Fourier: the visionary and his world*, Berkeley: University of California Press, 1990. [ジョナサン・ビーチャー『シャルル・フーリエ伝——幻視者とその世界』福島知己訳、作品社、2001年。]
- BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk*. 1928-1940. in *Gesammelten Schriften*, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V.1-V.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982. [ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論』全5巻、今村仁司・三島憲一ほか訳、岩波現代文庫、2003年。]
- BLOOMER, Jennifer, *Architecture and the text: the (S)crypts of Joyce and Piranesi*, New Haven: Yale University Press, 1993.
- BRAHAM, Allan, *L'Architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris: Berger-Levrault, 1982 (1^{ère} éd. en anglais, 1980).
- BREDEKAMP, Horst, *Thomas Hobbes, der Leviathan: das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder, 1651-2001*, Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- CHASTEL, André, « Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé » (1957) dans *Fables, formes, figures*, volume 2, Tours: Flammarion, 1978, pp. 33-44.
- Id.*, *Marsile Ficini et l'art*, Genève: Droz, 1954. [アンドレ・シャステル『ルネサンス精神の深層』桂芳樹訳、ちくま学芸文庫、2002年。]
- CHAILLEY, Jacques, *La flûte enchantée: opéra maçonnique*, Paris: Robert Laffont, 1991. [ジャック・シャイエ『魔笛——秘教オペラ（新装復刊）』高橋英郎・藤井康生訳、白水社、2011年。]
- CHRIST, Yvan, *L'œuvre et les rêves de Claude-Nicolas Ledoux*, Paris: Chêne, 1971.
- CONARD, Serge, « Notes pour une herméneutique de L'ARCHITECTURE...de C.-N.Ledoux », éd. par Daniel Ternois, *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris: CNRS, 1980, p. 278-289.
- CORBETT, Margery and LIGHTBOWN, Ronald W., *The Comely Frontispiece: The Emblematic Title-page in England 1550-1660*, Routledge and Kegan Paul, London; Boston, 1979. [M.コーベット、R.W.ライトバウン『寓意の扉——マニエリスム装飾表題頁の図像学』篠崎実、中野春夫、松井みどり訳、平凡社、1991年。]
- CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs: les manières de jouir du siècle des*

- Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris : Perrin, 2008. [アラン・コルバン『快樂の歴史』尾河直哉訳、藤原書店、2011年。]
- CORNOU, François, *Trente Années de lutte contre Voltaire et les philosophes du XVIIIe siècle, Élie Fréron (1718-1776)*, Paris : Librairie Champion, 1922.
- CURL, James Stevens, *Egyptomania: the Egyptian revival: a recurring theme in the history of taste*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1994.
- DELON, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris : PUF, 1988.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967. [ジャック・デリダ『根源の彼方に——グラマトロジーについて』上巻、足立和浩訳、現代思潮社、1972年。]
- DIDIER, Béatrice, *Sade, essai*, Paris : Denoël, 1976.
- Id.*, « Ledoux, écrivain », éd. par Daniel Ternois, *Soufflot et l'architecture des Lumières*, CNRS, 1980, pp. 253-259.
- DIXON, Susan M., *The Image and Historical Knowledge in Mid-Eighteenth Century Italy: A Cultural Context for Piranesi's Archaeological Publications*, Ph.D. dissertation, Cornell University, 1991.
- DUBOÏ, Philippe, *Jean-Jacques Lequeu, une énigme*, Paris : Hazan, 1987.
- ECO, Umberto, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma : Editori Laterza, 1993. [ウンベルト・エーコ『完全言語の探究』上村忠男・廣石正和訳、平凡社ライブラリー、2011年。]
- EGBERT, Donald Drew, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton University Press, 1980.
- EL-KHOURY, Rodolphe, *See Through Ledoux: Architecture, Theater, and the Pursuit of Transparency*, Philadelphia and CA: ORO editions, 2006.
- FICHET, Françoise, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles : P.Mardaga, 1979.
- FOCILLON, Henri, *Giovanni-Battista Piranesi 1720-1778*, Nouvelle éd, Paris : Renouard, 1963.
- FORTY, Adrian, *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, New York : Thames & Hudson, 2004. [エイドリアン・フォーティ『言葉と建築——語彙体系としてのモダニズム』坂牛卓・邊見浩久監訳、鹿島出版会、

2005年。]

- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966. [フーコー『言葉と物——人文主義の考古学』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年。]
- Id.*, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972. [フーコー『狂気の歴史——古典主義時代における』田村俣訳、新潮社、1975年。]
- Id.*, *Les anormaux : cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris : Gallimard, 1999. [フーコー『ミシェル・フーコー講義集成 (5) 異常者たち (コレージュ・ド・フランス講 1974-75)』慎改康之訳、筑摩書房、2002年。]
- Id.*, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975. [フーコー『監獄の誕生——監視と処罰』田村俣訳、新潮社、1977年。]
- Id.*, *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976. [フーコー『性の歴史 I 知への意志』渡辺守章訳、新潮社、1986年。]
- Id.*, « La politique de la santé au XVIII^e siècle », *Les machines à guérir, Aux origines de l'hôpital moderne ; dossiers et documents*, Paris : Institut de l'environnement, 1976, p. 11-21. [フーコー「18世紀における健康政策」中島ひかる訳、『ミシェル・フーコー思考集成 VI セクシュアリティ／真理』筑摩書房、2000年。]
- Id.*, « L'œil du pouvoir », entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot, dans J. Bentham, *Le Panoptique*, Paris : Belfond, 1977, p. 9-31. [フーコー「権力の眼」伊藤晃訳、『ミシェル・フーコー思考集成 VI セクシュアリティ／真理』筑摩書房、2000年。]
- Id.*, « La politique de la santé au XVIII^e siècle », *Les machines à guérir, Aux origines de l'hôpital moderne*, Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. Architecture-Archives, 1979, p. 7-18. [フーコー「18世紀における健康政策」中島ひかる訳、『ミシェル・フーコー思考集成 VIII 政治／友愛』筑摩書房、2001年]
- Id.*, « Space, Knowledge and Power (Espace, savoir et pouvoir) », entretien avec P. Rabinaw, trad. F. Durand-Bogaert, Skyline, mars 1982, pp. 16-20. [フーコー「空間・知そして権力」八束はじめ訳、『ミシェル・フーコー思考集成 IX 自己／統治性／快楽』蓮實重彦・渡辺守章監修、筑摩書房、2001年。]
- Id.*, *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical* (1963), Paris : Presses universitaires de France, 1983. [ミシェル・フーコー『臨床医学の誕生』神谷美恵子訳、みすず書房、2011年。]

- GALLET, Michel, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Paris : Picard, 1980.
- Id.*, *Claude-Nicolas Ledoux Unpublished Projects*, tr. by Michael Robinson, Berlin: Ernst & Sohn, 1991. (Original in French: *Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, Paris : Demi-Cercle, 1991.)
- GINZBURG, Carlo, *No Island Is an Island: Four Glances at English Literature in a World Perspective*, New York: Columbia University Press, 2000.
- HAZARD, Paul, *La Pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, Paris : Bolvin, 1946. [ポール・アザール『18世紀ヨーロッパ思想——モンテスキューからレッシングへ』小笠原弘親ほか訳、行人社、1987年。]
- HERRMANN, W., “The Problem of Chronology in C.N. Ledoux’s Engraved Work,” in *Art Bulletin*, Mars 1960.
- HONOUR, Hugh, *Neo-classicism*, Middlesex: Penguin Books, 1968. [ヒュー・オナー『新古典主義』白井秀和訳、中央公論美術出版、1996年。]
- 磯崎新『磯崎新の建築談義 #10 ショーの製塩工場』六耀社、2001年。
- 泉美知子『文化遺産としての中世——近代フランスの知・制度・感性に見る過去の保存』三元社、2013年。
- KAUFFMAN, Emile, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien: Dr. Rolf Passer, 1933. [エミール・カウフマン『ルドゥーからル・コルビュジエまで——自律的建築の起源と展開』白井秀和訳、中央公論美術出版、1992年。]
- Id.*, « Three Revolutionary Architects : Boullée, Ledoux, Lequeu », *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Volume 42, Part 3, pp.431-564, Philadelphia, 1952. [エミール・カウフマン『三人の革命的建築家——ブレ、ルドゥー、ルクー』白井秀和訳、中央公論美術出版、1994年。]
- Id.*, *Architecture in the age of reason: baroque and post-baroque in England, Italy, and France*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955. [エミール・カウフマン『理性の時代の建築——イギリス、イタリアにおけるバロックとバロック以後』白井秀和訳、中央公論美術出版、1993年；『理性の時代の建築——フランスにおけるバロックとバロック以後』白井秀和訳、中央公論美術出版、1997年。]
- 桐敷真次郎・岡田哲史『ピラネージと『キャンパス・マルティウス』』本の友社、1993年。
- 北河大次郎『近代都市パリの誕生——鉄道・メトロ時代の熱狂』河出ブックス、2010

- 年。
- KOZUL, Mladen, *Le corps dans le monde : récits et espaces sadiens*, Louvain : Peeters, 2005.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire VII, l'Éthique de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1987.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *Transaction*, Amsterdam : Kargo, 2007.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la Parole*, 2 vols., Paris : Albin Michel, 1964-1965. [アンドレ・ルロワ=グーラン『身ぶりと言葉』荒木亨訳、新潮社、1973年。]
- LINFERT, Carl, « Die Phantasie-Architekturzeichnung der Franzosen vom Ende des Louis Quatorze bis zum Louis Seize », in *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*, Bd. I. Berlin: 1931, S. 133-246.
- MARIN, Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris : Minuit, 1973. [ルイ・マラン『ユートピア的なもの——空間の遊戯』梶野吉郎訳、法政大学出版会、1995年。]
- Id.*, “Frontiers of Utopia: Past and Present,” *Critical Inquiry*, vol.19, No.3, 1993, pp. 397-420.
- 三宅理一『エピキュリアンたちの首都』學藝書林、1989年。
- MOSSER, Monique et RABREAU Daniel, «Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », éd. par Daniel Ternois, *Soufflot et l'architecture des Lumières*, CNRS, 1980, pp. 223-239.
- MUCHEMBLED, Robert, *L'orgasme et l'occident : une histoire du plaisir du XVIIe siècle à nos jours*, Paris : Seuil, 2005. [ロベール・ミュッシュャンブレ『オルガスムの歴史』山本規雄訳、作品社、2006年。]
- 明星聖子『新しいカフカ——「編集」が変えるテキスト』慶応義塾大学出版会、2002年。
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003. [ジャン=リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳、以文社、2006年。]
- NETTLI, Paul, *Musik und Freimaurerei: Mozart und die königliche Kunst*, Berlin : Wunder, 1932. [パウル・ネットウル『モーツァルトとフリーメイسن結社』海老沢敏・栗原雪代訳、音楽之友社、1981年。]
- 西村清和『イメージの修辞学——ことばと形象の交叉』三元社、2009年。
- NOCHLIN, Linda, *The Body in Pieces: the Fragment as a Metaphor of Modernity*, London: Thames & Hudson, 2001.

- 岡田温司『ルネサンスの美人論』人文書院、1997年。
- 同『芸術と生政治——現代思想の問題圏』平凡社、2006年。
- 岡崎乾二郎「芸術の条件第2回：白井晟一という問題群（後編）」『美術手帖』2011年3月号、第63巻949号。
- 大橋完太郎『ディドロの唯物論——群れと変容の哲学』法政大学出版局、2011年。
- 小澤京子『都市の解剖学——建築／身体の剥離・斬首・腐爛』ありな書房、2011年。
- PAYOT, Daniel, *Le philosophe et l'architecte*, Paris : Aubier Philosophie, 1982.
- PERUGINI, Raynaldo, *Dell'architettura filosofica*, Roma : Fratelli Palombi editori, 1983. [ライナルド・ペルジーニ『哲学的建築——理想都市と記憶劇場』伊藤博明・伊藤和行訳、ありな書房、1996年。]
- PICON, Antoine et YVON, Michel, *L'Ingénieur artiste*, Paris : Press de l'ENPC, 1989.
- PICON, Antoine, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille : Parenthèses, 1988, 2004.
- POULET, Georges, (préface par Jean Starobinski), *Les Métamorphoses du cercle*, Paris : Plon, 1979 (1^{ère} éd., 1961).
- Id.*, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris : José Corti, 1966.
- PROUST, Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris : Armand Colin, 1962.
- Id.*, *L'objet et le texte*, Genève : Droz, 1980. [ジャック・プルースト「『百科全書』から『ラモーの甥』へ——オブジェとテキスト」、鷺見洋一・井田尚監修『ディドロ著作集第4巻 美学・美術』法政大学出版局、2013年。]
- Id.*, *Il mestiere e il sapere duecento anni fa. Tutte le tavole dell'Encyclopédie française*, Milano : Mondadori, 1983. [ジャック・プルースト監修・解説『フランス百科全書絵引』青木国夫ほか訳、平凡社、1985年。]
- RABREAU, Daniel, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux : William Blake & Co, 2000.
- Id.*, *Claude Nicolas Ledoux*, Paris : Monum, Éd. du patrimoine, 2005.
- RASKOLNKOFF, Mouza, *Histoire romaine et critique historique dans l'Europe des Lumières : la naissance de l'hypercritique dans l'historiographie de la Rome antique*, Rome : École Française de Rome, 1992.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques, *La Vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1982.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification : Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris : Librairie José Corti, 1962.

RUBIN, Patricia Lee, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven: Yale University Press, 2007.

RYKWERT, Joseph, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, 2nd ed., Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981 (1^{er} éd. 1972). [ジョセフ・リクワート『アダムの家——建築の原型とその展開』黒石いずみ訳、鹿島出版会、1995年。]

佐々木健一「近世美学の展望」『講座美学 1 美学の歴史』東京大学出版会、1984年、123-127 ページ。

同『美学辞典』東京大学出版会、1995年。

SCHMITT, Carl, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes: Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, 1938, 2. Aufl, Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. [カール・シュミット『リヴァイアサン——近代国家の生成と挫折』長尾龍一訳、福村出版、1972年。]

Id., *Die vollendete Reformation : Zu neuen Leviathan-Interpretationen*, 1965, In *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes: Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, 1938, 2. Aufl, Stuttgart: Klett-Cotta, 1995, S. 137-178.

Id., *Glossarium : Aufzeichnungen der Jahre 1947-1951*, Hg. von Eberhard Freiherr von Medem, Berlin : Duncker & Humblot, 1991.

SEDLMAYR, Hans, *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1955. [ハンス・ゼードルマイア『中心の喪失——危機に立つ近代芸術』石川公一・阿部公正訳、美術出版社、1965年。]

澁澤龍彦『胡桃の中の世界』（新装新版）、河出文庫、2007年（初出1974年）。

清水いづみ・鶴沢隆「クロード＝ニコラ・ルドゥーの建築——形態の幾何学的コンポジション」日本建築学会大会学術講演梗概集、vol.1997、329-330 ページ。

清水徹『書物としての都市 都市としての書物』集英社、1982年（同題の論考：初出1975年）。

篠田浩一郎『空間のコスモロジー』岩波書店、1981年。

白井秀和「フランス啓蒙思想における「性格」について」『日本建築学会論文報告集』第330号、1983年、163-170 ページ。

- 同「ビアンセアンスとコンヴナンス——フランス古典主義建築理論の重要概念について」『日本建築学会論文報告集』第 333 号、1983 年 11 月、137-143 ページ。
- 同「フランス啓蒙主義建築思潮におけるタイプとスタイル」『日本建築学会論文報告集』第 345 号、1984 年、158-166 ページ。
- 同「原始的な小屋の観念について——M.A. ロジエを中心として」『日本建築学会計画系論文報告集』第 362 号、1986 年、136-141 ページ。
- 同「ジャック=フランソワ・ブロンデルについて」『日本建築学会計画系論文報告集』第 412 号、1990 年 6 月、143-152 ページ。
- 同「C.N.ルドゥー『芸術、風俗、法制との関係の下に考察された建築』の出来経緯と第二版出版について」『日本建築学会計画系論文報告集』第 432 号、1992 年 2 月、141-147 ページ。
- 同「C.N.ルドゥー『芸術、風俗、法制との関係の下に考察された建築』に対する書評と図版——テキスト間の関わりについて」『日本建築学会計画系論文報告集』第 435 号、1992 年 5 月、119-125 ページ。
- 同「カトルメール・ド・カンシーから観たルドゥーの市門」『日本建築学会大会学術講演梗概集』1992 年 8 月、1217-18 ページ。

STAFFORD, Barbara Maria, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 1991. [バーバラ・M.スタフォード『ボディ・クリティシズム』高山宏訳、国書刊行会、2006 年。]

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la Liberté, 1700-1789*, Genève, Édition d'art Albert Skira, 1964. [ジャン・スタロビンスキー『自由の創出——18 世紀の芸術と思想』小西嘉幸訳、白水社、1982 年。]

Id., 1789, *les emblèmes de la raison*, Paris : Flammarion, 1979. [スタロバンスキー『フランス革命と芸術——1789 年 理性の標章』法政大学出版局、1989 年。]

Id., *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de, Le sacrifice en rêve*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1991. [スタロバンスキー『絵画を見るディドロ』法政大学出版局、1995 年。]

STOICHITA, Victor Ieronim, *The Self-aware Image: An Insight into Early Modern Meta-painting*, trans. by Anne-Marie Glasheen, Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1998. [ヴィクトル・I.ストイキツァ『絵画の自意識——初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司・松原知生訳、ありな書房、2001 年。]

- Id.*, *L'effet Pygmalion: pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève : Droz, 2008. [ストイキツァ『ピュグマリオン効果——シミュラークルの歴史人類学』松原知生訳、ありな書房、2006年。]
- STOLOFF, Bernard, *L'Affaire ClaudeClaude-Nicolas Ledoux : autopsie d'un Mythe*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1977. [ベルナール・ストロフ『建築家ルドゥー』多木浩二・的場昭弘訳、青土社、1996年。]
- 鷲見洋一『『百科全書』と世界図絵』岩波書店、2009年。
- TAFURI, Manfredo, « G.B. Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa' », *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel settecento. Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino nella ricorrenza del II centenario della morte. 21-24 settembre 1970*, Torino: Accademia delle Scienze, 1972, pp. 265-319.
- Id.*, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino: Giulio Einaudi editore, 1980. [マンフレッド・タフーリ『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・鶴沢隆・石田寿一訳、PARCO 出版、1992年。]
- 高山宏『カステロフィリア——記憶・建築・ピラネージ』作品社、1996年。
- 多木浩二『比喩としての世界——意味のかたち』青土社、1988年。
- 田中純『残像のなかの建築——モダニズムの〈終わり〉に——』未来社、1995年。
- 同『都市表象分析 I』INAX 出版、2000年。
- 同「破壊の天使——アドルフ・ロースのアレゴリー的論理学」『建築文化』第 57 巻 657 号、彰国社、2002 年、98-101 ページ。
- 同「建築と文字——アレゴリー的試論」磯崎新・岡崎乾二郎監修『漢字と建築』、INAX 出版、2003 年、200-217 ページ。
- 同『政治の美学——権力と表象』東京大学出版会、2008 年。
- THOMPSON, John Daniel & GOLDIN Grace, *The Hospital: A Social and Architectural History*, Yale University Press, 1975.
- VIDLER, Anthony, « The Idea of Type, The Transformation of the Academic Ideal 1750-1830 », *Oppositions*, vol. 8, 1977, pp.95-115.
- Id.*, *Ledoux*, Paris : Hazan, 1987.
- Id.*, *The Writing of the Walls*, New York: Princeton Architectural Press, 1987.
- Id.*, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, Mass.: MIT press, 1990.

- WANNING-HARRIES, Elizabeth, *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, Virginia: University Press of Virginia, 1994.
- WILTON-ELY, John, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London: Thames and Hudson, 1978.
- Id.*, *Piranesi as Architect and Designer*, New Haven: Yale University Press, 1993.
- Id.*, *Giovanni Battista Piranesi, The Polemical Works*, London: Gregg International, 1972.
- YATES, Frances Amelia, *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966. [フランセス・A.イエイツ『記憶術』玉泉八州男訳、水声社、1993年。]
- 八束はじめ『逃走するバベル——建築・革命・消費』朝日新聞社、1982年。
- 同『ル・コルビュジエ——生政治としてのユルバニスム』青土社、2013年。
- 吉田耕太郎「啓蒙の時代」の「啓蒙への問い」、富永茂樹編『啓蒙の運命』名古屋大学出版会、2011年、12-38ページ。
- 吉田泰輔監修『モーツァルト事典（全作品解説事典）』東京書籍、1991年。
- YOURCENAR, Marguerite, « Le cerveau noir de Piranese » (1962), *Sous bénéfice d'inventaire : essais*, Paris: Gallimard, 1978.

図版情報

序論

図 0-1 : アントワーヌ=フランソワ・カレに帰属《建築家クロード=ニコラ・ルドゥとその娘アデライド》1782年頃、パリ、カルナヴァレ美術館。

図 0-2 : ルドゥ設計、アルケ=スナンの王立製塩所、1779年竣工、鳥瞰図、Henri Bertand 撮影。

出典 : フランス、製塩所委員会 (Comité des Salines de France) 公式サイト [2014/02/10]

図 0-3 : ルドゥ著、C.N.ヴァラン彫版『建築論』フロンティスピース、1789年(1804年刊行)。

出典 : Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, fac. Nördlingen: Verlag Dr. Alfons, 1987. (以下 *L'Architecture* と略記)

図 0-4 : ルドゥ、カフェ・ミリテールの内装、1762年、パリ、カルナヴァレ美術館。

出典 : Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*, 2005.

図 0-5 : ルドゥ (スリエ彫版)「ユゼスの邸館の立面透視図」、ラメ版『ルドゥの建築論』1847年 (pl. 154)。

出典 : Claude-Nicolas Ledoux, *C.N. Ledoux : L'Architecture Edition Ramée*, fac. introduction by Anthony Vidler, New Jersey: Princeton Architectural Press, 1984. (以下 *Ramée* と略記)

図 0-6 : ルドゥ (ドラガルデット彫版)「ショッセ・ダンタンのギマール嬢の邸館」、ラメ版『ルドゥの建築論』1847年 (pl. 176)。

出典 : *Ramée*

図 0-7 : ルドゥ設計、ルーヴシエンヌの別邸 (工事期間 1771-74年)、画家・制作年未詳、ブリティッシュ・ライブラリー。

図 0-8 : ジャック=フランソワ・ブロンデル「王立ゴブラン工場の描写」『フランス建築』第2巻、1952年。

出典 : Kyoto University Library, Documents of French architectures and topography [2014/02/10]

図 0-9 : ルドゥ (スリエ彫版)「王立製塩所第一案」『建築論』1804年所収 (pl. 12)。

出典 : *L'Architecture*

図 0-10 : ルドゥ (スリエ彫版)「王立製塩所の実現された平面図」『建築論』1804年

(pl. 16)。

出典：L'Architecture

図 0-11：ルドゥ設計（ゲット彫版）「パリの徴税市門」年代未詳、カルナヴァレ美術館

第 1 部

図 1-1：清水いづみ・鶴沢隆作成、ルドゥ設計の建築平面計 158 点から導出された 6 種類のプロトタイプ（右）と、158 点に含まれる主要作品 20 点の平面図のダイアグラム（左）、1997 年。

出典：清水いづみ・鶴沢隆「クロード＝ニコラ・ルドゥーの建築——形態の幾何学的コンポジション」日本建築学会大会学術講演梗概集、vol.1997、329-330 ページ。

図 1-2：ルルス「小さき術」より組み合わせ図（ルルスの円盤）。

出典：フランセス・A.イエイツ『記憶術』玉泉八州男訳、水声社、1993 年。

図 1-3：ベルヴェデーレのトルソ、A.D. 1 世紀、バチカン、ピオ・クレメンテ美術館。筆者撮影。

図 1-4：トマス・チップendale『紳士とキャビネット制作職人のための指針』1754 年。

出典：Thomas Chippendale, *The Gentlemen and Cabinet-maker's Director* (1754), reprint, 3rd ed., N.Y.: Dover publications, 1966.

図 1-5：デイドロ、ダランベール『百科全書』図絵、「家具製作職人のアトリエと肘掛け椅子作成の各段階」1769 年。

図 1-6：G.B. ピラネージ『建築に関する所感』1765 年、扉絵。

出典：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、アセテート、2004 年。

図 1-7：G.B. ピラネージ設計、サンタ・マリア・デル・プリオラート聖堂祭壇。

出典：岡田哲史『ピラネージの世界』丸善、1993 年。

図 1-8：G.B. ピラネージ《イクノグラフィア》『古代ローマの Kampus・マルティウス』1762 年。

出典：Luigi Ficacci ed., *Giovanni Battista Piranesi*, Köln and Tokyo: Taschen, 2006. (以下「ピラネージ・カタログ・レゾネ」と表記)

図 1-9：G.B. ピラネージ《イクノグラフィア》部分図、『古代ローマの Kampus・マルティウス』1762 年所収。

出典：ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 1-10: ルドゥ設計「パリの市門の抜粋」、ラメ版『ルドゥの建築論』1847年(pl. 231)。

出典: *Ramée*

図 1-11: ルドゥ (ラナゾネット彫版)「ショーの都市の墓地、断面図、平面図」『建築論』1804年(pl. 99)。

出典: *L'Architecture*

図 1-12: ルドゥ (ヴァン・マエル彫版)「農地管理人の家」、ラメ版『ルドゥの建築論』1847年(pl. 254)。

出典: *Ramée*

図 1-13: ルドゥ (ボヴィネ彫版)「ショーの都市の墓地、立面図」『建築論』1804年(pl. 100)。

出典: *L'Architecture*

図 1-14: エティエンヌ＝ルイ・ブレ「ニュートンのセノタフ」1784年、インク・淡彩、フランス国立図書館。

出典: Gallica.

図 1-15: ブレ「ニュートンのセノタフ」1784年、インク・淡彩、フランス国立図書館。

出典: Gallica.

図 1-16: ルドゥ (彫版未詳)「貧者の家」『建築論』1804年(pl. 33)。

出典: *L'Architecture*

図 1-17: ルドゥ (彫版未詳)「ブザンソンの劇場への一瞥」『建築論』1804年(pl. 113)。

出典: *L'Architecture*

図 1-18: ルドゥ案 (デュピュイ彫版)「ショーの製塩所一帯の地図」『建築論』1804年(pl. 14)。

出典: *L'Architecture*

図 1-19: ルドゥ案 (スリエ彫版)「ブザンソンの劇場、4階席と5階席の平面図」『建築論』1804年(pl. 116)。

出典: *L'Architecture*

図 1-20: ルドゥ案 (コケ彫版)「オイケマ、ギリシアのモニュメントの断片」『建築論』1804年(pl. 104)。

出典: *L'Architecture*

図 1-21: クロード・ペロー「古代ローマ劇場の復元図」『ウィトルウィウスの建築十書』1673年。

出典: Perrault, Claude (tr.), *Les dix livres d'Architecture de Vitruve...*, Paris :

Jean Baptiste Coignard, 1673.

図 1-22 : ジュール・アルドゥアン=マンサール「ディジョンの市庁舎のための計画案」1688年、パリ第4大学図書館。

出典 : Catalogue à la pièce du Musée des Beaux-Arts de Dijon, « Le palais des ducs de Bourgogne ».

図 1-23 : シャルル・ド・ヴァイイ「モンミュザール城のアポロン神殿のための平面配置図」年代未詳、インク・淡彩、ディジョン公立図書館。筆者撮影。

図 1-24 : ジャック・ゴンドゥアン (クロード=ルネ=ガブリエル・ブローネ彫版)《外科医学校の描写》1780年、ベルリン国立美術館美術図書館。

出典 : バーバラ・M.スタフォード『ボディ・クリティシズム』2006年。

図 1-25 : ラモン・アレジャンドロ『ソドム百二十日』シリング城の集会の間の想像図」

出典 : ロラン・バルト『サド、フーリエ、ロヨラ』2002年。

図 1-26 : ルドゥ設計、アルケ=スナンの王立製塩所、塩水煮沸所の外壁の装飾。筆者撮影。

図 1-27 : ルドゥ設計、アルケ=スナンの王立製塩所正門のグロット。筆者撮影。

図 1-28 : ルドゥ (ヴァン・マエルとマイエ彫版)「ルー河の水源監視人の家」『建築論』1804年 (pl. 6)。

出典 : *L'Architecture*

図 1-29 : ルドゥ設計、カフェ・ミリテールの壁面装飾、1762年、パリ、カルナヴァレ美術館。筆者撮影。

出典 : Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*, 2005.

図 1-30 : ルドゥ設計、ジョセフ・メティヴィエとジャン=バティスト・ボワトンによるレリーフ、ユゼスの邸館の応接間、1767年。

出典 : カルナヴァレ美術館オンライン・アーカイヴズ

<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/salon-de-compagnie-de-l-hotel-d-uzes>
[2014/02/15]

図 1-31 : ルドゥ (彫版未詳)「樽のタガ職人の仕事場」『建築論』1804年 (pl. 88)。

出典 : *L'Architecture*

図 1-32 : ルドゥ (彫版未詳)「樵夫の家」『建築論』1804年 (pl. 102)。

出典 : *L'Architecture*

図 1-33 : ジャン=ジャック・ルクー「家畜小屋」1777-1814年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b7703120m](https://nla.archive.org/details/Gallica/ark:/12148/btv1b7703120m)

図 1-34 : ブレ「エジプト風のセノタフ」1781-1793 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b7701018k](https://nla.archive.org/details/Gallica/ark:/12148/btv1b7701018k)

図 1-35 : ルドゥ (ヴァン・マエル彫版)「パリの徴税市門」、ラメ版『ルドゥの建築論』1847 年 (pl. 29)。

出典 : *Ramée*

図 1-36 : ルドゥ (彫版未詳)「パリの徴税市門」、ラメ版『ルドゥの建築論』1847 年 (pl. 16)。

出典 : *Ramée*

図 1-37 : ルドゥ設計、ダンフェール・ロシュローの市門、筆者撮影。

図 1-38 : ルドゥ (ヴァン・マエル彫版)「パナレテオン (諸美徳の神殿)」『建築論』1804 年 (pl. 92)。

出典 : *L'Architecture*

図 1-39 : G.B. ピラネージ「アクア・クラウディアとアニオ・ヌオーヴォの水道管遺跡」『ローマの古代遺跡』第 1 巻、1753 年。

出典 : ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 1-40 : G.B. ピラネージ《カンポ・ヴァッチーノの眺め》1772 年。

出典 : ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 1-41 : G.B. ピラネージ、装飾文字 P『ローマの古代遺跡』第 1 巻、1753 年所収の地勢図の索引より。

出典 : ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 1-42 : アタナシウス・キルヒャー『シナ図絵』1667 年。

出典 : Athanasii Kircheri, *China Illustrata*, Amstelodami, 1667. Google Books. Web.

図 1-43 : G.B. ピラネージ、装飾文字 P、『ローマの古代遺跡』第 1 巻、1753 年所収のカラカラ浴場の註釈より。

出典 : ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 1-44 : G.B. ピラネージ、装飾文字 I、『ローマの古代遺跡』第 1 巻、1753 年所収のカピトリノーの丘の索引より。

出典 : ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 1-45 : アルベルティによるエンブレム「翼のある眼」

出典 : Manuscript of Della famiglia, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.38, c.199v

図 1-46 : ベルナール・ポワイエ「オテル・デュー」計画案、1785年。

出典 : BiuSanté. Web. Réf. image : 09587

図 1-47 : ポワイエ「オテル・デューの計画案、中庭の透視図」1785年。

出典 : CCA Collection. Web. DR1976:0002

図 1-48 : マルキ・ド・サド「諸芸術の家」1782年頃（ムラデン・コズル作成のダイアグラム）。

出典 : Mladen Kozul, *Le corps dans le monde*, 2005.

図 1-49 : ポワイエ「オテル・デューの平面図」

出典 : J.D. Thompson & G. Goldin, *The Hospital*, 1975.

図 1-50 : ルドゥ（彫版未詳）「ブザンソンの劇場の天井画」『建築論』1804年（pl. 122）。

出典 : *L'Architecture*

図 1-51 : ロドルフ・エル＝コーリー作成、「ブザンソンの劇場への一瞥」と「ブザンソンの劇場の天井画」の合成画像。

出典 : Rodolphe el-Khoury, *See Through Ledoux*, 2006.

図 1-52 : ルドゥ（ボヴィネ彫版）「ルー河に掛かる橋の透視図」『建築論』1804年（pl. 4）。

出典 : *L'Architecture*

第 2 部

図 2-1 : ルドゥ（彫版未詳）「エクス監獄」1786年、ラメ版『ルドゥの建築論』1847年（pl. 64）。

出典 : *Ramée*

図 2-2 : アドルフ・ロース「ミヒヤエル広場の建築（通称ロース・ハウス）」1911年。筆者撮影。

図 2-3 : ルドゥ（コケ彫版）「田舎の家」『建築論』1804年（pl. 24）。

出典 : *L'Architecture*

図 2-4 : ルドゥ設計、ナシオンの徴税市門、筆者撮影。

図 2-5 : シャルル・ル・ブラン（B.ピカール彫版）「激しい恐怖」『一般と個別の表情に関する講義』1698年、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, ark:/12148/bpt6k1118743

図 2-6 : ヨハン・カスパル・ラファターによる横顔のシルエット、『観相学断章』1781-1803年、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, ark:/12148/btv1b2100128h

図 2-7 : ルドゥ (彫版未詳) 「樽のタガ職人の仕事場」『建築論』1804 年 (pl. 88)。

出典 : *L'Architecture*

図 2-8 : ルドゥ (彫版未詳) 「樵夫の家」『建築論』1804 年 (pl. 102)。

出典 : *L'Architecture*

図 2-9 : ルドゥ (ヴァン・マエルとマイエ彫版) 「ルー河の水源監視人の家」『建築論』1804 年 (pl. 6)。

出典 : *L'Architecture*

図 2-10 : ルドゥ案 (コケ彫版) 「オイケマ、ギリシアのモニュメントの断片」『建築論』1804 年 (pl. 104)。

出典 : *L'Architecture*

図 2-11 : ジャン=ジャック・ルクー 「家畜小屋」1777-1814 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, ark:/12148/btv1b7703120m

図 2-12 : ルクー 「神に捧げられた場所」1777-1814 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, ark:/12148/btv1b7703085m

図 2-13 : パリ自然史博物館に収められた自然史上の「モンスター」の標本と模型 (上段 : monstres en λ 、下段 : monstres à axes parallèles)、筆者撮影。

第 3 部

図 3-1 : ルドゥ (ベルトー彫版) 「ショーの街の透視図」『建築論』1804 年 (pl. 15)。

出典 : *L'Architecture*

図 3-2 : ルドゥ案 (コケ彫版) 「オイケマ、ギリシアのモニュメントの断片」『建築論』1804 年 (pl. 104)。

出典 : *L'Architecture*

図 3-3 : ルドゥ (彫版未詳) 「ブザンソンの劇場への一瞥」『建築論』1804 年 (pl. 113)。

出典 : *L'Architecture*

図 3-4 : ルドゥ (彫版未詳) 「快樂の家」、ラメ版『ルドゥの建築論』1847 年 (pl. 238)。

出典 : *Ramée*

図 3-5 : ニコラ・プッサン 《プリアポスへの奉獻に際して女装するヒュメナイオス》1634-38 年、油彩、サン・パウロ美術館。

出典 : サン・パウロ美術館オンライン・アーカイヴズ

http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=198 [2014/02/15]

図 3-6 : ルクー「神に捧げられた場所」1777-1814 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b7703085m](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703085m)

図 3-7 : ルドゥ (スリエ彫版)「王立製塩所の実現された平面図」『建築論』1804 年 (pl. 16)。

出典 : *L'Architecture*

図 3-8 : ジュゼッペ・フェリーニと (もしくは) クレメンテ・スジーニ、異常分娩の解剖学模型、1771 年以後、蝋製、フィレンツェ、ガリレオ科学史博物館。

出典 : ガリレオ自然史博物館オンライン・アーカイヴズ

<http://brunelleschi.imss.fi.it/museum/esim.asp?c=418042> [2014/02/15]

図 3-9 : ルクー「白い野生、自然に基づき描く」1779-1795 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b7703789p](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703789p)

図 3-10 : ルクー「プリアポス神」1779-95 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b7703791r](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703791r)

図 3-11 : ルクー「目の習作」1792 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b7703707t](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703707t)

図 3-12 : ルクー「唇の習作」1792 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b7703709n](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703709n)

図 3-13 : ルクー「フロンティスピース」1792 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b77037035](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77037035)

図 3-14 : テオドール・ジェリコー《手足の習作》1818-19 年、油彩、モンペリエ、ファーブル美術館。

図 3-15 : ルクー「ゴシック住宅の地下」1777-1814 年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典 : Gallica, [ark:/12148/btv1b7703097t](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703097t)

図 3-16 : サド「放蕩の館」第一案、年代未詳、モスクワ、国立歴史博物館。

出典 : Mladen Kozul, *Le corps dans le monde*, 2005.

図 3-17 : サド「放蕩の館」第二案、年代未詳、モスクワ、国立歴史博物館。

出典 : Kozul, *Le corps dans le monde*, 2005.

図 3-18 : サド「放蕩の館」最終案、年代未詳、グザヴィエ・ド・サド伯爵蔵。

出典 : Kozul, *Le corps dans le monde*, 2005.

図 3-19 : サド『ソドムの百二十日』シリング城への道程のダイアグラム、アンソニー・

ヴィドラー作成。

出典：Anthony Vidler, *The writing of the walls*, 1987.

図 3-20：サド『ジュリエット物語』ミンスキーの城への道程のダイアグラム、筆者作成。

図 3-21：ルドゥ（彫版未詳）「ブザンソンの劇場の天井画」（部分図）『建築論』1804年（pl. 122）。

出典：L'Architecture

図 3-22：ルドゥ（ヴァン・マエルとマイエ彫版）「教育の館」『建築論』1804年（pl. 107）。

出典：L'Architecture

図 3-23：ルドゥ（ヴァン・マエルとシモン彫版）「パナレテオン」『建築論』1804年（pl. 92）。

出典：L'Architecture

図 3-24：ルクー「工房 (Studio)」1779-1795年、淡彩・水彩、フランス国立図書館。

出典：Gallica, [ark:/12148/btv1b7703786f/](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703786f/)

図 3-25：ルドゥ（ヴァン・マエルとシモン彫版）「団結の館」『建築論』1804年（pl. 44）。

出典：L'Architecture

図 3-26：靴下編機の図解『百科全書』

出典：鷺見洋一『『百科全書』と世界図絵』岩波書店、2009年。

第 4 部

図 4-1：ヨハネス・ロンベルヒ『記憶術集成』1533年より、修道院の建築物のイメージを利用した記憶術。

出典：イエイツ『記憶術』1993年。

図 4-2：フランチェスコ・コロナ（伝）『ポリフィロの狂恋夢』1499年の挿図。

出典：Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Zaragoza: Ediciones del Pórtico, 1981.

図 4-3：ルドゥ『建築論』1804年、タイトルページ

出典：L'Architecture

図 4-4：ルドゥ著、C.N.ヴァラン彫版『建築論』フロンティスピース、1789年（1804年刊行）。

出典：L'Architecture

図 4-5 : G.B.ピラネージ「古代アッピア街道とアルデアティーナ街道の交差点」『ローマの古代遺跡』第 2 巻フロンティスピース、1756 年。

出典 : ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 4-6 : ジュリオ・カミッロ『劇場のアイデア』1550 年、フロンティスピース。

出典 : Research Library, The Getty Research Institute (in Internet Archives) , Full catalog record: MARCXML

図 4-7 : アルベルティ『建築論』(初版 1485 年) 1550 年版、フロンティスピース。

出典 : St. Louis Public Library,

<http://exhibits.slpl.org/steedman/data/steedman240088194.asp>

図 4-8 : ホッブズ (アブラム・ボス作画)『リヴァイアサン』フロンティスピース、1651 年。

出典 : Bredekamp, *Thomas Hobbes, der Leviathan*, 2003.

図 4-9 : キルヒャー『シナ図絵』1667 年、フロンティスピース。

出典 : Deutsches Museum,

http://www.deutsches-museum.de/bib/entdeckt/alt_buch/buch0900.htm

図 4-10 : ルドゥ設計、ダンフェール・ロシュローの市門、筆者撮影。

図 4-11 : 左 : ルドゥ (彫版未詳)「エクス監獄」2 階の平面図、ラメ版『ルドゥの建築論』1847 年 (pl. 65)、出典 : *Ramée*

右 : C.N.ヴァラン彫版『建築論』フロンティスピースの部分図、出典 : *L'Architecture*

図 4-12 : ルドゥ (彫版未詳)「樵夫の家」『建築論』1804 年 (pl. 102)。

出典 : *L'Architecture*

図 4-13 : ルイ=ジャック・ゲーシエ (ベランの下絵に基づく)「ロシュフォールの造船所」『百科全書』。

出典 : ジャック・プルースト『フランス百科全書絵引』平凡社、1985 年。

図 4-14 : ルドゥ (スリエ彫版)「監督官の館」短辺方向の断面図、1776 年、『建築論』1804 年 (pl. 64)。

出典 : *L'Architecture*

図 4-15 : J.N.L. デュラン『比較建築図集』第 1 巻、1800 年、タイトルページ。

出典 : ETH-Bibliothek Zürich オンライン・アーカイヴズ (Rar 9977 GF)

<http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/2742492>

図 4-16 : ヨハン・アモス・コメニウス『世界図絵』四カ国語版、1883 年。

出典 : Johannes Amos Comenius, *Orbis Pictus*, V Hradci Kralové, 1883.

図 4-17 : ルドゥ (ボヴィネ彫版)「ショーの都市の墓地、立面図」『建築論』1804 年

(pl. 100)。

出典： *L'Architecture*

図 4-18：ルドゥ（ヴァラン彫版）「二人の芸術家のための家、透視図」『建築論』1804年（pl. 96）。

図 4-19：「解剖学のチャート」、イーフレイム・チェンバーズ『サイクロペディア』第1巻所収、1728年。

出典： University of Wisconsin Digital Collections,

<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/HistSciTech.Cyclopaedia01>

図 4-20：ハラール『解剖図 (Icones anatomicae)』より J.カルテンホファーによる版画全8巻、1743-1756年。

出典： Albrecht von Haller Foundation, Institute of History and the Institute of History of Medicine of the University of Bern,

<http://www.albrecht-von-haller.ch/medien/media/img-highres/MeBrust.jpg>

図 4-21：ルクー「白い野生、自然に基づき描く」1779-1795年

出典： Gallica, <ark:/12148/btv1b7703789p>

図 4-22：G.B. ピラネージ《カンポ・ヴァッチーノの眺め》1772年。

出典：ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 4-23：G.B.ピラネージ「墓室の残骸のある風景」『ローマの古代遺跡』第2巻、1756年。

出典：ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 4-24：G.B. ピラネージ「カンプス・マルティウスの3枚の地図」『古代ローマのカンプス・マルティウス』1762年。

出典：ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 4-25：ルドゥ『建築書』1804年、43ページ「UN VOYAGEUR (一人の旅行者)」。

出典： *L'Architecture*

図 4-26：ルドゥ『建築論』第一日目の旅程のダイアグラム、筆者作成。

図 4-27：ルドゥ、王立製塩所の正門（グロット）、筆者撮影。

図 4-28：ルドゥ設計、王立製塩所の監督官の家、筆者撮影。

図 4-29：アレジャンドロ「『ソドム百二十日』シリング城の集会の間の想像図」

出典：バルト『サド、フーリエ、ロヨラ』2002年。

図 4-30：ルドゥ（スリエ彫版）「王立製塩所第一案」『建築論』1804年（pl. 12）。

出典： *L'Architecture*

図 4-31：ルドゥ（ベルトー彫版）「ショーの街の透視図」『建築論』1804年（pl. 15）。

出典：*L'Architecture*

図 4-32：ルドゥ（スリエ彫版）「王立製塩所の実現された平面図」『建築論』1804年（pl. 16）。

出典：*L'Architecture*

図 4-33：ルドゥ（デュピュイ彫版）「ショーの製塩所一帯の地図」『建築論』1804年所収（pl. 14）。

出典：*L'Architecture*

図 4-34：ルドゥ（コケとボヴィネ彫版）「大砲製造工場の透視図」『建築論』1804年（pl. 125）。

出典：*L'Architecture*

図 4-35：ルドゥ（ラナゾネット彫版）「ショーの都市の墓地、断面図、平面図」『建築論』1804年所収（pl. 99）。

出典：*L'Architecture*

図 4-36：ルドゥ（ベルトー彫版）「塩水濃縮工場の建物の透視図」『建築論』1804年（pl. 9）。

出典：*L'Architecture*

図 4-37：ルドゥ（スリエ彫版）「運河の揚水ポンプ平面図」『建築論』1804年（pl. 8）。

出典：*L'Architecture*

図 4-38：ジュリアン=ダヴィッド・ル・ロワ『ギリシア最美の遺跡の廃墟』1770年、20頁と図版10。

出典：INHA オンライン・アーカイヴズ（NUM FOL RES 634）

<http://www.purl.org/yoolib/inha/6651> [2014/02/15]

図 4-39：ルドゥ（ボヴィネ彫版）「ルー河に掛かる橋の透視図」『建築論』1804年（pl. 4）。

出典：*L'Architecture*

第5部

図 5-1：ルドゥ（ボヴィネ彫版）「ショーの都市の墓地、立面図」『建築論』1804年（pl. 100）。

出典：*L'Architecture*

図 5-2：ルドゥ（彫版未詳）「貧者の家」『建築論』1804年（pl. 33）。

出典：*L'Architecture*

図 5-3：マルク=アントワーヌ・ロージエ『建築試論』第2版、1755年、フロンティ

スペース (シャルル・エゼン彫版)。

出典：ETH-Bibliothek Zürich オンライン・アーカイヴズ (RAR 1254)

<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-128>

図 5-4：ルドゥ (ラナゾネット彫版) 「ショーの都市の墓地、断面図、平面図」『建築論』1804年 (pl. 99)。

出典：L'Architecture

図 5-5：ジュリオ・カミッロの記憶劇場、1533年建造、フランシス・イエイツによる再現。

出典：イエイツ『記憶術』1993年。

図 5-6：ルドゥ (スリエ彫版) 「王立製塩所第一案」『建築論』1804年所収 (pl. 12)。

出典：L'Architecture

図 5-7：ルドゥ (スリエ彫版) 「監督官の館 第2案平面図」『建築論』1804年 (pl. 70)。

出典：L'Architecture

図 5-8：ルドゥ (スリエ彫版) 「監督官の館」短辺方向の断面図、1776年、『建築論』1804年 (pl. 64)。

出典：L'Architecture

図 5-9：ルドゥ (彫版未詳) 「ブザンソンの劇場への一瞥」『建築論』1804年 (pl. 113)。

出典：L'Architecture

図 5-10：エティエンヌ＝ルイ・ブレ 「ニュートンのセノタフ」1784年、インク・淡彩、フランス国立図書館。

出典：Gallica.

図 5-11：ピラネージ 「大広場」『幻想の牢獄』第2刷、1761年頃。

出典：ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 5-12：アルベルティによるエンブレム 「翼のある眼」

出典：Manuscript of Della famiglia, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.38, c.199v

図 5-13：マッテオ・デ・パステイ、アルベルティの肖像コイン、1450-55年、大英博物館。

出典：大英博物館公式サイト

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/cm/c/cast_bronze_medal_of_leon_batt.aspx [2014/02/15]

図 5-14：イギリスのフリーメイソンの前掛け、1790年頃、イギリス連合ロッジ所蔵。

出典：リュック・ヌフォンテーヌ『フリーメーソン』吉村正和訳、創元社、1996年。

図 5-15：ジャン＝ジャック＝フランソワ・ル・バルビエ、フランス人権宣言、1789年、

油彩・パネル、カルナヴァレ美術館。

出典：カルナヴァレ美術館オンライン・アーカイヴズ

<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen> [2014/02/15]

図 5-16：ルドゥ（ヴァン・マエルとマイエ彫版）「ルー河の水源監視人の家」『建築論』1804年（pl. 6）。

出典： *L'Architecture*

図 5-17：ラモン・アレジャンドロ 「『ソドム百二十日』 シリング城の集会の間の想像図」

出典：ロラン・バルト 『サド、フーリエ、ロヨラ』 2002年。

図 5-18：ピラネージ 《アントニウス帝の浴場の遺跡》『ローマ風景』 1748頃-78年。

出典：ピラネージ・カタログ・レゾネ。

図 5-19：ジョセフ・マイケル・ガンディ 《イングランド銀行の鳥瞰図》 1830年、ペン・水彩、ジョン・ソーン博物館。

出典：Tim Knox, *Sir John Soane's Museum London*, London & N.Y.: Merrell, 2008.