

書物の中の理想都市——C.N.ルドゥ『建築論』の仮構的空間性

小澤京子*

フィクショナル
仮構的な都市空間としての書物（ないしナラティブ）というテーマには、長い系譜が存在する。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。フランチェスコ・コロンナ作とされる『ポリフィロの狂恋夢（ヒュペネロトマキア・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。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（『パベルの図書館』）、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。

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る。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

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、エッセー』収録の一章「内部の城」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。

ここでは、テキストの中で都市の景観や構造が描写されている、というのみにとどまらず、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、という意味での、「書物の空間性」を扱いたい。この二つの契機を共に具備するのが、フランス革命期に活躍した建築家クロード＝ニコラ・ルドゥの著作『芸術、習俗、法制との関連の下に考察された建築』（パリ、私家版、1804年刊行、以下『建築論』と略記³）なのである。

1. 記念碑としてのエピグラフ／

フロンティス・ピース 闕としての扉絵

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。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、フロンティスピース、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している⁴。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

* おざわ・きょうこ
埼玉大学教養学部、非常勤講師

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、『建築論』では「暦」としての時間が体现されていることになる。

「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『建築論』のタイトルページに引用した【図 1】。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、版画家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 2】。「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、ここでは文字通り、建造物のファサードらしきものが描かれている。つまり、書物という擬似的な建築物への「入口」ないし「閥」が、象徴的に表現されているのだ。しかし、本来は扉が描かれるはずの空間は、一対のカリアティッド（女体

柱) の掲げる布によって隠されている。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⁵⁾」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。重いドレープの寄った緞帳である。布地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——扉なのか開けた街路なのか——は、読者には示されないままである。フロンティスピースの伝統的系譜である、一点透視図法によって開かれた眺望は、ここには存在しない。

このヴィドラーの言う「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いく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) のだと言うことができる。このフロンティスピースからは、その

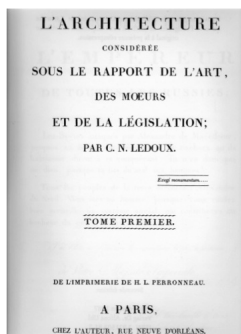


図 1 : ルドゥ『建築論』(1804 年) タイトルページ

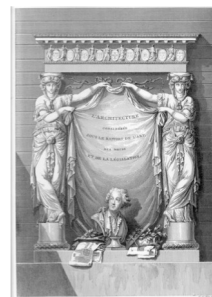


図 2 : ルドゥ『建築論』フロンティスピース、C.-N.ヴァラン彫版

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ことが判る。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。書題とその著者（胸像によって示される）を一義的に明示する機能とともに、ここでは種々の疑似空間的な要素が宙吊りのままにされ、読者／観者の目を惑わせ、また謎解きを誘う。

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3】）とよく似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。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）、その両脇には建築術の象徴であるコンパスと定規、月桂樹らしき枝、それから建築図面が無造作を装って配置されている。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。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、この書物の役割と同様の「紙上建築」でもある——こそが、書物の「内と外」を隔てる境界上に置かれ、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。



図3：ルドゥ設計、パリ、ダンフェール・ロシュローの市門（筆者撮影）

2. 旅行の始まりからその終末へ

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】。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 philosophe）[62]」という表現も用いられており、この旅行者が何者であるのか一義的には確定しづらい。彼が旅をする「ショーの製塩都市」の建造を手掛ける建築家は、この主人公とは別の人物であり、その名は本書では明かされることがない。ショーの都市の建築家はどうかこの街には居住していないらしく、彼の考えを知ろうとする主人公は住人から、視察官^{アンスベクトゥール}に会うことを勧められる。

本書では複数の登場人物が、作者ルドゥのアルター・エゴを務める。ナラティブの主要部分には、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、語り手であり主人公であり建築家でもある「私」が、すなわち作者ルドゥであるという印象を抱くこととなるだろう。他方で、ショーの製塩都市構想の設計者たる「建築家」がおり、またルドゥ自身のかつての職位でもある「視察官^{アンスベクトゥール}」（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

UN VOYAGEUR

このページは、作者ルドゥの『建築論』の43ページから引用されたものである。文中の「視察官」は「アンスベクトゥール」を指す。また、「監督官」は「ディレクトゥール」を指す。

図4：ルドゥ『建築論』43ページ、「一人の旅行者」

構造を取るこの都市において、中央から発せられる視線の主)も登場している⁶。

本書でも採用されている一人称による語りは、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』はその代表的な例である。続く18世紀には、小説においても一人称が主流となる⁷。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⁸。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⁹」ものである。換言するなら、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』¹⁰は、「紀行文」という体裁を採る。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。「語り」という視点を導入するなら、このルドゥの『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、むしろ空想的紀行文学の系譜に連なるものなのである。

この『建築論』冒頭で展開される語りは、旅行記の体裁を採ってはいるが、同時にフリーメイソンの宇宙観の反映でもある¹¹。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していた。

とりわけ第一日目の旅程は、フリーメイソンの入信儀礼に酷似している。サランの街に到着した建築家は、初日にこの入信儀礼を経験することとなる。それはいわば、異世界へと越境する際の手続きである。彼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。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、ルドゥの設計により1779年にアルケ・スナンに実現された王立製塩所の構造を反映したのもでもある【図5】。正門内に設けられたグロット【図6】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7】は、太陽に捧げられた祭壇を示している¹²。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

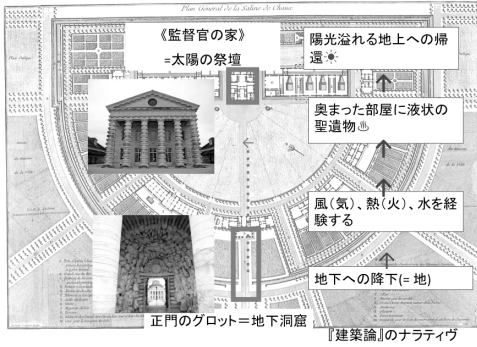


図5：ルドゥ設計、アルケ＝スナンの王立製塩所平面図（『建築論』所収）を元にしたダイアグラム（筆者作成）



図6：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7：ルドゥ設計、アルケ＝スナンの王立製塩所、監督官の館（筆者撮影）

重なり合うのである。

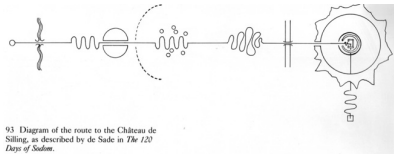
隔絶されたユートピア／ディストピアへの旅

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、「サドのいくつかの小説では登場人物はしばしば旅行をする¹³」。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』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。

以下の描写によって、デュルセの城館シリングへと辿り着く途がいかに困難であったかが、如実となろう。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。[...] たっぷり 5 時間掛かってようやく山頂に達すると、またもや新たな奇観がもたらされる。¹⁴

岩山と溪谷を越え、要塞のような岩壁に圍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【図8】。

架空の都市空間についての「語り」の構造に



93 Diagram of the route to the Château de Siling, as described by de Sade in *The 120 Days of Sodom*.

図8：アンソニー・ヴィドラー作成、サド『ソドム百二十日』の「シリングの城館」への道程のダイアグラム、Vidler, *The Writing of the Walls* 所収

において、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¹⁵⁾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9】と、円形の中心に置かれた「監督官の家」【図10】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¹⁶⁾。

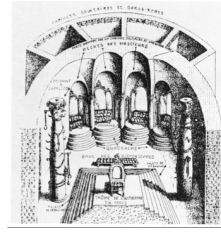


図9：ラモン・アレジャンドロ「シリングの城館の集会の間の見取り図」、Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* 所収。

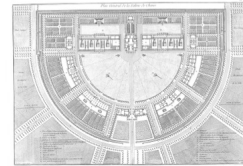


図10：ルドゥ「実現された王立製塩所の平面図」、『建築論』所収

もつともサドは、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異なっている。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^{モード}の様態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認するのは、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. 墓としての書物

『建築論』がユートピア旅行記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11】の描写では、冒頭部に登場す

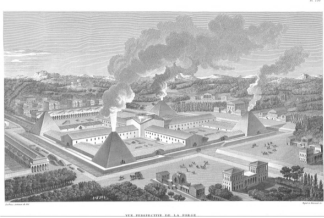


図 11：ルドゥ「大砲製造工場の透視図」、『建築論』所収

る地下洞窟と同様に、再び冥府のイメージが浮かび上がる。ルドゥはこの工場を「諸々の政体の揺籃期を蝕むこれらの^{マキャヴェリック}老獯な潰瘍[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『ボルノグラフ』（1769年）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揺るがす。それは風の翼より千倍速い翼によって、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廢墟となり、王の城は穴を開けられ、牧羊神の帝国は粉碎された。
 […] あちらでは、球の中で黒色火薬が爆発し、周囲のすべてを砕き、引き裂き、破壊している。殺戮という現象の後には、急ぎ足の死がやってくる。[408]

穴を開けられた「王の城」とは、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、ダンテ的な「地獄」のようでも、フリーメイソン流の冥府のイメージのようでもあり、また 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、度々絵画に描かれたヴェスヴィオ火山の噴火など——の反映とも、あるいはバステューヌ攻撃の際の爆薬の炸裂する光景の再現とも解釈できる。「ショーの理想都市」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、住民はほとんど登場しない——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[239]」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。

出発地への帰着を前提とするのが旅であるならば、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、黙示録的な「大砲製造工場」に留まったまま、宙づりにされる。タイトルページでルドゥは本書を「記念碑」に準えたが、その（偶発的な事情で出来た）結末においては、「墓」としての空間が出来していると言えないだろうか。『建築論』中に登場する「ショーの都市の墓地」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、死者の棲まう空間という性質は希薄である。サドにおいて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が彼の墓となる。ルドゥの書は、移動する主体によって語られるフィクティヴな都市空間を現出させているが、同時にまた、仮構的な「墓地としての空間」でもあるのだ。

3. 「宿駅／留 (station)」としての分節： 連続と断絶

以上、『建築論』の旅行記としてのナラティヴに着目して分析を進めてきた。しかし本書の全体を見渡すならば、ルドゥによる「語り」は、それぞれ態様が異なっている。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うのである。それまでとは異なる性質の語り、唐突に開始される。あ

るいは、一連のナラティヴを遮って、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。

この異種混淆的な記述とは対照的に、挿図として用いられている都市図や建築図面は、明瞭かつ論理的な法則性に従っている。この明瞭性は、『百科全書』に収められた図版とも通底するものである。しかし、イメージとテキストの間には独自の「連関」が存在している。本書ではしばしば、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が置かれる。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」といった具合だ。フランス語による原書では、専ら現在形や半過去が使われていることにも留意すべきであろう。(半過去とは、一般的には現在との関連性を有する過去の持続的・継続的動作や態様を示す際に用いられる過去形である。) いくつかの例を挙げてみよう。

私は 2 年間の間、自らの涵養のために旅を続けてきた... (Je voyageois depuis deux ans pour m'instruire...) « Un Voyageur » の章の第一行目 [43]

威風堂々とした建物の全体を、私は近づいて見る (J'approche et vois une masse de bâtiment très-imposante) « Batiment de Graduation : le voyageur et l'inspecteur » の節の第一行目 [57]

宿屋のすぐ近くまで来ると、まちまちな毛色をし、やつれた四頭の馬が繋がれた馬車が、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.)
« Petite Hotellerie »の章の第一行目[58]

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...)
« Maison d'un employé »の章の一節[79]

これらの表現は、点在する建物を一筋の道が繋ぐように、ページの間に見え隠れ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。

文学研究者ベアトリス・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「ランゲージュ(テキスト)とメタ・ランゲージュ(イメージ)の二重の関係」を示すものである¹⁷。すなわち、ルドゥの文章は、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、図版と図版との間に、視点の移動と連続的な時間経過の示唆をもたらすものでもある。ディディエが特に着目するのが、「私は近づく(j'approche)」という表現である。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」によるナラティブにより、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。

先述の通り、二つのイラストレーションの間に配置されているテキストは、その間の時間経過と移動を示すことがある。ディディエのいう「二重の関係」は、「建物」と「道」の比喩とも適合する。すなわち、『建築論』においてイラストレーションは、仮想の旅程における「目印となる建物」としても機能するのだ。その一方でテキストは、制作年代も情報伝達の性質も異なる各々の挿図を繋ぎ、連続性を与える働きを有している。

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」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【図12】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』【図13】)、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るはずである。つまり、旅行の途中で俯瞰的な地図が挿入される『建築書』では、いわば未来を先取りした視

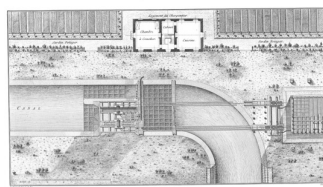


図12: ルドゥ「運河の揚水ポンプ平面図」、『建築論』所収

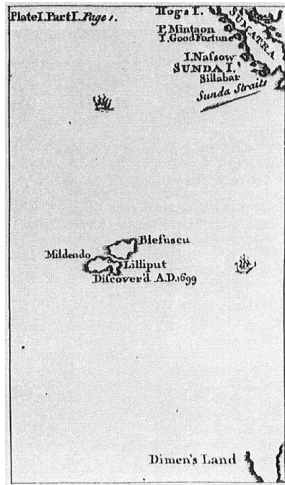


図 13 : 「リリパット国航海記」の地図、スウィフト『ガリヴァー旅行記』所収

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 14】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を見る (J'approche et vois une masse de bâtiment très-imposante) [57]」という一文である。ここではつまり、運河周辺の鳥瞰図【図 12】と工場の透視図【図 14】という、^{モード}態様の異なる二つの図面の間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

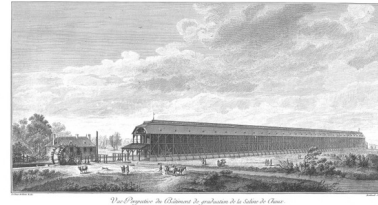


図 14 : ルドゥ「塩水濃縮工場の透視図」、『建築論』所収

である。

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みえる。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、語り手の区分やまとまりをもった話を言表するものである。¹⁸

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ヴである。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、ナラティヴ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」に当たることになる。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

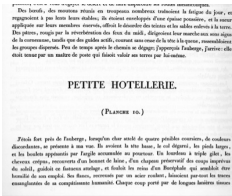


図 15：ルドゥ『建築論』58 ページ、「小さな宿舎」

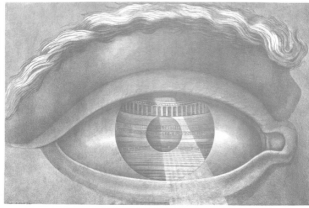


図 16：ルドゥ「ブザンソンの劇場への一瞥」、『建築論』所収

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¹⁹。例えば“petite hotellerie”【図 15】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。この「断片挿入の恣意性」は、先に分析した、テキストと図版との関係とも通底するものである。

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唐突に、眼を驚かせる奇妙な図像——例えば「ブザンソンの劇場への一瞥」【図 16】や「ショーの街の墓地の立面図」【図 17】——が現れることもまた、本書の特徴をなす。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ロ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

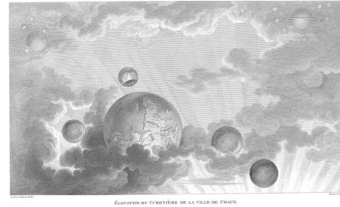


図 17：ルドゥ「ショーの街の墓地の立面図」、『建築論』所収

固着させる落とし穴のような機能をも担っている。

4. 世界のモデルとしての書物

ルドゥの『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」の系譜の各々と（あくまで一部において）通底する性質を持つ。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開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²⁰。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ている²¹。

『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。例えばルドゥの師ジャック＝フランソワ・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・ロワの『ギリシア最美の遺跡の廃墟』（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18】。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²²。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。

『建築論』に挿入された建築の透視図には、

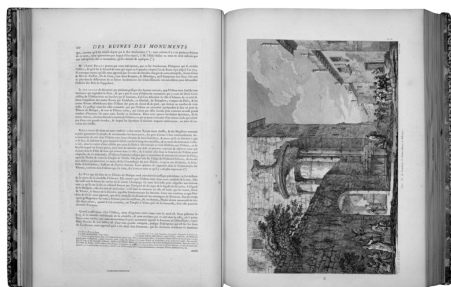


図18：ル・ロワ『ギリシア最美の遺跡の廃墟』1770年、20ページと次ページの「図版10」



図19：ルドゥ「樵夫の家」（部分）、『建築論』所収

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19】。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20】。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、そこでは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『建築書』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21】。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

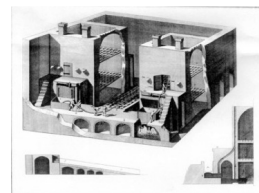


図20：ルイ=ジャック・ゲーシエ彫版（ペランの下絵に基づく）「ロシュフォールの造船所」、『百科全書』所収

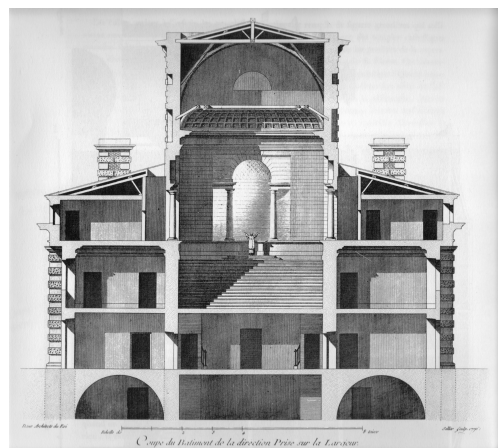


図21：ルドゥ「監督官の館の断面図」、『建築論』所収

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。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のである²³。

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徴に他ならない。ルドゥ自身、『建築論』刊行に先駆けた 1802 年刊行のパンフレット『趣意書 (Prospectus)』で、構想中の自著が「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. デュランが 1800 年に刊行した『建築比較論集』【図 22】とも共通する。さらに、そのテキストとイメージの連続体は一続きの空間体験を創出している。この点でルドゥは後世代のデュランとはもちろん、師のジャック=フランソワ・ブロンデル（『建築講義』1771-77 年）や同世代のブレ（『建築：芸術についての試論』1793-99 年以降）とも異なっている。

図版の制作年代と本文の執筆年代に齟齬があるという点でも、『建築論』は『百科全書』と共通する。『百科全書』は、本文と図版とが別綴じの体裁を取っている。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。このように刊行時期に隔たりのある本文と図版は、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い²⁴」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²⁵」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る。（ジャック・ブ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そうだ。）したがって、図版が観者にもたらす情報と本文による説明とが、必ずしも一致するものばかりではなかった。説明と図版の齟齬は、また別の要因によっても惹き起こされる。例えば、「靴下編機」【図 23】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。当の機械を未見の読者に見れば、個々の部品の細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、この機械がいかにか作動するのかを理解することは困難である。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の前に斃れる。そして、ルドゥの『建築論』におけるイメージとテキストの関係もまた、同種の「齟齬」を孕んでいる。

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

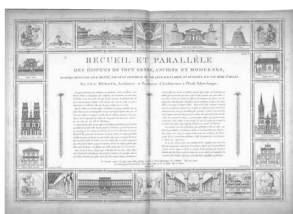


図 22：デュラン『比較建築図集』第 1 巻、1800 年

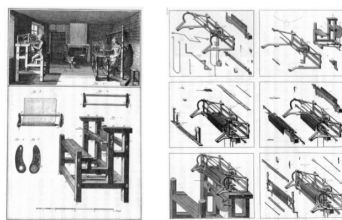


図 23：靴下編機の図解、『百科全書』所収

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。ヴィドラーの規定によればこの『建築論』は、「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²⁶⁾」に位置付けられる。しかしながらそこには、『百科全書』のアルファベット順の単語配列や、ルノワールによるフランス記念物博物館 (Musée des Monuments français) の年代順に並べられた展示室のような、明白な「分類と序列のための基準」は存在していない。「語り」の性質が単線的なものである以上、『建築論』の空間的ナラティブは単一の方向性を持つが、そこでの事物の配列は、この意味では恣意的なものである。むしろルドゥによる「分類 (タイポロジー)」や「アルファベット」は、『百科全書』などとは別の次元に存在していた。それが、彼の言う「建築のアルファベット」こと単純幾何学形態である。

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²⁷⁾、実際このテキストに一貫した論理の筋道を見出すのは非常に困難である。さらには、文章と図版の関係も一義的ではない。例えば 17 世紀半ばに初版が刊行されたヨハン・アモス・コメニウスの『世界図絵』では、アルファベットの付された図版と、それに対応するキャプションは、完全に一対一対応をしており、そこには毫も「隙間」が無い【図 24】。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から、ルドゥによる書物は逸脱している。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、それどころか、旅行者としての語りの中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

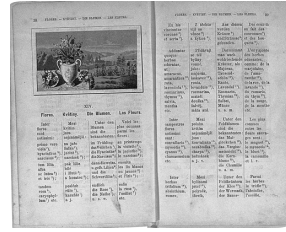


図 24 : コメニウス『世界図絵』四カ国語版、1883 年

一性すら危うくなる。テキスト内部の連関も、テキストとイメージの関係も、ときおり非連続性に侵蝕される。

『建築論』が現出させる理想都市は、監督官の館が中央に置かれた円形プランであり、典型的なパノプティコンである。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。他方で、ナラティブと図像が織り上げる「旅行記」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、逍遙や彷徨の足取りのうちに、視覚的な驚異が現れ出る。明瞭な可視性を担保する純粹幾何学形態 (ルドゥの言う「建築のアルファベット」) と、一種の迷宮構造とが併存するのが、この書物の中に体现された「ショーの理想都市」なのである。

ルドゥによる畢生の書『建築論』は、彼の建築家としての人生の集大成であると同時に、社会改革的なユートピア思想とフリーメイソンのエゾテリスムの両者を体现した理想都市構想であり、ユートピアへの旅行記 (紀行文学) であり、そしてテキストとその分節や配置、それから図版との相互に絡み合った関係が創出する一つの「空間」であり、そしてまた一つの驚異 (merveille) でもあったのだ。

注

- 1 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）、11ページ。
- 2 Béatrice Didier, *Sade, essai*, Paris : Éditions Denoël Gonthier, 1976.
- 3 Claude Nicolas Ledoux, *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.) 引用文の邦訳は全て引用者により、文末の[]内の数字は原著のページ数を示す。
- 4 Serge Conard, « Notes pour une herméneutique de L'ARCHITECTURE...de C.-N.Ledoux », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, Paris, 1980, pp.279-289.
- 5 Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1990, p.379.
- 6 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。(c.f., Daniel Rabreau, *Claude Nicolas Ledoux*, Paris : Monum, 2005, p.31, 34.)
- 7 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、169ページ。
- 8 Vidler, *op. cit.*, p.342.
- 9 Montesquieu, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1949, Tome 1, p.129. c.f. Jean Rousset, *Forme et signification : Essais sur les structures littéraires de Cornaille à Claudel*, Paris : Librairie José Corti, 1962, p.67.
- 10 ヴイドラーはこの『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 (*ibid.*)。
- 11 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（三宅理一『エビ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という確証は無いが、『建築論』の記述には、フリーメイソンが立脚したヘルメス主義を反映していると推測される部分が散見される。
- 12 参照：三宅理一『エビキュリアンたちの首都』学藝書林、1989年、256-260ページ。
- 13 ロラン・バルト『サド、フリーエ、ロヨラ』（新装版）みすず書房、2002年、21ページ。
- 14 D.A.F. Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'école du libertinage*, dans *Sade, Œuvres*, tome I, Pléiade, 1990, p.54.
- 15 *Ibid.*, p.55.
- 16 先述のモアヤ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、後者の点ではフリーエによるファランステールと近似している (Barthes, pp.21-23)。他にもロバート・オーウェ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。
- 17 Didier, *op. cit.*, p.258.
- 18 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、287-288ページ [Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris : Minuit, 1973, p.261]。マランは別の論考でも、ミシェル・ド・セルトーの「すべてのナラティブは空間的ナラティブである」(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。「あらゆるナラティブは旅のナラティブである。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、ナラティブにおいて、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」。(Louis Marin, "Frontiers of Utopia : Past and Present", *Critical Inquiry*, vol.19, No.3, 1993, pp.397-420, p.414. 引用部は拙訳による)
- 19 Vidler, *op. cit.*, p.381.
- 20 Luc-Vincent Thiéry, *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*, t. 1, Paris : Hardouin et Gattey, 1787, p.177.
- 21 白井秀和「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ページ。
- 22 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、327ページ。
- 23 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。(多木浩二『比喩としての世界：意味のかたち』青土社、1988年、277-278ページ。)

- 24 鷺見洋一『『百科全書』と世界図絵』岩波書店、2009年、152ページ。
- 25 同上。
- 26 Vidler, *op. cit.*, p.378.
- 27 Vidler (introduction by), *C.N. Ledoux : L'Architecture Edition Ramée* (Paris, 1847), fac., New Jersey : Princeton Architectural Press, 1984, p.iii.