

【書評】

# 京谷啓徳著 『凱旋門と活人画の風俗史——儚きスペクタクルの力』

講談社選書メチエ、2017 年

秦 明子

---

本書は、ルネサンス期のヨーロッパから明治期以降の日本という長いスパンの時と、地理的な広がりにおいて、仮設の凱旋門と活人画という二つのものが、いかに継承され、その時々でどのように機能してきたのかを詳述している。仮設である凱旋門と「衣装を身に着けた人物が静止した状態で絵画を再現する」活人画。しかし何ゆえに、仮設凱旋門と活人画なのだろうか……。これらは、通常の絵画や建築のように形としては後世に残らない。したがって二つのものは、ともに「エフェメラル」であるという点において共通性をもっており、著者はそこに「儚きスペクタクルの力」を見出している。

二つのものが発揮してきた力は、本書において、ルネサンス期と近代以降（18 世紀後半～19 世紀前半）の欧米、そして明治期以降の日本における多種多様な事例をとおして提示されていく。本書の魅力は、百花繚乱といった趣の多様な事例を、一冊の本に共存させたところにあると言えるかもしれない。しかしながら、各事例について詳述することは紙幅の都合上難しく、加えて評者はルネサンス美術を専門にしているため、とりわけその面白さが増していく近代以降の部分について、ごく簡単な内容の紹介にとどまってしまったことをあらかじめお許しいただきたい。

第一章では、仮設の凱旋門の製作が 15 世紀の半ばに始まり、デューラーによる「マクシミリアン一世の紙上凱旋門」に至るまで、ルネサンス期の君主にとって自らを称揚するために欠かすことのできない手段のひとつとなっていく経緯が、具体的な事例とともに辿られる。凱旋門が仮設建造物（アッパラート）として製作されるようになった理由のひ

とつは、時間的な制約というきわめて実際的なものであったらしい。何らかの政治的な出来事を記念して行われる入市式は、古代ローマにおける戦勝と同じように予測が不可能であり、その準備に長い時間を費やすことが出来ない。そのため、凱旋門は仮設のものとして建造された。また、これらの凱旋門がおしなべて「古代風」に製作されたのには、当時、古代に倣うこと、古代ローマ皇帝に同一視されることが、君主のイメージ形成に大きな意味をもったことが第一義として挙げられるが、その後、凱旋門それ自体が、神殿やオベリスク、記念柱といった他の建築物の要素を付加されることによって、古代の都市ローマそのものの「象徴」としても機能し始めることが指摘される。さらに時代を下ると、凱旋門の壁面は君主称揚のための仮設の美術品陳列室、もしくは舞台装置のような趣を呈するようになり、建築、絵画、彫像を組み合わせつつ、寓意によって暗示されるメッセージは難解なものとなっていく。それゆえ、人文主義者による高度な君主称揚のプログラムは、祝祭の記録という形で、図版を伴って文字によって残されるようになったという。

第二章では、アルプスの北、おもにブルゴーニュ公国の時代の多様な活人画が紹介される。市民によって準備される各都市の入市式では、各所で見世物として、いわゆる「活人画」が上演された。この時期の活人画の図像プログラムの特徴は、キリスト教の思想に依拠しながらも、時に、古代の神話や歴史など、各入市式に適した世俗的な物語場面が、宗教主題と混交された形で、もしくはそれと置き換えられた形で選択されたことが、多くの図版とともに示される。各舞台で演じられるそれらの活人画は、聖俗異なる主題でありながらも共通するテーマを表したり、相互に結びつきをもちながらひとつのメッセージを伝えたりしたという。さらに、後の神聖ローマ皇帝カール五世が15歳のとき(1515年)に行われた入市式では、各活人画の舞台は、当時、人びとに広く流布していた『貧者の聖書』や『人類救済の鑑』など、平信徒のための書物の挿絵と同じ方法で、すなわち、ひとつの舞台に、ブリュージュの歴史と旧約の(もしくはその他古代の)物語を予型論的に併置し、時には構図上の類縁性を示すことで、双方の物語のアプリオリな相似を、視覚的にも強調していたことが指摘されている。また活人画は、その提示の仕方においても、扉やカーテン、日没後であれば、松明や蠟燭による灯火を併せて用いることで、効果的にその物語を披露していたことが示される。他方で活人画が、同時代の絵画に影響を与えた作例も挙げられており、現地の画家たちにとっても、入市式での経験が大きな意味をもつものであったことが窺えた。二次元の絵画とも演劇とも異なる活人画は、市民たちが演じる擬似的な絵画空間に、その一部として、そこを訪れる君主も参加することができるという点において重用されたと著者は分析しており、この時期の入市式が、まさしく都市と君主との「対話の場」であったがゆえに、そこでのメッセージの伝達には、とりわけ活人画という形態が適していたことが明らかにされている。

第三章では、教皇の入市式であるポッセッソと呼ばれる儀礼に焦点があてられる。新たに選出された教皇は、戴冠の後、司教座であるサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ聖堂

を「占有 (possesso)」することでローマの司教となる。しかしながら、この司教座を得るための儀礼には、戴冠式が行われるサン・ピエトロ大聖堂からローマ市中を横断して、ラテラノ聖堂までたどり着かなくてはならない。古代より歴史が堆積したローマという都市をどのように進むのか、行列の行程には意味があり、このポッセッソそのものが、新教皇とローマ市民双方の思惑や願望がとりかわされる「複合的なスペクタクル」であったことが考察される。

本書によれば、この行列は、サン・ピエトロ大聖堂からサンタンジェロ城を経てテヴェレ河を渡り、市街地を抜けてカピトリノの丘を上る。続いてフォロ・ロマーノに入り、セプティミウス・セウェルス帝、ティトゥス帝、コンスタンティヌス帝の凱旋門をくぐり、コロッセオを経てサン・クレメンテ聖堂を過ぎると、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ聖堂に至る。行程の各所において、教皇とローマを構成する各集団との関係性が、その歓待の仕方に示されるという。また行列が、古代ローマの聖域に立ち入ることで、ポッセッソには、教皇の「入市式」のみならず「凱旋式」としての意味もあったことが確認される。そしてとりわけルネサンス期のポッセッソにおいて、いかにローマの有力者たちが各教皇の美德を称揚すべく（＝愛顧を得るべく）仮設凱旋門を建造したのか、またそこでは、いかに活人画や活人彫刻が用いられたのかが数々の事例をもとに詳述される。

評者にとってもっとも興味深かったのは、十を超える仮設凱旋門とその他のアッパレートが立ち並んだという、レオ十世のポッセッソ（1513年）の様子である。その一部を取り上げてみるなら、仮設凱旋門の内部で演じられる多様な活人画（すなわちそれは声を発したりもする）に加えて、付け柱からは赤ワインや水が湧き出し、また別の凱旋門では、そこを通過するとメディチ家のパツラから「機械仕掛けの童子」が現れ「詩文を述べる」からくりもあったとのこと。こうした趣向によって、レオ十世のもつ美德や新教皇を輩出したメディチ家が賛美されたことになるものの、その道具立てが、現代のテーマパークを彷彿させる斬新さをもっていたことに少なからず驚かされた。しかし次第に華やかなポッセッソは減っていき、行程も短縮されていったという。そして19世紀後半のイタリア王国による教皇領の占領以降はポッセッソの実施自体が不可能となり、ラテラノ条約締結以降の教皇の即位儀礼における行列は、もはや、かつてのような重要性を担っていなかったことが叙述されている。

以上のように、各章において、俎上に載せられた地域や祝祭の担い手は異なるものの、第一章～第三章ではおおよそ一貫して、ルネサンス期の祝祭を再構成することに力が尽くされている。読んでいて、どれほど多くの仮設凱旋門が祝祭のために製作され、活人画が演じられたのかと、祝祭のもっていた同時代的重要性に新たに気づかされた。また、本自体が小型の判型であるために、挿図の細部を見るには拡大鏡が必須であるが、それにも拘わらず、本書で詳述される各地の仮設凱旋門や、その前で行われたという儀式、君主の行列、複数の移動舞台における活人画の様子からは、楽師たちによる音楽、活人画を彩っていた

だろう色彩、松明が照らす舞台の陰影や人びとの熱気といったものを自ずと想起させられた。当時の画家やパトロン層が、こうした濃密な祝祭空間に、わたしたちが考えるよりも頻繁に身を置いていたことは興味深い事実であると言えるだろう。アルプス以北における事例では、活人画と平信徒のための書物の挿絵との相関的な関係性や、ファン・エイク兄弟による「ヘント祭壇画」が活人画として演じられ、その活人画を媒介に制作されたと想定される絵画についても言及がなされていたが、祝祭時の活人画と同時代美術との対比が、人びとの視覚に強く訴えただろうことは想像に難くない。ルネサンス期の美術を、当時の人びとの眼差しの経験に照らして考えるとき、彼らの目と、現在のわたしたちの目に映るものには、大きな隔たりがあるだろうことを改めて認識させられた。イタリアの宮廷祝祭やポッセッソに関しても、今後本書のような研究を起点として、祝祭文化と同時代美術との関連性がさまざまな形で考究されていくことを楽しみにしたい。

第四章以降では、近代以降に、活人画がメッセージの伝達が目的であったルネサンス期とは異なる形で、その本来的な意味において誕生し、ヨーロッパ中に伝播していくさまが述べられる。前半部分では、活人画が広く伝播した契機として、ゲーテの小説『親和力』（1809 年）や、ほぼ同時期に開催されたウィーン会議（1814 年）などの事例が挙げられ、それらの分析をとおして、活人画とはいかなるものかが考察される。また当時、どのような画家や作品が活人画の原作として好まれたのか、各国における傾向が分析され、それが、各土地における美術の規範と一致することが明らかにされる。後半部分では、その上演のあり方が通常の活人画とは異なった、演劇における「活人画的」な演出や、同時期に誕生した「アティテュード」や「モノドラマ」といった演劇の形態が紹介されるとともに、この時期に、これら二つの演劇形態を普及させるにあたって尽力した、ゲーテの貢献が再び取り上げられている。

第五章では、東欧においては民族主義運動のプロパガンダとして、またフランスの第二帝政期においては、裸体を見るための口実として、活人画の役割が多様化していったことが示される。民族主義的な祭典においては、その国の歴史絵巻として活人画が構想され、それは、全体の構想にかかわる学者や詩人を含め、複数の分野の芸術家が一同に力を合わせた総合芸術であったことが、19 世紀末のヘルシンキと 20 世紀初頭のプラハでの事例をもとに論じられている。一方 19 世紀半ばのパリで活人画が流行したのは、エロティックな文脈においてだった。そのため活人画の主題は、それを享受する男性側の願望に応じて選択され、鑑賞されたことが明らかにされている。他方で、19 世紀には写真が発明され、初期の写真がその制作方法において、また絵画を模倣するという点においてきわめて活人画的な要素をもっていたことが論じられる。さらに、大衆化した活人画の事例として 19 世紀後半のアメリカの一般家庭と文学における活人画の受容や、20 世紀初頭のパリのショウ・ビジネスにおける活人画的趣向にも頁が割かれており、まさしく活人画の役割が多様化していったその様子が見て取れた。

第六章以降では、明治期以降の日本において、仮設凱旋門と活人画という二つのものが浸透していくその過程が詳述される。当初、仮設凱旋門は日清・日露の戦勝の記念として、一方の活人画は、在留外国人による上流階級のための余興として日本に広まり始めたという。第六章では特に、その後の活人画の受容の有様が、明治三六年に開催された具体的な舞台の分析をとおして考察される。舞台の詳細は、山本芳翠とその一門による当該活人画舞台への多大な貢献を中心に、写真を伴って再構成されており、パリで本場の油絵技法と舞台美術を学んだ芳翠による演出と美術が、当時画期的なものであったことが明らかにされる。評者にとってはこの舞台の演目も、日本版ボッカッチョ『名婦列伝』のようで新鮮だったが、その一方で、同年に歌舞伎座で行われた同じ演目の活人画興行では、活人画というメディアそのものが、歌舞伎役者たちの芸を結果的に「殺して」しまうがゆえに、不評に終わったことが示されており、受容の過程で生じた興味深い事象が、他にも多くの同時代資料によって浮き彫りにされている。

第七章では、戦後の日本における裸体に対する検閲との攻防のなかで、活人画が、裸体を見せるための恰好の土壌を提供したことが「額縁ショウ」という事例をとおして示される。「額縁ショウ」とは、裸体を、規制に見合った形で見せるために生み出されたものであるらしい。ショウの主催者は、額縁を伴った活人画という趣向に則って、泰西名画を模倣させることで、裸体に正当性を与えることができた。そのため原作には、ボッティチェリやルーベンス、ゴヤやドガ、ロダンなどの名画・名品が選択されたという。また「額縁ショウ」の立役者が、欧州で本場のレビューを実見し、いかにそれを日本で実現するに至ったのか、その経緯が併せて明らかにされている。

このように本書は、通常であればなかなか光が当たらない、仮設凱旋門と活人画という二つのものに光をあて、それらにある種の「文化装置」としてみなしながら、これら二つのものが古今東西でいかなる役割を果たしてきたのかを論じており、祝祭や行列、余興や見世物、国家的なイベントからショウにいたるまで、束の間に消えていくものの豊饒な歴史と文化を教えてくれる。加えて、著者の対象に対する熱意が随所に感じられるために、読み手も自然と本書で語られる「スペクタクルの力」に巻き込まれてしまうという、頗る楽しい一冊となっている。

さらに、本書をもし視覚文化論として読むならば、本書に通底していたのは、これらの装置が場所を変え、時を経てもなお常に「見る／見られる」という人間の欲求を刺激し、媒介し続けてきたことだったと言うこともできるかもしれない。本書はわたしたちに「見る／こと」／「見られる／こと」が内包する楽しさや欲望、イデオロギーや政治性といったさまざまな要素について考えさせてくれると同時に、わたしたちが「時代の眼」と呼ぶべきものが、各時代においていかに培われ共有されてきたのかを発見させてくれる、読みごたえのある一冊となっていることもつけ加えておきたい。