

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第50回

博物館の夜にミネルヴァの梟はどこを目指して飛ぶのか?

植民地主義の図像学を、歴史の暮れ方から振り返る
アメリカ自然史博物館ルーズヴェルト・ホールの壁画をめぐる詮索若干

ワシントンからのメモランダム 5
(Memo randum from Washington No.5
: as of Apr.11, 2007)

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター研究員、総合研究大学院大学教授)

アメリカ自然史博物館といえば、同類の施設のなかでも世界最大の威容を誇り、ニューヨーク市街北部の中央に広がるセントラル・パークを挟んで反対の東側に位置するメトロポリタン・ミュージウムに対峙している。公園に面した入り口からホールに入ると、有名なティラノザウルス・レックスの化石模型と、さらに巨大で、支えなしで展示されている標本としては世界最大のパロザウルス・レントウスの骨格とが、上から覗き込むように来館者を迎える。この冬は映画『ナイト ミュージアム』(A Night at The Museum)のお陰で、入館者数がさらに20%ほど上向きになったという。クリスマス休暇など、観光客でごったがえして、入場券を買うのにも20分以上列をつくるのが当たり前、といった盛況ぶりだった。

この大博物館のエントランス・ホールの壁面に、よく注意すると不思議な壁画がある。パロザウルスの首が見下ろす南側の壁に眼を凝らすと、なにやら日本人らしい洋装のおじさんたちや、いささか巨大すぎる日本刀を下手に振りかざす鉢巻姿の若者や、剣を右手に握った男、和服姿の日本女性などが描かれている。上方にはLegends of Japanとの表記が見え、その下にはTokyo, Kyoto, Osakaといった都市名がアルファ

ベットで表記されている。あれ、なんだろう、と訝しがった日本人訪問者は、かなりの数にのぼるようだ。だが、日本語・英語を問わず、電子情報サイトでは、正確な情報にまだお眼にかからない。冒頭から脱線にて恐縮だが、日本版のGoogleを引くと、一般観光客による自前のhome page掲載の訪問記事ばかりがヒットする。出所を確かめることができて信頼できる、実質ある情報には、容易に行き着かない。事の良し悪しは別にして、これは日本的な文化の平等性の証拠でもあれば、また日本発信情報の軽薄性の証拠でもあるだろう。本邦の公共機関のHPにアクセスしてみても、お飾りでおしまい、が少なくない。

アメリカ自然史博物館に戻ろう。博物館はセントラル・パーク西端に面しており、公園に面する東側のエントランス・ホール正面入り口を入ると、正面の西壁面にはアフリカの光景、右手即ち北壁にはアメリカの場面、そして南側にアジアの物語、と三面の壁画が眼に入る。現在では増築のため、やや変更されてしまっているが、開設当初は、それぞれの壁画が順番にアフリカ、アメリカそしてアジアという三つの展示部門への門として構想されていたようだ。現在でも二階正面奥には、アフリカ象の剥製群

を中心に、アフリカの哺乳類を展示したジオラマが周囲を囲んでおり、同じく二階左にはインド象の剥製が置かれて、アジア展示への入り口となっている。これに対して、右手のアメリカの扉の先は、ローズ宇宙センターへの通路として、惑星地球館と銘打ち、地質学の展示などに当てられている。どうやら宇宙の神秘へと学童や市民を誘い、宇宙開発における米国の貢献を印象づけるのが、集客確保のためには必須の選択となった様子だ。とはいえ、北側への入り口にはなぜか熱帯の蝶の標本売り場があって、南米との関係を暗示する痕跡を残しているかのようだ。地球の雛形としての博物館の空間構成は、作り手の世界観をじかに反映し、その時代の価値観を現実化している。それが時代とともにどのような変遷を遂げたかは、現在の展示からだけでは、簡単には見えてこない。考古学の殿堂であるはずの博物館は、自らの歴史の考古学的発掘作業に関しては、えてして消極的で、過去を隠したが。逆にだからこそ、「博物館考古学」なる新領域？が意味を持つ。

世界最大の博物館が背負った過去の歴史。それを示す何よりの痕跡が、描かれた壁画のなかに隠されている。いまでは来館者の注意を惹くことも稀となり、過去の遺物同然に等閑視されるこれらの壁画。そこには何が、いかなる意図で描かれていたのだろうか。

アフリカの表象

最初に中央のアフリカへの扉を点検してみよう[図1]。扉の上段右側には、旧約聖書、創世記から、ノアの息子、セム、ハム、ヤベテが離散する場面。泥酔した父親の裸体を晒して侮辱したために、父から、お前は永遠に奴隷の身となろう、との呪いを受けたハムとその一族が、扉の上、画面中央で左方向へと出発している。左端上部には背景に雪を戴いたケニヤ山が臨まれる。人類の、人種の起源を語るこの旧約聖書の逸話は、やがてハム族の子孫と見なされたアフリカ黒人を奴隷とする選択を正当化する根拠となるだろう。セムの家系からはアラビア人やユダヤ人が現れる。言語学でいう、いわゆるセム語族もここに由来する。とかく聖書の世界からは縁遠いこの国では忘れられがちなことだが、アンチ・セミティズムといえ、近代の反ユダヤ主義を意味することからも分かるとおり、ここには今日にいたる西洋世界の人種差別主義や人種的偏見の起源が求められる。

その下、画面中段に移ろう。[図2] 左手には、ケニヤ山の麓の竹林を背景に、正面を向いたサファリー服の紳士が描かれている。これが合衆国大統領を務めたセオドア・ルーズヴェルト。彼の足元には、ヌビアの雌雄のライオンからフランミンゴやアンティロープなど、彼の1910年のアフリカ狩猟の際の獲物たちが集結中。これらの獲物(トロフィーとは、元来、獣の獲物のことだ)は、ルーズヴェルトによって博物館に寄贈され、その



図1



図2

剥製たちが初期の展示品となって、百年後の今日も来館者たちを出迎えている。扉を隔てた中段右[図3]には、槍と桶を手にして象を狩るアフリカの人々の姿。そして画面下段に視線を下ろすと、左には、ナイロビの紋章を手にして、収穫物を頭に負って運搬する黒人たち。右側にはサファリー姿の西洋人たち。その中央にはスミソニアン研究所の紋章が掲げられている。それを支える一人には、ルーズヴェルトの息子、探検家のカーミットの姿が認められる。

要約すれば、上段が神話的空間としてアフリカの人類史的起源を説き、中段がアフリカとアメリカ自然史博物館との歴史的關係を示し、下段が装飾的な人物群像に重ねて、画面に関連する紋章を施した意匠という配置である。そしてすでに明らかとおり、壁画はルーズヴェルトの事績・功績を讃える場面を選び、それを中心に構成されている。説話的寓意も濃厚なこの中央壁面を両側から囲んで、左右には色彩効果を考慮した装飾的なパネルが配されている。左手見返し壁面(南側)[図4]には、弓矢で狩猟し、太鼓を鳴らすアフリカの「土着」男性たち



図3

と、それを上から覗き込む豹、そして上部にはジラフの親子と駝鳥が、植物のあいだで斑点模様を浮き立たせ、調度品のような効果を齎している。こちらが夕刻の光景であるならば、反対に右手見返しの壁面(北側)[図5]には、槍を手にして盛装したアフリカ部族の男性と大きな首輪を身につけた女性が見え、彼らを囲むようにして、朝の叢のなかには、ジラフの群れが縞の文様に身を隠して佇んでいる。ここにアール・デコ様式を積極的に取り入れた痕跡まで認めるのは、やや無理だろうが、主題としては、たとえばバリ殖民地博覧会を記念して建設された植民地博物館・美術館の壁画との同時代性は明白だろう。野生動物たちの毛皮の迷彩模様が、たくみに装飾意匠に取り込まれて、叢や樹木の陰影と渾然一体となっており、一種騙し絵の趣向すら伺える。正面には寓意的形象を配する一方、側面見返しには文様の効果を強調するという、画面の効果的な使い分けに正面には寓意的形象を

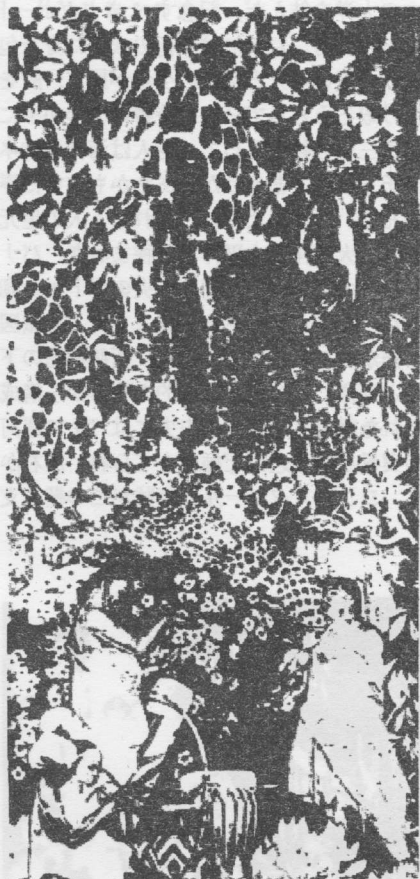


図4

配する一方、側面見返しには文様の効果を強調するという、画面の効果的な使い分けには、壁面装飾専門家としての画家の才能を認めてもよいだろう。

この壁画のための競技が開催されたのは1933年3月。25名の米国国籍の画家が名前を伏せてそれぞれ下絵を応募した。ルーズヴェルト・ホールの建築家であるジョン・ラッセル・ボウブのほか、博物館理事を勤めるニューヨーク州知事ハーヴァート・リーマンはじめ、女性2名を含む12名からなる審査委員会は、全員一致で、ウィリアム・アンドリュース・マッケイの作品を推薦し、審査委員のうち、公共事業監督者だったフレデリック・スチュアート・グリーン大佐が、画家と契約を交し、壁画は1935年4月



図5

に完成した。壁画の高さは34フィートというから、10メートルほど。最大の作品である西壁のアフリカの場面（とは明記していないが、そうしないと計算があわないので、筆者によりこのように推定）は、左右の翼部分の見返しをふくめて、全長62フィートに達する。これに南北の壁とその両翼を加えると、総面積は5230平方フィートに及ぶという。公共建築に残されている壁画としては、世界最大規模の作品のひとつといってよいだろう。

パナマ運河開削事業

次に、北側の壁面を見よう。南アメリカへの通路となるこの壁面には、パナマ運河開鑿事業が描かれている。扉の上部には仏陀の坐像があり、クリストバル・コロン

(コロンブス)が西廻りの航海によって到達しようとしたインドを象徴する。右には坐像のイザペラ王女の傍らにコロンブスの姿が見え、左には東インドの王族と「土人」が描かれる。中段[図6]に移ると、左手には左から順に、マヤ、トルテカそしてアステカの紋章が描かれている。アステカの紋章は蛇を口に咥えた鷲だが、これはやや変形されてメキシコ共和国の盾形紋章にも用いられている意匠。これらの紋章のあいだを縫うようにして、帆船による海戦が展開されているが、これはスペイン人によるメキシコ占領期以来の、初期の入植者と海賊たちとの抗争を思い出させる逸話といってよい。その下には、左に航海用のコンパス、右には、神話に登場するケツアルの鳥が休む止まり木を支えるマヤの人物、その手前にはふたりの海賊が居て、ひとり航海士らしく望遠鏡を覗いており、もうひとりの親分らしき髯面は、闊いで失った左手につけた鉤型の義手を振りかざして、なにやら指図している風情。その右下[図7]には、美しく古風なスペインの衣装で着飾った5人の女性が品をつくり、南米大陸のさまざまな特産品を陳列して見せびらかしている。

その手前に、ようやく構図の中心をなすモチーフが現れる[図7]。小型の汽船を手を支える女性と白髪の男性が、左手前に進んでゆく。砂時計を手にした白髪の翁は時の寓意であり、白衣に橙のガウンを羽織った女性が手に捧げる、万飾旗に飾られた汽船の模型は、パナマ運河を最初に航行して二

つの大洋を結んだ、記念すべきタグボート、ガトゥン号。左手には水色の衣服に身を包んだ白髪の老人と待者の少年が居て、船を受け取ろうとしている。待者の少年が手にする三叉の鉾からして、老人は海洋の神ネプチューンであろうか。あたかも中空に浮かんでいるかのような、これら4人の足元には、大西洋と太平洋とに挟まれた、パナマ地峡の水路図と、運河中央のガトゥン湖とが、上空から見下ろしたように、鳥瞰図で描かれている。その下は、西側壁面の下部と同様に、紋章と寓意的人物群から構成された縁飾りをなす。中央にはパナマ運河の実景を描き込んだ楕が立てられ、左右から、コンキスタドールと海賊がこの楕を支



図6



図7

えている。その左右を守るのは原住民の男たち。左手にはマヤの神官がふたり、右手にはアステカの戦士がふたり、浅浮雕壁画から切り貫いたように着飾った姿で中央を向き、彫像のように佇んでいる。

このように左の画面がパナマ運河を中心に構成されるのに対し、扉上方の中央[図8]には、歴史的経緯とそこに関わった人物たちが描かれる。背景には三つの盾紋章の装飾が掲げられる。左から、それぞれ太平洋を発見したバルボア、かれの君主であったスペイン、そしてレセップス伯爵がイストゥムスを起点に運河開削を開始した時点を示すフランス共和国の三色旗という意匠であり、その前に、同じ順で、スペインの旗を手にした髭面のバルボア、海賊船の模型を右手に、金貨の詰まった袋を左手に、そして現地の猿を肩に乗せた海賊、右手には不思議な形状の儀礼の道具を手にした、マヤの高位聖職者あるいは王族。海賊の手前に見えるサー・ヘンリー・モーガンは、スペイン艦隊を撃破してジャマイカ総督となった人物。その右手には、蔦の蔓がなにやら壊れた機械を覆っているが、これはフランスによる運河開削失敗のあとに残された機材の廃墟。その手前には、ひとりのフランス軍将校が運河開削計画設計図を手にしており、左手には白いスーツ姿のレセップス伯爵と、フランスの寓意である白衣の女性が、蔦に纏われて立っている。

さて、主人公のルーズヴェルトはどこか、と探すと、右上上[図9]に、白いスーツ姿で、



図8

主任技師、ジョン・スティーヴンスと、設計図を手に議論している様子が描かれている。左手には米国陸軍の将校が工兵隊の旗を掲げ、右手には医療班の将校が試験管を手をしている。手前では左手で黒人が地面に殺虫剤を散布し、右手では労働者が蒸気ドリルと金床を操っている。周知のように、パナマ地峡は土壌が軟弱なうえに降水量が多く、旧来の掘削機械では対応不能。くわえて高温多湿の気候のため、疫病が猖獗を極め、蚊が媒介する黄熱病が蔓延した。これがフランス主導の開削事業を惨憺たる失敗に終わらせ、世にパナマ事件といわれる政治スキャンダルを惹起した。壁画はこうした困難を乗り越えた米合衆国による事業達成の大業を、高らかに賛美している。大統領と主任技師との足元にはガトゥーン水門を、例のタグボートが通行する瞬間が描かれ、構図の中心をなす。

画面下部[図10]に眼を移そう。観客がやや視線を見上げる位置には、ほかの壁面同様、紋章が描かれ、その左側にはディストリクト・オブ・コロンビアの民兵の旗、右手には合衆国の印章を伴った大統領記章を、青の制服に身を包んだ衛兵が捧げもつ。その両者に護衛されたなか、中央左には白頭鷲に傅かれ、剣と盾を手にした Freedom、右には、独立宣言を左手に持つが、おなじみの松明は持っていない Liberty (このふたつ、

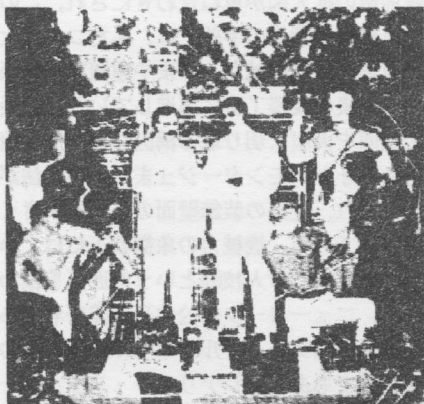


図9



図10

いったい日本語では、どう訳し分ける仕来たりなのだろう?)の女性寓意像が、紋章を支えている。紋章には「パナマ運河工事。セオドア・ルーズヴェルト大統領により1904年5月4日に竣工開始、地は分断され、世界は結合された。工事完了1914年」と銘記されている。

機械文明の賞賛と神話的形象と

こうした調子で画面を細々と記述していたのでは、読者のもううんざり、というところだろう。だがもう少しご辛抱を願いたい。というのも、この北面の壁の左右の見返し(それぞれ西と東に面する)は、1929年の経済恐慌に続くニューディール政策下という時代状況下での労働の表象と、アメリカ合衆国の機械文明への信頼と、北米合衆国の南米に対する権益意識とが収斂する、興味深い図像を提供しているからだ。まず西壁の見返し(図11)に注目しよう。ここには南北米大陸の地図のうえに、さらにパナマ地峡地帯の拡大図が重ね合わせにされ、この二重焦点の背景の手前では、ふたつの巨大な蒸気圧掘削機械が、いまや運河完成間際の、最後の浚渫工事に邁進している。縦長の画面を大胆に切り取る構図には、当時流行のフォト・モンタージュまがいの手法が用いられ、従来の装飾壁面の文法を大きく逸脱している。機械力の象徴の下には、いかにもアメリカ人技師という雰囲気を漂わせて、ニューヨーク州公共事業監督者であり、博物館メモリアル・ホール建設事業の責任者でもあるフレデリック・スチュアート・グリーンその人が、測量台の三脚に据

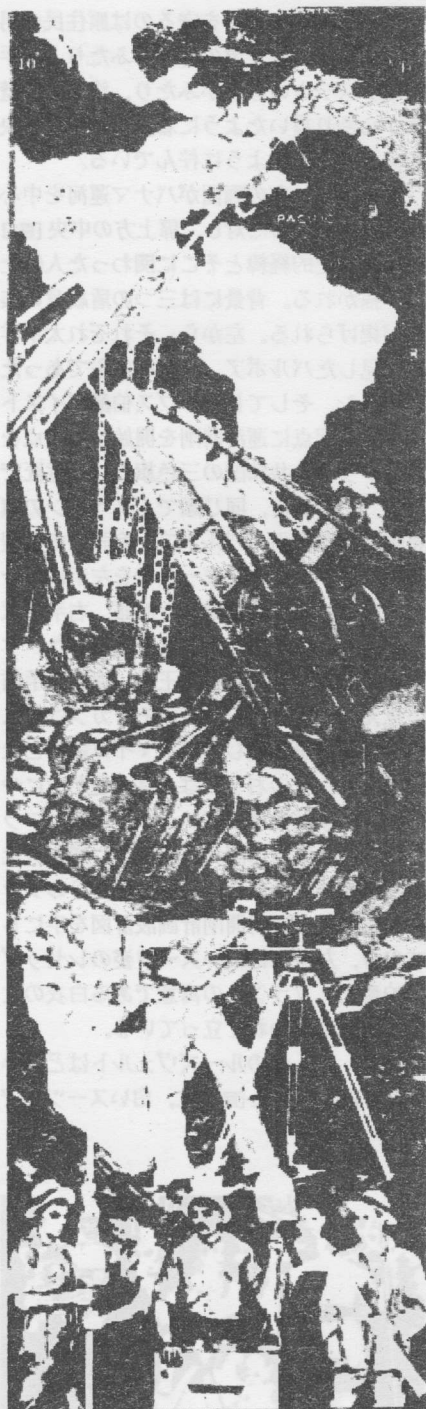


図11



図12

え付けられた光学装置を覗いている。その足元の画面底部には、例によって、フランス、スペイン、スコットランド、ボルトガルの紋章に囲まれた、運河地帯の紋章が掲げられ、それを典型的なラテン・アメリカの労働者が支えている。その左右には、発破の準備をする現地採用の労働者や測量具を手にした技師たちが立ち働いている。この時代独特の労働への関心が巧みに集約された佳作と評しうる作品だろう。

東側の見返し画面[図12]は、一転してきわめて原型論的に神話的な形象を描く。画面上方には蘭の花に囲まれた白衣の女性が手に持った壺から水を落としている。これは虹からあつめた雫をもたらす川の女神であり、その水流は、ほかでもない発見者たる大統領にちなんで、リオ・テオドロと名づけられることとなる。画面やや下方には、カーミット・ルーズヴェルトが、水源発見の顛末を記録にとどめようとしている。水源探索は、未開の処女地を踏査して我が物にするという征服あるいは蹂躪の隠喩であり、また水源への遡行が母胎への回帰でもあったことは、言うまでもあるまい。勢力の繰り出す長竿は、茂みを掻き分けて水源を露させようと努めていて、ほとんど触覚的なまでに露骨な仕草で、性行為を暗示している。パナマ運河開通の背後に目論まれていた開発事業が、男性的な女体征服の欲望と紙一重であったことが、ここには神話画の趣向を手段として、衒いなく、あっけらかんと示されている。画面下方には、パレシス族とされる、アマゾンの原住民たちが描かれているが、思えばこの壁画完成の年、1935年とは、ほかならぬクロード・レヴィ=ストロース(1908-)がナンビクワラ族を求めて、『悲しき熱帯』に旅立つ年に他ならない。ハバナ生まれの作家、アレホ・カルペンティエール(1904-1980)が『失われた足跡』(1953)で描く、南米の未知の秘境と、その喪失という文学的トポスは、この同時代の桃源郷の壁画にも、すでに濃厚に投影されている。ただし、そこには、文化人類学者や作家が表明することになる悲哀は微

塵もなく、野生征服への無邪気な達成感と、支配への野望が肯定されているばかりだ。パナマ運河をめぐる壁画の左翼に描かれた掘削機械の浚渫作業と、右翼の水源探索行とが、正確に対をなす行為だったことを、画家や同時代の観衆は、どこまで自覚していたのであろうか。

ポーツマス条約の歴史画

西壁に描かれた大統領によるアフリカ遠征は1910年の出来事だったが、北壁のパナマ運河開削工事は1904年から1914年に跨る大事業だった。これに対して、アジアへの門となる南壁に描かれたのは、1905年9月5日のポーツマス条約締結の場面となる。いうまでもなく、日露戦争が、ルーズヴェルト大統領の仲裁により終結に至ったという事績が、中心的主題となる。だが、すでに見たアフリカとアメリカの表象に用いられた文法を踏まえて考えるとき、はたして読者なら、この課題に応じるために、いったいどの部分にどのような画面を描こうと構想されることだろうか。ここで画家はアジアにおける東西の出会いと衝突さらには和解を、画面の水平軸に取り入れた。アフリカやアメリカの例とはやや異なり、左見返し翼[図13]にはロシア世界、右返し翼[図14]には日本が配置される。

この両者に挟まれた中央パネルは、扉に対して、その上部、および左右という3つの場面に大きく区分することができる。画家は右側下部[図15]にはロシア皇帝と日本の天皇とが軍勢力をもって対峙する様を寓意的に描き、向かって左側の下部[図16]にはルーズヴェルトの斡旋によるポーツマス条約調印の様子が描かれている。その上部左手には、ロシアからアジアへと伸びる穀倉地帯の小麦が穂を垂れており、右側では稲穂がおなじように黄金に色づいて収穫を待っている。実りの秋は条約締結が秋の季節に重なった事情を踏まえてもいるのだろうか、そこには巨大な鎌を手にした黒衣の死神も、疫病や飢餓の寓意とともに、刈り入れ支度を整えて左右に控えている。収穫は中世以

来、また死の象徴でもあった。あたかも穀物を収穫するように殺戮の鎌を振るおうとするふたりの死神の横には、それぞれロシア[図15]と日本の家族[図16]が、あるいはロシア正教の聖職者と助祭、ロシア衣装の看護婦に伴われ、あるいは袈裟の神道の神主に導かれて、田畑の周囲に佇んでいる。故郷を遙か離れた戦場に出征して斃れた一家の主人や兄の喪に服しているこれら婦女子の姿は、米国大統領による調停の人道的側面を印象付ける光景を提供している。

そしてこれら東西の喪の姿が民族色豊かに描かれたさらに上方、扉上の中央パネル[図17]には、チンギス・ハーンが、ジュチ(キプチャク汗)とチャガタイのふたりの息子を左右に配して玉座に座り、万里の長城を描いた地形図を背中に、正面を向いて全アジアを睥睨している。左手はおそらくは蒙古軍によるモスクワ、キエフ占領の事績(1238-40)、右手は文永(1274)、弘安(1281)の二度にわたる元寇を示唆するものだろう、槍を構えるロシアの将兵や、矢を番える蒙古の軍勢、さらにはそれを迎え撃つ甲冑姿の武将たちの姿が見え、アジア全土を包んだ大戦乱の絵巻が、過去の叙事詩として展開されている。

こうしたなかで全壁画中、もっとも儀式めいた荘重な絵柄を構成するのが、調印式の場合面[図18]だろう。左から順番にセオドア・ルーズヴェルト大統領、高平小五郎(1854-1926)駐米特命全権公使、ナボコフ、ロシア全権ウィッテ(1849-1915)、コロストヴィッチそして小村寿太郎日本首席全権の肖像が、漢字やキリル文字の姓に、家紋や略署名と国旗を伴って、極めて写實的に描写されている。机のうえからは朝鮮半島に日本列島と同じ赤色を施した地図がこちらに向けて垂れ下がり、日本の新たな領土を示している。だが、争点となった樺太分割や、取引材料となった米国のフィリピン領有承認に関わる部分は、巧みに隠されている。画面手前には、他の壁面での紋章の代わりに、条約議定書の複製が、個々の文字や印章までも判読可能なように、精密無比



図13



図14



図15



図16

に描き込まれている。ウィット伯爵（身長180cmを超える巨漢）と小村男爵（150cmそここの小兵）は、平和の象徴であるオリーブの枝を、仲介の労をとった米国大統領に向けて手向けしており、それを受け取ろうと手を伸ばす大統領の背後には、コロンビアの女性寓意が、弔意を表す肩帯（サッシュ）を襟に纏い、和解を意味する、鞘に収めた剣を手に

して、会議の成り行きを見守るように、慎重しく控えている。日露戦争から百周年を迎えた今日では、この戦争が、米国からの軍資金供与によって日本が遂行した、英露の代理戦争に等しかった、という真相が、解明されるに至っている。もはや書き添えるまでもないが、日露戦争を無事終結に導いた功績により、セオドア・ルーズヴェル



図17

トは、ノーベル平和賞を受賞している。

壁画が表象する神話的世界像

欧米の公共建築の壁画に日本人や日本風俗を描いた例は、古くは聖フランシスコ・サビエルの日本布教を描いたゴアのボン・ジェズ教会の棺浮彫りや、メキシコはクエルナバカの大聖堂内陣をはじめとした、二十六聖人の殉教図、さらに時代を下れば、たとえばパリはモンマルトルの丘のサクレ・クール寺院の内陣など、注意深い観察者なら、多くの例を列挙することもできるだろう。そうした図像を一堂に集めた写真集など編集してみれば、まことに興味津々だろ

うが、そこにはニューヨーク自然史博物館の壁画も、ぜひとも収めてほしいものだ。外国の一般観覧者には、いかにもそれらしく見える典型的な民族の装いが、事情知ったる現地人には、場合によっては文脈混淆で笑止千万、場合によっては宗教的侮辱の噴飯ものと映る事例は、珍しくない。そして製作者や観衆が意識できない誤読箇所や不可思議な変形作用にこそ、解釈の裏面に潜む価値観が露呈する。

ポーツマス条約にまつわるこの壁面も、いますこし詳細に画面の細部を見て行くと、画家は一生懸命に勉強したものの、一知半解の馬脚を顕して、土着民には不可思議な形象が目につき始める。実際、神道の神主の背後には円形の光背を帯びて嫣然と微笑む和服姿の女性が見える[図15]が、これを慈悲の女神たる観音の図像だと説明されても、ピンと来る日本人は少ないだろう。持物や手の印、そして髪型が、仏教図像の規則からは逸脱していて、しどけない和服の着付けも含め、どうにも遊び女然としているからだ。

とはいえこうした女性像の存在は、画家

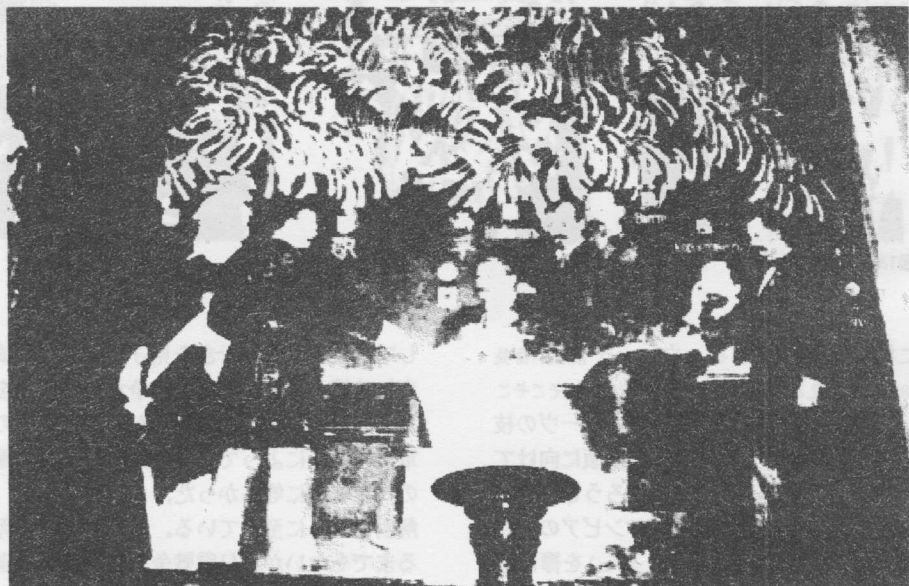


図18

が画面に籠めたメッセージを理解する助けとはなる。ロシア軍と日本軍の兵士が銃剣を構え、戦戈を交えようとする場面に介入して休戦を呼びかけているのは、典型的なアメリカ女性に仮託された「正義」と「慈悲」の寓意だが、上方の観音から和服姿の婦女子、そしてこの寓意像に至る女性群の垂直方向の力線が、男性による水平方向の軍事的対立を阻止する役割を、構図のうえでも記号学的に果たしている。ここに、フランス新古典派の巨匠、ジャン＝ルイ・ダヴィッドが古代ローマ建国神話に取材した《サビニの女たちの介入》の構図の、ほのかな記憶を見ることは、決して荒唐無稽な連想ではないだろう。パリのアカデミー・ジュリアンに留学した経験をもつ壁画家マッケイが、停戦調停の大歴史画として、ルーヴル美術館でもひととき巨大な存在感を示すダヴィッドの大作を知らなかったことは、むしろありえない。

画面両端には、左に日本のみかど[図19]、右にはロシアのツァーが描かれる。烏帽子直垂姿に尺上を持つ天皇の背後には青の幡が見えるが、そこには菊のご紋章のかわりに、どうしたところか豊臣家の桐の紋章が金糸で刺繍されていて、混同が露呈する。旭日旗に対応する位置に、ロシア側では白地に青の聖アンドリュース十字を施した旗が見え、白貂の外套を纏ったロシア皇帝の背後には、金地に双頭の鷲をあしらったロシア帝の旗がみえるが、こうした衣装や紋章が正確なのかどうかの判断は、もとより筆者の能力を超える。和平のしるしとして、天皇とツァーは互いに己が権力の象徴とたる剣を差し出す仕草を示しており、画面中央の条約議定書の内容を擬人的な身振り言語によって裏書している。

戦時下公共空間での神話的表象の是非

神国日本の表象としては、右側の見返しのパネル[図20]が、おそらくもっとも興味深いだろう。上端の背景には日本列島の地図が天空から見晴らしたように鳥瞰され、『古事記』に沿って、天の浮橋に立ったイザナ

ギ、イザナミの二神が、天鈿で海をかき混ぜて秋津島を創生する場面が描かれる。鵜飼のつがいのみて二柱の神がまぐあいを思いつき、その子として生まれた太陽の女神たるアマテラスが、スサノオの狼藉を忌避して天の岩戸に隠れた顛末も、注意深く画面を眺めると描き込んであるのが分かる。破れた紙のような穴から顔だけを覗かせているのが Omikami Ama terasu。櫛を祭り勾玉などの装飾を施し、鏡にアマテラスの顔を映すことで女神をまんまと岩戸から誘き出す物語には、女神の配偶者たる月の神の横顔も見え、古代日本が女系社会だったことも示唆されている。雪を戴いた富士山の手前で、戦国時代の長刀を思わせる奇怪な巨大日本刀を振りかざす横顔の男には、Susanoと名前が振ってあり、八岐大蛇を酒で酩酊させて退治する場面と知れる。その手前下に、霧島か阿蘇を思わせる山塊を背景として、正面を向いた若い男性が剣を手にして立っている。その脇には Jimmu, First Emperorとの説明がある。神武東征

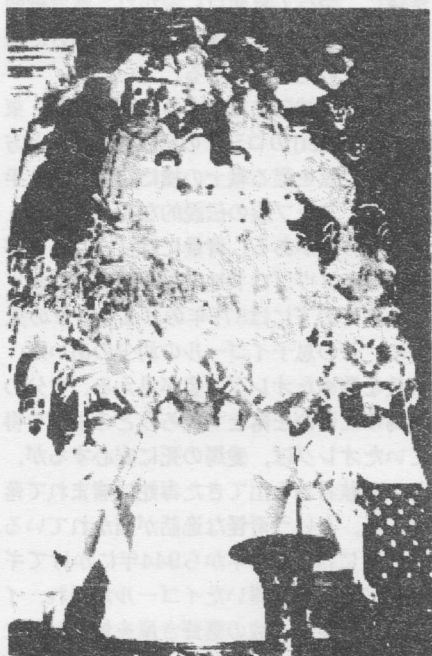


図19

で日本神話の絵解きは終わり、画面最下段には、系統樹の装飾を背にして、ルーズヴェルトの母方の祖先たるスコットランドのBulloch家の面々の肖像が配されている。

以上の日本神話の説明、種明かしをすれば、実は第二次世界大戦末期の1944年に、アメリカ自然史博物館より刊行された、ルーズヴェルト記念広間の壁画解説の小冊子を参照して記述したものである*1。『古事記』の黄泉の国の記述が、ギリシア神話のハデスに類比されるなど、比較神話的な見地も、この解説書には、それとなく取り入れられている。敗戦後の日本では、国家神道・皇国史観への反省ないし反動から『古事記』の内容に歴史教育で触れることそのものが、科学的な歴史観に抵触するものとして、極力忌避されてきた。そのせいか、それから3世代の世代交代を経た現在の若い世代には、日本神話についての知識が貧弱なため、この程度の説明でも皆目ピンと来ない向きもあるやもしれぬ。ところがそうした内容が、戦時下のアメリカ合衆国では、ことさら日本の天皇崇拝を狂信的な迷信として嘲弄するような論調とはまったく無縁に、至って真面目に説かれ、教育機関の刊行物を通して、憚りなく一般向きに流布されていたことになる。

この日本神話に対応するのが、左側、東翼見返し[図21]のロシアの伝説的沿革。上方には弓に弦を張る戦士の横に、盾と槍を手にした、スラブ族の伝説的な統一者、リュリックの姿がある。背景にはリュリックが統治したノヴゴロド地域の地図が描かれている。その下には879年のリュリックの死後に、その息子イゴールの幼少のあいだ、摂政を務めたオレグの姿が見える。自分の騎馬ゆえに命を落とすだろうとの予言を得ていたオレグは、愛馬の死に安心するが、その頭骸骨から出てきた毒蛇に噛まれて落命した、という奇怪な逸話が描かれている。その下には、941年から944年にかけてギリシアと戦端を開いたイゴールが現れ、イゴールの妻で、敵の蕁草き屋を焼き討ちにするため、唯一の貢物だった鳩に火を運ば



図20



図21

せるという計略を果たして、夫と息子の仇を討った、オルガの姿がみえる。その右手に描かれたのが、イゴールの息子スヴィアトスラフを殺害したペチェネクスの首長の姿。彼はスヴィアトスラフの頭蓋骨を酒盃にしているが、そこには「他人の所有物を我が物にしたこの男は、自らの所有のすべてを失った」との銘文が読まれる。

こうした憎しみと殺戮の図像の背後に、ロシア正教会の白亜の聖堂が臨まれる。ロシアにキリスト教を最初に持ち込んだのはオルガだったが、この聖堂の前では、オルガの孫にあたるウラディーミルが、文の結び付けられた矢を拾っている。外征によってギリシアの都市を包囲したウラディーミルは、裏切った敵方から包囲陣地に向かって射られた矢に記された秘密の給水源に関する情報を手がかりに、ついに都市を占領し、この都市を支配する王族の皇女と結婚し、キリシア正教をロシアに導入したことが知られている。こうして正教化までのロシアの伝説的な歴史を辿った壁面の最下部には、相対する西壁と対称に、ルーズヴェルト家の代々の人々が、家紋の周囲に群像の姿で集っている。

これとようやく、アメリカ自然史博物館入り口の広間を飾る壁画を、一廻りした。

博物館壁面の、無用の遺蹟

今日ではその前で立ち止まる観客も稀な壁画群について、おそらくは本邦でもっとも詳しいであろう絵解きを、ここまでながながと綴ってきた。一見、徒勞にも見えるこうした作業を自らに課したのはなぜなのか。最後にその理由に踏み込んで本論を終えたい。

まず、第一の確認。米国が世界に誇る自然史博物館には、いってしまえば荒唐無稽に近く、歴史的事実も確認できない、伝説や神話上の人物たちが、博物館の起源を語る物語絵画として描かれている。そこには、博物館という空間が封印してきた、それ自体神話的といってもよい政治構造の一端が露呈しているといっても過言ではない。日米

戦争の末期までは、詳しい解説を付した印刷物も販売されていたこれらの壁画だが、その後は急速に教育的意義を失っていったものらしく、アメリカ自然史博物館のその後の刊行物には、ルーズヴェルト・ホールの壁画の来歴や内容詳解を述べた出版物など、もはや一切発見できなかった。今回も、筆者からの情報提供依頼に博物館から返答を得るには、優に2ヵ月近い日数を要した。それでもきちんとこうした公共サービスに応じるだけの体制が維持されているところに、アメリカ自然史博物館の底力を感じることができるだろう。壁画そのものは、近年洗浄処理が施されて面目を一新したらしいが、画家の名前はおろか、その来歴や内容に関する説明パネルは、現場には一切用意されていない。

第二に、以上から確認されるのは、この壁画はすでにその存在意義を失いながらも存在し続けている、という事実だ。その意味でこれは、博物館の過去を露呈させる痕跡化石ともいうべき遺物となっている。1858年に生まれ1919年に死去した大統領と、その事績を記念して1935年に完了した事業とは、そこに描かれた歴史的な事績から一世紀の後には、ほぼ完全にその意義を喪失した。それは公共建築における寓意的装飾画というものが、その使命を失う最後の瞬間の輝きを今に伝える遺蹟、といっても構うまい。思えば新興国たるアメリカ合衆国は、その祖先である欧州のような長い歴史を持ち合わせない文化的劣等感を払拭するために、欧州の伝統を異常肥大させた文化施設を次々と建造し、そこに欧州ではすでに時代遅れとなりつつあった新古典主義のアカデミックな様式に則った装飾画を広範に施した。その記録は膨大な量に達するが、ちょうど相前後する時代以降、モダニズムの潮流に棹さした美術史研究の世界は、そうした公共寓意壁画への関心を喪失してしまった。かくして多くの壁画は無用の長物として忘却され、時には損壊されるがまま、の運命を辿ってきた。わずかにメキシコの壁画運動が、社会主義運動との関連で記憶に

刻まれ、人民中国の巨大プロパガンダ壁画とともに、例外をなす。巨大な絵画をまえに絵解きの説明を傾聴する、という鑑画習慣そのものが、映画やテレビジョンの発達にともなって、もはや忘れられた過去の遺物となってしまった。

第三に、公共壁画を国家的な事業の記録によって飾る政治的寓意画というジャンルは、日本でも、明治聖徳記念絵画館など、いくつかの場所では試みられた。公共空間の装飾こそ、大藝術としての西洋的伝統の制度的移入を考えるうえで、その制度的成熟を測る指標となるはずだった。無論、その延長に置かれるのが、戦争画だろう。同時代の日本を振り返ってみても、たとえば会場藝術を提唱した川端龍子が、大東亜戦争末期に描いた《源義経・ジンギスカン》(1938)などは、マッケイが描いたジンギスカン壁画の日本の変奏と見ることも許されよう。だが、こうした寓意壁画がついに極東の島国では定着しなかった理由は、単に敗戦という事実によるだけでは説明がつかまい。見世物としての時事性、ジオラマといった擬似視覚体験装置との競合、そして大型画面による映画の隆盛など、壁画に代表される絵画藝術の凋落を説明する要因には事欠かない。和紙に水墨を主とした絵の具で制作されたため世界巡業に耐えた、丸木位里・トシ夫妻の《原爆の図》の連作は、東西冷戦下のイデオロギー対立を掻い潜り、被害者意識から加害者としての自覚の覚醒に至るまでの振幅を経験して、戦後の世相を生き抜いた、大型和紙に水墨を主とした絵の具で制作されたため世界巡業に耐えた、丸木位里・トシ夫妻の《原爆の図》の連作は、東西冷戦下のイデオロギー対立を掻い潜り、被害者意識から加害者としての自覚の覚醒に至るまでの振幅を経験して、戦後の世相を生き抜いた、大型紙芝居さながらの美術作品として、世界の壁画史のなかで、再認識されるに値するだろう。

第四にアメリカ自然史博物館に戻るならば、ルーズヴェルト・ホールを飾った壁画と、展示に多用されたジオラマとの関係を

問い詰める必要があるだろう。実は自然科学や地理学の関連領域では、展示の政治学に関する批判的考察は、人類学博物館の政治をめぐる反省とも並んで、この20年ほどに膨大な蓄積を見せている。だがそうした知見は、美術展示をめぐる政治的反省とは、なぜかほとんど接点を持たぬままに見過ごされてきた。ここでは極めて初歩的な事実を記すだけにとどめるが、1936年に設けられたセオドア・ルーズヴェルト・ホールに関しては、ダナ・ハラウェイがフェミニズムの立場から、すでに20年以上前に、そこに白人男性至上主義の「テディ・ベア家父長制」を見出し、その優生学的な志向を指弾している*2。福田珠己氏もまた、アメリカ自然史博物館のジオラマ展示に関して、カール・イーサン・エイクレイ (Carl Ethan Akeley, 1864-1926) の果たした役割に注目している*3。ほかならぬルーズヴェルトのアフリカ行きに同行していたのが、このエイクレイだった。自然史博物館での剥製展示では、動物を射止めた現地の環境を視覚的に復元し、絵になる典型的な遠景を油彩画で写実的に描写し、その前に透視図法に従って自然環境を擬似的に複製し、その人工環境に剥製を配置する。配置にあっても動物たちの家族の愛と絆を伝達するような、擬人化されたメッセージが重要視され、参観する人間の家族に、ハラウェイ言うところの「家父長制」を納得させるような、「秩序」ある動物社会の展示が要請されていたことも、判明している。説得力あり、現実と見紛うばかりの演出を司っていたのは、現地における生態学的観察という以上に、観察者たる人間の側の価値観を投射した、虚構の真実らしさだった。

これを受けて第五に指摘すべきは、政治的覇権と科学研究との見事な癒着だろう。剥製にすることを仏語では *naturaliser* と呼ぶ。合衆国の自然史博物館に、アフリカで仕留めた動物たちを送り込んで、博物館の環境へと「帰化 *naturalize*」させることとは、畢竟剥製にした動物たちに、アメリカ社会が望む規範的で模範的な行動を演じ

させ、それをジオラマという人工環境のなかに閉じ込めて保存し、公衆の教化のための手段として利用することにほかならなかった。そして思えば、エイクレイの造作したジオラマに取り込まれた標本動物たちが、アフリカでのサファリーで大統領自ら撃ち殺した「獲物 *games*」たちであったのと同様、マッケイの壁画に描かれたパナマ運河やボーツマス条約も、それに劣らず、世界に君臨する国力を見せつけはじめたアメリカ合衆国の大統領が、自ら決定的な役割を担った「世界ゲーム」の獲物であり、政治的な駆け引きの標的にほかならなかった。ルーズヴェルトの言葉として「権利のための攻撃的な闘いこそは、世界が与えるもっとも高貴なるスポーツである」という一節が、博物館ホールの壁にも刻まれている。ここまでくれば、ボーア戦争後のアフリカ、大西洋と太平洋航路を繋ぐパナマ運河、さらに極東の権益に関わる日露戦争処理が、二十世紀前半の帝国主義絶頂期にあつて、自然史博物館大広間を飾る装飾としてえらばれたことの、歴史的な必然性、政治地理学的に不可避な戦略的力関係も、もはやあまりに歴然としてくることだろう。

*

冒頭にも触れたとおり、ハリウッド映画『ナイト ミュージアム』は、2006年末から翌年にかけての年末休暇の封切の時期、アメリカ自然史博物館への入場者数を20%ほど上向きにするだけの威力を発揮したという*4。まことに慶賀すべき事態と申すべきだが、思えば、世界の知識と標本とをひとつの特権的な場所に集約して、鑑賞者の啓蒙に役立てようとする志向は、すぐれて帝国主義時代の世界所有の欲望と密接に結びついていた。21世紀はインターネットの時代となり（とはいえ、世界総人口にインターネットを供給するだけの富は、地球の生態環境の限界を超えかねまい）、博物館という制度そのものが、いまや夕闇から夜の時代を迎えようとしている。一極集中型のヘゲモニ的な文化施

設は、もはやその耐用年限の限界に達している。この「博物館の夜」という時代に、はたして知恵の女神の使いたるミネルヴァの梟は、どこを目指して飛び立つのだろうか。

ワシントンD.C.にて、2006年6月17-18日

【注】

* 1 William Andrew MacKay and A.A. Canfield, *The Murals in the Theodore Roosevelt Memorial Hall*, American Museum of Natural History, 1944.

* 2 Donna Haraway, "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936," *Social Text*,

なお、付言すれば、和紙に水墨を主とした絵の具で制作されたため世界巡業に耐えた、丸木位里・トシ夫妻の《原爆の図》の連作は、東西冷戦下のイデオロギー対立を掻い潜り、被害者意識から加害者としての自覚の覚醒に至るまでの振幅を経験して、戦後の世相を生き抜いた、大型紙芝居さながらの美術作品として、世界の壁画史のなかで、再認識されるに値するだろう。

No.11 (Winter, 1984- 1985), pp.20-64.

* 3 福田珠己「ディオラマと地理的想像力」『大阪府立大学紀要(人文・社会科学)』第53号、2005年、37-52頁。

* 4 *Museum New York*, "Asian Art Takes Over NYC," Vol.13, No.1, 2007, p.11.