

## 洞窟壁画「解釈」の試み

—— 統合研究による表象論にもとづいて ——

小 川 勝

(キーワード：洞窟壁画, 解釈, 統合, 表象, 現象学)

### はじめに

フランコ=カンタブリア美術・洞窟壁画が1879年にスペイン・アルタミラ洞窟で発見され、1902年にそれが後期旧石器時代に制作されたと認定されて以来、その制作動機や内容「解釈」に関しては、極めて多くの仮説が提出されてきている。筆者は、洞窟壁画の「統合」の問題について長年にわたって調査研究を行っているが、これまで、洞窟壁画の「解釈」に積極的に言及したことはなかった。しかし、統合をめぐる一定の見解をまとめつつある現時点で、「解釈」を試みることも必要ではないかと考えている<sup>(注1)</sup>。

アルタミラの洞窟壁画を発見したデ・サウトウオラは、その制作年代を後期旧石器時代（現在より32,000年前～10,000年前）であると考えたが、その見解は20年以上も認められることがなかった<sup>(注2)</sup>。他の科学的発見と同じく、当時の学界の主流派が新しい仮説を受け入れられなかったからだが、アルタミラの場合は、さらにその高い芸術性が、かえって、その真の姿を見誤らせることにもなったのだろう。

これまで、その存在を想像することも難しかったものが出現してきたとき、人々は一体それが何のために作られたのかをまずは考えることになるだろう。洞窟壁画も、あまりにも古い時代に、このように写実的な動物像などが制作されたとするなら、その存在理由、すなわち、制作動機について考えられたのは当然のことだったかもしれない。洞窟壁画の調査研究が20世紀初めに始まって以来、100年あまり、これまで枚挙にいとまのない仮説が発表されてきているが、本稿では、まず「解釈」それ自体の問題に触れ、さらに統合の意義について論じた後、洞窟壁画研究における有力な「解釈」を概観し、筆者なりの統合研究にもとづく「解釈」を提出したい。

### 「解釈」それ自体の問題

筆者がこれまで積極的に「解釈」を行ってこなかったのは、正直なところ、まだ「解釈」するレベルに自らの調査研究が達していないという自覚のためであった。

ルロワ=グーランは、1980年に刊行した『旧石器時代美術への招待』の中で、「洞窟の壁面に描かれた画像についての『なぜ』に関して発見すべきことが多く残っているにしても、『いかに』に関していべきことはほとんどすべてが残っている」と述べて、形式論的研究の必要性を述べた<sup>(注3)</sup>。1964年刊行の大著『西洋美術の先史学』においては、その構造主義的「解釈」論を内容論的に徹底したルロワ=グーランがこのような文言に至るのは意外な面もあり、その後も「いかに」を問題意識とした造形原理上の調査研究が盛んになっているとはいいがたい<sup>(注4)</sup>。

しかし、筆者は、1970年代後半に洞窟壁画研究を開始した初学者として、1980年のルロワ=グーランの提言を真正面から受け止め、それ以来造形原理を明らかにする調査研究に邁進してきた次第である。その際、調査研究上の方法意識としては、「現象学的方法」を標榜してきているが、それは哲学の分野における難解な議論を捨象して、簡単に定義しておく、「作者たちがその身体的レベルで可能だったことのみ研究対象を限定して、現時点で身体的に復元可能な問題のみを論じる」ということである。洞窟壁画を制作したとされ、現在の我々もその一員であるホモ・サピエンスの、他の動物種と異なる一大特徴として、環境の変化に応じて、身体の形状などを变化させるのではなく、道具を使用することにより、身体的に数万年間全く変化していないということがあげられるが、これが筆者の「現象学的方法」の根底にある認識である。洞窟壁画制作のまさにその場において、現在の我々もまた追体験可能な問題として、例えば統合の調査研究があるのであり、既に別のところで詳しく論じているとおり、暗闇の中で自然の岩面に向かって、簡易な照明手段であるランプを用いたであろう作者たちの制作条件を復元して、そこで作者たちに可能だったことを明らかにしてきたのである。

この現象学的方法においては、「解釈」は最も縁遠い問題として位置づけられるだろう。「解釈」するためには、作者たちが置かれていた社会状況や、作者たちを支配していた精神性などをまず明らかにしなければならぬが、それは身体的な問題のレベルをはるかに超えて

いて、現在において復元可能な条件とはいえないのである。現在においても、最も親しい他者でさえ、それとの関係性（間主観性）はまだ現象学的に解明できるかもしれないが、その内面となるとまさにブラックボックスであり、何を考えているかということは、結局明らかにしえないのではないだろうか。ましてや、過去のある時点において制作されたであろう美術史的作品的制作動機や意味内容など、作者たちの内面や社会性に関わる問題は、極めて復元困難であり、何も論じられないばかりか、それを研究対象にもできないというのが正直なところなのである。

もちろん、調査研究において不可知論に陥ることは避けなければならない、「解釈」が最終的な目標であるというのはその通りであろう。また、美術作品というものの実体が、可視的で記録可能な材料や支持体など形式的な側面にのみあるのではなく、不可視ではあるが豊かであろう内容にもあるというのはいうまでもないことである以上、調査研究者は、いつかは「解釈」へと挑まなければならないのである。作品の造形原理上の特質を明らかにした上で、その条件下において作品を実体化した作者たちの内面へとアプローチすることで、より作品への理解が豊かなものへと深まるというのは当然のことである。また、たとえははずれの危険性はあったとしても、「解釈」することにより対象作品への観察力が強められて、それが結果的に造形原理上の調査研究にフィードバックされることも期待できるのではないだろうか。そういうもくろみもあって、本稿では筆者は、まだまだ不十分な資料しか得ていないと自覚しつつ、「解釈」に踏み込もうとしているのである。

## 解釈のレベル

さて、一口に「解釈」と行っても、そのレベルには極めて多様なものがあると考えられ、それゆえ本稿においても「解釈」とかぎ括弧付きで表記している次第である。既に何度も論じているとおり、洞窟壁画の第一の特徴は、その動物像の写実的な表現にあり、それが写実的である以上は、どういう動物の種がモチーフとして選ばれているのかは、論じるまでもなく明らかだろう。1万年以上の時を隔てた作者たちの作りだしたかたちが、現在の我々にいささかの困難もなく、何をモチーフにしているかが明らかになることそれ自体が、考えれば不思議なことであり、このことが統合研究への問題意識の出発点になっているのだが、しかし、例えば、アルタミラの大天井画の最奥部にある「牝ジカ」が「牝ジカ」とあると断定することも、既に「解釈」をしていることになるということは、改めて注記しておきたい。それが自明であるにしても、モチーフ同定もまた「解釈」であ

るとするならば、まさに「解釈」には様々な層があることを認めなければならないだろう。

もちろん、洞窟壁画においても、モチーフ同定「解釈」のレベルで論争が決着のついていない事例もあり、同じアルタミラの大天井画の入り口部分にある伝統的に「イノシシ」と「解釈」されている作品に対しては、これも「ビゾン」であるという反論がなされ続けているのである<sup>(註5)</sup>。「イノシシ」は、洞窟壁画全体の中でも異例のモチーフではあるが、これが最初の発見であるアルタミラの大天井画に認められた以上、これまであまり「イノシシ」の特殊性には言及されてこなかったようである。しかし、ルロワ＝グーランなどの構造主義的「解釈」において「周辺の動物」と位置づけられている「イノシシ」がもし「ビゾン」であったとするならば、これは大きな問題となり、すなわち、モチーフ同定レベルの「解釈」であっても、そこがクリアされないかぎり、次のより深いレベルの「解釈」へは進めないということになるのである。

伝統的な「解釈」論においては、「制作動機」と「表現意味内容」が並列され、同等のレベルにあるように誤解されているが、もちろん相当異なった方向性のアプローチであることも認識しておく必要があるだろう。呪術説に代表される制作動機論は、作品それ自体の分析からはじめるのではなく、状況証拠を積み上げて推論し、その上で作品の様々な現象を説明しようとする試みであるといえるだろう。一方、構造主義的「解釈」はひとつの洞窟を統一的に捉えて、その全体の作品群を分析して洞窟壁画に表現された「表現意味内容」を明らかにしようとするものであり、ともすれば「呪術」説に取って代わった、対立する所論と見なされがちであるが、議論の対象のレベルが異なっていることにこそ留意すべきだろう。

後で紹介する「芸術のための芸術」説などを含めたすべての「解釈」論も、それぞれが独自の着眼点を持って洞窟壁画の作者たちの精神世界に肉薄しようとしているのであり、その試みは、信じがたいほどの完成度を示す芸術作品に対する、その存在理由を知ろうとする当然の営為であるともいえる。それゆえ、ただひとつの議論にだけ寄り添って、他の「解釈」を頭ごなしに否定することは避けなければならないし、これまで提出されたあらゆる「解釈」はそれぞれ何らかの真実を披瀝しているのだと考えた方がいいのかもしれない。筆者がこれから提起しようとしている仮説も、洞窟壁画という比類なき存在に見いだされる統合という現象から導き出されるものとして、一片の真実をうがつものになれば、もって瞑すべきものであらうと自ら考えている。

## 統合と表象

ここで、筆者が長らく従事している統合に関する調査研究について、筆者自身の「解釈」論の前提として、簡単に紹介することにしたい。洞窟壁画は、自然の起伏や亀裂に富んだ岩面という支持体に、岩面をならしたりせず、そのまま線を刻んだり、色彩を施したりして制作されたものであり、それらを総称する先史岩面画という美術ジャンルに属している。制作する場が平面ではなく、もともとそれぞれ独自なかたちを呈しているというのが、先史岩面画の一般絵画と異なる特別な造形空間であり、洞窟壁画をはじめとする先史岩面画を理解するためには、この自然の表情豊かな岩面を前提にしなければならない。

筆者はすでに多くのところで調査研究の結果を発表しているとおり、洞窟壁画のとりわけきわめて写実的な動物像は、多かれ少なかれ、自然の岩面がもともと有している形状と直接的な関係があると考えている。議論の詳細は別のところで展開しているので、それを参照していただきたいが、「解釈」との関連では、統合がまず何よりも「見ること」による「表象」であり、「見たもの」を刻線や彩色でなぞることで、現在の我々が作品と認めうるものが現出したのではないか、という考え方を筆者は展開しているところである。

そう考えると、洞窟壁画を「解釈」ということは、まさに表象という人間の基本的な能力が、一体どのような役割を果たしているのかという、きわめて根本的な問題に至らざるを得ないのであり、しかも、この困難な道に踏み込んでいかないかぎりには、筆者の「解釈」も成り立たないのである。とはいえ、表象に関する議論は、古代ギリシャ以来の哲学における中心的課題の一つであり、筆者にそれを完全に消化する準備が整っているとは残念ながらいいがたいが、以下に、洞窟壁画の「解釈」を射程にとらえながら、現時点においてできるかぎりの考察を進めることにしたい。

## 表象の意味

表象 (representation) とは、簡単に定義しておく、ある特定の事物を別のもののかたちに見いだす、ということである。空に浮かぶ雲が、大海原を疾走するヨットに見えるかもしれないし、あるいは空腹の時ならおいしそうなハンバーグと目に映る場合もあるだろう。もちろん、このような見ることによる表象以外にも、手で表現することや、さらに脳裏に思い浮かべるだけでも表象行為をしているともいえ、他にも言語など、人間の精神生活においてはきわめて多岐にわたって表象の問題が関わるのではあるが、ここでは、もっぱら見ることによる表

象に限って、議論を進めることにしたい。

それにしても、なぜこのような表象する能力が人間には備わっているのだろうか。もちろん、人間以外の動物にも表象能力は認められるかもしれないが、ここではそれについても言及しないことにしよう。人間においては、もちろん、上で述べたとおり、表象はきわめて複雑な問題であり、その中で何ら表現行為を伴わない見ることによる表象の存在意義を原理的な問題として考えたいのである。

### 〈快〉

まず、表象することには何ら特別な意味はなく、ただ「快」があるだけだという考え方がありうるだろう。何の目的があるわけでもなく、また、表象能力を磨いたりする必要もなく、ただ本来自らに備わっているその能力をひたすらに楽しんでいるということになるのだろうか。ある種の気持ちよさのようなものだけで、表象してしまうということは、もちろん、現代のアーティストにも幾分は共有されるものだろうし、それが無目的であるからといって、あながち無意味と捨て去ってしまうわけにはいかないのかもしれない。

### 〈所有＝制御〉

表象することにより、その対象である「ヨット」や「ハンバーグ」を自らのものにしようとするという意味で、ここでは「所有」という言葉遣いをしているわけだが、しかし、実際に対象を必ずしも手にしたり、消費したりしているわけでもない、別の用語の方が適当かもしれない。対象を精神的なレベルで「制御」下に置いているともいえるだろうし、ただ親しいものとして自らのうちにあらしめようとしているだけなのかもしれない。恋人の写真を眺める時、人は恋人である対象とどのような関係に自らを位置づけているのだろうか。現実には傍にいられないにしても、時間と空間をともにしているような感覚に襲われるのだろうか。そして、現実にはままならない所有欲を満たして、対象を自分の思い通りに制御することに意味を見いだしているのだろうか。

### 〈先存在 I〉

これは宗教的な考え方であり、なかなか納得できないのかもしれない。すなわち、岩ならその岩に元々何らかのかたちが込められていて、それを発見することがまさに表象だというのである。岩にせよ、木にせよ、自然に生成してきた物質は、何千万年、何億年という途方もない時間の中で、様々な要素や条件により作り上げられてきたものであり、岩や木に肌理などが認められるにしても、それはまさに偶然の積み重なりでできあがったものにすぎず、そこに何らかの特定のかたちが潜んでいると

考えるのは、あまりにも非合理であるといえよう。しかし、自然の岩や木を素材として用いるアーティストの中には、このような考え方を表明することもあり、たとえば、イタリア・ルネサンスの最後を飾る巨匠ミケランジェロは、ある書簡の中で、石の中にもともと人物などのかたちが潜んでいて、彫刻家はそれを顕わにするために、もともとのかたちの周りにある余分の石を取り除くだけ、だというのである。実際、ミケランジェロの『聖マタイ』（1503年、フィレンツェ・アカデミア美術館蔵）などは元の石材がそのまま残されていて、一般には「未完成」という概念で理解されることが多いが、作者自身がかたちの先存在を主張している以上、たとえそれが非合理であるにしても、むげに捨て去ることはできない考え方であると評価できるのではないだろうか。ミケランジェロの書簡の存在を知っていたとされる我が国の文豪、夏目漱石はそれを翻案して、短編集『夢十夜』の「第六夜」で鎌倉期の仏師、運慶の制作に関し、登場する若い男に同様の考えを述べさせている。また、このような考え方は、石や木など自然のものを素材としている作者にとっては、現在においても、否定できない実感としてあるのではないだろうか。すなわち、統合あるいはそれに連なる表象を行うということは、たとえ非科学的であろうと、自然が本来的に持っているだろうと想定されるかたちに謙虚に近づいてゆこうとすることになるのかもしれない。

### 〈先存在Ⅱ＝意味生成〉

「先存在」ということばを前節では特に注釈なく用いたが、これは筆者がその方法論のよりどころとする現象学の用語でもあり、やはり、その意味するところも押さえておかなければならないだろう。これは、現象学を代表するドイツの哲学者、フッサールによれば、難解な議論や用語の厳密性までも捨象して簡単にまとめると、次のようになるだろう。すなわち、人間の意識の働きを可能にする存在は、やはり意識に先立って「在る」のであって、それが先存在という概念で表現されるのである<sup>(註6)</sup>。フッサールは時間の先存在を認めているが、谷徹は空間の先存在も考える<sup>(註7)</sup>。そして、先存在は「まだ実在的存在でも理念的存在でもないし、ましてや中立的存在でもない。しかし、これは非存在（無）でもないし、また様相変化を受けた存在でもない。これは、これらの存在すべてに端的に先立って、端的に与えられてしまうようなもっとも根源的な存在である。」と、谷徹は述べている<sup>(註8)</sup>。

これを安易ではあるが、洞窟壁画にあてはめると、暗闇の中の岩面が自然に有している形態が先存在であり、それは人間がその前で見える前から在るわけだが、人間が見ることによって何らかの存在になり、そのような存在

を意識することが見ることによる表象ということになるのだろう。このようなもっとも深い哲学的な考察も、洞窟壁画を理解するためには必要だということであり、洞窟壁画はそれだけの意義深さを芸術的な面はもとより、人間理解のためにも有しているということは、専門の研究者として自負してよいことだろうと、今のところ筆者は考えている。

筆者なりにもう少しわかりやすく述べると、表象行為それ自体が、「意味」を生成しているのだということにもつながるだろう。この場合、意味とは何かという、さらにきわめて曖昧で解答困難な問題に挑まなければならないが、とりあえずは漠然と、表象が意味を生成するからこそ、ほぼアプリアリなものとして人に備わっている能力なのだ、と考えておきたい。洞窟壁画が見いだされる暗闇中においては、簡単なランプによって照らされた岩面の部分だけが浮かび上がり、いわば意識的な行為によって、自然が呈示する人間には本来無意味であるはずの、不規則な形状の岩面に、動物像などのかたちを表象によって見だし、すなわち、意味を付与する行為を行っているのだということになる。これは、根本的なレヴェルにおいて、あらゆる考え方に先立つ、その基礎にもなるものであり、それがどのような解釈に結びつくかは、次の節の最後に考えてみることにしたい。

### 〈記号〉

これはもちろん言語による表象においてもっとも有意義な考え方ではあろう。複数の人物が何らかの事物について共通の理解を得ようとするなら、そのものが彼らの眼前にあれば、それは言語による表象さえも必要なく可能になる場合もあるだろうが、通常は彼らがともに見知っている事物に関して、言語化する、あるいは想起する表象行為が行われなければならない。洞窟壁画、あるいはより一般化して、美術全般において、表象とコミュニケーションがいかなる関係にあるのかは、精緻な議論を積み重ねるべき困難な問題だろうが、後で見るとおり、構造主義的な解釈においては、写実的な動物像でさえも記号として見なされている以上、表象それ自体がコミュニケーションを目的として行われるということも、射程に入れなければならないように、筆者には思われるのである。構造主義的解釈は、もとより、現在の我々にも了解可能な考え方を目指しており、表象も記号であるという、ある意味で同語反復的な、自明なことを前提にする必要があったのかもしれない。

## 解 釈

### 〈芸術のための芸術〉

歴史的美術作品の「解釈」は、往々にして「解釈」す

る側の時代的背景を反映していることが多いだろう。洞窟壁画が徐々に発見されはじめ、その古さが認定された、19世紀末から20世紀初めにかけては、当時の「世紀末」芸術的思潮の一つとして「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」説が主張され、それが洞窟壁画に関する最初の有力な「解釈」ともなったのである。「芸術のための芸術」説とは、その名のとおり、まさに芸術制作には芸術制作以外の目的はなく、芸術の社会的有用性や人間の機能までも否定した考え方である。芸術学においても、芸術が芸術以外の何者にも依存しない「自律論」と、芸術にはそれ自体の目的はなく、社会など芸術以外の要請に基づいて存在するとする「他律論」とが伝統的に対立しているが、「芸術のための芸術」説はまさに自律論の洞窟壁画への極端な適用であり、当初は一定の支持を受けたのも事実だろう。現在の生活形態につながる農耕牧畜をまだはじめていなかった後期旧石器時代の人々が、狩猟採集生活の中で、極めて写実的な動物像などを制作していたとするなら、まったくその存在理由が作品以外のものと関連づけることもできないと考え、「芸術のための芸術」説以外に認められなかったのかもしれない。

もちろん、現在においても、とりわけ作者のレヴェルでは、「芸術のための芸術」説はある程度の共感が示されるだろう。近現代美術においては、あくまでも自律した個人の表現が標榜され、社会などに関わる他律的な制作動機と併せて、表現することそれ自体の喜びがあることも否定できない。しかし、このような考え方は、あくまでも近代になって初めて登場した芸術観であり、それをそのまま洞窟壁画をはじめとする近代以前の美術作品に当てはめられないのは当然のことである。洞窟壁画とそれが制作された後期旧石器時代の研究が進むに従って、洞窟壁画もまた、いうまでもなく社会と強固につながった表現であったことが明らかになっており、「芸術のための芸術」説を標榜する研究者は、現在皆無といってもよいだろう。筆者ももちろん「芸術のための芸術」説とは距離を置いているが、前節で見たとおり、統合による表象それ自体を「快」とする見解もある程度は認めている以上、洞窟壁画の作者たちにもまったく表現する喜びがなかったとはいえないと、現時点では考えている。

### 〈呪術〉

これは洞窟壁画の制作動機としてはすでに常識ともいえる仮説であり、現に洞窟壁画に関心を持つ多くの人々が支持していることだろう。19世紀後半、当時まだ世界各地に散在していた狩猟採集民の岩面画制作を調査研究したところ、制作動機として、呪術があることが認められたのである。たとえば、リードの引用によれば、ドイ

ツの人類学者フロベニウスは、アフリカ南部の狩猟採集民の生活に入り込み、ある夜、明日狩猟にいてくれないかと人々に依頼したところ、しばらくの逡巡の後に承知してもらい、翌日彼らは夜明け前にキャンプを出て、空地の土の上に動物像を制作して、その周りで踊るなどの儀式をした後、その前の自信のない様子とはうってかわって、勢い込んで狩猟に出かけていった、という事実を報告している<sup>(註9)</sup>。

現在に近い時代に直接観察された事例と、1万年以上に制作された洞窟壁画とが、同じ先史岩面画であるとはいえ、同様の制作動機で制作されたかどうかは、厳密に言えば、時代性を超越しており、大いに問題が認められるが、そのような発想の源泉の検証不十分性にもかかわらず、呪術説は、多くの制作動機や意味内容に関する仮説が提出されている中で、今なおもっとも洞窟壁画の諸側面をうまく説明する原理としての地位を保っており、それゆえ一般的には常識的に定説として信じられているのだろう。筆者も、この学説の研究史上の諸問題に関しては、今後詳細に検討するつもりではあるが、今のところ、有効な説明原理として受け入れているところである。

前節では、統合による表象の意味の一つとして「所有＝制御」という考え方を述べたが、これが呪術説に対応しているといえるだろう。呪術説は、豊饒呪術なども加えたきわめて多岐にわたる総合的な仮説ではあるが、その中核となる狩猟呪術では、獲物となる大型動物の写実的な画像を制作し、それに槍先とも「解釈」される記号を描き加えたりすることで、現実の狩猟でも狩人の投げた槍が獲物に当たりやすくなると信じることで概ね説明される。しかし、実際に記号が付随している動物像は、様々な統計により異同はあるものの、10パーセントに満たないのであり、そこからそのような直接的な痕跡がなくとも、動物像を制作するだけで、呪術的效果が生じると考えなければならなくなるのである。

すなわち、表象行為を行うだけでも、モチーフである動物に対する一定の力とでもいべきものを作者たちは獲得することができるということであり、ここにこそ、表象が「所有＝制御」という意味を有することにつながってくるのである。前節であげたたとえを再び援用すると、人は恋人の写真を眼前にすれば、それだけで近しさを覚えることになるだろう。その写真に、たとえばキスをするなど、直接的な行為を行わないにしても、すでに写真という表象されたものを持っているという感覚だけで、あるいは、写真などが仮になかったとしても、脳裏に思い浮かべるだけで、人はその恋人の存在を身近に感じ、「所有＝制御」している実感を持つのではないだろうか。表象それ自体が呪術であるというのはこのような事態を指しており、洞窟壁画を制作した人々も、ま

ずは見ることによる表象行為で、暗闇中の自然の不規則な形状の岩面に簡単なランプで照らすことにより、動物の姿を見だし、それだけで、狩猟対象である動物像を「制御」できるような実感を得たのではないだろうか。また、表象によって見た動物像を、なぞることにより、現在我々が作品として認識できるかたちが岩面上に固定されたのだろうか、それは表象をした人々にとっては副次的なものであり、さらに、「所有＝制御」を実感した結果、槍などの表象である記号を付加することもあったのではないだろうか。

このように、説明原理として常識化している呪術説は、統合による表象という論点からも、一つの妥当性を持つ仮説であると認められるのではないかと、筆者は現時点で評価している。もちろん、すでに何度も述べているとおり、洞窟壁画の「解釈」は、きわめて困難な問題であり続けることは間違いなく、本稿で簡単に提起している考え方を、改めて別のところで詳細に検証しなければならないのは当然のことである。現時点では、現象を説明する原理が理論的にも導き出される可能性を示唆するのにとどめておくことにしたい。

#### 〈宗教的解釈〉

ここで宗教的「解釈」として位置づけようとしている「解釈」はあまり顧みられていないが、統合による表象という観点からは、見過ごすことができないと考え紹介することにしたい。フランス・ペシュ＝メルルの洞窟壁画を最初に体系的に調査研究したルモジは、「動物は洞窟内部で一種神秘的にもとから存在しているものと関係があり、それが現に存在していることは自然のはっきりしない輪郭に現れている」と書くことで動物が岩の中に先存在していることを述べている<sup>(註10)</sup>。ルモジは、洞窟壁画研究の創始者、ブレイユと同じくカトリックの僧籍を持つ研究者であり、しかし、様式決定など形式研究に専念していたブレイユとは異なり、何らかの宗教的心性をもって研究対象に向かっていたといえるのかもしれない。ペシュ＝メルル洞窟は、有名なアルタミラやラスコーとは異なり、洞窟壁画作品に満ちあふれているわけではないが、天井の高い広大な空間は清浄な雰囲気満ちており、そこに制作された作品も、ある種の優美さを備えているといっていよう。

岩の中に動物が潜在していて、それを見いだすという表象行為は、一体何を意味するのだろうか。この場合、ウマなりビゾンなり動物の種は見いだす前から特定されているのだろうか。これは他の「解釈」でも問題になりうることであり、見ることによる表象は、表象する前に既に何らかのテーマが決定されているのか、あるいは自然のかたちに純粹に触発されて初めて特定のモチーフが生じてくるのか、一概にどちらかに決定できないこと

ではあろう。既に動物の種が重要なこととして決められていて、それが先存在しているのを見出すことに意味があるとすれば、これまでも散発的に主張されたことのある「トーテミズム」説を思い起こすことができるだろう。いずれにせよ、岩の中に動物が既に存在しているという考え方は、現在の我々から見れば、何ら合理的な根拠のない神秘主義であるともいえ、それをここでは宗教的「解釈」説と呼んでいるわけだが、これも完全には否定しきれないというのが、現時点での筆者の見方である。

この「解釈」は見ることによる表象という論点から、ある意味では、直接に導き出されるものだが、先の節で述べたとおり、宗教性というべきものは共同体のきわめて奥深い精神生活に根ざしているはずであり、現在からはもっとうかがい知るのが困難な領域なのである。ただ、ミケランジェロをはじめとする宗教に深く関わるアーティストたちが、先存在という考え方を表明している以上、やはり頭ごなしに否定するわけにはいかないだろう。もちろん、洞窟壁画が制作された後期旧石器時代にどのような宗教が存在しえたかも明らかではなく、洞窟壁画を宗教美術であるとするのもためらわれるわけだが、何らかの宗教的心性があり得たということも、また逆に否定できないのである。

#### 〈構造主義的解釈〉

20世紀初頭以来、ある意味では常識的な定説と見なされてきた呪術説に対し、ようやく1960年代になって、それに真っ向から異なる考え方を提出したのが「構造主義的解釈」であり、まずラマン＝アンブレールがアイデアを出し、ルロワ＝グーランがそれをより総合的な仮説として練り上げたのである<sup>(註11)</sup>。この「解釈」も広範な議論を展開していて、簡略化して紹介するのが難しいところだが、要は表現された動物像などを描写されたとは見なさず、何らかの意味を表す記号としてのみとらえ、その組み合わせで特定の意味が表明されているということだろう。その意味は、もちろん十分に知ることはできないが、記号要素の組み合わせに規則的なものがあり得るというアイデアは、呪術説の基本的原理の一つである単独像の集積という洞窟壁画観とは全く相容れない、革新的なテーゼだったと評価できるだろう。構造主義的「解釈」にとっては、写実的な動物像よりも、統計的には多数派を占めるとされる、まさに記号と称される、抽象的な文様の方が重要視されているということからも、統合の議論からは距離があると認めざるをえないだろう。

現在でも洞窟壁画を研究対象としている専門家のほとんどが、この構造主義的「解釈」に基づいて、それぞれ個別の洞窟で調査を継続しており、21世紀になった現在においてなお、パラダイムを形成しているといっていよう。

だろう。ただし、個々の洞窟に固有の規則性の探究にとどまっている観があり、ルロワ＝グーランが構想したような総合的な説明理論としての成長はそれほどはかばかしいものではないようである。今後とも、ルロワ＝グーランの敷いたレールに沿って調査研究が進んでゆくのか、あるいは、また別の異なった視点を提供するアイデアが生み出されてくるのか、洞窟壁画研究は、1991年のコスケールと1994年のショーヴェの発見も受けて、正念場にあるといってもいいのかもしれない。筆者による統合の研究は、新たなアイデアの萌芽にはなるのではないかと自負しているが、どうだろうか。

ところで、この「解釈」は動物像の写実性を探る統合研究とは、相いれないところがあることは認めなければならぬだろう。何より写実的な動物像でさえも記号と見なし、その表現の質をほとんど重視していないかのようにしか思われえないからである。ルロワ＝グーランにとっては、芸術的表現というよりは言語の一種として洞窟壁画を見なすことで可能になる議論を展開する必要があったのかもしれないが、それでは洞窟壁画を芸術ならしめている特質を捨象してしまうことであり、やはりアートとしての十全な理解としては不十分なものとどまってしまうだろう。美術史の立場から洞窟壁画を調査研究している筆者から見れば、もっとも大切なものが見失われているようにも思われるのである。

ただし、すべての構造主義的「解釈」が統合とは無縁かということ、そうでもなく、筆者の知るかぎりではあるが、アルタミラにおいてバルナルド・デ・キロスが展開している議論は一つのヒントを与えてくれるように思われる。すなわち、アルタミラ洞窟においても入り口近くの「大天井画の部屋」や中央部の「ラ・オヤ」など規則的な画像配置が認められるが、その構造の端緒に統合による作品が位置づけられるというのである<sup>(註12)</sup>。構造主義的「解釈」の場合、意味を担うのは作品個々ではなく、画像全体の集合であるが、もちろん個々の作品の集積としてあるのであり、作品それぞれはお互いに等価ではなく、存在意義の軽重も認められるのだろう。その中で、統合にもとづく作品が最も重要な位置を占めるという考え方は、見過ごすことのできないものではあるだろう。もちろん、構造主義的「解釈」が試みられているすべての洞窟壁画において、統合が指摘されているわけではないが、既に筆者が多くのごとくで議論しているとおり、ほとんどの洞窟壁画の動物像で統合原理の介在が予測される以上、今後の息の長い調査研究の中で、構造主義的「解釈」と統合原理の関連性が妥当性のあるものとして理解されてくるようになるかもしれない。今のところは、お互いに相いれない「解釈」の折衷案でしかないが、可能性を感じさせる点で、やはり無視はできないのである。

### 〈現象学的解釈＝世界理解〉

最後になるが、前節で「先存在」を前提にした表象の意義として、意味それ自体を生成するためにあるのではないかという考え方を述べたが、これが洞窟壁画の「解釈」とどのようにつながっていくのだろうか。これまでの研究史においても、このようなアプローチによる「解釈」は、筆者の知るかぎりではあるが、ほとんどなされていない以上、抽象的な議論にならざるをえないが、暗闇中で、簡単なランプの助けをかりて初めて表象により、人間にとって他者である動物像などのかたちを見いだすことは、それにより、自然というべきか、世界というべきか、自分たち人間を取り巻くものをようやく明確に理解、把握することにつながるのではないかということである。それに一体何の意味があるのかということだが、世界＝自然を把握することで、ようやくそこでの人間自らの位置を理解するというのではないだろうか。

このような抽象的な議論にどれほどの意義があるか、筆者としても心許ないところであるが、少なくとも人間の自然への親和性を示すことにはなるのではないだろうか。もとより統合による表象は本来自然がただの自然として有しているかたちを、自然に寄り添うことによって人間の側に意味あるかたちとしてもたらしめることであり、そうすることそれ自体が、自然の中の人間性をあらわにするというのである。

ここではこれ以上有効な議論を進めることはできないが、現代において制作しているアーティストたちにとっても、このような世界理解が作品制作の一端を担っているのは確かなことだろう。この節の最初で紹介した「芸術のための芸術」説にただ先祖返りしているだけの説になっているかもしれないが、少なくとも統合にもとづく表象を行っているという点では、より根源的なレベルで、真実の一端は突いていると思うのだが、いかがだろうか。

### おわりに：結論にかえて

本稿では、統合による表象の意味から、洞窟壁画の「解釈」を試みてきたわけだが、もちろん、前半部分で留保をつけたとおり、「解釈」それ自体の問題にこだわったところもあり、明快な議論を展開できなかったのが残念である。しかし、今後の見通しをつけるためにも、本稿での結論を呈示しておくことにしたい。

統合による表象の意味から考えると、自然の不規則な岩面の形状をまず見ることによって動物のかたちをあらわにすることに最も重要な意味があっただろう。そして、岩面に見いだしたものを刻線や彩色によってなぞることによって、現在の我々も確認できる写実的な動物像が制作されるに至ったのである。ここには、やはり常識

的な定説に結局は従うことになるのかもしれないが、見ることによる「所有＝制御」から呪術説が中心的な解釈として位置づけられることになるのではないだろうか。従来の呪術説と異なるとすれば、制作よりもそれに先立つ見ることの力を強調しているところであり、それだけでも、狩人たちには狩猟へと向かう大きな励ましとなったのではないかと筆者は考えている。制作はその残滓ともいえ、また槍先などとも見なされる記号の付加も、副次的なものだったのではないだろうか。

しかし、呪術説だけですべてを理解しようとするのも、統合による表象を第一義のものとして考える立場からは、不十分であるといえるだろう。単なる折衷案に陥るだけかもしれないが、本稿で検討した「芸術のための芸術」、「宗教的解釈」、「構造主義的解釈」そして「現象学的解釈＝世界理解」もまた、それぞれ「解釈」のレベルにおいて、洞窟壁画の真実の一部を担っていると考えていいのではないだろうか。すべてが統合による表象の意味から派生する「解釈」であるとも位置づけられるのであり、その中核に呪術説があると考えたいのである。そして、ベルナルド＝デ＝キロスの意見に従って、もっとも相いれないように思われる構造主義的「解釈」への道も、今のところは妨げないでいたいのである。

さらに、筆者の統合研究との接点が見いだせないという理由から、まったく言及しなかった「解釈」も、もちろんのことながら、数多く提起されている。たとえば、近年、研究者の間で話題を集めているルウィス＝ウィリアムスなどによる「シャーマニズム」説があげられるが、「altered states (変えられた精神状態)」を前提とする「解釈」であり、ほかにもラスコー洞窟壁画を神話的に解釈しようとする試みなど、神秘主義的な傾向が多く認められるようである<sup>(註13)</sup>。これらも、もちろん無視できない試みであり、いずれ「解釈」を主な観点とする別の論考において詳細に検討することにした。

もとより不可知論ではないが、2万年以上の長きにわたって制作され続けた洞窟壁画の統一的な制作動機や意味内容の「解釈」に議論の方向性を向かわせるのは不毛である、という慎重な意見も長らく主張されているわけだが、はじめの方で述べたとおり、筆者はそのような議論には与しないでおきたいと思っている<sup>(註14)</sup>。統合による表象にもとづく洞窟壁画「解釈」論が、今後どのような進展を見せるかは筆者にとってもおぼつかないところはあるが、芸術作品である洞窟壁画のより十全な理解のために、今後とも統一理論を目指さなければならないと考えているところである。

## 注

1. 小川勝「洞窟壁画における『統合』」『美術史のスペ

クトルム：作品 言説 制度』(若山映子 園府寺司 編)光琳社 1996年 156-167

- Masaru Ogawa, *Integration in Franco-Cantabria Parietal Art: A Case Study of Font-de-Gaume Cave, France, Aesthetics and Rock Art* (edited by T. Heyd and J. Clegg), Ashgate, 2005, 117-129.
2. Marcelino Sanz de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander*, Imprenta y Litografía de Telesforo Martinez, 1880.
3. André Leroi-Gourhan, *Introduction à l'art paléolithique*, Jaca Books, 1980-84, 7.
4. ibid. *Préhistoire de l'art occidental*, Citadelles & Mazenod, 1965-95.
5. Leslie G. Freeman & Joaquín González Echegaray, *La grotte d'Altamira*, La maison des roches, 2001, 29.
6. Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* [1905-1935] S. 613Rb (Husserliana, Den Haag, Martinus Nijhoff, Kluwer Academic Publishers 1973: XV).
7. 谷徹『意識の自然：現象学の可能性を拓く』勁草書房 1998年 452
8. 同上『これが現象学だ』講談社 2002年 213
9. ハーバート・リード『イコンとイデア：人類史における芸術の発展』(宇佐見英治・訳)みすず書房 1957年 19-20
10. Amédée Lemozi, *La Grotte-Temple du Pech-Merle: Un nouveau Sanctuaire préhistorique*, Picard, 1929, 45.
11. Annette Laming-Empraire, *La signification de l'art rupestre paléolithique: methods et applications*, Picard, 1962.  
André Leroi-Gourhan, op.cit., 1965-95.
12. Federico Bernaldo de Quirós, *La Cueva de Altamira, El arte, Los Artistas y su Época, Altamira* (editad por A. Beltran), Lunweg, 1998, 32-33.
13. David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origin of Art*, Thames & Hudson, 2002.  
Thérèse Guiot-Houdart, *Lascaux et les mythes*, Pilote 24, 2004.
14. Paul G. Bahn et al., *Journey through the Ice Age*, Weidenfeld & Nicolson, 1997, 211.



# An Interpretation of Parietal Art : Based on Research of Integration

Masaru OGAWA

For recent years, I have studied an artistic phenomenon of Parietal Art, Integration. It might be defined as coincidence between the natural form of rock surface and contour line of realistic animal figure. In this paper, I try to interpret Cave Art based on my consideration of Integration.

Since the discovery of Cave Art at Altamira in late 19th Century, so many hypotheses to interpret motives and themes of the magnificent art in darkness have been presented. Among them, <magic> theory has been recognized as a common sense for those that are interested in Prehistoric Art. But other interpretations are possible from the viewpoint of my Integration investigation.

As I estimate that Integration might be possible with human's capacity of Representation, my quest for its significance would lead me to interpret Parietal Art in my own way. Representation should have several meanings such as pleasure, possession=control, pre-being, signs and so on. Considering these aspects, I have come to think that the Palaeolithic might find out realistic animal images on the natural rock surface with simple lamps in darkness under the plural reasons of <l'art pour l'art>=autonomies, <magic> efficiency, <religious> belief, <constructionist> approach, and others.

Here I would like to add my own interpretation of Parietal Art according to my research of Integration. Judging from my phenomenological methodology, the people would make sense to the world by looking out their image of animal on the natural rock surface in darkness of caves, with simple lamps. And I will continue my own way to the full understanding of Parietal Art.