

構造主義的解釈の諸問題 —— 洞窟壁画の解釈をめぐる ——

小 川 勝

(キーワード：洞窟壁画，解釈，構造主義，ルロワ＝グーラン，マックス・ラファエル)

はじめに

後期旧石器時代にヨーロッパ西部で制作された洞窟壁画に関しては、19世紀後半の発見以来、様々な解釈が提出されている。筆者は、30年以上にわたって、洞窟壁画の調査研究に従事し、長らくその造形原理の解明に努めてきたが、近年では解釈の領域にも足を踏み入れようとしている。洞窟壁画の制作動機として、定説ともいえる「呪術説」に関しては、既に別稿で論じた¹⁾。本稿は、「呪術説」の後にパラダイムとなった「構造主義的解釈」を批判的に検討することを目的としており、筆者が現在展開している「統合論」による解釈へとつなげられればと願っている。

さて、「解釈」と言っても様々なレベルに分けられるのであり、「呪術説」は制作動機に関する仮説だといえるだろう。1879年にスペイン・アルタミラにおいて初めて発見された洞窟壁画は、その存在さえ予想されなかった美術現象であり、当初、一体何を目的として、それが制作されたのかが大きな関心となったのである。10,000年以上前に制作された表現の意味内容まではなかなか議論が向かわず、長らく「呪術説」が洞窟壁画の常識的「解釈」として受け入れられてきた。本稿で論じる「構造主義的解釈」は、制作動機ではなく、意味内容を明らかにしようとする試みであり、「呪術説」とは議論のレベルが異なることを明記しなければならない。もちろん、表現すべき「意味内容」があり、かつ、それを実際に表現している以上は、制作動機も含んだ総合的仮説であり、「呪術説」と両立しないのは当然である。

本文では、「構造主義的解釈」を提唱した3人の研究者の業績を紹介し、さらにその後の展開を論じた上で、それを批判的に継承してゆければと願っている。

Max Raphaël (1989—1952)

マックス・ラファエルは知られているかぎり、最初に「構造主義的解釈」を提唱した研究者である。ドイツ・プロシア地方(現在はポーランド領)出身のユダヤ人芸術学者であり、ヒトラーの台頭を逃れてフランスに移り、1930年代後半から洞窟壁画研究に従事した。ただし、研究が未完であり、生前にはフランス語のまとまった洞窟壁画関連の著作もなく、半ば忘れられていた人物である。40年代になると、ナチスのフランス侵攻に伴い新大陸へ渡り、1945年にはニューヨークで英語による著作を刊行している²⁾。これを次に言及するラマン＝アンブレルとルロワ＝グーランは知っていたようだが、二人の著作物のどこにもマックス・ラファエルに対する言及はなく、もちろん参考文献にもこの本は掲げられていない。1960年代前半以降、「構造主義的解釈」は大きなトレンドとなったが、そこにマックス・ラファエルの名前は全く登場しなかった。ラマン＝アンブレル(1977年没)とルロワ＝グーラン(1986年没)の死後、1986年になってようやく上記英語の本のフランス語版が刊行され、「構造主義的解釈」の創始者として再評価されるようになったのである³⁾。このあたりの、学問的業績の先取権に関する綾については、他の学問分野にも見いだせるものであろうが、興味の尽きないところであり、また、ユダヤ系ドイツ人であるということから、フランスが中心地でありつづけている洞窟壁画研究の潮流において、マックス・ラファエルがどのような位置づけにあったかということも、今後検討されなければならないだろう。

マックス・ラファエルはマルクス主義者というレッテルを貼られることもあり、それが「構造主義的解釈」の着想につながったともいえるだろう。すなわち、洞窟壁画をその制作者たちの生業(マルクス主義用語で「基盤」)である狩猟採集に直接結びつけて考えるのではなく、その「上部構造」である精神的な内容を表現したということである。マルクス主義であれば、生産と結びつけて美術も捉えがちかもしれないが、マックス・ラファエルは

そこにやはりマルクス主義的な概念でもある「構造」を導入して、表現の多層性を認めたのである。「狩猟採集民」という「遅れた」生活をしている人びとは、すべて生活に密着した行為を行っており、形而上学的なことは無縁であるという、「進化論」的偏見による「呪術説」から自由になり、後期旧石器時代の人びとも、生業を超越したところで、世界観のようなものを表現していた可能性をはじめ主張したのである。

現在の美術観においては、もちろん、作者の生命的実感に直結した、自発的というしかない表現もあるだろうが、ほとんどはアーティストの観念による思弁的な表象であり、洞窟壁画を狩猟採集という生存に必要な活動に直結した呪術の産物と見なしたことこそ、それが通常美術の範疇を逸脱したものと、別扱いしたことを意味しており、洞窟壁画を一般美術表現と同様に、上部構造に位置づけたことに、マックス・ラファエルの第一の功績があると評価できるだろう。もちろん、呪術説が前提と見なす「基盤」表現の可能性も排除するのではなく、もう一度、表現の意義を根底からとらえ直そうという提案なのである。

では、マックス・ラファエルの「構造主義的解釈」とはいかなるものだったのだろうか。これはまさに後のラマン＝アンブレールとルロワ＝グーランが主張したのと同じ、性的なシンボリズムを洞窟壁画に見いだしたということであり、具体的には、男性原理がビゾン、女性原理がウマということで、これは、ラマン＝アンブレールにはそのまま継承されているアイディアであるが、逆にルロワ＝グーランは、男性原理＝ウマ、女性原理＝ビゾンとしているのが興味深い⁴⁾。

洞窟壁画には、1940年代の時点で、ビゾンとウマが主たるモチーフとして認められており、それが何らかの二元論のそれぞれを代表するのではないかという発想につながったのだろう。構造のもっとも単純なパターンは二元論であり、そのもっとも基本的な要素としては、男女というペアが想定されたのであろう。これはまさに最初の段階での作業仮説であり、それにこだわる必然性もなかっただろうが、しかし、この根源的な二元論が強力なインパクトを与えたのは、次に見る、二人のフランス人研究者の研究内容が物語っているのであり、「構造主義的解釈」が現在でも洞窟壁画研究のパラダイムになっている以上、その男女を基盤とする性的なシンボリズム論(以下「男女両性神話説」と称する)を無視することはできない。

Annette Laming-Emperaire (1917—1977)

ラマン＝アンブレールは1947年に洞窟壁画研究に着手し、翌年の1948年にはフェルナンド・ウィンデルスによるラスコーの洞窟壁画作品集に文章を寄せている⁵⁾。それを讀んだ、マックス・ラファエルは死の前年、1951年にラマン＝アンブレールに13ページにわたるタイプ打ちの草稿を送っていて、その解釈の方法論を伝えている⁶⁾。マックス＝ラファエルがなぜラマン＝アンブレールを選んだのかは不明だが、結果的にその思想は後世に確実に伝わったのであり、その選択は正しかったといえるだろう。

ラマン＝アンブレールは1957年には博士論文をパリ大学に提出している。そして5年後の1962年に博士論文をもとにした主著『旧石器時代の岩面画の意味』を出版した⁷⁾。前年の1961年に先史美術研究の絶対的権威であり、「呪術説」を支持していたブルイユが亡くなっているのに、絶妙のタイミングというべきだろう。政治にかぎらず、独裁者がいなくなったときに、それまで伏流していた新たな方向性が一気に日の目を見ることがあるのであり、「構造主義的解釈」もまさにそのようなものとして現れたのであった。博士論文を審査したひとりに、ブルイユの後を受けてコレージュ・ドゥ・フランスの先史学教授職に座ったルロワ＝グーランがおり、ここにも微妙な相互関係を見いだすことができるだろう。後述するように、ルロワ＝グーラン自身はその3年後に大著を刊行して、その体系の全貌を公開しているが、少しアレンジしているところが妙味とはいえるだろう。

さて、ラマン＝アンブレールは、上記の主著において「岩面画」と銘打っているとおおり、洞窟壁画だけではなく、後期旧石器時代の光あふれる野外で制作された岩陰岩面浮き彫りなども扱っており、また、解釈の研究史も詳細に検討しており、大著の最後の部分でようやく「構造主義的解釈」を主張するという慎重な姿勢を保っている。主著に先立って、1959年には最初から英語で『ラスコー』という新書を刊行していて、その最後のところにおいても「構造主義的解釈」を示唆している⁸⁾。あたかもブルイユの目に触れないようにこっそりと新しい主張をしのばせているようで、これも微笑ましいところである。

上でも述べたとおり、ラマン＝アンブレールの「構造主義的解釈」は、マックス・ラファエルのそれを継承しているのであり、あまり新味はないようである。すなわち、洞窟壁画に多く描かれている動物の種には、ビゾンとウマが主役として登場しているが、ビゾンが男性原理を表し、ウマが女性原理を表すという性的なシンボリズムを展開しているのである。ビゾンの猛々しさが男性原理をイメージさせ、ウマの優美さが女性原理につながっ

たのかもしれない。著作の最後に簡単に言及しているだけで、あまり詳細に論じていないところもあり、結果として、ラマン＝アンプレールの役割は、洞窟壁画研究の主戦場である、フランス語圏にマックス・ラファエルの学説を導入したというところにあるのかもしれない。その後、ラマン＝アンプレールはアルゼンチン人考古学者との結婚を機に、南アメリカ大陸の先史学にも関心を広げ、また60歳という若さで事故死をしており、洞窟壁画研究の展開も残念ながらそれほど豊かなものとはならなかったのである。

André Leroi-Gourahan (1911–1986)

アンドレ・ルロワ＝ゲーランは、ブルイユの死後、コレージュ・ドゥ・フランスの先史学講座を引き継ぎ、20年以上にわたって、洞窟壁画研究を指導した研究者である。1958年頃から後の構造主義的解釈に連なる論考を発表している、その前から洞窟壁画における規則的表現のデータを収集する調査をしていたと考えられるが、上述のとおり、ラマン＝アンプレールの博士論文の指導も行っており、ともに、新たな方法論の確立に邁進していたと考えるのが妥当だろう⁹⁾。おそらくは、ラマン＝アンプレールを通して、マックス＝ラファエルの研究にも触れ、「構造主義的解釈」のために、独自に広範なデータ収集を始めたものと推察される。その方法論は徹底的なもので、当時知られていた洞窟壁画のすべての作品からデータをとり、それをパンチカード化して、あらゆるカテゴリーからの分類に供しようとしたのである。これは、現在ではコンピュータによるデータベースとして自明のものではあるが、それを1950年代から実践していたことが、ルロワ＝ゲーランのまさに先見性というべきところである。

上で述べたとおり、1965年に大著『西洋の先史美術』を刊行し、ようやくその学術的体系の全貌が明らかになった¹⁰⁾。その内容はあまりにも広範であり、ここですべてを検討することはできないが、以下に概略的ながら紹介し、その問題点を指摘する。

ルロワ＝ゲーランは「宇宙人とカテドラル（大聖堂）」という比喩を用いて、自己の方法意識を明確にしている。その比喩は、宇宙人がそれぞれの集落の一番よい場所に、その集落のもっとも背の高い建物が建っており、その入り口は必ず太陽の沈む方向、すなわち西方である、という規則性に気づくだろうと考えることから始まる。入り口から一番遠い、東側には直角に交差した2本の棒があり、そこには、腹部に傷のある、やせた人物がぶら下がっている。宇宙人はそれがキリスト教という宗教の創始者、イエスであることは知りようもないが、必ず表現されるべき何か特別な存在であることくらいは推察するだろう。現代人にとっての洞窟壁画も同じような現象であり、意味内容までは分からないものの、何か大切なことが表現されており、まずはその規則性を見いだすことが重要ではないかと主張するのである。後進の研究者はこの姿勢に共感して、既に50年近く、それぞれの洞窟で表現の規則性を見いだそうとしているのだが、今のところ、まだ目立った成果はなく、もちろん、洞窟壁画が生きのびてきた年月からは一瞬ともいえる50年間にすぎないのではあるが、そろそろ規則性の発見という目的を見失いがちになっているところだろう。

上記、規則性表現を信じようとするものの根底には、何らかの宗教の存在が想定されているようだが、それが、洞窟壁画以外の根拠で実証されていないのも問題だろう。ルロワ＝ゲーランには『先史時代の諸宗教』という著作もあり、埋葬などを検討して、後期旧石器時代の宗教の存在を示唆しているが、まだまだ不十分であり、その



図1 「ビゾン＝女」 ペシュ＝メルル洞窟



図2 「女性像プロフィール」 フロンサック洞窟

著作からも、まさに洞窟壁画の存在が宗教を示唆しているような印象を与えるのである¹¹⁾。現状では、表現の意味内容まではなかなか行き着かないが、少なくとも規則的な表現があることは、信じるべきなのかもしれない。

ところで、ルロワ＝ゲーランは、先行した二人の研究者の男女両性神話説は継承したが、ビゾンとウマの意味づけは逆転させている。その根拠は何だろうか。図1はフランス南西部、ロット県に分布するペシュ＝メルル洞窟の作品である。これは現在に至るまで、ほとんどの学術書においても「ビゾン＝女」という名前で紹介されており、ダブルイメージであると考えられている。洞窟壁画にダブルイメージの作品がありうると想定すること自体が驚きだが、どちらとも決定しがたいというのが本当のところだろう。洞窟壁画には、動物像のように写実的な人物像はないが、例外的に、図2のようなプロフィールの簡略化された女性像線刻画があり、この「ビゾン＝女」もその系譜に連なるというのである。筆者は、女性像がすべて線刻画であり、また、硬い輪郭線ばかりであり、一方「ビゾン＝女」が彩画であることから、これはビゾンの極めて単純化された造形であり、輪郭線の躍動するようなりズム感からは、この動物のダイナミックな動きを表現しようとする意欲が認められるのではないかと、評価している。すなわち、これを女性原理と結びつけるのは恣意的であり、ルロワ＝ゲーランは、先行する二者との差異化のために、男女の種別を逆転させただけではないかと、筆者は判断している。ここから論じられることは、このような逆転可能性があるだけでも、この男女両性神話説の妥当性が揺らぐということだろう。洞窟壁画に規則的な表現があり、その意味内容まで考察するとすれば、もっとも基本的な男女両性という対立項を想定したということに過ぎないのであり、実際、現在において、意味内容論としてはほとんど顧みられていないといえるだろう。

ただ、なぜルロワ＝ゲーランが、このような論理の破綻している男女両性神話説を受け継いだのかを考えると、そこに彼の滞日経験があるのではないかと、日本人研究者としては指摘しておきたい。ルロワ＝ゲーランは第2次世界大戦前に2年間給費留学生として京都を拠点に調査研究していたことがあり、そこで得られた成果は、たとえば、その主著『身ぶりと言葉』でも、漢字を含んだ図版として結実しているようである。(図3) 男女両性神話説との関連では、東洋の「陰陽思想」との関連が指摘できるのではないだろうか。ルロワ＝ゲーラン自身は、この発想の源泉に関して、もちろん何も述べていないが、「女性原理」を「陰」、「男性原理」を「陽」と結びつけて考えるのは東洋人にとっては容易なことであり、ルロワ＝ゲーランも、論じる必要もなく、この東洋的の二元論と上述した二者の「男女両性神話説」の平行性に気づき、世界を理解する非西洋的な発想法に飛びついたのでないだろうか。

上で述べたとおり、現在では「男女両性神話説」は意味内容論としては評価されていないが、それも、男女という、根源的ではあるが、単純すぎる二項対立では不十分という観点が重視されているからだろう。さらに、「上部構造」を表現しようとしたと看破しつつも、その意味内容として、男女というあまりにも生存に密着した二項を導入していることに対する懐疑もあるだろう。思考実験として「男女両性神話説」を提唱したというだけのことであり、まずは、本当に表現に規則性があるのかどうかを見極めることが既に50年も追求されているのである。洞窟壁画に性的なシンボリズムを見いだそうとすること自体も批判されており、複雑な精神生活を行っていたと見なすこともできるだろう¹²⁾。もちろん、狩猟採集を生業としていた作者たちの経済生活が実際はどのようなものであったかも明確ではない以上、あらゆる仮説は隔靴搔痒の感は否めないのが正直なところである。従来の後期旧石器時代観としては、獲物も得られず、餓死者も頻出する移動民という、悲惨なイメージが定着しているが、それは事実なのだろうか。一方で、食料は容易に得ることができて、余暇の時間も十分にあり、豊かな精神生活を謳歌していたという見方もあり、なかなか判断しがたいところではある。

ここまで批判的に「構造主義的解釈」を検討してきたが、もちろん、それまで軽視されていた、たとえば「記号」表現という、洞窟壁画の重要な側面に光を当てているところもあり、そこは虚心に評価しなければならないだろう。「記号」とは、一見して何をモチーフしているか分からないかたち全般を意味し、従来は「幾何学的文様」などと称されて、その存在は認められていたが、その意義について積極的に解釈しようとする動向はほとんどなかったのである。(図4) ブレイユ自身が洞窟壁画を「動物美術」と捉えており、それ以外の要素は重視しなかったことが影響しているだろう。数え方にもよるが、洞窟壁画のモチーフの4分の3が「記号」表現であるという統計もあり、やはり「記号」を含まない解釈は、極めて不十分であるといえるだろう。「構造主義的解釈」が影響力を持ち始めた1980年代には、ソシュールをはじめとする言語学に対する関心から「記号論」がパラダイムとなっており、ソーベに代表される研究はその果敢な試みであったと評価できるだろう¹³⁾。実際には、その成果は、複雑な芸術現象に対する理論的方法意識の適用にとどまっており、洞窟壁画に関し何かが明らかになったわけではない。何より、洞窟壁画における表現の規則性が見いだされていない以上、「記号論」も理論的可能性

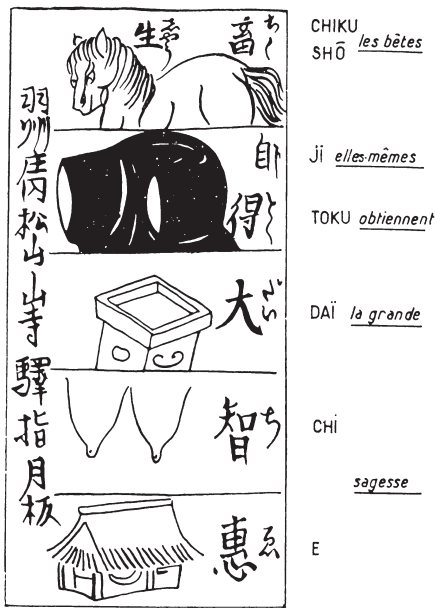


図3 漢字とひらがなを含む図版

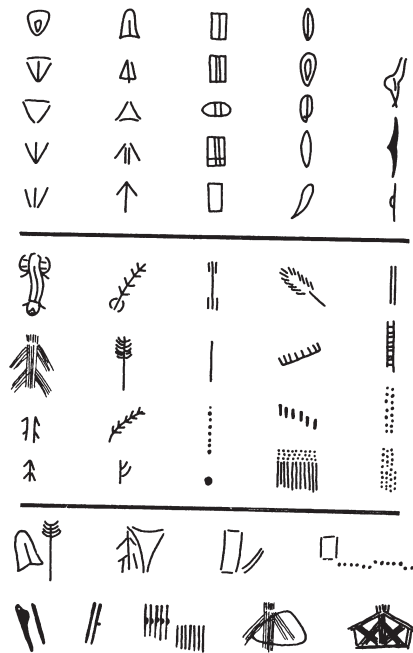


図4 記号表現の一覧表

を示唆するのにとどまるのであり、その後、ようやく「コード」の追求が始まるのである。

さらに、「構造主義的解釈」提唱の当初から批判された点として、洞窟の現在の入り口が制作当時の入り口と同じであったかが明らかでないということがある。ルロワ＝グーランは、特に上述のカテドラルの比喩に見られるとおり、洞窟それ自体を大聖堂のように見なし、洞窟壁画を特定の一貫したプログラムに基づく、意図的な全体表現であると考えた。図5は、洞窟の入り口にはどのようなモチーフが頻出し、中央部、また周辺部などでそれぞれ多数派のモチーフがあることを示している。これは宗教的なプログラムによる統一表現として洞窟壁画を見なす、ルロワ＝グーランにとっても重要な図式だが、しかし、現実には、本来の入り口がどこか明らかでないことが多く、さらには、現在の入り口と制作当時の入り口が異なっている事例を見落としている場合があり、このような瑕疵が「構造主義的解釈」それ自体の信頼性を損なっていることは否めない。

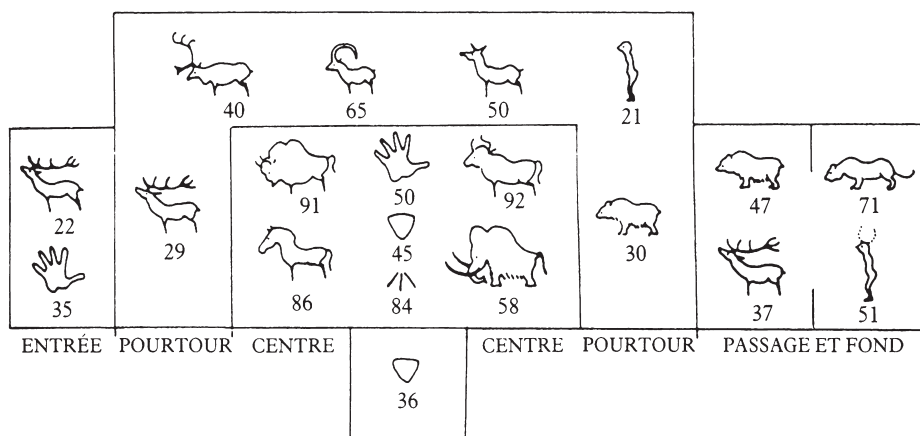


図5 洞窟内の場所の意味づけと、それぞれの場所に頻出するモチーフ

また、ひとつひとつが自然の偶然による形成物である洞窟の形状に、中央や周辺部などと場所の性格付けをすること自体が、自然に対する人間の優越性を誇示しているようで、問題ではないだろうか。ヴェルサイユ宮殿の庭園などに代表されるフランス式庭園は、自然の偶然に形成された地形を改造して、軸線を中心に左右相称の風景を創造しているのであり、まさに人知による自然支配を謳っているようである。フランスの首都であるパリ市

のルーヴル美術館・コンコルド広場からシャンゼリゼ通りを経て凱旋門に至る直線や、その郊外のデファンス地区、また、さらに遠ざかったセルジー・ポントワーズにまでも至る人工的な直線の存在は、まさにフランス的、ないしはヨーロッパ的知性の自然に対する凱歌であり、そのような秩序思考を、洞窟壁画に適用しようとする事自体が、正当なこととはいえないと、筆者は東洋的背景を有する研究者として考えているが、この問題は本稿の最後に詳しく論じることにした。

さらに批判的論点を続けることになるが、動物像も、現実の動物を描写した表現ではなく、たとえば男性原理と女性原理を表す「記号」に同等のものとして見なしている以上、描出された動物の雌雄や年齢を全く考慮しようとしていない、あるいはあえて無視しているということも、決定的な論点となるだろう。ビゾン、洞窟壁画に現れている種は既に絶滅しているが、その類縁種にあたるヨーロッパビゾンが、現在でもポーランドの保護区で生息しており、その管理をしている動物学者が見れば、すべてのビゾンの雌雄や年齢が明確に判別できるとのことである。狩猟採集民であった、洞窟壁画の制作者は、当然、対象である動物の雌雄や年齢を一瞬で見分けて、槍を放つべきかどうか判断しているのであり、その日常の観察行為の結実である動物像も、描き分けているのが当然である。そのことを、「構造主義的解釈」は自らの理論的整合性を優先するあまり、軽視しすぎているというの、やはり反論の余地のない批判であると評価できるだろう。

最後に、洞窟壁画を人類の作り上げた最も優れた芸術表現であると見なす立場からは、決して譲ることのできない問題を指摘したい。図6はアルタミラ大天井画の描きおこし（ブリユによる）の上にルロワ＝グーランの作成した図式が添えてあり、洞窟壁画の作者たちがもしアルファベットを知っていたら、下のように細部表現の豊かな動物像を制作するような面倒なことはしなかったのではないかと、いうのである。すなわち、意味のレベルではウマは「A」であり、ビゾンは「B」であるとするなら、下の動物像の一群とアルファベットのグループは等価であるということになる。このような議論は、洞窟壁画の芸術性を最大限評価する立場からは、とうてい受け入れがたいものであり、万一、構造主義的解釈の「男女両性神話説」が正鵠を得ているとしても、洞窟壁画という比類なき芸術の本質を完全に見失っていると批判せざるを得ない。洞窟壁画は人間が最初に、そして最高の水準において作り出した造形現象であり、作者たちが、現在の言葉の意味における「芸術」を意図していたわけではないにしても、まさに「芸術」概念を豊かで深いものにする、表現の質こそが何より見据えられなければならない対象なのである。

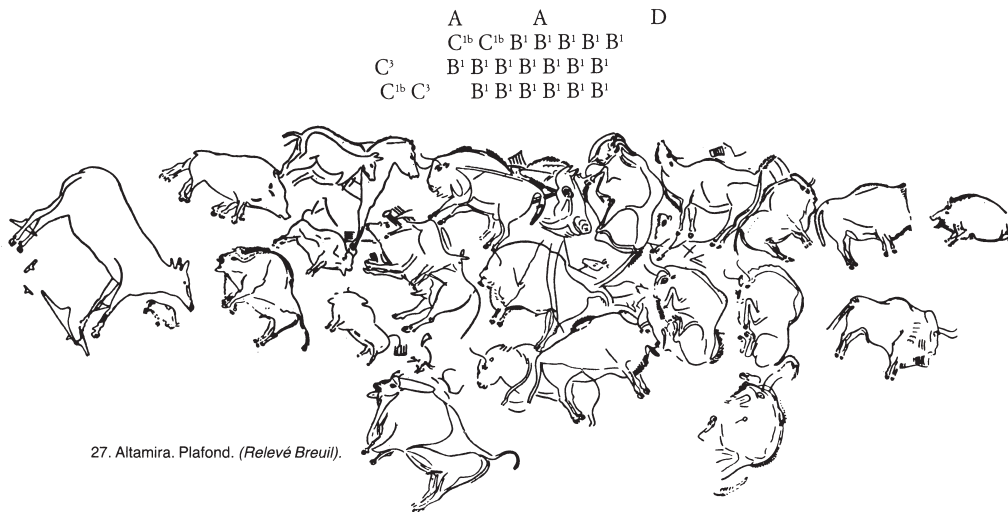


図6 アルタミラ大天井画の描きおこしと図式

その後の展開

「構造主義的解釈」は1960年代後半にパラダイムになって以来、既に40年以上が過ぎているが、現在に至るまで、研究者の間では中心的な仮説であり続けてきて、様々な展開を示している。「男女両性神話説」は「構造主義的解釈」の可能性を当初わかりやすく提示しようとするためのモデルに過ぎなかったものであり、現在、それを信奉している研究者は全くいない。上でも述べたとおり、表現の規則性が追求され続けているのであり、しかも、

洞窟壁画の全体に適用される総合理論ではなく、各洞窟に個別の説明にとどまっているかのようである。それはそれで意義深いことではあるが、やはり、洞窟壁画というまとまった芸術現象全般を対象とした統一理論が待たれているのではないだろうか

ルロワ＝グーランは、その理論を総合的なものとして、洞窟壁画全般に適用されるものと構想したが、それは、強固な宗教の存在を前提として、その神話的内容が洞窟壁画に表現されたと考えたからである。例えば、古代エジプト文明においては、約3,000年間にわたって、ファラオという王を頂点とした宗教が支配していて、新王国第18王朝の一時期をのぞいて、その表現は基本的に同一と見なされる。同様に、洞窟壁画においても、一貫した宗教の存在を認めるならば、美術もそれに従属して変化することなく、約20,000年間にわたって、同一の原理に基づく作品が制作されたというのである。ただし、別のところでも詳述したが、後期旧石器時代の宗教の存在が、洞窟壁画を根拠の一つと見なしている以上、循環論に陥っていることは否めない。

洞窟壁画が宗教美術であるかどうかは別にして、意味内容の解釈以前に、表現の規則性を見極めようとした研究者の一人がドゥニ・ヴィアル Denis Vialou (1944～) である。ルロワ＝グーランが拠り所としたパリにおける構造主義的解釈の後継者であり、研究の精緻化に努めていると評価できるだろう。主著『マドレーヌ時代アリエージュ県における洞窟壁画』(1986年)は後期旧石器時代の中でも、最後の時期に当たるマドレーヌ(マダレーヌ)期という一文化期に限定して、地域もピレネー山麓のアリエージュ県だけを対象としている¹⁴⁾。この地域は、標高が高く、マドレーヌ期になって初めて人びとが進出しはじめたと考えられており、洞窟壁画の表現にも、ある種の斉一性が認められ、そこにまず規則的な表現があるかを見定めようとする堅実な試みである。図7は、アリエージュ県にあるレ・トロワ＝フレールという洞窟の線刻画の細密な描きおこしであり、びっしりと様々なものが表現されていることが分かる。ヴィアルはそれの中に見いだせる「記号」を20種類以上に分類し、それを「10B」や「13A」のようにデジタル化して、動物像との配置を明らかにしようとしたのが図8である。これは上で見たルロワ＝グーランのアルタミラなどでのアルファベット化の進化形であり、洞窟壁画の豊かで多様な表現世界を如実に示しているようである。ヴィアルは、マドレーヌ期のアリエージュ県においては、一定の規則性を見いだしたと確信しているが、それが正しいにせよ、それ以外の文化期や地域に適用可能かという点、まだまだ難しいところがあり、それはさらなる課題であるといえるだろう。

いずれにせよ、マックス＝ラファエルに始まり、ヴィアルにまで至る構造主義的解釈の伝統は、まさに混沌に秩序を見いだそうとする傾向であり、それはやはり根強いヨーロッパの知性の営みであるといえる。本来、洞窟壁画のある場所には、キリスト教の建造物である教会の用語が転用されていることが多く、「礼拝堂 *chapelle*」

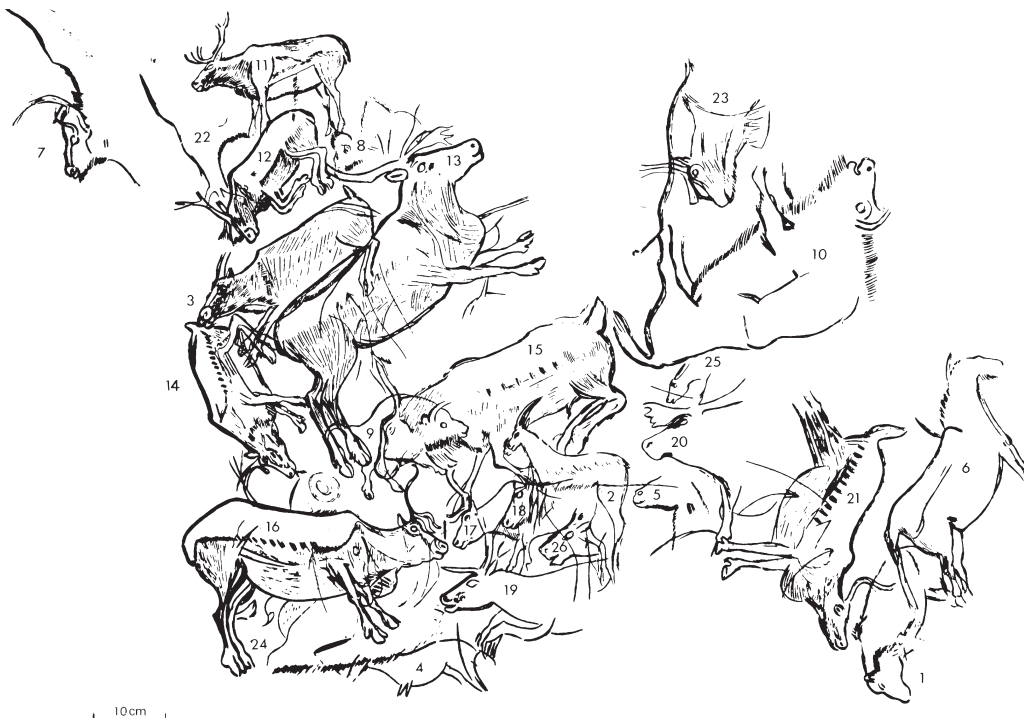
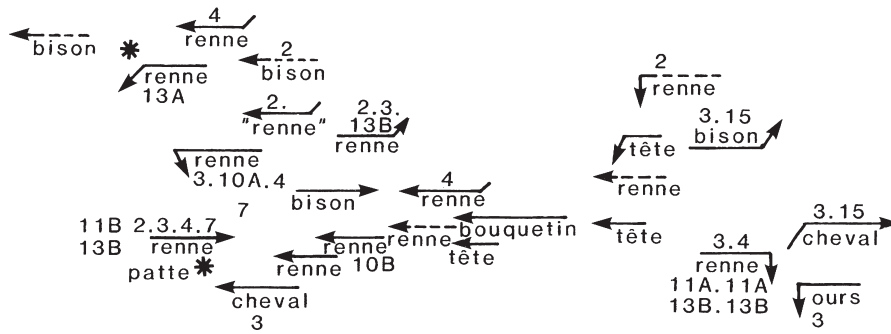


Fig. 105. — Grotte des Trois-Frères, Sanctuaire, panneau principal du onzième ensemble.

図7 レ・トロワ＝フレールの動物像



* : *tracés non structurés*

Schéma n° 17

図8 図7のヴィアルによる図式

や「奥洞 *diverticule*」など、枚挙に暇がないほどである。やはり、一種の宗教美術的な崇高さが認められたのだろうか、ヨーロッパでは親しみのあるキリスト教の言葉が、自身キリスト教の僧籍を有していたブリユをはじめとして、あまり深く考えられることなく、用いられたようである。「呪術」説も洞窟壁画を宗教美術的なものと見なす考え方である。

洞窟を「聖所 *sanctuaire*」と呼ぶことも、近年では一般的になっており、それはやはり、生活のためではない、特別な場所であることが意識されているのである。実際、洞窟壁画の制作されているところには、あまり遺物が発見されておらず、清掃された可能性もあるのではないだろうか。もとより、洞窟壁画の発見されている、洞窟の奥は真の暗闇であり、かつ温度こそ、例えばアルタミラ洞窟では、年間を通して、昼夜を問わず、摂氏13度と一定ではあるが、湿度はほぼ100%に近く、日常生活に適した場所ではない。本来、地下水が石灰岩の地層を何百万年にもわたって穿ちつづけて鍾乳洞を形成したのであり、洞内は水分が極めて豊富な場所なのである。穴居人 *Cave Dwellers* という言葉は間違いであり、洞内の暗闇で人びとは決して生活することなどできなかった。美術制作のためなど、特殊な目的のためにのみ、人びとは洞奥へと赴いたのであり、そこを「聖所」と呼ぶことには、その意義付けには様々な問題はあるだろうが、妥当といえるだろう。その「聖所」に上述のとおり、軸線などを見いだそうとするのは、果たして制作者の意図に沿ったものかといえるだろうか。

ヴィアルが提唱しているオリジナルな概念として「自然建築」を取り上げることができるだろう。鍾乳洞それぞれは、石灰岩の堅さや含有する成分など、自然の様々な地質学的な要素の結果、ひとつひとつが独自の形状をしており、規則的な部分はどこにもない。しかし、ヴィアルは、洞窟壁画の制作者たちは、自然の形状に何らかの規則性を見いだそうとしていたと考え、それを「自然建築」と命名している。もちろん、自然の不規則な岩面に、何らかの表現をしているということは、ある種の秩序というべきものをもたらそうとしたともいえ、「自然建築」から規則的表現を見いだそうとする理論を構築しようとするのも理解できるが、果たして、それは洞窟壁画の実態を本当に反映している概念かどうかは、検証されるべきだろう。

すなわち、構造主義的解釈の問題は、混沌としている自然の偶然性に規則性を見いだすことが正当なことかという根本的な疑問につながっている。表現は、もちろん、何らかの秩序を構築する行為であり、そこに最大限の規則性を見いだそうとする構造主義的解釈は、一つの徹底した議論として評価できるだろう。そして、表現内容に込められた秩序を明らかにしようと奮闘しているのである。一方、呪術説は表現内容の解明には踏み込まず、制作行為そのものの意義付けに限定して、議論を展開した。呪術という因果関係を信じる行為には、ある程度の秩序化の思考は見いだせそうである。ただ、その因果関係が、現在の我々が信じる科学的証明にはなじまないだけであり、疑似科学的行為をしていたのだとも規定できるだろう。いずれにせよ、これらの解釈には、西洋のキリスト教的、あるいは、合理主義的な思考が跡づけられるのであり、東洋を背景的基盤とする筆者からは、上述のとおり、やはり不十分なものを見いださざるを得ないのである。

自然は混沌か。混沌ではなく、人間がまだ完全には解明できていないだけで、自然本来の秩序を保っていて、それを見いだそうとすることが人間の営為なのだろうか。あるいは、混沌を混沌として自然を受けとめて、その中に、それ自体混沌でありうる人間存在を溶け込ませようとするべきなのだろうか。この自然と人間に関する、混沌と秩序をめぐる議論は、既に、芸術観、あるいは自然観を問いかけることにつながっており、学術論文という枠内にはなじまないが、筆者としては、今後とも、このような問題も考え抜いて、洞窟壁画の解釈に邁進したいと

考えている。

おわりに

1991年に、フランス南部地中海沿岸の海底40メートルのところに洞口が奇跡的に発見されたコスケールの洞窟壁画は、構造主義的解釈に肯定的な意味でも、否定的な意味でも決定的な証拠をもたらしたといえる¹⁵⁾。肯定的な要素は、指欠損の手形の存在が認められたということであり、これについては、筆者も別稿でその色遣いの問題も含めて詳しく論じているので、参照していただきたい¹⁶⁾。指欠損の手形は、20世紀初めにフランス・ピレネー地方のガルガス洞窟においてのみ発見されていて、その存在理由は長らく謎のままだった。1960年にルロワ＝グーランが提起した構造主義的解釈も注目されたものの、ガルガス以外の事例がないため、その妥当性も検証されないうままだった¹⁷⁾。コスケールで初めて類似の作品群が見いだされて、少なくとも、指欠損の手形では、構造主義的解釈が有効であることが認められたのではないかと、筆者は評価している。

次いで、否定的な側面だが、制作年代が二つの時期に分かれるという問題である。発見当時、ようやく実用化されたAMS年代測定法により、洞窟壁画制作に使用されている、木炭による黒色顔料が約27,000年前と、19,000年前のものであると判明した¹⁸⁾。構造主義的解釈では、一つの洞窟は統一したプログラムを一貫して表現するため、ただ1時期にだけ集中して制作されたことを大前提としているが、コスケールの発見は、一つの洞窟で2回に分けて作品が制作されたことが初めて実証されたのであり、構造主義的解釈には都合の悪いものであった。ただし、27,000年前には上述の指欠損の手形だけが、そして19,000年前には動物像と記号表現だけが制作されたというデータが提出され、極めて偶然的ではあるが、全く異なったプログラムを有するグループが、8,000年間の時間差の中で、たまたま同じ洞窟にやってきたという解釈はまだ可能だったのである。

ところが、コスケールの調査責任者である、クロットが70歳以上という高齢であるにもかかわらず、潜水技術を身につけて、洞窟壁画の専門家としては初めて作品を実見した後に刊行した『コスケール再発見』（2005年）によれば、27,000年前にもビゾンなどの動物像が制作されたというデータが示されており、まだまだ検証が必要ではあるが、このことにより、構造主義的解釈の基盤の一つである「単一時期制作論」が崩壊したことになるのではないだろうか¹⁹⁾。構造主義的解釈は、マックス・ラファエルにより発想されて以来70年以上、ラマン＝アンプレールとルロワ＝グーランによりパラダイム化されて以来約40年、ようやく学界における中心的役割を終えようとしている段階だろうと、筆者はみなしている。もちろん、100年を過ぎた洞窟壁画研究史においては、「呪術説」と並んで重要な仮説だったのであり、今後とももちろんその成果の上に立って、新たな解釈論を構築していくことになるだろう。(了)

注

1. 小川勝「呪術説の諸問題：洞窟壁画の解釈をめぐる」『鳴門教育大学研究紀要』第23巻 2008年 325～335
2. Raphael, M. *Prehistoric Cave Paintings* Pantheon 1945
3. Raphaël, M. *L'art pariétal paléolithique* Kronos 1986
4. Ibid.
5. Windels, F. *The Lascaux Cave Paintings* Viking 1950
6. Curtis, G. *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists* Random House 2006
7. Laming-Empraire, A. *La signification de l'art rupestre paléolithique* Plon 1962
8. Laming A. *Lascaux: Paintings and Engravings* Penguin Books 1959
9. Leroi-Gourhan, A. Sur une méthode d'étude de l'art pariétal paléolithique *5e International Kongress fur Vor- und Frühgeschichte* 1958 (*Le fil du temps: Ethnologie et préhistoire 1935-1970* Fayard 1983 285-288)
10. Leroi-Gourhan, A. *Préhistoire de l'art occidental* Mazenod 1965
11. Leroi-Gourhan, A. *Les religions de la préhistoire* PUF 1964
12. Bahn, P. No Sex, Please. We're Aurignacians *Rock Art Research* v.3 1986 99-120

13. Sauvet, G. La communication graphique paléolithique *L'Anthropologie* t, 92 n.1 1988 3-16
14. Vialou, D. *L'Art des grottes en Ariège magdalénienne* CNRS 1986
15. Cosque, H. *La Grotte Cosquer : plongée dans la préhistoire* Solar 1992
16. 小川勝「洞窟壁画，ネガティブ・ハンドの赤と黒」『色彩から歴史を読む：モノに潜む表現・技術・認識』（吉田憲司・他編）ダイヤモンド社 1999年 188-201
17. Leroi-Gourhan, A. Les mains de Gargas, essai pour une étude d'ensemble *Bulletin de la société pré-historique française* t.64 no.1 1967 (*Le fil du temps : Ethnologie et préhistoire 1935-1970* Fayard 1983 302-318)
18. Clottes, J. et al. *La Grotte Cosquer : peintures et gravures de la caverne engloutie* Seuil 1994
19. Clottes, J. et al. *Cosquer redécouvert* Seuil 2005

図版出典

- 1, Lorblanchet, M. *Les grottes ornées de la préhistoire* Errance 1995 200
- 2, Leroi-Gourhan, A. *Préhistoire de l'art occidental* Mazenod 1965 516
- 3, Leroi-Gourhan, A. *Le geste et la parole I Technique et langage* Albin Michel 1964 288
- 4, Leroi-Gourhan, A. Sur une méthode d'étude de l'art pariétal paléolithique *5e International Kongress für Vor- und Frühgeschichte* 1958 (*Le fil du temps : Ethnologie et préhistoire 1935-1970* Fayard 1983 287)
- 5, Leroi-Gourhan, A. *Préhistoire de l'art occidental* Mazenod 1965 581
- 6, Leroi-Gourhan, A. *Introduction à l'art pariétal paléolithique* Jaca Books 1984 69
- 7, Vialou, D. *L'Art des grottes en Ariège magdalénienne* CNRS 1986 150
- 8, *ibid.* 178

Problems of Structuralists' Theory : Another Interpretation of Franco-Cantabrian Parietal Art

OGAWA Masaru

(Keywords : parietal art, interpretation, structuralists' theory, Leroi-Gourhan, Max-Raphael)

Since the discovery of Parietal art from Altamira Cave in the late 19th Century, many interpretations have been presented. A major one is Magical Theory, on which we discussed before. Here, we focus to another attempt of interpretation that is Structuralists' Theory. In 1930's, Max Raphael, German Marxist, had an idea that the Palaeolithic Artists had expressed the symbolical code of their society. The code had seemed to depend on mythical dualism for men and animals, that is, depicted bison had represented male and horse had been female. Max Raphael wrote his idea to Annette Laming-Empraire, French prehistorian, to be followed his hypothesis by younger researcher. She introduced the symbolic dualism into the main stream of Cave Paintings Research World. Her colleague, Andre Leroi-Gourhan, French anthropologist, developed the idea to systematic thoughts. He changed the role of animals, i.e., bison had meant female and horse had become male. Nowadays, all the specialists of parietal art has denied such a mythical dualism of both sexes as the content of our earliest images. The successors of Leroi-Gourhan have persuaded the regularity in the Palaeolithic Cave Art, for more than forty years. They have not established an integrated hypothesis in the place of magical theory, I think. In the last half of this paper, we point out many problems of this leading proposition ; for example, Leroi-Gourhan had put the animal figures as equivalents to so-called signs, geometrical pattern expression, but as art historian, we cannot accept of this mechanical understanding of art. Franco-Cantabrian Parietal Art is just art itself, and we continue to think the meaning of this incomparable phenomenon by our ancestors.