



Title	美術の始源
Author(s)	木村, 重信
Citation	大阪大学, 1975, 博士論文
Version Type	
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/31429">https://hdl.handle.net/11094/31429</a>
rights	
Note	著者からインターネット公開の許諾が得られていないため、論文の要旨のみを公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、 <a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed">〈a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed"〉</a> 大阪大学の博士論文について <a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed">〈/a〉</a> をご参照ください。

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

【3】

氏名・(本籍)	木村重信
学位の種類	文学博士
学位記番号	第 3408 号
学位授与の日付	昭和50年5月6日
学位授与の要件	学位規則第5条第2項該当
学位論文題目	美術の始源
論文審査委員	(主査) 高橋 昭二 教授 (副査) 武田 恒夫 教授 岸 畑 豊 教授

### 論文内容の要旨

本論文は始源美術に関する諸問題を取扱っているが、第1章ではそれらを美学的に、第2章～第5章では美術史的に考察している。

美術の始源に関する研究は、通例、先史時代の美術と現存未開人の美術の考察を通じて行われる。しかし前者と後者とでは、その様式が異り、それを支える生活様式や宗教観にも大きな違いがある。従って本論文では、考察の対象を先史時代の美術に限定している(第1章第1節「美術の始源」研究の対象)。

このような先史美術については、それらが模倣衝動に基づくとの理由で、芸術の領域に入れることを拒否する考えがある。すなわち、芸術活動をいわゆる遊戯衝動とし、芸術的世界を仮象の世界と考えることによって、現実的なものとの関連のうえに成立する先史時代の絵画や彫刻を、芸術の領域から締め出すのである。かかる考えは、芸術の自己充足性や現実疎外性を説いて、芸術的世界の自律性を主張するが、現代美学の関心は、コーン(J.Cohn)もいう如く、芸術の特殊的、個別的な価値を主張することではなく、ある種の総合的価値を求めることにあると考えられる。すなわち、芸術が他の文化諸価値によって律せられる他律性ではなく、また自己自身の支配である自律性でもなく、個別化された文化領域を生において統一する意識的汎律性に成立すると考えることが、現代美学の基本的性格であると考えられており、このような立場から、先史美術の芸術性が明らかにされる(第1章第2節「始源美術の芸術性」)。

このことはまた、先史美術が現実空間と直接に結びつく触覚的性質をもつが故に、芸術にあらずとする立場への批判とも関連する。著者は、先史美術が触覚に基づくことに、かえってその芸術的特質

があると考えている。何故なら、芸術形式がつねに人間の生の内容によって充たされねばならない以上、それはむしろ触覚によって世界素材一般の主體的形成への転回を行うからである。主知主義的な美学では外的な形式が重視されたから、芸術からとかく人間の内容を締めださざるを得なかった。そこでは、感覚というものも、知的な立場からのみとらえられ、感覚が同時にパトス的な、現実的な意味を含むことが軽視された。分化の進んだ、より客観的な、いわゆる高級感覚である視覚や聴覚にのみ、美的な意味が附与された所以である。しかし触覚に果して美的性質がないのであろうか。ここでは主としてフィードラー (K. Fiedler) の見解を反駁することを通じて、触覚が単に外的対象を受容する感覚ではなく、芸術的対象を構成する働きを有することが論証される (第1章第3節「触覚について」)。

以上の如く、先史美術の芸術性を確立したうえで、その芸術観はオブジェからシンボルへの展開として跡づけられる。フェルヴォルン (M. Verworn) は旧石器時代美術を物体造形的、新石器時代美術を観念造形的と名づけて、両者を対比し、両者を区別する窮極的な要因として、靈魂の観念の有無をあげた。この見解は旧・新両石器時代美術の性格の違いを端的にいいあらわしているが、しかし、呪術とかアニミズムとかいう宗教観の違いが、そのまま芸術様式の相違となってあらわれたという見解には直ちに首肯できない。何故なら、旧石器時代美術は単に呪術的要求をみたすために作られたのではなく、また新石器時代美術は現象の背後にある超越的な観念の単なる象徴ではないからである。むしろ事實は逆で、旧石器時代人は記憶のなかに貯えられたイメージを客観化することによって、初めて事物の間に呪術的な関連づけを行い、因果の関係を知りえたのであり、新石器時代人は心霊化と形象化とが一体をなす独特の表象作用によって、超越的な観念を意識しうようになったのである。このように考えることによって初めて、芸術に、その独特の機能を認めうるのである。従ってここでいう「オブジェ」とは、呪術的な力がそれより発し、そこに働いているという意味での事物、物体の謂であり、「シンボル」とは観念の象徴としてのシンボルではなく、むしろ観念こそイメージの象徴であるという意味でのシンボルである。かかるオブジェからシンボルへの展開に際しては、おのずから旧・新両石器時代の溝渠として軽視されがちな中石器時代の美術が重要な意味をになう。それについても、右のような観点から考察が加えられる (第1章第4節「オブジェからシンボルへ」)。

以上のように先史美術をオブジェからシンボルへの展開として跡づけるためには、具体的な作品について、その制作目的、様式、年代、空間概念などを検討しなければならない。そこでこれらの問題を便宜上「氷河期の美術」(第2章)、「後氷期の美術」(第3章)、「大サハラ地域の美術」(第4章)および「南部アフリカの美術」(第5章)にわかれ、具体的な考察が行われる。

氷河期の美術については、現在最も論議の集中している諸問題に考察の焦点がしばられている。すなわち、制作の目的については模倣説、遊戯説、呪術説、トーテミズム説、神話説などがあるが、著者は洞窟美術、岩陰浮彫、動産美術のそれぞれについて、それらが旧石器時代人の生活が密接に依存していた野獣に働きかけるための呪術的な意味を有することを実証しようとしている。旧石器時代美術の呪術的性格については、つぎのような種々の事実をあげることができる。洞窟の奥所の特定の場所に種々の動物が重ねがきされて、装飾的效果が無視されていること。山川草木などの自然現象を描

く試みが全然なくて、人びとが好んで捕獲し食用とした動物の絵ばかりが描かれたこと。しかもこれらの動物は肉づきのいい成熟した姿で描出され、特に身重の雌が好んであらわされたこと。また2匹以上の動物が組みあらわされる場合は、ほとんど雌雄一対であらわされること。それとは逆に動物の、殺害を意味する、矢や槍を身にうけた動物の描出が多いこと。このような絵と関連して罨または陥穽をあらわした図形が多く見出されること。更に洞窟壁画に人間が描出される場合は、必ず半人間半動物の仮装した呪術師の姿をとること。また丸彫や浮彫には人間が自然な姿であらわされるが、いずれも女性裸像で、乳部、腹部、臀部が著しく誇張されていること、など。更にかかる呪術説を裏づけるものとして、埋葬方法にあらわれる旧石器時代人の彼岸観が検討される（第2章第1節「旧石器時代美術の制作目的」）。

旧石器時代美術には、リアリスティックな様式を示す圧倒的多数の動物像のほかに、抽象的な様式をもつ少数の図像がある。これらの抽象図形を重視する一部の学者は、美術は抽象から始まったと説くが、しかし抽象か自然主義かという二者択一的な問い方には疑問がある。何故なら、呪術には一種の技術的な性格と神秘的な力とが共存しており、従ってそれに基づく美術も、抽象衝動と感情移入衝動という二つの概念によっては律しきれない、第三の衝動としての、いわばコスミックな衝動に支えられているからである（第2章第2節「旧石器時代美術における抽象」）。このような問題はいきおい旧石器時代人の空間概念とも関連する。最近ルロワ＝グーラン (A. Leroi-Gourhan) やラミング (A. Laming) は、洞窟美術にあらわれる動物や図形はすべて意図的に配置されていること、そしてそれらはすべて女性的象徴ないし男性的象徴であって、互いに補足しあうように対置されていることを主張した。それに対して著者は、彼等の見解の不備を指摘することによって、旧石器時代人が諸形象を結合させて特定の観念的空間を形づくるには至っていないことを明らかにしようとする（第2章第5節「旧石器時代の空間概念」）。

旧石器時代美術のなかで最も論義をよんでいるもののひとつは、ラスコー洞窟壁画の制作年代の問題である。ラスコー壁画はブルイユ (H. Breuil) によってオーリニャック・ペリゴール期に属するとされ、洞窟美術編年の基準作例と考えられているので、それに対する疑問は必然的に旧石器時代美術全体に波及する大問題とならざるをえない。そこで著者はラスコー壁画の主題、様式、歪曲遠近法、放射性炭素測定結果などを分析することによって、この問題に考察を加えている。結論的にいえば、著者はラスコー壁画の大部分をマドレーヌ期のものと考え、それに即して、洞窟美術および岩陰美術の様式展開を考察している（第2章第3節「ラスコー洞窟壁画の諸問題」、第2章第4節「洞窟および岩陰美術の様式展開」）。

このような旧石器時代美術は、気候の激変にともなう生活の変化によって、つぎの中石器時代には著しい変貌をとげる。しかし馴鹿の群を追って北方に移住した人びとの美術は、旧石器時代美術の伝統を強く保持し、原地にとどまって森林性の小動物を狩猟したレバント人の美術は、画面に人物が登場して、様式化を濃くする。このような中石器時代美術に関し、現在なお定説のない極北美術の起源問題と、同じく論議の多いレバント美術の制作年代問題を中心に検討が加えられている（第3章第1節「極北美術の起源」および第3章第2節「レバント美術の制作年代」）。

これらのヨーロッパ後氷期の美術については、一部にアフリカの先史美術との影響関係を指摘する学者がいる。しかしこのことが言われるためには、アフリカ美術、とくに大サハラ地域の美術の編年が精密に行われねばならない。著者は、タッシリ・ナジェール、アドラール・デ・ジフォラス、エネディにおける現地調査で得た新資料を基礎にしつつ、主題、動物種、様式、文字、周囲の文化との関係から、つぎの六つの時代に区分して考察を進めている。すなわち(1)古拙時代(2)狩猟民の時代(3)牛の時代(4)馬の時代(5)ラクダの時代(6)アラボ・ベルベル時代である。大サハラ美術の特徴を要約すると、初期の写実的な様式が時代が下るにつれて形式化が著しくなり、末期には各種の図形や文字があらわれること、「古拙時代」には稀であった人間の描出が「狩猟民の時代」以後には一般化すること、そして人間や動物が結合してあらわされる構図が出現すること、などである。このような特徴は、先史美術のなかでは、旧石器時代美術と新石器時代美術との中間的な様相を示している。すなわち物体造形的なオブジェが観念造形的なシンボルへ移行する過程にある。もとよりサハラ美術は中石器時代から新石器時代へ、更には鉄器時代へと、非常に長い間持続しているが、しかしサハラでは牧畜生活に入ってから狩猟がかなり重要な意味を有しており、その生活はきわめて停滞的であった。それ故にその美術も停滞的な様相を示すのである。大サハラ美術が「古拙時代」における単独の動物像の描出からはじまって、末期の幾何学的な図形や文字の出現で終るのは、きわめて興味深い。何故なら人間は直接的にはなく、非常に複雑な過程を通じて、抽象的な空間の観念に到達するが、その過程を大サハラ美術が如実に示しているからである(第4章第1節「大サハラ岩面画の編年」)。なお、第4章第2節の「アドラール・デ・ジフォラス(マリ共和国)の岩面刻画」は、著者が発見した多くの新資料の紹介と、その分析である。

アフリカにはサハラ地域のみならず、南部アフリカの各地にも厩大な岩面画が遺存する。しかしこの美術は、その制作時期、様式展開、伝播の経路などについて定説がなく、先史美術の中でも最も異論の多いもののひとつである。著者は、これらの岩面画はブッシュマン族の祖先によって制作されたと考えているが、その問題を取扱ったのが第5章第1節「南部アフリカ美術の特質と制作者の問題」であり、また現在カラハリ砂漠に退いて孤立するブッシュマン族の生活の観察記録、およびその歴史を考察したのが、第5章第2節「ブッシュマン族の歴史と生活」である。

これらの岩面画の制作時期については、それを千年紀で測るべきか、あるいは百年紀で数えるべきかについて、学者の意見が決定的に対立している。また様式変遷についても種々の意見がある。著者は、放射性炭素測定その他の諸資料により、ブッシュマン美術は紀元前4,000年頃より19世紀まで制作し続けられたと考え、様式変遷については、最初の輪郭画から単彩画、二彩画、多彩画、明暗処理を伴う多彩画へと展開したと考える(第5章第4節「ブッシュマン美術の制作年代」および第5章第3節「ブッシュマン彩画・刻画の様式変遷」)。また、ブッシュマン美術がどのように伝播したかについては、北カラハリ唯一の遺跡で、著者が実地調査をおこなったツォディロ・ヒルの岩面画の考察を中心に、ローデシア、トランスヴァール、南西アフリカ、ケープ、レソトおよびナタール、オレンジ自由州の順に伝播したことを明らかにし、更に南西アフリカのブラントベルク岩面画群の特殊な位置について言及している(第5章第5節「ブッシュマン美術の伝播」)。

## 論文の審査結果の要旨

本論文『美術の始源』は、著者の積年にわたる先史美術に関する研究の集大成である。しかも本論文は単に先史美術に関する著者の傾倒と学識を示すのみならず、その実証的研究を通して人類の美的活動の始源そのものを解明するという画期的業績をも挙げて、美学の領域における著者の地位を不動のものとした。

本論文は五章に分れ、第一章は「始源美術の諸問題」、第二章は「氷河期の美術」、第三章は「後氷期の美術」、第四章「大サハラ地域の美術」、第五章「南部アフリカの美術」となっている。その内、第一章の美学的研究を別として、第二章から第五章に至る実証的研究はいずれも先人の業績を踏まえた上で、著者自身による困難極まる実地検証によって獲得された新知見であり、後に示すごとく、世界の美術史学界に対する画期的貢献と称賛されてよい。しかし「美の始源」を問う著者の意図は第二章から第五章までの先史美術の成立過程の研究を通して、第一章の人間の美的活動の根源を問うことにあり、単に抽象的に美の始源を問うことでもなく、又単に具体的に美術史的研究に没頭することでもない。このことは、先史美術の実証的研究と人間の美的活動そのものの分析解明とを別個に取り扱ってきた従来の研究と本研究とを質的に区別せしめるものであり、特筆さるべきことである。美学と美術史学とを相互に独立の領域とせず、人類の美術的遺産を通して人類の美的活動そのものを解明し、あるいは逆に後者の成果を前者に応用してその真理性を検証するという著者の姿勢が、それぞれの領域において著者をして多くの独創的見解を可能ならしめたのである。美学と美術史学とを別個の学問的領域とは考えない著者の長年の見解が、この書において見事に開花したものといえよう。

著者はまず第一章「始源美術の諸問題」において、本論文における先史美術といわれるものの対象を明白に規定する。先史美術というとき、一般には先史時代の美術と現存未開人の美術とを包括せしめるが、著者は両者における生活様式の差を重視して、先史時代の美術にその対象を限定した。このことは、後に示す美的表現活動の根拠を人間的生そのものに求める著者の根本的な考え方に相応ずる。即ち美は生の全体的、直接的な表現活動であるから、生活様式が異なるところでは、たとえ美の様式の類似性があっても同一には論じえないとする著者の見解に基づくのである。

次に著者は美そのものの明白な定義を求めようとする。著者は美を真や善とならぶ価値の一領域と考え、先史時代の美を無意識的生衝動の所産とみて芸術と評価しない考え方や、あるいは美的活動を遊戯活動と考え、その結果、生がその生存の危機に直面しつつもなお産出したともいべき先史時代の美をもはや美と考えない立場をも拒否する。これらの考え方の根柢には、美は生の諸価値を離れてもそれだけで独自の価値をもちうるとするカント的な美の自律性の主張がある。著者によれば、『抽象と感情移入』という書によって高名なヴォリンゲルも、本質的には美の自律性の主張に依拠しているのである。ヴォリンゲルは原始美術を模倣衝動によるものであり、抽象活動に基づくものではないとしてその意義を認めない。この様な考え方は、芸術の歴史を否定するものであり、美の自律性への妄

信に根ざすものである。これら美に自律的価値を認める立場とは全く逆に、美に他の価値に従属する価値しか認めぬ立場がある。たとえば、マルクス主義美学はその典型であるが、著者はこのような他律的な美の考え方も拒否する。著者の提出する美論によれば、美は生衝動の多面的発動の一所産であり、従って他の諸活動と並存し、依拠し相互に影響し合いつつ存立するのであって、「汎律的」とも称さるべき美論である。この考え方は、プラグマティストのJ・デューイ、新カント派のJ・コーンやベルグソン主義者のT・E・ヒュームの考え方に近いと思われる。たとえば、デューイは芸術はその始源において「集合文化的な起源と意義とを有するという否み難い事実を証明する」と述べ、またコーンは美を「意識された汎律性(Pantomie)」と規定する。これらの哲学者達の立場は異なっているが、その底流には生の哲学があり、著者も亦、生の立場から美を根拠づけようとするのである。しかも、著者はその汎律性を哲学者によってなされるごとく、「単に体系的研究によってではなく、歴史的研究によって把握さるべきである」と主張する。ここに著者の美と歴史、美学と美術史学の相互関連の強調がみられるのであり、従来の哲学者による美の汎律性の主張につきない著者の独自の見解がみられるのである。

美を生衝動の多面的表現の一型態とみる著者の汎律性の主張は、美のオルガノンの問題に関しても、著者に独創的視野を獲得せしめる。即ち、従来一般に美のオルガノンとして承認されてきた所謂高級感覚としての視覚や聴覚の外に、著者はこれまで下級感覚として蔑視されてきた触覚をも美のオルガノンとして積極的に承認しようとするのである。著者の主張のごとく、美を生根源的衝動に基づく所産と考えるかぎり、このことは当然といわれてよい。生は視たり、聴いたりするのみならず、触れることにおいてもっとも根源的に維持され、表出されるからである。けれども、従来いかなる美学者も触覚を美のオルガノンとして積極的に承認したものはなく、触覚に関する著者の積極的発言は著者の独創的見解として高く評価されるべきである。著者はこの所論をK・フィードラーの触覚否定論を反駁することにおいて展開すると同時に、先史美術が現実空間と直接結合する触覚的性質をもつことに注目する。著者によれば、先史美術は人類が世界素材の主体的形成を触覚において可能にした見事な成果なのである。確かに著者の主張のごとく、触覚に美的性質を拒否し、美のオルガノンとしては視覚と聴覚のみ承認した従来の見解は美を主知主義的に解する偏見であり、先史美術の芸術的価値を否定する怖れがあったのである。触覚を美のオルガノンとして承認することにより、初めて先史美術は単に人類の歴史的遺産としてのみならず、美的遺産としても評価されうるのである。

ところで、著者は触覚論を通して先史美術の芸術性を確立した上で、その先史美術の歴史を「オブジェからシンボルへの展開」と規定し、先史美術を統一的に把握しようとする。ここで著者のいうオブジェ、或はシンボルという概念は必ずしもその意味するところ明白であるとは云い難い。しかし、著者の意図は、旧石器時代の美を同時代人の呪術的要求をみたすものとする従来の単純な見解にあきたらず、さらに一步を進めてその呪術的要求を充たしうる物体、事物の発見が先行すると考え、事物をオブジェと名づけようということにある。即ちオブジェ、あるいはオブジェのイメージが先行し、そこに初めて呪術的関連づけが行われると考えるのである。著者の言葉でいえば、「はじめにイメージありき」である。この様に考えることにより旧石器時代の美を呪術的要求をも含む旧石器人の幅広い

生活要求との関連において考えることが可能となるのである。さらに新石器時代人は旧石器時代人の呪術的要求を超えて靈魂を超越的彼岸に求め、そこに物体、事物、あるいはそのイメージはシンボルの意味を担うこととなる。この様な著者の考え方は、たとえばフェルヴォルンの主張のごとく旧・新石器時代の美術の差を靈魂の觀念の有無に求め、旧石器時代美術を物体造形的、新石器時代美術を觀念造形的と類型化する従来の通説を一步超えて、それを改めて根拠づける考え方である。さらに著者のこの見解は、従来旧・新両石器時代の美術に比し、あまり重視されなかった中石器時代の美術にも改めて照明をあてることとなる。この「オブジェからシンボルへの展開」という視点は、多少図式化の危険を伴うにせよ、著者の幅広い視点を示すものとして高く評価されるべきであろう。

以上、著者はその第一章「始源美術の諸問題」において先史美術に関する美学的問題、及び先史美術全体の展望を獲得した上で、第二章から第五章に亘り、具体的な作品について、その制作目的、様式、年代、空間概念の検討を行う。これらの検討は著者の鋭敏な美的センスを示すものであり、多くの独創的見解をも示すものである。次に若干の例をあげる。第二章「氷河期の美術」においては旧石器時代の美術の呪術的性格を検討しつつ、呪術が技術的性格と神秘的性格の外に宇宙的性格をも有することを指摘している点、或はラスコー壁画の制作年代の問題に関し、従来の通説オーリニャック・ペリゴール期説を排してマドレーヌ期に属すると考えている点等、いずれも著者のすぐれた独創的見解である。また、第三章「後氷期の美術」では、いまだに定説のない、レバント美術の制作年代と極北美術の起源を考察して、前者を中石器時代に属せしめ、後者をマドレーヌ後期美術と関連させる。第四章「大サハラ地域の美術」では、その研究が始められたばかりの当該地域の岩壁画について、実地調査による新発見の多くの遺品に基きつつ、編年および制作者に関する仮説を提出する。第五章「南部アフリカ美術」では、ブッシュマン美術の制作年代について、大きく対立する二学説に対して後期石器時代説 (Later Stone Age: アフリカ先史学独自の用語で、後期旧石器時代ではない) を提唱し、またブッシュマン美術全体の展開について、著者自ら調査を行ったカラハリ砂漠最奥のツォディロ・ヒル遺跡を橋わたしとしつつ、ローデシア→南西アフリカ→南アフリカへの伝播を説く。このようなきわめて独自な見解が随所に示されており、またその論証には説得力がある。

以上、要するに著者の主張するイメージとしてのオブジェ、あるいはそのシンボル化による先史美術の展開が、実証的に把握された意義は極めて大きいのである。

しかしながら、本論文にもなお、残された問題がないわけではない。たとえば、既述のごとく、オブジェやシンボルといった概念が具体的に何を意味するか必ずしも明白でないといった点、あるいは著者の論考の前提ともなった芸術活動の汎律性と触覚性が、その相互間においていかに関連づけられるかについての論述が明晰を欠くといった点である。この様な点が、著者の今後の研究によってさらに明らかにされることを期待するものである。

以上、申し述べたごとく、本論文は著者の独創的見解に満ちており、わが国の先史美術の研究水準を世界的水準に高めえた労作と評価されてよい。文学博士の学位に値する論文と認定する次第である。