

縄文文化の時代の土偶彫刻における抽象と具象の芸術的意味

蓮実 重康

一

日本の先史時代にもローム層に見出される旧石器時代の遺品の存在が漸く確認され始めたにはせよ、その美術に就いては未だ何も発見せられていない。今のところ、日本の美術史は新石器時代の縄文時代の原始美術から説き起す外はない。

ヨーロッパの、狩猟を唯一の生活手段としていた、四万年以上も古い洞窟の動物絵画即ち、原始的ではあるが、相対的にいさゝか特色を示す絵画は日本でも、中国でも、未だ発見されていない。ただ、中国の新石器時代（戦国時代）においては、靈獣や人物の像を、半ば抽象的、半ば具象的な作風で、工芸品の表面などにあらわした例はある。それが、中国の絵画史の始源となり、やがておかれて日本の弥生式文化の時代に影響を与えたであろうと言ふことは考えられる。けれども日本では何故洞窟の動物絵画が見出されないかの理由はわからない。ただ、ヨーロッパの旧石器時代の石製の母神像の芸術的な意味は、原始宗教的な習俗の比較から考えれば、日本の新石器時代の土偶彫刻——それも明らかに母神像若くは地母神と考えられる——の芸術的或は原始宗教的意味とはほぼ同じ性格のものであったのではなからうかと考えられる。但し、日本の新石器時代の土偶の作風は、次第に明らかになるように、全く

日本独得のものであると考えられる。ことによると、ニューギニアの現代の未開の民族の祖霊像と呼ばれるものとかの親近性があるのではないかと推定する研究者もないわけではないが、この二つの神像が、原始と現代という著しくかけ離れた時代の作品とを比較しての考えであるだけに、この二つの芸術的な意味が直ちに一致するか、どうかにも問題はあろう。

土偶をつくり出した縄文時代の文化は、海外の文化とどのような交流や接触の下につくられたのか、今のところはっきりした結論を私は知らない。けれども、海外と全く孤立的に発生したものでなさそうである。いずれにしても、土偶が凡ゆる点から全く日本独得のものであるということは芸術的には明らかなことである。それは同時に原始彫刻としての土偶の特殊な芸術的意味を世界原始芸術の中において比較美術史的に明らかにする手がかりともなる。

ところが、日本の原始芸術の本質を歴史的、社会的に、或は芸術学的に究明した研究成果は遺憾ながら充分であるとは言えない。もとより考古学の上から、縄文時代の文化を研究した成果は豊富である。けれども、その研究は、外面的な形式に関する科学的な研究が多いので、それを芸術作品として、従ってまた、それをつくり出した人間の在り方の問題として取扱った芸術学的な研究成果は必ずしも充分であるとは言えない。とは言っても私の研究も日本の考古学の研究の成果をもとにしてなされ、多くのものを、それに負うてはいることは断わるまでもない。けれども縄文土器なり、土偶をつくり出した技術を理解する為めには物の中に刻みこまれ、その中に痕跡をのこしている人間的な技術テクニクをそのままに受けとめ、その意味の理解を通して、縄文文化の時代の人間の在り方を明らかにしたい、というのが、この研究の重要な課題なのである。日本の原始時代の人間が原始時代の風土や社会の中で、それに順応しつつ、如何にそれとかかわりあったか、どのような社会生活を形成し営んでいたか、或は、遺物に刻みこまれている知的な文化的な或は芸術的な技術がどのような性格のものであったか、を理解することによって、縄文時代の文化的性格を明らかにすることが試みられなければならない。

だが、この新石器時代には遺物の外には未だ文字はなく、況してや記録も全く残っていない。この西紀以前の縄文時代人に関する記録は八世紀初めに編纂された「常陸風土記」に見出される伝説を唯一のものとする。その記録は縄文時代人の人間像が巨大な英雄的映像として伝承的に語り伝えられているにすぎない。文字に関しては、縄を結んで記号の代用とする位いの試みはあったであろう。結局遺物や貝塚や住居跡などに残されているもろもろの徴候を通して縄文時代人の人間性を理解するより外はない。旧石器時代人が始めて、人間の手を道具として物をつくり出す技術を習得し、その技術を身につけることによって、次第に複雑な形式をもつ日常生活の道具を生産してゆく人間、即ち、*homo faber* としての縄文人が、次第に知的人間 *homo sapiens* に自からを形成向上して行く過程において、縄文人の文化的性格を掴み出して行く外はないのである。

この時代の芸術的、及び文化的象徴である土偶彫刻や縄文土器の形式や模様、就中土偶彫刻には、少なくとも抽象的、幾何学的な特色の強いものと、自然的、具象的なものとの二つの作風がつくられ或は混合されている事実を見出す。もっともここでは抽象と具象とを対極的に取り扱う考え方に従うのではないが、この問題は、世界のもろもろの原始芸術、若くは現代の抽象芸術対具象芸術の理論の根本的な問題にまでかわっている問題であることは言うまでもない。世界の原始芸術の中には、具象的、自然的なものとは非具象的、抽象的と特色づけられる作風とがいろいろと併存している場合が多いことは注目に値する。けれども、それが具象であれ非具象であれ、つくられた地母神の意味は一つであろうことを予め注意しておかねばならない。

さて、芸術における抽象と具象の問題を逸早く取り上げたのは、周知の通り、独逸の W・ヴォリンガーであった。彼は、その著「抽象と感情移入」において古典主義的、自然主義的な芸術の作風に対して、原始的、抽象的な作風を示す芸術の存在することに着目して、それをとりあげ、古典的、自然主義的芸術の為めの理論としては、T・リップスの (Einfühlung) の理論があるが、この考え方をもってしては、原始美術や、北欧の動物裝飾模様——それは現代で

はヴィキングの芸術として、その独自の民族的、地方的作風を示すものとして取扱わるべきものであることは別の箇所で紹介した通りである（『日本美術工芸』復刊第一—三号阪急百貨店発売抽稿参照。——の抽象的意味を正當に理解せしめない。そしてこれら原始的、抽象的意味を芸術的に理解する為めには、新たに抽象衝動乃至は抽象作用という概念を造形芸術の中で取り上げねばならない、とするのがヴォリンガーの基礎的な、新たな問題提起であったことは、余りに著名な事実であった。この著述は一九〇八年に出版された。

それに続いて、一九一一年に、W・カンジンスキーが「芸術の精神に就いて」を世に送り、併せて抽象的作風をもつ芸術創造の実践運動に乗り出し、P・クレーその他の人々と共に、抽象芸術を意識的に創造することの旗印を掲げて、近代及び現代芸術史上に一つのエポックを劃した。即ち、所謂「青騎士グループ」(Blauer Reiter)の運動として著明であるのは周知の通りである。

ヴォリンガーは、ここに述べたような抽象芸術活動の爲めという実践性を目指して彼の抽象芸術理論、即ち「抽象と感情移入」を意識的に打出したわけではなかったのであるが、彼のこの著述がたまたま予言者的役割を荷負うに到ったことは、奇しき吻合と言う可きであるのみならず、彼に続く芸術学者乃至批評家に多大な影響を与えた事實は、たとえ彼の抽象概念が芸術史的には多くの是正さるべきものを含むとは言っても、過小評価してはなるまい。更には、抽象芸術理論の新たな提唱は、戦後、特に、原始芸術の意味の新たな解明と再評価を効果あるものとしたことも見逃せない功績という可きであろう。確かに、現代の抽象芸術家やその理論家達は、原始芸術の意味をあらためて見だし、その原始的人間性、社会性、宗教性の意義をより新鮮且つ具体的に理解することにおいて注目し値する貢献をなしつつある。事実、原始的抽象芸術と現代抽象芸術の間には、その内面的な意味において、或る種の親近な関係のあることを見逃すわけにも行かないと思うが、それは飽く迄、「或る種の」と言う限定を付することを忘れてはならない。と言うのは、現代の抽象芸術の或る種のもは、時に芸術の精神内容をとりこぼち、或は生命の忘却、人間性

の否定に墮し終って、機械化的、非生命的な、意味なき記号に追い込まれつつある徴候もあることを無視し難いと云う例もないではない、という事実も反省されねばならないであろう。

そこで、私は、ここで日本の原始芸術、特に縄文土器文化の時代の所産である土偶を中心にとりあげて、その芸術的意味の歴史的、社会的特殊性を考察しつつ、抽象と具象の芸術的意味及びその理論をいささか究明し、特に、土偶彫刻を中心として、同時にその周辺の問題をも併せて考察することによって、より具体的にその特色に近付かうと思ふ。

二

この西紀前、五、六千年以上の長い間にわたってつくられて来た土偶彫刻は、はじめはきわめて素朴な抽象的な人型フィギュールであった。それは縄文時代の中頃から始められるが、はじめは象徴的形象の意味をもつものであった。しかし、中期から後になると、——ここでは考古学者の年代比定の仕方に従うより外はないのであるが——抽象的な作風と、自然的な作風が、地域的に発生の地を異にすることはあっても、時代的には同時に存在する事実を見出す。或る意味では土偶は地域社会の産物とも言えよう。が晩期に及ぶにつれて抽象的なものに徹底して行き、若しくは著しい類形化（様式化）を伴うに到る。ヴォリンガーによれば、リップスの感情移入理論は古典美術を理解する為めの理論にすぎないというが古典美術の外に、原始美術、古代北歐の動物裝飾模様、エジプト美術、中世のビザンチン、又はゴッイクの美術があり、これらは感情移入衝動によって創造される芸術ではなくて、抽象衝動によってつくられた幾何学的作風の芸術であるとする。芸術の創造力としては、古典的美術に対しては感情移入衝動があり、これに対して、原始美術、その他、上に挙げた古代や中世の芸術は抽象衝動によって制作されたものとする。感情移入衝動と抽象衝動とは、芸術創造作用においては対極をなす創造衝動であり、古典芸術と抽象芸術とを対極として、その他の芸術は

この対極の間に順次に配列することが出来る。この感情移入衝動と抽象衝動とのちがいは、人間の外界に対する、即ち世界に対する在り方（態度）のちがいによって決定される。古典芸術は、一般に人間が世界を宇宙（コスモス）として受けとめ、世界と人間との関係が平衡の状態、若しくは、調和あり、秩序ある有機的世界として理解している。このような考え方にリップスの感情移入美学の成立根拠があるとす。そして、このリップスの立場は古典芸術の爲めの理論であり、古典芸術に対しては妥当する考え方ではあるが、原始芸術や、古典芸術以外の例えばオリエントの芸術等に対しては当嵌らない理論である、古典芸術以外の芸術に対しては別の新しい理論が必要である、として、抽象芸術の爲めの創造理論を提唱した。即ち、原始芸術などに見出される非生命的、無機的な、死せる結晶体の幾何学主義は世界を混沌（Chaos）として受けとめ、その交替つねなき変化は原始人にとって不安であり、その不安は人間と外界との関係が、矛盾に充ちた二元論をなしているが故に生ずる不安であり、その不安を克服する爲めに、その芸術作品においては、絶対的な「形而上的な価値」として、幾何学的な形体に抽象化された作風を欲求するに到る。この抽象的作風の成立根拠は、空間を、世界を「怖れ」として感じ、その「不安」や「怖れ」を克服する爲めに、形而上的な絶対価値をあらわす幾何学主義の芸術が欲求された。そして、感情移入衝動も抽象衝動も、共に一つのより根源的な芸術意欲のあらわれ方のちがいによるのであるとする。

このヴォリンガーの抽象衝動理論は日本の芸術学の発展にも意外に多くの影響を与えた。けれども今日ではこのヴォリンガーの主張をそのままに受けとめうるであらうか。若し、仮りに彼の説に従うとすれば、抽象と具象とを対極として一線上に抽象から具象への作品を配列して見れば、その中心点には抽象でもなく具象でもない作品が介在することになって対極的な考え方は崩れてしまう。

そこで、われわれ美術史家が取組まねばならない抽象と具象との問題は、ヴォリンガーが考えたように、抽象的な作風と自然主義的な作風とを対極的に考えるのではなくて、それが共に一つの芸術という概念に包摂されているとい

う、事実に基づいて、反省して見る必要がある。何故かならよしそれらが作風として、また、美術史的現象として、ある場合には、特殊な対極的なあらわれ方を示している場合があるかも知れないにしても、広範な美術史におけるもろもろの現象を広く見わたし、その中で抽象芸術の作風の特異性を考察して見れば、それは、具象か、非具象かの対立、若しくは抗争の問題ではなくて、それらはおの芸術一般の中においての一つの特殊現象と考える可きではないかと考えられることなのである。でなければ芸術の意味が逐次拡張されてゆくことなのである。何故かなら、一つの芸術という概念に包摂せられる限りにおいては芸術創造の能力或は原理が、二つもいやそれ以上に三つも、四つもありうる、と考えることは、殆んど無意味な考え方であるからである。この問題はむしろ、芸術創造に当っての、人間の世界においてある態度若しくは意識にかかわっている問題であり、人間の芸術創造衝動、若しくは物を形づくるはたらきそのものに、相違があるう筈がないからである。抽象芸術も無限に多様にあらわれうる芸術現象の中の一つの現象にほかならない。しかも、古典的、自然主義的、具象的芸術に対応するものとして抽象的、非自然的、非具象的芸術があることを主張され、創造されて来た根拠も、人間の世界に対する態度若しくは意識の在り方そのものの相違として主張され、創造されて来た、と考える外はないであろう。もともと、芸術において物を物たらしめる根源的な芸術創造意志ウオルレンそのものに、意志そのものに、ヴァライエティがある筈がない。芸術における民族の、社会の、時代の、流派の相違があらわれて来るのは、人間が如何に自然と、世界と、社会とかかわり合うか、そのかわり方の相違によって、生ずる相違と考えられなければならない。たとえそれが意識の内面性を主題としている場合でも、それと反対に、外面性を問題としている場合でも、一旦それが芸術として客観化され、色と形との構成的統一において実現された作品はあくまで芸術という一つの概念に包摂されねばならない。であるから Einführungs trieb と Abstract trieb という二つの衝動が対極的なはたらきをするのではなくして芸術創造衝動は無限に多様なあらわれ方をする可能性をふくんでいるといわねばならない。ヴォリンガーが感情移入衝動による作風と抽象衝動による作風とを対極と

して、その間にあらゆる作風が一直線上に配列されると考えたのは、結局、実は二つの対極的な創造作用がない、というのに均しい。彼によって示された事實は芸術作品は無限に多様なあらゆる方をするという事實を認めているのに均しいのではないだろうか。原始芸術の中にはヴォリンガーの主張するように「空間恐怖」の意識のあらわれである場合もありうるであろうし、また現代の一部の抽象芸術を、危機の、不安の芸術と解する仕方もあり、内面深奥の外化と考える場合もある。けれども不安感や危機感そのものは人間存在の社会心理的な感情ではあっても、一般に芸術創造の根源的な衝動の性格を規定する能力とすることは出来ないであろう。不安や怖れや危機感とは人間の世界観そのものに拘わっていて問題であるのである。また、抽象、若しくは抽象作用が、芸術創造過程に関与する仕方も、決して一義的、劃一的ではない。われわれの精神の根柢において衝動的であったものがそのまま直接顕在化される場合が抽象と呼ぶ場合もあり、或は、自然主義的、立体主義的その他の芸術作品において、その基本的な構造を抽象作用が支えるはたらきをしている場合もあり、また純粹に抽象的、幾何学的形象そのものである場合もありうる。例えば、三角形、円、四角形等の組合わせによって構成されている絵画、即ち、立体主義的芸術の場合のように。しかし、このような三角形やその他の幾何学的形体は、それ自体、実は、元来非個人的なより一般的、普遍的な形体であることは自明であり、それ自体独自の、個性的な、或は人格的な意味をもつものではない。例えば渦巻模様や雷文の如きは原始時代には世界の到るところに共通して見出される現象であるが、これらの模様はそれ自体生命的、個性的とは言えない普遍的な記号なのである。従って、何ものによっても変えることの出来ない個性的なもの、独自の意味と価値をもつもの等とは言えない。たとえそれが人間の技術によって生み出された象徴、即ち永劫回帰的な時間性の象徴であると同様に解されるにはしても。しかし、それが同型的に幾度でも繰返してつくられる限りに於て独自の個性や人格の象徴となることは出来ない。例えば、キリスト教における十字架はキリスト受難の最も具象的な象徴である。けれども、その形体はあくまで最も徹底しつくした抽象の形体である、と言えよう。であるから、真の絶対的な抽象は個性

的な個別性を全く超越した宗教的象徴なのであって、そこでは個別的なもの、個性的な執意のはいり込む余地はない。それは技術的個別性をはるかに超えた宗教的絶対性の象徴を意味している。

一体、芸術の創造力（若しくは、はたらき）は抽象的と感情移入的との二つの違った創造能力にしか分けられない、というような考え方はほとんど矛盾に充ちた考え方はないであろう。われわれは、民族、時代、社会、風土、若しくは流派のちがいによってすら、芸術作品が凡ゆるヴァリエティをもつて現われている事実を知っている。又芸術の発生とその発展は、その起源においては世界に対する認識と理解の不完全の故に、原始的、抽象的であり、それがやがて、自然若しくは世界を合理的、現実的に把握して行くという傾向を辿るものであるが、原始芸術は多くの場合技術の素朴と単純を示し、やがて自然の在り方を合理的に普遍的に或は現実的、自然的に把握する技術と認識を覚知して行くものである。この場合も自然と言ってもそれは風景（即ち山水）ではなくて、主として人間の身体の表現を意味する。人間の身体の自然の表現に対して、山水自然の把握とその作風化ははるかにおくれるのが美術史的現象の原則である。但し、東洋と西欧とでは山水風景の成立の時期は非常なずれがあり、山水画は東洋ではきわめて早く成立する。

それにしても、芸術的創造能力は根源的には無からの創造であり、ある絶対的超越的な実在からの流出若しくは個別化としてあらわされることなくては実現されない。人間の芸術創造能力は技術は芸術的なもの（美）が、恒に、特殊なものとして実現される外はない。否、超越的に実在するものは常にその都度特殊の個別化的なものとしてあらわされる外はない。但し、これらあらゆる無限の変化をもつて実現される外ない芸術作品を芸術史的に理解し、整理しようとする場合、例えば、ヴォリンガーが試みたように、或る時代、或る民族と社会、或る流派というものを両極的に対置して比較研究するという手続は、両極的に対置された研究対象の特性を明晰に浮上らせる為には極めて容易に撰びとられる方法なのであり、この方法を比較美術史学的方法と呼んでもよい。このような歴史的な理解の方法は恒に最も安易に利用される方法である。例えば、抽象と具象、古典とバロック、東洋的と西欧的と云うように。しか

し、このような方法の大きな欠陥は両極的に対置される異なる類型、又は作風の特殊な相違の究明をなすに急であるために、本来美とはなんであるか、抽象と具象との相違のあらわれるその根源にある芸術創造の原理とは本来如何なるものであったか又、あるべきか、という基礎的な問題を無視忘却してしまうおそれがある。ヴォリガーの欠陥もH・ヴェルフリンのそれも、まさにそこにある。

確かに、芸術を創造するはたらきは何ものか意志的なもの衝動的なものが自発的、積極的に自己実現するはたらきであることはまちがいない。即ち、芸術意志とは、「存在を存在たらしめる視覚の表象作用の意志」と言いあらわす外はないであろう。その創造的芸術的意志とは例えば東洋的な言いあらわし方をすれば天地自然の根源的な創造的意志として、人間の技術ツネを通して顕在化されると考えるより外はない。絵画にあっては色と形との、彫刻にあっては立体性と光と影との、形式において実現されるのである。

ヴォリンガーも、そしてまた多くの人々も同時に、現在ではすでに気付いているにちがいないのであるが、原始芸術の作風が唯単に幾何学的、抽象的な芸術としてばかり考えられないことは、周知の通り、数万年以上も古い旧石器時代の欧州におけるアルタミイラ洞窟の野牛の絵画の類の、ヴァイタルで自然的な作風をもつ作品によって否定されるであろう。これら動物絵画が、原始人によって魔術をかけられることによってその動物が人間の意のままに捕えられ或は殺される対象のイメージとして描かれたことはまぎれもない事実である。これを人は呪術化と呼ぶ。であるから、野牛の姿はリアルにまざまざと生きている生命的なものとして描かれれば描かれるほど、それに魔術をかけて人間の意志に従わしめられる意欲を刺戟し満足せしめる筈のものとして描かれた。ここでは槍や弓矢でしとめられるべきものという目的がこれら動物絵画をリアルにビビドに描かせているのである。日々の食糧として欠くことの出来ないものとしての野牛の映像が旧石器時代人の脳裏に強烈に焼きつけられていたが故に写實的に描かれたのである。それは単なる写生でもあり得なかつた。一方旧石器時代におけるこれら動物絵画の生きた生命性、自然性の濃厚な作風に對

して、他方、抽象的で主体的な増殖と豊饒の女神像が同時に併存していた。否、この女神像（若しくは地母神）ですら、始めは（野牛の角で作った）角坏をもつ女性像や Wierendorf の Venus のように、性的なものを強調し、豊満な身体をもつものとしてあらわされたが、それらは、自然の豊饒に依存して社会生活を営んで行かねばならなかった故に、祀られるべき地母神を意味したのである。それが次第に幾何学的な立体的な作風に抽象化されて行く傾向を示している。一つの地母神が作風をちがえてあらわされて来る問題は単なる芸術意欲のあらわれ方のちがいというような考え方では説明がつかないであろう。むしろ、地母神としての超越的の神格に対する考え方への発展として次第にその像から人間的地上的特色を捨て去り（即ち抽象して）、幾何学的な形式に超越せしめられるのではないだろうか。

三

ヨーロッパの旧石器時代の原始芸術と比較して見る時、日本の旧石器時代即ちロオム層の文化の時代に果してどのような原始美術があったか、或はなかったか、先きに示したように、皆目わからない。しかし、新石器時代に入ると共に、日本人はようやくきわめて素材であるにしても知的な、科学的な文化生活の段階に入る。縄文土器や土偶彫刻をつくり始めたということは、日本的な原始的人間が、漸く、抽象という、知的な、悟性的な技術を芸術創造活動に關与せることを自覚し始めたことを証するものである。この事実を具体的に遺品の特色から理解する為めに、あらかじめ、縄文土器時代の文化史的、社会習俗的な歴史を要約的に概観しておくことを欠くわけに行かない。こうした研究の手続きの中で、縄文的人間が、抽象作用を自覚して行く過程を実証的に明らかにすることが出来るからである。

周知の通り、縄文文化の時代は、漁撈と狩猟とを生活手段とする自然的な採集経済の時代であった。海浜の近くで、或は川の岸辺で聚落をなして生活を営んだ縄文人は、貝類を採集し、或は釣や網によって、川や海や湖の魚介を捕えて食料とした。また、陸や山岳の斜面にあっては兎や鹿、或は野鳥の類を狩りしては食料とした。又木の実を採集し

て食料とし、或は単純な農耕もないわけではなかった。この事實は貝塚遺跡の中から見出される動物や魚類の骨の遺物によって証明されるであろうし、或は木の実の遺存によっても知られるし、また、骨製などの釣針、銚の先、網の錘、或は弓矢、石の矢尻等の遺物がそれを証明する。よしこれらの漁撈や狩猟の道具が石製や骨製であったにしろ、今日われわれの使っている鉄製の釣針や銚や斧と原理的には機能を均しくし、その原型となるような合理的なものであった。(たとえば銚の如きはその尻に紐をつけて槍の如く放たれるが、銚のみが大洋に棲む大魚の体に突きさって残り、紐でその獲物をたぐりよせる技術を知っていたことは今日の機械化された捕鯨術の早き先駆をなしている如き) また、装身具としては石製、貝製又は土製の首飾、腕輪、耳輪、腰飾、櫛、ピンなどを石器を道具として相当精巧につくり上げていた。顔や身体に入墨をほどこし、青年の抜歯や歯に刻み込みを入れる禁忌の風習をもっていたことなども知られている。また地域的社會を構成しつつもまた自然に依存する經濟の外に相当遠距離にわたる物々交換(例えば石器の原料である黒耀石の交易)の行なわれていた事實も確認されている。そして、貝塚はこの時代の文化的遺跡として遺物の集積場として最も重要な意味をもつものであった事は説明するまでもなく、世界共通の事實であった。

繩文人がこのように自然の産物の恩恵に依存する社會生活を一万年もの長い年月にわたって営み続け得た、という事實は、彼等が自然の資源に依存するばかりで、未だ自然の因果律にもとづく農耕技術(日本の場合稲作)の生産手段をはっきり自覚していたとは思われない。けれども一説には、タロ芋の類の単純な栽培を試みていたかも知れないし、東洋ではタロ芋栽培の文化が相当広く行なわれていたともいわれている。この事實は一部で確認されている。このような点が、ヨーロッパの新石器時代の社會經濟の様相といちじるしく異なる点ではないかと思われる。豊耕は繩文時代の晩期、就中、弥生式時代において始めて日本に輸入されたと考古学者は考えている。また繩文人は、主として打製の(即ち剝離式の)石器を主要な生産の道具としてもち、旧石器時代人から相続し、たそあな堅穴に掘って柱を立て、茅などで屋根を葺いた家に生活した。既にもそこには計画的な建築技術が素朴ながら存した、そして、聚落をなしては、

地縁的なつながりにおいて、原始的地域の共同体の社会生活を営んでいた。いわば地域社会を構成していた。

考古学者によれば、縄文時代は紀元前において数千年、否、今日の新しい発掘資料の結果では一万年もの長い歴史をもち、早期、前期、中期、後期、晩期の五つの発展段階を区別して考えている。この時代区分は土器の形式や住居趾の形式の変遷或は地層の性質等をもとにして考えられたものであって、客観的な実年代に比定する試みはなされていない。ただ最下限を凡そ西紀三世紀頃においていることが示されているだけである。

さて私はこの研究において考古学者にならって「縄文」という言葉をしばしば使ってきた。この「縄文」とはまた「縄目文様」ともいい、引いては、土器をつくる技術に関係していると共に、土器の表面の抽象的な装飾模様が粘土の縄であらわされている場合が多いので、この名がある。即ち、土器をつくる場合、粘土を縄のようにして、輪積式に積み上げて作ったものであるからこの名がある。またこの粘土の縄で土器の表面に抽象的ではあるが、時に、荘麗な、又は過剰なまでの装飾をほどこした例をいくつか見出す。それ故に縄目の文様の特色が特にこの時代の文化の性格を象徴しているかのように取扱われて来た。尤も、時には縄目の規則的な模様のパターンを無視し、又はそれを超えて、恰も焰を象徴しているかのような、過剰な意欲を投射している場合すらある。一体この縄目ということ、粘土の縄を輪積式に積み上げて (coil method によって) 土器を作る技術を後天的に習得したという事実の中に、縄文人は、土器の製作に先立って、こうり柳やあけび等の木の蔓を利用して籠細工や器を作った体験を更に一歩前進させたものであるかも知れない。土の縄は蔓などから縄文人がヒントを得たのではないか。もとよりこの想像的な推定は何事も実証を基にする考古学者からは笑いを買うであろうし、又土器が籠細工に先行して作られたと考えているらしい考古学者の非難を買うであろうことは見えすえているが、この事実に関しては更に後述する。

即ち、ここで重要なことは、縄文人が粘土を縄にして土器をつくり出す技術を体得したのは、それを体得する前に、若しくはそれと同時に芦や細い竹の茎や柳等で籃をつくり、或は敷物を編んだ実際のな体験があって、それに基づい

てなされたのではないかと判断されることである。少なくとも、上に述べた植物を材料として敷物をつくった事実は、原始時代にしばしばその例が見出されるように、なま乾わきの土器を植物製の敷物の上で乾わかしその痕跡を土器の底に残しているものがあることよって証明される。そして、その敷物の文様の種類にも、歴史的変遷と発展があってそれを復元すると十八種類もの文様が確認されることを坪井博士は報告している。又長野県尖石古墳出土の土器の底に残る痕跡にも実に多様の植物製敷物のあったことを証するものがある。即ち、四角形、菱形、電光形等の幾何学的な文様を編み出したという。この事実は、縄文人が幾何学的、抽象的な文様をすでに意識的につくり出しており、生活の用具を、手を道具として編み出して行く過程においてこのような抽象的なものをあらわす技術を自覚していたことを証するものである。この文様の特色は後でのべるであろう。生活の為の道具をつくり出して行く過程を通して、抽象的な技術とパターンを自覚して行く心理的な過程がそこにはあった。このような抽象的技術の自覚と、抽象的な文様の発見の累積は、縄文土器の表面に、自然的な意味を全く伴わない抽象的な文様を装飾として植えつける発条となったであろうことは推察するに難くはない。

縄文人が何よりも先ず抽象的な技術を自覚して行く過程は、更に別の例によつて、より積極的に実証することが出来る。即ち、縄文人は土器や土偶の外に、多くの植物製の道具をつくり出した。例えば、丸木の弓、合せ弓（木を合せて弾力を強化した弓）、サクラカバヤ桜樺巻の弓（弓を桜の樹皮で巻いて強化した弓）などがあり、接着剤としてはアスファルトや漆を使用していた。このような事実は縄文人がすでに科学的、合理的技術を、勿論素材であったにしても、身体化していた証拠であろう。その他、木製の容器（鉢や高坏）も発見されている。この外に太葦で編んだ草籠の断片、籠を母体としてつくった籃胎漆器（籠を母胎ともその上を漆でぬりかためたもの）、葛クワやアケビの蔓で編んだ籠の断片も発見されている。これらのものは、言う迄もなく、容器が水からもならない為めに、アスファルトや漆で固めたものであらう。マルセル・ブリヨンはこのような事実を解きあかす為めに次のように言っている。即ち、「材料から示

唆された技術的手段によってフォルムが与えられる場合が多い。先史時代の土器に描かれた最初の裝飾が、技術の年代史からみて土器に先立っている筈細工を真似たものであることはかなり明白であるように思われる。そもそも、土器が発明されたのは、水が洩らないように泥で内側を塗った筈器具が何かの拍子でこわれてしまった為めだと考える人さえいるのである。先史時代の芸術家が、筈細工家に自然にそなわっている細い紐飾り模様を爪やとがった棒切れや魚の骨でなぞり、或は繰返したことはきわめてありうることである。また土器の最初の《芸術的》裝飾は粘土の肉付けの最中に、知らず知らずに指が柔らかい土に残した痕跡から始まったと推測することも出来る」(Marsel Bron: "Art abstrait") という説は繩文土器の形式や文様の意味を考えるのに一つのつけ石となるであろう。但し日本の考古学者は籠細工が土器に先行する容器としてつくられたであろうことを認めようとはしないだろう。それを実証する実物が残っていないというただそれだけの理由によって。

これと同じような事實は繩文土器の場合にも当てはまる。芦や莖で籠細工を編む技術を体験し自覚したということは、編むという実際的な手さばきが数学的な計量(即ち抽象的技術)を伴ってなされたという事實を容易に承認させるものである。物を編むという技術は常に数学的な計量を先験的に含むといえよう。また籠を編む技術は唯単に数学的計算を予想しているばかりでなく、籠の胴体のふくらみや形は彫刻的な立体性、或は、模様においてリズムや、シンメトリーの法則に従って形成される外はない。このようなものが形成されるのは、数学的な判断、即ち抽象作用の関与が予想されているのである。抽象的な操作の実践の裏付けを得て、菱形や電光形などの幾何学的な形体やパターンが敷物をつくる際に実現される例を先に示したが、敷物の幾何学的な模様も實際の手さばきの中で数学的計量に関与させつつつくられて行ったことを証する、といえよう。

繩文土器の多くのものは、このような植物製の籠細工の形体や表面の文様を、籠の実体から分離し、抽象して粘土を材料としてつくられる土器に移し換えた、と判断されるもののあることは繩文土器を具さに見れば如実にわかる。

即ち、縄文土器は、前述の通り、手づくねの粘土を縄のようにして、それを輪づみ式に積みあげて形どったものであり、それを、余り火度の高くない火（八百度位）で焼製したものである。その最も古い形式のものは、砲弾の弾頭の形をしている鉢だといわれている。そして日本の一部の考古学者は土器は籠細工に先行してつくられた、とも云う果してそうであろうか。そしてそれから実に複雑なもろもろの形に分化発展させている。土器の表面の模様も一樣ではなくて、擦り糸を棒に巻いて、それを土器の表面に痕跡をつけたもの、或は縄の模様をつけたもの、或る一定の型をくり返してリズムカルに捺して模様としたもの（捺型文）、線を刻み込んだもの（沈線文）等、模様のつけ方は種々雑多である。しかし、最も初期の弾頭型の単純な形式の土器は別として、中期から晩期にかけて、最も旺盛な意欲をそそいでつくられた、豪華な過剰な装飾をもつ土器の形式の中には、上述のように、籠細工の形式を土器にうつし換えたであろうと思われるものが甚だ多い。道具は元來実用的なものである。実用性が道具の形式を規定する。しかし、縄文土器の場合には、土器をもつに到る前にすでに植物製の籠が日常的な道具としてつくり出されていたのではないかと思われ、その使用は相当長期にわたって持続し、そのために、籃の形のイメージは縄文人の脳裏に強く刻みこまれてしまったと判断される。それ故に、新たに土で器をつくり始めた時、縄文人は植物製の籃の形体や文様を分離して土器に移し換えて行ったということも考えねばならない重要な問題ではなからうか。或は形体の外観をそのまま土器に移し換えたとも言えよう。縄文土器はいくらかの例外はあるにしろ、殆んど多くの場合、植物製の籠の形体をそのままにあざやかに残し伝えていっているものもある。このような例は、世界の土器の中で、縄文土器だけがはっきりと残している特徴といえるのではないか。このように、一つの材料でつくられた容器の形体やパターンを、他の全くちがった材料の容器の形体や表面に移し換える操作を実践する過程においても抽象作用が行なわれるものであるが、この抽象化の技術は後天的にも獲得されるが、しかし人間が先験的に知性の内に備えているものである。縄文土器の形体が、他に殆んど比較すべきものを見ない独特の形体を示しているのはこれが為であろう。このような心的過程について

H・リードは次のような示唆的な説明を試みている。彼は、「旧石器時代の洞窟の動物壁画のリアリスチックな、ヴァイタルな作風の後に、如何にして、抽象的な幾何学的な作風が生れて来るか、そしてそれが古典美術の前段階をなしている幾何学主義の時代を出現せしめるのであるが、新石器時代の芸術においてわれわれが明らかにしなければならぬ心的過程は、想像力（映像を保持する力）ではなくて、一つの抽象の過程である。映像はあくまでも現実的なものが、そのままに保持されるのではなく、変形されるのである」と。

どのようにしてこの心的な力が発達したか。私は暗示しようと思うのであるが、実際的なはたらきに基づく抽象によるものである。ところで、抽象の能力を低く評価しないようにしよう。というのは抽象は美術のみならず、論理の、科学の、あらゆる科学的方法の基礎であったからだ。ホモ・ファールとホモ・サビエンスとのあいだに区別がつけられるとするならば、それはこの抽象の能力にあるからだ。この能力に含まれているものは、一つの原型の実際的な模倣ではなく、その実際的な機能からの形式の分離であり、この実体を分離した形式を、まったくちがった構造にうつしかえることである。この過程の性質は具体的な例において、より容易に証明することが出来る。

新石器時代における技術の発達は、美学に属するというよりも、むしろ一般人類学に属する別の研究である（筆者注、この考え方には必ずしも賛成しない）。なるほど、先史時代のご細工は、ほろびてしまつて、何の痕跡ものこっていないが（註、日本では少なくとも断片が残っている）、陶器の上に描かれた幾何学的なデザインを歴史時代の原始民族（たとえば、アラスカのトリンジット・インディアン）の、かご細工に比較すると、われわれはパターンのもつ同じ性質にただちにおどろかさされる。同じような文様が、敷物を織る場合の副産物としてつくられたが、これらの織物の文様が、壺が乾わかされ或は焼かれる前に、時折り陶器の粘土の表面にうつされた（陶器の底に痕跡を残したと言う意味であろう）。この他の抽象的なものは、粘土を実際に操作することから起つたものである。即ち、親指の指紋の跡は粘土の渦巻きを庄する時に同時に出来たものであるか、或は取手や縁を形どる時に同時に出来たものである。

この技術はろくろが考案される前に、もちいられたものである。

次の二つの技術だけが、——即ち、芦や、こうり柳を編むことと、粘土の容器を形づくることのみが、パターンと量感との二つを身体的フィジカルに覚知するその起源を説明する。編むことは、手の操作的な行為によって、複雑な幾何学的なパターンを創造することを、必然的に含んでおり、製陶術は可塑的な材料を立体的に形づくることを必然的に含んでいる。この二つのことはデザインにおける基礎的な、感覚的な体験であり、そしてまた、先史時代的な内容が心理において意識的に分化されねばならなかったところのものの唯一のむすびつき、即ち形式と内容とのむすびつきであった。私は形式と内容とが意識的に分離されねばならなかったというのではない。この段階では意識的な知性の介入が必要ではなかった。形式の直観だけで充分であったので直観は技術的操作に由来する（中略）身体的フィジカル（自然的と訳すべきか）なパターン、或はさらに言うゲシュタルトの無意識の知覚であり、その結果として、このパターンなり、ゲシュタルトなりを、或る映像で、つまり、全く分離された感覚的体験から起るイメージで充すことが、もっとも重要な意味をもつものであった。

言いかえれば、かごづくりや、手織の操作が交ぜ織り、或は組合せの文様を作ったので、対象の知覚が自動的にそれにはめこまれたのである。だから、パターン（ゲシュタルト）は、いわば、あらかじめ選び出されてあったのだ。

技術の素材——たとえば芦とかこうり柳と、或る種の動物、たとえば蛇とのあいだの、形の類似がたしかにこの過程の最初の段階であった。しかし一層加工しにくい材料となると、工作の途中でむりにも幾何学的な複雑なパターンにしてしまわねばならなかった。そこで実際の工作活動の際におこなわれる筋肉の動かし方の癖そのものが、身体的に形式的な表現の原型をつくったと推定しなければならぬ。鳥とか動物とかが、ぼんやり見えて来る視覚の映像と、このすでに出来上っている身体的なパターンとの間に、或る関係がつけられた。イメージが、心の中で用意されている鑄型にながしこまれた。幾何学がヴァイタリティに打ち克ったのだ。

即ち、この場合、幾何学主義が活力的な洞窟壁画に打勝つのだとして、自然主義が幾何学化する過程は西紀前三二〇〇年代頃までには、メソポタミアのスサ出土の土器が、自然主義から幾何学主義へ展開する過渡期の作風を示している。動物模様がその自然性を失って幾何学主義にかわる。

H・リードは彼の自説を実証する為に更にM・ラファエルの“Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt,” *Bollingen series VII* (Y. Y.: Pantheon, 1947) の一節を引用している。

「製陶のはじめは必要に根ざし、その裝飾のはじめは数学に根ざしていた。抽象の意志がそこにあった、という意味である。即ち、対象の物理的な性質から或る分離をなしとげようとする意志、無定形のものから、なにか単純な、限定された、定著された、持続し、かつ普遍的に妥当するものを、蒸溜しとりだそうとする意志がそこにはあった。新石器時代の芸術家は、かわりやすい、うつろいやすい日常の出来事をではなく、むしろ、人々の他の人々に対する、また、不変の体系につつまれたコスモスに対する、人々の関係を例示する形式の世界を欲した。その意図するところは、生の内容を削除することではなくて、生を支配し、生をして、創造的意志の力に、——おのが世界に手を加え、そのかたちをつくりかえようとする人間の衝動と——生の物質的な優位を屈服させることであつた」

このH・リード及びM・ラファエルの新石器時代の抽象に関する考え方は、ヴォリンガーの説を受けていながらそれを更に是正して発展させたものと思われる。またプリヨンの説とも関わりあっている。まさしく日本の新石器時代人、即ち縄文人は、始め植物的な材料で籠をつくり出して行く過程において、ものの主体性や、リズムや模様を数学的計算を踏えた技術を通して抽象的なものを自覚して行ったと考えられることは上に述べた通りである。更に、それを土器に移し換えることによって、一層はっきりと抽象の意味を自覚して行ったと判断することは正しいと思う。いや人間が抽象的な技術を自覚して行く心的過程を明らかにしている点では、縄文土器にまさる具体的な例証を外に見出されないであろう。

ここで、一言しておかねばならないことはリードやラファエルの抽象に関する考え方には後天的、経験的に獲得せられたという響きが強い。抽象作用が藍や土器を手でつくる際に、最も純粹にあらわれやすいのは事実である。しかし、抽象作用は後天的に獲得された技術ではなくて——それを後天的に強化し、純化して行くことはあるにしても——抽象作用は上述のように人間が先験的に具えている知性的な作用と考える可きである。視覚の表象作用のより深い根源において、芸術創造力を知性が、あらかじめ規制を加えるところに抽象化の作用が成立すると考える可きである。

四

縄文土器の幾何学的な形体やそれにほどこされた裝飾が生み出された過程を、上に考察したように解しうるとすれば、この新石器時代人の抽象作用は、やがて、土偶彫刻を形づくる際においてもゆくりなく実践されているのに気付くであろう。ただ、土器の形体はもとと純粹に抽象的形体であって、自然性のあらわれる余地は全然ない。ところが、土偶彫刻は人間としての女性の身体を意味するものであることは、土偶彫刻を見ればわかることである。又考古学者や人類学者もその様に考えている。即ち、増殖増産の地母神である。けれどもそれが如何に抽象的に見えようとも女性の身体を形どったものである限りにおいては抽象的なものと同時に、素材で原始的であつても自然的な肉体的な表現をもっているものがあるのは当然の事である。従つて、土偶をすべて、幾何学的な、抽象的な作風のものばかりであるとするのはあやまりである。中には生々しいヌードをあらわした官能的な肉付けのものもあり、又両脚をかかえるようにして坐った土偶——この形式は東北型の一種で二三の例があるが——はその背中であらわし方は、きわめてリアリスチックな特色を示しているが、その顔は如何にも鈍くおそろく当時の人間の顔をリアルにあらわしたものであろうし、或は髪の色や文身や服装などもリアルであり中には全く素材に自然的であるが、やり切れないほどの

退屈な気分をあらわすものもある。凡ての土偶が抽象的ではないが、しかし、概してグロテスクで抽象的なものが多い。それは原始的なるが故の抽象性であろう。外的自然を有機的、合理的に認識する立場に比較すれば、認識の不完全性の故に、稚拙で、甚しいデフォルマシオンを示すものもある。あるものは異様な非人間性を、あるものはマジカルなスピリットをあらわしている。総じて、原始宗教的なアニミズムに関係があるのだろうと考えさせる。

このような特色をもつ女神像は、ヨーロッパでは旧石器時代からつくられていたことは前に述べたが、日本では、木の実等の採集は行なったにしても未だ農耕生活がはっきりと確立されていなかった新石器時代においてつくられたという違がある。それは豊饒と増産の為めの女神像（地母神）と解されているが日本の場合は農耕がはっきり確立されていなかったが故に、恐らく、ただ単に神秘的創造力をそなえた母神像として祀られたのであろう。ヨーロッパのヴィンドルフの女神像は、神と名づけるよりは、地上的な女性の像としての自然的な、地上的なりアリテーがまざまざとあらわされている、たとえそれが原始的に稚拙であろうとも。これと比べると日本のものの方が、よりプリミティブでグロテスクである場合が多い。けれども、日本の場合も、ヨーロッパの場合も、時代が降るにつれて抽象化の傾向が強くなり、幾何学的なキュビスティックな立体主義的作風に徹する事実を見逃し得ないであろう。ヨーロッパの場合はグロテスクな異様性は殆んど示されず、純粹にキュビスムに徹するが、日本の場合はデモニーニッシュな、マジカルな迫力ある性格を備えている場合が多い。その事実には女神像として、超人間的な魔力、若しくは靈性スピリットをもつものとして崇拜せられていたことを示すものであろうと思われる。

そこで、結論を急ぐ前に、土偶彫刻の意味を今少し突込んで考察しなければならぬ。確かに土偶は女性の像を象徴し、特にその性を強調しているものが多い。例えば、千葉県香取町貝塚出土のもの、佐倉市白井町出土のものなどはそのよい例であろう。だが、土偶は礼拝的な神格としての意味を示すばかり言えない。例えば、青森県宇鉄出土の土偶は晩期の作品であるが、その胎内には、小型の土偶が収められていた。神奈川県大井町山田出土の土偶の内部

には嬰兒の骨粉が収められていた、と報告されている。考古学者はこれを骨を収める容器と考えているが、その解釈は果して正しいであろうか。時代は骨を収める容器を考えるほど進化していかなかった筈である。長野県尖石遺跡^{トカライシ}で見されたものは、腹部をとくに肥満した形にヴォリュームを付け恰も妊娠の状態をあらわしている^{トカライシ}と判断される。これらの事實は、女性の像としての土偶が生命創造の母胎という意味に考えられていたことを示すものではないだろうか。嬰兒の骨粉が土偶の胎内に収められていた例は死後も再び女性の創造力によって、生命のよみがえりが考えられているか、或は生命が土偶の胎内で依然保ち続けられる、という考え方が托されているのではないだろうか。このような例は日本独特のものかと考えられるが、未だ、他民族にこのような例があるかどうかは確め得ない。

更に、注目すべきことは、土偶はその周囲を小石によってまるく囲われている状態で発見されたことがしばしば報告されており、或は比較的^{ワズ}に大きな石で周囲をかこんで埋葬されたかと思われる情態で発見されている場合がある(山形県蔵岡杉沢出土)。われわれはこの土偶を「なにかでかこう」という事實に特別な意味を見出しうらと思う。即ち、そこには *thronon* (まつり) の意味が托されていたと判断される可能性があるのではないか、ということである。祭祀は芸術のはじめといわれる。時にはグロテスクで異様な形をしたこれらの土偶の像には何ものか超越的でスピリッチャルな靈性がこめられていたのではないだろうか。始めは単なる人の形(フィギュール)或は *symbol* に過ぎなかったものが一方では人体の自然に対する認識の進化と、他方では、縄文土器を形づくり、それに立体的なヴォリュームを付けたり、或は籃細工や敷物を編んで行く過程において自覚されはじめた抽象という作用をより一層強く純粹に土偶に実現して行ったと思う。ただ、土偶彫刻の場合は、すでに指摘したように、素材ではあるが自然主義的な特色のものも混っているが、抽象的、幾何学的な特色のものの方がはるかに多い。そして土偶は凡そ中期頃から発生して来るとは指摘したが、土偶の作風の發展を、今日考えられているような、時の流れの中で実現される作風の發展としてヴォリンガーの主張するように自然主義的なものから抽象的なものへ或はその逆の發展としては必ずしも

捉えがたい。言い換えれば、自然的リアルなもの、幾何学的、抽象的なものとの二つの対極的な作風としては捉え難い、むしろ凡ゆるヴァライエティがあり、決して単に二つの対極的なスタイルとしては捉えがたいのであり、そのヴァライエティも地域的、地縁的に類型を均しくするものがつくられていくことにむしろ注目すべきであろう。上述の通り、縄文人の原始共同体は、地縁的な連帯性を形成し、その地縁的な連帯的な小社会は分散的に形成され、（恐らく食料獲得の便宜の爲め）島国日本として全体的な統一的、有機的共同社会を形成していったとは考えられないからである。このことを証明するのは同型的な土偶の形式が比較的同じ地方で見出されるという事実である。即ち、地域の社会性が強いということである。けれども縄文人がこの土偶を地母神として、生産的、創造的な母胎として、超越的な、神秘的な性格を意味させていたことは習俗的にも縄文時代の共通した観念であった、と考えてよいであろう。土偶はアニミスティックな超越性が次第に強く附加されて行き、魔術性を荷負うものとなって行ったと判断される。であるから、この場合抽象化とは人格化を意味すると考えねばならない（*abstraine est diviser*）。それはまた、母系社会の象徴であるとも考えられている。確かに考古学者及び人類学者はこの時代を母系制社会と考えているのは正しいであろう。そうした意味からもこの土偶が地母神と考えられる意味は重要さを増す。

五

さて、ほとんど多くの土偶彫刻は一方において、原始的なるが故の稚拙な素材性を示し中には部分的に具象的自然的なものもあるが抽象的な作風をもつものが多いことを凡そ理解し得たと思ふのである。そこで総括的結論として、抽象の意味を整理してみる必要がある。

縄文人は、第一に植物製の敷物をつくる際に、それをつくる實際の手さばきの過程において抽象的な形式、即ち雷文や菱形文等がつくり出されてゆく事実を体得した、第二に植物性の籃の形体を、材質の全くちがった土器に移し換

える時、抽象作用が実践されて、抽象的な形体や文様があらわされた事実を見た。第三に、土偶には、なお原始的ではあるが自然的なものと抽象的なものがあり、それにほどこされた文様にも、例えば渦巻文様とかその他の縄文が刻まれているのを見た（中には文様の意味の判明しないものも勿論ある）。これらの装飾文様は確かに縄文土器の文様の転用であり、或は渦巻文様などは原始時代にしばしばあらわれる一種の永却回帰の觀念のあらわれといえよう。そして、土偶彫刻の抽象主義は確かに何ものか宗教的、超越的な絶対性の表現と解すべきものがあると判断される。だが、それを唯単に純粹な抽象としてのみ片付けることが出来ないようにも思われる。何故かなら、それは実は動かすことの出来ない具体的なものとも言えるからである。まさしく、真に抽象的なものは、具体的であり、又その逆でもある。仏蘭西人に言わしめれば、これこそ「オブジェ」と呼ぶであろうから。

そこでわれわれは多少し、抽象について、突き込んで考えてみなければならぬ。或は上で考察したことの繰返しとなることになるかも知れないが、それを怖れず、いくらかでもよりはっきりさせておかねばならない。

W・カンジンスキーが言ったように、「どのような芸術においても教は究極の抽象的な表現である」と言っているように、抽象的なものは、数学的なものに還元せられるような一面を備えている。P・セザンヌは、ギャスケとの対話の中で、「自然を、円筒、球、円錐等において見る」と言ったのは著名である。そして彼の作品、「水浴」はその一つの典型的な例として挙げられる。確かに、セザンヌは自然の根底において、円筒、球、円錐等を見たのであった。言い換えれば、セザンヌの描いた自然は、抽象的な形体が根底において支えているような自然であった。この場合、抽象作用は画家や彫刻家の見る自然を根底において支えている抽象作用であり自然の骨組をなすような抽象的形体がセザンヌによって見られたのであった。抽象とは元来数学に根ざすとも言われるように、悟性的な判断によって形成される概念である。円錐形も、四角形も、三角形も、円も、球も、いずれも、純粹に幾何学的な視覚の形体であり、従って又普遍的形体でもあって、それ自体では非個人的なものであり、且つ又非生命的形体でも

ある。であるからセザンヌはこれら純粋に幾何学的形体のみで自然を描いたのではなくて、これらの形体を自然の現象の底に根源的形態として見たのではあるが、彼の描いた自然は全く新たな、一回的な生命的な統一である。その意味では打ちくたくことの出来ない具体的生命的な自然である。セザンヌの作風は、自然を幾何学的な主体に分解してみたともいわれ、立体主義の萌芽がそこにはあった、とも解されるが、彼自身は決して立体主義者ではなかった。ただセザンヌは彼の描く生命的な自然を構成するのに当って抽象的な形体をその根基に据えていた、ということは出来るのである。彼の自然が描きあげられる為めには、それに先立って抽象的な過程を経てなされた、ということが出来るであろう。であるからM・ブリヨンは「先ず最初に、原則として芸術作品は、芸術作品であるかぎり、抽象的なものではなくて、具体的なものであるということをはっきりさせておこう。芸術作品は一個のへもの、オブジェである。これは抽象の到達し得ないものである。抽象は作品創造の過程に介入するものであり、創造のための諸条件の一つである。おそらく、芸術家が、数学的あるいは幾何学的フォルムの表現 (representer) に忠実である場合だけは別として、抽象的であるのはオブジェの表わしている思想でさえなく、たんに思想の形成、あるいは芸術作品を誕生させる創造の期間が抽象的であるに過ぎない……」(“art abstrait” p. 6) といひ、「抽象という現象は芸術の創造過程のうちにある」「人間精神の恒常性に属するものである」とも言っているのは興味深い。「であるから、生命的な形態から離れるに従って抽象的となるとは言えない。抽象はもとより生命の拒絶ではない。抽象とは、単なる表現^{レプレゼンテーション}、という形でオブジェに描かれるのでは死物となってしまう。外的事実を除き去って、一方ではオブジェの生命を、他方では内部の投影であるオブジェ自身の生命を描き出すものである」と主張している事實は、土偶に対する私の考え方を一歩前進させる根拠となる。たしかに土偶は私が抽象的であると特色付けたものは全く新しいオブジェとしてなのである。それは自然主義的な作品をしばらく別として、人間の身体的な象徴を残しているとは言っても、あのハート形の大きな顔をした像のように(山梨県出土)殆んど人間的なものを感じしめない。或る時は極度に矮小化し、

或る部分は逆に極度に誇張もしている、しかも否定することの出来ない異常なスピリットをあらわして、表現的意欲にあふれている。現象的な感性的なものを極度に圧縮して、殆んど幾何学的形体に近いまでに変形してしまっている。であるから、人間そのもの、女性の身体そのものを意味するのではなくて、絶対的な超越若しくは魔術的な生命に充ちあふれている。縄文人は確かに、土偶によって現実の人間とは全く別のもの超越的な絶対的なものを意味させたのだと思う。始め、女性の性の創造的神秘に解き得ない謎を覚え、それに神秘的な生命を感じたにちがいない。縄文人は、人間的な有限の肉体性を超えた恒常不変なものを求め、更にそれを神格化して、超越的に異常な生命力を創造するものとして考える外なかったのだと思う。それは、自然的なギリシャの神々や仏教の如来や菩薩のような人間的に親近な神像としてではなく、歴史的時代の人間の想像の及ばない神秘的で魔術的な力としての神格を形象化したものに外ならないであろう。それ故に、それは縄文人にとっては否定することの出来ない神秘的な魔力、生命創造の根源的な活性であったのではないだろうか。であるからこそ、土偶に見出される抽象とは、宗教的に超越化することであり、現実世界にモデルを求めることの出来ない絶対的なもの實在化なのである。

以上でこの研究を終えたいと思うが、尚お縄文土器時代の植物製の敷物にあらわされた雷文や菱形文等の意味に就いて補足しておかねばならない。これらは国境を超え、民族を超え、地続きでない国々の間にも共通してあらわれる抽象的、普遍的な文様であるとの示唆を与えれば充分であろう。少なくとも凡ゆる土器の製作に先立って、先史時代にも原始時代にも共通して使用されたものであることは多くを言う必要はない。渦巻文こそは、正に抽象的ではあるが、それは動的な永遠のリズムと、同時に極度に静的な秩序とを兼ね合せたものである。永遠の運動と不動の調和との結びつきである。

(了)

(一九六六年一月五日於ミシガン)

附記、この論考はかつて、数年前、京都哲学会において行なった講演の後半である。その前半はかつて、雑誌「美学」に掲載した。したがってこの一文は旧い約束を果す意味がある。唯、日本を遠く離れて読みあらためて、永らく篋底のほこりにまみれていたこの旧稿を充分に校訂することの出来ないのをお詫びしたい。

(1) 尚、追記しておきたい事は、土偶の発見の状況については、それが意識的に破壊された状態で見出される、という事実である。即ち、完全な形で発見されないという事実は、土偶を作った動機が何ものか、魔除けの意味で、おそらく人間に代って魔術化される偶像としてつくられたのではないかと推測させる。悪魔払い或は物忌、禁忌等の対象とされる意味が托されていたのかも知れない。しかし、いずれにしても、土像の彫刻的、芸術的意味の解釈は、以上に考察したように（或は真の造像の意味からはずれているかも知れないが）造形美術一般の立場から、考えられないであろうか。

(2) 東洋における抽象芸術の最も典型的なものの一つとして私は「書」を考えている。それはここで取上げる問題ではなかったで、ふれ得なかったが、書の中国における発生の始めは、Pictograph と Ideograph の二つの面から発生し、それが次第に統合されて行ったものであるが結局、書の美は典型的に抽象的であり、且つ線の芸術であると思う。そして、常に或る意味——観念的な意味——を志向していなければならず、どのように草々と崩されようと、意味の伝達性を無視しては書は成立しない。又どのように草々と書かれようと、それが意味の伝達の為めに必ず読むことが出来る、と同時に、観賞的に美的でなければならぬ。即ち、本来抽象芸術である筈のものは、個性的な独自性をこの上なく發揮出来るものではあるが、敢えて故意に変形するのは邪道であり、文字本来の具有する形からそれることも出来ない。それを守らない書は、書とは言えないであろう。であるから絵が書をまねるのも、抽象とは言えず、又逆に書が絵画ぶるのも滑稽の到りであると思う。敢えて追記する。

（筆者 京都大学文学部〔美術史〕教授）

moralities, ideologies and the world-religions altogether.

My second point concerns our possibility of being members of a community wherein the relativist worlds are to have been vanquished by selves' unconditional surrender to the Sole Good (which must be mediated by the Personal Truth). —It is suggested that the so-called *peaceful*, not military, uses of nuclear energies should first and immediately be abolished.

The rest of this paper examines the meaning of 'the self', in proper correlation with 'the other(s)' or with 'the world(s)'.

Das Problem von Immanenz-Transzendenz im Kunstschaffen

von Tsutomu Ijima

Wenn man die künstlerische Geistesströmung der verschiedenen Zeiten und Völker beobachtet, so entdeckt man, daß das Wollen des Kunstschaffens sich nach etwas Transzendente[m] richtet. Also muß der Charakter des ästhetischen Verhaltens, das Problem des Kunstschaffens deutlich genug zu erklären, nicht bloß bei der Stellungnahme des immanenten Erlebnisses durch *aisthēsis* bleiben, sondern auch den Weg nach der Transzendenz enthalten.

Die Vermittlung zwischen Immanenz und Transzendenz im Kunstschaffen ist so zu verstehen, wie sie auf die Funktion der ästhetischen Idee als die konstitutive Norm (oder Regel) des Schaffens zurückzuführen ist.

Und das Problem der daraufhinzuwendenden Transzendenz, glaube ich, leitet sich von diesem als von dem Menschenleben, welches in der "Vorstellbarkeit" als dem Grundprinzip der Schönheit und der Kunst bewußt ist, getragenen ab.

Concrete and Abstract in Primitive Arts

—Case of Jomon Pottery and Dogū or Clay Figures—

by Shigeyasu Hasumi

Since paleolithic art has not yet been found in Japan, the history of Japanese primitive art has its beginnings in the neolithic Jomon period which dates back to 10,000 B. C. The primitive figures or Dogū symbolize

the mother-goddess, which are comparable to those excavated in other parts of the world.

Dogū as primitive clay sculpture is usually expressed in a very grotesque and cubistic style. Although the primary meaning of Dogū is the transcendental religious deity, it often bears a naive loveliness and somewhat concrete naturalistic appearance; namely the style of Dogū is both abstract and concrete even if it shows regional variations.

There is a clear indication of the abstract style mainly as a result of the primitive technique. On the other hand, the extremely naive naturalistic style of Dogū can best be represented by the expression of the pregnant figure and the erotic feminine nude. There are two distinct aspects of the primitive abstract, one the means to express religious transcendence and the other, the lack of technique.

The style in primitive sculpture, especially in the case of Dogū, is akin to abstract, but this pseudo abstract style is sometimes due to its primitive technique. The primitiveness in archaic art so often akin to abstract, but it is not said that there is no will to model the sculpture as concrete and naturalistic, even though it is too naive. Clearly, there was the will to express the object realistically, but primitive people did not have enough excellent techniques to express the object naturalistically, because they lacked the knowledge and ability to recognize a natural object as it really was. For instance, the primitive cavepaintings of the Altamira Bison and the human figures in Africa are expressed in a vitalistic and naturalistic style, but if we compare them with the classics of Greece or the Far East, they are still primitive.

Thus, as a conclusion, the abstract style in art does not always mean that it is primitive nor the concrete style depict the naturalism of classic art. Therefore, the style of primitive archaic art must be treated as a primitive entity.

Majority Rule as a Social Fact

by Yoshisuke Ikeda

The present paper aims at clarifying the sociological meaning of the majority rule which has been studied by G. Simmel, H. Kelsen and R. M.