

フゴッペ洞窟・岩面刻画の総合的研究

(課題番号 10410017)

平成10年度～平成13年度科学研究費補助金(基盤研究(B)(1))研究成果報告書

平成14年3月

研究代表者 小川 勝

(鳴門教育大学学校教育学部 助教授)

はしがき

小川 勝

北海道余市町にあるフゴッペ洞窟に制作されている岩面刻画は、隣接する小樽市の手宮洞窟・岩面刻画とならんで、我が国でもまれな本格的先史美術遺跡である。1950年に偶然に発見され、その後数年間にわたって考古学的調査が行われた。1970年には正式な報告書も刊行されているが、岩面刻画それ自体に関しては、必ずしも十分な調査研究が行われているとはいえない状況であった。(注1)

研究代表者の小川は、平成7年度から9年度にかけて科学研究費補助金(基盤研究(C)(2))を得て、「フゴッペ洞窟・岩面刻画の美術史的研究」という個人研究を行い、北海道開拓記念館所蔵の「石齋型」の調査研究や作品の画像形態決定などの調査研究に従事したが、作品の制作年代の決定など、フゴッペ洞窟・岩面刻画の理解につながる知見を得ることは、残念ながらできなかつた。(注2)そこで、平成10年度からは学際的な分野による研究分担者を得て計5名による共同研究「フゴッペ洞窟・岩面刻画の総合的研究」を行い、更に多くの研究協力者の参画も仰いで、鋭意調査研究に従事してきた。

本書はその調査研究の成果をまとめようとするものであり、多くの研究分担者および研究協力者の寄稿を得て、それに研究代表者の小川の論考を加え、さらに別冊「資料集」、フゴッペ洞窟・岩面刻画の新たな図面を提出するものである。もちろん、まだまだ調査研究は完結しているわけではなく、提出される議論や図面は暫定的なものにすぎないともいえ、今後の各方面からの指摘や批判を受けるべく、刊行されるという性格のものであるということは、ここで明らかにしておきたい。

なお、本研究は、以下の研究体制のもと遂行された。

研究組織

研究代表者: 小川勝 (美術史学・鳴門教育大学学校教育学部助教授)

研究分担者: 木村重信 (美術史学・大阪大学文学部名誉教授・兵庫県立近代美術館館長)

平川善祥 (考古学・北海道開拓記念館専門学芸員)

右代啓視 (考古学・北海道開拓記念館学芸員)

下川浩一 (地質学・産業技術総合研究所活断層研究センター主任研究員)

研究協力者: 菊池徹夫 (考古学・早稲田大学文学部教授) 平成12年

丑野毅 (考古学・東京大学総合博物館助手) 平成11年

佐々木史郎 (民族学・国立民族学博物館助教授) 平成12年

小林幸雄 (美術材料学・北海道開拓記念館学芸員) 平成11年

乾芳宏 (考古学・余市水産博物館文化財係長) 平成10年～平成13年

浅野敏昭 (歴史学・余市水産博物館学芸員) 平成10年～平成13年

石川直章 (考古学・小樽市立博物館学芸員) 平成11年

Thomas HYED (Philosophy of Nature・University of Victoria, CANADA) 2001

研究経費：

平成 10 年度 3,400 千円
平成 11 年度 1,800 千円
平成 12 年度 2,000 千円
平成 13 年度 1,400 千円

計 8,600 千円

また、以下の各年度にわたって、以下の主な事業を実施した。(参加者等の敬称は略)

平成 10 年度

8 月 第 1 回研究会 (余市町) 参加者：小川、木村、平川、右代、下川、乾、浅野

11 月 第 2 回研究会 (豊中市) 参加者：小川、木村、平川、右代、下川、

平成 11 年度

10 月 第 3 回研究会 (余市町)・「フゴッペ洞窟セミナー」として余市町教育委員会と共催、一般公開した。特別講演：木村、研究報告：浅野、下川、乾、石川、丑野、小林、司会：右代、平川、小川

12 月 フゴッペ洞窟前 5 カ所をボーリング調査・パブリックコンサルタント株式会社に委託

平成 12 年度

7 月 オーストラリア岩面画学会 (アリス・スプリングス) においてフゴッペ洞窟・岩面刻画関係 2 件の研究発表：小川

2 月 第 4 回研究会 (吹田市及び鳴門市) 参加者：小川、木村、平川、右代、下川、菊池、佐々木、乾、浅野

平成 13 年度

3 月 成果報告書の刊行

なお、この科研に関わる研究発表等は、「序文」に記載した「本書の構成」における各章の説明を参照されたい。

目次

序文	小川 勝	5
第1部 総合的研究		
第1章 フゴッペ岩面画と世界の岩面画	木村重信	13
第2章 呼称と技法	小川 勝	16
第3章 フゴッペ洞窟及び手宮洞窟研究史の概要について	浅野敏昭	20
第4章 フゴッペ洞窟の成立過程	下川浩一	27
第5章 考古学的概観	乾 芳宏	33
第6章 フゴッペ洞窟の成因とその考古学的復元	右代啓視	37
第7章 北東アジアの岩面刻画	小川 勝	43
第2部 美術史的研究		
第1章 石膏型と刻画のある石片	小川 勝	55
第2章 画像決定と図面作成	小川 勝	64
第3章 年代決定論	小川 勝	72
第3部 各論的研究		
第1章 岩面刻画の製作技法に関わる微細分析	丑野 毅	85
第2章 北海道先史時代の赤色顔料： フゴッペ洞窟・岩面刻画に用いられた顔料に関連して	小林幸雄	91
第3章 手宮洞窟からみたフゴッペ洞窟：研究史における意義	石川直章	94
第4章 フゴッペ・手宮の岩面刻画の意味するもの： シベリア沿海州スクパイとの比較から	菊池徹夫	102
第5章 岩面画にふさわしい提示：フゴッペ洞窟の場合	T・ハイド	104
結びにかえて：制作動機と内容解釈	小川 勝	107
あとがき	小川 勝	111

序文

小川 勝

先史美術としてのフゴッペ洞窟・岩面刻画

フゴッペ洞窟は我が国ではまれな先史美術の遺跡である。先史美術とは、文字を記録手段として用いていない人々が制作した造形作品の総称であり、フランス・ラスコーなどの洞窟壁画が有名である。先史美術の中でも、重要なのは「岩面画」と呼ばれるジャンルであり、洞窟壁画もこれに含まれる。岩面画とは、凹凸や亀裂に富んだ岩の表面に彩色したり線刻したりしてかたちを残すものであり、制作前にも、制作後にも、自然の岩の表面を平面に整えたりしないのが特徴である。これは、たとえば、わが国の高松塚に代表される「古墳壁画」が人工的に構築された場所に制作されるのとは大いに異なっており、何より、自然条件をそのままにして、人間がその意図するかたちを作り上げたものなのである。

岩面画には、洞窟壁画の他にも、岩陰内部の岩面や露天の岩塊の表面などに制作されているものがあり、それらは世界中で発見されている。しかし、わが国には、フゴッペ洞窟と小樽市の手宮洞窟以外には、断片的な発見の報告しかなく、これまで、岩面画の存在が十分に認識されてきているとは言い難いところがあった。19世紀中葉に発見された手宮洞窟・岩面刻画は長らく「古代文字」の名のもと、誤った理解にさらされてきており、1950年に偶然に発見されたフゴッペ洞窟・岩面刻画により、「美術作品」であることは認められたものの、それを先史文化の中でどのように位置づけるべきかについては、まだまだ共通する見解は見いだせてこなかったようである。

フゴッペ洞窟に関しては、その発見以来、数年にわたって考古学的発掘が行われ、その成果は1970年に発行された報告書に記載されている。(注3)しかし、岩面刻画については、若干の考察がなされているだけで、報告書に添付された作品の描き起こし図面もナンバリングがされておらず、不十分なものに終わっている。1983年の峰山巖と掛川源一郎による『謎の刻画 フゴッペ洞窟』は、フゴッペ洞窟・岩面刻画の美術的側面に焦点を当てた労作であり、掛川の陰影に富んだ写真と共に、フゴッペ洞窟・岩面刻画の魅力の一端を伝え、再評価の機運をもたらしたといえるだろう。ただし、議論のもとになるデータは1970年の報告書に依拠しており、一定の限界は認めざるをえない。(注4)

調査研究の経緯

研究代表者である小川のフゴッペ洞窟との関わりは1988年までさかのぼる。その年の夏に、オーストラリアで開催された第1回国際先史岩面画学会において、ヨーロッパで調査したことを発表することになっていたが、その際、主催者から日本の事例も報告してほしいとの依頼があり、6月に北海道に来て、当時北海道開拓記念館におられた野村崇氏の指導のもと、フゴッペ洞窟・岩面刻画をはじめて見る事ができた。そのとき、刻まれた作品のシャープなかたちに強い印象を受けたことを今でもありありと覚えている。そして、オーストラリアの学会で発表したが、国際的な場ではじめて紹介されたフゴッペの作

品に対しては、幸いにも好意的な反応が得られたようである。その際に発表した内容は、1992年に刊行された学会の報告書に掲載されている。(注5)

一方、その英語版の発行に先立ちに『鳴門教育大学学校教育学会誌』に私自身が翻訳したものを「フゴッペ洞窟の岩面刻画」というタイトルで掲載した。(注6) これは、まだ一度見ただけで、峰山巖をはじめとする北海道の諸氏の報告を基に当時考えていたことを書いたもので些か不十分なものだった。また、小樽の手宮洞窟の作品に関してはほとんど消えて見えないなど、誤解を生じるような表現で書いており、関係者の皆様にご迷惑をおかけしたことを、この場で改めてお詫びしておきたい。

その後、なかなか機会を得なかったが、1995年に文部省科学研究費を得て、「フゴッペ洞窟岩面刻画の美術史的研究」というタイトルで3年間個人研究として、ようやく集中的にフゴッペ洞窟を調査することができるようになった。この3年間の個人研究の際には、北海道の諸氏のご協力を得て、主に北海道開拓記念館に所蔵されている石膏型を調査し、またフゴッペ洞窟では制作されている作品の詳細を検討して、実際に作者がどのようなかたちを意図して壁面を刻んだのかということの研究した。そのうち石膏型に関しては、野村崇氏の還暦記念論集に書いている。(注7) 2000年の7月、オーストラリアの第4回先史岩面画国際学会で発表した時には、石膏型に関する論文を私自身が英訳して報告した論文もある。(注8) もう一つ、余市水産博物館の研究報告の第1号に「フゴッペ洞窟の岩面刻画：美術史的研究の可能性」を書いた。(注9) これは、調査方法や理念などを抽象的に述べたもので、実際の調査の成果というものはここではまだ発表できていない。作者が意図した本当のかたちを、調査研究者が判断してすでに発表しているべきだが、困難を伴い進捗しない。その書きおこし「図面」と「カタログ」は、本書の別冊「資料集」として、ようやく公表できることになった。

わが国の、しかも北海道の余市町と小樽市においてのみ現時点で確認されている岩面刻画を、より広い視野から北東アジアの先史岩面画全体の中に位置づけるために、この数年韓国、ロシア・中国など限られた場所ではあるが、遺跡を見学に行っている。その中の朝鮮半島の事例を紹介したものを2000年の春に『民族藝術』という学会誌に発表した。(注10)

1997年に3年間の個人研究を終え、翌年の1998年からは、5人による共同研究で、文部省科学研究費を得た。メンバーは私、小川を代表に、わが国の先史美術研究の権威である木村重信先生、北海道開拓記念館の主に考古学を担当している平川氏と右代氏、そして洞窟の成因などを調べるために、独立法人産業技術総合研究所活断層研究センターの地質学の下川氏、この5名と余市水産博物館学芸員の乾氏、浅野氏など多くの研究協力者との共同研究で「フゴッペ洞窟岩面刻画の総合的研究」というタイトルにより、2001年度まで4年間の共同研究を行った。さらに、小川、他のメンバーは、北海道開拓記念館が中心となっている地域連携推進科研のメンバーにも加わり、2000の9月と2001年の10月にはロシア・シベリアのハバロフスク州に現地調査を行うことができた。

以上、研究代表者である小川の調査研究の経緯を中心に述べてきたが、初見以来15年近くになり、集中的に調べてからも7年過ぎた現在でも、個人研究だけでは限界がある。そこで、他分野の研究者を迎えて共同研究を行ったわけだが、本書はその成果を報告するものである。以下、掲載順に、各項目の概要を述べてゆくことにしたい。

本書の構成

本書は3部構成とした。第1部は「総合的研究」と題し、今回の共同研究による科研のメンバーを中心に寄稿していただいた。この科研を始める当初、目標として掲げた調査研究成果の一端が、ここに集約されている。第2部は「美術史的研究」というタイトルで、研究代表者の小川が、個人研究としておこなっていた調査研究の成果をまとめている。第3部は、共同研究を遂行する過程で、部分的に参加いただいた研究協力者にご寄稿いただいた部分で「各論的研究」とした。

第1部第1章「フゴッペ岩面画と世界の岩面画」は、木村重信先生に新たに書きおこなしていただいた。フゴッペ洞窟・岩面刻画が北東アジアのわが国、しかも北海道東部に位置するのは事実だが、岩面刻画をはじめとする先史美術は世界中のほとんどの時代に分布しており、広く世界というコンテキストの中でフゴッペもとらえていかなければならないということ、豊かな事例紹介を含めて、論じていただいた。

第2章「呼称と技法」は、小川が平成2000年年11月に開催された地域推進連携科研「フゴッペ洞窟・岩面刻画と文化交流のフィールドステーション作りの基礎研究」が主催した「フゴッペ洞窟シンポジウム」において報告した「フゴッペ岩面刻画の位置づけ」の前半部分を改稿したものである。共同研究を進めるにあたっては対象を統一した視点でとらえる必要があるが、美術史的な観点から、用いられている技法の分類も考慮して「岩面刻画」という名称が、世界的スタンダードの用語法においても、適当であることを指摘した。

第3章「フゴッペ洞窟及び手宮洞窟研究史の概要について」は、浅野敏昭氏に新稿をいただいた。研究史はあらゆる調査研究の前提であり、フゴッペ洞窟の管理者として、きめ細かく客観的な記述をしていただいた。先史美術という研究対象は、ともすれば、制作年代など基礎的事実を軽視した恣意的な議論が提出されがちだが、研究史を省みることで、現在と今後の調査研究の在り方を深く考えてゆくことができるだろう。

第4章「フゴッペ洞窟の成立過程」は下川浩一氏が本科研主催の1999年10月開催「第3会研究会」（以下「フゴッペ洞窟セミナー」とする）において発表し、2001年3月発行の『余市水産博物館研究報告第4号（フゴッペ洞窟発見50周年記念報告集）』（以下『水産博物館報告特集』とする）に掲載された速記録を改稿していただいたものである。岩面刻画が制作されているまさにその場所であるフゴッペ洞窟が、どのようなプロセスを経て形成されるのかを、地質学の知見から、わかりやすく論じていただいたもので、この総合的共同研究に自然科学分野から参加いただいたことの意義が現れているといえるだろう。

第5章「考古学的概観」は乾芳宏氏が「フゴッペ洞窟セミナー」で発表された「フゴッペ洞窟・考古学調査の概要」（『水産博物館報告特集』に速記録掲載）と「フゴッペ洞窟シンポジウム」で報告された「フゴッペ洞窟の考古学的位置づけ」をふまえて、新たに、土器の図面なども含めて書いていただいたものである。フゴッペ洞窟の考古学的調査の責任者として、堅実な議論を展開していただいております、フゴッペ洞窟を利用した人々の輪郭が浮かび上がってくるようである。

第6章「フゴッペ洞窟の成因とその考古学的復元」は右代啓視氏による新稿である。

フゴッペ洞窟が形成されたプロセスや時期と、その頃の環境を復元し、更に考古学的な視点から岩面刻画の制作年代と制作道具を考察し、その上で、類例を北東アジアに求め、豊富な事例を紹介された、総合的な観点による論考となっている。なお、この章の図版は、事情により、別冊「資料集」に掲載する。

第7章「北東アジアの岩面刻画」は、小川が『民族藝術 VOL.16』(2000年3月発行)に寄稿した「北東アジアの先史岩面画：朝鮮半島東南部の事例を中心に」に加筆改稿したものであり、フゴッペ洞窟・岩面刻画を北東アジアのコンテキストの中に位置づけようとした試みである。挑戦半島部の盤龜臺などの事例を詳しく検討しているが、中国やロシア・シベリアの事例にも言及して、フゴッペや手宮の岩面刻画より数百年前に、北東アジア地域に広く岩面刻画を制作する伝統があったという仮説を提出している。

第2部第1章「石膏型と刻画のある石片」は小川が『北方の考古学：野村崇先生還暦記念論集』(1998年6月発行)に寄稿した「北海道開拓記念館蔵フゴッペ洞窟岩面刻画石膏型資料評価」に加筆改稿したもので、英訳したものは小川が2000年7月に開催された「オーストラリア岩面画学会第3回大会」(アリス・スプリング市)で発表している。小川は個人研究において、土谷昭重氏と協力して、石膏型の調査に従事し、また、そのほとんどが北海道開拓記念館に所蔵されている「刻画のある石片」も調べることができた。その結果は別冊「カタログ」に掲載しているが、その資料の諸問題をここで論じている。

第2章「画像決定と図面作成」は小川が『水産博物館報告』第1号(1998年3月発行)に寄稿した「フゴッペ洞窟の岩面刻画：美術史的研究の可能性」に部分的に基づきつつ、大幅に加筆改稿したものである。本書には別冊「資料集」に「図面」と「カタログ」を掲載しているが、それを作成するための基本的な考え方を述べたものであり、後の解釈的研究にも基礎となるべきものとして提出されている。

第3章「年代決定論」は、「フゴッペ洞窟シンポジウム」において小川が報告した「フゴッペ岩面刻画の位置づけ」の後半分に大幅に加筆したものであり、本研究の根幹をなすべきものと考えている。もちろん、大方の支持を得ていない仮説を大胆に展開しているわけだが、これに対する諸氏の批判から、今後建設的な議論が進められるよう望んでいる。なお、この中心となる部分を英訳して上記「オーストラリア岩面画学会第3回大会」において発表している。

第3部第1章「岩面刻画の製作技法に関わる微細分析」は、丑野毅氏が「フゴッペ洞窟セミナー」で発表された「フゴッペ洞窟・岩面刻画の製作技法」(速記録は『水産博物館報告特集』に掲載)を全面改稿していただいたものであり、考古学の新たな分析技術に基づき、これまでなかなか焦点のあてられなかった問題に果敢に挑んでいただいている。今後、このような科学的なアプローチがさらに進展し、これまで見過ごされがちだった問題にも新たな光があてられて、岩面刻画をはじめとする先史美術のより真実に近い姿があらわにされることだろう。

第2章「北海道先史時代の赤色顔料—フゴッペ洞窟・岩面刻画に用いられた顔料に関連して—」は小林幸雄氏がやはり「フゴッペ洞窟セミナー」で発表された「フゴッペ洞窟・岩面刻画に用いられた顔料」(速記録は『水産博物館報告特集』に掲載)を改稿していた

だいたものであり、フゴッペ洞窟・岩面刻画の5つ程度の作品に残存している赤色顔料に関する基本的な問題を指摘していただいている。

第3章「手宮洞窟からみたフゴッペ洞窟：研究史における意義」は石川直章氏が「フゴッペ洞窟セミナー」で発表された「手宮洞窟・岩面刻画の調査・研究について」（速記録は『水産博物館報告特集』に掲載）を全面改稿されたもので、フゴッペ洞窟とやらんで岩面刻画を有する手宮洞窟の調査担当者という立場から、研究史を中心に、新資料の紹介も含めて、まとめていただいた。フゴッペ洞窟・岩面刻画の調査研究にとっても、同じ制作者たちの手になるであろう手宮洞窟・岩面刻画が130年以上前に発見されて、さまざまな議論の対象になっていることを前提にしなければならず、今後は、ひとつの研究対象としてまとめて論じることが必要となるだろう。

第4章「フゴッペ・手宮の岩面刻画の意味するもの：シベリア沿海州スクパイとの比較から」は菊池徹夫氏から新たにご寄稿いただいたものであり、フゴッペと手宮の岩面刻画の系譜について、北東アジア先史時代に対する深い見識から、明確な見通しを述べられたものである。特に、2001年10月から11月にかけての上記地域連携推進科研によるロシア・ハバロフスク州現地調査で確認されたスクパイ遺跡の岩面彩画にも言及された、きわめてフレッシュな論考となっている。

第5章「岩面画にふさわしい提示：フゴッペ洞窟の場合」はカナダ人自然哲学者で先史岩面画研究でも世界的に活躍しているトーマス・ハイド氏が2001年9月にフゴッペ洞窟を訪問したことにより新たに寄稿していただいたものである。先史岩面画の保存は、作品がもともと自然に近い状態であるため困難を極めるが、近年の世界的傾向として、先史岩面画をできるだけ自然に近い状態に保ち続けることが最善ではないかという考え方がスタンダードになっており、この文章もそれを代表するものとなっている。フゴッペ洞窟は先行する手宮洞窟の例にならって、現時点で新覆い屋がデザインされている段階であり、数年後にはそれも完成することになっているが、ここではまた別の考え方が提出されていて、興味深いといえよう。

「結びにかえて：制作動機と内容解釈」は小川が新たに書きおこしたものであり、この総合的研究でもほとんど議論の対象にならなかった問題の、今後の展開に対する基本的な考え方を述べている。

「あとがき」では、「旧フゴッペ」と右代啓視氏と菊池徹夫氏が言及されている「スクパイ」を小川が簡単に紹介し、今後の正式な報告を期している。

なお、本書を利用する際の便宜を図って、「資料集」を別冊とした。これには、小川作成による「図面」と「カタログ」を中心に右代氏による図版、注記（注記箇所は本文中に通番で明記した）、参考文献表と索引が含まれている。本書の論考と別冊「資料集」を活用して、多くの開かれた議論がなされることを編著者として望んでいる。

また、年記その他の表記、更に注記法についても、各寄稿者の意向を尊重し敢えて統一していないことを、お断りしておく。

第1部

総合的研究

第1章 フゴッペ岩面画と世界の岩面画

木村重信

本研究に関し、私は非公開の研究会における発表のほかに、2回の公开发表をおこなった。ひとつは1998年10月16日の「世界の岩面画」、他は2000年11月18日の「フゴッペ刻画と世界の岩面画：盃状穴と人物像」であり、ともに余市町中央公民館でおこなった。

前者はフゴッペ刻画を考えるためのバックグラウンドを世界全域の岩面画を通じて明らかにしたものである。岩面画には時代、地域、民族の違いを越えて、類似した表現が多くあり、したがってそれらを比較研究することができる。フゴッペ刻画の解釈については、古代文字説を含めてさまざまな説があるが、その多くはきわめて主観的である。したがってそのような恣意的解釈を避けるために、比較研究は有効である。つまり、そのことによって、現代人の世界観や宗教観に頼る度合いをより小さくすることができる。

その際、大きな問題となるのは、これらの岩面画の制作者の生活様式である。古今東西をとわず、岩面画の制作者は牧畜民または狩猟・魚撈民であって、農耕民による岩面画は中国の一部などに例外的にしか存在しない。そしてその牧畜民には次の4つのタイプがある。(1) ツンドラのトナカイ牧畜民、(2) ステップの馬と羊の牧畜民、(3) 砂漠とオアシスにおけるラクダと山羊の牧畜民、(4) サヴァンナにおける牛の牧畜民。したがって、フゴッペ刻画の場合、3世紀にこの地に住んだ人たちがどのような生活を営んだのかが重要な問題となる。フゴッペ人は純然たる狩猟・魚撈民なのか、牧畜民ならどのような動物を飼育したのか、部分的にせよ農耕をおこなった形跡があるのか、など。フゴッペ刻画には魚を捕っている場面や舟に乗った人物があらわれるから、魚撈に関する指標はある。また、土器の破片が出土するが、付近の遺跡から農耕ないし牧畜に関する遺品が見出されていないのか。

後者の「フゴッペ刻画と世界の岩面画：盃状穴と人物像」は、フゴッペ刻画の大部分が盃状穴と人物像であって、植物の表現はなく、動物像もきわめて少ないことから、盃状穴と人物像について、旧石器時代中期から現代まで、世界全域の岩面画との関連を比較検討したものである。

盃状穴(cupule)はその断面が盃の形をしていることからこの名があるが、大きさは直径1~2cmから50cmくらいまでまちまちである。フゴッペでは、その中から土器が出土した直径50cm深さ17cmの盃状穴を除き、穴は比較的浅く小さくうがたれ、単独ないし複数で、または1~2列に並んでいる。

最古の盃状穴はフランスのLa Ferrassieにおける旧石器時代中期のもので、遺骸を覆う三角形の石灰石の裏面に一連の盃状穴が施されていた。旧石器時代後期になると、La Ferrassieのほか、Blanchard、Cellier、Lauferie-Haute(いずれもフランス)などに、新石器時代には西欧や北欧の全域にひろがり、特にスイスのCol du TrrentやZermattに多い。古代エジプトでは太陽ないし太陽神の象徴は、球体をはめこんだ大きな盃状穴であり、石碑にも多くの盃状穴がうがたれる(Tell El AmataのAkhenatonの石碑など)。同様の石碑はMalta島のTarxian神殿にもある。

アジアに眼を転じると、シベリア、中国北部、韓国にも盃状穴が刻まれた岩面画が多く散在し、Sumatra 島南部の Pasemah 高原には盃状穴を施した巨石がたくさんある。また南太平洋のパプア・ニューギニア、Marquesas 諸島、Easter 島などにもある。特に注目すべきはヴァヌアツの小島 Lelepa の Feles 洞窟の岩壁に、数百の小さな盃状穴が1~数列に整然と刻まれていることである。この遺跡は海に近く、制作時期はカーボン・テストで910年のデータがあるので、フゴッペと状況が酷似している。

さらに、中米 (Olmeca の巨石彫刻など) や南米 (ブラジルの Piaui 州や Mato Grosso 州の岩面画など) にも盃状穴が散見され、ボリビアの Chimane 族の古い遺跡には深い盃状穴を伴う女性器で覆われた丸石の集積があり、ここで現に祭儀がおこなわれている。

これらの盃状穴の意味については諸説がある。豊饒祈願にまつわるとか、星のある天体のイメージとか、特別な意味をもつ雨水を容れるものとか。しかし盃状穴の意味が旧石器時代から現代までつねに一定しているとは限らない。ただ、盃状穴のある大きな石塊が群れをなしている場合は、そこで祭儀がおこなわれたようである。

わが国でも古代から近世まで、各種の石に盃状穴が彫られたが、古い時代のものについては発火具説、石器製作具説、堅果類割具説があり、中世以降は石棺、鳥居、常夜灯、手洗石、石段など、社寺の石造物に多いので、宗教的な意味が指摘される。特に注目すべきは、加古川下流の飯盛山テラスにうがたれた盃状穴で、多数の穴が非常に深く丹念に彫られているので、宗教的意味をもつと考えられている。

フゴッペ刻画の人物像について、峰山巖は直立像と開脚立像に分け、さらに後者に属する仮装人物を有翼人と有角人に区分する。これらと類似する人物像は世界の岩面画に頻出する。

先史岩面画の場合、動物はその形態に、人物はその動作に関心が払われたので、人物像は開脚したポーズをとることが多い。例えば大サハラ地域 (Tassili n'Ajjer、Adrar des Iforas、Aïr、Tibesti、Ennedi など) に紀元前6000年頃から紀元後に至る膨大な岩面画が分布するが、ほとんどの人物像が狩猟、戦闘、舞踊に関連して脚を開いている。このことはスペインの Levant 地方、南部アフリカの Bushman、中部インドの tribals (部族民)、オーストラリアの Aborigines、南太平洋 (パプア・ニューギニア、ヴァヌアツ、仏領ポリネシア、Easter 島、Hawaii 諸島など)、南米 (ブラジルなど) でも同じである。それらを整理すると、(1) 写実的な様式の自然主義的人物、(2) 身体が帯状に長く引きのばされた帯状人物、(3) 上半身が細く、脚だけが非常に太い厚脚人物、(4) 胴も四肢も細い線に還元された線状人物、(5) 2つの三角形の頂点をつないだような砂時計型人物などになる。フゴッペ刻画には (4) の線状人物が圧倒的に多い。

仮装人物も世界全域で見出される。鳥に仮装した人物の典型は、Lascaux の鳥形人物、Easter 島の鳥人 (tangata manu) などである。また峰山のいう有角人は旧石器時代後期の Les Trois Frères、石器時代の Bushman や石期のブラジル Piaui 州などの岩面画に多様にあらわれる。

フゴッペ刻画に似た、仮面または冠をつけた人物像は新石器時代の Tassili n'Ajjer から、近代の中部インド部族民や西アフリカの Dogon 族まで、各地に見出される。そこで注目すべきは、先述のように農耕民は岩面画を描かないが、牧畜民は仮面をつくったり用いたりしないことである。しかし狩猟・魚撈民は両者を併用する。そうすると、岩面画に仮面

人物をあらわしたフゴッペ人は狩猟・魚撈民ということになる。(因みに、Dogon 族は農耕民であるが、仮面も岩面画もつくる。しかし仮面がある村には岩面画がなく、岩面画のある村には仮面がないので、両者は使い分けられている)。

フゴッペ岩面画には手に P 字形の物をもつ有角人が刻出されている。この種の持ち物の表現も Tassili n'Ajjer、中部インド部族民、Dogon 族などの岩面画にしばしばあらわれる。

岩面画には舞踊図も多い。特にフゴッペと同じように手をつないだダンサーの表現は、中部インド、ブラジルなど各地の岩面画に頻出する。ここで問題となるのが、峰山によって女性器が並んでいるとされる、縦長の凹みの連続である。他遺跡の類似する表現を勘案すると、これらは様式化された人物の列と考えられる。

なお、峰山はフゴッペ人物の手が 4 本指であることを重視するが、世界の岩面画では、古今東西をとらず、2~5 本とまちまちであり、指を 5 本全部あらわす方がむしろ例外である。しかし特定地域(パプア・ニューギニアなど)における切断された指の表現については、呪術的動機が指摘される。

狩猟、魚撈、舟と解釈されるフゴッペ岩面画と類似する表現も、世界各地にある。狩猟場面は中石器時代から現代まで至るところにあり、舟に乗る人物は特にスカンディナヴィア半島からシベリアにかけて多い。しかもその表現はフゴッペと同じ様式である。したがってフゴッペ岩面画は東北アジアとの関係が深い。

第2章 先史岩面刻画の呼称と制作技法

小川 勝

呼称

1995年に開催された「手宮洞窟シンポジウム：波瀾を越えた交流・手宮洞窟と北東アジア」においては、この報告書で「岩面刻画」と称している調査研究対象に関して、かなりの時間をさいて呼称を議論している。1997年に刊行されたその報告書からさまざまな呼称を抜き出すと以下の通りになる。(注11)

古代文字、古代文字様彫刻、彫刻文字、彫文、石文、石碑、古代彫刻、陰刻画、陰刻壁画、岩壁刻画、岩壁彫刻、洞窟彫刻、彫刻、古彫刻、洞窟画、岩刻絵文字（ペトログリフス）、刻画、彫刻せし記号、他

以上の日本語の他にも、英語では、*inscription*、*wall engraving*、などがあり、フランス語では、鳥居龍蔵の *inscription lapidaire* という用語もある。

それぞれの研究者がそれぞれの考えに基づいて調査研究対象をどのように呼ぼうが自由であるが、共通した基盤で考えるためにはある程度統一しておいた方がいいのではないだろうか。筆者は1988年にオーストラリアで発表したとき *Rock Engravings* という英語を用い、その訳語として「岩面刻画」を採用している。岩の面に刻んで平面的な表現を意図して刻むという手法で作品にしたものという意味である。地域連携推進研究のタイトルにも岩面刻画が採用されており、一つの統一されるべき呼称としてよいのではないかと筆者は考えている。

先史美術とは、文字を用いなかった人々が制作した造形作品の総称で、文字的性格も含んだ重要な役割を社会内で果たしていたと考えられると、筆者は定義している。この場合の“文字的性格も含んだ”というところは、それが文字だと言っているわけではない。やはり、文字と呼ぶには、体系的で文法的な統一した規則的なものが前提になる。絵文字という場合もあるが、この場合どこまでが文字かというのは非常に難しい問題である。もちろん、あらゆる美術的な作品にも文字的な内容も含まれているわけだが、ただ、それがあつ一つの言語を理解する人にとって約束事としてもすでに決められていて、誰もが同じ意味で理解できる背景を持った社会の中で統一的に作られたものとしてあれば、それは文字と呼んでいいだろう。先史美術の場合、現在我々が考えている、何か造形的なかたちで鮮やかな感覚的な対象というよりは、人間が社会生活を営むうえでお互いに何かを理解し合う内容も含めた非常に重要な役割を果たしていたといえるのではないか。それは、現在普通に考えている美術よりも社会内で大きな存在であったものとして先史美術というものを考えたいということであり、つまり、先史時代の美術を社会的に重要なものとして研究しているということになるだろう。

その先史美術のひとつのジャンルに岩面画（*Rock Art*、英）というのがあり、それは世界中のあらゆる地域においてあらゆる時代に制作されたものと考えられる。ただし、人類

がこれまで作り出してきた美術作品の中でも岩面画の重要性はまだまだ認識されているとはいえないところがある。最も古いものは、約3万年前に制作された洞窟壁画であると現在では考えられており、それ以来つい最近に至るまで人類が極めて長い間に作りだしてきたものとして岩面画は存在している。最近、アフリカで約7万年前にある種のかたちが制作されていたのではないかという報告も行われたが、その数値の信憑性はまだ確立されていないようである。(注12)

岩面画は我が国では一般に「岩絵」と訳されているが、これは英語の Rock art をそのまま訳したものであろう。ただし、もともと先史美術研究はフランスを中心に展開してきたということもあり、基本的な用語はフランス語で考える傾向がある。フランス語では岩面画は l'art rupestre であり、rupestre というのは「岩の面の」という意味がある。単に英語で Rock (岩) といっているのとは少し違い、英語の訳が不十分だともいえよう。それで本来使われている rupestre という言葉を重視して、筆者は岩面画という言葉を一貫して使っている。

岩面画の中には技法を考慮すれば、彩色した岩面彩画 (la peinture rupestre)、線を刻んだ岩面線刻画 (la gravure rupestre)、そして岩面刻画 (pétroglyphe) の3つに分類できるだろう。岩面刻画には、さらに細かく分類可能な技法があり、それについては以下に詳述したい。岩面画には、他にも、南アメリカのペルーにある有名なナスカに代表される地上絵 (géoglyphe) も含めることがある。それは、黒っぽく変色した表土を取り除いて、白い線などを表す技法が岩面画一般の技法と類似しているからである。なお、ひとつの遺跡に岩面彩画と岩面刻画が混在する場合、そのふたつの技法がどのように使い分けられているかという問題は、意味が異なるのか、あるいは制作者が違うからなのか、まだまだ確定的な議論がなされていないといえよう。

従来、筆者はフゴッペの作品を英語では Rock Engravings (la gravure rupestre、仏) と呼んできたが、近年になって世界的に Engraving というものを限定して捉える傾向が顕著になってきている。フゴッペ洞窟にあるような作品は現在、世界的なスタンダードによれば pétroglyphe と呼ぶのがよいようである。pétroglyphe というのは、pétro が「岩」、glyphe が「刻んだもの」という意味で、はっきりした意味のない中性的な言葉ではあろう。逆に、このようなニュートラルな表現の方が、フゴッペ洞窟や手宮洞窟の作品を指す場合にいいともいえよう。元々、70年の報告書には英語で Wall Engraving という言葉を使っている。作品をどのように呼ぶかという小さな問題でも、その時期の考え方の変化が認められる。フゴッペ洞窟・手宮洞窟は、我が国のものというよりも世界の文化遺産でもある以上は、例えば、「岩面刻画」という統一的な呼称で考える方が望ましいのではないだろうか。

刻画の技法

フゴッペ洞窟が世界の中でも非常にユニークな位置を占めるのは、非常にシャープな造形感覚により制作された、ほかのところではほとんど見ることでできない刻画があるためである。このようなシャープな感覚はアブレイジョン (abrasion 削磨法) と呼ばれる制作技法によると考えられる。従来、筆者は、カッティング (cutting 切削法) という用語を

使っていたが、最近の世界的スタンダードの用語法に従いアブレイジョンを採用するようになった。比較的柔らかい岩質の岩を石で削り取り、そして削った面を磨き上げるアブレイジョンという技法は、フゴッペ洞窟の柔らかい岩質にふさわしい表現技法であると評価できる。また、直線的な線の強さと磨き込まれたような面の滑らかさがアブレイジョンという技法に特徴的な表現であるといえよう。

次に、例えば、南壁に峰山巖が「哲学者」と呼んでいる作品があるが、そのようなくぼみの連続によりかたちを作り上げてゆく技法をペッキング (pecking 敲打法) と呼んでいる。ペッキングが施されるのは比較的硬い岩であり、切り刻めるような岩質ではないため、硬い岩面を石器で敲いて表面を剥離させ、剥離した部分を連続させるように繰り返し敲きつづけ、徐々に深みをもたせて、意図するかたちを形成していく技法である。ペッキングは北東アジアの岩面刻画においても極めて一般的な技法であり、世界的にも岩面刻画の場合は、ほぼペッキングが用いられているとあってよい。それは、硬い岩質にふさわしい技法だからであり、かつ、硬い岩面に作られるということは、それだけ刻画に耐久性が備わって長い間かたちを維持するということもあり、現在残っている岩面刻画の中ではペッキングによるものがほとんどであるといっても過言ではないだろう。アブレイジョンによる非常にシャープな作品も世界各地で作られたのかもしれないが、柔らかい岩面に作られたものである以上、あまり耐久性がなく、かなりのものが消えてしまっ、結果的にペッキングによる刻画が多く残るとも考えられるだろう。

フゴッペ洞窟・岩面刻画には、刻んだ面の内部に、非破壊検査によりベンガラと考えられている赤い顔料がペインティング (painting 彩色法) により充填されている作品も見いだされる。(注 13) 現時点では、5 作品程度が確認されているだけだが、制作当初はかなりの作品に赤い顔料が充填されていた可能性があるだろう。赤色顔料の意味を解明するのは難しいが、一般には、血の色との類推から、生命力に関わると考えられることが多い。いずれにせよ、現在の我々が見るのとは異なった状態で制作当初の作品があったことは確かであり、作者たちと同時代の人々も、現在見えるようなかたちで岩面刻画を受け止めていたわけではないということは十分に注意しておくべきだろう。

また、別の技法として、南壁の入り口に一番近いところで、非常に柔らかい岩質に硬めの道具で切るように線を刻みつけている技法をインサイジョン (incision 搔線法) と呼ぶこともできるだろう。アブレイジョンやペッキングのように、同じ場所で何度も繰り返し道具を用いるのではなく、一回のストロークだけで線を刻んで、かたちとする技法である。ペッキングのような瞬間的な打撃による方法と持続的に道具と壁面が接触し続けるアブレイジョンのような方法の二つに大別するなら、インサイジョンはアブレイジョンに類する技法であるといえる。同様に、南壁奥部に多く見られる「盃状穴」ともいわれる穴の部分は、基本的には尖った部分のある道具を柔らかい岩面に長時間接触させ続けながら回転させて穴をあけたものであり、この技法をドリリング (drilling 穿孔法) と呼んでいるが、これも広い意味ではアブレイジョンに類する技法であると言うべきだろう。

岩面画には他にも、例えば、スペイン・アルタミラ洞窟大天井画のビズンを表現した多色画と呼ばれる作品では、基本的には赤と黒による 2 色のペインティングが用いられているが、目の部分などには刻んだ線も若干認められている。顎のところにもわずかに細い線が刻まれているのが確認されている。この技法を、最近では狭い意味でのエングレイビ

ング (engraving 線刻法) と呼んでおり、それは石灰岩の少し変色した表面を石器によって擦り落とすことにより表面を掻き落として、内部のより白い岩を見せてそれを線として表す技法である。この多色画などは、最近では 14,500 年前の制作と考えられており、洞窟内部の非常に条件のよい環境にあったとはいえ、非常に長い年月の間に岩の表面自体が、線の内部も含めて変色して、刻線は現在では非常に見分け難くなっている。ただし、制作された当時は掻き落としの技法によって内部のより白い線がくっきりと浮かび上がっていたであろうというふうには考えられている。エングレイビングというのは元々版画の用語で銅版画などに非常に細い線を 1 回のストロークで刻んでいくものであり、本来の意味では非常に繊細な線だけをエングレイビングによると限定して呼んだ方がよいかもしれない。それで、フゴッペ洞窟・岩面刻画のシャープな作品のように繰り返しのストロークで制作されている場合は、エングレイビングとは呼ばずに、アブレイジョンによるペトログリフ (岩面刻画) と称した方がよいようである。

ここで紹介する最後の技法として、カーヴィング (carving 彫刻法) は、例えばフランス・キャブ＝ブラン岩陰の自然の起伏豊かな岩面をそのまま生かすような立体的な動物像を制作する技法である。一方、フゴッペ洞窟の作品は、基本的には平面的な形を作り出そうと意図して、そのためにアブレイジョンまたはペッキングという、自然の岩面の一部を取り除く技法を採用していると考えられる。平面的な場所の一部をある意味では立体的に変化させてかたちを作り上げているが、作者が意図していたかたちは平面的な、つまり絵画的ともいえるべき人物像などだろうと判断できる以上、技法的な観点からも、フゴッペ洞窟の作品は岩面刻画と呼ぶのがふさわしいといえる。

以上述べてきたとおり、岩面画において、呼称と技法は不可分の関係にあり、両方を総合的に考慮して、岩面刻画という呼称を採用しているといつてよい。では、フゴッペ洞窟に大別して、ペッキングとアブレイジョンという二つの技法が主に用いられ、さらにインサイジョン、ドリリングという異なった技法が認められることの意味をどのようにとらえればよいのだろうか。これは、フゴッペ洞窟・岩面刻画の制作年代を考える際にも重要な問題であり、詳細な議論はそちらに譲りたいと考えるが、手宮洞窟の硬い岩面にはペッキングしか見いだせないということも考慮しなければならないだろう。

また、別冊の「図面」では、フゴッペ洞窟・岩面刻画の現状を記録するという観点から、技法に関係なく、制作者が意図したであろうと考えられるかたちを黒く塗りつぶしたかたちで表しているが、技法の違いも明確にしている。いくつかの技法が混在していることに関しては、筆者は岩面の硬軟など質に対応した技術的な問題として限定的にとらえているが、これはもちろん今後より深く検討されるべき問題である。

第3章 フゴッペ洞窟及び手宮洞窟研究史の概要について

浅野敏昭

はじめに

フゴッペ洞窟は1950(昭和25)年に発見され、1951(昭和26)年からの2次にわたる発掘調査後、昭和1971(昭和46)年の第3次発掘調査を経て現在に至っている。一方、常に比較研究されてきた小樽市手宮洞窟は幕末の1866(慶応2)年に発見され、1898(平成元)年に発掘調査が行われ、現在に至っている。

この両洞窟遺跡を何よりも特徴づけるのは岩壁面に刻まれた多くの刻画であり、それらを存する洞窟遺跡は現時点では国内に2例が存在するのみで、フゴッペ洞窟発見後は、ほぼ同時期の遺跡ということもあり、両者をあわせた解釈、研究が多くなされてきた。

1927(昭和2)年にフゴッペ丸山に発見された刻画が「畚部古代文字」(以下、旧フゴッペ彫刻)と称されたことは、手宮洞窟の刻画に関して明治期から繰り広げられていた様々な研究および論争がフゴッペの解釈へも影響を及ぼした表れであり、逆にその後のフゴッペ洞窟の調査が手宮洞窟の偽刻説を否定する証左となるなど、両洞窟遺跡を同時に見据えた研究が多く続けられてきた。小稿ではフゴッペ洞窟の研究史について概要を述べたいと思うが、フゴッペ洞窟発見前に蓄積されてきた手宮洞窟の研究や記録などを踏まえつつ、以下に紹介したい。(文中敬称略)

手宮洞窟の発見と模写

手宮洞窟は1866(慶応2)年、石工の長兵衛により発見され、イギリス人ミルンはこれを1879(明治12)年に模写、翌年アジア協会誌上に報告を行った。その中でこの刻画の幾つかはヨーロッパに起源を持つルーン文字に似ていることを述べつつも、同時に階級を示す標章、男根崇拜、人または動物を表現したもの、あるいは偽刻と並列的に他の説も述べた。

ミルンの他、ドイツ人ショイベによる模写も行われ、ミルンが報告を行った1880(明治13)年には開拓使も官吏を派遣し、模写を行わせている。

手宮洞窟刻画の制作者と文字説

日本各地に残る遺跡や遺物の由来についての論争、いわゆるコロボックル論争は明治中期から始まり、アイヌ説対プレアイヌ説の論争の過程で、アイヌに残る小人の伝説がプレアイヌ説支持者に援用され、手宮洞窟の刻画もその俎上に乗ることとなる。

渡瀬荘三郎は1886(明治19)年、「札幌近郊ピット其他古跡ノ事」(『人類学会報告』1号)において手宮洞窟の「彫刻」は「土人の酋長」の墓標か戦争の記念の為に作成されたもので、壁面の中央にある大きな刻画を酋長と考え、アイヌではなくコロボックルの遺跡で

あろうと推測している。

1884（明治 17）年に大蔵省から刊行された『北海道志』に「石文」として紹介された手宮洞窟は同書中で「刻文」と表現され、その制作者について、或る者は「クルーニツク古代ノ文字」（ルーニク文字）とし、また或る者は「支那古代文字」としたと紹介し、最後の段では、この刻画は「コビト」が残したもので、その起源はアイヌに先立って北海道に暮らした「アスケモー」（エスキモー）か「アルウト」（アリュート）人種であろうと述べている。

1888（明治 21）年には坪井正五郎が手宮洞窟を実見し、1896（明治 29）年に「北海道手宮に発見せられたる古代彫刻」と題した報告を残している。坪井が実見した際には古い刻線の側や刻線の中に新しく加えられたかに見える痕跡があり、発見当時の刻画をありのままにして写したと評価した渡瀬の模写図を採用し、この「文」は恐らくは「石器時代人」の手によるものであり、根拠として同時代の土偶の形に似ていること、手宮の刻画は「頭無しの人形、すなわち多くの人の死んだ事」を表したもので、刻画が上下 2 段に分れて描かれているのは「位の高下」を示し、更に人骨が周辺から発見されたので、戦死者を会葬した場所と推測した。

日本人類学の基礎を築いた鳥居龍藏は、自身の大陸への調査行で得た知見をもとに 1913（大正 2）年、「北海道手宮の彫刻文字に就いて」（『歴史地理』22 巻 4 号）と題した報告を発表した。前年の実見をもとに手宮洞窟の彫刻は古代突厥文字に関係があるもので、8 世紀前後に靺鞨族によって描かれたものであるとした。1919（大正 8）年には仏文による論文も著し、刻画の分類と大陸の類例との比較を行った。

鳥居の影響を多分に受けた広島高等師範学校教授中目覚は、1918（大正 7）年、『尚古』に「我国に保存せられたる古代土耳其文字」と題した報告を掲載した。中目は「解説」にあたってルドルフ著「蒙古における古代土耳其文銘碑」を参考にしつつ、鳥居が横に読むとした文字列を「上下に長い明瞭な模様」が「縦に書いてあるとしか思えぬ」ので、刻画は同文字を「応用」したものであるとし、その理由の解明は他に委ね、縦読みの「解説」を試みた。

この「解説」は地元小樽市の新聞紙上で話題を呼び、中目から書簡を送られた小樽商高教授寺田貞次も解説に協力的な態度を示しつつ、新聞紙上に自説を展開した。

中目の説には批判が多かったが、古代文字の「解説」は地元には魅力的なものに写ったようで、その後 30 年を経過した 1948（昭和 23）年にも、地元で教職にあった朝枝文祐が『手宮之古代文字』を刊行、「支那古代文字」の「解説」作業を行った。

偽刻説をめぐって

手宮洞窟の刻画が偽刻である可能性はミルンにより指摘されていたが、1924（大正 13）年、後に札幌神社の宮司となる白野夏雲が手宮洞窟で地質調査を行った際、部下が偽刻をしたことを医師の関場不二彦に告白した。関場は札幌医師懇談会の席上で公表し、白野の証言は、1929（昭和 4）年の喜田貞吉による「北海道手宮洞窟内彫刻に就いて」（『東北文化研究』1 巻 6 号）や、1931（昭和 6）年の関場不二彦による「手宮土壁の所謂古代文字」において根拠として採用され、偽刻説が複数発表されることとなる。

1930(昭和5)年には金田一京助が「アイヌのイクトパの問題」と題した報告の中で、手宮洞窟とこの3年前に既に発見されていた旧フゴッペ彫刻に関して、それぞれ偽刻を行った者の名前を挙げて報告、手宮洞窟と旧フゴッペ彫刻の評価は危ういものとなった。

これに対して1936(昭和11)年に手宮洞窟を訪れた早稲田大学教授西村眞次が偽刻説を否定した。

地元で教職にあった五十嵐鉄は聞き取り調査を行い、白野氏が告白した偽刻を施した時期には「時代違い」があること、白野の部下が偽刻をしたとされる場所も「場所違い」であることを指摘し、明治初期に手宮洞窟を実際に見た者からの証言を記録した。

五十嵐は1937(昭和12)年には『史蹟手宮洞窟の新研究』を著し、丹念な反証を行い、関場に偽作説の非を認めさせ、五十嵐の手宮洞窟の偽刻説は覆ったかと思われたが、広く周知されるには至らなかった。

フゴッペ丸山

フゴッペ洞窟は北海道西部積丹半島の基部、余市町栄町(旧字名は畚部村)にある標高30m弱の独立丘の東面に開口する洞窟で、1951(昭和26)年に発掘調査が行われる前までは遺物を多量に含んだ土砂にほぼ埋没しており、付近の農家による客土によって洞窟上端の土砂が取り去られて開口した小さな穴が開いているだけであった。

その独立丘は丸山、アイヌ語では「小さなこぶ」という意味のポントコンボと呼ばれ、かつては背後の山並みと連続した舌状の突端部であったと思われるが、1904(明治37)年の鉄道敷設工事の際に切り通され、完全な独立丘となった。もっとも1879(明治12)年の地図「余市郡略図」を見れば、丸山は独立丘のごとく表現されており、背後の山並みと連続してはいても、その連なりは低いものであったものと思われる。

旧フゴッペ彫刻の発見

1927(昭和2)年10月、既に開通していた国鉄函館本線の保線工事による土砂除去の作業中、丸山南側岩壁に9点の刻画と「彫刻せる人面」が発見され、「畚部古代文字」と呼ばれた。刻画の点数については発見当初は10点との記録もある。

それらは1933(昭和8)年刊の『余市町郷土誌』によれば、岩壁に「十字を印」し、「手宮古代文字と同一系統」かどうかは不明であるが、手宮の刻画は「曲線形」であり、フゴッペのそれは「直線形なるも稍曲線なるもの三字を含」むものであると紹介されている。

1927(昭和2)年、小樽新聞紙上において「フゴッペの古代文字並にマスクについて」と題し小樽高商教授西田彰三による連載記事が掲載され、手宮洞窟の偽刻説を否定し、旧フゴッペ彫刻と手宮洞窟の刻画が同一民族の作ではないこと、手宮洞窟の刻画がより「優等なる民族」の作であること等を述べた。また旧フゴッペ彫刻の9点の刻画は文章ではなくアイヌの記号であって、姓名を後に伝えるものであるとした。

西田は後の1932(昭和7)年、道内の刻画について「北海道の古代文字」と題して整理を行なっている。

旧フゴッペ彫刻がアイヌの作とした西田に対し、意義を唱えたのが余市町出身の歌人遠

星北斗であった。違星は1927(昭和2)年の小樽新聞紙上に「疑うべきフゴッペの遺跡」と題し、刻線が新しく見えることから偽刻ではないかと疑いつつも以下の点を挙げ、制作者はアイヌではなくクルプンウングルではないかと推測した。

違星が聞き取りした余市アイヌの古老によれば、クルプンウングルの「クル」とは「水かぶり岩」のことで、すなわち「石の下にでもゐるような人」であり、フゴッペはかつて「鍋を持たない土人がゐて生物ばかり食べてゐた」のでその土地を余市アイヌがフーイベと呼んでいたこと、フゴッペに発見された「奇形文字」は記号のようなもので、アイヌの氏族を示すエカシシロシに似ていること、アイヌは無駄なものは製作せず、無意味に落書はしないことを挙げ、そこから導かれる推論は、フーイベに暮らしたクルプンウングルが持つエカシシロシに似た記号が刻まれたものではないかとした。

旧フゴッペ彫刻は、その後枕木状の柱と鉄網により簡易な保護措置が講じられたが、外気の影響を直接受ける環境下に長くあったため、発見から10数年が経過した1940(昭和15)年頃には鮮明さが失われていたとの証言が伝わる。

1968(昭和43)年に桐谷賢一、松下亘がその後発見されたフゴッペ洞窟の発掘調査が終わったフゴッペ丸山周辺の測量作業を行った際、わずかではあるが刻画が残っていたことを確認している(『フゴッペ洞窟』)。その後はいつの頃か土砂に埋没してしまった。

フゴッペ洞窟の発見と発掘調査

手宮洞窟及び旧フゴッペ彫刻の偽刻説は1950(昭和25)年のフゴッペ洞窟の発見により改めて否定される。

1950(昭和25)年の夏、当時札幌市内の中学生であった大塚誠之助が小樽市蘭島にキャンプに来ていた合間にこの丸山を訪れた。兄の以和雄氏から旧フゴッペ彫刻を見ることを勧められてのことであった。少年が「古代文字」を見た際、丸山中腹に高さ30cm程の小さな穴が開いているのを認め、付近で土器片を採集、兄にそのことを伝えた。兄は所属していた札幌南高等学校郷土研究部の活動として顧問であった島田善造の指導の下、同年8月から10月までの週末を利用して、洞窟入口の前庭部の発掘を行った。しかし高校生による発掘作業を進めることに不安を感じた島田は、北海道大学助教授の名取武光に相談し、翌年からフゴッペ洞窟調査団による発掘調査が開始された。

発掘調査は1951(昭和26)年と1953(昭和28)年の第1次及び第2次調査の2度にわたり、名取を調査責任者として実施された。洞窟は7m以上にも及ぶ遺物包含層を含みつつ埋没しており、そこから発見された続縄文時代の後北式土器や骨角器等は多量なものであった。土器資料は同時期の層位学的編年を大きく前進させ、残されていた貝層は同時期のものとしては前例がなく、これにより自然遺物の研究も可能となった。

フゴッペ洞窟は発見された土器資料等の遺物から続縄文時代の遺跡であることが判明、また洞窟奥部北側上方の刻画群が手宮洞窟のものと類似したものであることが名取により指摘され、手宮洞窟とフゴッペ洞窟が同時期のものであることが結論付けられた。

1951(昭和26)年には名取武光による「北海道フゴッペ洞窟の発見」と、護雅夫による「フゴッペ洞窟と大陸文化との関係」と題された報告が『民族学研究』上に行われ、初年度の調査経過が明らかにされた。名取は同報告においてフゴッペ刻画の作成時期を推定

し、刻画は「便化された記号」あるいは「文字」とし、手宮洞窟との類似性を述べた。護はフゴッペに刻画を残した文化を本州以外の地、すなわち松花江、黒龍江を経て西海岸に沿って南下したツングース＝モンゴル＝トルコ系のものか、或いはアリューシャンより南下したものと考えた。

同じく言語学者であった服部健は同書中の「フゴッペ洞窟の彫刻」において文字説を否定している。

この2次にわたった調査の報告書である『フゴッペ洞窟』は1970(昭和45)年にフゴッペ洞窟発掘調査団編として刊行され、同書中において刻画の形態や表現方法の分類、壁面各区域の刻画の配置、アイヌやオロッコの民俗例との比較を行っている。

名取らはフゴッペ洞窟の刻画は「原始絵画」であり、それらの文化の起源は北方ユーラシアに求められ、この「彫刻文化」は受容と数世紀の変容を遂げたものであるとした。フゴッペ洞窟は「聖地」であり、そこでは豊猟と多殖、多産を祈念したアニミズム的シャーマニズム的な宗教的行事が行われていたと推測した。

この発掘調査報告書の刊行に先立ち、大塚和義は1969(昭和44)年、「刻みつけられた船 フゴッペ洞穴における岩壁画の歴史的背景」『歴史研究』5で、フゴッペと手宮の両刻画は北方ユーラシアに広く分布する岩壁画と同系統であるとし、フゴッペに1点だけ存在する船を表したと思われる刻画と近似した表現がユーラシア大陸各地にあることを紹介し、フゴッペのそれはアムール川流域に分布するものと同系統であると述べた。

第1次フゴッペ洞窟保存調査事業と第3次発掘調査

発掘調査が終了した1953(昭和28)年にはフゴッペ洞窟は国指定史跡として保護され、1955(昭和30)年に木造の覆屋が完成した。しかし覆屋は外気が遮断される構造ではなく、また内部も見学者と岩壁を低い木柵で隔てるのみであったため、剥離と崩壊が進み、凍結や融解による環境変化、接触による破壊が危惧された。

1968(昭和43)年から第1次の保存事業が開始され、適切な環境制御を目指した基礎調査が行われ、1972(昭和47)年にカプセル方式による新保存施設が完成した。

新施設建設に先立ち、1971(昭和46)年から翌年まで、名取武光団長、峰山巖統括者による調査団が再び組織され、洞窟前庭部の発掘調査が実施された。

1972(昭和47)年に刊行された『フゴッペ洞窟発掘調査概報』では1971年時の発掘調査結果が報告された。そこには10数層に及ぶ灰層や新たなパターンを持つ刻画の刻まれた岩体、集中的に存在した焚火址、板状立石、鹿の肩甲骨の入った土器の発見が報告され、それらの遺構、遺物に名取等は「マジカル」なものを感じたと感想を述べている。同じ発掘区からは墓抗とそれに伴う直刀が発見された。

1983(昭和58)年、名取の説を継承した峰山巖により『謎の刻画 フゴッペ洞窟』が刊行された。同書中には1971年に掛川源一郎がほぼ半年の時を費やし、試行錯誤を繰り返しながら撮影した刻画の写真や、若くして亡くなった奥野義扶が最初の発掘調査に参加した際に撮影した発見直後の刻画や調査風景の写真が多く掲載された。

この峰山による解釈は、名取による刻画の形態分類や研究成果に基づき、さらに発展させたものであった。

峰山は同書の中で角や翼状の刻線が付された人物像をシャーマンと解釈し、世界各地の民俗例を挙げ、シベリア各地のシャーマニズムと関連づけた。

またフゴッペ洞窟は洞窟に刻画を描いた人々の呪術や儀礼の場であり、「内面的な世界を外的世界に連繋づける」ものと捉えた。また刻画を独立像だけでなく群像で解釈し、狩猟や畏などを表した構図と解釈した。

大島秀俊は1995（平成7）年、「フゴッペ洞窟および手宮洞窟壁画の一考察」『北海道考古学』第31輯において、刻画の壁面上における分布を群で捉え、それらの構成や刻画の水平方向及び間隔についての規則性や類似性に着目、統計的作業を行い解釈を試みた。

名取、峰山による形態分類や解釈は洞窟遺跡に暮らした人々の精神性にまで踏み込んだ研究であり、大島の研究に見る如く、名取以後、その延長線上に試みられた研究、解釈は現在に受け継がれている。

手宮洞窟保存修復事業

1986（昭和61）年より手宮洞窟の史跡保存修理事業が開始された。1989（平成元）年と翌年には新施設建設に先立つ発掘調査が実施され、その際発見された後北式土器がフゴッペ洞窟出土の土器の一部と年代が合致した。

幕末に発見された手宮洞窟は当時発見された遺物が散逸したため、1950（昭和25）年のフゴッペ洞窟発見時にも考古学的な検討までは踏み込まず、両洞窟刻画の形態の比較から偽刻説が解消されるに留まっていた。しかしこの発掘調査により考古学的見地からの検証が可能となり、両洞窟遺跡が縄文時代のものであることが追確認された。

1995（平成7）年、手宮洞窟の保存整備事業が終了し、新保存施設が完成したことを受けて、手宮洞窟シンポジウムが開催された。1997（平成9）年に刊行された同シンポジウムの記録集『手宮洞窟シンポジウム記録集 波濤を越えた交流—手宮洞窟と北東アジア—』には考古学、民族学、保存科学など総合的な見地から捉えた手宮及びフゴッペ洞窟についての講演や事例報告、活発に繰り広げられた討論の記録がある。

フゴッペ洞窟保存調査事業

1997（平成9）年からは、フゴッペ洞窟保存施設の老朽化他に伴う刻画の劣化が再び危惧される状況となり、第2次の保存調査事業が開始された。2001（平成13）年には史跡内のトレンチ調査も実施され、土砂に埋没しその存在が疑問視されていた旧フゴッペ彫刻の位置が確認されるなど、考古学的成果が得られた。現在、保存調査事業は着実な成果を上げつつ継続中である。

フゴッペ洞窟に関する文献、記録については、『フゴッペ洞窟』に刊行が予告されていた「フゴッペ彫刻実測図集」や第3次発掘調査の報告書が現在まで未刊行であり、各次の発掘調査時における記録図面や撮影された写真記録など、その存在が確認されていない基礎資料が少なからずある。それらが日の目を見れば更に多くの情報が得られ、より深まった研究、議論が可能となるであろう。

フゴッペには『フゴッペ洞窟』に付された 1/10 の実測図が存し、実際に刻画と比較するとその正確さを改めて感じると共に実測時の苦勞が偲ばれる。と同時にフゴッペの同実測図のみが解釈の唯一の基礎資料として採用されていることは、手宮洞窟刻画にミルン他の模写図が複数作成されていることと比較して、いささか心許ない現状と感じている。フゴッペ洞窟南壁の現在残されている貝層付近には実測図には見られない刻画も 10 数点確認できており、新たな実測図の作成も今後の課題となるであろう。

フゴッペ及び手宮の両洞窟遺跡を実見した研究者の文献、記録中には洞窟の崩壊や刻画自体の劣化への懸念が数多く見られた。フゴッペ洞窟の第1次保存調査や手宮洞窟の保存調査では、保存科学の分野における研究成果の多くの蓄積が見られたが、それについては各保存調査事業の報告書をご覧頂きたい。

以上、非常に雑駁であるがここまでフゴッペ洞窟の研究史を手宮洞窟のものと併せて振り返ってみた。両洞窟に関する全ての文献、記録を網羅し、それらを精読したものではないままに小稿を終えることは筆者の力量不足によるものであり、また舌足らずな表現で終始したことをご容赦願いたい。

第4章 フゴッペ洞窟の成立過程

下川 浩一

北海道南西部の地質

ここでは、北海道が日本列島の中で地質学的にどのような位置付けがされるのかということと、余市町周辺を含めた北海道南西部の地質について述べ、それからフゴッペ洞窟周辺の地質と洞窟の成立過程について考察を行う。

まず、地質学的に見てみると、日本列島は千島島弧から東北日本弧、西南日本弧、琉球弧、それから伊豆・小笠原弧という島々の列からなる島弧が集まって列島を形成しており、千島海溝、日本海溝、伊豆小笠原海溝、南海トラフ、琉球海溝などの海底の細長い窪みに向かって海洋プレートが日本列島を絶えず大陸側に押し続けているとされている。それで、長い間押ししてきた重い海洋プレートは日本列島の下に潜り込むようになり、押しされた側が上昇して山ができ、あるいは潜り込んだプレートからマグマが上昇して火山を作る、といった現象が積み重なって現在の日本列島が形成されたと考えられている。



図1 北海道の地質図

「コンピュータグラフィックス日本列島の地質」(工業技術院地質調査所監修、1996による)

図1は北海道の地質図である。北海道の東半分は、海溝に沿って潜り込む側の海洋プレートの上部地殻が剥ぎ取られて積み重なった構造をもっている。そこは、長い時間の経過を経て隆起して陸地化したものであり、一方、海洋プレートが潜り込んでいった先では、そこから水がどんどん絞り出されてマグマが作られ、そのマグマが上昇して、島弧の上に噴き出すといった現象も起きている。このように、現在の北海道はプレート境界付近で起こっている現象の積み重ねによって形成された。

一方、北海道南西部は、日本海が形成される時に、非常に活発な海底火山の活動によって噴出した堆積物が厚く分布しているといわれている。このような活動は、プレートの潜り込みではなくて、引っ張る力の作用によると考えられている。つまり、海洋プレートが潜り込んでゆくと、その先端が重くなって垂れ下がり、海側に引っばるような力が発生し、そのために潜り込まれている大陸プレートの一部が割れて、日本列島が大陸から分離したと考えられている。そのとき、大陸と日本列島との間の地殻は非常に薄く、発生したマグマが容易に上昇し、当時の海底に多量に噴出した。北海道南西部は、このような一連の出来事が関与して形成されたと考えられる。今から約1500万年前の出来事である。現在はほとんど見られないが、その当時は非常に海底火山の活動が活発で、そこではマグマがまわりの岩石とともに大量に海底から噴出したのであろう。また、そのときの大陸と日本列島の間にあった海が、後の日本海となったと考えられている。

地質学的に見れば、北海道南西部は東北日本の続きであるとみなされており、そこに東方から千島弧が衝突・合体してできたのが、現在の北海道である。そのときの衝突の痕跡が、日高地方に分布している変成岩として残されている。この岩石は、もともと非常に地下深いところで高温や高い圧力を受けて出来たものである。このような岩石が地表に顔を出していることから、千島弧の衝突時に地殻の下部がめくれあがるようにして地表に出たのではないかと考えられている。

このように、北海道の東と西では地質学的成因が全く違っているのが特徴である。また、余市町を含む北海道南西部は、かつて日本海の形成にもなって海底火山の噴出物が非常に厚く堆積したところで、フゴッペ洞窟の周辺にもそのような岩石が分布している。

フゴッペ洞窟付近の地質

図2は余市付近の地質図である。これを見ると、上述の海底火山の噴出物が、広く分布しているのがわかる。その中で少し古い時代のものが船取山のところに顔を出している。また、モイレ岬付近にも一部顔を出している。それらを覆って、海底火山の噴出物・溶岩・凝灰岩などが広く分布している。フゴッペ洞窟のあたりにも同時期の堆積物が見られる。後述するように、フゴッペ洞窟の成因にもそれを形成している岩石の性質が関係していると考えられ、洞窟の分布を調べる際に、地質学的条件が鍵になると思われる。

海底火山噴出物の特徴

海底火山活動(図3)とは、基本的には地下からマグマが上昇し噴出する現象である

が、

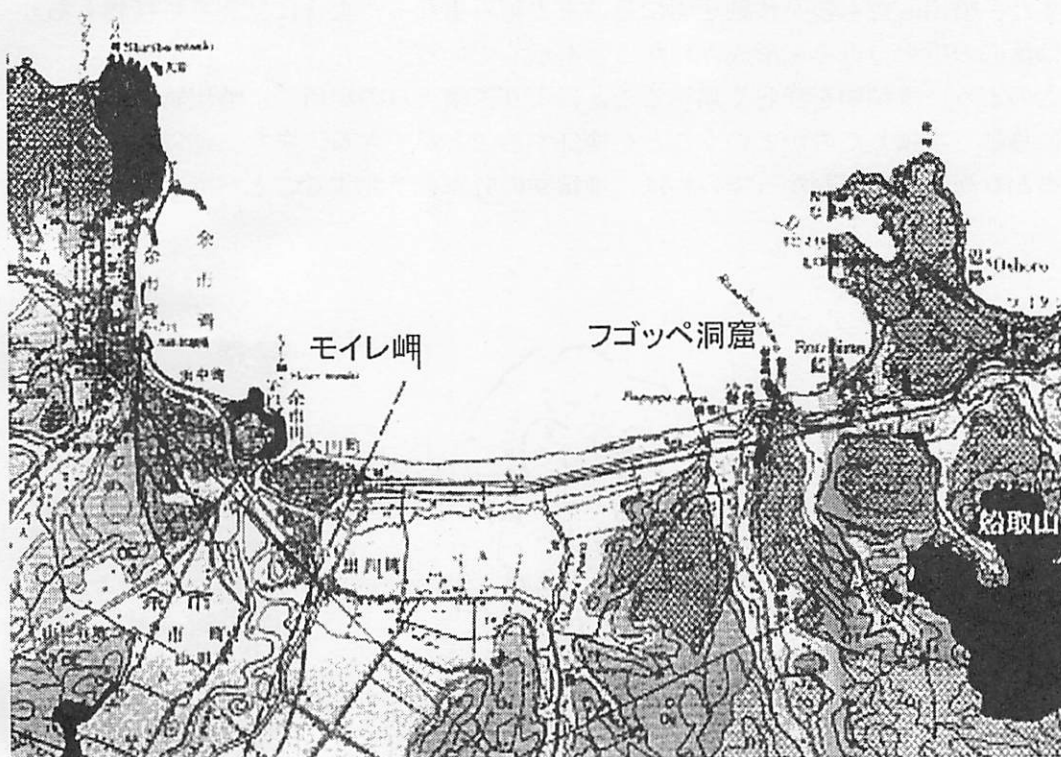


図2 フゴッペ洞窟周辺の地質図

5万分の1地質図幅「小樽西部」(北海道開発庁、1954)による

陸上であれば火山活動が起こって溶岩を出したり火山灰を出したりするところ、海底では、マグマが水によって急冷されるので、しばしば爆発的な噴火が発生する。特徴的なものとして、マグマが海底に広がってできる枕状溶岩が挙げられる。これは、溶岩がすぐに水と接触して殻を作るが、内部はまだ柔らかいので流動しつつその殻を破り、枕のような形状を呈するもので、海底に積み重なって堆積している。その際、水と接触してガスが発生し、それが爆発するようなことがあると、枕状溶岩が破砕され、その破片や非常に細かい火山灰が生成される。これらが固結したものを水中火砕岩、またはハイアロクラスタイトと呼び、枕の部分が残っていたり、バラバラになった破片だけが細粒の火山灰と混ざって固まったりしたものなど様々な形態を示す。これらは、マグマと水との反応でできた火山岩の一種といえる。噴出した岩片や火山灰が海流などによって海中を運ばれた後、いわゆる層状の構造をなして堆積し固結したものを、凝灰質砂岩や凝灰質泥岩と呼ぶ。

枕状溶岩の典型例が日高山脈南西部の三石町で見られる。その断面は丸い形を呈し、冷却する時のひび割れが中心から放射状に発達しており、外形が俵に似ていることから俵石とも呼ばれている。また、枕状溶岩は小樽市忍路やニュージーランドにも産する。水中火砕流として運ばれたものでは、溶岩の破片などが層状をなして並んでおり、近づいて見るとその中に境界線がいくつか認められ、それぞれの間で下の方が細かく、上方へ粗粒化しているのがわかる。これは、噴出物が一度に勢いよく流されてできたことを示しており、

陸上でいう土石流のようなものが海底で何回も起こったことがわかる。

また、噴出したものが移動せずにそのまま積み重なったように見える堆積物もあり、これは海底の噴火口近くで形成されたことを示している。

このように堆積物を詳しく調べることにより、噴火口の場所や、噴出物がそこからどのように移動し堆積したのかということを検証することができる。また、逆に噴火口の場所や大まかな海底地形がわかっているならば、堆積物の分布を予測することができる。

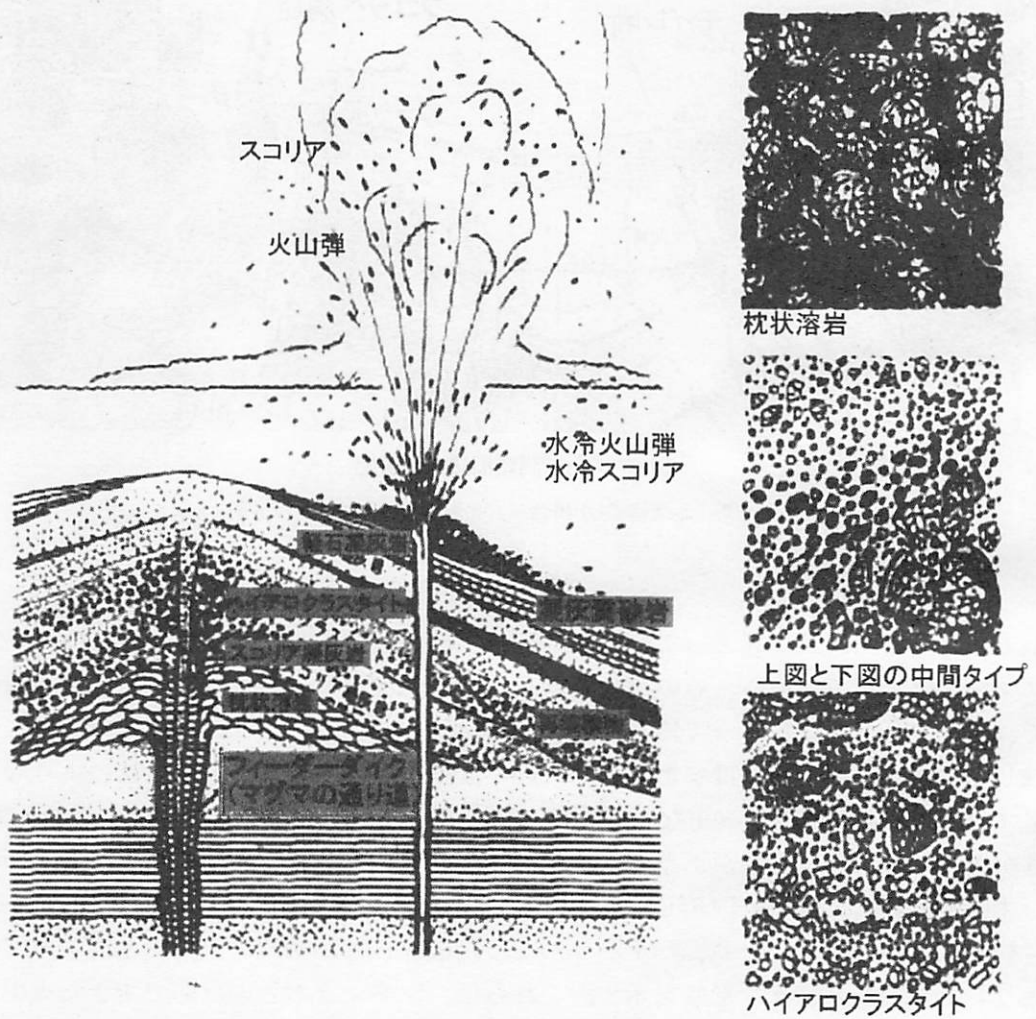


図3 海底火山噴火による地層の形成

『札幌の自然を歩く[第2版]』(地学団体研究会札幌市部編、1984による)

洞窟の成因

図4には洞窟の成因を大きく3つに分けて示した。(□)は枕状溶岩起源のもので、殻の

中の溶岩が殻を破って流出し、そこに空洞が残されてできたものである。このような洞窟

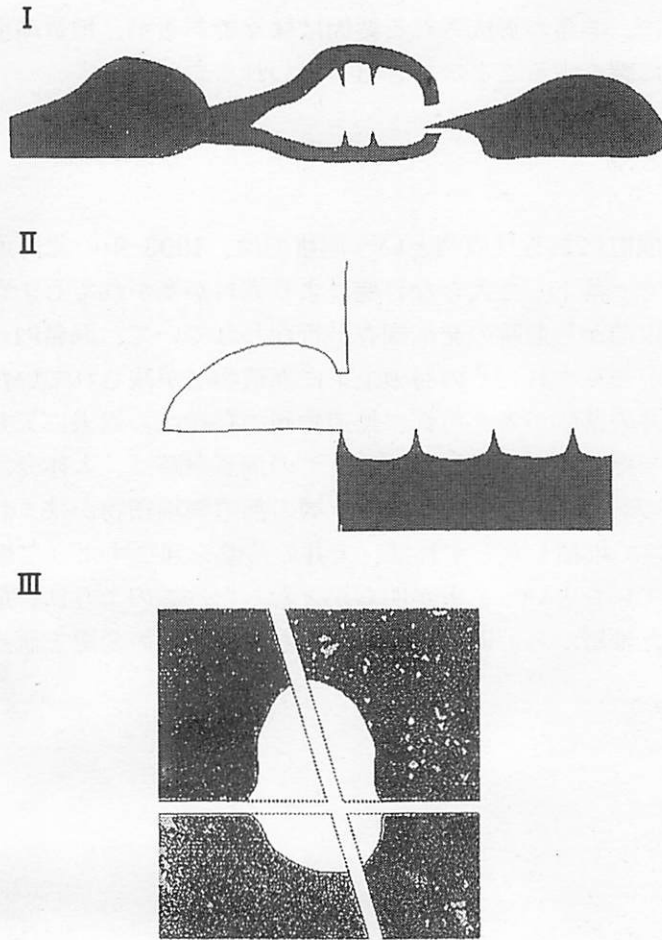


図4 海岸洞窟形成の要因

では、しばしば溶岩が流動した痕跡が殻の内側に滴の形などとして残されていることがある。(II)は海岸で主に波の作用によってできたものであり、岩石中の割れ目に沿って弱いところが削剥されてできたものが(III)である。フゴッペ洞窟の場合は、周囲がハイアロクラスタイトからなる大きな岩体であり、比較的軟らかい岩質のために、波の作用によって削剥されることにより海食洞が形成され、さらに岩体の割れ目に沿って中の空洞が拡げられていったのではないかと考えられる。また、そのような岩質のため、刻画などの加工も容易であったと考えられる。

現在の海岸に見られる波の浸食によってできた海食地形は、余市町白岩のエビス岩、大黒岩などである。これらは現在も波による削剥が進行している。また、モイレ山の東の稲荷神社では、亀裂に沿って削剥が進み、洞窟状を呈しているのが見られる。さらに、忍路の港付近では、海食でできた岩陰が船を待避させる場所として利用されており、また付近

の海食洞は海辺の通り道として使われている。

なお、亀裂が拡大していく要因として、割れ目からしみ込んだ水の物理的・化学的作用が重要であるということが指摘されている（図4のⅢ）。

以上述べたように、洞窟が形成される要因は様々であるが、地質環境を特定できれば洞窟の分布を効率的に調査することができると思われる。

洞窟の変遷をたどる

奥尻島対岸の大成町にある貝取澗という洞窟では、1993年の北海道南西沖地震の際に天井の落盤があつて、落下した大きな岩塊により入口が塞がれてしまうという事態が発生した。ここでは、以前から遺跡の発掘調査が行なわれていて、洞窟内の土層中に石組炉や動物を解体した跡が発見され、その層の上下に無遺物層が残されていた。無遺物層の成因として、過去の天井の落盤が考えられ、無遺物層の存在は、過去に天井の落盤を引き起こすような地震があつたことを示唆している。この洞窟遺跡は、大体今から2,000年くらい前の続縄文の時代のもので、その中に4～5層の無遺物堆積物が挟まれており、これらが1,000年くらいかけて堆積したとすれば、天井の落盤を起こすような地震が250年～300年に1回程度起きていたということが明らかとなった。このように、最近の研究により、洞窟内部に残された地層から、過去の地震発生などの環境の変遷を読み解くことが可能になってきている。

第5章 考古学的概観

乾 芳宏

I

フゴッペ洞窟は昭和25年(1955)に海水浴に来ていた札幌の中学生により発見された。その当時は洞窟の入り口が土砂でほとんど埋まっており、子どもが腹這いでやっと入れる程度で遺物が散在している状況のようであった。同年、札幌南高校郷土研究部が発掘調査を実施しているが、本格的な発掘調査は北海道大学の名取武光氏を団長としたフゴッペ洞窟調査団による昭和26年(1951)の第1次発掘調査、昭和28年(1953)の第2次発掘調査であった。さらに昭和46年(1971)には保存施設の建設に伴って洞窟前庭の第3次発掘調査が実施されている。この調査により洞窟内の岩面刻画の発見とともに続縄文時代の遺物が多量に出土したことは一躍全国の注目を浴びることとなり、昭和28年(1953)に国指定史跡となっている。

この洞窟の発掘調査報告書は昭和45年(1970)年に刊行され、昭和26、28年の調査記録が収録、昭和46年(1971)の調査は概報のみで未だ正式な報告はない。

本稿では第1・2次調査を中心に概要を述べるものであるが、50年前の発掘調査であり、筆者は当然ながら当時の発掘に携わったわけでもなく、報告書の理解に不十分な面もあることをご了承願いたい。

II

発掘調査の状況

洞窟の大きさは、奥行き約7m、幅約6m、高さ約7mであり、発掘方法は洞窟内に発掘区を設定し、上部から順じ堆積している土砂、落盤、貝層、灰層、包含層などの互層を掘り下げており、部分的にボーリングを実施している。層位は3層に大別され遺物については上下層、平面的に接合作業をするとともに、土器については文様の分類、他については数量分析を行っている。

遺構について

・岩面刻画

洞窟を最も価値づけているのは壁面全体に見られる岩面刻画群である。これらの刻画群は上下の比高差が3mほどあり、洞窟内の土砂に埋没していたために続縄文時代のものと推定されており、当時の精神文化を推測する上からも極めて重要といえる。

刻画には人物像、動物、舟、円文などが見られ、特に奇怪なのは人物像である。それは人物像と思われる中に角のようなものが頭にあるもの、肩の部分に翼のようなものがあるものが存在することである。

・炉跡及び置石

洞窟内には焼土の伴う炉跡や置石が洞窟の中央から壁際にかけて19ヶ所発見されている。その他にも堆積層の中に灰層が部分的にあることから長期わたって焚き火などを

していたことが考えられる。

遺物について

ここでは明らかに人によって作られた人為的遺物と人によって運ばれて堆積した貝層（貝塚）の構成する自然遺物について説明をしたい。

・人為的遺物

洞窟内の遺物はすべて続縄文時代に相当する土器であり、後北式（江別式）が大半を占めている。この土器型式は A、B、C1、C2-D に細分されており、層位的に出土しているが、洞窟では続縄文時代後半の後北 C2-D 式が主体となっている。この土器の特徴は深鉢・注口形が多く、地文として帯状の縄文を施し、細い粘土紐で幾何学的な文様を貼り付けることである。この土器群は北海道を中心として東北地方、千島、樺太方面にも分布するものである。また僅かではあるが口縁部に縄線を配する北方系の鈴谷式土器や体部に羽状縄文を施す本州系の弥生式類似の土器が出土している。

石器は円礫や角礫の黒曜石の自然面を残しながら刃部を作出するスクレイパーが多く石斧、砥石などがあり、石斧は一点のみであるが特異な柱状石斧が出土している。

骨角器はこの時期として唯一まとまっているもので銚頭、刺穴具、針、針入、弓箭などが見られる。銚頭は開窩式と閉窩式があり、前者がほとんどで索溝を有し、尾部の分かれるものと無いものがある。針は頭部を丸く作出するのと目穴のあるものがあり刻線による文様を施すものもある。斧は鹿角と鯨骨を素材とする 2 種類があり、鹿角斧は小形で厚身のある両刃、鯨骨斧はやや大形の薄身の両刃となっている。従来このような斧はあまり知られていないためこの遺跡では重要な存在となっている。

第 3 次調査の前庭部では後北式の深鉢の中から占いに使用したと思われる鹿の肩甲骨が 2 点検出されている。

その他に彫刻のある岩塊または岩片が見られる。これらは洞窟に堆積層が残された期間のものであり、岩壁から剥脱したものと思われる。岩片には赤色顔料を塗布したものもあり、かつては刻画の多くが赤色に塗布されていたことも考えられる。

・自然遺物

貝類はコタマガイ、バカガイ、ウバガイ、マガキなどの二枚貝が 17 種、エゾチヂミボラ、エゾタマキガイ、マクラガイなどの巻き貝 11 種が識別されている。特に注目すべきは 1 点のみであるが巻き貝のマクラガイであり、余市湾近海では採取されるものでは無く、現在は東北地方以南の温暖な地域に生息するものである。恐らく他の地域から移入されたものと考えられる。中央部に小孔があげられており装身具の可能性も考えられている。魚類はヒラメ、カレイ、カジカ、ソイなどの沿岸魚、鳥類はアホウドリ、アビ、シギなどの野鳥・海鳥、哺乳類はシカが大半で、キツネ、タヌキ、オオカミなどの陸獣、オットセイ、クジラなどの海獣が識別されている。

III

フゴッペ洞窟と類似する岩面刻画群は現在まで小樽市手宮洞窟が知られているのみであり、比較・検討されているところであるが刻画の種類や遺物の出土量などは圧倒的にフゴッペ洞窟が多い。

岩面刻画群については一時期に彫刻されたものなのか、どのような道具を使用して彫刻したものなのか、他の地域に類似したものはあるのか、遺物との関連から年代を3世紀前後としていいのか、そしてこの岩面刻画群はどのような目的で彫刻されたものかなど解明されていない。

これらを残した後北人についてもその生活様式は不明な部分が多い。それは道内の遺跡において墓坑群、野外の炉跡などが確認されているにもかかわらず住居跡がほとんど発見されていないのである。そのような中でフゴッペ洞窟内での生活の痕跡や多量の遺物が出土したことは非常に重要である。特に貝層（貝塚）から出土した骨角器類は他の遺跡において皆無にちかく、漁労活動のあり方を推測する上で欠かせない資料である。

以上のように多くの謎を残しているフゴッペ洞窟であり、今後は考古学をはじめとする諸分野との総合調査、研究によって一つ一つ解明されていくことを期待したい。

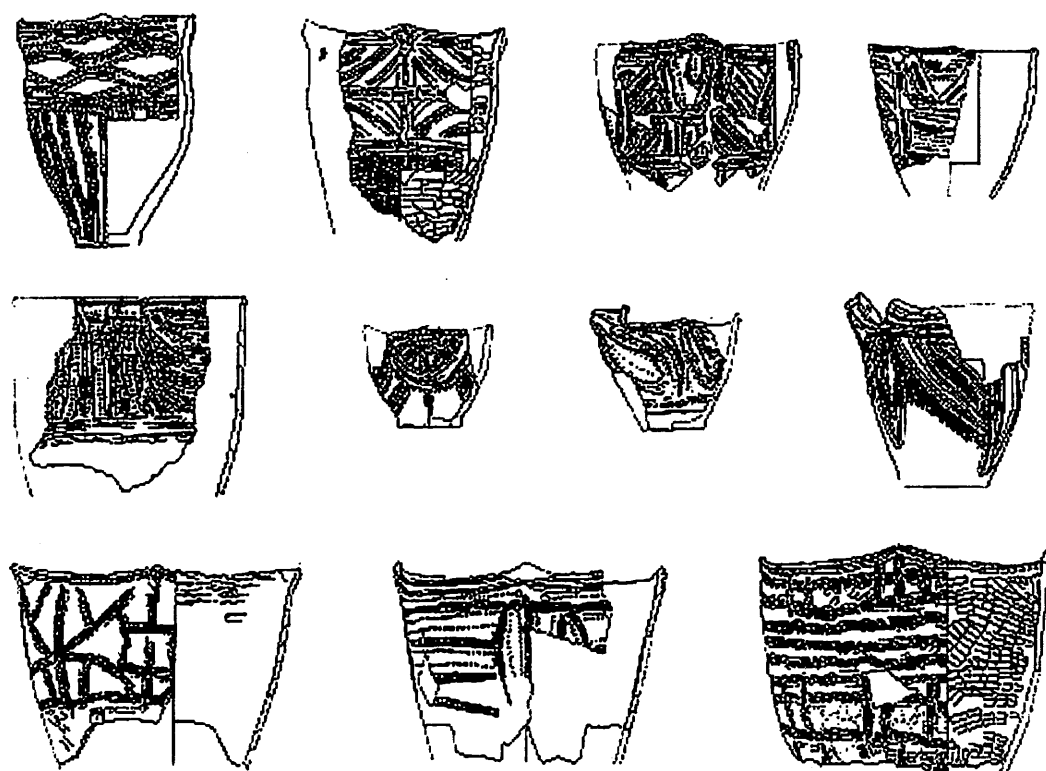


図1 フゴッペ洞窟出土の土器(後北式土器)

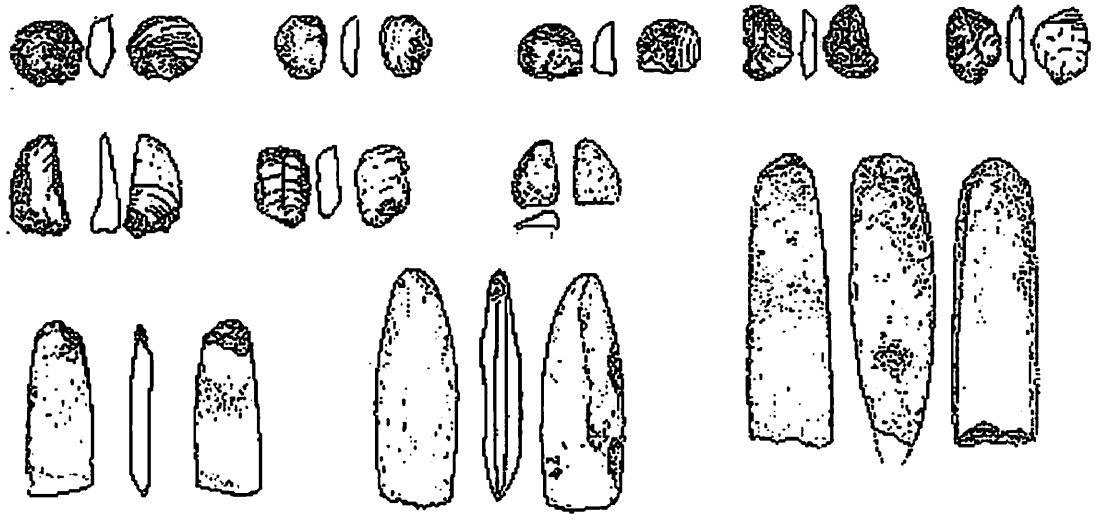


図2 フゴッペ洞窟出土の石器(スクレイパー、石斧)

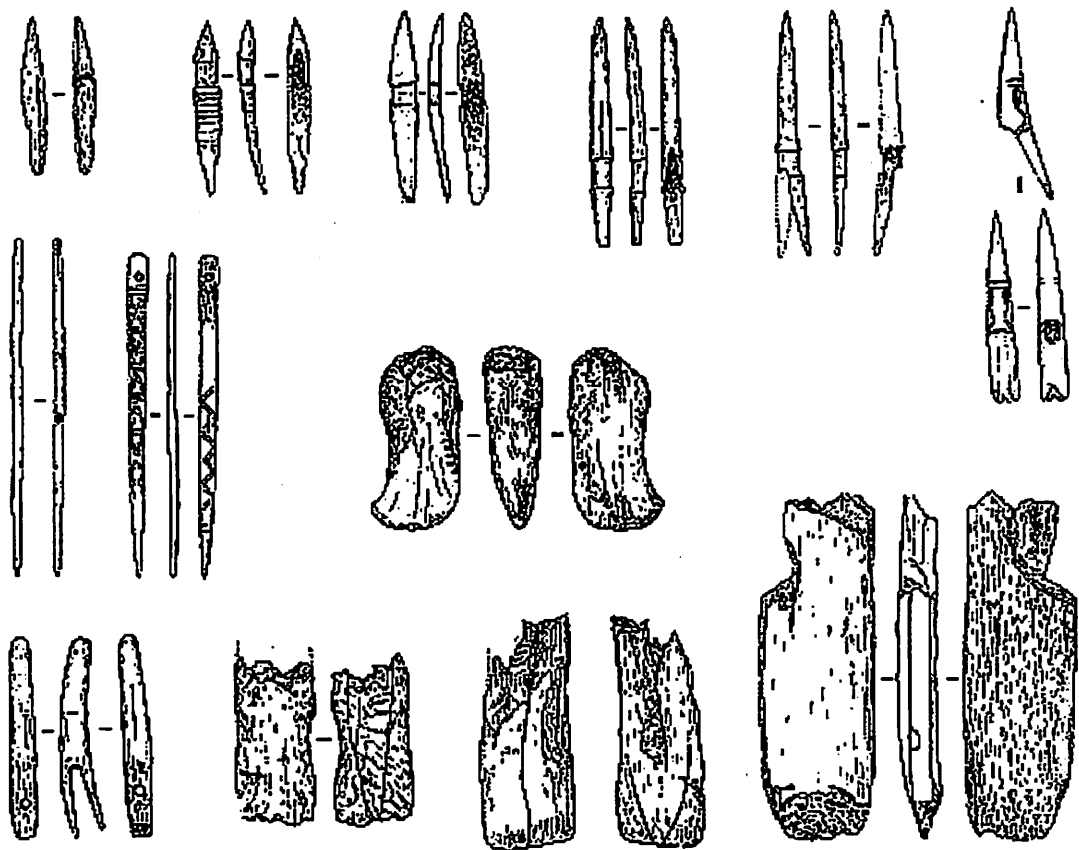


図3 フゴッペ洞窟出土の骨角器(鋌頭、針、弓筈、斧)

第6章 フゴッペ洞窟の成因とその考古学的復元

右代啓視

はじめに

フゴッペ洞窟が発見され、本格的な発掘調査が実施され、早くも半世紀が過ぎ、新たな研究の方向が示されようとしている。それらは、文部科学省科学研究費「フゴッペ洞窟・岩面刻画の総合研究」(研究代表者：小川勝)、同地域連携推進研究費「フゴッペ洞窟・岩面刻画と文化交流のフィールドステーション作りの基礎研究」(研究代表者：赤松守雄)が計画され、フゴッペ洞窟が所在する余市町教育委員会と連携がはかられ共同で研究が進められている。しかも、余市町では、「史跡フゴッペ洞窟保存委員会」のプロジェクトも発足され、地域と一体となった研究、あるいは「史跡フゴッペ洞窟」の活用に至るまでの検討が行われている。

しかしながら、これまでフゴッペ洞窟の研究については、発掘が実施され報告された時期以来、総合的かつ学際的な研究については実施されておらず、先の研究によって本格的に実施されることとなった。これらの研究は、先史美術研究、地質学、考古学、民族学、民族学、保存科学などといった分野で研究が進められている。筆者は、これらの研究分担者となることから、これまで実施してきた調査の成果やデータ、情報などから総合的な検討をすることとする。

ここでは、フゴッペ洞窟の未解明な課題について、洞窟の成因、岩面刻画の年代、洞窟を利用した人びとの文化的な交流、また、北東アジアにある岩面刻画の関連性について検討することとする。

フゴッペ洞窟の成因について

フゴッペ洞窟は、海食で形成された洞穴あるいは岩陰に分類されるものであるが、そこを人が利用するようになるまで、どのようなプロセスがあったのかを調査するため地質学的、かつ考古学的な調査を実施した。これらは、フゴッペ洞窟前庭部のボーリング調査、旧フゴッペ湾の形成に関わるトレンチ調査である。

1 フゴッペ洞窟前庭部のボーリング調査(図1~3)

フゴッペ洞窟前庭部の調査は、パブリックコンサルタント株式会社に調査の一部を委託し実施した。調査期間は、平成11年12月1日~同年12月28日まで、野外調査についてはほぼ12月はじめの1週間であった。調査の目的は、土層構成の確認、ストンビーチの確認、土壌サンプルの採取である。これらを詳細な分析や検討を行った。その結果、次のことが明らかになった。また、文部科学省科学研究費「フゴッペ洞窟・岩面刻画の総合研究」(研究代表者：小川勝)の一部の成果である。

①フゴッペ洞窟は、フゴッペ~蘭島にかけ分布する鮮新統のハイアロクラスタイト(水

冷破碎岩)から成る基盤岩が海食により洞穴が形成されたものと考えられる。現在、洞窟前庭部から海岸域にかけ砂丘が発達している。

②この海食洞穴は、洞窟前庭部のボーリング調査により、表層から約4.5mのところ、ストーンビーチと考えられるハイアロクラストイトから成る基盤が確認された。

③堆積層については、次のとおり確認した。また、細部にわたっての検討については、他のデータと比較し検討しなければならない。

- 1)表土/フゴッペ洞窟保存施設建築あるいは鉄道建設当初の盛土層。層厚は、約1m。
- 2)有機質土/旧地表面であり、洞窟発見当時の地表面と考えられる。層厚は、約10~30cm。
- 3)砂層/海退堆積物か、風性堆積物か、現在分析中である。層厚は、約2~2.5m。
- 4)砂質層/数枚のラミナ層を確認。層厚は10cm~1.4m。
- 5)砂礫層/旧河川堆積物と考えられ、フゴッペ川によるものとおもわれる。フゴッペ洞窟の報告にも巨礫層が確認され、これに相当するものである(注14)。
- 6)基盤/ハイアロクラストイト。

以上の順位に堆積層を確認した。

④これらの層の堆積から、砂礫の堆積以降に急激に砂層が堆積したことが考えられる。また、土壌サンプルの分析によると珪藻化石が確認されなかつたことも、それを物語っている。詳細については、別報する。

2 旧フゴッペ湾の形成に関するトレンチ調査(図4・5)

旧フゴッペ湾の形成に関わるトレンチ調査は、先のボーリング調査の課題である砂礫層の堆積年代について明らかにすることと、過去においてフゴッペ湾がどのように存在していたかを復元することであった。これらを明らかにすることで、フゴッペ洞窟の成因について検討するデータとするものである。

この調査のトレンチ発掘については、パブリックコンサルタント株式会社に委託し、調査期間は平成12年11月6日~平成13年2月28日までとした。現地でトレンチ発掘を実施したのは平成12年11月6日の1日であり、重機を使用し縦約6m、幅約5m、深さ約4mトレンチをあけた。土層の主体は、巨礫層からなることと湧水などでトレンチの壁面の崩れなど、危険な状態であったため、土壌サンプルや土層の堆積状況などの記録をとり埋め戻しを行った。これらを基に、周辺遺跡や地形、同調査データなどから、次のことについて明らかになった。これは、文部科学省地域連携推進研究費「フゴッペ洞窟・岩面刻画と文化交流のフィールドステーション作りの基礎研究」(研究代表者:赤松守雄)の一部の成果である。

① 堆積層については、次のとおり確認した。

- 1) 表土層/土地造成による盛土層。
- 2) 有機質土/旧地表面。かつて水田が耕作されていた。
- 3) 砂礫層と砂層の互層/河川氾濫堆積物、フゴッペ川の氾濫と考えられる。
- 4) 砂質シルト/砂質シルト中に縄文中期末~縄文後期初頭の貝塚の層が確認できた。その貝塚はトレンチをあけた南側の段丘面上に位置するもので、フゴッペ貝塚(松下地点)といわれる。そこで、採集したマガキ (*Crassostrea gigas*) の14C年代測定では、KSU-2074 ; 3、420±20yrs.B.P.という年代が示されている(注15)。また、上位には人口的な焼土層が確認できた。

- 5) 砂層と砂質の互層／貝塚以前の堆積物。
- ② これらのことから、貝塚が形成された縄文中期末～縄文後期初頭以降に、河川氾濫が起きたことが推察される。
- ③ したがって、砂礫層と砂層の互層は、フゴッペ洞窟前庭部のボーリング調査で確認された砂礫層と対応するものと考えられる。

3 フゴッペ洞窟の成因

フゴッペ洞窟前庭部のボーリング調査と、旧フゴッペ湾の形成に関するトレンチ調査で得られたデータから、次のことが考えられる。

- ① 完新世にあたる縄文時代の相対的な海水準変動は、これまで縄文海進最盛期(6,000年前)、縄文後期海進(4,000～3,500年前)、弥生海進(2,600～2,300年前)があり、旧フゴッペ湾においてもその影響があった。
- ② 6,000年前は、海が内陸まで侵入しフゴッペ湾を形成していた。このころ波浪の影響で洞窟が形成される。微高地や段丘上にある遺跡が、この時期を前後に形成されたもので、フゴッペ貝塚もこの時期にあたるものと考えられる。
- ③ 4,000～3,500年前のフゴッペ湾はやや縮小し、フゴッペ川が西の段丘沿いに位置していた。このころフゴッペ貝塚(松下地点)が形成される。また、フゴッペ洞窟の上にある遺跡もほぼ同年代である。
- ④ 3,500年前ころからフゴッペ川が西側の段丘から東側に移動しはじめる。それにもない河川氾濫堆積物が西側のから順に堆積していき、同時にフゴッペ洞窟の内部にも礫が堆積するようになる。
- ⑤ 2,600～2,300年前の弥生海進期から寒冷期にはいり、礫層が砂防的な役割を果たしフゴッペ洞窟の前庭部が形成される。その後、フゴッペ洞窟が利用されるようになる。

以上のように、旧フゴッペ湾の形成期である縄文海進期にフゴッペ洞窟(洞穴)が形成され、その後、紀元前後ごろから洞窟や前庭部が安定することによって洞窟が使用されるようになったと推測される。これらは、今後、より精密なデータを収集し、正確なものにしなければならぬ今後の課題でもある。また、これまで示してきたことについても、さらに総合的に検討しフゴッペ洞窟の古環境について復元を行うこととする。ここに報告した内容については、現在得られたデータの中での中間的な結論であり、今後さら貝塚からえた遺物の検討、周辺地形、遺跡の分布などから検討を行う予定である。

フゴッペ洞窟を使用した人びと

フゴッペ洞窟の成因についてはある程度の方角を示したが、洞窟と人のかかわりについて検討の方角性を示すこととする。最大の目的としては、岩面刻画と出土遺物の関係についてである。必ずしも岩面刻画と出土遺物は関連するものではなく、それは岩面刻画の年代を示すものではないことにある。

したがって、次のように遺物を含め岩面刻画の年代について検討することとする。ここで扱う資料は、昭和26年(1951)、昭和28年(1953)に実施された発掘資料であり、北海道開拓記念館に所蔵されているものである。また、この発掘調査の報告は、名取編で報告書が

刊行されている。(注16)

1 フゴッペ洞窟出土遺物の検討

フゴッペ洞窟から出土する遺物は、続縄文文化の後北文化期を代表する遺物が主体となる。土器はもとより骨角器や石器、また貝殻、獣骨、魚骨などの動物遺存体など洞窟を使用した状況がうかがえる。また、洞窟を使用した人びとは、一年をつうじて洞窟を使用したのではなく、キャンプサイトの的に使用したものと考えられる。しかも、岩面刻画が描かれていることやト骨などが出土することから祭祀的な状況もうかがわれる。しかしながら、これらの具体的な検討が行われておらず、今後の課題でもある。

ここでは、出土した土器について層位的にみていることとする。表1の層位対応に示すとおり、上位から擦文～北大Ⅲ→北大Ⅱ→後北C2・D→後北C1→後北Bの順に変化がみられ相対的な編年については問題が無いが、詳細に土器の変化をみると後北C1の段階、後北C2・Dの段階、北大Ⅲ→北大Ⅱに移行する段階でもそれぞれ空白がみられる。まだ最下位では未調査分部もあり、後北Bより古い段階のものも出土する可能性がある。

これらの土器にともない後北C2・Dの新しい段階ではフゴッペ式(仮称)、後北C2・Dの中間的な段階ではサハリンに主体を持つ鈴谷文化の鈴谷式土器(図6・図7-11)がみられ、後北C2・Dの古い段階では東北の弥生系土器とされる天王山式土器(図7-1～10、12～15)が出土している。鈴谷土器は、これ以外にも洞窟前庭部から昭和46年(1971)に確認されている(石附、1976)。

いずれにしろ、後北式土器を使用した集団が洞窟を利用したことがうかがえるが、そこに、東北地方の弥生集団、サハリン南部を中心とする鈴谷文化の集団との交流、文化的な接触がうかがわれる。

これらの年代については、表1に14Cデータを示したが、補正や暦年代を行っていないデータである。2～4世紀ごろにあたる年代値である。土器の相対年代についても後北C2・Dが3～4世紀ころ、後北B～C1は2世紀ころとされる。詳細については、別報することとする。

2 岩面刻画を描く時に使用した道具の検討

刻画を描くときに使用した道具として可能性のある遺物は、石斧、骨斧、石皿、たたき石などが上げられる。石斧については図8に示すとおりであり、その中の8はサハリンの鈴谷文化に特徴的に出土する柱状の石斧である。また、フゴッペ洞窟ではシカ角製の骨斧が特徴的に出土している。図9-10～12が、それにあたる。これらの道具で岩面に刻画を描いた可能性があり、特に骨斧の使用が考えられる。また、刻画が描いた岩面はハイアロクラスタイといわれ比較的もろい岩質であり、木片などでも簡単に刻画が描ける。しかし、出土遺物から検討すると骨斧が上げられ、先端の磨耗の状態からも考えられる。今後、詳細な検討を行う予定である。

そのほかに石皿、たたき石などは、刻画に塗られているベンガラを粉砕した際に使用した可能性が考えられる(図9-13・14)。また、ベンガラをウバガイ(*Pseudocardium sachalinensis*)にのせパレットとして使用したのも出土している。これらは、後北C2・Dの時期にともなうものである。

3 フゴッペ洞窟の刻画年代について

これまで示してきたことから、刻画年代を推測すると、次のとおりになる。

- 1) 洞窟の成因から前庭部が安定し、人が洞窟を使用できる状況になるのが、紀元前後ころと考えられる。
- 2) 出土遺物の検討から、後北B～後北C2・Dの時期で2～3世紀ころで、未発掘の部分を含めると、さらに後北Aの時期の1世紀までさかのぼる可能性がある。
- 3) 骨斧や石皿、ベンガラがついたウバガイなどは、後北C2・Dにとまなうもので3～4世紀である。
- 4) 擦文～北大Ⅱの段階では、貝塚層が岩面刻画のほとんどを隠し堆積していた。また、貝塚の堆積層から段階をもって描かれたのではないかと考えられる。すなわち標高6.22mまで貝塚層が堆積している(図10)。

以上のことから、フゴッペの岩面刻画年代は、1世紀～4世紀にかけて描かれた可能性がある。詳細な検討については、別報とすることとする。

フゴッペ洞窟の岩面刻画を求めて

フゴッペ洞窟のように人物が中心に描かれている刻画は、小樽市手宮洞窟が類似するが日本国内では類似する刻画がない。したがって、日本海を隔てたロシア極東地域の岩面刻画を調査する機会を平成12年(2000)、平成13年(2001)の2回にわたり実施した。これらの調査は、文部科学省地域連携推進研究費「フゴッペ洞窟・岩面刻画と文化交流のフィールドステーション作りの基礎研究」(研究代表者：赤松守雄)の一部を使用し実施した。その成果について報告する。

これまでバイカル湖周辺域、アムール川流域、さらに極北地域にも存在する(図11)。その岩面刻画の特徴として、人や動物の顔を中心に描く刻画、人物像を中心に描く刻画と大きく2つのグループに分けられる。これらはフゴッペ洞窟の岩面刻画の系統を知る上で重要な手がかりとなるものであり、大陸の北からの影響なのか、それとも南からの影響なのかを探る鍵となるものと考えられる。

ここでは、これまで知られているロシア極東地域の岩面刻画について、現地調査で得たデータと、その概要について紹介し、フゴッペ洞窟の岩面刻画について考えることとする。

1 北東アジアの岩面刻画

(1)アムール川流域(図11)

サカチ・アリヤンの岩面刻画は、ハバロフスク市郊外、アムール川右岸のサカチ・アリヤン村にある。これまで、岩面刻画は、103点の作品が確認されている。刻画の時期は、鉄器時代とされているが、現地調査の結果、歴史時代のものもあるのではないかと考えられる。

刻画の種類は、主に次のようなものがある。人面、水鳥、トナカイ、蛇などの動物、龍などの想像上の動物などがあるが、このほかに鞍がつけた馬が描かれているものもある。これは、歴史時代に描かれたものと考えられる。人面(マスク)は、シャーマンや死者の

マスク、霊、祖先と考えられている。

(2) ウスリー川流域(図11、12)

これまで、シェルメチェヴォ、キア、スクパイの3カ所の岩面刻画の遺跡が確認されている。シェルメチェヴォ岩面刻画とキア岩面刻画は、サカチ・アリヤンと同様に人面(マスク)が中心であり、タイガーや馬などの動物、舟などが描かれている。また、スキタイの人物像も描かれることから、刻画年代についてもかなりの時間幅が考えられる。現地調査についての報告については別報することとする。

特に、ここでは、フゴッペ洞窟の刻画に類似するスクパイ岩面刻画の内容である(図13)。その刻画の種類は、人物像、舟、騎馬人物像が描かれている。また、ベンガラを使用していることも特徴的である。この岩面刻画の年については、騎馬人物像が描かれていつことからおよそ7~8世紀の歴史時代のものと考えられている。フゴッペのように有角や有羽の人物像は描かれてはいないが、人物を表現した例としては非常に参考になるものである。

このほかにも、カフェン川の洞窟に岩絵、マギーリニ川の支流に岩絵などがあるという現地情報を得た。今後、重要な調査地域でもある。

(3) オホーツク海北西岸域(図12)

マーヤ川河岸の岩面刻画は、これまで3の岩面刻画の遺跡が確認されている。岩面刻画や彩色画の種類は、人物像、シカなどの動物。岩面刻画もあるが、主にペイント(ベンガラなど)による画が多い。現地調査は実施していないが、人物像は刻画で描かれている。

1 東シベリア海沿岸域(図12)

ペクティメリ川河岸の岩面刻画は、これまで11の岩面刻画の遺跡が確認されている(図14)。それらの岩面刻画群は、これまで113点が確認されている。岩面刻画の種類は、頭にキノコ状のカサをもつ人物像、トナカイ、ヘラジカ、イヌなどと思われる動物、クジラ、アザラシなどと思われる海獣、舟と思われるもの(海獣猟を行っているもの)、トナカイに橈をひかせているものなどがある。刻画には、ベンガラを使用している。

以上、北東アジアを中心に確認された刻画について示した。先にも示したが、その岩面刻画の特徴として、人や動物の顔を中心に描く刻画、人物像を中心に描く刻画と大きく2つのグループに分けられる特徴がうかがわれる。これらがフゴッペ洞窟の刻画と直接関係していたのではないが、しかし系統的な関連があるのかもしれない。今後の課題でもある。

おわりに

ここに報告したものは中間的なものであり、今後検討重ねフゴッペ洞窟の問題点や課題について解明しなければならない問題が山積している。これらを含め、改めて報告するものである。

また、文部科学省科学研究費「フゴッペ洞窟・岩面刻画の総合研究」(研究代表者：小川勝、課題番号：10410017)と同地域連携推進研究費「フゴッペ洞窟・岩面刻画と文化交流のフィールドステーション作りの基礎研究」(研究代表者：赤松守雄、課題番号：12791004)の研究成果の一部である。

第7章 北東アジアの岩面刻画

小川 勝

本研究の目的のひとつに、フゴッペの作品を北東アジアの先史岩面画制作伝統のコンテクストに位置づけることがある。北東アジアでも各地で散発的に先史岩面画の発見が報告されているが、これまで必ずしも統一的な視点で論じられてきたとはいえない。もちろん、北東アジアは広大な地域であり、そこに散在する先史岩面画遺跡をまとめて議論することは困難であり、かつ誤った方向性を提示する危険性も大きい。しかし、特に日本列島をその一部とする環日本海地域は歴史時代を通じて人々の往来が盛んだったと考えられ、先史時代にもある程度の人的な交流があったと想定される以上は、先史岩面画も統一的な視点で考察することに一定の意味はあるだろう。

この項では主として、1994年にドイツ・ハンブルク大学のコレアノロギスト、ヴェルナー・ザッセ教授と共同で現地調査を実施した、朝鮮半島東南部の3箇所の先史岩面画遺跡に見出される特色ある作品を概観するが、途中、1993年に国際学会出席時に訪れることのできた中国・寧夏回族自治区と、1998年以降数度調査する機会を得た、ロシア・ハバロフスク州の数遺跡にも言及して、北東アジア先史岩面画制作伝統に関する基本的な見通しを提示しようとする試みである。

ハンクデ 盤龜臺

朝鮮半島東南部、釜山から慶州に向かう京釜高速道路は途中、彦陽面で蔚山方面に分岐するが、その付近に盤龜臺と次に述べる川前里の遺跡がある。盤龜臺のある地点の行政上の呼称は慶尚南道・蔚州郡・彦陽面・大谷里であり、一般に盤龜臺と呼ばれるが、「川前里」と区別するため地名から「大谷里」という場合もある。1970年末に発見された川前里の調査中、そこから2キロメートル離れた場所で、1971年末に発見された。蔚山付近で日本海（東海）に注ぐ大和江の支流である大谷川に面する断崖に制作されているが、蔚山に水道を供給するためすぐ下流にダムが建設されていて、付近はダム湖になっており、盤龜臺も通常は水没して、渇水期にのみ現れるという珍しい遺跡である。今後、さらに建設中のダムが完成すると、1年を通じて常に水没してしまうことになっており、現在ダム建設に反対する運動が、国際的に先史美術専門家の間でわき上がっており、筆者も、蔚山で発行されている地方新聞の文化欄に盤龜臺の世界文化遺産としての重要性を指摘する一文を寄せることができた。(注16) 現状は、固い岩質の岩面に制作されているため、作者たちが意図したであろうかたちは十分に確認できる程度には保存されているといえるだろう。ほとんど常に水流にさらされて、相当に風化しているだろうが、逆に、水面下に隠されて人的破壊からは免れたというべきかもしれない。

盤龜臺では幅10m、高さ3mの岩面に200個近い作品が残されている。すべてペッキ

ングにより制作された刻画である。ただし、任昌淳は線刻画と面刻画の2種類に分けて考えている。(注17) ここでいう線刻画とは、岩面を石器で敲いて、その窪んだ箇所を線的に連続させて輪郭線とする技法による作品である。線刻画の場合、線の深さや細さに異なった種類のものが認められ、より深い刻線の作品は輪郭線内を複雑な線で充填する場合もあり、同じ線刻画だからといって、必ずしも同じ社会に属する人々が制作したとはいえない。また、面刻画とは、岩面を石器で敲いて、窪んだ箇所を面として見えるように連続的に並べる技法による作品である。その際、石器をこすりつけるようにして、凹凸をある程度均すブレードング(研磨法)も用いられたようである。固い岩面に刻画を制作する場合、ペッキングでなければ明確にかたちが表せないため、基本的にペッキングだけが用いられているからといって、盤龜臺のすべての作品が同時期であるとは断言できない。実際、確認できる限り1例ではあるが、面刻画の上に重ねて充填要素のある線刻画が制作されており、その制作年代の差は明確ではないが、面刻画の方がより早い時期に制作されたと考えるしかないだろう。しかし、この問題については後に詳述することにしたい。さらに、主題の問題も制作年代を決定する上で、無視できない要素ではあるだろう。

盤龜臺において制作されている作品数は、文明大らによれば、確認されているだけで、191点にのぼり、そのうち陸棲動物が88点ある中で、シカ科動物の41点が際だっている。(注18)。一方、水棲動物が75点と多く表現されているのも特長で、とりわけ48点あるクジラと見なされているものは、サイズも1メートル程度と大きいものがあり、もともと目立っており、この遺跡を代表する作品群といってよい。他に人物像が8点あり、そのうち仮面と見なされるものが2点あるのも、後述の北東アジアにおける先史岩面画制作伝統のコンテクストから考えると、きわめて興味深い。さらに、船、網、柵とも考えられる漁労や狩猟に関わる道具類が10点などもある。以下、紙幅の関係からすべてを紹介できないので、特色のある作品だけに焦点を当て、制作年代の問題と関わらせて論じることにはしたい。

まずシカ科動物について見ると、作者たちが意図したかたちは、細部表現もなくそれほどダイナミックではないが、運動性はある程度実現されているようで、すべて同じ社会が制作したものと考えられる。ただし、技法的には、面刻と線刻があり、さらに線刻においては、その大部分に充填要素があり、これは動物像のサイズ、あるいは使用された石器の大小、そしてそれに伴う岩面への打撃の強弱とも関わるかもしれないが、ただ列点だけのものと、縦横に線條の刻まれているものがある。輪郭線内に線條が刻まれていることで、オーストラリアなどに見られるX線描法との関連を指摘する意見もあるが、盤龜臺では実際の体内の様子と対応するような表現があるわけではなく、それぞれの作者たちや社会が採用した充填表現であると考えた方がよいだろう。(注19)

このような充填表現は、後で見るとおり、ロシア、アムール川流域のサカチ・アリヤン遺跡や中国北部、^{ハツシヤン}賀蘭山(賀蘭口)^{ハツシヤン}遺跡群など広く北東アジアの先史岩面画に見られ、その伝統が朝鮮半島南東部まで達していたことがわかる。制作年代としては、面刻画が上述の重ねがきから判断して、充填要素のある線刻画に先立つだろうが、それほど隔たった時期ではないと考えてもいいのではないだろうか。というのも、ペッキングという技法は世界各地の様々な時代にその存在が確認されるきわめて通常の表現方法であり、より小さな石

器で弱い打撃により丹念に制作されたものにすぎないのであり、その運動性の類似などから判断して、充填要素のある作品とそれほど制作年代が必ずしも異なる必要はないと筆者は考えている。

これまで一般的には、盤龜臺の作品は、主題であるシカ、また後述のクジラも含めて、朝鮮半島では新石器時代に多く見られ、その後の青銅器時代になって急速に数が少なくなったという点で、新石器時代の作品と考えられている。(注20) この制作年代論は、ロシアおよび中国の研究者の一致するところでもある。(注21) しかし、技法を基準とする観点から、筆者はもう少し後の時代における制作の可能性もあるのではないかと考えている。金元龍によれば、朝鮮半島の青銅器時代は、タガール文化(シベリア)とオルドス文化(中国北部)、そしてスキタイ文化(西方)の複合した北方草原系の文化が浸透してきたものと考えられている。(注22) タガール文化には先史岩面画制作伝統が色濃く認められ、また充填要素のある線刻画動物像にはスキタイ文化的な装飾性が感じられる。それゆえ、主題だけではなく、技法や表現システムから総合的に判断すると、充填要素のある線刻画はこの青銅器時代に位置づけられ、それに先立つ面刻画も、同様の運動性により、やはり新石器時代まで遡らせる必然性はない、と筆者は考えている。ちなみに、まだまだ異論の多い朝鮮半島の青銅器時代の絶対年代に関して、金元龍は紀元前1,000年ないし700年から紀元前後までと考えており、そのうち盤龜臺を青銅器時代後期、すなわち紀元前後と位置づけているのは、フゴッペの制作年代を考察する上でも、示唆的なところがあるだろう。

(注23)

クジラも盤龜臺では重要な主題であり、技法的には面刻がほとんどで、まれに線刻も見いだされる。縦位置に表現されるものが多く、その大部分は頭部が上だが、下向きの表現も数例ある。また、クジラを真上から見た視点による作品が多く、その存在感は圧倒的だが、もちろん側面観によるものも認められる。中に、輪郭線内の頭部付近に相似のクジラのかたちを刻み残した箇所のある作品があるが、これを仔クジラが親クジラに乗りかかっていると解釈することもできるものの、確かなことはいえない。同様に、輪郭線内の右下部分にクジラの半分ほどの長さにわたって、一見して鰭ともおぼしき表現の認められる作品もあるが、これは漁労と関係する主題に基づいているのだろうか、これも類例がないだけにその解釈は保留せざるをえない。いずれにせよ、クジラという主題は他のどの遺跡にも見いだせず、海岸線からそれほど遠くない場所にある盤龜臺の独自性を際立たせるものである。その制作年代なども他地域との比較研究ができないものの、技法的にはシカ科動物像とそれほど隔たった時期ではないようにも考えられるが、どうだろうか。

なお、これは岩面刻画ではないが、長崎県壱岐島の原の辻遺跡から出土した土器に、クジラや捕鯨の情景を刻んだとされるものがある。弥生時代の遺跡だが、このモチーフと盤龜臺に多くある同様のモチーフはどういう関係があるのだろうか。もし同時代だとすると、盤龜臺の制作年代がかなり下ることになるが、これは果たしてどう考えればいいのか。

さて、人物像と考えられているのはすべて側面観の面刻画であり、そのいくつかは弓のような道具を持っており、漁獵狩猟と関係があるかもしれない。また、カメと見なされている正面観の動物像は、やはり面刻画であり、側面観とは異なる別の視点による人物像の

可能性もあるだろう。

後、注目すべきは、道具類中に船を表現したものが4つあり、これらはフゴッペにもひとつだけ制作されている船との関係を考慮すべき事例である。日本海を中心に考えて、その北東部の北海道西岸と南西部の朝鮮半島東南岸に類似の表現があるのは興味深いことではあるが、フゴッペに1例しか見いだせないことで、この比較研究にも限界があるといえよう。また、盤龜臺では面刻画の船が、フゴッペではシャープなアブレイジョンという異なった技法によって制作されている点も、比較研究を困難にしているところである。従来の解釈においても、フゴッペのものは象徴的な単独像として、九州を中心に分布する壁画古墳に散見される船との類推から、太陽の運行と関係があると神話的に解釈されることもある。一方、盤龜臺の船は漁船と目されているようで、この解釈は制作年代観にもよるが、クジラと線につながっている一例から捕鯨と関係があるとも考えられる。捕鯨という生業は、朝鮮半島にクジラの多く生息していたとされる新石器時代（紀元前1,000年以前）にもなされていただろうが、それが青銅器時代にもたらされた先史岩面画制作伝統と出会って、独自の主題としてまずクジラが面刻画として制作され、後に新しい文化がその固有の線刻画の動物像などを主題として盤龜臺にも持ち込んだとも考えられるのではないだろうか。そして、クジラないしは捕鯨という主題が、その後、それほど遠くない壱岐・原の辻遺跡の、岩面刻画ではない土器の表面にも表現されたということなのかもしれない。

チョンジョンリ
川前里

川前里遺跡は、付近の仏跡を調査する過程で、1970年の末初めて調査され、それが契機となって上記盤龜臺もその約1年後に発見された。(注24) 盤龜臺より大谷川を上流に約2キロ遡ったところの川縁にあり、行政上は慶尚南道・蔚州郡・斗東面・川前里に位置することになる。「大谷里」とあわせて「盤龜臺」と総称されることもあるが、ここでは「川前里」呼ぶことにする。

川前里の岩面刻画は長さ9.7m、高さ2.7mのほぼ平たい、少しオーバーハングした岩面に制作されている。川岸にあるが、これまで冠水したことはなく、洪水時にある程度作品の部分まで水が及ぶことがあった程度である。それゆえ、盤龜臺よりもかえって風化の度合いは進んでいるようで、盤龜臺にも見られた面刻の動物像はそのかたちを確認するのが容易ではない。元々制作時にそれほど深く刻まれなかったようでもあり、また運動表現もそれほど企図されていないようであり、盤龜臺の面刻動物像と同時代の制作とは必ずしも判断できない。その硬直した表現からは、もう少し後の時代を想定することも可能である。それは金元龍の用語に従えば、「元三国時代初期」、すなわち紀元後1世紀頃ということになる。(注25) 他に、仮面とおぼしき作品もいくつか見いだされ、これは盤龜臺のところでも述べたが、後で詳しく論じるように、北東アジアの先史岩面画制作伝統を考える上でも、重要な作例である。

川前里でもっとも目を引くのが、短い菱形を基本にして、それを連続させたりしている抽象的な作品群である。これは面刻の動物像よりは深く刻んで制作されており、現在でもそのかたちを確認することが容易である。さらに、同様の質の刻線により断片的な曲線表

現も見いだすことができる。制作道具としては、金属器も想定しなければならないが、その刻線の厚みというべき特質から判断して、ペッキングにブレードングを併用すれば、石器でも十分に制作可能な作品であるとはいえよう。これら抽象的な形態を解釈することは簡単ではなく、本来何らかの具象的なかたちが、象徴化、図式化、また文様化されて、それを制作した社会に固有の表現となったと考えるしかない。ここには、朝鮮半島南東部の地域的な文化が背景にあるとも考えられ、わが国の古墳時代前期（紀元後 4～6 世紀）に見られる、例えば直弧文など抽象的な形態と同じく、それぞれの社会にのみ意味のあるかたちが作られたとも考えられる。制作年代としては、「元三国時代」（紀元後 2～3 世紀）とかなり新しい時期まで含んで考えてもよいのではないだろうか。

川前里には、上記ペッキングによる先史岩面画と呼びうる作品の他に、主として下半分の岩面に、きわめて細い線刻による絵画作品があるのも特筆すべきである。これは現在では風化のためきわめて確認しがたいが、騎馬像などがあり、わが国の類似例としては、やはり壁画古墳の、大阪・高井田横穴の作品を指摘することができるだろう。制作道具としては、金属器が想定される。制作年代は高井田横穴に少し先立つ、紀元後 4～5 世紀と考えられるのではないだろうか。以上、川前里が先史時代から歴史時代にかけて連続的に制作行為がなされた場であったことは、先史美術一般を考える上でもきわめて重要な例であるといえる。

さらに、川前里には文字表現も確認される。これも下半分の岩面に集中しているが、「花郎制」という新羅時代の制度に関わる内容などであり、制作年代も「癸巳」という年記などにより紀元後 5 世紀以降と確定することができる。制作道具としては、文字の輪郭線の切削面などから鉄器を考えてよいだろう。興味深いのは、文字が刻まれている場のほとんどが、岩面がほぼ矩形に、あらかじめ平坦に均されていることであり、中には行の線刻がある場合もあり、これにより、逆に岩面に前もって何ら手をつけない先史岩面画の空間的特質があらわになるのである。

いずれにせよ、川前里は世界の先史岩面画遺跡の中でも、文字など線刻と混在しているという点で、きわめて特異な性格を持つ遺跡となり、それにより、先史岩面画の意義が逆照射されるだろう。このように歴史時代と連続するということから、やはり川前里の先史岩面画の制作年代は、相当新しいと判断することも可能であり、盤龜臺をはじめとする朝鮮半島南東部の先史岩面画全体の制作年代を考える際にも、新羅を含む「三国時代」時代（紀元後 4 世紀以降）という確定した時期を基準にして議論すべきだと筆者は主張したいが、いかがだろうか。

ヤンジョン
良田洞

上記 2 遺跡はお互いに 2 キロ程度しか離れておらず、ほとんど隣接しているといえるが、朝鮮半島にはもう 1 カ所注目すべき先史岩面画遺跡がある。京釜高速道路は釜山を起点とすると、まっすぐ北進して、古都慶州に至り、そこから西進して中核都市の大邱に達するが、その少し西方、行政的には、慶尚北道・高靈郡・開津面・良田洞に、その地名から名付けられた「良田洞」遺跡がある。ここは、郡名から「高靈」、あるいは「高靈良

田洞」と呼ばれることもあるが、ここでは「良田洞」に統一することにしたい。

良田洞の先史岩面画は、高靈の市街地を流れる會川に沿って南東方向に行き、その北岸の岸から少し離れた場所に露出した、高さ約 2 メートル、幅約 6 メートルの岩に制作されている。かつては川の岩壁だった可能性もあるが、現在では水流から離れていて、作品も制作されて以来ずっと露出していたと考えられ、風化の度合いも甚だしく、作品のかたちを見極めることはかなり難しい。現在では、雨水が直接降りかからないように覆い屋が設置されている。

良田洞で制作されている作品は、約 20 の仮面とも解釈されているものと、若干の同心円などの抽象的図形だけである。技法的には、風化による磨滅のために、確認しがたいが、やはりペッキングにより大体のかたちが決定されたようで、その後ブレードイングも施されたかもしれない。仮面と解釈される作品も、風化が著しいため、確認しがたいが、方形を単位として、それを 2 ないし 3 個積み重ねて顔の部分とし、その内部に円状の窪みを穿ち、そのいくつかは眼とも見なすことができるが、それ以外の要素とも考えることができ、その意味ははっきりしない。先史時代によく制作されたとされる「盃状穴」といってもいいかもしれないが、その意味は論者により様々に論じられていて、これらを「盃状穴」と称したところで、何かが明らかになるわけではない。さらに、輪郭線外に放射状に多数の線が刻まれていて、それらは角とも毛髪とも考えられるが、これも明確には判断しがたい。全体としては、人間の顔を再現しようとするものではなく、ある特定のかたちの仮面ともいうべきものを刻みつけたように思われる。

上でも述べたとおり、盤龜臺と川前里にも仮面が制作されていて、それは広く北東アジアに分布する先史岩面画とも共通する要素である。近年、北太平洋地域という広大な範囲に分布する先史岩面画の仮面をまとめたソンによれば、北東アジア地域では、仮面は中国、賀蘭山を西端として、大興安嶺山脈、ロシア、アムール川流域のサカチ・アリャン遺跡にまで分布し、その系譜の中に上で取り上げている朝鮮半島南東部の仮面も含まれるとのことである。(注 26) また、北アメリカ大陸北西岸にも、タイプは少々異なるが、同じく先史岩面画の仮面が発見されているのも、人々の集団の移動をうかがわせる点など、きわめて興味深い。ただし、各地の仮面に関しては、それぞれ調査している研究者によって、紀元前 4,000 年から紀元後まで、様々な制作年代が想定されていて、それらを統一的に論じるのはまだまだ難しい状況のようである。

良田洞の仮面は、他の遺跡に類似するかたちを見いだすことができず、背景には、特殊な仮面文化を想定すべきかもしれない。しかし、仮面状のかたちを制作する伝統それ自体は北東アジア地域、さらに北太平洋地域に共通するものがあり、その異種がこの遺跡だけに集中的に現れていると考えることもできるだろう。一方、三上次男は良田洞の作品を靺鞨と見なして、わが国の壁画古墳、例えば、横穴の外壁に靺鞨や靺鞨が刻まれている、鍋田横穴(熊本県山鹿市)などの類似性を指摘しているが、古墳という人工的構築物に付随する作品と、自然の岩面に直接制作した先史岩面画を直接的に関係させて論じることには、一定の限界があると思われる。(注 27) 制作の前提となる造形空間が根本的に異なるからである。もちろん、横穴の外壁は古墳に関わるものではあるが、ある程度自然の岩面を尊重した場所であることは確かであり、間接的な関係は認めてもよいのかもしれない。その場合、紀元後 6 世紀と考えられている壁画古墳と良田洞の制作年代をどの程度関わらせて考え

るかが問題となるが、それは北東アジア地域に分布する仮面の制作年代としては、もっとも新しい年代となる。一方、任昌淳によれば、良田洞の報告者である李殷昌は、付近の赤林山遺跡などで無文土器が発見されていることから、良田洞の岩面刻画もその同時代、すなわち、朝鮮半島の青銅器時代後期（紀元前 2～1 世紀）に制作されたと考えているとのことである。（注 28）この年代観の乖離は甚だしく、良田洞の先史岩面画をわが国の壁画古墳の淵源を見ることは可能かもしれないが、やはり良田洞それ自体は北東アジア地域のコンテクストの中で理解すべきものと考えられる。

制作年代

以上、3 遺跡の先史岩面画の中で特色のある作品について論じてきた。制作年代についてもその技法と主題から言及したが、以下、その問題をまとめることにする。

これまで筆者が参照できた論考を概観すると、文明大らは盤龜臺の狩猟・漁労に関わる部分を後期新石器時代から初期青銅器時代に、川前里の抽象的なかたちを青銅器時代に、また文字は三国時代に位置づけている。（注 29）一方、任昌淳は 3 遺跡に制作されている先史岩面画の制作年代を表 1 のように考えている。（注 30）もちろん、それぞれ労作の末の結論であり、これら先学の成果は十分に尊重しなければならないが、朝鮮半島の先史岩面画の制作年代を新石器時代にまで遡らせるのは、中国およびロシアの研究者が、やはり北東アジア地域の先史岩面画を新石器時代に始まると見なしていることと対応しており、筆者はこれらを再検討する必要があると考えている。

先史岩面画の制作年代に関しては、それを直接調査・研究している地元の研究者が、一般的傾向として、より古い年代を想定することが多い。しかし、より広いコンテクストから再検討すると、見直すべき点も多いようである。盤龜臺に関しては、金元龍が概説書の中ではあるが、北東アジアの先史岩面画制作伝統を青銅器時代のタガール＝オールドス＝スキタイ文化複合と結びつけて考察しており、より広範な視点に立った議論を提出していると、筆者は評価している。（注 31）

まとめると、本文中でも述べたことの繰り返しになるが、盤龜臺の充填要素のある線刻画は朝鮮半島青銅器時代の後半（紀元前 2～1 世紀）であり、面刻画と輪郭線のみの線刻画も、重ねがきが認められるものの、それとほぼ同時代か、少しだけ遡るのではないだろうか。川前里の面刻画は盤龜臺よりも少し下って青銅器時代末期（紀元前後）、菱形を基本とした抽象的な作品群は元三国時代（紀元後 2～3 世紀）、そして繊細な線刻絵画は紀元後 5～6 世紀、また線刻文字は紀元後 5 世紀以降ということになるだろう。最後に良田洞の「仮面」とも解釈される、同心円を含む作品群は、年代決定が難しい事例であり、北太平洋に及ぶより広範囲から総合的に判断していかなければならないが、ここでは青銅器時代末期（紀元前後）と考えておくことにしたい。もちろん、筆者がここで提出しているすべての年代数値はきわめて概括的なものであり、今後さらに検討してゆくべきものであることは、付記しておきたい。

筆者も現地調査しておらず、その詳細も未確認だが、任昌淳によれば、全羅南道南東部にある南海島、尚州里の岩面刻画は、図式化された人物像など興味深い作例のようである。尚州里に関しては、すでに1925年に鳥居龍蔵がフランス語文献において報告しており、今後できるだけ早く、実際に観察しなければならない事例である。(注32)

尚州里に見られるかたちから、わが国山口県下関市の「彦島杉田」の岩面刻画と類例関係があるようにも思われる。ただし、「彦島杉田」は現在「ペトログラフ」の名のもと、「超」古代文字と見なす主張が声高になされていて、客観的な調査が難しい状況にある。これらも北東アジアの先史岩面画制作伝統を考察する際に欠かすことのできない資料ではあるが、詳細な議論は改めて別の機会を探りたい。

中国とロシア・シベリア

以下、上でも何度か言及した中国語北部とロシア・シベリアの事例に関し、前章の右代啓視氏の報告もあるので、重要な点だけに絞って論じることにはしたい。これらの地域で筆者が実際に調査することができた遺跡は、改めて列挙すると、次の通りである。即ち、中国では、寧夏回族自治区の中心都市、銀川近郊の賀蘭山（賀蘭口）遺跡群、ロシア・シベリアではハバロフスク州のサカチ・アリヤン（現在の行政上の村名ではシカチ・アリヤン）、シェレメティボ、キアの3遺跡である。

これらの遺跡に関し、筆者はすべて上述したタガール・オールドス・スキタイ文化複合に属すると考えている。それは、動物像の内部に充填されている複雑な装飾的要素を根拠としており、盤龜臺にもあったとおり、北東アジアの特徴的な動物像のタイプといえる。賀蘭山とサカチ・アリヤンは非常に距離が離れているが、共通した要素が見られるのであり、同一の文化複合の産物といってよいだろう。もちろん、制作年代に関しては、それぞれ地元の考古学者が新石器時代であると言ったり、紀元前後と言ったり幅があつてなかなか確定しがたい問題である。筆者は、主に金元龍に従って、動物内部の装飾的なモチーフをスキタイ的なものであろうと考えている。紀元前5世紀くらいに、西方の草原から東西に進出していたスキタイ民族が、西の方では古代ギリシアと接触して、非常に精緻な装飾的な金属製の動物像を残し、それが東の方にも広がり、もともとあつた青銅器のタガール・オールドスという文化と結びついて先史岩面画の動物像において装飾的な輪郭内充填要素を作つたということである。つまり、紀元前5世紀を中心にして一つの一貫した岩面画を制作する伝統が北東アジアにはあつたのではないかと、いうことであり、それが海を隔てたわが国の北海道で発見されているフゴッペ、手宮の岩面刻画の淵源であることはたしかだろう。

しかし、実際には、フゴッペと手宮の岩面刻画に類似する作品は、現在まで、北東アジアでは発見されていないのであり、筆者の何度かの現地調査においても、わが国に直接結びつく事例はついに発見できないでいる。筆者は、別の項で詳細に論じているとおり、フゴッペと手宮の岩面刻画を紀元後1世紀後半～2世紀後半にかけての約100年間のいずれかの時期に集中的に制作されたものと見なしているが、そうであるにしても、大陸の岩面刻画とは500年以上のずれがあり、今後、このミッシング・リンクをつなぐ発見が求め

られる。この500年程度の間も、かろうじて岩面刻画を制作する伝統は生き延び、その一端が紀元後になって北海道西部にまで及んだと、今のところは考えておきたい。しかし、モチーフも様式も全く異なったものへと変容しており、それゆえわが国の2つの岩面刻画遺跡はきわめて孤立した現象と見えるほかないのである。

なお、本報告書において右代啓視氏と菊池徹夫氏が言及しているとおり、2001年度の地域連携科学研究費「フゴッペ洞窟・岩面刻画と文化交流のフィールドステーション作りの基礎研究」による調査において、実見はかなわなかったが、ハバロフスク州東部、シホテアリン山脈中のスクパイ川のほとりにある岩面画遺跡の存在を確認することができたのは、重要な成果であったといえよう。しかし、スクパイ遺跡の岩面画はすべて彩画であり、北東アジアにおいては初めて見いだされたペインティング（彩色法）という技法によっている。また、制作年代に関しては、まだまだ異論はあるものの、「騎馬像」が描出されていることから、早くとも紀元後10世紀前後を遡らないと考えられており、これはフゴッペと手宮より更に1,000年近くも新しいことになり、やはり直接的な影響関係は認めがたい。全く別の岩面画制作伝統と考えるしかないが、それは今後の現地調査により確認できることだろう。スクパイ遺跡の岩面彩画に関しては、別の機会に詳細に報告されるだろうから、ここでは簡単に触れるだけにとどめておきたい。

以上、朝鮮半島南東部の事例を詳細に検討し、更に周辺地域の遺跡に関しても言及してきたが、最初にも述べたとおり、北東アジア地域の先史岩面画に関する調査研究は端緒についたばかりともいえ、今後それぞれ地元の研究者と連携を更に強めて、気長に調査研究を続けてゆくしかないだろう。その過程で、フゴッペと手宮に直接影響関係を持つ事例も見いだせるかもしれないし、あるいは、そうでないにしても、北東アジア地域の岩面画制作伝統を厚みのあるものとして捉えてゆくことにはなるだろうし、その中にフゴッペと手宮の作品群をより明確に位置づけてゆくことができるのではないだろうか。

岩面画は、先史美術である以上、現在の国境など意味のない時代に制作されたものであり、国単位の狭い視野で考えても、その本来の豊かな存在意義は見いだせないだろう。フゴッペと手宮の岩面刻画も広く北東アジアの中にのみ存在するのであり、大陸に広く分布する岩面画の伝統が、たとえ一時期であろうと、海を越えて浸透してきたことにフゴッペと手宮の価値はあるのではないだろうか。もちろん、今後わが国においても新発見はあるかもしれないし、それはそれで望まれることではあるが、それよりも、まずフゴッペと手宮の岩面刻画の真髄を理解することで、そこから逆に大陸の岩面画制作の伝統に新たな光を照射することこそ、これからの我々がなすべきことではないだろうか。

第2部

美術史的研究

第1章 石膏型と刻画のある石片

小川 勝

筆者は、フゴッペ洞窟において岩面刻画を調査研究すると同時に、北海道開拓記念館に所蔵されている、フゴッペ洞窟・岩面刻画の「石膏型」と「刻画のある石片」を調査することができた。以下、まず石膏型という研究資料を概観し、フゴッペ洞窟にある作品との照合作業を行い、その資料価値を美術史的観点から論じる。また、石片に関しては1970年報告書の作業日誌等と照合し、その発見場所などを確定する。

石膏型の作成

1970年報告書によれば、石膏型は1953年8月29日にその作成のテストがおこなわれ、同年9月13日と20日、10月2日から7日までの計8日間に作成作業が実施されている。石膏型作成には5名が携わったと記録されている。(注33)

残念ながら、実際の作業担当者から直接に取材することができなかつたので、石膏型作成のプロセスは推測の域を出ないが、B4判、B5判、B6判の木枠に油土を詰めて、それを岩面に直接押し当てて、陰刻である刻画のかたちを写し、その油土に刻印された雄型が変形する前にただちに、フゴッペ洞窟の調査現場でさらに石膏型に陰刻として写されたものと考えられる。それゆえ、石膏型は、刻画が制作された岩面の凹凸や亀裂などの状態をはじめとして、刻画それ自体のかたちや深さなどの様子を忠実にコピーした資料であるといえる。

1970年報告書に掲載されている実測図「1」と「2」に記されている刻画の深さと、それに対応する石膏型の深さがほぼ一致していることから判断して、模写はおおむね正確になされたと評価してよいだろう。実際、このように岩面刻画から直接的にコピーした石膏型というものは世界的にも例がなく、第一観では、極めて貴重な資料であると評価せざるをえない。考古資料であると同時に、芸術作品でもある岩面刻画に直接油土を押し当てて模写をとるとするのは、文化財保護の観点からも、現在では許されないことだが、実際に石膏型を目の当たりにすると、希少な存在であるという感を強く持つに至る。

では、どのような動機によって石膏型が作成されたのだろうか。1970年報告書では「1. 調査の経過」の項で「洞窟の岩壁が比較的柔らかい砂岩で風化が目立ち、列車の振動も相当に感じられるので、万一の場合を考慮したのである」とだけ記されており、それ以上の説明はどこにも見いだせない。

石膏型作成の動機として示された点の現状は以下の通りである。1972年に竣工した現在の覆屋の建設に当たって、様々な観点から調査がおこなわれたが、その一つに洞窟内部の振動測定もあり、遺跡そばの函館本線を通る列車の影響は、皆無ではないものの、比較的軽微であると結論され、レールの改善などが提案されている。(注34) 実際、作品のある岩面には目に見える損傷はないが、断続的に洞窟上部から礫大の落石があり、洞窟それ自体に対して抜本的な改善が必要だといえる。一方、作品の風化は、調査時に相当程度進んでいた部分もあるようで、その時点でさらなる進行が危惧されたのは当然の判断であ

ったといえよう。幸い、フゴッペ洞窟の岩面刻画は、その発見から現在に至るまでは、覆屋の効果もあり、ほとんど風化していないようである。上記実測図に示されている作品の深さは、現在でもほぼ同様の数値を示している。しかし、照明設備の不具合などにより、作品表面に緑色植物類が繁茂しており、また、浸水の影響で岩石中に含まれる石灰岩質が白く溶けだしている部分もあり、事態は深刻である。それを受けて、保護屋の改修が図られ、様々な基礎調査が行われているが、その成果は将来の作品の保護に寄与することだろう。

石膏型の作成が、芸術作品である岩面刻画それ自体にどのような影響を与えたかは、現時点では判断しがたい問題である。たとえば、フゴッペ洞窟の北壁奥部の岩面に制作されている刻画の少なくとも3点に、赤色顔料であるベンガラが残存している。そのうちもっとも顔料が明瞭に確認できる作品は峰山巖により「赤色塗料を塗った仮装人像」とされているもので、その石膏型も作成されている。(注35) 現存するその部分の石膏型(S94、北海道開拓記念館における資料整理番号、以下同様)を調べると、ほぼ全面に薄い紙が付着しているのが分かる。つまり、石膏型作成時点で顔料の存在が重視されており、顔料が油土に付着するのを避けるために、薄い紙が当てられたのだろう。実際、石膏型に残る薄い紙には顔料は認められないが、しかし、作成時に薄い紙に全く顔料が移らなかったかどうかは、もはや究明できない。結果的に、芸術作品の破壊が全くなかったとはいえないが、現実の石膏型を眼前にすると、特異な研究資料として、その作成という事実を評価せざるをえないというのが、筆者の見解である。

石膏型の現状

作成された石膏型は、他の発掘品とともに北海道大学人類学研究室に保管され、1967年頃、北海道庁に寄贈、移管された。(注36) その直後北海道開拓記念館の開館に伴い、他の発掘品と同様に同館の所蔵品となり、現在に至っている。

1970年報告書では、120個の石膏型を作成したとなっているが、現在確認できる石膏型は111個にとどまっている。(注37) その内訳は、B4判70個、B5判24個、B6判7個であり、それらが94箱の木箱に納められている。そのうちいくつかの木箱には木の蓋があるが、多くは薄い紙や新聞紙で覆われただけのままである。緩衝材としても用いられている新聞紙の日付は1964年のものが多く、石膏型が現在の木箱に最終的に納められたのが、北海道庁への移管の直前であったことが分かる。

9個の石膏型が行方不明ということになるが、それらは1953年の作成後、1967年に移管されるまでの約14年間に失われたのであろう。損傷が激しく遺棄されたものもあるだろうし、あるいは別の場所に死蔵されている可能性も否定できない。1970年報告書では「めぼしい彫刻のすべてを写し終えた」とあるが、実作品との照合作業の結果、奥壁中央部や他の箇所「めぼしい」作品の石膏型が確認できず、9個の石膏型が当初作成されたことは確かなことといえる。(注38) 今後、それらの探索も必要である。

94個の木箱には側面に「S1」から「S94」までの番号が書かれている。同じ発掘品の貝類を入れた木箱にはイニシャルの「K」と数字が書かれており、「S」は石膏型の頭文字であると判断できるが、いつ誰が記入したのかは不明である。木箱の順番とその中の石膏

型の関係は、照合作業の結果、規則性が認められず、石膏型を木箱に最終的に納める段階で、それぞれの石膏型が洞窟のどの位置にある作品のものであるかということは、配慮されなかったようである。

石膏型だけに関する問題ではないが、北海道開拓記念館所蔵のフゴッペ洞窟発掘品のすべてに付随すべき文書類のないことは指摘すべきだろう。1967年に移管された際、報告書は未刊行であり、その出版準備のために記録文書類が必要とされたのであろう。しかし、1970年報告書には、石膏型に関しては、若干の言及があるだけで、さらに一枚の図版写真しか掲載されておらず、使用しなかった記録類は、それに関する資料に付随させるべきではなかつたらうか。これは、岩面刻画それ自体についてもいえることであり、1970年報告書には「フゴッペ彫刻実測図集」を刊行する予定であると記されているが、それはその後現在においてさえ未刊であり、刊行されるべき実測図原図の所在を筆者は、調査不徹底のそしりは免れないだろうが、承知していない。(注39)

石膏型に関しては、それが極めて特異な資料であるだけに、なお一層、その作成時の記録や石膏型毎の整理記録などが必須であるといえよう。発掘物にも綿密な記録類は伴っているべきだが、石膏型のような「作られた」研究資料にはその作成者と管理者による文書類がなければ、活用するのにも限界があり、これは資料評価の観点からも見過ごしえない問題である。

石膏型の調査

はじめにも述べたとおり、筆者は1995年以来フゴッペ洞窟・岩面刻画を美術史的観点から研究しているが、北海道開拓記念館所蔵石膏型に関しては、土谷昭重氏と共同で調査した。調査内容は、それぞれの木箱の石膏型を正面光と斜光での写真撮影すること、筆者の実施した直接的描き起こし、さらに多くの協力による石膏型と実際の作品部分との照合作業、の3点である。

このうち、直接的描き起こしとは、先史岩面画の調査研究には欠かせない手続きであり、透明のビニール類を作品に密着させて、作者が意図したであろう輪郭線をトレースして画像を決定するとともに、用いられた技法その他の特質を作品に最接近して明らかにする作業である。考古学上の実測図と類似のものであるが、直接的描き起こしはあくまでも調査のプロセスにおける一つの段階であり、それがそのまま発表されるべきものではないところが少々異なっていよう。フゴッペ洞窟の岩面刻画は脆い砂質凝灰岩に制作されており、作品損傷の危険性を考えて、直接的描き起こしを断念したので、それが石膏型において可能になったことは、所蔵者の北海道開拓記念館の寛大な理解のもと、このような作業の対象となる資料が存在する価値を認めたいと筆者は評価している。

照合作業は意外に困難であった。その主な原因として、1970年報告書に添付されている「実測配置図」を対照のための基準資料としたことがあげられる。この配置図は労作には違いないが、1953年当時の時代的制約もあり、また技法と作品の関係が明確に認識されなかったようで、必ずしも万全なものとはいえない。また、石膏型それ自体の資料的限界もあつたらう。石膏型の作成にもそれぞれ実施担当者による巧拙があつたようで、一見して何が刻印されているのか判然としないものもあつた。石膏型の表面は程度の差はあ

るが、やや黒ずんでおり、これは油土の色が移ったものと思われる。表面強化の処理はおこなわれていないようで、石膏という材料の劣化のためや、また数度の移動の際に受けた衝撃による破壊にもよるのだろう、表面が剥落して失われているものや、2つ以上の断片に割れた石膏型も見いだされた。最後に指摘するように、今後長期にわたって石膏型は貴重な資料として保存されるべきだが、そのためにもできるだけ早く、表面強化処理を施す必要があるように思われる。

照合作業は、その後フゴッペ洞窟で筆者が撮影した写真を使用することにより、また、石膏型の写真をフゴッペ洞窟の現地で実作品と照合することにより、かなり進捗させることができた。現在、111個の石膏型のうち108個が、どの岩面刻画部分のコピーであるか判明し、残すところ3個となっている。それらのうち、一つは(S7b)破壊が甚だしく、表面がどのようなかたちを呈しているのか判断できず、今後とも照合は難しいだろう。同じ木箱中の別の石膏型(S7a)は、表面の起伏が乏しく、これも相当な困難が予想される。もう一つ(S25d)は、刻印は鮮明だが、太い棒状の刻画が途中で切られるように石膏型にとられており、特徴を抽出しがたい。ただし、これは今後の根気強い作業により照合は可能であろう。いずれにせよ、照合した結果を、別冊「カタログ」の各作品の該当する箇所、石膏型の描き起こしと写真を掲載することで明らかにしている。また、今後の北海道開拓記念館における石膏型の調査研究のために、石膏型からの作品への照合表も掲載している。

石膏型と「一括資料」

石膏型は、上でも繰り返し書いたとおり、極めて特異な研究資料であり、その存在自体が評価に値するというのはその通りであろう。しかし、他に類のないものだけに、問題点が多くあるのも確かである。

まず、作品数との関係である。1970年報告書では全作品数を200以上としているが、添付の「実測配置図」には作品のナンバリングがなく、その算出根拠も明らかではない。(注40) 峰山巖は、作品をテーマ別に分類しつつ、さらにそれぞれのテーマの表現されている場所を7つに分けた結果、通算で作品数は609に達するとしている。(注41) 筆者は、1997年にフゴッペ洞窟の現場で集中的に画像決定調査をおこなったが、その結果、800を越える作品数を確認するに至っている。この問題は「呼称と技法」の項でも述べたが、ベッキングによる作品形成プロセスをどのように把握するかにより、全作品数が前後するようである。

一方、石膏型の数は、確認できるだけで111個にとどまっており、一個の石膏型に複数の作品がコピーされている例も多くあるので、石膏型に写されている作品数は、多めに見積もって217に上る。800を越える全作品数からすると、その4分の1程度にしかならない数をどのように評価すべきかという問題が出てくるが、やはり極めて断片的であると考えしかないだろう。フゴッペ洞窟の岩面刻画は遺跡が完掘されていない現在、まだその全貌をあらわにしているわけではないが、現時点で確認可能なすべての作品を「一括資料 (assemblage)」として扱うべきだろう。「一括資料」という概念は、作品や遺物を1点ものの独立した資料として扱うのではなく、遺跡全体に関わるものを一括して資料とし

て捉え、作品などもそのコンテクストの中に位置づけるという考え方である。「めぼしい」作品だけを写そうとした石膏型作成時の時代的制約を考慮するにしても、断片的な石膏型の資料価値は限定的であると判断するしかない。

もとより、先史岩面画の特質の一つに、一般の絵画とは異なって、長方形などの額縁のような枠組みにとらわれることなく作品が制作されている点が挙げられるが、石膏型はB4判のような長方形であり、それだけで岩面画の複製を作成するにはふさわしくないフォーマットを用いているということになる。実際、全高40cmに達する北壁奥部中段の「枝数の多い有角人」の場合、その全体が石膏型に複写されているわけではないし、さらに大きな像の場合は二つの石膏型に分けているものもある。もちろん、このような問題点も時代的な制約のためであり、現在から批判するのはたやすいことではあるが、現に存在する資料に対する評価としては、否定的にならざるをえないのは仕方のないことだろう。

しかし、石膏型には、現在作品の存在を確認できないもののコピーも2個含まれており、これらは非常に貴重である。一つは前庭部の北壁東部にある「漁労」図ともされる部分の人物像で、これは1972年の保護覆屋建設時に埋め戻されている。今後新保護覆屋建設のために再発掘がなされるまで、石膏型(S50a)が唯一の作品の直接的資料となり、その価値は高いといえる。もう一つは、1970年報告書の「実測配置図」によれば南壁奥部上段の上端に存在した人物像で、振り上げられたような2本の上肢の間に刻まれた格子状の線條が印象的な作品だが、それは現在フゴッペ洞窟内には発見することができない。あったと想定される岩塊が、きれいに削り取られたようになっていて、誰かによる意図的な作品剥ぎ取りがあった可能性も否定できないが、おそらくは人為、ないし自然のプロセスで岩塊が崩壊してしまい、この作品も永遠に失われたのだろうと判断するのが妥当である。石膏型(S50b)を見ると、アブレイジョンによる切れ味鋭い、深く刻まれた人物像であり、それが石膏型により確認できるのは次善のこととして、その存在意義を高く評価すべきだろう。上述の通り、石膏型作成の動機として「万一の場合を想定して」ということがあったが、この作品に関しては、それが正当な理由になっているのであり、資料価値を最大限認めなければならない。

石膏型と実作品

石膏型は、上述したとおり、一括資料という観点からは断片的であり、またフォーマットが先史岩面画の複写としては不適切であり、資料価値を判断するに当たって留保せざるをえない点が多々あるが、実物の石膏型に接すると、別の評価の観点も浮かび上がってくるのである。

現在、筆者が知りうる限りだが、後期旧石器時代フランコ=カンタブリア美術・洞窟壁画のレプリカが3点ある。フランスのラスコーとニオー、そしてスペインのアルタミラだが、それらはすべて観光客用のものであり、純粋な研究資料とはいえない。最新の技術が採用されていようとも、それは再現されたものにすぎないのである。直接的複写であるフゴッペ洞窟・岩面刻画の石膏型とは質的に異なり、石膏型に現れている岩面の肌理などの自然現象は現在の技術をもってしても再現不可能な極めて微妙なものなのである。フゴッペ洞窟・岩面刻画に関しても、1999年の関連展覧会の際にレプリカが制作されてい

るが、少々精度が荒く、フゴッペの作品の魅力を伝えるものとはいいがたい。なお、フゴッペのレプリカは現在余市町の管理下にあり、今後機会を得て一般公開されることだろう。

レプリカと比較して、石膏型には、限られた数量、範囲のものではあるが、作品の形態や制作に用いられた技法が如実に写されており、その生々しさには比類がない。さらに作品周囲の岩面の状況も、狭い範囲に限定されてはいるが、ほぼそのままであり、岩面の凹凸や亀裂なども石膏型により知ることができる。では、調査者は、実作品に加えてそれとほとんど質的に異ならない石膏型の2種類の資料を前にして、いかなる態度をとるべきなのだろうか。

本来、フゴッペ洞窟の岩面刻画のうち、発掘時まで堆積層に覆われていた部分は風化の度合いも比較的少ない状態だっただろう。アブレイジョンによる刻画は世界的にもあまり例を見ないが、その理由はアブレイジョンが可能な程度に柔らかい岩面に制作された刻画は、風化の進行も早く、消失したためと思われる。フゴッペではそれが風雨に触れない状態にあったので、奇跡的にも多くがほぼ制作時の鋭さを保って発見されたのである。石膏型は刻画が発見されて約1年後に作成され、ある程度は正確な複写となった。その後、1954年から1955年にかけて木造の覆屋が建設されたが、それから現在の覆屋になるまでの17年間も降雨や積雪が避けられたため、刻画の風化も顕著なものではなかっただろう。(注42) 1972年の現覆屋の完成以降は、空調設備の効果によりさらに氷結も抑えられ、風化の進行は一段と沈静したと思われる。これは、上述の「実測図」との比較からも明らかである。

つまり、現在のフゴッペ洞窟・岩面刻画の状態と石膏型はそれほど相違しない資料であるといえる。石膏型により発見後47年間にアブレイジョンによる刻画がほとんど風化していないということがわかったことになるが、これは発表されている5個の「実測図」だけでは確認できず、石膏型があるからこそ言えることであり、それだけでも石膏型の存在価値はあるといえる。

では、研究資料としての石膏型の価値はどこにあるのだろうか。現在でも、フゴッペ洞窟の岩面刻画は、管理者の余市町教育委員会の理解により、直接に作品を調べることが可能である。先史岩面画は、自然の岩面に即して制作されているものであり、それが制作された場でオリジナル作品を調査できるのであれば、それをしのぐ資料などあり得ないのは当然のことである。石膏型がいかに正確にオリジナルを写しているようと、それは所詮コピーにすぎない。美術史研究者として筆者は、岩面刻画を何より芸術作品として見る以上、資料のオリジナリティこそが調査研究の出発点になることを否定しない。近代的芸術観による悪しきオリジナル信仰に惑わされているだけとの批判もあるだろうが、とりわけ岩面画の場合、それが制作されている自然の岩面との関係も作品同様に重要であり、現場での調査が可能であれば、それは必須の作業である。さらに、石膏型が「一括資料」という概念から見て断片的な資料にとどまる以上、その研究資料としての価値は極めて限定的であるといわざるをえない。

もちろん、既に失われた作品に関しては唯一の研究資料であり、今後遺跡保存の観点から、現地調査が制限されるようなことがあれば、石膏型の資料価値は高まってゆくことになる。ただし、どのような対象であれ、それについての研究が完成するということはないのであり、常にオリジナルに即して先行研究を批判的に継承してゆくべきものである以上、

今後ともオリジナルの調査が研究者に開かれておくべきだということは、ここでも改めて述べておきたい。

万一、フゴッペ洞窟が密閉保存ということになるなら、その際には、石膏型だけでは残念ながら不十分であり、新たな複製を作成する必要があるだろう。それは、シリコンなど、直接岩面に密着させてもその損傷を最小限に抑えられる材料を介して、劣化しにくい合成樹脂などを素材にしてレプリカとすることになるだろう。そこで重要なのは、「一括資料」という概念に基づいて、作品が明瞭ではない岩面の部分も含む、できるだけ広い範囲にわたってコピーしておくということだろう。さらに、『史跡フゴッペ洞窟 保存工事報告』には別丁図版として、南壁と北壁の5分の1縮尺の写真実測図が添付されているが、それらは等高線間隔が1cmという粗い精度にとどまっており、さらに精細なレーザー測光などが実施されるのが望ましい。(注43)ただし、「図面作成」の項で詳述しているとおり、機械的に岩面を記録することと、作者が意図したかたちを見いだすことは別の作業であり、精密な測定図が作成されたとしても、それでオリジナルの調査が不要になるということでは決してない。

刻画のある石片

フゴッペ洞窟では、1950年の発見以来、岩面刻画のある石片が多く見つかっている。その数は60個を超え、そのほとんどが、北海道開拓記念館に所蔵されている。それ以外にも、1972年の現保護屋建設時に発掘されたものは、現在フゴッペ洞窟内に展示されており、また、1951年の発掘調査以前に洞内の表層で採取されたと考えられる数点は「旧河野コレクション」に収められている。筆者は、北海道開拓記念館所蔵の石片を精査することができ、独自のナンバリングを施した。また「旧河野コレクション」の数点も確認する機会を与えられた。別冊「カタログ」には、フゴッペ洞窟内の石片も含めて、現時点で確認可能な石片すべての写真・図面等を掲載している。以下、刻画のある石片の資料価値を論じ、その資料から考察可能な点を議論してゆく。

刻画のある石片は、そのほとんどが断片的なかたちしか残しておらず、作品として明確なものとは例外的ともいえる。また、石膏型資料の所でも述べたのと同じように、現状では、資料に詳細なデータが付随しておらず、その資料価値も限定的である。ただし、北海道開拓記念館所蔵の石片のある程度には、発掘時に添付されたと思われる「会符(荷札)」や紙片が伴っているものもあり、そこに記載された数字等を、1970年報告書の発掘作業日誌に記載された石片の記録とを照合させることにより、ある程度はそれぞれの石片が、どの区画のどの層位から出土したのかを推定することが可能である。すべての石片ではないが、添付されている会符に記された内容と、そのデータにより出土地点を確定できたものを次に列挙する。また、「Ph.」として、1970年報告書に写真が掲載されているものの、その場での写真番号も付すことにする。ただし、疑問の残るものは「?」を添えている。なお、年代決定を論じる項で詳しく検討しているとおり、石片の発見地点の分布は垂直的にも水平的にもランダムであり、剥落した石片が何らかの配慮をうけて故意に移動させられた痕跡は認められない。

- 2・8月2日 /文字(?) =No.21、 Ph. 45-1
- 3・洞口12層/(南北)/8月6日=No.89、 Ph. 44-3
- 4・8月26日/D3下層/彫刻ある石片3ヶの1/No.156=No.156、 Ph.44-4?
- 8・8月2日/ 洞前北壁/ 第3口層/ No.40=No.40
- 11・VIII-21/ A.2/ No.119
- 12・7月30日=No.22?
- 14・D3.下層/ No.158/ 彫刻アル石/ 8月26日=No.158
- 18・D3下層/// No.156
- 20・□月1日/ 文字(?) / No.30=No.30
- 21・8月1日 / 文字(?) / No.30=No.30
- 22・第4号/ 洞前北壁/ No.62/ 文字(?) =No.62
- 26・□3下層/ 彫刻アル石片/ 3ヶの2/No.156 =No.156
- 28・8月26日/D.3下層/ 彫刻アル石/ No.154/ 2ヶに割れた1ツ=No.154
- 29・8月3日/ □□右/ 南壁/ 第7号□□=No.63
- 30・8月26日/D.3下層 / 彫刻アル石/ 2ヶに割れる/ No.154=No.154
- 31・8月26日/A4/ No.145/ 彫刻アル石片=No.145
- 32・南壁/ 第1号/ 第3口号/ 8月5日/ 手ヲ触レナイデ下サイ=
- 33・8月□日/ 文字(?) / No.30=No.30
- 36・VIII-21/A.3/ No.125/ 彫刻アル石片=No.125
- 40・8月27日/D.3下層/ No.162/ 彫刻アル石片=No.162
- 41・VIII-21/ A.3./ No.131/ 異形石器=No.131
- 42・洞口堆土/ 8月6日// 参考品 {岩壁から剥離したもの} =
- 44・洞口堆土/ 8月6日=
- 45・8月26日/D.3下層/ No.153/ 彫刻アル石片=No.153
- 49・洞口/ 第12層(南北)/ 8月6日=
- 53・7月30日=No.22?
- 54・7月30日=No.22?
- 59・洞口堆土/ 第4層/ 8月1日/ 文字?/ No.36=No.36

なお、刻画のある石片ではないが、同じ資料中にある石片に関しても、それに付随する記述を掲載することにした。

3・VIII-21/ A-3/ No.126/ 細工台=No.126

一方、それぞれの石片が岩面のどの部分から剥落したのかを決定することは可能なのだろうか。フゴッペ洞窟の岩面には剥落箇所がかなり多くあり、そのため、作品の制作時のかたちが最早確認できない例も少なくないが、今後、石片に刻まれたかたちを仔細に検討することで、ある程度は本来の岩面刻画も復元することが可能かもしれない。しかし、石片のほとんどが断片的な線しか残していないために、その復元作業は困難を極めるであろう。筆者は残念ながら、現時点までこの作業に着手できておらず、今後のフゴッペ洞窟・

岩面刻画調査研究の重要な課題のひとつとなろう。

石片の資料価値は、現在のところ、それらの元の位置が確定できていないため限定的である。しかし、石片に刻まれた線やかたちは、フゴッペ洞窟・岩面刻画とまさに同じものであり、オリジナルな線やかたちが、持ち運び可能な大きさ、重さで存在するということは、それなりに意義のあることかもしれない。先史岩面画は、一般的に言って、それが制作された場所から移動させられることが不可能であり、そのことにより、まさに制作された場所でのみ、制作された当時の空間をある程度保持している環境で、作品を見ることに大きな意義があるのである。しかし、それは見るものが制作された場所にまで足を運ばなければならないことを意味し、そのために先史美術に対する理解が広範囲に及ばないという憾みは常に残るところである。ところが、石片は、不幸なことにその制作された元の場所からは、何らかの理由で切り離されてしまったが、しかし、その結果、遺跡を離れて移動させられることが可能であり、より広範囲に見られる機会は有するのである。今後、フゴッペ洞窟・岩面刻画の魅力の一端をフゴッペから遠く離れたところでも伝えるものとして、石片は一定の役割を果たすことにはなるだろう。

石片は、しかし、現状ではきわめて脆い状態であり、今のままでは移動させることはできない。所蔵者の北海道開拓記念館では、刻まれたかたちが最も明確な石片1点を、現在、展示中である。そのためには、保存処理をして強化する必要があったが、今後さらに洗練された強化方法で、すべての石片を処理する必要があるだろう。石片は発見後の劣化も甚だしい状態であり、早急な、しかも資料の永続性を保証する強化処理がなされるべきである。そして、確実な処理がなされた後は、展示や貸し出しによって、オリジナルこそが伝える作品の真実の一端をより広範囲に提示するものとなるだろう。このことは、石膏型についてもいえることであり、この極めて重要な存在の劣化損傷を防ぐ手だてが早急に求められ、適切な管理により保存されることが望まれる。そして、展示品として公開されることにより、文化財保存の重要性を一般にも喚起する資料となろう

第2章 画像決定と図面作成

小川 勝

はじめに

岩面刻画をはじめとする先史美術の調査研究においては、作品の制作年代決定と共に、画像決定もまた出発点でありかつ帰着点である。それは、先史時代に自然の岩面に制作された岩面画は、制作後現在に至るまでの長い間、自然の条件に左右され、風化や破壊という試練に見舞われ、必ずしも制作当初のかたちをそのまま保っているとは限らないからである。それゆえ、制作者がどのようなかたちを意図してそれぞれの作品を制作したのかを調査研究者が判断して、初めてその他の議論も可能となるのである。

もとより、美術作品とは、素材や道具などの物質を用いて作者がその意図するかたちを精神的に表現したものであり、岩面刻画の場合も、制作行為により生じた岩面の凹凸等それ自体が作品実体ではないというのは当然のことである。作者が意図したかたちを決定することが美術史的研究の第一歩であり、それは主観的かもしれないが、作品それ自体が主観的産物である以上、妥当といえよう。美術作品研究においても、使用された顔料の絶対年代測定など科学的方法が重要ではあるが、それにより芸術作品が完全に理解されたとは決していえない。作者がその主観に基づいて作りだしたかたちを、美術史研究者がその主観において見定めて行く作業が研究の出発点であり、かつ、様々な要素を考慮した後の総合理解として、研究の帰結ともなるのである。画像決定は、美術作品に対する「解釈」の第一歩であり、そこから作者が作品に込めた意味内容などもようやく論じることができるのである。これは、人間が作ったものをまさに人間が作ったものとして研究する人文科学の特質であり、直ちに非科学的と断じられるべきではない。

写真資料とレプリカ

フゴッペ現地での調査においては、最初に刻画の制作されている可能性のある全岩面の写真を撮った。それは、刻画を調査するための基礎的資料となる。ただし、写真資料は一見すると客観的かもしれないが、刻画の美術史的研究では必ずしも第1次資料ではない。なぜなら、写真は機械的な記録にすぎないのであり、写真实測図やレーザー測光実測図と同様に、岩面の凹凸などをそのまま記録するにとどまるからである。

写真資料の更なる問題としては、客観性を装いつつ、撮影者の主観的意図が含まれてしまうことがあげられる。現在広く用いられている掛川源一郎撮影による『謎の刻画 フゴッペ洞窟』所載の写真は、斜光を巧みに用いて陰影豊かなものとなっているが、作者が意図したであろうかたちを忠実に再現しようとしたものではない。(注44) 共著者である峰山巖の解釈を表現しようとした写真家、掛川源一郎の作品というべきであり、研究資料としてはその利用を留保せざるをえない。1970年報告書所載の作品写真は、保護屋建設以前という条件の下、自然光を多用しているようで、平板ではあるが、まだ撮影者の過剰な意図は認められず、発見直後の刻画と岩面の状態を知るためには、有効な資料と認めうる。

ただし、写真が網羅的に掲載されているわけではなく、また写真原版の一部が近年ようやく再発見された状況では、それを十分に活用する段階に至っていないといえよう。「一括資料」という観点からは大きな限界がある。(注45)

筆者が撮影した写真も、次に述べる描き起こし作業のための資料にとどまるのであり、写真だけを用いて作品に関し何かを述べることには慎重になるべきだろう。なぜなら、美術作品の特質として、そのオリジナリティが極めて重要だからである。道具を駆使して素材と格闘した作者の営為をそのまま伝えるのはオリジナルだけであり、いくら正確さを企図して撮られた写真であろうと、また寸分違わず作られたレプリカであろうと、作者の微妙な技術によるかたちを完全には再現できないのである。別冊「カタログ」に掲載する写真も、写真としてある程度かたちが把握できるものに限定しており、またある程度斜光を用いた分かりやすいものになっている。平面作品とはいいがたい岩面刻画など先史岩面画を平面的なメディアである写真に忠実に再現することは不可能であり、そういう意味でも写真の資料的価値は限られるといえるだろう。

また、同様に、立体的に正確を期した機械によるレプリカであろうと、上でも述べたとおり、それは岩面の凹凸の再現にすぎないのであり、改めて強調するが、それをどう見てゆくかが美術史的研究の真骨頂なのである。作者の主観と研究者の主観が、客観物であるオリジナルの芸術作品という場において交錯する時、芸術理解という美術史的研究の最も重要な目的が実現されることになる。

描き起こし

本調査として、筆者は撮影した写真に基づいて、間接的描き起こしを作成した。描き起こしとは、美術史研究者が作品に即してそのかたちを読みとり、記録した資料である。本来なら、作品に透明なビニール等を密着させて直接的に描き起こすのが、かたちをより正確に再現するためには望ましいが、フゴッペ刻画の場合、岩面の状態がよくないという点を考慮して断念した。それに代えて、上記写真を台帳にしてそれに書き込んでゆく方法での間接的描き起こしを行ったのであるが、岩面の起伏を仔細に観察し、ベッキングによる作品かアブレイジョンによるのかどうか技法を考察するなどの作業を伴うということでは、間接的であろうと次善の策として有効である。いずれにせよ、作者の主観を研究者の主観がどのように捉えたのかということが明らかになる描き起こしは、刻画の美術史的研究では第1次資料として出発点になる。もちろん、それは作業の痕跡を残すものとして、そのまま公表されるべきではなく、研究のプロセスの中で様々な要素を総合的に判断して、研究者の画像決定「解釈」を「図面」として結実させてゆくことにより、その後のあらゆる調査研究の基礎的資料となるのである。

図面作成

フゴッペ刻画に関しても、浅野敏昭氏が言及されているとおり、すでに1970年報告書に10分の1の縮尺の『実測配置図』が添付されており、それは現在に至るまでフゴッペ刻画研究の基礎資料として活用されている。労作であることには違いなく、後進の研究者

としてその成果には敬意を払いたいと考えている。ただし、作成時の時代的制約などから、改善されるべき所も多くあるというのが、筆者の現在の忌憚ない見解である。報告書に図面を作成したことは述べられており、図面作成者の名前も数名が記されているが、いかなる方針のもと、どのような方法で画像を決定したのか明らかにされておらず、これは調査研究の基礎資料として『実測配置図』を評価するための基本的要件を欠いているといわざるをえない。

もとより、考古学的研究では、発掘時に作成された図面は唯一残された資料として極めて重要である。精緻な層位学的発掘により、過去の様々な生活の痕跡があらわにされるが、残念ながら、遺跡それ自体は破壊されてしまう運命にある。今後調査技術の進展により非破壊的な研究が可能になるまでは、客観性を重視する科学としての考古学が発掘をその主たる方法とするのは当然のことであり、結果的に図面を重視し続けることになるだろう。

一方、美術作品は研究によって破壊されることがない。重要なのは、客観物であるオリジナルの作品が残されているということであり、その図面も、各研究者の主観的な解釈の提出という意味がある。各研究者がオリジナルに即して図面を作ることが可能なのであり、過去のある時点で作成された図面に依存するのではなく、常に新たな研究者により更新されてゆくべきである。近年フゴッペや手宮の刻画に関し意欲的な論考を発表している土谷昭重と大島秀俊も1970年報告書の「実測配置図」に準拠して議論を展開しており、その成果には一定の限界が認められる。(注46)

風化損傷した作品とその解釈

上でも指摘したが、先史美術は遙かかなたの時代に作られて以来、きわめて長い生命を保っており、制作当初の姿をそのまま伝えていないものが多い。ある作品は、後にその作品の前に来た、異なった文化の人々に理解されず、積極的に破壊されたかもしれない。このような行為は古代ローマ帝国を荒廃させたヴァンダル人にちなんでヴァンダリズムと呼ぶが、特に、宗教的な強い意味が作品に込められている場合は、別の宗教から異教徒の遺物と見なされ、消滅させられることも絶無ではない。美術作品は永遠とも思われるかもしれないが、実際は様々な理由により破壊されるのが常であり、現在まで残っている作品は、ある意味では奇跡的な条件の積み重なりにより、かろうじてその命脈を保ってきたといえるのである。そういう意味で美術史的作品には貴重であるというべきだろう。しかも、制作年代が古ければ古いほど、それだけ多くの試練にさらされつつそれを生き延びてきたわけであり、その価値は計り知れないものがある。

フゴッペ洞窟・岩面刻画の場合、制作された後、しばらくは異なった文化による破壊の危機にさらされたかもしれないが、幸いにもその後北C₂・D式土器などを担った人々はすでに制作されていた岩面刻画に無関心だったようで、それは、刻画のある石片を放置したらしいことからいえるだろう。しかし、美術作品は人為的な破壊の他にも、きわめて長い時間の経過の中で自然に劣化してしまうものでもあり、フゴッペ洞窟でも、とりわけ、北壁の作品群は風化の度合いが著しい。それは、年代決定論のところでも指摘したが、洞窟の開口部の方向や風が直接当たりやすいという条件の下、もともと脆弱な岩面に制作された作品には厳しい条件があったからであり、かつ、北壁付近では堆積のスピードが遅か

ったせいか、多めに見積もって、制作後約1,000年近くも風雨にさらされていたからだろう。

このような風化した作品は、その本来のかたちを復元するのがきわめて難しく、描き起こしを作成する段階でも、研究調査者はなかなか確信が持てないものである。とはいえ、最善を尽くさなければならぬのであり、用いられた技法の別を確かめ、それぞれの技法がどのような加工の跡を残すのか熟知し、さらに風化した場合にどのような状態になるかを推定し、ある程度は推測も含めて、本来の画像を決定してゆかなければならない。その決定はきわめて総合的な営為であり、調査研究者のその研究対象に対する固有の見方に大きく左右されるのは仕方のないことである。最初に画像決定もまた調査研究の出発点でありかつ帰結点であると述べたが、その意味するところは、解釈などの研究を進めるためには何より作者の意図したかたちを決定しなければはじまらず、かつ、解釈というこれも総合的な営為である過程を経た後で、改めて最終的に画像を決定しなければならないということである。

実際、フゴッペ洞窟北壁の描く作品の画像決定は困難を伴い、あるものはせいぜい現状を記録するにとどまったが、しかしほとんどの作品は、過剰解釈の誹りを受けようともできるだけ本来のかたちを復元しようと試みた。それは、フゴッペ洞窟という遺跡を、可能な限りトータルにとらえたかったからであり、その結果誤解したところがあったとしたら、それこそ次に画像決定を試みるだろう調査研究者の忌憚なき指摘の対象となるだろう。美術史的な意味での先史岩面画に対する姿勢は、常に改訂可能な資料を開かれたかたちで提出するのであり、後代の検討の対象になるべく、できるだけ果敢な解釈を提出すべきであると、筆者は考えている。これは不完全な図面しか作成できなかったことに対するいいわけではなく、積極的な意味での挑戦であると各方面には理解していただきたいと願っている。なお、「図面」と「カタログ」等は参照しやすさを目的として別冊とした。また、後で詳しく述べる「カタログ」には備考欄をもうけ、各作品に関し重要な事項を記述しているが、以下に、とりわけ注目すべき2点を論じることにする。

まず、全作品数についてだが、1970年報告書は200以上としているがその算出根拠は明らかにされていない。峰山巖はその1983年の著書で、作品をテーマ別に分類し、かつそれぞれのテーマを7つの部分に分けた結果、81ページに掲載した表で計609という数字を出している。筆者は1997年の集中的な調査の結果、800以上の画像を確認している。1970年報告書は別にしても、峰山巖と筆者の数字の違いは、刻画の制作技法に関する認識の相違に由来していると考えられる。

また、南壁奥部下段の左部分には「実測配置図」では長円状のかたちが多く記録されているが、これらはすべて人物像であると筆者は考えている。ベッキングによるかたちは極めて浅いため確認するのが難しいのは事実だが、この技法による岩面の痕跡がどのような状態になるのかを理解していれば、相当程度確認できるのではないだろうか。現在の保護屋の照明設備でも浮かび上がって見えるエレガントな人物像は、「実測配置図」ではシミのようにしか捉えられておらず残念だが、ベッキングは北東アジア地域の刻画でも一般的な技法なので、今後類例が発見できる可能性が高いと筆者は期待している。

別冊「図面」をめぐる

描き起こしを作成するにあたっては、まず、フゴッペ洞窟内の刻画のある岩面を計 18 のセクションに分割した。1970年の図面では、10分の1の縮尺で一枚の紙に全体を表しているが、携帯性など使いやすさを考慮して、大体 A4 版で収まる範囲に分けると 18 セクションになったわけである。それより、従来の図面では「北壁」「南壁」「下段」「上段」などと曖昧な言い方で各作品を指定しなければならず、後で触れるようにナンバリングを振るためにも、ある程度の単位で分けて考えた方が都合よかったからである。

各セクションを指定するために、刻画のある岩面を、観覧用のカプセルのない状態を想定してデッサンし、それに重ねるように I~XVIII までのローマ数字を付した。各セクションは、それぞれひとまとまりと感ぜられるように分割したが、もちろん完璧なものとはならなかった。なぜなら、岩面画とはまさに平面ではない自然の岩面に制作されたものであり、それを平面の上に投影するのは、もとより不可能だからである。フゴッペの場合も、内部はいくつかの大きな岩塊が組合わさるよう構成されていて、しかも多くの場所で、長期間にわたって剥落などがあり、きわめて複雑に入り組んだ状態になっている。そうであれば、18 のセクションに分割するというのも便宜的なものにすぎず、ナンバリングには適切な処置であるとはいえよう。

ナンバリングとはフゴッペで現在まで確認されている全作品に、それぞれ固有の番号を付すことであり、これによりある特定の作品を議論の対象とする際には、これまでよりもそれを指定することが容易になるだろう。従来、印象的な作品には「哲人」「海獣」などと独特な命名がされており、これはこれで際だった作品に対する親しみを助長する利点があったものの、作品の「解釈」に影響を及ぼす危険性もあり、やはり、作品指定にはニュートラルなナンバリングが適切だろう。これにより、とりあえずは確認済の全作品が、マイナーなものも含めて、それぞれのかけがえなさに値する扱いを受けるようになったとはいえるだろう。

さて、それぞれの画像は、図面では黒く塗りつぶされたかたちで現れている。これは、岩面刻画において、作者たちが意図したのは輪郭線に囲まれた全体のかたちであるとの想定によっている。技法や画像のサイズによっては、輪郭線内部に手がつけられていない場合があり、これを重視することで「解釈」が左右されることもあるだろうが、筆者は、輪郭線を明確にすることで、作者たちの意図は決定されているという立場をとりたいと思っている。輪郭線内部にも表現意図があり得たことは否定できないが、筆者の理解では、岩面刻画においては、もともと細部表現が難しいこともあって、輪郭線に囲まれたかたちを最も効果的に表現したいがために、様々な技法を工夫して用いた、と考えているからである。

技法の別も、図面では明らかにしなかった。画像決定においては、先にも論じたように、どのような技法が用いられていて、その技法が岩面にどのような痕跡を残しうるのかを理解することが何より重要であったが、しかし、技法は、作者たちにとっては、最も効果的な表現を行うための手段にすぎなかったともいえるのであり、もちろん、技法の選択はそのためにもきわめて重要なことではあったが、完成した作品それ自体にとっては、どのような技法が用いられたかということは、第一義的な問題ではないと考えるからである。も

もちろん、フゴッペのような柔らかい岩面においては、技法の別は表現効果に大きな影響を与えており、とりわけアブレイジョンによるシャープな造形は世界的にも特異なものと評価しうるが、そういう視点はあくまでも現在の我々のものであり、作者たちにとっては、どのようなかたちを作り上げるかが何よりも重要だったのではないだろうか。

各セクションにおけるそれぞれの画像の位置、また各画像間の配置関係をそのまま平面的な紙の上に再現することはできない。なぜなら、上ですでに述べたとおり、岩面画の空間的な特色は、純粋な二次元平面にはなく、自然の凹凸や亀裂に富んだ岩面にそのまま制作されていることである。このような造形空間を二次元である図面や写真で再現することは不可能であり、近似的に示すのにとどまらざるを得ない。三次元的なレプリカに各調査研究者の画像解釈を表現することは可能だが、それは紙媒体である報告書レベルでは無理なことであり、今後、ウェブページや CD-ROM、DVD-ROM 等で、三次元的な再現をするしかないだろう。しかし、それも「仮想現実」にすぎないのであり、今後の調査研究で画像間の配置関係などが問題とされるなら、それはフゴッペ遺跡のまさにその場所で原作に直接あたるしかないだろう。

岩面画は基本的に制作された場所から移動させられない美術作品であり、調査研究者は作品が制作されたまさにその場所で作品のすべてを学ぶことができるのである。長い年月を経た後であっても、また、フゴッペ洞窟のように発掘により再登場してきた場所であっても、もちろん制作当初そのままの空間は残されていないだろうが、しかし、まだまだ作品とその環境の情報はあるにあまり残されているのであり、調査研究者はそれを実際に肌で感じ取ることで、より広範な作品理解へと至ることができるだろう。そのためにも、岩面画遺跡は常に調査研究に開かれている必要があり、保存とのかねあいに難しい問題もあるだろうが、遺跡管理者には最重要課題として、遺跡が開かれ続けることをこの場を借りて改めてお願いしておきたい。

では、常にオリジナルを直接調査研究できる条件が整っているとき、「図面」にはいかなる存在価値があるのだろうか。すでに論じたことの繰り返しになるが、先史美術研究における描き起こしとそれをまとめた「図面」は、調査研究者の画像解釈の提出にすぎないのであり、そのことは改めて注記しておきたい。「図面」に決定版はないのであり、別の項で論じているとおり、フゴッペ洞窟・岩面刻画の画像や遺跡それ自体に関する解釈的論考も、可能な限り現場のオリジナルに即して試みられるべきことはここでも強調しておきたい。できれば、解釈的論考を発表する調査研究者は必ずその根拠をまず「図面」として提出し、それをもとにそれぞれの議論を展開すべきだが、しかし、実際にはそれが誰にでも可能なこととはいえないだろう。筆者はきわめて幸運にも、遺跡管理者の寛大な理解を得て、長期間にわたって洞窟内部において調査研究に従事し、今回「図面」を発表するに至った次第だが、この「図面」が次善の策として、諸氏の解釈的論考にも寄与するなら、それは喜びとすべきだろう。ただ、いかなる精巧な「図面」であろうと、それを絶対視するのは危険であり、常に批判的視点を失わず、重要な点に関しては、できる限りオリジナルにあたって、それぞれの調査研究者自身の画像解釈にもとづいて、画像の意味内容や制作動機、また遺跡の存在意義などを論じるべきである。

「カタログ」をめぐって

「図面」に掲載した全作品は、それぞれひとつずつ個別に「カタログ」としても掲載した。それは、ひとつひとつの作品こそが、作者たちがとりあえずかたちとして作り出したものだからである。岩面画において、この作品が独立像なのか、お互いに関連しあって意味を形成しているのかについては、これまでも多くの議論がなされていて、いまだ決着を見ていない問題である。フゴッペ洞窟・岩面刻画に対しても様々な見解がありうるだろうが、いくつかの画像の集合した情景表現なのかまだ決定的な議論がなされていない段階では、とりあえずひとつひとつの作品を個々に扱うしかないだろう。そこで、上記「図面」に加えて「カタログ」も作成した次第である。

まず、「図面」において付したセクション番号とそのセクション内でのナンバリングを組み合わせて固有番号とし、さらにそれに加えて、全作品をとおしてつけた通番も加える。作品は、「図面」におけるのと同じように黒く塗りつぶした画像とし、それに写真を添付する。ただし、写真は、すべての作品において鮮明な画像を得られているわけではないので、写真が空白の場合もある。また、写真それ自体は、別のところでも述べたとおり、調査研究の第1次資料ではないので、作品のかたちを忠実に移したものよりは、斜光を多用して、写真としてより効果的なものを選んだ。

ついで技法の別をイニシャルで付した。即ち、P (ペッキング)、A (アブレイジョン)、D (ドリリング)、I (インサイジョン) の4種である。この種別は筆者がそれぞれの作品を直接観察して決定したものであり、画像決定の根拠ともなっている。技法の別を、例えば、作品間の制作年代の違いを表すものとして重視する観点もありうるだろうが、筆者は同じ様式の作品を連続的に主たるペッキングとアブレイジョンにより制作されたと考えている以上、ここで簡単に注記するにとどめた。さらにサイズを並べたが、これは「カタログ」では画像を様々な縮尺で掲載しているので、逆に数字によりそれぞれの作品の大きさを示す必要性を認めるからである。作品の相対的な大小は、もちろんきわめて重要な問題であり、造形空間内の構成の問題や、作品個々の意義付けなどと大いに関わるだろうが、そのような関心に対しては「図面」が有効だろう。更に、上でも少し言及したが、備考欄をもうけ、そこに作品によっては留意することが必要な特記事項を記した。

最後に、筆者は北海道開拓記念館蔵の石膏型に関しても、所蔵者の寛大な理解のもと綿密な調査研究ができたので、その成果も「カタログ」内に反映させることにする。石膏型それ自体については、別に項をもうけて詳しく論じているので、そちらを参照していただきたいが、「カタログ」においては、作品に対応する石膏型の描き起こしと写真を掲載した。もちろん、全作品が石膏型としてとられたわけではないので、空白部分が多くなるが、これも石膏型が「一括資料」ではないことを雄弁に物語ることになるだろう。なお、石膏型から作品への対応を示す表は、石膏型を論じた項に付したので、今後北海道開拓記念館において石膏型を調査研究しようとする場合は、そちらも参照していただきたい。

1970年報告書に添付されている「実測配置図」との異同は、顕著な問題に関して備考欄に記述した。これは作品それぞれに対する意味内容の解釈などに重要な問題となるだろうが、「カタログ」それ自体は、そのような問題の基礎としても活用されるべきであり、個々の作品に対する筆者の意味内容を解釈するようなコメントは避けた。今後より広範に議論が展開されるだろう、このような意味内容の解釈などの問題に関しては、本成果報告

書の最後に、筆者の見解を述べているので、そこを参照していただきたい。

この項を終えるにあたって、くどいようだが改めて注記しておく、「図面」にせよ「カタログ」にせよ、それらは筆者の調査研究の成果報告という性格のものであり、これをフゴッペ洞窟・岩面刻画の決定的な資料と見なすべきではないということである。これは不完全な資料を発表するいいわけではなくて、先史美術の資料とは常に改訂されるべき性格を有しているということであり、今後諸氏の建設的な批判による更なる改善を、筆者は望んでいる。もちろん、これも何度も書いているとおり、誰もがオリジナルにあたれるという状況ではないなら、次善としてこれらの「図面」や「カタログ」は参考資料としての用には供するだろう。筆者としても、諸氏の論考に「図面」と「カタログ」が何らかの参考になるのであれば、もちろん大いなる喜びと感じるであろう。

第3章 年代決定論

小川 勝

先史岩面画研究にとって、作品の年代決定は、議論の出発点であり、かつ帰着点である。先史美術は文字を記録として用いなかった時代に制作された造形作品であり、当然付随する文字資料などもないのが通常である。それゆえ、先史美術の制作年代を決定するためには、きわめて複雑に入り組んでいる様々な要素を考慮しなければならないが、しかし、顔料など直接的な資料の科学的年代測定が不可能な場合は、提出される年代も仮説のひとつでしかなく、常に新たな観点や新たな資料により、更新されなければならないのである。

筆者のフゴッペ洞窟・岩面刻画の調査研究の重要な目的のひとつは、その制作年代に関する仮説を提出することであり、まず個人による美術史的研究により試みたが、それだけでは端緒もつかめないほど困難な調査研究対象であったことは認めなければならない。そこで、共同研究を企図し、考古学や地質学など隣接する諸分野の研究者を迎えて、ようやくここに制作年代仮説を提出することができるようになったのである。ただし、以下に述べる仮説は、共同研究の成果のひとつではあるが、それを担った、本書にも寄稿している右代啓視氏をはじめとする諸氏の賛同を必ずしも得ているわけではなく、筆者個人の仮説であることはあらかじめお断りしておきたい。それでもなお、ここに掲載しようとするのは、広く多くの調査研究者の批判的議論を得るべく仮説を提出するからであり、そのためにも、できるだけ詳細に議論を展開してゆくことにする。

フゴッペ洞窟・岩面刻画の制作年代に関しては、1950年代前半の発掘時より現在に至るまで、後北 C₂・D 式土器の時代（紀元後 3～4 世紀）とする仮説が、ほぼ定説のように考えられてきている。それは、本書の乾芳宏氏や右代啓視氏が執筆した章で詳述されているように、フゴッペ洞窟の利用（Occupation）が、出土物により、その時代であるとほぼ確定できるからである。たしかに、土器などの出土物から、フゴッペ洞窟に多くの異物を残した人々が紀元後 3～4 世紀にその場所を利用していたというのは確かだろう。北海道でも、土器の分類学的研究は、東北地方以南と同様に、精緻を極めており、土器の考古学的分類には異論の余地がない。

後北 C₂・D 式土器の時代の絶対年代に関しては、従来から放射性炭素年代測定法（C14 法）により 1870±100BP、1950±120BP、1920±130BP という 3 つの数値が出されており、これは暦年代に変換すると、やはり紀元後 3～4 世紀と考えられた。（注 47）このほど 2000 年には C14 法を洗練した加速器質量分析法（AMS・Accelerator Mass Spectrometer）により新たに絶対年代を測定したが、その数値は以下の通りである。

資料の貝は北海道開拓記念館所蔵であり、従来の測定資料の炭化木やクルミよりは測定の精度が高いと考えられている。この測定結果も、従来の年代観をさらに補強するものであり、後北 C₂・D 式土器の絶対年代に変化はなかったといってよいだろう。いずれにせよ、後北 C₂・D 式土器がフゴッペ洞窟から出土する主な工作物であることは、疑いの余地のないところである。

測定番号	試料	測定年代	補正年代	歴年代
Beta-140911	貝	1620±30	2040±30	紀元後 3世紀
Beta-140912	貝	1590±30	2030±30	紀元後 3世紀
Beta-140913	貝	1670±30	2110±30	紀元後 3世紀
Beta-140914	貝	1600±40	2020±40	紀元後 3世紀

それゆえ、洞窟の利用の年代こそが、そこに制作されている岩面刻画の年代でもあるという従来の仮説は、当然ともいえるものであり、逆にいえば、それ以外の時代には洞窟が利用されたかどうか確定できないために、そこに人々がいたことも証明されず、岩面刻画が制作されたとも考えられない、ということなのである。

しかし、先史美術一般においても、その制作年代の決定は、作品のある場所が利用されたと考えられる時代に限定されるわけではなく、考古学的に考えれば、ある意味で、きわめてやっかいな調査研究対象となっているのである。先史美術を代表するヨーロッパ・フランク＝カンタブリア美術の洞窟壁画研究においては、近年「聖域」という用語が用いられている。これは、洞窟壁画のある洞窟それ自体を特別な場所とする考え方であり、洞窟内部を住居址など一般的な利用に供された場所とは見なさず、特定の目的に限られたところであるとするのである。それは、洞窟内部からあまり遺物が発見されていないという事実から導き出されており、大がかりな洞窟壁画を制作した場所にしては、洞窟内部はあたかも浄められたところであるかのように思われるからである。もとより、洞窟内部は高い湿度のために人々が住居として利用できる場所ではなかったが、それにしても、洞窟壁画を制作するにあたって使用したさまざまな道具などがほとんど見いだせないというのも奇妙なことではあろう。それゆえ、洞窟壁画が制作された洞窟内部は「聖域」と見なされ、ゴミなどを掃除して、常に正常な空間として保たれていたのではないかと考えるのである。

もちろん、このような「聖域」説が、洞窟壁画以外の先史美術・岩面画にそのまま当てはまると考えるのは短絡的だが、しかし、ある先史美術の制作年代を、それが制作された場所から出土した遺物の年代に限定してのみ考えるのもまた、早計といえるのではないだろうか。そこで、筆者は、フゴッペ洞窟・岩面刻画の制作年代に関しても、後北 C2・D 式土器の時代（紀元後 3～4 世紀）に限定することなく、考えるべきとの立場から、さまざまな要素を勘案する作業に入ったのである。

まず重要なのは、フゴッペ洞窟が地質学的にいつ成立したかを確定することである。そのことにより、作品の制作年代の上限を知ることができるだろう。そこで、この科研により、1999年11月に洞窟前の5箇所をボーリング調査することにした。データ分析等詳

細は、別の機会に譲るが、分析の結果、フゴッペ洞窟の前の部分では、基盤となる岩の上にかんりの厚さで同質の砂が堆積していることが分かり、それらは極めて短い間にフゴッペ洞窟付近に押し寄せたものであると考えることができた。このような堆積が可能なのは、フゴッペ洞窟においては、約 6,000 年前の「縄文海進期」（紀元前 4,000 年頃）、約 4,000 年前の「縄文海進期」（紀元前 2,000 年～同 1,500 年）および約 2,000 年前の「弥生海進期」（紀元前 600 年～紀元前後）であり、現在堆積している砂層はもっとも新しい弥生海進の時であったと考えられる。すなわち、フゴッペ洞窟は最終的に紀元前後に海蝕洞窟として形成されたと考えるのが妥当である。

仮に、弥生海進以前に、フゴッペ洞窟がある程度形成されていたとしても、フゴッペ度靴の現在の標高から考えて、弥生海進の高さを考慮すると、現在の洞窟上部まで海水が及んでいたと認められ、もし、弥生海進以前に岩面刻画が制作されていたとしても、それらは柔らかい岩質にあったため、海水によりすべて消滅してしまったことだろう。それゆえ、現在ある岩面刻画は、弥生海進以降に最終的に形成されたフゴッペ洞窟の壁面にはじめて制作されたものであるとほぼ確定できるのである。

このように、岩面画の制作年代の上限をほぼ確定できたということは、極めて重要なことであり、この科研の成果のひとつとして誇ることができるだろう。筆者は、作品の様式化があまり進んでいないことから判断して、紀元前のある程度古い時期に制作されたものとしてもフゴッペ洞窟・岩面刻画を見なしていたこともあったが、この様式論的な見方はボーリング調査により見事に否定されたといえるだろう。このことは、フゴッペ、そしてそれに類する手宮の岩面刻画が、どこか他の場所ではぐくまれた伝統がもたらされた、様式的に成熟した作品群であるという考え方を否定するのではないだろうか。様式的に孤立しているということは、まだ類例作品が発見されていないからだという考え方も成り立つが、一方で、同じ伝統にある作品はフゴッペ・手宮以前にはなく、これら 2 カ所でオリジナルに創出されたとも考えられるのではないだろうか。そして、フゴッペ・手宮で確立した様式は、フゴッペ洞窟の、例えば、南壁上段のアブレイジョンによるいくつかの縦長の穴（これを 1970 年報告書では「船状窩」と称している）による人物像などへ独自に展開していったのだろうが、しかし、その後他の場所で受け継がれることなく消えてしまったとも考えられるのではないだろうか。これは、現時点で、フゴッペ・手宮に類する作品群が他のどの場所においても見いだせていないという事実を説明するようである。もちろん、今後、類例作品が、特に紀元前の大陸で発見されるようなことがあれば、修正されなければならない仮説ではあるが。

さて、フゴッペ洞窟の地質学的な形成が紀元前後の弥生海進の時期であったとして、その後どれくらいして、岩面刻画が制作可能な条件が整ったと考えればよいのだろうか。これは当時の気候なども考慮に入れなければならない、とりあえずは推測の域を出ないのだが、ふつうに考えれば、弥生海進が終わって半世紀もすれば洞窟内部も十分に乾燥し、岩面も刻画の制作に耐える状態になっていたのではないだろうか。もちろん、この半世紀という数値には特に根拠もなく、今後様々な観点から検討されるべきだが、今のところは紀元後 1 世紀後半には、フゴッペ洞窟において岩面刻画の制作が可能だったということを前提に、以下の議論を展開してゆくことにしたい。

上でも少し言及したが、フゴッペ洞窟において出土した遺物の年代は土器の編年を基準として後北 B 式土器（紀元後 2 世紀）～北大式土器（紀元後 7 世紀）であり、他にもサハリンを中心とする鈴谷式土器（紀元後 3 世紀）などが混入している。そのうちもっと出土数の多い中心的な時代が後北 C₂・D 式土器（紀元後 3～4 世紀）であり、従来岩面刻画の制作年代も、この時代であると考えられてきたのである。この年代決定には、手宮洞窟での調査研究が大きな影響を及ぼしているようであり、後北 C₂・D 式土器の層から、手宮洞窟でも「刻画のある石片」が発見されたことが決定的な判断材料だったようである。（注 48）しかし、この問題は後で詳しく検討するが、刻画のある石片がある堆積層から発見されるということは、必ずしもその堆積層の時代に岩面刻画が制作されたことを示すわけではなく、少なくともそれ以前に制作されていたことを示すのにすぎないのである。つまり、刻画のある石片が発見された堆積層の時代は、刻画の制作年代の下限であることだけが明らかになるといってよいだろう。

なお、1970 年報告書によれば、発掘中に堆積層から見いだされた「大石」の下に縄文式土器が発見されたということであるが、これは、フゴッペ洞窟の地質学的形成が紀元前後であることから判断して、紀元後のかなり早い時期にフゴッペ洞窟に混入したものであると考えざるを得ない。フゴッペ洞窟のある丸山には頂上付近に縄文時代の遺跡があり、「大石」の下の縄文式土器もそこから落下してきたものだろう。その後大規模な崩落が洞口付近であり、それが「大石」として痕跡を残しているのだろう。この崩落の時期も、フゴッペ洞窟の利用を考える際には重要な要素であり、岩面刻画の制作年代を確定するためにも無視できないところである。本書でも下川浩一氏が大成町の貝取澗洞窟の例で言及しているとおり、紀元後のある程度早い時期に、北海道南東部でも強い揺れの地震が何度かあったと考えられているが、そのいずれの地震の影響で崩落が起きたかは、現時点では確定されるまでいわず、大石の存在を岩面刻画の制作年代に関係づけることもまだまだ困難な状況であるといえる。

ただ、フゴッペ洞窟のような岩陰においてその洞口部付近に大石が存在するということは、風よけなどの役割を果たすことにより、遺跡利用には望ましい条件が備わったことであるとはいえるだろう。一方、岩面刻画制作にとっては、外光の射しこみが妨げられることにより、ふさわしい状況が失われたことであつたとも考えられるのではないだろうか。つまり、フゴッペ洞窟の岩面刻画は、洞口が崩落して同港付近に大石が存在する前に制作されたとも考えられ、一方、遺跡利用は大石が崩落した後に盛んに行われるようになったのではないだろうか。事実、フゴッペ洞窟でも、手宮洞窟と同じく、刻画のある石片は後北 C₂・D 式土器の層に集中しており、このことにより、刻画の制作年代を紀元後 3～4 世紀とするよりは、それ以前、現時点でいつとは確定できない大石の崩落以前と見なす方がよいのではないだろうか。ここでは、大石の崩落を後北 C₂・D 式土器の時代以前、つまり紀元後 2 世紀末より以前と考え、それにより岩面刻画も紀元後 2 世紀後半にはほとんどが制作されていたのではないかと推測するのである。

ついで重要なのは、フゴッペ洞窟でも多く発見された「刻画のある石片」の落下状況である。上でも述べたとおり、手宮洞窟では、「刻画のある石片」が後北 C₂・D 式土器を含む堆積層から出土したことが、岩面刻画の制作年代決定に大きな影響を与えたが、フゴッペ洞窟からは約 70 個の石片が発見されていて、その垂直的および水平的な発見箇所

分布を分析すれば、より精緻な議論を展開することができるだろう。1970年報告書掲載の作業日誌には「彫刻ある石」、「彫刻石」がどの区域のどの層から発見されたか記述されているものがあり、それは図にまとめたが、それによれば、石片は垂直的には、1951年平板基点(0m)をもとに、+210cm~-160cmに分布し、水平的にはA~D区、Z区からまんべんなく発見されている。これは「第5層」即ち後北C₂・D式土器の層に多くが落下したことを示している。このような分布状況をどのように捉えるべきなのか難しいところだが、垂直的分布から判断して、大石の崩落の後、断続的に刻画のある岩面が剥落して、それは後北C₂・D式土器の時代に絶え間なく、起こったことだといえるのではないだろうか。また、水平的分布から推測できることは、後北C₂・D式土器の時代の人々が、落下した刻画のある石片を意図的に移動させたことはなかったのではないか、ということである。

以上のことから、フゴッペ洞窟を主に利用した後北C₂・D式土器を使用した人々は、岩面刻画という存在を意識していなかった、といえるのではないだろうか。道内の岩面に何らかの加工の痕跡があることは仮に認めていたにしても、それら岩面刻画を制作した人々の伝統とは断絶した文化を担っていた人々であれば、岩面刻画は何ら意味をなさないものであり、それらに敬意を払ったりする必要も全くなかっただろう。もし、岩面刻画に意味を見いだしていたのなら、その一部が剥落して落下した場合、その石片を何らかの意図を持ってあついただろうが、水平的分布から見る限り、そのようなことは全くなされていなかったといってよいだろう。刻画のある石片は単なる落下した石にすぎなかったのであり、それらは特に配慮されることなく放置されたのである。さらに、刻画のある石片のひとつに、刻画のある面とは異なる面に、何らかの道具を研磨した痕跡が認められるものがあり、それは上で述べた文化の断絶を雄弁に物語る例といえるのではないだろうか。

上で、大石の存在がフゴッペ洞窟内部の空間的性格を変化させ、その崩落以前と以後の文化の連続性を絶った可能性を見たが、刻画のある石片の分布状況から判断しても、同じように、岩面刻画を制作した人々と後北C₂・D式土器を担った人々との間に文化的な連続性を見いだすことは難しいといえるのではないだろうか。このことから、フゴッペ洞窟の岩面刻画は、後北C₂・D式土器が優勢となる紀元後3世紀よりも前、紀元後2世紀末までにはすべてが制作されていて、異なった文化の人々には何ら意味の持たないものとして忘れ去られてしまったと考えるのが、最も妥当性があるように思われるがどうか。

続いて、フゴッペ洞窟・岩面刻画の様式的な特徴から、その制作年代に関する議論を展開することにしたい。「呼称と技法」の項で述べたとおり、フゴッペ洞窟・岩面刻画にはベッキング、アブレイジョン、インサイジョン、ドリリングの4つの技法が用いられていると考えられる。通常は、技法が異なれば制作年代も別であると考えられるかもしれないが、筆者は、フゴッペ洞窟・岩面刻画に関しては、技法の別は異なった文化を示すのではなく、同一の岩面刻画制作伝統が、岩質に応じて使い分けた結果、異なった技法が採用されたのではないかと考えている。その根拠は、フゴッペ洞窟・岩面刻画においては技法が異なった作品間に様式的な同一性が認められると筆者が見なしているからである。

ベッキングによる作品には掛川源一郎氏命名による「シジマール」のように比較的自然的

主義的な様式が認められるものもあるが、ほとんどは両腕を少し斜め上に持ち上げ、両脚を少々広げているような類型を示しており、また「有翼」あるいは「有角」など装飾的な要素を含んでいる作品も数多い。アブレイジョンによる作品もほとんどが類型的な人物像や「有翼」ないしは「有角」であり、ペッキングとアブレイジョンによる作品は、すべて様式的には同一のものであると判断できるのである。もちろん、技法が異なることにより、作品の印象は異なるところもあり、ペッキングによる優美さやアブレイジョンによるシャープさなどは、それぞれフゴッペ洞窟・岩面刻画の造形的な特色であると指摘できる。しかし、それらは技法が異なる故の違いにすぎないともいえ、両者の特徴的な細部を比較すれば、様式的には同一であり、作者たちは同じようなかたちを意図しつつ、異なった技法を採用する必要があったため、結果的に印象が違いかたちを残したといえるのではないだろうか。

フゴッペと比較して、より硬い岩質の手宮では、技法的にはペッキングしか認められず、様式的にはフゴッペと同様に両腕をあげ気味に、両脚を開け気味に、そして「有翼」・「有角」という装飾的要素を含む人物像が優勢である。これは、フゴッペと手宮のペッキングによる作品群が同一の作者たちによってほぼ同時期に制作されたことを示唆しているように思われる。その上で、フゴッペにはアブレイジョンなど別の技法も用いられているのだが、それは、フゴッペのより柔らかい岩質に対応した技法であると考えてよいのではないだろうか。すなわち、ペッキングによる特徴的な人物像を制作する伝統を有した文化が、まずフゴッペと手宮において、その固有の人物像を残したのだが、フゴッペの場合、あまりにも柔らかい岩質のため、ペッキングによるかたちが必ずしも望ましいものとはならず、それで、アブレイジョンという別の技法が必要とされたのではないだろうか。

アブレイジョンという、世界的にも類例の乏しい技法が多用された結果、フゴッペには手宮にもないシャープな造形感覚がみなぎっており、これは世界的にも誇るべき感覚の所産であると評価してよいだろう。アブレイジョンにより、特徴的な人物像はそのかたちを洗練させることになり、そこからさらなる展開を遂げたのではないだろうか。その代表的な作例が南壁上段にある人物像の列である。これらは、従来「船状窩」と呼ばれそれぞれの船状かひとつの作品であるとも考えられてきたようだが、筆者は5つないし6つの「船状窩」が胴体、四肢、頭部を形成して一個の人物像として作られていると見なしている。これらを人物像とすると、アブレイジョンによりきわめて深く削磨されたシャープなかたちが、いくつか集合して、単純ではあるが力強い造形を実現したと評価できるのではないだろうか。このような造形感覚は世界的にも比類のないものであり、フゴッペ芸術と頂点とも評価できる作品群となっているのである。

以上、様式的な同一性により、ペッキングとアブレイジョンによる作品は同じ作者たちが使い分けた技法にすぎないことがいえただろうか。ドリリングとインサイジョンによる作品群は、それぞれ、フゴッペ洞窟内の限定された場所でしか見いだされておらず、この二つの技法については、跡で詳しく検討する予定である。いずれにせよ、フゴッペ洞窟・岩面刻画の大半を占めるペッキングとアブレイジョンによる作品は同一文化の所産であり、時間的にもきわめて短い間に、例えば、数十年単位の間隔で考えてよいと思われるが、連続して現れたと見なすべきだろう。この二つの技法を担った人々は、一体いかなる文化に属していたのだろうか。それを特定することはできないが、フゴッペ洞窟に

存在したであろういくつかの文化のひとつであるとは、少なくともいえるのではないだろうか。

もとより、わが国の土器に対する形式学的研究はきわめて精緻であり、それは北海道の土器に対しても同様である。縄文時代の土器についても細分化された分類が行われているが、それが文化の連続性や非連続性とどのような関係にあるのかは簡単な問題ではない。各形式間の変異がそれほど大きくない以上、分類されているのは同一文化内の流行の変化を示していると考えた方がよいだろうが、もちろん確言できることではない。前北式や後北式という名称にもそれほどとられるべきではないだろうし、フゴッペ洞窟で土器を残した人々は連続的な精神文化を維持していたものと推定してよいのではないだろうか。

一方、サハリンに由来する鈴谷式土器の存在から、紀元後数世紀間もサハリン等の北方と文化交流のあったことが認められる。もちろん、北方文化の影響は鈴谷式土器の時代に限られることなく、常に人々の集団の移動はあったことだろう。また、1970年報告書において「フゴッペ式土器」と称された、由来が明確ではない土器も1例出土している。このように、フゴッペ洞窟や手宮洞窟のある積丹半島東部の海岸には、常に外来の文化も到達していたのであり、それを受け止めていた基底的な文化が、前北式や後北式土器などを残した人々の一貫して連続している文化だったのではないだろうか。

さて、上ですでに見たとおり、後北 C₂・D 式土器をフゴッペ洞窟に残した人々は、刻画のある石片などに特に注意を払った様子がなく、フゴッペ洞窟に土器文化が定着する前に、岩面刻画を制作する伝統をもった文化が、まず到達したのではないかと考えられる。そして、大石が崩落した跡、洞窟の環境が激変し、岩面刻画制作にふさわしい空間が失われ、逆に土器文化に適した場所が出現したのではないだろうか。それゆえ、岩面刻画とその後の一貫した土器文化には、大石の崩落という事件を前後して完全に断絶していて、だからこそ、土器を残した人々は岩面刻画の存在すら認めなかったのではないだろうか。

なお、手宮洞窟では、フゴッペ洞窟のような大石の崩落による空間の変異がなく、また別の観点が必要となるが、手宮でも刻画のある石片が後北 C₂・D 式土器の層から発見されている以上、状況はフゴッペと同様であり、様式的にも両者の作品が同一であるからには、手宮洞窟の岩面刻画も紀元後 1 世紀後半から 2 世紀後半にかけての約 100 年間のいずれかの数十年間に制作されたものと考えられる。手宮にはベッキングによる作品しか見いだせず、本来の制作された空間がどの程度の広がりがあったかは不明だが、現状から判断して、それほど大きな場所はなく、ベッキングだけで制作のための場が失われ、手宮と同時にベッキングによりまず岩面刻画が制作されたフゴッペ洞窟にのみ、その後の新しい展開があったと見なしてよいのではないだろうか。

以上、フゴッペ洞窟と手宮洞窟の岩面刻画の制作年代に関して、紀元後 1 世紀後半から 2 世紀後半にかけてという結論的な議論を展開してきたが、以下に更なる留意点を指摘して補足的な傍証を示すことにする。

先史岩面画には「重ねがき」という造形現象がある。これはすでに制作されている作品に重ねて別の作品を制作することであり、絵画など一般の美術には決して見られないこと

である。なぜ先史岩面画においてのみ重ねがきが見いだせるのか、これまで多くの論考があり、その詳細を検討することは他に譲るが、有力な仮説のひとつに、同じ岩面に異なった文化の作品があるためと考えるものがある。つまり、重ねがきの有無により、その場所に岩面画を制作した文化が単数か複数かを推定することができるともいえよう。

さて、手宮洞窟には重ねがきはひとつもないと考えられ、フゴッペ洞窟にも2例しか重ねがきは見いだせない。ひとつは南壁の中央部下段にあるが、これは同じペッキングによる作品間の部分的な重なりであり、フゴッペ洞窟においてはきわめて例外的な作例であるといえよう。もう一つは北壁中央部下段にあり、ペッキングによるかなり風化の進んだ作品に重なるようにインサイジョンによるエレガントな人物像が見いだせるが、しかし、問題はそれほど単純ではない。というのも、このインサイジョンの作品は、現状でもかなり鮮明に確認できるにもかかわらず、1970年報告書の図面には掲載されておらず、その時点で偽刻と判断されたのだらうと思われる。この作品も別冊図面集には掲載しているが、その真偽判定は保留しておきたい。

いずれにせよ、手宮洞窟とフゴッペ洞窟においては重ねがきはほとんど見いだせないわけであり、これは先史岩面画一般からは異例のことともいえよう。重ねがきがないことにより、手宮とフゴッペで岩面刻画を残した文化は単一だったことがかなりの確率でいえるのである。これは、土器を残した人々がもともとから刻画のあった岩面に手を加えていなかったことを示しているようであり、これも土器文化が手宮フゴッペに到達する前に、岩面刻画がすべて制作されていたことを物語るのではないだろうか。

次いで、フゴッペ洞窟における補足的なふたつの技法の位置づけについて考えることにする。ペッキングとアブレイジョンが全作品の90%以上を占めている中で、ドリリングとインサイジョンは少数ではあるが、それぞれ印象的な役割を果たしているようである。奥壁に上段には、ドリリングによる何種類かの列点が見いだせ、その意味するところを解明するのは難しいが、四足獣など他の部分にはほとんどないモチーフと併置されていて、ここだけが全く別の伝統に彩られているようにも思われる。この部分にははっきりした人物像がないため、様式的に他の部分と比較するのは難しいが、フゴッペ洞窟内でも中心的と思われる場所に位置するため、他の部分の人物像を中心とする世界を補完するような特別な存在であるかのようにも見える。ドリリングを主要な技法とするこの部分は、様式的にはペッキングとアブレイジョンによる人物像と同時代の制作とは断定できないが、制作されている場所などを総合的に考慮して、この部分も特に意味づけられて、紀元後1世紀後半～2世紀後半の時期に制作されたものと、現時点では考えておきたい。

もうひとつ、インサイジョンによる作品は南壁の入り口付近に集中していて、これらの部分も、ペッキングとアブレイジョンによる人物像の世界とは異質なものを表現しているかのようである。モチーフは人物像が中心で、様式的にも「有翼」や「有角」など類似する作品もあり、インサイジョンによる作品がやや異質な印象を与えるだけでも考えられる。もとより、インサイジョンはアブレイジョンに類する技法であり、入り口付近のより軟弱な岩面に応じて、そこにふさわしい技法が採用されただけとも考えられる。入り口付近には、ペッキングによる人物像も散見されるが、もろい岩質に対しては、必ずしも効果的な表現とはなっていないようである。そこで、ペッキングを断念した作者たちが、別の

技法としてインサイジョンを試みたとも考えられるので、インサイジョンという技法は、後にアブレイジョンへと展開するひとつの過程とも位置づけることができるだろう。そうであれば、インサイジョンによる入り口付近の人物像もやはり紀元後1世紀後半～2世紀後半ということになり、ベッキングとアブレイジョンをつなぐ過渡的な技法と、今のところは考えておきたい。

問題は、南壁の現在の地面に近い部分に制作された一群の人物像などで、技法的にはベッキングとアブレイジョンとが混在している。この部分の作品は様式的に他の部分の作品とは一致しておらず、フゴッペ洞窟においては極めて異質な印象を与えている。それゆえか、これまで「シュロの木」や「踊る人々」など解釈に関わる命名もされていて、フゴッペ洞窟では、比較的親しみやすい部分としても知られてきた。しかし、ここに表現されているのも基本的には人物像であり、ただそれが様式化されているため、必ずしも人物像と解釈されない場合もあり、いささか混乱の原因となってきたのではないだろうか。様式化されている人物像とは、例えば、何本も腕などが表現されているものであり、これらは特に「樹状人物像」とも呼びうる様式化ないしは図式化された作品であるといえる。これらは、ベッキングとアブレイジョンによる主要な人物像とは制作時期を異にし、どちらかといえば、様式化されていることにより以前よりは以降ということになるだろう。では、具体的にどうかといえば、それをここで決定することは極めて困難であるといわざるを得ない。ひとつ、注意すべきは、この部分が大石より外側に位置していることであり、大石の崩落後にも外光が直接当たって、制作にそれほど支障のなかったであろうことだろう。しかし、大石の崩落後は、フゴッペ洞窟が利用しやすい環境へと変化したこともあって、後北C2・D式土器を残した人々が主に遺跡利用した時期であり、それらの勢力との関係などいまだ解明しきれないところが多いと、現時点でも認めざるを得ないのが残念である。今後、フゴッペ洞窟の更なる発掘などにより、新たなデータが出てくるまで議論を保留しておきたい。

最後に、制作時期と密接に関わる制作者の問題についても、現時点で考えられることを記しておくことにする。わが国においては、現在まで、北海道・積丹半島東部のフゴッペ洞窟と手宮洞窟にしか岩面刻画は発見されていない。北海道でも他の部分での発見報告はなく、東北地方以南でも、散発的な報告事例はあるが、まとまった先史美術は見いだせておらず、南方からの影響は認められないといってよいだろう。フゴッペ洞窟で発見されている土器には東北地方由来のものもあるだろうが、それも例外的であり、南方からの勢力はとりあえず考慮外にしているのではないだろうか。北海道では、今後岩面刻画遺跡の発見がないとは言い切れないが、しかし、現時点で入手可能な情報によって議論を構築してゆくのは当然のことであり、未知なるものを想定することはできない。もちろん、2洞窟以外に作品が制作されていた可能性はあるが、既に破壊されていることも大いにあるだろう。

一般に、人口稠密地では、先史美術遺跡はその真価が認められる前に消失している場合が多いとも考えられ、現在の我々が得ている情報は極めて断片的であるといわざるを得ない。このように乏しい情報を総合的に判断してゆかなければならないところに、先史美術はもとより先史文化を考察する上での困難さがあり、調査研究する者も現時点で有してい

る情報に対して可能な限り謙虚に対面して、妥当な結論へと至るしかないのである。先史時代研究においては、ひとつの大きな新発見により従来の常識が覆されることが多くあるが、これも避けられないことであり、言い訳めくが、この項でここまで述べてきたことも、とりあえずの仮説であるしかない。諸氏の忌憚なき批判を受けるべく、雑駁な議論を重ねてきたのである。

それを認めた上で、以下にこの項の結論として、上では検討していないが、他の章で言及していることも含めて、ひとつのストーリーを展開してゆきたい。

紀元前後の弥生海進によってフゴッペ洞窟は最終的に形成され、乾燥化の後、砂質凝灰岩の柔らかい岩面ではあったが、岩面画制作可能な壁面が紀元前1世紀後半にはできあがっていた。しかし、浅い岩陰であったため、生活一般にはまだ適さない空間であった。その頃、北方から岩面刻画制作の伝統を有する人々が積丹半島東部の海岸地帯に到達した。彼らがどのような土器文化を有していたかは不明である。おそらく、海岸部を移動しながら漁獵に従事する生業を有していて、常に一時的な滞在のため土器など残るような物質文化には乏しい生活資材でまましていたのだろう。

制作者たちはまず手宮洞窟を見だし、その硬い岩面に、彼らは従来習熟していたペッキングという技法で固有の人物像を制作したが、手宮では空間の広がりにも乏しく、近辺に更なる空間を必要とし、少し西方に離れてはいたが、フゴッペ洞窟という新たな場所を発見したのである。フゴッペは開口部を東に向けていて、あふれる外光のもと、手宮より好条件で、更に広い場所を得て、制作者たちの意欲は増進したことだろう。

フゴッペでも、彼らはまずペッキングを試みたが、砂質凝灰岩という極めて脆い岩面では、必ずしも意図した表現は得られなかった。それで、インサイジョンという技法で同じ様式の人物像を作り始めたが、ペッキングによる重厚な作品にはならなかった。そのため、フゴッペ独特の岩面にふさわしく、かつペッキングと同様の効果を来す技法としてアブレイジョンという技法を独自に開発したのである。アブレイジョンは、岩面にまず切り込んで、その切り込みを繰り返して切削部分を深くしてゆき、最終的に切削面を磨き込んで完成させる技法である。その結果、柔らかい岩面に極めてシャープな輪郭線が浮かび上がり、それら人物像などは、外光に照らされて輝くような群像を呈したことだろう。

フゴッペ洞窟の岩面刻画を完成させた制作者たちは、もともと移動民であり、必ずしも積丹半島東部にはとどまらず、季節の漁獵に従って漁場を移動し、その後も何度となくフゴッペを訪れ、更に洗練されたアブレイジョンにより、例えば、南壁上段の人物像列なども必要に応じて付け加えたのだろう。そして、フゴッペでもそれ以上制作する空間が見いだせなくなった頃、紀元後2世紀の後半のある時点だったが、その頃付近で頻発していた地震の影響で、入り口付近の天井が大規模に崩落し、大石が入り口をふさぐかたちになってしまった。そうすると、外光が直接岩面にまで届かず、洞窟内部の空間も一変し、これ以降は岩面画制作にふさわしい場ではなくなったのである。それで制作者たちは、フゴッペ洞窟を放棄し、新たな制作の場所を求めて何処としれぬ所へ消え去ったのである。

さて、大石で入り口を妨げられたかたちになったフゴッペ洞窟は、今度は逆に大石が風よけとなり、生活可能な空間に変容していた。紀元後3世紀になって、もともと北海道西部で土器文化を成熟させていた後北C₂・D式土器を作っていた人々がフゴッペ洞窟に目を付け、ここを利用しはじめたのである。岩面には、彼らの知らないかたちが刻み込ま

れていたが、それらは何の意味も持たないものであり、たまに、続いていた地震の影響で刻画のある石片が剥落してきても、それらを放置するか、あるいは自分たちの道具を制作するために活用したりするだけであった。その頃、フゴッペより東方の手宮でも同じ人々が洞窟利用をはじめたが、それは、そこに刻画が制作されていたからというよりは、この時期に後北 C₂・D 式土器を制作する人々が優勢になり、その活動範囲を広げたからであろう。

フゴッペは数世紀間の洞窟利用の結果、堆積物が天井に達するまでになり、放棄されるに至ったのだろう。岩面に制作されていた刻画は省みられないまま徐々に埋まってゆき、紀元後 7~8 世紀には、大半が眠りについたのである。北壁だけは入り口に近いせいもあり、また風向きのためか堆積のスピードが遅く、その後しばらくはまだ露出していた。そのため、風邪が直接当たる場所でもあったので、風化の度合いが早く、かたちは緩やかに消えようとしていた。それでも、紀元後 10 世紀頃までにはほとんど埋まり、それからフゴッペ洞窟は 1,000 年以上もの間、そこにかつて特別な場所があったことも知られず、忘れ去られた存在となったのである。

かろうじて、そこが異なった文化の在処であったことは言いつたえられたのか、その後付近を占めたアイヌの人々にとっては、近寄ってはならない場所とされ、そのためかえってフゴッペは保存されたともいえよう。1925 年には「旧フゴッペ」が鉄道工事の過程で見いだされたが、その真価は認められないままであった。そして、ようやく 1950 年になって大塚兄弟によってフゴッペ洞窟は「発見」され、そこにかつて制作された岩面刻画は、制作当時そのままではないにしても、作られたときの息吹を伝える先史美術作品群として新たな光を浴びるようになったのである。

第3部

各論的研究

第1章 岩面刻画の製作技法に関わる微細分析

丑野 毅

はじめに

刻画の製作技法に関わる詳細な情報を得るために、刻画から作成した印象材によるレプリカを利用して走査型電子顕微鏡 (SEM) を使用する観察を行った。この方法をレプリカ法 (注49) と称して、これまでに多種類にわたる資料を対象に分析を行っている。

レプリカの資料は、洞窟壁面に描かれた刻画の5箇所から採集した。(注50)

資料に付けた「」内の記号と番号は、北海道開拓記念館に所蔵されている石膏型に記録されている番号を踏襲している。ただし、1971年の調査において、洞窟前庭部から出土したと思われる独立した角柱状の岩の断片に残されていた刻線画は開拓記念館の報告に見あらず、ここでは仮に「独立」とした。

印象材は精度が高くて形の保持能力が優れている Caulk 社 (米国) 製の印象材 Reprosil を使用、詳細な観察には走査型電子顕微鏡 (Scanning Electron Microscope ; SEM)、日立電界放射型 S-700 を使用している。

観察

観察は、実体鏡による全体観察、電顕による細部観察、レプリカを切断して断面の形状観察に分けて行っている。写真は左右及び凹凸が実際の刻線画とは逆になっているので注意していただきたい。ここでは、レプリカを基に左右、凹凸の上下を表現している。

分析の対象にした刻画は、

①「独立」、②「S-61-b」、③「S-38」、④「S-9」、⑤「S-34」の5面である。

ここでは⑤「S-34」を除く4面の観察について記述しておく。

刻画の刻まれているのは、砂岩質凝灰岩と呼ばれる柔らかな岩質を持った岩肌である。表面の岩質は均質ではなく、細かな砂粒と更に細かなセメント状の凝灰岩とによって構成されている。したがって刻画の表面は全般的に「栗おこし」の様な状態となっていて、1mm前後の砂粒が細かな凹凸を作っている。その凹凸の低い部分 (実資料では高くなっている部分であり、刻線画を描くとき工具が表面を擦っていったと思われる所) を実体顕微鏡および SEM によって観察し、必要に応じてレプリカを切断して作成した断面形状の観察も行っている。

①「独立」は洞窟右手にある、独立した四角い石に描かれた刻線画の一部である。図1ではレプリカの写真とそれを基にして作製した断面図を左側に、右側はレプリカからおこして作った石膏型を掲げておいた。この線刻画は保存状態がよく、刻画の粒子も他の例に比べると砂粒が細かく緻密な構成に見えることから工具痕の観察を期待した。左図の右側、白い線で囲った部分を SEM で観察したのが図2である。見たとおり、粒は粗い起伏となっているが、さらに拡大して観察をしてみると、図3、4に示したような削り痕を思わせるような面を見つけることができた。なお、ここに見えている像はレプリカであるため、

凹凸は実資料と逆になっている。したがって、窪んで見えている痕跡は、実資料では周囲よりも高い位置に残されていることになる。残されている傷跡は、いずれも 2mm 内外の大きさの傷が複数重なることにより構成されていた。図 3 の例では手前から奥にかけてやや上下に段差のある傷であり、図 4 の例では上下の段差はほとんどなく左右にも広がっている。但し、この 2 カ所で観察できた痕跡は、これ以上の広がりを見つけることはできなかった。それは、写真からも判るように、周囲の方が高く（実資料では傷跡よりも周囲の方が低く）なっているため、傷の付けられた当時にはあったとしても今は残されていないことによる。さらに広い面を観察することによって、より多くの同じような傷跡を探し出すことが肝要であるが、観察したレプリカの中には見つけることはできなかった。この傷が制作時の工具によって付けられたものか、製作されてから今回のレプリカを採るまでの間に付いた刻画の製作には関わりのない傷なのか、今のところ明確に判定するだけの証拠を見つけるまでに至っていない。

洞窟入口近くの南壁の下方に両手両足を広げた、同じような格好をした人物像が二つ並んで描かれている。②「S-61-b」(図 5) は、その像の片一方である。刻線は上半身部の方が下半身部に比べて深く刻まれている。下部にある二つの断面は、線刻の末端に付けられている円形をした窪みの断面である。ここでは工具の動きを確認できなかったが、凹凸によって線刻面が形成されていることを知ることができた。この円形部分は、恐らく敲打によって刻まれたのであろう。図 6 は図 5 の左側、白線で区切った部分の SEM 像である。面が粗いために見づらいが、大小の起伏によって構成された刻面であることが解る。

今回観察した中では最も大きい刻画である③「S-38」(図 7) は、洞窟の奥ではあるが、「S-61-b」と同じく南壁の下方に位置して描かれていた。この刻画を選択した最も大きな理由は、保存の良いことと共に、船の胴部を描いている部分の岩肌が極めて粒子の細かい面を持っていることによる。刻面の断面形は、底部が丸みを持つ U 字型と、底部が尖って V 字型をしている。細かく観察すると、船の胴部と右側に描かれている 2 本が丸味を持つ断面形であり、そのほかの縦線は V 字型の断面形をしているようである。他の刻画に比べて、全体に刻みが深く彫られていたのは絵柄が大きいせいであろうか。

先述したように、中央部から左側にかけての船体と考えられている線刻には、きめの細かな岩質の部分が含まれている。この部分のレプリカを、実体鏡によって観察したところ、工具痕のような刻線を確認することができた。さらに詳細な観察を行うために、条件が良いと思われる左から 2 本目と 3 本目の棒が立っている所を 2cm あまりの大きさとで切り取り、SEM による観察を行った。図 8 はそれを横から、図 9 は SEM の資料台を 90 度回転させて撮影した写真である。残されていた刻線の幅は現存の最大で 1.8mm であり、やや蛇行する 2 条の線が並行するように刻まれていた。刻線は面上を平坦に移動しているのではなく、あるリズムを持って波状に上下運動をしている。上下運動のリズムは一定ではないが、1.5~4.5mm ほどの間隔を持つ細かな動きを見ることができると図 8 をさらに細かく観察すると、削り面は真っ平らではなく、やや曲面を描いていることがわかる。削られている面上には、細かな条線が道具の走行につれて残されていることが観察された。さらに図 9 では、中央の刻線の左側辺は鋭い線になって連なっている。同図左側の刻線は、左側辺がやや崩れているものの中央の刻線と大きさ、蛇行の仕方や上下の運動リズムなどが極めてよく似た動きを示している。この 2 つの刻線は、同じ道具で同じ時

に刻まれたものとして良いだろう。ここで観察した限りでは、刻線を刻むための道具の全貌ははっきりしないが、道具の先端部の形は、表面が丸味を帯びて、幅は 1.8mm を越える大きさで少なくとも一方が角張った隅を持つ道具であったと思われる。刻面上に残されている細かな条線は、道具に付いている刃こぼれのような傷が線を刻む時に付いたのである。刻線の順序は左側が先で、次いで右側のより深い線が刻まれたようである。

④「S-9」(図 10) も上記 2 例と同じく南壁に刻まれた画である。位置は「S-61-b」の右方であり、「S-61-b」とは画が異なって頭部と思われる部分が Y 字になっている。線の刻みは 7~8mm の幅であるが、その線に並行して幅 1mm 以下の線が断続的に付けられていることは肉眼によっても観察できた。しかしながら、その刻面を拡大して観察しても線を刻んだ道具の痕跡を確認することはできなかった。図 11 は白線で囲った部分の中央部にある縦線を、SEM によって撮影した写真である。見たとおり縦線の刻まれていることはわかるが、岩質が多孔質であるために、はっきりした道具の運動軌跡を見つけることはできなかった。

まとめ

十分な観察ができたわけではないが、以上の観察結果で見える限り工具の特定は困難である。レプリカを詳細に観察すれば判ることであるが、砂粒の間を埋めていたと思われるきめの細かな軟質部は、長い年月の間露出していたこともあって溶けだしてしまった可能性が高い。後世の手が加わってなくても、経年変化による風化、あるいは摩耗によって変化していることも考えられる。

このような岩肌を刻むことによって描かれた画像は、発見されてから現在までの経緯が大きく影響していると思われる。洞窟の壁面を構成しているのが凝灰岩質砂岩という柔らかい岩質であることも刻画を加工した道具を特定しにくくしている一因となつていよう。

今回の観察で唯一、線を刻んだ痕跡として確認することができた「S-38」を例にして、2、3の可能性を述べてみたい。

フゴッペ洞窟は最初の調査から 50 年あまりを経ているが、発見から今日までに刻画面上がどのように扱われたのかを考えてみたい。一つは発掘調査の段階、つまり刻画が発見された際に壁面を清掃した時、どのような道具がどのように使われたのか。二つめはその後 1953 年に雌型をとって石膏型にしているが、刻画面をきれいにするのにどのような道具を使ったのかという問題がある。その当時、画面を刻んだ道具のことを詳細に調べること、どこまで意識が働いていたのであろうか。これらの問題は、それぞれの過程で付いてしまった傷である可能性の有無を議論する際の必要事項である。

次に「S-38」に残されていた刻線が、オリジナルであったとして考えを進めてみる。縄紋文化から擦紋文化に関わる堆積層をとも待っていることから、壁面に刻まれた画の年代を決定するのは大変難しく、未だに確たる証拠を挙げた年代決定はなされていない。

画を刻んだ道具に利用される素材も時代によって違いがある。刻線画の製作年代が縄紋時代であるのならば、当然金属器を考えることはできない。擦紋時代ならば、鉄器の存在が知られていることから、鉄製工具が使われた可能性はある。ただし、石器でも線刻は可能である。洞窟内から出土している黒曜石は硬度 4.5~5 であり、鉄釘とほぼ同じ堅さを

持っている。天然ガラスとも称されている黒曜石は、エッジを持つ石器に加工するには適して、旧石器時代以降の遺跡には槍や刃物のような多くの利器が発見されている。

黒曜石と鉄器の違いは、硬度ではなく弾性の差であろう。黒曜石で作った道具で、2mm程の刃幅しかないのならかなりの頻度で刃が欠けてしまう可能性が高く、頻繁に刃を付け替えなければならない。また、このような刻線を描くのであれば、金属や石の道具を持ち出すまでもなく骨角器で行っても不可能ではない。しかし、骨角器では金属器や石器に比べて摩耗も激しいと思われ、このようなシャープな刻線を繰り返してどこまで刻むことができるのか、実験でもしなければ結論を出すことはできない。高々2cmほどの間を観察しただけで結論めいたことを言うのは問題があるが、「S-38」に関しては、縁の摩耗もなく、大きな刃こぼれのないことから、鉄製品の可能性は十分に考えられる。この場合は擦紋時代に属することになる。

出土した遺物を再度見直して、刻画の作製にかかわる道具の検証を行うことと、いろいろな素材の道具を復元して実験的に刻画を作る実験考古学の実践が必要であろう。

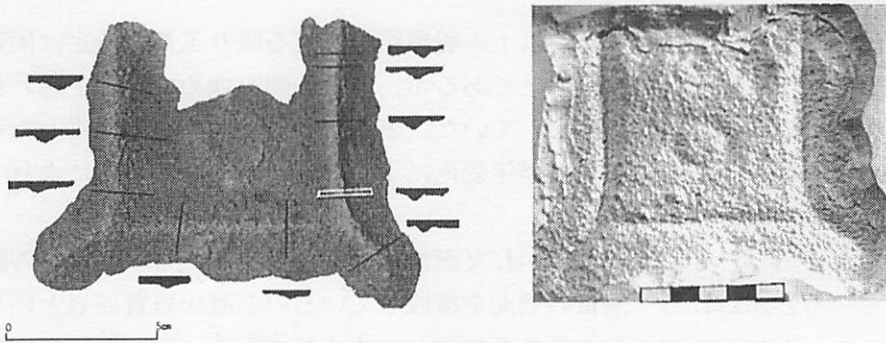


図1 「独立」のレプリカと断面(左)、右はレプリカからおこした石膏型

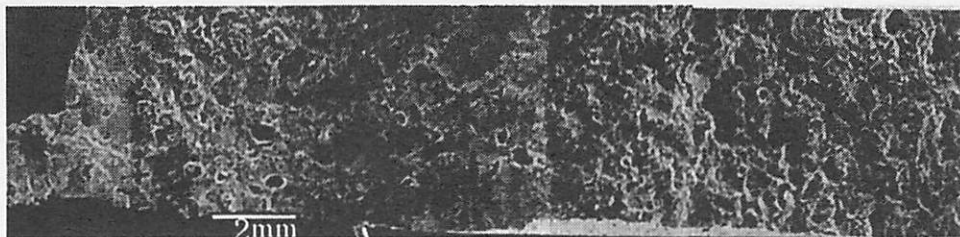


図2 「独立」の表面 SEM 像(部分)

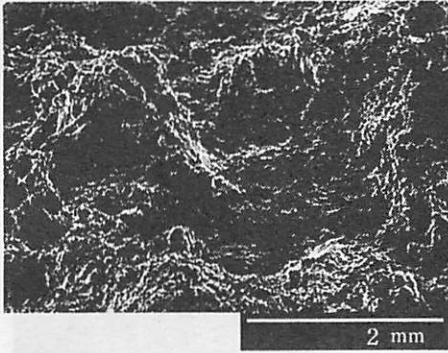


図3 「独立」削り痕 a

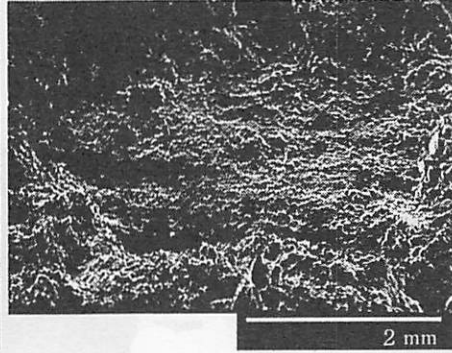


図4 「独立」削り痕 b

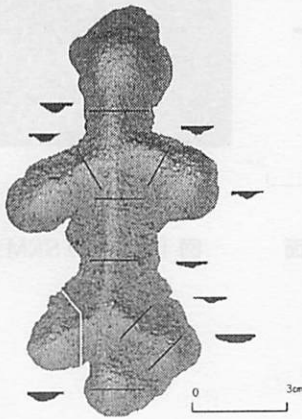


図5 S-61-bのレプリカと断面

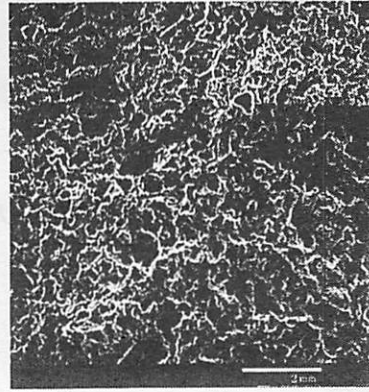


図6 S-61-b表面SEM像

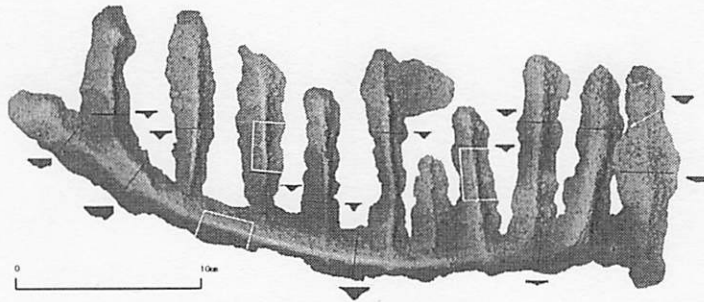


図7 S-38のレプリカと断面



図8 S-38の削り痕



図9 S-38の削り痕
(縦方向)

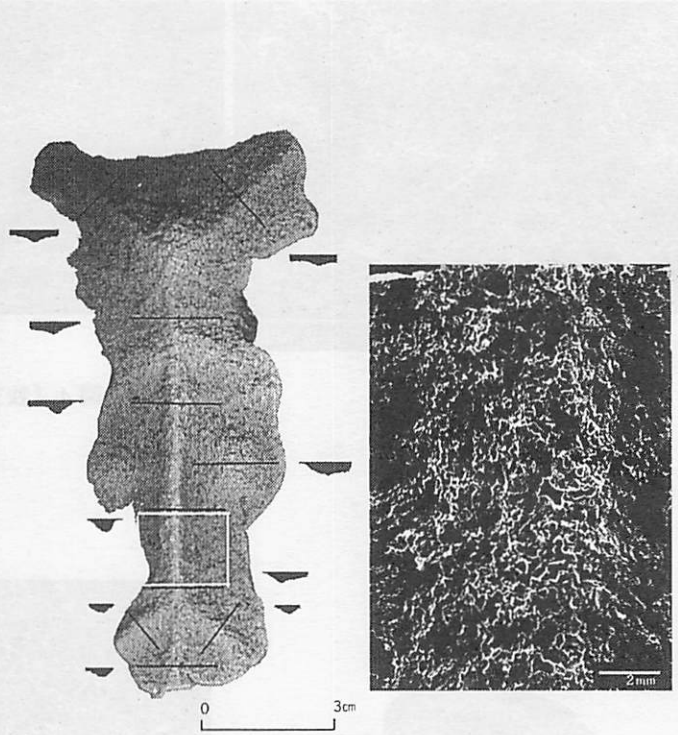


図10 S-9のレプリカと断面

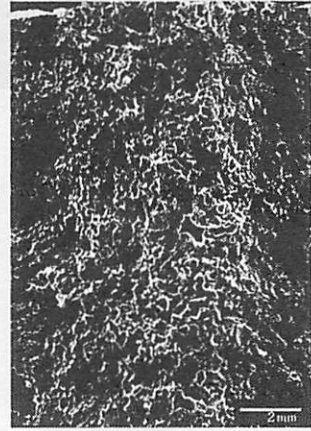


図11 S-9のSEM像

第2章 北海道先史時代の赤色顔料：

フゴッペ洞窟・岩面刻画に用いられた顔料に関連して

小林幸雄

本項の課題はフゴッペ洞窟岩面刻画に用いられた顔料である。結論からいうと、筆者自身による関係資料の調査というのをまだ始めていない。そこで、ここではもう少し話題を広げ、北海道先史時代の赤色顔料ということで、赤色顔料にかかわるいくつかの事例を紹介したい。

先史時代における赤色顔料の利用

筆者は博物館で資料保存の仕事をしているが、資料保存の仕事を通じて、漆器や漆製品といった類いのものを目にすることがある。そのような漆製品というのは、日本全体でいうと縄文前期、5,000年前とか6,000年くらい前から出てくるようだが、北海道でも大体縄文前期、5,000年とか5,500年くらい前から漆器、漆製品が出ている。具体的にいうと、道南の南茅部町のハマナス野遺跡や、知内町の新道4遺跡といった遺跡から、お盆のような格好をした漆製品が出ている。それから道東の標津町伊茶仁チシネ第一竪穴群遺跡から出土した、直径1mmくらいの糸を原体にした首飾りや耳飾りの類いの漆製品が知られている。そのような形で北海道でも漆製品が出てきているが、漆製品の場合は全体に赤い色で仕上げていることが非常に多い。ただ、最近北海道南茅部町垣の島B遺跡から、縄文時代早期末頃に位置づけられる漆製品が発見された。このため、北海道の漆器利用の開始は、6,000～6,500年前ころまで遡るものと推定される。白老町社台1遺跡出土の土器では、あまり色の感じが出ていないが、本来は皆赤い色をしている。漆製品とか漆器という意味では、このように赤色に塗彩された土器については、漆塗りかどうか必ずしも確認していないものもある。さらに、黒色漆塗りの土器もある。このような赤い色とか黒い色は概ね縄文時代の資料だが、ベンガラや朱を使って赤い色を出している。

漆と赤色顔料

漆製品としては土器に色を塗ったものや、あるいは、竹を薄く削ったものを編み上げて作った藍胎漆器、また、上述のお盆状の漆器がある。装飾品でよく紹介されるのが小樽市忍路土場遺跡で出た櫛である。全国的にもこういう完全な形で櫛が出てくるのは大変珍しい例であり、この資料は頭だけ残っているが、本来は櫛の歯が出ていたものも他にもあったらと思う。木質なので、土の中に入っている段階で抜け落ちてしまって、櫛の頭部だけ残ってしまうという状態になる。忍路土場遺跡の出土例では、黒色の漆塗りの櫛があり、これは赤い地に黒く模様がつけられている状態で出土している。

縄文時代の赤い顔料としてはベンガラと朱がある。ベンガラは、よく知られているとおり、鉄が酸素と結びついて酸化第二鉄と呼ばれるような材質のものであり、錆に似たようなものと考えればよいだろう。朱は水銀に硫黄が付いた硫化水銀系のものが材料となって

いる。この他には、今までの研究例でいえば、仏教文化と一緒に鉛丹という赤い顔料が入ってきたといわれている。漆器に塗られた赤い顔料を顕微鏡で見ると、一回さっと赤い色を塗ったということではなく、何度かに分けて塗っているのがわかる。

千歳市丸子山遺跡の出土例では、漆製品でいうと、容器類や装飾品とは別の、武器や武具の類いの弓に赤く全面を塗彩した形で仕上げられた飾り弓が作られていて、その飾り弓の長い方向をちょうど横断するように断面をつくって顕微鏡で見ると、一番上に赤い顔料の朱を塗って、その下地があって、ちょっとこれは不思議だが、下層にベンガラを利用したベンガラ漆を使って下地があった。

このように、これらの漆器が製作された3,000年前とか4,000年前というのは、大らかに大雑把に作っていたらというイメージで考えがちだが、かなり細かな工夫をして素材を活かして作っていることが、顕微鏡の観察などから確認できる。千歳市の丸子山遺跡で出土した飾り弓の例を見ると、顔料は、電子顕微鏡の写真によれば、朱漆の下地とベンガラ漆の層が見える。5/1000mm程度の単位では、ベンガラ漆を大きくしたものがちょうどスパゲティかマカロニのような状態になっているのがわかる。直径が約1 μ m(ミクロン)前後で、長さは5~10 μ mくらいである。場合によっては20 μ mぐらいの長さのものもある。数年前から文化財関係者の間ではパイプ状ベンガラ粒子などと呼ばれるひとつの在り方なのである。上で、赤い顔料には朱とベンガラがあると述べたが、朱とベンガラの区別をすることがごく最近まではひとつの到達点と考えられていたのだが、どうもベンガラひとつとっても色々な形が有り得るのではないかということが最近注目されている。

小樽市忍路土場遺跡に出土した櫛の断面の電子顕微鏡写真なのは、100 μ m単位の写真で、赤い漆の層の厚さが全体で200~300 μ mほどの状態で、上のA層とB層と2つの層があり、これを電子顕微鏡で見ると、A層の粒子が比較的大きく見え、更に分析すると水銀朱(Hg)は水銀と硫黄がくっついて出来上がっており、部分によって水銀がかなり強く反応するところと反応していないところがある。忍路土場遺跡は今から3,500年位前の遺跡だが、当時、このように塗り分けていたということは、逆にいうと同じ朱と一括りになったものにしても、水にさらして粒度を幾つかに分ける、そのような工程をふまえて塗り分けが出来ていたと筆者は想定している。

フゴッペ洞窟の出土遺物の調査をまだ本格的にしていないが、実際に他遺跡の出土例などの調査をしてみると、かなり今の我々が驚くほどの細かな工夫や技術が使われて色々なものに出来上がっているというのが理解できる。フゴッペ洞窟についても、これからそういった方法での調査を計画していけばよいのではないだろうか。

さて、ベンガラや朱を貯め込む容器が知られている。土器にベンガラが中に入っている状態で、縄文中期ぐらいの資料なのだが、乙部の姫川5遺跡からベンガラが入った状態で出土したものである。本成果報告書の石川氏の手宮洞窟に関する報告では、硫化水銀が壺に入っていたというのがある。筆者の知る範囲では全国でも、朱の入っていた土器は1例だと理解しており、青森県の是川中居遺跡という縄文晩期の硫化水銀というか、朱の入った小さな壺が出ている。それゆえ、もし、手宮洞窟に硫化水銀が入っていた土器があったとすれば、これに加えて全国2例という事になるのではないかと思われる。

更にご説明すると、ベンガラの在り方ということでパイプ状の粒子を上で示したが、色々

な作り方があると考えられる。例えば、ベンガラの塊を石皿状の土で粉碎したのではないかと思われる赤い顔料がべったりとついた状態で検出されたものがある。これに伴って発掘されたのではないが、現在、天然記念物として指定されているのが、同じ青森県内の今別町の赤根沢で採取できる赤い顔料である。秋田からは表面に顔料のついた石皿で、石皿とベンガラが一緒に出土している。他に面白いのは、福島からは、赤い顔料と漆を小さな石の上で混ぜ合わせてパレットのような使い方がされたと推定される資料が出ている。これも縄文晩期と考えられている。

知内町の湯の里 4 遺跡は旧石器時代末ころの遺跡だが、ここからは石製品やコハクも発見されており、その同じ高さの面にベンガラが確認されている。この遺跡がベンガラを利用した最古の例と考えられる。ただ、最近注目されているのは、旧石器時代を更にさかのぼって2万年ほど前の時期に属するベンガラの材料ではないかと思われる資料が千歳の柏台遺跡で出土したことであり、帯広の川西遺跡でも、嶋木遺跡でも、相次いで発見されてきている。議論は始まったばかりだが、1万年ほど前のベンガラよりも更にさかのぼった資料が最近出始めてきている状況です。

苫小牧市ニナルカ遺跡から出土した縄文早期の資料では、土器の割れ口のところに沿うように赤い顔料が残っており、着色されている。漆文化が始まるのはわが国では古くとも6,000年くらい前だろうと考えられており、北海道では5,000年～5,500年位前のものだが、ニナルカは更に古い資料で、漆文化と呼ばれる前の時期に赤色顔料と何らかの着色技術というものがあって、それらが次の漆文化と結びつく可能性のある資料ではないかと想像される。併せて、同じ遺跡からベンガラが入った貝容器のようなものが発掘されている。縄文時代早期では、ベンガラが入った土器としては函館市中野 A 遺跡があり、苫小牧ニナルカ遺跡ではベンガラの入った貝容器というのがある。ニナルカに関しては報告書を作成中である。礼文の船泊遺跡からもベンガラが入った貝容器が出ている。

フゴッペ洞窟の岩面刻画の一部に赤色顔料が用いられているということで、こういった技法で彩色が行われているかというようなことについて調査をやっていきいたいと希望している。フゴッペ洞窟・岩面刻画に関する成果報告書の中では、少々散漫な議論になったが、技法などこれから行う調査についての意欲は最後に示しておきたい。

第3章 手宮洞窟からみたフゴッペ洞窟：研究史における意義

石川直章

はじめに

筆者に与えられたテーマは「手宮洞窟から見たフゴッペ洞窟の研究と比較」というものである。しかし、手宮洞窟は発見から130年経過し、現在のコンクリート製の二重覆屋建築以前は簡単な小屋掛けで「保存」をしていた。残念ながらそのような状況下では風化と剥落がかなり進行していた。また、描かれている刻画もフゴッペ洞窟のものと比較すると、明らかにモチーフの数と種類が少ない。手宮洞窟との比較というテーマで現在の研究レベルで論じるのはかなり困難であることをまず御理解いただきたい。

フゴッペ洞窟の研究成果が、手宮洞窟の検討にもたらした影響は多大なものがあるが、以下に要約してみる。

真贋論争の帰結

かつて手宮洞窟の担当をしていた大島秀俊氏が、『北海道考古学』の27輯に研究を発表しており、(注51) それがおそらく手宮洞窟単独での最後の研究となろう。フゴッペ洞窟の発見が手宮洞窟に及ぼした影響を端的に表現すれば、手宮洞窟の再評価が行なわれたことである。

最も重要なものは、「真偽」論争の決着である。手宮洞窟は発見当初から原始・古代の所産なのか、若しくは近代の戯刻なのかという議論が盛んにされている。特に北海道神宮宮司であった白野夏雲が、明治初年に白野の部下が戯刻したという趣旨の発言があつて(注52) からは、真偽についての議論が盛んに行われている。

例えば、金田一京介先生が戦後、昭和天皇への進講の際に、石器時代の資料ではなく戯刻であると述べたことがある。(注53) これは発言者の知名度もあり、物議をかもしことになる。名取ら北海道の研究者が当時の研究状況を基に新聞に反論を掲載するが、その後もこの「真贋」について疑義が出される状況がつづいていた。これに決定的な資料を提示したのがフゴッペ洞窟の発見であり、続縄文時代のもので間違いのないということで「真贋」論争は終結した。

製作年代の考古学的立証

次にあげることができる点は、本書において乾芳宏氏が指摘しているとおおり、製作年代について考古学的検証がされたことである。

手宮洞窟は発見以来、散発的な発掘や盗掘がされているが、いずれも報告が公表されていない。したがって、どのような考古学的な年代が与えられるかはっきりしなかったが、フゴッペ洞窟の発見と調査によってほぼ続縄文時代の所産であるという成果が得られた。後に、大島秀俊氏が手宮洞窟でも発掘調査を行い、一番下の層からの出土遺物が続縄文

時代前期「恵山式」と呼ばれる土器であり、主体は後続する「後北式」土器であるという発掘成果をえた。(注54) これはフゴッペ洞窟での調査結果と同様な内容で、手宮洞窟の刻画は後北式土器の時代に属するものであるとの結論を得ることができた。

モチーフの増加と分析手法の確立

フゴッペ洞窟は手宮洞窟より明らかに刻画の数と種類が多く、それによってモチーフ、文様などの分類・分析といった研究が始めて可能となった。大島に代表される手宮洞窟の刻画分析もフゴッペ洞窟の分析例を下敷きにしているのが現状である。

具象的モチーフの確認による文字の否定

「文字」説の否定は手宮洞窟にとっては大きな問題であった。フゴッペ洞窟では具象的なモチーフ、舟、クジラといったもの、人物を含む、が多く確認された。手宮洞窟は岩質、保存状態などの条件のため不明瞭なものが多いが、フゴッペ洞窟ではクリアーに保存された具象的モチーフが次々に確認され、これによりいわゆる「文字」説は否定されることになった。これが手宮洞窟には非常に大きなことであった。

以上、フゴッペ洞窟が発見されてから以降の手宮洞窟の研究はフゴッペ洞窟の例をひきながらの研究となるのである。

例えば、北海道の洞窟刻画研究の基礎資料のひとつに、平成7年に行われた『手宮洞窟シンポジウムの記録集』がある。ところが、「手宮洞窟シンポジウム」とはいいながら、出席者はほとんどフゴッペ洞窟の資料について論じている。手宮洞窟の話ではじめ、分析はフゴッペ洞窟のものを使うというかたちで論が進められている。

手宮洞窟の研究をする時に、フゴッペ洞窟は欠かせないというのが現状である。では逆はどうなのか。手宮洞窟がフゴッペ洞窟の研究に寄与できるものといえば、研究史ではないかと考えている。発見後130年経過する中で様々な研究がされ、考古学的な検証が加えられている。この研究史の整理が、手宮洞窟がフゴッペ洞窟の研究にできる貢献ではないかと筆者は考えている。(注55)

赤色顔料の問題

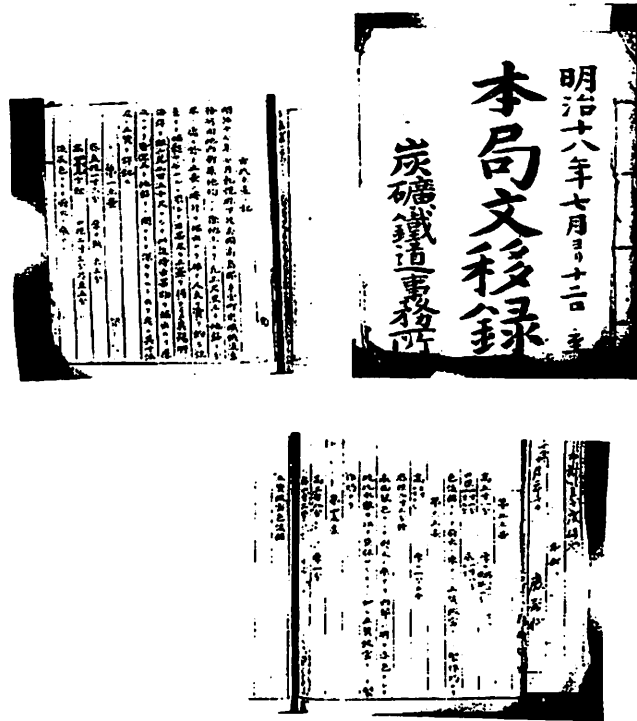
研究史を整理している中で発見した興味深い資料の一つをここで紹介する。それは、手宮洞窟の彩色についてのものである。本書でも小林幸雄氏がフゴッペ洞窟の彩色について報告しているが、「手宮洞窟に彩色はなかったのか？」という問題を考える際に有益な資料と思われる。

本項の参考図版にミルンの最初の報告を載せている。英文の報告の中には色については全くふれていない。その後の様々な記録を見ても、彩色についてはふれたものはない。

明治時代、北海道炭鑛汽船が周辺の鉄道施設を所有していた。その会社が行幸の際、観覧に供するため朱を入れた、という説がある。筆者もそれはほぼ間違いないだろうと考え

ている。ところで、そのときに赤いペイントを塗っているが、何故赤なのかというのが問題であった。白でも黒でもなく何故赤なのか？赤く塗るような根拠があったのではないか？ということも考えていた。

その直接的な証拠とはなりえないが、ヒントになる資料を紹介したい。(資料1)



資料1 『本局文移録』(北海道立文書館所蔵資料)

現在、手宮洞窟の前面は小樽交通記念館という博物館になっている。その中に通称「三番機関庫」と言われている明治17年に造られたレンガ造りの古い機関庫がある。これは現存する日本最古の機関庫で、平成13年に国指定重要有形文化財となった。指定に伴う資料調査の際、北海道職業能力開発大学の駒木定正氏から資料の存在を教示いただいたものである。

表紙に明治18年7月より12月と書いてあるが、実際は明治17年のことが書かれている。綴り間違いと思われる資料である。当時周辺一帯を所有していた炭鉱鉄道の事務的な日誌である。その中で、「古代土壺之記」というくぐりを掲載している。

「明治17年7月、札幌県下後志国高島郡手宮町炭鉱鉄道事務所用地新築地内新築地均シノ上ヨリ凡三尺黒土ト地盤分界ノ処ヨリ土壺ノ破片ヲ掘出セリ」とあり、炭鉱鉄道の事務所建設中に、土器が発見されたことが記されている。

他に「コノアタリヨリ掘り出サレル古器物屢アリ」とあり、周辺からは以前より土器が出土していることも記録されている。この出土場所であるが、現在手宮機関庫は手宮洞窟からおよそ200m南に位置する。手宮機関庫の手宮洞窟寄りにかつて手宮機関工場があった。その工場の周辺が明治17年に事務所として造成されているので、現存する手宮機

関庫と手宮洞窟の間のどこかということになる。

周辺から土器が4個体出土した、と記録されている。注目する点は第3土壺の項に、「高さ三寸、若シクハ二尺七寸」とあり、つづけて「表面ハ鼠色ニシテ焚火ノ跡アリ、内部ハ甚ダ赤色ヲシテ硫化水銀ヲ以ッテセシメルモノノ如シ、土質緻密ニシテ製作技法巧ミナリ」、さらに第四土壺の項でも「土色緻密ニシテ、色赤シ」と書いてある個所である。

このように「内側が赤く硫化水銀を塗ったようなもの」と記録した人物は北海道炭鐵汽船の技官達である。ここに留意していただきたい。当時最先端のテクノロジーを身につけた技術者集団が「硫化水銀のような」と書いていることから、少なくとも赤色顔料を塗布した土器が手宮周辺から出土していることが明らかになった。

大きさだけで土器の型式を判断するのは無謀であるが、手宮洞窟周辺で出土する土器は2種類である。ひとつは円筒下層から上層にかけての縄文時代前期から中期前葉の土器群、もうひとつが続縄文時代の土器である。高さ三寸の土器で、しかも緻密なこと、土器の製作技法が巧みであると表現されていることから、おそらく続縄文時代の土器と判断してよからうと考えている。

先に述べたように、手宮洞窟の刻画が着色されていたのかについての直接的資料ではない。しかしこのように赤色に着色された土器が出土した事実は検討に値するものと考えている。

ミルン・渡瀬荘三郎・坪井小五郎・鳥居龍蔵：研究の始まり

かつて手宮洞窟は「古代文字」という名称で呼ばれていた。この呼称にも歴史がある。手宮洞窟を最初に発見したのは相模国の石工、長兵衛という人物で、慶応2年のことであるが、本格的な研究は明治になってから、イギリス人のジョン・ミルンによって始まる。最初のレポートが参考図版の英文である(資料2)。レポートの2番目のパラグラフに、ミルンが手宮洞窟の刻画のもつ意味について、いくつかの可能性を指摘している。

2番目のパラグラフの最初の所に「これらの中のいくつかはルーン文字のMに似ているように思う」とある。これが文字説のそもそものきっかけになっている。ただ、注意したいのは、“several of the characters”とあり、全てがルーン文字に似ているといっているのではなくて、「この文字のいくつかはルーン文字のMに似ているように思う」という点である。そして、その後に文字説以外の考えをあげている。

実は従来一般にミルンの文として使われていたものは、中目覚が解説文を発表した時に小樽新聞が掲載された訳文である。そのときの小樽新聞の意図的に訳をしたのかは、今となっては知る由もないが、severalの部分やa secondのaの部分抜けた訳文となっていて、いかにもミルンが「すべてルーン文字だ」と言っているようなニュアンスの文章となっている。なお、ミルンは最後の方で「この彫刻はアイヌが残したものだ」と刻画の製作者についての考えも述べている。

ところでミルンの研究で重要なのは、スケッチをのこしたことで、これは現存する最古のスケッチとなっている。これ以前に榎本武揚が千島樺太交換条約を結んだ後、小樽に来て随行の画工にスケッチをさせている。それは東大に持ち込まれミルンはその模写を見て小樽に来ている。残念ながら榎本の模写は現在のところ、所在不明である。

2.—Inscriptions.

A rough sketch of the inscriptions, which I saw at Otaru, is given on the accompanying plate. They are roughly cut upon the face of the cliffs on the north-western side of the bay. These cliffs are about 100 feet in height and are capped with small trees. The rock is a white, extremely soft, much decomposed tuff.

It is now being quarried as a building stone, and during the process a portion of the inscription of which I have here given a rough copy has been broken away. If the quarrying continues in the direction it was taking when I visited the spot, it is not at all unlikely that the whole of these inscriptions will be very shortly destroyed. The characters look as if they had been scraped or cut with some incisive tool. I do not think that it would be difficult to make similar markings with a stone axe. The lines forming the characters are usually about one inch broad and half an inch deep. They occupy a strip of rock about eight feet long and they are situated three or four feet from the ground. Above them the cliff considerably overhangs, and its form is very suggestive of its having once been more or less cave-like. This portion of the rock has been very much blackened by the action of smoke and fire. An appearance of this sort may have been caused quite recently, by persons engaged in boiling down fish during the manufacture of oil. So far as I could learn, the Japanese are quite unable to recognize any of the characters, and they regard them as being the work of the Ainos.

I may remark that several of the characters are like the runic m. It has been suggested that they have a resemblance to old Chinese. A second suggestion was that they might be drawings of the insignia of rank carried by certain priests. A third idea was that they were phallic. A fourth that they were rough representations of men and animals, the runic m being a bird; and a fifth that they were the handicraft of some gentleman desirous of imposing upon the credulity of wandering archaeologists.

I myself am inclined to think that they were the work of the people who have left so many traces of themselves in the shape of Kitchen middens and various implements in this locality. In this case they may be Aino.

資料 2 “NOTE ON STONE IMPLEMENTS FROM OTARU AND HAKODATE, WITH A FEW GENERAL REMARKS ON THE PREHISTORIC REMAINS OF JAPAN, Read by JOHN MILN, November 11, 1879. (札幌大学所蔵復刻本より石川が抜粋)

ミルンが来道した明治 11 (1878) 年前後は、多くの外国人研究者が北海道を訪れている。モースは明治 11 年 7 月 16 日に手宮公園遺跡と手宮公園下遺跡を踏査し、手宮洞窟のすぐ上の丘陵で発掘を行っている。その後ミルンも発掘をしているのであるが、ミルンがスケッチをしているに対し、モースは『Japan day by day』を含め洞窟についての記述をしていない。しかし後にミルンのスケッチに対して、「これは人を惑わせるものだ」と酷

評する。(注56)そのような表現ができたのはモースもこの刻画を見ているのと考えられる。

ミルンの出した説を追いかけるように1886年に当時東大医学部にいた渡瀬庄三郎が、「札幌近傍ノピット及ビ其他古跡ノ事」と(注57)言う論文を発表する。そこで「多分コロボックルの遺跡なるべし」という記述をする。これが有名な日本考古学史上の最初の論争である「コロボックル論争」のきっかけとなるのである。

「コロボックル論争」は日本考古学の研究方法を確立していく段階のものであり、後に研究史上にのこる研究者たちが様々な論拠から議論を交わしている。手宮洞窟そのものの研究でもコロボックル論争にも参加する研究者に鳥居龍三がいる。鳥居龍三は日本民族学の父と言われているが、モンゴル、シベリアを採検し、その知識をもとに手宮洞窟の刻画は突厥文字ではないかと発表をする。(注58)

鳥居の「文字説」をさらに強固に主張したのが当時広島高等師範在職の中目覚である。中目は「古代土耳古文字」と考え、「我兵を率い大海を渡り、この洞窟に入れり」と「解説」までも行ってしまう。(注59)中目の説は鳥居の研究に依っているは明白であるが、実は発表当時より、問題点が指摘されていた。

最大の問題は分析の素材である。中目は市販の絵葉書を使用したのである。当時の絵葉書は現在小樽市博物館などに所蔵されているが、鮮明ではなく更に凹部を黒く着色したものである。現状とも大きく異なるが、当時の壁面ともことなるもので詳細な分析の素材とはなりえないものである。

次に「言語学」の構成要素としての「文字の扱い」である。中目の「解説」は当時中央アジアの碑文研究で著名であったルドルフの著作を参考にしている。ルドルフも鳥居龍三も、トルコ系の文字と考えた場合、横に文字列を並べている。ところが中目はなぜか縦に文字列が並ぶとし、「解説」している。さらに文字の構成要素を分解するという作業をしている。例えば、手宮洞窟のモチーフの横棒と縦棒を別の文字と考え、文字の比定をおこなっている。もちろんこのような方法は当時から批判を受けている。(注60)

「解説」と「分析」：混乱と誤解の時代

中目がなぜこのような「解説」を「学説」として公表したのか。またなぜこのような「学説」があたかも普遍的な考えのように流布していったのか。これは考古学がまだ萌芽期にあり、十分な検証がされない研究が混在していたこともあるが、それ以上に当時すでに「名所」となっていた手宮洞窟の分析が純粋な研究の俎上ではなく、社会の求める方向に引き込まれていったからではないか、と考えられる。

当時中央アジア地方の研究ではこのような「古代碑文の解説」が盛んに行われていた。主にヨーロッパの研究者によって占められていたこの分野に、「日本人」として参加することに意義を見出していたことは、中目自身が述べている。

そして、大正時代は日本が日露戦争に勝ち、大陸に進出していく時代である。小樽という土地はこの時期大陸進出の拠点となっていた面をもっていた。当時の民間史学の状況を見ると、大陸に進出する根拠を歴史に求めるような発言が非常に多くみられる。(注61)

例えば『日本開化小史』という著作で有名な、田口卯吉が編集した雑誌『史海』には黄禍論に対する反論として「日本人はモンゴロイドではなくて、アリア系の人種である」

(注62) という主旨の記述が見られる。つまり、欧米諸国がアジア人として差別する根拠を、「我々はアジア人ではなくヨーロッパ人である。」という論法で否定しようとしたのである。このような中で、中目の説が受け入れられて、大陸進出への心情的な土壌が作られていった可能性は否定できない。

この時期に流行した「学説」がもうひとつある。中目の「解説」は大正8年であるが、大正13年に小矢部全一郎がジンギスカンは義経だという説を(注63) 発表し、同じように社会的現象を巻き起こしている。北海道各地でこれが史実のように語られる素地となるのであるが、これらの2つの現象はいずれも社会動向や状況に民間の研究者が引き込まれ、さらに研究者まで引っ張られていった面を否定できない。

手宮洞窟は考古学の扱う遺跡では例外的に製作時の状況がほぼ遺されている。そのため、発見以来、研究史とは別の次元の、いわば「学問とはいえない研究」が現在にいたるまで見かけられる。これはひとり手宮洞窟だけの問題ではなく、全国でしばしば散見される。その意味では中目の「解説」とそれにつづく地元の動きを総括することは、現在の考古学とは無縁ではない。特に近年は遺跡と「まちおこし」が連動し、主客転倒した解釈や「研究」の仮面をつけた空論が、行政がかかわる形で公にされるケースも見られる。

手宮洞窟をめぐる議論で興味深い現象はこの時期にいわゆる「古代文字」といわれるものが各地で発見される点である。例えば旧フゴッペ壁画が昭和2年に発見され、昭和9年には工藤修三が「泊の古代文字」について報告(注64) している。

この他に小樽市内の富岡、山田町、塩谷にそれぞれ「古代文字」が発見されたという新聞記事を見ることが出来る。現在確認されてのこっているのは、泊村、富岡、塩谷のものである。富岡の例は後世の偽作ではないかと筆者は思っている。泊村と塩谷の例については自然現象の凹みを加工しているように見受けられる。

この連続して発見された現象の原因は様々に考えられるが、新説が出されるたびにそれに合うものが「発見」されるのである。それに手宮洞窟も巻き込まれ、このような資料と同列に扱われ、一時は正統な歴史学としての考古学の資料をして扱われなくなることもあったようである。

このような現象を断ち切るのがフゴッペ洞窟の発見であった。したがってフゴッペ洞窟の発見は手宮洞窟を学問的俎上に再帰させたともいえる。

遺跡の市民認知

さてここまで「古代文字」の名称について批判をしてきたが、この名称のはたした肯定的な面を最後に触れておきたい。

筆者は、考古学が扱う遺跡、埋蔵文化財についての社会認識は、考古学者の余芸から学問として確立していかなければいけない時期に来ていると考えている。また考古学的な遺跡の社会認知の一つの現象として商品、意匠として遺跡・遺物を使っていく例がどこまでさかのぼれるかという課題について資料収集を行ってきている。

その中で、手宮洞窟の陰刻画が「手宮の古代文字」としてかなり古い段階から商業意匠として使われていることがわかってきた。

小樽新聞 昭和十一年三月三日 第十〇四三三番

古代文字の意匠で 唯み合ふ三老舗 小樽の名菓騒動

製菓の意匠争い、小樽市に一人は力づくで名菓「古代文字」を開発した。...



制規の登録に 抜け駆けの功名

波紋を描く吉野屋

「古代文字」の意匠を登録した。...

竹本第一編ハ イキングの會

...

資料 3

例えば大正 6 年に中目覚の「解説文」が小樽で出版された翌年の商工名鑑に「古代寿司」という店名がみられる。また、昭和 10 年の小樽新聞(資料 3)に 3 つの店が「古代文字」の Patent 争いをしているという記事を見ることができる。この中で現在小樽には吉野家(現 吉乃家)のみ現存している。記事では「今から 17、8 年前、古代文字が奇形文字といわれていた時代に千秋庵がその落雁を作った」とあり、昭和 10 年の 17、8 年前、つまり大正 6、7 年、まさに中目覚の説が出た頃いち早く商品として開発されていたことになる。「奇形文字」と言われていたものを最近「古代文字」と改称されたこと、そして愛信堂と千秋庵と吉野屋の意匠争いとなったとあり、「古代文字」というネーミングにより遺跡の社会認知が進んだことをあらわしている。

ちなみに吉乃屋さんは現在も「古代最中」など手宮洞窟のモチーフを使った菓子を販売しており、筆者は日本で最も古い「遺跡銘菓」であると考えている。

社会認知が進む中で、手宮洞窟の小屋掛けが小樽市ではなく、地元の有志によっておこなわれる。「古代文字」というネーミングによって、遺跡の保存運動に繋がる、歌にも唄われる、菓子が出るというような事象がひきおこされ、それとともに遺跡の社会認知が進んでいったと考えられる。したがって「古代文字」という呼称が手宮洞窟の保存にはたした役割は非常に大きかったというべきであり、学問としての研究対象の取り扱いと市民認知のための普及活動のバランスの難しさを痛感する。

第4章 フゴッペ・手宮の岩面刻画の意味するもの： シベリア沿海州スクパイとの比較から

菊池徹夫

2000年11月に余市町で行われたフゴッペ洞窟シンポジウムで、総合討論のコメンテータの一人として発言する機会をえた私は、フゴッペ・手宮の岩面刻画が、よく言われるように動物狩猟儀礼にかかわるものではなく、やはり後北式系統縄文文化期のシャーマニズムないし祖霊崇拝にまつわるものであろう、とのかねてからの自説を強調した。

理由は簡単明瞭、まず狩猟儀礼ならば、ヨーロッパの旧石器時代の洞窟壁画を引き合いに出すまでもなく、狩の対象となる獲物としての動物こそが主題としてもっと中心的に描かれていてよいのでは、ということ。どう見てもフゴッペ・手宮の刻画はそうではない。海獣かと思われるようなモチーフもあるが、例外的といってよい。いうまでもなく最も多数を占めるのは人物像、といって言い過ぎなら、いわば人形（ひとがた）群である。

時期に関しては、少なくとも考古学的には縄文文化の中でも道央に分布の中心をもつ後北式系土器の包含層に覆われていたという出土事実を疑う者は、皆無と言わぬまでも多くはない。洞窟の基底部が未発掘だということを考慮して、もし仮に刻画の開始の時期が溯ったとしても恵山式期から縄文晩期、それもやはり道央部的な特徴を色濃く示し、後北式に繋がっていく「前北式」の系統の文化ではないか。

では、なぜシャーマニズムや祖霊崇拝か。この根拠は簡単明瞭というわけにはいかないが、しかし私は、1995年9月に小樽市で行われた手宮洞窟シンポジウムの席上、私なりの根拠について一応明らかにしようと試みた。

いま、ここで再びそれについて再述する余裕はないが、要するにフゴッペ・手宮の岩面刻画のモチーフと縄文文化や擦文文化の土器紋様との類似を指摘し、またこのことから、これらが文献史上の渡島蝦夷、さらにはアイヌ民族の形成の問題にさえ関わる可能性についても述べた。そしてさらに、フゴッペ・手宮刻画は、道央・石狩川沿岸を中心に、北からは道北・サハリンの、南からは道南・本州日本海岸の、それにシベリア大陸（アムール流域・沿海地方）の文化さえ流入・接触しあったこの地域で、しかもこの時期だからこそ起こりえた、その意味では極めて個別・特殊な歴史事象の跡と主張したのである。

じつは、私が当時そう考えたもう一つの理由に、フゴッペ・手宮のような人物群像、人形（ひとがた）を主とする岩面画が、道内他地域はもちろん、日本海を隔てたすぐ向かいのシベリア大陸沿海州・アムール流域にも知られていないという事実があった。

もちろん、A.P.オクラドニコフによる戦前からの調査によって、モンゴルからシベリア各地、とくにバイカル湖周辺、アンガラおよびレナ川流域、そしてアムール・ウスリー川流域でも多くの岩面画が知られてはいた。ところが広くユーラシア各地、米大陸、あるいはオセアニアなどに普遍的に見られる人物群像は、モンゴルやアンガラ川流域にはあるものの、日本列島に近いアムール・ウスリー川流域にはなぜか見られず、たとえば有名なシカチ・アリヤンやシェレメーチェヴォなどの岩面画の多くも、シカヤトラなどの動物や、シャーマンのマスクにも似た人面や獣面ふうの表現のみであった。

つまり、フゴッペ・手宮の岩面刻画が、仮に私のいうようにシャーマニズムや祖霊信仰と関わるとしても、それがシベリア系統のものに関連するのかどうか、地理的に最も関連

が深いアムール・沿海州地域との間で比較する資料がなかったのである。

そんなわけで、昨年、北海道開拓記念館と余市町による科研費（地域連携）「フゴッペ洞窟・岩面刻画と文化交流のフィールドステーション作りの基礎研究」の一環として、ハバロフスク周辺の岩面画の調査隊に加えていただくという、生来出不精の私にとってありがたいチャンスを与えられても、もちろんシベリア行きじたいはうれしいものの、フゴッペ・手宮刻画のルーツ探し、あるいは比較研究という点では、正直いって実りは少ないだろう、とたかをくくり、同行の仲間にもそう言って憚らなかつた。繰り返すが、シェレメーチェヴォにせよシカチ・アリヤンにせよ、あるいはキアにせよ、オクラドニコフらの報告で見る限り、この地域にフゴッペ・手宮刻画に似たモチーフはありそうになかつたからである。

それだけに、今回の調査ではじめて詳しい情報を入手することが出来たウスリー川流域スクパイの岩面画こそは、大きな驚きであり喜びであった。これは、じつはすでに1978年にロシアで概要は報告されていたが、ここには、これまでアムール流域では知られていなかった、あえていえばフゴッペ・手宮的な抽象的人物群像、フゴッペと同様の舟の絵、それに騎馬像と思われるものなどが描かれている。しかも今回は、グワシュギ村でウデヘ系住民から、彼らのいわば聖地としてのスクパイのことなど、興味深い聞き取りも出来た。

ハバロフスクの東南東、シホテ・アリン山脈の西麓を南北に流れるホール川沿岸に位置する、このスクパイ岩面画については、残念ながら、今回は種々の理由で訪れることが出来なかつたこともあり、ここでは詳しく触れないが、いずれ詳細は報告されるであろう。

もっとも、当然ながらフゴッペ・手宮の岩面刻画とスクパイの岩面画は同一というわけではなく彼我の間にはかなり相違点もある。現時点での印象を一口で言うなら、スクパイのものはバイカル湖周辺をはじめ世界各地に普遍的な表現に近く、それに比べるとフゴッペ・手宮の刻画は、やはりなお際立って個性的と言わなければならないのではないか。

その意味でもスクパイに関しては、今後、現地での自然科学的手法を含む総合的な精査が不可欠であろう。また、アムール・ウスリー川流域での、さらにはシホテ・アリン山脈の東麓、日本列島に面する海岸地帯で類例がないかどうか知りたいところである。

いずれにせよ、このスクパイの岩面画が、フゴッペ・手宮刻画の意味や性格の追求に重要な手がかりを与えることは確かであろう。

ともかく、フゴッペ・手宮刻画が、狩猟儀礼ではなく、やはりシャーマニズムや祖霊信仰に関わるのでは、との私の年来の推測は、スクパイの岩面画との比較によって、いよいよ妥当性を持つことになりそうだと考えている。

第5章 岩面画にふさわしい提示：

フゴッペ洞窟の場合

トーマス・ハイド

フゴッペ洞窟の作品について

日本に岩面画遺跡がほとんどないという状況から判断して、フゴッペ洞窟・岩面刻画は古代の芸術的表現の証拠として明らかに大きな価値を有している。特に、有翼人物像と見なされるべき画像と、何人かの乗り手を伴う舟の画像は、カナダの岩面画にも類似の形態が見いだせることから、比較研究のためにも注目すべきである。

フゴッペ洞窟と手宮洞窟の現在の提示方法について

フゴッペ洞窟・岩面刻画は現在、小さな保護屋に覆われている。その建物の中にあるカプセルを通じてのみ、見学者は作品を見ることができる。手宮洞窟の場合も、小さな保護屋に覆われていて、見学者は岩面に制作された作品のある小さな空間をガラス越しで見ることができる。両者において、風化やヴァンダリズム（芸術破壊行為）から遺跡を保護するにふさわしい管理者の存在を認めることができる。

岩面画の全体性について

岩面画は、それが制作された場所 (in situ) にある。(注 65) それは、異なった場所にもたらされて、何か別のものにもなってしまう持ち運び可能な美術とは異なっているところである。すなわち、美術の全体性というものは、それが制作された元の位置にあることによって保たれるのであり、(普通岩面画の保存に関し重視されているように) 作品だけが完全に残っているだけでは、そういう全体性は失われるのである。制作された場所に依存する岩面画の全体性は、20世紀美術の「サイト＝スペシフィック」アートにおける場の問題や、決まった場所で役割を果たすよう設計された建築物の空間の問題と共通する問題を示している。つまり、もし場所が変わってしまえば、美術も建築も変質してしまうのである。それゆえ、より多くの見学者に見せるためだからといって、制作された場所にある岩面画の一部を切り離して国や地域の博物館に展示するというのは、誤ったことであるだろう。

岩面画の全体性を保つために場を重視するのは、岩面画が、その制作された場所にもともと住んでいたと考えられる人々のまさにマニフェステーションだからであり、人々のその場に対する固有の感覚が表現されているからでもある。いいかえれば、岩面画の画像というものは、形態的要素の特定の組み合わせとしてだけではなく、ある場所に対して人々が感じた世界が特別に表現されたものとしても、見なされるのである。このような表現の世界を復元しようとするなら、上で述べたとおり、岩面画の全体性こそを守らなければな

らないのである。

岩面画にふさわしい見方について

岩面画の特質をこのように分析すると、岩面の作品のある場所を考慮に入れる見方が必要になる。岩面画がある特定の場所における、ある特定の過去に生きた人々の感覚世界の表現であるからには、さらに、美術一般に固有の見方というものが、客観物 (object) である作品の美的観照に対する在り方に依存するものである以上は、岩面画に固有のふさわしい見方とは、その作品の制作者が感じたのと同じように作品のある場所を感じる必要があるのではないだろうか。別の言い方をすれば、場所に依存する美術や建築と同様に、岩面画のある場所を考慮することこそ、岩面画の見られるべき在り方の眼目なのである。

岩面画にふさわしい提示について

岩面画が文化遺産である以上は、保存、一般公開、調査研究などさまざまなことを考えなければならない。岩面画が、地域にかつて居住していた人々の精神的及び感覚的世界を伝え、かつその美的感受性を表した価値あるものと見なされるなら、その表現内容はできる限りわかりやすく提示されるべきだろう。実際には、保存がもっとも重要であり、その範囲内で、見学者が岩面画の制作者の感覚的世界を復元できるような方法で提示されるべきである。

洞窟の奥深くの、当然のことながら暗く狭いところにある岩面画の場合は、明るい光や見学用の広い通路がないことなどにより、上で述べた観点の提示としては、理想的な状態であるといえる。一方、露天の岩塊などに制作されている岩面画は、遺跡の近くまで見学者が歩いて作品を見に行くことができるような提示をすべきであり、そこでは、作品制作時と同じように自然光により作品が見られるようになっているだろう。フゴッペ洞窟のような岩陰に制作されている岩面画では、見学者は自然光のもと、歩き回って周囲の景色を楽しみ、制作された時代にある程度まで似かよった環境のもと、その時代が感じられるような提示がされるべきではないだろうか。

フゴッペ洞窟にふさわしい提示について

フゴッペ洞窟にある現在の保護屋は、作品のある岩面まで自然光が最大限到達するようにガラス面を多用し、(うまく設計された美術館に現在よくあるような) ライト・トンネルも用いて、改修されるべきである。それにより、見学者の動きは作品に直接近づけないようにする構造物 (作品から 15m 程度は離れているのが望ましい) によって妨げられなくなるし、さらに、見学者は岩陰のある小山 (丸山) の周囲を巡ろうという気にもなるだろう。

もし、展示施設も建設されるとするなら、以下の要請を損なわないような位置づけられるべきである。保存の観点からは、過度の湿度や温度変化を制御するにあたって、できる

限り「自然条件」を活用することが必要である。つまり、エア・コンディションは作品が実際に危険な状態にさらされるときにのみ作動されるべきということである。それ以外の時は、外部環境からの空気が遺跡中に自由に流れるようにされるべきである。それにより、作品が制作された当時にあったもとの環境が可能な限り復元されるだろう。

同様に、見学者が近づきすぎることにより作品が損傷を受けることに備える場合も、保存上の要請を考慮に入れつつ、見学者の通常の行動を鑑み、作品制作時の本来の状況をできる限り提示することを重視して、バランスのとれた処置を講ずるべきである。つまり、見学者が岩面を触るという懸念がある場合も、美術作品にふさわしい鑑賞を妨げないような安全策が採られるべきだということである。

似たような安全策は現在美術館では実際に目指されている。監視人がいる場合は、作品の前に境界線を引くだけで十分であり、観客が美術作品に敬意をあまり払わないので、境界線だけでは不十分とするなら、心理的障壁として、(オーストラリアのいくつかの岩面画遺跡でおこなわれているように) 作品から近いところに木の柵などを置けば、適切な処置といえるのではないだろうか。美術館では見学者と作品の距離をできるだけ近くすることが目標になっており、そのことは遺跡の保護にも有効である。

(小川勝・訳)

結びにかえて：制作動機と内容解釈

小川 勝

本書でほとんど議論の対象になっていないのが、フゴッペ洞窟・岩面刻画の制作動機と内容解釈である。現時点でわが国には、北海道・積丹半島東部の手宮洞窟とフゴッペ洞窟においてのみ岩面刻画の存在が確認されており、なぜこのようなものがこの地域にのみ見いだされるのかは大きな問題である。それだけに、手宮やフゴッペの岩面刻画がいったい何のために、どういう意図を持って制作されたのかということは、きわめて解明困難ではあるが、一般的にも大いに関心が示されてしかるべき問題である。

先史美術研究は、その調査研究対象が明確なかたちを持っているために、これまでも様々な分野の調査研究者の参画を得て、制作動機や意味内容に関し多彩な議論が展開されてきている。手宮とフゴッペの岩面刻画に関しても例外ではなく、本書の浅野氏や石川氏の報告にあるとおり、「古代文字説」をはじめとして、枚挙にいとまがないほどの仮説が提出されているとあってよい。これは先史美術研究にとっては望ましいことであり、今後とも誰に対しても開かれた調査研究対象として、自由な仮説発表の場が保証されるべきであると、筆者も考えている。

その際、とりあえず、別冊の「図面」と「カタログ」が議論の基本にされることを筆者としては望んでいるが、制作動機や意味内容を議論するために留意すべきいくつかの点を、以下に記して、本書の結びにかえたい。

まず、すでに述べていることだが、先史美術が現在の美術一般と比べて「文字」的性格を持っているということについて、改めて注記しておきたい。先史美術とは、まだ文字が記録手段として用いられていない時代に制作された造形作品のことであり、その時代のかたちが、現在文字の担っている役割までも含んでいるということは十分にあり得ることである。それだけ社会内での地位が現在の美術一般より高かったということであるが、しかし、そうだからといって、先史美術が「文字」であるとは決していえない。

「文字」は先史美術における特定の部分が独自の展開を示した結果、世界的には、現在より約5,000年前に西アジア地方で、記録手段として用いられはじめたのであり、最初は単体の「記号」としてまずあり、次いで「絵文字」の性格を持ち、それが連続した規則的なシステムとなってようやく「文字」になったといえるのである。つまり、「文字」となるためには、一連のかたちが規則的に配列されていなければならない、そうあるためには必ず「文法」というべき共通理解された「コード(規則)」がなければならない。しかも、その「コード」はその「文字」を用いる人々の間においてのみ共有されるべきものであり、異なった社会に属するものには一般的に了解不可能なほど複雑なシステムであることが多い。

先史美術が「文字」的性格を持つとしても、それは制作者と同じ社会に属する人々にとってのみ了解可能な意味内容を有するということであり、その意味内容を異なった社会に属するものが読解することは基本的に不可能であるといつてよい。先史美術の場合、後代の者にとって知ることができるのは、せいぜいかたちの規則的な配列があるかどうかとい

う程度にとどまるのであり、たとえ何らかの規則らしきものが見いだされたとしても、それ以上の意味内容の読解に至るのは至難の業であろう。

それゆえ、例えばフゴッペ洞窟・岩面刻画のある部分が、既知の文字の一部と類似しているということが認められるにしても、そして、その対応する既知の「文字」の意味内容が明らかであるにしても、それだけを根拠にフゴッペ洞窟・岩面刻画の意味内容を読解したと主張することは、決して認められないのである。ある言語の「文字」が、その言語を理解する人々の間においてのみ閉じられた存在としてあるのと同じように、先史美術もまたそれを制作した社会に閉じられたものとして在ったと理解されなければならない。

ただし、これは不可知論ではない。制作者やその社会の人々が理解したのと全く同じように先史美術の意味内容を理解することは困難であっても、さまざまな要素を考慮して、できうるかぎり制作者やその社会に近づこうとするのは意義のあることであり、そのことにより、これまで見落とされてきている諸要素に関しても、新たな視点が獲得できるだろう。その際、作者たちが残した形に可能な限り寄りそうことが、いうまでもなく肝要であり、現代の人間の考え方に無理やり結びつけようとする恣意的な解釈こそ排除されなければならない。特に想定される制作年代を基本として、その時代にいかなる意味により、今残っているかたちが残されたのかを考えることは、手宮やフゴッペのみならず、かつて北東アジアを移動しながら生活していただろう人々に近づく方法であり、これこそが先史美術を調査研究する上での醍醐味なのである。

次いで、意味内容の解釈の基本となる、本書に添付している別冊「図面」「カタログ」について改めて注記しておきたい。今回の「図面」では、南壁最上段の「船状窟」をきわめて洗練された人物像の列と数えたことなどにより、フゴッペ洞窟全体に残されているかたちの95%以上が人物像であるとの結論に至っている。手宮も含めて、これだけ人物像が集中している先史岩面画遺跡は、世界的にもまれであり、これは、手宮とフゴッペに岩面刻画を制作した人々のきわめて重要な特色であるといえよう。これだけ人物像が優勢であることをどのように考えればよいのか難しいところではあるが、人物像は基本的には、それを制作した人々の姿を現していると考えられ、それだけ、自分たちへの関心の高かった人々だったとは考えてよいかもしれない。あるいは、人物像は人間のかたちを借りた、何か「精霊」など超越的な存在を表したという考え方もあり、どうとらえるかは、まさにそれぞれの調査研究者の考え方によるのかもしれない。ただし、上でも指摘したとおり、現代人に固有の考え方を先史美術に投影することには慎重にならなければならない。

なお、先史美術の意味内容を解釈する上で、もっとも留意すべき点は、それが、必ずしも自然主義的な表現とは限らないということである。現在の美術に対する一般的なとらえ方として、表現されたかたちは現実に存在する事物のかたちにできるだけ忠実であるという、自然主義的な考え方があるが、これは誤りであると筆者は考えている。後期旧石器時代より現代に至るまで、30,000年以上の長きにわたる美術の歴史のなかで、自然主義的な表現が目指されたのは、限られた地域の限られた時代だけであり、ほとんどの地域におけるほとんどの時代には、自然主義とは異なる原理が美術制作の基本にあったといえるのではないだろうか。現代の日本をはじめとする世界で、たとえ自然主義が信奉されているとしても、それをそのまま先史美術解釈に当てはめることは危険だといえよう。

美術は、一般に、それを制作した人々や、その社会においてのみ了解可能であれば十分に役割を果たしたのであり、必ずしも社会外の人々の理解を求めるものではない。逆に、人物像と明らかに分かるかたちを制作したとしても、それを自然主義的に表現しているのではなく、自分たち独自の變形をほどこすことにより、その社会にだけ有意義なかたちを目指したと考える方がよいのではないだろうか。それゆえ、細部表現にこだわって、そこから意味内容を限定的に解釈することは避けるべきだと、筆者は考えている。細部表現は、様式の検討など、制作年代研究にはきわめて重要な部分であるが、美術の意味内容を解釈する際には、ある程度留保をつけて考察対象にすべきだろう。

手宮やフゴッペにも、「有角」や「有翼」など特徴的な細部表現のある人物像が多くあり、もちろん、それは意味内容解釈に際して無視できない重要な部分ではあるが、あまりにもそれにこだわりすぎることは、やはり危険といわざるを得ない。もちろん、制作当時、現実に人体装飾の一部として「角」や「翼」が用いられた可能性はあるが、一方で、何らかの想像上の事物が人体に付与されているとも考えられる以上、「角」や「翼」を短絡的に意味内容の解釈につなげることは慎重になるべきであろう。

現在、手宮やフゴッペの岩面刻画の制作動機や意味内容に関するもっとも有力な説は、「シャーマニズム説」だろう。シャーマニズムは、本来北東アジアの事例から命名されたひとつの「宗教」的在り方であり、類似の事例は世界各地で確認されているといつてよいだろう。手宮やフゴッペが北東アジアに位置する以上、シャーマニズム説を主張することは当然ともいえるが、しかし、上で述べたとおり、岩面刻画が自然主義的な表現であるとはいえない以上、「有角」や「有翼」などの細部表現だけを根拠にして、シャーマニズム説を信奉することは危険なのではないだろうか。やはり、制作年代を基礎として、そのころの人々の精神生活を、出土遺物やその他の要素から明確にしてはじめて論じることのできる問題ではないだろうか。

シャーマニズム説もそれに属すると考えられる、より幅広い考え方が「呪術説」だろう。呪術説に関しては、本書にも執筆いただいている木村重信先生の他に書かれたものをご参照いただきたいが、人物像が圧倒的に優勢なモチーフである手宮やフゴッペの岩面刻画に関しては、今後もっとも検討されるべき考え方ではあるだろう。人物像の優勢が呪術説とどう関わるのかについても、参考文献表をご参照いただきたい。

また、フゴッペにおける「盃状穴」の存在も、かたちと関連して何らかの「儀礼」がおこなわれたことを示しているのかもしれない。これは、手宮洞窟とフゴッペ洞窟の遺跡それ自体に対する解釈とも関わってくる問題だが、後北 C₂・D 式土器の時代には、遺跡が「送り場」あるいは「放り場」として用いられたという考え方もあり、これは明らかに儀礼との関連を示しているだろう。岩面刻画が制作されたときにも同じようなことがおこなわれたかどうかは分からないが、遺跡の性格付けの連続性もまた、議論されるべき問題だろう。

土谷昭重氏などが注目している「占い」との関連も、今後議論されるべきかもしれない。時代はかなり下るが、無灼の肩甲骨がフゴッペ洞窟において発見されていることは注目すべきである。もちろん、それだけでフゴッペにおいて占いがおこなわれたことにはならないが、異例な出土物だけに、肩甲骨の解釈も含めて、フゴッペ洞窟という遺跡をどう解釈

してゆくかが問題となろう。もちろん、これも岩面刻画とは時代が異なるだろうから、直接的には結びつかないかもしれないが、遺跡の性格づけには無視できない要素ではあるだろう。

以上、手宮洞窟とフゴッペ洞窟の岩面刻画に関する制作動機と意味内容について、留意すべき点などを、筆者の立場から指摘してきたが、これに関してももちろん異論があることだろう。このような問題は、上で述べたとおり、できるだけ多くの調査研究者に開かれるべきであり、あらゆる議論の可能性を排除してはならないだろう。ただ、想定される制作年代を基本とし、別冊の「図面」と「カタログ」に準拠した議論が展開されるべきではないかと、筆者は願っているので、ここまで不要なことまで書いてきた次第である。筆者自身の積極的な議論は、残念ながら、今のところ展開できないているが、様々な意見を参照しつつ、今後フゴッペ洞窟・岩面刻画のさらに深い理解を目指して行きたいと考えている。

あとがき

小川 勝

本書では研究分担者および研究協力者の堅実な調査研究の成果報告を寄稿していただき、それに基づき研究代表者である筆者のいくつかの論考を加えたが、筆者自身の議論は、本稿に寄稿いただいた諸氏の支持を必ずしも受けていないことは、改めてここでお断りしておきたい。また、既発表の論考を改稿した部分もあり、幾分重複箇所も認められるが、ご容赦いただきたい。

筆者がフゴッペ洞窟・岩面刻画の美術史的研究という個人研究を企図して、それでは不十分だったことから「フゴッペ洞窟・岩面刻画の総合的研究」というタイトルのもと、共同研究を遂行してきたわけだが、それが必ずしも有機的に機能してきたとはいえないのは確かである。それは、研究代表者である筆者の力不足によっており、本書の寄稿者およびこれまでこの共同研究に参画していただいた諸氏のご寛恕を願いたい。諸氏のご尽力により、従来に比べてフゴッペ洞窟・岩面刻画に関する理解が飛躍的に進んだのも事実であり、これには感謝申し上げるところである。

筆者の執筆部分は、仮説として提出されている部分が多く、これは、何度も繰り返しているとおり、広範な批判を期待してのことであり、本書の刊行を機会に、更に多くの人々による議論の展開されることを筆者は望んでいる。作品理解の基礎となる、フゴッペ洞窟・岩面刻画の制作年代に関しては、過去の環境復元など専門的な議論を要するところもあり、今後、考古学研究者を中心に再検討していただくことになるが、もちろんより広範囲の分野から調査研究者の参加を得て、筆者が提出した様々な要素を検証し、また新たな観点からより深められた検討がされることだろう。

画像の決定とそれに基づく「図面」「カタログ」に関しても、個々の作品の細部も含めて、批判的な視点が必要であるが、これは、すでに述べたとおり、現地における作品の詳細にわたる直接的な観察が必要となり、現実的には残念ながら、作品の保護問題もあり、誰にも機会が与えられるわけではないだろう。しかし、長期的に見れば、これも常に改訂されるべきものであり、今後、より精緻な問題意識や新たな調査方法により、作者たちの意図したかたちが更に明確にされることを筆者としても望んでいる。

なお、本書を編集する過程で、フゴッペ洞窟・岩面刻画にまつわる2つの「発見」があったが、それらはこの共同研究のプロジェクトによるものではなく、関連するプロジェクトによってなされたので、報告やそれに伴う図面などはそれぞれのプロジェクトによる発表に譲ることにする。ただ、以下に要点だけを言及させていただくことにする。

ひとつは、2001年9月の余市町教育委員会による「旧フゴッペ」・岩面刻画の再発見である。「旧フゴッペ」とは1927年、フゴッペ洞窟のある丸山南側の函館本線を補修する工事が行われた際に発見された岩面刻画のことであり、その際写真が撮られ、簡略な図面も作成されたが、やがて再び埋没してしまったのか、その存在が確認されなくなってしまったのである。発見以来どの程度の期間露出していたのかははっきりしないので、風化の度

合いもわからず、またいたずらで贋作が刻み加えられた可能性もあるので、2001年に「再発見」された状態をどのように評価すべきか、今後の問題であるといえよう。いずれにせよ、これまで洞窟内部の岩面に残された作品だけを対象にして論じられてきたフゴッペ洞窟・岩面刻画に「外側」の資料が加わったことにより、更に厚みのある議論が展開されることになるだろう。また、今回「再発見」された部分だけではなく、丸山周囲の他の部分にも作品が制作された可能性も大きくなり、それらが今後発見されることはないかもしれないが、フゴッペ洞窟というものが、岩面刻画が制作された当初は、現在思われている以上に豊かな表現を有する空間であったことが想定されるのである。

もう1つは、本書でも右代啓視氏と菊池徹夫氏が言及されている、2001年10月に地域連携科研「フゴッペ洞窟・岩面刻画とフィールドステーションに関する基礎的研究」のロシア・ハバロフスク州調査によって、その存在が明確なものとされた「スクパイ」岩面彩画遺跡である。筆者もその調査に参加したが、その遺跡の存在は確認し、報告書も入手したが、残念ながら諸事情により遺跡への訪問は認められず、作品の実見は今後できるだけ早く果たしたいと筆者も考えている。「スクパイ」に関しては、本書でも菊池徹夫氏が言及されているとおり、ハバロフスク州においても日本海に最も近い、シホテ・アリン山脈にあり、手宮とフゴッペの岩面刻画の調査・研究にとっても、これまで付近の岩面画遺跡が知られていなかったことから考えて、重要な遺跡であるといえるだろう。

遺跡とその作品の詳細については、しかるべき機会になされるだろう正式な報告に譲るが、これまで北東アジア地域においては、手宮とフゴッペにしか見いだされなかった人物像がいくつか確認できることはきわめて重要であろう。ただし、「スクパイ」の主たる技法はペインティング（彩色法）であり、彩画と刻画がどのように違うのかという議論はまだ確定的なものが出されてはいないものの、手宮・フゴッペと「スクパイ」の関係を直接的に論じられるかどうかは、とりあえずは留保せざるを得ないだろう。また、「騎馬像」と思われるかたちが表現されていることから、制作年代は紀元後10世紀以前に遡らないのではないかと考えられ、そうであれば、手宮とフゴッペの岩面刻画よりも600年ないし900年の差があり、直接的な影響関係を論じることは難しいだろう。この「騎馬像」はシベリアのシャーマニズムにおける「動物に乗った精霊像」ではないかとの説もあり、そうすると、その制作年代は更に新しくなるだろう。とはいえ、「スクパイ」遺跡・岩面彩画に対する検討は、すべてこれからのことであり、今後の展開次第では手宮とフゴッペに関する論考に大いに寄与する事例となるだろう。

最後に、北海道開拓記念館と余市町教育委員会（余市水産博物館）には、所蔵管理されている資料・遺跡の調査研究にあたって、最大限のご配慮をいただき、改めて心よりの御礼を申し上げます。また、ここでお名前を挙げることは差し控えさせていただくが、多くの個人の方々にもご支援いただいたことを付記しておく。

フゴッペ洞窟・岩面刻画の総合的研究

(課題番号：10410017)

平成10年度～平成13年度科学研究費補助金(基盤研究(B)(1))研究成果報告書
平成14年3月

研究代表者 小川 勝
(鳴門教育大学 学校教育学部 助教授)