中期縄文土器の文様構造

―清瀬市域出土土器の文様解読―

uchida

2013/09/07

東京都清瀬市野塩地域に所在する縄文時代中期の野塩外山遺跡・野塩前原遺跡・野塩前原東遺跡から出土した勝坂Ⅱ式期～加曽利ＥⅣ式期にわたる土器文様の構造分析から、空間と時間概念の成立過程を探る。

中期縄文土器の文様構造

―清瀬市域出土土器の文様解読―

内田祐治

甲骨文字と重郎原遺跡（山梨県）出土土器文様

縄文人の精神世界を知る手掛かりとして、この上なき資料が土器文様である。

その材料は粘土であるから、表現の自由さは計り知れず、こんにちの芸術家の想像力をも映し出すことができるほどの表現力を潜在させている。こうした視点からみれば、土器文様には、縄文人が思うままの意識があらわれているということになり、しかも焼きしめることで制作時点の思考が凝固し、化石のように封印されたままに現代へ伝えられていることにもなる。

つまり、素焼きの土器と云う世界に描き出されていることにより、口伝えの伝承記録のように変質せず、また加筆や偽装も困難なことをもって、われわれに至上の資料を提供してくれていることになる。

だが、土器文様の解読は、考古学的手法だけでは成し得ない。文化人類学や神話学はもとより、その文様表現の分析にあたっては記号学、言語学、哲学、心理学等々、あらゆる学問分野の研究成果を結集しなければ、この難題に立ち向かうことはできない。

しかし、こうした未知なる命題に入り込むには、現代人の思考形態が縄文人のそれと乖離（かいり）していることを充分認識し、基礎となる観察段階においては、現代社会をそのままに映し出して見ようとする眼鏡をはずさねばならない。それは、真に縄文人の意識に寄り添うためには、現代における情報をいったん遮断し、闇のなかでつぶさに文様変化を観察していくような気構えが必要になるからである。

たとえば、土器文様にあらわされた造形表現から、われわれが「蛇」や「蛙」を読み取ったとしても、それは何の意味もなさない。なぜならば、「蛇」や「蛙」に対する観念が、すでに過去と現在で大きく異なっていることが予期されるからである。

これから観察しようとする土器群は、空堀川流域の野塩外山、野塩前原、野塩前原東と云う、隣接する三遺跡から出土した土器群である。それは、ほぼ単集団の、4500 年前から 4000 年前までの 500 年間の営みのなかで制作され、文様の変遷にきわめて強い系統的な流れが生みだされている。

ここで行おうとするのは、文様に表される「蛇」や「蛙」を追うのではない。この中期後半の勝坂Ⅱ式から加曽利ＥⅣ式へいたる土器群は、粘土紐を張り付けた区画文をもち、その区画領域に渦や三つ又の文様を変化させて埋め込むような文様からはじめられている。そうした描写法がとられていると云うことは、縄文人が、これら文様に、なにがしかの変化する情景を移し出そうとしていたことになる。となれば、これら土器文様は単なる絵柄と云うような性格のものではなく、ある種の絵図や絵巻物のように、メッセージ性を強めた記号化した表現をともなっていることが推測されてくる。

つまり、言語や文字に匹敵する豊かな発想が、文様構造にあらわれていることが予測できることになる。

こうしたことを考えるとき、示唆を与えてくれるのが上の写真。

右は、山梨県の重郎原遺跡から出土した中期の土器文様だが、そこに描きだされているモチーフが左に示した甲骨文字の字形に、実によく類似している。この甲骨文字の「若」の原義は、年齢が若いという意ではなく、「ごとし」。

字形は、神を降ろすために髪飾りを付けた巫女（みこ）が膝を折り、髪を振り乱し、エクスタシー状態に入っている姿。それは、キリスト教の祈りの言葉の末尾に添える「アーメン」の「まことに」「たしかに」と云う意と同じに、神と人との契約にかかわること。

こうした意識は、何処から伝わった、などと云う性格のものではなく、各民族に普遍的にあらわれる。

甲骨文字が象形の文字として、絵画的な手法をもって成立してくることを考えると、この土器文様も、甲骨文字の「若」が生みだされる段階と同じ発想から生み出されていると云える。

写真左の甲骨文字には、同じ「若」を意味しながらも、形に微妙な違いがある。それは、字形に、いまだ明確な規定がなされていないことで、文字というより絵記号的な意味合いが強い。

文字も一種の「記号」だが、ここで土器文様の描出意識を理解するために重要な視点となる「記号」と云うことを掘りさげていく。

「記号」は、構造言語学のソシュールにより以下のように定義がなされた。

概念と視覚映像との結合を記号と呼ぶ

それを発展させたのが、構造人類学のレヴィ＝ストロースによる記号定義。

記号とは比喩（心像）と概念のあいだに存在する媒介であり、心像（イマージュ）と概念の結合である

この定義は、土器に表現されている文様の要素を記号ととらえた場合、実に大きな意味をあらわしてくる。それは、心像と概念の関係によって生み出される記号表現に、それぞれ二者の一方を強めたり、また弱めたりする、いわば具象化と抽象化の相互作用のあることが想定されてくるからで、さらにそのことは、「概念」の定義によりいっそう明確になる。

概念は多くの事物から、偶然的な性質を捨て去り（捨像）それらに共有される内容を取り出した抽象

つまり「概念」は、知ろうとする具体的な現象の類似例を列挙し、そのなかからイメージされる共通項をもって現象を理解しようとする心の働きということになる。したがってそれは、風であり、雨であれ、蛇であれ、「なぜ現れるのか」「なにが起こるのか」と云う原理の探求へ思考を向かわせ、実態からは離れた抽象化をともなうことになる。

土器文様が、これら定義によってすべて明快に判読できるわけではない。しかし、それが何かを表現しようとして生み出されたものであれば、これら記号を生みだす根源的な発想の力が意味を持ちはじめてくることになる。

前置きが長くなったが、もうひとつだけ観察に入る前に提示しておくことがある。それは、土器文様の表現に、性格を異にする二つの手法が組み合わされていると云うことである。

一つは、区画や器の口の部分の突起部の作り出しに用いられる、粘土紐や粘土塊を積み上げて造形する〈立体的な表現手法〉で、これは具体的に蛇を表したりして、いわゆる心像（イマージュ）を強めた表現手法を成立させている。

これに対し後者は、区画内を埋める部位、あるいは造形表現に付加して用いる引き書きや刻みによる〈平面的な表現手法〉で、抽象文が支配し、前者を補完するような説明的で概念を強めた表現手法として感受される。

これらは対極に、〈立体的な表現手法〉を独立させた文様群と、その手法を用いずに引き書きのみで文様を構成する〈平面的な表現手法〉の文様群が存在していることより、心像（イマージュ）と概念の関係を文様構成の違いとして推し量ることができる状態にある。

加えて、概念を強めた後者の抽象表現は、難解ではあるが、その思考に構図化がともなうことから、変化の経過に沿わせて文様要素の記号的対立関係を解析していくことにより、構造的に文様に表された認識の過程を復元することが可能となっている。

さて、ここからは段階に沿い、実際の文様観察へ入る。

・対立的描写の萌芽

三遺跡から出土する土器のなかで、もっとも古い段階に制作された土器群をここに位置付けた。

この段階での文様の推移は、以前の型式に定着していた粘土紐を三角形に連続して貼り込む区画展開を踏襲するところからはじまり、その三角の区画文が分割されて独立した変化に富む形状をあらわしてくる。

他遺跡にみられる前段階の土器型式では、粘土紐の貼り付けによる三角の区画領域の設定はあるものの、区画内に引き書きによる独立した文様描写はみられず、それを発展させたのが以下の土器群である。

個体№1

№. 1。この文様描出の特徴は、二点。

・粘土紐の貼り付けによる区画文の意匠には、変化がみられない。

・区画内に描き出す引き書き文が変化。

写真下段の黒背景の写真は、後者の変化を観察するために、区画の配列にしたがって引き書き文を抜き出したもの。

三角形の区画を連続させることで、一つ置きに上下反転する正位と逆位の三角の区画領域が出現している。上段の逆位三角の区画帯にみられる流れでは、一つ置きに同一の文様が配置されているが、これに対する下段の正位三角区画帯の流れでは、同一の文様を三個配した最後に三つ又の文様が置かれている。そして、この三つ又文は、上段においては周囲を竹ベラのような道具の先端で刺突(しとつ)を加える変化が与えられていて、いわばネガとポジのような対比をつくり出している。

こうした文様変化をよりよく観察するため、区画展開に沿って同一の文様がくり返される部分を捨象したのが下端の写真。

これにより、もっとも強くイマージュされている対比関係を読み取ると、出現数が多いことから基本形と考えられる刺突を加えた三角文を内包するように描き出した重三角文→刺突を加えた三角文→周囲に刺突を加えた三つ又文→単独の三つ又文、という関係があらわれる。つまり正位と逆位の三角の区画領域は、互いに類似する文様同士の対立関係を鮮明に表していることになる。

この状態を、発想としての関係式にあらわせば

刺突を加えた三角文の拡大 ≒ 刺突を加えた三つ又文から単独の三つ又文の生成

と云うことになろうが、こうした考え方をさらに進めると、終局的には単独の三つ又文の出現にこそ、文様描出上の主題が築かれていることになる。

個体No.2

この土器文様の特徴は、三点。

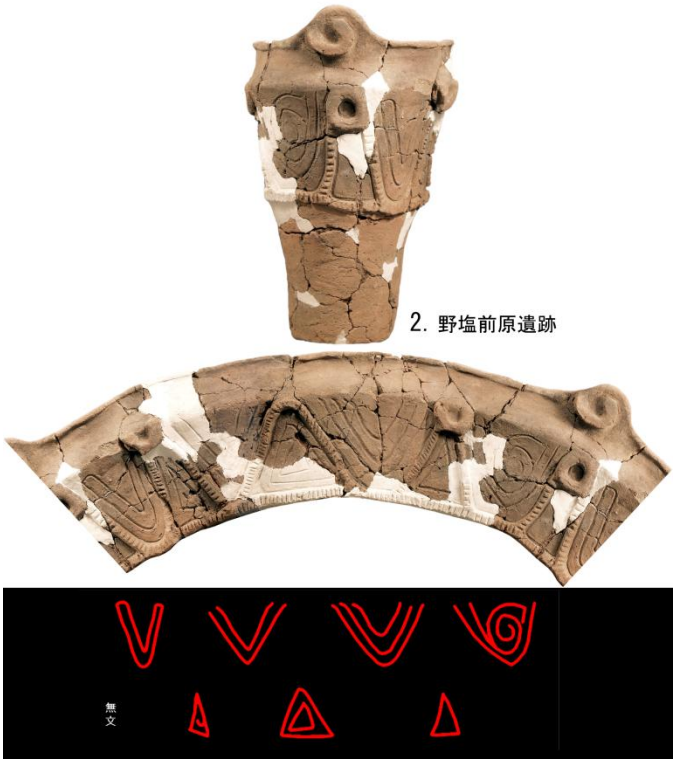
- 口に一箇所、突起部を造出。
- 粘土紐の貼り付けによる区画文の上端が変化。
- 区画内に描き出す引き書き文が変化し、正位と逆位の三角区画帯で、別々の流れを描出。

まず、この土器を概観して云えるのは、前出の土器文様を踏襲しながらも、文様全体に変化を求める動きが生じてきていること。

それは、口の一箇所に突起を作り出すことで正面が明確となり、また粘土紐を張り付けた三角の区画の上端にU字形や円形の装飾を加えることで、区画自体にも変化が与えられていることによる。

区画内の引き書き文は、黒背景の写真のように、正位と逆位の三角の区画帯でそれぞれに違う流れが構築されている。

上段の逆位三角の区画帯では、閉じたV字形→開かれて二本のV字形→三本のV字形→渦を抱き込むV字形、と変化が滑らかな動態として描き出されており、さながら方向を違えてぶつかり合う水流が激しさを増して渦を巻きだす情景を連想させる。



それに対して下段の正位三角の区画帯では、中央に前出のNo.. 1の土器文様にあらわされた重三角文を描き、これが領域の拡大をイマージュさせていたことより判断し、無の領域→指示記号のように点を付加することにより、領域の発生→遠い、あるいは極小の領域→基本となる領域の生成、と云うような意味付けの付与されていることが推測されてくる。

おそらく、この区画帯の流れは、上段の流れの解釈項として挿入されているもので、No.. 1の文様描出のあり方より、さらに進展した意識から生み出されていることは間違いない。

ここで注意されるのは、No.. 1で主題であった三つ又文が欠落していること。この三つ又文は、次の勝坂期の終末に至るまで全盛を誇る文様要素で、そうした状況から判断すると、この土器に三つ又文が表されていないこと自体が、上段の区画帯の渦文生成への文様変化をもって三つ又文そのものを説明している、と云う見方もできることになる。

これら推測にもとづき、この変化を、発想としての関係式にあらわせば以下のようになる。

領域の発生から定着 ≒ 渦文の生成（≒三つ又文の生成）

個体No.3

この土器文様の特徴は、二点(写真は次頁に掲載)。

- 粘土紐を貼り付けた区画文が独立し、それ自体が変化。

・区画内に描き出す引き書き文に、指示記号的表記が加わる。

まず、粘土紐を貼り付けた区画文から観察していく。

区画文が流動し、うねりをもって描出されている。これは、明らかに区画文自体を主部として独立させ、前個体の引き書き文を区画文で区切られた領域へ導入することでその意味部として再構築していることが判読できる。よって、この段階で、変化に富む区画文に対して、それによって区割りされた領域へ意味部を築くと云う、新たな表現法の起きてきたことが察知できる。

写真中の１を基準にすると、２はその変化形態として認識され、３は新たに現れたいわば第三者。そして４は、１と３の合成形として成立させていることが判読できる。

これら区画文は、制作技法としては、本来一本の粘土紐から作り出されている。しかし、３の左右の下がりくだった端に、数条のヘラによる刻みを付加していて、前後の文様部と分離させる意識が働いていることが確認できる。したがって、３が真に独立した文様として、４を１と３の合成形として成立させていることは間違いない。

よって、この区画文にみられる図像的な流れから、縄文人に「変化と合成」という思考方法の存在していたことを知ることができる。

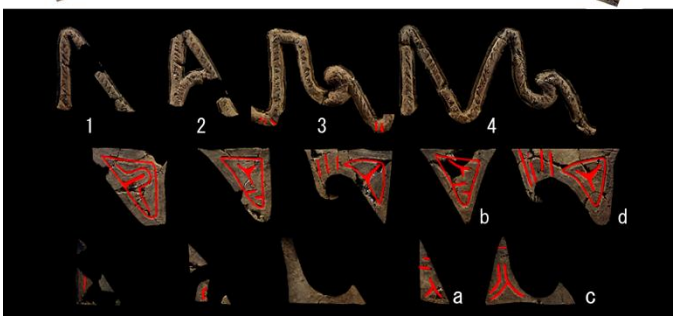
他方、引き書き文に目を向けると、１と２の区画の間に入る文様に、三角の輪郭線から出した短線を覆うように、Ω記号形の線引きを加えている表現がみられる。この文様中の輪郭線から出した短線は、前出の№.２の下段の左側の発想と類似するものと思われ、Ω記号形の付け添えは領域の発生を強調する表現として理解される。

つぎに、２と３の間に入る文様には№.１の土器文様で主題を為した三つ又文が描かれるが、特徴的なのは下方に輪郭線の左右から交互に出された短線が引かれていること。他の区画を通し見ると、そこに結界的な要素が映し出されてくる。つまり、三つ又文の出現により、領域性が強まる、というようなイマージュである。

３と４の区画間の文様は、Ω記号形の表記を除くと１の基本形と同一で、新たな領域の出現を連想させる。ところが左手に条線が加えられている。おそらくこれは、上の３の区画文の下げくだった部位に刻まれる線と同意の、他区画との領域性の違いを明確に表すための結界的表現と思われ、それが生成する領域の外への表記となってあらわれているように思える。

さて問題なのは、合成形として推測される４の周囲の引き書き文である。しかし、ここにおいてもｂが２と３の間の文様と

3. 野塩前原遺跡



同形、またｄが３と４の間の類似形をとり、またａとｃの三つ又文の対比が合成を為す重なりを象徴するように仕組まれていることより、４が合成形であることに、もはや疑いをはさむ余地はない。

これら文様展開の最終にあらわされているもの、それはｄに描き出された、三角の中に三つ又文を書き入れた文様で、№.１の主題とした文様でもある。

これまでの状況をまとめると、この土器群には一貫性があり、個体を追うごとに文様に描出される思考に深まりの生じていることが認識できる。この段階ではおおよその推測ではあるが、その描出意図を見通すと、領域性にかかわることを主題とし、三つ又文に付与されるイマージュが深く関与していることを指摘することができる。

個体№.4

この文様は、土器の胴部に描かれるが、文様構成が明らかに前出の№.3を踏襲している(写真は次頁に掲載)。

新たに加わる特徴は、二点。

・本体の文様帯とは別に、独立した引き書き文のみで構成される幅狭の文様帯が出現。

・本体の文様帯において、粘土紐による区画文に水平方向反転の手法が取り入れられる。

まず、幅広の本体の文様帯から観察していく。

粘土紐の貼り付けで表される区画文の構成は、№.3と同じ流れをつくり出しているが、行きついた先の４の形状は、№.3で

第三者としてあらわれる 3 の形状の段階にある。

そのことから判断すると、№3 と同類の文様展開を見せながらも、ここでは№3 の 3 に特化した、新たに出現したものの意味を説くのが主題であるように察せられてくる。

その文様展開の構造は、はじめの 1 が№3 の 1 と同形を配置、云いかえれば原初を同じくしながらも、2 と 3 の合成形として 4 を作り出していることが判読できる。それは、2 を水平方向に反転したうえで、3 と合成してみることで鮮明にあらわれてくる。写真の右上に示したのがそれで、2 には明らかに反転手法の導入が確認できる。

それを念頭におき、この 2 を、前出の№3 の 2 と比較すると、そこに同形を共有するところからはじまる変化に、大きな違いの生じていることがわかる。

本土器の 1 から 2 への変化を通し見ると、№3 においては三角の内側へ向けて可変部が築かれているのに、この№4 においては、外側へ変化が求められて渦を巻くような表現をとっていることに気付く。

この対比から導き出されるのは、本土器文様の主題を為す 4 が、№3 の 1・2 の推移とは真逆の、次元を異にする思考から生み出されていることが読み取れてくる。

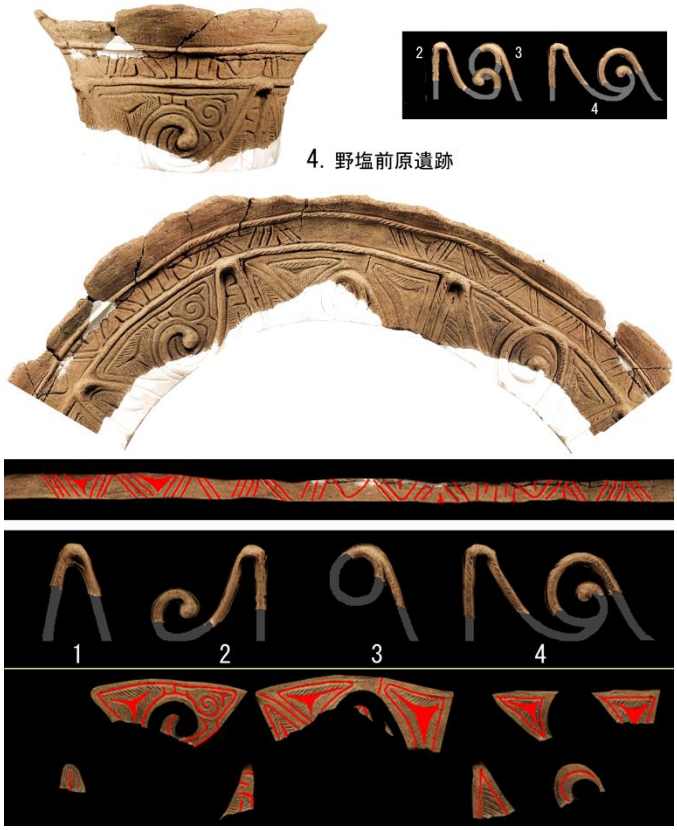
この動きの解釈項として成立させている引き書き文に目を転ずると、№1、№3 の最終画に表される、その三つ又文が、全体を支配しているのがわかる。

区画文の合成が完了した 4 の周囲では、独立する三つ又を書き入れた三角領域を整然と配するのに対し、一つ手前の 3 の周囲では、同じ三角領域の間に結界のような線引きが加えられ、領域同士が互いに激しい対立を起こしているように受け取れる。

この対立は、さらに一つ前の 1 と 2 の間で、より原初的な表現をもって描き出されている。

そこでは、空間の輪郭に沿うように輪郭線をめぐらせ、そのなかに交互線を引き、別々の文様を描き込むことで左右の領域を対立させているのだが、右領域の渦と小さな三つ又文が原初の姿を呼び起し、それと対立表記される左領域の単独の大きな三つ又文が 4 の周囲の引き書き文への連鎖を生み出している。

おそらく、区画文の 2 に反転のイマージュが構築されていることから推測すれば、この引き書き文自体の対立も、それに準じて反転して読み解かねばならないであろう。そうなると、はじめに渦と三つ又文がきて、右方向へ単独の三つ又文が出そろうことになる。つまり三つ又文の初発的なイメージュは、渦とそれに寄り添う小さな三つ又文から起こされ、加えて反転の意識には、第三者として新たにあらわれるものが表象されている



4. 野塩前原遺跡

ことになる。

さて、渦は№2 の土器文様の主題であった。しかしここでは三つ又文が一切描き込まれてはいないが、その理由がこの局面でおぼろげながらわかってくる。

それは、ここでの文様構成から三つ又文の初原的なあり方のなかで渦が描出されていると云うこと。つまり、そのことから判断すると、渦は三つ又文が独立表記される前段階のイマージュに出現してくるもの、という定義が可能になる。

よって、観察をさかのぼり、三つ又文のみられない№2 の文様展開を「三つ又文が表されていないこと自体が、上段の区画帯の渦文生成への文様変化をもって三つ又文そのものを説明している、と云う見方もできることになる」と云った推測に、現実味があらわれてきたことになる。

こうした渦文の実態を知ろうとするとき、まず思いだされるのは水流の渦。

このことを誰よりも深く観察し、広大なイマージュ築いた歴史上の人物がいる。それはレオナルド・ダ・ヴィンチ。彼の遺した膨大な手記により、その思考をたどることができる。

川の淵には水流が渦巻き、土手下に穴を作り出すこと。水流がぶつかり合うところに、渦が出現すること。また、その渦が強まるところに、水流を引き込む穴が顕現すること。それらは底知れぬ、暗き洞窟の奥深くから流れ出す川の不思議を象徴し、異界への門戸をイマージュさせる。

レオナルド・ダ・ヴィンチの思考記録は、無垢の人間の精神が求めようとする、その思考の方向性を示唆しているのだが、ここからは縄文人の思考方法を導き出す、極めて重要な現象の観察に入る。それは、引き書き文のみを表現手法として成立させている、上段の独立した文様帯で起きている。

通常、土器文様は、描き出した部分が手元へ隠れぬよう、右方向へ描き出している。

その検証は、粘土紐の重ね方、引き書きの際の粘土中に含まれる小石の引きずられ方、また縄目の文様部においては、転がす縄に粘土が絡(から)まりはじめ、水気を吸って鮮明度が落ちていく方向等々によりなされる。ここまで、詳しくは説明しなかったが、そうした観察にもとづいて、右読みで進んできた。

したがって、文様を生みだしていく発想連鎖も右への方向性をもって流れていることになり、これまでの文様も整った形状が右端へ置かれていることから、大雑把に云えば、発生から完成へ向かう思考から生み出されていることになる。

ところが、この引き書き文のみで構成される文様帯の展開は帰結が逆で、№4 の左端に位する輪郭線から直角に出した短線、いわば何がしかの発生を告げるような芽的な文様が右端にきて、本来右端を占めるべき単独の三つ又文も左端へ置かれている。

この流れは、通例に反し、明らかに逆転している。

そのことから映し出されてくるのが、分解的な思考方法である。そもそも、変化には時間の経過が付帯する。そうした視点に立つと、これまでの文様展開には過去から現在へ向かう正常な時間経過が意識されていることになるのだが、それがここでは逆転し、現在あるものから発して、過去へさかのぼるような時間経過を構築していることになる。

よって、この段階で、分析的な思考方法の発生したことが推測でき、これらの状況を総じて、観察の前文にあげた記号定義における概念の強まりが感受されてくる。

・対立的描写の盛期

この段階では、前段階でうねりをもってあらわされてきた粘土紐を貼り付けた区画文が、さらに力動的な描写へと変化し、個々独立した文様単位として描き出されてくる。

なお、ここまでは粘土紐の貼り付けを、その成立過程から「区画文」と表現してきたが、この段階以降、個々に独立したイマージュが構築されてくるので、「区画文」を「モチーフ」という言葉へ切り替える。

前段階の土器群を観察してきて思うのは、四つの区画で文様展開を為していることが、物事を語るうえにおいての発想としての「起・承・転・結」を表してはいないかということ。

この「起承転結」、別に「起承転合」とも云われ、漢詩において第一の起句で詩思を提起し、第二の承句で起句を承(う)け、第三の転句で詩意を一転し、第四の結句で全詩意を総合する、と『広辞苑』にあるから、この文面をとらえてみても、よほどに土器文様との発想の類似が意識されてくる。前文の展開を土器文様に置き代えれば、第一の画面で文様を提起し、第二の画面でその文様を承け、第三の画面で新たな文様を出現させ、第四の画面で全文様を合成する、となる。

これらが文様という範疇にあるとはいえ、四コマ漫画という世界が確立しているように、文字を制限しても画像の流れで意味伝達は可能な状態にある。

ところが、この段階にはいると、「起承転合」を映し出していると思える四区画の構成がたわみ出し、これから観察に入る№5 のような(次頁写真)、いわば「起」を省略して「承転合」の 3 区画で描出する文様もあらわれてくる。それが、つぎに観察する個体№5 である。

個体№5

この土器の特徴は二点。

- モチーフを三区画で構成。
- 引き書き文に組み合わせが生じ、対立的描写が盛んになる。

モチーフに三区画の構成があらわれる現象は、№4 と№5 の土器文様の 1 の区画文が同一形状であったことから推し量り、おそらくは不動部を切り捨て、可動部に特化して文様を描き出したためと思われる。このことは極めて重要な意味をもち、社会現象と関連付けた場合、不動部への認識が固定化してきたことで、集団間に、この部分の解釈が共有され、描かずともわかる状態が起きてきたことを察知することができる。

そのことにより、№5 は、説明的表現から解放され、まるでダダイスムの洗礼を受けたかのように、一気に吐き出すようなエネルギッシュな文様連鎖が出現している。

次頁写真右上の上段にみるごとく、区画文の流れは、右上方から巻き込む渦→それに左から巻き込む流れが合流し→さらに上方からの流れを抱き込み、まるで動画を見ているような錯覚におちいる。

これまで、区画文をつくりだす粘土紐には装飾は認められなかった。しかしここでは、方向を違える粘土紐が合流する渦部に、引き書きの三つ又文が加えられている。

文様の骨格を為す渦は、№2 の引き書き文で表す渦文に与えられたイマージュから、また三つ又文も、№4 の渦と三つ又文の構成原理から呼び起こしていることは明白である。さきに、レオナルド・ダ・ヴィンチの水の洞察を引き合いに出したが、

5. 野塩外山遺跡

ここでの三つ又文が強まる渦と関係項を結んでいることからすると、これら三つ又文に、渦が巻き込みを強めたところに出現する穴のイマージュを投影していることが判読されてくる。

事ここに至ると、われわれもまた文様を描き出している縄文人の思考方向に添い、イマージュの世界へ没入しなければならない。そうして発想の連鎖を重視し、最後に描き出されている右側の渦に観察の目を向ける。

そこでの渦の左下から入り込む粘土紐を逆にたどっていくと、さげ下ったところに結界的な条線が付され、そこからは渦とは切り離された感覚をもって垂直に立ちあがる粘土紐が延び、中央に眼鏡のような穴を築いた突起部が設けられている。

この位置は、左上の写真より確認できるように、土器の口下に設けられた無文帯と、その下の文様帯の境界に設定されている。ところがこの穴をもつ意匠は、口上につくり出された突起部にも配置され、そこでは穴の上に三つ又文を象徴的に描き込んでいる。しかも、この突起へ流れ込む粘土紐には、それより上と、それより下を画するような、領域の違いを明示する結界的な交互線が引かれている。したがって、ここでは垂直方向を意識する強い思考の働きを読み取ることができる。

さてここからは、区画文から一旦離れ、その周囲へ描き出す引き書き文の観察へ入る。

新たに、ヘラによる刺突を充足した半円と三つ又文の組み合わせが加わるが、これは文様展開上の位置から、三つ又文と渦文の組み合わせの前段階のイマージュとして出現させているように思える。

これら文様には、区画ごとに変化が生み出されているが、モチーフの渦文を基準に周囲に配置する文様の組み合わせてみていくと、右から左へ、三つ又文の発生から独立した三つ又文への一貫した流れを築く前段階の様相とは異なり、それを渦ごとに組み合わせて完結させて配置しているような印象を受ける。つまり、渦の生成段階に沿い、個々に三つ又文の発生からその段階までの進展を描き入れているように判読でき、さらに

突き詰めれば、個々の渦が完全性を秘めて独立した存在として描き出されていることにもなる。

そして、このような個々の区画文自体を描き切っていく思考のあらわれが、この土器文様の力動する圧倒的な存在感を引き出しているように思えてくる。

これら引き書き文の配列のなかで注意すべきは、粘土紐を上方へ延ばした渦から下げ上がる領域に、渦と三つ又を組み合わせた文様を出現させていること。それは、これまでの観察から、水流の渦の強まりに生じる穴を表象していることになるのだが、そうしてみると、一対をなす突起部と中段に設けられた穴の意匠から、渦によって生成した三つ又文が地下なる穴を開き、地上への穴を貫通させる情景が、紛れもなく映し出されてくる。

個体№6

この土器に新たに加わる特徴は、二点。

・モチーフに二つの画面的な対比が生じていること。

・モチーフの周囲に配列する引き書き文を、ほぼ単独の三つ又文に統一。

前出の土器文様が、垂直方向の意識を強めていることは述べた。このことは本土器文様でも指摘でき、写真右上に示した文様構成の、灰色と黒色に塗り分けた境界を目で追うことで明らかになる。

この色分けは、土器の口に築かれた無文帯とその下の文様帯との境界でもあるが、上方へ延ばしている粘土紐は三か所で、他の四か所は一様にその境界線で上げ止まる。他方、連続して描き出されている左手のモチーフには、三か所にこの境界線を意識するような水平線が描き込まれている。よって、前出の土器に同じく、本土器の文様描出においても垂直方向に領域を分ける意識の投影されていることが確認できる。

このことを念頭におき、左モチーフから観察に入る。

うねりをもつモチーフ。二つの渦の構築。上方へ延ばす二か所の粘土紐。こうした事象連鎖を問い詰めていくと、このモチーフが、一方を反転した二つの形の合成により成立しているのではないかという疑念がわいてくる。

そこで右側を 180° 回転させてみたのが、右の写真。

これから明らかなように、渦によって分割した両者の基本構造は同じで、しかもその形状が個体№4 の最後にあらわれる合成が完了した区画文を規範としていることが判明する。

そのことから、このうねるモチーフが、№4 における 1 から

6. 野塩外山遺跡

3 の変化段階を捨象し、さらに進展した形態として場面展開の最後に表す完成形の 4 のみをもって生み出されていることがわかる。

経過をたどれば、前段階の基本を為す四つの区画文のうち、前出の№5 の段階ではじめの 1 区画目に与えられたイマージュが捨象され、ここではもはや 2・3 区画のイマージュも書き表すことが不要となっている。

このことを社会現象としてとらえれば、前段階の文様に表される何ものかへ向けた発生から成立までを説く思考が、集団間に認知共有され、それだけでは進みようのない終局を迎えたことを映し出している。つまり、これを進展させるには新たな描出法が必要になると云うこと。

おそらくそれは、構築を為したある種の考え方を、別なる次元のものへ投影し、対置させることで、より深い意味を築いていくと云う手法へ発展したのが本土器文様であろう。

左手のモチーフから、その状況を観察していく。

このモチーフが合成であることは先に述べたが、その流れは、ともにさげ下った粘土紐が、上方へ突き出る構成をくり返すような形状をとっている。しかし渦部に視点を置くと、その上下間には微妙な力加減の違いが描き出されていて、左半は下へ向かう構成を主眼とし、右半はいったん下がるもののその深みから一気に上昇する逆の構成をとっている。そのことに加え、右半では渦が巻き込みを強め、そこに前出の土器文様の 2・3 区画に表される三つ又文を出現させている。

これらのことより判断すると、このモチーフには、1 単位として描きだされながらも、地下的世界へ向かう左半から、地下的な世界での変節を経て地上へ顕現するような右半へ向う、ダイナミックな流れのイマージュされていることが判読されてくる。

これに対置する右手は、独立した三つのモチーフの組み合わ

せからなる。

なかでも特徴的なのは、真ん中のモチーフの上端が蛇頭を想像させるような具象性をもって描出されていること。加えて三つ組みの構成が、左右の上端を境界の位置へ置き、中を上方へ延ばし、総じて左モチーフのうねりを表象するように描かれていること。

こうした構成から判断すると、右手のモチーフ構成に実物の蛇の変化を投影し、左手のモチーフの対置をもってその意味部を築いていることが読み取れてくる。

本来、粘土紐を貼り付けたモチーフの意味部は、その周囲に描き出す引き書き文に構築されていた。しかしこの土器文様では、その主要な意味部を左モチーフへ昇華させて再構築しているため、別次元のモチーフの出現を可能にしているように思える。それが右手の写実性を強めた描出法によって生み出されたモチーフ。おそらくこの写実的なモチーフの描出には、いままで構築した何がしかの概念を、実物へ映し出し、再構築するような精神作用が働いていたように推測される。

文頭に上げた、この土器文様の特徴の二点目の「モチーフの周囲に配列する引き書き文を、ほぼ単独の三つ又文に統一」も、従来の引き書き文帯に構築していた意味部の主体を、粘土紐の貼り付けによるモチーフへ転化したことがおおきくかかわっていよう。つまり、このことで引き書き文に表す意味が簡潔に整理でき、複雑な対立描写を終息させ、単純な三つ又文の対立描写に統一できたということ。

この引き書き文の変化部は、下からせり上がるようなうねりの表現と、三つ又文を分数のように表した横線のみ。それが象徴的に、はじめと終りの三つ又文に置かれていることは、ここでの意味が、変化の内容を求めるものではなく、時間経過に主眼が置きかえられたことを意味していよう。

ここに、われわれは重要な視点を築くことができる。

引き書き文帯の文様の画一化。

それはいままで激しい対立表現をもって表さねばならなかったものが、集団間での意味の共有化により、表す必要がなくなってきたことを暗示している。そしてそのことはまた、三つ又文や渦文によって高められてきた何がしかの概念を、実際の事物へ投影して再構築する段階へ到達したことを想定させる。

少々複雑になってきたので、たとえを用いてこの状況をまとめる。

右の絵は、幼児が描いた母の像。胴体もなく、腕や手もない。幼児の関心は、顔と、おそらくは幼児の視線をして怖ろしく巨大に立ち上がる足に注がれている。

この絵からわかるように、幼児の写実感覚は、関心を寄せるものへ特

化し、他のすべての部位を捨象することが平然と行われている。

ところが、この時点から幼児が数年も成長すると、完璧に人間とわかる絵を描く能力を身につける。それは、顔、足、手、胴という部位へ関心を向ける意識を呼び起こしてくるからだが、その経過にあっては各部の機能の違いも認識されてくることになる。つまり、ある時は足を大きく描いたり、またある時は手や目を大きく描いたりし、各部の概念化が促進され、そうした経過を経て全体のなかでそれらの再構成がなされなければ、われわれ大人が共有できる写実描写は発達してこないのではないかということ。

こうした視点から考えていくと、現代のわれわれが土器に描き出された文様から蛇や蛙として判読できる写実表現は、縄文人の思考のなかでは即効性をもって峻時には描き出せないものであったように思えてくる。

野生の思考のなかでは、具象から抽象化が起こされているのではなく、いわば関心のおもくままの断片を集めたような抽象描写から、それらの概念を求める葛藤をへて、はじめて全体をとらえる具象描写できる感覚が呼び起されてくると云うことになろう。

・円による空間認識の萌芽

この段階の特徴は、前段階のうねりをもつモチーフが変化し、そこから楕円の区画文が発生してくること。

段階をさかのぼれば、粘土紐を貼り付けたモチーフは、三角を連続させた区画文からはじまり、独立した躍動感に満ちたモチーフ形状を表してきていた。ところがこの段階に至ると、まるで最初へもどったように、再び区画文としての性格をもって描き出されていく。

そのことは、文様を描出する思考方法が、いわば一巡したことを意味するが、そうしてあらわれてきたのが、三角から脱した新たな円による領域観。

この段階では前段階であらわれてきた写実性をもって、独立した土器群も出現してくる。それは、粘土紐の貼り付けによる意匠を主体にする一群で、前頁の写真に見るような蛇を連想させる造形表現をとるものが多い。おそらくこれらは、説明を要しない、ありのままの姿を表そうとした土器群で、記号の定義に添わせれば、心像を強めた描写として理解することができよう。

さて、ここからは幹なる流れにある土器文様の観察へもどる。

個体№7

本土器文様の特徴は、二点。

・モチーフが楕円を基調とする区画文に転化。

・一つの完全なる楕円区画に対し、三つの内部を分割する楕円区画を配置。

この土器の器形は、胴部がくびれ、底部がそろばん玉のように屈折することから、さきの写実性を強めた土器群と同じ時期に制作されていることがわかる。

ここでの区画割りは、基本の四区画による展開に立ちもどっているが、そのことは新たな楕円の領域観が発生により「起承転合」的発想連鎖の省略を為し得ない段階が到来していたことを映し出していよう。

区画展開は、斜線に円を組み合わせた区画を三つ展開し、最後の一者を楕円のみで配置する構成をとっている。そのことから前者の三つの区画にも、それぞれにこの最後に表される楕円の領域観を投影していたことが知られ、よって斜線には、いわば楕円に近しい四角の中に対角線を引き入れることで生成する 180°反転した三角領域の対立がイマージュされていることになる。

この三つの区画文の骨格を為す斜線に円を組み合わせた形状は、右上の写真のように個体№4 の 3 の区画文と同じ構造をもち、その原初のイマージュは左側に示した個体№1 の赤表記部分のごとくに、連続三角文の区画取りから起こされているものと推察される。

こうして見てくると、斜線部の三角領域の対立に寄り添う円は、その領域の統合を表象し、この三つ組の展開の最後に表される単独の楕円は、すべての対立要素を昇華させた完結性を秘めた一者として発生してきたことが理解されてくる。

ところが、これら区画内にあらわされている引き書き文の展開をこれまでの仕法で読み取っていくと、単独の三つ又が右端

7. 野塩外山遺跡

にきて、通常の流れが逆に描き出されていることがわかる。

この現象は、個体№4 の分離独立させた細帯の文様帯における引き書き文の展開事例に等しく、事物の生成を時間経過に沿って思考していく通常の仕立てとは逆に、現在から過去を推し量る分析的な思考にもとづく展開であることが指摘できる。

そうなると、ここでの流れは、左端の三つ又文の出現を確定付ける場面から、その変化をさかのぼり、右端の三つ又文のいまだ出現していない条線を充足する楕円領域で完結させる場面展開を築いていることになる。

三つ又文の変化部は、斜線で分割される上方の領域に輪を統一して展開しているので、常に同じものとの対比関係をもって進行していることがわかり、また斜線部に入れられた刻みの増加には、進行に従って上下三角領域の対立関係の深まりが意図されているように思える。

こうして行きついた楕円文には(写真下の黒背景上段の右端)、口の突起部から、刻みを加えた粘土紐を下げ、右肩への接続がなされている。

この突起部には穴が築かれ、三つ又文も引き書きされていて、№5 と同じ形態がつくりだされている。よって、この土器文様に、№5 で読み解かれたイマージュを導入して意味を探ると、地上に穴を出現させた三つ又文の行方を追い、地下的領域において三つ又文が生成してくる原景を見い出そうとしている思

考が映し出されてくる。

右端の楕円は、おそらくは変化の生み出される以前のもっとも遠い領域。そこへ突起からさげ下る粘土紐は、地上と、イマージュするところのもっとも深き領域をつなぐ、穴を表象していることが読み解かれてくる。

個体№8

この土器文様の特徴は、二点。

・円を基調とする区画展開

・文様帯を重層化

文様帯を上下二段に組む手法は、すでに個体番号 4 において出現している。しかしここでの違いは、本体の意味部として、引き書き文のみで構成する文様帯を分離独立させているのではなく、同等の意識にもとづく分別表現として二段組みの文様帯を設定している点にある。

この文様帯の重なりには、上下の意識が明確に反映されていて、それがそれぞれの文様帯で胴にふくらみをもたせる、いわば瓢箪(ひょうたん)型の器形を出現させていることにもなる。

この器形は本段階のはじめにあげた五個体の土器写真(39 頁)の左上に示した土器にも認められ、そこでの蛇頭の意匠を左右で上下段違いに配していることが、この器形に上下観のともなうことを鮮明にあらわしている。

そうした上下の意識に視点を置くと、この二段の楕円文を配する文様帯の構成に、下層と上層の領域観が表されていることが推測されてくる。

そこでさらに注意深く観察していくと、個々の文要素が、前出の№7 の引き書き文帯の構成要素と類似していることが意識されてくる。

文様帯下段中央の二つの楕円は、写真の下端に示した№7 の右端の条線を充足する楕円文に類似し、その両端の楕円区画の中に描かれている三つ又文と条線の組み合わせも、また文様帯上段に表される単独の三つ又も、写真に線で示したように№7 に類似形が求められる。

このことにより、№7 に構築されているイマージュを導入して本土器文様を観察すると、以下のような展開が読み取れてくる。

下段の文様帯中央の二つの楕円文は、№7 の最終区画にあらわされた、変化が生み出される以前の完全性を秘めた領域。その両側の三つ又文を書き入れた楕円区画は、№7 の左から二区画目であらわされる、領域変化の兆し。

そしてその変化の兆しが、地下界のさらなる上の階層を生成させ、激しい変化を起こしてくるのが上段の文様帯。

ここでの変化は、楕円領域自体の歪(ひず)み込みとして表されてくるが、その歪(ひず)み込みの拡大した左の文様においては、三方に三つ又文を配し、その三つ又文自体の力で領域の変形を起こしているような描写をとる。

8. 野塩前原遺跡

個体№7の引き書き文の展開

なかでも注意すべきは、三つの三つ又文のなかの一つが領域外へ引き出るような描き方がなされていること。そしてこの引き出された三つ又文のイマージュが地上への連鎖を生みだしていくものと思われることから、総じて、三つ又文が領域の歪(ひず)み込みに関与し、その領域の歪(ひず)み込みにより異領域への侵入が可能になる、という情景が、これら文様から判読されてくる。

なお、この文様には欠落部分がある。それは展開した文様の両端の重なる部位にあり、ここにおそらくは地下深くから領域の階層を縫って地上へとせり上がる、本土器文様を象徴する蛇形のモチーフが付けられていたように思える。

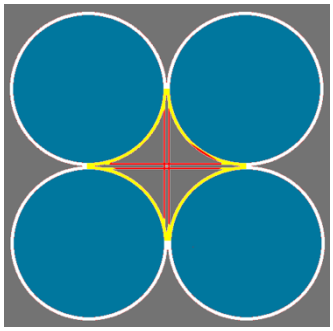
・四つ組の円による空間認識の出現

三角の領域観から脱し、円による領域観を発生させたのが前段階であるが、前出の個体№8 には、楕円区画を一対で表す傾向が見られ、同一の階層に左右観を導入している疑いがある。

おそらくは、そうしたことが契機を為すのであろうが、本段階では、上下を分かつ意識に、左右を分かつ意識を導入し、四つ組の円による空間認識の高度な概念を出現させている。

それはまた、十字形に象徴される四方観と不可分の状態にあり、次頁の概念図に示すように、四つ組の円の中心部に出現する黄色で示したダイヤモンド型の輪郭、以後これを空間字形と呼ぶ、および四つ組の円と円の接する状態を象徴化した赤色で

示す複線の十字形という、二種の十字形モチーフの造形を呼び起している。



これらは、四つ組の円による空間認識のバリエーションとして発生してきているため、文様描出における時間差は求められない。

さて、この四つ組の円による空間認識の先駆けとなるのが、つぎの土器。

個体No.9

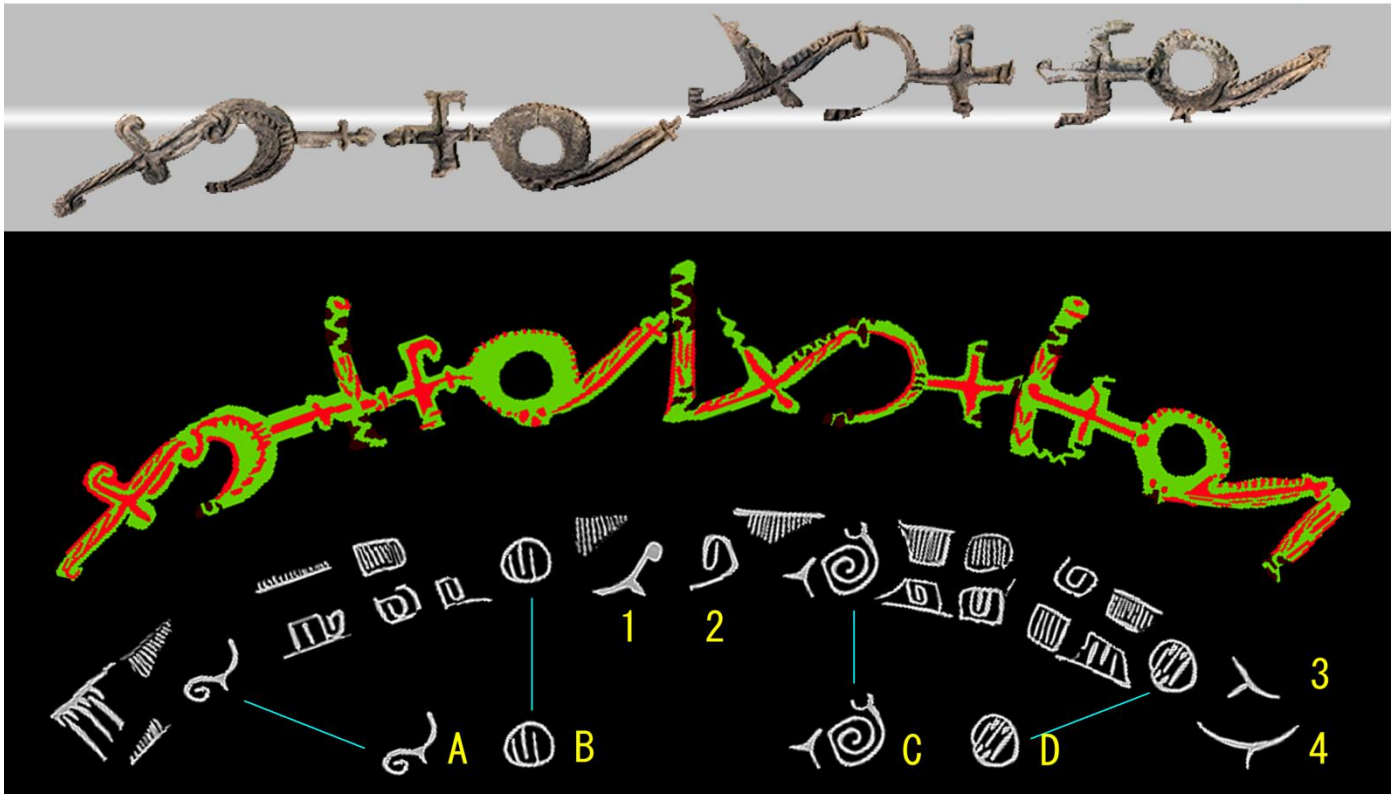
特徴は一点に集約される。

・いままでの描出技法をすべて結集し、対立的描写を極める。

この土器の文様構成は、二項対立からはじまる認識の過程を重層化させ、さらに思考の極限まで高めるような状態にあるため、非常に複雑である。

まず四区画で展開させているモチーフから観察に入ると、その基本形は、写真上の右側に示したように個体No.7 の斜線に円を組み合わせたモチーフ形を主要な骨格にしていることが指

9. 野塩前原遺跡



摘できる。

この基本形に円の先へ十字形を付け足したのが、ここでの新たに造出している部分。ところがモチーフの全体をよくみると、斜線部にも一つ置きに小さくはあるが十字形を付加している。

このことは個体№7の段階で、斜線により180°回転形の三角領域の対立(二分割)を求めていた部分に、他方向からも斜線を引き込み、いわば四角形の中に対角線の×をつくりだして四分割するような三角の四つ組の領域観が出現したことを暗示している。

そのことから判断すると、円の先に付け足された十字文は、三角の四つ組の領域観を昇華させ、その統合形の中央部の円をも抱き込む、さらなる統合のイマージュであることが予想されてくる。

さきに斜線と円が、№7のモチーフを骨格としていることを述べた。しかし、この№9には大きな違いがある。それはここでのモチーフ形が、粘土紐を併走させる複線を基本として描出されていること。

この複線でモチーフ形をあらわす手法は、後の加曽利Ｅ式の段階に出現するＳ形モチーフへつづく描出上の原則として、強い影響を現わしてくるのだが、その複線の基本原理は、前図に示した四つ組の円が接する部分にイマージュされる境界線の重なりにある。つまり、複線は、四つ組の円による対立的領域認識があらわれて、はじめて成立させることのできた描出法と定義することができよう。

さて、ここまでのことを予備知識として、ここからはモチーフ形の本格的な解析に入る。

このモチーフ形の四区画の展開には、一つ置きに180°回転する描出法が仕組まれている。それを正規の位置へもどして比較したのが写真右上。モチーフの基本形が同一であることより、四区画であらわそうとしているものが、ある一つのものの変化を追い求めていることは明らかである。

これまでの流れから想定すると、そのモチーフ形に潜在させている「ある一つのもの」とは、空間認識にかかわる領域観であることは疑いない。

そしてこの「ある一つのもの」に、形状の合成から呼び起される三つの視点が築かれていることは、すでにこれまでのモチーフ形の変遷から判明している。

左側の斜線部には、いわば四角形に対角線を一本引き入れることであらわれる180°回転形の三角領域の対立。その古き段階の領域観を、ここでは新たに起こされた四つ組の円による四方観を投影して再構成し、四角形に対角線を二方向から引き入れることで出現する四つ組の三角領域の対立へ進展させている。その結果、この部位に表される斜線十字形には、天―地のみの対立関係からはじまる、〈天―地〉に〈左―右〉観を発生させた、四つ組ではあるが、しかし独立した反転関係を表す二者の領域観を潜在させていることになる。

これに対して中央の円部は、右側のモチーフ形に投影している対立関係を統合し、完全なる領域性を表す円、その一者性への回帰を表象するものとして描き出されている。

そしてここまでが過去的な思考段階の造形で、最後の右側の十字部こそが、新たに出現した四つ組の円による空間認識から起こされた造形部。

この四つ組の円には、四角形のなかを対角線によって引き分けた四つ組の三角形では得られない特性がある。四つ組の三角形では、先にも述べたように直接に〈天―地〉と〈左―右〉が交わることのない個々独立した対立関係を結ぶが、四つ組の円においては〈天―地〉に〈左―右〉を掛け合わせる状態が描け、〈天右―天左〉、〈地右―地左〉、〈天右―地右〉…というように、自在な対立関係をイマージュすることができる。つまり、この空間認識法は、平面に置き換えた場合に、もれなく存在するものの位置を特定することができる完結性を秘めていたことになる。

これらモチーフの変化を追うと、斜線部では十字形が一区画置きに斜線の先端へ寄せて極小に描かれ、中央の円部も一区画置きに逆Ｃ字形へ変化させ、十字部では一区画目を極小に描くなどの変化があり、全体を通して云えることは個々の領域にたえず変動するイマージュが与えられていることが読み取れてくる。

その変動のあり方をさぐるため、こんどはモチーフの配置に視点を移す。

モチーフ形を一区画置きに180°回転することにより、区画を境にして左右に相似形が出現しているが、そのことで十字部から十字部へ、また斜線部から斜線部へという強い連鎖が生み出されている。

この描出法は、雲と云う特異な存在を反転描写して場面転換をはかる、古代や中世の絵巻物を彷彿とさせるが、ここでの場面展開には相似形による連鎖以外にもう一つの技巧が存在している。

モチーフに180°回転形を用いることで、文様展開図の中央の区画間に右上へ延びる斜線部が出現してくるが、その斜線部に大きさを違える十字形を配し、区画割りの縦線にうねりを描くことで、左区画で右上に入る斜線が境を越えた右区画では下にあらわれ、さらに右上へ上昇しつづけるイマージュをつくりだしていることになる。たとえれば、理容店の店先に置かれるサ

インポールの赤青のラセンのように、上へ切れ込む線を再び下から描きはじめることで、ぐるぐると切れ目なく上昇していく感覚。

文様帯の幅は限られている、そのなかでこの描出法を用いることにより四区画の中と終りの区画展開に、一段上の階層へ流れ上がるイマージュが構築されていることになる。それを表したのが、写真中段の灰色の背景で示したモチーフの展開構図。

この表現に潜在させている論理は、下位の階層で発生して上昇する物は、境界を突き破って上位の階層へ侵入した途端に、その階層にあっては下位に姿を表す、と云うこと。

これは非常に重要な意味をもつ。というのは、この論理により、イメージの博物誌Ｓ．Ｋ．ド．ロラの『錬金術』に記録するところの伝説上の文字板 Emerald Tablet の先頭の一文の意味を具体的にイマージュすることができるからだ。

この Emerald Tablet は、ヘルメス神が表したと伝えられ、錬金術に強い影響を与え、その原理を解くものとして位置付けられているのだが、その先頭の文は以下のようなもの。

> **上なるものは下なるものと相同じく、下なるものは上なるものと相同じく、**しかして一なるものの奇跡の成就すべきこと、そは真であり偽りなく、確実かつ至高に現実である。そしてすべての物が一なるものを思念することによって実在し、一なるものよりやって来るように、すべての物はこの唯一なる物から適応を通じて生み落とされた。太陽は一なるものの父であり、月はその母である。風は一なるものをみずからの胎内に孕んでいた。大地は一なるものの乳母である。全世界のあらゆる完全性の父がここにいる。地中にあって一なるものが姿を変えるとき、その力と能力は完全である。（後略）

これは、その表現内容からみて、古き万物の創生を伝える神話が錬金術の思想へ導入されたものとして理解でき、如何にも「上なるものは下なるものと相同じく、下なるものは上なるものと相同じく」という一文は、水と油のような比重の違う層のなかを上昇する泡のように、ここでの三つ又文に与えられているイマージュを彷彿とさせる。

こうしたことから判断していくと、諸民族にみられる万物の創生を伝える神話的な思考要素が、すでにこの土器文様の描出意識のなかに出そろってきていることにも注意する必要が出てくる。

ここからは観察へもどる。

個体№8 において、文様帯を分けて表現しなければならなった上下領域の階層を、もはやこの段階では一つの文様帯の場面転換として表現することが可能となっている。

そのことにより、一つの文様帯のなかにモチーフの変化を意味付ける多くのイマージュがなだれ込み、結果、引き書き文の構成が激しい対立描写を表している。

これを読解していくのは至難のわざだが、モチーフを構成する円部に対立を統合するイマージュが築かれているので、手掛かりはその中に描き出されている引き書き文となる。

それを抜き出したのが写真下端のＡからＤ。

モチーフの流れは四つの区画で展開するが、一つ置きに反転形を配置していることから、1・2 区画のＡ・Ｂと 3・4 区画のＣ・Ｄの組み合わせによる対立が生じている。このうちＢ・Ｄが、多少の変化はみられるものの条線を引き入れる円に統一していることから、個体№7・8 の三つ又文の発生以前の完全性を秘める領域観を映し出しているものと判断される。しかしここでは、それぞれＡ・Ｃという変化から円文を生じさせていることを考えると、別な意味が与えられているようにも思えてくる。

そのことで注意すべきは、ＡとＣの対比で、三つ又文の、いわば一枝が巻き込むＡに対して、Ｃは渦とそれに寄り添う三つ又文を描き出していること。またこのＡからＣへの変化に、渦の発達する連鎖を意図していること。しかも、その渦と三つ又文には渦巻く水流に生じる穴のイマージュが潜在することはすでに提起してきた。

そうしたことを総合すると、ここでの円文には、三つ又文によって領域の階層に出現した穴の完全性を表象する意図のあることが読み取れてくる。具体的に云い表せば、階層ごとに三つ又が変化し、渦を引き起し、上の階層へ連なる穴が連想されているということである。

したがって、下の階層の最終にあらわれる 1 の三つ又文と、上の階層なるつぎの区画のはじめにあらわれる 2 の渦に、強い因果関係の生じていることが読み取れ、それがＣの渦と三つ又文の描写を成立させていることが判読されてくる。

さらにそこから、再び穴の出現がイマージュされているのがＤ。そして最後に表されているのが、斜線で分割した領域に、それぞれ描き出した単独の三つ又文。この単独の三つ又文は、これまでの土器文様で、口上の突起部の寄り添うものとして描かれているから、すでにそれは地上への出現を予感させるものとなっている。

この段階の心象を強めた文様描出には、明らかに蛇を表現している土器がある。この文様を描き出した意識の根底に、そうした蛇の生態を投影していることは疑いない。

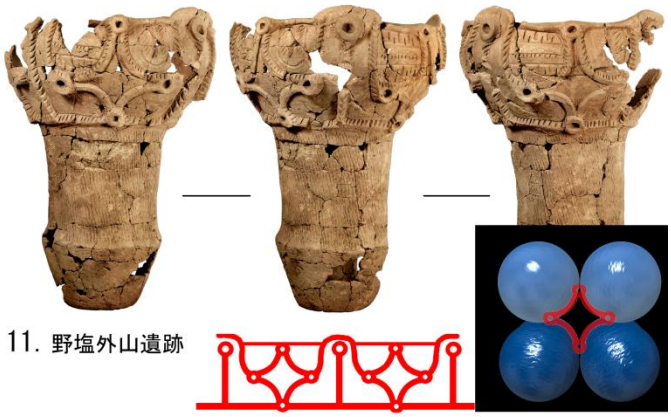
個体№10

この土器の特徴は、一点。

・モチーフの形状を十字文に集約。

前出の個体№9 での激しい対立描写が整理され、中央に渦文

10. 野塩前原遺跡



11. 野塩外山遺跡

を加えた複線の十字文が二区画で展開されている。これは、明らかに上下観に左右観を掛け合わせる、十字形による空間認識の概念が成立したことを物語っている。

この複線十字形で分割する四領域へ描き出す引き書き文の構成が、前出№9の対立表記から起こされていることは一目瞭然。破損部は多いが、展開写真左手の区画で十字の下段へあらわす引き書きの渦文が、右手の区画では上段へ移されている。

この対比は、すでに個体№9の区画展開のなかで描出されていた。そのことからすると、ここでの二区画の展開は、個体№9における四区画の引き書き文の構成を集約したものとして考えられてくる。

つまり、モチーフの一つ置きに180°回転形を置く二区画組合う変化に意味付けがなされたことで、変化部の捨象が可能となり、基本となる下位と上位の階層領域の直接的な対立を求める思考へと進展したことを読み解くことができる。

これまでの経緯から察するならば、つぎのような情景を描き出すことができよう。

かれらは、土器文様に考えを表すことで事象の変化を意味付け、その意味付けにより、理解を深めた部分が集団間に認知共有されると、それをすぐにも捨象することで、つぎなる変化を追い求めている、という情景。

それはまさしく、構図化をともなう、概念創出の動きにほかならない。

個体№11

この文様の特徴は、二点。

- 四つ組の円によるダイヤモンド形の空間十字形モチーフの出現。
- 引き書き文を、空間十字形で分割した上段左右の区画内にのみ描き出す。

前出の土器までは、その文様構成よりみて地下的世界の領域観を主題としていることは明らか。したがって、№9のモチーフに描き出す複線の十字文にも、地下的世界における領域境界が投影されていることになる。

ところが、この№9と器形を同じくし、ほぼ同一時期に制作されたと思われる本土器文様には、複線の十字形とは異なる、単線であらわす四つ組の円の中央の空間を表象したダイヤモンド形の空間十字形が描き出されている。

この空間十字形の性格を考えるうえで見逃してはならないのは、本土器文様が通常の変化を追う意識で描出されているのであれば、その構成要素に複線の十字形が組み入れられていなければならないということ。しかし、ここでは一切そうした十字形を見い出すことができない。№9のモチーフで、あれほど複線の十字形を出現させていたのであるから、不可解極まりない。

そのことを問い詰めていくと、複線の十字形とここでの空間十字形の描出意識の関係に、ある種の段階を違えるような根本的な対立が生じていて、互いに交えることができぬのではないか、ということが考えられてくる。

そこで、問題点として浮上してきた「根本的な対立関係」に視点を築いて観察すると、まず気になるのが、空間十字形の上下左右の突出部に円環の装飾が整然と加えられていること。

この空間十字形が四つ組の円から成立していることを考慮すると、それは円で表される領域の輪郭が交わる位置であるから、写真右下に示すように、そこに何がしかの力の強まりを意識しているように思えてくる。そうなると、このモチーフ形は、構図として完結した状態にあることが指摘でき、そこに投影する意識にもそれなりに確立したイマージュが与えられていることになる。

そのことを文様構成から裏付けるのが、つぎの事象。

区画展開は四つで、欠落があるので二区画しか確認できないが、すくなくもモチーフ構成を変更することなく二区画に表しているから、ここでの空間十字形には変更せざる固定した、云いかえれば観念が投影されていることになる。

さらにこのことをモチーフの変遷から見渡すと、個体№2以

降の、連続三角の区画文を変化させて力動的なモチーフを描き出す流れが絶たれているにもかかわらず、個体№1 以前の、変化を求めない連続三角の区画文へ回帰するような、動かしようのない原理を映し出す意識が読み取れる。

これらから判断するところ、この空間十字形のモチーフには、複線十字形と対立する個別性が意識されていたことはほぼ間違いない。

その個別性の読解に示唆を与えるのが、引き書き文の配置構成。

これまでは空間があれば、すべてを対立領域とみなし、仏教美術における装飾のように文様で埋め尽くす意識があった。それがここでは、空間恐怖症から解き放たれたような情景をつくりだし、引き書き文の描写は空間十字形の上位左右の二領域へ固定され、空間十字形の内側と下位の領域においては一切文様を描こうとはしていない。よって、この空白は、無意識による欠落ではなく、空白をつくりだすことに強い意味が発生していることになる。

このことは、地下世界のみの領域観を追い求めていたこれまでの思考からの進展を予感させる。そこで、その情景を具体化するため、以下、事象の連想をこころみる。

求めてきたものと、求めようとするものが対置し、求めてきたものが空白となってあらわれている状態。よって、求めているものはいままでに表されていないもの。

このことに領域観を反映させれば、いままで求めてきたものが地下的領域観であるから、求めているものは地下に対する地上から天空へ向けての領域観と云う必然が姿を現してくる。

なお、この四つ組の円による空間認識法は、地下世界と地上世界の対比のなかで独立して成立してきたように思われるが、短期間のうちに複線十字形へ統合し、形を表さなくなる。おそらくこのダイヤモンド形の表現は、後の土器文様に強い影響を与える複線十字形を意味付けるものとして、その天空の領域観を求めはじめた初発段階にのみ出現しているのであろう。したがって、ここでの文様構成をはずしては十字文の真なる意味を理解することはできない。

個体№12

土器文様の特徴は、二点。

・モチーフに植物文が出現。

・区画展開の一部に無文領域が存在。

この土器文様は、心像を強めた描出として受け取れ、しかも植物文を具象的に表している点で極めて特異な土器である。

モチーフに植物の芽が投影されていることは、写真に示した水仙の比較写真から明らかで、三区画に展開するモチーフの変

化を追うと、右端のモチーフに描かれている節は一つだが、左端では二つ、中央の区画では三つと、芽の成長しているような表現がとられている。また、それに沿い、背景の引き書き文も力強さを増している。

こうした文様展開のなかで注意されるのは、右端に空白領域を設定し、区画をまたいだ左端の領域に三つ又文のみを大きく描き出していること。この三つ又文の意味は、個体№5・7 の、突起部の穴の脇に出現させる三つ又文の描出意識を投影することで、地下から地上へ現れてくるものを表象していることが判読できる。

しかしそうしたことを踏まえずとも、この文様描写には見る者に、野枯れた冬を越して春に芽ぶき、夏に盛りを迎え、秋に枯れ行く、という移ろう四季の情景をイマージュさせる力強さがある。なお、この文様構成には、冬と夏の対比のほかに、夜と昼の対比も潜在させているように思える。

さて、この特異な文様描出が、どのような意識にもとづいて生み出されているかが問題となる。それに示唆を与えるのが以下の事象。

この文様描写から特異点を抽出すると、すべて地上世界に視点が築かれていること、また前出の№11 の無文領域の設定と同じく、この文様にも冬的な地下との関係を深める場面構成の場所に無文領域を出現させていること。

よって、この土器の文様描出意識の背景には、地下世界の領域観から脱した、前出個体№11 の四つ組の円による空間認識が

潜んでいることになる。

地下の領域観から天空の領域観へ向う意識の転移。それが蛇形のモチーフ一色に染められていた思考を解き放ち、自らの地平を再認識させた、ということになるが、おそらくはその新鮮さがたぐいまれなる植物文という題材を可能にしたのであろう。

この植物文、発掘調査で得られた膨大な破片を観察しても、他に類例を見い出すことはできなかった。そのことは、ダイヤモンド形の空間十字形のモチーフと同じに、土器文様の推移のなかでは、新たに起こされた思考の初発段階に現れる多様な解釈項を必要とするバリエーションの一つとして位置づけられ、思考が整ってくる後の段階には表されないという特性が読み取れてくる。

かれらの追うものの根源は、生命の根源から発している。ここに植物文があらわされても、その生命の不思議はふたたび蛇形モチーフへ統合され、この先、天空の領域観を求めるなかで蛇を稲妻へ転移させ、すべての領域の支配者を表象するＳ形モチーフが構築されてくる。その段階では、蛇は蛇にあらず、植物の生命力をも、さらには自然現象をも宿すものとして神格化されてゆく。

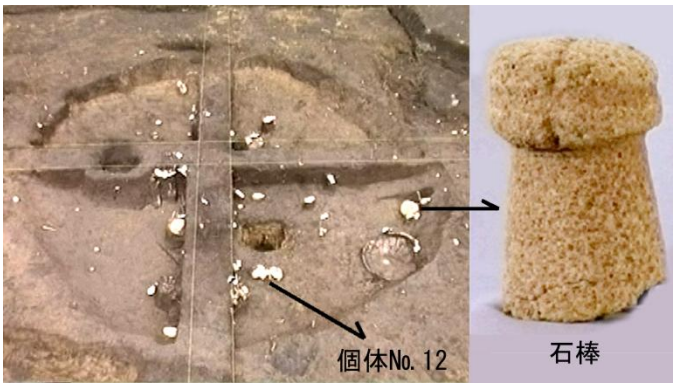
さて、ここに心理学からの重要な提言がある。それは、Ｅ・ノイマンが『意識の起源史』(紀伊國屋書店刊)のなかで述べていることだが、太母信仰があらわれるとき、植物のシンボル群とともに男根崇拝が発生してくるというもの。

まさにそのことを表すように、この植物文を描き出す個体№12を出土した野塩外山遺跡の３号住居跡からは、男根を模した石棒と呼ばれる石製品が出土している。

この縄文中期の勝坂式期に、石棒の発見される事例は数多く、なかには数メートルを超え、直立したままにこんにちに伝えられているものすらある。

石棒は、男性性の象徴ではなく、両性が具有、いいかえるなら、母体から女性のみならず男性も産まれくることから、女性性のなかに男性性が溶け込むイマージュ、つまりそれがすべてのものを大地から生み出す太母神を形成させる背景でもある。したがって世界の太母神の表現には、女性として描きながらも男根を付加したり、また頭部に毛髪のように幾体もの蛇を冠するものなどあり、それらは豊穣のシンボルとして意味付けられている。

植物文を描く土器の出現。それはたった１例ではあるが、背後に植物シンボル群の築かれていたことを予感させ、またその土器とともに廃棄されたもののなかに、男根崇拝を物語る割られた石棒が発見されていることも、偶然ではなかろう。両者に



野塩外山遺跡３号住居跡

個体№12の部分

は因果関係が存在し、すでに太母信仰の芽生えていたことが確実視できる。

そうなると、前節の【食料の獲得】でのべたごとく、この縄文中期に半栽培の発生が想定されていることからみて、その半栽培にともなう観念として太母信仰が位置付けられ、植物文を描く土器も、石棒も、この太母信仰の現れとして理解することができよう。

さて、左写真右上の横線の上に描き出した円は、いったい何を表したものなのであろうか？

これは文様と云うより絵画的で、小児が描き出したような素朴さが、明快に横線が地平、円が太陽であることを物語っている。かれらの意識は、目に見えぬ地下から離れ、確実に地上の情景へ移っている。

そうした視点に立つと、同じ文様帯に描き出されている右写真の文様構成も、おのずと読解できてくる。左写真の位置関係をそこへ導入することで、下半が地平より下、上半が地平より上の領域観を描き出していることになる。つまり、ここに描き出されているのは、№11のモチーフに与えられている空間十字形のイマージュそのものなのである。そしてこのことが、つぎなる土器文様の意味を解く鍵となる。

個体№13～15

規格性の強い文様を集めた。特徴は、二点。

・粘土紐の貼り付け技法を用いず、すべて引き書きによって文様を描出。

・文様構成が構図的で規格性が強い。

右写真で明らかなように、この文様群はM形と∞形の引き書き文をあらわす特異な存在で、各個体の文様を総合すると、考えを図形化し、いわばその思考を整理して結論を導き出すため、ノートに視点を換え、何度もなぐり書きしたような痕跡をとどめている。

これらの区画展開は、№13 のはじめの区画に∞形を半割りした描写がある以外、ほとんど変化部がつくりだされていない。そのことは、これまでの文様展開では考えられぬことだが、ただ一つ個体№11 に、粘土紐を貼り付けて表現した四つ組の円から成る空間十字形を、同一のモチーフ形のままに区画展開する類似例を見い出すことができる。

そのことから判断すると、ここでの規格性を強めた文様のバリエーションには、物事を問い詰めることで生じてくる、ある種の概念を確立させる直前の情景が映し出されているように思えてくる。

文様の基本形がM形と∞形であることはすでに述べたが、その構成は、№13 で二種を交互に四区画で展開していると思えば、№14 では∞形のみを二区画であらわし、また№15 においてはM形と∞形を折衷（せっちゅう）するような形をつくりだして三区画で展開。

こうしたバリエーションを推察していくと、この段階で、図形的な操作をもって領域性を解釈しはじめていることが指摘できる。

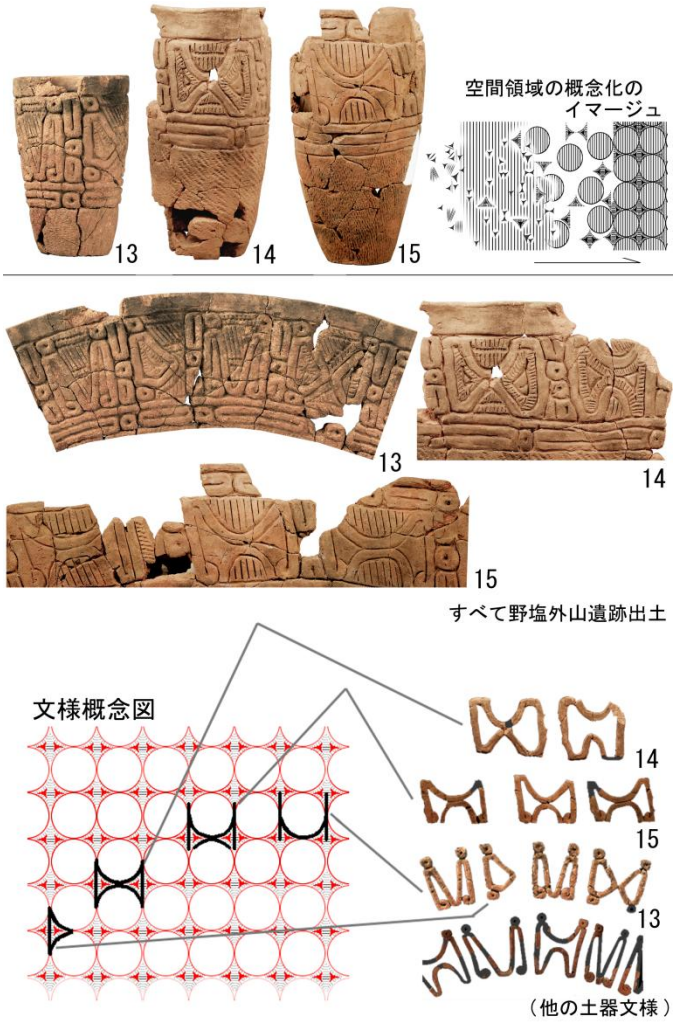
ここからは、文様観察をとおして、それら図形の具体的な意味解釈へ入る。

まず注意すべきは∞形の図形。

これは、四角のなかに二本の対角線を引き入れて四つ組の三角領域をあらわす、複線十字形を基礎とする図形表現であることは明らか。そのことから見通すと、ここでの∞形モチーフの出現には、過去の幹を為す流れから生じてきた四つ組の三角領域に、新たに起こした四つ組の円なる領域観を導入させていることが推測されてくる。

ところがその円なる領域観の導入は、竹節のように明確な段階を刻んで現れてきたのではなく、どうやら四つ組の三角形の領域観に溶け込むような状態から徐々に意識の強まりとして顕在化してきたように見受けられる。そしてそのことが、個体間の微妙な文様の描き方の違いとして現れている。

№13 は、M形も、∞形の文様も、屈折部の描写が直線的で、従来の四つ組の三角領域の構図を継承していることがわかる。それが№14 では∞形の上下の領域は弧を描きはじめ、№15 のM形の上下領域では明らかに半円を表している。よって、この変化に、意識における円領域の潜在から顕在化へ向けての動向が



映し出されているように思える。

この事を手掛かりにすると、∞形に対立するM形の文様は、上方の領域が拡大することで、いわば垂れさがるイマージュによって成立させていることが判読できる。さらにそのことから、二種の折衷形である№15 のM形は、Mを基調として下位に半円の領域を加えているので、上位の領域が拡大してはいるものの、下位の領域が残る状態をイマージュしているものとみなされてくる。

それらを領域の拡大・縮小にとらわれず、領域規模を一定にさせたなかで描き出すと、写真下に示す「文様概念図」のような構図を求めることができる。なお、ここで注意すべきは、四つ組の三角形の左右の領域が領域外の空域に位置していることで、∞形は、その空域の輪郭取りをもってあらわされている。簡潔に云い表せば、∞形は領域間の空域を表象するものとして描き出されている、と云うこと。

よって、ここに領域にかかわる二つのイマージュがあらわれてくる。

一つ目は、領域の拡大・縮小。二つ目は、ここには表されない何物かを映し出しての上昇・下降。しかし、おそらくこの二

つの文様描出イマージュは、われわれの判断の目安になりはするが、縄文人の意識のなかでは融即関係にあり、明確に分けられてはいないように思える。

かれらはこの段階に至る直前に、楕円文を連続させた、文様帯を重ねる垂直方向の領域観を発生させている。そのことから見通すと、谷や洞穴などでイマージュできる地下界に対し、天空は、山の高さ、また飛ぶ鳥の大きさ、さらには幾重にも重なる雲、星の大小などの距離を直視できるものを判断基準とし、地底の何倍もの距離を天空のイマージュのうちに具現化しなければならなかったはず。したがってかれらが、円なる領域性を天空へ重ね、押し広げることで、この無限空間を理解しようとしていたことは当然に考えられてくる。

№13の∞形の円のうちには、明確にわかるところで二か所に三つ又文が描き入れられている。それが№14では領域の輪郭線を縮めて入れる三角文へ移行している。

前者からわかることは、地下世界の穴を表象する三つ又文が領域間の空域を表象する∞形の内側へ表されていることより、写真下の「文様概念図」の背景に示すように、円領域の外側へ穴のイマージュを転移させていること。そのことからすると、後者は、三つ又が領域間の空域形の三角と近似することから、その領域間の空間自体に三つ又文を投影し、ことさら三つ又文を描かなくてもよい状態がおとずれたことを暗示していよう。

よって、№15に三つ又文が描かれていないのは、その三つ又文自体が領域間の三角の空間描写へ吸収されて消え去ったことを示唆している。

文様を描出する上において欠かせかなった三つ又文。それがこの段階を最後に消失する。しかし、それを関東全域に広げ、器としての土器以外へも広げて探索していくと、意外にも後期や晩期の土偶や石棒などの意匠に取り入れられて存続していることが知られる。

この現象は極めて重要である。

これまでの観察から、土器文様に、当時の縄文人の空間認識にかかわる意識が描き出されていることは間違いないが、そのことはまた、諸民族の万物の創生を伝える神話に反映される、原初の卵形世界や天地の創造などの基礎となる領域性が構築されはじめているということでもある。

そうした観点から、先の現象を推察していくと、ここまで進展してきた空間認識が、四つ組の円による構成法をもって過去を投影する原理として確立し、そこに聖性を帯びるような意識を芽生えさせてきていることが映し出されてくる。

空間認識を表象する三つ又文が土器文様から離脱し、信仰用具に継承されていくこと。そのことに加え、すでに太母信仰の発生が解かれていることからすれば、万物の創生を伝える神話の萌芽は、この段階において疑い得ないものとなる。

さて、土器文様の意味を理解するには、記号学の礎を築いた19世紀アメリカのプラグマティズム(観念の意味は行動の結果による有効性から明らかにされるという立場)の哲学者パースが指摘したように、絶えず過去の描出イマージュを確認しつつ、先へ進まねばならない。

その言を踏まえて作成したのが、写真上段右に示した「空間領域の概念化のイマージュ」で、この段階へ至る文様描出の概要をイマージュとしてあらわしてみた。その流れを要約すると以下のようになる。

かれらは当初、地下深くに入り込む穴、その異界へとつづく穴を表象するものとして三つ又文を描き出していた。そうしたなかから異界の領域性へ向けた関心が増長し、領域性を表す条線と三つ又文を対立描写する構成法を発達させていく。

かれらの空間認識へ向けた関心は、やがて完全なる領域性を求めるものへと進展し、円による領域観を生み出す。この段階で穴のイマージュをともなう三つ又文の所属は、円の外を基本に位置付けられてくる。

こうした領域観が高まってくると、当然に広がりや階層が意識されてくる。完全なる円の領域を横へ連続することで広がりを求めると、そこには左右観が、また深さを求めると、そこに上下観が強く意識されてくる。こうした左右観や上下観は、最初になかったわけではない。しかし、円という至高の領域観が発生したことにより、構図的な解釈が促進。上下の間に左右を対置させる構図から、上下に左右を掛け合わせる四つ組の円を一単位として領域を掌握していく空間認識を呼び起したのが、この段階までの状況。

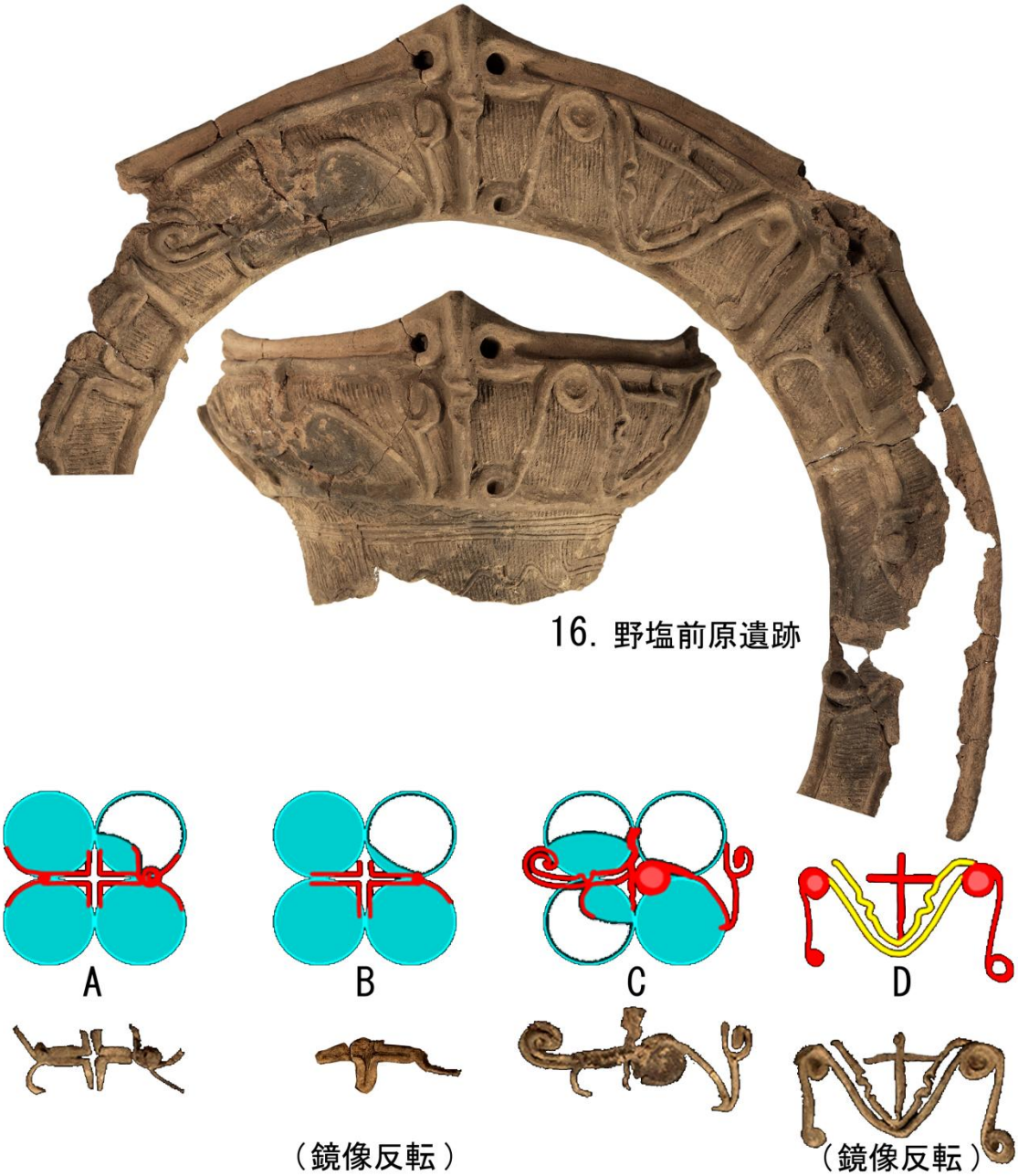
・引き書き文の衰退

つぎの段階は、文様描写の中心を為す口縁部文様帯で粘土紐の貼り付け文が全盛となり、引き書き文があらわされなくなる。

前段階の文様構成との直接のつながりは個体№9に築かれていて、これが文様描出上の幹なる流れをつくりだしている。

粘土紐の貼り付け文が主体になるのは、前段階の個体№13～15の文様群の存在からよりよく理解することができる。

粘土紐の貼り付け部は、モチーフとして文様の主要部を形成し、それによって割り振られた領域に描かれる引き書き部が、モチーフを意味付ける解釈項として成立させていることはすでに述べた。そのことから見通すと、個体№13～15は解釈項のみを独立させて領域の概念を求めたものとして位置付けることができる。そして、その激しい構図的な操作のなかから思考の行きついた先が、個体№11の四つ組の円から成る空間十字



形の領域観であるとすれば、もはやこの段階では領域を構図的に説明する必要がなくなった、ということである。引き書き文の主要部からの離脱、その意味がここにある。

なお、勝坂式につづく加曽利Ｅ式の始動を位置付けるとすれば、この段階の文様描出意識の変革こそが、それに該当しよう。

個体№16

この文様の特徴は、二点。

・口縁部の文様帯に、粘土紐の貼り付け文のみを区画展開。

・胴部に文様帯を設定し、引き書き文のみを描出。

口縁部の文様帯から観察していく。

縦に区画を分ける粘土紐を貼り付け、四区画で文様を展開描写している。こうした明確な区画の分割手法は、個体№9からの直接的な流れを感じさせるが、一転して各区画内のモチーフの形状を見ると、激しく変化し、その最終の四区画目に表すモチーフ形は前出の個体№13に描き出しているM形と同じ構造をみせている。

そのことから、ここでは新たに起こした四つ組の円による空間十字形の領域観をベースに、モチーフ形を再構成していることが読み取れてくる。

その再構成の具体的なあり方を引き出すため、モチーフの変化に視点を置き、本文様を観察していく。

区画展開であらわすモチーフの変化は、M形モチーフの生成する過程をあらわしたものと思われるが、その最初の区画の写真下段Ａに複線の十字形を出現させている。

この複線十字形には、すでに四つ組の円の中心部にイマージュされる領域境界を投影させていることが判明しているので、それを背景に合成描写してみたのが写真下の上段。

区画ごとにモチーフの変化を流し見ていくと、区画A・Bまでは複線の十字形が確認できるが、Cの区画では、複線十字形の骨格のみを取り上げると、十字形の縦線と右側が単線表記に映し替えられていることに気付く。複線が元来、領域の輪郭線の接するイマージュから起こされていることより判断すると、短線への変化は、接するどちらかの領域が消失したことを予感させる。

そうしたことを仮定してモチーフ形をたどり返すと、複線十字形に小枝のように出されている線が、収縮する円の輪郭をとらえて描き出されているのではないかと云う想像が湧きおこってくる。

個体№9の文様構成においては、一区画置きにモチーフに180°回転形が組み入れられていたが、ここでは鏡像的反転がもちいられているようで、そうしてみると、モチーフ形の右側に大きく変化していく流れが築け、一貫性が強くあらわれてくる。とくにB区画の右の複線から単線に切り替わる表現が、つぎのC区画で単線の際立つ変化のきざしとして読み取れ、さらにそのC区画右端のさげ下ったところから立ち上がる先端に渦を添えた文様が、明らかに領域外へ出た位置への描写として認識されてくる。そしてこれらの流れが最終のC区画で、両端が巻き込む単線のS形モチーフとなってあらわれてくる。

こうしたS形モチーフは、加曽利E式の前半の段階に独立したモチーフ形として君臨くるが、それがここでは領域の収縮によって内なる世界から外へ飛び出るかのような状態を描き出している。つまり、一口に云えば「顕現」。おそらくは、かれらの視界でとらえられた状態を意図しているのであろう。

この想像に間違いはない。と云うのは、M形の上の中央に添えられている単線の十字が、なぜ複線で描かれていないかと云うことが関係する。つまり、M字形の中央部の複線表記したVの上線に揺らぎの加えられていることが、いわば風船がしぼむような四つ組の円領域全体の境界線の収縮をイマージュさせ、それを表象するのが元なる四つ組の円境界を明示した、単線十字形と思えるからである。云いかえれば、単線十字形は領域の元の状態を基線であらわしたもの、と云うことになる。

それを情景として描き出すと、神霊なる天の領域が収縮することにより、神霊なる物がS形の姿をもって顕現する、というイマージュ。

このことを意味付けるのが、引き書き文のみで描出する胴部文様帯であろうが、残念なことに破損が多く詳細な観察ができない。ただ、残存部で見る限り、本体の文様帯の上に幅狭の文様帯をつくりだし、鋸歯文を描いているのが見て取れる。

おそらくこれは、個体№1にみられた連続三角文の領域性を表象したものと思われ、古層の観念を投影しているのであろう。

これに対し、本体の胴部文様帯には、口縁部文様帯の区画間をつなぐような位置に、ここでは鋸歯というよりは波というような線が引かれている。そうした描き方から判断すると、口縁部の区画展開の継続性を意味付けるものとして、これら文様を描き出していることが判読されてくる。

個体№17

文様の特徴は、二点。

- 区画展開の境に、粘土紐を貼り付けた橋状の立体的な意匠がもちいられている。
- 引き書きによるS形モチーフが出現。

この土器は、器形と文様が和して実に堂々とした威容をみせている。

口縁部文様帯を四分割しているが、真上から見た状態で、対角に区画境界の立体造形と区画内の文様を同一形に揃えているため、四分割でありながら二区画を一対とする二分割のイマージュも与えられている。

そしてその二分割の対比のなかで、変化が生み出されていないことが、見る者にある種の静寂感を与え、堂々とした威容を印象付ける。

こうした心理は、見る者がうける印象にとどまらず、描き手の方にもそれが映し出されていなければならない。そうした文様描出意識から分析を起こしていくと、ここには空間認識にかかわる思考の葛藤が終息し、ある種の概念の確立を察知することができる。

ここからは、その概念の具体的なイマージュを求め、観察へ入る。

対を為す最初の区画に描かれているのは、中央に空域を設けた二つの楕円領域。これだけでは、単なる領域表記、とだけしか云えぬが、対の他方との対比により壮大な意味が読み取れてくる。

その他方には、二つの楕円領域の消失が認められるが、それに変わり領域間の中央にイマージュされていた空域に、わずかな粘土を盛ってならした土台を築き、引き書きのS形モチーフを描き出している。

前出の№16と、この№17の文様を同じに見るものは誰もいないであろう。ところが、視覚を閉じ、文様の描出意識のみを心で追っていくと、前出の№16の最終区画に強く印象付けられている領域の収縮とS形モチーフの出現が、ここに閑静な姿に変貌して鮮明に映し出されていることが読み取れてくる。

粘土紐の貼り付けや、モチーフを変化させる文様展開などは違うが、テーマは同じ、ということ。

17. 野塩前原遺跡

そうした文様描出意識を判断基準にして文様展開を見直していくと、区画境の、いままでにない立体的な造形表現の意図がおぼろげながらわかってくる。

おそらくこの造形は、前出の№16のC区画のモチーフ形の両端に造出されているところの巻き込みの表現の立体化である。ここに区画境界を為す橋状のアーチをつくりだすことにより、区画間の流れを、いわば穴で通して直接に領域の消失するつぎの区画へ向かわせていることが想定されてくる。

そのことが事実なら、この橋状のアーチの造形に、これまでの「渦」、「穴」、「三つ又」のイマージュが流れ込んでいることになる。

このことに関係し、写真中央の口上につくりだす突起の穴上に引く両端を巻き込んだ線文が問題視される。

この線文は、楕円領域を対置する間の空域の下(写真右側※印下)にも表記されており、穴や領域の外の空間を表象していることが考えられるが、その形状は前出№16D区画のM形モチーフにおける左端と同じ形状で、後に観察する土器文様からもS形モチーフの変化形態であることが知られる。

これまでの状況をかえりみれば、こうしたところに描かれる文様は三つ又文で、そのことから判断すると、新たに出現したS形モチーフに、従来の三つ又文のイマージュを溶け込ませていることが知られる。つまりこれらの動向は、古きイマージュが消え去ったわけではなく、新しく起こした形のなかに古きイマージュがどんどん流れ込み、S形モチーフが全一性をあらわしてくる情景として理解することができる。

ここからは胴部文様帯の観察に入る。

欠損部が多いので文様構成は分からぬが、口縁部の文様帯と一線を画す空白帯を設けながらも、その口縁部文様帯と同等の手法で円文を描き出していることからみると、ここでは前出№16のような引き書き手法をもちい、口縁部文様帯の意味部として胴部文様帯を描き出していないことは明らか。

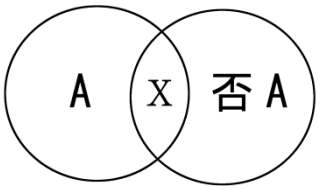
そうなるとこの胴部文様帯は、口縁部文様帯と対等な関係を築くものとして描出していることになる。想像をたくましくすれば、口縁部文様帯を天空世界に見立て、胴部文様帯をそれに対する地下世界のこととして描き出しているように思えてくる。

さてここからは、いま一度口縁部文様帯にもどり、二つの楕円文の間に明確に空間の意識があらわれているので、そのことを問題視する。

空間を文化としてとらえた場合、二つの円の対比には「俗」なる空間と「聖」なる空間があらわれてくる。それは社会人類学や文化人類学において、さまざまに究明されてきている重要な課題でもある。

社会人類学のE. Leachによるところ、空間の違いは以下のように提起されている。

祭祀空間の構造



自然自体は1本の切れ目のない直線として図式化されるが、そこに事物を識別する概念と名称ができ、さまざまな社会的・文化的空間が構成されてくるのである。こうして命名され、概念が与えられた自然またはカオスの区切りは、それぞれが一定の空間を構成し、空間と空間の間は区切られた空白

的な境界領域＝タブー領域をもつようになる。

（『文化人類学辞典』弘文堂「空間」）

ここでの「空間」は「領域」とした方が理解しやすいが、このなかの「空間と空間は区切られた空白的な境界領域＝タブー領域」という箇所が重要で、E. Leach はこのことをもって祭祀空間の構造を説く図形をつくりだしている。

それは引用文の上に挙げたように、重なる二つの円を描くもので、円の一方を「A」とすると他方は「否A」として、そのカテゴリーは正反対のものとなり、空間の重なり合う領域である境界「x」は、両者の性質をともなう両義性をおびたタブー領域をあらわすものと定義している。

そうした意識にもとづく図形がまさに本土器文様に現れているのである。

この「空白的な境界領域」の意識は、すでに三つ又文のイマージュのなかで萌芽し、四つ組みの円による空間十字形(個体№11)およびM形と∞形(個体№13～15)の描出段階で主要テーマとなる経過を経てここへ至っているのであるから、本土器にあらわされる文様が E. Leach 描くところの図形と一致するのは、もはや偶然ではない。

これら文様を描出しつづけるなかで、縄文人は、実在のものによって確認できる領域観を深めている。それはすでに個体№9 の激しい対立描写をもって領域内にあらわされた引き書き文の一つひとつの条線や渦や三つ又の記号が、E. Leach の云う「命名され、概念が与えられた自然またはカオスの区切り」の出現していることを雄弁に物語っている。

それを経たこの段階では、いわば「0」の発見のように、領域観を大成したことにより領域間に潜む不可思議な空域を直接に理解し、その空域なるタブーの領域観を確立させようとする思考を起こしていることが知られる。

個体№18

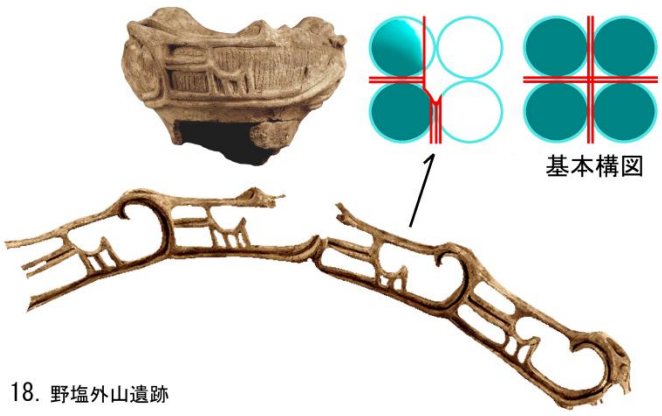
本土器文様の特徴は、一点。

・粘土紐の貼り付け手法のみをもちいた、構図的文様展開。

文様描出は四区画で、区画境の意匠は器面に密着させてアーチ状に掛け渡してはいないが、前出№17 と同じ形状をみせる。

区画間の文様はほぼ同一だが、正面の区画のみ文様帯の下半に描く縦線の数を三本から四本へ増やしている。この増加は意図的に行なわれており、この区画のみ口縁に大型突起を出現させていることがそれを証明している。

この大型突起の右側に欠損部があるが、そこには口縁部文様帯の流れを意味付ける文様をつくりだしていたものと思われ、おそらくはS形モチーフを出現させていたように思える。



18. 野塩外山遺跡

各区画内の文様は、前出№17 で領域観を描き出していたことが確実視できるので、ここにもそれと同じテーマを描出していたことが想定できるのだが、そうした視点より観察していくと、これら不可思議な文様の骨格が空間認識にかかわる四つ組の円による構図的な解釈をもって成立させていることが、明快に判読できてくる。

粘土紐を貼り付けた線形の一つひとつは、すべて円で把握するところの領域輪郭を表象している。その基本形は、写真上の右端に示した、従前から述べてきた複線十字形。

それをここでの文様の骨格にすり合わせていくと、四つ組の円の右の上下領域が境界線の消失で統合し、左上の領域へ侵入することで、さらなる統合へ向けて拡大していく情景があらわれてくる。

ここで問題になるのが、基準とする複線十字形の各部分で変化させている線数の解釈。

これは、異なる領域の接する部分に領域輪郭の重なりがイマージュされることで、二線表記が基本。そのことを目安にすると、領域間の強まりや、弱まりが、線数の増減によって伝達できることになる。

このことは重要な意味をもち、文様や絵画世界を逸脱し、完全に記号世界へ入り込んでいることになる。したがってここには、判じ物を謎解きするような情景が出現してくる。

ここからは、その線数表記に視点を置き、いま一度ここに表されている図形の解釈をこころみる。なお、判読の基準は写真右上「基本構図」の複線十字形に置く。

まず、複線十字形の横位の右線があらわされていないのは、四つ組の円の右上下領域が消失し、この部分に空域が出現したことを明示。

つぎ。縦位の上線が一線表記なのは、四つ組の円の左上の領域が右上から収縮しはじめ、その部分に空域が拡大してきたことを明示。

つぎ。横位の左線が二線表記なのは、四つ組の円の左上の領

域が収縮してきたものの、下位にはいぜんとして強い領域性の確保されていることを明示。

最後の縦位の下線が三線表記の部分は、本来であれば右領域の完全消失により一線表記にせねばならぬところ。しかしここでは、最後まで完全形を保ってきた左下の領域が、拡大してきた空域と直接に対立関係を深めていくため、おそらくは領域性を強めながら左へ圧されている状態をイマージュしているように思える。

つまりこの部分に、唯一、正面の区画で三線から四線への変化が付けられているのは、空域がさらに強まることを意図しているものと思われる。なお、曖昧さはぬぐいきれないが、この四線で表す区画の左領域の横幅を他区画に比べて極端に短く描き出していることが、最後に残った領域が圧される状態にあることをあらわしているように思える。

以上の観察から導き出されてくるのは、四つ組の円による領域に生じてきた空域の拡大。さきに述べた E. Leach の提言を投影すれば、それは空域であらわすところのタブー領域の拡大をイマージュしていることになるが、前二出の個体№16 と 17 がＳ形モチーフの出現を描き出していることより判断すると、そこに以下の関係を読み取ることができる。

領域の消失 ＝ 空域(タブー領域)の拡大 ＝ Ｓ形モチーフの出現

よって、空域を表象するのがＳ形モチーフであることを突き止めることができる。そして、そのＳ形モチーフの意味をもっとも具象的に描出しているのが、つぎの二個体の土器文様。

・Ｓ形モチーフの確立

個体№19. 20

これら文様の特徴は、二点。

・区画性の消失

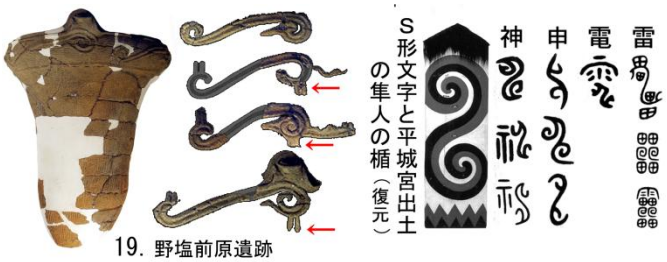
・粘土紐の貼り付けによる、Ｓ形モチーフの変化形態を描出。

まず、区画性の消失からみていく。

前出の個体№18 においては四区画で文様を展開しながら、三区画においては変化が生み出されていないと云う現象が起きている。このことはすでに四つ組の円による空間認識において、領域の消失観が確固たる位置付けをもって集団間に共通認識されたことを予感させ、そうしたことが、ここでの区画を排除したモチーフの独立描写を可能にしたのであろう。

その裏付けをなすのが、新たに起こされた描写法。

これは、№19 においてＳ形モチーフの右先頭部の巻き込みの下に付加されている短い縦二線の表記のことで(写真中の赤矢印部)、本来、四つ組の円領域の結界として表記されてきた複線十字形の系譜をもつ。つまり、前出№18 において、左右上下の線



19. 野塩前原遺跡

20. 野塩外山遺跡

の数を変えたり、また消失させることで、すでに四つ組の円の各領域の弱まりや消失を自在にイマージュさせることが可能となっているが、それを何がしかの物を投影するモチーフに付加すれば、その周囲の背景を為す領域や空域の広がりが伝達できると云うことである。

そのことは№20 によって検証することができる。

ここでのうねりに付けられた足のようにあらわされた部分は(写真中の赤矢印部)、右下に展開した構図のように、四つ組の円の中心部にイマージュされるところの複線十字をとらえていることが明瞭に判読でき、上位の領域が消失して複線十字の下位の部分のみが残存してモチーフ形へ転移している状態がうかがえる。もっとも長いモチーフ形において、その先頭より二線、三線、五線と変化しているのは、下位の左の領域が最後まで残ることにより、領域性が強まるなかでＳ形モチーフが全形を現わすことを意図していることになる。

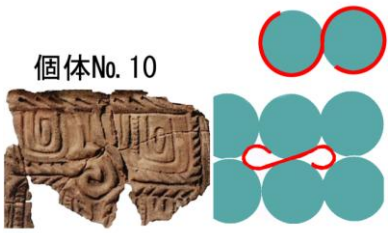
つまり、かれらはモチーフに基本の複線十字形の部分を付加することで領域性を表現すると云う、新たな表現手法を成立させているのである。それは指示記号の性質をもち、このことにより変化を場面展開するために必要であった区画を排除できているのである。これを「付加結界」と名付け、以後用いていく。

ここからはモチーフ形の構造に観察視点を移す。

後の土器もみなそうであるが、Ｓ形モチーフの描出には、二本の粘土紐の併走が基本となっている。それは複線十字形と同じに、このモチーフ形に円領域の接する二本の輪郭線の併走を投影しているからである。つまり、Ｓ形モチーフは、四つ組の円領域自体を表象するものとして造形していることが解き明かされる。

通常、Ｓ形となれば次頁図右上のような領域の輪郭取りから

起こされたと思うであろうが、それは違う。文様を描出したかれらの意識は、これまで一貫して領域の外の空域へ向けられている。そのことからすれば、図右下のように四つ組の円の外側にイマージュを求めるところから、モチーフ形を生み出してきたとみなさねばならない。



№19 において明らかなように、モチーフ形の先頭と末尾には渦が描出されている。その渦を基準に据えると、図の左写真に示した№10 に表される複線十字形において、その中心部に渦を出現させていることが問われてくる。

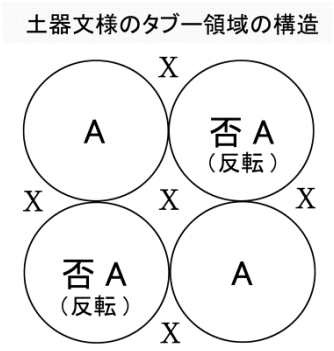
かれらは四つ組の円の中心部の空域に何がしかの強いエネルギーのようなものを感じ取り、そこに渦を描写していた。この事例をもってすると、ここでのモチーフ形にあらわす渦も、さきに述べたように四つ組の円の外側の空域から起こされていることが検証できる。

そして、これまでの観察経過から、このモチーフの「S」形には、相対する空域にイマージュするところの反転の領域観を投影していることが指摘できる。

区画展開に反転手法のあらわれる明確な事例を抽出すると、個体№6・9・12・16 が挙げられる。しかし、こればかりではなく、この相対する領域を反転してとらえるイマージュは、連続三角文の内と外、また楕円文のなかに斜線を引き入れることで出現する反転する相似形など、これまで築いてきた空間認識の基底に、原理のように潜在している。

個体№17 で述べた社会人類学の E. Leach の指摘する、円の一方を「A」とすると他方は「否A」として、そのカテゴリーは正反対のものとなる、ということの「正反対」が、土器文様の描出意識では反転として現れていることになる。

E. Leach の「祭祀空間の構造図」に沿って再構成すると、ここでの土器文様には右のような構造があらわれていることになる。



よって、「S」形モチーフは、右構造図の相対する空域（X＝タブー領域）にイマージュされるところの反転する渦から造形され、消失した領域性を表象するものとして位置付けられていたことが判読できる。

さて、このことは単に文様の世界にとどまるものではない。空間の秩序化と云う重大な問題を提起している。

ここからはさらに一歩踏み込み、そのイマージュの世界へ入る。

夜の雨に濡れた路面。それが鏡面のような状態をつくりだし、走行する車中すら眺むれば、街灯の反射する光は、すべて見る者の目に向ってくる。そうした光景と同じように、ここに表された空間認識は、文様を描写した者が自らの視線で描き出しているのであるから、その者の存在箇所は四つ組の円の中央なるXにイマージュされているとみて、まず間違いはない。

そうなると、文様描写の構図から解けば、「A」および「否A」の領域の消失によって霊顕する「S」形モチーフは、天地を分ける四つ組の円領域のなかで文様描出者と共存する空域に出現していることになる。

この状況をイマージュとして読み解くと、真なるタブー領域は「A」および「否A」だが、その領域が消失することで一転してタブー領域がXの領域に転移。しかし、ここでの「S」形モチーフの下に付加結界の残留が認められることからすれば、四つ組の円の下方の「A」および「否A」の領域性は消滅していないことになる。

このことは地震・噴火・土石流・洪水等があっても、四つ組の円の下方二領域に不動の大地が根強くイマージュされているためと思われ、そうなると上方領域の消失は必然的に天空の変化、つまり暴風・豪雨、雷、豪雪等ということになる。よって、渦から派生した「S」形モチーフには、それら天空の秩序の乱れが強く意識されているように想像されてくる。

この「S」形モチーフの理解において欠かせないのは、これが日本の縄文中期に出現したとはいえ、それを生みだした思考には E. Leach の「祭祀空間の構造」が適応できるように、民族を超えた古き段階の思考、云いかえるなら野生の思考に現れる普遍性を秘めていると云うこと。

したがって「S」形モチーフは、先に挙げた土器写真の右上に示した通り、古代中国の甲骨文字にも類似形が編み出されている。

「神」の字源は「申」。その「申」は「申す」意にして、言葉は、人が、神の啓示をうけて発するものと云う聖性から起こされている。それが「言霊（ことだま）」の観念でもある。そしてその「申」こそが「S」形として生み出されてきているのである。

聖性を宿すものには「S」形が付加される。それが「電」「雷」など。

その「雷」の象形字には、本土器のはじめの写真に挙げたように、これまでみてきた土器文様に通有する渦や円十字が出現している。渦は力の象徴。円十字は単独表記では「田」として

田んぼの畔を字形化したと云われるがそれは誤認で、白川静氏が、野に火を放ち獲物を追いだして狩りする「田猟」という用語から解くように、それは領域性をあらわす源意が存在する。したがって二つの渦を挟む円十字は、ここでの土器文様に同じく、四つ組の円であらわす空間認識を直接に描き出していることになり、渦は前図の中央X横列、つまり天空と大地の間の空域＝タブー領域に出現する力を表象していることになる。それが「雷」の字形の意味である。

なお、わが国古代の宮殿を守衛する隼人の楯に「S」形があらわされるのは、楯は皮製のものがあるように、その源の機能は剣を防ぐための防具ではない。本来は「楯並べる」ことにより領域を出現させ、「S」描くところの神聖をもって、領域を浄化し、聖域をつくりだすこと。

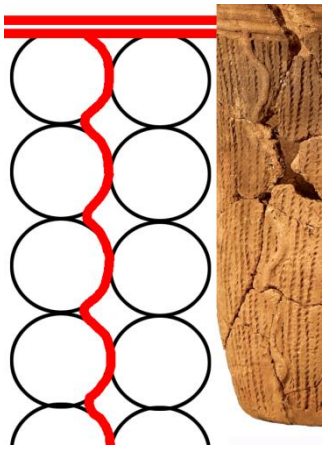
さて、そうしたことで、土器文様にあらわされる「S」形モチーフが、単なる物や情景を写し取ったものではなく、空間認識にかかわる概念の確立を背景に、聖性を帯びるものとして成立していることは、疑いない。

さて、ここからは胴部文様へ視点を移す。

№19は、棒に撚り糸を巻きつけた施文具の回転による撚糸文だけなので説明を除外。

№20には、撚糸文を地文とする上に、縦にうねらせた粘土紐を貼り付けが認められる。これは通常の編年型式では、加曽利EⅡ式に顕著にあらわれる懸垂文と呼ばれるもの。

胴部文様帯には引き書き手法を用いて文様を描写するものと、このように口縁部文様帯の描出に揃えて粘土紐の貼り付け手法を用いる二種あるが、前者は口縁部文様帯の意味部を構成し、後者は口縁部文様帯の領域性に継続するものとして地下的領域性を追って描出していることが、すでに個体№17で想定できている。



そのことより判断すると、これは右写真のように、四つ組みの円を幾つも積み下げて地下領域の深さをイマージュし、その輪郭線を縁取りするところから造形していることが判読できる。この場合、上位の器面をめぐる二本線には、おそらくは天空と地下の領域境界、云いかえれば複線十字形の横位の線が投影されていることになる。

なお、仮にこれが地下領域ではないとすると、この懸垂文のうねりをもって口縁部文様帯で描くところの領域が、天空のはるか上空の極まった領域を意図していることになる。しかし、S形モチーフ自体が、かれらの視界にとらえられる世界での何ものかの顕現を表象している可能性が強いので、当初の推察通り、地下の領域性を表象しているものと判断したい。

個体№21

本文様の特徴は、二点。

・粘土紐の貼り付けによる、合成形のS形モチーフの変化形態を展開描写。

・胴部に引き書き文による文様帯を設定。

極めて精緻につくられているこの土器の直接の系譜は、胴部文様帯の類似から、個体№16に求められる。

口縁部文様帯の四区画にみられる文様構成の違いから、その間の流れを映し出すと、以下のことが指摘できる。

№16においてはS形モチーフを最終区画にのみ描き出すことで、S形モチーフの発生から出現までの生成過程をとらえていたが、ここではS形モチーフをすべての区画にあらわすことで、S形モチーフ出現後の状態変化を追う展開描写へと移り変わっている。

口縁部文様帯から観察へ入る。

区画割りは四区画で、区画境に橋状のアーチをつくりだしているが、それは区画内に描き出すモチーフの流れに沿って造出されているため、区画を明確に分離しようと云う従来の意識からの変化を読み取ることができる。

そのことで、見る者にとってはモチーフが力強く区画を越えて連続しているように受け取れ、また類似のモチーフ形が展開することで、いわばアニメのコマ送りのように変化部が動いている錯覚を起こさせるほどの描出力を見せている。

モチーフの場面展開は四つ。問題となるのが、起点はどこか、と云うこと。

そこで、モチーフ形の観察へ入ると、まず気付くのが中央に複線十字形を表す区画があること。これを手掛かりに他の区画

を流し見ると、右方向へ次区画では複線十字形の上位の縦線が三線表記の付加結界へ変化し、それ以降の区画では複線十字形の縦線を消失させ、上下どちらか一方に付加結界を添える描写へと変化していることが読み取れてくる。

このことより、文様描出上の起点を複線十字形が原型をとどめる区画として導き出すことができる。

写真の右上に示した縦列の流れがそれで、変化する部分が、区画ごとに右・左・右・左と交互に展開してくることから、一区画置きに反転のイマージュを導入していることが知られる。

これは個体№9の文様展開に顕著にあらわれていたもので、E. Leachの「A」に対する「否A」なる正反対のカテゴリーの関係を映し出すもの。そこでこの写真においては、反転区画をもどし、モチーフ自体の変化を比較しやすいよう整えている。

以下、この写真にもとづき観察に入るが、これまで蓄積してきた観察結果を総動員し、深くイマージュの世界へ入り込まねばならぬことを喚起しておく。

ここでの比較観察においてもっとも大切になるのは、言語学のN.Chomskyが切り開いた生成文法の分析視点にもあるように、不変部と可動部を明確に分けて認識していくこと。

そうした視点を築いて不変部を確認していくと、モチーフ上位両端の蛇頭のような内向きの三角形の部分に、また見方を変えると最上段を除く下三段では中央部以外の部分に、不変部の築かれていることが映し出されてくる。

そのことを確認したうえで、可動部を意味付けながら最上段から追う。

最上段のモチーフ形。

変化の兆しは、すでに不変部のモチーフ上位両端の三角形であらわされている。

おそらくこの三角形は、すでに文様描写から消失した、引き書きの三つ又文に与えられていたイマージュが流れ込んでいるものと思われ、領域を貫く〈穴の生成＝領域の変動〉を意図していよう。

これらの展開においては、右領域の展開に大きな変動が生じているが、はじめの区画で複線十字形を維持しているところをみると、ここでの大きく巻き込む変化はあるものの、背景となる四つ組の円による空間構成にはほぼ正常な状態がイマージュされているようにみうけられる。

左に離して渦文を出現させていること。

それはつぎなる二段目の、基準を為す複線十字形中心部の巻き込みを強めた渦への変化から察すると、ここではモチーフの主部を構成する右の流れに、この左方向から起こる渦を合流させるイマージュを描き出しているように思える。なぜならばこれまでの文様のなかで、渦は、別な流れの合流で引き起こり、そこに穴の生成が意味付けられているからである。

二段目のモチーフ形。

一段目の左にあらわしていた渦を、この段以下に描き出していないのは、右のモチーフの主部にそれが合流し、ここでの強い巻き込みの渦となって現れてきたことを暗示している。

この渦部を除くと、他の可動部は、複線十字形の上位の縦線が三線の付加結界にすり替わったところだけ。

この付加結界の読み取りには、個体№18のモチーフ形の解釈が判例となるので、それを導入して三線の付加結界を判断すると、四つ組の円領域の右上の領域が消失し、左上の領域性の強まっていることが判読できる。したがって、ここでは消失した右上の空域に、左端に渦を巻きながらＳ形モチーフが全形を現わそうとしている状態を描き出していることになるのだが、さらにそのことに複線十字形の下位の縦線の意味が加わる。

この縦線は、付加結界ではなく、上段の複線十字形をそのまま維持した状態で描き出されている。そのことより、四つ組の円の下方二領域、云いかえれば地表以下の領域性は変動無きままに確保されていることになる。よって、この段階での変化は天空の領域性の変質をイマージュしていることになる。

三段目のモチーフ形。

渦を巻いていた右の主部が、Ｓ形モチーフへ変化。

その形状はＳ形の両端に三角形を配し、シンメトリーで、どの区画よりも整った形をしている。したがってここには、見紛うことなくＳ形であらわす神霊なるものが、その全形を現わした情景を描出していることになる。

このＳ形部分を除くと、他の可動部は、前段まで残留していた複線十字形の下位縦線の消失だけとなる。見方によっては、Ｓ形の膨らみにより、描出範囲が狭められて描かなかったという憶測も成り立つが、決してそうではない。付加結界であれば、充分に描けるほどの幅は残されている。

よって、意識して複線十字形の下位の縦線を消失させていることは、神霊なるＳ形モチーフを、天空の上位に領域性を残す、いわば天空の低い位置より地表ならびに地下領域へ影響を及ぼすものとして意味付けていることが明らかとなる。

最下段のモチーフ形。

主部のＳ形モチーフの左側が渦を巻くが、それは二段目と三段目の中間的な渦の形状をあらわしている。

そのことから見通すと、この形状には完全なるＳ形からの、いわば回帰を意図していることになる。

そのことを念頭に置き、他の可動部を観察していくと、上の段でＳ形モチーフの上にみられた付加結界が、ここで下へ転化

していることが、つぎのように読み解かれてくる。

Ｓ形モチーフの出現により、その影響の及ぼされた地下領域ではあるが、Ｓ形モチーフの元なる渦への回帰により、再び地下の領域性が地底の深い位置からあらわれてきたことを意図しているように判読されてくる。

複線十字の左横線がＳ形モチーフの左上に乗り上げるように斜めにせり上げて描出しているのは、その上の段との形状比較から意図的であることは明らかで、そのことからすると、ここでのＳ形モチーフの左の巻き込みは、地下領域へ深く侵入する情景を築いていることになる。

そうしたことから上の段のＳ形モチーフを見直していくと、複線十字の左横線がＳ形モチーフの曲がりの上下均等の位置に接合している意図が、上空から地底にまで到達するような、途轍もない領域を描き出していることになる。

そしてそのことより最下段にもどり、下方に出現させた付加結界の意味を解くと、地下領域において、Ｓ形モチーフの回帰によりその影響が去り、地底より次第に地下の領域性が復帰してきたことが読み取れてくる。

ここからは胴部文様帯へ観察を写す。

下半が大きく欠損しているため、上位の一部しか観察できない。

文様は、引き書き手法のみで描き出されており、口縁部文様帯の下に空白帯を置き、その下からはじまる。上位に、本体の文様帯と分離する横走する並行線を引き入れた幅狭の文様帯を設定していて、そのなかには並行線による単純な波線がめぐらされている。

その下の本体の文様帯は一部が残存しているだけなので判然としないが、さきの上位の文様帯も含め、総じて個体№16の胴部文様とほとんど一致する様相をみせている。この両者は、ともに野塩前原遺跡の 3 号住居跡(個体№21)と同 6 号住居跡(個体№16)の炉縁として検出された土器で、特別な場所で用いる土器としてイマージュを結集して文様を描き出したものとして、個体№16 から本土器である個体№21 へ直接の系譜を刻んでいる。

そのことから判断すると、口縁部文様帯の描出が大きく変化しているにもかかわらず、胴部文様帯にさほどの変化が認められないことは、その胴部文様帯にあらわすべきものが、ある種の憧憬をともなった歴史的位置付けをもつことが想定されてくる。つまり、引き書きによって構成される胴部文様帯は、口縁部文様帯の意味を補完し、過去から意味付けるものとして描出されている可能性がある、と云うことである。

さて、本土器の文様の解析は以上であるが、ここでＳ形モチーフを取り巻く情勢について触れておくことにする。

本土器に位置付けられている空間認識のなかで、Ｓ形モチーフの変化を追ってみると、まさにその動きは、雷を連想させるのだが、さきに述べた通り甲骨文字では、Ｓ形モチーフは神そのものをあらわしている。したがって、この段階で「神」の問題を避けて通ることはできない。

こんにちの人類学では、「神」を定義付けることは無意味とさえ云われるほどに、定義は不可能なものと考えられている。そのため岩橋作美氏などは、「神」はその観念を発生させたそれぞれの文化の中で考えられ、表され、信じられていると言うしかないであろう、とも述べられている。

そうしたことで、これまでの観察に範囲を限定し、この問題を一旦整理しておくことにする。

ここに現れたＳ形モチーフは、以後の土器文様の流れに大きな影響を与え、そのモチーフ形を徹底して追い求めるような意識を醸し出していく。しかし、そこへ至る経過のなかでは、Ｓ形モチーフを成立させるための複数の要素を見い出すことができる。つまり、ある一つのものが転化してＳ形モチーフが成立しているのではないということ。

そこで、Ｓ形モチーフへ流れ込んでいると思われる要素を、おおよその時系列に沿って列記すると以下のようになる。

・「山」…　地下が、その表層において形を現わした山の連なりをもって、地下の領域性を表象した連続三角文。

・「穴」…　おそらくは洞穴や大地の割れ目などをもって地下の領域性の変動を意味付けた三つ又文。

・「水」…　水流の巻き込みをもって地下の領域性の変動を意味付けた渦文。

・「蛇」…　蛇の生態をもって地下領域から地上領域へ出現するもの表表した蛇のモチーフ

・「楕円・円領域」…　一定の領域を楕円や円でとらえる地下的領域観。楕円文から円文へモチーフ形が移行。なお、この段階に「M」「∞」形モチーフによる領域把握の激しい葛藤が起こる。

・「四つ組の円領域」…　すべての空間に領域性を求め、上下観に左右観を掛け合わせた四つ組の円による、天空と地下の領域性を統合した領域観。円の十字配列から並行する田の字形の配列へ移行。それらを表象するものが複線十字形のモチーフ。

（地母信仰の出現）

・「植物」…　植物の生態をもって地下領域から地上領域へ出現する生命力を表表した芽のモチーフ

↓

・「S」形モチーフの出現。

さて、ここにあらわした流れからわかるように、「S」形モチーフ出現へ至る文様描出意識の変遷には、空間認識を底流に置きながらも、さまざまな要素の表出していることがわかる。なかでも、山、穴、水、蛇、植物は、具体的に存在するものとして空間認識にかかわる不確実な抽象的概念、つまり広さや、深さ、時間等々を未解決のままにそのものへ託して意味付けることを可能にしている。

したがって、それらが神格化されていてもおかしくはない状況にあるのだが、重要なのは、このことに対して「S」形モチーフが出現したこの段階以降では、文様描出意識が「S」形モチーフの動態のみを追う性質へ移り変わっていることである。

「S」形モチーフに強い神聖があらわれていることは、甲骨文字や隼人の楯を引用して述べてきたところだが、その対比から見通すと、「S」形モチーフに与えられている神聖は、明確なところで水、蛇、植物など、複数の神聖を統合する意識から生み出されてきていることは間違いなかろう。

さきに、人類学において「神」が定義できないことを述べた。しかし、「神」の種類については、大きく二つに分類されている。それは太陽神、月神、山神、水神、火神などの自然を神格化したものと、祖神、英雄神、聖人などの人間を神格化したもの。

そうした視点から見るならば、文様にあらわれているものは、みな自然神の範疇に属するものである。

ところが、本遺跡の外へ目を向けると、「蛇」の段階、形式名では勝坂Ⅲ式(三区分)に明らかに人の形をした人体文なる装飾をもつ土器が出現している。しかもそれらのなかには、下写真のように片眼を傷つける表現をともなうものもある。

片眼を傷つける意識。

それは心理学において、集団のなかの個の認識にかかわる「個性化」という極めて重要な意味をもつ。

写真の左は、アイスランドのエッダ神話に登場する英雄神オーディンで、その片眼は、深遠な知恵を欲し、他方の眼と引き換えに巨人から知恵を授かった姿。

英雄誕生に眼が深くかかるのは、それが光を感じることができる唯一の器官であるからで、それ無くば闇のなかを彷徨(さまよ)うように何も判断することはできない。

オーディン

屋敷山遺跡
（東京都武蔵村山市）

二の宮森腰遺跡
（東京都あきる野市）

英雄の創出には、荒々しさとともに、人間に恩恵をもたらす知恵が意識されるが、この人体文にあらわれる片眼を失った姿を意識の起源史のなかで問えば、それが偶然に描かれたものでないことは容易に判断できる。

こうした状況証拠があると云うことは、いままで観察してきた土器に人体表現がみられなくとも、空間認識の体系化のなかで、自然の神格化と同時に、それを神格化する人間へも蛇や植物と同一次元の意識が流れ込んでいることを想定しなければならない。

つまりここでは、自然神から人格神が生み出されてくるというような単純なものではなく、明確な人格神以前に、自然神を投影したようなプレ人格神、おそらくそれは水や蛇や植物などと同列の意識にもとづく自然神としての人間描写の状態が存在しているのではなかろうか。

云うまでもなく、意識の発達は一定には発達してこない。ある外的刺激により意識が高まったとしても、またそれを過ぎれば潜在し、そうしたくり返しのなかで意識は浮沈をつづける。

ここに現れた片眼の人体文をもって、英雄神の創出と見るのは早計であろうが、その沈降を経てあらわれてくる後晩期の土偶群は、明らかに人間の神格化が縄文社会のなかで位置付けられたことを物語っている。

人間の神格化の分類のなかに「祖神」がある。

それは時間の概念の確立と、強い因果関係をもつように推測される。過去の変節ある時点を、正確にたどることのできる意識が備わっていなければ思考が円滑に流れないように思えるからである。

ここからはしばらく、その時間の概念に視点を置き、再度の文様観察をこころみる。

文化人類学における野生の思考における「時間の概念」は、空間の概念と結びつき、質的に異なる出来事のつながりが時間をとらえる場合の前提となるため、変化のない時間の持続性を把握できる能力を欠いていると云われる。

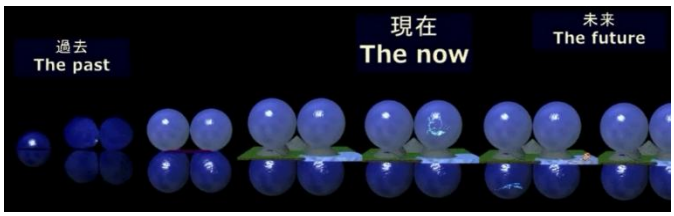
われわれは、時間を、直線的に進むものとして考えるが、野生の思考においては円環でとらえて循環するものと考えたり、また時間には両極がり、その間を振り子のように往復するものとしてとらえたり、さらには日常の時間を断絶させて儀礼的時間をとらえる二分法的な考えもある。よって、そうした柔軟な視点を築き、観察へ入る。

本個体№21 のはじめに挙げた下の文様展開の構造図をみていただきたい。

「S」形モチーフに空間認識をあらわす複線十字形、および付加結界がみられることにより、その展開の一つひとつが四つ組の円による空間認識を前提にし、空域の輪郭に沿うようなモチーフ形としてイマージュされていることが鮮明に判読できる。これは西洋絵画の黄金の三角形に匹敵するもので、その主体なる円領域は、禁足地のように、入り込めず、また見ることも忌むべき神聖さを帯びる地帯として意識されているように思えてくる。

そうした四つ組の円の構成を1単位とすると、モチーフは4単位で展開され、それぞれに変化が生みだされているのであるから、当然にその4単位の流れには時間経過がイマージュされていることになる。

それは、区画展開により、モチーフ形を成長するかのように描き出している前出個体№20において、よほどに鮮明に現れている。



つまり、かれらは上の構図のように空間認識にかかわる四つ組の円を左右に配列していくことで、一方を過去へ、他方を未来へ向う時間軸を獲得していることになる。

ここ明言できること、それは物の変化を通して、空間の概念から時間の概念が呼び起こされていること。しかし、残念なことにそれが円環でとらえられているか、振り子のようにとらえられているかは、判読できない。それは一つの区画を時間の単位としてとらえた場合、4単位時間が土器文様の帯としてあらわされているために、一周めぐれば走馬灯のように同じ循環が引き起こり、また振り子のような状態も引き起こるからである。

しかし、一つ云えるのは、この土器の前の個体№16で「S」形モチーフの発生を説きながら、それを切り捨てて変化に固執していることである。つまり以前にも述べたように、理解した部分を次々に切り捨てている様は、過去を明確に位置付ける段階には達していないことを暗示していよう。

さきに述べたように、仮に場面展開の区画を単位時間として推し量ったとするなら、かれらにあったのは4単位時間を一つの全体としてとらえる時間感覚で、いくら古くともはじめの1単位時間に始原までのイマージュが流れ込んでいることになる。なお、構図的には、現在を中央に置き、四つ組の円を過去と反対へ置くことにより未来の時間把握が可能となるが、文様要素からそれを導き出すことはいまのところできていない。よって、未来への観念が構築されていたかは不明と云わざるを得ない。

さて、ここからは再び「S」形モチーフへもどり、そこに構築されているものの実態把握をこころみる。

さきに、本土器にあらわされているモチーフの変化が、空間認識のなかで「雷」の動態を映し出しているではないかと云う推察を述べたが、それを裏付ける土器文様がある。それが、つぎに観察する文様である。

個体№22

引き書き文のみであらわされるこの土器の本来の年代は、同じ描写法でM形と∞形のモチーフを描き出す個体№13～15の延長にあり、「・四つ組の円による空間認識の出現」段階の末期に位置付けるものだが、「S」形モチーフへの「雷」のイマージュの投影を明確にする都合上、ここで取り扱う。

結論をさきに述べれば、「雷」のイマージュは、四つ組みの円による空間認識を確立させるためのM形と∞形による激しい葛藤のなかで、すでに空間領域の変化を象徴するものとして強烈な意識をもってあらわれているのだが、それを証明するのが次頁に写真を掲載した本土器。

文様の特徴は、二点。

- ・部分的な粘土玉の貼り付けを除き、他はすべて引き書き手法を用いて文様を描出。
- ・区画を廃し、渦で構成される複雑なモチーフを他区画へ割り込ませながら連続描写。

複雑な渦の構成、コマ割りを突き破る劇画を思わせるような力強い文様展開。いままでの描出法からは考えられぬ文様がここに生み出されていて、通常の土器文様の基底に、縄文人の底知れぬイマージュの広がりのあることを告げているのがこの土器文様でもある。メッセージ性が強く、読み解くのは難解である。しかし、構図的な解釈によりモチーフ形を成立させているために、解読への切り口は鮮明に現れている。それは言語学の生成文法の分析視点のひとつであるパラメーターを導入して構成変化を追うことである。

ここからは、写真中段のモチーフを区画ごとに抜き出した構造図で説明していく。なお、1から4の数字は区画番号。

モチーフの構成要素は、渦文・梯子文・三つ又文・点文。

全区画を通してほとんど変化していないのは右上の「し」字形の渦だが、1区画のみ下に梯子文を書き入れているのは、2以降で下方へ文様が広がることを意図しているものと思われる。このことは1の左下の赤で記した梯子文が、2で上に押し

上がり、1で梯子文の上にあった中央の渦が、2で赤梯子文の下へ入り込んで大きな渦を現わしてくるからである。

そのことからすると、1の区画で描出する縦幅は、2以降の上部赤梯子の幅を拡大表記していることをとらえることができる。なお、1の左端の渦上に一つの点が添えられているが(黒丸で囲った部分)、これは2でも1に相当する位置へ付されており、指示記号として2での本来の位置を1で指示したものと思われる。

それが確実視できるのは、2以降の区画の左下に二点表記が存在し(青丸で囲った部分)、一点表記と対応して固定した位置を指示しているからである。

そこで、変化のみられない「し」字形の渦に加え、これら一点表記と二点表記を固定した基準点として再構成してみたのが写真右下の「描出イマージュ」である。

これは付加結界に匹敵する驚くべき描写法で、定められた文様帯という画幅のなかで同等な大きさをもってモチーフを描きながらも、ミクロ世界からマクロ世界まで自在にイマージュさせることのできる描出法を編みだしていることになる。

その描画法に沿い、これまでの観察で知り得た状況を判例として読み取っていくと、つぎのような世界観が浮かび上がってくる。

1区画目から2区画目へ。

梯子文であらわされる、おそらくは上下を分ける結界がある。その上の領域に三つ又文によって開かれた領域の穴が出現し、もとなる渦とは別の渦があらわれ、下方へ流れ込む。

それと同時に、その渦は強い力をあらわし、さらに左下へ分岐する渦を発生させる。

2区画目から3区画目へ。

その分岐した渦は、主なる中心の渦の力で押し出されるように左下へと、延びる。

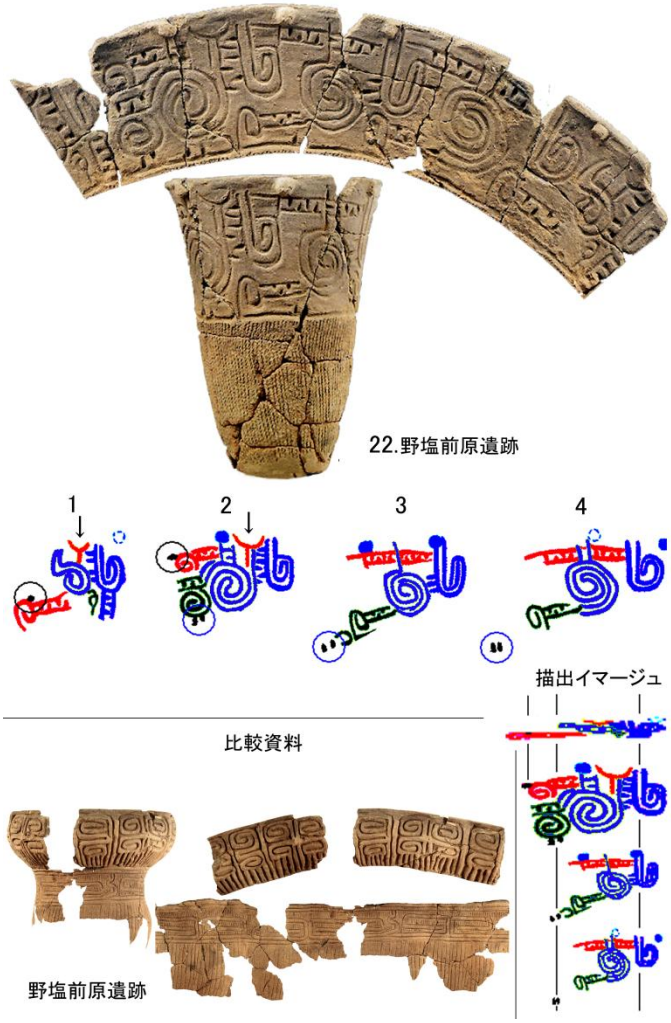
3区画目から4区画目へ。

分岐した渦が、回帰。

一応の流れはそうしたことだが、表現上の問題として、中央の渦の巻き方が2区画と3区画の間で逆転し、また分岐した渦ではそれが3区画と4区画の間であらわされていることにも意味が発生しているように思える。分岐した渦の回帰が、本体の渦の終息と連動し、若干の時間差をもってイマージュされていることを読み解くことができる。

さて、こうした動き、それは誰が見ても雷電を連想させることであろう。

かれらはM形や∞形の構図により空間把握を深める一方で、明らかに天空の異変を象徴する雷により、領域の秩序を見極めようとしていたのである。よって、このことが「S」形モチーフのイマージュの造出に深く関与していることが疑いなき事実としてとらえられてくる。



なお、写真左下に参考資料として掲載した土器は、本土器と同じ野塩前原遺跡6号住居跡から出土したもので、ここでは空間認識における四つ組の円の構図を明確に表わしながらも、その円部に渦を投影していることが確認できる。つまり、本土器とこの参考資料として挙げた土器文様の対比からわかるように、この段階では雷を表象するものとして渦が位置付けられ、その渦が領域性を表わすまでに昇華してきているのである。

これらの動向は、「S」形モチーフ成立前夜の情景を映し出すものであるが、そのことから見通せば、もはや「S」形モチーフに「雷」のイマージュを投影している事実を否定することはできない。

黒雲は闇を象徴し、その広がりは天空の秩序が乱れはじめることを予兆し、彼方から急速に領域破壊が迫りつつあることを告げる。やがてもたらされる、地上を焼きつくすような突如の天空からの閃光と炸裂音。その細長き光の糸なるうねりは、蛇を連想させ、威力は太き樹木を裂き、人を即死させ、大地にさ

え穴を開ける。

そうした縄文人も描いたであろうイマージュのなかで「雷」をとらえれば、「雷」は、領域の秩序を乱す威力を現わすが故に、また領域の秩序を司るものとしての神聖を帯びた位置付けが為されてくることになる。それが、野生の思考のなかでとらえている「S」形モチーフの正体であろう。

・領域性の衰退

この段階は、口縁部文様帯において、区画性が消失してS形モチーフが連続文として描き出されてくるのが特徴で、それとともに領域性を明確にあらわしていた付加結界の意味が希薄となり、装飾化してくる。

胴部文様帯は、前段階にあった口縁部文様帯の広がりとしての領域性をあらわす、粘土紐の貼り付け手法による系統が支配的となり、口縁部文様帯を意味付けるような引き書き手法による系統は影をひそめる。

個体№23～26

この土器群の特徴は上で述べた通りだが、№23・24 から№25・26 へ、若干の時間経過のあることが推測される。

それはこの二者が、出土する遺跡を違えていること、また後者が明確に新たに起こされたS形モチーフを導入しているのに対し、前者がS形モチーフ的ではあるが渦や斜線を強調しており、より古層の意識を映し出しているからである。

その前者を問題視すると、先頭の個体№23 は、個体№9、さらに古くは№7 の、楕円領域に斜めの線を入れて二つの反転する上下領域をつくりだす構図を連続文の骨格にしていることから、連続三角文へ連なる古層のイマージュを呼び起していることが指摘できる。また、つぎの№24 にしても四つ組の円の中心部にイマージュされる渦を基点として上下領域の境を追っている展開は、個体№10 の四つ組の円による空間認識の当初の渦を中心に置く複線十字形を色濃く呼び起している。

付加結界に視点を移すと、はじめの№23 では写真の文様展開で左から二つ目の縦線の右脇に三線をもって一箇所付され、つぎの№24 では渦部の下に無数に付されている。

これらより上記二個体を判断すると、「S」形モチーフが確立し、付加結界の線数が意味を失って装飾的になる段階において、古層の空間認識を呼び起して再評価することのあったことが察知できる。

こうした経過をへて、文様変化の幹なる流れにあらわれてきたのが№25・26。

ここではS形モチーフを受け入れ、真正面からその変化を追っている。その結果、付加結界であらわす微妙な領域性の描写などは必要なくなり、単純明快な複線十字形を復活させて部分表記することで空間の位置を指示する手法をとっている。

このことを情景として描き出せば、以下のようになる。

領域性の消失により「S」形モチーフの出現することが、概念化されて集団間に認知されたたことで、微妙な四つ組の円領域の消失過程を描かずともよい状態が起き、基本の複十字線を部分表記するだけで自在にS形モチーフの変化を追うことができるようになった、と云うこと。

ここで、長くは定着しないが、新たな描出法が生み出されている。

それは№26のS形モチーフの中央に認められる、粘土紐を重ねた竹節状のつくりだしである。

個体№19・20で述べたように、S形モチーフは、円領域をまたぎ、二つの空域をつなぐものとしてイマージュされてきている。そのため、ここでの文様構成は、竹節状の表現をもって異なる二つの空域を明示し、モチーフ間を複線十字の上位と下位の領域を分ける結界線でつないでいることになる。

こうしたなか、文様展開写真の左から二つ目のS形モチーフにのみ竹節状の表現が認められないのは、ここにS形モチーフの完全体の出現を意図しているからで、そのことは、右隣へ同形でありながら竹節状のつくりだしを加えるモチーフを出現させ、以降すべてのモチーフにこの竹節状の表記を組み入れる一連の流れを構築していることから判断できる。

そのことにより、ここでは右への文様展開でS形モチーフの生成過程を逆にたどっていることがわかるのだが、それはまた、見方を変えてこれまでの状況から意味を解すると、驚異なる雷を表象するS形モチーフの終息の描写として理解されてくる。

なお№25は、複線十字形の上位の縦線を一箇所に挿入し、天空の左右二領域の存在を位置付けのなかで、その下の空域でのS形モチーフの変化を追っていることになるが、これは前に説明した№26と意味は同じで、ただ複線十字の描出視点を変えて表現しているにすぎない。

総じて、この段階では、S形モチーフの意味付けが確立したことにより、文様描写が簡略化してきている。

・文様描出力の衰退

この段階は、土器文様の変化にとどまらず、遺跡間における出土土器の相違として明確に年代差があらわれている。

これまでの土器は、野塩外山遺跡とその南に位置する野塩前原遺跡から出土しているが、それらとは一線を画するように、この段階以降の土器は、すべて野塩前原東遺跡からの出土に限定されている。なお、付け加えれば、野塩前原東遺跡では前段階以前の土器が一切出土していない。

この野塩前原東遺跡は、単純集落として営まれていた先の二遺跡に後続して出現した遺跡であるが、三次にわたる発掘調査により、集落と墓域が重なり、住居跡と墓跡が混在すると云う特異な状況をみせている。そのため、ここからの土器には、生活用具としての土器以外に、埋葬にもちいられた土器も登場してくる。

土器文様へもどると、この段階の口縁部文様帯の特徴は、モチーフ形を変化させる展開描写がなくなり、S形モチーフを画一化した連鎖文様へと移行。その最終段階には、粘土紐の貼り付け技法もなくなり、指頭でなぞる単純な楕円の連続文へ文様描写が定まってくる。

こうした推移に胴部文様も対応し、縄文を施した後から、縦帯びの枠線を引き書き、その帯の内側の縄文をすり消す、いわゆる磨消縄文（すりけしじょうもん）と云う手法が一般化してくる。

以下、文様描出の極に入った個体№28を指標として情勢を分析していく。

個体№27・28

さきに個体№27から観察する。特徴は、二点。

・口縁部文様帯に、単純なS形モチーフの連鎖文を描く。

・胴部文様帯に、縦の磨消縄文帯をくり返して描写。

口縁部の連鎖文は、粘土紐の貼り付け手法で描き出されてい

27.野塩前原東遺跡
（三次調査区）

28.野塩前原東遺跡
（一次調査区）

るが、粘土紐の脇を広く器面へ撫(な)ぜ付けているために、押しつぶれたような減張(めりはり)のない印象を受ける。

こうした描出法が以前には認められず、また一個体の問題ではなくこの期の特徴としてとらえられることから判断すると、これは単なる文様描写上の技法にとどまらず、描出意識にかかわる根本的な問題を含んでいるように思えてくる。それを社会的な背景のなかで考えてみると、以下の事柄が浮かび上がってくる。

この描出法は、文様描出意識の減退と関係していることは明らかだが、それを掘り下げれば、精神の虚ろな状態を映し出し、しかもこうした状態が個人の枠を超えて、集団、さらには時代相としてあらわれていることが指摘できることになる。つまり前にも述べたように、従前の文様要素の統合体としてのＳ形モチーフの確立により、対立項を失ったことが文様描出意識を減退させ、さらに集団の精神をも虚ろな状態に引き入れてしまっていることが指摘できる。

これは社会学の E.Durkheim の集合表象を視点に置くとき、強い物質性を帯びる「表象」が対象となる物質性を失って集合表象に反作用を起こした状態として理解できるように思える。

そしてこの作用が、さらに強まることを暗示するのがつぎの個体№28 にみられる描出意識。

ここに現れた楕円文。それは、四つ組の円による高度な空間認識を成し遂げるまでに至った、初発に位置する領域形状への回帰を意味している。

変化するものを追い、そして変化するものを二項対立のなかで比較認識し、さらにそうして認識したものを群として一者性に返すことで新たに起きた一者と対立させる、いわばその二項対立の重層化をもって深めてきた空間認識。おそらくかれらは、この段階で、空間認識にかかわるすべての物象化を為すべき対立項を見失ったのである。社会学的には、物象化によって物を媒介として個人表象にはたらきかける作用が脆弱化し、集合表象と個人表象の緊張関係がたわんだ状態。

これまでの四つ組の円による空間認識の構図。その構成を、上方へ、下方へ、また右へ、左へと敷き並べることで、その構図は空間のみならず時間をも無限にあらわすことができることになる。したがって、それを表象するＳ形モチーフの意味が規定されれば、すべての思考は対立物を失って停止してしまう。そうした状況がここにおとずれているのである。

このことは、単なる考古学上の型式論にとどまらず、社会学のみならず心理学への極めて重要な問題提起を含んでいる。

それは、心理学者 C.G.Jung の提唱した個性化の過程における、「結合」のつぎにくる神秘的体験後の「うつ」状態、云いかえれば祭りの高揚した気持ちが翌日にしらけた感じへとなだれ込む状態に相当するものとして、理解できるからである。

Jung は『転移の心理学』(みすず書房刊) のなかで錬金術の書である『哲学者の薔薇』に掲載された「メリクリウスの泉」からはじまる 10 枚の絵をテーマとし、個性化の過程を論及している。

この絵は、錬金術において対立物が結合する過程を精神世界のものとして表わしたものであるが、それゆえ Jung は転移という臨床での症状として起きる現象理解をそれによって求めたのである。

錬金術の思想を映し出す 10 枚の絵。それは**メリクリウス泉**からはじまり**王と王女 ― 裸の真実 ― 浴槽の中に漬かること ― 結合 ― 死 ― 魂の上昇 ― 浄化 ― 魂の帰還 ― 新たな誕生**という絵を象徴する名称で意識の変遷を提起しているが、それを Jung は、絵に表わされる描出意識の詳細な分析から自我の意識を獲得するまでの「個性化」の過程へ投影している。

ところがこのことは、いままで観察をつづけてきた一連の文様描出意識にもあらわれているようなのである。

土器文様はこれまでみてきたように、空間認識と云う明確な視点のもとに描出されつづけてきている。そして、粘土と云う自由な表現を可能ならしめる素材を用いての文様の描出には、縄文人の時どきの意識が映し出されているのであるから、それは錬金術の 10 枚の絵に匹敵する性質をもつ資料とみなすことができる。

三角形の領域を上下反転させて連ねる循環のイメージを感じとり、そこに文様要素を対立させるイメージを得、直接的二項対立を呼び起してくること。それが「王と王女」への段階。楕円による領域観が生み出されるなかで対立の重層化が起き、M 形と∞形の激しい葛藤のなかから領域を統合した四つ組の円による空間認識の出現。それが「結合」までの過程。

さらには、空間領域の結合から聖性を極めて生み出されてくるＳ形モチーフ。それが禁忌をあらわす「死」の段階。

そしてすべての対立要素が合一化し描出意識が静止したような本段階 。それが「浄化」へ至る段階。

これから先の土器文様はまだ述べていないが、そこにあらわれている文様描写は、これまでとは意識の次元を異にするところから生み出されてくる新たな文様世界が控えている。それが、「新たな誕生」 への段階に対比される。

この対比が想像の域にとどまるものでないことは、Jung がこれら個性化の過程のなかで「浄化」の段階に現われることを指摘している、エナンチオドロミーと云う現象をもって指摘できる。

このエナンチオドロミーとは、『転移の心理学』の訳者林道義氏の解説によると、無意識が、極端に偏った意識のあり方に対して補償的に働くことで、それまでの暗い無意識への下降という方向が、光の、すなわち意識の方向へと転化したことをさす、とされていている。

この状態を具体的に云いあらわせば、分析的作用により激しい対立をともなって進められてきた〈過去的―暗―地下的〉な認識作用が、飽和状態に達することで意味を成さなくなり、それまでのすべての対立が合一化されるなかから、〈現実的―明―地上的〉な逆方向の認識作用が求められてくるということ。

なお、この光は、個体№21 のところで述べた、土器文様に現れた片眼の人体文と無関係ではないはず。

このエナンチオドロミーは、その動態からかなり明確に把握できる現象で、しかも臨床における症状として無意識の中の沈み込みから意識への回帰を示すことから、無意識の優れる、野生の思考における認識を深めていく過程に現われてもなんら不思議ではない。

土器文様を離れて見渡せば、当地には本土器の段階(加曽利ＥⅢ式期)より埋葬の観念が明確に現れてきて、№28 の土器も、写真にみるように、土坑墓にともなう被葬者の頭部へ伏せ被せたことが推定される状態で発見されている。

土坑墓出土の№28　（野塩前原遺跡一次調査区）

縄文人の意識を追うことは極めて難しい。しかし、先にも述べたとおり、土器文様に想定される認識の深まりの過程と、Jung の解く錬金術の絵に表れているそれには、かなり近しい構造が読み取れ、エナンチオドロミーの存在についてもその位置を特定することができる。つまりこの現象は、土器文様をとおして、縄文人が集団のなかにおける個の認識を、どのように、そしていつ深めたかを、心理学における個性化という問題のなかで分析できる可能性を秘めている。

・新たなる文様描写

この段階は、埋葬の観念が著しく発達してくるので、いったん土器文様を離れ、時代相を説明しておく。

Ｓ形モチーフが確立したころ、気候が寒冷化し(年平均気温で－2°)、それとともに竪穴式住居跡の掘り込みが深くなり、壁土の崩れを防ぐ施設をめぐらすための周溝も現われてくる。なお、下写真はその時期の個体№21 が炉縁として埋設されていた住居跡。

野塩前原遺跡 3 号住居跡

この気温低下は、ヒプシサーマル期と呼ばれる縄文前期の海進を生みだした温暖化の後に徐々に引き起こってきた、いわば反動のようなもので、またこの時期に火山活動も活発化してきている。

こうした状況のなかでとらえると、埋葬の観念の発達を映し出す墓の出現、また土器文様における文様描出力の減退した前段階から一転し、これまでの空間認識とは異なる新たな文様の出現も、これら環境変化と無関係とは思えない。

つまり、環境の悪化が老人や乳幼児の死亡率を高め、それが埋葬の観念を発達させ、さらには意識に変革をもたらしたと云うことが考えられてくる。

埋葬と云う同じ現象のなかで用いられた土器。しかし、さほどの時を隔てぬ前段階終末の個体№28 と№29 の間には驚くほどの違いが生じている。両者の間にその意識の変革が読み取れるように思う。

さてこの段階の土器文様の特徴は、埋葬の観念の発達から、極めて精緻な文様を描き出す土器と、その文様の、いわば骨格のみを簡便に写し取る土器が並存してくること。

これまでは、傾向として、集団の思考(集合表象)が変節した段階に精緻な文様描写があらわれ、集団を構成する個人に意味が認識されることにより(集合表象の個人表象への作用)、複雑な表記

を必要としなくなり文様の簡略化が生じてくる、という時間の経過が汲み取れていた。しかしこの段階においては、土器の使用目的に与えられる意識の強さにより、文様の精緻と簡略が同時に使い分けられている気配がある。

もっとも特徴的なのは、口縁部の文様帯を主部とし、胴部文様帯を分けてその意味部とするような区分けが無くなり、器面全体を一つのカンバスとして文様を描き切っていることである。

このことは、文様構造の細部に詳細な意味を築く必要が無くなり、描き出す対象に強い統一性があらわれてきたことを暗示していよう。そしてそのことが、ここに新たな文様を出現させている。

個体№29

この土器は野塩前原東遺跡の三次調査区から検出されたもので、写真左下に示したように、後から埋められた小ぶりな土器を脇に従えていた。

これらは、甕棺として乳幼児と死産した子の遺体を葬ったものと思われ、土器のなかから出土している石や打製石斧は、本来は蓋を被せた上に置かれていたものが朽ちて中へ落下したように見受けられる。

ここで観察する№29 は、右側の大型な土器。

文様の特徴は、以下に記す二点。

・器面全体に文様を描出。

・変化する人体文を連続描写。

上位に欠損部が多いが、中央の二つのモチーフの形状をとらえると、それはかつて岡本太郎氏がパリ市から依頼された巨大モニュメントの造形表現と極似していることに驚かされる。

これは偶然ではなく、現代芸術の思考が人間性の原点を追うことで、野生の思考が個性化を達成して自覚した原初の人間性へ、時を超えてシンクロナイズしていると云う驚異なる状態を目(ま)の当たりにすることができる。岡本太郎氏が、その芸術家の視線をもって野生の思考をとらえたことは、確実視できる。なお、この計画は、建設地の下に地下鉄が通るため強度が保てずに中止となり、試作した模型のみが現存している。

さて、ここからは文様観察へもどるが、モチーフ形の比較を容易にするために写真右下の展開写真にもとづき、変化を追う。

まず、これらモチーフ形の下半に、変化の生み出されていないことを確認しておく。その不変部は、人体文の腹にあたる部分に「？」形の緩めた渦の引き書き表記をともない、そのままに下へ引き延ばして足をあらわすような二本線の分割をつくりだしている。

これらは一見粘土紐の貼り付けのように見えるが、人体文の

輪郭線を掘り込む際に粘土を寄せることで盛り上がる効果を出しているもので、そういう意味では一種の引き書き文と云える。

この不変部の形状は、個体№24の連鎖するモチーフの一単位と同形で、ここではその表現を縦にして人体文の下半にあらわしていることになる。

もちろん、直接に導入しているわけではないが、この不変部の足のように見える二本線に、少なからず空間認識の残照を感受することができ、そのことは人体文間の矢印で示す四か所にＳ形モチーフを配していることからも知られる。

ところが、ここでの領域結界のイマージュは、従来の空間認識を直接にあらわすものではなく、そこから生じてきた時間概念を強くあらわす意識へ移り変わってきているように思える。そしてそのことは、この六体の変化する人体文の意味にある。

そこでここからは、欠損部が周囲に無い右端6の人体文の形状を起点とし、通常とは逆の左読みで個々の観察に入る。

まず、人体文上半の可変部に築かれている定形を確認しておく。それは、万歳をするように、もろ手を大きく上に挙げている構成をとっていること。また、首の描き出されていない2・6を除くと、他は同じ一線による首の描写をとっている。よって可変部の主体は頭部とそれに連結する腕の先に築かれていることになる。

6の人体文。首から上をあらわさず、云うなれば三つ又文のように描出されている。

5の人体文では首があらわされ、頭部は欠損しているので不明。首を描き出しているのであるから、おそらくは頭部も描かれていたものと思われ、左隣の4の首より長めなので、小振りな頭部表現であったことが推測できる。

ここまでの6から5への変化でいったん区切ると、展開全体の描写が人体文と云う想像上のものであるにせよ、人間にかかわるものであるから、この変化は母体のなかの形の萌芽から、すべての形が整って顕現した状態、つまり「成長」を指向していることになる。

そのことから判断基準とすると、6の右手に描き入れているＳ形モチーフは、母体の中の領域観を表象するものとして出現させていることが推測でき、6のモチーフの三つ又文的形状にも、地下領域を抜け出て地上に現れるような古層の空間認識にあらわされていた三つ又文を投影していることも予想される。

つぎに4であるが、これは「成長」として位置付けた5と同じ流れなのかが問われてくる。

再び首の描写がなくなる2までの間に描き出す5・4・3は、頭部や腕に変化はあるものの、ともに人間としての不足のない形状で描かれている。

ここで問題となるのが、4・3間に再出現させているＳ形モチーフである。このＳ形モチーフは3・2間にも二つあらわされており、このうちの一つのＳ形モチーフと2の首の無い三つ又文状の組み合わせを抜き出すと、それが初発の6と同一表記であることが指摘できる。

したがって、4・3をＸ1・Ｘ2とすると、その意味は以下のような構図のなかで求めることができることになる。

発生→成長→Ｘ1→Ｘ2→発生

よって、Ｘ1・Ｘ2は発生をさせる状態へ関係づけられる二つのものとして、どちらかは判読できぬが成人の男・女ということが読み解かれてくる。

そうすると4・3間のＳ形は男女の「結合」を表象するものとして認識され、3・2間の二つの反転するＳ形モチーフは、その「結合」によって母体の中に領域変化が起こり、いわばタブー領域の出現によって新たな生命がかたちづくられる、と云うような意味を現わしてくることになる。

かれらはこれまで、文様描写に区画性を表現しなくなっても、「起承転合」であらわすような四区画で物事をまとめる意識を喪失させてはいない。ここでの4〜2の構成に、男・女・胎児による一場面としての関係項が築かれているからすると、根本的な四つの区画性は6・5・4〜2・1という展開になる。

その最後の1.の意味。ここまでくれば、当然にそれは「老い」を表象した人体文ということになる。

よって、この文様展開は、人生儀礼的な解釈によって成立していることが判読できる。よってかれらは、もっとも印象付けられる被葬者の「死」という視点から、人の一生を逆にたどり返すことで、人間性の意味を見い出そうとしていたことになる。エナンチオドロミーを超えて現れてきたのは、空間把握から脱却し、時間概念にもとづく人間性の描写。

もはやかれらが、個性化の段階に達し、自我を獲得したことは疑い得ない事実として把握できる。したがって、このことに埋葬の観念の発達を関係づけたとき、太母信仰に後続してこの段階に祖先崇拝の発生を位置付けることができよう。

付け加えれば、太母信仰の段階は、両性具有的な観念が支配しており、そのなかで祖先崇拝の観念が発生したとは思えない。

なぜならば、祖先崇拝の定義は、

ある集団の現成員の生活に死亡したかつての成員が影響を及ぼす、または及ぼすことができるという信仰に基づく宗教体系

とされ、そこには親子関係、またはそれに擬せられる関係の連鎖で結ばれる先行世代の死者が位置付けられていなければな

らず、時間の概念、ならびに個性化による自我の獲得をもって為し得る、集団のなかの「個」の認識が不可欠な要素として提起されているからである。

個体№30

前出№29 の写真左下に示したように、この土器は、№29 に死した乳児を葬った後、おそらくは流産であろうが、前の子に添えるような状態で発見されている。

つまり、時間差は、前の子の死が鮮明に記憶されている範囲であるから、本土器の使用時期は№29 とほぼ同一時期とみて間違いない。

こうした場合、古い型式の土器を用いることも想定しなければならないのだが、この土器に関しては型式的にも№29 と同一時期のものとすることができる。以下、そのことの理解も含め、観察に入る。

文様描出上の特徴は、二点。

・磨消縄文の手法を用い縦帯びを描くが、一帯置きにあらわす無文帯にＶ字形の縄文部を描出。

・Ｖ字形の縄文部の下にステッキ状線文を部分挿入。

破損部が多く、少々写真では文様を観察することが難しいが、基本形は個体№27・28 の胴部文様帯にある。

これらと異なるのは、無文帯にＶ字形の縄文をつくりだしていることと、青枠で抜き出した部位に赤で塗り示したように、線の端を巻き返したステッキ状の線文が見られることで、これは磨消縄文を用いる縦の帯文一色の前段階には見られない描写である。

これらは、ともに精緻な文様を描き出す個体№29 を手本として簡略に文様を描き出していることは確かで、Ｖ字形の部分が人体文の両腕の輪郭、またステッキ状の線文が腹の巻き込みから下がる両足の間の線に対比されることは明らかである。なお、ステッキ状の線文は、青枠以外の部分にも付けられている。

したがって本土器は、簡略な文様ではあるが、個体№29 の文様構成を逸脱してはおらず、同一時期に描かれた文様とみて間違いはない。

さてここで、文様観察において注意を喚起しておかねばならぬことがある。それは、文様化の促進していくこれからの土器観察において、もっとも強い意識であらわされた№29 を除けては、文様の解読が不能になると云うことである。そうした観点から述べれば、埋葬と云う特異な状況下で生み出された前出の№29 は、この段階以降の文様解読の指標となることを再確認しておく必要がある。

・連続文の盛期

三遺跡で出土する土器の、最後の段階に位置付けられる文様群で、磨消縄文の技法を用い、同形の文様をくり返したり、波形や渦の連鎖文によって特徴づけられ、区画性や変化は一切認められない。

大きく三段階の変遷がみられ、一段階目は前段階の人体文を簡略化して意匠化。二段階目はさらに意匠化が促進し単純な波文のみを描き出し、最後の三段階目では波文の頂点が巻き込む、渦の連鎖文へと推移している。以下、段階に沿って観察を進める。

一段階目。

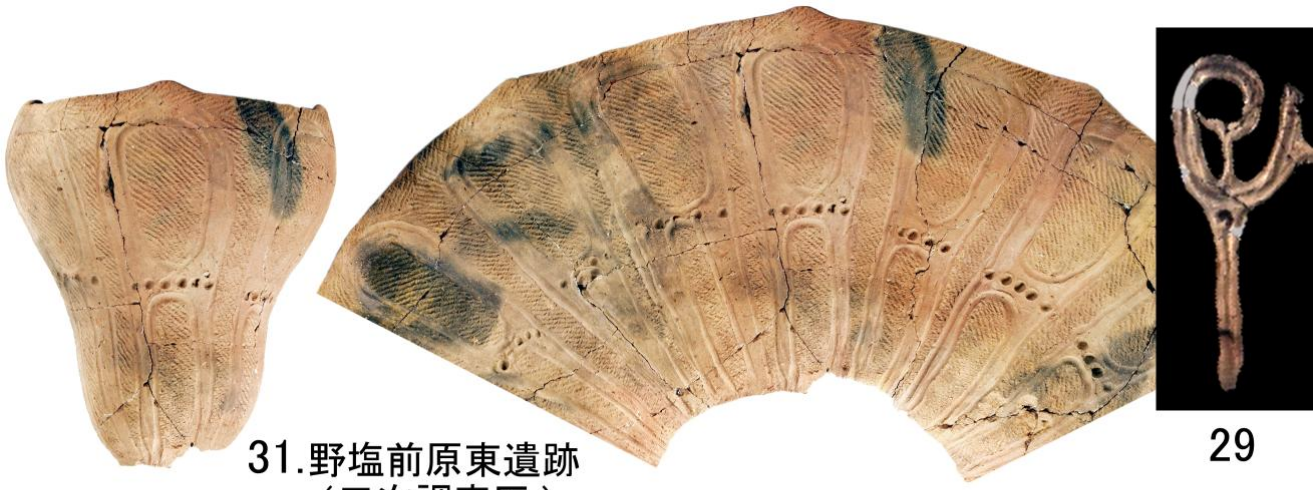
個体№31・32

文様の特徴は、二点。

・同一形の縦構成の文様をくり返して配置。

・先の丸い棒による連続刺突文をともなう。

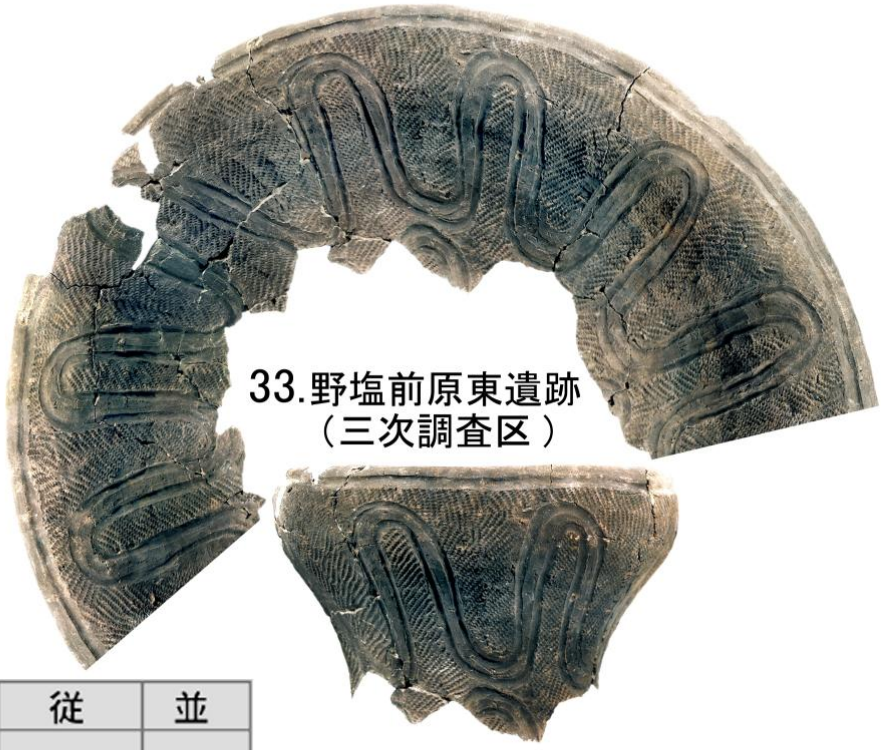
個体№31 は、展開写真の右に示したように、個体№29 の人体文の輪郭を意匠化したものと思われる。これは「8」字状の形を為しているので、空間認識における四つ組の円の上下領域をあらわしたものとも考えられるが、それは、くり返す七か所すべてに下円の下端を結ぶ形跡が認められないことから否定



31.野塩前原東遺跡
（三次調査区）

29

32.野塩前原東遺跡
（三次調査区）



33.野塩前原東遺跡
（三次調査区）

衆			従	並

甲骨文字

34.野塩前原東遺跡
（一次調査区）

ところが、はなはだ曖昧だが、このことを完全に否定できるかと云うと、そうでもない。

それには中間に入れられている点列する刺突文が問われてくるのだが、この刺突文自体は個体№29の腹の部分に入れられている渦に対比されるもので、それがここで点列状に表現されているとなると、すくなくもここでの文様では、臍(へそ)や腹部など身体を特徴づけるものではないことになる。つまりこの点列には、元来S形モチーフのイマージュが流れ込むものとして、上下観が内在していることになる。

そうした視点で刺突文をとらえていくと、つぎの個体№32では、点列を土器の口縁に巡るように配していることが問題視されてくる。しかも、一つ前の№31の点列から下の文様を抜き取り、この№32の口縁に巡る点列にすり合わせ、縄文とそれを磨り消した部位を逆転させると、そこにまったく同じ文様が出現することになる。つまり№32の文様は、№31の文様の下半を再構成したもので、それは№29の人体文の下半身、云いかえれば足の部分のみを描き出していることになる。

そのことを問い詰めていくと、S形モチーフが合成であったように、それから転移した人体文にも合成のイマージュが流れ込み、上半身と下半身という身体的な認識に空間認識の上位と下位の観念を投影していることが判読されてくる。そうなると、当然に手や足にも空間認識の左位と右位の観念の投影を想定しなければならなくなる。

ここで、いったん問題点を明確にしておく。それは、人体を分離表記できた意識。以下、このことを追う。

こうした状況から推し量れば、この人体を分離表記できた意識は、個体№27・28で述べた、心理学者C.G.Jungの「個性化」の問題と関係し、かれらの獲得した空間認識によって身体構造の自覚をもうながした結果であることが予想されてくる。

なお、№31の展開写真の左から二つ目のモチーフ形の下に、縄文帯の表記がなされていない部分がある。これが意識的であるとすれば、№29のようなモチーフ形の変化がイマージュされているとみなされるが、その右手モチーフの線に引き直した跡があり、連続描写するなかで画幅が狭まり描けなくなったことも想定できるので、判断はできない。

さて、№29が、人体文から起こされ、同形のモチーフを並列する状況がここに出現しているわけだが、そのことを発想として追うと、甲骨文字の象形に類似する情景を見い出すことができる。

写真中に示した甲骨文字の「衆」「従」「並」がそれで、これらはいずれも、語意がそうであるように人を並べ立てる絵画的な表現から成り立っている。なお、「衆」の上の円文は、集落や同一の領域に存在する人々をあらわしていると云う。

№29では人生儀礼的な要素をもって並び立つ人をあらわしていたが、それはまた人々の連なりを意味するものでもあるから、発想としては「衆」「従」「並」に極めて近しい発想としての関係が築かれていることにもなる。そうしたことから見通すと、おそらくはこうした人間をモチーフ形に投影した連続描写には、死者・生者・産まれいずる子・集落の構成員等々を抱き込むような、人の結びつき、いわゆる神との契約者たる人々を映し出すような「結(ゆひ)」の観念が発生しはじめていたのではないかと憶測される。そしてこの問題は、つぎの段階以降へ引き継がれてゆく。

二段階目。

個体№33

特徴は、一点。

・単純な波文に文様が画一化。

横走する波文を二段組みであらわしている。

これまでの思考の流れからすれば、この波文に人の連なりがイマージュされているとみて間違いはない。しかし、№32の延長として二段組みの構成に、上半身と下半身を分離するような意識が働いているかは、これだけでは判断できない。ただ、そのことに意味をもたせるとすれば、一つの波文に上半身と下半身を統合して再構成し、人の結び付きを死者の世界と生者の世界に分離してあらわしていることが想像されてくる。その場合、下位は、地下的な死者の世界観の描出となる。

三段階目。

個体№34

特徴は、点二。

・口縁部に橋状のつくりだしが出現。

・波文から渦の連鎖文へ変化。

何か描出意識に、これまでとは異なる変化が起きている。

激しい渦文、それは四つ組の円による空間認識が成立する以前に多出していた文様要素であった。

そうしたことを判断基準とすると、自我を獲得し、個性化を達成したかれらが、空間・時間を超越した大いなる世界観を築くなかで、「人間」をとらえようとする段階へ突入したのではないか、という想像に掻き立てられる。

激しい渦の連鎖。

前出の文様に読み間違いがなければ、ここにあらわれている二段の構成にも、死者と生者の世界を映し出していることになる。

このことに示唆を与えるのが器形で、ここでは口縁部を球形につくりだしている。こうした器面を膨らませる造形意識は、

古く№8に領域を表象するものとして膨らみがあらわされていたが、そのことを判例とすると、ここでの渦を連鎖させる二段の構成にも器面の膨らみによる領域の異なりがイマージュされていることになる。

それらのことから想像をたくましくすれば、かれらは死者と生者の関係を問うことにより、さきに述べた空間・時間を超越した大いなる世界観のなかで「人間」をとらえはじめていたことが見通されてくる。

文様は単純化し、意味を判読し難くなってきている。しかし、いままでの流れから追うことで、そこに世界観の創出と云う重大な問題が提起されてくる。

その「世界観」とは、人類学において以下のように定義されている。

・世界観とは人間がその世界全体のありかたについてもつ統一的解釈

・世界観は、世界とその諸現象、人生などに意味を与える。そして、充分に機能するためには世界観に自我・他人・分類と秩序、時間と空間、また因果性という認識論的カテゴリーが含まれていなければならない。

（『文化人類学辞典』弘文堂「世界観」）

われわれはいま、縄文時代中期、それはおおよそ4500年前から4000年前に至る500年間にわたり、ほぼ一集団と認定してもよいほどの小地域に生活した人々が作りつづけてきた土器文様を観察してきた。

その所見から、あらためてこの「世界観」の定義を見渡すと、個体№28から29にあらわれていた「自我」。№11で発生を確認した四つ組の円による空間十字形に基づく空間の「秩序」。№21に確認された空間把握から呼び起された時間概念の創出「時間と空間」。№29にあらわされていた通過儀礼的な人の一生という「因果性」。

人類学で提示する「世界観」の認識カテゴリーは、すでにこの土器文様の最終段階までには、その多くが満たされているのである。

その人類学においては「世界観」の体系的な追及は不可能とさえ云われている。それは民族調査における聞き取りでは、あまりにも導き出すことが困難だからである。

しかし土器は個人が作るものであるから、そこに描き出す文様は、紛れもなく個人表象をあらわし、はじめに述べたように焼き固めることにより時どきの意識が化石のごとくに凝固している。そのことで、体系的な追及が可能なのである。

この最後の段階の土器文様が意味するもの、それは自我を獲得し埋葬の観念を発達させたかれらが、生者の側から死者と対峙し、すでに獲得した空間と時間の概念を、その「死」の観念をもって超越するなかから「世界観」を築きはじめている、ということ。

個体№34。この土器は墓から発見され、埋葬した被葬者の頭部に被せられた形跡をもっていた。そしてこの土器の時期を最後に、当地域から縄文人の気配がなくなっている。

個体№34 出土土坑墓　野塩前原東遺跡（一次調査区）

・土器文様補足 ―神話的描写をもつ土器―

土器文様観察の最後に、補足しておかなければならないことがある。それは、野塩前原遺跡3号住居跡に遺されていた土器に、縄文人が、自らの暮らす世界がどのようにできたか、と云う思考にもとづいて描き出したような文様が存在していること。

これは、木ノ実を発酵させて酒をつくる有孔鍔付土器と呼ばれる特殊な器形をもつ土器で、すでに【食生活】の項目で紹介している。

わが国だけのことではないが、この種の容器は、酒が、元来神へ捧げるものであるからして聖器として取り扱われ、さまざまな文様で飾られているものが多い。

そのため、埋葬に使われた甕棺に、日常の生活用具としての土器にはみられぬある種の具象的表現があったように、この土器にも、当時の思考を極度に具現化した描写がとられている。

ここでは、その文様に与えられていた意味を判読するため、ふたたび文様構造の解析に入る。なお、この有孔鍔付土器の時期的な位置づけは、勝坂式終末期の「四つ組の円による空間認識の出現　(約4350～4300年前)」段階のものである。

この有孔鍔付土器は、写真に示すように、廃絶した直後の住居跡に大量の土器を一括廃棄したなかから、横倒しに圧しつぶ

有孔鍔付土器出土状態（野塩前原遺跡 3 号住居跡）

れた状態をもって、ほとんど欠損箇所のないままに検出された。しかし、水洗いをするだけで溶けてしまうほどに制作時の焼きが悪く、また埋没中の土圧で器面が反りかえり、すべての破片を復元することはできなかった。だが、図上での復元は完璧を期し、個々の破片を詳細に観察して実測合成しているので、ここでは下に示す実測図にもとづいて観察を進める。

全体の画面構成は、二種の異なるモチーフを交互に四つ配しているので、一対二画面が基本構成。

柱時計のねじ巻きに似た B と D の二つのモチーフ形を比較すると、その形状が反転していて、相対する画面に鏡像的な反転のイマージュの築かれていることが読み取れる。

A・C のモチーフ形は、左右に双葉を出すような、一見すると万歳をする腕のような表現が付加されているが、中心部分は、渦からせり上がる直線を芯として、大木を思わせるような下に裾（すそ）を広げて上に狭まる形状をとり、その上端には眼鏡状の穴を開けた突起をつくりだしている。

これに対し B・D のモチーフ形は、眼鏡状の突起を A・C とは逆に下に配し、しかも心理的な作用が働いているものか大型化させて至近距離で見るような感覚で造出している。また裾の広がりも、逆に上へ築いている。

こうしたことから判断すると、A・C は上へ遠ざかっていくような、それに対して B・D は下げくだってくるような、真逆な文様構造によって二種のモチーフ形を成立させていることが判読できる。

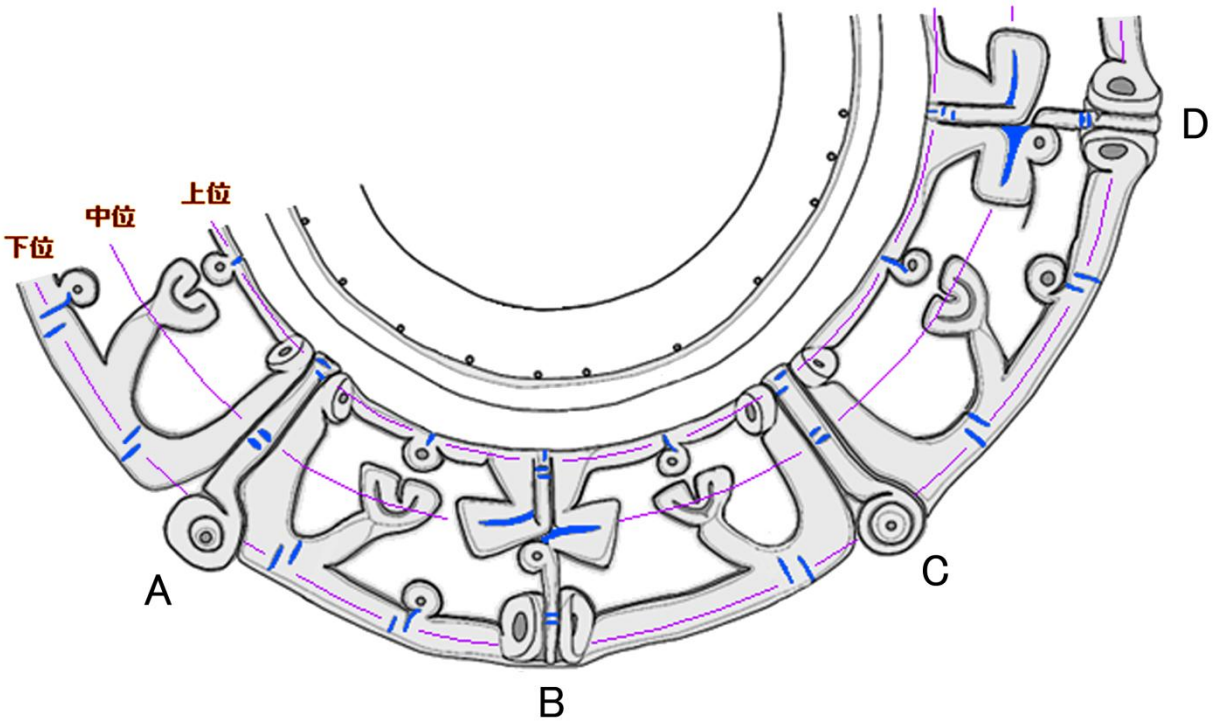
そのことに加え、要所要所に付されている引き書きの短線(青色表記部)の類似形を追っていくと、全体の構成のなかに上位・中位・下位を明確に区分する意識のあることがわかる。

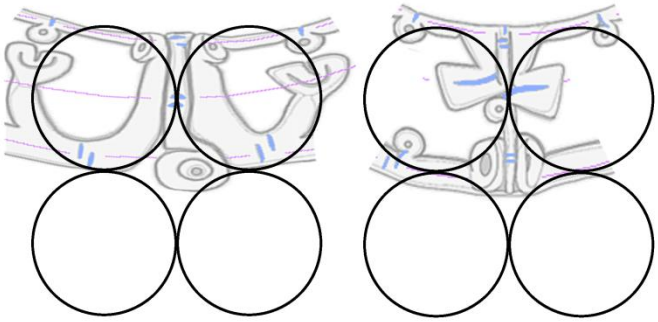
図の紫色で示した線を追っていくと、下位では縦交互二線表記が統一してあらわれ、中位では横二線表記、上位では縦一線と横二線表記がたどれる。

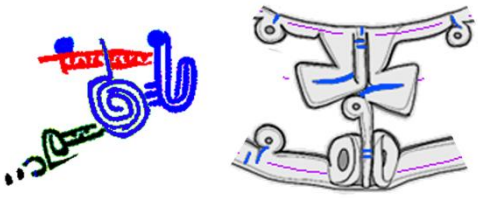
さらに見方を変えると A・C モチーフの芯部において中位と上位に同じ横二線があり、B・D では下位と上位に二線表記が加えられている。

これは、個体№22 でも認められた一種の指示記号で、位置を現わすとともに元来の位置からの伸縮を指示している可能性がある。

この伸縮のイマージュはともかくとして、上中下と云う垂直方向の観念をこの文様に投影していることは確実視できるので、かれらの空間認識の基本をなす四つ組の円にモチーフ形を







個体No. 22　　B

導入してみる。なお、図の左手のモチーフ形は上下を縮めている。

さて、空間構図と重ね合わせた図で、モチーフ形の構造をイマージュのなかで追っていくと、二種のモチーフの基部をなす裾の広がりが、一方は四つ組の円の中心部のダイヤモンド型の空域上半の形状を、また他方が四つ組の円の上方の外側空域下半の形状を表象していることが推測されてくる。

したがって、逆方向の、二種のモチーフに付加されている穴をもつ眼鏡状の突起は、これまでの土器文様の観察結果から異なる領域へ連なる出入り口を表象しているのであるから、A・C モチーフは図の左手のごとくに、地上から天空の領域を超えた先、また B・D モチーフは逆に天空の領域を超えた先から地上への顕現のイマージュが築かれていることになる。

また、A・C モチーフの芯の下端に渦が描写されているのは、個体№10 にみられた複線十字形の中心部の渦と同義的描写と思われ、空間にかかわる何がしかの強大なエネルギーを投影していることが読み取れる。

そこで問題となるのがモチーフ形に何がイマージュされているか？　結論から云えば「大樹」と「雷」である。

A・C は、上方の左右に領域を抱き込むような若々しき双葉の新芽を従え、名梵杉（めいぼんすぎ）のように天空へ向けてそそり立つ大樹。いわば、誰がみてもそうしたイマージュを結ぶことができよう。

他方、B・D モチーフ形。これを「雷」と解したのは、上方から下方流れる形状のほか、「雷」の動態を描き出した個体№22 との描出意識の類似による。

本個体の B のモチーフを取り上げると、この形状は左右で動きの異なる二面性をもつ描出構造をもち、左が巻き返して上に曲がるのに対して、右は先細ってそのままに下へ直進している。この左の巻き返すものが、№22 の右側の「し」字形の文様と描出意識を同一にしているものと思われ、中央の蝶形の部分が№22 中央の渦部、また先端の穴をもつ眼鏡状の突起が、№22 の左端の渦と逆「C」字形。おそらくこれは落雷による大地に開いた窪み＝穴を表象していよう。

よって、この二者は、形状や引き書きと粘土の貼り付けと云う技法は違えているものの、描出意識、云いかえれば発想として比較したばあいには極めて近しい関係にあることが指摘できる。

「大樹」と「雷」。それを決定づける状況証拠がある。それは古代中国の殷周期の青銅器の酒壺である「𤰔（らい）」と、その甲骨文字の形状である。

次頁の図の左がその「𤰔」なる青銅器で、胴部下半の鋸歯文も本土器のものと類似している。しかし、こうした文様の直接的な比較で文様の意味を解こうと云うのではなく、発想としてみていこうと云うのがここでの目的である。

まず、この青銅器の文様を概観していくことにする。

特徴的なのは、赤色の矢印で示した位置に、円に十の字を書き入れた文様が横一列に配されている。

この円十字は領域をあらわし、それを並べることで結界をあらわす表記へ変化する。

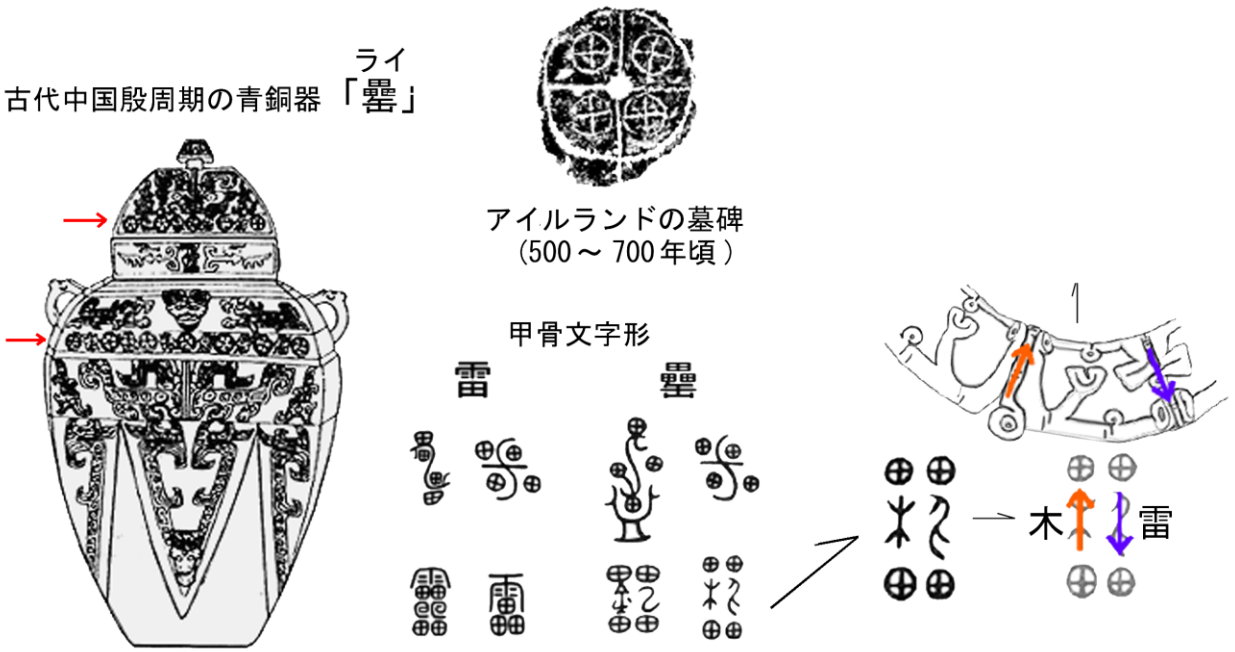
円十字は、世界各国の古層の空間認識にあらわれている。その一つが中央上に示したアイルランドの墓碑に刻まれている文様で、これは、キリスト教がアイルランドに伝来したため、キリスト教の十字形に古来からあった領域表記の円十字を四隅に合成したものと考えられている。

そうしたことで、普遍的な領域観をあらわす表記がなぜ「𤰔」にあらわされているかと云うと、そこにその民族がもつ神話的描写がなされているからである。つまり、酒は本来神にささげるものであり、それを醸す酒壺には、民族が認識するところの大地の創世神話をもって聖器となす意識が働いているのである。

このことは、「𤰔」の根源的な象形字によって確認することができる。

図の中央下に挙げた甲骨文字がそれで、なかでも「𤰔」の字形の下に挙げた二つは、円十字であらわす四つ組の領域を配し、その中央に二つの異なる象形字を併記している。

この字形、図の右下にあらわしたように左が「木」、右が「雷」をあらわしている。よって「𤰔」の初原的意味は、上方に広がる天空と、下方に広がる大地の狭間に「木」と「雷」が顕現し



ていることになる。

これは単なる二種に宿る神霊を写し描いたものではない。世界の諸民族の創世神話には世界樹があらわされており、それは空と大地がいまだ分かれ得ぬ始原の時代に、その闇に閉ざされた卵形の世界を引割り、天空の領域を押し上げ大地を生成した、いわば柱としての大樹がイマージュされている。

となれば、他方の雷は、上方から起って大樹を助けた神の力を表象していることになる。それがS形で表記される雷。

このように「罍」の象形字には、創世神話的な発想が導入されていることは疑いない。

古代中国の神話は「洪水神話」である。しかし、この「洪水神話」は激しい種族の闘争を経て、夏王朝から殷王朝、殷王朝から周王朝へと移るなかで種族間の神話が集合し、また変質してきたもの。したがって「罍」字形を直接に映し出す神話を求めることはできないであろう。

しかし、そうは云っても、かすかな片鱗は残されている。

もっとも古い共工(きょうこう)の説話に、「共工が顓頊(せんぎょく)と帝を争い、敗れて天柱地維を折って傾けた」と云うものがあり、その共工系の神々がすべて竜形として伝えられ、加えてその共工自身が至上帝として天地を治める神であることが考えられていること。また、「日は東方の扶桑(ふそう)の木の枝から空にのぼり、また西方の若木(じゃくぼく)を経て、地下の虞淵(ぐえん)にほとぼりをさます」と云う神話的な伝承も残されていて、こうした説話の源流に「罍」字形に宿す 世界樹と雷＝竜 で構成する「創世神話」のあったことをわずかながら記憶にとどめているように思える。

ともかくも、こうした殷代の甲骨文字の「罍」にみられる要素構成が、野塩前原遺跡から出土した有孔鍔付土器の文様にも認められるのである。

このことが事実とするなら、中国での文字の使用が紀元前14世紀の殷王朝安陽期であるから、少なくも甲骨文字の発生より千年以上前に、わが国の縄文社会に「大樹」と「雷」を構成要素とする「創世神話」が出現していたことになる。

だが、先にも想定したように、甲骨文字の「罍」の字形は殷王朝以前の文字無き古き時代の「創世神話」にもとづいて成立しているように見受けられる。したがって、両者の類似は、旧石器時代からの人類の意識発達のなかでの普遍的なあり方として理解せねばならぬように思う。

われわれは、すでに個体№9の段階で神話をあらわすための意識としての構成要素図が出揃いはじめていることを察知し、そうしたなかで「太母信仰」発生をとらえている。しかしそれにとどまることなく、同じ段階である「四つ組の円による空間認識の出現　(約4350～4300年前)」期において、「創世神話」までもが縄文社会に生み出されていたことになる。

以上、三遺跡から出土した土器文様の構造分析を通し、縄文中期の社会意識を追ってきた。その結語として云えるのは、これら縄文土器の文様に、認識を深めていく野生の思考経過が鮮明に映し出されていた、と云うこと。

内田祐治

2013/09/07