

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館 学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

Soviet anthropology in the institutional contexts :
Influences on the surrounding fields :
Primitiveness : The origin of humanity and the
quest for a communist society

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 折茂, 克哉 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00001248

原始的なもの

——人間性の起源と共産制社会の探究——

折茂 克哉

東京大学駒場博物館

本論は、19世紀後半から20世紀初頭において人類学的知識がどのように表象されて社会に影響を与えたか、特に芸術家達に対する影響とその結果として見いだされる共産主義への傾向について述べたものである。人間性の起源を示すものとして評価された原始美術が西欧美術の方法論にとらわれない表現手段として再評価されたときに現れた「プリミティヴィズム」という芸術運動と、唯物史観を抛り所にする人類一般を対象にした社会発展論から導きだされる共産制社会の探求が思想的に共鳴関係にあったことを「原始的なもの」をキーワードに論じている。

- | | |
|----------------------------|--------------------|
| 1 はじめに | 5 ユートピアと原始共産制 |
| 2 芸術と人類学 | 6 ナショナリズムとオリエンタリズム |
| 3 表象される人類学的知識 | 7 原始的なもの |
| 4 「プリミティヴ・アート」と「プリミティヴィズム」 | 8 おわりに |

*キーワード：人類の起源、原始美術、プリミティヴィズム、原始共産制社会、理想郷と共産主義

—— Primitive

1. 原始の、初期の、太古の、原始的な
2. 根本の、根源の、本源の
3. 自然のままの、未発達の、未開の、単純（素朴）な、手の込んでない、粗野な、野暮ったい、古風な、旧式の
4. (美術について専門の教育を受けていない) 素人の、独学の

(『新英和大辞典』第五版, 1980年, 研究社)

1 はじめに

筆者はかつて、自分が専門としている先史考古学の研究成果が、自分の職場としている博物館というもの（メディア）の中でどのように表象され、そして一般に受け入れられているかということについて考察したことがあった（折茂 2005）。その際に考察の手がかりとし、キーワードとしたのが「原始人」であったのだが、その後、これは「原

始人」だけではなく「原始的なもの」というより広い概念から考えてみる必要があるのではないかと思うようになった。なぜなら所謂「原始時代」を扱う考古学はもちろん、「原始的な生活をしている人たち」を研究対象とすると思われる民俗学や民族学も含まれる、広い意味での人類学の研究成果（人類学的知識）が利用され表象されているのは、研究成果が直接的に関わっている歴史博物館や自然史博物館だけでなく、同時代の芸術家による作品にも端的に表れているようにその当時の人間観（人類観）に影響を与え、そこで表現された人々の姿や生活、環境などを含む「原始的なもの」のイメージを多くの人々が共有するに至ったと思われるからである。

また、筆者は都内のある大学で非常勤講師として「人類史」の授業を行っているが、その授業では毎回の小レポート提出を義務づけている。このレポートは「先史時代のイメージについて」などの題目で授業に関わるテーマについて毎回書くものであり、上記のような関心もあって始めたものだったが、最近になって日本人学生と海外からの留学生との間に日本語レベルの差以上の認識の差といったものがあることに気がついた。それは日本人学生からの回答には決してみられない「母系社会」等の人類学用語が留学生からの回答には含まれており、彼ら留学生の祖国は中国、モンゴル、ベトナムといった国々であるということだった。

この小論では、芸術家や芸術作品と人類学的知識の間に横たわる「原始的なもの」がどのようなものなのかということから議論を始め、なぜ人類学的知識が様々な分野に影響を与えていったのか、芸術家たちはどのように己の芸術活動に取り入れていったのか、さらには19世紀後半には確立していた唯物史観や社会発展論とどのように関わっていったのか、特にそれが末期の帝政ロシアや革命後間もないソ連においてどのような意味もっていたのか等について考察してみたい。

2 芸術と人類学

近年日本で著されたものに中沢新一の『芸術人類学』（中沢 2006）と、赤坂憲雄による『岡本太郎のみた日本』（赤坂 2007）がある。いずれも人類学者が芸術・芸術家について語ったものであり、本論と同様の関心があるように思われる。ここではこの2冊の本を取り上げて両者の相違点を検討し、さらに筆者との相違点を述べることで本論の立場を明らかにしたい。

多摩美術大学で芸術人類学研究所¹⁾を設立した中沢新一は、2006年に『芸術人類学』と題する著作を発表した。研究所設立に関する講演（前掲書所収）によれば、「『芸術人類学』という新しいことばによって、人間に関する2つの偉大な学問の伝統、すなわちいっぽうで「バイロジック」で作動する「野性の思考」を主題に据えてきたレヴィ＝ストロースの構造人類学と、もういっぽうで芸術と宗教の起源をめぐる思索をつうじてあ

らゆる思考の絶する非知の働きを現生人類の心の本質として見出したバタイユの思想、この2つの思想を結合したところにあらわれてくるはずの、未知の思考の領域を開こうとしてい」という。中沢は、合理的な言語モジュールにしたがって組織される非対称性の論理に対して、「流動的な心」の流れによってあらわれる対称性の論理について既に多くの著作を発表している（中沢 2002-2004）。これら非対称性と対称性の論理が結合している「複論理=パイロジック」によって人類の心はつくられているのであり、これを「野性の思考」として研究対象としてきた構造人類学と、ラスコー壁画等の先史時代から現代にいたるまでの宗教・芸術作品にみられる、儀式などによって無自覚にあらわされた人類共通のこころの働きを見出そうとしていたバタイユの研究（バタイユ 1975; 2001）をつなごうとしているのだ。

壁画やアクセサリ、道具につけられている模様など、いわゆる芸術作品と考えられるような考古学資料がみられるようになるのは現生人類が出現してから、特に約五万年前以降に爆発的に増えていることは疑いがなく、その製作者が現生人類であるということは容易に想像がつく。そして、それは現生人類の脳の働きの進化によってもたらされたものと現在では考えられている（ミズン 1998）。たしかに芸術とは現生人類の心の本質を特徴づけるものであり、これを研究対象とする「芸術人類学」は脳の働きを研究する脳神経科学と共に、「われわれ現生人類とは何か」という命題に直接的に関わるテーマであるといえよう。最近は大脳障害患者による芸術活動を行っているアトリエ・エレマン・プレザン（川崎市市民ミュージアム 1997）²⁾と提携し、芸術発生のプロセスをより具体的に検証しようとしている。

一方、赤坂憲雄による『岡本太郎の見た日本』における著者の関心は、「身をやつした民族学者」としての岡本太郎その人にあるようである。一般的には強烈な個性を持つ芸術家として認識されている岡本太郎について、その著作や行動（東北や沖縄、韓国などへの調査旅行）から「民族学者」としての岡本太郎を再評価しようという試みである。

1929年に父・岡本一平、母・岡本かの子と共にヨーロッパに渡った岡本太郎は（当時18才）、1931年にパリ大学に入学、ピカソの抽象芸術に感動し（1932年）、1933年にはカンディンスキーやモンドリアンらが組織する抽象・創造（アブストラクシオン・クレアシオン）協会に参加している。1937年に発表した「傷ましき腕」はアンドレ・ブルトンに高く評価され、1938年の第1回国際シュルレアリスト・パリ展に招待出品されている。同年から人類学博物館（ミュゼ・ド・ロンム）でマルセル・モースのもとで学び始めることとなった。当時のモースのもとにはクロード・レヴィ＝ストロース等もいたことは有名である。また、同時期にジョルジュ・バタイユによる秘密結社無頭人（アセファル）に参加、同じくバタイユの組織した神聖社会学研究会（コレージュ・ド・ソシオロジー・サクレ）のロジェ・カイヨワ等のメンバーと交流するなど、パリの人類学者や思想家らと深い親交があったようだ。

岡本は第2次世界大戦を契機にパリを離れ、中国での戦争体験を経て戦後復興期の日本で芸術家として活躍を始めるのだが、その際に多大な関心を寄せていたのが日本人である自分自身とその自分を生み出した日本とは何かという問いであった。1957年の『藝術新潮』に連載した「藝術風土記」は秋田、長崎、京都、出雲、岩手、大阪、四国の回を重ね、岡本自身が撮影した多量の写真が掲載されている（田沼 2007）。このようなカメラを用いたフィールドワークを行うことができたのも、それ以前の1951年には博物館の陳列室で縄文土器を発見し、日本美術史上に位置づけることができたのも、戦前のフランスで民族学者としての素地を形成していたからにちがいない。また岡本の作品にみられる、一見すると稚拙にも思える動物的、衝動的な表現も、世界各地の民族資料を収集していた1930年代のミュゼ・ド・ロンムで学んだことと無関係ではないだろう。「失われたわれわれの文化の根源」を民族学者として探求し、芸術家として解釈、表現していたのが岡本太郎という人物だったのかもしれない。この岡本が1970年開催の大阪万国博覧会にプロデューサーのひとりとして参加し、世界中のさまざまな民族資料を展示する「人間博物館」のテーマ展示を構想したことが、最終的に現在の大阪民族学博物館設立の契機となっていったということは興味深い事実である（平野 1999）。

筆者には中沢のめざす「芸術人類学」が、実は岡本太郎の指向していたものに極めて近いのではないと思われる。中沢が「芸術人類学」を定義する際に挙げているレイ＝ストロースやバタイユなどは、若いときの岡本が実際にパリで出会い、親交を深めていた人物であり、関心事と方法論が近いのは当然のことと言えるだろう。この岡本太郎は、興味深いことに、泉靖一との対談のなかでは血統による共同体システムに異を唱え、「私有財産制というのが、ぼくはやっぱり一番身近な原因ではないかと思うなあ」とも述べている（岡本・泉 2000）。民族学者としての素養があり、人間性の起源を芸術という手段をもって探求しようとする彼が、なぜ共産制社会を指向するようになったのか。この点が筆者にとって疑問になったことであり、「ポスト社会主義国における人類学的知識の位相と効用」というテーマでまとめられているこの論文集に、人類学と芸術を媒介するものとして「原始的なもの」をキーワードに議論を展開しようと思った理由である。19世紀後半から20世紀初頭にかけて、人類学の成果として明らかにされた原始時代の人々の生活や社会が、どのように一般に受け止められ、芸術家達に影響を与えていったのか。特に、岡本が若き日を過ごしたフランスに代表される西欧社会と、後にソ連となる帝政ロシアとの間でどのような違いがあったのか、ロシアにおける「原始的なもの」とはどのようなものだったのかという点について考えてみたい。

3 表象される人類学的知識

19世紀前半の段階まででヨーロッパにおける考古学資料は、多量に蓄積していたもの

の体系的に秩序立てて説明されることはなく、貴族のコレクションを披露する場として古今東西の珍しいものを飾り立てたヴンダー・カンマー（Wunderkammer, 不思議・驚異の部屋）に飾られるような、珍奇なものとしての収集品以上の価値はなかったのかもしれない。そのようなものを資料の素材によって分類し、素材の違いが時代の違いを表している可能性をみいだしたのがクリスチャン・トムセンであった。デンマークの王立博物館に勤務していた彼は、収集品を石器、青銅器、鉄器というようにその素材によって分類して展示することによって、人類が使用してきた道具と技術の変遷を示したのである。1836年には『北方古代文化入門』を出版し、石器時代、青銅器時代、鉄器時代という3時期区分法を提唱している。一般的に下に堆積している地層は上に堆積している地層よりも古いということは（地層累重の法則）、スコットランドのチャールズ・ライエルが『地質学原理』（1830～1833年）を発表したころには良く知られるようになっていた。青銅器や鉄器を出土する地層より下の地層から出土する石器の事例が増えることによってトムセンの主張は確かめられ、最初人類は石器を製作し使用していたことが明らかにされたのである。石器や古人骨は既に絶滅している動物骨と共に出土することもあり、聖書中に記載のある大洪水（ノアの箱舟）以前の段階のものと考えられることもあった。

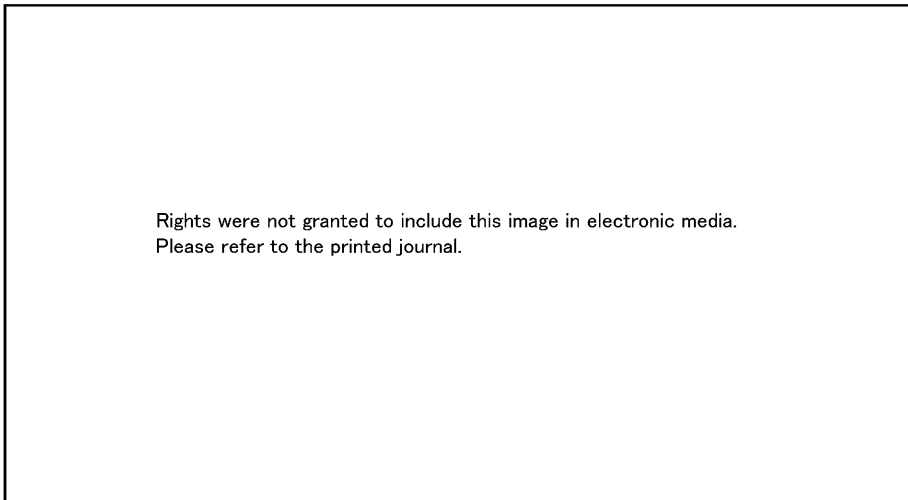
人類の起源に関する自然科学的研究の端緒となったのは『種の起源』であろう。1859年にチャールズ・ダーウィンによって著されたこの本は、自然界における様々な生物の多様性を「自然選択」と「適者適存」という原理から明らかにしたものだ（ダーウィン 1990）。当然、人類もその生物のなかに含まれるものであり、人類の起源に関する論争はこの本の出版以後、キリスト教関係者や他の自然科学研究者らとの間で長きにわたる論争が繰り返されることが有名である（ボウラー 1997）。その12年後の1871年に出版された『人間の進化と性淘汰』では直接的に人類の起源と進化に関して言及し、人間といえども特別に生まれてきたのではなく他の生物と同様の進化の過程（「自然や雌による選択」と「適者適存」）を経て生まれてきたに過ぎないことを示している（ダーウィン 1999; 2000）。また、1872年に出版された『人及び動物の表情について』では感情の表現形と考えられる顔の表情に着目し、「動物や人間——未開人、文明人、成人、児童、正常人、精神病者等」（浜中 1931）の比較を通して、人間特有の感情表現と考えられていた表情でさえも他の動物と同様の精神活動と顔の筋肉との連携によってあらわれていることにすぎないとしている（ダーウィン 1931）。

19世紀中頃のこの時代、古人類学上、極めて重要な発見があった。ドイツ・デュッセルドルフ近郊のネアンデル渓谷にあるフェルトホーフエル洞窟で奇妙な骨格が見つかったのである。この古人骨は、ルドルフ・ウィルヒョウのように病気にかかったかあるいは退化した人類とするものもあったが、1864年にはウィリアム・キングによって現生人類とは別の種であるホモ・ネアンデルタールとして認定されることとなった。所謂「ネ

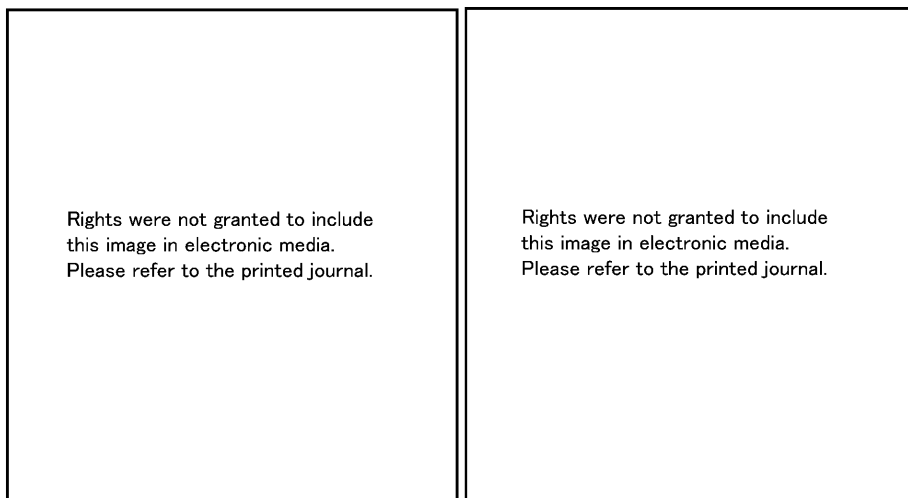
アンデルタール人」の誕生である。「ダーウィンの番犬」として有名なトマス・ハクスリーは、1863年出版の『自然界に於ける人間の位置』の中で、人類進化の過程を示す証拠としてこのネアンデルタール1号人骨をいち早く紹介している（ハクスリー 1949；ストリンガー他 1997）。既に1830年にはベルギーのエンギス等で発見されていた古人骨と同様のものとして認識されたネアンデルタール人は、第一次世界大戦までにヨーロッパ各地で発見された。なかでもフランスは古人骨が残りやすい洞窟遺跡に恵まれ、ル・ムスチエやラ・シャペルーオーサン、ラ・フェラシー、ラ・キナなど多くの遺跡で発見されている。さらにその後の1930年代までには、ヨーロッパのみならずクリミア半島（ボンチ＝オスモロフスキーによる）や中近東、中央アジア（ウズベキスタンのテシュク・タシュ、オクラドニコフによる）等でも発見されるようになった（Boriskovskii 1984）。1868年に発見されたクロマニオン人が当時のヨーロッパ人と同様の白色人種と思われたのに対し、ネアンデルタール人はその骨格の特徴（眼窩状隆起や長頭など）により原始的（動物的）痕跡があるとされ、新人（クロマニオン人）に対する旧人（ネアンデルタール人）として位置付けられるようになっていったのである。

考古学資料と同様、当時のヨーロッパに世界各地から集められていた民族資料もこのような年代観の影響をうけて評価され、石器を使用する人々、あるいは金属器を使用するがその頻度が低いような生活は原始的であると科学的に裏付けてしまったのではないだろうか。また、科学的に原始時代の生活を描写するために上記のような研究の成果が利用されていったことも多くあり、まさにこの時期に現在の我々も想像するような「原始人」あるいは「原始的な生活」のイメージが創られていったのである。

1880年にフランスで発表されたフェルナン・コルモンによる「カイン」という絵画（フランス美術アカデミー所属）は、旧約聖書中のカインとアベルの物語（兄カインによる弟アベルの殺害、およびカイン一族の追放）の一場面を描写したものであるが、その当時までに一般的に描かれていた様子といちじるしく異なっている（【図1】）。追放され、なげき悲しみながら進んで行くカイン一族は一様に体に毛皮を巻きつけているだけの半裸であり、髪の毛や髭も伸ばし放題で整えられていないのだ。しかも、この絵画は4×7メートルという大作になっており、所謂「歴史画」のスタイルを踏襲している。近代国家成立時に歴史を編纂し国民史を確立することはよくみられるが、その「国民史」上のトピックを大きな壁画のように描くのが「歴史画」の1つの特徴である。コルモンは意図的に絵画のサイズを選び、科学的な検証を行った「歴史画」として旧約聖書中の一場面を描いたと考えられるのだ。しかし、コルモンにとっては聖書の記述が正しいかどうかは問題ではなかったかもしれない。なぜなら、1898年にはパリの自然史博物館の人類史コーナーに掲げるイメージとして、先史時代の狩猟、漁労、土器製作、農耕、青銅器製作、放牧等のテーマで連作を描いているからである（【図2】Musée d'Aquitaine 2003）。



【図 1】
「カイン」、制作1880年、フェルナン・コルモン画、油彩・カンヴァス、400×700センチ、パリ・オルセー美術館蔵（Reunion des Musees Nationsux, Musee d'Aquitaine 2003）。



【図 2】
左「狩猟者あるいは狩猟」、制作1898年、右「農耕」1897年制作、いずれもフェルナン・コルモン画、260×300センチ、油彩・カンヴァス、パリ・フランス国立自然史博物館蔵（Reunion des Musees Nationsux, Musee d'Aquitaine 2003）。

1908年に発見されたラ・シャペル・オ・サンのネアンデルタール人は、1909年のプール監修による複原図【図 3】と1911年のキース監修による複原図【図 4】による、2つの全く印象の異なるイメージが作られることになった。プールが動物的に描いたのに対し、キースは人間的に表現したのである。全体像を復元するには全く不十分な発掘資料からイメージを作るためには、科学的な検証と想像力が必要である。想像力の前提と

Rights were not granted to include this image in electronic media.
Please refer to the printed journal.

【図3】

ブールによるラ・シャペル・オ・サンのネアンデルタール人復元図，制作1909年（ストリンガー他 1997）。

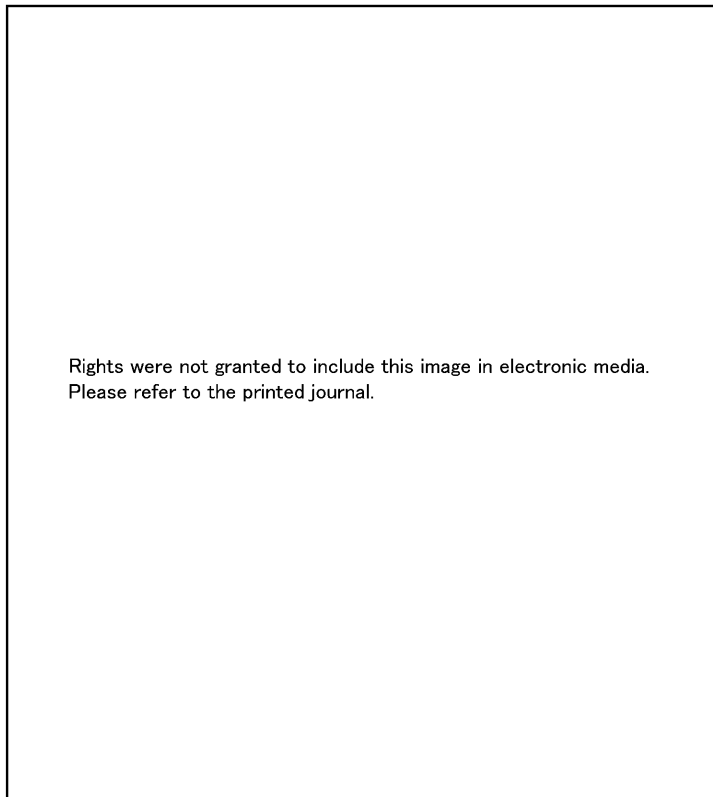
Rights were not granted to include
this image in electronic media.
Please refer to the printed journal.

【図4】

キースによるラ・シャペル・オ・サンのネアンデルタール人復元図，
制作1911年（ストリンガー他 1997）。

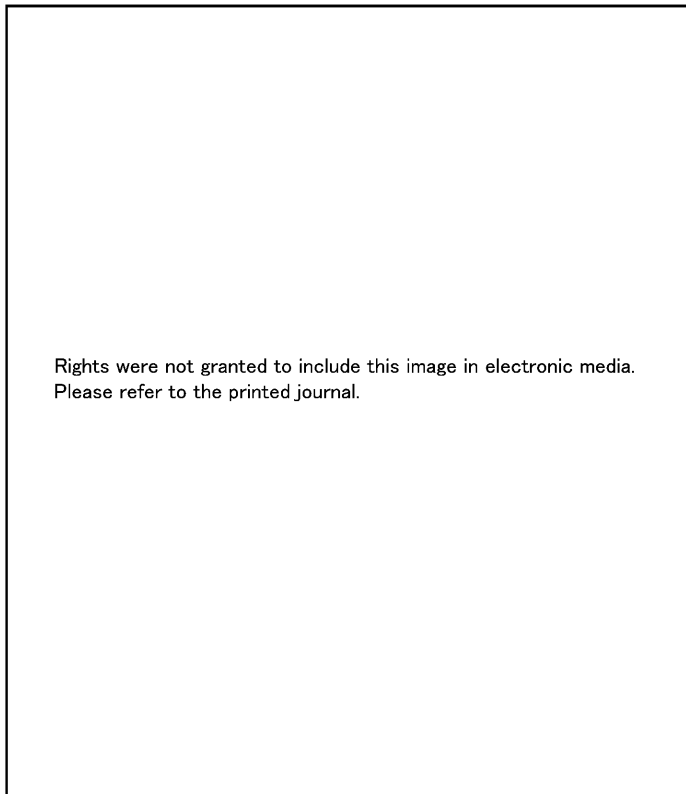
なっているのは作者（この場合は監修者）のネアンデルタール人に対する印象であり、動物に近い野蛮人とみるか、自分たちと変わらない人間としてみるかが、これらのネアンデルタール人像の違いとなって表れているのだろう（ストリンガー他 1997；折茂 2005）。ただし、人間的な複原図とはいっても半裸で毛皮を巻きつけている様子は変わらず、この時代において既に原始人像は確立されていると思われる。

人類進化の段階を単線的に考えるのならば、ネアンデルタール人と当時一番進化していると考えられていた文明的なヨーロッパ白人種の間、それ以外の人類（民族、人種）を位置付けていかなければならないだろう。ヨーロッパで出土するネアンデルタール人（中期旧石器時代）とクロマニヨン人（後期旧石器時代中葉）の他、その間の後期旧石器時代初めの文化をになった人類は黒人種のように復元されることがあった（【図5】）。オーリナシアン文化の女性として作られたこの像のモデルになったレリーフは、角笛状のものを持った女性を象ったということがわかるだけで、実際のところ何人種なのか全くわからないものである（【図6】）。



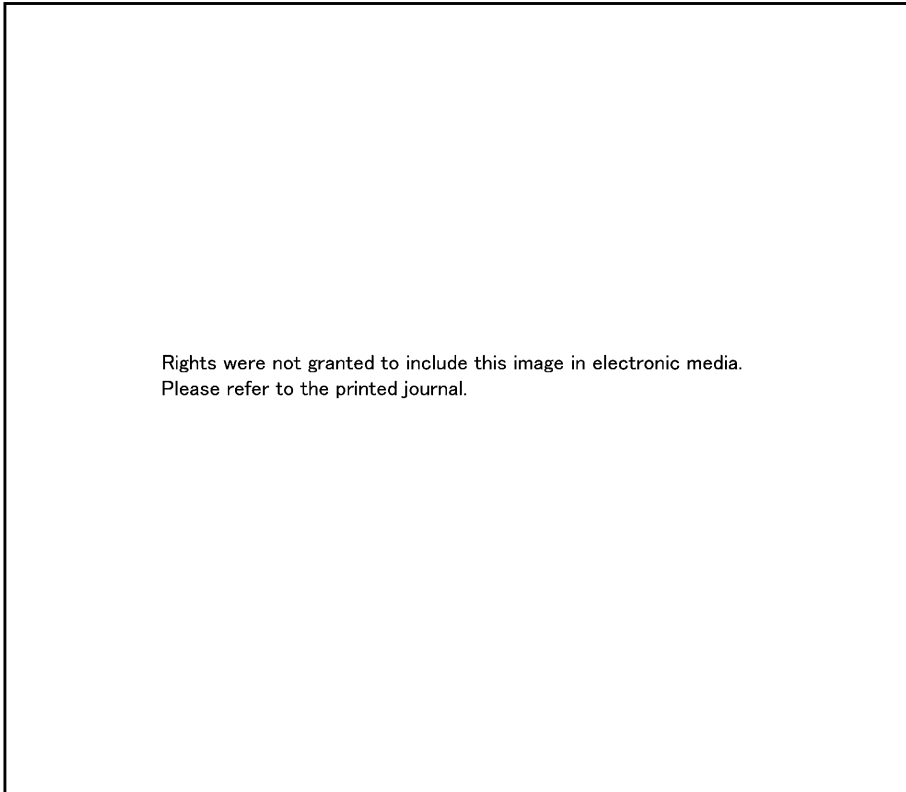
【図5】

ローセル（ドルドーニュ）の黒人女性（オーリナシアン文化、後期旧石器時代）、制作1909～1914年の間、75×78×40センチ、石膏に色、ブリュッセル・ベルギー王立自然科学博物館蔵（Reunion des Musees Nationsux, Musee d'Aquitaine 2003）。



【図6】
ローセル（ドルドーニュ）の角を携えたヴィーナス、グラヴェティアン文化（後期旧石器時代）、54×36×15.5センチ、石灰岩に浮彫り、ボルドー・アキテーヌ博物館蔵（Reunion des Musees Nationsux, Musee d'Aquitaine 2003）。

たしかに出土した人骨に見られる眼窩状隆起の発達などはネアンデルタール人的な特徴を持つとされているが、肌の色や髪の毛などがどのようなようであったかということについては数少ない出土遺物からは何の証拠も得られていない。このように簡単に身近にある例（実際に目のあたりにしているアフリカ系の人たち）を用いて黒人種として表現されてしまうのは、黒人種の体の特徴やアフリカにおける彼らの生活が、太古のネアンデルタール人と近代的なヨーロッパ人の間に位置するものとして認識されていたことを示しているのではないだろうか。また、当時オーリナシアン文化はヴィーナス像のような芸術作品を伴う文化としても注目されていたため、動物にはない人間性を示すものとして（ネアンデルタール人とは違うことを示すものとして）象徴的にフィギュアや洞窟壁画などが題材として取り上げられたと考えられる。実際、20世紀初頭のヨーロッパでは、この女性像のことを「ホットtentottのヴィーナス」と称していたようだ（【図7】）。まさに「プリミティヴ・アート」である。ちなみに、ロシア・マルクス主義の思想的主



【図7】
黒人種として復元されたオーリナシアン人（ローセル出土のホットtentottのヴィーナスの彫像）、制作1911年、建物正面に浮彫り、パリ・人類古生物学研究所蔵（Reunion des Musees Nationsux, Musee d'Aquitaine 2003）。

導者であったプレハーノフは、1912年のパリで行われた講演をもとに書かれた「芸術と社会生活」のなかで、「ミロのヴィーナス」に対するものとして「ホットtentottのヴィーナス」について言及している（プレハーノフ 1956）。2003年から2004年にかけて、フランスのボルドーやスペインのアルタミラ、カナダのケベックにおいて開催された「ヴィーナスとカイン——先史時代の人物像1830～1930」には、この時代に作られた多くの原始時代をテーマにした絵画や原始人の復元図、立体人物像などが展示され注目を集めた（【図8】 Musee d'Aquitaine 2003）。

Rights were not granted to include this image in electronic media.
Please refer to the printed journal.

【図 8】
展覧会「ヴィーナスとカイン — 先史時代の人物像 1830～1930」図録表紙（Reunion des Musees Nationaux,
Musée d'Aquitaine 2003）。

4 「プリミティヴ・アート」と「プリミティヴィズム」

「プリミティヴ・アート」と「プリミティヴィズム」はよく混同される概念である。世田谷美術館で開催された展覧会「プリミティヴィズムの系譜」に携わった川口幸也によれば、「プリミティヴ・アート」とは、「プリミティヴ」という言葉が示すように、近代ヨーロッパが原始的で未発達で単純な洗練されていないと考えた人々の手による美術工芸品である。したがって、ルネサンス美術の延長線上にある西欧近代のファイン・アートとは対極にあり、アウト・サイダーにあると考えられているものである。同様にアウト・サイダーにあるものとして、児童や精神病者による芸術作品なども含まれることがある。なぜならアリエスが指摘したようにヨーロッパ社会においては子供の存在が長く忘れられていたからであり（アリエス 1980）、またフーコーの示したように精神病者を実社会とは隔離し続けてきたからである（フーコー 2000）。一方、「プリミティヴィズム」とは、「プリミティヴ・アート」に何らかの形で影響をうけたヨーロッパにおける芸術上の態度や傾向をさす。ただし、キュビズムやフォービズムのように特定の時間と集団に限定される芸術運動ではなく、あくまで態度や傾向にとどまるものであることに注意しなければならない（川口 1993）。具体的には、19世紀末のゴーギャンやマティス、ピカソ、ジャコメッティ、ルソー、カンディンスキー、クレー等、20世紀のモダン・アートを代表する多くの芸術家たちにその傾向がみられることが良く知られている。以下では1984年にニューヨーク近代美術館で開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展示図録（ルービン 1995）の解説を参考に、「プリミティヴィズム」と人類学の関係について考えてみたい。

「プリミティヴィズム」が筆者にとって興味深いのは、20世紀初頭になって盛んになったという点である。大航海時代から19世紀に至るまでの間に多量の「プリミティヴ・アート」が存在していたにもかかわらず、なぜ20世紀になるまでその傾向がほとんどなかったのだろうか。ルービンによれば、19世紀における「プリミティヴ」や「サヴィジ（野蛮）」という言葉は、ルネサンスで再評価され、体系化されたギリシャ・ローマに端を発する西洋リアリズムの系譜とは無縁のものを評価するときに使用されたようである。古代エジプトやメキシコのアステカの様式を「プリミティヴ」とし、ジャポニズムとして大いに影響を受けたはずの日本の作家についても「サヴィジ」と表現していたのである。実際にタヒチにまで足を運ぶに至ったゴーギャンを除けば当時プリミティヴ・アートに芸術上の関心を持つものは少なく、リアリズムに希望を見出せなくなっていた次世代の芸術家たちが20世紀初めに「発見」するまで待たなければならなかった。その「プリミティヴィズム」による作品として有名なのがピカソの「アヴィニヨンの娘達」（1907年）である（【図9】）。様々なポーズをとる娘たちはギリシャ・ローマ彫刻からの影響もみられるが、右端の娘達の顔はアフリカやオセアニアの仮面のように表現されている。

Rights were not granted to include this image in electronic media.
Please refer to the printed journal.

【図9】

「アヴィニヨンの娘たち」、制作1907年、ピカソ画、油彩・カンヴァス、243.9×233.7センチ、
ニューヨーク近代美術館蔵（ルービン 1995）。

「プリミティヴィズム」が1つの芸術運動として確立する20世紀には、「プリミティヴ・アート」の意味するものは、より限定的な「トライバル・アート（部族芸術）」になっていた。これには当時のヨーロッパ近代国家が抱えていた植民地や、派遣していた探検隊の違いが反映されており、フランスではアフリカ・オセアニアのものを意味し、ドイツではアメリカ・インディアンとエスキモーも含んだものとして捉えられていたようである。19世紀末には各国で人類学博物館や民族学博物館がつくられるが、各国の芸術家達が「プリミティヴ・アート」に触れたのは植民地や探検隊から集められたものが展示してある博物館であった。また、パリでは「アール・ネーグル（ニグロ美術）」という用語が「プリミティヴ・アート」の同義語として使用されるようになった。アフリカ美術に限定されるべきこの用語が使用されたのは、非西洋の様式的な美術（宮廷美術）である日本やエジプト、ベルシヤ、カンボジアとは異なり、様式に囚われない独創性や多様性をみせる様々な民族の名もなき作家たちの作品こそが、20世紀初めの前衛的な作家たちにとって重要だったからであろう。【図5】に示したオーリナシアン文化の人物像

が製作されたのは1909年である。「プリミティヴ」の代表として、その象徴的なものとして「ネーグル（ニグロ）」が冠せられたのではないだろうか。それゆえ「ホットtentトットのヴィーナス」と称されることになったのだろう。キュビズムや抽象芸術はこのような芸術家達によって生みだされていったのである。

「プリミティヴ」という言葉は彼らにとって差別的な表現ではなかった。ジャン＝ジャック・ルソーによる「高貴なる野蛮人」に代表される肯定的なイメージは既に18世紀には見られ、当時のヨーロッパ社会に対するものとしての「プリミティヴ」な生活への憧憬や神話が一部の人々のなかで形成されていった。これがポリネシアのタヒチと結びついてユートピアのような「地上の楽園」イメージがつくられたのであろう。ゴーギャンがタヒチへと旅立った19世紀末には、このイメージは確立していたのである。しかし、ゴーギャンが抱いていた「プリミティヴ」に対する肯定的な態度はその生活や景観などについてであり、その土地の美術工芸品からインスピレーションをうけるといったものではなかったようである。これに対し、20世紀初頭の前衛芸術家達が「プリミティヴ・アート」から受けた影響とはその表現方法そのものであり、背景にある概念の複雑さとそれを美的に表現する精妙さであった。それは単純な精神によって作られたから単純なのではなく、余分なものを省いていった結果として単純になっているということに気づくことで、リアリズム以外の表現方法が無数にあるということが確認されたのである。これは「プリミティヴ・アート」によって20世紀前衛芸術が誕生したというよりは、前衛芸術家達が考えていた芸術の可能性を「プリミティヴ・アート」が保証したというべきであろう。そこには人類共通の精神活動及びその発露としての芸術作品という考え方がみえる。

カンディンスキーはその著書『芸術の精神性』（初版1910年出版）のなかで、芸術活動に欠かせないものとしての「内的必然性」について述べている。彼によれば3つの神秘的な根拠から生まれる「内的必然性」とは、(1) 芸術家は誰でも創造者として固有のものを表現しなければならず、(2) 時代の子としてその時代に固有なものを表現しなければならないし、(3) 芸術の奉仕者として芸術一般に固有なものを実現しなければならないというものである（カンディンスキー 1957）。特に(3)については、「純粹かつ永遠な芸術性の要素、これはあらゆる個人、民族、時代をつらぬき、あらゆる芸術家、民族、時代の芸術作品のうちにみとめられ、芸術の主要素として時間にかかわりない」としており、この要素が強ければ強いほど芸術として偉大であるとしている。さらに「内的に必然的なら、あらゆる手段が神聖である」と述べているが、表現手段には制限がないことを示唆しているようだ。1912年にはフランツ・マルクやパウル・クレーらと共に『青騎士』という雑誌をミュンヘンで出版しているが、このなかでは当時のヨーロッパ絵画の他に多数の「プリミティヴ・アート」が紹介されている。ここで紹介されているものはミュンヘン国立民族学博物館や、スイス・ベルンの歴史博物館所蔵のものであるが（カンディンスキー、フランツ・マルク 2007；ロード 1984）、中世ヨーロッパの

ガラス絵やロシアの民衆版画ルポーク等とともに掲載されており、「内的必然性」の重要を改めて強調していることがわかる。

パウル・クレーが所謂非ヨーロッパ的な造形を取り入れて表現したのは『青騎士』参加後の1920年代以降のことであり、前衛芸術家達が積極的にそのモチーフを取り入れていた時期と異なっているところをみると、クレー自身の関心は他の芸術家達と少々異なっていたようである。『青騎士』に参加した後、カンディンスキーと共にバウハウスで教鞭をとることになったクレーは、晩年には児童画に多大な関心を示していた。単純な線による構成で描かれる「天使」のシリーズなどは、その研究の成果といえるものだろう。『造形理論ノート』や『造形思考』などにみられる、空間を分割する線や色彩に関する理論とその活用に関する考察は、人間がどのように空間や色彩を知覚し、頭の中で再構成することで認識し、それをどのように表現するのかということとでめられている(クレー 1961; 1973; 1988)。約100年前のこの時代に、今でいうところの認知心理学のようなことを考えていたことには驚かされる。クレーにとって、ヨーロッパ近代社会のアウト・サイダーである「プリミティヴ・アート」はエキゾチックな「トライヴァル・アート」だけでなく、子供や精神病者の芸術作品も含まれていたのだろう。未開人や子供、精神病者の芸術活動から、人類共通の芸術活動の出現過程やそれを支える心理的なプロセスについて関心があったに相違ない。これもまた、「芸術人類学」であるといっ

5 ユートピアと原始共産制

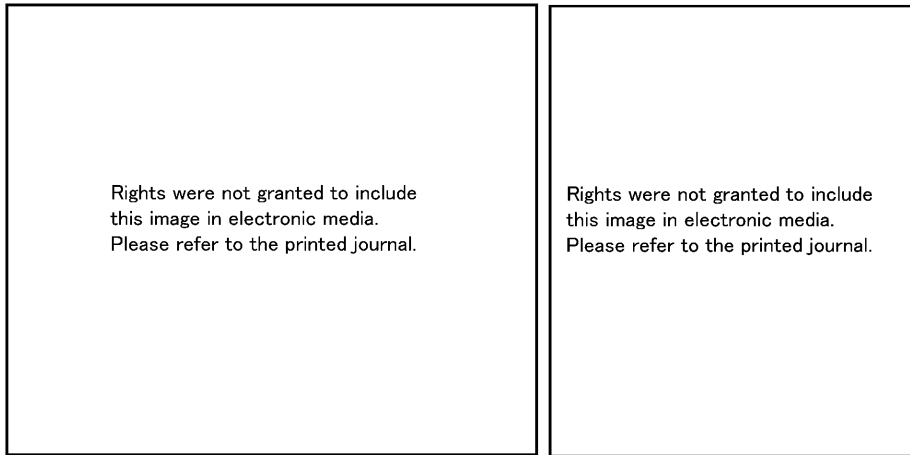
「プリミティヴ」な社会に関する研究は19世紀中に行われている。特に重要なのはエンゲルスによる『家族・私有財産・国家の起源』(初版1884年)であろう。この本は資本主義から社会主義、そして共産主義的な社会への進化の正当性を示すために書かれたものであるが、原始社会から近代ヨーロッパ資本主義社会にいたるまでの社会発展論といった様相をおびている。封建制社会から資本主義社会へと強固に踏襲されている「私有財産」の相続というものが、必ずしも絶対的でないことを明らかにすることが必要だったマルクスとエンゲルスは、バッハオーフェンとモルガンの研究に注目したのである(エンゲルス 1965)。

1861年に『母権論』を著したバッハオーフェンは、古代の家族形態は一夫一婦制ではなく性的交渉に制限がなかったために生まれてくる子供の父親が確定できず、その血統は母系によってのみ辿れることから母・女性の権力が強かったであろうと推測している(バッハオーフェン 1991-1995)。モルガンの『古代社会』(1877年)は、アメリカ・インディアンの研究から人類社会の原始的な姿を推定し、母系から父系社会、乱婚から一夫多妻、一夫一婦制への変化や家族関係、原始共産制から私有財産への財産相続制度

の歴史の変遷をふまえて、野蛮から未開、そして文明社会への発展を描いたものであるが（モルガン 1958；1961）、この論とバツハオーフェンによる『母権論』を根拠に、エンゲルスは父系による私有財産の相続が人類誕生の時点から存在していたものではないことを証明しようとしていた。マルクス・エンゲルスによる共産主義にとって、野蛮から文明に至る単線的な社会進化史観は極めて重要であったため、原始的な婚姻形態である乱婚制にも非常にこだわっており、1892年には当時の民族学者らに批判されたことに対してロシアで報告された（シュテルンベルグによる）サハリン島のギリヤーク人の例を紹介し反論している（エンゲルス 1965）。

このような性的交渉に対して奔放な母系制社会という原始社会イメージは、異国のエキゾチックな未開社会と重ねられているものであろう。特にタヒチのような南洋における開放的な景観と人々生活は、ユートピアとしての「地上の楽園」イメージを創出していたと考えられる。「ユートピア」とは「どこにもない場所」という意味のトマス・モアによる造語だが、理想社会を想定するプラトンの『国家』やカンパネラの『太陽の都』と同様に、そこで描かれる社会は私有財産を認めない共産制の社会を採用している。エンゲルスが『空想（ユートピア）から科学へ』（1882年）を著したのは必然的であったのだ（モア 1929；カンパネラ 1929；エンゲルス 1946；山本 1993も参照）。過酷な資本主義社会からの脱却と進化をめざし、来るべきユートピアとして提案された共産主義はその理論的前提として原始共産制社会を要求することとなり、「高貴なる野蛮人」とともに原始社会に対するユートピア・イメージの創出に一役かっていたのではないだろうか。したがって、「プリミティヴ」なものに興味をもつ芸術家は、半ば必然的に共産主義的な理想社会を夢見ることになるのかもしれない。カンディンスキーはロシア革命直後にモスクワへ帰り革命政府の芸術部門に協力しているし、ピカソは1944年にフランス共産党に入党している。メキシコ先住民の考古・民族資料を収集し、その影響が色濃くみられる作品を残しているフリーダ・カーロは（【図10】）、その夫であるディエゴ・リベラとともに熱烈な共産党支持者であった。スターリンを崇拜していたらしいが、スターリンに追われてメキシコに亡命していたトロツキーとも親しくしていた（エレラ 1988）。

『母権論』に注目していたのはマルクスやエンゲルスだけではなかった。1900年頃のミュンヘンに住んでいた哲学者ルドヴィヒ・クラージェスと古代学者アルフレート・シューラーが組織する「宇宙論サークル」はその一例である。彼らはドイツ帝国の家父長制的社会体制に対するものとして女性中心の母権制社会を唱えていた。特にシューラーは、原始共産主義的な「永遠の都市」や「聖なる都市」を構想していたようである（山本 1993）。当時のミュンヘン北部地区のシュバービングには王立美術アカデミーや多くの画塾があり、カンディンスキーやパウル・クレーも住んでいたことは有名である。また、同時期にはマイヤーと名のるロシア人、つまり後に革命の指導者となるレーニンがいた



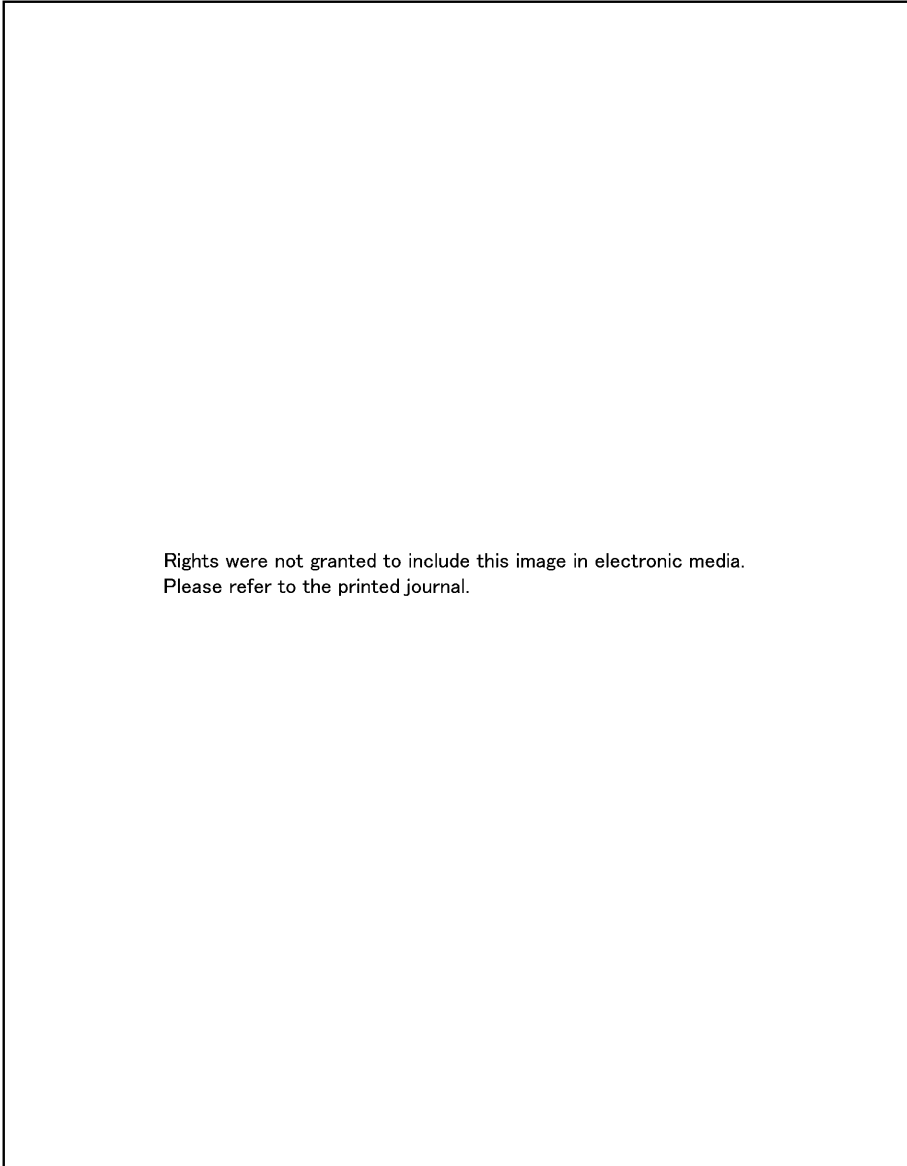
【図10】

左「私の誕生」、制作1932年、フリーダ・カーロ画、右「出産中のトラソルテオトル女神」、アステカ文化（エレラ1988）。

ということも良く知られている。

6 ナショナリズムとオリエンタリズム

近代国家成立時における国民史の編纂や自民族に対するイメージの創作は、既に多くの研究者によって指摘されている（ホヴズボウム・レンジャー 1992；アンダーソン 1997）。19世紀後半のロシア美術においては、「移動展派（Peredvizhniki）」と呼ばれる芸術家集団が主にその役目を担ったようである。移動展派はミャソエドフの提唱に賛同したクラムスコイやペローフ、ゲーらによって設立された「移動展覧会協会」（1880年）に由来するものである。展覧会場を固定せず、特権階級のものであった展覧会を一般民衆のもとに近づけることを目的としており、ナロードニキ運動に呼応して芸術による民衆の啓蒙を目指したのであった（濱田2004）。参加した画家には、風俗風刺的なペローフやロシアの自然を描写するシーシキン、民衆の生活や歴史画、民話などを題材とするレーピンなどがあり、必ずしも統一的な画風や思想が見受けられない一方で、それまであまり題材として取り上げられなかった一般民衆の姿や生活を描写し、移動展覧会による啓蒙活動によってロシア民族のイメージ形成に貢献したのではないかと考えられる。移動展派の絵画は近年再評価されるようになり、2005年にはフランスのオルセー美術館で「ロシア美術——19世紀後半におけるアイデンティティの探求」と題する展覧会が開催された（【図11】 Reunion des Musees Nationsux, Musee d’Orsay 2005）。移動展派には参加していないが、未だ抽象絵画に至っていないカンディンスキーもロシア民話などに題材をもとめたアールヌーボー風の木版画などを製作している。

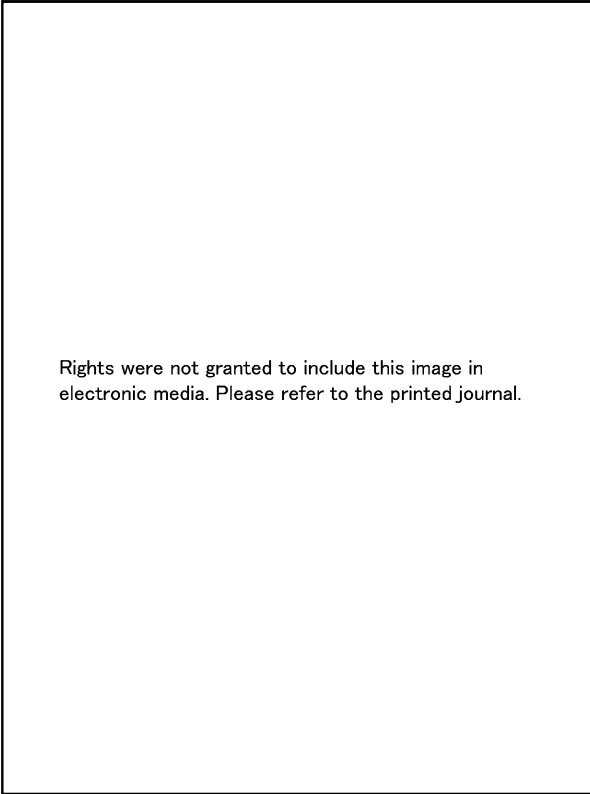


【図11】
展覧会「ロシア美術—19世紀後半におけるアイデンティティの探求」図録表紙（Reunion des Musees
Nationsux, Musee d'Orsay 2005）。

このようなナショナリズムとしてのロシア民族のイメージを作り上げていった芸術家たちがいる一方で、まったく異なる方法でロシア民族のイメージを表現したのがディアギレフ率いる「バレエ・リュス（ロシア・バレエ）」であった。19世紀末にはロシアで主流になっていた「移動展派」には興味がなかったディアギレフは、西欧の最新の芸術運動である印象派や象徴派等を紹介する芸術批評誌『ミール・イスクートヴァ』（Mir iskusstva, 芸術世界）を刊行している。この雑誌の刊行の他、いくつかの展覧会をロシア国内で成功させたディアギレフは、西欧、特にフランスにおいてロシアの音楽を紹介する「セゾン・リュス（ロシア・シーズン）」という興業を行った（1907年）。この際にはチャイコフスキーはもちろん、ムソルグスキーやグリグカ、ボロディン等のいわゆるロシア国民楽派の作品が紹介され、ラフマニノフも自作のピアノ曲を弾くこととなった。1908年の「セゾン・リュス」では、ロシアの歴史的人物を題材にしたムソルグスキーのオペラ「ボリス・ゴドゥノフ」を、ゴロヴィンとビリビン（ロシア民話の絵本挿絵で有名）がデザインしたロシア風の豪華な舞台衣装を着たシャリャーピンに歌わせてパリの観客の喝采を浴びている。「バレエ・リュス」は翌年1909年から行われるようになった（一條 1998）。

「バレエ・リュス」の演目で興味深いのは、完全にオリエンタリズムの産物であると思われる「韃靼人の踊り」や「シェヘラザード」、「クレオパトラ」、「青神（インドの神）」などと共に、ロシアの民話や生活を題材とした「火の鳥」、「サドコ」、「ペトゥルーシュカ」、「春の祭典」、「金鶏」などが多く見られることである。20世紀初頭のフランス・パリで行われるバレエ興業の題目として、異国情緒あふれる中央アジアや中近東、エジプト、インドを題材としたものと同様に、ロシアを題材としたものが演じられていたのである。観客がパリのフランス人であることを考慮すると、その観客が受け入れられるようなロシア、それはおそらくオリエンタリズム的な異国情緒あふれるロシアとして演じられたのではないだろうか。なかでも、古代ロシアの儀式を題材にした「春の祭典」（【図12】ストラヴィンスキー作曲、ニジンスキー振付）は、初演の際に当時のバレエとはあまりにかけはなれた構成のため観客の怒号が飛び交う大スキャンダルになったのだが、それまでのバレエの体の動かし方とは全く異なる動きを求められるものであり、古代を参照して前衛的な作品を創出するといった意味において「プリミティヴィズム」と同様の芸術活動であるといえるかもしれない。

また、ゴーギャンの絵画を見たラリオーノフやゴンチャローヴァが、ルボークやイコンの影響を受けた作品を1910年前後に相次いで発表しており、1913年には画家のシェフチェンコによって命名された「新原始主義」を宣言することになった。後にアヴァンギャルド作家として有名になる彼らは、「バレエ・リュス」の舞台芸術も手がけている。「金鶏」（初演1914年）はゴンチャローヴァ、「夜の太陽」（初演1915年）と「ロシアの物語」（初演1917年）はラリオーノフによって舞台背景や衣装がデザインされた（大田



Rights were not granted to include this image in electronic media. Please refer to the printed journal.

【図12】

「春の祭典」衣装（ダンサーはソロコヴァ）、リョーリッヒによる舞台芸術及び衣装デザイン、初演1913年（大田黒 1926）。

黒 1926)。この場合「プリミティヴィズム」の対象である「プリミティヴ・アート」は前近代の自民族による美術工芸品であり、西欧の「プリミティヴィズム」とはいささか様相を異にしている。西欧の動きにたいして東方への意識が強い傾向は、ロシアの中で根強く展開する「西欧派」に対する「ロシア派」との関連性が認められ、1910年代のロシア前衛芸術運動に大きな影響を与えることになった（土肥 1984）。このような動向は「プリミティヴィズム」に関するロシア特有の状況であるといえよう。

7 原始的なもの

芸術と人類学の間には横たわる「原始的なもの」について、19世紀後半から20世紀初頭における人類の起源に関する研究や「プリミティヴィズム」、「ユートピア」、「ナショナリズム」、「オリエンタリズム」などのテーマで述べてきたが、基本的な方向性は主に2つに限られるのではないと思われる。

1つ目は心の進化ともいうべき、人間性の獲得に関するものである。他の動物と人間を分けるものとしての「芸術」があり、この「芸術」の起源や展開、子供や精神病患者、未開人などの通常の人間とは考えられていなかった人々の芸術作品から「芸術」発生のプロセスを読み解こうという方向性である。この「芸術」によって人間を定義するという行為は、ダーウィンによって否定されたキリスト教的な人間の定義に替わるものとして19世紀のヨーロッパで生まれた思想であるとも言える。「原始的なもの」はその素材として重要視されたのである。

2つ目は資本主義社会に対するアンチ・テーゼとしてのユートピア的な「原始社会」観である。古代ギリシャのプラトンからみられる共産制のユートピアは、19世紀のマルクス・エンゲルスらによって達成すべき目標として確立されることとなった。「地上の楽園」のようなイメージだった原始共産制社会は、20世紀初めには封建制社会以前にあったものとして歴史的に位置付けられ、共産制社会を成立させる理論的前提となったのである。このように原始共産制社会は資本主義社会への批判とセットで語られるようになり、それゆえ「原始社会」に関心があるものは必然的に共産主義的な傾向を示すようになっていくことになった。

自民族の文化にたいしても「プリミティヴィズム」的な、かつ「オリエンタリズム」的な目をむけることを厭わないロシアの芸術家たちにとっての「原始的なもの」とは、革命前の「西欧派」と「ロシア派」論争や、革命後の共産主義体制による歴史観などの社会的イデオロギーに左右されることが多かったようである。

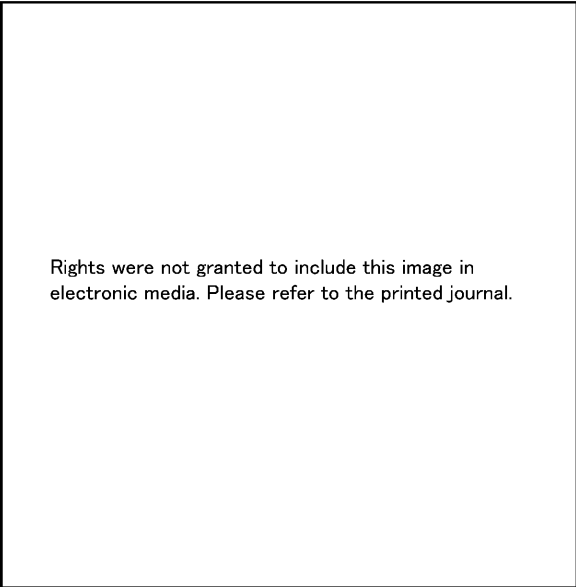
ロシアにおける「プリミティヴ」の対象は他民族だけでなく自民族も含まれている。原始的で素朴な農民に対する啓蒙活動としてのヴ・ナロード運動と（後藤 2001; Sarab'yanov 1955）、思想的に共鳴する移動展派の芸術家らは、彼らが「プリミティヴ」であるとした自民族の文化を対象にした作品を多く制作していった。国民史やロシア民族アイデンティティ形成に寄与する芸術運動であったことは事実であるが、実はその芸術家としての態度はタヒチに楽園を夢見たゴーギャンに通ずるものでもあり、政治家としての態度はナロードニキに通ずるものであったと考えられる。

これに対し、「プリミティヴ・アート」にインスピレーションを得、人類の普遍的な芸術を指向する西欧の「プリミティヴィズム」に影響を受けたロシアの新原始主義の芸術家らは、「ロシア・アヴァンギャルド」を代表する芸術家として革命後間もないソビエト連邦で重要な位置を占めることになった。移動派のナロードニキに対し、新原始主義の彼らはポリシュビキ側に与することになったと言えるだろう。

ロシア・ソ連における「原始的なもの」を媒介とした人類学と芸術との関係は政治的な様相を帯び、それがまた「原始的なもの」の対象を自民族に向けることによって、唯物史観に沿ったかたちで革命による社会発展を目指していくことになったのではないだろうか。このことこそがロシア特有の「原始的なもの」にほかならず、さらに1917年

の革命によって共産主義体制のソビエト連邦の一部になったことで、体制の理論的前提としての「原始共産制」に関する研究がよりいっそう求められることとなり、宿命的に「原始的なもの」を探求しつづけ、評価しつづけなくてはいけなくなったのではないだろうか。

今回参考にした文献のなかに、革命ロシヤ美術家協会が編集し、日露芸術協会同人が訳した『ソウェートロシヤ—美術大観』（1928）というものがある。これは「新露西亜の研究書類」というシリーズの1つであり、このシリーズは新露西亜、つまりソビエト連邦の文学や芸術、映画、演劇など様々な分野を紹介している。その他にも大量のソ連関係の書物を出版しているこの出版社の名前が「原始社」というものであり、トレードマークが腰に毛皮をまとっただけの黒人が槍と楯を持って歩いている姿であることをみると、「芸術」と「原始的なもの」と「共産主義」との関係は、我々の想像以上に強固なものだったのかもしれない（【図13】）。はたして、ポスト社会主義国になった現在でも、このような関係は維持されていくのだろうか。関心を持って見つめていきたい。



Rights were not granted to include this image in electronic media. Please refer to the printed journal.

【図13】
出版社「原始社」のトレードマーク（革命ロシヤ美術家協会 1928）。

8 おわりに

岡本太郎は芸術に関して次のような言葉を残している。

芸術は呪術である。人間生命の根源的渾沌を、もっとも明快な形でつき出す。人の姿を映すのに鏡があるように、精神を逆手にとって呪縛するのが芸術なのだ（岡本太郎美術館 2005）。

だからこそ、中沢新一のいうように芸術を人類学の研究対象とすることで、人類の根源的な姿に迫りうると考えられるだろう。1958年には「原始」という作品を発表、1970年の大阪万国博覧会での象徴的なオブジェとなった「太陽の塔」は、全てを生み出す太母神をモチーフにしている。また、先に述べたように私有財産制に対しても疑問を呈している（岡本・泉 2000）。

岡本太郎の言動を辿っていくと、今回「原始的なもの」をキーワードに考察してきた19世紀後半から20世紀初頭にかけての芸術家たちと、驚くほど似通った感性の持ち主であることに気づく。その姿は「プリミティヴィズム」の傾向があり、また「原始社会」に多大な関心をよせる20世紀の典型的な前衛芸術家である。このような人々が近代以降の人間観や社会観を形成してきたのであり、人類学者である赤坂憲雄が単著を出版するほどの関心をもつ理由があるのだろう。筆者も同感である。

また、中沢新一による人類学の方法論としての「芸術人類学」は、旧石器時代、特に現生人類が出現したと考えられている中期旧石器時代に関心がある筆者にとっても大いに関係するものである。今回は「原始的なもの」に関心を寄せる芸術家達の共産主義への傾向に焦点を当てていたため、議論の主要なテーマになり得なかったが、いずれは考古学の立場から「芸術人類学」に携わりたいと考えている。

本論は、様々な要素が絡み合う芸術と人類学の関係を「原始的なもの」という枠から俯瞰したラフスケッチである。したがって、現状では説明不足や論理的飛躍が多くみられることは否めない。例えば、このような論を展開するならば、当時のロシア・ソ連の博物館においてどのような展示が行われていたか等の実例を提示しなければならないが、今回はそのような資料を集めることができなかった。今後の大きな課題である。

しかし、今まで筆者が関わった展覧会で得られた知識や、その際に呼び起こされた関心事、一見すると自身の専門分野とは全く関係がないと思われる様々なことが細い糸のようなもので不思議なほどつながっているという感覚など、自分の中に蓄積していた雑多な破片を結合するものとして書かれたこの小論は、これから研究すべき対象を明確にし、叩き台としての理論的指標を示したということで、全く個人的感想ではあるが、筆者にとって非常に重要なものとなった。もちろん、この指標は十分にそれまでの議論をふまえて到達した理論的推測といったものには至っておらず、いずれ近いうちに議論

を深化した別稿を準備しなければならないことは承知している。

また、ここで取り上げた美術史や政治思想に関する部分は筆者の専門とするところではなく、あるいは致命的な誤りが存在する可能性があるが、それもまた筆者の責任である。今回描いたこのラフスケッチをより細部にわたって描き込み、研究テーマの1つとしてこれから追求していくことが、その責任を果たす唯一の方法であろう。事実誤認など御教示いただけたら幸いである。

注

- 1) 多摩美術大学芸術人類学研究所 (<http://www.tamabi.ac.jp/iaa/>)
- 2) アトリエ・エレマン・プレゼン (<http://www.element-present.com/>)

文 献

赤坂憲雄

2007 『岡本太郎の見た日本』東京：岩波書店。

芦屋市立美術博物館，東京都庭園美術館企画・監修

2004 『幻のロシア絵本——1920～1930年代』京都：淡交社。

アリエス，F.

1980 『子供の誕生——アンシャン・レジーム期の子供と家族生活』杉山光信・杉山恵美子訳，東京：みすず書房。

ベネディクト，A.

1997 『[増補] 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』白石さや・白石隆訳，東京：NTT出版。

エレーラ，H.

1988 『フリーダ・カーロ』野田隆・有馬郁子訳，東京：晶文社。

エンゲルス，F.

1946 『空想より科学へ——社会主義の発展』大内兵衛訳，東京：岩波書店。

1965 『家族・私有財産および国家の起源』戸原四郎訳，東京：岩波書店。

大田黒元雄

1926 『露西亜舞踏』東京：第一書房。

岡本太郎・泉精一

2000 『日本人は爆発しなければならない——日本列島文化論 [復刻増補]』東京：アム・プロモーション。

岡谷公二

2005 『絵画の中の熱帯——ドラクロワからゴーギャンへ』東京：平凡社。

小川英文

1999 「考古学者が提示する狩猟採集社会イメージ」『民族学研究』63 (2)：192-202。

折茂克哉

2005 「モノで語る歴史——考古学と博物館」甚野尚志編『歴史をどう書くか』pp. 80-96, 東京：講談社。

革命ロシア美術家協会編

1928 『ソウェートロシア美術大観』日露芸術協会同人訳, 東京：原始社。

川口幸也

1993 「プリミティヴィズムの系譜」世田谷美術館編『プリミティヴィズムの系譜——収蔵品を中心として』pp. 5-8, 東京：集巧社。

川崎市岡本太郎美術館編

2005 『川崎市岡本太郎美術館所蔵作品集——TARO』東京：二玄社。

2006 『岡本太郎の絵画——衝動から実現まで』川崎：川崎市岡本太郎美術館。

川崎市市民ミュージアム編

1997 『無垢なる魂——アトリエ・エレマン・ブレザンの作家たち』東京：求龍堂。

カンディンスキー

1957 「芸術の精神性」針生一郎訳, 高橋義孝編(代)『ドイツ現代』(世界芸術論体系9) pp. 303-324, 東京：河出書房。

カンディンスキー・F. マルク編

2007 『青騎士』岡田素之・澤正己訳, 東京：白水社。

カンパネラ

1929 「太陽の都」『太陽の都・ユートピア・無何有郷通信・ニューアトランティス』(世界大思想全集50) 加藤朝鳥・村山勇三他訳, 東京：春秋社。

桑野 隆

1996 『夢見る権利——ロシア・アヴァンギャルド再考』東京：東京大学出版会。

クレー, P.

1961 『クレーの日記』南原実訳, 東京：新潮社。

1973 『造形思考(上)・(下)』土方定一他共訳, 東京：新潮社。

1988 『パウロ・クレー手稿——造形理論ノート』西田秀穂・松崎俊之訳, 東京：美術公論社。

後藤正憲

2001 「未開性概念から見たナロードニキ思想」『ロシア史研究』69: 16-25.

坂内徳明

2006 『ルボーク——ロシアの民衆絵画』東京：東洋書店。

ストリンガー, C.・C. ギャンブル

1997 『ネアンデルタール人とは誰か』河合信和訳, 東京：朝日新聞社。

セゾン美術館, 一條彰子編

1998 『ディアギレフのバレエ・リュス——1909~1929』東京：セゾン美術館。

世田谷美術館編

1996 『コレクション10年の歩み——芸術と素朴』東京：世田谷美術館。

セミョーノフ, ユ・イ

1970-1971 『人類社会の形成(上)・(下)』中島寿雄他訳, 東京：法政大学出版局。

1991 『人間社会の起源』新堀友行・金光不二夫訳, 東京：築地書館。

ダーウィン, C.

1931 『人及び動物の表情について』浜中浜太郎訳, 東京：岩波書店。

- 1990 『種の起源 (上)・(下)』 八杉龍一訳, 東京: 岩波書店。
- 1999-2000 『人間の進化と性淘汰』 (ダーウィン著作集 1~2) 長谷川眞理子訳, 東京: 文一総合出版。
- タックマン, M.・C. S. エリエル編
- 1993 『パラレル・ヴィジョン—20世紀美術とアウトサイダー・アート』 日本語版 監修=世田谷美術館, 京都: 淡交社。
- 田沼武能監修, 杉田真珠編
- 2007 『岡本太郎「藝術風土記」—岡本太郎が見た50年前の日本』 川崎: 川崎市岡本太郎美術館。
- 土肥美夫
- 1984 『抽象絵画の誕生』 東京: 白水社。
- 東京国立近代美術館編
- 1987 『カンディンスキー展』 東京: 日本経済新聞社。
- 東京国立近代美術館他編
- 2002 『カンディンスキー展』 東京: NHK, NHK プロモーション。
- トリンカウス, E.・P. シップマン
- 1998 『ネアンデルタール人』 中島健訳, 東京: 青土社。
- ドロステ, M.
- 2002 『バウハウス—1919~1933』 東京: Taschen。
- 中沢新一
- 2002-2004 『対称性人類学』 I~V, 東京: 講談社。
- 2006 『芸術人類学』 東京: みすず書房。
- 西田秀穂
- 1993 『カンディンスキー研究 非対象絵画の成立—その発展過程と作品の意味』 東京: 美術出版社。
- ハックスリー, T.
- 1949 『自然界に於ける人間の位置』 八杉竜一・小野寺好行訳, 東京: 日本評論社。
- バタイユ, T.
- 1975 『ラスコー壁画』 出口裕弘訳, 東京: 二見書房。
- 2001 『エロスの涙』 森本和夫訳, 東京: 筑摩書房。
- はたよしこ編
- 2008 『アウトサイダー・アートの世界—東と西のアール・ブリュット』 東京: 紀伊国屋書店。
- パッハオーフェン, J. J.
- 1991-1995 『母権論—古代世界の女性支配に関する研究, その宗教的および法的本質』 I~III, 岡道男・河上倫逸監訳, 東京: みすず書房。
- 濱田清子
- 2004 「移動展派」川端香男里他監修『[新版] ロシアを知る事典』 pp. 45-46, 東京: 平凡社。
- 原 聖
- 2003 『〈民族起源〉の精神史—ブルターニュとフランス近代』 東京: 岩波書店。
- 平野繁臣
- 1999 『国際博覧会歴史事典』 東京: 内山工房。
- フーコー, M.
- 1977 『監獄の誕生—監視と処罰』 田村俶訳, 東京: みすず書房。

- 2002 『異常者たち——コラージュ・ド・フランス講義1974/1975年度』 慎改康之訳, 東京: 筑摩書房。
- プラトン
- 1979 『国家(上)・(下)』 藤沢令夫訳, 東京: 岩波書店。
- プレハーノフ, G.
- 1928 「原始民族の芸術」 外村史郎訳, 外村史郎編『芸術論』 pp.69-101, 東京: 叢文閣。
- 1956 「芸術と社会生活」 蔵原惟人訳, 蔵原惟人編(代)『ロシア・ソヴェト現代』(世界芸術論集10) pp.1-68, 東京: 河出書房。
- ブロック, M.
- 1996 『マルクス主義と人類学』 山内昶・山内彰訳, 東京: 法政大学出版会。
- プロムレイ 編
- 1974 『マルクス主義と人類社会の起源』 中島寿雄訳, 東京: 大月書店。
- ポウラー, ピーター J.
- 1997 『チャールズ・ダーウィン——生涯・学説・その影響』 横山輝雄訳, 東京: 朝日新聞社。
- ホヴズボウム, E.・T. レンジャー 編
- 1992 『創られた伝統』 前川啓治・梶原景昭他訳, 東京: 紀伊国屋書店。
- 北海道立近代美術館 編
- 1990 『19世紀ロシア絵画展』 笠間: 笠間日動美術館。
- 松永俊男
- 1987 『ダーウィンをめぐる人々』 東京: 朝日新聞社。
- マルクス, K. (エンゲルス 編)
- 1964 『資本論』(世界の大思想18-21) 長谷部文雄訳, 東京: 河出書房。
- マルクス, K.・F. エンゲルス
- 1956 『ドイツ・イデオロギー』 古在由重訳, 東京: 岩波書店。
- ミリマノフ, ヴィーリ
- 2001 『ロシア・アヴァンギャルドと20世紀の美術革命』 桑野隆訳, 東京: 未来社。
- モア, T.
- 1929 「ユートピア」『太陽の都・ユートピア・無何有郷通信・ニューアトランティス』(世界大思想全集50) 加藤朝鳥・村山勇三他訳, 東京: 春秋社。
- モルガン, L.
- 1958-1961 『古代社会(上)・(下)』 青山道夫訳, 東京: 岩波書店。
- 1990 『アメリカ先住民のすまい』 上田篤監修, 古代社会研究会訳, 東京: 岩波書店。
- モルトン, P.
- 2002 『バリ植民地博覧会——オリエンタリズムの欲望と表象』 長谷川章訳, 国立: ブリュッケ。
- ミズン, S.
- 1998 『心の先史時代』 松浦俊輔・牧野美佐緒訳, 東京: 青土社。
- 山本定祐
- 1993 『世紀末ミュンヘン——ユートピアの系譜』 東京: 朝日新聞社。
- ルービン, W. 編
- 1995 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親和性』 日本語版監修=吉田憲司(代表), 京都: 淡交社。

ルソー, J. J.

1972 『人間不平等起源論』 本田喜代治・平岡昇訳, 東京: 岩波書店。

レヴィ=ストロース, C.

1987 『野性の思考』 大橋保夫訳, 東京: みすず書房。

レシェトフ, ユ・ゲ

1969 『人類の起源』 金光不二夫訳, 東京: 法政大学出版局。

ローゼンフェルド, A. 監修, 北海道立釧路芸術館他企画・構成

2007 『舞台芸術の世界 — ディアギレフのロシアバレエと舞台デザイン』 東京: アートインプレッション。

ロード, J.

1995 「パウル・クレー」 中林和雄訳, ウィリアム・ルービン編 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム — 「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親和性』 pp.487-501, 京都: 淡交社。

Musee d'Aquitaine

2003 *Venus et Cain Figures de la prehistoire 1830-1930*. Paris: Reunion des Musees Nationsux.

Musee d'Orsay

2005 *L'Art russe dans la seconde moitie du XIXe siecle: en quete d'identite*. Paris: Reunion des Musees Nationsux.

Boriskovskii, P. I. (ed.)

1984 *Палеолит СССР*. Москва: Наука.

Sarab'yanov, D. V.

1955 *Народно-освободительные, Идеи русской живописи второй половины XIX века*. Москва: Искусство.