

動物画と感情

—— 日本画における飼育動物の表現 ——

平成 26 年度 学位申請論文

森下麻子

指導教員 [正] 岡田眞治
[副] 北田克己
[副] 中敬夫

目次

研究作品.....	4
<はじめに>	16
第1章 動物と感情——研究の方向について	17
1-1 動物に対する感情	17
1-1-1 飼育動物への関心——野生動物と飼育動物	17
1-1-2 本研究における飼育動物の定義	17
1-2 三つの感情について	18
1-2-1 「可愛い 哀しい 逞しい」という三つの感情について.....	18
1-2-2 感情の起点について.....	19
1)「可愛い」	19
2)「哀しい」	20
3)「逞しい」	20
第2章 日本美術における飼育動物の描かれ方	21
2-1 原始時代——神秘と呪術の世界の動物たち	21
2-1-1 縄文時代の動物観	22
2-1-2 弥生時代・古墳時代の動物観	23
2-2 古代・中世——霊獣と現実の動物たち	24
2-2-1 正倉院の宝物と密教画	25
1)奈良・平安時代の動物表現の動向	25
2)宝物の中の飼育動物	25
3)正倉院宝物の「可愛い」「哀しい」表現について	26
4)宗教の中の動物たち	26
5)鳥獣戯画と動物観	27
2-2-2 涅槃図と絵巻の動物たち	30
1)鎌倉時代の動物表現の動向	30
2)涅槃図について	30
3)絵巻の中の飼育動物	30
2-2-3 室町時代の絵画	32
1)室町時代の絵画の動向	32
2)日本人が描く花鳥画	32
・麿香猫図について	33
3)室町時代の飼育動物表現	34
・絵巻の飼育動物(イヌ、ネコ)	34
・飼育動物(馬図)	34
2-3 近世——理想世界からの独立	35

2-3-1	桃山時代の動物たち	35
1)	桃山時代の絵画の動向	35
2)	飼育動物に向けられる視線	35
3)	桃山の動物世界観	36
2-3-2	江戸時代の動物画の豊穡	37
1)	江戸時代の動物画の動向	37
2)	動物写生と装飾	37
	・狩野探幽の写生図	37
	・琳派(装飾と動物の生態)	37
3)	動物画の豊穡	38
	・可愛い江戸絵画	38
	・動物画の中の飼育動物たち	39
	・近代的な動物画への胎動	39
2-4	近代——写生と写真	40
2-4-1	明治から戦前までの動物表現の動向	40
2-4-2	スケッチの一般化	40
2-4-3	飼育動物たちの描かれ方	41
2-4-4	動物画と比喩表現	43
2-4-5	岡本東洋の写真と日本画家	43
2-4-6	動物園の動物たち	45
2-5	現代に描かれた飼育動物たち	47
2-5-1	現代に描かれる動物画の動向	47
2-5-2	逞しい野生動物	47
2-5-3	哀しい飼育動物	48
第3章	私の動物画	50
3-1	現代の動物観——「可愛い」「哀しい」「逞しい」について	50
3-1-1	動物観の変化——「可愛い」について	50
1)	「可愛い」という言葉について	50
2)	「可愛い」表現——近代までの動物画	50
3)	昨今の可愛い動物観——愛玩的「可愛い」の肥大化	51
3-1-2	動物観の変化——「哀しい」について	52
1)	「哀しい」という言葉について	52
2)	飼育動物はかわいそうか	52
3)	死の哀しみを表す絵画	53
4)	生の哀しみを表す絵画——近現代に見られる哀しみ	53
3-1-3	動物観の変化——「逞しい」について	54

1)「逞しい」という言葉について	54
2) 野生動物の逞しさと飼育動物の逞しさ	54
3) 近代・現代の動物画の逞しさ	54
3-2 私の動物観と動物画	55
3-2-1 私の動物画——「可愛い」について	55
3-2-2 私の動物画——「哀しい」について	56
3-2-3 私の動物画——「逞しい」について	57
3-2-4 私の動物画——まとめ.....	57
第4章 実践 —— 自作品について	59
4-1 動物の飼育環境と感情との関係についての考察	59
4-1-1 《月夜に》《兎》《窮屈な家》	59
4-1-2 小作品	60
4-1-3 《home》	61
4-1-4 《ひだまり》	61
4-1-5 《はじまりの扉》	62
4-2 「哀しい」感情による描く動物の限定	63
4-2-1 《胸騒ぎ》	63
4-2-2 《水沫》	64
4-2-3 《つなぐ輪》	64
4-2-4 《合図》	65
4-2-5 《夜明け前》	65
4-3 飼育動物の「逞しさ」について	66
4-3-1 《明日の予感》	66
4-3-2 《エランドの親子》	66
4-3-3 《朝が来る》	67
4-3-4 《群れと生きる》	67
4-3-5 《居場所》	67
＜終わりに＞	69
註	71
図版	72
参考文献一覧	92
和文レジュメ.....	94
英文レジュメ.....	96
謝辞.....	98



作品番号1 《ひだまり》 2012年 紙本彩色 縦100cm 横100cm



作品番号 2《はじまりの扉》 2013 年 紙本彩色 縦 130.3cm 横 194.0cm



作品番号3《胸騒ぎ》 2013年 絹本彩色 縦75cm 横130cm



作品番号4 《水沫》 2013年 絹本彩色 縦75cm 横130cm



作品番号5 《つなぐ輪》 2013年 絹本彩色縦130cm 横75cm



作品番号6 《合図》 2013年 紙本彩色 縦116.7cm 横116.7cm



作品番号7 《夜明け前》 2013年 紙本彩色 縦181.8cm 横227.3cm



作品番号8 《明日の予感》 2014年 紙本彩色 縦100cm 横100cm



作品番号9 《エランドの親子》 2014年 紙本彩色 縦130.3cm 横



作品番号 10 《朝が来る》 2014 年 紙本彩色 縦 181.8cm 横 227.3cm



作品番号 11 《群れと生きる》 2014 年 紙本彩色 縦 181.8cm 横 227.3cm



作品番号 12 《居場所》 2014年 紙本彩色 縦 194.0cm 横 112.0cm

<はじめに>

動物は昔から人々の興味の対象となり、絵画にもたびたび登場してきた。人間は本来、命あるものたちに対して関心を持っている。動物たちは人との関わりの中で、狩猟の対象になったり、家畜動物や愛玩動物のように人間と共に生涯を過ごしたり、風景の一部のようにあたり前に存在する対象となったりする。このような命あるものへの本能的な関心から、動物表現というものが誕生してきた。

中でも、犬、猫や牛、馬など、身近な飼育動物たちは、人間の暮らしを豊かにするだけでなく、絵画に描かれる動物表現の幅を、大きく変化させてきた。近年でも、動物園の動物たちに代表される飼育動物たちは、作家たちによって独自の内的メッセージを込められ、画題としてたびたび取り上げられてきていた。動物画の背景は、何も描かれない空間や、色面、また自然物の構成などによって処理され、動物の表情を損なわないように表現されている場合が多い。その理由には、大前提として、檻のような障害物は絵画の美しさを損なうということが挙げられるが、鑑賞者に動物園の動物たちの故郷や雄大な自然環境の中で、生き生きと暮らす様子を想像させたいという思いや、動物本来の美しさだけを伝えたいという純粋な思いもあるだろう。そしてそのような理由からなのか、現代では特に、飼育動物を檻などの飼育環境と共に描いている作品は、決して多くはないのである。確かに、飼育動物というと使役動物や家畜動物を連想する人が多いように、この種の動物たちは明らかに人間の利益のために扱われることから、鑑賞者が描かれた動物に心を通わすのは難しいだろう。人々は、飼われている動物たちに尊敬の気持ちを抱きにくく、見下すような感情が、多少なりとも生まれてしまうのかもしれない。作家たちが飼育動物を飼育動物と分かるように絵画に描かない理由には、このような感情を抱かせてしまわぬように、作家が飼育動物と分かるような表現を避けているということが挙げられると思う。

しかしながら、今日のように、ペットや使役動物、家畜動物、動物園やサーカスの動物たちなどのような飼育動物が登場して以来、すべての飼育動物に、このような感情が生まれるとは考えがたい。現に私は飼育動物に心を寄せたいと願い、飼育動物たちを「野生動物」に対する憧れと同様か、それ以上に、美しく描くべきモチーフと認識している。私が飼育動物を描いている理由には、写生を可能にしてくれるという利点以外にも、このような憧れや尊敬という感情が存在しているのである。

本稿では、このような私の動物観の原点を、日本美術の歴史の中から見つけ出そうと研究を進めていく。そして最終的には、現代に生きる私たちは動物画にどのような役割を求めているのかを問いながら、先行作品についての考察と自身の制作とによって、動物画の可能性を追究していくことが本研究の目標である。

第1章 動物と感情——研究の方向について

1-1 動物に対する感情

1-1-1 飼育動物への関心——野生動物と飼育動物

私は動物が見せる活力や能力に強く惹かれ、その逞しい生き方に、自身の憧れや理想を重ね合わせ、動物の姿を描いてきた。

私は制作にあたって、動物の写生を行う時に、動物園に足を運ぶのだが、その動物は檻や囲いの中において、人間と共に暮らしているか、あるいは飼育されているのが通例であった。このような動物たちは、現代の都市生活で生きる私にとって、自然を感じさせてくれる「癒し」となっている。それと同時に私は、人間と共に生活し、野生生活とは縁の浅い動物たちは、都市生活で暮らす人間たちと同じような環境で生きているのではないかと考えはじめた。そしてそのような環境の中でも、動物たちの強く生きる姿や、時たま見せる人間の手の届かない能力の高さに、野生の姿を垣間見て、動物に強く惹かれるのである。私は、人間と共通する「哀しさ」を携えながらも「逞しく」生きる動物園の動物たちに、自身の理想を重ね合わせ、動物画を描いているのである。

人間と深く関わり、人に飼育されている動物たちは、実物を見てその姿を描く「写生」を可能にしてくれる。そして写生はその動きや息遣いを間近で鑑賞させてくれるうえ、匂いや生態の習性など、写真などでは読み取れない情報をも与えてくれるので、日本画の飼育動物には、動物たちに託した思いが、より顕著に表れていると考えられる。

1-1-2 本研究における飼育動物の定義

一般に「飼育動物」という言葉は、動物園や学校教育の場面で使われている用語であり、人間の管理下で生存している動物たちを指すとされている¹。

この他に人に飼育される動物は、動物の用途によって、「使役動物」「愛玩動物」「家畜動物」などに分類される。

「使役動物」とは、人間の作業を手伝わせるために使用される動物のことであり、交通手段に使われるウマやウシ、狩猟に使われるイヌなどである。「愛玩動物」とはペットのことで、特にイヌ、ネコなどのように長い時間をかけて人間社会に組み込まれてきた動物であり、昨今では鳥類、爬虫類なども、広く観賞用のペットに含まれている。「家畜動物」とは、人間が利用するための動物全般を指す言葉で、ブタやヒツジといった産業用(労働、食糧、繊維など)を中心に、ペットや鑑賞用の動物も含まれている。

本論では、「飼育動物」という言葉の指す動物たちの中から、まず食用の家畜動物を除いて、具体的に研究を進めてゆくことにしたい。特に日本では、明治時代以前に

は、食用専用とされる動物は一部を除いて飼育されず、飼育した動物を食すことは、長い間避けられていたという歴史がある。そしてこのような歴史的な背景から、食用の飼育動物を描いた絵画もほとんど存在しないため、本論の研究対象からも私が描く動物画からも、除外することにする。

また、今日では動物園やサーカス、サファリパークのように、野生種の動物を「飼育動物」として扱う施設も存在する。その意味では、イエローストーン国立公園のような、直接餌を与えることをせずとも、オオカミたちを決まった範囲内の自然環境下に放つ取り組みも、一つの「飼育」の形と言える。

このことから、本稿はその研究対象を、食用以外の「家畜動物」、「使役動物」や「愛玩動物」、「動物園の動物」や「サーカスの動物」として、人間があらゆる点に関わり、その誕生から死まで見届けることができるような動物を、考察の対象とすることにする。そしてそのような動物たちの中から、自身の動物画のモチーフとなるべき飼育動物を、限定してゆくことにしたい。

1-2 三つの感情について

1-2-1 「可愛い 哀しい 逞しい」という三つの感情について

「飼育動物」の絵画を制作していく中で、動物に対して、癒しを感じさせてくれる「可愛い」という感情と、生きるものたち全てが抱える、生きづらさや切なさにまつわる「哀しい」という感情と、生きることへの執着を失わない動物への憧れを呼び起こす「逞しい」という三つの感情が存在し、これらが私にとって、動物を描く時の感情の起点となっているという考えに至った。

飼育動物に対する思いの起点である三つの感情:「可愛い 哀しい 逞しい」は、今橋理子氏が『江戸の動物画 近世美術と文化の考古学』(東京大学出版会、2004年)の中で記述した「かわいい、りりしい、たのもしい」という言葉から、ヒントを得たものである。今橋理子氏は、岩合光昭氏の動物写真集『ニッポンの犬』の宣伝紹介文で繰り返し用いられている言葉たる「かわいくて、りりしくて、たのもしい」という表現に着目しつつ、以下のように述べている。

つまり「かわいい、りりしい、たのもしい」とは、今日私たちが潜在的に動物たちに期待しているイメージそのものと言えるだろう。「かわいい」とは「所有」や「占領」「愛玩」の意識であり、同時にそうしたものから与えられるべき「癒し」への欲望がある。あるいは「りりしい」とは、あたかも人間の(特に男性性)に求められる「賢さ(知性)」や「勇ましさ」「高潔さ」と重ねられ、さらにそれが最も昇華した形は「自然の神秘」と捉えられることになる。そして「たのもしい」とは、動物が生きるために潜在的

に有している「活力」や「能力の高さ」と捉えられ、それが最も輝きを見せる瞬間こそが「野生の力」という、もはや人間の手には届かない、一つの「憧憬」として評価がなされるのである。

先の岩合光昭の『ニッポンの犬』は、いまや「愛玩」ペットとして万人が認める日本犬というイヌの存在を、まさにこの「癒し」と「自然の神秘」と「野生の力」の融合の対象と位置づけ、それを単なる図鑑の標本ではなく、最も人間に近い野生の「肖像」として描き出したところに多くの共感を呼んだのであろう²。

この記述は、日本人に馴染みの深い日本犬の特徴が、「かわいい、りりしい、たのもし」と表現されることへの共感を述べたものであるが、飼育動物全般についてはどうだろうか。

私はその紹介文の言葉に「哀しい」という感情を付け加えて、「りりしい」と「たのもし」という感情を「逞しい」という言葉に集約し、「可愛い、哀しい、逞しい」の3つの感情が、動物を描く時の感情の起点となると考えた。

1-2-2 感情の起点について

以下の本論文では感情という曖昧なものを基準にするため、「可愛い、哀しい、逞しい」という言葉についての私の認識を、あらかじめ記しておくことにしたい(図 1)。以下は九鬼周造が『「いき」の構造』の中で述べた一節である。

我々はまず意識現象の名の下に成立する存在様態としての「いき」を会得し、ついで客観的表現を取った存在様態としての「いき」の理解に進まなければならぬ。〔中略〕我々は〔中略〕具体的な意識現象から出発しなければならぬ。

(九鬼周造、『「いき」の構造』、岩波書店、1979年)

九鬼周造は「いき」の理解のために、はじめに客観的な存在様態からではなく、意識現象から理解に辿りつく必要があると述べている。私も、闇雲に客観的な先行作品の選出から出発するのではなく、具体的な私の意識を先に析出しておくことにする。

1)「可愛い」

飼育動物たちに感じる「可愛い」という感情は、まず、たとえば清少納言の『枕草子』第151段「うつくしきもの 瓜にかきたるちごの顔」³(「うつくしきもの」=「可愛い」もの)で記されているような、赤ん坊や鶏の雛などの小さい者たち、また愛玩用ペット種のように、赤ん坊のように等身が低くて額が広く、つぶらな瞳と小さな手足を持つような動物

に対して感じる感情である。

さらに、容姿に対する「可愛い」という感覚とは異なり、猛々しい動物にも、愛らしい表情や仕草が見られる時もある。

2)「哀しい」

飼育動物たちに感じる「哀しい」という感情は、まずは牛馬のような使役動物や、豚や羊のような家畜種の動物に代表される、人間の管理下で利用される動物たちに感じる「哀しさ」である。また、愛玩のために労働を強いられない動物も、生きるものたち全てが抱える生きづらさや切なさや、人間が人生について感じるのと同様な「生きる哀しみ」を、抱いているかもしれない。

この感情は、人が動物に対して「哀しいだろう」と推測する意識であって、実際に動物たちが「哀しい」かどうかは、分からない。しかし、描かれた「哀しい」絵からは、人間が動物の感情に寄り添おうと努力した跡が見られる。「哀しい」絵画とは、このような努力の見られる絵画である。このような人間の感情が移入された日本の動物画からは、「哀しい」という感情に関する日本人の動物観が見てとれる。

3)「逞しい」

飼育動物たちに感じる「逞しい」という感情は、人々が野生動物に感じる憧憬と同じく、動物本来の運動能力や知性に対する感情である。

人は、人間社会のために動物を利用することが多くなるに従って、ペットや身近な飼育動物たちが人間に対して友好的に接してくれているために、彼らの本来の能力を忘れがちになってしまう。

しかし、ふとした瞬間に見せる野生の表情や運動能力、あらためて見る人間と異なる姿に、動物本来の力強さや誇りを見せつけられたり、生き抜くための本能というべき知性を感じさせられたりする。

以上、私の「飼育動物」の定義の範囲内で、動物から与えられる感情を、「可愛い、哀しい、逞しい」の三つに代表してまとめた。以下、このような三つの感情を基に日本の動物画を検証し、それぞれの時代の動物観の相違を明らかにしつつ、私自身の動物観の礎となるべきものの手がかりを探っていくことにする。

第2章 日本美術における飼育動物の描かれ方

この章では、私自身の動物観の原点を探るために、日本美術の絵画の中に描かれた飼育動物たちを、「可愛い、哀しい、逞しい」という三つの感情に基づいて考察していく。また、飼育動物に対する感情と比較するために、飼育動物だけでなく、野生動物に対してこれら三つの感情が感じられるものについても論述し、感情の種類について細かく研究する。

ただし日本美術の中の動物画には、これらの感情が当てはまらないような絵画も多く存在するため、その時代の動物観を代表する絵画も取り上げながら、野生動物、飼育動物を合わせた動物全体に関わる大きな動物観についても、合わせて検証していく。

節は時代順に構成し、それぞれ節のはじめに、その時代の動物観を象徴するような動物画の記述を行い、そのうち三つの感情が感じられるような、飼育動物と野生動物が描かれた絵画について考察を行い、その時代の動物観の詳細を明らかにしていく。

2-1 原始時代——神秘と呪術の世界の動物たち

原始時代の動物表現は、深鉢や香炉などの土製品にみられる動物意匠や、鮭石と呼ばれる石に残された線刻画、銅鐸や壁画に描かれたものなど、様々な基底材に見出される。中でも人に飼育されていたであろうイヌ、イノシシ、ブタ、ウマなどの表現には、具体的に造形されたものが多い。

これらの家畜化された動物の中で、一番歴史が深いのは、イヌである。イヌは縄文時代より、人と共に生活していた。イヌの起源は定かではないが、家畜化された小型犬が大陸より、人と共に日本列島に持ち込まれたとされている。貝塚から出土するイヌの骨には、狩猟の際につけられた傷が治癒したと思われる跡が残されており、イヌが狩猟犬として大切に扱われていたことが窺われる⁴。イノシシに関しては、縄文時代に飼育が行われていたという議論がなされているが、イノシシから家畜化したブタは、弥生時代に大陸から持ち込まれたことが、近年明らかにされた⁵。またウマについては、五世紀に入ってから乗馬の習慣と共にもたらされたものと考えられている⁶。

人と共に生きてきた動物たちは、どのように美術のうちに消化されてきたのだろうか。飼育動物の原点として、イヌ、イノシシ、ブタ、ウマの表現に加え、三つの感情に収まり切らない当時の動物観も検証するために、身近な動物であり、狩猟の対象となった鹿や小動物など、飼育動物以外の動物も取り上げていく。

2-1-1 縄文時代の動物観

動物を象った造形は、縄文時代前期より、深鉢や香炉型土器のような土製品の口縁部に施された装飾(図 2)に表現されている。縄文土器前期の口縁部の動物意匠においては、抽象化されたものが主流であり、縄文時代中期からは、独立した動物型の土製品(図 3)が登場する。土製品もやはり、ヘビ、イノシシ、トリなどの動物意匠であるが、それぞれ他の動物と融合したように、完全に具体化して表されない。イノシシは多産の象徴として造形され⁷、ヘビは脱皮し、カエルなどは変態することから、再生の象徴⁸として造形されたとする説もある。このように抽象的に表現される動物意匠には、それゆえ呪術的な動機が窺われる。

動物が完全な具象表現で表わされれば、本来の力を失ってしまうと考えられたことから、縄文人たちには写実しようとする意識は希薄であったのだ⁹。縄文時代に造形された動物たちに込められていた呪術的な意味は、神話の世界に生きる縄文人たちの社会に息づいていたようだ。

現存確認されている日本最古の絵は、静岡県尾上イラウネ遺跡(先土器時代)、愛媛県黒岩陰遺跡(縄文時代草創期)から出土した石に刻まれた線刻画だと言われている。その中でも縄文時代に描かれた絵は二十例ほどであって、あまり多くはない。石や土器に描かれた線刻画のモチーフには、人物、鹿、魚、水鳥、建物などがある¹⁰。

鮭石と呼ばれる石(図4)には豊かな腹の魚が複数匹刻まれており、縄文時代の人々は、魚類の習性や様相に印象づけられていたようである。

また、縄文時代の狩猟文深鉢(青森県八戸市葦窪遺跡、図5)は、具体的な狩猟の光景が描かれている一例である。イノシシらしき動物が俯瞰描写で描かれていて、矢を射ようとしている構図は具体的に表現され、側面描写に比べて高度な表現となっている。

この時代の人々の狩猟に対する祈りの深さは、当時飼育されていたはずのイヌを象った土製品よりも、イノシシの割合が極めて多いことから窺うことができる。また骨の装飾具に限っては、シカ、イノシシが大きな割合を占めていること(図6)などからも窺われる。狩猟時代の人間は、明日生きるか死ぬかという生活を送っていたため、人間と共に同じような境遇を生きる飼育動物たるイヌは、最も身近な使役動物として扱われていたのである。そのため当時の人々は、飼育動物に対しては、現代的な観念である「可愛い」「哀しい」「逞しい」という感情を、抱いてはいなかったのではないだろうか。イヌは祈りをささげるための動物ではなく、祈る側の人間に近い存在であったのである。

2-1-2 弥生時代・古墳時代の動物観

縄文時代の基底材は、石や土器あるいは岩の壁などであったが、弥生時代を迎えると動物は、銅鐸、銅剣、銅戈、土器、形土製品、木製品など、様々な素材に描かれるようになった。その中でも特に絵画(＝線刻画)が描かれたのは、銅鐸であった。モチーフは鹿、鳥、人物、トンボ、魚、カマキリ、トカゲ、カエルなどであり、それらは狩猟や漁猟への関心だけでなく、弥生人の農耕生活によって広い関心が反映されたものになっている。弥生絵画には弥生人の神話や伝説、あるいは彼ら独自の世界観が含まれている。

扁平鈕式袈裟襷文銅鐸(伝香川県出土、東京国立博物館、弥生時代中期、図7、8、9)には、シカ狩りやイノシシ狩り、高床式の建物や臼をつく人物など、衣食住に関係した図が描かれており、収穫の豊穰への祈りが込められているのであろう。しかし、トカゲやトンボ、スッポンなど、生活に直接関係のないモチーフも描かれている。これらのモチーフは、これ以外の銅鐸にもたびたび描かれている小動物であり、このような動物は、ありふれた自然の一部として、平穏な風景を思い起こさせる。銅鐸は宗教的な儀礼に使われた神聖なものであると推測されるため、当時の人々は、このような小動物たちには、どこか神聖な魅力を感じていたのだろう。弥生人たちは小さな動物たちの手や脚が精巧に動く様に、命の神秘を感じていたのかも知れない。

小さな生き物と狩猟図が描かれた銅鐸に、扁平鈕式袈裟襷文銅鐸・桜が丘五号鐸(神戸市立博物館、弥生時代中期、図10、11、12、13)が存在する。動物たちはむだのないフォルムで鋭く繊細に描かれていて、俯瞰描写と側面描写を混合した精緻な描法で捉えられている。手足は棒状の表現であるが、その動きで動物の特性をよく捉えていて、頭部の図形の差や、腹部の丸みなど、丁寧に描かれた図形的な表現に、的確で野生的な動物の姿を見ることができる。

宗教的な意味を含んで表される動物の線画については、図14の珍敷塚古墳壁画に見ることができる。消失した部分が多く、図様が見づらくなっているが、赤と青の塗色で表現されている花崗岩の壁画である。この図様は舟に乗って死者の霊魂が、来世に無事運ばれるように願ったものであり、寄り添う動物たちは、平穏の象徴であるのかもしれない。

また当時の埴輪は、円筒埴輪とそれ以外の形象埴輪とに分類され、形象埴輪は、人物埴輪、動物埴輪、家形埴輪、器材埴輪などに分けられる。人物埴輪と動物埴輪の多くは、古墳時代中期の5世紀頃以降に出現する。人物埴輪、動物埴輪には、飾り馬(図15)、馬飼い、水鳥の群れ、鷹飼い、猪飼いなどが配される例もあり、当時の人々の生活が窺い知れる。埴輪起源説には、モガリ表現説¹¹や葬列表現説など、諸説存在するが、まつりごとなどを行った様子を墳墓に示し、亡き人を偲んだものであろう。

《ふりむく鹿の埴輪》(図 16)という作品に関して、橋本博文氏によれば、本例は鹿形埴輪の中の最高傑作で、狩人と猟犬に追われ、いままさに射止められようとする瞬間の切ない憂いを含んだ表情が、リアルに表現されているとのことである¹²。当時の状況は不明であるが、切り込みで表現される口元や半月形の瞳からは、哀しみの表現が込められているように感じられる。ふりむく首の造形は、写実に基づいたリアルな動きの追求であろう。本作品は、野生動物が日常的に直面している「死」に対する哀しみが表現されたものであろう。

飼育動物を象った埴輪には、図 17、18 のように、首輪をつけた猟犬を形作ったものがある。図 18 は狩猟の対象となるイノシシも、猟犬と共に出土したものであるが、その造形にも狩猟の状況が再現されている。

イヌの埴輪の多くは、首輪をつけた造形で表されていて、イヌが狩猟について重要な役割を果たしていたことが分かる。先にみた《ふりむく鹿の埴輪》(図 16)の造形では、目の周りに瞼の表現と思われる盛り上がりや、体全体に引っ掻いた様な線の集跡があり、細かな毛まで表現されている。

原始時代の動物表現には無表情なものが多く、この時代の動物観においては、先の三つの感情は重要視されていないようである。その動物の本来の能力に惹かれて、生活ために祈りを込めて作られたのであろう。

2-2 古代・中世——霊獣と現実の動物たち

2-2-1 正倉院の宝物と密教画

1) 奈良・平安時代の動物表現の動向

奈良・平安時代の動物表現では、宗教に起因する霊獣が中心であり、人間とは異なる動物の姿に神秘性を感じさせる表現が、多く存在する。したがって、飼育動物に感じられるような種類の「可愛い」「哀しい」「逞しい」という感情が当てはまるものは多くはないが、身近な動物たちに感じられるような、親しみを込めた「可愛いさ」を含んだ表現は、徐々に見られるようになってくる。

仏教が伝来し、この頃の動物表現は、古墳時代に比べると、《天寿国繡帳》(622年、中宮寺)や法隆寺の《玉虫厨子》(7世紀中期頃)の須弥座に描かれる《捨身飼虎図》のように、動物の特徴をよく捉えた表現へと進展している。

7～8世紀頃には、「高松塚古墳」に描かれる霊獣に、朱雀、玄武、青竜、白虎の表現が登場する。また、8世紀を中心とした多数の宝物を有する正倉院は、東大寺大仏に奉獻された聖武天皇の遺愛品をはじめ、大仏開眼供養の時にもちいた仏具などを収納していて、正倉院の動物表現には唐から請来されたもの、あるいは唐の優れた美術を基としたものが多い。そのため、当時の日本では見ることのできない、象やライオン(獅子)、ラクダ、水牛、羊などの動物たちや、鳳凰、龍などの霊獣表現が、多数みられるのである。

9世紀頃には空海によって密教が日本に請来され、密教絵画には様々な動物が描かれている。その動物表現から、人間との関係も垣間見ることができるのである。動物が仏の乗り物になる場合が多いのは、動物が人間の従者と考えられてきたことの反映であると考えられよう。

2) 宝物の中の飼育動物

正倉院の宝物の中には、明らかに飼育されている動物を描いた表現が見られる。《騎象鼓楽図掉撥琵琶》(図 19)には、鼓や笛を吹く四人の人物を背に乗せた白象が描かれている。象の表現には、後ろ脚の関節が逆に曲がった表現が見られるものの、丸みのある大きな体に穏やかな瞳が表され、象の身体的特徴をよく捉えている。この象からは飼育動物ならではの穏やかな表情と、控えめな動きの中にも毅然とした様子が窺える。しかし、一方ではこの象は、白象として描かれているために、どこか神聖な趣きを携えていて、身近で親しみやすい飼育動物表現とは異なっている。

《銀壺》(図 20)や《紫檀木画槽琵琶》(図 21)には、飼育されたウマの表現がある。

馬の形状は小さな頭にスマートな脚、筋肉質な首、豊かな丸みの尻というように、アラビア馬のような、健康的な風貌である。この馬の体つきは、人間によって改良が重ねられた端正な美しさを携えており、鍛え上げられた筋肉質な体つきに、凛とした「逞しさ」が感じられる。

これと並んで、法隆寺献納宝物の《龍頭水瓶》(図 22)に描かれるウマは、豊かな筋肉の有翼の姿で躍動的に表され、霊獣であるが、改良されたであろうアラビア馬を基に表されたと感じられる、美しい造形である。これも飼育動物ならではの「逞しい」感情表現の一つと言えよう。ちなみに動物園の動物たちにも、動物の健康状態を考慮した食事が与えられ、スマートで引き締まった体をしている点で、このような「逞しい」表現が共通している。

3) 正倉院宝物の「可愛い」「哀しい」表現について

飼育動物ではないが、宝物の中には身近な動物表現で、「可愛い」と思える作品も見受けられる。《紅牙撥體尺》(図 23)、《緑牙撥體尺》(図 24)、《瑠璃螺鈿八形箱》(図 25)、《漆金薄絵盤》(図 26)、《赤地錦幡垂端飾》(図 27)などに見られるオシドリの表現である。この表現は、装飾を目的としているため、実際の動物の特徴的な部分のみを捉え、簡略化して表現している。オシドリの眼と頭部の大きさのバランスが、幼児のような「可愛さ」を感じさせる造形である。

この表現は飼育動物のみに感じられる「可愛い」表現ではなく、小動物としての愛らしさの表現である。この他にも愛らしい小鳥の図様は、あらゆる作品に装飾的に散りばめられている。

また正倉院の宝物の中で、《狩獵図》に見られるような追われる動物に感じられる「哀しさ」は、追われる者の死に対する「哀しさ」の表現であり、飼育動物に見られる「哀しさ」とは異なっている。この感情が表現されているのは、《銀壺》に見られる追われるシカや、《紫檀木画槽琵琶》の追われるトラなどである。

4) 宗教の中の動物たち

西大寺本《十二天像》(九世紀中頃)において、十二天とは四方四維(東・帝釈天、東南・火天、南・閻魔天、西南・羅刹天、西・水天、西北・風天、北・毘沙門天、東北・伊舎那天)に、上下の二天(梵天・地天)を加えた十天に、日・月の二天を加えた護天神である。西大寺の十二天(図 28、帝釈天)は、鳥獣座に乗るものである。おおらかで温かみのある色味で描かれた図像であり、鳥獣 [= 象] は細い墨線で表現されている。霊獣を表すために、口の左右に各三牙をつけた六牙の白象として描かれている。白象は帝釈天の乗り物となるほか、普賢菩薩像の乗り物にもなっている(図 29)。

宗教に起因する動物は、豊かで丸みのある体つきをしていて、「逞しさ」は感じられるが、霊獣としての神妙な風貌や顔つきは、「可愛い」や「哀しい」という人間の感情が重ね合わせられるような、親しみのある表現にはなっておらず、飼育動物のように親近感を感じさせる感情表現とは異なっている。

この時代の動物表現には、現実存在する身近な動物たちを観察して造形したものだけでなく、現実にはいない想像上の動物も、多く出現している。想像上の霊獣たちは、おそらく請来品や伝聞などを参考に構成されたもので、鳳凰や龍などは、非現実的な動物を超越的な存在として、具現化するに至っている。一方、白象や有翼の馬、冠のような大きな角を持つシカなどは、原型となった動物が想像できる。現実存在する動物をモデルに、非現実的な想像世界が造形されている。

このように、観察した動物を現実のまま表現しようとするのではなく、意匠化して表現しようとする傾向は、現代の動物画家が、動物に自身の主張を重ねて意匠化しようとする傾向とは、明らかに異なっている。この時代の動物画は、当時の人々には、想像世界を伝えるという特別な意味を持っていたはずである。

5) 鳥獣戯画と動物観

平安時代末期には、《源氏物語絵巻》《信貴山縁起絵巻》《伴大納言絵巻》《鳥獣戯画》(図 30、31)という、四大絵巻が描かれた。

中でも《鳥獣戯画》は、動物を擬人化して描いたものであり、日本人の動物観を知るうえで特殊な位置にあるので、以下、特にこの作品を取り上げたい。

中村禎里氏は『日本人の動物観 変身譚の歴史』(ビイング・ネット・プレス、2006年)の中で、日本の昔話に動物が人間に変身する例が西欧の昔話より多いことを指摘し、岩波文庫版『グリム童話集』と柳田国男他編『日本昔話記録』の例を拾い上げ、比較して実証していった。日本の民話に登場する、美女に化けるキツネ、和尚に化けるタヌキは、人間と同格の存在であり、対等に人間とわたりあうと、中村氏は結論づけている。結果として、グリム童話に登場する変身物語の内、人間が動物に化ける話は67例、動物が人間に化ける話は6例であり、動物なるものは、人間が邪悪な力によっておとしめられている存在と見られていると述べている¹³。

このような研究から、日本人は動物に変身することに西欧よりも嫌悪感を示さず、動物を人間と同格の存在と見ている場合も存在し、人間と動物が近い存在であったことが分かる。

さて、鳥獣戯画の作者は鳥羽僧正と言われていたが、現在では謎である。動物の造形に関しては、擬人化されたものは大和絵に類似作品があり、霊獣などは密教絵画に類似作品を見ることができる。鳥獣戯画は両方の要素を多分に含んでいるが、密教絵画の方がより近く¹⁴、また制作時期が異なっていることや、全巻通して詞言葉がないこ

となど、謎の多い絵巻である。

鳥獣戯画には甲、乙、丙、丁の四巻が存在し、甲、乙巻は平安時代に、丙、丁巻は鎌倉時代に描かれた。甲巻の全体と丙巻の後半部分に、擬人化された動物が登場し、乙巻では身近な動物と想像上の霊獣が、全体に描かれている。丁巻では人物が全体に描かれ、年中行事を行っている場面が描かれている。

甲巻全巻と丙巻の後半は、サル、ウサギ、カエル、キツネ、ネコが擬人化して描かれ、連続した物語になっている。動物たちの描写はとても生き生きとしており、人間のように遊び戯れたり、勝負事をしたりと、表情は喜々としているのである。また、擬人化して描かれず使役される動物として登場するのは、イノシシとシカで、後半では牛車をひくウシも描かれている。

乙巻には、擬人化されていないウマ、ウシが登場し、身近で当時では使役されていた動物たちが、巻頭に描かれている。続いて山の野生の動物たちであるタカ、イヌ、ニワトリが続き、思い思いに過ごしている様子が描かれている。後半には、水景を挟んで、サイ、麒麟、ヒョウ、ヤギ、トラ、獅子、竜、ゾウ、猿といった、異国の動物や霊獣が描かれている。

以上のように、描かれた動物たちの種類を巻ごとに述べたが、白幡洋三郎氏は鳥獣戯画に見られる動物は、当時の日本人の動物観を表しているという。白幡洋三郎氏は中村禎里氏の考えを基に、「日本文化の中の動物」¹⁵の中で、ウシとウマによって代表される「家畜」に関する動物観について、以下のように述べている。つまり「牛馬」は、「牛馬のように働く」「牛馬のようにこき使われる」などと言われるように、「牛馬と人間とのあいだには、人間界を行き来する動物といった関係は見られず、親密な関係が生まれるとしてもそれはあくまで人間と動物との関係であるように思う」とのことである。

さらに氏は、《鳥獣戯画》には日本人の動物観が含まれていると述べ、

- ①「狐狸」＝人間に化ける動物など、人間世界と動物世界の共通の住人としての動物、
- ②「牛馬」＝人間界にとって有用性のある牛馬など、しかし人間界の外にいる家畜としての動物、
- ③「鳥獣」＝人間から自由な暮らしを営んでいる野生動物、

これら3つが日本文化の中の動物観の大きな流れを形成してきたと考えられると結論付けている。

確かに動物たちの扱いを見てみると、甲巻では擬人化した動物を描きながら、イノシシやシカが使役動物のように描かれていることや、乙巻では身近な使役動物が四脚で動物らしく描かれるなど、これらの動物の扱いには、当時の人々の動物観を感じ取ることができる。

次に、動物たちの描き方を見てみると、甲巻には人間のような親近感と軽妙さがあり、動物たちが完全に擬人化されているのに対し、丙巻の擬人化された動物たちは、や

や野生的な表情で、細かい毛まで描写されている。繊細で細かく、動物たちが密集している場面もあり、その世界に引き込まれるような描写である。丙巻の作者は動物を擬人化しながらも、動物的な見方をやや強く残していることが分かる。

乙巻は、連続して描かれず、高さも安定しないため、遠近感が一貫しないと評されるが、動物同士だけを見ると、奥に位置する動物の毛描きを微妙に細かくしていることから、動物に現実感を持たせようとした表現も見られる。動物たちはほとんどが各々に存在していて、喧嘩の場面でも、描かれているウシやイヌなどには、動物らしいポーズが選択されている。また、力強い脚の付け根や体の筋肉も丁寧に描かれていたり、ニワトリの腹に渴筆を用い、描線で動物の輪郭を捉えない部分が見られたりするのは、より写生の意識が強いからであろう。飼育動物は普段見ている動物であるから、詳しく描きたいと思ったり、正確に、また実際にいるように描いたりしたいという、制作者の意欲を掻き立てる存在であったのだ。

最後に三つの感情について考察してみると、乙巻の身近な動物たちは、使役動物でも、哀しそうには描かれていない。むしろ活発に争う様子からは、「逞しさ」や本来の能力といったところに、動物の魅力を感じていることが分かる。そして甲巻の擬人化されて描かれたサルやウサギたちの方に、幼くユーモラスな「可愛さ」が感じられる。このことは、作者が特に人間を見るときと同じように、「おかしみ」という「可愛い」感情を動物たちに感じていたことを示唆する。

2-2-2 涅槃図と絵巻の動物たち

1) 鎌倉時代の動物表現の動向

平安時代中期から江戸時代まで広く描かれた《涅槃図》には、様々な動物たちが描かれた。涅槃図に描かれた動物では、霊獣から身近な動物に至るまで、徐々に描かれる動物の数や種類が増え、鎌倉末期には80を越す数の動物が描かれるようになっている。

絵巻は、平安時代末から鎌倉時代には名作に恵まれ、室町時代まで数多く残されている。絵巻に描かれた動物たちには、身近な動物たちが多く見受けられ、首輪を付けたイヌやネコ、屋根にいる鶏など、大切に飼育された動物たちも描かれている。また、明らかに実在する動物、つまり身近にいる動物を、観察して描いているような、野犬や野良猫なども描かれて、当時の人間と動物の関係が示されている。

2) 涅槃図について

涅槃図では釈迦が死して寝ている様子を嘆き哀しむ弟子たちと共に、沢山の動物たちが哀しむ姿が描かれている。涅槃図に描かれた動物では、徐々に描かれる動物の数や種類が増えていき、異国の動物から親しみのある日本の動物まで、徐々に描かれている。《仏涅槃》(13世紀前半、新薬師寺、図32)は涅槃図の一つである。動物は釈迦の方を見上げて、憂いの表情を浮かべている。この作品以外にも、泣く姿が描かれた動物たちは多数存在しているが、この哀しみは動物自身が自己を哀しみ嘆くのではなく、釈迦という他者の死を嘆く哀しみである。これまでの動物画の中ではもっとも明らかに哀しみを描いているが、この哀しみは、動物自身の生死に関わる哀しみとは違った種類のものである。

3) 絵巻の中の飼育動物

絵巻は物語を伝えると同時に、当時の人々の暮らしや動物との関係も示している。

ウマは、12世紀の《粉河寺縁起絵巻》(粉河寺)や13世紀の《平治合戦絵巻》(ボストン美術館等)など、無数の絵巻に描かれている。これらのウマ表現の特徴がよく表れた優れた作品に、《隨身庭騎図巻》(13世紀中期、図33、34)がある。そのウマの姿は、大和絵のウマの典型である。《隨身庭騎図巻》のウマの表現は、アラビア馬のようなスマートな優美さではなく、躍動感や生命力にあふれた、やや骨太で健康な表現になっている。口を軽く開けた表情や、首の振り方、豊かな筋肉など、ウマの生きた表情を巧みに捉え、完成された表現の中に、「逞しい」という印象を与えることに成功している。

イヌやネコ、ニワトリなどは、人々の家の近くに描かれたものや、首輪を付けたものも見受けられ、大切に扱われていたことが推測されるものもある。《伴大納言絵巻》(図 35)には野良犬や鶏が描かれ、《春日権現験記絵巻》(図 36)には、軒下に丸くなる犬の表現が見られる。

《住吉物語絵巻》(図 37)の板戸に描かれている首輪をつけた洋犬は、当時の貴族にペットを可愛がる習慣があったことを物語っている。これらの動物は、人間に比べてやや省略して描かれ、無邪気な様子のポーズを取っていて、そこからは「可愛い」という印象を受ける。

また、ウシの表現には《駿牛図》(東京国立博物館、図 38)があり、平安・鎌倉時代を通じて京都の貴族たちが牛車に利用していたウシを描いている。この作品は、鎌倉時代に名高かった特定の駿牛を描いたもので、ウシの似せ絵であるといえる。ウシの図像は、掘塗りで白くのこされた線と、たっぷりとした墨使いとによって、豊満な体で表わされ、躍動的な動きではないが、どっしりと構えた姿勢からは、飼育動物らしい「逞しい」様子が感じられる。また獰猛な様子ではなく、穏やかな性格を思わせる表情や姿勢からは、作者がウシに対して愛着を持って接していたことが窺える。

以上のように、絵巻に登場する身近な飼育動物は、実在する動物をモデルに描いているため、生き生きとしてリアリティのある仕草で描かれている。

動物たちの描写から余分な要素が削ぎ落とされて、絵巻中で定型化されて描かれていることから、日常生活で目にする動物たちが絵師によってくり返し描かれていたことは、明らかである。

また、本来の物語には関係ない場面でも、動物たちがさりげなく登場することから、絵描きたちも親しみと遊び心を持ってそれらの動物を描いていたことが窺われる。

2-2-3 室町時代の絵画

1) 室町時代の絵画の動向

室町時代には、宋の水墨画や院体花鳥画がもたらされ、動物自体が中心になるような絵画が進展していった。

京都大徳寺本、牧谿筆《観音猿鶴図》(13世紀)では、墨の濃淡を生かした柔らかなテナガザルが表現されていて、このテナガザルを後の長谷川等伯も描いている。

大徳寺本、牧谿筆《竜虎図》には、大きな頭部を持つトラが、前代の涅槃図に描かれる様な優しい印象のトラとは違って、威厳のあるトラとして描かれている。院体画の中では、東京国立博物館・伝毛松筆《猿図》に表されるサルのような、正確な観察が感じられる、大変緻密な描写表現が登場する。このような観察に基づく描写には、現代のスケッチに通じるものがあるだろう。

また、禅僧画家の雪舟は、中国絵画を広く学び、正確な鳥類の描写によって、近世花鳥画に通じる自然の美を描き出した。さらに、色彩豊かで大きな画面に描く明代の花鳥図は、日本の花鳥画に大きく影響した。

狩野正信とその子の狩野元信は、中国絵画の粉本による、平明で装飾性に富む花鳥画を描き、その傾向をいっそう推進して、狩野派の基礎を築き上げたのである。

室町時代の花鳥画には様々な小獣や鳥類が描かれ、種類が極めて豊富になっていくと共に、徐々に正確な観察による作品が多く登場してくるのである。

2) 日本人が描く花鳥画

雪舟は、激しい筆法と構築性を盛り込み、豊かな空間表現と強い自己主張のある水墨画を生み出した。文化庁・雪舟筆《四季花鳥図屏風》(15世紀後半、図39)に描かれたツルやハハチョウ、シラサギなどは、厳しい表情で描かれ、ツルの首の曲がり方や白鷺の飛び方が、厳格な表現ではあるが、自然な姿勢ではなく、絵の中でポーズをとっているようである。

真珠庵・伝狩野正信筆の《竹石白鶴図屏風》(15世紀末～16世紀初期、図40)は、明快な山水を背景にして、タンチョウやハツカチョウを描き、以後の狩野元信様式の先駆的な様式を窺わせる。

大仙院・狩野元信筆《四季花鳥図》(16世紀後半、図41)に描かれる鳥たちは、首の振り向きや、翼を閉じて留まっている姿勢が繰り返されていて、鳥類の凜としたポーズを意図的に作り出している。この頃の水墨花鳥画に描かれる鳥獣の図像は、現実に即した表現をしているが、その造形は、一匹一匹が理想的な姿勢をとっているようである。モチーフが漢画に由来し、異国の地の理想郷として描いているためであろう。やや不

自然に曲げた首や整った翼の表現などに、堂々とした「逞しさ」が感じられる。身近な動物に感じられる「可愛さ」や「哀しい」という感情は、抱かせない。自然の中で生きる厳格な姿を描こうとはしているが、逞しさを求めた結果、動物の造形としては不自然な動きや姿勢に、理想的な姿を求めたのであろう。

・麝香猫について

《松に麝香猫図屏風》(伝狩野雅楽助、16世紀中頃、ウィリアム・スタージス・ピゲローコレクション、図 42)は、サントリー美術館蔵《麝香猫図屏風》と合わせて一双とされており、麝香猫は麝香犬と対をなすのが基本となっている。この作品は《遊猫図》、サントリー美術館蔵の作品は《遊狗図》にあたる作品と考えられる。

麝香猫図の類似作例は多数存在し、南禅寺本坊大方丈障壁画《牡丹麝香猫図》、名古屋城本丸御殿障壁画《麝香猫図》(複数)などがある。中でも南禅寺本坊大方丈障壁画《牡丹麝香猫図》に、《長福寺釈迦涅槃図》と似た麝香猫が登場することなどからも¹⁶、モチーフの源流は中国などの大陸の絵であることが分かる。

麝香猫の丸い球体が連なったような独特な胸毛や、体の幅の大きな縦縞模様などは、現実の動物には見られない霊獣的な表現である一方、正面を向く顔や耳の形、アーモンド型の眼の輪郭や、左右に分かれた額の模様、模様自体の配色などは、現実の猫を彷彿とさせる描き方である。また、爪の出た脚はイヌを参考にし、やや胴長な体つきはタヌキやイタチを参考にしたようにも見える。その形態は、ぼかしによる陰影で立体感を出すのではなく、線描きの集積によって表現されている。また、毛描きの色は絵の具の濃淡ではなく、白(胡粉)、黒、茶など、決まった毛色で描かれていて、隙のない綿密な描写である。加えて、麝香猫の大きさも実物の猫程度に拡大され、長くなった毛描きが途切れることなく、細く丁寧に描かれていることなどからも、実際にモデルとなった猫がいたのだろう。

また、雪村筆の《竜虎図屏風》(16世紀頃、クリーブランド美術館蔵)は、ネコのようにと批評されるが、大徳寺本、牧谿筆《竜虎図》に源流があり、現実のトラよりも「霊獣としての風格がある」と評される例もある¹⁷。

このように、前述の異国情緒を漂わせる鳥類も含め、霊獣とされる動物たちの描写には、身近な鳥類やネコ、イヌなどを参考にした、細かな観察が生かされているのである。

3) 室町時代の飼育動物表現

・絵巻の飼育動物(イヌ、ネコ)

鎌倉時代の絵巻に描かれたイヌやネコ、鶏などに引き続き、室町時代の絵巻にも、そのような動物たちが登場する。《北野天神縁起》(1503年、図43)や西本願寺本《慕婦絵》(1482年、図44)に見られる子犬の表現には、前代との連続性が感じられるが、丸みのある体や美しく整えられた毛並み、そろえた脚、やや大きな瞳で表現されて、「可愛さ」が強調されている。前代よりもペットに対する愛玩の気持ちが、より強く表現されている作品である。

・飼育動物(馬図)

狩野元信筆《板絵神馬図》二面のように、神社に奉納する絵馬に描かれた単体のウマや、室町時代後期からは盛んに描かれる《厩馬図屏風》(図45)など、花鳥画の範疇におさまらない、いわゆる動物画といってもいい絵画も出現し、飼育動物も含めた動物自体に対する関心が、急速に高まっていく時代であった。絵馬の発祥は生き馬を献上した習わしの代用としたとされているが、動物単体で描かれた優秀な作例して挙げられよう。

それまでは、単体としては、鳳凰や龍などの霊獣や、トラなどの日本人にとっては霊獣に準ずる存在である動物が描かれることはあっても、実在する動物を、しかも駿牛図や隨身庭騎図巻のように、肖像画のような個性を示さない動物を描くことはなかった。つまり、何でもない動物を単体で描こうとする動きは、野生動物ではなく、飼育動物がはじまりなのかもしれない。

飼育動物はいつも人に寄り添って生きているために、当時の人々にとっても無視できない存在だったのだろう。特に飼い主にとっては、かけがえのない命であり、ひたむきに生きる姿勢に共感するようなどころがあったのかもしれない。いずれにしても、室町時代のこの動向は、個人的な飼育動物に対してではなく、飼育動物全体の生き方に目を向けた動きなのではないだろうか。これには私自身の制作の動機と共通するものがあるように思う。

2-3 近世 —— 理想世界からの独立

2-3-1 桃山時代の動物たち

1) 桃山時代の絵画の動向

桃山時代になると、やまと絵の装飾的な画風がいつそう華々しく展開され、狩野永徳・山楽、長谷川等伯、海北友松などが一派を立てた。また《竜虎図》、《雲竜図》、《唐獅子図》、竹林に遊ぶトラとヒョウ、鳥類ではワシやタカなどの猛禽類を中心に、豪快な画題が好まれた時代でもあった。

また、個人蔵・狩野山楽筆《鷲鳥図屏風》(17世紀前半)には、鷹に追われるシラサギと、小動物を獲物とする鷲や鷹など、勇猛な猛禽が描かれている。

鳥類の描写は正確な観察を用いて行われていて、その世界は、大自然に悠々と遊び戯れるような動物の世界でなく、弱肉強食という厳しい現実の野生世界である。このような画題が好まれて描かれるのが、桃山の時代性と言えよう。

2) 飼育動物に向けられる視線

サンフランシスコ・アジア美術館・狩野宗秀筆《韃靼人打毬・狩獵図屏風》(16世紀後半、図46)には、ウマを自由に操る勇敢活発な韃靼人が描かれている。韃靼とは蒙古民族のことであるが、この蒙古人の狩獵図は、桃山時代に好まれた画題であった。ウマの図様は小さな頭部と比べると、かなり大きく豊満な体つきをしている。脚の筋肉の表現を誇張し、異国の改良されたウマの表現であることを感じさせる。

追われる動物たちも、狩られる側の死の「悲しみ」ではなく、死を逃れようと全力を尽くす様が描かれている。本図のウマの表現は、飼育動物が本質的に持っている、狩りの場面で垣間見せるような、野生的な「逞しい」部分を表現していると言えよう。

宝亀院・曾我直庵筆《鶏図屏風》六曲一双(17世紀前半、図47)の鶏のモデルは、身近にいる飼育動物であろう。執拗なまでの観察が感じられる描写である。鶏は胸を張って威厳のあるポーズで描かれていて、「逞しさ」が感じられる。これまでの飼育動物に感じられる「逞しさ」は、動物の持つ筋肉の美しさや、大きく豊かな体形に感じられる穏やかで優しい「逞しさ」が主であったが、この鶏は現実の動物の姿をあらわしながら、勇ましさを携えている。この作品は、飼育動物にも動物本来の能力が持つ美しさを感じながら、それへの憧憬を描いているように思う。

龍泉庵・長谷川等伯《枯木猿猴図》(16世紀後半、図48)にみられるサルは、牧谿の《観音猿鶴図》に倣って描いたものであるが、牧谿の奥深いサルの表情や空間表現とは異なり、奔放で生き生きとしたサルの表現である。サルの表情は笑みを含んだ様

にも見え、サルの姿勢や軽快な動きは、剽軽な印象を与えている。

このサルの表現には、人間に近い造形や、表情のある顔つきなど、親しみやすさと剽軽な動作によって、「可愛い」という印象が感じられる。飼育動物の身近さが与える親しみやすさとは別の、人に近い造形のサルが持つ親近感が、表現されている作品である。

3) 桃山の動物世界観

桃山時代の動物表現においては、動物の選択も体の大きな猛獣や猛禽類が中心であり、それは勢いのある勇猛な姿勢と丁寧な描写によって、こちらへ迫ってくるような迫力を携えている。加えて華やかな彩色と大画面による構成は、見るものを絵の中の世界に引き込むような力強さを有している。このように、野生動物の弱肉強食の世界観によって、動物の勇猛さと死の「哀しさ」が、表裏一体で表現されているのである。

風俗図などに登場する飼育動物は、猛獣や猛禽類などの好まれた画題と比べると、前代と連続した表現に留まり、飼育動物という画題は影を潜めている印象である。

前述の鶏図に見るように、本来の飼育動物としての穏やかな「逞しさ」や親しみに目を向けるのではなく、人々の目に魅力的に映るものは、たとえ飼育動物であっても、本来の動物が持つ野生的な能力であったようだ。

2-3-2 江戸時代の動物画の豊穡

1) 江戸時代の動物画の動向

江戸時代前期までの絵画においては、「画法」が大きな力を持っていた。たとえば狩野派では、あるモチーフを表現するための筆の運びや形のとり方、構図法などが、定型化し伝承されていた。動物の造形は、有能な絵師の描いた写生図を基に制作されることもあり、こうした粉本には、当時の画家たちにとって、実物を見たのと同じような効果があっただろう。

江戸前期から俵屋宗達(生没年不詳)、そして江戸中期からは尾形光琳(1658-1716)といった琳派が登場しはじめ、動物の造形は装飾用に造形しなおされ、一層人々の暮らしの中に浸透していった。

また、学問の世界では本草学が興隆を見せた江戸時代後期には、実物を見て描くことがさらに重視され、自然界の探究が深められた。このような研究上の理由から、動物の写生図がおびただしく作られ、動物画には繊細さや鮮やかさを伴う写実が求められるようになった。

2) 動物写生と装飾

・狩野探幽の写生図

狩野探幽(1602-1674)《鳥類写生図》(図49)には、後世の門人によって重写されたものも伝わっている。この探幽筆写生図は、尾形光琳によって臨写されていた事実もあるように、精巧な写生図であるほど、模写の段階でも確実に受け継がれていったのである。狩野派の有能な絵師によって描かれた鳥類の写生図は、当時の記録という意味での「写真」の役割も担っていたのである。

また探幽は、身近な動物ではなく、珍しい動物も描いている。生きた動物をモデルとして写生されたものも存在し、獺図がその例である。さらには、白鷗図については、飼育されたつがいであることも指摘されている¹⁸。

前代までの動物画では、師弟関係や、他の類似作品を参考にした伝統的な動物の「型」が、存在していたのだが、この時代にこのような写生図が実際の作品に利用されたことは、写生自体に関心が向けられた事実を表すものと言えよう。

・琳派(装飾と動物の生態)

探幽の没後、漢画系の衰退に代わって、琳派たる俵屋宗達、尾形光琳、渡辺始興らが登場した。

京都国立博物館・俵屋宗達筆《蓮池水禽図》(17世紀前半、図50)は、ふわふわと

した羽毛の表現、水面に悠々と漂う姿で描かれ、どこか血の通った生き物の湿度を感じさせる。

尾形光琳《鳥獸写生帖》(18世紀前半、文化庁、図51)は、狩野探幽の写生に倣ったものであることが指摘されている。この描法を直接に伝える作品はあまり残されていないが、制作の一端に、写生を重視したことが窺い知れる。生き物の等身大の美しさを観察したうえで、装飾のための造形に変換している。それは親しみ深い、「可愛い」表現につながる。特に頂妙寺・俵屋宗達《牛図》(17世紀前半、図52)は、これまでのウシの表現にたらし込みを加えた表現となっている。墨の濃淡が生み出す奥ぶかさや、筋肉を意識した造形は、とてもリアルで生々しく感じられる。飼育動物の等身大の美しさや、生き物の命の重さを感じさせる「逞しさ」が、ここには表現されている。

3) 動物画の豊穡

動物たちが単体で描かれる動物画が多数登場したのが、江戸時代後期頃からである。動物たちが擬人化されて物語を演じるのではなく、その表情や仕草に鑑賞者が思いを馳せるような作品が、隆盛していったのである。

特に写生を重視したのは、円山応挙(1733-1795)や伊藤若冲(1716-1800)であり、応挙が繊細な描写の中にどこか親しみやすい優しげな動物を表現する一方、若冲は執拗なまでの描写力と奇抜なデフォルメによって、独特の世界観を作り上げた。岸駒(1749-1838)はこれまでとは違った獰猛なトラ表現を実現しているし、森狙仙(1747-1821)はサル表現をさらに洗練させていった。動物画が記録の意味を超えて、これまでより一層、心を重ね合わせうような作品として展開されていくのである。その動物の感情は、それぞれの作家によって強調して表現され、見ている者たちに、これまでとは違った見方を提示している。

この時代から、仏画や肖像画に基定材として使われてきた絹本が、町人絵師たちが描く花鳥画や動物画にも広く使われるようになり、また動物の図像も宗教的、象徴的な意味から、さらに脱却して描かれるようになってくるのである。

・可愛い江戸絵画

円山応挙の描く子犬は、人間に近い瞳の表現で描かれ、表情が読み取れるような親近感を持っていて、これは可愛い江戸絵画を確立した重要な作品である¹⁹。応挙の子犬表現(図53)は、可愛いものを「それらしく」表現する方法を確立したものである。小さくて穏やかで、幼さを感じさせるこの表現は、これまでの「可愛いさ」を、より意図的に鑑賞者に伝えてくれる。マンガのような分かりやすさを感じさせる作品である。

・動物画の中の飼育動物たち

たくさんの動物画が描かれる中で、モデルとなった特定の個体が存在するような作品も存在する。鷹狩の鷹図や探幽のネコ、ペットの洋犬表現や若冲の《鸚鵡図》(18世紀後半、草堂寺、和歌山県立博物館寄託、図 54)のオウムなど、このような絵画は個性の分かるような表現を含んでいて、当時の人々がペットに対して、家族のように個人を尊重するような意識を持っていたことが、絵画の中に現れているのである。

また、この時代以降、貴族だけでなく町人にまで広くペットという文化が広がりを見せたことも、このような絵画が栄えた理由の一端と言えよう。

・近代的な動物画への胎動

この時代の動物表現については、よく動物図像は宗教的、象徴的な意味から脱却して描かれるようになってくる、というような表現がなされることが多いが、具体的には絵画には、どのような変化が起きたのであろうか。

宗教的な図像とは、先に示した図 28、29 のような仏教絵画や密教絵画などに見られるような、霊獣表現のことを指すのであろう。そのような霊獣表現は、請来品や書物や伝聞などによって伝わる生き物の図像の描き方を守って描かれることがあったし、また象徴的な意味とは、この場合、《竜虎図》などに見られるような特定の画題をモチーフにした絵画のことを指すのだろう。確かに江戸後期の絵画では、図 53、54 のように、画題に身近な動物が多数登場し、組み合わせも作家の意思に任せられている。宗教的、象徴的な意味を取り払わなければ、このような何気ない動物たちをモチーフに選ぶことは、できなかつただろう。

造形に関しては、自然な動きを示す動物も多数描かれたが、中国絵画を学んだ作家の作品には、多少不自然な硬さの残る動きを示す動物も見受けられる。動物の造形は、粉本や書物、伝聞などの慣習から切り離され、作家の眼に委ねられているのである。この時代の動物画において、実在する動物を観察したうえで、造形に変化を加えたり、余分な要素をそぎ落としたりする作業が行われた結果であろう。観察を重視しうるのは、飼育動物の大きな利点であるが、こうした身近な動物たちは、気心が知れている故に、作家にとっては表現のための代弁者としての役割を担っていったのかもしれないし、一步間違えば、モチーフとしての動物たちは、代弁者ではなく、ただの表層になってしまう危うさも孕んでいるのである。前代の動物画には様々な意味が存在し、動物画は、動物そのものの代用品であったり、人々に宗教の意味や動物の存在を広めるためであったり、人々の生活に直接関わる存在であったのである。このような絵画を鑑賞するという目的以外の絵画の意味は、この時代以降、次第に失われていったのである。

2-4 近代——写生と写真

2-4-1 明治から戦前までの動物表現の動向

この時代の動物画においては、動物園の設立や、ペットの一般化が民間にまで十分に浸透したことによって、これまで行われてきた粉本や様式、伝聞などを頼りとした造形だけでなく、作家自身の写生によって写し取られる多種多様な動物の造形表現が、可能となってきた。そのため、以降の作家たちは自身の眼を用い、自由なポーズを選択して、独自の造形スタイルを獲得し、日本画の動物表現をより柔軟に成熟させていったのである。

また動物園の成立と共に、この時代の写真表現は、動物画に影響を与えたものの一つである。作家たちは写真によってもたらされた視覚も利用しており、作家は躍動的な動物の動きを、肉眼で認識したかのように、視覚体験として記憶して、自然と絵画に消化しているのである。

2-4-2 スケッチの一般化

前代より行われてきた、実物の動物を観察し、写生を行って絵画を制作するという工程は、動物園の登場と共に、この時代以降の作家には一層浸透していく。作家たちは、目の前の生きている動物たちの生き生きとした姿を表現しようと、動物園に通ったり、また自分自身で飼育したりして、動物のあらゆる場面を観察することで、その普遍的な美しさの表現を追求していくのである。

また、前代に見られたような、精密で毛を一本一本丁寧に描くような毛描き表現は、あまり見受けられなくなり、濃淡を利用した下地の上に、柔軟で奔放な印象を与える毛描きによって、柔らかな毛質を表現するように変化している。廣田孝氏は「竹内栖鳳の絵画論」(『美學』、第 51 卷、1号、201 号、2000 年)の中で、写生に対する竹内栖鳳(1864-1942)の姿勢について、次のように述べている。

一九〇〇(明治三三)年のパリ万博出張の帰国講演では「其写意を重んずるにても実物を知悉せずして到底其真相を写出するを得ず」と言い、その「対象の組織形体を審にし然る後其大要を適撮し得べきなり」と述べて「写意」と「大要適撮」によって絵画表現の概要を示している。同時に旧来の形式的な表現方法を「無意味の遺伝的約束の踏襲」として止め、自分の新鮮な眼で「写生」して対象を把握し、そして筆数を減らして簡略化した表現で対象を表す事を提唱している。これが栖鳳の「写生と省筆」である。

現在でも行われる写生が絵画制作の基本となるには、このように、時代の作家たちが動物たちの姿を写し取ろうとした行為が、その基礎となっている。この時代の動物画は、動物たちを描きながら、その内にあるしなやかさや命の輝きに、迫ろうとしたのである。より動物自体の「生」の魅力に迫った表現が、追求されていくのである。

2-4-3 飼育動物たちの描かれ方

動物画に描かれた動物たちの中でも、特に身近な存在であるペットを中心として、観察できる動物の種類が一層増えた時代でもあった。更に、積極的に動物たちを自宅で飼い、十分な観察を行って写生する作家たちも現れた。

上村松篁(1902-2001)は多種多様な鳥類を飼育しながら、くり返し写生を行って描いている。写生図も多く残されていて、その写生には、動物の特徴が整えられた描線よって的確に捉えられていて、骨格から把握しているような安定感がある。

《夕千鳥》(1976年、京都市美術館、図55)は、画面全体が美しい色合いと整った造形で涼しげな印象を醸し出しているのだが、モチーフとなる多様な鳥類を松篁自身が飼育するほどの探究心と観察眼とによって、鳥たちに命が吹きこまれたかのような温かみのある表現となったのだろう。

また菱田春草(1874-1911)は、《黒き猫》(1910年、永青文庫蔵、図56)で、装飾的な画風で造形の強さが印象的なクロネコを描き出した。豊かな黒色の濃淡は、こちらまで伝わる柔らかな毛並みを表現し、閉じた小さな口元がとても愛らしい。春草はクロネコを他の作品でもくり返し描いており、そこには特別な思い出があったのだろう。無邪気なポーズで描かれたものもあるが、この作品は、品のある大人しい座り方とこちらを向けられた視線に、気高さが感じられる。

竹内栖鳳は、《斑猫》(1924年、山種美術館蔵、図57)という名作を描いた。この作品は静岡に滞在していた時に見つけた、近所の八百屋のご婦人の飼い猫に、中国南宋時代の徽宗皇帝の描いた猫を想起し、譲り受けて日夜写生をくり返して作品に仕上げたという。

栖鳳は、モチーフとなる対象の本質を意味する「写意」に至るため、徹底した写生を積み重ね、やがて前述のような「写生と省筆」に至ったのであるが、その過程で行われた膨大な観察と写生とによって、作品に本物のような質感や実感を与えたのである。

ネコはこちらに視線を向け、毛づくろいの一場面のようなものである。柔軟なネコの体を思わせるポーズであるが、愛らしさに加えて、気品のある艶っぽさまで感じられる表現である。

橋本関雪(1883-1945)の《唐犬図》(1936年、大阪市立美術館、図58)は、異国の雰囲気漂わせた二匹の洋犬の作品で、小さな頭部とスラリと伸びた脚が伸びやかな描線で描かれ、凜とした印象を与えている。三匹のイヌには、それぞれ首輪が描かれ

ており、モデルとなった大変親密な飼い犬がいたのかもしれない。作者は大量のスケッチを行ったことだろう。描写が隅々にまで行き届いており、目の濃淡や毛並みのぼかしなどには、執拗に観察された形跡がある。顔の細かな凹凸まで表現していて、作者のこだわりが感じられる。体の筋肉は、描線と色の濃淡を上手く使い分けて描かれているし、アバラ骨がうっすらと感じられる部分などは、大変鍛えられて「逞しい」という印象を受けるのである。

飼育動物の中でも、特に使役動物をモチーフに選んだ作品が、多数描かれている。前代より再び多く描かれるようになった飼育動物であるが、この時代の飼育動物、特に使役動物には、穏やかで暖かい作家の視線が感じられる。動物の奔放で元気な様子を描くのではなく、動物のひたむきに生きる様子を目に向けた作品が見られるのである。

奥村土牛(1889-1990)の描く《山羊》(1951年、山種美術館、図59)の、美しい線描とデフォルメされた造形は、ヤギの体つきを的確に捉えている。二匹のヤギは穏やかなポーズで、兄弟のように育てられたという印象を受ける。ヤギの腹部の特徴的な丸みには、背中側とお腹側の曲線の違いが表現されているためか、単純な造形の中にも、生き物の温かみを感じられるのである。頭部は小さいが、しっかりと密度のある頭蓋を持っていることが分かる。四肢についても同様で、細くて愛らしい脚であるが、その中に骨の存在を感じるのである。しっかりとこちらを向いている目や、ぐっと立ち上がったような仕草に、「逞しさ」が感じられる。

また、ウシの親子を描いた山口華楊の《草》(1941年、京都市美術館蔵、図60)という作品は、普段の視点ではなく、俯瞰の視点から動物を観察した構図で描かれている。親子のウシが新鮮な青草を食べようとする様子は、日常的な親子の一場面のようなものである。親ウシは骨ばった関節と大きな腹部を持っており、首や顔には細かな皺が入っているため、成熟した「逞しさ」が感じられる。また子ウシは、親ウシよりもか細い脚を持っているが、これからの成長を感じさせる立派な関節で描かれている。顔には幼さが残り、大変「可愛い」表情をしていて、睫毛の多い瞳は穏やかで、ツヤツヤとした潤いを感じられるほどである。このウシたちには細かい毛描きをしていないにも関わらず、色彩の繊細な濃淡によって、柔らかい毛並みの表現が可能となっている。この柔らかな毛並みや、見下ろす構図からは、作者の穏やかに見守り観察する姿勢が伝わってくるのである。

村上華岳(1888-1939)は、《驢馬に夏草》(1908年、さいたま市立漫画会館蔵、図61)で、野草の中にいる鞍をつけたロバたちの姿を、夕暮れのような心地よい哀愁と共に描き、作品に仕上げた。ロバの毛描きは墨線で描かれ、やや固く丈夫で短い毛足を表現している。綺麗過ぎない素朴な毛並みの表現に、「可愛い」感情が感じ取れる。三匹のロバはそれぞれ、一匹が草を食んでいるもの、二匹が会話をしているかのように穏やかな表情をしたものたちというように、労働の合間の一休みの表情である。また、親しみ深いロバの表情に、人間も感じる日々の疲労感と似たような、使役動物としての

「哀しい」感情を読み取ることができる。

この時代の「可愛い」と感じさせる飼育動物の絵画は、飼育動物であっても、美しさと共に気品を漂わせ、誇り高い動物たちの姿を描いている。さらに人間と動物の関係は、飼う者と飼われる者という関係から、一步踏み込んだ関係へと変化し、作家たちは動物の尊厳を描き出しているのである。

2-4-4 動物画と比喻表現

江戸時代以前からも、動物そのものを描きたいのではなく、比喻表現として描かれた動物画は存在していた。このような動物画に描かれた動物は、擬人化して表現するか、和歌や俳句などの同音異義語などの言葉遊びや、神々の象徴として描かれるなどして、鑑賞者に伝えられる。しかしこの時代からは、個人的な作家の思いがさらに込められた動物表現が登場し、動物画の比喻表現の幅は、大きな広がりを見せていくのである。

竹内栖鳳の《飼われたる猿と兎》(1907年、東京国立近代美術館蔵、図62)では、右隻に鎖に繋がれた猿たちと、左隻に寝そべった兎たちが描かれており、題名と共に飼育動物であることが強調されている。栖鳳はこの作品について、利口な猿は飢え、従順な兎は食に飽きるという意味を込めたと述べている²⁰。ウサギは飼われているということに気にせず、お腹いっぱいの様子で眠り、毛づくろいをして、思い思いに過ごしているのだが、サルたちは、こちらをきつと見ていたり、柿を取ろうとしていたりして、忙しい様子である。

このような表現は、人間の生き方の比喻表現として受け取ることもできるが、人間と動物のあり方に対する問題提起とも受け取ることができる。栖鳳自身が、サルやウサギを自宅で飼いながら観察していたこともあって、鋭い感性によって紡ぎ出されたメッセージが込められているのである。

2-4-5 岡本東洋の写真と日本画家

この項では、「動物写真」の存在に目を向けた中川馨氏の著書『動物・植物写真と日本近代絵画』(2012年)を取り上げたい。中川氏は、動物写真が広く普及する以前の早い段階で、それが画家に活用されたと指摘しており、その中でも先駆的な動物写真家として、岡本東洋(1891~1969)の名を挙げている。本書は「明治後期から太平洋戦争以前の日本における動物・植物写真」を中心に扱い、写真と絵画の関係性について論じている。

明治期の写真集に上野動物園で撮影された写真が存在し、動物写真集の成立には、このような動物園との深い関わりが指摘できる。

京都市動物園に勤務していた瀧澤晃夫は、『京都岡崎動物園の記録』²¹の中で、動物園と京都画家との関係について述べており、具体的な作品をあげている。たとえば、西村五雲はホッキョクグマを《白熊》(明治四十年、文部省第一回美術展覧会)という作品に仕上げ、竹内栖鳳は、虎をモチーフに、虎の屏風画(皇室)を描いている。

さらに山口華楊は黒豹を観察し、《黒豹》という作品を描き出した。また洋画家の須田国太郎は、シベリア犬をモチーフにした作品を創作している。

また中川氏によると、東洋の写真を利用した人物は300余名にのぼるが、様々な調査から浮かび上がってきた東洋と画家との関連性を、客観的に実証することができるのは、ごく数人であるという。現時点で岡本東洋による写真の頒布が確認できる画家は、京都画壇では竹内栖鳳、福田平八郎、山元春挙、小野竹喬、堂本印象などであり、関東では横山大観、川合玉堂、川端龍子などである。写真集は主に、画家や絵師のための資料として作られている。

さらに、海の見える社美術館が、栖鳳の写真資料にある、小鹿が乳を吸う姿を捉えた写真(図 63)が、東洋の写真であると考えられ、《夏鹿》(1936年、MOA美術館、図 64)の資料として用いられていたとの見解を示している²²。

このように、当時の作家たちにとって写真技術は、自身で観察して描いた多量のスケッチに加え、さらに動物の情報を補う資料として重宝され、写実表現を洗練させることに大いに役立っていたのである。

また肉眼では確認しづらい動物の動きや表情を捉えている動物写真は、動物の動きや習性について、作家の視野を広げる手助けをし、作品に一層躍動的な印象を与えることを、可能にしたのである。

この時代の動物画は、それまでより客観的な印象に優れ、躍動的なイメージを与えるてくれる動物画が多く見受けられることから、写真表現が動物資料の補強と視野の拡大とに貢献したのは、明らかである。

また、この時代から、躍動的な動物の姿とは反対に、ふとした表情や何かしようとしている寸前の仕草なども描かれるようになってきているのは、資料として撮られた何気ないポーズの動物たちの写真でも、作家たちが十分に魅力的であると感じたからであると、私は考える。そのような印象が作家たちの心に染み込んだために、作家たちは意識的に何気ないポーズにも魅力を見出し、くり返しスケッチしたのであろう。

前代まで多く見られた堂々としていて、まるでポーズをとっているような姿勢をとった動物画が、この時代からは少なくなっていくのは、写生と写真表現によって、こうした魅力的なポーズが発見されていった結果なのだろう。

2-4-6 動物園の動物たち

近代的な施設である動物園の起源を見てみると、日本では明治15年(1882)に上野に作られた上野動物園が最初であり、次いで明治三六年(1903)に京都岡崎の動物園、この後は大正四年(1915)の大阪天王寺動物園と続く。当時の日本において動物園は珍しく、民衆にも高い人気を誇っていた。

動物園の存在は、いままで描くことのできなかった動物たちの写生を可能にし、異国の実在の動物たちが描かれた絵画も現れるようになる。かねてからライオンを描きたいと思っていた竹内栖鳳は、《大獅子図》(1902年、藤田美術館、図65)の制作のために、ヨーロッパ各地の動物園に足を運び、アントワープ動物園には三週間にもわたって写生に通ったとされている²³。伝統的に唐獅子として描かれていたライオンではあったが、実物の写生によって描かれた大画面に、当時の画家たちは大いに驚かされたのである。

また、その弟子の西村五雲(1864~1942)は、京都動物園で写生した大きなシロクマの絵を、《白熊》(1907年、山種美術館、図66)と題して描いた。シロクマが、オットセイを前脚で抑える姿で描かれている。実物の大きさにその迫力を感じた動物の「逞しい」様子を、初めて見た感動と共に描いている。そして山口華楊(1899~1984)の描いた《黒豹》(1954年、個人蔵、図67)は、斬新な動物の造形と平面的な構成によって、動物画に新たな風を吹き込んだ。彼の随筆『絵がかきたうて』(日本経済新聞社、1980年)によると、京都の動物園でクロヒョウを目にして興味を持ち、多くのクロヒョウを見ようと、東京、名古屋、大阪、神戸の各動物園を巡って写生を重ね、大阪天王寺動物園のクロヒョウが気に入る、半月通いつめたそうである。クロヒョウの精悍さ、リズムカルな体の線、黒い体毛のつややかさ、黒い体の中でらんと輝く両眼を描こうとして、苦心したとある。また、上から見下ろした位置にこそヒョウの特徴が表現できると思い、粘土で模型を作り、動物園では見られない構図を作り上げたという²⁴。

このような動物画は、動物園で写生を行った動物ではあっても、野生動物であるように描かれている絵画の例でもある。先の西村五雲は《白熊》の中でオットセイを描き、まさに弱肉強食の一場面を絵画にしている。前脚でオットセイを捉え、大きな体で振り向く様子は、自然界で生きているシロクマを思い起こさせるような雄々しい表現である。さらに霞みがかかった空間の上部には氷山が描かれ、氷山の山々が、この先も遠く続くように思われるのである。この背景は想像で描かれたものであるということからも²⁵、作者が野性味あふれる動物の姿を印象づけたかったことが分かる。

さらにライオンを描いた竹内栖鳳の作品には、他にも《獅子岸壁》(1904年頃、豊田市美術館)という作品が存在し、これには番いのライオンとパノラマのような岸壁が、六曲一双屏風に堂々と描かれている。《大獅子図》もこの《獅子岸壁》から考えるに、ライオンが野生の世界に生きていることに、思いを馳せながら描いたことが察せられる。

作家たちは、動物園で写生された動物たちであっても、生きている動物たちの迫力や、存在そのものの強さを、感じたことだろう。その動物の実感や印象が、絵画の中で、野生の世界に生きているかのように表現されているのである。

また、山口華楊の《黒豹》においては、深みのある均一な色面の背景によって、動物の置かれている空間が、鑑賞者の想像力に託されるのである。さらにこの絵は、当時も斬新であった俯瞰の構図を用いており、鑑賞者は絵の空間を、動物園のような現実的な空間としては、連想できないのである。

動物たちが色面や濃淡を付けられた空間表現の中に存在しているなどして、飼育動物か野生動物かという判断が、鑑賞者にゆだねられているような作品も、登場しはじめるのである。

動物園の動物たちは作家たちに、生きた見本として、遠く離れた野生の地の情景を、驚きと共に再現して見せてくれる。作家たちは動物園の動物たちを観察しながら、その動物が野生で暮らす姿に思いを馳せ、動物の逞しく、しなやかな本来の姿を、描こうとしたのである。そこには飼育動物を通して、動物自体の「生命」の魅力に迫った表現を追求する作家の意図が、感じられるのである。

動物園で観察されて作品に仕上げられた絵画は、当時の人々の目には好奇の的であっただろう。動物園の動物たちは、普段は見られない珍しいものとして、好奇心をそそるものであったし、目の前で生きているという現実には、作家たちは創作意欲を掻き立てられただろう。動物を見る観察眼の鋭さと、作品に仕上げる技巧が備わっていた、これらの作家たちの作品は、この生きる見本としての動物たちに接した際の感動を、如実に物語っているのである。

2-5 現代に描かれた飼育動物たち

2-5-1 現代に描かれる動物画の動向

現代的な芸術観においては、画家が自分の想いやメッセージを作品に託すようになり、絵画に描かれる動物は、「画家の代弁者」²⁶として描かれるようになる。ここでは動物の種類は限定されず、動物たちは必ずしも写実的に描かれているわけではない。

絵の中の動物たちは、画家たちの意図を含み、そのような動物たちは、客観的な視点からではなく、動物たちの心の内や、動物を取り巻く環境に対する問題など、動物に歩み寄った思考を含みつつ、絵画のうちに描かれている。

2-5-2 逞しい野生動物

吉岡堅二(1906-1990)は樺太という極寒の地に生きるトナカイたちに感銘を受け、《氷原》(1940年、東京国立近代博物館、図68)という作品に表現した。キュビズム的な大胆な造形のトナカイたちが群れを作り、躍動的な命のうごめきを感じさせてくれる。群れの中には、顔を伏せて猛然と走るポーズのものや、顔をあげて息を荒くして走るポーズのもの、群れの後方を気にしながら走るポーズのものなどがあって、作者が観察したトナカイの息遣いが感じられるような動物表現になっている。群れ全体で大きな造形となったトナカイの塊と、ほとぼしる筋肉を表すかのような赤と黒の色彩は、「逞しい」という印象を与えてくれるのである。

また加山又造(1927-2004)は、数々の動物画を残している。《原始時代》(1951年、東京藝術大学、図69)は、様式美を追求した造形のウシやキリン、ウマ、シカなどの野生動物を、広大な大地に描いている。動物たちの細かい表情は読み取れないものの、大胆な遠近法と独自の造形で、生き生きと躍動する動物たちの様子が窺い知れる。厚く塗り込めた発色のいい色彩は、命の輝きを表現しているようである。画面全体には作者の野生動物に対する新鮮な感動が溢れており、「逞しい」動物の生き方が描かれている。

岡村桂三郎(1958-)は、力強い筆致と抽象化されたライオンの造形で、生と死への強い意識を動物に託して描いている。《肉を喰うライオン(A)》(1985年、賛美小舎、上田國昭、上田克子、図70)と題されたこの作品には、他の生命を喰うライオンの「逞しい」姿と、食われる生命の死の哀しさも、同時に描かれている。

動物の持つ生命力の強さを思わせるこれらの作品群は、都市生活で生きる人間たちに、生きる意味を問いただしているようでもある。このような、観察した動物が動物園や農場などで飼われている飼育動物であっても、野生に生きる動物として描かれている動物の作品は、前代の作品群よりも、弱肉強食の世界に生きていることが強調して

描かれている。このことは、現代の人々が、人間も動物の一部であるという動物観を有してはならず、野生動物と人間との間の心の距離が大きく離れたことに、気づかせてくれる。だからこそ強くなった野生動物の強さや気高さへの「憧れ」が、一層強くなったことを表しているように思われる。

2-5-3 哀しい飼育動物

時代はさかのぼるが、前節で作品を取り上げた山口華楊は、晩年に自身の作品を振り返り、絵画に描いた動物たちについて、以下のように語っている。

一般に東洋画では近代に近づくに従って、精霊的なものから人間に近い動物へと、画家の眼は変わってきたのではないかと考えるようになった。〔中略〕

わたしにとって動物画と人物画とは、本質的な違いがないとさえ思える。つまりわたしが描きたいのは、自然の生物なのだ。六〇年余り、このように動物たちを好んで描いてきたけれども、もちろんまだまだ意には満たない。しかし思い返してみると、その時その時に写してきた動物の姿は、実はわたし自身ではなかったのか。

『現代日本画素描集 10 山口華楊』(日本放送出版協会、1979年)

山口華楊が、観察を重ねた動物に心を預け、作品に仕上げていることが分かる一文である。華楊の動物画は比喻表現という手段を用い、動物を描きながらも、自分自身が何者であるかを思考する、作者自身の鏡のような役割を担っていたのである。また華楊に習った竹内浩一(1941～)は、次のように語っている。以下、抜粋である。

木曾馬も長い歴史を持つが、いまでは飼育が減り、純血種は数少なくなってしまった。

以前、うなだれる木曾馬をモチーフに「遠ざかる音」と題した作品を描いた。「ずんぐりした、足の短い馬ですね。サラブレッドだったら足も長いしすがたもいいのに、なぜですか」とよく聞かれた。

——だから描いたと聞いたかった。

いつも自身の絵になる心の内を見つめている。劣等感からくる不安や、根っからの小心を思うとき、かりに、華麗な馬を描けたとしても、自分をうつせたとはいえないし、また、納得もいかない。

それだけに自分の正義感やヒューマンな心情に苦慮してきた。

無心に遊ぶ木曾馬をみていると、一人いるわが身のいとおしさに、まわりの音がおのいていく。

(信濃毎日新聞 一九九五年九月二十九日付)

竹内浩一は、写実的で繊細な絵画表現と高い技量を用いて、動物に自身を重ね合わせ、動物画を「心の自画像」として描いている。《しるべ》(1996年、個人蔵、図71)は、黒いウマの姿を描いた動物画であり、徹底して観察して描かれ、描写も行き届いている。体の細かな凹凸から全体のどっしりした存在感まで、余すところなく描いているにも関わらず、動物の形態だけでなく、非常に繊細な動物の心持ちが伝わって来る表現である。作者が動物に自身の心を託しているために、決して楽ではなかったであろう人生の「哀しみ」を、このウマに重ねて描いているように見えるのである。

また、先にも述べたように加山又造(1927-2004)は、数々の動物画を残している。中でも作者は、動物園の動物たちをテーマにした作品も描いている。《動物園 象》(1957年頃、法人蔵、図72)は、動物園のゾウたちをモチーフにした作品である。四頭のゾウたちが描かれているが、後ろの二頭は、暗く影がさして表情が見えない。ゾウたちは集まって描かれ、集団でありながら孤立したような印象があって、「哀しい」という感情が感じられるのである。手前の二頭のゾウは、体の形に沿って黒線が走ったように描かれていて、不安感を煽る。ゾウたちは、生きてきた苦勞が皺に刻まれているようにも見えるのである。

ここで注目したいのは、これまでの表現とは、「哀しい」という感情の描かれ方が異なっているという点である。それは、若冲筆の《鸚鵡図》(18世紀後半、草堂寺、和歌山県立博物館寄託)のような、脚を繋がれたオウムに対する憐れむ感情や、竹内栖鳳の《飼われたる猿》(1908年、東京都国立近代美術館蔵)のような、人間に対する、動物を飼うことへの問題提起のようなものでもない。また、野生動物たちが日常的に感じているであろう、死の恐れからくる「哀しさ」のようなものでもない。ここで描かれる「哀しさ」は、「生きる」ことに対する哀しさであり、ひとはそこに人間の生きる苦しみに近いものを、読み取ることができるのである。

第三章 私の動物画

この章では、私の動物画の礎となる現代の動物観と、それに基づく私自身の動物観について、詳述していく。まず、第二章で検証した「三つの感情」を総括し、現代人の動物に対する眼差しと比較したのち、私の動物観と動物画について論述していく。

3-1 現代の動物観——「可愛い」「哀しい」「遅しい」について

3-1-1 動物観の変化——「可愛い」について

1)「可愛い」という言葉について

「可愛い」という言葉は、「恥ずかしい」という意味からはじまったと言われている。そして中世には、「かわいそう」の意味に変化する。その後、「いとoshii」「愛らしい」という意味へと広がり、江戸時代に一般化していったとされている²⁷。

現代でも「可愛い」という言葉は、多様な意味を含んだ言葉として用いられている。第一に思いつかれるのは、幼いものや小さいものを守りたいと思う気持ちや、生き物の造形そのものが美しく、愛おしく思う「慈しみ」の気持ちであろう。

その他にも、弱いものに対する心の有様である「かわいそう」という意味や、動物が行う人間のような仕草に対する可笑しみである「おかしい」という意味、また不気味なものに対する憐みを表す「憐れみ」など、時代が下るにつれて、意味は多様になってきている。

2)「可愛い」表現——近代までの動物画

さて、絵画に描かれた動物たちは、どのような種類の「可愛い」を表現しているのか、それについて考察していきたい。

まず、身近な動物たちに感じる親しみを込めた「可愛い」という表現が見られるようになるのは、奈良・平安時代頃であると思われる。この頃の基底材は様々だが、絵画のほかに工芸品などを含めても、「可愛い」と感じられる動物表現は、ほとんど小鳥や小動物が担っている。これは小さいものや、か弱いものを守りたいという時に感じられる可愛さであるが、意図的に表現されているというよりは、デザイン化されて端正に造形されているために、その動物そのものを思い浮かべることによって感じられる可愛さである。

鎌倉・室町時代の絵巻には、あらゆる場面に動物の姿が見られる。飼育動物であるイヌ、ネコは頭部が大きく、幼い無邪気な仕草によって、愛玩的な可愛さを表現している。また、絵巻の画面端などに描かれる、野生のシカたちが野に遊ぶ姿も、その仕草

によって微笑ましく、可愛らしく感じられるのである。

そして博物的知識が豊かになった江戸時代の絵画には、一層多くの動物が描かれ、単体で描かれることも多くなった。飼育動物では、円山応挙が子犬の表現で、親近感が持てる、幼くあどけない印象をした顔の表情を実現している。

さらに近代では、飼育動物にはペットとしても人気の高いイヌ、ネコが多く、愛玩的な可愛い感情の描き方から一步踏み込んで、動物たちの造形や毛並みを表現しながらも、その動物の普遍的な美しさや誇り高い様子まで描こうと試みられている。当時、動物園が全国的に設立されたことや、作家たち自身も可能なかぎり、描く動物たちを飼育することに努めたこととも関係して、当時の作家たちは動物と人間の関係についてよく考えるようになり、尊厳ある関係を望んだことが、絵画から読み取ることができる。そこからペットを中心とした飼育動物たちには、「可愛い」という感情のうちにも、誇り高い動物の尊厳ともいべき美しさが、描かれるようになったのである。

3) 昨今の可愛い動物観——愛玩的「可愛い」の肥大化

動物に対する「可愛い」という感情に関して、野生種とペット種(家畜動物と愛玩動物)に違いを認識していた一昔前の動物観とは違い、昨今の動物観では、ペットに対する「可愛い」という感情を、野生種の動物たちにも求めてしまう傾向が強くなってきた。

石田戢氏²⁸は、「動物観から現代日本社会をみる限りでは、「愛すべき」対象としての小さな子どもの欠如をペットで穴埋めしているようだ」と述べ、以下のように考察している。つまりペットフード工業社の二〇〇六年の調査によると、

「ペットはあなたにとってどのような存在ですか」と聞いたところ 40.8%が家族という表現を使い、また、癒してくれる存在、安らぎを与えてくれる、かけがえのない存在、など精神的なささえをしてくれる側面からの表現も 20%あった。また、その理由についても尋ねたところ、「癒す」、「いつも(ずっと)一緒」などというキーワードによってしめされる感情が、ほとんどを占める結果となった。以下にそれらのキーワードを示しておく。「なくてはならない」「かけがえのない」「こころのささえ」「かわいい」「大切」などである。

こうしたことから、ペットを飼育することによって、ほっとしながら、頼られ、夜になるとベッドに入ってくるペットの存在が浮かび上がってくる。ペットによって精神的に安定する飼い主像が見えてくるのである。

ものを言わない動物たちは、本能に忠実で純朴な心を有していると思わせる。このような動物たちに「癒し」を求める気持ちは、昔から存在したであろうが、特に現代人のコミュニケーションの減少やストレス社会の中で、大きくなっていったのだろう。しかし、

そういった社会の中で広がった、小さな子供の欠如を埋めるための「癒し」という感情は、人間を中心とした考え方が生み出したものであって、野生種の動物たちには求めてはならない感情である。動物たちに「癒し」を求める心の根底には、本来なら他者に向けられるはずの「自分を受け入れてもらいたい」、「認めてもらいたい」という欲求があって、それが動物たちにも向けられ、動物と心を通わせたいという願いがそこに込められているのだろう。

3-1-2 動物観の変化——「哀しい」について

1)「哀しい」という言葉について

「哀しい」という言葉は、古くは「愛し」と書かれたように、「切ないほどに可愛い」という意味を持っていたが、中世頃からは、「心にしみるような趣がある」、「感心するほど立派だ」など、心を深く揺さぶられるような言葉表現になり、江戸時代頃からは「貧苦がづらい」など、痛切に心が打たれるという意味の表現になっていった²⁹。

現在使われている「哀しい」という言葉は、心が苦しい様が含まれている表現で、「つらく切ない」という意味である。「可愛い」という言葉とは違い、現在では「哀しい」という言葉は、愛おしいという意味を含んではいないのである。

2) 飼育動物はかわいそうか

飼育動物と野生動物の感情を比較する時に、「かわいそう」という感情を思い浮かべる人も少なくはないだろう。制限された檻の中で暮らす飼育動物たちと、毎日のように命の危険に晒される野生動物たちでは、どちらの方が「かわいそう」なのだろうか。この問題については、旭山動物園獣医・坂東元氏が、自身の経験をもとに、著書『動物と向き合って生きる』(2006年)の中で、以下のように述べている³⁰。

野生動物はペットと違って「食うか、食われるか」の連鎖の中でお互いがギリギリのところでは生きている。動物園の動物たちは、まずその恐怖から解放される〔中略〕。僕たちは、電車に乗ったとたん、他種の生き物にパクッと食われたり、歩いていたら突然、巨大な鳥にさらわれたりしないから、その恐怖は実感できない。しかし、前にも書いたように、野生では四年しか生きられないエゾリスが、動物園では一二年も一六年も生きる。キリンが座って寝る。野生では考えられないことだ。自然界でキリンが座って寝ていたら、すぐに狙われてしまうだろう。

動物園の動物たちは、その個体だけでいうのなら、決して“かわいそう”ではない。安全と食料が保障されているのは、彼らにとってはパラダイスといってもいいほ

どだ。「かわいそうだ」と思うのは、野生に生きていない人間の一方的な感情だといっている。

私はこの意見に賛同したい。もちろん実際に飼育されている動物の気持ちは推し量れないが、適切な環境状態に置かれた動物たちが、生きることに悲観的になっているとは考え難い。動物園を訪れる幾人かのお客さんが、「かわいそう」と嘆く気持ちも理解できないわけではないが、動物にとっては彼らは恵まれた環境にあり、そのような感情を向けるのは、人間の勝手な解釈であると思う。

「かわいそう」という感情は、「哀しい」という感情を考察するうえで、避けては通れない問題ではあるが、私はこの感情を絵画で描こうとしていない。また、飼育動物自体にも「かわいそう」という「哀しさ」は感じられないので、私の動物画表現からはこれを除外したい。

3) 死の哀しみを表す絵画

自然界の弱肉強食に伴う死の悲しみは、日本絵画史上、狩猟図などに幾度も描かれてきた。死に対する悲しみは、今まさに、か弱い動物の命が失われるという「悲しみ」である。それはか弱いものたちに対する同情の気持ちであり、鑑賞者は悲しみの当事者にはなれない。

このような絵画の意図は、鑑賞者に「弱肉強食」の自然界を伝えることにあったり、あるいは自身の環境や状況と重ね合わせ、今ある生命に感謝することにあたり、またそこには、当時の武将たちの権力の誇示などの目的もあっただろう。死の哀しみの表現は、自然の摂理や厳しさを表す表現として描かれている。

4) 生の哀しみを表す絵画——近現代に見られる哀しみ

近代に入ると、動物が作者自身を表していることが明らかになるような作品が、登場し出す。近現代の山口華楊、竹内浩一は、共に動物画の動物を自画像として描いた作家である。ここに表されているのは、人間が共感できる、生きる苦しみ、哀しみであり、鑑賞者は痛みの当事者として、それを感じるができるようになってくる。

また、第二章の四節でも述べたように、両者とも、描く動物のほとんどが飼育動物であることも分かる。飼育動物には、その環境が野生ではないということと、このような哀しみが人間と共通しているということから、人の感情を重ね合わせることができるのだろう。動物に対し、より理解し合いたい、近づきたい、感情を共有したいというような、動物観の変化が見えてくるのである。

3-1-3 動物観の変化——「逞しい」について

1) 「逞しい」という言葉について

「逞しい」という言葉は、中世より、「体つきががっしりしていて強そうである」という意味で用いられていた(『大辞林』、第三版、三省堂、2006年より)。これは現在でも使われている用法であるが、加えて体つきなど目で捉えられるものだけでなく、精神的な強さや活力の溢れる様子などにも、用いられるようになってきた言葉である。

2) 野生動物の逞しさと飼育動物の逞しさ

「逞しい」動物表現においては、狩猟図や走獣画に見られるような、自然界における猛禽類や猛獣の勇ましい様子が、華やかで印象的であろう。これらは弱肉強食の自然界の強者側の動物であり、その「逞しい」姿は、獲物を追いかける様や好戦的なポーズや顔の表情などによって、表現されている。また飼育動物の「逞しさ」は、駿牛図や厩図屏風に見られるような穏やかなポーズと豊かな筋肉美によって、どっしりと表現されている。飼育動物に対して感じられる「逞しい」という感情は、主に穏やかな態度で豊満な体つきによるものや、改良されて引き締まった筋肉に感じるものなどである。それも俊馬や駿牛、鷹狩りの鷹たちなど、人間にとって有益な仕事をする動物たちが多い。

また、輸入されたアラビア馬や洋犬などに見られる、人工的に改良された動物に対しても、スラリと伸びた四肢や鍛えられた筋肉などに、異国の優美さが漂う「逞しさ」が感じられる。

これらの表現が本来の動物の能力を一層魅力的に見せているのには、狩りの場面や勇ましい様子を表す状況など、絵画の中の状況説明も「逞しさ」の表現を手伝っているが、動物本来の体の特徴や肉づきに目を向けて、その印象を巧みに拾い上げた作家の努力もあるのだろう。

3) 近代・現代の動物画の逞しさ

近現代の動物画では、獰猛な様子(狩りの場面など)で表現されることは少なくなり、筋肉や牙、爪、堂々とした体つき、勇ましい顔の表情や激しい筆致など、様々な表現で「逞しさ」が表されている。動物たちが持つ人間にはない運動能力や、生命力の高さといった逞しさは、今も変わらず人間たちの憧れであることが分かる。

特に「逞しい」飼育動物自体の種類が大きく増大したのは、やはり動物園が設立されはじめた近代においてであろう。動物園の設立が全国的に整いはじめた当時、遠く

離れた異国の動物たちは、野生の世界を日常に切り取って、私たちにを見せてくれる。そのため人々は感動し、飼育動物である動物園の動物たちにも、野性的な一面を垣間見ることができたのである。この時代の動物画には、これらの動物が野生動物として生きる姿を作家が想像して描いたものや、鑑賞者にその動物が野生に生きる姿を想像させてくれるような作品が多い。

3-2 私の動物観と動物画

私は、以上に述べたような現代の動物観を持ちながら、自身の動物観について考察し、動物画の果たす役割について研究してきた。現代に生きる私は、現代の動物観を通して動物を観察しているはずであるが、その動物観の賛同しえない部分については、問い直すことを目的に動物画を描いていくようになる。この節では、私の動物観と現代のこれまでの動物観との相違について、述べていくことにしたい。

3-2-1 私の動物画——「可愛い」について

前節で述べた現代の動物観のうち、「可愛さ」に関する私の動物観は、近代に原点を持つ。一方、前節でも述べたように、現代では動物観の中の「可愛い」という感情が、肥大化している。それは愛玩的な感情が、本来向けられるべきペットに対してだけでなく、動物園などで暮らす野生種の動物たちにも向けられているからである。

私はこのような「可愛い」感情は、幼児に対する感情と類似しており、この感情は野生種の動物に向けられる際には、自己中心的な所有欲ともいうべき、粘着質な感情表現であると考えている。私はこのような感情を抱かせないような、「可愛い」感情表現を目指している。

私が目指すのは、自己中心的な行き過ぎた愛玩的な「可愛さ」の表現ではなく、野生種か家畜種かに関わらず、動物が見せる愛らしい仕草や、感情を通わすことができそうな、親近感の持てそうな「可愛い」感情表現である。従来「可愛い」という感情が表現される飼育動物には、ペットとしても人気の高いイヌ、ネコが多かった。私は従来までの愛玩的な可愛い感情の描き方から、一步踏み込んで、動物たちの造形や毛並み表現を保ちながらも、その動物の普遍的な美しさや誇り高い様子まで描こうと試みている。私が動物に求める「可愛い」感情とは、愛玩的な感情ではなく、飼育動物たちの心の純粹さや、心を通わせられそうな親近感を醸し出す感情である。

また、私の「可愛い」感情表現と近代の「可愛い」感情表現との違いは、このような現代の偏った「可愛い」愛玩的な感情を省いた「可愛い」感情表現を、これまで表現されていた身近なペットだけでなく、動物園で暮らす野生種の動物たちに向けられる感情

にまで、拡大させることにある。

私は、誇り高い動物たちの姿を借りながら、同時に愛らしい仕草や親しみやすい表情を描くことが、可能であると考えている。特に動物園で暮らす動物たちには、そのような感情を抱きやすく、ひたむきに生きる純真な動物たちが、身近な飼育動物に対しては忘れがちな、誇りや尊厳を思い出させてくれるのである。

3-2-2 私の動物画——「哀しい」について

日本美術の歴史の中の絵画に見る動物観のうち、私の「哀しい」動物観の原点は、現代にある。現代の動物観において、「哀しい」動物画の哀しみは、大きく分けると、死にゆくことに対する感情と、生きづらさに対する感情とに分けることができる。これらは表裏一体の関係にあるのだが、この二つの感情の違いによって、描かれ方は大きく異なってくる。私が表現したい「哀しい」感情は、後者の生きる「哀しみ」である。

前節で述べたように、特に現代の動物観には、死の悲しみについては野生動物、生の哀しみについては飼育動物で表す傾向があるということを、窺い知ることができた。

これは私も同調する考えであり、飼育動物をモチーフに選ぶもっとも重要な要因でもある。前節でも述べたように、「かわいそう」という同情の感情は描かないとしたのは、これらの飼育動物に対しても、人間のそれと同等の誇りと尊厳を、感じていたいという思いがあるからである。

私は、この「哀しい」という感情は、少なからず現代の人間の心の中に共通して存在する感情であり、モチーフとなる動物たちは、人間の鏡のような存在であると考えている。観察した動物たちの本当の感情は推し量れないが、私はひたむきに生きる動物の姿に、現代に生きる人々や私自身の生きる哀しみを、重ね合わせているのである。

そして最終的には、人間と同じ「哀しみ」を背負った飼育動物たちが「逞しく」生きる姿を描き、私の理想の生き方の比喩として表現したいのである。

また、私の表現したい「哀しい」感情は、生の哀しみを表現するという点で、二章の2-5-5で述べた加山又造や、竹内浩一の表現した感情と共通しているが、これらの表現が特に「哀しさ」を感じさせるものであるのに対し、私の表現の目標は、憧れの生き方の比喩表現として、最終的には「逞しさ」を感じさせるものであるという点で、異なっている。

3-2-3 私の動物画——「逞しい」について

日本美術の動物画の中で、飼育動物に対して私が抱く「逞しい」という感情の原点が見られる動物画が登場したのは、三つの感情の中では一番古い。それは平安時代頃には既にあった感情である。これ以後、徐々に飼育動物の「逞しさ」が印象的に描かれることは少なくなり、飼育動物独自の「逞しさ」には、人々の関心も薄くなっている。

また現代の動物画観でも、「逞しい」感情は野生動物に、「哀しい」感情は飼育動物に託されるという印象が強く、飼育動物自体が「逞しい」と表現されることは、少なくなつた。

しかし、私はこうした現代の動物観とは異なり、飼育動物としての「逞しさ」を注視するようになった。飼育動物の逞しさとは、その筋肉やプロポーションは穏やかであっても、その奥底に豊かな運動能力を秘めたものである。動物たちの具体的な運動能力は、飼育動物であっても同様に備わっているものであるため、観察を続けていけば、その魅力は仕草や習性に見出せるのである。

私が目指す「逞しさ」とは、飼育動物が持つ、穏やかで想像力をかき立てるような、うちに秘めた力強さである。

また、加えてこのような飼育動物は、生きる「哀しみ」を携えながらも、懸命に生きる強さを持っている。私にとって「逞しい」感情が意味するのは、「哀しみ」を携えながらも、ひたむきに「逞しく」生きる飼育動物たちの、生き方そのものの力強さである。このような動物たちの姿に、自分自身の憧れを重ね合わせ、動物たちを私の理想の生き方の比喩表現として描いている。そしてこの「逞しさ」の感情を原点として、それを動物園の動物たちにまで拡大して、表現しようとしているのである。

3-2-4 私の動物画——まとめ

以上、日本美術の歴史の中の三つの感情の原点と、私の描き出したい感情を述べてきた。ここで三つの感情を総合的に述べていきたい。

私にとって三つの感情は、(図1)で示した所の、三つが交わる部分のように、互いに干渉しあって成立している感情である。また、動物の種類によってはどれか感情が強く感じられるという変動はあっても、三つの感情を切り離すことはできない。

私が描こうとする、三つの感情については述べてきたとおりであるが、私はそれぞれの三つの感情を用いて、憧れの理想像を描こうとしているのである。たとえば、「可愛い」感情については、愛らしい仕草や表情によって「可愛い」と感じることがあるが、根底に動物が持つ純粋さが有り、その精神的な愛らしさに魅力を感じているのである。

また、「哀しい」感情についても、私はひたむきに生きる動物の姿に、現代に生きる人々や私自身の生きる哀しみを、重ね合わせることができる。そして、「逞しい」感情に

については、動物として生き、命を全うして死んでゆく淡々とした潔さに、精神的な力強さを感じるのである。私は「可愛さ」「哀しさ」「逞しさ」に、このような精神的な魅力を感じている。

私が飼育動物に感じていた三つの感情は、このような尊敬や憧れの気持ちで理想の姿を重ね合わせて生じた感情なのである。

第二章から、三つの感情を中心に日本美術の歴史を考察してきたことで、私が描きたい動物の感情が明らかになってきたが、私が飼育動物の絵画に求める役割についても、ここで述べておきたい。

これまで飼育動物であることを、明らかにした動物たちの絵画は「哀しい」感情に焦点を当てられることが多かったが、飼育動物たちの絵画が「逞しく」描かれる事は少ない。私はこれらの動物たちの尊厳を強調して描き、憧れの姿として描くことを目的とした。特に飼育動物たちを肯定する絵画を描くことで、尊厳ある動物の姿を描いていきたいのである。

繰り返し述べてきたことであるが、私は、明日生きるか死ぬかの野生世界ではない環境で生きる飼育動物たちは、現在の人間の生き方と共通していると感じている。私にとって飼育動物というモチーフは現代の生き方を投影することでより動物に理想の姿を重ね合わせやすくする役割も担っているのである。

日本美術の歴史の中の動物画は絶えず、人々の動物観を映し出してきたが、現代においてもそれは同様であり、人々は動物たちに心を寄せることを自然と行ってきた。

特に近代に入ってから、作者が動物に想いを寄せ、個人的なメッセージを託して描いていることが、より顕著に現れてくる。私は飼育動物の絵画は他の動物画の中でも、特に現代の人間の生き方投影できる表現を可能にしてくれると思うのである。現代に生きる私は、飼育動物と共通の哀しみを抱えていると認識することで、より深く飼育動物たちに親近感を覚え、自身の内的な感情をのせることができるのである。

このように、動物画は繰り返し、人々の感情を代弁してきたが、飼育動物たちを絵画にすることによって、より現代的な感覚に近い人々の心を代弁することができるのである。

飼育動物たちが自分たちの境遇に臆することなく生きる様子は、私の生きる目標となっているのである。飼育動物たちを描く絵画は、自己を振り返り、純粹に生きることの重要性を思い出させてくれるのである。

私が飼育動物に心を寄せているのは、同じような境遇に生きているという、強い親近感から来る感情が存在しているからであり、このような個人の強い思い入れが、動物画の可能性を広げてくれるのであると思う。

第4章 実践 ―― 自作品について

4-1 動物の飼育環境と感情との関係についての考察

博士前期課程では、私は檻や遊具など、人間に飼育されていることを示すモチーフを用いることや、自然ではありえない種の混合や、絶滅を示唆する動物を描くことで、飼育されていることを表現できるのではないかと考え、動物画(図 73、74)を制作してきた。そして後期課程からは、飼育動物の飼育環境と感情との関係について、考察してきた。

4-1-1 《月夜に》《兎》《窮屈な家》

サーカスで飼育される動物、野生種や家畜種、ペットなどを描き、使役させる動物かそうではない動物か、飼育に自身に関わるかどうかで、動物に対する感情がどのように変化するかを考察するために、いろいろな状況下で飼育される動物を描いている。

《月夜に》《兎》《窮屈な家》という作品では、飼育動物に対する「可愛い」「哀しい」「逞しい」という私の感情を、それぞれ代表する動物たちに託して創作するために、三作を連続して描いた。

・絹本作品について

博士前期課程の制作では、基底材に雲肌麻紙という厚い和紙を使用していたが、絹本で制作することで、毛描きがより容易になるのではないかと考え、麻紙と絹本の両面から制作することにした。制作の際には、それぞれの特色を生かすための技術を見つけだし、動物表現に一層現実感を出すことを目的とする。

絹本作品については、三尺幅(約 90cm)で横のサイズを 75cmとし(木枠張り込み分左右 10cm、合計で 20cmの余分を除く)、縦幅は構図上、動物を描いても余白が多すぎないように、130cmの絹で行う。絹本にできるだけ早く慣れ、紙本彩色と同様の私の技量で絹本作品が描けるようにするため、連作として制作を続ける。

描く動物については、動物の生態自体に関心が向いてしまうような珍しい動物は避け、馴染みの深い身近に感じる動物、または私自身に関わりの深い動物、人間に近い感情を抱かせる動物を選択していく。

・絹の染色について

生絹は糸の色が集合した色で、寒色に近い白色である。普段から黄色系の白色の麻紙で制作している私にとって、生絹の色は描き進めづらいため、初めから絹全体を染色することにした。

また、背景の染色は染料、もしくは染料系の絵具だけで行い、モチーフとの差をつけようと試みた。最初の染色作業の色が作品にそのまま反映されるため、染料は慎重に選択した。

《月夜に》(図 75)

日本では今から100年以上前に絶滅したとされるオオカミ。日本にかつて生息していたが、今は人間によって絶滅に追いこまれてしまった動物である。日本人にとっては人や馬を襲う最凶の害獣である一方、人知の及ばない「見えない力」を象徴する神獣でもあった。埼玉・秩父地方では、今でも村々にオオカミ講が生まれ、神官は毎月、人と自然との関係の幸せを、「オイヌサマ」に祈っている。今でも日本各地にオオカミ信仰が残り、その存在は、日本の歴史に深く息づいている。このように、人間と深い関わりを持つ動物として、オオカミをモチーフとすることにした。生きることへの執着を失わない動物への憧れから来る「逞しい」という感情を中心に、この作品を表現しようと考えた。

《兎》(図 76)

ウサギの写生を行ったのは、動物園においてであり、飼育されていることを示すために、右端下部分にロープで作られた囲いを描いた。この作品は、癒しへの欲望から発生する「可愛い」という感情を中心にして構成し、ウサギの丸さを生かした表現を試みた。

感情を伝える「表情」に着目し、その中でも特に表情に影響する「目」を大きくして、造形に変化を加えた。ウサギの陰影を抑えて、滑らかな動物表現を心掛け、裏から厚く絵の具を塗って、裏彩色の効果を利用した。

《窮屈な家》(図 77)

動物園の室内で放し飼いにし飼育されているリスをモチーフに選び、使い込まれた飼育小屋とドングリの木とを配置した。リスの種類は、ペットの中でも特に人気が高く、店頭でもよく見かけるシマリスを選択した。

この作品では、生きるものたち全てが抱える、生きづらさや切なさである「哀しい」という感情を中心にして描くことを目的とし、ドングリの幹で大きな動きを出して、葉を様式的に描き、リズム良く配置し、使い込まれた飼育小屋が象徴的に見えるように構成した。

4-1-2 小作品

小作品で実験的な制作を試みた。《サーカス》(図 78)ではサーカスの象の華やかな一面ではなく、ショーを終えた象が裏方に帰っていく姿を描いた。象のうなだれるようなフォルムで、特に「哀しい」という感情を強調しようと考えた。

また、《あそぼうよ》(図 79)では飼い猫に遊び道具が絡まっている構図を描き、「哀しい」の表現を試みた。さらに猫のフォルムに丸みとパーツの強調を加えて、「可愛い」という感情を表現しようとした。

4-1-3 《home》 (図 80)

愛知牧場という動物の展示施設で見かけた様々な種類のウサギたちをモチーフに選び、構成した。ウサギたちは本来、一匹一匹の縄張り意識が強い動物であるが、牧場の限られた行動範囲の中で、様々な種類のウサギたちは、たくさんの家族を形成して暮らしていた。ウサギたちの行動は、一匹一匹、それぞれ昼寝する者もいれば、喧嘩する者たち、エサを探す者など、様々で興味深い。観察を続けていると、それぞれエサの好き嫌いの違いもあれば、性格の違いも見えてくることがあった。このようなウサギたちを見ていると、人間の行動のように思われて、親しみが感じられる。また、ウサギ同士の関係は、私には人間の集団行動の一場面のように感じられたのである。

ウサギたちには私の生きる哀しさをのせて描いている。うさぎが暮らしている小屋は、実際には地面に一つずつ接してたてられており、自由に出入りができるよう工夫がなされているが、画面の構成では、マンションのように縦に並べて配置し、ウサギ同士が関係を持てるような空間を表現しようと試みた。

4-1-4 《ひだまり》 (巻頭の作品集に掲載、作品番号1)

《ひだまり》は、飼育動物という言葉を連想しやすい、家畜動物を対象に描くことを試みた作品である。暖かな地面に四肢を仕舞い込んで座りこみ、心を許した様子のヒツジに興味を引かれ、「可愛い」ヒツジがひたむきに、したたかに生きる様子を描き、大きく豊満な体つきから「逞しい」感情を引き出そうと試みた。

実際にヒツジを観察していると、昔物語で語られるような、か弱い印象の動物ではない。イメージよりもずっと大きい体を持っていて、温度の高い体に、生きているという実感や熱い血液が感じられるのである。肉食動物のような殺傷能力を連想させる力強さではなく、ヒツジという動物は性格が穏やかで、臆病でもあるが、このような身体の特徴を持ち、食欲旺盛な様に、生きものの生きる執着を感じるのである。

ポーズに関しては、後ろ脚の骨太で拳骨のような関節の節目が見え、むっくりと大きな体が強調される様、座り込むポーズを選択する。暗い色調で描いた木々では、簡単に生きることは困難であるという「哀しい」感情を、影のような印象に含ませて描き出した。

4-1-5 《はじまりの扉》（巻頭の作品集に掲載、作品番号2）

本作品は、動物がいる柵の中に人が入れるような施設で暮らしているウサギをモチーフに制作し、竹内栖鳳の《飼われたる猿と兎》のウサギを思い浮かべて描いた作品である。竹内栖鳳の《飼われたる猿と兎》では、右隻に鎖に繋がれた猿たち、左隻に寝そべった兎たちが描かれており、題名と共に飼育動物であることが強調されている。栖鳳はこの作品について、利口な猿は飢え、従順な兎は食に飽きるという意味を込めたと述べている。私は栖鳳のこの作品と向き合う時、サル作品は頭のよい人間の生き方として、反対にウサギ作品は無知な人間の生き方として捉えている。

飼われていることを気にしない様子で描かれていた《飼われたる兎》における栖鳳の意図は、人間の生き方の比喩表現とも、人間と動物のあり方に対する問題提起とも、受け取ることができる。

《はじまりの扉》では、栖鳳のウサギ作品と類似した構図とモチーフで構成し、軽く開いた扉や、どこかへ行くウサギの姿を描き入れた。

思い思いに時間を過ごし、多数匹集まって暮らすウサギたちは、体が小さく、丸く大きな黒目の大きな瞳をしていて、外面的には幼児のような可愛さを持ち合わせている。しかし、飼育下のウサギたちは人間に慣れていて、エサをもらったり、機嫌が悪ければ安全な場所に逃げ込んだりして、人間との関係性を楽しんでいるようにも見え、利口さを感じるのである。

逃げられる状況下でも、安全な柵の中にいるという、賢い生き方をするウサギたちの姿を描いた。

4-2 「哀しい」感情による描く動物の限定

一般に飼育動物の動物園では、動物を「野生種」と「家畜種、ペット種」の二つに分類している。「野生種」に属する動物は、飼育されてはいるが、その起源は人間の手を加えずに自然の中で進化してきた動物たちであり、「家畜種、ペット種」に属する動物は、人間が利用する用途によって作り変えられてきた動物たちである。

私が飼育動物に共感する大きな要因は、野生動物のように、明日生きるか死ぬかという状況、つまり日々の死の恐怖を感じることから、解放されているというところにある。しかし、このような明日を生きることを前提とした環境でも、やはり生きる苦しみが無いわけではないだろう。その状況下で、ひたむきに生きる動物の姿に共感し、また憧れを感じるのである。

したがって、使役動物や家畜動物を描いた時には、このような感情とは異なる、別の哀しみを覚えた。彼らの哀しみは、人間に利用されているという哀しみであり、上記の哀しみとは異なっていると感じた。

また、可愛いという感情を持って描いたペットという身近な存在は、肖像画に近い感覚で描いてしまう。ペットは気心が知れすぎているという点で、対象に「個」を感じてしまい、理想の姿を映し出すのは困難であると感じた。

このような理由から、描く動物から「使役動物」、「ペット種」、「家畜種」を排除して、「野生種」に限定しようと考えた。加えて、労働力として利用される状況も避けねばならないということから、比較的労働の少ない「動物園」に住む「野生種」の動物に限定するという考えに至った。

4-2-1 《胸騒ぎ》（巻頭の作品集に掲載、作品番号3）

トラはネコ科の動物で夜行性なので、動物園では寝転がっていることが多い。よく見かけるこのポーズではあるが、前脚を畳んで閉まってしまうことはほとんどなく、いつでも飛び出せるような姿勢を保っている。動物園で見るトラの様子は、のんびりしているようでも、空を仰ぎ見たり、小動物の動きを追ったりと、気がかりなことには反応しているのである。このようなポーズに、本能的とも言える、秘められた「逞しさ」を感じ、表現しようと試みた。トラが常に緊張感のある様子で何かを伺っている表情を探して、写生を重ねていった。

構図は鎖やロープなどのモチーフを用いて、トラが飼育化にあることを示している。夏の日にスケッチを行ったのだが、日陰に位置してひんやりと涼しい檻の印象が、トラの持つ緊張感を一層引き立てていた。背景はやや暗い色合いで構成していて、動物園の飼育動物に感じる「生きる哀しみ」を表そうとしている。トラの体は、絹本特有の裏彩色で、しなやかな体の起伏を胡粉で表現し、表からは毛描きを施して毛を描き込ん

でいる。

4-2-2 《水沫》（巻頭の作品集に掲載、作品番号4）

動物の純粹にひたむきに生きる様を描こうと、動物園のアライグマ舎を訪ね、制作を試みた。小屋の中には飼育に際して工夫が凝らされており、床にはアライグマの習性上、とても居心地のいいであろう水溜まりが作られていた。また木製の板を組み込み、小屋の中で上に行ったり下に行ったりと、行き来が可能なアスレチックが組まれている。この小屋には二匹の雄のアライグマが生活しており、観察していると、アスレチックを駆け上がったり、そのまま寝転んだり、また水溜まりで手脚を綺麗にしたりと、気ままに過ごしているようである。アライグマという種の動物は、現在は害獣として扱われる種類である。動物園の檻の中では、生き生きと生活する動物たちの様子を観察することができる。このような状況下で逞しく生きる様子を、描こうと試みた。

場面は二匹が干渉し合う実際の場面から着想し、生き生きとした仕草を観察しながら探っていった。一昔前には、アライグマはペットとして人気を博していたが、成獣になると気性が荒くなり、また生まれ持った鋭い爪や牙が危険であることから、現在ではほとんど飼われることがなくなったという経緯がある。この動物園のアライグマも捨てられて野性化した個体で、動物園で保護されたという二匹であり、アライグマの荒い気性や爪や牙を象徴するような構成を試みた。このような様子でひたむきに生き、また生にしがみつこうとするような、動物の逞しさが現れるように描いた。

顔の表現は、感情が伝わるように、また親しみやすさも感じられるように、瞳に白目の部分をつくり、瞳を目の周りの黒い毛とは違う質感に見えるように、青色に変換して描き出す。先に背景にグラデーションを薄くつけて描きはじめ、アライグマの毛がきは、体の濃淡とのバランスを見ながら、消しては描きをくり返して表現している。

4-2-3 《つなぐ輪》（巻頭の作品集に掲載、作品番号5）

キバタン(オウム)という種の動物は、先のアライグマと同じく、現在はオーストラリアでは害獣として扱われる種類である。このような経緯で動物園に連れてこられたという、生きる哀しみを携えているが、キバタンの陽気な「愛らしい」風貌には、そのようなことを気にしない、自立した「逞しさ」が感じられた。動物園のキバタンには、自身で遊びを見つける行動が、よく観察できる。大きな羽を使ってふわりと飛び上がったり、舞い降りたり、また大きなくちばしを使って、硬い果物などを噛み砕いたりしている様子は、穏やかで愛らしくもあるが、秘められた本来の「逞しい」運動能力が、垣間見えるのである。

このような印象を表現しようと、ポーズはそれぞれ気ままに独立したポーズを選択し、親しみのある表情で描く。そして背景にはロープやおもちゃを配置して、思い思いに

過ごせる飼育環境下にあることを示す。

背景に染料を使って下地を作り、オウムの柔らかな羽が感じられるよう、裏彩色をしっかりと施した。

4-2-4 《合図》（巻頭の作品集に掲載、作品番号6）

野生種であるオオカミをモチーフに構成した。動物園では、オオカミたちが開園直後に広い敷地に放たれて、じゃれ合いながら並走している様子を観察することができた。この行為は、じゃれ合っている最中に相手の力を試して、隙があれば相手より優位に立ち、群れの主導権を握ろうとするオオカミの習性から生まれたものである。このような習性は、他の動物に襲われることのない動物園の中では、彼らにとってかなり重要な行為であろう。オオカミたちは毎日仲間同士で力を確かめ合い、常に強い集団でいるために、権力闘争を行っているのである。このような限られた環境でも、オオカミたちは自身の活力を失わず、緊張感を保ちながら生きているのである。オオカミたちのじゃれ合う姿に、日々向上しようとする「逞しい」生き方を感じるのである。狼たちのポーズとしては着地する寸前の様子を選択し、視線を見据えて外さない緊張感を出そうとした。

紙本は、絵具での厚みのある表現を可能にするので、背景にアルミ箔を全面に張って柵を削りとり、ノイズを残す表現にした。また柵と柵に絡まる蔦を配置し、オオカミたちがここに来てからまだ日が浅くないことを示そうとした。

また、決して楽ではないであろうオオカミの生きる「哀しみ」を表現するために、背景はやや暗めの色合いで、厚めの絵具で下地を作る。オオカミたちには、背景に負けない様に、胡粉で濃淡を付けた後、濃い絵の具で毛描きを施した。

4-2-5 《夜明け前》（巻頭の作品集に掲載、作品番号7）

動物園のペルシャヒョウをスケッチし、その優雅な様を描こうとした作品である。動物園で観察したペルシャヒョウは老年で、ゆったりとした動きをしているが、重たい足音や震える筋肉に、成熟した動物の悠然とした「逞しさ」が感じられるのである。優雅な印象を強調するため、ペルシャヒョウは、実際の大きさよりもやや大きく描き、ゆったりとした豊かな筋肉を印象づけようとした。ポーズは獰猛な様子で表すのではなく、遠くを見つめ、悠然として動じない様子で座っているものを選択した。二匹のペルシャヒョウが老年の自分自身を見ているというイメージで、構成している。

また造形は、等身を実際よりも高く設定し、頭部に比べて大きな体躯で描き出す。加えて、しなやかな四肢を意識して、曲線の多い造形を選択している。

画面全体には、檻の印象を与えるような銀箔の縦縞を、微妙なリズムをつけて配置し、野生から切り離された動物園の、緊張と弛緩が共存する様子を表している。老ヒョ

ウの、堂々と生き抜いてきた「逞しさ」と、老年までの苦勞を感じさせるような「哀しさ」とを、同時に意識して描いた。

4-3 飼育動物の「逞しさ」について

この節で扱われる時期からは、三つの感情を表現しながら、最終的には「逞しさ」が強く感じられ、飼育動物を肯定するような絵画を目指していく。

より強く動物園を意識させるために、視線をこちらへむけるなど、鑑賞者の視線を意識した表情を取り入れたり、身近にはいない野生種の、動物園でしか中々見ることができない動物を、選択したりする。

4-3-1 《明日の予感》（巻頭の作品集に掲載、作品番号8）

動物園で生まれたライオンの子供たちを描いた。子供たちは、幼さが見せる愛らしさを携えているながらも、将来的には大きく筋肉質な体に成長していく様を、予感させる体軀をしている。ライオンの子供たちは中型犬並の大きさであるにも関わらず、骨太な前脚や大きな鼻や口周りは、野生種の肉食獣独特の逞しさを感じさせるのである。ライオンたちは、動物園で生まれ育っているために、檻の外にいる人間たちには慣れている様子だが、時折こちらをみる視線が、狩りを行う時の眼球の動きのように、素早く反応したり、じっと見つめていたりするのである。その視線は、幼いライオンたちの好奇心の現れの様に見えるが、ライオン本来の狩猟本能を垣間見させる瞬間でもある。

このようなライオンの子供たちの姿を、「逞しさ」を予感させる体軀と「可愛さ」を感じさせる幼さの残る顔つきで、強調して描いた。また、子供たちが動物園で暮らしていることを表現するために、動物園でよく見かけるアスレチックの破片たる木片や、鎖の一部を配置した。

4-3-2 《エランドの親子》（巻頭の作品集に掲載、作品番号9）

動物園でスケッチしている中で、エランドの親子をモチーフに選択した。エランドはウシ科の動物で、柵の中の広い敷地で、ゆったりとした動作で暮らしている。取材したエランドの子どもは常に母親の傍を離れず、母親は常に子供に目が届く範囲にいようとしている。母親は時折、動物園の客の方を警戒するような素振りを見せたりして、気を配っている。そのような、子供を守ろうとする母親の姿は、強い責任感と子供への愛情を感じさせ、大きな攻撃性からくる「逞しさ」ではなく、守ろうとする心の決意からくる「逞しさ」が感じられるのである。またエランドの子供には、歩みにも幼さが残り、か弱い

体や細い脚などに、守りたくなるような「可愛い」感情が感じられる。

画面は、母親に守られるように子供を配置し、飼育動物を思わせる柵を均等に構成した。

警戒した様子でこちらに視線を向ける母親と、不安げにこちらを見つめる子供の様子から、「逞しさ」と「可愛さ」を描こうとした。

4-3-3 《朝が来る》（巻頭の作品集に掲載、作品番号10）

動物園に棲むライオンのメスたちを、モチーフに選んだ。それぞれの個体に、特有のポーズと顔の表情とをつけて三つの感情を表し、三匹全体の造形は、ライオンの堂々とした姿勢で、威厳ある逞しさを目指した。また、群れの連帯感を出すために、ライオンはすべてメスを選択している。

後ろの個体には、筋肉質を強調して「逞しさ」を、中央の個体には、こちらの視線を感じているかのような気取った表情で「可愛さ」を、右端の座った個体には、遠くを見つめる表情で「哀しさ」を、それぞれ託して描いた。絵の具をたっぷり使い、厚塗りした画面を造り、よりライオンの逞しさをゆたかに表現しようと心がけ、飼育下を表す柵には囲うように植物の蔦を配置し、労働を強いられない動物園のゆったりとした飼育環境を表す。

4-3-4 《群れと生きる》（巻頭の作品集に掲載、作品番号11）

《群れと生きる》は動物園のジャッカルをモチーフにしている。ジャッカルは、単独でもつがいで家族群でも生活し、群れの大きさはそれぞれであり、知性が高い動物である。動物園では、餌の時間や飼育員たちを素早く見分け、足早に行動する様に知性を感じた。特に筋肉の流れが分かるような絞られた体つきや、知性が高いために、飼育員や動物園の客を見透かしたような瞳や、凛々しい顔つきに、「逞しさ」が感じられる。また、大きな耳や目やふさふさのしっぽなどは、造形的に可愛い印象を受ける。そして知性が高いゆえの生きる哀しみも、見え隠れするのである。

画面では、颯爽と足早な動きに知性が感じられたため、走り抜けるポーズを選択し、全体の印象が「逞しい」造形になるよう、小さな体のジャッカルたちが群れをなして大きな塊となる様を描いた。跳ね上がる土埃を表す点と、流れるような線描とを加えて、躍動感を出し、活発な印象を与えることで、飼育動物を肯定するような絵画を目指す。

4-3-5 《居場所》（巻頭の作品集に掲載、作品番号12）

《居場所》は、テナガザルを描いた作品である。観察した動物園には、仲睦まじい番

いのテナガザルたちがいて、心を通わせた様子で、遊具を使い遊んだり、互いに毛づくろいをしたりしていた。その様子は、家族のように親しい間柄だということを示している、見ている人間からすると、心が安らぎ、「可愛い」という印象を受けるのである。しかし彼らを鑑賞している人間たちには、凜とした視線を向けていて、決して親しみを込めた眼差しは向けない。テナガザルたちは、同種同士は手を取り助け合うが、人間にはそのような仕草や視線はなく、動物としての生き方を全うしているように感じられる。そのような行為は、テナガザルたちが生きていくために必要な在り方で、やはり野性の姿が残っているのである。そのようにして垣間見られるテナガザル本来の姿からは、「逞しい」という印象を受けるのである。

テナガザルのポーズに関しては、上から二匹は互いに同種同士、顔を向け合い遊んでいるようなポーズを選択し、一番下のテナガザルはこちらをみて、警戒しているポーズを選択した。背景には飼育下の状況を示すため、遊具や縄、鎖などを配置し、下地はやや明るく設定した。またテナガザルには、長い毛で覆われた中に逞しい筋肉が感じられるように、意識して凹凸を描き、柔らかな毛の質感が出るように、絵具を塗り込みすぎないように注意して描いていった。

<終わりに>

本稿では、このような私の動物観の原点を、日本美術の歴史の中から見つけ出そうと研究を進めてきた。この研究は、飼育動物は写生しうる絵画の資料でしかないのかという私自身の小さな問題提起からはじまったが、三つの感情を基に先行作品を考察していく中で、絵画の中の飼育動物に込められた感情を分析し、私の動物観の原点を見つけることができた。また、この先行作品の研究を通して、私が飼育動物に託していた感情も明らかになり、飼育動物の絵画を描く意味を見出すことができたのである。そして飼育動物を絵画化する際には、それぞれの感情を意識し、考察しながら描くことで、自身の求める動物画に接近していったのである。

「可愛い」という感情については、生きものに対する愛しさが私の心の中にあり、飼育動物に対しても、自然とその感情を実感することができた。スケッチの際には、飼育動物に愛らしさを求め、写生を重ねていき、幼さに対する愛らしさだけに限定せず、愛らしい表情や仕草、綺麗な毛並みなどにも「可愛さ」を見て表現することで、私の求める、行き過ぎた「可愛さ」ではない「可愛さ」を、描き出すことができた。

また「哀しい」という感情については、生きる「哀しさ」を感じさせるために、描く動物の種類を限定して描くことで、人間と似たような生きづらさや切なさを託すことができる絵画を目指した。私は野性の世界ではなく、明日生きていることを前提にひたむきに生きる動物の姿に惹かれて、心を託しているのである。私にとってこのような感情を込めるために、飼育動物であることを示すモチーフを描くことは、動物の種類を限定してもなお一貫して必要なことであったのだ。また、飼育動物の環境である、ひんやりとした檻や柵などは、このような切なさを際立たせてくれるモチーフともなったのである。

私が飼育動物をモチーフに描くとき、「可愛い」「哀しい」という感情については、二章、三章の考察を通して、私が目指す感情を探し出し、描くことができるようになっていった。しかし「逞しい」という感情については、世間一般の意図する感情に囚われ、私独自の「逞しい」という感情を十分に表現するには至らなかった。

たとえば、「逞しい」動物の種類を選択する時に、勇猛な印象の肉食動物や大型の動物を選び、その造形や生態の持つ「逞しさ」に、知らず知らずのうちに頼ってしまっていたのである。私が求めていた「逞しさ」とは、普段は秘められているが、奥底にしっかりと残る動物たちの本能の、底知れない「逞しさ」であり、そのためには、必ずしも見た目にも勇ましい動物を選択する必要はなかったのではないかと、気づいたのである。

本論文を進める中で、私は飼育動物たちが自身の命を全うして生き、そして死んでゆくいさぎよい生き様を尊敬し、それに憧れていることを、強く実感することとなった。動物として生まれた生を、淡々と真っ直ぐに生き、凜としている動物たちは、私にとって、このように生きたいと思わせる存在なのである。絵画にこのような飼育動物を描き、自身の憧れの姿として対峙する時、私は生きる指標を得たように、心が充実するのである。

私が表現しようとしていた飼育動物に対する感情は、理想の生き方に対する憧れの感情であり、そのような思いを込めることができる飼育動物は、私にとって、もともと人間の感情に寄り添った表現を可能にしてくれるものなのである。飼育動物は、絶えず私に、新鮮な感動を与えてくれる。これからも私は、生きる輝きに満ちた動物たちを自身の在り方の道しるべとして、飼育動物と向き合った絵画を描いていきたいと思う。

註

- ¹ 日本初等教育理科教育研究会、『学校における望ましい動物飼育のあり方』、2000年、11頁。
- ² 今橋理子、『江戸の動物画 近代美術と文化の考古学』、東京大学出版会、2004年、6、7頁。
- ³ 清少納言、『枕草子』、第151段「うつくしきもの」より、「なにもなにも ちいさきものはみなうつくし」
「にはとりのひな・中略・みなうつくし。かりのこ」。
- ⁴ 設楽博己、「縄文人の動物観」、西本豊弘編、『人と動物の日本史1 動物の考古学』、吉川弘文館、2008年、11頁。
- ⁵ 西本豊弘、「三 ブタと日本人」、西本豊弘編、『人と動物の日本史1 動物の考古学』、上掲書、215頁。
- ⁶ 松井章、「東アジアにおける家畜の起源と伝播に関する動物考古学的研究」、西本豊弘編、『人と動物の日本史1 動物の考古学』、上掲書、193頁。
- ⁷ 設楽博己、「縄文人の動物観」、上掲論文、31頁。
- ⁸ 設楽博己、同論文、23頁。
- ⁹ 横山浩一、「日本原始美術の展開——縄文から古墳へ」、『日本美術全集1 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年、146頁。
- ¹⁰ 橋本裕行、「弥生絵画に内在する象徴性について」、『日本美術全集1 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、上掲書、198頁。
- ¹¹ 遺骸を納めた棺をある期間埋葬せずに置き、蘇ることがないのを確認してから墓に吊った喪葬の形態。
- ¹² 橋本博文、『日本美術全集1 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、上掲書、239頁。
- ¹³ 中村禎里、『日本人の動物観 変身譚の歴史』、三秀舎、2006年、11頁。
- ¹⁴ 中野玄三、『日本人の動物画 古代から近代までの歩み』、朝日新聞社、1986年、59-80頁。
- ¹⁵ 白幡洋三郎、「日本文化の中の動物」、奥野卓司・秋篠宮文仁、『ヒトと動物の関係学 第一巻 動物観と象徴』、岩波書店、2009年、175頁。
- ¹⁶ 中野玄三、『日本人の動物画 古代から近代までの歩み』、上掲書、190頁。
- ¹⁷ 瀬戸内寂聴・林進、『水墨画の巨匠 第二巻 雪村』、講談社、1995年。
- ¹⁸ 加藤弘子、「狩野探幽寫生論——鳥獣と人物を中心に」、『国華』、第1386号、朝日新聞出版、2011年。
- ¹⁹ 府中美術館、『かわいい江戸絵画』、東京印書館、2013年、21頁。
- ²⁰ 東京国立近代美術館・京都市美術館、『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』、印象社、2013年、66頁。
- ²¹ 瀧澤晃夫、『京都岡崎動物園の記録』、1986年、118頁。
- ²² 中川馨、『動物・植物写真と日本近代絵画』、思文閣、2012年、196頁。
- ²³ 『日本美術全集第22巻 洋画と日本画 近代の美術2』、講談社、1994年、219頁。
- ²⁴ 山口華楊、『絵がかきたうて』、日本経済新聞社、1980年、125頁。
- ²⁵ 山口華楊監修、『西村五雲』、光村推古書院、1983年、95頁。
- ²⁶ 中田智則、『日本画に描かれた動物たち——明治から今日まで——』、茨城県近代美術館、2003年、81頁。
- ²⁷ 府中美術館、『かわいい江戸絵画』、上掲書、8頁。
- ²⁸ 石田戡、『現代日本人の動物観 動物とあやしげな関係』、ビイング・ネット・プレス、2008年、26、83頁。
- ²⁹ 『大辞林』、第三版、三省堂、2006年。
- ³⁰ 坂東元、『動物と向き合って生きる 旭山動物園獣医・坂東元』、角川学芸出版、2006年、88、89頁。

図版

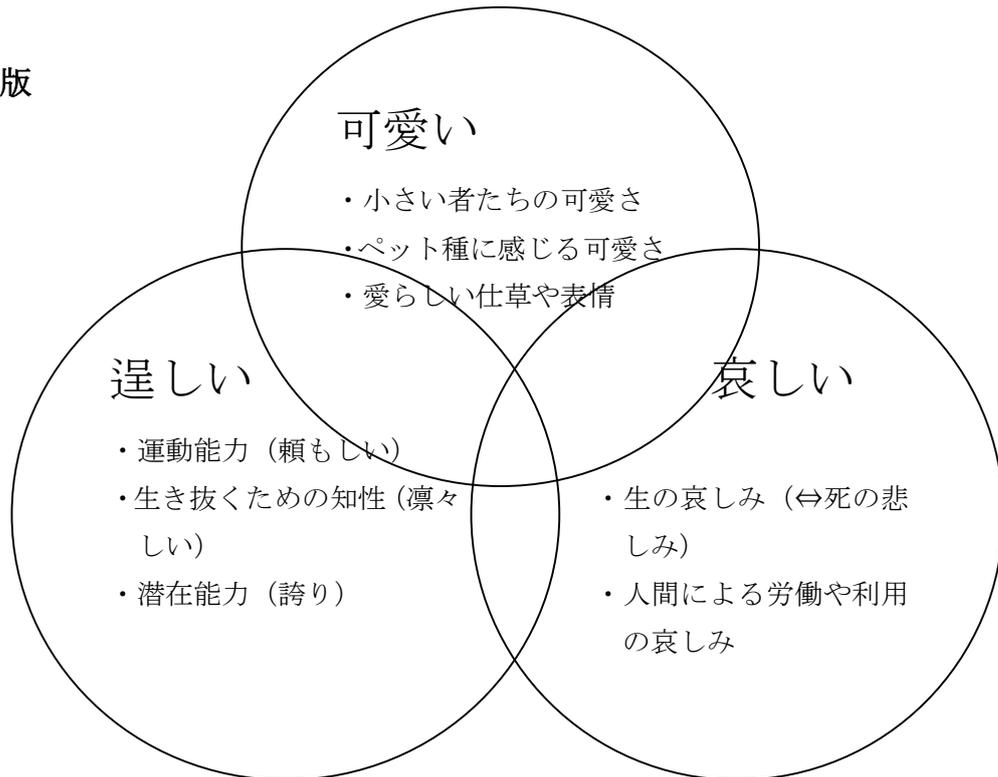


図1 動物に対して感じる三つの感情の関係図



図2 獣頭裝飾付香炉型土器 (部分)

縄文時代中期 高 22.0 cm 長野県穴場遺跡出土
諏訪市教育委員会

図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より



図4 石の線刻画(魚) 縄文時代 矢島町教育委員会保管 (秋田県)

下は筆者が刻線を黒線でなぞったもの

図版は『日本絵画館第四回配本 第一巻 原始・飛鳥』、講談社、1970年より



図3 動物型の土製品

図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より

左から

猪形土製品 縄文時代後期 高 9.8 cm 青森市弘前市 十腰内遺跡出土 弘前市博物館 (青森)

動物型土製品 縄文時代晩期 高 25.3 cm 埼玉県大宮市東北原遺跡出土 大宮市立博物館(埼玉)

動物型土製品 縄文時代晩期 高 31.5 cm 北海道千歳市 美々第四遺跡出土 千歳市教育委員会(北海道)

動物型土製品 縄文時代晩期 高 14.2 cm 千葉県佐倉市 江原台遺跡出土 明治大学考古学博物館(東京)



図5 青森県狩猟文深鉢

縄文時代中期末葉～後期初頭 高 26.0 cm 青森八戸市にちくぼ葦窪遺跡出土 (青森県埋蔵文化調査センター)

図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より

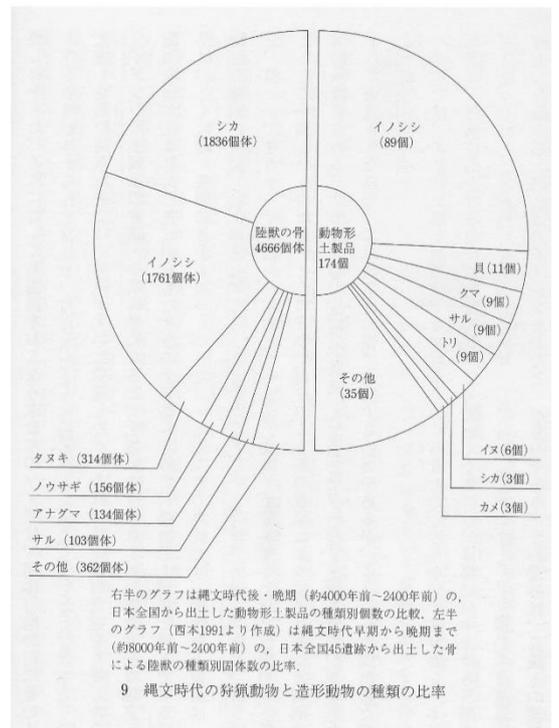


図6 縄文時代の狩猟動物と造形動物の種類比較

図版は西本豊弘、『人と動物の日本史1 動物の考古学』、吉川弘文館、2008年より

へんべいちゅうしきけ さだすきもん
図7 扁平鈕式袈裟袴文銅鐸 弥生時代中期

高 42.7 cm 伝香川県出土 (東京国立博物館)

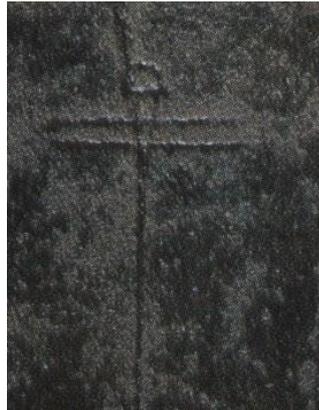
図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より



- | | | |
|----|--------|--------------|
| A面 | 上段右区画内 | クモ カマキリ |
| | 左区画内 | トンボ |
| | 中断右区画内 | 鳥が魚を啄む姿 |
| | 左区画内 | スッポンが魚を啜えた姿 |
| | 下段右区画内 | 犬を使ったイノシシ狩り図 |
| | 左区画内 | スッポン トカゲ |
| B面 | 上段右区画内 | トンボ |
| | 左区画内 | トカゲ |
| | 中断右区画内 | 人物がシカを射る図 |
| | 左区画内 | 器具を持つ人物 |
| | 下段右区画内 | 高床式建物 |
| | 左区画内 | 二人の白をつく図 |

へんべいちゅうしきけ さだすきもん
図8, 9 扁平鈕式袈裟袴文銅鐸 弥生時代中期

高 42.7 cm 伝香川県出土 (東京国立博物館)



- | | | |
|----|--------|-----|
| B面 | 左区画内 | トカゲ |
| | 上段右区画内 | トンボ |

へんべいちゅうしきけ さだすきもん
図10, 11 扁平鈕式袈裟袴文銅鐸

弥生時代中期 高 39.2 cm

桜が丘五号鐸 (神戸市立博物館)

図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より



- 左から
- | | | |
|-------|-----|-----------------|
| A面(右) | 上段右 | カエル カマキリ クモ |
| | 左 | カエルを狙う蛇とそれを追う人物 |
| | 下段右 | シカを捕えた人物 |
| | 左 | 争う二人と仲裁に入る人物 |
| B面 | 上段右 | トカゲ トンボ |
| | 左 | 魚をとる人物 |
| | 下段右 | 白をつく二人の人物 |

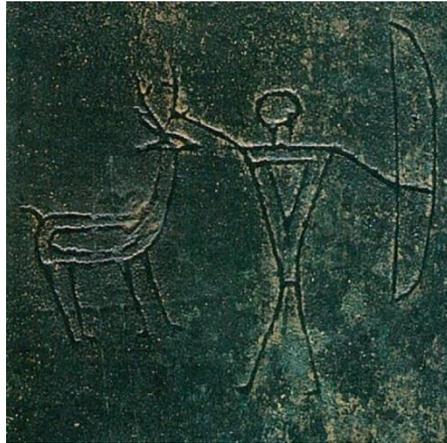


図12、13 扁平鈕式袈裟褰文銅鐸桜が丘五号鐸 弥生時代中期 弥生時代中期 高 39.2 cm
桜が丘五号鐸 (神戸市立博物館)

図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より

左図 スッポン 鳥 右図 シカを捕えた人物



図14 珍敷塚古墳壁画 史跡 6世紀 吉井町教育委員会 福岡

右は図様を描きおこしたもの 図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より



図15 《旗を立てた馬形埴輪》 6世紀
馬高 72.0 総高 99.0 行田市教育委員会保管
埼玉県行田市酒巻14号墳出土
図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より



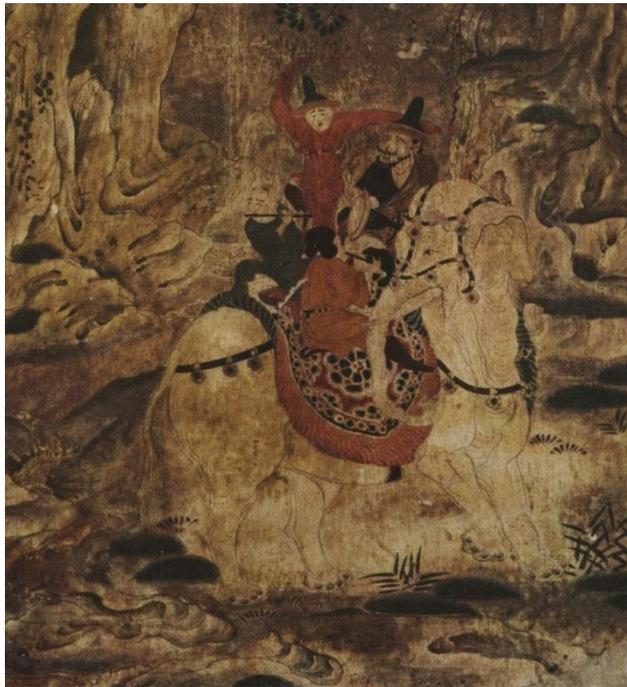
図16 《ふりむく鹿の埴輪》 6世紀 高 92.0 島根県教育委員会
島根県松江市平所遺跡出土
図版は『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年より



図 17 《埴輪 犬》 古墳時代 6 世紀 高 47.1
群馬県伊勢崎市境上武士出土 東京国立博物館蔵
図版は東京国立博物館 web 頁より
http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=J20711&t=type_s&id=1



図 18 《犬と猪》 奈良荒蒔古墳ほか 5~6 世紀
手前の猪の高 50 cm 奈良・天理市教育委員会ほか
図版は『日本美術館 全一卷』、小学館、1997 年より



きぞうこがくすかんばちのびわ
図 19 《騎象鼓楽図捍撥琵琶》(部分) 奈良時代・平安初期
捍撥の縦 40.5cm 幅 16.5cm 正倉院南倉
図版は『正倉院宝物南倉』、朝日新聞社、1989 年より



図 20 《銀壺》(部分) 奈良時代 騎馬人物の背丈
6.8cm 正倉院南倉
図版は『正倉院宝物南倉』、朝日新聞社、1989 年より



したんきがのそうのびわ
図 21 《紫檀木画槽琵琶》(部分) 奈良時代・平安初期
捍撥の縦 41.7cm 幅 17.5cm 正倉院南倉
図版は『正倉院宝物南倉』、朝日新聞社、1989 年より



りゅうしゅすいびょう
図 22 《龍頭水瓶》 (拡大) 7世紀後半 胴径 18.9 cm
 全高 49.9 cm 東京国立博物館(法隆寺献納宝物)
 図版は『日本美術全集第 3 卷 正倉院と上代絵画 飛鳥・
 奈良の絵画・工芸』、講談社、1994 年より



こうげぼちるのしゃく
図 23、24 《紅牙撥麩尺》 (部分) 《緑牙撥麩尺》(部分)
 奈良時代 長さ 29.8cm 正倉院北倉
 図版は『正倉院北倉』、朝日新聞社、1987 年より



たいまい
図 25 《瑠璃螺鈿八形箱》 (部分) 奈良時代
 一辺の長さ 15cm 正倉院中倉

図版は『正倉院中倉』、朝日新聞社、1988 年より



図 26 《漆金薄絵盤》 (部分) 奈良時代
 薄弁の長さ各 18cm 正倉院南倉

図版は『正倉院宝物南倉』、朝日新聞社、1989 年より



図 27 《赤地錦幡垂端飾》 (部分) 奈良時代 丈 39.7cm
 幅 46.3cm 正倉院南倉

図版は『正倉院宝物南倉』、朝日新聞社、1989 年より

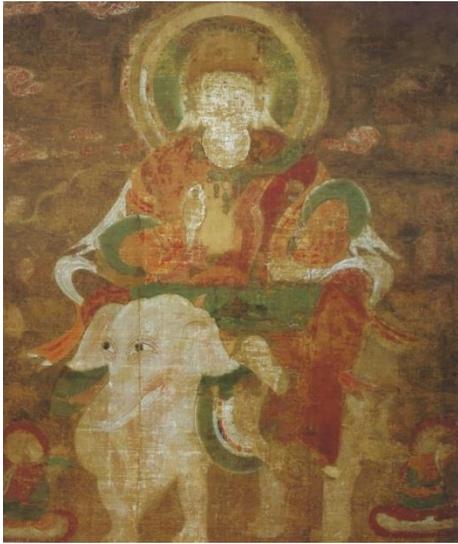


図 28 《十二天像 帝釈天》(部分) 9世紀中頃
絹本彩色 十二幅 縦 156.0~160.9 cm
横 134.5~135.2 cm 西大寺所蔵
図版は『日本美術全集第 7 卷 曼荼羅と来迎図
平安の絵画・工芸 1』、講談社、1994 年より

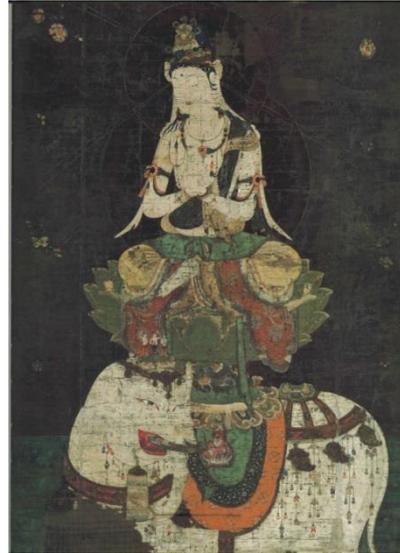


図 29 《普賢菩薩像》(部分) 12 世紀中頃 絹本彩色 一幅 縦 159.5 cm 横
74.0 cm 東京国立博物館蔵
図版は『日本美術全集第 7 卷 曼荼羅と来迎図平安の絵画・工芸 1』、講談社、
1994 年より



図 30 《鳥獸戲画》甲卷(部分) 12 世紀中頃 紙本墨画 縦 31.1 cm 横 1156.6 cm 高山寺蔵

図 31 《鳥獸戲画》乙卷(部分) 12 世紀中頃 紙本墨画 縦 31.1 cm 横 1224.5 cm 高山寺蔵

図版は『日本美術全集第 8 卷 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸 2』、講談社、1994 年より



図 32 《仏涅槃》13 世紀前半 絹本彩色

縦 185.8 cm 横 167.1 cm 新薬師寺

図版は『日本美術館 全一卷』、小学館、1997 年より



図 33、34 《隨身庭騎繪卷》(部分) 伝藤原信実筆 13 世紀中期 紙本淡彩 縦 28.6 cm 全長 236.4 cm 大倉文化財団
図版は『日本美術全集第 9 卷 縁起絵と似絵 鎌倉の絵画・工芸』、講談社、1994 年より



図 35 《伴大納言繪卷》(部分)
平安時代末期 紙本彩色
縦 31.6cm 全長 2632.8cm 出光美術館
図版は『日本絵巻大成 2 伴大納言繪
詞』、中央公論社、1977 年より



図 36 《春日権現験記繪卷》(部分) 1309 年
絹本彩色 縦 41.0 cm 全長 921.8 cm 宮内庁
図版は『日本美術全集 第 9 卷 縁起絵と似
絵 鎌倉の絵画・工芸』、講談社、1994 年より



図 37 《住吉物語繪卷》(部分)
13 世紀静嘉本 (下卷)
縦 31.4cm 全長 334.9cm
図版は『日本絵巻大成 19 住吉物
語繪卷・小野雪見御幸繪卷』、中央
公論社、1978 年より



図 38 《駿牛図》(部分) 13 世紀 紙本淡彩 縦 27.0 横 32.4 東京国立博物館蔵
図版は東京国立博物館 web 頁より

http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A30&t=search



図 39 《四季花鳥図屏風》 雪舟筆 15 世紀後半 紙本彩色 六曲一双 各縦 179.0 cm 横 365.5 cm 京都国立博物館
図版は『雪舟への旅』、山口県立美術館、2006 年より



図 40 《竹石白鶴図屏風》 狩野正信筆 15 世紀末～16 世紀初期 紙本墨画 六曲一隻 縦 155.0 cm 横 353.0 cm 真珠庵
図版は『日本美術全集第 13 卷 雪舟とやまと絵屏風 南北朝・室町の絵画 2』、講談社、1994 年より



図 41 《四季花鳥図》 伝狩野元信筆 16世紀前半 紙本彩色 8幅のうち 各縦 178.0 cm 横 142.0 cm 大仙院
 図版は『日本美術全集第 13 巻 雪舟とやまと絵屏風：南北朝・室町の絵画 2』、講談社、1994 年より



図 42 《松に麝香猫図屏風》 伝狩野雅楽助筆 16世紀中頃 六曲一双 紙本墨画淡彩
 縦 161.1 横 348.8 ウィリアム・スタージス・ピゲローコレクション
 図版は『ボストン美術館 日本美術の至宝』、美術の杜出版、2012 年より



図 43 《北野天神縁起》(部分) 土佐光信 1503 年紙本彩色 下巻第 12 段 縦 35.2cm 全長 1780.9cm 北野天満宮 図版は『日本美術全集第 12 巻 水墨画と中世絵巻 南北朝・室町の絵画 1』、講談社、1994 年より

図 44 《慕婦絵》(部分) 掃部助藤原久信 1482 年 紙本彩色 縦 32.0cm 全長 1424.5cm 西本願寺 図版は『日本美術全集第 12 巻 水墨画と中世絵巻 南北朝・室町の絵画 1』、講談社、1994 年より



図 45 《厩図屏風》(左隻) 16 世紀頃 紙本彩色 六曲一双 各縦 148.5cm 各横 306.0cm 宮内庁 図版は『日本美術全集第 13 巻 雪舟とやまと絵屏風 南北朝・室町の絵画 2』、講談社、1994 年より



図46 《^{だつたんじんだきゆう}韃靼人打毬・^{そうしゆう}狩獵図屏風》（部分）狩野宗秀 十六世紀後半
紙本金地彩色六曲一双各縦 165.1cm 横 349.3cm
サンフランシスコ・アジア美術館 図版は『日本美術全集第 15 卷 永徳と障
屏画 桃山の絵画・工芸 2』、講談社、1994 年より

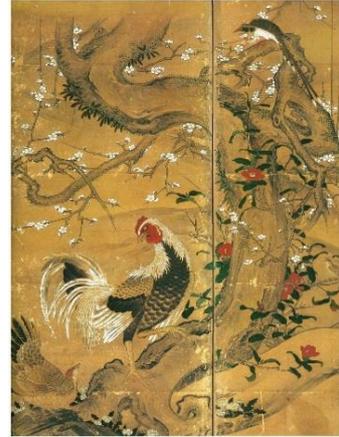


図47 《鶏図屏風》（部分）曾我直庵 十七世紀前半
紙本着色六曲一双 各縦 161.0cm 各 388.0cm宝亀院
図版は『日本美術全集第 15 卷 永徳と障屏画
桃山の絵画・工芸 2』、講談社、1994 年より



図48 《^{こぼくえんこう}枯木猿猴図》（部分）長谷川等伯 十六世紀後半
紙本墨画二幅 各縦 155.6cm 各横 115.0cm 龍泉庵
図版は『日本美術全集第 15 卷 永徳と障屏画
桃山の絵画・工芸 2』、講談社、1994 年より



図49 《鳥類写生図》（部分）狩野探幽 安土・桃山時代 京都国立博物館
図版は文化遺産オンラインより

<http://bunka.nii.ac.jp/SearchDetail.do?heritageId=97679>



図 50 《蓮池水禽図》 俵屋宗達
十七世紀前半 紙本墨画 縦 116.5cm 横 50.3cm
京都国立博物館 図版は『日本美術全集第 18 卷
宗達と光琳 江戸の絵画 2・工芸 1』、講談社、1994 年より



図 51 《鳥獸写生帖》(部分) 尾形光琳
十八世紀前半 紙本彩色現二卷 縦 40.6cm 横 63.2cm
文化庁 図版は『日本美術全集第 18 卷 宗達と光琳 江戸の絵画 2・工芸 1』、講談社、1994 年より



図 52 《牛図》 俵屋宗達 十七世紀前半 紙本墨画
二幅 各縦 96.5cm 横 44.3cm 頂妙寺 図版は『日本美術全集第 18 卷 宗達と光琳 江戸の絵画 2・工芸 1』、講談社、1994 年より



図 53 《狗児図》 円山応挙 1786 年
絹本彩色 縦 63.3 横 32.7 個人蔵
図版は府中美術館、『かわいい江戸絵画』、東京印書館、2013 年より



図 54 《鸚鵡図》 伊藤若冲 18世紀後半 絹本彩色 縦 83.6 横 42.7
草堂寺、和歌山県立博物館寄託
図版は府中美術館、『かわいい江戸絵画』、東京印書館、2013 年より



図 56 《黒き猫》 菱田春草 1910年 絹本彩色 縦 151.1cm 横 51.0cm 永青文庫蔵
図版は山下裕二・高岸輝、『日本美術史』、美術出版社、2014年より



図 55 《夕千鳥》 上村松篁 1976年 紙本彩色 縦 119.0cm 横 162.0cm
京都市美術館 図版は上村松篁・平野重光、『現代日本素描集⑤ 上村松篁』、ぎょうせい、1992年より



図 57 《班猫》 竹内栖鳳 1924年 絹本彩色 縦 81.0cm 横 101.6cm 山種美術館蔵
図版は東京国立近代美術館・京都市美術館、『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』、印象社、2013年より



図 58 《唐犬図》 橋本関雪 1936年 絹本彩色 二曲一双屏風 縦 164 cm 横 183 cm 大阪市立美術館
図版は『日本画に描かれた動物たち—明治から今日まで—展』、茨木県近代美術館、2003年より



図 59 《山羊》奥村土牛 1951年頃 縦 59.0cm 横 74.0cm
絹本彩色 図版は『生誕 110 年奥村土牛展』、
山種美術館、1999 年より

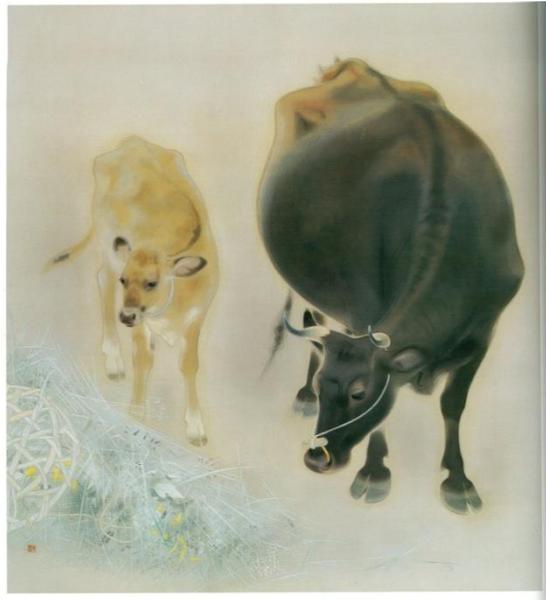


図 60 《草》山口華楊 1941 年 絹本彩色 縦 204 横 184.5
京都市美術館

図版は『日本画に描かれた動物たち—明治から今日まで—展』、
茨木県近代美術館、2003 年より



図 61 《驢馬に夏草》村上華岳 1908 年 絹本彩色 縦 114
横 177 さいたま市立漫画会館蔵

図版は『日本画に描かれた動物たち—明治から今日まで—
展』、茨木県近代美術館、2003 年より



図 62 《飼われたる猿と兎》竹内栖鳳 1908 年 絹本彩色 二曲一双屏風 縦 163.5 cm 横 183 cm 東京都国立近代美術館蔵
図版は東京国立近代美術館・京都市美術館、『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』、印象社、2013 年より



図 63 《鹿》 竹内栖鳳写真アルバムより
海に見える社美術館
図版は中川馨、『動物・植物写真と日本近代絵画』、思文閣、2012年より

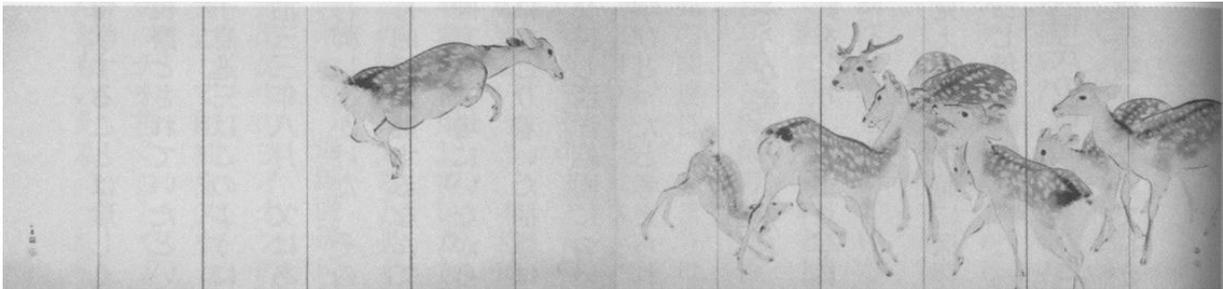


図 64 《夏鹿》(白黒写真) 竹内栖鳳 1936年 屏風 六曲一双 各 178.0cm 横 345.0cm MOA美術館
図版は中川馨、『動物・植物写真と日本近代絵画』、思文閣、2012年より



図 65 《大獅子図》 竹内栖鳳 1902年 絹本彩色 屏風
四曲一隻 縦 203.0cm 横 281.8cm 藤田美術館 図版は『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』、印象社、2013年より



図 66 《白熊》 西村五雲 1907年 絹本彩色
縦 171.5 横 115.5 山種美術館
図版は東京国立近代美術館・京都市美術館、『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』、印象社、2013年より



図 67 《黒豹》 山口華楊 1954年 紙本彩色 縦 160cm 横 150.5cm
個人蔵 図版は山口華楊、『現代日本画家素描集 10 山口華楊 わが愛すべき動物たち』、日本放送出版協会、1979年より



図 68 《氷原》 吉村堅二 1940年 屏風 六曲一隻 縦 211.7cm 横 546.4cm 東京国立近代美術館
図版は『日本美術全集第 22 巻 洋画と日本画 近代の美術2』、講談社、1994年より



図 69 《原始時代》 加山又造 1951年 紙本彩色
縦 177.0 横 223.5 東京藝術大学
図版は加山又造、『加山又造 美 いのり』、二玄社、
2008年より



図 70 《肉を食うライオン (A)》 岡村桂三郎 1985年
紙本彩色 縦 227.3 横 181.8 賛美小舎 上田國昭 上田克子
図版は中田智則、『日本画に描かれた動物たち——明治から今日
まで——』、茨木県近代美術、2003年より



図 71 《しるべ》 竹内浩一 1996年 縦 121 cm横 173 cm
京都国立近代美術館
図版は『風の暦——竹内浩一自選画集』、小学館、1998年
より



図 72 《動物園 象》 加山又造 1957年頃 紙本彩色
縦 90.0cm 横 116.0cm 医療法人社団 水野内科クリニック
図版は『加山又造展』、日本経済新聞社、2009年より

自作品



図 73 《檻の城》 2011年 紙本彩色 縦 162.0
横 162.0



図 74 《garden》 2011年 紙本彩色 縦 116.0 横 91.0



図 75 《月夜に》 2012年 絹本彩色 130.0×75.0



図 76 《兎》 2012年 絹本彩色 130.0×75.0



図 77 《窮屈な家》 2012年 絹本彩色 130.0×75.0



図 78 《サーカス》 2012年 紙本
彩色 縦 91.0cm 横 116.7cm



図 79 《あそぼうよ》 2012年
紙本彩色 31.8cm 横 41.0cm

参考文献一覧

1. 研究書・研究論文

- ・石田戢、『現代日本人の動物観 動物とあやしげな関係』、ビイング・ネット・プレス 2008 年
- ・今橋理子、「写生図の領分——江戸時代鳥類図譜と狩野派」、『古美術』、第 1386 号、三彩社、1993 年
- ・今橋理子、『江戸の動物画 近代美術と文化の考古学』、東京大学出版会、2004 年
- ・内山敦一、『動物奇想天外 江戸の動物百態』、青幻舎、2007 年
- ・奥野卓司・秋篠宮文仁、『ヒトと動物の関係学 第一巻 動物観と象徴』、岩波書店、2009 年
- ・加藤弘子、「狩野探幽寫生論——鳥獣と人物を中心に」、『国華』、第 1386 号、朝日新聞出版、2011 年
- ・加山又造、『加山又造 美 いのり』、二玄社、2008 年
- ・川端裕人、『動物園にできること「種の方舟」のゆくえ』、文芸春秋、1999 年
- ・九鬼周造、『「いき」の構造』、岩波書店、1979 年
- ・瀧澤晃夫、『京都岡崎動物園の記録』、1986 年
- ・中川馨、『動物・植物写真と日本近代絵画』、思文閣、2012 年
- ・中田智則、『日本画に描かれた動物たち——明治から今日まで——』、茨城県近代美術館、2003 年
- ・中野玄三、『日本人の動物画 古代から近代までの歩み』、朝日新聞社、1986 年
- ・中村禎里、『日本人の動物観 変身譚の歴史』、ビイング・ネット・プレス、2006 年
- ・西本豊弘編、『人と動物の日本史1 動物の考古学』、吉川弘文館、2008 年
- ・日本初等教育理科教育研究会、『学校における望ましい動物飼育のあり方』、2000 年
- ・原田平作、「アトリエ訪問 竹内浩一」、『美術フォーラム 21』、VOL.16、醍醐書店、2007 年
- ・坂東元、『動物と向き合って生きる 旭山動物園獣医・坂東元』、角川学芸、2006 年
- ・廣田孝、「竹内栖鳳の絵画論」、『美學』、第 51 卷、1号、201 号、美術出版社、2000 年
- ・藤慶之、「動植物画に託す心の自画像」、『竹内浩一自選画集 風の暦』、小学館、1998 年
- ・山口華楊、『絵がかきたうて』、日本経済新聞社、1980 年

2. 図録

- ・瀬戸内寂聴・林進、『水墨画の巨匠 第二巻 雪村』、講談社、1995年
- ・東京国立近代美術館・京都市美術館、『竹内栖鳳展 近代日本画の巨人』、印象社、2013年
- ・『日本美術館 全一卷』、小学館、1997年
- ・『日本美術全集第1巻 原始の造形 縄文・弥生・古墳時代の美術』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第3巻 正倉院と上代絵画 飛鳥・奈良の絵画・工芸』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第7巻 曼荼羅と来迎図 平安の絵画・工芸1』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第8巻 王朝絵巻と装飾経 平安の絵画・工芸2』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第9巻 縁起絵と似絵 鎌倉の絵画・工芸』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第12巻 水墨画と中世絵巻 南北朝・室町の絵画1』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第13巻 雪舟とやまと絵屏風 南北朝・室町の絵画2』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第15巻 永徳と障屏画 桃山の絵画・工芸2』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第17巻 狩野派と風俗画 江戸の絵画1』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第18巻 宗達と光琳 江戸の絵画2・工芸1』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第19巻 大雅と応挙 江戸の絵画3・建築2』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第21巻 江戸から明治へ 近代の美術1』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第22巻 洋画と日本画 近代の美術2』、講談社、1994年
- ・『日本美術全集第23巻 モダニズムと伝統 近代の美術3』、講談社、1994年
- ・府中美術館、『かわいい江戸絵画』、東京印書館、2013年
- ・『ボストン美術館 日本美術の至宝』、美術の杜出版、2012年
- ・三重県立美術館、『動物美術館 20世紀日本の生きもののイメージ』、三重県立美術館協力会、1995年
- ・山口華楊、『現代日本画家素描集 10 山口華楊 わが愛すべき動物たち』、日本放送出版協会、1979年
- ・山口華楊監修、『西村五雲』、光村推古書院、1983年

動物画と感情
——日本画における飼育動物の表現——
森下麻子

私は作品に飼育動物をたびたび登場させ、その動物たちに自身の思いを託して絵画を制作している。私が飼育動物に共感し、描いている理由には、実際に実物を見て観察できるという利点以外にも、根源的な関心が存在するはずであり、動物画の先行作品中に、私の作品の原点を見つけ出そうと研究を進めていく。そして、最終的には、現代に生きる私たちは動物画にどんな役割を求めているのかを問いただしながら、先行作品の研究と自身の制作によって、動物画の可能性を追究していくことが本研究の目標である。

第一章では、私が飼育動物を描く動機を述べたのち、本論で扱う飼育動物の定義について記述する。また、私が飼育動物を描くときに、動物に対して感じる三つの感情である「可愛い」「哀しい」「逞しい」という感情について、ここで述べておく。

私は人間と共に生活し、野生生活とは縁の浅い動物たちは、都市生活で暮らす人間たちと同じような環境で生きているのではないかと考えはじめた。そして、そのような環境の中でも、動物たちの強く生きる姿や、時たま見せる人間の手の届かない能力の高さに、野生の姿を垣間見て、動物に強く惹かれるのである。人間と共通する「哀しさ」を携えながらも「逞しく」生きる動物園の動物たちに、自身の理想を重ね合わせ、動物画を描いているのである。

第二章では、私の動物観の源流を探るため、日本美術史のなかの動物画を選出し、その変遷をたどるため、時代順に論述していく。

2-1は、「原始時代——神秘と呪術の世界の動物たち」、2-2は「古代・中世——霊獣と現実の動物たち」、2-3は「近世——理想世界からの独立」、2-4は「近代——写生と写真」、2-5は「現代に描かれた飼育動物たち」というタイトルに設定し、それぞれの時代の動物観を詳しく述べていった。

第三章では、第二章で述べた動物観と、同時代の動物観を比較した後、現代において私が描きたい動物画について、それまでの考察を踏まえながら論述している。

・「可愛い」について

私の「可愛い」表現と近代の「可愛い」の表現の違いは、これまで表現されていた身近な動物やペットだけでなく、動物園で暮らす野生種の動物たちに向けられる感情にまで、拡大させることにある。

・「哀しい」について

人間と同じような「哀しみ」を背負った飼育動物たちが「逞しく」生きる姿を描き、私の

理想の生き方の比喩として表現したいのである。

私の表現したい「哀しい」感情は、生きる哀しみを表現するという点で、第二章の二節の 2-5 項の作家たちと共通しているが、この表現は特に「哀しさ」を感じさせるものであって、私の表現の目標は最終的に「逞しさ」を感じさせるものであるという点で、異なっている。

・「逞しい」について

飼育動物は、生きる「哀しみ」を携えながらも、懸命に生きる、穏やかで想像力をかき立てるような、内に秘めた飼育動物の強さを持っている。私にとって「逞しい」感情が感じられるものは「逞しく」生きる飼育動物たちの、生き方そのものの力強さである。

第四章では、第三章で導いた結論を裏づける自作品を紹介し、その制作方法や意図を制作順に解説する。

最後に〈終わりに〉では、私が表現したい三つの感情を明らかにし、実践でどのような成果が獲られたのかを述べていく。飼育動物をモチーフに描くとき、「可愛い」「哀しい」の感情については、二章、三章の考察を通して、私が目指す感情を探し出し、描くことが出来たが、「逞しい」感情については世間一般の意図する感情に囚われ、私の「逞しい」感情を十分に表現するには至らなかった。私が表現しようとしていた飼育動物に対する感情は、理想の生き方や憧れであり、そのような思いを込めることができる飼育動物は、私にとって、もっとも人の感情に寄り添った表現を可能にしてくれるのである。

Animal Painting and My Emotions:
The expression of animals in Japanese style painting

In my works, I paint animals bred by humans to express thoughts and feelings that I experience in my life. Since I have a great interest in animals, this is a good way to use animals bred by humans because it is easy to study their figures and ecological life styles. Through my animal paintings, this research shows the basics of my work. The goal of this project is to pursue the possibility of animal painting through thinking about what kind of roles we ask for animal paintings.

The first chapter shows the reason I paint animals and the definition of animals I use in this thesis. There are three emotions which I empathize with them: “cuteness,” “sadness,” and “strength.” Animals bred by humans that have little connection with wild life may be in a similar environment as people living in a city. Although they live with humans, sometimes they show us their natural power or great abilities which humans don’t have. I paint them to put my ideals into them.

The second chapter is about the concepts from each period of animal paintings in Japan. I will discuss in section:

- 2-1 “Primitive age-animals of mystery and magic;”
- 2-2 “Ancient and Middle ages-animals of spiritual and reality;”
- 2-3 “Early modern period-independence from ideal world;”
- 2-4 “Late modern period-sketch and photograph;” and
- 2-5 “Animals appeared in modern period.”

In the third chapter, the animal painting I would like to paint in our time is written about after comparing my own concept and the ones which I state in the second chapter.

As for “cuteness;” the expression of “my” adorable is different from the one which appeared in the late modern period. To broaden its idea from only pets or household animals to animals living in a zoo that have some wild instincts is the main aim.

As for “sadness;” painting animals living powerful and energetic lives is a good way to express my ideal life because they surely have the feeling of “sadness” like humans have. It seems the same to express “sad” feeling with those artists (the second chapter, 2-5) in terms of “living sadness” but my eventual goal is to express “powerful”, not “sad animals,” so this “sadness” definition is different.

As for “strength;” animal have great strong powers to continue life although they

feel sad as humans do. Their way of life itself gives me an idea of a “powerful” feeling towards animals.

The fourth chapter introduces my works to prove the conclusion I wrote in the third chapter, including my methods and thoughts.

Finally, the result I tried to get through all these works is stated by clarifying what those three emotions are. When I painted animals I could portray “cuteness” and “sadness” feelings, but “strong” feelings were not expressed sufficiently because I confused them with their public image. The feeling I think about animals that I try to express in my work is my ideal way of life or simply my passion. Painting animals can make it possible for me to represent how I feel every day of my life.

謝辞

本論文を作成にあたり、丁寧で適切な指導を賜りました岡田眞治教授に、心より感謝申し上げます。また、本論文副査の北田克己教授と中敬夫教授、そして暖かいな助言をくださいました日本画研究室の皆様に厚く御礼申し上げます。

巻末に掲載させて頂いた英文要旨につきまして、井上彩准教授、後藤礼子さんには、急なお願いにも関わらず、快くご指導くださいましたこと、深く感謝いたします。

2015年2月25日

森下麻子