



Title	北海道の油彩画史における動物モチーフの問題 : 油彩画の移入期から1940年代前半までを中心に
Author(s)	今村, 信隆
Citation	北方人文研究, 6, 1-27
Issue Date	2013-03-31
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/52610">http://hdl.handle.net/2115/52610</a>
Type	bulletin (article)
File Information	jcnh06-01-IMAMURA.pdf



[Instructions for use](#)

## 北海道の油彩画史における動物モチーフの問題 —油彩画の移入期から 1940 年代前半までを中心に—

今村 信隆

札幌芸術の森美術館 学芸員

### はじめに

2010 年、札幌芸術の森美術館は開館 20 周年を迎えた。これを記念して開催された 4 本の展覧会のうちのひとつが、「北方神獣」展である<sup>1</sup>。展覧会名は「北方」と「神獣」という二語をつなぎあわせた造語であり、一般には耳慣れない語であったと思われるが、端的に言えば同展は、近代以降の日本の絵画に見られる動物表現に着目しつつ、北方、わけでも北海道の動物たちを描いた作品の紹介に力点を置くという企画展であった。

もちろん、「動物」をテーマとした美術展覧会自体はそれ以前にも数多く開催されてきており、それぞれの展覧会が、各々独自の切り口から動物表現にアプローチしてきたという経緯はあるだろう。ただ、動物表現と何かしらの地域性との関連に注目する展覧会は、日本国内ではそれほど多くの前例をもたないものではなかったと思われる。というのも、そもそもこうした企画展が成立しえたこと自体が、北海道そのものの地理的、生態学的な、そして社会史的・文化史的なある種の特殊性に依るものであったからである。たとえば、同展の図録のなかで岩崎直人が紹介しているように、北海道外出身の多くの日本画家たちが戦後、動物を取材するために北海道を訪れている。彼ら日本画家たちは、日本の北端に位置し、本州以南には見られない固有の動物種を多く有する北海道に特別な魅力を感じていたのである（岩崎 2010）。他方、北海道出身の画家たちもまた、旧来の日本の伝統には容易に馴染むことがない北海道の風土的与件や、動物たちに神性を認めてきたアイヌの生活文化、そして今なお残る豊かな自然環境などを踏まえつつ、動物をモチーフとした多くの作品を手がけている。実際に筆者自身も、企画段階から「北方神獣」展の構成に携わり、特に北海道出身の油彩画家たちによる種々の動物作品を調査するなかで、北海道がもつ様々な特殊性を改めて強く意識することとなった。この、北海道の特殊性と油彩画による動物表現との関わりについては、不十分ながらもすでに、『北方神獣展図録』に採録された拙論で論じたところである（今村 2010）。

しかしながら展覧会終了後、研究がさらに進むにつれて、前掲の拙論では触れることができなかった論点、あるいは同展の準備期間中に筆者が見落としていた論点が相当数あることが明らかになってきた。第一に、今橋理子が著書『江戸の動物画』の冒頭で整理している「動物芸術 animal art」全般をめぐる問題である。今橋は、動物写真家・岩合光昭の作品集を取り上げ、それが「愛玩」や「癒し」、「自然の神秘」、「野生の力」を軸に評価されていると分析する。そのうえで同書は、「動物芸術」と今日総称

<sup>1</sup> 同展は、2010 年 9 月 7 日から 10 月 24 日にかけて、札幌芸術の森美術館を会場として開催された。出品作品は日本画 46 点、油彩画 22 点の計 68 点であった。

されているジャンル（そこには岩合らの写真作品のほか、絵画、彫刻、映画などが含まれる）は概して「動物愛護」や「自然保護」「環境保全」といった思想に基づいて解釈されやすいことを指摘し、さらに、そうした思想とは全く別の背景を有する江戸時代の動物画へと論を進めていくのである（今橋 2004 : 3-30）。ここで今橋が示しているように、動物をモチーフとしているというだけの共通項によって、異なる文脈で解されるべき作品を一括して論じることには、相当の無理がある。また、実際に同展の出品作品のなかには、「愛玩」「癒し」「自然の神秘」「野生の力」といった観点から評価しうる作品と、そうした評価軸になじまない作品の双方が含まれていた。こうした認識はあったものの、個々の作品が受容されるコンテキストについては、言葉足らずであった。

論及すべきであった第二の点は、「地方色」「郷土色」の問題である。前掲の拙論では、1930年代から40年代前半という時期が、油彩画による動物表現にとってひとつの画期だったのではないかと指摘した。しかし、まさにこの1930年代前後の美術界において、「地方色」「郷土色」を求める言説が頻出していたという点については、触れることができなかった。もちろん、動物表現の増加と「地方色」「郷土色」の要請という二つの出来事を今ここで短絡的に結びつけ、両者の間に明確な因果関係があると主張したいわけではないが、同時期の動物表現を支えたひとつの背景として、この問題との関連を押さえておく必要はあるだろう。

以上を踏まえて本稿では、前掲の拙論を、その後の研究で得られた知見も盛り込みながら大幅に改稿し、北海道の油彩画史における動物モチーフの問題を改めて問い直したい。議論の手順は以下のとおりである。第1節では、油彩画が本格的にもたらされるより前の時代に、北海道の動物たちがどのように描かれていたのか、あるいはいなかったのかという点について略述し、第2節では、その後の議論のための予備的考察として、明治期以降の油彩画による動物表現全般について整理する。続く第3節では1930年代に描かれた北海道の動物表現のひとつの典型として、居串佳一による作品を取り上げ、あわせて、そうした表現の登場を可能にした当時の独立美術協会展（以下、「独立展」と略記する）の状況について論じる。第4節では、1930年代から40年代前半に重要な動物作品を描いた居串以外の北海道の画家3人を取り上げる。なお、本来であれば本研究は、戦後、特に1960年代の動物作品を議論の俎上にのせる必要があるものと思われる。だが、今回は紙幅の都合もあり、かつ筆者自身が研究途上にある論点も複数あるため、これを割愛した。

## 1. 油彩画前夜の絵画表現における北海道の動物たち

先程私たちは、「北方神獣」展が成立しえたことの背景には、北海道そのもののある種の特殊性があったと述べた。北海道のこうした特殊性を浮き彫りにしているが、たとえば、「北方神獣」展の企画を組み立てる際にも大いに参考となった「動物表現の系譜」展（1998年、サントリー美術館）である。鎌倉時代以降の仏画や水墨画から江戸時代の円山派、博物図譜にいたるまで、日本の動物表現を丁寧に跡づけた同展は、動物を描く際の視点の多様さを示し、動物画史の探求に大きく寄与した展覧会であったと言えるだろう。ただしこの展覧会は、北海道の動物表現をひとまずは閑却した上で成

り立っていたものである。同展の図録に寄せられた「昔の日本人のみた獣たち」という論考の冒頭、筆者の塚本学は次のように断っている。

日本の南と北との両部分すなわち沖縄県を中心にした南西諸島と北海道とでは、動物分布をふくめて自然環境の上でその他の日本と大きな差があり、長いこと中央部日本の住民とはちがったくらしが営まれてきた。ここで昔の日本人というとき、この両部分をふくまない本州・四国・九州に住んでいたひとびとのことに限りたい。(塚本 1998 : 6)

すなわちここで扱われている動物表現の系譜は、北海道と沖縄を除くという地域的限定を前提として、成立しているのである。もっとも、このような地域的限定を持ち込んだことは、江戸時代末期までの動物表現をたどろうとした同展の構成を考え合わせるならば、当然であったと言わざるをえない。北海道、すなわち蝦夷地の動物は、少なくとも近世までは、美術の本流に顔を出すことはほとんどなかった。ようやく江戸時代の中頃以降、小玉貞良、蠣崎波響、平澤屏山といった絵師たちがアイヌの肖像や文化・風俗とともに動物たちの姿を紹介する作品を描いたり<sup>2</sup>、幕命を受けた小林豊章が蝦夷地の草木や「鳥獣魚類等」を調査して絵図を残したりした<sup>3</sup>。しかし、そこに現れた動物たちはあくまでも、アイヌの生活に付随する珍しい添え物として、あるいは博物学的な好奇心の対象として迎え入れられたのであり、美術の本流の流れを変えたり、その水嵩を増したりするものではなかったように見えるのである。

けれども、今日的な観点から、北海道の動物が美術の本流から取り残されていたように見えると述べるだけでは、おそらく十分ではないだろう。何よりも、私たちがもつにいたったこうした認識の成立過程こそ、再考しなくてはならないはずである。すなわち、北海道の動物をとらえた表現そのものは確かに、少数ではあれ脈々と、存在してきたにもかかわらず、そうした表現の大部分が明治期以降に成立する「美術」の概念から漏れ、その後の美術史研究からも見過ごされてきたのではないかと。その意味ではたとえば、アイヌ風俗画についての包括的な研究を行った新明英仁が、「長崎派」等と比較しつつ、日本美術史上におけるアイヌ風俗画のオリジナリティの高さと、にもかかわらず低い認知度について指摘していることは示唆的である(新明 2011: 159、237-239)。新明が述べているように、アイヌ風俗画を「美術として位置づけ、その様式や技法、系譜や作品論を論じた研究はほとんど行われていないのが現状」(新明 2011 : 159)なのであり、あるいは林昇太郎が論じたように、近世以前に北海道を扱った絵師たちは、蠣崎波響を別とすれば、「特異なアイヌ絵の作者としてとりあげられ」、「民俗学的な立場からとりあつかわれることが先行」してきたのである(林昇太郎遺作論集刊行会編 2010 : 150)。言うなれば、北海道を扱った絵師たちやアイヌ独自の文化

<sup>2</sup> アイヌ風俗画では、アイヌが狩猟・漁猟の対象とした動物や飼育されていた動物が、人々の生活・風俗に関連して、多数描き込まれている(新明 2011 : 209-219)。ただし新明は、蠣崎波響の作品をアイヌ風俗画として論じることは慎重に避けている。

<sup>3</sup> 林昇太郎は、小林らがもたらした北方の鳥類に関する知見は、たとえば堀田正敦筆『禽譜』にも影響を与えるなど、北海道の鳥獣を紹介する上で一定の役割を果たしたと指摘する(林昇太郎遺作論集刊行会編 2010 : 105-106)。

の問題が、美術史とその外側との境界線上に位置してきたのと並行して、北海道の動物たちもまた、花鳥画などの画題になりそびれ、長らく、美術と呼ばれることになる領域に流れ込むことのない「他者」であり続けてきたのではなかったか<sup>4</sup>。上述の「動物表現の系譜」展もまた、北海道と南西諸島を外すことで、系譜の輪郭をより明確に定めることができたのだと言えるかもしれない。

もちろん明治期に入っても、事態が直ちに一変するわけではない。ただし北海道の動物たちにむけられた眼差しはこの時期から、少しずつ変化しはじめる。象徴的な一例としてここでは、明治初期のお雇い外国人の一人トーマス・ブラキストンが監督し、北海道開拓使が主導するかたちで制作された一連の鳥類図譜（「ブラキストン標本鳥類図」、北海道大学植物園蔵、図1、図2）を挙げておきたい<sup>5</sup>。周知の通りブラキストン



図1 ブラキストン標本鳥類図(鳥類画帖(大)-21、「バン」、北海道大学植物園蔵



図2 ブラキストン標本鳥類図(33318、「サカツラガン」、北海道大学植物園蔵

は、津軽海峡の北と南とでは動物相が異なるということを最初に指摘した人物である(先程の引用箇所では塚本が挙げていた北海道と本州における動物分布の断絶は「ブラキストン線」の名で知られている)。そのブラキストンが収集した北海道の鳥類標本が、1877年から1881年頃にかけて、複数の日本人画工たちの手によって描かれたのである。制作を指揮した人々の主眼は確かに科学的な関心の方に置かれていたものと推察される。だが一連の絵図は、標本を参考にしつつも標本の写生に終始するものではなく、むしろ鳥類の生きた姿を、生息する環境とともに活写しようとするものであった。また、それぞれの絵には、絵としての効果を高めるための様々な演出が施されている。たとえば、西洋の肖像画や鳥類図鑑に見られるような、楕円形のフレーム内に構図をまとめるという手法や、後景などに時折登場する南画風の筆法、そしてしばしば見られる浮世絵の影響を思わせる鳥のポーズなど、画工たちが試みている様々な創意工夫からは、北海道の動物たちの姿形や生態を、それ自体として、絵画の正当な対象に仕

<sup>4</sup> ただし近年、アイヌ絵の作者たちを美術史の中に位置付けようとする試みが行われはじめてはいる(新明1992、2011 五十嵐2003)。

<sup>5</sup> この鳥類図譜自体については(田島2003:15-34)。図譜の作成に携わった画工の一人牧野数江については(今村2003)。ブラキストン標本が絵画化された歴史的経緯についてはさらに(加藤2012:77-122)。



立て上げようとする意志が認められるだろう（田島 2003：19-21）。画工たちは、新たに流布しつつあった西洋の油彩画、石版画、博物図などを参照し、そうした新しい画法と旧来の方法とを織り交ぜながら、北海道の鳥類を清新な画題として「発見」し直しているのである。北海道の動物たちは、その特異性を明らかにしたブラキストンらによるこうした試みを経て、次第に日本の動物学の中へと、そしてさらには絵画表現の中へととりこまれていく。

## 2. 油彩画の流入と動物表現

では、西洋の油彩画が本格的に流入しはじめる明治期以降、油彩による動物表現はどのように展開するのか。本節では一度、北海道という観点を離れて、考えてみたい。

明治期以降に日本で生み出された動物表現に目を向けるとき、いわゆる洋画、油彩画による動物表現は、日本画に比べて、一見したところいささか低調であると思われるかもしれない。動物をモチーフとした作品を悉皆調査し、その総数を把握することは難しいが、たとえば、「近代に登場した洋画の世界では、一貫して動物をテーマに描き続け象徴的表現にまで高めた坂本繁二郎などを除き、むしろ風景や人物への関心が高く、動物画の名作は思いの外少ない」（佐伯 2006：7）といった印象が語られることは、決して稀ではないのである。あるいは、縄文・弥生時代から近代にいたるまでの日本の動物表現の歴史をまとめた中野玄三の著作のなかで、近代の動物画家として言及されている油彩画家もやはり、佐伯が言及していた坂本繁二郎のみである。対する日本画家として中野が、小林古徑、速水御舟、前田青邨、榊原紫峰、竹内栖鳳、橋本関雪、山口華陽といった名前を挙げていることから、動物表現史における油彩画家の劣勢の程を見て取ることができるかもしれない（中野 1986：237-240）。

私たちがまた、今後の議論の土台として、基本的にはこうした認識を踏襲したい。ただし、そこには一定の但し書きが必要であると思われる。

最初に確認しておきたいのは、西洋絵画のアカデミズムの問題である。確かに、日本の油彩画がその初期の拠り所としたのは、明治期に本格的に移入された西洋絵画のアカデミズムであるだろう。そこでは、人体が主であり、動物は周辺的な役割しか担ってこなかったのだと言われている。それに対して、近代以降の日本画がその出発点としたのは、近世まで脈々と受け継がれてきた花鳥画等の流れであり、そこには当然、多彩な動物たちが描きこまれていたのだというわけである。しかしながら、もとより絵画ジャンル間のヒエラルキーを確固たるものとした西洋のアカデミズムの側も、動物表現への関心を全く等閑に付していたわけではない。たとえば、西欧各国がその制度を範としたフランスのアカデミーも、発足当初から、動物表現に一定の注意を向けていた。1648 年、王立絵画彫刻アカデミーの発足を王ルイ 14 世にあてて嘆願したマルタン・ド・シャルモワは、画家や彫刻家たちが通じているべき事柄を挙げていく中で、すでに、「動物たちをうまく表現するために、彼らの本性にも通じておくべきです」（Lichtenstein et Michel 2007：74）と述べている。また、アカデミーが無事に発足し、その活動が軌道にのった後にも、たとえば、講演会の席上でフランソワ・カトロが、「鳥たちを飛ばせ、魚たちを泳がせ、動物たちを走らせ、人間たちを動かす」（Lichtenstein et Michel 2007：431）ことこそがすぐれた美術家の仕事であるという見解を披瀝したり、

1708年の著作で絵画理論家ロジェ・ド・ピールが、動物たちの特質を表現するための筆致の使い分けにも言及したりしているのである（de Piles 1708 : 161）。西洋のアカデミズムにおいては確かに、動物画よりも肖像画が、肖像画よりも歴史画が高位であるというジャンル間のヒエラルキーが認められるものの、動物というモチーフ自体に対しては、当初からある程度の関心が寄せられていた<sup>6</sup>。その後のアカデミズムの流れは、過度の単純化を許さないほど複雑なものではあるが、初期のアカデミーに見られるこうした動物への関心は見過ごすべきではない。

さらに、西洋のアカデミズムを吸収しながら進展していった日本の油彩画においても、やはり、動物という主題を全く無視してしまうことはなかった。そもそも、西洋絵画の画技と理論を日本に本格的にもたらした工部美術学校教授アントニオ・フォンタネージがすでに、田園的風景の中に動物を描き込む作風を得意としていたことを思い起したい。のみならず、フォンタネージと同時期に工部美術学校の教授となった彫刻家ヴィンチェンツォ・ラグーザも、石膏像の模写や人物の写生と並んで、動物の写生をカリキュラムに組み込んでいた。「草花ノ彫刻、造家学ニ用ユル動物彫刻・肖像彫刻」の教授を任務としていた以上、動物表現にも目を配っていたことは当然と言えるかもしれない（桑原監修 1977 : 35）。また、フォンタネージの帰国後に工部美術学校を退学した小山正太郎の旧蔵資料中に、「学校規則」と題された草稿がある。この「学校」のカリキュラム中に、「石膏人物写生」「鉛筆写景」等と並んで、「花鳥動物写生」が加えられていることは興味深い（金子 1992 : 125-126）。洋画習得のために経るべきプロセスのひとつとして、小山らが動物の写生を挙げていることは重要であるだろう。

実際、動物を描いたこの時期の油彩表現のなかにも、少数ながら確かに、印象深い作例が見受けられる。たとえば、山本芳翠の一部の作品や、千葉県立美術館に所蔵されている浅井忠の素描などでは、動物が重要な役割を担っている。無論、全般的に言うならば、本節の冒頭で挙げた、洋画の世界では「動物画の名作は思いの外少ない」という佐伯英里子の評言は的を射ていると考えられるのだが、ここまで挙げてきたいくつもの例外的事例があることは看過すべきではない。

また、以上のような事例の列举に加えて、西洋と日本、油彩画と日本画とを二分して動物表現を語るという議論の仕方自体についても、一定の留保が必要である。

第一に、西洋アカデミズム流のジャンル間のヒエラルキーは、油彩画においてそうであったほど顕著ではないとはいえ、日本画の分野においても確かに認められる。明治期の日本画家たちが試みた多数の「歴史画」作品を思い起こすだけでも十分であるかもしれないが、ここではさらに、画報社から刊行されていた『美術評論』第9号（明治31年3月刊）のなかから、引用しておきたい。引用箇所は、合評の形式で書かれた「無扉門」という批評コーナーのなかで、日本画作品について論じている部分であり、一応の発言者名は「賞牌論者」となっている。

全體審査といふものは、どう云う邊から割り出してするものか知らん。人物畫は

<sup>6</sup> その一方でアラン・メロは、同時代のオランダの著作に比べて、たとえば17世紀フランスのアカデミー周辺では、静物・動物の画家にあまり注意が払われていないことを指摘している（Mérot 1995 : 239）。

動物画よりも、骨が折れるといふ邊より、動物画かきは、何時も人物画かきより、賞が卑いのか知らんが、よし人物画は、動物画に比して困難なるにもせよ、人物画の成功しないのに、銀を與へる位なら、動物画の成功したのにも、銀を與へても、よさそうなものと思ふ。(青木監修 1991 : 131-132)

この評言自体は動物画をより正当に評価すべき旨を主張しているのだが、翻って、動物画家は人物画家よりも概して「賞が卑い」ことが、若干皮肉めいた口調で明らかにされている。さらに評者自身も、人物画が動物画よりも「骨が折れる」「困難なる」仕事であることを、否定してはいないのである。日本画をめぐる言説にも、絵画ジャンル間のヒエラルキーという問題がときとして関与してくるという、ひとつの事例であると言えよう。

次いで注意を要する第二の点は、西洋絵画の伝統と日本の油彩画との間には、当然のことながら、連続性と同時にある種の断絶も認められるという問題である。たとえば、すでに挙げた今橋理子の著作では、現代にまで続く「動物芸術」の源流として、17 世紀以降のヨーロッパにおける「狩猟画」やそこから派生した「馬の肖像画」「犬の肖像画」が挙げられている(今橋 2004 : 7-8)。しかし、こうした「狩猟画」や馬・犬の「肖像画」が、そしてそれに伴う「動物愛護」ないしは「自然保護」の思想が今日の「動物芸術」の原点であるならば、油彩画流入期の日本においてはなぜ、そのような類の作品がほとんど生まれなかったのか。あるいは、フォンタネージ自身がその流れを汲んでいはずのバルビゾン派や、さらに遡って優れた動物画家を多数擁したルーベンス工房の諸作品、そしてデューラーらの仕事は、どのような経緯で受容され、日本の動物表現にどのような影響をもたらしたのか、あるいはもたらさなかったのか。ここで直ちに結論めいたことを述べることはできないが、日本の油彩画家たちが油彩画のどの側面を受容し、どの側面を受け入れなかったのか、そしてその過程で動物というモチーフがどのように扱われたのかという点については、さらに考えられてよい<sup>7</sup>。

### 3. 居串佳一と 1930 年代の独立展

概して低調であったと思われる油彩画による動物表現にとっての画期となったのは、

<sup>7</sup> この第二の問題とも関連する第三の問題として、近代日本の油彩画と、江戸時代後期の絵画表現との連続の仕方にも、注意が必要であるだろう。たとえば古田亮が示しているように、狩野派の粉本主義に抗おうとした円山応挙の一派や、江戸時代後期に隆盛を見た一群の博物図譜は、確かに、高橋由一を嚆矢とする近代的なリアリズムの底流となっている(古田 2012 : 9-10)。ならばその出発点において日本の油彩画は、動物たちを仔細に観察し描写するという伝統を日本画と共有していたとも言えそうであるが、しかし、事実はそれほど単純ではない。実際のところ、たとえば高橋由一自身のリアリズムは、古田論文が示すとおり、江戸時代後期の絵画運動との連続性はもちろん、「徹底して時間を排除したところに見えてくる〈物そのもの〉の姿を描き出そうとする」ものであり、「動かぬ物への執着」によって特徴づけられるものだったのである(古田 2012 : 14)。西洋絵画との連続性の問題の場合と同様に、江戸時代の動物作品との関連についても、油彩画家たちが何を継承し、何を拒絶したのかという点については、大いに考究の余地を残している。また、もとより西洋と日本・東洋との動物観を対比させ、後者の動物観を殊更に称揚しようとする論法に無理があるという点については、奥野卓司と秋篠宮文仁による指摘がある(奥野・秋篠宮 2009)。



1920年代から40年代前半にかけての時期であったと考えられる。ひとつの端緒となったのは、大正期のアヴァンギャルド運動である。未来派の理論を土台として普門暁が描いた、暴力的なまでにデフォルメされた鹿<sup>8</sup>や、意思の疎通が不可能な、得体の知れぬものとして動物を登場させるシュルレアリスム絵画の諸作品などが、これにあたるだろう。加えて、1930年代以降にはさらに、坂本繁二郎の《放牧三馬》(1932年、石橋美術館蔵)、《水より上がる馬》(1937年、東京国立近代美術館蔵)や、須田国太郎の《歩む鷺》(1940年、東京国立近代美術館蔵)といった重要な作例も登場している。また、「ライオン」連作を描いた薨光や、井上長三郎、猪熊弦一郎、海老原喜之助など、1930年代から1940年代前半にかけて動物の主題を含む印象深い作品を残した油彩画家は枚挙に暇がないほどなのである。こうした流れを受け、北海道出身の油彩画家たちもまた、1930年代から、絵画の主題としての動物に目を向けるようになっていく。

### 3-1. 「地方色」の問題

ところで1930年代前後は、田中修二が論じているように、「地方色」「郷土色」の描出が美術の重要なテーマになっていた時期にあたる<sup>9</sup>。すなわちこの時期には、いずれも日本の主導で開催されていた朝鮮美術展、台湾美術展、満州国美術展においても、さらには日本各地の地方論壇でも、一定の「地方色」「郷土色」が作家たちに求められていたのだというのである(田中 2009: 44-45)。無論、北海道の画家たちも例外ではない。田中論文でもすでに、「地方色」「郷土色」が求められた地域の実例として大分県と北海道の二地域が挙げられているが、ここでさらに、北海道出身の画家・三岸好太郎による1933年の文章を引いておきたい。『東京日日新聞北海道樺太版』に三岸が寄稿した、北海道美術協会展(以下、「道展」と略記する)についての展覧会評である。

北海道といふ環境それはいはゆる日本的伝統とは凡そかけはなれたる存在である、素朴であり、原始的であり、純情的である、あらゆる意味で西洋的といひ得る〔中略〕

すりへらされたサンチマンしか持ち合わせてゐない現代の洋画界に素朴堅実なる北海道の風潮が普遍人間的な健康なる認識の上に成長し一つの別世界を作るであらうと僕は想像するのである。(三岸好太郎 1983a: 106-108)

「いはゆる日本的伝統とは凡そかけはなれたる」北海道の特異性に言及する三岸は、さらに、そうした特異性ゆえに北海道の画家たちは、当代の洋画界に「一つの別世界」を築きうるのではないかという期待を表明する。こうした論調は、絵画表現の「地方色」に関して巻き起こった1930年代当時の議論の、ひとつの典型と解して差し支えない

<sup>8</sup> 《鹿・光》(1919年、京都国立近代美術館蔵)、《鹿、青春、光、交叉》(1920年、奈良県立美術館蔵)などを指す。

<sup>9</sup> 「地方色」はフランス語の *couleur locale*、あるいはこれに由来する欧州各国語の訳語であり、日本で用いられはじめたのは明治時代後半になってからであるという。特にヨーロッパにおける「地方色」概念の多様なあり方を美学史的に検討した論考として、(上村 2012)。

いものであるだろう。なお、北海道美術の独自性を求める昭和初期の状況については、前述の田中論文でも引用されていた吉田豪介の著作（吉田 1995：56-60）のほか、吉田による別の著作（吉田 2005：36-39）や今田敬一の『北海道美術史』（今田 1970：168-173）でも論及されている。

### 3-2. 居串佳一《海に生く》《静夜》

上で引用した三岸好太郎自身は動物を主たるモチーフとした作品をそれほど多くは残していないが<sup>10</sup>、三岸が求めていた北海道の特性を強く意識し、かつ北海道の動物を描いた画家の一人として、居串佳一<sup>11</sup>の名を挙げることができるだろう。

1911年、北海道常呂郡野付牛村（現北見市）に生まれた居串は、庁立網走中学校在学中の1930年、道展に初入選することで画業をスタートさせている。その後、北海道出身の独立展会員だった三岸や後に同展会員となる菊地精二らと知り合って独立展への出品を開始し、1936年の《海に生く》（網走市立美術館蔵）で第6回独立展海南賞を受賞、翌37年の《静夜》（網走市立美術館蔵）でも、故郷オホーツクの動物を描き、好評を博した。

《海に生く》（図3）に描かれているのは、オホーツクの海に遊ぶ海獣や海鳥たちである。濃紺色で塗り込められた海景の左手に切り立った岩場が配され、その上に、4頭の子猫がたたずんでいる。画面の上部にはカモメと思しき鳥類が描かれているが、白い羽を広げたその動感あふれる姿は、画面中央で黒々とした胴部を見せる海豹のもの静かな様子と、好対照をなしている。なお、古道谷朝生が写真を掲載して紹介しているように、同じ縦長の画面に海豹だけを配した別ヴァージョンの《海に生く》が描かれていたことも知られている（古道谷 2011：10）。



図3 居串佳一《海に生く》1936年  
網走市立美術館蔵

<sup>10</sup> 三岸好太郎は、サーカスを主題とした作品に馬を描き込んでいるほか、長靴を履いた猫が腕を組んで立つという構図の《猫》（1931年、北海道立三岸好太郎美術館蔵）などを描いている。《猫》のモチーフについては近年、苦名直子が詳細に論じている（苦名 2012）。

<sup>11</sup> 早くから画業を支えてくれた居串家の娘宣子と結婚することで、水野姓から居串姓に変わるののは1940年のことである。したがって1930年代には水野佳一名義で作品を発表しているが、本稿では「居串佳一」という表記に統一した。



図4 居串佳一《静夜》1937年  
網走市立美術館蔵

続く1937年の第7回独立展に出品された作品《静夜》(図4)では、海辺から陸地へと舞台が移されている。3匹のキツネと鳥類が、半月の下、残雪を思わせる白をあしらった地面に配されるという構成である。最も大きく描かれた前景のキツネは、暗い画面のなかにうずくまり、表情は判然としない。作品に近づくと、かろうじて、極めて細い線でキツネのヒゲが描き込まれていることが確認される程度である。中景からは一匹のキツネがこちらをじっと見つめている。画面の最奥にいる後景の一匹は、胴体が引き伸ばされ、他の二匹よりも大胆にデフォルメされている。ちなみに、《海に生く》《静夜》に登場する動物モチーフによく似た動物のスケッチが、平成20年度に北海道立近代美術館に収蔵された居串のスケッチ帳に残されている<sup>12</sup>。

ところで、居串がこれらの作品を描くにいたった背景とは、いかなるものだったのか。確かに、居串の評伝を著した地家光二が述べているように、画家が「これらの北方の動物をモチーフとした契機は何であったかは定かではない」(地家 2000: 81)のだが、居串作品を取り巻く状況を見定めるために、少なくとも同時代のいくつかの潮流を指摘しておくことは可能であるだろう。

そうした潮流のひとつが、日本画によるモダニズムの中で興った新しい動物表現である。

たとえば日本画家の吉岡堅二は、1930年代半ば以降、大型獣の群を屏風装の大画面にあしらう、躍動感あふれる画風を模索する。吉岡が描いたのは、荒々しい馬の群れや、自ら樺太に取材して描いたトナカイの群れなど、旧来の伝統を打破するモチーフであった。また、吉岡の盟友であった福田豊四郎も、日本画に清新な風を吹き込んだ一人である。特に、雪原を伸びやかに疾駆する鹿を描いた《樹氷》(1937年、秋田県立近代美術館蔵)では、幻想的な景観ともあいまって、「北方のいのちの輝き」(奥岡 2012: 14)を画面に漲らせることに成功している。従来のいわゆる「花鳥画」に飽き足らぬ日本画モダニズムの旗手たちが、花鳥画の伝統にとっての「他者」であった北方の動物たちに目を向け、新たな表現を切り拓いていったことは、象徴的であると言えるだ

<sup>12</sup> 居串佳一《スケッチ帳》1936年頃、コンテ、鉛筆・紙(画帳)、北海道立近代美術館所蔵。このスケッチ帳に収められた素描をもとに《静夜》等の作品の構想を練っていた可能性については、(浅川 2012: 5)。

ろう。もとより居串との直接の影響関係を指摘することはできないが、『海に生く』『静夜』とまさに同時期に、日本画による北方の動物の再発見があったことは、記憶されてよいはずである。

とはいえ、居串作品の背景としてさらに重要であると考えられるのは、前項でも確認しておきたいいわゆる「地方色」の問題である。たとえば、上述の2点を含む同時期の居串作品については、画家・三岸節子による次のような評言が見られる。

北海道のしかも果ての果ての雰囲気を負っている作品と言えばまず水野〔居串〕氏に指を屈せねばならない。水野氏はオホーツク海の真っ黒い海やオットセイ、北海道の荒れたる海の海鳥や今までにかつて発表された、すべての作品が郷土的なエスプリに満ちたものばかりである。幾分陰惨なまでに、土地の血脈を伝えている。彼こそはまことにオホーツク海と荒漠とした風土の生んだ作家である。（三岸節子 1937）

居串が描く海獣や海鳥を「郷土的なエスプリ」の発露と見なす、明快な一文と言って差し支えないだろう。そして居串自身もまた、三岸節子によるこの評に呼応するかのよう、すでに次のような文章を記していた。1933年の「北見」という文章である。

オホーツクの荒海と「北見アルプス」とでもいいたい様な知床の峰々、ウルトラとブラックをパレット上にたたきつけた様なトド松の原始林、こんなにまで魅力があるものかと思うほど我々の眼を楽しませてくれる。

いかにも自然らしい自然であって、あまりに北見らしい素朴味を多分に持つことは特に誇示されていい。〔中略〕

常に僕は風景画を物する場合のせめて画面の一部分にだけでもいい、ローカルカラーを意識して表現することの力を呈す。

即ち一枚の風景を製作するにも無量以外に郷土の空気か土の香を現したいのだ。（水野〔居串〕 1933）

文中で触れられている「ローカルカラー」「郷土の空気か土の香」は、居串が生涯を通じて探求したテーマであると言えるだろう。居串が北海道、わけても道東地方の風土への愛着をひとつのテーマとし続けていたという点については、彼自身がしばしばその旨を表明していることも相まって、多くの論者が触れている。すなわち、「その創作のイメージは常にオホーツクへと還流した」（鈴木正実 1999：58）のであり、「海の青さと流氷の白、葉を落とした木々と雪のコントラストが佳一の風景の原点」（古道谷 2011：3）なのである。あるいは地家光二は、『海に生く』『静夜』などの作品について論じるなかで、「これらは現実の生態ではなく、想像の光景である。人智とは無縁の生き物たちと、一種の不安を醸す畏れにも似た気配、そこにこそ自身の育った北方の地を探ろうとしたのであろうか」（地家 2000：81）と記している。居串が「ローカルカラー」ないしは「郷土の空気か土の香」の描出を目指したこと、郷里の動物たちに向けられた彼の視線もまたこうした北方性の探求に根差すものであることは、確かに



あるだろう<sup>13</sup>。

### 3-3. 1930年代の独立展

ただし、居串によって上述の2作品が描かれ、三岸節子がそれを北海道の「郷土的なエスプリ」と結びつけて評したことの意義をより正しく理解するためには、当時の独立展を取り巻いていた事情も、考慮に入れておく必要がある。ここでは3点の問題を考えてみたい。

第一の問題は、1930年代の独立展周辺において、作家の作風と何かしらの「地方色」とを関連づける論法自体が広く認められ、ほとんど常套表現と化していたくらいさえあるということである。顕著な例だけをいくつか引用しておけば、たとえば『独立美術』第8号では、会員である鈴木保徳を評して大槻憲二が「一言で覆へば、鈴木君は郷里の詩人だ。郷土派の詩人畫家だ」と述べている（大槻 1933 : 40）。続く『独立美術』第9号では、会員の清水登之について鈴木龍司が以下のように記している。

けれども清水君は本国に歸り来れば矢張栃木在の田舎漢！少しもハイカラなものを持つて来て居らぬ。[中略] 紐育に居てもパリに在つても糠味噌の味の忘れられず、蕎麥を食はずに居られなかつた君は到底關東平原の一角の農民の子であつた。「俺は百姓だから土の生活をかく。」かうつぶやきながら繪筆を執つて居る君の姿を想像すると私にそれは最も自然だ。何時かの「大麻收穫」でも「陶土の丘」でもそこに現はされて居るものは皆關東平野の土の生活と地方色との表現でないものはない。（鈴木龍司 1933 : 39-40）

あるいは、同じく『独立美術』の第10号において里見勝蔵が、小島善太郎について次のように述べていることも興味深い。

[前略] 彼の興味を引く所はその土地の地方性や名所ではないのだ。彼はその土地に、やはり彼が故郷武蔵野で見慣れた、親しいもの、似たものを発見して随喜して描くのだ。乃ち武蔵野の様に素朴な嵐山であり、武蔵野の様に健康な奈良の土壁のくづれを描く。武蔵野ナイズする。（里見 1933 : 46）

注目したいのは、これらの文章において、作風にあらわれた地方的特性が否定的にとらえられてはいないという点である。特に、鈴木龍司による清水登之論では、引用した箇所での「地方色」の指摘に続けてさらに、「現代洋画で君のやうに「土」をかいてゐる人が他にあらうか」（鈴木龍司 1933 : 40）と問いかけられ、「地方色」がより直接的に、画家のオリジナリティに結び付けられてさえいるのである。居串が「ローカルカラー」を探し求めたことも、その意図を汲むかのように三岸節子が居串作品の「郷土的なエスプリ」に言及したことも、独立展全体を覆っていた「地方色」の問題を基

<sup>13</sup> なお、1941年に独立展会員となった居串は、戦後、労働や親子のふれあいといった日常の場面を題材とした作品や、アイヌ・ユウカラのシリーズなどを手がけている。動物は、そうした作品の中にも、人間たちの生活の伴侶として頻繁に登場する。



調として理解しなくてはならない<sup>14</sup>。

次いで、1930年代の独立展について考えておきたい第二の問題は、当時の独立展において、北海道を理想化して語る言説がしばしば見受けられるという事実である。北海道出身の創立会員・三岸好太郎の存在も大きいであろうが、北海道出身者以外の人々も、様々な仕方で、この地への憧憬にも似た感情を表明している。三岸好太郎と結婚した三岸節子が、好太郎が少年期を過ごした北海道を、「夢幻を極めた北國のアカシヤと、エルムと、雪、スキー、農場、林檎園、原始林、ポプラ、荒漠として涯なきスケールの大きな自然」という言葉で語っていることなどは、その最たる例であるだろう<sup>15</sup>。あるいは、北海道を旅行した際の経験を綴った随筆「札幌行」のなかで高島達四郎は、札幌の「なんとも云えない異國風な空気」を伝え、雪に埋もれた「雑木の山の美しさは譬えやうもない」という感想を述べたうえで、雪景を描いた画家としてクールベやシスレーやヴラマンクの名を想起してみせる（高島 1933）。さらに『独立美術クロニク』第9号に掲載された末光績の詩「河」は、北海道で石狩川の支流を見た際の記憶を着想源としたものである。この詩の付記において末光は、「人気なき郷に、鬱蒼たる原始林を割りて、攸々と流れ進む水量多き清流の岸に臨み、其の美と其の偉に打たれて、茫然自失、時の移るを知らざりし事あり」と述べている（末光 1933）。おそらくは上述した「地方色」の要請とも関連する点であるだろうが、北海道を語るこうした言説の存在もまた、居串作品の登場と同時代の問題として、押さえておきたい<sup>16</sup>。

独立展との関連で考慮すべき第三の点は、当時の独立展周辺における「素朴」「純朴」の称揚という問題である。先程引用した箇所では居串自身が、「あまりに北見らしい素朴味」に言及していたことを確認したが、この「素朴」という概念こそ、当時の独立展を特徴づけるキーワードのひとつであったと考えられる。たとえば、これもすでに見

<sup>14</sup> なお、1930年代の独立展で「地方色」が好意的に語られたことの要因のひとつとして、同展のいわゆる「日本的傾向」を挙げることができるかもしれない。昭和10年前後の独立展について論じながら島田康寛は、この時期に日本的傾向の作品が急増することを示し、このことは、「一種の国粹的風潮が日本を覆い始めてきたこととも無関係ではない」と述べている（島田 1994：186）。そうした言説の実例としては、たとえば「生活とモチフ」と題された文章のなかで高島達四郎が、「我等日本人の東洋民族的な生活」と日本人による絵画表現とを関連づけて論じていることや（高島 1932：70-71）、『独立美術クロニク』誌上で伊藤廉が、「西洋の肥料」によって育った我々が、「日本といふ異なつた土地から生え、それが成長するにしたがつてますます異なつた血族であることが明らかになつてきてゐる」と述べていることなどが思い起こされるだろう（伊藤 1933）。他に、独立展の会員であった小島善三郎の日本主義については、（匠 1993：26-31）。また、同時代の美術批評のなかで独立展の日本主義が論じられている例としては、（柳 2010：129-133）。土地や生活と作風とを関連づける論法は、規模を縮小して、日本の各地域にも容易に転用されうるものであり、その意味で「地方色」の要請は、日本的傾向の要請のひとつのヴァリエーションであるとも考えられよう。

<sup>15</sup> この三岸節子の言葉は、里見勝蔵の文章なかで、「三岸好太郎に関するノオトー吉田節子」として再掲されているものを用いた（里見 1933：41-43）。

<sup>16</sup> 独立展において北海道出身者の勢力が強いことについて、居串自身はこう述べている。[「前略」特に北海道は新しい文化の發展地として美術方面も先進の域をたどりつゝある中に獨立展に登場する作家は年々多きを加へて東都にその北方作家の存在を強く認識せしめつゝあることは愉快なことである」（居串 1942）。また、同じく北海道出身の菊地精二も「獨立展での北方色はなかなか強い勢力」であると記す（菊地 1942）。なお、1933年から35年にかけて活動した北海道独立美術作家協会展については（佐藤 1999）。

た箇所ではあるが、三岸好太郎は北海道の特色を「素朴であり、原始的であり、純情的である」と表現し、さらに「素朴堅実なる北海道の風潮」にも触れていた。あるいは里見勝蔵によって「武蔵野の様に素朴な嵐山」を描くと評された小島善太郎は、自身の制作を振り返りながら、自分は「智慧のある仕事、巧妙な仕事、味のある仕事、大膽な仕事、強力な仕事」はできず、「只純朴な心の仕事」はできるだろうと述べている（小島 1933 : 73）。さらに、鈴木保徳を「郷土派の詩人畫家」になぞらえた直後の箇所で大槻憲二が、当年の鈴木作品の「素朴な情趣」に言及していることなども注目されよう。一方、その鈴木保徳は、清水登之を評して「元来清水君は純粹素朴なる寧ろ田舎人なのである」と断じている（鈴木保徳 1933 : 46）。これらの引用箇所からは、あたかも独立展の会員やその周辺の友人同士が、互いに相手の「素朴」さを確かめ合っているかのような様子が浮かび上がる。また、以上の例がいずれも、「素朴」「純朴」と何かしらの「地方色」とを関連づけて語るものであるという点にも留意したい<sup>17</sup>。これらを踏まえるならば、居串の作風を評して三岸好太郎が、「北国的な素朴篤実なニュアンス」をもつと評したり（三岸 1983b : 111）、居串自身が故郷の「素朴味」を称えたりしたこと背後にも、「地方色」と「素朴」「純朴」とを関連づける独立展の風潮を見て取るべきであるだろう。こうした風潮のなかで郷里・北海道の動物を描き出してみせたのが、《海に生く》や《静夜》といった作品だったのである。

#### 4. 国松登、小川原脩、上野山清貢

居串佳一が《海に生く》や《静夜》といった作品で注目されていた頃、他の北海道出身画家たちも、次々と独自の動物表現を模索しはじめていた。本節では、1930年代から40年代前半にかけて重要な動物作品を描いた国松登、小川原脩、上野山清貢の3人を順に見ていく。

##### 4-1. 国松登

1907年、北海道函館区（現函館市）に生まれた国松登は、東京で赤城泰舒に、小樽で三浦鮮治に師事して絵画の手ほどきを受け、さらに帝国美術学校（現武蔵野美術大学）に学んだ。1930年代中頃には白馬やシマウマを神話的な幻想世界に配する作品を試み、続いて独立展から国画会に発表の場を移した1938年頃からは、一頭ないしは複数の動物が画面を横切るように疾走するという〈獣走シリーズ〉に着手した。

ここで言う国松の〈獣走シリーズ〉とは、1939年の《雨霽るる》（北海道立旭川美術館蔵、図5）、《帝王苑》（個人蔵）、1940年の《寝園獣走》（北海道立近代美術館蔵、図6）などの作品である。《雨霽るる》では、湖面と思われる風いだ水面を画面の中央に配し、田園風景を描いている。湖面の後方には、赤色と白色で描かれた洋館風の建物が置かれ、あたかも別荘地のような長閑な雰囲気である。空は青く晴れている。だ

<sup>17</sup> ただし、特に地方色の問題とは関係のないくだりにおいても、「素朴」「純朴」という概念は頻繁に登場してくる。たとえば中山巍を論じながら金田廉は、「單純素朴、これが中山君の作品の形式的側面に於ける重要な性格の一つである」と記している（金田 1934 : 40）。初期独立展における「素朴」「純朴」の問題については、伊藤廉による素朴論なども含めて、さらに別稿を設けて論じる必要があると考えている。



図5 国松登《雨降りる》1939年 北海道立旭川美術館蔵

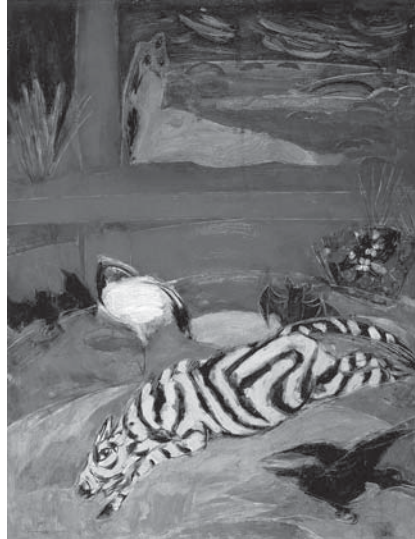


図6 国松登《寝園獣走》1940年 北海道立近代美術館蔵

が、直線で表現された雨の名残が、画面を走っている。降雨の様を直線で表現している点や、丸みを帯びた大らかな山の稜線については、児島善三郎の作品との関連を見出しうるかもしれない。あるいは、画面の右側に白い洋犬が飛び込んできていることから、本作を、須田国太郎が同年に発表した《河原》（1939年、横須賀美術館蔵）と比較してみるのも興味深いだろう。一方、《寝園獣走》は、韓国のソウルで見た李朝の廃園に想を得た作品である。前景ではシマウマが、四肢を伸ばして疾駆している。画家自身が後に語っているところによると、他に描かれている動物たちは「タンチョウ」「カササギ」「昼間のコウモリ」であり、全体としては「裸婦とも仏像とも知れぬ偶像と飛び交う鳥獣の幻想風景」であるという（国松 1992）。初期の国松作品のなかでも代表作と言える一点であるだろう。

さらに 1940 年代初頭になると国松は、《アラベスクな風景》（1941年、北海道立近代美術館蔵、図7）、《叢》（1942年、北海道立近代美術館蔵、図8）など、枝葉で区切られた画中に動物たちを配するという、クロワゾニスム風の作品を展開するようになる。《アラベスクな風景》では鶴が、《叢》では、単純な形態に還元されたカケスとキツネが、それぞれ描かれている。もしかするとここでも、須田国太郎の《隼》（1940年、京都市美術館蔵）、《冬の空》（1942年、駒形十吉記念美術館蔵）といった作品との比較が成立するかもしれない。

いずれにせよこの時期の国松が見せる明るい動物作品は、後の〈氷上のけものたち〉シリーズにいたるまで頻繁に動物を描くことになる画家の、出発点を示すものであると言えるだろう。実際、国松作品の特徴のひとつが、好んで描かれる動物の表現であったという点については、自他共に認めるところであったようだ。国松自身は後に、自らの画業を振り返りながらこう語っている。





図7 国松登《アラベスクな風景》1941年  
北海道立近代美術館蔵



図8 国松登《叢》1942年  
北海道立近代美術館蔵

それに僕の絵には昔から必ず動物が出てくるのですね。カナリアとか犬とか猫とかね。それは自分でふり返ってみると、それを描こうとして描いたのではなく、意識しなくても、結果としてそこにいたということなんです。人間のいるところには必ず動物や植物があって重要な役割を果たしている。自然や動物とのかかわりの中で人間像を描くというのが僕の絵なんです。(国松 1984)

国松の作風は、ほとんど常に、北方の風土と関連づけて語られる。その国松が、自身も認めるとおり動物の画家であったこと、そして彼の動物表現が 1930 年代から 40 年代前半に開花し、最初の重要な作例が生み出されていたことを、ここで改めて確認しておきたい。

#### 4-2. 小川原脩

小川原脩は 1911 年、北海道虻田郡倶知安村（現倶知安町）に生まれた。1930 年には上京して東京美術学校（現東京芸術大学）に入学し、在学中の 1933 年、帝展に入選している。同校卒業後は、福沢一郎の知遇を得てシュルレアリスムに傾倒し、エコール・ド・東京展、独立展、美術文化協会展などに参加、出品を重ねた。

シュルレアリスムと出会った当初、小川原は、表情を欠き、泥人形のようになった人物たちの群像や、奇怪な植物だけの世界など、非現実的で不条理な情景を突き付ける作風を展開していた。次いで 1940 年代前後には、北海道の雪中を舞台とした一連の作品を制作する。

《大北海道》(1941 年、北海道立近代美術館蔵、図 9) も、北海道の雪原を舞台とした、この時期の作例のひとつである。ここでは、争う 2 頭の犬、画中へと入り込んでくる馬の首、そして樹上の鳥類という 3 種のモチーフが、雪山風景のなかに描かれている。それぞれの動物は、確かに、無人の雪景に配されて特段の違和感を抱かせるものではない。しかしモチーフの並置は、画中にいわく言いがたい不気味さをもたらしている。たとえばうつろな眼をした馬たちの領域と、争いに夢中になっている犬たちの領域との間の関係は明白



図 9 小川原脩《大北海道》1941 年 北海道立近代美術館蔵

ではなく、動物たちは互いのコミュニケーションを欠いている。また、2 頭の犬たちは、無邪気に遊び戯れているのではなさそうである。1 頭の目は充血し、明らかに殺気立っている。馬の眼の隅にも赤色があしらわれ、充血しているように見えるが、そこから何かしらの感情を読み取ることは難しい。延々と続く雪景は陰鬱である。

ところで《大北海道》は、シュルレアリスムの思潮を経て描かれた作品である。その意味では、画中に動物が登場すること自体は、決して奇異なことがらではない。毛利伊知郎は、日本のシュルレアリスムに動物が頻出することを指摘し、「そうした作品では、動物は異界に存在し、人間とは異なる姿形を持つものとして、超現実的なイメージで登場する。作者は、人知をこえた存在である動物に着目している。」(毛利 1995 : 99) と述べている。小川原の《大北海道》もまさに、意思の疎通が不可能な得体の知れぬものとして、人間には御することのできないどこか不気味な存在として、あるいは都市的環境の対立項として動物たちを描き出す、シュルレアリスムの文脈のなかにある。

また、《大北海道》に登場する馬についても、若干の注意が必要である。そもそも時局が暗転していくさなか、動物というモチーフ全般が、政治的な意味合いを帯びる可能性をもっていたという点を、ここで想起しておきたい。たとえば日本画の例ではあるが、長島圭哉が紹介しているように、川端龍子が主導した青龍社展では、戦局が進むにつれて動物表現が多く見られるようになっていく。このことに触れて川端龍子は、動物が多いのは「何らかの強きを求むる」ことの発現であると指摘し、牛のモチーフの増加については、長期化する戦争を背景に「根気競べ - 意志の問題」が反映されていると分析してみせている(長島 2009 : 139)。動物というモチーフを、戦争との関連で理解しようとした同時代人の証言として興味深いと言えよう。

こうした時代にあって、とりわけ 1930 年代以降は戦没軍馬祭祀が全盛期を迎え(松



崎 2009 : 139-148)、馬を描くということに一定の意味を込めたり、あるいは描かれた馬が政治的意味合いを帯びたものとして受容されたりということも増えていく。たとえば林みさきは、東山魁夷が自らの馬のスケッチに寄せた 1941 年の文章を紹介し、そこに「馬という画題が、戦中という時代性を反映し、軍馬として、また機械の動力不足に悩む戦時下の重要な働き手として人々に認識されている様」を読み取っている(林 2010 : 16-21)。あるいは田中淳は、1938 年の第 2 回一水会展に出品された有島生馬の作品《江南の春》(川内まごころ文学館蔵)に登場する白馬が、天皇の乗馬する白馬のイメージを想起させることを指摘する(田中 2009 : 15-17)。要するに、動物表現とはいえ、時流と無関係に創り出されるものではないのである。

しかし《大北海道》に登場する馬は、首と前肢の一部を見せるだけで、脚力や走力、たくましさといった指標を欠いている。うつろな目はいかにも精気に乏しく、長い首は不格好ですらある。戦中の北海道が軍馬の一大供給地であったことを考慮するならば(三浦 2005 : 12-13) 戦中の馬のイメージに求められていた強さや有用性といった意味をずらし、あまつさえそこに「大北海道」という作品名を付すことで小川原は、強烈な違和感を当時の鑑賞者につきつけたのだとも言えるだろう。

加えて、戦争との関連という点についてはさらに、小川原自身の立ち位置や心境も斟酌しなくてはならない。小川原は、後年の文章のなかで、《大北海道》を描いた 1940 年頃の状況について次のように記している。

1940 年、われわれの時代状況が陰阻になった時のことを考えよう。その年《雪》を翌年は《大北海道》を描いた。私は私の擬態を獲るために北海道の題材に韜晦しようとしたのかも知れない。夢と現実の通底器であり、心の内奥の自動書記法であった筈のシュールレアリスムから、北方的なロマン主義へといつの間にか逸脱していく。(小川原 1975:7)

北海道に題材を求めることを「韜晦」と呼び、北方的なロマン主義へと移行することを「逸脱」と呼ぶ小川原の心境は、複雑であったに違いない。同時期の小川原を論じながら新明英仁が述べているように、まさに画家は「心の遣り場を北海道に求めざるをえなかった」のであり、《大北海道》のような作例においても、「時局に対する精一杯の抵抗」と「このようなテーマで描かざるをえない一種のもどかしさ」を見て取るべきであるだろう(新明 1995 : 95-96)。

ただし、他方で小川原は、上で引用した一文のなかで、自身が 1941 年に書いたという以下のような一節を再掲している。「北海道という文化圏を設定して、そこに特殊な地方文化を確立することを望むならば、私もまた絵画の分野に於いて参加したい。荒々しい非情、この地の荒涼もこの特殊文化に一つの性格を与える条件とならないとはいえないだろう」(小川原 1975)。戦時中という状況のもと、半ば強いられて北方へと「逸脱」していった小川原ではあったが、その一方で、北海道という文化圏に生まれるであろう特殊な地方文化にも、確かに目を配っているのである。北海道の雪中を舞台とした《大北海道》は、一方では、否応なく北海道に向き合わざるをえなくなったという画家の状況を、他方では、そうである以上北海道の特殊性を描出してみよう

とする画家の意思を、両方加味して考えなくてはならない作品であるのだろう。こうした複雑な状況下で動物というモチーフが選択されていることの意義は、重く受け止めてはならない。

なお、終戦後にも小川原は、従来のシュルレアリスムからは距離をとりつつ、頻繁に動物を描いている。戦後の小川原が主たるモチーフに選んだのは、犬、馬、白鳥、ヒグマといった、北海道に住む者にとってはなじみ深い動物たちである（小川原脩記念美術館編 2009）。なかでも犬は、戦後の小川原が好んで描いたモチーフであった。戦中に人間を描きたいと思わなくなってしまったのだと後に語っている小川原は、自身のもつ「人間不信のようなもの」に触れつつ、「何となく「私は野良犬で一向にかまわないのではないか」と考えるようになった」と述懐している（小川原 1994 : 26）。ここにおいて動物は、画面を構成するモチーフであるばかりではなく、画家自身のアイデンティティのひとつの核になっていったのだとも言えるだろう。

#### 4-3. 上野山清貢

1889年に生まれた上野山清貢は居串や国松よりも一回り年長の画家である。1924年、九州硫黄島に滞在して制作した《とかげを弄び夢みる島の乙女》（北海道立近代美術館蔵）で帝展に初入選した後、1926年から3年連続して帝展の特選に選出され、画壇の寵児として脚光を浴びた。当初は、マリアナ群島、中国などへの取材旅行に基づき、エキゾチックなモチーフを奔放にとらえた画風が注目を集め、「和製ゴーギャン」の異名をとったが、やがて北海道の風物、とりわけ牛や鶴といった動物をとらえた作品も多数手がけるようになる。

上野山自身は、ある年の一月中旬、氷点下33度の北海道阿寒湖畔で3羽の鶴に出会ったときの様子を、次のように描写している。

〔前略〕寒冷と静寂と孤独の中に生をたのしんでいるこの白と黒と赤の精霊のような端麗な丹頂鶴の美しさに、しばし写生などということは忘れて、耳を傾け、眼をみはっていた（上野山 1946 : 4-5）。

この引用箇所が続けて上野山は、その「精霊のような」の美しさを、寒さで「鳥の糞」のように固くなった絵具を溶き、手早く板絵に仕立て上げたのだと語っている。上野山がこの一文で記している写生旅行が、果たしていつのものであったのか、正確なところは判らない。ただ、彼が本格的に道東の鶴を描きはじめたのは1935年頃であったことが知られている。それ以後、毎年のように道東を訪れ、おそらくは引用した一文のような鶴との出会いを繰り返していたのだろう。

いずれにせよ上野山の鶴は、画家自身が後に述べているように、「北海道の入口の方」ではなく、その「奥地の方」へと分け入っていくことで描かれたものである。特に冬季、「零下二十度位の雪原や凍原は余程の覚悟がいる」ものであったという（上野山 1956 : 37-38）。無論、動物を描こうとする場合に、動物が生息する現地にまで足を運ぶことは必須ではない。たとえば中川馨が近年指摘したように、写真家・岡村東洋が1933年から刊行を開始した『東洋花鳥写真集』は、当初から動植物を描く美術家たち

のための資料集としての役割を期待されていたものである（中川 2012：127-129、159-160）。この写真集の第一集は「丹頂鶴」と題され、鶴の写真 20 葉を収めているが、京都の動物園で撮影されたというこれらの写真を参考にしても、丹頂鶴の生態は概ね理解することができたに違いない。だが上野山自身は、1936 年の文章のなかでこう述べている。

野生の丹頂鶴を描かふといふ了見を起こしたのは、これは僕の生来の野趣であつて、鶴等は、動物園に行つても描けるぢやないかといふ人々とは、根本の相違がある。事実、檻の中で育つたものと、天然のそれとが、あれ程生態、習性の上の大きな差異を見出すことは一寸想像の外である。（上野山 1936）

上野山はこうして、あくまでも現地に赴くことを重視し、過酷な環境下に身を投じるのである。この態度もまた、鶴というモチーフそのものの真正さと同時に、鶴が生息する北海道の「地方色」の真正さを求めるものであったと言えるかもしれない。

なお、上野山についてもやはり、作品から北海道の特性を読み取ろうとする評言がしばしば見受けられる。まず、上野山が没した 1960 年に北海道を中心に活動した美術批評家なかがわ・つかさが記した一文から引用しておく。



図 10 上野山清貢《鶴》1956 年頃 個人像

上野山は、文字通り、北海道の風土につちかわれて成長し終始、そこに根をおろした素材を扱い、個性の強い、独特な画業を打ち立てた。風景では、阿寒、摩周。動物では、ウシ、ツル。魚では、サケ、アユ。花では、ユリ、アサガオと数少ないモチーフをくり返して追求し、一度彼の筆にかかると、上野山のウシであり、上野山の阿寒であり、上野山のサケである以外の何物でもないほど、彼独自の解釈で確立されている。〔中略〕北海道の風物をあくことなく求めて、その風土のなかにしみこんでいる、暗調な土くさい色感をとらえ、サビのついた重い画肌で、北海道独自の感覚を引き出している。（なかがわ 1960）

前段で述べられている北海道に「根をおろした素材」、あるいは後段で述べられている「北海道の風物」の具体例のひとつが、「ウシ、ツル」であるだろう。もとよりモチーフの力だけによって北海道の特性が描出されるわけではないだろうが、そうした素材ないしは風物を介することで画家は「北海道独自の感覚」を引き出したのだと、な

かがわは言うのである。

あるいは、さらに近年の評ではあるが、鈴木正實は 1956 年頃の作品《鶴》(個人蔵、図 10) を挙げながら、上野山の鶴全般についてこう語る。

この野趣に満ちたドキュメントには、吉兆の象徴として古くから描きつづけられてきた鶴図など及びもつかない緊迫感がある。知の力では推し量れない原自然の深さ、荒々しさを知った画家のみが伝えうるものである。(鈴木 1996 : 82)

鶴を描いた上野山の一連の作品のうちに、吉祥を意味する伝統的な鶴図との断絶を認める論法は重要である。前節では、三岸好太郎が北海道を「いはゆる日本の伝統とは凡そかけはなれたる存在」と見なし、その特徴として「素朴であり、原始的であり、純情的である」という点を挙げていたことを確認した。鈴木の上野山評も同様に、伝統との断絶をむしろ好意的に解し、その要因として、画家が「原自然の深さ、荒々しさ」を知悉していることを挙げてみせている。三岸と鈴木の見解は、ともに、北海道を日本の伝統からはある意味で切り離された、原始的な、あるいは原自然の残る土地と解するという点で通じ合うものだと考えられよう。あくまでも比喩的な言い方ではあるが、動物という絵画上のモチーフを媒介項として北海道の特殊性が描出されようとするとき、北海道そのものが、馴致を拒む、野性にあふれた動物としてのイメージを担っていたのだとも言えるかもしれない。

### 結びにかえて

確かに、近世以前の北海道、蝦夷地の動物たちは、「美術」と呼ばれることになる領野の枠外に取り残されてきたものと考えられる。しかしながらこうした事態は、少なくとも近代以降の北海道美術にとっては、必ずしもネガティブな作用ばかりをもたらすものであったとは言い切れない。つまり、なるほど塚本学が指摘していたとおり、自然環境の上でも動物分布の上でも日本の他地域と大きく異なっていた北海道ではあるが、そうした特異性が翻って、作品や画家自身にとって積極的な意義を持ち得ることもあったのである。たとえば居串佳一や上野山清貢の動物作品が、「地方色」や「風土性」を軸に評価されていることなどは、その好個の例であるだろう。もちろん、北海道出身画家によるすべての動物作品が地方色や風土性の要請と関連するのだと、ここで主張するつもりはない。しかし、地方色や風土性が表象される際の、あくまでもひとつの方法として、動物というモチーフがあったということは見直されてよい。

ところで、ここでは触れることができなかった論点がいくつか残っている。今後の課題としてそのうちの 2 点を挙げることで、本論の結びにかえたい。一つは、戦後、特に 1960 年代の動物表現の問題である。1960 年代は、前節まで見てきた 1930 年代がそうであったように、北海道美術の独自性が「風土論」を軸に強く主張された時期であった。すなわち、中村聖司が概括しているように、自然環境に特色づけられた生活や特異な歴史という北海道ならではの条件を「美術家たちがあらためて認識し、そこから出発することを積極的に引き受けた」のが、1960 年代なのである(中村 2001 :

86-87)。そしてこの時期に、再び、北海道出身の油彩画家たちの多くが動物というモチーフに取り組みは始めている。たとえば前節でも見た国松登や小川原脩が新たな展開を見せはじめるのがこの時期である。さらに、1960年代から北方性を意識させる動物を積極的に描きはじめた函館出身の岩船修三や、1950年代後半のアンフォルメル風の画面を経て、より具象的な馬や鹿のシリーズを描くようになった橋本三郎、そして農業に従事しながら制作を続け、馬を描いた作品で独自のリアリズムを見せた神田日勝など、この時期には多くの画家が、動物をモチーフとした仕事を残しているのである。風土論や北海道観光ブーム等との関係も踏まえつつ、この問題を論じていく必要があるだろう。

今後の課題の2点目は、日本画家たちが描いた北海道の動物モチーフの問題である。冒頭でも挙げた「北方神獣」展では、動物を求めて北海道を訪れ、オホーツク、知床へと足を伸ばす一群の日本画家たちも紹介することができた。けれどもこれらの北海道外の日本画家たちはおそらく、単に北方に動物の姿を求めているだけではない。たとえば、ロシアの画家たちがいわゆる「北方四島」を訪れ、辺境の地を、絵画化という行為を通じて自分たちの風景として解釈し直していったように（谷古宇 2010）、こうした日本画家たちも、日本の「辺境」であるオホーツク、知床を訪れ、自分たちの伝統へと動物たちを、そして同時に「辺境」そのものを、回収していったのだとも言うだろう。あるいは、日本画の画技や画材によって北海道の動物たちを描いたということは、いささかポリティカルな見方をするならば、アイヌが見た神としての動物の姿を、日本文化の枠組みの中へと再編成し、篡奪していく試みでもあると考えられるかもしれない。この点についても慎重な検討が必要である。

## 参考文献

浅川 泰

2012 「平成 20 年度新収蔵作品概要」『平成 20 年度北海道立近代美術館年報』北海道立近代美術館 pp.4-5

五十嵐聡美

2003 『アイヌ絵巻探訪－歴史ドラマの謎を解く』（北海道立美術館ミュージアム新書）北海道新聞社

居串佳一

1933 「北見」 『独立クロニク』 北海道独立美術協会

1942 「三人展によせて」 『名寄独立美術三人展』

伊藤 廉

1933 「独立美術編輯後記」 『独立美術クロニク』第4号

今橋理子

2004 『江戸の動物画 近世美術と文化の考古学』 東京大学出版会

今村信隆

2003 「開拓使の画工 牧野数江について」 『北大植物園研究紀要』第3号 北海道大学北方生物圏フィールド科学センター植物園 pp.57-62

2010 「油彩画による動物表現の諸相と北海道美術」 『北方神獣展図録』財団法人



人札幌市芸術文化財団 pp.16-22

岩崎直人

2010 「北方神獣－北に魅せられた動物画家たち」 『北方神獣展図録』財団法人  
札幌市芸術文化財団 pp.8-12

上野山清貢

1936 「万華鏡北海道の野鶴－丹頂に就いて」 『中央美術』復興第 31 号 中央  
美術会

1946 「雪鶴風景」 『北方風物 野鳥の巻』 北日本社 pp.4-5

1956 「私の写生地」(『美術手帳臨時増刊 写生地案内 I 関東・中部・東北・北  
海道』通号 112 号 美術出版社、昭和 31 年 7 月刊) pp.37-38

上村 博

2012 「地方色の問題 あるいは場所の精霊たち」 『日常性の環境美学』(西村清  
和編) 勁草書房 pp.49-71

大槻憲二

1933 「鈴木保徳君の藝術」 『獨立美術』第 8 号 建設社 pp.35-40

小川原脩

1975 「岸辺のない川」 『美術ペン』26 号 pp.6-8

1994 「私の歩いてきた道」(聞き手・倉田公裕) 『小川原脩画集 私の中の原風  
景』 共同文化社 pp.9-34

小川原脩記念美術館編

2009 『小川原脩記念美術館 自伝的な画集 003 私のなかの原風景 私となじんだ動  
物たち』 小川原脩記念美術館

奥野卓司・秋篠宮文仁

2009 「人間と動物の関係性へのまなざし」 『ヒトと動物の関係学第 1 巻 動物  
観と表象』(奥野卓司・秋篠宮文仁編) 岩波書店 pp.1-17

加藤 克

2012 『ブラキストン「標本」史』 北海道大学出版会

金子一夫

1992 『近代日本美術教育の研究 明治時代』 中央公論美術出版

金田 廉

1934 「中山君の作品の性格」 『獨立美術』第 14 号 建設社 pp.39-44

国松 登

1984 「私のなかの歴史 画家国松登 北の詩情を描いて⑨」 『北海道新聞』1984  
年 7 月 25 日

1993 「私の一点 寝園獣走 京城の陸軍宿舎で着想」 『北海道新聞』1992 年 4 月  
2 日夕刊

桑原實監修

1977 『東京美術学校の歴史』(磯崎康彦、吉田千鶴子著) 日本文教出版

小島善太郎

1933 「自省回顧」 『獨立美術』第 10 号 建設社 pp.69-74

古道谷朝生

- 2011 「居串佳一〜オホーツクにこんな画家がいた〜」 『〜オホーツクにこんな画家がいた〜生誕100年 居串佳一』展図録 網走市立美術館 pp.2-16

今田敬一

- 1970 『北海道美術史 地域文化の積み上げ』 北海道立美術館

佐伯英里子

- 2006 「名画を生んだ動物達」 『名画動物園』(増井光子監修) 勉誠出版 pp.4-9

佐藤由美加

- 1999 「北海道独立美術作家協会―独立展初期の三岸好太郎と北海道作家」 『紀要 1998-1999』 北海道立近代美術館ほか pp.31-44

里見勝蔵

- 1933 「小島の生活と藝術」 『獨立美術』第10号 建設社 pp.41-47

島田康寛

- 1994 『変容する美意識 日本洋画の展開』 京都新聞社

新明英仁

- 1992 「アイヌ風俗画の世界」 『蝦夷の風俗画―小玉貞良から平澤屏山まで』展図録 北海道立旭川美術館、北海道立近代美術館 pp.5-11

- 1995 『小川原脩―遥かなるイマージュ』(北海道立美術館ミュージアム新書) 北海道新聞社

- 2011 『「アイヌ風俗画」の研究 近世北海道におけるアイヌと美術』 中西出版

末光 績

- 1933 「河」 『獨立美術クロニク』第9号 建設社

鈴木正實

- 1996 「上野山清貢 鶴―緊迫感みなぎる愛の舞踏」 『北海道を描く』 北海道新聞社 pp.82-83

- 1999 「北海道の画家と「北方」の現れ方」 『紀要 1998-1999』 北海道立近代美術館ほか pp.45-60

鈴木龍司

- 1933 「清水登之君」 『獨立美術』第9号 建設社 pp.35-42

鈴木保徳

- 1933 「清水君の藝術」 『獨立美術』第9号 建設社 pp.43-47

高島達四郎

- 1932 「生活とモチフ」 『獨立美術』第2号 建設社 pp.67-81

- 1933 「札幌行」 『獨立美術クロニク』第6号

匠 秀夫

- 1993 「児島善三郎、書簡類の意義―児島芸術の確立をめぐって―」 『児島善三郎の手紙』 形文社 pp.17-42

田中修二

- 2009 「戦前の県展―展覧会の中央と地方」 『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』(東京文化財研究所編) 中央公論美術出版 pp.31-46

田中 淳

- 2009 「「統制」と「国際」の時代 - 戦中期の有島生馬を中心に」 『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』（東京文化財研究所編） 中央公論美術出版 pp.5-30

田島達也

- 2003 「ブラキストン標本の鳥類図について」 『北大植物園研究紀要』第3号北海道大学北方生物圏フィールド科学センター植物園 pp.15-34

地家光二

- 2000 『居串佳一オホーツクへ還る』（北海道立美術館ミュージアム新書） 北海道新聞社

塚本 学

- 1998 「昔の日本人のみた獣たち」 『動物表現の系譜』展図録 サントリー美術館

苦名直子

- 2012 「三岸好太郎の〈猫〉が気になる」 『特別展 猫が気になる。』展図録 北海道立三岸好太郎美術館

中川 馨

- 2012 『動物・植物写真と日本近代絵画』 思文閣出版

なががわ・つかさ

- 1960 「忘れられた名作 北海道の物故画家たち⑩ 上野山清貢～孤高、傳説的な一生 風土に根をおろした画風」 『北海タイムス』1930年6月3日

長嶋圭哉

- 2009 「青龍社と「会場芸術」」 『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』（東京文化財研究所編） 中央公論美術出版 pp.273-293

中野玄三

- 1986 『日本人の動物画 古代から近代までの歩み』（朝日選書） 朝日新聞社

中村聖司

- 2001 「60年代北海道の具象表現－これくしょん・ぎやらりい企画から」 『紀要2000-2001』 北海道立近代美術館ほか pp.83-96

林昇太郎氏遺作論集刊行会編

- 2010 『アイヌ絵とその周辺 林昇太郎美術史論集』 北海道出版企画センター

林みさき

- 2009 「当館所蔵 東山魁夷スクラップブック 一九三七年～一九四六年の記事から」 『長野県信濃美術館紀要』第4号 長野県信濃美術館 pp.16-21

古田 亮

- 2012 「高橋由一の絵画世界、あるいはリアリズムの射程」 『近代洋画の開拓者高橋由一』展図録、東京藝術大学大学美術館、京都国立近代美術館、読売新聞社、NHK、NHK プロモーション pp.9-15

松崎 圭

- 2009 「近代日本の戦没軍馬祭祀」 『人と動物の日本史4 信仰のなかの動物たち』（中村生雄、三浦佑之編） 吉川弘文館 pp.126-158

三浦泰之

- 2005 「戦争と馬」 『HORSE－北海道の馬文化－』展図録 北海道開拓記念館  
pp.12-13

三岸好太郎

- 1983a 「道展評」(東京日日新聞北海道樺太版、昭和7年9月22日) 『感情と表現』 中央公論美術出版社  
1983b 「北海道独立美術作家協会展評」(北海タイムス、昭和8年7月7日) 『感情と表現』 中央公論美術出版社

毛利伊知郎

- 1995 「現代社会と動物表現」 『動物美術館 20世紀日本の生きもののイメージ』展図録 三重県立美術館

谷古宇尚

- 2010 「遠い地平線の絵画－ロシア極東とサハリンの画家たち」 『北方を旅する－人文学でめぐる九日間』(北村清彦編著) 北海道大学出版会 pp.31-58

柳 亮

- 2010 「『独立』の日本主義とエスプリ・モデルン」(『アトリエ』12巻4号、1935年4月) 『美術批評家著作選集第5巻 柳亮』(五十殿利治監修) ゆまに書房 pp.129-133

吉田豪介

- 1995 『北海道の美術史 異端と正統のダイナミズム』 共同文化社

吉田豪介

- 2005 『道展・全道展・新道展 創造への軌跡』北海道新聞社

Lichtenstein et Michel

- 2007 *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome I vol.1, 1648-1681, École nationale supérieure des beaux-arts*

Mérot, Alain

- 1995 *French Painting in the seventeenth century*, Yale University Press

de Piles, Roger,

- 1708 *Cours de Peinture par Principes* (Genève, Slatkine Reprints, 1969)



## Animal Subjects and the History of Hokkaido Oil Paintings — From the Early Meiji Era to the 1940s —

Nobutaka IMAMURA

Assistant curator

Sapporo Art Museum

It is often said that since the modern art theories and oil paintings had been introduced into Japan in the beginning of the Meiji era, animal paintings by Japanese oil painters have been relatively rare. From the 1930s to the early 1940s, however, animal subjects in Japanese oil paintings have exceptionally increased both in quality and quantity. Mainly discussing this period, the argument of this paper shows that for some oil painters who were born in Hokkaido, animal subjects were one of the chief ways to meet the requirement of “local color”.

IGUSHI Kaichi (1911-1955), born in the north-east part of Hokkaido prefecture, often painted animals of his homeland. Some of his works in the 1930s, paintings of seals or foxes, were interpreted by his contemporaries as a typical representation of his homeland, and the painter himself referred to his own ambition to depict some “local color”. KUNIMATSU Noboru (1907-1994), one of the most famous animal painters in Hokkaido, also has included animals such as birds and dogs in his works since the 1930s. OGAWARA Shu (1911-2002) started his career as a surrealist. But in the early 1940s, as his style was shifted to more north conscious one, he depicted some animals. In order to paint wild cranes from life, UENOYAMA Kiyotsugu (1889-1960) explored frozen fields in the east coast of Hokkaido from the mid 1930s onward. His Japanese crane paintings show disconnection from traditional crane subjects in Japanese-style paintings. Hokkaido prefecture, the northernmost part of Japan, has not only the unique fauna but also some prominent painters who have frequently depicted animal subjects.