

動物園の語り方：『かばくん』と『動物のぞき』をめぐって

豊里真弓

はじめに

ある動物園の風景にはっとする。『昭和家庭史年表』（1990）の大正15年／昭和元年（1926）のページに「東京・上野動物園のラクダ」と注のついた写真があり（4）、そこには、何かを食んでいる最中なのか下を向き、顔の見えないフタコブラクダとその様子を眺める人々が写っている。驚いたのは、ラクダと人々の近さだ。人々の歩く通路が一段高くなっているわけでもなければ二者を隔てる堀もなく、ラクダと人々の間には、大人の胸の高さほどの柵があるだけである。それは、動物園というよりむしろラクダ小屋と呼びたくなる風景だ⁽¹⁾。もちろん、当時も肉食獣などは頑強な檻に入れられていただろうし、現在でも小動物に触れることのできるコーナーを有する動物園もあるが、この写真が提起するのは、単に、動物園という制度のなかでの二者の距離の問題ではない。ラクダの息遣いを感じ、その口に運ばれるものの匂いさえ共有できたかもしれない写真の中の人々が、今私たちが動物園を訪れるときとは違う期待を抱いて柵の前に立ち、今の私たちとは異なるまなざしを動物たちに注いでいたかもしれないということである。今日まで、動物園とはどんな体験の場であったのだろうか。

日本における動物園は、19世紀後期に西欧から「輸入」されてきたとされる。だが、近代動物園という制度も、また、「動物園」という言葉さえも、すぐに浸透したわけではなかった。では、動物園を訪れる側にとっては、そこはどんな場であったのだろうか。すでに「輸入」から一世紀余りを経た今、初期の動物園なるものの受容の全体像をとらえるのは困難かもしれない。しかし、動物園をめぐる語り、今日までのさまざまな動物園体験のあり方を見つけることはできないだろうか。本稿では、まず、日本の動物園の歴史について整理し、そのうえで、絵本『かばくん』（1962年／昭和37年）、および、エッセイ集『動物のぞき』（1994；初出は1959年／昭和34年）における動物園の語り方を見ていきたい。

1. 日本の動物園

日本で最初の動物園は、1882年（明治15年）に博物館付属施設として開園した上野動物園である⁽²⁾。それから130年になるわけだが、日本における動物園の歴史を探究した諸研究によると、どうやら日本では、西欧から輸入された動物園という文化装置も、そして、「動物園」ということば自体もなじみにくいものだったらしい⁽³⁾。

西欧において動物園はいかなる場所であったのか。たとえば、19世紀に開園したロンドン動物園には「人々への教育啓蒙という役割と、大英帝国のネットワークを生かして集めた世界中の珍奇な動物を安全な位置から見て楽しむという二つの側面」(67)があったと小林章夫は記している。西欧と日本において動物園がどのような思想・意識を媒介する公共空間であったかについて分析している渡辺守雄も、西欧文化圏において動物園は、「ユートピア観念」、「権力」、「啓蒙主義的世界観」などの表象の場、そして「スペクタクル」の場として機能してきたという（「メディアとしての動物園」48）。そのような西欧の動物園に、日本人として初めて触れたのが1862年の遣欧使節団であるが⁽⁴⁾、もちろん使節のメンバーは、彼らの目にしているものが、それまで日本にあった、客寄せ目的で動物を見せ物とする花鳥茶屋などとは異なるものだとして理解していたようだ。日本における動物園の設立と発展の経緯をまとめた佐々木時雄著『動物園の歴史』によれば、当時西欧の動物園を見開いたものたちの日記には「遊園」「禽獣飼立場」「禽獣園」「鳥畜園」などとさまざまな表現が見られ、まず動物園をどのような言葉に訳すかという彼らの苦心の跡がうかがわれる（12-24、38-44）。ついに、使節に同行していた福沢諭吉が『西洋事情』（1866）のなかで初めて「動物園」という言葉を使いそれを紹介したのが「動物園」という言葉のはじまりだとされているが、実はそれ以後もしばらく、当時の他の書物では「禽獣園」という言葉が使用されていた記録があり、「動物園」という言葉はすぐに広く受け入れられたわけではなかった⁽⁵⁾（佐々木、12-24、38-44）。

また、初の接触以後長きに渡って、日本では西欧的「動物園」の概念・制度が十分理解および実現されてこなかったという認識も多くの研究者が共有するところである。佐々木は、上野動物園開園後数十年たっても「甚だ遺憾に思うこと

動物園の語り方：『かばくん』と『動物のぞき』をめぐって（豊里真弓）

は、本邦にはまだ一つの動物園がなく」という評価があったことを伝え（320）、佐々木自身も、第二次世界大戦後に全国の複数の動物園で異種交配による客寄せのための動物づくりの試みがあったことを「怪獣づくり」と呼び嘆いている（344）。渡辺は、日本では動物園の学術的・教育的側面が疎かにされてきており、動物園に「遊戯施設などを安直につけ加えたりする、レベルの低い遊園地化現象」も見られると述べている（44）。特に初期の動物園は「見世物小屋」と評されることもあり、その文化的要因については、若生謙二が分析しているように（245－248）、花鳥茶屋などの伝統の影響を挙げる研究者が多い⁽⁶⁾。また、渡辺は、上野動物園が天皇制の権威と強く結びついたものだったがゆえに日本では動物園がタブーの領域となり「知識人の関心の圏外に脱落」したのではないかという佐々木の見解をある程度認めつつも（渡辺、45）、日本の動物園の歴史の浅さにはほかの文化的要因もあるとしている：

日本において動物園の歴史がかくも浅く、世界の先端を行く「動物園」が生まれにくいのも、日本では欧米のように動物園という空間形式の媒介機能それ自体のメディア性が重視される基盤が存在しないからだと言えよう。日本では伝統的に動物（蟲）を神あるいは神の使いとする考え方が強く保持されたため、動物（蟲）を「見る」ことより、動物（蟲）に「聴く」という姿勢が発達した。（「メディアとしての動物園」46）

ここでは、近代動物園が日本になじみにくかった理由として、日本の動物園が特定の世界観の形成における強力なメディアにならなかったことが示唆され、また、動物に対する日本特有の姿勢があったことが挙げられている。だが、西欧的動物園という制度が日本人にどう映っていたか、さらに、見世物という伝統と動物を聴く姿勢がどう併存してきたのかなど、まだ語られるべきことも多いように思う。石田戡は、江戸時代以降、本草学の一部としての動物学が鳥や虫を主として研究してきたことはあったものの、日本の動物園の黎明期において「日本の学術的世界そのものが、野生動物、とりわけ、けもの（哺乳類）の生態など、今日の野生動物学研究への姿勢を欠いていた。[中略]そもそも野生という言葉が、いささか『下卑た』、低級な意味で使われていた」と指摘している（25）。そのような姿勢

の背景には、けものや野生にまつわる禁忌あるいは穢れの感覚や階級意識があるようだ。日本人の動物観については、矢野智司も、地域や、思想、身分・階級による差異といった問題に加え、「不浄や穢れや禁忌」の感覚が関わってくると記している（168-169）。そうだとすれば、日本人の動物観と動物園の関係を明らかにするには、より慎重な分析が必要となろう。

いずれにせよ、近代動物園という文化装置が日本になじむのに時間がかかった背景には、西欧とは異なる動物観や動物を「見る／知る」あり方があったと考えていいだろう。しかし、そのような動物観や動物との出会いは、人間以外の動物を「動物」以外のどんな言葉で表しているのか戸惑ってしまう今の私たちにはすっかり失われてしまったのだろうか。代わりに、近代動物園が想定したような博物学的な動物へのまなざし、あるいは、「精密に観察し、採取・収集し、分類し、その姿を正確に写し取るという科学的な態度」（矢野 99）の方に切り替わってしまったのだろうか。また、動物園が、西欧的動物観と在来の動物観の接触の場であったとすれば、そこにはどんな文化的交渉があり得たのだろうか。

動物園運営に携わる立場から現代日本の動物園における諸問題について分析した「曖昧な日本の動物園」のなかで、山本茂行は次のように述べている：「自明のことだが、動物園は、動物園側が提供するものと、市民が享受するものとの相互関係のなかで成立している。その『提供するもの』と『享受するもの』の関係が曖昧なまま歴史がつくられ、それをいまでも引き継いでいるのが日本の動物園だ、とわたしは思う」（189-190）。この山本の指摘は、コンタクト・ゾーンとして動物園をとらえている点で重要だと思う。この観点からみると、動物園の歴史を考えると、そこで何が提供されてきたかという問題ばかりでなく、その場所でどんな体験や認知の変化があり得たのかについて、もっと目を向けてもよいのではないか。そこで、「享受するもの」の痕跡を含有するものとして、動物園をめぐる語りに注目したいと思う。ひとつひとつの語りはあくまで痕跡の一部ずつであって、それだけで動物園受容の全体像や日本の動物観なるものに到達することはないだろう。しかし、少し時間を遡って、動物園あるいはそこにいる動物がどのように語られているかに耳をすませば、コンタクト・ゾーンとしての動物園でどのような体験があり得たかを感知できるかもしれない。

2. 絵本『かばくん』におけるゆるやかな交流

『かばくん』（岸田衿子作、中谷千代子画）は、カメを連れて少年が動物園のカバを訪ね、暫しの交流のあと動物園をあとにする物語である⁽⁷⁾。ただ、あらすじは確かにそのように述べることができるのだが、見開き2ページを一場面として展開するこの絵本は、固定された語りの視点がないことと複数のゆるやかな交流が描かれていることにより、不思議な解放感のある物語となっている。「ゆるやかな交流」というのは、作中に描かれているコミュニケーションが、必ずしも複数の主体の意思疎通が成り立っているものばかりではないからである。

「どうぶつえんに あさが きた／いちばん はやおきは だーれ／いちばん ねぼすけは だーれ」(2)と幕を開ける最初の場面では、かごを小脇に抱え、紐につながれたカメを連れて少年が動物園の路を進んでいる様子が描かれている。ミズドリやキリンのほかサイの姿、そして、画面奥に「かば」の柵があるのが見えるが、カバはまだ鼻以外は水中にありその姿を現してはいない。次の場面でも、カバは目を閉じており、顔以外は水中に沈んだままだ。少年は、画面左端から「おきてくれ かばくん／どうぶつえんは もう 11 じ／ねむいなら ねむいと いてくれ／つまらないから おきてくれ」(4)とカバに呼びかけている。すると、次の場面では、カバが目を開け、カバの子も水中から顔を出してくるが、なんと彼らはカメの方と会話を始めてしまうのだ：「や かめくん／や かばくん」(6)。さきほど、カバに向かって自分の希望を声にしてきた少年の姿は、足元のみが、とうもろこしなどの入ったかごとともに画面内に残っているだけである。さらに、次ページからの数場面では、「かめくん／きょうは なんようび？／きょうは にちようび／あ そうか／なんだか うるさいと おもった」(10)などというようにカメとカバの間のコミュニケーションが展開し、画面においても文章においても、少年の存在はその会話の圏外に消えてしまう。人間が動物園を訪れ、動物を見る話がスタートしたかと思ったら、すぐに人間はわきに追いやられ、動物同士の世界が繰り広げられるのだ。以後、「もう おなか いっぱいなんだな／うん おなか いっぱいなんだ」(22)、あるいは、「さよなら／さよなら／またくるよ／うん」(25)などの例からもわかるように、会話が成り立つのは、カメ

とカバの間だけだということが文章と画を通して示唆されている。加藤純子が指摘しているように、カメとカバは少年とは別の領域にいるのである (110)。

話の構造と言語、画面が作り出すリズムあるいは反復に注目し『かばくん』を詳細に分析している加藤は、作中のカメの登場効果のひとつとして『男の子』(すなわち、子どもたちの象徴)と、なかなか『男の子』の前にやってこない『かばくん』とは、異なる領域を持つものであるということを印象付けることがあると述べている (110)。さらに、加藤は、「互いに異なる領域を持つ者どうしだからこそ、『男の子』と『かばくん』との交流に、読み手はわくわくするのだ」(110)と続け、『かばくん』では、話の構造とイラスト、文章が持つリズムが重層的に「往って還る」動きを表現し、ひとつの世界がつくられていると結論づけている (110)。

加藤の分析でもふれられている「交流」について、もう少し見てみよう。先述したとおり、『かばくん』には、人間と動物のそれぞれの領域があると描かれているが、それらは完全に断絶されているのではなく交わることもある。1回目の明確な接触は、カバとカメが水中から柵の向こうの人間の子どもたちを観察するときである：「きた きた きた きた／きた きた きた きた／くつした はいてる／すかーと はいてる／はんずぼん はいてる／げたの こも いる」(12)。画面の中でも、カバとカメは下から見上げており、柵ごしに見える子どもたちも下半身が描かれているだけである。さらに、次の場面では、「どら ちよっと みてこよう」とカバが水から上がり、子どもたちの顔が見えるところまで近づいている (15)。ただし、カバは子どもたちを見ているし、子どもたちはカバを見ているが、その場面では、子どもたちの動きや声が「ぞろ ぞろ ぞろ ぞろ／わい わい わい わい」(15)とカバにとっては特定の意味を有するものと認識されていないことが示されており、言語によるコミュニケーションは成り立っていない。そこで突然、語りの視点が一場面だけ子どもたちのものになる瞬間が訪れる：「かばだ かばだ かばだ／うわっ うわっ／ちびの かばだ／あれっ かめのこだ」(17)。その場面では、先ほど子どもたちを見に来たカバとカバの子がこちらの方を眺めている様子だけが描かれ、読者は子どもたちの側からカバやカバの子と視線を交わす。作品では、このように視線を交わすことが人

動物園の語り方：『かばくん』と『動物のぞき』をめぐる（豊里真弓）

間とカバの世界の接触であり、ひとつのコミュニケーションのかたちであると示されている⁽⁸⁾。また、2回目の人間とカバの交流も、言語によるコミュニケーションではなく、えさをやる・えさを食べるという物質的やりとりになっている。かごを抱えた少年が再び登場し、「たべてくれ かばくん」(19)と言ってキャベツやとうもろこしを差し出す場面があり、やはりカバが少年に言葉で応えることはない。カバはただ、キャベツをまるごと食べてしまうだけである。

ここで興味深いのは、『かばくん』というひとつの物語における語りの視点である。絵本というメディアの性格上絵を中心に物語を追っていくと、遠景の一部となっている場合も含め常にカバが画面中に描かれているため、これがカバの物語であることになんら違和感はない。だが、場面がどのように語られているかを追っていくと、『かばくん』における語りの視点は、カバやカメだけに固定されているのではなく、カバを見たり、カバが見たりと、カバ舎の水辺のこちらとあちらを比較的自由に移動しているのだ。また、誰の声か、誰の視点かが明確に限定されていない場合もある。たとえば、カバがキャベツを食べた場面での「うわっ／たべちゃった」(21)という声も、カバの傍にいるカメの声である可能性が高いが、カバの食べる様子を見ている少年や子どもたちがカバの食事の風景に思わず発した共通の思いと受け取る自由もあるのである。

アール・マイナーは、物語を語る視点が誰のものか明確であることや語りの視点に一貫性があることにこだわらない傾向が非西欧文化圏の文学作品で強く見られ、語りの視点が複数の登場人物や語り手（ナレーター）の間を比較的自由に移動する特徴を有する語り（ナラティブ）があると指摘している⁽⁹⁾。そして、誰が語っているかよりも何が語られているかということへの関心（point of attention）がそのような語りを機能させており、たとえば源氏物語は、そのような語りのなかで、ある登場人物の意識を中心に展開しながらも、ひとつの場面のなかで異なる関心を抱く複数の登場人物の主観性が描かれたり、他の人物の存在に影響される心の動きが描かれたりするという（Miner 197-202）。短い語りながらも『かばくん』にも自由な視点の移動がみられ、この語りによって動物園は、単に人間が動物を観察する場所ではなくさまざまな方向から視線が発される場所、また、それぞれの関心が交差する場所となっている。

ところで、人間のことばで会話しているように描かれ、読者にも理解可能な存在として提示されている点において、『かばくん』のカバとカメは擬人化されている。人間以外の動物を人間のように表象するいわゆる擬人法は、他者の異質性を消してしまう手法として脱人間中心主義的観点から批判されることもある技法だ。人間とは異質の、他者性を有した動物をいかに語り得るかという困難な問題について、矢野智司は、擬人法でありつつ人間以外の他者の存在を浮かび上がらせ、「人間の方が、他の草木虫魚あるいは鉱物といったすべての存在者の方に『世界化』される生の技法」もあるとした(82)。その「逆擬人法」の可能性に着目した研究のひとつ、山田悠介の論文は、動物変身譚における人間中心主義的思考の相対化への志向と言語形式、特に反復という形式との関連性を分析し、脱人間中心主義的な関係性が言語的に表現されうる可能性を見出しており、示唆に富むものだ。そのような先例にならば、擬人法がどんな文脈において用いられているかに目を向けてみると、『かばくん』では、カバやカメが人間のことばで会話しているように描かれつつも人間とは直接言葉を交わしてはおらず、人間と動物の間には一定の距離が保たれているのがわかる。さらに、その語りには、ことばの反復と視点の移動があり、それによって人間と動物との間の距離とつながりが表現されているといえるのではないか。

加藤が明らかにしているように、『かばくん』では、ことばの反復によって語りにリズムと連続性が生まれており、ひとつの語りとしてのまとまりも感じられる。ただし、ことばの反復の内容を注意して見てみると、「もう おなか いっぱいなんだな／うん おなか いっぱいなんだ」にみられるように(22)、カメとカバの会話に同じことばの反復が成立しているのに対し、人間の少年の場合は、少年の発話内で反復が完結する：「たべてくれ かばくん／あおい きゃべつに どうもこし／きらいなら きらいと いってくれ／すきなら はやく たべてくれ」(19)。このように、ことばの反復によって、語りとしてのつながりに加え、人間と動物の間の距離も表現されている。人間と動物の間には一定の距離があるとしようえて、それでも、人間と動物の互いへの関心からくる視線を介して、あるいは、えさをやる／えさを食べるという物質的交流を介してそれぞれの領域が接続する瞬間があることで、『かばくん』はひとつの語りとしてつながっている

動物園の語り方：『かばくん』と『動物のぞき』をめぐる（豊里真弓）

る。それぞれの領域を有することは、必ずしも完全な切断としては描かれていないのだ。さらに、語りの視点が移動することで、観察者と観察対象が固定されず、また、語りの声を追いながら読めば、それは、カメやカバの声を聴く瞬間も、少年やカバを眺める子どもたちの1人になる瞬間もあるといった体験の場となる。他の存在を意識しつつ、会話の成り立たなさも受け止める、ゆるやかな語りの体験である。

以上のことから、『かばくん』は異なる領域の存在を描いてもいるのだが、同時に、異なる領域とのつながり、あるいは、接近を志向する動きを宿しているといえるだろう。ただし、加藤が「往って還る」という言葉で表したように、つながりは限定的なものでもある。思考パターンとしてのアニミズムを論じるなかで、中沢新一は、分離により世界を把握しようとする言語的知性とは別に、「対称性の思考」（26）なるものがアニミズムの根底にあるとし、それは「ものごとを分離するのではなく、つながりをつくりだし、全体のつながりの中にものごとを包み込みながら思考する」（27）という構造を持っているという。中沢は、その残存を感じられるものとして、「人間のみている夢がそのまま動物の夢となり、夢は現実とひとつながりになって、諸存在の間につきつぎと通路が開かれてくる」（29 - 30）というようなオーストラリア先住民の神話を挙げるが、そのような確固たるつながりの世界は『かばくん』には展開しない。それでも、語りの視点の揺れによって、異なる領域の存在とそこへ向かう動きが表現されており、そこには、近代動物園の想定するまなざしとは違う動物との出会いを求める心の動きがあるように思う。

3. 『動物のぞき』における「見る」こと

『動物のぞき』（1994）は、幸田文による上野動物園と動物にまつわるエッセイ集である。もともと昭和34年に『婦人画報』に連載されていたものがまとめられているのだが、「動物のぞき」というタイトルには一瞬どきりとさせられる。上野動物園開園の半年後に公開された日本初の水族館が「うおのぞき」として親しまれていたというから⁽¹⁰⁾、「どうぶつのぞき」というのはそれに呼応した動物園の呼び方とも推測される。だが、上野動物園開園から70年あまりが経った頃

には動物園という言葉も普及していたはずであり、幸田もエッセイ本文では「動物園」の方を使用している。幸田の意図は定かではないが、「動物のぞき」というタイトルは、「のぞく」という行為をイメージさせる語であるため、「動物園」という言葉よりも、見る主体の存在や見えていないものを見ようとするアクションなどをより意識させるものとなっている。では、幸田の動物を見る姿勢とはどのようなものだろうか。

最初のエッセイ「類人猿」で明らかになるのは、動物と「親しくしたい」(12)という自身の想いを顧みる姿勢と動物を「見る」ことへの意識である。幸田は、シートンの動物記に描かれた動物たちを「かわいくおもう」(11)と述べたあとで、自動車の前に飛び出してきた兎を追う形になってしまった体験を回顧し、自身が動物に対し抱く気持ちの裏にまで目を向ける：

追われている恐怖、逃げている必死さ、逃れたがそこで動けなくなっているいじらしさ、——だがそこには追う興味、逃がしつつ見ているかわいらしさ、逃がしてしまった残り惜しさがあったことも確かだ。

かわいく思うこととは酷い^{むづ}ということと、じつに紙の裏表である。愛し^{めぐ}乙女^{おとめ}などというめぐし^{めぐし}ということばは、かなしい、いたましい、くるしい、せつないなどという一連のことばと通じているのである。めぐしはむごし^{むごし}だというのだ。[中略]世のさまざまなもの^{もの}がそれを裏がきすると思うが、動物はより切実にそれを人に教えるのである。

(13 - 14) [傍点、原文のまま]

この体験談で浮き彫りにされているのは、人が動物に抱く「かわいい」という感情が一方的なものであるという自覚である。それは、ながめている対象との距離があって生まれるものだが、同時に、その対象に向かう感情でもある。幸田の中ではそれが「動物園へ行こう」(14)という行動につながっていく。

その後もエッセイでは、動物園にて動物を「見る」ことへの留保の姿勢がつきまとう。まず、幸田は、自身が動物園で動物を見ることの限界に触れ、飼育担当者^{担当者}の話を聴くことにした理由を述べている：

動物園へ行^{ひろう}ったとて、動物たちはおいそれと、自分たちの何から何までを披露^{披露}してくれるわけのものではない。二、三時間の観覧者^{観覧者}には二、

動物園の語り方：『かばくん』と『動物のぞき』をめぐる（豊里真弓）

三時間を見せているだけで、しかも語る言葉をもたないのである。めいめいに四季をもち、過去の経歴をもっているが、それは風来人である私には窺い知る由もなく、長年この動物たちと風雪をともにしてきた飼育担当の諸兄を、どうしてもわずらわさなくてはならなかったのである。(14)

幸田は飼育担当者の話を聴くために「動物園の裏門から入る」のだが(14)、おそこで最初に出会った動物は、動物園に居着くようになったただの猫であり、その猫の様子によって、「園の人の動物への愛も語らずして諒解したのである」という(15)。裏門から入るということは、動物園が想定したルートを外れ独自に動物へのまなざしを探る身ぶりとも取れ、また、愛情をもって動物に関わってきた人から話を聴くのだという自身の立ち位置を明らかにもしている。対象との距離を認識しつつも、幸田の求める動物へのまなざしは、博物学的なまなざしとは異なることが示唆されている。

実際、動物園での詳細な動物観察記を期待して『動物のぞき』を読むと、少々面喰う。たとえば、ワニが口を開ける際開いているのは実は下顎だと発見するような観察力がありながら(89)、動物たちのしぐさや行動、視線だけでなく文化におけるイメージにも反応し、自身の記憶や飼育担当者に聞いた話が展開していくことも多いからである。幸田のエッセイの20数年後に世に出た、吉行淳之介による『珍獣戯話』(1982年)と比べると⁽¹¹⁾、動物の語り方がはるかに混乱しているようにも思えるほどだ。

見ることへの留保の姿勢と語りの混乱はどこからくるのか。『動物のぞき』に描かれる動物たちは、動物園という限定された空間で飼育されているながら、複数の視点をもってさえその全体像をとらえることができない存在である。動物に愛情をもち、動物とのつきあいも長い動物園の飼育担当者にとってさえ、動物たちは未知の領域を有しているという：「ことばは通じないし生活も同じではないし、大概こんなところじゃあるまいかと想像する程度しかわからないんですよ」(20)。幸田は、飼育担当者との会話のなかで、彼らが動物について説明するときに「と思う」という謙虚さを忘れないことに気づき、その姿勢に敬意を表するが(20-21)、自らも動物園を訪れ、動物のわからなさを体験することになる。たとえ

ば、チンパンジーの啼き声を聞いたとき、幸田はその意味を特定できない：

チンパの声はあまりにも意味深長で、しかも感動的に打ってきたので、私は試験のときのように目まぐるしくあれこれと思った。ところが困ったのは、こちらの思うどの思いにもあてはまる声で、つまり万能の声だ。哀しい？ そうと取れる。嬉しい？ そうだ。空腹？ そうだ。寂しい？ ああ寂しいんだよ、——これじゃかなわない。まるきりわからないのと同じだ。なるほど、「と思う」である。(21-22)

また、どれほど面倒をみてきた動物でも、人間の想定をこえた理由による反応があるらしいことも知る。象の飼育担当者が、象のいる場所で転びそうになったというただそれだけのことで警戒された話を聞き、本当の理由は知り得ないまでも、幸田なりに動物と人間の違いに思考をめぐらせる：「落合さん[飼育担当者]は象に恨みをもたれるようなことはした覚えがないのだが、そこが人と動物との間にあるわからなさであろうか。ころぶことは禁物だそう。思うに、ころぶことは崩れなのではなからうか。崩れをみせることは相手に本能的な征服欲を起こさせるのではあるまいか」(54、傍点、原文のまま)。いかにつながりを持ったように思っても、人間と動物とのあいだには、人間の論理では計り知れないものが存在するのだ。

そのような動物の「わからなさ」に出会って、幸田が言及するのは人間の「不用意」あるいは「虚」である：「動物はまったく人とは異種のものであり、理解の届かないふしがたくさんあって、馴れもするし察しもつくが、いつもかならず不用意で相対してはいけない」(27、傍点、原文のまま)。オランウータン舎を訪れたとき、1匹のオランウータンがこちらを気にしつつも見ていないふりをしていて感じた幸田は、自分もそれとなく相手の様子をうかがおうとする。だが、「もしかしたら知らんふりなどはわたしの邪推で、彼にはほんとに空のあなたがみえているのではないか」と思い視線を少し外したとたんに、オランウータンは突然動き出し、幸田はその動きに意表をつかれる(16)。

おそらく彼には私の低能がまる見えになっていたにちがいない。しかし低能ながら私も思う、これが人間の「虚」というものであろうと。虚をつかれるというのは、人と動物の交渉において大切なことで、よ

動物園の語り方：『かばくん』と『動物のぞき』をめぐる（豊里真弓）

しんば猿の虚を私は知ることができなくても、自分の虚に気をつけなくては、今後、動物と上手につきあうことはできなからう。(17)

ここでの「不用意」や「虚」とは、つまり、自分の理解や想定をこえた領域に属する存在のわからなさ、思いがけなさを忘れてしまう瞬間、あるいは、他者としての相手への注意を忘れたところにうまれる油断のことであろう。幸田は、飼育担当者とともに動物たちを見るなかで、動物たちの領域があることを思い知らされると同時に、そのような領域に接する人間の側の姿勢を意識させられるのだ。

さらに、幸田が気づかされたのは、人間を見る動物の視線だ。チンパンジー舎を訪れた際幸田が出会ったのは、客の行為を真似てつばを吐くことを覚えたチンパンジーだった。「私はチンパにつばきされたのだが、それは同胞から頂戴したつばき同然で、はなはだ心たいらかでない」と感じる幸田だが（22、傍点、原文のまま）、動物を見るはずが、その動物に対する人間の態度が映っていたわけである。人間を模す動物の行為には、動物から人間へ投げかけられる視線があることが暗示されているが、次の瞬間、その視線が前景化する：

同行の M さんはさっきのつばきに辟易して、通路の壁面へ身をすさらせていたが、おしっこで笑って何気なくふりむいて、ぎょっとした。ゴリラの顔と手がそこにあった。そこはゴリラ運動場で小窓が仕切っていたのだ。チンパのおしっこを人が笑えば、笑っている後ろからゴリ公にまじまじと観察されている。M 氏の後頭部は、ゴリラがもし髪の毛を掴む気なら掴める近さにあったのだ。武器を持たない一対一ではとてもかなわないことが身にしみた。動物園は人間の弱さみたいなものを十分に思わせる場所である。(22-23)

このように、『動物のぞき』では、動物園という動物を見る場所において、視線は、一方的に人間から発されているわけではなく、ふいに動物からも投げかけられている。互いに見る／見られるという関係が、突然立ちのぼる瞬間があるのだ。

人間と動物の関係性については多様な観点からの研究があるが、私たちが人間と動物の関係に目を向け、動物について語ろうとするとき、人間自身の言語や認知、文化などのシステムの外にある動物を語ることがいかに困難であるかが指摘されている⁽¹²⁾。鷺田清一も、動物への感情移入の問題を入口として、人間と動

物の間に本来あった連続性を切断することによって人間の意識や文化が立ち上ったはずだと述べているが、それゆえに、意識以前の領域における人間とそれ以外の動物との関係性を問い直すことは困難であるとしている(310-312)。ただし、鷺田は、『たえず他者によって自己を吟味し自己によって他者を吟味することによって手に入れる側面的普遍』(un universel latéral)こそをめざすべき(312)だというメルロ=ポンティの言葉を引用したうえで、連続性へ向かう手がかりとして『われわれ自身のもを異邦のもののように見、われわれにとって異邦であったものをわれわれのものであるかのように見ることを学ぶ』視線』を挙げる(312)。もちろん、それも連続性への到達を保証するものではないというが、人間中心主義を脱するための重要な試みだとみている：「他なるものを他なるものとしてそのままとらえるのは難しい。人間の動物性を考えるときにも、動物性を『われわれ』に理解可能な地平に引き入れるのではなく、こうした『ずっと気を遣う』経験をくり返してゆくことがまずは必要なだろう」(312)。

幸田が動物園で見ようとしたのも、動物であり、かつ、動物を見る自分であった。さらに、見ることの難しさ、そして見る対象と自分の間に生まれる距離と揺れも意識されている。「熊」の章において、幸田は、実際の熊と人々の中にイメージとしてある熊との距離を確認している：「絵に見る熊、話に聞く熊には距離があるのだ。よしんば実際に見たにしても、檻おりのなかにおいて安全に囲われている熊を見るのならば、やはりかなりな距離をもって眺めているのである。かわいいという観念は、そういう距離の上に成り立った、いわば甘い観念だから困りものなのだ」(75)。文化的表象や感情が動物をただ見ることを難しくしている。だが、幸田は、だからといって、動物に対しわき上がる感情を完全に否定し、自然科学的なまなざしへと傾斜することはない。むしろ、動物が理解の及ばない領域があると承知しつつ、その存在によって自分にわき起こる思いを受け止めようとする。動物と動物を眺める幸田との間には、そのような揺れがある。おしっこをする芸をしこまれた、サーカスの熊について語るときがいい例だろう：

「かほどまでにしこまれているというのか」となじり返すとき、私は腹を立ててしまっていた。熊はかなしい。いえ熊はかなしかろうと思ふのだ。いえ、熊なんかそう覚えてしまった現在、かなしいも何もあ

動物園の語り方：『かばくん』と『動物のぞき』をめぐる（豊里真弓）

るまい。熊でなくて私なのだ。理窟^{りくつ}などどうでもいいのだ。むちゃくちゃにただ、「それじゃいやだァ」と云っておこりたくなつたのだ。(104) 『動物のぞき』における「見る」ことは、博物学的なまなざしとは違うものだ。動物を見たことだけでなく、動物のわからなさ、ただ見ることの難しさ、そして、動物の存在によってわき起こった感情もまた「動物のぞき」の体験として語られている。動物たちへのまなざしから生まれる人間と動物の距離も、その間に生じるさまざまな揺れもすべて受け止めながら動物に向かうこと——それが、幸田にとっての動物園の体験だったといえるだろう。

おわりに

本稿で見てきた『かばくん』と『動物のぞき』が世に出た昭和30年代というのは、第2次世界大戦後の社会が復興へ向かい、上野動物園への入園者数も戦前の最多の頃のレベルに回復した時期である⁽¹³⁾。その頃は、上野動物園も、戦前動物が集められ公開されていた戦前の動物園とは違う姿を目指すようになっており、一般の人々にもそれまでとは違うふうに動物園を楽しむ可能性が広がった時期だといえる。動物園に関して多くの研究者が嘆いてきたように、日本においては西欧社会が目指したような博物学的な知識・教育の場としての動物園はなかなか定着してこなかったかもしれない。だが、博物学的なまなざしの代わりに、『かばくん』と『動物のぞき』の語りには、異なる領域への接近を志向する動きがみられる。人間社会の文化装置でありながら、人間社会とは異なる領域があるのだと意識させてくれる野生のある場所——『かばくん』と『動物のぞき』はそんな動物園体験の痕跡なのかもしれない。

普段の生活の中で私たちが動物と接触する機会が減少するにともない、動物観も少しずつ変化しているのだろう。そのなかで、『かばくん』が平成の今もロングセラー絵本であり⁽¹⁴⁾、『動物のぞき』も幸田没後の1994年に単行本化、2000年に文庫化されていることは興味深い。一方、動物園も、地域に根差した日本の動物園を模索する動きもあるなど⁽¹⁵⁾、社会における動物への意識の変化を反映させながら進化を続けている⁽¹⁶⁾。動物園がこれまでどのように語られてきたのか、これからどのように語られていくのか、さらにみていきたいと思う。

註

- (1) 佐々木は、上野動物園開園当初の動物舎について、「木造の粗末なもの」であり、「日本の在来のウマ小屋、ウシ小屋などの伝統様式を出ない、文字通りの小屋であった」と記している（『動物園の歴史』144）。
- (2) 日本の動物園のはじまりについては、他の見方もある。たとえば、小宮輝之は、上野動物園の前身にあたる内山下町博物館での動物の飼育展示が日本の動物園のはじまりとみている。この博物館は、日本政府が翌年のウィーンでの万国博覧会へ参加するために1872年から集め始めた出品物を収容していたもので、1874年より生きている動物が公開されている（『物語 上野動物園の歴史』4-18）。また、日橋一昭は、広く一般の人々の目に触れ、象模様が流行るなど文化的にも影響があったことから、1728年に将軍徳川吉宗が取り寄せ、1729年に長崎から江戸まで陸路で移動したゾウの公開を日本の動物園のはじまりとみる可能性について言及している（『日本の動物園の歴史』150-151）。本稿では、「動物園」と意識的に冠して誕生したという点で、上野動物園を日本最初の動物園とする最も一般的な見方に依拠する。
- (3) 石田、小宮、佐々木、日橋、山本、若生、渡辺を参照。
- (4) 使節は、パリのジャルダン・ダクリマタシオン、ロンドン動物園、ロッテルダム動物園、アムステルダム動物園、ベルリン動物園の5箇所を訪れたという。福沢諭吉ほか1名は、これらに加え、パリのジャルダン・デ・プラントも訪問した（佐々木、13）。
- (5) それでは、それまでは日本で動物が何と称され、それはどのような概念だったかについては興味深い問題だが、別途詳細な検討が必要であり、ここでは論じない。この問題について、渡辺は、古くは動物の総称として「蟲」が用いられていたとし、「ムシ」の表象が日本人の動物観を解説する鍵ではないかと述べている（『メディア』52）。
- (6) このほか、石田、小宮、佐々木、日橋、山本、渡辺を参照。
- (7) 『かばくん』が特定の動物園をモデルとしたものかどうかは明示されていないが、小宮によれば、1960年に上野動物園に到着したコビトカバが1962年に同園にてオスの子を産んでいる（194-195）。すでに1911年には、日本初のカバが渡来していた（75）。
- (8) カバの身体および視線の向きについては、図版も提示しつつ詳細な分析をしている加藤論文を参照されたい（106-107、114-117）。
- (9) 特に“Chapter 4: Narrative”を参照。
- (10) 小宮（18-19）を参照。また、佐々木によれば、「これを日本語でどう呼ぶべきかに苦心し、『観魚室』と名付け、『うおのぞき』とふり仮名をつけたのだった」（144）。
- (11) 『珍獣戯話』は、そのあとがきによれば、『毎日新聞』「日曜くらぶ」に昭和56年9月より1年間連載されていたのをまとめたものである（307）。
- (12) 全てを列挙することはできないが、ほんの数例として以下を参照：『ヒトと動物の関係学第1巻 動物観と表象』（奥野卓司・秋篠宮文仁編著、岩波書店、2009年）、『現代思想』（特集一人間／動物の分割線、第37巻第8号、青土社、2009年）。
- (13) グラフ「入園者数の推移」、小宮、頁番号なし。

動物園の語り方：『かばくん』と『動物のぞき』をめぐる（豊里真弓）

- (14) 筆者所有のものは2003年発行の第93刷である。
(15) 一例として、山本茂行「地域社会のメディアとしての動物園へ」を参照。
(16) 石田、小宮、山本、若生を参照。

引用・参考文献

- 石田戠『日本の動物園』東京大学出版会、2010年。
奥野卓司・秋篠宮文仁編著『ヒトと動物の関係学第1巻 動物観と表象』岩波書店、2009年。
家庭総合研究会編『昭和家庭史年表』河出書房新社、1990年。
加藤純子「絵本『かばくん』におけるリズムの表現」『名古屋芸術大学研究紀要』第31号（2010年）、101-117頁。
岸田衿子作・中谷千代子絵『かばくん』福音館書店、1962年。
『現代思想』（特集 人間／動物の分割線）第37巻第8号、青土社、2009年。
幸田文『動物のぞき』新潮文庫、2000年。（新潮社、1994年）
小林章夫「動物園という空間——ヴィクトリア時代の娯楽」『ヴィクトリア朝——文学・文化・歴史』松村昌家教授古稀記念論文集刊行会（編著）、英宝社、1999年、55-67頁。
小宮輝之『物語 上野動物園の歴史——園長が語る動物たちの140年』中公新書、2010年。
佐々木時雄『動物園の歴史——日本における動物園の成立』講談社学術文庫、1987年。
中沢新一「対称性の思考としてのアミニズム」『ヒトと動物の関係学第1巻 動物観と表象』奥野・秋篠宮（編著）、20-33頁。
日橋一昭「日本の動物園の歴史」『動物園というメディア』渡部ほか（著）、149-164頁。
矢野智司『動物絵本をめぐる冒険——動物・人間学のレッスン』勁草書房、2002年。
山田悠介「動物変身譚における反復と類像性」『文学と環境』第15号（2012年）、39-53頁。
山本茂行「曖昧な日本の動物園」『動物園というメディア』渡部ほか（著）、187-221頁。
——「地域社会のメディアとしての動物園へ」『動物園というメディア』渡部ほか（著）、225-266頁。
吉行淳之介『珍獣戯話』角川文庫、1986年。（毎日新聞社、1982年）
若生謙二「動物観をつくる動物園」『ヒトと動物の関係学第1巻 動物観と表象』奥野・秋篠宮（編著）、236-261頁。
鷺田清一「人間性と動物性」『ヒトと動物の関係学第1巻 動物観と表象』奥野・秋篠宮（編著）、305-313頁。
渡辺守雄ほか著『動物園というメディア』青弓社、2000年。
渡辺守雄「メディアとしての動物園——動物園の象徴政治学」『動物園というメディア』渡部ほか（著）、9-52頁。
Miner, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. New Jersey: Princeton UP, 1990.