

虎・獅子・ライオン

— 日本美術に見る勇猛美のイメージ —



虎・獅子・ライオン

—日本美術に見る勇猛美のイメージ—



会 期：平成22年7月17日(土)～9月5日(日)

前 期：7月17日(土)～8月8日(日)

後 期：8月14日(土)～9月5日(日)

宮内庁三の丸尚蔵館

目次

3	—— ごあいさつ
4	—— 猛獣のイメージと日本美術の近代
9	—— 虎
28	—— コラム 張子の虎
29	—— コラム 虎は何時から、獅子は何処から — 美術の意匠表現を探る
36	—— 獅子
50	—— ライオン
55	—— コラム 猛獣たちに守られて — 守護獣としての獅子狛犬とライオン
57	—— 主な参考文献
58	—— 出品目録
iii	—— List of Exhibits
ii	—— Foreword

凡例

- 一、本図録は、平成二十二年七月十七日(土)から九月五日(日)を会期とする展覧会「虎・獅子・ライオンー日本美術に見る勇猛美のイメージ」の解説図録である。
- 一、本図録に掲載する図版の番号は、展示番号と一致する。
- 一、会期中、展示替を行う。
- 一、本図録中に掲載した作品のサイズの単位はcmである。特に記載のないかぎりは、縦(奥行)×横(幅)×高さの順で表示した。
- 一、本展覧会で展示する作品は、当庁用度課所管の作品番号16「赤地金彩獅子形香炉」を除き、すべて三の丸尚蔵館の所蔵品である。
- 一、本展覧会の企画は、三の丸尚蔵館学芸室研究員岡本隆志が行い、同主任研究員田彩が補佐した。また、本図録の4〜8頁の概説及び28頁と55、56頁のコラムは岡本が、29〜35頁のコラムを太田が執筆した。各作品の解説は、作品番号1〜7、23〜25、27を太田、8、21、22を同研究員五味聖、9、14〜20、28、29を岡本、10〜13、26を同研究員齊藤全人が担当した。
- 一、本図録掲載作品の図版は、遠藤純、加藤由紀夫(以上、(株)センプランニング)他が撮影した当館所蔵のフィルムによる。また、それ以外には、株式会社三越伊勢丹ホールディングス、東京国立博物館、当庁京都事務所、当庁正倉院事務所より提供を受けた。

ごあいさつ

虎や獅子は、古くから日本美術の意匠としてはなじみがありますが、実際には日本に生息せず、また想像上のものであったため、人々にとって身近な存在ではありませんでした。しかし、大陸から渡来した絵画などに表された勇ましく猛々たげたげしいその姿は、覇者の風格を示す意匠として武家階級が好んだ画題となり、大名などの居城を飾る屏風や襖絵などに描かれたほか、武具など工芸の意匠にも取り入れられました。

やがて、江戸末期から明治期になると、見世物や動物園などで本物の虎やライオンを見る機会が生まれ、実際の虎やライオンの生態に即した写実性の強い絵が描かれるようになりました。それらは近世以前の想像上の虎や獅子とは異なり、現実の動物としてより正確な姿を描き表すことよって、客観的にその野生の美をとらえようとしたものでした。またその一方で、東アジアで独自に形成された獅子の図様は、近世以前の伝統を継承しつつ新たな創意が加えられることよって、より力強い描写が生み出されるようにもなりました。

本展は、わが国の美術工芸品に表された虎と獅子、ライオンを集め、人々がそれらをどのように造形化し、時代を経るに従ってイメージがどのように変化していったのかをたどろうとするものです。寅年の本年も半分を過ぎましたが、時には恐ろしく時には愛らしくもあろう様々な猛獣たちの姿を鑑賞し、盛夏のひとときを涼んでみるのはいかがでしょうか。

平成二十二年七月

宮内庁三の丸尚蔵館

宮内庁三の丸尚蔵館所蔵 出品作品一覧 (第51回 虎・獅子・ライオンー日本美術に見る勇猛美のイメージ)

作品番号	作品名	作者名	員数	時代	ページ
1	虎図(龍虎図屏風のうち)	伝相阿弥	六曲一隻	室町時代後期~安土桃山時代 (16~17世紀)	p. 10-11
2	群獣図	円山応挙	六曲一隻 (六曲一双のうち)	江戸時代(18世紀)	p. 12-13
3	虎図(龍虎図屏風のうち)	岸岱	六曲一隻	江戸時代(19世紀)	p. 14-15
4	胡人狩獵図巻	吉田元陳	一卷	江戸時代(18世紀)	p. 16
5	親子虎図(三蟲之図巻のうち)	横山華溪	一卷	江戸時代(19世紀)	p. 17
6	虎渡湖図、虎愛子図(「画帖」のうち)	杉谷雪樵	二面	明治24年(1891)	p. 18
7	虎図(「名宗画帖」のうち)	岡倉秋水	一面	明治27年(1894)	p. 19
8	虎図蒔絵印籠	山本光利	一点	江戸時代(19世紀)	p. 20
9	擲禪杖	山崎朝雲	一点	明治43年(1910)	p. 21-22
10	月下猛虎之図	大橋翠石	一幅	明治39年(1906)	p. 23
11	虎之図	黒住章堂	一幅	大正5年(1916)	p. 24
12	虎	竹内栖鳳	六曲一双	昭和3年(1928)	p. 26-27
13	巖頭猛虎図	川合玉堂	一幅	昭和前期(20世紀)	p. 25
14	染付彩色狛犬	肥前・有田窯	一点	江戸時代(17~18世紀)	p. 37
15	色絵獅子置物	京焼	一点	江戸時代(19世紀)	p. 39
16	赤地金彩獅子形香炉	九谷焼	一点	明治前期(19世紀)	p. 38
17	色絵獅子置物	薩摩焼	一点	明治前期(19世紀)	p. 40
18	狂獅子置物		一点	明治前期(19世紀)	p. 41
19	岩に牡丹獅子置物	金龍齋義道	一点	明治前期(19世紀)	p. 41
20	青磁青華唐獅子文花瓶	宮川香山(二代)	一点	昭和3年(1928)	p. 42
21	瑞鳥靈獸文蒔絵手箱 (鳳凰菊文蒔絵飾棚附属棚飾品)	六角紫水	一点	昭和3年(1928)	p. 43-44
22	唐獅子之図蒔絵箱	津田得民、 マルニ工芸漆器製作所	一点	昭和23年(1948)	p. 45
23	獅子唐草文褥	山鹿清華	一枚	昭和3年(1928)	p. 46
24	円文白虎朱雀錦・狩獵文錦(複製) 〈錦綾帖のうち〉	龍村平蔵	二枚	昭和3年(1928)	p. 46-47
25	獅子狩獵文錦(複製)	龍村平蔵	一枚	昭和15年(1940)	p. 46-47
26	唐獅子図	前田青邨	六曲一双	昭和10年(1935)	p. 48-49
27	刺繍獅子図屏風	高島屋飯田貿易店	四曲一隻	大正8年(1919)	p. 51
28	陶彫唐獅子	沼田一雅	一对	昭和3年(1928)	p. 52-53
29	獅子	香取正彦	一点	昭和47年(1972)	p. 54

猛獣のイメージと日本美術の近代

タイトルから推察の通り、本展覧会は今年の干支の寅にちなんだ企画である。といっても、その寅年をもう半年もたつてからおこなうという、時節はずれな展覧会であるし、たんなる虎を集めただけではさすがに今さらなので、同じネコ科に属する、または架空の動物であるが虎に近い種類の、ライオンや獅子たちにもご登場ねがった。いちおう、「日本美術に見る」と副題で謳い、日本の美術品に描かれたり、形づくられたりしたものであるという限定を加えた。このように、虎・獅子・ライオンと三つ並べると、いかにも恐ろしそうな、あるいは勇ましそうな動物を集めた展覧会だと思われるかもしれない。本展の企画にたずさわった筆者自身も、きつと、日本美術という大枠に隠れていた猛獣たちが勢揃いする、迫力のある展覧会になるに違いないと、そう考えていた。

しかし、展覧会の出品内容がほぼ固まり、それらの作品図版をずらつと眺めてみたとき、当初、これらの作品が本当に勇猛美をあらわしているのかどうか、正直なところ、疑わしく思われた。現在の視点からみると、描かれた虎は猫のように見えるし、獅子も肉食獣らしい獐猛さとはかけ離れ、どちらも恐ろしさよりも愛らしさの方がまさって見えてしまったからである。はたして、そう思うのは筆者だけなのか、あるいはほかにも同じような見方をする人がいるのか、まずは、このあたりのことを知りたいと思った。そして、日本美術にみられる猛獣のイメージは、現代までのあいだにどのような変遷を遂げたのか、もし、それがわずかでも明らかにするのであれば、本展出品作の理解にもいくらかの役に立つのではないかと思う。ここでは、虎・獅子・ライオンの話題に関連して、近代の事項を中心に述べてゆくこととするので、近世以前全般については、29頁〜35頁のコラム「虎は何時から、獅子は何処から」美術の意匠表現を探る」を参照していただきたい。

虎を知る

いまでも寅年になると、古今の虎の絵を見つけてきては記念切手にするくらいだから（今年の切手趣味週間には、橋本雅邦の「龍虎図屏風」重要文化財、静嘉堂文

庫美術館蔵）と中国の画家・張善孖の「虎」（中国美術館蔵）が選ばれた、虎の絵は昔から数多く描かれてきたし、有名どころから無名の画家までさがしてみれば、いくらでも見つけることはできるだろう。虎を描かせたら誰某が一番という言い回しも、虎の絵が人口に膾炙していたから成り立つのだし、それだけ需要があつたのである。考えてみれば、十二支のうち、想像上の動物である龍以外には、日本になかったのは虎だけなので、日本人の虎に対する思いは、ほかの動物とはやや異なり、特別なものだったのかもしれない。それだからだろうか、寅年になると、美術雑誌はまるで定番企画であるかのごとく、虎の絵についての特集を組んだ。

『画説』の昭和十三年一月号は、「干支に因みて虎の繪を語る」と題する座談記事を掲載した。三成重敬、熊谷宣夫、大口理夫、丸尾彰三郎、脇本樂之軒、裏辻憲道の六名によつて、ぎつくばらんな雰囲気の中、虎の絵について語られた。高山寺の「鳥獣戯画」（国宝）についてふれたくんだりでは、つぎのような日本人の虎の絵の特徴をついた意見もだされた。

三成 高山寺の鳥獣戯畫には居ないのかね。
脇本 居るよ。

三成 （寫眞を見つゝ）ホ、ウ、これは面白い。虎が夫婦で子供が居るね。玉蟲厨子のは餓虎でこわい方だが、これは滑稽味があるよ。

脇本 福井教授によると、高山寺戲畫の鳥獸はすべて愛慾の葛藤を表はすといふのだ。動物の家庭を畫くと同時に愛慾の鬭争も畫いて居るといふのだ。一種の見方だね。

三成 さうかね。この畫は面白いよ。（とまた寫眞を見入る）

脇本 猫のやうだね。

三成 日本人が畫くとさうなるのだよ。見ないからね。滑稽味があるよ。

脇本 滑稽味があるとうなるかね。

三成 さあ、どうなるかね。ハハハ、。

裏辻 さういふ気がするのには虎を猛獣として扱はないで馴れたものとして扱つた



からではないですか。

三成 猛獣としての滑稽味があるのだよ。こつちに臥つてゐる牝の方は舌を出してゐる。

裏辻 猫から想像したのではないですか。

「鳥獣戯画」に描かれた虎を、滑稽味があると感じ、猫のようだと見る。座談のなかでは、このあとも猫のように見える虎が登場し、可愛らしいとさえ感じてしまう虎も、話題にのぼる。七十二年前の先達の発言であるが、わが意を得たりと筆者は思う。古い虎の絵を見て、恐ろしいというよりも愛らしいと感じることじたいは、どうやら筆者だけの偏見ではないようだ。

じつはこの座談の席で、三成は「日本の内地には虎は居ない、支那朝鮮にはあるが。日本の虎の繪にいゝのがない筈だ。可能性がない、居ないんだ。」と、開始早々にもかかわらず、身も蓋もないことを述べている。その考えがあつて、「日本人が晝くとさうなるのだよ。見ないからね。滑稽味があるよ。」という先の発言がなされた。三成は、虎を見たことがない人間が描いているから真にせまる部分はないが、その反面、「滑稽味」があつて「面白い」絵だと言いたいのだろう。しかし、こう言いきれるのは、彼らじしんがすでに実物の虎を見たことがあるからである。そして、筆者が彼らと同じ感想を抱いたのも、動物園や動物図鑑、テレビの動物番組などを通じて、筆者が本物の虎のイメージを把握していることと無縁ではない。生きている虎を見たことがあること、見たことがないこと、おそらく、このきわめて単純な事実が、日本美術における虎のイメージの近代と前近代を分断するのだ(註1)。

秀吉の朝鮮出兵における加藤清正の虎退治、この巷間著名な武勇伝も、絵師みずからがその場にたち会つて見たわけではないから、空想をたくましくしたあまたの勇猛果敢な場面が描かれるようになった。また、江戸時代の代表的な虎の画家として知られる岸駒は、虎の頭骨を手に入れて毛皮をかぶせたり、肉のついた足を入手したりして、何とか現実の虎にせまろうとした。しかし、骨と皮だけでは見ることもかなわなかつた瞳は丸くなく、まるで爬虫類のようにするどく細く描かれた。ただし、これは岸駒だけのせいではなく、岸駒よりもやや早い、応挙の描く虎も瞳は縦長だった。応挙の虎を猫のようだと後世の人が言うように、彼らは実際には猫の瞳を参考にしたからである。毛皮や頭骨を入手した岸駒には、さすがに執念すら感じるものの、猫や古画から虎を想像するしかなかつた絵師たちの限界がここにある。だが、この限界は前近代の虎の絵の技術的な拙さや、発想の貧困を意味するものではない。彼らは限定された素材のなかから想像力を駆使し、いかに異国に実在する虎の姿に近づくかに腐心して、写実性の高まりとともに、さまざまな描写技法上の

工夫をうみだし、それがまちがいがなく日本絵画の質的向上をうながしたからである。また反対に、本物を見なかつたことにより、自由な想像を膨らませる者もあらわれ、実物にとらわれない豊かな虎のイメージを作り上げることにもなった。

では、実際に生きた虎を眼前に見ることができた絵師たちにとって、本物の虎は彼らの目にどのように写つたのだろうか。ながらく想像するしかすべがなかつた江戸時代を生き抜き、見世物などを通じて舶来動物が見られるようになった端境期の絵師が、生きた虎を見てどのように感じたのかは大いに興味をそそられる。ここに、ある老絵師が明治二十三年(一八九〇)に書き残した日記がある(註2)。絵師の名は長頼連(ちようよりつら)、八海(はつかい)と号した。現在の山口県、元大野毛利藩の藩士で、絵師となるため京都の岸駒に入門、師風を受け継ぎ虎の絵を得意とした。日記は八十歳のときに上京した折の出来事を綴つたものである。旅の目的は、みずからの虎の絵を改良するため、生きた虎を観察することであつた。老いてなお盛んな考究心であるが、八十歳になるまで見たことがなかつたものを見る。とりわけて、自分が得意として描いてきた対象の本物を見る、そのときの気持ちはいかばかりであつたらうか。

長八海はその年の六月二十日に浅草へ行き、浅草観音のある公園内で、見世物となつていた虎を初めて見た。スケッチをそえた日記には、つぎのように虎の様子が書かれた(一部を省略して引用する。傍点は引用者による。日記は口語文にあらためられている)。

奥の方に行つたところ虎がいた。大きな虎で、しきりに動きまわっている。その虎は尿をたれ、それをなめた。なめては馬が笑う顔をした。見物人が一銭を払うと、虎を使う者が小さな肉片を高い所に置く。すると虎は大きく立ち上がつて爪を出し、掻き取つて食う。人を容易に撃ち倒す力があるものと想像する。

虎の眼は丸く、その色は薄茶色である。目玉はこれまで描いたのと大いに違う。図のように丸い。鼻の上などは高くなつてしかめたように見え、その色は茶色で濃い。前足は太く、ここは斑(点やすじの模様)が少ない。もつとも虎はそれぞれその斑が違うものであると思う。この浅草にいる虎の前足には斑があまりないのである。これまでは虎の乾いた皮を見ながら描いたが、足に斑の多いものもあり、少ないものもあつた。一様ではないものだ。ここで見た虎を基準にはできない。私
がこれまで画いた虎の足は斑の多いものが多かつた。生きた虎が、考えていたのと大いに違う所は眼であつた。

その後、ひきつづき八海は上野公園へ移動して、第三回内国勸業博覧会の動物館で虎を見物した。浅草の虎は雄であつたが、上野のは雌であつた。非常にやせてい

て、斑は浅草の虎とは異なつたが、顔は同じだと記している。

八海の日記は人に見せるたぐいのものではないせいか、虎と対面しての感慨深い思いなどは見当たらず、予想に反して冷静な記述である。しかし、一個の動物としての体の細部にわたつて、注意深く観察していることがうかがえるし、それまでに見てきた毛皮との比較などもおこなっている。そして、八海は本物は絵の虎と眼の様子が違うことに気がついた。きつと、それまで八海は、師の岸駒の教えを守り、縦長の瞳を描いていたのだらう。

八海はこのあと小田原にしばらく滞在して、伊藤博文の別邸の襖画を描いたりして過ごしたが、虎の瞳の形状を確認するため、あらためて上京した。十一月十六日、八海は浅草と上野でふたび虎を見物した。浅草では牛肉を買つて食べさせ、しばらく観察した。

虎をよく見物したところ、以前見たのとはまた格別相違している所がある。餌を与える人に、虎の瞳は猫のようになるかどうかを尋ねた。すると、きわめて日光の強い時も丸く、縦になることはないと言う。首のまわりの白い毛が少なく、この時期は毛替えをしたものか、美しくなっている。

もつと早く気がついた絵師がいたかもしれないが、明治二十三年、虎の絵で知られた八海は、ようやく虎の瞳と猫の瞳の構造が違うことを知った。些細なことではあるが、それを知つたうえで描くことと、知らずに描くことの差は大きい。八海の画境は確実にひらかれたはずである。

本展出品作の山崎朝雲の「擲禅杖」(作品番号9)は道元禅師の逸話に着想をえてつくられ、禅師が投げた杖が龍に変化して虎に向かつていくさまがあらわされている。「擲禅杖」からさかのぼること二十年ほど前にも、朝雲は龍虎が相争う図を置物にしており、そのときの制作秘話として、自宅の裏庭で見た猫と蛇の闘争をあげていつめ、輸入されたばかりの虎を観察して、写生をくりかえした。観察の結果、水を飲むときのしぐさなどは猫と変わらないことを知り、猫の生態を研究することが、虎の研究にも応用できるとの確信をえた。どちらも猫を参照したことにわかりはないが、朝雲のような劇画風の荒唐無稽な作品でも、栖鳳のような一瞬のしぐさの面白さを切りとつた作品でも、実在の虎を知りえたからこそ完成したものである。

いままで述べてきたことから、虎の絵について、前近代と近代をわけるとするならば、大橋翠石(作品番号10)は近代の筆頭にあげるべき画家である。一九〇〇年明治三十三年)のパリ万博において、それまで国内でとりたてて高い評価を受けていたわけではないにもかかわらず、日本画家のなかからただひとり金牌を受賞し、翠

石はその出品作「猛虎図」を契機に、当代一の虎の画家として知られるようになった。その後の海外博覧会での活躍は、翠石の虎の絵が世界基準に照らして、ひとしく評価される作品であつたことを示している。それはなにも写実的な描写の妙技云々というような、こむずかしい話ではない。ありていにいえば、言葉や習慣が違つても、虎を知っている人が見て誰もが虎だとわかる絵を、日本画というローカルな絵画技術で描いた点が評価されたのである。

獅子から古典を学ぶ

獅子は虎のように実在の動物ではないから、近代に入つても獅子のままだった。

誤解をまねく書き方かもしれないが、ここでいう獅子とはライオンのことではない。実在したライオンの図様が、はるか紀元前の西アジアからインドを通り、中国で霊獣思想と混交し、わが国にもたらされて唐獅子とも呼ばれるようになった。獅子のことである。実在しない動物である以上、獅子は獅子以外のなものでもなかった。そのなかでも工芸に見られる獅子は、旧態依然として、前近代の獅子の図様をひきついでいた。だが、これを肯定的な評価とは無縁の停滞とみるかどうかは別の問題で、近代工芸にはつねに規範とすべき膨大な古典が厳然と存在しており、そこからある程度の距離を置くには、獅子に新たな装いをあたえる外来様式、たとえばアー

ル・デコの登場まで待つほかなかつた。そのような前近代の古典的な獅子図様のなかでも、もつともよく知られたものに「唐獅子牡丹」がある(註3)。「百花の王」牡丹と「百獣の王」獅子は、竹に虎と同様、おたがいに切つても切り離せないほど親密な意匠である。このとり合わせのルーツは、仏教思想などにもとづく牡丹と獅子の文様にゆきつく。牡丹に獅子の文様は日本へ伝わり、工芸の意匠としてひろまった。また、このイメージは芸能の分野へも浸透し、能の「石橋」にもすりこまれた。「石橋」は、平安時代末期の僧・寂照が文殊菩薩の聖地である中国の五台山を巡礼した実話を脚色したものである。五台山では、文殊菩薩を獅子に乗るすがたであらわす伝統があり、獅子は文殊の化身を意味する。寂照に擬された主人公が、五台山のふもと

の石橋で、そこで出会ったきこりの言うとおりに待っていると、咲き乱れる牡丹の花をかき分けてあらわれた、獅子の華麗な舞すがたを目撃する。文殊菩薩の奇跡である。「石橋」は江戸時代には歌舞伎にとり入れられて、「鏡獅子」など石橋物と呼ばれる一連の演目となる。こうしてわが国の芸能にまでひろまっていった、獅子に牡丹のとり合わせであるが、牡丹がなくても獅子たちがじゃれあつている図様も、おそらく、このようなイメージから発展したものであると推測できる。そうしてみると、本展出品作の多くに、この「唐獅子牡丹」の影響がうかがえることに気がつくで

あろう(作品番号17、18、19、20)。

さて、近代以降、各種美術学校の創立等による伝統画派の再編成や、古器物保存のための調査、古美術の展覧等による古典学習の増加が、従来の獅子の図様の見直しをうながすとともに、質と量の両面で画家や工芸家の知識をふやし、制作手法をひろげたことはたしかである。そこから、前述したように、獅子の図様は

前近代のものが踏襲されてゆくが、比較的に近い時代の図様のみならず、これらの美術をめぐる制度や環境の変化により、古典作例を意識した作品もつくられるようになった。

本展出品作にみられる、近代の代表的な漆工家である六角紫水ののびやかな描線による獅子に宝相華の図案は、紫水の正倉院宝物研究の成果であり、東アジアの古代美術の精華を自作のなかによみがえらせようとした壮大な試みである(作品番号21)。この獅子に宝相華は、まさしく近代において再生した図様であらう。宝相華文様は、もともと牡丹よりも古くから用いられ、古代においてはごく一般的であった。のちに宝相華と牡丹のイメージが

(図1) 吉川靈華「宝相獅子」二曲一双、大正6年(1917)

重ねられ、前述したように、獅子に牡丹の図様が流行する。だが、獅子に牡丹も江戸時代には定型化してしまう。そこで、近代に入って、獅子に宝相華の新しさが見いだされるようになったとも言えよう。紫水のほか、獅子に宝相華の図様に注目した作家に、日本画の吉川靈華がいる。靈華は、文展の中堅作家であった大正五年に日本画団体・金鈴社を結成、新しい日本画の創造を目指したことで知られる。その金鈴社第一回展(同六年)に、「宝相獅子」と題した、二曲一双の屏風を出品した。この作品は残念ながら関東大震災で焼失したが、作品の写真をみると、画面手前の周囲に唐草風の宝相華を大きく描き、それに対して遠近感をうみだすかのように、後方や下がった位置に二頭の獅子を描いた、面白い空間構成をみせている(図1)。葛をからませたような宝相華の描き方には、アール・ヌーヴォー様式とおぼしき影響がみられ、獅子に宝相華という伝統的な図様を、紫水と同様に近代的に翻案した意欲的な作品である。

靈華はまた、獅子・狛犬を好んだらしく、鎌倉期の木彫一對、唐代の阿像の陶俑、銅鑄鍍金の獅子を所蔵していた。そのことが書かれた『中央美術』第十八号には、靈華のほかに彫刻家の高村光雲、朝倉文夫、画家では洋画家の岡田三郎助、日本画家の安田鞆彦、葛谷龍岬、井澤鮎水らが、狛犬の所蔵家として紹介されている(註4)。高村光雲には狛犬を配した「神輿」(大正十二年、協同組合伊勢佐木町一・二丁目和会蔵)、神奈川県立歴史博物館保管)や「唐獅子」(大正十三年、個人蔵)があり、朝倉文夫にも「狛犬 一對」(大正六年)や「瑞狛(木彫)」(大正十二年)があるなど、彫刻家はみずからも狛犬や獅子をつくる必要から、参考のために蒐集していた可能性も考えられる。

靈華の所蔵品のなかにも唐代の陶俑があったが、中国の陶俑をモデルにして、雄大な「唐獅子図」を完成させたのが、前田青邨である(作品番号26)。歴史画から出発し、独特な水墨表現や、斬新な構図で知られる青邨はまた、写生の人でもあった。対象を十分に観察したうえで、まったく無駄のない線で描ききった、人物肖像画の傑作をいくつも残している。「唐獅子図」は、依頼主の男爵岩崎小彌太が所蔵する唐三彩の獅子像(現在は静嘉堂文庫美術館蔵)をヒントに制作された。青邨は本図の決定的な図様に会おうまで、唐三彩のスケッチをくりかえした。たらし込みによる墨線などに、私淑していた宗達の影響がとくに指摘されるところであるが、明快な形態に鮮烈な色彩、そして豪華な金砂子とプラチナ泥による装飾によって、類型的な獅子の図様を脱し、いまだかつて誰も描いたことのなかった唐獅子図をうみだした。近代の画家が古典をいかすことで、逆に新しい境地をきりひらいた好例である。余談であるが、青邨は「唐獅子図」の完成から二十年後の昭和三十年、宮内庁の依

頼で庁舎三階を改装してあてられた仮宮殿の食堂のために、「石橋」を描いた。その後、同四十三年に落成した新宮殿に、同図はひきつき使用されることとなった。それを知った青郵は、「紅牡丹」、「白牡丹」の二面を新たに描き、「石橋」を中心に三幅対のように壁面にとりつけられることとなった。能の石橋が主題であるが、さきにふれたとおり、いずれも唐獅子牡丹の図様を淵源とする。三枚の絵は、現在も宮殿石橋の間にかざられている。部屋の名は、青郵の「石橋」にちなんで名づけられた。

ライオンが象徴してきたもの

わが国におけるライオンの図様は、正倉院宝物の染織品のように、かなり早い時代の美術には、明らかにライオンと思われる作例が存在するが、その後、中国で霊獣と混交した獅子の図様が定着するようになると思われなくなり、日本では獅子化、狛犬化がすすんだ。一方、ライオンの図様は西洋にとどまり、西洋美術のなかでライオンは生きつづけた。古代には、ライオンは地上最強の動物として恐れられ、そのライオンを狩ることで王の権威を知らしめる風習があった。それゆえ、わが国では獅子狩文と呼ばれることとなる、ライオン狩りの図様が、古代西アジアでは王権の象徴として認識されることとなった。そして、ライオン狩りの風習がすたれた頃には、ライオンそのものが王権、権力のシンボルとなった。ヨーロッパでははるか昔に存在しなくなったライオンを、多くの国々がいまだに紋章として用いているのは、そのためである。

ライオンがいなかった日本では、その代わりに獅子や虎が権力の象徴となった。城郭の障屏画として描かれたと推定される、狩野永徳の「唐獅子図屏風」が、そのシンボルとしての最たるものであることは、よく知られている。以後、この唐獅子図のイメージが踏襲され、武家の権威は獅子が象徴した。また、中世以降、禅宗の寺院などの襖をかざった虎の絵は、禅宗を信仰した武士のあいだにひろまり、虎もまた武家を象徴するようになった。どちらも、桃山・江戸時代を通じて、それまでの仏教的な図様としての役割から解放され、武士階級を象徴する動物となったのだ。だから、それを見て愛らしいと思うのは、前述したように、後世の、実際の虎やライオンを知ってしまった人間の価値観である。しかし、西洋から東洋の虎・獅子・ライオン像をひろく見渡してみても、日本のそれらが誰の目にも愛嬌があるように見えちゃうのだとしたら、それは日本文化全般にわたる、もっと根深い問題をはらんでいるためであり、また別の視点から論じられるべきテーマである。

ところが、明治期になって武士の世が終焉をむかえると、虎と獅子は武士の象徴である必要がなくなった。また、本物の虎やライオンを見ることができるようにな

ったため、想像のなかにだけに存在したことによる神秘性は失われた。ひとびとが現実を目にすることができたのは、密林や大平原のなかではなく、動物園や見物小屋の檻のなかでだらしなく寝さべるか、ただ所在なくうろつくと歩きまわる、威厳などかけられない惨めなすがただけだったからだ。生きものとしての虎やライオンは見ることでできても、そこに絵にしてみたいと思う、野生の猛々しさや美しさをみいだすことは、無理だったろう。

とすると、大橋翠石の「月下猛虎之図」(作品番号10)は、みごとな写真描写に目を奪われてしまいがちであるが、架空の自然界における孤高の美しさを描き出した、一種の理想画だったとみてもよい。そう考えるならば、竹内栖鳳の「虎」は、権力の象徴としての伝統的な画題をひきつぎながら、現実の虎の愛嬌あるしぐさを描くことで、みせかけの勇壮さよりも、どっしりとしておらかな、天下泰平の世を象徴させようとしたのだと、理解される。また、前田青郵の「唐獅子図」は、そのようにおとしめられてしまった猛獣の威厳をとり戻すため、あえて現実の動物をモデルにはせず、古代の獅子の図様の力強さを現代によみがえらせることよって、獅子がふたたび豪壮な美をにいうる活路を見いだした。おなじことは、沼田一雅の「陶彫唐獅子」(作品番号28)にも言えよう。一雅は、阿吽で対となる狛犬の形式をとりながら、狛犬のルーツである、はるか西方の古代彫刻にさかのぼって、獅子が本来のライオンに近い図様としてあらわされていたころのすがたに、造形の範を求めた。つまり、これらの作品は、近代にいたってもなお、虎・獅子・ライオンは現実の動物として描きあらわされるよりも、さまざまなかたちで理想の勇猛美を象徴する、役割を期待されつづけたことを示しているのである。

岡本隆志(おかもとたかし)・当館学芸室研究員

註

- (1) 美術に直接かかわる事柄ではないが、本物の虎を見るという経験を、初めて多くの日本人にもたらした江戸時代後期の見世物については、川添裕氏の研究から多くの示唆をえた。
川添裕「舶来動物と見世物」『人と動物の日本史2』吉川弘文館、平成二十一年
- 川添裕「日本人と虎、そして虎の見世物」、第七十二回虎屋文庫資料展図録「お菓子も楽しい!」
「虎屋」寅年・虎づくし」虎屋虎屋文庫編、平成二十一年
- (2) 工藤二郎編著『八海東上日記抄 老画工の記した明治』海鳥社、平成十四年
- (3) 以下、唐獅子牡丹についてはつぎの文献を参照した。
杉原たく哉「唐獅子牡丹」『水滸伝』から入れ墨へ」『中華図像遊覧』大修館書店、平成十二年
- (4) 棚田暁山「狛犬と獅子」『中央美術』第十八号、昭和十年一月

虎

【とら】

虎は現存するネコ科のなかでライオンと並んで最大の動物です。かつてはユーラシア大陸に広く分布していましたが、現在はアジアのいくつかの地域に亜種が生息するものの、いずれも絶滅の危機に瀕しています。中国や朝鮮半島など東アジア圏にも数多く生息していましたが、有史以降、海を挟んだ日本では見ることはできませんでした。しかし、十二支の虎(寅)や、捨身飼虎など虎にまつわる仏教譚など、文献的な知識を通じて、かなり早い段階からその存在が知られていたようです。また、中国や朝鮮半島から虎を表現した絵画や工芸品が

渡来したことによって、その影響のもとに日本でも虎の意匠として用いられました。そして近世に入ると、円山応挙(12、13頁、出品番号2)のように、写実性を加えて旧来より実在的な描写を行うようになりませんが、その表情はまだ野性的な精悍さにやや乏しく、愛らしささえ感じられるものでした。やがて近代になって、画家も動物園などで本物の虎を見る機会ができると、大橋翠石(23頁、出品番号10)のような迫真的な虎図も描かれるようになりました。さて、現代の私たちは、どちらの絵のなかの虎の方に親しみを覚えるのでしょうか。





1 虎図（龍虎図屏風のうち） 伝相阿弥 六曲一隻

室町時代後期～安土桃山時代（十六世紀～十七世紀）
紙本墨画着色 本紙一五三・五×三三・七・四

虎を描く図様において、龍と虎を対峙させて画題とする「龍虎図」は、中国絵画の影響を受けて中世期から見られる。天に棲み雲を呼ぶ靈獸・龍と、地にあつて風を起す獸王・虎を組み合わせることは、古くは四神の思想のある中国ならではのものとも言えよう。強い者同士が威嚇し合う勇猛果敢なその図様は、武運を祈る、強い意志と堅牢な身体で過ごして欲しい、といった願いも込められ、室町時代中期以降、武將や禪僧の間で好まれて制作されて現在にまで引き継がれる伝統的な画題である。

本図の虎は、風の吹き荒れる竹林に佇み、どっしりと構えて、左前足をなめる仕草で描かれる。猛獸というよりは、愛嬌さえ感じられる表情である。こうした図様は、朝鮮画を範にして描かれたものと考えられ、本図の虎は、伊藤若冲も模して描いた京都・正伝寺に伝わる朝鮮画（伝李公麟筆、朝鮮時代十六世紀後半）の図様に類似する。しかし、細部の描写はややバランスが崩れており、見たことのない虎を描くことの難しさも表れている。

作者と伝えられる相阿弥（？～一五二五）は、祖父・能阿弥、父・芸阿弥に次いで、室町幕府、足利將軍家に仕えた同朋衆の一人。八代將軍足利義政の時代に、東山文化の形成に重要な役割を果たした人物で、書院飾の様式を完成して『御飾記』を著し、また中国から渡来した唐絵の管理や鑑定に従事して『君台觀左右帳記』を遺している。絵師として活躍したほか、連歌を良くし、金閣寺や青蓮院などの庭園の作者にも擬せられているように、多彩な才能を示した。本図は、そうした偉大な相阿弥の事績の中で、作者として伝えられたもので、制作時期は相阿弥の時代からやや下るものと考えられる。同様の龍虎図は、同時期から桃山時代にかけて雪村や狩野派の絵師らも描いており、唐物志向の中で生まれ、流行した図様であることが窺える。





2 群獣図 円山応挙 六曲一隻(六曲一双のうち)

江戸時代(十八世紀)
紙本着色 本紙一六八・五×三六四・八

写実を重視して作画活動を行い、円山派の祖として活躍した円山応挙(一七三三〜九五)は、動物画も多く手掛けている。その中でも、虎は好んで描いた画題の一つで、竹虎や水呑虎、龍虎などの様々な図様が知られる。

本屏風は十五種類余の動物を描いた屏風のうちの片隻で、中央に虎、そして豹、狗、猪、鹿、猫、熊等を描き、もう片隻には、象や猿、山羊などが描かれる。このように様々な動物を一堂に描く図様は珍しく、十八世紀の博物学の流行を反映した図様と考えられよう。応挙は天明元年(一七八一)の光格天皇即位大札に際して「牡丹孔雀図屏風」を揮毫したほか、寛政度の内裏造営では障壁画を制作するなど、宮廷関係の御用にも多く携わった。本屏風も宮廷の要望に従って制作されたと考えられる皇室伝来品の一つである。

本図に描かれる虎は、周囲を威嚇しながらゆつくりと前進する姿で描かれ、その鋭い目つきには猛獣らしい気迫が感じられる。応挙の描く虎の表情は、愛嬌のある可愛らしさを感じるもの、落ち着いた風格を感じるもの等、それぞれに描き分けられているが、本図では、様々な動物との対比の中で、虎の威厳を表したものである。

応挙が活躍した時期には、同じ京都で虎を得意として描いた岸駒(一七四九〜一八三八)がいた。岸駒は、寛政十年(一七九八)に中国商人から虎の頭骨を手に入れ、これに虎皮を被せて写生を行ったという。十八〜十九世紀には虎図が流行しているが、これは博物学以外にも、正徳五年(一七一五)に初演された近松門左衛門の浄瑠璃『国性爺合戦』において虎退治を通じて日本人の勇猛さが強調されたり、長崎派の絵師らによって中国・朝鮮画の虎図の図様が紹介される等の影響が重なったのと考えられる。





(参考)右隻

3 虎図(龍虎図屏風のうち) 岸岱 六曲二隻

江戸時代(十九世紀)
紙本金地着色 本紙一七五・四×三六一・八

岸岱(一七八五〜一八六五)は、江戸時代の半ば、虎を描くことでは定評のあった岸駒の長男で、岸派、二代目として大きな勢力を築いて活躍した。父の筆法を受け継いで虎の絵を得意としながらも、穏和で潇洒な様相も見せて幅広い作風を示し、その画技の高さがうかがえる。有栖川宮家に仕えたほか、安政度の内裏造営などの御所の御用も手掛けている。

本図は、龍と対峙する伝統的な図様「龍虎図」における左隻の虎図である。天空から威嚇する龍に対して、地上から渾身の力で呻き返す虎の描写は、虎図を得意とした父譲りの癖のある描線を見せる。落款に「越前守岸岱」とあることから、岸岱が越前守に叙せられた天保七年(一八三六)以後の作品と判る。



4 胡人狩獵図巻 吉田元陳 一巻

江戸時代(十八世紀) 紙本着色 縦三五・三

中国北方、西方の異民族が狩獵する様子を描く図様は、屏風等によって室町頃からの作品が知られているが、そこに描かれる獣の種類、人物の配置やポーズ等の様子から、物語や遊技などの風俗を取り入れた種々の要素から成立したいくつかの系統の図様が存在しているようである。本作品もその一例であるが、虎を退治する場面が図巻の中央に描かれ、狩獵の主要場面とされている。こうした背景には、文祿の役、慶長の役と二度の朝鮮出兵をした加藤清正の朝鮮における虎退治の武勇伝の影響も大きいのではないかと考えられる。本図では、騎馬上の武將の槍が虎の喉元に打ち込まれ、虎が降参している姿を描いているが、同様の図様が清正の虎退治の図様に見られるのは、決して偶然ではあるまい。中国、あるいは朝鮮の図様要素に日本人の逸話が融合した新たな図様が見出せる点で、興味深い。

吉田元陳(一七二五頃〜九五)は、鶴沢探鯨の門弟、石田幽汀と同じ時期に活躍した絵師で、円山応挙と共に寛政度の内裏造営(一七九〇年)にも携わり、明和八年(一七七二)には御所の太宋御屏風を制作するなど、宮廷御用を多く受けていたことが史料から知られる。



5 親子虎図(三蟲之図卷のうち) 横山華溪 一巻

江戸時代(十九世紀) 紙本着色 縦三四・八

横山華溪(二八一六〜六四)は、岸駒の門人である横山華山の
子とされる岸派の絵師で、人物、花鳥を得意としたと言われる。
岸岱が岸駒の癖のある描法に加え、四条派の穏和な画風も学ん
で取り入れたように、岸岱と同時期に活躍した華溪もまた、応
挙の画風に影響されたように細密で写生的な描写を行い、その
作品は鮮やかな色彩にも特徴がある。

本図は、様々な動物、鳥、昆虫類が連続的に描かれる図巻の
一場面で、山間を勢いよく流れる川を、虎の親子が渡る姿を描く。
子供の虎をくわえてまさに急流を飛び越えているのは雄の虎で
あろう。すでに川を渡り終えているのは雌虎、対岸へ渡るのを
待つ子虎が背を向けて描かれている。江戸時代も後期に入ると、
虎図のバリエーションが広がり、竹虎図、龍虎図といった伝統
的な図様にはとられない描写が見られる。

6 虎渡湖図、虎愛子図（「画帖」のうち） 杉谷雪樵 二面

明治二十四年（一八九一） 絹本着色 本紙各四〇・九×五〇・六



7 虎図（「名宗画帖」のうち） 岡倉秋水 一面

明治二十七年（一八九四） 絹本着色 本紙三五・三×二六・九



江戸時代後期の虎図のバリエーションの広がり、近代以降にも見られる。古くは、実見したことのない虎を、数少ない作品の図様を写すことよって伝統的に継承していたが、海外からの図譜や毛皮の渡来、中国あるいは朝鮮画の渡来などの影響、そしてさらには実際に虎を見ることが出来る時代が到来し、強さを想像する猛獣から、親しめる猛獣へと変化していく様子を、江戸時代から明治期にかけての作品に感じることが出来る。

杉谷雪樵（一八二七～九五）は、江戸から明治へと時代が移る中で活躍した画家である。熊本藩のお抱え絵師であった雪樵は、水墨画に始まり、写生画派の表現、明代院体花鳥画をはじめとする中国画の濃彩華麗な彩色表現など、幅広い画風を学び、優れた画技を示した。紹介する二面の虎図は、明治二十四年頃までに雪樵が制作した山水、花鳥、獣魚、故事人物などの五十図による上下二冊の画帖の中の二図である。明治二十年に上京して細川邸の画事を務めながら描きまとめたものであろうが、この虎図を描くにあたり、二十年以上野動物園で公開され、評判となった雄雌二頭の虎を見て描いたものか、渡来画の図様から得たものかは定かではないが、虎のフォルム、図様には雪樵の独自性が感じられる。

一方、岡倉秋水（一八六八～一九五〇）の虎図は、のんびりとくつろぐ、より近代的で写実的な図である。明治二十七年の制作になる画帖の一図であるが、猛獣のイメージからはかけ離れた、昼間の動物園で眼の当たりにするような虎の様子こそ、実見して描かれた虎図であろう。



8 虎図蒔絵印籠 山本光利 一点

江戸時代(十九世紀)
木製漆塗、蒔絵 八・二×五・七×二・九

長方形で蓋と四段重ねに造られた印籠。表全体を金地に仕立て、高蒔絵と研出蒔絵や付描の技法で図様を表し、松の大樹の下に座り彼方の一点を見据える虎と、そのかたわらにはやや小さめの虎がせせらぎの水を呑む姿が描かれている。水呑虎の図様は、南禅寺小方丈の虎の間や金比羅宮表書院の円山応挙による襖絵などに見られ、近世には虎の画題として好まれたことが知られる。京都の蒔絵師、山本光利(一八三九〜一九〇八)による作品で、底裏に蒔絵で「光利」、朱漆で朱文方印風に「山本」と銘がある。山本家は代々、利兵衛の名で蒔絵を営み、宮中の御道具製作にも携わり、光利はその五代目にあたる。この印籠は孝明天皇(一八三一〜六六)の御遺品として静寛院(一八四六〜七七)が引き継がれ、静寛院薨去の後に宮内省へ納められた品である。瑪瑙製の桃形の根付と、やはり瑪瑙製の緒締をともなっており、紐ともに、誂えられた当初の姿を伝えていると考えられる。



9 擲禅杖 山崎朝雲 一点

明治四十三年(一九一〇)
木彫 二六・五×三八・〇×六〇・〇

鎌倉時代に曹洞宗の開祖となった道元禪師にまつわる伝説を木彫で表した作品である。その伝説とは、中国で修行していた道元禪師が道場へ向かう途中で虎に遭遇し、手に持っていた杖で虎を追い払ったというもので、その際、禪師の投げた杖が龍に変じて虎を撃退した。朝雲は、龍の顔に変化した杖が真っ直ぐに飛んできたのに驚いて反転する虎の様子(次頁図版参照)を、粗い彫り跡を残す手法などで逆立つ毛並みを表しながら、躍動感のある姿形にまとめている。『昭和美術百家選 第二十三編 山崎朝雲』(美術日報社、昭和十四年)によれば、明治二十五年に制作した「龍虎相搏」が農商務省の前田正名から激賞され、外国人に買い上げられたという。朝雲が博多から京都へ出るきっかけとなったこの作品は、自宅の裏庭で見た猫と蛇の闘争を龍虎になぞらえて制作したものだ。本作の猫のようにも見える虎は、もしかするとこの「龍虎相搏」以来、朝雲が得意とした造形なのかもしれない。明治四十三年九月の第二回日本彫刻会展覧会に出品され、そのうち昭和三年一月に侯爵黒田長成より献上された。黒田長成は朝雲が東京に出て高村光雲に師事していたときの支援者である。

山崎朝雲(一八六七〜一九五四)は博多で代々陶工を営む家に生まれ、幼時から博多人形に親しみ、仏師の元で木彫を学んだ。京都時代を経て、東京へ出ると高村光雲に弟子入りして木彫技術を完成させた。独立後は数々の展覧会で高い評価を得て、帝国芸術院会員、帝室技芸員などを歴任した。



10 月下猛虎之図 大橋翠石 一幅

明治三十九年（一九〇六） 絹本着色 本紙二〇・二×九七・二

大橋翠石（一八六五～一九四五）は、生涯を通して虎を描き続けた画家である。慶應元年に岐阜県に生まれ、戸田葆堂、天野方壺、そして渡辺小華に絵を学んだ。知人に勧められて虎の絵に挑戦したのをきっかけに、翠石は見世物興行の虎を写生するなどして研鑽に励み、次第に迫真的な虎を描くようになっていった。

そうした中で翠石の名を一躍有名にしたのが、明治三十三年のパリ万国博覧会であった。この博覧会に「猛虎図」を出品した翠石は、橋本雅邦、川端玉章、荒木寛畝、今尾景年といった名高い画家たちが銀牌受賞に終わる中、日本画出品者の内でただ一人金牌を受賞したのである。今にも唸り声をあげそうな迫力に満ちた虎の絵が、パリの人々を感嘆させたのだろう。その後も翠石は、明治三十七年のセントルイス万博、明治四十三年の日英博覧会と、虎を描いて立て

続けに金賞を獲得している。

本図は、長く沖繩県知事を務めた男爵奈良繁の依頼に応じて明治三十九年に制作したもので、大正二年に同男爵より献上された。月明かりの下、鋭い眼光で虚空をにらむ一匹の虎を描いている。背面からとらえた虎の体軀には、一切形態の狂いがなく、虎というモチーフを意のままに描き出すことのできた作者の力量がうかがえる。また、月明かりを反射してきらめく体毛一本一本の描写も見事である。月夜に静寂をやぶって虎の咆哮がこだまする情景は、「猛虎一声山月高」などというように、しばしば漢詩の形で詠われてきたが、翠石の描くこの月下の虎も堂々たる風格とともに、孤高の気高さのようなものを感じさせる。





11 虎之図 黒住章堂 一幅

大正五年（一九一六） 絹本着色 本紙二二・五×五〇・三

大正五年に作者の黒住章堂（一八七七〜？）より、子爵持妙院基哲を通じて献上された品。虎特有の柔らかいあごや胸周りを表現するために、黒い縞模様の部分には墨のぼかしを用いながら、うねる毛を一本一本丹念に描いており、写実性へのこだわりがうかがえる。そしてまた、前脚を踏ん張る力強い姿勢や、顔を真横に向け、じっと一点を凝視する鋭い眼差しからは、皇室へ献上するにあたり、虎の勇ましさや雄々しさを表そうとした作者の意識が感じられる。

作者の黒住章堂については、本作品の箱書きに大阪市在住とあることその他には、どのような画歴の人物であるのかが判然としない。しかし、昭和十四年に廃寺となっていた逗子の高養寺（高野山真言宗）を再興し、堂内の襖絵、天井画等を描いたことが知られる。そして、同寺に残る再興当初に用いられていた本尊前机の扉には、真言宗の管長をはじめとする再興に関わった功德主らの名が列記され、末尾に「中興開山住職権少僧都 北宗画家 黒住章堂 六十三才」とある。ここから、章堂が北宗画（漢画系）の流れをくむ

画家であること、そして再興した高養寺の住職を自ら務めたことがわかる。また原籍が岡山県御津郡一宮村（現在の岡山市北区一宮）であることも記されている。

高養寺の襖絵に描かれるのは荘厳な高野山の風景であり、外陣の格天井には魚を多く含む動植物を中心に、七福神や富士山などが描かれる。そして本尊を祀る内陣の天井には、中央に巨大な雲龍図が描かれ（現在は取り外され軸装となっている）、それを囲むように虎を含む十二支の動物たちが描かれる。これら、バリエーションに富んだモチーフの多くに認められる、打ち込みの強いしつかりとした筆線は、たしかに章堂が北宗画を学んでいたことをうなずかせるものであるが、動物の柔らかな体毛や、薄く可憐な花びらなどは細やかな筆線で描写されており、この点は本図の虎の描写とも共通する。また写実性への傾倒や陰影表現など西洋画の影響をうかがわせるところもあり、章堂が北宗画を基本としながらも、様々な画風を柔軟に習得した画家であったことがわかる。



13 巖頭猛虎図 川合玉堂 一幅

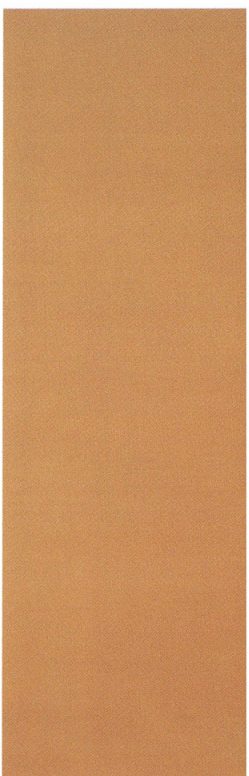
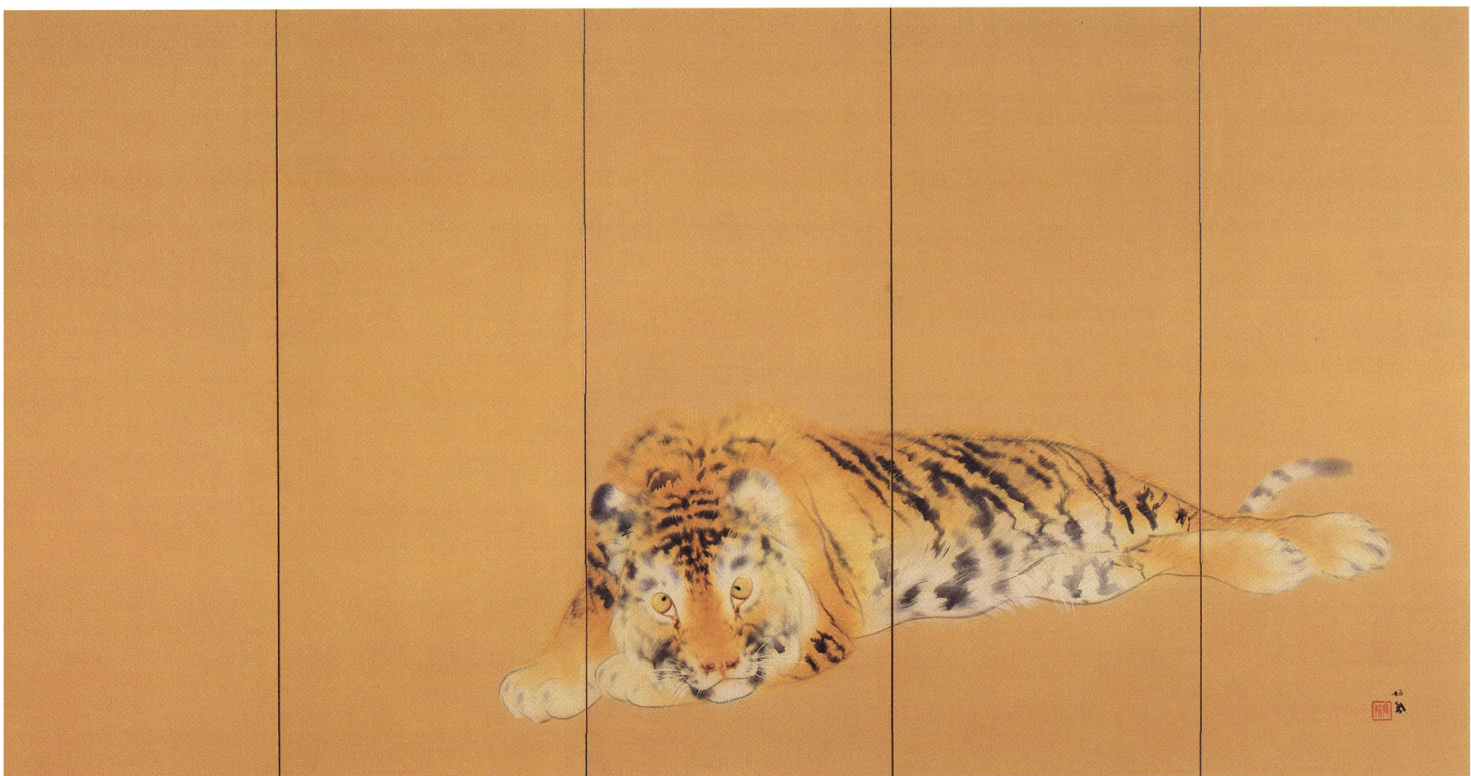
昭和前期 紙本墨画 本紙七七・八×九六・七

描かれるのは、まさに虎視眈々の言葉通り、岩に前脚をかけながら身を低くかがめ、獲物を狙う一頭の虎である。川合玉堂（一八七三―一九五七）は、京都で望月玉泉、幸野樸嶺に絵を学び、円山四条派の画家として活動していたが、その玉堂に大きな衝撃を与えたのが、虎の絵であったことは有名である。明治二十八年（一八九五）に京都で行われた第四回国勸業博覧会において、橋本雅邦の「龍虎図屏風」（静嘉堂文库美術館蔵）を目にした玉堂は、その迫力に圧倒され、意を決し流派の異なる狩野派の雅邦に弟子入りしたのである。雅邦は龍虎を得意の画題としており、明治三十三年のパリ万博にも「龍虎図」（当館蔵）を出品して銀牌を獲得している。玉堂は、師のもとでこうした絵の制作を目の当たりにしていたことになる。その後玉堂は、次第に雅邦の画風からも離れ、詩情豊かな風景画を多く描くようになっていくが、昭和十年代には墨画の虎を頻繁に描いている。画風、および落款の書体から、本図も同様にその時期の作と考えられる。一気呵成に描き上げた筆運びで、勢いよくひかれた刷毛目が、この墨絵の虎に生命力を与えている。

玉堂は昭和十九年（一九四四）からは香淳皇后の絵の指導もつとめており、本図も香淳皇后の御遺品として伝えられたものである。

12 虎 竹内栖鳳 六曲一双

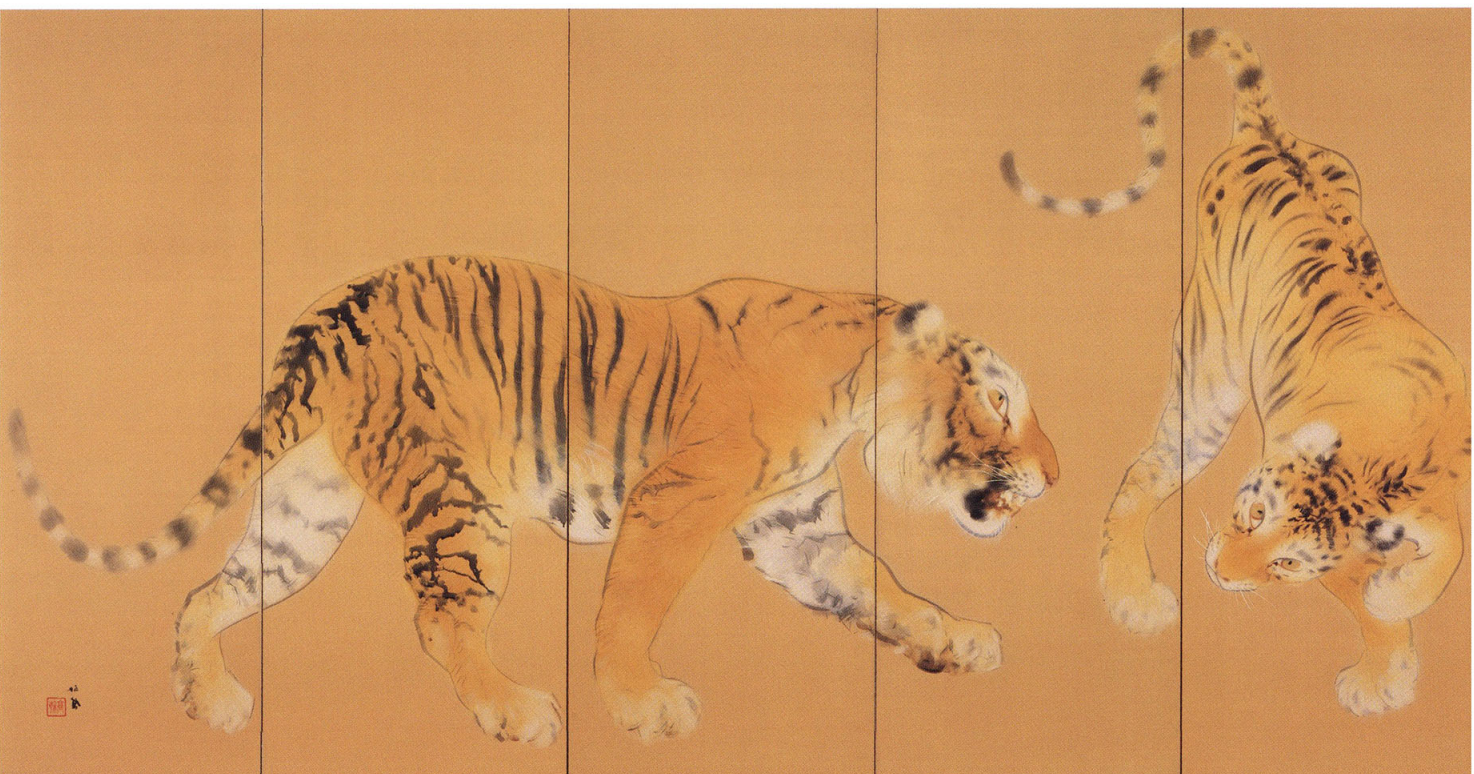
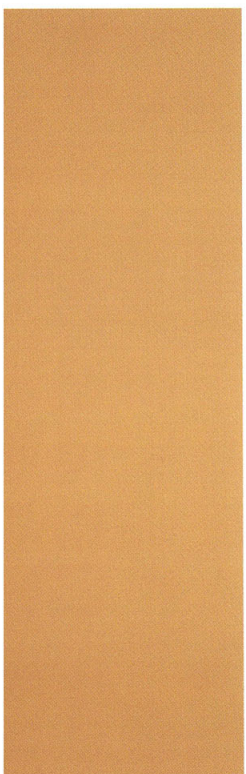
昭和三年（一九二八） 絹本着色 本紙各一七三・八×三九・二八



昭和の大礼を祝って京都府より献上された作品。作者の竹内栖鳳（一八六四～一九四二）は、幸野楳嶺に絵を学んだ後、西洋画法も積極的に学習し、円山派の画風を大きく展開した画家である。右隻にはごろりと寝そべる一匹の虎を描き、左隻では二匹の虎がじゃれあうように向かい合う。「三虎和楽」の名で当時の新聞にも紹介された、穏やかな雰囲気になった作品である。雄々しい虎は、英雄、豪傑、為政者の喩えに用いられることが多く、栖鳳も昭和天皇の御姿を、この虎に託して描いたのだろう。そしてまた、本来猛獣である虎が和む姿には、幕を開けた新しい御代が泰平であれ、との願いが込められている。

栖鳳は、京都府より屏風の制作を依頼された際、岡崎にある京都市動物園に連日のように通って、虎を観察し写生を繰り返したという。ちなみに京都市動物園の記録によると、ちょうど昭和三年の六月に雄の虎が一頭やってきている。栖鳳は「輸入されて間の無い、野生を失つてゐない虎が一匹居た」（竹内栖鳳「栖鳳清談」『翠彩』二巻四号、昭和十五年七月）と語っている。写生をしたのはこの雄虎と考えられる。そして人念な観察の結果、猛猛に見える虎も、水を飲む時などの些細な仕草は猫と変わらないことを知り、猫を研究すれば虎の習性にも迫ることができるとの結論にいたったという。この絵の虎が獠猛さをひそめ、むしろ見る者をなごませる、飼い猫のような愛らしさを身に纏っているのは、そうした観察結果を踏まえて描かれたためだろう。

余談ではあるが、かつて栖鳳は、明治三十三年（一九〇〇）のパリ万博を視察するために渡欧した際、オランダのアントワープ動物園で初めてライオンを目にしている。かねてより唐獅子や龍、麒麟といった実在しない存在をどのように描くか苦心していた栖鳳は、ライオンを唐獅子のモデルとなった動物と考え、熱心にスケッチした（アントワープでは他にキリンも目にしたが、古くより描き継がれてきた霊獣麒麟とのあまりの違いに驚いたと語っている）。それをもとに、帰国した栖鳳は一時期、迫真的なライオンや虎の絵を集中的に描き、話題を集めた。



張子の虎



張子の虎といえば、首をふり動かす癖のある人や、それから転じて見かけ倒して虚勢を張る人のことをあざけてという言葉である。こう聞くとあまり良いイメージは湧かないが、郷土玩具としての虎張子は日本各地で作られてきた。虎張子は虎を題材とした玩具のなかでも最も種類が豊富なものであるという。福島県会津地方の赤べこ同様、胴体と首を分けて作っており、頭を軽く触れるだけで上下左右へ自由に首を振る。ゆらゆらと頭をゆらすさまがどこかで微笑ましく、日常のせわしない生活に追われ疲弊した現代人には、密かな癒しを与える道具になるのではないかと、勝手な想像が膨らむ。しかし、



(図1) 参考1 虎張子 島根県出雲市 昭和期

この虎張子、当然ながら昨今流行の大人向けの癒し系キャラなどではなく、もともとは子どもの日常玩具であり、成長祈願、厄除け、病除けのためのものであった。それゆえ、地域によっては現在でも端午の節句になると、子どもの健やかな成長を願って、虎張子を贈る風習がある。

張子の基本的な作り方は、粘土などで型を作り、型の上に細く切った紙にのりをつけ何度か貼り重ねて乾燥させた後、切れ目を入れて型を抜いてから再び貼り合わせ、化粧張りして胡粉を塗って彩色をほどこすという手順である。(図1)は島根県出雲市で作られた虎張子である。四本の足をしっかりと踏ん張って、尾を上方に振り上げた勇ましい姿勢とは対照的に、拍子抜けするほど大きな目と耳と口、そ

(図2) 参考2 虎張子 和田金剛 昭和48年(1973)

れに加えて、ピンとはった帯のようなひげ、アイシャドーのような目の上の鮮やかな青の色づけなど、主役となる顔の表現にはリアルさとは無縁の様々な工夫が凝らされている。一方、(図2)は彫刻家として知られる和田金剛(一九〇七〜八二)が作った干支の虎張子。こちらは首振り式にはせず、穏やかにうずくまる虎である。全体に薄い色調で整えられ、のびやかに引いた線で縞模様や顔の表情を描き、そのあえて拙さを感じさせる造形描写が江戸時代の郷土玩具を思わせる。

わが国の虎張子との影響関係は詳らかではないが、お隣の中国でも「布老虎」と呼ばれる、布製の虎玩具(図3)が作られている。こちらも旧暦の五月五日に飾るもので、虎の威力を借りて病魔を払い、子どもの健康な成長を祈るという意味があるそうだ。張子の虎と侮つてはいけない、愉快な外見だけでなく、ご利益の点でもしっかりと人様のお役に立っているのである。

(岡本)



(図3) 参考図版 布老虎 中国東北地方 1920~40年代

虎は何時から、獅子は何処から

美術の意匠表現を探る

わが国において、虎が表現された最初期は、仏教の伝来に伴って大陸との交流が始まった頃にまで遡ることが出来る。中国や朝鮮半島における十二支、四神の思想が伝播して虎、あるいは白虎が表現されたもので、七世紀末〜八世紀初と考えられるキトラ古墳や高松塚古墳の壁画がその早い例である。既に六世紀には、鏡背には十二支や四神が表されているが、日本でそれらが意識的に表現されていくのは、キトラ古墳、高松塚古墳の壁画の頃辺り以降であろう。しかし、これらは現実には存在しない霊獣、また信仰から生まれた図像であり、中国大陸に生息する虎そのものの描写とは異なっている。とは言え、古くから中国大陸に棲む虎が畏怖の対象であることが四神や十二支に結びついて図像化されたことは確かである。十二支の思想は、その後も仏教信仰の中に息づいて尊像の表現の中に取り入れられ、また四神の思想は方位や色と結びついて、古代都市の造営における重要な要素として具象化されたことであろう。

その一方で、美術的な意匠表現としての虎が、そして獅子が渡来する。遣隋使、遣唐使が、そして大陸からの使者がもたらす珍しい品々の中に、それらの意匠が表され、それによって、日本人は虎を知り、獅子を知ることになる。そうした意匠の多彩さを示しているのが、七世紀〜八世紀にかけての遺品群である法隆寺に伝来した品々、そして正



法隆寺 狩獵文錦

挿図1 作品番号24 「狩獵文錦」複製<錦綾帖のうち>
龍村平藏 昭和13年(1928) 当館蔵

倉院に伝来した品々である。

法隆寺伝来の品々の中で、卓抜した獅子の意匠を示すのが七世紀後半頃の制作とされる「獅子狩獵文錦」(挿図1、作品番号25、47頁参照)である。西方的な文様である連珠円文、樹下動物文、狩獵文を組み合わせて主文としたもので、特に狩獵文は、華やかな鎧甲を身にまとった人物が馬上より振り向き様に獅子に矢を射る姿を表すペルシャ式の文様であり、ここに表される獅子は実在のライオンを示している。豊かな鬣を持ち、鋭い牙を剥き出して馬上の人物に挑む姿は、まさに百獣の王たるライオンの姿を伝えている。こうした狩獵文は正倉院宝物の中にも多く見られるが、次第にライオンの姿が崩れ、文様の大きさ、表現のいずれにも迫力が欠けてしまう。ライオンがライオンで無くなってしまっている。

そして古代文様の宝庫である正倉院宝物では、様々な狩獵文をはじめとした動物の意匠の中に、ライオンと獅子、そして虎の表現を見ることが出来る。それらは実に多彩である。例えば、天平神護三年(七六七)二月四日に称徳天皇が東大寺に行幸された折に献ぜられたと考えられる一对の「銀壺」(南倉13)は唐製舶載品であるが、その台部分には馬上から矢で狙われる虎と豹、そして首に縄がかけられて捕らえられんとするライオンの姿が描かれる(挿図2)。また「十二支八卦背鏡」(南倉70第13号)で十二支の一つとして表される虎は、頭部の様子は一見、ライオンに見えるが、身体には縦縞が表現されている。そして「円鏡 鳥獸葡萄背」(南倉70第9号)には、様々な格好をした獅子が表示される。さらに「金銀荘横刀」(中倉8第4号)では鬣をなびかせて唐草文の中を駆け回る獅子が、「漆櫃 密陀絵龍虎形」(南倉168)の身側面には、蓮台の上に坐して鬣を逆立て、大きな口を開けて威嚇する虎に比定された獅子の姿が見られる。

このように、正倉院宝物において「獅子」と紹介される図様、文様は実に様々である。角を持ち、鳳凰や麒麟と共に、明確に霊獣として表された獅子もある。しかし、その半数は、実在のライオンの形を表したものが文様化する中で次第に崩れ、また霊獣獅子と混在して、いわゆる獅子の形に近づいたものようである。ライオンの姿を参考にしながら獅子の形が出来上がったのか、もともと別に表されていた形が、西方と東アジアの文化が融合する地点で区別し難い形となったのか、その結論を明確に言うことは難しいようである。しかし、正倉院宝物に見る多彩な獅子、あるいはライオンの姿からは、日本において、この時期にははっきりと西方起源のライオンを表したものと、アジア文化圏で生まれた霊獣獅子の両者が存在していることは明確で、さらには虎を表し

挿図2 「銀壺」甲 台部分(南倉13) 正倉院宝物

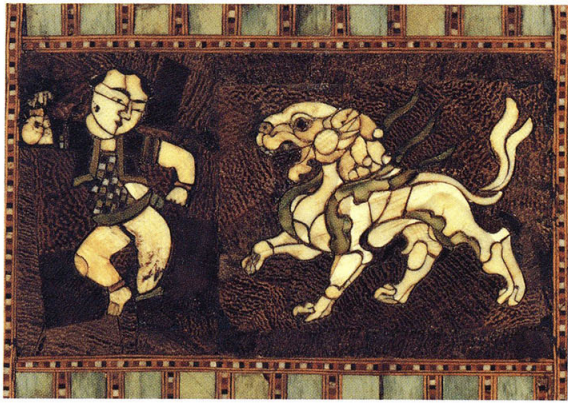
挿図3 「茶地花樹鳥獸文錦」(古屏風装第48号第1扇、中倉202第86号櫃出櫃) 正倉院宝物

た凶様も見られる。本展において、この時期を語ることなく、次時代以降のこれらの変遷を考えることは出来ない。

正倉院宝物の中で、明らかに虎と判断出来る凶様は、前述の銀壺や鏡の他に、古屏風装第48号第1扇の「茶地花樹鳥獸文錦」(中倉202第86号櫃出櫃、挿図3)に見られる。珍しい織組織の裂で、棕櫚のような大きな葉で囲む中央に七個の大きな八弁花を表した花樹の下に二組の親子虎が向かい合い、その周囲には飛鳥や兎、草花などが賑やかに配されている。樹下に動物を対称的に表している点では西方の文様の影響を受けていると考えられるが、そこに親子虎が表されていることは興味深い。わが国の染織遺品においては、最も古い虎の表現であろう。

さて、ここで、虎とライオンの生息地域について、簡単に触れておこう。専門外のことなので、専門書や図鑑、インターネットによって確認したものである。いずれも、開発によって生息域が狭められ、また狩猟による捕獲等によってその生息数は減少し、現在、絶滅の危機にさらされている。しかし、虎は、二十世紀の初めまで、アジア大陸に広く分布し、シベリアから中国北部、朝鮮半島から、南のベトナム、ビルマ、インドに及ぶ地域、また現在のアフガニスタン、パキスタンからカスピ海にかけての地域に多く生息していた。ライオンは、アフリカライオンの系統のものが、古くは南東ヨーロッパからアフリカ大陸の広い地域に、さらに東はインドライオンの系統のものが南西ヨーロッパからインドにかけて広く分布していたとされる。私たちの想像以上に、虎やライオンは身近に生息していたようである。

しかし、ライオンは早くから権力者たちによって捕らえられ、権力を誇示するための象徴として、凱旋パレードや闘技場で見せ物とされていたという。一九二二年に絶滅したとされるバーバリーライオンは、どのライオンよりも大型で長く伸びた立派な鬣を持つ百獣の王の中の王たる堂々とした姿のライオンとして知られていた。このバーバリーライオンはアフリカ北部からモロッコにかけて生息していたが、他種よりも人間活動に近い場所に生息していたこと、そしてその優れた雄姿が災いして、古くから狩猟の対象となった。すでに紀元前には、カエサル・シーザーが四百頭、ポンペイウスは六百頭ものバーバリーライオンを戦勝パレードの見せ物として捕獲し、ローマに連れ帰ったという。権力象徴の犠牲とも言えるが、その反面、百獣の王の猛々しい雄姿は憧憬の対象でもあったことを示している。また、古代エジプトではその身体がスフィンクスに表されて神格化され、またキリスト教では聖マルコの象徴として有翼のライオン像に表され、さらに英国では王冠に、他にも旗や紋章に多く取り入れられている。従って、こうした西方でのライオンの存在が、様々な品々に凶様や文様として表され、他の地域にもたらされるようになったのは、至極、当然のことだったと言えるようである。法隆寺伝来の「獅子狩文錦」(挿図1の別称)の長い鬣の堂々とした獅子は、まさしく西方におけるライオンの文様であろう。



挿図 5



挿図 4

挿図 4・5 「木画箱」全姿、側面部分 奈良時代(7世紀) 当館蔵

挿図 8 「彩絵獅子唐草文半臂」(南倉134第9号) 正倉院宝物

挿図 6 「鳥獸背八角鏡」第3号(北倉42) 正倉院宝物

挿図 7 「紫地獅子奏樂文錦」
(新造屏風装第20号、中倉202第90号櫃出櫃、正倉院宝物)
の文様復元図

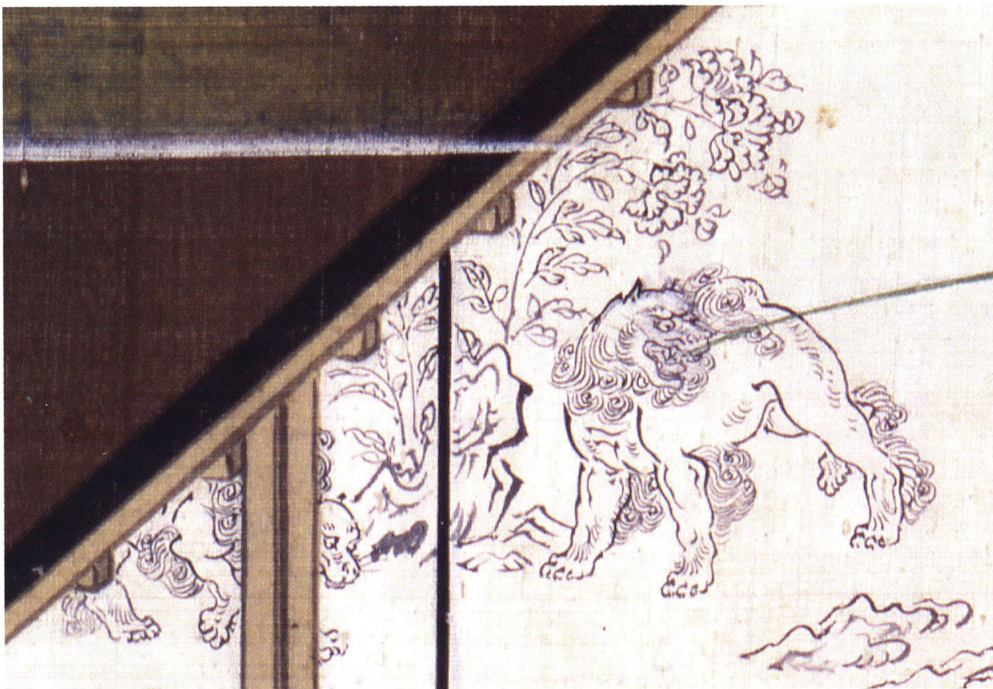
西方起源のライオンを表したものと考えられる作品に法隆寺伝来の「木画箱」(当館蔵、挿図4)がある。身の四側面の一つに獅子が表される図様がある(挿図5)が、これは通常、童子(あるいは唐子)と獅子とされる。他側面は、孔雀、踊る二人の童子、鳥を手にする童子と狗子、と紹介されている。人物を唐子に比定するのは検討の余地があると考えているが、狗子を従えて美しい鳥を手にする、獅子を御する、美しい鳥・孔雀、そして踊る人物は、曲芸に関わる図様であり、曲芸を行う職業集団を支配する権力者の権威を示しているのではないかと考えられる。動物を操って行う曲芸は、古代エジプト時代にはすでに始まっており、実際、紀元前に古代エジプトで作られた短刀(ルール美術館「ゲベル・エル・アラクの短刀」)の柄には、鬚豊かな二頭のライオンを操る人物が表されている。またこの「木画箱」の図様の人物は、六〜七世紀頃と考えられるクチャ出土の舍利容器に表される人物や連珠文と近似する。クチャはシルクロードの途中、歌舞が盛んであった古代亀茲国の栄えた地であり、古くはインドライオンの生息地に近い位置でもあった。さらに西からのライオンの図様と百獣の王についての話が、こうした地の文化と融合して、このような美しい意匠を作り上げたのかもしれない。とにかく、日本の奈良時代に、それが実在のライオンと認識されてはいなかったにせよ、ライオンの図様は伝わっていたのである。

その一方で、東アジアの思想の中で生まれた霊獣獅子の図様もあった。正倉院宝物の鏡背に他の霊獣―鳳凰や麒麟と共に表される二本の角を持つ獣(挿図6)は、霊獣獅子であろう。また、インドのマトウラーで紀元二世紀頃から表された仏像の台座には、三頭の獅子が表されている様に、早くから仏教においても獅子は仏を護る者として登場している。シルクロードの西からもたらされるライオンの図様と、仏教図様としての獅子、そして霊獣獅子が出会い、それらが融合していく過程で、ライオンと獅子の姿は次第に、我々が獅子として想起する姿にまとまることになったのであろう。その獅子は、蓮華や牡丹などの様々な花や葉の要素を取り入れて構成された美しい宝相華や唐草と戯れ、仏教が発展するわが国に浸透し、様々な意匠の展開を見せるのである。

正倉院宝物の中の一つ、「紫地獅子奏楽文錦」(新造屏風装第20号、中倉202第90号櫃出櫃)の文様は、花唐草文の葉の上で琵琶などを奏楽する人物を表し、その中央で花唐草の茎を両手に握って踊る獅子が表されている(挿図7)。歌舞する獅子、とも言えるこの図様は、ライオンの形、曲芸の中のライオン、仏教における奏楽の飛天、獅子に対する霊獣思想が融合した興味深い図様であると言える。また、同じく「彩絵獅子唐草文半臂」(南倉134第9号)の後ろ身頃に描かれる獅子は、花枝を銜えて片足を踏ん張って立ち上がる珍しい獅子の図様を示している(挿図8)。奏楽用の半臂にこうした獅子の図様を表しているのは、獅子奏楽の図様に通じるものであろう。こうなると、ライオンは実在の動物としてのライオンの表現ではなく、見ることは決してありえない霊獣獅子として、猛々しさよりも見栄え良く整えて美しさを加味し、親しめる図様に表されるよ

うになってくる。従って、その後、獅子は、神仏を荘厳するに相応しい花、霊界あるいは霊域の結界を示すための特別な標の花として親しまれる牡丹とも組み合わせる等して、わが国の文化の中に、深く根付いて意匠化されることになるのである。

こうしたライオン、獅子の図様の展開、発展に対して、虎の図様は、先に紹介した正倉院宝物の図様や、法隆寺「玉虫厨子」の捨身飼虎の描写などの後、大きな展開はなく、中世以後にあらためて渡来する中国画などの影響を待たねばならない。ただ、虎に関する故事は決して少なくなく、『日本書紀』にも記され、また奈良〜平安時代には渤海国などから虎皮がまとまってもたらされている。中世以前にも、日本には生息しないけれども異国に実在する猛獣の存在は知られていたのである。そして中世の唐物志向の中で、中国や朝鮮の虎図が渡来し、これが武家や水墨画派によって流行して盛んに写さ



挿図9 「春日権現験記絵」第3巻第4段
鎌倉時代、延慶2年(1309)頃 当館蔵



右隻



左隻

挿図10 「唐獅子図屏風」
 右隻—狩野永徳 桃山時代(16世紀)
 左隻—狩野常信 江戸時代(17世紀) 当館蔵



挿図11 「旭日猛虎図」 円山応挙
江戸時代、天明7年(1787) 当館蔵



挿図12 「虎図」 谷文晁
江戸時代(19世紀) 当館蔵

円山応挙は虎を好んで描いたが、挿図11は本紙(画面)だけで縦154.5×幅278.9に及ぶ大型の作品である。応挙が55歳の時の作品であるが、この時期、応挙は金刀比羅宮表書院に水呑虎などの虎図を描き、他にも龍虎図等の様々な姿の虎図を描いた。本図のような旭日を仰ぎ見る虎図は珍しく、虎は応挙にとって特別な画題であったことが、多くの作例から窺える。そして彼の虎図は、その画風と共に、後世に大きな影響を与えた。

また江戸後期に江戸画壇の重鎮として多くの弟子を輩出し、自らも多彩な作品を遺した谷文晁(1763~1840)の作品(挿図12)は、写実を意識し、西洋画の影響も看取される作例である。障壁画において描き継がれてきた溪流の水を呑む虎の図様に、写実性を加えて水面にその顔が映る様子を描いている。虎の姿は、文晁が盛んに模写等で学んだ中国、朝鮮絵画や、円山応挙の影響によるものと考えられ、ややユーモラスな姿に思えて印象的な作品である。

(この2点の当館蔵の作品は、昨秋に公開したことから、作品保護のために本展には残念ながら展示しない作品である。しかし、虎図の歴史の中では、大へん興味深い作品である。)

れるようになって後、絵画、工芸作品の中で、猛々しい獣の象徴として、虎の図様は展開することになるのである。その作例が、室町期頃に阿弥派や雪村らの関東水墨画派が龍と対峙させた「龍虎図」の屏風等に見られる。虎を龍と対峙させて描くのは、四神の思想において、虎は西の守り神、色は白、季節は秋、地形では道を象徴することによって対照のものとして対に扱われることの影響が考えられている。天にあって雲をよぶ龍と、地にあって風を起す虎を対峙させる構図は、風雲に遭遇する覇者の姿として、武將に好まれたと見え、室町中期から流行し、伝統的図様の一つとして江戸時代を通じて描かれた。この画題の渡来画の作例は多くは残っていないが、十六世紀末頃の朝鮮時代の「龍虎図」(李楨筆)がある他、雪村による「龍虎図」、伝牧谿の作例、さらに桃山期の狩野派による作例、狩野探幽の縮図や作例に渡来画を写した図様が見られ、本展で紹介する伝相阿弥の作品(作品番号1)もその一つである。

そして、虎図が好まれた要因に、豊臣秀吉の朝鮮出兵の際に出陣した加藤清正の虎狩の武勇談の広まりもある。この武勇談は、江戸時代の正徳五年(一七一五)初演の近松門左衛門『国性爺合戦』の題材になり、虎退治をする日本人の勇猛さを表して評判となった。こうした話しは、虎の勇猛さだけではなく、虎への親しみを抱かせるものとなり、その姿をただ勇猛さを強調して描くのではなく、愛嬌のある姿なども加えて、様々な虎図を生み出したと考えられる。

また虎図は、十五世紀末から十九世紀にかけての中国、朝鮮の作品が渡来しており、それらを写したり、影響を受けた日本人絵師の作品も見られる。伊藤若冲が宝暦五年(一七五五)に描いた「虎図」(エツコ&ジョー・プライスコレクション)が、京都・正伝寺に伝わる伝李公麟筆の朝鮮画の虎を参考にしたものであることは良く知られるところであるが、他にも水呑虎、親子虎などの様々な図様の虎図が現存している。日本に生息しない虎の図様を、日本の絵師達はこうした渡来画によって知り、それぞれの画風をいかした虎図を、桃山時代から江戸時代にかけての城内障壁画や屏風の画題として取り上げて描いていたのである。さらに、十七世紀半ば以降から広がり始める博物学の影響下にもたらされる西洋からの図譜等の影響を受けて写実性の高い動物画が描かれるようになる中で、円山応挙が好んで虎図を描き、また虎図を得意とした岸駒のような絵師が活躍する。特に、円山応挙は様々な虎図を描いたが、それらは多くの弟子や他の流派の絵師にも影響を及ぼした。また、南蘋派、西洋画や浮世絵の絵師も虎図を手掛けており、江戸の中期後半以降はバリエーションに富んだ虎図が展開している。虎図が親しまれた時期だったとも言えよう。

そしてまた、十八世紀半ば頃には、ヨンストンによる『動物図譜』が渡来し、ライオンの姿があらためて知られることとなる。西洋からの写実的なライオンの図様は、それまでに日本にすっかり根付いた獅子の姿とは明確に異なっていた。こうした渡来の図

譜をもとに描いたライオンの図は、南蘋派の宋紫石の作品などによって知られているように、今度は実在の姿に近い図様で登場し、この時期に来て、初めて、虎、獅子、ライオンが、全く別の姿で、明確に異なった動物と意識されて、それぞれに表現されることとなるのである。

さて、平安時代以降の獅子の展開を概観しておこう。先述したように、霊獣獅子は、西方から伝わってきたライオンの姿も吸収してしまつて、仏に仕える霊獣、また仏を莊厳する花々と戯れる姿で、神仏、尊い者を守る存在として仏教等の信仰と共に日本に根付いていった。そうした獅子の姿が表される早い作例には、先の正倉院宝物のほか、平安時代の国宝「平家納経」の「安楽行品」表紙や、国宝「鳥獣戯画」乙巻、奈良・春日大社本殿脇扉の獅子牡丹図などがある。そして、謡曲『石橋』で知られるように、百花の王である牡丹と百獣の王である獅子が組み合わさる意匠が好まれたことも、獅子が神仏を守護する存在として浸透していたことを示している。

当館所蔵の作品にも、美しく、また堂々とした獅子の姿が見られる。鎌倉時代の絵巻の名品「春日権現験記絵」巻第三第四段(挿図9、一三〇九年頃)には、襖絵に描かれる獅子図があり、貴族の邸宅内にこうした図様がすでに取り入れられていたことを示している。咲き誇る牡丹の花が咲く傍らに、二頭の獅子が描かれた図様であるが、全姿がうかがえる獅子は、蓮台に跌坐する文殊菩薩を背に乗せて振り向く獅子に似たポーズで描かれ、勇猛な顔貌、豊かな鬣や足毛、振り向き様に四足を踏ん張る美しい姿からは、この時期までに落ち着いた風格を備え、勇壮で美しい理想的な獅子の姿が整つて、すでに描き継がれていたことを窺わせる。

そして、狩野永徳(一五四三〜九〇)による「唐獅子図屏風」(挿図10)である。この図は、現在、左側に半世紀以上も後に狩野常信(一六三六〜一七一三)によって屏風としての左隻が補われ、六曲一双の大型屏風として伝わっている。しかし、永徳のこの図は、本来は城郭内の壁貼り付けの大画面であったものと想定され、桃山時代の豪壮な美を代表する名品として名高い。雌雄の獅子は、実に勇壮、しかも美しい。本展覧会では、残念ながら、昨秋に展示公開しているため、作品保存のために当館での展示は叶わないが、誰もが一度は何かの図版で見たことがある獅子であり、日本美を象徴する作品の一つである。一方、その左隻に描かれた常信の獅子は、江戸狩野の描く獅子の典型を示しているが、勇壮さよりも軽妙で、獅子舞などによって親しまれた江戸期の一つの獅子の形が表れている。

東アジアに生息し、神獣にもなっていた虎。遙か遠い西方には鬣をなびかせて美しい雄姿を見せるライオン。そして、神仏を守護する霊獣獅子。いずれも大陸から伝わった意匠である。それぞれ、わが国における意匠の歴史、変遷はそれぞれに異なるものの、日本には生息しないが故に、強さ、勇壮さをイメージして日本人が憧れた美しい獣であったことには変わりない。

(太田)

獅子

【しし】

百獣の王である獅子は王権を象徴する図像として、古くは紀元前の西アジアの造形表現が様々な変化を加えながら東アジアへと伝播していき、シルクロードの終着点である日本へと伝わったものです。その当時の姿は正倉院宝物や法隆寺献納宝物のなかの様々な獅子の図に見出すことができます。その後、西方のライオンが中国の霊獣思想と組み合わさり、唐獅子と呼ばれる独特の動物として表されるようになりました。そして、それらが

日本へともたらされる過程で、神社などで見られる狛犬へと変化するものと、絵画や工芸など美術の世界で描き表される獅子となるものへと分かれました。日本美術のなかの獅子は、百花の王と呼ばれる牡丹とともに図様化されることが多く、また狂獅子といって二匹以上の獅子が戯れる様子を描き出した図様もあり、勇壮さよりもむしろ華やかさ、おめでたさが表されています。



14 染付彩色狛犬 肥前・有田窯 一点

江戸時代(十七〜十八世紀) 陶磁 三九・〇×二八・〇×四七・五



神社等で親しく見ることで見られることのできる狛犬は、もともと獅子・狛犬と呼ばれ区別されていた(55、56頁のコラム参照)。石造のものや木製、金属製などが通常知られるが、これは色鮮やかなやきものの狛犬である。やきものの狛犬は瀬戸地方では中世より陶製のものが数多く作られていたが、磁器の狛犬は九州肥前の有田窯が初めてである。肥前製の大型の狛犬は、紀年銘によつて江戸時代元禄年間(十七世紀後半)の作例が数件知られるのみで、阿吽一對で現存するものとなると佐賀県立九州陶磁文化館所蔵の一例だけである。

本作は吽像のみ伝来しており、寸法や形状はこれまでに紹介された肥前製の狛犬とほぼ共通するものの、一部を染付にして、残りは焼成による上絵付けではない彩色方法が他とは異なり、類例のないものである。巻毛の突端部だけ釉薬をほどこしているのも特徴である。体部は緑を基調に全体に発色の良い群青色の染付と金彩の斑文様とした上、たてがみや尾と腹部を朱色とする色鮮やかな配色が特徴である。詳細なことは明らかではないが、明治二十四年(一八九一)の御買上品として伝えられる。





獅子形の陶製香炉と言えば楽家草創期の宗慶や常慶の「獅子香炉」が代表的なものとして知られるが、本作はそれよりも時代が下って、明治前期に海外への輸出が盛んだった頃の赤絵金彩の九谷焼によるものである。頭部と胴部が分かれる構造は宗慶らの香炉と共通しており、その祖型としては古銅の獅子形香炉があるとみられる。たてがみとも思えぬ鶏冠のような頭頂部の摘みや、余白を埋め尽くすように描き込まれた唐草や垂れ飾りの金彩文様など、明治期特有の緻密な装飾性が存分に発揮されている。石川県旧江沼郡に位置した大聖寺藩領内で作られた赤絵の九谷焼を踏襲したもので、その色調から明治前期の制作と推定される。

16 赤地金彩獅子形香炉 九谷焼 一点

明治前期(十九世紀)
陶磁 一一・〇×九・〇×一六・二



15 色絵獅子置物 京焼 一点

江戸時代(十九世紀)
陶磁 一〇・〇×一六・八×九・五

伏せた姿勢で前方を睨み、大きく開けた口が強調された、色絵のやきものの獅子である。赤く塗られた口のなかに覗く金彩がほどこされた牙は四角く、鋭く尖っていない上に隙間が目立つ。これがややもすると金歯を嵌めているようにも見えてしまい、精一杯に威嚇の姿勢を示しているものの、黒目がちな眼と相俟って笑いを誘い、いささか威厳に欠けるところがあり、百獣の王らしからぬ秀麗な気である。尾を始め肩やたてがみなど所々に緑の巻き毛があるのは、伝統的な獅子の図像に倣ったものである。体の表面には濃密な青の色絵で亀甲文様が描かれ、そのなかにも金彩の斑文様がほどこされている。透明釉のかかった素地はやや黄色みを帯びて細かな貫入が見られることから、京焼と推定される。



17 色絵獅子置物 薩摩焼 一点

明治前期(十九世紀)
陶磁 二七・五×二六・五×三四・五

互いに見交わしながらじゃれ合う三匹の獅子を山型に配して一体とした、複雑な作りの薩摩焼の置物である。その構造の複雑さもさることながら、それぞれの獅子の造形の緻密さは驚くべきもので、作者は実際の動物の体の様子をよく観察したのだろう。獅子は重なり合う上から、茶、白、青と、三匹それぞれ色が分かれており、腹部のみ薄い朱で統一されている。また、体部の斑文様のほか、突起状のたてがみや尾と牙、爪には金彩が用いられている。造形的に類似する獅子置物としては、薩摩焼の系統の一つである豎野系に無地の白薩摩による作例が知られる。捻りものと呼ばれる、このような念入りに細工をほどこした大型置物は、明治前期に海外へ輸出する目的で制作された。だが、本作は明治期特有の精緻な細工をほどこしながらも、刀装具などに見られる三匹獅子の意匠を踏襲していることから、国内向けに作られたものではないかと推測される。





18 狂獅子置物 一点

明治前期(十九世紀) 銅・鑄造 三〇・五×五三・〇×三七・五

二頭の獅子が戯れる様子を躍動感のある姿形に仕立てた置物。阿吽形の一对であるが、相手の背中に手をかけて立ち上がった方が雄、もう一方が雌として表されている。尾を始めとする毛の表現が鋭角と曲線が強調される点が特徴として挙げられ、全体的には江戸時代の金工の秀麗な色濃く伝える作風である。狂獅子は牡丹や蝶と一緒に図様化されることが多いが、本作には付属品はなく、この雌雄一对のみが伝来する。

19 岩に牡丹獅子置物

金龍齋義道 一点

明治前期(十九世紀) 銅・鑄造 二七・〇×四五・〇×四一・〇



牡丹の咲き誇る岩場に腰掛け、前足を鞠に載せた獅子の置物。獅子の背中が蓋になっており、香炉として作られたものである。牡丹の他に七宝繋ぎ文様が透かし彫りされた鞠も加わり、獅子との取り合わせとしては非常に伝統的な図様である。日本産の愛玩犬の一種である狆のような顔立ちから、獅子がライオンとは全く異なる想像上の動物として、造形化されていたことが理解できる作品である。獅子と岩それぞれに「義道造」の鑄造銘があり、明治期に活躍した鑄金家である金龍齋義道(生没年不詳)の作と知られる。本作は明治天皇が明治十四年(一八八二)に北海道に行幸された折に宿泊された、札幌の豊平館に伝来したもので、同三十八年二月に宮内省へ移管された。



20 青磁青華唐獅子文花瓶
宮川香山(二代) 一点

昭和三年(一九二八)
陶磁 径四三・五、高四三・五

首部と下部に青磁釉をほどこし、堂々と豊かに張り出した胴部には染付で飛び跳ね回って躍動する獅子たちが描かれた花瓶。このような姿形の獅子は狂獅子と呼ばれ、本作では獅子たちは互いに視線を交わしながら跳ねており、単体で切り離されることなく、見る角度によって有機的に一つの画面を構成している。

宮川香山(二代・一八五九〜一九四〇)は、本名を半之助といい、初代香山の兄の子であったが、幼くして父をなくし、初代香山の養子となった。明治期にはアメリカやヨーロッパの最新の製陶業や万国博覧会を視察し、西欧の趣向をいち早く自らの真葛窯の製品に反映させた。大正六年(一九一七)に二代香山を襲名する頃から、東洋陶磁の伝統に則った作風へと回帰した。昭和二年に東陶会を結成し、昭和戦前期の関東陶芸界で重きをなした。本作は青磁と青華(染付)を併用した爽やかな印象を抱かせる作品で、これまで香山の回顧展などで紹介されたなかでは二代香山に多く見られる技法である。昭和三年の大礼の際、香淳皇后より昭和天皇へ贈られた品である。



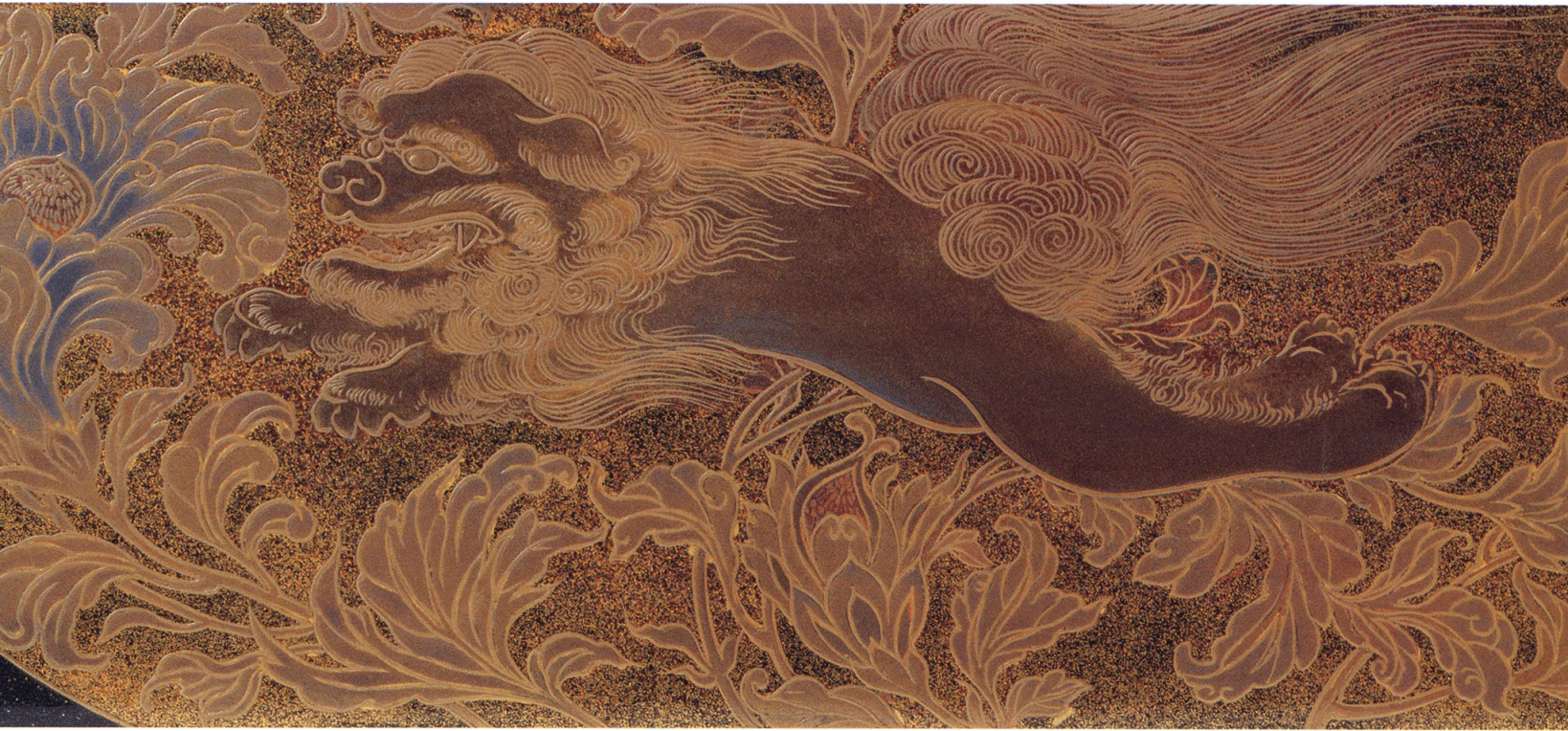
21 瑞鳥靈獸文蒔絵手箱 六角紫水 一点

昭和三年（一九二八）
木製漆塗、蒔絵 三〇・六×二三・六×一・五

合口造りの手箱で、箱の稜線と合口には銀の覆輪が被せられている。蓋表には宝相華とその花枝をくわえてふわりと羽ばたく鳳凰を描き、短側面には向かい合わせの鳳凰を、長側面にはたてがみをなびかせて宝相華の中を駆け抜ける唐獅子が配されている。いずれも流麗な蒔絵の線で緻密に描かれており、軽やかさがありながら濃密に構成されたこの図様には卓抜したものがある（次頁部分図参照）。

作者の六角紫水（一八六七～一九五〇）は、明治二十六年（一八九三）に東京美術学校を卒業、古社寺保存会が設置された明治二十九年よりその修理事業に関わり、生涯を通じて古美術の研究を重ね、その成果を自らの創作活動に大きく反映していった。特に大正十四年（一九二五）頃より、漢代の楽浪遺跡から出土した漆器の調査に携わったことを契機に、その後の紫水の作品は大きく変わることとなった。本作の鳳凰や唐獅子の図様は正倉院宝物などの古作品を参考に紫水がアレンジしたもので、その伸びやかな線表現には、楽浪漆器研究の成果が看取れる。

この手箱は、大正十三年皇太子（昭和天皇）御結婚の折に制作が計画され、昭和三年（一九二八）に完成した蒔絵柵一對のうち、昭和天皇に献上された鳳凰菊文様蒔絵柵に付属する柵飾り品の一つである。



21 侧面部分



21 侧面全图



22 唐獅子之図蒔絵箱

津田得民、マルニ工芸漆器製作所 一点

昭和二十三年（一九四八）

軽金属製漆塗、蒔絵 一三・六×二六・七×七・二

この長方形の箱は、軽金属（アルマイト）をその素地としており、蓋は蝶番で取り付けられている。蓋表には白漆地に薄く盛り上げた高蒔絵で親子の唐獅子を描き、側面下方は塗りぼかして緑漆塗とし、砂子を蒔いて更紗文様のような牡丹を描いており、伝統的な獅子に牡丹の図様である。蒔絵には朱や青などの色漆を用いており、蒔絵粉の金色が映えて華やかな作品に仕上げられている。外箱の蓋裏に「津田得民謹製 印」とあり、作品の底裏に「マルニ工芸漆器製作所（以下、マルニ工芸）の商標と「得民作」の蒔絵銘がある。

作者の津田得民（一八八九～一九五五）は、会津若松に生まれ、郷里で漆芸を修めた。大正五年（一九一六）に上京し、一年という短い期間ではあったが、白山松哉の内弟子となり蒔絵師として研鑽を積んだ。一時は画業を目指していたことからその用筆の巧みさやデザイン力には並外れたものがあつた。一方、マルニ工芸は昭和二十一年（一九四六）、会津若松に設立、六角紫水の助言を得て、海外の乾燥した環境でも素地の割れや歪みのないアルマイト漆器を生産、主に米国に向けてこれを輸出し、戦後まもなくの輸出産業の一端を担った。本作はマルニ工芸が最もその隆盛を見せた頃の作品である。得民はこのマルニ工芸の図案を手がけ、この時期に描いた図案は一万二千～三千点と伝えられる。

23 獅子唐草文袴 山鹿清華 一枚

昭和三年（一九二八）
絹、織・刺繍 径一八・九

24 円文白虎朱雀錦・狩獵文錦（図版は29頁）

（複製）△錦綾帖のうち▽ 龍村平蔵 二枚

昭和三年（一九二八）
絹、織 帖の一面三六・三×三〇・五

25 獅子狩文錦（複製） 龍村平蔵 一枚

昭和十五年（一九四〇） 絹、織 九六・五×七五・五

獅子の文様は、染織品においても古くから用いられ、多彩なバリエーションを見せている。日本における獅子文の流行は、大陸からの舶載品の影響を受けてのことであることは言うまでもないが、その初期のまとまった文様が、法隆寺や正倉院の遺品の中に多く見られる。最も有名なものが、法隆寺に伝来する「獅子狩文錦」であり、正倉院にもそれに類した狩獵文などの染織品が伝わっている。これらの古代染織品の文様は、明治に入ってから古器物保存活動の中で見直され、その織技や文様の復原が試みられた。

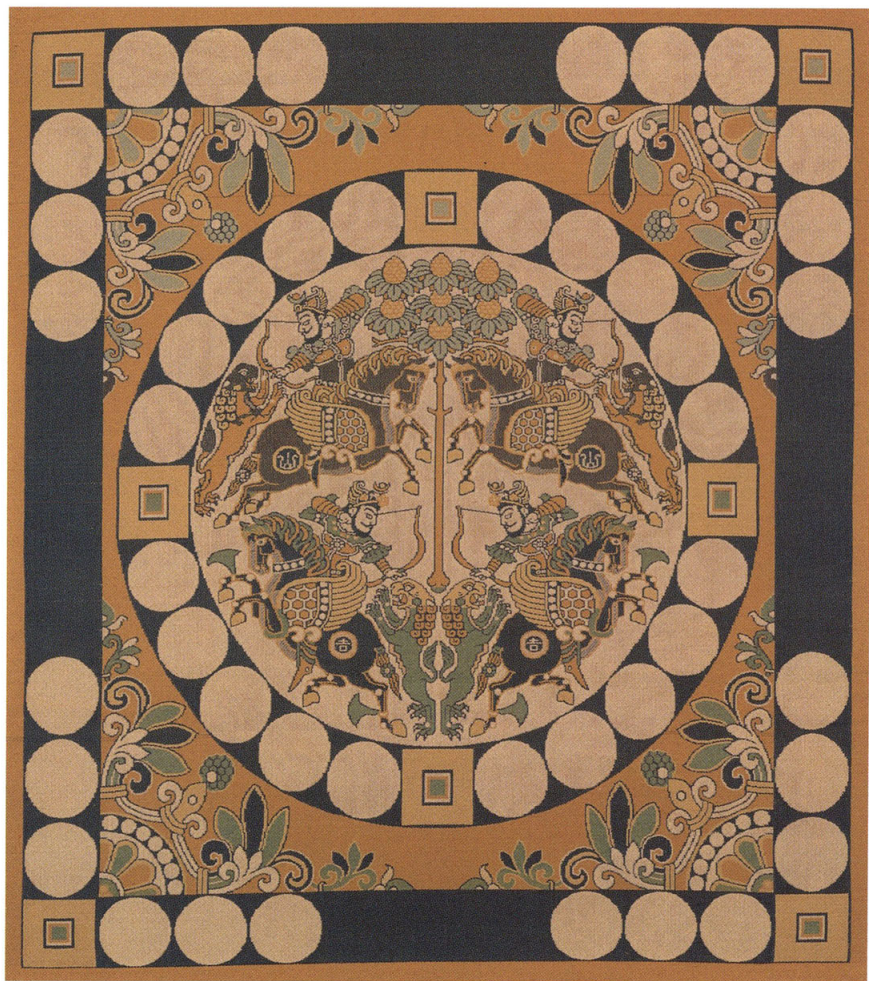
初代龍村平蔵（一八七六～一九六二）は大阪市の生まれ。十八歳で織物業を始め、明治三十七年（一九〇四）の内国製産品評会で二等賞牌を受賞。翌年、西陣に龍村製織所を設立し、美術織物の制作の一方、法隆寺や正倉院の古代裂、名物裂などの研究と復原を行って、織物業界に尽力した。出品番号24、25は、その龍村の復原品であり、西域の影響の濃い「獅子狩文錦」をはじめとする法隆寺伝来の古代裂である。四神の一つとしての白虎を表わす、虎の文様の早い時期の図様が窺える。

また、出品番号23は、西陣で図案、織物を製作して活躍した山鹿清華（一八八五～一九八一）による袴で、昭和三年に完成した昭和天皇御成婚記念の飾棚に飾られる工芸作品のための敷物である。伝統的な牡丹唐草に獅子の図様であるが、正倉院文様を参考としながらも、躍動感に溢れた近代的な獅子の姿が表される。高貴な方に関わる文様としての獅子の図様は、近代に至ってもなお、作者の個性で脚色され、表現され続ける。



印物園文白虎朱蒼錦
朱蒼錦

24



25

26 唐獅子図 前田青邨 六曲一双

昭和十年（一九三五） 紙本金地着色 本紙各一〇三・一×四三三・八

三菱財閥の岩崎家より、昭和の大札を祝って献上された五双の屏風のひとつ。岩崎家に屏風の制作を依頼されたのは、前田青邨（一八八五～一九七七）のほか、川端龍子、鍋木清方、橋本関雪、堂本印象という名だたる画家たちであった。完成した五双を見る限り、どのような絵を描くかは各画家の裁量に任されたものと思われるが、その中で青邨は王者の風格を持つ獅子をモチーフに選んだ。

かねてより、本図に描かれている二頭の子獅子が、依頼主の男爵岩崎小彌太が所蔵していた中国・唐時代の陶俑「三彩獅子」（静嘉堂文庫美術館蔵）をモデルにしたものであると指摘されているが、青邨は何枚ものスケッチを繰り返しながら、独自の造形感覚によってアレンジを加えている。そしてたらし込みの技法による表情豊かな線と、どっしりとした豊かな量感をもち、威風堂々たる迫力とどこかユーモラスな表情を併せ持った異色の唐獅子を生み出したのである。また彩色にも、青邨の鮮烈な色彩感覚が発揮されている。右隻の雄獅子は、金泥と切箔の上に金砂子を蒔いた黄金の体軀に、緑のたてがみが鮮やかな対比をみせる。対する左隻の雌獅子は、銀泥で着色されているように見えるが、銀が酸化して黒く変色することを嫌った青邨が用いたのは、実は当時珍しかった高価なプラチナの泥であった。岩崎家からの依頼ということで、金銭面の制約にとらわれず青邨は自由に新たなアイデアを試すことができたのである。古くより描き継がれてきた画題であるが、青邨は昭和という新しい時代を祝うのにふさわしい、それまでになく新しい唐獅子図を目指したことがわかる。

青邨はこの屏風を、懇意にしていた清元（浄瑠璃節の一派）の五代目延寿太夫の伊東にある別荘に籠って制作したという。名人の美声を聞きながら、部屋中に立ち込めるほどに金の砂子をふるい、自身も金粉まみれになりながらの制作だったと後年回想しており、作者にとっても非常に思い出深い作品だったようである。

ライオン

「らいおん」

前章で見たように、正倉院宝物など大陸の影響を受けた古い造形表現のなかでは、獅子は本来のライオンに近い姿で表されていました。その後、中国から流入した獅子の図像が定着しますが、近世以降、初めてライオンを意識したうえで描いたものとして挙げられるのは、江戸時代中期の作品です。それらは博物図譜の流行とともに日本へもたらされたオランダの動物学者ヤン・ヨンストンの『動物図譜』（一六六〇年）の銅版画に影響を受けて描かれたと言われています。その点、工芸の世界で

は獅子はよく用いられる意匠でしたが、中・近世においてライオンが表された例はないのかもしれない。やがて明治期になると外国からやってきたサーカスや動物園の開業により、とうとう日本でも生きたライオンの姿を見ることができるようになることで、それまで伝統的な図像を踏襲したり自らの空想を膨らませて制作していた美術家たちも、本領を発揮する出番がやってきました。獅子ではなく明確にライオンと意識されて後、はたして作品の雰囲気はどのように変わったのでしょうか。





27 刺繍獅子図屏風 高島屋飯田貿易店 四曲一隻

大正八年(一九一九)
織・刺繍・木製漆塗 総一七三・〇×二九八・〇

草原を走り行く雌雄のライオンを、刺繍によって表した作品である。背景の描写は抽象的に簡略化され、本図の主題であるライオンの描写を強調するように、細緻で念入りな刺繍はライオンに集中して施される。刺し繍いを中心とした巧みで精緻な刺繍技によって、写実性に富んだ、迫力あるライオンを表現している。明治期に刺繍の技を美術染織として高めた飯田新七の伝統を受け継ぐ高島屋による作品である。大正八年の皇太子(昭和天皇)御成年式にあたり、その御祝いとして京都市より献上された作品であるが、時代を担う若き皇太子の前途を祝しての威風堂々とした気品にみちた装飾品として選ばれたものであろう。

ところで、本図の画風表現と近い「ライオン雌雄図」の下図が高島屋史料館に現存し、その作者が神坂松濤(一八八二―一九五四)と知られる。松濤は、明治期から昭和前期に画家として、また図案家として活躍した神坂雪佳(一八六六―一九四二)の弟で、京都市立美術学校で後進の指導に当たったほか、高島屋で染織作品の下絵を描いていた。その下絵に見られる写実性に富んだ細緻な描写は、本作品の刺繍によって表された表現に共通性を認めることが出来る。





28 陶彫唐獅子 沼田一雅 一對

昭和三年（一九二八）
 陶磁 阿像・五六・五×四三・五×六七・五
 卍像・五六・〇×四三・五×六八・五

一見すると重厚なブロンズ製の狛犬かと錯覚するが、これは陶彫と
 いうて、獅子をかたどったやきものである。作者の沼田一雅（一八七
 三〜一九五四）はフランスの国立セーヴル製陶所で学んで、日本に初
 めて本格的な陶磁による洋風の彫刻表現をもたらした人物である。本
 作は昭和三年、秩父宮家より東京美術学校校長正木直彦を通じて沼田
 に依頼があり、表町御殿玄関脇の置物として制作された。ブロンズで
 はなく陶彫としたのは、やきものにも造詣が深かった雍仁親王のご提
 案であったという。「唐獅子」と名付けられてはいるが、巻き毛で表
 現されたたがみについては狛犬のそれを連想させるものの、わが国
 の伝統的な唐獅子の図像を踏襲することはなく、背骨や肋骨、筋肉の
 表現にも留意して、現実のライオンを想起させる姿を生み出している。
 一方、猛々しい顔の表現は、西アジアの古代彫刻を彷彿とさせる迫力
 のある出来栄で、かつて日本に存在しなかった唐獅子像であると言
 えよう。



29 獅子 香取正彦 一点

昭和四十七年（一九七二）
銅・鑄造 六・七×一七・四×二一・八

四肢を踏ん張って虚空へ向かって吠えるライオンのブロンズ像である。毛というよりも様式化された葉叢のようなたてがみや、余分な装飾を除き比較的簡素に表現された体部など、わが国在来の獅子の表現とは異なる造形感覚を見て取ることができる。作者による箱書には「獅子」とあり、三越創業三百年記念として製作された秩父宮家旧藏品である。香取の著書『鑄師の春秋』（日本経済新聞社、昭和六十二年）によれば、アッシリア美術の獅子のレリーフを参考にしながら、多摩動物園にも足を運んでモデルとなるライオンを写生したということである。腹部裏に「正彦」の鑄造銘がある。

香取正彦（一八九九〜一九八八）は近代の著名な鑄金家として知られる香取秀真の長男で、父とともに各地の梵鐘等の調査を行い、梵鐘制作においても姿形の美しさとともに音響にもこだわりを持っていた。昭和五十二年に重要無形文化財「梵鐘」の保持者に認定された。

猛獣たちに守られて

― 守護獣としての獅子狛犬とライオン

このところの不況の影響か、お金をかけずに身近なところで楽しみを見つける余暇の過ごし方が、いろいろなどころで紹介されている。例えばどんなことかと言えば、祈りの対象としてはなくそのすがたかたの面白さという視点からお寺をめぐって仏像を鑑賞したり、街中を歩いて意外な造形物を発見して楽しむといったことだ。カタカナ言葉のアートなどと気取ってよそぎの格好に着替えて見に行くのとはひと味違う、普段着のままですらりと立ち寄って見てみる気軽さを感じられ、新旧を問わない造形表現との自然な接し方ではないだろうか。日々の暮らしの延長から美術との接点を作る機会となりうるこのような傾向を、美術の仕事にたずさわる身として素直に喜ぶとともに、この展示会の企画にちなんで、私たちの身の回りのライオンと獅子狛犬をめぐってみたい。

まずは皇居の中に位置する当館近郊の、日本橋三越本店の本館正面玄関にあるライオン像(図1)からこの話を始めよう。ほかの三越支店にもこのライオン像の模造が設置されているそうなので、そちらの方ならば目にすることがある方も多いかもしれない。このライオン像は大正三年(一九一四)、当時の支配人であった日比翁助が、百貨店開設の準備のため欧米を視察した際にイギリスで注文したものである。ロンドンのトラファルガー広場には、トラファルガーの海戦でフランス・スペイン連合艦隊を破ったネルソン提督の記念塔があり、その下で塔を囲む四頭の獅子像がモデルとなった。ロンドンのライオン像は動物画家で彫刻家でもあったランドシィアの製作



(図1) 日本橋三越本店「ライオン像(左側)」

で、三越の方は彫刻家メリフィールトが型を取り、バルトンが鑄造を担当、完成までに三年を要したと伝えられる。完成後、日本初の百貨店として建設された、ルネッサンス式鉄筋五階建てのモダンな新店舗に据えられることとなった。日比の当初の計画では、ネルソン記念塔に倣い、地上にライオンを置き、日露戦争で活躍した連合艦隊司令長官東郷平八郎ゆかりの戦艦三笠の司令長官室を、店舗屋上に設置する予定であった。しかし、この計画は諸般の事情で断念され、ライオンは置かれたものの東郷元帥のお越しはかなわなかった。ライオン像にはそのほかにも逸話が多く、大正十二年の関東大震災では被災したが磨き直されて復活、さきの大戦では金属回収のため海軍省に供出され

たが、溶解を免れて東郷神社に奉納されていたのを三越社員が発見し、昭和二十一年に再び本店に戻されたという。まさに不屈のライオンとして三越を見守りながら百年近い年月を過ごしたのである。

次に見てみたいのは上野の東京国立博物館にある表慶館のライオン像である(図2)。表慶館は明治三十三年(一九〇〇)の大正天皇の御成婚を祝って、東京市民の有志を代表する東宮御慶奉祝会により計画され、宮内省内匠寮の技師であった片山東熊が設計に当たり、同四十一年に竣工した明治期を代表する洋風建築である(昭和五十三年に重要文化財指定)。その正面車寄の階段の左右にライオン像が設置されている。三越のライオン像はイギリス製だったが、表慶館の方は日本で作られた。作者は明治期の洋風彫刻の先駆者の一人である大熊氏廣で、鑄造は砲兵工廠で行われた。表慶館のライオン像は、和風化されたというか全体的にのっぺりとした印象で、細部の写実にこだわらなかつたせいか、表情にも野性的な険しさよりも人形的な愛嬌の方が勝っている。明治期の動物彫刻としては高村光雲のものがよく知られているが、細部まで緻密に彫り上げた迫真性の強い光雲の作品に比べ、大熊は作品

(図2) 東京国立博物館表慶館「ライオン像(右側)」

全体の形態の統一感を優先したのだろう。現在、表慶館のライオン像は「みどりのライオン」の愛称で教育普及スペースを象徴する役割を担い、訪れる子どもたちと博物館との絆を結びつけている。

近代の洋風建築とライオン像という関係では、本展で出品する沼田一雅の陶彫も昭和初期に作られ、秩父宮家の表町御殿の玄関を飾っていたものだ（出品番号28、53頁参照）。ここまで見てきたように、ライオン像は建築から独立したのではなく、それぞれの建造物の歴史や新たな意味づけを付与されることによって、単なる建築装飾を超えてその場のシンボルになっている。そこで、散歩の寄り道として、少しばかりライオン像の歴史的背景を遡ることにしよう。

わが国では建造物との関係でライオン像よりも、もっとよく知られているのは神社仏閣にある狛犬である。ごく簡単に狛犬のルーツをふりかえると、はるか古代オリエントの獅子にまで遡り、シルクロードを通

じて伝播した中国で在来の靈獣思想と融合し唐獅子が生まれ、それが日本へ伝わり狛犬となるという推移を辿る。だが、実際のところはこの間に様々な要素が入り混じって、ライオン⇩獅子⇩唐獅子⇩狛犬と変化しており、地域や時代、宗教などによって複雑に錯綜しているはずで、けっして単純的な変化ではなかっただろう。

神社仏閣の狛犬は二頭とも狛犬として表されるが、

(図3) 京都御所紫宸殿 「母屋 賢聖障子 獅子・狛犬 負文亀」
(原画：住吉弘貴、模写：梶本武雄)

(図5) 京都御所清涼殿 「母屋 狛犬」

(図4) 京都御所清涼殿 「母屋 獅子」

本来は獅子・狛犬と分けて考えられていた。日本における獅子・狛犬の組み合わせを固定化するきっかけとなったといわれるのが、宮中紫宸殿の賢聖障子である。賢聖障子とは高御座の背後に位置し、中国の殷代から唐代に至る三十二人の賢聖を並べて描いたもので、その中央の戸間障子に獅子・狛犬とその上に亀が描かれる(図3)。平安時代の九世紀には作られていたとされ、現在の京都御所の紫宸殿にある賢聖障子の獅子・狛犬は、安政期造営の際に住吉弘貴が新たに描いたものである(保存のため昭和四十二年の梶本武雄の模写に入れ替えている)。また、宮中清涼殿には天皇が御休憩になる御帳台があり、その正面の左右にも獅子・狛犬の木像が置かれる(図4、5)。帳の裾のあたり止めの鎮子の役目を果たしているが、貴人を守る辟邪(邪悪なものを避けること)の意味もあったと推測されている。これは仏像の台座にしばしば獅子が表される(獅子座という)ように、もともと王権の象徴として用いられた獅子が、次第に守護獣としての役割を担うようになったことと関係している。

ちよつとした散歩のつもりが、なかなか踏み入ることのできないところまで来てしまった。あなたの周りの狛犬やライオン像にも、じつはこのような意味があり、そこに生活する人々の無事を見守っているのである。(岡本)

〈参考文献〉

- ・三井広報委員会ホームページ
- ・三越ホームページ
- ・『大3越歴史写真真帖』大3越歴史写真真帖刊行会、昭和八年
- ・東京国立博物館編『東京国立博物館百年史』第一法規出版、昭和四十八年
- ・田中修二『近代日本最初の彫刻家』吉川弘文館、平成六年

△主な参考文献▽（概説、コラム、作品解説に挙げたもの以外に参考にしたもの）

○単行本等

- 正倉院事務所『正倉院の漆工』平凡社、昭和五十年
『皇室の至宝6 御物障屏・調度1』毎日新聞社、平成四年
平野重光『栖鳳芸談 「日出新聞」切抜帳』京都新聞社、平成六年
國文學編集部『古典文学動物誌』學燈社、平成七年
増井光子編『とらの巻』博品社、平成九年
荒俣宏『獅子―王権と魔除けのシンボル』集英社、平成十二年
正倉院事務所『正倉院宝物 染織』朝日新聞社、平成十二年
上杉千郷『狛犬事典』戎光祥出版、平成十三年
廣田孝『高島屋』貿易部『美術染織作品の記録写真集』(京都女子大学研究叢刊47)、京都女子大学、平成二十二年
飛鳥史料館『キトラ古墳 四神』飛鳥史料館、平成二十二年

○逐次刊行物等

- 渡邊素舟『東洋の虎』『塔影』第十四卷第一号、塔影社、昭和十三年一月
渡邊素舟『Lion・唐獅子・狛犬考』『塔影』第十四卷第十一号、塔影社、昭和十三年十一月
伊東史朗『日本の美術』第二七九号 狛犬』至文堂、平成元年
石田佳也『日本の獅子文様』『民族芸術』通巻第十一号、民族芸術学会、平成七年
衛藤駿『中国の獅子―西から東への歩み』『民族芸術』通巻第十一号、民族芸術学会、平成七年
中森義宗『獅子』の図像』『民族芸術』通巻第十一号、民族芸術学会、平成七年
高田智絵『江戸の珍獣イメージ―象と獅子を中心に―』『芸術学学報』第十四号、金沢美術工芸大学芸術学研究室、平成十九年

○展覧会図録等

- 『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、平成七年
『大江戸動物図館―子・丑・寅―十二支から人魚・河童まで―』仙台市博物館、平成十八年
『動物絵画の一〇〇年…一七五一―一八五〇』府中市美術館、平成十九年
『大橋翠石 日本一の虎の画家』神戸新聞社、平成二十年
『朝鮮虎展』高麗美術館、平成二十二年

出品目録

会期：平成二十二年七月十七日(土)～九月五日(日)

前期：七月十七日(土)～八月八日(日)
後期：八月十四日(土)～九月五日(日)

番号 作品名 作者・生産地 員数 制作年代 技法材質 寸法 展示期間

虎

1	虎図(龍虎図屏風のうち)	伝相阿弥	六曲一隻	室町時代後期～安土桃山時代 (十六～十七世紀)	紙本墨画着色	本紙一五三・五×三五七・四	後期
2	群獣図	円山応挙	六曲一隻 (六曲二双のうち)	江戸時代(十八世紀)	紙本着色	本紙一六八・五×三六四・八	前期
3	虎図(龍虎図屏風のうち)	岸岱	六曲一隻	江戸時代(十九世紀)	紙本金地着色	本紙一七五・四×三六一・八	後期
4	胡人狩獵図卷	吉田元陳	一卷	江戸時代(十八世紀)	紙本着色	縦三五・三	前期
5	親子虎図(三蟲之図卷のうち)	横山華溪	一卷	江戸時代(十九世紀)	紙本着色	縦三四・八	前期
6	虎渡湖図、虎愛子図(「画帖」のうち)	杉谷雪樵	二面	明治二十四年(二八九二)	絹本着色	本紙各四〇・九×五〇・六	前期
7	虎図(「名宗画帖」のうち)	岡倉秋水	一面	明治二十七年(二八九四)	絹本着色	本紙三五・三×二六・九	前期
8	虎図蒔絵印籠	山本光利	一点	江戸時代(十九世紀)	木製漆塗、蒔絵	八・二×五・七×二・九	前期
9	擲禅杖	山崎朝雲	一点	明治四十三年(一九一〇)	木彫	二六・五×三八・〇×六〇・〇	後期
10	月下猛虎之図	大橋翠石	一幅	明治三十九年(一九〇六)	絹本着色	本紙二〇・二×九七・二	後期
11	虎之図	黒住章堂	一幅	大正五年(一九一六)	絹本着色	本紙一二五・五×五〇・三	後期
12	虎	竹内栖鳳	六曲二双	昭和三年(一九二八)	絹本着色	本紙各一七三・八×三九二・八	前期
13	巖頭猛虎図	川合玉堂	一幅	昭和前期	紙本墨画	本紙七七・八×九六・七	後期
参考1	虎張子	島根県出雲市	一点	昭和期	紙、胡粉彩色	三三・六×二二・六×三〇・八	全期
参考2	虎張子	和田金剛	一点	昭和四十八年(一九七三)	紙、胡粉彩色	九・二×二四・六×七・〇	全期

獅子

14	染付彩色狛犬	肥前・有田窯	一点	江戸時代(十七~十八世紀)	陶磁	三九・〇×二八・〇×四七・五	前期
15	色絵獅子置物	京焼	一点	江戸時代(十九世紀)	陶磁	一〇・〇×一六・八×九・五	後期
16	赤地金彩獅子形香炉	九谷焼	一点	明治前期(十九世紀)	陶磁	一一・〇×九・〇×一六・二	後期
17	色絵獅子置物	薩摩焼	一点	明治前期(十九世紀)	陶磁	二七・五×二六・五×三四・五	前期
18	狂獅子置物		一点	明治前期(十九世紀)	銅・鑄造	三〇・五×五三・〇×三七・五	後期
19	岩に牡丹獅子置物	金龍齋義道	一点	明治前期(十九世紀)	銅・鑄造	二七・〇×四五・〇×四一・〇	前期
20	青磁青華唐獅子文花瓶	宮川香山(二代)	一点	昭和三年(一九二八)	陶磁	径四三・五、高四三・五	後期
21	瑞鳥靈獸文蒔絵手箱	六角紫水	一点	昭和三年(一九二八)	木製漆塗、蒔絵	三〇・六×二三・六×一一・五	前期
22	唐獅子之図蒔絵箱	津田得民、 マル二工芸漆器製作所	一点	昭和二十三年(一九四八)	軽金属製漆塗、蒔絵	一三・六×二六・七×七・二	前期
23	獅子唐草文褥	山鹿清華	一枚	昭和三年(一九二八)	絹・織・刺繍	径一八・九	前期
24	円文白虎朱雀錦・狩獵文錦(複製) 〈錦綾帖のうち〉	龍村平蔵	二枚	昭和三年(一九二八)	絹・織	帖の一面三六・三×三〇・五	前期
25	獅子狩文錦(複製)	龍村平蔵	一枚	昭和十五年(一九四〇)	絹・織	九六・五×七五・五	前期
26	唐獅子図	前田青邨	六曲一双	昭和十年(一九三五)	紙本金地着色	本紙各二〇三・一×四三三・八	後期
ライオン							
27	刺繍獅子図屏風	高島屋飯田貿易店	四曲一隻	大正八年(一九一九)	織・刺繍、木製漆塗	総一七三・〇×二九八・〇	前期
28	陶彫唐獅子	沼田一雅	一对	昭和三年(一九二八)	陶磁	阿像・五六・五×四三・五×六七・五 卍像・五六・〇×四三・五×六八・五	後期
29	獅子	香取正彦	一点	昭和四十七年(一九七二)	銅・鑄造	六・七×一七・四×一二・八	後期

謝辞

本展覧会の開催準備にあたり、次の機関および皆様方に御協力をいただきました。ここに記して御礼申し上げます。

有田陶磁美術館、株式会社三越伊勢丹ホールディングス、高野山真言宗高養寺、佐賀県立九州陶磁文化館、東京国立博物館、宮内庁京都事務所、宮内庁正倉院事務所
秋久成人、伊藤嘉章、岩井共二、恵美千鶴子、大橋康二、沖松健次郎、尾崎葉子、木田拓也、眞田有快、鈴木由紀夫、中矢進一
(順不同、敬称略)

虎・獅子・ライオン

— 日本美術に見る勇猛美のイメージ

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 51

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成二十二年七月十七日発行

- ・各展覧会図録中，作品名や作者，制作年などの表記は，図録発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録の著作権はすべて宮内庁に属し，本ファイルを改変，再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館の展覧会図録（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は，書籍と同様に出典を明記してください。また，図版を出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は，宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお，図版を営利目的の販売品や広告，また個人的な目的等で使用することはできません。

虎・獅子・ライオン

— 日本美術に見る勇猛美のイメージ

三の丸尚蔵館展覧会図録 No. 51

編集 宮内庁三の丸尚蔵館

制作 株式会社 東京美術

翻訳 横溝廣子

発行 宮内庁

平成二十二年七月十七日発行

© 2010 The Museum of the Imperial Collections

- Meiji period(19th c.)
cast bronze
30.5×53.0×37.5
- 19
Shishi and peonies on a rock
Kinryusai Gido
Meiji period(19th c.)
cast bronze
27.0×45.0×41.0
- 20
Vase with chinese lions design,
celadon with underglaze blue
Miyagawa Kozan II
1928
ceramic
d.43.5、h.43.5
- 21
Box with auspicious birds and animals
designs in *makie*
Rokkaku *Shisui*
1928
makie on lacquered wood
30.6×23.6×11.5
- 22
Box with chinese lions design in *makie*
Tsuda Tokumin, Maruni Craft,
Lacquerware Manufacture Shop
1948
makie on lacquered metal
13.6×26.7×7.2
- 23
Mat with *shishi* and arabesques design
Yamaga Seika
1928
embroidery on woven silk
d.18.9
- 24
Various brocades with white tiger
and divine bird roundels and hunters
design (reproduction) <from Album of
brocades and twill weave>
Tatsumura Heizo
two sheets
1928
- woven silk
each page of album 36.3×30.5
- 25
Brocade with lions and hunters design
(reproduction)
Tatsumura Heizo
1940
woven silk
96.5×75.5
- 26
Chinese lions
Maeda Seison
pair of six fold screens
1935
color and gold leaf particles on paper
each area of the painting 203.1×432.8
-
- Lion**
- 27
Lions in embroidery
Takashimaya Iida Trading Shop
four fold screen
1919
embroidery on woven silk, lacquered
wood
total size173.0×298.0
- 28
Pair of (chinese) lions in ceramic
sculpture
Numata Ichiga
1928
ceramic
lion with opened mouth :
56.5×43.5×67.5
lion with closed mouth :
56.0×43.5×68.5
- 29
Lion
Katori Masahiko
1972
cast bronze
6.7×17.4×12.8

List of Exhibits

Tiger

1
Tiger (from Dragon and tiger)
attributed to Soami
six fold screen
Late Muromachi period to Azuchi
Momoyama period (16-17th c.)
color and ink on paper
area of the painting 153.5×357.4

2
Various animals
Maruyama Okyo
six fold screen
Edo period(18th c.)
color on paper
area of the painting 168.5×364.8

3
Tiger (from Dragon and tiger)
Gantai
six fold screen
Edo period(19th c.)
color and gold leaf on paper
area of the painting 175.4×361.8

4
Scroll of foreigners' hunting scenes
Yoshida Genchin
Edo period(18th c.)
color on paper
h.35.3

5
Parent and child tigers (from Scroll of
various animals, birds and insects)
Yokoyama Kakei
Edo period(19th c.)
color on paper
h.34.8

6
Tiger wading a lake, and Tiger and
beloved child (from Picture album)
Sugitani Sessho
two paintings
1891
color on silk
each area of the painting 40.9×50.6

7
Tiger (from Picture album)
Okakura Shusui
1894
color on silk
area of the painting 35.3×26.9

8
Inro with tigers design in *makie*
Yamamoto Mitsutoshi
Edo period(19th c.)
makie on lacquered wood
8.2×5.7×2.9

9
Staff of a Buddhist monk turning into
a dragon
Yamazaki Choun
1910
carved wood
26.5×38.0×60.0

10
Ferocious tiger under the moon
Ohashi Suiseki
1906
color on silk
area of the painting 202.2×97.2

11
Tiger
Kurozumi Shodo
1916
color on silk
area of the painting 125.5×50.3

12
Tigers
Takeuchi Seiho
pair of six fold screens
1928
color on silk
each area of the painting 173.8×392.8

13
Ferocious tiger on a rock
Kawai Gyokudo
Early Showa period(20th c.)
ink on paper
area of the painting 77.8×96.7

referential exhibit 1
Papier - maché tiger
Izumo city, Shimane Prefecture
Showa period(20th c.)
gofun and color on paper
32.6×21.6×30.8

referential exhibit 2
Papier - maché tiger
Wada Kongo
1973
gofun and color on paper
9.1×24.6×7.0

Shishi (Chinese lion)

14
Guardian dog, *sometsuke*(underglaze
blue) and colored glaze
Arita kiln, Hizen
Edo period(17-18th c.)
ceramic
39.0×28.0×47.5

15
Shishi, iroe(multicolored glaze)
Kyo ware
Edo period(19th c.)
ceramic
10.0×16.8×9.5

16
Incense burner in *shishi* shape, red and
gold glazes
Kutani ware
Meiji period(19th c.)
ceramic
11.0×9.0×16.2

17
Shishi, iroe(multicolored glaze)
Satsuma ware
Meiji period(19th c.)
ceramic
27.5×26.5×34.5

18
Kuruijishi (mad lions)

Foreword

Tigers and lions have been familiar motifs within Japanese art from ancient times, although, the animals were imaginary and unfamiliar to the people because they did not actually inhabit Japan. However, because of their valiant and ferocious image depicted within paintings, etc., from the Asian continent, they became popular motifs among the samurai class to indicate the character of the ruler. They were depicted as motifs in screen paintings and sliding door paintings to decorate the interiors of feudal lord castles, and also as designs on craft pieces such as arms.

Gradually, from the late Edo to Meiji era, the real tigers and lions were able to be seen in shows and at the zoo, and began to be depicted realistically based on the ecology of the real beasts. These were quite different compared to the imaginary tigers and lions depicted before the modern period, attempting to objectively grasp the wild beauty of the real animals by depicting their accurate form. On the other hand, the unique image of the *shishi* (Chinese lion) that was created in eastern Asia, was depicted with mighty expression, adding originality to the traditional form since before the modern era.

In this exhibition, we have gathered Japanese art works depicting tigers, *shishi* and lions, attempting to trace the transition of these images over time. A half of the Year of the Tiger has past already, but we hope our visitors will be able to cool themselves enjoying the various ferocious beasts, sometimes frightful and sometimes charming, during the height of this summer.

July, 2010

The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan

Tiger, *Shishi* (Chinese lion) and Lion

—The Valiant Images in Japanese Art

July 17 (Sat.) – September 5 (Sun.), 2010



The Museum of the Imperial Collections,
Sannomaru Shōzōkan