

# 山本芳翠《猛虎一声》の解釈を巡って ——芳翠《虎石膏像》と師ジャン＝レオン・ジェロームの 作品制作に基づいて——

藤沢知綾

## 序論

山本芳翠（1850–1906〔嘉永3–明治39〕）は、1878〔明治11〕年にパリに留学して絵画の技術を学び、日本の西洋画の発展に寄与した画家である<sup>1</sup>。彼は、1876年に設立された工部美術学校の一期生となり、アントニオ・フォンタネージ（1818–1882）より油彩画を学んでいる。その後、現地で油彩画を学ぶために1878年に開催されるパリ万国博覧会の「仏国博覧会事務雇」としてパリに向かい、ジャン＝レオン・ジェローム（Jean-Léon Gérôme, 1824–1904）とポール・ボードリー（1828–1886）に師事しながら1887〔明治20〕年まで滞仏した<sup>2</sup>。

泉屋博古館東京（六本木）では、2022年のリニューアルオープン記念展Ⅱ「光陰礼賛——モネからはじまる住友洋画コレクション」（以下「光陰礼賛展」）において、同館所蔵の山本芳翠《虎石膏像》【図1-a, 2-b】が初めて一般公開された<sup>3</sup>。同館によれば本作に関する資料は確認されていないとのことであり、合箱には「虎置物」「山本芳翠造」と墨書され、所蔵管理に関する紙が貼付されているばかりである<sup>4</sup>。芳翠が彫刻を制作していたことは夙に知られていたが、本展やインターネット上での公開などによって、本作の存在が広く知られるようになった<sup>5</sup>。

展示会場の《虎石膏像》キャプションでは、「[...]生来、器用だった芳翠は余技に石膏像を制作したと伝わるが、本像と近い姿態で描かれる《猛虎一声》が現存するように、本作

- 1 本稿では、原文の字体と仮名遣いを一部現代表記にしている。山本芳翠の生涯について記された文献には以下などがある。長尾編（1940）；隈元（1966）；青木監修（1991）；青木、古川編（1993）；佐々木（1994）。
- 2 若松（1989）；古川（1993 a: 13）；高階（2006: 120–121, 322）；三浦（2021: 307）。芳翠は1878年2月11日に横浜港を出港し、翌月29日にパリに到着している。岐阜県美術館（1982）。
- 3 2022年5月21日から7月31日まで開催。
- 4 紙には管理番号と共に「芳翠作」「石膏 猛虎置物」と記されている。
- 5 泉屋博古館東京に所蔵されている以外の彫刻については、管見の限りその存在を確認できていない。

は油画制作のためのマケットと思しい」と解説されていた。《猛虎一声》（1893-1895 [明治26-28]年）【図2】とは、東京藝術大学大学美術館に所蔵されている油彩画である<sup>6</sup>。絵画作品については、留学中の作品である《裸婦》や、帰国後の作品《十二支》シリーズ<sup>7</sup>、《浦島》【図3】など、これまで様々な解釈のもと議論がなされてきた<sup>8</sup>。しかし、彫刻については、具体的な作例を扱った先行研究を確認することができなかった<sup>9</sup>。そこで本稿では《虎石膏像》を取り上げ、ジェロームの絵画制作や西洋文化の伝統を併せて考察することによって、《猛虎一声》の再解釈を行う。

## 1. 芳翠《虎石膏像》と《猛虎一声》

本作は石膏小像（25.0×35.0×25.0cm）であり、ネコ科の動物が横たわり、両前脚で体を支えてわずかに起き上がる姿が立体で表現されている。本作には動物と一体化した楕円形の台座が付いており、その背面下に「芳翠作」と刻銘がある【図1-b】<sup>10</sup>。彫像の表面加工に着目すると、ヘラのようなものを使用して全体に毛並みを表現していることが分かり、頭頂部の毛並みは両耳の間に横に数本線のようにして刻み込まれ、縦にも線があることが確認できるため、毛並みと共に虎の模様を表現したものであるとわかる。首周りの毛は他よりも深く筋が入っており、塑像を石膏で型取りした後に直接石膏の表面に加工を施したものであると推察される。虎は頭を持ち上げて険しい目つきで牙を剥き出し、鼻に皺を寄せながら口を開けている。一部欠損しているものの、側面から見ると耳が後ろに下がり、警戒または威嚇をしていることが伺える。頬の周りの毛量の多さが立体的に表され、顎の毛やヒゲの流れ、

6 同時代において《猛虎一声》は傑作とされており、そのほか《浦島》や《勾当内侍月詠図》（1877年、宮内庁）と《十二支》が傑作として挙げられている。望雲生（1906: 3）、《浦島》と《十二支》については後述する。

7 1892 [明治25]年、三菱重工株式会社社長崎造船所占勝閣。《十二支》シリーズのうち「卯」と「辰」は現存せず。

8 《裸婦》（1880 [明治13]年頃、岐阜県美術館）は、高階（1981: 16-18）；古川（1993 a）；三浦（2021: 209-317）、《浦島》は、若松（1989）；古川（1993 b）；高階（2006: 105-148）；廣江（2020 a）、《十二支》シリーズは、高階（2006: 174-218）；高階（2010）；黒木（2022）を参照。

9 田中（2018: 483-486）は『近代日本彫刻史』のコラム⑥「画家と彫刻」において、芳翠の彫刻制作について言及しているものの、具体的な作品解説や考察は行っていない。

10 本稿では台座に刻銘された「芳翠作」により、山本芳翠作または芳翠と関連のある彫刻であるとする。サインが芳翠自身のものであるとするならば、石膏像は冒頭で記したような「マケット（準備習作）」以上の「美術作品」として捉えることもできる。また、西園寺公望（1849-1940 [嘉永2-昭和15]）を通して、弟の住友春翠（1865-1926 [元治元年-大正15]）は芳翠も支援しており、現在に至るまで《虎石膏像》は住友家のコレクションとなっている。公望が春翠に宛てた芳翠支援に関する書簡は、1894 [明治27]年6月1日付であり、芳翠が《猛虎一声》を制作していた時期と重なるため、《虎石膏像》が住友家の所蔵であったことと関係していると考えられる。芳翠は記者であった岸田吟香（1883-1905 [明治16-38]）らの斡旋によりパリへ渡航することができ、その返礼として《天女》（1878年、三菱重工株式会社社長崎造船所占勝閣）を送っており、住友家に対しても同様に《虎石膏像》を送った可能性がある。住友家による芳翠支援については、『住友春翠』（1955: 269-270, 273）；『西園寺公望伝』（1996: 142）を参照。芳翠と岸田吟香との関係については、廣江（2019: 13-14）；三浦（2021: 295-298）を参照。『住友春翠』は、泉屋博古館東京の椎野晃史学芸員よりご教示いただいた。廣江（2019）および本稿以下註の廣江（2020 a）、（2020 b）は、岐阜県美術館の廣江泰孝学芸員からいただいた。

そしてその毛穴も細部にわたって表現されている。また、尾は後脚に軽く巻き付いており、尾の先に僅かに力加えられていることがわかる。

虎の背中から後脚にかけて筋肉の隆起が確認できるが、背骨や肩甲骨が浮き出ているのも見て取れ、筋骨隆々とは言い難い痩せた体型をしている。また、背中に縞が刻まれており、虎の模様であるとわかる。左前脚は筋肉が隆起しており、力を入れているものの、腕を後方に引いており、指には力が入っていない。後脚を見ると、左足は指が曲がって、力を入れているのに対し、右足には力が入っておらず、相貌とは対照的に弱々しく、力強く立ち上がろうとする様子は見られない。また、右足には肉球の凹凸が表現されている。通常、虎の前足の指球は5つ、掌球の後ろに手根球が1つある。後足の趾球は4つであり、足底球の後ろに手根球は見られない【参考図1, 2-a, 2-b】。しかし、本作では趾球が5つ、そして足底球の後ろに手根球があることから、芳翠が前足を参考にしながら後足を制作したと推察される<sup>11</sup>。すなわち、《虎石膏像》は虎の細かな特徴までは忠実に再現されていないが、毛並みや模様といった細部にもこだわりながら制作していたことが伺える。

絵画制作において芳翠は特に虎を好んで選んでいた。例えば、油彩画では《猛虎一声》のほか、《月夜虎》【図4】や《猛虎逍遥図》【図5】、また水墨画でも虎をモチーフとして取り上げていた<sup>12</sup>。

《猛虎一声》は、1895年に開催された第7回明治美術会に出品された作品であり、同時期に制作された油彩画《浦島》も共に出品されていた。所蔵美術館に登録されている名称は《猛虎一声》であるが、本展に出品の際には「猛虎一聲山月高」の名が付されていた<sup>13</sup>。本作では縦長の長方形の画面中央に、前脚で体を支えて顔を上げ、威嚇している虎がほぼ左側面観で描かれている。峨々たる岩山が前景、中景、後景ともに描かれ、中景の山巔には僅かに、そして後景の山腹にははっきりと、いわゆる「霧雲」が描かれている。画面上部の空に月は見えないものの、「うろこ雲」が立ち込め、明るく輝いていることから月が出ていることが分かる。虎の右前脚の背後に描かれたものは、早瀬の白波のようでもある。虎の座る地面の岩肌は露か雨に濡れているようであり、一部が白く反射している。また、虎も月光を浴びているようである。

虎の口は《虎石膏像》よりも開かれており、両前脚を開く間隔は狭まり、尾の先が地面から少しばかり離れているために、石膏像よりも躍動感と力強さが感じられる。また、虎の上半身は石膏像よりも肉付きが良く描かれているものの、下半身はやはり痩せており、上半身と下半身のバランスが整っていない。虎は《虎石膏像》と同様の態勢をしており、中山(1993)は、《猛虎一声》の虎は「[...] 力強く地面を押さえた前脚とは対照的に、後脚はや

11 ネコ科の肉球に関しては大泰司(1998: 33-34)を参照。

12 水墨画での制作については青木監修(1991: 158), cat. nos. 89-91「虎図」を参照。cat. nos. 89, 91は1895年頃、cat. no. 90は1895年の制作である。

13 栗原編(1895: 6-7); 東京国立文化財研究所美術部第二研究室編(1994: 26-27): 1895年10月10日から11月18日まで開催。第7回明治美術会にはそのほか、《官女》(パステル)も出品されており、計3点が展示されていた。《猛虎一声》はX線による調査が行われており、虎や岩が何度も修正されて描かれたものであることが分かっている。坂本(1991), 坂本(1991)の文献も、椎野晃史学芸員よりいただいた。

や力の抜けたリラックスした状態とも見える」と記述している<sup>14</sup>。以上から、《猛虎一声》と《虎石膏像》とには類似点が多くみられ、最も特徴的であるのは虎の下半身の描写であることがわかる。

新関(2007)は、明治美術会に同時に発表された《浦島》が日本説話に依拠していることから、中国唐時代の説話「人虎伝」が《猛虎一声》の着想源となっていると述べている<sup>15</sup>。この説話には『太平広記』と『唐代叢書』の二つの系統があり、プロットは以下の通りである。主人公である李徴は博学であり、進士試験にも合格した人物であったが、自身の才が認められず、同僚からも疎まれていたために官職を退くこととなる。彼は職を求めて遍歴し、家に帰る途中に発狂して人を食らう虎と化す。ある夜、李徴の友人で同じく試験に合格した袁儔と遭遇し、既に彼は出世している一方で、自身は虎の身となり、天に向かって嘆き、地に伏して泣けども人に戻ることは出来ないでいる。李徴は袁儔に未発表の文章数十篇を託し、別れを告げる<sup>16</sup>。新関によれば、《猛虎一声》は芳翠が虎となった李徴に自身を重ねた作品であり、虎が「腰砕け」であるのは、才能に恵まれながら時代に指導的役割の果たせなかった自嘲を込めた意図的な構図であろうと述べている。さらに、「猛虎一聲山月高」と「枕山韜晦」は芳翠の自印となっていることから、才能を隠してひっそりと暮らすという意味が込められていると解釈している。新関の解釈は芳翠の帰国後の動向に鑑みれば納得のいくものであり、フランスで技術を習得したものの、当時の日本画壇では受け入れられなかった彼はまさに李徴の心境であったであろう。また、第7回明治美術会の開催された1895年に、芳翠は黒田清輝(1866-1924 [慶応2-大正13])宛に貧乏であることを自虐的に記した書簡を送っている。そのような書簡からも、画業によって十分に生計を立てることができず、困窮していたことが分かる<sup>17</sup>。

それでは、美術展での作品タイトルとなった「猛虎一聲山月高」とは何を意味するのであろうか。『唐代叢書』の「人虎伝」には、『太平広記』には見受けられなかった李徴の一詩が載っている。しかし、詩句の中で同句を想起させる箇所はあるものの、それ自体は確認できない<sup>18</sup>。同句は宋代の詩人、兪紫芝(周紫芝, 1082-?)<sup>19</sup>による七言絶句『宿蔣山棲霞寺(蔣山の棲霞寺に宿る)』の結句である。

独坐清談久亦勞	独坐清談 久しくして亦た勞す
碧松燃火暖衾袍	碧松 火と燃えて <sup>きんぼう</sup> 衾袍を暖む
夜深童子喚不起	夜深けて 童子喚 <sup>よ</sup> べども起きず
猛虎一聲山月高	猛虎一聲 山月高し

14 中山(1993: 146).

15 新関(2007: 28), cat. no. 6. この説はその後も反映されており、東京藝術大学大学美術館公式Twitterの投稿(2022年4月29日)でも、虎は李徴であると解説されている。[https://twitter.com/geidai\\_museum/status/1519874111740289024](https://twitter.com/geidai_museum/status/1519874111740289024) 最終閲覧(2022/09/12).

16 本あらすじは、『太平広記』を基にした、李景亮選「人虎傳」を参照。内田、乾(1979: 174-186)「人虎傳」

17 椎野(2018 a: 496-497); 椎野(2018 b: 106, 129), 明治28年5月9日付、年不詳11月9日付書簡も参照。

18 『国訳漢文大成』文学部第12巻「唐代小説」所収「人虎傳」(1920: 495-502, 原文196-199)。

19 錢鍾著、宋代詩文研究会訳注(2004: 11-20)「周紫芝」

長らく独りで座り、清談 [自問自答] して疲れてしまった  
 青々とした松を火と燃やして、布団や衣服を暖める  
 夜がふけて、童子 [寺の小僧] を呼んでも起きてこない [こちらにやってこない]  
 猛虎の一声が聞こえ、[その方向を見ると] 山上に月が高く昇っている<sup>20</sup>

兪紫芝の絶句には「人虎伝」に見られたような悲哀に満ちた人物描写はなく、夜の静寂と虎の咆哮、そして月明かりを感じるばかりである。

当時の日本において、「猛虎一声山月高」は文人墨客に人気の句であった。例えば、《十二支》を芳翠に依頼した岩崎彌之助の兄であり、三菱財閥の創業者でもあった彌太郎（1835-1885 [天保6-明治18]）による墨書がある<sup>21</sup>。また、1927 [昭和2] 年に、大牟礼南塘（1876-1935 [明治9-昭和10]）の描いた《大牟礼南塘筆西郷像》の上部には「猛虎一声山月高」と墨で大書されている<sup>22</sup>。中世から近世にかけて、日本で広く読まれていた『詩人玉屑』には兪紫芝の名と共に「夜深童子喚不起，猛虎一声山月高」の二句のみ掲載されている<sup>23</sup>。さらに、1922 [大正11] 年に出版された書画の手引書『書画鑑賞の栞』においても、転句と結句のみ掲載され、兪紫芝の作であるとしながらも「猛虎一声山月高は誰一人知らぬものなき句であるが、誰人の作であるかと云ふことは餘り知られて居らぬ」と記されている<sup>24</sup>。このように、日本では詩の一部が広まり、本来の意味とは異なる、勢いのある勇ましい句としても受け入れられていたと推察できる。

芳翠は虎をモチーフとして選ぶにあたって、虎の観察にも余念がなかった。芳翠の描いたスケッチは少なくとも3点が現存しており、神奈川県立歴史博物館所蔵の《虎》[図6]<sup>25</sup>には、獲物を食べ終えた虎が横たわり、前足をなめる姿が描かれている。前足の指は一本ずつ丹念に描かれており、芳翠は虎の前足には指が5本あることを把握していたとわかる。また、上半身と下半身のバランスもそれほど違和感がなく、ネコ科の動物らしい態勢をしている。この虎の下半身と《猛虎一声》や《虎石膏像》とを比較すると類似点も見られるため、実際の姿を描写したというよりも、いくつかスケッチしたものを合成して、地面に横たわり頭を上げて咆哮している石膏像の姿を創作したと考えるのが妥当であろう<sup>26</sup>。

不鮮明ではあるものの、《猛虎一声》において右後足の趾球の数が変更されている。《虎石

20 『全宋詩』(1993: 7375)、巻620、「兪紫芝」「宿蔣山棲霞寺」。詩の登場人物は窓のある側、あるいは縁側のような場所におり、虎の咆哮がしたためにその方向を見たところ、月が高く昇っているのを目にしたと考えられる。本来、焚火には枯れ葉を用いることから、季節は冬支度の整っていない時期であり、寒くなったために急遽青々とした松を使用したのであろう。このようなことから、季節は秋ごろであると推察できる。詩の訳出と解釈にあたり、日本漢文学ご専門の山田尚子先生（成城大学）にお力添えを賜った。

21 19世紀、公益財団法人静嘉堂。小林（2010: 232），cat. no. II-12.

22 鹿児島県立歴史・美術センター黎明館。画賛は海軍大臣財部彪（1867-1949 [慶応3-昭和24] 年）の筆であることについて、同館にご教示いただいた。西郷隆盛は、自身の落款として「猛虎一声山月高」も使用していたようである。瓜坊編著（2007: 273）「西郷隆盛」参照。

23 『詩人玉屑』（1977: 183）、巻18、「兪秀老清老」本文献について、山田尚子先生にご教示いただいた。

24 山本（1922: 95-96）「猛虎一声」。金井（1970: 874）「猛虎一声」においても、二句のみの掲載である。

25 神奈川県立博物館編（1987），cat. no. 106.

26 中山（1993: 146）は《猛虎一声》の解説において、いくつかの虎のスケッチを構成して画面を決定しているのであろうと推察している。

膏像》をもとに制作すれば趾球は5つ見えるはずであるが、絵画では3つまたは4つ見えるのみである。脚の角度が僅かに変更されているため、見えている趾球が3つであるとしても違和感はなく、より実際の虎に近づいていると言える。《猛虎一声》における趾球の変化は、芳翠が虎の観察に基づき忠実に表現しようとした結果であろうか。従って、制作の順番としてはスケッチをしながら検討した後に《虎石膏像》を制作し、《猛虎一声》を制作したと推察できる<sup>27</sup>。

## 2. 日本の虎と《猛虎一声》

芳翠が《猛虎一声》や《浦島》を制作・発表した頃、日本では西洋画排斥の国粹主義が起り、日本画を称揚する風潮にあった。それは自国のアイデンティティを探し求めていた明治20年代のことであり、日本の歴史や神話、説話を主題とした絵画を描くことが望まれていた。当時、日本画と西洋画のどちらにおいても、そのような主題が盛んに描かれており、芳翠もまた日本の伝統を西洋画に取り入れようとして《浦島》を制作している<sup>28</sup>。芳翠は、「洋画で理想的な画など描けるものか」という日本画家たちの発言に対し、《浦島》を制作することで「洋画でもこれ丈のことは出来る」ことを示した<sup>29</sup>。先行研究において、《浦島》の構図は、アカデミックな画家たちの影響を受けており、西洋文化と強く結びついた作品であるとされている。また、本作は西洋絵画における「勝利」や「凱旋」の構図が起源であるとも考えられている<sup>30</sup>。しかし、《浦島》で西洋画の可能性を提示しようとした芳翠が、悲哀に満ちた「腰砕け」の《猛虎一声》を同時に展示すれば、西洋画の敗北を認めてしまったようなものである。本作が消極的な理由から制作されたのであれば、《浦島》と同時に展示されたであろうか。

虎は古来より、多くの日本の画家たちが取り組んできたモチーフであった<sup>31</sup>。7世紀から8世紀にかけて、虎やライオン、霊獣である獅子を取り入れた美術品が隋や唐からもたらされ、日本においてもそのモチーフが取り入れられていく。ライオンは次第に獅子へと吸収され、虎や獅子は権力や戦いのイメージと結びついていった。例えば、龍と虎を対峙させて描く「龍虎図」は、風雲に遭遇する覇者のイメージとして武将に好まれ、室町中期から江戸時代まで盛んに描かれた<sup>32</sup>。しかし、日本には虎が棲息しておらず、江戸時代初期まで権力者

27 《虎》【図6】は、下半身が類似していることから、《虎石膏像》や《猛虎一声》の制作以前のスケッチであると考えられる。しかし、虎の右後足には、実際の虎と同様に手根球がないため、本作は石膏像制作後の作品の可能性もある。

28 古川 (1993 b) ; 高階 (2006: 110-116) ; 小林 (2019: 40-46) ; 廣江 (2020 b) .

29 長尾 (1982: 141) 所収、岡田三郎助談「アトリエ雑話」より引用。長尾は、昭和7年9月20日『東京日日新聞』に掲載されていたと記しているが、高階 (2006: 133-134, note.5) は、同年9月18日『東京朝日新聞』に掲載されたものであると訂正している。

30 若松 (1989) ; 古川 (1993 a) ; 高階 (2006: 105-148) ; 三浦 (2021: 279, 340) .

31 川添 (2009) ; 太田 (2010) ; 岡本 (2010) ; 濱田、李 (2010) .

32 太田 (2010: 32, 35) : 「龍虎図」には雪村周継《龍虎図》(16世紀、根津美術館)や岸岱《龍虎図六曲屏風》(19世紀、三の丸尚蔵館)などがある。

のような一部の限られた人々が実見できるのみであった<sup>33</sup>。19世紀に至るまで、画家たちは中国や朝鮮の作品、そして猫を参考にしながら虎を描いていく。その証左として、画中の虎の瞳孔は縦長となっている。猫と虎は同じくネコ科であるものの、瞳孔の形が異なり、猫は縦長であるが、虎は丸いからである<sup>34</sup>。

江戸時代の画家の岸駒（1749/56-1839〔宝暦6/寛延2-天保9〕）は、虎を写実的に描くために虎の頭蓋骨に毛皮を巻き付けたり、肉の付いた足を手に入れたりして描いたものの、生きた虎を実見することは出来なかった<sup>35</sup>。明治初期になると見世物として動物が舶来するようになり、1890年代になると「浅草花屋敷」や上野の動物園で虎が飼育され、人々は容易に虎を見ることができるようになった<sup>36</sup>。1890年に岸駒の弟子であり、虎図を専門としていた長頼連（雅号は八海、1811-1893〔文化8-明治26〕）は、自身の絵画を改良すべく京都から東京（浅草、上野）へ向かい、齢80にして初めて虎を実見している。その時の彼の日記（6月20日付）が残っている。

[...] 浅草観音へ参詣し、そこにいる虎を見に行く。上野の博覧会場にも虎がいるらしく、そこにも行く予定であった。

[...] 虎の眼は丸く、その色は薄茶である。目玉はこれまでに描いたのと大いに違う。

[...] 生きた虎が、考えていたのと大いに違うところは眼であった。

[...] 博覧会は全部は見おおせないで動物館だけ見ようと考えた。

[...] ここにも虎がいる。浅草の虎は雄であったが、この虎は雌であった。非常に痩せている。〔筆者註：脚の模様の〕斑は浅草の虎とは異なっているが顔は同じである<sup>37</sup>

引用から、長頼連が東京で虎を実見して虎の瞳孔の丸さに気づいたことばかりでなく、上野の虎が痩せ細っていたことも窺い知ることができる。当時、上野公園の動物たちは劣悪な環境に置かれていたようであり、死んでしまう動物が多かったようである<sup>38</sup>。彼の見た上野公園の虎が痩せ細っていたのも、そのような環境下にあった可能性がある。

芳翠作の虎を見ると、瞳孔は丸く表現されているため、彼は浅草や上野の虎を観察していたと推察できる。また、日本の説話「浦島太郎」に取材した《浦島》と《猛虎一声》が第7回明治美術会で同時に展示されたことに関連付ければ、《猛虎一声》は日本の伝統的モチーフを西洋の技法を使用して制作したと言える。さらに、虎が戦の象徴であるならば、西洋画

33 江戸時代以前の虎の舶来歴については、磯野（2007）を参照。

34 三の丸尚蔵館編（2010: 9-27）, cat. nos. 1-12；太田（2010）；岡本（2010）。

35 工藤編著（2002: 54-55）；岡本（2010: 5）；濱田、李（2010: 216-218）。

36 溝井（2014: 189-193）。舶来動物と見世物との関係については、川添（2009）も参照。1887年、上野の動物園で虎が飼育されるようになった。恩賜上野動物園公式サイト「上野動物園の歴史」<https://www.tokyo-zoo.net/zoo/ueno/history.html> 最終閲覧（2022/09/14）。

37 工藤編著（2002: 152-154）；岡本（2010: 5-6）。八海は同年の11月16日に再度東京を訪れており、浅草と上野の虎を見物している。工藤編著（2002: 152-153）。

38 溝井（2014: 192）。

排斥を試みる日本画家たちと戦おうとする、西洋画家芳翠の闘いの声を聞き取ることができよう。《浦島》は西洋技法を用いて日本の伝統的な主題を扱っており、《猛虎一声》もそれと同様の作品であったのである。

また、上野の虎が痩せていたことに鑑みると、第1章において指摘した、虎が痩せている点と関連付けることができる。一方、《月夜虎》【図4】や《猛虎逍遥図》【図5】の虎には痩せている様子はなく、肉付きの良い体型となっている。このような違いから、《虎石膏像》は「非常に痩せている」上野公園の虎がモデルになっていると考えることができよう。また、《猛虎一声》は石膏像と比べると、僅かに肉付きが良くなっているため、制作時期や個体が異なっているとも考えられる。

### 3. ジェロームとライオン

芳翠のフランスでの師ジェロームは、写実的な人物描写を得意としていたが、動物の描写にも秀でていた。また、彼の名前にラテン語でライオンを意味する「レオleo」を想起させる名前「レオンLéon」が含まれていることもあり、彼はライオンを頻繁に描いている<sup>39</sup>。1878年のパリ万博にジェロームは絵画作品《聖ヒエロニムス *Saint Jérôme*》【図7】を出品している<sup>40</sup>。聖ヒエロニムスが彼の聖獣であるライオンの腹にもたれかかり、共に寝ている様子が描かれている。老人とライオンが写実的に描かれる一方、老人が聖人であることを示す後頭部のニブスは、青白く発光しており幻想的である。背景には、聖ヒエロニムスであることを示すために、巻物やインクそして木製の十字架があるものの、勤勉な様子や、ライオンの足の棘を抜く場面はなく、伝統に即して描かれているわけではない<sup>41</sup>。19世紀において、聖ヒエロニムスの主題はほとんど扱われず、本作は伝統的な表現方法もとられていないため、ジェロームは聖ヒエロニムス（フランス語でジェローム *Jérôme*）と自身の名前が重なることから制作したと考えられる。同時代においてもジェロームとライオンを同一視して「ライオンを描くライオン」と評されることもあった<sup>42</sup>。これらを総合すれば、パリ万博に出品された《聖ヒエロニムス》はまさに渾身の自画像であると考えられる。くわえて、ジェロームは、

39 ジェロームのライオン画について、特に以下を参照されたい。Boime (1971) ; Ackerman (2000: 111) および cat. no. 23 以降 ; Weeks (2021)。

40 *Catalogue officiel* (1878: 30), cat. no. 360. 《聖ヒエロニムス》は所在不明となっていたが、2011年末にシュテーデル美術館の収蔵庫で再発見された。本作の発見を報告したクレマーは、画中の聖ヒエロニムスと、ジェロームの弟子であったジャン・ルコント・デュ・ヌイ (Jean Lecomte du Nouÿ, 1842-1923) が1867年にサロンに出品した《ヨブとその慰め人 *Job et ses amis*》(所在不明)の横たわるヨブの姿との類似を指摘している。詳しくはKrämer (2012: 251)を参照。ジェロームは1851-52年頃にサン・セヴラン教会 (Eglise Saint-Séverin) のサン・ジェローム礼拝堂 (Chapelle de Saint Jérôme) に依頼された壁画《聖ヒエロニムスの聖体拝領 *La Communion de saint Jérôme*》(1854年)を完成させたが、その出来栄が画家として未熟であったと述懐している。Hering (1892: 59) ; Ackerman (2000: 226), cat. no. 56。

41 聖ヒエロニムスとライオンに関しては、ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説 4』(2006: 17-30)「聖ヒエロニムス」を参照。

42 Hering (1892: 37): 'a lion who paints other lions'. ヘリングは画家M. de Belinaの記事から引用している。本引用については、以下の文献でも言及されている。Boime (1971: 11); Papet *et al.* eds. (2010: 200); Krämer (2012); Weeks (2021: 10)。



ライオン画《我が名はライオン *Nominor Leo*》を自身の故郷であるヴズールに送っていることから、ジェロームとライオンとの強い結びつきを知ることができる<sup>43</sup>。

彼は1870年代後半から1890年代にかけてライオン画を立て続けに描いた。その動機については、強い生き物であるライオンと自己を同一視させることによって、砂漠や野生の動物への恐怖や不安を取り除いていたという説<sup>44</sup>、ジェロームの名声の絶頂期であり、強さや独立心、自尊心を示していたという説がある<sup>45</sup>。後者で示された「強さや独立心、自尊心」は、西洋の伝統においてライオンが象徴してきたものである。その他にも、ライオンは権力や戦いと結びついており、日本における虎が象徴してきたような意味を持っていた<sup>46</sup>。一方、西洋において虎は残酷で血に飢えた生き物と見做されており、ライオンに比べて評判は良くなかったようである<sup>47</sup>。

19世紀フランスには、「アニマリエ *animalier*」と呼ばれる動物を写實的に表現した芸術家たちがおり、彼らはパリにある動物園と植物園が一体となった「ジャルダン・デ・プラント」で動物たちを観察しながら制作していた。1793年に動物園が開館し、それ以降ウジェーヌ・ドラクロワ（1798-1863）やアントワーヌ＝ルイ・バリー（1795-1875）といった芸術家が足繁く通い、ジェロームもそのひとりであった<sup>48</sup>。バリーのライオン彫刻は当時人気を博し、ジェロームがライオンをモチーフとした作品を制作した背景には、彼の彫刻の存在もあったと考えられている<sup>49</sup>。例えば、バリーの《蛇と対峙するライオン *Lion au serpent*》【図8】はサロンで大成功を収めており、その後も彼はライオンや虎など、さまざまな動物彫刻を制作している。さらに、小さなブロンズ像も多数鑄造され、彼の作品は大衆に知られていた<sup>50</sup>。

ジェロームの動物への関心は非常に強く、動物園での観察ばかりでなく、1850年頃にはオウムや亀、ガゼル、フラミンゴ、犬といった動物たちを自身の庭で放し飼いにもしていた<sup>51</sup>。ある時、ジェロームはサーカスから老齢のライオンを入手し、部屋で放ち、ライオンが威嚇しながら部屋を徘徊すると、自身がライオンの檻に避難せざるを得ず、プロの調教師に助けを求めたことさえあった<sup>52</sup>。1893年5月1日に刊行された『ルヴュ・イリュストレ』には、制作中の画家たちをコミカルに描いたイラストが掲載されており、ライオンの檻の中で

43 1883年、フランス、ヴズール、ジョルジュ・ギャレット美術館。Boime (1971: 8); Krämer (2012: 252); Ackerman (2000: 310-311), cat. no. 323; Weeks (2021: 10).

44 Boime (1971: 9, 13). Boime (1971: 27, note. 101)は、1870年代はエドゥアール・マネ(1832-1883)や印象派の出現によって自身のキャリアについて最も思い悩んでいた時期であったろうとも考えている。

45 Krämer (2012: 252) : Krämer (2012: 252)はジェロームがライオンを描いた他の理由として、ドラクロワがライオン画を多数描いていたため、それ以上の技術でライオンを描けることを示そうとしたのではないかと推察している。

46 ライオンの文化史については、特にJackson (2010)を参照。その他以下を参照。Boime (1971: 9); Papet *et al.* eds. (2010: 200); Impelluso (2004: 213); Blühm *et al.* eds. (2015: 90); Weeks (2021: 1), note. 1.

47 Impelluso (2004: 218-219); Blühm *et al.* eds. (2015: 90-91). 後者によれば、ドラクロワの《虎と蛇 *Tigre et serpent*》(1862年、ワシントン・ナショナル・ギャラリー)は邪悪な生き物同士の戦いを表している。

48 Ackerman (2000: 111); Jackson (2010: 85-86, 89); Blühm *et al.* eds. (2015: 90, 124-125). ジャルダン・デ・プラント創設経緯については、溝井 (2014: 145-149)を参照。

49 Boime (1971: 14); Weeks (2021: 1).

50 Freeman ed. (1985: 115-118).

51 Moreau-Vauthier (1906: 90), note. 1.

52 Papet *et al.* eds. (2010: 200).

制作するジェロームが描かれている【図9】。安全で穏やかな制作とはいかず、彼は軍服のような服を着て刺股を持ち、今にも襲い掛かってきそうなライオンを威嚇しながら筆を走らせている。檻の中にはライオンが3頭おり、彼を襲おうとしている。彼はすでに襲われたようでもあり、服の右太腿の部分が破れている<sup>53</sup>。

先行研究では、19世紀の芸術家の動物を用いた作品の多くは、リラックスした動物の姿が表されており、動物園の動物やペットをモデルとして描いていたことが伺え、ジェロームの動物絵画にもその特徴がみられると述べられている<sup>54</sup>。彼らは飼いならされた「猛獣」を観察し、あたかも野生であるかのように描いていたからである。例えば、1884年に制作された《砂漠の夜 *La Nuit au désert*》【図10】では、星空の下、砂漠に寝そべる虎がいるが、実際の砂漠に虎は棲息していない<sup>55</sup>。また、動物園の檻は狭く、動物たちは檻を行き来するか、横になるかといったスペースしかなかったようであり、警戒心の感じられない虎の姿を見れば、動物園の動物を容易く思い浮かべることができる。芳翠の《虎》【図6】からも、彼は飼育されていた虎をスケッチし、油絵を描くときは虎と背景を合成させていたことが伺える。さらに、《猛虎一声》の虎の上半身と下半身のバランスの悪さは、飼育された虎を見ていたからであり、険しい表情で上を向いて咆哮する虎を見る機会は稀であったとも推察できる。

以上、検討してきた西洋におけるライオンの受容とジェロームとの関係から、あらためて《浦島》と《猛虎一声》について考察する。若松(1989)は《浦島》の解釈を試み、ギリシア神話のポセイドンとアムピトリテを、浦島太郎と乙姫になぞらえたとしている。亀の背に乗る浦島太郎の背後で掲げられる旗の先端は三叉になっていることから、ポセイドンが意識されていることがわかる<sup>56</sup>。本作は、芳翠が神話主題を扱う歴史画を意識していたことがうかがえる作品であり、ポセイドンから浦島太郎への変換が行われている。そこで、《猛虎一声》も《浦島》と同様の変換が行われていると筆者は考える。先述のように、西洋ではライオンは権力や戦いを象徴しており、日本においては虎がそれらを象徴していた。さらに、芳翠の師ジェロームはライオン画を数多く制作しており、《聖ヒエロニムス》や《我が名はライオン》によって、「ジェローム＝ライオン」の関係を示していた。そこから、芳翠は西洋の文化としてのライオンと師の象徴であるライオンを、日本で古くから受け入れられてきた虎に変換したと推察できる。従って、《猛虎一声》は、そのタイトルと考え合わせれば、帰朝した西洋画家による日本画壇への宣戦布告の作であったと考えられる。また、バランスの悪さはあるものの、虎の下半身に力が入っていないのは、横になっていた虎が起き上がろうとしているからであり、西洋画壇が立ち上がったことも示しているであろう。

53 *Revue Illustrée* (1893: 353).

54 Blühm *et al.* eds. (2015: 124-125).

55 ライオンや虎をモチーフとした当時の作品には、動物の解剖学的関心ばかりでなく東方趣味も見て取ることができる。この点に関しては稿を改めたい。なお、芳翠の《月夜虎》【図4】は虎が夜空や荒野と共に描かれている点において《砂漠の夜》と類似しているため、ジェロームの影響を受けた可能性もある。

56 若松(1989: 5-6): そのほか、貝殻に乗る乙姫の前方に描かれる髭の老人は海の老人ネレウス、侍女たちはネレイデス、童子たちはトリトンといった解釈がなされている。

#### 4. 画家の彫刻

芳翠の《猛虎一声》が西洋画の技法を人々に誇示しようと制作された渾身の作であるとするならば、《猛虎一声》と酷似した《虎石膏像》はなぜ制作されたのであろうか。冒頭で述べたように、「光陰礼賛展」での作品解説には、石膏像はマケットであろうと記されていた。ジェロームの絵画制作プロセスを確認することで、石膏像が絵画作品のマケット（準備習作）であることを証明できるのではなかろうか。

画家として大成していたジェロームは芳翠が留学した1878年のパリ万博において、ブロンズ彫刻《剣闘士たち *Les Gladiateurs*》を初公表し、彫刻家としてのデビューを果たしている<sup>57</sup>。しかし、ジェロームは作品として公表していたわけではなかったものの、絵画を制作する際に塑像モデルを作るばかりでなく、ブロンズに鑄造までしていた<sup>58</sup>。絵画制作のために剣闘士のマケットを制作しており、彼の友人たちはそれらを傑作と称賛していた<sup>59</sup>。例えば、1859年頃に制作された、網を用いて戦う剣闘士《レティアリウス *Retiarius*》は、絵画《皇帝万歳、死にゆく者たちがあなたに挨拶します *Ave Caesar, morituri te salutant*》のマケットとして制作されたものである<sup>60</sup>。

ジェロームは、動物を得意とする彫刻家の友人エマニュエル・フレミエ（1824-1910）に彫刻を習い、お互いの技術を高めあっていた<sup>61</sup>。ジェロームの研究者アッカーマンは、動物の解剖学に秀でていたフレミエと共に彫刻を制作したことによって、ジェロームの絵画作品は改善され、動物解剖学の知識も深まったと記している<sup>62</sup>。また、ジェロームは1890年に友人に宛てた書簡において、以下に引用するように、自身のマケット制作に関する貴重な証言を残している。

[...] 私はいくつかのライオンの模型制作に着手しました。あなたも思い出すでしょうが、あの2枚の絵画をよりよくするためです。これらの彫刻によって、私は、画家たちがいうような「空想で *de chic*」はうまく自分のものにできなかった、ピクチャレスクで正確な光の効果を知ることができるでしょう<sup>63</sup>。

57 1878年、オルセー美術館。1878年に制作された際、《剣闘士たち》は2人の剣闘士を表した等身大のブロンズ彫刻であったが、1909年にジェロームの娘婿エメ・モロー（1850-1913）がジェロームの肖像や彫刻の制作台などを追加し、《剣闘士たち》を制作するジェローム *Gérôme exécutant "Les Gladiateurs"* という、ジェロームのモニュメントに変更した。Ackerman (2000: 382-383), cat.no.S.9, B1; Papet *et al.* eds. (2010: 130-133), cat.no.77.

58 Papet *et al.* eds. (2010: 132).

59 Moreau-Vauthier (1906: 263).

60 《レティアリウス》コペンハーゲン、ニイ・カールスベルグ・グリプトテク美術館；《皇帝万歳》1859年、イェール大学美術館。Ackerman (2000: 380), cat.no.S.5; Papet *et al.* eds. (2010: 130-131), cat.no.73.

61 Moreau-Vauthier (1906: 263-264), note. 1.

62 Ackerman (2000: 111).

63 Hering (1892: 280) : '[...] I have commenced also to model some lions, in order to improve the two pictures which you will remember. These sculptures will enable me to find picturesque and true effects of light which I could not well obtain *de chic*, as the painters say [...]'. ヘリングはジェロームの書簡が誰に宛てられたもので

書簡は芳翠の帰国後のものであるが、ジェロームの絵画制作について知ることができる。彼は自身の絵画作品をよりよくするために、実際にマケットを制作していた<sup>64</sup>。しかし、マケットを制作した後に絵画制作を行う方法は、ジェロームに限ったことではなかった。遡れば、1436年に『絵画論 *De pictura*』を著したレオン・バッティスタ・アルベルティ（1404-1472）もまた、絵画制作の修練において、彫塑製作の練習をすることで描く対象の凹凸を認識することが可能となり、絵画の上達が見込まれると述べている<sup>65</sup>。ジェロームの友人であった画家ジャン＝ルイ＝エルネスト・メッソニエ（1815-1891）も同様の制作法を取り入れており、蠟彫刻《風の中の旅人 *Voyageur dans le vent*》【図11】はマケットであった<sup>66</sup>。さらに、エドガー・ドガ（1834-1917）もジェロームの友人であり、絵画制作のためにマケット制作をしていたことが知られている<sup>67</sup>。

このように、絵画制作を行うためにマケットを制作していた画家たちがおり、彼らは彫刻を作品として公表することもあった。芳翠は、彼らのそのような動向をパリで目撃していたようである。

[...] ゼローム氏は彫刻も画もやつたので、西洋（あつち）では画を描く人で彫刻をせん人はないといつてもよい位であるが、先生は至つて彫刻に妙を得られたので、彫刻と画とどつちがよいといふと、画の方が彫刻よりもよいといふ人もあるし、彫刻の方が画よりもよいといふ人もあるが、実はどつちもよいので、少しは彫刻の方がよいかも知れぬ、殊に晩年に至つて、彫刻に妙を極めてある。昔希臘に有つたもので、今無いものを先生が新奇の工夫で拵へたものがある。<sup>68</sup>

芳翠の談から、彼が画家の彫刻制作を意識していたことや、師ジェロームの彫刻作品を評価していたことがわかる。ジェロームは自身のアトリエで彫刻を制作していたため、芳翠は彼の制作する姿を間近で見っていたのであろう。また、ギュスターヴ・モロー（1826-1898）は作品として公表していたわけではないものの、彼のアトリエには絵画用に蠟を用いて制作し

あったかを明示していない。

64 ジェロームの師であるポール・ドラローシュ（1797-1856）も絵画制作の際に、自作の蠟製マケットを使用していたようである。また、16世紀までにはマネキン人形を用いた絵画制作が行われており、19世紀後半になるとフランスではこの制作法が積極的に用いられていた。Munro (2014: 1-11, 21-22, 77).

65 アルベルティ (2021: 320), 8-9, 池上、徳橋訳

66 オルセー美術館サイト、'Le Voyageur', <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-voyageur-15446> 最終閲覧 (2022/09/08).

67 Rewald (1990: 10-11); Lindsay (2010: 7-8).

68 山本談 (1904)。引用の「昔希臘に有つたもので、今無いものを先生が新奇の工夫で拵へたもの」は、芳翠が実見したものであれば、《ファルネーゼのヘラクレス》(2-3世紀頃、ナポリ国立考古学博物館)を彷彿とさせる《オムパレー *Omphale*》(1887年、フランス、ヴズール、ジョルジュ・ギャレット美術館蔵)であろう。しかし、本誌では「彫刻婦人」の名でジェローム《タナグラ *Tanagra*》(1890年、オルセー美術館)の写真が掲載されている。彼は古代の彩色彫刻を復活させるために、彩色彫刻《タナグラ》(1890年、オルセー美術館)を制作しているため、芳翠は本作について言及していると言える。《タナグラ》の完成は1890年であるため実見してはいないものの、黒田清輝は1893年まで滞仏していたため、芳翠は彼のような留学をしていた人々から情報を得た可能性も考えられよう。ジェロームの彩色彫刻に関しては、Papet *et al.* eds. (2010: 302)を参照。黒田清輝のフランスでの動向に関しては、三浦 (2021: 382-413)を参照。

た自作のマケットが複数置かれていた<sup>69</sup>。高階（2006）は、芳翠が彼のアトリエを訪れていた可能性を示唆しているため<sup>70</sup>、芳翠はモローの絵画のみならずマケットをも目にしていたとも考えられる。

翻って芳翠の制作を見てみると、彼は手先が非常に器用であったようであり、フランスでは蠟製の神像を制作していたことが知られており、それを見た人物によればイタリアの彫刻家に引けを取らないものであったという<sup>71</sup>。帰国後も彫刻制作をしており、黒田清輝はその制作風景を見ていたようであり、「絵画に近い虎の彫刻」にも言及している<sup>72</sup>。その彫刻は絵画《猛虎一声》に近い《虎石膏像》または石膏にする前の塑像であったと考えられる。また、芳翠の弟子であった白瀧幾之助（1873-1960 [明治6-昭和35]）は《十二支》の制作を回顧し、芳翠の絵画制作とマケットとを結びつける証言を残している。

[...] これ等の作品は全部モデルを用いたもので、兎はわざわざ庭に飼つて研究、美人は当時有名な啞のモデル、思兼神は大原君と云ふ弟子、運慶などは石膏で型を作つて研究された。<sup>73</sup>

引用から、芳翠が《十二支》シリーズ全てにモデルを使用していたという、写実へのこだわりがうかがえる。実際の動物を観察しながら制作する手法は日本にあったものの、「卯」を描くにあたって兎を飼育するという点において師ジェロームの作品制作を想起させ、何よりも「亥」【図12】を制作する際に石膏を用いていたというくだりが師を彷彿とさせる<sup>74</sup>。このように、白瀧の証言から、芳翠は絵画を制作するにあたって石膏のマケットを使用していたとわかる。芳翠の画塾「生巧館」や美術学校では、マケットを自身で作成し、それをもとに絵画を制作する技法を教えていなかったようであるが、彼は自作のマケットを用いていた<sup>75</sup>。芳翠は、《十二支》シリーズにおいて「絵画をよりよくするため」にモデルやマケットの使用を徹底したのであろう。《浦島》と共に出品した《猛虎一声》も西洋画の技術を誇示しようとした力作であったために、《虎石膏像》のようなマケットを使用したと考えられる。このようなマケットを使用した制作法は、留学中に知見したものであり、《虎石膏像》は彼のフランス留学での技術習得を物語るものであった。

69 Forest (2010: 21-26). 蠟彫刻のマケットには「G.M」とモローのイニシャルが入っているものがあるため、芳翠も同様に《虎石膏像》にサインを入れた可能性もある。Musée Gustave Moreau ed. (2010: 98-99), 'Moïse exposé', fig. 52. 芳翠のサインについては本稿註10も参照。

70 高階 (2006: 123-124).

71 青木 (1993: 8) 所収『郵便報知新聞』1884 [明治17] 年3月12日付を参照。

72 黒田談 (1906) : 「[...] 絵画に一番近い彫刻などでも小さい銅像や虎などがある、今ま画室に遺物として残つてゐる観音は蠟細工で出来たもので君 [筆者註: 芳翠] が京都で制作中私も往つて見たことがあるが自分で蠟を拵らへて非常な暑い中に働いて居つた。」なお、本記事には「彫刻と落語」(東京朝日新聞)の項目があり、「氏 [筆者註: 芳翠] は又彫刻に巧にして 象牙其他に折々彫刻を試み人を驚かすの技倆あり足尾銅山の彫刻は傑作として 美術協会に保存しあり」と記されている。

73 白瀧談 (1929). 引用では少なくとも「卯」「酉」「亥」について言及されている。

74 「亥」は運慶が猪の背に立った摩利支天像に胡粉を塗っている場面が描かれている。高階 (2010: 74).

75 生巧館での制作については白瀧談 (1925)、美術学校での制作は金井 (2012) を参照。

## 結論

本稿では《虎石膏像》を取り上げながら、《猛虎一声》の再解釈を行ってきた。本作のタイトルは、宋代の詩人俞紫芝の『宿蔣山栖霞寺』の結句「猛虎一聲山月高」から引用されたものであり、日本では、詩の静けさとは異なる勇ましい句としても受容されていたと考えられる。また、《虎石膏像》の細部を検討した結果、石膏像制作後に《猛虎一声》が描かれたと推察される。

第7回明治美術会に《猛虎一声》と同時に出品された《浦島》は、日本における西洋画排斥の風潮の下で西洋画の技術を誇示した作品であった。《浦島》が西洋の神話を日本的に表したのであれば、本作は権力や戦いの象徴である西洋のライオンと師ジェロームを表すライオンとを日本の伝統に従って虎に変換したものであると解釈できる。

《猛虎一声》は西洋画の技法を日本に移植した絵画であり、《虎石膏像》の存在から、フランスで習得したマケットに基づく制作法を本作に適用したと考えられる。《猛虎一声》は日本画壇との戦いの始まりを告げる絵画であり、「猛虎一声山月高」のタイトルによって西洋画の存在を高らかに示したのであった。

### 【参考文献一覧】

[史料]

- ・ *Catalogue official* (1878), Exposition universelle internationale à Paris.
- ・ Hering, Fanny Field. (1892), *Gérôme: The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*, New York.
- ・ Moreau-Vauthier, Charles (1906), *Gérôme: peintre et sculpteur*, Paris.
- ・ *Revue Illustrée* (1893), vol. 15, May, 1, Paris.
- ・ レオン・バッティスタ・アルベルティ 『絵画論』池上俊一、徳橋曜訳 (2021)、池上俊一監修『原典 イタリア・ルネサンス芸術論』所収、名古屋大学出版会、pp.275-328.
- ・ ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説 4』前田敬作ほか訳 (2006)、平凡社
- ・ 瓜坊進編著 (2007)『日本書画落款大事典』上巻、遊子館
- ・ 栗原高欣編 (1895)『明治二八年 秋季展覧会出品目録』明治美術会
- ・ 黒田清輝談 (1906)「多藝多能」『美術新報』第5巻、第19号、12月20日、p.3、複製版 (1983)『美術新報 1』所収、八木書店
- ・ 『国訳漢文大成』文学部第12巻 (1920)、国民文庫刊行社
- ・ 『西園寺公望伝』(1996)、立命館大学西園寺公望伝編纂委員会、別巻1、岩波書店
- ・ 『詩人玉屑』長沢規矩也解題 (1977)、『和刻本漢籍隨筆集』第17集所収、汲古書院
- ・ 白瀧幾之助談 (1925)「生巧館と山本芳翠先生」『みづゑ』第247巻、p.34.
- ・ 白瀧幾之助談 (1929)「山本芳翠氏の十二支の作品について」『みづゑ』第295巻、pp.382-383.
- ・ 『住友春翠』(1955)「住友春翠」編纂委員会編、非売品
- ・ 銭鍾書『宗詩選注 3』宋代詩文研究会訳注 (2004)、平凡社
- ・ 『全宋詩』(1993)、北京大学古文献研究所編、第11冊、北京大学出版社
- ・ 望雲生 (1906)「山本芳翠氏を痛む」『美術新報』第5巻、第18号、12月5日、p.3、複製版 (1983)『美術新報 1』所収、八木書店
- ・ 山本元 (1922)『書画鑑賞の栞』芸艸堂
- ・ 山本芳翠談 (1904)「ぢやん・れおん・ぜろーむ氏に就いて」『美術新報』第3巻、第1号、3月20日、p.2、複製版 (1983)『美術新報 1』所収、八木書店

## [著書・論文等]

- ・ Ackerman, Gerald, M. (2000), *Jean-Léon Gérôme: monographie révisée, catalogue raisonné mis à jour*, Paris.
- ・ Blühm, Andreas *et al.* eds. (2015), *Fierce Friends: Artists and Animals, 1750–1900*, Exh. cat. London/ New York.
- ・ Boime, Albert (1971), 'Jean-Léon Gérôme, Henri Rousseau's *Sleeping Gypsy* and The Academic Legacy', *The ART Quarterly*, vol.34, no. 1, pp.3–30.
- ・ Forest, Marie-Cécile (2010), 'Gustave Moreau et la sculpture. l'homme aux figures de cire', in: Musée Gustave Moreau ed. (2010), pp. 15–27.
- ・ Freeman, Phyllis ed. (1985), *19th-century Sculpture*, New York.
- ・ Impelluso, Lucia (2004), *Nature and Its Symbols*, transl. by Sartarelli, Stephen, Los Angeles.
- ・ Jackson, Deirdre (2010), *Lion*, London.
- ・ Krämer, Felix (2012), 'A lion who painted lions: Jean-Léon Gérôme's 'St Jerome' rediscovered', *The Burlington Magazine*, April, vol. 154, no. 1309, pp.251–252.
- ・ Lindsay, Suzanne Glover (2010), 'Edgar Degas: his life and work', in: Lindsay *et al.* eds. (2010), *Edgar Degas Sculpture*, Princeton UP, New Jersey, pp. 5–14.
- ・ Munro, Jane (2014), *Silent Partners: Artist and Mannequin from Function to Fetish*, New Haven and London.
- ・ Musée Gustave Moreau ed. (2010), *Gustave Moreau. L'homme aux figures de cire*, Paris.
- ・ Papet, Edouard *et al.* eds. (2010), *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*. Exh. cat. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- ・ Rewald, John (1990), *Degas's Complete Sculpture*, San Francisco.
- ・ Weeks, Emily (2021), 'Jean-Léon Gérôme, Les deux majestés', in: *Jean-Léon Gérôme catalogue raisonné*, (forthcoming), Trinity Fine Art, pp. 1–11. (PDF先行公開版)
- ・ 青木茂監修 (1991)『画集 山本芳翠の世界』郷土出版
- ・ 青木茂、古川秀昭編 (1993)『山本芳翠の世界展』展覧会図録
- ・ 青木茂 (1993)「芳翠のこと」『山本芳翠の世界展』展覧会図録所収、pp.7–11.
- ・ 磯野直秀 (2007)「明治前動物渡来年表」『慶応義塾大学日吉紀要』第41号、pp.35–66.
- ・ 内田泉之助、乾一夫 (1979)『唐代伝奇』明治書院
- ・ 太田彩 (2010)「虎は何時から、獅子は何処から」三の丸尚蔵館編 (2010) 所収、第51号、pp.29–35.
- ・ 大泰司紀之 (1998)『哺乳類の生態学 ②形態』東京大学出版会
- ・ 岡本隆志 (2010)「猛獣のイメージと日本美術の近代」三の丸尚蔵館編 (2010) 所収、第51号、pp.4–8.
- ・ 金井紫雲 (1970)『東洋画題総覧』歴史図書社
- ・ 金井直 (2012)「石膏模像の機能と石膏デッサンの様式」『人文科学論集』第46号、pp.127–139.
- ・ 神奈川県立博物館編 (1987)『神奈川県立博物館人文部門資料目録 (9) 中世・近世・近代美術関係資料目録』神奈川県立博物館
- ・ 川添裕 (2009)「舶来動物と見世物」中澤克昭編『人と動物の日本史 2 歴史の中の動物たち』所収、吉川弘文館、pp.127–160.
- ・ 岐阜県美術館 (1982)「山本芳翠」『岐阜県美術館開館記念特別展 近代フランス絵画の展開と山本芳翠——明治15年・パリ』展覧会図録
- ・ 工藤二郎編著 (2002)『八海東上日記抄』海鳥社
- ・ 隈元謙次郎 (1966)「山本芳翠について」『美術研究』第239号、pp.1–19.
- ・ 黒木彩香 (2022)「山本芳翠作《十二支》についての考察——十二支主題の浮世絵との比較から」『美術史』第71号、2、pp.236–253.
- ・ 小林宜之 (2019)「明治初期洋画家の留学——山本芳翠の場合」小林宜之編『明治初期洋画家の留学とフランスのジャポニスム』所収、水声社、pp.17–60.
- ・ 小林優子 (2010)、岩崎彌太郎 一行書「猛虎一聲山月高」解説『三菱が夢見た美術館 岩崎家と三菱ゆかりのコレクション』展覧会図録所収、p.232.
- ・ 坂本一道 (1991)「17. 山本芳翠「猛虎一声」」坂本一道ほか筆『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品 研究篇』中央公論美術出版、pp.78–79.

- ・佐々木鑛之助(1994)『明治洋画の快男児 山本芳翠』里文出版
- ・三の丸尚蔵館編(2010)『虎・獅子・ライオン——日本美術に見る勇猛美のイメージ』展覧会図録、第51号
- ・椎野晃史(2018 a)「研究資料 黒田清輝宛、杉竹二郎宛 山本芳翠書簡について」『美術研究』第423号、pp.95-97.
- ・椎野晃史(2018 b)「研究資料 黒田清輝宛、杉竹二郎宛 影印・翻刻・解題」『美術研究』第423号、pp.98-135.
- ・高階絵里加(2006)『異界の海——芳翠・清輝・天心における西洋』三好企画
- ・高階絵里加(2010)「岩崎彌之助と山本芳翠の《十二支》」『三菱が夢見た美術館 岩崎家と三菱ゆかりのコレクション』展覧会図録所収、pp.70-75.
- ・高階秀爾(1981)「新しい美の発見——日本の裸婦」高階秀爾編『全集 美術のなかの裸婦 12 日本の裸婦』所収、集英社、pp.9-22.
- ・田中修二(2018)『近代日本彫刻史』国書刊行会
- ・東京国立文化財研究所美術部第二研究室編(1994)『明治期美術展覧会出品目録』中央公論美術出版
- ・長尾一平編(1940)『山本芳翠』(復刻版)、非売品
- ・中山恵理(1993)「猛虎一声山月高」『山本芳翠の世界展』展覧会図録所収、cat. no.45、pp.145-146.
- ・新関公子(2007)《猛虎一声山月高》、新関公子ほか編『パリへ——洋画家たち百年の夢』展覧会図録所収、cat. no.6、pp.28-29.
- ・濱田陽、李珣淑(2010)「日本人の非日常と日常に棲息する虎たち」『帝京大学文学部紀要』第41号、pp.215-230.
- ・廣江泰孝(2019)「ETERNAL IDOL——その始まりから今へ」『岸田劉生展——写実から、写意へ』展覧会図録所収、pp.12-18.
- ・廣江泰孝(2020 a)《浦島》、『1894 Visions』所収、cat. no.108、pp.180-181.
- ・廣江泰孝(2020 b)「東洋の宴」『1894 Visions』所収、pp.196-197.
- ・古川秀昭(1993 a)「『東西相通じるようにしたい念』を起こした山本芳翠」『山本芳翠の世界展』展覧会図録所収、pp.12-17.
- ・古川秀昭(1993 b)「パリは竜宮か!——《浦島図》」青木茂、酒井忠康監修『日本の近代美術 1』所収、大月書店、pp.113-121.
- ・三浦篤(2021)『移り棲む美術 ジャポニスム、コラン、日本近代洋画』名古屋大学出版会
- ・溝井裕一(2014)『動物園の文化史』勉誠出版
- ・若松敏道(1989)「山本芳翠の『十二支図』と『浦島図』に関する一所見」『明治美術学会第39回報告』第31号、pp.1-10.
- ・『1894 Visions』=筑摩書房編(2020)『1894 Visions ルドン、ロートレック』展覧会図録

[ウェブサイト一覧]

- ・オルセー美術館サイト、'Le Voyageur'、<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-voyageur-15446> 最終閲覧(2022/09/08).
- ・恩賜上野動物園公式サイト「上野動物園の歴史」<https://www.tokyo-zoo.net/zoo/ueno/history.html> 最終閲覧(2022/09/14).
- ・東京藝術大学大学美術館公式Twitter、2022年4月29日投稿  
[https://twitter.com/geidai\\_museum/status/1519874111740289024](https://twitter.com/geidai_museum/status/1519874111740289024) 最終閲覧(2022/09/12).

謝辞

本研究にあたり、泉屋博古館東京の館長野地耕一郎先生と椎野晃史学芸員は《虎石膏像》の写真撮影の便宜を図らって下さり、ご助言と共に本稿執筆を勧めてくださいました。成城大学の喜多崎親先生はご助言をくださり、写真の提供もしてくださいました。同大学の山田尚子先生は、漢詩の訳出・解釈にあたり、ご助力くださいました。岐阜県美術館の廣江泰孝学芸員にもお世話になりました。本稿は多くの方々のお力を賜って執筆することができました。末筆ながら心より御礼申し上げます。





【図1-a】山本芳翠《虎石膏像》正面  
19-20世紀、石膏、25.0×35.0×25.0cm、泉屋博古館東京、筆者撮影



【図1-b】山本芳翠《虎石膏像》背面、台座手前に「芳翠作」の刻銘  
19-20世紀、石膏、25.0×35.0×25.0cm、泉屋博古館東京、筆者撮影



【図2】山本芳翠《猛虎一声》1895年  
カンヴァスに油彩、136.0×103.1cm  
東京藝術大学大学美術館蔵（画像の明度と露出を変更）  
画像提供：東京藝術大学/DNPartcom



【図3】 山本芳翠《浦島》1893-1895年  
カンヴァスに油彩、112.0×168.0cm、岐阜県美術館蔵、画像提供：岐阜県美術館



【図4】 山本芳翠《月夜虎》19世紀  
カンヴァスに油彩、60.0×91.0cm、東京国立博物館蔵（画像の明度と露出を変更）  
画像出典：国立文化財機構所蔵品統合検索システム  
([https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/A-11301?locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11301?locale=ja))



【図5】山本芳翠《猛虎逍遙図》1900年頃、カンヴァスに油彩、90.0×130.0cm  
神戸市立博物館蔵  
画像提供：神戸市立博物館



【図6】山本芳翠《虎》明治時代、紙に鉛筆、20.8×28.8cm、神奈川県立歴史博物館蔵  
画像提供：神奈川県立歴史博物館



【図7】 ジャン＝レオン・ジェローム《聖ヒエロニムス》1874年  
カンヴァスに油彩、69.0×93.0cm、シュテューデル美術館蔵 (Städel Museum, Frankfurt am Main)  
画像出典：シュテューデル美術館



【図8】 アントワーヌ＝ルイ・バリエ《蛇と対峙するライオン》1832年  
ブロンズ、135.0×178.0×96.0cm、パリ、ルーヴル美術館蔵、画像出典：ルーヴル美術館



Comment M. GÉROME brosse ses lions.

COMMENT PROCÈDENT LES MAITRES

- 【図9】 ルルデイ (モーリス・ルフェーブル＝ルルデイ)  
(Lourdet, [Maurice LeFebvre-Lourdet], 1860-1935)  
《ジェローム氏はいかに自身のライオンを描いているか *Comment M. GÉROME brosse ses lions*》  
1893年、画像出典： *Revue Illustrée* (1893: 353).



【図10】 ジャン＝レオン・ジェローム 《砂漠の夜》1884年  
カンヴァスに油彩、55.88×100.33cm、カーネギー美術館蔵、画像出典：カーネギー美術館



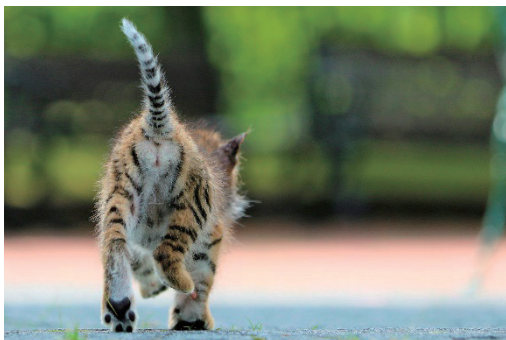
【図11】 ジャン＝ルイ＝エルネスト・メッソニエ《風の中の旅人》1878-1890年頃  
蠟、布、皮、47.8×60.0×39.5cm、オルセー美術館蔵、写真撮影・提供：喜多崎親先生



【図12】 山本芳翠《十二支》シリーズのうち「亥」、1892年  
カンヴァスに油彩、102.2×71.0cm、三菱重工株式会社長崎造船所占勝閣蔵  
画像提供：三菱重工業(株)



【参考図 1】 虎、前足の肉球（番号と名称は筆者による追加）  
画像出典：九州自然動物公園アフリカンサファリ



【参考図 2-a】 虎、後ろ姿  
画像出典：九州自然動物公園アフリカンサファリ



【参考図 2-b】 虎、後足の肉球  
後足の趾球は4つであり、手根球は見られない  
(2-a の拡大図、番号と名称は筆者による追加)



Reinterpreting *Mouko-Issei* by Yamamoto Hōsui:  
Based on *Tiger* (plaster figure) by Hōsui and production of works  
by his master Jean-Léon Gérôme

FUJISAWA Chiya

Yamamoto Hōsui (山本芳翠, 1850–1906) was one of the pioneer painters contributing to the development of western-style paintings in the Meiji era in Japan. He went to Paris as a member of the Japanese delegation to the third Paris Exposition in 1878 and studied oil painting mainly under Jean-Léon Gérôme (1824–1904) until 1887. In this paper I discuss 猛虎一声 *Mouko-Issei* (*A Roaring Tiger*, 1893–95, at the University Art Museum, Tokyo University of the Arts), one of his masterpieces, by reinterpreting not only his 虎石膏像 *Tiger* (plaster figure, 19th Century, Sen-oku Hakukokan Museum Tokyo) having a similar posture to that of *A Roaring Tiger*, but also production of paintings by Gérôme and the tradition of western culture.

*Mouko-Issei* (*A Roaring Tiger*) was exhibited at the 7th Meiji-Bijutsukai (明治美術会 Meiji Art Society) Exhibition in 1895, along with 浦島 *Urashima* (painting in oil, 1893–95, The Museum of Fine Arts, Gifu) that was painted at the same time. The original title of *Mouko-Issei* (*A Roaring Tiger*) was *Mouko-Issei-Sangetsu-Takashi* (猛虎一聲山月高, a phrase in a Chinese poem, meaning that the ferocious tiger roars, and the moon rises high above the mountains). *Mouko-Issei* (*A Roaring Tiger*) has been interpreted as inspired by the Chinese legend *Jinkoden* (人虎伝 *Renbuzhuan*) during the Tang Dynasty. The protagonist in this legend was once scholarly but unable to achieve success in his work, he turned into a man-eating tiger. Hōsui was also unable to succeed in Japan as he had expected, so previous study has identified him with the tiger in *Jinkoden*. We cannot, however, find the verse of “Mouko-Issei, Sangetsu-Takashi” described in *Jinkoden*. This verse is the final line of the poem, *Staying at the Qixia Temple located on Mt. Jiangshan* (宿蔣山栖霞寺), composed by Yu Zizhi (俞紫芝 also known as 周紫芝 Zhou Zizhi, 1082-?). Why did Hōsui adopt the original title from this poem? The presumption is that only the final line of the poem was familiar in Japan at that time and was accepted also as a vigorous, courageous phrase different from its original meaning.

Gérôme frequently depicted lions, partly because his own name included “Léon,” which is reminiscent of “leo,” a Latin word for lion. In addition, lions were a symbol of power and battle in Western culture. Tigers had the same meaning since ancient times in Japan.

Hōsui painted *Urashima* to demonstrate his skill in western-style painting at a time when western-style paintings were being ostracized in Japan. In this work, Western mythology was transformed into Japanese mythology. Therefore, I suggest that *Mouko-Issei* was subjected to the same transformation as that in *Urashima*.

Shirataki Ikunosuke (白瀧幾之助, 1873–1960), a student of Hōsui, said that he used a plaster maquette when producing paintings. Gérôme and other French painters used maquettes. *Mouko-Issei* is a painting in which western-style painting techniques were adapted to Japan, and the presence of the *Tiger* (plaster figure) suggests that, as he had learned in France, Hōsui used a maquette for painting *Mouko-Issei*.

Like the *Urashima*, *Mouko-Issei* marked the declaration of battles against those who fomented the rejection of western-style paintings, and the original title of *Mouko-Issei*, *Mouko-Issei-Sangetsu-Takashi*, explicitly demonstrated the existence of western-style painting.