

視覚化される『古事記』

——近代における享受の観点から——

田 中 千 晶

はじめに

『古事記』や『日本書紀』の一場面を題材にした絵画が多く描かれるようになったのは、近代に入ってからである。これらの作品を描いた画家たちは、『古事記』や『日本書紀』を実際に読み、視覚化したのだろうか。また、作品を見る者は、どのように受け止めたのだろうか。本稿では、近代において『古事記』や『日本書紀』を題材にして描かれた絵画について考察する。絵画を分析するという手法を用いることで、『古事記』享受の具体的な様相を探ることが出来るためである。

近代における『古事記』の享受研究のためには、近世末期を含め明治・大正・昭和戦前期に発行された『古事記』の研究書、訓読本、口語訳、そして児童書といった書籍類——読み物——を中心とした調査が必須だが、一方で絵画——見る物——の存在を忘れてはならない。視覚表現は、明確なイメージを人々の心に強く印象づけるという点、たとえ文字が読めなくとも主題や内容が伝わるがゆえに、女性や子どもを含めた広範囲の層の人々にも受け入れられるという点において、『古事記』享受の観点から重要な意味をもつと考えられる。さらには新聞への掲載や、雑誌、絵葉書という媒体によって、各地への伝達が可能であったことを鑑みれば、絵画は『古事記』の享受研究にとって欠かせない資料といえる。

しかしながら、『古事記』関連の書籍について以上に、絵画という媒体に関してはその受容研究が進められていない。上代文学研究の分野では、『古事記』の享受

研究の多くは、『古事記』が成立以後どのように各時代において記録され、文献に残され、それが受け継がれて来たかを辿る受容史としての研究を軸としている。

『古事記』の受容史という視点から、近代を含めて論じられる場合であっても、あくまでも上代文学研究者や神話学研究者向けの専門的な『古事記』の研究書や注釈書を対象としており、これらの書籍類は一般読者にまで広く受け入れられた媒体とはいえない。近代における『古事記』の享受について探るとき、視覚化された絵画という媒体は重要な資料の一つといえるが、これらは上代文学研究者による研究の対象からは漏れてきた。しかし絵画を調査・分析対象に加えることにより、先に述べたような広範囲の層および地域の人々への『古事記』のイメージの伝播など、享受の具体的な諸相が浮き彫りとなるだろう。それでは、『古事記』関連絵画を分析する際には、どのような手法、研究方法が必要なのだろうか。

絵画の分析や解釈に関しては、美術及び美術史の研究者による画像学^{イコグラフィ}および図像解釈学^{イコノミクス}と呼ばれる研究があり、この研究方法を用いることが有効である。しかし、その方法論は必ずしも確立されてはいないといえる。たとえば、ある特定の時代に有効な方法論が、その他の時代には有効ではないことも多く、文献学的資料の収集や分析、伝統様式、図像体系の調査などの研究を重ねても解釈が困難という作品も認められる。特に近代、現代では画家自身が独自に非伝統的な図像を創造することが増え一般的ともなっているため、作品の理解には心理学や精神分析学までも含めた、あらゆる局面についての多面的なアプローチと洞察力が必要とされる。

絵画の解釈は、その研究対象によって方法論がさまざまに変化するのである。⁽¹⁾この

ように、絵画の解釈には常に困難が付きまとう状況ではあるが、『古事記』等に登場する神、人物、場面を描いた絵画の場合は、美術史における「歴史画」というジャンルにおいて、すでに数点の作品について考察がなされている。⁽²⁾ただし、これらは、時代的に広範囲にわたる「歴史画」という絵画群を構成する一部として取りあげられ解説されるという側面が強く、『古事記』関連絵画として纏められたものではない。

近代において、画家たちは、原典である『古事記』や『日本書紀』の記述を忠実に描いていたのか、原典をどこまで読んでいたのか、あるいはどの場面を描く必要があったのか。絵画がどのような影響を与えたのか。そして絵画をとおしてどのようなメッセージを伝えようとしたのか。これらについて探ることは、『古事記』の享受について研究するとき欠かせない視点のひとつとなる。作品を描いた画家と、その作品を見た鑑賞者をもつ『古事記』への意識および知識を探ることができたのである。また絵画の典拠として『古事記』『日本書紀』等のいずれが用いられているのか、という問題も同様、『古事記』享受研究において重要な課題のひとつであることから、画家がどの文献を参照したのかも意識すべきである。本稿では、このような観点から各々の絵画を取り扱う。もちろん、それらの絵画の数は枚挙にいとまがないことから、絵画のなかでも時代の様相を反映したものや注目すべき作品を選択し見てゆく。

本稿の手順としては、まず近代に至るまでの『古事記』関連絵画について概観する。次いで該当する絵画の調査方法を示し、着目すべき数点の絵画について考察する。

一 近代以前概観および美術誌掲載の『古事記』関連絵画

まず、近代に至るまで『古事記』等に記された神々はどうのように描かれてきたのかについて概観しておく。近世よりも前、神々の姿や神を象徴するものは畏れ多いものとされ、神の姿が直接描かれることは稀であった。たとえば平安末期の作とされるスサノヲとクシナダヒメを描いた八重垣神社の板絵などは、容易に人が入り得

ない神社本殿の障壁画であり、社殿を荘厳する目的で描かれており、人々に見せること、見られることを意識した絵画ではなかった。神の姿はあからさまに見てはならぬものであった。しかし近世に入ると、逆に神々の姿が積極的に描かれるようになる。⁽³⁾その理由として歌舞伎の影響が大きく、『義経千本桜』や『菅原伝授手習鑑』といった「時代物」は人気の演目であり、歌舞伎を演じる役者が浮世絵（役者絵）として描かれたのである。この「時代物」のなかには『日本振袖始』など日本神話を題材にした「神代物」という演目もあったことから「神」を演じる役者の姿も描かれた。特にスサノヲやヤマトタケルといった英雄の姿は、役者絵として庶民に広く親しまれることになった。⁽⁴⁾すなわち役者絵の存在をとおし、神々の姿を描くことに抵抗が無くなったのである。明治、大正期になると、神話の一場面は画題として取りあげられ「歴史」の名場面として描かれるようになった。そして戦時下においては、「岩戸神話」⁽⁵⁾におけるアマテラス出現の場面や「神武東征」に関連した場面などの「国史絵画」⁽⁵⁾がまとまって制作されたのである。

次に、本稿で取りあげる『古事記』関連絵画の調査方法を示す。本稿では、美術関係の雑誌に掲載された『古事記』関連の絵画について考察する。近代の美術関係を専門とする雑誌の細目を紹介したものには『美術関係雑誌目次総覧 明治・大正・昭和戦前篇』上・中・下巻⁽⁶⁾がある。これを手がかりにして関連記事を網羅的に調査した結果、雑誌『アトリエ』『絵画叢誌』『研精画誌』『研精美術』『国画』『中央美術』『塔影』『日本美術』『美術写真画報』『美術新報』『美術新論』『美之国』『風俗画報』『みづゑ』に『古事記』関連の絵画が、合計四十九作品掲載されていることが明らかとなった（巻末の資料1を参照）。

美術誌掲載の絵画に対象を絞って調査した理由は、まず、美術関係の雑誌に掲載される場合、紹介記事および専門家などによる批評が同時に掲載されることが多いためである。当時は現在の『月刊美術』『芸術新潮』といった美術鑑賞に便利な情報を掲載した雑誌が無く、絵画展の情報は限られた媒体に頼らざるを得なかったという状況を考えると、美術雑誌の紹介記事からは、どのような展覧会に出品されたかの情報や絵画作品についての同時代評を知ることができ、絵画の享受状況を知ることができる。また、描いた画家自身のみならず評者の『古事記』等に関する意

識や知識も窺うことが可能なことから、当時の『古事記』享受の一端についても知ることが出来る。二つめの理由としては、『古事記』『日本書紀』という画題の特殊性を考えた場合、神社などに奉納されたケースも少なくないためである。一般には観覧禁止、あるいはその所在を公にしない作品の存在が考えられるため、ここでは、媒体を限定して分析する方法をとる。

雑誌の調査から、最も多い画題は神武天皇の「東征」をテーマとしたものであることが確認された。このテーマが多い理由を探れば、『塔影』が皇紀二六〇〇年とされる一九四〇（昭和十五）年に合わせて特集を組んだことが大きな影響を与えていることが窺える。たとえば第十五巻六号（一九三九年六月）の口絵写真版「肇国創業絵巻」では横山大観「日輪」をはじめ十二人の絵画が掲載され、そのうち七人が神武東征に関連した絵である。⁽⁷⁾ 雑誌の特集における神武天皇関連を除いた場合の画題では、「天の岩戸」に関連した場面が最も多く、次いでヤマトタケル、ヒコホホデミ（海神の宮）、天孫降臨、神功皇后、国譲り（タケミカヅチ）、スサノヲなどが挙げられる。

以下、画題ごとに考察してゆく。

二 菊池容斎「彦火々出見尊」

まず最初に、調査した雑誌のなかで最も早くに掲載された一八八八（明治二十



図1 菊池容斎「彦火々出見尊」

一）年五月『絵画叢誌』⁽⁸⁾誌上の菊池容斎「彦火々出見尊」を取りあげる（図1）。菊池容斎は『前賢故実』の作者として知られ、その絵が多くの画家に影響を与えたことから、この作品について見てゆきたい。雑誌の紹介記事には画題の下に「菊池容斎筆^{十傑}」（松本楓湖縮図）⁽⁹⁾とあり、菊池容斎が土佐光信、雪舟などと並ぶ「画家十傑」の一人として扱われていることがわかる。一八七五（明治八）年に明治天皇から「日本画士」の称号を受け、一八七七（明治十）年の内国勸業博覧会に出品された『前賢故実』が龍門賞を授与された功績などが、菊池容斎の価値を高めたものといえよう。「縮図」とあることから、この「彦火々出見尊」は松本楓湖によって模写されたものであり、松本楓湖は菊池容斎の門下である。なお、現在のこの原画の所在は詳らかではない。

「彦火々出見尊」という画題の漢字表記は『日本書紀』に拠る。一方で、雑誌の紹介記事中には「豊玉比売」「天津日高の御子虚空津日高」と「古事記」の表記法が用いられている。これは、菊池容斎が『日本書紀』の表記を重視したにも関わらず、記事の執筆者は『古事記』を参照したという証左となろう。記事の内容はヒコホホデミの海神宮訪問譚を簡潔に記したもので、海神宮に到着して三年後に無くした釣針を得たという展開、「鰐」達が体の長さを比べる際の「身の尋長」の表現等からもやはり『古事記』に拠ったことがわかる。記事の最後に「此図は則ち尊の海神の宮より還り玉ふ状を画きしなり」と説明される。菊池容斎は歴史・神話上の人物を描く際、綿密な考証を行い、たとえば前出の『前賢故実』では二百数十の書物を参照している。「彦火々出見尊」でも『前賢故実』に参考書として挙げられている『古事記』『日本書紀』の両書を確認したと考えられる。この両文献の記述に基づき描き出された絵が、「鰐」の背に立つヒコホホデミの姿である。やや荒れた波と、その波がヒコホホデミの背後で雲と連なり、海と空の切れ目が判然としない光景という描写は文献に記されているものではなく、菊池容斎が独自に表現したものである。海神宮から戻るときに「鰐」に乗るという記述は『古事記』及び『日本書紀』第一の一書に見える。⁽¹⁰⁾ 現在ではこの「鰐」は四つ足の爬虫類ではなく、鯨の類（ワニザメ）とする説がほぼ定着している。しかしこの絵は、近世、明治時代に主流であった爬虫類説で描かれ、当時の学説が反映されていると考えられる。

ヒコホデミの容姿について詳しく見ると、まず、顔はすっきりとした容貌で、髪をまとめず流したままであり、女性的である。菊池容斎の描く人物について考えると、『前賢故実』の図像全般に見られるように、たとえ髭のある老人であってもすっきりとした顔貌をもっている¹²⁾。しかし、『前賢故実』において髪を長くおろした男性は、女装をしたことが明らかなヤマトタケル像のみであり、ヒコホデミの女性的な姿はやや特殊なものと受け止められる。この容姿は『古事記』の「麗しき丈夫」「麗しき人」、『日本書紀』第一の一書「実に妙美し」「麗しき神」、第二の一書「顔色甚だ美しく、容貌且閑なり」¹³⁾等の記述から想起されたものと考えられる。あるいはヒコホデミは人ではなく神であること、戦いに関する話がないことから、髭や結髪、武器を持つといった成人男性の姿よりもむしろ、女性的に描くことで「常の人に非」ざる姿を表現したのではないか。次に、体の方は、ゆったりとした衣装を身に纏い、身分の高さを示す物なのか、曲玉を多く使った首飾りをつけている。手は長い袖に隠れて見えないが、足は裸足である。海神宮で取り戻した釣針と、海神から受け取った「満潮干潮の二の珠」は描かれていない。つまり、手に何も持たずに帰還するのだ。少なくとも、見せないように描かれている。

『古事記』によれば、ヒコホデミは帰還後に兄に釣針を返し、兄を「満潮干潮の二の珠」で懲らしめる。しかし、この絵には兄との関わりを示す物が省かれており、兄とは断絶しているのである。「彦火々出見尊」という画題と、海・鰐といった構成要素から、日本の神話をすぐさま想起させるという点において、この絵はわかりやすい。しかし、この場面の前後、つまり海神宮訪問譚とその後に続く展開をあまり想像させない絵となっている。菊池容斎の描く歴史人物画は、『前賢故実』全般に共通した特色として「ひとつひとつの人物像にまといつく物語が曖昧なままに放置される」と指摘されているが、この「彦火々出見尊」においてもそれは当てはまる。菊池容斎は『古事記』や『日本書紀』という「歴史」の一場面を描くのではなく、歴史上の人物、ここではヒコホデミを絵画として表すことをまず念頭に置き、それにふさわしい場面を切り取ったといえよう。何も持たず、どこを見ているのかもわからないヒコホデミは、物語性をも持たないのである。菊池容斎の目的は、海神宮訪問譚を描くことではなく、ヒコホデミとわかる図像を打ち出すこ

とにあったと考えられる。

三 町田曲江「天岩戸」

次に、描かれた時代の様相が反映されているという点において、町田曲江「天岩戸」¹⁵⁾を取りあげたい。画題として多い「天の岩戸」は、画家達の創作意欲を駆り立てる素材であったようだ。天の岩戸神話に記される八百万の神々による会議やアマテラスを呼び出すための準備、アメノウズメによる舞など、『古事記』『日本書紀』には細かい描写がある。たとえば『古事記』はアメノウズメの舞の場面を次のように記している。

天宇受売命、手次に天の香山の天の日影を繋けて、天の真拆を縋と為て、手草に天の香山の小竹の葉を結びて、天の石屋の戸にうけを伏せて、蹈みとどろし、神懸り為て、胸乳を掛き出だし、裳の緒をほとに忍し垂れき。

装飾品、持ち物、舞台、衣装や舞の様子などが具体的に示され、イメージしやすい場面であったことがわかる。町田曲江にはさきに「天安河原」という天の岩戸神話を描いた作品があり、一九一八(大正七)年十一月発行の二誌に同時に掲載されている¹⁶⁾。これは六曲屏風一双という大作で、神々が鏡や玉を作る場面を描いている。この作品の後に描いたのが、ここにとりあげる「天岩戸」である(図2)。「古事記」などの展開に沿えば、「天安河原」に続く場面である。これは以下で述べるように一九三八(昭和

十三)年という当時の

時代状況を実在的に示した構図であり、注目に値する。まず雑誌『塔影』の解説記事を引用しよう。

町田氏の作は岩戸開きに新解釈を加



図2 町田曲江「天岩戸」

へたもので、空中に手力男が浮んでゐる。天岩戸からさす旭光に日本地図が浮んでゐる。町田老は事変下の日本画家として此の作を示したのであらう。それにしても少し力が足りないやうだ。

解説者のいう「事変」とは一九三一（昭和六）年に始まった満州事変、あるいは一九三八（昭和十三）年という発表時期を考えると、この前年の盧溝橋事件や以降の「支那事変」を指すと考えられる。⁽¹⁷⁾ いずれにせよ日本が大陸へ進出していた時期である。

まず、解説者が述べる「旭光」を見てゆきたい。光が画面の右、フレーム外から差し込んでいる。この光は、画題からもアマテラスが発しているものと理解される。したがって、画題である「天岩戸」そのものは描かれませんが、この絵の右端となる垂直線及びこの線から右の何もない空間が「天岩戸」と考えられる。つまり中心に描かれた人物の視線の先が「天岩戸」であり、光源であるアマテラスがそこにいることを示している。この絵の鑑賞者は、アマテラスの存在を何もない空間に想像し感じるようになる。また、背景を地図と見立てれば、右側から光が差し込んでいることは東からの太陽光、つまり太陽神アマテラスが東から現れる夜明けを示しているよう。ゆえに解説者は「旭光」と表現している。

次に、背景について見てゆく。確かに「日本地図」だが、現在一般的に見かける日本地図とは異なることに気づかされる。それは、日本が中心に据えられておらずやや画面右に寄っており、中国大陆と朝鮮半島を含むように配置されていること、さらに、地形・距離を無視した過度の歪みが明確に見てとれるからだ。配置に関しては、北海道の東側が寸断されていることから、画家の目的は日本列島のみを描くことではなく、日本、中国、朝鮮半島などをすべて描き込むことだったとわかる。雑誌への掲載当時、朝鮮半島はすでに「大日本」であり、満州国が成立していた。⁽¹⁸⁾ そして中国大陆でも南京、徐州、広東など各地が攻略、占領されていた。この絵には、日本が支配すべき国すべてを描こうという意図が見てとれよう。また、日本列島の歪みは、中央の人物の頭部付近に魚眼レンズを置いて見たような形である。これは球形すなわち地球をイメージしているとも考えられる。ただし、実際の地球儀ではこれほどの歪みを生じることはない。日本列島の球形的な歪み方に対

し、中国大陆の歪み方は異なっている。海岸線は画面に対してほぼ垂直になり、日本の下関や長崎と異様に接近している。人物が伸ばした右手はちょうど中国大陆の海岸線にかけられた位置にある。実際の地図では、手が重なる部分は絵のように突き出た形ではないことから、町田曲江は手がかかるように意図的に地形を歪めたと考えられる。これは、大陸に手をかけるぞ、という意味の表れと考えられ、示唆的である。

さらに、この絵に描かれた人物とその位置について触れておきたい。解説者が「空中に手力男が浮んでゐる」としているように、この男性は、『古事記』『日本書紀』の記述からもタヂカラヲと見てまず間違いないだろう。タヂカラヲが雲に乗っている。「天の岩戸」は、『古事記』『日本書紀』ともに高天原にあるものとして、ことから、タヂカラヲのいる場所＝空中が高天原として捉えられていることになる。『古事記』の「天孫降臨」の場面で天孫・ニギノミコト一行が「天の八重のたな雲を押し分けて」降臨するという記述からも、高天原が雲の上にあることが具体的なイメージとして立ち現れてくる。町田曲江は、タヂカラヲを雲の上に立たせることで高天原を表現したのである。

「天の岩戸」関連の画題では、岩戸の前で舞を舞うアメノウズメを描いた作品の方が多く、タヂカラヲが単体で描かれたものは、管見によればこの絵画のみである。ここに「事変下」という時勢が強く表れている。タヂカラヲは力の強い男神であり、武力そのものである。そのタヂカラヲが、天皇の祖先であるアマテラスの光＝威光を受けつつ中国大陆に手をかけているのだ。雑誌記事の解説者が「少し力が足りないやうだ」と判断したのは筆致の問題をさすのか、タヂカラヲの立ち姿を意味するのか不明である。しかしながら、この作品に描かれた「日本」の範囲と武力を象徴するタヂカラヲという人物を組み合わせたとき、「事変下の日本画家として」町田曲江が描いた神話は、見事に時勢に照応したものとなっている。

四 平福百穂「武尊誅梟師図」

ここでは、多くの児童に与えた影響という理由から、ヤマトタケルを描いた作品



図3 平福百穂「武尊誅梟師図」

を見てゆきたい。一八九四(明治二十七年)の平福百穂「武尊誅梟師図」²⁰⁾は、背景が描かれていない絵である(図3)。ヤマトタケルを「武尊」、敵であるタケルを「梟師」とするのは、平福百穂が『日本書紀』の表記に従っていることを示している。以下に引用する雑誌の解説でも『日本書紀』を重視していることがわかる。

日本武尊とし称へ奉れば。を、しく勇しき状は。説かすとも人皆之を知らむ。故に此図に就ては。別に説明考証は要せざるか如くなれとも上古の事にしあれば。或は其事実を誤り居るものなしともいひ難し。因て聊か正史に拠り之を説くへし。

ここでは、ヤマトタケルの話は誰もが知るところで絵についても説明不要だが、念のために正史である『日本書紀』に拠って解説をすると述べられ、ヤマトタケルの話が世間一般の人々の共通認識とされているのである。当時の受容状況について一端が伺えよう。そして引用部分に続く文章には、割注で「古事記に熊曾建二人とあり今姑く紀説に従て記せり」とある。しかし、割注のように『日本書紀』に従うとする一方で「やがて熟菰の如く振り拆きて殺し給ひき」と『古事記』にしか記されていない表現も追加されている。注目すべきは、次に引用する、解説文の最後の部分である。

其御武勇実無比ふべき者なし。今の少年諸子。此図に鑑みて奮ふ所あれ。碧眼紅毛の徒何の畏る、所かあらん

ヤマトタケルに組み伏せられている「梟師」は、熊襲であって「碧眼紅毛」ではない。しかし彫りの深い顔、黒い腕、濃い髭は「日本」^{やまと}を代表する「日本武尊」とは似ても似つかず、異国人を想起させるものとなっている。確かに『古事記』『日

本書紀』が編纂された上代には、熊襲は中央に従わぬ異国人も同様であった。解説記事はこの絵を明治時代に移行させ「梟師」に「碧眼紅毛」を見るのである。当時、日本はアメリカ、イギリスをはじめ各国と不平等条約を結んでいた。このような欧米列強に対する脅威から、ヤマトタケルを見習い、恐れてはならぬと少年達を戒めているのである。『日本書紀』に基づくヤマトタケルの忠孝、勇敢は少年達の手本となるべき存在として受容されていた一端が窺える。

この、少年達の手本としての「武尊誅梟師図」には重要な側面がある。この絵の構図が明治、大正時代の教科書の挿絵に影響を与えた可能性が認められるためである。

国史教科書のうち、ヤマトタケルが梟師を押し伏せて刺そうとする姿は一八九八(明治三十一年)発行の『新撰帝国史談』前編巻一第五課「日本武の尊」が早い例である(図4)。参考のために一九二〇(大正九)年発行の第三期国定国語教科書の同じ場面「熊襲征伐」もあげる(図5)。いずれもヤマトタケルは左手で梟師の胸元をつかみ押さえつけ、右手で剣を持ち今にも胸を突こうとしている。梟師は右手でヤマトタケルの左腕をつかみ抵抗し、左手を上に向けている。梟師の片方の足がヤマトタケルの後ろに見えているのも共通している。衣装の裾が大きくはためくか否か、背景の有無の違いはあるが、構図自体が酷似している。平福百穂の絵は、ヤマトタケルが梟師を討つ場面の参考図として利



図4『新撰帝国史談』「日本武の尊」



図5 第三期国定国語教科書「熊襲征伐」

用された可能性があらう。参照事項として、明治期のヤマトタケルに関する児童書の挿絵に目を向ければ、同じ場面で同様の構図が折山子『金港堂豪傑ばなし 日本武尊』(一九〇二年八月)、杉谷代水『家庭歴史文庫 日本武尊』(一九〇八年八月)、巖谷小波『歴史お伽 日本武尊』(一九一一年一月)などにあり、いずれも平福百穂の絵画が発表された後に描かれている。ただし、絵画制作当時に十代であった平福百穂がまったくの独創によりこの構図を描いたことは断言できない。手本をもとに描いたとすれば、この構図がすでに存在していたことになる。しかしながら、この絵画が発表された後に、教科書やお伽噺に描かれたことは事実として存在する。教科書という媒体及び巖谷小波のお伽噺の人気などを鑑みれば、この絵のイメージが定着してゆき、多くの少年達に受容されたと考えられる。この図像の流布により、異形・異国の者、^{やまと}「日本」に従わぬ者を組み伏し倒す英雄としてのヤマトタケル像は強く印象づけられたようだ。国文学者の吉井巖は、小学校三年生のときに第三期国定国語教科書(図3の挿絵)でヤマトタケルについて学んだはずだが、「どのように学んだか、ということなど一切おぼえていない。教科書も家が焼けたためにない」が、復刻版の教科書でこの挿絵を見た瞬間、古い記憶が呼び覚まされたという。

私同様、これらのさし絵から、少年時代の学習の一こまを思いおこされる人があるにちがいない。〈中略〉大学で国文学を学び、『古事記』を購読した私も、長い間、この教科書にみえるような、りりしい勇ましい皇子のヤマトタケルを核としたヤマトタケルを心のなかにもちつづけてきた。⁽²¹⁾

この述懐で着目すべきは、『古事記』でヤマトタケルについて学びながら、武勇に優れたヤマトタケルのイメージを保ち続けているという点である。『古事記』と『日本書紀』のヤマトタケルは、同一人物とは思えないほどに異なる顔を持つ。具体的には、『古事記』でのヤマトタケルはその暴力性から父である天皇に疏まれ、追放同然に熊襲の征伐に向かう。『日本書紀』のヤマトタケルは、父の命令に従い勇ましく征伐に行くという、あくまで天皇に忠誠を誓う良き皇子としての姿が描かれるのである。教科書は、熊襲の名を「川上のたける」としている点などから『日本書紀』を典拠としている。吉井は、大学で『古事記』を学びながらも教科書で見

た「りりしい勇ましい皇子のヤマトタケル」像を強く心に留めているのだ。教科書の挿絵の記憶と共に『日本書紀』版の英雄・ヤマトタケルのイメージが、多くの人々に植えつけられたといえるだろう。

おわりに

以上、近代に描かれた『古事記』関連絵画のうち数点について考察してきた。明治期の菊池容斎と平福百穂の絵画には、その人物あるいはその場面を描き表わすという画家の意図が見てとれるものとなっているが、昭和期の町田曲江の絵画には、歴史上の英雄や名場面というよりは「事変下」という時代が描かれていた。制作年代で単純に比較することには留保を付さねばならないが、歴史的な主題を描くということに対する意識の差異が見てとれよう。また、平福百穂の描いたヤマトタケルの姿は、後の教科書や児童書の挿絵などへの影響、これらの書籍の児童たちへの流布を鑑みたとき、重要な位置を占めるといえる。正史である『日本書紀』のヤマトタケル像として定着してゆくためである。この天皇に忠実な姿は、戦時下において忠君愛国、皇国精神の源として利用されてゆくのだ。⁽²²⁾

ほかに、実見により確認することのできた日本画について言及すれば、画題としては『美術関係雑誌目次総覧 明治・大正・昭和戦前篇』の調査結果と同様、天の岩戸、天孫降臨、神武天皇、ヤマトタケル、神功皇后、スサノヲが多く、画題によっては構図の定型化が認められた。たとえば神武天皇の場合は金鵄が弓先にとまり光を放つ場面や山中で祭祀を執り行う場面、ヤマトタケルであれば、熊襲のタケルを討つ場面か、剣で火の付いた草を薙ぎ払う場面、神功皇后であれば、三韓の使者が平伏している場面などである。あまりにも定型化した絵画からは、画家たちの想像力の限界と同時に時代の制約という側面も考えられる。天皇家の先祖、皇室に関わる英雄達は、さまざまなエピソードを持つにもかかわらず「英雄としてあるべき姿」が歴史の一場面・名場面として描かれたのである。『古事記』や『日本書紀』に記された神々・英雄は、絵画によって既にそれとわかるイメージとして人々に定着していったと考えられる。

近代の『古事記』関連絵画を網羅的に調査すれば、さらにさまざまな特徴や特質が浮かび上がるだろう。「歴史画」と呼ばれる数多くの絵画に接した上で、あらためて分析を進める必要がある。また、絵画の解釈という手法を用いて雑誌や児童書など挿絵入りの『古事記』関連書籍を分析することにより、一般読者の人々にもたらした影響も探ることができよう。近代における『古事記』享受の研究には、今後このような絵画の解釈、分析という手法が要請される。

注

- (1) 若菜みどり『絵画を読む——イコノロジー入門——』(NHKブックス 一九九三年三月)を参照。
- (2) 山梨俊夫『描かれた歴史 日本近代と「歴史画」の磁場』(ブリュッケ 二〇〇五年七月)、河北倫明『歴史画あれこれ』(山種美術館『描かれた歴史——近代日本画にみる——』図録 一九七二年三月)など。
- (3) 神々の姿に関しては神事や神楽の舞を通して「再現」されてもいた。たとえば備中神楽の「天の岩戸開き」「大國主命の国ゆずり」「素戔鳴命の大蛇退治」の三編は、国学者の西林国橋によって一八〇九(文化六)年に芸能性を重視して創案された演目である。ほかに江戸の里神楽は江戸の庶民たちに好まれたようであり、神話を題材にとった演目の多い神楽である。
- (4) 歌舞伎から浮世絵、英雄図への経緯については二〇〇六年十一月二日、二〇〇七年一月三十日に大阪府立国際児童文学館で開催された「英雄豪傑図」展パンフレットを参照。
- (5) 「国史絵画」制作の契機は、一九三三(昭和八)年、昭和天皇の長男誕生という慶事を機に、健全な少国民の育成を目的とした修養道場「養正館」の建設が東京府で企画され、そこに一連の国史を表す絵画を展示する計画が立てられたことにある。当代一流の画家たち五十五人が七十八点の歴史主題を扱った絵画を制作した。しかし養正館の展示施設が完成しないまま終戦を迎え、「国史絵画」は展示されなかった。「国史絵画」のうち、最初の十点が『古事記』関連絵画である。
- (6) 小林忠編『美術関係雑誌目次総覧 明治・大正・昭和戦前篇』(国書刊行会 二〇〇〇年五月)は、美術関係雑誌について、巻号別目次を収録したもの。一八六八(明治元年)から一九四五(昭和二十)年八月までに発行された主要五十三誌を取りあげている。
- (7) 『塔影』第十六巻第十二号(昭和十五年十二月)でも神武天皇関連の絵画が七枚掲載されている。
- (8) 『絵画叢誌』第十四巻(一八八八年五月)、『絵画叢誌』は一八八七年二月創刊。発行元

は東洋絵画会。

- (9) 菊池容斎は江戸出身の画家。一七八八(天明八)～一八七八(明治十二)年。『前賢故実』は、神武天皇の時代から後龜山朝に至る先聖賢臣五百七十一名の絵と略伝を収録した書籍。版本、全十巻。一八三六年完成、一八六八年刊行。刊行後、画家・美術家の間で流行し、歴史人物画の手本として利用された。有職故実の研究家関保之助は、「当時の歴史画家で前賢古実を学ばぬ者は、恐らく一人もないと云つても差支へない程であつた」(『塔影』第一二巻第五号 一九三六年五月)と回想している。
- (10) 松本楓湖は第十二回文展(一九一八年)に「彦火々出見命」という作品を出品している。画題、構図など菊池容斎の絵画に酷似しており模倣したことは明らかである。
- (11) 『日本書紀』第三の一書にも「鰐」がヒコホホデミを送る役目として登場するが、ヒコホホデミを乗せるという記述はない。
- (12) 前掲『描かれた歴史 日本近代と「歴史画」の磁場』でも同様の指摘がある。
- (13) 以下、『古事記』『日本書紀』の引用は、新編日本古典文学全集本による。
- (14) 前掲『描かれた歴史 日本近代と「歴史画」の磁場』。
- (15) 『塔影』第十四巻十一号(一九三八年十一月)。絵の説明に「展覧会出品写真版 第二回文展「天岩戸」とあるが、第二回文展(一九〇八年)ではなく第二回新文展(一九三八年)のことである。町田曲江は長野出身の日本画家。一八七九(明治十二)～一九六七(昭和四十二)年。黒田清輝に洋画を学んでもいる。神話を題材とした歴史画作品が多い。
- (16) 『絵画叢誌』第12回文展号(一九一八年十一月)、『中央美術』第四巻第十一号(一九一八年十一月)に掲載された。
- (17) 盧溝橋事件は一九三七(昭和十二)年七月七日に起こったことから、中国では「七七事変」と呼ぶ。日中戦争は当初「支那事変」と称しており、新聞などでは「日華事変」と表現されることもあった。
- (18) 韓国併合条約は一九一〇(明治四十三)年に調印され、満州国は一九三二(昭和七年)建国。一九三三(昭和八)年発行の「アジア州政区画図」によれば、「大日本」と韓国、北朝鮮、樺太の南半分、台湾は同じ赤色、「満州」は薄い赤色で塗られている。
- (19) 田代古崖「天岩屋戸」は、アメノウズメが上半身をさらけ出して踊る場面を描く。『日本美術』第三十八号(一九〇二年四月)掲載。小杉未醒(放庵・放菴)の「古事記天の岩戸」も上半身裸で領巾を持って舞う姿である。『アトリエ』第六巻六号(一九二九年六月)掲載。小杉は戦後「天のうづめの命」として同じテーマを描いている(一九五一年)。いずれも『古事記』の「神懸かり為て、胸乳を掛き出だし」という部分を具体的に描き出したものであり、原典をふまえている。
- (20) 『絵画叢誌』第八十八巻(一八九四年六月)掲載。絵画の題名は「武尊誅梟師図」だ

	タイトル	画家名	雑誌名	巻・号	発行年月
1	「古事記天の岩戸」(別刷写真版)	小杉未醒	アトリエ	第6巻第6号	昭和四年六月 一九二九年
2	「第四図 彦火々出見尊」(挿画)	菊池容斎	絵画叢誌	第14巻	明治二十一年五月 一八八八年
3	「第八図 武尊誅梟師図」(挿画)	平福百穂	絵画叢誌	第88巻	明治二十七年六月 一八九四年
4	「天安河原」六曲屏風一双	町田曲江	絵画叢誌	第12回文展号	大正七年十一月 一九一八年
5	「日本武尊」(作品)	庄田耕峯	研精画誌	第11号	明治三十六年七月 一九〇三年
6	「天孫降臨」(作品・第十八図のうち1)	小林永興	研精画誌	第49号	明治四十四年五月 一九一一年
7	「神功皇后」(作品・第二十図のうち1)	山中神風	研精画誌	第60号	明治四十五年四月 一九一二年
8	「わたつみの宮」(画苑其一)	飛田周山	研精美術	第112号 (特別号)	大正五年十一月 一九一六年
9	「わたつみの宮」院	大智勝観	研精美術	第122号	大正六年十二月 一九一七年
10	「健雷神」(刷込写真版)	尾竹竹坡	中央美術	第4巻第11号	大正七年十一月 一九一八年
(4)	「天安河原」(刷込写真版)	町田曲江	中央美術	〃	〃
11	「天宇受売命」(刷込写真版)	香田右一郎	中央美術	〃	〃
12	「革内会第16回展」[日本武尊]	小堀安雄	塔影	第13巻4号	昭和十二年四月 一九三七年
13	「展覧会出品写真版 第2回文展」[天岩戸]	町田曲江	塔影	第14巻11号	昭和十三年十一月 一九三八年

資料1 『美術関係雑誌目次総覧』掲載雑誌の『古事記』関連絵画一覧表(雑誌名五十音順)

が、解説の題は「日本武尊刺川上梟師図解」となっている。平福百穂は秋田出身の日本画家。一八七七(明治十)～一九三三(昭和八)年。「武尊誅梟師図」を発表したときは十七歳、ヤマトタケルとはほぼ同じ年であった。

(21) 吉井巖『ヤマトタケル』(学生社 一九七七年九月)

	タイトル	画家名	雑誌名	巻・号	発行年月
14	口絵写真版 肇国創業絵巻「日輪」	横山大観	塔影	第15巻6号	昭和十四年六月 一九三九年
15	「豊饒の国土」	中村岳陵	塔影	〃	〃
16	「国土奉獻」	菊池契月	塔影	〃	〃
17	「天孫降臨」	安田靫彦	塔影	〃	〃
18	「日向御進発」	岩田正巳	塔影	〃	〃
19	「五瀬命の御奮戦」	長野草風	塔影	〃	〃
20	「熊野御難航」	前田青邨	塔影	〃	〃
21	「布都御魂の剣」	吉村忠夫	塔影	〃	〃
22	「金鶏の瑞」	服部有恒	塔影	〃	〃
23	「饒速日命の帰順」	中村岳陵	塔影	〃	〃
24	「檀原宮御即位」	吉村忠夫	塔影	〃	〃
25	「展覧会出品写真版 紀元二千六百年奉祝美術展」[肇国の宮居]	池田遙邨	塔影	第16巻12号	昭和十五年十二月 一九四〇年
26	同「伊那佐の浜」	町田曲江	塔影	〃	〃
27	「日本美術協会第11回展」[東征絵伝]	伊藤龍崖	塔影	〃	〃

(22) 三浦佑之『古事記講義』(文芸春秋 二〇〇三年七月) など。

(23) 中田千畝『日本建国物語』(丁未出版社 一九三二年三月)、平林治徳『古事記』(至文堂 一九四三年二月) などは『古事記』に依拠する児童書だが、ヤマトタケルに関しては『日本書紀』の描く天皇に忠義を尽くす姿が強調されている。

44	43	42	41	40	39	(38)	38	37	36	35	34	33	32	31	30	29	28	
「建国勲業」(写真版)	「わだつみのいろこの宮」	写真版「神功皇后武内宿禰」	画苑(口絵アートタイプ)	第13回絵画共進会出品 「冊諾二尊」	第12回絵画共進会出品 「天岩屋戸」	「天孫降臨」	写真銅版「天孫降臨」	写真銅版「日本武尊」	写真銅版目録「素盞雄尊」	写真銅版冊二頁 「素盞雄尊」	写真銅版三十二頁 「天の岩戸」	展覧会出品写真版 尚綱会 第1回展「伊奈佐の山」	同「血沼海」	同「紀国男之水門」	同「日向襲之高千穂峯」	同「忍坂呂大室」	中村大三郎画塾献納画 「八紘一宇」	タイトル
中村不折	故 青木繁	勝川春草	尾竹竹坡	菱田春草	田代古崖	高橋広湖	高橋広湖	深見洗鱗	松本楓湖	横山大観	―	安田靉彦	会津勝巳	松井大浩	加藤美代三	小野踏青	中村大三郎	画家名
美術新論	美術新報	美術新報	日本美術	日本美術	日本美術	日本美術	日本美術	日本美術	日本美術	日本美術	日本美術	塔影	塔影	塔影	塔影	塔影	塔影	雑誌名
第8巻第9号	第11巻8号 (第213号)	第1巻第4号	第47号	第46号	第38号	第34号	第28号	第18号	第13号	第12号	第7号	第17巻5号	〃	〃	〃	〃	〃	巻・号
昭和八年九月 一九三三年	明治四十五年六月 一九一二年	大正九年四月 一九二〇年	明治三十五年十二月 一九〇二年	明治三十五年十一月 一九〇二年	明治三十五年四月 一九〇二年	明治三十四年十二月 一九〇一年	明治三十四年六月 一九〇一年	明治三十三年四月 一九〇〇年	明治三十二年十一月 一八九九年	明治三十二年十月 一八九九年	明治三十二年四月 一八九九年	昭和十六年五月 一九四一年	〃	〃	〃	〃	〃	発行年月

※(一) 付数字の絵画は、その数字の絵画と同作品であることを示す。

49	48	47	46	45	(43)	
口絵 「日本武尊」油絵(原色版)	「八咫鳥図及画題」	文展「天安川原の一部」 (一色版口絵)	「神功皇后」(二色版口絵)	「古事記(泉津平坂)」(一色版口絵)	「わだつみのいろこのみや」 (写真版)	タイトル
青木繁	松本楓湖画 野口勝一題	内藤伸	岩田正巳	小杉未醒	青木繁	画家名
みづゑ	風俗画報	美之国	美之国	美之国	美術新論	雑誌名
第425号	第1号	12―12	7―11	5―6	〃	巻・号
昭和十五年四月 一九四〇年	明治二十二年二月 一八九九年	昭和十一年十二月 一九三六年	昭和六年十一月 一九三一年	昭和四年六月 一九二九年	〃	発行年月