

《肇国創業絵巻》の研究

長 嶋 圭 哉

目次

- 序
- 第一章 《肇国創業絵巻》の概略
- 第二章 絵巻の周辺
- 第三章 古墳遺物による考証
- 第四章 紀元二千六百年と絵巻
- 結語 絵巻の「時局性」

序

41

《肇国創業絵巻》は、「紀元二千六百年奉讃展覧会」（以下「奉讃展」と略記）への出品を目的として、一九三九

（昭和一四）年に制作された。肇国創業、つまり記紀に記された国生みから神武天皇の即位までの建国神話を主題とする本絵巻は、奉讃展の主催者「紀元二千六百年奉祝会」（以下「奉祝会」と略記）から委嘱を受けた日本画家九名により分担執筆された。

現在、宮内庁三の丸尚蔵館が所蔵する本絵巻だが、その詳細を知る手がかりは少なく、関連文献は限られている。美術雑誌『塔影』、紀元二千六百年奉祝会機関誌『紀元二千六百年』、国立公文書館所蔵『紀元二千六百年祝典記録』（以下「祝典記録」と略記）、絵巻模写本とその付録「肇国創業絵巻解説」、『肇国精神の発揚 紀元二千六百年奉讃展覧会目録』などが挙げられるばかりである。この他、

戦後に執筆画家の展覧会が開催される場合には、図録の略年譜に絵巻制作に関する記載がなされることがあった。紀元二千六百年の奉祝イベントを考察した古川隆久氏の近著にも本絵巻への言及があるが、そこに美術史的検討を期待することはできなかった。

本研究は、従来着目される機会の少なかった《肇国創業絵巻》の成立経緯を解明し、絵巻に發揮された「時局性」の特質を考察することによって、昭和初期のナショナルイズム、とりわけ記紀神話の聖典視と戦時期美術との関連性を映し出すことを目標に置く。

この種の戦時期美術の考察は、従来ややもすれば忌避される傾向があった。丹尾安典氏は、戦争美術の存在を「はつきりと記載し、論述することのうちには、その多角的な検討をさまたげ、隠蔽しようとする動向への批判が当然ながらすでに含まれている」と述べている⁽²⁾。本研究が目指すものも、またそこにある。ただし、個人的な非難や倫理的な指弾は意図していない。ここでは実証的態度に基づいて、美術史学の対象を科学的に記述し、考察するに徹したことを断っておく。

本論は四章の構成をとり、第一章に絵巻の基本的事実を

記述する。第二章では、合作絵巻の前例や本絵巻からの派生作品について論ずる。第三章では考古学者によって本絵巻の「考証」がなされた意味を考察し、第四章では、絵巻の出品された奉讃展の全体像を示しながら、「紀元二千六百年」という政治的背景と作品との関わりを論述する。

なお本論では、近代日本美術における日本史を扱った歴史画の一区画として「神話画」という語を用いるが、その定義を次のようにしておく。記紀では、神代のみならず人の世の記述にも、伝説的な人物や事件が数多く含まれている。したがって、天地開闢から日向三代までの神代と神武天皇以後古墳時代までの伝説的人物・事件を扱った絵画表現を「神話画」と呼ぶ。また特定の人物・事件を扱わない場合にも、古代憧憬的な感情を喚起し、あるいは、他の神話画に類する図像で人物表現がなされているものは、広義の神話画に含めることとする。

第一章 《肇国創業絵巻》の概略

・形状

段落式の構成をとる本絵巻は、詞書とそれに対応する画

面とが一段を成し、それらが交互に並べられて展開する。画題と執筆者は次の通りである(1)。

- ① 「天照大神御神徳」 横山大観
- ② 「豊葦原瑞穂国」 中村岳陵
- ③ 「大國主命国土奉獻」 菊池契月
- ④ 「瓊瓊杵尊降臨」 安田毅彦
- ⑤ 「神武天皇日向御進發」 岩田正巳
- ⑥ 「彦五瀬命御奮戦」 長野草風
- ⑦ 「熊野御難航」 前田青邨
- ⑧ 「布都御魂の剣」 吉村忠夫
- ⑨ 「金鷄の祥瑞」 服部有恒
- ⑩ 「饒速日命帰順」 中村岳陵
- ⑪ 「橿原宮御即位」 吉村忠夫

これらの主題を選抜したのは東京帝国大学名誉教授の辻善之助(一八七七一—九五五)、風俗考証をおこなったのは東京帝室博物館学芸委員の関保之助(一八六八一—一九四五)であった。詞書は書家の尾上柴舟(一八七六一—一九五七)が執筆した。柴舟の書風は「枯葉本和漢朗詠集」に基礎を置くが、本絵巻の詞書(図一)もまた、端正なおもむきの漢字と繊細で平明な仮名文字を特徴とする。

絵巻の装丁製作者については、『祝典記録』に記述がある(5)。以下、簡略に述べる。「装幀意匠図案」は松田権六が手懸け、絵巻の装丁は全体として正倉院御物に範を求めた。表装裂は、正倉院御物の天平八棱鏡文錦を写し、龍村平藏によって製作された。

軸挽物はパイロット万年筆工場が製作した。軸端には、片岡華江の手による凸面螺鈿平脱鳳凰文があり、その図案は正倉院御物宝冠の鳳凰にもとづく。軸の面は金の粉溜を地とし、側面の地には平塵を用いて金平脱の華文が描かれた。この描金は松田権六による。軸の飾座金(あるいは「発装」の飾座金のことか)は、三段作りとし、金銀板文宝相華を鍍金し、鍔拵は桜華文宝相華の彫金を施し、松葉色の平緒を付けた。鍔拵は大橋竹四郎、彫金は森谷栄舟、平緒は道明新兵衛が手懸けた。

料紙の原紙には福井県産の白鳳紙が用いられた。料紙製作は縣治朗が担当し、五色の地色のうえに、金・白金の切箔・粉による箔絵が施された。裏打料紙は山河草木四季の図を表す。装演は中村豊により、上下巻共裂模様の合致に苦心が尽くされた。箔は正倉院御物の蘇芳染金銀泥絵山水宮のかたちを参考に、山崎猪之助が桐材で製作した。白木

の内箱に漆塗りの箱を重ね、更にそれを外箱に収める合計三重箱の体裁を採る。髹漆は白川喜策が施した。これらは各氏の協力によって、数か月をかけて完成された。

本絵巻は二巻本で、前掲の一一画題のうち、①から⑥までが上巻、⑦から⑩までが下巻に含まれる。各画面に落款はなく、下巻奥書に一一図の題名と画家の署名・印記が纏められている。作品の寸法は、『塔影』一五卷六号（一九三九年六月）によると各節縦一尺六寸（四七・五センチ）、幅二尺五寸（七四・七センチ）である。

・来歴

奉讃展は一九三九（昭和一四）年春から翌年にかけて各地を巡回したが、本絵巻の構想は、展覧会開催のひと月前にあらわただしく始められた。

展覧会の大綱（第四章参照）が決裁された翌日の一九三九年二月二八日、奉祝会は絵巻制作に関して辻善之助、関保之助、尾上柴舟、吉村忠夫、服部有恒、伊東紅雲、岩田正巳等と懇談し、画題・分担等を協議・決定した。この時点で、絵第六段の担当は伊東紅雲で、絵第二段と絵第十一段の執筆者は未定であった。その後、奉祝会から各画家

に制作依頼がなされる。二月二七日時点では、東京展の開催が四月一日と予定されており（実際の開催は四月一日）、極めて短期間での完成が求められた。

次いで三月七日、奉讃展全般について協議する懇談会が開催される。各界から少なくとも三二名の出席があり、画家としては中村岳陵と吉村忠夫が参加した。院展と日本画院を代表してのことであろう。担当画家との打合せは、展覧会開催までになお数回行なわれた。四月二日、伊東紅雲が急逝したため、奉祝会と安田靱彦とが協議した結果、絵第六段は長野草風が引き継ぐこととなった。四月五日には、大観の画面と尾上柴舟の詞書一枚が逸早く完成し、内閣紀元二千六百年祝典事務局に持ち込まれた。

しかし、展覧会開催に間に合わなかった画家もあり、未完成作品として大観・靱彦・契月・青邨・正巳・忠夫・岳陵の画面のみが陳列された。担当者未定の二図は、岳陵と忠夫の執筆が決まり、東京展開催中に完成された。

『祝典記録』によると、東京展では「長サ六十八尺二互ル肇国創業絵巻」が展示され、「其ノ後、上下二巻二仕立」られたという。奉讃展経費中「肇国創業絵巻費」として「仮表装並二本表装費」が計上されており、ここでは仮表

装の一巻本として陳列されたと考えられる⁽⁶⁾。真作は東京展に限って展示され、おそらくその後の全ての巡回展では、運搬の危険を考慮して大塚巧藝社につくらせた模写本が陳列された。

奉讃展終了後の一九四〇（昭和一五）年二月二十八日、本絵巻は紀元二千六百年奉祝会総裁の秩父宮に献上される。『日本美術年鑑』昭和一七年版は、絵巻制作の目的について「紀元二千六百年奉祝会が同会総裁秩父宮殿下の御偉徳を報謝する為」とも記している⁽⁷⁾。そして、この時点で現在の作品形態に整えられたようである。秩父宮家所蔵となった絵巻は、一九九六（平成八）年、秩父宮家から宮内庁三の丸尚蔵館に移管され、現在に至っている。

なお、本絵巻の公開について同『年鑑』は、「秩父宮殿下の思召により〔引用者註 昭和一六年〕五月六日より二十日まで帝室博物館表慶館に於いて初めて一般の観覧に供された」と伝え、『東京国立博物館百年史』もこれに従っている⁽⁸⁾。東京展では未完成部分が展示されず、巡回展では模写本が展示されたため、この機会が完成された絵巻真作の初公開になったのであろう。

・詞書と画題

いわゆる建國神話を記した古典文学は古事記と日本書紀に代表されるが、本絵巻の主題選択は、『肇國創業絵巻解説』で辻善之助が説くように「主として日本書紀に拠つたもの」であった。詞書の文言も、実際の執筆にあつた尾上柴舟ではなく、辻が決定したと思われる。

詞書各段の内容を要約すると以下のようになる。第一段は、伊弉諾尊・伊弉冉尊の国生み・神生みと天照大神による国土の愛護。第二段は、日本国土の豊穰の様子と五穀の由来。第三段は、天照が天孫降臨に先だつて二神に命じた、大國主命の國譲り等の国土平定。第四段は、天照から瓊瓊杵尊への「天壤無窮の神勅」及び「三種の神器」の授与と天孫降臨。第五段は、神武東征への日向出陣。第六段は、皇軍と長髓彦の対戦における皇兄五瀬命の負傷。第七段は、熊野の海における皇軍の難航。第八段は、熊野の荒ぶる神が吐いた毒気による軍の疲弊、天照が与えた霊剣による覚醒と勝利。第九段は、八咫鳥による皇軍の先導、長髓彦との再戦中に飛来した金鷄による敵軍の幻惑。第十段は、天孫と名乗る神武天皇への長髓彦の疑念、饒速日命による長髓彦殺害と天皇軍への帰順。第十一段は、東征の完

遂と天皇の勅宣、橿原宮での即位。

詞書を書紀と対照すると、それが書紀の要約や一部の語句をかえた引用であることが判る。大半は書紀「本文」に拠り、ほかに「一書」に基づく部分がある。

天孫降臨のさまを記した第四段の詞書は、例外的に大部分を一書に拠っている。その「天壤無窮の神勅」と「三種の神器」の授与は書紀本文にない説話であり、書紀では、ただ第一の一書のみ記される。これらは明治末期以後戦前までの国定歴史教科書において、天皇の特権を説明するために、書紀全体における位置づけとかけ離れて強調された経緯がある(9)。近代の神話教育でなされた日本神話の「変形」が、本絵巻の詞書でも行われたと言える。

天照大神について記した第一段の詞書には、別の典拠があった可能性を考えねばならない。該当箇所を引用する。

「大神御恵宏大無辺にましまして日輪の光六合に照り徹るか如く広くふかく国土を愛し生きたし生けるものをみな化育せしめたまふ」(『肇国創業絵巻』上巻第一

紙詞第一段)

文中「日輪の光六合に照り徹る」の部分は、書紀本文の「光華明彩、照徹於六合之内」と対応している(10)。しか

し、この全体に対応する文言は記紀を含む古典作品にはない。むしろここでは、一九三七(昭和一二)年に刊行された『国体の本義』(文部省編纂)を挙げたい。国民教化を目的とし、皇国史観に基づいて国体の尊厳と天皇への絶対的服従を説くこの書は、しばしば記紀を引用し、論を展開する。その一箇所、書紀の引用文の後に述べられた解説文を引用する。

「天照大神は日神又は大日靈貴とも申し上げ、「光華明彩」しくして六合の内に照徹らせり」とある如く、その御稜威は宏大無辺であつて、万物を化育せられる。即ち天照大神は高天ノ原の神々を始め、二尊の生ませられた国土を愛護し、群品を撫育し、生成発展せしめ給ふのである。」(『国体の本義』二二—二三頁)

明らかに、『国体の本義』の表現は前掲の詞書に相通するものである。無論これは、当時の国体論にはしばしば見られた常套句であろうし、また、それに対応する詞書の部分は本絵巻にとつて決定的な意味をもつものではない。だがこうした事実は、第四段における例外的引用とも相俟つて、単なる古典文学の絵画化でない、歴史観やイデオロギーの反映という本絵巻の性格を浮き彫りにしている。こ

の問題は第四章に詳述する。

加えて、詞書に登場する神や神器の名についても触れおく。大半は文脈どおり書紀に基づくが、一部例外がある。「大己貴神」が「大國主命」に、「部彙」が「布都御魂」に替えられている。これらは古事記に拠っている。漢文調で書かれた正史を忠実に要約することよりも、一般的に親しまれた名称・表記を優先させた結果といえる。

詞書各段の内容は時間の幅をもち、その全体を、対応する一画に込めることはできない。本絵巻の多くの画面はある一場面を描くにとどめ、詞書の完全な図解とはなっていない。辻善之助は『肇国創業絵巻解説』のなかで、主題選択の方針について「御事蹟の中の最も重要なものを探つた」と、重要度を尺度としており、続けて「御事蹟は尚この外にもいろいろあるのであるが、構図の適否もあり、絵巻の大きさの都合なども考へ合せて、結局この十一場面になつた」と、他の要素も考え合わせたことを強調している。

本絵巻は、体裁とは別に、内容的にも二分される。「天照大神御神徳」から「瓊瓊杵尊降臨」までの四図は、肇国神話からの、いわば抜粋である。日本書紀では巻第一「神代上」と巻第二「神代下」に対応する。「神代」の挿話は

実に多彩であり、とりわけ伊弉諾尊・伊弉冉尊、天の岩屋戸、素戔鳴尊の八岐大蛇退治、海幸・山幸などはいずれも広く知られ、美術作品の題材にも既に取り上げられている。本絵巻でこれらが割愛されたのは、作品の性格が散漫になることを忌避したためだろう。

これに対し、絵第五段「神武天皇日向御進発」以降の七図では、書紀の巻第三「神日本磐余彦天皇 神武天皇」の叙述に忠実に、密に場面が展開されている。絵巻の中心部分分は「人の世」であり、絵巻の主役は神武天皇であることが分かる。そして「天照大神御神徳」と「豊葦原瑞穂國」は、後に天皇が統治する日本国土を称えるもの、「大國主命国土奉獻」は神武東征における「平定」の伏線と考えられる。「瓊瓊杵尊降臨」での「天壤無窮の神勅」は、神武天皇の肇国精神の淵源である。これら「神代」の四図は、神武天皇の登場を準備するものとして位置づけられている。

・図様

詞書、日本書紀、『肇国創業絵巻解説』中の辻善之助の解説などを参考に、本絵巻の図像解釈をおこなう。主題・図様・作風について、画家の同時期作品や引用が推定され

る作品と比較し、その作画姿勢と位置づけを論じる。

なお、絵巻を通観して言えることは、詞書の絢爛豪華な料紙装飾もさることながら、描かれる人物が身に付ける武器等にも金泥が多用され、金が統一的色調となっている点である。この神話画に付与された「聖性」の表象と捉えることができよう。

絵巻一段「天照大神御神徳」横山大観筆(図2)

横山大観(一八六八—一九五八)は明治・大正・昭和の三時代に亘って日本画壇の重鎮であり続けた。絵巻の冒頭を飾る彼の筆は、他から距離を置く独自の書法を固守している。

詞書は伊弉諾尊・伊弉冉尊の「国生み」に始まるが、絵は少し下って、二神から生まれた天照大神を主題とする。日輪は詞書の「大神御恵宏大无边にましまして日輪の光六合に照り徹るか如く」に対応して天照大神を象徴し、雲海上の富岳は「広く深く国土を愛し」に対応して、天照の愛護を受ける日本を象徴する。

本図は、山肌の微妙な陰影を水墨で描き、日輪を添える表象の点で、大観が昭和一〇年代に描いた膨大な数の富岳

図の一つに数えられる。(「正気放光」(一九四二年)に一頂点を築くそれらの写実的傾向は、当時の院展画家作品のなかに超然と存在していた。

この時期の富岳図については、大熊敏之氏の論が示唆に富む。氏によれば、大観が大正末期以後描いた富岳図は、日本風土や帝室への敬愛にもとづいていたが、「紀元二千六百年」前後を境に、自覚的に戦意高揚を象徴する帝室向け以外の絵画に転換し、量産体制に入ってゆく(註)。絵巻が秩父宮家に献納された事実や、『肇国創業絵巻解説』にある「我等執筆の榮譽を担へる者俱に皆赤誠を傾け能事を尽し」たという大観の言葉は、本絵巻が大熊氏のいう「転換」前に属することを示唆している。ただし、絵巻全体の性格は、そうした個々の事実より、絵巻が構想された文脈によって決定されるはずである。その点は後述する。

大観の富岳図は、「日本を象徴する霊山の姿を藉り来って神国日本を写し出した理想の表現」という斎藤隆三氏の評言があるように、「神国日本」の高度に昇華された象徴的表現と理解されている(註)。図様に関して他の富岳図と大差なく、「日輪」という別題があることから、本図における記紀神話の象徴が単なる託けであった可能性は否め

ない。ただし、単体の作品と、詞書と対応して絵巻の一部をなす本図との間には、おのずと性格の差異が生じてくる。そこに本図を神話表現として特別視する根拠がある。

「天照大神御神徳」は、絵巻の後段に見られる神話画らしい神話画とは異なり、いわば神話的風景画ともいえるべき表現を採る。自然の景物に記紀神話を象徴させる態度は、第二八回再興院展に出品された長巻《耀く大八洲》（一九四一年）にも見られる。これは、巻頭末に日月を配し、その間に高千穂、檜原、飛鳥、奈良、京都など、各地の風景を歴史順に連ねている。加えて、天照大神を祭神とする皇大神宮を描いた部分では、神宮の森から空に向けて光が放射されている。これは明らかに天照自身あるいは「天の岩屋戸」の象徴である。また、日月を天照大神・月読命と関連づけることも可能である。

草薙奈津子氏は、神道における「御神体」の概念から、那智の滝を描いた山口蓬春の作品《三熊野的那智の御山》（一九二六年）などを、単なる風景画ではなく一種の宗教画と見做している¹³⁾。それに従うなら、蓬春作品は、これら大観画のさきがけと位置づけられる。

絵第二段「豊葦原瑞穂国」中村岳陵筆（図3）

中村岳陵（一八九〇—一九六九）は歴史画家として名高く、日本画に近代西歐絵画の表現を移入したことで知られた。

本図は葦原瑞穂国、つまり日本国土の豊穡の様子を称えるものである。詞書の冒頭「豊葦原瑞穂国は四方に海原をめぐらし海の幸山のさちおほく到るところ五穀ゆたかにみる美しき国なり」の部分を形象化したと考えられるが、詞書の後段にある天照と熊大人の挿話は描かれていない。

薄い金泥の陸地は、大阪湾から駿河湾にかけての太平洋岸である。波濤紋に満ちた海、熊野の山、点景の動物、虹や線描の風などが画面を構成する。動物の簡素で古拙な描写は、銅鐸に彫られた文様をも想起させる。

『祝典記録』によると、本図は執筆画家が決まらず、遅れて岳陵が担うこととなった¹⁴⁾。短期間の制作ゆえに仕事の粗さが窺え、完成度も低い。しかし、本図がもつ独特の空虚さは、制作の経緯のみでは説明できない。画家の関心は詞書の内容を受けた主題性よりも、むしろそうした造形的側面に向けられているようである。

当時の岳陵の作画傾向を探ろう。彼は一九三〇（昭和

五)年、洋画家中村紀元らを盟友とする「六潮会」に参加し、以後、西洋的モダニズムの影響を受けた前衛的作風に転じた。自然観照に基づいて色彩と造形を重んずる没主題的傾向は、《緑影》(一九四二年)に完成形を見出すが、これより前に描かれた《豊幡雲》《砂浜》《流紋》などは、そこへ至る試行錯誤の過程を示す。モチーフの数を絞り込んだ簡潔な画面を特徴とし、彩色の機微に注意しつつも描線を残すあたりに、これらの作品の過渡的な性格が表われている。(《砂浜》の小さな鳥、《流紋》のやや定型化された波紋は、「豊葦原瑞穂国」における極小の動物や太平洋の波濤紋と関連がある。とりわけ波濤紋は、《流紋》に関する川路柳虹の批評に「この数年來作者の試みてゐる水紋研究」とあり、岳陵が拘泥したモチーフでもあった¹⁵⁾。本図の先鋭的ともいうべき書法は、岳陵の昭和一〇年代におけるモダニズムへの傾倒という文脈で解釈される。

絵第三段「大國主命国土奉獻」菊池契月筆(図4)

菊池契月(一八七九—一九五五)は、四条派に大和絵の手法をとり入れ、歴史画・人物画を得意とした。

詞書は、天孫降臨に先立って、天照大神が豊葦原瑞穂国

に経津主命と武甕雷命を遣わすところから始まる。なお、書紀本文でその命を下すのは高皇産靈尊である。二神は出雲国を治める大國主命に国土を明け渡させ、荒ぶる神を誅して、命令の完遂を天照に返言する。このうち、画面は大國主命の因譲りを描いている。書紀に「乃以平国時所杖之広矛、授二神」との記述があり、長い柄のついた矛を抱えた大國主命の姿として形象化されている¹⁶⁾。大國主命の眼には、虹彩を薄く描く契月画の個性が表れている。

日本書紀には、「矛」以外の描写的記述はみられず、契月の図も情景描写を欠いた単純な構成である。高杯に盛られた粒状の供物は、前段の詞書にも記された五穀かもしれない。本図のものに似た供物台は、前田青邨の《大久米命》(一九〇七年)にも描かれている。大國主命の装束・髪型に文献の根拠は見当たらないが、多くの神話画にみられるものである。「東京府養正館国史壁画」として小泉勝爾が制作した《鳥見山の郊祀》には、これと酷似する人物が描かれている。ただし、《鳥見山の郊祀》の制作時期は一九四〇年以前ということしか明らかでなく、本図との前後関係は不明である。

契月には本図と同じ頃、《清水》《交款》《忠度》《魁》な

ど甲冑武人を描く作品が多かった。これは時局への反応とも受け取れる。しかし神話を描いた作品は委嘱を受けた本図のみで、他の作品との関連性は指摘しにくい。

絵第四段「瓊瓊杵尊降臨」安田鞞彦筆（図5）

安田鞞彦（一八八四—一九七八）は新古典主義的作風を確立したことで評価され、中国や日本の古典に取材した歴史画が多かった。

本絵巻で最も賑やかな本図は天孫降臨のさまを描いているが、画面は詞書の内容を受けたものではない。書紀には「天壤無窮の神勅」の後に、天の八衢における瓊瓊杵尊と天鈿女命の間答が記されている。本図の主題はまさにそれだが、詞書では割愛されており、神勅のすぐ後に瓊瓊杵尊が高千穂に降り立つ場面が語られている。本図は詞書よりも、その典拠である書紀の形象化といえ、絵と詞の「補完性」が指摘できる。

画面左端の老神・瓊田彦神に、衣裳の女神・天鈿女命が向き合う。女神が身につける蔓草は蘿であり、書紀の「天の石屋戸」のところで女神がたすきに用いている。ここで天鈿女命は、天照を誘い出すための舞を披露するが、梶田

半古の《天宇受売命》（制作年不明）もまた、蘿をまとして踊る女神を描いた作例である。

瓊瓊杵尊は、この女神の背後に白衣を着けた若者として表される。彼を囲んで降臨に同伴する兵士たちは、いずれも甲冑で身を固め、弓矢を携えている。書紀はこれらの兵士について記しておらず、この場には天鈿女命を含む五部神が居合わせるのみである。書紀は瓊田彦神の特徴について「其鼻長七咫、背長七尺余。当言七尋。且口尻明耀。眼如八咫鏡、而絶然似赤酸醬也」と記すだけ。その形象化が容易とは思えないが、鼻の特徴にはこの記述への若干の配慮が窺われる。兵士の幾人かが瓊田彦神に矢を向けるのは、この奇神への警戒心からであろう。

天照の命を受けた天鈿女命の、瓊田彦神に対する行為を書紀は「露其胸乳、抑裳帶於臍下、而咲嚙向立」と記している。ただし、それが直接的に描かれることはなく、袂に当てられた両手が、胸をむき出す行為を予告している。巧みな暗示的表現である。瓊田彦神が指差すのは、女神から降臨の先導役について問われ、「吾先啓行」と答えた場面と考えられる¹⁸⁾。このように本図では、書紀の細かな記述に遡る作画姿勢も窺える。

鞍彦には神話を題材とした作品が多い。絵巻執筆画家として、戦後にも神話画を描いた点で例外的な存在であった。なお、本図の制作にあたり鞍彦が参考とした作品については未詳である。「東京府養正館国史壁画」の狩野探道筆《天孫降臨》（制作年不詳）とも、図像的関連は薄い。

絵第五段「神武天皇日向御進発」岩田正巳筆（図6）

岩田正巳（一八九三—一九八八）は松岡映丘に師事し、新興大和絵会、国画院、日本画院に参加、大和絵による新たな表現を追求した。

詞書冒頭は日向三代（瓊瓊杵尊、彦火火出見尊、鸕鷀草葺不合尊）の神話の総括である。鸕鷀草葺不合尊の子・神武天皇は、高千穂宮から王沢未だ及ばぬ東方へ出発する決意を示し、日向から速吸之門、崗の水門を経て安芸に至る。

本図は「神武東征」に日向を中航しようとする天皇軍を描いている。王冠をつけた天皇の後方、画面左端に兵士たちが描かれ、画面下方には天皇軍の舟が見える。舳先の延長には、一行の前途を予告してか、荒波が様式化された線描で描かれる。

正巳は歴史画をよくしたが、神話を題材とする作品はごく僅かであり、一九三二年の第一二回帝展に出品した《神功皇后》（図13）が例示できるのみである。「神武天皇日向御進発」の神武天皇像は、この皇后像を下敷きにした可能性もある。左手で弓を持ち、腕を水平に振りあげた姿勢が共通し、その他の細部にも類似点が指摘できる。神功皇后の新羅遠征のことは記紀にあるが、同じく征服の道を辿った神武天皇を、皇后と重ね合わせたのかもしれない。

絵第六段「彦五瀬命御奮戦」長野草風筆（図7）

長野草風（一八八五—一九四九）は紅児会に参加して研究を進め、再興院展に出品した。本図は当初、伊東紅雲が担当したが、下絵ができ本図に着手する間に死去したため、草風が受け継いだ。彼の独自性が発揮されているかについては疑問である。

詞書は、東征を続ける天皇軍について記す。孔舎衛坂で行く手を阻む鳥見の長髓彦との対戦で、皇兄彦五瀬命が負傷する。傷が痛む命は、山城の水門に至ったとき、迫りつつある死を嘆いて雄叫びする。草風は彦五瀬命負傷の場面を描く。書紀には「有流矢、中五瀬命脇脛」とあり、流れ矢を

受けた彼の表情は険しく、岩に腰掛け、従者の手当てを受けている(19)。右腕に包帯を巻き、その膝元には敵の矢がある。

本図はこれまでの画面と異なり、道に隆起した岩、松の子株や野草など、若干の情景描写を伴う。その画面構成は絵第八段「布都御魂の剣」にやや近い。

長野草風の画業については未詳の点が多く、本図は他の画家から引き継いだものでもあり、草風作品としての評価は差し控えたい。ただし『塔影』一六卷五号(一九四〇年五月)には、同様の兜や盾を着ける武人像を描いた(「勝鬨」の図版があり、関連性が指摘できる)。

絵第七段「熊野御難航」前田青邨筆(図8)

前田青邨(一八八五—一九七七)は紅児会に加わって研究に励み、文展出品作で認められた後、再興院展で活躍した。

詞書は、皇軍が紀伊竈山で五瀬命を亡くした後、名草邑で名草戸部を誅し、暴風のなか熊野の海を渡り、荒坂の津で丹敷戸部を殺すまでを記す。本図は書紀の「海中卒遇暴風。皇舟漂蕩」の光景を描いている(20)。風浪に揉まれる

船上に、甲冑を着ける多数の兵士が見える。波濤は線描の定型的表現により、天皇軍の舟は「神武天皇日向御進發」のそれとほぼ同型である。船上の屋形や畳まれた帆の形状は、古画の知識に富んだ青邨らしく、『北野天神縁起絵巻』の巻四からの引用と見られる。源義経の説話を描く青邨作品『大物浦』(一九六八年)がその図様に基くことは既に指摘されている(21)。ただし、神話の場面を描く本図の屋根は、千木を交わす建築様式に変えられている。『北野天神縁起絵巻』と『大物浦』、『熊野御難航』の三者に主題的連関はなく、専ら怒濤に翻弄される船のイメージから、屋根の形状が引用されたと考えられる。

青邨には歴史画が多く、採用する主題も多岐に亘る。神話を扱った作品としては『小碓尊』(一九〇三年頃)、『大久米命』(一九〇七年)、『神代の巻』(一九二四年)、『彦火々出見命』(一九二四年)などがあり、『神代武将の死体』を描いた『石棺』(一九三二年)もある。本絵巻の頃の青邨には、線が勝った淡白な色彩の絵画が多いが、『熊野御難航』においても躍動する線が支配的であり、色彩は抑制されている。菊屋吉生氏の指摘によれば、昭和初期の青邨には色彩の排除を狙った作品と色彩に固執する作品と

が並存してみられ、一九三六年の《観画》以降、大きな余白と明快な色彩とによる新古典主義的作風が確立してゆくという(22)。ただし、そこに劇的な転換があったわけではない。ほぼ白描によりつつ余白にも気を配った作例があり、作品の大きさや形式によっても新古典主義的傾向の発現には差があると思われる。「熊野御難航」を含めた線描を主体とする絵画は、昭和一〇年代を通して見られた。

絵第八段「布都御魂の剣」吉村忠夫筆(図9)

吉村忠夫(一八九八一—一九五二)は、松岡映丘に師事、国画院、日本画院に参加した。新興大和絵を進め、正倉院御物などの古典工芸の研究でも知られる。

詞書は天照大神と武甕雷命が起こした奇跡を記す。皇軍が熊野の荒坂津に至ったとき、荒ぶる神が毒気を吐いて、人々を萎えさせた。そこに高倉下という者がおり、彼の夢に、天照と武甕雷命が現われる。目覚めた彼は、夢の教えのままに倉を開き、霊剣を発見し、それを神武天皇に奉る。すると、瘞えていた天皇は忽ち目覚め「予何長眼若此乎」と語る(23)。本図は、若者の姿で右方に描かれる高倉下が、中央の天皇に霊剣を手渡した場面である。

忠夫も歴史画に優れ、昭和初期には平安貴族を多く描き、色彩豊かな装飾性を特色とした。しかし本図は、二人物を配し、僅かな情景描写を加える単純な構成をとる。魚里洋一氏の指摘によると、画家は大作において「帝展調の濃彩を基本とした、重厚な表現」を見せたが、昭和初期院展の新古典主義の隆盛に呼応して「一部の小品ではそのような傾向の、余白を生かした、鉄線描の」作品を残した。氏によれば、《肇国創業絵巻》の他、戦後にも靱彦・青邨との共同制作があり、それ以前からの親交もあって、彼らの傾向が忠夫の作品に影響を及ぼしたと推測している(24)。本絵巻における彼の筆法が、見事に他の画面と統一されていることを見ても、その推察は正鵠を射たものである。

彼は絵巻を執筆した服部有恒、岩田正巳とともに「東京府養正館国史壁画」にも加わり、一九四〇年には陸軍省の委託を受けて、聖戦画制作のために大陸へ渡った。「上代の文化と日本精神」のような国粹主義的な言説も伝えられ、国策への協力に積極的な姿勢を見せた画家であった(25)。

忠夫の神話画には、一九三七年と一九四一年に同題で異作の《麻須良乎》二点があった。

絵第九段「金鷄の祥瑞」服部有恒筆（図10）

服部有恒（一八九〇—一九五七）もまた映丘に師事し、国画院、日本画院に参加した。大和絵人物画を得意とした。

詞書は、東征神話の最高潮二場面を記す。第一は、八咫鳥による皇軍の先導である。その後、天皇軍は国見丘で八十景師を、墨坂で兄磯城を破り、筆坂を越えた軍勢は、かつて五瀬命を殺した長髓彦と対戦する。第二の場面は、画面に表された「金鷄の祥瑞」である。皇軍が長髓彦に苦戦するうち、空が掻き曇り、雹が降り始める。そこに金色の鷄が飛来し、天皇の弓の先にとまる。その鷄が雷光のように光り輝き、長髓彦の軍を眩惑させる。

本図は、金鷄が飛来した瞬間を描く。馬上の兜を着けた天皇らが驚きの表情で鷄を振り返っている。同様の胄を被る神武天皇像には、木村武山の《武神》（一九三六年）（図14）という前例がある。本図では金鷄のみならず、画面上方の空の余白にも金が敷かれている。書紀に「時忽然天陰而雨氷」とあり、その空が鷄の飛来によって光り輝いたところを表現したものだろう（恐）。ここでの金泥は、装飾的機能に加え神話の象徴ともなっている。

有恒の画業は伝えられるところが少なく、本図の評価は

難しい。また、同場面を描く前例は多いが、構図の点での関連作品については未詳である。

絵第十段「饒速日命帰順」中村岳陵筆（図11）

「豊葦原瑞穗国」に続き、再び岳陵による。岳陵の当初の担当は本図のほうであった。

詞書は、神武天皇に抗した長髓彦が殺される経緯を記す。饒速日命に仕える長髓彦は、天皇が天孫と名乗ることを訝り、君主がもつ天孫の証（天羽羽矢と歩鞞）を天皇に示す。天皇もまた自らの証を示すが、長髓彦は天皇を撃つことを止めない。饒速日命は彼を殺し、天皇軍に帰順する。

本図では、左方に饒速日命の軍勢が、画面右方に天皇軍が示される。長髓彦は、やや前屈みの格好で、天羽羽矢と歩鞞を天皇軍に差し出している。両軍相對する構図、兵士たちの微妙な表情、天に向けられた多数の鋭角な槍先が、その場の緊張を表している。

幅広い主題を手がけた岳陵だが、神話に着想した作品は《海の幸》（一九一五年）などに限られる。「饒速日命帰順」は、柔軟な線描と中間色を多用した濃彩を特色とし、大正後期の大和絵的な歴史画にも通じるものがある。先述の

「豊葦原瑞穂国」とは異なり、一見「六潮会」以前の表現への回帰とも映る。しかし本図の構図は、明らかにベラスケスの代表作《ブレダの開城》（一六三四—三五五年、プラド美術館蔵）を下敷きにしている。スペイン兵の槍の林立する様、ブレダの町の鍵を手渡す男や、それに向かって右手を差し伸べるスペイン軍の指揮官のポーズ、画面右の馬などが、本図と共通する要素である。しかも、ベラスケスの絵画が、フェリペ四世の戦勝を記念して宮廷画家たちが描いた一二点連作中の一点であるという奇妙な類似もある。ただし、この点について説明の手がかりを与える資料は未だ詳かでない。

岳陵は洋画家との親交も深く、「豊葦原瑞穂国」で造形的側面から西洋的モダニズムへ接近した彼は、かわって「饒速日命帰順」では、その構図を西洋の伝統絵画に倣ったことになる。

絵第十一段「榎原宮御即位」吉村忠夫筆（図12）

執筆者が未定であった本図は、後になって忠夫が担当することとなった。

神武天皇は東征を果たし終え、「掩八紘而為宇」の文言

で知られる勅を下す²²。詞書には、その内容が書紀にはば忠実に記されている。天皇は畝傍山の東南、榎原の地に都を定め、即位の礼を挙げる。

本図には榎原宮の外観全体が描かれていないが、寝殿風の建築様式によるものと見られる。実際の建築物が参考にされたとは言い難く、榎原神宮との関連も薄い。

本図の特徴は、玉座に着く神武天皇の顔を、宮殿の幕で遮って描かない点である。即位後の天皇像を描くことを避けた結果とも思われるが、本図に先行する《朝勤》（一九三七年）の構図との類似も指摘しておく必要がある。この作品は藤原道長の朝勤を主題とし、俯瞰の視点から寺院の本堂を描く。注目すべきは、本尊の仏像が建物の屋根に切り取られ、下半身のみを描く構図である。《石山寺》（一九四〇年）の本尊の描き方も同様であり、「中心」を描かない同様の構図が、これら三作において繰り返されている。

なお「東京府養正館国史壁画」には、町田曲江による《神武天皇御即位》があるが、画面全体の構図も榎原宮の建築様式も、本図とは異なっている。

第二章 絵巻の周辺

・松岡映丘門下画家による合作絵巻との関連

本絵巻の執筆には、当時の日本画壇を代表する画家たちが名を連ねている。ただし、画家の選考基準については何も伝わっておらず、類推する以外にない。因みに、一九四〇年に文部省主導で開始された法隆寺金堂壁画の模写と比較してみよう。日本画家二〇数名によるこの事業と本絵巻の両方に名前が見える画家は中村岳陵のみであり、担当画家の選考基準は、この両者では全く異なっていた。

画家九名のうち、大観、岳陵、靱彦、草風、青邨が再興日本美術院に所属し、大観以外の四人が紅児会に参加した。岩田正巳、吉村忠夫、服部有恒の三人は松岡映丘の門下であり、国画院・日本画院に参加した。契月と当初執筆予定の伊東紅雲を含めれば、おもに官展に出品した画家としても括れる。大観以外は、いずれも歴史画家として名声を得ており、そこに基準が置かれたのかもしれない。

彼らには、個人として絵巻を制作した者も多いが、正巳、忠夫、有恒を含む松岡映丘門下の画家は、大正期から昭和期にかけて「合作絵巻」を多数制作している。多くが

文学作品を主題とする点で《肇国創業絵巻》への影響が読み取られる。列挙すれば、①《現代風俗絵巻》（一九二二—二八年）、②《草枕絵巻》（一九二六年）、③《明治文学絵巻》（一九二七年）、④《源氏物語絵巻》（一九二八年）、⑤《伊勢物語》（一九二八年頃）などである。正巳は①②③、忠夫は①②④⑤、有恒は①②に参加した。④⑤には中村岳陵も加わり、それらの詞書は尾上柴舟が担当した。

こうした合作絵巻の制作には、おそらく、映丘一門の結束と技術の研鑽をはかり、画派の急進性を顕示することが意図されたのだろう。映丘を顧問とした「新興大和絵会」は、一九三五年、門下の画家が多数参加した「国画院」へと発展する。研究所が設立され、「国画の技術的教習と学術的攻究」に勉め、「我が民族精神の精華たる古典の素養に基きて時代に更生し、新興芸術文化の為に奉仕」することが目指された⁽²⁸⁾。一連の合作絵巻は、この組織的な指導にさががけ、弟子たちの研究会や同一画題による競争などが行なわれていた時期に生み出された。菊屋吉生氏の指摘によれば、昭和初期の院展では「異分子の排除」という消極的要素が結束力を高めたが、新進気鋭の映丘一派にあっては、古画の学習と絵巻の合作という積極的要素が、

その存在意義を高めたのである(29)。

さて、これらの合作絵巻と《肇国創業絵巻》との関連を論じることとする。奉讀展に關して紀元二千六百年奉祝会が主催した一九三九年二月二八日の懇談会は、絵巻制作を協議した最初のお機恵と思われる。このとき「辻善之助・關保之助・尾上柴舟・吉村忠夫・服部有恒・伊東紅雲・岩田正巳等」が協議に加わっている。映丘歿後、日本画院で活躍した画家の名が見える。この機会に画題と担当画家が決定され「紀元二千六百年奉祝会ヨリ各画家ニ夫々執筆方ヲ委嘱」し「快諾ヲ得」た(30)。つまり、この場には院展画家の出席がなく、合作絵巻の経験がある映丘門下の画家が主導的役割を担った可能性がある。ただし注意しておくべきことは、映丘周辺と院展系とで本絵巻の執筆が分担されたとき、そこにはもはや画派の内発的な動機から生み出された合作絵巻という性質がない点である。その分担自体、外部からの要請によって、作為的に決められた形跡がある。それはおそらく、日本画院という一在野団体による制作が、紀元二千六百年奉祝という国家的課題にそぐわなかつたからであろう。むしろ第一線の日本画家による「総動員体制」の奉祝が必要とされたのである。皇室の保護を受け

る帝室技芸員の参加も不可欠となろう。そこで、映丘門下の画家がかつて制作した合作絵巻を作品形態として借用し、彼ら以外にも官展系画家を入れ、最大の在野団体である院展系の画家を含めて、官民共同・挙国一致の奉祝作品が作り上げられた。

そこで重要視されたのは様式の統一であった。本絵巻の一一箇中、大観を除いては、院展画家も日本画院の画家も、ほぼ同様の画法で描いている。形態の単純化、鉄線描と明快な色彩、大きく余白をとる画面構成、情景描写の排除など、いわゆる新古典主義、なかでも安田靉彦の画風を標準とするような傾向を示している。草薙奈津子氏によると、この新古典主義は日本美術院と新興大和絵とに代表されるが、無論この二つの団体にも差異は存在した(31)。松岡映丘門下の画家は、復古大和絵に倣って古典絵巻から独立した風景や人物を大和絵的な濃彩で描く大画面を得意とした。しかし、本絵巻の正巳・忠夫・有恒らは、ほぼ靉彦風に同化してしまっている。むしろ院展画家のほうが、靉彦の書法に迎合せず、独自の画風を残している。合作絵巻という作品の体裁とは異なり、画法では院展系画家の傾向への統一が図られている。

・作品評と派生作品

本絵巻は発表当時、どのように評価されたのか。奉讃展開催当時の主要な美術雑誌及び新聞を調べる限り、絵巻や奉讃展の事実に関する記事は散見されるものの、絵巻の美術作品としての批評は見当たらなかった。奉祝会は「紀元二千六百年宣伝実施要綱」のなかで、「昭和十五年正月号雑誌ニ添附スル附録ハ紀元二千六百年ノ意義ヲ闡明シ、国民精神ヲ作興スル目的ヲ以テ編纂スルコト」との要請を出し、その附録の参考例として『肇国創業絵巻』を挙げている。しかし管見の限り、この時期にも絵巻に触れた雑誌は見当たらぬ。

そこでまず、『祝典記録』に記された絵巻に関する評価と、奉讃展東京展における来場者の反応を見ておく。該当箇所を引用する。

〔前略〕当代ニ於ケル日本画壇ノ巨匠重鎮ガ一致協力シテ製作シタル肇国創業絵巻ハ、其ノ構図ノ妙、彩色ノ美・詞書料紙ノ金・白金箔ノ絢爛豪華ナルト相照応シ尾上柴舟ノ墨痕鮮カナル麗筆ト共ニ參觀者ノ讚嘆ノ的トナレリ。

畏クモ天照大神ヨリ神武天皇即位ニ至ル、即チ神代

ニ於ケル御事蹟ニ就イテハ從來一卷ノ絵巻物ノ存在モ見ザリシナリ。同絵巻ハ誠ニ空前ノ挙ニシテ、同絵巻參觀ヲ目的トシテ多数美術家ノ来場ヲ見タルナリ。〔33〕主権者側の記録ゆえ、そこに批判的態度は望むべくもない。ただ、来場者に多数の美術家が含まれていたという件は重要である。美術家の名は明らかでないが、後述するように絵巻からの派生作品が多数認められ、その作家が奉讃展の展示に触発されたこともあり得るからである。

一方、『塔影』一九三九年六月号では口絵として本絵巻の図版が掲載され、以下のような作品評が添えられた。

〔前略〕『肇国創業絵巻』は、万邦無比なる我が国体の精華を闡発し、以て生新毅平たる我が国民精神の高揚に寄与せんとする事を旨とせるもので、目輪にはじまり檀原宮御即位に終る十一図よりなり、前記九作家の一線一劃をもゆるがせにせぬ謹直高邁の筆尖によつて、肇国の精華が耀やかに表出されてゐる。

主題は辻善之助、考証関保之助で、之に尾上柴舟氏が詞書を書してゐるが、主題選定、考証の確正さ等、その苦心慎密の用意の程も窺はれ、柴舟氏の書また飽迄も清高である。更らに其の画面の各節は、主題とす

る処の意を充分に尽し乍ら芸術的洗練さに於て高逸雅醇、且つ夫々執筆各氏の芸術的特質が余蘊なく発揚されて、皇紀二千六百年を奉祝する当代日本画の精髓を示して遺憾なきを思はしめられる。亦本絵巻の豪華なる特異さは、従来の絵巻様に見るが如き単なる物語的展開でなく、多分に象徴的であり、暗示的で、その肇国精神の森嚴さが芸術の深徹さに見事な調和を齎して間然する処のない点で、是を後世に永く伝へて現代絵画の精を示現すべく極めて意義深きものがあらう。」⁽³¹⁾

これもまた「編者附記」というかたちでの匿名の批評である。主催者の意図に適う絵巻の記念性に対する賛辞は、「祝典記録」のそれとさして変わらない。ただしこの批評には、その表現の特質を的確に指摘した看過できない部分がある。「執筆各氏の芸術的特質」がにじみ出ているという部分に関しては、大観の孤高の画風、岳陵の異なる二つの傾向、青邨の古画の学習などが挙げられよう。画面各節の表現が「物語的展開」ではなく、「象徴的」「暗示的」であるという評言は、本絵巻全般に見る簡潔な画面構成を言い当てている。

以上で挙げた文献以外には、作品に関する批評が見当た

らない。その理由には、①東京展会期中でも本絵巻が未完成であったため批評が見送られたこと、②絵巻の公的な（あるいは神聖な）性格ゆえに客観的批評が憚られたこと、などが考えられる。しかし、本絵巻のある派生作品に対する批評を読むと、もう一つの事情が明らかとなってくる。

安田靉彦は本絵巻の「瓊瓊杵尊降臨」を描いた後、同年の第二六回再興院展に「天之八衢（天鈿女命と猿田彦神）」（図15）を出品した。これは画題の二神を、絵巻の図から抜き出したものであり、その作品評が新聞・雑誌に多数見られる。田中一松は両者の関連について「先頃二千六百年奉護展の肇国絵巻にも同主題の作を見たばかりである」と指摘する⁽³²⁾。三輪鄰も「この一作を生むに至つた作者の意図に関して、筆者は未だ誰れもが触れてゐない一つの推定を持つてゐる。それは今春高島屋に展観された『肇国創業絵巻』中のこの作者執筆の『天孫降臨』と今度の一作との間には極めて興味ある連関があることに気が付いた事である」と述べ、両者の比較に及んでいる⁽³³⁾。しかし管見の限り、それらの関連を指摘し得たのはこの二名のみであり、他の院展評では、一切触れられていない。むしろ、主題的にも図像的にも関連の薄い《孫子勒姫兵》（一九三八

年)と比較を行う場合が多い。

つまり、当時の批評家の多くが、絵巻の存在自体を知らなかったようなのである。古川氏の指摘によると、奉讃展の報道に対するマスメディアの対応は冷たいものであったが、それにも拘わらず、公的ルートからの動員などにより、結果的には東京展の公称観覧者数が百万人を超えている(37)。それを考えると、批評家の無関心には腑に落ちないものがあるが、奉讃展が美術展覧会ではなかったため、美術批評家が足を運ばなかったという、意外に単純な理由があったのかもしれない。

これとは裏腹に、本絵巻から影響を受けた作品が、とりわけ院展系の画家を中心に多数描かれた現象があった。その一例は先述の《天之八衢》であるが、この作品についてもう少し考察を進めたい。

「瓊瓊杵尊降臨」と《天之八衢》の両者には、天鈿女命と瓊田彦神が描かれているが、図像の決定的な違いは、後者の天鈿女命が胸をはだけている点である。これは三輪鄰も指摘しており、絵巻では、袂に両手を当てる仕草にとどめた女神が、《天之八衢》では、書紀の記述に忠実に描かれている。三輪は「惟ふに」、〔引用者註〕(葦原國創業絵

巻)では「天孫降臨」の場面の一部分として両神の対問は未だ挿話的にしか取扱はれておないが、そこには衝神詰問の場面を独立せしむるに至った作者の動機がひそめられてゐたに相違ない、と本作品が制作された動機を推測し、「些か失礼な想像かも知れないが、宮家への献上品と聞く葦原國絵巻に於て余りにも大胆率直過ぎる天鈿女命のやり方をそこまで描く事が憚られたのではなかつたらうか。そして作者はあの画面を描きながら、今度は書紀の記述そのまゝに両乳露はなところを描いてみやうと考へたのではなかつたのであらうか」と述べている(38)。その推測は当て得たものである。自由な創作が許される単独作品では女性の裸体が躊躇なく表現され、絵巻ではなされなかつたところに、絵巻やその展示の場(奉讃展)の政治的な性格に対する画家の抑制や自主規制が推察されるのである。

さて、「瓊瓊杵尊降臨」は絵巻のなかでは完成度が高く、派生作品も数多く存在している。

真野滿の《倭建命と后》(一九四〇年)(図16)では、絵巻の天鈿女命と同じ装束で皇后が描かれている。同作家の《七おとめ》(一九四一年)(図17)は、神武天皇の皇后選定を主題とするが、構図を叔彦の《孫子勅娘兵》に倣い、

図様を「瓊瓊杵尊降臨」から借用している。つまり、瓊瓊杵尊、猿田彦神、天鈿女命の図像が、それぞれ神武天皇、大久米命、七おとめに用いられている。

また、真道黎明は、「加茂神話」(一九四二年)、「うたげ(倭建命と尾張の美愛比売)」(一九四三年)などに、天鈿女命と同じ装束の人物を描き、前者には、「大國主命国土奉獻」に見られた高杯を載せる供物台を描いている。

彫刻家・宮本重良による木彫(鈿女命と猿田毗古神)(一九四二年)は、胸をはだけ、下半身を見せない天鈿女命の図像から、絵巻より靱彦の単独作品(天之八衢)からの引用といえる。また猿田彦神は金属製と見える鎧を纏っており、絵巻の兵士の図様が転用されたと思われる。

岩田正巳の「神武天皇日向後進発」からは、安田靱彦によって、単独の神武天皇像(肇国)(一九四一年)(図18)が生み出されている。羽石光志は「阿部比羅夫」(一九四一年)で、この図と同じ形状の舟を描いている。また靱彦は、一九四二年に「神武天皇日向御進発」(図19)を制作しており、主題とともに兵士の甲冑や舟の舳先の形などにも絵巻との関連がうかがえる。しかし、兵士像の無機的な並列や万歳の姿勢は、絵巻と趣を異にし、より一層悪化し

た制作当時の時局を、濃厚に伝える作品となっている。

吉村忠夫の「布都御魂の剣」からの派生作品としては、画家自身による「靈剣」(一九三九年)(図20)がある。この神武天皇は岩に腰掛けているが、その装束は絵巻とほぼ共通しており、画面右に熊野の高倉下を描く点も変わらぬ。ただし、縦長の構図をとり、画面右の神武天皇の背後に兵士を侍らせ、書法も鮮やかな濃彩によっている。

一九三九年に制作された「肇国創業絵巻」の図様は、その後敗戦に至るまで、絵巻執筆画家によって反芻され、他の画家によって神話画を制作する際の規範にされたといえる。

・「肇国創業絵巻」の美術的評価

本絵巻は「肇国創業絵巻解説」にあるように、「永く後代に遺して好手の記念と為す」(内閣紀元二千六百年祝典事務局長・歌田千勝)、「之を不朽に伝へて、光輝ある二千六百年を記念する」(辻善之助)美術作品として制作された。その画面では「当代日本画の精髓」が示され、その装丁も工芸家たちにより「二千六百年ノ意義アル記念トシテ後世ニ伝フベク謹作者各々齋戒沐浴心魂ヲ傾ケテ謹作」さ

れた(39)。当時の日本文化の粋を集め、恒久に伝える使命を与えられた本絵巻が、装丁の範を正倉院御物に求めたことは実に象徴的であった。正倉院御物は、聖武天皇寵愛の工芸品を主とし、その高い技術水準は後世に重大な影響を与え続けた。つまり、装丁の伝統が、作品内容(天皇家の歴史)の正統性を保証する機能を果たしたのである。その体裁において、本絵巻はいわば、当時望み得る最高の美術作品であった。

本絵巻は、神武天皇の事蹟を主題とし、絵巻形式を採用することによって、東征の過程を逐一形象化している。東征を扱う神話画の前例においては、専ら八咫鳥の先導や金鷄の飛来の場面が描かれた。本絵巻においては、冒頭二図のように、記紀神話を直接的に形象化しない画面もあるものの、従来描かれたことのない東征の各場面が、日本画の大家によって創作された点は特筆される。「肇国創業絵巻解説」で歌田千勝は「寧ろ今日まで、斯種の肇国創業に関する一つの絵巻も作られてゐなかつたことを遺憾とすると「ころである」と述べている。「紀元二千六百年奉祝」という特殊な要請が働いてこそ、こうした大掛かりな神話絵巻が誕生したといえる。

しかし、作品の記念性とは裏腹に、短い制作期間も原因として、画面の完成度は決して満足なものではなかつた。一図のいずれも、各画家の当時の代表作とは呼び難く、内容に比して作品の器の大きさはかりが際立つ結果となつた。また、紀元二千六百年奉祝という重荷を背負つたために、画家が独自性を発揮する余地が限定されたことも否めず、神話の場面を正攻法で形象化しようとするあまり、凡庸な構図に落ち着いた画面も多い。極論が許されるなら、本絵巻が各画家の画業で殆ど顧みられないのは、むしろ正当な評価なのかもしれない。

本絵巻が古典的絵巻物とは異質の、近代美術としての特質を備えるものであつたことにも着目したい。展覧会での展示が前提とされ、私的な鑑賞は念頭におかれなかつた。その画面は、古典的絵巻物のように異時同図法などを駆使した敘述性を獲得せず、神話の描出は詞書に頼る傾向が強い。結果、情景描写を排した簡潔な画面構成が実現された一方、単に人物像を並べた構図に陥り、その間の関係性を欠く傾向がある。

古画や西洋絵画に倣い、風俗考証を緻密におこなうなどの「学習」に基づく作画法からは、ある種の規範性が生ま

れる。これは、本絵巻から派生作品が多く生まれたことにも影響していよう。関が『肇国創業絵巻解説』で述べたとおり、本絵巻は「上代の歴史風俗を画かむ人の指南」となった。その反面、絵巻の図様が他の作品に、しかも別の場面のために転用され増殖していった事實は、様々な歴史的画題を撰取・融合し、技巧的な画面を作り上げながら、その限界を露呈させたといわれる昭和戦前期の日本画そのものの状況を物語っている。本絵巻は、当時の新古典主義の、いわば飽和状態を鮮明に記録した美術作品としても位置づけられる。

第三章 古墳遺物による考証

・関保之助と東京帝室博物館

考証とは、史料に基づいて歴史的事象を説明することである。美術作品の考証とは、時代や地域その他諸条件にあった風俗を史料によって推定し、形象化することをいう。

本絵巻において考証を担当した関保之助は、考古学者、有職家、甲冑武器の時代考証家として知られた。歴史画家

を志し、東京美術学校絵画科第一期生として入学、一八九三（明治二六）年に卒業するも、乱視のため画業を廢し、有職故実の研究に専心した。一八九五（明治二八）年、帝室博物館美術部に勤務するが、東京美術学校でも絵画と考古学の授業を担当し、翌々年には助教となる。以後、帝室博物館において、収集品調査掛、列品調査掛、歴史部古物古実調査事務、帝國美術史編纂掛、学芸委員、正倉院掛、鑑査官、列品課長、御物管理委員会臨時委員、重要美術委員を歴任した。一九一九（大正八）年から一九三三（昭和八）年まで京都及び奈良の帝室博物館に勤め、以後空襲による死去まで、東京帝室博物館学芸委員の職にあつた。

関保之助は多くの画家との親交から、委託された歴史画の考証に定評があり、また「日英博覧会」ではジオラマの考証も手がけた⁴⁰。ただし、考古学者末永雅雄が「筆不精」と評するように関の著作は僅少で、彼の業績全体を評価することは容易でない。

さて、絵巻の考証における関の姿勢については、『肇国創業絵巻解説』のごく短い発言から知ることができる。そこで関は「上代の歴史の事蹟を画かむは、甚難きわざなる

に、特に此畝傍橿原宮の御代の此の事は、僅に古墳の遺物とその周りに樹てたりし埴輪等に拠る外あるべからず」と上代を描くことの困難さに触れ、「僅に伝ふる遺品の中より、その用ふべきを撫ひて参考に供」したと述懐する。有職故実の知識よりも、むしろ埴輪等の古墳遺物を考証の参考にしたことを彼は明かしている。関は続けて、「たまたま此御代に関係深き日向国にて埴輪の船を發見せし事ありて、こたび是を応用せし事は、奇しき事にしといふべく、それも画く人の心のまにまに考へ定めて画きたるを、比較して各如何に苦心せしかの迹を見るべきなり」と述べている。

ここから、絵巻の図像のもととなつた古墳遺物を特定し、本絵巻の考証について解析を試みる。そこでは、関の勤めた東京帝室博物館の所藏品・展示品に見当を定めることが順当であろう。

ところで、奉讃展には関のみならず、博物館自体の関与があつた。展示構成を協議した事前の懇談会に館長以下五名の館員の出席があり、展示された「歴史名宝資料」(第四章に詳述する)の一部には、帝室博物館の所藏品が含まれていたと思われる。展覧会の主催者が東京帝室博物館に

その企画を頼つたのは、国家の中心的な文化財研究機関として当然でもあろうが、加えて、博物館の当時の状況も関連していたかもしれない。東京帝室博物館は、絵巻制作の前年、一九三八(昭和二三)年に重要な節目を迎えていた。関東大震災で主要陳列館を失い、一時休館へ追いこまれた同館は、表慶館に展示を移して館務を続けていたが、震災から一五年後のこの年、ようやく復興博物館本館を開館させた。「東京国立博物館百年史」によると、開館陳列には長期間の準備を要し、これを機に購入品・寄贈品が増え、更に列品が充実していったという。復興博物館は、新しい列品区分に基づいて陳列室二五室を置いたが、その第一室と特別第一室を考古室、第二室を宗教室とし、併せて「考古区」という名称で呼んだ。考古室では、従来の「上古時代工芸品の陳列」ではなく「文化史的発展を示す」新しい展示方針が示された(註)。

この開館陳列に際し、全一〇冊の『東京帝室博物館復興開館陳列目録』が発行され、その一冊に「考古 宗教」が含まれた。同目録によれば、東京帝室博物館の収蔵品だけでなく、他の所蔵になる考古遺物も多数陳列された。

そして《肇国創業絵巻》に関して重要な事実は、描かれ

たモチーフの多くが、明らかに、この目録に掲載された考古遺物に基いている点である。つまり、関は当時の東京帝室博物館に陳列された主な古墳遺物を動員し、絵巻の風俗考証を行なったのである。

かつて西都原古墳の発掘にも参加し、一九三七（昭和一二年）時点で六人の学芸委員の筆頭に挙げられた関が目録の編纂に関わった可能性もあるが、定かではない。むしろ、当時鑑査官をつとめ、「古墳発掘品調査報告」（一九三七年）を刊行するなど、考古学者として古墳調査に著しい功績を挙げている後藤守一に負うところが大きいと思われる。ただし関の考証が、博物館の研究成果を前提になされたことは確かで、その考証に博物館自体、あるいは他の館員からの協力を得たことも否めない。

昭和天皇即位の奉祝記念事業であった博物館の復興開館が「紀元二千六百年」を目前に果たされたことで、それは本絵巻の成立にとって決定的な意味をもつに至った。

・絵巻の図様と古墳遺物の対応

以下「東京帝室博物館復興開館陳列目録 考古（宗教）」に拠りつつ、本絵巻の図様と考古遺物との対応を考察す

る。その際、煩瑣ではあるが図録の図版掲載ページを付記する。

「神武天皇日向御進発」及び「熊野御難航」の天皇軍の舟は、関保之助が「奇しきゑにし」と述べた日向出土の埴輪舟（一四一頁）（図21）である。船頭の飾板や權躰などがそのまま描写されている。関は埴輪が出土した西都原古墳の発掘に参加しており、その因縁で用いたのだろう。「神武天皇日向御進発」及び「布都御魂の剣」の神武天皇の冠は、目録に「立拳は五本の火焰を象る」とある福井県吉田郡吉野村出土の金銅製冠（八五頁）（図22）と形状が一致する。「金鶏の祥瑞」で天皇が乗る馬の轡は、群馬県群馬郡上野村出土の轡鏡板（一一四頁）と同型である。

「瓊瓊杵尊降臨」以下、多くの画面に登場する人物の鏡は、それぞれ若干の差異があるものの、目録にある鉄製短甲（六九一七〇頁）や短甲型埴輪（一二七頁）（図23）、人型埴輪「靱負の武夫」（一二三二頁）などに基くものである。

「瓊瓊杵尊降臨」の瓊瓊杵尊の装束は細部に至るまで、「天冠を被る男子像」（二二二頁）（図24）と類似する。同図の天鈿女命は、衣裳や結髪の点で「着裳の女子立像」

(一三四頁)(図25)と関連する。ただしこの装束については、本図の派生作品(天之八衢)の批評で仲田勝之助が指摘するように、「朝鮮の古壁画」を参考にした可能性も残される(註)。「金鶏の祥瑞」の馬の杏葉は、図録にも同系統のもの(一〇八一—一〇九頁)があるが、後藤守一の論文「上古時代の杏葉について」は、より近い形状の杏葉の図版を載せている(註)。同図の天皇の兜は、頂点に受鉢と伏鉢、半月形の眉庇、頸後部を覆う綴を伴ない、梯形の細長い地板を鎮留したものである。その綴を除けば、図録の鉄製冑(六七頁)(図26)に類似する。「瓊瓊杵尊降臨」右方の兵士の、翼状立飾りをつける兜は、「柄を握る武装男子」(一三三頁)のそれと同型である。

ところでこの図録は、東京帝室博物館の収蔵品全てを網羅しておらず、絵巻の図様には、原拠と思われる遺物の図版が見当たらないものがある。「大國主命国土奉獻」の高杯には、基部に長方形の透し穴があり蓋付きのものもある。これは古墳時代の須恵器または土師器であり、戦後の図録では同種の収蔵品が確認できる。「彦五瀬命御奮戦」の五瀬命の冠も図録にはないが、福井県二本松山古墳出土の銀製鍍金冠と完全に同形である。吉野村の発掘品が一丸

〇七(明治四〇)年、博物館に一括収蔵された際に「金銅冠二個」の記述があり、その一方と思われる(註)。もう一方が先述した神武天皇の冠の原拠となった遺物であり、その合致は、天皇と五瀬命が兄弟であったためだろう。

絵巻の多くの画面で主要人物が持つ塊状の柄頭を付けた刀は、古墳時代後期の頭椎大刀であるが、特定の遺物との対応は確認できない。

この他のモチーフには、原拠の特定が不可能なもの、遺物に依拠しないものが残され、古墳遺物だけで本絵巻の考証の全体は説明できない。また、『肇国創業絵巻解説』以外に頼れない関保之助の発言からは、彼の助言と画家自身の研究の境界は判然としてこない。しかし、以上に示した多くの対応例から、本絵巻の考証に東京帝室博物館における考古学研究の反映があったことは疑いない。

●考証の前置

ところで、本絵巻のような神話画が古墳遺物によって考証されるようになった経緯について考察しておきたい。

「神話画」を含む「歴史画」というジャンルは、明治期に西洋絵画の影響を受けて発生した。菅原真弓氏も述べる

ように、それは、明治の復古思潮とナショナリズムの発揚期における時代的要請のもとに成立し、本来的にイデオロギッシュな性格を帯びた(45)。その先駆けが、菊池容斎の《前賢故実》(一八三六年脱稿、一八六八年初版刊行)である。江戸末期の尊王思想から生まれたこの書は、歴史上の五七一人の略伝と肖像画からなり、肖像画では文献・絵画を資料とする考証がなされた。その典拠は巻第十卷末「前賢故実図徴引用書目」に挙げられているが、記紀神話の人物は、どの時代とも特定できないか、あるいは中国風の装束を纏う姿で描かれる。髪の手結い方も特徴に乏しいものが少なくない。この他、容斎の影響を受けた月岡芳年の明治一〇年代の揃物木版や当時の歴史教科書挿絵を見ても、神話図像はこの頃までに確定的な形式を持ち得ていなかった。

歴史画の第一の興隆期は明治二〇年代である。大日本帝國憲法や教育勅語などの諸制度が確立し、近代国家日本の骨格が形成されてゆくなかで、皇国史観の普及が重要な課題とされ、天皇の正統性を根拠づける記紀神話が、国民教化の中心的教材に選ばれた。「忠君愛國」の啓蒙性が求められた美術においては歴史画、なかでも神話画が重要な位

置を占めるようになる。

この時代の作例としては、山本芳翠が描いた《日本武尊》(一八八七年)がある。これは今日我々が思い描く神話人物の風俗(角髪、衣禪、足結、勾玉など)を、みな揃えている。山梨俊夫氏は、こうした図像の源泉を確定していないが、ひとつには埴輪があつたことを示唆している(46)。同時期の神話表現、結城正明《神功皇后洗髮図》(一八八九年)、竹内久一の木彫《神武天皇立像》(一八九〇年)などにも、古墳遺物からの影響が見受けられる。後者の考証についての添田達嶺の回想によれば、竹内は制作のため故実学者や考古学者に「神代服装」についての意見を乞うたが判然とせず、「止むを得ず古代の土偶や埴輪や発掘されたる武具などを参考として」考証したという(47)。確かに、足結や勾玉、大刀などに古墳遺物の模写が窺える。以後、石井林響《木花開耶姫》(一九〇六年)、前田青邨《大久米命》(一九〇七年)などの絵画作品や国定歴史教科書挿絵の神武天皇像などには、いずれも古墳遺物に基づく考証の形跡が確認できる。

つまり、《肇国創業絵巻》に繋がる古墳遺物の造形に基づいた神話図像が確立したのは、おおよそ明治中期以後の

ことであつた。それでは、古墳遺物の知識はどのように体系化されていったのか。橋本博文氏によれば、埴輪の記録は江戸時代にも一部に見られ、明治初期には外国人による古墳調査の例もあつた⁽³⁸⁾。博物館による古墳発掘品の収集は意外に古く、一八七三(明治六)年、熊本県江田船山古墳からの出土品が「博覧会事務局」に一括して購入されている。(館名は変転するが)同博物館による古墳遺物の収集は、明治二〇年代以降も継続される。埴輪研究が日本人の手によって本格的になされるのは明治二〇年代以降のことであり、以後三〇年代にかけて、考古学者によって埴輪の起源や性格の議論が白熱していった。一八九〇年度から岡倉天心が東京美術学校で行なつた講義「日本美術史」では、「推古以前」の美術が「系統を立て、述べべき程のものあるなし」と軽視され、その時代の遺物は、簡略な評言とともに列挙されるに留まつている⁽³⁹⁾。一九〇一(明治三四)年に刊行された『稿本日本帝国美術略史』も、天心の時代区分論の影響を受け、推古朝以前の美術を「極めて幼稚」と評価する⁽⁴⁰⁾。しかしこの書は、各種の古墳遺物を図版入りで論じ、それらの分類と検討が進められていることも見逃せない。

要するに、菊池容齋らの時代から、明治二〇年代に神話図像が多く現われる変遷には、こうした古墳遺物研究の発展が関与していた。明治二〇年代における國粹主義的傾向の高揚や、文学・思想に見られた異界への憧憬、中国・日本の綺譚説話への関心は、神話画発生の要因として既に指摘されているが、加えて古墳遺物研究の進展が、そこに古墳遺物による考証を伴なつたのである⁽⁴¹⁾。

さて、昭和初年から『肇国創業絵巻』が制作される頃までの、東京帝室博物館における考古遺物をめぐる状況に目を転じよう。一九三〇(昭和五)年頃から、にわか埴輪を主とする考古遺物の新収品が増加し、一九三八(昭和一三)年頃までその傾向が続いている。本絵巻の考証の原拠になつたことを先に指摘した遺物を挙げれば、一九三〇年に瓊瓊杵尊に似る「埴輪男子像」が、一九三一年に天鈿女命に似る「埴輪女子像残欠」と、翼状立飾付き兜の兵士に似る「埴輪男子立像」が収蔵されている。一九三三年には皇軍の船として描かれた「埴輪舟」が、翌年には天皇や兵士の短甲に似る「埴輪短甲」が新収蔵となつている⁽⁴²⁾。前掲の「古墳発掘品調査報告」の刊行もあり、当時の東京帝室博物館における古墳考古学研究は、鑑査官の職に

あつた後藤守一らを中心に活発に行われていた。無論昭和期以前から、埴輪の収集・研究は帝室博物館主導で発展してきたが、今日なお、東京国立博物館収蔵品の中軸となっている古墳遺物が、とりわけこの時期に多く収蔵されたことは無視できない。

そして同時期には、満州事変を契機として国家主義が台頭し、「国体明徴声明」、日中戦争の勃発を受けた「国民精神総動員運動」などによる思想統制強化を経ながら、「紀元二千六百年」の奉祝は、戦時下における国民統合という色彩を強めてゆく。

いわばそうした二つの状況が重なったところに《肇国創業絵巻》は生まれた。ただし、絵巻以前から院展や官展に神話や古代の情景を古墳遺物で描く絵画が多く現れたことは注目に値する。再興院展には、古墳に眠る死者を服装品とともに描いた前田青邨《石棺》（一九三二年）、古墳時代の武具をまとう人物を描いた荒井寛方《草昧》（一九三三年）、短甲と盾庇付青の姿で神武天皇を描いた木村武山《武神》（一九三六年）（図14）などがあった。官展には、岩田正巳《神功皇后》（一九三二年）（図13）、吉村忠夫《麻須良乎》（一九三七年）などがあり、江崎孝坪は《土師

部》（一九三八年）において、例の「埴輪舟」を《肇国創業絵巻》に先駆けて描いている。その他、伊藤龍涯、織田観潮、尾竹国観、藤田安正、鈴木朱雀、福田恵一、太田天洋らの当時の官展出品作に、古墳遺物をもとにした人物像が描かれた。

つまり、ナショナリズムの高まりと古墳考古学の発展による神話画の活性化という構図は、絵巻以前に予定されていた。そして《肇国創業絵巻》がひとたび発表されると、今度は絵巻から直接触発を受けながら、昭和一〇年代末まで多くの神話画が生み出され続けた。振り返れば、明治二〇年代にもこの構図が当てはまり、「紀元二千五百五十年」と「紀元二千六百年」の状況の類似点は、この他にもいくつか示すことができる。ただし相違点もある。もはや明治期の歴史画のような「忠君愛国」的意識は乏しく、むしろ一九三〇年代に洋画を中心に見られた、古代ギリシアの古典や東洋・日本の古代への関心の高まりという現象とも相關しながら、神話の主題性より古代人物を描くこと自体に、画家の関心が向けられる場合が多かった。明治期の神話画に比べて、より露骨なたちで古墳遺物が引用されていることから、古墳遺物そのものに対する関心の高まり

が読み取れる。とりわけて、短甲や衝角付臂などをつけた兵士像は定型とも言えるほど、この時期の神話画に類している。

貴重なことに、関保之助がこうした現象について一九三六年に語った文章がある。該当箇所を引用する。

「近頃の展覧会などに行つて見ると考古学や古代風俗の研究が進んだ結果でもあらうが、古墳の発掘品などに拠つて知られた原始風俗のいろいろの変つた道具を山に盛つて、男女の区別もつかぬやうな絵さへ見受ける場合がある。又古代人物を描けば、矢たらに正倉院御物を用ゐたがる。まるで正倉院御物の虫干のやうだ。」(38)

遺物をもとにした作画の流行は、関の言葉の後、ますます激化することとなるが、彼がその現象について、強く懐疑的である点が興味深い。関はこう続けている。

「之等は大いに慎重にやらぬと、容齋の前賢古実（考）の舞になりはせぬかと危ぶまれる。(中略)

殊に芸術は、芸術として独立した価値を持つもので、時に歴史や古実に束縛されずに、自由な立場で描くところに生命のある場合もあるのだから、古実の知

識を駆使して善い絵が出来れば、それに越したことは無論ないが、余りそれに囚はれて過ぎて芸術価値を傷つけては却つて面白くないと思ふ。

私は作家から古実に就て聞かれれば、自分の知つただけは十分御話をするが、それを用ゐると用ゐないとは其の作家の自由に任せて決して干渉しないことにしてゐる。」

これは、歴史画における考証の態度を示すものとして重要な発言である。おそらく関は《肇国創業絵巻》についても同様に「其の作家の自由に任せて」考証を行なつたと推測される。しかし絵巻の実際は、関のいう「原始風俗のいろいろの変つた道具を山に盛つ」たものとなっている。本絵巻の画面は、しばしば動より静を求め、人物の多くは、まさに壇輪のように直立している。絵巻が与える謹直な印象は、画家たちが考古遺物を忠実に描き込むことに腐心したが故の、独創性の欠如にも関係している。

考古学の専門家として博物館の列品を考証に動員し得たことは、確かに関の面目躍如であった。しかしそれ自体は、既成のやり方を追認したにすぎず、さらに、彼が批判する故実の束縛は、図らずも絵巻に露呈されている。

・関保之助の古代観

『肇国創業絵巻』のような神話画は、そもそも何故、古墳時代の遺物と結びつくのか。

一九四〇（昭和一五）年に二千六百年を迎えた「皇紀」という年代法は、神武天皇の即位を紀元元年と定めたものである。無論、神武天皇の非実在性は、津田左右吉以来、学界の通説となっているが、仮に皇紀に従ってみるならば、神武天皇の即位した皇紀元年は、西暦でいうと紀元前六六〇年、およそ縄文時代晩期にあたる。しかし、絵巻の神武天皇は、古墳時代後期の冠と甲冑を身につけている。絵巻は、考証という一見科学的な行為に基きながらも、皇紀との関連では、明らかな時代錯誤をおかしている。

明治中期以後の多くの神話画で古墳遺物が用いられたことには、幾つかの理由が考えられる。①考古学が未発達で、漠然と太古の遺物という位置づけで古墳遺物が用いられた。②記紀の記述自体に古墳時代の風俗が仄めかされており、遺物を写してそれを形象化した。③神話の時代は遺物によっては知ることができないので止むを得ず古墳遺物を用いた。（竹内久一の例がある。）④神武天皇陵の偽造の歴史に見るように、神話上の天皇と古墳とが結び付けられ

た。

さて、『肇国創業絵巻』について見れば、これらの他に、考証家の関が神話を歴史のなかにどう位置づけていたかを考える必要があるだろう。そこで、関の言説に先だって提示したいのは、本絵巻を執筆した前田青邨の古代観を示す文章である。「歴史画描法」と題する一文に、前掲の「石棺」の構想過程に触れた部分がある。そこには関保之助への言及もある。

〔前略〕一昨年京都へ旅行した時偶々男山八幡の辺を通りかかると、停車場の構内で一個の石棺を運んでいるのを見かけ、古代の遺物に特別に興味を持っている私は、思わず近寄ってそれを見ると石棺の内側に僅かではあるが朱の色が残っている。石棺の内側に朱を塗ったのは神代の事であるから、これは神代の石棺だなど思った瞬間、私は此石棺に異常な美と魅力を感じ、これを主題にした絵を創作しようという衝動に駆られて、其場で早速スケッチをした。（中略）それから兼ねて熟知の故実に明るい関保之助氏を訪ねて、私の作「画計画」を話し、神代に関する参考資料の斡旋を乞うた結果神代武將の死体を描く事に決めたのである。〔51〕

青邨は古画の研究に努め、考古学的な知識も豊富に備えていたに違いない。この後段でも「発達した歴史科学の収穫に留意」する実証的な歴史画制作を讀者に促している。しかし彼は、我々のいう古墳時代の事象を「神代」のこととして捉えている。彼にとつての神代とは、肇国神話から古墳時代までを含む、極めて漠然とした時間的概念だったのである。

また、ここから判るのは、考証家の関が古墳遺物を「神代に関する参考資料」として画家に斡旋したことである。関にも同じ混同があつたようである。ただし関は、『肇国創業絵巻解説』のなかで「特に此畝傍檣原宮の御代の此の事は、僅に古墳の遺物とその周りに樹てたりし埴輪等に擬る外あるべからず」と述べたあと、続けて「夫さへも埴輪の制を定められし纏向珠城宮の御代より、以後の事を見るべきのみにて、それ以前の遺物は稀なるべし」と記している。彼は、野見宿禰の獻策による埴輪起源説を肯定した上で、埴輪と絵巻に描かれる神武天皇の時代との間に年代差があることを認めている。しかし彼は、絵巻制作前年の談話「甲冑の変遷について」でこう述べている。

「歴史に表はれた甲冑のことは相当古く、経津主神が

今の日本を討伐した時にその用ひた兵器を日本に残して高天ヶ原に帰られたことがあつて、その中にも甲冑のことがある。それから支那の熟語を使つてある為に、實在を疑ふ人があるけれど神武天皇の御東征の時に、甲兵という言葉がある。これは前に申した甲冑のことよりもはるかに後であるから決して成語の襲用ではない、実際に甲冑があつたと云ふべきである。

然らばその頃の甲冑は、如何なる形式と材料を用ひたかと云ふと、確かな証拠はない、また土中から発見されたことがない。恐らくは動物質の物で作られたので腐敗して残らないのであらう。それはその後古墳から発見される鉄で作つた短甲の前駆をなしたもので、生草等の獣皮をもつて作つたのであらうと考へる。⁽⁵⁵⁾ 記紀の記述には、たしかに古墳遺物の投影が散見される。関は、記紀の史実性を前提として、我々の目から見る神話と史実を連続一貫したものと捉え、神武期の甲冑が古墳遺物の短甲の「前駆」であつたと推測している。ただし、神武天皇期の甲冑が腐りやすい動物質であつたために現存しないという主張は、正当性を欠いている。

関の「古代」の概念は、漠然として無時間的なものでは

なかった。(狭義の)神代・神武天皇期・古墳時代という時代の変遷を認めつつ、しかもそれらが同一の文化に貫かれた(広義の)神代」という時代区分に含まれると考えていた。彼が『肇国創業絵巻』を古墳時代の遺物で固めたことも、そこに理由があるのだろう。関は考古学者としての考察に基づいて、その風俗考証を行ったのである。

・記紀の聖典視と絵巻

神話図像が、自由な想像力に任せず、考証を通して実証的に創り出された背景には、神話を史実と見做し、観者にもそう印象づける意図があった。事実、『塔影』一九三九年六月号の編者は、絵巻の「考証の正確さ」を評価している(56)。

絵巻の制作者と受容者とを包むこうした歴史認識の誤謬は、当時の考古学や歴史学研究の未発達に起因させることができるのか。その目安になるものとして、この時期の歴史書を三点挙げ、古代史の記述を比較してみたい。

帝室博物館が編纂した『日本美術略史』(一九三八年)は、仏教伝来以前を「上古時代」と呼び、「縄文土器・弥生式土器」がみられた「石器時代文化」から「古墳時代文

化」への推移が「西期一二世紀頃」に西日本で行なわれたと説く。その推移の時期に問題はあがるが、最も標準的な美術史書に用いられた用語や時代区分は、今日とさほど変わらない。

紀元二千六百年奉祝会が奉祝記念事業の一環として刊行した『日本文化大観 第一巻 歴史篇上』(一九四二年)では、第一章「古代の文化(一)」が「神代及大和時代」という括りで論じられ、神話が歴史の一時代に位置づけられている。この章は「肇国」「神武天皇」の二節に始まり、縄文土器・弥生土器にも触れているが、大和時代の前に設定された「神代」とこれらの土器の関係は述べられていない。

紀元二千六百年記念企画として出版された『新講大日本史』第一巻(一九四三年)は、「日本文化史序説」(辻善之助)、「先史時代の文化」(後藤守一)、「大和時代史」(竹内理三)の三部からなる。竹内の説によると、「大和時代」は神武即位から平城京遷都まで(記紀にある天皇支配の時代全て)とされ、飛鳥時代を奈良時代に含めた場合の「狭義の」大和時代は、「神武天皇元年より推古天皇元年まで、即ち紀元元年より一千二百五十二年に至るまでの間」とし

た。我々が「古墳時代」と同義に用いる「大和時代」の概念とは全く異なるものである。一方、同書の後藤守一は、「先史時代の国史といふのは、理に合はない話である。そこで自分に課せられたのは先史時代の文化史のことと解しておく。」と述べ、建國神話に始まる「国史」と先史時代を記述する考古学の矛盾を仄めかしている。

以上に見たように、日本史の始まりの記述は、神話への言及如何によつて異なつたものになる。当時の考古学や美術史学は、おそらく神話や皇紀に言及しない範囲で実証的態度を許された。記紀はまさに聖典とされ、その記述の否定につながる学説は弾圧された。記紀を文献学的に批判した津田左右吉が著作の発禁処分を受けるのもこの時期（一九四〇年二月）である。

神話を史実と見なすために、縄文文化や弥生文化を無視して、古墳時代の前に神話を連結する。その時代全体を「大和時代」というひとつの時代区分で括り、遺物に確かめられる古墳時代の文化を過去に向かつて延長し、大和時代の文化が一貫したものであると見做す。この態度は、いま挙げた『日本文化大観』にも、関保之助の甲冑に関する発言にも当てはまる。さらに、奉讀展について記録した

『祝典記録』では、歴史名宝資料として出品された埴輪について「神代及古代ノ文化史料タル埴輪武人像」と記している(57)。埴輪を神代の文物と見做すこの表現は、多くの神話画が古墳時代の風俗で描かれた背景にある歴史観を物語っている。

ただし、当時の歴史書にみられた記述の齟齬は、記紀のいわば「素朴信仰派」対「史実性否定派」という単純な構図の上に生じたものではなかった。神話の科学的考察自体を否定する言説も見られたが、そうした「素朴信仰派」は、津田左右吉らの記紀批判に論理的反駁を加えることはできなかった。清野謙次のように、考古学と神話との整合性を主張した考古学者もある。むしろ当時、神話を史実と見做し、それを科学的に証明しようとする動きが生まれてきたことに注目したい。

それは、紀元二千六百年奉祝記念事業の一環として企画された「神武天皇聖蹟調査」に顕著である。一九三八年二月に文部省が設置した「神武天皇聖蹟調査委員会」は、神武天皇が東征で辿ったとされる一九ヶ所の地名を比定し、各所を聖蹟と定めて整備事業をおこなった。「日本書紀、古事記其の他の古文献、研究論考、地方資料等」によ

る「文献調査」と「聖蹟と称する地点地域、由緒、地理地形、現状、記念碑其の他の施設の状態、地元の関心、徴証物件、考証資料、写真、地図」による「実地調査」がなされている(58)。

天皇の正統性の由来を記紀のみに求めた非実証的態度にとどまらず、それを考古学的に証明しようとする聖蹟調査が、《肇国創業絵巻》と同じく紀元二千六百年奉祝会によって企画されたことは重要である。次章で述べるが、奉讃展で本絵巻は「肇国精神ノ発現ヲ中心トスル歴史的事実ノ展示」として位置づけられた。しかも考証家の名が明示されたことによる史実性の強調は、描かれた図像を權威づける結果となった。紀元二千六百年奉祝をめぐるこれらの動きは、神武天皇の实在を科学的に実証し、それを広く知らしめるといふ共通の課題を背負っていた。

以上をまとめてみる。関の考証は古墳遺物を用いた点で、明治中期以後の神話画一般の態度を踏襲している。ただしその特徴は、東京帝室博物館の特定古墳遺物を用いたことが明らかで、そのことを鑑賞者に強調しているとも思える点にある。さながら、博物館の「古墳遺物見本」といふべき趣である。

本絵巻の図様は、古墳遺物によって完全に統一されており、既存の「神話Ⅱ古墳時代」というイメージが考古学者の考察によって再確認された。関はそれを、止むを得ざる方策というが、遺物によって確かめられる古墳時代に神話をすり寄せて形象化する意図が見える。結果、絵巻に描かれた神話は、古墳遺物についての鑑賞者の記憶と結びつき、より強い史実性を伴って理解される。関の考証は、神話を史実として理解するための媒介となった。

丹尾安典氏によると、歴史画という存在は、そもそも史実の忠実な再現などではなく「フィクションとしての歴史に、具体的なイメージを付与して、現実のごとくみせるからくり」である(59)。そこでの考証は、フィクションに真実味を与えるための手段である。本絵巻の考証で、古代王権の存在を窺わせる古墳遺物が用いられた理由もそこにあった。時代的に一致するという理由から、神武天皇を縄文土器や弥生式土器で飾っても、その考証は順当な機能を果たさない。

神武天皇の实在に関して、遺物による確証が得られぬ一方、関自身は、古墳時代と同様の文化が、神話の時代に遡っても存在したと考えていた。結果、本絵巻の考証で

は、考古学にも記紀という聖典にも配慮して、神話上の「肇国創業」を描くために、実際の初明天皇制が確立した古墳時代の遺物が参照され、史実性が強調された。

本絵巻は、皇国史観を國民に広める役割を担った点で、近代日本美術における歴史画の典型でもあった。近代国家日本は、その同一性の確認に記紀神話という古めかしい道具を必要としたが、その前近代的な性格を払拭するためにこそ、考証の実証性が機能した。

ただ、我々にとって本絵巻は、もはや歴史画としての体をなしていない。考証という、絵に真実味を与えるための装置が、逆に、神話の虚構性をあばく装置として働いている。「皇紀」の祝典のために制作された本絵巻が、紀元元年よりはるかに新しい古墳時代の遺物を用いることによつて、結果的に「皇紀」を否定したというのは、実に皮肉としか言いようがない。

第四章 紀元二千六百年と絵巻

・紀元二千六百年奉讃展覧会

「紀元二千六百年奉讃展覧会」は紀元二千六百年奉祝会

により、奉祝行事の一環として企画された。地方巡回展では異なる場合もあるが、基本的に「紀元二千六百年奉祝事業」等の実施を担当した財団法人「紀元二千六百年奉祝会」が主催し、祝典や奉祝記念事業に関する統括の事務を掌つた内閣総理大臣管轄の「内閣紀元二千六百年祝典事務局」が後援した。他の奉祝会主催による奉祝行事と同様、新聞社との共催ではなかった。

【祝典記録】には、一九三八（昭和一三）年から一九四一（昭和一六）年までに開催された奉祝行事の件数が記されている。その総数は内地・外地・海外を合わせて二二、八二二件である。そのうち「肇国精神顕揚展覧会」は一九八二件あり、「肇国精神の発揚」の副題がある奉讃展はおそらくここに含まれる。因みに「歴史・民族・文化等展覧会」は六二件、「美術展覧会」は三〇件が開催された。主要な奉祝行事としては、一九三八年に一件、一九三九年に三件、一九四〇年に六一件、一九四一年に一件の行事名が明示され、奉讃展は全体の三番目である⁽⁸⁾。一連の奉祝行事のうち、比較的早い時期の開催であったことが分かる。

展覧会の企画が初めて奉祝会の議題となった時期は不明だが、具体的な準備が始まるのは実際の開催からわずか

一ヶ月余前のことである。一九三九年二月二七日、奉祝会の場で展覧会の大綱が立案され、奉祝会会長の決裁を得た。そこで展覧会の「趣旨」が次のように掲げられた。

「茲二紀元二千六百年ノ昌辰ヲ迎ヘントスルニ当リ『肇国精神ノ發揚 紀元二千六百年奉讀展覧会』ヲ開催シ、天業恢弘、皇運扶翼ニ関スル史実ノ具象化ト資料ノ展示トニヨリ速ク肇国創業ノ宏図ヲ瞻仰シ歴朝ノ聖徳ヲ景慕シ奉ルト共ニ万邦無比ナル我が国体ノ精華ヲ闡發シ以テ生新毅乎タル我が国民精神ノ昂揚ニ寄与スル処アラントス。」

つまり、展示物によつて神武天皇の肇国精神と後代の天皇家の功績を回顧し、国民精神を高揚させることが目的とされた。これに基づき「構成展示ノ要旨」が決定された。

①「肇国精神ノ發現ヲ中心トスル歴史の事実ノ展示ニヨリ、肇国創業ノ意義ヲ闡明シ併セテ肇国精神ノ發現ヲ中心トセル我方国史ノ成跡ヲ表明ス」

②「現代ニ於ケル肇国精神ノ發現トシテ、紀元二千六百年奉祝ノ意義及其ノ具体的各種記念事業状況並ニ新東亜建設ノ聖業ニ邁進スル我方国ノ現状ニ処シ、肇国精神ヲ如何ニ顕現スベキカヲ強調具体化ス」(傍線は引

用者)

これに沿つた会場構成として、①に「炳タリ、肇国精神」「肇国創業絵巻」、「肇国精神ノ内外ニ顕揚サレシ歴史的事実ノ展示」、「聖徳瞻仰、歴代皇陵御写真ノ展示」、「聖徳瞻仰、日本精神宣揚ノ諸文献及資料ノ展示」、②に「紀元二千六百年奉祝記念事業ノ紹介展示」、「新東亜建設ノ理想ト現状」、「其ノ他」が含まれた。展覧会構成の「精神的指導目標」は、「歴朝聖恩ノ瞻仰及肇国創業ノ宏謨ノ瞻仰」に置かれ、「単ナル歴史展覧会」ではなく、「肇国精神ノ發揚セラレタル紀元二千六百年ノ光輝アル国史ノ成跡ヲ回顧スル」ものと性格付けられた。そのため、美術品・芸術品などの「文化的方面ノ資料」よりも「歴史デオオラマ」等の「歴史事実ヲ証明スル資料」の展示に主眼が置かれた。『祝典記録』に明らかとなつてゐる東京日本橋高島屋での展示品は八種類に大別される。展示順に列挙すると、①『肇国創業絵巻』、②「八紘一字」デオオラマ、③「歴史デオオラマ」三七場面、④「新東亜建設」パノラマ、⑤歴代御陵写真、⑥歴史名宝資料(各宮家、帝室博物館、東京帝國大学史料編纂所、宮内省、陸海軍省、その他諸家所蔵の名宝、武器、書画、勅皇諸士の筆跡、史書、公文書、写真

等)、⑦日本刀名品、⑧紀元二千六百年奉祝記念事業その他に關する図表・ジオラマ、となる。また会期中、デパート一階の正面中央には、会場装飾として文部省所蔵の佐藤朝山の彫刻作品《八咫鳥》が展示された。出展物の総数は不明であるが、『紀元二千六百年』二巻五号は、東京展の「歴史名宝資料」の出品数を二百余点と記録している(61)。

東京展は一九三九年四月一〇日から二七日まで開催され、これを皮切りに、翌年の五月にかけて、大阪、京都、福岡、鹿児島、名古屋、札幌、広島、京城(現ソウル)、新京(現長春)、哈爾濱、奉天(現瀋陽)、大連の全一三都市で開催を実現させた。地方巡回展では、その地方の特色や会場に合わせて、展示品の差し替えや展示規模の縮小が行なわれている。ただし、絵巻とジオラマにはその特記がなく、全会場で展示されたようである。展覧会ポスター(図28)も、同一デザインのものが全開催地で用いられたと見られ、日輪を背に飛翔する八咫鳥が皇軍を先導する場面が描かれている。奉讃展の総観覧者数は四四〇万人と伝えられるが、古川隆久氏の指摘によれば、祝典事務局を通じて、都下各学校への参観の勧誘や、同時期に開催された靖国神社臨時大祭参加者に対する招待などの「動員」がな

されている(62)。観客相がいかなるものであったかを知る手がかりはないが、『肇国創業絵巻』のみならず、展覧会自体の反響も殆ど見当たらないことは示唆的である。

ところで、奉祝会北海道支部長の半井清は、奉祝会幹事長の歌田千勝に、奉讃展巡回展の実施要領について尋ねた文書で、「今般紀元二千六百年奉祝記念事業トシテ畿二計画ノ日本万国博覧会ニ換ヘ全国各地ニ紀元二千六百年奉祝展覧会開催の趣仄聞致候」と述べている(63)。「日本万国博覧会」は、紀元二千六百年奉祝記念事業の一つとして企画されながら、日中戦争勃発によって開催が延期され、結局実現されなかった。これと奉讃展の關係について触れた資料は他にないが、展覧会の総合的な性格からいえば、万博の計画が引き継がれた可能性もある。

・展覧会における絵巻の役割

奉讃展開催経費中、「肇国創業絵巻費」は七、九七五円〇七銭とあり、その内訳は「画家謝礼」三、九〇〇円、「料紙その他」一、三三三円九五銭、「打合会合費及訪問乗車費」五一・一円一二銭、「仮表装並に本表装費」一、七三〇円、「巧藝版製作及表装費」五〇〇円であった。展覧会

の総経費が七五、〇九一円八九銭であるから、その約一割が絵巻制作に当てられたことになる。

《肇国創業絵巻》は奉讀展の「会場構成大要」における「肇国精神ノ発現ヲ中心トスル歴史的事実ノ展示」のひとつに含められたが、同じ区分に選ばれた「歴史チオラマ」三七場面とひときわ関連が強い。

このジオラマは、「鳥見山の靈時」（紀元四年）、「皇大神宮の御創建」（紀元六五六年）にはじまり、現代の「満州の開拓」、「新支那の建設」までの歴史を通観したものである。これについては、三月一日の懇談会で協議・検討されている。参加者は辻善之助、竜胤（東京帝国大学史料編纂所長）、高柳光寿（東京帝国大学史料編纂官）、正木直彦（元帝国美術院長・東京美術学校名誉教授）、萩野伸三郎（国宝保存委員）、小山栄達（画家）であり、正木が座長をつとめた。ここで、三七場面の主題が決定されている。

製作は乃村工藝社により、人形は山本稚彦（彫刻家）、人形の衣装・甲冑は西村紅華が監督指導し、それらの考証も関保之助が担当した。東京展開催前日の四月九日には、辻、竜、高柳のほか、芝葛盛（図書寮編修官）、溝口楨次郎（帝室博物館列品課長）、宮地直一（東京帝国大学教

授）、関保之助が指導してジオラマの修補・展示がなされた。『紀元二千六百年』二巻五号にジオラマの展示状況を伝える写真図版があるが、詳細については明らかでない。

その主題を概観して判るのは、歴史とはいえ専ら天皇の事蹟に限られ、「遠征」「戦勝」など対外的事件が多く選ばれていることである。武家の事蹟は、天皇と関係のある事件「織田信長の勤王」や海外発展の例「朝鮮の陣」などに限られ、とりわけ江戸幕府に関わる事件は殆ど扱われていない。比較対象として、建国神話から現代までの全七八点の画題が一九三四（昭和九）年から翌年にかけて決定された「東京府養正館国史壁画」をみると、主題の数はさておいても、武家の歴史を全く排除していないところが決定的な違いである⁶⁾。「皇国史観」に基づくことに違いはないが、ジオラマでは「肇国精神ノ発現」が見られる歴史的事象をさらに厳選したものと見えよう。これは、皇紀という「紀元後」の事績だが、国生みから神武天皇の即位までを表わした《肇国創業絵巻》と併せることによって、「国史」の全体が通観できるようになっている。

奉讀展の展示も、東京展の会場平面図（図27）によれば、歴史の順序を考慮したものである。会場入口に《肇国

創業絵巻」が陳列され、次いで神武天皇の勅にある「八紘一字」を主題とするジオラマが展示される。「鳥見山の蓋時」の「大ヂオラマ」を経て、正方形の展示室に入ると、部屋を囲むように「歴史ヂオラマ」が展示される。この部屋を出た通路にもジオラマが続き、その向かい側には「新東亜建設」を主題としたパノラマが配置される。これは新東亜建設に邁進する「軍事・産業等ノ従事者ノ雄々シク活躍スル姿」と、花束に乗る「東亜諸民族兒童ノ歡喜ノ姿」とを表したものである。「五族協和・新東亜建設ノ理想」を表し、「肇國精神ノ現代的意義」が強調されている。

このような「史実ノ具象化」の展示を辿ることによって、観覧者は二千六百年以上に及ぶ「国史」を追体験する。その淵源に天照大神の「天壤無窮の神勅」と神武天皇の「肇國の精神」があり、それらは金色に輝く《肇國創業絵巻》に具現されている。「皇国史観」の教化を目的とする展示の冒頭に本絵巻が置かれ、現代の国家的課題である「新東亜建設」に、線的な発展性を持った歴史としてつなげられてゆく。「新東亜建設」という名の侵略を正当化し、それを喧伝するためにこそ、「神武東征」によって国家の礎が築かれたことを表す《肇國創業絵巻》が必要とされ

た。本絵巻は「出品」というより、展覧会の趣旨に適う「展示構成物」であった。絵巻・ジオラマの後には、膨大な数の「歴史名宝資料」が並べられた。これらは、絵巻やジオラマという、つくられた歴史的事実を証明するためのものであった。

なお、「歴史ヂオラマ」は、奉讃展終了後、絵巻の模写本とともに神宮徴古館に献納された。一部の場面が割愛され、冒頭に「高千穂宮御軍議」「日向御進発」の二場面を加え、計二五場面の体裁となった。展覧会構成の枠から外されたジオラマに冒頭の場面が加えられたことは、奉讃展の展示において、本絵巻とジオラマが相補的なものとして位置づけられていたことを示唆している。

・辻善之助の思想と絵巻の関連

絵巻の主題選択を担当した辻善之助は、奉讃展全体の構想にも関わったようである。一九三九年二月二十八日の絵巻に関する懇談会の他、三月十一日のジオラマと歴史資料を中心議題とした懇談会でも、『祝典記録』は辻の名を参加者の筆頭に挙げている(55)。

辻は一八九九(明治三二)年、東大国史学科を卒業し、

大学院でライフワークとなる日本仏教史の研究に従事、三歳で文学博士となった。一九〇二年史料編纂掛に入り、一九〇五年史料編纂官となり、『大日本史料』第一二篇（江戸時代）を担当する。一九二九年から三八年まで史料編纂所長を勤め、この間、東大助教、教授に任じられた。奉讃展当時は、東京帝国大学の名誉教授職にあり、国史学における最高権威者であった。

そうした立場にあったためか、彼は多くの紀元二千六百年関連行事に動員されている。一九三七（昭和一二）年には、財団法人「紀元二千六百年奉祝会」の常議員に就任した。先述の「神武天皇聖蹟調査委員会」にも加わっている。「紀元二千六百年奉祝式典」（一九四〇年一月一日）の翌日の奉祝会では、辻が歴代天皇の書簡などを抄録し自らの解説を附した「聖徳余光」が配布された。

このような深い関与の背景には、辻の国粹主義的な言動がある。著書に『日本皇室の社会事業 日本人の博愛』（一九三四年）、『皇室と日本精神』（一九三六年）、『歴代詔勅集』（一九三八年）など、皇国史観に基づくものが多かった。一九三四（昭和九）年には、皇太子誕生奉祝記念行事として計画された「小国民道場」の建設調査委員に選

ばれている。道場は後に改称され、そこでの展示を目的に制作されたのが「東京府養正館国史壁画」であった。

これらを見ると、辻が紀元二千六百年における国粹主義的な枠組の構築に荷担したことは間違いないさうである。彼は一九三八年、雑誌「紀元二千六百年」に「紀元二千六百年奉祝の意義」と題される一文を寄せている。その論旨を要約して以下に示す。

紀元二千六百年奉祝とは「我が万古不易の国体」と「世界に比ひなき建国の体制」とを祝するものである。日本は「系図の国」であり、祖先を崇び血統を重んずる精神は、皇室中心主義に外ならない。皇室を仰ぎ奉り、奉仕し、国家をもつて一大家族とする団結心が、いかなる外来民族をも「同化融合」した。大和民族は、多数の帰化人を包容し、その知識技術を文化の開発に利用し、外国文化の「融合同化」にもつとめた。我国文化の特徴は、あらゆる世界の文化を集成し融合することである。ただし、「国民精神の根本中心」は確乎不動であり、それを養うためにこそ、外来文化の長けたものが採用された。我が国には、絵画、書、彫刻、工芸、古書など、古代文化が数多く蓄積・保存されているが、それは要するに「國体の御蔭」、「皇室の庇

薩」によるものであった。つまり、①「多くの異民族が融合せられ、あらゆる外国の文物が同化せられ」たこと、②「古代文化が多く蓄積せられた」こと、それらはすべて「皇室の御蔭に由る」のである⁶⁶。

因みに、辻の同時期の日本文化論は、この他「皇室と日本精神」（一九三六年）、「新講大日本史」（一九四三年）の「日本文化史序説」にも述べられている。ただし「皇室と日本精神」では、「外国の文明」の融和・同化が日本文化の特質として挙げられているものの、「異民族の同化」については未だ言及されていない。そこに、日中戦争前後の言説の変化が読み取れるかもしれない。

辻のいう「紀元二千六百年奉祝の意義」は、実に理想的なかたちで奉讃展に具現化されている。絵巻とジオラマによって、国史上の「異民族の同化」が表現され、歴史名宝資料によって「文化の保存」が示されたばかりでなく、この二つのテーマは《肇国創業絵巻》のなかにも凝縮されている。辻は前掲の文章で、古代文化の蓄積における正倉院の意義を「実に世界に稀なる宝蔵で、千二百年前、支那朝鮮日本の芸術の粋を集めてこの中にありといはれるもの」と強調した。神武東征という絵巻の「内容」が「異民族の

「同化」をあらわし、正倉院御物に範を求めた「装丁」が、「文化の保存」を証明したのである。奉讃展企画の中で、辻の意見がどの程度の比重を占めたかは定かでないが、こうした事実は、彼の国史学者としての見識が、展覧会の構成や絵巻の内容に強く影響したことを窺わせている。

・紀元二千六百年における美術の動向

《肇国創業絵巻》は、奉讃展という一般的な美術展覧会とは異なる特別な場で構想された。それは当時の美術界の動向とはどのような接点を持つのか。

「紀元二千六百年奉祝」という気運の高まりは、当然、美術界にも大きく影響した。それは当時、「紀元二千六百年」の名を冠する展覧会が、多数開催されていること明らかである。それらは、日本美術の名品展と現代作品の展覧会とに大別される。前者は、歴史的文化遗产としての美術品を回顧するもので、後者は現代における日本美術の粋を示すものであった。こうして、紀元二千六百年における美術界は一定の活気をみせた。

こうした紀元二千六百年をめぐる美術の状況が典型的に表れたのが「紀元二千六百年奉祝美術展覧会」である。こ

れは公募展の体裁を採り、無論、特定の主題やイデオロギーを強制しての展覧会ではなかった。当時の展覧会評については、山野英嗣氏の考察がある。それによると、「日本美術年鑑」昭和一六年版は、洋画・日本画とも、例年の官展にない広範な参加を評価する一方、洋画については「一貫せる伝統を持たず、未だ全面的に吾が国独自の様式を樹立するに至」っていないことを批判し、荒城季夫も、日本画のほうが「紀元二千六百年を慶祝する奉祝展の主旨と目的によりそつてゐる」との評価をくだしている。更に、この展覧会に先立つ同年春開催の「紀元二千六百年奉祝日本画展」の開催趣旨でも、日本画は「東洋芸術の中においても特異な日本的な発達」であり、「団体の精華を芸術に表現した」ものとして、その優位性が強調された(67)。

当時、美術展に課せられた重要課題は、美術家の挙国一致的な参加とともに、確立された日本独自の表現様式を示し、日本美術の優位性を体现することであった。日本文化の回顧が各方面でなされ、「国体」や「日本精神」を説く書物が多く刊行される時代にあつて、美術にこうした志向が表われたのは当然とも言える。

そして《肇国創業絵巻》は、まず画家の陣容から、その

課題に応えた。帝室技芸員を含む院展系・官展系の「日本画壇ノ巨匠重鎮ガ一致協力シテ製作」したのであり、院展画家の一般的名声と、国画院画家の創作志向が一致したところに本絵巻があつた。国画院は、古典の絵巻物などに新興大和絵の理想を求め、「民族絵画の伝統に立脚して精進勇躍、以て祖国新興文化の為に勤仕せんことを誓ふ」との宣言に見るように、日本独自の絵画表現を波及した(68)。

また、本作品で絵巻形式が採られた必然性は、叙述性の乏しい絵画表現からは見えてこない。皇室への献上が予定されたこともあろうが、むしろ日本独自の表現として、絵巻形式が自己目的に選択された可能性がある。余談だが、太平洋戦争期に制作された戦争画集に、「絵巻」と銘打つことで格上げを図つた事例も示すことができる。

そして何より、建国神話の主題が紀元二千六百年の奉祝に最も相応しいものであつた。《肇国創業絵巻》は、画家の陣容、独自の表現様式、主題の点から、紀元二千六百年における美術の理想形を、主だった美術界の奉祝イヴェントに先駆けて提示した。

しかし、美術関係者にとつて紀元二千六百年が広く認識され、それに対する議論がなされ始めるのは、おおよそ紀

元二千六百年当年に入ってからのことであり、奉讃展が催された一九三九年の春においては、未だ奉祝の気運は高まりを見せていなかった。主催者の思惑が明確に發揮された作品の記念性とは裏腹に、本絵巻は広く大衆の関心を得るに至らなかった。

・戦時プロパガンダとしての《肇国創業絵巻》

辻善之助は先述の「紀元二千六百年奉祝の意義」をこう結んでいる。

「我等は二千六百年の昔、神武天皇が遠く九州より大和平定に向はせられたその大御心を奉体して、この長期戦に対処すべきであります。我等は、我等の祖先が、古来多くの異民族を同化し、我国体の中に融合せしめたと同じく、今の支那民族をして、我国体の光の中に摂取して、我皇恩に浴せしせ東洋永遠の平和を確立して、以て世界の文化に貢献しなければならぬと思ふのであります。」

一九三七年の盧溝橋事件を契機とした日中戦争は長期化の一途を辿り、解決の見通しが立たぬなか、翌年近衛首相は「東亜新秩序声明」によって戦争目的を明らかにする。

第二次近衛声明では「東亜に於ける新秩序の建設は、我が肇国の精神に淵源し、これを完成するは、現代日本國民に課せられたる栄光ある責務なり」と述べられ、「八紘一宇」の精神が、現代の国際秩序の確立に当てはめられた。

この神武東征神話は、近代天皇制の、とりわけ軍事面における精神的支柱として、明治期から重要な役割を果たし続けてきた。「軍人勅諭」の文言や「金鷄勳章」の創設があり、また、太平洋戦争で頻りに用いられた「神風」や「撃ちてしまむ」のスローガンも、神武天皇が詠んだ来目歌からの引用であった。

辻の言葉が示すように、紀元二千六百年の課題には、歴史の回顧と戦争への対処という二面性があった。古川隆久氏によると、日中戦争勃発以前の万博やオリンピックの企画など、紀元二千六百年奉祝行事は「経済発展志向」の文脈で広く捉えられていた。しかし開戦後は、戦時体制強化のために「國民統合志向」が大きく浮上し、行事は国内規模に限定され、質的にも変貌してゆく⁽⁸⁸⁾。

そして、古代の天皇軍による異民族同化の歴史を語った神武東征神話は、泥沼の様相を呈した日中戦争の理想として掲げるのに、実に好都合であった。⁽⁸⁹⁾《肇国創業絵巻》は

まさに、こうした戦時イデオロギーの中核部分を、美術作品という形を借りて表現しようとする戦時プロパガンダに他ならなかった。本絵巻では、大國主命の國譲りを伏線として、神武東征における熊野の荒ぶる神の服従や饒速日命の帰順など、「平定」の説話が繰り返される。天皇軍に従わない敵対者は誅される。しかし、血みどろの戦闘は決して描かれない。唯一負傷した姿で描かれる五瀬命の包帯にすら鮮血は滲まない。殺戮は詞書のみによつて語られるのである。むしろ画面で強調されるのは、天皇軍の苦難、天照大神による奇跡、そして東征という「異民族平定」の完遂である。本絵巻は、単なる神話画の枠を出で、現代の皇軍が大義名分とした「民族の同化融合」を表現する「理想的戦争画」であった。

絵巻制作の前年頃からは、従軍画展が各方面で開催され、一九三九年七月には「第一回聖戦美術展覧会」が開催される。戦闘そのものを描く絵画の展観が、以後目立つて増えてゆく。本絵巻を従来の神話画と比較して際立つ点は、甲冑兵士の姿が多く描かれることである。江崎孝坪は昭和十一年文展に、古代武人を描く《都武賀野》を出品した後、奉程美術展では現代の兵士像を描く《出發》を発表し

た。こうした事例からも、本絵巻の神話世界の兵士が、現代の兵士に重ね合わせて描かれたことが推察されるであろう。

本絵巻の戦時プロパガンダとしての性格は、その図様が国定歴史教科書の挿絵に引用されたことで、より一層明確になった。それは『初等科国史 上』（一九四三年翻刻発行）の「第一 神国」にみられる。「瓊瓊杵尊降臨」が「皇孫のお降り」の挿絵（図29）に、「橿原宮御即位」が「即位の礼」の挿絵（図30）に用いられている。また、「遠征の比羅夫」の挿絵（図31）には、場面が異なるが、「神武天皇日向御進発」などに見られた埴輪舟が描かれた。本絵巻の図様は、展覧会の限られた観衆よりも、むしろ複製媒体を通して、太平洋戦争が激化した時期の「小さな国民」に広く普及していったのである。

結語 絵巻の「時局性」

《肇国創業絵巻》が制作された昭和一〇年代前半は、満州事変から紀元二千六百年へ至る道筋の中で、歴史回顧的な国粹主義が高まりを見せながら、同時に、日中戦争とい

う現実的な國家的課題が現出した時代であった。この時代には、旭日・富岳・桜花・菊花などを描く日本画とともに、長期戦への歩みの中で、直接に戦争を主題とする絵画が多く生み出された。河田明久氏は、全体主義的体制に組み込まれた美術を一般化し、①体制に寄与するエピソードを顕彰・記録した歴史画、②これらの挿話を意味付ける価値の源泉としてのシンボル、という二つの焦点を囲む楕円のような領域として捉えている。そして日本の場合、前者に作戦記録画、後者にシンボリックなモチーフを扱った日本画が属すると説く⁽⁷⁰⁾。ただし①には、当然、現代の戦争を描いたものほかに、歴史上の事件を扱ったいわゆる「歴史画」も含まれる。

この図式を援用するなら、本絵巻は第一に、戦争のイメージを強く帯びた歴史画であり、第二に、国の中心に位置し続けてきたとされる天皇家の起源を「聖典」にもとづいて描き、かつ大観の富岳図を添えた点で、国のイメージの象徴的表現でもあった。本絵巻は、いわば二つの時局性の間隙を埋め、両者の性格を兼ね備えるものであった。

戦時期の歴史表現の好例として、安田鞞彦の《黄瀬川の陣》が挙げられる。しかし、当時の神崎憲一の商品評では

「皇国精神の發揚とか民族意識の回顧とかいふやうな意味で正に時局的ではあるが、対外的大事変に対しては直接的関連を露呈されてゐるものが無く、随つて観者に時局的感激を与へる度合いから言つて満点に達してゐないとせざるを得ない」と述べられ、戦争自体への関連がないことから時局性が減点された⁽⁷¹⁾。本絵巻もまた、過去の事件を描いた歴史画ではあるが、神武東征の精神が「新東亜建設」や「大東亜共栄圏」の理想に掲げられ、その主題が現代的な意義を併せ持った点が異なっている。

菊屋吉生氏は、院展における時局性の表われが「一見穏やかな歴史画や花鳥画」による「隱喻的手法」に見られたと指摘する⁽⁷²⁾。しかし、《肇国創業絵巻》のほか、この時期の院展に多く生まれた神話画は、明らかに紀元二千六百年における戦時体制下の国民統合の動きと関連があり、「隱喻的」という範囲を越えた、より積極的な時局性が認識されるべきであろう。従来は、記紀神話を描く絵画が歴史画の一部として論じられてきたが、むしろそれを戦時期美術の重要な一ジャンルとして位置づける必要性を指摘しておきたい。

本研究では、近代日本が國家の同一性と戦時イデオロ

ギーの根拠として利用した記紀神話の、美術作品への形象化について論じた。そこからは、近代日本美術の諸相と皇国史観との関連において記紀神話が担った役割について、より広範な考察が求められてくる。

註

- (1) 国立公文書館が所蔵する紀元二千六百年祝典記録編纂委員『紀元二千六百年祝典記録』(一九四二年)は全一三冊、写真帖三冊からなり、第一冊に、奉讀展について一〇〇頁に亘る記述がある。絵巻模写本は一九四〇年に高島屋が発売した一巻本で、国立国会図書館他が所蔵する。付属の解説に、詞書・奥書のほか、歌田千勝、辻善之助、関保之助、横山大観の辞がある。
- (2) (a) 古川隆久『皇紀・万博・オリンピック』中公新書 一九九八年。(b) 古川隆久『紀元二千六百年奉祝会開催イベントと新聞社』津金澤聰廣・有山輝雄編著『戦時期日本のメディア・イベント』所収 世界思想社 一九九八年 一六一—一七八頁。
- (3) 丹尾安典・河田明久『岩波近代日本の美術』イメージのなかの戦争』岩波書店 一九九六年 一頁。
- (4) 画題は『肇国創業絵巻』奥書と『肇国創業絵巻解説』に基づく。大阪なんば高島屋での開催時に発行された『肇国精神の発揚 紀元二千六百奉讀展覧会目録』、『塔影』一五卷六号(一九三九年六月)、奉讀展関連の新聞報道等では、次のように一部が別題となっている。①日輪 ②豊穡の国土 ③国土奉獻 ④天孫降臨 ⑤日向御進発 ⑥五瀬命の御誓褱 ⑦熊野御難航 ⑧布都御魂の剣 ⑨金鴉の瑞 ⑩饒速日命の帰順 ⑪橿原宮御即位。
- (5) 紀元二千六百年祝典記録編纂委員『紀元二千六百年祝典記録』第一冊 内閣印刷局 一九四二年 三三三—三五五頁。
- (6) 前掲(註5)三四七、三七四、四三三頁。
- (7) 『日本美術年鑑』昭和一七年版 美術研究所 一九四三年 七頁。
- (8) 東京国立博物館編『東京国立博物館百年史』第一法規 一九七三年 五五四頁。
- (9) 直木孝次郎『日本「神話」にみる作爲と変形』『日本神話と古代国家』所収 講談社学術文庫 一九九〇年 八二—一〇八頁。
- (10) 坂本太郎・家永三郎・井上光貞・大野晋校注『日本書紀(一)』岩波文庫 一九九四年 四二八—四二九頁。
- (11) 大熊敏之『昭和期アカデミズム日本画の確立—一九二〇—四〇年代の横山大観』『横山大観の時代 1920s-40s』展図録

- 所収 宮内庁三の丸尚蔵館 一九九七年 四二―四四頁。
- (12) 齋藤隆三「感想二三三」『美術評論』横山大観奉祝記念展号
一九四〇年四月 一三三頁。
- (13) 草薙奈津子「一九二〇―三〇年代日本画を検証する」『山種美術館開館三〇周年記念シンポジウム報告書 日本に新古典主義絵画はあったか?』一九二〇―三〇年代日本画を検証する―所収 山種美術館学芸部 一九九九年 一三一―二一頁。
- (14) 前掲(註5) 三三六頁。
- (15) 川路柳虹「院展作者の印象」『美之園』一五卷九号 一九三九年九月 二九頁。
- (16) 前掲(註10) 四五五頁。
- (17) 前掲(註10) 四五八頁。
- (18) 前掲(註10) 四五八―四五九頁。
- (19) 前掲(註10) 四八〇頁。
- (20) 前掲(註10) 四八〇頁。
- (21) 「前田青邨―その人と芸術―」展図録 山種美術館 一九九四年 一九三頁。
- (22) 菊屋吉生「昭和前期における院展とその派生団体との関係」日本美術院百年史編纂室・日本美術院『日本美術院百年史』第七卷所収 一九九八年 三三七―三五六頁。
- (23) 前掲(註10) 四八一頁。
- (24) 魚里洋一「吉村忠夫の画業と国画院の意義」『吉村忠夫と松岡映丘一門』展図録所収 福岡県美術館 一九九六年 八四―八八頁。
- (25) 吉村忠夫「上代の文化と日本精神」『報知新聞』一九四〇年三月十五日―十九日。
- (26) 前掲(註10) 四八七頁。
- (27) 前掲(註10) 四八九頁。
- (28) 松岡映丘「国画院の宣言と趣旨」『美之園』一一卷一〇号 一九三五年 一―六頁。
- (29) 菊屋吉生「昭和前期における院展とその派生団体との関係」前掲(註22) 三三七―三五六頁。
- (30) 前掲(註5) 三三二―三三三頁。
- (31) 草薙奈津子「一九二〇―三〇年代日本画を検証する」前掲(註13) 一三二―一三三頁。ただし、近代日本画における「新古典主義」の定義に確定的なものはなく、新興大和絵の位置づけにも諸説ある。同報告書所収の濱中真治「新古典主義」について―研究ノートより―を参照されたい。
- (32) 前掲(註5) 一三三頁。
- (33) 前掲(註5) 三三四頁。
- (34) 「塔影」一五卷六号 一九三九年六月 口絵写真版の「編者付記」。
- (35) 田中一松「院展と青龍社展の日本画」『読売新聞』一九三九

年九月二二日。

- (36) 三輪郷「日本美術院第二十六回展」『塔影』一五卷一〇号 一九三九年一〇月 九一—八頁。
- (37) 古川隆久「紀元二千六百年奉祝会開催イベントと新聞社」前掲(註2)(b)一六一—一七八頁。
- (38) 前掲(註36)一四頁。
- (39) 前掲(註5)三五五頁。
- (40) 佐藤みちこ「一九一〇年 日英博覧会について」『芸術学研究』筑波大学芸術学研究科 三号 一九九九年 八二頁。
- (41) 前掲(註8)五二五—五二八頁。
- (42) 仲田勝之助「院展の絵画 同人作品評一 別天地を拓く『烟雨』 追隨を許さぬ靱彦の巧さ」『東京朝日新聞』一九三九年九月六日。
- (43) 後藤守一「上古時代の沓葉について」『考古学評論』第四輯 一九四一年 第二回 上古時代沓葉集聚成 図一三・一六・一七(いずれも帝室博物館蔵)。
- (44) 東京国立博物館編「東京国立博物館百年史資料編」第一法規 一九七三年 一三七頁。
- (45) 菅原真弓「『前賢故実』の波紋—月岡芳年を中心に」『菊池容斎と明治の美術』展図録所収 練馬区美術館 一九九九年 二九—一三五頁。
- (46) 山梨俊夫「『描かれた歴史』—明治のなかの『歴史画』の位置」『描かれた歴史』展図録所収 神奈川県立近代美術館 一九九三年 一一—一三頁。
- (47) 添田達嶺「神武天皇の御尊像と竹内久一翁」『塔影』一六卷六号 一九四〇年 一九—二三頁。
- (48) 橋本博文「埴輪の性格と起源論」『論争・学説 日本の考古学 五 古墳時代』所収 一九八八年 一六七—二四六頁。
- (49) 岡倉天心「日本美術史」岡倉天心全集「第四卷所収 平凡社 一九八〇年」序論(五—九頁)、「推古以前」(一〇—一四頁)。
- (50) 『稿本日本帝国美術略史』国華社 一九〇一年 序論 四「日本美術の略沿革」(一三一—一七頁)、第一編第一章「初期の美術」(一九—三六頁)。
- (51) 大熊敏之「明治美術会再考序説」高階秀爾監修『絵画の明治 近代国家とイマジネーション』所収 毎日新聞社 一九九六年 一一六—一二五頁。
- (52) 帝室博物館編「帝室博物館年報」昭和五年 一九三一年 四四頁 第九図版。帝室博物館編「帝室博物館年報」昭和六年 一九三二年 二五頁 図版三。同書一八頁 図版一。帝室博物館編「帝室博物館年報」昭和八年 一九三四年 七四頁 図版一四。帝室博物館編「帝室博物館年報」昭和九年 一九三五年 四三頁 図版八。
- (53) 関保之助「古実家の立場より見たる歴史画及び歴史画家」

- 【塔影】一二巻五号 一九三六年 五頁。
- (54) 前田青邨「歴史画描法」【アトリエ美術大講座 日本画科
五 人物画実習】所収 アトリエ社 一九三六年。引用は前
掲(註21)の再録より。
- (55) 関保之助「甲冑の変遷について」【茶わん】八巻通巻八七
号 一九三八年。
- (56) 前掲(註34) 口絵写真版の「編者付記」。
- (57) 前掲(註5) 三四九頁。
- (58) 文部省編「神武天皇聖蹟調査報告」一九四二年 三四―三
七頁。
- (59) 前掲(註3) 三二頁。
- (60) 前掲(註5) 七一―七頁。
- (61) 「紀元二千六百年」二巻五号 一九三九年五月 一八頁。
- (62) 古川隆久「紀元二千六百年奉祝会開催イベントと新聞社」
前掲(註2)(b) 一六一―一七八頁。
- (63) 前掲(註5) 三九四頁。
- (64) 神宮徴古館編「国史絵画」一九九六年。
- (65) 前掲(註5) 三三二―三三三頁。
- (66) 辻善之助「紀元二千六百年奉祝の意義」【紀元二千六百年】
一巻三号 一九三八年四月 一一―五頁。
- (67) 山野英嗣「紀元二千六百年奉祝美術展覧会とその周辺」津
金澤聰廣・有山輝雄編著「戦時期日本のメディア・イベント」
- 所収 世界思想社 一九九八年 一七九―一九六頁。
- (68) 松岡映丘「国画院の宣言と趣旨」【美之園】一巻一〇号
一九三五年 一一六頁。
- (69) 前掲(註2)(a) 一三〇頁。
- (70) 河田明久「戦争美術論考Ⅰ」【あいだ】四八号 一九九九年
二月 二一―八頁。
- (71) 神崎憲一「院展・青龍展に現はれた時局色を焦点として」
【国画】一巻二号 一九四一年一〇月 三六頁。
- (72) 菊屋吉生「昭和前期における院展とその派生団体との関係」
前掲(註22) 三三七―三五六頁。
- 〈付記〉
本稿は筑波大学芸術専門学群に提出し、平成一一年度筑波大学
芸術賞を受賞した卒業論文「『肇国創業絵巻』の研究」に基づく。
執筆に関わる調査段階で、平成一一年五月二一日、宮内庁三の丸
尚蔵館において、指導教官の五十殿利治先生が「昭和初期の合作
画卷に関する研究」のため、『肇国創業絵巻』を熟覧する際に、同
行することが許可され、実見して作品に関する知見を広げること
ができた。同館ならびに作品の細部についてまで懇切丁寧な教
示をたまわった同館の大熊敏之主任研究官に謝意を表します。
(ながしま けいや)

図1～図12 《張国創業絵巻》上下二巻 1939年 紙本着色
 詞巻12節・画面11節 各節縦1尺6寸・幅2尺5寸 宮内庁三の丸尚蔵館
 [塔影] 15巻6号 (1939年6月) 掲載 (題名に異同あり)



図2 絵第一段「天照大神御神徳」
 横山大観筆



図1 詞第一段 尾上柴舟筆



図4 絵第三段「大國主命國土奉獻」
 菊池契月筆

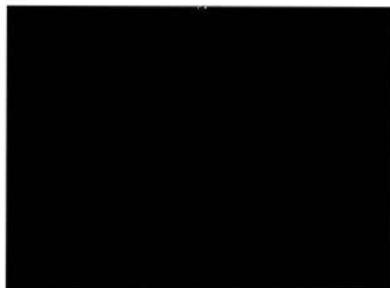


図3 絵第二段「豊原瑞徳国」
 中村岳陵筆



図6 絵第五段「神武天皇日向御連発」
 岩田正巳筆

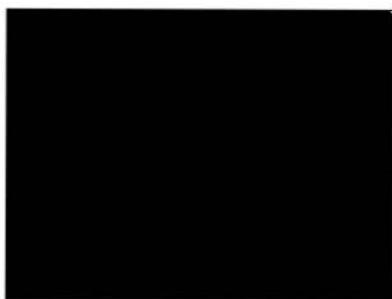


図5 絵第四段「瓊瓊杵尊降臨」
 安田靫彦筆



図8 絵第七段「熊野御難航」
前田青邨筆

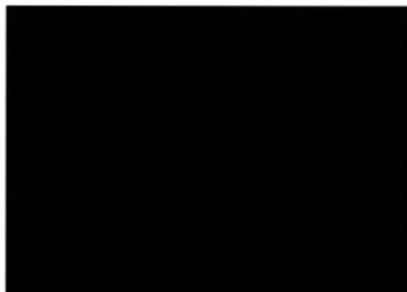


図7 絵第六段「彦五瀬命御奮戦」
長野草風筆

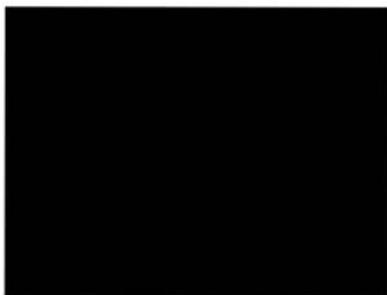


図10 絵第九段「金鶏の祥瑞」
服部有恒筆

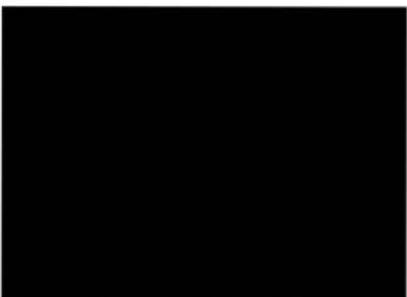


図9 絵第八段「布都御魂の剣」
吉村忠夫筆



図12 絵第十一段「橿原宮御即位」
吉村忠夫筆

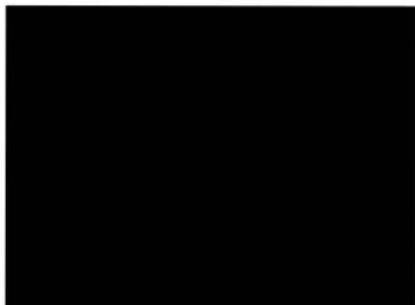


図11 絵第十段「曉速日命熾順」
中村岳俊筆

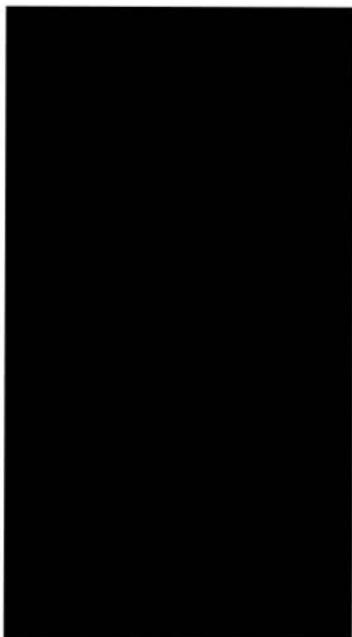


図14 木村武山《武神》1936年
【日本美術院百年史】第6巻(1997年)
所収

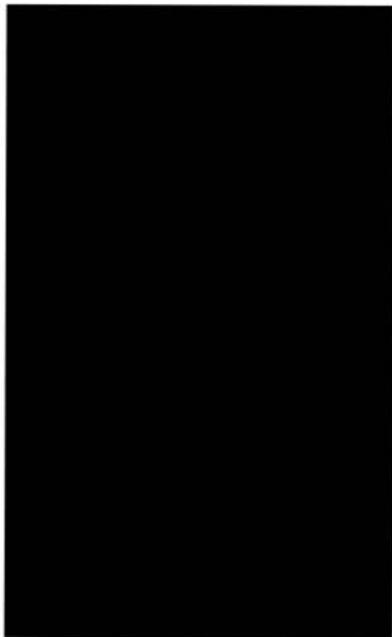


図13 岩田正巳《神功皇后》1931年
260.0×150.0cm 新潟市教育委員会
【岩田正巳画集】(1983年)所収

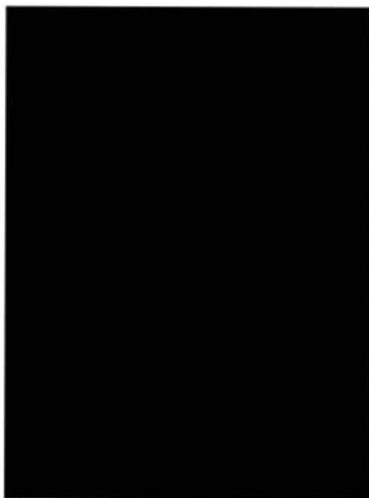


図16 真野 満《倭建命と后》1940年
【日本美術院百年史】第7巻(1998年)
所収



図15 安田淑彦《天之八衢(天鈿女命と猿田彦神)》1939年
紙本着色 軸装 96.0×131.0cm
【日本美術院百年史】第7巻(1998年)
所収

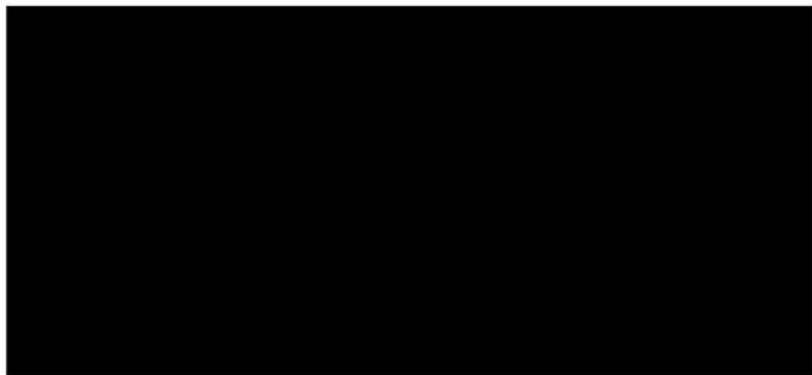


図17 真野 満《七おとめ》1941年 紙本着色 六曲一隻 165.2×400.0cm
『日本美術院百年史』第7巻（1998年）所収

図18 安田毅彦《隆国》1941年 紙本着色 額装
50.0×56.0cm 外務省
『安田毅彦—その人と芸術—』展図録（1982
年）所収

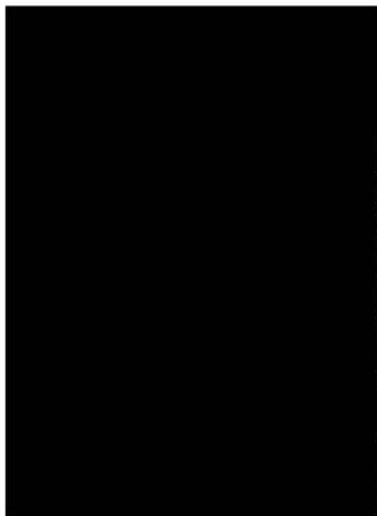


図20 吉村忠夫《盃剣》1939年
絹本着色 軸装 167.2×137.8cm
福岡市美術館 『吉村忠夫と松岡映丘
一門』展図録（1996年）所収

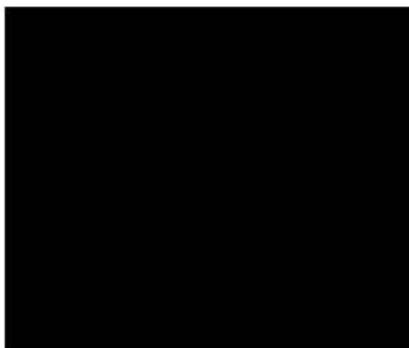


図19 安田毅彦《神武天皇日向御進発》
1942年
紙本着色 額装 131.0×163.0cm
歌舞伎座 『日本画素描大観4 安田
毅彦』（1984年）所収

図21～図26 『東京帝室博物館復興開館陳列目録 考古 宗教』（1938年）所収の古墳遺物図版（題名等は目録の記載にもとづく）

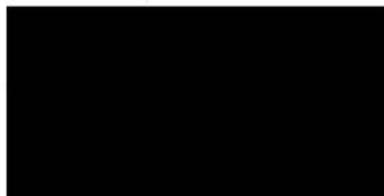
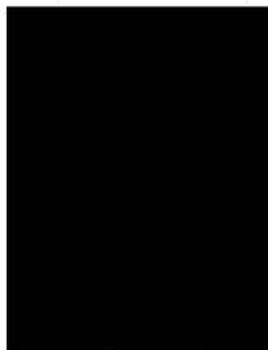


図21 「船」（141頁）
宮崎県児湯郡妻町西都原古墳出土

図22 「冠」（85頁）金銅製
福井県吉田郡吉野村出土

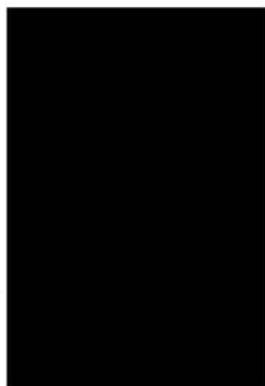


図23 「短甲」（127頁）
群馬県多野郡平井村大字
白石出土

図24 「天冠を被る男子像」
（131頁）
群馬県佐波郡殖蓮村出土
相川之賀氏蔵

図25 「薙染の女子立像」
（134頁）
群馬県佐波郡殖蓮村大字
八寸出土



図26 「冑」（67頁）鉄製
福井県吉田郡吉野村出土

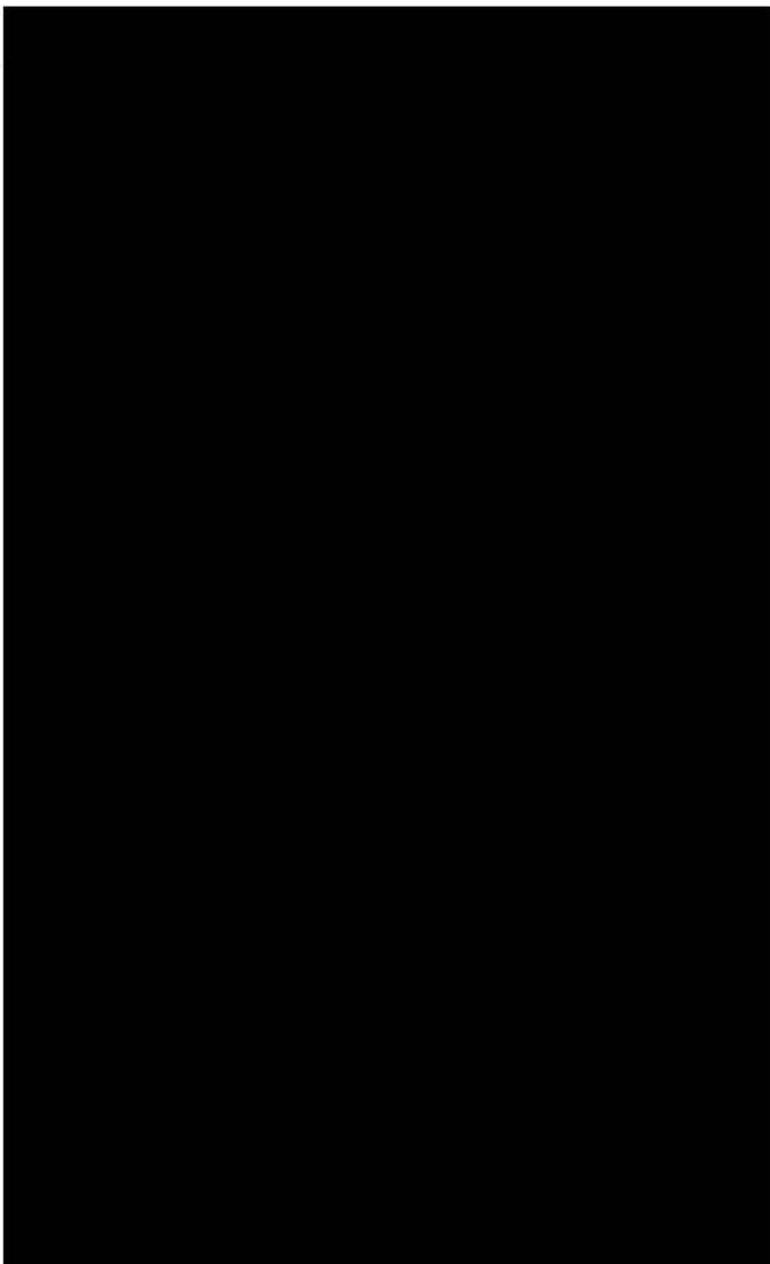


图27 纪元二千六百年祭展覧会東京展会場平面図
【纪元二千六百年祝典記録】第11册（1942年）所収

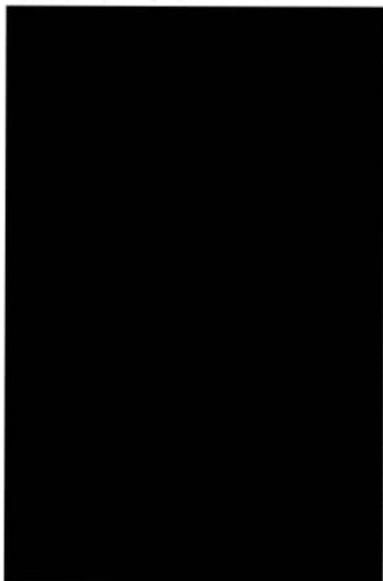


図29 『初等科国史』上 (1943年翻刻発行)
5頁「皇孫のお降り」

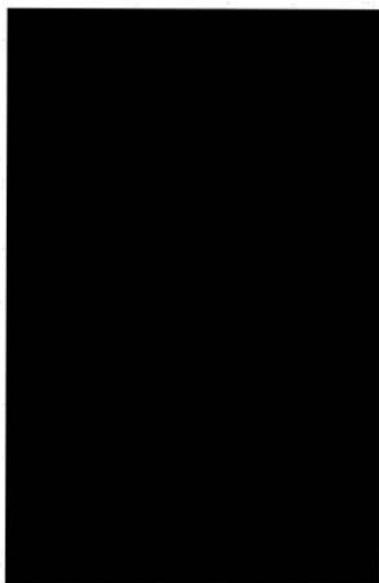


図28 奉讃展（大阪展）ポスター
「奉国精神の発揚 紀元二千六百年奉
讃展覧会」図録（1939年）所収

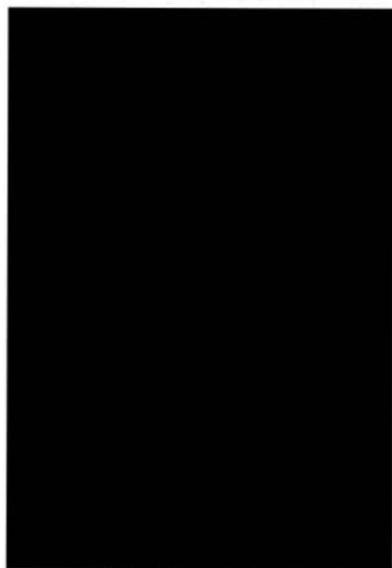


図31 『初等科国史』上
41頁「遠征の比羅夫」

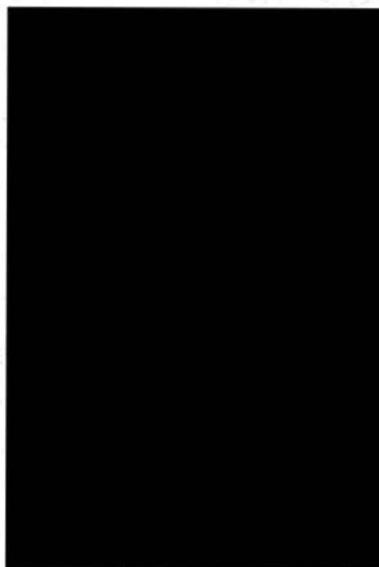


図30 『初等科国史』上
12頁「即位の礼」