The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	日本人の肖像　二宮金次郎
Author(s)	岩井, 茂樹
Citation	
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/23590
rights	©Shigeki Iwai 2010, Printed in Japan
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

日本人の肖像
二宮金次郎

岩井茂樹

HINC OMNE
PRINCIPIVM

角川叢書
45

日本人の肖像　二宮金次郎

目　次

まえがき　3
第一章　金次郎誕生　7
第二章　金次郎のモデルは誰か　35
第三章　手本は中国、朱買臣　91
第四章　金次郎像の変容　141
第五章　隠されたイデオロギー　171
終　章　肖像画としての金次郎　199
あとがき　221
引用・参考文献一覧　225
図版出典一覧　233

まえがき

子どもの頃から肖像画を見るのが好きだった。理由はわからない。だがいざ自分で描いてみると、肖像画はとても難しいことに気づいた。「見たままを自由に描きなさい」と先生は言う。だが、どこから、どうやって描けばいいのか、さっぱりわからなかった。とりあえず描いてはみたものの、その人に似せようとすればするほど、実像とは離れていくばかりである。

昔、こんな経験をしたことがある。母の顔を描いた時のことである。当時母はまだ三〇代前半であったが、私は母の顔にある皺（しわ）やシミ、黒子（ほくろ）といったものを残らず描きこんだ。もちろん悪気はなかった。できるだけ似せようと思っただけだ。そしてそれを母に見せた。絵を見た母は、とてもがっかりした様子だった。何も言わないので理由を聞いてみると、「お母さんってこんなにふけて見える」と問い返された。母もショックだったろうが、私もショックだった。その時から、私は人の顔を描くのをやめてしまった。と同時に、人間というのは、現実を見たいのではなく、理想を見ていたいのだな、ということがわかった。

もしも描く対象が有名人だったら、誰かの描いた絵を手本にすればいい。その人物の特徴が適度

に強調されている場合が多いからだ。だが、前例がない人を描くのは非常に難しい。実際に一度描いてみるとよくわかるはずだ。

ところで、平成一八年（二〇〇六）、和田義彦氏の「盗作問題」が大きな話題となった。ローマ在住の画家、アルベルト・スギ氏の絵を、和田氏が盗作したというのである。新聞記事に載せられた両者の絵の写真は、構図などが酷似していた。真相はわからない。だが、もしマスコミの報道が真実なら、和田氏にもいくばくかの非はあるだろう。

その問題の是非はともかくとして、この事件は本書の内容と通じるところがある。オリジナリティーに関する問題である。日本絵画には、同じ構図、同じ色づかいの絵が多数存在する。全く同じに見える絵というのも少なくない。それは典拠とする手本があったからだ。江戸時代までは手本を真似るということが有効な手段の一つであった。だが、画家たちの社会的地位と、価値観の変化により、世間も画家自身もオリジナリティーを希求しはじめた。必然的に従来の制作方法は否定され、いつしか消えてしまったように見える。

本書は、明治時代以降、もっとも広範に受容された図像の一つ、二宮金次郎の肖像画とは何だったのかについて考察したものである。本文中で明らかにするが、この図像はある図像の転用によって出来上がったものだ。つまり手本があって、それを借用したものなのだ。

さらに、金次郎の肖像画の裏には、あるイデオロギーが隠されている。だから、図像があれほど

広範に共有されたのだ。金次郎の肖像画はどんな意味をもっていたのだろうか。

本研究は、肖像画や金次郎研究、美術研究といった分野にだけとどまるものではない。もっと広く日本文化を考える上で参考になることも多いと思う。また、過去の問題ではなく、現代の問題とも深く関わるものだ。

筆者が見落としてしまっている箇所も多いと思う。読者がそれを補って、ここからさらに新しい研究が生まれてくることを、筆者は切に願っている。

なお、本書はメトロポリタン東洋美術研究センターの平成一九年（二〇〇七）度研究助成金、TOYOTA FUND、それにチュラーロンコーン大学文学部キンカーンプロジェクトの援助を受けて行った研究成果である。これらの援助がなければ、本書は刊行できなかった。ここにあらためて感謝したい。

著者識

付記

なお、本文中の引用文については、ルビが煩雑となる場合、読みが困難と思われるものを除いてすべて省略する。

第一章　金次郎誕生

二宮金次郎とは

かつて作家、武者小路実篤（一八八五―一九七六）は、こう語った。

二宮尊徳はどんな人か。

かう聞かれて、尊徳のことをまるで知らない人が日本人にあつたら、日本人の恥だと思ふ。

それ以上、世界の人が二宮尊徳の名をまだ十分に知らないのは、我等の恥だと思ふ。

（武者小路実篤『武者小路実篤全集』第九巻、小学館、一九八九年四月）

これは、昭和五年（一九三〇）一二月に大日本雄弁会講談社から刊行された『二宮尊徳』「自序」の冒頭である。二宮尊徳（幼名：金次郎）を知らないのは、「日本人の恥」だという。

同じく作家の宇野浩二（一八九一―一九六一）が、昭和一五、六年の出来事として次のように書いている。

私は、ほとんど逢ふ人あふ人に、「二宮尊徳といふ人は、どういふ人物か、どういふ事をした

人か、知つてゐるか。」と聞いてみたが、その人たちは、みな、「知らない。」と云つた。

（宇野浩二『二宮尊徳』、櫻井書店、一九四七年四月）

宇野自身も金次郎のことを、名前以外ほとんど知らなかったという。

現在、私たちは尊徳、すなわち金次郎の事をどれだけ知っているだろうか。むしろ、宇野浩二と同じように名前以外、何をした人か知らない人の方が多いのではないだろうか。そこでまずは、金次郎の生涯を様々な伝記に基づき簡単に紹介しておこうと思う。

金次郎は、天明七年（一七八七）七月二三日、相模国栢山村（現在は神奈川県小田原市栢山）に生を享けた。通称、金次郎。宇津木三郎氏によると、本来は「金治郎」であって、「金次郎」というのは、後に小田原藩に登用された頃、藩の役人が公的な書付けに記載し、それが以後慣用となってしまったものらしい。実名は尊徳であるが「ソントク」とよむのが一般的だ。

金次郎の生まれた天明という時代は、飢饉が相次ぐ大変な時代であった。江戸の四大飢饉の一つである「天明の大飢饉」は天明二年から八年まで続いたから、金次郎はその最末期に生まれたことになる。

金次郎の苦難は、四歳の時（一七九一）に起こった酒匂川の氾濫に始まる。この時、村内はもとより、父利右衛門の田畑も大打撃を受ける。父、利右衛門は人がよく、人の債務をかぶったり、また病弱であったためうまく復興作業が出来なかったりして、結果的に金次郎の家は多額の負債を抱え込んでしまう。

一四歳の時には父を失い、一六歳の時には母をも失ってしまう。家は貧しく、その上両親にも先立たれてしまった。この時の金次郎には、幼い弟二人の面倒を見るだけの力はまだなかった。兄弟三人はそれぞれ親類の家で養ってもらうことになり、金次郎は伯父の萬兵衛のところに引き取られることになる。

この萬兵衛という人は、どうやら農民に学問はいらないと思っていたようだ。これは当然のことだろう。当時、農民には農民の知恵と技術があり、学問をしても何の得にもならないという考えが支配的であったからだ。農民の子が本を読んでいて武士にこっぴどくしかられたという話はいくらでもある。

金次郎の高弟、富田高慶（一八一四―九〇）が書いた『報徳記』などには、この伯父の目の届かないところで学問をする金次郎の事が記されている。こうした苦難がかえって金次郎の知恵を引き出すことになる。たとえば、夜、油を使って勉強しているのを咎められたため、それなら自分で油を作ろうと考え、堤に菜種を植え、翌年には約八升の収穫があったという逸話がある。また、同じ頃、他の農家では使われずに捨てられていた苗を、廃田の水溜りに植え、籾一俵を得たりもした。人生何が幸いするかわからない。この時期に「積小為大」の法則、つまり小さくつまらないものでも、そこから生じたものは大きな収穫となる、という法則を見出したとされている。そうして二〇歳の時、ようやく生家を再興させることに成功した。

文化九年（一八一二）には小田原藩家老服部十兵衛家の若党となり、子息の勉強の手助けをしたりしている。その後いったん生家に戻り、妻キノを迎えることになるが、文政元年（一八一八）、

今度は同じ服部十兵衛家の財政再建を依頼され、これに全力を注ぐことになった。金次郎はこれに専念するために単身で服部家に住み込んだ。妻キノは夫の留守を厭って離別を乞い、金次郎の許を去っていった。文政二年のことである。

翌年、金次郎は二人目の妻、岡田波子（服部家の奥女中）を娶る。金次郎は何よりも「分度」というものを先決にすべきであることを徹底し、服部家の財政再建に成功する。「分度」とは、勤労によって得たものを基準として、それに対し自然に使わざるを得ない分だけを使うという合理的な仕法である。簡単に言えば、自分の分限、収入などに応じた使い方をしろということだ。必要以上に見栄を張って出資したり、支出したりするのをやめ、分相応の支出をせよというのである。

文政五年（一八二二）には、小田原藩士に召され、小田原藩主大久保忠真（一七八一―一八三七）から、分家である宇都家の所領地、野州桜町領（現在の栃木県芳賀郡二宮町）の再興を命ぜられた。ここは非常に人心も土地も荒れていたようで、さすがの金次郎もかなり苦労したようだ。その建て直しの途中（一八二九）、成田山新勝寺に籠もって断食修行までしている。やがて金次郎は一五カ年計画を無事遂行し、見事復興に成功した。この時のやり方が「報徳仕法」の雛形とされ、各地方にも適用されて成功を収めた。

金次郎が創始したこの「報徳仕法」とは、一言でいえば「富国安民」を実現するための生活様式である。困窮を救い、安全な生活が営めるようにする方法である。これは言うは易く行い難いものだ。「報徳」とは『論語』の一節「以徳報徳」に由来するが、その骨格をなすのが、「分度」であり、「至誠」であり、「勤労」であり、「推譲」であった。まず「至誠」の心で「勤労」し、「分度」を守

って「推譲」（分度の余剰分を他に譲ること）せよというのだ。

金次郎のこの「報徳仕法」によって、六〇〇を超える町村が蘇ったという。ただ、見城悌治氏によると、金次郎は「自らの学を実践の学と位置づけ、積極的に著作を残すことをせず、『報徳』の語についても厳密な定義をすること」はなく、「したがって、近代社会に師説を継受することを課題とした門人たちが、各々の立場から概念化することとなる」ったという。「尊徳の正統的後継者との自負を持った富田高慶は『夫先生の道、〈至誠〉を以て本と為し、〈勤労〉主となし、〈分度〉を立て体と為し、〈推譲〉用と為す』とし、これを四綱領とし」たという。

先に筆者が説明したのは、富田説によるものである。「報徳仕法」についてはその他にも諸説あり、一定の定義を見ないので、金次郎が本当に目指した「報徳仕法」を正確に定義するのは困難である。ここでは富田説を一応「報徳仕法」の代表としておく。

天保一三年（一八四二）には、幕府の普請役格になり利根川分水路の調査に当たり、同一五年には日光神領荒地開拓の調査を命じられ、その仕法を作成している。このように貧困にあえぐ多くの町村を独自の方法で復興し続けた金次郎であったが、さすがの金次郎も病には勝てず、安政三年（一八五六）一〇月二〇日、遂にその生涯を閉じた。享年六九であった。現在の栃木県日光市（以前の今市市）で亡くなっている。

金次郎は逝ってしまったが、金次郎が作り上げた「報徳仕法」、「報徳思想」は、明治に入ってからより盛んに説かれ、「報徳運動」として引き継がれていった。金次郎には明治二四年（一八九一）従四位が贈られ、同二七年には栃木県今市市、神奈川県小田原市に二宮神社が創建された。その後、

金次郎は修身国定教科書の常連として、第一回国定教科書制定時から第二次大戦後まで登場し続け、小学校の校庭には必ずと言っていいほど銅像が建っていたことは、皆のよく知るところである。

ところで、金次郎語録とでもいうべき書、福住正兄『二宮翁夜話』には、金次郎の遺言が記されている。

翁（金次郎のこと―筆者注）曰、予が死近きにあるべし。予を葬るに分を越る事勿れ。墓石を立る事勿れ。碑を立る事勿れ。只土を盛り上げて、其傍に松か杉を一本植置けば夫にてよろし。必予が言に違ふ事勿れ　（福住正兄『二宮翁夜話』、報徳学図書館、一九〇五年四月第八版）

金次郎は死に際し、「分を超えた葬り方をしてはいけない。墓石や碑を立ててはいけない。ただ土を盛り上げて、その傍らに松か杉を植えておけばよい」と言ったという。そのような人物だったから、まさか自分の銅像、それも少年像が至る所に置かれることになろうとは夢にも思わなかったことだろう。

遺言が守られないという事例は他にもある。チェコの小説家、フランツ・カフカ（一八八三―一九二四）は、いくつかの短編を除き、遺稿を全て焼き捨ててくれと友人のマックス・ブロート（一八八四―一九六八）という作家・作曲家に頼んで死んだ。だが、ブロートの意志によって、その遺稿が公表されたため、カフカの作品は現在でも世界中の多くの人々に読まれ、親しまれることになった。とかく、偉人の遺言とは守られないもので、それを継ぐ人々の意志が優先されがちである。

それは後世になって死者の与り知らぬところで、思わぬ形（結果）として表れる。金次郎しかり、カフカもまたしかり、である。

金次郎伝説

二宮金次郎には、少年の頃の絵や写真といったものがない。私たちが知っている二宮金次郎の少年像は金次郎の死後に作られたものである。佐々木信太郎氏によると、成人した金次郎は「三尺八寸二分丈の衣を着、身長六尺體重廿五貫、丈よりも横に幅のあった魁偉の人で」あったというから随分と大きな人だったようである。身長は一八二センチメートル程度、体重は九四キログラムくらいあったことになる。

金次郎が幼少の頃、薪を背負いながら読書をしていた話は、『報徳記』（一八五六年脱稿）が初出である。『報徳記』は、金次郎の近隣にいた人々の語ることを参考に、弟子の富田高慶が書いた金次郎の伝記である。その部分は次のような記述になっている。

> 採薪ノ往返ニモ大学ノ書ヲ懐ニシテ、途中歩ミナカラ是ヲ誦シ、少モ怠ラス。是先生聖賢ノ学ノ初ナリ。追路高音ニコレヲ誦読スルカ故ニ、人々怪ミ、狂児ヲ以コレヲ目スルモノアリ。
>
> （富田高慶編『報徳記』、宮内省蔵版、一八八三年一二月。句読点を補った）

薪を採りに行く行き帰りに『大学』を懐中し、途中歩きながらこれを読み上げ、まったく怠らな

かった。これが先生の学問（儒学）の始めであった。さらに歩きながら声を出して本を読んだので、それを怪しんで頭のおかしい子と見る人もあった、というのだ。この「懐ニシテ」を懐中とするか、胸の前に持ってとするかは判断が分れるところだが、素直に解釈するならば懐中とするのが穏当な解釈であろう。しかしながら、その後の伝記類の多くがこれを、胸の前で読みながらと解釈しているのはよく知られるところである。

すべてはここから始まった。この記述がもとになって、金次郎のイメージは作られていく。

私たちがよく知っている金次郎の肖像画、すなわち本を読みながら歩いている姿（「負薪読書図」）は、さらに後に作られたものである。

これまで、「負薪読書図」の初出は、幸田露伴（一八六七―一九四七）が明治二四年（一八九一）に博文館の「少年文学叢書」の一冊として出した『二宮尊徳翁』の口絵とされてきた。図1－1がそれだ。木版多色摺りの口絵である。

江戸後期の画家、中林竹洞（一七七六―一八五三）は、肖像画について「人物は俗になり易し、筆者の人品も其畫中の人貌を見て知らるべき程のことなれば、誠にはづかしき事なり」といったが、絵の中の金次郎は上品な顔をしていて俗気を感じさせないものとなっている（中林竹洞『文畫誘掖』）。

藤森照信氏は次のようにいう。

さて、明治一六年の『報徳記』の刊行により〈手本は二宮金次郎〉の第一歩が踏み出される

わけだが、図像としての金次郎像の登場はこれに少し遅れる。

図像化の口火を切ったのは幸田露伴で、露伴は、明治二四年の『二宮尊徳翁』（少年文学第七編）の刊行に当り、カラー口絵で金次郎の姿をはじめて世間に知らしめた。

（藤森照信・荒俣宏『東京路上博物誌』、鹿島出版会、一九八七年七月）

井上章一氏もこの説を踏襲している。

これが真実かどうか、再度検証したい。

「負薪読書図」の成立

金次郎の肖像画の特徴は、次の点だ。

①少年であること

②薪を背負っていること

③山中を歩きながら読書をしていること

露伴以前の作品の中で、この三つの特徴すべてを満たす金次郎の肖像画を探してみたが、まったく見あたらない。

ただし、それぞれの特徴については、露伴の口絵よりも前に例が見出せる。

図 1-1　幸田露伴『二宮尊徳翁』口絵

まず、①について。露伴の友人でもある石井研堂（一八六五―一九四三）は、自らが執筆していた雑誌『小国民』（学齢館）において、「二ノ宮金次郎の伝」を連載した。明治二二年から翌年にかけてのことである。その第六回（一八九〇年八月）の冒頭に負薪読書の話が見える。

○第六回　ショモツをはなさず。

金次郎は、たきゞとりのために、山にゆきかへりするときも、大学といふ書物一冊を、ふところに入れ、トチウ、あるきながら、之をよみ、すこしもおこたることなし。みちなかも、大ごゑに、之をよみあるくゆゑに、とほりちがう人々は、みな、あやしみて、あの子は、きちがひにてはなきやと、いひしとは。

（『小国民』第二年第一七号、学齢館、一八九〇年八月）

というのがそれだ。この記述は『報徳記』をもとにしている。

ただし、この記事の後には、ご丁寧にも説明が付け加えられている。その部分も抜き出しておこう。

おやダチや、センセイにすゝめられても、書物をよむことを、いやがる人さへあるに、金次郎は、人よりすゝめられずして、自ら書物をよむことを、このみしゆゑに、あとには、かしこき人となれり。

（同前）

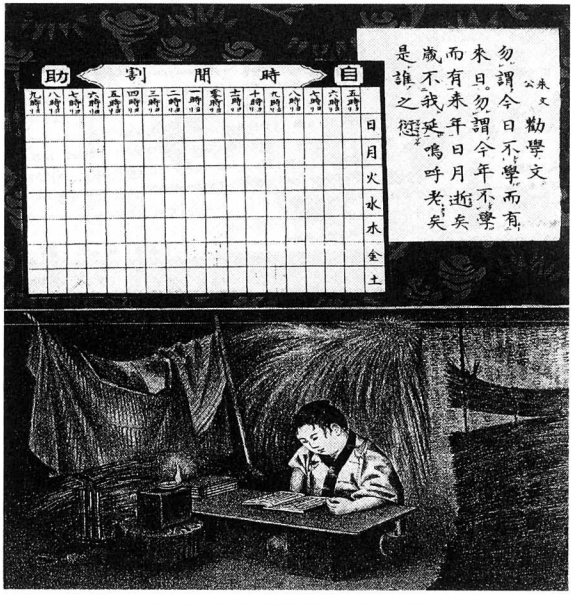


図1-2 『小国民』第14号、口絵

「親や先生などに勧められても本を読むことをいやがる者さえいるのに、金次郎は人にも勧められずに自主的に本を読んだが故に、後に立派な人になることができたのだ」という。金次郎の自主性が賞賛され、成功するポイントの一つとして読書が重要視されている。

では、この部分に関する絵、つまり「負薪読書図」があるかといえば、それはない。ただ、夜の明けるまで勉強していたことは語られており、それを表した図が別の号に載せられている（図1-2）。

しかし、この図は、図1-1のような「負薪読書図」ではない。夜、あばら屋で灯を灯しながら勉強する金次郎の姿のみである。厳密な意味で、金次郎の肖像画の初出は、この図だというべきであろう。

では②の要素を満たすものはないのか。③のように読書はしていないものの薪を運ぶ図が露伴の口絵以前にあった。小池清『通俗修身談』（共同出版社）に載る図がそれである（図1－3）。

図1－3では金次郎らしき少年が薪を背負っている。しかし歩いているようには見えない。また本も読んでいない。まあ贔屓目に見て歩いているとしておこう。とすれば、「負薪読書図」の構成要素①と②は満たしているわけだ。しかしながらここには、あの美談がない。つまり、薪を背負いながらその間も『大学』を読んでいたという、あの美談が。

翁昼は山へ行きて薪を樵り、夜は家に在りて縄を綯い鞋を作りて之を売り、辛くも母と二人の弟とを餓えしめさるを得たり　（小池清『通俗修身談』、共同出版社、一八九一年一〇月）

ここには「昼は山へ行って薪を集め、夜は家で縄をなって鞋を作って売り、それによって何とか母と弟を飢えさせずにすんだ」とあるのみだ。「負薪読書図」とよぶには、あまりにも致命的な欠点である。

この本は、明治二四年一〇月二日に出版されている。露伴の『二宮尊徳翁』が出版されたのが、同年同月の一四日であるから、露伴のものより約二週間早いことになる。同じ本は翌年には、同じ文章で西村寅二郎（文廼家主人）が『教育修身談』として東雲堂より発行しており、そこにも同じ挿絵が用いられている。名古屋の共同出版社（名古屋市玉屋町八二番地）が、同じ名古屋に本店のあった東雲堂（名古屋市玉屋町一丁目）に版権を売り、それを東京（京橋区中橋和泉町四番地）で販売

図 1-3　小池清『通俗修身談』挿絵

したものと思われる。

この薪を背負った図は、佐藤景方（生没年未詳）という挿絵画家が描いている。この画家は名古屋で活躍した画家であり、当時名古屋で出版された書物には彼の名が間々見られる。明治二八年（一八九五）に名古屋の大成堂（名古屋市本町五丁目東側）から出した『撃剣と柔術図解』や、明治三〇年に同じく名古屋の金城堂（名古屋市本町二丁目）から出された『大悪僧黒田水精』などの挿絵を担当している。当時はある程度、有名な挿絵画家だったのだろう。この頃の挿絵画家は日本画も描いていた人が多いが、『図説中京書家画人考』などの資料に名前が見えないから、日本画家としては無名であったと思われる。残念ながら、これ以上詳しいことは、今のところわからない。雅号などから推察すると、同時期に同じ名古屋で活躍した挿絵画家・後藤芳景（一八五八―一九二二）と何ら

かの関係があるのかもしれない。

図に戻ろう。図1－3は、露伴の口絵に確実に近づいている。だが、やはり本を読んでいないのは致命的だ。つまり、厳密な意味で、金次郎の肖像画は、それ以前にも存在していたが、「負薪読書図」の三つの構成要素をすべて満たすものは、露伴の口絵以前にはなかったということだ。

露伴の『二宮尊徳翁』

幸田露伴は明治二四年（一八九一）一〇月、『二宮尊徳翁』を博文館から刊行した。その「はしがき」にあるように、露伴は、富田高慶の『報徳記』をもとに、これを書いた。

> 報徳記、二宮翁夜話、二宮翁略伝、報徳手引草、応報鑑、報徳外記等、報徳学に関するもの大抵閲尽したりといへども、報徳記の他は本伝に関すること少ければ敢て参酌せざりき
>
> （幸田露伴『二宮尊徳翁』、博文館、一九〇三年四月〈一九版〉）

これがその「はしがき」の部分である。「『二宮翁夜話』など関係諸書にはほとんど目を通し尽くしたが、『報徳記』の他は金次郎の伝記に関する記述が少ないので、あえて参考にしなかった」という。

露伴は、「負薪読書図」に関わる部分をどう書いたのか。

朝は朝未明、霧立ち迷ふ山に入り、薪を採りつ柴刈りつ、帰途は其を売代となし、夜は夜半まで縄を索ひ草鞋作つて、一寸の日影も惜み身を使ひ心を使ひ母の為弟のためと先生は日毎に励み且は又、人と生れて聖賢の道も知らずに過ぎなむは口惜きことの限りなりと、僅に得たる大学の書を懐中に常離さず、薪伐る山路の往返歩みながらに読まれける心掛こそ尊けれ　（同前）

「朝はまだ夜が明ける前から霧が立って迷ってしまうような山に入り、薪をとったり、柴を刈ったりした。帰りにはそれを売ってお金にした。夜は、深夜まで縄をなって、わらじを作り、少しの時間も惜しんで、体と心を使って、母と弟のために毎日働きつづけた。それだけではなく、人間として生まれても、聖賢の道を知らずに人生を終えてしまっては後悔してもしきれないと思い、『大学』を常に持ち、薪をとる行き帰りに歩きながら読んだ。その心掛けは大変尊いものだ」という。

高慶の『報徳記』と比べると、かなりドラマティックに脚色されているのがわかる。対句表現や係り結びなどのレトリックをふんだんに用いている。したがってリズムがいい。金次郎が『大学』を読み始めた理由までもが説明されている。

人として生まれたのに聖賢の道も知らずに過ごすのはくやしいと思ったからだ、という。反対に声を出して読むので人が怪しんだという記述は省略されている。

ちなみに、山田猪太郎（生没年不詳）によると、金次郎が『大学』を読み始めたのは、一三歳のことであり、それは「道春」、つまり林羅山（一五八三―一六五七）による訓点がなされたものだという。この金次郎が読んだとされる『大学』は、実際に二宮兵三郎（生没年不詳）の所に残ってい

たらしい。

中村正直（敬宇：一八三二―九一）の回想録に、「余ガ幼年ノ時ニハ、最初ニ大学ヲ習ヒ、四書ヲ卒読シテ、五経ニ至ル、時ニ唐詩選ヲ兼習ハシメラレタリ」とある。朱子学では『大学』『中庸』『論語』『孟子』を必読書としていたので、学習の最初の段階で金次郎が『大学』を読んだのも、まんざら嘘ではないだろう。ただし、中村は正統な儒者の家に生まれたから、農民の子であった金次郎とは境遇が違う。ともあれ、『大学』が儒学を学ぶ初期段階において、必読の書であったことだけは間違いない。

余談になるが、金次郎を描いた漫画、ジョージ秋山の『博愛の人』（小学館）では、金次郎が伯父の萬兵衛に引き取られた後で、同じ村に住む繭（まゆ）という金次郎と同年代の女の子が、仕事の合間に『大学』を読んでいたのに衝撃を受けて、金次郎も読み始めたことになっている。

露伴はどうして『二宮尊徳翁』を書いたのだろうか。幸いにも、留岡幸助編『二宮翁と諸家』に、露伴の「報徳記及び尊徳翁につきて」という一文がある。そこからいくつかのことがわかる。

一つは、『報徳記』を読んだ時期が関係している。露伴が『報徳記』を読んだのは「廿歳位の時」だった。露伴はその頃のことを次のように振り返っている。

> 年も往（ゆ）かず、心持も練れて居ませず、且色々の場合に遭遇して、迂路（うろ）々々して居た頃の事です。其頃此報徳記を読みまして大に愉快を覚え、自分の体に一つの強い、力のある考が涌くやうな気が致しました。
>
> （留岡幸助編『二宮翁と諸家』、人道社、一九〇六年七月）

まだ若くて、将来の目標など決められずにうろうろしていた頃に、『報徳記』を読んで大変な感銘を受けたというのだ。時まさに「突貫紀行」（一八八七年八月二五日―九月二九日までの記事）において、「身には疾あり、胸には愁あり、悪因縁は逐へども去らず、未来に楽しき到着点の認めらるゝなく、目前に痛き刺激物あり、愁あれども銭なく、望みあれども縁遠し、よし突貫して此逆境を出でむと決したり」と意気込んでいた時期であった。

図1-4　明治20年頃の露伴

勿論前々聖賢の教、修身の書などを読んでゐなかつたでもありませんでしたが、併し報徳記は書かれた事実が非常に目の前の事で、而かも全篇事実を以て説明してある。――言葉を以て書かれた書物は多いが、此書の様に事を以て教へてあるのは至極稀です。而かも其事が古代史の如く、耳や、眼や、心やに遠い朧げなものでなく、自分自らの事が、さなくば親しい友人の事柄のやう、目の前に見え、耳の側で囁かるゝのですから、深く身に泌(ママ)み入たのであります。（同前）

『報徳記』は言葉ではなく事実によって人のあり方を説いているというのだ。あたかも現実を写しとってきたかのような、リアルな描写力と表現力に感心している様子がわかる。

露伴が『報徳記』から受けた印象は次の二つであった。

行ひをして堅実ならしめねばならぬと云ふのでした。人世は堅い確かな遣り口、誠心誠意、心一杯に張りつめた気合を以て、弛みのない引き緊つた足取りで遠い途を行かねばならぬ事と、しみじみ感じました。（同前）

一つは、堅実に、正しい心で精一杯に行動し、それを長く持続させることが大切だということ。

もう一つは、

過去の事に就て其非なることの悟られた暁には、未練なく思切て改めねばならぬといふ事でした。断乎として過を改める勇気——勇気中の尤も勇なるもの——之がなくてはならぬと感じたのであります。人間は随分失策をするものですが、翁の謂はれたやうに、芋を蓄へんとするに、芋に少でも腐れがあつたら、思ひきつて其の腐れを切捨てねばならぬ。大決心を振起して、所謂『懺悔の勇気』を以て思ひ切り、そして未来に対しては確実な堅固な満を持した行ひをせねばならぬ、と大に感じて読み終た時には曾て覚えない好い気持がしました。（同前）

自分が誤った時にはそれを素直に認め、それを思い切って改める勇気が大切だということであった。

金次郎が後に立派な人物となったことについても、露伴は驚きをもって見ている。自然派や写実派の小説論理に従えば、「あの貧困窮苦の間に育ち、あの苛刻(ママ)残忍な伯父萬兵衛に養はれた金次郎は」、何らかの原因（立派な血が流れているとか、愛をもって導いてくれる人がいたとか）がなければ、あの様な立派な後年を過すことにはならないはずだという。

一方、幼児期のことについては、次のように述べている。

> 想ふに二宮翁の幼時に於ては、あまり書いたものには伝はつて居りませぬが、之を小説眼から見ますと、どうしても何か非常に熱誠を捧げて、崇拝し、信仰し、目標として居た或者があつたかと思ひます。先日も五十年祭（一九〇六年に行われた二宮尊徳五〇年祭のこと―筆者注）の席上で、古い古い大学を見た時深く感じたのです。あの大学を不断不絶繙いて居た幼い金次郎の胸の内には、自分の境遇の苦しいにつけ、古聖人に対して、いひ知らぬ懐かしい、慕はしい憧憬の念が燃えて、咒文でも誦するやうに、強い信仰の一念で此聖経に対してゐたのではあるまいかと思つたのです。（同前）

聖人に対する憧憬がまるで信仰のようになっており、そうした思いで『大学』を読んでいたのではないか、と金次郎の胸の内を察している。

露伴自身も世に認められるまでは少なからぬ苦悶を強いられたはずであるから、それに共感するところが少なくなかったはずだ。おそらく『報徳記』において、露伴がもっとも共感し、そして『二宮尊徳翁』で伝えたかったのは、金次郎の幼時のことであったのだろう。それもこれからの日本を背負って生きていく少年たちに対してである。『二宮尊徳翁』は次の文章でしめくくられている。

先生の伝を読むもの其事迹を記臆せんより、能く其事迹の生ぜし所以を思ひ、其成功を羨まんより、其成功のよつて来る源を思ひ、然して先生の思ひたまひしところを思ひ得、先生が発念し給ひしところを念じ得ば、はじめて能く先生の伝を読みたるものといふを得べし。これを伝の終りの語とす。

（前掲『二宮尊徳翁』）

この伝記の読者は、書いてある事柄を記憶するのではなく、その事柄が起こった原因を考え、成功したことを羨むのではなく、その成功の原因を考え、金次郎の考えが理解できて初めて金次郎の伝記を読むことができたといえるのだ、という。

実は、露伴が少年に金次郎を知らしめようとしたのは、これが最初ではない。『二宮尊徳翁』刊行から遡ること約二年弱、明治二三年一月、露伴は「鉄之鍛」という短編を書いている。この物語の最後に金次郎が登場する。その部分を引いてみよう。

学者大きに褒め喜び、今の齢にて汝の労働べき事は学問なり、是れ能く読で行末大きく労働べしと報徳記といへる二宮尊徳先生の事を記せし書を賜はり、然も労働の報ひは汝自ら天の無尽蔵より受べし是は僅に今の急を救へと金幾何を添て下されける。

（露伴「鉄之鍛」『少年園』第三巻二九号、少年園、一八九〇年一月三日）

この物語の主人公は、幼年時の労働とは学問をすることであるからといわれ、『報徳記』をある学者からもらう。

さらに駄目押しとして、次のような附記をしている。

附て云ふ、報徳記は虚文空理に走る今日の世界の中にある少年諸君の読みて大きに益あるべき書なりと、露伴は堅く信ず。幸便を以て、爰に未読の諸君に該書を紹介す。露伴謹白。（同前）

「『報徳記』は嘘や空論ばかりが飛び交う今の世の中に生まれた少年たちが読めば、必ずや大きな利益があると私は堅く信じる。まだ未読の人たちはこの書物（『報徳記』）を紹介する」としている。さすがにここまで書かれると、少々くどい感じがする。さすがに露伴も反省したのか、後に編まれた露伴の叢書、全集類ではタイトルも「鉄之鍛」から「鉄三鍛」に、「報徳記」が「自助論」に改められ、附言もカットされている。

注意しておきたいのは、この頃の露伴には子どもを無垢なものと見る観念がないことである。当

時は少年用書物（「少年文学」）の模索期であった。西洋にはすでにあった子どものための書物が、当時の日本にはまだなかった。明治の教育制度の発達とともに、こうした少年文学の必要性が増してきた。そこに市場価値が見出され、確立したのが明治一〇年から二〇年代であった。とりわけ『二宮尊徳翁』を含む「少年文学叢書」が世に出たことによって、「大人向け」と「子ども向け」の出版物を分けて出版することが本格化した。

だが、明治二〇年代には子どもを無垢で純真な存在と見る、ロマン主義的な子ども観はまだなかった。『二宮尊徳翁』を含む「少年文学叢書」の趣意書は、「少年は人生の花なり、他日實を結ばゝ、日本国の基礎とならん、之を訓養するを忽にす可けんや」と宣言している。少年期は人生における花の時代で、それが実を結ぶとき日本の礎（いしずえ）となるだろうという子ども観が、ここに明確に打ち出されている。江戸時代のように藩や家の跡取りとしてではなく、次世代の国家を担う人材として少年が見出されたのである。その趣意書が出された明治二〇年代にはこうした意識が広く受け入れられる素地は十分に出来上がっていた。ロマン主義的な子ども観が顕在化してくるのは、それより約二〇年後の明治四〇年代以降のことである。

露伴はもっぱら少年の頃からの不断の努力を勧めているにすぎない。つまり、後の『赤い鳥』などに代表される「児童文学」とはまったく違う価値観で『二宮尊徳翁』は書かれた。

ところで、肝心の『二宮尊徳翁』は売れたのだろうか。少年文学のパイオニアともいわれる巌谷小波（さざなみ）（一八七〇―一九三三）に、「少年と尊徳翁」という文章がある。その中に露伴の『二宮尊徳翁』の売れ行きに関する記述がある。

博文館で十余年の前、私のお伽噺を第一篇に『少年文学』と云ふのを出したとき、露伴君が筆を執て『二宮尊徳翁』を書きました。大方少年に翁を紹介した嚆矢かと思ふ。処が大変の好評で、廿版を重ねた今日尚需要が絶えない次第です。教師方が賞品にと注文せらるゝもあらうし、或は子供自らが多少着実な考を抱いて其徳風を慕ふからでもありませう。兎に角喜ばしき現象で、利するのは独り出版元でありません。

（留岡幸助編、前掲書）

小波は、「博文館の『少年文学』シリーズで、露伴が『二宮尊徳翁』を書いたのが、金次郎の少年向け読み物としての始まりであろう。大変な好評で二〇版を重ねた現在（一九〇六）でもなお需要が絶えない。教師が子どもたちに与えるために買ったこともあるだろうし、子どもたちも金次郎の徳風を慕うからだろう」という。『二宮尊徳翁』が出版されてから、一五年経った頃、すでに二〇版を超え、まだまだ需要があったことがこの文章からわかる。各版で何部刷ったかわからないから、版が多く重ねられたからといって相当数売れたとは即断できない。だが、需要が絶えなかったというのだから、おそらく相当数出回ったものとみてよい。大正期まで増刷されていたことも確かだ。少年が自ら選択して読んだだけでなく、教師などの大人たちが子どもに薦めたり、与えたりするケースも少なくなかったようだ。

ところで、井上章一氏もかつて指摘されていたように、『報徳記』における金次郎の少年時代の記述は信憑性がうすい。それは高慶自らが認めるところである。高慶が安政三年（一八五六）一一

月に書いた「例言」には、次のようにある。

一　先生幼年ノ艱難困苦、其長スルニ至リ、出群ノ英才ヲ以テ行フ所ノ事業、一モ自ラ発言セス。故ニ往々邑民ノ口碑且伝聞ニ由ツテ、其概略ヲ記スト雖モ、何ヲ以其一端ヲ挙ルニ足ラン。将誤聞ナキヲ保スル能ハス。

（前掲『報徳記』）

金次郎は子どもの頃の事をまったく語らなかった。高慶は村人から聞いた話を記しただけだ。そこには当然誇張や想像が含まれていたに違いない。だが、これが露伴を始め、後の伝記作家たちによって、金次郎における幼少時代の美しきエピソードへと昇華していく。

こうして見ると、私たちの歴史というのは非常にあやうい場所に立っているといわざるを得ない。江戸後期の金次郎にしてそうである。江戸以前の人物については、事実なのか伝承なのか、それともまったくの作り話なのかということが判定できないこともある。歴史上の人物のエピソードの真偽を判定するのは非常に難しい。金次郎の逸話は、それを再確認させる好材料といえよう。

ちなみに、『代表的日本人』で金次郎（二宮尊徳）をとり上げた内村鑑三（一八六一―一九三〇）は、露伴の『二宮尊徳翁』にも目を通してはいたようだが、「アレは詰らぬ本」と片付けていたという。

従四位の追贈と、没後五〇年記念行事

金次郎の知名度を上げる契機となった出来事が二つある。

一つは、ちょうど幸田露伴の『二宮尊徳翁』が出たのと同じ、明治二四年（一八九一）の出来事である。この年の一一月一六日、金次郎に従四位の追贈があった。金次郎に国家からのお墨付きが与えられた。これにより金次郎は国家に尽くした偉人として万人に認められるようになったのだ。この追贈により金次郎に箔がついた。

もう一つは、金次郎の没後五〇年を記念して明治三九年（一九〇六）に行われた二宮尊徳翁五〇年祭である。この五〇年祭は日露戦争戦勝ムードの中で行われた。多くの人が金次郎を模範的人物とし、至誠と実行の人として称揚した。報徳運動も盛んになり、精神性と公共性を強調するようになっていった。この報徳運動の盛行が金次郎を広く世に知らしめる一つの契機となったのだ。

七宮涇三氏によると、金次郎ブーム（尊徳ブーム）というものが二回あったという。一回目のブームは、ちょうど露伴の『二宮尊徳翁』が出版された明治一〇年代後半から、明治四〇年頃まで。明治後期は、地方改良運動が盛んであった時期である。二回目のブームは、昭和七年から昭和一〇年前後であったという。農山漁村経済更生運動が行われた時期だ。この時には、『尊徳没後八十年記念祭』が昭和一〇年に催されている。

この第一次金次郎ブームの中、露伴『二宮尊徳翁』は出版されたのである。

第二章　金次郎のモデルは誰か

肖像画とは

さて、これから金次郎のモデルについて考えていくが、まずは、本書内で使用する言葉や時代について定義しておかなければならない。本書で用いる肖像画という言葉は、「特定の人物の容貌（ようぼう）・姿態などを描いた絵」という意味である。人物画と同じ意味であるが、本書では肖像画で統一する。その指す範囲は従来、美術作品として扱われているものだけでなく、本の口絵、挿絵で人物を描いたものまでを含める。要するに、特定の人物が描かれていればそのすべてを肖像画として扱う。

従来、本の口絵や挿絵は美術史的に軽く扱われていたが、近年その価値が見直されている。その理由は本の口絵が、明治時代には芸術作品として扱われていたからだ。したがって、本の口絵や挿絵における人物画も肖像画として扱うことにする。

金次郎にはいくつかの肖像画が残っている。だが、本書では主に、金次郎が本を読みながら背中に薪を背負って歩いている絵を取り上げる（図2－1）。そしてこれを「負薪読書図（ふしんどくしょず）」と呼ぶ。この「負薪読書図」という言葉は、従来使われているもので、ここで筆者が新たに作った言葉ではない。その指すところもまた、従来の研究書と同じものである。また、単に金次郎の肖像画という場合は、このような「負薪読書図」を指す。

対象とする時代は、金次郎の肖像画が生まれ、定着した時期とする。すなわち明治・大正期である。その理由は、大正期の終わりまでに金次郎の「負薪読書図」のイメージが、ほぼ全国民に共有化されたものと考えられるからである。ただし、論理展開の必要上、江戸時代以前の肖像画、昭和期を含めた近代の社会構造についても触れることになる。

この金次郎「負薪読書図」のイメージの由来と、このイメージがどのようにして広まっていったのか、そしてこの図像の広まりが果たした社会的な役割についても明らかにしていきたい。

図 2-1　金次郎の「負薪読書図」（幸田露伴『二宮尊徳翁』口絵）

本書の意義は、二つある。一つは、日本美術（とりわけ図像学）に関するものである。金次郎の肖像画が、どのようにして制作されたのかを明らかにすることにより、肖像画の形成過程を垣間見（かいまみ）ることができる。この作業は、肖像画の本質に迫るものである。

もう一つは、ある一定の型で形成されたイメージの伝播（でんぱ）と役割についてである。一度固定化された図像が、どのような流通経路、ジャンルを介して広まっていくのかを、金次郎の「負薪読書図」を使用して明示する。またこの図像の

広まりが何を意味するのかについても考察する。これらの作業は、日本の近代化とりわけ「国民国家」形成過程の問題とも深く関わっている。

つまり、本書は金次郎の肖像画を使って、日本の近代化の特性を明らかにしようとするものである。

従来の肖像画研究

肖像画を含めた様々な図像を対象とした「図像学」という学問が、平成に入ったころから本格的に行われるようになった。この図像学の興隆によって、肖像画の研究も以前より盛んになっている。ここでは、そのすべてを紹介することはできないが、比較的最近の肖像画研究についてその概要を紹介しておこう。

宮島新一氏の『肖像画』（吉川弘文館、一九九四年一一月）は、江戸時代より前の時代の肖像画の歴史を通史的に辿ったものだ。

ここでは宮島氏の挙げている日本の肖像画の特徴を見ておこう。肖像画を考える際に参考になると思われるからだ。

ただし、まとめるために一部文章を変えたところがあり、本文からの忠実な引用ではないことをあらかじめお断りしておく。ちなみに、カッコ内には該当記述がある頁を示した。（以下、同じ）

①西洋にくらべて、日本の肖像画には像主当人の意思が籠められることはほとんどない。たとえそれがあったとしても希薄だ。日本の肖像画はあくまでも見られるためのものである。中国と

比較すると、自然の中（樹石の傍らや、山水の中）に描かれることは極めて稀である。（序四―六頁）

②肖像画を肖像画たらしめる根拠は、必ずしも本人とそっくりだということにあるのではない。むしろ、かつて実在した人間と、その人が描かれた画像との境界をはっきりとさせないという意識が、肖像画制作の前提であった。（序六頁）

③肖像画の中の人物に要求されるのは何よりも静止した姿であり、最小限に抑制された行為である。動きが大きくなればなるほど肖像画としての性格は希薄となる。肖像画にもっとも望まれることは、像主との静かな対面である。（一頁）

④一般に日本の肖像画の特徴を形式面でいえば、畳の上に坐った、背景をもたない画像である。（一〇頁）

⑤わが国における俗人肖像の制作動機には、ごく親しいものの死があり、彫刻については一〇世紀後半から、肖像画に関しては一一世紀後半に入ってから作られるようになったと想定される。また一一世紀には神に近い存在となった遠い過去の人間を、人の形で表そうとする行為が加わり、また親の像にしても亡くなった親の力を死後もこの世に及ぶように、という期待が制作の意図に込められるようになった。（二一頁、四〇―四一頁）

⑥俗人肖像においては、日常性を感じさせる器物は本来省かれるべきであり、基本的には状況を説明するような品物は描かれないのが普通である。（一一九頁）

⑦日本の習慣では肖像画は全身を現したものでなくてはならず、半身像は禅宗以外にはまったく

広まらなかった。人物のあり様は顔に現れるという考え方は西洋では一般的であるが、日本では禅宗にその傾向が見られる。（二〇五頁）

⑧肖像画という存在は中国から教えられたものである。（二七二頁）

⑨江戸時代になるまでは、肖像画に笑っているものがない。例外は一休の烏帽子道服像くらいか。（二七五頁）

ここに宮島氏が挙げた肖像画の特徴は肖像画の歴史を考える上で重要である。

だが、宮島氏自身も述べていることであるが、氏は江戸時代以降の肖像画について触れていない。ただし、描く人と描かれる人の関係性が江戸時代以降変化するので、そうした視点を導入すべきことは述べられている（二七五頁）。

また、中国絵画との関係性についてもほとんど触れられていない。同時期に中国絵画がどういった状態にあり、日本の肖像画にどのような影響を与えたのかという点はわからない。ここに挙げられた肖像画の特徴も日本だけの現象なのか、それとも中国の影響か、それとも全世界に共通する現象なのか。そうした点がはっきりしない。

こうした江戸時代までの肖像画の特徴が、金次郎の肖像画にどのくらい適合するだろうか。

まず①について。像主（金次郎）本人の意思は籠められていないように思う。これは①の特徴にあてはまる。ただ金次郎の絵が示すメッセージ性は高い。また、金次郎の絵は中国絵画のように自然の中に描かれている。中国的な肖像画といえる。

②について。前章で述べたように、金次郎の少年時代を描きとめた絵は存在せず、「負薪読書図」

は創作されたものである。金次郎が亡くなったのが安政三年（一八五六）。金次郎の肖像画が初めて描かれたのは、明治二四年（一八九一）であった。つまり、金次郎の死から三五年後、初めて少年時代の絵が描かれた。似ているかどうかは誰にも判定できない。むしろ問題にされていないと考えられる。

③、④については、まったくあてはまらない。金次郎は動いている。静かな歩みであるとはいえ、動的であることに変わりはない。背景もしっかりと描かれていて、畳の上に坐ってもいない。

⑤は該当する面もあるだろう。金次郎が亡くなった直後から、いくつかの図像が描かれている。ただし、金次郎の肖像画は先にも述べたとおり、金次郎の死から三五年後に創作されたものであった。けれども、金次郎の力が死後もこの世に及ぶようにという願いは籠められていたのかもしれない。

⑥はまったく反対である。日常性を感じさせるものが多く描かれている。薪や本、腰には鉈（なた）といった具合である。状況も絵を見れば一目瞭然（りょうぜん）である。

⑦について。「負薪読書図」は、全身を現したものである。この点はあてはまる。顔には金次郎の人となりは表現されていないように思われる。むしろ美少年として、理想化された形で描かれている。

⑧は事実であるから、置くとして、⑨の項目には適合する。金次郎はまじめに黙々と本を読み続けている。決して笑ってはいない。

というわけで、金次郎の図像はあてはまる部分もあるものの、全体としてはこれらの特徴から逸

脱したものであると考えてよい。

同じく宮島新一氏には、『肖像画の視線――源頼朝像から浮世絵まで』（吉川弘文館、一九九六年七月）という著書がある。これは、前著を補うものである。この書は、江戸時代の肖像画にまで筆が及んでいる。ここでは、前著では見られなかった日本の肖像画についての指摘を挙げる。

①子供が単独で描かれる肖像画は、一六世紀になってはじめてあらわれる。禅僧の語録によると、すでに南北朝時代には童子像が描かれていたらしい。（一一四、一三二頁）

②江戸時代に入ると子供の肖像画は急速に姿を消す。戦国時代には、家族の一員として重要視されていた子供が、江戸時代という安定した時代になると、再び運命を托された神の子に戻ってしまった。その結果、子供の肖像画が見られなかった。再び子供の画像を目にするようになるのは、江戸後期になってからのことである。（一三六―一三七頁、一三九頁）

③桃山時代から江戸時代初期にかけて女性の肖像画が目立つようになるが、ほとんどは戦国武将の妻たちのものである。中世における女性の肖像を描くことのタブーは、和歌の才能がある女性の姿を、男性と同じように目の当たりにしたいという欲求によって一旦は打ち破られた。だが、現存する歌人を描くという行為は女流歌人の歌壇からの後退に伴って急激に弱まった。それに代わって登場したのが信仰者としての女性像である。中でも肖像画に強い関心を持つ禅宗が積極的に関与した。（一四二頁、一五二―一五三頁）

④すでに桃山時代には忠実な写貌表現に対する意識が衰退する傾向があったが、江戸時代に入ってから、それが一層希薄になった。（一八四頁）

⑤渡辺崋山の弟子の一人で小田原の絵師であった岡本秋暉（しゅうき）が描いた「二宮尊徳像」の画稿は、肖像画が画家の主観によって変更が加えられていることを知る好例である。はじめは穏やかな顔に描いているが、次第に威厳を加えて最後にはまったく別人のような容貌に仕立てられている。（一九四頁）

⑥肖像画は画家、像主、依頼主の三者の絡みあいの中から生まれる。江戸時代の肖像画においてもっとも重要な役割を担っていたのは画家である。江戸時代においては肖像画に落款を入れることも普通となり、画家の存在が強調されるようになった。それ以前の時代、もっとも重要だったのは、画家ではなく依頼主であった。（二〇六―二〇七頁）

⑦像主の果たす役割は二次的である。同じ人物を描いても画家によってまったく別人のように描かれることが普通であったし、むしろその方が自然であった。江戸時代後期以前においては、どことなく似ていればそれでよかった。（二〇七頁）

宮島氏がこの二書で挙げた日本の肖像画の特徴により、日本の肖像画の歴史の全体像が大まかにわかるだろう。

①、②から子どもが描かれるのはかなり後になってからで、「いえ」という問題と密接な関連性があることがわかる。金次郎の図像は、俗人の子で、しかも単独で大きく描かれている。これは肖像画の歴史の中でも珍しい部類に入ると思われる。③は女性の肖像画についての事柄なのでここでは触れない。

④、⑤、⑦から江戸期の肖像画が、いわゆる表面の写実主義ではなく、絵師の主観によってどう

にでも変化させられるものだったことがわかる。ここで図らずも金次郎のことが出てきたが、次のようなものである。

これは、小田原藩の絵師、岡本秋暉（一八〇七―六二）の筆によるものである。佐々井信太郎『二宮尊徳傳』（日本評論社、一九三五年六月）によると、「天宝十三年先生五十六歳の夏、小田原の藩臣矢野筈右衛門方に居られた時、障子の隙目よりその姿を寫さしめ」たものであるという（五七七頁）。

これだけさまざまな顔を描かれると、いったい本当の金次郎はどんな顔だったのかが、まったくわからなくなる。

⑥は、絵師の力が時代を経るにしたがって、どんどん強くなっていく様がわかる。肖像画は、像主本人の意思よりも、絵師、依頼主によって描かれるものだった。

では、江戸時代から明治時代にかけて、肖像画はどのように変化していったのだろう。また、肖像画には隠された意味やイデオロギーはなかったのだろうか。

黒田日出男編『肖像画を読む』（角川書店、一九九八年七月）は、八人の論者による論文集である。これは、従来日本美術史の研究・鑑賞対象としてのみ扱われることの多かった肖像画が、歴史資料としても使用可能なのかという問題を問い直す試みであった。それぞれ興味深い内容と指摘を含むが、さしあたり本書の内容に直接関係する部分はないと思われるので、ここでは取り上げない。

雑誌の特集になるが、ポーラ文化研究所が発行している雑誌『季刊 is』が、平成一三年（二〇〇一）三月号（No.85）に「あなたは誰か　肖像とロウ人形」という特集を組んでいる。

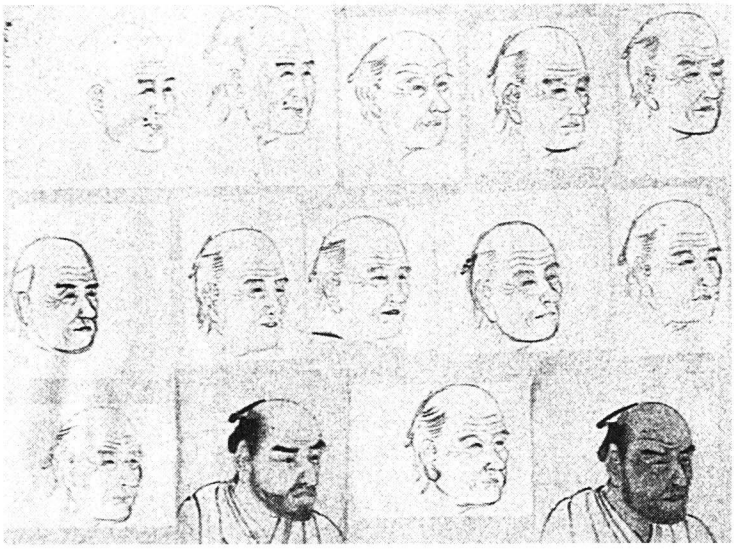


図 2-2　岡本秋暉による尊徳の画稿（尊徳記念館）

木下直之氏や山下裕二氏は、それぞれ坂本竜馬と一休を例にとり、その逸話や肖像画の伝承に関する危うさをもっと自覚すべきであると注意を喚起している。

本書と関係が深いのは、塩谷純氏の「歴史画のつくりかた――菊池容斎の『前賢故実』」である。これは菊池容斎（一七八八―一八七八）の画集『前賢故実』に描かれた人物五七一人の内、七名が、すでにある古画をほとんどそのまま利用した（悪く言えばパクった）ものだという。

たとえば巻一にある厩戸皇子は御物の聖徳太子画像を利用したといった具合である。塩谷氏は「五百七十一人のうち、十人にも満たないのだから、やはりその依存度は相当低いというべきだろう」といい、利用は認められるものの、依存度は低いとしている。ただし、これは同一人物の古画を直接利用した例であ

って、他の人物を転用した可能性もある。原画がない場合、他の絵の転用も考えられるが、その点は不明だ。

もう一つ、この雑誌の中で気になるのは、板倉聖哲氏の「描かれた蘇軾の姿——重ねられた陶淵明像」である。これは北宋の人・蘇軾（蘇東坡：一〇三六—一一〇一）の肖像画が生前にどう描かれ、それが後世にどう変化していったかを述べものだ。蘇軾の肖像画は生前に何度も描かれたにもかかわらず、生前でも変化があったこと、またその没後、南宋の時代になってからは、蘇軾が晩年敬慕して止まなかった陶淵明（三六五—四二七）のイメージが重ねられて描かれるようになったという。

板倉氏はそれを、「蘇軾に対する理解の有り様を示すものであり、蘇軾自身の憧憬の念にも連続するものである」としている。これは、生前の肖像画がありながら、後世にそのイメージが変化してしまう可能性があることを示唆した興味深い事例である。実物はどうあれ、それを受け止める側、つまり後世の人たちの思いが、その時代に合った肖像画を生み出していくのだということを教えてくれる。

多木浩二氏が『天皇の肖像』（岩波新書、一九八八年七月）の中で紹介している西郷隆盛（一八二七—七七）の肖像画も興味深い事例だ。私たちがよく知っている西郷隆盛の肖像画は、実は明治一六年（一八八三）に近親者の証言をもとに、顔の上半分は実弟の西郷従道（一八四三—一九〇二）からとり、下半分を従弟の大山巌（一八四二—一九一六）からとって合成しながら描かれたものだという。この例を多木氏は「作画の人為性を理解する上で興味深い例」としている（一七六頁）。

主に中国の肖像画を扱ったものであるが、本書と関係の深いものに、杉原たく哉氏の『中華図像

遊覧』（大修館書店、二〇〇〇年六月）がある。日本の肖像画がいかに中国のものを手本としていたかが杉原氏の著書からわかる。

たとえば、琳派の創始者として知られる俵屋宗達（生没年不詳）が描いた「神農図」は、『歴代古人像賛』（一四九八年刊）と『新刻歴代聖賢像賛』（一五九三年刊）を合成して作ったという。また狩野山雪（一五八九―一六五一）の「神農図」は、先の『歴代古人像賛』と『三才図会』（一六一〇年刊）を合成したものだというのである（九―一〇頁）。そして彼らが描いた「神農図」はヨーロッパにも広がったと述べている。

杉原氏はこうした例を丹念に調べ、実に数多くの事例を挙げている。この書から、日本の肖像画は中国の肖像画の強い影響下にあっただけでなく、それらを利用して描かれたものも少なくなかったことがよくわかる。像主が同一人物であればなおさらである。前の人が描いた絵を参考に、あるいはそれを忠実に模写することが、肖像画を制作する一つの手段であった。

肖像画というものが、かなりいい加減というか、移ろいやすいものであるということ。また、それに対し常に意識的でなければならないこと。時には相当信憑性の薄い伝説によって作り上げ（でっち上げ）られたり、不確かな伝承でのみ像主の肖像画とされている古画によって作られた肖像画があること。像主や依頼主、制作者の意図（思い）が入り込む余地がかなりあること。そういったことをこれらの研究は教えてくれる。

これほど、さまざまな研究がなされ、多くの事実が解明されている現在ではあるが、当然不足・欠落している点も少なくない。杉原氏のものを除き、従来の研究では肖像画のモデル、典拠、影響

といったことを求めていなかった。オリジナリティーと芸術性を重要視する近代の美術史観では仕方のないことかもしれない。だが、それでは肖像画の本質や制作方法を見落とす可能性がありはしないか。そんな思いが筆者にはある。

それに加え、前近代的な肖像画の制作方法がいつ頃まで続いていたのかという問題はまったく明らかにされていない。おそらく多くの美術史家が、写真の登場する幕末以前と大まかに考えているのではないだろうか。明治以降の肖像画については、ほとんどといっていいほど研究がない。あっても近代以前とは切り離されて論じられているにすぎない。江戸時代までに培ってきた技術やモチーフといったものが、明治期にどのように展開していくのか。それがさっぱりわからないのである。

さらにいえば、それぞれの肖像画が持つ意味についてももっと積極的に考察されてもよい。肖像画は何らかの意図を持って制作される場合が多い。隠遁、思想、政治的・宗教的イデオロギー、などなど。それを検証する作業が求められている。

絵は決してロマンティックに作られるものではない。もっとドロドロとしたものだ。表面的には美しくとも裏には人間の欲望が渦巻いている。そこを読み取る作業が必要だ。とりわけ肖像画に関しては、像主・依頼主・制作者という少なくとも三者の意図が反映される。そこに繰り広げられる人間の欲望と葛藤のドラマを読み取らなくてはならない。本書は、金次郎の肖像画の裏に隠されたドラマの解明に挑んだものである。

金次郎の「負薪読書図」

金次郎に関する研究は多い。だが、そのほとんどが彼の思想、経営法に関するものである。

金次郎の「負薪読書図」に関する研究は非常に少ない。

藤森照信氏は、荒俣宏氏との共著『東京路上博物誌』（鹿島出版会、一九八七年七月）の中で、金次郎の「負薪読書図」の初出が、明治二四年（一八九一）に刊行された幸田露伴『二宮尊徳翁』であることを指摘した（一二一頁）。

また、国定教科書においては、明治三七年（一九〇四）から昭和一七年（一九四二）まで五回の改訂があったにもかかわらず、金次郎の「負薪読書図」は一度も登場しなかったともいう（一二四頁）。

それを受けて、井上章一氏は、『ノスタルジック・アイドル二宮金次郎』（新宿書房、一九八九年三月）という書を著した。金次郎の図像に関する本格的な研究としては、唯一のものである。

井上氏の関心は小学校にかつてはよく見られた金次郎の像にある。「負薪読書」する像だ。それも成人した姿ではなく、少年像が好まれた理由を探っている。井上氏が同書で主張したのは、次の諸点である。ここでは、本書の対象とする第二次世界大戦以前に関する結果だけを挙げる。

①『報徳記』にはじまる少年金次郎の伝説化→幸田露伴『二宮尊徳翁』口絵、「引札」（チラシ広告）などの絵画作品→石像・銅像という過程によって金次郎の図像は定着した。（一四―六六頁）

②幸田露伴『二宮尊徳翁』口絵（「負薪読書図」）は、ジョン・バンヤン『天路歴程』の口絵や挿絵をもとにして幸田露伴が考案した可能性が高い。だがチラシ広告である「引札」が先行して

いた可能性もある。（二二六―三二頁）

③修身国定教科書は、幼少時代のイメージ作りには貢献したものの、「負薪読書図」は一度も掲載されていない。「負薪読書図」は修身国定教科書によって広まったものではない。（三二―三三頁）

④小学校に初めて金次郎像が置かれたのは、大正一三年（一九二四）のことで、愛知県豊橋市の前芝小学校であった。この像はセメント造りであった。像は、本は読んでいるものの、薪や柴（しば）を背負っておらず、左肩からビクをさげている。（三三―三七頁）

⑤昭和になってからの金次郎像はほとんどが「負薪読書」の像である。これは大正末期から小学校に金次郎像を置くというアイデアと、「引札」などによる民衆の記憶が結びついた結果である。（三五―三六頁）

⑥金次郎伝説（少年期の逸話）だけがクローズアップされたのは、修身国定教科書に負うところが大きい。これによって農政改良家としてのイメージが弱くなっていった。（三八頁）

⑦校庭にたつ金次郎像には石像と銅像のものが多い。石像は愛知県岡崎市で主に作られたものである。銅像は富山県高岡市がその中心であった。

⑧金次郎像は国家が指導して設置させたものではなく、業者の売り込みによって普及していったものである。いわば下からの、草の根のシンボルであった。彼らは明治神宮宝物殿にある明治天皇愛賞の銅像を手本にしたようだ。当初は床の間に置くものとして売り出されたが、それは人気がなかったらしい。校庭という場を与えられて初めて、金次郎像が親しまれるようになっ

たのである。（六四―六六頁）

井上氏はこれらについて、資料だけでなく、証言などを交えながら、金次郎像（「負薪読書」の像）としていかに形象化されたのかを、あざやかに論じている。

この中でもっとも驚くのは⑧であろう。あの金次郎の像が国家という上からではなく、名もない人々の草の根のシンボルとして広まったのだという部分だ。筆者も井上氏の本を読むまではてっきり今の文部科学省か教育委員会のような組織が学校に導入したものと思い込んでいた。こうした勝手な思い込みを井上氏は打ち砕いた。

井上氏が展開した論のうち、本書と関係するのは、主に①、②である。先にも述べたように、井上氏の関心は小学校などの校庭によく見られた像に対してである。したがって、金次郎像に関するものに、多くの筆がついやされている（論述部分一九〇頁中、約一五〇頁が石像・銅像に関するものであり、金次郎の「負薪読書図」に関する部分は約二〇頁しかない）。おのずと①や②については手薄となっている。その部分については、従来の研究や井上氏の推測に依拠している傾向がある。

具体的にいえば、次の三点である。

一つは、幸田露伴『二宮尊徳翁』口絵が金次郎の「負薪読書図」の初出かどうかを検討していないこと。二つ目は、露伴の口絵と「引札」との先後関係が明らかにされていないこと。最後に、露伴の口絵が『天路歴程』に由来するという確証に乏しいこと。

とはいえ、金次郎の幼少イメージがどのような過程を経て、金次郎像にまで発展していったのかを、通史的に考察し、提示した功績は高く評価すべきだ。この書によって金次郎の肖像画がたどっ

た歴史がはじめて我々の眼前に示されたのだから。

このように従来の研究は、金次郎の「負薪読書図」に関心を持ちながらも、その生成過程については、ほとんど考察されてこなかった。

さらに、金次郎の肖像画が有する意味、またそのイメージが広範に共有された理由についての言及もほとんどない。

本書では、近代、日本の子どもが見習うべき手本としての二宮金次郎の姿がどのように形成されていったかを肖像画の成り立ちとその広がり方を追いかけながら明らかにしていきたい。

ヒントは『天路歴程』か

先述したように、金次郎の肖像画にモデルがあると指摘したのは、井上章一氏であった。

露伴が『風流仏』（一八八九年九月刊）の挿絵図案を自分で描いていたという『読売新聞』の記述（一八八九年一〇月一七日付付録）から、

『二宮尊徳翁』のさし絵も、露伴みずからラフスケッチを描いていた可能性がある。少なくとも、ある程度の示唆はあたえていただろう。

といい、さらに続けて、

右上図 2-3　バンヤン『天路歴程』(1672 年第 3 版挿絵)、**左上図 2-4**　ホワイト訳『天路歴程』(1886 年初版挿絵)、**右下図 2-5**　ホワイト訳『天路歴程』(1893 年第 3 版挿絵)、**左下図 2-6**　ホワイト訳『天路歴程』(第 3 版表紙)。

このさし絵だが、これにはおそらくネタがある。露伴が参照しただろう図像がある。それは、イギリスの宗教家・バンヤンが著した『天路歴程』（"The Pilgrim's Progress" 一六七八年）である。

（井上章一『ノスタルジック・アイドル二宮金次郎』新宿書房、一九八九年三月）

と井上氏は推測した。

金次郎の「負薪読書図」は幸田露伴が指導的役割をした。それは露伴が見たであろうジョン・バンヤン（John Bunyan 一六二八—八八）『天路歴程』という書物からヒントを得たものだ、というのである（図2－3～6）。

なるほど、背中には重い荷物を載せ、聖書を手にしている。図2－3や2－4では聖書を読みながら坂道を上っている。金次郎イメージの源流と考えられるだろう。

だが、図2－3～6を見る限り、『天路歴程』が「ネタ」であるとは言い難い。第一、構図が安定していない。とりわけ聖書を読みながら坂道を上っている図2－3や5では、主人公は非常に小さく描かれているにすぎない。はっきりいえば、目立たない存在でしかない。金次郎の肖像画が坂道を下りているのに対し、『天路歴程』の図はすべてが坂道を上っている点も大きく異なる。

はたして、これが金次郎の元「ネタ」なのだろうか。もし、「ネタ」があるとすれば、第一に図像の類似だけではなく、構図が安定している必要がある。第二に印象に残るような描き方がなされているはずだ。これらが必須（ひっす）条件である。

モデル候補

ここでもう一度、金次郎の肖像画における三つの構成要素を思い出してほしい。

①少年であること

②薪を背負っていること

③山中を歩きながら読書をしていること

これを手がかりにして、「負薪読書図」の源流を辿ってみたい。

これら三要素をすべて満たしているモデルがあればいいが、残念ながらそれはない。では、その内二要素を満たしているものを探してみよう。

まず①と②の条件を満たしている人物はいないか、探ってみた。その結果、説経節としてよく知られている「山椒大夫」（三荘太夫）の厨子王に、「負薪読書図」に似たものがあった（図2－7、8）。

たしかにこれらの図は、①と②の条件に適ってはいる。この物語も広く知られている。しかし、一定した構図がないのは、バンヤンの場合と同じく大きな欠点だ。金次郎の「負薪読書図」へと直接的に繋がる要素が少ない。

もう一つの欠点は、厨子王の場合、安寿姫とセットで描かれることが多い点だ。厨子王が柴、または薪を担ぎ、安寿姫は塩汲みに、といった場面を描いたものが多い。絵の中に関係性がある。姉と弟の関係性だ。金次郎の肖像画には、本という物質との関係性はあっても、人物間の関係性はまったくない。外部の世界からは遮断されている。この閉鎖性が厨子王の図像には見られない。

上図 2-7　説経さいもん『三荘太夫』（成立年未詳）、
下図 2-8　『三荘太夫実記』（1886 年 3 月）

金次郎の話との共通点は、伯父・萬兵衛にいじめられる金次郎と、山椒大夫の息子、三郎にこき使われる厨子王、そして最後にはその苦労が報われ二人とも成功する点だろう。だが、総合的に判断して、金次郎の肖像画における直接の原型とは断定しがたい。それは先に述べた二つの欠点が大きいからだ。

では、②、③の条件はどうだろう。これらの条件を満たす絵に前漢時代の官僚を描いた「朱買臣図」がある。これは次章で見るが、②、③の条件を満たすだけでなく、構図が安定しており、人物も印象的に描かれている。図2-9はその一例である。

「朱買臣図」が、井上章一氏によって指摘された『天路歴程』の図よりも、ずっと金次郎「負薪読書図」に近いのではなかろうか。また次章で証明するが、この図像は主に江戸狩野派が一定の「型」（薪を背負い、歩きながら読書をする姿：負薪読書型）で伝承してきたものである。

図2-9　伝狩野元信筆「朱買臣図」部分

露伴と狩野派

図の相似のほかに、もう一つ証拠がある。幸田露伴『二宮尊徳翁』の口絵（図2-1）を描いたのは、小林（山本）永

興（一八六六―一九三三）という画家である。落款からそれが確定できる。この人は、中橋狩野家（江戸狩野派：狩野派宗家）の系統に連なる人だ。先にも少し触れたが、江戸狩野派が一定の「型」を用いていたのが、この「朱買臣図」である。また、本章で後述するが、永興は複製技術に優れた絵師であったこともわかっている。

つまり、江戸狩野派が得意としていた「朱買臣図」が、複製が得意であった絵師・小林永興の手によって二宮金次郎へと変えられた可能性が非常に高い。江戸時代には狩野派によって完全に保有・継承されていた図像が、金次郎に転用されたのである。これは保存されてきた文化の放出であり、拡散といえる。

ここに露伴はどのくらい関与していたのだろう。露伴や永興が直接語ってくれていればいいのだが、そうした資料は今のところ見つかっていない。状況から推測するしかなさそうだ。

露伴が『二宮尊徳翁』でもっとも伝えたかったのは、金次郎の幼少期であった。だからこのシーンを活写したいという動機は少なくともあっただろう。また、露伴が朱買臣の話の載る『漢書』を読んでいたことは確実だ。

露伴と同年生まれの夏目漱石（一八六七―一九一六）は『文学論』（大倉書店、一九〇七年五月刊）の「序」で「余は少時好んで漢籍を学びたり。之を学ぶ事短かきにも関（ママ）らず、文学は斯くの如き者なりとの定義を漠然と冥々裏に左国史漢より得たり」といっている。

漱石は幼い時好んで漢籍を学んだ。学んだ期間は短かったにもかかわらず、文学はこのような物であるという定義を、漠然とだが知らず知らずの間に左国史漢から得たのである。ここにある「左

国史漢」とは『春秋左氏伝』、『国語』、『史記』、『漢書』の事であり、これらの書物が広く漢学の基本教材として使用されていたことがわかる。当時、少しでも漢籍を読んだ人は、『漢書』にも触れざるを得なかった。当然漢籍に詳しかった露伴も小さい頃から『漢書』を何度も読んでおり、精通していたに違いない。

露伴が『漢書』を読んでいた証拠として、明治二七年（一八九四）に発表された「漢書の作者」という文章がある。この一文は雑誌『小国民』の明治二七年六月下旬号、七月上旬号に載ったものだ。雑誌『小国民』は、先にも紹介した石井研堂が編集していた少年向け雑誌である。ここに載せたということは、子どもたちに『漢書』を勧める意図が当然あったのだろう。金次郎以前にも朱買臣という人物がいて、いつの世も学問を怠らなければ後には必ず成功できるのだ、ということを露伴は子どもたちに知ってもらいたかった。

露伴は漢籍だけではなく、俳諧集で朱買臣を知った可能性もある。次章で述べるが、俳諧の付合書や、『犬子集』などの俳諧を集めた書に、朱買臣に関する記述や、句が収められている。露伴が俳諧にくわしかったこともよく知られるところである。

江戸時代以前の書物だけでなく、明治時代になっても朱買臣の話がいくつかの書物で紹介されている。一例を挙げると、明治一六年（一八八三）に刊行された川崎与十編『小学讀本漢土立志篇』巻一第六に、「朱買臣薪ヲ賣リテ書を讀ム事」と題する一文があり、そこに『漢書』と同じ記述がある。「朱買臣薪ヲ負ノ図」という絵入である（図2－10）。

興味深いことに、朱買臣と金次郎には負薪読書をしていること以外に、彼らの人生においてもい

くつかの共通点がある。その人生を図式化すると次のようになる。

貧困→負薪読書（不断の努力）→妻との離縁→社会的成功（立身出世）

この共通点に幸田露伴や小林永興が気づき、二宮金次郎「負薪読書図」への転用を思いついたのではないか。江戸時代には、本の挿絵は作家や版元が指定するのはむしろ当然のことであった。その名残がこの時代にも残っていたとすれば、露伴が絵師・小林永興に指示した可能性も十分に考えられる。

狩野派の流れ

ここで、少し金次郎とは離れるが、『二宮尊徳翁』の口絵を描いた絵師・小林永興の技術の源泉である「狩野派」という絵師集団について簡単に触れておきたい。

狩野派は、室町中期から明治初期まで続いた日本画の一流派である。一五世紀中ごろに室町幕府の御用絵師的な地位についた狩野正信（一四三四？―一五三〇？）を始祖とするが、流派としての基礎を築いたのは正信の子の元信（一四七六―一五五九）である。元信は、正信の画風を継承すると同時に、大和絵の技法も摂取して、禅宗的水墨画の要素を払拭（ふつしょく）し、装飾的な力強い様式を確立したといわれる。

画壇における狩野派の地位は、元信の孫の永徳（一五四三―九〇）によってさらに高められた。織田信長（一五三四―八二）の御用絵師として出仕し、後には豊臣秀吉（一五三六？―九八）の下で

図2-10 「朱買臣薪ヲ負ノ図」

聚楽第や大坂城の障壁画を手がけている。

慶長五年（一六〇〇）の関ヶ原の合戦を境にして、豊臣家に代わって徳川家が実権を握る。その徳川家の用命を受けるようになったのは狩野宗家を継いだ光信（?―一六〇八）である。元和元年（一六一五）大坂の陣の当時、徳川家と関係をもったのは、永徳の次男である孝信（一五七一―一六一八）の長男の探幽（一六〇二―七四）であった。探幽については後で改めて述べる。

他方、狩野派でも京都に残るものがいた。永徳の義子、狩野山楽（一五五九―一六三五）とその嗣子たちである。山楽はもともと豊臣秀吉の小姓であったが、その優れた画才を見込まれ、秀吉によって狩野永徳の弟子になった。山楽はやがて師の信頼を得て養子となり、狩野の姓を許された。こういった経緯から、山楽は関ヶ原の合戦、大坂の陣後も秀吉に恩義があるとして、

あえて徳川家に出仕せず、京都に残ることを選んだという。

山楽、山雪、……と続くこの系統を「京狩野派」といい、その他は「江戸狩野派」と呼ばれ、代々徳川家に仕えた。「京狩野派」は豊臣家に対する恩義で残ったと先にいった。だが、おそらく恩義だけで京都に残ったのではあるまい。京都には公家（くげ）があり、寺社が多くある。一方、江戸には幕府が置かれたとはいえ、まだ辺境の地で、これからどのように発展していくのかはまったくの未知数であった。彼らは安全策を取った結果、京都に残ったのではないか、と筆者は考えている。あるいは、公家、寺社からの要請もあったかもしれない。

ここからは、「江戸狩野派」について説明しよう。

永徳の実子である光信、孝信兄弟以下の血脈を中心とする江戸狩野派には、いくつかの身分的区分があった。まずは、奥絵師四家について説明しよう。奥絵師は若年寄の支配下にあり、知行二〇〇石を与えられる旗本格で、同時に世襲と帯刀が許された。奥医師と同格である。奥絵師の仕事は、江戸城奥の御絵部屋へ毎月六回、一と六のつく日に出仕して御用を務めるほか、臨時の制作もあったという。絵の鑑定なども行った。

奥絵師四家とは、中橋、木挽町、鍛冶橋、浜町の四家を指す。

中橋狩野家は諸狩野の宗家であり、狩野姓免許も取り仕切っていた。中橋狩野家の初代安信（一六一三―八五）は探幽の末弟であるが、宗家の貞信が跡継ぎのないまま亡くなったために、宗家を継ぐことになった。寛永年間（一六二四―四四）中に中橋狩野家としての体制がととのった。この家から出た有名な画家に、英（はなぶさ）派の祖、英一蝶（いっちょう）（一六五二―一七二四）がいるが、あまりめぼしい人

材は育たなかったようだ。

木挽町狩野家は、安信の次兄である尚信（一六〇七―五〇）が築いた家である。幕府の御用絵師となり、はじめ竹川町に屋敷を拝領したが、六代目当主、栄川院典信（一七三〇―九〇）の時、木挽町に移住したため、木挽町狩野家と称するようになった。この家からは非常に優れた絵師が出た。歴代の当主はもちろん、弟子にも優れた者が多かった。

近代絵画の黎明期に活躍した橋本雅邦（一八三五―一九〇八）、狩野芳崖（一八二八―八八）や、雅邦の弟子、横山大観（一八六八―一九五八）、下村観山（一八七三―一九三〇）、菱田春草（一八七四―一九一一）などもこの家の系譜に連なる人々だ。

鍛冶橋狩野家は、狩野探幽が、元和七年（一六二一）に幕府から鍛冶橋門外に屋敷を拝領したことからそう呼ばれる。探幽は一一歳で徳川家康（一五四二―一六一六）に拝謁し、一六歳で徳川幕府の御用絵師となった。狩野派をもっとも代表する絵師である。桂川（森島）中良（一七五四―一八一〇）が編んだ『桂林漫録』巻之上「和画唐画」の項には、次のようにある。

皇朝の画法を伝へたるは土佐家なり。唐土の画法を学びたるは狩野家なり。土佐家は和画なり。狩野家は唐画なり。今の唐画書なる者の準据とする所は明画の風にして。唐山の古を学ぶ者は絶えて無しと。画院何某法印の物語なり。去ながら、探幽出でてより、狩野家の風一変す。所謂英雄人を欺くのみ。

（『日本随筆全集』第一八巻、国民図書株式会社、一九二九年五月）

狩野家は中国絵画を得意とする家であるが、その画風も探幽が出てから一変したという。そのくらい探幽という人は狩野派にとって重要視される人である。探幽を祖とする鍛冶橋狩野家も弟子筋に逸材が多く、久隅守景（生没年未詳）、鶴沢探山（一六五五―一七二九）、探山の弟子筋に石田幽汀（一七二一―八六）などがいる。

浜町狩野家は、随川岑信（一六六二―一七〇八）の代に木挽町狩野家から分れた家である。一時、松本姓を受け、狩野家中総上座となったこともあるが、常川幸信の代に再び狩野姓に戻され総上座から木挽町狩野家の下座に下げられた。この家からはあまり有名な絵師は出ていない。

以上、奥絵師四家の説明をしたが、この他にも表絵師一五家（駿河台狩野家など、一説に一六家ともいう）、さらにはその下には民間で画業を営む町狩野とよばれる狩野派門人たちがいた。その構造は奥絵師四家を頂点とするピラミッド型で、武士階級だけでなく全国のあらゆる階層に狩野派の絵画が大きな影響を及ぼしており、その権威も大きかった。文字通り江戸画壇の覇者である。

誤解を恐れずにいえば、狩野派とは日本画における単なる一つの派ではなく、一つの身分である。もちろん原則として武士の子しかなれなかったという選定基準もあろう。それに加え、〈雅〉・〈俗〉という線引きをすれば、狩野派は明らかに〈雅〉に属する人々で、〈俗〉をもっぱらとする浮世絵師たちとは明らかに身分が違う。描く絵の描法・画題も共通するものもあることはあるが、狩野派しか描かず、浮世絵師たちは全く描かない画題が数多くある。第三章で詳述するが、金次郎のモデルとなったと思われる「朱買臣図」も狩野派しか描かない画題であった。

もちろん反対の場合もある。浮世絵師たちが役者絵などを描くことは自由だったが、狩野派には

図 2-11　駿河台狩野家の様子

そうした自由はなかった。

「粉本主義」

狩野派は多く「粉本」といわれる手本を模写するといった訓練と、制作方法を採っていたため、それが「粉本主義」として批判されることもしばしばあった。現在でも、高度なテクニックを有しているものの、画一的で創造性の乏しい作品しか生み出せなかった絵師集団、という評価は完全に払拭されていない。

「粉本」については、未だ確たる定義はないが、榊原悟氏が文章と図を使って手際よくまとめておられるので、それを引用する。

「粉本」とは、言うまでもなく下書きで、画稿、模写、手本などを総称したもの。古くは胡粉を用いて描いたため、この名がある。

つまり、胡粉などを使って、まずオリジナルとできるだけ同じように書き、その後、絵に仕上げるというのだ。その下書きが「粉本」である。

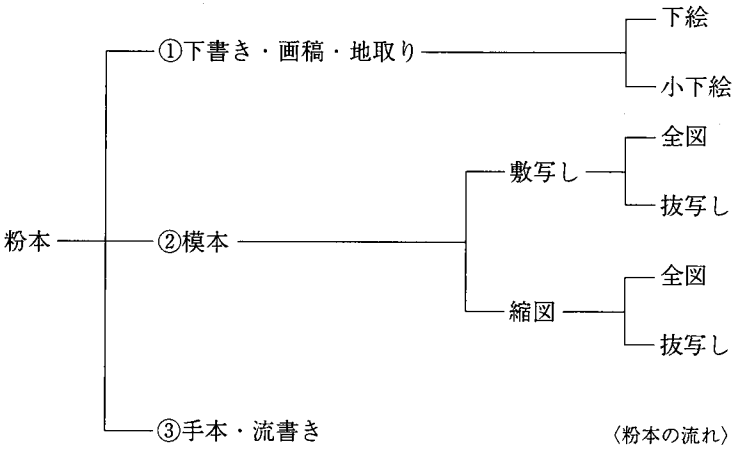
この図に次のような詳しい説明を加えている。

①は、いわゆる下絵（画稿）にあたるもので、江戸時代には、むしろ〝地取り〟の名で呼ばれていた。画家が作品の構想を練り、図様や構図を決めるために描いたもの。原寸大のものと縮小のもの（小下絵）とがあった。

②は、模本で、これも原寸大に模写した敷写（しきうつ）しのものと、縮小模写（縮図）の二つがあり、さらにそれぞれに作品全図を写し取る場合と、図柄の一部だけを取り出して写す、いわゆる〝抜写（ぬきうつ）し〟とがあった。①と異なるのは、①があくまで自分の作品を制作するための下絵であるのに対し、②の多くが画家自身のものではなく、ほかの画家の先行する作品の模写だという点にある。

さらに③は、絵を志す人々が、人物・山水・花鳥など多くの画題や画法を修得するために便利なように整理、編集された絵手本集である。（榊原悟「美術・粉本・典拠主義」、福岡市美術館編『狩野派と福岡展』、福岡市美術館、二〇〇八年二月）

榊原氏によると、現在はもっぱら②と③の意で用いられているという。そのため、画家による自



〈粉本の流れ〉

由な創造性などはまるでないかのように語られている。そうした批判を完全に払拭するのは、かなり困難だ。けれども、写真やコピーがなかった時代、古人が残した優れた絵画の理解、後世への伝承、鑑定、修復、応用、発展などに「粉本」が果たした役割は大きかった。「粉本主義」として一蹴せず、改めてその功罪を問い直す必要がある。とりわけ、江戸時代から明治初期の絵を考える際に、「粉本」の問題は避けて通れない。本書の内容にも、「粉本主義」が大きく関与しているが、それはまた後ほど述べる。

おそらく、「粉本」を用い始めた当初は、絵画の先進国であった中国の名画の真髄を知る目的で始められたものだろう。それを模写し、自分のものとすることで、絵画でもっとも重要視された「気韻生動」を体得・表現しようとした。だが、どんな優れた技術やシステムでも、それが形骸化する時が必ずやってくる。本来の目的を見失った時、それが悪弊として非難されるのは当然の成り行きだ。

日本画の巨匠、横山大観が、明治初期の古画の模写について語っているので、参考までに引いておこう。

橋本先生（橋本雅邦―筆者注）の言われた古画の模写というのは、いま考えても、とてもよろしゅうございますが、古画を見て、ただそれを写すとその精神を捉えることができない、だから古画を毎日掛けてはしまい、掛けてはしまい、一週間くらい何もせずにそれを見ていて、古画がすっかり脳裡に入ってしまってから、これを初めて写すというのです。

（横山大観『大観自伝』、講談社学術文庫、一九八一年三月）

「粉本主義」を一概に悪と決めつけていいものだろうか。大観の証言などからは、むしろ非常に禁欲的で求道的なものであったようにも思われる。「粉本主義」は形骸化していたかもしれない。その弊害もあっただろう。だが、批判の多くが皮相的であるのも、また事実である。「粉本主義」とは何であったのか。現在にも通用する知恵は本当にないのか。今一度考えてみる必要があるだろう。

「粉本主義」は悪弊か

これまでとかく悪弊とされてきた「粉本主義」だが、近年こうした見方に疑問を持つ人たちがでてきた。「粉本主義」の代表的存在である狩野派のテクニックや教育方法をもう一度見直そうという動きである。山下裕二氏らが編集した『別冊太陽』の『狩野派決定版』（平凡社、二〇〇四年九

月）は、その代表的なものだろう。高い絵画技法を伝承してきた絵師集団、狩野派。その狩野派のシステムがあったからこそ、近代日本画も高いレベルが維持されながら展開していった、というのだ。

自分こそは最先端の芸術家であると言う人に限って、過去を振り返ることをしない傾向があるように思う。過去から学ぼうとせず、もっぱら自分の思いつきで作品を作ろうとする。だがそういった作品は、昔の人がすでに行ったものであったり、その亜流に過ぎなかったりすることが多い。それは過去に学び、そこから得られたものを上手く消化できていないからではないだろうか。

まったくの模倣、亜流といえども既存のものを超えているならば、まだ問題はない。けれども大抵は皮相的で軽薄であり、鑑賞者に訴える作品力というものがほとんどない。少なくとも芸術家、アーティストと名乗るならば、古人が何をやってきたのかを把握しておくべきであろう。古人の作品を知らずに、新しいものは創造されない。本当にいいものに時代の古さなどない。

古典はまさしく「豊饒の海」である。その海に溺れるかもしれないという危惧を抱きながらも、勇気をもって飛び込むべきだ。そうすれば、必ずや期待以上の収穫が得られるであろう。誤解のないように言っておくが、狩野派だけに学べというのではない。だが、狩野派が三〇〇年以上続いたのも、また事実である。ここには人々を魅了する何物かが、存在していた。でなければ、いくら組織がしっかりしていても、また幕府、ないしは禁裏、社寺といったパトロンがいたとしても、ここまで続くことはなかっただろう。

林守篤（生没年未詳）が『画筌』（一七一二年成立、一七二一年刊）において放った次の一言にも、

もう一度耳を傾けるべきであろう。

画本を用ずして、毎事に我意に任て描ものは、下手の不敏者なり。（中略）毎事に粉本を用て古人の規矩を違へず、正道を描んと欲する者は、己が悪きを知り、古人の聖なるを悟り、予も亦一度画の本道に至らんと自ら憤りを発し、神霊を探らんと願ふ者也。

（坂崎坦編『日本絵画論大系』I、名著普及会、一九八〇年一月）

見本を見ずに、自分の意のままに絵を描く者は下手でダメな画家である。いつも粉本を使って古人が用いていたルールを守り、正しい道にしたがって絵を描こうとする者は自分の欠点を知ると同時に古人のすばらしさがわかり、自分もそうなりたいという向上心が生まれ、その神髄を探ろうと努力するものだ、という。

己の未熟さと、可能性を知覚するための鏡。古画にはそういう役割もある。

現在もなお精力的に活動している作家・横尾忠則氏が、自らを「狩野派の生き残りです」と称するのも、そこに職人的なある種の禁欲性と芸術の限界を感じ取っているからだろう。両者に共通する手法でもっともわかりやすいのは、さまざまな素材をコラージュすることである。おそらくそれは、表面的な技法だけの問題ではないだろう。素材の持っている歴史や、伝承などをコラージュすることに意味があり、そこに横尾氏は限りない魅力と、同時に知覚される限界性を感じているのだろう。

狩野派が何を創造し、人々が狩野派のどのような点を評価していたのか。それを知り、そこからヒントを得るのも有用な一つの方法であることを、ここで提案しておきたい。

複製版画の絵師・小林永興

金次郎の「負薪読書図」を最初に描いた小林永興は、中橋狩野家の系譜の最後尾に位置する人である。彼も狩野派の教育方法であった「粉本」による教育を当然受けていた。ただし、この人についてはほとんど記録がなく、もちろん研究もされていない。だが、まったく記録がないわけではない。

本名を山本貞吉という。その血筋を引く浄土真宗本願寺派正法寺住職・白川淳敬氏から、貴重な系図を提供していただいたので、まずはそれを掲げておこう（次頁）。

白川氏に提供していただいた系図は、もっと詳細なものだが、この図は永興に関する部分のみを抜粋したものである。永興は、小林永濯（えいたく）（鮮斎：一八四三―九〇）の養子となって小林家に入った。先妻とは離婚。後妻・〝その〟とは明治三三年（一九〇〇）三月に死別。両妻の間に三男・二女をもうけている。現在、直系の方がご存命である。だが、画業の方は絶えたようだ。

図2－12は、明治三九年（一九〇六）四月に撮られた永興の写真である。

師承関係は、初め土佐派の画家・松本春樹に学び、後、小林永濯に弟子入りした（荒木矩編『大日本書畫名家大鑑』）。永濯に比べ、どこか筆致に柔らかなところがあるのは、初めに弟子入りした土佐派の影響を残しているのかもしれない。

五代・小林吉三郎
六代・吉三郎
百太郎
先妻（名前は不明）
長女・リヨ
小林永濯
（本名・秀次郎）
養子
小林永興
（本名・山本貞吉）
後妻・その

小林家家系図（一部、白川淳敬氏提供）

永興の画業に関する貴重な証言が二つある。小林永興が複製版画の制作に秀でた絵師であったというものだ。

複製版画、これはどこまでも原画の複製であり、業者は再版ものと呼んでいる。これは直しものや、偽版とは別個のものである。しかし明治のある時代には複製ものと偽版ものが相交錯していたのも事実らしい。複製にも古い歴史があり、吉田金兵衛は既に明治十八年頃からこれに着手しているという。この時には小林永濯の養子の永興が透写によって版下絵を描いていたという。

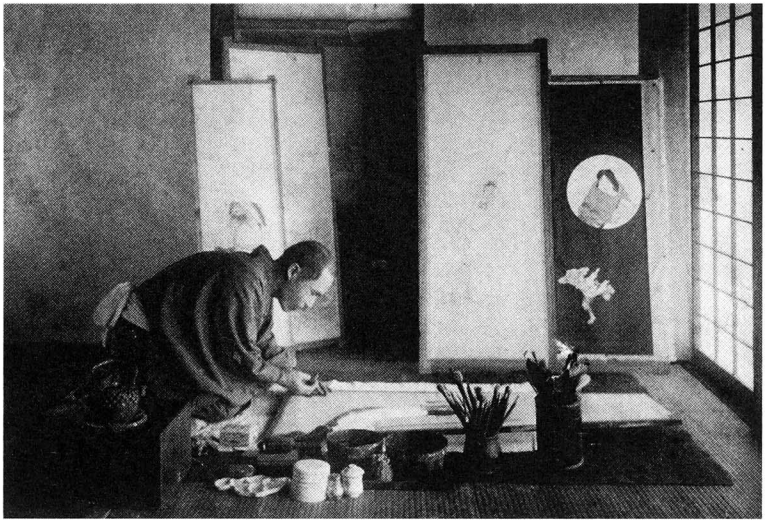


図 2-12　小林永興（1906 年 4 月撮影）

（樋口弘編『浮世絵の流通・蒐集・研究・発表の歴史』、味燈書屋、一九七二年九月）

この証言は、同書に載る次のような竹田泰次郎の談話から得たものだろう。

政信と北里通ひ拾六枚続と歌麿の蚕養草十二枚続は其頃河鍋暁斎さんの紹介で小林永濯氏の養子鮮斎永興さんに頼んで、再版の版下を透写して貰つたのです。其明治十七、八年頃が、再版の出来始めかと思ひます。

（同前）

歌麿などの原画の複製が河鍋暁斎（きょうさい）（一八三一―八九）の紹介で永興に依頼されたことがわかる。

もう一つは、これも竹田泰次郎が別書内に記したものである。先の証言と重複する部分もあ

るが、少し異なる部分もあるので、参考のために引いておこう。

これ（複製版画―筆者注）がまた大変に売れるから面白いというので新規に歌麿の「蚕手業草」という錦絵の図によって、小林永濯の息子――小林永興という画家、その永興さんに願って、原版を写して版下を作ってもらった。今なら写真かなんかにとるが、その時分はそんな事を知らない。スキ写しです。そうして写した版下から彫師へかけて、安く彫ってもらって再版をおこしました。今日では再版などというものはありません。模造版画、複製版画と申します。

（反町茂雄編『紙魚の昔がたり』明治大正篇、八木書店、一九九〇年一月）

というものである。

これらの証言から、小林永興が複製版画を多く手がけた絵師であり、またその技術に秀でた人であったこと、そして幕末から明治初期に活躍した河鍋暁斎と関わりがあったことがわかる。

こうした永興における技術の源泉は、師であった小林永濯にある。永濯とは、どんな人であったのだろうか。これに関しては若干の記録や研究がある。明治の新聞記者・野崎左文（一八五八―一九三五）に次のような回想がのこされている。

永濯氏の筆は本画から出た丈あつて品も備はり且丁寧で、人物の容貌などは如何にも其人らしく、殊に背景の樹木や山水は浮世絵派の及ばぬ処があつて、一点も投やりに描いた処がなく、

腕はたしかに一段上だつたに拘はらず、芳年氏（月岡芳年のこと― 筆者注）の如き奇抜な風もなく又芳幾氏（落合芳幾のこと― 筆者注）の如き艶麗な赴きに乏しかつた為めに俗受けを専らとする新聞の挿絵としては気の毒ながら評判に上らず、芳年氏の為めに、稍や圧倒せられた気味があつた。併し私の敬服したのは他の画家中には記者の下絵に対して人物の甲乙の位置を転倒したり、或は全く其の姿勢を変へたりして、下絵とは殆ど別物の図様に書き上げる人が多かつたのに、独り永濯氏のみは魯文翁（仮名垣魯文のこと― 筆者注）や私の下絵通りに筆を着けて少しも其赴きを変へなかつた一事で、是れは氏の筆力が自在であつた證拠だと思はれる。

（野崎左文『私の見た明治文壇』、春陽堂、一九二七年五月）

狩野派に学んだだけあって、筆力が達者であったこと、品格をも兼ね備えていたこと、そして記者の下絵を忠実に挿絵にするという制作態度であったことなどが、この文章からうかがえる。ただ時代が悪かった。当時は通俗的で艶麗な絵が好まれたために、丁寧ではあるが面白みや奇抜さに欠ける永濯の絵はそれほど人気が出なかったようだ。当時の状況をよく知る画家・鏑木清方（一八七八―一九七二）も、永濯の絵について「画風はやや硬いけれどさすがに永濯のものは卑しくない」と評し、その特徴として「人物の肉色にいつも代赭の隈取をするのが特色になっていた」という。

図2－13は、永濯の肖像画である。実直な師に学んだ永興は、その美点を忠実に受け継いだ。師の永濯は子どもの絵を得意としていた。彼には『子供遊び画帖』（博聞社、一八八八年六月）という書物もあり、またお伽噺の絵入本である、いわゆる「ちりめん本」の表紙や挿絵を多く手がけた絵

師であった。「ちりめん本」とはちりめん紙という皺のよったクレープ状の紙に刷られた欧文和装本のことを指すが、その中でもとりわけ長谷川武次郎によって刊行された「昔噺集」が有名だ。

こうした事情からであろうか、永濯や永興は、狩野派ではなく浮世絵師として紹介されることも多い。だが、その筆写力はやはり狩野派由来のものである。江戸時代から風俗画を主に描いてきた浮世絵師たちと違って、線や構図がしっかりしていて、しかも強い。だが、明治になり庶民向けの風俗画を描き出したという意味では、永濯はすでに狩野派の絵師ではなく、浮世絵師になったといえるのかもしれない。

先に述べたが、江戸時代は狩野派と浮世絵師には厳然たる身分の区別があった。木村荘八（一八九三―一九五八）がいうように、「昔は浮世繪師こそ繪雙紙（つまり挿繪）を描いても、狩野派畫人の徒はこれに決して参加しなかった」のである。また、及川茂氏によると、一八世紀の絵師・英一蝶は、狩野派とは異なる風刺画のようなものを描いたことが幕府の忌諱にふれ、遠島を申し渡され、同時に狩野派からも破門されたという。狩野派からの逸脱は、狩野派内部だけでなく、幕府のお咎めにもふれるほどの一大事だった。それほど狩野派の絵師と浮世絵師との間には厳然たる区別があった。だが、永濯は明治維新以後、狩野派の技術を保ちながらも、江戸時代なら浮世絵師が描くような画題を積極的に描いた。『風俗画報』など多くの雑誌にも挿絵を提供している。こうしたことから、明治改元後、永濯は狩野派の絵師から浮世絵師へ転身したといっていい。

日本の肖像画には子どもの絵がきわめて少ないといわれるが、永濯はそれを得意とした。子どもを中心に描く肖像画の分野では、日本におけるパイオニアといってもいい。その技術を弟子の永興

はしっかり受け継いでいる。

興味深いことに、永濯のもう一人の弟子、富岡永洗（一八六四―一九〇五）も同じ様な金次郎の「負薪読書図」を描いている。図2－14がそれだ。

落款からこれが永洗の筆によるものであることは明らかだ。永興の絵とくらべると、背負っている薪が大きいことと、まっすぐ前を向いて本を読んでいることが大きく異なる。

左上には成人した金次郎の絵が描かれている。ここには、やがて勉強して立派な人になる金次郎の成長前後の姿が、一枚の絵として表されている。現在と未来という二つの時間が一つの絵に盛り込まれているのだ。

図2-13　小林永濯の肖像画

実は、露伴の『二宮尊徳翁』の「負薪読書図」は初版から少なくとも一六版（一九〇一年二月）までは口絵の二枚目であった。一六版ともなると、木版が摩滅したのか、初版では凜々しい顔に描かれていた金次郎の顔も、かなり下膨れのようになって不細工になっている。

では、口絵の一枚目は何であったかというと、金次郎の成人図である（図2－15）。この二枚の絵を一枚で表現したの

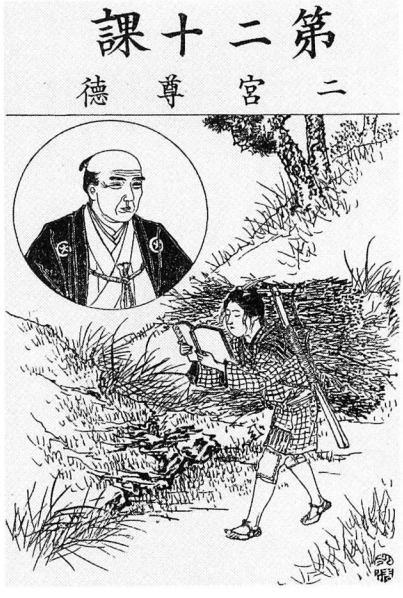


図2-14　天野為之編『小学修身経入門』

が図2-14である。

少年の図だけでなく成人図も永興のものと似ている。成人図では、永洗の絵の方がくっきりした顔立ちをしており、衣の襞（ひだ）も角張り、羽織の紋も細かく描いてある。それらの相違点を除けば、ほぼ同じ図像と断じてもいいだろう。

だが少年図と成人図を一枚にしたことで、少年は将来立派になることを望み（その姿が成人図）、反対に成人になった金次郎が少年のことを回想しているような効果が付与された。数十年の時間経過が一枚の絵の中に盛り込まれている。

ともあれ、図2-14は露伴『二宮尊徳翁』を参考にしたことは明白である。だが、先に述べたように、露伴『二宮尊徳翁』の初版から一六版までは金次郎の肖像画は口絵の二枚目であった。ということは、金次郎の肖像画（「負薪読書図」）を成人図よりも強調したのは小林永興よりもむしろ富岡永洗の方であったといえないこともない。

「根岸党」

図 2-15　幸田露伴『二宮尊徳翁』口絵（一枚目）

富岡永洗と幸田露伴は「根岸党」（後に「根岸派」とも言われる）の仲間であった。これは饗庭篁村と森田思軒、そして幸堂得知を発起人として発足した文芸交流の会である。遅くとも明治二四年（一八九一）五月にはすでに結成されていたようだ。当時「根岸党」が恒例としていた二日旅行を、明治二四年五月にしていることからそれが確認できる。党員として、須藤南翠・高橋太華・関根只好・宮崎三昧・幸田露伴・久保田米僊・富岡永洗・楢崎海運がおり、岡倉天心・高橋健三・藤田隆三郎・川崎千虎を客員としていた。

根岸党は生き残った江戸っ子の集りでもあった。根岸党では人から東京の人と見られることを嫌っていなかものになりたがり、利口者であるよりもばかものであろうとした。

（塩谷賛『幸田露伴』（上）、中公文庫、一九七七年二月）

「根岸党」は、江戸の風情や風流を楽しむ会であった。一種の「すね者集団」的なところがある。しかし、時代の負け犬的な卑屈さはまったく感じさせない。

「根岸党」には属していなかったものの、口絵を描いた小林永興も「浅草今戸町五番地」（現在の台東区今戸）という地理的に非常に近いところに住んでいた（露伴は谷中）。露伴とは『二宮尊徳翁』出版（一八九一年一〇月）以前にも、『葉末集』（一八九〇年六月）、『新葉末集』（一八九一年一〇月）などでたびたびコンビを組んでいる。したがって、小林も「根岸党」の人々と近しい関係にあったと思われる。

露伴と永洗は、『二宮尊徳翁』出版以後、コンビを組んだようである。『宝の蔵』（一八九二年七月）、『尾花集』（同年一〇月）、『玄奘三蔵真西遊記』（一八九三年三月）、『ひげ男』（一八九六年一二月）などは永洗とのコンビネーションで出版している。察するに、『二宮尊徳翁』の出版以前、露伴は小林永興と親しくしていたが、その後「根岸党」で知り合った富岡永洗と次第に親密度を増していったようだ。

富岡永洗には、興味深い話がある。明治の秘画（春画）に「八雲の契り」がある。明治二九年（一八九六）に春陽堂から出たもので、永洗の手によるものである。高橋克彦氏によると、これは「西川祐信秘画絵巻（全一二景）」を参考としただけでなく、その「構図取りは、模作というよりも、写し盗りというのに近く、顔をすりかえただけ」という。永洗が狩野派から受け継いだ画材だけで

なく、浮世絵なども「粉本」としながら絵の制作をしていたことがわかる。もちろんすべての絵がそうだとはいえないが、すぐれた「粉本」がある場合には、積極的に使用、転用していたことを窺わせる事実である。彼も永興と同様、複製技術に秀でた人物であった。

ところで、先に系図などを提供していただいた白川氏のお宅には、小林永興の手による春画の下絵が多く遺されていた。永洗や永興だけでなく、当時の絵師たちは少なからず春画を手がけていたのかもしれない。それは注文制作の場合もあったろうし、また人物を描く練習としての意味合いもあったのであろう。

以上に述べたように、「負薪読書図」の初出、ないしその初期段階に、幸田露伴、小林永興、富岡永洗が深く関与していた。漢籍に通じていた露伴と、狩野派が得意とする「朱買臣図」を描ける画家たち。金次郎の肖像画は、そういった人たちが、金次郎を朱買臣に見立てて作り出した絵である。そこには教養と同時に、遊び心（見立て・重ね）も多少含まれていたのかもしれない。彼らの共同作業によって、金次郎の肖像画（「負薪読書図」）は誕生した。

狩野派が「粉本主義」で伝えてきたテクニックとモチーフ、それに複製技術。そして露伴の知識のコラボレーションの結果生み出された絵が、金次郎の肖像画である。これらのいずれが欠けても、金次郎の肖像画は生まれなかっただろう。

口絵の作られ方

幸田露伴、小林永興、富岡永洗の周辺で金次郎の肖像画が誕生した。ところで、当時の口絵はど

のようにして作られていたのだろうか。作家が指示する通りに絵師が描いていたのか、あるいは絵師も作品を理解した上で絵を描いたのか。

明治時代の口絵研究家、山田奈々子氏は、次のようなことを指摘している。

①口絵の使命は小説の主人公を紹介することにあって、小説の筋や事件などを表す必要はない。

②登場する人物の風貌、性格を風俗とともに描き出し、その描かれた人物を見ただけで時代やその人の社会的身分、地位、人格の特徴を読者が解かるようにすることにある。さらにそれによって小説全編の意義を示すことが要求されている。

③口絵を描く画家は、まず小説を読み、十分に理解した上で、時代を考証し風俗習慣を調べる必要があり、その上で画家自身の美的感覚を駆使して絵を描く、こうして誕生するのが口絵である。

④口絵は多くの人々の美術的趣味に訴えなければならないという使命も持っている。いわばそれだけ使命の重いものであるから、口絵を挿絵の一場面を描くように軽い気持ちや片手間で描いてはならない。

⑤簡単に言い切れば、挿絵が常に連作としてみる必要があり、あくまで小説解説の補助品であるのに対して、口絵は一枚の絵として独立した美術品なのである。

（山田奈々子『木版口絵総覧　明治・大正期の文学作品を中心として』、文生書院、二〇〇六年二月）

口絵の使命は、小説の細かい内容よりも、人物（主人公）の人柄を表すことにあるという。さらに、山田氏は「江戸時代の浮世絵版画の場合は、絵師、彫師、摺師、版元の四者協同によって仕上

げられる作品であったが、近代文学木版口絵の場合は出版社が版元の役割をし、それに文学者が加わって五者の協同作品になり、画家には絵を描く前に文学作品を読み理解することが義務づけられることになった」という。また、「明治二十年代後半から大正にかけて木版口絵が付いた本は大量に出版され、読者は口絵で本を選ぶとさえいわれるようになった」ともいう。この口絵にとりわけ熱心だったのが、春陽堂と博文館であった（露伴の『二宮尊徳翁』は博文館から出版）。

これらの記述から、文学作品と同様に口絵が非常に重視されており、また絵師も文学作品を読み、十分に理解した上で作品を制作していたことがわかる。その制作は、出版社、文学者、絵師、彫師、摺師の共同作業によってなされていた。

当時の口絵事情から判断すると、金次郎の「負薪読書図」、特に露伴の『二宮尊徳翁』口絵は、誰か単独の意思や指示によって作成されたものではなく、著者である幸田露伴や、絵師である小林永興などが相談した上で描かれた可能性が高い。したがって、金次郎の「負薪読書図」も幸田露伴や小林永興の周辺にいた人々の共同作業によって生まれたと思われる。

金次郎と朱買臣

金次郎と朱買臣の類似性には、明治時代の人も気づいていたようで、明治三九年（一九〇六）四月に刊行された『学生之銘』に、「朱買臣路上の勉学」という一文があり、次のような記述が見える。

我邦の二宮金次郎は、山に薪を拾ひに行く道程を、一種の苦学の学校と為し、それが往返の道中、かねて懐中せる、大学を出して讀めることは、「報徳記」、及び各種の修身書にありて、普(あまね)く学生の限界に映ずるところなるべし、支那にも、亦二宮に似たる、路上の苦学生あり、乞ふ左に之を叙述して、勉学の奨励とせん。

西漢の世に、朱買臣字(あざな)は翁子(おうし)といふものあり、その人と為り、極めて讀書学問を好むものなりしが、不幸にして家貧しく、薪を賣りて、僅に以て糊口(ここう)せり、然るに買臣は、薪を背負ひ、之を賣りに歩きながらかねて懐中せる書を取出し、且つ讀みつゝ、路上の勉学を為せり。

（田中重男〈楽鷹真人〉撰『学生之銘』、光世館、一九〇六年四月）

わが国の二宮金次郎が山へ薪を採りに行く道すがら『大学』を読んだという話は『報徳記』をはじめとしていろいろな修身書に書かれ広く学生の知っている事実であるが、中国にも金次郎に似た苦学生がいた。漢の時代の朱買臣がその人であるが、その人は家が貧しかったために薪を売り歩いていたが、その途中で本を読んで勉強していた、というのだ。

ここで注意したいのは、この本が刊行された明治三九年には、すでに金次郎が「往返の道中、かねて懐中せる、大学を出して讀めること」が、『報徳記』や修身書で学生にあまねく知られていたことである。幸田露伴の『二宮尊徳翁』が明治二四年（一八九一）の刊であるから、わずか一五年で金次郎の「負薪読書図」は学生たちのほとんどが知るところとなっていた。

そして、それが朱買臣の話と似ていると指摘されている。次章で述べるが、朱買臣を描いた絵に

図 2-16　絵葉書「二宮先生畫譚（柴刈の途上）」

は二種類あって、一つは金次郎と同じ負薪読書をしているもの。もう一つは、薪を置き坐って読書しているものである。同じように、金次郎の読書図も二種類あって、二種類とも朱買臣の絵と同じ形で描かれている（図2-16参照）。小林永興らが「朱買臣図」を金次郎に応用してから、他の絵師たちもその類似性に気づいたのだろうか。「朱買臣図」を金次郎に転用した結果、二種類の金次郎読書図ができた可能性もある。

あるいはこうも考えられる。『報徳記』にあった「採薪ノ往返ニモ大学ノ書ヲ懐ニシテ、途中歩ミナカラ是ヲ誦シ、少モ怠ラス」という箇所の「書ヲ懐ニシテ」という部分の解釈の問題である。第一章でも触れたが、この箇所は二種類の解釈ができる。歩くときに懐中しているか、歩きながら読んでいるか、の二種類の解釈である。前者の場合、本を読むのは仕事の合間で、歩いているときはそれを暗唱していることになる。一方、後者なら歩きながら読書する

ことになるのだ。当然、絵もそれにしたがう。こうして二種類の金次郎読書図が出来たのかもしれない。

もう一人の金次郎

幸田露伴『二宮尊徳翁』の口絵に金次郎の「負薪読書図」が登場して間もない明治二六年（一八九三）、シカゴ万博が開かれた。そこに京都四条派の流れを汲む画家、幸野楳嶺（一八四四―九五）は「秋日田家」という作品を出品した。楳嶺最晩年の作である。図2－17がそれだ。

絵には副題がついており、「二宮尊徳幼時図」ともいう。明治二五年、農商務省が買上委托した絵である。幸野楳嶺は、明治一五年（一八八二）一〇月に行われた農商務省主催第一回内国絵画共進会の審査員として名を連ねているから、農商務省とはその頃からの付き合いであった。

この絵には、いくつかの評があるので、参考までに挙げておこう。古田亮氏によると、「上部は良いが、下部の樹木は明晰に過ぎ主客遠近の別を欠いており残念である」という当時の外国人の評があるという。古田氏はこの絵について、「画風は、鉤勒塡彩、すなわち輪郭線で形を描いたうえで彩色を施す描法を基調として、密度の高い真摯な画趣をもっており、いわゆる四条派の洒脱な筆捌きとは距離がある。むしろ円山派の川端玉章の方向と軌を一にしているといってよいだろう」とし、四条派の師、塩川文麟（一八〇八―七七）よりも円山派の中島来章（一七九六―一八七一）の影響を見ている。

日本画家であり、かつ評論家でもあった飯塚米雨（生没年未詳）の評は、次のようなものだった。

風景中に人を活躍させ、両々相俟つて大画面を構成して、些の破綻なき巧妙さは、楳嶺の傑作と推賞して異議なきものである。

（東方書院編『日本画大成』第一四巻、東方書院、一九三一年九月）

風景と人物が一体となっていて、まったく破綻が見られない傑作である、と非常に高く評価している。

次は、美術研究者、美澄政博（生没年未詳）による評である。

此の図（美澄は「田家秋景図」としている― 筆者注）は彼の持つ凡ゆる要素を綜合的に発揮し、其画風の完成を誇るに足る作品である。時代の遷移に白眼を送りつゝ尚鬱勃たる自己を示威せるものとも云ひ得よう。

（美澄政博「幸野楳嶺の業蹟について」『美術研究』第六二号、美術研究所、一九三七年二月）

こちらも高い評価を与え、かつ彼の画業の集大成であることを強調している。この作品は、楳嶺にとっての代表作の一つであり、楳嶺を語る時には避けて通ることのできない作品だ。

絵には、中央やや右に薪を背負い読書をしている金次郎がいる。そして左下には赤ん坊を背負った金次郎の母がいる。その他、図2－17では確認できないが、左下の家の戸口に金次郎の弟らしき

少年がいる。金次郎の部分を拡大したのが図2－18だ。

露伴『二宮尊徳翁』の口絵と似ているところもあるが、違う点も多い。

一つは頭にはちまきを巻いていること。二つ目に、本を持ってはいるが、読んでいないことである。金次郎の目線は、左下にいる母親に向けられている。母と目を合わせ、少し微笑んでいる。金次郎は幸せそうだ。少なくとも、必死になって労働と勉学に励むという困苦の姿ではない。『二宮尊徳翁』の口絵と較べて金次郎がかなり小さく、そして田舎臭く描かれていることも大きく異なる点である。

井上章一氏は、この絵を次のように評している。

> おそらく、幸田露伴の『二宮尊徳翁』から刺激をうけたのだろう。露伴の著述の二年後に発表されたという点から考えても、両者のつながりはじゅうぶん類推しうる。（井上氏前掲書）

先ほども述べたように、この絵は農商務省がシカゴ万博出品のために依頼した絵である。農商務省は明治二二年（一八八九）に『報徳記』を出版している。だが、露伴の『二宮尊徳翁』への関与は今のところ確認できない。

そもそもこの絵自体は肖像画ではなく、風景画として描かれている。もし金次郎だけを海外に知らせたいのなら、農商務省は肖像画として注文し、楳嶺もそのように描いたであろう。

だが農商務省が理想としていたのは、金次郎のように一心に農事に励む勤勉な労働姿、美しい農

右図 2-17　幸野楳嶺筆「秋日田家」（部分）、**左図 2-18**　部分

村風景、そしてほほえましい親子愛をもつ日本の農村の姿であった。だから風景画として描かれたのである。金次郎の逸話はその一例として選ばれたにすぎない。シカゴ万博に出されたことから考えても、農商務省は理想郷としての日本の農村を海外に知らしめたかったに違いない。

とはいえ、当時日本国内で農商務省が金次郎を称揚し、広く世に知らしめようとしていたのも、また事実である。『報徳記』の出版から修身書での紹介などに農商務省が深く関わっていた。そこには、官僚品川弥二郎（一八四三―一九〇〇）と平田東助（一八四九―一九二五）の力が強力に働いていたこともわかっている。以上のことを勘案すると、井上氏の説を完全に否定するこ

とはできないが、露伴の『二宮尊徳翁』の影響は少ないように思われる。

楳嶺は露伴『二宮尊徳翁』の口絵を参考にして描いたのではなく、『報徳記』を参考にして、その一場面を風景画として描いたのではないだろうか。この点については今後さらに詳細な検討が必要と思われる。

第三章　手本は中国、朱買臣

前漢の人、朱買臣

金次郎の「負薪読書図」が、「朱買臣図」をもとにして作られたのではないかと述べた。

では、朱買臣とはどういう人物なのだろう。朱買臣は、前漢の実在人物である。『漢書』には次のようにある。

> 朱買臣は、字を翁子という。呉県の人。家は貧しかったが、読書が好きで、金儲けは念頭にない。いつも薪を切って売り歩くことで、食べていた。束ねた薪を肩にかついで、歩きながら書物を朗読する。
>
> （本田済編訳『漢書・後漢書・三国志列伝選』中国古典文学大系、第一三巻、平凡社、一九六八年六月）

こんな人だったからいつまで経ってもうだつが上がらない。とうとう妻に愛想をつかされ、逃げられてしまう。だが、長年の努力の甲斐あって、最後には会稽の太守（郡の長官）となり、故郷に錦を飾る。以上が朱買臣の話である。

唐の詩人、李白（七〇一―七六二）の「南陵別児童入京」という詩には、「会稽愚婦軽買臣（会稽

の愚婦買臣を軽んず）」という一節があり、中国ではよく知られた話であった（この詩は宋代の詩文集『古文真宝』に採られている）。朱買臣の話は、日本でもよく読まれた『蒙求』にも採られており、「買妻恥醮」と題されて紹介されている。『蒙求』（正確に言うと宋代に徐子光によって補注された『補注蒙求』の事）の同じ部分（注釈部分）は、次のようなものである。

前漢の朱買臣、字は翁子、呉の人なり。家貧しうして書を読むことを好み、家産を治めず。常に薪樵を艾り、売ってもつて食に給す。束薪を担ひ、行くゆくかつ書を誦す。

（柳町達也『蒙求』中国古典新書、明徳出版社、一九六八年四月）

『漢書』、『蒙求』ともに内容、表現ともほぼ同じである。

これらとともに朱買臣の話を広めた書物に『三字経』がある。『三字経』は宋代末の儒者、王伯厚（應麟：一二二三―九六）によって作られた中国の家庭道徳書である。日本でも教材としてよく利用された書物だ。

そこに「如負薪　如挂角　身雖労　猶苦卓（もしくは薪を負い、もしくは角に挂け、身労すと雖も、猶卓を苦む―訓読筆者）」という部分がある。『三字経』には様々な注釈書があるが、この「如負薪」の部分の説明には必ず朱買臣の話が引かれている。

一例として、江戸時代の読本作者、高井蘭山（一七六二―一八三八）が注釈をほどこした『経典余師三字経之部』（別名『三字経抄』一八一一年序、一八五四年刊）の該当箇所を引いてみよう。

漢の朱買臣薪を負て行々書を読武帝の時挙られて会稽の太守となる

（石川松太郎監修『往来物大系』第三四巻、大空社、一九九三年三月）

これも『漢書』や『蒙求』と同様の記述である。

元の虞韶（生没年不詳）が原作を書き、明代の張瑞図（一五七〇―一六四一）が校閲した『日記故事』巻二「学知類」の一節に、「売薪読書（薪を売って書を読む）」という項があって、そこにも朱買臣の話が引かれている。また、『日記故事大全』には、次のような説明がある。

前漢朱買臣字翁子呉人家貧売薪自給行歌誦書（前漢の朱買臣、字は翁子、呉の人。家貧しく薪を売りて自給す。行く行く歌い書を誦す―訓読筆者）

（鎌田環斎『日記故事大全』、前川善兵衛ほか、一八八〇年四月）

朱買臣が薪を売る途中に声を出して書を読んだことが紹介されている。この『日記故事』は江戸時代に日本でもよく読まれた書物であった。橋本草子氏によると、『日記故事』は、「児童向けの倫理教科書として」、「教訓的な古人の物語を集めた書物で、明代になると数多くの版本が出版され、そのうちの幾つかは日本にも齎らされて、寛文年間には和刻本も出」たという。

同じく中国から入って来て、延宝二年（一六七四）の刊本がある『君臣故事』巻之二にも、「買

図3-1 『君臣故事』における朱買臣の絵

臣擔薪」と題された文章がある。その内容は『日記故事』と同じである。これは上図下文の形式をとる書物で、朱買臣の姿も見える。

図3－1がそれだ。

こうした歴史書や教訓書などの書物だけではなく、朱買臣の話は劇化され、元曲などに採り入れられて（『元曲選』には「朱太守風雪漁樵記雑劇」として収載）、後世どんどん尾鰭（おひれ）がついていく。「朱買臣説話」の変遷を調べた井上泰山氏によると、小説と戯曲では大きな違いが見られるという。

小説に於ては、夫を棄てた妻の行為は礼教規範に悖るものとして最後まで容認されず、最終的に死に至らしめることによって婦徳の宣揚が図られた。ところが雑劇の場合はそうではなく、妻の背後にパトロン役としての父親を配し、財力によって朱買臣を屈

伏せしめるという結末が用意された。（中略）また、妻の性格も小説と戯曲とでは大きな違いがあり、前者が教養ある知識人の妻を彷彿とさせ、あくまで理智的に夫を諫めるのに対して、後者は凡そ理屈とは無縁の一箇の庶民の妻を配し、伝統的価値観に依據しようとする夫を情容赦なく攻撃し、完膚なきまでに打ちのめす。（井上泰山「朱買臣離縁譚演変考」『関西大学文学論集』第四二巻第一号、関西大学文学会、一九九二年一〇月）

つまり、小説では妻は理性的に、儒教的な価値観で描かれるのに対し、戯曲では欲望が露骨に表れた内容になっているというのだ。小説と戯曲が異なる理由として井上氏は、①両者の芸術形式そのものの相違、②時代の精神が両者に求めたものの違い、の二点を挙げている。特に前者については、小説が文字媒体であり、かつ紙上で展開される平面的な芸術であるのに対し、演劇は音声に頼って伝達されるもので、舞台という現実の空間を通して再現される立体的な芸術であるとし、このような違いは「いわば物理的な制約によってもたらされた変容であると見做すことができる」としている。小説がある程度事実の伝達を前提としているのに対し、戯曲は演じることが前提となっているため、観客が喜ぶように工夫と改変が加えられたことも、その理由の一つであろう。

朱買臣の話は、小説と戯曲を通して中国で継承されていた。明代の小説、『国色天香』巻之七「買臣記」、『燕居筆記』巻之五「羞墓亭記」、『萬錦情林』巻之三「羞墓亭記」、『喩世明言』第二七巻「金玉奴棒打薄情郎」にも朱買臣の話があるが、これらはいずれも『漢書』や『蒙求』と同じように、朱買臣は薪を担ぎ、歩きながら（口に出して）読書をしている人物として描写されている。

つまり、中国では、薪を担ぎ、歩きながら本を読む人物といえば、朱買臣であった。

日本における朱買臣説話

一方、日本では朱買臣の話はどのように伝わったのだろうか。日本で朱買臣の話を収載したもっとも有名な書物は、『唐物語』であろう。小林保治氏によれば、『唐物語』の作者は、桜町中納言ともいわれた藤原成範（一一三五―八七）で、『唐物語』の成立は一二世紀中末期のことであるという。朱買臣の話は第一九「朱買臣を捨てたる妻、後に悔やみて死ぬる語」として収録されている。その冒頭部分を引いてみよう。

> むかし、朱買臣、会稽といふ所にすみけり。よにまづしくわりなくてせんかたなかりけれど、ふみをよみ物をならふ事をこたらず。そのひまにはたき木をこりて、世をわたるはかりごとをしけり。
>
> （小林保治全訳注『唐物語』、講談社学術文庫、二〇〇三年六月）

昔、朱買臣という人が会稽に住んでいた。貧しくてどうしようもなかったが、読書を怠らず、時間がある時には生き方について考えていた。ここには歩きながら読書をしたという記述はない。『漢書』や『蒙求』とは違う。

もう一つ見てみよう。『蒙求和歌』第五（恋部）の詞書に次のような箇所がある。

買妻恥醮

朱買臣、もとは会稽の人なり、家貧しくて、文道を好みたしなむ事、怠る時なし、其隙には薪を樵りてぞ世を渡りける

（『新編国歌大観』第一〇巻、角川書店、一九九二年四月）

これも先の『唐物語』と同内容だ。『蒙求和歌』は、源光行（一一六三―一二四四）作の句題和歌集であり、その序に元久元年（一二〇四）の成立とある。『唐物語』より少し遅れて成立したものだ。源光行は、『唐物語』の作者、藤原成範の弟子である。

『漢書』や『蒙求』では、薪を負い、歩きながら読書をする人物として描かれているのに対し、『唐物語』や『蒙求和歌』では、読書を怠らずその合間に薪を採ったとしている。中国由来の書物（漢籍とする）では、薪を採るのと同時に読書が行われている。一方、和書では読書と薪採りは同時ではない。換言すると、漢書では読書と採薪は等価で同時に行われるのに対し、和書では、主は読書であり、採薪はあくまでも従である。

少しの差に見えるかもしれないが、この差がこの後の「朱買臣図」の図像の変遷に大きく関わってくる。先の話を図にすると次のようになる。

《漢籍》　負薪＝読書（同時：等価）

《和書》　負（採）薪＜読書（非同時：読書が主）

もちろん、和書（ここでは広く日本で書かれた書物をいう）といっても漢籍をそのまま引用してい

るものもある。

たとえば、室町期の成立とされる『漢故事和歌集』には『唐物語』と同じ和歌「もろともににしきをきてや帰らましうきにたへたる心なりせば」という歌が引かれているが、その注釈部分は『蒙求』から引用されており、『蒙求』とまったく同じである。つまり、和歌だけは『唐物語』から採り、注釈は『蒙求』から採っているのだ。

同様に、浅井了意（一六一二―九一）によって編まれた『新語園』（一六八二年刊）巻之二、一三には「朱買臣妻」という項がある。

朱買臣、字ハ翁子トソ云ケル嘗テ貧乏ナリ。薪ヲ売テ行常ニ書ヲ誦ズ

（吉田幸一編『新語園』上『古典文庫』四一九冊、古典文庫、一九八一年八月）

これも、漢籍を典拠としたものと思われる。『新語園』に取材した山本序周編『絵本故事談』（一七一五年刊）もそうだ。巻之七（六）に「朱買臣」の話があるが、「朱買臣、字は翁、初貧乏にして薪を樵て売り、行常に書を誦む」となっている。

ちなみに、貞門七俳仙の一人、高瀬梅盛（一六一九―一七〇二）が編んだ俳諧付合集『便船集』（一六六九年刊）の「薪」の項、同編『俳諧類船集』（一六七七年自序）の「薪」と「貧乏」の項に、付合語の一つとして「朱買臣」が挙げられている。このことから、江戸初期にはすでに貧乏で、薪を背負って売って生活している朱買臣のイメージが、広範に共有されていたことがわかる。

松江重頼（一六〇二―八〇）が編んだ俳諧集、『犬子集』（一六三三年刊）狗猾集巻第一五（雑下）に、次のような付句がある。

柴かる山で文をこそ見れ
学びにも情を入たる朱買臣

（『貞門俳諧集』一『古典俳文学大系』一、集英社、一九七〇年一一月）

この句は貞門俳諧の祖、松永貞徳（一五七一―一六五三）による。《柴（薪）を刈る山で読書をする人》↓《学習にも精を入れた朱買臣》という連想が成立している。この連想関係は主（読書）と従（柴刈り）が逆転しているものの、先ほど見た『唐物語』や『蒙求和歌』と同じスタイルのものだ。江戸時代初頭には、和歌や俳諧、日本の説話の世界で、読書をする合間に採薪する朱買臣像が形成されていたことが確認できる。

一方、少し後の『柳多留』には、歩きながら読書する朱買臣像も登場する。

朱買臣ちよつちよつと人につき当り　（『柳多留』一六篇、一八三〇年刊）
朱買臣初手ハ家内も治メ兼ね　（『柳多留』一二一篇、一八三三年刊）
朱買臣呼れて本を懐中し　（『柳多留』一五二篇、一八三八―四〇年刊？）

一句目は、荷物を抱えながら本を読んでいるために、あちこちの人にぶつかってしまう朱買臣を揶揄したもの。本来山中で読書する朱買臣をイメージするのが常道であるが、ここではそれを街中に移動させて、雑踏の中でさえも歩きながら読書をする真面目すぎる朱買臣をからかっている。

二句目は、少々わかりづらい句だ。後には太守にまで出世して治国に功のあった朱買臣であるが、初めは家庭も治められなかった、という意味だろう。

三句目は、誰かに声をかけられ、あわてて本を懐中する様子が詠まれている。普段は本を読んでいないふりをしたいのだろう。知り合いに勉強しているところを見せたくないという見栄を張っているところにおかしみがある。

二句目以外は、薪を背負いながら読書する朱買臣であることは間違いない。

このように、江戸後期には「負薪読書」の朱買臣のイメージが共有されていたと思われる。

ただし注意すべきは、江戸時代以前の文芸において、仕事をしながら読書した人というイメージよりもむしろ、朱買臣といえば、故郷に錦を飾った人物として把握されていたことである。和歌や、能、物語などに朱買臣が出てくる場合は、故郷に錦を飾った人物の代名詞であり、そこが強調されていた。だが、江戸後期から明治になるとその成功した部分よりもむしろ、努力した方に重点が置かれるようになる。これについては、第五章で述べる。

中国における「朱買臣図」

では、朱買臣はどういった姿で絵画化されてきたのだろう。ここでは、古い順にそれをみていこ

うと思う。

現在確認されている中でもっとも古い「負薪読書図」は、米国ワシントンD.C.にあるフリーア・ギャラリーが所蔵しているものである。画題は「売薪誦書図」とある。薪を売りながら本を誦した中国の人物といえば、朱買臣に他ならないので、現在確認可能な最古の「朱買臣図」と見なしてよいだろう。北宋（九六〇―一一二七）の詩人、かつ画家であった張舜民（生没年未詳）の筆によるものである。

張舜民について、『中国人名辞書』（東出版）には「新平の人。善く文を為くる」とある。画家としてよりも、文人、政治家として名の通った人であった。このことから遅くとも北宋の時代、つまり一一世紀頃にはすでに「朱買臣図」が描かれていたことが確認できる。

次に古いのは、明代（一三六八―一六四四）の画家、石鋭（生没年未詳）の筆による「朱買臣図」である。

『支那書画人名辞書』によると、この絵を描いた石鋭は、次のような人物だったという。

石鋭（セキエイ）　画　明　字は以明。銭塘の人。宣徳間、仁智殿に待詔たり。画、盛子昭の筆法に倣ひ、界画に工みなり。楼台玲瓏窈窕、備さに華整を極む。加ふるに金碧山水を以てし、伝色鮮明、絢爛目を奪ふ。兼て人物を善くす。

（大西林五郎編『支那書画人名辞書』、第一書房、一九七五年四月）

石鋭は字を以明といい、盛子昭の筆に倣った人で、風景画を得意とした。山水画は色が鮮明、絢爛で目を奪うほどである。また人物画にも秀れた画家であったという。

盛子昭については、後で述べるが、石鋭より一時代前、つまり元代（一二七一―一三六八）に活躍した優れた画人である。石鋭の絵は「伝色鮮明、絢爛目を奪ふ」とあるから、「朱買臣図」ももとは非常に色彩豊かな絵であったのだろう。

石鋭の「朱買臣図」は、明治三六年（一九〇三）六月に発刊された『真美大観』第九冊に掲載されているが、その説明は次のようなものである。

朱買臣図（絹本淡彩）　支那明朝石鋭筆
（竪二尺六寸五分、横一尺六寸七分）　京都下村正太郎君蔵

朱買臣、字は翁子、漢の嘉興府（浙江省）の人なり、薪を採りて自ら給す、学を好んで孜々として倦まず、然れども歳五十に及べども猶挙用せられず、妻常に之を嘆く、武帝の時（西暦紀元前一四〇年―八七年）遂に登第して会稽の守に任ず、故に錦袂を会稽山に飜すの語あり、此図は即ち朱買臣、薪を負ひつゝ途を行くにも、猶手に巻を釈てざるの状を写したるものなり

此図、上部に二個の印あり、一は銭唐の二字にして、他は石氏以明の四字あり、されば石以明

の筆なること疑なし、以明、氏は石、名は鋭、明朝（西暦一三六八年―一六四三年）銭唐（浙江省杭州府）の人なり、元の盛懋（字は子昭、山水人物花鳥を善くす）の画法を学んで金碧山水、楼台、人物等を画くに長じ、伝彩鮮明温潤にして、名を当時に著はせりと云ふ、茲に出せる朱買臣の図の如きは、石鋭の作中殊に逸品と称す可きものなり

（田島志一編『真美大観』第九冊、日本真美協会、一九〇三年六月）

当時の所蔵者、下村正太郎（一八三三―一九四四）は大丸呉服店（現、大丸百貨店、元は大丸屋下村呉服店という）の一一代目当主である。

「石鋭の作中殊に逸品と称す可きものなり」というように、朱買臣の人柄が窺える絵である。一見穏やかに見えながらも、内に秘める朱買臣の強い意志といったものが感じられる。

以上のことから、一四世紀以前の中国では「朱買臣図」が描かれていたことがわかる。おそらく日明貿易によって「朱買臣図」が移入されたのだろう。一五世紀から日本でも「朱買臣図」が描かれるようになる。本書では金次郎の「負薪読書図」の系譜を明らかにしたいので、以下、日本の「朱買臣図」について述べていこう。

日本の「朱買臣図」・狩野正信

図3-2は、狩野正信（一四三四?―一五三〇?）の筆と伝えられる「朱買臣図」である。狩野正信は狩野派の祖といわれる人である。この絵は従来、狩野安信によって「小栗宗湛筆」と鑑定され

た極状が付いていたため、小栗宗湛（一四一三―八一）の真筆と信じられてきた。だが現在では、狩野正信あるいはその周辺の絵師によるものであるとされている。正信の作品は、斉藤昌利氏によると、「確実な遺品としては、やまと絵の技法による地蔵院の《騎馬武者像》（将軍義尚の像）が認められるだけである」という。正信は、室町幕府の御用絵師であった小栗宗湛に学んだとされるが、これも確かなことはわからない。

この絵は、三幅対である。「朱買臣図」は向って一番左に位置する。

「中国故事人物図」として妙心寺の塔頭（たっちゅう）、大心院（一四九二年創建）にのこされている。ほかの二図は、「東坡笠屐」と「昭君弾琵琶」の故事を主題としたもので、讃は臨済宗相国寺の僧、横川景三（一四二九―九三）のものである。

図3-2　伝狩野正信筆「中国故事人物図」

朱買臣の讃は、次の通り。

朱買臣
坐則読書行採薪
拍肩野老与山人
君恩一旦会稽守
雨笠烟簑錦綉春

採薪に行き、坐れば読書をしてい

た老人は、会稽守になった途端、雨笠も簑もすっかり変わってしまった、という。

絵の制作年代はわからないが、讃を書いた横川景三の没年、つまり明応二年（一四九三）が下限となるから、それ以前の作ということになる。

本書では坐りながら本を読む朱買臣を、妙心寺系「朱買臣図」と名づけることにする。後でも確認するが、妙心寺系「朱買臣図」は木か岩の上に坐し、樹下で薪を傍らに置いて読書をしているところに特徴があり、それが共通点である。

おそらく、この絵は中国の絵を手本にして作成されたものではなく、先に紹介した『唐物語』や『蒙求和歌』などの和書を参考にして日本で新たに考案された絵であったのではないだろうか。先述したように、『漢書』、『蒙求』などの漢籍では、朱買臣は採った薪を抱え歩きながら本を読んでいた。一方、『唐物語』や『蒙求和歌』などの和書では、朱買臣は読書をする合間に薪を採っていた。主は読書で、採薪は従だった。これに基づき絵を描いたとすれば、図3－2のようなものになる。したがって、図3－2を含め、この後にも登場する、坐って読書する「朱買臣図」、すなわち妙心寺系「朱買臣図」（「置薪読書図」）は、日本で作られた物語に基づき描かれたものと考えられる。

等春

図3－3は、雪舟の弟子である、等春（とうしゅん）（一四六八頃―一五二〇年）の描いた「朱買臣図」である。

等春は、長谷川等伯（一五三九―一六一〇）の師として注目されている人物だ。等春についての資料は少ないが、田中一松氏は、『等伯画説』（一五九二―九六年頃成立）に記された二つの系図か

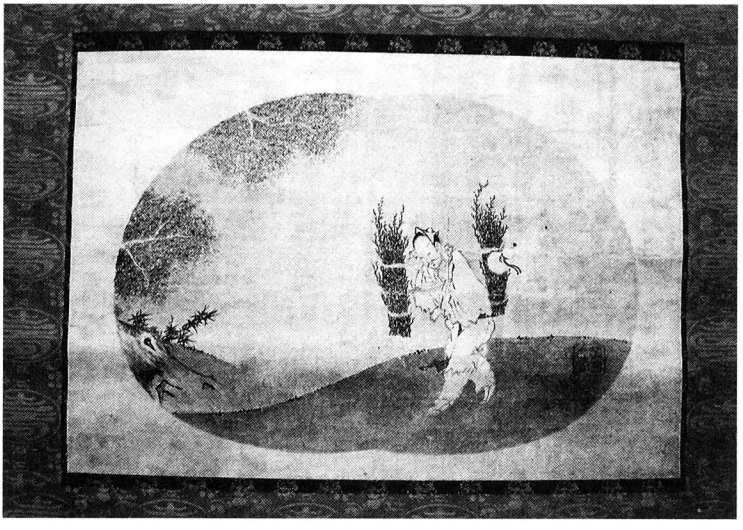


図3-3　等春筆「朱買臣図」

ら、雪舟の弟子は等春を第一として等玩（薩摩の秋月等観）と小蔵主（鎌倉円覚寺の宗淵蔵主）の三人であり、その出生地は大和であると推察されている。つまり出生地は『等伯画説』の系図中にある「奈良ノ番匠童子也。清僧也、非俗人　阿波ノ讃州ニ付居申也」という説を採っている。番匠とは大工のことである。さらに田中氏は「阿波ノ讃州ニ付居申也」の部分から、等春は讃州、すなわち細川成之（阿波・讃岐の二州を領していた守護大名：一四三四―一五一一）の扶持を貰っていたお抱え絵師で、扶持を貰っていた時期はおそらく明応（一四九二―一五〇一）年間あたりであるとしている。

また等春の作風については「主題や画材の同じ場合を除いてはほとんど雪舟の様式を窺うことができず、しかも作風の規模の広狭如何に拘らず、筆墨の柔軟で表現の明るい点は等春画における見のがし難い性格の一つであろう」とし、

「この点はその花鳥人物画や山水描写の両面に共通して感ぜられるものである」と指摘している。たしかに、図3-3は全体にやわらかく、狩野派が描くような厳しさは感じられない。

だが、これと食い違う記述もある。狩野永納『本朝画史』（一六九三年刊）には次のような記述がある。

等春、不知姓氏。備之前州人也。曾周文、之備州有。一馬童、天性能得画馬。文視其馬欠一脚、則問其趣。馬童曰、師亦能知画法乎、是勢也。其妙在於此文奇之。已而従文到洛學画、果成其枝、則等春是也。春既得周文之妙處、亦取等楊之長處、善山水並花鳥。

（等春姓氏を知らず。備の前州の人也。曾周文、備州にゆくこと在り。一馬童、天性よく馬を画くことを得る。文、その馬一脚欠くを視て、則ちその趣を問う。馬童が曰く。師もまたよく画法を知るや。是勢なり。その妙ここに在り。文之を奇とす。已にして文に従いて、洛に到る。画を学びて果たしてその枝を成す。則ち等春是なり。春既に周文が妙処を得て、また等楊が長処を取り、山水ならびに花鳥を善くす。—訓読筆者）

（狩野永納『本朝画史』巻之中、佚存書坊、一八八三年九月）

等春は姓も氏もわからない。備前の人である。周文が備州に行くことがあった。一人の馬子に生まれつき馬を上手に描く者がいた。周文はその馬が一脚を欠いているのを視て、その意味を問うた。馬子は答えて言った。あなたもまたよく画法を知っていますね。これは勢いを表現しているのです。その妙がここにあります、と。周文はこれを奇趣と見た。この馬子は、こうして周文に従って京の

都に至った。画法を学んで才能をのばした。この馬子というのが、等春である。等春はすでに周文の優れた所を会得し、また雪舟等楊の長所を摂取して、山水画、花鳥画を上手に描いた。

この記述は先の研究論文とは大きく異なっている。どれが本当かは筆者には判断しかねるが、かなりの技術をもった画家であったのは間違いない。

この絵には、古筆了仲（一六五六―一七三六）の極状が付随している（図3-4）。

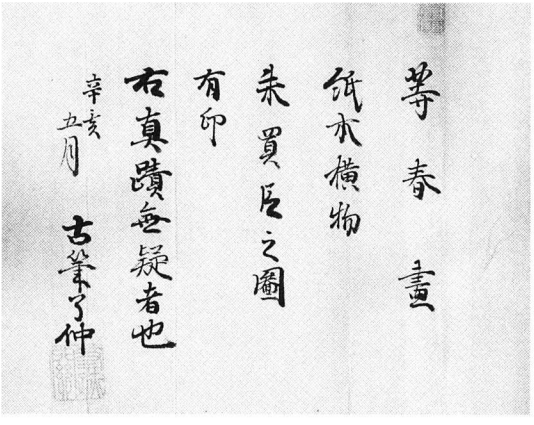


図3-4　古筆了仲による等春筆「朱買臣図」の極状

極状には次のようにある。

等春画
紙本横物
朱買臣之図
有印
右真蹟無疑者也

辛亥
五月　　古筆了仲（印）

最後の行には「右真蹟疑い無き者なり」とある。等春の真蹟に間違いないという趣旨の極状である。辛亥（かのとい）五月

とは、おそらく享保一六年（一七三一）のことであろう。右上に割印があり、左下に捺印がある。

この一幅は、現在筆者が所蔵しているものであるが、その前は刀剣研究家として有名であった村上孝介氏が蔵する一品であった。昭和二七年（一九五二）八月六日から二四日にかけて本間美術館（山形県酒田市）で開かれた「山形県文化財展覧会」の出品作品でもある。これが等春の真筆なら、一五〇〇年頃の作となるから、五〇〇年前の作品となる。

狩野元信

図3－5（図2－9と同じ）は、狩野元信（一四七六―一五五九）の手によるものと伝えられる「朱買臣図」である。

斎藤謙・吉浦祐二編『狩野派大観』（狩野派大観発行所、一九一二年一二月）などは狩野元信筆と断じている。

ところが、松本寛氏は当時の狩野派の血縁と力関係から、この絵のある書院の担当者を、元信の弟である狩野之信（一五一二?―一七五?）としている。今のところ決定的な資料はないが、元信周辺で作成されたことに変わりはない。ここでは、とりあえず旧説に従って元信筆としておく。

この図は本来双幅で、図3－6のように先に川が流れ、橋が架かっているもう一枚の襖絵がある。現在は東京国立博物館の所蔵品になっているが、もとは大徳寺大仙院の書院にあったものである。山岡泰造氏は、次のように評価している。

書院の北側東寄りには収納庫のようなものが作りつけられ、その上方の天袋の小襖には「蔬果図」が描かれていたが、下方は二枚の引違いの襖になっていたらしく、そこに朱買臣の図が描かれていた。朱買臣は後漢（ママ）の人で、薪を採って自給しつつ学んだという。図は今しも山中より家路についたところをあらわし、道は崖下を抜けて、水流に架かる橋に通じている。左手前に勢いよく流れ出る水、大きく彎曲する岩壁を描いて画面に動勢を与え、右方に軽く流してゆく構図である。この左から右に向かって画面を巻き込むような動きを斜めに突っ切って道が通じ、人が歩むいかにも元信らしい緊迫した空間を構成している。

（田中市松ほか監修『日本美術絵画全集』第七巻〈狩野正信／元信〉、集英社、一九七八年八月）

図 3-5　伝狩野元信筆「朱買臣図」（部分）

いかにも元信らしい緊迫した空間を構成している、という。ダイナミックな構図であることも強調されている。

山岡氏の解説中、朱買臣を後漢の人とするのは誤りであり、正しくは前漢の人である。全体は左上から右下にかけての三角形が作り出す非常にゆったりと安定した構図である。鑑賞者の視線も自然に左上から右下へとゆっくりと移動するよ

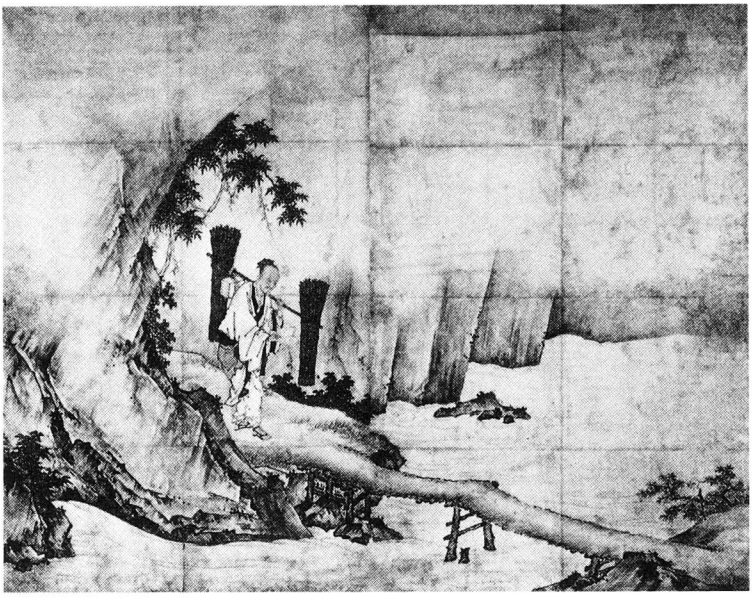


図3-6　伝狩野元信筆「朱買臣図」（双幅）

うになっている。いわゆる「馬遠様人物画」（馬遠は南宋の有名な画家）とよばれるものだ。図3-5のように片幅（部分）だけでは、この安定感は味わえない。図3-5が、非常に切迫したように見えるのはそのためだ。

崖の表現は狩野派が得意とした「斧劈皴」（斧で割ったような岩の鋭角的な表現方法で、中国絵画から得た技術）である。ただ山水画によく使用される「大斧劈皴」の表現は少なく、背景の岩に厳しさはあまり見られない。山が「静」を川が「動」を表し、同時に山（静）の中に人物（動）がある静動兼備の絵だ。先に図3-5が切迫していると述べたが、反対により人物が強調され、絵全体が動的なものになっている。梁楷（一一四〇頃―一二一〇頃）の「出山釈迦図」（東京国立

博物館蔵）を想起させる構図だ（図3－7）。

もともとこの「朱買臣図」は大徳寺の東北に位置する大書院の東側に描かれていたものだ。同室には他に、林和靖、太公望、西王母、東方朔といった人物が描かれていた。朱買臣以外の人物は、後に町絵師や浮世絵師などにも好まれ盛んに描かれた。それに対し、朱買臣は町絵師などには好まれなかったようだ。なぜそのようなことになったのかは、今のところ不明であるが、「朱買臣図」が非常に限られた範囲の絵師によってのみ描かれた絵であったことだけはたしかである。

本書ではこのように歩きながら本を読んでいる朱買臣を、大徳寺系「朱買臣図」（「負薪読書図」）と名づけることにする。

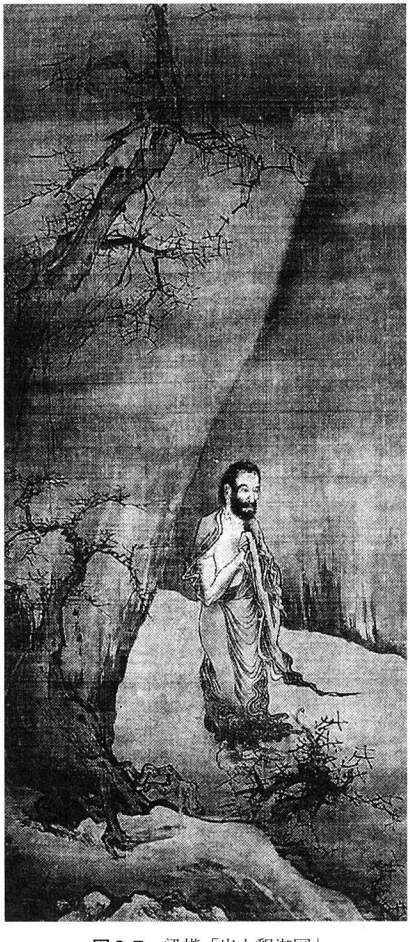


図3-7　梁楷「出山釈迦図」

図3-8　狩野探幽筆「朱買臣図」

狩野探幽

図3-8は、京都国立博物館が所蔵する『探幽縮図』に載る「朱買臣図」である。

扇面に墨のみで描かれたもので、寛文元年（一六六一）六月二一日に制作されたものと推定されている。

冷泉為人氏によると、「京狩野は、多彩を多用することによって豪快さと装飾性を重視する桃山の遺風を残そうとしたのに対し、江戸狩野は『瀟洒』と呼ばれる余白の多い淡白な画風を創出して――あるいは室町水墨画の世界に回帰して――洗練を求める武士の嗜好を充足させた」という。その江戸狩野スタイルを確立し、確固たるものにしたのが、狩野探幽であった。探幽の行った大胆な省筆は、対象物である人物をより強調する効果をもたらした。

探幽の「朱買臣図」の特徴は、左後ろ斜め四五度の角度から描かれている点だ。見返り美人図のような「朱買臣図」であり、系統は、大徳寺系「朱買臣図」

（「負薪読書図」）である。

図3－9は、同じく『探幽縮図』（中村岳陵蔵本）に載る狩野探幽筆「朱買臣図」である。

これは雪舟の弟子、等春が描いたとされる「朱買臣図」の写しだという。等春については、先に説明した。この図3－9は図3－3とまったく同じ構図であり、この図をもとに縮図化したものだろう。薪、本、瓢箪（ひょうたん）などの位置や角度、そして左足を前に出しているところ、体の傾きなどすべてが図3－3と同じである。

図3-9　狩野探幽筆「朱買臣図」

狩野永敬

図3－10は、狩野永敬（一六六二―一七〇二）による「朱買臣図」である。

狩野永敬は、京狩野家四代目当主である。制作年代はわからないが、永敬の生没年から判断すると一七世紀後半になる。この「朱買臣図」を収載する京都文化博物館編『近世京都の狩野派展』の「作品解説」によると、この図は一幅物で、「永敬のバリエーションを示す一点」であり、「朱買臣のやや目がつり上がり、鼻梁の張った横顔は、山楽や山雪、さらには永納の横向きの唐人物図を踏襲したものだろ

図 3-10　狩野永敬筆「朱買臣図」

う」という。

狩野山楽（一五五九―一六三五）は京狩野家の祖であり、狩野山雪（一五八九―一六五一）は山楽の養子で京狩野家二代目当主、狩野永納（一六三二―九七）は山雪の実子で、京狩野家三代目当主である。永敬はそれを忠実に受け継いで、この「朱買臣図」を描いたことになる。

この形の「朱買臣図」が京狩野家が得意とした「朱買臣図」であり、それは妙心寺系「朱買臣図」（「置薪読書図」）である。京狩野家に図3-2のような妙心寺系「朱買臣図」が粉本などの形で伝わっていたことを窺わせる事実である。

江戸狩野家に大徳寺系の「朱買臣図」が伝わり、他方、京狩野家には妙心寺系の「朱買臣図」が伝わっていたのではないだろうか。京狩野家は代々妙心寺との関わりが深かったため、妙心寺系の「朱買臣図」が伝わったのだろう。

狩野山楽は妙心寺の「龍虎図屏風」を手がけ

ているし、二代目当主、山雪も妙心寺の襖絵を多く手がけている。山雪は、天球院や桂春院、そして天祥院の襖絵を描いている。妙心寺との深い関係は幕末まで続き、九代目当主、狩野永岳（一七九〇―一八六七）にまで引き継がれている。

これまでのことを図で示すと次のようになる。

《江戸狩野派》→大徳寺系「朱買臣図」（漢籍由来）
《京狩野派》　→妙心寺系「朱買臣図」（和書由来）

両者の差は、それぞれ漢籍、和書をもとに絵画化されたものであり、それが忠実に継承されていたからであろう。

大岡春卜

図3－11は、大岡春卜（一六八〇―一七六三）の『和漢名筆画本手鑑』（一七二〇年刊）巻五に載る絵である。中橋狩野家の初代当主、狩野安信が描いた絵の模写である。

大岡春卜は大坂の狩野派を代表する人物の一人である。

師承関係について、脇坂淳氏は「『春』の一字を戴くところをみると、春雪信之（元禄四年、七十八歳没）あたりの系譜に連なっていたのかもしれない」としている。師と比定された春雪信之（一六一四―九一）は江戸の表絵師で、その子どもたちは後にそれぞれ山下狩野家、深川水場狩野家、稲荷橋狩野家と称して一家をなした人たちであった。一方、木村重圭氏は、「江戸の狩野派より、

京都の狩野派の方がより近いと考えたい」と述べている。

木村氏が指摘しているように、春卜が京狩野家の画法を受け継いでいたとしたならば、京狩野家にも大徳寺系「朱買臣図」が伝わっていたことになる。なぜならこの図は、図3－8、9のような狩野探幽筆と伝えられる「朱買臣図」と同じ構図だからだ。先に図3－10で見たように、京狩野家には妙心寺系「朱買臣図」（「置薪読書図」）があった。これは確実である。それに加え、京狩野家にも大徳寺系「朱買臣図」が伝わっていたのだろうか。これは大岡春卜の師承が明らかにならない限りは断定できない問題である。

ただ、私見を述べると、春卜という名前、そして大岡派の門人たちには「春」もしくは「信」の字が踏襲されている（「春」が圧倒的に多く、その踏襲方法が山下狩野家に似ている）ことなどから判断して、やはり春雪信之に師事したとするのが穏当だと思われる。

それに加え、遺作における鋭い筆遣いや表現方法といった画風から判断しても江戸狩野派に近いように思われる。以上の理由から、ここではひとまず脇坂氏の説に従い、現時点では大岡春卜を春雪信之の門人であった可能性が高いとしておくにとどめておこう。

大岡道信

図3－12は、大岡道信（生没年未詳）筆『押絵手鑑』（一七三六年）に載る「朱買臣図」である。

その序に、次のようにある。

図3-12　大岡道信筆「朱買臣図」

図3-11　大岡春卜筆「朱買臣図」

大岡道信は浪花の産、壮年なり。画を好ミ、法眼春卜の門に入て学ぶ事久し。

（大岡道信『押絵手鑑』上巻、浪速書林）

道信は、先に紹介した大岡春卜の門人である。したがって弟子の大岡道信も春卜同様、江戸狩野派の画風を受け継いでおり、この絵も江戸狩野派に伝わっていた大徳寺系「朱買臣図」（おそらく『探幽縮図』のようなもの）をもとにして描かれたものであろうと推定される。

図3－11で興味深いのは片手に杖を持っていることである。背中には薪、片手で本を読み、もう片方の手には杖を持っている。持物（アトリビュート）が、通常の「朱買臣図」より一つ多いことになる。こうした図は「朱買臣図」でも珍しいものだ。本来、この杖は薪を棒の両側につけ、担ぐために使われたものなのかもしれない。それを使わない時は、絵のように杖とし

て使ったのだろうか。

関等元

図3－13は、関等元（生没年未詳）が描いた「朱買臣図」である。それを、桜井雪館（桂月：生没年未詳）という画家が編集したものだ。

『国書人名辞典』（岩波書店）によると、この雪館は「常陸の人。絵事を業とし、江戸に出て雪舟流を学び一家を成した」とあり、雪舟流の画人であったことがわかる。図3－13のもとになった関等元について詳しいことはわからないが、この絵が載る『画則』巻五「目録」には、「常州水府之人」とあり、現在の茨城県水戸の人であったことがわかる。等元の流派は不明だが、おそらく雪舟流であろう。理由は二つある。

一つは、編者の雪館が雪舟流であり、かつ巻五の「小引」には、彼の「画事ヲ語ルノ朋二百有余人」の中から雪館が選んで集めた旨の記述があるからである。

もう一つの理由は、狩野永納（一六三一―九七）による画論『本朝画史』（一六九三年刊）に、「其名有等之字者、皆是雪舟之画徒也（其の名に等の字有る者、皆是雪舟の画徒なり―訓読筆者）」とあり、関が名字、等元が雅号だと推察されるからだ。雪舟の弟子、雪村（一五〇四？―八九）も常陸（現在の茨城県）に関わりの深いことから、この人物が雪舟流の絵師であるのはほぼ間違いないだろう。

絵は、大徳寺系のものであることは確かである。しかし筆致はかなり違う。狩野派のものに見られるような厳しさはまったく見られない。全体的にやわらかいタッチになっており、顔も柔和だ。

図3-13　関等元筆「朱買臣図」

楽しそうに歩いているようにも見える。隠遁者のようでさえある。衣の襞や岩壁を除けば、すべてが丸みを帯びているせいであろう。

図3-3でみたように、雪舟の弟子、等春にも同じ様な「朱買臣図」があった。したがって雪舟流にも大徳寺系「朱買臣図」（「負薪読書図」）が伝えられていたことがわかる。ただし、等春のものとは背景や容貌などがかなり異なっている。朱買臣の顔が柔和でふっくらとしており、背景の山や木も相当丸みを帯びた表現になっているのが特徴的である。特に狩野派の大徳寺系「朱買臣図」と較べるとその差は明らかだ。

何よりも違うのは、背景が丁寧に描かれている点だ。狩野派の場合、特に探幽以降は背景を省筆する傾向が強かった。だが、雪舟派にはそんな意識はなかったようだ。同じ雪舟派でも、先に見た等春の絵は背景があまり描き込まれていなかったから、時代や筆者によって相当差が

あったのかもしれない。

吉村周山

図3-14は、吉村周山（一七〇〇?—一七六）が編んだ『和漢名筆画英』巻之三（一七五〇年刊）中にある「朱買臣図」である。

編者の吉村周山は、大阪の人で、画法を牲川（にえかわ）充信（みつのぶ）（一六七八?—一七五一）に学び、後に一家をなして法眼に叙せられた。彫刻を得意とし、特に根付師として著名であったが、故あって晩年にこの技を廃したという。白井華陽『画乗要略』（一八三一年刊）巻二には、「名は充興、探仙と号す。充信に学ぶ」とある。ところで、吉村周山の師匠である牲川充信は、鶴沢探山門下である。鶴沢探山は狩野探幽の門人であるから、その孫弟子にあたる牲川充信やその弟子の吉村周山はいずれも鍛冶橋狩野家の画風を継承していると考えてよい。

この絵は画中にあるように、狩野探幽の描いた「朱買臣図」を写したものである。大徳寺系「朱買臣図」（「負薪読書図」）であるが、かなり省筆されている。探幽は、余白を使った絵を得意としていた。探幽には先に挙げた以外にも「朱買臣図」を省筆して描いた絵がいくつかあり、それを吉村周山が転写したものであろう。

図3-14　狩野探幽筆「朱買臣図」の写し

高田敬輔

図3-15は、高田敬輔（一六七四―一七五五）の『敬輔画譜』（一八〇三年序、一八〇四年刊）に載る図である。

描き手である高田敬輔は曾我蕭白（一七三〇―八一）の師ともいわれる人であるが、『国書人名辞典』（岩波書店）には、「近江蒲生郡日野の薬種商の家に生れる。絵を古磵・狩野永敬に学び、法眼に叙せられる」とある。師の狩野永敬については、前に説明した通りである。

他方、『画乗要略』巻二には、「高田敬甫　竹隠と号す。初め狩野氏に学び、後、古磵を師とす。

図3-15　高田敬輔筆「朱買臣図」

人物を善くす。規傚を事とせず。独り性霊を抒ぶ。揮灑横逸。壮年京摂に遊び、もっともその名を知らる」とあり、規範性を嫌って独自の画境を見出(みいだ)そうとしていた画家だったことがわかる。基本的な絵のテクニックは狩野派に学んでいる。彼はかなりの有名人だったらしく伴蒿蹊(こうけい)（一七三三―一八〇六）の『続近世畸人伝』にも紹介されている。

敬輔高田氏、近江日野売薬屋の子なれども、産業に疎く、わかきより御室御所に奉仕してありし間、ただ画を好みて、其の頃浄福寺古磵和尚、画に長ぜられしかば、従ひて学ぶ。（中略）しかも和尚、おのれは其の家にあらず、且彩色にくらし、狩野家によりて、極彩色の法をつたふべしとて、紹介して狩野某に学ばしむ。されば、しばらく其の家風を画くといへども、つひに自ら一家をなせり。人物の形状、又墨黒なる趣などは、頗る古磵和尚に似て、又墨の濃淡をもて密画をなすは、其工夫に出でたりとぞ。

（前掲『日本画論大系』Ⅲ）

敬輔は近江の薬屋の子であったが、商売には疎かった。若い時、御室御所に奉仕していた時に、浄福寺の古磵和尚に絵を学んだ。だが和尚は自分は彩色に関して詳しくないので狩野家に入って学ぶべきだとして紹介して学ばせた。少しの間は狩野派流の絵を描いていたが、やがて独立して、画風を確立し、一家をなした。人物の形状や墨の色などは古磵和尚にとてもよく似ており、墨の濃淡で細密画を描くことは、敬輔独自の工夫であるという。

先ほどみた『画乗要略』より詳しいが、内容が異なっている。『画乗要略』では、先に狩野派に

学び、後に古磵に師事したとしているのに対し、『続近世畸人伝』では、先に古磵に就き、その後狩野派に学んだことになっている。

画風から判断して『画乗要略』の方が正しいのではないだろうか。ただ「墨黒なる趣」や、「墨の濃淡をもて密画をなす」といった特徴は、図3－15にも遺憾なく発揮されている。

師の古磵については『画乗要略』に、「古磵、何許の人なるかを知らず。初め狩野氏に学び、後、其の格を守らず」とあり、かなり奔放な画家であったことがわかる。敬輔は画僧古磵におおいに感化され、画風を受け継ぎながら、自分なりの工夫を加えていったようだ。

ところで、画中には朱買臣の名前は見えないが、讃から「朱買臣図」であることがわかる。讃の最後の字句は、「漢代真君子読書経義通」である。「漢代の真君子書を読み、経義に通ず」とあり、薪を採りながら書物を読んでいるから、間違いなくこれは「朱買臣図」だ。

図3－15は人物の角度などは異なるものの、図3－10と基本的には同じ構図である。したがって、図3－15と同様、京狩野家が得意とした妙心寺系「朱買臣図」（「置薪読書図」）と断じていいだろう。

仲田勝之助氏は、『絵本の研究』（美術出版社、一九五〇年五月）の中で、古磵や高田敬輔を「雪舟派」としている。もし雪舟派であれば、これまでの考察で明らかなように、高田敬輔にも大徳寺系「朱買臣図」があってもよさそうなものだが、彼の画譜類にはそれを見出すことができない。したがって、この「朱買臣図」に関しては、京狩野派、つまり妙心寺系「朱買臣図」の影響が見られるといえるだろう。

図 3-16　鍬形蕙斎筆「朱買臣図」

鍬形蕙斎

図3－16は、鍬形蕙斎（一七六四―一八二四）の『人物略画式』（一七九九年刊）に載る人物像である。

鍬形蕙斎は、もと浮世絵師、北尾重政（一七三九―一八二〇）の門人であった。絵師名は北尾政美で、山東京伝（一七六一―一八一六）とは兄弟弟子の関係になる。黄表紙の挿絵などを描いていたが、寛政六年（一七九四）、浮世絵師としては異例の美作津山藩の御抱え絵師となる。三年後、名を鍬形蕙斎紹真と改称し、木挽町狩野家当主、養川院狩野惟信（一七五三―一八〇八）について狩野派の画風を学んだ。

『人物略画式』は寛政一一年（一七九九）に刊行されたもので、蕙斎の代表作の一つとされる。この図はおそらく狩野探幽の『探幽縮図』（図3－9）に倣ったもので、それを蕙斎なりにアレンジしたものと思われる。左後ろ斜め四五度の角度から捉えたものとして、図3－8の『探幽縮図』と共通している。つまり図3－8と同様、見返り美人様の「朱買臣図」である。

彦根城博物館蔵「樵者」

図3-17は、落款もなく、絵師の名はまったくわからない。

この絵を所蔵する彦根城博物館の高木文恵氏によると、江戸時代にはすでに彦根城にあり、絵は江戸狩野派の手によるものに間違いはないが、絵師名までは特定できないという。

この図は三幅対の内の中央の一幅である。本紙の部分は、縦一三六・〇、横七〇・二センチメートルである。この三幅対を入れた箱には「樵者　三幅対」と書かれている。

構図などからわかるように、これは大徳寺大仙院にあった襖絵、つまり図3-5の系列に属するものだ。落款や雅号などがないからあまり有名でない絵師のものか、それとも三幅対にする時に落款や雅号の部分が除かれたのだろうか。

図3-17　筆者不明「樵者」

確証はないが、時期的に考えてこの絵は先に紹介した小林永濯の手によるものではないかと筆者は考えている。永濯は中橋狩野家の教育を受けた後に、彦根藩の絵師として仕官していた時期がある。関根金四郎『浮世画人伝』、「小林永濯」の項には、次のようにある。

或人の勧めによりて十三歳の

時、當時の畫伯狩野永悳の門に入り、五年の星霜を経て、狩野派の筆意を極めたり。時の大老井伊侯に召されて、畫職の臣となり、五人扶持を賜はりたりしが、井伊侯逢難後は、井伊家を辞して、遂に居を日本橋通り四丁目に定め、頻りに写生に勵みて、一機軸を出せり。

（関根金四郎『浮世画人伝』、修学堂、一八九九年五月）

永濯はある人の勧めで一三歳の時、狩野永悳（中橋狩野家）に入門し、五年で狩野派の技術を取得した。当時大老であった井伊直弼に、五人扶持で召しかかえられた。桜田門外の変以後は井伊家から離れ、日本橋通り四丁目に居を構え、しきりに写生に励んで、独自の画風を確立したという。

永濯が仕官していたのはわずかな期間でしかない。おそらく長くても安政六年（一八五九）から万延元年（一八六〇）の約一年間のことである。永濯が仕官したのがおそらく安政六年、井伊直弼が暗殺されたのが万延元年だからだ。永濯が在藩中に書き残した絵の一つがこの一幅ではないのか。落款などがないので決め手となるものは何もないが、筆者を特定する手がかりとしてここに可能性だけを提起しておく。

木村立嶽

次は、東京芸術大学が所蔵する「朱買臣図」である。朱買臣が瓢箪のついた柴を背負い、本を読みながら歩いている絵だ。

木挽町狩野家の門人である木村立嶽（りゅうがく）（一八二七—九〇）の手によるもので、元時代の画家、盛子

昭の絵の模写であるという。盛子昭（盛懋）について、『支那書画人名辞書』は次のように説明している。

盛懋　画　元　字は子昭、盛洪の子。其家学を世々にして之に過ぐ。善く山水人物花鳥を画く。始め陳仲美を学び、略々其法を変ず。精緻余有りて巧に過ぐ。（前掲『支那書画人名辞書』）

盛子昭の名は室町時代に成立した『君台観左右帳記』にも見え、「上」の画家という高い評価が与えられている。日本でもかなり有名な絵師であり、絵も相当珍重されたようだ。

木村立嶽は、木挽町狩野勝川院雅信門下四天王の筆頭とされる人物である。ということは、幕末から明治初期に盛子昭が描いた「朱買臣図」が存在していた可能性がある。もしくは、盛子昭の絵から作られた粉本が存在していたのかもしれない。いずれにせよ、原本の所在がわからないので、これ以上はっきりしたことはいえない。

ところで、興味深い絵がある。図3－18がそれだ。

同じく木村立嶽の手による絵である。この絵の人物を見ていただきたい。畑を耕しながら本を読んでいる。中国由来の画題、「農耕図」、「耕作図」、「耕織図」と呼ばれる図は多数存在しており、その中にはこの絵とほぼ同じ構図のものも多数含まれている。だが、本を読みながら農耕している図は珍しい。片手に手綱、もう片方の手には鞭か草が描かれるのが一般的である。

図3－18は、人物が少し小さくてわかりづらいので、その部分だけ拡大してみよう（図3－20）。

図3-18　木村立嶽筆「農耕図下絵」（粉本）

図3－17と18を見比べると、そっくりである。面容といい、風貌といい、ほぼ同じといってもいいだろう。東京芸術大学によると、万延元年（一八六〇）の作だそうだ。木村立嶽の作品との先後関係は不明であるが、「朱買臣図」と共通するモチーフがほかにもあった。これは下絵であるから、もとになった絵があるかもしれない。

だが、いずれにせよ図3－18は「耕作図」と、大徳寺系「朱買臣図」（「負薪読書図」）合成物のようだ。

このように、ある図像が他の図像に転用されるという例は結構頻繁にあったのだろう。特に実際に見たことのない人物の肖像画に対しては、模範となる図像がないため、他の図像が流用されるケースが、むしろ当たり前のように行われていたのだろう。

ところで、大徳寺系「朱買臣図」（「負薪読書図」）が江戸狩野家に伝わっていたことを裏付ける資料がもう一つある。中橋狩野家に属する狩野一渓（一五九九―一六六二）によって著された『後素集』（一六二三年自跋）巻第二、「田夫蠶婦」の項に、「臣負柴図」として「朱買臣柴を荷ひて書を見

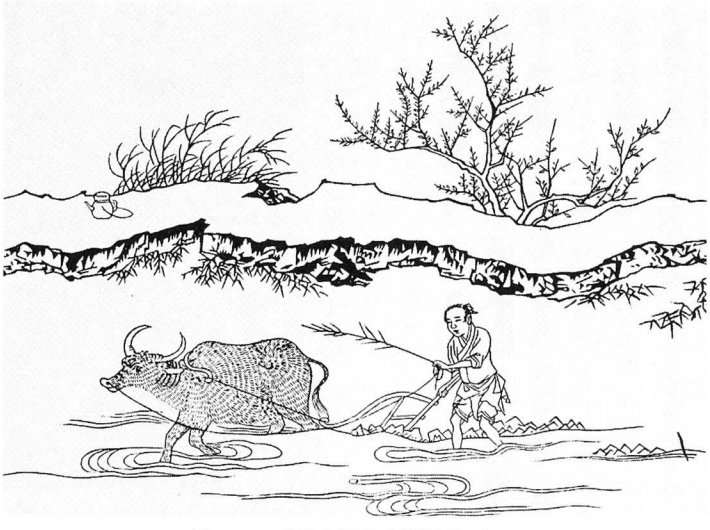


図3-19　狩野永納摸『耕織図』上冊

る」とある。これは明らかに大徳寺系「朱買臣図」のことである。このことから、江戸狩野家に「朱買臣図」が、それも大徳寺系「朱買臣図」だけが伝わっていたことが確認できる。

明治以降の展開

「朱買臣図」は、江戸時代はほぼ狩野派だけに伝承された肖像画であった。だが、江戸時代最末期から観画会などを通じて図像が流出しだす。

ここでは、流出した「朱買臣図」がその後、どのように変化していったのかを見ていく。これはちょうど金次郎の図像が誕生し、広まっていく時期にもあたる。つまり「負薪読書図」の新旧交替の時期なのである。

森川曾文

図3-21は、四条派の正統を受け継ぐ画家、森川曾文（そぶん）（一八四七―一九〇二）による「朱買

臣図」である。図は、古作勝之助編『日本美術画報抜粋』〈新画歴史画の部〉（画報社、一九〇四年四月）に掲載されたものである。

森川曾文は、数人の師を持つが、もっとも有名なのは、幸野楳嶺（ばいれい）である。幸野楳嶺は、竹内栖鳳（せいほう）（一八六四―一九四二）の師匠でもある。この「朱買臣図」は明治三〇年（一八九七）、絵画共進会列品として出されたものだ。

図3-20　木村立嶽筆「農耕図下絵」（部分）

この絵に対する批評が『美術画報』六編巻五（一八九九年一〇月二五日）に掲載されている。それは、次のようなものである。

森川曾文氏は、京師の人、画法を前川五嶺、長谷川玉峯等に学びて、四条派の蘊奥を極め、当時の一名手たり、勧業博覧会、絵画共進会等に出品して、屢褒状をよび賞牌を得たり、此の図、一工夫ありて可なれども、古図の薪を負ひ、薪に腰かけ、書を読むの図に如かざるなり、

（『美術画報』六編五巻、画報社、一八九九年一〇月二五日）

前半は森川曾文の紹介、そして後半は絵に対する批評である。絵に対する批評を見てみよう。「朱買臣図」は工夫されていてよい作品ではあるが、古図の薪を背負っている図や、薪に腰をかけ

て読書する図には及ばないという。ここに記された古図の二様式というのは、大徳寺系と妙心寺系の図像に当たる。「朱買臣図」といえば、この二つの様式が規範となっていたことが、この文章からも確認できる。

ところでこの図で指摘された一工夫とは何であろう。これは大徳寺系「朱買臣図」（「負薪読書図」）であるが、見たところ衣の襞がやわらかいタッチになっている反面、顔はかなり濃厚な印象を受ける。背景をできるだけ省略して人物をクローズアップさせようとしているのも明らかだ。もっとも新しい手法と思われるのは、光の導入である。従来の日本画に比べ明暗がはっきりしている。光の導入という従来の日本画（古図）にはない工夫がここでいう「一工夫」であろう。

図 3-21　森川曾文筆「朱買臣図」

ともあれ、この図は、狩野派や雪舟派以外、つまり江戸時代に「朱買臣図」を伝えてきた画派以外の四条派が初めて描いた「朱買臣図」であった。そこに新しさと、不十分さが共存しているのは当然のことだろう。

四条派とは元来、京都の四条通りを中心として活躍した画家たちの流れをくむ一派だが、当時、次のような批判があった。

人物を描くに、最も意を用ふべきは相貌なり、歴史人物は勿論、富貴貧賤の人を状するに、一見之れが区別を為さゞるべからず、四条派の人物を描く、古来より意を茲に注ぐ者少くして、王侯貴人より漁夫樵者に至るまで、毫も区別する所無し、

（佐久間健寿『鉄園画談』、佐久間健寿、一九〇七年四月）

人物を描く時にもっとも注意しないといけないのは、相貌である。歴史上の人物はもちろんのこと、どんな人でも一目見てその人だと判定できないといけない。だが四条派が描く人物画は、昔からこの点に注意を払わない人が多く、その結果どんな人でも同じように見える、というのだ。

批判しているのは、北宗派（漢画系：狩野派も北宗派に属する）の画家である佐久間鉄園（健寿：一八五〇―一九二二）である。この批判がまったく正しいとは言い切れないとしても、四条派に対してそのような批判が多少なりともあったことだけは確かである。そういわれれば、図3-19も貴賤（せん）が明確でないと批評されてもおかしくはない。その点は否めない。

高山文鶴

図3－22は、高山文鶴（生没年未詳）による「勉学」という題の絵である。

図中に薪を背負いながら本を持った人物がいるが、これは朱買臣であろう。「勉学」というタイトルと、老人に近い姿（少年でないことは確かである）の二点から「朱買臣図」である可能性が高い（図3－23参照）。

この絵の作者、高山文鶴については、何ら情報がない。唯一、『大日本書画名家大観』（伝記上編）に「文景　高山富雄、金沢の人、名古屋住、現代」とあり、この高山文景という人物と何らかの関わりがあるのかもしれない。

図3－22はタイトルからもわかるように、朱買臣をメインにした肖像画ではない。肖像画の場合、対象となる人物を大きく、そして、容貌や性格などが具体的に表出されていなければならないからだ。

だがこの絵の人物の顔は薄くぼかされている。確かに格好は朱買臣と同じであるが、これまで見てきた「朱買臣図」と同じではない。風景の中の一部分として人物が描かれている、どちらかといえば風景画に近いものである。

絵のタッチは四条派風だ。構図は大徳寺系「朱買臣図」に近い。それを風景に溶かし込み、勉学風景として描き変えたのだろう。

ここでも図3－21で見られたような、光の導入がより積極的に行われている。陰影がかなりはっ

右図 3-22　高山文鶴筆「勉学」1902 年
左図 3-23　部分

きりしているのが特徴である。これは無論、西洋絵画の手法を日本画に生かそうとした試みの一つであろう。この作品は明治三五年（一九〇二）頃の作品であるから、当時、光の導入、線からの脱却といった手法が頻繁に、かつ様々な画家によって試みられていたことがわかる。

二つの系統を結ぶ

これまで見てきたように、「朱買臣図」には大徳寺系と妙心寺系の二種類があった。再度確認しておくと、大徳寺系のものは、薪を背負いながら歩いて本を読む姿を描いたもの（「負薪読書図」）で、主として江戸狩野派（一部、雪舟派）の系統に受け継がれていた。

一方、妙心寺系のものは、薪を傍ら

に置いて坐って読書をする姿を描いたもの（「置薪読書図」）であり、京狩野家に継承されていた。

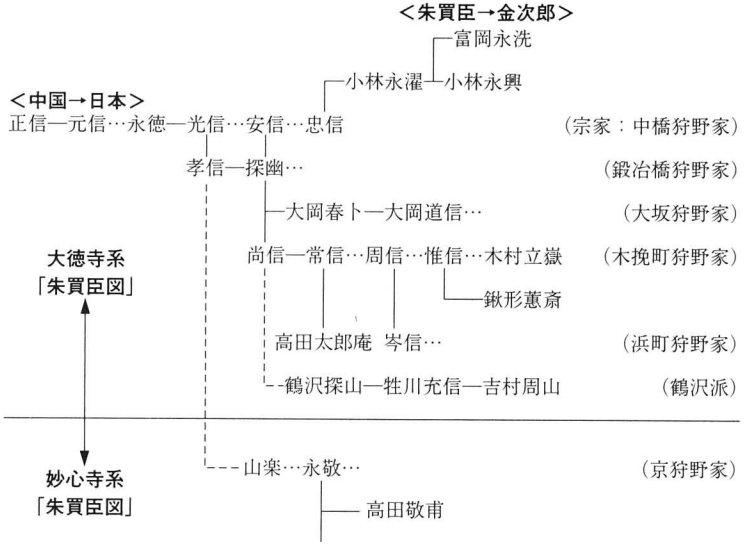
この大徳寺と妙心寺は、京都の数ある臨済宗寺院の中でも別派をなすものである。というのも、相国寺などの京都にある他の臨済宗の諸大寺は、夢窓国師（疎石：一二七五―一三五一）の一門で占められているのに対し、大徳寺と妙心寺はそれぞれ大燈国師（宗峰妙超：一二八二―一三三七）、関山慧玄（無相大師：一二七七―一三六〇）という師弟関係（関山慧玄は大燈国師の高弟）にあった人物によって開山された禅宗寺院である。つまり、大徳寺と妙心寺はいわば兄弟のような関係にあった。この二寺を「山隣派」とも称する。この二つの寺院にのみ「朱買臣図」が伝えられ、他には伝播していかなかった背景には、何らかの事情があるに違いない。

本来妙心寺は大徳寺を本寺とする立場にあったが、永正期（一五〇四―二一）に独立し、対等な立場へと昇格していった。歴史学では、「妙心寺の大徳寺離れ」として語られる現象である。

もとは兄弟関係にあった両寺であるが、永正以後は独立した立場となった。つまり、江戸狩野派と京狩野派に分離する一七世紀初頭には、すでに両寺はそれぞれ独立した立場にあった。だからこそ、江戸狩野派が得意とした大徳寺系「朱買臣図」と、京狩野派が得意とした妙心寺系「朱買臣図」は交わることなく、それぞれの派内でのみ伝承されていったものと思われる。

これまでに明らかになったことをまとめると、次頁の図のようになる。

大徳寺系と妙心寺系という二種類の「朱買臣図」の存在は、喩えていえば、漢字の「音読み」と「訓読み」の関係、あるいは「漢字（真名）」に対する「ひらがな（仮名）」のような関係であるので



上図　狩野派略系図「朱買臣図」から金次郎への系譜、**下図 3-24**　三代歌川国政画（牧金之助編『二十四孝』）

はないだろうか。いうまでもなく、ここで喩えた「音読み」、「漢字（真名）」は大徳寺系「朱買臣図」を指し、「訓読み」、「ひらがな（仮名）」は妙心寺系「朱買臣図」に当たる。

読者によっては、金次郎と薪の担ぎ方が違うではないか、とする向きもあるかもしれない。だが、江戸後期から明治時代に刊行された書物などには、金次郎式の担ぎ方が多く見うけられる。たとえば『二十四孝』の内、曾参（そうしん）（前五〇五年頃―？）を描いた絵などは、金次郎式の物が多いから、この点は大きな問題とはならないと筆者は考える。

第四章　金次郎像の変容

「売薬版画」

狩野派の「朱買臣図」を手本として、狩野派の画家や幸田露伴などにより、金次郎の最初のイメージが作られた。だが、露伴の口絵が世に出てから、学校に銅像や石像が置かれるようになるまでの経緯はどの様なものだったのだろうか。

金次郎の伝記ないし逸話が書かれた書物には、金次郎の「負薪読書図」が載っていることが多い。けれども、これだけでは金次郎のイメージは定着しない。井上章一氏も指摘しているように、国定教科書には金次郎の「負薪読書図」は載せられていなかった。したがって、国定教科書で広まったのではない。読書人口がいまほど多くない明治中期から後期に、どうして金次郎の「負薪読書図」のイメージが広がり、定着していったのだろう。

実は、「負薪読書図」イメージを全国に広めるのに大きな役割をはたしたのは、富山の薬売りであった。売薬商人たちは全国をくまなく歩き回る。富山売薬の特徴として有名なのは、「先用後利（せんようこうり）」の商法である。先に薬を置き、使った分だけ後で払ってもらう、配置売薬というシステムのことだ。だが、この商法は奈良、滋賀、佐賀などの商人も行っていた。

富山の薬売りが成功した要因の一つに、「売薬版画」（「絵紙」とも）という宣伝方法が挙げられる。

「売薬版画」とは、江戸後期から富山の薬売りが得意先におまけ（進物）として配ったものである。日本のおまけ商法の元祖ともいわれている。ほとんどが富山の版元で刷られたものだ。

「売薬版画」の研究者であり、コレクターでもあった根塚伊三松氏によると、「売薬版画」は次のようなものであったという。

富山の売薬版画は、江戸時代から明治時代にかけて、売薬行商の発展とともに富山地方で盛んに行われた。もちろん江戸の浮世絵版画から派生したものである。しかし、浮世絵が役者絵・美人絵などの軟風俗を主題とした庶民の娯楽的趣向に投じたのに対して、売薬版画は、売薬行商という特殊な商行為と結びつくことによって、江戸の浮世絵とは違った実用性を持っていた。これは富山売薬版画の最も大きな特色である。

（根塚伊三松『売薬版画――おまけ絵紙の魅力』、巧玄出版、一九七九年九月）

さらに同氏は、

浮世絵様式の地方版画は、上方版画・長崎版画をはじめ、名古屋・金沢・徳島・仙台その他の地方でも行われていたが、上方絵・長崎絵を除いては皆江戸浮世絵の亜流であり、売薬版画のようにその地方の独特の産業と密接に結びついて行われたものはほかにはない。（同前）

右図 4-1　売薬版画「二宮尊徳翁」（明治中期）、**左図 4-2**　売薬版画「二宮尊徳」（明治後期）

という。「売薬版画」は、売薬という産業と切り離すことのできないほど密接な関係にあった実用的な版画であった。

図4－1、2などがその例である。図4－1は明治中期頃のもの（おそらく明治三〇年代後半）、図4－2は明治後期（明治四〇年代）のものとされている。金次郎の伝記にしろ、売薬版画にしろ、比較的年代の早いものには成人図がつけられていることが多い。後になるにつれ、どんどん成人像はなくなり、少年像だけが大きくクローズアップされる傾向にある。

金次郎の図像が遅くとも明治三〇年代前半には、「売薬版画」として描かれていた可能性を示唆する資料

がある。尾竹越堂（国一：一八六八―一九三一）による、明治三四年（一九〇一）に出版された『二宮尊徳』の表紙（図4-3）がそれだ。

尾竹越堂は、新潟県出身の絵師で、尾竹竹坡（ちくは）、尾竹国観といういわゆる「尾竹三兄弟」の長兄である。尾竹三兄弟は皆、花鳥画や、山水画よりも人物画に秀でていた。越堂は、富山に明治二三年から明治三二年（一八九〇―九九）まで住んでおり、多くの「売薬版画」の下絵を描いていた。根塚伊三松氏は、「『国一』の号は、主に富山在住当時用いたもので、尾竹三兄弟で知られた越堂の画号は、伊藤博文がつけたものといわれている」という。

図4-3　国一画（吉岡平助『二宮尊徳』表紙）

「売薬版画」のものとは、金次郎が頁をめくっている点や、背負っている柴（しば）の形、それに背景など細かい点で異なるところが多い。だが、この絵を越堂は「国一」の名で描いている。つまり「売薬版画」を描いていた富山時代のことである可能性が高い。「売薬版画」と深い関わりをもつ越堂が、この図像を描いた意味は決して小さくない。「売薬版画」としての手本ができたこと、またこの図像が「売薬版画」にも十分使えることを越堂が示したからだ。

越堂の弟である尾竹竹坡（一八七八―一

九三六）も金次郎と関わりがある。竹坡は明治二四年から二九年（一八九一―九六）まで富山で「売薬版画」の下絵を描いていた経験がある。昭和五年（一九三〇）に出版された武者小路実篤『二宮尊徳』（大日本雄弁会講談社）の口絵は竹坡が描いている。ただし、ここには「負薪読書図」は見えない。

「売薬版画」に関わりの深い尾竹兄弟が金次郎の絵を描いているのは、単なる偶然ではないだろう。「売薬版画」と伝記類の間を取り結ぶのに何らかの役割を果たしていたと思われる。

先にも述べたが売薬商人たちは、人がほとんど立ち入らないような僻地（へきち）にまで足を運んでいる。そこでは多くの人たちが「売薬版画」というおまけを楽しみにしていた。「売薬版画」は単なるおまけではない。今、どのような絵が好まれているかという情報源でもあった。人々は毎年新しい「売薬版画」がくるのを楽しみにしていた。

売薬商人たちは、開拓間もない北海道まで足を伸ばしている。根松氏の書物には、幼年時代を北海道の伊達（だて）で過ごしたという菊池豊吉氏（当時、七四歳）の証言が載っている。「売薬版画」の効果を知るのに実に貴重な証言だ。

「そのころは（明治一〇年から二〇年代頃か―筆者注）、ほとんど商売にならんかったはずですが、越中の薬屋さんは、お得意でない子供にも、せがまれると絵紙やあの紙風船をやったらしいですね。私らの子供のころ（明治四〇年代か―筆者注）にも、年一回の行商を待ちわびたものです。学校の帰り道にでも出くわすと、薬屋さんの後をゾロゾロとついていったもんです。」

（中略）

「遊びといえば野球のボールがあるわけでもないし、もっぱらかくれんぼや鬼ごっこぐらいでした。そんなときに2、3日で破れてしまうとはいっても、あの紙風船と色刷りの絵紙は子供にとっては宝物ですよ。飲んだ薬の数に応じてサービスにくれたので、薬袋がからのときは、たくさんもらえると、喜んだもんですな。」

（同前）

当時の子どもが「絵紙」すなわち「売薬版画」と紙風船を心待ちにしていた様子がよくわかる。紙風船も富山の売薬には欠かせないおまけの一つだった。

売薬商人はこれらのおまけを柳行李（やなぎごうり）の底に入れてもち歩いた。「売薬版画」も紙風船も運ぶプロパーには軽くてすむし、与えられるバイヤーには人気があり、双方にメリットがあった。

売薬商人たちの活動は地道だが地味であったため、これまで論じられることは少なかった。特に、「売薬版画」の影響力と伝播力については、まったく看過されてきた。だが、金次郎に限らず、江戸後期から明治期にかけてのイメージの伝播を考える際には、「売薬版画」の影響を見逃すわけにはいかない。

金次郎の「負薪読書図」も「売薬版画」の一つとして明治中期以降しばしば配られた。売薬商人が、金次郎の「負薪読書図」を全国に広める役割を担ったことは間違いない。

井上章一氏の研究によると、金次郎の銅像生産を一手に握っていたのは、富山県高岡市の業者連であった。彼らが作った銅像には、細かい柴が背負われていた。柴にする場合、細工にかなりの技

術がいる。こうした細工ができたのも、高岡は高い技術だけでなく、富山の「売薬版画」によって金次郎のイメージがしっかりと定着していたからだろう。

「引札」

時期的には少し遅れるが、「売薬版画」と同様、「引札」という存在も大きかった。「引札」とは、商品や店の広告・チラシとして配る札のことをいう。天和三年（一六八三）に三井越後屋が配ったのが最初といわれ、時に美しい絵が入っていることから、現在でもコレクターが多い。「引札」にも、金次郎の「負薪読書図」が使われていた。この事実を井上章一氏は、次のように解釈している。

さらに注目すべきは、商品広告のチラシとして大量につくられた〝引き札〟のたぐいである。明治時代には、柴の束をせおい読書をする金次郎の図像が、さまざまな商品の宣伝につかわれていた。

これらの引き札は、製作年代がよくわからない。幸田露伴の『二宮尊徳翁』との時間的な前後関係も、不明である。ひょっとしたら、これらのほうが、幸田露伴のさし絵に先行していたのかもしれない。（井上章一『ノスタルジック・アイドル二宮金次郎』、新宿書房、一九八九年三月）

そして「負薪読書図」の描かれた「引札」を二種類紹介されている。図4－4と4－6がそれである。お菓子屋さんと木炭屋さんの宣伝に金次郎の「引札」が使われている。現代のイメージキャ

上図 4-4、下図 4-5　二宮金次郎の引札

図4-6　二宮金次郎の引札

ラクターの役割を果たしていたのだろう。だが、少なくともこれらの「引札」については、露伴の口絵以後のものであることは実証可能だ。

図4-4は絵ではなく、文字の方に年代を推定する情報が隠されている。この絵には屋号が商標登録されている。日本で商標登録が開始されたのは明治一七年（一八八四）だ。この「引札」がそれ以降のものであることは確実である。次に地名は、「神戸市多聞通四丁目」とある。神戸市が誕生したのは明治二二年（一八九九）である。まだ露伴の口絵より後だった可能性がある。口絵より後のものだったという決定的な証拠は、電話番号が記されていることだ。神戸市に神戸電話交換局が開設されるのは、明治二六年（一八九三）である。したがって、明治二四年に刊行された露伴のものよりは遅いと断定できる。

図4-6も同じである。京都市が誕生したの

は明治二二年であるが、京都市に電話が一般に普及するのは神戸市よりも遅く、明治二九年（一八九六）であった。市内電話の交換業務開始は、翌年（明治三〇年）の五月である。したがって、金次郎の「引札」が露伴の口絵より後に、世に出たのは確実である。「引札」からわかる事をもう少し付け加えておこう。広告主である井上宗七という人物が、明治四三年（一九一〇）の『第一五版日本紳士録』に出ている。

井上宗七　薪炭商、下京区河原町四条通南入

●三四×五七

（『明治・大正・昭和　京都人名録』、日本図書センター、一九八九年一〇月）

住所は「引札」に記載されたものとは表現は違うものの、同じ場所を指している。●と×はそれぞれ所得税と営業税（商工業者など一四種の事業を課税の対象とする税）である。それぞれ三四円、五七円納付していたことがわかる。電話番号があれば記載されている筈（はず）であるが、記載はない。だが「引札」には「下二三一八番」とある。したがって、井上が電話を引いたのは明治四三年以降であろうと推察される。

実際、『日本紳士録』において井上宗七の電話番号が記されるのは、『第一七版』からである。そこには、次のようにある。

井上宗七　薪炭商、下京区高瀬川筋松原北入三丁目
●三七▲下二三一八（交詢社編『第一七版　日本紳士録』、交詢社、一九一二年一二月）

この番号は、図4－6に記された電話番号と一致する。以上のような事実から、井上宗七の名が記された「引札」は早くても大正元年（一九一二）以降に出されたものだということがわかる。

大正一一年（一九二二）に発行された『第二七版　日本紳士録』には、井上宗七の名は見あたらないので、この時にはすでに商売が明治・大正初期ほどはうまく行かなくなってしまっていたのかもしれない。

図4－5は筆者が所蔵している「引札」である。

この「引札」は静岡県小笠郡平田村嶺田に住む物品販売商、樗松（くれまつ）松吉が出した「引札」である。これも小笠郡が明治二九年（一八九六）に制定された郡であることから、露伴の口絵より遅いことがわかる。

他にも多くの「負薪読書図」を用いた「引札」が大量にあるが、多くは露伴以降の作であることが証明、ないしは推定できることから、「引札」が露伴の口絵に影響を与えた可能性はまったくないと断じてもよい。

「引札」は、おそらく大正期から昭和前期にかけて出回ったものだ。したがって、「売薬版画」によって金次郎のイメージが広まった後に、「引札」がイメージを固定化する役割を果たしたと思われる。

刊行著作物などと違い、「売薬版画」や「引札」の制作年代を特定することは非常に難しい。現在残っているもので制作年代がある程度特定できるもので判断せざるを得ないのが実情である。それに従うと、「売薬版画」に「引札」よりも古いものがあるので、「売薬版画」の方が「引札」に先行していたと考えられる。

明治三八年（一九〇五）生まれの増田太次郎氏によると、「引札」に描かれた人物は、次のようなものであったという。

牛若丸、児島高徳、青砥藤綱、小野道風、そして忠臣蔵・赤穂浪士といったような歴史上の人物、というよりも人々に膾炙（かいしゃ）した大衆的な物語の主人公たちである。また、浦島太郎や坂田金時などの昔噺（ばなし）に出てくる仮空の人物も出てくる。娯楽に乏しかった明治時代、とりわけ農村地帯の家庭などでは、このような引札を部屋の唐紙や障子などに貼って、子供たちにもこれらの絵についての物語を聞かせるなどしたもので、私自身にもその記憶が強く残っている。それだけにこれらの絵は、きわめて教訓的に描かれてあって、青砥藤綱の絵には「勤倹は大功の基礎」と書いてあるなどは、その例である。

（増田太次郎『引札　絵びら　錦絵広告――江戸から明治・大正へ』誠文堂新光社、一九七七年八月）

増田氏が子どもの頃の話だから、明治四〇年から大正の初期のことであろう。

「引札」の絵柄には人口に膾炙した人物が選ばれたこと、大人が子どもたちに「引札」に書かれた

人物の話を語り聞かせたこと（「絵解き」をしていた）、それらは多分に教訓的であったこと、などがわかる。ここには、金次郎の名は出てこないが、金次郎の絵もおそらくこうして受容されていったのではないか。

広告の役割と効果

そもそも、広告とはその絵柄が広く一般に認識されていなければ効果がない。でないと、伝えたいメッセージが効果的に伝わらないからだ。金次郎の「負薪読書図」を使うからには、少なくとも「金次郎のように、不断の努力をして、実直な商売をしております」というメッセージが伝わらなければ意味がない。

「売薬版画」や「引札」には、それが金次郎の図であることを伝える記述が一切ないものもある。「売薬版画」の場合は、手で配るため絵解きのようなことができる。たとえ相手が図像を知らなくても解説することができるのだ。

だが、「引札」はそうはいかない。「引札」の場合、図像のメッセージを与えることができなければ広告に使う意味がまったくなくなる。そのため、金次郎のイメージがある程度認識されていなければ広告としての効果はまったくない。

増田氏も指摘しているように、人物の「引札」は人口に膾炙した人物が選ばれた。たとえ親が子どもに描かれている人物の話をしようとしても、その話自体を知らなければ説明できない。この点でも「引札」は金次郎の話がある程度広まった明治四〇年代以降の作で、明治三〇年代から作られ

ていたと推測される「売薬版画」よりも遅いと考えられるのだ。

たしかに、井上章一氏が指摘したように、金次郎の「石像や銅像が普及する前の段階では、いちばん重要な意味をもっていたとさえいえ」、「おそらく、多くの人々はこういったものを通して、金次郎の図像に親しんでいった」。つまり、まず「売薬版画」によって金次郎の図像がある程度広まり、その後をうけて「引札」が金次郎のイメージを固定化させた。その後で銅像・石像などが普及するという順になる。

今、手元に「チラシ広告をきかせるための一〇カ条」（増田太次郎『効きめの多いチラシ広告の実用例』）があるので、試みに、それらの項目を挙げ、金次郎を描いた「引札」がどのくらい適合するかを考えてみたい。「売薬版画」は広告ではなく、あくまで「おまけ」なので、ここでは考えないことにする。

①店の実際を反映しているか？
②広告と販売の結びつきはだいじょうぶか？
③ねらいがハッキリしているか？
④相手にとって役立つニュースであるか？
⑤広告表現に個性・特色があるか？
⑥相手の欲望を向上させるだけの魅力があるか？
⑦明るくて、活気があるか？

⑧親しみが感じられるか？
⑨注意と興味をひくか？
⑩何回も反復し積み重なって効果をあげているか？

①について。宣伝を出していた店が実際どうだったかわからないが、実直な店であることをアピールするねらいがあるのだろう。筆者が確認した「引札」は、堅い商売が多かったという印象がある。

②は、金次郎のイメージが伝われば販売促進効果は期待できるが、これだけで効果が上がるとは思えない。他にも広告を打ってこそ効果が上がるのだろう。所詮（しょせん）、金次郎の「引札」はその一つにすぎない。だが、現在でもよく年末に配られるカレンダーにも広告主が入っているが、少なくともそれと同様の効果はあるだろう。何か必要性が生じた場合、ライバル店よりも先に顧客の意識にのぼり、用命される確率が高くなる効果がある。

③の「ねらい」は、実にはっきりしている。実直、誠実なイメージを売りたいのである。金次郎の図像はもっとも効果的な一つであろう。

④について。「引札」には、その年の暦を一緒につけているものも多い。金次郎の「引札」にも暦のついたものがある。また気に入ったものは飾っておくこともあったから、実用性はあるといえよう。

⑤の個性・特色については、申し分ないだろう。他にはこんな図像はない。非常に印象的な図像

である。

⑥の欲望を向上させるかどうかは、わからない。この点については、あまり効果はないように思う。

⑦、⑧については、申し分ないだろう。明るく、健全で、はつらつとしている。もしも金次郎を知らない人が見ても、きっと親しみがわくにちがいない。

⑨は⑤と同様の理由で注意と興味を引くものであろう。

最後に⑩。金次郎の図像を何年も続けて刷って配っていた広告主もいたから、反復効果もあっただろう。

以上のことから判断すると、金次郎の「引札」は広告として、優秀な部類に入るのではないだろうか。そうだからこそ、金次郎のイメージが一定の型で定着していったのだろう。

少年向け伝記類

「売薬版画」が出回っていたのとほぼ同時期、金次郎に関する多くの書物が出版された。そこには、金次郎の「負薪読書図」も描かれている。

早いところでは、明治二七年（一八九四）三月に出版された高橋鋤郎『修身亀鑑　少年美談』（東雲堂）の表紙がある。

タイトルからもわかるように、この本は二宮金次郎だけをとりあげたものではない。偉人たちの少年時におけるエピソード集である。表紙は幸田露伴の『二宮尊徳翁』か、富岡永洗の絵を参考に

図4-7　高橋鋤郎『修身亀鑑　少年美談』表紙（東雲堂）

したものだろう。だが、記述は、露伴のものではなく、『報徳記』の記述をそのまま用いている。

読んでいる本のタイトルを『大学』と明示していること、手に鎌をもって歩いていること、背負っているのは草であること、がこの絵の特徴である。描いた絵師の名は残念ながらわからない。この本は二年後の三月、『少年美談』として大日本図書出版社から内容は変えずに、表紙だけ変えて出版されている。だがその表紙には、金次郎の姿は見当たらない。金次郎のイメージがまだ定着していなかったからだろう。

本格的に金次郎の「負薪読書図」が表紙や口絵に登場するのは、明治三〇年代なかば、つまり二〇世紀に入ってからである。明治時代に出版され、管見の及ぶものを以下に挙げる。実際はもっと多くの書物で金次郎の「負薪読書図」が使用されたと推察される。

・吉岡平助『二宮尊徳』、一九〇一年五月、表紙（青葉山人『二宮尊徳』、青葉山人、一九〇一年五月、表紙）

・内藤加我（彩光学人）編『二宮翁修身百話』、金櫻堂・文錦堂、一九〇八年二月増補第八版、口

絵（初版は一九〇一年三月だが、初版には口絵がなかった）

・留岡幸助『報徳一夕話』、警醒社、一九〇八年九月、表紙

・青葉山人『二宮尊徳』、文陽堂、一九〇九年二月、口絵

・斎藤弔花（蓑陰漁老）『史実小説二宮尊徳』、隆文館、一九〇九年五月、口絵（「尊徳翁幼児苦学図」とあり、讃まで付いている）

・中村徳助編『勤倹立志二宮尊徳翁』、由盛閣、一九〇九年九月、口絵

・中村徳助編『修身立志二宮翁道話』、明教堂、一九〇九年九月、口絵（内容は前書と同じ）

・大畑裕『成功の二宮尊徳翁』、盛林堂、一九〇九年一一月、挿絵（「置薪読書図」）

・磯嶋三郎『二宮先生のお噺』、東海新報社、一九一二年三月、表紙

明治四一年（一九〇八）以降に出版点数が多くなっているのは、同三九年にあった「二宮尊徳五〇年祭」があった影響であろうか。この時期に金次郎「負薪読書図」が定着していったことがわかる。

一方、図4-8のような図もある。

これは報徳学研究会『二宮先生報徳畫譚　家庭教育』（磯部甲陽堂、一九一一年二月）に載る挿絵である（一九頁）。「第九図　孝子山中に大学を讀む」という箇所にある絵だ。仕事の合間に坐って本を読む金次郎の姿である。この図にあたる本文は、「仕事の暇々には、家にあると山に行くとにかゝはらず、大学と云ふ書物を讀むで、一心不乱に聖人の教を究めて身を修めたと云ふことであります」となっている。

図4-8　報徳学研究会『家庭教育　二宮先生報徳畫譚』挿絵（磯部甲陽堂）

当時、ほとんどが図4－5のような「負薪読書図」を用いていたにもかかわらず、この図は坐って本を読んでいる。前章でみた妙心寺系「朱買臣図」と同じ構図である。この絵を描いたのは、山本研山という人である。彼に関する情報がないので判断できないが、もしかすると妙心寺系「朱買臣図」を下敷きにして描かれたものかもしれない。

金次郎が仕事の合間に読書をした図は、少なくとも伝記類の表紙や口絵、挿絵、絵葉書等のほとんどが、「朱買臣図」と同様、「負薪読書図」と「置薪読書図」の二種類である。例外として、大畑裕『成功の二宮尊徳翁』には「置薪読書図」とともに米を搗きながら金次郎が読書をする挿絵がある（図4－9）。

金次郎の読書図のほとんどが「負薪読書図」と「置薪読書図」の二種類であるという事実は、明治の絵師たちが金次郎の読書図が「朱買臣

図」を下敷きにしていることに薄々気づいていたことを物語っているのかもしれない。

ともあれ、ここに挙げたもののほとんどすべてが、子どもを対象とした読み物である。反対に、大人を対象とした読み物には、こうした絵は載せられていない。当時刊行された子ども向けの伝記類も金次郎の「負薪読書図」のイメージを普及させるのに一役買っていた。

思い返せば、「引札」はともかく、「売薬版画」はおまけであったし、こうした伝記類を読んだのも子どもたちであった。絵こそなかったが、薪を背負い、歩きながら本を読む話は国定修身教科書に載せられていた。その結果、金次郎の「負薪読書図」のイメージが子どもたちに植えつけられていった。文学と絵画の往還運動が金次郎のイメージを増幅させていったのである。

図4-9　大畑裕『成功の二宮尊徳翁』挿絵（盛林堂）

石像・銅像への道程

金次郎のイメージは、明治・大正期、「売薬版画」、「引札」、伝記類を中心に広まっていった。これらのメディアにおいて、金次郎の幼年時代が描かれる場合、「負薪読書像」が優勢であった。しかし、日本人にとって決定的だったのは、銅像が小学校に置かれたことであ

る。今は少なくなってしまったが、第二次世界大戦以前は、ほとんどの小学校に金次郎像が置かれていた。細部については様々な違いはあるものの、格好はほぼ一定しており、「負薪読書像」であった。

金次郎が石像や銅像にされた経緯については、井上章一氏の著書に記述がある。井上氏によると、明治四三年（一九一〇）に明治天皇に贈られた像が最初だったという。それは私たちがよく知っている「負薪読書像」だった。『愛知県教育史』第四巻（愛知県教育委員会編、一九七五年九月）によると、全国で最初に金次郎像が置かれたのは、大正一三年（一九二四）のことで、愛知県宝飯郡前芝小学校（現在の豊橋市）だったという。明治天皇に贈られてからほぼ一五年後のことである。

また、高橋一司・中西光夫両氏の調査によると、愛知県下では金次郎像は昭和二年（一九二七）頃から始まり、昭和一〇―一一年（一九三五―三六）がピークだったという。さらに、同調査では、愛知県下では、銅像より石像が多かったという（高橋一司・中西光夫「愛知県教育一〇〇年史」講座第三七回・三八回、愛知県教育委員会編『教育愛知』第一八巻第一〇号・一一号、一九七一年一月・二月）。石像が多かったのは近接する岡崎市が石材の産地だったという理由によるようだ。

一方、大阪府下での調査を行った籠谷次郎氏によると、大阪府下で確認できる最初の金次郎像は堺市市立校の像で、設置は昭和五年（一九三〇）だという。昭和一一年に急増し、同一五年がピークだったようだ。金次郎像の増加の原因について、籠谷氏は、「現在のところ、理由は不明である」としている。だが、昭和一〇年は二宮尊徳八〇年祭であり大阪府下における設置の急増は八〇年祭を契機に始まったものではないかと推察している。また、同一五年は皇紀二六〇〇年祭であったた

めで、その記念事業として建てられたものが多いという。愛知県とは異なり、大阪では銅像が主流だったようだ（籠谷次郎「二宮金次郎像と楠木正成・正行像—大阪府小学校における設置状況の考察—」『社会科学』第五八号、同志社大学、一九九七年二月）。

以上のような記述から、金次郎像は昭和に入った頃から全国的に作られるようになり、昭和一〇—一五年頃ピークに達していたことがわかる。

では、なぜ石像や銅像が作られるようになったのだろうか。直接の原因としては、大正末から高まってきた報徳思想に基づく「自力更生運動」の影響が大きいようだ。「自力更生運動」とは、共同体に頼るのではなく、個々人ができる限り自立していこうという運動である。元々は、一種の地方改良運動であり、農民に一定の自立を求めるものであった。それが、援用された形として大正期から様々な職業で実践されるようになった。これがもっとも大きい理由である。

他方、明治時代から行われるようになった銅像による顕彰運動も大きな影響を及ぼしている。明治時代はもっぱら神話に登場する人物や、国家や地方に対し貢献のあった人物が選ばれ、銅像が建てられた。だが大正時代になると、架空の人物まで銅像化しようとする動きが表れてくる。とりわけ興味深いのが、巌谷小波による「桃太郎銅像化計画」である。巌谷小波の『「桃太郎主義教育」の話』（巌谷小波著・巌谷大四編『「桃太郎主義教育」の話』、博文館新社、一九八四年一〇月、原本は『桃太郎主義教育新論』一九一五年）には、「桃太郎の銅像」という一文がある。

最近わが国でも、子どもに関する問題が、大分注意されるようになった。そして全国の遊園

地には、子どものための遊園地の設置が、大分要求されるようになった。これは僕も愉快でならない。

ついては更に建議がある。それはほかでもない。その遊園地の一部には、必ず桃太郎の銅像を建てることだ。銅像は金がかかるなら石像でもよい。やむをえずんば木像でもよい。とにかく桃太郎を形に顕したものを、子どもの目に触れる所に置きたい。

遊園地には必ず桃太郎の像を置くべきだという。その理由は次のようなものだ。

いったい銅像というものは、多く古来の偉人を象るもので、偉人もとより結構である。しかし、それはいくら偉くても、人間はやはり人間である以上、多少の欠点は免かれまい。

現にある人の銅像が、ある時打ち倒された例もある。またある人の銅像を立てるのに、ひどく物議を醸した例もある。ある時代には立派な師表と仰がれても、またある場合にはその箔が剝げて、かえって嗤笑の的になる事もあろう。それからみると桃太郎は、本来架空の人物だけに、そうした懸念は少しもない。そして前に言うとおり、これに国民教育のシンボルとして千古不滅の価値ありとすれば、これを銅像にしたといって、決して途中で量が軽くなるなぞは断じてないのである。

実在の人物だと、何かしら欠点があるが、桃太郎にはない。だから桃太郎を銅像として「国民教

育のシンボル」にしようというのだ。子どもをモデルとし、国民の理想像としようとした初めての提案が「桃太郎銅像化計画」であった。

しかし、巌谷小波の「桃太郎銅像化計画」は失敗に終わったようだ。その理由は、大正中期（一九二〇年以降）からアナキズムやプロレタリアなどの社会主義運動が盛んになってきたからだ。「桃太郎」のイメージ変容については、滑川道夫氏の研究『桃太郎像の変容』（東京書籍、一九八一年三月）に詳しい。滑川氏によると、桃太郎は明治時代には皇国の英雄として「期待される日本人像」であった。だが、大正期から昭和期のプロレタリア文芸では、ブルジョア的人物として批判された。だが、第二次世界大戦期には、再び軍国主義のシンボルとなり、勇敢な日本人の比喩となったという。

芥川龍之介（一八九二―一九二七）は、大正一三年（一九二四）七月、雑誌『サンデー毎日』に「桃太郎」という短編を発表した。作品中の桃太郎は、平和に暮らしている鬼から平和と宝物を奪いに行く「侵略者」として描かれている。滑川氏によると、桃太郎を「侵略者」として描いたのは、芥川が初めてだという。

だが、新たな読みにつながる重要な点が見落とされている。芥川の「桃太郎」では、誕生譚がある。一万年に一度しか実のならない桃が落ちて、川へ流れて生まれたのが芥川の桃太郎である。芥川が描く桃太郎は「天才」なので、努力や理屈とは一切無縁だ。鬼退治に行く理由も、「お爺さんやお婆さんのように、山だの川だの畑だのへ仕事に出るのがいやだったせいである」。つまり、金次郎のように努力の人ではないのである。むしろ金次郎の対極にいる子どもなのだ。金次郎という

補助線を引くことで、「桃太郎の変容」からだけでは読み取れない新たな解釈が可能になる。従来、芥川の桃太郎は「侵略者」として描いた嚆矢である点、天皇制批判、軍国主義批判（日本軍のアジアへの進出、いわゆる「南進論」批判を含む）、プロレタリア運動の影響だけが指摘されてきた。しかし、むしろ重要なのは、当時盛んであった「努力」、「修身」、「立身出世」といった概念や、白樺派などに代表されるトルストイ的「人道主義」へのアンチテーゼであるという点だ。

さらに、芥川の「桃太郎」では、犬や猿、雉子の家来たちも仲が悪く、お互いの欠点ばかりをあげつらって、馬鹿にしている。鬼も桃太郎が来るまでは何も考えないでいい幸せな生活を送っていた。桃太郎が来てからは、疑心暗鬼に駆られ、人間に復讐を企てる存在になる。人間が作り出す「思想」、「理性」、「社会」の恐ろしさ、それらが引き起こす数々の不幸、動物である限り離れることができない「獣」としての人間への批判を作品から読み取ることができる。

芥川は、大正一二年から昭和二年（一九二四―一九二七）の間、雑誌『文藝春秋』へ連載していた「侏儒の言葉」に「二宮尊徳」という短い文章を書いたことがある。次のようなものだ。短い文章なので全文を引用しておこう。

わたしは小学校の読本の中に二宮尊徳の少年時代の大書してあったのを覚えている。貧家に人となった尊徳は昼は農作の手伝いをしたり、夜は草鞋を造ったり、大人のように働きながら、健気にも独学をつづけて行ったらしい。これはあらゆる立身譚のように――と云うのはあらゆる通俗小説のように、感激を与え易い物語である。実際又十五歳に足らぬわたしは尊徳の意気

に感激すると同時に、尊徳ほど貧家に生まれなかったことを不仕合せの一つにさえ考えていた。……

けれどもこの立志譚は尊徳に名誉を与える代りに、当然尊徳の両親には不名誉を与える物語である。彼等は尊徳の教育に寸毫の便宜をも与えなかった。いや、寧ろ与えたものは障碍ばかりだった位である。これは両親たる責任上、明らかに恥辱と云わなければならぬ。しかし我々の両親や教師は無邪気にもこの事実を忘れている。尊徳の両親は酒飲みでも或は又博奕打ちでも好い。問題は唯尊徳である。どう云う艱難辛苦をしても独学を廃さなかった尊徳である。我我少年は尊徳のように勇猛の志を養わなければならぬ。

わたしは彼等の利己主義に驚嘆に近いものを感じている。成程彼等には尊徳のように下男をも兼ねる少年は都合の好い息子に違いない。のみならず後年声誉を博し、大いに父母の名を顕わしたりするのは好都合の上にも好都合である。しかし十五歳に足らぬわたしは尊徳の意気に感激すると同時に、尊徳ほど貧家に生まれなかったことを不仕合せの一つにさえ考えていた。丁度鎖に繋がれた奴隷のもっと太い鎖を欲しがるように。

（『昭和文学全集』第一巻、小学館、一九八七年五月）

芥川が述べているのは、次の諸点である。①まだ一五歳に満たなかった私（芥川）は金次郎の物語に感動したが、同時に金次郎のような貧しい家に生まれなかったことを不幸せだと感じた、②金次郎の立志譚は金次郎に名誉を与えたが、金次郎の両親に対しては不名誉を与えた。③それは両親

が金次郎に教育をしなかった事実が露呈してしまったからだ、④現代の教育者は両親が教育しなかったという事実を忘れている、⑤両親がどうあれ独力で努力した金次郎は立派だが、それは教育者や親たちの利己主義に基づくものである、⑥下男のように働き、立派になってから両親の名を高めたりするのは、教育者や親たちにとってもっとも好都合なことである、⑦縄に繋がれた奴隷や囚人たちは、呪縛から逃れたいという欲求が強いと一般的には思うだろうが、実際は現在繋がれている縄よりさらに太い縄を求めるものだ。

金次郎を称揚しようとする風潮を批判した文章である。彼が一五歳に満たなかった時期に、こうした批判精神をもっていたかどうかは大きな問題ではない。むしろ、教育者や親たちの利己主義、つまり子どもの成功に自分もあやかろうという狡猾さを看守していること。そして、まるで奴隷や囚人のようにより強固な束縛を求める人間の愚昧さを看破しているところに、芥川の「二宮尊徳」の意義がある。露伴が「努力」に注目し称揚したのとは、明らかに立場が異なる。しかし、こうした考え方は一部のインテリゲンチャには受け入れられても大きな声とはならなかった。

おそらく、第一次世界大戦が終了し、景気が悪化してきた大正九年（一九二〇）前後から「桃太郎」を「期待される日本人像」とする考えに疑問や反感を持つ人々が多くなってきたのではないだろうか。その結果、桃太郎は銅像化されなかった。だが、一方で、日本人としての理想像を子どもたちに示したい、という大人たちの欲求はどんどん高まっていった。子どもを無垢な存在、将来の夢を託すべき存在として理想化したからだ。大正七年（一九一八）の雑誌『赤い鳥』の創刊や童謡運動にそうした動きが表れている。

そうした時期に、軍国主義的な立場からも、プロレタリア的立場からも反対されない日本人の子どもが一人だけいた。それが金次郎であった。井上氏の著書でも述べられているが、金次郎には石像や銅像にされる前史として、大正時代、木像として家の中に置かれたという事実がある。当然、人々の意識にも上りやすかったに違いない。

こうした条件が整い、まずは報徳運動が盛んであった愛知県下で石像が出来、その後「自力更正運動」の高まりとともに、金次郎の「負薪読書像」が石像や銅像になって全国に広まっていったのだろう。

第五章　隠されたイデオロギー

「立身出世」

目に見える媒体としては、「売薬版画」や「引札」が金次郎の肖像画を広めるのに大きな役割を果たしていた。だが、「売薬版画」や「引札」といった媒体だけでは金次郎の肖像画はこれほどまで広範に、そして国民全員の心に深く入り込み定着することはなかっただろう。

肖像画が広まった要因を明らかにするには、少なくとも二つの補助線が必要だ。本章では金次郎に二つの補助線を引き、そこから浮かび上がる隠された意味（イデオロギー）について考えてみたい。

まず一つ目は、「立身出世」という補助線である。

「立身出世」という言葉は、江戸時代には武士の「立身」、庶民の「出世」というように、別々に使われることが多かった。

竹内洋氏は次のように説明している。武士が立身という言葉を使ったのは、彼らの身分文化が儒学によっていたためで、「立身」は『孝経』に見える言葉である。一方、庶民が「出世」という言葉を使ったのは彼らの身分文化が仏教によっていたからである。「出世」は元来、仏が衆生を救うためにこの世に現れることや、世間的なものを超えていることを意味した仏教用語であるという。

明治二〇年代の立身出世主義の様相をいくつかの書物で確認してみよう。

まずは、明治二七年（一八九四）に出た天福堂主人編『立志美談』にある「立身出世の鏡二宮尊徳翁」をみてみる。

ここで強調されるのは、①本人の心掛け次第で良くも悪くもなる、②人は至誠さえあればいつかその人の徳が世に輝くに違いない、③己の分限、才智を知ってそれに不適任と思えば時には断るというその心は奥床しい、④不正な事に肩入れするな、⑤尽くす時は、個人の身体は尽くしている人のものである、というものである。とりわけ己の分限、才智を超えようとはしない事を、「奥床しい」と評している点が注目される。ここには、天下を取ろうといった大望は微塵も感じられない。これらの徳目が金次郎の伝記を通じて語られた。さらに、①－⑤の徳目は、真実と正義を重視する道徳観、そして奉公滅私の精神の二つに要約できる。

別の書物を見てみよう。明治二二年に刊行された小原重哉『養徳訓話』には、次のようにある。

立身出世ヲ為サント思フナレバ、足元ヨリシテ勤メテ行クベキ事ナリ。若キ者ハ外ニハ何モ用ハナシ、主人ヲ大事ニ、親ヲ大事ニサヘ為ス時ニハ、立身出世ハ自然ニ出来ル事ナリ。我儘気儘ノ驕心ノ止サヘシタル時ニハ、子孫長久ハ疑ナシ。

（小原重哉『養徳訓話』、金港堂、一八八九年六月。句読点・ルビは著者による）

できることからコツコツと行い、主人、親に従えば自然と立身出世をするという。驕り高ぶる心

を戒めてもいる。内容は、江戸時代の儒教の道徳書と同じである。立身出世する方法よりも、むしろ普段の心掛けの大切さが説かれている。この点は先に見た『立志美談』と同じである。志村作太郎・岩崎英重『消閑漫録』にある「立身出世」の項には次のような戒めがある。

草奔の身出世して大臣となればとて、無責任の放言を吐ける時と同じく氣楽に處し行かば、四面の攻撃を受け、マカリ間違へば暗夜に狙撃さるゝ恐れあり、西人リイトウイルも言はずや、位置愈よ高ければ危難愈よ多しと、氣楽を願ふ脳病持や、死を厭ふ臆病ものゝ立身出世は考へものぞ。

（志村作太郎・岩崎英重『消閑漫録』、興雲閣、一八九八年七月）

立身出世をすると身の危険が増すから、それが怖いなら立身出世は避けるべきだといっている。こうした事情で立身出世を諦める考え方も、当時はあったようだ。

だが多くは、不断の心掛けがまず大事で、立身出世は結果的についてくるものだという考え方であった。主はあくまで心掛けにあり、地位や名誉は従であると説いている。

朱買臣のイメージも江戸以前と、明治以後では、その重視される部分が明らかに違っている。江戸以前の朱買臣のイメージは、故郷に錦を飾った人であった。つまり成功した人物としてのイメージが強かった。たとえば、『平家物語』巻第七には、「昔の朱買臣は錦の袂を会稽山にひるがへし、今の実盛はその名を北国のちまたにあぐ」とある。これに題材をとった能の「実盛」にも、この部分がほとんどそのまま採られている。

だが、明治以降は、第二章にも紹介したが、明治一六年（一八八三）に刊行された川崎与十編『小学讀本漢土立志篇』巻一第六に、「朱買臣薪ヲ賣リテ書を讀ム事」と題する一文があった。この一文は明らかに成功よりも努力に重きを置いている。このようにさまざまな場面で、結果よりも努力を奨励するような動きが出てくる。

『立身出世こどもの鏡』

もう一つ明治二〇年代の「立身出世観」が窺える話をみておこう。

明治二七年（一八九四）に刊行された井上市松『立身出世こどもの鏡』がある。あらすじは次のようなものだ。

河内の国某村というところに、水谷五兵衛とその妻・お徳が住んでいた。彼らは百姓であった。二人の間には一二歳になる才吉と、一〇歳になる利助という兄弟があった。ある夜、五兵衛は子どものためになると思い、兄弟を奉公に出すことを決心する。五兵衛は奉公人の斡旋所（奉公人口入所）に行き、誰もが逃げ出すような奉公先はないかとたずね、木綿問屋山本理兵衛の店を紹介される。五兵衛は兄弟に、自分が迎えに行くまで、たとえ逃げ帰ってきたとしても家には入れないから、覚悟して奉公せよと言い渡す。奉公がきついにもかかわらず、兄弟は文句も言わず、丁稚としてまめまめしく働いたので、気難し屋の主人にも気に入られるようになった。

一年ほどたったある日、お徳は兄弟を一度藪入りさせてやりましょうと、五兵衛に提案する。五兵衛もそれを承知し、兄弟は家に戻った。だが、そこで家で出されたのは奉公先よりずっとひどい

食事であった。そうしたこともあって、兄弟は奉公先に帰ってしまった。お徳は五兵衛をひどい人だと責め立てる。それに対して五兵衛は、ひどい食事を出したのは考えあってのことなのだという。もし家でいい食事を出したりしたら、もう二度と奉公に行くのがいやになるのは明らかだというのだ。

才吉・利助の兄弟はその後もよく働き、大阪堺筋に河内屋という木綿屋を出してそこの主人となった。五兵衛とお徳は隠居して、老後を安楽に送ったという。

この話では、兄弟は確かに「こどもの鏡」である。彼らは非常に親孝行な子どもたちなのだから。だが、この物語でもっとも注目されるべき人物は五兵衛である。つまり、この物語には先見の明のある父親が描かれ、それが賞賛の対象になっている。子どもをただかわいがるのではなく、むしろ「かわいい子には旅をさせよ」のことわざ通り、小さいときにあえて苦労させるのがよい。そうすれば、子どもは必ずや立身出世して、親も老後を安心して過ごすことができると言っている。

子どもが立身出世するためには、親こそが賢くあらねばならないというメッセージをこの話は発している。子どもの気質と努力、それに親の教育、これが一体となって立身出世が実現するのだ。

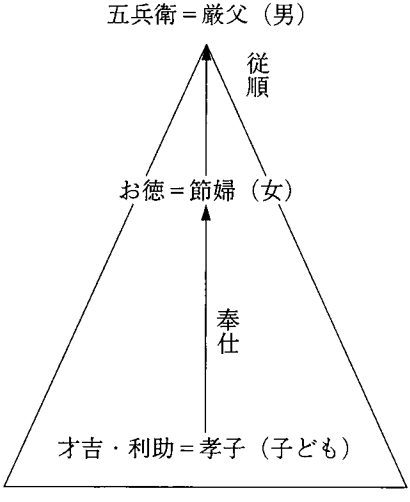
この物語は一見、江戸時代の名残をもつ話に思われるが、農民の親が長男を含めた兄弟二人を町人に奉公させ出世させる点に新味が感じられる。なぜなら、江戸時代であれば、実情はどうあれ建前上、農民の子は農民であらねばならなかった。とりわけ将来家長となるべき長男に対しては、そうした束縛が非常に強かった。

だが、この物語にはそういった意識はほとんど見られない。出世するならば身分は関係ない、と

いう考えが見受けられる。江戸時代、概して農民は教育に熱心ではなかった。しかし明治になると、かつての武士や町人のように、農民にも厳しく育てる父親像が求められたのだ。ただし、まだここには後に喧伝されることになる、「修養」という概念は感じられない。

この物語を図にすると、次のようなものになる。

厳父を中心とした「家」というピラミッド型の権力構造になっている。「家」に対しては、厳父である父を頂点とし、子を底辺とする権力構造が理想とされている。これが後に拡大され、ある大きな枠組みと相似形をなすことになる。



『立身出世 こどもの鏡』における権力構造

イデオロギーとしての「金次郎」

ところで、明治以降の人々を虜にした「立身出世主義」の特質とは、どんなものなのだろうか。

まずは、立身出世主義の概要を門脇厚司氏の「立身出世の社会学」を参考にして説明しておこう。

江戸時代の出世はおおむね致富であったが、人口の圧倒的部分を占める町人や農民にとっても出世は、致富というよりも、つましく安定し

た生活を確保することであった。

明治の開化により、人々の立身出世に対する欲求が一気に噴出した。サミュエル・スマイルズの『自助論』が『西国立志編』として明治三年（一八七〇）に、福沢諭吉の『学問のすゝめ』が明治五年に出版され、この二著は、多くの読者の心を捉え圧倒的な支持を得たのはよく知られるところである。これらの書物が読まれた明治の前半期（明治一五年頃まで）は、立身出世の倫理が称揚され、それを実践することで出世が現実になる時代であった。この時代は、まさしく個人の立身出世が、国家レベルの立身出世（富国強兵）に重なる「立身出世の至福期」であった。

ところが、立身出世の閉塞状況は意外に早く到来した。明治一八年一二月の「内閣制度」の樹立、翌一九年三月の「帝国大学令」の発布、そして同二〇年七月の「文官試験及見習規則」の制定という一連の制度確立は、それまでの立身出世観を大きく転換し、同時に以後の立身出世のありようを大きく規定した。これら一連の制度確立によって、それまでの戦国的な立身出世状況は次第に線を細くしていき、わが身の自立を意味した「立身」は、既定の官職を経上がる「出世」に転じた。多様でありえた立身出世の方途はその通路を狭められ、その流れも緩やかになっていく。

以後、立身出世精神の風化は著しく、日清戦争後の不況、物価上昇と相俟って拝金の風潮が強まっていく。出世は成功とよばれ、それは同時に致富を意味することともなった。

国運をかけて戦った日露戦争を終え、その結果列強への仲間入りをひとまずは果たすが、立身出世の意味もここで新たな転回を見せる。それは立身出世の矮小化、名目化である。こうした風潮の中、立身出世が内包する個人主義的な側面は極力抑制され、それに代わって「修養」こそ出世の真

髄とする、いわゆる「青年・立志・修養・訓」が夥しく敢行された。

大正期以降、出世をとりまく状況はますます悪化する。大学卒業も出世のパスポートにはなりにくい状況になった。立身出世の閉塞状況が進むにつれ、出世は修養の影さえも薄め末梢的な技術へと化した。せめて係長、課長へといったけちくさい立身出世が現実となる。

さらに昭和二年の金融恐慌、それにつづく世界大恐慌は出世どころか就職さえも覚束ないという状況を生み出す。「大学は出たけれど」という状況であり、立身出世はもはや幻想に近いものとなった。こうした時代潮流が第二次大戦の終結までずるずると続いていく。

戦後も根本的な変化はないが、ただ立身出世それ自体に価値を認めなくなってしまった。

これが、江戸から明治・大正・昭和前半期の立身出世観の変遷であった。

これを踏まえて、金次郎との関係について論じてみようと思う。

竹内洋氏は、人々のささやかな立身出世主義を封じ込める文化的装置として「藤吉郎主義」（神島二郎氏の造語）と「金次郎主義」（見田宗介氏の造語）を挙げている。藤吉郎とはいうまでもなく、豊臣秀吉（一五三六?―九八）のことである。

竹内氏の説は次のようなものである。

明治三〇年代には官僚機構や会社の重要ポストは帝国大学出のエリートが占めるようになり、一足飛びの立身出世はなくなり、官僚制組織の一歩一歩の経歴移動になった。こうなると自然と下位の地位に滞留する時間が長期化する。学歴だけでは不十分で、学問以外の「実地」や「人間学」、「人格」や「常識」が必要とされるようになってきた。こうした中で秀吉に託した言説のトーンも

変調する。

明治維新以来、一介の農民の小倅から天下人になった秀吉が青年の理想像であったが、そうした維持傾向が強まった結果、草履取や厩番の職務に全力を尽くした木下藤吉郎の時代にこそ学ぶべきであると変化したのだ。「太閤崇拝」型野心（夢想的野心）から「藤吉郎」型の「心構え」（藤吉郎主義：現実的野心）への変化であった。

金次郎も同じことで、「藤吉郎主義」が太閤の庶民版の形象化なら、「金次郎主義」は二宮尊徳の庶民版の形象化である。「金次郎主義」においても、金次郎時代の勤勉や倹約、忍耐、それ自体が価値のあるものとして説かれる。「藤吉郎主義」が官僚制組織の中の地位アスピレーション（野心）に対応した段々出世主義であるが、自営業層などの金銭アスピレーションを誘導した仕掛けとしてのイデオロギーが「金次郎主義」である。そして「金次郎主義」は立身出世の野心を職務内精励に封じ込めたものであった。これは立身出世主義の持つ危険なエネルギー（社会への反抗や抵抗）の毒抜きであり、庶民のささやかな立身出世主義（スケール・ダウンしたもの）を満たして、社会システムの維持を円滑にするためのコンセプトであった。

と同時に、これまた金次郎と関わりの深い「修養（修身養心）」という言葉が、人々の「癒しの文化」になったという。「修養は、いまの平凡な仕事をまじめにやることが、将来、人にみとめられるし偉くなる道である、『徳』は『得』（立身出世）になるといって希望をあたえた」が、「同時にたとえ立身出世できなくとも人格や人物を磨いた満足感と爽やかさの大事さを教える癒しの文化でもあった」という。

そして、「修養は、われわれは貧乏していても、他人さまにうしろ指をさされることがない『かたぎ』（堅気）だという矜持ある清貧の物語を提供した」とする。「立身出世の手段である常識や人格の養成という希望（立身出世）と癒し（清貧）の両義性がともなうメビウスの輪だったからこそ、修養は多くの日本人の心を摑んだのである」としている。

第二章で指摘したように、金次郎の成人図は後の時代になるほど、少なくなっていった。こうした現象は「藤吉郎主義」や「金次郎主義」が称揚されるようになり、社会全体に深く浸透した結果であろう。

金次郎の立身出世

興味深いのは、立身出世の矮小化、名目化がすすめばすすむほど、金次郎の肖像が広まっていった事実である。両者は密接な関係性をもつ。それを簡単に図にすると、次のようなものになる。

前述したように、明治二〇年代から始まる立身出世の可能性の低下、矮小化・名目化は、大正期になってさらに顕著になり、関東大震災（一九二三）、それに続く世界大恐慌（一九二九）によって決定的なものとなる。

一方、金次郎は明治二四年（一八九一）に最初の図像が誕生し、その後「売薬版画」や、「引札」、そして伝記類などによって広まっていく。そして明治四三年（一九一〇）に初めての銅像が作られた。この時作られた金次郎像は、明治天皇が気に入り、購入したという。そして本格的に銅像の大量生産が昭和三、四年頃から起こってくる。第二次世界大戦時には、ほぼ全国の小学校の校庭に行

き渡った。

要するに、両者は反比例の関係にある（二次曲線的であるかもしれないが）。明治における立身出世の可能性が矮小化すればするほど、金次郎（の図像）はどんどん「立身出世（身を立て、世に出る）」していった。

こうした金次郎の図像を、人々は無意識の内に受け取り（内面化）、それを自らの手で広めてしまった。心の隙間にそっと入り込んだといってもいい。それが金次郎の肖像画であった。金次郎の肖像画の広まりが、結果的にスケール・ダウンされた「ささやかな立身出世主義」に甘んじる人々を大量に作り出してしまった。人々は、金次郎という鋳型に自らを溶かし込んでしまったのだ。

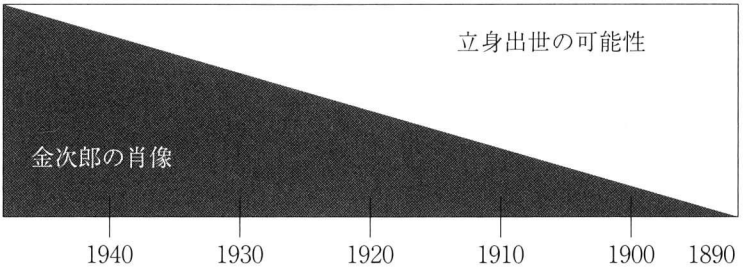
すなわち、金次郎の肖像画は、単なるかわいい子どもの絵ではなく、その裏には強力な文化的装置（イデオロギー）を備えていたのである。この点は特に強調すべきであり、「御真影（ごしんえい）」と同様、他の肖像画とは分けて、特別なイデオロギーをもつ図像として考える必要があるのではないだろうか。

「御真影」との関係

ここで、本章のもう一つの補助線である「御真影」を金次郎に引いてみることにしよう。

「御真影」に関しては、多木浩二氏に『天皇の肖像』、若桑みどり氏に『皇后の肖像』という名著がある。ここでは多木氏の著書によって、「御真影」について若干の説明をしておこう。

明治二三年（一八九〇）から明治政府は「御真影」の下付（下賜）を本格化する。多木氏によると、この「御真影」はお雇い外国人、エドアルド・キヨッソーネ（一八三二―九八）が明治二一年



立身出世の可能性と金次郎の肖像画の関係

に描いた絵を、東京で当時もっとも有名な写真家であった丸木利陽（一八五四―一九二三）が複写し、写真として仕上げたものであったという。下付はすべて下から願い出る形でなされた。このシステムについて、多木氏は次のように述べている。

> 下からの願い出という手続きは、一見すると自発性の尊重のようであるが、それぞれ上の階層との関係を明らかにするから、階層を超えるどころか、一層、自他の階層関係を固定する機能をもっていた。この階層構造とは、言い換えるならば、身分制社会である。それが下から構成される空間のように見えたとすれば、まったくの錯覚である。身分制社会とは差別の社会である。
>
> （多木浩二『天皇の肖像』、岩波新書、一九八八年七月）

「御真影」の下付が天皇との上下関係を決定的にし、固定化する機能を果たしたというのだ。

井上章一氏が『ノスタルジック・アイドル二宮金次郎』で明らかにしたように、金次郎の銅像も庶民からの要請であった。国家的政治権力が直接絡む「御真影」とは性質を異にするかもしれないが、金次郎

も「奉安殿」（「御真影」を納めるために造られた建物）とセットで「学校」という教育空間におかれた。その瞬間、天皇との関係が可視化され、身分関係が強固に固定化されてしまったのではないか。

つまりはこうである。「御真影」における天皇・皇后の肖像が国家の父母の象徴ならば、金次郎の肖像画は国家の子どもの象徴ではなかったのか。その子どもはいつまでたっても子どもでしかない。決して父にはなれない。人々は国家の子ども（金次郎）をひたすら再生産するのが国民の責務であると解釈し、それに甘んじた。そうした意識が、金次郎の肖像画の背後に隠されていたのではないのだろうか。

金次郎の銅像を明治天皇が好んだというエピソード。第二次世界大戦以前、小学校に多くあった金次郎の銅像が、奉安殿とセットで存在したという事実。あるいは国定の修身教科書で明治天皇と金次郎の話がもっとも多く取り上げられたという事実。こうした事実にも政治的な臭いを嗅ぎ取ることができる。

たしかに、金次郎の銅像は庶民の手によって建てられた。庶民にとっても、それは非常に都合がよかった。金次郎の像が「国民国家」における、自らのアイデンティティーを保証してくれる肖像画だったからである。

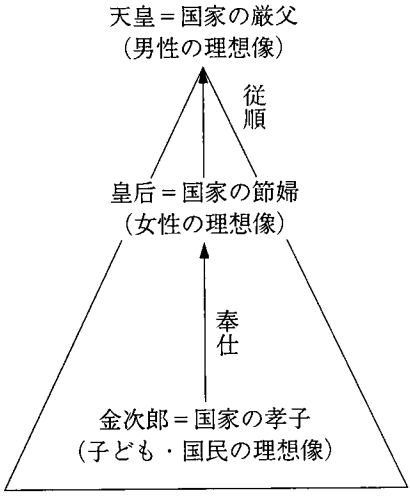
天皇を拝し、その下で自分の分限に応じて黙々と努力する金次郎的な人々を、「学校」という教育装置は大量に作り出した。金次郎という鋳型を使い、教育という道具を用いながら、多くの金次郎的人材を「国民国家」という市場に大量生産・大量排出していった。

それは大宅壮一（一九〇〇—七〇）に倣っていえば、「一億総金次郎化」（もちろん当時の人口は一

億もないが）といってもいい現象であった。これを図にすると、次のようになる。

この構造は、先に見た『立身出世こどもの鏡』の権力構造と相似形をなしている。すなわち、家が国家に拡大されただけの話である。天皇は国家を守る国家の厳父、それを支えるのが皇后で国家の節婦、そしていかなる場合にでも親を裏切らない子ども、それが国家の子ども・金次郎なのである。

天皇を頂点にし、金次郎を「日本国民のあるべき姿」とする見方は、唐沢富太郎氏によって早くからなされていた。唐沢氏は『教科書から見た世界の教育Ⅱ——世界の理想的人間像』（中央公論社、一九六三年五月）において天皇と金次郎の関係について指摘している。唐沢氏は『教科書から見た世界の教育』で、国定修身教科書の登場回数から、「戦前の日本において最高の理想的人物像として示されたのは明治天皇であり、それにつぐのが二宮金次郎であった」とし、次のような指摘を行っている。



近代国家における権力構造

この二人がこのように多く登場するに至った背景には、それぞれの時代の国家の要請が見られるからであって、要するに日本の絶対的権威の象徴としての明治天皇に、下

から応じる人物として与えられているのが、勤勉力行の典型としての二宮金次郎なのである。金次郎こそは、こうして日本国民の一般のあるべき姿としての典型として与えられているのであって、この典型が一度具体的な形をとってくると、それぞれの方面でふさわしい人物として発現する。たとえば軍人として発現した場合には、木口小平、乃木大将、広瀬中佐のように忠君愛国の人々として登場する。これは教科書の構造の上からは、いわば二宮金次郎が軍人に変身したときの姿として理解することができるのである。

唐沢氏は教科書を対象とし、戦前教育における理想的人物像の抽出に成功している。氏はこうした結果に基づき次のような結論を導いている。

戦前の教育においては、理想的人物像を与える際の絶対の尺度は忠孝であった。中でも忠は、いっそう高く評価されており、忠によって位階勲等を賦与されて、一歩でも近く座することが偉人であると考えられた。こうした理想的人物像を選定する尺度そのものは、決して子供たち自身の内から出たものではなく、常に教科書とか教師とかの、上から与えられたものであった。つまり、理想的人間像は、児童が欲求し憧れるものではなく、児童の向かうべき姿として国家から押しつけられたものであった。

唐沢氏の分析は、教科書を対象にした詳細な実証的研究であり、説得力もある。だが、問題点が

ないわけではない。

一つは、かつて井上章一氏が指摘したように、国定教科書には金次郎の「負薪読書図」は掲載されていなかったことだ。たしかに、金次郎の話は教科書に多く載せられた。また「勤勉力行」の人として喧伝されたことは間違いない。唐沢氏の言うように、上からの理想像が押し付けられた面もあっただろう。だが、図像に関しては、上からの押し付けではなかった。また金次郎の石像や銅像設立運動も民衆の意思で行われたものだ。したがって、少なくとも図像に関しては、上からの押し付けではなく、むしろ民衆が求めた《日本人の自画像》であったのだ。

もう一つ気になる点は、子どもは自分自身で理想像を選択することができるのか、という問いである。現在でもそうだが、子どもはテレビやマンガなどのヒーローに憧れる。自分自身で作り出したヒーローに憧れることなどありえないのではないか。戦前は、偉人が一種のヒーローであった。だが、特に戦後、それもテレビが普及し、ヒーロー物が多く登場した昭和四〇年代以降は、マスメディアが作り出したヒーローに子どもたちは憧れたものである。唐沢氏流にいうなら、戦前は国家によって作り出された理想像が押し付けられたのに対し、戦後はマスメディアによって作り出された理想像が押し付けられたとするべきだろうか。

いずれにせよ、唐沢氏の説には、強大な権力を持つ国家が教育機関と教科書という素材を通して、弱い民衆を一方的に教化していったという見方のみが示され、強調されている。しかし、教育に関しても図像に関しても、国民が求めた面もあったのではないか。少なくとも図像に関しては民衆からの要望も考慮に入れなければ、正確な見取り図は描けないだろう。唐沢氏と筆者のもっとも大き

な相違点は、民衆からの要望を考慮に入れるのか入れないのかという点である。

金次郎の肖像は、国民自らが国民であることを自覚し、顕示する図像であった。つまり、「御真影」が日本人の理想像なら、金次郎の肖像は《日本人の自画像》である。同時に、もし自らが金次郎のようになれなくても、せめて自分の子だけは金次郎のようになって欲しいと思うような理想像であった。

金次郎の肖像画は、あくまでも男性、または男子の理想像であった。女性は対象外だったのだ。当時、女性、女子は妻、あるいは母となってはじめて「国民」となるという存在であった。それ故、女性たちには「良妻賢母」という理想像が強調されたのである。その究極の理想像が皇后であった。

若桑みどり氏は、「男性天皇は文明を象徴」し、皇后は「大地母神（グレートマザー）」の表象であるとした。それに倣っていえば、金次郎は大地母神から生まれた「民草（たみくさ）」の表象であろう。

金次郎の「負薪読書」姿は、こうしたイデオロギーの増幅装置として大きな役割を果たし、同時にこのピラミッド型の権力構造を強固にするための構築装置だったのである。夢がなくなればなくなるほど、人は理想を見たがるものだ。立身出世の可能性がほとんどなくなった頃、金次郎の図像はいたるところで見られるようになった。

この権力構造が完全に確立した時期は、おそらく小学校に奉安殿と金次郎の銅像がセットになったとき、すなわち昭和一〇年前後であろう。この権力構造が強固で一体化していたため、戦後、奉安殿の撤去をGHQから求められたときに、国民は金次郎の銅像も取り払わないといけないのではないかと思い、自主的に撤去しようとしたのだろう。

マッカーサーが日本を「一二歳程度の文明」と揶揄したというエピソードがあるが、それもあながち見当はずれであったとはいえないのではないだろうか。なぜなら国民は皆、金次郎という一四歳程度の子どもを理想像としてきたのだから。

「金次郎主義」がなぜ、これだけ広範に行き渡ったのか。それは、金次郎の肖像画があったからである。この可視化された図像があったからこそ、「金次郎主義」が近代日本を席巻し、支配的なイデオロギーとなったのである。

当時、その過渡期にあった読書形態の変化も、こうしたイデオロギーを加速させた一因となったと考えられる。二〇世紀を境に大人だけでなく、子どもの読書も音読から黙読へと変化した。加藤理氏は、黙読の効果を次のように述べている。

> 読書法において黙読が主流になると、読者は作者の思想や作品に内在する思想、そして作中人物に同化し、自己を投影しながら書物を読み進めるようになる。その姿は、読書を通して自分一人の世界に没入する姿であり、読書という行為を通して自己と対話する姿である。そして読書を通して、ときには悩み、ときには勇気づけられながら、自我の形成に苦悶する姿でもある。
>
> （加藤理『駄菓子屋・読み物と子どもの近代』、青弓社、二〇〇〇年五月）

音読から黙読への移行期に金次郎の肖像画は作られ、広まっていった。読者が容易に自己投影できる図像として、金次郎の肖像画があったのではないだろうか。

露伴と「金次郎主義」

もう一度、『二宮尊徳翁』の文章を思い出してみよう。

朝は朝未明、霧立ち迷ふ山に入り、薪を採りつ柴刈りつ、帰途は其を売代となし、夜は夜半まで縄を索ひ草鞋作つて、一寸の日影も惜み身を使ひ心を使ひ母の為弟のためと先生は日毎に励み且は又、人と生れて聖賢の道も知らずに過ぎなむは口惜きことの限りなりと、僅に得たる大学の書を懐中に常離さず、薪伐る山路の往返歩みながらに読まれける心掛こそ尊けれ

（幸田露伴『二宮尊徳翁』、博文館、一八九一年一〇月）

幼少期から読書といった不断の努力をしようとする心掛けこそ尊いのだ、と露伴はいっていた。また、『二宮尊徳翁』は次のような言葉で結ばれていた。

先生の伝を読むもの其事迹を記臆せんより、能く其事迹の生ぜし所以を思ひ、其成功を羨まんより、其成功のよつて来る源を思ひ、然して先生の思ひたまひしところを思ひ得、先生が発念し給ひしところを念じ得ば、はじめて能く先生の伝を読みたるものといふを得べし。これを伝の終りの語とす。

（同前）

成功した姿（尊徳）を羨むよりも、成功の源（金次郎）を思い、その後の成功（尊徳）への過程をしっかりと理解すべきであると露伴はいった。

この本は少年向けの書物であったという性格もあるだろうが、竹内氏のいう「金次郎主義」に目を向けさせるのに十分なものだった。

それは、露伴自らが意図したものではなかったのかもしれない。前田愛氏が「ある成功した書物がどのように歪められたか、誤読されたか、その『解き口』を明らかにすることは、その書物を歓迎した読者層の意識形態を明らかにすることにもつながる」と述べたように、作者の意図と読者の読みは必ずしも一致しない。一致しないどころか、間違って理解されることの方が多い。「ベストセラーは大衆の誤読によってつくりだされるのである」というのは、なるほど至言だと思う。

露伴と立身出世

けれども、その一方で、読者側だけの問題だろうかという疑念がどうしても残る。露伴は「立身出世主義」、とりわけ「金次郎主義」を促進させるような活動を行わなかったと、本当に言い切れるのだろうか。この問題について、ここでは検討してみようと思う。

露伴と立身出世思想の関係について、早く伊藤整（一九〇五―六九）が『近代日本人の発想の諸形式』で論じている。

芸または熟練が人間の救いになる、という思想は、日本の近代文学の中を一貫して流れてい

る。文学以前においても、宗教的な理想の人物の物語りにもそれがあり、武者修業者または武道の熟達者を日本人が理想的人間像として意識していて、宮本武蔵、源義経などが現代において何度も描き直され、語り直される。それらの人間のイメージの中には、孤独の中で、鍛錬によって才能を育て上げ、何人にも負けない存在となることを理想とする日本的な立身出世の認識形態がとらえられているように思う。

（伊藤整『近代日本人の発想の諸形式』、岩波文庫、一九八一年一月）

と前置きした上で、露伴の『五重塔』は、「熟練によって単純に他人を凌いで救われるというのではなく、「熟練による立身出世は、人間性を傷つけ、害することがある、という認識が知識人の間に生きていたことを証明するもののようだ」と述べている。

伊藤は続けて、「近代日本の芸による自己救済の思想は、一面においては遁世的破滅思想とつながって」おり、「ただ自分の芸にのみ神秘的なまで熟達した人間として社会に戻ってきた時にのみ有能であり、役に立ち、見出され、出世するのである」という。露伴の小説にはまだ救いがあったが、それが芥川龍之介の『地獄変』（一九一八）になると、芸はもはや人間を救わなくなるともいう。この変化の過渡期に書かれたのが、露伴の『努力論』であった。

露伴の『努力論』（一九一二年七月）は努力しているのに、成功しないのはなぜかという疑問を持つ人たちに対する回答のようなものである。成功しないのは努力の方向が間違っているからで、努力すること自体は必要だという。それをいかによい方向、ないしは幸福に変えていくかが『努力

論』では語られる。

露伴はいう。

人はやゝもすれば努力の無功に終ることを訴へて嗟嘆するもある。然れども努力は功の有と無とによつて、之を敢てすべきや否やを判ずべきでは無い。努力といふことが人の進んで止むことを知らぬ性の本然であるから努力す可きなのである。

（幸田露伴『努力論』、東亜堂、一九一二年七月）

成功することとは無関係に、努力は人の本然であるからひたすら努力しなければならないと。またこうもいう。

努力して努力する。それは真のよいものでは無い。努力を忘れて努力する。それが真の好いものである。

（同前）

努力を忘れて努力すべきだという。こうした言葉は現代に生きる私たちにも新鮮、かつ魅力的に聞こえる。

さらに、露伴は「幸福三説」を説いている。「惜福」、「分福」、「植福」が人々を幸福にするというのだ。「惜福」は、幸福な時に福をとりつくさないこと。「分福」とは、自分が得た福を他人にも

分け与えるということ。「植福」とは、自分が得た福を社会全体に還元し、未来の発展につながるようにすること、である。

興味深いのは、露伴が推奨した「幸福三説」が金次郎の唱えた「分度」や「推譲」の考え方と共通する部分が多いことである。「惜福」は「分度」に、あとの二つは「推譲」に相当する。露伴の「幸福三説」は、金次郎の報徳思想を幸福論に応用したものであるともいえる。金次郎の教えは、「至誠」の心で「勤労」し、「分度」を守って「推譲」（分度の余剰分を他に譲ること）せよというものだった。これと同じ論法で『努力論』の前半部分は書かれたといってもいい。常に自己改革する心（至誠に相当）を持って努力（勤労）し、それによって得た福の分度を守って、福の推譲を行えと露伴はいっているのではないのか。

露伴による、こうした努力の奨励は、竹内氏のいう「金次郎主義」とまったく同じではないにしても、それに通じるものがある。また、これは近代国家を動かす上ではまことに好都合な理論であった。露伴の説く『努力論』の内容は、立身出世主義が孕む危険性を、除去したもので国家にとって安全でまことに好ましく健全な思想であった。

この『努力論』は、明治四三年（一九一〇）からその翌年にかけて雑誌『成功』（成功雑誌社）に載せられたものだ。つまり青年向きに書かれたものである。主な読者層は、『二宮尊徳翁』を小さい頃に読んだと思われる人々である。露伴はこの世代に「金次郎主義」を相当深く植えつけたものと思われる。若いうちに努力することを露伴は強く奨励したのである。

露伴は彼の人生の早い時期に、努力することにこそ美徳があり、価値があるという信念をもった。

それは第一章で見た『報徳記』を初めて読んだ感想にも表明されていた。そうした価値観は「金次郎主義」と重なる部分が多い。露伴自身もまた「金次郎主義」の実践者であったのだ。露伴の小説に、世の中には認められないが、自らの仕事一筋に努力する職人を描いた作品が多いのも、こうした「ささやかな立身出世」に甘んじる態度の表れなのかもしれない。

もしそうならば、露伴は「金次郎主義」の信奉者であり、かつそれを称揚するイデオローグの一人であったともいえる。露伴の作品を読んだ人たちの誤読もあるだろうが、露伴も「金次郎主義」を促進、称揚した一人であったといえる。

つまり、露伴は金次郎の肖像画作成に関わっただけでなく、それを普及させるためのイデオロギーまで後押ししていたのだ。

報徳思想を広めようとした人々（たとえば報徳社）は、「二宮尊徳」の事績を広めたかった。にもかかわらず、「二宮金次郎」の方が有名になってしまった。しかし、金次郎なしには尊徳もなかった。そうした理由から、金次郎の逸話や肖像画がいくら有名になろうとも、彼らも「金次郎主義」を否定し、その拡大を止めることは、ついにできなかったのである。

内村鑑三『代表的日本人』

一方、内村鑑三は日露戦争後の明治四一年（一九〇八）四月に『代表的日本人』（“*Representative Men of Japan*”）を、英文で発表した。「はじめに」の部分にあるように、これはもともと日清戦争中に『日本及び日本人』（“*Japan and the Japanese*”）の題で公刊された書物の再版であった。つまり、

明治二七年（一八九四）に公刊されたものなのだ。ということは、露伴が『二宮尊徳翁』を書き上げた頃と時間的な差はほとんどない。

『代表的日本人』の中に、「二宮尊徳――農民聖人」という一章が設けられている。内村はどのように金次郎を見ていたのだろうか。

この書でも尊徳の少年時代、つまり金次郎のエピソードは語られている。「負薪読書」に当たると思われる部分もある。だが、この金次郎の話は尊徳にいたる単なる過程にすぎない。内村の立場でいえば、それは単なるプロローグでしかない。内村の目的はその先にある。そう、尊徳である。そしてそれは努力すること自体が成功につながるという人物ではなく、「『自然』の法と精神を同じくする」人物であった。この「『自然』は、その法にしたがう者には豊かに報いる」という法則を見出した人物こそ二宮尊徳、その人であった。この法則の発見と、その実践を内村は高く評価した。

もう一つ内村が評価したのは、経済改革に道徳力を応用したことであった。

> 道徳力を経済改革の要素として重視する、そのような村の再建案が、これまでに提出されたことは、まずありません。これは「信仰」の経済的な応用でありました。この人間にはピューリタンの血が少しあったのです。むしろ舶来の「最大多数の最大幸福の思想」に、まだ侵されていない真正の日本人があったといえます。
>
> （内村鑑三・鈴木範久訳『代表的日本人』、岩波文庫、一九九五年七月）

金次郎の中にピューリタニズムを見ている。キリスト教者、内村鑑三らしい評価の仕方である。内村が信仰したプロテスタントの考え方では、精神の自律を前提とし、その自律は個人の責任に還元されるという。この精神の自律を内村は金次郎ではなく尊徳の中に見出している。

内村と露伴が違うことは、明らかだ。内村はあくまでも成功者、二宮尊徳を見、その精神の自律性を評価している。評価するのは、努力する姿ではなく、自律した精神なのだ。また、その少年時代にもほとんど関心を抱いていない。ただ一点、自分の力で勉強できるようになるまで勉強をあきらめなかった、という点だけは高く評価している。

内村は成功した尊徳を讃えており、この人物こそが「代表的日本人」の一人だと信じていた。内村なら、成功しようがしまいが努力する姿勢（心掛け）が肝心だとは、口が裂けてもいわないだろう。そこが露伴と内村の大きく異なるところである。内村が露伴の『二宮尊徳翁』を「アレは詰らぬ本」と片付けたのも、両者の評価する点が大きく異なっていたからだと思われる。内村は、本来見るべきところを露伴は正確に見ていないと判断したのであろう。

内村の物の見方はプロテスタントのそれであるが、露伴のそれは多分に朱子学的である。なぜなら「聖人、学んで至るべし」というように、どのような人間でも読書や修養を積めば立派な人間になれるとする考えに非常に近いからだ。ただ、露伴の場合は、聖人を養成している訳ではないこと、そして努力を「治国平天下」の目的としてはいない点は、朱子学と大きく異なる点である。

大局的に見た場合、結果として歴史は露伴の方を選んだ。それがよかったのか、悪かったのか。ただ私たちの前には、現実があるだけである。

終　章　肖像画としての金次郎

展開の様相

これまで本書で明らかにしてきたことを、箇条書きにしておこう。

①従来の説通り、金次郎の肖像画（「負薪読書図」）の初出は幸田露伴『二宮尊徳翁』の口絵である。ただし、それより前、すでにいくつかの少年像は出来上がっていた。

②金次郎の肖像画のルーツは、中国にあった。モデルとなった人物は、朱買臣という人物である。金次郎への転用は、幸田露伴と、狩野派の流れを汲み、複製技術に優れていた絵師・小林永興、富岡永洗などの共同作業によって考え出されたものである。

③朱買臣の話は、元来背中に薪を背負い、歩きながら本を読むものであった。だがその話が、日本化されると仕事の合間に本を読むものとなった。その結果、日本では二つの話が成立し、伝承されていた。

④朱買臣を描いた「朱買臣図」にも二種類ある。一つは、歩きながら本を読む「負薪読書図」。もう一つは坐りながら読書する「置薪読書図」であった。これらは、それぞれ漢籍から伝わった話と、日本で作られた話を絵画化したものである。本書では、前者を大徳寺系「朱買臣図」、後者を妙心寺系「朱買臣図」と名づけた。

⑤江戸時代になると、大徳寺系「朱買臣図」は江戸狩野派に、妙心寺系「朱買臣図」は京狩野派に受け継がれた。両者はついに交わることはなかった。金次郎の「負薪読書図」は江戸狩野派によって受け継がれていた大徳寺系「朱買臣図」をもとにして描かれたものである。

⑥幸田露伴『二宮尊徳翁』の口絵に金次郎の肖像画が登場して以後、この図像が広まったのは「売薬版画」と「引札」、それに子ども向けの伝記類によってであった。順序としては「売薬版画」・伝記類→「引札」となる。「売薬版画」は、富山の薬売りがおまけとして配り歩いたもの。「引札」は、宣伝用のチラシとして得意先に配られたものである。薬売りのネットワークと、引札の流通、それに読書（修身教科書や伝記類）によって金次郎の肖像画と逸話が徐々に定着し、多くの人が知るようになった。中でも子どもにそのイメージが強く植え付けられた。複製可能で大量生産される近代的流通媒体によって金次郎の肖像画は広まった。

⑦金次郎の肖像画は、野心的な立身出世主義をスケール・ダウンさせる機能を有していた。単なる少年図ではなく、強力なイデオロギーをもった特別な肖像画である。立身出世の可能性が少なくなればなるほど（スケール・ダウンすればするほど）、金次郎の肖像画は広まっていった。

⑧金次郎の図像には、近代国家の権力構造を構築し、強固にする働きも含まれていた。それは天皇・皇后の肖像画である「御真影」とセットになることでより明確化され、威力を発揮していった。金次郎の肖像は国民の《自画像》であった。幸田露伴は金次郎の肖像画作成に関わっただけでなく、「金次郎主義」を称揚したイデオローグの一人であった。

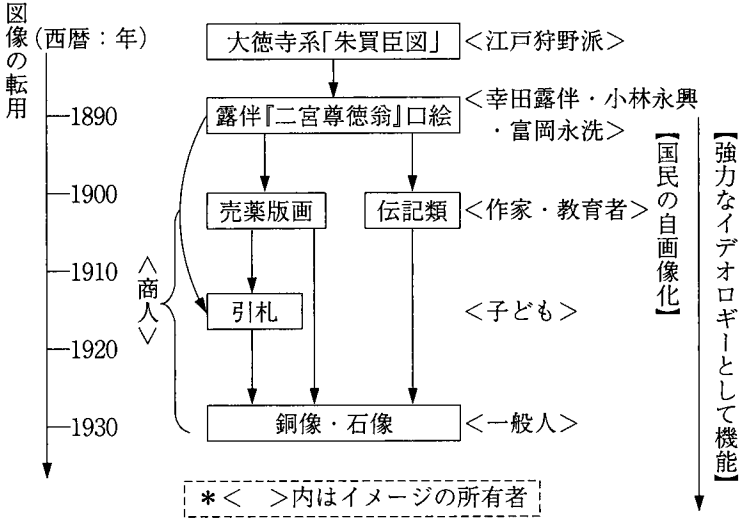
金次郎には少年時代の図がなかったことから、話として伝わった「負薪読書」する絵が描かれた。これは江戸時代には江戸狩野派が保有・伝承していた「朱買臣図」を応用したものであった。ここで江戸時代に守られていたある図像が放出された。それを応用したのは、狩野派の絵師で、当時複製版画を多く手がけていた小林永興と、作家・幸田露伴であった。

一旦公にされた図像は、さまざまなメディアを通して子どもを中心に広まっていった。まずは「売薬版画」や伝記類によって。その後「引札」を通じてイメージが広まった。ターゲットとなったのは子どもたちである。イメージを刷り込まれた子どもたちが大人になったとき、その図像は固定化され、彼らの脳裏に深く刻み込まれていた。その後、銅像や石像となって小学校に置かれるようになってからは、もう払拭できないものとなった。

だが、実はこの肖像画の裏には、野心的立身出世主義の孕む危険性を回避（ガス抜き）させるような仕掛けがあった。個々人が壮大な野望を抱くのではなく、自らの職種内で不断の努力をすることこそが尊いことを、この肖像画は人々に教え込むイデオロギーを隠し持っていたのである。

逆にいえば、現在もなお、金次郎の肖像画が世の中に深く浸透しているのは、近代国家システムが効果的に働き、今もなお働き続けているということだ。つまり、金次郎の肖像画の広まりと、イデオロギーの拡散・浸透は、軌を一にしたものであった。その証拠に、立身出世の矮小化が進むにつれ、金次郎の図像は、まず絵として、その後銅像へと変化しながら広範に、そして確実に浸透していった。肖像画の共有は、こうしたイデオロギーの共有化でもあった。

絵画情報は文字情報よりも直接的である。金次郎の、特に大人になってからの話があまり伝わら



イメージ展開の様相

ず、少年の姿だけが人々の頭の中にあるのも、この肖像画がより直接的で、非常に強力で魅力的なイデオロギーを持っていたからであろう。そして昭和に入り金次郎の銅像が作られ、天皇・皇后の肖像画が飾られた「奉安殿」と「学校」という場でセットになったとき、金次郎の立場と役割がさらに明瞭になった。金次郎の肖像画は、近代国家システムを構築し、より強固にする役割をも担っていたのである。金次郎の図像を作り出した作家・幸田露伴も『努力論』などの作品によってイデオローグとしての役割を演じた。金次郎の肖像画作成からその普及まで、力を貸し続けていたことになる。

金次郎の正体とは、朱買臣の生まれ変わりであると同時に、《日本人の自画像》でもあったのだ。

これらが、金次郎の肖像画の来歴と展開の様相である。もう一度整理するためにその流れを

図示しておこう（前頁上図）。

図像の転用

金次郎の肖像画で行われたような図像の転用は、そもそも古い時代には、むしろ当然のことであった。中国においてすでにそうだ。その実例は杉原たく哉『中華図像遊覧』（大修館書店、二〇〇〇年六月）に多数紹介されている。

同じ例を日本で挙げるとすると、もっとも有名なのは柿本人麿の肖像画であろう。宗祇（そうぎ）や小堀遠州、松花堂昭乗、松尾芭蕉といった人物が、柿本人麿を下敷きにして描かれたことが美術史の分野で明らかになっている。

たとえば、宮島新一氏は『肖像画の視線――源頼朝像から浮世絵まで』で、次のように述べている。

> この図（「宗祇像」〈奈良県立美術館蔵〉―筆者注）の宗祇は眉も白くなっており、顎の下にも白く長い髭が伸びている。宗祇は月でも見上げるかのように首をひねりながら視線を上に向けているが、画賛（「よにふるはさらに時雨のやとりかな」という発句と、「うつしをくは我影なから世のうきもしらぬ翁とうらやまれぬる」という和歌―筆者注）から考えると、時雨に耳を澄ましているところを描こうとしたと考える人もあろう。しかし、脇息にもたれかかりながら上を見上げる姿勢は、すでに島尾新氏が指摘しているように歌聖（かせい）である柿本人麿（かきのもとひとまろ）像を下敷きにしてい

ると、見なくてはならない。人麿像の場合は前に硯が置かれ手には筆と紙を持っているのが普通であるが、ここでは冊子と団扇に替えられている。人麿像はきわめて多数流布しており、かつてはこのポーズを見た人は誰でも直ちに人麿を連想するはずであった。この図像の系譜は弟子の「牡丹花肖柏像」（文化庁）にも受け継がれている。

（宮島新一『肖像画の視線――源頼朝像から浮世絵まで』、吉川弘文館、一九九六年七月）

同氏によると、「尭孝像」（奈良県立美術館蔵）における藤原俊成像も、人麿像を意識して描かれたものだという。

また、その下敷きとなった人麿像も維摩居士の図像の応用だとする説もある。ちなみに、維摩居士は在家の仏教者でありながら、深い悟りを得た人物である。

また、前川誠郎氏は、次のような指摘を行っている。

新しい〈かたち〉は容易には生まれない。古い〈かたち〉が繰り返し使われながらその都度新しい意味付けを与えられて変わって行くのである。即ち美術史とは〈かたち〉の伝承史である。

（前川誠郎『人の〈かたち〉と〈からだ〉』『人の〈かたち〉人の〈からだ〉』平凡社、一九九四年三月）

前川氏は、一七世紀初頭の「湯女図」の中の一人の女性が、一四世紀前半の画家・可翁の「寒山図」のかたちをそのまま応用したものだという実例を挙げている。

杉原たく哉氏による次の比喩を読めばより理解しやすくなるだろう。

日本文化を自動車にたとえるなら、こうだ。仏教というボンネットを開けると、日本車を走らせるために組み込まれたエンジンや駆体は中国製パーツだらけ。それでいてパーツに独自の加工やアレンジが施されており、乗り心地は極めて日本的になっている。これぞ日本車と、胸を張って優秀性も主張できる。中国の図像を追っていくと、そんな日本文化の構造も自然に透けて見えてくるのである。

（杉原たく哉『中華図像遊覧』、大修館書店、二〇〇〇年六月）

すでに金次郎や柿本人麿などの例を見た私たちにとっては、「なるほど。さもありなん」と思わせる記述である。

日本に限らず中国などでも、写真がない時代、そして写実的なものよりも理想的なものの価値が勝っていた時代には、こうした人物像の形成はむしろ当たり前のことであった。もしかすると、金次郎はその最後尾に位置するのかもしれない。

本来、肖像画とは、そういうものだ。眼前の人物像の相似性が第一にあるのではなく、像主・絵師・依頼主のいずれかが理想とする肖像を描くのが、肖像画の本質であった。眼前の人物に似ているかどうかは、大きな問題ではない。むしろ対象とする人物の理想の姿（精神性・思想など）を納得できる形として表出できているかどうか。それが肖像画にとってもっとも大切なことであった。

本書で考察した金次郎の肖像画は、中国のものを手本にしたものだった。こうした制作方法が明治時代までは確実に続いていたのだ。これを前近代的な制作方法と言い換えてもいいだろう。むろん、すべての肖像画がそうであるとはいえない。だが、こうした制作方法もかなりの割合で行われていたことに留意すべきだ。中国肖像画からの流れ、日本国内における肖像画の流れを、もっと深く探る必要があるだろう。もしかすると、肖像画の系譜、系統樹とでもいうべきものが、作れるかもしれない。そのためにも、もう一度、明治の肖像画について徹底的に再考する必要がある。

とりわけ、明治の初期は、明治維新によって絵師たちが二重の苦境に立たされた時代であった。二重の苦境とは、「パトロンの喪失」と「伝統技法の失墜」である。多くの絵師たちは幕府や宮廷、富裕な町人などのパトロンに抱えられていた。その生活基盤が明治維新によって崩れた。また、西洋絵画の流入などもあり、あたらしい時代の絵画が求められるようになってきた。絵師たちは伝統的な画題、技法をどうすればいいのか、もう一度考え直さなければならなかった。

こうした状況を打開する一つの方法として、自分が習得した技術を応用することが考えられた。もっとも手っ取り早い方法だったに違いない。模倣からの創造。それが明治初期の日本画では頻繁に行われた可能性がある。それは、明治初期に限定したものではないかもしれない。肖像画は人物を対象にしているだけに、模倣と創造の度合いがわかりやすい。そういった意味で、肖像画は有力な手がかりを私たちに与えてくれる。今、我々に求められているのは、近代以降に形成された「オリジナリティー神話」からの脱却である。

金次郎の肖像画は近代的な流通媒体によって広まった。つまり、金次郎の肖像画は、いずれも複

製可能で、かつ大量生産できる媒体によって広められたのだ。江戸から明治期にかけて、浮世絵は肉筆の一点ものから大量生産できる版画へと変わっていった。特に京都などよりも、江戸でその傾向が強かった。その間も狩野派は一点物を描いていた。

明治時代になり、パトロンがいなくなると、狩野派の絵師たちも浮世絵の下絵を描くようになる。技術は狩野派由来のものであるが、制作は浮世絵版画の世界である。そうして作られたのが金次郎の「負薪読書図」であった。それが、様々な出版物、「売薬版画」、「引札」として大量にコピーされ、ばら撒かれた。挙句の果てには銅像になって小学校にも広まったが、これも複製可能なものである。こうした近代的な生産・流通手段によって広範に複製されたのが、金次郎の肖像画であった。

金次郎の「負薪読書図」は、当時の日本の肖像画としては特異な存在である。俗人の少年が一人で、しかも大きく描かれることなど、日本の肖像画史上なかったことだ。

西洋画ではあるが、子どもの肖像画としてすぐに想起されるのは、岸田劉生（一八九一―一九二九）の「麗子像」であろう。だが、劉生がこれを描いたのは大正一〇年以降（一九二〇年代以降）である。「麗子像」は金次郎の肖像画より、実に三〇年後に描かれたものなのである（劉生が生まれた年に金次郎の「負薪読書図」が生まれた）。日本画では、横山大観（一八六八―一九五八）の出世作「無我」が描かれたのが、明治三〇年（一八九七）。これも金次郎よりも遅い。

「趣向」と「世界」の交点で

金次郎の肖像画が、たとえ本の口絵であったとしても、その意義は決して矮小化しない。先にも

述べたように、当時は口絵は立派な芸術作品だった。この絵を描いた小林永興は、正式な作品としてこれを制作している。落款（自筆の署名と印）を入れていることが何よりの証拠だ。この初めての試みに伝統的な絵画がモデルとして使われた。それはこれまで何度も述べてきたように、「朱買臣図」であった。これは単純な模倣や応用ではない。

歌舞伎狂言の作劇法について述べた『戯財録』（一八〇一年刊）という書物に「竪筋は世界、横筋は趣向」という言葉があり、「たとへば太閤記を竪筋へ、石川五右衛門を横筋に入る」とある。つまり、「世界」を縦筋に、「趣向」を横筋に据え、その交点に芝居ができるというのだ。これは日本において普遍的な作品制作方法である。

「世界」とは、すでにある古典の世界。一方、「趣向」とは、その時宜・相手にかなった工夫である。これらを織り成すことによって、味わい深く、面白い作品が生まれることを知っていた人々が、かつての日本には数多くいた。「趣向」だけでも楽しめるが、「世界」を知るともっと楽しめることを知っていた人々が。

この二段構えの構造が、日本の芸能・芸術には必ずといっていいほど組み込まれている。絵画だけでなく、茶の湯、能、歌舞伎、文学、工芸、……。どれをとってもそうした要素が含まれている。そうした作品を、人々（特に日本の人々）は喜んで受け入れていた。松尾芭蕉（一六四四―九四）のいう「不易流行」という言葉もこれに通じるものだろう。「不易」が「世界」であり、「流行」が「趣向」と読み換えることができる。

話は横にそれるが、こうして考えてみると俳句における「季語」が、単なる季節の表象でないこ

とが理解できよう。そこには、和歌から連綿と受け継がれ、積み重ねられてきた「世界」がある。これに眼前の風景や、気持ちを「趣向」として付け加える。その交点に俳句が生まれるのだ。俳句は「季語」という「世界」によって、日本の伝統的な文芸として保証され、「趣向」によって現代の文芸として成立している。

日本という国の四季が他の国と比べて明瞭であるだとか、日本人が季節感に非常に敏感な民族であるとかいった要素もたしかにあるだろう。だが、「季語」というのはそうした表面的な事情だけで使われているのではない。俳句の「世界」を保証する「背骨」（バックボーン）なのである。

「季語」だけではない。「定型」もそうだ。俳句に先立つ俳諧（はいかい）というジャンルが俗語を使用することによって、和歌的世界から離脱した時に残した、いや残さざるを得なかったのが、この「季語」（俳諧では一般的に「季題」という）なのである。

さまざまな武芸、芸能、作法などに関わる「型」は皆それである。その「型」に従うものは、同じ「世界」を共有している。言い換えれば、「型」は同じ共同体に属していることを確実に保証してくれる。こうして現代に生きる私たちも、さまざまな場面で「世界」と「趣向」という組合せを、知らず知らずのうちに使用しているのではないだろうか。

金次郎に話を戻そう。金次郎の図像における「世界」は『漢書』、もっと大きくいえば中国という「儒教的世界」である。「趣向」は近代日本の「禁欲的少年」である。この交点に生まれたのが、金次郎の「負薪読書図」であった。こうした背景をもつ図像であったからこそ、金次郎の「負薪読書図」イメージが好まれ、かつ広範に享受されたのではなかろうか。ある時期までの肖像画にも、

「世界」という縦筋と、「趣向」という横筋がしっかりと存在していたのである。

第五章で述べたように、金次郎の肖像画には、近代国家を転覆させるような野心的な立身出世主義をスケール・ダウンさせるイデオロギー的要素があった。「二宮尊徳」ではなく、「二宮金次郎」の肖像画こそがそのイデオロギーの主であった。この肖像画を広めたのは庶民である。そこにはたとえ成功しなくても、その努力こそが尊いのだと自らを慰め、納得させるような癒しの効果もあった。

つまり、「尊徳」にはなれなくても、「金次郎」にはなれるという癒しである。庶民にとってもっとも心地のよい図像、それが金次郎の肖像画だった。なぜなら金次郎の肖像は自らの理想像であり、自画像であったのだから。現実世界における立身出世の矮小化・名目化が進めば進むほど、金次郎の図像は広まり、根づいていったという事実も、金次郎の肖像画がこうしたイデオロギーを有していたからに違いない。

以上のようなことを踏まえて、これまでのところをまとめてみよう。肖像画として、金次郎の「負薪読書図」を見た場合、

①最初にでき上がった金次郎の肖像画は、江戸時代以来続く制作方法によって作られた肖像画である。

②複製可能で、かつ大量生産される近代的な流通媒体によって、金次郎の肖像画は広まった。

③俗人の子どもが単独で、かつ大きく描かれた最初期の肖像画である。

④強力なイデオロギーを持つ特別な肖像画である。その肖像は《日本人の自画像》でもあった。
⑤現実世界の立身出世主義の矮小化が進むにつれ、多く共有されるようになった図像である（肖像画→銅像）。

という五つのことが、その特徴として指摘できる。繰り返しになるが、絵画情報は、文字情報よりも直接的である。この絵の力を存分に発揮し、我々に見せつけたのが、まさに金次郎の肖像画であった。金次郎の肖像画は、肖像画の中でも特別なものであるのだ。

前史としての子どもの氾濫——唐子図から金次郎へ

金次郎の肖像画が全国に行き渡ったのは非常に不思議な現象であった。だが、その前史が実は江戸時代にもあった。「唐子」の氾濫である。子どもの図像の氾濫は、すでに江戸時代に前例があった。「唐子」とは、中国風の服装や髪型をした子どものことである。頭の両側に丸く毛を残して他の部分を剃ってあるのが特徴である。江戸時代の子どもの髪型の一つであったという。

黒田日出男氏は、「〈唐子〉論——歴史としての子どもの身体をめぐって」で、中世にはまったく見られなかった唐子図が近世に爆発的に描かれたことを指摘している。

この原因について黒田氏は、次の三つの要因を挙げている。

①〈賽の河原〉の成立

②子どもに読み・書き・算盤を教えようという〈教育〉への社会的動向と志向の端緒が見られること

③子どもたちが働く姿の質的な転換

①は、幼くして死んだ子どもたちの行く〈地獄〉の成立である。これは幼い子どもに対する社会的視線が、それまでとは違ったものになったことを端的に示している。

②は、近世社会の支配体制が、民衆に一定以上の読み・書き・算盤能力を要求したからで、これはやがて近世の寺子屋教育へと発展していく動向・志向であった。

③については、子どもたちが〈子守り労働〉の担い手にされていったことである。

こうした子どもに対する新たな観念や接し方が唐子図を氾濫させた要因であったと、黒田氏はいう。そして、こうした近世的な子ども観を象徴し、かつ特徴づけている社会的観念が〈子宝〉という観念であったとも述べている。

このような子ども観の変化が「唐子」を氾濫させた原因であった。つまり、世の中の価値観、社会的観念が大きく変化した対象物が、その変化の大きさ故に社会から注目され、絵師によって頻繁に描かれるという現象を生むだろう。浮世絵における「役者絵」、あるいは「美人画」もそれに相当するかもしれない。役者に対する社会的地位や注目度の変化が「役者絵」を生み、女性観の変化、「美人」の変化が「美人画」を描かせたのかもしれない。

子どもに関してのみいえば、明治時代になって子どもに対する意識や見方は、西洋からの教育理

論や子ども観の流入などによってめまぐるしく変化した。その結果、唐子のような群像ではなく、一人で努力し、闊歩(かっぽ)していくような金次郎像が明治以降の子ども観をよく表していたために、広範に氾濫し、蔓延(まんえん)したのではないだろうか。その子ども観を象徴し、かつ特徴づけている社会的観念が、〈立身出世〉であり、〈修養〉という観念であったのだろう。金次郎の肖像画の氾濫は、単なる偶然ではなく、歴史の必然であったのだ。

大西廣氏は、「肖像画や肖像写真で忘れてはならないのは、それが貨幣のごとく、世の中に流通するものであるということだ」といっている。それに従えば、金次郎の肖像画は間違いなく近代社会的システムにもっとも適合し、流通した「貨幣」の一つであった。

明治期の子ども観の変化によって、江戸時代に盛んに描かれた唐子図は急速に影を潜めてしまう。それにとって代わった子どもの図像が金次郎であった。視覚的には、〈群像→単身像〉、〈無邪気な子ども→勤勉な子ども〉、といった変化が見られる。さらに、唐子図は異国的で、ユートピア的で、非現実的なところがあるが、金次郎の肖像画は唐子図よりも身近で、より現実的だ。人間の陰影が感じられる。

近代日本の文学や美術は登場人物の影とともに現れたといっていい。それは単なる視覚的な陰影ではなく、内面の陰影がより鮮明に描かれているか否かが重要視されるようになった。逆にいえば、影を描けなければ現実味は得られないことを明治以降の人たちは知ってしまった。こういったことにもっとも敏感だったのが、作家・谷崎潤一郎（一八八六―一九六五）である。

谷崎はいう。「私は、われわれが既に失いつゝある陰翳の世界を、せめて文学の領域へでも呼び

返してみたい」と。有名な「陰翳礼讃」（初出、一九三三―三四年、雑誌『経済往来』）の一部である。谷崎は前近代的なものに、陰影を見出しているが、実はそれを発見したのは、他ならぬ近代人であったのではないか。実は光を見出した近代人こそ、陰影の発見者であった。近代に発見された陰影を、谷崎は「文学藝術等にその損を補う道が残されていはしまいかと思」い、その復活を訴えたのである。金次郎の肖像画にも、近代が発見した陰影が見て取れる。

改作の可能性

ここからは、推測に推測を重ねたおまけのようなものである。戯言のようなものだと考えていただきたい。

狩野派、とりわけ江戸狩野派によって伝承されていた大徳寺系「朱買臣図」（「負薪読書図」）が、金次郎の「負薪読書図」へ転用されたと述べた。

金次郎のほかにも同じ様な事例があるのではないか。

たとえば、図6-1と2を見てほしい。

これら二図は、いずれも小林永興の師・小林永濯の筆によるものである。図

図6-1　小林永濯筆『永濯漫画』挿絵

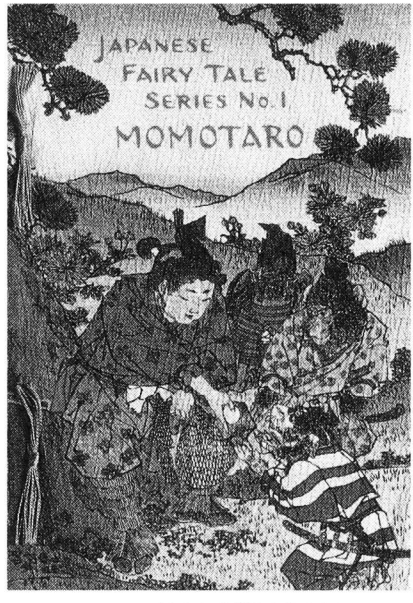


図6-2　小林永濯筆『桃太郎』表紙

6－1は、晋の時代（二六五―四二〇）の王質という人物が、仙人（童子とするものもある）の囲碁対戦を見ている内に、時を忘れてしまい、気づいたときには手にしていた斧が腐ってしまったという話を絵画化したものである。葉の描き方など随所に狩野派の影響が見られる。

一方、図6－2は、ちりめん本『桃太郎』の表紙である。図は、桃太郎が家来である猿と雉子と犬にきび団子を与えているところを絵画化したものである。

細かい点は異なるものの、両図は全体の筆致・構図など、類似点が多い。おそらく図6－2は図6－1をアレンジしたものではないだろうか。桃太郎の顔が、金次郎の顔にどことなく似ているようにも思う。

老人（王質）から少年（桃太郎）への変化が、朱買臣から金次郎への変化を想起させる。

狩野派が明治の新制度と新しい価値観の中で変化を迫られた時、採った一つの方法が伝統的な構図の他図、新図への応用だったのだろう。狩野派が保持・伝承してきた文化的遺産の流出・転用である。

もう一つだけ絵を見ておこう。図6－3は、小早川秋声（一八八九―一九七四）の「懐遠隠士読易図」という絵だ。制作年は不明である。小早川秋声は、兵庫県出身の画家で、初めは幸野楳嶺（ばいれい）門（四条派）の谷口香嶠（たにぐちこうきょう）（一八六四―一九一五）に師事したが、師の没後、円山派の山元春挙（やまもとしゅんきょ）（一八七一―一九三三）につき、第二次大戦後は特に宗教画を多く描いた画家である。

この絵は妙心寺系「朱買臣図」（「置薪読書図」）をもとにして作られたものだろう。左斜め後方からのアングルといい、樹下で読書する老人といい、妙心寺系「朱買臣図」の諸要素が盛り込まれている。特に先に紹介した狩野永敬筆「朱買臣図」（図3－10）とそっくりだ。全体がオレンジから茶色系統の色で統一された色調の美しい絵である。秋の感じがよく出ているが、それは物寂しさではなく、むしろ秋にわずかに残ったあたたかみである。

図6-3　小早川秋声筆「懐遠隠士読易図」（制作年不詳）

明治期以降、狩野派の「朱買臣図」を積極的に採り入れ、活用したのは、当の狩野派ではなく、四条派や円山派といった写生重視といわれた流派であったことがわかる。第三章で紹介した森川曾文も四条派であったし、この図を描いた小早川秋声も四条派、そして円山派の系統に属した人物であるからだ。

今後、こうした応用例をいくつか抽出できれば、事態はさらに明白になってくるだろう。

世界を歩いた朱買臣

さらに想像をたくましくすると、金次郎の肖像画原型となった「朱買臣図」は西洋にも流れ、バンヤンの『天路歴程』の主人公、クリスチャンのモデルになった可能性も考えられる。もしそれが事実なら「朱買臣図」は世界をかけめぐったことになる。それも同時期に、である。

想像されるストーリーはこうだ。室町期から戦国時代に日本に移入された「朱買臣図」は、小林永興らの手によってやがて金次郎になる。他方、おそらく同時期に西洋に伝播（でんぱ）した「朱買臣図」は、バンヤンによって『天路歴程』の主人公として採用された。前者の流れはほぼ確実だとして、後者についてはまったく手掛かりがない。だが、まんざら可能性がないともいい切れない。中国起源の図像が西洋に伝播した実例として、杉原たく哉氏の『中華図像遊覧』に「神農図」などが紹介されている。

そう、朱買臣が世界を駆け巡ったのだ。東へ行っては金次郎という少年に、西へ行っては『天路歴程』のクリスチャンという青年に変身した。あるいは分身か。今ようやくそのベールがはがされ

たのだ。

皮肉なことに、「朱買臣図」は海外で、しかも変身した図像の方で人気がでた。金次郎については皆がよく知るとおりである。『天路歴程』は聖書の次に多く読まれる書物であり、その多くに荷物を背負いながら聖書を読む姿が登場している。

朱買臣は日本と西洋において成功し、その正体が明らかになって、今まさに故郷中国に錦(にしき)を飾るのだ。これで朱買臣の長年の努力も報われようというものである。

あとがき

この本では、主に二つのことを明らかにした。一つは、金次郎の肖像は、朱買臣という前漢の実在人物像を転用したものであったこと。図像の転用には、漢籍に明るかった作家・幸田露伴と、江戸狩野派の流れを汲む画家・小林永興が深く関わっていた。もう一つは、金次郎の肖像は、《日本人の自画像》であったこと、である。だがそれは、理想像であり、立身出世の可能性が小さくなるほど増加した。

第二次大戦後、金次郎の肖像は行き場を失った。今も小学校にとどまっているものもあるが、多くは撤去されたようだ。ある方が珍しいくらいではないだろうか。私の通っていた学校にももはや金次郎はなかった。金次郎の銅像が夜になると目を光らせて走る、という怪談だけがあった。

金次郎像は現在、海外に安住の地を求めてさまよい歩いているようである。私は今、タイのバンコクに住んでいるが、実はバンコクにも二体の金次郎像がある。東京堂書店・エンポリアム支店

（銅像）と、シーロムコンプレックス店（木像）の店先に立っている。前者には金箔まで貼られている。どうやら仏像の一つだと思われているようだ。店の人に聞くと主にタイ人が貼っていくのだそうだ。井上章一氏によると、アメリカや南米に金次郎像が多く輸出されているという。ドイツや台湾にも銅像があった、という目撃情報を聞いたこともある。だが、いずれの地にも定着し、普及しているようなことは聞かない。尊敬はするが、自己と重ね合わせるにはあまりにも遠い存在なのだろうか。タイでもブームになるほど人気があるとは思えない。むしろ、タイに住んでいる私たちから見ると、そんなに頑張らなくてもいいのにという同情さえ抱かせる。少しあわれな存在である。金次郎は今もなお、安住の地を求めて〝自分探し〟の旅に出ているのかもしれない。どこかで金次郎を見かけたら、ぜひ私に御一報いただきたい。

実をいうと、この本を書いた後、私は精神的に少し楽になったような気がする。なぜなら、これまで自分を縛っていたものが何かがわかったからだ。言うまでもなく、それは金次郎という呪縛であった。私は、商売人の長男として生まれた。小さい頃からよく言われたことが二つある。一つは、「精一杯やってだめならしょうがない。結果は二の次だ」ということ。努力こそが尊い、というのだ。もう一つは、「平凡に生きることこそ、もっとも難しいのだ」ということ、である。大きな夢は見るな、というのだ。そして、いつも語られるのは、ご先祖様はどれくらい成功したかではなく、どれくらい苦労したかという話であった。いわゆる「金次郎主義」と重なる部分が大きい。だが、私はそうした教えになじめなかった。なじもうと努力はした。だが結果的に無理だった。

私は、もともと理科系の人間で、研究者として五年間、繊維会社に在籍していたこともある。だが上司から、頑張れば将来出世できるといくら言われても、その言葉に何の魅力も感じなかった。しかも、仕事もろくにできないのに給料をもらっていることに、ひどい負い目があった。何度か減給を願い出たこともあった。こんな人間が日本の組織の中でうまくやっていけるわけがない。だから会社を辞めた。結局、文科系に転向し、日本文化を研究することにした。今から思うと、自分を苦しめているものの正体を突き止めたかったのかもしれない。その正体をこの書で、ある程度は明らかにできたと思う。だから精神的に少し楽になったような気がするのだろう。

この本を書き始めるきっかけとなったのは、国際日本文化研究センター（通称：日文研）で行われていた共同研究、「露伴の世界」であった。そこで幸田露伴のことを調べているうちに、金次郎に関心が移ってしまった。金次郎の背後に何かあると感じたから、としか言いようがない。共同研究会の代表である井波律子先生には、大変申し訳ないという思いでいっぱいである。本来なら露伴について、何らかの新見解を出さないといけないのに、なぜ二宮金次郎なのか、とさぞかしいぶかしく思われたことであろう。

本書を刊行するにあたっては、浄土真宗本願寺派・正法寺住職・白川淳敬氏に貴重な資料を提供していただいた。氏にはこれまでほとんど研究されておらず、また資料の発掘も進んでいなかった小林永興に関する資料を快く提供していただいた。ここにあらためて感謝したい。

また、角川学芸出版の滝口百合さんの手を煩わせた。滝口さんはとかくマニアックになりがちな私の研究を、一般の読者にも興味をもって読んでもらえるようにと、根気よくアドバイスをしてくれた。著者というのはとかくひとりよがりになりがちだ。それを滝口さんは注意してくれた。滝口さんの根気がなければ、本書は刊行できなかったであろう。

最後になってしまったが、この研究の先駆者であり、尊敬する研究者でもある井上章一先生（日文研）と、私の研究を強く後押ししてくださり、絶えず励ましてくださった山田奨治准教授（日文研）と錦仁教授（新潟大学）、そして研究をし始めた当初から関心を持ち続けてくれた岡屋純子（日文研）さんに深く感謝する次第である。

平成二二年一月

岩井　茂樹

バンコクにて

引用・参考文献一覧

〈第一章〉
宮島新一『肖像画』吉川弘文館　一九九四年一一月
宮島新一『肖像画の視線――源頼朝像から浮世絵まで』吉川弘文館　一九九六年七月
佐々井信太郎『二宮尊徳傳』日本評論社　一九三五年六月
黒田日出男編『肖像画を読む』角川書店　一九九八年七月
『季刊　is』ポーラ文化研究所　二〇〇一年三月号
多木浩二『天皇の肖像』岩波新書　一九八八年七月
杉原たく哉『中華図像遊覧』大修館書店　二〇〇〇年六月
荒俣宏、藤森照信『東京路上博物誌』鹿島出版会　一九八七年七月
井上章一『ノスタルジック・アイドル二宮金次郎』新宿書房　一九八九年三月
武者小路実篤『武者小路実篤全集』第九巻　小学館　一九八九年四月
宇野浩二『二宮尊徳』櫻井書店　一九四七年四月
宇津木三郎『二宮尊徳とその弟子たち』小田原ライブラリー3　夢工房　二〇〇二年二月
子安宣邦監修『日本思想史辞典』ぺりかん社　二〇〇一年六月
福住正兄『二宮翁夜話』報徳学図書館　一九〇五年四月　第八版
富田高慶編『報徳記』宮内省蔵版　一八八三年一二月

坂崎坦編『日本絵画論大系』Ⅰ　名著普及会　一九八〇年一月
青木茂雄「負薪金次郎像の原型」『歴史民俗学』第一〇号　別冊特集号　雑学の冒険　批評社　一九九八年三月
『小国民』第二年第一七号　学齢館　一八九〇年八月
小池清『通俗修身談』共同出版社　一八九一年一〇月
服部徳次郎『図説中京書家画人考』文化財叢書　第六四号　名古屋市教育委員会　一九七四年一二月
幸田露伴『二宮尊徳翁』博文館　一九〇三年四月　第一九版
山田猪太郎『報徳結社の栞』大日本報徳学友会　一九〇八年七月
留岡幸助編『二宮翁逸話』警醒社　一九〇八年八月
『明治文学全集』3　明治啓蒙思想集　筑摩書房　一九六七年一月
蝸牛会編『露伴全集』第一四巻　岩波書店　一九五一年六月
留岡幸助編『二宮翁と諸家』人道社　一九〇六年七月
『少年園』第三巻二九号　一八九〇年一月三日
加藤理『駄菓子屋・読み物と子どもの近代』青弓社　二〇〇〇年五月
木村小舟『改訂増補　少年文学史』明治篇　童話春秋社　一九四九年九月
河原和枝『子ども観の近代――『赤い鳥』と「童心」の理想』中公新書　一九九八年二月
柄谷行人「児童の発見」『日本近代文学の起源』講談社学芸文庫　一九八八年六月
『少年園』第七巻第七七号　一八九二年一月
内村鑑三・鈴木範久訳『代表的日本人』岩波文庫　一九九五年七月

〈第二章〉

『漱石全集』第一四巻　岩波書店　一九九五年八月
蝸牛会編『露伴全集』第一五巻　岩波書店　一九五二年五月
『日本随筆全集』第一八巻　国民図書株式会社　一九二九年五月
福岡市美術館編『狩野派と福岡展』福岡市美術館　一九九八年二月
横山大観『大観自伝』講談社学術文庫　一九八一年三月
横尾忠則『横尾流現代美術——私の謎を解き明かす』平凡社新書　二〇〇二年七月
荒木矩編『大日本書畫名家大鑑』伝記上編　第一書房　一九七五年一月
樋口弘編『浮世絵の流通・蒐集・研究・発表の歴史』味燈書屋　一九七二年九月
反町茂雄編『紙魚の昔がたり』明治大正篇　八木書店　一九九〇年一月
野崎左文『私の見た明治文壇』春陽堂　一九二七年五月
鏑木清方『こしかたの記』中公文庫　一九七七年一月
木村荘八『近代挿繪考』双雅房　一九四三年一一月
及川茂『最後の浮世絵師——河鍋暁斎と反骨の美学』NHKブックス　一九九八年一二月
塩谷賛『幸田露伴』上　中公文庫　一九七七年二月
高橋克彦『浮世絵博覧会』角川文庫　二〇〇一年五月
山田奈々子『木版口絵総覧　明治・大正期の文学作品を中心として』文生書院　二〇〇五年一二月
田中重男（楽鷹真人）撰『学生之銘』光世館　一九〇六年四月
東京国立博物館編『海を渡った明治の美術』東京国立博物館　一九九七年四月
七宮滓三「二宮尊徳みちのく紀行」長澤源夫編『二宮尊徳のすべて』新人物往来社　一九九三年四月
東方書院編『日本画大成』第一四巻　東方書院　一九三一年九月
『美術研究』第六二号　美術研究所　一九三七年二月

〈第三章〉
本田済編訳『漢書・後漢書・三国志列伝選』中国古典文学大系　第一三巻　平凡社　一九六八年六月
柳町達也『蒙求』中国古典新書　明徳出版社　一九六八年四月
石川松太郎監修『往来物大系』第三四巻　大空社　一九九三年三月
鎌田環斎再校『日記故事大全』前川善兵衛ほか　一八八〇年四月
橋本草子「『日記故事』の版本について――二十四孝図研究ノートその三」『人文論叢』第四六号　京都女子大学人文学会　一九九八年一月
『中国俗文学研究』第一〇号　中国俗文学研究会　一九九二年一二月
『関西大学文学論集』第四二巻第一号　関西大学文学会　一九九二年一〇月
小林保治全訳注『唐物語』講談社学術文庫　二〇〇三年六月
「新編国歌大観」編集委員会編『新編国歌大観』第一〇巻　角川書店　一九九二年四月
吉田幸一編『新語園』上　古典文庫　一九八一年八月
野間光辰監修『俳諧類舩集』近世文芸叢刊第一巻　般庵野間光辰先生華甲記念会　一九六九年一一月
『貞門俳諧集』一　古典俳文学大系一　集英社　一九七〇年一一月
鈴木敬編『中国絵画総合図録』第一巻　アメリカ・カナダ篇　東京大学出版会　一九八二年五月
難波常雄・早川純三郎・鈴木行三編『中国人名辞書』東出版　一九九六年六月
戸田禎佑・小川裕充編『中国絵画総合図録　続編』第三巻　日本篇　東京大学出版会　一九九九年八月
大西林五郎編『支那書画人名辞書』第一書房　一九七五年四月
田島志一編『真美大観』第九冊　日本真美協会　一九〇三年六月
石田尚豊・田辺三郎助・辻惟雄・中野政樹編『日本美術史事典』平凡社　一九八七年五月

山本英男「等春再考」『国華』第一二七七号　国華社　二〇〇二年三月
田中一松「等春画説　下」『国華』第七五編第五冊　第八九〇号　一九六六年八月
林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』日本思想大系23　岩波書店　一九七三年一〇月
狩野永納『本朝画史』巻之中　佚存書坊　一八八三年九月
松木寛『御用絵師　狩野家の血と力』講談社選書メチエ　一九九四年一〇月
山岡泰造著・後藤茂樹編『日本美術絵画全集』第七巻　狩野正信／元信　集英社　一九七八年八月
京都国立博物館編『探幽縮図』下巻　同朋舎出版　一九八一年五月
冷泉為人「江戸と上方」　中村興二・岸文和編『日本美術を学ぶ人のために』世界思想社　二〇〇一年三月
京都文化博物館学芸課編『近世京都の狩野派展』京都文化博物館　二〇〇四年九月
脇坂淳「狩野派系画家」　彦根城博物館編『伝統と革新――京都画壇の華狩野永岳』彦根城博物館　二〇〇二年一〇月
大阪市立美術館編『近世大坂画壇』同朋舎出版　一九八三年一〇月
柿衛文庫・伊丹市立美術館編『鬼貫と春卜』柿衛文庫　一九九六年四月
大岡道信『押絵手鑑』上巻　浪速書林　一七三七年八月
市古貞次ほか編『国書人名辞典』第二巻　岩波書店　一九九五年五月
坂崎坦編『日本画論大系』Ⅱ　名著普及会　一九八〇年一月
小川知二『常陸時代の雪村』中央公論美術出版　二〇〇四年九月
市古貞次ほか編『国書人名辞典』第四巻　岩波書店　一九九八年一一月
小林忠・河野元昭監修『定本　日本絵画論大成』第一〇巻　ぺりかん社　一九九八年五月
岩田由美子「京狩野門流　高田敬輔雑考」　静岡県立美術館・滋賀県立近代美術館編『日本画の情景――

富士山・琵琶湖から』静岡県立美術館・滋賀県立近代美術館　二〇〇〇年八月
関根金四郎『浮世画人伝』修学堂　一八九九年五月
渡部武「中国農書『耕織図』の流伝とその影響について」『東海大学紀要・文学部』第四六輯　東海大学　一九八六年
長島勝正監修『立嶽』富山郷土美術保存会　一九八〇年五月
『美術画報』六編五巻　画報社　一八九九年一〇月二五日
佐久間健寿『鉄園画談』佐久間健寿　一九〇七年四月
荒木矩編『大日本書画名家大鑑』伝記上編　大日本書画名家大鑑刊行会　一九三四年五月
中野玄三「妙心寺の美術」『妙心寺の名宝』妙心寺　一九七七年三月
竹貫元勝「永正期の妙心寺と大徳寺」『財団法人松ヶ岡文庫研究年報』第一一号　松ヶ岡文庫　一九九七年三月

〈第四章〉

根塚伊三松『売薬版画――おまけ絵紙の魅力』巧玄出版　一九七九年九月
玉川信明『反魂丹の文化史――越中富山の薬売り』社会評論社　二〇〇五年一二月
富山市郷土博物館編『富山の刷りもの』富山市教育委員会　一九九七年一〇月
富山市教育委員会編『明治の売薬版画』富山市教育委員会　一九九七年一〇月
村上清造「富山版画――越中版画」『浮世絵芸術』第五号　日本浮世絵協会　一九六四年二月
加藤達行「売薬版画の利用とその展開」地方史研究協議会編『情報と物流の日本史――地域間交流の視点から』雄山閣出版　一九九八年一〇月
増田太次郎編著『引札　絵びら　錦絵広告――江戸から明治・大正へ』誠文堂新光社　一九七七年八月

京都市編『京都の歴史』8　古都の近代　学芸書林　一九七五年三月
『明治・大正・昭和　京都人名録』日本図書センター　一九八九年一〇月
交詢社編『第一七版　日本紳士録』交詢社　一九一二年一二月
増田太次郎『効きめの多いチラシ広告の実例集』文化社　一九六二年五月
報徳学研究会『二宮先生報徳畫譚　家庭教育』磯部甲陽堂　一九一一年二月
愛知県教育委員会編『愛知県教育史』第四巻、一九七五年九月
愛知県教育委員会編『教育愛知』第一八巻第一〇号・一一号、一九七一年一月・二月
籠谷次郎「二宮金次郎像と楠木正成・正行像――大阪府小学校における設置業況の考察」『社会科学』第五八号、同志社大学、一九九七年二月
巌谷小波著、巌谷大四編『「桃太郎主義教育」の話』博文館、一九八四年一〇月
小山静子『子どもたちの近代――学校教育と家庭教育』吉川弘文館　二〇〇二年八月
竹内洋『立身出世主義――近代日本のロマンと欲望』NHKライブラリー　一九九七年一一月
七宮滓三「二宮尊徳みちのく紀行」長澤源夫編『二宮尊徳のすべて』新人物往来社　一九九三年四月
並松信久「つくられた二宮尊徳――模範的人物像の流布について」『一九世紀日本の情報と社会変動』京都大学人文科学研究所　一九八五年三月

〈第五章〉
小原重哉『養徳訓話』金港堂　一八八九年六月
志村作太郎・岩崎英重『消閑漫録』興雲閣　一八九八年七月
水原一校注『平家物語』中　『新潮日本古典集成』新潮社　一九八〇年四月
門脇厚司「立身出世の社会学」『現代のエスプリ』第一一八号　一九七七年五月

若桑みどり『皇后の肖像――昭憲皇太后の表象と女性の国民化』筑摩書房　二〇〇一年一二月
唐沢富太郎『教科書から見た世界の教育Ⅱ――世界の理想的人間像』中央公論社　一九六三年五月
前田愛『近代読者の成立』岩波現代文庫　二〇〇一年二月
伊藤整『近代日本人の発想の諸形式』岩波文庫　一九八一年一月
幸田露伴『努力論』東亜堂　一九一二年七月

〈終　章〉

島尾新「柿本人麿像における『かたち』と『意味』」東京国立文化財研究所編『人の〈かたち〉人の〈からだ〉――東アジア美術の視座』平凡社　一九九四年三月
前川誠郎「人の〈かたち〉と〈からだ〉」前掲『人の〈かたち〉人の〈からだ〉』所収
門脇むつみ『寛永文化の肖像画』勉誠出版　二〇〇二年二月
大西廣「一休をめぐって何が起こったか」前掲『人の〈かたち〉人の〈からだ〉』所収
西山松之助・渡辺一郎・郡司正勝校注『近世芸道論』日本思想大系61　岩波書店　一九七二年一月

図版出典一覧

図1-1、2-1、2-15　幸田露伴『二宮尊徳翁』博文館、一八九一年一〇月
図1-2　石井研堂『小国民』第一四号、一八九〇年七月
図1-3　小池清『通俗修身談』共同出版社、一八九一年一〇月
図1-4　昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書』第六一巻　昭和女子大学近代文化研究所　一九八八年一〇月
図2-2　尊徳記念館蔵
図2-3～6、4-4、4-6　井上章一『ノスタルジック・アイドル二宮金次郎』新宿書房、一九八九年三月
図2-7　説経さいもん『三荘太夫』舞鶴市糸井文庫書籍閲覧システム
図2-8　『三荘太夫実記』一八八六年三月、舞鶴市糸井文庫書籍閲覧システム
図2-9、3-5　田中一松ほか監修、山岡泰造『日本美術絵画全集　狩野正信・元信』第七巻、集英社、一九七八年八月
図2-10　川崎与十編『小学讀本漢土立志篇』巻一第六、文求堂、一八八三年三月
図2-11　瓜生政和編、河鍋暁斎画『暁斎画談』外編上、植竹新、一八八七年七月
図2-12　白川淳敬氏蔵
図2-13　『風俗画報』第二〇号、東陽堂、一八九〇年九月一〇日

図2－14　天野為之編『小学修身経入門』冨山房書店、一八九四年一月訂正版
図2－16　筆者蔵
図2－17、2－18　中村溪男編、東京国立博物館・京都国立博物館・奈良国立博物館監修『明治の日本画』日本の美術、一七号、一九六七年九月
図3－1　長沢規矩也編『和刻本類書集成』第三輯、汲古書院、一九七七年二月
図3－2　京都国立博物館編『室町時代の狩野派』、京都国立博物館、一九九六年十月
図3－3　筆者蔵
図3－4　筆者蔵
図3－6、3－7　東京国立博物館蔵
図3－8　京都国立博物館編、狩野探幽『探幽縮図』同朋舎出版、一九八〇年五月
図3－9　『國華』第八九〇号、國華社、一九六六年五月
図3－10　京都文化博物館学芸課編『近世京都の狩野派展』京都文化博物館、二〇〇四年九月
図3－11　大岡春卜筆『和漢名筆畫本手鑑』一七二〇年
図3－12　大岡道信筆『押絵手鑑』一七三六年
図3－13　桜井雪館編『画則』巻五、一七七六年
図3－14　吉村周山編『和漢名筆画英』巻三、一七八〇年
図3－15　『敬輔画譜』一八〇四年
図3－16　芸艸堂編集部編『惠斎略画図録』芸艸堂、二〇〇四年九月
図3－17　彦根城博物館
図3－18、3－20　東京藝術大学蔵
図3－19　狩野永納摸『耕織図』上冊（延宝4年刊）

図3-21　古作勝之助編『日本美術画報抜粋』画報社、一九〇四年四月
図3-22、3-23　古作勝之助編『日月之光』第一集、画報社、一九〇一年
図3-24　牧金之助編『二十四孝』一八九五年一二月
図4-1　富山市売薬資料館蔵
図4-2　筆者蔵
図4-3　吉岡平助『二宮尊徳』尾竹越堂、一九〇一年五月
図4-5　筆者蔵
図4-7　高橋鋤郎『修身亀鑑少年美談』東雲堂、一八九四年三月
図4-8　報徳学研究会『家庭教育二宮先生報徳畫譚』磯部甲陽堂、一九一一年二月
図4-9　大畑裕『成功の二宮尊徳』盛林堂、一九〇九年一一月
図6-1　鮮斎永濯筆『永濯漫画』第二集、松崎半造、一八九〇年
図6-2　ダビッド・タムソン訳述『桃太郎』弘文社、一八八五年
図6-3　思文閣古書資料目録

角川叢書 45

日本人の肖像 二宮金次郎

平成二十二年二月十日　初版発行

著　者――岩井茂樹
発行者――青木誠一郎
発行所――株式会社角川学芸出版
東京都文京区本郷五-二四-五　角川本郷ビル
〒一一三-〇〇三三
電話／編集　〇三-三八一七-八五三五
http://www.kadokawagakugei.com/
発売元――株式会社角川グループパブリッシング
東京都千代田区富士見二-一三-三
〒一〇二-八一七七
電話／営業　〇三-三二三八-八五二一
http://www.kadokawa.co.jp/
印刷所――横山印刷株式会社
製本所――株式会社ブロケード

落丁・乱丁本は、ご面倒でも角川グループ受注センター読者係宛にお送りください。
送料は小社負担でお取り替えいたします。

© Shigeki Iwai 2010, Printed in Japan ISBN978-4-04-702145-7 C0371

角川叢書　刊行のことば

日本が誇る俳聖松尾芭蕉は「奥の細道」の旅の体験から不易流行という文芸理念を創出しました。不易とは永遠不変の真実、流行とは刻々に変化する新しみを意味します。芭蕉逝いて三百年、いま巷に氾濫する書物の多くは流行を追って類型化していることを否めません。流行のなかに不易を求め、古きを温ねて新しきを知ることは出版文化に携わる者の使命でもあります。

角川書店は創業五十年の伝統をふまえて、出版理念の初心にたちかえり、新たな学術文化の場を築くべく、角川叢書を刊行します。高度化・専門化しつつある学問研究の大衆化をめざし、読書の醍醐味を提供します。中央・地方を問わず、海外もふくめた、すぐれた研究者の積年の蘊蓄を傾注した学術書の出版によって、日本人の精神史に新たな視点を提供します。

日本の新しい文化と学術はここから始まる、という自負と期待をこめて、この叢書を刊行してゆきます。読者各位の理解と支持とにより、この理念が完遂され、「知」の殿堂となることを念願してやみません。

一九九八年十二月

角川歴彦