ISSN 2436-5408 (Online)
ISSN 1346-2601 (Print)

資料紹介：葛飾為斎（1821–1880）画「為斎画式下図」

エリス・ティニオス（リーズ大学　名誉講師）
E-mail P.E.Tinios@leeds.ac.uk
翻訳：松葉　涼子（Lecturer in Digtal Japanese Arts and Humanities, Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures）

要旨

最近になって葛飾為斎（1821-1880）が元治元（1864）年に刊行した絵手本『為斎画式』下図が再発見されたが、そこから、北斎漫画などの絵手本、さらには絵入版本全体の制作過程を明らかにし得る、貴重な情報が読み取れる。本下図を入念にみていくことで、版下の制作は手練れた複製技師によって最終的には書き写されて完成するという機械的なものではなく、絵師の構想力が発揮されるプロセスであることが明らかになっていくのである。絵師による最終的な図案が版下であり、実際に刊行される作品と、絵師の構想とを直接に結びつけるものである。つまり、刊行された版画、版本は版下の忠実な複製であるのである。

abstract

A recently rediscovered album of preparatory drawings by Katsushika Isai (1821-1880) for the book Isai gashiki (1864) provides insights into the production of Hokusai manga and illustrated books more generally. Comparing those drawings with Isai gashiki demonstrates that the production of the block-ready drawing is a creative act, not a mechanical process that could be completed by a copyist however skilled. It is only in the block-ready drawing that the artist fully realises his intention; they are the critical link between the artist's conception and the printed image. The printed image is a facsimile of the block-ready drawing.

1.　はじめに

2021 年夏、ジュネーヴで開かれたオークションで葛飾為斎による 34 枚もの下絵が発見された。フランスの名高い宝石商であり美術コレクターでもあったアンリ・ヴェヴェール（1854–1942）旧蔵の下絵であるが、これまで紹介されたことはなかった。表紙の題箋には「為斎画式下図」とある。外題にあるように、本書は葛飾為斎の絵手本『為斎画式』（1864 年刊）の下絵をアルバムにしたもので、原所蔵者はイギリスの大英博物館である [1]。本小考では内容の紹介とともに、いくつかの考察を提示したい。

絵師葛飾為斎の生涯についてはよく知られておらず、生没年と本名が清水宗次 [2]である、ということ以外にほとんど情報がない。為斎は 1840 年頃、晩年の葛飾北斎（1760–1849)に師事したが、北斎はそのころすでに 80 代であり、一方為斎は 20 代であった。

その後も為斎は絵師として活躍したが、それほど多くの作品を世に送りだしたわけではない。1860 年代には横浜に居住し、そのころ外国人用の肉筆画を作成したと伝えられている。実際に、現在、特にアメリカなどいくつかの在外博物館に為斎の肉筆画が所蔵されている。為斎の錦絵の事例はそれほど多くないが、1850 年から 60 年にかけて 15 作もの版本挿絵を手掛けている。

為斎の最初の絵手本となったのは『花鳥山水図式』で、師である北斎の没後すぐ、嘉永二（1849）年に刊行された。（その後の制作は、狂歌、和歌絵本や読本の挿絵に注力していたが、1860 年代中頃にはふたたび絵手本制作に戻り、『花鳥山水図式』の続編を刊行している。）為斎の版本制作を纏めると、1848 から 1858

[1] 本作品は大英博物館ウェブサイトで閲覧できる。https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2021-3020-1

[2] 飯島虚心『葛飾北斎伝』下巻（1893 年刊）七丁目ウラの記載に拠る。

年の間に読本挿絵、1850 年代はじめには狂歌、和歌絵本の挿絵と測量術書『量地図説』(1852 年刊)の挿絵を手掛けた。そのほかには経典(1862 年刊)と、そして 1860 年代中頃の『為斎画式』を含む絵手本3点の事例がある。[3]いずれもその画風は師である北斎のものを色濃く受け継いだものであった。

そのなかでも『為斎画式』は最もよく知られた作品で、職人の図案見本となることを目的として描かれたものである。そのため、根付や漆で作られた印籠などあらゆる工芸のデザインが描かれている。さらに、序文には本書は絵師を目指す初学者のための手本であるともしている。版元の広告には 4 冊本であるとされており、刊記にも 3 巻、4 巻が近々出版される(近刻)とあるが、実際には現在知られている最初の 1、2 編のみが刊行されたようである。刊行本は以下のような内容になっている(本書に項目名がある場合には括弧内に項目名を記している)。

1. 「源氏五十四帙之図」(見開き 6 面および半丁 1 図)
2. 有職故実(見開き 1 図および半丁1面)
3. 武者絵(見開き四面)
4. 根付のデザイン見本「佩墜鄙之編」(見開き3面、途中で続巻にわたる)
5. 「印籠蒔絵雛形」(見開き8面)
6. 植物 (見開き2面)
7. 風景(見開き2面と半丁)

刊行の『為斎画式』をみると、版面は非常に子細に彫られており、紙質も良い。初摺のものには、中に合紙がいれられている。丁寧に作られた江戸後期の版本の優品であるといえよう。明治初年に再刷されたものでは、紙質がさらに薄くなっており、中の合紙もない。またさらには初編と二編とを合わせて一冊本として売られており、奥付、刊記を欠いている。再刷本では材料の質を下げたり、一冊本とすることでコストを削減したと思われる。さらに 1890 年代半ばには版をあらためて再版されており、そのような変化をたどりつつ長い間親しまれたことがわかる。『為斎画式』は為斎の絵手本の中でも最も優れた作品であり、そのデザインは巻全体をとおして魅力的であり、見るものを引き込む力がある。武者絵ははじけるほどのエネルギーに満ちており、一方で草花は細部にこだわる観察眼をみせ、画面の一面一面に繊細に描かれている。風景では、微細な筆致と視野の広げ方に特徴がある。印籠の意匠は変化に富み、発想豊かで、立体的な根付のデザインは独創性がある。しかしながら、為斎の画風は北斎からの影響が色濃くみられるものの、『為斎画式』を北斎の作と間違えるものはいないだろう。為斎は絵師として非常に優れた画力を持っていたことは間違いないが、北斎という大きな師の業を前にすると、それに勝る表現力はなかったと言わざるを得ない。

*　　*　　*

ここで紹介する「為斎画式下図」は『為斎画式』の内容について、どのように描かれ、出版されたのかその経緯を詳細に伝える資料である以上に、『北斎漫画』のような絵手本の制作背景を考える上でも貴重な資料である。版下ができるまでの順序を明確にするため、本文中の用語について、最初にその意味について説明しておきたい。例えば、本稿では版下の一段階前のものを「準版下絵」(penultimate)とし、版下が完成する二段階前のものを「二次下絵」(antepenultimate)としている。「為斎画式下図」をみていくと次にあげるような工程で絵手本が制作されていることがわかる。

1. 一次下絵(Preliminary drawing):最初の下絵は構図の骨格を形にしていく作業である。太めの筆で、薄い絵具を用いて手早く描かれるもので、大体の構図を決める。「為斎画式下図」の事例でも完成に向かって上から線が重ねられてはいるが最初の線がうすく残っていることがわかる。

2. 二次下絵(Antepenultimate drawing):一次下絵の構図を下敷きにして、その上から描かれる次段階の下絵である。実際の刊行物よりも太い線で描かれる。濃い墨を用い、何度も描き直しながら構図を決めていった絵師の構想過程がわかる。上から小さな和紙を貼って、構図の修正、調整、書き直しなどをする(そのような修正が下側からわかる方法については西洋美術史ではイタリア語の pentirsi(後悔の意)を語源とした「ペンティメント」と呼ぶ)。時折二次下絵は、構図の部分、もしくは全体を小さな紙にそれぞれ別に描かれた何枚もの下絵を背景紙に張りあわせて作る(Fig.4)。

3. 準版下絵 (Penultimate drawing):完成稿である版下の一段階前を準版下とする。線はさらに細くなり、刊行物により近くなる。張付紙での修正、調整などは最小限にとどめられている。準版下と版下の違いはほとんどなく、準版下の描写を下敷きにして版下が作成される。

[3] 先行する為斎と北斎との関係について、また為斎の作例については久保田一洋「資料研究・北斎最晩年―小布施北斎の周辺―」(浮世絵芸術 96 , 3-31 頁, 1989 年、国際浮世絵学会)がある。
https://www.jstage.jst.go.jp/article/ukiyoeart/96/0/96_852/_pdf

4. 版下絵(Block-ready drawing):もっとも滑らかな線を用い、絵師自身がすべての詳細な描写を描きこんで、版下が完成する。実際の版では黒でつぶされる箇所も絵師は丁寧に墨で塗りつぶしている。ほとんどの版下絵が版木の制作過程で消滅するため、現存する版下絵は非常に少ない。

5. 刊行物(Printed Image): 刊行された作品は版下絵の複製である。本質的には技量の高い彫師によって版下の描写が忠実に版木に再現されるものである。刊行された『為斎画式』と同様の図柄が「為斎画式下図」には所収されており、それらを見比べることで、版下完成時までに絵師がどのような加筆を施していったかが明らかになるのである。それらはただ単に布地の模様や、鎧の縫い目を描きこむといったことだけではなかった。版下ではデザインの意図がより明確になるための工夫や、構図はより複雑になって、さらなる改良が施される。そのような加筆は絵師自身の筆によってのみ、完成され得るものだといえよう。

*　　*　　*

それでは、以上の制作過程について『為斎画式』およびその下図から具体例をとりあげ、検証していきたい。

事例 1. [Fig.1]

右図は「為斎画式下図」所収の準版下であり、デザインがどのようにできあがっていったのか、その過程が明らかになる。構図の大部分を占める大きい掛軸は、長方形の紙の枠を利用して描かれている。より細かな描写が必要な部分、掛軸の本絵の部分に描かれた山水画や、掛軸を鑑賞する二人の人物などについては、それぞれ小さな紙に別に描かれて、貼りこまれている。それぞれの部品には、すでに細かな描写が施されており、すでに描かれた掛軸の背景に合致するように、注意深く配置されている。その後で、絵師は準版下の上から薄い紙を全体に貼り、版下絵を仕上げる。左図の刊行物をみると、版下の段階で新しく加筆されたのは大きく二か所で、座っている人物の着物と、掛軸の表装の柄が加わっていること、そしてより目立った加筆は山水画の前景中心部分に新たに枝葉が描き加えられたことである。そのようにみると、絵師は版下を描く際には意のままに筆を動かしているのではなく、準版下の線に忠実に沿って版下を描いたのだということがわかる。

事例 2. [Fig. 2]

『為斎画式』所収の根付のデザイン見本では、各デザインの前面、後面が描かれている(さらに複雑なデザインについては三方面から描いている)。事例の2にあげた挿図には中国の武将、武松(Wu Song)が虎を組み伏せている図が描かれている。この図についても準版下と刊行物とを比べてみると、絵師がどのように版下を仕上げていったかがわかる。準版下では、虎の毛の部分はこれといって特徴がなく、荒い筆致で描かれている。一方刊行物では、実際の動物のふかふかした毛皮へと変化していることがわかり、版下での改変を見て取ることができる。彫師は絵師の細かな筆遣いをそのままに版木に彫っている。

事例 3 [Fig.3]

準版下と刊行物とを見比べると、版下作成時に絵師は構図を大きく改変させていることがわかる(ここに掲げたのは見開きの右頁である。全体部分の説明については筆者の講演録音でみることができる)[4]。

A. 準版下では、右上に描かれている、武者の上半身側の後面にある切り立った土手の描写は最小限に留められており、地肌がむき出しかのように見える。版下では絵師は、草木を生やし、細かく突出していた凹凸の数を少なくして、背景の描写をさらに生き生きとさせた。右側の武者の左手部分には前工程の下絵の線が残っている。それらをよく見てみると、為斎が準版下を仕上げる際、後ろ側の旗を短くし、形を補正していることがわかる。そのような修正部分はすべて刊行物に反映されている。

B. 準版下に描かれた川の流線は非常に平坦であって、あたかも川であることを示すだけで、詳細を略して描いているようでもある。版下では、刊行物にみられるように川の流れの力強さと多様にあわられる線を描き足している。

C. 右下の土手の形状は版下の作成時に修正されていることがわかるが、準版下の下側に残る下絵の線の跡をみると、元々の構想に戻って改良されたようである。

D. 武士の右足で頭を踏みつけられている敵の表情は、準版下では明確に読み取ることはできない。刊行物では、顔にかかる髪の長さや、目の大きさが修正されることによって組み伏せられた敵の表情をよりはっきりと表現し得ている。

[4] 第 83 回国際 ARC セミナー: https://www.arc.ritsumei.ac.jp/j/news/pc/009546.html

事例 4 [Figs. 4-7].

「為斎画式下図」には刊行されている『為斎画式』にはない、見開き3ページと半丁（5ページ）にかけて、日常の人物描写が含まれる。おそらく未刊行の続刊に含まれる予定であったものであろう。これらの図案については、二次下絵と、準版下の両方が所収されている。双方を見比べることで、二次下絵から、準版下にかけて絵師が細かい描写にこだわって、どのように構想をふくらませていったかがわかるのである。全体で 13 枚におよぶ、それぞれ別に描かれた人物、もしくは人物群の下絵を貼り合わせることで全体の構成を決めている。裏から光を当てる（Figure 4）と、貼り合わせた面がはっきりとみえる。「夏之部」というような題字など、きまった細かい描写については貼り合わせた紙の上から直接描かれている。左上にある、男が広げた旗に描かれている鍾馗の顔は貼り付け紙でさらに修正（ペンティメント）されていることがわかる。二次下絵と準版下をくらべると、複数にわたって修正がなされていることがわかる(Figure 7):

A. 二次下絵では、女性がもっている煙管の位置について、異なる向きに修正した跡が残っている。準版下ではさらに変化し、実際に煙草を吸っている様子に描き変えられている。そのような改訂の中で、二次下絵では部分的にはだけていた女性の上半身が準版下では煙管を持つ腕に隠れており、露わな描写を落ち着かせている。二次下絵の段階ではみられないが、準版下では女性の着物の描写について何度も描き直している筆の跡が残っている。

B. 二次下絵から準版下にかけての修正によって、虫篭を左手に吊り下げる童子の手首の位置が下にむけられ、右手は指差しをしているところが加筆されて、動作の細かい描写が描き加えられている。童子の表情はさらにくっきりとし、口をあけて叫ぶはしゃいだ様子がはっきり見て取れる。

C. 二次下絵では、童子がむしゃぶりついている瓜をのせた盆は、個別の下絵紙ではなく、背景紙に直接描かれている。準版下では、盆の位置が童子のさらに近くに配置され、瓜の数を一つに減らしている。

D. 二次下絵では母親と一緒に風呂にはいる童子は片手をあげているが、準版下では両手で万歳をしているように描き直され、母親に戯れる様子がさらにはっきりと表現される。

E. 準版下では男の頭部にはペンティメントが施され、上部にある別の男が寝転がる敷物から少し離した配置になるよう修正されている。もともと二次下絵の段階から敷物と男の頭の位置は少し重なるように描かれていたため、準版下でも最初はそのように描いたところを修正したようである。また、男が広げる扇の絵柄も、よくある松林の図柄から、満月と羽ばたく鶴の図柄に変えられている。

F. 先の事例と同様に、女の頭部と敷物の配置をほんの数ミリ離すようにペンティメントを施して修正している。

以上のように、二次下絵と準版下絵を比べてみると、絵師が絵本制作の各段階でいくつもの細かな修正を施しており、版下完成まで、何度も試行錯誤している過程がみえてくるのである。

*　　*　　*

西洋での学術領域におけるある解釈では、実際の証左がないまま、版下絵が絵師自身でなく別の複製技師によって仕上げられるものだといわれている。一つの例としてはバーリントンマガジン誌に掲載されたマティ・フォラー氏による 2017 年の大英博物館「北斎　大波の彼方へ」（Hokusai: beyond the Great Wave）展の展覧会評があげられる。氏は展覧会の出品作品であった「百人一首姥がゑとき」シリーズの版下絵を実際に北斎の手によるものとしていいのか、疑問を投げかけている。フォラー氏の説によれば、版下を仕上げたのは北斎ではなく「通常ではこのような版下の完成稿は熟練の複製技師によって仕上げられるものであって、北斎であったとしてその例外であるはずはない。もしそうだとすれば通常の制作過程における常識を逸している」と述べている。

ここで全面的に用いられている「通常の制作過程」という思い込み、つまり複製技師が版下を完成させるという主張については、異なる歴史背景をもつ西洋版画制作に慣れ親しんだ西洋の学者による先入観によるものだと筆者は考える。西洋版画制作において、複製、製図技師の役割は重要であった。というのも、ヨーロッパでは一点ものの絵画作品の複製をつくるための技法として多くの場合に版画が用いられたからである。油絵作品の複製版画をつくる場合などがよくある事例で、複製を作る技師は絵師と作品の間に立ち、オリジナルの絵画を版画という別の形へと移行させる役目を担う。その間に色彩ははぎとられて、通常はサイズも小さくなる。ヨーロッパの画家の中では、17 世紀に活躍したレンブラントや 19 世紀のゴヤなど専門の技師を介さず、自身で版画制作をした画家もいるが、彼らは異例であった。他の絵画の複製物としてではなく、元より版画作品として制作された彼らの作品は、もっとも版画制作が充実していた 1600 年から 1900 年のヨーロッパ版画界においては非常に稀少であったのである。

一方で、日本の版画制作では、彫師は他の絵画作品を解釈したり、翻訳、翻案などをすることはしない。彫師は絵師自身が版木に彫られることを念頭にして描

いた版下を用いて、そこから版を起こす。そして、最大限の技巧を駆使して、版下の線に忠実に彫ることに徹する。かれらの役目は、版下の線に寸分たがわず版木を仕上げることにあった。

日本の版画制作においては、筆耕とよばれて版下のために文字を清書する役割を担う職業があった。熟練の筆耕は文字の形と体裁とを版木を彫りやすく、整えるために雇われる。つまり、元のテキストを「書きやすく」、「彫りやすく」版木に起こすため、そして最終的には「読みやすく」するための工程を担うのである。[5]

現段階で、筆者は版下が複製技師によるものだとする主張を裏付ける証拠は見出してはいない。さらに、少なくはあるが、いくつかの現存している資料は日本版画制作における複製技師の存在を否定するものであると読み取れる。例えば、葛飾北斎作『唐詩選画本』では、絵師自身が版元にできあがった作品の人物の鼻と目の形が元の通りに彫られていないことについて、版元である嵩山房に訴えたという記録があるが、北斎は複製技師ではなく、彫師の彫り方について文句をいっている。[6] 北斎にとって、複製を担う媒介者は存在していなかった。北斎は特に版下に忠実な版木が彫られることにこだわった絵師であり、絵師の構想と版木の版面に彫られた絵は同一であることを強く求めた。複製する技師の技術がいかに優れていようとも、熟達していようとも、北斎のような絵師は他人に版下を描かせるようなことはしないであろう。版元は北斎に高額の賃金を支払い、版下の作成を依頼している。[7] 北斎の作品を通してみられる、エネルギーに満ちた強い描線の力や、もっとも複雑で緻密な描写は絵師の版下をそのままに版に起こせる彫師の力があってこそのことであった。

最後に本稿を纏めると次のようになる。

—版下の作成は絵師の構想力が発揮される制作過程の一つであって、機械的な作業ではない。
—版下は絵師による構図の最終案である。
—版下は、実際に刊行される作品と、絵師の構想とを直接に結びつけるものである。
—刊行物は版下の複製である。

本稿で紹介した「為斎画式下図」から、以上にあげたような、近世日本の絵本制作の工程をさらに明らかにし得る、大変貴重な情報を読み取ることができるといえよう。

[5] この表現は岳亭定岡作『俊傑神稲水滸伝』前編（1829 年刊・巻一、三丁ウラ）冒頭の説明書きにみられるものである。Alessandro Bianchi 氏のご教示によるもので、版元に要求される技を端的に表し得ている。情報を提供いただいた氏に感謝を述べる。

[6] Ellis Tinios. ‘Hokusai and his blockcutter ’in Print Quarterly, XXII, 2015, 2. pp.186-191. 同様に日本語版、赤間 亮訳「北斎とその彫師」(『アート・リサーチ』、16 号、立命館大学アート・リサーチセンター、2016 年、39-44 頁)。

[7] 北斎に支払われた版下の料金についてはティモシー・クラーク著『Hokusai: The Great Picture Book of Everything』（大英博物館、2021 年、pp.29-30）にて説明されている。

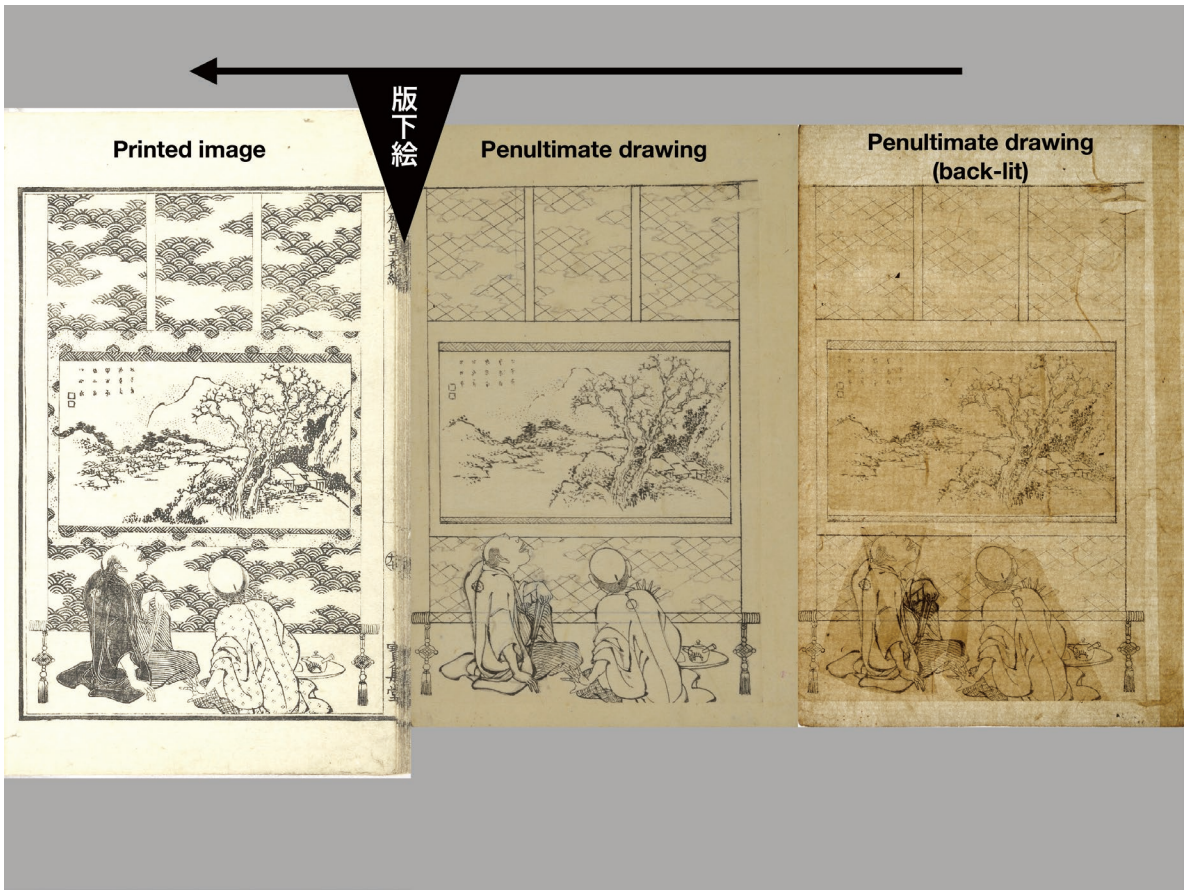
版下絵
Printed image
Penultimate drawing
Penultimate drawing
(back-lit)

図 1

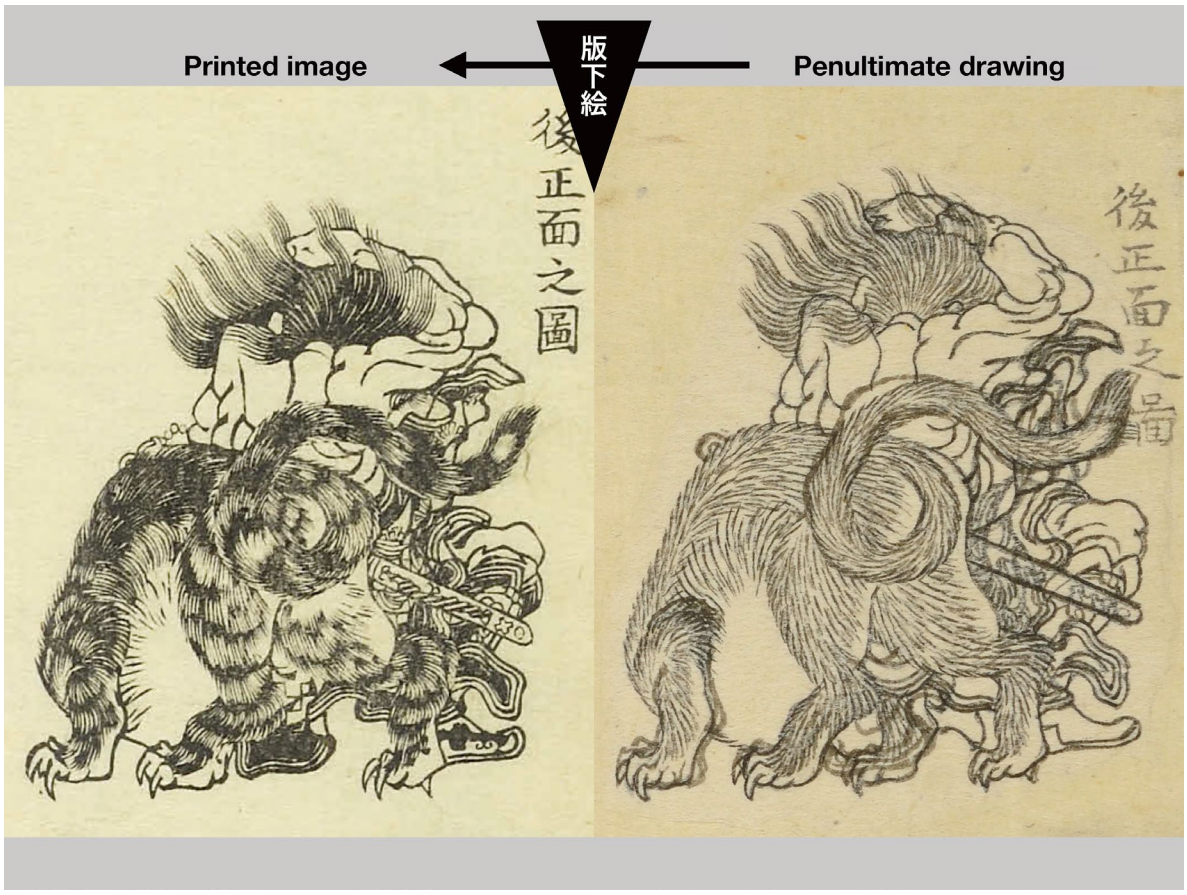
Printed image
版下絵
Penultimate drawing
後正面之圖
後正面之圖

図 2

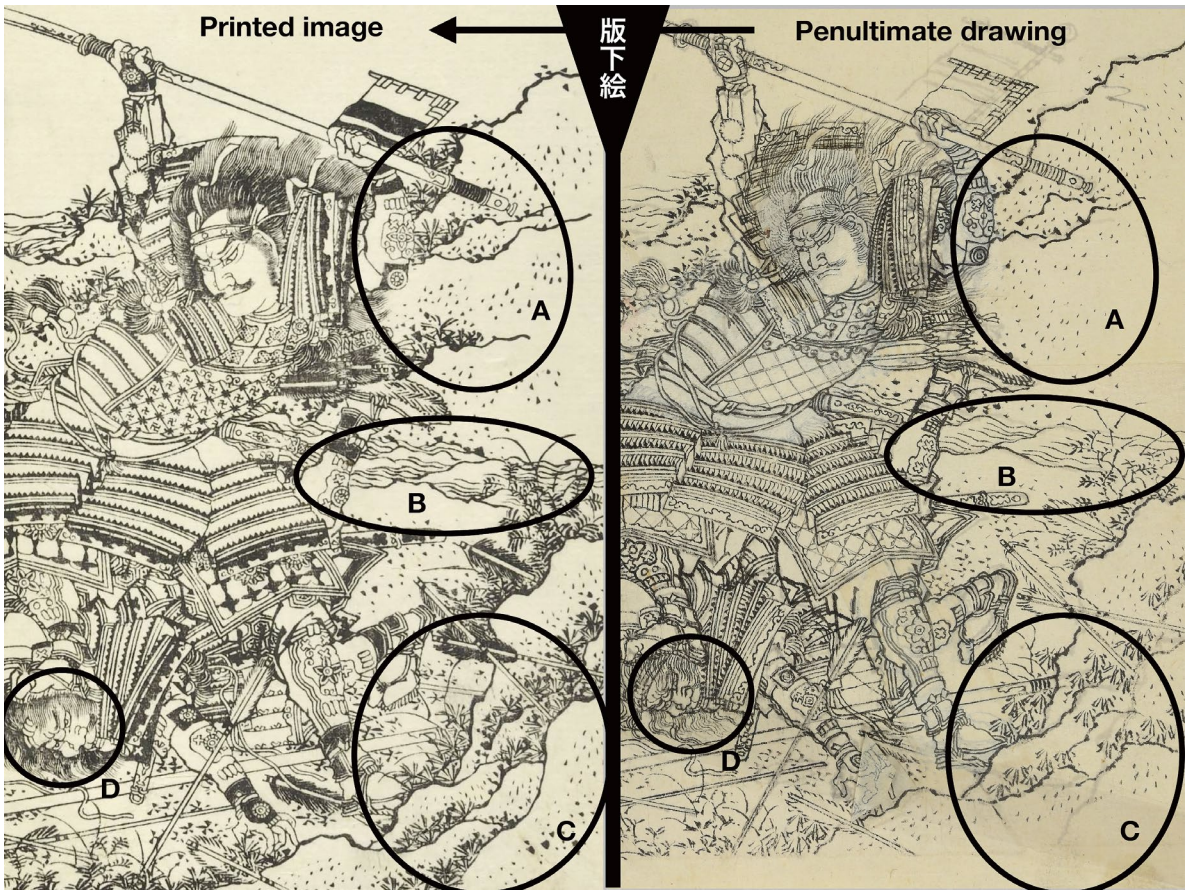
Printed image
版下絵
Penultimate drawing
A
B
C
D
A
B
C
D

図 3

Antepenultimate drawing (back-lit)

図 4

Antepenultimate drawing over preliminary drawing
夏之部

図 5

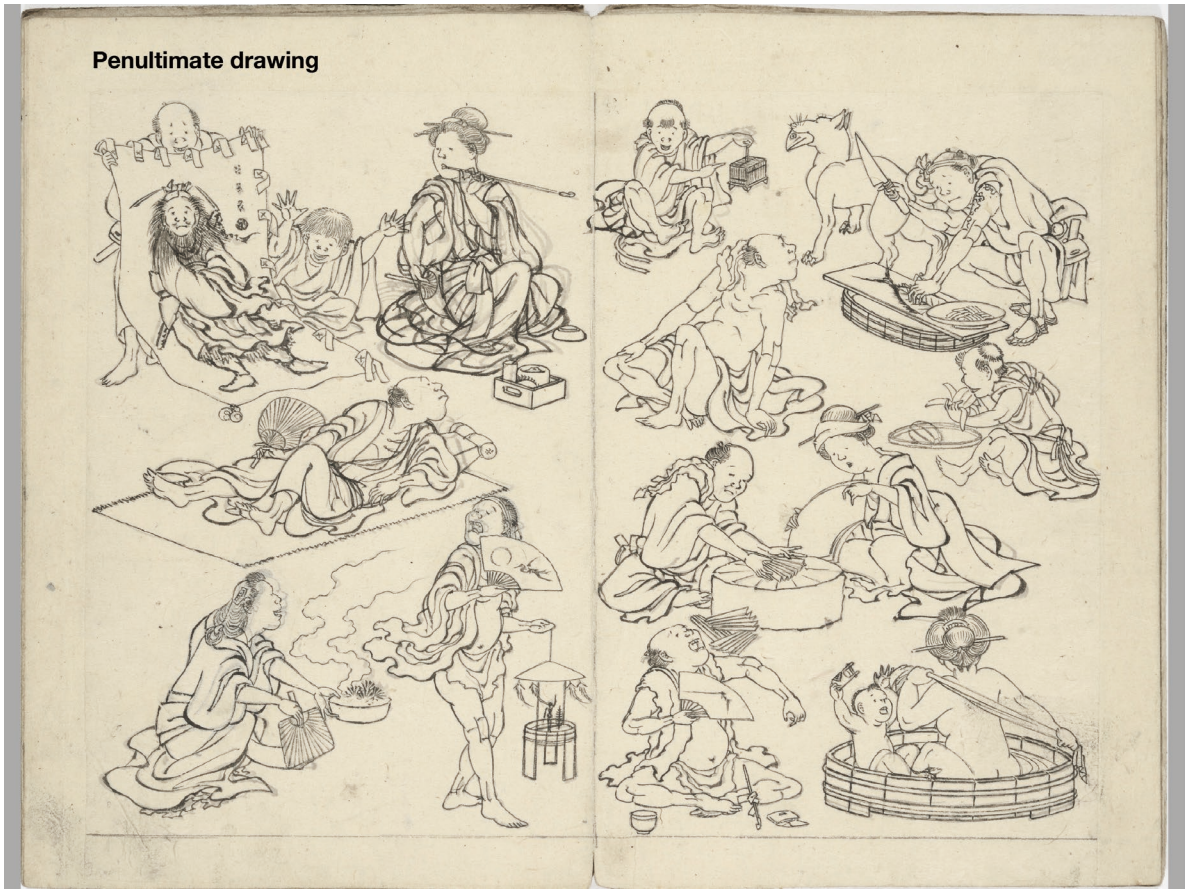
Penultimate drawing

図 6

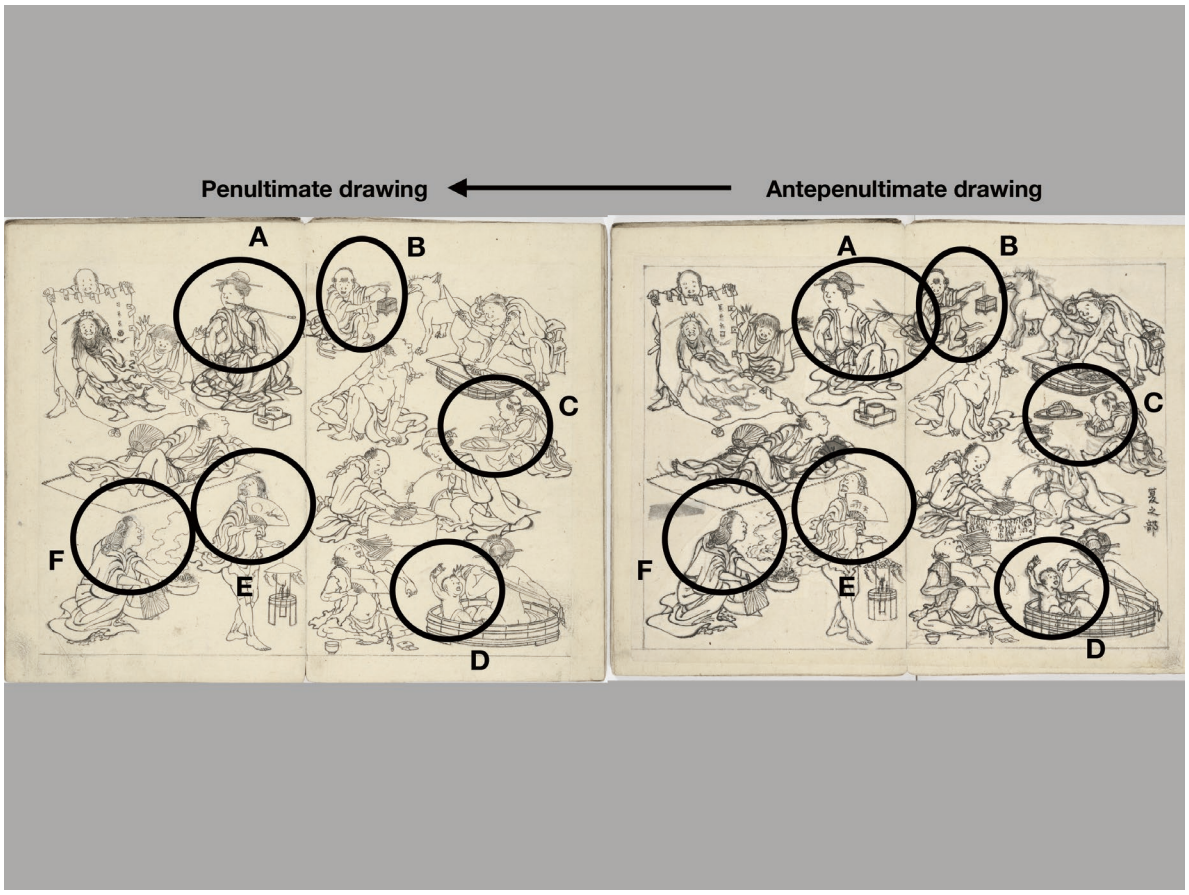
Penultimate drawing
Antepenultimate drawing
A
B
C
D
E
F
A
B
C
D
E
F

図 7