
Introducing an album of preparatory drawings by Katsushika Isai (1821-1880)

Ellis Tinios (Honorary Lecturer, University of Leeds, United Kingdom)

E-mail P.E.Tinios@leeds.ac.uk

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. Introduction

In the summer of 2021, an album of thirty-eight preparatory drawings by Katsushika Isai 葛飾為斎 was sold by an auction house in Geneva. The album had belonged to the celebrated French jeweller and collector, Henri Vever (1854-1942). It was previously unknown. The title slip on the album reads: 'Preparatory drawings for Isai's Drawing Method' (*Isai gashiki shita-zu* 為斎画式下図). The drawings it contains do indeed relate to the illustrated book *Isai gashiki* 為斎画式. The album is now in the collection of the British Museum.¹ In this essay, I will introduce and discuss its contents.

Very little is known about the life of Katsushika Isai beyond his dates, and his family name, Shimizu Sōji.² Isai associated with Katsushika Hokusai (1760-1849) in the 1840s, when Hokusai was in his eighties and Isai in his twenties. In the course of his subsequent career, Isai did not create a large body of artworks. From

the 1860s he lived in Yokohama, and he is reported to have created paintings for sale to foreigners—indeed some of his paintings are now found in foreign museums, particularly in the USA. He designed very few *nishiki-e*. However, Isai illustrated some fifteen books during the 1850s and 1860s.

It was only after Hokusai's death that Isai began to illustrate books. In 1849 Isai published his first design book (*e-dehon*), Drawing Method for Birds and Flowers and Landscapes (*Kachō sansui zushiki* 花鳥山水図式). After the publication of that volume, Isai concentrated on illustrating poetry anthologies and *yomihon*. (It was not until the mid-1860s that he returned to *edehon*, with the publication of further volumes of *Kachō sansui zushiki*.) Isai provided illustrations for *yomihon* between 1848 and 1858; for Japanese poetry anthologies, in the early 1850s; a text on surveying, *Ryōchizusetsu* 量地図説 (1852); a Buddhist sutra (1862); and three multi-volume *e-dehon* clustered in the mid-1860s.

¹ The entire album may be viewed on the British Museum website:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_20_21-3020-1

² His family name is given in Iijima Kiyoshin. *Hokusai den* (1893) vol. 2, folio 7 verso.

Isai's stylistic debt to Hokusai is readily apparent in all these books.

Today he is best known for one of the *edehon*, *Isai gashiki*, which was published in 1864. It was intended as a model book for craftsmen. It provides numerous designs for netsuke and for lacquer decoration on *inrō*. However, the preface also recommends it to beginners studying the art of painting (*shogaku-ga* 初学畫). The book was advertised as a four-volume work but only the first two volumes were published; even though the back-matter in those volumes announces that volumes 3 and 4 will soon be published (*kinkoku* 近刻). The published volumes are organised as follows (I provide transcriptions of the names of the sections when they are given in the book):

1. The Fifty-four Genji chapters 源氏五十四
帙之図 (six images per page for 4½ spreads)
2. Courtly matters (2½ spreads)
3. Warriors (4 spreads)
4. Netsuke designs 佩墜鄙之編 (3 spreads,
which are divided between the two
volumes)
5. *Inrō* designs 印籠蒔繪雛形 (8 spreads)
5. Plants (2 spreads)
6. Landscapes (2½ spreads)

The printing blocks were finely cut. The book was carefully printed on high-quality paper. In the first printing, all the folios were interleaved. *Isai gashiki* is thus a well-made, attractive late Edo period publication. In early Meiji-era printings, thinner paper was used and there was no interleaving. Furthermore, the two published volumes were bound together and sold as a work complete in one volume. In addition, there was no back-matter; not even a colophon. Omitting the interleaving, using less expensive paper, and reducing the book to one volume reduced its thickness as well as its cost. *Isai gashiki* proved so popular that a fresh set of blocks were cut in the mid-1890s to keep up with demand.

Isai gashiki was Isai's finest achievement in book format. The designs are assured, and often engaging. His warriors crackle with energy. His flowers are closely observed and skilfully arranged on the page. His landscapes are characterised by meticulous brushwork and breadth of vision. His *inrō* decorations are varied and imaginative. His multi-faceted netsuke designs are ingenious. Isai's style remained deeply indebted to Hokusai, but the illustrations in *Isai gashiki* could not be mistaken for the work of Hokusai. They are the work of an accomplished—but not a great—artist.

* * *

The preparatory drawings in *Isai gashiki shita-zu* tell us a great deal not only about the way *Isai gashiki* was designed and produced, but also how perhaps *Hokusai manga* and many other such books would have been designed and produced. In the analysis that follows, I will use two words that require clarification: penultimate and antepenultimate. Close study of *Isai gashiki shita-zu* suggests the following stages in the creation of a printed book illustration:

1. Preliminary drawing. The preliminary drawing provides the foundation for the design. It is quickly done using dilute ink and a relatively thick brush with which the artist roughs out the general composition. The brushstrokes of the preliminary drawing can be seen beneath most of the more fully worked out antepenultimate drawings in the album.

2. Antepenultimate drawing. This is built up over the preliminary drawing. The lines are thicker than the lines that will appear in the printed image. They are drawn using denser ink, and there is much evidence of working and reworking of contours and adjusting the placement of parts of the composition. Modifications, revisions and corrections are often added using small pieces of paper pasted over parts of the drawing. (Such adjustments and changes are called *pentimenti*.) Sometimes the antepenultimate drawing is made up in part—or entirely—from numerous smaller, separate drawings that have been cut out and pasted onto a backing sheet (Fig. 4).

3. Penultimate drawing. This is the drawing done just before the block-ready drawing (*hanshita-e*). The lines are much finer, about as fine as the lines that will appear in a printed image. There is limited use of *pentimenti* to make modifications, revisions and corrections. Many but not all of the details of the final image are worked out on the penultimate drawing.

4. Block-ready drawing *hanshita-e* 版下絵: The artist fully realises every detail of the design in the block-ready drawing. He employs his finest brushwork to do this. He also indicates the areas that are to print black by filling them with a wash of grey ink. Only block-ready drawings for books that never went into production survive.

5. Printed image: The printed image is a facsimile of the block-ready drawing. In essence, the skilful block cutter captures the artist's brushwork on the surface of the printing block. Comparison

between the penultimate drawings in *Isai gashiki shita-zu* and their respective printed images in *Isai gashiki* reveals how much the artist added as he prepared the block-ready drawings. Much more was done than merely filling in fabric patterns or adding the stitching on armour. Elements of the design were clarified, elaborated, modified. Such modifications could only have been the work of the artist.

* * *

I will now illustrate these stages by presenting four case studies based on *Isai gashiki* and *Isai gashiki shita-zu*.

Case Study 1. [Fig. 1]

This penultimate drawing illustrates the manner in which a design might be constructed. The mount for a large hanging scroll painting was drawn onto a sheet using a straight edge. It fills most of the image field. The more detailed and complex elements of the designs—the landscape painting mounted on the hanging scroll, and each of the two figures seated in front of the painting admiring it—were drawn on separate pieces of paper. All three elements had been brought to a high level of finish and were carefully positioned against the prepared background before being pasted onto it. The artist then completed the block-ready drawing on a sheet of thin paper placed over this penultimate drawing. He followed the penultimate drawing closely, without stifling the fluidity and freedom of his brush. Two further elaborations were added to the block-ready drawing: the patterns on the garments of the seated men and on the painting's silk mounting. The most significant addition is the foliage in the centre foreground of the landscape.

Case Study 2. [Fig. 2]

In the section of *Isai gashiki* devoted to netsuke, the artist presented front and back views of each of his designs. (In the case of one complex design, he presented three views.) The detail reproduced in Figure 2 is the reverse of a netsuke of the Chinese hero Wu Song 武松 grappling with a tiger. Comparing the two images reveals how the artist must have brought the penultimate drawing further to life in his block-ready drawing. In the former, the fur of the tiger is indicated by coarse, perfunctory lines. In the block-ready drawing the artist turned those cursory lines into a far more realistic depiction of

the creature's thick, rich fur. The block cutter expertly cut the artist's fine brushstrokes into the block.

Case study 3 [Fig.3].

Significant revisions to the penultimate drawing made by the artist when preparing the block-ready drawing are apparent when this penultimate drawing is compared with the printed image. (Reproduced here is the right half of a double-page design. For a fuller analysis of the evolution of this design, see the author's lecture on this album available on YouTube.³)

A. In the penultimate drawing, the steep bank to the right of the upper body of the warrior was too bare, too open. When preparing the block-ready drawing, the artist enlivened it with vegetation, and reduced the void with an additional ridge. Notice that traces of the artist's earlier design are still visible above the warrior's proper left arm. They reveal that when Isai prepared the penultimate drawing he shortened the banner attached to the warrior's back and modified its form. These revisions appear in the printed image.

B. The surface of the stream is perfunctory in the penultimate drawing. It is as though the artist used short-hand to indicate that water was flowing in the channel. When preparing the block-ready drawing, he imbued the lines of the water with greater variety and energy, which we see in the printed image.

C. The configuration of the bank at the bottom right was modified in the block ready drawing to restore what appears to have been the artist's initial intention—as indicated by traces of an earlier sketch that are visible in the penultimate drawing.

D. The look of terror on the face of the vanquished foe, whose head is under the warrior's right foot, does not read as well in the penultimate drawing as it does in the final printed image. Small adjustments, particularly to the hair falling across the foe's face and the size of the eyes, make his expression more immediately readable in the printed image.

Case Study 4 [Figs. 4-7].

Isai gashiki shita-zu contains three and a half spreads (five pages) devoted to 'genre scenes' (*jinbutsu* 人物), a category missing from the

³ The 83rd International ARC Seminar:

<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/i/news/pc/009546.html>

published volumes of *Isai gashiki*. It is likely that these designs were meant for one of the projected, unpublished volumes. Here we will consider a design that appears twice in the album, as an antepenultimate drawing and as a penultimate drawing. Comparing the two reveals the attention to fine detail that went into the creation of such a design.

The overall composition was worked up by carefully arranging thirteen drawings of individual figures or groups of figures on a backing sheet. These are revealed in the back-lit photograph (Figure 4). Notice that certain details were drawn directly onto the backing sheet, as was the caption 'summer' 夏之部. There is even a pentimento on the face of the figure of Shōki painted onto the banner held up by a man in the upper left corner.

Comparing the antepenultimate and the penultimate drawings reveals a considerable number of adjustments (Figs. 5, 6 and 7):

A. The antepenultimate drawing reveals the artist's change of mind about where to place the pipe the woman is holding. In the penultimate drawing the artist decided to have the woman puffing on it. In doing so, the woman's breasts are no longer partially visible. The penultimate drawing reveals a new uncertainty about the depiction of the woman's clothing that was not evident in the antepenultimate drawing.

B. In the penultimate drawing, the proper left hand of the young boy holding up a cricket cage has been tilted downwards, his proper right hand with the pointing finger has been brought closer to the cricket cage, and his lips have been opened to make it appear that he is calling out in excitement.

C. The tray of fruit that a young boy is voraciously consuming was drawn onto the antepenultimate backing sheet. In the penultimate drawing, it was brought closer to the boy and has one less piece of fruit on it.

D. In the antepenultimate drawing, the child sharing the bathtub with his mother has one hand raised; in the penultimate drawing his excitement is amplified by having him raise both of his arms.

E. There is a pentimento on the penultimate drawing over the man's head, which moves it very slightly away from the edge of the mat on which another man is reclining. Initially, the artist had followed the antepenultimate drawing in which the man's head slightly overlaps the edge of the mat. The artist also changed the image on the fan the man is holding. He replaced a

generic group of pine trees with a crane flying beneath a full moon.

F. Here again, after the artist had copied the antepenultimate drawing, he decided to increase the distance by just a few millimetres between the woman's head and the edge of the mat. Once again, he used a pentimento to achieve this.

These two drawings reveal the constant fine tuning that went into the preparation of book illustrations. That process continued as the artist prepared the block-ready drawing.

* * *

Some Western scholars have claimed, without concrete evidence, that copyists were responsible for the creation of block-ready drawings, the *hanshita-e*. This view is well expressed by Matthi Forrer, in his review for *The Burlington Magazine* of the 2017 British Museum exhibition *Hokusai: beyond the Great Wave*. In the review, Forrer challenged the attribution to Hokusai of the *hanshita-e* for the late print series *One hundred poems retold by the nurse* [One Hundred Poems by One Hundred Poets, Explained by the Nurse]. Forrer does not believe that the drawings were by Hokusai because, according to him, 'it would be contrary to common practice if they had been drawn by Hokusai himself, and there is no reason why he would be an exception in this respect. Such detailed drawings are normally the work of professional – and highly skilled – copyists.'

This blanket assumption that it was 'common practice' for the block-ready drawings to be produced by copyists reflects—I believe—the biases and assumptions of some Western scholars, steeped in a very different tradition of printmaking. In Western printmaking, copyists or draftsmen played a significant role because most European prints were reproductive of images created in another medium. Copyists were the intermediary between the artist's work, typically an oil painting, and the finished print. They translated images from one medium into another. They stripped out colour and they also usually reduced the size of the image. There were some European artists who worked directly and creatively in the print medium, such as Rembrandt, in the middle years of the 17th century, and Goya, in the early years of the 19th, but they were exceptions. Such original prints—prints that did not reproduce images created in another medium—made up a very small part of the enormous output of prints produced in Europe between 1600 and 1900.

In Japanese printmaking, the block cutter did not 'interpret' or 'translate' or 'adapt' an

image created in another medium. The Japanese block-cutter worked from block-ready drawings that had been created by the artist expressly for reproduction through printing. The block-cutter followed the lines of the block-ready drawing as closely as humanly possible when cutting the printing block. His goal: to cut a block that would print an image that was a completely accurate facsimile of the block-ready drawing.

There were copyists *hikkō* 筆耕 responsible for the production of *hanshita* for text pages. These skilled calligraphers were hired to copy out the texts in a clear, uniform style for cutting into printing blocks. They provided texts that were 'easy to write, easy to cut into the block, and easy to read.'⁴

I have not encountered any evidence to support the assertion that copyists created block-ready drawings. In fact, the small amount of surviving evidence suggests the opposite. When, for example, Hokusai complained to the publisher Sūzanbō that the eye and noses in the figures he created for *Picture Book of Selected Tang Poems* (*Tōshisen ehon*) were not correct, he did not blame a copyist—he blamed the block-cutter.⁵ There was no copyist for him to blame. Hokusai demanded the faithful reproduction of his line in print. He would not have handed over the production of the block-ready drawing—the critical link between his vision and the printed image—to a professional copyist; no matter how skilful, no matter how well trained that copyist might have been. Publishers paid Hokusai high fees for his drawings—they paid for block-ready drawings from his hand.⁶ The power and energy of the lines, the coherence of the overall composition, the truth of the most intricate details all relied on the block cutter's faithful reproduction of a block-ready drawing created by the artist.

In conclusion:

—The creation of the block-ready drawing is a creative act. It is not a mechanical process.

— It is only in the block-ready drawing that the artist fully realises his intention.

— The block-ready drawing is the critical link between the artist's conception and the printed image.

— The printed image is a facsimile of the block-ready drawing.

Isai gashiki shita-zu, introduced in this essay, provides us with valuable insights into the way in which illustrated books were created in early modern Japan.

⁴ This description appears in the explanatory front matter in the first Part hen 編 of *Shunketsu shintō suikoden* 俊傑神稻水滸伝, written and illustrated by Gakutei Teikō 岳亭定岡 (1829), Volume1, folio 3 recto. Thanks to Alessandro Bianchi for bringing this passage to my attention. It neatly sums up the requirements of publishers.

⁶ Ellis Tinios. 'Hokusai and his blockcutter' in *Print*

Quarterly, XXII, 2015, 2. pp.186-191. Also '北斎とその彫師' [Hokusai and his blockcutters] (翻訳者:赤間 亮) in *Art Research*, Vol.16. (Ritsumeikan University Art Research Center, 2016) pp.39-44.

⁶ For the fees paid to Hokusai, see the two letters written by Hokusai that are discussed in Timothy Clark. *Hokusai: The Great Picture Book of Everything* (The British Museum, 2021). pp.29-30.

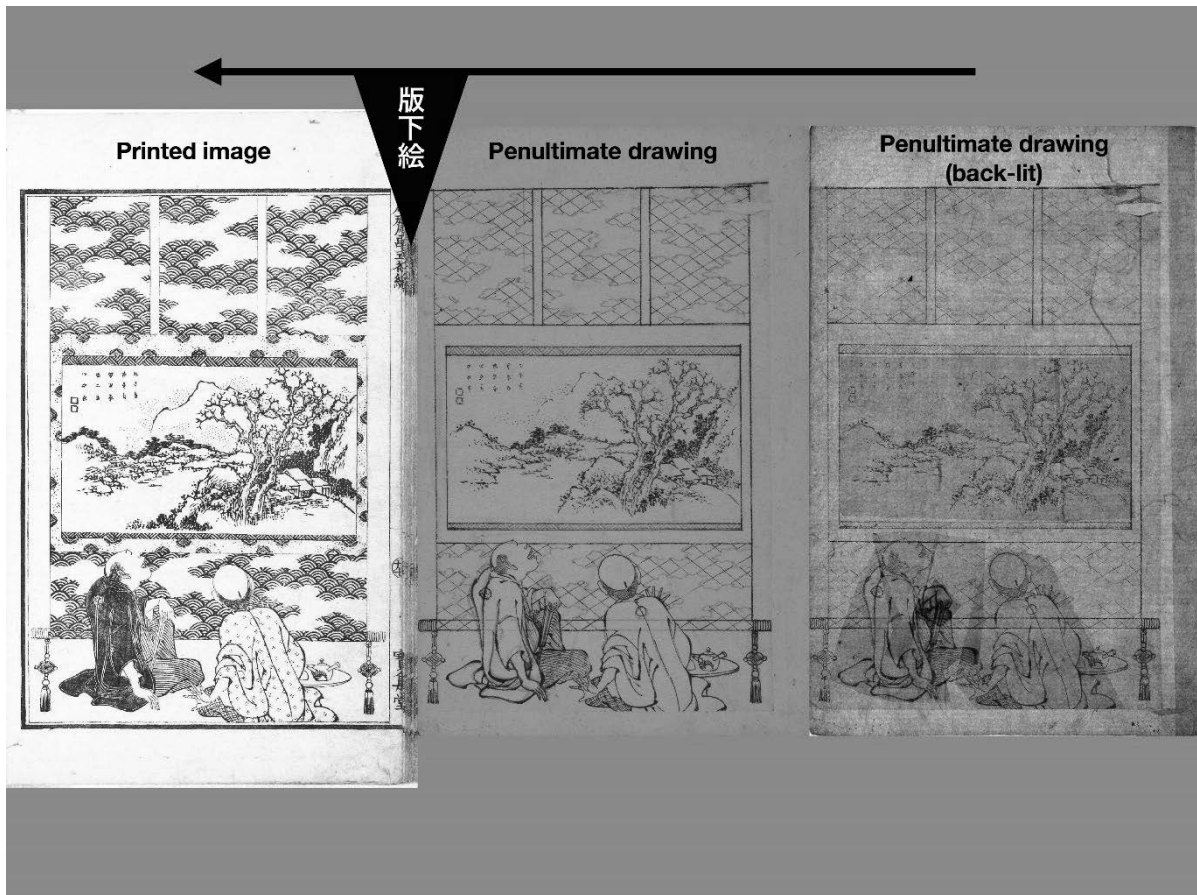


Fig. 1.

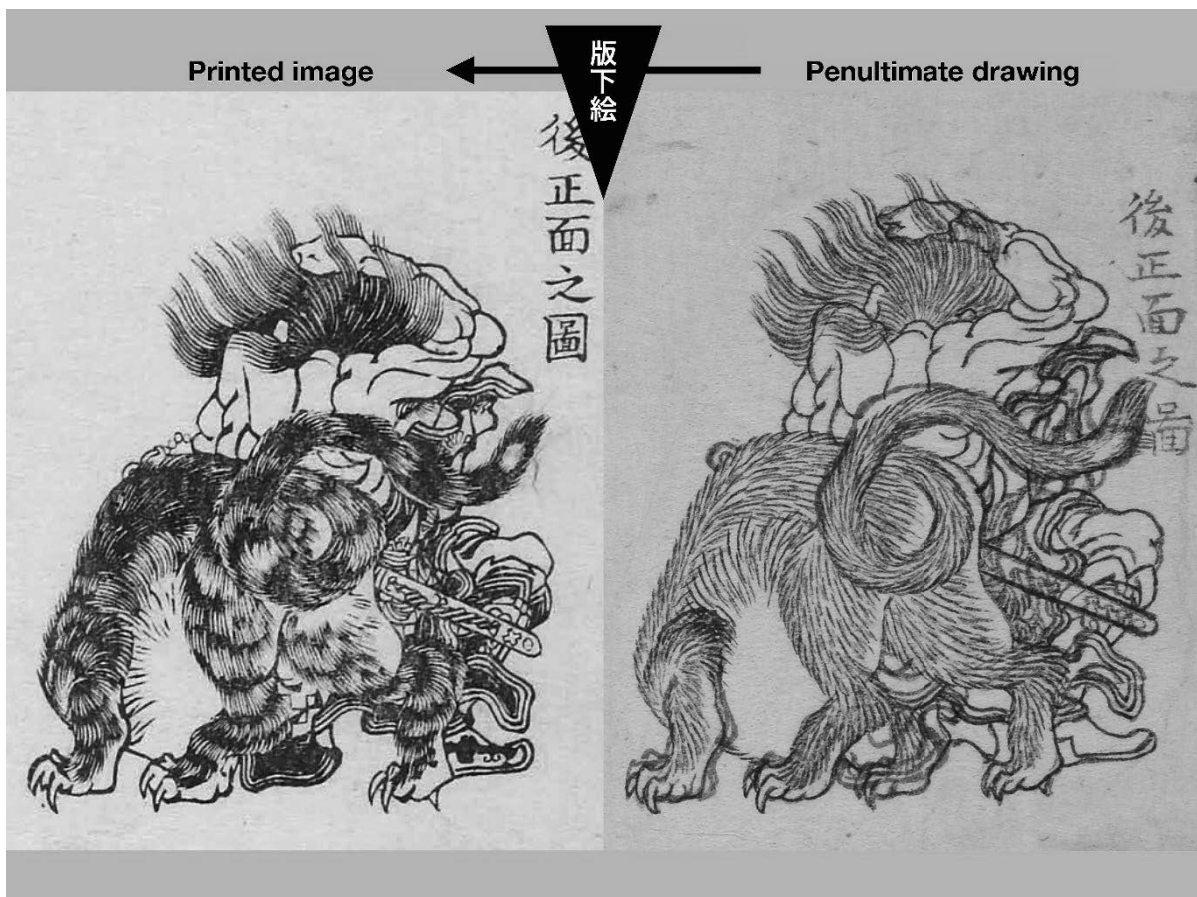


Fig. 2.

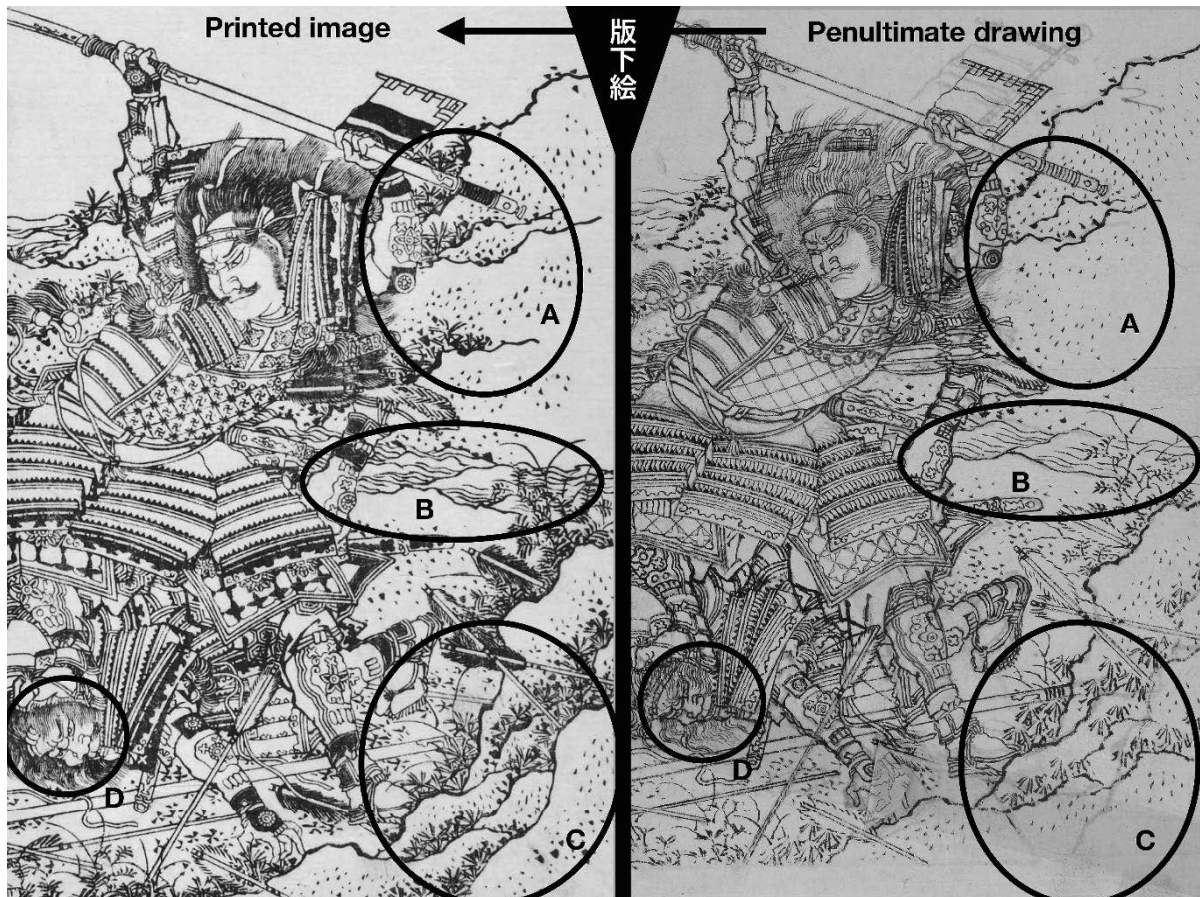


Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.

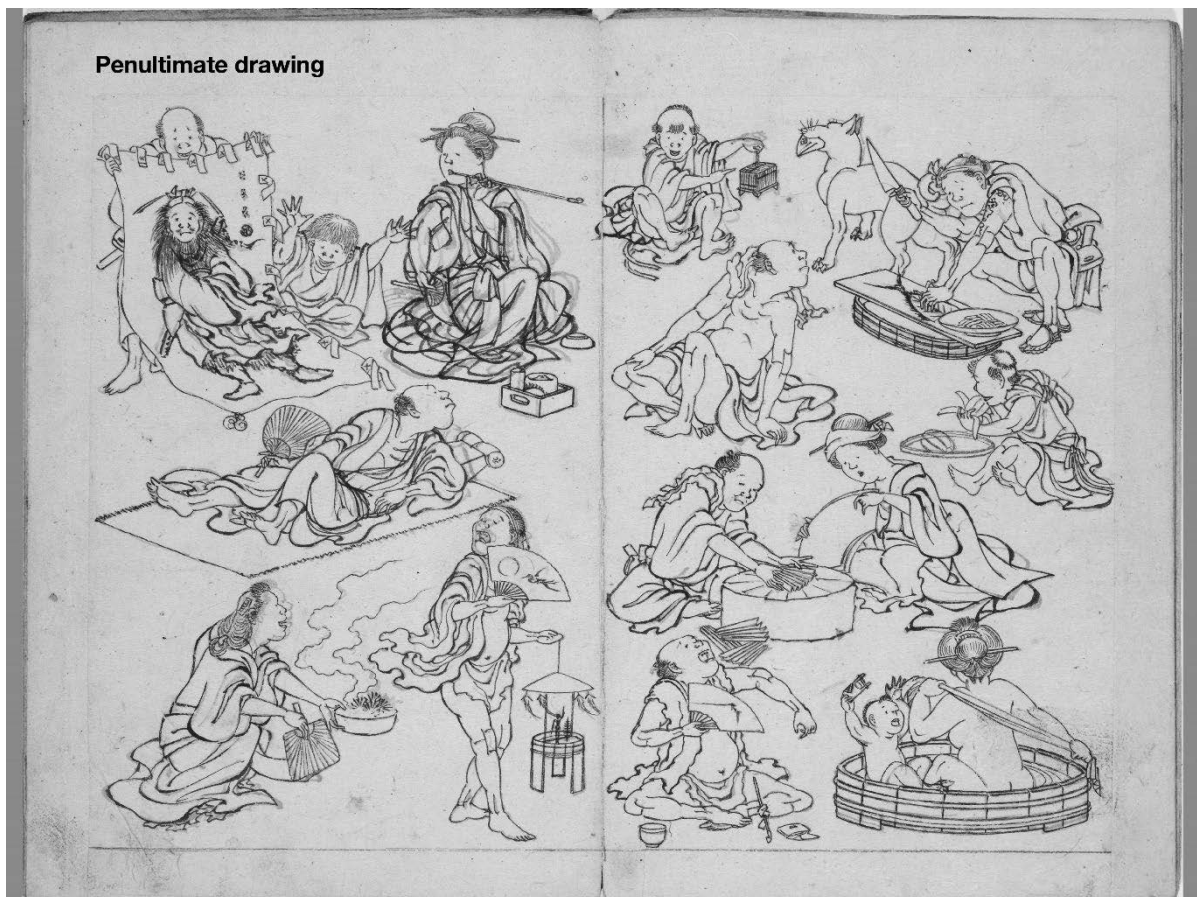


Fig. 6.

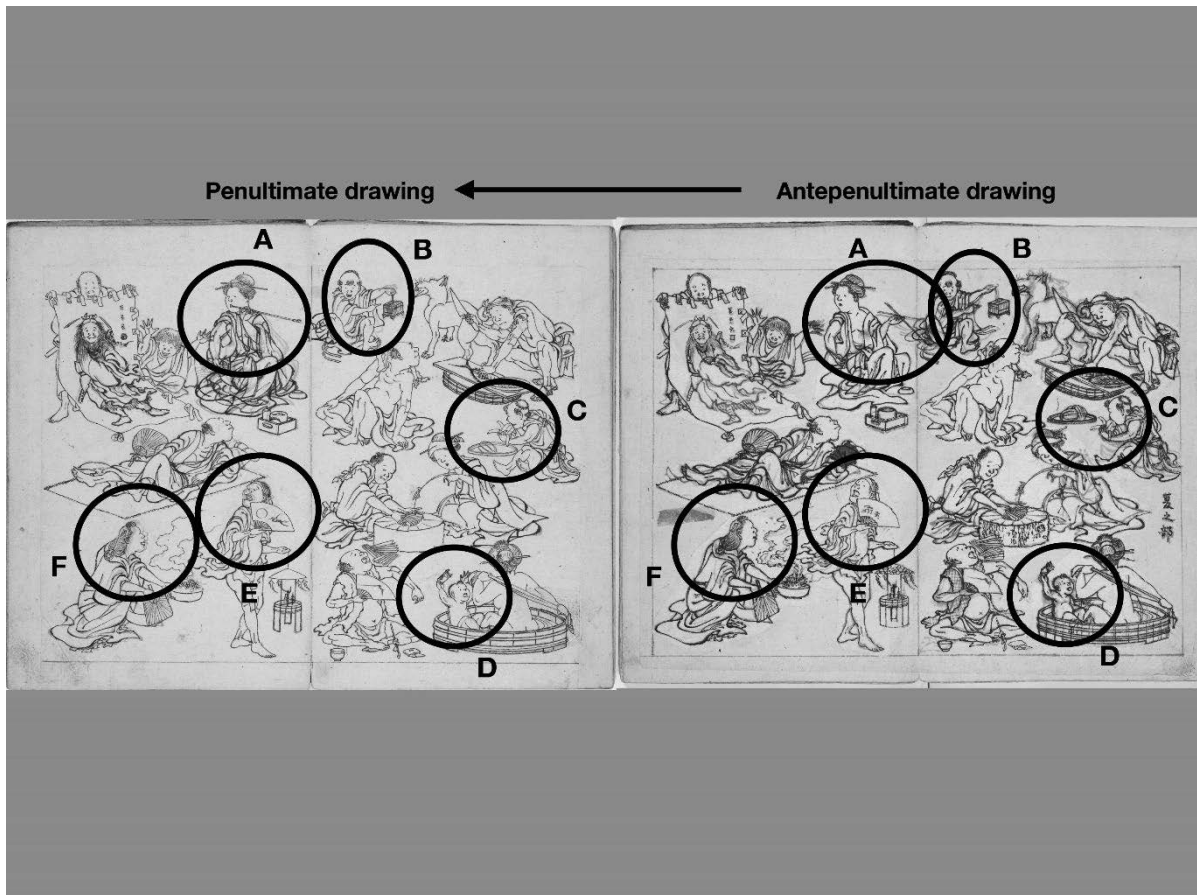


Fig. 7.

資料紹介: 葛飾為齋(1821-1880)画「為齋画式下図」

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 Digital 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齋(1821-1880)が元治元(1864)年に刊行した絵手本『為齋画式』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齋による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「為齋画式下図」とある。外題にあるように、本書は葛飾為齋の絵手本『為齋画式』(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。

絵師葛飾為齋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。為齋は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、一方為齋は20代であった。

その後も為齋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齋の肉筆画が所蔵されている。為齋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。

為齋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。)為齋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_021-3020-1

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『為齋画式』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『為齋画式』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『為齋画式』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、中に合紙が入れられている。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。『為齋画式』は為齋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、為齋の画風は北斎からの影響が色濃く

みられるものの、『為齋画式』を北斎の作と間違えるものはいないだろう。為齋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「為齋画式下図」は『為齋画式』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。「為齋画式下図」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。「為齋画式下図」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。

際浮世絵学会)がある。

<https://www.jstage.jst.go.jp/article/ukiyoart/96/0/96852/pdf>

³⁾ 先行する為齋と北斎との関係について、また為齋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

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。より細かい描写が必要な部分、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、すでに細かい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事ができる)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:

事例 4 [Figs. 4-7].

「為齋画式下図」には刊行されている『為齋画式』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書き換えられている。そのような改訂の中で、二次下絵では部分的にはだけい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書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、虫箆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書き加えられている。童子の表情はさらにくつきりとし、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書き直され、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れ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されている。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、もともと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、少なくともあるが、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「為齋画式下図」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。

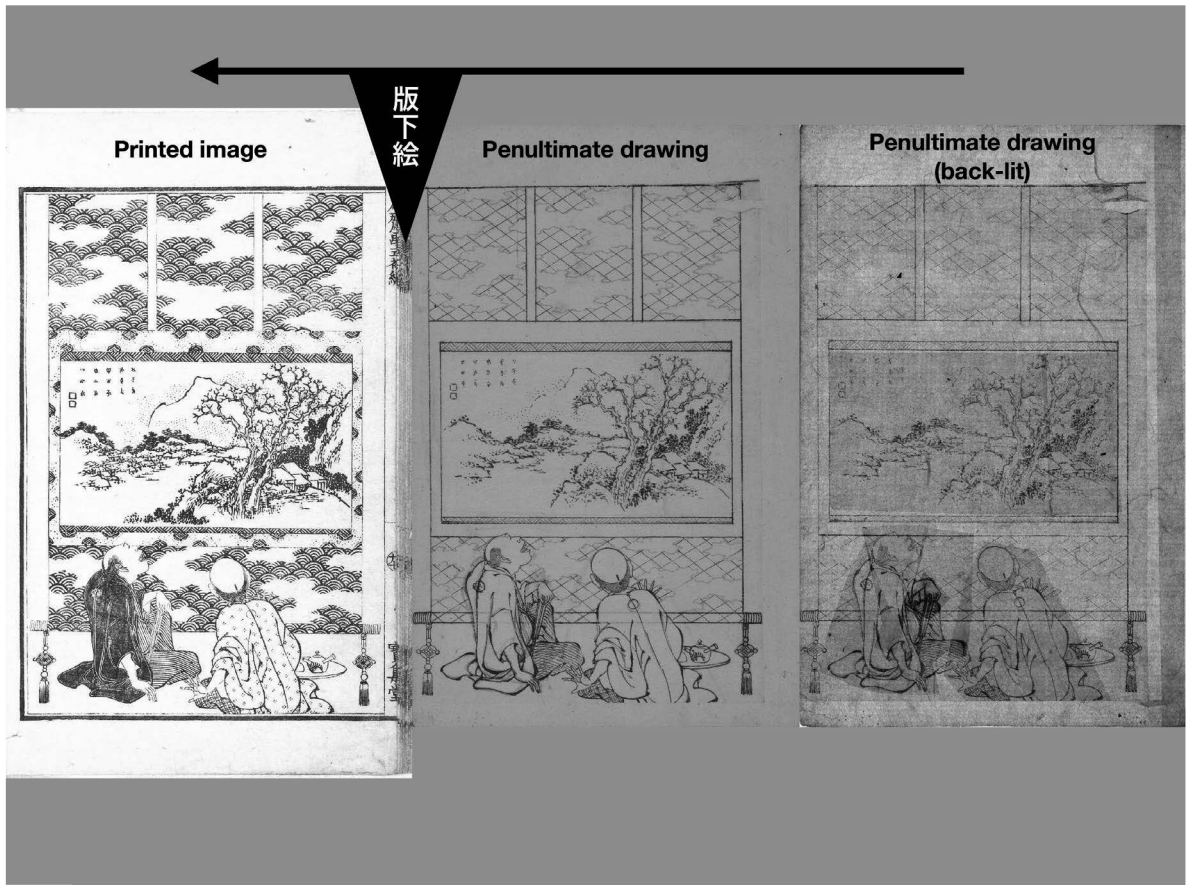


図 1

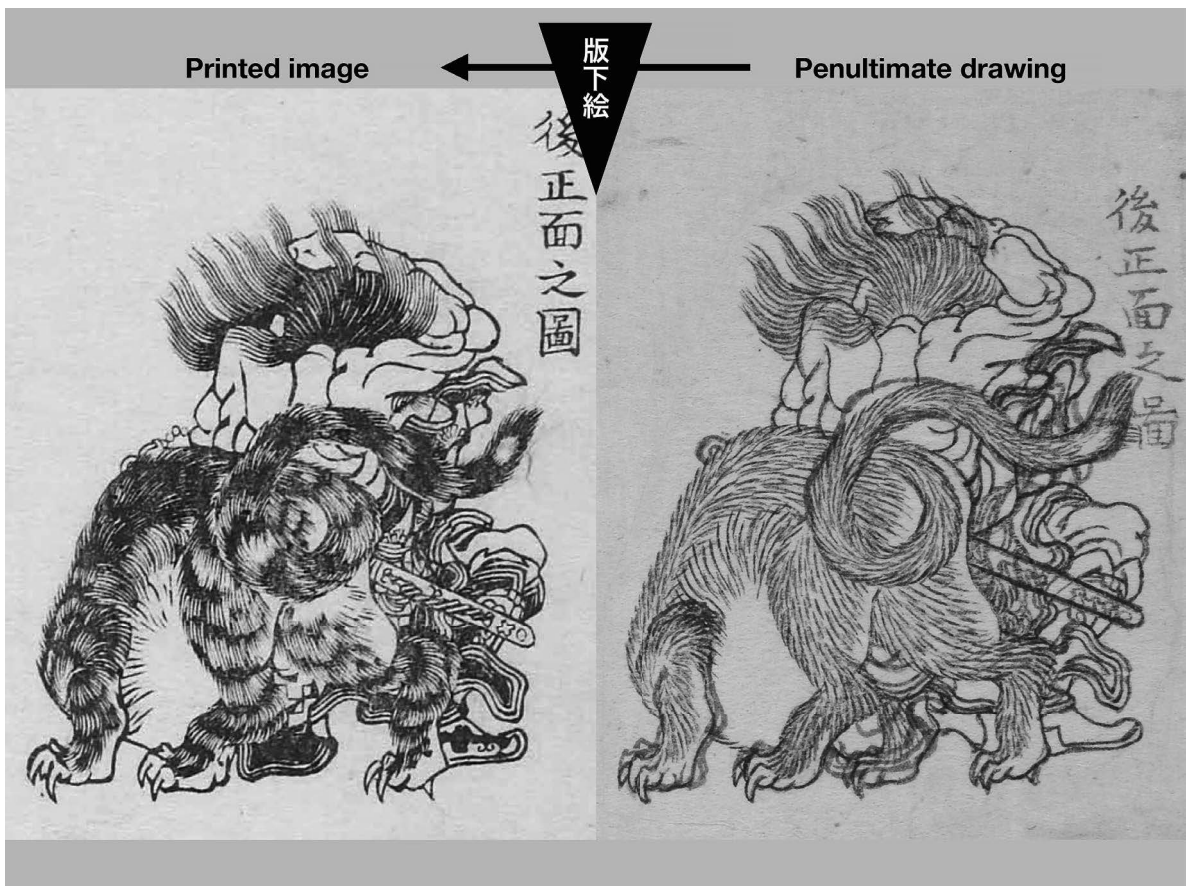


図 2

資料紹介：葛飾為斎(1821-1880)画「為斎画式下図」

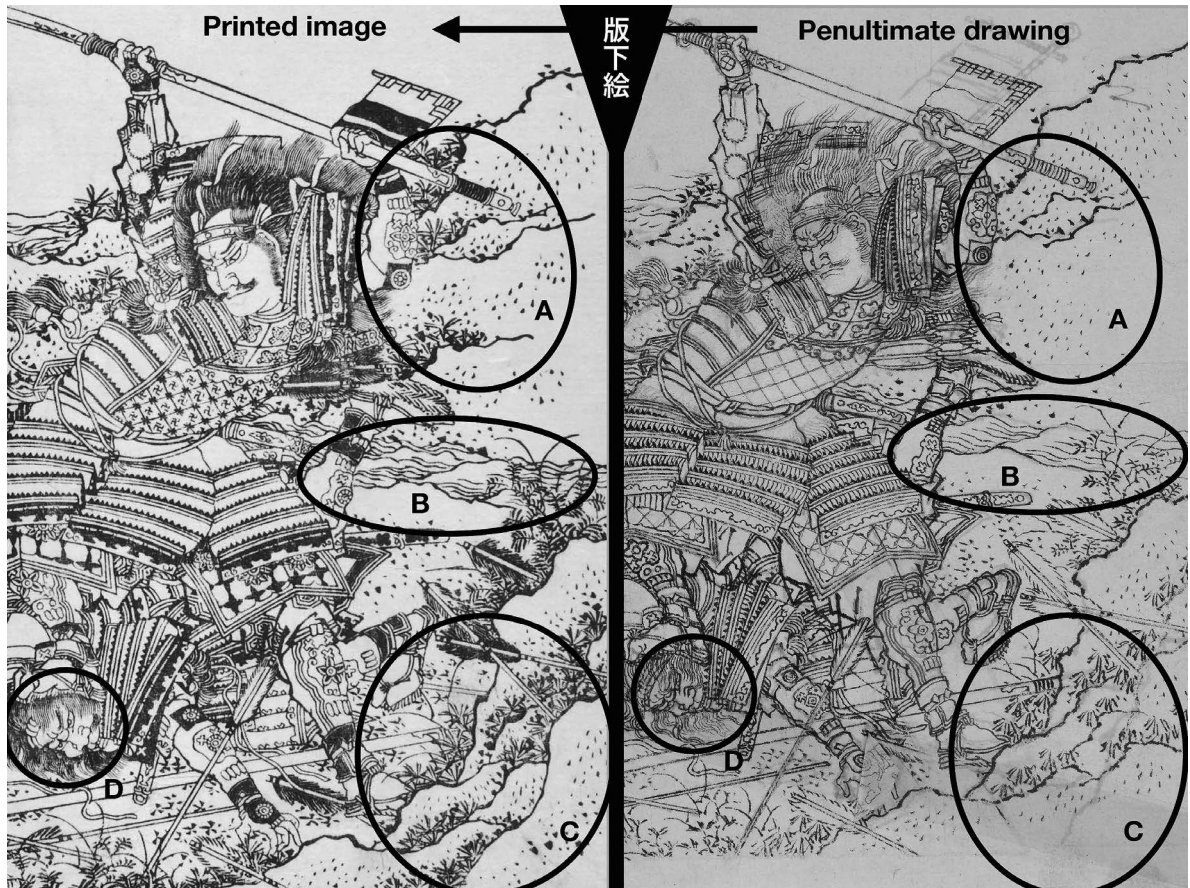


図 3



図 4

資料紹介：葛飾為齋(1821-1880)画「為齋画式下図」

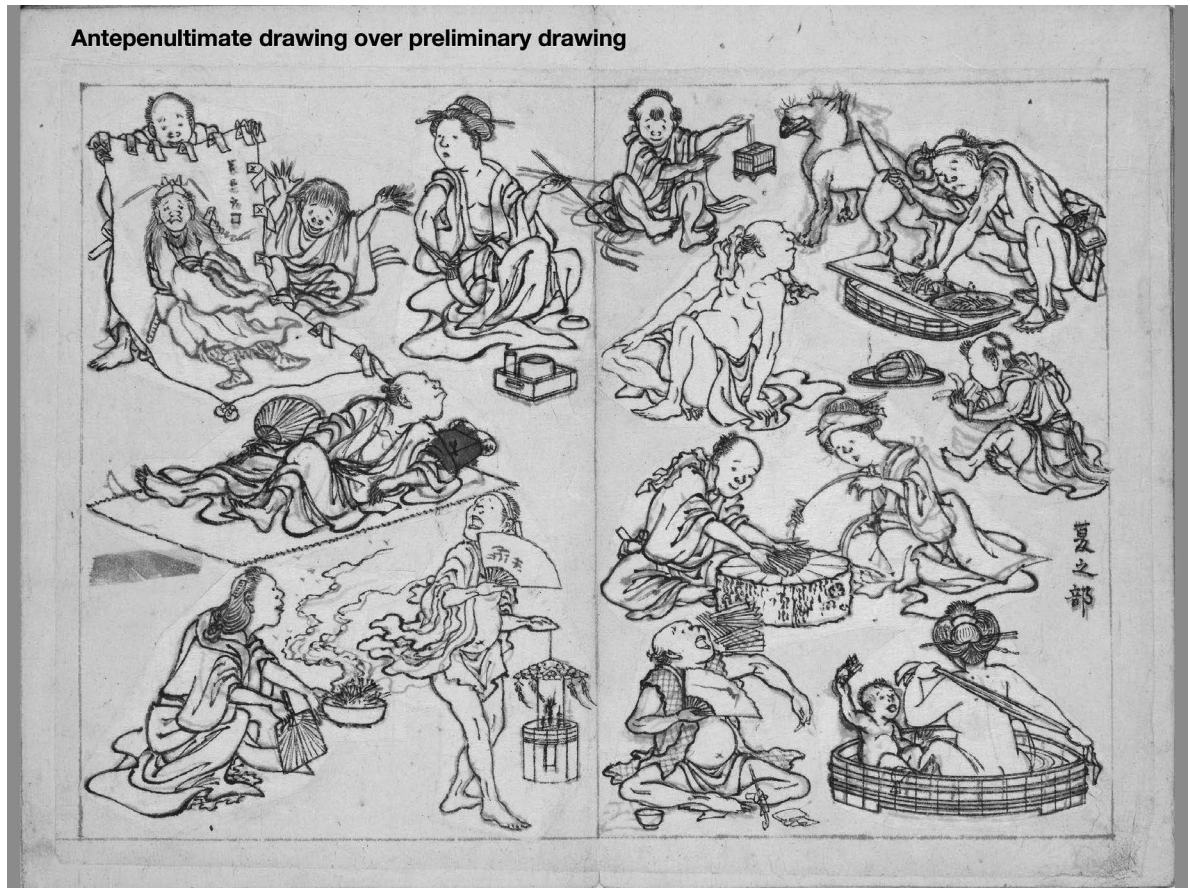


図 5

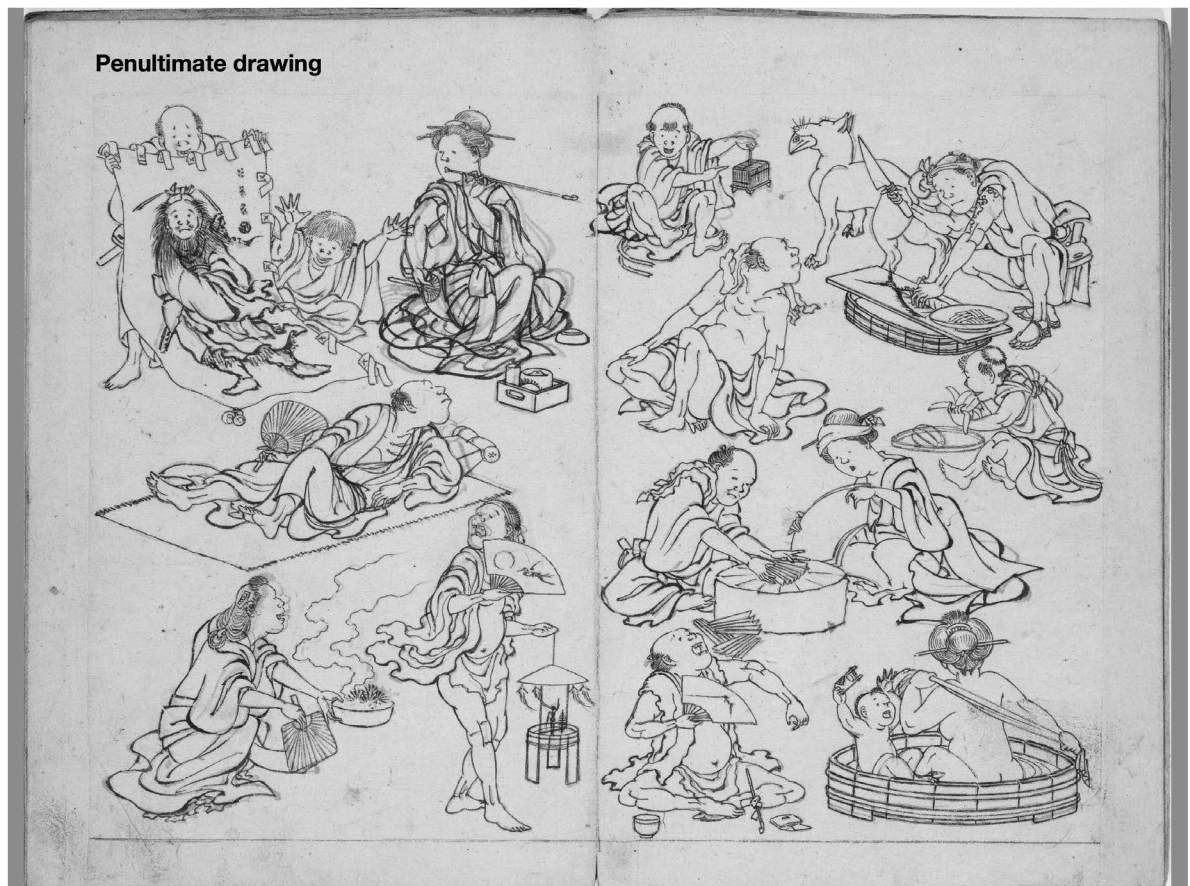


図 6

資料紹介：葛飾為斎（1821-1880）画「為斎画式下図」

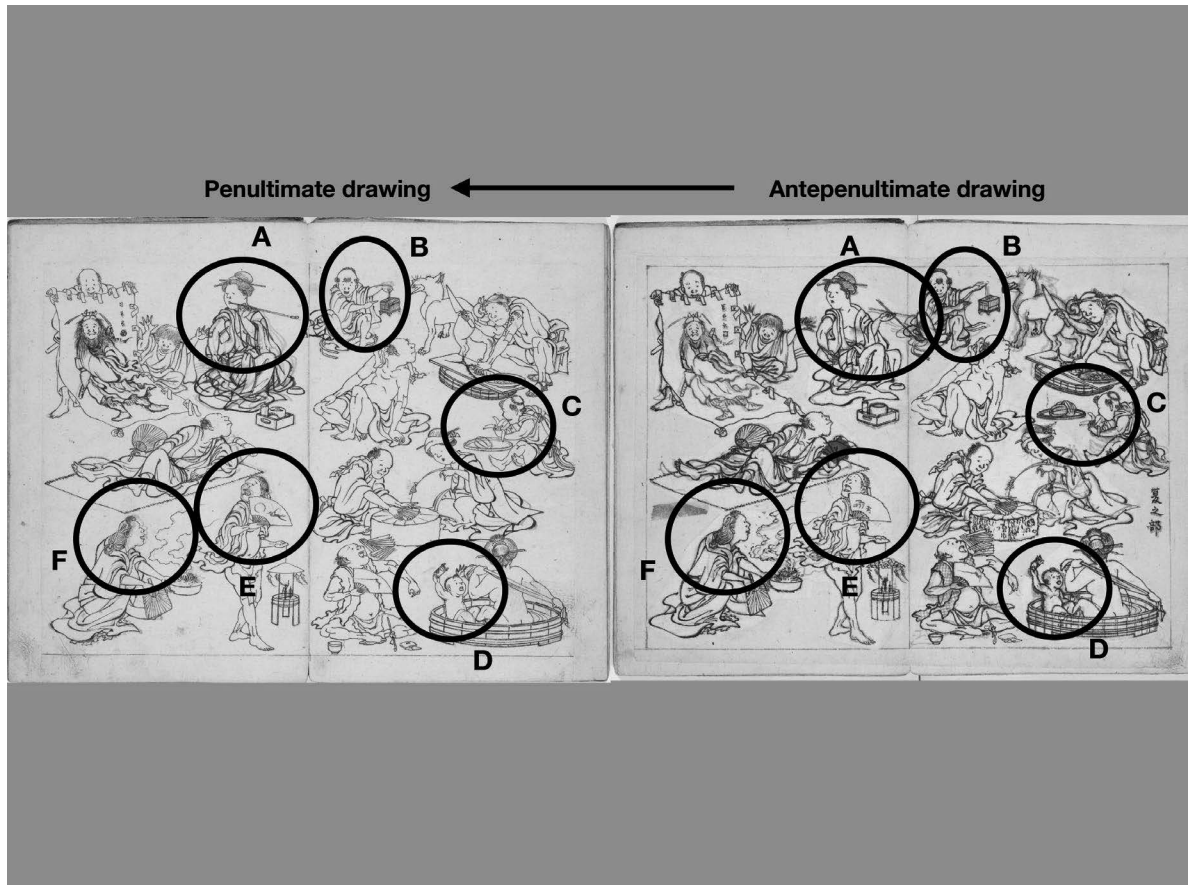


図 7