

画塾「彰技堂」主、本多錦吉郎編輯「鉛筆畫法」と 英語原書の比較について

— 技法、材料を中心に —

重 村 幹 夫

(2025年2月17日受理)

A Comparison between the Textbook “Enpitsu Gahō” Compiled by Kinkichirō Honda Head of an art school “Shōgidō” and it’s Original English Version —Focusing on techniques and materials—

SHIGEMURA Mikio

Key words：洋畫手引き草 洋画手ひき草第二号筆写本

1. はじめに

画塾彰技堂は、國澤新九郎（1847-1877）が明治7年（1874）に開いた洋画画塾である。明治10年（1877）に國澤が亡くなってからは、國澤の遺志により、彼に学んだ本多錦吉郎（1850-1921）が引き継いだ。本多は英語の絵画技術書や絵画技法書を数多く翻訳し、画塾で訳述講義を行った。先行研究において、塾生が筆写したノートや刊行図書、本多の子孫が国会図書館に寄贈した原書の手拓本が発見され、原書との関係が明らかにされた¹⁾。本多の講義録や刊行図書を原書と比較して、その翻訳の傾向を調べることは、明治初年における洋画受容について知るうえで有意義であると考ええる。

本考察では、明治14年（1882）春に刊行された「鉛筆畫法、本多錦吉郎編輯、玉沽堂發兌²⁾〔以後『鉛筆』³⁾〕について取り上げたい（図1）。「鉛筆」の原書は“George Harley, *A guide to landscape drawing in pencil and chalk*, George Rowney, 1849”とされ

ている（図2）⁴⁾。凡例によると、「鉛筆」は、國澤の遺稿に後半の欠落を本多が補訳したものであるという。また、「鉛筆」は明治12年（1880）1月に刊行された「洋畫手ひき草 第壹號〔以後「洋画」〕」の一部を元にしているという（図3）⁵⁾。さらに近年、「洋画」の続編と推測される「洋画手ひき草 第二号」の筆写本が紹介された〔以後『洋画二号筆写本』〕（図4）⁶⁾。

本考察ではまず、原書の内容の構成、概要を示したい。そして原書と「鉛筆」の翻訳の関係、傾向を記したい。特に、後半部“THE MATERIALS”の翻訳には、原書にはない追加記述が多く記されていて興味深い。

次に「鉛筆」、「洋画」、「洋画二号筆写本」の関係についても考察したい。その関係については、既に紹介されているので⁷⁾、表にまとめるとともに、新たに判明した若干の追加事実を記したい。

2. 原書の構成、概要

原書と「鉛筆」の翻訳の関係、傾向を調べるため、原書を240に分け、全文を翻訳して、原書の翻訳と「鉛筆」との一覧表を作成した⁸⁾。以下に原書の各章及び内容の概要を記す。「鉛筆」には、原書と比べた省略や追加記述が多くみられるため、章によっては概要の該当部のみを区切り、文章番号、原書の語数、「鉛筆」の字数も記した⁹⁾。また、樹木の種類につ

いての記述には非常に短いものも見られるが、明確に章の形式であるため、全て章とした。「原書の各章及び概要」の内、斜線が引かれている部分は原書に該当がない記述である。末尾の「陰陽ノ事」、「陰影濃淡之圖」、「臨本模写ノ式」は出典が特定されていないため「鉛筆」に記された内容の概要を記した。「陰影濃淡之圖」は「陰陽ノ事」に関係する参考図ではないかと想像する(表1)。

(表1)

原書の各章及び概要	文章番号	原書	「鉛筆」
表題他	1	57	16
NOTICE：注意書き 場合に応じ、英語ではなく他の言語を用いた。	2	39	0
			「凡例」346
DRAWING：素描	3～33	1238	1737
			515
素描は輪郭線と陰影に分けることができる。	3～4	41	187
それは美術の基礎である。＊ギリシャの伝承では、絵画と彫刻は、恋人の影の輪郭を壁に描き、それを切り取って粘土で形作ったことで始まった。古代エジプトの象形文字や、エトルリアの壺や中国の書等はこれの異なる試みである。	5～7	122	0
絵画の進歩は明暗と色彩の助けによって非常に進んだが、輪郭線は単純で他の助けなしで、あらゆる考えを表現できるものとして依然として正当に評価されており、芸術において最も偉大で本質的なものである。実際には、自然界には輪郭線は存在せず、自然の対象に見えるのは、形、影、色のいくつか又はマッスによるものである。我々は美術において、各対象の境界に印をつけることによる虚構の助けが必要である。想像力が錯視を見失い、形に思いを馳せると、素描に輪郭線が呼び寄せられる。そのような輪郭線は、完べきでありながら自然に手本はなく、対象に特有の特徴を持つ。それを色で塗りつぶし実物を模倣しようとする、その単純な力強さと面白さ、錯視が壊される。ロックは「教育論」の中で「着想は、少し絵を描く技術があれば簡単に保持し伝えることができるが、言葉で書き表そうとしてもうまくいかないことがある」と言う。	8～16	326	505
しかし、絵の上達には多くの時間を必要とする。	17～19	90	0
鉛筆画は絵画や銅版画の基礎であり、デザイン芸術における助けとして重要である。スケッチにおいて鉛筆は一番の画材であり、扱いやすく、入手しやすく、修正が容易で劣化せず、素早く表現できる。グレイ〔Thomas Gray〕は「その場で描いたものは大量の記憶に匹敵し、心で見えてしまうと誤りとなる。細心の観察と少しの想像力が必要である」と言う。情景はその場で描きとどめなければならない。	20～28	528	443
この技術はお金で買えるのであり、ギルピン〔William Gilpin〕の言うように「自分に適したことをする方が良い」。	29～31	86	0
絵画は科学、芸術であり、生涯を費やしても完璧に達成する人はまれである。絵画に秀でた者に一般的な練習は勧められない。	32～33	45	87
STYLES：手法 「高くつくのは最初だけ」と諺に言われるように、最初が重要である。家庭教師の下で絵を学び始めても、勉強時間が少なく十分な学習効果は得られない。それに対し大家は達成に至る近道や困難の克服を示し眼と手の両方を鍛える。これらは適切に教育されなければならない。並みの熟練者を雇うことは無駄な節約よりも良くないことであり、劣悪な技術指導による悪い習慣は克服するのが困難である。優れた指導者から得られるものは最初は見えないが最終的には明らかになる。「教育されていない目には、地上の様々な物を識別することは出来ない」とエッジワース〔Maria Edgeworthか〕は言う。「拘束がなく自由に鉛筆を扱うことは好まれるが、品がなく芸術性がないものもある。天才の簡潔さは大胆であるが、自由であっても意味がない簡潔さは品がない」とギルピンは言う。「入念なストロークには魅了され、無駄な努力にはうんざりさせられる」とレイノルズ〔Sir Joshua Reynolds〕は言う。鉛筆による自由なストロークには表現力があり、対象を良く表現する特有のタッチを与える。クロード等の風景画の遠景のタッチは効果的である。これは、形態と色彩の両方の錯視によるが、スケッチの様に色彩が取り除かれた場合はどうであろうか。	34～53	800	0
HOW TO BEGIN：どのように始めるか	54～74	693	235
最初は柔らかな鉛筆と普通の画用紙数枚を用意する。そして、しっかりとした自由な線を、垂直、水平、斜め、曲線に引かせる。できるだけ一回で引かせるようにする。定規は使わない。	54～57	111	0
			114

鉛筆の芯は、擦り減ったらひっくり返せばよいので、無くなるまで削らない。	58	49	72
手を左から右に引く。ペンはそれとは逆であるが、いずれも使える様訓練する事。石版画による木の描写はタッチが逆であり模写が難しい。ある程度機械的な練習が必要。線が引けるようになると模写が出来るようになる。	59~64	162	0
鉛筆デッサンはしっかりとしたタッチとはっきりした陰影が必要である。	65	18	49
線が煩雑に交差するとぼやけた汚れた見た目となる。こすらない様に紙の左上隅から描き始める。多くの試みを行わなければ上達しない。次の段階では一人の熟達者だけでなく、いくつかの手本を研究、模倣する。*「対象を正確にコピーする能力がなければそれを模倣することは出来ない。模写と模倣は異なる」とフューズリ [Henry Fuseli] は言う。この点から、プラウト [Samuel Prout]、ハーディング [James Duffield Harding]、ブライト [Henry Bright] 等の模写が役立つが、眼の訓練のために輪郭線が引かれるまでは部分を測るべきではない。	66~74	353	0
PERSPECTIVE：遠近法	75~104	818	644
遠近法の知識がないのは問題だが、一般的な風景ではほとんど役に立たない。荒々しい風景では使えない。規則的な物〔建物など〕を配置したいときには必要である。建物が真正面に立っていると遠近法から外れることはないが、角を向けているとその輪郭線は後退しているように見える。描く対象の手前の垂直線を紙に引き、対象の垂直線が切れるところに印をつけ、それを通る紙の下端と平行な線を引いて水平線とする。建物の後退する線を水平線と交わるように引く。この交点から垂直線の下側に線を引くことで基部が描ける。同様にして全ての線を引く。物体がどのように遠ざかっていくか目を慣れさせること。ルールを厳密にしすぎるとスケッチに硬さと形式的な印象を与えてしまう。しかしカナレットの鉛筆画の様に普通的美術作品であれば厳密なルールが必要である。彼はありふれた主題を遠近法によって興見深いものとした。遠近法は複雑なので熟練者による稽古が不可欠である。	75~93	431	0
こうしてある程度の時間が経ち手と眼が訓練された。これから、箱やテーブル、瓶等の単純な形を描く。輪郭と影で正しく描写できるようにする。これは「静物画」と呼ばれ、光部の輪郭線やタッチを弱く、暗部は強く施さなければならない。	94	84	167
*ギリシャ人のドローイングの練習には3段階あった。	95	66	0
手本の模写ではない対象の素描は真の芸術の始まりである。記憶による二回目の模写は学びとなる。それが出来ないと並みのレベルに達する事も出来ない。	96~100	145	283
*レイノルズは「自分自身を教育する勇気を持っている者はほとんどいない」と言う。	101	35	0
平らな面を影にする場合は一方向の規則的な線を用いる。線の変えたと凸凹に見えてしまう。穏やかな水面は水平線、波は曲線で描く。	102~104	57	194
SKETCHING FROM NATURE：自然のスケッチ	105~148	1268	2258
これまでの学習によって、生徒は模写と同じように簡単に自然を描くことが出来る。自然を対象に描くのは独創性があるが、模写にはない。きれいに模写をしても自分の感覚を持ち込まない限り模倣家から抜け出せない。	105~108	86	200
筆記と描画を行う自動機械は観客を驚かせたが、「生きた精神を備えた才能」とは言えない。	109	45	0
自分の地域にはスケッチしたいものがないとよく言われるが、ありふれた風景がスケッチに使えることを知るべきである。風景スケッチは、どのように表現されるかが大事であり、その意図は、自分の記憶にとどめ、自分の考えを他人に伝えることにあろう。スケッチの場所では、わずかに移動するだけでも大きな違いが生じるので、最適な視点で捉えることを考える。広大な風景の場合は多くのものを入れ過ぎない。頭を動かさずに捉えられる範囲で60度以内とする。ダ・ヴィンチは、「自然や生き物をスケッチする場合はそのおおきさの三倍離れて描かなければならない」と言った。	110~116	194	432
*グレイとメイソン [William Mayson] は、風景の美しいポイントは絵画の中の低い位置にあるべきと言ったが、自分の風景を描いてほしいパトロンは画家を高い場所に連れていくのが普通である。	117	46	0
私は遠景より近景が鉛筆画に適すると考える。前景が多くを占め遠景が少し見えている方が、わずかな前景と広い遠景の風景よりも良く見えるが、それでも、大気と距離感を表現し、遠景は弱く近景は非常に力強い輪郭線を見たことがある。スケッチは考えを留める覚え書きであるが、描き手自身の表現でなければならない。学生は自分のやり方を探すべきであり、知識は記憶に過ぎないので、巨匠たちの様々な良い点を組み合わせるべきである。独創性は古い着想の組み合わせに過ぎない。スケッチを元に素描を仕上げるのは好ましくない。スケッチする時は鉛筆と小さなスケッチブックを携える事。参考図のような作品は生け垣などがない野原で描く。模写では心が働かない。地平線は画面の真ん中ではなく上か下に描く。主な主題が家などの場合は絵の左右に描く。前景は想像上のものを入れざるを得ないが、調和に気を付ける。アマチュアは人物を後で描き入れるが画面と調和せずするべきではない。輪郭線は遠方程薄くする。	118~137	584	1471
これは一般的な自然の印象である。*雲が流れるなどの偶発的な状況で変わることがある。	138~139	56	0
輪郭線は表面の境界であるが陰影に消えないほど強くしない。木は種類によって枝や葉のつき方が異なる。	140~141	111	155
距離が離れると、全体が不明瞭な光や影の塊となる。	142~148	146	0
			83
THE OAK：樫 樫は幹から枝が水平に伸びている。それは小枝も同様である。枝は密集している。	149~156	149	0

THE ASH: トリネコ 幹は曲線を描き枝も複雑ではない。枝が失われる場合があり優雅さがもたらされる。	157～161	144	0
THE ELM: 榆 枝の分岐は親枝に沿って鋭角に交互に伸びる。トリネコの様に重さで垂れ下がることもある。	162～171	152	183
THE BEECH: ブナ 榆同様に交互に伸びるがさらに鋭角である。垂れ下がりには複雑である。幹は美しいが生い茂ったブナは絵画的ではない。	172～180	179	0
THE CHESTNUT: 栗 栗は櫂の様に堂々と生長する。枝はよりのびやかで葉はゆったりしている。	181～182	42	0
THE BIRCH: 白樺 白樺の幹の銀色は葉と美しい対比を見せるが枝は濃い茶色である。	183～185	43	0
THE SCOTCH FIR: 欧州赤松	186～214	1078	349
葉や枝、樹皮などが大変美しく、風景の主要な景観を成す。	186～193	212	0
樹木の形は、あらゆる国の個体に合致するものではない。不自然な形状は不快である。	194～195	62	98
我々が自然であるとみなしている物は人工的な物なのではないか。	196～197	305	0
軽やかさが樹木の美しさであり、重厚な場合であっても軽快さが必要である。重苦しさは醜いが、その配置と対比は自然と人工の風景の両方の構成物として独特な役割を持つ可能性がある。木はバランスがとれていなければならないが、そうでなくても場所によっては美しい。	198～202	168	204
形態、優美さ、バランスは必要条件である。「絵のような」という言葉について、ロックハート〔John Gibson Lockhart〕の一節からの引用を示す。この引用から、学生が主題を選択し、適切な筆致と運筆を習得するのは直感的に得られるものではないと言えよう。	203～212	283	0
多くの観察と多大な練習が必要であるということが出来る。	213	38	47
最後に必要なことを言おう。	214	10	0
THE MATERIALS: 画材	215～240	918	1754
優れたものではなく扱いにくい画材によってその者の腕前を見ることが出来る。	215～218	64	0
良い鉛筆が二種類あればスケッチに十分である。	219	29	64
*非常に硬いものは建築家等が用い、風景画家はより柔らかいものを用いる。ラウニー社の鉛筆には4H、3H、2H、F、HB、B、2B、3Bがある。その他にFF、EHB、DEHB、6B等がある。硬い芯は粗く、柔らかい芯は滑らかな紙が適す。	220～223	192	0
子どもたちに、鉛筆と紙の代わりに石筆と石板を扱わせることは、経済的ではあるかもしれないが教育上好ましくない。鉛筆の他にチョークがある。黒のチョークはNo.1、2、3と記されたコンテ〔仏〕が最適であり、これ等や短い鉛筆を持つのにボートクレヨンが必要である。間違いを消す場合は消しゴムや古く油っぽくないパンのかけらを用いる。パンを使うと陰を描けなくなる。チョークを使う場合は片面が滑らかでもう片面がざらざらした「機械製」紙が適す。柔らかい面に、柔らかい鉛筆や黒チョークで描き、光部を水で湿らせた白チョークかパーマネントホワイトで加筆するとよい。「スケッチ用ブロック」は便利である。鉛筆画の固定法は、魚膠、脱脂乳、アラビアガムなどがある。最初の二つには欠点がある。アラビアガムは水で薄め牛胆汁を加えて大きく柔らかい毛の平刷毛で均等に塗る。チョーク画にはあまり勧められない。	224～240	633	1690
陰陽ノ事 物の形を描きその遠近や高低を表現するには明暗の配置が不可欠である。物の色は光によるが、光が当たると明部、暗部その中間の三つの明るさになる。これをさらに三つに分けると半光、中位、半暗となる。中位色は大部分を占め、光部、暗部はわずかである。最も光る部分は高照〔ハイライト 最明部〕という。直線的な物の暗部は高照部の隣にある。白い物は暗部が他より強く、弧線〔円柱〕からなる物の高照は輪郭の境より少し影側に現れる。また、暗部は徐々に暈されて光部に至る。光には太陽の直射、應照〔反射光〕、人工の光の三種類がある。光が強ければ物の影は強く、弱ければ影も弱い。光で物を照らす場合はその一部分のみを照らすこと。光が物によって遮られた部分を陰と言い、物から放射した暗い部分を影という。陰影は物の形の輪郭に従っている。太陽光は平行であり、朝夕は地平線に近く物の影が長くなり、正午には最も短くなる。夏に太陽高度は高く冬の影とは異なる。太陽の高度によって影は異なる。人工の光は光源より放射状に分散するので太陽光とは大きく異なる。一つの物に複数の人工の光を当てるとその数に応じて様々な陰影が現われ物の形を不明瞭にする。室内でも複数の窓がある場合はこれと同様である。したがって、物の明暗を描くには、光源を一つにすることが必要である。太陽は空にあるので画室の窓の下は閉め上からの光だけを入れるようにする事。物の左右一方向からの光を当てると陰影や中間色が増えて描きやすい。しかし風景の場合はこの方法は取れない。物を描くときは自分が座っている場所から五六尺のところに置き、一方の光を当て、背後には光らない平らなものを置く。その色は描くものと同じにはしない。実物を描くのは模写よりも技術が進歩する。			1659
陰影濃淡之圖 白から黒に至る五段階の図、円柱と建物に左から光が当たった場合の光と影の当たり方の図			29
臨本模写ノ式 第一課（第1～第4図）、第二課（第1、第2図）、第三課（第1～第4図）、第四課（第1図～第4図）、第五課（第1、第2図）			1713

3. 原書と比較した「鉛筆」の翻訳の傾向

「鉛筆」は明治初年の鉛筆デッサンを学ぶ初心者を対象に刊行されたものである。その観点から省略や追加記述の理由について予想したい。

原書には各ページ下にアスタリスク〔*〕のついた註が15箇所あり、その多くは長文で、中には1395語に及ぶものも見られる。これらには、「ギリシャの伝承による絵画と彫刻の起源」、「鉛筆の原料と歴史」、「生まれつきの能力は適切に教えられべきであること」、「模写と模倣は異なること」、「絵の練習の三つの段階」、「自分自身を教える勇気をもつものは稀であること」、「輪郭線は遠方弱めるが例外もあること」、「自然とみなしている嗜好や楽しみが人工的であること」、「チョーク画を固定するアルコールにマスチックを溶解する処方」等がある。これらの全てについて、訳者は省略をしている。主な該当部は(6)、(9)、(21)、(38)、(62)、(71)、(95)、(101)、(117)、(139)、(197)、(239)であり、(表1)中で明示できた部分については“*”をつけた。

各章を順に記していきたい。“NOTICE”は原著者が必要に応じ、他の原語〔フランス語、イタリア語〕で記したとの記述である。「鉛筆」では内容が全く異なり「凡例」として、「鉛筆」を編輯した経緯、原書の出典、末尾に付属する「陰陽ノ事」は他書からの抜粋であることが記されている。

次に本文を取り上げる。“DRAWING”は、「鉛筆」の冒頭に515字に及ぶ追加記述が見られる。それによると、対象を捉えて的確に描くには、生まれつきの能力の差はあったとしても努力を怠ってはならず、そのためには鉛筆画が最適である旨が記されている。この部分の出典は不明である。

“DRAWING”には輪郭線の重要性、鉛筆画の技術的な良さが記されている。省略には、既述した註の他、鉛筆デッサンの理解に重要でないと考えられる部分もある。追加記述としては、色彩に対する素描の優位性の記述が見られる¹⁰⁾。

(4)DRAWING may be divided into outline and shading . . .

(筆)素描は輪郭線と陰影に分けることができる . . .

(鉛)鉛筆ヲ以テ物形ヲ畫クニ輪郭陰陽ノ二區アリ . . . 彩色畫ニテ主トスルモノハ色ナリ 色ハ美麗ナルカ故ニ頗ル目ヲ喜ハシムルト雖モ之ヲ鉛筆畫ニ對セシムレハ實ニ一等ヲ下ルヘシ . . .

“STYLES”には、眼と手の両方を「適切な教育者」によって鍛え入念なストロークがもたらせるようすべきであることが記されている。しかし、その内容は「鉛筆」には全く記されていない。訳者にとって、読者は鉛筆デッサンの学習法を学びたいのであって、教育者を選ぶことの重要性はかならずしも必要ではないと考えたのであろうか。

“HOW TO BEGIN”には、鉛筆で線を引く練習と手本の模写について記されている。翻訳されているのは(58)と(65)だけである。(54~57)には、鉛筆による線を引く練習方法が記されているが、省略されており、「鉛筆」には、紙の選び方についての追加記述が見られる。

(54~57)HOW TO BEGIN. The pupil should be provided with a soft blacklead pencil and a few sheets of ordinary cartridge paper, which will suffice till some advance has been made in his lessons, . . . Let him avoid forming these lines by little bits at a time, but make each line, as much as possible, by one sweep of the hand. . . .

(筆)どのように始めるか。生徒には柔らかい鉛筆と普通画用紙を数枚用意し、稽古がある程度進むまではこれで十分である . . . これらの線を1度につき少しずつ引かせるのは避けて、できる限り各線を1回の手で引かせるようにさせよう . . .

(鉛)畫用ニ供フル紙ハ其面粗ナルハ惡シ 斯ル紙ニ畫ケハ恰白ヤ粉杯ヲ散シタルカ如キ畫體ヲ生ス 然レトモ又餘リ平滑ニシテ光澤アル紙モ宜シ カラス 程ヨキモノヲ撰ムヘシ 又畫キタル紙ハ一個ニ編シ置クヘシ 左スレハ散亂スル憂ナク又其進歩ヲ比較スルニ便ナリ

紙の選び方は重要であるが、鉛筆で線を引く練習

方法も同様である。訳者はなぜ省略したのであろうか。(66~74)には、タッチの入れ方や模写の大切さが記されている。これも、読者にとって重要であるが省略されている。ただし模写の省略については、読者は例に挙げられたプラウト〔Samuel Prout (1785-1852)〕等の作品を参考にできないので理解できる。

“PERSPECTIVE”には遠近法の解説と静物画の実践それぞれの解説があるが、「鉛筆」には遠近法の解説は全くなく、後半の静物画の実践についてのみ記されている。原書では、遠近法について、建物を図示して解説しているが(図5)、このような人工物のない風景では使えず、厳密に適用しすぎると画面が硬直化するとも記している。いずれにしても初心者には理解は難しいであろう。それで省略したのであろうか。

「鉛筆」では、前章(65)から、本章の遠近法を省略して、静物画の実践の文頭に続けている。

(94) Presuming some time to have been thus passed in gaining freedom of hand, combined with accuracy of eye, we now come to the drawing of objects, beginning with those of the simplest forms, as a square box, table, bottle, &c., . . .

(筆) こうして手の自由と、目の正確さを合わせて得るまでにある程度の時間が経過したと考えられ、私たちは今、四角い箱、テーブル、瓶などを配置した、最も単純な形を描くことにたどり着く . . .

(鉛) [(65)の続き] 然ラサレハ輪郭精密ナラス陰影鮮明ナラス線ノ引方ヲ習ヒ兼テ遠近法ヲ學ヒ臨本ヲ寫シテ諸物形ヲ畫クノ例ヲ覺ヘ手腕ノ自在ヲ得共ニ目力精密ニ至レハ進テ實物ヲ模寫スヘシ 其初メハ正方ナル机箱ノ類ヨリシテ単一ナル壇子〔ヘイシ 徳利〕ノ如キモノヲ . . .

そして、陰影の入れ方についての部分に実践的な追加記述がある。

(102) For shading flat unbroken surfaces, regular

lines, in any one direction, are best to procure equality of tone over the space required;

(筆) 途切れのない平らな表面を影にする場合、必要とされる空間全体で均一な調子をつくるには、一方向の規則的な線が最適である。

(鉛) 陰影ヲ施スニ平滑ナル面ニハ一方ヘノミ引キタル直線ヲ用ユルヲ可トス 斯ノ如クスル時ハ墨色平等ナルヲ得ヘシ 但シ陰影ヲナスヘキ線ハ之ヲ受クヘキ物ノ輪郭ト相平行セシム 故ニ平面ニハ平線ヲ引キ斜面ニハ斜線縦面ニハ縦線ヲ用ユ 又圓曲セル物ニハ弧線ヲ以テ陰影ヲナス

“SKETCHING FROM NATURE”では、素晴らしい景色だけが絵になるわけではない事、目の前の風景の構図の取り方、スケッチブックと鉛筆を携帯する事、人物を入れる場合の注意、距離によって異なる木の描き方等が記されている。

省略には、(109) や、グレイ〔Thomas Gray (1797-1881)〕等の風景画家による構図の取り方の記述(117)がある。これらの省略は、読者の理解や後述した作品の問題等の理由により説明出来ると考えられる。

「鉛筆」には風景の描き方について、距離により輪郭線の強さを変えることについての省略が見られる。

(119) A considerable foreground, with a glance of distance, will make a better picture than a wide distance, set off with only a meagre foreground, yet I have seen mere outlines so judiciously traced as to convey the idea of air and distance, the lines of extreme distance being kept very faint, and gradually increased in force as they approached the foreground, which was given with great strength of touch.

(筆) 前景が多くを占め遠くが少し見えている場合、前景がわずかで遠景が広がる絵よりも良い絵になるが、大気と距離を表現するために非常に慎重に引かれたただの輪郭線を見たことがある。最も遠くの遠景の線は非常に弱く、前景に

近づくとつれて徐々に強さを増して非常に力強いタッチで表現されていた。

(鉛)總テ景色ニ三景ト云フヲアリ 遠景中景前景是ナリ 鉛筆ノ寫景ニハ前景ヲ廣ク取り遠景ヲ狭ク取レハ畫ノ格恰〔アタカモ〕好シ 遠景廣ク前景ニ物少ナケレハ趣面白カラス

この部分は、読者の理解にとって重要であり、なぜ省略されたのか不明である。

また、スケッチブックと鉛筆を携帯する事について「ストツサルド」という画家の、何でも目にしたものを描きとめた逸話の長文の追加記述もみられる。

(125)He who desires to sketch well should never be without a pencil and small sketch-book, for “Bits ,” as artists term them. . . .

(筆)満足のいくスケッチをしたい人は、鉛筆と画家が「ビット」と呼ぶ小さなスケッチブックを必ず持っていくべきである . . .

(鉛)寫景ヲナサントセハ平日他行ノ時鉛筆ト手帳ヲ必ス携帯スヘシ 「ストツサルド」ト云ヘル畫師ノ寫景帳ハ人物ニテモ景色ニテモ別段ニ撰ムヲナク畫キ集メタルモノニテ旅行中杯ニモ苟〔イヤシク〕モ我カ意ニ注メタルモノハ悉ク畫カサルヲナシ 時トシテハ宿驛ニ馬車ノ馬ヲ替ユルノ間ニ旅亭ノ窓ヨリ望ミタル物形ヲ畫キ又車中ニアリテ寫シタルモノアリ 其行路ニ於テ目ニ遮キル物形ヲ寫スヲ以テ瞬間モ空シク通過スルヲナキノ技倆ハ實ニ畫者タルモノ、希望スヘキヲナラスヤ 且ツ斯ル技倆ヲ得ル上ハ又我思想ノ外ニ多分ノ快樂アランヲ疑ヒナシ

(137) は明部と暗部は見る距離が遠くなるほど弱まることについての記述だが、「鉛筆」は、光の方向と明部、暗部の位置関係、その例外や朝夕に太陽光では影が長くなることについて追加記述が見られる。

(137)The most brilliant lights and the deepest shadows are seen on the objects and forms nearest the eye, and these diminish in intensity as the

distance from the eye is increased, . . .

(筆)最も明るい光と最も濃い影は、目に最も近い対象や形に見られ、目からの距離が増すにつれて、その強さは弱まる . . .

(鉛)日光物體ヲ照ス時ハ其一部ノ輝耀スル處必ス光ノ來ル方ニアリ 蔭影ハ光所ト相反對ス 但シ凹〔オウ〕ナル物ノ蔭影ハ却テ光ノ來ル方ニ接ス物體ヨリ出ル影ハ光ノ來ル方ト相反シタル方ニテ其物ノ側ニアルヘシ 且其影ノ色ハ光ノ來ル方ヨリ遠近ニ從ヒ濃淡強弱アリ 物體光ニ近ケレハ強ク遠ケレハ弱シ 又日畫ノ光ノ下ニハ物體ノ影短ク朝日夕日杯ニハ其影長シ 總テ光ノ輝照セル部ト深濃ナル影ハ目ニ近接セル物ノ上ニ見ヘ距離ノ隔ルニ從ヒ光ノ輝照ト深濃ナル影漸次ニ減少スヘシ . . .

一方で、(141~148)において樹木の見え方について、距離が離れると、全体が不明瞭な光や影の塊となるとの記述が全て省略されている。(137)と同様の内容であり説明の反復を避けたのかもしれない。

次に“THE OAK”から“THE SCOTCH FIR”までについて記す。これらは、樹種とその枝ぶりの特徴が図版と共に記されているが、「鉛筆」では、それらの記述は全て省略されている。それらの樹種を訳すと樅、トリネコ、榎、ブナ、栗、白樺、欧州赤松となる。「鉛筆」に記されているのは、榎〔カシワ〕ト榛樹〔シンジュ ハシバミ〕、榎樹〔ニレノキ〕であり、樹種として一致しているのは榎樹だけである。

最初に、原書にはない榎と榛樹についての記述がみられる。

^{カシワ}
榎ト榛樹〔シンジュ ハシバミ〕ノ如キ各其趣ヲ異ニシ榎樹ハ毎樹孤立シテ枝不規則ナレト其葉ハ繁茂シテ能ク群集セリ 榛樹ハ全形軟カナル趣ヲ保チ其枝繁雜ナラス葉ハ取り締リナク打チ掛リタル趣アリ

唯一翻訳されている榎樹についても内容は一致しない。

(163~166) The branch of the elm hath neither the strength nor the various abrupt twistings of the oak; . . .

(筆) 榆の枝には、樅の枝のような強さも、急激に曲がる性質もない。 . . .

(鉛) ^{ニレキ} 榆樹ハ榲樹ニ類似シ殊ニ古樹トナリタル時遠方ヨリ見レハ全ク榲ト取り違ヘラル、ㄗアリ 然レトモ此樹ノ堅固ノ性質ハ圖畫ニ入リテ大ニ景色ヲ添ユルコトアリ . . .

最後の“THE SCOTCH FIR”についても、樹種による枝ぶりの説明は省略されており、(194~195)の風土によって枝ぶりは異なることや、(198~202)の望ましい樹木のありかたについての概要の一部等のみが合致している。

(198~202) Lightness is a characteristic of beauty in a tree; for though there are beautiful trees of a heavy, as well as of a light form; yet their extremities should, in some parts, be separated, and hung with a degree of looseness, from the fullness of the foliage, which occupies the middle of the tree; . . . A tree hanging from a rock, though unequally poised, may be beautiful, or have a good effect when we see it bending over a road; because it corresponds with its peculiar situation.

(筆) 軽やかさは、樹木の実しさの特徴である。重厚な樹木もあれば、軽やかな樹木もあるが、それらの先端において、樹木の中央を占める葉の豊かさから、ある部分では離れ、ある程度の緩みをもって垂れ下がっている必要がある。 . . . 岩から垂れ下がった木は、たとえつり合いが取れていなくても、その特有の状況に釣り合っているため、道に垂れ下がっている様子が美しく、良い印象を与えることがある。

(鉛) 且ツ樹木ノ趣ハ輕ク疎粗ナルヲ宜トス 樹木ニヨリテハ鬱重セルモノアレトモ其葉末ハ自カラ輕疎ナルモノナリ . . . 岩壁ヨリ羅〔ツラナ〕リタル樹木ハ平鈎セサル形ナレト頗ル風致アリ 又樹幹屈曲シテ路上ヲ覆ヘル形杯モ其趣甚タ

雅アリ

既述したように、原書は個別の樹種とその枝ぶりについて図を交えて簡潔に解説している部分が大半である(図6)。その省略には、樹種が身近ではないとともに、図がなければ役に立たないことが考えられる。

最後に“THE MATERIALS”について記す。内容は鉛筆、石板、チョーク、消しゴムやパン、スケッチ用ブロック、スケッチの固定法である。ここには特に興味深い翻訳の省略や追加記述が見られるため詳しく記したい。

まず鉛筆について記す。原書は様々な硬さの鉛筆の解説をしている。それは12種類に及ぶ。

(222) H.-Hard, for outlines. HH.-Harder, for ditto. HHH.-Very hard, for architectural drawing, &c. . . .

(筆) H.-硬く輪郭線用。HH.-さらに硬く、同じ用途。

HHH.-非常に硬く建築図面などに用いる . . .

(鉛) 省略

「鉛筆」はこれらを全て省略しながら、原書が記した基本的に重要な部分のみ翻訳している。

(219) now two ought to suffice any rational person for a sketch, or finished pencil study . . .

(筆) さて、2本の鉛筆があれば、どんな理性的な人でも、スケッチや鉛筆画の完成には十分なはずである . . .

(鉛) 鉛筆ヲ以テ畫ヲナスニハ堅キ鉛筆ト柔ラカナルト二本ヲ供ヘ置クヘシ . . .

次にチョークについて、興味深い追加記述と翻訳の変更が見られる。

(226~229) . . . Of black chalks, the Conte marked No, 1, 2, 3, are best, to hold these or short pieces of pencil, a Port Crayon, made of white

metal, will be necessary. Any mistakes or false lines can be rubbed out with Indian rubber, or a little crumb of stale bread ;be careful the latter is not greasy. The use of bread, however, always unfits, in a greater or less degree, the surface of the paper for the reception of shade.

(筆)・・・黒のチョークでは、No.1、2、3と記されたコンテが最適である。これらのチョークや短い鉛筆を保持するには、ホワイトメタル製のポークレヨンが必要になる。失敗や間違った線は、消しゴムか、古くなったパンのかけらで消すことができる。ただし、パンのかけらは油っぽいものでないよう注意すること。しかしながら、パンを使用すると、多少なりとも、紙の表面が陰を描くのに適さなくなる。

(鉛)・・・「チョーク」ト称フル墨色ノ筆アリ 此筆ハ墨^{ツチ}壺一烟墨〔エンボク〕ヨリ製シタルモノニテ鉛筆ヨリ一層上等ナル畫用品ナリ 且ツ其墨色ノ加減ニヨリ一二三等ノ類別アリ 一ハ極メテ堅クニハ柔カニシテ墨色黒クニハ柔カナル上ニ墨色淡薄〔タンパク〕ナリ 右ノ「チョーク」及ヒ鉛筆ノ短カクナリシモノハ黄銅^{シンチュウ}ニテ製シタル「ポルトクレヨン」鉛筆挿ニ挿ミテ仕用スヘシ 總テ曲直ノ線條ヲ引キ其線ノ形チヲ誤リタル時ハ字消護^{ゴム}カ又ハ食パンヲ以テ摩擦シテ消シ去ルヘシ 但シパンハ水分強ク粘稠^{ネバ}セルヲ避クヘシ 若シ粘稠セルモノニテ摩擦セハ紙面ヲ損障スルヲ以テ陰影ヲ施ス時ニ當リ大ヒナル害ヲ起スヘシ 若シ輪郭ノ線ニ誤リ多クシテ再三摩擦シ紙面汚損セハ他ノ清浄ナル紙ニ其圖ヲ移スヲ宜トス 元ノ圖ヲ他紙ニ移サントセハ薄キ紙ニ燒墨ヲ塗り其塗リタル方ノ面ヲ清浄ナル紙ノ上ニ置キ又其上ニ原圖ヲ据ヘ石盤筆ノ先ヲ尖ラセ之レニテ原圖輪郭ノ線ノ痕ヲ慕〔シタ〕ヒ効ハ、原圖ト他紙ノ間ノ墨紙ノ爲メニ他紙ノ面ニ其儘ノ輪郭顯ハルヘシ 此時又鉛筆ヲ以テ燒墨ノ跡ニ効〔ナラ〕ヒ墨色ヲ留メ後チ手拭カ羽簞ニテ掃〔ハラ〕ヘハ燒墨ハ消ヘ去リ鉛筆ニテ畫キタル如ク原圖ヲ移シ得ラルヘシ 鉛筆及ヒ「チョーク」ノ先ヲ尖ラスルニハ小キ鑢^{ヤスリ}力紙

鑢ヲ用ユルヲ便ナリトス

「鉛筆」には、チョークが何でできているか、番号による硬さの違いについて追加記述がある。ポークレヨンはホワイトメタルから真鍮製に、消すためのパンは油っぽいものから水分が多いもの避けよう翻訳が変わっている。後半には、修正加筆を繰り返して紙が汚れ別の紙に写す場合の方法、及び鉛筆の削り方について長文の追加記述がある。翻訳の変更の理由は不明であるが、誤訳というよりも訳者の経験を記している様にも考えられる。これらの追加記述は、なじみのない画材に対する読者の理解を助けるとともに、実践的な対処法である。

チョークによる描き方についても大幅な追加記述をしている。

(230)・・・they are manufactured in all tints, and when a drawing is made on one of these coloured papers with a very soft black lead or black chalk, and the principal lights touched in with white (either white chalk or permanent white moistened with water and laid on with a hair pencil) the effect is very pleasing and artistical. Of these “machine made” papers the smooth side is to be preferred for pencil or chalk drawing.

(筆)・・・これらの紙はあらゆる色合いで製造されており、これらの色付き紙に非常に柔らかい黒鉛または黒チョークで絵を描き、主な光を白(水で湿らせた白チョークまたはパーマネントホワイト〔硫酸バリウム〕を水彩用筆)で加筆すると、非常に心地よく芸術的な効果が得られる。これらの「機械製」紙のうち、鉛筆やチョークで描く場合は、滑らかな面が適している。

(鉛)・・・又スル紙ハ種々ノ色ニ染メタルモノアリテ柔カナル鉛筆カ又黒キ「チョーク」ニテ畫キ畫中ノ物形ニ光線相輝照セル部ハ白色ノ色料ヲ點スレハ圖ノ趣大ヒニ雅致アリ 或ハ物形ノ輪郭ヲ引キタル後チ淡色ノ水彩具ニテ總帛面ヲ淡染シ日光ノ輝照セル所ノミ塗り残シ置キ後チ「チョーク」及ヒ鉛筆ヲ以テ陰陽ヲ設クレハ又風致アル圖ヲ得ラルヘシ 右ノ如キ手術ヲナサ

スシテ輝照セル部ヲ得ルニハ先ツ陰影ヲ十分ニ
設ケ後チ小刀ノ先キニテ搔キ除キテ光ヲ現スヲ
亦便ナリトス 又光ノ輝照甚シキヲ要セサレハ
白色ノ「チヨーク」カ^{コファン}胡粉ヲ點スルヲ妙トス
若シモ甚シキ黒色ヲ得ント欲セハ初メ「チヨ
ーク」ヲ以テ強ク其部ヲ塗り再ヒ和ラカナル鉛筆
ヲ以テ又其上ヲ塗抹スヘシ

「鉛筆」では、チョークによる別の描き方を追加
記述している。紙に輪郭線を引いたら、単色の水彩
絵の具で明部のみ塗り残して塗り、鉛筆やチョーク
で暗部を強調する。他に、暗部を十分に描いた後で、
小刀などで紙を削って明部を表す。明部をあまり強
くしたくない場合はチョークや胡粉を使う。強い暗
部が欲しい場合はチョークで強く塗りその上から柔
らかい鉛筆で描く。これらの記述は、読者の実践の
助けとなる。

次に、鉛筆やチョークで描いた作品を固定する液
体の処方について記す。

(234~236)・・・viz., with isinglass dissolved in
hot water, with skimmed milk, or with gum water.
The first sparkles too much when dry, the second
is apt to be greasy and smell very disagreeably,
the third I prefer when not too strong, say an
ounce of gum arabic to a quart of water, and
some prepared ox-gall dissolved with it to ensure
its laying equally. It should be spread over the
drawing, rather than washed, with a large flat
camel's hair brush in a tin, preventing, as far as
possible, the brush from touching the drawing;

(筆)・・・例えば、熱湯に溶かした魚膠、脱脂乳、
ガム水などである。魚膠は乾燥すると艶が出ず
ぎ、次のは油っぽくなりがちで非常に不快な
臭いがする。最後のものは、私は濃すぎない方
が好みで、たとえばアラビアゴム1オンスと水
1クォート、それに牛胆汁を少し加えて溶かし、
均等に塗れるようにする。缶に入った大きくて
平らなリスの尾の毛の筆で絵の上に塗り広げ、
筆が絵に触れないようにできる限り注意する

こと。

(鉛)・・・其法種々アリ 「アイシングラス」ヲ湯
ニテ溶解シ之ヲ圖面ニ引クカ又牛乳ノ上澄〔ウ
ワズミ 誤訳ではないが正しくは脱脂乳〕ヲ用
ユルカ或ハ「アラビアゴム」ノ溶液ヲ引ク等ナ
リ 最初ノ法ハ乾キシ后〔ノチ〕光澤甚シク第
二法ハ脂質ヲ含ミ少シ臭氣アリ 第三法ハ調合
ノ適度ヲ得レハ最モ妙ナリトス 水六合半〔イ
ギリスの単位換算に適合〕ニ「アラビアゴム」
一オンスヲ溶解スルヲ宜トス 或ハ之レニ少許
ノ牛胆汁ヲ加フレハ不同ナク紙面ヲ濕スヲ得
ヘシ スル留藥ヲ貯ヘ置クニハ「アルコール」
少許ヲ加ヘ置ケハ腐敗ノ憂ナク入用ノ時取出シ
テ用井ラルヘシ 此ノ藥ヲ引クニハ柔ラカナル
刷ニ輕ク圖ノ上ニ引クヘシ

追加記述としてアルコールを加えることで腐敗を
防げるとされている。魚膠「アイシングラス」、脱
脂乳、ガム水、単位「オンス」への理解も見られる。
“camel's hair”は正しくは「リスの尾の毛の筆」で
あり、誤訳しがちであるが、訳者は「柔ラカナル刷」
と実践的な翻訳をしている。

以上“THE MATERIALS”の翻訳の傾向について
記した。これをみると、他章同様長文の註の省略は
見られるが、本文の省略は少ない。そして何よりも
技法材料に対する一定の理解があり、読者の理解を
助ける追加記述、追加の処方、実践法が見られた。
既述したように、「鉛筆」の凡例には國澤の遺稿に
後半の欠落を本多が補訳したものであるとされてい
た。凡例の該当部を記す。

・・・其半ハ先師ノ遺稿ナレトモ 猶全備セサレ
ハ末編ハ余カ譯述ヲ以テ其訣ヲ補ヘリ¹¹⁾

筆者はこれまでも本多の翻訳の傾向について調べ
てきた。“THE MATERIALS”は「末編」に位置し
ており、その翻訳は、本多の緻密な補訳が強く反映
しているのではないかと考える。

4. 「鉛筆」と「洋画」、「洋画二号筆写本」の関係について

「鉛筆」と「洋画」、「洋画二号筆写本」の関係については、近年の先行研究において示されている。本考察ではこれを表にしてまとめたい。そして、若干の追加記述をしたい。左から刊行、筆写年の古い順に並べた。同一内容及びその続編と思われる部分をそれぞれ同じ濃さの網掛けとして示した（表2）。

先行研究にて示されている様に、「洋画」の「ペルスベクチャーフ照景法又遠近法」の続編が「洋画二号筆写本」における「前号之續 遠近法之部」である。「洋画」の「鉛筆畫総論」の続編が「洋画二号筆写本」における「鉛筆畫ノ論」であり、「鉛筆」ではこれら二つをまとめて「總論」として掲載している。また「洋画二号筆写本」の「陰陽ノ定説」を「鉛筆」では「陰陽ノ事」として掲載している。

本稿では、上記指摘に若干付け加えたい。「洋画」p.11～13「臨本圖解」前半の第一課、第二課が、「鉛筆」のp.42～48「臨本模写ノ式」第一課、第二課と同じである。さらに「鉛筆」p.48～51に続編の「臨本模写ノ式」第三課から第五課までが掲載されている。これに加えて「洋画二号筆写本」には上記に関係すると考えられる「臨本の附言」がみられる。翻刻文を記す。

「前號〔「洋画」の事か〕ニハ直線ノ臨本ヲ擧ケ且ツ其引き方ヲ述ヘシガ、此号ニハ順序ニ從ヒ弧線ノ臨本及ヒ直線弧線ヲ仕用シ稍ヤ形状ヲ備ヘタル

モノヲ挙ク。但し別ニ図解ヲ加ヘス。畢竟図解ハ初歩ノ手ホトキニテ線ノ長短及ヒ其位置ヲ定ムルニハ斯クノ如クナスベキモノト其次第ヲ説クモノナレバ、此号ノ弧線ヲ画クニモ右ト同シ心得ニテ、其長短ト弧張ノ加減ヲ点ニテ記シ置キ、此ノ点ヲ貫キ弧線ヲ引クベシ。

物ノ形ハ直線弧線ヨリ成ルモノニテ、此両線ヲ種々ノ位置ニ引ク事ヲ練摩セサレハ、極メテ容易ナルモノモ画ク事能ザルベシ。学者■■■■存スヘカラス。

卷末之二枚ノ図ハ陰影ノ区別ヲ示さん為ナレハ、学者能ク實物ト比較シ其濃淡ノ加減ヲ實驗セハ大ニ■■ル事アルヘシ¹²⁾。」

これを読むと、「この号では弧線の手本と直線や弧線を使った形を取り上げたが、図は載せていない。なぜなら図は初歩的な説明であり、本号でも弧線を引くにもこれまでと同じ事に気を付けるべきであるからである。卷末の二つの図は陰影の描き方を示している」となる。「洋画二号筆写本」には図の模写はないが、原本には陰影の描き方についての二つの図があったことがわかる。「洋画二号筆写本」の後に刊行された「鉛筆」には弧線等の図がみられるとともに（図9）、陰影の描き方についての二つの参考図（図10）も掲載されている。「洋画二号筆写本」には図の模写がないので（図9～10）が、「洋画二号筆写本」における「弧線ノ臨本及ヒ直線弧線ヲ仕用シ稍ヤ形状ヲ備ヘタルモノ」や「陰影ノ区別」の該当図であるとは確実にはいえないが、上述した先

（表2）

「洋画」明治12年1月刊行	「洋画二号筆写本」明治13年3月筆写	「鉛筆」明治14年春刊行
<small>ペルスベクチャーフ</small> pp.5-9 照景法又遠近法		
	pp.2-8 前号之續 遠近法之部	
pp.10-12 鉛筆畫総論		pp.3-12 總論
	pp.12-16 鉛筆畫ノ論	
	p p. 8-12 陰陽ノ定説	pp.36-41 陰陽ノ事
pp.11-13 臨本圖解 第一課～第二課（図7）		pp.42-48 臨本模写ノ式 第一課～第二課（図8）
	pp.16-17 臨本の附言	
		pp.48-51 臨本模写ノ式 第三課～第五課（図9～10）

行研究や該当図を見る限りその可能性は高いと考える。これらのことから、「洋画」、「洋画二号筆写本」、「鉛筆」の三冊の時間の経過のなかでの繋がりを推測することが出来る。

5. おわりに

本考察では、原書を基準に「鉛筆」の翻訳の傾向を調べた。章によっては大きな省略も見られた。「鉛筆」は明治初年の鉛筆デッサンを学ぶ初心者を対象に刊行されたものである。その観点から考えると、それらの省略は、多くの場合、取り上げられた画家の作品が参考にできない、内容が難解である、原書の図が参考にできないなどである。ただし、読者

の理解にとって重要な、鉛筆のタッチの入れ方、距離による輪郭線の強さを変える事等の省略がみられた。一方で、陰影の入れ方や、光の方向と明暗、太陽光の影等に読者の理解を助ける追加記述が見られた。

終章の“THE MATERIALS”では、技法材料への一定の理解と、実践的な処方への追加記述が多く見られた。その翻訳は緻密であり、これまで本多の翻訳を調べてきた筆者にとっては、國澤の遺稿への本多の加筆部分であると思わせるものであった。

近年「洋画二号筆写本」の紹介があり、「洋画」、「洋画二号筆写本」、「鉛筆」の関係が示されたので、臨本について追加の記述を行い、そのつながりを示唆した。

図版



図1 「鉛筆」表紙

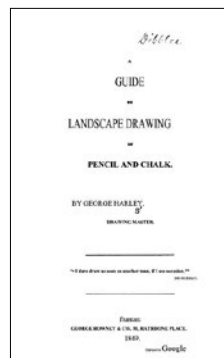


図2 “George Harley, *A guide to landscape drawing in pencil and chalk*, George Rowney, 1849” 表紙



図3 「洋画」表紙

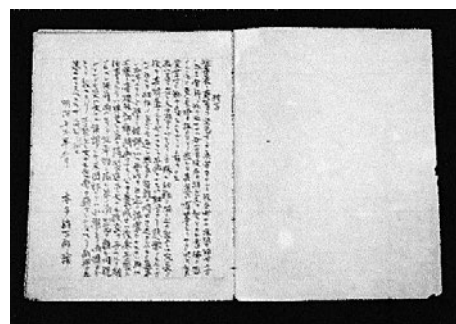


図4 「洋画二号筆写本」 p.1 附言



図5 図2の一部

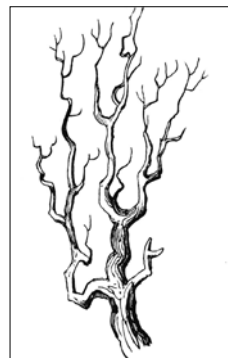


図6 図2の一部

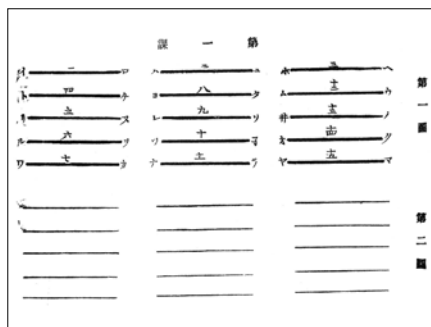


図7 「洋画」臨本圖解 第一課

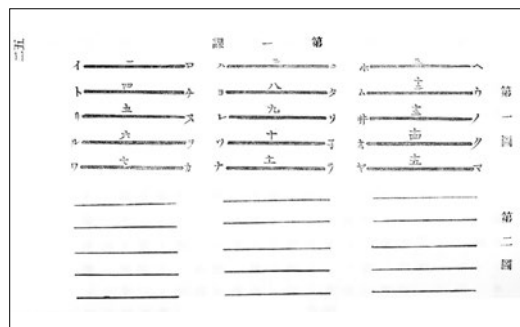


図8 「鉛筆」臨本模写ノ式 第一課

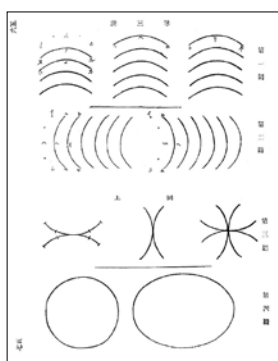


図9 「鉛筆」臨本模写ノ式 第三課

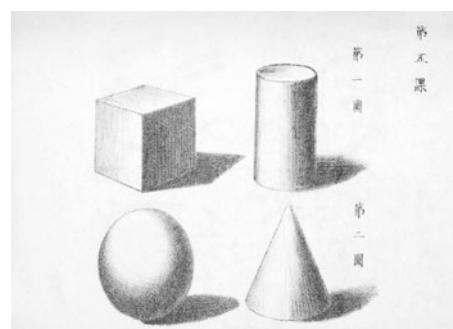


図10 「鉛筆」臨本模写ノ式 第五課

図版出典

- 図1 <http://dista.ccsv.okayama-u.ac.jp/ja/book/3/225>(以後最終アクセス2025/1/7)より一部転載。
 図2 https://books.google.co.jp/books?id=wuE2AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=falseより一部転載。
 図3 2008年頃国立国会図書館東京本館にて筆写複写,一部転載。
 図4 中谷有里,「本多錦吉郎・編『洋画手びき草』第二号 彰技堂門人旧蔵筆写本」,高知県立美術館研究紀要,(10),2024.より一部転載。
 図5 図2に同じ。
 図6 図2に同じ。
 図7 図3に同じ。
 図8 図1に同じ。
 図9 図1に同じ。
 図10 図1に同じ。

註

- 1) 芳賀咲二,「油絵初学明治十六年」,『繪』,日動画廊,1974, pp.16-19.
 青木茂,「油絵初学明治十四、十五年」,『繪』,日動画廊,1974, p.17.
 金子一夫,『修復研究所報告』,VOL.10, pp.17-19, 1992.
 尾崎尚文,「国澤新九郎・本多錦吉郎手沢の洋画技法書」,『参考書誌研究』,(15), pp. 17-34, 1977.
 金子一夫,「画塾彰技堂における西洋画教育-岡忠精資料を中心に-」,『近代日本美術教育の研究-明治時代』,中央公論美術出版, pp.104-119, 1992.

- 2) 漢字は原則として一次資料の表記によった。
 3) 筆者による追加記述は全て〔 〕中に記した。
 4) 金子一夫,「画塾彰技堂における西洋画教育-岡忠精資料を中心に-」, p.112. ただし,初版は1848年である。
https://www.google.co.jp/books/edition/A_Guide_to_Landscape_Drawing_in_Pencil_a/OApeAAAAcAAJ?hl=ja&gbpv=1&dq=George+Harley,+A+guide+to+landscape+drawing+in+pencil+and+chalk&pg=PP11&printsec=frontcover
 5) 金子一夫,「画塾彰技堂における西洋画教育-岡忠精資料を中心に-」, p.112.
 6) 中谷有里,「本多錦吉郎・編『洋画手びき草』第二号 彰技堂門人旧蔵筆写本」,高知県立美術館研究紀要,(10), pp.15-24, 2024.
 7) 中谷有里の前掲書。
 8) 「原書の各章及び概要」中の人名は,〔 〕中にアルファベットで記した。但し一部推測を含む。
 9) 「鉛筆」の字数にはルビも含まれる。ルビは最初から振られていたものである。
 10) 以後引用文の()に原書は文章番号,筆者の翻訳は「筆」,「鉛筆」の文章には「鉛」と記した。前略,中略,後略は〔…〕で記した。省略,追加記述,翻訳変更等はゴシック体で強調した。
 11) 「鉛筆」凡例。
 12) 中谷有里の前掲書,翻刻文の凡例は前掲書による。