

# 画塾彰技堂の講義録『布置経営』と画学類纂 『絵事三要－布置法』との関係について

— 英語原書を元にした比較による —

重 村 幹 夫

(2014年2月3日受理)

## 1. はじめに

画塾彰技堂は、国澤新九郎<sup>1</sup>(1847－1877)が明治7年(1874)に開き、国澤が亡くなってからは、本多錦吉郎<sup>2</sup>(1850－1921)が引き継いだ西洋画塾である。本多錦吉郎は、英語の絵画理論書を数多く翻訳した。本多の子孫によって国会図書館に寄贈された英語原書の手摺本が確認されている。また、本多が、画塾彰技堂で訳述講義し、塾生が筆写した筆写本もいくつか見つけられている。

『布置経営』〔以後『経営』〕は、画塾彰技堂に学んだ岡忠精<sup>3</sup>(1860－1942)が、残した「岡文庫」に含まれ、彼が画塾彰技堂にて筆写したものである(図1～2)。

画学類纂は、本多の翻訳、編纂の元、明治23年(1890)9月の第1集から、明治24年(1891)6月の第九集まで毎月1回、計9回にわたって発刊された洋画に関する翻訳書である。『絵事三要－布置法』〔以後『布置法』〕は第2集から第9集に分けて掲載された<sup>4</sup>。

塾生の筆写本と『画学類纂』には、同一原書による翻訳がいくつかあり、『経営』と『布置法』もその一つである。これを指摘された金子氏は、

本多の『絵事三要(布置法)』と岡筆記の『経営』とが内容的に共通するわけであるが、訳文は全く違う。『絵事三要』は岡が筆記した明治15年から7年後の明治22年に刊行されているので、訳文が違ってもおかしくはないが、あまりに違うので気になるところである<sup>5</sup>。

と述べられている。

『経営』及び『布置法』の原書は、イギリスの画家“John Burnet<sup>6</sup>(1784－1868)”の著した“A PRACTICAL TREATISE ON PAINTING IN THREE PARTS, CONSISTING OF HINTS ON COMPOSITION, CHIAROSCURO, AND COLOURING, 1830”であり、『布置法』には“COMPOSITION”〔構図法〕、すなわち『布置法』のみが翻訳、掲載されている。原書は、該当部の初版が1822年であり、本書にまとめられたのが、1830年である。

『経営』及び『布置法』については、先行研究によって紹介され、多くのことが明らかになったわけであるが、その内容の構成及び概要についてはいまだ不明である。本考察を通じて示したい。そして、原書を基準として二つの翻訳文の関係を明らかにしたい。このことは、画塾彰技堂の学習や、明治前期の洋画受容について考える上で参考になるのではないかと考える<sup>7</sup>。

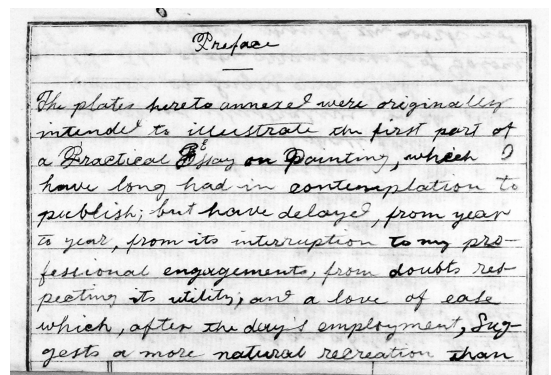


図1.『経営』序文、岡忠精筆写。秋田県公文書館の岡文庫より筆者複写。

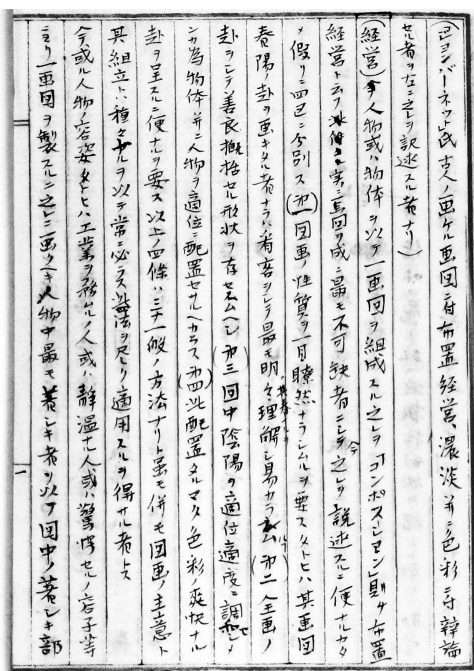


図2.『経営』本文冒頭、岡忠精筆写。秋田県公文書館の岡文庫より筆者複写。

## 2. 原書の構成、内容の概要

全体を把握するため、原書を317の文章に分け全文を翻訳し直した。次に、金子氏が指摘された『経営』も全文を翻刻した。そして、『布置法』も書き込んだ。このように、原文、原文の現代文の翻訳、『経営』、『布置法』によって、317の一覧表を作成した。

原著者は、画家として絵画表現の解説の困難さを、本文末尾に以下のように記している<sup>8</sup>。

(302~303) If I have explained my definition of the terms sufficiently for the artist's comprehension, I am satisfied. To explain them to others would be equally impossible as that those others should be able to define them to us.

(経) 翻訳省略

(布) 予ハ美趣ノ意義ヲ説クニ只専ラ學者カ其心意中ニ會悟スラランコトヲ希フ者ナリ 既ニ其

意中曉了スル處アラハ予ハ満足ヲ表スヘシ 然ルヲ言語ノ上ニ之ヲ吐露セント欲スルハ固ヨリ能ス可キ者ニ非ス 猶他人モ又予輩ニ對シ之ヲ言露シ論定セント欲スルモ必ス難カルヘシ

(筆) もし私が、画家〔読者、初学者〕の理解のために、言葉の定義を充分に説明することが出来れば、それで満足である。それらを画家以外のものに説明することは、彼らが我々に説明すること同様に不可能であろう。

筆者は絵画制作者であるが、原著者の記した内容の正確な把握は困難であった。

次に、原書の章構成を記す(表1)。

表1. 原書の章構成

原書の章	文章番号	原書のページ
PREFACE.	2~8	6
COMPOSITION.	9~47	7~9
ANGULAR COMPOSITION. [EXPLANATION OF PLATE I.]	48~118	10~15
ANGULAR COMPOSITION.	119~218	16~23
CIRCULAR COMPOSITION.	219~317	24~31

これによると、“ANGULAR COMPOSITION”は2つの章に分かれていて、最初は[EXPLANATION OF PLATE I.]で図版Iの解説となっている。しかし、実際はこの部分は図版I~IIの解説である。

次に各章の内容の概要を記す(表2)。右には317に分けた原書の文書番号、原書の語数、『経営』、『布置法』の字数を記した。原書の直訳の概略を記しただけでは、内容の理解が困難であるので意識に努め、必要に応じ説明を補足した。表中の内容は、全て原書からの翻訳であり、『経営』や『布置法』には省略されている部分や、原書には無い追加説明が見られる。

表2のように、原著者の記述は、図版によって内容も記述量も大きく異なる。特に、第Ⅲ版第4

表2. 原書による各章の内容の概要

	文章番号	原	経	布
PREFACE〔前書き〕の内容	1~8	247	54	597
表題、著者名等	1	33	54	263
前書き	2~8	214	0 <sup>9</sup>	334

COMPOSITION. [ 構図法の総論]	9~47	1062	2002	1958
構図は人物等を主題に当てはめる技術である。構図に必要な4つの条件は、構想、形、明暗、色彩である。構図は主題や意図に影響されるので、多様である。	9~18	168	306	234
特定の時間や中心となる主題、明暗や色彩の単純さが重要である。	19~25	328	512	519
単純で、特徴のある構図が望ましい。このような構図の規範は必要であり、偶然に表現することは出来ない。非凡な作品は、画家の観察の賜物である。しかし、構図の規範は文章で伝えることが難しい。構図の規範は理解するのではなく、感覚によって心に留めるものである。	26~36	376	656	716
構図の規範を初学者の心に留めるのを助けるため作品の例示をする。	37~38	34	30	64
例示作品等の図版は重要であり、模写をしてほしい。主題の中心を描写することで、平凡な効果避けることができる。	39~41	80	54	193
技術を隠すことは、最も偉大な美の一つである。しかし、難解な表現をする必要はない。	42~47	76	444	232
ANGULAR COMPOSITION. (EXPLANATION OF PLATE I.) [角構図法 (図版Ⅰ～Ⅱ)]	48~118	1816	3647	3787
第Ⅰ版第1図 [長方形中に引かれた対角線の図] 構図を作る時は、空間の中心に印をつけ、主題の配置を決める。同時に、明暗の量や、水平線の確定をする。この構図法は、遠近法の効果に基づき、視点を画面の端に置くことになる。Rubensの「キリスト降架」「キリスト昇架」が作例である [図版なし]。	48~54	144	268	343
第Ⅰ版第2図 [オランダの画家Albert Cuyp <sup>10</sup> (1620 - 1691)の風景画の作例] 日没や夜明けの場面において、明部を画面の下端に設定し遠景を溶解させている。最強部は、反対の端に設定し暗部と混ざり壮大な空間を作る。最明部と最暗部の二極を巡って、鑑賞者の視線は構図を移動する。	55~57	96	191	240
消失点に向かう線の方向と逆の雲の流れにより、構図は均衡を得るが犠牲もある。Cuyp, Rubens, Teniersが作例である [図版なし]。画面の片側に配置された前景における強い明暗は、遠景と強い対比をなすが、空との境界を弱めることで固さを防ぐとともに、逆側に配置した小さな物が遠景と対比されることで、バランスを得る。	58~65	225	322	372
第Ⅰ版第3、4図 [オランダの画家Paulus Potter(1625 - 1654)の風景画の作例] 形体の明部と空との強い対比は視覚的にうまく描写されている。しかし、融解と統一は犠牲になる。	66~70	147	328	279
第Ⅰ版第5図 [Adoriaen van Ostade(1610 - 1685)オランダの画家の室内画の作例] 風景画の明部は、空や上部にあるが、室内では屋根や背景が暗部になる。人物、大小の形態相互の距離、色彩の関連の巧みさが思慮深く行われれば、豊かで自然な効果を得る。フランドルの画家 Tenier David Teniers de Jonge(1610-1690) (作例なし) の作品はOstadeと異なり、形態が片側に配置され、人物は暗部に覆われている。	71~85	382	829	812
第Ⅰ版第6図 [フランスの画家Claude Lorrain(本名 Claude Gellée)(1600 - 1682) の風景画の作例] 明部に対する強い影があることが稀である。位置関係や奥行きを出すために対象に強い青を入れ、同様に空の対角線上にも同じ色を入れることで、空と対比させて絵の統一感を得る。	86~89	99	230	212
第Ⅱ版第1図 [Claudeの風景画の作例] 牛や山羊の輪郭線や前景の建築の直線的な影が奥行を出し、画面に変化を与える。	90~95	124	191	225
第Ⅱ版第2図 [フランドルの画家Pieter Paul Rubens(1577 - 1640)の風景画の作例] 雲や木、地面等の線を同一方向に描いている。前景の強い影と明部により力強さを得ている。光は影との対比で強められながら、奥行や線の連続性は妨げられない [キアロスクーロの効果]。	96~100	118	144	213
第Ⅱ版第3図 [オランダの画家Pieter van Laer(Laar)(1600以前 - 1650頃)の「朝出かける獵師」の作例] 画面の主要なグループは、構図上全体の一部でもあり、小グループと関連している。形態の一部が構図を成立させるという働きを受け入れられない画家もいる。頭や手眼差し等の細部が構図に適用される。対象は自然の目的と防御に適した特性を持つだけでなく、最高の画家が経験による美を見出すものである。眼等の細部の描写における自然の効果が、作品を完成させる。	101~115	382	781	902
第Ⅱ版第4図 [Cuypの「オレンジ島の船出」] 強い色彩や奥行きのある中央、光等が小さい中心人物を強調している。	116~118	99	363	189
ANGULAR COMPOSITION. 角構図法 [図版Ⅲ～Ⅳ] の内容	119~218	2774	4132	5503
第Ⅲ版第1図 [作者不明] 角構図法は群像だけでなくより複雑な配置にも適す。絵画の物語中で、手や頭、身振り等は形態や広がりのため互いを指し示す。2番目、3番目のグループは物語や空間の広がりをもたらす。	119~129	276	332	315
第Ⅲ版第2図 [Ostadeの室内画] 特にオランダ派において、形体下部の色彩や明暗を強調することで、位置関係を確立している。視覚の原理上は後退する対象の明暗、色彩の減少が重要であるが、絵画上は、明暗、色彩の減少によって自然の力を奪ってはならない。	130~135	176	222	367
第Ⅲ版第3図 [著者Burnetの室内画] 物語を説明する強いポイントを設定し、対象を繋げることで、絵画を説明しやすくする。絵画と詩の違いは、絵画は説明し、詩は結論を隠すことである。	136~139	130	261	320
第Ⅲ版第4図 (オランダの画家Gerard ter Borch(Terburg)(1617-1681))、第Ⅲ版第6図 (Gabriël Metsu(1629-1667) オランダの画家)、第Ⅳ版第5図 (イタリアの画家Coreggio, 本名 Antonio Allegri(1489頃 - 1534)) の概論 人物の膝や足、腕、頭等が暗闇に強い光を当てられている作例。明暗の諧調が妨げられなければ、明暗の対比は量感や距離感の表現に役に立つ。自然の美的効果は、形や明暗だけでなく、輪郭線、明暗、固有色による強調による。対象の科学的な配置と偶然性の両立は絵画の完璧さの一つである。自然の偶然の組み合わせは実技の最良のヒントだが、自然は変化してスケッチが困難であるので、機械的な配置の訓練が必要である。自然の効果は、すぐに読み取れるもので、形態や明暗の配置、色彩の対比などである。眼と心の対話が大切であり、スケッチだけでも理論だけでも実現できない。困難に思えるが、実現でき、その効果は単純である。	140~154	453	554	923



第Ⅲ版第4図〔Terburg〕カードに起因する喧嘩の場面であり、道徳的な主題である。絵画が道徳を持つことによって、鑑賞者が、粗野な描写に気分を害される事がない。不道徳を描くことは教訓として必要であったが、その役割は絵画から本に代わった。画家の役割は、鑑賞者に苦痛ではなく喜びをもたらすことである。絵画の表現内容があらゆる社会上の階層を不快にさせることがある。画家はその点に配慮がないと、社会から無視されてしまう。悲劇的な描写もイギリスではあまり評価されない。演劇の悲劇的な描写や、高度な美術を好むものが少ないのは国民性によるのか。	155~167	349	1111	841
第Ⅲ版第6図〔Metsuの室内画〕人物の衣服の色が室内の床や壁、蠟燭、窓に反映展開している。形態も反復している。初学者には、線の反復とつながりから生ずる、形態の配置と構図の分割にのみ注意させるべきである。地面〔床〕の状態は自然からもたらされたもので、構図全体に関連していなければならない。	168~176	311	305	581
第Ⅲ版第7図〔Rembrandtの宗教画〕明るい地と強暗部の鋭い対比による突出した描写の作例。	177~179	58	86	103
第Ⅳ版第1図〔Terburgの室内画〕明部と暗部の強い対比の作例。	180	59	63	76
第Ⅳ版第2図〔Ostadeの群像〕遠くから見ると鑑賞者に注意を引かせる作例。明部の塊が、光の壁や空によって描かれている。天文学者 Hervey <sup>11</sup> の天体観測におけるものと同様、Ostadeは群衆の細かな描写に混沌ではなく、決まりを見出し、秩序をもたらしている	181~189	223	441	508
第Ⅳ版第3図〔P.De.Laer〕イタリアの画家の影響下、構図の原則を厳格に守っているが品格の低い作例。構図の原則は、絵画性に必要な配置の自由奔放さと両立しない。自然の粗野で詳細な作用の中に、美しい表れや気品のある原則を見ることができる。優れた作品は、深慮の結果である。その部分は複雑であるが、作用は単純であり、それは、統一の原則による。詩や牧歌においても、原則よりも真実が重要である。初学者は、自然を敏感に好意的に受け止め表現することが重要である。格下の作品でも、自然の受け止め方において優れた作品が無数にある。オランダの画家Phillips Wouwermann(1619 - 1688)〔図版なし〕は原則を守り過ぎないことで作品が優れている。P. De Laerの作品は、明暗の原則に厳格である上、当時のイタリアの画家同様、暗褐色の地の上の厚塗りの明部や、中間調子が暗部に取りこまれることで、絵が固い。	190~206	432	668	1279
オリジナル絵画と比べた挿絵の版画表現は、特徴を伴っていない。明暗の対比が不足しており、色彩も欠落している。	207~214	222	0	0
第Ⅳ版第5図〔Coreggioの宗教画〕人物の頭部の反復による構図の作例。崇高な主題に原則が当てはめられている。原則は崇高さを、不規則は絵画性を与えるのではないのか。	215~218	85	89	190
CIRCULAR COMPOSITION 環状構図法の内容	219~317	2539	3531	5672
環状構図は、単純さと広がりを与え最高の絵画に適當である。下位の絵画における明暗の配置にも役に立つ。	219~221	44	160	111
第Ⅴ版第1図〔イタリアの画家Raffaello Santi(sanzio)(1483 - 1520)〕厳密な計画性に基づく構図の作例。Raffaelloの悪い作品には、計画性がない。主役を中央に配置、両側のグループが構図を強調する。この構図は宗教上の規範を表現するのにふさわしいが、初学者には模倣は困難である。画面の調和において、色彩の反復同様、形態と身振りの反復は必須である。身振りや色彩は隣人の助けや対比により強調される。強い身振りはグループで拡散させる。単純で調和のある関係は自然、骨董、オランダやイタリアの画家に見られるが、フランスの画家にはめったに見られない。	222~240	419	830	1068
第Ⅴ版第2図〔Coreggio〕環状構図は、屋外の描写では、暗部の塊を得る唯一の方法である。彫刻家は明暗の効果を批判するが、絵画には固有色があるのでその効果は必要である。6個の頭部のさまざまな配置は普通で第Ⅴ版第3図〔Guido〕ほど品格がない。聖母の服による影の強調と、他聖人の色彩による突出の強調がみられる。	241~248	191	309	475
第Ⅴ版第3図〔イタリアの画家Guido Reni(1575 - 1642)〕4人の聖人の配置が見られる。第Ⅴ版第2図〔Coreggio〕同様の色彩の強調が見られる。	249~251	64	54	134
第Ⅵ版第1図〔Rubens〕画家の高度な技能による流暢さの作例。人物群像における突出や退出、全体の動きが見られる。	252~253	65	79	125
第Ⅵ版第2図〔アメリカの画家Benjamin West(1738 -1820)〕第Ⅵ版第2図〔イタリアの画家Domenico Zampieri (Domenichino)(1581 - 1641)〕同様中央の群像に影を作り、主役に光を当てている。	254	54	69	135
第Ⅵ版第3図〔Rembrandt〕Rembrandtは卑俗な対象を描いて美しさを損なう場合があるが、光の扱いに長けている。	255~256	80	57	131
第Ⅵ版第5図〔Raffaelloの「キリストの変容」〕様々な評論がなされた構図である。主要人物を群像から切り離すために、光を当てて強調している。様々な表情により群像の人物はつながり、鑑賞者の視線が画面上を移動させられる。この作品はRaffaello独自の構図であり、気品のある主題の解釈である。	257~265	265	612	556
第Ⅶ版第2図〔Rembrandt〕作品中の群像は影や光を表現するためくぼみや突出物を設定している。このような凸凹は、優れた輪郭線や、鑑賞者が引き込まれるような相互の関係をもたらす。群像は互いの距離が正しく描かれている。凸凹の線の構成は単純でありながら変化に富んだ利点がある。このような構成は規範的なRaffaelloにも、変則的なRembrandtにも適用される。	266~270	140	259	293
第Ⅷ版第1図〔Westの「チャールズ2世の到着」〕中心人物を中央に置き、近景から遠景に連なる群像を描いている。前景は影や暗色によって強調されている。第Ⅷ版第2図〔Burnet〕同様、地面から明確に区別されることで、影や色彩を弱めることなく位置関係を表せる。	271~275	128	279	284

第Ⅷ版第2図〔James Burnet 詳細不明、著者の末弟の「にわか雨の中を家路につく家畜」〕突出した主要群に光を当て、同様に、固有色によって影が強調される。前景の山羊、白い花と余白のつながりが見られる。著者の末弟であり、優れた画家であったので早世が惜まれる。	276～280	155	204	213
第Ⅷ版第3図〔James Burnet〕第Ⅷ版第2図と同様の構図。	281	8	0	19
第Ⅸ版第1図〔イギリスの画家Sir David Wilkie(1785－1841)の「盲目のヴァイオリニスト」〕、第2図〔Rembrandtの「聖母の挨拶」〕、第3図〔Ostadeの「舞踏」〕これらの作例の構図がどちらの構図〔角構図法、環状構図法〕に属するかは初学者の判断に任せる。主要人物の頭部の配置と、群像全体のそれとは異なっている。Ostadeの作例は、細部が互いに補強するように配置されており、混乱することなく複雑であり、自然の特質を表し多様である。自然の組み合わせは規則に収まらず、その多様さは直線と曲線から生ずる。強い色彩は他の色彩との調和が必要。絵画的な配置は醜い形態と思われる物によることが多い。	282～290	203	404	492
自然における表れ等の美しい配置の原理は、人間ならだれでも持つ感覚によって鑑賞者を魅了する。画家にとっては、自然の効果を得るのは大変な労力であるが、それを達成できれば10倍の喜びである。偉大な画家への追従は描く喜びを奪う傾向があるが、自然の理解に有益である。絵画の主題についての論争は避けたい。筆者は本書で画家の理解のために説明しているものであり、それ以外の他者に説明することは不可能である。自然や芸術の源泉をたどる能力は、耳〔言葉〕ではなく、眼を通した教育で心に届く。	291～304	452	196	1046
本書は、論が少なく、簡潔であったことをお詫びしたい。その理由は、描画は眼の観察によってのみ表現できることによる。	305～307	91	0	191
説明の反復が避けられないこと。	308～309	57	0	71
本文で取り上げた配置法は過去の画家の模倣に過ぎない。初学者に模倣の上の独自性を望む。単なる目新しさは、気まぐれであって構図ではない。絵画の不明瞭さは批評のあいまいさに起因するが、批評の影響から逃れることはできない。しかし画家は自由でなければならない。	310～317	123	19 <sup>12</sup>	328

図は“Terburg”の喧嘩の図(155～167)であるが、内容は、本書の主題である構図法からはずれた、絵画の主題の道徳性や鑑賞者との関係、影響についての長文の記述である。一部記す。この部分は3章でも記す。

(158) When a picture possesses a moral, it is certainly a great advantage, provided we are not disgusted by its vulgarity, as is the case in the representations of drunkenness, &c. in some of the Dutch school, or by affected sentiment, as in many of the present works of all the schools.

(経) 此図ノ如ク道德上ノ性質ヲ布スル者ハ時トシテ大ニ利益アル者ニシテ「ラランダ」国ニテハ多ク酒飲ノ画ヲ画キ又当時モ不品行ノ有様ヲ画キ世間ニ利益スルコト有リ

(布) 凡ソ圖上道德ノ意義ヲ有ツトキハ世ニ益スルハ論ヲ待タス 然レトモ其主旨ノ鄙俗〔ひぞく〕ナルガ爲メニ人ヲシテ厭惡セシムル者ハ素ヨリ不可ナリ 彼ノ亞蘭ノ畫派ノ間ニ屢々見ル處ノ強飲ノ有様ノ如キ或ハ現今他諸派ノ作中ニ於ケル者ノ如ク感情ノ悲哀ナルガ爲メニ人ヲシテ嫌惡ノ念ヲ發セシムル者ハ取ル可ラズ

(筆) 絵画がモラルを持つ場合、その下劣さに気分を害することがないのは明らかに大きな優れた点

である。それは、オランダ派のいくつかに見られる酔っ払いの描写等や、現在のあらゆる派の作品における心を動かされる感傷性がそうである。

### 3. 原書を元にした『経営』と『布置法』の関係

既述した様に、一覧表の作成には、原書の内容の難しさや、章構成の不備があった。それ以外にも、『経営』の(258)中に本来(256～257)にあるべきRembrandt、Raffaelloの記述が131字ほど挟まって紛れ込んでおり、文章の流れを阻害していることも判明した。

さらに、『経営』と『布置法』では、図版番号が異なる部分がある。原書は、PLATE I.〔図版1〕からPLATE IX〔図版9〕までであり、挿絵が38枚ある。その内、文中に明示されているものは34枚である。以下に図版番号対応表を示す(表3)。

『経営』では、PLATE I.からPLATE IV.までと、PLATE V.からPLATE IX.までがそれぞれ通し番号となっている。なお、PLATE I. Fig.5.に第五図が二つある。原書にも“Teniers”の記述があるが、正しくは特定の図版を指しているものではない。一方で後年出版された『布置法』では概ね原書に準じた記述となっている。ただし、PLATE VI. Fig.1. は第四版第一圖となっているが、間違

いである。このように、図版の呼称が異なることも内容構成を把握する上で障害となった。

『経営』には、原書には無い但し書きや追加記述がいくつかある。長文のものもある。本多の訳述講義そのもの、もしくは筆写した岡自身によると思われる。中には、原書には無いが、英語に由来する特有の言葉も見られる。

まず特有の言葉について示す。(19~25)は「特定の時間や中心となる主題、明暗や色彩の単純さが重要である」という内容であるが、これに続いて以下の追加既述がある。

(25) it is sufficient to direct the younger students to this particular, their minds being generally carried away by notions of variety and contrast.

(経) 故ニ此概括形状ヲ得ント欲セハ初学輩先ツ唯其精微乱雑ニノミ心ヲ止ルコトナリ 一ニ單簡ニシテ其形状ヲ得ンコトヲ務ムヘシ 但シ善良概括ナル形状ヲ「グード、ゼネラル、フォーム」ト云フ

(布) 而テ學者ヲシテ此ノ殊別ナル事ニ心ヲ向ハシムルハ甚タ切要ナルコトトス、畢竟學者ハ圖上ノ變化ト繚映トニ心ヲ專ニシ、概子他ヲ省ミサルノ傾アレハナリ

(筆) 若い学生にこの点〔明暗や色彩の効果〕を指し示すには十分である。なぜなら彼らは一般に変化と対比によって達成しようとするからである。

「グード、ゼネラル、フォーム」は、“good general form”であらうが、これに該当する記述は原書には無い。

次に「ゼネアス、ワーク」について記す。

(30) it cannot be by chance, that excellencies are produced with any constancy or any certainty, for this is not the nature of chance;

(経) 心藝ハ自然ニ成ルー藝ナリト雖モ亦タ他百般ノ事ト同シク結果ナル者必ラス存セサルヲ得ス 故ニマタ其原因アルコト論ヲ俟タスシテ明ラカナリ 原因アリ結果アレハ必ラス規則ナル者アリテ之レニ□レハ事不成ト云フコトナシ 故ニ優等画図ヲ製スル其規則ニ□リテ必ラス成ル者ニシテ 偶然僥倖ニ得ヘキ者ニアラサルナリ

表3. 図版番号対表

原書	経営	布置法
PLATE I.	Fig.1. 第I版1,第一図(イ)	第一圖
	Fig.2. 第一図(ロ)	
	Fig.3. 第二図	第參圖
	Fig.4. 第三図	第四圖
	Fig.5. 第五図(Ostade) 第五図(Teniers)	第五圖
	Fig.6. 第六図	第六圖
PLATE II.	Fig.1. 第七図	第二版第一圖
	Fig.2. 第八図	第二圖
	Fig.3. 第九図	第三圖
	Fig.4. 第十図	第二版第四圖
PLATE III.	Fig.1. 第十一図	第三版第一圖
	Fig.2. 第十二図	第二圖
	Fig.3. 第十三図	第三圖
	Fig.4. 第十四図	第三版第四圖
	Fig.6. 第十五図	第六圖
	Fig.7. 第十六図	第三版第七圖
PLATE IV.	Fig.1. 第十七図	第四版第一圖
	Fig.2. 第十八図	第四版第二圖
	Fig.3. 第十九図	第三圖
	Fig.5. 第二十図	第四版第五圖
PLATE V.	Fig.1. 第五 第一図	第五版第一圖
	Fig.2. 第二図	第五版第二圖
PLATE VI.	Fig.1. 六 第四図	第四版第一圖
	Fig.2. 第五図	第二圖
	Fig.3.	第三圖
	Fig.4. 第六図	第四圖
	Fig.5. 七 第七図	第五圖
PLATE VII.	Fig.2. 第八図	第七版
PLATE VIII.	Fig.1. 八 第九図	第八版第一圖
	Fig.2. 第十図,甲	第二圖
	Fig.3. 乙	第三圖
PLATE IX.	Fig.1. 九 第十一図	第九版
	Fig.2. 第十二図	
	Fig.3. 第十三図	

(布) 彼ノ妙品傑作カ手ニ應シテ必ス生シ、逾々出テ逾々妙ナルハ、啻ニ偶然ノ事ト云フベカラサルナリ 此ノ如キハ、偶然ト稱スベキ性質ノ者ニアラス、

(筆) 何らかの恒久性や確実性のある優れた表現が、偶然なされるということはない。なぜなら、それは自然の偶然の物ではないからである。

これは“generous work”のことであらうか。「豊かな作品」といった意味が考えられる。

次に、「ベツキ」について記す。

(68) If deception and strong relief were all he aimed at, he has gained them both, though at the expense of some of the higher qualities of the art, "a melting and union," as Reynolds terms it, of the figures with the **background**.

(経)「ジョン、レーノルド」ノ云ヒルコトアリ  
背後則チ「ベツキ」并ニ物体ハ其色相混和一致スル者ヲ以テ高尚技術ト云フベシト

(布) 顧フニ氏カ目的ハ人目欺偽シ形状ヲ隠起スルニアリシ乎 假ヘ彼ノ「レーノルド」カ 藝術ノ高尚ナル資質ノ一部ナリト稱セル物状ト脊後ノ融化一致ノ妙ハ失ヘルト雖モ其目的セル處ヲ得タルハ明ナリ

(筆) 彼が目論んだのは、視覚のごまかしと強く輪郭を浮かび上がらせることが全てであるとすれば、レーノルドの言葉による形状と背後の「融解と統一」のようなより高い芸術を犠牲にしているが、目論みの両方を得た。

「ベツキ」の記述は(74)、(177)にも見られる。  
次に、第IV版第3図〔P.De.Laer〕(190~206)には、磊落「ネグレゼンス」という言葉が見られる。

(193) for we find her conducting and exhibiting the most beautiful appearances and effects in the humblest and most trifling of her works, by the same laws that regulate her in the formation of the most sublime.

(経) ソレ自然ノ仕事タル最モ嚴格規正叮嚀精細ニ意ヲ注クト雖モ其外面ヨリ之レヲ見ルニ其細密混雑ナル見スシテ却テ爽快ナル赴ヲ呈ス 之レニヨリテ考フレハ規正、磊落「ネグレゼンス」共ニ一ニシテ 不可离相両立セサルヘカラサルヲ知ルニ足ラン

(布) 蓋シ天然ノ化工ヲ觀察シ其最モ卑近ナル最モ瑣碎〔ささい〕ナルモノ、中ニ美觀ヲ呈シ効果ヲ顯スノ有様ヲ見レバ必ズ其相則ル處ノ規矩自ラ存スルアリテ此規矩ハ亦同シク最モ壯嚴ナル者ヲ形成スルヲ知ル

(筆) なぜなら、我々は自然が、最も素朴で些細な作用の中に、最も美しい表れと効果を造り見せるのを見る。同様にして、自然は最も崇高な生成をする。

さらに、(195)の後に

(経)「註」「ネグレゼンス」即チ磊落ノ赴ヲ現スルノ意味ニ付尚ホ学者ノ為ニ預言スヘキコトアリ  
此意タル妄リニ混雑ノ赴ヲ取ルノ云フニアラス 只外面ノ如何ニモ安隱ナル赴アルヲ云フ

故ニ自然ノ赴ヲ顯スルニ安隱ニシテ豊ニ見ルヲ緊要トス 故ニ画師ハ□テ自然ノ赴ヲシテ爽快ナラシムルコトニ意ヲ注カサルヘカラス 然リト雖モ余リ正規ニ過ルモ不宜ト雖モ正規ナルモノハ之レヲ再ヒ直コトヲ得故ニ規則ト磊落トハ相并立セサルヘカラス

磊落「ネグレゼンス」は、自然の穏やかさを表現すべきで、あまりに整えすぎてはいけないという。これは「無頓着」、「技巧にとらわれないこと」等を意味する“negligence”であろうか。

以上示した四つの言葉は、『経営』特有であり、原書にはない言葉もある。

次に(39~47)の後にある長文を記す。これは、原書の「主題の中心を描写することで、平凡な効果を避け、技術を隠し、難解な表現をする必要はない。」という内容の後である。

(経) 忠精曰 隠術タル如何ナルコトヲ日フヤ一例ヲ挙ケテ之レヲ説ク 今楠公ノ鳳輩〔神興〕ヲ迎ヘ奉リ数万ノ逆賊ニ抵抗シ独リ忠義ニ身ヲマカスルノ赴キヲ画ニ楠公ノ□傍ナル兵士ノ衣服、刀其外公ノ鎧兜長刀衣類ヨリ種々其際ニ臨ミ用ユタル器物、衣類等悉ク其古實ヲ吟味シ精細無比ニ其赴ヲ寫モ唯此等ノ精細真ニ異ナルナキヨリシテ楠公ノ忠節ヲ感セスムルコト不能シテ看者唯其古実ニ相カナヘルヲ以テ賛スルニ至ラハ其術尽ク露ハレ最大主意タル楠公ノ忠節ヲ蔽フニ至ル 之レ隠術ニ相反スル者ニシテ理学的ナリ 故ニ其画図如何ニ精微緻密ナルモ其最要ナル主意ヲ以テ之レヲ蔽隠スルニアラサレハ以テ良画トスルニ足ラス 即チ美術ト云フヘカラス

これは、鎌倉時代末期の武将楠正成<sup>13</sup>(1294頃 - 1336)を描いた作品についての感想の追加記述であり、原書とは関係ない。内容は、画面上の武器その他は、時代考証をした精密な描写であるが、それゆえ主題を隠してしまうという趣旨である。この追加記述は、「忠精曰」とし、他の部分とは一字下げで記しており、岡独自の記述である可能性があると考えられる。



第Ⅰ版第6図〔Claudeの風景画の作例〕の(86～89)には、寒色に対比された暖色の効果についての追加記述がある。これも、岡独自の記述である可能性がある。

(89) When Claude introduces a figure for such purpose, or in order to give a retiring delicacy to his distance, we often find it of a strong dark blue, which serves also to bring down the same colour from the opposite angle of the sky, thereby producing a union between both sides of the picture.

(経) 但シ同氏若シ暗明ノ強光ヲ用ル時ハ黒藍衣ノ人物ナトヲ以テ天色或ハ他ノ淡白部ニ反對セシメタリ 則チ図ノ如シ

忠精曰 此画図ノ人物黒藍色ノ者ナラハ此中景ハ必ラス熱色ヲ以テ天色ハ青々タル固有色ヲ以テセルナラン 前景ニ黒藍色ノ人物ヲ置キタルハ天色ヲ此□ニ於テ再ヒ繰返ノ赴アリ 故ニ此原図ハ其良好ナルコト推知スヘシ

(布) 抑々「クロード」カ此ノ如キ意ヲ以テ物形ヲ配置シ以テ遠近ノ勢ヲ取ルヲ見ルニ其物ノ彩色ヲ濃厚ナル藍色トナスヲ屢々ナリトス 且ツ此藍色ハ之レヨリ反對ノ方位ニ於ル偶ノ天色ヲ轉シテ 下方ニ移シ之レニ因テ以テ圖ノ兩側間ノ聯合承應〔れんごうしょうおう〕ヲナスノ便トセリ

(筆) Claudeがこのような目的によって物を配置し、距離によって奥行を表現するために、作品には強い青が見られることが多いが、それは空の対角線上にも置かれている。それで絵の両側を統一しているのである。

次に、第Ⅱ版第4図〔Cuyppの「オレンジ公の船出」〕(116～118)の末尾を記す。

(118) and, from their being brought into the centre and against the most retiring part, and surrounded by light, Cuypp has rendered them of the greatest importance, though occupying only a very small portion of the picture.

(経) スク黒赤相觸接相反對シ殊ニ此主的中心ニアリテ最遠隔ノ家ト相反對シ且ツ其周囲ハ尽ク明ヲ以テ繞ラセルヲ以テ其隱起儼一最モ充分ナリ 此図ハ此經營ニヨリ 其ノ□力ヲ強烈ナラシメ全面ニ割合シテ甚タ小ナル一物ナルモ以テ全体ニ平均ス

以上ハ斜傾式ノ第一例ニシテ一般山水ナリ 但シ此例ニ於テハ図中ノ最遠光部ニ反セシムルニ前景ナル強色物ヲ以テ相反對セシメタル者ナリ 今画中ニ二人物ヲ加ント欲セハ先ツ其各人物ノ□□ノ位置并ニ主的タル物体ヲ記テ始ムルコト恰モ前上ニ論述セル如ク 画中ノ主的部ニ点ヲ附スルト□一般ナリ

(布) 且ツ其中央ニ位セルハ 又遠景ニ相對シ光ヲ以テ圍繞〔いじょう〕セラル、カ爲メニ圖上ニ於テハ 只小細部ヲ占ムルト雖トモ甚タ現著ナル觀ヲ呈セリ

(筆) そしてCuyppは、彼らを最も奥行きのある中央に光で包むことで、画面上でとても小さいにもかかわらず、最も重要なものとして描き出している。

これは、前文の作例の内容を別の言葉で反復している部分である。

また、2章で記したように(156～167)には絵画主題の道徳性や鑑賞者との関係、影響が記されているが、それについて長文の追加記述がある。

(経) 註 前論ニ□レハ下等社會ノ為メニハ画ヲ製セス 又悲哀ノ有様ハ之レヲ画クコトナカレトコレ一般ノ論理ニシテ常ニ之レニ則ルヘカサル者ノ如シ 則チ画図ノ□力甚タ強剛ニシテ千万人ト雖モ敵スヘカラス 曾[かつ]テ佛国獨逸ト相血戦シ佛国遂ニ□□贖金ヲ出セルコトアリ

時ニ佛国ニ一大目カネ機関アリ 中ニ入りテ之レヲ見レハ千万ノ佛兵獨率ノ為メニ破フラレタル所ニシテ其有様最殘酷流血川ヲ成セリ 考幼貴賤ヲ不論佛人ノ之レヲ見テ流涙嘆息セン者ナリ 遂ニ之レカ為人心ヲ回復結合セシメ贖金ヲ取返ニ至レリト云フ 此機関タル油繪ヨリ成レル悲哀ノ有様ナリ 然ラハ画図ノ悲哀ノ有様モ時ニヨリテ益ヲ為コト実ニ言フヘカサル者ノ如シ

内容は、フランス国民が、戦争の描かれた絵画〔ノゾキカラクリ〕を見て奮起し、ドイツより賠償金を取り戻したという。絵画の主題が鑑賞者に与える影響を記している。これは、楠正成の記述同様、原書の内容とは直接関係ない。

以上記してきた追加記述は、原書にはない英語の引用や、楠正成や戦争図等、原書の内容とは直接の関係がないものが見られた。これらは、



原書の内容を咀嚼理解、発展させるための記述であり、彰技堂の学習環境を理解する上で興味深いと考えられる。後年出版された『布置法』にも追加記述は見られるが、このような特徴的なものは一切ない。

次に翻訳省略について記す。『経営』中最も大きな欠落は本文末尾(296~317)であり、原文にして、570語に及ぶ。この部分は、初学者の学習についての一般的な注意、意見である。

(297) Did an investigation of the means pursued by the great masters tend to abridge an artist's pleasurable sensations, instead of being the most favoured, he would be rendered the most miserable of beings;

(経) 翻訳省略

(布) 而テ作家ハ又前人大家カ準據セル諸方法ヲ吟味セサル可ラス其際或ハ自己ノ感情ヲ減損スルコトモアル乎

(筆) 偉大な画家に追従する検討は、画家の感じる喜びを奪う傾向があり、大きな恩恵がある代わりにとっても惨めになるであろう。

これに対し、『布置法』は全体的に翻訳省略が少ない。最も大きな省略は(207~214)に見られる、オリジナルの絵画と比べた挿絵の不備についての記述で、222語である。『経営』も同様に翻訳省略されている。

(207)〔前略〕I beg leave to remark, that, in most of the Italian prints which I compared with the original pictures, I found the characteristic points often not attend to.

(経) 翻訳省略

(布) 翻訳省略

(筆) 〔前略〕この場で言わせてもらうが、大部分のイタリアの版画は、オリジナルの絵画と比べると、特徴的なポイントを伴っていないことをよく見る。

これらの長文の翻訳省略は、個別の画家への言及ではない。特にオリジナルの絵画と比べた挿絵の不備についての記述は、原書ならでは内容で

あり、図版の無い『経営』や、原書の図版を転写掲載した『布置法』<sup>14</sup>には必ずしも必要とはいえないであろう。

#### 4. おわりに

原書を基準に『経営』と『布置法』を比較したが、先行研究の通り「全く」違い関連が無いことが確認された。すなわち、2つの翻訳は同じ原書からの翻訳であるが、『経営』の翻訳を元に『布置法』を改訳した痕跡が見られない。筆者は、同様の調査を別の資料で行ったことがあるが、その時は、改訳の痕跡が見られた<sup>15</sup>。今後も調査を続けることで、彰技堂の学習環境をより明らかにすることが出来るのではないかと考える。そして、後年出版された『布置法』の方が、図版番号が概ね整合していた。また、引用文を見れば明らかのように、追加記述や翻訳省略が少なく、より原書に即した翻訳であるということが出来る。

一方で、『経営』には、画塾彰技堂での学習のあり方を考える上で興味深い、原書には無い追加記述が多くあった。この中には、「グード、ゼネラル、フォーム」や「ゼネアス、ワーク」、「ネグレゼンス」等英語に由来すると思われる概念があった。また、楠正成や戦争図等、日本の歴史や原書出版後の社会の事象による長文の記述も見られた。また、筆写をした岡自身の記述を思わせるものの中には、暖色と寒色の対比についての独自のものも見られた。これらは、原書の内容を咀嚼理解する上で有益であるだけでなく、発展的な記述であると考えられる。

#### 註

- 1) 高知城下小高坂越前町に国澤四郎右衛門好古の子として生まれた。明治3年(1870)9月高知藩留学生として、英国渡航。風俗画家ジョン・エドガー・ウィリアムスに師事。明治7年(1874)帰国。画塾彰技堂を開く。三輪英夫、「国沢新九郎の画歴と作品」、『美術研究』(第321号)、pp.173-180、1982年より一部抜粋。
- 2) 藝州藩士の子として江戸藩邸に生まれた。明治4年(1871)に慶応義塾に入学。明治5年(1872)に、工部省測量司伝習生となった。明治7年(1874)画塾彰技堂に入学。金子一夫、『近代日本美術教育の研究-明治時代-』、中央公論美術出版、pp.85-86、1992年、より一部抜粋。

- 3) 秋田久保田藩士岡忠格の子。明治14年5月彰枝堂入学。明治17年4月卒業。青木編、『明治洋画史料 記録篇』、中央公論美術出版社、p.152、1986年 金子一夫氏の調査から一部抜粋。
- 4) 『画学類纂』に関する記述は、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』、(第15号)、国立国会図書館参考書誌部、pp.17-34、1977年による。
- 5) 金子一夫、『近代日本美術教育の研究 - 明治時代 - 』、p.108  
ただし、註12に記したとおり、筆写されたのは明治14年の可能性がある。
- 6) [https://ndlopac.ndl.go.jp/F/Y32G2PFYBT2GGLYK2JDL68K9VIPY1XM3FU9TAHML4B2EP9TAV9-36862?func=direct&doc\\_library=NDL01&doc\\_number=009037230](https://ndlopac.ndl.go.jp/F/Y32G2PFYBT2GGLYK2JDL68K9VIPY1XM3FU9TAHML4B2EP9TAV9-36862?func=direct&doc_library=NDL01&doc_number=009037230) (2014年3月3日)
- 7) 画塾「彰枝堂」の翻訳油画技法書についての先行研究は、上記以外にも以下のものがある。  
芳賀咲二、「油絵初学明治十六年」、『繪』、日動画廊、pp16-19、1974。  
青木茂、「油絵初学明治十四、五年」、『繪』、日動画廊、14-20、1974。  
歌田真介、森田恒之、「油絵修理報告」、『佐賀県立博物館報』、(27)、pp6-25、1975。  
歌田真介、「黎明期の油画」、『SAS NEWS』、(vol.21)、学校法人高澤学園、1980年。  
金子一夫、『近代日本美術教育の研究 - 明治・大正時代 - 』、中央公論美術出版、1999。  
歌田真介、『油絵を解剖する 修復から見た日本洋画史』、日本放送出版協会、2002。  
重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油絵写景指南」と英語原書の比較について」、『芸術学研究』、(14)、pp.1-10、2010。  
重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油絵写景指南」と「油絵山水訣」の関係について - 英語原書を元にした比較による - 」、『大学美術教育学会誌』、(42)、pp.151-158、2010。  
重村幹夫、「幕末から明治前期の油画技法材料に関する研究 - 油画媒剤を中心に - 」、博士論文(筑波大学)、2011。  
重村幹夫、「油絵山水訣」と「油絵楷梯」との関係について」、『大学美術教育学会誌』、(44)、pp.239-246、2012。
- 8) 以後原書の番号を数字で、『経営』を(経)、『布置法』を(布)、筆者の原書からの翻訳を(筆)と記した。『経営』及び『布置法』の漢字や送り仮名は原文のままである。句点は多くの場合ないので、文末を空けた。引用文は翻訳が省略されている場合、翻訳省略と記した。判読不能部は□と記した。ルビは最初から振られていたものである。誤字と思われるものは「ママ」とルビを振った。読みにくい漢字は括弧中に読み方を記した。強調したい部分はゴシックで記した。
- 9) 図1に示したように、翻訳されず、原書を筆記体で筆写している。
- 10) 秋山光和、新規矩男、有光教一他、『新潮世界美術辞典』、新潮社、1985。以後、画家の解説について特に記述のないものは、同書の解説を引用した。
- 11) John Hervey(1564 - 1592) 又は Richard Harvey( - 1630) イギリスの天文学者のことか。 [http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Harvey\\_\(astrologer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Harvey_(astrologer)) [http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Harvey\\_\(astrologer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Harvey_(astrologer)) (以上2014年1月30日)
- 12) 明治十四年一月□同三月中旬迄 秋田 岡 鶴吉
- 13) <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%A5%A0%E6%9C%A8%E6%AD%A3%E6%88%90> (2014年2月16日)
- 14) 青木編、『明治洋画史料 記録篇』、p.151丹尾安典氏の調査による。
- 15) 重村幹夫、「画塾「彰枝堂」の講義録「油絵写景指南」と「油絵山水訣」の関係について - 英語原書を元にした比較による - 」。重村幹夫、「幕末から明治前期の油画技法材料に関する研究 - 油画媒剤を中心に - 」。