大阪公立大学
Osaka Metropolitan University
学術情報リポジトリ

高橋由一とミケランジェロ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-05-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中江, 彬 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004558

高橋由一とミケランジェロ

中江　彬

はじめに

高橋由一は啓蒙的な芸術家である。明治初期に油彩画技法を追求し、明治二七年七月に七五歳で没するまで、本格的な美術学校や美術館の設立を政府に情熱的に請願し、イタリア公使に助力を申しでた。彼の教育的配慮は、私塾の天繪学舎を主宰したことや、明治一三年に美術研究誌『臥遊席珍』を息子の源吉に発行させたことに見られるが、天繪学舎の学則を整え、画境も熟した明治一四年、突如彼が示した怒れる芸術家のポーズにもうかがえる。青木茂編『高橋由一油画史料』によれば、明治一四年三月一日から六月三〇日まで上野公園で第二回内国勧業博覧会が開催されたとき、由一は妙技牌二等の自作の油彩画《風景ノ図》の審査評が不当だと怒り、師の川上冬崖などの審査委員の不適格さをスキャンダル事件に発展させた（1）。西洋近代美術史から展望すれば、この異様な怒りも進歩としての美術史の理念にそって理解できるはずである。

一、由一の怒り

明治一四年の第二回内国勧業博覧会には工部美術学校教官サン・ジョヴァンニと彼の学生の作品が多く発表されていたが、実質的には、名声を要求する高橋由一の舞台に変貌した。すでにイタリアの画家フォンタネージは、明治九年に発足した国立の工部美術学校におけるカリキュラムを整えて、浅井忠、高橋源吉、松岡寿、西敬、日下部美代二、藤雅三などの学生を真剣に教育した結果、洋画は短期で盛んになりつつあった。フォンタネージは工部美術学校の講義で、芸術家の勧めをこう要約していた。

今爰に一畫家あり。一物を畫き之に己の名を記すときは、後世

に至り人その藝術の巧拙を論ぜん。この人若し名家ならば、其名萬世に傳へて朽ちざるべし。即ち、ラファエル、ミケランジュ氏の如し。若し拙工ならば、十日を出ずして、人其名を忘れんこと必せり（2）。

フォンタネージはまず、ラファエッロ、ミケランジェロの名を挙げ、芸術家の人生目標が万世に名前を残すことだと、ソクラテスにまでさかのぼりうる生き方を教えた。そのような名声をうるべく画家は論理と実地に熟達すべきであるという。この二面性の根拠は、一五六八年にローマでジョルジョ・ヴァザーリが出版した『美術家列伝』に総括されているが、レオナルドの「遠近法の理論で、銭よりも偉大な名誉を付与する作品を残す」や、アルベルティの「芸術を縦横に駆使する者には富と永遠の名声を与える」という絵画論までさかのぼる。工部美術学校では透視図法や石膏彫刻デッサンなどイタリアと同じ教育制度で洋画教育は実を結びつつあり、政府顧問のドイツ人ワグネルは明治一〇年の内国勧業博覧会報告でこう懸念した。

油畫ノ術ヲ窮メ、筆力健快、最［モ］天然ノ眞態ヲ寫スニ巧ナルニ至ルヘシ。然レトモ、時好ノ油畫ニ移ル斯ノ如ク、速カナルハ、日本美術工業ニ裨益スルヤ否ヤ（3）。（句読点は筆者）

フォンタネージが美術学校整備への不満から「自然を師とせよ」というルネサンス的な言葉を学生たちに残して明治一一年に帰国したのちも、洋画研究はますます盛んになり、第二回の内国勧業博覧会を迎えた。この第二回博覧会についてワグネルは、

油繪ハ本會ニ於テ、場區ノ多分ヲ占メタリ。之ニ反シテ、日本固有ノ畫ハ、較々少シ……其油繪ヲ檢按スルニ、大率甚タ醜悪ニシテ、當ニ美術品ト視認スヘカラサルカ如ク……（4）

と日本画の衰退を嘆き、洋画への傾斜を遺憾とした。ワグネルには、日本人が西洋画にいかに熟達しても、それらは海外での商品価値はないと考えていただろう。とにかくワグネルから見て「醜悪な」油繪の頂点を極めたのは由一であった。

由一は《風景ノ図》で一位なしの妙技牌二等という、実質的な一位に輝いたとき、突如として審査官たちの無能力を誹謗する記事を新聞に書き、激しい怒りを社会に向けて公表したようである。審査部長は町田久成、審査官は福田敬業、納富介次郎（介堂）、由一の師たる川上寛（冬崖）、岸光景であった。以下に記す審査評へ、由一は怒りを突如発し、その是非を世に問うた。青木茂編『高橋由一油画資料』から、句読点をいれて、その部分を読もう。

油画　　江堤夜景

江天月ヲ見スシテ月上ルノ状宛然、光輝岸樹ヲ穿チ水曲ノ漁舟ニ掩映ス。伝彩幽雅ニシテ筆趣余アリ。其妙技甚タ嘉賞ス可キ。

つまり油彩画の画題は川の堤の夜景。川辺の空には月こそ見えないが、

まるで月が上っているようだ。輝く光は、岸の樹木を透かして、曲がった川に浮かぶ漁舟を照らす。色彩は幽雅、筆致には趣がある。その優れた技にはかなり上位の賞を与えるにふさわしい、と。この作品を特定できないので、審査評や以下に紹介する記事を参考にした復元図（図1）を掲げておこう。復元図で分かるように、問題は樹間の白光部分をどう解釈するかにあった。

審査評たる薦告文を読むや、由一はそれを賞牌とともに展示中の絵の下に貼り、その絵が夜景がどうかを鑑賞者に検分させようとしただけに終わらず、明治一四年六月二六日の『朝野新聞』に味な名前の「青淵観斎」の偽名で投書したようである。

日報社ノ吟香翁［岸田銀次］ノ如キハ、之ヲ評シテ曰ク、日光ノ忽チ樹間ニ閃キタルハ、雨後ノ景ナルベシ云々ト。余又画家

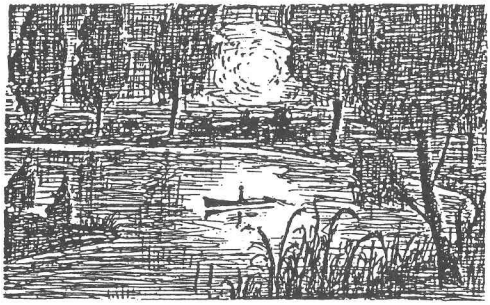

図1

ニ就テ、其評ヲ聞キシニ、其言フ所、略ボ之ニ同ジ。蓋シ世人ノ見ル所、画家ノ言フ所、新聞記者ノ評スル所ト与ニ、雨後ノ夕陽トシテ、賞讃スルナリ。其画、絶妙ナル、今回、果シテ妙技二等賞ヲ得タリ。然ルニ、其褒賞ヲ得シ所以ノ者ハ、全ク、衆目ノ見ル所、與論ノ賞スル所ト相反シ、其薦告ノ文ニ曰ク、江堤夜景……［審査評と同じ］……其妙技、甚タ嘉賞ス可シト。余之ヲ読デ、窃ニ疑フ所有リ。何トナレバ、審査官ハ、断然此ノ画ヲ以テ、月夜泊舟ノ図ト為セシヲ以テナリ……夜ハ暗クシテ万物色ナシ、其区別タル大ナリ。苟モ目アル者ハ、三歳ノ童子モ猶、能ク弁知ス可シ、況ンヤ、其ノ業ニ精シキ画家ヲヤ。況ンヤ、博識名眼ナル審査官ヲヤ……又曾テ、西洋画家ニ就キテ、其ノ法ヲ問フニ、雨後ノ斜照ニ、此画ノ如キ着色法ヲ用フル事アリ。又此ノ彩色ヲ月夜ニ施スハ、未ダ聞カザル所ナリ。余ヤ至愚ノ人ナリ……希ハクハ、具サニ、其ノ月夜タル所以ノ理ヲ挙ゲテ、以テ余ガ疑団ヲ解キ給ヘ。（句読点は筆者）

日報社の吟香、すなわち岸田銀次はこう述べる。この絵は日光が突如として樹木の間にきらめき、雨が降った直後の絵に見える。それで由一氏に尋ねると、やはりそうであった。ところが審査官たちは、薦告文にあるように、その絵が夜の堤の景色だと言う。夜は暗くすべてに色がなく区別もつかないことは三歳の幼児でさえ分かる。画

家もそのくらいは分かるので、博識の審査官はもっと分かるはずだ。実際西洋では、雨後に斜めから入る光線が照らす風景をこのように描いた例がある。このような色彩を夜に描いた例は無い。したがって私の疑問点を解いていただきたい、と。

これに応えて、吟香は六月二九日の『東京日日新聞』でこう書く。一生懸命にこの絵を二時間ほど見たが、昼景だとという先入観があるためか、どう見ても夜景には思われない、と。

こののち七月に『朝野新聞』に望月氏の名前で三回にわたり「青淵観斎ノ問ニ応フ」が連載され、高橋氏が薦告ノ文を絵の下に貼ったのは審査官の意見に同意したのも同じだと反論した。さらに九月には三、五、六日の『東京日日新聞』の寄書欄に日下緑造氏から望月氏への反論が掲載された。そこにはこう書かれている。

望月氏が、おそらくキヨソーネらしきイタリアの画家に問うたところ、それはいくぶんかは昼ではあるとしても、完全に昼だとは言えない、という返答だったらしい。しかし、その判断たるや何たる誤謬であろうか、そのような判断をして「理学士トカ銅版師トカ」言えるだろうか、と問う。どうしてそれが夜だという理由を述べないのか、と反論し、「月夜ニハ万物、皆、寒色ヲ含テ、絶テ熱色ヲ含マザルナリ」というのは西洋画論で一般に言うところで、反論する者もこれを実験してみたらいい、と以下のように日下は続ける。

此画ハ、全面ノ結搆寒色ヨリ組成セズシテ、反テ、熱色ヨリ組成セリ。是ヲ焉ゾ、全面ノ結搆、夜ナリト云ヲ得ンヤ。且、夫レ西洋ノ画法ニ於テハ、全面ノ各色寒熱平均セン事ヲ要ス。故ニ寒色ヨリ組成スル夜景ノ図ノ如キハ、必ズ燈光ヲ画テ以テ、之カ平均ヲ取ルナリ。彼ノ有名ナル諸画、埃土ノ晴夜ト題スル月夜ノ図ノ如キ、傍ラニ、土人ノ焚火スルヲ画テ、之カ平均ヲ取リ、メウズ河畔ニ騎兵ノ巡邏ト題スル月夜ノ図ノ如キ、傍ラニ提燈地図ヲ燭ラスヲ画イテ、之カ平均ヲ取リ、ベニスノ婚縁後ノ月ト題スル月夜ノ図ノ如キ、遠市ノ燈火細漣ニ映スルヲ画イテ之カ平均ヲ取ル（以上皆有名ナル月夜ノ画）。凡、此類有名ナル夜景諸画ノ結搆ヲ按ズルニ、皆火光ヲ画テ、寒

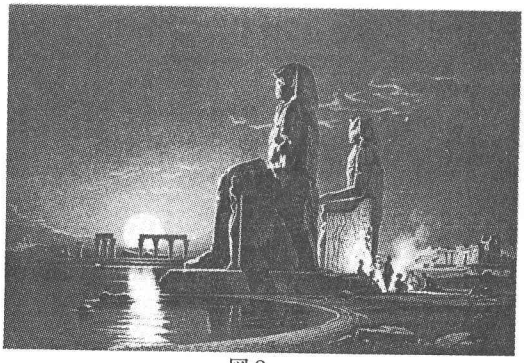

図2

熱二色ノ平均ヲ取ル。而シテ絶テ燈光ヲ画カザル夜景ノ結構ヲ発見セザル也。而シテ、今此画ハ、燈光ヲ画カズ、是則月夜ノ結構ニ非ザルナリ。…（句読点・横線は筆者）

ここで日下は、西洋では夜を示すとき、寒色の色で描いた場合、均衡を保つために、そこに燈光、提燈、焚火など暖色の色を必ず添える、と言い、その例を挙げる。この絵は確実にカール・ヴェルナーの《ナイル河畔》（図2）を指していた。蜷川式胤（のりたね）がその精巧な彩色石版画を明治六年以来所有していたし、中丸精十郎がのちにその油彩模写をおこなったからである（5）。さらに、作者不明の「メウズ河畔を巡視する騎兵」、「ベニスでの婚縁の宴」という「遠くに町の明かりが連なる風景」である。最後の絵もまた具体的には誰の作品かは不明である。さらに批判はこうつづく。

古来文人ノ、月白風清、若クハ、月夜咬［皎］潔、ト云ヒシニ由テ信ゼシ乎。然バ、則紅顔ノ美少年ト云ハヾ、紅梅ノ如ク、紅ナル顔色ヲ画カザルヲ得ズ、若シ又、本邦従来ノ画、鉛粉ヲ用キテ、月ヲ白ク画クニ由テ信ゼシ乎。然バ則チ、何ゾ画中諸物ノ陰影アルヲ咎メザルヤ。論者ハ、誤解モ又甚シカラズヤ。凡ソ、西洋画法ニ於テハ、月ヲ必白色ニ画クト云ガ如キ法則ハ、決シテナシ。（句読点は筆者）

望月はこう反論する。古来東洋では「月白風清」とか「月夜咬潔」と言うために月を白く描くのであれば、「紅顔ノ美少年」の顔は紅色に描くべきだろう。由一の絵の白い陽光を月光と錯覚したのだろうが、諸物に陰影があるので昼間のはずだ。もしそれが月夜だと言うなら、陰影の奇妙さを指摘すべきだった。西洋では月を白く描くという法則など決してない、と望月は反論し、こう続ける。

又日光ニハ白色ヲ用ヒズト信セシ乎。児童ノ玩弄スル紙鳶等ニ、浪ニ旭日ヲ画クヲ以テ、日光ニハ白色ヲ用ヒズト信ゼシ乎。抑又、我国ノ旗章ノ旭日、紅色ナルニ由テ、斯クハ盲信セシカ。何レナリトモ、笑止千万ノ言ナリ。凡ソ西洋ノ画法ニ於テハ、何物ニ限ラズ、光輝ノ甚ダシキ者ニハ、白色ヲ用ユルナリ。其故ハ、各種ノ顔料中、最モ光線ヲ反照シテ、観者ノ眼ヲ射ルモノハ、白色ナリ。故ニ、画中最光輝ヲ要スル部分ニ白色ヲ用ユル事ハ、一般ノ法則ナリ。彼ノ「ポールベロニース」（千五百年代の有名ノ画家）ノ画中、最モ輝キタル雲端ニ、白色ヲ用キタルガ如キ、今ニ衆人ノ模範トスル所也。（句読点は筆者）

子供が白波に赤い朝日を描くので、日光に白色を描くなどとは思わず、国旗に太陽を赤く描くので、太陽は赤いものと思っているが、ヴェネツィアの画家パウロ・ベロネーゼが最も輝く雲の端を白色で描いたことは、今でも模範となる、と。

ここで示唆されるベロネーゼの絵は、アッカデミア美術館の《レ

ヴィ家のキリスト》かもしれず、その雲の端は白いが、それは太陽そのものではない。この説明通りに解釈すると、由一の絵は背後に隠れた太陽が雲を白く輝かせた図かもしれない。その白が太陽の反射光か月かは理解しにくかったはずで、夜か昼かの論争を生んだことを明らかにする。同時に、夜の絵の描き方まで指示されて、くどい論戦が新聞でおこなわれた。その筆者が誰かは特定できないが、絵具知識の豊かさから、先の書の編者の青木氏は青淵観斎、望月、日下緑造は皆、由一ではないかと推測し、筆者も同意する。

ともかく、由一はその異常で偏執狂的とも思える怒りで、新聞に偽名で記事を書いたり、賞牌を展覧会場にこれみよがしにぶらさげたりしただけでなく、自分の絵に月夜だとする審査員評は誤りであると酷評したようである。その審査委員には由一の師もいたので、由一は師を誹謗したことになるが、それは由一が師を凌駕したことの表明でもあり、自ら優れた者という由一の強烈な芸術家意識がかいま見られる。夜か夕方かの識別ができぬ者がどうして審査員をつとめることができるのかと由一が問うとき、なぜ私の作品は二等であるのかとも問うている。この怒り方は、彼がフォンタネージの絵の白い太陽の例を知っていただけでなく、西洋の夜景の表現の仕方に通じていたことを考慮する必要がある。

二、ホイッスラーの怒り

由一とおぼしき日下氏は、例を挙げて、夜景の描き方を示唆したが、由一は夕景も描いていた。それは現在香川県金力比羅宮展示の《月下隅田川》（図3）である。崇敬講社本部の小襖用に描いたその絵は明治一三年一二月から明治一四年一月中旬までの金力比羅宮滞在中に制作したものらしいが（6）、その絵の内容が月下の夕景であることから見て、審査員たちを揶揄すべく、もっと後に描いた可能性を考えてもみたくもなる。果たして由一がこ

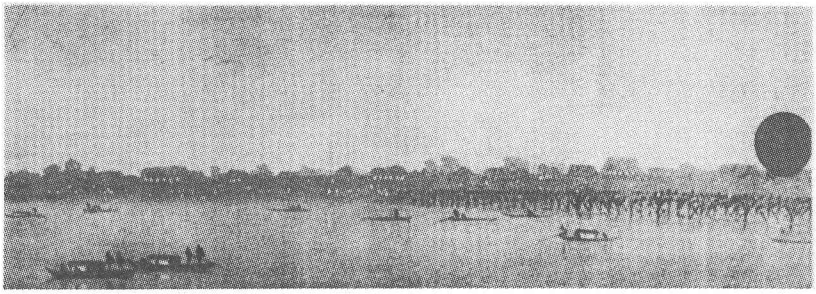

図3

のような隅田川の夜景を写生もせずに金力比羅宮で描いたのだろうか。もうひとつの資料は、『高橋由一油画史料』二一三五における明治一三年六月六日の展覧会雑記における「教長出品」の「墨陀川ノ景」である。それが二点の《月下隅田川》の一部かどうかは確認できないが、その可能性もある。そうだとすれば、この絵は一八八〇年制作になる。

一見して浮世絵を思わせるその絵には、隅田川にかかる長い木の橋、薄い青色で描かれた家々の並ぶ対岸、黄色でさらりと描かれた連なる提灯の明かり、一筆の黄色であっさりと描かれた川面に写る火影などが見える。それらはまさに「遠市ノ燈火細漣ニ映スルヲ画」そのものであり、「寒色ヨリ組成スル夜景ノ図ノ如キハ、必ズ燈光ヲ画テ以テ、之カ平均ヲ取ル」ものである。川には涼をとる舟が数艘浮かび、空はまだ明るい。現在で言えば夕方の六時ころであろうか。この夕景は日本的な情趣のテーマである。

浮世絵のようなこの絵が油彩画であることから推測すると、手本はやはり浮世絵に想を得た米国の画家ホイッスラーのノクターン・シリーズのひとつの《ノクターン、青と銀色のチェルシー》（図4）あたりではなかいかと思われる。その絵は一八七一年に描かれたあとすぐにW・C・アレクサンダーの所有になった（一九七二年に遺族がナショナル・ギラリーに寄贈し、現在、テート・ギャラリー）。

図4

したがって由一の《月下隅田川》よりも九年ほど以前の作品である。明治一四年は西暦一八八一年である。この年の英国『ヴィクトリアン・パンチ』の絵入り新聞は、ホイッスラーのノクターンの絵の

話題に沸いていた。一八八一年一月二二日の新聞の挿絵では（7）、妻が「ノクターンて何のこと？」聞くと、夫は「夜の音楽みたいなものじゃ」と言う。妻は「じゃあ、あの何だかわけのわからない黒と黄は、つまりクリスマスの夜のキャロルのことね」と答えるのである（図5）。

図5

このようにホイッスラーは新聞で有名になっていたが、このノクターンの話題の発端は一八七八年（明治一一年）一一月二五、二六日にさかのぼる。この日に、英国で奇妙な裁判がはじまった。ラスキンはグロスヴェナー画廊が開いた名作展の記事において、そこに出品されていた一八七五年制作の《黒と金色のノクターン、落下するロケット》に対して、「これまでロンドン子のずうずうしさについて多くを見たり聞いたりしてきたが、公衆の面に絵の具の壷を投げ付けて二〇〇ギニーも要求する伊達男の話を聞くなぞ予想もしなかった」と書簡集『ヘラクレスのこん棒の不意打ち（フォルス・クラヴィジェラ）』において誹謗した（8）。

自意識過剰な画家ホイッスラーは、ラスキンの酷評に対して裁判に訴えた。裁判では、法務長官のサー・ジョン・ホルカーが「あのノクターンを描きあげるのにどのくらいかかりましたか」とたずねた。「二日です」とホイッスラーは答えた。「では二日間の労働に二百ギニーを要求なさるのですな」と法務長官はたずねた。「いや、私は一生をかけた蓄積にたいして、それを要求しているわけです」とホイッスラーは答えた。結局、英国を沸かした長い裁判で辛うじてホイッスラーは勝訴になり、ラスキンはオクスフォード大学美術部教授を辞職した（9）。かくしてホイッスラーは裁判で有名になり、一八八一年当時、『ヴィクトリアン・パンチ』の読者層拡大のための好都合な画家になっていた。そののち、ホイッスラーのヴェネツィアの絵が評判を呼び覚ました。裁判に勝ったホイッスラーは裁判費用を工面するために七九年九月から八〇年にかけてヴェネツィアで《サン・ジョルジョ島》、エッチング・ドライポイントの《縦長判ヴェネツィア》を仕上げ、それらを展示したとき、ジャーナリズムは再びこの画家を揶揄の対象にしたのである。

一八八一年二月一二日の『ヴィクトリアン・パンチ』にはホイッスラー作の五枚の油彩画を模した素描版画（図6、7、8）を掲載し、その雰囲気を簡潔ながら的確に伝え、展覧会における五〇枚以上の

絵についての短評を添えた(10)。ホイッスラーの絵の一枚一枚は茶化される。そのノートをとったような絵は自分のところにおいておくこともできず、ホイッスラーはそれを寛大にも大衆に展示し、旅行者に「誇りの海」たるヴェニス旅行に行く気をくじくつもりだ、とか、ゴンドラを描いた一枚はまるできれいにすべく寝室の外におかれた靴のようだと批評される。

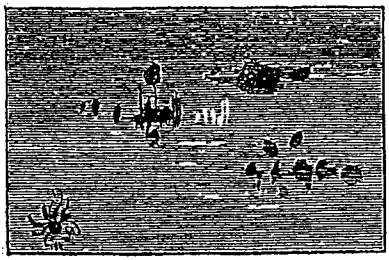

図6

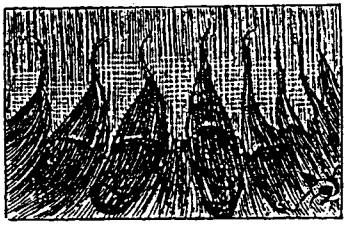

図7

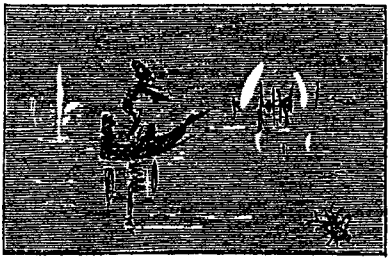

図8

このように第二回内国勧業博覧会直前の英国ではホイッスラーが「ノクターン」シリーズと自らの言行によってジャーナリズムの時代の新しい芸術家を演じていたとき、由一の絵の教師・友人に英国人のチャールズ・ワーグマンがいた。この英国人は『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』の特派員として一八六一年に来日し、自ら横浜で興した新聞『ジャパン・パンチ』に挿絵をいれて販売していた(11)。日本にいた英国出身の漫画家にしてジャーナリストのワーグマンが、ホイッスラーのことを知らないとか、あるいは、知っていても弟子の由一にこの情報を教えないことなど考えられるだろうか。しかも、もしホイッスラー的画風をもつ油彩画の《月下隅田川》が一八八〇年の六月以前に描かれていたなら、ホイッスラーのことを由一は強く意識したはずであろう。しかも『ヴィクトリアン・パンチ』の滑稽な記事は揶揄の仕方を教えたかもしれない。「古来文人が、月は白く風は清いとか、月夜は皎潔と言ったことがあるので、白い空に月があると信じてしまったのか。それなら紅顔の美少年と言うとき、紅梅のように紅い顔色を描かざるをえないではないか」と、由一は審査委員たちの見識を揶揄し滑稽化したようにも思われる。そのように新聞で権威を戯画化するウイットを由一に教えたのはワーグマンであるかもしれない。この批判精神は由一に権威に挑戦する芸術家という理念を啓示したはずである。由一は油彩画において

近代化をすすめただけでなく、その精神においても近代的な批判力をやしなったのではないだろうか。その理念はのちに見るように、由一の画塾が前年出版した美術雑誌が紹介したミケランジェロ、レオナルド、ダヴィッドの記事によって強化されていたはずである。

三、ミケランジェロと『臥遊席珍』

由一はホイッスラーの「ノクターン」シリーズにまつわる裁判を知り、芸術家が新聞を批評に活用する術をも習得したかもしれないが、そのような行為に由一を走らせたのは、近代の芸術家意識に火をつけたミケランジェロだったことは確かである。

由一は、息子の源吉を主幹として美術雑誌『臥遊席珍』（白受社）を発行し、明治一二年四月二七日の第一号から、五月一五日の第二号、六月二五日の第三号、七月二五日の第四号へと矢継ぎ早に出したが、八月七日の第五号で金銭上の都合のためか終刊にした（12）。その第二号には「ミケランヂエロー姓ボナルーチー伊太利國ノ人ナリ」の記事が載る。それは日本初の本格的なミケランジェロ略伝である。ここには典拠も著者名もないが、略伝と照合して、それはルイジ・ランツィ（一七三二―一八一〇）が一七九五年から九六年にかけて著わした『イタリア美術史』第一巻の部分直訳だったことが判明する（13）。微妙な言葉の綾の不理解、人名を聖堂名と誤解することなどあるが、一応よくできた訳である。原著ではランツィが一人称の主語であるが、訳者はまるでランツィの著書を参考にして書いたかのように、三人称で「ランジー氏曰く」と訳す。その一例を「ミケランジェローボナロチー略伝」（一三）の一部を読みやすく平仮名にして句読点をいれて読んでみよう。

ランジー氏曰く、［（直訳すると）しかしながら私は］アルバーニーはミケランジェロー氏の功業を評するに、最も公平なりと思考す。何となれば、アルバーニ氏は現今の稱する畫衛の三大家なるチンヤノ、ラフエロ、コルレジヲにミケランジェロー氏を加えて四大家とし、且つ氏は形躰等に至つては、返て此の三大家に超越することありと評せしことあればなり。我輩は信じず。もし氏の他の大家の如く、彩色の美麗を嗜好せば、必ず他の大家の如く、一世の喝采を得べし。何ぞ氏の華麗を好み、之を為さんと欲して為し得ざるの理あらんや。只氏の之を嗜好せざりしに因るべし。今之を例せんに、氏の「システンチャペル」に畫きし「イブ」造物主に謝するの状は、躰格彩色等美麗壮華にして、人をして、驚感せしむるに足るものあり。是れ氏の華麗をなし能ふの一證ならずや。

Osservo tuttavia che l'Albani rese giustizia al gran merito di Michelangelo, e distinse non tre Principi della pittura, come oggi

di fan molti ; ma lui aggunse per quarto, parendogli che nella *fama e grandezza* a Raffaele. al Coreggio, a Tiziano fosse ito innanzi（Malv. II·254）. E qui puo riflettersi che nelle doti ove quegli altri son primi, egli ancora, quando volle, seppe distinguersi. Ø pregiudizio comune che non conoscesse ne belezza, ne grazia : ma quella Eva della Sistina, che uscendo a luce si volge al suo Autore, e il ringrazio con si bell'atto, è cosa leggiadra, e da non far torto a un seguace di Raffaello.

このランツィの訳文は最初からミケランジェロが「華麗さ」においても、他の画家に劣らぬことをシスティーナ礼拝堂天井画の《エヴァの創造》を例にあげて証明している。ここで裸体画が評価されていることは注目に値する。すでに工部美術学校においては、裸体像の《踊る牧神》（大理石彫刻、フィレンツェ考古博物館）と《神の像》（ブロンズ彫刻、ウフィツィ美術館）の原寸大の石膏模造を見てデッサンすることが教えられていたので、裸体像の大家ミケランジェロが彫刻・絵画・建築をこなす大芸術家であることは重要な意味をもっただろう。まず冒頭から読んでみよう。

［ミケランジェロは］ビンシー［レオナルド・ダ・ビンチ］の如き幼より才藝非凡にして、且つ能辨なり。ドメニコ・ヂルランヂヲ［ギルランダイオ］を師として畫を學ぶ。ビンシーの如き美貌を具せざるども、其の精神は最も勇敢にして宏量なりしか。故に、能く三大學術の奥義を得たり。即ち畫圖、彫刻、建築の三學にして、倶に、精妙を究め一人にて該［か］ねくる學術とは思われず。ビンシーと同じく、歳纔（わず）かに弱冠に及んで、其の藝術、既に師に超越するに至れり。師は氏［ミケランジェロ］が若齢にして最上の地位に進むを暗に娼嫉し、その弟子のベネトツト［ダヴィド］をして仏蘭西に留学せしめたり。而て、氏の驚くべき才力あるを畏れて、師は多く意を彫刻術に注ぎたりと。同國の貴族にロレンヅ［ロレンツォ・イル・マニフィコ］なる者あり。彫刻術の衰頽せるを小惋嗟し、大理石にて造りし古代の彫刻物をセントマーク（寺院の名）［サン・マルコ］の近傍なる荘園［彫刻庭園］中に収聚し、其の監守をドナテロの門人ベルトロット［ベルトルド］に委託す。而てロレンヅよりヂルランヂオに彫刻を能くする妙年の者を請う。

ランツィの『イタリア美術史』は一七九六年から九七年にかけて書かれ、再版が一八一三年に出版された。筆者が参考にしているのは一八一八年の第四版であるが、『臥遊席珍』出版は西暦一八八〇年であるから、四版以降六九年目に相当する。

『臥遊席珍』第二号に掲載された「ミケランジェロ略伝」は冒頭からその内容が豊かである。出身地が語られたのち、ミケランジェ

ロはレオナルド同様、幼少より「才藝非凡にして、且つ能辨なり」と天童神話が語られる。写実が基準であるから、若い芸術家の能力は判定できるが、そこに偉大な芸術家は能弁で、同時に［ランツィは述べないが、ソクラテスのように］能弁という命題が加えられる。さらに、つぎの命題をみちびきだす。ミケランジェロは師ドメニコ・ギルランダイオ（一四四九―一四九四）のもとで絵を学ぶが、「ビンシーの如き美貌を具せざるども、其の精神は最も勇敢にして、宏量なりしか」と書かれるとき、偉大な芸術家は能弁で、同時に［ランツィは述べないが、ソクラテスのように］醜いという命題が加えられるが、『臥遊席珍』は、ランツィ同様、ミケランジェロの醜さの意味を解説しない。実際はこう説明されるべきであった。

若いミケランジェロはマサッチョ［『臥遊席珍』では寺の名前と誤解される］の絵を模写したとき、兄弟子のトッリジャーノの下手な絵を笑ったために、拳骨で鼻をつぶされて醜い顔になった。なぜならメディチ家庭園がまだ学校制度をとっていず、安全弁がなかったので無能な兄弟子に有能な若者がいじめられたのだと。ヴァザーリは『美術家列伝』において学校制度の素晴らしさを喧伝するために、このミケランジェロの醜さを強調してもいたのである。この根拠はミケランジェロにある。ミケランジェロはその屈辱を晩年に回想したとき、ユーモアたっぷりに自分はソクラテスのように醜く、ソクラテスのように能弁であると弟子のコンディヴィ（一五五三年の『ミケランジェロ伝』）に語ったのである。したがって醜いは、事実の説明だけでなく能弁の説明でもある。偉大な芸術家の顔は醜いが雄弁である。由一もまた自分の顔をデッサンしたが、醜さの説明が『臥遊席珍』にないために、由一が自分は醜いと思っていたかどうかはわからない。

このミケランジェロの醜さはジョルジョ・ヴァザーリ著『ミケランジェロ伝』再版でもっと明確にされた。ミケランジェロの念頭には若いころ自分を発見してくれたフィレンツェの実質的な支配者ロレンツォ豪華公と、彼のもとで学んだ新プラトン主義の哲学があった。プラトンの『饗宴』でソクラテスはアルキビアデスから醜い牧神のようだとからかわれる。そのために牧神の醜さはソクラテスの比喩、すなわち哲学者の比喩になり、哲学者はまさに酒や踊りが好きな醜い顔の牧神の比喩で伝統的に語られるようになっていた。顔が醜いロレンツォ豪華公はプラトン哲学を信奉し、プラトン哲学の雰囲気をサン・マルコ修道院横の彫刻庭園や宮殿中庭で再現し、そこでプラトン祭をおこなっていた（14）。そこで学んだ知識を老人になってミケランジェロは芸術家の神話につくりかえていたのである。

『臥遊席珍』二号にはミケランジェロとソクラテスとの関連についての記述はないが、ソクラテスと芸術家についての示唆は『臥遊

席珍』二号のダヴィッドに記事に見られる。それはプラトン著『パイドン』のソクラテスの死をテーマにした、ダヴィッドの油彩《ソクラテスの死》への言及である。

その記事によると、ナポレオンは、フランスの栄光を思い、お抱えの画家ダヴィッドの絵を美術館に収めようとする。トリューデント氏が所有する「ソクラート（希臘紀元四百七十年間の名高き道学者）の死態を写せる名品」を「銀貨三十万フラン（凡そ本邦の金五万七千九百圓に相當す）」を与えて買い戻そうとしたが、トリューデントは「是れ金銀を以て禅り難し」と答えたので、ナポレオンは「然らば朕が権力を以て之を得べし」と宣告したが、

ダヴィード氏出でて、之を止めしかば、ナポレオンは宣告を廃し、且つ曰く。嗚呼朕が良友よ、朕が意、誠に理なし。抑も卿が欲する所は何物ぞ。朕は唯佛國の藝誉に志し、博物館に藏むるに卿が奇作を以てせんと欲するのみ。然れども卿が精妙人をして其所有を惜ましむるに至るは朕が深く感ずる所なりと、其翌日ダヴィード氏に賜ふにレヂロンド、ヌール［レジョン・ドヌール勲章］に叙する詔書とバロンの位記とをもってす。

と書かれている。まさにナポレオンが美術館をつくるために、ダヴィッドの作品を入手しようとして、画家ダヴィッドに諌められて入手に失敗した話である。ダヴィドはナポレオンを諌める偉大な画家と証明されるが、同時にこの話は、美術館設立が国家的な事業であることを強調してもいる。この関連において、由一の美術館設立構想を理解することができるだろう。

ナポレオンと画家ダヴィッドとの関係は、ミケランジェロ略伝では、ミケランジェロとロレンツォ豪華公との関係に比べることができる。とにかく偉大な芸術家は偉大な政治家に評価されるという古典的な芸術家の物語がここにある。このように芸術家が偉大でありうるのは、芸術批評の基準点が、科学と同じリアリズムにあるからである。その意味で、近代化は芸術においても科学においても歩調を同じくすることが可能であった。

このリアリズムの基準が写実であることは、天童が師を凌駕する話で明らかである。『臥遊席珍』二号のミケランジェロ略伝には、偉大な芸術家は師や先人を凌駕する、という前提がある。若いミケランジェロの技能が師ドメニコ・ギルランダイオから嫉妬されるという話の典拠は、コンディヴィ著『ミケランジェロ伝記』である。老いたミケランジェロは自分の天童神話をつくるべく、弟子のコンディヴィにそう語ったようである。ヴァザーリの『美術家列伝』第三部にはドメニコ・ギルランダイオとその弟たちと、ドメニコの息子リドルフォ（一四八三―一五六一）についての伝記がある。ドメニコの弟はダヴィド（一四五二―一五二五）とベネデット（一四五

八―一四九七）である。ベネデットは実際にフランスに赴いたが、ダヴィドがフランスに行ったという報告はない。したがってミケランジェロはわざとその話を混同したのであろう。ベネデットには放浪癖があり、兄の言にはしたがわなかったようである。彼がフランスに赴いたのが兄の生存中であったかどうかはわからない。

ミケランジェロは、師ギルランダイヨが自分をいじめたと、コンディヴィに色々と語った。師が自ら収集した素描帖を師から見せてもらえず、ミケランジェロは師の留守中に素描だけでなく、しみまでそっくり写し、その模写と本物をすりかえたが、師はそのことに気づかなかったという。このようないきさつがあり、ミケランジェロは友人のグラナッチに連れられて、ロレンツォ豪華公が開いたいわば彫刻学校のような所に行き、そこで《牧神》の顔を彫刻し、ロレンツォ豪華公に才能を発見された、と語った。こうしてミケランジェロは自らの芸術家としての出発点はギルランダイオではなく、ロレンツォ豪華公のもとで起こったと暗示するのである。

ミケランジェロがギルランダイオのもとで見せた天童ぶりは由一によって模倣されているように思われる。由一は当時では老人の五四歳になりかけていたが、正確に言えば、ミケランジェロ同様に年をとってから（ミケランジェロは七五歳のとき）、自らの画才が師を凌駕したと、宣言したようである。このように師を凌駕するという古典的な話が、由一に師の川上冬崖を凌駕したという宣言させるとき、由一はまるでミケランジェロのようでもある。

四、進化論と怒り

ここでホイッスラーの絵を知っていたかもしれない由一の絵とミケランジェロの話はどこでつながるのか考えてみよう。由一が審査委員を酷評したのは、由一の絵が夕方か夜か判定できなかったことにある。審査委員たちは、空は青く、太陽は黄色か赤で描くものと思っている。一方、由一は一刻一刻の時間の動きをリアルに描くために、見えた通りに描こうとしている。ホイッスラーが裁判で主張していたことも、そういうリアリズムであった。

それに先立つ『臥遊席珍』の中の記事にはヤン・ファン・アイクが揮発性のあるアマニ油をつかって油彩画をつくりあげたと書かれているように、由一自身も油絵をつくる材料まで詳しく検討した。明治一〇年ころ、由一はフォンタネージ邸を訪問しただけでなく、明治一一年に東京大学教授として赴任していたフェノロサの宿舎を明治一二年ころ訪れ、油彩画について教えを請うた（15）。由一は、あらゆる機会をつかまえ最新の洋画の情報をあつめていた。

『臥遊席珍』第三号にはフランシスの著書から引用された「西畫ノ部」にこう書かれている。

美術なるものは不文蒙昧なる時世に於てすら、猶、夙に其効用を呈し、人を以て貴ふ可きの學科となせしと雖、之を挑發して、之を保護し、之を尊敬するか如きは、全く文明の世、開化の時に非せざれば能はるへし。……只禽獸魚介を捕らえて以て其食にあて、草卉樹木を截りて聊か家屋を建築する等唯飢寒を防護するのみを專務とせしを以て、精神の改良、進歩、為に遅鈍となり。従て美術も亦、進前することなかりしは、事情の然らしむる處にして、亦當然のことたり。而して社會の進歩に従て日常の勉勵を慰勞する為に供するの事業を起し、大に其勉強力を増加することに着意し、乃ち高尚にして且つ能く精神を喜悦せしむへき事業、即ち美術を以て社會の緊要物とするに至れり。

図9

こう述べたのちエジプト美術の発達が語られて、そのあと「油絵の肖像画」が語られ、さらに「ミケランジェローの略伝」三部へと続く。その略伝では日本で初めて、ミケランジェロ作の《カッシナの戦い》の画稿（カルトーン）の模写（図9）を掲載し、しかもその画稿の散逸経過とともに、その断片の影響について触れる。ここでもまず写実が問題になる。

ヒンシーの畫と競ひてピザ［ピサ］の戦を畫きたる大圖は實に驚くに堪へたる貴重の畫額なりしと云ふマリット氏の云く。ヒンシー氏の畫く所はこの畫圖の基礎となりしものなるも、ミケランジェロー氏は反て之に超過［凌駕］したりと。氏がこの戦畫圖に武具を着せし人を畫きしのみならず、之に加るに前軍は既に敵軍と交戦し、また數多くの兵士アルノー河にて水浴中敵軍と戦を交へしことを聞き、疾急に武具を着シ、或は、水中より岸に昇らんとするの状を畫けり（今この縮図を得たれば次号に掲出し以て参考に供す）。氏は裸體を畫くに精妙なりし故、この圖畫に自家の長所を顯したり。シルリーニ［チェリーニ］氏が著はす所の傳記［『自伝』］第一三章に云く。氏は法王ジュリヲ［ユリウス二世］の寺院に於て畫きし所のものよりこのヒザの畫は一層高貴なりと。

この話に続いてシスティーナ礼拝堂天井にミケランジェロが描いたフレスコ画（灰水畫）に使われた「色料諸具」は「悉皆自製のもの」で、その描写は「精細なるを知へし」であり、そこには「多の豫言者等其他の圖畫にして實に善良を極めたるものなり」という。「悉皆自製のもの」という言葉は由一を喜ばせたにちがいない。

このように『臥遊席珍』にみられる思想は絵の具の改良と技法の改良による人類の精神の進歩史、社会の進歩史である。進歩の概念が導入されて、美術史は人類発展史になる。『臥遊席珍』に四回もミケランジェロ略伝が掲載されたのは、ミケランジェロが美術史において「精細なる」表現技法のひとつの進歩の頂点を極めたからである。その根拠はここで語られないが、ヴァザーリがミケランジェロの伝記を含む『美術家列伝』で語った思想は人類の「進歩」であった。それは写実、リアリズムという基準を立てたとき明快に正否が判断できる歴史である。巧拙が明確であり、ある権威がその判断を誤るとき、その権威は怒りの対象となる。こうして進歩史の頂点たるミケランジェロは権威に対して、怒れる審判神を描く芸術家として敵対する。ランツィの「ミケランジェロ略伝」は、ミケランジェロの技量の評価史の要約であり、ミケランジェロの価値復権のきざしとなっている。この本を参考にしてすぐにスタンダールが『イタリア美術史』において怒れるミケランジェロ像を書き出すだろうが、このようにリアリズムを基準においた進歩の概念を導入したとき、高橋由一の怒りの根拠が見えてくる。

そもそも怒りは個人的な感情でありながら、その向けられる対象に権威があるとき、その言行は社会批判へと発展する。怒りは、古代ではホメロスが語るアキレイウスの激怒など、英雄的言説として文学の中心主題である。旧約聖書では預言者モーセは激怒して十戒の板をなげつけるし、新約聖書では神殿で怒れるキリストは商人たちを追い出し、黙示録の審判神の怒りは恐ろしい（16）。その神的な怒りは除くと、西洋中世は怒りを悪徳とみなしたが、中世が成熟したとき、ダンテがふたたび怒りを文学『神曲』にもちこみ、批評精神として復活させた（17）。

フィレンツェは一五世紀初頭にヘラクレスの怒りを共和制守護の政治的精神として称揚し、ルネサンスの文化はその怒りを芸術家の自意識の形式として採用した（18）。彫刻家、画家、建築家たちは注文主やライバルたちの不正なる行為に対して露骨に怒りを表明する。芸術家ジョルジョ・ヴァザーリが一五五〇年に著した『美術家列伝』は芸術家の怒りの一覧表である。不正を揶揄したり、怒ったりする芸術家には、画家ジョットー、彫刻家のドナテッロ、建築家のブルネレッスキがいる（19）。彼らの怒りを総合するのは彫刻・絵画・建築を統合する「恐ろしき」ミケランジェロである。巨像《ダヴィデ》

で怒りを表現した「恐るべき（テッリビーレ）」ミケランジェロはたえず「怒りを発する」教皇ユリウス二世のために《システィーナ礼拝堂天井画》を制作したし、ユリウスの怒りを継承した教皇パウルス三世のためにフレスコ画《最終審判（ジュディツィオ・ウニヴェルサーレ）》のなかに、完璧な判断を示す審判神の怒れる姿を「芸術の恐ろしさ」で描き、まことの審判（20）、普遍的判断（ジュディツィオ・ウニヴェルサーレ）を示し、人類の美術史の頂点に達した、とヴァザーリは暗示的に語った（21）。アナロジーによって、怒れる正義の神は怒れる芸術家になった。ミケランジェロの恐ろしさは、血管までリアルに表現する解剖学の知識と、難しい角度から人体や建築を表現する短縮法の勝利であった。

一五六八年の『美術家列伝』再版でミケランジェロは、サン・ピエトロ大聖堂建築に従事しつつ不正の者たちを怒り屈服させ、遂に彫刻・絵画・建築という三分野を完璧に統合・支配し、一五六四年に八九歳で死んだ。このミケランジェロ的な恐ろしさは、のちのロマン派の疾風怒涛の芸術家像をつくりあげたという（22）。

以上の伝統から見て、由一の激怒する演技の裏にミケランジェロの姿が見え隠れする。西洋近代における芸術家たちのパフォーマンスという観点から展望して、由一の意識的な激怒は興味深い近代化の一過程として理解できるはずであろう。

おわりに

最後に、『臥遊席珍』における「ミケランジェロ略伝」などの著者は誰かという問題が残る。筆者はいろいろの理由から、その著者は西敬ではないかとも思っている。西敬は、安政二年［一八五五］に佐倉藩士の子として生まれ、明治六年浅井忠と上京し、箕作秋坪に英語を学び、国沢新九郎の画塾彰技堂に入るが、明治九年に浅井とともに工部美術学校で学び、明治一二年十月から一三年六月まで長崎師範で、さらに明治二四年ころから愛媛の師範学校で教えて明治二五年に病死した（23）。彼は工部美術学校の学生で、高橋源吉とともに明治一一年一一月に小山正太郎に従い退学した。西敬が工部美術学校の学生であったころの明治一〇年に発行された『芸術叢誌』に「泰西画の起源并沿革」という記事が西敬を著者として一一月の第二一号、第二二号、第二三号に連載された。その記事が由一なり源吉によって一部筆記されている（24）。その記事の一部は『臥遊席珍』の記事と符号するので、英語を学んだことのある西敬が、工部美術学校でのフォンタネージ等の講義を記録し清書して、『臥遊席珍』に転載したのではないかと思われる。イタリア語のサン・マルコをセント・マークと訳すのは英語風だからである。

この『芸術叢誌』には明治一一年一〇月に江木学校で、菊地大麓（数

学をケンブリッジ大学で主席卒業、明治一〇年に英国から帰国し東京大学教授就任）の通訳によるモースの四回の進化論講演の要約や、進化論者フェノロサの講演が掲載された。江木学校は明治一一年九月一四日に聴衆二千人（入場できない者五百人）をえて盛大に発足した講演会であり、初回にモースが祝辞を述べ、講演者には東京大学教授の外山正一にほかに、河津祐之、藤田茂吉、西周、福沢諭吉、江木高遠、菊地大麓、杉享二がいた（25）。このように明治九年から明治一四年にかけて、日本はイタリア、米国の画家や学者を招聘し、未曾有の文明開化に突入した。その第一線の芸術家や学者の周辺で高橋父子が油彩画の意味と技法を追求していた。高橋由一の絵のうち、現在金力比羅宮に保存されている《貝図》（図10）に、アワビなどさまざまな貝が色鮮やかに描かれるのも、進化論を検討するために、腕足類の貝の研究に来たモースとの関連が考えられる。その点は別稿にゆずらざるをえないが、とにかく当時の思想界をリードしたのはかなり楽天的な進化論であり、明治時代後半の悲観的な遺伝論への移行以前の、明るい啓蒙時代を反映していた。そのような進化論は、歴史をたどれば、ヤン・ファン・エイクの油彩画の開発やヴァザーリの『美術家列伝』の内容と密接に結びつくことができた。新しい学説を出す進化論学者はいわばヴァザーリが語る、新技法を競うルネサンス芸術家たちの末裔であり、リアリズムを求めて芸術と科学において先陣争いをしていた。そのような機運が由一に、ミケランジェロを元祖とする怒れる芸術家の自我形式をとらせたようである。

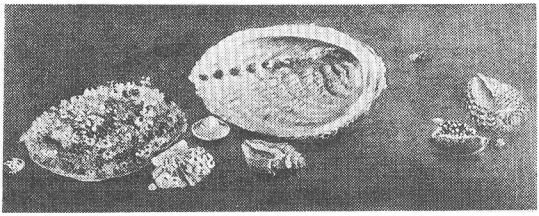

図10

註

（1）青木茂編『高橋由一油画史料』中央公論美術出版、昭和五九年、二八五―二九四頁。

（2）隈元謙次郎『明治初期来朝・伊太利亜美術家の研究』三省堂、昭和一五年、一四四頁。

（3）G・ワグネル『維新産業建設論策集成』土屋喬雄編（明治百年史叢書第二四九巻）、原書房、昭和五一年（復刻原本、昭和一九年）、四六一頁。

（4）G・ワグネル、上掲書、五三〇頁。

（5）木下直之『美術という見世物』平凡社、一九九三年、一一二―一一三頁。一九九八年の和歌山県近代美術館「意味とイメー

ジ」展カタログの三五を参照。木下氏が指摘するように、高橋由一は写真を手本にして《ナイヤガラ瀑布》を油彩に描いたが、この写真もまた蜷川式胤所有のものだった。したがってこのこともまた日下緑造が由一である証拠になろう。なお、エドワード・モースは明治一二年一月から蜷川式胤から陶器の鑑定を習い、明治一五年の蜷川の葬儀に列している。ここに蜷川とモースと由一の人間関係図がフェノロサ以外にも成り立ち、モースと由一のつながりが認められよう。こうして本稿の最期に述べる《貝図》の成立契機をさぐることができる。写真を模写する由一は晩年の明治二四年頃になって、写真のような絵は絵ではないという認識から自分には絵は分からなかったと述べ、写真を嫌った西郷隆盛のことを思ったとき、やっと絵を理解できたと、レオナルドのような奇妙な言葉を残している。その認識によって描かれた絵が《日本武尊》と想定できるが、それは同時に西郷隆盛のリアルな肖像画の見立てであったようである。その点については別稿でくわしく述べたい。

(6) 町田眞介編『高橋由一油画の研究』中央公論美術出版、平成六年、六〇頁。

(7) 小池滋編『ヴィクトリアン・パンチ、図像資料で読む一九世紀世界・5』柏書房、一九九五年、四四九頁。

(8) Richard Dorment, *James McNeill Whistler*, London, 1995, p.136.

(9) ウェルマン『反対尋問』梅田昌志訳、旺文社文庫、一九七九年、四七—四八頁。

(10) 『ヴィクトリアン・パンチ』、前掲書、四四〇頁。

(11) 『高橋由一油画資料』は、由一が一八六六年に横浜でワーグマンに入門したことを伝える。ワーグマンは明治二四年二月八日に横浜で没。瀧悌三『日本近代美術事件史』東方出版、一九九三年も参照。

(12) 青木茂監修『臥遊席珍』、ゆまに書房、一九九一年。

(13) Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Tomo Primo, Firenze, 1818 (edizine quarta), pp.129-145.

(14) P・バロルスキー『芸術神ミケランジェロ』（拙訳）、ありな書房、一九九七年、四三—四四頁。

(15) 前掲書『高橋由一油画資料』六九—七二頁。

(16) ホメロス『イリアス』第一巻二九一以下。『出エジプト記』第三二章一九以下。『福音書』のマタイ第二一章、マルコ一一章、ルカ第一九章。前掲書『芸術神ミケランジェロ』一七五—一七八頁。

(17) ダンテ『神曲』天国篇第二七歌のペトロの怒りを参照。

(18) M. Lisner, Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, Mit Notizien zu Bertordo di Giovanni, *Mitteilung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIV, 1980, pp.307-308.

(19) Vasari-Milanesi, I, p.391 : II, pp.352, 410.

(20) Vasari-Milanesi, VII, p.214.

(21) Vasari-Milanesi, VII, p.313.

(22) バロルスキー、前掲書、二二六―二三〇頁。

(23) 前掲書『高橋由一油画史料』、三三九頁。金子一夫『近代日本美術教育の研究』中央公論美術出版社、一九九七年、六七五―六七六、七〇七―七〇八頁。

(24) 前掲書『高橋由一油画史料』四―七「泰西画ノ起源沿革」、四一八の『伊太利亜画工「ギオットー」氏』小伝』、三三五―三四二頁。

(25) 栗原信一『フェノロサと明治文化』六芸書房、昭和四三年、第二章参照。

［追記］本稿は平成九、一〇年度の文部省科学研究費「近代日本におけるミケランジェロの美術史観の受容史の研究」（代表者、中江彬）の研究成果の一部である。

図1、由一《風景ノ図》の復元図

図2、カール・ヴェルナーの《ナイル河畔》の彩色石版画模写

図3、由一《月下隅田川》香川県、金力比羅宮

図4、ホイッスラー《ノクターン、青色と銀色のチェルシー》

図5、『ヴィクトリアン・パンチ』の挿絵

図6、7、8、ホイッスラーの絵、『ヴィクトリアン・パンチ』の挿絵

図9、ミケランジェロ作《カッシナの戦い画稿の模写》の模写、『臥遊席珍』三号掲載

図10、由一《貝図》明治一二年、金力比羅宮