

百武兼行小論

—「ピエトロ・ミツカ図」をめぐって—

三 輪 英 夫

一

油彩画家百武兼行（一八四二—一八四）の画業は短い。年記をもつ遺作からするとその制作期は明治八年から同一五年の八年間に過ぎない。しかも、一時帰国中旧藩主鍋島直大の長女を神戸で描いた肖像画「朗姫像」（明治十三年）を除けば、すべて滞欧作である。その間の画歴の概要はすでに紹介した⁽¹⁾ことがあり、百武の画業がロンドン、パリ、ローマで師事した異なる三人の師風を受けて順次題材、技法の上で三段階に画されることを指摘した。そこでこの展開の有様は、彼のそもそもの滞欧目的、即ち当初は旧藩主の英国留学の随員であり、或はローマ時代は外交官といった公務に自から規定される、いわばネガティブな変化を示すに過ぎないと言えなくもない。

しかし、ここであらためて百武をとりあげる理由は、右の様な画業の展開そのものに、より積極的な彼の意志ないしは自覚が働いていたと考えたいからであり、そこに明治初期洋画における西洋画受容の極めて典型的な姿を認めうると思うからである。この小論では主に、百武滞欧期の最後の大作「ピエトロ・ミツカ図」（明治十五年、図版Ⅶ）という作品に注目し、彼が多繁な公

務をぬった「官假」のごとに、敢えてこの様な歴史的題材による大作に情熱を傾注したのは何故なのかということ、先ずその制作過程に触れながら考えてみたい。さらに、この大作と対照して、彼の遺作中最も対極にあるといえる印象派風の好ましい海辺スケッチ、「ワイト島のボンチャーチ」（明治十二年、図版Ⅸ）という小品に目を向け、両者の画風、主題の落差に注目したい。何故なら、小品の海辺図から大作の歴史画への推移、即ち、興趣のままに自在な視点に立つ即興的題材、明るい色彩と伸びやかな筆触から、明確な構図をもちストイックですらある主題、暗褐色の色彩による重々しい筆致への推移は、いわば様式上の一種の逆行現象を示していると思うからである。

では、百武の画業におけるこの逆行の意味するところは何か。それは、おそらく滞在地と師承からくる偶然がもたらした現象ではない。むしろそこにこそ、油彩画受容ひいては西洋文化移植に対する百武自身の歴史的な意志が働いていたと見るべきであろう。この前提のもとに、「ピエトロ・ミツカ図」を中心に百武の画業を再考したいというのが本旨である。

現存する「ピエトロ・ミッカ図」は、画面右下に年記と署名をもち明治十五年ローマで制作されたことが明らかである。元来これと対をなすもう一点のミッカ図があったことが知られており、これは大正十二年の関東大震災で焼失した。焼失作はミッカが地雷に着火する前、坑道内の様子を窺いながら中腰の姿勢をとり両手を下した姿で描かれていたとされる。⁽²⁾一方、現存作はまさに爆薬に点火された直後を捉えたもので、ミッカは先端に布状のものを巻きつけた棒を持つ右手を、画面対角線上に左下へ下し、左手は下顎を受け

右腕を固定する、やや身体を振った動的なポーズをとっている。多分に旧補時⁽³⁾に原因すると思われるが人物描写は幾分平板であり、全体に暗調な画面で目につくのは壁罫の入念な描写と開いた両足の間に置かれた斧と金鋏状の道具である。また、発光の反映も右手の甲、右足と周辺の地面他にかろうじて窺える。

主題と制作の契機等に関しては、左に引用する百武自身の簡潔な覚書から知ることができる。

路易十四世大舉攻株林城將陷 工卒彼得蜜加告其將曰勢窮策竭不如以硝火焚佛兵也 將性怯逃去 蜜加奮然竊身于硝藥之窖待敵軍窺機點火而自焚死焉 佛軍敗績遂得保株林實西曆千七百六年八月廿九日也 都人哀其死建銅像以旌其忠烈余感其事往格獸觀模其壁罫擇狀貌肖蜜加者使服古戎裝每官暇寫其真者六閱月教師曰可以闢筆矣

明治十五年壬午於羅馬

百武兼行誌

ここでいう「工卒彼得蜜加」(ピエトロ・ミッカ 一六七七一—一七〇六)とは、スペイン王位継承戦争の際フランス軍がトリノの城塞を包囲し坑道を横切り広場になだれこもると企てた一七〇六年八月三十日、一人坑道に潜んで地雷に点火し敵軍の侵入をはばみ殉死した炭鉱夫軍団の兵士であり、のちピエモンテの英雄として称えられた救国の士である。百武はこの英雄的行為を知り感動し制作を思い立った。制作にあたっては、坑道の内壁をコロセウムの壁罫にもとめて模写し、ミッカに顔貌の似たモデルを雇って往時の服装をさせ写し、六ヶ月後師の許諾を得て筆を置いたというのである。

この覚書から制作の契機が自発によっていることを先ず認め得る。同時に制作全般にローマ時代の師チエザーレ・マツカリ(一八四〇—一九一)が関与していたことも明らかである。百武のマツカリへの師事は、パリで学んだレオン・ボンナ(一八三三—一九二二)の紹介によるチューロンなる画家からさらに紹介されたことであつた。シエナ生まれのマツカリは風俗画も多く描いたがローマ上院内壁画をはじめモニュメンタルな歴史画、宗教画をよくした画家で、王立ローマ美術学校教授もつとめたアカデミストであつた。従つて、百武の歴史画への関心はマツカリの影響によるところが多分に大きかつたであろう。しかし、より重要なのは百武が自ら発してミッカ図制作を着想したことであり、しかもその主題が例えばマツカリが描く古代ローマの歴史画等とは異なり、極めて身近で具体的だったところにある。ミッカ図制作には百武のある種のねらいが込められていたに違いない。

そのことに立ち入る前に、「ピエトロ・ミッカ図」の構図の源泉について少し触れておこう。英雄的でドラマチックなミッカの行為を大画面に構想するにあたって、百武は当然何らかの手法をもとめたであろう。ここで興味深いのが、旧鍋島家蔵でのち華族会館を飾ったペーテル・パウル・ルーベンス作

「ネメアのライオンと闘うヘラクレス」の油彩模写（図版Ⅷ）の存在である。鍋島家で百武の手になるとされてきたこの模写画は、現在のところ百武筆に帰すべき決定的根拠を欠くが、少くとも、百武がイタリアから帰国時に日本へ将来したものであることは間違いない。筆者は百武筆と考えている。この百武の模写は、ほぼ同型の木枠寸法を備えた巨大な油彩画という点からだけでなく、直ちにミッカ図を想起させるに足るが、両者に共通する英雄的主題とその対角線構図、人物の動的モチーフから明らかに類縁関係にあると、いい。

挿図2. フライトホーフによるリトグラフ
ネメアのライオンと闘うヘラクレス

百武は、この百武の模写は、ほぼ同型の木枠寸法を備えた巨大な油彩画という点からだけでなく、直ちにミッカ図を想起させるに足るが、両者に共通する英雄的主題とその対角線構図、人物の動的モチーフから明らかに類縁関係にあると、いい。

挿図1. ルーベンス工房作
ネメアのライオンと闘うヘラクレス

ルーベンス工房でのレプリカの一つと考えられている作品（挿図1）がある。百武が直接この作品に接した可能性は彼の滞欧中の行跡からは窺えないので、或はサン・スーシ宮旧蔵作品に基づく版画家フライトホーフによるリトグラフ（挿図2）あたりを手本としたものではなかっただろうか。とすれば、技術的な巧拙はともかく、ルーベンスの流動的対角線構図とモチーフの力感溢れる表現等を、百武はリトグラフから百五十号大の油彩画へ拡大模写したことになるし、彩色は百武自身の判断に拠ったといえる。

いずれにせよ、百武はミッカ図制作を着想したのち、その英雄的で劇的な主題に最も相応しい構図とモチーフをルーベンスにもとめたと考えられる。それもおそらくマツカリの示唆によったとするのが妥当であろうが、百武がミッカ図制作にあたってルーベンスの世界へ足を踏み入れたこと自体、当時の日本国内の洋画壇が大方即物的な写実の枠内にあった実状と照らしても極めて異例なことと言わねばならないし、さらに言えば、他の日本人留学生と比較しても百武はこの時点で伝統的西洋絵画の核心に触れた最初の日本人となったと言つてよいだろう。一方、日本洋画とルーベンスという、あたかも脈絡を欠くかに見える問題は、わが国の西洋画移植の過程で極めて興味深い内容をはらんでいるのであり、百武の模写及びミッカ図はその一受容例を示すものと

と、ここで、ルーベンス作のこの主題の作品には幾つかの異作があり、百武の模写画に最も近似すると思わせるものにポツダム、サン・スーシ宮旧蔵の、

挿図3. 百武兼行 鍋島直大像 明治15年

百武の模写及びミッカ図はその一受容例を示すものと

しても意義づけられる。

そして、右の様なミツカ図制作に至るローマ時代(明治十三―十五年)の百武の他の諸作に目を向けると、一層この作品の特異な存在が浮彫りにされるのである。例えば制作年の明らかな「鍋島直大像」(明治十五年 挿図3)、裸体表現への意欲を見せる「臥裸婦」(挿図4)、好ましい風俗表現となっている「イタリア風俗」(挿図5)、さらに寓意的内容をはらんだ「室内」(挿図6)などの作例は、むしろそれ以前のパリでの張りのある人物表現(図版X a・b)ほどの筆触の強さを失ってはいるが、逆に対象を写すという習作的要素の濃い段階から、主題、モチーフの領域を拡げつつ自らの制作の段階へと踏み込

挿図4. 百武兼行 臥裸婦 明治14年頃



挿図5. 百武兼行 イタリア風俗 明治14年頃

んでいることを示している。いわば、意味内容を備えた作品制作の段階にローマ時代の百武は立っていたのであり、しかも、肖像画や風俗画といった右の諸作の系列からいっきに転じて、自己の総力を傾注したのが「ピエトロ・ミツカ図」に他ならず、まさに百武の画業の集約としてこの作品はあったといえる。

三

次に、ミツカ図と対照しようとする風景画「ワイト島のボンチャーチ」に目を転じよう。この小品は、一見してその即興的構図、明るい色彩と伸びや

挿図6. 百武兼行 画室 明治14年頃

かな筆触から、一種印象派的画趣を想起させるに足るものがあり、百武の遺作の中でも極めて異例な作品である。ヴィクトリア王朝の保養地として有名なワイト島の海辺をスケッチしたこの作品には、明治十二年の年記があり、風景画であることと制作時期との関連からすれば、遅くとも明治八年に始まるイギリス時代の一連の風景画制作の延長上に捉えるべきものであるかも知れない。また、ロンドン時代の師トーマス・マイルズ・リチャードソン（一八一三—九〇）にワイト島を描いた作例があることも注意すべきことではある。⁽⁷⁾

しかし、単に制作年代順にイギリス時代の風景画を追ってみても、例えば、

挿図7. 百武兼行 バーナード城 明治11年

ワイト島の海辺図の前年作である「バーナード城」（挿図7）と比較した場合、両者の画風上の関連性は極めて薄い。というより、当初リチャードソンに倣った多分に型通りの風景表現から出発し、その習学の結果、一連のイギリス時代風景画の頂点に位置づけうるのが「バーナード城」であり、これに対して海辺図は全く別の視角によった作品と見るべきものである。

ここで「バーナード城」について少し触れておくと、この作品には下絵もあり、初期の模写的作品（挿図9）と異なり実景描写に基づく制作と考えてまず問題はない。従って、百武はイギリス時代最後の時期には自ら各地に画因

挿図8. J. W. ターナー バーナード城 1825年頃

挿図9. 百武兼行 耕作 明治10年頃

をもとめて制作にあたっていたと考えられ、それも英国風景画家が好んでモチーフとした景観の地であつただろう。とりわけ、バーナード城という北イングランド・ティーズ河畔の古城趾を百武が訪れているのは、ほぼ半世紀前、十九世紀英国最大の風景画家ウィリアム・ターナーに同じ景観を描いた作品(挿図8)があることから大変興味深いことである。勿論、百武の場合はアカデミックな手堅い画法によつてゐるが、それだけにこの風景画は彼の画技の進展ぶりをよく示す作品となつてゐる。

これに対して、「ワイト島のボンチャーチ」は、わずか一年後の作品でありながら「バーナード城」に至る風景表現からのある種の飛躍が感じられる。少くとも、リチャードソンゆずりのアカデミスムに拘泥していない姿勢は明らかで、画家自身の趣味と自由な作画意識が素直に発露しているといつてよい。陽光に恵まれたワイト島の景観そのものに多分にあづかるところがあつたにせよ、それ以上に、明治十一年春以降の新たな留学環境にこの作品はより深く関係していると思われる。

といふのは、同年春パリ万国博覧会が開催されたのを機に、百武は旧藩主に随ひパリをはじめイタリア各地を巡遊したのち、同年六月鍋島夫妻帰国に際して、ロンドンを離れ単身パリで画学研究のため残留する機会を与えられているからである。パリでの百武は、翌年にかけて肖像表現を得意とした官学派の著名な画家レオン・ボンナ(一八三三—一九二二)のもとで、イギリス時代の平明穏健な風景表現から一転して、人体習作を始めることになる。ボンナに師事した明確な時期は不明だが、おそらく明治十一年秋からのことであつたと推測され、従つて「ワイト島のボンチャーチ」はボンナに指導を受け始めたのちの作品である。画面左に裁断されて描かれてゐる脱衣用の車などからして制作は明治十二月夏のことであつただろう。といふことは、同年秋

には百武は帰国するのであるから、この時すでにボンナの指導からも離れていたかも知れない。いわば様々のくびきを放たれて、帰国前の余暇の一日をワイト島に遊んだときスケッチされたのがこの小品なのである。先にこの作品にある種の飛躍が感じられるといつたのは、第一に右の制作時における精神の自由さにおいてであり、また、ヨーロッパ絵画の新潮流をおそらく理解していなかつたにせよ、パリ行によつてリチャードソン流の風景画から解放されたという意味においてである。新潮流への自覚ということからいへば、ここでは言及できないが一八七九年という時点での、印象派を前提にしたワイト島のもつ地理的環境といったことも、この作品を見る上では考慮されねばならないだろう。いづれにせよ、この海辺図は百武の画業の中で最も創作性に富む作品として位置づけうるものであり、あえていへば、彼はこの時ヨーロッパ絵画における近代を自己の作品の中に見出しもいたのである。

しかし、アカデミックなイギリス風景画から解放された彼は、同時にこの海辺図の作風を展開することも放棄せざるを得なかつた。何故ならレオン・ボンナへの師事は、逆に彼が画技を趣味の段階に止めることを許されないとすることを意味していたはずであるからである。旧藩主から得たパリ滞留の許諾は、百武がさらに本格的に正統な西洋画を学ぶことを義務づけられたことに他ならず、結果的にはその成果を日本へ移植することが期待されていたに違ひないからである。そして、そこから西洋絵画移植者としての百武の自覚が次第に明確になっていくのであり、三年後にはおよそ「ワイト島のボンチャーチ」を描いた同じ画家であることを忘れさせる、「ピエトロ・ミッカ図」を制作するに至つたのである。

四

レオン・ボンナのもとでの百武は、西洋絵画の基礎が人体の表現にあることを先ず強く知らされた。より確固たるアカデミズムの世界に目を開かされたともいえる。イギリス時代に親しんだ風景画を、その後の滞欧中一点も残していないことから、ボンナへの師事の実状が窺えよう。この時期の一連の人物画(図版X a・b)には、アカデミックな技法に加えて、スペイン趣味を反映した師の画風の影響を受けて、明快な色彩の明暗対比と生彩ある筆触によつためりはりのある表現を見出すことができる。百武は風景画家から人物画家への転向を、師に恵まれよく克服しつつあったといえよう。と同時に、ボンナへの師事はわずか一年あまりの短期間であったがゆえに、そこで習得した表現技法を基に自らの制作を行うという課題を、彼は明治十三年以降のローマへ持ち越すことになった。そして、既に述べたようにパリ時代ほどの画面の緊張感⁽⁹⁾は欠くものの、習作的人物表現から背景としての空間を描きこんだ人物表現、主題性を強めた制作へと向うのであり、さらに、歴史画の領域へと足を踏み入れたのであった。

そのローマでの百武の体験は、外交官としての眼で冷静にイタリアを眺めるといふ意味からだけでも、ロンドン、パリでのそれとは異なっていたに違いない。また、すぐれた文化的伝統に立脚しながらも近代国家としては新興国であり、統一イタリアが完了したのが明治三年のことであることを思えば、百武が近代化をめざして開国間もない自国の姿をそこに重ね合わせたとしても不思議ではない。あたかも、イタリアの愛国心を鼓吹するかのような歴史画、戦争画の盛行を眼のあたりにした時、百武は漸く自己を託しうる絵画世界を見出したのではなかっただろうか。であればこそ、かつてフランス兵

を敗退させた兵卒ピエトロ・ミッカは、新興国イタリアのナシヨナリズムを象徴するばかりか、彼のもとめた絵画世界の格好の題材となりえたのである。そこには、西洋に学びかつ西洋と対峙しつつ、開国日本の礎石たらんとする留学生百武自身のミッカへの投影が彷彿とされる。

そして、歴史的テーマを油彩画という造形の問題として捉えようとしたとき、はじめてルーベンスの世界のいわば翻案に百武は思い到ったといえる。換言すれば、百武の西洋画移植の理念がここで形をなしたといえよう。逆に西洋画移植者としての百武のストイシズムはそこから始まろうとしたといえるが、まさにそれまでの画技の習得は全てこの歴史画に集約されるために存在した。ほとんど唯一の例外「ワイト島のボンチャーチ」を除いてはである。

結局、西洋画研究者としての百武がめざしたものは、一貫して西洋の正統なる絵画の移植にあった。既にイギリス時代の代表作「バーナード城」においてすらも、師のリチャードソンの作風よりはるかに堅固な構成を示していることからその姿勢は窺える。また、明治十三年に工部美術学校画学教師として来日するイタリア人画家サン・ジョヴァンニの選考に百武自身があたったとされ、そのときこの画家が提出した作品が「西洋力士像」であったと伝えられることも、画題⁽⁹⁾からしてルーベンスの世界を想像させるものがあり、このことは百武のめざす方向をすでに暗示しているといえよう。

現実的で英雄的主題をルーベンスの世界に翻案したことで百武の画業は帰結するわけであるが、そこで意図されたことは、彼がそう判断した真物を知らしめること、西洋絵画の西洋絵画たる所以を、自己の作品を通してストリートに伝達しようということであったように思われる。受容するにせよ拒否するにせよ、全てはそこから始まるという確固たる自覚が百武にはあったのではなからうか。

たしかに、「ピエトロ・ミッカ図」には主題の上でのある種の事大主義を認めざるを得ないが、重要なのはこの作品が、日本洋画壇に即物描写に止まらないコンポジションの提示をはじめて行ったということである。まさにその意味で、この大作はその後原田直次郎の「騎龍観音」、黒田清輝の「昔語り」へと、それぞれに挫折をはらみながら熱情を注いだ構想画移植の系譜、つまりは日本アカデミスム形成にかかわるその劈頭に立つ作品として、明治洋画史上位置づけられうるものである。

百武は「ピエトロ・ミッカ図」によって完全に「ワイト島のボンチャーチ」の世界を断ち切ったかのごとくである、つまり、彼は自己の趣味から出た絵画世界より歴史的使命を選んだといえる。海辺図から歴史画への廻行の意味するところは、西洋絵画移植者としての彼の自覚そのものもたらした結果という他はない。それは、すぐれて明治初期洋画の先覚者の典型的な姿でもある。

明治十五年五月、百武は欧米への三度目で最後の復路をインド洋経由の火輪船に身をゆだねていた。「ピエトロ・ミッカ図」もまた船中に収められていたであろう。帰国後この大作は、彼を実の叔父のように慕ったという鍋島家の長女明子が加賀前田家へ嫁ぐとき持参された。自作に対する百武の自信と愛着の強さをよく物語るものである。まさに、ここに描かれたピエトロ・ミッカは、百武兼行その人の像でもあったといえよう。

最後に百武の日本の美術界との交渉について二、三付記しておきたい。まず出品歴から見ると、ロンドン滞在中の一八七六年、ロイヤル・アカデミーに「横浜付近の風景」⁽¹⁰⁾を出品した経歴があるが、生前に自作を日本で公開する機会はなかった。彼の作品は、もっぱら東京・永田町（現首相官邸）にあつ

た鍋島邸を訪れる人々によって知られることになる。

明治十五年に帰国後十七年に歿するまでのわずか二年の間、百武が唯一美術界と関与した具体例として興味深いのは、龍池会会員名簿に鍋島直大とともにその名を留めていることである。⁽¹¹⁾ 帰国後農商務省に出仕した百武は、美術家としても旧藩主の意向を受けてそのサアクルに付随していたのである。ただし、龍池会の性格については一般に知られる伝統美術の擁護あるいは国粹保存主義といったことでは必ずしも把握できない会であったようであるし、むしろ明治十年代後半から二十年代前半（明治二十年から日本美術協会と改称）においては洒落た日本のサロンを形成していたと見るべきように思われる。

一方、明治二十年代以降、江戸後期以来の洋風美術回顧の気運が高まるにつれて、百武の作品は機会あるごとに公開の展覧に出品され人々の目に触れた。明治二十二年の明治美術会第一回展に「少女携琵琶図」⁽¹²⁾（マンドリンを持つ少女）が参考出品されたのが最初である。ちなみに、この時の参考出品五十八件中油画として掲げられたのは三十四点で、日本人であることが明記されている作品は司馬江漢、亜歐堂田善、百武の三名である。

「ピエトロ・ミッカ図」もまた、明治三十一年の明治美術会、創立十年記念美術展覧会に「伊太利兵士ノ図」⁽¹³⁾として前田家から、のち焼失した鍋島家のミッカ図とともに対をなした出品された。いずれにせよ、百武の画名とその画業への関心は、明治洋画壇においても決して貧しいものではなかったといつてよい。

註

(1) 拙著『百武兼行』（近代の美術53）至文堂 昭和五十三年。なお百武の滞欧歴は、明治五年二月―同七年六月、同七年十一月―同十一年春の間ロンドン。同十一年

六月―同十二年秋の間パリ。同十三年八月―同十五年四月の間ローマ。

- (2) 焼失作の図様については故鍋島直泰氏の談話を筆者が記録したことによる。また、本作品の制作開始時はローマに同行した松岡寿の油彩画「ピエトロ・ミツカ半身像」の画布裏に「明治十四年十一月 ローマニ於テ モデルハ「ルチャーナ」ニ「ピエトロミツカ」ノ服装ヲセシメ写生ス」とあることから十四年秋であったことがわかる。さらに、百武自身にも鉛筆素描と油彩板絵の下絵があり、下絵裏には「朗姫様御縁付而元加州金沢大守前田様献上下書云々」の百武自筆の墨書がある。

(3) 旧修理については不明だが、近年山領まり氏によって再修理がなされた。

(4) Hans Gerhard Evers, *Peter Paul Rubens, Antwerpen, 1946*, Abb. 46.

(5) Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens, München/Berlin, 1922*, Abb. 19.

- (6) すでに江戸後期洋風画家たちの動物図のモチーフの源泉のひとつに「ルーベンス作品がもとめられる（坂本満「江戸時代の洋風画とルーベンス」美術研究二九五号）。原田直次郎の大作「騎龍観音」もその構図の源泉はルーベンスによって考えられる（中江彬・三輪英夫「原田直次郎と歴史画一」美術研究三三七号）。逆に、時代は下るが小杉放庵のパリ留学時の述懐「われわれが油絵で美術館のルーベンスのようなことをやらした日には、忽ち命を擦り減らすだけだ」（木村荘八「小杉放庵」芸術新潮四一八）との言葉もわが国の西洋画移植の有様として興味深い。

- (7) Thomas Miles Richardson Jr. の「一八六〇年の年記のある作品」(Bonchurch, Isle of Wight)―サザビー売立目録、一九七二年一月二八日所載―について、ジョン・クラーク氏から資料の提供を得た。また、同氏は百武の初期風景画がリチャードソン作品の模写を基本にしていると指摘され、例えば百武の「耕作」(挿図9)とリチャードソンの作品「Returning from Labour」との類似を具体的に教示された。百武の初期の生硬な風景画は多分に模写を基本にしたと考えてよいだろう。しかし、ワイト島の作品に関しては両者の画風は全く異質なものであると思われる。

(8) David Hill, *In Turner's Footsteps*, London, 1984, p.68 cat. n. 63.

- (9) 堀江正章「明治時代の西洋画」千葉中学校校友会雑誌 大正一二年三月(「堀江正章先生伝」昭和三十一年 所収)。高木背水「明治初期の洋画」月刊邦畫第一卷第二号。両名ともサン・ジョヴァンニ選考に百武が関与したことを述べ、「西洋力士像」については堀江のみが記し、この作品は明治一六年サン・ジョヴァンニ帰国時に持ち帰ったとしている。高木は「パリ―ではゼロームとボンナーに師事」

とゼロームの名を挙げているがこの点は不明である。また、高木が「宛まれ百武氏は、行く／＼は日本のルーベンスを以て目された人だった」と語っているのは興味深い。

- (10) *Royal Academy Exhibition Catalogue, 1876*, <903—View near Yokohama, in Japan Y. Hiakake>

(11) 「改正 龍池會人名録」明治一七年四月。同人名録には通常会員、賛助会員、名誉会員計二七二名を記載するが、洋風美術家七名(小山正太郎、松井昇、佐々木道介、浅井忠、百武兼行、大熊氏廣、本多錦吉郎)の名を見出せる。また、洋風美術家団体として明治二二年に結成される明治美術会の初代、二代会頭渡辺洪基、田中不二麿が見える他、松岡寿、原田直次郎、黒田清輝らの洋画家と関係の深い吉井友美、辻新次、野村靖らの名も見出せる。

(12) 歿後戦前迄の主な出品歴は左の通り。

- 明治二二年 明治美術会第一回展 参考出品「少女携琵琶図」(マンドリンを持つ少女) 鍋島直大
 明治二六年 洋畫沿革展覧会「漁舟」真島武市
 明治三一年 明治美術会創立十年記念美術展覧会 参考品「伊太利兵士ノ図」前田利嗣。「企」鍋島直大。「少女」鍋島直大
 明治三四年 関西美術会第一回展覧会 参考品「羅馬フコロム景」(註 松岡寿作品の誤記) 東京美術学校。「外国婦人像」鍋島直大
 昭和二年 明治大正名作展覧会「羅馬風景」(イタリア風俗) 東京美術学校。「マンドリンを持てる女」鍋島直大。「ピエトルミツカ」前田利為
 昭和四年 洋風美術回顧展「ブルガリアの少女」東京美術学校。「英国風景」(タインマウスの朝日) 正木直彦
 昭和一八年 明治美術名作大展示会「羅馬古城趾之図」御物。「ブルガリアの少女」東京美術学校

本稿を草するにあたり、ルーベンスに関し高橋裕子氏から御教示を頂きました。謝意を表します。