

科学研究費助成事業 研究成果報告書

平成 26 年 6 月 12 日現在

機関番号：32612

研究種目：基盤研究(C)

研究期間：2011～2013

課題番号：23520126

研究課題名(和文) フランス古典主義の成立に関わるリシュリューの政策と画家プッサンの役割

研究課題名(英文) The Role of Nicolas Poussin in the Establishment of French Classicism as Seen from His Involvement in Richelieu's Arts Policy

研究代表者

望月 典子 (Mochizuki, Noriko)

慶應義塾大学・文学部・講師

研究者番号：40449020

交付決定額(研究期間全体)：(直接経費) 2,100,000円、(間接経費) 630,000円

研究成果の概要(和文)：ニコラ・プッサンは、17世紀フランス古典主義美術を代表する画家とされるが、彼の活動の拠点はローマにあり、その芸術を結実させたのはローマであった。そうしたプッサンが、フランスにおける古典主義美術の成立期に、母国の美術動向に対して直接的にはどのような役割を果たしたのだろうか。本研究は、リシュリューが行なった芸術政策に画家が積極的に関与し、フランス美術の方向性を左右し得たことを、(1)フランスにもたらす模範としての古代美術の選別とその複製製作、(2)古典主義的な天井画のモデルを示したルーヴル宮大回廊の装飾、(3)パリの愛好家に向けたタブローの制作、という画家が関与した3つの活動から検討した。

研究成果の概要(英文)：Although French painter Nicolas Poussin is recognized as a representative figure in 17th-century French classicism, he actually lived and based his activities in Rome, and it is there that he realized his artistic vision. Given these facts, room remains for further study with regard to the capacity in which Poussin played a direct role in French artistic trends at the time of the establishment of classical art in France. This study considers the possibility that the painter was actively involved in the arts policies carried out by the First Minister of Louis XIII, Cardinal Richelieu and was therefore in a position to govern the direction of French art, taking the following three aspects of Poussin's activities into consideration: the selection of Antiquity as a model to transplant to France and the production of copies; his decoration of the Grande Galerie of the Louvre on the model of a classicist ceiling painting; and his production of tableaux aimed at connoisseurs of arts in Paris.

研究分野：人文学

科研費の分科・細目：哲学・美学・美術史

キーワード：ニコラ・プッサン 17世紀フランス美術 古典主義美術 リシュリュー枢機卿 古代美術

1. 研究開始当初の背景

フランス人画家ニコラ・プッサンは、画家としての生涯の殆どをローマで過ごした。彼の「古典主義」、すなわち、古代とルネサンス(特にラファエッロ)の美術に範を取り、節度ある理知的・合理的秩序と安定した構図を指向するタブローの様式は、ローマで結実したものとは言え、17世紀フランスの古典主義美術を代表するものとされる。他方、パリでは、ルイ13世の宰相リシュリュー枢機卿が、国家と国王の栄光と威信を体現する公的芸術の創出を目指して芸術政策を推進していた。彼はその指導原理として、「古典主義」—理想としての古代を模範とし、そこに新たな芸術と規範を生み出す—を据えた。リシュリューと王室建造物長官F. スュブレ・ド・ノワイエによる芸術政策と相俟って、1630年代後半から「古典主義」的傾向を示す絵画が現れはじめ、世紀後半には、王立絵画彫刻アカデミーの主導によって「古典主義」の美学が体系化されていった。こうしたパリでの動きと同時期のローマでのプッサンの活動については、様式上の関連はつとに強調されてきたが、一種の並行現象とみなされ、画家の創作活動と、当時のフランスの政治・社会動向との直接的な関係はあまり強調されてこなかった(1)。画家がリシュリューとスュブレの芸術政策の一環としてパリに招聘され、国王首席画家として行なった2年間の活動も、プッサンの意に沿わない失敗であったとみなされることが多い。だが、ローマの地で画家が個人的に志向していた様式が、たまたまフランスの時流に合致したというだけでは、リシュリューとスュブレという強力な政治的後ろ盾を失った後にも、遠くローマにあって、プッサンの芸術がフランスへの影響力を保ち続け、王立絵画彫刻アカデミーの模範となった事実を説明することができない。そこで、本研究は、フランス「古典主義」の成立過程において、プッサンがリシュリューの芸術政策に、これまで考えられている以上に深く関与していたのではないかという仮説に基づき調査を進めることにした。

2. 研究の目的

リシュリュー枢機卿の芸術政策について、プッサンは、フランスへの古代美術移入事業を通じて当初からその方向性を知悉し、フランスへもたらす規範としての古代美術の選別とその複製製作への関与、ルーヴル宮大回廊の装飾事業、フランスの愛好家に向けたタブロー制作など、パリの社会的・政治的動向を意識した活動を行ない、フランス「古典主義」美術の成立に積極的に関与していた可能性を示すことを目的とする。

3. 研究の方法

リシュリューが芸術政策を推進していた時期に見られたフランス古典主義美術の成立と、その後の美術の展開に、プッサンのど

のような活動が具体的に寄与したのかを明らかにするため、一次資料の探索とその精査、および作品分析を実施した。海外調査先はイタリア(フィレンツェ、ローマ)、フランス(パリ、ヴェルサイユほか)である。国内での資料の収集と分析に加え、海外図書館(ラウレンツィアーナ図書館(フィレンツェ)、フランス国立図書館ほか)で手稿本・貴重書・版画集などを閲覧・調査し、作品分析については、古代美術(ヴァチカン美術館、ローマ国立博物館、ルーヴル美術館、ヴェルサイユ宮ほか)、建築・室内装飾(ファルネーゼ宮(ローマ)、バルベリーニ宮(ローマ)、ピッティ宮(フィレンツェ)、ヴォー・ル・ヴィコント城(セーヌ＝エ＝マルヌ県)、ルーヴル宮、ヴェルサイユ宮ほか)および関連する素描・絵画作品の実地調査(ルーヴル美術館、エコール・デ・ボザール(パリ)ほか)を行なった。研究期間中には本研究課題と関連する展覧会『Versailles et l'antique(ヴェルサイユと古代美術)』(ヴェルサイユ宮美術館)、『Peupler les cieux: Les plafonds parisiens au XVIIe siècle(17世紀パリの天井画)』(ルーヴル美術館)が開催され、最新の研究成果の知見を得ることができた。

4. 研究成果

(1) リシュリューによる古代美術収集活動とプッサンの関わり

美術愛好家であるリシュリュー枢機卿は、ルネサンスの伝統を引き継ぎ、芸術は君主の威光を示す有効な手段であるとみなしていた。フランスの力と偉大さは、モニュメントに具現されていなければならないと考えたのである。彼は、カトリックの政治都市パリはローマと同様に、あるいはそれ以上に芸術の都市たるべきだとし、国家と国王の威光を示す芸術を模索して、最終的にその規範となるヴィジョンを「古代」に据えた。古代との結び付きは、古代ローマの黄金時代をキリスト教の精神と融合させて、フランスに再興しようとするリシュリューの文化政策を反映したものだ。

彼は1622年に枢機卿、1624年には国王首席大臣(宰相)と、地位と権力を手に入れながら土地や城を獲得していった。自分の所領の建造物を改築することで、国王や大臣たちに模範を示すことを意図していたと思われる。彼の居城のひとつリシュリュー城(現存せず)は、先祖伝来の土地にあった古い建物を建築家J. ルメルシエに増改築させたものである。1633年にリシュリューは、その城を装飾するため、ローマから百点以上の古代彫刻を購入した(2)。

本研究では、この時—リシュリューが芸術政策を明確に打ち立てつつあった時期—に行なわれたフランスへの大量の古代美術移入事業をローマにいたプッサンも知悉していたのではないか、という仮説を基に史料の調査を行なった。購入の際の枢機卿とイタ

リア側とのやり取りは、外交書簡などから再構成することできる（フランス外務省公文書館 Rome47, FR808）(3)。ローマでの購入を担当したエージェント、P. フランジパーニは、リシュリユーの信任を得ており、少し後に枢機卿がプッサンに数点のタブローを依頼した際にも仲介した人物である。また、当時大量の古代美術をローマから輸出するには教皇庁の許可が必要だったが、プッサンの庇護者であったバルベリーニ枢機卿が個人的に後押ししていた。

リシュリユーが購入した古代彫刻は、G. A. カニーニがローマで素描を描いてフランスに送り、枢機卿は、これらの素描に基づいて城での設置場所を決定した。カニーニの素描集（ルーヴル美術館素描室 RF. 36. 761）は、17世紀末に著名な考古学者 B. ド・モンフォコンが参照しており（フランス国立図書館 Ms. nouv. acq. fr. 4229）、世紀前半のフランスにおける古代受容を証言する重要な資料と言える。カニーニとプッサンの交友関係については、プッサンが 1640 年以降の手紙の中で数回カニーニの名に言及し、また英国の旅行者 R. シモンズが、1650 年前後にローマを訪れた際、カニーニを通してプッサンと知遇を得ていることから裏付けられるが(4)、カニーニはドメニキョの弟子であり、プッサンはドメニキョがナポリに移るまで同工房に通っていたこと、またカニーニは、プッサンのローマでの重要な支援者のひとり C. ダル・ポッツォのサークルに参加していた事実を考慮すると、枢機卿の古代美術購入時期から、二人は知り合っていたと推測できる。プッサンは当時ダル・ポッツォの影響もあって、古代美術の研究と自作への応用に取り組んでいた(5)。また、フランスへ輸出する古代彫刻の修復は、彫刻家 A. アルガルディが請け負っていたが(6)、アルガルディとドメニキョは交流があり、彫刻家 F. デュケノワとアルガルディ、プッサンは同じ界限に住み、その親交も伝えられている。こうした人脈の中で、プッサンは当然リシュリユーの計画を知り得たはずである。



図 1 ウェヌスとクピド プッサン《ネプトゥヌスの勝利》部分 1634

プッサンがリシュリユーの注文で描いたタブローからもその推測が裏付けられる。リシュリユー城に送られた古代彫刻のひとつ

通称《勝利のバッコス（リシュリユーのバッコス）》は、プッサンが枢機卿の依頼でリシュリユー城の装飾用に描いた《バッコスの勝利》（ネルソン・アトキンス美術館）のバッコスの姿と類似していることが指摘されている(7)。また、リシュリユー城の正門に置かれた《ウェヌスとクピド》（図 1 左、ルーヴル美術館）は、上下半身の部分に二つの古代彫刻の断片を組合せ、両腕、頭部およびクピドを新たに加えたものだが、その巧みな手技から、アルガルディの修復とされている。この修復後の彫刻とプッサンがリシュリユーのために描いた《ネプトゥヌスの勝利（ウェヌスの勝利）》の中央の女性（図 1 右、フィラデルフィア美術館）との親近性もまた指摘できるのである。A. フェリビアンはプッサンの伝記の中で、アルガルディとプッサンが一緒に古代彫刻《アンティノウス》を計測したと伝えており(8)、この事実は、画家がフランスへの古代美術移入計画に少なからず関わっていた可能性を示唆するものであろう。この時の関与が、リシュリユーからの複数のタブロー制作の委嘱に、そしてその成功が破格の待遇でのパリ招聘に繋がることになる。

(2) ルーヴル宮大回廊の装飾

1638 年 9 月の待望の王太子（ルイ 14 世）誕生は、枢機卿の芸術政策の画期となった。枢機卿は同年にスブレ・ド・ノワイエを王室建造物長官に任命して、古典主義建築を推進していく。いくつかの王宮の整備が行なわれる中、とりわけルーヴル宮大回廊は絶対王政を象徴する場として重要であった。後継者が誕生し、王朝の存続が決定した今、その装飾は重大な懸案である。リシュリユーは、ローマで評価を得、既にその実力を知っていたプッサンに白羽の矢を立て、スブレに招聘を促した。だが 15 年間をローマで過ごしていた 40 代半ばのプッサンは、パリ行きを躊躇し、ローマにとどまりながら国王と枢機卿に仕えることを望んだ。そこでスブレは、従兄弟のフレアール兄弟（シャンブレとシャントルー）をローマに派遣して画家を説得し、パリに呼び寄せることに成功した。

プッサンによるルーヴル宮大回廊の装飾は現存しないが、プッサンや協力者の素描、版画、当時の目撃証言、18 世紀の煙草入れの装飾（図 2）からおよその全容を再構成できる(9)。大回廊は長さ約 425m、幅 8.5m の巨大な空間であり、プッサンの監督の下で美術家チームが装飾の作業にあたった。ヴォールト天井の頂上部は長手方向に二つの部分に分けられ、《トラヤヌス帝記念柱》の浮彫と《コンスタンティヌス帝凱旋門》の円形浮彫（当時トラヤヌス帝時代のものと考えられていた）の複製をはめ込み、窓の上には、ストウッコを模した男像柱が支える円形パネル、それと交互に並ぶ矩形画面を置き、それらにはグリザイユで古代浮彫風のヘラクレスの物語連作を描いた。グリザイユの装飾が施され

たのは、高さ 8.5m のところから始まるヴォールト天井の持ちあがり部分の曲面である。両側の壁の窓間には J. フキエールによるフランスの主要都市の風景画が置かれた。

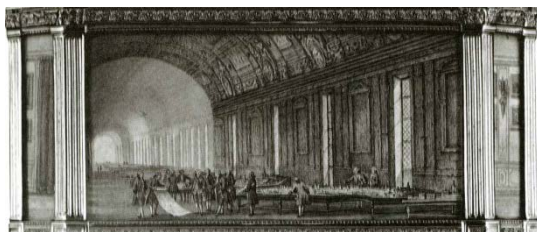


図2 ルイ 15 世時代のルーヴル宮大回廊

本質的にタブロー画家であるプッサンの装飾計画は、錯視的に天井を嵩上げし、人物たちが空中を舞うような、イタリア・バロックの天井画(クアドラトゥーラ)ではなく、穹窿自体の構造に沿い、枠に入った物語画のパネルを適切な鑑賞距離で配置して「読ませる」ものであった。長大な回廊を歩みつつその時々で立ち止まって見ることを念頭においたクアドリ・リポルターティによる、厳格で純然たる古典主義様式の天井装飾である。ギャラリー(回廊)装飾として、アンニーバレ・カラッチと工房によるローマ・ファルネーゼ宮の天井装飾を踏襲している。シモンズの記録によると、プッサンはカラッチの天井画のほか、ラファエッロ(工房)によるヴィッラ・ファルネジーナのプシュケの間、ドメニキーノによるサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂やアンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂の天井装飾を評価し、ピエトロ・ダ・コルトーナのバロック天井画バルベリーニ宮の装飾については、規則に反しているとして、天井中央部以外は評価していない(10)。

装飾全体の意味については、これまで指摘されているように、トラヤヌス帝とヘラクレスの物語を並置することでルイ 13 世を、さらに補佐役であるリシュリユーをも称揚する意味が読み取れる(11)。フキエールの風景画は王家の支配下にある土地を表し、王権へのオマージュとなる。古代浮彫の複製とローマ風の古代浮彫を模した装飾で覆われた天井の下、フランスの都市風景に囲まれた空間に、現実のルイ 13 世が存在することによって、この装飾プログラムは完結する。

プッサンはこの2年間のパリ滞在の際、ドメニキーノの遠近法教師 M. ザッコリーニの手稿の写しを持参した。この手稿は「色彩について」「色彩遠近法」「線的遠近法」「立体によって生み出される影の記述について」の4分冊から構成される(フィレンツェ、ラウレンツィアーナ図書館 MS. Ashburnham 1212-1-4、プッサン所有のものとは別のコピー)。プッサンが残した大回廊用の準備素描には、画面の光源の位置を現実の窓の位置と一致させた繊細な投影表現が見られ、これはザッコリーニから学んだものと考えられている。同時に、大規模天井装飾に不慣れだっ

たプッサンは、ヴォールト天井の持ちあがりという曲面への投射方法についても同手稿を参照したであろう(図3)。ベルも指摘するように、ザッコリーニ手稿の複写と、プッサンの作品自体が、17世紀後半のフランスの美術理論に影響を与えることになった。例えば、王立絵画彫刻アカデミーの遠近法教師であった版画家 A. ボスの遠近法理論は、基本的に G. デザルグに依拠するものだが、プッサン持参のザッコリーニの複写も見ており、その影響下で、自著に投影についての記述を加え、さらに1648年の著作には空気遠近法を導入したと考えられている(12)。

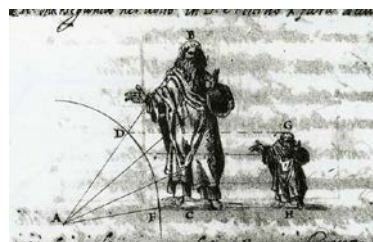


図3 M. ザッコリーニ『線の遠近法』ヴォールトへの人物像の写し方, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS. Ashburnham, 1212-3, 71v

プッサンは、妻を連れて来ることを口実に1642年にローマに戻る。その後間もなくリシュリユーとルイ 13 世が相次いで亡くなった。画家はローマに留まり、二度と母国の地を踏むことはなかったが、大回廊装飾については、現場での監督をレミ・ヴュイベールに任せて、装飾用の素描をローマから送り続けた。だが1643年にスュブレが失脚すると、大回廊装飾は未完のまま放置された。プッサンの天井装飾は、長大な空間に一貫性を与えることに成功したわけではないが、純粋に古典主義の立場から1つの回答を示したことで、以後のフランス天井装飾に影響を及ぼすことになる。直接にはヴュイベールによるタンレ城のギャラリー装飾にその意匠が模倣され、シャルル・ル・ブランは、ヴェルサイユ宮鏡の間(ギャラリー)において、国王ルイ 14 世を称揚するため、錯視的な天井装飾と「読ませる」ための物語画を巧みに適合させる手法を生み出すのである(13)。

(3) 1640年代の古代美術複製事業と、パリの愛好家に向けたプッサンの作品分析

1640年にフレアール兄弟がローマに赴いた際の重要な任務は、プッサンにパリ行きを説得することと、古代美術の複製(素描、版画、型取り)を行なうことであった(14)。リシュリユーとスュブレの芸術政策における古代美術複製事業は、後の J.-B. コルベールによるローマのアカデミー・ド・フランスの活動を準備するものである。フレアール兄弟は、同地でルーヴル宮装飾のための《コンスタンティヌス帝凱旋門》と《トラヤヌス帝記念柱》の浮彫の型取りを行なわせた。プッサンは、ダル・ポッツォの影響で古代美術を研究して

おり、トラヤヌス帝記念柱については、シャコン (A. Chacón) の著作に掲載されている版画に基づく素描を残している(15)。またプッサンはこの時、シャンブレをダル・ポッツォに紹介していることから、フレアール兄弟の複製事業にも関与していたと考えられる。シャントルーは 1642 年にローマを再訪して複製事業を行なったが、1640 年と 42 年に型取りがなされたのは、上記浮彫のほか、パンテオンの柱頭、《ディオスクロイ》2 体、《メディチの牡牛の犠牲》《ボルゲーゼの踊り子たち》《ファルネーゼのヘラクレス》《ファルネーゼのフローラ》などであった (16)。

この複製事業には、スュブレが 1638 年にローマに派遣したシャルル・エラーールも重要な役割を果たした。スュブレはエラーールをシャンブレに紹介し、以後、この二人は協力関係を築くことになる。エラーールは、スュブレの依頼で 2 冊の素描帳を残した (フランス学士院図書館, MS1029, 1030)。《トラヤヌス帝記念柱》、《コンスタンティヌス帝凱旋門》の円形浮彫、古代彫刻と、さらにはルネサンスおよび古代の建築装飾の意匠 (パンテオンの扉など) が含まれている。この素描帳の用途としては、版画化の準備、フランスの美術家たちのイメージソース、フランスの王宮装飾の手本帳といったものが考えられる(17)。フランスでの普及を意図した古代美術のイメージは、彫刻の型取りだけではなく、こうした素描や版画も重要な役割を果たした。

1640 年、プッサンがフレアール兄弟と共にパリに向かった後も、ローマでの古代美術複製事業は、ダル・ポッツォの監督の下で続けられ、エラーールとカニーニが古代美術の素描制作に携わった。プッサンは 1642 年にローマに戻ると、ダル・ポッツォから監督作業を引き継ぎ、シャントルーの古代美術型取りの手配を手伝っている (18)。

また同時期に、フランソワ・ペリエは、フランスの美術家と愛好家に向けた版画集を出版した。1638 年の版は古代彫刻を、1645 年の版は古代浮彫を対象としたものである (19)。そこにはフレアール兄弟が型取りした古代美術が全て含まれ、リシュリユーとスュブレによる古代美術複製事業と関連し合っていることが分かる。そして、プッサンは 1639 年にシャントルーに送った《マナの収集》(ルーヴル美術館)において、ペリエの版画集に含まれる古代彫刻を登場人物のプロポーションや身ぶりに巧みに応用しており、「最も美しい古代彫刻を基に、主題に相応しいように表した人物のプロポーション」(20) を実現した。このことは、プッサンがフランスに向けた古代美術の選定に関わっていたことを推測させるものである。さらにプッサンは、1640 年代以降、シャントルーをはじめ、パリ滞在中に知り合った絹商人 J. ポワンテル、旧知の画家 J. ステラなど、パリに住む美術愛好家に向けて古代美術を独自に用いた多くのタブローをローマから送っており、理想

としての古代美術の絵画への応用を具体例によって示していると言えよう (21)。

1640 年にシャンブレは、エラーールと共にローマの美しい古代彫刻の計測を行った。エラーールによる計測付素描が残されている (パリ, エコール・デ・ボザール, PC6415)。アンティノウス、ラオコーン、ベルヴェデーレのアポロ、メディチのウエヌスなどのプロポーションから「美」の秘密を探ろうとする試みであった。この時代の古代美術への関心はフランスに限ったものではないが、古代美術のプロポーションに執拗に拘るのはフランスに特徴的である。前述のようにプッサンもアルガルディとともに《アンティノウス》を計測しており、シャンブレとエラーールの作業にも関わっていた可能性が指摘されている (22)。1670 年に王立絵画彫刻アカデミーで開催された古代彫刻のプロポーションに関する講演会の中で S. ブールドン は、実際の生きたモデルによる素描をした後には、適切な古代彫刻で修正し、その性格を与えるべきだが、それには正確さが必要であるとして、古代美術の計測の重要性を述べている。そして、それはプッサンが是とした方法であり、プッサンは若い画家たちが測量をするのを見て満足していたと伝えている(23)。古代美術に基づく王立絵画彫刻アカデミーのカノンの形成には、プッサンの古代美術に対する態度が大きく影響していたことが確認される。

以上、リシュリユーが推進する国家的芸術政策と、それに直接・間接に関わっていたプッサンの活動を調査・分析することによって、フランス「古典主義」美術の本源としての画家の立場がより明確になったと思われる。本研究は、王立絵画彫刻アカデミー成立後、2 世紀わたって継続するフランス美術の「カノン」の最初の形成を、リシュリユーの政策と密接に結び付くフランスにおける古代美術の受容の問題から捕えようとしたものである。そこにプッサンがいかに関与していたのかを、フランスへの古代美術移入の仲介という実地的なアプローチと、絵画制作のための美学的なアプローチという二つの側面から分析を行い、名実ともにフランス「古典主義」美術の立役者であったプッサンの役割を提示することができた。

註

(1) プッサンとフランスの政治状況などとの関係を強調した近年の研究として、J. Bernstock, *Poussin and French Dynastic Ideology*, Bern, 2000; T. P. Olson, *Poussin and France*, New Haven, 2002.

(2) M. Montembault & J. Schloder, *L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris, 1988; Exp. cat., *Richelieu à Richelieu*, Milano, 2011.

(3) *Ibid.*, pp.144-151.

(4) C. Jouanny (éd.), *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris, 1968, pp. 63-64, 76, 224, 250, 292; M. Beal, "Richard Symonds in Italy: his meeting with

Nicolas Poussin,” *The Burlington Magazine*, 1984, pp. 141-144.

(5) 下記研究成果 Mochizuki 2012c, 望月 2014b 参照。

(6) G. P. Bellori, *LE VITE...*, Roma, 1672, p. 399.

(7) T. P. Olson, “Trophies: Poussin and the Transmission of Antiquity,” in: *Rome-Paris 1640*, Paris, 2010, pp.333-334.

(8) A. Félibien, *Entretiens...*, IV, Paris, 1685, p. 249.

(9) H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, II, Paris, 1724 (執筆は 1650 年代), pp. 43-44; P. Rosenberg & L.-A. Prat, *Nicolas Poussin, Catalogue raisonné des dessins*, Milano, 1994, I, pp. 414-425; II, pp. 742-768.

(10) Beal, *op.cit.*, pp. 142, 144.

(11) J. C. Forte, *Political Ideology and Artistic Theory in Poussin's Decoration of the Grande Galerie of the Louvre*, Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1983; H. T. Goldfarb, *Richelieu: L'art et le pouvoir*, Montréal, 2002, pp. 127-136.

(12) J. Bell, “Zaccolini's Theory of Color Perspective,” *The Art Bulletin*, 1993, p. 91; Id., “Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise: Why Should We Care?” *Studies in the history of art*, 2003, pp. 95-96. cf. A. Bosse, *MANIERE VNIVERSELLE...*, Paris, 1648. 下記研究成果 望月 2012ad 参照。

(13) A. Mérot, “Le livre et le diagramme: systèmes décoratifs de la galerie au XVIIe siècle,” *Bulletin Monumental*, 2008, pp. 21-26.

(14) I. Pantin, *Les Fréart de Chantelou*, Le Mans, 1999, pp. 47-87.

(15) Rosenberg & Plat, *op.cit.*, pp. 370-385.

(16) Bellori, *op.cit.*, p.428; R. F. de Chambray, *PARALLELE DE L'ARCHITECTVRE...*, 1650, s.p.

(17) E. Coquery, “Les peintres français à Rome dans la première moitié du XVIIe siècle,” in: *Autour de Poussin*, Roma, 2000, pp. 46-47.

(18) A. Le Pas de Sécheval, “Les missions romaines de Paul Fréart de Chantelou en 1640 et 1642: À propos des moulages d'antiques commandés par Louis XIII,” *Dix-septième siècle*, 1991, pp. 259-274.

(19) F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum...*, Roma, Paris, 1638; Id, *Icones et Segmenta*, Paris, 1645.

(20) Félibien, *op.cit.*, 370-374.

(21) 下記研究成果 望月 2013b, 2014ab 参照。17 世紀パリの美術愛好家の多様な側面については Mochizuki 2012b, 望月 2012e 参照。

(22) G. Kauffmann, “La ‘Sainte Famille à l'escalier’ et le problème des proportions dans l'oeuvre de Poussin,” in: *Nicolas Poussin*, I, 1960, pp. 143-144. cf. Bellori, *op.cit.*, pp. 455-459.

(23) J. Lichtenstein & C. Michel, *Les Conférences au temps d'Henry Testlin*, I-1, Paris, 2006, pp. 374-377.

5. 主な発表論文等

〔雑誌論文〕(計 4 件)

①望月典子「ニコラ・プッサンのスフィンクス — モーセ出生の物語をめぐって —」『哲学』(三田哲学会編) 132 集、2014a、pp. 255-280、査読無。

②望月典子「ニコラ・プッサンにおける「素描」と「彩色」の問題 — 色彩論争と「モードの理論」を手掛かりに —」『鹿島美術研究』(公益財団法人鹿島美術財団編) 年報第 29 号別冊、2012a、pp. 102-118、査読無。

③Noriko MOCHIZUKI, “Le regard des curieux sur les peintures dans le Paris du XVIIème siècle,” *Aesthetics* (The Japanese Society for Aesthetics,) no. 16, 2012b, pp. 36-52, 査読有。

④Noriko MOCHIZUKI, “Mars et Vénus de Nicolas Poussin: Sa réception de l'art antique et de la poétique de Marino,” *Dix-Septième siècle* (Presses Universitaires de France), no.255, 2012c, pp. 341-351, 査読有。

〔学会発表〕(計 1 件)

①望月典子「絵画的の喩を読む — ニコラ・プッサン《エリエゼルとリベカ》(1648 年、ルーヴル美術館) —」地中海学会定例研究会(國學院大學)、2012d (10 月 27 日)。

〔図書〕(計 4 件)

①望月典子「フローラの庭園 — ニコラ・プッサンの初期神話画における変身譚」喜多村明里、京谷啓徳、足立薫、金山弘昌、望月典子共著『イメージの探検学 V 変身の形態学』所収、ありな書房、2014b、pp. 251-290。

②望月典子「技芸が自然を助ける (Ars naturam adiuvens) — ニコラ・プッサン作《エリエゼルとリベカ》」大野芳材監修、田中久美子、望月典子、栗田秀法ほか全 9 名による共著、『フランス近世美術叢書 2 絵画と受容』所収、ありな書房、2014c、pp. 45-85。

③水野千依編著、加藤志織、望月典子、大森弦史、池野絢子共著『西洋の芸術史造形篇：盛期ルネサンスから十九世紀末まで』8 章～11 章担当、藝術学舎、2013a、pp. 109-164。

④望月典子「17 世紀パリにおける「好事家(キュリユー)」たちの絵画への眼差し」遠山公一、金山弘昌編『美術コレクションを読む』所収 (17 名による共著)、慶應義塾大学出版会、2012e、pp. 281-306。

〔その他〕(計 2 件)

①望月典子「ニコラ・プッサンの物語画を読み解く — 「物語を読んで下さい、それから絵を」 —」京都造形芸術大学通信教育学部芸術学コース公開講座(京都造形芸術大学、東京・外苑キャンパス)、2013b (2 月 23 日)。

②望月典子「ニコラ・プッサンとローマ」『地中海都市と芸術家』地中海学会 秋期連続講演会 第 1 回(ブリヂストン美術館、東京)、2011 (9 月 24 日)。

6. 研究組織

(1) 研究代表者

望月 典子 (MOCHIZUKI, Noriko)

慶應義塾大学・文学部・講師

研究者番号：40449020