

博士号請求論文：福田恭子「ニコラ・プッサン後期の風景画における歴史と地誌」

## 論文審査担当

- |                               |      |
|-------------------------------|------|
| 主査 慶應義塾大学文学部・教授<br>同大学文学研究科委員 | 遠山公一 |
| 副査 慶應義塾大学文学部・教授<br>同大学文学研究科委員 | 望月典子 |
| 副査 日本大学研究員（日本大学元教授）           | 木村三郎 |

## 論文要旨

本論文は、ロマンストとして名声を確立した、フランス古典主義を代表する画家ニコラ・プッサン（1594-1665）が1640年代末から集中的に制作するようになった所謂「古典的（理想的）風景画」を対象とする研究である。特に1650年前後および50年代末に制作された作品3点を中心に取りあげ、先行研究を踏まえた上で、従来の解釈を新たに展開して緻密に論じて見せた。その研究の視点は、広い意味における地誌的な見方である。すなわち、作品の舞台となったローマおよびシチリアの実際の地形、あるいはプッサンの生きた17世紀当時の地形の再現という狭い意味の地誌的な見方ではなく、神話を語った古典文学に基づいて、同地域に込められた文化的・歴史的背景を掘り起こし、それらが風景画面の中に描きこまれた人物群や遺跡に読み込むという作業を地道に行うことによって成り立っている。

## 序論

### 第1章 《足を洗う女のいる風景》——歴史的テーマと注文主の眼差し

#### I 注文主ミシェル・パサール

- a 法服貴族
- b パリの絵画愛好家
- c プッサンとパサール

#### II 主題と図像

- a 先行研究と問題の所在
- b 主題の同定と図像伝統
- c 図像の特異性

#### III 作品解釈——ウェラブルムの風景

- a ウェルトウムヌスとローマ
- b ウェラブルムの歴史
- c パサールのための風景画——第1章結び——

## 第2章 《ポリュフェモスのいる風景》——風景と寓意

### I 注文主と作品、図像

- a ポワントルとプッサン
- b 主題と図像
- c 先行研究と問題の所在

### II 作品解釈——四大元素の寓意

- a 「水」と「火」
- b 「値」と「空気」
- c 自然世界の表象

### III 作品解釈——シチリアの風景

- a 四つの時代
- b 神話「プロセルピナの略奪」とケレスによる農耕の創始
- c 土地の記憶——第2章結び——

## 第3章 《ヘラクレスとカクスのいる風景》——縁起譚としての風景

### I 作品の概要と問題

- a 来歴
- b 制作年代と様式
- c 先行研究と問題の所在

### II 図像と文学典拠

- a 図像
- b ウェルギリウス——風景の描写
- c リウィウス——カルメンタの予言とヘラクレスの祭壇

### III 作品解釈——ローマの縁起譚

- a フォルム・ボアリウムの遺跡群と縁起
- b カメーネの聖域
- c 古代ローマのヴィジョン——第3章の結び

## 結論

### 史料・引用文献

### 図のリスト

第1章では、ニコラ・プッサンが主要な顧客の一人ミシェル・パサールのために1650年に描いたと考えられる《足を洗う女のいる風景》(オタワ、カナダ国立美術館)を論じる。注文主パサールは、歴史史料を紐解き、古文書を活用する司法官という官吏であり、プッサンとはローマの歴史的関心を共有する友人でもあった。同作品は、長年の交流を経てパサールのために描かれた風景画であるものの、長らく主題不明の作品とされてきた。主題が特定されずにいた本作品について、2003年にサザランド・ハリスがオウィディウス『変身物語』における「ウェルトゥムヌスとポモナ」の物語を主題として指摘した。論者は本作がウェルトゥムヌスとポモナの物語を表しているとみなす同説を評価しつつ、同図像を扱った先行作例には見られない特異な舞台設定を

問題とする。すなわちプッサンは、ポモナについての伝統的な図像の特徴でもあった果樹園を描いてはおらず、草木の生茂る沼沢地を舞台としているのである。さらに後景に表された都市景観も、前例の見当たらない稀な要素である。こうした図像の特異性は、特にオウィディウスが『祭暦』において伝える、ウェルトウムヌスとローマの歴史によって説明することができる。ここで新たな典拠として指摘される『祭暦』の第6巻に、ウェラブルムと呼ばれる界隈にローマ建国初期より祀られていたウェルトウムヌス神の像が登場し、さらに古にはこの場所が未開の沼沢地であったことが語られているからである。これまで「ウェルトウムヌスとポモナ」の物語がローマを舞台としていることは看過されてきた。しかしながら作品の舞台がローマであるならば、作品の後景に描かれた都市が、古代ローマの風景と見なすことが可能であり、後景に認められる城塞や馬上の人物といったモチーフに、ローマ建国初期における、エトルリア人のエピソードを重ねる可能性が増すのである。そしてなにより『祭暦』における沼地の描写は、作品前景の水辺の情景を喚起させるのである。こうして『祭暦』を主な文学典拠とみなすのであれば、プッサンの風景画は、ウェラブルムにかつてウェルトウムヌス像が存在していたことを示唆する図像であると解釈できる。そもそも古典文学では、ロムルスへの援軍としてやってきたエトルリア人の歴史を、ウェラブルムにあったウェルトウムヌス像への言及を混じえながら叙述する伝統があり、これを踏まえるならば、本作品は、前景にローマ建国以前の未開の沼沢地が、後景に建国以降のエトルリア人の武装の風景が表されていると見ることができよう。プッサンはウェルトウムヌス像に纏わる言説を巧みに取り込むことで、ウェラブルム界隈の歴史を表したのだと論者は主張する。以上の解釈は、注文主パサールの絵画愛好家像とも結びつけることができるであろう。パサールについての同時代の証言は、彼が風景画の収集家であり、博学で、特にローマについての知識に貪欲であったことを伝えている。古代のローマに取材した本風景画の歴史的な性格と知的な側面は、まさしくパサールの趣味と関心にふさわしいものであったと結論づけられる。

第2章では1649年、画家の友人で、筆頭の顧客でもあったジャン・ポワンテルのために描かれた《ポリュフェモスのいる風景》（サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館）を考察している。多くの解釈がなされてきた作品であり、画家後期の風景画の図像の複雑さを象徴する作品でもある。本作品は、海のニンフ、ガラテアに恋した巨人ポリュフェモスの物語を表していることは通説のとおりだが、伝統的な図像にはない、本作品固有の特異性から、やはりプッサンは、特別な寓意やテーマをこの主題に込めようとしていることが当然予想されよう。従来の解釈は、個々のモチーフのレベルでの説明にとどまっており、各モチーフ間の関係や作品全体の解釈としては不十分であった点が指摘できる。例えば、ナタリス・コメスの神話注釈書を典拠とし、ポリュフェモスが「嵐」の寓意であることが指摘されてきたが、それが他のモチーフや主題とどのように関わるのかについて十分な説明がなされてこなかった。第二節において、このポリュフェモスを、同時代に「嵐」とほぼ同義と見なされていた「大気」の寓意として捉え直すことで、作品全体の解釈に発展させようと試みる。本作品に「大気」を含む伝統的な「四大元素」の寓意が見出されることを指摘、ニンフを「水」、後景の火山を「火」、中景の農耕の風景を「土」、そしてポリュフェモスの上空を飛ぶ鳥を「大気」として、「四大元素」の図像伝統からこの作品を説明することが可能である。「四大元素」は美術作品においても一般的なテーマであるが、それをポリュフェモスとガラテアの神話と併せて表した点に、プッサンの独創性を見ることができるだろう。

本作品には、ポリュフェモスの物語の舞台であるシチリアのランドマークとしてのエトナ山が表され、そこに地誌の再現が見られることは、先行研究でも言及されていた。この特色に注目した第三節では、本作品がシチリアの歴史を撚り合わせたような図像を見せていることが論じられる。この解釈の鍵となる中景の農耕のモチーフは、これまで「四つの時代」の寓意のうち、「銀の時代」を象徴する一般的なモチーフであると説明されてきましたが、これを普遍的な寓意にとどまらない、物語の舞台シチリアと深く関わるモチーフであることを新たに論じた。この農耕の風景が、同じシチリアを舞台とした物語「プロセルピナの略奪」に含まれるケレスの神話、すなわち女神ケレスがシチリアで農耕を伝えたとする伝説を想起させるからである。この伝説は、ポリュフェモスの物語と共に、古典文学から16世紀の代表的な神話注釈書にいたるまで繰り返し記されており、また本作品の解釈でも言及されてきた「四つの時代」のテーマとも結びつけられて語られてきた伝統がある。この伝統を考慮するならば、プッサンの作品は、単一の画面に、シチリアを舞台とした神話の物語を複数表すことにより、この島の長い歴史を可視化していると考えることができよう。第2章全体を通して、プッサンが、作品全体に自然の摂理とシチリアの歴史という、二つの寓意的なテーマを込めている可能性を論じたことになる。

最後の第3章では、制作年が前2作よりも下る、1650年代末の作品と考えられている《ヘラクレスとカクスのある風景》（モスクワ、プーシキン美術館）を議論の対象とする。神話の主題を取り入れた晩年の風景画である本作は、次世紀にドニ・ディドロによって再発見されてエカテリーナ2世に送られた作品であるが、直接の注文主は判明していない。これまで、制作年代の問題を絡めながら《ポリュフェモスのいる風景》の対作品として解釈されてきた経緯があった。したがって、第1節では来歴について整理し、様式分析を慎重に行いながら制作年代についての再確認が行われた。その結果、筆触の細かさ、そして晩年の作品の特徴である、量感によって構図の均衡を取ろうとする画面構成から、《ポリュフェモスのいる風景》と対作品とする説は退けられ、1660年に迫る晩年の作品であるとする現在の定説が確かめられた。本作品は風景の中に、ローマのアウエンティヌスの丘でカクスを倒したヘラクレスの勝利を描く。丘とするにはあまりに急峻な岩山には、ウェルギリウスの『アエネーイス』における風景描写との共通点が見られ、古代のローマを再現するために、プッサンがウェルギリウスを参照したことは明らかである。図像に関する先行研究では、古代ローマのフォルム・ボアリウムに存在した至大祭壇（Ara Maxima）と呼ばれる祭壇を中心に見られた、ヘラクレス信仰の歴史が本作品において示唆されていることを論じたザウアーレンダーの見解が極めて重要である。論者はザウアーレンダーの解釈の妥当性を確認した上で、さらに同時代の注釈書や図像例を検討の材料に加え、新たな人物モチーフの同定と作品全体の再解釈を試みる。ザウアーレンダーによれば、前景に描かれたニンフの中には、予言を司るニンフ、カルメンタが描かれている。リウィウスの『ローマ建国以来の歴史』では、このカルメンタがローマにおけるヘラクレス信仰と至大祭壇の設置を予言したことが記されており、このエピソードはヘラクレスを指差す前景の女の仕草を思い起こさせよう。カルメンタは「ヘラクレスとカクス」の主題において描かれることが非常に稀であるため、プッサンの作品に表されたこのニンフの存在は、古代ローマの地誌に対する画家の関心を想像させる。というのも、カルメンタの予言は至大祭壇という遺跡に関わり、またアウエンティヌスの丘付近には、カルメンタの名にちなんだ門があったからである。そもそもこの作品には、アウエンティヌスの丘、テヴェレ川、沼地ウェラブルム、フォルム・ボアリウム、カルメンティス門といった、都市の一面に存在した重要なローマ遺構や自然物への示唆を認めることができ、古典文学に

おいては、これらすべてがヘラクレスとカクスの神話に関連づけられていたのである、その最も象徴的な遺跡が至大祭壇であった。プッサンはローマの遺跡の「縁起譚」として知られていたこの神話を利用して、フォルム・ボアリウム周辺の地誌と歴史を表したと考えることができる。こうした解釈を踏まえ、前景の女たちがカメーナと呼ばれるローマ土着のニンフであること、特に矢筒の側に描かれた女を、近隣に聖域のあったエゲリアとする新たな指摘を行った。

このように、プッサンの風景画3点を取りあげ、とりわけ表された土地（ローマあるいはシチリア島）にまつわる歴史や地誌を遡って再現し、50年代にプッサンによって構想された風景画が、ある特定の地形を可視化するだけでなく、そこに込められた古代からの伝承を豊富な文献によって跡付けることを試みた。

## 審査要旨

福田恭子君の論文が議論の対象とするのは、17世紀フランス古典主義絵画を代表する画家ニコラ・プッサン（1594-1665）である。プッサンは、1594年にフランス・ノルマンディー地方に生まれ、30歳頃にローマに渡った後は、1640-42年に一時帰国した以外、ローマで終生を過ごしたロマネストであった。しかしながら、プッサンが後半生で顧客としたのは、むしろフランスの知識人たちである。ローマに着いてからしばらくの間は、ローマ・バロック絵画の影響下で、動勢を持った人物を画面上に大きく配して、劇的な祭壇画を描こうと努めたが、次第にフランスの親しい依頼主の意向を汲んで、むしろ深い物語性をもった中規模のタブロー画を描くようになった。福田君が本論で対象としたプッサンによる3作のタブロー画は、フランスの顧客のために物語上の人物を小さく配する「古典的（理想的）風景画」であったと考えられる。同君は特に1650年前後と1650年代末に制作された風景画3点を取りあげ、先行研究を踏まえた上で、新たな知見を加え緻密に論じている。

同君は、すでにフランス留学を果たしているが、選択した3作の風景画は、モスクワのプーシキン美術館とサンクト・ペテルブルクのエルミタージュ美術館、さらにカナダのオタワ美術館に所蔵されており、地域的に大きく隔てられたそれらの作品を実見するために同君が払った努力を先ず評価しなければならない。その上で、同3作を同時に見て比較する機会には恵まれなかったために、造形分析を行う上で大きな困難を伴ったことが推測される。特に、晩年のプッサンが病気のために絵筆をもつことが難しく、作品に「ぶれ」が生じたとする先行意見の検証は難しかったに違いない。細かなタッチを繰り出す晩年のスタイルの変化を病気のためだとする意見は、それぞれの時代に書かれたプッサンの自筆の手紙の筆跡とも比べて検証し直す必要がある。

この論考では、プッサンの風景画が主題に関わる複数の古典文学との直接的な関わりを持つことを浮き彫りにし、実際に新たなモチーフや主題の同定へと至っている。その時、知られていないソースの発見というよりも、先行する諸説にすでに挙げられた古典文献を中心に、その17世紀に流布していたフランス語版で丁寧に読み直し、細かなニュアンスの違いまでも読み込んで、作品にテキストの反映を見るという姿勢を基本としている。プッサン作品は、描かれている物語の主題やモチーフの特定すら容易ではない場合が少なくない一方、画家が伝統的な図像表現を墨守する代わりに独自の解釈を行うことが確かめられ、特定のソースを用いた可能性が依然として残るからである。その研究姿勢は、奇をてらった文献渉猟ではなく、プッサンの最晩年の連作《四季》に優れた研究を残しているザウアーレンダーによる「基本的な文学典拠への回帰」

という意向に沿う向きが大きい。オウィディウスによる『変身物語』や『祭暦』、ウェルギリウスの『アエネーイス』やリウィウスの『ローマ建国以来の歴史』など主要な古典文献を17世紀の時点まで遡り、丁寧に検証し直す態度は一貫し、フランス語文献の読解は安定し堅実である。

具体的には、1650年に描かれた《足を洗う女のいる風景》（オタワ、カナダ国立美術館）では、ローマのウェラブルムと呼ばれる地域を背景に、ウェルトウムヌスとポモナの物語をオウィディウスの『祭暦』を用いて新たに解釈した。これまでの解釈においては主に『変身物語』を紹介して行われたが、福田君は同じオウィディウスを作者としながらも、この作品解釈に初めて『祭暦』を用いていたのである。『祭暦』は、すでにルネサンス期においてポッティチェッリの《プリマヴェーラ》解釈に用いられていることは知られているが、17世紀のフランスの知識人にも共有されていたと考えられ、プッサン前半期の神話画においても典拠として指摘されてきた、この主要な古代文献を適切に、プッサンの風景画の源泉として同定したのは福田君の功績である。さらに《ポリュフェモスのいる風景》では、シチリアにおけるガラティアと巨人ポリュフェモスの悲恋を主にウェルギリウスの『アエネーイス』の神話注釈書を典拠として解釈する。そして《ヘラクレスとカクスのいる風景》（モスクワ、プーシキン美術館）では、ローマのフォルム・ボアリウム周辺地域を主にウェルギリウスの『アエネーイス』を用いて再解釈している。第1章で指摘されていたウェラブルムと呼ばれる界隈にローマ建国初期より祀られていたウェルトウムヌス神の像に関する記述は、第3章では古代ローマのフォルム・ボアリウムに存在した至大祭壇（Ara Maxima）と呼ばれるヘラクレス神話に関わる重要地点およびアウエンティヌスの丘、テヴェレ川、ウェラブルム、カルメンティス門といった、町の一面に存在した重要なローマ遺構や自然物への示唆へと敷衍され結びついていく。このように第1章で示唆されていた幾つかのローマの地点が、ウェラブルムの古地図とともに、第3章においてさらに拡大して緊密に結び直されていく論理展開には読んでいて興奮を覚えるほどである。

福田君の研究の視点は、提出された論文タイトルにも明示されているように、広い意味における地誌的（トポグラフィック）な見方である。すなわち、作品の舞台となったローマおよびシチリアの実際の地形、あるいはプッサンの生きた17世紀当時の地形の再現という狭い意味の地誌的見方ではなく、神話を語った古典文学に基づいて、同地域に込められた文化的・歴史的背景を掘り起こし、それらを風景画面の中に描きこまれた人物群や遺跡に読み込むという作業を地道に行うことによって、成り立っている。

それは、古代に遡る永遠の都ローマに対する憧憬、換言すればイタリアの歴史と文化に憧憬を抱いた17世紀フランスの知識人の間で共有できた、古代から綿々と続く悠久の「時間」と「記憶」を風景の中に再現する試みだと言って良いであろう。その時「地誌的」というのは、測量を経て現場を忠実に再現するという地理学における狭義の意味ではなく、むしろ古代のストラボンやプリニウスの伝統に遡り、20世紀においてもマリオ・プラーツ(1896-1982)による一連の著作、例えば『ローマ百景Ⅱ』に見られるように、特定の場所における風俗や習慣・文化までも含めて記述する広義の意味になる。プッサンは、フランスから離れてローマに暮らし、その風光明媚な光景だけでなく、深い歴史をも、フランスの知的な顧客のために描き出そうとしたと考えられる。

福田君の研究には、パトロネージの分野における優れた成果が盛り込まれている。取りあげられた作品の注文主と見なされる、ミシェル・パサールは第1章において、ジャン・ボワンテルは第2章において詳述されている。それぞれ、プッサンと長い期間を通じて信頼を深めた顧客であり友人でもあった。彼らフランスのパトロン達は、画家との間に個人的な信頼関係を構築すると

同時に、イタリアの風土や歴史を知りたいと望む知識人であって、プッサンは彼らの好奇と知識欲に応答し、風光明媚なイタリアの風景に、彼らと画家だけが共有し他のものが容易に理解することを許されない深いレベルでの意味を込めたと考えられる。同君は、その分析と調査の過程で、フランス国立古文書館等に収蔵された来歴関係資料に向きあい、そのオリジナル資料を克明に転記している。その作業は、フランス 17 世紀における画家研究でも最も難度が高く、祖述し分析し得た成果は博士論文としての基礎を確実なものにしたと評価しうる。

一方、それならばどうして地誌的な関心を込めて描いたことがすでに明らかな《オルフェウスとエウリュディケのいる風景》（ルーヴル美術館）や《ディオゲネスのいる風景》（ルーヴル美術館）などの先例を挙げて、自身の研究姿勢を補強しなかったのが疑問として生じてこよう。また、プッサンにおける「古典的（理想的）風景画」の問題をもっと大局的に理論的に論じて欲しかったという注文も査読側からなされたことを付言する必要がある。プッサンは、画家が作品の主題に応じて可能な表現形式を選択する「モードの理論」を 1640 年代末に語っていたからである。

とはいえ、福田君による画家プッサンが生きたイタリア、およびローマの地誌を取りあげて論じた同論文の評価は揺るがない。同君はオウィディウスの『変身物語』に顕著な、場所と言葉の由来を結びつける古代の「縁起譚」を広範に用いた地誌的な見方を、プッサンの残した風景画に適用した。その斬新な視点と、古代や 17 世紀の文献の緻密かつ誠実な読解は高く評価されるからである。

以上から、査読者一同は一致して、福田君の論文が博士（美学）の学位授与にふさわしいものであると判断した次第である。