

Title	ニコラ・プッサンの顧客獲得戦略：ラファエッロと古代美術の同化をめぐる
Sub Title	The strategy of Nicolas Poussin in clients acquisition : Assimilation of Raphael and the Antique into his own Modes
Author	望月, 典子(MOCHIZUKI, NORIKO)
Publisher	
Publication year	2009
Jtitle	科学研究費補助金研究成果報告書 (2008.)
JaLC DOI	
Abstract	本研究は、17世紀フランス古典主義美術を代表する画家ニコラ・プッサンの作品制作において、ラファエッロと古代の美術が果たした役割について再検討を加えたものである。画家が、両者を意識的に採用し、同化していった理由には、画家の資質や思想の表明だけではなく、フランス人の顧客を獲得しようとするプッサンの戦略的な意図が存在していたことを当時の資料から検証し、そうした背景を踏まえながら、画家の作品の中で、ラファエッロと古代の美術が果たした役割と両者の関係について、制作論の立場から新たな視点を提示した。
Notes	研究種目：基盤研究(C) 研究期間：2007～2008 課題番号：19520109 研究分野：人文学 科研費の分科・細目：哲学・美学・美術史
Genre	Research Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=KAKEN_19520109seika

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

科学研究費補助金研究成果報告書

平成 21 年 6 月 9 日現在

研究種目：基盤研究 (C)

研究期間：2007～2008

課題番号：19520109

研究課題名 (和文) ニコラ・プッサンの顧客獲得戦略—ラファエッロと古代美術の同化をめぐって

研究課題名 (英文) The strategy of Nicolas Poussin in clients acquisition: Assimilation of Raphael and the Antique into his own Modes.

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

研究成果の概要：

本研究は、17 世紀フランス古典主義美術を代表する画家ニコラ・プッサンの作品制作において、ラファエッロと古代の美術が果たした役割について再検討を加えたものである。画家が、両者を意識的に採用し、同化していった理由には、画家の資質や思想の表明だけではなく、フランス人の顧客を獲得しようとするプッサンの戦略的な意図が存在していたことを当時の資料から検証し、そうした背景を踏まえながら、画家の作品の中で、ラファエッロと古代の美術が果たした役割と両者の関係について、制作論の立場から新たな視点を提示した。

交付額

(金額単位：円)

	直接経費	間接経費	合 計
2007 年度	800,000	240,000	1,040,000
2008 年度	500,000	150,000	650,000
年度			
年度			
年度			
総 計	1,300,000	390,000	1,690,000

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：17 世紀フランス、ニコラ・プッサン、古典主義美術、古代美術、ラファエッロ

1. 研究開始当初の背景

ラファエッロと古代美術は、プッサンの作品制作上の特に重要な指導原理であり、17 世紀以来、両者が画家の造形や個人様式の展開に与えた影響についてさまざまに議論されてきた。画家としての生涯のほとんどをローマで過ごしたプッサンは、ローマにあった多種多様な美術を学びながらも、次第に、ラファエッロと古代美術を理想とする明晰で調和に満ちた「古典主義」様式を展開していく。その理由として、これまでの研究では、(1)「画家・哲学者と称されたプッサンの個人的

な資質、(2)文学・哲学などと共通するその時代のフランス精神の現れ、(3)画家の思想的・政治的信条の表明、といった要因が指摘されてきた。また、ラファエッロの作品群と古代美術の遺品がプッサンの作品に具体的に与えた影響については、ラファエッロおよび古代美術モチーフ、構図、感情表現、美の理想などとプッサンの個々の作品との関係について、あるいは、画家の両者への関心の展開を段階的に跡付ける研究が提出されている。これらの先行研究は、プッサンの作品制作過程の解明に大きな成果をもたらした

たが、ラファエッロの影響と古代美術のそれとをそれぞれ独立に分析しており、プッサンの作品制作上、両者がどのような関係にあったかという点については、十分に説明されたとは言えない。

以上の先行研究を概観すると、プッサンの作品制作におけるラファエッロと古代美術の同化に関して (1)両者の果たした役割が、相互にどのような関係にあったのか明確ではない、(2) プッサンが両者を「意識的」に採用し、同化していった理由が、画家の内発的な動機にのみ帰されている、という、大きく2つの問題点が指摘できる。もちろん、画家の資質や信条が大きな要因として作用することは間違いないが、加えて、プッサンの個人様式の展開と当時のフランスでの美術の動向を照合すると、ずっと現実的で外的な要因から、画家が両者を意識的に採用した可能性が浮かび上がる。その点を明らかにすることが本研究課題に取り組んだ動機である。

2. 研究の目的

ローマで活動し、それまでイタリアの注文主のために制作していたプッサンが、ラファエッロと古代の美術の双方を明確にかつ意識的に作品に採り入れたのは、1630年代半ば、フランス国王ルイ 13 世の宰相リシュリュー枢機卿が依頼した作品群をきっかけとしている。この時期に、プッサンは「古典古代と『神のごときラファエッロ』とを結合させて独自の 17 世紀の手法に铸直し、彼独自の刻印を押した『古典主義』を形成し」(M. フリードレンター)、以降、画家の主要な注文主がフランス人へと移行していった。本研究の目的は、この時期のプッサンの「古典主義」様式の確立に、当時のフランス人顧客の期待と、画家のフランスでの顧客獲得戦略が関係していた可能性を検討することである。

3. 研究の方法

(1) 1630 年代半ばから 1640 年代にプッサンがローマで置かれていた状況、フランスにおける古代美術とラファエッロの受容、フランスの文化政策、プッサンの注文主の収集品を 1 次資料 (画家の書簡、注文主たちの書簡や財産目録、同時代の伝記、理論書、その他)、2 次資料、複製版画などを基に再構成する。特に 1 次資料の調査は、海外の主要図書館、古文書館、美術館資料室で行った。

(2) 上記の作業に加え、プッサンが 1637 年と 39 年にパリにいる友人の画家ジャック・ステラに送った 2 作品《連れ去られるリナルド》(1637、ベルリン美術館、図 1) および《ア

イネイアスに武具を指し示すウェヌス》(1639、ルーアン美術館、図 3) の作品分析を行った。資料調査と合わせて、所蔵美術館での実作品の調査、関連作品、素描、版画および着想源となり得る図像収集 (版画・素描類) を行った。同時に、文学上の典拠、プッサンの制作論、当時の美術理論を検討した。

4. 研究成果

(1) プッサンのローマでの状況と 1630 年代後半のフランスの美術をめぐる動向

1630 年代のローマでは、ウルバヌス 8 世の下、ベルニーニ、サッキやピエトロ・ダ・コルトーナといった美術家たちの評判がますます高まっていた。プッサンの作品はそれなりの評価を受けていたが、外国人であるため、公的で重要な大規模装飾画の受注を望むことは難しく、イーゼル画形式で個人的な顧客を獲得する必要から、「タブローとしての歴史画」制作に取り組んでいた。そのような折、30 年代半ばに、ルイ 13 世の宰相リシュリュー枢機卿から作品の注文を受ける。プッサンは、自家薬籠中のものとしつつあった古代美術とラファエッロの構図とモチーフを利用しながら、国王と枢機卿の業績を讃える数点のタブローを仕上げ、フランス宮廷最有力者からの注文に応えた。当時、リシュリューはその政治的手腕を発揮して、新教徒の弾圧、王族・貴族への強硬策を打ち出し、母后マリ・ド・メディシスの摂政下で揺らいだ国内の安定を回復させ、絶対王政への道を確実に押し進めていた。中央集権的宮廷と力を増した上流ブルジョワジーが求める美術は、反宗教改革後のカトリックと高位聖職者を背景とする美術とは異なる方向を示していく。

リシュリューは、国威発揚の意図から、ヨーロッパ随一の中央集権国家に相応しい美術を模索し、創設には至らなかったものの、美術行政の助言者スュブレ・ド・ノワイエと共に、フランス固有の美術を育成すべく、美術アカデミーを構想し、この 2 人の主導の下、フランスの美術行政は「古典主義」の方向へと着実に進んでいた。同時に、1630 年半ばには、イタリア留学で見聞を広げ、古代とラファエッロそしてプッサンに私淑した画家たちが帰国し、彼らの影響もあって、フランスでは理想の美術としてのラファエッロと古代美術への関心が高まりつつあった。

先行研究が指摘するように、フランスでは 1630 年代から、貴族や上流ブルジョワジーの間に美術収集趣味が広がった。また、プッサンは、ローマを訪れる母国の貴族や官僚たちと交流する機会を持ち、フランス美術行政の

補佐官を務めることになるフレアール兄弟、シャントルーとシャンプレとも、1635-6年の彼らのローマ滞在中に知り合った。スュブレの従兄弟に当たるこの兄弟は、ラファエッロと古代美術を愛好し、この滞在を機に、シャントルーは画家の重要な顧客となり、シャンプレは、古典主義美学を打ち立てるのである。

リシュリユーのための作品が母国で好意的に受け入れられたことや、パリにいた友人の画家たちからの情報、ローマを訪れるフランス人たちとの交流を通して、プッサンは、自らが追求していた古代とラファエッロを規範とする「古典主義」美術が、フランスの求める美術の方向と合致し、受け容れられ易いこと、さらにリシュリユーらが推進する政策により、母国ではますます文化が興隆し、美術収集家が増え、タブローの需要が十分にあることを知った。このように、まさに機が熟しつつあった時期に、プッサンは、帰国していた友人の画家ジャック・ステラに向けて《連れ去られるリナルド》と《アイネイアスに武具を指し示すウェヌス》を送っている。

(2) 対作品としての《連れ去られるリナルド》と《アイネイアスに武具を指し示すウェヌス》

1637年にステラに送られた《連れ去られるリナルド》(挿図1)は、16世紀イタリアの詩人タッソの『解放されたエルサレム』(14歌)で詠われたキリスト教徒の騎士リナルドと敵側の魔女アルミーダの恋愛譚の一場面であり、他方、その2年後の《アイネイアスに武具を指し示すウェヌス》(挿図3)は、ウェルギリウスの『アエネイス』(8歌)のエピソードを典拠とし、ローマ建国の運命を実現する英雄物語が主題である。どちらもステラに送られ、両者とも叙事詩を典拠とし、かつ物語上、両者は緩やかな連関を持つことから、この2作品は構想の上で対をなすと考えられる。プッサンはこれらの絵で、物語の繋がりを仄めかしつつ、一方では、16世紀の詩人タッソを典拠とする恋愛譚を、他方では、古代の詩人ウェルギリウスの英雄物語という性格の異なる主題を取り上げた。そして、それぞれの作品で、観者にそれと分かるかたちで、ラファエッロと古代美術から構図とモチーフを借用している。

(3) 作品分析: 視覚上の着想源の指摘

《連れ去られるリナルド》(挿図1)の典拠であるタッソの該当箇所には、眠り込むリナルドをアルミーダが花の鎖で縛って凱旋車に乗せたとあるだけで、運ぶ様子は詠われて

いない。プッサンは同主題の先行絵画例に倣い、何人かでリナルドを運ぶという構想を採用した。これらの作例は、古代ローマの石棺浮彫「瀕死のメレアグロスの帰還」を淵源とする「キリストの遺骸の運搬」の図像伝統を用いているが、プッサンの作品の恋人を連れ去る場面に、キリストの埋葬のパトスはなく、牧歌的設定の中でアルミーダの楽しそうな様子が伝わってくる。また複数のプットを登場させている点は先行例と異なる大きな特徴である。この牧歌的な場面設定は、先行研究が指摘するように、ラファエッロ原案のマルカントニオ・ライモンディの版画《パリスの審判》を彷彿させる。特に右手前の河の神とニンフは、版画から向きを変えてそのまま引用している。後景の処理は、ボローニャ派の理想的風景画の系譜に属し、牧歌的風景の中に多数のプットを登場させる造形手法に、フランチェスコ・アルバーニとの共通性が見出せる。アルバーニも、古代美術とラファエッロを独自に同化した古典的傾向の強い画家である。奥深い風景に神話や聖書物語の優美な人物たちを配するアルバーニ特有の抒情的なタブローは、17世紀後半以降、フランスの愛好家たちの間で人気を博した。



図1

プットたちの人体比例と彼らにリナルドを運ばせるという具体的な行為に関しては、プッサンはアルバーニよりも、ラファエッロ作品から直接着想を得ている。本研究で新たに指摘したのは、ラファエッロの素描《アレクサンドロスとロクサネの結婚》(図2)に登場するプットたちである。この素描は、古



図2

代ギリシャの画家アエティオンの作品に関するルキアノスのエクフラシスに基づいており、プッサンは版画を通して親しんでいた。画面左のプットたちは、アレクサンドロスの盾に仲間の一人を乗せ、それを4人で運んでいる。その様子は、アルミーダを助けてリナルドを運ぶ4人のプットたちを想起させる。また向きは違うが、どちらも奥行きへの斜めの動きを示し、プットたちの人体比例と顔立ちにも共通点がある。ラファエッロのプットの人体比例については、ベッローリ、ボッセリら17世紀の古典主義美術理論において議論の対象となった。それによると、古代に倣ったラファエッロのプットは優美さを持ち、複雑な行為をするのに幼すぎず、甘美さという観念（コンチェット）を具現するものとされた。ラファエッロのプットは、恋愛という主題に相応しい甘美で優美な造形語彙であり、かつリナルドを運ぶという行為の「適切性」にも敵っている。画家は、ラファエッロを想起させる構図とモチーフを借用し、特にプットたちの情緒喚起力——付随物としての複数のプットが持つ視覚的効果と、それらが表す観念（コンチェット）はアルバーニの手法と共通する——を利用して、恋愛の主題に相応しい作品を作り出した。

プッサンは《連れ去られるリナルド》の2年後に《アイネイアスに武具を指し示すウェヌス》（挿図2）を再びパリのステラに送った。



図3

この作品は、物語上前者と緩やかな連関を持ち、趣きは異なるが風景を背景に河の神とニンフを登場させるなど、両者の間の結び付きを示している。その一方で、16世紀の詩人タッソの主題では、アルバーニに見られる牧歌的風景とその造形手法を参照しながら、ラファエッロから具体的な場面設定とプットたちを借用したのに対して、古代の詩人ウェルギリウスの主題では、荒涼とした風景を背景に、古代浮彫の構成原理——絵画面に平行な層の重なりによる浅い空間構成——と人物配置及び動勢を、古代彫刻から武具のモチーフを借用している。プッサンの着想源とし

て、本研究で新たに指摘したのは、古代ローマの石棺浮彫《マルスとレア＝シルウィア》（図4）である。この浮彫は、1613年にローマのパラッツォ・マッテイの壁に修復されてはめ込まれた。マルスが眠っているウェスタの巫女レア＝シルウィアに魅了され、画面左から彼女に近付いて行くところが表されている。マルスは、横たわる河の神オケアノスを跨いで進む。マルスの右には眠るレア＝シルウィア、さらにその右に大地の女神テルスが半ば横たわっている。河の神、レア＝シルウィア、テルスは、ほぼ一直線上に並ぶ。この浮彫の河の神とプッサンの作中の左のニンフは、男女の差はあるが、同じ姿勢を取り、マルスあるいはアイネイアスとの位置関係も極めて類似している。特に画面に平行な層の重なりによる浅い空間構成、河の神とレア＝シルウィア、テルスが作り出す水平線と、マルスの左から右への動勢は、プッサン作品との密接な関連を物語る。意味的にも、マルスはここで魅了され近付いていくレア＝シルウィアに、ローマ建国の祖となる双子のレムスとロムルスを生ませるのであるから、どちらも国の運命に関わり、その運命に向かって歩み寄る人物を表していると言えよう。



図4

また、プッサンの作品では、大理石のように白いウェヌスが両腕を広げて飛翔しアイネイアスを先導する。その飛翔する姿は、例えばコンスタンティヌス帝凱旋門の浮彫に表されたマルスと共にいる勝利の女神の姿を彷彿させ、ウェヌスから贈られた武具によってアイネイアスがもたらす最終的な勝利を暗示している。さらに、プッサンの作中の重要なモチーフである画面右の木に掛けられたアイネイアスの武具も、既に指摘があるように、1590年にカンピドーリオ広場の欄干に設置された巨大な古代彫刻《マリウスの戦勝記念碑》をモデルとしている。この記念碑は、アイネイアスの盾に施された装飾のエクフラシスとして語られる、アイネイアスの栄光ある全ての勝利の提喻としての働きを持つ。このように画家は、古代の詩人ウェルギリウスの英雄物語では、歴史的な運命に歩み寄る英雄の姿を古代浮彫の構成から借用し、そして運命がもたらす勝利をモニュメン

タルな古代彫刻を用いて表したと言える。

(4) 手法（マニエール）による描き分け：「モードの理論」との関係から

パリのステラに送った2作品は、どちらも典拠は叙事詩だが、性格の異なる主題を扱い、プッサンは、ラファエッロと古代の美術を借用しながら、それを主題の性格によって巧みに使い分けたことが分かる。この、主題による手法の描き分けは、画家の意図するところでもあった。1637年に《連れ去られるリナルド》を送る際、プッサンは、ステラに宛てて手紙を認めており、その中で画家は《連れ去られるリナルド》を、同時期に描いた別の作品と比較し、後者は英雄的な主題なので厳格な手法で描き、《連れ去られるリナルド》は柔らかな主題に相応しい手法（マニエール）で描いた、と述べている。後者の作品は、注文主の手に渡ってしまったので、画家は《連れ去られるリナルド》の叙情的な手法に対比させる作品として、新たに、厳格な英雄の主題である《アイネイアスに武具を指し示すウェヌス》をステラに送ったのであろう。

プッサンは、これらの作品からおおよそ10年後に「モード」の考えを表明する。それは、画家の制作論として重要なものと考えられるが、ステラ宛の手紙で述べられた「主題に応じて手法を使い分ける」という考え方は「モード」の理論を予告するものである。1647年、シャントルーへの手紙の中でプッサンは、16世紀の音楽理論家ザルリーノの旋法理論に関する著作を典拠とし、音楽家が主題によって旋法を変えるように、画家も主題に応じて形式を変える必要があることを「モード」という言葉を用いて説明した。さらに詩人を引き合いに出し、《アイネイアスに武具を指し示すウェヌス》の典拠であるウェルギリウスを例に挙げ、詩人は恋愛を語る時には、甘美で心地よく優美な言葉を選択し、戦いの場合には、きつく耳障りで不快な言葉を選ぶ、と述べている。音楽家や詩人のように、画家も主題に応じて「モード」を使い分けなければならない。プッサンにとって、絵画の「モード」が具体的に何を指すのか、書簡には、はっきりと述べられていないため、実際の作品から類推するしかないが、「モード」の描き分けには線や色彩、構図といった抽象的な造形要素から、例えば登場人物の年齢、性別や衣装であるとか、背景の建造物の意匠といった具体的なモチーフに至るまで、様々なレヴェルがあり得るだろう。ステラに送られた2作品でも、画家は主題の性格に応じて、造形上の描き分けの工夫をしている。人物群

の配置は《連れ去られるリナルド》では楕円を描き、《アイネイアスに武具を指し示すウェヌス》では三角形と水平線を強調している。人物たちの動勢は、前者では奥行き方向を暗示し、後者は、画面に平行な動きである。さらに、高い地平線の緑豊かで奥深い湿潤な光景と、地平線が低く、岩肌と土が剥き出て灰色の空が画面を占める荒涼とした光景、といった対比が見出せる。こうした造形上の対比と同時に、それと有機的に結び付く形で、画家は、恋愛という柔らかな主題では、アルバーニの抒情的な手法を念頭に、ラファエッロの作品が持つ甘美で優美な造形語彙を用い、英雄的主题では古代美術を彷彿させながら、より厳格な構成を用いて「モード」を描き分けた。パリに送る作品において、敢えてラファエッロ風、古代美術風と明示的に手法を使い分けたのは、古代とラファエッロに対する趣味が高まっていたフランスの状況をプッサンが強く意識して、両者に対する深い知識と、それらを自在に使いこなす技量を見せつけ、フランスの潜在的顧客たちにアピールするためであったと考えられる。

(5) フランスの潜在的顧客へのアピール

この2作品が、フランスで古典主義への動きが始まっていた時期に制作され、かつステラの許に送られたという事実は、画家にこのような戦略的な意図があったことをまさに裏付けている。これらの作品が送られた際、ステラは、国王付画家としてルーヴル宮グランド・ギャルリーに居室を与えられていた。この2作品は、ステラの部屋に置かれ、そこを訪れるフランス宮廷の人々や美術愛好家たち、美術家たちの目に曝された。ステラは、フランスに帰国後、プッサンの作品の紹介や仲介をするエージェントの役割を果たしていたことが知られている。エージェントであるステラの許に送られたこれらの作品は、謂わば商品見本のような役割を果たし、ステラは、部屋を訪れる人々に、プッサンの作品を紹介しながら、その魅力、画家の工夫と技量を説明したことであろう。作品と一緒にステラに手紙が送られたのは、作品のセールス・ポイントをアピールするためであり、主題によって描き分けた絵の「マニエール」に注目して欲しいという意図を知らせている。そして、その手法として、フランスでの人気が高まりつつあった古代美術とラファエッロを巧みに利用したのである。ステラの居室には、ラファエッロの素描や複製版画、古代美術の版画集成も収集されていた。

フランス人へのアピールは、画家が、母国

で好まれていたタッソとウェルギリウスの詩に主題を求めていることにも現れている。プッサンが仄めかしたラファエッロと古代美術の図像も当時のフランスで、特に版画を通じて普及しつつあった。ラファエッロについては、既に 16 世紀から、マルカントニオや弟子たちの版画が流通していたが、1630 年代後半には、フランスの美術家によるラファエッロの絵画作品に基づく版画が登場し、図像の普及に一役買った。古代美術に関しても、16 世紀からラフレリの版画集成などが知られており、リシュリューは古代美術収集趣味をフランスで復活させた。さらに 17 世紀前半には、フランスの美術家や学識者向けに出版されたペリエの版画集、フランスに正確な古代の知識を広めるために作られたエラルによる素描集などによって、多くの知識がもたらされていた。

プッサンの戦略的な思惑が当たったことは、この時期以降、主要な顧客がイタリア人からフランスの上流ブルジョワジーへと移ったこと、そして 1639 年にルイ 13 世から正式にパリに招聘され、40 年の秋から 2 年間、破格の待遇でパリに滞在したという事実が端的に物語る。様々な駆け引きの後に実現した画家のパリ滞在は、フランスの顧客たちと親交を深め、プッサンの作品は若い美術家たちに多大な影響を与え、その後のフランス美術の方向を大きく決定づけることになった。同時に画家自身も、フランスの美術動向や作品の受け手たちの趣味のあり方から影響を受け、その相互作用の中で独自の「古典主義」を展開し高めて行くことになる。40 年代から 60 年代にかけて、美術アカデミーを中心とするフランス美術の主要な流れは、ラファエッロと古代美術を模範とする「古典主義」美術となり、そしてその模範にプッサンが加わっていく。後の様々な証言が示すように、ラファエッロと古代美術から趣味を引出したプッサンの芸術は、愛好家たちを満足させ、「フランス人の名誉」であり「フランスのラファエッロ」と賞賛されるに至るのである。

以上、プッサン独自の「古典主義」様式の確立の要因について、特に画家の指導原理として重要なラファエッロと古代美術に注目し、当時のフランスの趣味の変遷との関連から、これまで特に強調されてこなかった画家の新規顧客獲得という視点を取り入れて分析を行なった。着想源の同定に加え、画家の制作論や制作の経緯、受容側の問題、さらには当時のパリを中心とするフランスの文化的状況も視野に含めた分析を行い、プッサンの作品が、当時の社会的文化的状況、受容者

側の要求と思惑、画家側の戦略など、様々な文脈が織りなす複雑な関係性の中で必然的に出現していった様子の一端を明らかにすることができた。

5. 主な発表論文

(研究代表者、研究分担者及び連携研究者には下線)

〔雑誌論文〕(計 4 件)

①望月典子「ニコラ・プッサンにおける古代美術とラファエッロの受容 — 画家の戦略の観点から —」『美術史』(美術史学会編)、査読あり、167 冊、2009 年(印刷中)。

②望月典子「研究ノート：政治的寓意としてのニコラ・プッサン作《ネプトゥヌスの勝利》(《ネプトゥヌスとアンフィトリテの勝利》あるいは《ウェヌスの勝利》)『日仏美術学会会報』(日仏美術学会編)、査読なし、28 号、2008 年(発行は 2009 年、印刷中)。

③望月典子『ニコラ・プッサンにおける古代美術とラファエッロの受容 — 画家の制作論および観者の期待と画家の戦略の観点から』2007 年度慶應義塾大学文学研究科博士論文、審査あり、2008 年、第 3 章、237-338 頁。

④望月典子「ニコラ・プッサン作《連れ去られるリナルド》—トルクァート・タッソ『解放されたエルサレム』の絵画化をめぐる』日仏美術学会シンポジウム「オウィディウス・挿絵・アーカイブ — デジタル時代の図像学を考える」要旨集(日仏美術学会編)、査読なし、2007 年、9 月、9~10 頁。

〔学会発表〕(計 2 件)

①望月典子「ニコラ・プッサンにおける古代美術とラファエッロの受容 — 画家の戦略の観点から —」第 61 回美術史学会全国大会、2008 年 6 月 1 日、東京大学。

②望月典子「ニコラ・プッサン作《連れ去られるリナルド》—トルクァート・タッソ『解放されたエルサレム』の絵画化をめぐる』日仏美術学会シンポジウム「オウィディウス・挿絵・アーカイブ — デジタル時代の図像学を考える」、2007 年 9 月 29 日、日仏会館。

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

(2) 研究分担者

なし

(3) 連携研究者

なし