

# 西洋美術史における新古典主義様式の 認知とその背景について

阿 部 成 樹

様式 Style の認識とそれに基づく時代区分が、美術史記述の基礎的な部分であることに異論は少ないであろう。実際、ゴシックやバロックといった時代様式を見分ける訓練は、学科としての美術史における専門教育の初歩をなしている。研究内容の専門性が高まるにつれ、各時代ごとの初期、盛期、晩期の様式や地域様式、流派の様式、そして個人様式の弁別が求められる。このように、様式の認知とその共有は美術史記述の重要な前提をなしていると言える。つまりは、美術史という分野のコミュニケーションにおいて、共有される語彙であると考えてよいだろう。この共通の語彙に基づいて、美術史の対象である作品は、時代、地域、作者、あるいはその作者の経歴上のある時期、といった座標における位置づけを得ることになるからである。こうした位置づけの構築と修正が、美術史研究の基本的な作業であると言える。

だが同時に、そうした共通語彙である様式が、ある種の捉えにくさ、把握と伝達の難しさを併せ持つことも、美術史を専門とする者であれば周知のことであろう。このことはとりわけ、様式分類における最上位の概念、すなわち時代様式について考える際に顕在化する問題である。いったい、時代様式というものを明確に定義できるだろうか。ヴェルフリンのひそみに倣ってそれを試みたところで、その定義が適用される時代の美術の動向を仔細に眺めるほど多くの例外が現れて、時代様式の定義がぼやけていくということは、この分野の専門家であればよく知っているはずである。時

代様式の輪郭の曖昧さは、その内部における多様性だけがもたらすわけではない。その様式に比較可能な作品を、当の時代の外にも見出すことは困難ではないからだ。よく知られているように、バロック様式は古代美術にもゴシック様式の時代にも比較可能な作品群を持っている。その他の代表的な時代様式もまた、その発現が厳密にある時代に限られるわけではないことは明らかである<sup>1)</sup>。

様式のこのような捉え難さは、必ずしも美術作品に限ったことではない。人工物であれ自然が作り出すものであれ、なんらかの集合にかたちの傾向性や法則性が感じられることは稀ではない。それは、師である寺田寅彦の「形の物理学」を受け継ぎ、雪の研究で知られる物理学者中谷宇吉郎の指摘するところである。日常に用いられる器の形態を見れば、容易に共通性や違いを認めることができる。樹木の樹形は樹種を見分ける手がかりとして誰もが利用できる目印であるし、乾いた地面に走る亀裂には常に同じ性質があると感じられる。だがそうしたかたちの傾向性を要素的に分解して厳密に定義できるかと言えば、それは絶望的な試みであると科学者は言う<sup>2)</sup>。美術史における時代様式、あるいは様式一般の把握についても、同じことが言えるだろう。かたちの集合的な傾向としての様式は、総体的にはその存在を把握することができるが、分析的に定義することは難しい。

このように、時代様式は歴史的に普遍的でありながら、同時に特定の時代あるいは流派、個人などと結びつけられる、アンビヴァレントな両面性を持つ。その存在は、離れて観察すれば容易に認められるが、近づいて分析を試みると消失してしまう。変幻自在とも言えるこのような存在のもとに、美術史記述は編み上げられていることになる。それを不安定性と見る

- 
- 1) 様式のこのような側面については、次の拙稿で論じている。阿部成樹「様式と歴史」『西洋美術研究』20号、2020年、11-26頁。
  - 2) 中谷宇吉郎「茶碗の曲線」、樋口敬二編『中谷宇吉郎随筆集』岩波書店、1988年、112-119頁。この件については、『図書』第877号（岩波書店、2022年1月刊行）に別途寄稿している。ご関心のある向きはご参照いただければ幸いです。

か柔軟性の証左と見るかは、考えの分れるところであろう。

このように見てくると、様式とは所与の対象というより、距離を取った視点によって「発見」され、その視野において存在するものであることが分かる。とりわけ西洋美術史を構成する大きな単位である時代様式の多くが、後代、すなわちある時間的距離を隔てた視点から再発見されたものであることは、周知の通りである。とすれば、それらの時代様式の発見と認知自体もまた、ある歴史的文脈において生じた文化的事象と考えるべきであろう。その典型的な例として、マニエリスム様式が想起される。

この様式は 20 世紀初めに、主に精神史的方法を標榜するオーストリア = ドイツ学派によって近代的な美術史に導入された<sup>3)</sup>。しかしその後研究が進むにつれて時代様式としてのマニエリスムの輪郭はぼやけ、その内部にも多様性が見出されていく。結果的に 60 年代までには、マニエリスムをめぐる議論は互いに共有するところを失い、アントーニオ・ピネッリの言葉を借りれば「バベルの塔」の様相を呈するに至ったのである<sup>4)</sup>。その直後に現れたジョン・シアマンの画期的なモノグラフは、「歴史的現実」と題された第 1 章冒頭で、現代の文脈からではなくマニエリスム芸術それ自体の時代的文脈に則した定義を唱えることになるだろう<sup>5)</sup>。だが、精神史的方法だけが時代の子であって、実証的・歴史的方法はそうではないのだろうか。20 世紀初めの時代状況、芸術上の潮流を背景に定義づけられたマニエリスム様式も、より歴史主義的な態度で捉えられたマニエリスム様式も、それらが生まれた時代環境の産物であることになら変わりはしない。両者は同等に文化的産物であり、その違いは 1920 年代と 60 年代の美術史の思考法、記述法の、そしてより大きな時代的文脈の差異を、物語ってい

---

3) グスタフ・ルネ・ホッケによれば、最初期のマニエリスム研究は 1911 年に現れているという (Kurt Heinrich Busse, *Manierismus und Barockstil*, Leipzig, 1911)。ホッケ、グスタフ・ルネ (種村季弘、矢川澄子訳) 『迷宮としての世界 (上)』岩波文庫、2010 年、105 頁。

4) Antonio Pinelli, *La Belle Manière: Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIIe siècle*, Paris, 1996, p. 57. イタリア語の原著は、1993 年の刊行である。

5) John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967, p. 15ff.

るのである。

以下、時代様式をめぐるこのような観点——それが過去の一群の美術作品を対象とする、後代の文化的実践の産物であるということ——から、新古典主義美術様式の認知あるいは受容の過程を、主にフランスとイギリスにおけるいくつかの徴候をたどることで素描し、この問題についての予備的な考察としたい。

新古典主義美術の定義については、現在ではそれほどの振幅はないと考えてよいように思われる。『オックスフォード簡略美術用語辞典』の項目 (Neoclassicism) を参照すると、それは 18 世紀後半から 19 世紀初めにかけての反ロココ的な性格を持つ美術潮流であり、その基本的な特質は、表現の純粋性であるとされている<sup>6)</sup>。挙げられている代表的な作家たち (ダヴィッド、カノーヴァ、ルドゥー、ソーン) と併せて、この時代様式の現代における標準的な定義と言えよう。

フランス語の美術辞典の定義 (Néo-classicisme) もほぼ同様である。ヴィンケルマン、メングスとポンペイ、ヘルクラネウム発掘から説き起こし、ダヴィッドへとつなげていく型通りの叙述となっている<sup>7)</sup>。

これらの定義を見て気づくことは、歴史的・年代的位置づけを別とすれば、「古典主義」との様式上の区別が必ずしも分明ではないことである。例えば後者の辞典では、新古典主義がアングル以降の「公的な画家たち」に受け継がれた段階で、それは「古典主義」と一般化されている。すなわち新古典主義という時代様式は、歴史的には自立した定義を得ているものの、様式それ自体の特徴づけにおいては必ずしも古典主義から自立させられてはいないとも言えるだろう。

もともと Neo-classicism / Néo-classicisme ということばを構成するふた

---

6) Michael Clarke, *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, Second Edition, Oxford, 2010, p. 167.

7) *Dictionnaire de la peinture française*, Paris, 1989, p. 364.

つの部分のごく一般的な意味合いを有しているので、この用語が必ずしも現在認められている新古典主義美術の定義と合致しない意味の広がりを持つことは不自然ではない。実際この語は、そうした広い意味合いで、内容のぶれをはらみながら用いられてきた。すなわちそれが、西洋美術史における「新古典主義様式」認知の前史ということになる。

『オックスフォード英語辞典』が挙げている用例を見ると、neoclassicism については 1893 年以降用いられているが、形容詞である neoclassical、neoclassic についてはそれぞれ 1877 年、1878 年の用例がある。一方『フランス語歴史辞典』によれば、形容詞および名詞としての *néo-classique* の用例は、早く 1861 年に認められるが、*néo-classicisme* のそれは 1928 年であるという<sup>8)</sup>。ただし望月典子が指摘するように、実際には 1849 年のサロン評でこの語 (*néoclassicisme*) は用いられているのだが、その意味合いはプッサンを範例とする歴史画の復興である<sup>9)</sup>。ただしその中で「新古典主義」風景画、つまり装い新たな歴史的風景画の代表者と位置づけられるテオドール・アリニー (Théodore Aligny、通称カリュエル・ダリニー Caruelle d'Aligny, 1798-1871) は 1845 年に官命でアテネに赴き、同年その成果としての版画集を自らの手で刊行している<sup>10)</sup>。アテネにエコール・フランセーズが設立されるのはその翌年であることを考え合わせると、サロン評の批評家の意図は措くとしても、この語の使用は画家のギリシアとの関わりをかすがいに、現在の標準的な「新古典主義美術」の意味合いと接点を持つとも言える。この用例が示すあたかもヤヌスのような二面性は、

---

8) Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992, p. 431. この語は、項目としては *classique* の中に含まれている。

9) 望月典子「ジャック＝ルイ・ダヴィッド《サビニの女たちの仲裁》—公衆のための「歴史画」」木村三郎監修『新古典主義美術の系譜』中央公論美術出版、2020 年、35-70 頁 (64 頁注 1 を参照)。指摘されているテキストは、以下である。L[ouis] Pesse, Salon de 1849, suite et fin, *Revue de Paris*, tome neuvième, 1849, pp. 231-284. *néoclassicisme* の語が現れるのは 245 頁である。

10) Théodore Aligny, *Vues des sites les plus célèbres de la Grèce antique dessinées sur nature et gravées à l'eau-forte*, Paris, 1845.

それ自体興味深い事例である。

こうした経緯は、この語が「新たな古典主義」というかなり一般的な意味で用いられ始め、19世紀末葉から20世紀初頭に至って、美術史記述の中で特定の時代の美術作品群に適用されるようになったという流れを示唆しているだろう。

さて、ここでいったん、美術史の外に視線を転じてみよう。「新古典主義」と呼ばれる潮流は西欧文化の他の領域にも存在しており、その出現は「新古典主義美術」概念の結晶化の過程と時間的にほぼ重なり合っているからである。

新古典派経済学の場合を見てみよう。一般に近代的な意味での経済学は、1860年代から70年代にかけて、軌を一にして登場したと考えられている。このうち、アルフレッド・マーシャル (Alfred Marshall, 1842-1924) によって開かれたケンブリッジ学派が、通常は新古典派経済学 The neo-classical school と呼ばれる<sup>11)</sup>。そのマーシャルの主著である『経済学原理』の刊行は1890年のことであるが、その思想はすでに1870年ごろには形成されていたと言われる。彼の考えが新古典派と呼ばれる所以は、それが古典派経済学 The classical school、すなわちアダム・スミス (Adam Smith, 1723-1790) を祖とする経済理論の「近代的改訂」であることなので、この場合の古典は18世紀の経済思想ということになる。同時に覚えておきたいことは、マーシャルの経済学が単に過去を向いた尚古的なものではないことである。彼の古典復興は、自らが生きたヴィクトリア朝時代の英国の現実、とりわけ貧困の問題を見据え、その解決を模索する中から生まれたアクチュアルなものであり、「極めて実践的な学問」であった<sup>12)</sup>。過去へ

---

11) 杉本栄一『近代経済学の解明(上)第1巻 その系譜と現代的評価』岩波文庫、1981年、41頁以下を参照。なお「新古典派経済学」の範疇はその後拡大され、マルクス経済学以外の近代経済学、杉本の分類にしたがえばオーストリア学派とローザンヌ学派の経済学をも指すようになった。

12) 同書、71頁。根井雅弘が引用するマーシャル自身の回想によれば、もともと

の視線と現在性志向の共存という特質は、本稿の以下の議論にとって見過ごせない点となるだろう。

文学における新古典主義を見てみよう。フランスで刊行されている文学辞典の解説によれば、2種の新古典主義文学を認めることができる<sup>13)</sup>。まず、美術史における新古典主義に対応するものとして、大革命から第一帝政時代にかけての文学を新古典主義文学とすることができる。その特質として挙げられるのは、モチーフとしての古典古代の重要性、反ロココ的、道徳的、イデオロギー的側面の優越、英雄主義や愛国主義といった主題の優遇などであり、こうした性格づけも同時代の美術との平行関係を思わせる。代表者とされるシェニエ兄弟についても、古典古代の遺産の継承者であり、かつ当代の知的・政治的状況への深い関心を示す近代性の持ち主でもあるという二面性が指摘されるが、この点も新古典主義美術との共通点と言えるだろう。この同じ点を捉えて文学史家ベアトリス・ディディエは、過去への退行を思わせる新古典主義なる呼称の廃棄を唱えている<sup>14)</sup>。

いまひとつの種類の新古典主義文学は、20世紀初めに見出される。その特質は象徴主義および前衛的な表現に対して、18世紀以前の「フランス精神」に基づく「自然な」伝統がその範例である。したがって具体的には、17世紀の古典主義文学への回帰によって性格づけられる文学上の動向ということになる。だが同時にそれは、カトリックとモーリス・バレスの影響を受けた政治的傾向、およびヴァレリーの流れを汲む美的傾向の二重性に彩られた文学でもあると言われる。その理論的支柱の役割を果たしたのは、1908年創刊の雑誌『ルヴュ・クリティック』である。ドイツにおいても同じ時期に新古典主義文学の誕生が見られることも指摘されている。

---

倫理学に関心があった彼はミルの『経済学』に刺激を受け、いくつかの都市の貧困地帯を実際に訪ね、経済学の研究に入ったという。根井雅弘『近代経済学の誕生 マーシャルからケインズへ』ちくま学芸文庫、1994年、79頁。

13) Jacques Demouglin (sous la direction de), *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, Paris, 1985, 1992, article «néoclassicisme».

14) ディディエ、ベアトリス (小西嘉幸訳)『フランス革命の文学』白水社文庫クセジュ、1991年、20-21頁。



一方 20 世紀初頭の英語圏における文学史研究においては、むしろ 17 世紀のフランス文学を新古典主義と位置づける場合があることにも目を引かれる。例えば 1903 年刊行の文学批評史では、第 5 部「新古典主義的信条の結晶化」でマレルブからボワローに至る文学が取り上げられているし、1908 年刊行の批評史では、コルネイユについて「新古典主義的悲劇とギリシア」なる章が設定されている<sup>15)</sup>。1918 年には、18 世紀スペイン文学について「新古典主義的動向」を見出して論じる研究があることにも目を止めておきたい<sup>16)</sup>。こうした場合の「新古典主義」は、時代を問わず適用可能な一般的な語義を引き継いでいると言えるだろう。

同じく 20 世紀初めにおいては、音楽における新古典主義も現れている。音楽事典の定義によるなら<sup>17)</sup>、それは 1920 年以降現れた傾向であり、反象徴主義、反印象主義によって特徴づけられる音楽である。その際の参照先となった「古典」とは、まずは 18 世紀の音楽、すなわちロマン派以前の音楽であった。こうした過去への参照を象徴しているのが、ロシア・バレエ団を率いるセルゲイ・ディアギレフ（1872-1929）が 1917 年から 20 年にかけて委託した 3 曲であろう。すなわちヴィンチェンツォ・トマジーニ（1878-1950）は『上機嫌な女たち』（1917 年）でドメニコ・スカルラッティ（1685-1757）に、オットリーノ・レスピーギ（1879-1936）による『風変わりな店』（1919 年）はジョアッキノ・ロッシーニ（1792-1868）へ、イーゴリ・ストラヴィンスキー（1882-1971）は、『プルチネッラ』（1920 年）でジョヴァンニ・バッティスタ・ペルゴレージ（1710-1736）に立ち返るのである。レスピーギ以外の二者は 18 世紀の音楽を用いてい

---

15) George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day Vol. II. From the Renaissance to the Decline of Eighteenth Century Orthodoxy*, Edinburgh and London, [1903]; Hall Frye, *Literary Reviews and Criticisms*, New York and London, 1908.

16) Robert L. Pellissier, *The Neo-Classic Movement in Spain During the XVIII Century*, Stanford, 1918.

17) ミヒャエルス、ウルリヒ（角倉一朗日本語版監修）『カラー 図解音楽事典』白水社、1989 年、499-501 頁。



るが、とりわけ『プルチネッラ』の平明簡素とも言える表現は、ロマン主義や象徴主義、印象主義への反動として、同時代文学における新古典主義の主張と方向性を同じくしていることが感じられる。

他方、古典古代をモチーフとする音楽作品もまた現れ始める。代表例のひとつがエリック・サティ (1866-1925) による交響劇『ソクラテス』(1919年) であろう。プラトンのテキストを下敷きとし、作曲家自身の言によれば「古代のように白く、純粹」であることを標榜するこの作品は、まさに現在考えられている意味での新古典主義的傾向の一面を表していると言ってよいだろう<sup>18)</sup>。実際ある時期まで親交のあったプーランクによれば、この作品はストラヴィンスキーとは違うかたちで「新たな古典主義」を探究するものなのである<sup>19)</sup>。

ロンゴスの作品に取材したモーリス・ラヴェル (1875-1937) によるバレエ音楽『ダフニスとクロエ』(1909-12) もまた、様式とは別な意味で新古典主義的傾向を持つ作品である。ラヴェル自身はこの作品について、「古代趣味に心砕くよりも、むしろ 18 世紀末のフランスの画家たちが想像を駆使して描いたものに似通って、私の夢想するギリシアに忠実な音楽のフレスコ画」を意図したと語っている由であるが<sup>20)</sup>、それが真実であれば、この作品は新古典主義絵画の音楽的翻訳を意図したものと考えることができるだろう。一方、この作品を舞台にあげるつもりであったロシア・バレエ団の振付師、ミハイル・フォーキン (1880-1942) は、「アッティカの壺に赤や黒で描かれている古代の踊りの形とイメージを取り戻し、そしてそれを力強く表現」することを望んでいたという<sup>21)</sup>。このふたりの意図は、ひとつの音楽作品の中では共存できないだろう。しかし、想像の中の古代

---

18) Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester, 1988, 1996, p. 91.

19) プーランク、フランシス (ステファヌ・オーデル編、千葉文夫訳) 『プーランクは語る 音楽家と詩人たち』筑摩書房、1994年、85頁。

20) ニコルス、ロジャー (渋谷和邦訳) 『改訂新版 ラヴェル—生涯と作品』泰流社、1987年、107-109頁。

21) 同書、109頁。

像と、壺絵をもとに考古学的に復元されたギリシアへの関心は、18世紀末以降の新古典主義美術に見て取ることができるふたつの側面でもある。彼らはいわば異なる側面からこの美術を回顧しているかに見える。

こうした流れを見ても気づかれるように、音楽における新古典主義的動向と舞踊との間には密接なつながりがある。実際、この世紀の初頭は、舞踊にとっても新古典的とされる様相が現れた時期であった。「新古典的 *néo-classique*」なる項目の中で特にダンスにおけるそうした傾向にサブ項目を割いている美学事典によれば、新古典舞踊とは後期ディアギレフのロシア・バレエを淵源とする「古典舞踊の新たな形態」と特徴づけることができ、年代としては1930年代から50年代にかけて西欧圏外にも広まったとされている<sup>22)</sup>。このような新古典的流れの代表者として挙げられるのは、ジョージ・バランシン (1904-1983)、セルジュ・リファール (1905-1986) らであり、いずれもある時期ロシア・バレエ団のために振り付けを担当していた。とりわけバランシンはストラヴィンスキーの新古典主義音楽に共鳴し、70年代に至るまで多くの作品を発表することになるだろう。

このようなダンスの動向にあって、古代ギリシア・ローマが大きな示唆を与えていたことも、見逃すことはできない。当時にあって舞踊の革新者として多大な反響を得たロイ・フラー (1862-1928)、イサドラ・ダンカン (1877-1927) の表現が、ロダンをして「動くタナグラ人形」と言わせたことが知られている<sup>23)</sup>。実際、19世紀末にはヘレニズム文明の物質的所産として注目されていたタナグラ人形はこのふたりの舞踊に大きな刺激を与えていたと見られるし、ロイ・フラーを撮影した写真には舞踊家をタナグラ人形に擬しているように見えるものもある<sup>24)</sup>。また、クロード・ドビュッ

---

22) Étienne Souriau (publié sous la direction de Anne Souriau), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, 1990, p. 1062 (article «néo-classique»).

23) Charlotte Ribeyrol, From Galatea to Tanagra: Victorian translations of the controversial colours of Greek sculpture, in: Katherine Harloe, Nicoletta Momigliano and Alexandre Farnoux, ed., *Hellenomania*, London and New York, 2018, p. 187.

24) *Tanagra: Mythe et archéologie*, Paris, 2003, cat.13. 撮影者はアメリカの写真

シー（1862-1918）の音楽にヴァーツラフ・ニジンスキー（1890-1950）が振り付けを行い自ら舞ったバレエ『牧神の午後』（1912年）が、ギリシアの壺絵に想を得ていることはよく知られている通りである。先に見たフォーキンやリファールらにとっても、ギリシア舞踊は重要な表現手段であったが、その際に古代ギリシアのほぼ唯一の絵画的遺産である壺絵は重要な導き手であっただろう。特に英国においては1880年代以降、私的なサロン、公共の舞台、そして復興の機運が盛んとなったギリシア演劇という三つの場において、ギリシア舞踊は両大戦間期に至るまで実践されることになるのである<sup>25)</sup>。

最後に美術について見てみよう。20世紀初頭の西洋美術における古典主義的傾向の復活については、すでにしばしば論じられているところである。この動向の輪郭を見定めることは容易ではないが、その典型的かつ象徴的な存在と目されるパブロ・ピカソ（1881-1973）について言えば、その時期は20世紀初めの30年間にわたると考えることができるだろう。彼は早く1906年には、単純化された明快な形態による裸婦像を制作しているのだが<sup>26)</sup>、その新古典的傾向はより本格的には《肘掛け椅子のオルガ》（1917年、ピカソ美術館）のようなアングル風の様式による肖像画に始まり、20年代に入ると《泉》（1921年、近代美術館、ストックホルム）あるいは《大浴女》（1921年、オランジュリー美術館）のような簡潔でモニュメンタルな裸婦像・女性像へと展開を遂げていく。その過程にあっては、実際に訪ねたフォンテーヌブロー城で見たフランス・ルネサンス美術というもうひとつの古典の示唆も溶け込んでいるとは言え<sup>27)</sup>、平明な空間性や明るく穏

---

家ベンジャミン・フォーク（1853-1925）で、1896年ごろの撮影であるという。この展覧会カタログには、他にもタナグラ人形に想を得て制作された19世紀末の作品が多く紹介されている。Ibid., pp. 34-65.

- 25) Fiona Macintosh, The Ancient Greeks and the 'Natural', Alexandra Carter and Rachel Fensham, ed., *Dancing Naturally: Nature, Neo-Classicism and Modernity in Early Twentieth-Century Dance*, Basingstoke, 2011, pp. 43-57.
- 26) Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, London, 1990, pp. 202-204.
- 27) Kenneth E. Silver, *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany*,

やかな明暗のコントラストといった全体的な性格において、その参照先としての古典は、18世紀末以降の新古典主義美術、あるいはこの美術の眼を通して発見された古代美術と考えることができるだろう。この傾向は、30年代に入ってピカソが線描の表現力を追究するに至って一層明確となる。実際それらの作品のあるものは明確にギリシアの壺絵その他の線描に接近しており、同時に新古典主義美術におけるその受容と発展を代表するジョン・フラクスマン（1755-1826）の作品にも隣り合うものと見ることができ（28）。

古代ギリシアの壺絵への参照は、工芸の分野にも及んだ。典型的なものとして、ジョ（ジョヴァンニ）・ポンティ（1891-1979）の手になる《考古学的プロムナード》（1925年、メトロポリタン美術館）と題される壺、あるいは《高貴な活動：われらの先祖たち》（1923年、フロリダ国際大学）と名づけられたプレートを挙げることができるだろう（29）。このような古代イメージの拡散は、特にイギリスにおいては服飾や先に見たギリシア演劇・ギリシア舞踊の動向と一体となり、ヘレニズム・リヴァイヴァルとしてフランスにも影響を及ぼすことになる（30）。

さてそれでは、美術史記述の中で「新古典主義美術」あるいは「新古典主義様式」はどのように席を得たのだろうか。その一端を垣間見てみよう。

比較的早く1887年には、新古典主義の建築家ジョン・ソーン（1753-1837）の手になる部分が残るイングランド銀行について「英国の新古典主

---

1918-1936, New York, 2010, p. 20.

28) この点については、以下の研究を参照されたい。Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, Massachusetts, 2000.

29) Silver, *op. cit.*, pp. 82-87.

30) 服飾について言えば、フランスでは1908年から、ポール・ポワレ（1879-1944）らによってディレクトワール様式風のドレスの流行を見たという。勝山祐子「プルーストとフォルチュニの交差点：「ビザンチン・ホール」とフォルチュニの舞台照明」『文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要』49号、2018年、119-132頁。

義のいささか貧弱な実例 somewhat weak example of neo-classicism of England」という表現がなされており<sup>31)</sup>、先駆的な例として目を引く。翌1888年の同誌においても、フランスの建築様式の基調をゴシックと見て評価する際の比較項として、「新古典的 neo-classic」様式に言及されている<sup>32)</sup>。この場合は、古典主義様式の範疇内にある近代の表現と言ったほどの意味であろう。

建築史が先行するように見えるのに対して、美術史については用語法の揺らぎを1900年ごろに至っても見ることができる。1893年の論文には革命期の美術について、ダヴィッドに代表される「古典主義 Clalssicism」に、絵画のプリュードン、あるいは建築のペルシエ、フォンテーヌを典型とする「ルイ16世のネオ・ギリシア〔様式〕 neo grec」を対置する見かたを取るものがある<sup>33)</sup>。他方、1900年のある報告では、初期中世美術について「新古典の様式からゴシック様式に至るローマ派」という表現を用いるものもまだあり、「新古典的」なる性格づけが時代を超えて適用可能なものとされていることが分かる<sup>34)</sup>。

しかしその後間もなく、1903年には、ダヴィッド、グロ、ジロデを指して「フランスの新古典派 The French neo-classical school」とまとめるものが現れており、少なくとも英語圏では、世紀転換期を境に現在通用している新古典主義美術のカテゴリが成立していたことが窺える<sup>35)</sup>。ただしその言及は、近代オランダ風景画へのむしろ否定的な影響の源という消極的な評価を伴うものである。1912年に現れたガエルディ再評価を意図する論

---

31) Montezuma, My Note Book, *The Art Amateur*, 16/ 3, 1887, pp. 52-53.

32) Roger Riordan and M. G. H., The House, *The Art Amateur*, 19/ 6, 1888, pp. 137-141.

33) Lewis F. Day, Some Masters of Ornament, *Journal of the Society for Arts*, 41/ 2124, 1893, pp. 830-840 (esp. pp. 839-840).

34) V., General Meetings of the Archaeological Institute of America, *Jouranal of Archaeology*, 5/ 1, 1900, pp. 1-36.

35) E. C. Cady, The Art of Johannes Hendrick Weissenbruch, *Brush and Pencil*, 12/ 1, 1903, pp. 44-55 (esp. p. 45).

考においても、こうした視角は引き継がれているように思える。それによれば、新古典主義はロマン主義の先行者として19世紀前半のイタリア美術を支配したのだが、それがグアルディへの穏やかな無関心をもたらしたというのである<sup>36)</sup>。このように消極的な評価を含むとは言え、1910年代を通じて英語圏の美術史記述においては、今日共有されている時代様式としての新古典主義美術の観念が結晶化していったと思われる。それは一方で、現存作家による彫刻作品の自然主義を評価するにあたっての比較対象であったり（「ここには新古典主義はない——この作家は、自然を導き手として探究する真の芸術家なのだ」<sup>37)</sup>）、アルマ＝タデマの「新古典主義」をアカデミズムと同様の保守的な意味合いで指摘するものである<sup>38)</sup>。しかしながら、「バロックから新古典主義に至る移行期のシチリアのヴィッラ建築」、あるいは「トルヴァルセンに重大な影響を及ぼしたデンマークの新古典主義者カルステンズ」といった記述や<sup>39)</sup>、ロダンを主題とする1918年の論考における新古典主義美術の定義づけは<sup>40)</sup>、それがきわめて否定的な評価を含むことを除けば、現在のそれとほぼ変わらないものとなっている。

より中立的な観点から、新古典主義を様式上の時代区分として歴史の中に位置づける研究は、イタリアでは20世紀の劈頭から現れている。ジュリオ・フェッラーリが現した建築にまつわる2冊の著作、『イタリア美術

---

36) George A. Simonson, Guardi (1712–1912): A Retrospect and Appreciation, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 22/ 115, 1912, pp. 2–5+9.

37) Anonyme, The Architectural League Exhibition (second notice), *American Art News*, 11/ 18, 1913, pp. 1–12 (esp. p. 9).

38) William M’Cormick, Art and the New Stagecraft, *Arts & Decoration*, 5/ 6, 1915, pp. 221–223 (esp. p. 222). これは舞台美術を主題とする論考である。

39) V., Periodicals, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 29/ 163, 1916, pp. 304–306.

40) C. R. Morey, The Art of Auguste Rodin, *The Bulletin of the College Art Association of America*, 1/ 4, 1918, pp. 145–154. 著者によれば、新古典主義美術はヴィンケルマンが唱導した理念に基づく美術様式である。その特徴は、「抽象的な美にまつわる先入観」(p. 147)、「ポーズするモデルの凍った形式」(p. 151)であり、近代的な様式あるいは自然主義と対比されている。著者にとって古典主義とは「死せる言語」(p. 146)であり、ロマン主義は「絵画における新古典的という愚行」(p. 147)を一掃したのである。

における鉄』、および『イタリア美術におけるスタッコ』においては、取り上げられる時代の下限としていずれも「新古典〔時代〕」が設定されている<sup>41)</sup>。同じくイタリアでは1915年に、ジョルジョ・ニコデーミ(1891-1967)によって、『新古典時代のミラノ絵画』が刊行されている<sup>42)</sup>。おおむね18世紀から帝政期にかけてのミラノ絵画が取り上げられ、とりわけ頁が割かれているのはアンドレア・アッピアーニ(1754-1817)とジュゼッペ・ボッシ(1777-1815)である。ミラノやフィレンツェに所蔵のダヴィッドやグロ、アンゲリカ・カウフマンらの作品にも言及がある。やや遅れて1940年には、マリオ・プラーツ(1896-1982)のよく知られた著書『新古典趣味』が世に出るだろう<sup>43)</sup>。ただし彼の回想『生の館』を紐解けば、その新古典趣味、おそらくより正確には帝政様式趣味<sup>アンピール</sup>が、より早くから萌していたことが分かる<sup>44)</sup>。

英語圏とイタリアにおけるこのような流れから、フランスにおける美術史記述に視線を転じよう。20世紀初頭のフランスにおいては少なからぬ数の美術史の通史が刊行されているが、これらを見ると、時代区分としての新古典主義の不在に気づかされる。1909年刊行のレونس・ベネディットによる浩瀚なパノラマにおいても、ロマン主義やリアリズム等が時代や流派の区分に用いられているのに対して、新古典主義という区分は見当たらない<sup>45)</sup>。彼は同年に刊行した別の19世紀フランス絵画史では、「新古典的

41) Giulio Ferrari, *Il Ferro nell'arte italiana[...] del rinascimento, del periodo barocco e neo-classico*, seconda edizione, Milano, [1900]; *idem.*, *Lo stucco nell'arte italiana; reproduzioni in parte inedite di saggi dal periodo etrusco al neo-classico*, Milano, [1910]. いずれについても刊行年の記載がないが、ここでは所蔵先であるトロント大学の判断に従っている。また、『イタリア美術における鉄』の初版刊行年は確認できなかった。

42) Giorgio Nicodemi, *La pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano, 1915.

43) Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Firenze, 1940.

44) プラーツ、マリオ(上村忠男監訳・中山エツコ訳)『生の館』みすず書房、2020年。彼はローマ大学で法学を学んでいた1910年代半ばのころに見かけたアンピール様式の肘掛け椅子に奇妙に惹かれた記憶を語り(3頁)、その収集熱のきっかけとなったのも、少年時代に義父から贈られたアンピール様式のマホガニーの筆筒であったという(45頁)。

45) Léonce Bénédite, *Histoire des Beaux-Arts 1800-1900*, Paris, [1909].



néo-classique」を風景画における伝統的な様式の意味で用いており、かえって上に見た 19 世紀前半の用例を受け継ぐかたちになっている<sup>46)</sup>。「美術史の手引き」叢書の一冊であるルイ・ジレの 18 世紀美術史では、ヴィアンに始まる新しい様式に言及があるが、「新古典的 néo-classiques」と特徴づけられるのは、ヴィアンの画中の建築モチーフである<sup>47)</sup>。現在の新古典主義美術に該当する様式あるいは時代については、ルイ・デイミエによる 1914 年刊行のフランス絵画史では「ダヴィッドとその改革」<sup>48)</sup>、アンドレ・ミシュルの編集になる膨大な美術史叢書にルイ・レオーが寄せた 18 世紀フランス絵画史（1924 年）では「古代の勝利」となっている<sup>49)</sup>。同じ叢書の 19 世紀を扱う巻（1925 年）では、やはりレオーによりダヴィッドの芸術が「古典主義」とされている<sup>50)</sup>。同じ巻の彫刻を扱う章では、「新たな古典 les nouveaux classiques」なるカテゴリが導入されているが、やや奇異の感は否めないであろう<sup>51)</sup>。ルネ・シュネデルによる 1926 年の 18 世紀フランス美術史では、革命期美術は「偉大な様式 la grande manière」に回収されている<sup>52)</sup>。それは、古代と同時に「われわれの 17 世紀」への復帰である。同じ著者が 3 年後に上梓した 19 世紀フランス美術史では、ダ

---

46) Léonce Bénédite, *La peinture au XIXième siècle d'après les chefs-d'œuvre des maîtres et les meilleurs tableaux des principaux artistes*, Paris, 1909, p. 72.

47) Louis Gillet, *La peinture XVIIe et XVIIIe Siècles*, Paris, 1913, p.387.

48) Louis Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1793-1903)*, Paris, 1914, p. 1.

49) Louis Réau, *La peinture française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in: André Michel (publié sous la direction de), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours: tome VII L'art en Europe au XVIIIe siècle. Seconde Partie*, Paris, 1924, pp. 483-547 (esp. pp. 542-545).

50) Louis Réau, *La peinture française de 1786 à 1848*, in: André Michel (publié sous la direction de), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours: tome VIII L'Art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe. Première Partie*, Paris, 1925, pp. 77-165 (esp. pp. 78ff).

51) Paul Vitry, *La sculpture en France de 1780 à 1850*, in: *ibid.*, pp. 45-76 (esp. pp. 62ff).

52) René Schneider, *L'Art français XVIIIe siècle (1690-1789)*, Paris, 1926, pp. 91ff.

ヴィッドの芸術は「新たな古典主義 le Classicisme nouveau」である<sup>53)</sup>。1927年に著されたアンリ・フォシヨンによる19世紀絵画史においても、革命期の美術は「古代への回帰」あるいは「イデアリスム」の名の下に置かれており、それと併置される「ロマン主義」との扱いの違いが印象的である<sup>54)</sup>。1934年に至っても、ポール・ジャモによるフランス絵画史では、ヴィンケルマンが代弁するのは「偽りの古典主義」である<sup>55)</sup>。その2年後、1936年にレオーが刊行した近代美術史に至って、「新古典主義 Le néo-classicisme」が、「古代への回帰」と題される章の中でひとつの区分として現れる。ただし、「ロマン主義」が続く章全体のタイトルをなしていることと比較すると、その扱いには違いを見て取れる<sup>56)</sup>。

公平に見ておくならば、この時代のフランスの美術史記述には、様式区分以上に年代や政治体制による区分を骨格としている場合が多いことは考慮に入れなければならない。その上で、これまで見てきたいくつかの例から、大まかな傾向を推察することは許されるであろう。すなわちフランスの美術史記述においては新古典主義という捉え方に代えて、古代回帰あるいは古典主義、ネオ＝グレックといった把握の仕方が30年代に至るまで残存したという傾向である。19世紀末から20世紀初めにかけてのフランスでは、革命期の美術や歴史画、そしてダヴィッドやその流派の芸術家たちに関する重要な著作が陸続として出版されるだけに、これらの通史や辞

---

53) René Schneider, *L'art français XIXe siècle: Du Classicisme Davidien au Romantisme*, Paris, 1929, p. 1.

54) Henri Focillon, *La peinture au XIXe siècle: Le retour à l'antique. Le romantisme*, Paris, 1927, p. 2.

55) Paul Jamot, *La peinture en France*, Paris, 1934, p. 154.

56) Louis Réau, *Histoire universelle des arts des temps primitifs jusqu'à nos jours: La renaissance - L'art moderne*, Paris, 1936, p. 288 et p. 312. なおレオーは1930年に刊行した美術辞典では、「新古典主義」は立項していないものの、項目「古典(美術) Classique (Art)」の中で「擬古典(美術) pseudo-classique」に触れている。「古代の手本の冷たく盲従的な模倣」という説明からは、暗に新古典主義美術への視線が感じられよう。Louis Réau, *Dictionnaire illustré d'Art et d'Archéologie*, Paris, 1930, p. 112.

典類における「新古典主義」の存在感の薄さは注目される<sup>57)</sup>。実際、1974年になってフランソワ・パリゼが新古典主義美術に関するモノグラフを著した際、彼が文献案内の総説で挙げることができた包括的・基礎的な文献は、ヒュー・オナー、ロバート・ローゼンブラムによる研究書と1972年にロンドンで開催された大規模な展覧会のカタログ等であって、新古典主義美術全体に関するフランス語によるモノグラフは一冊もなかった<sup>58)</sup>。

もしこの時代のフランスの美術史記述に「新古典主義」という区分への躊躇あるいは否定があるとすれば、それはこの美術様式が、しばしばドイツの影のもとに認識されていたこと、そして当代のフランスにドイツへの否定的感情、いわゆる「ドイツ問題」があったことが関連しているように思われる。しかしこのことは、稿をあらためて考察することにしよう<sup>59)</sup>。

ここまで、新古典主義という時代様式あるいは時代区分をめぐる、美術史におけるその結晶化の過程を瞥見してきた。そしてその過程が年代的に、当時から、あるいは後代において、新古典（主義）的と称される他分野の潮流とパラレルであることを見て取ることができたように思う。このことからどのような考察が可能なのか、それを展望して本稿を終えることにしたい。三つの点が挙げられると思う。

——リアリティ。狭義での新古典主義の参照先が、古代ギリシア・ローマ世界であることは疑えない。ところで西洋にとっての19世紀は、相次ぐ敗戦を通じて領土を失い衰退していくオスマン帝国から、ロシアを含むヨーロッパ諸国が東地中海地方の支配権を奪取していく過程であった。それは、古代ギリシア文明の故地をかつてなく西欧に引き寄せることでもある。こうしてアメリカを含む西洋各国からは、発掘調査を目指す少なから

---

57) 『19世紀ラールス』にも、新古典主義については立項がない。

58) François-Georges Pariset, *L'art néo-classique*, Paris, 1974, p. 180.

59) 「ドイツ問題」と美術史、特に新古典主義というテーマとの関わりについては、すでに一度取り上げたことがある。阿部成樹『アンリ・フォションと未完の美術史 かたち・生命・歴史』岩波書店、2019年、第3章。

ぬ考古学者たちがギリシアとその周辺を目指し（彼らはしばしば西欧各国の外交的、軍事的圧力を背景に発掘を行い、出土品を持ち帰るだろう）、またそれらの遺品の受け皿となる博物館が整備され、古典古代についての知見は物質的な文化財を通して著しく拡充された<sup>60)</sup>。

だが、発掘の地はギリシアには限られなかった。パリでは19世紀半ば以降しばしば大規模な発掘と発見が行われた。とりわけその多くに携わり、パリの都心から次々に遺跡を発掘し、サン＝ミシェル通りの共同墓地遺跡からは古代人の遺骸をも掘り出して見せたテオドール・ヴァケール（1824-1899）の活動は、ガロ＝ロマン時代が遥か彼方ではなく自らの足下に実在することを、当代の人々に強く印象づけたであろう<sup>61)</sup>。同様のことは、イタリアにおいても起きていたのである<sup>62)</sup>。

このように二重の意味でかつてない<sup>リアリティ</sup>現実味を持ちつつあった古典古代は、その像を更新されつつあった。それは文学的遺産の彼方にある超時間的範例というより、物質的な遺産をもとに復元された生きた世界として立ち現れる。20世紀初めの古典学派であるケンブリッジ・リチュアリストたちの古代像もまた、そうしたものであった。その一員であり、啓蒙的な著作を通じてこの学派の一般への回路でもあったジェーン・E. ハリソン（1850-1928）の『古代芸術と祭式』（1913年）を読むとき、古代ギリシアは祭式や身体技法、儀礼、遊戯等を通じて現代や近い過去のヨーロッパ、さらに

---

60) この過程は、次の文献に活写されている。Stephen L. Dyson, *In Pursuit of Ancient Pasts: A History of Classical Archaeology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New Haven and London, 2006, chapter 5.

61) F.-G. de Pachtère et Ch. Sellier, Théodore Vacquer sa vie, son œuvre, *Bulletin de la bibliothèque et des travaux historiques: Le fonds Vacquer à la Bibliothèque de la ville de Paris*, IV/ 1909, pp. 1-34. 発掘については以下を参照。F.-G. de Pachtère, *Paris à l'époque gallo-romaine: étude faite à l'aide des papiers et des plans de Th. Vacquer*, Paris, 1912.

62) ファシストは古代ローマの遺跡発掘を自らのプロパガンダのために積極的に推進したが、そうした動きは19世紀末からすでに始まっていた。他方英国では戦間期を中心にローマ時代の遺構の発掘が進み、それは発掘技法の洗練に資するところ大であった。Dyson, *op.cit.*, chapter 6.

は西欧が発見しつつあったいわゆる「未開」社会との比較のもとに理解されていることが分かる<sup>63)</sup>。ギリシア演劇や舞踊の復興の試みや、壺絵のような日用品への関心、服飾への新古典的モチーフの導入は、こうした古代像との関連のもとに理解されるだろう<sup>64)</sup>。このような関心の高まりは、18世紀後半に起こった古代への新たな関心とその産物という先例に、視線を向けさせるものであっただろう。

——モダニティ。経済学や音楽の場合に典型的に見るように、この時代の新古典的と呼ばれる動向にとっての古典は、古典古代に限らない。それぞれの分野にとっての古典があり、特に音楽においてそれは不確かな輪郭を持つように思える。しかしその古典がなんであれ共通して流れているように見えるのは、古典回帰の姿勢が近代性志向と切り結び、互いを支え合うものとしてあったことである。新古典主義的動向は多くの場合、単なる様式的関心に基づく古典への参照ではなく、眼前の生活世界を見据え、自らがアクチュアルであるために古典を利用する姿勢に彩られているように見える。振り返る身振りによって近代的たろうとする新古典主義の姿勢が、多くの分野に通底しているように思われる。そしてこの点もまた、18世紀末以来の新古典主義美術に認めることができる特質である。

——ハイブリディティ。最近現代音楽史を著した沼野雄司が新古典主義音楽について強調するように、この傾向はラジオなど新たなテクノロジーからジャズ、民謡に至るまで、さまざまに雑多な要素を貪欲に吸収し、それらを消化して平明な表現に昇華する<sup>65)</sup>。フレーザーに依拠しながら古代ギリシアの祭式の理解を試みるハリソン、ルーベンスからもダヴィッドからも源泉を汲み上げ、それらを簡潔な線の表現に解釈し直すことで、古代

---

63) ハリソン、ジェーン・E。(佐々木理訳)『古代芸術と祭式』ちくま学芸文庫、1997年。

64) この点については、別稿で簡単に触れたことがある。阿部成樹「かたち・装飾・生命」『ユリイカ 特集アンリ・マティス』53-5/773、2021年、250-259頁。

65) 沼野雄司『現代音楽史 闘争しつづける芸術のゆくえ』中公新書、2021年、第2章「ハイブリッドという新しさ」。

ギリシアの壺絵やフラクスマンに連なる線描表現の可能性を探究するピカソ<sup>66)</sup>、さらには古代エジプトから東洋芸術にまで着想源を広げるアール・デコ<sup>67)</sup>にも、同様の姿勢を見て取ることは可能であろう。参照枠の拡大と多様化によってスタイルの生命を維持する姿勢に、新古典主義という傾向の本質があるのかもしれない。そして18世紀以降の新古典主義美術もまた、「エトルスク」美術や中世美術から15世紀イタリア絵画、さらにはマニエリスム芸術にわたる広い参照枠を持っていたのである。

時代様式としての新古典主義美術の美術史記述における導入は、19世紀末以来の西洋の文化的潮流の中から浮上し、またその流れに新たな水脈を付け加えるものだったのではないだろうか。このような見通しについて、今後個別の事例あるいは分野についてのさらなる考察を行っていきたいと考える。

---

66) Florman, *op.cit.*, chapter 2 and 4.

67) Charlotte Benton, Tim Benton and Ghislaine Wood, ed., *ART DECO 1910-1939*, London, 2003, 2015.