

『人文学報』第102号(2012年3月)  
(京都大学人文科学研究所)

[書 評]

## 第一次世界大戦と芸術

### 『「クラシック音楽」はいつ終わったのか 音楽史における第一次世界大戦の前後』

〔岡田暁生著, 人文書院, 2010年〕

### 『葛藤する形態 第一次世界大戦と美術』

〔河本真理著, 人文書院, 2011年〕

### 『表象の傷 第一次世界大戦からみる フランス文学史』

〔久保昭博著, 人文書院, 2011年〕

小 黒 昌 文

(駒澤大学)

漠として粘りつくような不安と、熱に浮かされたような期待とが混じり合うなかで、あの戦争の輪郭は、おぼろげながらも思い描かれていたはずだった。だが、あらゆるものを絡めとる巨大な渦にも喩えられた未曾有の争乱は、人びとの想像をはるかに超えて拡大を続けてゆく。「総動員体制」の看板に偽りはなく、人員や物資はもちろん、「文化」や「精神」までもが徹底的に「動員」されるだろう。そして世界は、「総力戦」の凄まじさを、その本当の意味を思い知ることになるのである。「大戦」という決定的な名を冠したこの戦

いに、芸術はどのように対峙したのか。そしてその「大戦」は、同時代を生き抜こうとする芸術に何を求めたのか。

開戦から100年近くが経過した今日、20世紀芸術の原体験としての戦争をめぐる問いかけが止むことはない。21世紀を迎えてなお「ポスト第一次世界大戦の世紀」であり続ける今こそ、それは問い直されるべき問題である。

「レクチャー 第一次世界大戦を考える」と題されたシリーズのもと、京都大学人文科学研究所の共同研究班「第一次世界大戦の総合

的研究」の中間報告として刊行された3冊の啓蒙書は、音楽、美術、そして文学の地平から、そのための道筋を見事な手さばきで示してくれる。

「大戦」というコンテキストは、巨大な樹木の根のようにして、錯綜する力線を戦争の「前」と「後」に張りめぐらせている。「14」と「18」というふたつの数字で切り取られた「断絶」の時期だけを問題したのは、この本質を見誤ることになる。

事態を複雑にしているのは、大戦こそが20世紀芸術の決定的な出発点・転換点であると言い切ることができないという事実である。伝統的な「統辞法」の破壊や新たな芸術上の転回といった新時代の足音は、必ずしも戦争と同時的に響き渡るわけではない。三人の俊英とともに芸術史を見つめ直せば、いずれの分野においても、重要な作品は戦争の前後で産まれ落ちていることが理解できる。

のちに「美しき時代（ベル・エポック）」と呼ばれることになる時期であっても、迫り来る争乱の影が人びとを捕らえていたはずだ。演奏会場が「戦場」となり、伝統的語法の破壊が準備され、オブジェの解体が始まっていた。「芸術家は、戦争よりはるかに先んじていた」（クリストファー・ネヴィンソン）という言葉も決して誇張ではない。また、政治的・社会的な「終戦」の線引きがなされた後であったとしても、文化的・精神的な位相での「動員解除」の問題が尾を引くだろう。前線に向かう兵士たちを送り出したその光景を巻き戻すかのように帰還兵を迎え入れたとしても、何事もなかったかのように日常が再開されるわけではない。

戦争の予兆となるような作品が産み落とされ、眼前の破壊と殺戮を表象する作品が制作され、戦争の記憶を賭け金とする作品が紡がれてゆく。しかし、争乱の刻印は、それを直截に語った作品にのみ現れるわけではない。「ほんとうに重要なことは、作家が戦時の経験を内面化したあとで一見それとわからない

ようなかたちで現れるのではないか。」久保のたてる文学上の問いは、ひろく芸術家にも向けられる。

私信にはさまれた何気ないひと言や、喪失した身体の人知れぬ疼き。貫かれた沈黙や、不意に訪れる死。傷や葛藤、終焉の兆しは、目に見えるものばかりではない。徴はいたるところにあるはずだ。

巨大な事象の文脈を俯瞰しながら、前線で、銃後で、あるいは中立の地で戦争を生きた芸術家の生と作品に寄り添い、あらゆる痕跡を浮かび上がらせること——ここにその重要な一歩が踏みだされたことの意義はきわめて大きい。

\*

「私と歴史との対話」を通して卓越した『西洋音楽史「クラシック」の黄昏』を編んだ岡田暁生は、音楽史の切断面としての大戦が獲得した社会的・精神的射程を慎重にはかることで、1910/20年代のヨーロッパ音楽史を捉え直すための素地を練り上げる。それは20世紀音楽史の「盲点」として残されてきた「第一次世界大戦というコンテキスト」に対する岡田の「問いかけ」であり、刺激にみちた新たな「対話」の始まりに他ならない。

岡田はまず、大戦を「クラシック音楽の時代」の「終わりの始まり」と位置づけ、音楽をめぐる戦争前後の時代状況を明快に整理してくれる。

開戦に先立つ1910年代。シェーンベルクとともに無調の世界への一歩が生み出され、ストラヴィンスキーとともに規則的・予定調和的なリズムが破壊され、戦闘的な未来派の登場によって「ノイズというパンドラの箱」が開かれる。19世紀市民社会の産物であるブルジョワ音楽文化の「語法・美学・制度」は転倒し、「数的な秩序」を基盤とする伝統的な西洋音楽とは異なった音楽が芽生えることになる。

終焉への序曲は現代音楽の胎動でもあり、戦後のアメリカ・ポピュラー音楽台頭へと接続する流れでもあった。「音楽における世界共通言語」の交代劇は、録音メディアの勃興や音楽の国有化に向けた流れが加速するなかで、戦争を引き金としたアメリカニズムの伝播とともに繰り返ひろげられるのである。

戦時下の音楽は、その国家的使命と社会的貢献が問題となり、「政治的戦闘手段」としての性格が前面に出ることになる。精神文化を武器とした戦いへの期待は、「戦争を前にした文化の絶望的な無力」となって知識人たちにはね返るだろう。

この非常時に音楽がいったい何の役に立つのか。「社会的有用性」という観点は、音楽の「外的な存在可能性」を保証すると同時に「芸術認識の基盤」を揺るがしめる諸刃の剣であった。「音楽が社会の麻薬を作り出さねばならなかっただけでなく、音楽の社会的ミッションという理念それ自体が、音楽にとって麻薬だったと言っていいかもしれない。」パウル・ベッカーを道標とした岡田の指摘が、戦時下の音楽状況が孕むジレンマを的確に要約している。

大戦期はまた、亡命や「大作曲家」たちの死とともに音楽界の地図が書きかえられ、世代交代が進んだ時期でもあった。戦争を境とした創作力の喪失や、苦渋に満ちた「筆の重さ」に囚われる音楽家たちの姿には、戦いの陰鬱な影を見て取ることができるだろう。戦前の音楽観を象徴するシュトラウスが五年以上を費やして制作した《影のない女》(1919)の失敗は、はからずも「一つの世界観の破産」を物語るものともなったのである。

「古きよきヨーロッパ」が崩落への道を進むその後ろ姿に、戦争の徴を認めること。激戦を経験したモーリス・ラヴェルの作品にさす絶望の影と、その「華麗なる黙示録」とも言うべき音楽表現は、ヨハン・シュトラウスに捧げられた《ラ・ヴァルス》においてひとつの極みに達している。優雅なウィンナ・ワ

ルツに不協和音のきしみが重なり、崩壊という名の結末へとリズムを加速させる楽曲は、大戦で瓦解したヨーロッパ精神への追悼の調べとなるだろう。

若き日のヒンデミットは、戦場でドビュッシーの訃報に接したことを契機として（折しも弦楽四重奏を演奏中だったという）、「偏狭なナショナリズム」への反発と「個人の刹那の感情を超えた客観性」への意志を導きだす。岡田が巧みに示唆するように、その姿勢のうちには、戦後の新古典主義的潮流との接点を探ることができるはずだ。

音楽家が大戦と切り結ぶ多様な関係性に続いて取り上げられるのは、音楽批評家パウル・ベッカーであり、戦後世代として登場したアドルノ、そしてハインリッヒ・ベッセラーである。民族主義と国際融和、音楽の自律と社会、あるいは個と集合的なもの——戦争を経て浮き彫りになる音楽の国有化・政治化の問題が新たな破滅に向かって肥大してゆくなか、戦中から両大戦間期の音楽思想を通して岡田が問うのは、音楽の「力」とは何か、という根本的な問題である。

戦争体験なしには生まれ得なかったであろう『ドイツの音楽生活』(1916)によって、ベッカーはブルジョワ個人主義と芸術の主観至上主義に抗し、「個」を「全体」の熱狂へと解消する音楽の力への信頼を力強く唱える。それは、音楽を通じた世界市民的融和と、19世紀的な民族主義克服にむけた意志であり、「音楽は社会（人々）が作る/音楽が社会（人々）を作る」という音楽社会学的なテーゼの屹立であった。

これに対し、ベッカーの批判的継承者でもあるアドルノは冷めた感覚でこのテーゼを反転させ、むしろ社会との関係を絶つことで一縷の希望をつなごうとする。《第九》的な熱狂のうちに「全人的な芸術」の力を認め、新たな共同体形成の可能性と「啓蒙の夢」を信じることのできたベッカーに対して、戦後世代のアドルノは、交響曲的な一体感と「市民

的なユートピア」に危うさと欺瞞を感じ、熱狂を束の間の錯覚と断じて不信を表明するのである。

1920年代の音楽は、ベートーヴェン的な「感情音楽」より以前のバロック音楽に範を求め、音楽への「能動的な参加」との自由な戯れを希求した。ベッセラーは、ブルジョワ個人主義的な「聴く音楽」を否定するいっぽう、自覚的な聴取と積極的な参加による「する音楽」の重要性を主張し、「全人的な人格投入」へと通じる広義の実用音楽をモデルに掲げる。「享楽」から「行動」へ。追い求めるべきは、浮世離れした装飾品としての芸術音楽ではなく、「生そのものに根ざした音楽」なのだ。しかし岡田が的確に指摘するように、そこにはユーゲント運動へと通じる、新たな集団陶醉への道が見え隠れする。

国歌を唱いながら無謀な正面突破を試みて無残に散ってゆく多くの兵士たちがいる。その啞然とする情景を鮮烈に突きつけたのが、第一次世界大戦だった。

「人々を集団的な死に向かわせるほどの力を音楽は持ち得る、ただしそれは国歌や軍歌であって、決してオペラや交響曲ではない——この苦い事実について一体どういうスタンスを取るのか。これこそが、音楽と真剣に向き合おうとする人々に対して第一次世界大戦が突きつけた、最大のアポリアであったかのかもしれない。」

「生きる希望」に対して開かれているはずの音楽が引き起こす狂乱の「苦い事実」をまえにして岡田が発する問いかけは重い。それは、音楽史の一幕に限られたものではなく、今後も芸術の役割を考える際には避けて通れない問題でもあるのだ。

\*

河本真理は、近代/現代戦争の表象（不）可能性という、当時の芸術家たちが直面した先鋭的な問いを軸に、美術と戦争の関係を考察

する。「前線と銃後で、相反する様々な美術の傾向が同時に噴出した時代」を視野に捉えた河本は、そこに「継続と断絶」の両方を見定めながら、「総合と断片という両極」を絶えず揺れ動き続ける美術の有様を照らし出す。戦争を生きた芸術家たちの葛藤を自らのものとして引き受けながら、力強い筆致で考察を進めるその姿勢は、フランツ・マルクの《闘争する形態》へのオマージュでもあるというタイトル（『葛藤する形態』）が端的に象徴するところでもある。

大戦前後の美術の諸相が織りなす光景は、まさに「万華鏡（カレイドスコープ）」の名にふさわしい。問題となるのは複数の「イズム」だが、それらは線状に連なるのではなく、相互に絡み合い、立体的で複雑な様相を呈している。

絵画のシンタクス破壊の先鞭をつけたのは開戦以前のキュビズムであり、ピカソとブラックが牽引した運動は、オブジェを解体し、均質で連続した空間を瓦解させることで新たな世界を創造する。いっぽう、機械と速度とダイナミズムを軸とした未来派の挑発的な闘争の美学は、徹底した「過去との断絶」を高らかに唱いあげる。彼らにとって戦争は「世界の唯一の衛生法」であり、自分たちの美学の究極の具現化であった。

「秩序への回帰」と呼ばれることになる伝統への揺れ戻しが顕著になるのは戦中のことであり、時を同じくして認められるのは、〈反芸術〉の旗印を掲げるダダ——それは戦争の破壊的な力と共振するだけの〈非芸術〉ではなく、複数の表現可能性に開かれた〈芸術〉の一形態であった——の同時多発的な展開である。1910年頃から戦中にかけては、非再現的な抽象美術が本格的な登場を遂げる。外部の現実世界と手を切って既成の表象の破壊を志向し、モンドリアンのように否定によって生を強化する営みが戦時下において続けられていたことを忘れてはならない。既成の秩序に対する混沌の表象が、時代に立ちこ

めた不安の反映であり、新たなひとつの挑戦でもあるとするならば、超越的指向の抽象もまた例外ではないのだろう。

いっぽう、戦争による破壊が「世界の経験」を「断片化」することで引き起こしたある種の喪失感、統一性と全体性をめざすユートピア的な「総合芸術作品」を希求する動きを生む。だが、様々な芸術運動によって変奏されるこの理念は、来たるべき全体主義社会から遠いところにはない。

河本は、画家たちの戦争体験の根の深さを開示しながら、絵画表現の本質に光をあてる。写真と映画が「瞬時性・簡便性・迫真性」を武器として戦争表象の新たな担い手となるなか、絵画に残された可能性とは何か。従軍画家として、カモフラージュを実践する者として、あるいは一兵卒としてそれぞれの戦場を経験した画家たちは、プロパガンダと芸術創造、幾何学的な造形言語と写実、そして抽象と具象とのほごまで葛藤し、自らの表現様式をたぐり寄せようとする。

例えば人間の身体は、そうした探求の特権的な主題となった。機械的に行軍する兵士たちの未来派的な力線、キュビズム的に断片化された身体、あるいは生々しく突きつけられる死体の凄惨な現実。前衛であれ写実であれ、自分自身の眼で過酷な情景を見つめ、それをみずからのやり方で「咀嚼」する——「私の芸術は戦争において喰らうものを見出す」（マックス・ベックマン）——という芸術家の衝動がそこにある。

河本の慧眼は、写真にはない絵画独自の特質を「時間性」と「造形的総合」のうちに見出している。絵画は瞬間的な表象ではなく、戦争体験を内面化するための時間を経たうえでの創作であり、単なる「記録」とは一線を画し、「解釈」によって「総合」されたものである。画家は、「真実は戦闘中にはない」（ウィンダム・ルイス）との信念を抱き、戦争を「内面的な現象」と捉えることによって（フェリックス・ヴァロトン）、写真が牽引する

「〈戦争〉ジャーナリズム」とは一線を画した表現を志向するだろう。

だからこそ、記憶が問題となり、戦争体験を反映した自己表象が重要な主題となる。「破壊を通してのみ存在する真の記憶」（クレー）の表象をめぐる実践も、時を経て描かれる「記念碑」としての作品も、時間による経験の内面化と総合無くして実現するものではない。オットー・ディクスが産み落とす版画集『戦争』（1924）や三連画大作《戦争》（1932）は、時を経て屹立する「記念碑（モニュメント）」であり、語の原義である「記憶を想起するもの（*monumentum*）」に忠実な作品なのだ。

他方、ドイツ表現主義の画家キルヒナーは、創作に直結するはずの右手が切断された「兵士」としての「自画像」を描き、現実には負傷経験のない自分自身を素材として「虚構の自己破壊」を実現した。ベックマンの再生の契機となったのは、破綻した自己の精神と向き合うかのように描かれた自画像である。そしてパウル・クレーの《鉄十字の追悼状》（1918）には、切断コラージュの「破壊的-創造的」手法によって縦に引き裂かれたPの一字を探り当てることができる。芸術家の自己と共振する文字の切断が示すのは、作品世界と戦争の現実との矛盾を突きつけられた画家による自己の根本的な問い直しである。

翻ってみれば、表紙に据えられ、冒頭で丁寧に読み解かれるベックマンの《看護師としての自画像》（1915）は、本著に通奏低音を響かせる作品でもあった。「私が戦争中に体験したことが初めて現れた」というこの一幅は、「造形する体験」としての戦争と対峙する芸術家のありようを、これ以上ないほど説得的に表している。神経を集中させたかのような耳、顔の中心線の不自然なずれとねじれ、生の光を放つ左目と死の影がかかった顔の右半分とのせめぎ合い、左手に握られた絵筆（あるいはクレヨン）、そしてわれわれを見据えて（あるいは、鏡のなかの自己を見据えて）つよく問いかけるかのような眼差し——そのすべ

てと向き合うことこそが「葛藤にみちた万華鏡」の核心へと迫る第一歩なのだということを、河本は教えてくれる。

\*

岡田が「終わりの始まり」をめぐるコンテクストを検証し、河本が「万華鏡」を形づくる同時発生的な諸相を描き出したように、久保昭博もまた、「そのとき何が起こっていたのか」という問いを基盤として、戦時中の文学状況とその意義について明晰な考察をおこなっている。

戦争の衝撃は、1913年を頂点とする革新的で豊かな芸術的展開を暴力的に歪める力として作用した。突然の中断によって退行や反動の流れが生じるなか、文学史はどのような(複数の)方向性をとるに至ったのか。そして、そこにはいかなる「現代性」を見出すことができるのか。歴史学で提唱された「戦争文化」という概念——戦争という事態が生活の隅々に浸透し全面化するなかで「同時代人たちが作り出した、戦争をめぐる表象の体系」——を手がかりとした検討が重ねられてゆく。

大戦前夜の高揚、総動員体制下での文学的葛藤、精神的な動員解除の問題、そして戦争経験の内面化とともに1930年代に表出した言語不信——卓越した読み手である著者は、安易なレッテルに寄りかかることなく真摯にテクストを追っていく。「戦争文化」のうちに「人々が戦争という現実を内面化することを通じて生み出される、個別的な表象の総体」をみとめ、その多様性と通時的な変化をつねに意識しながら戦争と文学との関係を問い直す試みによって、大戦によって生み出された文学作品に新たな読解の可能性がひらかれてゆく。

大戦前夜、病んだ現状を打破する試練としての役割を期待された戦争は、それ自身が「美的かつ倫理的な対象」として語られる。

「美しき戦争」が謳われ、「戦争としての芸術」が追究されるなか、殺戮のはてに芽生えるであろう新たな文化への憧憬は、「死と再生」を主題としたモダニズム芸術によって様々に変奏される。「さらば さらば/太陽首 切られ」と唱ったアポリネールは、血にまみれた新時代の幕開けという祭祀的なイメージを描き出し、戦闘的な未来派詩人マリネッティは速度と機械の美によって既存の「芸術」概念を破壊し、新たな生を与えようとしたのである。

おおくの作家が開戦の事実熱狂した。自ら従軍して戦場に散った者、銃後で愛国主義的な論陣を張った者、あるいは「文明」対「野蛮」の対立を我がこととして引き受け、フランスのために出征した外国人。大戦を必要悪として受け止め、フランス革命の記憶に立脚した共和主義的爱国心から参戦する社会主義作家、あるいは周囲の熱狂とは距離を取り、フランス語の彫琢をはかることで祖国への貢献をはかった詩人。彼らの姿を通して、総動員体制下の文学状況が浮き彫りになる。

いっぽう、戦争に抗した二人の作家が選択した戦いの道は対照的だった。中立国に身をおきながら、「世論」という「熱狂的な暴風の嵐」を戦場としたのがロマン・ロランならば、戦争を引き起こした人間の本性を見据え、それを哲学的に問うために従軍を選択したのがアランだった。アランは過酷な戦場に身をおくことによって、思考停止を強いる「集団的な情念」としての「世論」から逃れ、「孤独な精神」のもとで戦争への反対姿勢を貫くことになる。

では、戦時下のフランスではどのような作品が産み落とされたのか。久保は、アンリ・バルビュス作『砲火』(1916)の戦争表象を検証することで、戦争文学を単なる歴史的資料として扱うことなく、戦争文化と絡み合った文学状況を考える契機を与えてくれる。

特質のひとつは「感覚に訴えかけるリアリズム」にあるという。バルビュスは、戦場に

立ちこめる「臭い」を描きながら、美化された戦争の情景を無効にするような、泥と水の地獄、凄惨な死の表象をちりばめるのだ。その迫真性は、「文学」と「真実」、「証言」と「フィクション」が切り結ぶ問題にも接続するだろう。そして、兵士の口ぶりを模した「口語・俗語文体」の導入は、リアリズムの賭け金である以上に「伝統的な文学言語のヒエラルキー」に対する挑戦であり、「塹壕の俗語」は、後方で飽くことなく編み続けられる愛国主義的な言辭に対する痛烈な批判でもあった。この「闘争」と「革命」は、セリーヌの登場によって完遂されることになる。

「敵国芸術」との批判にも晒されたモダニズム芸術は、追求する新しさ＝真理の基盤として「古典主義」との結合を標榜する。いっぽう、戦争をひとつの「スペクタクル」ととらえ、飛行機が舞う天空や無線通信の新技術に新たな詩学の可能性を見出している。「戦争の恐るべき事実」（アンドレ・ブルトン）との葛藤から生まれ落ちる詩の言語には、「熱狂とは異質な響き」を聴くことができるだろう。それは生者と死者との境界の揺らぎであり、決定的な喪失のさきに見え隠れする、世界の新たな相貌への戸惑いであり、過酷な現実や過去との断絶に対するアイロニカルな視線である。

では、「動員」された圧倒的な量の言葉からこぼれ落ちる現実を、感情を、どのようにして掬いあげるのか。「独立の必要と共同体に対する不信」（ツァラ）によって徹底的な「否」を貫き、既存の制度としての「芸術」を否定する反芸術——久保は、それが個人の内的な自由のために「絶対的な芸術を要請する」ことで「芸術」に「二重の運命」を担わせることを看破する——は、この問いに対する応答である。

しかし、熱狂にしる反抗にしる、ひとたび「動員」された文化は終戦とともにリセットされるわけではない。文学にとっての「戦後」を考えるうえで重要なのは、久保が着眼する

「文学の動員解除」という視座である。「精神的な次元で戦争を『終わらせる』」ためには何が必要なのか。文学の分野で表面化するのには、美化と単純化に流された従来の戦争文学に対する失望であり、「紋切り型」の「証言」に取って代わる「内的体験」への高い関心である。

それは戦争の「真実」を、あるいは「戦争によっては汲み尽くせないもの」を、個人の内面のドラマのうちに探求することでもあった。「動員解除の文学」は、形式や文体の探求と結びつきながら、芸術の自律性や書くことの意味を問う。いっぽう、「生まれ、繁栄し、死ぬために戦争を必要とした」（アネット・ベッケル）ダダ運動は、自分たちの手でモーリス・バレスを「裁判」にかけることで（1921年）、「『書くこと』と『行動すること』とのあいだに渡された、作家の『倫理』の問い」を争点とする。

そして1930年代、ゴールズワージーの言葉——「驚くべき変化が起こるとすれば、それは戦争の1年後というよりむしろ5年か10年後にやってくるだろう」——を裏付けるかのように、原体験としての戦争を素材とした重要な作品が複数発表される。久保の考察はここで、ブリス・パラン『人間の悲惨についての詩論』（1934）の分析を通して、戦争体験によって表面化した言語不信の問題へと美しく収斂してゆく。

大戦は、むき出しの死を鼻先に突きつけながら、生か言語かという二者択一を幾度となく迫る。戦場にあったパランは、言語表象の無力を身体的に経験し、生の現実と「嘘と欺瞞」である言葉の世界が両立しないことを思い知らされる。すべてが言葉になったとたん虚偽となり、反対が真に思えるという二重性をまえにして、果して作家は、表層的な饒舌に抗い、「言語の病」に冒され、言葉を失うしかないのか。パランはしかし、「永続する沈黙」の「非人間性」に背を向けて言葉の世界に回帰する。久保は、それが言語の存在論

的な問いを繰り返すなかでの厳しい選択であったことを見逃しはしない。

「言葉は、生を裏切るというアポリアを抱えながら、それでもなお発せられなければならないものであった。真理が欠如した時代に、いかにして語るができるのか。言葉が共同性の核であることが信じられなくなってしまった時代に、いかなる『社会的なもの』が可能であるのか。」

第一次世界大戦は、「『それ』としか名指し得ない巨大なものか」であった。久保の問いかけによって切り開かれるのは、他ならぬ「それ」を原体験とする作家たちが20世紀を通じて繰りひろげた文学的な葛藤や冒険を見つめ直すための新たな道筋なのだ。

\*

巨大な主題を異なる分野から照らし出す3冊は、もちろんそれぞれに独立したものとして読むことができるが、緻密な三連画のように相互補完的でもある。音楽、美術、文学の領域で創作を続けた芸術家たちは、作品そのものの存在基盤を根本から揺るがす体験とどのように向き合ったのか。それぞれの論者が浮き彫りにする芸術家たちの葛藤は、100年前に遡る過去として閉じ込められることなく、

危機的状況のなかで人文科学に何が可能かというアクチュアルな問いにも接続されるだろう。

「レクチャー」の名にふさわしく、クリアカットな論旨と明快な文章は広く一般読者に開かれたものである。壮大な問いを「概説書」という枠組みのなかで扱うことの困難は相当なものだったはずだ。しかしながら、過酷な減量を経て拳闘家の拳が研ぎ澄まされるように、徹底して絞り込まれたこれらの書物には、専門的な刺激にみちた鋭利な考察が鏤められている。

更なる拡がりを求めるのであれば、岡田暁生にはあの芳醇な『オペラの運命 19世紀を魅了した「一夜の夢」』があるし、河本真理には揺るぎない『切断の時代 20世紀におけるコラージュの美学と歴史』がある。久保昭博は20世紀思想史の一大叙事詩ともいうべきミシェル・ヴィノック『知識人の時代』の共訳者であり、さらには塚原史責任編集 *New Partisan Review* 創刊号(2011年4月)の巻頭をかざった「後ろ向きの革命 ジャック・リヴィエールがみた前衛」が記憶に新しい。2014年に予定されているという研究班の最終報告を待ちながら、本レクチャーシリーズと合わせて手に取られることをお薦めしたい。