

芸術社会学

美術史学への挑戦と逸脱

あるいは学術誌編集者としてのピエール・ブルデュー



稲賀繁美
Tetsuji Hirahara

一九五七年生。国際日本文化研究センター／総合研究大学院大学助教授。専攻、文化交渉史。主著『絵画の東方—オリエンタリズムからジャポニスムへ』（名古屋大学出版会、一九九九年）など。

芸術の社会史にむけて

知の暴れん坊としての評価が定着した八〇年代初頭のピエール・ブルデューは、すでに停滞が取り沙汰されて久しかった美術史という学問を刷新する、一方での牽引車としての役割を、パリの知識人界で演じていた。当時はなお構造主義の余韻と記号学の覇権が社会科学高等研究院

には顯著で、日本にあつても、ルイ・マラン、ユベール・ダミツシユそれにナンテールのジャン・フランソワ・リオタールといった名前が、フランス系美学徒のあいだではもて囃されていた（周到なる才人、ダニエル・アラツスの名はまだ日本では耳にしなかった）。正統派の美術史の牙城にあつても、中世にはルイ・グロデツキ、ルネサンス以降ではアンドレ・シヤステルがなお健在だつた。ⁱ近代美術では、パリ第四大学、旧ソルボンヌのベルナル・ドリヴァルはすでに引退していたが、毎日のようにミシュレ街の美術史図書館で仕事する姿が見られた。

同じ美術研究所を共有しながら、大学紛争では造反側、旧ソルボンヌとは犬猿の仲のパリ第一大学では、アフリカ美術と西欧前衛との関係を専門とするジャン・ロードなど、ブルデューの仕事にそれなりの理解を示していた。だが、シヤステル教授からコレージュ・ド・フランスのオフィスにお呼びがかかつて、談たまたまブルデューに話題が及ぶや、君はブルデューの雑誌なんか論文を書いているのか、と露骨に嫌な顔をされたことがある。それは、ブルデューが同じコレージュ・ド・フランスに収まつて数年後のことだつたかと記憶する。

日本人留学生の通弊というべきか、フーコーからデリダ、ドゥルーズなどといった著者の知つたかぶりをすると、同僚のフランス人学生たちは、読んでもいないし、読めもしない癖に、だいたい軽蔑したような反応を示した。事はブルデューに関しても同様だつたが、どうしたわけかアフリカ出身の若き黒人インテリたちに、ブルデューに信望を寄せる社会・政治学者が多く

見られた。『ディスタンクシオン』の成功が、フランス社会の階層構造に搦め捕られて苦悩する、フランス語圏第三世界出身の黒き貴公子たちに、圧倒的な支持を収めつつあったからである。

当時、伝統的実証派や新興記号論者のかたわらで、ブルデューは、その後文化史さらには文化研究と呼ばれることになる潮流の、フランス国外での最新動向に実に敏感で、そのフランスへの紹介を、みずからが一九七五年に発刊した雑誌『社会科学論叢』(Actes de la recherche en sciences sociales)を舞台に、ほとんど一手に引き受けていた感がある。

いささか乱暴ながらいくつか記事を拾ってみよう。一七／一八号(1977)は、レイモンド・ウィリアムズの『田舎と都市』の抄訳を含み、このころブルデューと密接な協力関係にあった、ジャン・クロード・シャンボルドンによるジャン・フランソワ・ミレー論、「社会関係の絵画と永遠なる農民の創出」が、それまでの牧歌的なバルビゾン派の画家ミレー像を打ち砕いた。この研究は、『落ち穂拾い』(1857)の貧農子女と『接ぎ木』(1855)の農民一家とが、当時の貨幣経済の浸透にともなう農村社会の変貌のなかで、落ちこぼれと栄達との分岐を仮借なく描き分けていた事実を明るみにだした。農村研究の社会学という枠組みのなかで、従来の美術史研究の盲点から、絵画作品の担う社会的機能が浮き彫りにされたことは、疑うべくもない。

一九七九年の二八号「芸術の機能」と題された特集では、まず冒頭で、ギリシア出身のニコス・ハジニコラウの「最初の公衆をまえにしたドラクロワの『民衆を導く自由の女神』」が、一

九六八年バリの騒乱を如実に感じさせる設定のなか、革命を表象する絵画とそれを受容する公衆との政治的な関係につき、きわめて図式的ながらこの先のメディア分析の雛形を提供する。つづいてはモーリス・アギエロンがフランス第三共和制における公共空間を占めた、世俗化された政治的偶像の分析を行ったが、これはエリック・ホブズバウムへの反論のかたちを取っている。革命がけつして革命的な図像表現をもたらしたわけではなく、自由の女神の裸体も真実の寓意などの焼き直し。やがてそれらが、これまた型にはまってアカデミーの教程にも矛盾しない男性労働者像に置き換えられた様を、素人写真を交えて実証する。つづくジャンヌ・ヴェルデスールルは、戦後フランス共産党の指導に従った画家たちの「党の芸術」の分析。労働者階級の活動家のエトスが特権化されたことを立証する。いずれも政治と芸術とのかかわりという、美術史家たちが忌避してきた話題に切り込む、今にしてみれば先駆的な業績だった。

これに加えてアルバート・ボイムが「一九世紀フランスの企業家パトロン」を寄稿。この総合的な論文もまた、その後盛況をみる、メセナに関する社会史的研究に指針を与えるもので、従来の公権力主導の美術市場が個人経営の私企業にその役割を譲る市場機構の変貌を、個別例にそつて地道に追つたものだった。そしてこの巻の末尾には、短評だが鋭利な切れ味を示す、ナタリー・エニックによるパスカル読解。「絵画とは何とむなしものだろう、本物にそつくりだ」といつて称賛されるが、その本物ときたらまったく称賛などされぬのだから」という有名な一

節の背景として、そこに論じられるのが神話画でも歴史画でもなく、当時流行中のオランダ渡りの静物画だった社会的背景を浮かびあがらせ、ポール・ロワイヤル背後の価値観の歴史的変貌を探る洞察が見事だった。

『アクト』誌編集長としてのブルデュー

七〇年代末の日本では、まだ『アクト』誌を定期購読している大学も少なく、今日とちがって所蔵先が電子情報で即座に特定できるわけでもなかった。そのため、これらの巻は日本では閲覧できず、パリに到着するや、古本屋の店頭でバックナンバーを見つけ、買って帰っては貪るように読んだものだ。なかでもたまたま筆者の留学初期に発刊された「眼の社会学」(1981)は、ルネサンス研究の画期的な名著として広く評価されたマイケル・バクサンドールの『一五世紀イタリアの絵画と経験』(邦訳『ルネサンス絵画の社会史』平凡社)を「二四〇〇年代の眼」として抄訳したのに続き、エンリコ・カステルヌオーヴォとカルロ・ギンズブルグによる「イタリア芸術における象徴支配と芸術地理」、さらにフランス第三共和制初期の特異な芸術運動で、前衛となりそこねた前衛とも評される「支離滅裂」^{アン・コラン}の分析を集めていた。

日本でバクサンドールの同著が訳されるのは、ようやく一九八九年、またカルロ・ギンズブ

ルグが山口昌男氏によって注目されたのは、奇しくも同じ一九八一年のことだった『知の旅への誘い』。実は上記論文も、イタリア美術における中心と周縁の葛藤——という山口昌男系——を主題としている。そして「支離滅裂」の系譜については、日本でもやがて充実した著作が出現することだろう。³ ついでながら、五四号（1984）の「見る術を知る」と題する特集号には、アンドレ・ルイエの労作「第二帝政下の労働世界の写真イメージ」などと並んで、マルティヌ・デュモンの「偽科学の社交界での成功——ヨハン・カスパール・ラファーターの人相学」などがあり、本邦の高山宏氏が『眼のなかの劇場』でラファーターと骨相学を流行らせたのとの同時的並行も興味深い。こうして美術、視覚文化関係の掲載論文をいくつか拾ってみるだけでもブルデューという学者の思わぬ一面が見えてくる。読みにくい長文と、こちたき理論家といった、ともすれば敬遠したくなる印象の陰に、茶目つ気ある目配りのよさ、旺盛な好奇心と確実な選球眼、視覚文化への関心と並外れた編集の才能、などの実像が窺われてくるからだ。

最新の問題作への敏感な反応、そして若手の才能発掘の手際も、『アクト』誌四九号「絵画とその公衆」（1983）に如実に見てとれる。ここでは、まず冒頭に、ダリオ・ガンボーニによる、現代屋外彫刻と芸術破壊の問題を扱った意欲作。これはやがて同氏による英語・独語の著作『芸術の破壊』へと発展することになる（後述）。つづく拙文「透視図法の日本における再解釈（1740-1830）とそのフランスへの回帰（1860-1910）」は、極東からの留学生による非西洋の話題

にも感応するブルデューの寛容さの証しだが、その次には、ナタリー・エニツクによる「アカデミックな透視図法」。一七世紀のアカデミー成立期に美術アカデミー会員となりながら除名処分を被ったアブラーム・ボツスの事件に焦点を絞るエニツクは、自由学芸への仲間入りによって芸術の地位を得た絵画が自律するとともに、その栄達の手段だった透視図法の科学的厳密性に頑ななまで固執したボツスが、かえってその科学性偏重ゆえに美術アカデミーから排除されてゆく——という軌跡を追い、そこに後世が「芸術」と「科学」と呼んで区別する価値観の相克の萌芽を見つけた。

本特集号に拙論が紛れ込んだ顛末については別に綴ったので省略するが、ガンボーニ、エニツクともに、今日ではそれぞれ美術史、芸術社会学の分野で、圧しも押されぬ国際的評価を得ている学者。専門領域や師弟関係を問わず、こうした若い才能を見いだし、機会を提供するブルデューの、名伯楽の才にも注目したい。

これらの論考を受けて、本号の目玉、スヴェトラナ・アルパースの話題作にして問題作、『記述の芸術』のサワリが登場（『描写の芸術』として幸福輝訳、ありな書房、1993）。「歴史の眼」として、ミユリエル・ドレフュスによる抄訳。黄金期オランダにおいて、イタリアの左右対称や均整の美学からは逸脱するほかない地勢的条件を逆手にとったオランダ絵画が、イタリアの叙述の物語絵画のかわりに、当時発達しつつあった自然科学や地形図作成、腐蝕銅版画技法、出

版印刷業とも一体となって、もっぱら世界の客観的記述をこととする、別種の観察絵画を打ち立てたと主張するアルパースは、ここにあらたな視覚世界の成立を認め、とともに、そうしたパラダイムの変換に無頓着だった従来のイタリア中心で、絵画作品偏愛の美術史学の視野狭搾をも批判する。いわゆる新美術史の潮流において、里程碑をなす著作と高く評価されながら、大胆な仮説や思い込みに加え、強引な読み、とりわけ蘭語史料の英訳での恣意的操作が、本国オランダの主流の美術史家たちからは罵倒に近い酷評に晒され、毀誉褒貶囂しい本書。英語原著刊行から数カ月遅れるのみの抜擢で、編集部——といっても当時はブルデューが個人的に採否をすべて仕切っていた——の眼の付け所も明らかだ。

社会現象として、社会の価値観を反映しつつ具現する視覚世界構築の現場と、あらたな視覚的ハビトウスの形成がひきおこす社会闘争——という局面を、従来の美術史学が固有の領分としては認知せず、当然のごとく無視してきたことへの批判と苛立ちが、この特集号にも一本貫かれているといつてよい。それを確信させるように、巻末にはフランシス・ハスケルの「博物館とその敵」およびナタリー・エニツクの「ヴァルター・ベンヤミンのアウラ」。前者は、ジャン・バットイスタ・ヴィーコ以来の美学者の言説を参照しながら、博物館＝美術館という人工的な保存場所に、芸術の社会的関係を切断する犯罪を指弾する「敵」と、むしろそこに純化された美的鑑賞が確保されたことを称賛する「味方」との、価値観の背反の歴史を綴る。後者は、

ベンヤミンの写真論が、写真の出現による原作のアウラの消滅を語ることに異議を唱え、むしろ写真の出現こそが原作に事後的にアウラを授けたのであり、この倒錯のうちに、ベンヤミンその人が哲学者として得た名声の一端をも重ね読みしようとする。

イギリスにおける実証派美術史学の重鎮でありながら、趣味の歴史的変遷とそれを物質的な収集として保存する制度論への確実な眼差しゆえに、社会史への配慮をおろそかにしなかった大碩学、ハスケルの仕事に注目するとともに、当時この領域でもっとも傑出していた博士課程の在学生エニツクの才気あふれる短文——おそらくは学期の単位取得論文——を掲載する決断。ブルデューのこうした見事な着眼と采配は、もっぱら個別作品研究に埋没し、その社会的機能を見失ってきた本流の美術史学への有効なる挑戦であり、また場合によっては許しがたい挑発ともなっていた。

ハビトゥスに関するハビトゥス

ピエール・ブルデューの主要な鍵概念のひとつであるハビトゥスが、美術史家、アーウィン・パノフスキーのふたつの論文、「サン・ドニのシュジェ修道院長」と「ゴシック建築とスコラ思想」にその発想の源をえていることは、よく知られている。社会学者としての土俵からは一見

お門違いとも取れるのに、六〇年代末、当時まだ三〇代のブルデューは、プリンストンになお健在だったアイコノロジーの創始者、パノフスキーに直々接触し、フランス語への翻訳の労を取った（邦訳は『ゴシック建築とスコラ学』前川道朗訳、平凡社、1987）。その仏文訳書の巻末にみえる長大な後書きが、ブルデューによる構造主義批判、そしてハビトゥス概念の彫琢の出发点をなす。パノフスキーにおいては、ふたつの論文でいわば別々に、なお偶発的に触れられていたたすぎぬスコラの概念たるハビトゥス。そこに注目して両者を結び付けたブルデューは、それを完成された作品 *opus operatum* において事後的にのみその存在が確認されるような制作法 *modus operandi* へと読み直し、このハビトゥスが、スコラ学芸とゴシック建築の発展を不可視のまま司っていた構造であり、それを具体的な実践 *pratique* の場における身体的な習熟 *hexis corporel* —であるがゆえに、実践のさなかでは、かえって無意識のままに営まれる— 慣習行動 *pratique* の潜性態、として規定した³。

ブルデュー自ら認めるように、ここにはソシール言語学における発現態としてのパロール *parole* にたいして、その発現のなかで事後的に遡及して還元される潜在的文法体系としてのラング *langue*、という区別にも並行した機制が見通されている。この段階では、ブルデューの構想はチョムスキーの生成文法とも類似したものだった。だが、チョムスキーがラングに人類の言語活動に普遍的に妥当する深層構造を発見しようと努めたのにたいして、ブルデューにあっては、

あくまで与えられた個別的な社会環境への適応や、習熟によつて保証される社会への働きかけの有効性の獲得という、受動・能動が混然一体となつた社会行動の機制解明への志向が、より強調されてゆく。そのさまは、『アクト』誌掲載論文の傾向からも明白だろう。

ブルデューのこうした指向は嗜好とパノフスキーへのかわらぬ敬愛の姿勢は、『アクト』誌六六／六七号の「複数の美術史」(198)冒頭に、美術史家たちが扱いに手を拱こまねいてきたパノフスキーの論文、「美術批評家としてのガリレイ」を掲載したことにも見て取れよう。その百科事典的な博覧強記をいかに発揮して、パノフスキーはガリレイの審美的趣味の指向とその科学的探求における構えとに、ある類型性のあることを認める。それが一方ではやがてケブラーに帰せられることとなる惑星の楕円軌道説へのガリレイの無頓着として現れ、また他方では彫刻を嫌い絵画を好むというガリレイの趣味として発現する、というわけだ。こうしてパノフスキーは従来の科学論が謎としてきたガリレイの認識論上の偏向に、思いもよらぬ審美的な回答を授けたことになる。

この論文の翻訳掲載に、ブルデューその人の意思がどこまで反映されているかは、確かではない。だが、ここで注目すべきは、パノフスキーとブルデューとが共有する、推論形式における、ある類型性といつてよからう。すなわち、現在の学問分野の区分けゆえに分断され、不可視になつてしまふ認識論上の限界のうえに、論理というよりはむしろアナロジーを頼りにして、

意想外な架橋を試み、実証可能性の彼方で、意識下に追いやられた——ガリレイならガリレイの極私的——連想を大胆にも復元し、それを頼りに、対象とする人物の頭脳の働きの癖——ハビトウス——を盗み見る。そんな、いささか危なっかしい演習への誘惑を楽しむ、ふたりの知的共犯者の姿が、この翻訳掲載の隠された意図として見えてくる。

芸術的価値創造と流通の社会学

この「複数の美術史」特集号(1987)は、芸術的価値がいかに社会的流通の過程で獲得され、あるいは失墜するかの魔術解明に焦点を絞っていて、意図も明白。まず題名を列挙すれば、ダリオ・ガンボニーの「オディロン・ルドンとその批評家たち」(後述)、フィリップ・ケネルの「もつとも有名な挿絵画家、ギュスターヴ・ドレの場合」、ナタリー・エニックの「古典時代における諸芸術と諸科学」。マリア・ミミータ・ランベルティの「写真主義とブリのチーズ」、ジャコモ・アゴステイの「傑作には値段がつかない——ボルゲーゼ宮殿ギャラリーの売却」、ジャンニ・アゴステイの「最近の美術関係単行本の変遷——イタリアの場合一九八二／八五」、そしてアニー・ヴェルジェの「芸術を評価する術——比類なきものをいかに分類するか」。

いずれも、芸術作品に価値あるいは価格がつけられるという——一見不思議でもない通常の

出来事だが、その結果はしばしば法外な——事態をめぐる考察である。補足しておく、ケネルの題は *le plus illustre des illustrateurs*、ヴェルジエの題は *l'art d'estimer l'art*。同義反復のトートロジーの言葉遊びからも、芸術の価値なるものへの、いささか冷笑的な視線と、芸術信仰への冷めた批判精神の横溢は明らかだ。

ドレは、一九世紀後半に当時欧州でもっとも有名な挿絵画家だったが、サロンの歴史画家として認知されたい野心から、大芸術ならぬ巨大な芸術を大量に生産した運命病患者、とするのがケネルのお見立て。ジャンニ・アゴステイの論文も、かつては豪華本のドル箱であった、特定の主題や個人を対象とした単行本形態の美術書が、純粹美術史の後退のなかで苦戦を強いられる、近年の書籍市場の分析だし、ジャコモ・アゴステイの論文は、休息する農民を形取った、アシル・ドルシの彫刻が、一九世紀末のパリのサロンでは何ら問題も起こさなかったのに、トリノでは最下層民のみがその食生活習慣ゆえに罹る風土病の病変を連想させて、社交界で突如猛烈な非難の的になった顛末を描き出す。そこには、作品受容のなかで初めて組み上がる意味作用と価値づけの機構、さらに作品と、その流通を条件付け、作者を認知する市場や社会組織との相互作用に照明を当てる姿勢が一貫している。蛇足だが、ガンボニーとケネルは、スイスはローザンヌ大学の偉才、フリリップ・ジュノー教授の学生。カステルヌオーヴォ配下のトリノ勢ともども、外国人執筆陣をさりげなく揃えるあたりにも、編集長の密かな国際的配慮が見

える。

以上『アクト』誌八〇年代の美術関連論文の論調を解説してきたが、最後に七五号「美術について」(1988)に一瞥しておこう。まず冒頭にフランシス・クリジエンダーの古典的著作『芸術と工業革命』(1972)の一部が「サブライムとピトレスク」として訳出。エドモンド・バークの崇高の美学がロマン主義時代の工業化の恐怖に適当な表象を与えるべく流用された経緯が詳細に分析される(本来「崇高」とは「表象」不可能なものを指す言葉だ)。つづくルイー・ス・ペッツァフェルロの「ルネサンスの回復」も抄訳で、トレントの公会議の後の一六世紀末、ローマの聖ルカ・アカデミーを舞台に、教皇シクスト五世下で職人的な仕事の迅速化を求められていた当時の画家たちが、かつての画家たちの「理想の地位」(と彼らが夢想したもの)を復活しようとして、いわば倒錯し時代錯誤——かつ歴史上に実在しもしない——「ルネサンス」の探求を目指した実相に触れる。そこには図像学的な取り決めの「内容」に関する締め付けが、逆説的にも画家たちに表現「形式」上の自由という余地を与えた、という余録もついたのがおもしろい。

しかし本号の核心は、続くフランソワ・プイヨンの「イスラームの影」と題された、一九世紀オリエント絵画にみえる宗教実践の形象化の分析と、ムスタファ・オリフの「土着芸術」から「アルジェリア芸術」へのふたつだろう。プイヨンの論文は筆者も別途活用させて

戴いたので、今ここでは詳細を省くが、リンダ・ノックリンの有名なオリエンタリズム絵画論などが見落としている、イスラーム宗教儀礼の西欧の画家による表象の不自然な点を縦横に指摘したうえで、とりわけイスラーム教徒へと改宗して生涯を貫いたエティエンヌ・ド・ディネに焦点を当てて、その蹉跌を見極めた貴重な論文⁽⁵⁾。オリフの論文も伝統的な細密画の伝統が、フランス植民地下でいかにして宗主国の美術政策に組み入れられ、国民の美学を担う図像へと「近代化」されたかを、具体例の分析から語っている。これはたとえばインドさらに中国や日本にいたる、二〇世紀前半の美術の「西洋化」、植民地化に伴う文化変容を考察するうえでも、比較のうえで看過できない成果である。六〇年代初頭、アルジェリアに始まったブルデューの知的遍歴も思い出される。

続く世代へ——伯楽としてのブルデュー

『アクト』誌での視覚芸術関係の論文特集は、巻頭にアニー・ヴェルジェの「前衛の場」が掲載された八八号(1991)を最後の打ち止めに、鳴りを潜める。だがそれと前後して、すでに『アクト』にその片鱗を現していた研究が、著作となって世に問われるようになる。

一九八九年にはダリオ・ガンボニーのルドン論が『文筆と絵筆』として現れる。神秘と幻想

の画家ルドン——この人口に膾炙した画家像は、実は画家自らが批評家たちを出し抜くことで体よく世間に定着させた自己演出だった。孤高の夢想家だったはずのルドンは、実は国家買い上げや注文を執拗に嘆願する現実主義者だった。サロンでは必ずしも成功をおさめなかったという不利を逆手に取り、ルドンは自分の石版画への個人的な愛好家や収集家のネットワークを作り上げ、やがてそれを中心に、一八八〇年代中頃から、ルドンの木炭画を購入する公衆が形成される。またユイスマンスやエヌカンといったルドンの初期の批評家たちの文業が、世紀末のルドンにそれなりの評価をもたらし、ルドン本人まんざらではなく思っていたものの、九〇年代に版画の単色の世界から油絵の色彩の世界へと移行するのに呼応して、ルドンはこうした文学的な批評を、自分の芸術の真実への誤解として、退け始める。後年、画家自らが残した証言のみが、画家の造形を解釈する唯一正しい鍵とみなされる傾向が生まれる。なにもルドンが自らの創作の真実を隠したというわけではない。むしろ源泉を抹消し否認することに、かれの創作の真実があった。本名も誕生日も出生地も偽ったこの画家は、自作の解説をも自ら拒絶したが、それゆえその作品には神秘の影が宿ることになった。フランス近代絵画にルドンの占める独特な位置は、こうした自己否認の戦略に負っている——とガンボニーは分析する。

いっぽう、ナタリー・エニックはフィンセント・ファン・ゴッホ没後百年に合わせるかのように『ファン・ゴッホの栄光』(1997)を公刊する。これは単なる芸術受容の社会学ではなく、

ファン・ゴッホの批評史研究でもなく（こちらは、キャロル・ジーマルがすでに『伝説の形成』[1980]で詳細に跡づけた）、より普遍的に、近代における文化英雄神話形成の人間学たる野心を込めた著作だった。賛否両論の対立によって形づくられる批評の場を出発点に、伝説の神話的な増殖、贋作の登場や展覧会組織、はては没後百周年という「記憶の場」設営の舞台裏を社会学的に調査して一望の視野に収めたエニツクは、ファン・ゴッホ伝説の形成に、『聖人伝』の世俗化された焼き直しを見る。作品価格の高騰と売り立てにおける天文学的な出来高は、画家にたいする端緒の無理解という負債に対する後世の精神的贖罪が経済学的な次元に翻訳されたもの、とする解釈など、あるいは穿ち過ぎで、社会学的深読みが鼻につく、という向きもあるのか。また、膨大な情報が、いささか類型的に原型論の鑄型に押し込められたため、予定調和で分析が進行してゆく単調さも否めない。素朴なゴッホ称賛からは距離を取りながら、結局自著の成功を、ゴッホ信仰という社会的幻想に頼っている循環を指摘するのは酷だろうか。

この両者に代表される研究は、批評史と社会史の交差のなかに芸術家とその創作を位置けなおす。これまでとかく天才の営みへと還元されて見過ごされてきた、芸術的価値形成の問題が、正面から問いつめられている。また同時並行的に、先行する世代のジャック・テュイリエ、ブリーユ・フカール、ピエール・ヴェッスといった美術史の専門家によって進められつつあった、前衛史観の問い直しにも目配せしつつ、しかし安易に前衛を否定して「悪役」のポンピエ

絵画復権に与するがごとき国粹的揺れ戻しの選択も拒絶する。官展サロンの崩壊と自由市場の成立、美術アカデミー会員や美術学校教授による寡占への独立派の対抗といった、第三共和制前半期の美術を取り巻く社会環境の変貌過程復元の作業を十分に踏まえたうえで、ガンボニーやエニックは芸術家の主体的選択や公衆による承認そして称賛の意味を、より鮮明に浮き彫りにした。

多くの美術史家たちが、特定の時代、特定の芸術家の研究に自己限定するのに対し、これら中堅の芸術社会学者たちは、現代芸術への発言も辞さない。『アクト』誌に公表された現代屋外彫刻展への狼藉をめぐる分析から出発した、ガンボニーの芸術における偶像破壊論は、その後成長を続け、フランス大革命から現代までを視野に収めた『芸術の破壊』(1997)という大著として、著者自身による英語・独語版が公表された。⁽⁶⁾一方『ゴッホの栄光』が訳者辛苦の英語版(1996)でも成功を収めたエニックは、その間博士論文『絵描きから芸術家へ——古典時代における職人とアカデミシャン』(1993)、さらに近代小説に現れた女性像『女性身分。西洋小説における女性アイデンティティ』[1997]、さらに芸術家像の変遷『芸術家であること。画家と彫刻家の地位の変貌』[1996]、前衛現象の社会学的分析『現代芸術の二つの賭け』[1998]などの著作を、精力的に世に問い続けている。

美術史家としても新史料発掘に手堅いガンボニーに対して、史料操作がいかにも社会学者ら

しいエニツクは、とかく美術史畑からは批判も多いが、また『芸術社会学』誌 (ISSN 0779-1674) 編集にも関与する一方、晩年のブルデューとは袂を分かち、小ぶりながら現在のところ最良の総括的教科書、『芸術社会学』(2001) も公表している。その彼女の——かつての才気煥発に比べていささか教条的になったのが残念な——前衛芸術論には、もはや前衛が古臭くなったモダニズム崩壊後の今日、ポスト・モダンやポスト・コロンIALも古くなって、ポスト・アートと呼ばれる昨今のパラダイムの中でどこまで通用するか、論者としては保留もあるが、それはまた別途論じたい。

とまれ、こうした弟子世代の活躍のなかで、『アクト』誌の美術からの撤退(?)を補完するかのよう、この本尊ブルデューの芸術社会学の総決算、『芸術の規則』(1992) が刊行される。

『芸術の規則』の余白に

『芸術の規則』の前提となるカント『判断力批判』への批判の射程や、同著の知識人論に関する論者の根本的な疑念については、別途私見を述べたので、ここでは繰り返さない。本論との係わりで問題としたいのは、『芸術の規則』では、ブルデューが視覚芸術の分野を、主たる考察の対象からあえて除外していることだ。ギュスターヴ・フロアベールの『感情教育』の分析を

巻頭に据え、もっぱら文学生産と消費の場を論じるこの大著で、唯一の例外として視覚芸術が取り上げられるのは、巻末近くに収められた「眼の社会的創成」に限られる。

この章は、実は『アクト』四〇号(1881)で、既に触れたバクサンドールの「一四〇〇年代の眼」への導入として、訳者のイヴェット・デルソーと共に執筆された序を基礎としたものだった。今、初出に戻って読み直すと、冒頭近くに「ある社会の視覚的習慣の大部分は、当然ながら、文字史料には登録されない」とのバクサンドールの観察が引用されている。じつさい、我々とはともすれば、ルネサンス絵画の傑作にはとくに慣れ親しんでいるような錯覚に陥る。だが、よく考えれば、ルネサンスの人々の眼でもってルネサンス絵画を鑑賞することは、至難といつてよい。我々が親しんでいるのは、今日の美術史の学識や、美術館という制度、さらには世間の良識によつて条件づけられた、今風の見方、親しみ方であり、それは偽りの親密さといつてもよい。これに対してバクサンドールは、あくまでも一五世紀当時の人々が絵画を注文し、代価を支払つて購入し、教会へ寄進したその社会的経験の「世界」の総体へと、可能なかぎり接近しようとする。そしてブルデューは、こうしたバクサンドールの謙虚で度外れた野心に、深い同意を表明する。

だが『芸術の規則』はここで切斷・転調する。ブルデュー自らの「眼の社会学」は、見取り図の段階で放棄された、といつても過言ではない。実のところ『芸術の規則』出版の段階では、

ブルデューはなおエドゥアール・マネ論上梓を諦めておらず、そのためか、ポンピドー・センターで一九八六年冬におこなった講演に基づくマネ論『国立近代美術館研究手帖』一九／二〇号）も、おそらくは意図的に、『芸術の規則』からは除外された。かつての視覚範疇と今日のそれとに、一九世紀中葉において決定的な断絶を刻んだのが、『草上の昼食』や『オランピア』のスキヤンダル、そこにマネによる象徴革命の意味があった。だが今日の我々は、革命以後の視覚範疇を常識とするため、マネの革命性を十分に自覚できない。そこに象徴革命の逆説がある——と主張するのが、その講演の主旨だった。とすれば、バクサンダーから共感とともに引き出した教訓を、ブルデューが己の土俵で立証するための最良の事例と見定めたのが、マネだったはず。そしてこれは、テュイリエをはじめとする体制派美術史家に対する、社会学者ブルデューの公然たる宣戦布告でもあった。

だがその闘いは、うっかりすれば前衛擁護派対アカデミー復権派という、古いイデオロギー対立へと逆戻りする懸念はなかったか。またブルデューの社会学は、エドワード・サイードのオリエンタリズム論ともども、抑圧の加害者と犠牲者との適切な自己認識を提供する、というおおきな歴史的意義を担いながらも、著者の意図とは裏腹に、弱者を強者によって定義された自己帰属意識の牢獄へと固着させ、弱者による訴えや糾弾を認可しつつ飼い慣らす、統制権力の巧妙化を、さらには「弱者」を装う抑圧者の出現すらも、副作用として招いたのではなかつ

たか。ブルデューはマネによる象徴革命を「無秩序の制度化」と呼んだが、はたしてマネは、ついに芸術の自壊を招くことになるこの「支離滅裂」への悪循環の、仕掛け人だったのか、受益者だったのか、それとも被害者だったのか。

コレージュ・ド・フランスでの晩年（一九九九年度）の講義で、ブルデューは一学期を費やしてマネを論じたが、その詳細な記録はまだ活字の形では公開されていない。将来、公刊の可能性があるのかどうかも、目下のところ判然としない。論者が生前のブルデューと、画家エドゥアール・マネを論じあつた機会は、地球の裏表の距離を隔てての論文のやり取りによる、ただ二往復の意見交換に過ぎない。今にしてそれが論者として心残りでない、といえは嘘になる。だが、さらなる僥倖を人生に期待するのは不遜というものだろう。ブルデューの示した芸術社会学構想に挑戦し、その問題設定の限界を越えることだけが、残された者の歴史的責務なのだから。¹⁰

註

*以下の註は、本文との関連で最低限にとどめ、網羅性は放棄したことをお断りする。

(1) ほぼ同時期の状況への回想として松浦寿輝「美術史を壊すこと」『謎・死・関』、筑摩書

房、一九九七年、一七四頁以降。惜しむらくは、松浦寿輝の文章としては不満が残る……またそれよりさらに十年以上前の七〇年代パリの報告としては、パノフスキーとフランカステルおよびこの段階でのブルデューの芸術社会学への指向を的確に要約した、阿部良雄「もうひとつのヨーロッパ」「美について語ることが出来るか」「西欧との対話」、原著一九七二年、レグルス文庫版、各々九九頁、一七九頁以下。今日なお——同時代史料として——必読である。

(2) 田中晴子『フュニスム論 Le funisme ou l'art de la fuite』、新書館、一九九九年。

(3) 稲賀繁美『「Actes」誌のことなど』『機』、一二六号、二〇〇二年五月一〇—一二頁。ただし小見出しは編集部で一方的に改変されたもので、「眼の社会学」「絵画と公衆」と訂正する。

(4) ブルデューにおけるハビトゥス概念の周到かつ切れ味のよい吟味としては、田辺繁治「再帰的人類学における実践の概念」『国立民族学博物館研究報告』、第二六巻・第四号、二〇〇二年、五三三—五七四頁。もともと田辺の結論は、「民族学者」ブルデューにとつて自明の理だったはずである。

(5) 稲賀繁美「オリエンタリズム絵画と表象の限界」『絵画の東方』、名古屋大学出版会、一九九七年、九頁以下。および同章、註一五。リンダ・ノックリン「虚構のオリエント」『絵画の政治学』、坂上桂子訳、彩樹社、六一頁以下。ただし註は初出 Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," *Art in America*, May 1983, pp. 119 sq. のほうが詳しい。またディネに関しては、François Pouillon, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam*, Le Nair Balland, 1997. また関口涼子「オリエンタリズム絵画の変容——エティエンヌ・ディネのイスラーム表象」『比較文学研究』、東大比較文学会、七四号、一九九九年、八三—九五頁。なお稲賀「美術批評史研究——その最近の動向」『人文論叢』、三重大学人文学部、第一四号、一九九七年、九—一五頁も参照。そこ

の記述と本論とに、内容上一部重複のあつてを断りする。

- (9) Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau, Odilon Redon et la littérature*, Les Éditions de Minuit, 1989 (藤原書店近刊). *The Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London, 1997 本書のついで、『西洋美術研究』三元社、第六号、特集・イコノクラスム、二〇〇一年、一〇〇～一三九頁に、飛嶋隆信・近藤學による第二章の訳と、三浦篤による解題がある。よつて本書に関しては、ま贅言を慎む。

- (7) Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh, Essai d'anthropologie de l'admiration*, Les Éditions de Minuit, 1991 (藤原書店近刊). *Du peintre à l'artiste, Artisans et académiciens à l'âge classique*, Les Éditions de Minuit, 1993. *État de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Éditions Gallimard, 1996. *Être artiste, Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Éditions Klincksieck, 1996. *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Les Éditions de Minuit, 1998. *La Sociologie de l'art*, Édition la Découverte, 2001.
- (8) 稲賀繁美「芸術社会学者としてのユエール・ブルデュー」『環』二二号、シンポジウム報告「ユエール・ブルデューへのオマージュ」藤原書店、二〇〇三年。なお白川昌生『美術・市場・地域通貨をめぐる』水声社、二〇〇一年を、日本の現代芸術家による、もっとも真摯なブルデューへの対応の一例として挙げる。

- (9) Pierre Bourdieu, "L'Institutionnalisation de l'anomie," *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, Nr. 19-20, 1987, pp. 6-17.

- (10) 最近のマネ論に関しては、稲賀繁美「マネ」と印象派』『美術フォーラム21』七号、二〇〇二年十二月二十日刊行予定。また本文では触れ得なかったが、ブルデューの芸術社会学とは志向を異にする、Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Denoël-Gonthier, 1970、Raymond

Moulin (ed.) *Sociologie de l'art, La Documentation française*, 1986 は必読。やうに Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, Gallimard, 2000 も手堅く犀利。なお、文学社会学など関連領域については、本書に別途寄稿のあることを見こし、本章では、造形芸術を対象を限り、芸術社会学全般に渡ることとは慎んだ。一言お断り申し上げる。

* 本文では紙面の都合から欧文記載を割愛した。Actes de la recherche en sciences sociales の概要は <http://www.chess.fr/centres/csc/actech.html> で容易に検索可能。