

芸術社会学者としてのピエール・ブルデュー

稲賀繁美

ピエール・ブルデューの提唱した芸術社会学の射程を見定めること。それが本稿の目的となる。このためまず手初めに、近代の芸術観といわれるものの成立事情を復習することから始めたい。

それによつてブルデューの目論みの目指すところが明らかになるからだ。この作業に続き、いわゆる「芸術の自律」に関するブルデューの立論にみえる、ふたつのおおきな矛盾を指摘したい。そして第三に、この矛盾とみえるものが、ブルデュー晩年の社会介入にじかに結びつく信念と、ふかく係わっていることを明らかにしたい。最後に結論として、ブルデュー自らが述べる、象徴革命の逆説に言及し、その業績を遺産として継承するうえで、ひとつの要点を確認したい。

近代的な芸術観の成立

近代的な芸術観とは何か。クリスティアン・バトュー (Christian Bataux 一七三—一八〇) による美術 (Beaux-arts) 概念の提唱 (一七四七) 以来、ダランベール (D'Alembert 一七—一七八三) による『百科全書』序文 (一七五二) を経て、とりわけカント (Immanuel Kant 一七二四—一八〇四) の『判断力批判』(一七九〇) による決定的な認識論的切断に伴うパラダイム変換を通じ確立された芸術観が、いわゆる近代的な芸術観となる。そこでは、ハビトゥスと規則とは、いかなる扱いをうけていたのだろうか。まず、小田部胤久の『芸術の逆説』[小田 2001] およびブルデューの参照するエイブラムズ

[Abrams 1989] に依って、簡単に復習しよう。

一方で、一八世紀中頃以降の近代における芸術概念は、ハビトゥスには還元できない創作行為を確定し、これに市民権を与える試みだった。スコラ学の自由七科は——文法学 (la Grammaire) にせよ、論理学 (la Logique) にせよ道徳学 (la Morale) にせよ——伝達可能な技能と認識され、習熟することで身につく、という意味での「持ち前」、すなわちハビトゥス、として理解されてきた。これにたいし、芸術 (beaux-arts) とは、そうした技能としては伝達不可能な、技能伝承の次元を越えた創造的活動として定義された。つまり近代の芸術概念の成立は、ハビトゥスからの離陸と軌を一にする。

ところでまたこの芸術概念は、芸術を、前もって定められた規定 (régle) からは自由な独創的創作であると定義する。芸術作品 (œuvre d'art) とは、作者の天才 (génie) によつて実現される模範的にして自律的な美的作品を意味する。これらふたつの操作の背後には、「創造」を、神にのみ属する能力、すなわち無から (ex nihilo) 存在をあらしめる、という意味での創造、というトマス (Thomas d'Aquin) 的な定義から引き剥がし、人間に「創造」や「独創」の能力としての「天才」を割り当てようとする、一八世紀後半の半世紀を越える思索の営みがあった。

ブルデューの『芸術の規則』の野心と逆説

以上のように常識を復習すると、ブルデューの『芸術の規則』(Règles de l'art) の野心も明確になるだろう。本書は、近代的芸術観を二重の意味で否定する。というのも、一方では近代的芸術観からは排除されたはずのハビトゥスを、芸術創作を司る要因として復権し、他方では、芸術を規則とは無縁の、芸術家の独創性の所産とみる常識をも否定しようとするからだ。だが、このように要約しただけでは、過度の単純化の謗りを免れまい。

いうまでもなく、ブルデューのハビトゥス概念は、パノフスキー (Erwin Panofsky 一八九二—一九六八) による、スコラ学とゴシック建築論をきっかけとして練り上げられた [Bourdieu 1967]。この段階で、ブルデューは、ハビトゥス (habitus) を、完成された作品 (opus operatum) においてはじめてその潜在的な存在が確認されるような、制作法 (modus operandi)、一種の生成文法 (チョムスキー) に近いものとして理解していた。とはいえチョムスキー (Avram Noam Chomsky 一九二八) の生成文法が人類に普遍的な構造を想定するのに対し、ブルデューのハビトゥスは、あくまで具体的な実践の場における身体的習熟 (hexis corporel) としての側面を強調する。それはパノフスキーの出発点となったカッシーラー (Ernst Cassirer 一八七四—一九四五) の symbolischen Formen のみならず、田辺繁治の充実した調査 [田辺 2002] も指摘するのとおり、フッサール (Edmund

Husserl 一八五九—一九二二) の *Habituallität* とヘーゲル (G. W. F. Hegel 一七七〇—一八三〇) の *Geistes- und Kulturtheorie* (Max Weber 一八六四—一九二〇) の *Geisteswissenschaft* の思想的背景としていふ。

一方、規則 (rule) という言葉も、文脈によつて重みが違う。啓蒙の時代の文献の用例と、ブルデューの用例とを短絡させるべきではない。さらに、『芸術の規則』にあつては、フロベールの訴訟事件にまつわる、「規則なき芸術」(*l'art sans règles*) という言葉が、著者の脳裏にあつたことは明らかだ。明らかにブルデューを意識したその著作、『規則なき芸術』(*l'art sans règles*) の著者ピエール・ソルラン (Pierre Sorlin) などは、「社会的な遊戯の規則は、創作の過程には規則などないことをかえつて隠す」と、ブルデューの方法論を冷やかしている [Sorlin 1995, p. 16]。『定義すべき規則なるものがある」とすれば、それは我々自身の判断を方向づける規則でこそあれ、マネやフロベールを作り上げた、などと想定できるような類いの規則ではけつしてない [Sorlin 1995, p. 15]。だが気の利いたコメントをしたつもりのソルランのこうした見解こそ、芸術家あるいは特権的作品へのフェティシズム丸だしの、伝統的な近代芸術観の残滓とも見なしうるだろう。こうした抵抗勢力の存在を熟知すればこそ、あえてブルデューは『芸術の規則』なる、裏返し、挑発的な題名を選んでいたはずだ。

ハビトゥスの所産としての芸術。そして規則から自由なものとしての芸術の否定。この両方から導かれる帰結。それは芸術作品がけつしてそれとして自律した存在ではありえない、との確信だ

ろう。そしてこれは近代的な、そして我々がともすれば常識としてきた芸術観を全面的に否定しているようにも見える。本書は、いわゆる芸術研究者たちにとつて、学問の神聖なる対象を偶像破壊し、かれらの学問の基盤をなす集団的信仰 (ソルランが、我知らず言うところの「我々自身の判断を方向づける規則」そのものを暴くことで、かれらの存在理由そのものに脅威を与えかねぬ書物だった。伝統的な文学研究者たちが本書を、自分たちの利害を犯す、冒瀆的な著作として、拒絶反応とともに迎えたとしても、不思議ではない。

だがこうした拒絶反応から分かるのは次のことだ。つまり、これまでの芸術観は、芸術とは自律的な営みであるとの集団的な幻想のうえに成立しており、またその幻想を強化することによって維持されてきた。それが「近代」と呼ばれる芸術の場 (*champ artistique*) の真実であり、それへの半ば無意識の加担による、幻想維持強化の仕組みこそ、ブルデューが「イルーシオ」とよぶものにほかなるまい。

だがここで、我々は一つの大きな逆説に直面する。芸術の自律という信仰のからくりを暴露したはずのブルデューが、この書物の最終章以降、自律した文化場の擁護を訴えたのみならず、その自律擁護のために積極的に参画し始めたからだ。イルーシオとしての芸術の自律とその擁護——これは変節なのか、それとも確信犯なのか。ブルデューの思索と行動とには一貫性を認めるべきなのか。それともそこには矛盾を探り当てていくべきなのか。そして一

貫であれ矛盾であれ、このようなブルデューの「知識人」としての現実参加をどう理解すべきなのか。これが、ブルデューが我々に突き付けた、最初の——あるいは最後の——課題だろう。

「芸術のための芸術」をめぐる議論の是非

ブルデューの『芸術の規則』へのもっとも初期の日本側からの反応として、長谷正人の論文がある。そこで長谷は、芸術のための芸術が、フランス第二帝政期の閉鎖的な芸術場の成立によって保証され発展した、と見るブルデューの見解に、根本的な疑義を呈す。直接は言及しないものの、おそらくはフローベール研究者、蓮實重彦の見解を敷衍しつつ、長谷はこう述べる。

「おそらく事態は全く逆だと言わねばならぬ。第二帝政期とは、芸術作品が大衆的な言説秩序のなかで消費されるようになり、独創的な「芸術のための芸術」が極めて困難になった時代なのだ。もちろんだからこそ、この時代の芸術家たちは（大衆文化と切り離された）閉鎖的「芸術場」を形成して自分たちの自由を確保し、「芸術愛」的言説によってそれを正当化しなければならなかった。つまり「芸術場」は（王や教会の支配からの解放として）積極的に形成されたと言うよりも、大衆文化現象（あるいは芸術の商品化）に対する芸術家たちの神経症的な自己防御反応として消極的に形成されたにすぎない」（長谷 1996, p. 209）。

長谷は、この時代以降の芸術は、もはや芸術場におけるハビトゥ

スの戦略的適応能力としての芸術家個人の才能、によってだけでは計測できず、むしろその消費者をこそ念頭において分析する必要がある、と主張する。長谷の主張とは違って、この点で必ずしも長谷とブルデューとの見解が対立するわけではない。というのも、ブルデューも決して消費者における芸術信仰の形成を無視しているわけではないからだ。「芸術作品の価値の生産者は芸術家ではなく、信仰の圏域としての生産の場である。それが芸術家の創造的な力への信仰を生産することで、フェイ・ツ・シュとしての芸術作品の価値を生産するのだ。芸術作品が価値を付与された象徴的対象として存在するには、それが認知され承認されること（……）が前提となるのであつてみれば（……）芸術作品を芸術作品として、すなわち価値として認識できる能力をもった消費者の生産に寄与している人々の存在も、忘れてはならない」（ブルデュー 1996, p. 85-6）。

とはいえ、ブルデューの分析が、消費者をも「消費者の生産」という局面に——ある意味で予定調和的に——取り込もうとする傾向をもつことは、訳者後書きで石井洋二郎も指摘するところだ（ブルデュー 1996, p. 290）。そして実はこの点では、先に触れたソルランのブルデュー批判には妥当する部分がある。ソルランはフローベールとマネとを同列に扱うかみえるブルデューの論法に疑問を呈する。そしてマネの価値生成に関して、「十九世紀当時のマネ」と「今日のマネ」とを区別し、概略以下のような仮説を立てる（Solari 1995, p. 47）。一方で、自らの延命と権力への執着しか眼

中にない美術アカデミー会員を前にし、マネはおおよそ規則などには馴染まず、公式の肖像に戯画の筆法を持ち込み、さまざまな試みがけつして一連の規則になど収斂しない無軌道ぶりを発揮した。そのマネが公の認知を拒絶されたことは、かえってその拒絶の実態を白日のもとに晒すことに貢献し、かくして批評家たちの「紙のうえでの戦争」のために、マネ現象は予知もせず、意図もせぬまま格好の戦略的拠点を提供した。他方で、後世の批評は、そうしたマネに「才能」だの「天才」だのといった曖昧なレッテルを貼り、称賛に値するものを称賛するという同義反復的な仕組みでマネを祭り上げ、それに商品価値を授けると同時に、当時の慣習が称賛していたはずの「規則にのっとった」絵画は、定義からしてこれを「アカデミズム」と貶めた [Sorin 1995, p. 82]。

ソルランの主張を私に解釈すれば、ブルデューのなかでは、作品へと結集する先行社会や同時代の現象と、作品が一旦成立して以降の周囲の反応や後世の価値づけという、本来別のはずのものが、作品や画家を焦点に、場合によっては論点先取の癒着を犯している [Sorin 1995, p. 88] [稲賀 1997b, p. 102]。そのため、ブルデューのいう象徴革命説が、かえって従来のマネ神話に安易に加担しているところがないか、というのが、論者の危惧でもある。もちろんブルデューとして、マネを評価する眼差しが、この一世紀にわたる社会的な刷り込みの産物であることは心得ているし、ソルランもまた、称賛するようにと教え込まれたものを素直に称賛することにはやぶさかでない [Sorin 1995, p. 84, p. 104] と告白はしている

のだが。

このマネの例からも明らかなとおり——そしてそんなことはブルデューとして先刻ご承知ではあったはずだが——、芸術作品の価値生成の要因が、すべて問題の作品に内在するとはいえないだろう。チャップリンやビートルズは、はたして才能の問題だけで論じられるか、との長谷の疑義は、ブルデューが別に芸術家個人の才能のみを問題にしていない以上、ややお門違いではある。だが全地球的な任天堂化^{任天堂化}以来、商品売り込み戦略が、凡庸な作品にも時には世界的な大成を約束するというマーケティングのからくりこそ、今日我々の目前にある焦眉の問題であることは否定できない。ブルデューは^{グローバル}全球化と呼ばれる事態を、消費者のハビトゥスとそれを動員する『資本主義のハビトゥス』[ブルデュー 1993]として客観的に分析するだけでは満足せず、とりわけその晩年最後の五年間を、ひたすらグローバル化への実践的な抵抗を組織することに費やした。日本語では『市場独裁主義批判』[ブルデュー 2000a]、『メディア批判』[ブルデュー 2000b]と題される小冊子に代表されるブルデューの発言と選択とは、はたしてブルデューの流儀で客観的に理解できるのだろうか。これが第二の課題となる（なお以下ブルデュー『芸術の規則』からの引用はすべて石井洋二郎訳に拠る）。

知識人の政治介入

ここで、ゾラやサルトルといった、現実介入した知識人への

ブルデューの分析が問題となる。サルトルに関しては、すでに多くの見解もあるので、ここではゾラを取り上げる。ドレフュス事件での作家ゾラのふるまいに関して、ブルデューは以下のように述べている。

「ゾラ（……）が、先人たちの政治的無関心主義とは縁を切り、ドレフュス事件をきっかけに政治場そのものに（ただし政治の武器とは違った武器をたずさえて）介入することができるようになるのは、純粋な作家や芸術家が政治に対抗して獲得してきた、この分野固有の権威の上に立ってのことなのである。」（ブルデュー 1995, p. 209-210）ここでブルデューは芸術において獲得された純粋な自律が、政治論争に対する無関心を助長するどころか、かえって政治への介入を促進させる、という転倒が発生した、と述べている。そしてこの確信が、ブルデュー本人をして、自律した文化場の擁護と、自律への抑圧に対する抵抗を訴える立場へと誘ったようにも見える。

ここでブルデューの念頭にあったのは、自ら告白する通り、ドレフュス事件以前に、芸術家の自律の名でもって、画家マネを擁護したゾラにほかならない。「戦闘的伝統は「政治参加」し、「模範」となり、さらには「伝道者」にさえなったゾラというイメージをそっくり作りあげ、学校での崇拜へと引き継いでいったが、このゾラ像は次の事実を覆い隠してしまう。つまりドレフュスの擁護者である彼が、じつはマネの擁護者でもあったという事実である。それもアカデミーやサロン、ブルジョワ的上品さなどに対

してだけでなく、芸術家の自律性への信仰という同じ根拠によつて、（……）ゾラはマネを擁護したのだ。」（ブルデュー 1995, p. 210）。

だが、残念ながら、ことこの点に関するかぎり、転倒しているのはブルデューそのひとの論理のほうである。というのも、ドレフュスの擁護者であったゾラが実はマネの擁護者でもあった、という——ブルデューが自己の主張のより所とする——比較をはじめて世に広めた伝記作家こそ、ほかならぬマネの遺言執行人にして、最初の全作品カタログ付きの『マネ伝』を、ドレフュス事件終息直後の一九〇一年に公刊した人物であり、かれは、ゾラの盟友にして、晩年ゾラ友の会名誉会長を務めた人物だったからだ。

ゾラは個人的な利害を度外視してドレフュス大尉の無罪を主張したが、それより四十年前、ゾラが当時散々な罵声を浴びせられていたマネを擁護したのも、実は同様の「真実への愛」ゆえだったのだ——そう読者に訴えたこの伝記作家の名が今日ではすっかり忘れられ、それとは反対に、「真実は進む」のゾラがマネをも擁護した、という「事実」のみが、あたかも芸術の自律を言祝ぐ逸話のようにして人口に膾炙していった。だがこの比較は元来、ドレフュス事件解決の時点で政治的英雄となったゾラを巧みに利用して、マネを趣味判断をめぐる政治的な駆け引きから救出し、もつてマネの純粹芸術家としての殿堂入りを公衆に納得させようとする意図からなされた修辭法だった。とすればブルデューの推論は、この伝記作家の策略にまんまと嵌まった後世の通俗的文学史家や美術作家の論法を逆手に取ろうとしながら、そのためかえって、

この伝記作家のイデオロギーを追認する結果となっている。

ドレフュス事件という政治事件を持ち出すことで、ゾラのマネ擁護から一切の政治性を払拭させ、ゾラの芸術的判断を純粹に芸術的であり無私・公正なものであったように演出しようとする、高度に倒錯した戦略。これこそ芸術のための芸術、純粹美学が社会的にその「自律」を主張するために隠蔽した策略だった〔稲賀1997, p. 189-93〕。そうした裏の事情を知る筆者としては、次のブルデューの見解は、芸術における主観的ヴィジョンへの権利と、政治的糾弾の自由への要求とのあいだに設けるべき差異を、あまりに単純に同一化しているように危惧される。

「創造者たる個人の力と、その自由な自己主張への権利（これは批評家や観衆がなんの準備も前提もなしに、作品を感情で理解する権利をもっていることに対応する権利である）を——ドラクロワ以来例を見なかったことだが——こうしてふたたび主張することによって、ゾラがじつは「われ弾劾す」やドレフュス事件での奮闘という、作家の自由のラディカルな主張に道を拓いているにほかならないということも、どうして見逃しようがある？ 主観的ヴィジョンへの権利と、国家理法の非難しがたい暴力を内的要求の名において告発し糾弾する自由への欲求、それは同じひとつのものなのである」〔ブルデュー1996, p. 223: 訳文を一部改変〕。

ここに宣言された作家の自由、そして知識人の権利要求は、次に引く、『芸術の規則』末尾の「追記」での、知識人の「科学的な権威」を是認する認識へと直接つながる。敢えてその価値判断の

是非は問うまい。あくまで確認しておきたいのは、ドレフュス事件を契機としたゾラの社会参加を巡る考察が、ブルデューをして「芸術の自律」を擁護する立論へと導いた、という文献学的事実であり、またその結果得られたブルデューの以下の認識が、あくまで「芸術の自律」をめぐる成立したひとつのイリュージョンへの、積極的な加担を正当化しようとする、事実認定 (consent) の姿をとった、ひとつの遂行的 (performative) な記述にほかならない、という事態である。

「作家、芸術家、学者たちは、ドレフュス事件のさいに知識人として、すなわち芸術や文学の相対的に自律性をもった世界への所属、およびこの自律性に結び付いたあらゆる価値——脱利害性、有能性など——の上に成り立つ固有の権威をもつて政治に介入したとき、はじめて知識人をもつてみずから任じたのである」〔ブルデュー1996, p. 240〕。「つまり、〈場〉の自律性とそこから派生するあらゆる価値（倫理的純粹性、その分野での有能性など）の上に成り立つ権威をもつて政治場に介入できるようになったのは、ようやく世紀末になって、これらの〈場〉が自律性に達してからのことである。具体的に言えば、本来の意味での芸術的あるいは科学的な権威は、ゾラの「わが弾劾す」とそれを支持するための請願書のような政治行動の中で明確化していった」〔ブルデュー1996, p. 242〕。

ここには「自律」をめぐる社会的な事実認定というよりは、著者のある政治的な判断、あるいは決断が語られている。その著者の決断はあくまで尊重するにせよ、ゾラ個人の知識場における選

扱や軌跡と、それがその後世間によつて、どのような意図でどのように消費されたかは、あくまで別に論じられるべきではないか。ここでもまた、個人的な作品や行動のうちにその作品や行動の消費様態——つまりゾラにまつわる今日の常識的理解や「学校での崇拜」——を遡つて読み込むという、いささか強引な「過去の先行投資」の様が見て取れる。と同時に、政治的正義に託して芸術の自律を訴えたマネの伝記作家の論法が、いかにブルデュー自身の理想とする性向と同調しつつ、時間的因果関係を倒立させつつ、ブルデュー固有の文脈へと換骨奪胎されたかも明らかだ。ここには、ブルデューをして、社会参加を決意させた背景、否、その根源的な一原点が、明晰に透けて見える。

商業的市場操作の芸術社会学

だが、さらに重大なことがある。マネを純粹美学の代表として世間に認知させ承認させようとする、このマネ没後の周囲の一連の策動が、ブルデューからみればまことに遺憾なことに、芸術場の相対的な自律の証拠であるどころか、かえつて絵画市場における新たな商業主義的流通価値の形成と直接結び付いていたことだ。ロバート・ジェンセン (Robert Jensen) の『ヨーロッパ世紀末におけるモダニズムの商業化』[Jensen 1996] は方法意識においても明らかにブルデューの影響下にある著作だが、そこでは権力から自律し、純粹可視性を追求する美学が、そうした自律を言祝ぐ新た

な美術市場とひそかに結託することで、ちゃっかり利潤を得て成長していった様子がつぶさに分析される。ホイスラーに代表されるような唯美主義の反商業主義の装いこそが、実は官立展覧会サロン崩壊後の、あらたな市場動向およびあらたな商品価値形成に結びついていた[稲賀2001]。

そのことはまた、ブルデュー自身も高く評価し、彼自身が主宰した双書に『絵筆と文筆』と題するオディロン・ルドン論を上梓した、ダリオ・ガンボニーの分析も裏打ちするところだ[Gamboni 1996]。芸術の神秘に没入し、ひたすら孤高の芸術家と謳われたルドンが、じつはそうした自己演出を通じて、サロンでの不成功を糊塗し、国家注文や買い上げに執着した過去をも隠蔽したのみならず、サロンに代わる個人流通の版画販売網を世紀末には確立し、マラルメなどとの交友をも活用して、純粹芸術家としての評価を手中に収めていった軌跡が、ここでは詳細に暴露される。

さらに、これまたブルデューの高弟のひとりであったナタリー・エニツクの『ファン・ゴッホの栄光』[Henich 1991] が描くところ、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精神的負債に対する後世の贖罪が、経済的次元に翻訳された代償行為であり、それはまた、もはや宗教的な聖人伝が通用しなくなった世俗的近代社会が要求した、金銭による代替幻想のなす特異点でもあった。

加えて、これはジェンセンが十分には踏み込んでいない点だが、マネから印象派さらにルドンやファン・ゴッホら世紀末に至り、

二〇世紀前半に展開する前衛の系譜の認知と承認は、大西洋を横断する欧州と北米合州国との売買 (Transatlantic transactions) のなかで、確立していった。マネや印象派の市場価格などは——メトロポリタン美術館などで限定公開されている当時の売買契約書類を調査すれば直ちに判明することだが——その北米への売り込みに健闘したデュラン・リユエル画廊のパリ本店からニュー・ヨーク支店への運送の過程で倍額、場合によっては一桁増し以上の高騰、という価格操作を経て売買されていた [Naga 1998]。皮肉にも、芸術のための芸術は、合衆国の大資本の欧州への投資と投機という、二〇世紀初頭までに確立する、^{グローバル} 全球化の趨勢のなかで、世界資本主義市場のあだ花として開花した。それを象徴するのが、第一次世界大戦後に投機の対象となったエコール・ド・パリの絵画市場だ。バーンズ博士をモデルとして戯画化し、米人収集家や悪徳画商の投機の餌食となつて赤貧の死を迎える画家モディリアーニを描く映画、『モンパルナスの灯』(一九五八)の世界である……。

「自律性」への脅威は、芸術の世界と金銭の世界の相互浸透がますます激しくなつてゆく結果として生じる [ブルデュー 1986, p. 240]。この観察は、ハンス・ハークとの対話、『自由交換』によつてその真意を窺ふことのできる、痛切な認識だ。だが、こうした自律性への脅威は、なにもここ最近、芸術メセナと芸術家との癒着が美術マーケット、さらには美術場を牛耳るようになって発生したわけではなかった。実は、芸術の自律を言祝ぐ画家、脱利害性、というカントの定義にびつたり絵画を実践していたはずの、「近代

絵画の父」マネの列神式からしてが、まごうことなき金銭問題だった。一八八四年のマネ没後の売り立てが、印象派の絵画に絵画市場での流通価値を授け、北米でのキャンペーンをも視野に入れた商業戦略の一環をなしていたことは、別途詳しく分析した [稲賀 1993]。このように、芸術の自律——というイルーシオ——が、金銭の世界によつて不断に侵害されるばかりか、むしろ金銭の世界によつて維持・強化されてきた、という——あまりに自明で、わざわざ指摘することにも鼻白み、思わず芸術的良識から自己検閲しかねない——歴史の真実を前にして、抵抗はいかに組織されるべきなのか。それが問われるべき第三の問いとなる。

自律した知識人——場の擁護と象徴革命の逆説

たしかに「境界線の曖昧化は、文化生産の自律性にとつて最悪の脅威となつている」 [ブルデュー 1986, p. 290]。だが、そもそも、脅威から自由で自律した文化場などなかったはずだ。ブルデュー自らも認めるとおり、「高度の自律性に到達した知識人場を支配する無政府的な秩序は、それが普通の経済世界の法則および常識の規則にたいする挑戦である限りにおいて、常に脆弱であり、崩壊の脅威にさらされている。そしてこの秩序は、一部の人間のヒロイズムの上に成り立ちうるとしても、そこにはかならず危険がつきまとう」 [ブルデュー 1986, p. 290]。もとより、高度の自律性なるものがイルーシオの一種でしかなかった以上、右の引用は、知識

人場そのものの特性を描写した記述でもあれば、そのなかで否応無くある位置を占めるほかに、イルーシオの磁場からもけつして超然たる傍観者たることは許されない「ヒーロー」たるブルデュー自身の、知識人場への関与の「脆弱さ」と「危険」を自覚した態度表明、身上告白ではないか。

かくして、以下の分析は、事実認定と同時に、行動への規範となる。「自律性の度合いは、(……)、とりわけ、権力にたいする抵抗への、さらにはおおっぱらな闘争への積極的な扇動がどれくらい強力でなされるかによっても、測定することができる」[ブルデュー 1996, p. 73]。『全体知識人の化身となったサルトルは、ゾラ以来ずっと知識人という人格に記入されていた社会参加の要請に、また、完全に支配的知識人という人物像の構成要素となっていたせいで一時はジイドその人にさえ課せられていた道徳的権威への適性に、出会わないわけにはいかなかった』[ブルデュー 1996, p. 80]。『フロベールからサルトルにいたるまで(さらにその後も)、知識人は、世俗的な権力や特権から排除されている自分の状況を、みずから進んでおこなった自由な選択へと変化させることこそ、精神的な名誉に関わる問題であるとしてきたが、右のような(特権からの排除を、自由な選択へと読み替える——引用者) 反転は、こうしたことを可能にするイデオロギー的変容の中心にある』[ブルデュー 1996, p. 61]。

ブルデューが、自らの晩年に、知識人としての生命を賭けることになる闘争「自由な選択」を(いわば先回りして、それとなく)自

己分析した文章を、これ以上引用する必要はないだろう。本稿であげたいくつかの問い。そしてその次の問い——すなわちブルデュー没後の最初の置き土産、科学とメディアとの戦争、という表象は、いったい何を意味しているのだろうか——との問いへの応答は、本「小特集」中で身近な証人であり、現場目撃者として闘いを続けている、パトリック・シャンパーニュ (Patrick Champagne) さんから戴くことになる。

象徴革命の自己隠蔽

ただ最後に、我々への警鐘として、ブルデューがマネによつて達成された象徴革命の逆説——その理解し難さ——に関して述べた(日本ではあまり知られていない)一節(一九八七)を思い出しておきたい。

「理解をなによりも困難にしているのは、ここで理解すべきが象徴の革命であつて、これが大きな宗教的革命とも同類で、しかも首尾を収めた象徴革命だ、という事情だ。この世界像の革命の結果として生まれたのが、我々自身の知覚そして評価の範疇であつて、これらの範疇こそ、我々が日常さまざまな表象を造り、そして理解するために用いているものである。この象徴革命から生まれた世界表象を自明のものであるように見せてしまう、という幻想は、それがあまりに自明に見えるため、驚くべきことでん返しが起こって、マネの作品がスキャンダルを巻き起こしたこと

が驚きを引き、つまりマネがスキヤンダルだったなんてスキヤンダルだ、ということになり、そのため新しい世界——ほかならぬ我々自身の目が、このあたらしい世界の産物だ——を創造するのに必要だった集合的な改宗という作業を、しかと見定め、それとして理解することを妨げてしまふ」[Bourdieu 1987, p. 61]。

一九九二年刊行の『芸術の規則』には、この一節を含むマネ論は収録されなかった。それは、おそらく同書出版の段階ではまだ、ブルデューが別途マネについての著作を執筆する計画を放棄していなかったためだろう。(「今のところ？」マネ論は諦めた」と記された筆者あて私信には、一九九四年二月三日の日付がある。だが同じ逆説を、ブルデューは『芸術の規則』の目立たない注で、より簡潔にこう要約している。「象徴革命(たとえばマネが実行したそれは、それが生産し人々に押しつけた知覚カテゴリーが私たちにとって自然なものとなり、それが転覆した知覚カテゴリーが私たちにとって無縁になってしまったために、象徴革命としては理解されないということもある」[ブルデュー 1996, p. 278, 注 38]、と。

同じことが、ブルデューによってなしとげられた象徴革命についても、当てはまらないとは限るまい。ブルデューの芸術社会学がもたらした遺産を継承することとは、決してその著者を神格化することでも、著作を物神化することでもないはずだ。ブルデュー訓古学による概念の硬直化の危険にも警戒せねばなるまい。ブルデュー理解をめぐる正統と異端との闘争も、あるいは不可避かも知れまいが、ハイデガー読解の共同体が生産する集団的イリュージ

オの醜態を、ブルデューが冷徹かつ辛辣に分析してみせている手前[ブルデュー 1993, p. 198-203]、それをブルデュー学派が再生産するとすれば、これはあまりに陳腐な月並みとなるう。その教えの教条化にたいする抵抗と挑戦、そして不服従、不忠実こそが、かえってブルデューの意思への忠実さの証しとなるかもしれない。「規則」に逆らうことでもって「成果」を収めるところに、「芸術の規則」があるのだから。

一九九七年の著作『パスカルの省察』を加藤晴久氏の日本語で読める日も遠くはあるまいが、そのパスカルが論じた「ふたつの過剰」を、最後に想起しておきたい。「理性を除外するという過剰」、また「理性しか認めない過剰」。このふたつの過剰の狭間に、われわれの自由が存在しうるとパスカルは言う。芸術にも規則はあるが (regles de l'art)、それは言い換えれば「遊戯の規則」(regles du jeu) といってもよい。そして規則には遊び (jeu de règle) が不可欠で、それなくしては、社会という磁場も維持され得ない。自律という名の「遊び」なき社会は機能に円滑を欠き、窒息するほかないだろう。

このパスカルの一節を追悼記事に引いたロジェ・ポル・ドルワ [Dietrich 2003] が、かつて『話すということ』刊行に際してブルデューに送った言葉、「明晰さと自由の教訓」を、ここであらためて故人に捧げようと思う。

*本稿は、二〇〇二年五月三〇日、東京日仏学院にて開催されたシンポジウム《Hommage à Pierre Bourdieu》のために準備した仏文原稿を私に和訳したものである。

(注)

- [稲賀繁美 1993] 「ボードレーの諷言の条白に」『ユリイカ』十一月号、通じて [稲賀 1997a] 『絵画の黄昏——エドゥアール・マネ没後の闘争』名古屋大学出版会。
- [——1997b] 「美術批評史研究——その最近の動向」『人文叢報』三重大学文学部第十四号。
- [——2001] 「芸術における二〇世紀モダニズム・ペダタイム成立とその商業的背景」『図書新聞』二五五五号十月二十七日付。
- [小田部胤久 2001] 『芸術の逆説——近代美術の成立』東京大学出版会。
- [田辺繁治 2002] 「普遍的人類学における実践の概念——アルテミエーのベントゥスをめぐり、その後方へ」『国立民族学博物館研究報告』第二十六巻第四号。
- [最谷正人 1996] 「文学と芸術の社会学」井上俊(他)編『岩波講座現代社会学』第八巻。
- [アルテミエー 1993] 『話すということ』稲賀繁美訳、藤原書店 (*Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982)。
- [アルテミエー 1995-6] 『芸術の規則』I、II、石井洋一郎訳、藤原書店 (*Règles de l'art*, Editions de Seuil, 1992, nouvelle édition revue et corrigée 1998)。
- [——1993] 『資本主義のベントゥス』原山祐訳、藤原書店 (*L'Algérie 60*, Editions de Minuit, 1977)。
- [——2000a] 『メディア批判』加藤晴久訳、藤原書店 (*Sur la télévision*, Liber-Raisons d'agir, 1996)。
- [——2000b] 『市場独裁主義批判』加藤晴久訳、藤原書店 (*Contre-feu*, Liber-Raisons d'agir, 1998)。
- [Abrams, M. H., 1989] *Doing Things with texts, essays in criticism and critical theory*, W. W. Norton & Company.
- [Bourdieu 1967] "Postface", Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de l'abbé Surger de Saint-Denis*, traduction par Pierre Bourdieu, Editions de Minuit.
- [——1987] "L'institutionnalisation de l'anomie", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, Nrs. 19-20.
- [——1997] *Méditations pascaliennes*, Editions de Seuil. (加藤晴久訳、藤原書店近刊)。
- [Droit, Roger-Pol 2002] "Bourdieu, raisons et passion", *Le Monde*, 2 fév.
- [Gamboni, Dario 1989] *La plume et le pinceau*, Editions de minuit. (飯田治十・中嶋昭訳、藤原書店近刊)。
- [Heinich, Nathalie, 1991] *La gloire de Van Gogh*, Editions de minuit. (川堀廣訳、藤原書店近刊)。
- [Jensen, Robert 1996] *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton University Press.
- [Inaga, Shigemi 1998] "The Origin of Modernist Aesthetics as an Oblivion of Political Struggle The Case of Edouard Manet and his Marketing Strategy of the Auction: Symbolic Revolution and Social Construction of an Artistic Value", XIVth International Congress of Aesthetics, Ljubljana, Slovenia [to be published].
- [Sorlin, Pierre 1995] *L'art sans règles, Manet contre Flaubert*, Presses universitaires de Vincennes.