

社会としての芸術—芸術の自律化と 制度化についての芸術社会学

矢崎慶太郎¹

Art as a Society : Sociological Perspectives for Autonomy and Institution of Art

YAZAKI, Keitaro¹

要旨：本論では、芸術についての社会学理論を概観するために、基本的なアプローチを4つに区分して考察する。まず第一に芸術を道徳や経済などの「社会の反映」として示すコント、マルクス、第二に、芸術を社会と対立する関係にあるものと見なし、「社会の外側」にあるものとして扱うアドルノおよびゲーレン。第三に、芸術は社会的な反映ではないが、政治や経済と同様に、社会制度のひとつであり、「社会の内側」に属するものとして扱うベッカー（アート・ワールド）、ブルデュー（芸術場）、ルーマン（芸術システム）。第四に、芸術そのものを社会の原型として見るジンメル、および芸術がどのように他の社会領域に影響を与えているのか、という視点から芸術と経済との関係を研究するアプローチを取り上げる。これらの4つのアプローチを取り上げながら、芸術をどのように社会的な現象として扱うことができるのか、および芸術の社会学的研究にはどのような意義があるのかについて明らかにする。

キーワード：芸術社会学、アート・ワールド、芸術場、芸術システム

はじめに

芸術作品には百人百通りの捉え方があり、そこにひとつの正しい解釈など決してないという態度は、一般的なごくふつうの鑑賞方法であろう。私たちは自由に作品を鑑賞し、同時に他者の自由な受け止め方も尊重しなければならず、その多様性こそが最も重要な作法なのである。もちろん極めてセンセーショナルで賛否を呼ぶような作品もあり、その「正しい解釈」をめぐる論争も起きることがあるが、そうであっても誰もが納得できるような単一の解釈へと着地させることなど不可能であろうし、そのために多大な労力を支払うことは現代の多くの人にとって無駄であろう。

しかしこのような態度で、もし他者と会話したらどうなるだろうか。日常会話においても、芸術作品と同様に自分の意図も相手の意図も無限に解釈されて、互いの意図が一致することなどありえないのであれば、会話そのものが成り立たなくなるだろう。むしろ日常生活で必要になるのは、他者が何を言っているのか、何を考えているかを可能な限り正確に理解することである。

社会学のなかで中心的な位置を占めている行為理論は、個人の動機や意図を理解することを重要視している。パーソンズによれば行為（action）とは、何かの目

的のために、それに必要な手段を選択または制御することである [Parsons 1937 = 1976: 78]。だから、ある人間がその行動を「なぜ」したのか問うことは、「社会」を知る出発点である。しかしこのような前提から芸術作品に取り組むと、たちまち困難に行き着く。芸術という行為を理解するために、なぜその作品を作ったのか、その作品にどのような意図やメッセージがあるのかを明らかにしなければならないのなら、作品の多様な解釈という作法とは大きく矛盾する。

芸術に内在するこの傾向は、歴史的にみても、近代社会になってますます高まっている。絵画を例にすれば、少なくとも中世ヨーロッパでは、文字を読めない人のために芸術をつかって宗教や道徳のメッセージが伝達された。またルネサンス時代の絵画は、科学とは不可分の関係にあったし、近代初期の写実主義は具体的に目に見える現実を忠実に模写・再現していた。しかし、19世紀の印象主義時代の絵画になると、そこに制作者の主観的な印象が入り込んで、作品と現実との目に見える解離が生じ、さらに20世紀の抽象主義に移行するともはやどんな対象を描いているのか、何を伝えたいのかは全く不鮮明になる。芸術作品は、ますます作家の意図や目的を表すことを拒み、ますます社会的ではなくなっているように見える。ここで社会とは何かを定義するのは難しいが、人々に共有されている目的、合意、秩序、統合、価値、規範、あるいはこうしたものによって作られる制度が、もし社会であるとするのなら、芸術作品は、このような

受稿日2013年11月23日 受理日2013年12月3日

1 専修大学大学院文学研究科社会学専攻 (Graduate School of the Humanities, Senshu University)

意味での社会には反している。芸術は、上記の行為論が扱おうような社会性を有してはいないように見える。

芸術作品のメッセージが不明確であるという問題だけでなく、そもそも何が芸術なのか、その対象を定義することも困難である問題も発生している。例えば近年、携帯小説やライトノベル、アニメ、マンガ等々、様々な新しいメディアが登場しているが、これらは芸術なのだろうか。確かに絵画や彫刻、演劇、文学などは、芸術であることに疑いはない。しかし、道路標識のマークや商品マニュアルのイラストも絵には違いないが、芸術としての絵画とは見なされない。建築は、芸術として見なされるが、我が家の素朴な家はどうかののだろうか。芸術的なヌード写真と単なるポルノ写真とはどこが違うのだろうか。画家の岡本太郎なら、道端にこびりついたガムの模様さえも芸術だと見なすかもしれない。そのガムを捨てた人は、芸術のためにそうしたわけではないにも関わらずである。

私たちは芸術が実在していると信じている。しかし実際には、何かの実在物の性質に即して芸術を定義することは極めて困難である。それでもさしあたり、どのようなものが芸術であると見なせばよいだろうか。このためのヒントは、絵画よりもむしろ道路標識のマークのなかにあるかもしれない。例えば、旧東ドイツの歩行者用信号機のマークである「アンペルマン (Ampelmann)」は、デザインプロダクト (例えばキーホルダー) として、1996年から販売されている。歴史的に見れば、ドイツ再統一後の東ドイツでは、信号機までもが西ドイツのものへと取り替えられようとしており、これに対して、かつての東ドイツを懐かしむ「オスタルギー」や、強引な統一政策に対する反発が起こっていた。しかし、アンペルマンショップは近年、そのような歴史とは殆ど関係ない日本にまで出店されているに至っている。日本への出店は、ドイツ政府への抗議を日本に紹介するためにされているわけではないし、ましてや日本人も東ドイツの思い出に耽りたいはずだと見込まれているわけではない。かつてはただの標識であったものが、当時の歴史とは無関係に、たんにデザインとして認識されているなら、私たちはそこに何を見ているのだろうか。おそらくそこにあるのは、その標識が何を伝えているかでもないし、その標識の歴史でもなく、標識それ自体が持つ美やセンス、スタイル、新しさであろう。このように当初は芸術的でなかったものが、時代を経て芸術的になるということがある。そうであるなら、芸術を実在に即して論じることはここではできない。ここではさしあたり、芸

術はむしろ美やセンス、スタイル、新しさといった認知的な水準にこそ存在しているものであるということを出発点としておくことにしたい。

本論ではこのことを出発点にして、社会学者ダンコーの『芸術社会学』[Danko 2012] を参考にしながら、社会学は芸術をどのように扱ってきたのかを明らかにする。ダンコー自身は、それを学説史的に、つまり時系列的に論じているが、本論では、項目的に次の4つのアプローチを区分することにする。(1) 芸術は、社会を反映している (本論第1節「社会の反映としての芸術」)。(2) 芸術は社会を反映しておらず、芸術は社会の外側に立っている (第2節「社会の外部にある芸術」)。(3) 芸術は社会を反映していないが、まさにそのことが社会的な反映である (第3節「社会の内部にある芸術」)。(4) 芸術そのものが社会である、あるいは芸術の影響を受けて社会が変化している (第4節「芸術の反映としての社会」)¹⁾。

1. 社会の反映としての芸術

社会学は、その創設期から、芸術に対しても大きな関心を持っていた。社会学の創設者であるオーギュスト・コント (1798-1857) は、芸術は社会の改良に貢献するものであり、社会の再組織化、つまり社会秩序の回復に、芸術は重要な役割を持っているとした [Danko 2012: 22]。彼の芸術観は、当時のフランスの知識人たち、特に無政府主義者のプルードン (1809-1865)、哲学・社会学者ジャン=マリー・ギュイヨー (1854-1888)、哲学者・評論家のイポリット・テーヌ (1825-1893) などの芸術観と同じ流れにあった。特にプルードンは「芸術とは、我々が人類の肉体的・道徳的な完全性という目的のために、自然と我々自身を理念的に表現するものであると定義」していた [Danko 2012: 19]。あるいはギュイヨーによれば、芸術は人々の連帯を強める [Danko 2012: 21]。このような観点は、政治・道徳の反映としての芸術という「反映論」であると同時に、芸術以外の何か超越的・一般的な視点を補強するための手段であった。このようなアプローチの特徴は、何か社会の良い面を芸術は反映しているということ、そしてそのような良い社会的現実を反映した作品が評価されるべきであるという価値判断を含んでいることである。

このような判断は芸術社会学にとっては古いものになっており、それを純粋に採用している研究は、筆者の知る限りない。しかし、現代の日本社会に当てはめてみれば、このような判断は決して古いものではないであら

う。例えば政府主導の宣伝スローガンである「クールジャパン」という概念のもとでは、日本で培われてきた芸術作品には何か日本社会のポジティブな価値が反映されているに違いないということが明らかに前提にされている。あるいは日常生活でも、よい芸術作品には日本人としての共感を生み出す何かがあると思ったことのある人は決して少なくないであろう

しかし、社会反映論でありながらも別のパースペクティブを持っているのは、マルクスである。マルクスにとって芸術は（政治、宗教、科学と同様に）、経済的な現実から自由ではいられない。だから人々は芸術を始める前に、まず物を食べ、服を着て、生きていかなければならない。この意味で芸術は物質的な土台に規定された上部構造のひとつである [Danko 2012: 23]。このようなマルクスの定義は、後世に大きな影響を与え、例えばピエール・ブルデュー（1930–2002）は、芸術に階級関係が反映していることを見るようになったし、そしてフランクフルト学派の多くは、芸術がたんに商品形態のひとつに過ぎないということを批判的に問題にするようになった [Danko 2012: 23]。特にアドルノ（1903–1969）やホルクハイマー（1895–1973）にとって文化産業は、支配関係を安定化させるために、芸術作品を使って人々を操作（manipulieren）しており、人々が批判なしに受動的に、つまり何も考えずにその商品を買うように誘導しているのである [Danko 2012: 30]。このようなアプローチからは、もはや芸術は社会のポジティブな価値を反映しているなどという前提は全く汲み取られない。それは、いつでも資本主義社会の欲望のために利用される道具なのである。確かに現代の日本社会でも、作品の過剰な売上を重視する企業姿勢は、批判されることも少なくないだろう。

これらのアプローチは、意識的であれ無意識的であれ、芸術作品が社会的なものを反映しており、作品に込められたメッセージを確定可能であるということを前提にしている。

2. 社会の外部にある芸術

しかし、芸術社会学は、メッセージを確定できないということ、言い換えれば、芸術作品の意味は芸術的にしか確定できないという芸術の自律性を出発点にしている。だから芸術を単純に社会全体の有益性に還元することも、あるいは有害だと見なすこともできない。

それゆえ第2節では、芸術を社会とは根本的に異なったものとして描くアプローチを取り上げることにした

い。

2-1 アドルノ：社会批判としての芸術

すでに述べたようにアドルノは、現在の芸術が社会的、特に資本主義的な利潤のための道具に成り下がっていると非難していた。「芸術が社会的に存在する要求に答える限り、殆どの場合、芸術は利益に縛られた事業となり、[...] 利益を得ようと邁進する。[...] 芸術を支持している人は、すでにイデオロギーを作っており、芸術それ自体をイデオロギーに変えている」 [Adorno 1970: 3771–3772]。しかし、このことは、芸術がどんな時代にもそうであったということの意味するのではない。そうではなく、彼は本来あるべき芸術の姿というものを明確にイメージしていた。

アドルノにとって、「どの本物の芸術作品にも現れているのは、まだ存在していないものである」 [Adorno 1970: 3927] と同時に、「わかりやすさという見せかけに対抗することが必要」 [Adorno 1970: 4171] である。つまり、何か「新しい」ものであるが、決して理解されないような何かなのである。「世界に対する異質さが芸術のきっかけである。芸術を異質なものと感じられない人は、芸術を全く感じない人なのである」 [Adorno 1970: 4171] と彼が述べているように、私たちが日常的に理解している自明性を越えて、何か不可解なもの、異質なものを描いたものが芸術である。彼が特に評価している芸術家は、和音に基づかない無調音楽を確立した作曲家・指揮者のアーノルト・シェーンベルク、あるいは不条理を題材にした作家のフランツ・カフカやサミュエル・ベケットなどである。

アドルノによれば、このような芸術作品の不可解さによって、私たちの日常の自明性は壊され、社会を根本から反省しなければならなくなる。「自律的なものとして社会に対抗する [...] 芸術は、既存の社会規範に従ったり、『社会的に有用』なものだと証明したりするのではなく、純粋な存在であることで、自分自身を独自のものとすることで社会を批判する」 [Adorno 1970: 4273] と彼が述べているように、芸術はラディカルな社会批判として機能する。

おそらくアドルノの芸術理論を理解するには、当時の時代状況を知る必要があるかもしれない。彼の代表的な著書『啓蒙の弁証法』にあるように、甚大な被害をもたらした第二次世界大戦の戦禍は、科学や理性の欠落によって引き起こされたのではなく、戦車や戦闘機、あるいは原爆など、当時の最先端の科学によって生じた。私た

ちが合理的であり進歩的であるという傲慢さが、その対極にある野蛮を生んだのである。その際、文明社会的な思いあがりをも根本的に否定し、反省を促すために必要だったのが、どんな理解をも退けることで、理性そのものの限界を顕にするような芸術作品であった。

結局のところ、アドルノの理論には、「芸術 vs. 社会」という対立関係が、一貫して前提にされている。彼にとって芸術は、社会の外側に屹立しているものなのである。

2-2 ゲーレン：負担免除としての芸術

アドルノと同時代のドイツの社会学者であるアーノルト・ゲーレン (Arnold Gehlen) も、アドルノとの違いはあるものの、根底的にはこれと同じ構図を取っている。

彼は1960年に『時代の絵画』という本を出版して、現代の絵画（特に抽象絵画）を具体的に細かく分析しながら、絵画がいかに抽象化されていったのか、絵画がその対象を不鮮明に描くようになり、もはや何を描いているのかさえわからなくなるほどに「不合理」になったのはなぜなのかを問題にしている。

しかし、アドルノが社会の外側から社会を批判する場所を芸術と見なしていたのに対して、ゲーレンは芸術を社会の外部へと逃げていく現実逃避の場所と見なす。芸術とは「Entlastung」、つまり「負担免除」や「解放」であり、「あまねく存在する社会の圧力をのがれて、自由のオアシスをつくらうとする努力」に他ならない [Gehlen 1986 = 2004: 13]。このような二人の芸術観の違いは、社会観の違いをも明らかに生んでいる。アドルノにとって、社会とは画一的な方法で管理された世界 (verwaltete Welt) であり、いわば硬直しているゆえに人々を抑圧する。だからこそ芸術は異質 (Fremde) であることによって常に流動的な世界像を提示する。しかしそれとは逆に、ゲーレンは、むしろ社会（特に近代社会）は絶えず変化する流動的なものであるがゆえに重圧なのである。「さまざまな大事件ががつぎつぎとおこる産業社会のあたりしさが、慢性的に、われわれの経験をひどく不明確なものにしている [...]。このような社会的重圧の程度におうじて、言葉に表現できないもの、抑圧されたもの、表現をはばまれるものの量が増加し、その葛藤をしめす [絵画の] 魅力が増加する」 [Gehlen 1986 = 2004: 244]。このようにゲーレンは現代社会を「言葉」が無力になる社会と見なしている。誰もが同じ価値観を共有している社会では、私たちは「言葉」でもって的確

に言い表すことができるが、時代が変化してみんなが違う価値観を持つようになれば、どんな「言葉」も結局ひとつの意見に過ぎず、その一面性を逃れることはできない。「あるひとつの言葉をつかうことは [...] 他の言葉の採用をさまたげることになる。[...] 識別葛藤にはさみこまれたままになると、八方ふさがりの感情が、容易に情動的なプロテストに進展する」 [Gehlen 1986 = 2004: 243-244]。言葉のこのような一面性が、フラストレーションを引き起こし、もはや何も言うことはできなくなり、その結果、何を言っているのかよくわからない芸術作品へと人々は動機づけられることになる。

アドルノとゲーレンは、芸術を社会批判と見るか現実逃避と見るかで異なっているものの、両者とも、芸術は社会の外側に立っており、どのような有用性や利便性があるかを度外視して、社会にまだ存在しない新しいものを作り出すという点では共通している。

このようなアプローチは、芸術の社会反映論とは違って、芸術作品の内容やメッセージや意図をもはや確定することなく分析を進めることに成功している。しかし、それが社会的でないのなら、社会学の対象ではないのではないだろうか。実際、アドルノは社会学者でもありながら、芸術について分析したその著書は『美学理論』であり、ゲーレンの著書は『現代絵画の社会学と美学：時代の画像』である。両者ともタイトルに「美学」という概念を持ち込んだことは決して偶然ではないだろう。芸術を社会の外側にあると見る限り、いくらその社会性を指摘しても、もはや芸術は社会的ではなくなってしまうからである。

ゲーレンの著作には、この矛盾がはっきりと現れているように思われる。この問題をここではファッションから考えてみたい。これまで女性の身体を覆い隠す服装が主流だった時代に、例えばココ・シャネルのように、当時野蛮であるとされた丈の短いスカートををはいて脚を露出させることは、——社会批判か、解放かは別にして——それまで誰も考えつくことのなかった全く新しいものであった。しかし、現在のファッションはどうだろうか。たしかに季節ごとに必ず「新しい」トレンドが次々と発表されるが、多くの人にとってその変化は、微々たるものであるに違いないし、場合によっては、どこが新しいのか全く理解できないことであろう。それにも関わらず、「新しい」ファッションは定期的に生みだされて続けている。これでは作品にはオリジナリティがなく、ただのコピーに成り下がってしまう。ゲーレンは「創造の可能性は、もう、限界にきて」おり [Gehlen 1986

＝ 2004：302]、「現代はあたらしい開拓の時代ではなくて、加工の時代である」[Gehlen 1986 ＝ 2004：293]として、この点を極めて強く危惧していた。「新しさ」とはゲーレンにとって制度化されない何かであったはずなのに、いまや「新しさ」の生産が制度化される。社会的な規範や価値、あるいはその制度を超えているはずの芸術が、いまや社会的に制度化されるという矛盾である。

ゲーレンが社会学的な分析手法を使うのは、本来は美学の対象であった芸術が、不本意にも社会学の対象へと変わってしまったためである。だから彼の著書の名前には美学と社会学の両方を挙げなければならなかった。しかしゲーレンの研究は、芸術を社会制度として論じる可能性を新しく開いている。ニクラス・ルーマン（1927－1998）、ピエール・ブルデュー（1930－2002）、ハーワード・S・ベッカー（1928－）にとって、もはや「新しさ」と制度化とは全く矛盾しないものである。むしろ社会的に制度化されているがゆえに芸術なのである、ということを経らは前提にしている。この点については次の節で記述することにしたい。

3. 社会の内部にある芸術

ルーマン、ブルデュー、ベッカーの3人は、ドイツ、フランス、アメリカとそれぞれ異なる地域で社会学を研究しており、この意味で3人に明確なつながりはないにも関わらず、次の点ではそのアプローチが一致している。すなわち、ルーマンは「システム (System)」として、ブルデューは「場 (champ)」として、ベッカーは「アート・ワールド (art worlds)」として芸術を扱っている [Danko 2011：89]。このような視点が、芸術作品の背後にある社会的な文脈に目を向けているのは明白である。しかし、このことはたんにある作品 (テキスト) が、例えば父親からの強い影響を受けていた云々 (コンテキスト) といったことに留まるものではない。

まず第一に、第1節で述べたような単純な社会反映論はここでは全く採用されておらず、芸術作品の意味それ自体を分析する試みは取られていない。別言すれば、3人とも芸術は芸術に固有の振る舞いがあるという芸術の自律性を前提にしている [Danko 2011：89]。しかし他方で、第2節で述べたような、何か社会とは異なり、社会の外側にある芸術という見方も採用しない。このアプローチは、もはや「新しさ」の制度化を矛盾とは見なさず、むしろそれがいかに制度化されたのかを問題にしている。彼らが「システム」や「場」、「アート・ワール

ド」という概念で前提にしているのは、一見すると社会の外側であって、いかなる規則も制度も受け付けられないような独自で特殊な領域としての芸術の、制度や社会的な規則性である。

この点について、例えばブルデューは自分のアプローチを次のように提示する。「社会学者は、なにかを見せたり感じさせたりすることをめざしているのではなく、感受しうるもろもろの所与を説明できるような、知性によって理解可能な諸関係のシステムを構築することをめざしているのである。[...] 芸術作品の [...] 社会的条件を科学的に分析することは、文学経験をなにかに還元したり破壊したりするどころか、むしろ強化する作業である」[Bourdieu 1992 ＝ 1995：15]。つまり、芸術作品の内容を説明することを回避しつつ、芸術作品そのものを可能にする「システム」を分析するということが発端にされている。このことをもっと簡素に述べるのならば、ルーマンの次の一節を引用してもよいであろう。「アドルノに反駁するのなら、その際に重要なのは『社会に対抗して独立すること』ではなくて、社会のなかで独立することなのである」[Luhmann 1986：142]。あるいはここで社会学者ヘルムステッターの言葉を借りるならば、「芸術が何か特別なものであるということは、社会学的に見れば何も特別ではない」[Helmstetter 2011：42] ということなのである。

芸術作品を分析せず、芸術作品の成立を可能にする制度を分析する、あるいは芸術作品に表れる作者の意図や社会的影響を分析する代わりに、芸術作品がそうした意図や外的要因から影響を受けずに無限の解釈のもとで自由に鑑賞することが可能になるような制度を分析するというのが、このアプローチに見られる共通点である。ここでは簡単に3人がどのようなアプローチを取っているのかについて以下で説明することにしたい。

3-1 ベッカー：アート・ワールド

何を意味しているのか理解できない独自の芸術の出現は、社会の外側で生じるのではなく、あくまで社会的に生じる。ベッカーの着眼点は極めてシンプルである。芸術作品がどれだけ外部からの客観的な解釈を受け付けない独自のものであったとしても、どんな芸術作品も例外なく、行為者たちの共同作業によって成り立っているのではないか、というわけである。どんな小説家も、出版社やその編集者、文学賞に関わりを持たざるをえないし、ことさら絵画や彫刻などの造形芸術ともなれば、その材料を調達したり加工するために様々な行為者が共同作業

を行わなければならない。芸術に特有の規則 (convention) はたんにそれ自体で存在するのではなく、その規則に基づいて、「共同活動 (cooperative activity)」が行われることで、芸術作品が制作される [Becker 2008: xxiv]。何が芸術なのか、何が作品として評価されるのかは別にして、しかしその「芸術」に対しての何らかの合意と協力が行為者のあいだで行われて、それが作品として生産されるのである。彼はこうした一連の共同作業のネットワークを「アート・ワールド」と呼んでいる。「アート・ワールドは作品を制作し、さらにそれらに美的な価値を与える。本書は、これまで指摘したとおり、美的な判定を下すものではない。その代わりに、美的な判定を集合的行為に特徴的な現象として扱う。このような視点からすると、それに関係するすべてのグループの相互作用が、集合的に制作するものの価値について共有しているセンスをつくりあげる。共有している規則の価値を認め合うこと、お互いに支援しあうことによって、自分たちは価値のあることをしているのだという確信が生まれるのである」 [Becker 2008: 39]。だから彼にとって、アート・ワールドはその独自の自律性にも関わらず、「俗世間の社会的・組織的な問題」 [Becker 2008: 38] なのである。

ベッカーのアプローチは、芸術を組織的問題のなかで、あるいは行為者のネットワークのなかで分析しているところにその特徴がある。この意味でベッカーの研究は、芸術の社会学というよりも、むしろ「職業の社会学」 (the sociology of occupations) の芸術への応用 [Becker 2008: XXV] であると言えるだろうが、芸術を社会的に、特に経験的に研究する可能性を与えている。

3-2 ブルデュー：芸術場

ブルデューは、「固有の法則に従う独立した世界としての文学場」 [Bourdieu 1992 = 1995: 83] がいかにして成立したかの問いに対して、その要因を「卓越化 (distinction)」という競争原理に見ている。

彼は19世紀後半のフランスを分析しながら、政治や経済分野への参入に失敗した若者が芸術を志す傾向にあることを指摘している。まず政治に関していえば、「1848年の革命の挫折と、ルイ＝ナポレオン・ボナパルトのクーデター、そして第二帝政の長い荒廃を味わったこの世代の政治的体験が、[...]『芸術のための芸術』への崇拜へとつながった」 [Bourdieu 1992 = 1995: 101]。さらに経済に関して言えば、「実業界の発展によって、提

供されるポストの数は増えたものの、中等教育修了者の数も19世紀前半、ヨーロッパのいたるところで顕著に増加し、フランスではやがて第二帝政下でいっそう飛躍的な増大をとげたため、企業や公職 (特に教育制度) は彼らのすべてを吸収することはできなかった」 [Bourdieu 1992 = 1995: 92-93] ことが芸術活動への参入を動機づけた。芸術が社会の外部にあってあらゆる社会性を拒否しているかのように見えるのは、そもそも社会から若者たちが排除されていた当時の社会状況を反映したものである。

しかし、彼のいう文学場は、芸術の外部に位置する政治や経済、教育との軋轢のなかで生じたのみならず、芸術内部での競争によっても生じる。「マネが創始者となった象徴革命は、最終的な権威、芸術に関するあらゆる係争に決着をつけることのできる最終審裁判所の権威に訴える可能性そのものを廃棄した。中心的な立法者 (この役割は長いあいだアカデミーによって演じられてきた) の一神論は、不確かな複数の神々の競合関係に取って代わられる」 [Bourdieu 1992 = 1995: 212]。つまり、19世紀のフランスの芸術家たちが相次いで日常の様々な常識や価値観を破壊するような退廃的な作品を発表し、どのような常識にもとられまいとする態度を取った。しかし、我こそはと誰もが自らの芸術流派の正統性を掲げたために、いまや芸術の外部の価値観を破壊するだけでなく、芸術内部における価値観をも認めなくなり、多神教的になる。このような芸術の正統性をめぐる闘争の場によって、芸術作品はとらえどころがないほどに多様化しているのである。「高度な自律性と自覚の段階に達した〈場〉においては、競争のメカニズムそのものが、世俗的な満足や俗世間的な充足、普通の行動目的などを拒否するところに成り立つ普通の枠を越えた行為を、ごく普通に生産することを可能にし、助長する」 [Bourdieu 1992 = 1995: 114] と彼が述べているように、文学場や芸術場は「普通でない」行為を「普通に」可能にするのである。

こうして、どんな常識も正しい見方も受けつけない「永久革命」が制度化される。政治の世界でも経済の世界でも優位に立てない個人は、自分は他人とは違っているという「卓越性」を示すために、芸術という独自の場を創りだしてそこで競争する。しかし、優越感を得るために創られたこの場においても、さらに様々な行為者たちが優越性をめぐって争いあうので、もはや最終的に正しい芸術を提示することなく、つねに新しいものが規則的に生みだされ続ける。彼にとって芸術の自律性は、こ

のような「卓越化」の原理に従属している。ブルデューの芸術理論が明らかにするのは、作家たちは自分の作品こそ正統だと序列化し、階層化しようと欲するなかで、もはや芸術作品の内容やメッセージを問題にしなくなり、こうして闘争だけが制度化されるというわけである。

もちろん、彼の理論には批判も多い。ブルデューは19世紀後半の文学や芸術のみに注目しているが、20世紀初頭のアヴァンギャルドではそうではなかった。ブルデューが取り上げた1901年パリのフランス作家会議では、確かにどんな流派（イズム）が正統性を持つのかをめぐる闘争の場になったが、1922年デュッセルドルフで開かれたアヴァンギャルド芸術家の国際会議では、様々な芸術流派を超えた共同作業が生まれた [Magerski 2011: 96-97]。芸術が自らの優越をめぐる単純な闘争の場へと狭まっていくことを芸術家自らが反省するようになったというわけである。しかし、この理論の利点は、ある作家や芸術作品を社会的に分析する際に、それらがいっただい何から排除されているのかということに注意を向けさせるということにあるだろう。芸術は、政治や経済、あるいは日常では優越を保てない人々の受入先であるかもしれないし、あるいは過去に主流だった芸術流派や他の芸術流派では優越性を保てない人の受入先であるかもしれない。

3-3 ルーマン：芸術システム

ブルデューは、自己の優越性を表す「卓越化 (distinction)」のなかで芸術に固有の「場」ができたと説明したのに対して、ルーマンのほうは「Differenzierung」(文化、差異化、細分化)のなかに芸術システムの発生を見ている。

このことは抽象的かもしれないが、私たちは日常でも無意識に社会システムの「分化」を認識している。例えば学術論文の価値は、学術的に決まるのであって、論文の売上や学者のマスメディアでの人気によって決まるのではない。政治家も、資産や身分ではなく政策の妥当性で当選しなければならないし、貨幣の価値は(経済の外部で独立して存在する)金塊によってではなく中央銀行の信頼によって決まり、法律は神の教えや自然契約によって決まるのではなく法自身が作り上げた判例によって決まる。ルーマン理論のなかでは、政治や経済も芸術と同様に独自の規則によって「分化」しており、この点で、19世紀のパリで流行した「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」という、芸術の独自性を要求するスローガ

ンは、いまや全く独自でも何でもないものになる。政治や経済が独自の規則によって動いているように、芸術もまた独自の規則によって動いている。それぞれの社会システムは、「自己言及的」(selbstreferentiell)であり、自分自身で自分をつくり上げる独自の閉鎖的な運営(Operation)基準を持っており、自律的である [Luhmann 1998: 322-323]。もちろん、このような芸術の自律性は、ブルデューと同様、どんな社会にも普遍的に存在するものではなく、歴史的に獲得されたものである。

ルーマンによれば、その最初のきっかけは、14世紀イタリアのルネサンス期である。この時代、イタリアの貴族たちは、自らの政治的威信を高めるために芸術を利用した。このとき、足かせになったのは身分の問題であった。貴族はお金のために生きているのではないという身分の高貴さを示すために芸術を利用しようとしたのだが、芸術家自身の社会的身分は高貴である必要があるのかどうかをめぐる論争が起こった。そうしたなかで社会的身分を超えた芸術の基準が必要となった。17世紀になると、センスの良さを表す「goût (グー)」や「gusto (グスト)」、あるいは「je ne sais quoi (言葉で言い表せない質)」のように、その内容が全く不明確な概念が生まれ、それが芸術の基準となっていった。このような基準によって、芸術は身分から分化する。さらにこの時代、特に16世紀には、教会からの分化も生じた。当時の表現で、例えば翼のない天使、角のない悪魔、ひげのないキリスト、裸体が多すぎることなどは、教会から問題視されたのだが、結局のところ、芸術には世俗芸術と聖なる芸術とがあるということになって、教会からの影響は著しく減退した [Luhmann 1998: 320-324]。このような基準によって、芸術は宗教からも自律していく。

さらにルーマンによれば、17世紀末のイングランドで芸術マーケットが成立したことは芸術の自律化に大きく貢献した。イングランドは、芸術作品を海外から輸入するために海外のエージェントを用い、芸術家と注文主との直接的な関係を持たずに作品を購入した。さらにオークションなどの芸術市場は、匿名の評価によって落札されるために、ますます芸術家に対して直接作品内容を指示する人間はいなくなった。芸術の市場化は、パトロンシステムの崩壊を引き起こした。さらに18世紀には芸術愛好家や芸術批評家も芸術家に拒否されるに至る。彼らは芸術作品を自分で作ることができないにも関わらず、芸術市場において芸術家と鑑賞者との関係が不透明なのを利用して、そこから利益を得るパラサイトと見なされるようになった [Luhmann 1998: 324-326]。アドルノ

が芸術の市場化によって芸術の自律性が損なわれると見ていたのに対して、ルーマンはむしろ芸術の市場化が芸術の自律化を可能にすると考えていた。芸術市場が、客の顔を限りなく不透明にしてしまうために、芸術家は作品を外部の人間ではなく自分自身の基準によってのみ生産せざるをえなくなるからである。

芸術の自律性の最終的な確定は、19世紀のロマン主義運動である。ロマン主義は、小説にとって最も重要な特性は何かを絶えず探求し、「終わりのない、終わらせられないアイデンティティの追求」(unabgeschlossene und unabschließbare Identitätssuche) という反省 (Reflexion) に固執し続けた [Luhmann 1998: 329]。何が芸術なのか、どの作品が評価されるのか、答えはわからないまま永遠に試行錯誤し続ける。このことによって、芸術の外部にある貴族・パトロン・愛好家・批評家からの影響力はさらに削ぎ落とされ、芸術はますます自律化していく。

芸術作品を統一的に示すような基準はなくなる、ここにルーマンは芸術の統一的なコミュニケーション規則を見ていた。ルーマンは、「芸術の機能を、(誰にとっても馴染みの) 現実と、その別バージョンとを対置させることにありと見て」おり、それを彼は芸術を「現実のオルタナティブバージョン」であると言い換えている [Luhmann 1986: 144]。つまり、芸術に固有の営みは、ステレオタイプ化された現実、あるいは自明となった現実に対して、常に別の角度から別の見方を与えることで、絶えず多分脈性、多様性を確保しようとするものである。この定義はアドルノやゲーレンが、社会にまだ存在しない、あるいは現実には存在しない「新しさ」を芸術に求めていたこととも部分的には一致してはいる。しかし彼らと決定的に異なっているのは、ゲーレンの提起した矛盾にもはや関わりを持たないことだ。「新しくあれ」という芸術の至上命令が、芸術家にとって「馴染みのある現実」になってしまったのなら、いまや芸術は必ずしも新しいものを作らなくてもよいのである。「個々の作品の新しさへの執着に代わって、古い形式の自由な組み合わせが始まっている。[...] 新しいものだけが歴史を創りうる (新しさの可能性は使い尽くされてしまったので、多くの人たちがそこから『歴史の終わり』が生じていると結論づけている)。[...] むしろ芸術システムは、[...] 「古い／新しい」の区別に対しても、自律性を要求しているように見える)」 [Luhmann 1997: 490-492]。

しかしルーマンによれば、このことは決して、芸術作品はちょっとでも何かと違っていればそれでよいという

「何でもあり (anything goes)」であるということではない。芸術が決して恣意的ではない論拠として彼は「スタイル (Stil)」を挙げる。例えばアクション・ペインティングのように、乱暴で無計画に描き殴ったようにしか見えない絵を見たとき、私たちは、これが絵に値するのだろうか、自分でもこのくらいは描けるはずだと思うかもしれない。しかし、その作家の別の絵を何枚か見ていくうちにそこに共通する「スタイル」があるのを発見するだろう。「スタイルに分類することで、芸術作品が芸術に帰属していると認識される」 [Luhmann 1997: 338]。スタイルは、その画家と他の画家との「違い」、あるいは自分が描きたい加減な絵との「違い」をも明らかにする。さらに印象主義やダダイズム、モダニズム等々のように、その時代ごとにもスタイルがあるということもわかるだろう。もちろん、いくらスタイルを調べても、作品の意図やメッセージはわからないままであるが、それにも関わらずスタイルであることによって、様々な作品・作家・時代を結びつけたり違いを表したりするひとつのコミュニケーションになる。この意味で、芸術は全く社会的でないように見えながら、コミュニケーションとして社会的になる。

いずれにしてもルーマンの芸術に対する視座は次のようにまとめることができる。まず社会全体の歴史的な水準では、政治や経済、宗教に対する芸術の「違い」によって、芸術が社会システムとして制度化される。そして、芸術内部では「スタイル」によって、様々な作品の「違い」が認識される。このような差異 (Differenz) が、芸術を制度化し、芸術をコミュニケーションという社会的営みとして駆動させるのである。

4. 芸術の反映としての社会

さて、これまで芸術作品のなかに意図やメッセージを読み取るアプローチ (第1節) から、その中身が全く読み取れないものとして分析するアプローチ (第2節)、そして、そのような中身が読み取れないその状況のなかに、共同作業、卓越化、分化などの社会性を読み取るアプローチ (第3節) を挙げてきた。しかしその流れに逆行して、第4節では、芸術そのものが社会なのだというアプローチをここでは取り上げることにしたい。

このようなアプローチは、すでに挙げたルーマン理論のなかでも読み取ることができる。すでに見てきたように、ルーマンは芸術をあくまでも様々な社会システムのうちのひとつとして見ていた。しかし、唐突に彼は芸術に特権的な地位を与える。「芸術の機能は、世界のなか

で世界を出現させることにあると言えるだろう」[Luhmann 1997: 241]。社会領域のひとつに過ぎなかった芸術は、なぜか「世界 (Welt)」そのものになってしまっている。このことはどう考えたらいいだろうか。アクション・ペインティングというスタイルにもう一度話を戻そう。そこでは、絵の内容、意図、メッセージは全く理解できないが、しかし他方でスタイルによって何らかの規則性が認識されることで、コミュニケーションとして他の作品に影響を与えることができる。つまり極めて複雑な絵の内容と、そのスタイルに含まれる規則とが同時に共存している。彼によれば、「芸術の機能は、芸術作品のなかで示される観察の可能性をたんに追体験する以上のものである。芸術の機能は、たんに可能性にしか過ぎない領域のなかにも、秩序の強制があるのだということを実証することにある」[Luhmann 1997: 238]。おそらく芸術が社会そのものと見なされるのは、芸術作品には複雑性と規則性とが共存または併存しているからであろう。

4-1 ゲオルク・ジンメル：純粋な相互作用としての芸術と社交

このようなアプローチは実は決して新しいものではない。ゲオルク・ジンメル (1858-1918) にその源泉を見出すことができる。彼のアプローチは、芸術がそうであるゆえに社会もまたそうであるというロジックを取っていることが多い。まずは、彼の芸術の定義を確認することにしたい。

彼は芸術作品を「形式 (Form)」として次のように定義している。「この形式が自己目的になり、自己の能力と自己の権利とから活動的となり、それ自体から [...]、選択し想像するようになるやいなや——そこに芸術があり、この芸術はまったく生活から離れ、芸術に役立ち、芸術によっていわばふたたび生産されるもののみを生活から取り出す。[...] これらの諸形式がいまや獲得するのは独自生命であり、この独自生命とは、[...] 内容へのすべての定着からの解放の実現である」[Simmel 1917 = 2004: 60-63]。ジンメルによれば、芸術は内容からは解放された形式であり、それは自己目的的に、生活から離れて再生産される。芸術はメッセージのないままに、しかし「形式」のもとで自己目的的に活動するのである。このような彼の定義は、スタイル概念を拠り所にして芸術を社会的なものとしたルーマンと、いくつかの相違はあるとはいえ、内容的に先行するものだ。

そしてジンメルはここで、メッセージのない形式だけの相互交換をするという芸術の特性を踏まえたうえで、「社交 (Geselligkeit)」もまたこの点で同様だとする。「われわれは社交を社会化の遊戯形式とみなし、そして——〈必要な変更を加えて〉——内容の明白な具体性への社交の関係を、実在への芸術作品の関係と同じとみなす」[Simmel 1917 = 2004: 65]。というのも、次にジンメルが述べているように、社交もまた、会話のための会話であり、会話それ自体の内容やメッセージ、行為者の意図はそれほど重要ではないからである。「人びとは真面目な生活においては、彼らが伝えようとする内容や、たがいに分からせようとする内容のために話す。しかし社交においては話すことが自己目的になり、[...] それには独自の芸術的な法則がある」[Simmel 1917 = 2004: 75]。なぜジンメルはこのような社交を重要なものとして取り上げなければならないのだろうか。ジンメルによれば社交とは「もっとも純粋な、もっとも透明な、もっとも容易に興味を引く様式の相互作用、平等者たちのあいだの相互作用である」[Simmel 1917 = 2004: 71]。すなわち、目的なく続けられる会話のための会話のなかに、あるいはメッセージのよくわからない芸術作品のなかにこそ相互作用という社会関係のもっとも根本的な原型が現れている。ジンメルの特徴は、芸術とは見なされないもの (例えば社交) に芸術を見出しているという点にある。

芸術作品をその意図や原因にさかのぼって措定できず、ただスタイルや形式によって、すなわちある作品と他の作品との違いによってしか把握できない。結局のところ、このようなアプローチからすると、このことは社会についても同様のものになる。我々の現実も同様に極めて複雑であり、かつ個人も複雑であり、にも関わらず、そこには社会として何らかの規則性が見られるからである。それゆえスタイルや形式を分析する方法を、芸術以外の領域にも適用することも可能になってくる。例えば家族を芸術あるいはスタイルとして分析したらどうだろうか。おそらくいまや家族はその内容、つまり血族関係の維持や種の保存の法則といったものによって規定されるのではなく、他の社会領域との違い、例えば温かい団欒や無条件の愛情によって規定されるかもしれない。そうしてみると、いまやペットもまた家族かもしれないし、あるいは古い馴染みの友人もまた家族かもしれない。この意味でジンメルの著書『貨幣の哲学』は、まさに貨幣を芸術的に分析するという意図であったといえる。

4-2 芸術の商品化・日常化：芸術の強制

このようなアプローチとは異なる文脈ではあるものの、芸術が経済に与える関係についての研究も行われている。このアプローチは、芸術が経済発展を促進しているということを経験的な前提としている。

ドイツの社会学者ミヒャエル・フッターは、芸術は新しい価値を創りだし経済成長に影響を与えるという観点から、芸術と経済との関係を研究している。彼の研究のひとつによると、14世紀以降、ペストの脅威が去ったフィレンツェでは、大家族企業が再登場し、宮廷生活的ライフスタイルが普及、中間層が著しく増大していた。そのなかで芸術作品は、その内容を越えた意義を有するようになった。14世紀の画家マサッチョによる『聖三位一体』は、一方では父と子と精霊を描いた宗教画でありながら、他方ではその背後にある建築物が極めて詳細に描かれており、その建築主が容易にわかるようになっていた。さらに15世紀のフィレンツェの画家ドメニコ・ギランダイオによる『聖母マリアの誕生』でも、一方では宗教画でありながら、他方では15世紀の「美しい家」が題材とされており、ひとつの居住空間のなかに、壁の木製はめ込み細工、柱の化粧しっくい、登場人物の金襴の衣装などが描かれている。これらはどれも、その当時の工房で製作可能なものであった。それまでは質素で装飾を施さない部屋が一般的であったが、この絵は新しい中間層のライフスタイルをも描いていたのである。この時代の絵画の特徴は、たんに絵を描いているのみならず、いわば新しい需要をも描いていたのである [Hutter 1986: 15-16]。こうして芸術はこれまでは存在しなかった新しい経済需要を生みだし、経済発展に貢献するのである。

フッターの研究した時代とは異なり、戦後の新しい経済体制としての脱工業化社会、つまり広い意味で情報、知識やサービスなどの経済分野が大きく発展する社会と芸術との関連で論じた研究もある。

社会学者のフェザーストーンは、「経済の文化的次元」と、「文化商品の経済」 [Featherstone 2007: 82] という二つの局面から分析している。彼によれば、戦後ますます「物不足 (scarcity)」が解消されていくなかで、経済成長を維持し、供給過剰を解消するためには、消費者に「浪費 (squander)」つまり自由な消費をさせなければならなかった [Featherstone 2007: 21-22]。1920年代のアヴァンギャルド、また特に1960年代のポップアートやポストモダニズムは、(アンディ・ウォーホールがキャンベル社のスープ缶を作品にしたように) 日常的な

商品を芸術と見なした [Featherstone 2007: 25]。そのとき、高尚な (芸術的) 文化と低俗な (非芸術的) 文化の境界は崩壊し、こうして何もかもが芸術作品と見なされるようになる。そこではいまや「表現的な反逆者、スタイル的なヒーローとしてあらわれる芸術家による、ロマンティックなボヘミアンのライフスタイルのもつ魅力が強いテーマとなる」 [Featherstone 2007: 25]。商品の芸術化によって、芸術もまた商品化する。いまや絵や彫刻だけでなく、都市や日用品や家具や車までもが、機能的な利用価値ではなく、美的なデザインとして、つまり芸術作品として扱われるようになり、そのような芸術商品は企業にとっては利益になる。このように企業は自らの利益のために芸術を利用し、芸術もまた自らの範囲を拡大するために、経済を必要とする。いわば芸術と経済の相互依存関係こそが、ポストモダンの消費社会というわけである。

他方で、消費的な側面よりも生産的な側面に焦点を与えているのは、社会学者の Menger である。彼は近年の経営哲学がフレキシビリティ、クリエイティビティ、イノベーション、個性 (あるいは自己実現)、オリジナリティなどの理念に傾倒している状況に注目している。これらの概念がなぜ芸術的なのかについて、ここでは詳しく解説する必要はないであろうが、確かに際限のない新しさへの追求を是とする企業とは、まさにアヴァンギャルドなどの芸術家そのものである。彼によれば、芸術はもはや労働の否定ではなく、現代の労働そのものになっている [Menger 2002: 9-10]。なぜなら、「個人の希望は、いまや社会的・経済的な必要によっても (筆者注: ピューリタンの意味での) 儉約さの理念によっても特定されないからであり、人々は、直接的に欲求を満足させるという快樂主義的な儀式を通じて、息をつく暇なく、いつも新しくなり、継続性がないためにすぐに無意味になるような娯楽の競走へと向かっている」 [Menger 2002: 23]。直接的な労働作業から生じる物質的満足から離れている限り、資本主義の駆動力であったプロテスタントの倫理は根拠を失い、むしろ資本主義に破壊的な影響を及ぼすと、彼はダニエル・ベルの議論から主張している。そして、このような社会状況から雇用は不安定になると指摘する。すでにこれまで述べてきたとおり、芸術においては作品を統一的に評価する基準など存在しない。それと同様に、労働者も、コンピテンシーやタレントといった大雑把な評価基準によって判断されるようになる [Menger 2002: 92]。芸術において、作品を客観的・統一的に図る基準がなくなり、代わりに

「グー (goût)」などの内容のない曖昧な尺度が生まれたのと同様なのである。

芸術と経済の関係を対象にするアプローチにおいては、近年のポスト工業社会の特徴が、芸術の全面化にあると捉えられているので、ジンメルのアプローチと同様、これまで芸術とは考えられていなかったような対象までもが、芸術へと含まれている。例えば、都市や観光、祝祭、ファッション、広告、プロダクト・デザインもまた、芸術なのである。これらはどれも日常とは違った見方を（日常的に）提供し、これといった目的もないままに、既存の規範や価値観を多様で流動的なものへと変えていく。そこでは生活の必要性に基づいた利便性の高い機能的な商品よりも、デザインやスタイルのほうがより重要になる。そしてこのような芸術的な商品が拡大するのは、まさに経済的な利益になるからである。かつて芸術は、解放として、固定的な価値観や規範を脱構築し、社会のなかに多様性を確保するのに貢献したかもしれないが、いまやそれが常態化すると、社会そのものが何の固定的な価値もない不安定なものになる可能性を秘めている。このようなアプローチは、現代社会の経済構造がいかに芸術に依存または従属しているのか、ということ明らかにしており、現代社会に特徴的な現象と芸術とを関連づけて分析できるようにしている。

おわりに

本論では、いかにして芸術を社会学的に分析することができるのか、これまでの芸術社会学的なアプローチから考察してきた。第1節で述べたように、芸術作品に何らかのメッセージを読み取ることができるというアプローチを現在の多くの芸術社会学は採用していない。第2節でアドルノやゲーレンに言及しながら述べたように、芸術は芸術それ自体によって成り立つ自律的なものであり、むしろ社会に存在する既存の理解を超えた言葉では言い尽くせない何か新しいものが、芸術作品の特性として把握されうる。しかし、第3節では、一見すると社会の外側に立って、あらゆる日常の理解に反逆するような芸術作品を可能にする社会構造を、ベッカー、ブルデュー、ルーマンの研究から明らかにした。第4節では、芸術以外の領域をも芸術的に分析するジンメルの方法と、芸術以外の領域、特に経済領域が芸術化しているという側面について考察した。この点を整理すると、芸術の自律性という解放（アドルノ、ゲーレン）、芸術の自律性の制度化（ベッカー、ブルデュー、ルーマン）、最後に芸術の自律性の強制（経済あるいは社会の

芸術化）という3つに分類することもできるであろう。

しかしここでは芸術社会学のさらなる課題について考えたい。前近代社会において芸術が未分化の状態から、近代社会になって社会から自律するようになり、やがて社会の内部で制度化されるに至るという一連のプロセスは、西ヨーロッパの歴史を対象にしたものであり、それ以外の地域は考慮されていない。例えば現代のイスラム社会においては、宗教に反する作品は認められておらず、芸術の自律性は受け入れられていない地域もある [Plumpe 2011: 36]。宗教的預言者の生涯が描かれた作品に対しては、厳しい非難や攻撃がなされるようなケースが今日でも生じている。旧東ドイツでも、国家の許可を得ずに、例えば町の広場でフォークダンスを踊ることは国家反逆的な活動だった [Pollack 1990: 294] のであり、この意味で芸術の自律性は認められていなかった。しかし、まさにそれゆえに、芸術の自律性、すなわち意図や内容のない作品を制作したいという欲求が1980年代以降の東ドイツでは高まってもいた。西ヨーロッパに見られる自律化に向けた一連の線形的なプロセス、そこに充分に対応していない時代や地域がいまだにあるということは明らかである。したがって、芸術社会学には、さらに細かい経験的な検証が必要であろう。ある社会において、どのような状況から国家や宗教は、芸術の自律性を否定するのだろうか、あるいはある社会において、どのような状況から芸術家たちが意味やメッセージのない作品を要求するのか、様々な社会の芸術を調査していく必要があるだろう。

しかしそうはいつでも、芸術社会学は、社会にとって芸術が極めて重要な領域であることを示すことに成功している。とりわけ芸術の日常化という事態は、芸術の社会的重要性がいかに高まっているのかということを示唆している。デザインや広告、サブカルチャーやポップカルチャー、観光、祝祭、レジャーランドや、あるいはレジャーランド化したショッピングモール、さらに言えば Menger が指摘したような労働環境のなかに、あるいは個人のアイデンティティや恋愛において、芸術的な原理がどのように働きうるのかを詳しく調査する必要があるだろう。何かこれまでと違った新しいものを見たい、これまで見たことのないような珍しいものや未知のものに触れてみたい、非日常にあふれる場所に訪れたい、現実よりも空想や虚構の世界に耽りたい、このような人々の欲望が生じるとき、その背後にはどのような社会的な背景が働いているのだろうか。もし芸術社会学が指摘するように、芸術が醸成するこのような非日常性が、いまや

私たちの日常のなかに組み込まれているのなら、芸術を調査することは、同時に私たちの日常生活を明らかにすることでもある。

注

- 1) Danko は芸術社会学の傾向を分類する方法として、Nathalie Heinlich, 2001, *La sociologie de l'art*, La Découverte : Paris から、次の3つの区分を紹介している。(1) 社会と芸術の対立 (Auseinandersetzung mit Kunst und Gesellschaft)、(2) 社会における芸術 (Kunst in der Gesellschaft)、(3) 社会としての芸術 (Kunst als Gesellschaft) [Danko 2012 : 119]。

引用文献

- Adorno, Theodor W., 1970, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7*, Suhrkamp Verlag : Frankfurt am Main.
- Becker, Howard, 2008, *Art Worlds*, University of California Press : Berkeley, Los Angeles and London.
- Danko, Dagmar, 2012, *Kunstsoziologie*, transcript Verlag: Bielefeld.
- Featherstone, Mike, 2007, *Consumer Culture and Postmodernism*, 2nd edition, SAGE Publications : London.
- Gehlen, Arnold, 1986, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der moderneren Malerei, Dritte, erweiterte Auflage*, Vittorio Klostermann : Frankfurt am Main, 池井望 (訳) 『現代絵画の社会学と美学 : 時代の画像』世界思想社, 2004.
- Helmstetter, Ludolf, 2011 “Autonomie : Bertolt Brecht und F. W. Bernstein” Gerhard Plumpe and Niels Werber ed., 2011 *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe - Methoden - Anwendungen*, Gruyter Verlag : Berlin and New York, 39–57.
- Hutter, Michael, 1986, “Kunst als Quelle wirtschaftlichen Wachstums”, 2010, *Wertwechselstrom: Texte zu Kunst und Wirtschaft*, Philo Fine Arts : Hamburg.
- Luhmann, Niklas, 1986, “Das Kunstwerk und die Selbstorganisation der Kunst”, Niels Werber ed., 2008, *Niklas Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 123–138.
- 1997, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag : Frankfurt am Main.
- 1998, “Die Ausdifferenzierung des Kunstsystem”, Niels Werber ed., 2008, *Niklas Luhmann : Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 316–352.
- Margerski, Christine, 2011, *Theorien der Avantgarde : Gehlen-Bürger-Bourdieu-Luhmann*, VS Verlag: Wiesbaden.
- Menger, Pierre – Michael, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Michael Tillmann (訳), *Kunst und Brot : die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz, 2006.
- Parsons, Talcott, 1937, *the structure of social action : a study in social theory with special reference to a group of recent European writers*, 稲上毅, 厚東洋輔 (訳) 『社会的行為の構造 (第1分冊)』木鐸社, 1976.
- Plumpe, Gerhard, 2011, “Ausdifferenzierung : Antike”, Gerhard Plumpe and Niels Werber ed., 2011 *Systemtheoretische Literaturwissenschaft : Begriffe - Methoden - Anwendungen*, Gruyter Verlag : Berlin and New York, 23–37.
- Pollack, Detlef, 1990, “Das Ende einer Organisationsgesellschaft : systemtheoretische Überlegungen zum gesellschaftlichen Umbruch in der DDR”, *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 19, Heft 4, 292–307.
- Simmel, Georg, 1917, “Grundfragen der Soziologie : Individuum und Gesellschaft”, 居安正 (訳) 『社会学の根本問題 (個人と社会)』世界思想社, 2004.