

# 出版研究における〈場〉の理論導入の可能性

——ブルデュー『芸術の規則』を手がかりに——

山 崎 隆 広

The Possibility of “Field” Theory for Publishing Studies

—— Interpretation for *Les Règles de l'art* by Pierre Bourdieu ——

Takahiro YAMAZAKI

キーワード：〈場〉の理論、アメリカニズム、出版文化と社会運動

## 1. 問題設定——本稿の射程

本稿では、戦後の日本の出版界の変容を分析するにあたり、その生成と構造を捉える理論としてピエール・ブルデュー（1930–2002）の〈場〉の概念の導入の可能性を検討する。戦後の高度経済成長期、出版メディアとそれを取り巻いていた文化や社会、そして出版者（社）や読者などの行為者の捉えづらい動態やそこで展開されていた様々な言説を、個別の事例にしたがって都度考察するだけではなく、ある理論的枠組みに沿って「モデル化」して捉えることは可能だろうか。それらを検証することが、本論の主たる目的である。

以降、本論ではまず『試行』、『ニューミュージック・マガジン』などが創刊された1960年代から1970年代という時代の出版状況を振り返り、なぜその時代の出版メディアについて考えることが重要なのかを確認した上で、ブルデューの鍵概念のひとつである〈場〉の理論について改めて整理する。そして、数多ある〈場〉の中でも本稿が特に注目する〈文学場〉についての議論を展開したブルデューの著書のひとつ『芸術の規則』における議論を確認し、そこで論じられた〈文学場〉概念の出版研究への導入を検討して、結論に向かうものとした。

＊

これまでの議論において、われわれは1969（昭和44）年に中村とうようらによって創刊された『ニューミュージック・マガジン』（以下、『NMM』）に代表される音楽専門誌の系譜には、吉本隆明らの『試行』（1961年創刊）などの同人批評誌の存在があるのではないかとことを指摘してきた<sup>1</sup>。われわれが中心的に論じてきた『NMM』が登場した「1970年前後」という時代に注目するとき、やや近視眼的ではあるが、その時代に登場したメディアの直接的な萌芽の源は1960年前後に求められる<sup>2</sup>。高度経済成長が本格化する1960年、戦後最大の大衆闘争となった日米安保闘争に「敗北」<sup>3</sup>し、「伝統左翼」たちによって支配されていた論壇という場所<sup>4</sup>からも転げ落ちていった吉本たちが、失地回復を期して自ら立ち上げたのが『試行』というオルタナティブな批評メディアだったわけだが、そのような極私的な言論の場がいつしか読者の支持を拡大し、商業的な出版の場に接近、やがて同期して、それまでの「メイン」と「サブ」の間にあった境界を溶解させていく。そのようなこの時代の出版、特に雑誌メディアの在りようについては、例えば加藤秀俊が1945年から1960年の出版文化を高級文化から大衆文化、そして中間文化への移行として論じており、その時代のあとに続く出版状況についての分析として本論を位置づけることもできようが、前時代の記憶に滞留して行動すべきか、あるいはそこから脱却すべきかという、相反するこの時代の心的ベクトルに直面して、「メディア知識人」<sup>5</sup>として当時を生きた吉本らは、自ら同人批評誌を発刊、運営する中で、

社会の大衆化の激流になまじ抗うのではなく、「大衆の原像を繰り込んでいく」という立場を選択することで、自らのポジションを理論的、倫理的に正当化していったのだった。1960年代の論壇や知識人にとって、「大衆化」の問題とどう折り合いをつけ、概念化していくかということは、反米か親米か、愛国を革命あるいは保守どちらの立場に依って追求すべきか、そして文学者の戦争責任の問題をいかに考えるべきかなどと並ぶ大きな問題であったのである<sup>6</sup>。

文化の生産の場と消費の場がほぼ同義であるような「純粋な」言論の場と、商業的によく売れること、すなわちあくまでマスの嗜好に寄り添うことを重視した「大衆的な」言論の場との、いまにして思えば些かナイーブにも感じられるせめぎあい。それは、やがて文化の生産者と消費者の存在がさしたる抵抗もなく鮮明に分化されていく前の過程であったともいえようが、そこには、「大衆化」をめぐる問題とともに、「文化の  $\begin{matrix} \text{O} \\ \text{オペレーティング・システム} \end{matrix} \text{S}$ 」として内面化されていく〈他者〉をめぐる問題<sup>7</sup>——ここでは〈アメリカ〉をめぐる問題といてもいい——とどう向き合うか、〈他者〉の存在をどう「土着化」させていくべきかをめぐって立場決定を迫られる、揺れ動く〈自己〉規定のせめぎ合いがあった。そして、その葛藤が最も端的に表出されていた場所が当時のオルタナティブマガジンとも称しうる雑誌の場であり、そして1960年代後半にかけて、その最も象徴的な闘争の場として在ったのがポピュラー音楽誌というメディアといえるのではないかというのが、われわれの仮設の見解だった。数ある雑誌の中でもわれわれが『NMM』を中心的コーパスとして取り上げて議論を展開してきたのは、まさにそのような理由からだった。したがって、「黄金の1960年代」とよばれた高度経済成長期、他の業界から半歩遅れるように成長していった日本の出版界、特に論壇の周辺において繰り広げられていた闘争の賭金＝争点とは、ひとまずは「大衆化」と「〈アメリカ〉という他者」の問題と、現時点では集約することができよう。

それでは、そういったひととき変化の激しかった時代の出版、論壇の場における様相を概念化（理念化）し、「モデル化」するに適した理論はないだろうか。その時代の出版の状況にある種の「構造」として取り出すことは出来ないだろうか。それが、まずは本稿の中心的な問題意識となる。近年、国民的な雑誌を対象にして、その成立を文化史的な手法によって分析した優れた研究の例は見られるが、オルタナティブとマスが入り混じった「あの時代」の混沌とした出版界の動態を、つまりは硬質な言論の場とサブカルチャーの場が溶け合っていくような姿を概念的に理論化した研究は、いまだほとんど先行例がない。

以降、本稿では、1960年代から70年代にかけての日本の「雑誌〈場〉」とも称すべきメディア状況の生成と構造の変容を、ブルデューの〈場〉の理論を中心に整理、概念化していくことを試みる。1953年に本放送を開始したテレビというメディアが大衆的なマスメディアの王位の座を映画から奪い去ろうとしていたこの時代は<sup>8</sup>、かろうじて雑誌というメディアが象徴的な争いの橋頭堡としての位置を保ち得ていた時代でもある。ブルデューの〈文学場〉をめぐる議論を手掛かりにして、この時代の争いの様を内在的、かつ外在的視点から考えていきたい。

## 2. 〈場〉の概念

周知のように、〈場  $\begin{matrix} \text{champ} \\ \text{シャン} \end{matrix}$ 〉の概念とは、ハビトゥス、資本などとならんで、フランスの社会学者ピエール・ブルデューによって提出された中心概念のひとつである<sup>9</sup>。民族学、言語学、哲学、文学など、きわめて広範な文化領域を横断的に架橋して独自の文化社会学を構築したブルデューの理論の分析については既に多くの先行研究があるし<sup>10</sup>、ここで巨大なブルデュー理論の全体像を詳述することは到底できないが、本稿の議論においてとりわけ重要なタームと思われる〈場〉の理論については、簡潔にその要点をまとめておきたい。

われわれは生まれや財産、様々な才能の有無などによって、常に隣接、近接する他者との差異をめぐる欲望にさらされている。他者よりも少しでも社会的に秀でた評価を得たいと欲望する一方で、他者と異なることを恐れ、差異を消滅させようとする。相反する欲望が交錯する中で共通するのは、どのような形であれ、われわれは、他者よりも少しでも「資本の量」を増加させて、社会的に優位な立場にたつべく行為しようと戦略をめぐるらせているということである。そして、われわれが獲得を競う「資本」の中身とは、必ずしも貨幣や不動産のように目に見えて数値化できるものばかりではない。ブルデューがいう資本とは、大別して「経済資本」と「文化資本」と2種類に分けることができる。給与所得や不動産収入、株や為替の取引によって蓄積された資本が「経済資本」、学歴や賞罰歴、楽器を弾きこなす能力やスポーツの技術、優れた芸術を評価する審美眼など、制度化、身体化されて身についた資本が「文化資本」と名付けられる。だが、この2つの資本を同時に豊かに所有している者は少なく、多くの場合、2つの資本は交差配列構造のように対立する。例えば、一般的に大規模な工場経営者は経済資本の量はきわめて多いが、芸術的な知識や芸術を審美する能力、すなわち文化資本の量については相対的に乏しい傾向が見られる。反対に、例えば高等教育機関に所属する教育者や高度な自由業者（弁護士など）は、世間的に評価が高く「センスが良い」とされる趣味を嗜み、芸術的な知識も豊富だが、経済的収入については相対的に低い傾向が見られる。これら異なる資本にまつわる差異の体系の象徴的な価値の大小をめぐる、われわれはいつも争いの場に置かれているのである。

「経済資本」や「文化資本」以外にも、資本量を上昇させる上でいかに有効な人的コネクションをもっているかといったような「社会関係資本」などのファクターもあるが、要するにそのような資本の総量によって、簡単にいえばわれわれの社会におけるポジション、ステータスが決まってくる。そして、それぞれの資本の価値は、他者との相対的な差異化競争によって決められていくものである。例えば同じ機能、性能をもちながら、Aというブランドの腕時計を身につけている方がBという腕時計を身につけているよりおしゃれで「センスが良い」とされたりするのは、まさに資本量の上昇をめぐるその腕時計の生産者や消費者の間で象徴的な闘争が繰り広げられ、ブランドAが勝利した結果である<sup>11</sup>。社会の成員がすべて同じ方向性を目指すわけではないが、あえて有り体にいえば、どのような職業に従事し、どのようなコミュニティに所属するかということによって、われわれの社会における評価、つまり「資本量の大小」が自ずと決まってくる。このようにして決定されるわれわれの社会的なポジションが、ブルデューのいう「社会的空間」ということになる。

さらにブルデューの分析によれば、われわれがどのような社会的空間に場所を占めているかによって、つまりどのような職業やコミュニティに所属しているかによって、文化、芸術的趣味の傾向も推し量ることができる。例えば、高等教育機関に所属するような者は現代音楽のヤニス・クセナキスを聴き、アンディ・ウォーホルを見るといったような趣味をもつ——つまり、誰もが知る高級芸術を解すだけでなく前衛やポップアートの両方の芸術的価値を解するテイストやセンスをもつ——一方で、美術工芸品関係の職人や商人たちはビートルズを聴き、写真を趣味とする——つまりより分かりやすく、大衆的な嗜好をもつ——、といったように<sup>12</sup>。社会的空間に付随するこのいわば趣味の世界を、ブルデューは「生活様式空間」と呼ぶ。この分析はブルデューが1960年代から1970年代にかけてフランスで実施された大がかりなライフスタイル調査から導き出されたもので<sup>13</sup>、既にそれぞれの照応関係には時代的な遅れが生じていると感じさせる部分も多いが、重要なのは、その照応関係が現代でもどれだけ有効かということではなく、われわれが相対的な差異の体系の中でいずれかの空間に、自覚的にせよ無自覚的にせよ、埋め込まれているということである。この社会的空間と生活様式空間によって構成される空間が、ブルデューが「社会空間」と定義

する場所であるとされる。

そして、この社会空間の中には、様々なルールによって営まれる無数の場所が存在している。これらの場所はそれぞれが独自の価値の体系をもちながらも、隣接する他の共同体と様々な形で相互に影響をもたらしながら、つまり自律的かつ他律的に存在している。この「社会空間」を構成する様々な半自律的、半他律的なトポスを概念化したものこそが、ブルデューのいう〈場〉の概念なのである。

繰り返し述べるように、それぞれの〈場〉が社会空間において占める位置はあくまで相対的なもので、それぞれの〈場〉およびその成員たちは、自らの資本量を上昇させるべく、正統化をめぐる象徴的な闘争、すなわち卓越化<sup>ディスタンクシオン</sup>をめぐる争いを続けている。その争いは、例えばそれまでサブカルチャーとして一段低いものと見なされていたような表現がいつしかメインカルチャーよりもすぐれた価値があり、多くの資本量を備えたものとされ、価値の転倒が生じたりするので、常に勝ち負けの規程が一定であるわけではない。だが、ブルデューが特に問題としているのは、それらの自律的／他律的な〈場〉の価値観が知らぬ間に再生産されて、価値の固定化が生じてしまうということである。ブルデューのハビトゥス概念が単なる静的な構造主義理論（「構造化された構造」）とは区別され、「構造化する構造」を問題とした「生成論的構造主義」と呼ばれる所以はそこにあるのである<sup>14</sup>。

### 3. 〈文学場〉とは何か

こういったブルデューの〈場〉の理論の展開を追っていく中で、1960年代から1970年代の出版における言説の状況を中心的な分析対象とする本稿にとって、最も示唆的な議論を提示していると思われるのが、フローベールの『感情教育』を導入として19世紀以降のフランスの文学の場の成立を論じた大著『芸術の規則』*Les Règles de l'art — Genèse et structure du champ littéraire*である。フローベール、ボードレールからマラルメ、ゾラなど19世紀フランスのブルジョワ階級出身の作家たちの文学が展開される環境を分析した第Ⅰ部から、その環境において展開される文学作品の科学的分析の方法について論じた第Ⅱ、Ⅲ部において、ブルデューは文学作品が成立する為の「生成過程と構造」を、作品を取り巻く外在的要因から見る客観的／構造主義的な（レヴィ＝ストロース的）視点と、作品に対するより主観的な現象学的＝内在的な（サルトル的）視点を往還させながら抽出しようとする。

同書において、ブルデューは文学における〈場〉の成立を以下のように定義する。

それぞれの〈場〉（宗教場、芸術場、科学場、経済場など）は、実践と表象を調整するひとつの特殊形式を押しつけ、それを通して行為者たちに、彼らの欲望を実現するひとつの正統的形式を提供するのであり、これはイリュージョンのある特殊形式に基盤を置いている。各ケースごとに（現実）望ましい満足の体系が規定され、ゲームの内在的論理によって要請される理にかなった戦略（それはゲームについての明示的な表象をともなうこともあれば、ともなわないこともある）が生み出されるのは、〈場〉の構造と運行によって全体的に、あるいは部分的に生産される性向体系と、〈場〉によって提供される客観的な潜在的可能性の体系との関係においてなのである。

芸術作品の価値の生産者は芸術家なのではなく、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、フェティッ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对象として存在するには、それが認知され



承認されること、つまりそれを芸術作品として認知し承認するのに必要なだけの美的性向と美的能力をそなえた観衆によって、社会的に芸術作品として制度化されることが前提となるのであってみれば、作品科学は、作品の物質的な生産という側面ばかりでなく、作品の価値の生産、あるいは同じことになるが、作品の価値への信仰の生産という側面をも、その対象とすることになる。(Bourdieu 1992=1996II: 84-85。傍点は訳文のママ。ゴシック体の強調は引用者による)

ブルデューは、芸術を生み出す芸術家、作家の霊的な力ではなく、芸術作品が生み出される生産の場およびそこでの行為者たる生産者<sup>15</sup>、つまり文学作品が生まれる場に立ち会う批評家や美術史家、出版者、画廊経営者等々が織り成すコンテクスチュアルな関係性に目を向けることをわれわれに促し、それら芸術の価値を「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」の重要性を説く (Bourdieu 1992=1996II: 85-86)。ブルデューがいうところの「生産物(作品)」に対する社会学的アプローチ、すなわち「外的分析」の重視である。さらにブルデューは以下のように続ける。

〈場〉とは、さまざまな位置——たとえば小説のようなジャンルや社交界小説のような下位カテゴリーに対応する位置、また別の観点からすれば、生産者集団が集結する場所としての雑誌やサロン、セナークルなどがしづける位置——のあいだの、**客観的な諸関係（支配関係や従属関係、相補関係や対立関係）が織り成す網の目**である。それぞれの位置は、それが他の位置にたいしてもっている客観的な関係によって客観的に規定される。換言すれば、その位置を他のすべての位置との関係において諸特性の全体的配分構造の中に位置づけることを可能にする、関与的諸特性すなわち動因的諸特性のシステムによって、規定されるのである。(Bourdieu 1992=1996 II: 88。ゴシック体の強調は引用者による)

のちほど改めて言及するが、〈文学場〉とは、広い「社会空間」の中の下位空間のひとつである。そして、〈文学場〉をはじめとする各種の〈場〉とはまさに、それに関係する行為者たちが社会的空間における位置取りをめぐる絶え間ない差異化闘争を行っている争いの空間である。それは例えば、前衛的な詩を書いている売れない詩人は、大衆的な小説を書いている流行作家よりも経済資本の指標上における位置は低い、文化資本の指標上では高く、よって高貴である、といったような具合の社会的な位置関係である。まずこれが、ブルデューのとなえる「**生産の空間**」と呼ばれるものである。

文化的生産者たちの社会空間におけるポジショニングをめぐる闘争が「生産の空間」の問題系であるのに対し、一方で、その生産者たちが生み出した生産物、すなわち様々な作品間に交錯する諸関係は「**作品の空間**」と定義される。例えば、ある文化的生産者（作家）が生み出したAという作品は、必ずしもAという作品単体で自律的に存在するわけではない。その生産者が表現の上で選択するのは詩という形式なのかあるいは散文なのか、作品Aはその作家の既発表の作品Bと比してどう位置付けられるのか、また隣接する他の生産者の作品Cとどのような相互作用を起こしているか、といったことが解釈の多様性を読者に及ぼしていく。すなわち間テクスト性<sup>インターテクスチュアリティ</sup>の問題が生じる。この生産の空間における諸力によって常に変容を迫られる生産者の「**立場決定**」の空間を、ブルデューは「可能性（態）の空間」と呼ぶ。

このように、「生産の空間」における行為者（生産者）が、どのような「作品の空間」を生み出すかということについては、いつも「可能性の空間」における行為者の立場決定の機会が作用しているわけだが、ブルデューが提出する仮説の重要な点は、この生産と作品のふたつの空間の間には

ホモロジー  
 相同関係があるということである。分かりやすくいえば、生まれや育ちが良く、社会的地位の高い、特に（経済資本よりも）文化資本に恵まれたブルジョワ階級以上の出身者が生み出す生産物（作品）は、えてして社会的にも評価が高く、「高貴な芸術」と位置づけられる、すなわち文化的な資本の量が多いものと評価される。そういった高貴であると評価される生産物は、社会的にも地位の高い者に嗜まれる傾向がある。その一方、生来経済的に貧しく、満足な学校教育を受けることも出来なかった者が生み出す生産物は価値の劣る周縁的な作品（サブカルチャー）と見なされることが多く、その作品も恒常的に社会的位置の低い者によって消費される<sup>16</sup>。あるいは社会的位置の高い者によって表層的に嗜まれる。このように、行為者の行為や知覚を規定し、被規定者がそれを自覚しないまま繰り返し生産していく行為者の意味生産の源泉が「ハビトゥス」と名付けられるのだが、ブルデューが衝くのは、まさにこの『『歴史』が身体化していく』こと、そして『（構造化された）構造がまたさらなる構造を生んでいく（再生産されていく）』という問題についてなのである。

#### 4. 雑誌の〈場〉——〈場〉の概念を応用する

このようなハビトゥスや〈場〉、資本の概念は、ブルデューの中期以降の仕事（1980年刊の『ディスタンクシオン』以降）において顕著に見られるようになってくるのだが、特に1992年にフランスで刊行された『芸術の規則』は、ブルデューが文学作品が生まれる〈場〉の理論を使って具体的な作品を導きの糸として論じた「文学の科学」としてだけではなく、それが生み出される産業的な「生産の空間」について、つまり近現代の出版界という産業の場にも分け入って論じようとした文化産業論としての側面もっており、「社会学者ブルデュー」の巨大な仕事群の中でも、異色にしてかつ中心的な著作であるといえる。それは、その後『メディア批判』などで展開されていくブルデューのテレビをはじめとするマスメディアに対する姿勢をもっとも体系的に示した研究の嚆矢としても位置付けられるものといえよう。

歴史的に言って、様式的に多様化した生産物を提供する相対的に自律性をもった芸術生産の場の形成は、たがいに異なる芸術的期待をもった二つないはいくつかの芸術庇護者集団の出現と並行していたと思われる。一般的に、**生産の空間が〈場〉として機能するための根拠となっている最初の多様化が、受容大衆の多様性のおかげではじめて可能になる**ということは認められよう（もちろん彼らを受容大衆として形成するのにはこの最初の多様化が寄与しているのだが）。今日では学生や知識人、あるいは野心を抱いた芸術家などの観客をぬきにして探求的映画なるものを想像することができないのと同様、パリに集まっていた文学的・芸術的ボヘミアン集団が提供する受容大衆をぬきにして、十九世紀における芸術的・文学的前衛の出現と発展を考えることもできない。これらの受容大衆は、作品を購入するには貧しすぎたものの、たとえ論争やスキャンダルを通してでもいいから革新者たちに象徴的庇護の一形式を与えられるような、当該分野における作品の普及・正統性認定機関の発展を正当化したのである。

（Bourdieu 1992=1996 II: 116-117. 傍点は訳文のママ。ゴシック体の強調は引用者による）

この記述に見られるように、ブルデューが19世紀フランスのフローベールの作品が生み出される社会空間から敷衍して、現代の大衆社会との相同性を見ようとしていることは明らかである。ここでブルデューがいう「生産の空間が〈場〉として機能するための根拠となっている最初の多様化が、受容大衆の多様性のおかげではじめて可能にな」ったのと同様の光景を、これまでの考察でわ

れわれが追ってきた1960年代という大衆化の時代に見るのは不自然なことではないだろう。つまり、プルデューの言葉を借りれば、「親和力」あるいは「選択的親和性」という言葉でいい表せる考え方をもって、19世紀フランスの〈文学場〉から、20世紀日本の〈雑誌場〉を展望するということである。

では、1960年代から1970年代初めの日本の出版界という特殊な〈場〉において作動していたハビトゥスとそこで重んじられた資本、そしてそれらによって生み出された慣習行動<sup>17</sup>とはどんなものだったのか。プルデューを読み進めてきたわれわれは、改めてそのような問題意識を抱くが、そのような意識をもって1960年代に作家や批評家などの文化的生産者たちによって創刊された『試行』や『NMM』について考えるとき<sup>18</sup>、われわれはただちにアンドレ・ジイドによって創刊された『NRF』の存在を思い起こすことが出来る。プルデューは以下のように述べる。

1909年、周知の通りやがて知識人場において支配的な地位を占めることになる雑誌、NRFを創刊するにあたって、伝記の著者〔A・アングレス〕によれば、「それぞれに〈小さな雰囲気〉が支配していた複数の人脈、ネットワーク、あるいはゾーンと言ったほうがいいかもしれないが、それらを検知するアンテナをそなえていた」アンドレ・ジイドは、NRFを「確固たる核のまわりに、多様ではあるがいずれも確実に可能性を秘めた価値観を集結させる引力の中心」とし、「たがいに無視あるいは軽視していたゾーン同士の接点」にするために、「自分の外交感覚を総動員」して、巧みな「さじ加減」で事を運ばなければならなかった。雑誌の目次内容は、そのもくろみがそなえている象徴資本の開示であると同時に、政治-宗教的な立場決定でもある。だからあまりに色彩の明確な、それゆえに危険をともなう一定の方向に陥ってしまうことを避けるために、何人かの大株主（ポール・クローデル、アンリ・ド・レニエ、フランシス・カルコ、さらにはポール・ヴァレリーまで）と、「政治-文学的なチェス盤」（これも伝記の著者の言葉だ）の上にできるだけ広く配置された参加者の一群を、同時に「抱えて」おかねばならなかったのだ。（中略）

文学雑誌を作るために書き手を集め、二次的にはテキストを集める事、それは以上のように、サロンや運動の形成にあたって主役を演ずる社会的戦略に近い社会的戦略——ただしそれらは他のさまざまな基準よりも、集められた作家たちのまさに文学的な資本を考慮に入れるであろうが——を、その真の原理としている。そしてこれらの戦略それ自体が、なにか象徴資本における銀行家（客観的にはアンドレ・ジイドもそうであるかもしれないが……）の臆面もない計算みたいなものではなく、共通のハビトゥスを、あるいはこう言ったほうがよければ、その一側面であり、集団の「核」と呼ばれる部分のメンバーを結びつけるエートスを、その統合・生成原理としているのである。（Bourdieu 1992=1996 II: 146-147. ゴシック体の強調は引用者による）

ある共通のハビトゥスを、あるいはエートスをもとに人材を集結させ、結合させた雑誌という〈場〉における関係性は、創刊初期の雑誌にその集合的なハビトゥスをフィードバックさせながら、また時にカムフラージュの意味合いで経済資本にすぐれた人を面に立たせるという狡猾な戦略を用いながら、集結あるいは拒絶の場として、その雑誌という〈場〉を機能させていく。そのような〈雑誌場〉が、差異化闘争のメルクマールとして機能するというわけである。

（……）NRFのケースで言えば、この統合原理は「サロン」と大学のちょうど中央の、かつ中心の位置を占めようとする性向にほかならない。すなわち一方に「サロンの心性」からも「流作家」からも人を切り離す「誠実さ」があり、他方に主知主義からも学校の痕跡をとどめす

ぎた作家たち（たとえばノルマリアン）の「公立学校」の匂いのする人文主義からも距離をとらせるブルジョワ的卓越化の感覚があるとすれば、両者のちょうど中央の、かつ中心の位置を占めようとする性向にほかならないのである。

この歴史の教訓（ほとんど教訓などないのだが）を取り出すことはあきらめて、私はただ、次のことをもう一度だけ指摘しておきたい。つまりこのように形成された作品および作者の集合の統合原理を、さらに悪いことには歴史がそれらの集合に貼ってきた社会的レッテル（もちろん何々主義という概念など）の中に記入されている意図の理論的一貫性までも、テキストから、それもテキストだけから抽出しようとするあらゆる試みが、いかに人為的で、不毛で、さらには人を欺くものであるかということである。（Bourdieu 1992=1996Ⅱ: 147-148. ゴシック体の強調は引用者による）

〈文学場〉あるいは〈批評の場〉を成立させる出版という空間の状況を、その生産者や生産物という行為者からのみによってでなく、それを可能としていた環境の成立条件にまでさかのぼって反省的に検討しようとする。ブルデューがわれわれに与えてくれる最大の示唆はそこにあり、出版研究における〈場〉の概念がきわめて重要な意味をもち始めるのもまさにその瞬間なのである。

## 5. 考察——〈場〉の概念を出版研究に導入する

以上のブルデューの〈場〉の概念を援用して、1960年代から1970年代の日本の出版界における社会空間を図式化するとどのようなになるだろうか。ブルデューは、東京大学で開催されたセミナーの中で、考え方を少し平板化して示してしまう恐れがあるが、とことわりを入れつつ、「社会空間」とその下位空間としての「文学場」の関係性を図1のように表現している。

図1の+、-は資本の量の大小を示す。「文学場」は「社会空間」の「下位-場」としてあるが、社会空間における支配的価値（資本量の大小）がそのまま「文学場」に投影されるわけではない。ある社会空間において価値あることとされる経済資本の大きさが、文学場では逆に価値の低いものとされ、逆に社会空間では一般的に評価の低い文化資本的豊かさが、文学場では価値のあることとされる。これは非常に単純な図式であるが、それをもう少し詳細に文化生産の場を拡大して図示すると、図2のようになる。

これは、『芸術の規則』でブルデューが示した19世紀フランスの文化生産の場の図（邦訳Ⅰ、199

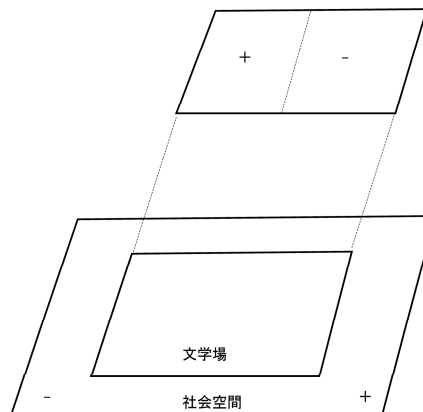


図 1

権力場および社会空間内における文化生産の場

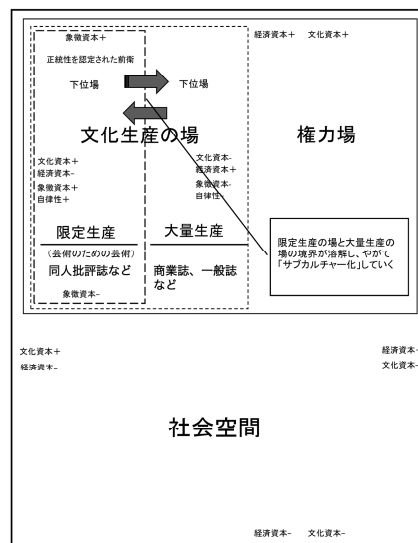
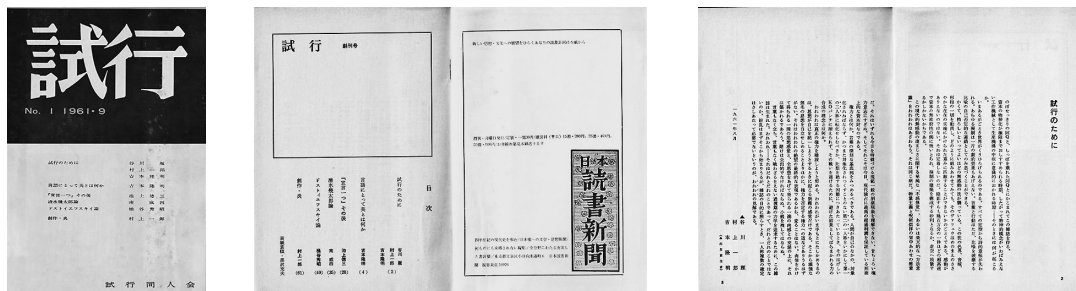
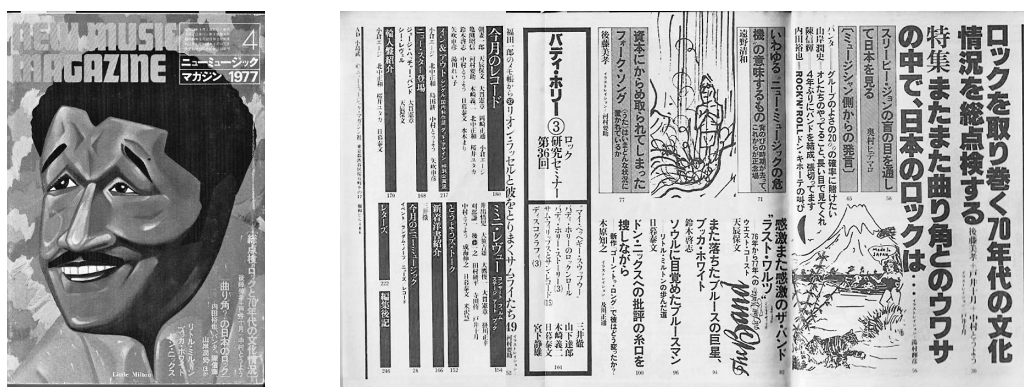


図 2





『試行』1961年9月号（創刊号）とその目次および巻頭言



『ニューミュージック・マガジン』1977年4月号とその巻頭の目次

頁)を引用者が再現し、さらにそれを1960年代の日本の出版界に「親和」させるべく転用させて作成したものである。

これまでに言及してきた雑誌の中で、まず『試行』を例に考えてみよう。当時、文化資本に恵まれた「伝統左翼」たちが支配的だった文壇という〈場〉において、安保闘争に「敗北」した吉本隆明たちが自らの〈文学場〉を築くべく、同人批評誌を立ち上げる<sup>19</sup>。当初は『試行』も、例えば先行する『新日本文学』や『近代文学』と近接する場にあるような「限定生産」の生産物（出版物）であったが、それらを仮想敵とし、1960年の安保闘争を戦った若者たちや、さらに後続の若者たち（世代的にはマンガやフォーク、ロックなどのサブカルチャーをより身近なものとして親しみ、本格的な高度経済成長期に生まれ育った団塊の世代）の支持も獲得して、発行部数や出版物の範囲も拡大させていく。そのように影響力が拡大してくると、ジャズやロックなどのサブカルチャーを扱う近接する雑誌（例えば当時の『ジャズ批評』など）とも生産者（出版者）面、読者面においてクロスオーバーやフィードバック作用が起き、形式的にも相似が生じてくる（編集面、言説面の類似）。自ずとサブカルチャー誌で扱われる文化事象も政治的、批評的アプローチを採用するようになり、雑誌が「文化＝政治」といった内容になっていき、それこそが象徵資本や文化資本に富んだものと見なされるようになる。さらには、高度経済成長と資本の自由化といった当時の時代環境（場）にも押されて<sup>20</sup>、文化生産の場そのものが拡大する。そして、「サブカルチャーが思想を語り、思想がサブカルチャーを語る」ような状況が訪れ、文化生産の場における限定生産と大量生産の境界がいよいよ溶融してゆく。ついにはかつては対立し、緊張関係にあった文化生産の場と権力場が接近し、やがて権力とサブカルチャーの境界さえも明らかなものではなくなってくる。そのとき、サブカルチャーは権力に対するカウンター性を失い、権力と結託したものになるだろう。

一方、雑誌のコンセプト的には「限定生産」と「大量生産」の境界に位置していたといつてよいだろう音楽専門誌の『ニューミュージック・マガジン』も、同様の問題を抱えていた。編集長の中村とうよう自身が、1983年に「ぼくたちの雑誌の足かけ15年にわたる歴史の中で、いちばん大きな事件となった」と回顧した「ロックを取り巻く70年代の文化を総点検する」(『NMM』1977年4月号。同誌の創刊100号にあたる)と題された特集対談を例に取ろう。そこでは、後藤美孝、戸井十月、中村とうようの3名によって、ポピュラー音楽の生産者や音楽そのものよりも、ポピュラー音楽が置かれた環境(場)についての激しい批判が繰り返される。かつて社会を変える役割をもつものと思われていたロックが、もはや単なる表層的なファッションや流行に墮してしまったのではないか、そもそもロックを聞いていれば何かが変わるということが幻想に過ぎなかったのではないか、日本の1960年代で社会運動に携わっていた者の中にロックは「文化侵略」といった程度でしか捉えられていなかったのではないか、などといった、自らが批評的に取り上げてきた〈ロック場〉ともいうべきトピクスへの反省的な問題提起がなされる。中村は、いまやロックという音楽が政治的、社会的文脈において聞かれなくなっている状況を嘆き、「日本にロックが最初は文化革命としてアメリカから学ぶという形で徐々に紹介され始めて、だんだん大きな影響力をもつようになるのと同時に革命的な意味を失って風俗化し、意識産業として若者の意識を収奪する反革命的な働きすらするようになってきて、若者の無気力さの自己弁護の道具にさえ転化しつつあるときに、あらゆる若者を有無を言わず呑み込んで陶酔させるような空前の巨大イベントが行われたとしたら、ロックの反革命化の総仕上げが一挙に完成することになる可能性が非常に大きい」(『ニューミュージック・マガジン』1977年4月号、49-50頁)と警鐘を鳴らす。さらに自国の問題を棚に上げて捕鯨反対のコンサートの為に来日するアメリカのミュージシャンたちのこともまた厳しく指弾して、こう続けて対談を締めくくるのだった。

(……)今の世の中が、ひと握りのエリートによって支配されていて、彼らの武器として意識産業というものがあって、それによって民衆の欲望までも巧みに操作されてしまってる、そして、操作されてることに気がつかず、与えられたニセモノの欲望を自分自身の欲望であるかのように思い込んでしまってる若者でいっぱいになってる。そういう事実は、もう1970年ごろから、たくさんの本の中で指摘されてるわけですね。ところが、そういう本をぜひ読まなきゃならない若者たちが、反知性主義に傾いてしまって、オトナの言ってることなんかには耳を傾けない方がいいと思ひ込んで、あるいはラミス(引用者註:ダグラス・ラミス)がいうように神秘主義と快楽主義のとりこになって、物事の本質から目をそらしている、そういう状態そのものが意識操作の結果であるわけだけど、だからこそぼくたちは、若者たちにそのような社会の本質を教える行かなくちゃならないわけで、さっき戸井さんは、雑誌の編集者の中には、そういうことはわかってるんだけどメンドクサイや、といって若者に語りかけようとしなない人がいるとおっしゃったけど、ぼくはメンドウクサがらずに、しつこく言いづけて行くつもりです。(『ニューミュージック・マガジン』1977年4月号、51頁)

「アメリカから学ぶ」という形で移入されたロックという音楽が、影響力を強めるとともに「革命的な力」を失って「風俗化」し、音楽産業が巨大なビジネスとして「自立」するとともにロックの反革命化が完成する、といった見方は現代のポピュラー音楽産業の状況をかなり正確に予見したものともいえようが、一方でおそらく上記のような言葉は、現代のポピュラー音楽のリスナーにとってほとんど耳を傾けてもらえるものではないだろう。

しかし、ここでわれわれにとって重要なのは、その言説の現代における有効性や正否を問うこと

ではなく、社会においてポピュラー音楽が聞かれる環境、社会空間における〈音楽場〉ないしはそれを批評する〈雑誌場〉ともいふべき場所に、1969年の『NMM』創刊から8年を経て、中村自身が呆然としてしまうほどの決定的な変容が起きていたということである。そういった音楽場の変容に対応するように、中村は、『NMM』で米英のロックではないいわゆる第三世界の「ワールドミュージック」を紹介するという方向に新しい水脈を求め、また1980年1月号からは、誌名を『ミュージック・マガジン』に変更することを決断したのだった。

## 6. 結 論

ブルデューが『芸術の規則』において19世紀フランスの〈文学場〉について論ずるとき、最も大きな賭金＝争点となっていたことは何か。一言でいえば、それはわれわれの文化、社会における「歴史性」の問題、言い換えれば「歴史的無意識」の問題ということではないかと思われる。われわれの言説も、知らずうちにその無意識の力によって規定される。その生成と構造、およびその変容に無自覚でいる限り、本来的に作品に対する「内的分析」も実現し得ないだろう。

私たちが知識人として、すなわち普遍への野心をもって語るとき、そのつど私たちの口を通して語っているのは、独自の知識人場の経験に記入された**歴史的無意識**である。思うに、私たちが真のコミュニケーションに到達する可能性が少しでもあるとすれば、それは私たちを隔てている歴史的無意識を、すなわち私たちの知覚・思考カテゴリーを生み出した知識人世界に固有の歴史を、客観化しかつ自由に支配するという条件のもとでのみではあるまいか。

私はいまようやく、今日とりわけ緊急に知識人たちを動員し、真の知識人<sup>インターナショナル</sup>を創設することが求められている特別な理由を、ここで述べたいと思う。この組織は文化生産の世界の自律性を擁護すること、あるいは今日ではほとんど評価されなくなった言葉遣いをパロディ的に用いて言えば、生産・流通手段にたいする（したがって評価・正統性認定手段にたいする）文化生産者の所有権を擁護することを、その使命とするものである。この自律性が今やきわめて脅かされている、あるいはもっと正確には、まったく新しい種類の脅威が今日、文化生産の場の運行にたいして重くのしかかっている、そして芸術家や作家や学者は、彼ら自身が公的な議論に介入したがいなくなっていると同時に、そこに有効な形で介入する機会が彼らからどんどん奪われているために、そこからますます完全に排除されつつある、などといったとしても、けっしてヨーロッパ諸国の文化生産の場が置かれている現状について黙示録的な見方に陥っていることにはなるまい。（Bourdieu 1992=1996 II: 245-246. 傍点は訳文のママ。ゴシック体の強調は引用者による）

ブルデューが発したこの危機感を、現代の日本のわれわれもまた、ある種の「親和力」をもって捉え返すことが出来るだろう。吉本隆明が「大衆の原像を繰り込む」と強弁し、メディア知識人として露出を増やしながらか『試行』の直接購読のシステムは終刊まで維持することで生産者＝読者の回路をなんとか保ち、また中村とうようが上述したように音楽場における葛藤を吐露したもの、おそらくは同様の危機感から発せられたものだ。上の東大でのシンポジウムにおいて、ブルデュー自身も『芸術の規則』では〈文学場〉の構造と分析に重きを置く一方で、言説の分析に大きなウェイトをかけることが出来なかったことを認めているが、同時にブルデューが目指すプログラムの中では、言説の理論や個々の言説の固有性、単独性についての理論も、文体論的レヴェルでも意味論的レヴェルでも、役割の範疇であったことを明言している。ブルデューが開いた未完の〈文学の科



学)は、ポストモダンの始まりとされる1970年代以降、とみに「文化の <sup>オペレーティング・システム</sup> O S」に対する意識の希薄化に直面してきたと思われる現代のわれわれの社会にたいしても、新たな分析の方法の可能性を開くのである。

## 註

- 1 拙稿「〈情況〉とサブカルチャー——雑誌『試行』をめぐる文化論的考察——」(『群馬県立女子大学紀要』第38号、2017年)、「戦後雑誌メディアの〈他者〉表象をめぐる産業論的見地からの考察」(『出版研究』49、2019年)などを参照。読者や識者からの投稿原稿と、書店売りではない直接購読を基本とした、つまり編集者、発行者と読者が不可分に結びついたような私的な出版共同体を基本とした出版モデルが、1960年代末から1970年代の初期頃までは成立していた。
- 2 本稿では主として硬質な言論誌や批評誌とサブカルチュラルな批評誌とがクロスオーバーし、その境界を溶解させていく様に焦点を当てているので、詳しい言及は別の機会に譲るが、若者文化を巻き込んだ批評の展開の嚆矢として、筆者は仮説的に大正期に生まれた「東大新人会」の活動にも着目している。1918年の米騒動の時期に結成された新人会は日本の学生運動の源流にあるとも目される存在だが、彼らが創刊した『デモクラシイ』、『先駆』、『同胞』、『ナロオド』などの機関誌は、それからおよそ半世紀をへて若者のサブカルチャーの動きと親和し、そして退却していったのではないか。戦後の同人批評誌やサブカルチャー誌の存在にも、避けがたく影響を及ぼしていたのではないか。そのような長い時間的射程においてメディアの変容を捉える為にも、本稿で試みる出版の場のモデル化は必要ではないかと思われる。
- 3 1994年に東京大学駒場キャンパスにブルデューを招いて行われたシンポジウムにおいて、石田英敬は、ブルデューが『芸術の規則』の中で述べた「敗北」の後の自律的な文学場の成立について言及している。それによれば、ブルデューは同書の中で、フランスで文学場の自律性が形成されるのは1848年の二月革命の敗北の後だと指摘している。政治的革命があつて、敗北し、つづいて近代的な自律的な文学場が形成されたということだが、そういった事態は日本でも同様に見られる。例えば「言文一致体」という近代日本の文学言語の成立は、政治運動であつた「自由民権運動」のあとにくるもので、江戸の言語で書かれていた「政治小説」に抗する運動として、近代日本語を作りだした「言文一致」運動は生まれたのである。しかもこの時代は新聞メディアの発達期でもあり、新しい文学言語はメディアを通して支配的なものになっていった。つまり、近代日本文学の起源にも、ブルデューが19世紀フランスの文学を通じて述べる〈場〉や象徴闘争の問題系が含まれているということである。この指摘はわれわれが議論を進めていく上でもきわめて示唆的で重要なものだが、ブルデューはこの指摘に対して、〈場〉の概念について研究する際に手がかりになるのは「論争」であると応答している。ブルデューがいうように、確かに論争とは認識に断層が生じているときに生じるものなのだから、大規模な論争、そしてその帰結として生じる〈敗北〉のあとに生まれる新たな〈場〉の地平に着目するのは非常に有効だろう。これについては、拙稿「成長と運動の時代における〈他者〉の変容——オルタナティブなメディアはなぜ1970年前後に生じたか——」(『群馬県立女子大学紀要』第40号、2019年)でも触れた吉本隆明による「敗北の構造」という講演の内容とも通じる点がある。
- 4 大澤聡は「論壇」という〈場〉の自明性について問題提起し、論壇とは「雑-誌」という場(形式)があつて初めてギルド的に作られ、成立したものであるとするが、それに対し、奥武則は元新聞記者として長年論壇の変容を見つめてきた経験をふまえ、戦後の新聞、雑誌における言論の場の変容の全体図を詳細にときほぐす。戦後の論壇誌がリベラルで理想主義的な空間から、保守的で現実主義的な路線に転換していく様(例えば総合誌でいえば、『世界』から『中央公論』、そして『文藝春秋』へと移行していくヘゲモニー)は非常に興味深く、示唆に富む議論であると思われる。
- 5 知識人たちが自らの言論を担保する場所として大学や学会といった〈学者場〉よりも、マスメディアにその役割を求めるようになっていった様子については、ブルデューも度々厳しく指摘している。ブルデューはボードレールやフローベールの時代には全くの無教養で「芸術家」とはっきり分離していた「ブルジョア」が、近代化の過程で急速に知識を身につけていき、もはや特権的なものではなく



なった知識が社会においてますます大衆の平準化を促し、やがてマスメディアが知の裏書きをするようになった様に警鐘を鳴らす（加藤編 2002：60-65）。そして、知識人とは社会全体を包含する「全体知識人」から、専門的な領域に拘泥する「種別的知識人」を指すものとなっていくのだ。

- 6 大衆化する社会にファシズムの影を見たオルテガやアドルノらをはじめとして、「大衆」に対する危機感を論じた書物は多い。戦後間もない日本における言論場のヘゲモニー争いについては、武井昭夫の議論なども参照。
- 7 〈他者〉をいかに受容し、〈土着〉させていくかをめぐっては、前述の拙稿「成長と運動の時代における〈他者〉の変容」なども参照。中産階級の若者たちによる〈他者＝弱者〉との連帯を模索するアメリカなどの先進国と、アメリカのような強者としての〈他者〉をいかに受け入れ、「土着化」していくかを問題としていた日本とでは、〈他者〉に対するまなざしが決定的に異なる。言い換えれば、前者が行為者の内面をめぐる問題であったのに対し、後者は行為者の外部をいかに捉えるかという別の問題だったのである。
- 8 1958年に日本の映画界はのべ11億2700万人の観客を動員し、戦後最初のピークを迎える。その後、1953年に本放送を開始したテレビは、皇太子成婚パレード（1959年）、東京オリンピック（1964年）を実況中継で伝え、映画界の衰退は決定的になった。1960年代は商業的には日本映画界の衰退期にあたるが、その後も経済の好況期には業界が後退し、不況期には逆に売上が伸びるというのが日本映画界の特徴であるといえる。
- 9 〈場〉とは英語では「field」と訳され、日本語では「界」「野」「圏」「域」などの訳語を当てられることが多い。石井洋二郎は界という日本語が含有するニュアンス（例えば文学界、スポーツ界、経済界など）と、ブルデューが *champ littéraire* という言葉を通じてうったえようと企図していたことのニュアンスが異なることから、ヤマ鉤括弧付きで〈場〉という言葉を採用するとしているが（石井 1993: 315）、磯直樹は、当初はブルデュー自身が物理学とのアナロジーでこの概念を構想していたとされ、「境界」を有するというこの概念がもつ特徴、また物理学でも *champ* という言葉に界を当てることが多かったということから、界という訳語がふさわしいとしている。本稿では『ディスタンクシオン』などの邦訳で既に人口に広く膾炙していると思われる〈場〉を用いる。
- 10 人類学、言語学、哲学、文学など様々な領域を架橋するブルデュー理論についての研究のバリエーションはその領域の広さに対応するように極めて多様だが、本稿ではそれらを網羅的に整理して示すことを目的とはしない。本論は、ブルデューが文学および出版者（社）が成立する場として19世紀フランスに例を求めた『芸術の規則』に照準して、その理論の出版研究への応用可能性について検討することを主眼とするものである。
- 11 このような争いのあり方と一見対立するように思われるのが、いわゆる「ファストファッション」である。「ファスト化」については既に様々な議論が展開されており、「サブカルチャー」をめぐる議論と同様に、資本量をめぐる賭金の「争いどころ」が変わってきていることは確かなことと思われるが、争いの焦点は変わっても引き続き差異化をめぐる闘争が行われているという状況は変わらない事実であろう。
- 12 邦訳『ディスタンクシオン I』192-193頁の図参照。この図にももちろん異論はあろう。例えばポピュラー音楽の場を越境して様々な実験的な音楽表現に取り組み、一聴しては分からない個性的な多重録音なども試みたビートルズが「分かる」センスをもたないことは、もはやその人物の「資本量」の貧しさを端的に示すことにもつながるかもしれない。だが、このことがブルデュー理論の限界を示すものとは思われない。なぜならブルデューが問題としているのはその時代、社会において支配的とされる生産（者）と作品の空間の関係性、そしてそこに作用する立場決定の可能性であるからである。その意味で、ブルデュー理論はきわめてコンテクスチュアルでありながら、同時に「融通無碍」なのである。
- 13 日本でもSSM全国調査に基づいた片岡栄美の階層文化研究などがある。片岡によれば、日本の大衆文化を特徴付けている点として、高等教育を受けた学歴資本の高い成人男性も、就職後にはより大衆的な趣味（パチンコ、麻雀、カラオケなど）に染められていき、やがてそれが行為やライフスタイルの中心的な基盤となっていくこと、すなわち日本の「会社文化」が日本の文化基盤のようなものに

なっていることを挙げている（「文化的オムニボア」をめぐる問題）。日本の大衆文化を労働環境やジェンダーの問題との関連から考察していく上でも、非常に興味深い議論と思われる（宮島・石井編 2003：101-135）。

- 14 ブルデューは『遺産相続者たち』や『ディスタンクシオン』でジャズなどの学校外文化の習熟にも生まれや教育の格差が影響し、再生産されていることを指摘するが、サブカルチャーの言説を内在的に分析するということは最後までほとんどしなかった。ブルデューが残した生産物（作品）に対する言説分析は、本稿で取り上げる『芸術の規則』などに限られている。まとまった著作の中では、ブルデューは、主に『ディスタンクシオン』の翌年に刊行された『実践感覚』において、現象学的な主観主義と構造主義的な客観主義の間を行き来する議論を展開し、内的分析と外的分析のどちらかに偏ることを厳に警戒して、還元主義的な構造主義の立場を否定した。ブルデューの、特にハビトゥス概念が「生成論的構造主義」の表れといわれるのも、「構造化された構造」だけでなく「構造化する構造」を問題としているからである。
- 15 ブルデューは作品の生みの親である作者のことを「芸術家」とは呼ばず、よりニュートラルな「生産者」と称することが多い。
- 16 上記注14参照。
- 17 慣習行動（プラティック）とは、簡潔にいえばわれわれが自覚的、あるいは無自覚的のうちに行う日々の行為を意味する。音楽や絵画を好きな人がコンサートや美術館に通ったり（文化的慣習行動）、会社勤めをする人が身だしなみを整え挨拶や謝礼など儀礼を重んじたり（社会的慣習行動）することが一般的な慣習行動の一例である。「実践（プラクシス）」という言葉がよりマルクス主義的（サルトル的）な主体的なニュアンスをもつのに対し、はっきりとした意志的な表明を示す以前に現れるのがブルデューのいう「慣習行動（プラティック）」であるといえよう（ブルデューはこの語を無意識のうちにわれわれの行動を規定してしまうもの、といったような消極的な意味合いで用いているわけでは必ずしもない）。磯直樹も『ディスタンクシオン』から引用しているように、ブルデューはこのタームを【（ハビトゥス）（資本）】+場=慣習行動<sup>プラティック</sup>として公式化している（Bourdieu 1979=1990 I：159）。
- 18 ほとんど指摘されることはないが、雑誌が作家や批評家、表現者自身によって創刊されることは、一部の例外を除いて、少なくとも日本においては、いまやほとんどなくなってしまった。個人的な意見の発露はSNSなどの場に舞台を移しているのかもしれないが、少なくとも紙という媒体を通じて雑誌が創刊される時、その主体は大きな経済資本をもった出版社であり、綿密な事前のマーケティングを経た上で世に出るといことが一般的である。それは、文化の生産者と消費者がシンクロナイズしていた「純粹」な状況の消滅といえよう。
- 19 同誌の創刊をめぐる経緯の詳細については拙稿「〈情況〉とサブカルチャー」、「雑誌と〈敗北〉——『試行』と『ニューミュージック・マガジン』、サブカルチャーの中のイロニー——」（『群馬県立女子大学紀要』第39号、2018年）を参照。
- 20 当時の資本の自由化の波に乗って、1968年のCBS ソニーの誕生に象徴される新しいポピュラー音楽の時代が押し寄せる。この時期の音楽環境の変容の詳細については拙稿「『ニューミュージック・マガジン』の1969年」（『群馬県立女子大学紀要』第36号、2015年）や「戦後雑誌メディアの〈他者〉表象をめぐる産業論的見地からの考察」などに記した。

## 参考文献

- 石井洋二郎 1993『差異と欲望——ブルデュー『ディスタンクシオン』を読む』藤原書店。
- 石田英敬 1994「歴史性の理論としての文学史——ピエール・ブルデューの『芸術の規則』——」『季刊 文学第5巻・第1号1994年冬』岩波書店。
- 磯直樹 2008「ブルデューにおける界概念——理論と調査の媒介として——」『ソシオロジ』社会学研究会。
- 大澤聡 2015『批評メディア論——戦前期日本の論壇と文壇』岩波書店。

- 奥武則 2018『[増補] 論壇の戦後史』平凡社ライブラリー。
- 片岡栄美 2003『『大衆文化社会』の文化的再生産——階層再生産、文化的再生産とジェンダー構造のリンケージ』宮島喬、石井洋二郎編『文化の権力——反射するブルデュー』藤原書店。
- 加藤晴久編 2002『ピエール・ブルデュー——1930-2002』藤原書店。
- 加藤秀俊 1957『中間文化』平凡社。
- ヘンリー・スミス著／松尾尊兌、森史子訳 1978『新人会の研究——日本学生運動の源流』東京大学出版会。
- 武井昭夫 2004『武井昭夫対話集 わたしの戦後——運動から未来を見る』スペース伽耶。
- 西兼志 2015『『ハビトゥス』再考：初期ブルデューからの新たな展望』『成蹊人文研究』第23号。
- 平石貴士 2013「サブ・カルチャーの記号論としてのブルデューの界概念——象徴構造の差異化・分化——」『立命館産業社会論集』第49巻第1号。
- 南田勝也 2008「音楽言説空間の変容——価値増幅装置(アンプリファイ)としての活字メディア」『双書 音楽文化の現在 I 拡散する音楽文化をどうとらえるか』勁草書房。
- 宮島喬 2017『増補新版 文化的再生産の社会学——ブルデュー理論からの展開』藤原書店。
- ミュージック・マガジン社編『ミュージック・マガジン [増刊] ミュージック・ガイドブック』ミュージック・マガジン。
- Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron 1964 *Les Héritiers: Les étudiants et la culture*, Paris: Éditions de Minuit. =1997 石井洋二郎監訳、小澤浩明、高塚浩由樹、戸田清訳『遺産相続者たち』藤原書店。
- 1970 *La Reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris: Éditions de Minuit. =1991 宮島喬訳『再生産——教育・社会・文化』藤原書店。
- Bourdieu, Pierre 1979 *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris: Editions de Minuit. =1990 石井洋二郎訳『ディスタクシオン [社会的判断力批判] I, II』藤原書店。
- 1980 *Le Sens Pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit. =2018 今村仁司、港道隆訳『実践感覚 I, II』みすず書房。
- 1992 *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil. =1996 石井洋二郎訳『芸術の規則 I, II』藤原書店。

