

職業音楽家を目指して「卓越化」しようとする過程 ——音大修学経験者たちの語りから——

How to make a career distinction for professional musicians from
interview surveys

相澤 真一

Shinichi AIZAWA

中京大学現代社会学部准教授

1. 問題設定

本稿では、『文化・階級・卓越化』における「卓越化」の概念と階級形成の関係のなかで、専門教育としての芸術系大学の教育を受けた学生たちがどのように職業音楽家として卓越化していこうとするのか、そのプロセスを明らかにする。ブルデューの『ディスタンクシオン』においても、その応用研究である『文化・階級・卓越化』においても、「卓越化」は、重要な概念であるにもかかわらず、調査項目として調査票に反映されている「文化」や「階級」に対して、「卓越化」はあくまで上下関係の差異を言明する現象を名指す用語として用いられている。例えば、ベネットらは、ブルデューを引きながら、「卓越化」について、一般的に次のように述べる。

彼（ブルデュー：筆者補）によれば、諸界の間には相同性があり、異なる世界をまたいで似たような諸原理を見つけることが可能であり、そのことによって分類と卓越化の一般的諸原理を明らかにできるとされる。諸界は一般的に、一時的には、資源を付与されている者とされていない者とで対立するよう特徴づけられている。そして二次的には、「自律的」な地位を得ることで優位になっている者と、他の諸界から優位性を持ちこんできた者、なかでも重要なのは「経済的」・政治的対価を当の界に持ち込む

者との間の対立がある。（Bennett et al. 2009=2017: 32）

『文化・階級・卓越化』では、この「卓越化」が組み込まれる一般的諸原理が他の界にも適用可能である可能性をほのめかしながら、現代イギリスにおいて文化資本がどのような形態として見出すことが可能なかを第1の問いとして掲げている（Bennett et al. 2009=2017: 32）。また、音楽、読書、芸術、テレビ、映画鑑賞、スポーツなどのさまざまな文化の界が似たような原理によって構造されているのではないか、という問いを冒頭に提示している（Bennett et al. 2009=2017: 33）。しかしながら、このように『文化・階級・卓越化』で文化の諸界を分析した第3部の結論として、音楽の世界が最も「界」のなかで「緊張関係」が提示されている（Bennett et al. 2009=2017: 321）。例えば、ベネットらの調査でも「エリート層のインタビューでみてきたように、クラシック音楽に親しんでいることは、いまだに制度的な文化資本の形態として作動しているし、クラシック音楽のイベントに足を運ぶことは、客観的な文化資本の形態として作動している」（Bennett et al. 2009=2017: 33）として、エリート層とクラシック音楽との関係を示している。

ただし、これはあくまでクラシック音楽を受容する側における音楽という文化資本が果たす役割である。本稿で注目するのは、そのもう一方の側として、音楽家が生きる界は、音楽家であるために、どのような「卓越化」が要求されてきており、また、どのような界を形成しているのか、という問いである。先のベネットらを長く引用した個所において、最後の一文に興味深い指摘がある。「なかでも重要なのは『経済的』・政治的対価を当の界に持ち込む者との間の対立」というくだりである。

文化や芸術に仕事として携わる者たちが、仕事の内容は極めて創造的で専門的でありながら、経済的には極めて難しい問題を抱えていることを文化社会学・文化経済学の観点から鋭く指摘したのが、ハンス・アビングの『金と芸術』である（Abbing 2002=2007）。アビングは、「社会的階層がある限り、そして芸術作品が社会の梯子の上での位置を明確にするために用いられる限り、芸術作品の非対称的判断は存在するだろう」と述べる（Abbing 2002=2007: 35）。すなわち、ベネットらと同様に芸術の世界にはしばしば経済的な対価が評価概念として持ち込まれ、それによる卓越化も行われる。一方で、アビングは、「芸術は神聖である」あるいは「芸術を通じてアーティ

ストと芸術消費者は神聖な世界とかかわる」といった芸術の神話体系が芸術の経済に影響を及ぼすことも指摘する (Abbing 2002=2007: 46-7)。このような芸術の界を取り巻く「神話体系」と実際には存在して芸術を動かす要因ともなる経済的あるいは社会階層の諸関係のなかで、音楽芸術の生産者である職業音楽家を目指そうとする人たちはどのように「卓越化」していこうとするのかを本稿では注目する。

2. 芸術家という仕事の専門性と卓越化をめぐる

従来の社会階層・社会移動研究の職業分類の枠組において、芸術家は専門職に分類されている¹。これは、芸術家という仕事の性質にある一定の「専門性」を認めているから、芸術家は専門職と判断される。では、ここでいうところの「専門性」とは何だろうか。職業分類の観点 (例えば、田辺・相澤 2008) から述べると、この場合の専門性とは「熟練度の高さ」、「置換可能性の低さ」、「定型性の低さ」、さらに創造性の有無である。例えば、置換可能性の高い定型業務に従事している場合は、「専門性が低い」と判断される。典型例は単純労務職である。

一方で、定型的な業務のなかで、際立って高い「専門性」を持っていたとしても、それは、あくまで「熟練」の度合いとしてのみ測られ、職業分類上、すなわち、階層分類上の変化はもたらさない²。したがって、仕事の中身の専門性の高さや経済的成功、さらに周囲からの仕事の評価は必ずしも一致しない可能性は誰しもが理解できるであろう。この非一貫性は、「地位の非一貫性」の問題として、社会階層・社会移動研究では長く議論されてきたテーマである (古くは Lenski 1954)。

専門性の高い仕事とは、置換可能性の低い仕事であるがゆえに、常に多くの人々ができることとは違う存在であり続ける必要がある。これは、90年代以降の後期近代の議論において、しばしば指摘される。例えば、ギデンズはこのような時代のキャリアのあり方を「再帰性」という言葉を用いて説明する (Giddens 1991=2005)。芸術家という専門職のキャリアもこのような

¹ 例えば、国勢調査やSSMの職業分類では専門職に分類されている。

² この点の疑問から、職業の複雑性がどのようにスコアに反映できるかについて、長松奈美江らの研究がある (長松ほか 2009: 77-93)。

社会の変化と無縁ではない。すなわち、芸術家という職業は、他の仕事をしている人々から「卓越化」しているだけでなく、芸術家という仕事のなかでも、一人一人が他の人とは置換不可能であるような卓越性を備えていくことが求められている。彼らはキャリアを築く上で、何か卓越化したものがないと、創造者の側でありつづけることができない。また、数多くの専門機関がひしめくなかでは、同じような技術を持っている技能職として消費されつつも、専門技術職としての個性がないとサバイバルできない。さらに、グローバル化によって、高学歴化と置換可能性に対する競争は芸術家においても激しさを増してきているようにも見える。このような人々が育つ芸術系大学において、卓越化はどのような形でありうるのだろうか。

本稿は、このような現代社会の状況において、音楽大学での教育経験を受けた人々の語りを中心に構成し、そこから制作者、発信者の側において、卓越化の契機をどう作り出すか、を問いの中心に据えている。本稿は、「教育社会学的分析」とした相澤（2018）の続編として位置付けられるものであり、『文化・階級・卓越化』を踏まえつつ³、教育社会学の理論と方法を背景とした研究である⁴。例えば、他の高等教育の受容経験と音大での教育の受容経験を比較することや、音大生のキャリアを他の高等教育を受けた人のキャリ

³ 「文化・階級・卓越化」を踏まえて、という観点で見た場合、本稿は次のように位置づけられよう。『文化・階級・卓越化』あるいはピエール・ブルデューの『ディスタンクシオン』において、「卓越化」の概念は、主に前者の階級間を隔てるための概念として用いている。その結果、とりわけ音楽、特にクラシック音楽が、イギリス社会において、階級を分かち「卓越化」として機能していることを、結論においてまとめている。

専門職＝幹部階級につく人々の教育水準は圧倒的に高いものの、この階級に属する人々すべてが正統文化をたしなんでいるわけではまったくない。とはいうものの、正統文化はいまだ識別可能なものとなっている。それは、エリートの要であり、社会的コネクションの潤滑油であり、オペラや劇場に親しんでいることは、少なくともこの階級では、社会的な優位性を付与されることにつながる。(Bennett et al. 2009=2017: 464)

このように受け手としてオペラ視聴やクラシック音楽を愛好すること、専門職＝幹部階級につく人々のなかで、社会的な優位性が付与されている。このような階級内の「卓越化」を芸術家という職業あるいはそこを目指している人々のなかで、どのように見出すことができるであろうか。そして、オペラや劇場に携わる人の卵足りうる音楽を学ぶ人々を説明する理論にどのような形でありうるか、という問いでもある。

⁴ その一方で、本研究は芸術研究としての演奏者研究などに立ち入ろうと意図するものではない。

アと比較するとといったような教育社会学的分析は、海外の文化社会学の研究では着目されつつあるものの⁵、日本では、まだ十分に活用されていない一方で、本稿後半で明らかになるように、グローバル社会における専門教育を受ける意味として極めて示唆に富んだ知見を見出すことができる。これをむしろ教育社会学の観点から積極的に意味づけることを試みる。

3. 研究方法

本稿で用いるデータは、相澤（2018）と同様のものであり、詳細の説明はそちらにゆだねる⁶。この調査全体では、美術、写真、パフォーマンスアートなどにおよぶ幅広い芸術ジャンルで活躍する方々にインタビュー調査を行ったものの、本論では、日本の音楽大学に在学経験（卒業していない場合はある）のある人々を対象とする。引用したインタビュー対象者の一覧は以下のとおりである。

表 1 本稿で用いたインタビュー調査対象者一覧

仮名	日時（現地時間）	場所	専門	現在
G	2017年8月	フィンランド地方都市B	打楽器	オーケストラ奏者
H	2017年8月	フィンランド地方都市B	ヴァイオリン	フリーランス（受験ビザ、インタビュー後、帰国）
J	2017年8月	ベルリン	打楽器	フリーランス（受験ビザ）
K	2017年8月	ベルリン	トロンボーン	大学院生
O	2017年9月	ベルリン	指揮・トロンボーン	現地大卒業後、半年の帰国を経て、今秋から大学院生
P	2017年9月	ドイツ地方都市C	打楽器	オーケストラ奏者内定
Q	2017年9月	ベルリン	声楽	大学院生
R	2017年9月	東京	チューバ	修士修了後、日本で大学院生
S	2017年12月	ベルリン	指揮	大学院の受験生→2018年夏合格。

* Rさんを除き、オーケストラ奏者、大学院生は全員欧州にて。

対象を音楽に絞った理由は、『文化・階級・卓越化』にもあるように、音楽は最も界のなかで人を隔てやすい文化的空間であるという指摘を参考にしている（Bennett et al. 2009=2017: 321）。また、年齢による違いは見られるものの、音楽の知識はその界のなかで個人を位置付ける上で有用な役割を果たしており、それゆえに卓越化における学校制度の影響が見やすい事例であると言えるからである。逆に言えば、芸術分野を教育社会学から検討する場合に、他の芸術分野よりも学校教育を基本とした教育社会学の分析枠組に乗

⁵ 例えばイギリス社会学会の学会誌の一つである *Cultural Sociology* の 2018 年の第 2 号では、特集として、Youth, Music and DIY Careers として、若者と音楽のかかわりについて、さまざまな音楽のジャンルを対象に社会学的分析が行われている。

⁶ 本論の次に収録した高橋かおりの論文も同様のデータを用いている。

りやすい事例であると言える。

なお、以下のインタビュースクリプトにおける下線はすべて筆者によるものである。インタビュースクリプトはケバ取りせず作成しており、できる限りそのまま掲載している。

4. インタビュー結果

4-1 芸術を学ぶ人たちのなかでの何が卓越化の指標となりうるか——「名門」に進学した人たちの語りのなかから

まず、芸術系の大学のなかで、一般的には、日本で最も入試が難しいと目されている Y 大学に通っていた例（R さんと K さん）と音楽家のなかでも厳しいキャリアの予測される指揮を勉強し始めた方（S さん）がそれぞれ大学に入学した時に感じた劣等感やそこでどのような界が展開されていたのを見てみよう。R さんは、Y 大の自分の学年において感じた厳しさとそこで感じた劣等感を次のように述べる。

R さん：大学で、僕の学年の同級生にはチューバ 3 人いたんですけど、僕含めて。多いんです。これすごく多いんです。

相澤：ですよ。

R さん：あとの 2 人は本当に優秀な人で。もう 2 人とも Y 大確実だっていわれていて。Y 大確実な人が 2 人いたら、もう枠としては基本的に埋まってるんですよ。毎年 2 人ずつ、ですね、基本的に。たまに 1 人の年があって、たまにゼロの年もあって。たまーに 3 人の年があったんですけど。で僕は、僕の年は、3 人だったんです。結構つらかった部分もあったと思います。その地の力でいったら絶対勝てないですよ、2 人には。だから、どうやったら勝てるだろうっていうので。（中略）

相澤：さっき劣等感っていう話があったんですけども、そういう風な人が同級生にいるっていうのは、劣等感、当時はやっぱり劣等感だったんですか？

R さん：まあ、まあありましたね。ありました。

相澤：焦りは？

R さん：焦りもありましたね。自分がでもどういう中で焦っているのかよくわかってなかったのかな、って思います。まあ特に Y 大っていうのはすごく変なところで、今でも結構あると思うんですけども、上手

かったら偉いっていうのがあって。それで仕事していたら偉い、みたいなところが。そういう文化があって、かなりひずんだ社会だったので。まあ、生き残るだけで結構必死だったかな、っていう気がしますね。

以上の発言には、いくつか極めて示唆深い内容が含まれている。最後の箇所にあるように、「上手かったら偉い」しかも音楽で仕事ができたら偉いという文化があって、そこで生き残るのに必死だったと Rさんは述べている。また、Rさんの受験過程からわかるように、受ける前から自分より明らかにうまい人々がいて、序列ができていることも認識している。同様の例を高卒後数年かけて Y大に受かった Kさんは次のように述べる。

相澤：ちょっと前の話と関連になっちゃいますけど、九州から Y大受けて、やっぱり「全国で上手い奴がいるな」みたいなこと、現役で落ちた時から感じたんですよね？

Kさん：はい、感じました。

相澤：で、それから（Y大に入って）、その中でちょっとこう少しはなんというか、やっていけそうというイメージを持てたというか、Y大の中でポジションを獲得したっていうイメージは、ずっとなかったのか、それともちょっとそういう部分はあったのですか？

Kさん：僕がそのポジションにいるかってことですか？ ... ちょっと考えてもいいですか？ (笑) えっと、お、思い出します (笑) うーん ... やー ... あんまりなかったかもしれないです。(中略) Y大に受かった時点で、僕と同級生後二人いるんですけど、まあ、全国で、一応3番以内には入ってるわけですよだからまあ、それがもちろん、自信にはなってます、はい。もちろん自信にはなってます。はい。でも、かといってその、その人たちと同じレベルにいるとは、思ったことないですね、思わなかったです。もう、僕が入った時点で、その先輩たちはもうものすごい上手になってたので。さらに。なので、なんか、「あ、この先輩たちと同じレベルに来た」とはあんまり思えなかったんですよねえ。先輩たちもすごい上手だったので。逆にもうこの先輩、またさらにその先輩たちと同じレベルに行かなきゃっていう、感じでした、はい。

相澤：大学4年間で、それはやれたかなって感じがする？それともまだまだ道は長いみたいな感じが？

Kさん：やーまだまだだと思います、はい。でもあの、どうでしょう、うーん、三、四年生の時は、あ、二年生以上になってからは、やっぱりその当時の自分の先輩たちと比べることが多かったんですよね。だからその当時の上手だと思っていた先輩たちと自分が同じレベルにいるのかってのがすごい、結構自分の中で考えることが多くて、で、もういけてない、まだ、だめだみたいな、後輩から見たら、僕はまだ、あの、当時の先輩より全然レベルは低くて、後輩にもバカにされてるんじゃないか、心の底でちょっとバカにされてるんじゃないかなって僕は思っていました。はい。あんまり自分に自信がなかったと思います。

Rさんが話していたように、「上手かったら偉い」という空間のなかで、芸術的な技能こそが卓越化できる唯一の機会となる。Kさんは、そのなかで、「上手だと思っていた先輩たちと自分が同じレベルにいるのか」ということに悩んでいる。このように、彼らは、常に、芸術家として卓越した存在であるために、他よりもうまいこと、優れていることが常に求められる。また、Rさんが言うように、Y大の世界は極めてクリアに、「上手かったら偉い」という評価基準で物事が判断されている。国内で最難関と言われるY大学に入ったRさんもKさんも入る前、入った直後から見えている序列を見据えながら、トップクラスの芸術家を目指すほど、劣等感にさいなまれながら、自分の楽器の世界に挑んできた学生時代を送ってきている。

別の社会科学系の四年制大学を卒業してから、指揮の勉強を始めたSさんは次のように語る。

相澤：実際に（大学で指揮の）勉強を始めてからも、あ、すごいなほかの人たち、って思うときは？

Sさん：いっぱいありましたね。最初はコンプレックスの塊でしたね。やっぱり。音楽を勉強し始めるのが遅い、っていうのは。それこそ同級生に1人、特待奨学生の子がいて。まあ学費ほぼ全額免除、みたいな。彼とかも優秀だったし。もうそれこそ、スコアリーディングで、スコアみて、ちゃんとピアノで、インテンポで弾けるし。初見で、ピアノ弾き

⁷ 実は、これと同じことは、大学院において、博士号を目指す過程でも同じような不安に襲われていたことが、研究者向けの博士論文執筆ガイドにおいて示されている（例えば、榊原 2003）。

ながらオペラの楽譜歌ったりとかもできるし。うん、そんな人とかもいっぱい周りにいて。先輩とかでもね、すごい人もいっぱいいましたし。即興で作曲できるとか。だから、「その中で自分みたいな音楽的な基礎能力がまだ足りてない人間がやってていいのかな」というのは思いましたし。し。(中略) やっぱり最初の方はしんどかったですね。

Sさんの場合、専門的なトレーニングを始めたのが遅かったこともコンプレックスの理由だと挙げている。多くのできないことを前に、劣等感を抱えていたという例は、しばしば見受けられる。

国内最高峰であるY大学に入ったRさん、KさんとSさんの劣等感は同質のものとも異質のものとも解釈することができるだろう。相澤(2018)で提示したように、Rさん、Kさんは中学時代から音大進学を志し、浪人の末、Y大学に入学している。一方で、Sさんは、社会科学系の四年間の大学の勉強の後に進路変更を行っている。この点では、異質なものと言えるかもしれない。しかしながら、本稿では、音楽の職業世界の訓練の場として音楽大学に入った時に感じる職業音楽家としてのキャリアを目の前にした時に自分に感じる「劣等感」としては同質なものとして見ながら、それを自分たちが生きる「界」のなかで、どう解決していくかについて、さらに見ていく。

4-2 私立音大のなかで職業芸術家を目指していくプロセス

一方で、私立の音楽大学では、少し様子が異なってくる。相澤(2018)で示したように、現在、私立の音楽系学部の多くでは、入試段階において、実質的な競争状態はほとんど存在しなくなっている。このなかで、弦楽器の指導に定評のあるZ大学に入ったOさんはトロンボーンの習っていた先生に心酔して大学に入った一方、積極的に評価できたことを次のように挙げている。

相澤:なんかその時に、期待とか憧れとか。Zだったらこういうことやりたい、っていうのは。

Oさん:あ、ありました。ありました。Zだったら勿論、1番(期待している)K先生以外の一歩の期待はオーケストラでしたね。何しろ、何しろ弦楽器、オーケストラ。まあでも残念ながら1年生のころはオーケ

ストラないんですよ。管楽器の学生はオーケストラカリキュラムになくて。でも、だから、学生オケが、とりあえずの僕と同じ年とかそれ以下、みたいの、高校生とか弾いているオーケストラの、リハーサルとかにガンガン行って。それがすごいレベルだったのを覚えていますね、弦楽器は。管楽器は必ずしもすごく上手かったわけではないけれども、弦楽器が、あの一、とりあえず自分が生きていたレベルから、すごいレベルに跳ね上がったのは、間違いないですね。それは期待通りでした。

一方で、むしろ私立の音楽大学に通った人々において、共通して見られるのは、仲間や環境の物足りなさを挙げる声もしばしば見られる。例えば、Oさんは次のように語る。

Oさん：意外とそうではなかったことというのは、Zに行ったらみんな音楽の話、すごい音楽の面白い話をみんなでするんだろうな、と思ってたのが全然そんなことなかったですね。みんなカルメン知らなかったですね。それはびっくりしました。それは悪い意味ですごい衝撃でした。あ、みんな音楽が好きでここにしたんじゃないくて、吹けちゃったからここにきたんだって、フルート吹いていますけど（笑）。ただ吹けちゃって、これだけやりたかったからこの大学来たんだってという感じでしたね。だから、それは、それは仲良くできないタイプだなと思いました。それは、やっぱりブラームスの4番だったらだったらあのレコードが好きだよね、とか、こないだのN響の定期公演がすごく良かったみたいな、そういう話をしたかったですけど。そういう話題がなかったですね。あんまりなかったですね。

音大仲間が音楽の話をしないという点については、弦楽器で私立の音大に行ったHさんも次のように語る。

Hさん：音大仲間って言ったらあれですけど、普通に切磋琢磨でもないんですよ。練習して合間合間で休憩中におしゃべりして、練習してご飯食べて、練習してみたいな。やっぱりバイオリンの場合は学校で練習せずに実家通いの子が結構多くて。練習しているのは、大抵チェロと

かコントラバスの人達、あとは地方の人がたまに。(中略) チェロ、コントラバスの人たちと仲良くなって。コントラバスなんか吹奏楽上りの人がたくさんいるから、「じゃ飲みに行こうか」とかなる。

相澤：何かそこで演奏としてなんかやろうっていうことは？

Hさん：あんまりなかったですね。結局運営自体ができないパターンが多かったの。

このように、音楽を語り合える仲間というよりは、そこで練習していた友人们が音大の仲間ということもしばしば私立音大では見られるようである。Hさんはこのような友人们が、「楽器を続けている人は続けてるんですけど、演奏で食っていこうっていう強い意志を持ってる人は案外多くなくて。入学した時点で演奏は趣味にしてって人もいましたしね。」とも話している。

管楽器や打楽器で私立音大に行った人々は、その人数の多さに触れながら、自分のやりたい演奏形態に学内で関わられてこなかった不満もしばしば挙げている。私立音楽大学の打楽器に入ったJさんとPさんの例を見てみよう。Pさんは、一浪したものの、国立大学の音楽大学が受からず、「選択肢がよいよ私立しなくなって、それでもどうにか頼み込んで、やっと東京に出てこられました。そうしたら、まあいっぱい打楽器やってる人いて(笑)。(Pさん)と笑いながら語っていた。ただし、Pさんは当時の周囲の雰囲気について次のように語る。

Pさん：みんながみんな本気で将来絶対それでやりたいわけではないし、吹奏楽部の延長みたいな人もいっぱいいて、これはみんなと同じことやってたら絶対どうにもなくなると思って、それが拍車をかけて、みんなとコミュニケーションどんどん取らなくなってって、もう今思えば、こじれてて、ヤレヤレって感じなんですけど

Pさんは、先ほど提示したOさんやHさん同様に、周囲のメンバーがそれほど音楽を大好きであったり、仕事にしようと思っている人ばかりではないことを理解し、「それまでの生活みたいに、とにかく太鼓を練習する、練習第一」(Pさん)で過ごしたという。その結果、「内向的な人間ではなかつ

たんですけど、どうも人との距離感がつかめなくなって」苦勞しながらも「四年あるけど長くないぞと思って」、「自分なりになんか下手くそなやり方でなんとか大学生活を送って」（共にPさんより）いたという。

一方で、Jさんもオーケストラをやりたいと思って、四国から大学に入ったけれども、次のような現実すぐに直面したという。

Jさん：私はオケ（オーケストラ）したくて入ったんですね。当時音大に行く人って言うのは、全員オーケストラの奏者になりたいものだと思っていて。入ったら全然そうではなくて、もちろんソコをやる人、ドラムやる人とか、色々やる人がいて、オケの方が少なかったですね。（中略）しかも学校のカリキュラムとか見ていると、学校のオケに乗れるって言うのは、本当に成績上位の人しか乗れない。乗れたとしても年に2回ぐらい本番があるかどうか。いや、それでは何もならないだろうって、入った当時、私でも思って。

このように、オーケストラで演奏する機会を求めて東京の私立音大に進学したにもかかわらず、このようにチャンスがないと思ったJさんは、「割としっかりしているアマオケ」を大学の同期の子に誘われて、6月に入団し、「それで勉強した事の方が、実際学校で勉強したことより多かったかなーって思います。」（Jさん）とも語っていた。

このように、音楽をやる場を見つけて、学外に活動の場を展開した例は他の学生にも見られた。例えば、先に取り上げた「音楽の面白い話」があまりなかったと語っていたOさんも、次のように、学外に活動の場を展開したと述べる。

Oさん：その、音楽の話をしたとか、もっと、話をしたいっていうのは、もっと音楽的なやり取りがしたいとかいうのは、Zの中で出会える何人かの友達じゃ足りないなと思いました。だから他の学校の連中と、つるんでいたり、するっていう。割とZだけにいなかったっているのは、たぶんそこからきている。（中略）だからそういうところから、Zで出会う人とか、やる量では足りないなと思って、そういうところができただね。だから、それは、話をするとか、一緒に音楽やって楽しい、みた

いな、話して楽しい、みたいな人たちが、必ずしもZの中じゃなかったっていう。入って見たらZだけではなかったっていうことですね、きっと。

Oさんは、そのような経緯から学外で音大生たちでオーケストラを作って公演を行っていたという。また、「そういう何人かいた友達たちが、割と集まっていたのが、現代音楽の場だったんです」(Oさん)と語る。Oさんは、その後、このようにメンバーを組織して、演奏会を主催したり、現代音楽の活動を開始していたことが後のキャリアにつながっていったことも紹介している。4.1で見てきたように、名門大学や名門の専攻に入った場合、そこで形成されている「界」のなかでどう自分なりに当初の劣等感にさいなまれながら生き抜くかが問われる。一方で、私立音大の場合、職業演奏家を目指そうとする場合、どうやったら大学は提供してくれない経験を自分なりに求めていくのか、というところに多くのインフォーマントの方(本節で示す限りでもJ, O, Pの各氏)が考えをめぐらせていた。

4-3 本格的な職業芸術家を目指すプロセス——答えを与えられない厳しさと向きあう

4.1と4.2では、全く違う世界が音楽大学のなかに繰り広げられているように見えるかもしれない。しかしながら、実際には、そうではなく、職業芸術家として活動していくための「卓越化」の過程において、何らかの形で大勢の音大生、そして既に活動している音楽家のなかに分け入って「何か」をできるような卓越した存在とならねばならない。本節では、そのような技能をどのようなレッスンのプロセスで身に付けたかを見てみよう。

4-1で指揮科に入ったSさんは、当時の教育において行われていた「ストレスをかける指導方法」について次のように述べる。

相澤：実際に学生を、本番にガンガン乗せるからストレスをかけるっていうのか、それともレッスンでめっちゃめっちゃ厳しいことをいうとか。

Sさん：そうですね。どちらかというと後者ですね。例えば、基本的にレッスンっていったら、こう、指揮をします、ここをもうちょっとこういう風に振ったほうがいいよとか、ここのパートを聞いたほうがいいよとか、ここはこういう風に音楽作ったほうがいいよっていうレッスンを結構、

イメージされて。ふつう大体そういうレッスンが多いんですけども。
うちの場合は、基本的に何も言わない。

相澤：何も言わない。

Sさん：言わないで、見てる生徒に言わせる。「今のどう思う？」「お前は
どう思う？」「いまこいつ何考えていると思う？」「お前の、心の中に
今迷いがある」みたいな。とりあえずクエスチョンだけ散々投げかけら
れて、全然だめだ、またやり直し、ぼい、みたいな。それで自分で、一
体自分の何がだめだったんだろうっていうのを悩んで、また次レッス
ンに行く、「どう思う？」みたいな（笑）。答えを、基本的にあげないで、
自分で考えさせていく。それももちろん大学出た後に、教えてくれる人
はもういなくなるから、その時に自分でこう考えて、あの、乗り越えて
いけるように、学生時代から自分たちで考える癖をつけとけよっていう
のがありました。けどこれはある意味、答えを言ってくれるよりもしん
どいんです。

「レッスンでめちゃめちゃ厳しいことをいう」のか、という著者の問いか
けに対して、一旦同意を示しながらも、実際に行われている様子をうかがう
限り、むしろ「基本的に何も言わない」、「答えを、基本的にあげないで、自
分で考えさせていく」という姿勢に主眼のあるレッスンが行われていること
をSさんは紹介してくれた。それは、「ずっと自問自答、葛藤、自分との闘い」
であったという。この精神的なプレッシャーは相当なものだそうで、「上級
生でも下級生でも同級生でも、やっぱり大体みんな精神的に病みますね」と
Sさんは語り、さらには、「たまーに、やっぱりもう、単純に病院通いになっ
ちゃうとかっていう人もいます」と話してくれた。

このようなレッスンは、芸術家としての高みを目指す上で、しばしば見ら
れるようである。高校時代はコンクールにも入賞し、声楽をY大学で学ん
でいたQさんも当時のレッスン過程について次のように語る。

Qさん：45分のレッスンで先生に練習してきたものを、見せて、これ
はこうこれはこうっていう指導をもらって、どんどん伸びるっていうの
が本来だと思うんですけど。なんだろう…答えを教えてくれない先生で。
どこがいいのか、どこが悪いのか、っていうのは自分で考えるべき、で

も、それは悪いんじゃない？っていうことだけを教えてくれる。なので
レッスンに行った時に歌い終わって、で、ちょっと沈黙があった後に、
どうなのか？って聞かれて、で、自分がこうこう、こうだと思ひます、
練習する過程に当たってこうこう、こういう感じだと思ひます、み
たいな、でそれに対してまず良し悪しがあつて、でまあ良しだったとしても、
じゃあそれが歌に出てるのかどうかという部分を問ひ詰められて、
まあ多分出ていないんだろつと思ひますってういふ感じであつてういふ（笑）。
なので、なんでしょうね…哲学的といふか、禅問答的といふか、答へ
ない旅を一、二、三年の間ずーつとして。まあ本当、一年次は泣いて、まあ
レッスンの時は泣かなかつたですけど、家帰つて練習しながら泣いて、
みたいなのもありますよね。ってういふ辛い（笑）

Qさんも「答へを教へてくれない先生」のレッスンは厳しかつたと答へて
いる。SさんもQさんも多くの問ひかけを投げかけられた上で、それが指
揮（Sさん）や歌（Qさん）に表現できていないことを厳しく指摘されてい
る。問ひを与えられるものの、答への出でこないレッスンを通じて、Qさん
は、「その当時は全然関係もできてなかつたので、心がズタボロにされ、鍛
えられつてういふところ」だつたと答へる。

一方で、自身が変わつたレッスンは、もう少し具体的な内容を含んだもの
であつたと語る方もいる。4.2に提示した4年間は周囲とのコミュニケーション
よりも「とにかく太鼓を練習する、練習第一」と話してつたPさんは、
ドイツ留学を控えて、現地の先生に、現地の先生の弟子に習うように指示さ
れた。自身ははっきり変わつたと言へる10カ月のレッスンのことを次のよ
うに語る。

Pさん：（ドイツの）ER先生に言われたのが、自分のところ来たいんだつ
たら、まず（日本人の先生の）FTのところであつて勉強してこい、と。私が
叩いてた奏法とは全然違ふもので、だからまずは手ほどきを受けてから
受験しに来なさいと。そういうわけであつて帰つてからすぐFTさんに連絡し
て、そういうことでレッスン、受けさせていだきたいんですけど。で、
そこから、そう、あの一、ふふふ（笑）すごい濃い10ヶ月だつた
んですけど、かなり手厳しくしごいてもらつて。ご自身が、本当にいる

んな経験されて来たのと、いろいろな先生のレッスンを受けてこられたのと、それを、その10ヶ月の間にとにかく、もう、惜しみなく、教えてくださって。もちろん技術的なこともそうだったんですけど、心の持ち方みたいなのところも、スーゴク、えぐられて、深く突き詰めて考えるように促されて。ある日はなんかもう、家帰る時に、もうほとんど踏切渡りきってたんですけど、カンカンカンって降りてきてるの、聞こえなくて気づかなくて、もうなんかそのレッスンがショックすぎて、カンカンカン…脳天にドクシッ！みたいな（笑）もう（笑）のが、あつたくらいなんか本当にその、FTさんのレッスンで変わったことが私は多くて。（中略）FTさんのところに行き始めて、そもそもその本当に最初の最初の基本の基から教えてもらったんで、でそれをすごい積み上げていったような感覚があって、だから、そこがなんでしょう、自分の基盤みたいなものが、そこでやっと、作れた、感じが、そう、それはかなりおっきかったと思います。

踏切を渡っていて、警報機が鳴っているのを忘れるほどの没入感のもとで、集中したレッスンに臨んだPさんはその後、ドイツ地方都市で研鑽を積み、現在は中欧のオーケストラで活躍している。インタビューをしている限りにおいて、Sさん、Qさん、そして、Pさんは、それぞれこれらの「師匠」と言えるような方のレッスン過程を経て大学時代に変ったことが、職業音楽家として「卓越化」したものを得るきっかけを得たようであった。そこには、Pさんのように、大学外の個人的なレッスンでの出会いをきっかけに、大きく踏み出して、基本に立ち返って教わる例もあれば、Sさん、Qさんのように、答えが与えられない中で、自分で答えを探しながら見出していった事例もあった。

4.4 どのような経験が「卓越化」の契機を作り出すか

4.3では、「卓越化」していく過程として、自分の能力・技量が問われながら、レッスン経験を経ていったことを見ていった。それ以外に、どのような契機によって、音大生は、職業音楽家として「卓越化」していく契機を得るのであろうか。4.1で紹介した難関入試を突破してY大学に入ったRさんとKさんの例を見てみよう。チューバ奏者のRさんは、「すでに自分の学年に

上手い人が2人いる」と理解した際に、「そういう人がいる中で、自分は、やっていけるか、疑問に思ったことはなかったか」という問いかけに対して、次のように答えた上で、体を壊した後に行き着いた自分の身体を見つめなおす身体技法について学ぶ機会が自分を変えたと語っている。

Rさん：とりあえず受験の時は……………その問題は後回しにしよう。だから大学に入ってから結構きつかったですね。明らかに上手いんで。(中略)逆に同学年でよかったなど。上とか下にいたらすごく嫌だったと思います。なんか同級生の緊張関係っていうのがあるので。だからそれでまあ、その、同級生に2人上手い人がいて、自分はソロのチューバでやっていけるんだろうかっていうのは、厳しいなっていうのはある程度分かっていたし。……わかってましたけど。僕は、Y大にいたころ、それから5年半いる間は結構視野は狭かったんじゃないかなー。

相澤：どういう意味ですか？それは、視野が狭かった。音楽(について?)……。

Rさん：そうですね。やっばどうやって、例えばコンクールに、ただ入賞したいとか、結構がむしゃらに練習したし。なんですけど、まあただがむしゃら練習してただけっていう期間が結構あったかなと思います。

相澤：楽器も大きいし、音大入ると移動も増えると思うんですけども、身体とか壊したりとか？

Rさん：あ、ちょっとやっぱり練習すごいしてた時期。あの一、ま、すごく、本当にすごく練習していた時期は、ちょっと壊しそうですね。

相澤：ど、どこがおかしくなったの？

Rさん：腰です。(中略)でも大学院に入って、大学院に入って、アレキサンダーテクニックっていう授業、を受けて。受けてそれで僕はすごくよくなりました。本当にすごくよくなりましたと思います。そこから、腰の痛みとかも減ったし、その……………まあでも大学院に入って、その授業で上手くなったかなーと思いますね。

この後、体の痛みも克服したRさんは、その後ドイツに留学し、修士号を最高位で獲得する。またこの過程で、チューバの特殊奏法を用いた現代音

楽作曲家に出会い、現在はこのような現代音楽の作品の紹介や研究を演奏に含めながら、日本で活躍している。

Rさん同様、先輩との劣等感に悩んでいたKさんは、次のように大学四年生のモーニングコンサートで演奏する機会が大きかったと語る。

Kさん：それが、ちょっと、薄れたのが、あの一、大学三年生の後期試験が割とそれが転機で、四年生の学年でモーニングコンサートっていうのがあるんですよ。（中略）で、三年生の後期試験が、それに対するオーディションも兼ねてるんですよ。で、今まで、僕の先輩たちずーっと出てなかったんですよ、モーニングコンサートに、で、その三年生の後期試験で、ま、僕、運よく割と上手く吹けて、で、オーディションも受かったんですよ、モーニングコンサートでれることになって、で、当時やっぱり先輩たちが出れなかったモーニングコンサートに、なんか自分が出れたっていうことで、ちょっと自分に自信がついたっていう感じですね。

Kさんは、このモーニングコンサートにおいて、「すごい難しい曲を選曲」を選んで、本番に臨んだという。「ジャンプしないと届かないような選曲をした」結果、「そこに向けて自分をこう、さらにステップアップさせたいって自分で課題をつけた」結果、「それをこなせたことによって、また自分の中に、やっぱりちょっとこう、自信が、生まれて」きたのだという。そして、そこで、自分の「イメージしている音」や「自分の考え方に自信がついてきて」自分の中での方向性が固まって来たと話している。モーニングコンサートのくだりにおいて、Kさんは、次のようにまとめている。

相澤：なんていうか、そういうイメージが見えて来たところで、このイメージはある程度こうリニューアルしていきながら、プロの演奏家っていうのを、やっていくんだらうなっていうイメージはなんとなくできてきたっていう

Kさん：はい、そうです、はい、はい。そうですね。そのモーニングコンサートがやっぱ僕の中ですごい、大きかったんですよ、大学生活のその中で、はい。

Rさんのアレキサンダーテクニックとの出会いやKさんのモーニングコンサートのように、明確な一つの機会が自信を持って職業音楽家としてやっていく一つのきっかけになる人もいる。一方で、職業音楽家としてキャリアを積む過程のなかで、少しずつ自分の音楽性や特徴を、レッスンを通じて理解していき、自分自身を「卓越化」させていく契機から見出す人もいる。例えば、4.3で取り上げてきた声楽家のQさんは、大学4年生になってきて、当時のレッスンの意味が次のように理解できたのだという。今になって、そのレッスンのような意味を持っていたのかを次のように語る。

Qさん：四年時は、三年の後半四年あたりからなんとなくこう、関係が出来上がって来て、でまあほどほどにいい関係になって来たようなところはあります。

相澤：(当初は)関係ができてなかったのがやっぱり辛かったのか、それとも、言われていることがやっぱり、最初の三年間は理解できなかった？

Qさん：それはあります。その関係ができあがってきたってことは多分その人の考えていることとかが、ようやくわかってきたとかっていうのがあったと思うので、なのでそこまでは、その言葉…でもそれもちょっと不親切で、具体的にその人がわかるように説明をしてくれないんですよ、あんまり。彼はすごい言葉を選ぶんですけど、言葉の選び方が、なんだろうな、ちょっと独特っていう言い方はあまり良くないと思うんですけど、選び方が先を読みすぎていて、その時の僕にそれを言っても、わからないでしょ、みたいな言葉が結構多いと思います。なので、その言葉の意味がようやくわかるようになって来たのが、三年とか四年とかその辺りでしたね、それまでは全然何も。

相澤：それはやっぱり単語が抽象度が高いんですか？それとも難しい単語を使ってる？

Qさん：いや、抽象度が高いっていう方だと思います。専門性が高いっていうよりも、うん、抽象的な部分が多かったり。あと歌は他の楽器と違って、他の楽器だったら、ここの運指が違うとかだったり、ここの音を引く時はもっとこっち側にこの角度で息を吹き出せばいいとか、多分

楽器によってあると思うんですけど、その楽器がそもそも違うので、なので、自分の楽器の扱い方を見つけるにはやっぱり自分の感覚しかない っていうことを先生は自分の感覚でわかっていたから、そういう教え方になってしまうんだと思います。

声楽では、どうやって音を出すかという動作が、管楽器の種類が違うくらい個人差があると表現する Q さんは、声楽では、「自分の楽器の扱い方を見つけるにはやっぱり自分の感覚しかない」ために、どうしても教え方が「抽象度が高い」ものになってしまうのではないかと、Q さんは語る。そして、そのような言葉を理解するのに時間がかかったと打ち明ける。

これに対して、自分が音を出す動作が比較的明確に理解しやすい楽器の一つである打楽器において、現在、フィンランドのオーケストラに所属する G さんは、1 年間の国外留学の機会を通じて、レッスンを理解できるようになった過程を次のように語る。

G さん：僕が、技術的なスランプの時期にここ（現在所属するオーケストラ）に入って、自分で密かに抱えていた問題がたくさんあったんです。それをやっぱり修正したくて行ったんです。以前からよく知っていた、B 交響楽団の M 先生の門を叩きました。そこでは、非常に実りのある時期を過ごせました。やっぱりオーケストラに入って見える音楽の深さ って学生の頃と全然違うので、留学してみても先生の言うことが 100% わかるんですね。学生でいた頃は先生のおっしゃることってたぶん 20% ぐらいしかわかってないんです。「僕は今言われた通り弾いたのになあ」とか「そこってそんなに大事だろうか？」とか思うのです。オーケストラに入って経験を積んでからだと、先生の指摘が 100% 理解でき、共感できるんです。同じものを見ながらレッスンをできるのです。先生が素晴らしいということも、もちろんあります。しかし、あなたの音は今こういう状態になっていますよ、という内容を 100% 理解しながらレッスンを受けるのはとても楽しかったです。

G さんは、極めて明快に「オーケストラに入って経験を積んでからだと、先生の指摘が 100% 理解でき、共感できる」ようになったと話している。ま

た、そこで掴んだ「スランプの原因」として、Gさんは、「要するに自分が気にしていることというのが一様にみんなの困っていることであって、誰しもそれなりの問題を抱えているということ、周りの学生たちから客観的に学びました」と語る。音楽大学で学ぶ学生から数年を経て、職業音楽家に至った（本論の用語に則るならば、職業音楽家として「卓越化」することができた）Gさんは、自分の奏法上の問題がどこにあるのか、また、他人は奏法にどのように悩んでいるのかを客観的に学び取り、また、オーケストラ奏者を務めている先生のもとで、アドバイスがわかるころまで自分の認知力と感受性が高まったのではないかという見立てを示してくれている。そして、Gさんは、次のように語る。

Gさん：ひとつ言えるのは、自分の能力を過信しすぎることは非常に危険なのですが、周りを見すぎて自分の現状のレベルに固執して未来を信じられなくなることは同じくらい危険だということです。僕の場合は偶然にもそのバランスが取れて、自分の能力のなさに打ちひしがれる勉強と、自分の才能に気づく勉強の両方が、ちょうど良いタイミングにできたと思っています。その部分を意識しているから、プロになっても良いバランスを続けられていると思います。

4.1 で見てきたように、才能豊かな人々が集う音楽大学では、「周りを見すぎて」「未来を信じられなくなる」状態に陥ってしまうことは決して少なくない。また、4.1 や 4.3 で見てきたように、「能力のなさに打ちひしがれる勉強」のなかで日々悩む音大生も少なくない。そのなかで、「自分の能力のなさに打ちひしがれる勉強」と「自分の才能に気づく勉強」の「バランス」が重要であるというGさんの指摘は、今回扱ってきた事例全体を考察する上で大変示唆深いものである。

また、広く音大生を見渡した場合に、4.2 で見てきたように、環境面で満足できない状況に置かれることも決して少なくない。詳しい引用は避けるが、4.2 で引用した方の一人からは、「これを言われるがままに、卒業するまでずっとやっていて、卒業する頃に音楽家としてやっていけるかっていうと、疑問が大いに残る」という指摘もあった。また、そのような音楽大学の環境のなかで別の方からは、「日本の大学の4年間で、なんか系統立ったテクニク

の習得みたいなものって、一切そういうのはなくて、だから、見て盗みたいなのそういう世界だった」と語る人もいた。競争的な状態ではもうなくなってきた私立の音楽大学において、多くの受講者の一人として音大の教育に接した場合に感じるこのような感覚もあながち間違いではないであろう。一方で、Gさんが語る「学生でいた頃は先生のおっしゃることってたぶん20%ぐらいしかわかってないんです」という言葉も、本稿で扱ってきた事例全体を通じて、音大生が職業芸術家になり、「卓越化」していく契機を見渡した場合に、極めて重要な指摘であるように見える。

5. 考察とまとめ——『文化・階級・卓越化』から展開させて

今回取り上げた音楽家の多くは、必ずしも音楽大学に入って以降、有名コンクールで1等賞を取るといった外部の評価に恵まれてきた人たちではない（中高生時代にコンクールに入賞している例はいくつかある）。むしろ大学に入って以降、新しい環境で新しい壁にぶち当たりながら、そこで音楽家として「卓越化」させるべき個性をレッスンでの師および自己との対話を通じて培ってきた人たちである。

まず、本書の事例を『文化・階級・卓越化』に則して見てみよう。『文化・階級・卓越化』の結論には次のような記述がある。

文化資本の分布が、ほぼすべての場合で状況依存的だということからも、この点を理解することができる。その文化資本の価値を認め、続いては独自に評価を下せる他者の眼前で公に披露することが資本の転換のためには必要になる。(Bennett et al. 2009=2017: 468)

彼らの多くは音楽の技能に秀でているという点で、文化資本を持っている。特に、入試が難しいと言われているY大学では、この技量がヒエラルキーを作る最重要要素であり、「上手かったら偉い」という世界のなかで、彼ら自身が苦しんだり、己の場所を見つけ出したりしようとする姿が見られた(41)。一方、私立の音楽大学では、その実力の世界に入ってこない大多数のなかで自分の道をどう切り拓くか、という悩みに向き合ってきた人々もしばしば見られた(42)。また、そのなかで、音楽についての知識があるという状況依存的な文化資本が、学外の仲間とともに音楽を作る活動を行う社会

関係資本に転化した例も複数見られた。今回では、自分で組織したOさんと友人のオーケストラに参加したJさんしか取り上げなかったものの、組織に参加したり、運営したりした経験を音楽大学時代にした経験を持つ人々は複数いた。

では、このなかで、数多くいる、そして必ずしも競争を乗り越えた状態に入って来た訳ではない音大生たちが音楽家へと「卓越化」する契機はどう見出されるのだろうか。『文化・階級・卓越化』では、「今日のイギリスについて、これと同様に肯定形の文言で、洗練さや能力の巧みな誇示を表す処方を構築することは難しいだろう」(Bennett et al. 2009=2017: 468)として、「むしろ否定形」を並べた定義づけを行い、「卓越化の実行は、一筋縄ではいかないのである」(Bennett et al. 2009=2017: 468)とまとめている。

確かに、音大生の実情を見ると、このような「一筋縄ではいかない」部分はある。一方で、『文化・階級・卓越化』でも文化資本の保有が個人の上昇可能性があることを次のように指摘する。

いまだ、文化資本を保有していることで、個人の上昇可能性や卓越化への道筋が開かれる。そのなかでも、教育資格、一定の折衷主義、多少の低位文化のたしなみ、そして、適切な形態での身体化を組み合わせたポートフォリオが最も大きな収益をもたらす。(Bennett et al. 2009=2017: 474)

音大生が音楽家へと「卓越化」していくときに、適切な形態で文化資本が身体化していることは必要である。一方で、『文化・階級・卓越化』で「ポートフォリオ」に当たるものとして、声楽家のQさんが「自分の楽器の扱い方」と述べていたり、Gさんが「自分の能力のなさに打ちひしがれる勉強」と「自分の才能に気づく勉強」のバランスと述べているものがそれに近いものと言えるであろう。近年の教育研究であげられる概念でいえば、「メタ認知」であろう。21世紀の学習のあり方について論じたファデルらの書籍では、「成長の機会に気づくための鍵はメタ認知であり、自分は成長できると信じるためには成長的思考態度が欠かせない」(Fadel et al. 2015=2016: 141)と述べる。社会学では、心理学のように能力が発達することは強調しないものの、自分を「卓越化への道筋」が開かれるように、自身の技能の強みを理解し、「ポートフォリオ」を認識できるようになることが、音大生が職業音楽家へと転化

していく際の動力となっていることは本稿でも確認することができた。

以上、本稿では、音大生が音大生から職業音楽家になる過程で教育機会をどのように生かしたり、考えたりしていくかをインタビュー調査から考察し、そこに『文化・階級・卓越化』における「卓越化」概念を応用させてきた。職業音楽家としてキャリアを築く上では、「自分の能力のなさに打ちひしがれる勉強」のなかで自分への劣等感に向き合いつつ、「自分の才能に気づく」ことにより、自分のポジションのポジティブな意味付けを考えるバランスが必要であるというのは本稿の一つの結論である。このバランスを身につけながら、「卓越化」する過程の学習には、極めて高度なメタ認知を要求されている。今回のインタビュー調査を通じて、上記のSさん、Qさん、Gさんらが言語化しているなかで、そのような「メタ認知」がそれぞれの人々のなかで起きていることを改めて確認してきた。

とはいえ、音楽大学に通うというのは、職業音楽家の人生の長さから見れば、実は短い期間でもある。このポートフォリオをいかなるパターンにしてキャリアとしていくのか、については、別稿で改めて論じたい。また、本稿では、それぞれの人々がこのような問題に直面した時に生じた心身両面での不調や健康面の問題については、十分に扱えなかった。この点については、また別稿において論じたい。

[文献]

- Abbing, Hans, 2002, *Why Are Artists Poor?: The Exceptional Economy of the Arts*. University of Amsterdam: Amsterdam (=2007, 山本和弘訳、『金と芸術——なぜアーティストは貧乏なのか?』グラムブックス).
- 相澤真一, 2018, 「職業芸術家はいかに専門技能を身につけるか——海外在住芸術家のキャリア形成の教育社会学的分析」『中京大学現代社会学部紀要』, 12(1), 183-224.
- Bennett, Tony., et al., 2009, *Culture, Class, Distinction*, London: Routledge. (= 2017, 磯直樹・香川めい・森田次朗・知念渉・相澤真一訳『文化・階級・卓越化』青弓社.)
- Fadel, Charles, Maya Bialik, and Bernie Trilling. 2015. *Four-dimensional education: The competencies learners need to succeed*. Center for

- Curriculum Redesign (= 2016, 岸学監訳『21世紀の学習者と教育の4つの次元——知識, スキル, 人間性, そしてメタ学習』北大路書房).
- Giddens, Anthony, 1991, *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Stanford university press (=2005, 秋吉美都・安藤太郎・筒井淳也訳『モダニティと自己アイデンティティ——後期近代における自己と社会』ハーベスト社.).
- Lenski, Gerhard E. 1954 "Status crystallization: a non-vertical dimension of social status." *American sociological review*, 19 (4): pp.405-413.
- 榊原正幸, 2003, 『博士号への道——海外で学位をとるために』同文館出版.
- 田辺俊介・相澤真一, 2008, 『東京大学社会科学研究所パネル調査プロジェクト ディスカッションペーパーシリーズ 6 職業・産業コーディングマニュアルと作業記録』東京大学社会科学研究所.
- 長松奈美江・阪口祐介・太郎丸博 2009 「仕事の複雑性スコアの構成」『理論と方法』, 24(1), pp.77-93.

