

# 芸術に関わり続ける工夫 ——在外芸術家の経験の分析を通じて——

How to keep engaging arts:  
Analysis of the experiences of overseas Japanese artists.

高橋 かおり

Kaori TAKAHASHI

立教大学社会情報教育研究センター助教

## 1. 本稿の目的

本稿の目的は、ヨーロッパで活動する芸術家の語りをもとにして、芸術活動を続けるための工夫のあり方を論じることにある。そして、先行研究から導いた「プロフェッショナルの芸術家」の基準と「曖昧な芸術家」という概念、さらにアーヴィング・ゴフマンや竹内洋が論じた失敗への適応（冷却と加熱）の議論に基づき、「プロフェッショナルの芸術家」のあり方の刷新をはかる。

大学への入学試験のみならず、各種コンクールやオーディションなど、芸術家は多くの選抜を経験する。そのため、芸術家のキャリアは選択を繰り返す「アマチュアからプロフェッショナルへ」という直線的キャリアが想定されがちである。しかし実際にはほとんど全員がどこかで選抜での「失敗」経験を持ち、そこからどのように自己を見つめなおすのかということが現実には行われる。それは、より多くの芸術家を相手にしなければならない海外において顕著になる。それでは、芸術家たちはどのようにして自身を納得（冷却・縮小）させ、それでも芸術に関わり続ける工夫（再加熱・代替的加熱）をするのだろうか。芸術家として生きるためには「プロフェッショナルの芸術家」になるしかないとは狭く捉えるのではなく、様々な関わり方を許容する「曖昧な芸術家」というパースペクティブを提唱することにより、芸術に関わって生きる方法の多様な可能性を示す。

## 2. 芸術家定義の多層性

芸術作品の受容や解釈は、社会学やカルチュラル・スタディーズにおいて大きなトピックであった。加えて、ピエール・ブルデューの『ディスタンクシオン』、あるいはトニー・ベネットらの『文化・階級・卓越化』は、文化消費と個人の生活や階層の関係に着目し、その複雑さを解き明かした（Bourdieu 1979=1990; Bennett et. al. 2009=2017）。

他方、芸術作品を生み出す芸術家もまた、社会的に構築された存在であり、その仕組みを明らかにする社会的アプローチは様々にとられてきた。それはリチャード・A・ピーターソンやハワード・S・ベッカー、あるいはブルデューのように芸術家を取り巻く社会構造やアクター、環境やネットワークに着目した議論に代表される（Peterson 1976; Becker [1982]2008=2016; Bourdieu 1992=1995,1996）。また、ブルデューの影響を受けたナタリー・エニックは、19世紀フランスで職人が芸術家という存在へと変容する過程や、ゴッホの生涯を例にして、天才的な芸術家像誕生の社会的背景を追っている（Heinich 1993=2010; Heinich 1991=2005）。これらの社会学者たちによる仕事は、芸術の特殊性を認識しつつも、他の領域と比較可能な現象として芸術を論じる可能性を見出そうとしていた。

しかし芸術家が供給過多になり競争が激化した結果、芸術活動のみによって生活を支えられる人は少数になったことが共有されたのが20世紀終盤からの状況である（Abbing 2002=2007; Menger 1999;2001）。大多数の人は芸術内外の複数の仕事を掛け持ちながら生活し、それが当然と見なされる。このような芸術業界の変化は、芸術家という存在の境界も変容させていった。

芸術家の概念は常に変わり、芸術家の定義には何らかの意図や主張が存在する<sup>1</sup>。本稿ではなかでも芸術活動を専門的に行う「プロフェッショナルの芸術家」に焦点を当てる。

芸術家が誰かという定義や線引きを明確にしなければならない場面の一例として、芸術家に対して調査をしたいときがあげられる。調査設計の際は、何らかの基準を用いて芸術家の範囲を決めなければならない。ここでは、ジョアン・ジェフェリーらが長年行っている調査プロジェクトにおける定義と、

<sup>1</sup> 芸術家とは誰か、という点にはそもそもの芸術のジャンルの問題（何が芸術なのかという問題）があるが、これは美学的・芸術的判断を基礎に置くため本稿では扱わない。

ジェニファー・C・レナとダニエル・J・リンドマンが調査プロジェクトにおいて見出した問題から、「プロフェッショナルの芸術家」定義の諸指標を確認したい。

ジェフェリーらは、1985～1986年のあいだに州立ニューヨーク芸術基金(New York Foundation for the Arts)のフェローシップに応募した5,635人の中からランダムサンプリングによって900人を抽出し、調査協力を依頼した(Jeffri et.al. 1987:11)。実際の質問紙において、芸術家の指標として用いられた定義は表1の通りである<sup>2</sup>。

表1 ジェフェリーらを用いた芸術家の指標

1. 市場の定義 【市場の定義】	① 芸術家として身を立っている人
	② 芸術家として自身の仕事に対して収入を得ている人
	③ 芸術家として身を立ようとしている人
2. 教育と所属の定義 【制度的定義】	① 芸術家の団体 (association) に所属する人 (ディスカッショングループや芸術家の協同組合)
	② 芸術家の組合 (union) に所属する人
	③ 美術 (fine arts) や文芸 (creative literary)、実演芸術 (performing arts) の教育を公的に受けた人
3. 自己と仲間 (peer) による定義 【相互承認的定義】	① 芸術家として仲間から認識をされている人
	② 自分自身を芸術家とみなしている人
	③ 芸術を創造することに相当の時間を費やしている人
	④ 特別な才能をもっている人
	⑤ 芸術を作ることに内的な衝動を持っている人

Jeffri et.al. (1987:11) より筆者作成

この定義は相当に網羅的であろう。ジェフェリーらの調査結果によれば、「プロフェッショナルの芸術家」としてある人を認識する際には、3-③「芸術を創造することに相当の時間を費やしている人」という基準を「最も重要」とする人が最も多く約7割である。全体で見ても3の自己認識や他者認識に関係する定義が重視される結果になった。

ジェフェリーらの調査では回答者の9割以上が自分を「プロフェッショナル

<sup>2</sup> 調査項目は①基本情報、②法的・会計的サービス、③財産と不動産、④健康福祉・保険、⑤その他付記する事項である。

ルの芸術家」と認識している（Jeffri et. al. 1987:9）。そこでは市場的定義や制度的定義以上に、相互承認が重視されている。つまり回答した人たちは相互作用や他者との関係性の中で、自身が「プロフェッショナルの芸術家」であるというアイデンティティを獲得していた。

しかし、アレクザンダーも指摘するように、3の定義を基準として芸術家を調査することは容易ではない（Alexander 2003:137-139）。はじめから3に基づいて調査する場合は、ミクロな相互作用には着目できるものの、研究範囲が無限に広がる危険性がある。加えて「芸術家として認識している（されている）」ことをいかにして調査の前段階で調査者（研究者）が把握できるのかというトートロジーの問題も発生する。

そのため、調査を行うのであれば、1や2の定義を利用しながら3について考えることが現実的である。実際ジェフェリーらは、「ニューヨーク芸術基金のフェローシップ応募者」という2の定義にあてはまる条件を利用し、調査対象者の範囲を限定した<sup>3</sup>。2を基準とした場合、集団や組合の数は多数とはいえ無限ではないため、ある程度の限定は可能である。

次にあげるレナラの調査では、表1の2—③にあたる教育を軸として対象者を選定した。全米芸術大学卒業生を対象とした調査であるSNAAP（Strategic National Arts Alumni Project survey, 戦略的国家芸術大学卒業生プロジェクト）の2010年データにおいて、レナラはカテゴリカル・エラーともとれる「不協和な集団（dissonance group）」の存在に出会う。すなわち「プロフェッショナルの芸術家として働いたことがある」と「芸術に関係する業務に従事したことがある」のクロス集計の結果で最も多いのが、「プロフェッショナルの芸術家である」ことは否定するが、「芸術に関係する業務に従事したことはある」人々であった。つまり、「プロフェッショナルの芸術家である」という過去も含めた自己認識と、芸術活動を通じた収入経験の有無とが一致しないのである。

例えば、デザイナーや教師として芸術に関わる人は自身を「プロフェッショナルの芸術家」とは認識していない。しかしその割合は高くない。デザイナーや教師という自己認識ではないにもかかわらず「プロフェッショナルの芸術

<sup>3</sup> フェローシップ応募者は厳密には2にあてはまらないともいえるが、助成金受給者というある種の資格を求めている人々という点では、一定の制度枠組みに入る人たちといえる。

家」であることも否定しながら、芸術に関わる職業で働く人たちはいる。つまり、「プロフェッショナルの芸術家」であるという自己承認だけでは芸術に関わる人々をとらえ損なうことがある。

芸術大学の卒業生である人々は、在学中は同質的コミュニティにいるため芸術家であることを当然のように感じる。しかし卒業後に芸術業界のコミュニティと離れれば離れるほど、自身が芸術家であるかどうかというアイデンティティが揺らぐ。さらにレナらは、芸術家の定義を変数ではなく結果であると述べる。さらなる質的調査の必要性を示唆しながらも、レナらは芸術そのものの定義が曖昧になると同様に、芸術家の境界もまたより曖昧になると論じる (Lena and Lindemann 2014)。

芸術家内外の定義づけや類型化にはそれぞれのパースペクティブからの目的や意図がある。ある程度の限界がありながらも、その限界をいかに乗り越えて目的に応じた人々を把握するのは、それぞれの研究者の工夫なのである。

先行研究から、「プロフェッショナルの芸術家」の定義を複数あげたとき、そのうちの一部は当てはまるが、一部は当てはまらない人々がいることが確認できた。勿論そのような人々のすべてをとりあげることができないが、次節では先行研究の整理から導き出した4つの指標により、「曖昧な芸術家」という見方から芸術家を類型化する。

### 3. 「曖昧な芸術家」という視角

ベッカーやブルデュー、あるいはピーターソンたちが前提としていた芸術家のあり方は、今日徐々に変化している。また、エニックは歴史的に芸術家が構築された過程を分析し、ジェフェリーらやレナらは芸術家定義の困難に直面した。芸術家、あるいは「プロフェッショナルの芸術家」の定義は日々更新され、その定義は1つにまとまらない。実際、国勢調査や実態調査では、いくつかの指標を組み合わせて定義している。

レナらは、芸術家の定義や境界を明らかにするアプローチを5つ示した。表2に示したそのあり方を踏まえ彼女らは、主観的アプローチとそのほかのアプローチの間にある齟齬を指摘する (Lena and Lindemann 2014:71-74)。この齟齬はどの2つの、あるいはどの3つ以上のアプローチをとりあげても生じうる。本稿で特に着目するのは、1・2と5のずれ、すなわち、個人の

資質と国勢調査などの外的な指標、それらに芸術家だという自己認識が重ならない場合である。

表2 芸術家の境界を示す5つのアプローチ

	指標	判断基準
1.	人的資本	アーティストとして条件づけられる学歴、訓練、技術
2.	国勢調査	国勢調査であらかじめ定義されたカテゴリー (週の労働時間数、「芸術の仕事」と定義された職種)
3.	創造産業	「創造的」と呼ばれる領域で働いているか否か
4.	創造環境	創造的な場所に位置する、あるいは移動しているか否か
5.	主観	芸術家だという自己認識

Lena and Lindemann (2014:71-74) に基づき筆者作成

これまでの芸術家に関する研究は、より芸術家らしい人とは誰か、どのような指標やカテゴリーが芸術家とそうでない人を分けるのにふさわしいかを論じてきた。例えばベッカーは、より芸術家らしい芸術家（統合された専門職）と比較することで、芸術家らしくない芸術家（一匹狼、民族芸術家、素朴な芸術家）を類型化しようとしていた。他方アビングが新しい型の芸術家のあり方を論じたように、あるいはレナらが今後は芸術家か否かという境界がますます不明瞭なものになると示唆するように、分けること自体に常に矛盾が付きまとう。勿論、区分け自体を諦めるというやり方もあろう。本稿がとるのは、その中間である。「曖昧な芸術家」として曖昧な領域の人々を見る一方、その中の差異にも着目する。芸術家の不明瞭で曖昧な区分において、それでも用いることができうる視角や指標を提案する。

このことは、不明瞭な中にも一定の秩序の幅をもたせて設定することで、芸術に関わることの段階や程度、そしてそこから見える可能性を示す。ピーターソンらは文化の組織フィールドの在り方として規範的（normative）と、競争的（competitive）の2つをあげ、特に競争的フィールドに着目した。芸術は競争的フィールドと見なすことができ、フィールドにおけるキャリアの不確実性が高いほど、様々な職種が生み出され、組織間の個人の移動が多くなる。そして、フィールド内での相互作用やダイナミクスが、その芸術のフィールドの創造性や生産性を高める効果をもたらす。つまり芸術業界（芸術のフィールド）は、ミクロレベルでは不安定で個人のキャリアが不明瞭で

あるが、マクロレベルでは業界全体に何らかの秩序が生じることが考えられる。このマクロレベルの秩序の存在が、文化を醸成し、業界としての成長を可能にする。そして業界が安定し維持・成長するのであれば、その中にいる人々は活動を継続でき、自身のキャリアを紡ぐことができる (Peterson and Anand 2002)。ピーターソンらはこのように芸術業界の深化の可能性を説いたが、本稿はこの深化の糸口を提示する。

表3でジェフェリーらの3つの分野の定義と、レナらがまとめた5つのアプローチを、本稿の議論に合わせて再整理したものである。

表3 「曖昧な芸術家」の特徴

	予備軍	熱心なアマチュア	支える専門職	プロフェッショナルの芸術家
①収入：芸術に関わる活動で収入を得る程度	△	×	○	○
②制度による承認：教育や訓練の程度、団体への所属やそこからの承認	○	○	○	○
③「プロフェッショナルの芸術家」である自己認識	△	×	×	○
④「プロフェッショナルの芸術家」としての他者承認	△	×	×	○ <sub>s</sub>
⑤芸術創造における役割	中心的（になりたい）	中心・周縁どちらも	周縁的	中心的
※芸術世界内の類型化：ベッカーの芸術家4類型	統合された専門職（になりたい）	いずれの型の可能性もある	支援する人々	統合された専門職

まず収入では、「芸術に関わる活動で収入を得る程度」があげられる。これは労働者性を持っているか否かにかかわらず、芸術活動で何かで収入を得ている場合に当てはまる。次に、制度による承認では、訓練や教育の程度、あるいは国や地方公共団体などの公的団体・機関からの承認、企業や組合などへの所属を示す。分野によってどの程度の訓練や教育が求められるのかは異なるが、全く芸術的な訓練を受けていない、ベッカーの定義でいう民族芸術家や素朴な芸術家といった人は、芸術か否かというジャンルを越境する問題になるため、本稿では積極的に取りあげない。

次に自己認識・他者承認である。他者承認は制度による承認よりも非公式

な関係や相互作用に基づく。最後に、実際の芸術創造における役割を中心的であるか、周辺的であるかということで分類した。

この指標をもとに「曖昧な芸術家」のうち「プロフェッショナルの芸術家」の部分否定の芸術家たちを考えていこう。

まず「予備軍」では、収入の有無は場合により、あったとしても多くはない。とはいえ、芸術についての教育や（少なくともある程度の）訓練は受けている。「プロフェッショナルの芸術家」であるという自己認識も、他者からの承認も十分ではないが、いずれはそうなりたいという願望がある人たちである。そして芸術創造においては中心的な位置で活動したいと考えている。

「熱心なアマチュア」は、自己認識も他者承認も「プロフェッショナルの芸術家」ではなく、芸術以外の活動から主な収入を得ている<sup>4</sup>。しかし芸術に関する教育や訓練を受けている人も存在し、芸術活動を継続している。芸術創造においては中心的活動を好む人もいれば、周辺の活動に従事する人もいる。

さらに「支える専門職」は、芸術活動で収入を得、専門的訓練を受けているものの、周辺的に芸術活動を支えている。そしてそのことに別のプロフェッショナル意識を持ち、そのように周囲からも承認されている。

これら3類型は、それぞれに部分的には「プロフェッショナルの芸術家」と同じ要素を持ちながら、一部にそれを否定する。であるならば、それはそれぞれのカテゴリーごとに、どのような状況があり、そこから何か芸術業界に提起しうるのだろうか。

本稿では、この指標と類型に基づき、ドイツで音大修士課程への受験準備をしている演奏家と、フィンランドで10年以上演奏家兼音楽教師として活動する演奏家の語りを取りあげる。彼らの語りから、「曖昧な芸術家」としての揺らぎ、そして芸術への関わり方の変化を見ていきたい。

結論を先取りすれば、芸術活動をする人たちは、単一の「プロフェッショナルの芸術家」の成功物語にとらわれず、複雑な基準やキャリアがあることを理解することで、それぞれの生き方を切り開いているのである。具体的には「収入を芸術活動だけでは得られない」や「大学院入試に合格できない」

---

<sup>4</sup> この「熱心な」という言葉は、プロフェッショナルがいる分野でのアマチュアの特性を論じたロバート・A・ステブンス(1992)の「シリアス・レジャー (serious leisure)」という概念に基づいている。



といった困難な状況に対して、彼らは自身の中の芸術家概念を拡張するという語りを行う。そして「プロフェッショナルの芸術家」として認識してきた像がごく狭義の芸術家のあり方であり、「曖昧な芸術家」としての関わり方も可能であることに気づいていく。

実際に芸術業界のヒエラルキーを考えれば、オーディションやコンクールでの落選、受験での不合格など、何らかの「失敗」経験をする人が大多数であるといえよう（高橋 2016）。競争を勝ち抜き続け芸術活動から収入を得続けるという「プロフェッショナルの芸術家」ではないが、単なる余暇よりもより積極的に芸術的な専門技術を活用し、日々の生活の中心に芸術を置いている人々は存在する。彼らこそが、芸術家として生きている人のマジョリティたる「曖昧な芸術家」たちといえるのである。

#### 4. 選抜過程における失敗と冷却

竹内洋は、失敗の社会学を打ち立てた社会学者としてアーヴィング・ゴフマン（[1952]1962）の議論を参照し、受験や昇進といった場面での対処を図式的に議論した（竹内 1988）。受験合格や昇進を駆り立てる社会を「選抜社会」と名付け、この社会にゴフマンが事例とした信用詐欺のような相互作用が埋め込まれていると形容する。そして、冷却（cooling out）と過熱（warming up）を繰り返しながら、私たちは与えられた秩序の中で自身を位置づけようとする。この仕組みは芸術業界においても当てはまる。むしろ学校への入試といった教育面だけではなく、コンクールやオーディションなどの選抜が日常的にある芸術家にとって、選抜社会をいかに生き抜くのか、冷却と過熱の繰り返しの中で自身をどのように保つのかは、キャリア継続において鍵となる。

ゴフマンの議論に着想を得ながら、竹内は失敗した際に失敗者を納得させる論理を2つに分ける。そもそもの目標と別の目標（価値）に移行する「冷却」と、目標の高さを変え、次善の策で満足する「縮小（cooling-down）」である。さらに同じように加熱にも「再加熱（rewarming up）」と「代替的過熱（warming in）」があることを示したうえで図1のように整理した。

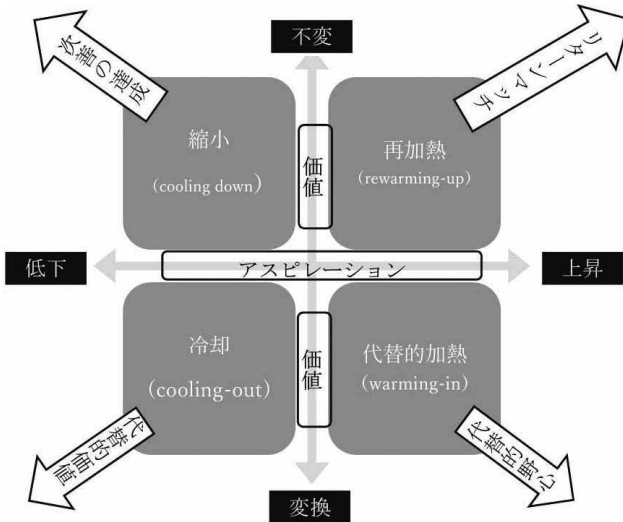


図 1 失敗への適応類型（竹内 1988:33 の図を参考に筆者作成）

芸術業界で特徴的なことは、「『成功』できるのはたった一握り」という暗黙の了解が存在し、それは揺るぎないことである。ほとんどの芸術家が入試の不合格、コンクールやオーディションの落選といった経験をする。そのなかで、不合格や落選という結果と向き合い、自己を見つめなおすことは、芸術家であり続けるために求められる。つまり自己の行いに常に再帰性 (reflexibility) が問われる。この再帰性を巧みに身につけることこそ、芸術家として生きていくための 1 つの技能である。これはドナルド・ショーンの議論に引き付ければ専門家としての省察的实践ともいえる (Schön 1983=2007)。

第 2 節の芸術家の定義もまた、この冷却と過熱、そして省察的实践の問題と大きく関係する。収入や制度による承認といった結果をもとにして、「プロフェッショナルの芸術家」か否かという自己認識や他者承認が行われる。美学的には個々人の腕前や技能といった点が「プロフェッショナルの芸術家」か否かという点に大きく関わる。しかしこのことを社会学的に考えると、ある人について「どのような事実や結果をもって、誰が『プロフェッショナルの芸術家』と判断するのか」という観点からの整理になる。

以下では具体的な事例を見ながら、芸術家たちがいかに冷却と（再）過熱を繰り返しながら芸術活動を継続しているのか、そしてそれが自己認識とどのように関わっているのか論じる。ただし急いで付け加えれば、彼らの「失敗」経験とはあくまで「受験に不合格だった」「芸術だけでは十分に収入を得られない」という個々の事実であり、彼らが「失敗者である」わけではない。むしろ、この「失敗」は芸術家にとっては日常적으로おこる。であるならば、現代社会の実態と乖離している「プロフェッショナルの芸術家」の理想型を、「曖昧な芸術家」という概念を補助線として刷新していくのが、本稿での企図するところである。

## 5. 調査概要

本稿で分析素材として用いるのは、中京大学特定研究「グローバル化時代の高度専門技術職のキャリア形成」の研究助成を受けて、2017年8月から2018年3月に、フィンランド（2つの地方都市）とドイツ（ベルリンと地方都市）、および東京で実施した聞き取り調査の結果である。研究代表者である相澤真一が2016年度にベルリンにて在外研究時に出会った芸術家たちとの縁をきっかけに、スノーボールサンプリングによって対象者を選定した。基準は、日本国外での芸術活動経験を持ち、芸術活動に携わっている者とした。本調査では芸術領域を広くとらえ、音楽、美術を中心に、パフォーマンス、写真を専門にする者にも聞き取りを行った。調査設計、対象者の詳細、データ処理の過程については相澤（2018:192-194）の記載を参照されたい。

本稿ではこのうち2名の語りを詳しく分析する。いずれも2017年8月の調査で行った聞き取りである。1人は打楽器奏者のJさん（女性）であり、もう1人はチューバ奏者のCさん（男性）である<sup>5</sup>。Jさんは日本の音大を卒業後、ドイツ国内での音大修士課程入学を目指してベルリンに移住した。受験準備ビザで渡独して2年たった時点でインタビューを行っている。Jさんはインタビュー時点でヨーロッパでの音大大学院入学を断念して帰国するか悩んでいた。本稿では彼女がこのうまくいっていない状況に対してどのような解釈をしていたのかという点に着目する。

他方Cさん（男性）はフィンランドで10年以上暮らしているチューバ奏

---

<sup>5</sup> インフォーマントの仮名は相澤（2018）の表1に対応している。

者である。異国の地で演奏活動をしながら暮らすという困難に対してCさんが施した工夫の実践から、芸術家としての生き方とその受け止め方を分析する<sup>6</sup>。

## 6. 視野を広げる——希望に満ちた代替的加熱

Jさんは中学校の吹奏楽部で打楽器を始めた。音大受験を意識したのは相対的に遅く、高校3年の5月だった。そこから受験準備をしたため、十分な準備もできず実力も足りないとの自覚があった。さらに、地方在住であったことから十分なレッスンを受けられる環境になく、浪人も覚悟していた。しかし、現役受験期の最終盤の日程で音大に合格する。とはいえ、受験期に指導を受けていた先生から「受かったからといってまだ君は基礎の力が足りないから、入ってもちゃんと練習するんだよ」といわれた。大学では本来やりたかったオーケストラでの演奏の機会はあまりなく、学外にその場を求めた。入学当時の目標については次のように振り返る。

Jさん:割と音大に入った学生が一番の出世がプロオケ(プロフェッショナルのオーケストラ楽団)に就職すること(だと考えている)。間違っていないと思うんですけど。でも学生の意識にすごいそれがあって、教職もとるけど、音楽の先生になっちゃうのは落ちこぼれとまでは言わないけど、オーケストラに入れなかった人、音楽の道を諦めた人がいくみたい。だからオケを目指してない割に、すごいそれしか成功の道がないっていうのが、すごいあって。それは話聞いている感じどこの音大でもそうみたいで、それは不思議。今思うととても不思議ですね。

Jさんは音楽を続けたいと考えて音大受験をした。実際に音大に入ると、その続け方にも序列があることに気づく。「プロオケに就職」が最も価値が高く、「音楽の先生」はそうではない。これは、表3に示した芸術家の分類とその指標に照らしてみるとわかりやすい。「プロオケに就職」とは、音楽の演奏で収入が得られ、団体所属という時点で制度による承認があり他者か

---

<sup>6</sup> Jさんのインタビューは相澤と筆者の2人で行ったが、Cさんのインタビューはスケジュールの都合上筆者1人のみで行った。

らも「プロフェッショナルの芸術家(演奏家)」として見なされやすい。他方、「音楽の先生」は「曖昧な芸術家」のうちの「支える専門職」であり、教えることによって主な収入を獲得している。Jさんは音大において、音楽の関わり方についてこのような序列意識を学び、そこで「音楽の道を諦め」ずに続けるためには、「プロオケに就職」という目標を目指す。

ただしこの目標の達成はとても難しい。日本では就職までの過程が見えにくいことに比べ、実際の求人数も少ない。他方、ヨーロッパではオーケストラの数も多く、研修生制度も充実している。その分競争も国際化するとはいえ、日本にいるより選択肢は圧倒的に多い。

大学卒業後Jさんはドイツでの受験準備ビザでの渡航を決意するが、その理由については事後的に3つあげた。それらはクラシック音楽およびオーケストラの本場で勉強したいから、有名な作曲家の育った地の文化を体験したいから、そして海外生活を経験してみたいから、というものである。渡航前から習いたい先生が具体的にいたわけではなく、縁をたどりながら受験校や受け入れ先の先生を探していた。

Jさんは日本で学部を卒業していたため、ドイツでは修士課程から入学することになる。ヨーロッパの音大における修士課程所属はそれそのものが一定の地位を保証する。音大修士学生にならなければ届かないオーディションの案内(招待状)もある。そのため、ドイツでの音大修士課程入学は、日本でのそれより、実践的な意味合いが強い。

しかしベルリンで過ごし、ドイツ内外の大学を何度も受験し入学できない経験をする中で「プロオケに入る」という目標が実現が困難なものとしてJさんに認識されるようになる。

Jさん：受験受けてる間に、私はどんどん年を取るし、若い人が受けてくるし。やっぱり若い人から取るし、挑戦しても良いけど。まー、一番もったいないなって思うのは、学校に入ることだけが目的になっちゃうと。落ち続けていても精神衛生上よくないし、正直受験に対する、なんて言うか熱量が下がっていくし。それでなんか失敗したところで、そこまでなんか、なんて言うんだらう「才能がないから辞めよう」みたいな感じにはもうならなくなりましたね。

受験への熱量も冷めていく中、海外で音大修士課程に入ってオーケストラ奏者になろう、という日本で加熱させられたアスピレーションは徐々に冷却されていく。

Jさんは日本での音大時代に、芸術を続けるために最も良い方法はプロオケの演奏者であると学んだ。しかし実際にそれが難しいと理解したとき、アスピレーションの冷却が起こる。そして、音楽と職業を切り離し、ともかくも音楽をいかに続けていくのかと、自分の方針の変更をはかる。

筆者：何か意地悪な質問かもしれないんですけど、音楽でお金を稼ぐということを中心にすることを（あまり考えていなくて）、音楽を、（それで）あんまりお金を稼げないから他のことで稼ぐというか？

Jさん：そうですね。それ私も考えていて、音楽だけで稼ぐ必要はないと思っています。なんか最悪食べていけば何でも良い、だから音楽をする時間さえ確保できるんだったら、全然あの、あと部活とか、いくらでも稼げる手段は多い方が良くも思ってるんですね。

続けて彼女は日本にいたときの自身の価値観を話し、ベルリンに来ることによってその価値観が転換したと述べていた。

Jさん：これは日本にいた時は考えられなかったことですけど。音楽で稼げない人は皆落ちこぼれみたいな感じだったから。それは別になんか別に、そんな意味がないんだなって思っています。今の時代、雰囲気もあるけど。まーフリーでやるって言うことに、そんなにハードルもないし、実際帰ってすぐ音楽で稼げるわけないと思っていて。でもお金は必要だから。他にやりたいことがないわけではないから、音楽以外にも。だからできるだけ自分の興味があることで、できる、やりたいことは何でもなんでもやってみようと思っています。そういった意味でも東京に住んだ方が良くも思っています。そこで繋がった人たちも、お客さんで来てくれるかもしれないし、そこから広がることはいっぱいあると思うから、そこにはあんまりこだわってはないんですね、今は。

ケーキ屋でのアルバイトや校閲の仕事に興味があると明るく話すJさんで

あったが、彼女にとって日本の音大環境を離れたことがこの思考転換に大きく作用した。

Jさん：日本の音大でオケに行けなかったら、このままプロのオケに入れなかったら意味がないぐらい、今までやってて、オケスタ（オーケストラスタディの略。オーケストラで演奏するための練習すること：引用者注）やってて、これは何だったんだって。音大に入った意味もないし。特に多分田舎とかだと、音大に入って、普通の企業に、企業に就職するだけでもすごいことだけど、それでも落ちこぼれたみたいに。

「音楽する時間が確保できれば」収入を得るためにはどんな仕事でもすると話すJさんは、それと同時に人生はこの先「全然まだ長いと思っているので、もうこんな20いくつで音楽でダメだったから人生ダメだとか、そういうふうを考えるのは馬鹿らしいと思ってる」と話す。ただし、だからといって芸術活動でお金を稼ぐことを否定しているのではない。むしろそのことをもっと尊重するべきだとも考えていた。

一連のJさんの語りには、アスピレーションの冷却と代替的加熱があらわれている。つまり、芸術に関わる基準を「『プロフェッショナルの芸術家』になるか否か」という点のみに置くのではなく、「芸術を中心にいかに生活を構成していくのか」という芸術活動の継続の点へと目標が変化した。

Jさんは音大受験以来「予備軍」として活動を続けており、「予備軍」から「プロフェッショナルの芸術家」になるというルートしか考えていなかった。しかしJさんは海外での受験がうまくいかなかった経験を通じて、「プロフェッショナルの芸術家」になるというアスピレーションが冷却される。渡独前の彼女にとって「プロフェッショナルの芸術家」の基準とは芸術活動を通じて収入を得ることやプロフェッショナルの音楽集団（プロオケ）への所属であり、そのためには海外での音大修士課程に進学するという学歴も必要であった。しかしそれが難しくなったとき、『プロフェッショナルの芸術家』ではなく芸術を生活の中心に置くにはどうしたらいいのか」と目標を変えるようになる。転換後の目標は、表3における「熱心なアマチュア」としての生き方と言えよう。Jさんは芸術活動の目標を転向したからこそ、仮に音楽外で収入を得ながら演奏を続けることになったとしても、これまでの自身の

キャリアを否定することにつながらないと考えていた。Jさんに代替的加熱させたのは、「プロオケへの就職」ではない音楽との関わり方として、教育普及や音楽の紹介といった活動への展開可能性にたどり着いたことにあった。

## 7. 生きていくために何とかする

### ——チャンスを見逃さないための縮小

生活を維持するためには手段を選ばないというのは、年齢を重ねる中で顕著になる。留学当初は家族の援助を得ていたチューバ奏者のCさんは、インタビュー時点では演奏の仕事をしながら音楽講師と日本語講師もしていた。そしてインタビュー後はヨーロッパ内の音楽大学講師として就職した。

教職（教育職）は「支える専門職」であるが、「プロフェッショナルの芸術家」が「支える専門職」としても同時に優れている場合がある。その一方「プロフェッショナルの芸術家」として卓越していなくても優れた「支える専門職」である場合もあり、逆もまたしかりである。

Cさんのキャリアを考える前提として、チューバは演奏機会が多い楽器ではなく、規模のオーケストラでなければ常任のポジションがないことは確認しておきたい。つまりチューバ奏者はある程度の技術力があっても音楽業界の構造として相対的に演奏機会が多くない。その中でCさんはいかに海外で音楽活動を続けられたのだろうか<sup>7</sup>。

音大生時代に北欧のクラシック音楽に興味を持ったCさんは、大学院を卒業後、フィンランドへの留学を決意する。何回かの受験のあと、ある地方都市の音楽家養成コースに入学する<sup>8</sup>。卒業後フィンランド国内のオーケストラに営業のメールをしたところ、あるオーケストラから声がかかり、チューバの必要な曲を演奏する際に定期的に演奏に行くことになった。

さらに大学卒業後、学生ビザから1年間就活用ビザに切り替え仕事を探していたが、その間日本語学校での仕事を見つけ、以降フリーランスビザ、就労ビザと切り替えながら滞在を続けている。また、就労ビザを取得したのちに演奏指導者資格を取るために社会人枠で学校に再度通っている。加えてイ

<sup>7</sup> Cさんの経歴については、訳語も含めインタビューとは別途彼の個人webサイトも参考にした。

<sup>8</sup> 卒業するとフィンランドでの国家音楽家資格が取得できる。



インタビュー時点では失業者登録もしていた<sup>9</sup>。

インタビュー時点では、週1回、別の街のカルチャーセンターで日本語のクラスを持ちながら、機会があればオーケストラやビックバンド演奏の仕事をしたり、知り合いのチューバの先生の代理で教えたりしていた。そのような生活への心持を次のように話していた。

Cさん：今こっちに来て、その、来たものは受ける、来ないものは探す。お金はないけど時間はある。暇な時は何しようか、じゃ、勉強をしよう。それがこっちの教員資格になったし、トロンボーンの資格になったし、この秋何しようって。今計画中なんですけど、ドライビングライセンス（運転免許：引用者注）を取ろうと、日本で持ってなかったの。

Cさんの場合、何かがない、あるいは不十分な場合、それをいかに補うのか、ということへの転換や工夫が豊かである。学卒後仕事がない時には自らEメールで営業をしたり、フィンランド語を習得したことを生かしてフィンランドでの日本語教師をしたり、あるいは時間があるときに音楽教師資格取得のために社会人学生になったりと、工夫を重ねながら生きている。このことについて率直に投げた質問に対して、Cさんは次のように答えている。

筆者：言いにくいんですけど良くも悪くもあまり音楽のお仕事にこだわっていないように見えるんですけど。すごく音楽だけやりたいと言うわけではなくて、日本語とか音楽を教える方とか、演奏でやっていくことだけでやっていくわけではないという印象を受けます。

Cさん：それは、あの、就労ビザを申請するときに、収支証明書を出さなきゃいけないんですね。こんな仕事があって、これだけもらえる税金引かれる前、あ、引かれた後だったからだったかな、手取り月々これだけもらえないとビザだしませんよって言う。それをクリアするためには何でもしないとイケない。

筆者：こだわってられない（笑）。

Cさん：だから、たぶん日本に行けばたかかれるんですけど、生活保障

---

<sup>9</sup> 失業者手当の受給にはユニオン所属が必要になるが、Cさんは音楽家ユニオンに所属していた。

みたいなものを集めて、年間これだけの収入があつて「なりますよ」つて。

筆者:(フィンランドに)いるためにはそうしなきゃいけないというのが。

この質問に対して筆者が「言いにくい」と留保しているのは、Jさんに「意地悪な質問かもしれない」と言っていることと同義である。つまり、音楽家は演奏で稼ぐべきという規範が強い中で、それ以外の実践を聞いたり、それを推奨したりすることは、音楽家に対して失礼ではないかという考えがそこにはあった。

Cさんはのちにスクリプトを読み直した際のコメントとして、この部分について以下のように述べていた。

この質問、ハッとしました。下のように答えはしましたが。日本にいた時の僕だったら、この後、拗ねて黙り込んだと思います。(Cさんのコメントより)

ここで「ハッとした」Cさんが感じた自己の変化は、Jさんと同じものと考えられる。「日本にいた時の僕」はJさんと同じように、演奏で稼ぐことを至上のものとして見なしていたと考えられる。しかし海外で生活する中でCさんは「演奏のみで稼ぐ『プロフェッショナルの音楽家』」ではない芸術家のあり方を見出した。フィンランドで生活するためにとにかく収入を得なければならぬ。できるために何でもやり、足りないものがあれば工夫していくしかない<sup>10</sup>。

音楽を続けるためには技術力は勿論必要である。Cさんはフィンランドで2度学校に行き、プロフェッショナルのオーケストラでの仕事をする中でその技術を磨いてきた。しかし、もともと演奏機会の多くない楽器の場合、あえてそれ以外の「収入を得る手段」を持つことも必要なのである。これは例えば、舞台だけで稼ぐことが難しい舞台俳優が、演劇に理解のあるアルバイトを掛け持ちしている状況とも重なる。

このようなとき、収入の程度だけを基準にしてしまえば、Cさんは「プロ

---

<sup>10</sup> 営業努力の困難と必要はベルリン在住カメラマン M さんのインタビューにおいても聞かれた。

フェッショナルの芸術家」と必ずしも呼べないかもしれない。しかし、表3で示したように、収入の程度だけが「プロフェッショナルの芸術家」の基準ではない。Cさんは演奏者としても指導者としても専門教育を受けており、制度による承認という点では音楽家ユニオンに入っている。このように別の基準から見れば「プロフェッショナルの芸術家」なのである。そして自己認識においては「プロフェッショナルの芸術家」としての意識が強いといえる。そして、その経験を生かして今では「支える専門職」も兼ねて演奏指導者になっている。

Cさんは日本への帰国をあまり考えていなかった。彼の選択や工夫の背景にあるのは、いかに音楽をフィンランドで続けるのかということである。ここには、日本とは違う音楽家に対しての資格や、社会保障制度（失業者保険、音楽家ユニオン、Cさんは受給していなかったがベーシックインカムなど）も関係している。北欧は芸術家にとって保護的な政策をとっているが、そのように別の環境にある資源をうまく活用できたことが、Cさんの芸術活動継続へとつながっている<sup>11</sup>。

## 8. 選抜社会を読み変えて芸術に関わり続けること

本稿では、芸術家のキャリアの語りから見出した工夫と、彼らの目標の変化を追ってきた。Jさんが述べたように、日本で教育を受けた演奏家の場合、「プロフェッショナル団体（楽団）に所属し、芸術活動（演奏）で収入を得る」ということが目標として教え込まれ、その達成に重きを置くようになる。「プロフェッショナル団体（楽団）に所属し、芸術活動（演奏）で収入を得る」ということは、制度による承認と収入の面で「プロフェッショナルの芸術家」として認められたことになり、基準としては明快である。ただし、1年間に音大に入学する学生の数と、プロフェッショナルのオーケストラのポストの数は明らかに不均衡であり、多くの人々は様々な選抜のどこかで「失敗」する。上昇しつづけることだけが唯一の正解ではないとはいえ、芸術家は多くの選抜（オーディションやコンクール、入試）を経験することがステップアップだととらえられる（高橋 2016）。

---

<sup>11</sup> ただし北欧で保護的な政策がとられた結果、芸術家がより貧しくなりつつあるという研究がある（Mangset et. al. 2018）。

しかしドイツに渡航したJさんも、フィンランドで暮らすCさんもそれとは異なるやり方で芸術活動を継続させようとしていた。

Jさんの場合、ヨーロッパでの音大修士課程入試における「失敗」経験を経て、地域へのアウトリーチへの関心を持つようになったり、新しいジャンルの普及に興味を持ったりするなど、音楽的な関心を深め始めた。また、Cさんはチューバを演奏しながらも、トロンボーンの演奏法を新たに学んだり、フィンランドにおいて日本語を活用したりと、少ない機会を生かすように基礎的な努力を継続していた<sup>12</sup>。

実際、CさんとJさんの芯にあるのは、どのように音楽を継続していけるのかという点にある。図1で示した竹内の選抜図式に基づけば、Jさんは代替的野心を見つけた代替的加熱を、Cさんは演奏家だけではなく指導者にもなるという縮小を選んだと解釈できる。しかし、それ以上に彼らは、そもそも（特に日本国内の）選抜そのものにも疑義を抱いた者でもある。そして芸術活動を継続させるために目標を再設定し、新たな基準に価値を置く。その点で「成功物語」とされがちな「プロフェッショナル団体（楽団）に所属し、芸術活動（演奏）で収入を得る」ということではない道での生き抜き方を積極的に示した芸術家といえる。そしてむしろこのような道をたどる人こそが大多数なのであり、そこに「曖昧な芸術家」たちの多様なキャリアの広がりがある。

芸術業界における選抜のあり方とは普遍的ではなく、基準や制度は時代や場所によって大きく異なる。本稿で取りあげた芸術家は海外渡航によってまさにこの制度の変化を経験した。つまり、複数の社会や選抜制度を体験することで、以前いた社会（日本社会）での選抜制度に捕らわれない価値観を得ることができている。個々の実践において代替的加熱や縮小の事実がありながらも、彼らの気づきは「芸術家の上昇的選抜制度は絶対的ではない」という点にある。竹内が提示した縮小や冷却の前提には、その選抜制度の存在そのものを疑うことは前提にない。冷却は別の尺度での選抜を求めるという意味ではあるが、元の制度を書き換えるという反省的態度ではないだろう。

国際的に移動することにより制度を相対的に見られるようになった結果、

---

<sup>12</sup> トロンボーンはスライド管であり、他の金管楽器と仕組みが異なるため、新たに勉強したかったとCさんは話す。

芸術家たちは、その基準によって自己の価値観を更新し、ひいてはそれをもとの社会（日本の芸術家を支える制度や選抜）へと還元しうる視野も持っているように。

近年音大の教職員たちによって、一般企業への就職を促す書籍や（大内2015a,b）、フリーランスでの活躍可能性や社会貢献として音楽活動を続ける方法を説く書籍など（久保田2017;2018）の出版が盛んである。これらの書籍は、音楽業界における競争や選抜の「失敗」を単に挫折ととらえるのではなく、その経験に対して冷却や縮小を促し、再加熱させる言説を提供する。単一的な上昇物語ではなく、様々な芸術に関わる人の生き方やその指針が論じられつつあるなかで、今を生きる芸術家の語りや経験を丹念に拾い、そこから多層的で多様な「芸術との関わり方」を提示していくことは、芸術活動の社会における意味を書き変えることにもつながっていくだろう。

#### [参考文献]

- Abbing, Hans, 2002, *Why are Artist Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press. (= 2007, 山本和弘訳『金と芸術——なぜアーティストは貧乏なのか?』grambooks.)
- 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.
- Alexander, Victoria, D. 2003, *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Form*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Becker, Howard, S. [1982] 2008, *Art Worlds 25th anniversary edition*, Berkeley: University of California Press. (= 2016, 後藤将之訳『アート・ワールド』慶応大学出版会.)
- Bennett, Tony, et. al. 2009, *Culture, Class, Distinction*, London: Routledge, (=2017, 磯直樹ら訳『文化・階級・卓越化』青弓社.)
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La Distinction : Critique Sociale du Jugement*, Paris: Éditions du Seuil. (= 1990, 石井洋二郎訳, 『ディスタクシオン』藤原書店.)
- , 1992, *Les Règles de l' art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Éditions du Seuil. (= 1995・6, 石井洋二郎訳『芸術の規

則Ⅰ・Ⅱ』藤原書店)

- Goffman, Erving, [1952]1962, "On Cooking the Mark Out: Some Aspect of Adaptation to Failure," Arnord, M. Rose, ed. *Human Behavior and Social Processes*, London: Routledge and Kegan Paul, 482-505.
- Heinich, Nathalie, 1991, *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris: Minuit. (2005, 三浦篤訳『ゴッホはなぜゴッホになったのか——芸術の社会学的考察』藤原書店)
- , 1993, *Du peintre à l'artiste : Artisans et Académiciens à l'âge Classique*, Paris: Minuit. (= 2010, 佐野泰雄訳『芸術家の誕生——フランス古典主義時代の画家と社会』岩波書店.)
- Jeffri, Joan, Joseph, Hosie, and Robert, Greenblatt, 1987, "The Artist Alone: Work-Related, Human, and Social Service Needs-- Selected Findings", *Journal of Arts Management and Laws*, 17(3):5-22.
- Mangset, Per, Mari Torvik Heian, Bård Kleppe & Knut Løyland, 2018, "Why are Artists Getting Poorer? About the Reproduction of Low Income among Artists," *International Journal of Cultural Policy*, 24(4):539-588.
- 久保田慶一, 2017, 『2018年問題とこれからの音楽教育——激動の転換期をどう乗り越えるか』ヤマハミュージックメディア.
- , 2018, 『大学では教えてくれない音大・美大卒業生のためのフリーランスの教科書』ヤマハミュージックメディア.
- Lena, Jennifer, C. and Danielle, J. Lindemann, 2014, "Who is an Artist? New Data for an Old Question," *Poetics*, 43:70-85.
- Menger, Pierre-Michel, 1999, "Artistic Labor Markets and Careers," *American Review of Sociology*, 25:541-574.
- , 2001, "Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges," *Poetics*, 28:241-254.
- 大内孝夫, 2015a, 『「音大卒」は武器になる』ヤマハミュージックメディア.
- , 2015b, 『「音大卒」の戦い方』ヤマハミュージックメディア.
- Peterson, Richard, A. 1976, "The Production of Culture: A Prolegomenon," *American Behavioral Scientist*, 19:669-684.
- Peterson, Richard, A. and N. Anand, 2002, "How Chaotic Careers Create

- Orderly Fields," Peiperl Maury, A., Michel R. Arthur and N. Anand, *Career Creativity: Explorations in the Remaking of Work*, New York: Oxford University Press, 257-279.
- Schön, Donalds, A. 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York: Basic Book (=2007, 柳沢昌一・三輪建二監訳『省察的实践とは何か——プロフェッショナルの行為と思考』鳳書房.)
- Stebbins, Robert, A. 1992, *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- 高橋かおり, 2016, 「芸術家のキャリア形成に関する文化生産論的研究——文化審議会の議論を手がかりにして」『文化政策研究』 9:98-110.
- 竹内洋, 1988, 『選抜社会——試験・昇進をめぐる「加熱」と「冷却」』メディアファクトリー.

