

## いつ〈芸術家〉なのか

—日本におけるArtificationをめぐる予備的考察—

木村直弘

### 序

第91期棋聖戦の挑戦者決定戦(2020年6月4日)、藤井聡太七段(当時17歳)が永瀬拓矢二冠相手に62手目「2七銀成」を指した際、対局解説の飯島栄治七段が思わず発した言葉が、ワイドショー等でも話題となった。解説者を驚嘆させる予想外の一手は藤井以外にこれまでも数限りなく指されてきたであろうが、なぜこの飯島発言だけが大きく取り上げられたのか。その大きな理由は、「将棋」が「芸術作品」に比せられた点にあるだろう<sup>1)</sup>。それは、対局6日後のスポーツ雑誌のウェブマガジンに「藤井聡太の将棋はどこが美しいのか。「芸術作品」と評す飯島七段に聞く。」というインタビュー記事<sup>2)</sup>が掲載されたことから明らかである。

では、飯島の考える藤井将棋の「芸術性」とは何か。4年前「愛知県に天才少年現る」とすでに有名だった藤井と対局し「終盤の読みの精度は高かったですが、まだ序盤が粗くて、追いついて勝つタイプだなという印象」をもった飯島だが、「今は全く違います。洗練されているし、永瀬戦の解説でも言った通り、本当に芸術作品のような将棋を指しています」とする。そして藤井将棋が芸術作品である理由として飯島は、①全部の駒を綺麗に使うこと(プロ棋士でも、全てのマスと駒を有効に使いきれない人は実は結構いる)と②終盤の正確さを挙げる。さらに前者については、「一日、筋が悪く見える為に普通のプロはまず指さない、いや、指せない手」を指すこと、そして後者については、「勝ちがあったら逃さない。詰みがあったら必ず詰ます」ことを指摘し、「だから藤井さんの将棋は美しいんです」とする。将棋はいつか必ず終わるものだが、それは「ずっと見ていたいな」と思わせるほどで「美術館でフェルメールや印象派の絵を観ている時と同じような感覚」であり、「対局者は、共同作業で最高の棋譜を残したと思います」と飯島は締めくくる。

さて、対局解説中の発言、即ち藤井将棋＝「芸術作品」という隠喩表現が目撃され行われたこのインタビューで、飯島は改めて「芸術作品のような将棋」という直喩表現を用い、さらに「芸術作品」を連想させる表現として「美しさ」「洗練」や「フェルメールや印象派の絵を見ている時と同じような感覚」を挙げている。しかし、ここでは前掲の「最高の棋譜」という言葉に注目しておこう。たとえば数学分野で「美しい証明」といった表現がよく用いられるが、そ

1) 村上耕司「大志 藤井聡太のいる時代 戴冠編：2「芸術作品」の激戦 永瀬を破りタイトル挑戦権」(『朝日新聞』2021年5月9日朝刊、22頁)

2) 中村徹「藤井聡太の将棋はどこが美しいのか。「芸術作品」と評す飯島七段に聞く。」(『Number Web』文藝春秋、2020年6月10日掲載) <https://number.bunshun.jp/articles/-/843820> ※『Number Web』は雑誌『Sports Graphic Number』の公式サイト。※以下、URLへの最終アクセス日は全て2021年10月1日

の「洗練」「美しさ」(＝「正しさ」)とは解法の美や手法の美等と同じく、複雑な証明の過程が全く無駄なく表記されていることの謂であり、その意味では棋譜と同じである。数学界も将棋界も芸術の世界と同様「天才」がクローズアップされやすい分野であり、「天才性」はその独創的発想によって担保される。藤井将棋における①全部の駒を綺麗に使うことと②終盤の正確さという理詰めのプロセス及び「2七銀成」のような同業者も驚かせる天才的な独創性は、すべて棋譜に記録され、その分野の専門的知識があればそれを再現し楽しむことができる。その意味で、将棋は即興演奏と同じである。事前に楽譜はなく即興的に紡ぎ出される音は、数式や駒にあたり、それらが「美しい」かどうかは別として、必ず理詰め構成されなければ音楽にならない。最終的にそれは、数学の証明や棋譜と同じく、記譜され楽譜あるいは録音・動画として残されることが可能で、後日われわれはその楽譜を見てその曲を再現することができる。つまり、楽曲が音楽「作品」であるのと同様、将棋の棋譜も少なくとも対局者による共同作業の結果生まれた「作品」とみなされうるだろうし、数学の証明も同様に「作品」とみなされうる。

たとえば、チェス・プロブレム作家、詰将棋作家としても有名な英米文学者・若島正は、自作の『詰将棋作品集』も上梓しており<sup>3)</sup>、そこでは「詰将棋」が「作品」として明示されている。前掲・飯島七段が藤井将棋＝「芸術作品」とする理由づけの一つに挙げていた②終盤の正確さは、終盤の「異次元の強さ」として藤井将棋の特徴とされるが、それが小学生時代に詰将棋で培われたものであったことはよく知られており、その詰将棋の「作品性」が藤井将棋を「芸術作品」と見なす一因になっていることは否定できない。芸術諸学関係の研究者が会員の多くを占める美学会第72回大会のシンポジウム「新・限界芸術論」(2021年10月10日/オンライン@Zoom)に登壇者の一人として招かれた若島が報告のタイトルを「芸術作品としてのチェス・プロブレムと詰将棋」としたことは、すでにこれまでは娯楽の一分野だったチェスや詰将棋の「作品」が、学界という制度によって、「芸術作品」とみなされるプロセスに組み込まれること、換言すれば「芸術」化されることを意味している<sup>4)</sup>。

「作品」が「芸術作品」とみなされるかどうかは、当然「芸術」についてのイメージによって変わってくる。さらに「芸術」を「アート」と置き換えれば、つまり「芸術」化ではなく「アート」化と考えれば、さらにその適用範囲は広がる。そこで、本研究では、現代における「～アート」の氾濫状況をふまえつつ、何が芸術化もしくはアート化される際に発動する条件的なものとしてなぜきまって「作品」という概念が持ち出されるのかについて説明するこ

3) 若島正『盤上のファンタジア 若島正詰将棋作品集』(河出書房新社, 2017年)、若島正『盤上のフロンティア 若島正詰将棋新作品集』(河出書房新社, 2019年)

4) 同シンポジウム予稿で若島は、天才棋士・羽生善治九段との対談で言語脳科学者・酒井邦嘉の語った言葉「芸術作品では、こういう表現をしようという着想が始めにあり、それを支える素材を集めて、さらに複雑に組み合わせながら、その構想を膨らませていくという作り方が一般的だと思います。小説や作曲をイメージしていただけると分かりやすいでしょう。こうした創作過程は、言語が持つ特徴、つまり単語や句から文を作り、そしてさらに文章へと広げていく過程とよく似ていて、普遍性があると考えています。偶然の産物ではなく、作意をもって作られた詰将棋は、まぎれもなく芸術作品だと言えますね」(酒井邦嘉×羽生善治「なぜ将棋は深遠なのか」、酒井邦嘉編『芸術を創る脳——美・言語・人間性をめぐる対話』東京大学出版会, 2013年, 90-91頁)を引き、「そこに「作者」の歴然とした創作意図が感じられる場合、酒井邦嘉が言うように、芸術的な「作品」と見なすことができる」とする。その報告では「作品のどのような側面を「美」と評価しているのか」といった点に加え、「作家のスタイルとしての「美意識」はどのようなものか」といった自らの経験に即した実践的な内容も含まれるとされている。若島正「芸術作品としてのチェス・プロブレムと詰将棋」(美学会第72回大会シンポジウム「新・限界芸術論」予稿PDF, 2021年, 3頁)。https://bigaku-kai-072.kagikakko.net/wp-content/uploads/2021/10/symposium\_summary.pdf

とを目的とする。その嚆矢となる本稿では、あらゆるものが「アート」（あるいは「芸術」）になりうる現代社会における「アート化」あるいは「芸術化」＝「artification」とは何かという問題解明の手がかりを得るための予備的考察を行い、次稿以降では、「アート」とも「芸術」とも捉えにくいマンガ、TVドラマ等やそれらの映画化を例に、「作品化」という視角からそれらの「artification」について具体的に考察してゆく。

## 1. 「芸術とは芸術化が起こった時である」

1977年に哲学者ネルソン・グッドマンが、もはや「芸術とは何か What is art?」、換言すれば「[どのようなものが（恒久的に）芸術作品なのか]を問うべきではなく、正しい問いは「あるものが芸術作品であるのはいかなる場合なのか」、換言すれば「いつ芸術なのか When is art?」であるとしたこと<sup>5)</sup>を受けて、2012年、「芸術artとは、芸術化artificationが起こった時である」と問題提起したのは、フランスの文化社会学者ロベルタ・シャピロとナタリー・エニックであった<sup>6)</sup>。すなわち、

芸術は、制度的な活動、日常的な相互作用、技術的な実施、意味の帰属などの総和として、時間の経過とともに出現する。芸術化とは、新しい対象や実践が出現し、関係や制度が変容していく、社会的変化のダイナミックなプロセスである。

つまり、芸術化をめぐる議論は、芸術とは何か、芸術をどのように考えるべきかを定義するのではなく、どのように、どのような状況下で芸術が生まれてくるのか、そのプロセスを考察対象とするということになる。

先に引いたシャピロ&エニックの論文「いつ芸術化なのか?」は、2012年に「ARTIFICATION」の特集を組んだオンライン・ジャーナル『現代の美学 *Contemporary Aesthetics*』特別版第4号に掲載されたものである。その編者の一人で、この概念の提唱者の一人でもあるフィンランドの美学者オッシ・ナウカリネンによる定義を紹介しておけば、「artification」(2005年の初出時はフィンランド語の「taiteistuminen」)とは、「伝統的な意味でのartとはみなされないものが、art的なもの、あるいはart的な考え方や行為の影響を受けたものへと変化

5) Nelson Goodman, "When is Art?" in *The Arts and Cognition*, eds. David Perkins and Barbara Leondar (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), pp. 11-19. ネルソン・グッドマン「いつ芸術なのか」(同『世界制作の方法』, 菅野盾樹・中村雅之共訳, みすず書房, 1987年) 115-116頁。

6) Roberta Shapiro & Nathalie Heinich, "When is Artification?," in *Contemporary Aesthetics*, Special Vol. 4, 2012. ※オンライン・ジャーナルのため号全体の通し頁表記なし。https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts\_contempaesthetics/vol0/iss4/9/ この論考に先立ちシャピロ&エニックはフランスで『artificationについて——artへの移行についての調査』という編著を上梓している。Cf. Nathalie Heinich & Roberta Shapiro (eds.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (Paris: Ehes, 2012). また、これに先立ちシャピロは、すでに2004年に単独で、artificationについての論考を公にしている。Cf. Roberta Shapiro, "Qu'est-ce que l'artification?" (XVIIème Congrès de l'AISLF "L'individu social," Tours, 2004) https://www.researchgate.net/publication/283052636\_Qu'est-ce\_que\_l'artification ちなみに、artificationについての邦語文献は少ないが、主としてフランス語文献も含めたシャピロ&エニックの論考に依拠してartification概念について考察している以下の文献が、その全体像把握にとって参考になる。小松田儀貞「artificationについての一考察——社会と芸術の共進化——」(『秋田県立大学総合科学研究叢報』第21号, 2020年, 1-10頁)

していく状況やプロセス]、「artがartの特徴を取り入れた何かと混ざり合うプロセス」とされる。ナウカリネンによれば、2001年に米国の美学者エレン・ディサナヤキが「artification」を造語したのだが、その意味は、現代的な現象を想定しているナウカリネンらのそれとは異なっており、「特別なものを作る」ことのすべての異なるバージョン」すなわち「artを制作したり、生産したりすることで、物事をart proper（正式の芸術）に変えること」であり、それはいわば進化論的であり、人類が存在する限り常に行われてきたという違いがある<sup>7)</sup>。

前掲シャピロ&エニツクの「artification」=芸術化についての考察は、グッドマンの提言に同意し、ナウカリネンの考え方をさらに社会学的に深めたものであり、

社会的行為者が「自問自答のための芸術」(*pour soi*)をどのように体験しているかを記述可能にする本質主義的な定義に基づいた「芸術それ自体」(*en soi*)は存在せず、社会的行為者が「芸術」という言葉によって何を理解しているのかについて、歴史的に位置づけられ、集団的に受け入れられ、比較的安定した概念が存在するだけである。

という立場を取る。

そこで芸術化のプロセスとして設定されるのは、①文脈置換（ストリート系のブレイクダンサーの舞台進出等）、②名称変更（「職人」から「芸術家」へ等）、③再分類、④制度的・組織的变化（検閲制度の撤廃による表現の自由化等）、⑤支援、⑥法的整備、⑦時間の再定義、⑧労働の個人化（工房からアトリエへ等）、⑨普及活動、⑩知性化（批評家やマスメディアによる合理的説明の付与等）であり、その具体例として、絵画、印刷、建築、工芸、マンガ、落書き（グラフィティ）、部族アートtribal art（アボリジニ・アート等）、アウトサイダー・アート、祭祀品 cult objects、国家遺産 national heritage、写真、映画、演劇、サーカス、ブレイク・ダンス、モダン・ダンス、手品、高級ファッション、美食（ガストロノミー）、ジャズ、スポーツ、ガーデニング、カリグラフィ、タイポグラフィ、ワイン学、香水、テレビ・ゲーム、ビデオ・ゲームなどが挙げられている。

また、芸術化が生じる源としては、職人技、産業、レジャー、娯楽、技術、科学、宗教、政治、ソーシャル・ワーク、違法行為（落書きとしてのグラフィティ等）が挙げられているが、ここで注目すべきは、芸術化への抵抗についてである。たとえば寿司職人が芸術家とみなされることを拒んだりするのは内的な抵抗であり、2001年タリバン政権がユネスコ世界文化遺産にも指定されていたアフガニスタンのバーミヤン遺跡群を爆破したのは外的な抵抗ということになる。つまり、前者では、美食分野の芸術化のプロセス②、後者では祭祀品および国家遺産分野の芸術化のプロセス①のそれぞれ逆ベクトル、すなわち脱芸術化 de-artification が試みられていることになる。

シャピロ&エニツクが紹介する脱芸術化の例で興味深いのは同じくアフガニスタンでの「断続的な遺産化」の事例である。すなわちカブールの国立博物館に寄贈され部族アート作品として展示されていた（つまり芸術化された）人工物 artifactsを、部族の長老たちが必要に応じて借り戻していた、というスイスの人類学者ピエール・セントリーヴルの報告をふまえた、

7) Ossi Naukkarinen, "Variations on Artification," in *Contemporary Aesthetics*, Special Vol. 4, 2012. [https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts\\_contempaesthetics/vol0/iss4/2/](https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/2/) ちなみに、ディサナヤキの論文は以下の通り。Ellen Dissanayake, "An Ethological View of Music and its Relevance to Music Therapy," *Nordic Journal of Music Therapy* 10: 2 (2001), pp. 159-175. See also Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why* (Seattle: University of Washington Press, 1992)

「継続的な遺産化」という脱芸術化の事例に関して、「芸術化への抵抗は、芸術化のプロセスに組み込まれた構造的な要素である」と彼らが指摘していることである。つまり、前掲「祭祀品 cult objects」でもそうだが、芸術化のシステムに一旦取り込まれると、一時的に儀式の世界へ戻り脱芸術化するかもしれないが、結局再び芸術化のシステムに取り込まれ、博物館蔵の「作品」として再定義されることになる。それほど、芸術化のシステムは柔軟であることは看過されてはならない。

以上概観してきたように、それまで「芸術」とみなされていなかったものが「芸術」に関連づけられ、さらには「芸術」とみなされるようになることはよくあることである。現代では「芸術」という用語だけでなく、前掲の「アボリジニ・アート」「アウトサイダー・アート」のように、「アート」という用語も氾濫しているが、英語「art」は、少なくとも日本語に訳される場合は、そうした多様な状況に合わせた使い分けが行われているように思われる。日本におけるartificationを考えるにあたってこの「芸術」と「アート」の訳し分けの問題は重要なので、次章ではそれについてみてゆこう。

## 2. artificationとは「芸術化」かそれとも「アート化」か

「artification」という英語はどのように和訳されるべきだろうか。中学英語的にはart=芸術なのだから「芸術化」だろうか。しかし、芸術=美術で、包括的な上位概念ではなく文学や音楽と等位のジャンルだと思っている人は「美術化」と訳すかもしれないように、日本語の世界では必ずしも「art」=「芸術」ではない。では単純にカタカナ言葉「アート化」でいいかといえ、前述のように「アート」=「芸術」とは限らない。たとえば、2021年9月上旬、国内の小学3年生、通称「Zombie Zoo Keeper」が夏休みの自由研究で作ったピクセル・アート（いわゆるドット絵）が暗号資産として高値で売買されていることがニュースになった。それを報じるあるウェブサイトでは、「小3の夏休みの自由研究に「NFTアート」といった小見出しが使われているが<sup>8)</sup>、これらの「アート」がそれぞれ「芸術」、すなわち「ピクセル芸術」「NFT芸術」と訳されたら、元のイラストの内容を知らない人でも違和感を抱くことだろう。つまり、日本語の語感的には「芸術」に比べて「アート」は曖昧で世俗的なイメージがあり（たとえば前出「ピクセル・アート pixel art」はビデオ・ゲーム由来）、それゆえその適用範囲ははるかに広いということになる。美学者・佐々木健一は、現代のこうした次々と「アート」や「アーティスト」が生まれる「インフレ状況」に関連して次のように述べている。

日本語のアートの氾濫状態は、英語のartの状況とは異質であり、日本語の文化状況のなかで生まれた現象と見るべきものです。「アート」の側から見れば、artはアートではありません。しかし、現在のartの状況において見た場合、これらの「アート」を無縁のものとして切り捨てることのできる根拠がもはやない、ということも否定できません。問題は

8) 西山里緒「【NFT狂想曲】なぜ、小学3年生の夏休みの自由研究に380万円の価値がついたのか」(『Business Insider』文藝春秋、2021年9月9日掲載) <https://www.businessinsider.jp/post-241969> ※NFTとはNon-Fungible Token (非代替性トークン) の略で、画像や音声、ときにはツイートなどの形をとるデジタル資産の一種。ブロックチェーンサービスを通じた販売や、マーケットプレイスでの転売時の手数料徴収が可能であり、こうした供給と転売等、作品に付随する情報によってそのコンテンツの「唯一性」「真正性」が担保される。

曖昧な安定状況にあります。<sup>9)</sup>

こうしたいわば何でも「アート」になる現代は、まさに「アート化」が蔓延した社会とも言える。もう一つ例を挙げよう。

〈ディスタンス・アート〉と聞いてイメージされるのはどんなもの／ことであろうか。「ソーシャル・ディスタンスの技?」と突っ込める人は、artの原義が「技術」と知る教養人かもしれない。この新しいアートの提唱者である科学文化作家・宮本道人は、新型コロナ禍下の2020年5月、オンラインを利用した多様なアート活動が続々と生み出されていく状況を受けて、「ディスタンス・アートの創作論」と題された文章を出版社の公式ウェブサイトに緊急寄稿した<sup>10)</sup>。その「本論」は、ディスタンス・アートの①「意味」②「形式」③「鑑賞」④「題材」⑤「未来」そして⑥「参考文献・謝辞」と、論文的体裁をとっており、具体例も、ウェブの特性を活かしてYouTubeやTwitterなどへのリンクが張られ、すぐ確認できる。ここで宮本は、2020年のcovid-19流行以降を「ディスタンス時代」と命名、この「時代に適応した新しい創作手法」によって続々と生み出されている「作品」群を「便宜的に」〈ディスタンス・アート〉と名づけ、さらにいろいろな分類を行っている。

では、どんな「作品」が〈ディスタンス・アート〉とされているのか。たとえば、リモートでいち早く漫才を行った例として挙げられているのが、人気お笑いコンビ・ジャルジャルによって2020年4月8日にYouTubeの公式チャンネル「ジャルジャルタワー」でライブ配信された『リモート漫才する奴』<sup>11)</sup>で、「リズムが重要な芸を披露し、むしろそのズレをネタ化したり、「固まってるトラップ」など、ビデオ通話の問題点を笑いに変える手法」に特徴が見出される。加えて、2020年4月20日に同チャンネルで配信された『ハズレの先生にリモート授業される奴』<sup>12)</sup>という、ジャルジャルによる大量の参加者を加えたリモート漫才も紹介され「リモートならでは漫才の可能性」の追求例として挙げられている。

宮本によれば、「ここでの「アート」は広義の意味で用いており、フィクションやエンタメ作品をかなり広く包含するもの」であり、「ディスタンス・アートは日々新しい作品が現れている。～(中略)～2か月ほどという短期間でここまで芸術が変異したという事例は、驚くべきことだ。歴史を見ても、ここまでの勢いで芸術が変異したというのは、過去にないのではないか。」とされる。そして、本論の最後ではこの論が「[役に立つ]アートが重要と主張するものではない」が「[このアートは何の役に立てられるだろう]」「このアートはどうやったら役に立てられるだろう」と方法論を模索すること」が肝要とされる。もちろん、「アート art」の語源はラテン語の「アルス ars」、さらに遡ればギリシア語の「テクネー τεχνη technē」であり、前述のように、原義は「技術一般」である。前出・佐々木健一の言葉を借りれば、このテクネーは「広義のアート、すなわち知性の工夫に基づいて或る有効かつ有益な結果を生み出す活動(=仕業)」<sup>13)</sup>であり、有用性と関連づけられるが、一般的に「芸術」という言葉からイ

9) 佐々木健一『美学への招待 増補版』(中央公論新社, 2019年) 71頁。

10) 宮本道人「【緊急寄稿】 コロナが芸術にもたらした未曾有の変異をとらえるために——「ディスタンス・アートの創作論」」(『Hayakawa Books & Magazines (β)』早川書房, 2020年5月3日) <https://www.hayakawabooks.com/n/n32fc89b77543>

11) ジャルジャル『リモート漫才する奴』(ジャルジャル公式YouTubeチャンネル「JARUJARU TOWER」, 2020年4月8日) <https://youtu.be/13fxx11KFno>

12) 同前『ハズレの先生にリモート授業される奴』(同前, 2020年4月20日) <https://youtu.be/1Yj-w-k3keg>

13) 佐々木健一『美学辞典』(東京大学出版会, 1995年) 32頁。

メージされるのは、同じ「アート」でも「モダン・アート modern art」「現代アート contemporary art」といった「狭義のアート」であり、(宗教や教育関係を除けば) 実用性とは無縁なもの／ことであろう。

「曰く言いがたいもの」を重視した19世紀ロマン主義の時代に「芸術」および「芸術家」のステイタスが飛躍的に向上したのは、芸術化が「天才」＝「曰く言い難いもの」としてみなされたからであった。その「天才」を担保したのはその創作＝「芸術作品」に示された「独創性」であったため、「天才」たるべくひたすら「新しさ」を追求する芸術至上主義に走った芸術家たちの「独創的芸術」は「純粹化」＝「抽象化」の一途を辿り、ますます大衆から理解されなくなり、現代の「何でもあり」(たとえば「コンセプチュアル・アートでは現物を見る必要はない」とよく言われる)の「狭義のアート」へと至る。よって、今日「狭義のアート」が、その新しいコンセプト(独創性)をアピールするために、たとえば「エンタメ作品」を用いても全く不思議ではなく、ディスタンス・アートを含む多様な独創的「アート」概念が雨後の筍のように現れ続けることになる。

ゆえに現代においては「芸術」「狭義のアート」「広義のアート」の区分がわかりにくい状況が出来ているわけだが、その区分の手かかりとなりそうなのが「作品」という考え方である。たとえば、宮本は他にも、ディスタンス時代以前からも見られたPCやスマホでの「通話を作品化するという手法」を応用した過去の作品のZoom化(例：2020年4月28日に森翔太がTwitterに投稿した「Zoom東京物語」)などを例示しているが、その〈ディスタンス・アート〉論で特徴的なのは、それぞれの「アート」が「作品」として認識されているということである。たとえば、お笑い番組で、コントの冒頭にそのネタ名を演者自ら告知するパターンがある<sup>14)</sup>。ジャルジャルもそのタイプであり、最初に一人が(たとえば「コント『しつこい引ったくり』!」)とネタ名を明示してからコントを始める。コントは寸劇なので、演者が「役」に入らないことが多い漫才に比べて「作品」のイメージになりやすいが、ジャルジャルの前掲2つのネタは、YouTube上でも明確に『』で括られており、本人たちもそれを一種の「作品」として提示していることは明らかである。それは「アート作品」あるいは「芸術作品」として捉えられる必要はなく、ここでの「作品」は、起承転結や序破急といった、最後にオチをもつ構成であることをイメージづける装置(あるいは型)として作用する。では、「広義のアート」より「芸術」のイメージに近いであろう「狭義のアート」の方はどうであろうか。

---

14) 漫才やコントが混在しているTVのお笑い番組では、次に登場する演者(グループ)名が紹介されるだけであり、ネタ名をアナウンスするかどうかは、もはやそのネタの一部となっている。たとえば『爆笑レッドカーペット』(フジテレビ系列、2007～2014年。番組コンセプトは「一瞬で笑える! お笑いショートスタイル!!」)での1分前後のショートネタでも、ジャルジャルはネタ名をアナウンスしている。ちなみに、この番組名の「レッドカーペット」はきわめて象徴的なネーミングである。ここでのレッドカーペットは、舞台奥から客席方面へという縦方向に敷かれたものと左右横方向の赤いベルトコンベアの逆T字形に敷かれており、お笑い芸人は登場時前者を進んでT字の縦横の接点(ベルトコンベア上)でショートネタを披露し、終わるとベルトコンベアで上手の方に運ばれていく。一般に「レッドカーペット」というと、アカデミー賞授賞式などのような華やかなイメージを喚起するが、それが大量生産を実現したベルトコンベアと組み合わせられることによって、一見華やかなスターも大量消費の対象として社会に組み込まれていることが暗示される。お笑い芸人のネタの評価のポイントは、「独創性・新奇さ・革新」であり、それが飽きられれば「一発屋」として消え、生き残れる者はほんの一握りである。この状況は、高尚なイメージのある芸術の世界と全く同じであることは言を俟たない。

### 3. 「アーティスト」は「芸術家」か？

アートプロデューサー、ジャーナリストで、大学で教鞭もとっている小崎哲哉は、その著『現代アートとは何か』（2018年）で、「今日のアートとアーティスト」の状況について、以下の7項目、すなわち、①「アートの潮流は1989年を境に変わった」こと、②「今日のアーティストは、かつてとは大きく異なる」こと、③今日のアートは選択・判断・命名による知的活動となった」こと、④「今日のアートはすべからくコンセプチュアル・アートであるべき」こと、⑤「インパクト、コンセプト、レイヤーが現代アートの3大要素」であること、⑥「現代アートの作家が抱く創作の動機は、大別して7種ある」こと、そして⑦「今後のアートはインスタレーションを志向する」ことを挙げている<sup>15)</sup>。たとえば、②③④の説明文から部分的に引用しておく、

「世界標準」のアートは、アート史への言及や、先行作品の引用がなければならないとされる。非西洋ではその（暗黙の）了解が共有されていない場合がある。一方、現代では政治的・社会的なメッセージを作品に込める作家が増えている。メッセージ性が強い作品において、言及や引用が本当に必要かどうかを検証する必要がある。～（中略）～現代アーティストはもはや作品をつくらない。行うのは、選択し、命名し、新たな価値を与えることであり、鑑賞者も同じことをする。ただし、鑑賞者は「能動的な解釈者」にならねばならず、鑑賞者が解釈することによって、作品は初めて完成される。～（中略）～「選択、命名、新たな価値の付与」によって成立する現代アートにとって、最も重要なのは観念あるいは概念であり、本質は外見（形）にはない。アートは高度な装飾ではなく、他の知的ジャンルに比肩しうる真摯な活動である。<sup>16)</sup>

これはアートをプロデュースする現場目線の捉え方だが、ここでの「アート」観が専門家的な狭義のそれであることは確かだ。たとえば、小崎は、アートのシステムがマーケット中心となっていることについて、投資目的の客が多いアート・フェアなどを挙げつつ、「狭義のアートワールドは、グローバル資本主義的な市場経済に寄生・依存している」とする<sup>17)</sup>。ここでの「アートワールド」は「アーサー・ダントーによれば、「芸術理論の状況や、アート史の知識」、ジョージ・ディッキーによれば「提示される対象（アート作品）をある程度理解する準備のあるメンバーからなる一群の人々」である。前者は抽象的で、後者は具体的。だがどちらも、ひと握りの人々が彼らが共有する世界観という点で、閉鎖的でありエリート的だ」が「しかし、その常識的な解釈はほころび始めている」と説明される<sup>18)</sup>。では、なぜその「解釈」はほころび始めているのか。それは、現代においてアートの価値を決めるのが、アートワールドではなく「個々のアートラバー」になっているからである。小崎によればマーケットに左右されないようになるには、アートやアーティストに対する「接し方」を変える「意識改革が必要」であり、その際アートラバーに要請されるのが、「アートの、いや、芸術全般の鑑賞において」、

15) 小崎哲哉『現代アートとは何か』（河出書房新社、2018年）396-398頁。

16) 同前、397頁。

17) 同前、399頁。

18) 同前、403頁。



「見聞を広め、知識を増やし、人生経験を深める」という「リテラシー」である<sup>19)</sup>。しかし、前掲のように「鑑賞者が解釈することによって、作品は初めて完成される」としても、結局「作品を提示してくれるという点で、芸術家が鑑賞者に先立つことはたしかである。であるなら、アーティストを「方外」として捉えることを提言したい。～(中略)～方外とは世間の外のことであり、人の道を外れた者を指す。俗世を超越した、例えば僧侶や儒者がこう呼ばれる。アーティストにとっては名誉ある称号だと言えるだろう。」<sup>20)</sup>とされる。

ダントーやディッキーの「アートワールド」論は現代の分析美学では勿論「常識」だが<sup>21)</sup>、学界外では決して常識ではなく、また、アーティストを「方外」として捉えようとする考え方も、実は18世紀以来の「天才としての芸術家」観に依拠した芸術至上主義的な文脈上にある。たとえば、必ずしも作者にコンセプトがあるわけではない現代の「アウトサイダー・アート」(あるいは「アール・ブリュット」)が「アート」とされているのはなぜか。それは、提示された作品をまさに批評家や美術館、画廊、アーティスト等の「アートワールド」が「狭義のアート」と認めたからであるが<sup>22)</sup>、では「広義のアート」はどうか。

たとえば、「広義のアート」の例として、「ネイル・アート」を取り上げよう。カリスマ・ネイル・アーティストであるHana4の公式ウェブサイトに掲げられた紹介文を引くと、

#### Hana4 (華世)

自身の原点である”ネイルアート”を軸に、アート／テキスタイル／イラストレーションなどの制作活動から、アートディレクションまで、国内外問わず幅広く活動するアーティスト。

完成度の高い極細な手描きのラインや、美しく細やかな色使いを得意とし、“背景にあるストーリーや思いをアートとして表現すること”を信条とする。

現在は、写真や旅や人から得たインスピレーションを元にアートを制作をしたり、サステイナブルやオーガニックのライフスタイルから生まれたアップサイクルなアート活動など、自身の制作活動にも力を入れ、ファッションやビューティーの枠を超えた、様々な分野でアーティスト活動を行っている。<sup>23)</sup>

とある。「ネイル・アーティスト」だけでなく「ネイリスト」という呼称もあるが、後者の方がより「職人 artisan」的イメージであり、現在「アーティスト」を名乗るHana4も青山学院女子短期大学芸術学科でテキスタイルを学んだ後、出版社での編集の仕事のかたわら「ネイリスト」養成の専門学校でネイルの技術を学んでいる。

さて、この引用文には一言も「芸術」という用語はみられないが、「背景にあるストーリーや思いをアートとして表現すること」とは、前出・小崎哲哉が掲げた⑤にあてはまり<sup>24)</sup>、「イ

19) 同前, 404頁。

20) 同前, 400頁。

21) ダントーの「アートワールド」やディッキーの「芸術とは何か——制度的分析——」といった論考については、以下に邦訳がある。西村清和編『分析美学基本論文集』(勁草書房, 2015年)。またこれらの論考をふまえて、社会学的な視点からより包摂的な「アートワールド」論を展開している研究に以下のものがある。ハワード・S・ベッカー『アート・ワールド』(後藤将之訳, 慶應義塾大学出版会, 2016年)。

22) アール・ブリュットやアウトサイダー・アートにおけるartificationについては別稿で論じる予定である。

23) Hana4 official website <https://www.Hana4art.com/>

24) 小崎のいう「インパクト、コンセプト、レイヤー」とはそれぞれ、「かつてなかったような視覚・感覚的な衝撃」、「作家が訴えかけたい主張や思想、知的メッセージ」、そして「鑑賞者に様々なことを想像、想起、連

ンスピレーション」に依拠した多才さのアピールも、「天才としての芸術家」の要件であるその「独創性」を担保する要因となる。また、「ファッションやビューティーの枠を超えた」とは、とりもなおさず単なる「おしゃれアイテム」としての「ネイル」から意図的に新たなアートの「表現」分野の開拓を意味しており、それゆえ、もはや単なる「ネイリスト」として括られる範疇を超えた「ネイル・アーティスト」のイメージが彼女に付与されることになる。たとえば、Hana4を取り上げた人気TV番組『情熱大陸』（TBS系列／2016年9月18日放送）のキャッチコピーは「精緻な技術で“神”と呼ばれるカリスマネイルアーティスト。彼女が切り開く“新しい芸術の形”とは…？」であり、その説明には、「“爪先の芸術”とされるネイルアート」の枠を飛び越え、「新しい芸術の形」、即ち大型のアート作品制作に挑戦することを指すことが記されている<sup>25)</sup>。

ここで注目すべきは、前出・小崎が「アート」と「芸術」、「アーティスト」と「芸術家」を当然のごとく等号で結んだのは、それが狭義の「アート」という前提上であるが、その文脈にHana4の「ネイル・アート」は属さない。しかし、「ネイル・アート」が「爪先の芸術とされる」といった表現にも我々が違和感を抱かないということは、そこに何かしらの共通点があるからであろう。では、その共通点とは何か。

たとえば、Hana4へのインタビュー「その人なりのストーリーを大事に 作品に思いを込めたネイルアート」<sup>26)</sup>の冒頭は「繊細でアート作品のようなHana4さんのネイルアート。」という文言で開始されている。ここでは「アート作品のような」という直喩が使われているように、Hana4の作品は、「アート作品」に類似しているが、そのものではないということになる。しかし、インタビューによる「Hana4さんのネイルには独特な世界観がありますが、スタートからこのような作品だったのですか？」という問いとそれに対するHana4の返答「はい、最初の作品もレースでした。～（中略）～レースは好きなアートです。～（中略）～海外の建築物からインスピレーションすることもありますし、～（中略）～和ものをアートにすることも好きです。」から看取されるのは、Hana4のネイルアートは、単なるおしゃれアイテム＝化粧品の一部ではなく、付け爪であろうが直接爪を「キャンバス」として描かれたものであろうがそれが「作品」として見なされるからこそ、「アート」という呼称に違和感がなくなるということである。

たとえば、東京藝術大学の彫刻科を卒業し、かつて「アーティスト」としての活動経験もある文筆家の大野佐紀子は、「アーティストである」という自己確認に必要なもの」として「作品」を挙げる。すなわち、

アーティストについてあれこれ論じるとき、一番重要視されるのは、言うまでもなくその作品である。作品を作らないアーティストはいないし、作品を度外視してアーティスト本人だけに注目することもまずない。「オレの生きざまがアートだ」とかいう特殊な人を除いて、アーティストと名乗る人はすべて、何らかのモチベーションや意図によって、さ

想させる重層的に作品に組み込まれた感覚的・知的要素」とされる。小崎、前掲書、397-398頁。

25) 「Hana4（ネイルアーティスト）精緻な技術で“神”と呼ばれるカリスマネイルアーティスト。彼女が切り開く“新しい芸術の形”とは…？」（TBS系『情熱大陸』2016年9月18日放送）[https://www.mbs.jp/jounetsu-old/2016/09\\_18.shtml](https://www.mbs.jp/jounetsu-old/2016/09_18.shtml)

26) 「ネイルアーティスト／アートディレクター Hana4さんインタビュー 第1回 その人なりのストーリーを大事に作品に思いを込めたネイルアート」（取材：小平多英子、『MY ORGANIC WAY』vol.052, Villa Lodola / milbon, 2020年12月10日掲載）<https://www.villalodola.jp/magazine/interview-052/>

まざまなかたちで自分の作品を作っている。作品の価値はアーティストの価値であり、アーティストに対する評価は作品に対する評価である。

では作品の価値や評価は、どのようにして決められるのか。その人がアートだと思って作れば、それがアートだ。～（以下略）～<sup>27)</sup>

大野はこの著書『アーティスト症候群——アートと職人、クリエイターと芸能人』（2008年）で、日本において「アーティスト」という呼称がいつ頃から人口に膾炙していったかについて考察している。ここでは美術関係についての説明を紹介しておこう<sup>28)</sup>。

「作家」という呼称・自称が支配的だった1970年代に対して、1980年代に入ると「美術家」「美術作家」という呼称にかわって美術ジャーナリズムが用いた呼称「アーティスト」が徐々に広まる。その一因は、1960～1970年代の美術界を席卷した（狭義の）コンセプチュアル・アートやミニマル・アートといった、「モノ」としての美術作品にこだわらない難解な前衛アートへの反動として、1980年代に起こった「ニュー・ペインティング」現象、すなわち具象的な新表現主義絵画が登場し、冷え切った美術市場を活気づけたことにある。その「ニュー」な魅力をより際立たせるために用いられたのが「アーティスト」という呼称であり、それに伴い「アート」というカタカナ呼称も用いられるようになる。しかし、当時の日本の美術業界では、その「仮にアーティスト本人が頑なに美術家と名乗っていようが画家と名乗っていようが、作品が現代美術の文脈、範疇ならアーティスト」だが、たとえば日展出品者や日本画家は「アーティスト」とは呼ばれない。しかし、同じく1980年代、日本の新しいアートシーンを先導していたパルコが開催した「日本グラフィック展」「日本オブジェ展」等一連の公募展などの影響もあり、イラストレーターも「アーティスト」と見なされるようになる（その一例が、1981年、イラストレーター&グラフィックデザイナーから「画家」に転身宣言した横尾忠則）。そしてそれ以降、「アートティスト」という呼称は「○○アーティスト」という呼称の氾濫を経て、サブカルチャーも含めてカジュアルなネタや手法をとりこみ、定着してゆくことになった。

となると、「ネイル」も要は爪にイラストを施す仕事であり、ネイリストとはすなわちイラストレーターともみなされうる。狭義の「アート」に近いイラストを表現するイラストレーターがアーティストとみなされるのであれば、ネイル・イラストレーターがネイル・アーティストになるという流れの最先端にいるのがHana4ということになる。大野は、前掲の引用で「その人がアートだと思って作れば、それがアートだ」としていた。当初からネイル・サロンに属することなくフリーで「作品」創作活動に邁進してきたHana4はその意識が強いと言えるが、現実には、作家自身が「アーティストである」と言い張っても、世間がそうと認めなければただの思い込みになってしまう。逆に、たとえば、本人が全く「アート」を意識していなくても、世間やアートワールドがそれとみなせば、それは「アート」となる。肝腎なのは、「アート」とみなされるきっかけであり、通常はそれが「作品」であるということだ。

ここで再びシャピロ&エニツクのartification論に戻ろう。彼らは、脱芸術化の事例として、フランスのオートクチュール（高級仕立服）が、現在では国際的な金融コングロマリット支配下のエリートの高級産業へと変貌を遂げたことで、ファッション・デザイナーの芸術的自律性

27) 大野左紀子『アーティスト症候群——アートと職人、クリエイターと芸能人』（明治書院、2008年／文庫版：河出書房新社、2011年）96頁。

28) 同前、17-34頁。

が失われたとする文化社会学者ダイアナ・クレインの報告を紹介している。このことは、たとえば、2020年10月に帰化先のフランスはパリでcovid-19の合併症で81歳で没したファッション・デザイナー高田賢三にもあてはまる。高田は日本人として初めてパリのファッション界で脚光を浴びたデザイナーであり、1970年に独立、設立したプレタポルテ（高級既製服）ブランド「ジャングル・ジャップ」で注目され、「木綿の詩人」「色の魔術師」と評判をとる。その後、1980年代に経営のプロ、フランソワ・ボーフェメが共同経営者になると、ブティックを株式会社化、社名を「KENZO」に変更、フランス以外にニューヨークやロンドンにも店舗を展開し、メンズライン、ジーンズ、子供服、香水、ライセンス・ビジネスと事業を次々に拡大、年商を急速に伸ばす。しかし、1990年代にはいると年商の伸びに陰りがみえはじめ、ブランドを守るため、1993年に同ブランドを世界最大のファッション関連コングロマリットのひとつLVMH（モエ・ヘネシー・ルイ・ヴィトン）に売却することになる。その後は、かつて自ら立ち上げたブランドKENZOにデザイナーとして雇われる立場になり、自らのデザインと販売戦略とのせめぎ合いに苦しみ、1999年に60歳で引退した。その後2016年になって、「衣服からの身体の解放」を掲げファッション界に革命をもたらした功績により、フランス最高勲章レジオンドヌールを受章するなどファッション界のレジェンドの一人となった高田だが、ここで注目すべきは、その敬意が「アーティスト」あるいは「芸術家」としてではなく、あくまでも「デザイナー」としての高田賢三に向けられているという点である。もちろん、「(木綿の)詩人」と呼ばれることはその芸術性を評価されたことを意味するが、それよりも、フランスではもはやファッション・デザイン分野の「芸術化」は完了しており、「詩人」と同様「デザイナー」という呼称も、「アーティスト」「芸術家」へと「名称変更」(前掲の芸術化のプロセス②)される必要がなくなっていることが重要である。そして、ここでもそのことを担保しているのが「作品」であることは言を俟たない<sup>29)</sup>。

日本でも、「服飾デザイン」関係では、ファッション・デザイナー森英恵と三宅一生がそれぞれ1996年と2010年に文化勲章を受章しているが、関連して次に、日本における「artification」を「アート化」ではなく「芸術化」と考えた場合について考えてゆこう。

#### 4. 鶴見俊輔の「限界芸術論」

前出の若島の報告を含む美学会第72回大会シンポジウムのタイトルが「新・限界芸術論」であったように、日本における「artification」を考えるにあたって、ここでは、漫才等も「芸術」に組み入れた、鶴見俊輔の有名な『限界芸術論』(1967年)を見ておくことにしよう。

鶴見は同書冒頭の「芸術の発展」という論考(初出:1960年)で、この訳語の問題に言及している。すなわち、

「芸術」という言葉は、今わたしたちのつかっている日本語では、日比谷公会堂でコーガンによるベートーヴェンの作品の演奏会というような仕方とらえられる。つまり、西欧

29) 当然の如く『Kenzo—高田賢三作品集』(文化出版局、1985年)といった高田の「作品集」が刊行されている。高田に対する「木綿の詩人」という呼称は、同時期のオートクチュール界で一世風靡したイヴ・サンローランが「絹の王子」と呼ばれたことと対になっていた。ちなみに、イヴ・サンローランのブランドも、現在は同じく世界最大のファッション関係コングロマリットであるケリングに買収されている。

文明の歴史のうえで権威づけられた作品の系列（権威の問題）を、先進国の名人によって複製してもらって（模倣性と受動性の問題）、日本の中心的都市である東京で少数の文化人がきく（地方文化にたいする東京中心文化の問題）、という三重の事柄の系列をふくんでいる。明治・大正・昭和をつらぬくこの「芸術」のとらえかたは、大東亜戦争のまっさい中だけはうしろにしりぞき、その点では非常に健全な考え方が戦中にあったわけだが、戦後には前の習慣がもう一度かえってきて、外貨の実に少ないなかで、海外演奏家にとって日本はもっとも有利な市場となっている。<sup>30)</sup>

この状況、すなわち「芸術」という言葉が意味するのが狭義の高尚な「芸術」＝「高級芸術 high art」であるという状況は、平成・令和の現代日本でも同じで、逆に豊富な外貨のおかげで、海外演奏家にとって最も有利な市場のままありつづけている（たとえば、2020年11月、新型コロナウイルス禍で西欧各国がロックダウンの真っ最中に、スポンサーであったダイワハウスの判断により「決行」されたウィーン・フィル来日公演「ウィーン・フィルハーモニー ウィーク イン ジャパン2020」などがいい例である）。そして、鶴見はこの「芸術」を「純粹芸術」と名づけ、それ以外の「われわれのように、職業として芸術家になる道をとおらないで生きる大部分の人間にとって、積極的な仕方に参加するジャンル」<sup>31)</sup>を別の「芸術」すなわち「限界芸術」として提示する。

今日用語法で「芸術」とよばれている作品を、「純粹芸術」(Pure Art)とよびかえることとし、この純粹芸術にくらべると俗悪なもの、非芸術的なもの、ニセモノ芸術と考えられている作品を「大衆芸術」(Popular Art)と呼ぶこととし、両者よりもさらに広大な領域で芸術と生活との境界線にあたる作品を「限界芸術」(Marginal Art)と呼ぶことにして見よう。<sup>32)</sup>

鶴見はこの論考全編を通じて「アート」というカタカナ語を用いることはないが、ここで各「芸術」が総て「作品」とされていることは看過されるべきではない。それは、「非芸術的なもの」「ニセモノ芸術」までも大衆「芸術」として括られていることと当然関連がある。鶴見はこの論考の主題である「芸術の発展」を考えるにあたって、芸術の根源を人間の歴史よりはるか以前からある「遊び」とし、それがまず限界芸術として顕現し、その後「系統発生的に」純粹芸術や大衆芸術が生まれて来ると考えているため、その「系統性」を担保する表現として、全てを「～芸術」で統一したとも考えられる。

ではこれらの「芸術」は具体的にどのようなものがイメージされているのであろうか。ここでは、論考の最後に付された「芸術の体系」と題された、メモ的な分類表<sup>33)</sup>を引用しておく。

30) 鶴見俊輔「芸術の発展」(『鶴見俊輔集 6 限界芸術論』筑摩書房、1991年) 6頁。

31) 同前、7頁。

32) 同前、6頁。

33) 同前、60頁。

【芸術の体系】 行動の種類	芸術のレベル		
	限界芸術	大衆芸術	純粋芸術
身体を動かす →みずからのうごきを感じる	日常生活の身ぶり、労働のリズム、出ぞめ式、木やり、遊び、求愛行為、拍手、盆おどり、阿波おどり、竹馬、まりつき、すもう、獅子舞	東おどり、京おどり、ロカビリー、トウイスト、チャンバラのタテ	バレエ、カブキ、能
建てる →住む、使う、見る	家、町並、箱庭、盆栽、かざり、はなお、水中花、結び方、積木、生花、茶の湯、まゆだま、墓	都市計画、公園、インダストリアル・デザイン	庭師のつくる庭園、彫刻
かなでる、しゃべる →きく	労働の合の手、エンヤコラの歌、ふしことば、早口言葉、替え歌、鼻唄、アタナ、どどいつ、漫才、声色	流行歌、歌ごえ、講談、浪花節、落語、ラジオ・ドラマ	交響楽、電子音楽、謡曲
えがく →みる	らくがき、絵馬、羽子板、しんございく、凧絵、年賀状、流灯	紙芝居、ポスター、錦絵	絵画
書く →読む	手紙、ゴシップ、月並俳句、書道、タナバタ	大衆小説、俳句、和歌	詩
演じる →見る、参加する	祭、葬式、見合、会議、家族アルバム、記録映画、いろはカルタ、百人一首、双六、福引、宝船、門火、墓まいり、デモ	時代物映画	文楽、人形芝居、前衛映画

ちなみに、次節で取り上げる日本芸術院の分科との対応を考えると、分科のほとんどがここでの「純粋芸術」に対応していることがわかる（「庭師のつくる庭園」も広い意味では建築と関連づけられよう）。第八分科である詩歌に含まれる俳句や和歌は、この表では「大衆芸術」に分類されているが、本文では柳田國男の意見を紹介する形で「純粋芸術としての歌（和歌や俳句などまで含めて）は、このようにして鼻唄という限界芸術の様式から派生して発展してきたもの」<sup>34)</sup> という記述がみられる。また、「漫才」が分類されている「限界芸術」で注目されるのは、第五分科の「書道」や芸術性が高いとみなされている「茶の湯」が含まれていることであろう。

さて、鶴見は「限界芸術」を「生活の様式でありながら芸術の様式でもあるような両棲類的な位置」<sup>35)</sup> に定位しているが、その他2つの「芸術」とどのように関連づけられるだろうか。たとえば、前掲・鼻唄から歌が派生したという意見同様、柳田國男の研究をふまえた、限界芸術としての「祭」についての記述をみておこう。

言語にかかわりのあるなしをとわず、あらゆる種類の限界芸術が、オールスター・キャストで出そろうのは、祭の時である。映画が総合的大衆芸術であるのと同じ意味で祭は総合的限界芸術である。そして、祭という儀式的形をかりた限界芸術が、それぞれの時代の総体を生んだ集団生活の実態の集約的表現なのである。<sup>36)</sup>

34) 同前, 13頁。

35) 同前, 8頁。

36) 同前, 20頁。

しかし、すでに現代でも伝統的な祭は減少傾向にあるが、「大正・昭和期における祭の衰えは、祭が演じる者と見る者とに分離してしまったことからくる。～（中略）～大祭は、ほとんどショウに近く、一種の大衆芸術となっており、小祭のみが、限界芸術としての働きを保っているのである」<sup>37)</sup>とされる（「演じる者と見る者との分離」には、まさに西洋近代芸術とともに日本に導入された「鑑賞」という概念が影響しているのは言を俟たない）。しかし、実は、前掲・宮本道人の言う「ディスタンス時代」においては、「演じる者」（職業芸術家）と「見る者」（「職業として芸術家になる道をとらないで生きる大部分の人間」との明確な区分は曖昧になってきている。たとえば、前掲引用中で「総合的大衆芸術」とされている映画だが、前掲表中では、「記録映画」は限界芸術、「時代劇映画」は大衆芸術、そして「前衛映画」が純粹芸術とされていた。つまり「記録映画」が最も一般人が「積極的な仕方に参加するジャンル」とされているわけだが、今や、世の中のあらゆる事象が、一般人によって日常生活における最重要アイテムになったスマホで記録され、編集されて、YouTubeやSNSサイトへの投稿動画が制作されている。宮本が「ディスタンス・アート」の例として挙げている「作品」の多くも、スマホで作成された動画であり、まさに「ディスタンス・アート」は、限界芸術同様、「生活の様式でありながら芸術の様式でもあるような両棲類的な位置」を占めていると言えよう。

では、こうした鶴見の私論に対し、そもそも日本において公的には芸術ジャンルがどのように制度化されているかについてみてゆこう。

## 5. 〈アカデミー〉としての日本芸術院

実は、「芸術」について、国家的にジャンル規定がなされていることは看過されがちである。それは文化庁の下に設置された日本芸術院に関する法令「日本芸術院令」（昭和二十四年七月二十三日政令第二百八十一号／最終改正：平成一二年六月七日政令第三〇八号）であり、その第一条には「芸術上の功績顕著な芸術家を優遇するための榮譽機関」として「日本芸術院」が位置づけられており、第二条では、「院長一人及び会員百二十人以内で組織する」とされ、第一部「美術」、第二部「文芸」、第三部「音楽、演劇、舞踊」の三部を置くことが明示されている。日本芸術院会則（昭和25年5月30日総会議決）によれば、第一部には6、第二部には3、そして第三部には7、計16の分科が設けられており、2021年8月23日時点での状況は以下の通りである（会員は部会の推薦と総会の承認によって選ばれる。定員120名中、現員は96名）<sup>38)</sup>。

第一部〔美術〕（定員56名以内；現員45名）

第一分科：日本画（定員15名以内；現員10名）／第二分科：洋画（定員15名以内；現員12名）／第三分科：彫塑（定員10名以内；現員9名）／第四分科：工芸（定員9名以内；現員7名）／第五分科：書（定員4名以内；現員4名）／第六分科：建築（定員3名以内；現員3名）

第二部〔文芸〕（定員37名以内～各分科の定員なし；現員27名）

37) 同前、22頁。

38) 日本芸術院公式ウェブサイト「会員」のページ参照 <https://www.geijutuin.go.jp/member/>

第七分科：小説・戯曲（現員12名）／第八分科：詩歌（現員9名）／第九分科：評論・翻訳（現員6名）

第三部〔音楽・演劇・舞踊〕（定員27名以内～各分科の定員なし；現員24名）

第十分科：能楽（現員5名）／第十一分科：歌舞伎（現員6名）／第十二分科：文楽（現員2名）／第十三分科：邦楽（※雅楽を含む）（現員4名）／第十四分科：洋楽（現員3名）／第十五分科：舞踊（※洋舞・邦舞を含む）（現員3名）／第十六分科：演劇（※人形劇・映画を含む）（現員1名）

この日本芸術院は、1907（明治40）年に文部省美術展覧会（文展）開催のため設置された美術審査委員会を基に、1919（大正8）年創設された「帝国美術院」を母体とし（このことも、多くの日本人が芸術＝美術と思っている原因の一つである）、その後1937（昭和12）年には他の芸術諸分野（文芸・音楽・演劇・舞踊）を加え「帝国芸術院」に、そして戦後1947（昭和22）年に現在の名称となった。

この日本芸術院の英文名が「The Japan Art Academy」であることからわかるように、この組織のモデルは、西洋（特にフランス）の「芸術アカデミー」制度にある。西洋中世以来ギルドに属していた職人artisanの一部は、ルネサンス以降、アカデミーに属することによって、宮廷が認めた芸術家artistとなっていゆく。後者の関わる領分は単なる手仕事ではなく、自由学芸artes liberalesと同等の高級な知的営為であることは、こうしたアカデミーによるオーソライゼーションによって担保された。またアカデミーは教育機関でもあったので、そこでは何をもって「芸術」とするかという判断基準もそこで培われることになる。その判断基準は文章化される必要はなく、どのような芸術家がアカデミー会員に選ばれているのかによって、そしてまた、アカデミー会員が審査員となるコンクール（代表的なのは、フランスのサロン展）でどのような作品・演奏が入選するか、アカデミーがどのような芸術作品を所蔵コレクションに加えるか等々によって明示されてきた。フランス芸術アカデミー同様日本芸術院でも会員は終身であり、一人当たり年間250万円の「会員手当」が国庫から支払われていることからわかるように、日本芸術院会員は「国家が認めた芸術家」であり、彼らの芸術作品や活動こそがいれば日本における芸術の「見本」となるということになる。つまり、「artification」＝「芸術化」とするならば、それは、こうした分科によって明示された芸術ジャンルや、会員の「芸術作品」「芸術活動」が象徴する判断基準に合致するものとなること、という認識も可能であろう。

たとえば、前出〈ディスタント・アート〉の動画作品を、一般人による「映画作品」とみなせるかということ、そうではない。その理由は、後掲・日本芸術院の第十六分科「演劇」に「映画」が含まれており、そのことはとりもなおさず映画が純粋芸術であることを意味している。しかし、現在第十六分科の唯一の会員は、2012年に文化勲章を受章した映画監督の山田洋次（2008年より会員）であるが、彼の作品は、「記録映画」でも「前衛映画」でもなく、「時代物映画」を含むいわゆる大衆娯楽映画である。物故会員である小津安二郎の映画は、国内外で多くの研究書や論文が公けにされ、すでにその「芸術性」がオーソライズされているため、「芸術作品」と看做しても違和感がないが、「寅さんシリーズ」が「芸術作品」かどうかは意見の分かれるところだろう。とはいえ、国家は、山田を、日本芸術院という芸術アカデミーの会員とすることによって「芸術家」として認定していることになる。では、そもそも国家による「芸術家」の規定はあるのだろうか。ここでは、まず日本の文化政策にも影響を与えているユネスコの勧告についてみておこう。



## 6. ユネスコによる「芸術家の地位に関する勧告」

文部科学省の公式ウェブサイト中の日本ユネスコ国内委員会のページには、1980年10月27日、日本も加盟しているユネスコ（国際連合教育科学文化機関 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization U.N.E.S.C.O.）の第21回総会（於ベオグラード）で採択された「芸術家の地位に関する勧告 Recommendation concerning the Status of the Artist」全文の仮訳が掲載されており（PDFでダウンロード可）<sup>39）</sup>、それには「I 定義」として、「芸術家」が「この勧告の適用上」以下のように定義されている。

「芸術家」とは、芸術作品を創造し、表現し又は改造を行い、その芸術的創造を自己の生活の本質的部分とみなし、これを通じ芸術と文化の発展に貢献し、かつ、雇用関係や団体関係があると否とを問わず、芸術家として認知され、又は認知されることを希望するすべての者を意味するものとする。

ここでは「芸術作品」（原文では「works of art」）についての定義はないので、実は「芸術家」の定義といっても曖昧ではあるのだが、いずれにせよ、「芸術作品」によって「芸術家」を規定するというスタンスは明らかであり、それは西洋近代的な「芸術」概念を踏襲している。

ただ、この「勧告」中の「芸術」の記述で特徴的なのは、日常生活や社会に貢献する＝「役に立つ」ものとして「芸術」が要請されているということである。たとえば、「V 社会的地位」では、「加盟国は、革新と研究を含む芸術活動を、地域社会に対する貢献として認識し、芸術家の地位を向上させ保護すべきである。」とあり、また、「勧告」のリード文には、

最も広く定義された芸術が、生活の不可欠な部分であること、かつ、そうあるべきであることを認め、また芸術的表現の自由を助長する精神的風土のみならず創造的才能の発揮を促進する物質的条件の醸成、維持に努めることは各国政府にとつて必要かつ適切であることを認め、

～（中略）～

芸術家が、生活と社会の発展のために重要な役割を果たしていること、並びに彼等が、その創造的インスピレーションと表現の自由を享有しつつ、社会の発展に貢献する機会及び、他の市民と同様、社会においてその責任を果たす機会が与えられるべきことを考慮し、

39) 「芸術家の地位に関する勧告」（文部科学省公式ウェブサイト「日本ユネスコ国内委員会」のページ：「ユネスコ総会で採択された勧告一覧」内）<https://www.mext.go.jp/unesco/009/1387385.htm> / PDFのURLは、<http://www.mext.go.jp/unesco/009/004/025.pdf> これに対応するユネスコのウェブサイトのURLは“Recommendation concerning the Status of the Artist,” UNESCO, 27 Oct 1980. [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13138&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) in *Records of the General Conference Twenty-first Session Belgrade, 23 September to 28 October 1980*, UNESCO, 1980, pp. 147-166 (Annex I) .

なお、この勧告についての先行研究に以下のものがある。中尾友香「芸術家の地位をめぐる国際的動向——1980年UNESCO「芸術家の地位に関する勧告」の実施状況から——」（『京都大学生涯教育フィールド研究』第2号、2014年、57-68頁）

と掲げられている。そもそも、鶴見による「純粹芸術」というネーミングからもわかるように、これまでの「高級芸術」は、実用性・有用性をそぎ落とし、芸術それ自体で自律する方向（芸術の「純粹化」＝「抽象化」）で発展してきた。その流れの中でも常に要請されたのは、前述のように「独創性」であり、また前掲引用文でも「芸術活動」と結びつけられていた「革新 innovation」であった。たとえば最もわかりやすい「革新」とは、従来とは反対のコンセプトを打ち出すことである。つまり、芸術作品から実用性がそぎ落とされている現状があれば、「芸術作品」に実用性を付加することで「新しさ」が生まれるということになる。しかし、それは従来の、アカデミー内に定位されている「純粹芸術」とは異なるため、実用的な「アート」として提示されることになる。つまり、前述のように、宮本道人はその「ディスタンス・アート」論が「役に立つ」アートが重要と主張するものではないとしながらも、結局「このアートは何の役に立てられるだろう」「このアートはどうやったら役に立てられるだろう」と方法論を模索することを目指していた。それは、まさに「芸術」ではなく「アート」の身ぶりである。

さて、この「勧告」では、他の勧告同様、それまでユネスコで採択されてきた多くの宣言や勧告を「想起する」(Recalling) ことが前提とされているが、次に、日常生活や社会への貢献という点で非常に関連している別の勧告について見ておこう。

## 7. ユネスコによる「大衆の文化生活への参加及び寄与を促進する勧告」

「芸術家の地位に関する勧告」が想起を求めている宣言や勧告のうち本稿との関連で注目すべきは、1976年11月26日、第19回ユネスコ総会（於ナイロビ）で採択された「大衆の文化生活への参加及び寄与を促進する勧告 Recommendation on Participation by the People at Large in Cultural Life and their Contribution to It」である（前掲・日本ユネスコ国内委員会のページに全文の仮訳とそのPDFが掲載）<sup>40</sup>。この勧告も、世界人権宣言第27条の「すべての人は、自由に社会の文化生活に参加し、芸術を享受し並びに科学的進歩及びその恩恵を共有する権利を有する。」という規定や、1966年11月4日にその第14回ユネスコ総会（於パリ）で採択された「国際的文化的協力の原則に関する宣言」第4条の「すべての人が知識に接し、諸国民の芸術及び文学を享受し、世界のすべての地方において達成された科学の分野における進歩及びその結果として生ずる恩恵を共有し並びに文化生活の充実に寄与することを可能にする ことにある。」という規定等を想起させている。「芸術家」については「文化的価値の創造者でありかつその担当者である芸術家」という表記があるが、前掲・宣言中の「芸術及び文学」（原文では「the arts and literature」）という表記を「想起」するならば、1966年の段階では、「文学者」は「芸術家」の範疇には入れられていないことも看過されてはならない。

さて、ここで「この勧告の適用上」示された、「芸術」に言及した「I 定義及び勧告の適用範囲」の3(a)には、「文化の概念は、拡大されており、この概念には、生活様式及び芸術活動の双方における集団又は個人のすべての形態の創造及び表現を含む。」とあり、いわゆる芸

40) 「大衆の文化生活への参加及び寄与を促進する勧告」（文部科学省公式ウェブサイト「日本ユネスコ国内委員会」のページ：「ユネスコ総会で採択された勧告一覧」内）<https://www.mext.go.jp/unesco/009/1387300.htm> / PDFのURLは、<http://www.mext.go.jp/unesco/009/004/018.pdf> in *Records of the General Conference Nineteenth Session Nairobi, 26 October to 30 November 1976*, UNESCO, 1976, pp. 29-38 (Annex I) .

術家だけではなく大衆もふくめた創造・表現活動がイメージされている。「II 法律及び規則」にある具体的な勧告項目を見ると、このことはさらに具体的に掲げられている。以下、注目すべき項目をピックアップしておく、

- (g) 過去及び現在の国語又は地方語、方言、大衆芸術及び大衆の伝統並びに地方文化及びその他の社会集団文化のようなあらゆる形態の文化的表現を保護し、保障し及び充実させること。
- (k) 創造活動を促す条件を整備するとともに、創造的な芸術家の自由並びにその作品及び権利の保護を確保すること。
- (m) 文化教育及び芸術的訓練が教育及び訓練機関における教育過程において適切な地位を与えられることを確保すること並びに教育制度外にある人々にも芸術的遺産を享受させること。
- (n) 芸術と生活との統合を実現するため知的な、手を用いた又はしぐさによる創造の機会を増大すること並びに芸術的な訓練、経験及び表現を奨励すること。
- (o) 創造的な芸術家及び大衆の効果的な参加を十分に考慮して大衆通報媒体に対し独立を確保する地位を与えること並びに大衆通報媒体が、文化の真正性を脅かし、文化の質を損い、また、文化的支配の手段として機能すべきではなく、相互理解及び平和に役立つべきであること。

となる。ちなみに、(n)にある「芸術と生活との統合」とは、まさに鶴見俊輔の限界芸術のイメージと重なる点があるように思われる。ただし、(g)に「大衆芸術及び大衆の伝統」とあるが、これは原文では「folk arts and traditions」であり、「郷土芸術」＝「民俗芸能」のイメージに近く、鶴見のいう「大衆芸術」とは異なる。いずれ「純粋化」し続ける「芸術」ではなく、現実の生活との融合によって社会的生活を豊かにする「芸術」という視角を共有している（また、勧告当時はインターネットはまだ一般化していなかったが、(o)にあるように、すでに「大衆通報媒体」についての言及があることも興味深い）。

このことは、「III 技術的、行政的、経済的及び財政的措置」の「芸術的創造」についての項目でさらに具体的に提示されている。以下、全文を引用しておく。

10 加盟国又は権限のある当局は、次のことを行うべきである。

- (a) 芸術家、作家及び作曲家による自由な創造活動に必要な基礎を提供する社会的、経済的及び財政的条件を整備すること。
- (b) (a) の目的のため、著作権及び芸術作品の保護に関する法的措置に加え、次のものを定めること。
  - (i) すべての職業芸術家に適用する社会的措置及び芸術的創造の集合体（演劇、映画等）のみならず個々の芸術家をも援助するための財政措置
  - (ii) 特に、公共の建造物の建設及び装飾に対する奨励金、褒賞、国の依頼及び芸術家の雇用に関する政策
  - (iii) 文化の普及（展覧会、演奏会、舞台芸術等）のための政策
  - (iv) 個々の芸術家、集団及び機関に対し、これらが成果を挙げることが義務付けられているとの感を有することなく、多目的の製作の場において芸術的及び文化的更新を助長するような実験及び研究を行う機会を与えるような研究政策

- (c) 芸術的創造を援助する基金の設置を考慮すること。
- (d) 芸術的創造を職業とするすべての人の努力を奨励し、いかなる差別もなく青少年が自己の才能を開発することを援助し及びすべての芸術分野について職業的訓練を行う専門的な機関を強化すること。
- (e) 芸術作品の質の高い複製の発行，文学作品の出版及び翻訳並びに作曲の出版及び演奏のための機会を促進すること。
- (f) 芸術家をすべての段階において文化政策の作成及び実施に関与させること。
- (g) 創造的な芸術家の自由を保障するため，芸術作品を評価することを求められる団体の多様性，その構成員の定期的な更新及び財源の多様性を確保すること。
- (h) 芸術愛好家団体に対し技術的，行政的及び財政的援助を与え並びに非職業芸術家と職業芸術家との間の協力を支援すること。

ここに明示されているように、「加盟国」という国家へのこの勧告は、大衆People，すなわち国民に対する啓蒙活動の具体的指標となっているが、いくつか注目すべき点がある。たとえば、(a) に「芸術家，作家及び作曲家」（原文では「artists, writers and composers of music」），(e) に「芸術作品の質の高い複製の発行，文学作品の出版及び翻訳並びに作曲の出版及び演奏の機会」（原文では、「opportunities for the publication of high-quality reproductions of artistic works, the publication and translation of literary works and the publication and performance of musical compositions」）とあるように、ここでも「芸術」は文学や音楽と等位のジャンルとみなされており、「複製」という語から想像されるように、ここでの「芸術」は「造形芸術」を意味していると考えられる。しかし、たとえば (h) に「非職業芸術家と職業芸術家」（原文では「non-professional and professional artists」）とあるように、ここでは造形芸術家だけをイメージしているわけではなく用語的な厳密性はない。だが、（純粋芸術や大衆芸術を担う）「職業芸術家」だけでなく、「芸術愛好家」を（限界芸術を担う）「非職業芸術家」と関連づけたり、(g) にあるように、「創造的な芸術家の自由を保障する」方策として、「芸術作品を評価することを求められる団体の多様性，その構成員の定期的な更新及び財源の多様性」の確保が挙げられていることは、アーサー・ダントーやジョージ・ディッキーの「アートワールド Artworld」論との関連からも興味深い。ここでもまた、芸術家は結局「芸術作品」によって評価されるという点を前提としていることを確認しておこう。

## 8. 文化芸術基本法

さて、国内に目をむければ、上掲のユネスコの勧告などもふまえ、2001年11月3日に参議院で「文化芸術基本法」（平成十三年法律第百四十八号）が可決・成立し、その後2017年6月23日に「文化芸術振興基本法の一部を改正する法律」が公布・施行された<sup>41)</sup>。ここでは、「第三章 文化芸術に関する基本的施策」に挙げられた、各芸術ジャンルについての項目をみてお

41) 「文化芸術基本法」については文化庁公式サイトを参照のこと。https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka\_gyosei/shokan\_horei/kihon/geijutsu\_shinko/kihonho\_kaisei.html また、文化芸術基本法が整備されるまでの状況については、以下の文献を参照のこと。藤野一夫「日本の芸術文化政策と法整備の課題——文化権の生成をめぐる日独比較をふまえて——」（『国際文化学研究：神戸大学国際文化学部紀要』第18号，2002年，65-91頁）

こう。

まず「芸術の振興」に関する第八条では、「文学、音楽、美術、写真、演劇、舞踊その他の芸術（次条に規定するメディア芸術を除く。）の振興」が、「メディア芸術の振興」に関する第九条では、「映画、漫画、アニメーション及びコンピュータその他の電子機器等を利用した芸術（以下「メディア芸術」という。）の振興」が、さらに「伝統芸能の継承及び発展」に関する第十条では、「雅楽、能楽、文楽、歌舞伎、組踊その他の我が国古来の伝統的な芸能（以下「伝統芸能」という。）の継承及び発展」が、「芸能の振興」に関する第十一条では、「講談、落語、浪曲、漫談、漫才、歌唱その他の芸能（伝統芸能を除く。）の振興」が、そして、「生活文化の振興並びに国民娯楽及び出版物等の普及」に関する第十二条では、「生活文化（茶道、華道、書道、食文化その他の生活に係る文化をいう。）の振興を図るとともに、国民娯楽（囲碁、将棋その他の国民的娯楽をいう。）並びに出版物及びレコード等の普及」が謳われている。

ここでは「文化芸術」というコンセプトの下、娯乐的なものも「生活文化」として芸術と同等にみなされており、鶴見の提唱した3つの「芸術」が全てカバーされている。この担い手たちについては、同法第十六条「芸術家等の養成及び確保」で、「文化芸術に関する創造的活動を行う者、伝統芸能の伝承者、文化財等の保存及び活用に関する専門的知識及び技能を有する者、文化芸術活動に関する企画又は制作を行う者、文化芸術活動に関する技術者、文化施設の管理及び運営を行う者その他の文化芸術を担う者（以下「芸術家等」という。）の養成及び確保」という規定があるが、上掲「芸術」関係の第八&九条に対応する「芸術家」については「文化芸術に関する創造的活動を行う者」という大きな括りがなされているにすぎない。それはもはや「芸術」が特別な分野ではなく「伝統芸能」や「生活文化」や「国民娯楽」とも、ある意味対等に扱われる時代になってきていることを意味しており、実は、そうした状況にうまくフィットするのが「アート」という曖昧なカタカナ語であることは言うまでもない。

しかし、現実社会では氾濫しているこの「アート」という用語は法令では全く用いられていない。たとえば、前掲の同法第九条には、「メディア芸術」という用語が用いられており、その内容は「映画、漫画、アニメーション及びコンピュータその他の電子機器等を利用した芸術」ということであったが、「メディア・アート」という表現の方が人口に膾炙しているように思われる。しかし、メディア・アートを法的に「メディア芸術」として「芸術」分野としてとりこんでも、現行の日本芸術院会員には、前掲・山田洋次以外に「メディア芸術家」と考えられる会員はいない。それは広義の「アート」に対応する分科が存在していないからともいえるが、実はこの新型コロナ禍下に変化があった。2021年5月12日にオンライン開催された文化庁の有識者会議から、日本芸術院の改革案が提言され、同年7月9日の日本芸術院総会でそれが了承され、内規改正の議決が行われたのだ。まだルールの見直し等必要な手続きは残っており、実際その通りになるか、現時点では不明であるが、次節ではその提言内容について見ておくことにしよう。

## 9. 文化庁の有識者会議による日本芸術院改革案

前述の有識者会議の正式名称は、「第5回 日本芸術院の会員選考に関する検討会議」であり、議事は「日本芸術院の会員選考に関する議論（とりまとめ）」で、「日本芸術院改革の方向性（とりまとめ案）」「日本芸術院の分科の見直し」「外部の意見を反映した会員選考に関する

見直し」などが議論された<sup>42)</sup>。そこで問題とされたのは、①内規や組織構成が現実の社会状況から乖離、②会員の補充は欠員がある場合に限られているが、特に第一部 [美術] は分科ごとに定員があり、功績顕著な芸術家がいっても推薦できない現状<sup>43)</sup>、③定員が少ない分科はなかなか欠員が生じず、時宜にかなった推薦が不可能、④文化芸術の概念が変容・拡大しているにもかかわらず、対応する分科がない、⑤会員先行には現在の部会員の意向が強く働くため、現状維持になりがちなどであり、主に㉗「会員のあり方（必要な条件）」㉘「分野の拡充」㉙「会員の選考方法」について議論がなされた。㉗については、ジェンダーバランス、会員推薦の際の評価の透明化（特定の団体の内部評価ではなく、文化勲章、人間国宝等々第三者によって選考される懸賞制度や賞をその指標にする等）が重要視され、それを受けて㉘でも、たとえば既に文化勲章や文化功労者として表彰される者がでている写真や映像についても新分科を設け、「写真、映像、メディアアート」の候補者を推薦できるようにするなど、分科についての改革案が出された。すなわち、

【分科の見直し案】（会議時点での会員欠員20名を新しい分科に振り分ける形で、全体の定員数に変更なし）※以下、大きな変更について強調体にした。

第一部 [美術]（現員47名+新会員7名=54名）

第一分科：**絵画**（※**版画含む**；4名以内）／第二分科：**彫刻**（※**インスタレーションなどの立体作品含む**；4名以内）／第三分科：工芸（4名以内）／第四分科：書（4名以内）／第五分科：建築・**デザイン**（4名以内；デザインは1名以上）／第六分科：**写真・映像**（写真・映像各2名以上）

第二部 [文芸]（現員28名+新会員6名=34名）

第七分科：小説・戯曲（4名以内）／第八分科：詩歌（4名以内）／第九分科：評論・翻訳（4名以内）／第十分科：**マンガ**（2名以上）

第三部 [音楽・演劇・舞踊]（現員27名+新会員7名=32名）

第十一分科：能楽（4名以内）／第十二分科：歌舞伎（4名以内）／第十三分科：文楽（4名以内）／第十四分科：邦楽（4名以内）／第十五分科：洋楽（4名以内）／第十六分科：舞踊（4名以内）／第十七分科：演劇（2名以上）／第十七分科：**映画**（※**アニメーションや放送、脚本含む**；2名以上）

大きな変更点は、第一部 [美術] では、「日本画」と「洋画」を統合して「絵画」とし、版画も含めた幅広い概念に置き換えたこと、「彫塑」を「彫刻」としインスタレーションなどの立体作品もそこに含めたこと、「建築」に「デザイン」を加え、文化勲章や文化功労者がす

42) 文化庁公式ウェブサイトからPDF「第5回 日本芸術院の会員選考に関する検討会議 議事次第」がダウンロード可能。

[https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/kondankaito/nihongeiijutsuin/05/pdf/93056001\\_01.pdf](https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/kondankaito/nihongeiijutsuin/05/pdf/93056001_01.pdf)

43) 前掲のように日本芸術院の前身が帝国美術院であることから、特に第一部 [美術] については、たとえば、アーティスト症候群芸や書の会員全員が公募団体・日展所属であるなど、偏りが目立っていた。以下の新聞記事も参照のこと。「芸術院100年、あるべき姿は 優れた芸術とは、浮かぶ問い」（朝日新聞2021年5月17日朝刊・文化欄、25頁）。

に出ているファッション・デザインやインダストリアル・デザイン、グラフィック・デザイン分野なども対象に含めたこと、新分科として「写真・映像」を設け、メディア・アートも対象に含めたこと、同じく新分科として第二部「文芸」の下に「マンガ」を設けたこと、第三部「音楽・演劇・舞踊」については、「演劇」と「映画」を分離独立させ、後者にはアニメーションや放送関係も対象に含めたこと（劇作家や演出家は「演劇」、映画やドラマの脚本家は「映画」）、そして、各部の各分科について、「現代美術、現代舞踊、現代演劇など、現代的要素を持つ芸術」が含まれべきことが付言されたこと等である。

ここで行われているのは、前掲・シャピロ&エニックの「芸術化」のプロセス中、③再分類および④制度的・組織的変化（そして⑥法的整備）に当るのは言うまでもないが、それが「アート化」ではないことは明らかだろう。

## 10. 結びにかえて

前述のように、シャピロ&エニックは「artとは、artificationが起こった時である」としていたが、前出・ナウカリネンも言うように、「芸術なくして芸術化は成立しない」。つまり、われわれが、「芸術化」について語る時、必然的に「芸術」に対して何らかのイメージをもっていなければならない。グッドマンが、「芸術とは何か」という問いに答えようとする「絶望的試み」の代わりに提出した「いつ芸術なのか」という問いも、言葉の表層的に考えれば、「芸術とは何か」が定義されていなければその「いつ」はわからないはずである。それゆえ前出・小崎哲哉はその著書のタイトルにあるように『現代アートとは何か』と問わざるをえなかったわけだが、何をもって芸術あるいはアートとみなすかについては、特に日本における「芸術化」か「アート化」かという訳語の問題に大きく関わっている。

「ディスタンス・アート」「NFTアート」「ネイル・アート」等々これまで言及してきた多様な「アート」の状況に鑑みれば、もはや広義の「アート」についての定義は不可能であるように思われる。しかし、「芸術化」にせよ「アート化」にせよ、ナウカリネンが言うように、それらの言説には「それ自体の文化的実体としての芸術」という「共通の態度」がまだ存在している、という認識が重要である<sup>44)</sup>。たとえば、Hana4が「ネイリスト」ではなく「ネイル・アーティスト」という呼称への拘りには、まさにレオナルド他ルネサンスの美術家たち以来の、自らが携わっている創作活動をartes mechanicae（機械的手仕事）からartes liberales（自由学芸）へと格上げしたいというビジョンが底流する。つまり、「アート」や「アーティスト」のイメージには、その語を日本にもたらした西洋近代的な「芸術」や「芸術家」のイメージが投影されており、後者のイメージにはとりもなおさず社会的にプラスの価値づけがなされているということである。

もちろん、先にも言及したように、脱芸術化あるいは芸術化への抵抗は存在し、それらには、西洋近代化への抵抗の一環としてのそれである場合、高級なものとしての「芸術」「芸術家」という古くさいイメージを忌避する場合、あるいは商業的に「芸術化」路線は採算がとれない場合等々、様々な理由がある。しかし、「非芸術 non-art」という考え方も含めていずれの場合も、すべてが西洋近代的な「芸術」を前提にしているのは事実であるし、その意味で、「芸術化」も「アート化」も、ナウカリネンの言うように、「近代以前の芸術のない状態には近

44) Naukkarinen, op. cit.

づけない」のであるならば、「むしろ、ポイントは芸術を利用し、そこから何かを採用すること」が重要となるだろう<sup>45)</sup>。

たとえば、前掲のオンライン・ジャーナル『現代の美学』「ARTIFICIATION」特集号の序文では、「芸術化」に関する以下のような問いが例示されている。

芸術ではない分野が芸術化されるというのは本当にそうなのか、それとも単なる言葉の綾なのか？ 芸術化とは、芸術化された対象や活動に対する私たちの態度のみを指すのか、それとも特定の行為を含むのか？ もし芸術化が起こった場合、芸術化された領域はどのように変化し、芸術そのものはどのように変化するのか？ 芸術や芸術家には何が期待されているのか？ そもそも「art」という言葉は何を意味するのか？ 芸術化された実践は、制度化された正式の芸術 art properとどう違うのか？ 一流のシェフやサッカーのスターが芸術家であるといった曖昧な考えと、何か共通点があるのか？<sup>46)</sup>

このように「芸術化」についての議論は、たとえば、「芸術」か「アート」かという訳語の問題が、日本における西洋近代化の問題とも深くかかわっているように、まったく異なる視点や文脈、方法で提示されうる。日本における「artification」を対象とする本研究が「それ自体の文化的実体としての芸術」を「利用し、そこから何かを採用する」際<sup>47)</sup>、その「何か」にあたるものは、本稿で考察してきたように、「作品」ということになる。たとえば、一流のシェフが料理という「作品」によって「芸術家」とみなされるということは首肯されやすいが、サッカーのスター選手を「芸術家」と見なす場合の「作品」とは何か（ちなみに、前掲・飯島七段のインタビュー記事が掲載されていたウェブサイトでは、「将棋」が他の「スポーツ」と並んで立項されているのは興味深い）。サッカー用語「ファンタジスタ *fantasista*」とは、辞書によれば「ずば抜けた技術を持ち、創造性に富んだ、意想外のプレーを見せる天才的なサッカー選手」<sup>48)</sup>とあり、「プレー」を「作品」に置き換えればそれはそのまま「天才的な芸術家」のイメージとぴたりと一致する。日本においてこのイタリア語は、日本人選手（特に中田英寿）がイタリアのセリエAで活躍し、TVや雑誌等マスコミに取り上げられるようになった1998年後半から多用されるようになったようだが、その影響は日本のサッカー界でも大きく、時を同じくして日本人選手が自らのプレーについて「表現する」という表現を用い始める<sup>49)</sup>。その多くはゴールを決めることなのだが、「(自分を)表現する」ものとしてのプレーは、とり

45) Ibid.

46) Ossi Naukkarinen & Yuriko Saito, "Introduction," in *Contemporary Aesthetics*, Special Vol. 4, 2012. [https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts\\_contempaesthetics/vol0/iss4/1/](https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/1/)

47) Naukkarinen, op. cit.

48) 「ファンタジスタ」『デジタル大辞泉』（小学館）<https://kotobank.jp/word/ファンタジスタ> イタリア語の原意は「機知に富んだ台詞（せりふ）と即興芸の得意な役者や大道芸人」

49) この意識改革は日本のサッカー選手たちの口調にも影響を与えた。たとえば、中田英寿がインタビューの際に、それまで「ですます」口調で答えていた流れにあって、自分の考えを表明するシーンでは急に、皆さんはどう思うかわからないが自分はそう思うのだからいいでしょというニュアンスで（「と思いますし」ではなく）「～と思うし、～」という表現をした。この話し方を日本のサッカー選手が真似しはじめる時期と、日本のサッカー選手に自分のプレーについて「表現する」という表現が使われるようになった時期と、日本で「ファンタジスタ」というサッカー用語が使われ出した時期は一致している。ちなみに、ウィキペディアによれば、サッカー選手に対してこの褒め言葉が用いられたのは歴史が浅く、セリエAで活躍したロベルト・バッジョのプレーぶりに対してイタリアのマスコミが用いたのが初出らしい（「ファンタジスタ」『ウィキペディア』<https://ja.wikipedia.org/wiki/ファンタジスタ>）。



もなおさず「創作」「作品」のイメージにあてはまる。そしてこのことは、前掲・鶴見俊輔がおよそ「作品」とはみなせないような対象も含む「限界芸術 Marginal Art」についても「芸術と生活との境界線にあたる作品」として位置づけたことにもかかわってくる。次稿では、これらをふまえ、「artification」における「共通の態度」としての「作品化」について、具体的な事例を紹介しつつ、その意味を明らかにしていくことになる。

[付記]

この小論は、2020～2023年度科研費補助金・基盤研究（B）「社会とアートの共進化的動態とartificationの諸相に関する領域横断的研究」（JSPS 20H01576）による研究成果の一部です。