

博士学位論文

「限界性」の芸術

～内的価値、贈与、時間にむすびつけて～

東京藝術大学大学院美術研究科 美術専攻 油画研究領域

1313909 大江晃世

目次

序章 芸術の外側へ	7
第1節 研究の経緯	7
第2節 限界芸術の概念から	10
第3節 構成	12
第1部の概要	12
第2部の概要	13
語の使用について	16
第1部 「限界性」の実践	18
第1章 「限界性」の方へ	19
第1節 「中村三佐男 こころの美術館」	19
第2節 限界芸術をめぐって	24
第3節 「限界性」	31
第4節 上口愚朗の哲学とむすびつけて	34
第2章 地域と描く 映像・音楽・演劇	38
第1節 絵画から時間軸へ	38
第2節 時間を描く——映像・音楽へ	43
1 「幕末の風が吹く——絵画館に捧ぐ曲」	45
2 「ワルツ・フォー・オオダテ」	53
3 「新宿御苑のためのレクイエム」	53
第3節 時間を共有する——街の人との共同制作	63
1 洋菓子屋の詩「歌うくちばしが」	63
2 短編映画「浅草8番ブルース」	63
3 リレー小説の舞台化「セドリ師の健」	60

第3章 「銀座地下街ラジオくん」	80
第1節 希薄化する場所性のなかで	81
第2節 銀座での活動	82
1 三原橋地下街との出会い	82
2 消えゆく記憶を「声」で残す	84
3 銀座と三原橋の歴史	87
第3節 地下街の最終日	90
第4節 アーカイブ展と利活用運動	93
第4章 「限界性」の展覧会	98
第1節 限界芸術の展覧会	99
1 街中にみる限界芸術	99
2 美術の文脈上で	106
第2節 「限界芸術大学文化祭」	119
第3節 「東京藝術大学 藝祭 100 年の歴史展」	124
第1部のむすび	135
第2部 「限界性」の考察	136
映画「藝大 学園ファンタジー『時間美術館』」	138
第1章 事実性	140
第1節 藝大という舞台	140
第2節 「限界性」のアーキビスト	143
1 使用済み手帳コレクター	143
2 郷土研究部のアーカイブ	146
第3節 想像を帯びた現実	149
第2章 無名性	154
第1節 「猛烈なシロウト」	154
第2節 <small>デヴァイン・リアリティー</small> 宗教的現実感	158
第3節 手段性	161
第4節 偶然と企図	166

第3章 内的価値	173
第1節 「モモ」	173
第2節 価値が生まれるとき	175
第3節 内的な表象	178
第4章 贈与	183
第1節 コミュニティーと贈与	183
第2節 限界芸術の贈与性	188
第3節 「時間の花」	194
第2部のむすび	204
結章 芸術の内側へ	206
謝辞	209
文献表	211
巻末資料 「時間美術館」脚本+制作メモ	216

美的経験として高まってゆき、まとまりをもつということは、その過程において、その経験をもつ個人の日常的な利害を忘れさせ、日常的な世界の外に連れてゆき、休息をあたえる。

（鶴見俊輔『限界芸術論』より）

曾つてわれらの師父たちは乏しいながら可成楽しく生きてゐた
そこには芸術も宗教もあった
いまわれらにはただ労働が 生存があるばかりである
宗教は疲れて近代科学に置換され然も科学は冷く暗い
芸術はいまわれらを離れ然もわびしく墮落した
いま宗教家芸術家とは真善若くは美を独占し販るものである （中略）
芸術をもてあの灰色の労働を燃せ

（宮沢賢治「農民芸術概論綱要」より）

時間をはかるにはカレンダーや時計がありますが、はかってみたところであまり意味はありません。というのは、だれでも知っているとおりの、その時間にどんなことがあったかによって、わずか一時間でも永遠の長さを感じられることもあれば、ほんの一瞬と思えることもあるからです。

なぜなら時間とは、生きるということ、そのものだからです。そして人のいのちは心を住みかとしているからです。

（ミヒヤエル・エンデ『モモ：時間どろぼうと、ぬすまれた時間を
人間にかえしてくれた女の子の不思議な物語』より）

存在と、時間。存在と、時間・・・

私たちは時間の中に生きている。

私たちは世界の中に生きている。

でも、ここがどこなのか、未だにわからない。

私は誰だろう。

私の時間はどこにある？

私の存在はどこにある？

思うから存在するのか、存在するから思うのか。

存在と、時間。存在と、時間・・・

答えは・・・

私たちの心の中にしかない。

すべては与えられたものであると考えたとき、時間に命が与えられる。

存在と、時間。存在と、時間。

芸術はその『与え』の一環である。

さあ、芸術作品の根源を、探しに行こう

(自主映画「時間美術館」冒頭より 筆者自身による詩)

序章 芸術の外側へ

第1節 研究の経緯

「退学届ありますか？」

これは、博士3年時に制作した自主映画作品の中のセリフである。東京藝術大学（以下、藝大）を舞台にしたこの映画の中で、制作に行き詰まりを感じた主人公が、教務係に向かってこう話すのだ。しかし、このセリフは筆者自身の体験に基づいたものだった。

筆者は学部在学中、絵画を描くことに行き詰まりを感じていた。——絵を描くことは誰のためになるのだろうか？絵を描くことは何のためになるのだろうか？——絵画は、私たちの「現実」を外側から見つめる「メタ（meta-）¹」視点である。よって自分が美術の世界に身を置くことそのものが、純粋な生活者としてのリアリティーを失うことになるのではないかという恐怖が生じてきたのだ。

大学に入学したての学部1年生のとき、筆者は、銀座や清澄白河などのギャラリーを淡々と巡っていた。また、東京都現代美術館や森美術館、トーキョーワンダーサイトなど、国内外のプロの現代アートの作家や、新人の公募に入選した作品の展覧会を度々見に行った。そこでは様々なアーティストに話を聞く機会があった。また大学では、現代芸術論などの講義の受講、現代アートに関する書籍・雑誌の講読なども行った。これらは非常に刺激的なものだった。そして、自分もそのような美術史上の位置付けに追いつけるよう、制作していたと記憶している。

しかし、これらの一連の作業のなかで、どこか虚しさと、底抜けの孤独のようなものを感じていた。簡単にいえば、「美術」の概念そのものや、それが形成する世界に対する疑問が同時に生まれていったともいえる。それは、現代アートの文脈上においてハイコンテクスト化した作品に対して、美術を知らない人が理解できるのか？現代アートは何のためにあるのだろうか？という漠然とした疑問だった。あるいはそのような批判的な想いだけでなく、単純に自分がそのような美術史上の位置付けの作品制作に向いていない、能力的に追いつけないということや、この世界で認められないのではないかと、という焦りや恐れもあった可能性がある。このように自分が認められたいという想いがある一方、この世界に没入することによって、世間や純粋な生活者の世界から取り残されていくような感覚もあった。

そのような感覚を抱いていた学部1年生の終わり、制作に疲れた筆者は、昼下がりのアトリエを出て藝大の取手校地の窓から利根川の景色を眺めた。悠々と流れる川と自然野の緑が筆者を癒した。そしてその美しさに惹かれて、唐突に利根川を間近で見たいと思ったのだ。藝大から利根川までは距離的には近いが、整備されていない急な坂道の林を抜けなければいけない。しかし、筆者は絵筆を置いて校舎を出て、非常に歩きにくい自然野の坂道を降りていったのだ。泥沼に足を埋めながら進み、林を抜けると突然、目の前に利根川の雄大な景色が開かれ

¹ ギリシャ語の接頭語 meta- 「超える」

た。すすきの野の向こうに夕日にきらめく湖面が見えた。利根川の向こうには、民家がぼつぼつと建っており、その牧歌的なようすに魅了された。それは圧倒的な美しさと癒しだった。

このような自然美は誰でも理解できるし、通じ合える。しかしなぜ現代アートは高度に文脈化され、文脈を理解できないと面白さがわからないのか。「美」は一部のインテリ層の独占物となり果ててしまったのか。ハイアートの世界は、こういった日常の生活の世界や、自然の輝きに勝てるのか。

筆者はもともと、「街」や「生活」に対する興味から、様々な地域の絵を描いていた。しかし、先に述べた美術の世界に対する疑いが最大限に膨らんでしまい、自分は街を描くのではなく、美術を辞めて「街の人」そのものになろうと考えた。それが、筆者にとって、純粋な生活者としてのリアリティーを確かめる最後の方法だと感じていた。カフェにでも勤めて、日々を楽しく生きようかと考え、店を探したりもしていたのだった。

今考えれば短絡的ではあるが、そのときの自分は真剣に悩んでいた。結果的には退学届の印鑑をもらう際に当時の助手に止められ、そのときは学士号だけは取ろうというところに落ち着いた。しかし、そのときの葛藤に対して追求するため、結果的には大学院に進学することとなり真逆の結果を生んだのだった。

そもそも「生活を描く」ということは「生活を記録していく」を含んでいる。私たちが普段している日記や日報を書くことや、写真やホームビデオを撮ること、音を録音することから始まり、外部的な記録の技術が日常に溢れている。記録を残したいという衝動は人がもっている自然なものとして過去から綿々と受け継がれている²。

私たちの目の前に開かれている「視界」は、常に流れ、決して逆戻りして再生できない非可逆のものである。そして本来それは私たちの記憶の中にのみ存在し、死とともに消える。写真や映像、そして録音技術などは、その流れていく一回性の「時間」を凍結化し繰り返し閲覧することを可能にする悪魔的な技術だ。その凍結化されたものの中に「芸術」として高まりをもつものが生まれてくるといえる。「あらゆる芸術が過去を向いている³」という澁澤龍彦の言葉や、作品制作は「無常に対する抵抗⁴」であるという安部公房の言葉があるが、日常のなかで生まれてくる制作物に美を見出すばあい、さらに彼らの言葉が有効であろう。

私たちが「日常を生きること」と、その中で表現を持っていくことはどういう意味を持つのか。そういった疑問から、筆者は次第に「絵を描く」行為から、「生活」と「芸術」との繋がりそのものを模索するようになった。その手法の第一歩は、生活の舞台である「街」に自分自身が意図的に入り込み、人の話を聞いたことから着想して映像と音で表現することだった。

² それは最も古い記録とされる B.C.3100 のシュメール人によるくさび形文字、古代ローマ人の記録魔的な性質など、あらゆる史実が残っていることから。

³ 「もしかしたら、ノスタルジアこそ、あらゆる芸術の源泉なのである。もしかしたら、あらゆる芸術が過去を向いているのである。」『日本芸術論集成』河出文庫 2009 p.278 「ノスタルジアについて」より

⁴ 安部公房『死に急ぐ鯨たち』より

初めて取材したのは、取手市に住む中村三佐男さんという 80 歳代で農家を営みながら趣味で油絵を描く人だった。彼は藝大取手校地の元地主で、藝大取手校地の裏門から歩いてすぐの土地に広い農場と家をもっている。学部 1 年生のとき大学の付近で出会った人だった。初めて聞き取りをしたときは聞いた話を形にできなかったが、修士課程の終わりには筆者の所属する研究室の中村政人教授の指導の下、それを表現する実力が知らない間に身に付いていた。そしてその集大成としての筆者の修了制作は、彼の展覧会を企画・ディレクションするというものだった。彼は人生の 80 年間以上を過ごした取手の地を描く絵を中心に制作し、近くのギャラリーなどで発表している。地元の人々に愛される画家でもあった。彼は、前述の筆者が感動を覚えた利根川の雄大な景色が見える土地に住んでおり、その先代から引き継がれてきた土地の景色を非常に誇りに思っていて何度も繰り返して描いている。

筆者は彼の油絵 17 点を借り、修了制作展の会場で彼の「個展」を開いた。また、中村さんへの映像によるインタビューを行い、編集してドキュメンタリーに仕上げた映像を会場にて上映した⁵。



図 1 「中村三佐男こころの美術館～取手の風を愛して」会場風景 (2013)

中村さんの作品は観覧者の興味を強く引いていた。しかし言い換えれば、周囲と比べ浮いた展示だったと思われる（実際に多くの人に言われたことでもある）。それは、藝大の修了展において、現代アートの作品、主にビデオアートやインスタレーション、あるいはコンセプチュアルな絵画といった作品群のなかで、朴訥な彼の作品が異質にみえたというのが正直なところだろう。彼の作品には少なからず人を感銘させる力があるようで、会場に訪れた人たちは「癒される」「かわいい」「優しい気持ちになれる」などの感想を口にした。それは老若男女問わなかった。また、会場で上映したインタビューを含む 10 分ばかりのドキュメンタリー映像は、上映のたびに来場者が足を止めて鑑賞し、ときには笑いが起き、「面白かった」という感想を多く

⁵ 東京藝術大学 総合芸術アーカイブセンターHP に動画データ掲載予定 <http://archive.geidai.ac.jp/>

もらった。このように、中村さんの素人ながらも、彼が取手で過ごした 80 年の時間に基づいた表現には、人の心を動かすのには十分な力があることがわかった。

筆者は他人の絵で修士号を取り、博士課程に進学したことになる（これは、油画専攻の教員陣の許容力なくしてはあり得なかったことだろう）。農家の中村さんの作品は（もちろん筆者のある程度の文脈化の作業も手伝っているが）、藝大油画教員の心まで動かしてしまった。筆者のなかにあった、藝大や美術という概念を抜け出してみたいという欲求が、何重もの意味をもってそのまま形になった展覧会となった。

第 2 節 限界芸術の概念から

中村さんの作品は専門的美術教育を受けていない素人の作品だ。このような、素人による芸術作品を指した概念のひとつに「限界芸術（＝marginal art）」という言葉がある。鶴見俊輔が 1956 年に提唱した概念で⁶、生活と芸術の境界に位置するという意味で「限界」と称しており、これは非専門的表現者によって作られ、非専門的享受者によって楽しまれる。生活の中でのちょっとした工夫、遊び、創作などが挙げられる。例えば、民芸品、盆栽、かるた、替え歌、花火、落書きなどであり、それは生活の各所に散りばめられている。マジョリティーに体験・共有されるハイアートやポップアートも、鶴見によると始まりはこの限界芸術であるとされる（呪術的・宗教的な意図で使われていた絵画や歌が規格化され、純粋な芸術として独立した）。私たちの生活に重複する芸術作品なのだ。

筆者は、筆者自身がこの限界芸術と、ハイアート（鶴見のいうところの「純粋芸術」）の「境界」に興味があるということに気づいた。中村さんが藝大の周りの取手の自然を描いていたように、純粋芸術の周辺、「すぐそば」には限界芸術という野生の地平が広がっている。これはただ単にひとつの象徴にすぎないが、この境界を見つめることで純粋芸術やハイカルチャーが、いかに狭い「井」のなかに存在するかを認識できる。しかし、冒頭のようにハイアートを批判するのではなく、筆者はこれらを相対化してみたいのだということにも気づいた。そして、限界芸術という言葉は、冒頭に述べた筆者の問いに答えを見出すきっかけのものではないかと考えた。このように、筆者は大学と大学外を行き来しながら、その専門性と非専門性の狭間で様々な作品を制作することになった。「限界芸術」はその間口を開く概念だった。

本論ではこの限界芸術の概念から、独自に「限界性」という性質を取り出して考察し、筆者の制作活動とその展開にむすびつけて論じたい。この「限界性」という概念は、日本語で表すとき、「限界」という単語の英訳である marginal（端の・最小の）の他に、limited（限られた・臨界の）の意味なども同時に含んでくる。「ギリギリ」や「追いやられた」というニュアンスを含む単語といえる。鶴見は「marginal」とであると定義しているが、非専門的表現者による技術

⁶ 1956 年の長谷川幸延、福田定良との鼎談「文化と大衆の心」の中ではじめて発言し、その後 1960 年の『限界芸術論』で書籍化している。鶴見俊輔自身による同書のあとがきによると「1955 年に心に浮かんだ」と言っている。

的に限られた条件によって制作される作品群は、必然的に「limited」の要素を含むともいえる。ここから筆者は、制作者の個人的な生活における体験と、その生活の上で限られた条件から芸術が生まれようとする黎明の状態を「marginality=限界性」と定義する。筆者は、初めはmarginal だった存在が結果的には時代を作っていくと考える。著名な芸術作品も初めは日常で生じた小さな感情から生まれ、それがハイアートやポップアートとして規格化されていく。岡本太郎は、「世界を支えている」のは「無名の人々」であるといっている⁷。あらゆる芸術は有名性や何らかの見返りなしに行う日常の行為から生まれ、そこから高まっていくと考え、筆者はこの「限界性」に、芸術における面白さと美しさの本質を見出していきたい。「限界芸術」から、その「限界」である要素を「性質」として名付け、取り出すことで、芸術ではないものが芸術に成る瞬間を考察できると考える。

本論は、この「限界性」を手がかりにしながら、芸術の概念そのものを根本的に再検討する「芸術論」である。このように、筆者が「芸術論」であると自己規定する意図は、本論には美術・音楽・映像・演劇など様々な媒体が登場し、読者が何における論なのかを見失いかねないからだ。また本論は、鶴見俊輔論でもない。「限界性」は筆者独自の概念であり、鶴見の「限界芸術」とは少し意味合いが離れていく部分もあるからだ。しかし最終的に帰結する部分は同じであるということは付け加えておく。

また、このように筆者が論じていこうと考える理由はこうである。筆者は今まで作品の「テーマ」を固定せず、深く考慮せずに興味をもったことに身を投じ、制作してきたのだが、振り返るとそれらに一貫性を見出すことができ、それがこの「限界性」という言葉で整理できるのではないかと考えたからだ。今までは筆者の活動を言語化する際も、あまりにも部分的すぎて総括的に捉える試みをしてこなかった。今回、これまでの活動を一貫させて捉え直してみると、芸術という概念そのものと対峙してきた筆者の興味を浮き彫りにしたいと考える。この、自身の制作を言語化すること自体は、本学の実技系の博士学位論文の伝統的な形式にも沿ったものとはなるが、冒頭に述べたような変遷を辿った筆者が、自ら行ってきた作品制作・プロジェクトを追うことで、単なる「生活」だったものが、芸術として昇華される瞬間（あるいはその条件）を捉えられるのではないかと考える。また、この態度は鶴見が自分の出会ったもの、つまり山の裾野から文化の総体を見つめようとした態度に習っている。

加えて、限界芸術の概念を中心的に扱った研究はとりわけ少ないため⁸、これを制作者と享受者という視点から掘り下げることによって、今後の文化論・芸術論の研究に少しでも寄与できれば幸いである。

⁷ 太陽の塔（1970）の地下の展示「世界を支える無名の人びと」という写真群について、「モチーフは“今日の世界を支える最も平凡な人間たち”。世界を支えているのは、とかくうたわれるような英雄や有名名人ばかりの力ではない。むしろ、黙々とさまざまな条件環境の中で闘いながら、ひたすらに自分の生活を生きぬいている人びとである。誰も別に注意しないそしてとりあげることもないかくれた人びと。しかし、これら多くの平凡な無名の人びとこそ、現在もまた過去にも人間文化を支えてきた根底の力なのである。」と岡本が述べている。日本万国博覧会協会編（1970）『世界を支える無名の人びと』日本万国博覧会協会 より

⁸ 本論 p23～24 参照

本文は出版予定のため、省略とする。（５年以内に出版予定）

関連口頭発表

本論に関係する、筆者による博士後期課程在学中の学会での口頭発表は以下となる。

- ・「贈与論による限界芸術の再考 ～広がる表現、どこまでが芸術か～」
2014/11 表象文化論学会第9回研究発表会,新潟大学
- ・「都市空間の記憶と記録 ～銀座・三原橋地下街を一例として～」
2014/11 アートドキュメンテーション学会,第7回秋季研究発表会,お茶の水女子大学
- ・「都市景観の贈与論 ～希薄化する都市の場所性～」
2014/12 土木学会,第10回景観・デザイン研究発表会,大阪工業大学
- ・「三原橋地下街の歴史的・文化的価値の考察」
2015/03 文化資源学会,第27回研究会,東京大学
- ・「『限界芸術』概念の文化人類学的再考察～用途と機会、贈与と交換を手掛かりに～」
2015/11 文化人類学会,次世代育成セミナー2015,東京外国語大学
- ・「都市の変容のなかの三原橋～銀座でのフィールドワークから利活用へ～」
2016/05 産業考古学会第40回総会,横浜みなと博物館日本丸訓練センター

文献表

- 栗谷佳司 （2012）「戦後日本の知識人と音楽文化：鶴見俊輔,フォーク音楽,限界芸術論をめぐって」,『立命館産業社会論集』48（2）=154:2012.9.
- 栗谷佳司 （2011）「限界芸術論からのメディア文化史―鶴見俊輔,フォーク音楽,ローカル文化」『メディア・コミュニケーション：慶應義塾大学メディア・コミュニケーション研究所紀要』（61）2011.3.
- アルベルティ、レオン・パッティスタ （2011）『絵画論』（三輪福松訳）中央公論美術出版.
- 石子順造 （1986）『キツチュ論-石子順造著作集 1』北冬書房.
- 伊藤幹治 （1995）『贈与交換の人類学』筑摩書房.
- 伊藤幹治 （1995）「贈与交換における均衡観念」『日本常民文化紀要』成城大学 18, 117-143, 1995-03.
- 糸林誉史 （2014）「互酬性と社会的交換理論」文化学園大学紀要,人文・社会科学研究（22）,2014-01.
- 岩野卓司 （2014）『贈与の哲学 ジャン＝リュック・マリオンの思想』明治大学出版会,丸善出版（発売）.
- 岩山三郎 （1969）『美術史の哲学』創元社.
- ウェーバー、マックス （1989）『プロテスタンティズムと資本主義の精神』（大塚久雄訳）岩波文庫.

- ヴォリンゲル、ウェルヘルム （1953）『抽象と感情移入』（草薙正夫訳）岩波書店.
- 内田樹 （2009）『下流志向-学ばない子どもたち働かない若者たち』講談社.
- 薄金兼次郎 （1968）『生活に芸術を』内田老鶴園新社.
- エンデ、ミヒャエル （1976）『モモ：時間どろぼうと、ぬすまれた時間を人間にとりかえしてくれた女の子のふしぎな物語』（大島かおり訳）岩波書店.
- エンデ、ミヒャエル （2009）『ものがたりの余白：エンデが最後に話したこと』（田村都志 聞き手、訳）,岩波現代文庫.
- 大絵晃世 （2015）「壊さない選択ー公共建築のリノベーション」『建築ジャーナル』2015.8.
- 大賀祐樹 （2015）『希望の思想プラグマティズム入門』筑摩選書.
- 大澤真幸 （2005）『恋愛の不可能性』ちくま学芸文庫.
- 大野左紀子 （2008）『アーティスト症候群』明治書院.
- 岡本太郎 （1973）『今日の芸術』講談社.
- 岡本太郎 （2005）『日本の伝統』公文社.
- 奥村高明 （2010）『子どもの絵の見方：子どもの世界を鑑賞するまなざし』東洋館出版社.
- 片山和男編 （1997）『嗤う茶碗ー野人・上口愚朗ものがたり』淡交社.
- 河合隼雄 （1982）『中空構造日本の深層』中央公論社.
- 河邑厚徳,グループ現代 （2011）『エンデの遺言-根源からお金を問うこと』講談社.
- 笠原ちあき編 （2014）『ザ・メディウム・オブ・コンティンジェンシー』有限会社カイカイキキ.
- 岸光城 （2015）「デュイ教育論の一考察：『経験としての芸術』における「美的性質」に着目して」『山口学芸研究』1900/1/1.
- ギーディオン、S （1968）『永遠の現在：美術の起源』東京大学出版会.
- 工藤（やす）夫 （1966）『キルケゴール』清水書院.
- クリフォード、ジェイムズ （2003）『文化の窮状ー二十世紀の民族誌、文学、芸術』（太田好信ほか訳）人文書院.
- クレサン、ピエール （1974）『レヴィ＝ストロース』（田島節夫ほか訳）青土社.
- グローセ、エルンスト （1936）『藝術の始源』（安藤弘訳）岩波書店.
- 黒川芳朱 （2007）『パクリ学入門』英治出版.
- 権田竜太郎 （1994）『振りかえってみると』権田竜太郎.
- 斎藤慶典 （2003）『心という場所：「享受」の哲学のために』勁草書房.
- 佐藤道信 （1999）『明治国家と近代美術：美の政治学』吉川弘文館.
- 佐藤道信 （2007）『美術のアイデンティティー：誰のために、何のために』吉川弘文館.
- 斎藤 環 （2012）『世界が土曜の夜の夢なら：ヤンキーと精神分析』角川書店.
- 坂崎乙郎 （1969）『反体制の芸術ー限界状況と制作のあいだでー』中央新書.
- 薩佐久仁子 （2003）「地域・文化と『限界芸術』ー文化芸術の振興の視点から」『仏教経済研究』駒澤大学仏教経済研究所
- （32）2003.5
- 佐藤道信 （1996）『<日本美術>誕生：近代日本の「ことば」と戦略』講談社.
- 佐藤学 （2000）『「学び」から逃走する子どもたち』岩波書店.
- 佐藤学 （2004）『習熟度別指導の何が問題か』岩波書店.

- 澤田直 （2001）「贈与性をめぐってーサルトルにおける倫理の可能性ー」 フランス哲学・思想研究 / 日仏哲学会編集委員会 編（6） 2001, 83～100.
- ジード、アンドレ （1939）『藝術の限界・その他』（佐藤正彰訳）,改造文庫第一部 第百六十七篇.
- 柴岡信一郎ほか （2005）『芸術・メディアの視座 映像と音楽を学ぶ人へのアート・スタディーズ』芸術メディア研究会.
- 清水聡ほか （2010）『水のまちの記憶』中央区教育委員会・中央区郷土天文館.
- ジャック デリダ （1984）「時間をー与える」 （高橋允昭訳）『理想』 / 理想社【編】理想社,（通号 618） 1984.11.
- シュタイナー、ルドルフ （1987）『シュタイナー芸術と美学』（西川隆範訳）平河出版社.
- 信太光郎 （2011）『死すべきものの自由 = Freedom of Mortals : ハイデガーの生命の思想』東北大学出版会.
- 白川昌生 （2001）『美術、市場、地域通貨をめぐって』水声社.
- 白川晶生 （2014）『贈与としての美術』水声社.
- 新潮社編 （1989）『新編 風の又三郎』新潮文庫.
- 鈴木博之 （1998）『東京の「地霊」』文芸春秋.
- 鈴木理生 （1998）『江戸の橋』角川文庫.
- 総合研究開発機構編 （1993）『土地に対する基礎研究』総合研究開発機構.
- 高木晴美 （1991）「贈与としての芸術」『美學』美学会 42（3）, 65, 1991-12-31.
- 高木晴美 （1994）「芸術学史の展開のための試論ー贈与論の導入による美学的視野の拡大ー」『史潮』 / 歴史学会 編,同成社（発売）通号 35,1994.06.
- 高橋紀穂 （2012）「内的贈与体験：その二重性ーモースからパタイユへー」追手門学院大学社会学部紀要（6）:2012, 29-57.
- 田口茂 （2014）『現象学という思考ー<自明なもの>の知へ』筑摩選書.
- 武田勝彦, 田中康子（1988）『銀座は緑なりき』六興出版.
- 竹内敏雄ほか （1966）『講座=美学新思潮. 第 5（芸術と社会）』美術出版社.
- 竹内敏雄ほか （1966）『講座=美学新思潮. 第 3（芸術記号論）』美術出版社.
- 丹波邦男 （1989）『土地問題の起源-村の自然と明治維新-』平凡社.
- 鶴見俊輔 （1961）「漫才についてーマス・コミュニケーションと限界芸術-上-」『思想の科学』（通号 36） 1961.12 中央公論社
- 鶴見俊輔 （1999）『限界芸術論』筑摩書房.
- 中央公論美術出版編 （1959）『江戸切絵図集成』中央公論美術出版 .
- 中央公論美術出版編 （2000）『古板江戸図集成』中央公論美術出版
- 中央区教育委員会編 （1998）『中央区の橋・橋詰広場-中央区近代橋梁調査-』中央区教育委員会.
- デューイ、ジョン （2010）『経験としての芸術』（栗田修訳）晃洋書房.
- デリダ、ジャック （1997）『絵画における真理（上）』（高橋允昭, 阿部宏慈訳）法政大学出版局.
- デリダ、ジャック （1998）『絵画における真理（下）』（阿部宏慈訳）法政大学出版局.
- トゥアン、イーファー （2008）『トポフィリア-人間と環境』（小野有吾,阿部一訳）筑摩書房.
- 東郷和彦 （2010）『戦後日本が失ったものー風景・人間・国家』角川書店.

- ドヴォルシャック、マクス （1966）『精神史としての美術史-ヨーロッパ芸術精神の発展に関する研究-』（中村茂夫訳）岩崎美術社.
- 東京芸術大学百年史編集委員会編 （1987）『東京芸術大学百年史.美術学校篇 第1巻』ぎょうせい.
- 東京芸術大学百年史編集委員会編 （1992）『東京芸術大学百年史.美術学校篇 第2巻』ぎょうせい.
- 東京芸術大学百年史編集委員会編 （1997）『東京芸術大学百年史.美術学校篇 第3巻』ぎょうせい.
- 東京芸術大学百年史編集委員会編 （2003）『東京芸術大学百年史.美術学部篇』ぎょうせい.
- 東京芸術大学百年史編集委員会編 （2003）『東京芸術大学百年史.大学篇』ぎょうせい.
- 東京美術学校校友会 （1906）「美術祭記念帖」關西寫真製版印刷.
- 梶の津ミュージアム編（2015）『シルバーアート 老人芸術』朝日出版社.
- 中沢新一 （2004）『対称性人類学』（カイエ・ソバージュ；5）講談社選書メチエ.
- 中沢新一 （2005）『アースダイバー』講談社.
- 中沢新一 （2006）『芸術人類学』みすず書房.
- 中沢新一 （2009）『純粋な自然の贈与』講談社.
- 中島智 （2005）「贈与論-テクネー、もしくは非対称性思考についての芸術人類学的考察」『武蔵野美術大学研究紀要』（36）2005.
- 中野昌宏 （2006）『貨幣と精神 生成する構造の謎』ナカニシヤ出版.
- 中井久夫ほか編 （2008）『鶴見俊輔 いつも新しい思想家』河出書房新社.
- 仲川直毅 （2013）「贈与と交換の関連性に関する一考察」『名城論叢』14（1）:2013.7 名城大学経済・経営学会.
- 仲正昌樹 （2015）『プラグマティズム入門講義』作品社.
- 中村信夫 （1986）『少年アート-ぼくの体当り現代美術』スケール.
- 中村政人 （2013）『コミュニティ・アートプロジェクト ゼロダテ/絶望をエネルギーに変え、街を再生する』特定非営利活動法人アートNPO ゼロダテ；重箱版.
- 中村政人 （2013）『アール・ブリュット？アウトサイダー・アート？ポコラート！福祉×表現×美術×魂』3331 Arts Chiyoda.
- 西嶋一泰 （2011）「限界芸術・大衆芸術・民族芸術-福田定良がわらび座にみたもの」『日本思想史研究会会報』（28）2011.8
- パース、S C （1982）『偶然・愛・論理』（浅輪幸夫訳）三一書房.
- パース、S C （1985）『パース著作集1 [現象学]』（米盛裕二訳）勁草書房.
- ハイデッガー・マルティン （1960）『存在と時間（上）』（桑木務訳）岩波書店.
- ハイデッガー・マルティン （1961）『存在と時間（中）』（桑木務訳）岩波書店.
- ハイデッガー・マルティン （1963）『存在と時間（下）』（桑木務訳）岩波書店.
- ハイデッガー、マルティン （2008）『芸術作品の根源』（関口浩・桑木務訳）平凡社.
- ハウザー、アーノルド （1970）『マニエリスム：ルネサンスの危機と近代芸術の始源』（若桑みどり・桑木務訳）岩崎美術社.
- ハウザー、アーノルド （1968）『芸術と文学の社会史』（高橋義孝・桑木務訳）平凡社.
- 橘爪大三郎、大澤真幸 （2011）『ふしぎなキリスト教』講談社.
- 橘本雅永子 （2003）「日本人の土地所有意識と法制度の変換について」神楽坂建築塾第四期生修了論文.
- 橘本努 編 （2014）『現代の経済思想』勁草書房.

- 長谷川一 （2007）「アマチュアの擁護—デジタルメディア時代の限界芸術論」『明治学院大学藝術学研究』（17） 2007.3.
- 長谷川淳一 （2005）「首都建設法の制定に関する一考察（2）」『経済学雑誌』106（1） 2005.6 日本評論社
- バタイユ、ジョルジュ （1973）『呪われた部分』（生田耕作・桑木務訳）二見書房.
- バタイユ、ジョルジュ （1970）『無神学大全 内的体験』（出口裕弘訳）.
- 濱田琢司 （2006）『民芸運動と地域文化—民陶産地の文化地理学—』思文閣出版.
- 美学出版編 （2008）『美術史の余白に 工芸・アルス・現代美術』（シンポジウム「工芸—歴史と現在」の記録）美学出版.
- ビジョップ、クレア （2016）『人口地獄 現代アートと観客の政治学』（大森俊克訳）フィルムアート社.
- 藤田治彦編 （2004）『アーツ・アンド・クラフツと日本』デザイン史フォーラム .
- 福住廉 （2003）「alternative reality—アマチュア・ストリート・クリティカル」『美術手帖』 55（834）, 160-168, 2003-05, 美術出版社.
- 福住廉 （2008）『今日の限界芸術』BankART1929.
- フリードバーグ、アン （2012）『ヴァーチャル・ウィンドウ：アルベルティからマイクロソフトまで』（井原慶一郎・宗洋（桑木務訳）産業図書.
- 藤本 愛 （2015）「現代における盆踊りの再検討：鶴見俊輔による「限界芸術論」概念を通じて」『学術研究』（64）:2015. 人文科学・社会科学編 = Academic studies and scientific research. 早稲田大学教育・総合科学学術院.
- ベンヤミン、ヴァルター （1995）「複製技術時代の芸術作品」（久保哲司訳）『ベンヤミン・コレクション. 1』筑摩書房.
- 星敏雄（1999）「ハイデッガーにおける Kunst の概念—『芸術作品の根源』解説—」『二松學舎大學論集』42, A15-A33, 二松學舎大学.
- 松井みどり （2002）『カルチャー・スタディーズ アート：“芸術”が終わった後のアート』朝日出版社.
- マリノフスキー、レヴィ=ストロース （1980）『世界の名著 71 マリノフスキー レヴィ・ストロース』（寺田和夫・川田順造・桑木務訳）中央公論社.
- 三木 順子 （2012）「芸術における周縁的なものと人間の生：「限界芸術」の概念を手がかりに」『デザイン理論』（61）:2012 意匠学会意匠学会.
- 南伸坊ほか編 （2015）『現代思想』（2015 年 10 月臨時増刊）青土社.
- 峯村 敏明 （1978）「芸術における最後の唯心論」『美術手帖』1948・p175～182, 美術出版社.
- 宮城健一 （2002）『「土地本位制」の崩壊—土地問題の起源と日本社会の再生を考える—』月刊社会運動 vol.268.
- ムナーリ、ブルーノ （2008）『デザイナーと芸術家』（萱野有美訳）みすず書房.
- 村瀬学 （2016）『鶴見俊輔』言視舎.
- 毛利嘉孝 （2009）『ストリートの思想—転換期としての 1990 年代』日本放送出版協会.
- 毛利嘉孝 （2007）『ポピュラー音楽と資本主義』せりか書房.
- モース、マルセル （2009）『贈与論』（吉田禎吾・江川純一・桑木務訳）筑摩書房.
- 山田英世 （1983）『明治プラグマティズムとジョン=デューイ』（株）教育出版センター.
- 矢野智司 （2008）『贈与と交換の教育学—漱石、賢治と純粹贈与のレッスン』東京大学出版会.
- 吉田達 （2012）「鶴見俊輔の『限界芸術』概念をめぐる：鶴見俊輔論のための素描」『中央大学論集』（33） 2012.3.
- 米盛裕二 （1981）『パースの記号学』勁草書房.

レヴィ＝ストロース、クロード （1972）『構造人類学』（荒川幾男・桑木務訳）みすず書房.

レヴィ＝ストロース、クロード （1976）『野生の思考』（大橋保夫・桑木務訳）みすず書房.

レルフ、エドワード（1991）『場所の現象学：没場所性を越えて』（高野岳彦,阿部隆,石山美也（桑木務訳）筑摩書房.

鷺田清一 （2011）『「ぐずぐず」の理由』角川選書.

巻末資料 「時間美術館」脚本+制作メモ

ここには参考として、第2部で触れた自主映画の脚本を転載する。

最初にした脚本と、実際に役者が演じることで、少々セリフや言い回しが変わったため、その変更に合わせて変えている。カットになったセリフは薄緑色で表記する。また、ト書きも書き加え・修正を行っている。なお、内容に対する解説は脚注に青字にて表記する。適宜、映画のスティール画像を挿入する。また、末尾に主題歌のレコーディングに使用した楽譜と、絵コンテを添付する。また、本作の動画は本学アーカイブセンターWeb サイトにて閲覧できる⁹。

シーン1 オープニング そして芸術の始まりへ

(音楽：「Time」森田江鈴作曲)

存在と、時間。存在と、時間・・・

私たちは時間の中に生きている。

私たちは世界の中に生きている。

でも、ここがどこなのか、未だにわからない。

私は誰だろう。

私の時間はどこにある？

私の存在はどこにある？

思うから存在するのか、存在するから思うのか。

存在と、時間。存在と、時間・・・

答えは・・・

私たちの心の中にしかない。

すべては与えられたものであると考えたとき、時間に命が与えられる。

存在と、時間。存在と、時間。

芸術はその『与え』の一環である。

さあ、芸術作品の根源を、探しに行こう¹⁰

¹⁰ ここでは、ハイデガーの『存在と時間』から着想した詩を書いた。映画の冒頭に以下のような詩をドイツ語に翻訳して登場させた。この詩と同時に、藝大美術学部の制作シーンや、音楽学部の練習風景が流れる。ドイツ語の吹き込みは、楽理科の大角教授の娘であり筆者の友人である M さんにお願いした。



シーン2 学園生活、出会い

(なぜ、私たちは作るんだろう?)

(なぜ、芸術があるのだろう?)

(絵を描いたからと言って、お腹を空かせている誰かが助かるのだろうか?)

(芸術ってなんのためにあるの?)

(芸術って・・・何?)

布施先生「えー、なぜヒトが絵を描くか、ですけれども、これは他の動物より脳の前頭連合野が大きいということ、また、短期記憶の時間が長いというところからいえますね。しかし、動物の脳においても絵画や音楽に感動したりという反応は見られるわけです。したがって、なぜ、ヒトだけが主体的な芸術活動を行うかは厳密には解明されていないんですね。」¹¹

背景の音楽は時計の音を合わせ、この主題から着想して作曲された曲が流れる。今回は、筆者は主題歌のみを作曲しており、シーン1の音楽は知り合いのミュージシャン森田江鈴に頼んだ。ここでいう「芸術作品の根源」とはハイデガーの同名の著書からとっている。彼は芸術作品を「道具連関」からはみ出ている存在として説明し、この点が本論で重要である。これについては後述する。

そして、この一連の詩が終わるときに、藝大の明治期～戦前～戦後～現代にかけての歴史を遡る画像を挟む。堆積した歴史の上に、現代の私たちの藝大があることを表現している。そして、この藝大の存在から、「芸術とは何か？」という問いを出発させる。

¹¹ 学園ものの「お決まり」としての講義シーン。これは、宮沢賢治の「銀河鉄道の夜」、あるいは大林宣彦監督の「時をかける少女」(1983)へのオマージュという意味ももたせて、物語の付箋を冒頭にもってきた。筆者が学部2年生のときに興奮して聴講した布施英利先生の美術解剖学の授業である。布施先生に了解を得て、撮影を行った。このときの台詞は後で吹き込んであり、物語の付箋をつけている。なお、この台詞と実際の布施先生の講義の内容は異なっている。



円洲「・・・・先生！芸術って何ですか？」

秋本先生「ん？芸術は芸術だ。そんなこと考えなくたって・・」

円洲「でも、芸術で人は救われるんですか？毎日ご飯を食べられない人だっているのに、絵を描いたって、何の力にもなれないじゃないですか」

秋本先生、明るい感じで、「あー、だいたいそういう考え方になっちゃうんだよねえ。芸術、芸術って難しく考えちゃって、そういうことじゃないんだよ、もっと楽しく描けばいいんだよ、楽しく！」

円洲、走り去る。

秋本先生「ん？おい！」

円洲走りながら（描く意味がわからないよ、芸術なんて、意味ないよ！）

山手線に乗っている（芸術が、何かわからない・・・私には芸術をやる資格はない・・・）

次の日、教務係の扉を開ける。

円洲「すみません。」

教務の人「はい」

円洲「退学届ありますか？」

教務の人「退学するんですか？」

円洲頷く。

「これが退学届です。必要事項を記入して、教務係に提出してください。」

「・・・よく、考えてね。」

円洲、退学届をもって教務を出る。

となりの窓口で何かを書いていた布施が振り返る。

円洲が教務を出ると、布施が呼び止める

円洲、振り返る「え？」

布施「急にすみません。でも気になって・・・どうして辞めるんですか？」

円洲「まあ、ちょっといろいろあって・・・それじゃ」

布施「いろいろか、ねえ、それ誰かに相談したの？」

円洲「少しね。でも、最後は自分で決めた」

間がある。

布施「僕は、それ、正しいと思うんだ」

布施「申し遅れてごめん。僕は油画二年の布施。」

円洲「油画三年の円洲です。」

円洲「実は、何のために芸術があるか、わからなくなっちゃって・・・」

布施「いやそれは、大昔からの哲学的命題なんだ。ヘーゲルはギリシャ美術で、すでに芸術の役割は終わったと言っているし・・・君が考えていることはあながち間違いでもないよ。」

円洲「はあ～」

布施「芸術終焉論さ。まあ、あれもいろんな解釈があるが・・・。芸術がもつ本来の役割はギリシャ美術で終わり迎え、さらに近代をもって完全に宗教から乖離（かいり）したという説さ。僕はこれを、絵画において宗教的な真正性が無くなったと解釈している。昔の人は、絵の中に描かれた人物が、本物だという価値観を持っていたんだ。イコンに描かれたイエスは、イエスそのもの。仏像はブッダそのもの。近代以降、美術は様々な様式に広がり大きく発展しているが、絵の中の世界を本物の世界だと思っている人はいないだろう？仏像を本物の仏だと思っている人はいないだろう？何せ、展示されているくらいだからね。でも昔は、作られたものが本当の世界だったんだよ。宗教観に支えられた、ひとつの真実の世界だったんだ。そういう意味で、古来の芸術という観念なんて、とっくに無くなっているのさ。」

円洲「へえ～」

布施「ちなみに、日本人にとっては、芸術という概念だって輸入品なんだ」

円洲「そ、そうなの！？」

布施「芸術や美術という概念は明治初期に岡倉天心とフェノロサが輸入し、構築した。そしてこの芸大が作られたんだ」

「彼らはそれまで触ることさえされなかった仏像を調査し、体系化し、計測した。」

円洲「そっか・・・」

布施「よって、君が『芸術が何なのか』を疑うのは、非常にセンスがあるよ。」

円洲「えへへ」

布施「もっといえば、ルネサンス以前は芸術は『実用』だったんだ。ある時は魔術として、ある時は記録として、またある時は祈りの対象として……」

円洲「芸術って、本当に宗教から生まれたんだね」

図書館にて

布施「だからこそ、唯物論が主流になってきた産業革命以降は、僕には芸術が行き場を失っているように見えていたんだ。キリスト教は不思議なことに、真理の探究という名目で科学を肯定してきた歴史がある。本当は、相反しているんだけどね。それだけキリスト教というのは相反するものを結合し、矛盾を含んだまま爆発的に成長したともいえる。資本主義としてもね……中世において利子は禁止されていた。しかし、資本主義を始めるには利子を認めなければいけない。そのために公会議によって聖書の解釈は何度も変わっている。これは意図的に変えているんだ。そして、皮肉なことに芸術は宗教をバックボーンとして、完全に資本主義に組み込まれてしまった……。キリスト教は本当に不思議さ。

ちなみに、政治的な力を得るために、君たち女の子の憧れる結婚式だって後から作られたのさ。神の許可によって結婚を与えることで、教会は土地の権限を手に入れた。」

布施「あ、夢を壊すような事を言ってすまない。でも、事実なんだ。」



図 2 蘊蓄を語る布施

図書館 1 階のヴィーナスの石膏像の前に来る。

布施（少し話題を変えるように）「とにかく、芸術や美術という概念はあとから作られたもので、原初は『実用』、ニーズありきだったのさ」

布施、ヴィーナス像に手を当てながら「真実の芸術なんて、厳密な意味ではもうこの世界にはないんだ。美術館なんて、戦利品の歴史さ。その証拠に先進国にしかないだろう？（冷めた感じで）だから、君が、芸大を辞めるのはある意味正しい。」

時計の音が聞こえてく

る。

図書館にて、円洲、一人で閲覧している。

円洲「知らないことがたくさん・・・もっと芸術のことを知りたい」

円洲「布施くんが言ってた、真実の芸術って何なんだろう？・・・本当の・・・芸術ってことよね。よし、みんなに聞いてみよう！」

シーン3 「本当の芸術ってなんですか？」インタビュー



12

円洲「本当の芸術って何だと思う？」

「本当の芸術っていうのは・・・本当の芸術はわかんないけど。すぎるものがやっぱり欲しいんじゃないかなって思ってた、死にたくないから芸術やってんじゃないかなって俺は。ゆうくんは？」（油画学部生男性）

「例えば誰かに言いたいことがあって、それが言葉でどうしても伝わらないなってときに、僕は芸術がなんか一番伝えられるものなんじゃないかなって。」（油画学部生男性）

円洲「本当の芸術って何だと思う？」

「今休もうって思ってここに来たのに、すごい疲れる質問」（油画学部生男性）

円洲「ねえ、本当の芸術って知らない？」

「わかんない」（油画学部生女性）

「自分が好きなこととかをやることと、それを続けること」（油画学部生男性）

「What is true art? It's different from a somebody in an another cluture」（油画留学生男性）

「言葉じゃねえ」（先端芸術表現学部生男性）

「芸術はスポーツと似てると思います。」（油画学部生男性）

「人の喜びに貢献するもの」（芸術学学部生女性）

「自分が一人ではないっていうふうに思える瞬間を与えてくれるもの」（楽理教授）

「ユーモアです」（油画卒業生女性）

12 芸術哲学に興味をもった円洲は、友人や学内の先生、あるいは周辺の店で、「ほんとうの芸術ってなに？」と質問していく。実際にインタビューを行った。そのなかのインタビューの一部を以下に抜粋する。似たような回答が出ることを予測していたが、それぞれ全く違う回答を得られたことに驚いた。

「本当の芸術は自分の中にしかない」（芸術学男性）

「日常じゃないですか」（芸術情報センター助教男性）

「なんだって、漠然と言われてもなんでしょうねえ。広辞苑で調べたらなんて書かれてるんだろう。芸術って。」

（大浦食堂マスター）

「パッションです」（油画学部生女性）

「第三者、ちゃんと繋がれる、表現です。」（油画修士留学生男性）

「芸術がわかってたらたぶんやんないと思います。」（油画学部生男性）

「なにそれ？いや、わからんわからん普通に。」（芸術情報センター助手）

「まだわからないというのが本音で、まわからないからこそ、音楽の歴史を研究することで、何かその答えになるようなことが見つければいいなと思っています。」（楽理博士女性）

「真実が無いことです。」（油画卒業生女性）

「Die Kunst ist meine Seele 芸術は私の命です、っていう意味です」（ピアノ学部男性）

「本当の芸術って何かって今聞かれてそんなのさ、急にはいこれだって、そんなのがあるはずがないじゃない。美術館の中にあるものが芸術だと、そしたらその外にあるものは違うのか。いくらでもそういうくくっておくことはできるけどもさ、でもそれじゃあ『アート引っ越しセンター』はどうなるのか？

なんでもありの世界の中で、俺は自分の中でやっぱりこれが芸術だって思う自分の芸術をやることにしか関心がないわけ。そうしたときに俺のある種の枠組みっていうかさ、それっていうのは俺にとってはこれが、『この星の絵の具』っていうだけなんだよ。この星の絵の具でこの星の絵を描くっていう。それが俺にとっての本当の芸術なわけ。」（油画教授）

「わえわえわえわえー！なんだけど、秩序がないとだめ」（ピアノ講師）

「芸術・・・わかんないね。難しいかなあ」（カレー屋「サルガム」店員）

「自分のいつも表現できない、普段の自分とは違う自分を表現できるものだと思います」（声楽学部女性）

大学の庭の草木が揺れている。午後の陽光が射す。

フェードアウト

シーン4 モモとの出会い

校門の前で待ち合わせをする円洲。考え事をしているようす。

円洲（みんな自分の答えを持っていて、すごいな・・・）

円洲（私にも答えはあるのかな・・・本当の芸術）

布施「あ、お疲れ！待った？」

円洲「ううん」

旧奏楽堂の前を歩く二人。落ち葉を踏みながら歩く SE

円洲「みんないろんな答えを言ってくれたね。ねえ、本当の芸術・・・どこかで、見られるのかな？」

布施「この時代にはないだろう」

円洲「じゃあ、なんで、布施くんは油画科にいるの？」

布施「それは・・・(咳払い)」

円洲「でも、この時代にも、どこかにある気がするな。本当の芸術が・・・」

会話をしていると、突然、上野公園のホームレスの少女が話しかけてくる。

ホームレス（モモ）「お姉ちゃんたち、何を探しているの？」

円洲「え？」

布施、気持ち悪がって、行こうとする「行こう。」モモに向かって、「何も探してないよ。」

モモ、円洲のスカートをひっぱって、「本当の芸術を探しているの？」

円洲、布施びっくりしたように顔を見合わせる。

円洲「・・・そ、そうだけど・・・なぜそれがわかるの!？」



モモ「私、知ってるよ。」

円洲「どういうこと？」

布施、急にすっかり信じ込んで、強い口調で「どこにあるんだ!？」

モモ怖がる。

円洲「あ、ごめんね。私は円洲、こっちは布施くん。ねえ、あなたのお名前を教えてくれる？」

モモ「私はモモ。私、本当の芸術がある場所を知っているの」

円洲「え・・・どこにあるの?教えて!」

モモ、しゃがみ込み、うち耳で話す。二人もしゃがむ。

モモ『『時間美術館』よ。』

円洲・布施「時間・・・?美術館?」

布施「聞いた事もないぞ。私立?国立?都内にあるのか?」

モモ少し黙る。あまり難しい単語を理解していないようです。

「ヒントを教えてあげるわ。その美術館はなかなか見づらいのよ。だけど、わりと近くにあるわ(ニコッ)」

円洲「なかなか見づらいって・・・すごく混んでいるのかしら?」

モモ「混んでないんだけど、見るのが難しいの。」

円洲「え、ちょっとどういう意味・・・？」

モモ、少し黙って、急に話し出す。音楽が変わる。

モモ「この時代にも、もう時間泥棒たちが相当たくさんいるみたいなの。その男たちのせいで、時間美術館を見つけるのはとっても難しいの」

円洲「時間泥棒??」

モモ「みんな知らないうちに、自分の時間を泥棒されてるの。」

円洲「時間を泥棒って・・・? ということ？」

モモがおもむろに円洲の胸から、時計を取り出す。

円洲「わっ!!」

モモ「これはあなたの時間よ。」

布施・円洲「ええ！」

時計をぶらぶらさせる。鎖は円洲の首に掛かったまま。

モモ「見て。ほら、ほとんど動いていない。」

円洲「どういうこと・・・？」

モモ「あなたのもの」

布施「うわっ」

布施、責め立てるように、「時間が動いていないとは、どういうことなんだ!？」

モモ「みんな、自分の時間を生きているようで、自分の時間を生きていないの。時間泥棒たちに、泥棒されてるの。奪った時間を時間銀行に貯めておくのよ。でも、時間美術館に行って、本当の芸術に出会えば、あなたたちに時間は戻る。時計が動き出すのよ」

円洲「そんな・・・私たちは自分の時間を生きていたようで、時間が止まっていたの・・・？」

モモ、じっと二人を見つめる。急に笑う。「でも、あなたたちなら、時間美術館を見つけ出せるかもしれない。」

モモ、指を指して、「二人にもう一つヒントをあげるわ。ここをずーっと、南に歩いて。むろまちさんちょうめ南交差点を右に曲がるの。そこが、時間銀行よ。」

モモ「そことは『まぎやく』の場所に時間美術館があるの」

円洲「ちょっと待って! そことは真逆って、どういう意味!? 方角が真逆なの？」

モモ「ほうがく? わかんないけど、とにかくまぎやくなの。・・・二人なら大丈夫よ。」

モモまた笑顔になる。手を振る。急に走っていってしまう。

布施、円洲、北を見つめる。お互い顔を見合わせる。

中央通りを歩くシーン。スマホ見ながら（短め）

歩いて日本銀行にたどり着く。



二人、日本銀行を眺めている。

（音楽・時間銀行）流れ始める

円洲「真逆ってどういうことかしら・・・あっち？」

布施「時間を扱っているということは概念的な『真逆』ということかもしれない・・・」

円洲「お金を貯めておくことの逆・・・。物質的ではないこと？お金で買えないもの？」

布施「（日本銀行を眺めて）・・・そうか、わかったぞ！」

円洲、布施の方を向く。

布施「人はお金を稼ぐために時間を使う。逆に言えば、時間を売っているんだ。」

「労働時間自体が、その人がやりがいを感じてやっていけば、時間はその人のものだ。だけど、やりがいがないのにお金のために時間を売ってしまえば、その人はその分人生が減っていく・・・これがマルクスが言いたかったこと・・・。そして、この生命的時間論はハイデガーの命題にも関わる」（効果音「キラーン」）

円洲「？・・・よくわかんないけど、とにかく、人生は言い換えれば生まれてから死ぬまでの、『線分の時間』のなかにある（両手でジェスチャー）。この一部を一時間いくらで売ること、時間を切り売りすること。この、時間の貨幣換算が、現代人の生きている時間を殺してしまっている・・・ってことかな。」

布施「だから、現代社会で生きる僕らの時計は、知らないうちに止まってしまっているんだ！」

二人、銀行を見つめる。不気味な音楽、ボリュームアップ。

布施「銀行は価値への変換の象徴。その逆を考えればいい。よし、時間に関係する美術館をあたってみよう！僕らの時計が、動くまで。」¹³

円洲、頷く。

日本銀行の影から時間泥棒が、二人を見つめている。そして、ニヤリと笑う。¹⁴

¹³時間銀行は「日本銀行」そのものだった。

筆者は、この辰野金吾の日本銀行の建築が非常に好きである。私たちの労働が象徴変換され、集約される場所が、重々しい明治の雰囲気を残す石造りの建築のなかにある。

¹⁴宮沢賢治が「あの灰色の労働を燃せ」といっているように、宗教や芸術が「販るもの（ひさるもの）」に代替されていくとき、そこには数値化や外的評価が必ず介在してくる。そしてこ



シーン5 美術館を探す旅

テーマソング「存在と時間」が流れる。

聖徳記念絵画館に入る二人。

布施、胸の時計を持って、「おい、ちょっと動いたぞ。時間美術館は近いかもしれない。」

大名時計博物館¹⁵

復興記念館

布施、展示を見ながら「絵画は史実を記録するという意味もあるんだね・・・」

円洲時計を見つめる。「ちょっとは動いてきてるけど、やっぱり元の早さには戻らないね。」

布施「いや、別の場所も探してみよう！」

（音楽、サビに入る）

東京国立博物館

神保町を歩く二人、「時々ギャラリーSonia」「古美術 MASA」「ギャラリー珈琲店古瀬戸」を見る。

そして銀座の奥野ビルに来る。「ギャラリー時蔵」などを巡る。

奥野ビルの階段で二人が時計を覗き込むところでフェードアウト。¹⁶

の灰色の男=時間泥棒はその象徴なのだ。

15 大名時計は、西洋的な固定の時間軸ではなく、季節ごとの日の出と日の入に合わせた仕掛けが作られているなど、自然に寄り添った独自の時間軸を示す。これは、体感の時間に合わせているともいえ、内的な価値を表象している。

16 ここでは、主題歌「存在と時間」をバックに、モモと出会った二人が、都内の様々な時間に関係する施設を巡るシーンが描かれる。ここには、筆者の建築・土木趣味が存分に現れている。本論に幾度か登場している神宮外苑の聖徳記念絵画館や両国の復興記念館、ウンコ哲学の上口愚朗が作った「大名時計博物館」、皇居周辺の橋梁などである。

また、神保町でロケをした3つのギャラリーは、神保町の企画の際に知り合った人たちがご



シーン6 時の発見

銀座の人混みのなかで二人が歩いている。

円洲、不機嫌そうに「どこへ行っても時計は動かない・・・」

円洲「ねえ、銀座にはないよ。もっと、自然が多いところじゃないかな!？」

円洲「ねえ、何か言ってよ!」

布施「僕だってわからないよ・・・」

円洲「こんなごちゃごちゃした場所には、無いよ!絶対!」

布施「いや・・・もうちょっと探してみようよ。」

円洲、ムスツとしてとぼとぼと歩く。

少し日が傾いてきた。和光の時計塔の鐘がなっている。

厚意で撮影にご協力くださった。「ギャラリー珈琲店古瀬戸」で筆者が2013年に飲食店の壁に描いた壁画も記念として映している。

最終的には時間の都合上カットになり、エンディングロールにもってくることになったが、清洲橋でもロケを行った。

この、東京という都市が内包している歴史が堆積しているなかで、限界芸術としての映画を撮影することは筆者にとって重要な意味があると思っていた。

時計塔をバックに、歩行者天国となっている銀座四丁目交差点で二人は歩いている。

円洲「・・・もう、疲れた！」

布施「え？」

円洲「ねえ、私たちもう一ヶ月も歩き回ってるわ。」

布施「うん」

円洲「なのに、私たちの時間は全然動かない。なんで！？」

布施「・・・それは、僕にだってわからないよ」

円洲、泣き顔になってくる「もう、時間美術館なんてないんじゃない？私たちが見た少女も全部夢だったんだよ！」

布施「そんなことは無いよ。二人で確認しているんだ。」

布施「円洲、夢じゃないよ。信じるんだ。」

円洲「でも・・・誰も見た事ないのよ？」

布施「時間美術館なんて、誰も見た事がないし、信じないかもしれない。でも僕たちが信じれば時計は動き出すかもしれない！僕らの心が肯定すれば、見つかるかもしれないんだ」

東の方を向いて、「もう少し、何か探してみようよ。築地の方かもしれない。」

円洲、まだ不機嫌なようすが、布施にとりあえずついていく。¹⁷



東の方を向いて、「もう少し、何か探してみようよ。築地の方かもしれない。」

円洲、まだ不機嫌なようすが、布施にとりあえずついていく。

二人、晴海通りに沿って、三原橋の勾配部分に差し掛かる。

円洲「あれ・・・？なんか、この地面盛り上がってる！」

布施、振り返る。「銀座は、もともと水の街だったんだ。銀座の主要な道路は元々川だった場所がほとんど。川

¹⁷筆者はこれにより、対象を信じることでその対象が存在しえるという、一種宗教的な唯心論を表現している。そして、この信じること、周囲の評価に関係なく自分が信じていることことは、本論のテーマである「限界性」なのだ。

と道の交点には橋が架かっていた。だから交差点がこうやって盛り上がってる場所が多いんだ。まさに江戸の記憶を残す街なんだ。

ちなみに、この盛り上がりの下には三原橋という橋なんだ。掘に関しては戦後の瓦礫処理で埋めたてられてしまったが、この下には地下街として空間が残っている。僕らが立っている下は空間なんだ。」

布施「しかし、この橋も撤去が考えられている。東京都は晴海通りを平にしたいそうだ。それでも三原橋や地下空間を活かそうという運動も起きているんだ。」

円洲「撤去か・・・もったいないわ。せっかくなら活かした方がいいと、私も思う。それに、閉ざされた地下空間。(円洲、しゃがんで橋に手を当てて、笑顔で布施を見る) 街って面白いね!」

布施「うん。歴史が重なっているってことを知るとなおさらね。」

布施「そうだ、君も疲れてるみたいだし、今日はこのへんにしようか」

円洲「え？」

布施、円洲に手を差し出して「明日は、ちょっと気分転換! 街を見下ろしてみようよ!」

円洲、布施の手を取り立ち上がる。「うん!」¹⁸



カットインで、水道橋の後樂園遊園地の観覧車が映る。

二人、観覧車に乗っている。

円洲「わあー! 観覧車なんて久しぶり!」

円洲「あっちが銀座で・・・あっちが、きっと大学? 単なるビル街じゃなくて、よく見ると地形が複雑なんだね。」

布施「街は歴史を包含して変わっていく。歴史の堆積そのものなんだ。」

18 このシーンがもっとも「教育番組」的なところであり、筆者がもっとも気に入っているシーンのひとつである。



円洲「まるで、油絵みたい……」

布施「え？」

円洲「だって、古い下地にどんどん絵が重なっていくのと同じで、街も昔あったものを生かしてできている。それって油絵みたいじゃない？」

円洲「時間美術館は見つからなかったけど、私たちいろんなところに行ったね。それだけでも楽しかったかも」

円洲「いろんな場所に出会えた。いろんな景色に出会えた。」

円洲「過ぎ行く景色、すべてが……美しい。」

二人の時計が光り出す。

布施「円洲見て、時計が光りだしたぞ！」

円洲「どういうこと？」

円洲「じゃあ、時間美術館を見つけたってこと？」

布施「君が言う通り、街そのものが絵画なんだ。それに美しさを見出したとき、僕たちのいる居場所、ここが『時間美術館』なんじゃないか。時間銀行の真逆……つまり、外側から数値化できない価値ということかもしれない……」¹⁹

観覧車が終わりに差し掛かると、モモが待合のベンチに座っている。

円洲・布施「モモ！」

三人は後樂園遊園地を歩いている。

19 このように、彼らは時間美術館を自分の心のなかに発見する。

この遊園地を選んだ理由は、世界初のセンターレス大観覧車で、中心軸のないことで知られているからである。筆者は河合隼雄が好きであり、『中空構造日本の深層』を読んで、中心軸をもたないその構造（例えば皇居）が、日本の集団的な決定意思になっている、というあたりの内容が最も心に残った。それ以来中空構造を見ると反応してしまうのだが、その潜在的な無意識の決定意思こそ芸術が立ち現れる瞬間なのではないか、という考えを表象するためにこの場を選んだ。

モモ「その通り、この世界そのものが絵画。だけど、それに美しさを見出さない限り、この世界はただの空間でしかないわ。心が世界を肯定したとき、それは創造のエネルギー。時間美術館はみんなの心の中にしか存在しないのよ。」

三人はベンチに座っている。夕方になっている。

モモ「この街は前の時代の人たちから与えられたもの、私たちの肉体も、お父さんとお母さんがくれたもの。すべてのものが、誰かからの贈り物。否定からは何も生まれないわ・・・。」

モモ、円洲に、ずっと持っていたユリの花を渡す。

円洲「ありがとう」

モモ、照れながら、ベンチを立ち、走り去ってしまう。

円洲・布施立ち上がって、「モモ!？」²⁰



²⁰ ここで、筆者が度々強調する、「肯定」のテーマが少しずつ現れてくる。両親に与えてもらった肉体に関しては、被投的なものというのに他ならないが、ここにも贈与の意味合いをもたせている。また、なぜユリの花を持っていたかであるが、ユリの花言葉は「純粹」や「真実の愛」である。ユリの花を円洲に渡すことによって、その愛が贈与される。そして、このユリの花は、時間の国に行くための鍵となるのだった。

シーンが変わり、二人は夜の後樂園を歩いている。イルミネーションが都会の闇を彩っている。

円洲「すべての時間の美しさ・・・」

布施「この瞬間も、やがて過ぎ去ってしまうかけがえのない時間なんだ。この美しさを感じるには心が常に動いていなければいけないんだ。」

円洲「絵画はもともと、その大切な時間を留めておくためのものだもんね。」

布施「そうさ。世界そのものが絵画で、それが展示してあるのは、僕たちの心の中にある『時間美術館』だった、ということさ」

円洲「この世界そのものが、本当の芸術・・・」

シーン7 時間泥棒との対決

不吉な音楽が流れ始める。二人の後ろを怪しいスーツの男がついていく。

時間泥棒「君たち、時間美術館の場所を見つけてくれたようだな・・・」

円洲「何？」

時間泥棒「へえ！久しぶりの動いている時計だ！マイスター・ホラめ、こんなところに時間を隠していたとはな・・・その時計をよこせ！」

円洲「なんか、こいつヤバい！」

布施「円洲、逃げよう！」



二人、夜の水道橋を走って逃げる。



水道橋と飯田橋をつなぐ線路下の石垣の路地で二人は追いつめられる。

時間泥棒「まあ、待て。追いかけて回すつもりはない。さっきはつい本音を言ってしまった。君たちと取引をしようじゃないか。」

布施「取引！？」

時間泥棒「まあ話を聞け。私は、君たちが時間美術館を見つけるのを待っていた。よく見つけてくれたな～。
我々は人間たちの時間を食べて生きているのさ。よって、時間美術館を見つけることだけが、兼ねてよりの我々の目的であった・・・時間美術館の奥には『時の収蔵庫』があるのだ。そこから全ての時間が生まれるという・・・。

時間泥棒「我々はこの世の富の動きをすべて管理している。遊園地だって、銀座の街だって、二度の戦争も我々が仕掛けた。無限のエネルギーが作り出せる原子力発電だって、我々の作品だ。人々をせっせと働かせ、節約した時間はすべて私たちが手に入れる！！世界は私たちのコントロール下なのだ。・・・しかし、時間を作り出すことだけではないのだ・・・我々が本当に欲しいのは、永遠の時間さ！君たちが時間美術館の場所を教えてくださいれば、君たちに巨額のお金を差し上げよう。これはビジネスさ。対等な取引なのだ・・・そうだな、800億円でどうだ？いや、1000億円だ。」

円洲「渡さないわ！せっかく見つけた時間よ！」

（布施がセリフを言えなかったためカット：布施「お前が取引を持ちかけるということは、お前に1000億以上の差益が発生することになる。この動いている時間はそれ以上の価値があるって事を教えてくれてるってもんだ。」）

時間泥棒「はっ、愚か者め、1000億あれば、お前たちは一生分働かなくても食っていけるんだぞ？一生遊んで暮らせる！いい取引じゃないか。お嬢さん、たくさん洋服が買えるよ？それに、宝石や車、豪華な一軒家・・・」



円洲「違う・・・確かに魅力的だけど、そんなにもらい過ぎたら、逆にやることなくなるし、それに生きている意味が無くなっちゃうじゃない！」

時間泥棒「それだけじゃないよ。私たちが時間美術館を手に入れば、無限のエネルギーをそこから作り出すことができるのさ。なんて効率的なんだ。。そう、無からすべての時間を生み出すことができる！なんて効率的なんだ。きっと世界は平和になるよ。君たちは世界の救世主さ！素晴らしい！！（拍手する）」

円洲「変よ・・・無からすべてを作り出すなんて・・・時間はもっと自然なものよ？それに戦争だってあなた

が作り出したもの！」²¹

時間泥棒、急にキレ出す。「チッ、強情なやつらめ。それならこうだ！」

時間泥棒、おぞましい表情をする。そして、布施の時計を奪う。

布施「なんだこれ！きゅ、急に寒くなってきたぞ？」

円洲「布施くん！」

時間泥棒「無理に時間を奪うとこうなるのさ。さあ、こいつのように息絶えなくなかったら時間美術館の場所を教えるんだ。」

円洲「布施くん！起きて！逃げよう！」

時間泥棒「はっはっはっは、もうこいつは目覚めない。(撮影時の条件によりカット：「こいつの時間はわれわれがいただいた。）」こいつは死んだんだ。」

円洲「あなたたちに教えたって、きっと意味がないわ！」

音楽が止まり、静まる。

時間泥棒、銃を胸から取り出して、円洲に向けながら「そうか、残念だが、秘密を知ってしまった以上、君には死んでいただく。」

円洲「もうだめ！」

ホラ「円洲、聞こえるか。」

円洲「え？」

ホラ「この瞬間から逃げ出すにはひとつの方法しかない。」

円洲「誰！？」

ホラ「今は説明をしている時間はない。とにかく今は僕に従ってくれ。」

円洲、恐怖で声が出ない「・・・！」

ホラ「死にたくないという想いや、恐怖から心を解放して、限界まで呼吸を止めなさい！」

円洲、かすれ声で「どういうこと！？」

ホラ「僕を信じて。」

時間泥棒がさらににじり寄ってくる。

円洲最初は戸惑うが、どうしようもなく、両手で口を覆い、息を止める。

21 このやりとりは、第 5 章で述べた交換原理について思い出していただければ伝わることか。若干社会な内容となっているが、筆者はリベラリストではない。あるいは原発反対という立場でもない。もちろん賛成しているわけではないが、贈与が自然界との連続のなかで存在することに反し、無からすべてを作り出せるという、人間があたかも神の代替になったかのような、人間中心主義に対する懐疑を表現するためであった。あるいは、中沢新一が批判しているように太陽のように純粋贈与の存在を人間が人工的に作り出すことに問題点を感じているなどということもある（これはハイデガーも言っていたことである）。

円洲「うっ……」

ホラ「我慢だ！限界まで……限界まで……限界まで……」

円洲「苦しいけど、助かる方法がこれしかないなら……限界まで、息を……！」

まぶしい光のなかに入る。蓮の花が咲く、フーコーの振り子のイメージ。

また、銀行と美術館が現れてはフェードアウトしていく。

シーン8 時間の国

時間の国の林で、マントを着た男が立っている。

マイスター・ホラ、時計を見ながら「もうすぐだ……」

円洲、ゆっくりと目を覚ます。²²



22 『モモ』ではすべての時間が生まれる場所が存在する。それについては後述したいが、筆者はこのシーンは非常に好きだったため、この映画でももっともイメージ作りを丁寧に行った。例えば、このシーンの色合いは影にブルーを多めに含ませるよう色調整してある。

円洲はスイセンの花畑のなかで目覚める。これは筆者のもっとも意図したところである。つまり、スイセンの花言葉は自己愛である。有名なナルキッソスの話からきている。そして、芸術とは、このような自己愛の世界から目覚めることによって、本当の生きた時間が動き出すというメッセージを込めている。



ホラ「おはよう」

円洲「ここは・・・？私、死んだの？」

ホラ「円洲、よく呼吸を我慢したね。君は生きている。」

「ここは時間美術館のさらに奥。『時の収蔵庫』。時間の国とも言われている。」

円洲「時間の国・・・？あれ、布施くん・・・」「あなたは・・・？」

ホラ「私はマイスター・ホラ²³。時間の管理人さ。」

円洲「マイスター・ホラ？」

ホラ「君は、モモが来て以来の来客だ。そうだ、君はモモに会ったかい？」

23 ミヒャエル・エンデ『モモ』の登場人物から引用している。

円洲「モモ？会ったわ！・・・あっ！時間泥棒は？」

ホラ「安心してくれ。ここには時間泥棒は入って来られない。ここは、生存を追い求めている者はいれないことになっている。この場所に来られるのは、生存と時間を乗り越えた者だけだ。君のようにね。」

ホラ「おめでとう。よく、ここまで来れたね。円洲。」

円洲「そういえば、何故私の名前を・・・？」

ホラ「僕は君をずっと見守っていたよ。君ならこの場所に来れるって信じてね。」

ホラ「さあ、時間の国を案内しよう！」²⁴



ホラ「この時間の国には、すべての時間が堆積しているんだよ。世界中のありとあらゆる人たちの時間が情報として、すべて記録されているんだ。」

円洲「あの、観覧車は？」

ホラ「あの観覧車は時間を見つけ易くする装置のひとつなんだ。現実界にもあるでしょ？あれは昔僕が考えたんだ。」

橋を渡りながら、ホラ「そういえば、モモとは何をお話したの？」

円洲「モモは、時間美術館の事を教えてくれた・・・おかげで、本当の芸術がわかったわ。」

ホラ「それならよかった！モモはかつて時間を人々に取り戻してくれた。僕の親友さ。僕たちがつい時間を、お金や物のために売ってしまう度に彼らは数を増していったのさ・・・。」

円洲「時間泥棒って人の時間をエサにした、シロアリみたいね。」

ホラ「でもね、本当は時間泥棒たちが悪いわけじゃないんだ。彼らは人間たちの心が作り出したものだからね。」

24 マイスター・ホラは時間の管理人である。この役者は、藝大の情報システムを管理している嘉村哲郎さんだ。情報の管理人というところと、若いときのキルケゴールに似ているところから役をお願いした。この映画では、マイスター・ホラはキルケゴールの生まれ変わりという設定である。理由は後述する。



ホラ「ここが、時間美術館の収蔵庫さ。」

円洲「キレー！」

ホラ「あの海は情報の堆積なんだよ」

円洲「ここにいると、すべての時間が輝いて見えるわ。」



円洲「ホラさん・・・あなたは何故、時間を管理しているの？」

ホラ「・・・私も以前は普通の人間だった。はは、何故と聞かれるとね・・・これを語るのは久しぶりだ。僕は人間だった時、レギーネという美しい女性に恋をしたんだ。僕たちは愛し合い、そして、結婚を約束した。・・・しかし僕は婚約してから思い悩んでしまった。結婚しても、二人は愛情は永遠ではない、絶対ではない・・・とね。」



悩んだ挙げ句、私はレギーネに別れを告げ、本当の時間を探して彷徨った・・。僕はその一生を終えた後、

この時間の国の管理人となったのさ。」²⁵

円洲「恋愛を捨てたのね？」

ホラ「・・・愛情が深過ぎる故ね。でも僕はそれを選んだ。おかげで、時間がいったい何なのか、わかったんだよ。」時計を見て、「なぜ時が流れるのか・・・ね。」

円洲「なぜ、時が流れるのか？」

ホラ「そうだ、君に時間が生まれる瞬間を見せてあげるよ。」



ホラ、円洲、見晴らしのいい場所に来る。

ホラ「この景色を見てどう思う？」



円洲、深呼吸をして「本当に綺麗ね・・・心が落ち着くわ・・・」

²⁵ 筆者が最も好きな哲学者はキルケゴールである。彼は自身の宗教的実存に忠実であろうとするため、苦悩の末年下の婚約者との婚約を破棄した。俗にいう「レギーネ体験」である。彼は結婚によって得られる彼女との楽しい時間を捨て、宗教的な自信の実存を追求した。結婚とはのちに詳述したいが、恋愛という楽しい時間を留め、二人の時間を永遠なものにしたいという願いである。ここでは美術がもっている時間の固定という性質を乗り越えている。時間の管理者という超越した存在は、時間への愛着も当然乗り越えているはずだ。そこで、今回の映画では、時間の固定を乗り越えた存在として、マイスター・ホラはキルケゴールの生まれ変わりであるという設定をした。

ホラ「それは、海が綺麗だからだと思う？」

円洲「そ、それはそうよね。」

ホラ「海が綺麗なのも確かなんだけど、ほんとうはね、君の心が綺麗なんだよ。この海には、君の心の美しさが投影されているのさ。」

円洲「え？」

ホラ「僕がそれを見せてあげるよ。少し離れてて。」

ホラ、じっと海を見つめている。

ホラ、陶酔したようにつぶやく。

「なんて、世界は醜いんだ……。世界は悲しみに満ちている。嫌なこと、苦しい事ばかりだ。(だんだんゆっくり、暗く話す) なんて暗い場所なんだ……。僕はなぜ、こんな世界に生きていかなくてはならないんだ……」

どんどん海が暗くなっていく。草花の色も無くなっていく。(彩度・明度落とし)

円洲、驚いてあたりを見渡す。

ホラ「……。君にはこの醜い世界がどう見えているんだい？ さあ、早く答えて。」

円洲「私にとって世界は……」

円洲「確かに醜い部分もあるかもしれない。苦しい事だってたくさんある。だけどそれも含めて、もしかしたら誰かからの贈り物かもしれない。なぜ世界が存在するか、私にはわからない。だけど、誰か知らないけど、その誰かが一方的に与えてくれたものに見える。だって、世界なんて、私には作れないもん。どんなアートでも。だから、世界を与えてもらったことに感謝したいわ。」

そのとき、時計が光り出す。

世界に色が戻り、時間が動き出す。

ホラ「ほら、世界に美しさが戻ったよ！これが時間が生まれる瞬間！ね、綺麗でしょ？君が今言ったこと、これが時間が生まれる仕組みなんだ。」

円洲「よくわかんないけどすごい……！」

円洲「時計がたくさん落ちてる……」

ホラ「この浜は、亡くなった人の時間がたどり着く。これは、死んだ人々の時間だよ。」

円洲「あれ？これは布施くんの……」

ホラ「それは君のボーイフレンドの時間か。ちょうどいい、それを持ってこっちにおいで。」

二人、林を抜けて、ベンチに布施が寝ている。

円洲「布施くん！」「布施くん？」

ホラ「その子は永遠の眠りにについている。さあ、彼に時間を渡してあげなさい。」

円洲、布施の手に時計を握らせる。布施、寝ぼけたように起き上がる。

円洲、喜んで「布施くん！私よ、円洲よ！」

ホラ「今の彼に現実世界の記憶は無い。君のこともわからないだろう。(微笑んで) 君は今、彼に時を与えたんだよ。」

円洲「私が・・・？」

ホラ「さあ、大事な仕事は終わった。君たち人間はこの時間の国には長く居れないんだ。君の大切な友人を助けたところで、君のいる現実界に帰ろう。」



円洲「・・・マイスター・ホラ、私たちを助けてくれてありがとう。」

ホラ、首を横に振って、「君には生まれてきた使命がある。みんなに時間の秘密を教えてあげるんだ。時間美術館の秘密を知っているだろう？人間が泥棒たちに時間を売らなくなれば、彼らは確実に存在できなくなる。」

円洲「もし・・・時間泥棒が人の時間をすべて奪ったら？」

ホラ「私の計算によると、彼らはまた大きな戦争を起こす。そしてその後、生き残った人も、体としては生きていても、ちっとも楽しくない……。人間としての文化的な世界は終わりを迎え、殺伐とした、弱肉強食の動物的な世界が展開されることになっている……」

ホラ「だからこの秘密を少しでも多くの人に伝えてほしい。」「約束してくれるかな？」

円洲「はい。」

ホラ「さあ、ここでお別れだ。」

ホラ「現実の世界に戻ったら、時間泥棒との対決の続きだ。」

円洲「そうか、私、時間泥棒に殺される場所だった・・・」

ホ「時間泥棒をやっつけるおまじないを教えてあげなくちゃね。」

円洲「おまじない？」

ホラ「君は目覚めたら、この言葉を唱えなさい。」

ホラ「・・・」

円洲「・・・え？」

ホラ『存在は与えられている』さ。さあ、座って。目を閉じて、忘れないうちに。」

ホラ「目を開けたら現実の世界に戻っている。忘れないで。この時間の国は目の前に見えなくてもいつでも存在している。僕はいつでも君のそばにいるよ。」



シーン転換

手で画面を覆った状態から、明転。

円洲、後樂園付近の路地裏に倒れていて、目覚める。目の前には、時間泥棒が先ほどと同じようにナイフを突きつけている。

円洲（あ、現実に戻った！）

時間泥棒、鼻息荒らげに「時間をよこせ！時間は我々のモノだーっ」

円洲、半分夢の中にまだ居るように思い出しつつ、（あ、おまじない・・・）はっきりと「Es ...gibt ...sein

そして、マイスター・ホラが主人公に伝えた「時間泥棒とやっつけるためのおまじない」は「es gibt sein」である。これはドイツ語で、「それはここにある」を意味する。ドイツ語の動詞の特徴であるが、その「存在」が与えられているという意味を含む。ハイデガーは贈与論に影響を受けたと言われる哲学者のひとりでもあるが、周知のとおり彼はフッサールの現象学をもととの出発点としている。ハイデガーの晩年の、存在しているという表現が「与えられている」という言い方に帰結している。ドイツ語において、「そこにある」という動詞にそのまま「GIBT」が使われるため、元々ドイツ語における認識のなかに存在そのものが与えられているというニュアンスが含まれているという。

晩年のハイデガーの思想には「秘境的」あるいは「仏教的」であるという評価がつきまとう。また、視覚的表現から、聴覚的表現、どこからともなく聞こえてくる声に対して「贈られている」と表現している箇所がある。

私たちは気付いたときには存在している「現存在」であるというが、それは私たちが意図的に存在しているわけではない。極めて受動的にこの世界に存在している。ハイデガーはこのことを「被投性」と呼んでいる。私たちが未来に対して意図して行動するばあい、それは「企投」と呼ぶ。今まで述べてきた意図的な制作は「企投」的といえ、非意図的な制作は「被投」的であるといえる。被投の概念は偶有性とも親和性があると考ええる。私たちは気付いたらこの世界に生まれていたのだ。これをハイデガーに言わせれば私たちの存在はどこかから「贈られた」ということになる。

このおまじないを唱えることによって、虚構の貨幣価値を永遠に生み出そうとする時間泥棒の存在がかき消される。ハイデガーは人口の太陽を生み出す装置である原子力を、20世紀の段階で危惧していた。時間泥棒は、無限増殖するバーチャルマネーと、原子力、つまり人為が一神教における神の存在になる恐怖の象徴として描いたのだった。

本論でも述べたが、フィジオクラット（重農主義）において「純粋な自然な贈与」という言葉があり、私たちの経済活動の根底には自然からの贈り物、つまり農業的なものが絶対的に存在する。これだけは人間だけでは作れない。自然というのは、太陽をはじめとし、エネルギーなどの資源を、私たちにただ与え続ける存在である。

無限を作り出せるという人為の過信を表象し、そのような万能感溢れる近代的自我、あるいはアーティストの自我が肥大していったばあいの危険性を描いた。

すべての存在は企投できない。被投のものである。しかし現在、アーティストたちの世界は企投の世界である。コンセプトから形作られ、隅々まで意図が波及している。しかし、筆者が説明してきた限界芸術においては、偶然の部分が大きいのだ。

それを聞くと時間泥棒、呼吸困難になる。「うっ・・・うっ・・・」

円洲、後ずさりする

「う、嘘だ。私がし、し、死ぬわけがない。我々はすべてを手に入れるはずなのだ！すべてを生み出すはずなのだ、われわ、れは、神なの・・・だ・・・うう！」

倒れる。それを見ている円洲。

スーツだけの時間泥棒がいる（ドライアイス）。

円洲、ごくりと唾を呑む。

布施、やっと目覚める「うう、何が起こったんだ・・・？」

円洲涙ぐんで、「布施くん・・・死んじやったかと思った・・・よかった・・・」

円洲、泣き出す。布施、戸惑っている。



シーン9 別れ、そして新しい時間へ

それから1日経ち、二人は黄昏時の不忍池を歩いている。

「与えられている」と受動的かつ肯定的に対象を認識することが、限界性の追求において重要である。

この意味で「ES GIBT SEIN」は重要な言葉であると考え、時間泥棒を退治するおまじないの言葉とした。

ところで、ハイデガーはキルケゴールの肖像を常に机に置いていたという。キルケゴールの先見的な思考はハイデガーにこうして流入し、実存主義が確立するところとなった。今まで意図して読んでいた訳ではないが、筆者が好む哲学者は実存主義に関係する人が多い。鶴見俊輔が影響を受けたというプラグマティズムは実存主義との関連で述べられることもある。

鶴見も日常の美的経験について、『限界芸術論』の冒頭で触れている。それは、ものを食べて美味しいと感じるとか、風景を見て綺麗だと感じるとか、あるいは性体験なども一応は美的体験ではあるが、芸術はそのなかで高まりをもつものと区別している。

時間の国から帰ってきた円洲は、布施にこれまでのことを説明する。

布施「そうか、僕は一度死んだのか……。それに、僕が死んでいる間にそんな事があったんだ……。会いたかったな。マイスター・ホラに。」

円洲「マイスター・ホラはいつでも一緒に居るって言ったわ。きっと時間が流れる限り、マイスター・ホラはずっと一緒に居るのよ。」



二人、不忍池のベンチに腰を掛けている。夕方になっていく。

円洲「この一瞬も、いつかは遠い思い出になってしまう……」

布施「……………」

円洲「今、を美しいと思ったとき、ここは、時間美術館なのね。」

円洲「布施くん。ありがとう。私、作る意味がわかった。もっと学校にいて、作ってみる。それに……」

「おかげ様で私の時間も動いてる。ほら。」

布施「僕もこんなことは初めてだったよ。ありがとう。」

円洲「私、布施くんのことが好き」²⁷

円洲「私、布施くんとずっと一緒にいたい……。布施くん。ずっと……。一緒にいてくれるよね？」

布施「ありがとう。僕もそう思うよ。」

布施「だけど、それは不可能なんだ」

円洲「どうして？」

布施「確かに僕らはすでに好きあっている。だけど、たとえ結婚という制度を利用して二人で暮らしたとしても、僕らは永遠には一緒に居られない。結婚しても、僕は君という『存在』を手には本当の意味で入れる

²⁷ 二人は時間を共にして時間を探した戦友である。そして、かなり無理矢理な展開ではあったが、円洲はこのような冒険を体験させてくれた布施に恋心を抱いていた。恋愛は時間を描く上で重要なテーマだったからだ。

ことはできないんだ。」「僕らはいつか死別する。永遠はないのだよ。」「すべての時間がそうなんだ。」



円洲「そっか。どんなに楽しい時間も終わってしまう。どんなに素敵な夫婦生活も、いつかは終わってしまう。もちろんこの時間も。でも、それを留めておく衝動、それが、『絵画』、なんだもんね」

布施「結婚と絵画は似ている。永遠でないものを永遠にしようとする衝動なのだよ。はは、そう考えると、『時間美術館』、というものは、そもそも矛盾しているね・・・」



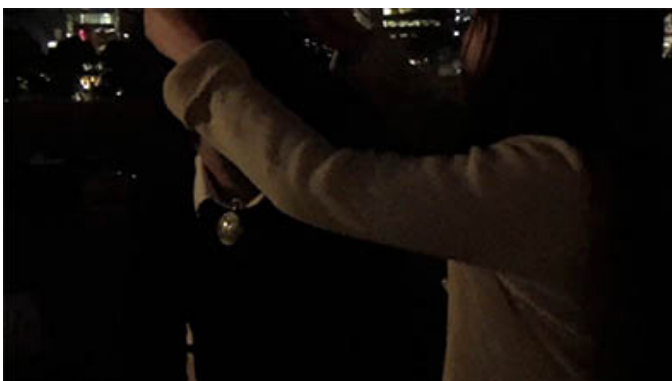
布施「この一瞬は僕たちだけのものだ。この一瞬は、いくら絵に描いても、写真に撮っても、映像に撮っても敵わない。僕たちの心にだけ、ずっと在り続けるんだ。」

布施「僕らが生きた証は、共に時間を過ごした証は、『今』を共有すること、ただそれだけなんだ。」

布施「君にこれをあげるよ。」

円洲「これは、布施くんの時間・・・」

円洲「私も。」



布施「あ、ありがとう・・・」

布施「これは、僕たちの友情の証だ。僕らが共に時を過ごしたということのね。」

円洲、笑顔でうなずく。布施、初めて笑う。

時計の音がどこからか聞こえてくる。

円洲、大学の講義室で寝ている。²⁸



桜が満開で咲く上野公園をメガネをかけた円洲が歩いている。

円洲（あれから、布施くんを学校で見かけなくなった。まるで、すべてが夢だったみたい・・・）

円洲（布施くんがくれた時間。私、ずっと大切にしてるからね。またいつか、どこかできっと会えるよね。）

円洲（私は大学院生になって、本当の芸術とは何かをみんなに伝えるために研究を始めた）

円洲（時間の国の記憶は少しずつ薄れてきている・・・。わたしは信じている。あれは、夢じゃない！）



²⁸ シーンが変わり、円洲が冒頭の大学の講義室で寝ている。夢オチだったという風だ。しかし、ここでは少々曖昧に描いている。

円洲（布施くんがくれた時間。私、ずっと大切にしてるからね。またいつか、どこかできっと会えるよね。）

円洲（私は大学院生になって、本当の芸術とは何かをみんなに伝えるために研究を始めた）

円洲（時間の国の記憶は少しずつ薄れてきている……。わたしは信じている。あれは、夢じゃない！）

29



29 なぜか、布施は学校で見かけなくなったという。これは、彼が時間を乗り越えて、時間の国の住人になったという裏設定がある。ナレーションが入る。

円洲「わっ！」

マイスター・ホラ「大丈夫？」

本をかき集める。

円洲「すみません！私、つい……」

円洲「あ……ありがとうございますっ」

ホラ、本当一緒に落ちた時計を拾い上げるて、「あ、ちょっと？……これも忘れないで。」時計を渡す。

円洲（あの人、どこかで……？）³⁰



中央棟の階段を上っていく。

エンドロールとなる。

「存在と時間」の2番が流れる。

エンドロールの最後の文章

.....

「かつて我らの師父たちは乏しいながら可成楽しく生きていた
そこには芸術も宗教もあつたいまわれわれにはただ労働が
生存があるばかりである 宗教は疲れて近代科学に置換され
然も科学は暗く冷たい芸術はいまわれらを離れ、然もわびしく墮落した」 宮沢賢治

「すべての人は芸術家だ」 ヨーゼフ・ボイス

「人生を積極的に肯定する情熱がない限り、歌は生まれないだろうと思う」 武満徹

「人生は芸術である。そして完全の芸術のように、それは自己没却でなければならない。」 鈴木大拙

³⁰ 円洲が持っていた本を拾い集め、マイスター・ホラはそれを手伝う。このときの本は、脚本を書く上での参考文献である。

「すべての芸術家が特別の人間なのではない。それぞれの人間が特別の芸術家なのである」アーナンダ・クマーラ・スワミ

「経営は生きた総合芸術である」松下幸之助

．．．．．

私は悲観的な感情や、否定的な思考に陥り易い。この映画によって、私が私におきる出来事のすべてを肯定して生きていけるように、死ぬ時に、すべての出来事に「ありがとう」と言って死んでいけるように、すべてを「贈与」として受け止められるように願っている。心の師であるセーレン・キルケゴール、ミヒャエル・エンデ、マルティン・ハイデガー、マルセル・モース、そしてすべての愛する知人らに捧ぐ

．．．．．

その他の資料

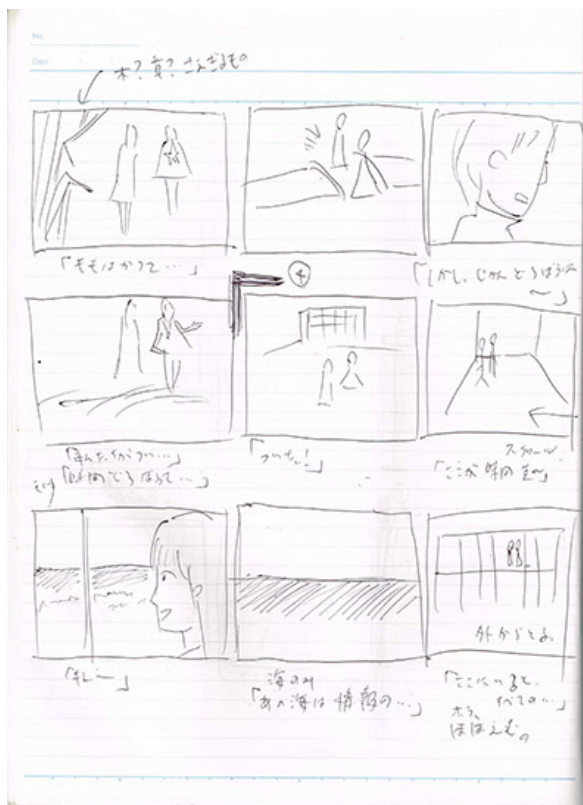
存在と時間

♩ = 98

さ み が く れ た
か す かす の と き そり
て こ だ け に ひ ら が ん た あ
に う ま け し ま わ
す れ ら れ た れ ぎ し か た とう に あ か
せ れ れ げ ん じ ま せ が い ば う 二 い
て る ゆ う ぎ も っ て さ あ さ が
そう せ じ と さ が な が れ る の
か は じ ない そ ぎ に た ず ん ね た
よ う に この ほ し に う ま れ た こ と
→ 間奏
を

レコーディング用に書いた筆者の手書きによる楽譜（歌手が歌いにくいといった部分は変更したため、リズムなどが完成版と少し違う）

シーン8 時間の国の絵コンテ



シーン9 別れ、そして新しい時間への絵コンテ

