

アイデンティティ回復のための表現技法としてのアート ～「メディシン・インフラ 鴻池朋子展」を事例として～

大 屋 幸 恵

1. はじめに

2025年3月下旬、筆者は初めて新型コロナウイルス（Covid-19）感染症に罹患した。

2020年1月30日に世界保健機関（WHO）から国際的に懸念される公衆衛生上の緊急事態（PHEIC）が宣言され、日本でも2020年3月下旬以降、感染者が急増しいわゆる世界的流行（パンデミック）が拡がり、各地で大規模イベントの「自粛」＝中止に始まり、海外渡航どころか国内の移動も「自粛」が求められるような時期があったが、その期間¹⁾には4度のワクチン接種を受け、幸いなことに家族も含め一度も罹患することはなかった。

今回、筆者がかかりつけ医から処方された薬は解熱鎮痛剤のみ。当初、のどの痛みはあったものの咳や鼻水の症状があまりなかったことから当該の薬は処方されず、途中で症状が出たため医師に連絡すると、「市販の薬を飲んでも大丈夫」ときわめてあっさりしたもので、一般の風邪に対するよりも「雑な扱い」にある種の違和感をもつほどであった。

新型コロナウイルスのパンデミック期で特に記憶に残っていることは、2020年7月の「第2波」の襲来時に、メディアで「自粛警察」や「マスク警察」と呼ばれる行為について連日のように報道されていたことである。それは、このような行動がいわゆる「よく知らない（分からないもの）」に対する態度」や規則に過剰に従ったり、ウチとソトを区別する「日本人の人間関係」のあり方を反映したものであると感じたからだ。佐藤直樹は彼の著書『なぜ、自粛警察は日本だけなのか—同調圧力と「世間」』（2023）の中で、このような異様な行動を生み出すのがまさに「同調圧力」であり、それは佐藤の言う日本社会に脈々と続く「世間のルール」であること、そして、近年、私的領域の延長である「世間」が肥大化し、公的領域である「社会」が消滅していると指摘している。

さらに、他国ではみられなかった新型コロナウイルスにかかった人に対して「自業自得」であるとか、「自己責任」として強く非難し、排除する力が強く働いていたこと、とくに、地方では、「新型コロナに感染するより、近所に悪評を立てられること」を恐れて、都会に住む家族の帰省を拒むこともあるという報道に接した時には、改めて日本の社会構造の普遍性について考えさせられた。佐藤もこの日本独特の「コロナ感染者差別」について、「法のルール」に頼る欧米、「世間のルール」に頼る日本として比較検討している。世間のルールは（国等の）法で決っていないが故にそれが行き過ぎた行動の結果、他人の心を傷つけたとしても、法に基づいて罰することが出来ず、厄介極まりないということがわかる。

このような、未知の脅威に対する日本独特の行動は、何も新型コロナウイルスに限ったものではない。本論文のテーマに関連するアイデンティティを喪失させられたり傷つけられた人びと、ス

ティグマを着せられた人びとなど、とくに、本論文での具体的な事例として取り上げる「ハンセン病」患者・回復者に対する処遇等についても、全く同様の構図を示していると言えよう。日本人の場合、正確な科学的知識や根拠を持たずに（例え持ったとしても）何らかの思い込みによって「世間」で語られているイメージに従って処遇されたとしても、公的な秩序を維持するためという大義名分によって、その場の、その時代の「空気」となり、疑わしいとされた個人への偏見や差別も疑わしい要素を持っている方にも非があるという理由から許容されることとなるのだ。

差別・排除をした側の人びとは「正確な知識がなかったから」とか、「その当時は皆がそうしていたから」といった理由にもならない言い訳をするが、差別・排除された人びとの心には癒えようのない傷が深く刻み込まれる。どのようにすればその傷を少しでも癒すことができるのか。日本でも不利益や損害が生じた時期等に対応して経済的補償が講じられるが、その間の心の傷を癒すことは到底できない。

ここでは、ハンセン病患者・回復者の作品制作や作品の展示、さらには、ハンセン病患者・回復者の作品、あるいは、ハンセン病に関わる人々の「語り」を展示する意義を、2024年3月～9月に国立ハンセン病資料館で開催された「多摩全生園 100 周年記念企画展」と青森県にある国立療養所松丘保養園を展示会場に含めた鴻池朋子氏による「メディシン・インフラ」展（2024年7月～9月開催、メイン会場は青森県立美術館）を事例に、アートやアート実践が心や尊厳を傷つけられた人々にとってどのような意義をもつのか、さらには、彼らのアイデンティティを回復させる力となり得るのかについて検討していきたい。

2. アート実践、とくに絵を描く効果について

近年、アートはその業界（アートワールド）だけではなく、ヘルスケアの領域、さらには街づくりなどとその活躍の場が広がり、アートのもつ力や役割が注目されている。米国の人文地理学者のイー・フー・トゥアンは、「美の役割の大きさを暗示するのは、エステティック（美）の反対語であるアニエステティック（麻痺）が、＜無感覚＞生きながら死んでいる状態－を意味するということである」（トゥアン 1993=94：7）と述べた。私たちは美的な感覚だけではなく、さまざまな感覚が社会・文化的に方向づけられており、現代社会では私たちの身体の細部にまで社会・経済体制による「管理」「監視」がなされており²⁾、まさに「アニエステティック」な状態に加えて、常に他者によって眼差される存在として生きていかなければならない。

エイブル・アート・ジャパン常務理事の播磨靖夫氏もまた、「近代ヨーロッパの理性は『外なる自然』を支配して、人間の『内なる自然』すなわち無意識を抑圧してきた。理性による「外なる自然」の支配が、自然環境の破壊につながってきた。一方、『内なる自然』の抑圧が、現代のさまざまな病理現象となって現れでている」（播磨 2001：26-27）と述べる。これは近代以降、人間も自然の一部であり、その自然の中に文化があるということが忘れ去られ、人間の身体があたかもモノのように取り扱われ、内なる自然も侵害されたことから、「こころ」と「からだ」が分断してしまったことを指摘しているといえよう。このような状態を改善させる活動として、播磨は「抑圧された無意識（「内なる自然」）をあるがままに取り出すことを通した、自分を癒す表現活動」（同上：28）

を行うことによって、こわばった精神や身体を解放することが可能になると述べている。播磨は具体的な事例として、長年に渡り精神病院で芸術活動に携わる安彦講平氏の絵画教室やアートセラピー³⁾を紹介している。播磨は、彼らの活動を以下のように紹介している。

日本のアートセラピーは『治る』ことよりも『治す』というイメージが強い。しかし、安彦さんたちはアーティスティックな活動を通して、より良い状態になっていくことを重視する。

そこでの安彦さんたちの役割は、セラピスト（治療者）というよりも見守る人間であり、病いのある人たちの自然回復力をうまく発揮させていく人間ということになるだろう。しかし、ただ見守るというのではない。無意識下にある人間としての欲望や情念をキャナライゼーション（水路をつける）⁴⁾する役割を果たしているといってもいいだろう。（同上：29）

と特徴づけている。改めて、アート実践のメリットとはどのようなものだろうか。ここで、自らの絵画療法を実践している中道美美等（2006）による効果を参考にしてみると、

絵を描く行為は、手、指、脳への働きを適度に緊張、緩和させるので、血液循環がよくなり、特に脳の前頭葉の部分的刺激し、神経伝達物質（ドーパミン）が放出され、浄化作用（カタルシス）も促す。また、芸術活動が与える効果は昇華作用へと導く力があり、心のケアともなり得る。さらに描き続けたい欲求が深められていく。適度な集中を繰り返すことは、機能回復に役立つ。また、どんな作品にしようかと図案構成することが、脳の思考回路を活発にする。好きな色を塗るだけでも楽しさと満足感を体験することができる。形を描いたり、線を引いたり、色を楽しむことで精神がリラックスし、精神的ストレス解消にも効果がある。絵画制作を通して自己表現をし、自己表現を体験することから充実感、達成感を味わうことで情緒の安定を図ることが出来る。（中道他 2006：170）

といった、さまざまな効果があると指摘されている。さらに、彼らの論文では対象者のディスアドバンテージの状況による効果の違いについても言及している。例えば、知的障害者にとっては、「言葉によるコミュニケーションが難しい彼らにとって、言葉によらない自己表現の機会というものは、なくてはならない大切な生きる糧である。絵に一心に向かう姿は、言い換えれば彼らからの切実なメッセージである。絵を描くことそのものによるコミュニケーション」（同上：171）が可能となっていることを効果としている。加えて、身体障害者及び中途障害者、在宅心身障害者にとっては、中道の絵画療法は、一般的な精神分析や治療を目的するのに対して、「身体の諸機能への働きかけを通して、残存機能の維持と回復を促す」（同上：172）ことを目的としていることから、「精神のリラックス効果、QOLの向上、心のケアを促す」（同上：172）ことが可能になるとしている。

さらに、出来上がった作品をお互いに見せ合い、認め合うという相互受容は、コミュニケーションの機会が生まれ、他者との信頼関係の形成へとつながっていく。次章で検討していく作品の「発表会」や「展示会」は、とくに自己表現の成果を他者に示す場であり、より一層の達成感や充実感、

自己の精神の安定をもたらすとともに、新たな目標設定にもつながり生きる糧となる。このようなことから、絵をうまく描くこと（だけ）を目的するのではなく、自己をいかに表現するのか、楽しむのかを目的することによって、物の見方や人との接し方も変化し、ひいては自己を再発見することが可能となるということがわかる。

3. 眼差される者・傷ついた当事者たちの自己表現

～ ハンセン病患者・回復者のアート実践から ～

(1) ハンセン病 100 年の絵画史の展示

2024 年 3 月 2 日（土）から 9 月 1 日（日）までの半年にわたって、東京都清瀬市にある国立ハンセン病資料館で「絵どころでつながる－多摩全生園絵画の 100 年」という企画展が開催された。1923 年 10 月 31 日、第一区府県立全生病院（現・多摩全生園）の礼拝堂で「第壱回絵画会」が開催されてから 100 年を機に企画されたものであり、絵画（油彩、水彩、パステル、サインペン、鉛筆など）のみならず、版画や写真、書籍などさまざまなメディアによる 236 点に及ぶ作品が所収しと展示されていた。

ここで、企画展の展示物や資料集から全生病院の代表的な「描き手」たちである国吉信、氷上恵介、長浜清がどのような理由で、絵を描きはじめ、描き続けたのか、その心情をみしてみる。

まず、戦前から詩歌、絵画といった文化活動のみならず、「癩予防法」の改正時に度々新聞などでも取り上げられた国吉信⁵⁾は、「妥協を好まず、他人とあまり関わらない『孤高の人』であった」（国立ハンセン病資料館 2024：44）と評されていたという。それは、国吉は後遺症によって手に障害があったが、手に包帯を巻いて筆を固定して絵を描いていた。彼は、常々「病気でできないことがあつてもこうすると出来る、病気だから出来ないと言ってはいけない」（同上：44）と療養所の子どもたちに諭していたというエピソードからも、自分の目標を達成するためには自分の内面から律するような禁欲主義的な側面が伺える。

それは、彼の「花」というタイトルの詩からも推察される。詩の後半部分に、「赤い可憐な花よ 仏も物理もさう説いてゐた 真理はしかし私の観照にある」（同上：51）とあり、表面的な現象にとどまることなく物事の根底にある意味や真理を明らかにしようとする姿勢をもつことを重視していることが分かる。とくに「私の観照」という表現から、自分自身を客観的に見つめることによって、自己と世界（自分の置かれている境遇）の関連性に理解するとともに、絵を描くことで獲得した自己肯定感によって、既存の自己と世界の関係を変容させる力となっていたことが伺える。それは、作品制作の過程で彼が好んで描いた花や風景といった自然や人物などの対象をじっくりと見つめることによって、癩患者であることによる差別や偏見という外部からの刺激を遮断し、内面に意識を集中することによって、苦しみや不安、緊張が軽減されることによって得られる自己認識の仕方やアイデンティティ形成の方略であるといえよう。

また、画家としては作品があまり残っていないため、多摩全生園の中では瀬羅佐司馬⁶⁾と並び称されるほどの画力を持っていたと言われていたが、これまで十分な研究や評価が行われてこなかった氷上恵介（吉國 2024:67-68）についてみていく。

氷上⁷⁾は『菊池野』に掲載された「暑い日」に「絵を描くことが、私と社会とを継ぐ唯一の行動であった」と述べる。さらに、「画友」であった瀬羅を追悼するために作った詩「癡画家－画友 瀬羅に－」（『山櫻』（第31巻第2号）1950年2月に掲載）の中に、

純白のキャンバスに美が消え
そこに癡菌が蠢き
それが現実に生きてゐたんだ
恐怖に戦きながら
でも絵具をなすことを止めなかつた

恐怖を意識することが生であり
描き続けることが恐怖への
力一杯の反逆だつた

とある。さらに、『絵の会』は戦後いっそう発展していった。(略)物の無い時代、入園者の一部の趣味のために、そのうえ指導者を招いたりして園はよく力を貸してくれたものと思う。(略)結節が崩れ、疵を持つ会員が多くいてすえ臭く、そんなところへよく先生方が教えに来て下さったと思うが、会員もよくそれに応え、腹を空かしながらも乏しい材料で絵を描いていた。人間というものは恵まれない環境の中でこそ、ものを産み出したくなるものなのだろうか(氷上 1985: 135)とある。とくに、最後の「人間というものは恵まれない環境の中でこそ、ものを産み出したくなるものなのだろうか」というフレーズを読んで筆者は息を呑む思いであった。普段私たちは、心身が健康だからこそ生産活動を行っており、それが社会生活の基本になっていると考えがちだが、心に闇を持たない人間などほとんどいないだろう。ハンセン病の患者・回復者もまた、病気がったことで不当な差別や排除を経験し、それに対して悲しみ、落ち込むだけではなく、社会に反発し暴力的な発想もしたことであろう。フランシスコ・デ・ゴヤやフィンセント・ファン・ゴッホ、エドワード・ムンク、草間弥生などは精神に疾患をもったアーティストであった。彼らの作品も、自分の状況に対する悲観や苦悩、さらには「闇」との対話であり、抱え込んだ「闇」と格闘した結果としての作品が、私たちに大きな感動や驚きを与えてくれる。このようなことから、ハンセン病患者や回復者にとってのアート実践もまたある意味、「生きることの証」であり、「生きたい」という心の叫びであるといえよう。

企画展の入り口に掲げられたポスター(＜写真1＞参照)にある「絵を描くことがぼくらのすべてだ」(国立ハンセン病資料館 2024: 73)という印象的なフレーズは、多摩全生園で亡くなった長浜清⁸⁾の「喪失」というタイトルの詩の一節である。そのフレーズの後には「黄昏から夜どおしそして暁へ どれだけの期待で 僕は待たろう 太陽が 大地に 光と影を与えた。」と続く。詩や絵を描くというアート実践が、社会(外界)と隔絶された環境、すなわち限られた空間(夜の闇)の中で「生きる」目標の一つ、さらには生きていくことの証になっていたことをシンボリック



＜写真1＞ 企画展の入り口付近



＜写真2＞ 当日の会場の様子

(いずれの写真も 2024 年 7 月 13 日、筆者撮影)

に表現したものであるといえよう。

最後に、当時のオーディエンスからの視点についてみる。企画展の入り口付近のパネルには、第1回の絵画展を見た患者や回復者が、絵画展を如何に見たのかその感想や開催意義について当時の機関紙『山桜』（第5巻第9号、1923年12月）に掲載されている文章がパネルで紹介されている。その一人である山本哨民は「描き手」たちについて、「彼は何もののかを要求して居ると想ふ けれども制度事情に依って如何する事能はずしてせめて絵筆に依って その一端を慰めて居るのではなかろうか」と分析している。さらに、山本は、

何れにしても かの絵画会は 全患者の向上をあらはしたと共に将来の何物かの暗示であらねばならぬ（中略）何れにしても喜ばしき事で有った 終に彼の人達は随分職員方の評を期待して居たらしく又我々もその評のなかったのを遺憾とする次第であります」（同上：1）

と述べ、療養所での生活が、以前の患者同士の互助や病気であるにも関わらず施設の維持のために労働を強いられるような状況から、文化活動の実践者たちが作品制作に熱心に取り組み、自己を表現する機会を得るようになった上述のような環境の変化を、「自分事」として率直に喜んでいることが分かる。しかし一方で、職員たちのリアクションのなさ、回復者たちの才能や文化的活動の意義に対する理解や正当な評価が得られなかったことから、一般の人びとには一層容易ではないことを憂えていることを伺い知ることができる。

（2）国立療養所松丘保養園社会交流館におけるサテライト展示

松丘保養園は JR 新青森駅から 1.5km の住宅街から程近い所に位置する。春は桜が美しく多くの人が訪れるというが、冬は雪深く人との交流も自ずと立たれてしまうような僻遠の地という感を否めない。今回筆者がこの地を訪れたのは、後述する「鴻池朋子展 メディシン・インフラ」のサテライト会場として、入所者だった成瀬豊氏の作品とともに、熊本の菊池恵楓園「金陽会」の絵画作品（＜写真3＞参照）、そして、アーティストである鴻池朋子氏と地元の新城中学校、北中学校の生徒たちと一緒に制作した作品（＜写真4＞参照）や鴻池がプロデュースした「物語るテーブルラ



＜写真3＞ 鴻池の作品（中央）と
「金陽会」メンバーの作品



＜写真4＞ 鴻池と地元の中学生たちが制作した
マップ、物語るテーブルライナー



＜写真5＞ 成瀬豊の代表作「叫び」



＜写真6＞ 「安来節」の解説書



＜写真7＞ 手作りの落語原稿

（いずれの写真も2024年8月28日、筆者撮影）

ンナー in 大島青松園」等を中心とした展示を見るためだ。

2013年5月に松丘保養園でその生涯を終えた成瀬豊氏の代表作が、＜写真5＞の「叫び」（1950年代後半～1960年代に制作）というタイトルの水彩画である。成瀬はこの作品について、2012年8月に行われたインタビューに答えて以下のように述べている。

あの絵、《叫び》って題ですけど、あの魚の絵に題をつけたのは私です。それも題っていうよりも、魚の頭と、頭の丸い目と私の目が合ったときに私がそう思ったもんですから。ああ、ちょうど魚がああ広い海でとらわれて命落としたように、俺だって命こそ取られねえけど死んでも同じようなこったな人権奪われて、と思ったもんですからね。お前も何か口を少し開けたようにしている、なんか言いたい事あるんだろうって。(略)じゃあお前も言いたい事しゃべれ、俺もいっしょになってしゃべるべって。おめえと俺とありったけの声出して大きな声で叫ぼうやってね。まあ、それだけの理由なんですけど。(松丘保養園松桜会 2016：8)

既述のように、ハンセン病患者・回復者は社会の無知によって、理不尽な差別を受けるだけではなく、その存在さえも認められないという状況にあることを、成瀬はまさに食べられようとする魚に自身を投影したといえよう。食べられようとする、すなわち、殺されようとする魚が、社会から無視され、抹殺されたように生きる自分たちハンセン病患者・回復者なのだ、という主張である。言いたいことはあるが、社会には届かない。しかし一方で無力感を感じつつも、社会に何とか自分たちのことを認識させるために、叫び続けるという力強さを感じずにはいられない。自分たちの声を、メッセージを伝えるためのコミュニケーション・ツールとして絵というメディアを図らずも利用していたといえよう。

虐げられてもなおもこのように、強く生きられたのか。成瀬は<写真6>や<写真7>のように、「安来節」の解説書を作ったり、創作落語で周囲の人を楽しませたという。不遇な状況にあっても、生命や生活（ライフ）を楽しむ術（技法）を成瀬はもっていたということに、一筋の光明を見た思いであった。

4. 眼差される者とともに創り出すアート

ここでは、2024年7月13日～9月29日まで、青森県立美術館をメイン会場として開催された「メーディン・インフラ 鴻池朋子展」を参考に、アート作品やアート実践がいかに「つらくても生きるエネルギーの源になっていく」（河北新報社編集局 2015：43）のかについて検討していく。

(1) アートやミュージアムに対する問い直し

鴻池朋子⁹⁾氏は秋田県出身のアーティストだ。鴻池のアートに対する姿勢のターニング・ポイントとなったのが、2011年3月11日の東日本大震災である。当日は東京の画廊で自身の個展を開催中であったという。テレビで流される震災に関する報道を見ているうちに、「それまでの自分の作品に興味がなくなったことに笑いが起きた。自分は明るく、元気でのんきな性格だったが、あの日から理屈っぽく、複雑な、考えるひとになってしまった」（同上：41）と述べる。「地震などで不安的な地球」に連動して、自身の作品や表現活動に違和感を感じ、迷走した時期があったという（同上：42）。その期間には実際に石巻市で泥かきのボランティアをしたり、被災地に絵本を届けるための活動などにも参加したという。

冒頭でも触れたが、大震災や新型コロナウイルスの蔓延は、それまでの私たちの「日常（当たり

前)」を奪うことになったが、一方では、「それまで疑うことなく当たり前だと信じてきた私たちの物事に対する考え方や行動スタイル」を立ち止まって考える機会を提供してくれたともいえる。鴻池もまた、それまでの自分自身の作品に対して違和感を感じ、彼女の表現では「迷走」や「空回りする」葛藤の期間を経て、アートや美術館に対する考え方に変化がもたらされたという。

まず、アートに対しては、「生きる力は楽しいものやきれいなものを見たから生まれるわけではない。アートの仕事は社会と人が立ち入ったら死んでしまうような森との境界にあり、汚いもの、駄目なもの、タブーなものも受け入れて表現できる。作品に宿る力が重要だと思う」（同上：43）と述べている。文化人類学者のレヴィ・ストロースが指摘するように、文化は自然と一線を画することによって、かつ自然を凌駕（征服）する力（暴力）を発揮することによってなされることが人間的な活動、文明であるとみなされてきたが、近年では、人為である「文化」と自然の境界をあいまいにする「ボーダレス」な表現や展示が行われるようになってきた。

その例の一つが「物語るテーブルランナー」プロジェクト¹⁰⁾であるといえよう。2014年に北秋田市阿仁合で企画されたもので、手芸を中核としたものがある。鴻池が旅先で巡り合った人々の物語を聞いてそれを下絵にし、その下絵の元の話をした本人が布やビーズ、ボタン、刺繍などを用いた、いわゆる手芸作品としてランチョンマットに仕立て上げるというものである。

このプロジェクトは、これまでに秋田県の阿仁合、秋田市、青森市、石川県珠洲市、タスマニア、フィンランド、瀬戸内海の大島青松園で行われ、230点ほどの作品が制作されてきた。鴻池は、自身のホームページで「物語るテーブルランナーには、絵画や写真にはない、あっけらかんとした手芸独自の強度があります。複雑な言葉の構造を壊し、素に戻してしまうような強さです。特殊な技術を学ぶことや熟練することでは出せない、子どもの時のたった一回きりの出現のような、今を生きることしか考えられないような、未成熟で破壊的な力が手芸に潜んでいるのです」と述べる。

出来上がったランチョンマットは、作品としてテーブルの上に並べられ（展示され）るが、これまでのアート作品とは違って、観るだけではなく触ることもできる。この作品に「触る／触れる」という行為は、本来、展示されているアート作品には許されないことである。自分の手で触ってみると、初めて分かる用いられている素材の違いや縫い目の感覚。言葉で説明するより、実際に触ってみる方が理解が容易い。鴻池の言うように言葉という理性や社会的制度から解放されて、「率直に感じる」ことができる機会を、「工芸」からの周縁化された「手芸」が提供してくれるのである。現代人は、外部から情報を得る場合、五感の中でも「視覚」に頼りがちであるが、触覚や聴覚、嗅覚など他の感覚を合わせて用いることは、よりリアルかつ正確に情報をデコードすることが出来る可能性が高まる。だからこそ、一針一針時間をかけて丁寧に作られたランチョンマットに触れてみると、まるで作り手でもある本人の語りや思いが耳ではなく、鑑賞者の手を通して心に沁みわたるような温かさをもって伝わってくる。

鴻池はまた、大震災を契機に「美術館という場の根源的な在り方」を探ろうと試みた。彼女は、「アートは風土とそこに生きる人を表現することが大切。全国各地の美術館を見ると、中身は似ていて、それぞれの風土が反映されていない。美術館にある作品だけがアートではなく、美術館から遠く離れた場所でもアートは実現できることを見せたかった」（河北新報社編集局 2015：41）とし

て、美術館ではなく北秋田市の雪深い山中にある森吉神社避難小屋に壁画を転移するといった、「美術館ロッジプロジェクト」¹¹⁾を2013年から展開した。

また、この「ランチョンマット・プロジェクト」も従来の芸術作品に対するアンチテーゼ、既存のアート概念を越えようという試みであるといえよう。従来のアート制作はというと、天賦の才能をもつ主に男性の専門家によるものと考えられがちであったが、このプロジェクトの担い手（語り手・作り手）はその多くが女性で、基本的にアートの専門教育を受けたことがない「素人」が主である。さらに、鴻池が下絵を描いたとは言えどもそのような作品を「美術館」のそれもプロフェッショナルなアーティストの展覧会に展示するというのも、まさに既成の制度への問い直しということになるだろう。



<写真8> 「物語るテーブルランナー」全景



<写真9> 「日本航空 123 便墜落事故」(1985 年) 時の救援活動の様子を語るランチョンマット
(いずれの写真も 2024 年 8 月 28 日、筆者撮影)

加えて、鴻池の作品は多くの場合チームで制作し、「人間以外を含めて誰となんの仕事をするのか、ということが私には大事」(美術手帖 2023: 34)であると鴻池は述べている。さらに、彼女は経済的価値を求めるといよりも、プロジェクトをきっかけに集まった人びとともにアート作品を制作することによって、社会に存在するルールそのものに働きかけ、プロジェクトを通して社会の枠組みの中に置かれている人間の意識(境界)がいかに変容していくのかを見るのが目的である

という（同上：35）。サテライト会場である松丘保養園で鴻池とコラボレーションして作品を作り上げた中学生たちは、ハンセン病やその回復者たちへの意識がどのような変容したのか、非常に興味深いところである。

（2）「美的なもの・美しいもの」の展示から「大切なもの、伝えたい・伝えるべきこと」の展示へ

現代人の多くは目的地まで移動する場合、ポイントからポイントへと最短距離・最短時間で移動しようとする。例えば、旅行の際には限られた時間を最大限活用して一つでも多くの目的地を回るために、事前に立ち寄る施設などのルトリサーチを十分に行い（分単位での）綿密な「計画」を立てる人も多い。

しかし、鴻池は青森県美術館での個展が決定したとき（2023年）に、東京から青森までの700Kmという物理的な距離を、「北に向かって点々と寄り道をしながら青森県美の方へ向かっていこうと思います」（鴻池朋子オフィシャル HP 2023）と決意したという。近代以降の消費社会において「当たり前」になってしまった、時間や効率、利便性を重視した生活や行動とは真逆な、ノープランで時間にゆとりをもった、（現代人にとっては無駄と感ずるかもしれない）その道すがらの出会いや体験を含めて丁寧に移動することを選択したのだった。

これは、資本主義社会や消費社会で習慣化されてしまった、すなわち、毒されてしまった行動を立ち止まって考える、デトックスするためのある種の「薬」、「治療」として機能することになるといえよう。鴻池は、

これまで観客は美術館というある目的地に、高速道路、新幹線、飛行機などの点と点を直線で結ぶインフラ（社会基盤）を使って向かいましたが、ここでは途中下車し、在来線や地域バスや徒歩を利用し独自のルートでくねくねと北へ向かいます。そこは景勝地でも秘境でもありません。何時間も変わらない車窓からの凡庸な眺め、その人のセンサーの皮膚でしか感じられない道筋が旅の足跡としてドローイングされていきます。（鴻池朋子オフィシャル HP 2023）

と述べている。現代の日本人の多くは労働などで、さらに消費の局面においても、私たちの時間は細切れにされ企業や学校といった他者によって管理されている。鴻池のように時間に制限されず、事前に宿を予約することもなく、自分の感覚に従って行きたい所に行き、留まりたいだけ滞在することができる、自分の時間を自分で管理することができるとは、なんと贅沢なことだろう。そして、それが本来の人間のあるべき姿、自然な状態なのだろうと考えさせられる。

また、鴻池が「インフラ」という言葉を使用したことは非常に興味深い¹²⁾。インフラストラクチャー（infrastructure）とは元来、社会経済的基盤と社会的生産基盤とを形成するものの総称、すなわち下部構造を示す用語である。電気やガス、水道、道路、公共交通機関など国民の生活を支える基盤のなかに、アートやミュージアムを含もうという意図が感じられる。

では、国民の生活の基盤を形成するイメージや知識として、ミュージアムには何を展示すべきなのだろうか。かつて、ベネディクト・アンダーソンは著書『想像の共同体』（1991=2008）の中で、

19世紀半ば以降の国民国家形成にとって、博物館はその国の国民であるという「共同のイメージ」を創造し維持させる、さらには「ナショナル・アイデンティティ」形成のための装置として機能していたことを指摘した。このようなことから、これまでミュージアムは国家権力との関係性なしに検討することはできなかったが、グローバル化によって国内外の社会経済的状況が大きく揺さぶられている現状においては、本来の役割や使命は元より、より「地域性」や「土着性」に力点を置き、「地域のアイデンティティ形成」や住民との協働による「社会的課題の解決」に寄与することが求められており、ミュージアムも「社会の記憶装置」から「社会の思考装置」への進化が求められている（Kotler & Kotler, 2000）。

このようなミュージアムの趨勢からも、鴻池の取り組みは現代の社会問題である環境問題（＜写真10＞＜写真11＞参照）やジェンダー、高齢者や障害をもったいわゆる弱者と言われる人びとの人権に関する問題（＜写真12＞参照）から、人間関係のあり方や消費優先社会への問い直しをテーマとしており非常に意義深い。とくに、＜写真12＞はマルク・シャガールが舞台「アコレ」のために描いた背景画に鴻池がインスパイアされ、過去に実施した車椅子体験がよみがえり、全国の美術館から車椅子を貸し出してもらおうプロジェクトを開始し、全国から30台弱の車椅子が青森県立美術館に結集した。これまで、障害をもった人の美術館へのアクセスは制限されていたが、誰もが



＜写真10＞ 熊の毛皮のベッドカバー
（作品に触れることができる）



＜写真11＞ 竜巻（スズランテープと
蝙蝠傘を材料に）



＜写真12＞ 「車椅子アコレバレエ」
（いずれの写真も 2024 年 8 月 28 日、筆者撮影）

それぞれに、それぞれの仕方でアート作品にアクセスすることができることを目指す、ユニバーサルな美術館のあり方を問うプロジェクト作品であるといえよう。

こうした鴻池の作品・プロジェクトの根底にあるものは、そもそも私たちの社会には「どのような解決すべき課題があるのか」、「私たちの社会では何を大切なこと・ものとするのか」、そして、「私たちが次世代に伝えるべきものは何か」、まさに「日常の当たり前」を考える、問い直すきっかけを提供してくれていると言えるのではないだろうか。

5. 結びにかえて ～ いかに上手に思い出すのか

現代人が過去の人々を比較して衰弱した人間の能力として、一番にあげられるのが記憶力であると中村雄二郎は指摘する。彼は、現代人は「詳しい話やデータはできるだけ機械に記録させたり憶えさせたりして、人間は記憶の負担から免れようとする」(中村 2000 : 216) と述べ、人間に見られる機械(情報機器)による<記憶の外化>の趨勢について指摘している。記憶には「記銘」(覚えること)、「保持(貯蔵)」、「想起」(思い出すこと)¹³⁾の3つのプロセス¹⁴⁾があるが、中村はアリストテレスの『記憶と想起について』を参照し、「想起は他の動物には見られない人間特有のものであり、それは一種の推論あるいは探求のようなものである。しかしそれでいて、想起の様態は身体的なものであり、このような身体的なもののうちに、想起は心像を探求するのである」(同上: 224) という見解を強調している。

かつて、文芸評論家の小林秀雄は「無情といふ事」(1946年)において、

歴史には死人だけしか現れて来ない。従って退つ引きならぬ人間の相しか現れぬし、動じない美しい形しか現れぬ。思ひ出となれば、みんな美しく見えるとよく言ふが、その意味をみんなが間違へてゐる。僕等が過去を飾り勝ちなのではない。過去の方で僕等に余計な思ひをさせないだけなのである。思ひ出が、僕等を一種の動物である事から救ふのだ。記憶するだけではいけないのだらう。思ひ出さなくてはいけないのだらう。(略) 上手に思ひ出す事は非常に難かしい。(小林 1961=2024 : 86)

と記している。思い出とはすべての経験が思い出になるわけではない。過去にあった自分の経験や見聞の記憶や記録を手掛かりに、個人が自ら作り上げる「物語」であるとされている。小林も、自分の印象に強く残るような、かつ、自分に都合がよいような(「動じない美しい形」)事柄を取捨選択して記憶していることを指摘している。さらに、人間であることの特徴として、「思い出す」こと、すなわち「記憶想起」することができることを挙げている。さらに、想起的記憶は過去の言語化であり、ことばによる過去の「意識化」である。言語と密接な関係をもっているということは、非常に社会的な行為であるといえる。中村は、

想起的な記憶とは、それ以前の行為とはまったく異なった新しい行為、行動の言語的な語り(略)の行為であっても、もとになっている行為そのものとはなんら直接の関係はない。それは、

過去の行動について構成された新しい行為であって、(略) 語りは過去の行動を表現している
のである。(略) それゆえこの語りによって、行為に直接関わらずその場に居なかった他人 (ひ
と) でも、まるでそこにいたかのように反応できるようになる。(中村 2000 : 225)

と想起的記憶を特徴づけている。よって、過去を再構成された物語を共有することは、その社会の
中の人びとの間に共通の「イメージ」を形成することにつながるといえよう。

このようなことから鴻池の作品は、社会的にはネガティブな記憶として扱われ、思い出したく
ない記憶であった想起の対象となっていなかった事柄に対して、「上手に思い出す」きっかけを作る、
すなわち、共に考え新たな共通したイメージ形成のきっかけを創り出すメディアになっているとい
えよう。

<注>

- 1) 新型コロナウイルス感染症は2022年末頃には落ち着きを見せ、WHOの委員会は2023年1月には「パン
デミック期は『移行期』にある」(朝日新聞2023年3月10日)という見解を示した。さらに、2023年5月4
日にWHOによって「国際的な公衆衛生上の緊急事態」宣言が解除されたことに伴い、日本でも2023年5月
8日に感染症法上の位置づけが「2類相当」(重症化リスクや感染力が高い「結核」や「SARS」などと同様
の位置づけ)から「5類」に変更され、「全数把握」による毎日の感染者数の報告、発表もなくなり、全国
5000の医療機関からの報告をもとに公表する「定点把握」に変更された。
- 2) これを具体的かつ象徴的に示すものが、フーコーが『監獄の誕生』で紹介したJ.ベンサム(英・功利主義)
の考案によると言われている「パノプティコン(一望監視装置)」である。「パノプティコン」のように常に
監視されているという意識から、自分から進んで規律に従順になっていく。さらに、人はいつしか、資本主
義社会の矛盾に疑問をもたなくなり、それに疑問を持った人々を自分たちとは異なる価値観をもつ異端者と
して排除していくようになるとフーコーは指摘している。
- 3) 関(2016)によると、アートセラピーとは、あくまでも治療法の1つであり、セラピストとのやりとりを
介さないセラピューティック(治療的)アートやヒーリングアート、さらに美術教育、精神科でのアート
を用いた作業でも、その活動目的が技術向上やリクレーション的なものであれば、それは治療的ではあつて
も厳密な意味でのアートセラピーとは異なるとすると述べている(関2016:34)。
- 4) 欲求は、ただ満足されるだけではなく、特別な仕方でも満足する。欲求を満たす手段がいくつかあり、その
いずれも選択可能であるが、たまたま選んだ手段によって欲求が満たされると、その選択をその後も続ける
ようになる。P.ジャネはこのようなある行動や習慣、価値観が固定化ようになる心理的状態(過程)の
ことをキャナライゼーション(canalization)と名付けた。G.マーフィーはパーソナリティ形成上、水路づけ
が重要な役割をもつとした。彼によれば水路づけは条件づけとは異なるものであり、消去されないという(宮
城編1984:126)。
- 5) 1910(明治43)年、沖縄県生まれ。1928(昭和3)年に発病し、現・菊池恵楓園、沖縄愛楽園などを転々
とし、1964(昭和39)年に多摩全生園に入所した。国吉は戦前から「久鷹登代志」という筆名で詩作を行っ
ていた。

- 6) 生年（1949 年没）、生地不詳。多摩全生園「絵の会」会員。後に園内で天才と評された。
- 7) 1923（大正 12）年、兵庫県生まれ。年少期に発病し、私立療養所を経て、1942（昭和 17）年に多摩全生園に入所した。「絵の会」には結成時から参加。「絵の会」の活動の他全生学園及び全生分教室の補助教師として、療養所の児童たちの美術教育にも携わった（国立ハンセン病資料館 2024：26）。
- 8) 1928 年頃（1971 年没）、生地不詳。1949（昭和 24）年に岡山県の長島愛生園に入所し、1969（昭和 44）年に絵を学ぶ目的で多摩全生園に転園するが、健康状態の悪化によって同園ではほとんど病床にふしたまま過ごし、1971（昭和 46）年 1 月 15 日、絵を一枚も描くことなく死去した。「喪失」は入所者の光岡良二が編集・発行を担当した長浜の遺稿詩集である『過ぎたる幻影』（1971 年）に収められた作品である（国立ハンセン病資料館 2024：72）。
- 9) 1960 年生まれ。絵画、彫刻、パフォーマンスなど様々なメディアと、旅によるサイトスペシフィックな表現で芸術の根源的な問い直しを続けている。近年の主な個展及び受賞は、2016 年「根源の暴力」神奈川県民ホール、群馬県立近代美術館（芸術選奨文部科学大臣賞）、2020 年「ちゅうがえり」アーティゾン美術館（毎日芸術賞受賞）、2022 年「みる誕生」高松市美術館、静岡県立美術館などがある。
- 10) 「美術ロジックプロジェクト」で拠点とした阿仁合に滞在していた時に、「そこの地元の女性たちが、私たちスタッフのために食事を持ち寄ってくださることがありました。皆さんと食事を一緒にとっていた時に、あるビジョンがパッと浮かんだんです。忙しく夕飯の支度をしながら賑やかに手と口がよく動き、食卓に山のご馳走が並べられていく様子に、『ああ、展覧会はこうでなくちゃ』って思ったんですよ。設置は壁でなくテーブル、支持体は紙やキャンバスじゃなくランチョンマットのような布、そこに描かれるのはささやかな個人の「語り」だな、人の語りを聞こうと。それが《物語るテーブルランナー》の始まりです」（「物語るテーブルランナー展 in 田沢湖」チラシ、2023）と鴻池は語っている。
- 11) 暫定オープン中の新秋田県立美術館（秋田市中通 1）と秋田県森吉山をテーマに展開するアートプロジェクトであり、当時、秋田経済新聞は「人と自然の目に見えないアート体験をアーカイブする美術館」をコンセプトに、鴻池さんのほか、山岳ガイドや写真家、文化資源学者、郷土史研究家ら 15 人が、奥羽山脈の北に位置する森吉山の避難小屋を美術館見立て、同エリアの風景などを題材にアートの視点からルートマップなどを制作する」（秋田経済新聞 2012）と紹介している。
- 12) 文化庁においても、21 世紀に向けての美術館の在り方に関する検討が行われた。その成果は、『21 世紀に向けた美術館の在り方について』（報告書）（1994（平成 9）年 6 月）にまとめられている。美術館は従来の使命を再認識するとともに、「国民の多様化するニーズを踏まえつつ、美術に関する新たな流れを支援するなど、(略)美術館が国民の感性や知的欲求を満たす『心のインフラストラクチャ』としての役割を果たす」(4) 必要性があることを指摘している。
- 13) 想起の仕方には、再生、再認、再構成などいくつかの形式がある。
- 14) さらに 4 つめの過程として「忘却」がある。人間の記憶容量には限界があるため、記憶が決して忘れられなければ、人間が新しいことを記憶することができなくなる。それらのメカニズムには、時間的な経過とともに記憶が失われていく「減退説」や他の記憶の影響によって失われる「干渉説」、さらには、記憶が失われるのではなく、記憶にアクセスができなくなるという「検索失敗説」など諸説ある。

<参考文献>

- 『美術手帖』編集部, 2023『特集 鴻池朋子 足元へ降り立つ「みる誕生」』株式会社美術手帖社.
- フーコー, M., 1977=2005『監獄の誕生：監視と処罰』（田村俣訳）新潮社.
- 播磨靖夫, 2001『「表現すること」と「癒すこと」』（エイブル・アート・ジャパン編『“癒し”としての自己表現：精神病院での芸術活動、安彦講平と表現者たちの34年の軌跡』エイブル・アート・ジャパン), 26-31.
- 氷上恵介, 1985『感傷旅行』『オリオンの哀しみ』（氷上恵介遺稿集出版委員会）.
- 小林秀雄, 1946=1961=2024『モーツァルト・無常という事』新潮文庫.
- 国立ハンセン病資料館, 2024『絵ごころでつながる－多摩全生園絵画の100年』（2024年企画展）（非買品）.
- Kotler, N., & Kotler, P., 2000, 'Can museums be all things to all people?: Missions, Goals, and marketing's role'. *Museum Management and Curatorship*, 18(3), 271-287.
- 中道美美・鯨島道和・顧寿智・杉浦敏文, 2006『絵画療法とその効果の唾液コルチゾールによる評価』『聖隷クリストファー大学看護学部紀要』No.14, 169-176.
- 中村雄二郎, 2000『共通感覚論』岩波現代文庫.
- 松丘保養園松桜会（一般社団法人）, 2016『成瀬豊画文集』（一般社団法人）ヒューマンライツふくおか.
- 宮城音弥編, 1984『岩波心理学小辞典』岩波書店.
- 佐藤直樹, 2023『なぜ、自衛警察は日本だけなのか－同調圧力と「世間」』現代書館.
- 関則雄, 2016『臨床アートセラピー：理論と実践』日本評論社.
- トゥアン, E. F., 1993=1994『感覚の世界：美・自然・文化』せりか書房.
- 吉國元, 2024『多摩全生園を描く－画家・氷上恵介の活動と作品』『国立ハンセン病資料館研究紀要』（第11号）, 67-89.

<参照 URL>

- 秋田経済新聞 「秋田県立美術館と森吉山をつなぐ『美術館ロジ』－美術家ら雪山に挑む」(2012年12月20日)
<https://akita.keizai.biz/headline/1636/>
- 文化庁 21世紀に向けての美術館の在り方に関する調査研究協力者会議『21世紀に向けた美術館の在り方について』（報告書）1994（平成9）年6月
https://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/hakusho_nenjihokokusho/archive/pdf/93762201_02.pdf
- 国立ハンセン病資料館ホームページ <https://www.nhdm.jp/>
- 鴻池朋子オフィシャルホームページ <https://tomoko-konoike.com/>
- 物語るテーブルランナー展 in 田沢湖（仙北市立田沢湖図書館）（2023年10月7日（土）～11月19日（日））
<https://www.city.semboku.akita.jp/file/10562.pdf>