

## 点と点のあいだ

—中間領域への接近—

佐 藤 仁 美<sup>1)</sup>

## Between “point and point/ *punctus contra punctus*”

—An approach to the intermediate area—

Hitomi SATOH

### ABSTRACT

In this paper, I attempt to approach the space between “*punctus contra punctus*” (point counter point) on the basis of the theory of “Aida” (Bin Kimura, 1988) and the theory of “intermediate area” (D.W.Winnicott, 1971). With regards to the concept of “between a note and a note” in the theory of “Aida”, I found something common to the theory of psychotherapy and the musical theory of “*contra punctus*/ counter point”, “fugue” and “*prélude non mesuré*/ prelude no measure”. I will discuss “Aida” in comparison with the concept of “point and point” in the aspect of cognition, “a client and a therapist” in the aspect of personal relations, “a word and a word” in the aspect of communications, “a piece and a piece” in the aspect of collage (one of art therapy). “Aida” is apt to be affected by the aspects of how “betweenness” is formed between two subjects.

In my understanding, for keeping an adequate space “Aida”, the following point are found vital ;

1. Interplay on common grounds.
2. Reliability between the client and the therapist.
3. Playing as an important element.
4. A deep understanding toward the client as the essence to this space.

Furthermore, “Aida” is composed of the following three elements: 1. Connecting, 2. Punctuating, and 3. Reuniting.

These elements create a “Gestalt” of “Aida”.

### 要 旨

本研究では、木村敏の「あいだ」理論と、D.W.Winnicottの「中間領域」を中心に据え、音楽理論における対位法・フーガ・小節線のない前奏曲を契機に、心理療法における「あいだ」と「あいだの間」への接近を試みた。あいだの検討には、認知的側面から「点と点」、クライエント・セラピスト関係に重きをおいた対人関係としての「人と人」、コミュニケーションの主流である「ことばとことば」、音楽における「音と音」、芸術活動・芸術療法の一技法としてのコラージュの「パーツとパーツ」を用いた。あいだの間には、点と点、つまり、主体と主体・主体と対象・対象同士の間の構造とその関わりがある。これらにより、各様相のまとまりを左右するのは、あいだの間のとり方によることを論じた。あいだの空間を保ち継続させるには、1. 共有する枠組みの中での相互作用、2. 互いの信頼関係、3. あそびの要素、4. 互いを感じ、思いやる姿勢、などを必要不可欠としている。また、あいだの間を形づくるものには、1. つなぐ要素、2. 切る（区切る）要素、3. 再結合の要素があり、この「間」のありようによって、「あいだ」を含む全体のゲシュタルトが形成される。

<sup>1)</sup> 放送大学准教授（「発達と教育」専攻）

## I. はじめに

心理臨床活動においてセラピストとしてクライアントに向き合う時、クライアントの語りは、複雑なフーガ (Fugue)<sup>1,2)</sup> のようであり、治療関係・治療構造を考えると、小節線のない前奏曲 (*prélude non mesuré*)<sup>3)</sup> を演奏するようである。フーガという楽語は、「模倣様式で書かれたすべての音楽作品」<sup>1)</sup> を指している。「遁走曲」「追覆曲」と呼ばれ、同じ旋律、あるいはその形を変えた旋律が繰り返される技法であり、J.S.BACHのフーガは最高峰とも言われており、完成度が高く、それまでのあらゆる対位法の集大成でもある。

一方、小節線のない前奏曲とは、演奏家に解釈を委ねられた自由な即興性を持った、一種の「開かれた形式」による音楽である。演奏家 (のセンス) によって、曲想はかなり左右されるものであり、これは、クライアントとセラピストの組み合わせにより、その進行も技法も変化することに相当すると考えられる。

筆者は、クライアントの語りとセラピストのその応答との関係を、小節線のない前奏曲と、フーガの技法、つまり、対位法的関わりと対応させて考察することを試み、あいだの間についての意味を考える。

## II. 音楽理論から心理臨床理論へ

### 1. 楽譜

楽譜は、作曲家により記号化されたある種のメッセージ表現であり、演奏家はその記号、あるいは暗号を解読し演奏すると考えられる。また、楽譜には、一定の規則・枠組みがあり、その中で自由である。

楽譜という媒体は、時代と時代をつなぎ、人と人をつなぎ、外在化された記号をともなうコミュニケーションの一手段でもあり、作者の内在化されたあるものを外在化している。外在化された記号をもって、演奏者に内在化されるとともに外在化される。楽譜という媒介物を介し、譜記号という共通言語を通して、作曲家と演奏家は時間と空間を越えて対話している。

楽譜は、空間を保有する。二次元の世界に立体感を作り出す。その空間を作り出すためには時間を必要とする。時間と空間は独立してありえない。演奏家・指揮者などの解釈により時間と空間は変化する。音価も区切り (フレーズ) も変化する。これには時代背景の影響もありうる。

### 2. 音とは

音とは、「物理的には物体の振動現象」<sup>4)</sup> であり、「心理的には音として感じられる一種の聴覚現象」であり、「前者は原因であり、後者は結果」であって、「両者の間には密接な対応関係が存在する。音楽において問題となるのは、もっぱら後者である」。

音には、「音高・音強・音長・音色」の4つの性質

があり、物理的な音振動の4つの要素「波長・振幅・持続時間・波形」に対応している。

音高は、空間的な上下関係になぞらえて把握される。音の高低関係は楽譜上の垂直関係として視覚的に表現され、上行するときには緊張を増し、下行するときには緊張を減ずる。人の心のうちに感じられるこのような一種の内的空間を「音空間」とよんでいる。

音は、常に時間的關係の中に置かれる。どの音にも必ず一定の長さがあり、また数個の音は常に「同時的」あるいは「継起的」に時間内に配列される。このような音の時間的關係は楽譜の上では空間的な水平関係として視覚的に表現されている (図1)。

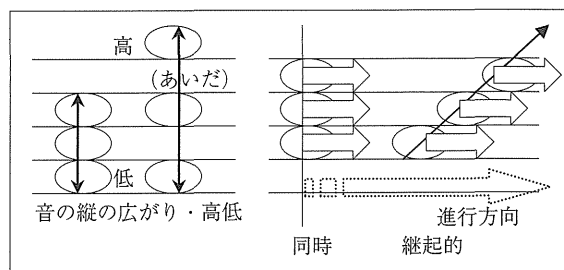


図1 音空間のしくみ

音と音は、つながりがなく、つながりがある。それぞれ独立した存在でありながら、そのあいだを埋めるものの存在によって、ひとつのまとまりが生まれる。

### 3. 小節線のない前奏曲 (*prélude non mesuré*)

小節線のない前奏曲とは、17世紀のリュート音楽とクラヴサン音楽に使われたフランス・バロック音楽の用語の一つで、語義は、「定量化されていない前奏曲」という意味である。語源は、記譜されている音符の音価が固定されておらず、拍子やリズムの解釈が演奏者に委ねられていることに由来するが、実際には記譜されている音符も、演奏されるうちで最低限の情報しか与えられておらず、しかもしばしば小節線さえない。一種の「開かれた形式」による音楽であり、その本質は、作曲家によって方向性が管理された即興演奏といえる。

これは、クライアントとセラピストの出会いの場面を想起させる。筆者にとっては、受理面接から初期面接の感覚に重なる感覚がある。小節線もなく、音価の指示のない音符の表示配列は、セラピストが、まだクライアント特徴を掴めきれていない状態にも重なる。何度か繰り返して見聴きし、追奏する内に、次第にいくつかの塊をもったフォルムが見え始め、いくつかの旋律とその区切りに結びつく。クライアントの語りに織り成されたひとつの本音や真意に辿りついた瞬間に似ている。その区切りは、和声と和声進行の区切りであり、展開部の区切りでもある。

見えない小節線を内で感じ取り、そこにひとつの間を生み出したとき、それまでいっぱいだった思いや辛さに、ほんの少しずつ隙間ができることで、気持ちの区分け、つまり、問題の焦点を捉え、それ以

外の部分に安堵を見出し、一息つくことができ、緊張から解放されるひとときを得ることができる。いわゆる遊びの部分が誕生し、緊張と弛緩の存在によって立体的になり、気持ちに遠近感が生まれ、メリハリのついた流れが見えてくる。羅列のように見えていた音符の配列に特徴や規則が見出され、メロディが浮かび上がるように、クライアントの語りの重層性や位相が見えてくる一連の流れが重なる。いうなれば、構成要素とその関係性が見え、構造を感じられるようになる。

#### 4. フーガとは

フーガとは、17世紀以来、模倣対位法による最も完成された音楽形式ないし書法をさしている。その構造特徴は、(1) 一定数の声部（多くは三声または四声）をもつ対位法様式で書かれる。(2) 主題とその模倣が楽曲構成の基礎をなす。主題はまず曲頭に一声部で提示され、他の諸声部が次々にこの主題の原形と通常その五度上（四度下）模倣が交互に現れ、後者を主題の「応答」と呼ぶ。第二声部が応答を行うとき、主題を提示し終えた第一声部は「対位句」を奏する（図2-1）。ただし、声部の「入り」の順序は自由である。(3) 以上のように主題の模倣からなる部分を「提示部」といい、いくつかの提示部の間には、主題とは別の自由な対位法による「間奏部」がはさまれ、フーガは提示部と間奏部の交替でつくりあげられる。(4) 以上のような共通の特徴のほかに、主題の拡大・縮小・転回・ストレットなどの手法もしばしば用いられ、また、まれに2個の主題をもつ二重フーガ、3個の主題をもつ三重フーガなどもある。

クライアントとセラピストの関係は、フーガにおける主題と応答の关系到似ている。発端は、クライアントの主訴の解決のための相談＝楽曲を演じるに値する。クライアントの語りには、訴え（主題）の「提示部」があり、セラピストはそれに「応答」していく。クライアントの語りには、主題のみならず、そのつなぎには「間奏部」がはさまれ、セラピストが主題と間奏の仕組みが捉えられると、ほどよい応答がなされ、心地よいかけあい生まれ、話が展開していく（図2-2）。

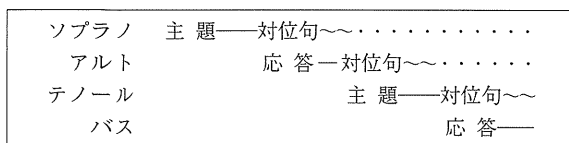


図2-1 フーガの基本的構造

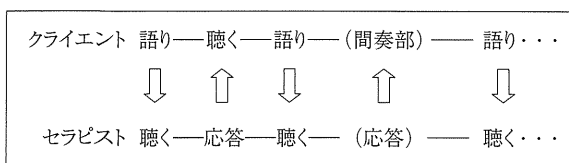


図2-2 クライアントとセラピストのかけあい

また、クライアントとセラピストは、時に一種ソロ

パート（クライアントの訴えや語り）と伴奏（セラピストの応答しながらのバツソコンティヌオ）の関係を持った共演者になりうる。

フーガのひとつに、中世期に流行った「謎のカノン」<sup>1)</sup>というものがあり、非常に入り組んだ仕組みとなっている作品を、演奏者がそのカノンの性質を見抜かなければならなかった。クライアントの語りも、多重性・多層性であり、それが複雑に絡み合っていることから、「謎のカノン」に相對するものと考えられる。セラピストが、クライアントの持ち味を引き出しつつ、ともに謎を解いていくプロセスに大いなる類似を感じる。

#### 5. 対位法とは

対位法<sup>5-7)</sup>とは、独立性の強い複数の旋律を同時に結合する技法・原理をさす。つまり、複数ある旋律の各々独立性を保ちつつ互いによく調和させて重ね合わせる技法のことである。音符対音符を意味するラテン語の *punctus contra punctus* に由来する。単旋律の場合を除けば、音の垂直的結合（和音・和声）と水平的結合（旋律）という2つの側面を兼ね備えているが、そのいずれが優位を占めることによって、ホモフォニー（和声音楽）とポリフォニー（多声音楽）に大別される。前者の技法が和声法、後者の技法が対位法である。それゆえ、ポリフォニーを対位法的音楽と呼ぶことも多い。対位法において各声部が明瞭に識別しうる旋律的独立性を持ち、かつ、諸声部が一定の規則によって結合され、全体の調和を生み出すことが求められている。

クライアントーセラピスト関係も、各々独立した存在でありながら、その関係性をもって進行している。クライアントの語る流れ（水平的結合）、そして、その語りに含まれるさまざまな位相性（垂直的結合）がある。

クライアントの問題の重層性は、和音・和声に相当し、複雑な人間関係はその和音構成とも考えることができる。クライアントの語りには、水平的・旋律の流れがあり、複雑さによっては二重三重の旋律をあわせ持つポリフォニー音楽に相当する。「謎のカノン」のようにあまりにも複雑で、その声部や旋律がわかりにくい場合でも、じっくり向き合い、つき合っている内に、一筋の流れが見えてくる。その曲の主題が浮き彫りにされてくると、謎は紐解かれ、構造が見えてくる。つまり、クライアントのストーリーが見えてくる。それに至るには、セラピストのアクティブな関与が必要とされる。

クライアントの語りにセラピストが語り添えていく場合、音楽でたとえるならば、旋律を奏でる語り（クライアント）に、バス・オスティナートがついているか否かがある。見えにくくも、バス・オスティナートがついていれば、セラピストは倍音のようにそれを支えていくことになる。セラピストのパートは、バツソ・コンティヌオであることが少なくない。クライアントの旋律を把握し、許容範囲内で和声を添えてい

くことになる。時に必要に応じ、規則破りの和声を添えることもありうる。バスソ・コンテティヌオは、あくまでも、旋律・主題の不足分を補完する形（姿勢）でさりげなく添えていく。その中で、クライアントはフィードバックされ、自ら本来の調和を取り戻していくことになる。

この際の、クライアントとセラピストのやりとりは、かかわり当初はいかにも不協和音のような「合わなさ」を醸し出すこともあるが、調律を試み、調性の調整、模倣（対位法）の工夫によって、次第に調和が取れていく。

## 6. 対位法的接近

### ～クライアントーセラピスト空間と相互作用～

D.W.Winnicott (1971/1979)<sup>8)</sup> は、「精神療法は2つの遊ぶことの領域、つまり、患者の領域と治療者の領域が重なり合うことで成立する。精神療法は一緒に遊んでいる2人に関係するものである。以上のことの当然の帰結として、遊ぶことが起こりえない場合に、治療者のなすべき作業は、患者を遊べない状態から遊べる状態へ導くように努力することである」と、述べているように、クライアントとセラピストは、各々独立した存在でありながら、互いの共通項・共通領域を見つけ出し、互いの領域を重ねあい、その中で治療的対話を通して行われていく。そこでは、さまざまな位相性の中で対話は重ねられ、ほどよい調和を果した後に、ひとりでいられる力がともない、セラピストから独立した個体として旅立ってゆく。

クライアントの語る内容には、音楽における和声と旋律に相当する流れがある。「和声」：縦糸の組み合わせ・つながりと、「旋律」：横糸の流れにあたると思われる。これらの個々人の内なる響きの濁りや不協和音による居心地の悪さの調整が、セラピーの中で展開されると考えることも出来る。音楽になぞらえて考えるならば、クライアントの和声と和声進行の調整、旋律のつながりなさ、流れなさを、セラピストとの共有空間において、セラピストとともに試行調整を行い、全体の調和を取り戻す作業とも考えられる。

クライアントの人生の流れのある部分を、1つの音楽活動になぞらえて展開するには、そのための場が必要である。生きる空間と時間、そのひとつは、楽譜上で展開される。クライアントーセラピスト間での時間と空間は、治療構造として与えられる面接室と契約・約束された時間枠となる。その場では、相互作用：interplayが試行・展開されていく。いいかえれば、遊びの部分を展開させることになる。

D.W.Winnicott (1971/1979) は、「遊ぶことが場と時間をもって」おり、それらは「潜在空間potential space」とよばれる場において展開される。潜在空間は、生活体験によって、非常に多様であり、精神身体共同関係に関連している内的空間と、それ自体の位相をもち、客観的に研究でき、それを観察する個人の状態によって非常に変化するように見えるが、実は一定

に保たれている実際の・外的現実が存在しているものとしている。

音楽表現のひとつである楽譜には、時間と空間が集約して織り込まれている。演奏時には経過時間が存在するが、楽譜には、すべての時間が一望できるように表されている。大森荘蔵は、坂本龍一との対話の中で（『音を視る、時を聴く』1982/2007）<sup>9)</sup> で、楽譜のことを論じているが、楽譜には、過去・現在・未来という時間を一面に圧縮して包括しているもので、濃縮された時間が込められていること、実際の演奏時間とイメージの演奏時間の相違が述べられている。イメージは、時間と空間の圧縮された濃縮な時空であるとともに、また、イメージの世界では、広がりを持っていることをも含んでいるのだと思われる。クロノスとカイロスの関係ともいえる。クライアントの体験時空も同様、もちろん、セラピストの体験時空も同様のことが言える。

クライアントが自らの歴史を語るとき、自らのうちを反芻しながら言葉として表現していく。その内的作業は、自分以外の存在には見えない映像であったり音や声であったり、香りや温感、皮膚感覚などを、言葉などの媒介に変換して、セラピストに伝える。言葉での変換が無理な場合には、芸術的手法などを用いて伝えることになる。直接伝え得ない場合には、芸術的手法でワンクッションおくことによって伝えやすくなることもあるし、技法をともなうために複雑になる場合もあり得る。クライアントのもっともふさわしい伝え方を選び表現できるように、その場を提供するのがセラピストの技量（Art）でもある。また、表わされた表現から感じ取る力もセラピストの技量（Art）でもある。

## Ⅲ. あいだの空間

### 1. 投影的空間と構成的空間

中井 (1971)<sup>10)</sup> は、ロールシャッハ・テストやながりがき法などの過程をすぐれて投影的と指摘し、投影が行われる場を「投影的（心理的）空間」とした。「投影的空間は内的空間の性質を帯びて」おり「相貌的」でGestalt的、浮動性があることを指摘している。これに対し、箱庭や風景構成法は「構成的空間」であり、「布置的」であり、「静的」であると述べている。

しかしながら、すべてにおいて、すべてのもの・ことには、その行為者の投影的なものがある構成を持って存在しており、これら媒介的要素は、「投影的（心理的）空間」であり、「構成的空間」でもある「あいだの空間」を持っていると考えられる。

### 2. 精神療法と音楽の関係

木村敏 (1988)<sup>11)</sup> は、生命の根拠との関わりとしての主体と世界との関わりとしての主体という主体概念のあいだの関係を考えるために、人間の音楽行為という現象をとりあげて論じている。そのなかで、音楽演

奏の3つの契機を提唱している。1つ目に、瞬間瞬間の現在において次々と音楽を作り出してゆく行為、2つ目は、自分の演奏している音楽を聞く作業、3つ目に、これから演奏する音や休止を先取的に予期することによって、現在演奏中の音楽に一定の方向性を与えるという作業である。3つの契機は一体となって成り立つもので、瞬時は音であるものの、音と音とのあいだも含めて音楽であること、つまり、休符（区切り・休止）もつながりであることを示している。フレーズ途上の音や休止はその後に来る音や休止との関連においてつなぎとして全体の中に意味を持っている。それぞれが「あいだ」において意味ある存立をなしている。

また、木村（1988）は、音楽を演奏するという行為的な側面を音楽の「ノエシ的」な面と呼び、そのときにわれわれが意識している音楽を音楽の「ノエマ的」な面と呼んでいる。「ノエシ的な面」とは、直接的音楽活動（演奏）を指す第1の契機に相当し、音楽の前後を関係づけ、全体としてのまとまりを構成するに必要な「意識されている音楽」面を、「ノエマ的な面」とし、第2・第3の契機に相当する。

これら時間意識の中でとらえると、音楽は「時間芸術」であり、ノエマの音楽を参照しながらノエシ的時間音楽を関わらせながらあることといえる。木村は「音楽の演奏において、主体は自らの『外部』の音楽的現実に関わると同時に、自らの『内部』で自己の生命的根拠とも関わり続けている」と、二つの主体との関わりをあげ、さらに、複数演奏者における合奏により、間主体的な構造について論じている。演奏家同士の「あいだ」、つまり、理想的な合奏には「呼吸が合う」「息がぴったりあう」といわれているが、これは、「音と音とのあいだの間」があうことを指している。音楽的現実、ゲシュタルトクライスであり、間主体性の構造を有している。つまり「それぞれ（の演奏家）がノエシ面とノエマ面をもって、そのノエシ面で各自の音の世界と出会っている主体どうしが、共通の生命的根拠とこれまたノエシ的なつながりを共有することによって、はじめて間主体的な仕方合奏音楽全体の世界と出会うということが可能となる」。

### 3. 点と点のあいだの間

それぞれの「音」と、「音と音とのあいだ」に関しては、譜面上に作曲家により詳細に演奏法が記されており、その関係性は自明である。そこには、既に音楽記号という共通言語が存在し、共通理解が存在する。しかし、その「間」に関しては、演奏者に委ねられているため、その「間」のとり方で、音楽が生きもするし、流れもするし、滞りもする。また、合奏の場合、「間」があうことで、美しく心地よいハーモニーが醸し出されるが、「間」のずれにより不協和や心地悪さを生んだり、フレーズとして成立しなかったりもする。また、複雑に入り組んだ曲に関しては、演奏曲が最後まで演奏しきれずに止まってしまうことも多い。止ま

ればそこで音楽・音は途絶える。音としての時間も止まる。

これは、いわゆるセンスの問題と言い換えることもできよう。臨床家が臨床活動を行う際の臨床的センスに通じるところがある。クライアントが、セラピストとのあいだに違和感を感じ、「わかってもらえない」と感じれば、来談しなくなる。セラピストとクライアントとの時間は途絶えることになる。音楽の中断と、クライアントーセラピスト関係は共通している。

「間」には、呼吸が関連している。同じ時を感じ、同じ空気を吸い・吐き、このタイミングが重なり合ったとき、心地よい音楽が醸し出されるように、クライアントとセラピストの時間と空間が自然に流れていく。

音と音、演奏者という人と演奏者という人、という独立した存在でありながら、ひとつのGestaltが生まれ、個人と個人の総和以上のものが生まれる。

### 4. 第三主体

T.H.Ogden（1994/1996）<sup>12)</sup> は、分析家と被分析者の「あいだの空間」に第三の主体を提唱している。分析のシチュエーションは、「二つの主体、すなわち分析家と被分析者、の相互作用（interplay）であるという見地では十分に理解されるものではない」、「間主体的な分析の第三主体の創出にあるのである」ことを提唱し、第三主体は、分析家と被分析者の無意識の相互作用により創り出され、互いに個々の主体に対して、弁証法的に、「創り出し、打ち消しあい、保ち合う」形態の関係性にあり、静的実体ではなく、間主体性が展開していくにつれて絶えず流動していく状態にあることを想定している。

これは、木村の「あいだ」、ノエシとノエマの関わりに相当し、音楽活動における楽譜（音と音の関係）と演奏・演奏家同士の演奏によって生み出される演奏に重なり合う。

### 5. 「間合い」

高江洲（1975）<sup>13)</sup> は、統合失調症者の人物画の連作から「間合い」について研究している。統合失調症は、「間合い」の障害として把握できるため、「人として向きあうことの病」と置き換え、描画における空白「残された空間」を「間合い」として論じている。

「間合い」とは、空間的な「場」としての意味と、時間的な「勘」としての意味と、対人的緊張関係を内側より充当する「気」としての意味が考えられ、間合いの諸相には、①均衡間合い、②近接間合い、③離反間合い、④密着、⑤放棄、があり、柔軟な「間合い」には適度な「遊び」が必要であることを提唱している。

筆者なりの見解を筆者のことばで述べるならば、はじめに「間」が「遇い」、偶然を繰り返すうちに「間」が「合う」ようになったり、クライアントとセラピスト「間」が「会い（出合い）」、「間」を重ね合わせる

ことによって、試行錯誤を繰り返し、両者のあいだの「間」が「合う」ようになることにも関連しているといえる。

## 6. 木村 (1988) の「音と音とのあいだの間」から

「あいだ」と「間」について、若干の考察を試みる。音楽理論における「contra punctus / counter point : 点と点」つまり「音と音」、gestaltの考え方からの「点と点」、人間関係における「人と人」、人のコミュニケーション活動の媒体である「ことばとことば」、芸術療法の一技法からコラージュ<sup>14,15)</sup>における「パーツとパーツ」は、「主体と主体」であり、「主体と対象」であり、構成要素である。「あいだ」は、主体や構成要素の空間・場を示し、主体・要素間の関係・構造を示すものである。「間」は、主体・構成要素が、その関係性・空間・場・構造において、どのような捉え方をし、関係付けをし、構造化するものをして示している。「あいだ」は、両者の関係・構造という、あり方の状態を示しており、静的である。行為者に相当する構成要素は、その存在自体は静的要素であり、行為者としての動的要素を持ちえている。「間」は、取り方・捉え方・ニュアンスやセンスにかかわるもので、関わりをつけたり、切り離したりと、つながりもすれば離れしめる、動的要素が色濃い (図3)。

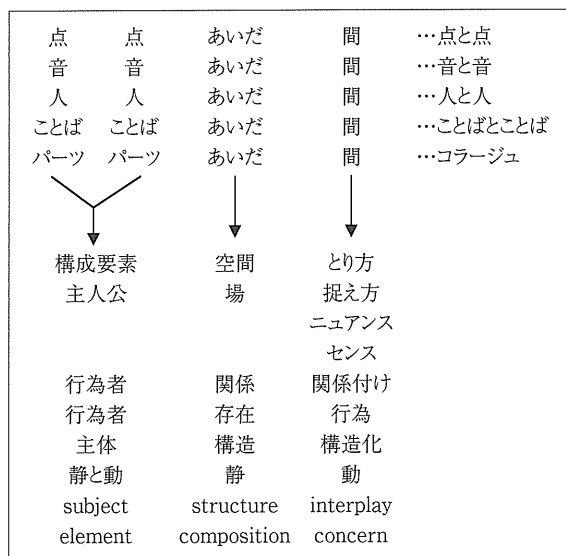


図3 点と点のあいだの間

認知活動において、点と点の在り方は、近接の法則に基づき、点と点の距離間隔の近いもの同士を結び付けてまとめたフォルムを見ようとする傾向がある。星座の発見も、星と星を見えない線で結びつけ、空間的に何もないところ (あいだ) に関係性を見出すことによって、「〇〇座」という名前をもった有意味性がうまれる。何もない空間につながりをつけることで生み出された有意味、つまり、「あいだの間」の取り方により、新しい意味あるものが生まれる。

音楽の場合、音と音のあいだには、音自体の長さや強弱、演奏速度に加え、音と音との間の取り方によ

って、全体のまとまりや聴こえに影響する。心地よい聴こえには、心地よい構成の仕方が影響する。聴こえ・音楽としてのまとまりのよさは演奏技術にも関わるが、前提として、楽曲の理解によって大きく流れの方向性は違ってくる。つまり、どう理解して、どう演奏するか。音と音のつながりと切り方、つまり、「あいだの間」の捉え方による、「あいだの間」の取り方 (演奏) が大きく影響する。

大人数での演奏・合奏では、指揮者やコンサートマスターの意図する方向性に、演奏家たちが呼吸を合わせ、フレージングをあわせることにより、さまざまな楽器の音色がひとつに重なりあって、心地よい音楽が生み出される。音あわせ (調律・調弦) が合っていることを前提として、「あいだの間」の取り方が「合う」ことによって、まとまりがついていく。それぞれの約束事・互いの役割を確認してあること、主題と伴奏の出番を意識し、打ち合わせどおりに演奏されることによって音楽に遠近感が生まれ、立体的になる。これには、互いのパートを感じる、思いやることも必要である。感じ・思いやる姿勢は「間」に含まれ、「間」として存在する。

人と人とのあいだにも、その「間」の取り方によって、関係しない関係から関係する関係まで、さまざまな位相性を持った関係性が生まれる。人と人とのあいだには、それぞれの関係性によって、たがいに居やすい「間柄：あいだがら」がある。「間」の取り方によって、親しくもなれ、遠ざかりもする。また、「間」の取り合いにより、互いの「あいだ」のあり方を修復したり、互いを理解していく。

ことばとことばのあいだには、ことば同士を結ぶことばによる、全体の文章的まとまりをもった意味合い≡メッセージそのものなどと、話し言葉の場合、加えて、話し方・トーン・抑揚 (尻上り・尻下がりなど)・テンポ・「間」の取り方・沈黙によっても、伝わり方が異なる。ことばとことばの「あいだの間」つまり、言葉表現におけることばの組み合わせ、ことばの使い方、つながり方によって、伝え方・伝わり方が左右する。また、ひと続きの文章を、どこで句読点を打つか、つまり、「間」をとる位置によって、ことばのかかりが変化し、それにより全体の意味合いが変化する。ここでは、区切りとしての「間」のとり方によって、全体を左右することが言える。

コラージュのパーツとパーツは、「異質のもの同士の出会い」であり、切り抜き同士は完成されたひとつのフォルム (既成のもの) から「切り分け、区別」され、再構成される過程を経る。既成の完結から関係を裁たれ (切断)、新たな関係を結ぶ (再構成) ことで、異質なもの同士の関係間に、間が生まれ、間がつながれていく。コラージュにおいて、貼り合わせるパーツとパーツのひとつひとつの意味と同時に、パーツ同士の組み合わせによって、全体としての意味合いがさらに生まれてくる。また、同じ素材を用いて多数の制作者によって表現された場合、選択段階から方向性がさ

まざまであり、切り方・構成の仕方、貼り方といった要素も加わり、同じ素材を用いても関係によって意味合いは大きく異なるし、ひとつひとつのパーツの意味合いも、作者によって捉え方はさまざまである。

## 7. 相互作用：interplay

「あいだの間」とは、D.W.Winnicott (1971/1979) 風に述べれば、クライアントとセラピストのあいだに共同して創り出す潜在空間・中間の遊び場・中間領域における「やりとり」のあり方・仕方であり、クライアントとセラピスト間の「交叉同一性cross-identificationによるコミュニケーション」の様相である。二者のあいだに成り立つ、内外の時間と空間をともなった相互作用の諸相と考えられる。

D.W.Winnicott (1971/1979) が、「分離は単なる分離ではなく、結合の一形式である」ことを明示しているが、ここでのひとつの解釈の試みとして、慣れ親しんだもの・こと・場（空間）・時間から主題であるひとまとまりをとりだし、区切りをつけることは、あいだを生み、あらたな関係性を生み出し、発展・成長していくための「あいだの間」の取り方を示唆しているものと思われる。

「間」とは、物と物、事と事の間であり、空間・時間の間を意味し、ほどよいあいだやめぐりあわせを意味し、音楽における休拍や句と句との間隙から、全体のリズム感としての意味もある。また、ばつ（都合）として、他人に対する具合であり、その場の調子と言う意味もある。間には、時間と空間のほどよい対象間の距離感があり、タイミングや、互いへの思いやりが、自然と営まれている場ともいえる。対象同士（「主体と主体」・「主体と対象」・構成要素同士）が独立した存在でありながら、関係性を保ち、あいだを保ちつつ、あいだを埋めることのできるやりとりが成立していることが必要である。

## IV. あいだ≡表現の場

### ～芸術・芸術療法と遊び・遊戯療法～

#### 1. あそび

広辞苑によると、「遊び」<sup>16)</sup>とは、①あそぶこと。慰み。遊戯。②猿や音楽のなぐさみ。③遊興。特に、酒色や賭博を言う。④あそびめ。うかれめ。遊女。⑤仕事や勉強の合い間。⑥人生から遊離した美の世界を求めること。⑦気持ちのゆとり、余裕。⑧機械の部分と部分とが密着せず、その間にある程度動きうる余裕のあること。「遊ぶ」とは、日常的な生活から心身を解放し、別天地に身をゆだねる意。神事に端を発し、それに伴う音楽・舞踊や遊楽などを含む。①かぐらをする。転じて、音楽を奏する。②楽しいと思うことをして心を慰める。宴会・舟遊び・遊戯などをする。③狩をする。また、野山などを気楽に歩きまわる。遠出をして風景などを楽しむ。④子供や鳥魚などが無心に動きまわる。⑤他の土地に行き風景などを楽しむ。また、

学問などのために他郷に行く。⑥生業を持たずにぶらぶら暮す。仕事がなくひまでいる。⑦金・土地・道具などが利用されないでいる。⑧酒色やばくちにふける。また、料亭などで遊興する。⑨もてあそぶ。からかう。

「あそび」には、大別して、遊ぶ対象の意と、ものとのあいに存在する物理的空間や、気持ちの中での余裕といった内的空間がある。「あそぶ」には、行為自体そのものと、余裕から機能していない面まで含む時間的要素が含まれている。

行為者とその行為には、必ず時間と空間が物理的にも精神的（心理的）にも、内外に存在している。

D.W.Winnicott (1971/1979) が、「遊びにおいて、遊ぶことにおいてのみ、個人は、子どもでもおとなでも、創造的になることができ、その全人格を使うことができるのである。そして、個人は創造的である場合にのみ、自己を発見するのである。」と提唱し、「このことは、遊ぶことにおいてのみ、コミュニケーションが可能であるという事実とも関係がある」ことを付け加えている。遊びという、「やりとりinterchange」によって、クライアントとセラピストが「交叉同一性cross-identificationによるコミュニケーション」を行っていくわけだが、そこには、互いの信頼関係が必要となっている。この信頼関係の樹立により、潜在空間・中間の遊び場（intermediate playground）・中間領域（intermediate area）が生かされ、現実的遊びから象徴的遊びへと発展し、「過去・現在・未来を結合し、つまり、時間と空間を圧縮」し、「信頼性を体験し、信頼性を確信することにより、自分から自分でないものの分離が可能になる。」つまり、ひとりで行える能力（The Capacity to be Alone）が、機能するようになる。相談の終わり、つまり、クライアントが自分らしくひとりでやっていけるあたりで終結を迎えていく。セラピストという対象は、保護空間を提供し、一時期の融合的一体感を経過後、象徴化され、または内在化され、独立しながらもつながっている信頼感と安心を提供し、次第に消えていく。

#### 2. ほどよい距離感

J-P.Klein (2002/2004)<sup>17)</sup> は、心理療法・芸術療法においては、クライアントとセラピストの間には、「ほどよい距離」が取れていることが重要であり、「絵画は、世界を写し取る表現であると同時に、またそれを描く人と世界との関係を表現する。パウル・クレーが言っているように『芸術は何か目に見えるものを提示することではなく、芸術そのものが見方を教えてくれる』。芸術療法は、具合の悪い人に巣くっているものから距離をとり、引きはなす力がある。それは巣くっているものを客観視したり、人間が持っている形象を創る能力とそれを使って作品を創りあげることによって可能になるのである。」と述べている。

芸術療法における諸産物創造への過程では、クライアントと作品の一体となった表現過程に相当するが、

そこにはセラピストの存在という要素も加わり、一体性の中にも客観的視点がともなうことにより、クライアントにも客観的視点が呼び起こされ形成され、問題への適度な距離感をもった解決への結びつきとなっていく。この際、セラピストは、ほどよい環境を提供し、クライアントの自由な表現を賦活するとともに、守りにもなる。このほどよい環境の提供により、クライアントのほどよい表現活動が生まれ、そのあいだで、クライアントとセラピストが「交叉同一性cross-identificationによるコミュニケーション」を通して、問題解決へと進んでいく。

### 3. 芸術療法と遊び

心理療法のひとつの形として芸術療法がある。J-P.Klein (2002/2004) は、芸術療法について、「イメージと思考が二重に豊かに反響しあう。『私という一人称』の足場と遊びの場という二つの足場に立脚したやり方は、それぞれの中心で変化に抵抗するものの解決を可能にする。ここでいう変化に対する抵抗とは、発見と再構築を繰り返す擬似的な因果関係を自己完結的に解決することであり、自己の内部にわき起こる幻影と情性的に結合することである」、「芸術療法は反復的な生の動きを繰り返して作動させる。したがって探求はけっして終わることはなく、生きて存在することがわれわれに永続性を与えてくれる。なぜなら、芸術療法は一つの探求であり、人生は一つの模索なのだから」と、述べている。

これは芸術療法のアクティビティのなかでも、遊びの要素を打ち出し、クライアントの「発見」「再構築」「(自己の) 探求」を追求するものだというのである。

D.W.Winnicott (1971/1979) が、「遊ぶことはそれ自体が治療である」「空間と時間を占める創造的体験であり、患者にとって非常に現実的である、患者の遊ぶことなのだと知る…深層に及ぶdeep-doing種類の精神療法がいかに解釈的作業をせずに行えるか、理解しやすくなる。」「治療的処置とは、遊ぶことの内実である、運動性、感覚性の、無定形な体験と創造衝動に対する機会を与えることなのである。そして遊ぶことの基礎の上に、人間の体験的実存全体がうち建てられる。もはや、私たちは内向的でも、外向的でもない。私たちが生を体験するのは、移行現象の領域においてであり、主観性subjectivityと客観的観察objective observationが感動的に織り混ったところであり、個人にとって外在している世界という共有現実と個人の内的現実の中間に位置する領域においてなのである。」と述べているそのものに重なり合う。

ここで、芸術療法と遊びを通した治療：遊戯療法との共通した世界を見出すことができる。これら芸術療法・遊戯療法の展開されるクライアントとセラピストとの共有する場とは、信頼と信頼性が存在する潜在空間であり、「赤ん坊、子ども、青年、大人が、結局は文化的遺産の享受に発展する、遊ぶことで創造的に満

たすことができる、分離の広大な領域になりうる場(D.W.Winnicott, 1971/1979)」といわれている。互いに信頼関係にあるからこそ、内なるものが表現され、その表現と表現を重ね合わせることで、創造性に結びつく。

創造性には、遊びの要素が必要とされ、遊びは創造性を包括する。芸術活動には遊びの要素が欠かせなく、遊びが創造的芸術を生み出す。表現する場には、芸術的要素と遊びが展開される。

### 4. 移行対象と再結合

クライアントは、自由な保護空間において、移行現象を通し、心的エネルギーを備給してくれる移行対象の存在を持って、具体的な対象から象徴的な対象への成長を遂げた後に、ひとりでいられる力capacity to be aloneを身につけていく。

移行対象・移行現象<sup>8,12,18)</sup>とは、「徐々に心的エネルギーの備給が撤去される運命を持って」おり、「移行対象は“内側に入る”こともないし、それに対する感情が抑圧される必要もない。忘れられることもなく、悲しがられることもない。それは意味を失うのである。なぜなら、移行対象は拡散していつて、“内的心的現実” inner psychic realityと“2人の個人に共通に知覚される外的世界” the external world as perceived by two person in commonの間の中間領域全体に、いわば文化的分野全体に広がってしまうからである」。

ひとりでいられるための過程には、実在性actualityある移行対象のある時期における必要性和、個々人の成長により、象徴的な対象に移行し、あるものは消失し、あるものは形を変化させつつもち続けられると思われ。形を変えたひとつの象徴的対象が、芸術活動・芸術作品であるといえ、芸術療法の治療的価値は、これらの方向性を持ったクライアントに適するものである。

### 5. 芸術的表現と遊びの表現の中間領域と枠構造

中間領域は、クライアントが移行対象を「絶対的依存から相対的依存への移行期に、分離不安に対する防衛手段として現れる」。中間領域：intermediate areaは、mediaという、何かと何かをつなぐ（媒介する）役割がある。移行対象において、「主観的な世界と客観的な世界」をつなぎ、「内innerと外outer」をつないでいる（井原、2006）。

音楽活動において、譜記号によって記された構造・枠組みのなかでは、その音符間のとり方は演奏家によってさまざまであり、この「あいだの間」は、作曲家と演奏家をつなぐものである。楽譜には時間と空間が封印されており、演奏家によってその封印が解かれていく。楽譜という紙面上の枠から、演奏という行為を持って空間に時間とともに放たれることにより、内にこめられていたあるメッセージが表現され、遊びを可能にする。あそびの空間と時間を共有するとともに創造性を生み、それは共通言語の役割を果たす。ここに



において、形を変えての再結合がなされ、異なる位相性が加えられて楽曲というひとつの世界ができる。

音楽における「あいだ」・「あいだの間」は、二次元の世界を三・四次元的世界に変換させ、空間を含む時間芸術として展開される。

一方、絵画作品などの制作においては、立体的な三・四次元的な物理的・精神的（心理的・内的）事物を、平面状の二次元の世界に表現している。J-P.Klein（2002/2004）は、19世紀以降の芸術表現について、「空間は生きられた時間を内包する。つまり瞬間の積み重ね（キュービズム）や瞬間の移ろいのデフォルメ（叙情的抽象）が主観性の重なりを可能にした」と述べている。

これはキャンバスや画用紙といった枠組みの中に、立体的な三・四次元的な物理的・精神的（心理的・内的）事物を押し込めることといえる。そこでは作者自身の思いや意図が展開される。クライアントにおいても、セラピストに見守られながら、セラピストと画用紙という二重の枠組みをもった空間のなかに表現していく。画面という一望できる空間表現は、その中に時間を含んでいる。

中井（1974）<sup>19)</sup>は、描画における枠づけの意味として「枠づけは描画を容易にするが、いわば集中を強い、逃げ場がなく、描かないわけにはゆかない感じをおこさせるという。そして一つのものを描かねばならぬ感じがするという。これに反して枠がないととりとめもなくどこまでも無限にひろがっている感じで雑多なものが描きこめるが、何をかいてよいかわからず、まとまりにくい、という。枠は表出を保護すると同時に強いるという二重性があるようである。」と、枠の二面性を提起し、枠のあり方を関係性において柔軟に工夫していくことを説いている。

精神療法・心理療法・遊戯療法・芸術療法において、クライアントとセラピストの「遊びの領域を重ね合わせること」（D.W.Winnicott, 1971/1979）とは、互いの領域、つまり、各々の枠組みを重ね合わせることであり、その枠組みの重ね合わせの度合い、つまり、2人の「あいだの間」の重ね合わせ方によって、セラピーの諸相が生まれるといえる。

そのためには、セラピストは、クライアントのセラピー・やりとり・関わり合いにおいて、「洗練された共鳴道具」（J.F.T.Bugental, 1987/2007）<sup>20)</sup>であることが必要である。

## V. まとめ

点と点のあいだとは、D.W.Winnicottの中間領域ともおきかえられ、主観性と客観性を二重に持つ主体間の様相を表わし、「間」のとり方でそのあり方も異なってくる。また、主体同士の組み合わせにより、その「あいだ」も「あいだの間」も変化する。

音楽における、音と音をつなぎもし、区切りもする

「あいだ」は、その「間」のとり方によって音楽の流れは左右する。人と人とのあいだ（関係性）も、ほどよい距離が関係性の維持につながり、クライアントーセラピスト間では、枠構造の持ち方とセラピストのセンスが必要不可欠であり、「あいだの間」のあり方によって、療法の選び方が決まってくるともいえる。

## 文献

- 1) マルセル・ビッチ, ジャン・ボンフィス 池内友次郎監修・余田安広訳 (1986) フーガ 白水社
- 2) 角倉一朗 (1974) フーガ 万有百科事典 音楽 演劇株式会社小学館
- 3) Colin Tilney (1991) The Art of the Unmeasured for Harpsichord France 1660-1720 Volume 3 COMMENTARY SCHOTT
- 4) 外崎幹二, 島岡譲 (1958) 和声の原理と実習 音楽之友社
- 5) アーノルド・ドルメッチ 浅妻文樹訳 (1966) 17・8世紀の演奏解釈 音楽之友社
- 6) 角倉一朗 (1974) 対位法 万有百科事典 音楽 演劇株式会社小学館
- 7) オリヴィエ・アラン 永富正之・二宮正之共訳 (1969) 和声の歴史 白水社
- 8) D.W.Winnicott 橋本雅雄訳 (1979) 遊ぶことと現実 岩崎学術出版社 (Winnicott, D.W. (1971) Playing and Reality Tavistock Publications)
- 9) 大森莊蔵, 坂本龍一『音を視る、時を聴く』(1982/2007) 朝日出版社・ちくま文芸文庫
- 10) 中井久夫 (1971) 描画を通してみた精神障害者 とくに精神分裂病における心理的空間の構造 芸術療法 Vol.3 37-52
- 11) 木村敏 (1988) あいだ 弘文堂
- 12) T.H.Ogden 和田秀樹訳 (1996) 「あいだ」の空間 精神分析の第三主体 新評論 (T.H.Ogden (1994) Subjects of Analysis Jason Aronson Inc)
- 13) 高江洲義英 (1975) 慢性分裂病者の人物画と「間合い」 芸術療法 Vol.6 15-21
- 14) 森谷寛之 (1987) 心理療法におけるコラージュ (切り貼り遊び) の利用 精神経誌90巻 5号 450
- 15) 森谷寛之・杉浦京子・入江茂・山中康裕 (1993) コラージュ療法入門 創元社
- 16) 新村出編 (1998) 広辞苑第五版 岩波書店
- 17) J-P.Klein 阿部恵一郎・高江洲義英訳 (2004) 芸術療法入門 白水社 (J-P.Klein (2002) L'art-thérapie Collection QUE SAIS- JE? N°3137 Presses Universitaires de France, Paris)
- 18) 井原成男編 橋爪千恵子・森定美也子・日浅美由紀・吉野美緒著 (2006) 移行対象の臨床的展開 岩崎学術出版社
- 19) 中井久夫 (1974) 枠づけ法覚え書 芸術療法 Vol.5 15-19
- 20) J.F.T.Bugental 武藤清栄訳 (2007) サイコセラピストの芸術的手腕 星和書店 (J.F.T.Bugental (1987) The Art of the Psychotherapist - How to develop the skill that take psychotherapy beyond science - W W Norton & Co Ltd)

(平成19年11月2日受理)