

かたちづくることの意味

～芸術療法におけるpapier colléとdécoupés～

佐藤 仁美¹⁾

The Meaning of Expressing Images in Form

～*Papier Collé* and *Découpés* in Art Therapy～

Hitomi SATOH

要 旨

本研究は、芸術療法におけるクライアントの表現の意味を探ろうとするものである。特に、papier colléとdécoupésを取り上げて論ずる。

まず、日本における“型”をとりあげ、技法の点から西洋美術への影響を捉える。次に、その影響下での20世紀西洋美術のあり方を、キュビズムや分割主義の観点から考え、マティスのgouaches découpésにアプローチする。これらの芸術的視点を、芸術療法におけるクライアントの表現に重ね合わせて検討したところ、以下が導き出された。

1. クライアントは、美術史同様に自己の改革期に実験的表現制作を試みる。
2. クライアントは、セラピー初期に色彩分割表現を用いやすい。
3. クライアントは、セラピーのある時点で、自己の再構成の出発点に、découpésを用いやすい。
4. クライアントは、分割表現とdécoupésを経験後、表現の場に余白が生まれ、いわゆるpapier collé (collage) 表現になっていく。

総じて、découpésは、クライアントの自己の再構成という大事な時期に用いられることが見出された。

ABSTRACT

The purpose of this study is to explore the meaning of expressions created by clients in Art Therapy, with focus on *papier collé* and *découpés*.

First, I will examine the influence of “form” in Japanese Art on Western Art in the 20th century. Second, I will study how Western Art in the 20th century function under the effect of *Japonism* from the viewpoint of Cubism and Divisionism, then approach *gouaches découpés* that Henri Matisse worked on. Finally, I will compare these Art forms with the expression of clients in Art Therapy. Consequently, the following points are found vital ;

1. Clients try experimental expressions during the reform period of the self, in ways that are common with the history of art.
2. Clients tend to use color division expressions in the early stage of the therapy to display one’s feelings.
3. Clients tend to make *découpés* at the self-reconstruction stage in the therapy.
4. After having experienced division expressions and *découpés*, clients come to utilize standard expressions of collage, and become able to treat a negative space (leave some open space instead of filling up the entire space for fear of leaving blank places).

In conclusion, it was found that *découpés* was used by clients at the time of self-reconstruction, which is a crucial period during the therapy.

1. はじめに

何らかのこと・ものに気持ちなどを表現するためには、

主として言語的表現、身体的表現、そして、造形などを主に用いる芸術表現など、多種多様な方法・技法がある。芸術療法にあげられる手法にも、絵画・粘土・箱庭・音楽・詩歌・ダンスなど、造形的なもの・言語

¹⁾ 放送大学准教授 (「心理と教育」コース)

的なもの・身体的なものなどの表現技法が存在する。

筆者は、芸術療法を行う中、クライアントのさまざまな心の表現に出会ってきた。特に、コラージュ（筆者の用いるものは主にpapier colléである）においては、従来の雑誌類から気に入った切片、気になる切抜きを選択するばかりでなく、そこに表現された形態とは無関係に表現したい色彩に近い印刷物を集めて切り貼りしたり、ちぎって貼ったり、被写体・表現物のフォルムとは無関係に独自に自由に思いのままにはさみを入れて造形して貼り付けたものなども少なくない。そこには、何らかのイメージの構築・構成・達成のために色彩を集め、既存のフォルムを崩して新たに造形する一連の心の動きとして、いわゆるコラージュのなかにひそむ表現とは似て非なる心の作業が潜んでいるように感じられる。色彩を主に自ら造形を試みる手法には、芸術の世界においては、マティス（Henri Matisse, 1869-1954）の後期傑作『ジャズ』（1947）などに代表されるようなgouaches découpés（Paper Cuts Outs）と20世紀を代表する印象派の方法上の革命である「筆触分割」「色彩分割」がある。

本研究では、芸術表現におけるpapier collé（パピエ・コレ）とdécoupés（切り絵）なるものを美術史上のなかから、画家の手記や発言などをも視野に入れてとらえるとともに、作り手の何らかのこゝろ・もの・気持ちなどを「かたちづくること」の意味にアプローチし、心理臨床活動（芸術療法）におけるクライアント表現としての「かたちづくることの意味」を検討していく。

2. 日本におけるかたちづくる表現 ～ジャポニズムの影響

田中（2013）は、「日本という国はつねに何かひとつの『型』をつくると、その型をとにかく守りながら、新たな活力を注ぎ込みます。あるいは新しい形式でそれを受け継いでいく。だから、何度も復活することができるわけです。そういうふうにして、つねに新しい芸術精神を生み出してきたのが日本である」と捉え、「芸術とは現実を再生することではない」ことを提示している。また、古代埴輪の造形について「人の似姿や風景をそっくりそのまま再現するのであれば写真で十分です。絵画など必要ありません。ところがカメラが発明されたあとも絵画は廃れていません。それはなぜかといえば、やはり現実そのものとはちがう理想像、現実そのままではない希望や期待を込めたいという思いがあるからです。だから絵を描くのです。あるいは、彫像をつくるわけです。埴輪にしても、古代日本人は人の姿をリアルに写すのではなく、霊の純粹さを表現しようと考えたにちがいません。だから、あどけない姿をかたどろうとしたのです。『幼児は神である』といわれるように。霊を象徴するには幼児の穢れなさ、あどけなさを借りる必要があったのです。なにも当時の人がリアルな顔を造形できなかった

わけではないのです」と説明している。さらに、「『形』というものは、こちらがじっと見ていれば、向こうのほうから何ごとかを語りかけてきます。土器であれ埴輪であれ、なんの意味もないのにわざわざつくことはありません。なにか必要性があるからつくったわけです。そうであれば、われわれはできるかぎり『形』に即して想像をふくらませ、それをつくった人たちの思いを類推する作業をしていく必要があります。もちろん、過剰な幻想や夢想は危険ですが、想像力はやはり欠かせません」とし、「すぐれた『形』にはその作家のアイデンティティは刻印されているのです」と説明している。日本古来の造形物は、神仏・宗教的な役割もあるが、作り手や受け取り手によって、その価値はさまざまであり、作り手の個性は確かにその造形物にひそんでいることが感じられる。

日本を代表する絵画表現「浮世絵」は、西洋の印象派の画家たちに大きな影響を与えており、セザンヌ（Paul Cézanne, 1839-1906）、モネ（Claude Monet, 1840-1926）、ゴッホ（Vincent Willem van Gogh, 1853-1890）、ゴーギャン（Eugène Henri Paul Gauguin, 1848-1903）、マティスなど多くの画家の表現のなかに、その片鱗を見ることができる。

色彩の魔術師といわれるマティスは『画家のノート』のなかで、浮世絵の色使いについて、「色彩はそれ自身で存在し、特有の美を具えています。そのことを私たちに啓示してくれたのはド・セヌ街で何スーカで買っていた日本の縮緬絵（クレボン）です。そのとき、必ずしも描写的色彩であることを必要としない表現的な色彩で制作できるものだということを私は悟ったわけです。（中略）ファン・ゴッホも縮緬画には夢中になっていたでしょう。ひとたび日本の縮緬画によって目の曇りを拭き清められた私は本当に色彩をその感情表現力のゆえに受け入れることができるようになったのです」（Art Present, no2, 1947）と述べている。マティスの言からも、マティス自身もゴッホも、浮世絵に影響を受けていたことがうかがえる。

従来、日本画では「画家が視点を移動させながら空間を描いていくため固定した視点での陰影は描かない、という伝統」があり、「浮世絵は線で形を思い切って単純化したため「見たまま、見えたままではなく、自分で形を構成しなければ」ならず、「卓越した造形力が要求され」たといわれている（田中、2013）。この形態感覚は、西洋の画家たちにとって衝撃であったことを感じざるを得ない。

日本画の特徴は余白にもある。江戸時代、土佐派の絵師：土佐光起（1617-1691）は『本朝画法大伝』（1690）の中で、「白紙も模様のうちなれば心にてふさぐべし」と述べている。屏風や掛け軸、空間芸術では枯山水、舞台芸能、俳諧の世界（行間としての時間的余白）など、背景を描き込まないことで、そこに無限の奥行や広がりや表現されているとも言われている。そこには、大和魂ならではの、余白の美、行間を読む心、無の空間への想像性と創造性が流れている。

これと対照的に、印象派に至る西洋美術では、写実を求め、細部まで描き込むことで余白を残さない描き方を主としていたため、「浮世絵」に流れる“心にてふさぐ”ための余白には、大変な衝撃があったことと推察できる。

3. 20世紀西洋絵画への流れ

16世紀から19世紀までの西洋絵画は、遠近法を駆使し、重層的組み立てにより成立してきた。「外の世界をそっくり描くこの遠近法の視覚はまた本来、世界のなかにあるはずの人間の視覚を外化させることにもなった。そのことによって人は見る者としての自分を位置づけることができる。そして自らのいる世界を外から対象として見るこの眼はやがて世界を所有するという意識へまでつながっていく」(John Berger, 1972/2013)。

高階(1993)は、17世紀のフランスの哲学者パスカルの「実物はいっこうに感心しない。ところがこの実物がひとたび絵になると、人は実物に似ているとって感心する。世に絵画ほど空しいものはない」という言葉をもとに、「絵画とは現実の世界を何らかのかたちで反映し、写し出すもの」であり「『実物』を髣髴させるように描かれてあれば、それで人々は満足し、感嘆すらしめた」が、「いったい何に満足し、何に感嘆したのだろうか」と問題提起し、虚と実、20世紀芸術の動きから答えを導き出している。

20世紀に入り、写実主義の限界を打ち破ろうと、「純粋性」を求め、部分的で分離的な「強調」をもち、「実験的な」芸術活動が試みられるようになった。それは、日常的感觉に対する否定的姿勢を基本とし、技法的には「部分的・断片的なものへの積極的関心」であった。20世紀画家の「実験」とは、「実験そのものが作品」となり、「実験的」とは、20世紀美術の「あり方」「本質」といえる。高階(1993)によると、「実験とは、余計な夾雑物を排除して純粋な状況をつくり出すところにはじめて成立する」ものであり、「複雑にからみあっている現実の諸条件を、ある特定の目的のためにいったん白紙状態に戻して、限られた条件だけを働かせるようにするのが実験というものの本体」であり「あるものだけ抽出し変化・意味を探る」ものであるから、「分析的」で「強制的」である。この頃の実験として、セザンヌは「形態の純粋性」を追求し、ゴーギャンは「色彩の純粋性」を求めていった。セザンヌは、「単純化」「純粋化」を「円錐・円筒・球体」に求め、キュビズムの画家たちは、これを基本としていく。その根底には、オブジェとイマージュのテーマがあり、パスカルや高階の問題提起に呼応するものであった。

4. イマージュとオブジェ

「オブジェは、人間の触覚的働きかけを受けとめる

ものであり、イマージュとは、人間の視覚的働きかけを受けとめるもの」とすると、オブジェをイマージュの形で把握するためには、五感の活用が鍵となろう。オブジェとしての彫刻は、作り手が自らの手(触覚)で造形を試みるものであり、視覚的・聴覚的作用が活発となる。マティスは、自らの創作の振り返りとなる1953年8月25日の『ルック』誌インタビューにおいて、彫刻の仕事は形態(フォルム)と質感(ヴォリューム)に親しむことで、絵画の仕事に補完できることをこたえている。

ピカソとブラックは、対象(オブジェ)がどのように見えているか(イマージュ)ではなく、どのようにあるか(オブジェ・イマージュ)に関心を寄せ、彫刻によるキュビズムの実験を行っていった。

キュビズムにおいてオブジェは、直線的部分と抽象的部分といった単純な形の組み合わせで成され、対象は手で触れることによつてのみ本質的価値が発揮できるものとされた。1909~1911年、キュビズムの実験では、オブジェの解体を行うなか、対象の各部分を、各々もつとも完全な形に表現し、各部分の正面視の姿の組み合わせを行った。1911~1912年には総合的キュビズムの中で「二次元のオブジェ」の発見として、コラージュが生まれる。コラージュに「貼りつけられるもの」は、オブジェの世界に属するものである。

ピカソのコラージュに用いた籐椅子・新聞紙・麻袋の断片、ブラックの用いた建築用模造紙(大理石柄のプリントなど)・新聞紙・トランプ・楽譜などは、いずれも現実の世界と結びつきながらも、厚みがないものである。しかし、見る者には、あたかも触れることができそうな質感や立体感が感じられ、そこに実物があるかのような錯覚を起こす。これら素材の共通点は、日常的に役立つ現実的オブジェでありながら、イマージュを呼び起こすイマージュに近いもので、「現実復帰」を導いている。

シュビッターズ(Kurt Schwitters, 1887-1948)の《メルツ:Merz》(1920頃~1948)は、コラージュという技法を用いたイマージュの世界の断片を巧みに利用したオブジェ・コラージュ彫刻(二次元の彫刻)といわれている。シュビッターズは、イマージュの断片によりオブジェを造形した。シュビッターズのコラージュ作品には、オブジェとイマージュという矛盾する二面性を包括されると同時に、相反する二面性が浮き彫りにされた。高階(1993)は、これを「感覚を知覚する世界の背後に、想像されたオブジェの世界が成立するところにイマージュの魔力がある」と表現した。

総括すると、コラージュは、オブジェでもありイマージュでもあるということができよう。

5. papier collé

papier collé(英語では「pasted paper」「cut outs」と表現)は、「何かをのり付けした紙」という意味である。新聞紙・雑誌などの文字や写真を含む印刷物な

どの紙片、壁紙、色や模様をついた紙（包装紙など）、木片、薄い樹脂類（フィルムなど）等を台紙（カンバス含む）に貼りつけたり、ピンで留めるなどして作成されたコラージュのこと、およびその技法である。1912年頃、ピカソとブラックが、キュビズム作品を実験的に制作する過程で創始したといわれている。紙片等だけで構成されておらず、絵画に紙片等を貼り付けた場合でも、papier colléと呼ばれている。この技法は、ダダイスムやシュルレアリスムでも用いられた。日本で行われる、貼り絵、ちぎり絵などもpapier colléの一種であると考えられている。コラージュは、マティスも活用し、ステンドグラス絵の構想に積極的に用いたり、コラージュからの派生として、gouaches découpésに行きついている。

筆者の臨床現場で用いているコラージュ療法は、このpapier colléに値する。何も描かれていない台紙である画用紙の上に紙片を貼っていくものもあれば、何かを描いた上に紙片を貼っていくものもある。また、紙片の切り貼りの上からサインペンや色鉛筆などで描き加えるものもある。

6. マティスのgouaches découpésに至るまで

1869年生まれのマティスは法律家を志していたが、1890年の盲腸炎療養中に絵画に興味を持ち、画家に転向する決意をする。17世紀パリに設立された美術学校エコール・デ・ボザール（École des Beaux-Arts）への入校は叶わなかったが、象徴主義画家であり当時の教官ギュスターヴ・モロー（Gustave Moreau, 1826-1898）から特別に個人指導を請ける事ができた。

マティスの初期の作風は写実的なものを志していたが、次第にゴッホ、ゴーギャンら後期印象派の影響を受け、自由な色彩による絵画表現を追究しはじめる。もっとも大きな影響を受けた人物はセザンヌであったと1953年8月25日の『ルック』誌インタビューにおいて語っている。マティスは、1907年にサロン・ドートンヌで開催されたセザンヌ回顧展を訪れ、セザンヌの、自然の模倣や再現から離れ、平面上に色彩とボリュームからなる独自の秩序をもった絵画世界の構築を学ぶ。

『マティス夫人の肖像』（1905）、『ダンスI』（1909）など、大胆な色彩を特徴とする作品を次々と発表し、ヴラマンク（Maurice de Vlaminck, 1876-1958）、アンドレ・ドラン（André Derain, 1880-1954）らとともにフォーヴィスム（野獣派）としての活動をするものの、マティス自身は、この活動には1905年から3年間のみの参加だった。マティスは、フォーヴィスムと呼ばれ見なされることをひどく嫌い、「私は人々を癒す肘掛け椅子のような絵を描きたい」と望み、その後には比較的穏やかで心地良い作品を描くようになる。

マティスが分割主義とフォーヴィスムに反抗する姿を、エスコリエ（1956）は「絵を構成しているさまざ

まな要素を個々に研究するようになりました。たとえばデッサン、色彩、色価（ヴァールール）、構図、さらにまた、これらの要素のどれも他の要素の存在によって表現力を損なわれることなく、ひとつの総体として結び合わされるのにはどうしたらよいか、といったことを研究しました。そして、それらの要素が結び合わされることによって個々の特質が失われないよう、つまり個々の特質の純粋さを守りつつ、これらの要素を組み立てていくことを目指すようになったのです」と記している。

マティスは、「線の単純化」、「色彩の純化」を追求した結果、「切り紙絵（gouaches découpés）」に到達する。『ジャズ』シリーズなど切り紙の作品を多数残しているように、マティスにとってハサミは鉛筆以上に素画に適した道具となった。

晩年、南仏ヴァンスのドミニコ会修道院ロザリオ礼拝堂の内装デザイン、上祭服のデザインを担当する。この礼拝堂は、マティス芸術の集大成とされ、切り紙絵をモチーフにしたステンドグラスや、白タイルに黒の単純かつ大胆な線で描かれた聖母子像などは、20世紀キリスト教美術の代表作となる。

シミエスのマティス邸は白壁であり、マティスがその上にデッサンを描き加えていたといわれている。マティスが線を引き出した白い紙は、何も描いていなかった時よりも白いと断言していたといわれている（ジラール、1995）。これは、何らかの色彩を白の上に置くことで、その白さが際立ち、強調されることを説いており、色彩対比を用いた手法（一種の錯視効果）であるともいえる。隣り合う色彩の効果を、白という色を起点に他色との組み合わせの実験を行うことで、他の色があるからこそ、白が確認される（マティスの白）ことを示していた。

マティスは緑と鳥を大変好み、アトリエには多種多様な花、身の丈を越す巨大な観葉植物などをおき、鳥を多い時には300羽も飼っており、まるで植物園のようであったといわれている。草花が満ち溢れ、鳥たちが憩うアトリエは、マティスが晩年辿りついた癒しに満ちた世界であり、草花鳥がモチーフとなり、ここで数々の傑作が生みだされていった。

体力が減退していくマティスは油絵から切り紙絵へと変更し、アシスタントに色紙を作ってもらい、自らは、はさみで切り抜いて作品を作り上げていった。マティスの体の変化により作品にも変化が現れ、自然から受ける感覚、感触をダイレクトに表現できるようになっていった。それは換言すると、形を見るときより、心の目で見るといった花や植物が抱いている安らぎの感じを、はさみを使うことで身体的な動きを通して、機能化して表現し、生命そのものの記号になるように求めていったことといえる。

7. gouaches découpés 『ジャズ』

マティスは、『画家のノート』のなかに、自らの

gouaches découpésについて語っている。

「塗られた画面のなかで、私は目にした感覚に空間を取り戻させるのです。つまり、そこから私はデッサンによって限定された色を作り出すわけです。絵具を使うとき、私には自分にとって必要な量の感じ—色面の—があるのですが、私の感じをきっぱりとした仕方でも明確にするためにその輪郭を修正します。(はじめの行為を《塗る》と呼び、二番目のを《デッサンする》と呼びましょう。) 私の場合、塗ることとデッサンすることは一体をなしています。彫刻家が粘土をこねて作るときに最初にこねた玉を加減したり、それを自分の感じにしたがって引きのばしたりしながらやるように、私は彩色された面の量を選び、それを自分のデッサンの感じにぴったり合うようにするのです。…創案された色彩—その《デッサン》が輪郭をきめるのですが、そこへ作家の感情が加わって対象の意味を完全なものにします。ここではすべてが必要不可欠です」「色彩がフォルムを構成するのです」「切り紙というのは私が今日自分を表現するために見つけた一番単純で一番直接的なやり方です。その記号がどんなものであるかを知るには対象を長いこと研究しないといけない。さらに、一つ一つの構図のなかで、対象はその力を保ちながら全体の一部をなすように新しい記号にならないといけない。要するに、一つ一つの作品は制作中にその場面の必要性から創案された記号の総体です。そのためにそれらが創造された構図を離れたら、これらの記号は何の働きも持たないのです」「ただ、いっそうの果敢、いっそうの抽象力によって私は本質的なものにまで浄化されたフォルムに到達しました。そして、以前にはこみいった空間のなかで表していた対象のなかから、その対象をそれ特有のフォルムにおいて生かすのに、また、全体的調和—そのなかで記号も構想する—のためにその対象を生かすのに必要かつ十分な記号だけを残すようになったのです」(マリア・リューズにより収録された言葉。XXe Siecle, no2, janvier 1952)

切り紙絵に対して「はさみは鉛筆や木炭以上に線描の感覚をものにすることができます。…間の白を限定しているのは切り抜き色紙のアラベスクですが、それはこの余白の白に感知しにくい珍しい特質を与えています。この特質はコントラストのそれです。色彩のそれぞれ独特のグループはそれ自身の内部に特有の雰囲気をもっています。それは表現的な活気とも呼ぶべきものです」(『マティスの魅力』パリ、エミール・ポール、1952に収録された言葉)としている。

『ジャズ』に関する覚書として「はさみを使ってデッサンする。色をじかに切り抜くのは彫刻家のじか彫りを思い起こさせる。この本はそうした精神で構想されたものだ」(パリ、テリアード社、1947)と記している。1952年にパリにてエミール・ポールによる『マティスの魅力』には「前もって色を塗った紙をはさみでデッサンしながらです。線を色彩に、輪郭を面に結びつけるために同じ一つの動作でやったのです。…色

彩がいかに美しかろうと、それぞれをそばへ並べるだけでは不十分で、さらにこれらの色彩が互いに反応し合うようにならないといけない。さもないと、不協和になります。『ジャズ』はリズムであり、意味でもあるわけです」という言葉が収録されている。『アンリ・マティスの言葉』(Amis de l'Art, no2, octobre 1951の抜粋より)には、「切り紙絵では色彩の中でデッサンすることができます。私にとっては単純化が問題なのです。輪郭をデッサンし、そのなかに色を置く代りに—お互い同士を変容させながら—、私は色彩のなかでじかにデッサンするのですが、色彩は変化を受けないので、それだけ調子はととのっています。この単純化は二つの手段が結合してもはや一体としてしか働かないだけに正確さを保証してくれています」と、切り紙絵に本物の表現手段を見出したことを示している。

ヴィーテグ(2000/2009)によると、「ジャズ音楽では、楽曲と演奏とのあいだの相反する要素や時間的な間(ま)をミュージシャンが克服し、『ジャズ』では、スケッチと油彩画とのあいだの相反する要素や時間的な間(ま)を切り紙絵がまとめている。ジャズ・ミュージシャンの演奏は常に独創的で真似できないが、それは『ジャズ』のためのマティスの切り紙絵にも通じる。一見したところ、単純な方法で作られているにもかかわらず、模倣することは不可能で、その精神は形態として表現され、配置は真似できない」と記されている。これは、マティスのジャズ音楽的な即興性でありながら、すべてはマティス自身のなかに構成構造された作品を物語っている。

クライアントの表現するpapier colléにおいても、この色・この切り方・この形・この場所・この貼り方がピッタリ来るときが存在し、模倣は困難である。

8. 筆触分割

「筆触分割」「色彩分割」とは、「色彩の『純粋性』を保つために、絵具の混合を避けて、原色をそのまま、こまかい筆触で画面に並置していく手法」(高階、1993)であり、色彩が混ざり合わないといった点では、papier collé・コラージュやgouaches découpés・切り紙絵に近い感覚があるが、筆触は単に純粋な色だけを表現するものであって、形態は無視されてしまうことも多い。スーラやシニャックらの点描画家の作品は、パレット上で色を混ぜるとどんどん色合いが黒ずみ、暗くなってしまう減法混色をきらい、キャンバス上に色と色を混ぜずに並置すること(「並置混色」)で、見る者の眼(脳)の中で混ぜると明るくなる加法混色を用いている。

「色を混ぜない」といった並置作用と、コラージュ・papier colléにおける紙片の並置構成には、同機序がうかがえる。papier colléにおいて色紙を用いて行えば、さらに厳密な「筆触分割」「色彩分割」となるだろう。

マティスが自身をこの「分割主義」ではないと訴えた理由には、マティスの主眼は、色と色の対比による効果を用いて白を浮き立たせることであり、分割主義の画家たちの主眼は、「筆触分割」「色彩分割」による加法混色を用いて画面の暗化を避けることであった点に違いがあった。日本の浮世絵（多色刷り）に、西洋画家たちが影響を受けたのも、オブジェとイメージの関係に合わせ、混色されない色の並置にあったことも大きな理由であろう。

点描画の画家たちは、絵具を塗り重ねることにより色彩が暗くなっていくことを避けようと、分割主義に移っていったわけだが、心理臨床場面に置き換えるならば、クライアントが、暗闇に陥っていかないように、コラージュにおいて紙片を「筆触分割」「色彩分割」を行って並置することで、問題性の重層性を一面面に置き換え、自らの内をひとつの画面に同時に眺めることで、把握したり、問題の整理をする助けとなることが考えられる。実際、筆者の体験したクライアント表現にも、言語での訴えや描画などの表現では把握しきれなくなった時や、整理しきれない問題を抱えた時、コラージュとその切片を通して一つ一つわけて把握し、整理していった事例も少なくない。

9. 臨床場面におけるpapier collé・découpés表現

筆者の臨床経験から、面接経過にて顕著な特徴を示したpapier collé・コラージュやdécoupés表現を行った2事例を提示し、芸術的技法と重ね合わせながら検討する。2事例ともに研究承諾を得ているが、本研究にかかわるコラージュ作品提示を中心に記述する。コラージュは、いずれもB4サイズの台紙を使用している。

事例1) 10代後半女性A ひきこもり

初めてコラージュをやってみようとしたときは、表現したいが、どう表現していいのかわからず、1時間雑誌をめくっては考え考えて過ごし、何も手につかずにタイムアップとなる。2回目に初めて制作を試みるも、制作後のコメントをうかがうことはできなかった。3回目、コラージュ作品No.2(図1)では、ただただ時間の大半を、使いたい色の雑誌を見つけてはちぎって集め、ある程度の量になると、台紙に貼り絵のように、右下から、左上からと、隙間なくちぎった紙片で埋め尽くしていき、最後に、唯2つのフォルムを成す蝶を貼りつけて完成とする。「とても苦しかった」との感想があった。

その後しばらくは、時間がかかるものの毎回完成にまで至る。その作品には、何らかの人の顔を切り抜いて貼り、吹き出しをつけてメッセージを書き込むといった作品が続く。これらのテーマはすべて「旅」であり、Aの心の旅が紙片と文字メッセージの書き込みによって展開されているようだった。

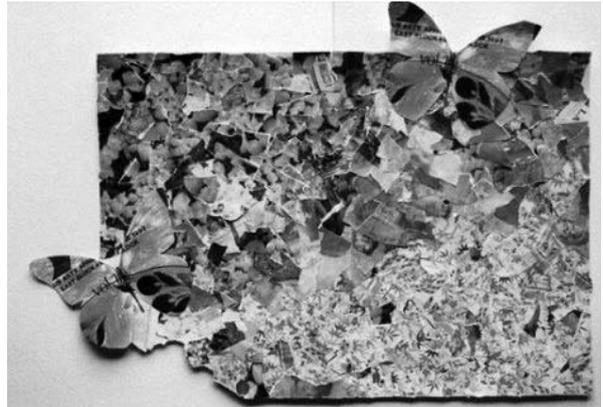


図1 Aコラージュ No.2

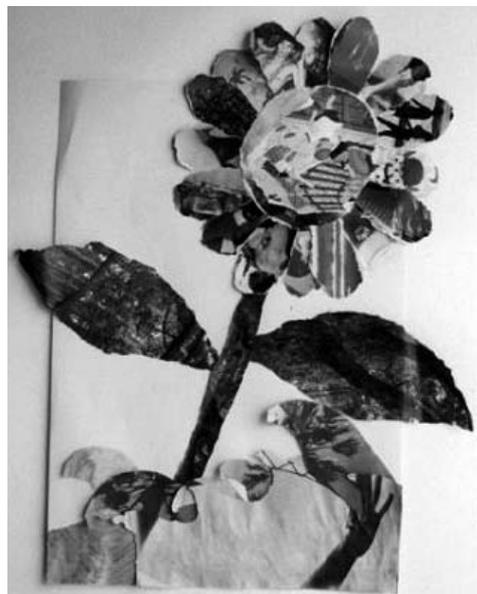


図2 Aコラージュ No.5

コラージュ開始から2か月経過の作品No.5(図2)では、使いたい色彩のチラシをちぎったり、はさみを入れ、地面に咲く1輪の花を完成させる。

その次の回からは、背景と登場人物を組み合わせたいわゆるコラージュ作品の作成が続く。時折、登場人物に加えられた吹き出しに、あたかもAの代弁をするようなメッセージが込められていた。セッションを積み重ねるうちに、ゴチャゴチャとした組み合わせがすっきりとし、空白(何も貼られない空間)がみられるようになる。はじめは、少し孤独を感じさせるような空白であったが、しだいに、その余白をゆとりとして楽しむAの姿を感じるようになるようになった。

コラージュ開始から10か月経過後の作品No.18(図3)では、フォルムとして選ばれたものは、自転車の旅の途中に木陰に腰を下ろす女性(左に90度反転、左上)、トリミングされたキャッシュカード(右90度反転、左下)、トリミングされたトルコのネムルト・ダア遺跡の頭像(正位置、左下)、トリミングされたカ



図3 A コラージュ No.18



図4 B コラージュ No.11

バ（正位置、中央下）などであり、左側の空間に集中している。右側は、民族的な写真や文字をある程度の大きさ・色に分けて切り貼りしており、この色彩表現は、モンドリアン（Pieter Cornelis Mondriaan 1872-1944）の究極・抽象表現を髣髴させる。

Aは、この後、1年ほどコラージュ制作を続ける中、心の内を少しずつ語れるようになり、自身の道を見つけ、社会へと巣立っていった。言語化できるようになっていくとともに、コラージュ作品には、吹き出しや文字キャプションは消失していった。

事例2) 10代後半男性B ひきこもり

コラージュ制作1回目は、「意味あるものをつくらう」ということばかりにしばられて、「なかなか思うようにできなかった」とコメントする。小さな空間に所狭しと、人の顔だけが詰め込まれている作品だった。2回目以降は、A同様、何らかの人の顔を切り抜いて貼り、吹き出しをつけてメッセージを書き込むといった作品が続く。Bの特徴としては、切抜きよりも描きこむものがしだいに多くなり、サインペンで情景を線描き（着色なし）した上に、登場人物を選んで切り貼りするといった傾向があった。大半を黒いサインペンで描画した上に1枚だけ背景を貼り、その背景上に、自ら描いた線画の人物を貼るといった作品に到達した次作No.11（図4）では、突如、画面いっぱい隙間なく、紙片で埋め尽くし、中央の男の子たち3人と、右下の石仏のみがトリミングされて貼られた。A同様、ここにもB自らがかたちづかった蝶が2羽貼られている。蝶は、背景の切り貼りに埋没するかのような色調でつくられている。

その後、新聞類で台紙を埋め尽くした上に文字やトリミングされた人物や動物・物を貼ることを繰り返していく過程で、しだいに台紙に貼られない空間が生まれてくる。この間、Bの作品には、文字キャプションの切抜きも必ず入るといった特徴があった。コラージュ開始から4か月後のNo.21（図5）になると、「リアリティ、立体感を出したかった」と、“紙にはさみを入れる”切抜きをトリミングして貼る。背景には、B



図5 B コラージュ No.21

が制作している情景を表わしているような、『月見』の団子・満月・ススキが造形されている。この作品を境に、文字の書き込みはなくなり、文字キャプションの切り貼りが始まる。そのキャプションも、しだいに1~2つ貼る程度に変化し、あたかも、自身の気持ちを一言で代弁しているようなものとなっていった。それと並行して、作品完成後にあまりコメントをしなかったBが、このNo.21作品からは、自発的に語り出すようになった。

以降、コラージュ・セッションは3年続いていくが、Bらしい表現は通底しながら、いわゆるコラージュ作品となり、コメントも自身の言葉で思うように語れるようになり、最終的には社会へと巣立っていった。

10. 臨床事例と芸術技法の制作機序の関係

2事例ともに、マティスの「私は彩色された面の量

を選び、それを自分のデッサンの感じにぴったり合うようにするのです。…創案された色彩—その《デッサン》が輪郭をきめるのですが、そこへ作家の感情が加わって対象の意味を完全なものにします。ここではすべてが必要不可欠です」という言葉が当てはまる。Aにとっても、Bにとっても、その時、その場で、その表現というピッタリくるものがあった。また、20世紀美術の改革同様、A・B両者の制作に取り組む姿は、自己の改革の実験であり、再構成を通して自身のアイデンティティを作り上げる作業になぞることができよう。キュビズムの画家たちが、分析から総合への過程を経て、フォーヴィズムの画家たちが点描画の経験を経て、それぞれのスタイルを確立していったように、臨床場面におけるクライアントも、実験を通して自己のスタイルを確立していく。クライアントの自己の構築作業を行う実験的プロセスには、試行錯誤しながらの色彩分割表現やdécoupésが用いられ、ある程度の見通しが立つと、その実験的試みは終息を見せ、いわゆる一般的なpapier collé表現に落ち着いていくようである。

AもBも、コラージュ・セッション初期段階で、全く余白のない色彩の切り貼りをしている。筆者は、事例A・B以外のクライアントのコラージュ表現にも、その初期段階で、同様の表現を多く見てきた。いずれも、息がつまりそうで、非常に窮屈感をともない、クライアントの大変さが伝わってくるものであった。あたかも、何らかにとらわれて、隙間すら作れない（余裕を持たない）、苦しい状況にあることが痛感させられると同時に、これ以上、自分を苦しめる何かが、外部から入って来ないように、頑なに自己防衛している姿にも見えてくる。この表現は、共通してセラピーの経過により、少しずつ貼らない部分、余白が置けるように変化していく。

コラージュは、究極の「筆触分割」であり「色彩分割」の特徴を持ちあわせている。「混色を避け」「純粋性を保ち」「形態は無視される」これら絵の特徴を鑑みると、Aのコラージュ No.2、Bのコラージュ No.11には、自身のなかのゴチャゴチャとした先の見えない苦しいことが多々存在し、それが様々な色彩で表現され、どのことも混ざり合うことなく重なり合っただけに見える様子が見受けられる。その中に、AあるいはB自身が存立しており、自らがいっぱいいっぱい、他者を受け入れられず、寄せ付けない雰囲気もある。あたかも自身と悩み事をいくつかの塊として提示しているかのようであり、その事実をコラージュという形で表したことになる。この表現行為は、「複製によってオリジナルはスケールを失い、ミニチュアールはタブローになり、タブローはそれ自身から切り離され、断片化されて別のイメージにもなる」(John Berger, 1972/2013) 可能性がある。自分という悩みを持った苦しい存在の表明・表現を、「形態は無視」する形で芸術表現することにより、とらえどころのない見通しの悪い苦しさを持ちながらも、直面化（直視）を少し

だけ上げることができ、苦しみの吐露につながっているのだとも考えられる。このなかで、両作品の救いは、形態を保持できている蝶の存在であろう。蝶は、変身・転身を象徴する存在でもある。ここに用いられた蝶の紙片は、既存の画像から切り取った仮のものではなく、A・B自らその形をつくり出しているところに、自己治癒力のポテンシャルの高さをうかがうことができた。

続くAのコラージュ No.5、Bのコラージュ No.21は、Bの発言「リアリティ、立体感を出したかった」にもあるように、作品上でも問題解決上でも転換期にあたり、「～したい」という積極的な願望がみられ、心の作業としていろいろな「実験」をしていることがうかがわれる。二次元上に立体感を表現しようとする試みは、ピカソやブラックの行った「現実復帰」に値し、キュビズム運動として、現実を回避しつつ、非常に現実感を取り戻すことになる動きに酷似している。Aも、Bも、コラージュという架空の世界を通して現実の社会から逃避しながらも、日常に通じるアイテムを表現することで、現実社会・日常社会に歩み寄ろうとしている動きに感じられた。

Bのコラージュ No.21では、具体的なものと抽象的なものが併存している。あるいは、共存しようとしている。Bは、二次元の世界に現実感をもたせる試みをする中で、自らが現実社会にどう生きるかを模索しているようにも感じられる。具体的表現として、“はさみをいれる”切抜きを選んでいることにより、その空間にはさみを入れて、向こうとこちら側、つまり、イメージの世界と現実の世界、B自身のシェルターと現実の外の世界をつなぐ道を、自ら切り開いていくとする行為とも受け止められる。

Aのコラージュ No.18においても、Bのコラージュ No.21同様、具体的なものと抽象的なものが共存しようとして左右に並べられ、右領域は抽象化ながら色彩におけるAの秩序のようなものを見出し始めており、左領域は、具体的な形がトリミングされて現れると同時に、多くの空間が生まれている。隙間のないコラージュ No.2と比べ、この広い空間は、Aの余裕とも感じられ、これから起こりうることを想像（創造）していける余白とも考えることができる。そこには、日本画における余白のイメージ性が潜んでいる。

A・Bともに、各々の表現スタイルがあり、それぞれの思いをpapier collé・コラージュに表現し続けたが、面接初期段階での問題が整理できない段階では、余白を作らず埋め込むか、文字メッセージを吹き出し内に書き込むことで思いを吐露し、自分というかたちを作り上げるきっかけに、découpés・切り絵というスタイルを用いていたように感じられる。それは、コラージュの持ち味である、既成のものをいったん崩して新たに再構成していく過程に、色彩を用いてかたちづくることを自己の再構成を加え、自分のカラーをつくりあげる象徴化として表現された自己の再構成過程と考えられよう。

11. papier colléとgouaches découpésという 芸術表現と芸術療法のつながり

レオン・アルベルティ (Leon Battista Alberti, 1404-1472) は、『絵画論』(1435) のなかで「絵画は物とその周囲との関係を表現するものである」と述べている。クライアントにとっても、「絵画などの表現は物とその周囲との関係を表現するもの」であり、表現されたものはクライアントとその周囲をとりまく関係の何らかの表現(象徴表現)」であると言い換えることができる。

マチスの「…一つ一つの構図のなかで、対象はその力を保ちながら全体の一部をなすように新しい記号にならないといけない。要するに、一つ一つの作品は制作中にその場面の必要性から創案された記号の総体です。そのためにそれらが創造された構図を離れたら、これらの記号は何の働きも持たないのです」という言は、そのままコラージュ表現における紙片と構成の関係にもあてはまり、クライアントの表現にも通じている。

緊迫した余裕のない状態、あるいは、外部からの侵入を避けるときには、余白を残さず、オブジェに翻弄されて、建設的なイメージを發揮できないか、イメージ自体を封印している可能性がある。少し自分に余裕ができ、外部からの刺激を受け入れる体制ができると、余白を作ることができるようになる。空白には、イメージ力をこめ、その機能を發揮させることで、オブジェにイメージを投入することができるようになる。papier collé・コラージュには、オブジェとイメージ双方を包括する力が潜んでいることにより、クライアントにも、オブジェを用いてイメージの回復を手助けすることにより、程よいバランスの「現実回復」を作り上げることができよう。

「筆触分割」は、混沌とした問題性を「わかる」ことで心の整理を促し、いったんオブジェとイメージを分けて整理することで、自らに起こっていることを把握していく作用があろう。「色彩分割」も混ざり合わないことで、侵入される恐怖を回避し、仮想に混色される作用を持ちながら、実際は個別であることにより安心を生み、並列より併存、共存の経験を積み重ねることができると考えられる。

自己の形成・再構成段階では、「色彩に直接はさみを入れて」「色をデッサンする」ことで、自分というものを、カラー(自分に似合う色でありキャラクター)をつけてかたちづくることができる。マチスが、人生をかけて、マチスとしてのアイデンティティを確立したgouaches découpésという表現は、クライアントにとっても、ある時点で、自己の再生・再構成・アイデンティティの確立のスタートに位置付けられ、とても大切な時期に必要とされる技法であると考えられる。

12. おわりに

本稿では、筆者という一臨床家の臨床経験(芸術療法)において出会ったクライアントの表現と、20世紀西洋美術の流れのなかでの技法のあり方を重ね合わせて検討してきた。ゆえに、この視点が、他の臨床場面で般化されるとは限らない。コラージュ技法は、多くの臨床家に、さまざまな場面で、各臨床家の持ち味を生かして使用されているが、時と場、臨床家の人間性、そして、何よりも、クライアントのその技法の必要性、技法とクライアントとの相性、臨床家とクライアントとの相性、ひいては、クライアントと技法と臨床家の関係に、大きく影響されるものと理解している。芸術の世界において一つの技法をとっても芸術家の数だけ考え方がるように、心理臨床の世界にも、臨床家の数だけ臨床的視点はあろう。心理臨床においては、どんな技法であっても、クライアントにとっての技法であること、クライアントが心の内を語り、問題解決につなげるための技法活用であることを忘れてはならない。

文 献

- 1) レオン・バットイスタ アルベルティ著 三輪福松訳 絵画論 中央公論美術出版 1992 (Leon Battista Alberti, De picture 1435)
- 2) John Berger著 伊藤俊治訳 イメージ 視覚とメディア ちくま学芸文庫 2013 (John Berger Way of Seeing Copyright Penguin Books Ltd, 1972)
- 3) グザヴィエ ジラール著 高階秀爾監修 田辺希久子訳 マチス—色彩の交響 創元社 1995 (レイモン・エスコリエ『マチス、この生ける者』パリ アルテム・ファイヤール刊 1956)
- 4) マチス著 二見史郎訳 画家のノート みすず書房 1987 (Henri Matisse ECRITS ET PROPOS SUR L'ART Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade Hermann, Paris, 1972 / ガストン・ディールにより収録された談話 Art Present, no2, 1947)
- 5) 森谷寛之 心理療法におけるコラージュ(切り貼り遊び)の利用 精神雑誌90巻5号 450 1987
- 6) 森谷寛之・杉浦京子・入江茂・山中康裕 コラージュ療法入門 創元社 1993
- 7) 森谷寛之 コラージュ療法実践の手引き—その起源からアセスメントまで 金剛出版 2012
- 8) ジル・ネレアンリ・マチス切り絵 タッセン・ジャパン 2004
- 9) 杉野 健二著 加藤 孝正監修 コラージュ療法(実践ですぐ使える絵画療法) 黎明書房 2011
- 10) 高階秀爾 20世紀美術(ちくま学芸文庫) 筑摩書房 1993
- 11) 田中英道 『美しい「形」の日本』 ビジネス社 2013
- 12) カトリン・ヴィーテ、エクベルト・バケ著 長門佐季訳 アンリ・マチス ジャズ 岩波書店 2009 (Henri Matisse Jazz ©Press Verlag, Munich, Berlin, London, New York, 2000)

(2014年10月22日受理)