

風景構成法の空間構成と身体性に関する一考察

—遠近法と視点移動—

前川 美行

はじめに

私たちの生活には記号があふれている。ある時、交差点でぼんやりと信号を見ていたら、信号の下に上向き矢印が点灯した。「上に行く?空?…」ほどなく我に返り、「直進ね」と了解した。不思議な感覚だった。「↑」は記号である。交差点ではそれを直進と読みとるのが普通だが、初めてそれを見た人が理解できるとは限らないし、高次脳機能障害やある種の意識状態において記号や象徴の読みとりが困難になることがある。「空?」と思った時、宙に浮いたような茫洋とした身体感覚が広がったが、了解したとたん私の身体はこの世に戻り、座標軸を立て直したようだった。私たちは、あふれる記号から形式を学び、それに身体も適応させながら生きている（前川, 2010）。

ところで、アセスメントや心理療法の際に、クライアントさんに絵を描くよう誘うことがときどきある。「絵の上手下手を見るのではありませんから思ったように描いてください」と。あるクライアントさんに「じゃあ、何を見るの?」と尋ねられた。「上手下手を見るのではない」というが、絵から受ける第一印象は「上手/下手」に大きく左右されるだろう。形や空間構成に対する違和感などは、基本的に絵の上手/下手ともいえるようなポイントである。それでもやはり表現作品の上手/下手を「見ている」のではない。セラピストは表現活動そのものから内的体験を感じ取ったり、ともに紡いだり味わったりしながら非言語的交流を試みているのである。

ここでは風景構成法にみられる空間構成力に関する基礎的文獻をまとめ、身体性の視点から考察を試みる。特に遠近法は文化的影響を受けていることから、遠近法獲得が示唆する内的空間性とは

どのようなものか、描き手の身体には何が起きているのか、文化的影響との関連で再考してみたい。独自には「一点透視図法」は生みださず、「上下」「大小」などで遠近を表してきた日本人が、透視図的遠近法を身につけることは、単なる描画技術の獲得ではなく、対象との距離や視点の獲得であり内的変化を伴うと考えられる。西洋化、いや情報化が進んだ今、記号情報に適応して生活している私たちの身体性を理解するためにも、描画から内的空間のあり方を理解することは意義がある。言葉では表現しがたい身体感覚や体験を理解する媒体として、描き手の空間性を表現しうる風景構成法という描画法を素材にして考察を試みる。

I. 風景構成法と空間構成

1. 中井久夫による空間性の概念

(1) 投影的空間

中井久夫（1970）は統合失調症の治療的アプローチの一つとして「風景構成法」を創案した。この手法の「無」から「空間」を作る作業が、発達レベルや病理およびパーソナリティの理解を可能としたが、風景構成法が表現する空間性について、中井のあげた「投影的空間」と「構成的空間」の概念にそってまとめてみよう。

中井（1971）は構成的空間の性質を優位に持つものとして風景構成法と箱庭療法、投影的空間を優位にもつものとしてロールシャッハテスト・なぐりがき法をあげた。いずれも両方の空間性を備えた「複合的な過程」からなるが、特に風景構成法においてはアイテムの描き入れが空間の構成過程であり、彩色が空間への投影過程であるとした。

「投影的空間」は「内的空間」の性質を帯びている。それは奥行きや地平あるいは

vista を欠いており、距離は浮動的であって明確に定義しえない。… (中略) … この空間における「投影」の過程は、この空間の諸性質に規定され、相貌性の相において *Vorgestalten* の中から一つの *Gestalt* を相互排除的に選択する過程である。—p. 42

たとえば、スクリブルでのなぐりがき描線やロールシャッハテストのインクプロットに「何か」を見る場合、あらかじめ自分の内側に存在する形態認知参照ストックから一つの形態を取り出して（弁別して）それを見る。したがって参照ストックが引き出されない、あるいは内在しない場合には投影は起こらず、ただの「ペンで描いた線」や「インクのしみ」にしか過ぎない。意図（「何か」に見える）が内容（描線やインクプロットである）より優先される状態が「投影」であり、内的空間を「投影」という行為を中井は「相貌性の相における選択」と述べたのだ。「何かに見える」と思う時、それは形態認知の記憶ストックの中から「相互排除的に」一つ弁別・選択しているのである。しかも、その選択行為には個人特有の形態認知や情緒的要素が関連する。

視覚失認のケースを思い浮かべるとわかるように、「何かに見える」ためには複雑なシステムが働かねばならない。顔に特化して失認が起こる相貌失認（prosopagnosia）のケースでは、自分の写真を見てもわからない、動物の顔写真を見て人間と思う、知っている顔はわからないのに新しい顔は覚えられるなど、「相貌」に意味が付与されなくなっている。またロボット工学や情報処理分野においても顔の認識は大変複雑な機能とされ、ファジーな情報である表情の読みとりはもっと困難で、オカルト映画の“窓から覗く無表情な顔”が恐怖を起こさせることも、ロボットとの間身体性交流は難しいことも、ロボットの顔の造作が精巧になればなるほど不気味になることも実感としてわかる。一方単純なロボットや、動物の赤ちゃんには、人は容易に感情を投げかけ共感し交流している。その時、対象は単なる機械や図形ではなく、顔であり表情になる。「読みとる」のではなく「投げ込む」のだ。内的な意味が「投影」され

るのである。

こうして、風景構成法においても「私の育った里山の風景」「暑い夏の午後の夕方の風景」など付与された意味を持つ空間が現れる。

（２）構成的空間

中井は続けて以下のように述べる。

「構成的空間」は「外的空間」の性質を帯びている。それは三次元構成を実際にとるか（箱庭）、あるいは、「風景構成法」のような三次元→二次元の射影においては、地平線と *vista* を予想させる空間となる。距離は明確に定義される。この空間は投影的空間とことなり、ただ外枠の存在によって陰伏的（*implicit*）に構造化されているに過ぎない素白の空間である。したがって、投影における内的空間性が先行するインクプロットやなぐり描きの描線によって予め誘導されているのに対し、構成における外的空間性は一連の選択過程の涯に意識的に指向され追及されねばならない。構成の過程は対象性の相の下に「距離」を本質的要素のひとつとして相依相待的に選択する過程である。—p. 42

この「構成」過程を、中井は主語述語など言葉を組み合わせて「文をつくる際の選択とおなじく、“syntagmatic”な過程」と呼ぶ。これが無秩序に並ぶと統合失調症に特有とされる症状の一つである言語表出、「言葉のサラダ word salad」のようになる。これは、思考過程の障害、思路障害の一つである思考滅裂が生み出す言語表現で、単語がただ羅列され錯語や造語も時に混じり、論理的筋道が混乱していて意味が伝わらない。正しい文法で構文としては適合しているものの意味不明で、下手な外国語訳もこのようなものかもしれない。言語表現はこのように文脈と意味の組み合わせの「構成」要素が重要で、表現の崩壊は「構成」機能（思考過程）の問題を示す。「構成」を基本要素として間主観的交流を可能とするのが言語的表現の特徴なのである。

つまり中井は、風景構成法や箱庭に表れる「構成的空間」は「外的空間性」であると述べる。距

離や構造を持った外的空間であり、外的存在としての性質を持つということであろう。この場合「物」は外的空間に影響を与え世界を変貌させる。Syntagmatic な過程によって時間軸や空間軸に未来や vista という見通しや奥行きが生み出されるのだ。そこには「距離」（軸の長さや対象との距離など）がアプリオリに存在すると言えよう。しかも互いに影響しあい「相依相待的」に世界の空間は構成されると述べる。

こうして、風景構成法において私たちは一枚の素白の紙に空間をまず構成し、次に彩色によって投影するという複雑な表現を行っているのだ。

2. 臨床図像学的な読みとり—空間力動

高江洲義英・大森健一（1984）は、統合失調症者の風景構成法の「空間力動」に着目し、特異な空間体験の様式が読みとれると述べる。そして表現から過去を理解するのではなく「今、ここ」の「図像 icon」そのものを解析する重要性を強調する。

臨床図像学的に三つの類型—「離反型」「近接型」「固着型」—を記載してみることができる。…(中略)…「離反型」とは、構図が希薄、荒涼として、描線は弱く、色彩は少なく、混色がほとんどなく、事物の配置は二次元化、並列化が目立ち、時に層構造（中井のいう「棚積み空間現象」）を示す。これらの「形式分析的特徴」は、「遠景化（遠ざかり効果）」と表現することができるように、事物がすべて遠のいて縮小した世界を描く一群である。

—pp. 129-130

「離反型」に続けて「近接型」「固着型」とそれぞれの形式分析的特徴をまとめ、描画そのものが語りかけてくる「意味するもの significant」の記号作用を、「形式分析」的に読みとる。さらに同時に「意味されるもの signifié」の意味内容を「内容分析」的にも解釈する。

風景構成法は、すぐれて構成的・外的空間としての特色を有するとともに、その彩色や象徴にみられるように、すぐれて投影的・内的

空間性の特質も内在している。

—p. 134

中井が示唆した二つの空間性を、高江洲・大森は空間力動という視点から考察し、分析・解釈を深めた。描画によって表現された構成的空間がもつ「意味するもの significant」の記号作用を読みとる「形式分析」と、彩色によって表現された投影的空間が示す「意味されるもの signifié」の意味内容の「内容分析」という「二分節的アプローチ」を基本技法とするのである。すなわち投影された意味の分析のみでなく、構成的空間性のあり方自体を問題とする分析が重要だとする。そして中井も高江洲・大森も、風景構成法によって指し示される空間とは、描き手が意識的に構成（まとまり）を指向する過程を経て構成されるものであり、描き手は対象との「距離」を本質的要素として選択していると考えている。とすると空間構成が問題となるような描画においては、対象との距離の選択そのものに問題があると言えるだろう。構成するためには対象との距離が選択されねばならないからこそ、描画に表れた構成から描き手の空間体験を読みとる空間力動的考察が可能となるのである。とらえた「内容」ではなく、「とらえ方」「形式」を分析するのが形式分析である。

ちなみに中井は、ロールシャッハテストを主に投影的空間が優先される手法と分類しているが、辻悟（1997）はロールシャッハテストに表れる「内容・主題的投影」と「形式・構造的投影」に着目し「内容分析」と「形式分析」の両方による解釈を重視している。つまり、ロールシャッハテストでも二分節的アプローチが重要であり、形式分析によって、認知機能や思考内容のみならず思考過程や感情表現形式に対する構造的・重層的な解釈が可能となるとの認識は阪大法に限らないだろう。

では、自分自身も広がりを持つ身体を備えている人間は、空間をどのように認知し、空間との距離をどのようにとらえているのだろうか。

3. 空間構成の諸形式

さて、風景構成法を実際に描いてみると、空間の構成に大変苦勞する。その“苦勞”ゆえに、「し

ばしば端的に臨床的特徴や行動特性と一致」(中井)し、統合失調症者のみならず病理や状態による差異を生み出す。表現された心理的空間の空間構成形式として、中井は「キメラ的多空間現象」「二重世界現象」「鳥瞰図現象」「棚積み空間現象」「構成放棄現象」など 17 の形式をあげている。特異的で病理的な空間構成がその形式のありように顕わになるのは、風景構成法実施の際の「設定」が「端的な欠陥露呈」を起こさせる要素であるからと中井は述べる。つまり、投影法の本質ともいえる“曖昧さゆえの内的準拠枠の強度露呈性”を備えている。

本法のミソは、要素の種類とその順序にある。

—中井 1992 p. 237

この方法の眼目は、何と言っても、「川」を最初に描くことにあると言ってよい。

—山中 1984 p. 13

初めて風景構成法を経験した描き手は大きく二つのタイプに分かれる。まず「川」と聞いて、「風景を描く」という教示を頭におきながら紙に空間の全体的構成を考えて描く者、一方さしたる構成への注意もなく描き始める者。描かれた「川」の形態がそれを示している。次に「山」と聞いて反応が分かれる。ここで syntagmatic な指向的選択がなされるかどうか、「整合性への指向の強さと優先性」とがここで試されているわけである」(中井 1992 p. 242)。さらに構成的空間であるために、一つアイテムが増えるたびに「物」が外的空間に影響を与え世界は変貌する。予測のつかない「物」の出現をどのように外的空間の中にとりこんで構成していくかが試される。

筆者がかつて施行した風景構成法では特徴的な構成が為された。「体感異常」を訴える A さんが描き手である。A さんはまず「川」と聞いて、紙一杯に川の流れのような横波線 3 本を描いた。どうやら大きな川であり、描き手の視点と川はほとんど距離がなく覗き込んでいるかのようなのである。筆者は教示が伝わっていないのかと心配になり、続いて「山」と伝えた後、やり直しを要求されたら応じようと待った。描き手はしばらく考えたものの「川」の線に重ねて山型の線を 1 つ描いた。川と

山はまったく違う視点で重なって描かれ、まるで川の中に山が映っているかのような「川」と「山」になった。この後、「田」は川の線の上に並べて地図の記号のようなものが描かれ、「道」は川の線の上に重なってひかれ、「家」「木」「人」「花」「動物」「石」はすべてこの道の上に並んで並列的に記号のように描かれていった。異質な空間が二次元上に何重にも重なり、かつ並ぶ。彩色は川の線、山の線、稲記号のような線、すべて線を色で上描きしたものであった。この A さんの空間構成はかなり独特だが、構成放棄型と言えるのであろうか。

すでにあげたように、中井 (1971) は空間構成形式を分類し、「投影的空間」と「構成的空間」の特徴をあげ、奥行きや vista、対象との距離という視点から描き手の心理的空間を考察した。また、高江洲・大森 (1984) は空間体験の変容のために生じた統合失調症の特異な空間構成が、風景構成法の空間力動の形式的分析により明らかになると述べ、「地誌的空間」のような奥行き消失、間合い変質空間の露出等を臨床図像学的に「いま、ここ」の空間体験としてとらえ、3 つの型に分類して考察を試みた。それらは決して診断のためのみではなく、統合失調症者への治療的アプローチのためであり、言葉で表しにくい描き手の空間構成を、見る者が絵から理解し共有できる手法として重視したのである。

Ⅱ. 空間構成の類型

1. 空間構成の発達的变化

風景構成法における空間構成の解釈は、発達の側面や人格的側面の特徴記述や指標研究に展開した。まず山中康裕 (1984) による「川」の形態の発達的变化、「川」と「道」の構成に関する論考では、小学 1 年生頃の特徴として「此岸なしの川」、小学 3 年生頃の特徴として「川が立つ」が挙げられている。続けて高石恭子 (1996) は小学生データから取り出した発達指標としての「構成段階」(1985 年に発表)を、大学生データを加えて「構成型」に修正し、構成型は自我発達(空間認知や表現技術のレベル)に応じた発達指標であると考えた。中でも、“客観的に見ているように”描く技

術や遠近表現の獲得が自我発達の転換点を示すと強調した。

弘田洋二（1986）は、幼稚園から大学生のデータ分析により「遠近法の導入」「立体描写」などが発達の指標となりうると考え、山中の「川が立つ」現象が小学4年と高校でピークになったと報告している。遠近法としての「先細りの川」表現は中学生で飛躍的に増加し、「山」を遠景に配置することや濃淡彩色や連山による奥行き表現は小学4年と中学生以降で多く出現することに注目した。同様に写実的な「遠近法導入」や「立体描写」は小学4年で増加後、中学生で急増しピークを迎えるが、高校～大学につれて減少すると指摘している。高石と同様に弘田も小学4年を発達転換期とし、「世界を構成的に関連づけてゆこうとする姿勢の出現と、それによって引きおこされた表現の失敗」が「空からの川」「宙に浮く道」の出現になると考察しているが、とりわけ10代後半には遠近法や立体描写が減少する点から、次なる変化の可能性を示唆していることが興味深い。

ところで、辻はロールシャッハテストにおけるある特徴を「初期集約的把握型」と呼んでいる。

W%が小学低学年で落ち込み、同時にD%が最も高くなる。さらにF-%もこの時期に低下し以降横ばいで、W%とF+%はこの後小学校高学年に向けて急激に増加する。辻は「全体から部分への移行は、対象を正確に把握する力の定着と並行することを示している。正確な把握の重要性を知ることとは、学習体験と密接な関係を持つであろう」と述べている。小学校低学年は「最初の正確な対象把握ということを中心に、精神的な能力を集中させる時期」であるために特徴的な把握型を示すとし、それを「初期集約的把握型」と名づけたのである（pp12-26）。これは、この時期に準拠枠としてより正確な認知形態の記憶が個人内に出来上がっていくこととも関連しているのだろう。

2. 「川」と「枠」の位置関係

建築工学の立場から柳沢和彦・岡崎甚幸・高橋ありす（2001）は、幼稚園児から大学生の変化を川に着目して分析した。その結果「川」の「枠」に対する形式として10～18種の「川の類型」を抽出し、空間構成の発達の特徴を考察した（守山ら2001も同様）。川の類型はほぼ表1のように変

表1 川と空間構成の特徴

〔柳沢・岡崎ら(2001&2002)、守山・柳沢ら(2001)の結果の表より筆者がまとめたもの〕

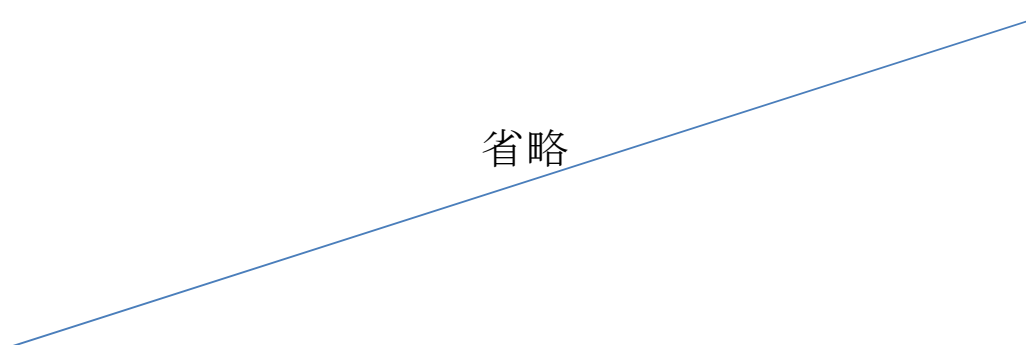
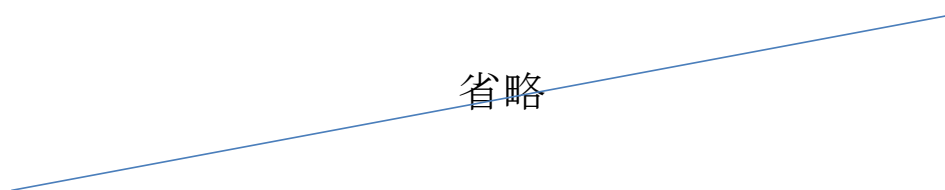


表2 統合失調症者の川の類型（一般との比較）〔柳沢・岡崎(2008)より〕



化する。なお、他の研究者が注目した「川が立つ」現象は、小 5 で若干多いものの目立ったピークは存在しなかったという。表からは「川」によって空間構成が大きく規定されていることがうかがえる。つまり「川」によって空間性が決まり、他のアイテムは川が規定した空間に組込まれたり、空間を修正したりしながら描かれていくと言えよう。また、1 つの川の類型出現にピーク年齢はあるものの、変化は緩やかに重なる。中でも、さまざまなバリエーションはあるものの、小 3 以降ではどの年齢でも h「下枠から横枠」が最も多い（すべて 20%以上。小 4 で 55%とピーク後、高 3 まで 30%程度だが大学生で 7%に急減）点に注目したい。「水平の川」から「先細りの川」へという遠近法獲得過程において多くの者が「下枠と横枠」の川によって空間構成する時期が続く現象があるのだ。すると統合失調症者の場合に「水平」が最も多く、次に「途切れ」、その次にかなり少ないが「下枠と横枠」がみられること（表 2）もうなずけよう。

3. 遠近法と構成度

渡部加奈子・相馬壽明（1998）はアイテム提示ごとに描き手が「イメージの再構成」をしていると述べる。面接場面ではセラピストとクライアントの双方が『イメージの再構成』を行い、風景が生まれ、表現が生まれる。風景を共に再構成することで、クライアントの内的空間である風景が『生きる空間』として機能し始める過程に風景構成法の治療的意義を見出している。また、20～48 歳（平均年齢 27 歳）の 12 名（風景構成法の基礎的な知識のある者 5 名、美術知識のある者 4 名、一般 3 名）に作品が構成されているかどうかの評価基準（複数回答）を尋ねたところ、最も多いのが「遠近感がある（消失点 1 点）」で 58.3%、次に「視点が定まっている（地平線の位置）」が 33.3%であった。透視図的遠近法の使用が最も構成を感じさせ、地平線による視点の定位も構成に影響していると言えよう。

一般に発達には統合やまとまりへ向かうと考えられようが、直線的な変化ではないのは言うまでもなく、中学生頃に高まった遠近法的描画は高校生以上で減少するという指摘もある（弘田）。また、川や道など紙面上に描写される「距離を特に強調した表現」（奥行き表現）と遠近表現とを質的に異なるものとして性格傾向や葛藤耐性との関連を考察した研究もある（植田あや 2011）が、描画における表現の評価方法に課題を残している。

III. 風景を描く者の視点と遠近感

1. 遠近法とは

遠近法は文化によって規定され、多くの人が共有できる表現形式の一つである。

「ものの遠近の認識が厳密であったヨーロッパにたいして東洋では厳密な合理的、科学的な固有の遠近法は存在しなかった」との通説がある（諏訪春雄, 1998, p15）。その背景として宗教や文化や心理的特徴等を考え文化論や芸術論などさまざまな説明が試みられている。

一般に西洋の遠近法としてはルネッサンスの時代にダ・ヴィンチによって完成された透視図の線遠近法を指すことが多いが、それを Panofsky, E. (1964/2009) は古代の空間理論が生んだ遠近法とは決定的に違う様式で数学的図学的に定義し直したものと説明する。空間を座標系でとらえたのである。「空間を高さと幅と奥行きとのあいだの単なる関係の体系として定義し、前後や物体と非物体の区別はより高次で抽象的概念に解消され、画期的転回点を生んだ。それ以前は「根本的に非連続なものにとどまって」（p34）いた世界が、座標軸の出現で奥行きや大きさを持った空間として立ち上がったのである。こうして、透視図法により「鑑賞者をも一瞬に包み込んでしまう」（p58）ほどの空間表現が可能となった。「遠近法は、物体が立体的に広がり、身ぶりをそなえて動きまわるような場をつくってもやるが、それはまた、光が空間のうちにいきわたり、物体が絵に解消してしまう可能性をも生じさせ（p70）」、そこで見ている目と見られている対象と、それらのあいだの隔たりを作り出すと述べる（p70）。Panofsky は遠近法と

いう表現形式そのものが一つの世界像の象徴であるにとらえたのである。透視図法は、座標による客観的空間把握が生み出した合理的な遠近描写であり、見ている者が実在するかのように感じる外的空間が立ち現われる大発見であったが、風景そのものが記号と化す可能性も持っているということではないだろうか。

2. 日本人の遠近法—風景を描く目

西洋に比べて、東洋の遠近法は座標軸ではなく構図法で、相対的の把握が中心である（諏訪 pp13-19）。中国では、上が遠景で下が近景となるような「上下法」や、「空気遠近法」と呼ばれる「明暗濃淡の変化による空間表現」など、古くから一種の俯瞰図法が使われていた。特に墨の濃淡を用いた空気遠近法は水墨画に顕著である。その遠近法は、「みる者の心情を眼前の光景に反映させた印象的遠近法」（諏訪, p17）である。見る者が心情を投影することで遠近や奥行きをとらえる。日本では、中国の影響による鳥瞰図法（俯瞰図法）が、平安時代から多く見られるようになり、「説話画を中心に、ことにやまと絵の構図法として多用された」（諏訪, p18）。では、ここで日本における遠近法の歴史を辻（辻惟雄, 2005）と諏訪の著作をもとに簡単にたどってみよう。

玉虫厨子に描かれた漆画や油絵を併用した宗教画、フレスコ画のような古墳壁画など高い技術を持つ飛鳥・白鳳時代。修飾された絵には宗教的意味合いが顕著で、「異時同図」という一つの背景に登場人物の動きや出来事を動画のコマ割り風に描く手法がみられる（辻, pp56-58）。続く奈良時代における説法図（宗教画）などは中国の神仙思想を背景とした唐代山水画風の一端を示すと辻は述べる（pp75-77）。神仙思想における山（泰山）は天に通じる宇宙軸として存在するのに対して、日本の山岳思想は山を通過しつつも再び現世にこだわる信仰であると両者の差異を諏訪も指摘する。仙人（天の人）よりもこの世の人間としての完全さを求めるのが、山と共存した日本の思想であると述べ、日中の山岳信仰の相違が遠近法の違いを生み出したと指摘する（諏訪, pp125-148）。

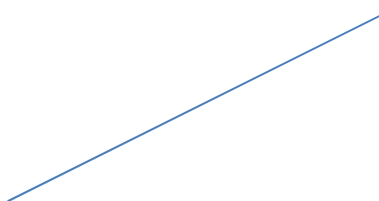
さらに平安時代・藤原文化には、密教の両界曼荼羅図や絵巻を経て、浄土思想を背景にした絵図が現れ、「和様化の時代」が到来する。阿弥陀一行が低空飛行する雲に乗って来迎する光景を描いた宇治平等院鳳凰堂の「下品上生図」（九品来迎図の一部）には、四季の風景が描きこまれ「手前の仏は大きく、遠くの仏は豆粒のように」小さく、阿弥陀が遠方から近づいてくる様子を四季とともに描いている（辻, pp107-128）。距離の変化のみではなく時間の変化も一枚の絵に表現しようとして、特有の時間や空間の意識が表現される。そして9世紀後半から隆盛した風物を詠む和歌文学とともに画題も変化し、から絵（唐絵）の手法を吸収しつつ、時に性的な風俗も題材とする世俗画が日常調度品に多く描かれた（pp134-135）。一方諏訪もこの頃に中国の俯瞰図法を取り入れて日本的題材を描く独自の手法が広がったと指摘する（p18）。こうして巧みに風景（対象）と描き手の日本的関係性が絵に表されていったようである。

10～13世紀には、野山の広がり・屋敷・田・人・馬などがのどかに描かれた屏風や襖絵が見られる。「構図の中心はどこにもなく」（辻, p137）、大きな自然に抱かれているような風景が描かれる。「信貴山縁起絵巻」「源氏物語絵巻」「鳥獣人物戯画」など異時同図法を用いた、多視点で描写された躍動的な絵（pp150-154）は見る者をその世界に引き込む。その後には、パノラマで実景を描写した雪舟の水墨画「天橋立図」（1486年）（図1）、16世紀後半に描かれたとされる狩野永徳の

< 図 1 >

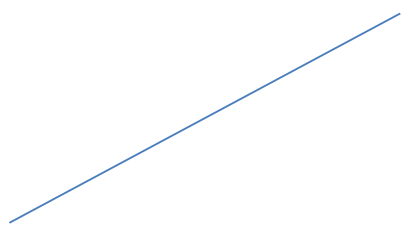
雪舟「天橋立図」（1486年）

（辻, p 255 より）



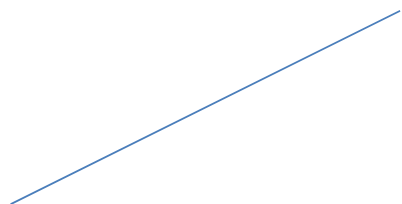
<図 2>

狩野永徳「洛中洛外図屏風」(16 世紀後半)
の一部 (辻, p 264 より)



<図 3>

「洋人奏楽図屏風」(16 世紀)の一部
(辻, p 276 より)



風俗画(pp264-265)「洛中洛外図」(図 2)、さらにキリスト教の影響を受けたとみられる日本画の伝統と西洋画法が出会った初期の不思議な遠近法の風俗画「洋人奏楽図屏風」(16 世紀)(図 3)などがある。

3. 視点移動と空間構成

18 世紀になると、中国絵画を通して西洋の絵画に触れた絵師たちは透視図法を積極的に取り入れ始めた。諏訪は、遠近法は主体と世界との関係を象徴する形式であるという視点から、日本における遠近法を論じている。ここで述べられる「象徴形式」とは、Panofsky と同様に言語や遊びと同様に空間感覚という抽象的なものが象徴化され具象化される形式を指すと考えられる。

では、なぜ日本では座標軸を設定する透視図のような空間体験の象徴形式が現れなかったのだろうか。日本では、大地すなわち人間界のそこかしこに霊が宿り、海・山・川・天空・森などの自

然界や門・玄関・台所・便所などにいる神々を祀り交流し、「自分から移動して神々を対象化した」(諏訪 p 132)。諏訪は日本のこの宗教観から、風景と主体との関係も、1 対 1 の向き合う関係ではなく風景の中に自分が入り込んでとらえる関係が生まれたと言う。弥生土器の建物の絵にも梯子の幅や位置関係で「素朴な遠近表現が成立している」(p132)のだが、日本人は遠近法を中心に世界をとらえなかったのだ。一点透視図のような絶対的空間表現の獲得は必要ではなく、自分自身の身体を世界に位置づけ、空間体験を象徴化できることが重要だったのだろうと筆者は考える。諏訪の述べるように(pp125-156)移動しながら相対的に風景をとらえる形式でも十分に世界は立ち現われるのだ。世界の中に入り込み、抱かれるような感覚なのではないだろうか。

また諏訪は、美術評論家の高階秀爾の「視点移動」を用いて説明する(p99-112)。17 世紀には水墨画等の伝統的流れのほかに、風俗画が浮世絵として誕生し庶民に受け入れられる。ここでも異時同図法により一つのモチーフで多場面を寄木細工のように生き生きと描く手法がとられたが、やがて浮世絵にも西洋的遠近法が用いられたような絵が登場する。諏訪は、葛飾北斎の「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」(19 世紀)(図 4)を例に、その特徴を論じる。一見、透視図的な手法が用いられているようだが幾何学的遠近法ではなく、大きく描かれた手前の波と船、遠景の小さな富士の対比によって、遠景・中景・近景と三部構成で描かれ、それぞれの中で視点が自由に移動して描かれていると言う。つまり日本的遠近法の特徴こそがこの絵に躍動感を与えていると言うのである。

<図 4>

葛飾北斎「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」
(19 世紀) (辻, p334 より)



近代が幕明けし、西洋ではジャポニズムブームがあり(辻,p345)、浮世絵の斬新さが衝撃を与えた。一方日本でも産業振興の博覧会が開かれた(図5)。この絵では部屋や扉等の構造に奥行きを表現する立体的な遠近法が用いられているが、よく見ると右手の扉の向こうを見る視点と、中央、左手、天井と視点は移動しており、それぞれの視点の中では透視図的な遠近表現がみられるが、全体的構成は多視点で複雑な空間構成を表現している。小学校低学年で画力のある子どもなら、自然にこのような迫力ある空間を表現するかもしれない。取り入れたばかりの遠近法の消化に苦しんでいるのか、楽しんでいるのか…。西洋化への移行期の絵と言えるのではないだろうか。

<図5>

歌川広重「内国勸業博覧会美術館之図」(1877 年)
(辻, p345 より)

IV. 空間構成と身体性

1. 象徴形式としての遠近法

発達とは環境への適応であり、文化の継承であり、記号化形式および象徴化の学習でもある。子どもの頃から西洋的遠近法を用いた絵画を目にしている子どもたちは、絵画の形式を implicit あるいは explicit に学び、成長する。10 歳前後に抽象的操作が可能となり抽象的記号としての数字や抽象的言語による思考を学ぶ。そのような成長段階と同様に風景も一つの絶対的座標軸によってとらえることを学ぶのだろう。自分を空間に投げ込んで視点を移動させながら全体を描き出す相対的・主観的描画は、不恰な空間を生み出してしまいうために文化や教育の中で修正されてゆき、絶対的距離や客観的視点で描く形式を学ぶ。その変化は外的空間を記号化する形式の獲得であり、外界を座標軸でとらえる方法の学習ともいえよう。まるで近代日本人画家が透視図的遠近法を会得し

たように、である。したがって透視図的遠近法獲得は、文化的影響の強い一つの学習成果であるとも言えよう。現代社会で生きるためには記号化に適応せねばならず、自らが外界に入り込む手法の代わりに、“座標軸でとらえよ”“記号化してとらえよ”という要請ゆえの学習成果の側面もあるのではないだろうか。

その移行期を見ると、自分が見ている主観的風景と座標軸で切り取る客観的風景の狭間でとまどい、視点がさまざまに揺れながらも整合性を保とうとすることによる空間構成の混乱が見られる。客観性を身につけながら少し不自由になっているのである。

2. 透視図的遠近法からの解放

安藤広重の浮世絵作品の「川」を分析した結果によると(柳沢ら 2002)、「此岸なしの川」「左右の枠を結ぶ川」「下枠と横枠を結ぶ川」「地平線と下枠を結ぶ川」が多く、特に「此岸なしの川」と「左右の枠を結ぶ川」が多かったという。この2つの層構造完成前後の子どもと同じ特徴は日本の伝統的風景画や庭園にも数多くみられる川で、柳沢らはこの川の形態に「人間が持つ原初的で根源的な(空間)図式が深く関わる」のではと指摘している。

「水平の川」には、空間を記号化する以前の人間が持っていた原初的な力が満ちているのかもしれない。まるで、水をたたえた川は大地とは別次元にあり、地上ではないところを流れているようだ。浮世絵はそのような子どもっぽい原初的構成を持ちながらも、生き生きとした躍動感や成熟を感じさせる。

ところではじめに紹介したAさんの風景構成法は、記号化された世界の中で遠景にあるものが距離なく迫り、逆に近景が遠景化している。この絵にAさんの苦しみが表れている。多視点であるが、視点が移動しながらそれぞれの場面で世界と関係していくのではなく、視点は移動しているものの、自分がそのままの場所から動けないために見ている空間が重なってしまう。部分から全体を構成できずに、部分が部分のままであり、空間が時間と

ともに移行せずに残像が重なっていくような風景だ。しかも記号化された空間が重なる。これは自分の身体との関係性の表現でもあると考えられないだろうか。空間構成のためには、視点移動が空間を生み出し、時間を動かすことが必要なのであろう。

3. 「視線触発」

人の視線から情動を感受できなければ、視線はただの目に過ぎない。視線は動きであり、「視線触発」(村上靖彦, 2008) が起こって初めて他者と出会うからである。視線に触発されて他者と出会うことと同様に、あたかも間身体的交流を日本人は風景に求めてきたのかもしれない。自分の視点を移動させながら世界をとらえ全体像を描いた日本人は、四季も神仏もその中に描きこみ、時間や空間の広がりや備えた世界を作り上げた。その絵は、見る者の視線や心情によってさまざまな風景に浮かび上がる。見る者が風景に心情を投げかけ、視線はいつでも風景の中に入り込んで味わえる。それが日本の風物とともに愛されてきた表現形式である。間身体的相互交流をもとにして、風景や景色、他者とも交流してきたのだ。共現前や共鳴などをもとにした対人関係と、自然との関係も同じであったのだろう。

風景構成法は構成的空間であるとともに投影的空間でもあることから、記号化しつつも内的空間を生き生きと投影できる成熟した能力が求められている。本小論では、風景構成法の形式分析に着目し、空間構成の発達を 1 つの記号化学習の発達ととらえ考察したが、記号化形式から解放されていく成熟の可能性も示唆される。構成的空間性のプロセスは、外界に座標軸を立てて世界空間をとらえ、外的空間を作り出してその軸で自分自身をとらえることであり、それは遠近法の獲得、記号化形式の獲得過程とも重なる。そして、投影的空間性の過程では、記号化により不自由になった外的空間に自分の内的空間を投影するのであり、より自由で豊かな視点移動により空間性が彩色されて生まれ直す過程と言えよう。すなわち、内的空間の軸から空間をとらえ、視点移動によって空間

と時間の幅が生み出される。それは自分自身の内部にある軸によって世界をとらえることにも通じているのではないだろうか。日本的な場のとらえ方と西洋的な場のとらえ方は教育と身体レベルで錯綜し、多視点的空間を生み出しつつ成長するとすれば、その過程を考察することは現代人の身体性と空間のとらえ方についての何らかの示唆を与えうるのではないだろうか。

今後はさらにデータ検証により分析し、考察していきたい。描画データから遠近法や空間構成の特徴を抽出し、描画・夢・イメージ表現における空間性の問題や記号化・象徴化の問題とともに、現代日本人の有する身体性と空間性の問題へと考察を深耕していきたい。空間性の理解は、表現の難しい体験を理解することに通じるだろう。人から理解されえないという苦しみは大変なものである。微かに表現されたその苦しみをセラピストが見逃さず受けとるためには、表現を丁寧に読みとり共有する身体が必要であろう。肝に銘じておきたいことである。いつでも流してそらしてしまうことはできてしまうのだから。表現しても伝わらなければ、苦しみはまた沈んでしまうのだ。掬い取るのが小さな掌でしかなくても自分自身の身体で受けとめ、言葉にする作業を続けていきたい。

おわりに

相談室紀要では臨床心理学の基礎的研究テーマを選んで執筆してきた。修論では小さな疑問から問いを立て、問題意識を絞り込み、考察を深耕することが求められる。筆者も小さな問いを出発点に、臨床を見直す姿勢を大事にしたいと思っている。心理面接における見立てや、言語・非言語を含むコミュニケーションの背景にある見逃されやすい相互交流や身体性。クライアントもセラピストも身体を生き現代社会の影響を受け、時代の中で育ち相互交流している。そのような交流の原点を常に問い直し見つめることが心理療法における深い変容の過程を支えるのであり、出会いを共に生きることつながるからである。しっかりと受けとめたい、理解したい、その思いから出発するこれは実践の基礎論である。

<謝辞>絵に関する引用記載をご許可くださった A さんに心より感謝申し上げます。

<文献>

弘田洋二 (1986) 風景構成法の基礎的研究—発達の様相を中心に. 心理臨床学研究, 3, 58-70.

前川美行 (2011) 身体と記号の共生—見えない語り手—. 東洋英和女学院大学心理相談室紀要. 14, 36-46.

守山敦子・岡崎甚幸・柳沢和彦 (2001) 幼稚園児から大学生までの風景構成法の発達の特徴—風景構成法による空間図式の研究. その 1 — 日本建築学会大会学術講演梗概集. 979-980.

村上靖彦 (2008) 『自閉症の現象学』 勁草書房

中井久夫 (1970) 精神分裂病者の精神療法における描画の使用 —とくに技法の開発によって作られた知見について—. 芸術療法, 2, 77-90.

中井久夫 (1971) 描画をとおしてみた精神障害者、—特に精神分裂病における心理的空間の構造. 芸術療法, 3, 37-51.

中井久夫 (1972) 精神分裂病の寛解過程における非言語的接近法の適応決定. 芸術療法, 4, 13-25.

中井久夫 (1992) 風景構成法. 精神科治療学 7(3), 237-248. [山中康裕編著 (1996) 『風景構成法その後の発展』 岩崎学術出版社, 3-42. 所収]

エルヴィン・パノフスキー (1964) Erwin Panofsky, Die Perspektive als “symbolische Form”, Verlag Bruno Hessling, Berlin. 木田元監訳 川戸れい子・上村清雄訳 (1993/2009) 『<象徴形式>としての遠近法』 ちくま学芸文庫.

諏訪春雄 (1998) 『日本人と遠近法』 ちくま新書.

高江洲義英・大森健一 (1984) 風景と分裂病心性—風景構成法の空間論的検討— 『中井久夫著作集別巻 H. NAKAI 風景構成法』 岩崎学術出版社. 119-137.

高石恭子 (1996) 風景構成法における構成型の検討—自我発達との関連から. 山中康裕編著 『風景構成法その後の発展』 岩崎学術出版社, 239-264.

辻惟雄 (2005) 日本美術の歴史. 東京大学出版会

辻悟 (1997) 『ロールシャッハ検査法—形式・構造解析に基づく解釈の理論と実際』 金子書房.

植田あや (2011) 風景構成法における遠近及び奥行き表

現にみる心理特性—YG 性格検査・JPTS を用いて—.

京都女子大学大学院発達教育学研究 5, 107-119.

山中康裕 (1984) 風景構成法事始め 『中井久夫著作集別巻 H. NAKAI 風景構成法』 岩崎学術出版社 1-36.

柳沢和彦・岡崎甚幸・高橋ありす (2001) 風景構成法の「枠」に対する「川」の類型化およびそれに基づく空間構成に関する一考察 —幼稚園から大学生までの作品を通して—. 日本建築学会計画系論文集 546, 297-304.

柳沢和彦・岡崎甚幸 (2002) 風景構成法に基づく広重の風景版画の空間構成に関する研究—「枠」と川との関係に着目して—. 日本建築学会計画系論文集 559, 179-186.

柳沢和彦・岡崎甚幸 (2008) 統合失調症者の風景構成法における川の類型. 日本建築学会大会学術講演梗概集 575-576.

渡部加奈子・相馬壽明 (1998) 風景構成法の基礎的研究—「構成」の視点から—. 茨城大学教育学部紀要 47, 141-151.

<注>

①図 1 ～ 5 の引用：辻惟雄 (2005) 『日本美術の歴史』 (東京大学出版会) より

②風景構成法の研究に関しては、網羅的一覧を作成した次の文献を参考にすると良い。

佐渡忠洋・中島郁子・別府哲 (2011) 風景構成法の本邦における文献一覧 (1970—2010 年) 岐阜大学教育学部研究報告 59(2), 151-167.

【付記】2016 年版では、不鮮明な表を削除し、図の説明と文献を細かく記載しました[辻 (2005)・諏訪 (1998) の詳細なページと、村上 (2008) の記載を加筆]。