

色彩コラージュにおける表現空間

～構成・構造の視点から～

佐藤 仁美¹⁾

Color-collage as a space of expression

～The viewpoints of structure and composition～

Hitomi SATOH

要 旨

本研究は、色彩コラージュ表現に、理論と実践からアプローチするものである。マティスは、晩年、「色でデッサンする」ことを行っていたが、これは、究極のコラージュ表現とも言うことができる。台紙という空間に、色だけでどこまで表現できるものなのか、検討を試みた。

まず、理論的に、芸術学、建築学の視点から空間表現を考え、次に、表現された作品の構成・構造について、諸理論をまとめた。結果、投影的要素、構成的要素、部分と全体、形、色、構図などからアプローチしていく必要が導き出された。

実践編では、被験者による色彩コラージュ表現（円形台紙に、選んだ5色の折り紙を切り貼りしたもの）を、構成・構造、表現形態、形の面から分類を行った。色彩コラージュでは、マンダラ塗り絵の鑑賞法を取り入れ、表現パターンを観察した。

最後に、フィンガーペインティング・マンダラ塗り絵との比較を行い、色彩コラージュの特徴を示した。色彩コラージュは、創造性と想像性が要求され、平面でも立体でも、具象的にも抽象的にも、幅広く表現できる可能性の高い技法である。

ABSTRACT

In this paper, I will attempt to approach an expression of color-collage from theory and practice. Matisse made sketches using only color in his later years, thereby establishing his unique method of "Cut-Outs", which can be claimed as one of the ultimate styles in collage. This paper investigated the possibility of expressing oneself in collage that uses only color.

Firstly, I approached the space of expression in art from the viewpoints of art and architecture. Secondly, I approached the work from the viewpoints of structure and composition. As a consequence, it was found that projective element, structured element, parts and the whole, elements of color (harmony/contrast/variety) and composition are all necessary in order to approach the space of expression.

In the actual process of working with color-collage, subjects expressed their image onto a round drawing paper using folding paper of only 5 colors that they have chosen. The works of color-collage were categorized into structured elements, compositions, styles of experience, and elements of Form-Shape. Color-collage expressions of some patterns were examined by using the method in accordance with that of coloring-mandala.

Lastly, some characteristics of color-collage were identified through comparison between finger-painting and coloring-mandala. Color-collage is a highly potential technique requiring creativity and imagination, capable of expressing images both two-dimensionally and three-dimensionally, as well as concretely and abstractly.

¹⁾ 放送大学准教授（「心理と教育」コース）

I. はじめに ～空間とは～

人は、常に空間に存在し、空間把握を意識的にも無意識的にも行って生きている。

空間とは、広辞苑によると、「物体が存在しない、相対的に広がりのある部分。あいている所 (space)」、「〔哲〕時間と共に物質界を成立させる基本形式。アリストテレスなどの古代的概念としては、個々の物が占有する場所 (トポス)。ニュートンは空間を物体とは独立に存在する実体とみなしたが、ライプニッツは物体間の関係にすぎないとした。カントはニュートン流の概念を採用したが、空間と時間は認識の主観的形式であるとした」〔数〕一つの定まった集合について、それを構成する要素や部分集合などを考察する場合に、はじめの集合を空間という。n次元空間・リーマン空間・線形空間・関数空間などの類」〔理〕自然現象の生起する場所。古典力学では、空間を物質の存在から独立した空虚な容器すなわち3次元ユークリッド空間と考えたが、相対性理論では、空間は時間と不可分であり、物質の存在の仕方により変化するものであることが示され、4次元リーマン空間が導入された」と記されている。

トゥアン (Tuan, Yi-Fu, 1988) は、「人は、空間を自分の生物的欲求と社会的関係に合わせ順応させるために、自分の身体との親密な経験に基づいて、また、自分以外の人との親密な経験に基づいて空間を組織化していく」のであり、「人間とは世界のなかの一つの物であって、世界という空間の小さな一部分を占めているだけでなく、世界を支配し創造しながら世界のなかに住んでいるものでもあると考えている。事実、『世界』(world) という語は、語源の“wer”が人間を意味していることから分るように、人間と、人間の環境とを統合した意味を持っている」と、人と空間の関係を説いている。

その『空間』とは、「様々な観念の複雑な集合を表示する抽象的な言葉」であり、「人が自分のいる世界をどのように分割し、分割した部分部分にどのような価値をあたえ、その部分部分をどのように評価するかは、その人の属する文化によって異なっている」。

さらに、「場所には、安定性と永続性というイメージがある」こと、「空間は人間の前に開けていて、二元の身体の構造に対応して、ただちに前-後の軸と右-左の軸に分化することが可能になっている。垂直-水平、上-下、前-後、右-左は、身体をめぐる位置と座標であり、空間のなかにはめ込まれる。ぐっすりと眠っている人間は、環境の影響を受け続けてはいるが、自分の世界は失っていて、空間を占めている身体でしかない。目覚めて直立したときに人間は自分の世界を取り戻し、空間は人間の身体構造に従って分節化されるのである。…目標 (ランドマーク) とか基本方位といった、空間のなかの客観的な基準点が人間の身体の指向と座標とに適合している状態のことである」と、

トゥアン (1988) は、提示している。これらの空間把握は、古くは、宇宙の東西を判断する場合にも身体の前左右の関係で東西南北を決定しているというカント (Kant, I. 1768) の考え方に基づいているといわれている。

我々人間は、「たんに存在するというだけで、ある枠組みを空間に設定することになるのであるが、ほとんどいつもその枠組みには気づいていない今までであった枠組みがなくなって初めて、それに気づく」ことになる。「(空間の) 広がり、自由であるという感覚と密接に結びついている。自由に、空間という含意がある。自由とは、行動する力と、行動するための十分な空間的余地をもっているということの意味している」が、「精神の知的働きが空間の関係を把握するのは、身体が行動を通して空間の関係を習熟した後のこと」である (Tuan, 1988)。

心理臨床における空間には、様々な捉え方がある。主として、クライアントの現実的生活空間、クライアントの内的空間 (精神内界、イメージ空間を含む)、クライアントとセラピストとの面接 (治療) 空間、などがあげられる。本研究では、これらの空間を象徴的に表現される芸術・表現技法としての、表現の場である台紙 (画用紙) 上の空間について、様々な角度からアプローチする。

II. 空間の捉え方

1. 芸術空間

高階 (1967) は、「もともと人間は自ら空間を占めながら、空間のなかにおいて生きている。空間というのは、いわば人間にとって外部の世界の象徴であり、空間をいかに捉えたかということは、外界をいかに受けとめたかということにほかならない。そして、芸術空間というのは、その最も端的な表現なのである」と述べているように、絵画表現の特徴のひとつは、表現者が、連続した (エンドレス) 風景の中から表現したい部分を切り取ることにある。これは、トゥアン (1988) の人と空間の関係にも共通し、ひとつのまとまりを持った連続性の中に存在する人間の存在自体が、時間的連続性と空間的連続性という2つの次元の重なりからなる世界、つまり、時間と空間のある一瞬を捉えて絵画などの表現として収められているのが、芸術空間であるといえるだろう。

本研で取り上げる技法：コラージュでは、描く代わりにその対象を紙で切り貼りして表現することになる。

2. 平面空間

絵画表現においては、二次元空間にいかにか三次元空間を表現するかの試みがなされてきた。遠近法の試みは、その代表的なものである。そのいくつかの細かな手法には、ホルバイン (Hans Holbein, 1497~1543 または1498~1543) の『大使たち』(1533) に代表され

る斜め横から見たり凹面鏡などに写したりすると正常に見える極端に歪んだ図像、また、その図像を描く技法であるアナモルフォーシス (anamorphose)、実物そっくりを描き、目の前に実在するかのような錯覚を与える絵画トロンプ・ルイユ (trompe-l'oeil: 目だまし、だまし絵) などがある。

この試みは、斜面投影の確認される最も古い例として、レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452~1519) の『レオナルドの目』(en: Leonardo's Eye, 1485) があげられる。17世紀のバロック時代には建築と組み合わせる形でトロンプ・ルイユの壁画などにも用いられた。イタリアのローマ・イグナチオ聖堂にある天井画は、アンドレア・ポッツォ (Andrea Pozzo, 1642-1709) により天井を利用したアナモルフォーシスとして描かれている。また、ポッツォは「天井がドームに見えるように」と依頼を受けており、アナモルフォーシスを用いると同時にトロンプ・ルイユの技法も用いて天井画を描いている。このため平面の天井に描かれた天井画は、ある位置から見たとき、その絵が実物であるかのように、ドームが本物であるかのように、見る者を錯覚させる。サン・ティニャーツィオ聖堂に制作した『聖イグナティウス・デ・ロヨラの栄光』(1691-1694) は、幻想的にすら感じさせる空想的な空間を構成によって劇的に表現されており、《アポテシオス》と呼ばれる (遠近法などの) 建築的絵画技法を用いて、神や聖人を賞賛する表現形式の最も優れた作例といわれている。

コラージュ表現にも、二次元でありながら三次元空間を彷彿させる表現があり、また実際に平面表現から立体表現に移行するものも存在する。

3. 立体空間 (住空間・建築)

立体空間の最たるものは、住空間である建築であるといえるだろう。「建築の要素は、屋根・壁・床といった位置により分類」(原, 2007) されることがある。心理臨床場面に置き換えるならば、これらの屋根・壁・床といった、閉じられた空間を作り出す要素は、ひとつの「枠」と捉えることができ、中井 (1974) の枠付け法、カルフ (Kalf, D, 1966) の保護空間にならい、保護され、自由に過ごせる場であるといえる。

建築空間の考え方のひとつ「均質空間論」における「部分と全体の論理」には、都市や集落を論じるにあたって、中心性・非連続性・離散性、自己相似性、異質性などは、欠かせない概念である。これらは、心理臨床において表現されたクライアントの心象風景にも合い通じる面が少なくない。

「均質空間論」の様相の一つである「求心的構造-中心性」は、同心円の図式とグラフに大別される。そのひとつに中心部を現実世界、外側を展開とする配置があり、マンダラも1つの同心円の図式として分類されている。「均質空間論」の様相のもう一つに、「離散的構造-非連続性・離散性」があり、建築分野では、地中海沿いに広がるイスラム文化域の住居など、中庭

を中心に部屋が並び、外に向かって閉じている構造がその典型例であるとされている。この構造のゆえんは、第一に防衛、第二に家族生活と社会生活の分離、第三に風土的理由があげられている。箱庭表現や風景構成法にもみられるこれらの構造には、この3つの理由を重ね合わせて表現者のイメージに接近する可能性もあるだろう。

建築・住空間には、空間を構成している非連続的な空間要素 (space element) が多々含まれている。建築による空間の決定基準とは、「快適性の獲得」にあるとも言え換えることができる。この快適さを追求する概念として、さまざまな様相 (modality) が必要となる。様相とは、事物の状態や空間の状態の「見えがかり」「外見」「あらわれ」「表情」「記号」「雰囲気」「たたずまい」などの現象で、経験を通じて意識によって生成され、保持される情景図式の様態を説明しようとする表記 (空間の現象) のことである。また、様相は、①表面の見えがかり、②環境における様相論的文脈 (「地域性」「場所性」「場」「中心と周縁」)、③意識にとっての快適さ (「隠された心理的距離」「意識の中の住環境図とその形成指標」「テリトリーと回避する領域」など)、④空間の状態・空間の様相 (隠喩的性格) の4つの要素がある。これらは、感覚が捉えた外界の状態因子、たとえば「温度」「湿度」「色彩」「形状」など感覚要素と深く関わっている。

空間の様相は、時々刻々と変化するもので時間的変化があり、特徴的記述であり、部分的把握になる。空間を捉える際、部分的様相の要素の束を重ね合わせて共有することになるため、コラージュ的発想に近い。部分の束も全体像を表しつつも、またそれも部分的である。部分が空間に連続的に所属するものであるからゆえに、切り取った部分の把握になる。我々を取り巻く事象はすべて、この様相の把握となりうるが、一つの切り取られたイメージ表現を通して、各人のもつ世界をある程度、ある部分、あるときの心的世界を垣間見ることになる。

全体化された様相は、①直接指示、②「…のようだ」とする直喩的な表記、③技巧による隠喩的指示の3つから言語表記される。そして、空間図式には、①今まさに現象している空間図式、②記憶として蓄積され、ときに再生される空間図式、③想像として生産される空間図式、などがある。

つまり、快適さ≡意識の空間の様相であり、「快適である」様相とは、意識の場所と空間図式が適合していることである。これらの考え方は、そのまま心理臨床のクライアント理解に応用させることができよう。

4. 心理臨床における空間表現

心理臨床場面において、様々な形でクライアントは心象風景 (心の中のイメージ) を表現している。言語表現としてのイメージ表現にはじまり、絵画・箱庭・風景構成法・音楽・ダンスなどと、クライアント自身が得意とする表現であったり、そのときその場で

クライアント自身が最も自分自身を表すことのできる方法を用いてセラピストに訴えかけてくる。心象風景を「風景」として取り上げるのであれば、箱庭表現や風景構成法、自由画としての風景画に、あたかも現実の風景の姿を借りて、表現者の心の模様が映し出されてくる。そのあらわされた風景には、表現者の文化・風土・人間関係などがにじみ出てくる。つまり、一見物理的な風景をあらわしているようであって、実際には、体験された空間が表現されていることになる。皆藤(1994)は、「空間における風景の体験を通して、心の中に風景イメージ(心象風景)が形成され」、「風景イメージは、実際の風景体験からのみ形成されるのではなく、われわれをとりまく日常生活空間の体験からも形成される」と指摘している。

箱庭・風景構成法を中心に、表現・描かれたものなどは、形式分析・内容分析・象徴解釈などの方法を用いてアプローチしていく。象徴解釈の中でも空間象徴においては、グリユンワルト(Grünwald, M)空間図式を参考にすることが多い。そこでは、表現者の意図・思い・イメージを、空間の持つ象徴的な考え方からアプローチしていくものである。

Ⅲ. 芸術表現作品のつくり

1. 構成と構造

広辞苑によると、「構成」とは、かまえつくること、幾つかの要素を組み立てて一つのものにこしらえること、また、その組立て・構造、「構造」とは、いくつかの材料を組み合わせてこしらえられたもの、また、そのしくみ・くみだて。全体を構成する諸要素の、互いの対立や矛盾、また依存の関係などの総称、と記されている。

作品に接近する際に、「何が描かれて(表現されているか)」という構成要素を見ていく視点と、「どのように描かれて(表現されて)いるか」という構造を見ていく視点両方が求められる。

2. 画面のあり様 ～形と色～

アートの表現には、色と形が何らかの様相で存在する。アルベルティ(Alberti, L. B. 1404~1472)の『絵画論』(1436)によると、「絵画は、輪郭、構図(composition)、光(光と色との関係)から成り立っている」。

一般的に、構図とは、絵画・写真などで造形要素をさまざまに組み合わせて、作品の効果を出す手段であり、それによって作り出された画面の仕組みである。比喩的に、物事全体の姿や形である。絵画における構図とは、「描かれた作品の中の諸々の部分が、組み合わせられるところの絵画の仕方」であり、「認められた対象の諸部分が一緒になって、絵画の中に示されるところの絵画の仕方」である。

輪郭とは、「トリミングされたものであり、一般的な形を見ると、それは、物の境界線によって表れてい

る。これを線によって平面状に現せば、輪郭ができる。また、色々な面の複合体で出来上がっており、物は色々な面から成り立つコンプレクス」である。構図とは、「モニュメンタリティとドラマティックの内容が大切で、魂のある動きや感情の表現」である。光(光と色との関係)は、「色のコンビネーションにおける色の効果であり、色彩の心理的効果」である。

形には、英語表記に「Form」「Shape」がある。「Form」は広義の形体一般を指し、「Shape」はある特定の個別的な形を指している。形の体系には、形体を概念・定量化・理念と実体で分類する方法がある。心理臨床場面における形とは、特定の(特化した、固有の)意味内容をクライアントが意図的に形成したものには「Shape」、イメージ全体として表されたものに対しては「Form」が値するように感じられる。

色に関しても、そのものの意味合い・イメージから、配色・組み合わせによる色の調和不調和、あるいは協和・不協和、グラデーション、対比(補色関係)、図と地などの関係が見出され、表現者のイメージによってあらわになる。

3. 構成学

芸術における構成学とは、「美術という枠組みの限定された領域の基礎やその教育を指すのではなく、形体や色彩という造形に普遍的に存在する造形要素について掘り下げ、色彩感覚や造形に対する鋭い感性を養っていく学問である」(三井、1996)。ここでは、構成とは、造形の形や色を純粋に抽出し、新しい表現としての非表現的な方法で純粋な造形性を追求するものといえる。バウハウスなどでは、幾何学的形体の応用が積極的に導入されてきたが、その形体そのものの性質や特徴を捉える方法として、形・色・素材と、それらの造形とのかかわりを掘り下げてきた。数学的側面、生物学的側面に加え、色彩効果や色彩心理学なども取り入れられている。

概念で分類する方法には、抽象形体と具象形体に、定量化で分類する方法には、定形と非定形に分けられる。理念と実体で分類する方法には、理念的形体と実体的形体に二分され、理念的形体はさらに定形と非定形に分かれ、定形には幾何学的形体、非定形には、有機的形体・偶発的形体・不規則的形体に分けられる。実体的形体をさらに細分し、自然形体と人工形体に二分でき、自然形体には、有機的形体・偶発的形体・不規則的形体がある。

4. 構成法と投影法

河合(1984)の「(風景構成法)作品そのものが制作者の存在そのものであり、こうした全人的なものを忘れてはならない」ことを前提に、中井(1970、1971、1972)は、スクイグルやロールシャッハ・テストなどは、スクリブル線やインクプロットという刺激から1つのゲシュタルトとして相互排他的に選択された「投影的」過程があることに對し、風景構成法で

は、外枠によって構造化された素白の空間に統合的志向性を持って風景が構成される「構成的」過程、風景構成法では彩色段階で「投影的」過程を併せ持つことを論じている。中村（1995）も、風景構成法は、10個の「アイテムひとつひとつ描いていくプロセスは風景が統合されていく構成過程であると同時に、投影過程でもある」と指摘している。箱庭も、玩具を砂箱に配していく過程は「構成的」でありながら、作り手の選んだ玩具には、その何かの感情移入や投影がされており、全体の構成を見つつ、作り手の思いが全体に投影されている過程は、構成法であり投影法でもある。また、同時に「構成」と「投影」が行われていると見ることもできる。

同様に、コラージュ制作過程において、切片の再構成という段階があることよりも、構成的色合いは濃く、その構成を持って構造化され、切片同士が関係付けられ、一つのメッセージが伝えられることもあり、構成的プロセスを通して、投影機能が働いているものと考えられる。

5. コラージュのつくり

コラージュは、切り抜いたアイテムを台紙上に構成して仕上げるものであり、アイテム一つ一つ、また全体を通して作り手の内的世界が展開されており、構成法であり投影法でもある。コラージュにおいては、まず、気に入ったものや気になるものを、既製（既成）の構成されたものの中から選択し、切り抜き、新たな表現の場において、切片同士が新たな出会いをし、関係づけられて、構造化されていく。

建築学においても、空間把握を論ずる過程で〈部分と全体の論理〉に、コラージュを用いている。原（2007）によると、「非連続的に固体として存在する人間という把握のうえに、意識を媒介として、なんらかのかたちで連結されたかたちで存在する人間の把握を重ね合わせてみたらどうか」という提案のもと、人々が共有可能な多元的で複雑なネットワークを組む連結を持つイメージで、部分と全体を把握しようとした。この時空間的な非連続論は、運動とスピードといった要素を加味し、「運動する事物は映像的に相互滲透する状態を作り出し、画面あるいは立体に納められた諸事物は、相互貫入しあい、重なり合う関係をもつ」。非連続性を持つ事象の部分に解体し、なお全体を保持しようとするれば、諸部分が相互に滲透し重なり合うアンビギュアスな全体を生成することになる。これを可視的に説明できるのがコラージュである。コラージュは、「一種の合成画」であり、画面上に、様々な事物や断面が偶然に出会うことで成立する。転位（dépaysement）、つまり、元いた場所・居場所から dépayser（追放）されている（突然引き剥がされる）ことにより、新たな場面で新たな配列の中に置かれることによって、「諸部分は、慣例的な順序、距離などの関係とは別な新鮮な体系をつくりあげる」ことができ、そこにメタファが表れてくる特徴がある。

我々を取り巻く事象すべてが、コラージュ的に捉えられることが可能であり、また、コラージュ的に事象を考えることで、メタファに接近することも可能であることも少なくなかろう。一つの意味を持つ事象であれ、その立ち居地・配置が変われば、自ずと意味内容も変化する。固体それぞれによっても意味内容は異なり、共通意識も存在する。それが社会をも形成し、個と個の関係性も存在する。コラージュのパーツ一つひとつにこめられたイメージはまた、関係性によっても意味内容を持ち、全体であり、部分であることといえる。コラージュは、絵画的要素として捉えることもでき、また建築的に社会をも捉えることができ、さまざまアプローチの可能性を潜ませている。

コラージュは、もともとキュビズム（cubisme）発展の試行錯誤の中で、彫刻を試みていたピカソ（Picasso, 1881～1973）とブラック（Braque, 1882～1963）によって誕生した。二次元的空間に、立体のあらゆる角度からの面を展開させた、画期的な技法である。それは、ありえないもの同士がひとつの空間に存立する。彫刻では、360度の角度から直接的に試みを施されても、すべてを一望することは不可能である。それを打ち破り、一方向から一度にあらゆる方向を眺めることができることが、コラージュの大きな特徴でもある。

コラージュ画面の構成要素には、写真、描きこみ、文字、紙以外の素材などがある関係を持ちながら存立する。時に、絵画のように融合されることもあり、アイテム同士の個性がぶつかり合うこともあり、全体のイメージと部分部分のイメージにギャップを持つこともありうる。コラージュ表現を捉えるためには、投影的要素（projective element）と構成的要素（structured element）、部分と全体、形（Form-Shape）、色（color-harmony/contrast/variety）、構図（composition）などからアプローチしていく必要がある。

6. MatisseのCut-Outs

色彩の詩人といわれているマティス（Matisse, H., 1869～1954）は、「色彩を通して感じる……だから、私の絵はいつも色彩によって統一が与えられるのだ。だがそのためには、感覚を凝縮し、用いる手段を最大に表現する必要がある」とし、いわゆる「色でデッサンする」ことを続けた。1943年ごろから病気のために絵の具を扱うのが難しくなったマティスは、紙に予めグアッシュで彩色し、好きな形に切り取り台紙に貼り付ける「Cut-Outs」という手法を用い始め、1947年「色彩とリズムの即興」としてアルバム『ジャズ』を表現した。「切り紙絵のおかげで、色でデッサンすることができます。私にとって、それは単純化の問題です。輪郭をデッサンし、その内側に色をおく代わりに、じかに色でデッサンするのです。転調しないのでそれだけ正確にできます。この単純化は、2つの手段を決然と和解させる方法を保証してくれるので、両者はいまや1つになっています…これは始まりではな

い…終着点です」と、マティスは記している。絵筆を用いて描いていたものと、この「Cut-Outs」との断絶は無いことを宣言し、「ただ、絶対的そしてより抽象的に、エッセンスだけをすくい取ってフォルムに到達したのです。そして、以前はオブジェを複合的な空間のなかで提示していたのですが、この作品では、オブジェがそれ自体のフォルムで存在する上で、またそのオブジェを含む全体にとって十分かつ必要なサインだけを残したのです」と、エッセンスを抽出した自己表現を解き明かしている。

マティスは、彫刻技法を絵画に適用することで、色でデッサンし、色彩そのものの魂を彫ることに成功したといえる。筆でデッサンする代わりに、彫刻等で彫る代わりに、鋏でデッサンしていったことになる。マティスの対極に存在するピカソとブラックも、キュビズムの試みのなかで紙の彫刻とも置き換えられるカラーージュ、パピエ・コレ (Papier collé) を見出し、やがてペインティングに戻っていく。

7. Cut-Outsと投影・構成

マティスのCut-Outsは、ある意味では、究極のカラーージュ表現と捉えることもできる。「色でデッサンする」ことは、線を描きながら彩色していることにも相当する。マティスの予め彩色する工程は、風景構成法での彩色が先行することとも置き換えられ、色でデッサンする前にすでに投影が開始されていることになる。これは、ファンタジーグループにおいて、フィンガーペインティングにはじまり、最後にカットイング-再構成する流れに似ている。マティスのCut-Outsは、個人作業であるのに対し、ファンタジーグループは集団で行われているので、グループ・ダイナミクス要因が加わり、個人を眺めると同時に集団要素も加わり、より複雑になっている。

個人作業のひとつ、ロールシャッハ・テストにおいては、印刷されたあいまい図形を見ることによって、そこに被験者の投影機能が働いている。ロールシャッハ・テストには、システムティックな分析法があり、図版への反応により被験者の精神的ありようを見立て、理解していくものである。あいまい図形には正解は存在せず、被験者の内的世界に開かれてはいるものの、被験者の表現は言葉に限定される。

マティスのCut-Outsにおいては、すでに自ら彩色された素材で、形を切り抜きながら輪郭を描くと同時に、そこにはすでに彩色がなされている、あるいは、トリミング枠の内側への延長が、さらなる投影をもたらすと同時に構成機能を同時並行しており、二重の投影が働いている。

IV. 色彩カラーージュ表現

1. 色彩カラーージュの試み

筆者は、マティスのCut-Outsをヒントに、構成要素をシンプルにし、心象風景を眺めるひとつの試みを

行った。できるだけ単純に、個々人の表現空間構成に焦点を当てようと考え、マティスのCut-Outs過程で予め彩色する段階を、市販の(彩色された)折り紙を用いることで、彩色という投影機能部分を取り除き、限られた色種の中から選択する投影機能に置き換えた。また、なるべく個々人の空間構成要素を浮き彫りにしたいために、色彩使用も5色と限定し、構成要素に焦点づけしようとした。選択5色の発想は、正木(2003)のマンダラ塗り絵に基因する。また、表現の場においても、トゥアン(1993)の空間の経験をヒントに、円形台紙を用いることにした。

方法) 直径約25cmの円形白画用紙(筆者が採寸-カットイングし作成したもの)を台紙とし、27色折り紙セットのなかから使いたい5色を選択し、切り貼り構成する。

対象) 2008年5~10月の期間、研究に協力承諾を得られた本学学生・院生(卒業生・修了生を含む)、筆者が講師を務める研修会で承諾を得られた研究協力者、計117名。

結果) 構成的視点に基づいて色彩カラーージュ作品を分類し、特徴を導き出した。1つの作品は、複数の分類カテゴリーに属するため数的には処理せず、表現分類だけを行う。代表的表現を表1に記す。

構造としては、大別して上下構造、左右構造、四分画的構造、不分割的構造に分けることができる。

表現内容としては、具象化と抽象化に分かれ、具象化・抽象化それぞれの表現性においても、さらに具体的なものからシンボル化されたものまで多様であった。具象化表現では風景を構成するものが多く、次いで人の顔や動物、食べ物、草花の表現がある。シンボル化されるもののなかでも、明らかに具体的なもの(Shape)を模る表現から、色彩などによって形作る(Form)ものまでの幅が広い。

色彩表現では、同系の色調を貼り方を工夫することで出来上がったグラデーション、点描的に色彩分割するもの、シンプルデザイン化されたもの、色の組み合わせによって立体的に見えるトロンプルイユ的表現などが代表的である。

色と形によるパターン化された角度から眺めると、マンダラ図のように丸と四角の配置によるもの、同系の形をアレンジして配すもの、相似形を用いてあらわしたものなどと、同形異色を1種から4種以上組み合わせる方法が見られる。

中心化を行う構造では、中央に何らかを貼って中心を作る構造から、中央には何も貼らずに放射的に貼ることで中心を形成する方法まで、中心化構造と求心-遠心構造の様々なパターンを見ることができる。また、その類似系として螺旋構造もある。

バランス的観点では、左右シンメトリー、上下左右シンメトリーの構図があり、表現対象として具体的なものから幾何学模様まで幅が広い。また、全体に細かな切抜きをちりばめることで全体のバランスを作り出す表現もある。

表1 コラージュ表現の分類

	作品例			
構造	 上下構造	 左右構造	 四分割的	 不分割的
具象化	 風景	 風景	 皿	 亀
抽象化	 混成風景	 宇宙風景	 風景的	 風景的
シンボル化	 混成風景	 宇宙風景	 風景的	 風景的
色彩表現	 グラデーション	 色彩分割的	 シンプルデザイン	 トロンプ・ルイユ
パターン	 中心化	 円	 相似	
形の種類によるパターン化	 1種	 2種	 3種	 4種
中心化	 中心化	 中心化	 中心化	 中心化
求心	 求心	 求心	 求心	 求心
螺旋的	 螺旋的	 螺旋的		
シンメトリー	 シンメトリー	 シンメトリー	 シンメトリー	 シンメトリー
ちりばめ	 ちりばめ	 ちりばめ	 ちりばめ	 ちりばめ
混成	 混成	 混成	 混成	 混成
立体	 立体	 立体	 立体	 立体
カットアウト	 シンメトリカル	 混成	 中央化	 カットアウト

いくつかの形・パターンを織り込んで表現されたものもある。これは、建築学で言うところの「混成」(原、2007) というものに値すると思われる表現である。

雑誌を切り抜いて制作するコラージュよりも表しやすい表現として、立体表現とCut-Outsがあげられる。立体表現では、ちぎったものに部分的に糊づけして毛羽立ったように貼るもの、折鶴や風船など折り紙造形を貼るなどの工夫が見られる。Cut-Outsでは、マティスほどシンプル化されてはいないが、折り紙を折り重ねていくつかの切り貫きの後開いたものを貼る表現がみられ、作者は、幼い頃の七夕などでこうした表現をしていた頃の思い出を語っていた。

2. 色彩コラージュの特徴

色彩コラージュには、雑誌から切り抜いて制作する具体的表現対象、文字と形の刺激(情報)がないため、純粋な色刺激(情報)のみをたよりに、自らのイメージを膨らめて形作っていかなくてはならない。創造性(creativity)と想像性(imagination)両方が要求される。表現者により、この創造性と想像性のバランスがあり、それが表現としてのあらわれにも影響することも予想される。

表現の指標には、①色彩、②色彩+形、③形+色彩、④形、を中心にイメージ構成していくパターンに分かれている。形作るパターンには、大別して、具体的なもの・具象性(concrete)と、抽象的(abstraction)な表現がある。具体化された表現には、風景画から車や花、食べ物、人の顔と点景までさまざまである。抽象表現には、デザイン調のものあれば、点描のような色彩分割だけのものもある。また、二次元表現・平面構成ばかりではなく、三次元表現・立体構成も出現し、枠内外表現にもはみ出しの有無がある。はみ出しという枠構造の点からは、立体的になるということは、平面から天地の天方向へ展開と、平面枠の放射的に外へといった遠心的展開の2方向がある。

バランスとしては、中心性をもった求心(遠心)的構造、上下構図、左右構図、対称性(上下・左右・斜め)、

ちりばめ、あるいは離散的構造などがあり、表現者にとってとりやすいバランス感覚が形象的に現れてくるもの考えられる。

色彩表現には、グラデーションや色彩分割的表現、色を用いた形状表現として、パターン化されたもの、色々な形が入り混じった混成表現などがあり、マティスの「色でデッサンする」方法にも、様々な可能性があることが示唆される。

表現者の感想には、円形であることと形を自分で形成することの自由度を「心地よい」と感じるものもあれば、かえって窮屈さを覚えるもの、何もないことへの不安を感じるなど、体験のされ方は個人差が大きかった。その判断基準も個人差があり、色だけによるものと、台紙の形によるものと、色と形双方を考えてと、意見は分かれていた。色彩コラージュを形作ることに於いて、様相・ジャンルなどに幅広い可能性があることが見出された。

3. 他技法の比較

色彩コラージュは、手元において50～60cmほどの距離で眺めるときと、マンダラ塗り絵を眺めるように5mほど離れて眺めるときでは、違った印象があることも表現者からの感想で多く見られた。その代表的な感想コメントとして、離れて見たときには、「フィンガーペインティング作品のようだ」「色と色の境界があいまいになって、ひとつの絵画のように見える」「遠くから見ると、マンダラのようにパターンが見える」といったものであった(表2)。そこで、色彩コラージュを、フィンガーペインティングとマンダラ塗り絵と、いくつかの観点で比較検討してみた(表3)。

表現の場としては、3技法とも、紙の上の表現であることは同様であるが、マンダラ塗り絵に関してはマンダラ図形が印刷されており、出発点が異なる。画面を色づける方法は、フィンガーペインティングは絵の具(軟質)を用い、指で行うことから、直接的かつ触覚的である。マンダラ塗り絵は、色鉛筆で行うことから、やや間接的で硬質的である。色彩コラージュは、紙の色で切り貼りするため、他2技法に比べて間接性が高いものの、折り紙をちぎったり、糊付けする作業は直接的であり、硬質と軟質、水性と固形が混在している。色の使用は、フィンガーペインティングでは、混色すれば幾らでも色を作り出すことができることに對し、色彩コラージュとマンダラ塗り絵では、部分部分の形自体の色は一色でしかなく、色の組み合わせによる見え方が主流になる。その点、フィンガーペインティングに比べて、色の調和やコントラストがはっきりと表現されてくることになる。また、フィンガーペインティングでは、完成まで時々刻々と色自体が変化していくことに對し、色彩コラージュとマンダラ塗り絵では、使われた色自体は変化することはなく、色の組み合わせによる変化が見られる。

表現される次元は、フィンガーペインティングとマンダラ塗り絵では二次元的・平面表現であるのに対し、色彩コラージュは二次元的・平面表現から三次元的・立体表現まで、表現可能性が高い。

4. まとめにかえて

～色彩コラージュの臨床への応用～

色彩コラージュに関する研究のきっかけは、筆者の心理臨床場面において何人かのクライアントが色彩だ

表2 フィンガーペインティング的表現とマンダラ様表現

	作品例			
フィンガーペインティング的表現				
マンダラ様表現				

表3 表現の比較 ～フィンガーペインティング ⇔ 色彩コラージュ ⇔ マンダラ塗り絵～

	フィンガーペインティング	色彩コラージュ	マンダラ塗り絵
台紙	紙	紙	パターン印刷された紙
材料	絵の具	紙と糊	色鉛筆
材料の性質	軟質・水性	硬質と軟質・水性と固形	硬質・固形
色の種類	多色	多色～5色程度	多色～5色程度
混色	可能	不可能(工夫が必要・技術)	ある程度可能
表現次元	二次元・平面	二次元・平面～三次元・立体	二次元・平面
自由度	高い	高い	高い～低い(課題・型)
創造性	高い	高い	形から導き出されるもの
想像性	高い	高い	形から導き出されるもの
触感性	高い	高い	低い

けでコラージュ表現をしたことにある。様々なジャンルの写真・イラストが載っている雑誌やパンフレットを材料として用意してある中から、色だけを集めて構成しようとするのが度々見られた。そのクライアントたちは、色で何かを形作り、あたかもマティスのCut-Outsを複雑に行っているかのようなようだった。まさに、「色でデッサンする」姿がそこにあったのである。クライアントたちは、マティスのように、身体的理由でそこに行き着いたわけでもなく、他の技法ができないわけでもない。絵画表現や箱庭表現も得意としながら、ある時期に、絵の具や色鉛筆などではなく、色彩の紙を使って何らかの形を造形して表現することに、自己表現を見出していたようである。コラージュの持つ、「破壊」「スリルと退行」「再構成」「まとめあげる」(中井、1993) ことを、色(という心模様)を用いて、具現化していたものと思われる。通常の表現と比べて、荒削りで、生々しく、少々不恰好なフォルムの中に、自らを一度粉々に破壊して、新しく再構成していく過程が、そこに全てこめられているようで、感動的だった。なぜ、形あるものを崩して、わざわざ色だけを集めて、それを用いて形作るのか、そこには、自己の再構成の意味が隠されていたように感じている。自分の見つけ出したカラー(色彩～性格)を生きていくために、それをかたどっていたことであろう。

本研究では、被験者は自己の再構成時期には値しないまでも、色で構成する色彩コラージュを試みることによって、人々のもつ表現性にアプローチしてきた。事象を捉え表現する際には、形と色を個人個人の持ち味によって、さまざまなバランス感覚、構成力を持って行っていることを垣間見ることができた。それらには、哲学的・芸術的・建築的な論理的思考をベースに構成学の考えを加味し、フィンガーペインティングとマンダラ塗り絵という2技法との比較検討を行った。さらなる他技法との比較、雑誌等を素材に用いた円形台紙によるコラージュ表現との比較を行うことによって、色彩コラージュ・「色でデッサンする」ことについて深めることを別項にて論じたい。

文 献

- 1) ドラ・M. カルフ、河合隼雄監修(1972) カルフ箱庭療法 誠信書房(Kalff, D., 1966 Sandspiel-Seine therapeutische Wirkung auf die Psyche. Rascher Verlag)
- 2) ジル・ネル(2004) アンリ・マティス 切り絵 タッシュェン(Gilles Néret 1995 Matisse: Cut-Outs Benedikt Taschen Verlag GmbH)
- 3) 原広司(2007) 空間<機能から様相へ>岩波書店
- 4) 樋口和彦・岡田康伸編(2000) ファンタジーグループ入門 創元社
- 5) 樋口和彦・岡田康伸編(2007) イメージによるグループワークの実際 ファンタジーグループの体験から至文堂
- 6) 皆藤章(1994) 風景構成法 その基礎と実践 誠信書房
- 7) 河合隼雄(1969) 箱庭療法入門 誠信書房
- 8) 河合隼雄(1984)「風景構成法について」山中康裕中井久夫著作集 別巻(1) H・Nakai風景構成法 岩崎学術出版社 245-259
- 9) レオン・バティスタ・アルベルティ 三輪福松訳(1992) 絵画論 中央公論美術出版(Leon Battista Alberti 1436 Della pittura)
- 10) 正木章(2003) マンダラの可能性 立川武蔵編著 マンダラ チベット・ネパールの仏たち 国立民俗学博物館 106-111
- 11) 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 芸術療法Vol. 2
- 12) 中井久夫(1971) 描画を通してみた精神障害者、とくに精神分裂病者における心理的空間の構造 芸術療法Vol. 3
- 13) 中井久夫(1972) 精神分裂病者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Vol. 4
- 14) 中井久夫(1974) 枠づけ法覚え書 芸術療法Vol. 5
- 15) 中井久夫(1993)「コラージュ私見」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 137-146
- 16) 中村勝治(1995) 描画投影法とコラージュ法 池田豊應編 臨床投影法入門 ナカニシヤ出版
- 17) 新村出編(1998) 広辞苑第五版 岩波書店
- 18) 小松左京・高階秀爾(1976) 絵の言葉 講談社学術文庫
- 19) 高階秀爾(1967) 芸術空間の系譜 鹿児島出版会
- 20) 三井秀樹(1996) 美の構成学 バウハウスからフラクタルまで 中央新書
- 21) 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 精神雑誌90巻5号 450
- 22) 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
- 23) フィリップ・クーパー 中村隆夫訳(1999) キュビズム 西村書店(Philip Cooper 1995 CUBISM Phaidon Press)
- 24) トゥアン 山本浩訳(1988) 空間の経験 身体から都市へ 筑摩書房
(Tuan, Yi-Fu, 1988 Space and Place Copyright by the University of Minnesota)
- 25) 山中康裕(1984) 中井久夫著作集 別巻(1) H・Nakai風景構成法 岩崎学術出版社

(平成22年10月29日受理)