

描画作品の変化の意味について - 表現心理学からの検討 -

古川 裕之

1. はじめに

本稿では、1枚限りの描画作品についてではなく、複数枚の描画作品が臨床場面で描かれた時、それら一連の描画についてどのように捉えることができるかについて論じていきたい。この問題意識は臨床実践の中で生じた筆者自身の疑問によるところが大きいですが、もう1つには本稿で検討していくこととなる中井（1983）の「十余年後に再施行した風景構成法」という論文の存在によるところも大きい。まずはこの論文について触れておきたい。

わずか3頁のこの論文は、冒頭に“かつて入院治療を担当した5名の患者に、十余年をへだてて風景構成法を再施行した。その結果を以下に報告して参考に供したい”という導入の後、症例の記述が以下に続く。その症例記述の後、“以上は少数例であるが、通常の面接や生活状況の知見からははっきり見えない面を窺うことができた。第1例に、変化がないことは、硬直的にしても堅固な枠組みがあって、彼を支えているのかも知れない。第2例は、強力な絵画精神療法を行なった例であって、それが彼の転回点となるのだが、その期間、彼の心理空間が開発され分化していたが、次第に残留効果が減衰していったのかも知れない。その他、いろいろな考察ができるであろうが、とりあえず、症例の報告を主体とする”と総括をしている。総括の前半部分、“通常の面接や生活状況の知見からははっきり見えない面を伺うことができた”というのは、十余年という月日のことを抜きにしても芸術療法一般にも当てはまることであり、むしろその後の各症例における考察にこそこの論文の意図があると筆者は考えるが、中井はあまり多くを述べないまま論考を終えている。続く **Summary** では症例の記述ではなく、“この試みから得られた示唆”が5つに分けて次のように述べられている（拙訳）。

（1）患者はみな本技法の手続きだけでなく、時に過去の作品についてさえも明確に記憶していた。このことは、風景構成法（あるいは芸術療法全般）の著しい影響を示しているだろう。よって我々は、芸術療法の持つ影響力に自覚的でなければならないし、その実践において注意する必要がある。（2）幅広い対人関係を維持する能力は、描画表現と強く関連する。家族や職場の同僚といった狭い人間関係の中でのみ生活することは、この構成法における水準を低下させる傾向にある。（3）描画作品における多くの特徴は、外来患者の生活の現状を示唆している。（4）構成面における患者の特徴は概ね保持されていた。（5）加齢の影響が全症例において見られた。

この論文の特徴の1つは十余年という大変長い期間を置いて風景構成法が再実施されたことだろう。そして症例1において、十余年が経過し患者の生活が大きく変化しているにも関わらず、風景構成法作品の変化がほとんど見られない場合や、逆に症例3のように、生活が維持されているにもかかわらず、風景構成法の“水準”が低下していく場合のように、決して患者の外的生活

レベル・適応といった側面と風景構成法作品が対応していないということを確認したのが、この論文の意義だと筆者は考える。本稿では、この論文とそこから得られた示唆、あるいは様々な形で述べられている中井久夫の描画観を起点として、“その他、いろいろな考察ができるであろうが”という中井の言を筆者なりに引き継ぎ、描画法・芸術療法について考えてみたい。ただし、中井がこの短報で提示した5症例とその風景構成法作品について直接考察するのではなく、以下の点について考えることが目的である。つまり、継時的に施行した描画作品が変化すること、あるいは変化しないことは何を意味するのか。そういった変化を見ていく際に前提となっていることはどういったことなのか。臨床実践における描画作品の変化という事態を考えていくことを通して、描画法の持つ特徴とその問題点について考えてみたい。

2. 変化の前提・変化の認識

事物が何か「変化した」と認識することが可能となるためには、当然ながら変化する前の状態が何かしら存在しなければならない。時間軸の上で変化を考えることが通常の考え方である。よって、描画作品について「変化した」「変化しなかった」ということが議論できるためには、少なくとも複数回の描画実施が必要となる。

しかし、何を以て「変化した」と判断するかは時に容易ではない。たとえば、ある性格特性を捉えるために作成された尺度の得点が100から130に変化した時、30という値の変化量を以て、「変化した」ということができるかもしれない。しかし、それが101になった時、これも1という変化量が存在することから「変化した」と言っても良いのだろうか。数値が「変化」したことは確かであるが、わずか1という変化量は誤差によるものかもしれない。こういった数値で表現できるものの場合、偶然には起こり得ない（誤差では説明ができない）ほどの変化が認められたかどうかについて、統計学を基に判断することが可能となる。推測統計という手法を用いることで、それが統計学的には偶然には起こり得ない有意な変化かどうかを判断することは可能となるが、これもあくまで「有意な」変化の存在の有無を確かめることであり、仮に有意な変化が認められなかったからと言って、それは「変化が全くなかった」ことの証明とはならない。

描画作品となると、さらに問題が難しくなる。描画作品そのものは数値で表現されるものではないから、統計的に有意な差が存在するかどうかを確かめることが困難となる。もしもそういった俎上に乗せるとなると、例えば青木（1980）がバウムテストについて、また皆藤（1994）が風景構成法について、その再検査信頼性を検証する際に行ったように、描画作品を何かしらの指標を用いて細かく分断し、そうして初めて得られる数値を基に「変化したか否か」を検討していくこととなる。この2つの研究では、どちらの技法にも再検査信頼性が認められているため、指標レベルにおいては両描画共に、作品が「変わる」ことは偶然には起こり得ないこととなる。つまり、もしも作品が「変化」したのであれば、それは偶然や誤差によるものではなく、その変化の背景に何かしらの要因の存在を仮定することが可能となる。

しかし、複数回の描画を得たとしても、それを指標ごとに細分化していき変化を確認するということはとても実際的なこととは言えない。バウムテストの再検査信頼性を、上記のように指標による細分化によって確かめた青木も、描画の解釈においてまず全体的印象を分析の出発点とすることを挙げている（青木、1986）。もちろん、こういった全体的印象を、例えばSD法などを

用いて測定し、全体的印象の背景に見られる因子構造を見出し、その因子構造の変化を追跡することも可能だろう。しかし、描画作品の全体的印象というものは、各個人がどう作品を捉えるかという主観的なものであり、主観的なものを何かしらの共通尺度によって数値に置き換えたところで、それが絶対的な変化の存在を確かめる資料だとはやはり言えないだろう。

これらのことからまずは、描画作品の変化について言及する時には、主観的にその変化を認識していると言えるのではないだろうか。もちろん、誰がどう見ても変化している作品というのはあるだろう。その一方でわずかばかりの作品変化について、変化はないと大多数のものが判断したとしても、臨床実践の中で言えば、ほんのわずかな作品変化であってもそれがクライアントにとっては測り知れない大きな一歩を示していることもある。逆に、信じられないような「大きな」描画作品変化であっても、それが意味ある変化とは言えないことも時にはあるだろう。わずかな変化でもそこに意味を見出し、変化として拾いあげるのか、大きな変化であっても、あまり意味のないものだと考えるかは、特にその描画作品を受け取ることになるセラピストの主観的判断が重要となる。

3. “相対音階に頼ること”の功罪

描画作品の変化を認識することが主観的な事態だということを前節で確認したが、中井(1996)はたとえば風景構成法の読み取りについて次のように述べて、作品を相対化して見ていくことを強調している。“風景構成法においては、おそらく、ロールシャッハの平凡反応に当たるものは、空間の単数的統合性と遠近法的整合性および色彩の印象派以前の平凡性の三つである。その他のものはことごとく個性であるといってもよい。(中略)縦断的に眺めることが必要であり、一枚の風景構成法から多くを読み取りすぎることが戒められるのも箱庭と同じである。変化を追跡することは、絶対音階ではなく相対音階に頼ることである。實際上これで十分なのは、上記三項目を揺るがすような大きな変化が、分裂病からの回復を初めとして、人生の大きな変化の際にしか起こらないからである”。1枚の描画作品から主観的に、時に恣意的に多くを読み取ることに比べれば、作品を相対化して検討することの方が誤謬を犯しにくいということだろう。同様の趣旨のことを中里(1984)は“「変化」にのみ着目するのが「相対的」な見方である。ところが在来の描画研究は「絶対的指標」のほうに比重が傾きすぎているとは言えないだろうか。描画のスコアリングが「絶対的指標」研究の最たるものであろう。象徴解釈の目安を設けようとする努力も同一の方向性をもっている。「絶対的指標」は大変便利なものであり、それが的を射ているかぎりにおいて、必要不可欠である。しかし「絶対主義」の理念上の目標が、画用紙に描かれている物の種類、色、形などに関する「十全な辞書」を編纂することにあるとすれば、それはかなわぬ夢であろう。「全体は部分の総和ではない」というゲシュタルト心理学の言葉を持ち出すまでもなく、描画は situation の中で描かれ、また読まれなければならないものだからである”と述べている。つまり、中井も中里も1枚の作品からの拙速な解釈がなされてしまうことを戒めるためにも、作品の相対化を重視したのだろう。

このようにして相対的に描画作品を見て変化が見い出される時、それがすなわち描き手の変化と対応していると考えることが多い。中井(1996)が風景構成法における平凡反応に該当する3つが、人生上の大きな変革がなければ容易には変化しないと述べていることも、基本的にはこの

ことが念頭にあると思われる。実際、事例研究においては事例の経過とその中で実施された描画作品を提示し、その作品変化と描き手であるクライエントの変化を対応させて考えていくことはそれほど珍しいことではない。しかし、描画作品の変化と描き手の変化が必ずしも一致しないことは、冒頭の中井（1983）のような長期の実施間隔を置いたものでなくても、以前から挙げられていることである。たとえば宿谷ら（1969）は、“確かに絵画表現と疾患の状態像および病状推移との相関はパラレルな関係にあり、われわれはこのことを認めて診断の一助とします。ところが、われわれは実際の臨床に携わっていくと、おおむねはその関係が認められますが、ときに見かけ上この関係が逆になっていることが起こり、それをどう受け取り、さらにいかに臨床面に役立てていくかを検討することが必要である”と述べている。近年では角野（2006）が、統合失調症患者の回復過程と風景構成法の関連性について検討しているが、事例の考察において、“少なくとも統合失調症の回復過程と風景構成法での風景の再生は、必ずしも相関するとはかぎらない”、“風景構成法による構成的心理空間では、統合失調症からの回復過程をすべて知ることには限界がある”と述べている。これらの記述から読み取れることは、描き手の変化と描画の変化を同期させて考えることは概ね可能であるが、臨床的な事実としてはそこからはみ出るものが間違いなく存在するということである。描き手と描画作品の大まかな対応関係からはみ出るものは、あくまで例外的なものとして扱うということだけで良いのであろうか。むしろ、このような臨床的事実を基に描画法について考えることが必要だと筆者は考える。このことを考える上で、描画と心理療法の関係についての青木（1983）による次の指摘は示唆的である。“事例報告は、臨床場面の宿命として実用性に偏よると共に、その解釈はいよいよ借物の寄せ集めとなり、理解を本当に深め体系化する作業に乏しいきらいがある。もちろん、テストの目的は被験者・病者の成長・治療に益することにあり、そのためならばいかなる寄せ集めであっても役に立つことは絶対に不可欠である。だが、借物に終始したのでは、結局テストは他の方法で見い出された病理一回復・成長現象の手頃な確認手段の域を出ない”（傍点原文のまま）。こういった“確認手段”として描画を用いる時、描画は描き手の内界を表現するという前提があるように思われる。しかし、それが常に同じ層を反映しているかは分からないし、あるいは、バウムには現状ではなく願望・理想的な自己像が表現される可能性を青木（1986）が示しているように、個人の内界を固定的に映し出すものとして描画法を考えることには注意が必要である。また、描画作品には描き手個人だけではなく、たとえばセラピストクライエント関係のなんらかの側面を表現するとも考えられ、この点からも、描画作品の変化を純粋に描き手の変化として捉えることには注意が必要だろう。

4. “一期一会”の描画

このように、中井の言うような“相對音階”に頼って描画作品を見ていく際にも留意すべき点があると言える。しかし、中井はあくまで描画作品の相対化は意図していても、描画法実施ということ自体を相対化しようというわけではないと考えられる。例えば、中井（1979）は、“一回一回の面接が一期一会的なものであることは、いうまでもないが、このことを改めてなほどと教えてくれるのが、芸術療法の一徳かもしれない。言語を主にする治療では、いつでも、ある話題をもう一度とりあげられるように思いがちである。いわば、同じ川にいつでもまたはいれる、と思うようなものだ。しかし、決して同一の絵画が二度描かれ得ないことは、ヘラクレイトスの

いった意味で、われわれは「二度と同じ川に入ることはできない」ことを示唆していよう。つまり、川の形は同じでも、水は一たび流れ去れば還らない。むろん、似たような描画はあるだろう。しかし、もはや文脈が違っている」と述べていることや、あるいは風景構成法について、“あまり規格化されていないのはテストでないからである。(中略)一般に規格化と単純化は、統計処理と論文作成にはよいだろうが、実際の場面においては、肝腎の多様性、自然性、変化性が大幅に減少する”(中井, 1996)と述べていることから、中井が描画での一回性・即興性を重視していることが分かる。あるいはまた、皆藤(2004b)が、風景構成法がもたらされるときについて、“ときに一回性の在りようを共有したいと思うことがある。かけがえのなさを忘れないための布石がほしいと感じるころである。それは、関係がほぼ繋がれかかってテーマが両者に共有されるころであろうか。そのころに風景構成法はやってくる”, “心理臨床における本質の在りようとしての一回性の体験を心理臨床が求めているときに風景構成法がやってくると言うことができる。それは風景構成法こそがまさしく一回性を生きているということでもある”と述べていることも、中井の述べる、面接が一期一会であることと通底するだろう。

つまり、作品理解において中井は相対化を重視するものの、同時に描画法・芸術療法の持つ一期一会性を気付かせてくれる性質についても重視しており、2つの姿勢が存在するように思われる。この2つの姿勢を皆藤(2004a)の投射法論における、“検査(test)・方法(method)・技法(technique)”を用いて次のように考えるのが適当ではないだろうか。すなわち、“検査・方法・技法については、この順序で、検査に向かうほど科学性が重視されており、技法に向かうほど関係が重視されている”ということであるから、本論文の扱う描画作品の変化に対する態度として考えるならば、作品の相対変化を重視する立場が検査に開かれたものであり、逆に作品の変化ということを第一義に考えない、つまり描画の一回性を重視する立場が技法に開かれたものと言えるのではないだろうか。極端な言い方をすれば、描画作品には描き手の心が映し出されているので、描画を行って得られる作品そのものや、その作品の相対変化を重要視する極左の検査と、作品を得ることやその変化が問題ではなく、作品が生まれる場としての関係を重視し、中井が芸術療法において特に強調する“関与しながらの観察”というその場一回限りで得られる「結果」をこそ重要とする極右の技法という違いと言うことができる。

5. 中井(1983)の姿勢

再び冒頭の中井(1983)に戻って、この論文における中井の姿勢を検討してみたい。

まず、この報告がなされるきっかけについて考えてみたい。Summaryの中に、“Incidentally I met five of my male ex-patients in March 1983”とあることから、偶然に(incidentally)十余年以上経過して同一患者に風景構成法を再施行する機会が得られたことが分かる。また、1991年出版の中井久夫著作集第4巻に当該論文が所収されているが、そこでは若干の修正が加えられており、オリジナルの論文には見られなかった記述として、“十余年後に私がかつて勤務していた病院を再訪問したのが、この報告のもとになった”と加えられていることから、中井自身が10年以上治療を続けた患者に施行された風景構成法について論じているのではなく、“偶然に”このような機会があったということが分かる。よってこの論文は“偶然”に得られた機会を活用した“試み(attempt)”を報告したということになる。

しかし、偶然に得られた機会だったとは言え、筆者は中井のこの試みにはこれまで見てきたような中井の描画法・芸術療法に対する姿勢とはやや異なるものを感じる。それは第2の“水準低下していないが、不安定な例”と題された症例の取り扱いを中心に感じられるものである。この症例の詳しい記述は省略するが、風景構成法については“最初の風景構成は10年前から半年をへだてて3枚ある。社会復帰の前後である。印象的なのは青空、川むこうの巨大な赤褐色の山、手前の田で、あとは目だたない。3枚を比べると、山容も、川の向きもことごとく違う。10年を距てた風景構成は、全く異なったものであったが、気づかかしさは変わらない。いやむしろ増大しているくらいである。(中略)それは、まず、さざめき流れる谷川である。川はもはや直線的ではなく、小石の間をさざめき流れている、中央やや左寄りを向うから手前へ。しかし次の「山」は、川をはさむ絶壁であり、山頂は絵を突きぬけている。彼はここで描くのをやめ、彩色もことわった。川の分化性をプラスとみても、全体の印象は凄まじい。これは一過性で何らかの心的危機を水面下に通過しつつあるのだろうか。あるいは、まさか好ましくない大変化の予告では？と私は首をひねっている”と記述し、さらに著作集第4巻には“実際その予告であったと聞く”，“第二例はその後再発したという”と補われている。このことは、風景構成法の持つ未来予見性(中井, 1996)を如実に示すものとも言えるし、またそこから再発の可能性を察知した中井の卓見には驚かされる。しかしここで、論文の末尾に“第2例は、強力な絵画精神療法を行なった例であって、それが彼の転回点となるのだが、その期間、彼の心理空間が開発され分化していたが、次第に残留効果が減衰していったのかも知れない”と総括されている点に注目したい。この記述を基に考えると、十余年後の中井による風景構成法の再施行は、作品の相対変化を捉えようとすることに主眼が置かれたもの、つまり検査に強く開かれたものであり、相対的には治療という意味合いは弱かったと言えるのではないだろうか。かつて中井と行った絵画精神療法の「強力さ」がこの患者の中では再賦活されたかもしれないが、それがうまく治療的に機能したとは筆者には思えない。もちろんこの患者の再発は避けられないものだったかもしれないが、中井によるこの風景構成法実施自体を咎めることはできないが、ただやはり検査という意図を強く筆者は感じる。

中井は統合失調症者への非言語的な治療的接近を試みる中で、風景構成法などの技法を考案していったが、決して無思慮にそれを行っていたのではなく、例えば風景構成法については“うつ病者への実施はためらわれるので経験がない。うつ病者の前に急に視野が開けることは一般に危険なのではないかと思うからである”(中井, 1996)とあるように、適用対象については中井なりの基準を持っていたと思われる。こういった慎重さがあるからこそ一層、中井(1983)の試みがやや異質なものに感じられるのである。“相対音階に頼る”ことが重要だとする中井は、この試みにおいても以前の風景構成法作品との比較を試みている。しかし、おそらく治療を主目的としないこの“偶然”の“試み”が、確かに再発を予見したとはいえ、中井との治療の中に活かされていくことがないのだとすれば、相対音階に頼ることの意味はそれほどないのではなからうか。

ただし Summary の(1)に、風景構成法の使用・芸術療法の影響についての警句が、他に示唆される事柄よりも先に挙げられていることは、検査にのみ開かれているとは言えない中井の姿勢が見て取れる。風景構成法の創案者として、創案初期に用いた患者に対してこの技法が十余年という長期間を経た後にどのような影響をもたらしたのかを自身の手で確かめようとしたことは、ある意味技法の創案者としての責任を全うすることだったようにも取れる。その検証の結果、風

景構成法が残す影響の大きさに気付いた中井自身の自戒、あるいは風景構成法・芸術療法施行者への警句とも言えるのが Summary の (1) なのではないだろうか。

6. 描画法の孕む問題—検査か技法かという問い

本稿の出発点となった中井 (1983) の論文を以上のように検討したが、この時の中井の姿勢が検査に強く開かれていたこと、それを補償するように警句を発していることなどを筆者は主たる問題としたいわけではない。本稿は中井久夫の見解を中心に検討しているものの、決して中井個人についての研究ではない。あくまで描画作品の変化の意味をどのように考えるかが主眼である。しかし、これまで見てきたように描画作品の相対化を重視する検査の立場と、面接の一回性を重視し、作品の変化という概念自体がとすると妥当ではない技法の立場が存在し、両者は乗り越えられない明確な違いのような印象を受ける。これらをあくまで機能として捉え、描画法にはそういった機能の両面が備わっていて、どちらがより強く機能するかはセラピストの姿勢次第であるという論も確かに重要だろう。しかし、結局どちらも有効な視点であるし相互排反なものではないので、時に描画法には「検査にも治療にも（つまり技法的なスタンスでも）用いられる」という解説が付与されることとなる。このような記述がなされた時、描画法がとても実用性の高いもののような錯覚を与える恐れを筆者は抱く。検査として施行し、それを縦断的に観察すれば益するところが大きい、さらにまた施行することが治療になるとしたらまさにバラ色の技法と言えるだろう。筆者には、こういった、絵画法が検査にも技法にもどちらにも用いることができるかのような記述の仕方自体が大きな問題を孕んでいるように感じる。つまりこのような記述の仕方を鵜呑みにして描画を行ってしまうと、描画法の持つ検査性も技法性も中途半端な形でしか実現しないのではないだろうか。もちろん、実践においては検査か技法かということを厳密に考えて実施するという事はないだろうし、実践において活かされる描画というのは中途半端であろうとも、どちらの性質も帯びているはずである。しかしだからと言って、実用性だけを求めて、描画を施行するのも無自覚ではないかと思われる。

こういったことの問題の背景として、かなり乱暴な言い方になるが、描き手という存在が第一にあるということが問題となっているのではないだろうか。描き手のために活かされない描画の利用など倫理的に問題だと言われるかもしれない。描画が臨床の中で活かされないのであれば、もちろんそれは意味がないだろう。しかし、ここではそういった次元のことを問題としているのではなく、筆者が問題と考えるのは、描画法の実施と描き手の存在が直結してしまうことである。つまり、まず描き手の存在が前提にあり、そちらの側の理解の枠組みから描画を考えていくという姿勢には限界があり、その範疇で生じる検査か技法かという議論を止揚する新たな描画法のためのパラダイムが必要なのではないだろうか。しかし、必要となるパラダイムは「新たな」ものではなく、既に先行研究の中に散りばめられている。次節ではそれらを取り上げていき、その「新たな」パラダイムの下で描画作品の変化について、再考したい。

7. 表現心理学の可能性

描き手の存在が前提・主体となっている描画法についての議論ではなく、ここで必要となるのは描画表現の側から検討していこうとする姿勢である。この視点は既に以下のように示されてい

る。“表現心理学では描画そのもの、描く行為の過程を分析しようとする（中略）描画の読みとり作業ではまず第一に表現概念に立脚すべきである”（青木，1983）。“子どもの絵や病者の絵は、大人の正常者から見ると確かに不十分だったり、かわっていたりする。しかし、正確さの欠如や異常性のみ指摘していたのでは、なぜ彼らがそのように描くかを深く知ることは出来ない。表現心理学は描画に内在する表現論理を読み取り、それを通じて、描いた個人の内的世界をいわば体験的に理解することをめざす。心理テストが治療構造の中で本人の心的成長に役立つためには、個人とその世界のかかわりが、テスターによって体験的、あるいは体感的に了解されるのがのぞましい”（青木，1984）。この青木が提唱している表現心理学こそ、検査か技法かという問いを乗り越える可能性だと筆者は考える。青木（1984）では確かに描き手理解という視点が色濃く見て取れる。しかし、あくまで“描画に内在する表現論理を読み取り、それを通じて、描いた個人の内的世界をいわば体験的に理解する”（傍点は筆者による）ことであり、まずは表現論理の読み取りという点に重心が置かれ、それを通して描き手理解を行おうとしている。これと同様に、描画表現を主体とする立場は大山（2003）が構造論的解釈として次のように述べている。“描画は、外部観察者である解釈者の認知秩序に従う指標や順序性によって解釈されるべきものではない。解釈者自身のフレームワークをいったん括弧に括りながら、描画そのものから立ち現れてくる意味世界に開かれた態度で、かつ、解釈者に現れ了解される意味世界を常に見直し相対化しつつ、描画のひとつひとつの特徴に着目しつつも、それら全体を含めた描画者の存在様式を内在的な視点から了解するという、現象学的還元とでもいえる態度が必要となってくる”（傍点は筆者による）。大山はこの立場で描画研究を進めているものの例として、バウムの幹先端処理についての一連の研究（奥田ら，2001，鶴田ら，2002）を挙げている。バウムの幹先端処理研究について、後年の奥田（2005）は、この研究のねらいとして、“①バウムをそのバウムの論理に沿って見ること②バウムを描く際に何が起きているかを問うこと”を挙げており、バウムの論理に主体性を認めた点は、まさしく表現の側に立脚した描画研究の方法と言えるだろう。つまり、一旦は描き手がどのような病理や発達特徴を持っているかなどという視点を外し、あるいはブラインドアナリシスのように限られた情報から描き手の特徴を描き出そうとするのではなく、まずは描画表現そのものに軸足を置き、その表現論理を見つめようという姿勢である。なおバウムの幹先端処理の研究を鶴田（2005）は検査・方法・技法の中の技法に位置付ける一方、青木の表現心理学を方法と位置付けている。しかし、どちらの研究も描画表現に主体性を認めていこうとする点については共通しており、この点では方法と技法を明確に分けるほどの本質的な差異はないと考えられる。

こうした姿勢で描画の表現論理の読み取りを試みると次のようなことが生じるのではないだろうか。“浮かんだ連想の質を仔細に吟味していく中で、“バウムのありようを語っているだけなのに、いつの間にか描き手の性質の何かを物語っている”かのような感覚が生じてくる。（中略）描かれたバウムと、描いた描き手は、イメージという地下水脈でつながっており、受け取り手がイメージを通じてバウムを見るときは、その地下水脈にアクセスすることを通して描き手を理解しようとする試みである”（山川，2005）。つまり、いったん描き手という存在を括弧に入れて、描画表現に軸足を置き、その表現論理を見ていこうとする作業は逆説的に描き手に対する理解が可能となるのではないだろうか。これは検査のように、“絶対的指標”を用いて解釈を行ったり、複数作品を相対化して描き手を理解していこうとする態度とは異なるあり方である。また、こういっ

た描画表現に対するアプローチは決して受身的に描画表現の側が何かを示すのを待つという姿勢ではなく、表現そのものに留まり続け、描画表現に対する主体的な関与を必要とする。表現論理を読み取るというと、難しいことのように聞こえるが、要はどのように描画表現がなされたのか、そこでどのような感覚が湧き上がってくるのかを“体験的、あるいは体感的に”（青木、1984）確かめていく作業である。言わば描画表現への関与しながらの観察と言える。このように描画表現に関与しながらの観察をすることはイメージの働きを活性化させ、“コミットメント”（皆藤、2002）が機能することになる。つまり描画の表現論理を読み取ろうとすることは、検査とは異なる方法論で描き手の理解を目指すものであると同時に、面接の一回性を再体験するように描画の生成プロセスを辿り直す技法性を持つのではないだろうか。このような表現心理学の試みは、検査か技法かという問いを止揚する新たなパラダイムだと筆者は考える。

中井久夫の芸術療法の試みの中にはこういった表現心理学の可能性が多く秘められている。中井（1996）は“風景構成法において中井が記載した H 型と P 型とは症候学における破瓜型と妄想型、生活臨床における受動型と能動型とある程度関連している。しかし、完全に一致するわけではなく、ましてや、いずれかがいずれの「原因」などということとはできない。仮に風景構成法から出発すれば…”（傍点原文のまま）と述べているように、“仮に”ではあっても描画表現を起点とする発想が見える。そして、本稿の出発点となった 1983 年の論文にも表現を主体とした考察が認められる。第 1 の症例“全体的改善にもかかわらずおどろくほど変化がなかった例”をその 1 つとして以下に挙げたい。

“12 年後の風景構成法も、おどろく程似ている。岩峰の数まで同じである。彼が（妻の協力があるとはいえ）律儀に通院し、悩みを語り、時に抗酒薬を求めるのも、「基本的なもの」が全く変化していないからかもしれない。「基本的なもの」といったが、かりに描かれたものを「心象風景」とするならば、このおどろくべき同一性はということだろうか。その間、周囲の状況も、本人の状態も大きく変化しているのである”（中井、1983）。ここでは、この患者の生活が大きく変化していることと、風景構成法の作品構成がほとんど変わらなかったことについての考察が試みられている。たとえば、この一見すると矛盾する事態に対する解釈の例として、「風景構成法では捉えられない次元での変化が患者には生じているのではないか」とか、「風景構成法はこの患者の変化を捉えるには適当ではない」などと、風景構成法の限界を示すこともできるだろう。しかしこういった「解釈」は全て患者の生活変化ということに、描画が示すことが引っ張られてしまっており、青木（1983）の言う“手頃な確認手段”（傍点原文のまま）か、あるいは中井（1979）の言う“定式を「追認」するための芸術療法”にしかすぎない。そうではなく、中井は疑問視しつつも十余年という月日を経ても「変わらなかった」風景構成法作品をまず中心に据え、その上で、一体患者の何が変わらなかったのかという推論を展開している。このような中井による解釈は決して稀有なものではなく、広く日常的に行われているものだろう。描き手にも描画表現にも何かしらの変化が認められる時に、「描き手の〇〇が変わった→描画の△△が変わった」というどちらも「変わった」という文脈だと、どちらを出発点にしても結果が同じことのように見えるため考えやすいのだが、この症例のように風景構成法の示すものと、描き手の変化が対応しなかった時にどのような理解が可能なのかを考えていく時にこそ、描画表現を一旦主体とする必要がある。

よって、ここまで見てきたようにこの中井（1983）の論文で行われた“偶然の試み”は、検査

性の強いものであるが、同時に芸術療法・風景構成法についての警鐘を鳴らすものであった。さらに、簡潔ではあるが、中井自身による表現心理学的解釈の一端が示されていると言える。十余年後の風景構成法作品の変わらなさと、描き手の生活の大きな変化が一見すると対応しなかったというところが、このような描画表現主体の解釈を提供する素地となったと言えるだろう。

8. 「絶対」変化という視点—風景構成法で「川」から始めることを手掛かりに

表現に主体を置くことの重要性を指摘してきたが、表現心理学の立場から描画作品の変化の意味をどのように捉えられるのかについて、風景構成法を題材として最後に考えてみたい。

風景構成法は川から素描を始める。“「山」から始めると、第一歩で構図があんまり決まりすぎる”（中井，1984）という発想がその源にある。そして川から描くことの難しさは、時に「川が立つ」といった表現に代表されるような構成の特異性を表出させる。これはあくまで風景構成法の「課題」としての難しさの側に立った論である。これに対して皆藤（2004b）は、川から描き始めることで、切断・分割が生じることに、心理臨床的な意味を見出した論を展開している。本稿でのこれまでの論考を基に川が第一項目であることは次のように考えることができる。まず、中井（1979）が“おどろきのない治療はつまらない、いや不毛なのだ、と思う。不安を伴わないおどろきが、治療者患者の双方に同時に生じる時が大きな治療的転回の時であろう。（中略）そういう意味では、芸術療法は、おどろきの機会を無数に提供してくれる。治療の過程でわれわれの中に生じる固定観念、冷えつつある熔岩の表面に生じる薄皮のようなそれを、破ってくれる機会、しばしば芸術療法の持つ力である。”と述べていることに注目したい。中井が“構図があんまり決まりすぎる”ことを避けて、川を第一項目にしたことは、見守り手である“治療者のデカクシス”（中井，1976）を救い、面接の中に“不安を伴わないおどろき”を散りばめ、見守り手の関与しながらの観察を容易にするという面にも、その意義があると言えるだろう。第一項目として描かれる、水という運動体を湛える川が、絶えず流れ続け留まることを許さないように、関与しながらの観察は、川が切り開いていく風景全体へと向かう。そして「川が立つ」という表現に見られるように、川から描き始めることは、風景構成法の課題としての難しさの極まるところでもある。全体の配置の中で川をどうするかというシンタグマティックな過程（中井，1972）が喚起されるためである。つまり、描き手にとっては表現の難しさが極まるところであり、また見守り手にとっては関与しながらの観察の起点となり、「退屈」を防ぐのがこの第一項目を川から始める理由と言える。“表現心理学では描画そのもの、描く行為の過程を分析しようとする”（青木，1983）のであるから、当然描画プロセスを辿り直すことが必要となるが、風景構成法では川を第一項目とするという工夫が施されており、プロセスをより活き活きと感じやすいのではないだろうか。それによって、描画プロセスにおける作品内の表現論理の「変化」に関与しながらの観察によって捉えていこうとする視点も生まれてくる。これは固定化された完成作品の指標化による解釈では見えてこない事態である。つまり、表現心理学の立場からすれば、たとえ1枚の描画作品であっても、その内で展開される表現論理の「変化」は意味のあるものと言える。これは従来からの“相対音階に頼る”という意味での変化の追跡とは異なり、「絶対」変化を追う姿勢とも言えるだろうか。中井によって川を第一項目とされたことで、風景構成法はこの「絶対」変化を追う関与しながらの観察を容易にする工夫がなされているところに独自の臨床的な意味を持つと言える。

また、こういった「絶対」変化を追う姿勢は、従来からの相対変化を追う姿勢を排除するものではない。複数枚の描画の表現そのものがどう変化したかという視点だけではなく、表現論理がどのように変化したかという点も検討していくことが可能となる。

9. 終わりに—今後の課題と留意点

描画表現を主体とする表現心理学について述べ、その視点から作品変化という事態について検討してきた。まずは表現論理を徹底的に読み込んでいくことが必要である。その際に、結果として描き手の理解が立ち現れるはずだという幻想を抱いてはいけない。時にその試みは徒勞に終わることもあるかもしれないが、しかしそれもまた心理臨床において生じる事実として受け止めるべきではないだろうか。今後の描画法研究においては、例えば中里（1984）が“風景構成法において「変化」が最も著しくみられる側面を一つだけ挙げるとすれば、それは彩色面である。描線よりも彩色のほうに「変化」が生じやすいというのは、構成法の理念からすれば逆説的かもしれないが、事実はそのようである”と述べるように、まずは表現に軸足を置いた表現心理学の視座からの臨床的事実の集積が必要と言えるだろう。表現論理の側から描き手を理解していくという方向性は、医学的診断や発達という側面に「迎合」するような描画研究のスタイルとは一線を画すものである。臨床事実の中から見い出される表現論理、それを通じた描き手理解こそ生きたアセスメントであり、そういった試みの中にこそ、風景構成法のような臨床の知の創造に繋がる本質があるのではないだろうか。

そして、心理療法における描画を考えていく際に次の青木（1986）の警句には注意深く耳を傾ける必要がある。“バウムの読み取りは、結局は人間の読み取り方である。バウムの読み方のみが、他と切り離されてはどうにもなくなってしまう”。心理療法の一技法としての描画法が独立して存在しているわけではなく、描き手と見守り手の関係の中で生じる描画表現という視点を忘れてはならないだろう。どのような小さな作品変化であっても、それが描き手にとっては大きな意味を持ち、それを描き手と見守り手の両者が感得することは、心理療法のプロセスにとって大きな意味を持ちうる。表現論理・表現論理の変化を捉えていくという視点を、ただそれだけで済ませてしまうのではなく、あくまで読み取った表現論理やその変化が心理療法の中でどのように活かされるのかという視点を常に忘れてはならない。そうでなければただの絵画分析に終わってしまい、臨床という営みからは乖離してしまうこととなる。本稿で示したような視点を臨床実践の中でどのように活かしていけるかを呈示することも今後必要なことである。

引用文献

- 青木健次（1980）：投影描画法の基礎的研究（第1報）—再検査信頼性— 心理学研究, 51（1），9-17.
- 青木健次（1983）：バウム・イメージの多様性と人格—分裂病者の特徴とその表現心理学的理解— 京都大学学生懇話室紀要, 13 21-36.
- 青木健次（1984）：バウム表現の発達とその表現心理学的考察—投影描画法の構造特性をふまえて— 京都大学学生懇話室紀要, 14 1-27.
- 青木健次（1986）：バウムテスト 臨床描画研究, 1, 68-86.

- 角野善宏（2006）：統合失調症の回復過程と風景構成法の関連性—3 事例の比較を通して— 箱庭療法学研究, 19 (2), 19-34.
- 皆藤章（1994）：風景構成法 その基礎と実践 誠信書房
- 皆藤章（2002）：風景構成法の事例と展開 誠信書房
- 皆藤章（2004a）：投映法論—イメージと人間 皆藤章（編）：臨床心理査定技法 2 誠信書房 pp1-49.
- 皆藤章（2004b）：風景構成法のとくと語り 誠信書房
- 中井久夫（1972）：描画をとお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, 3, 37-51. (中井久夫著作集第 1 巻 (1984) 分裂病 所収 岩崎学術出版社 pp47-82.)
- 中井久夫（1976）：“芸術療法”の有益性と要注意点 芸術療法, 7, 55-61.
- 中井久夫(1979):芸術療法ノートより 芸術療法講座 1 星和書店 (中井久夫著作集 2 巻(1985) 治療 所収 岩崎学術出版社 pp246-256.)
- 中井久夫（1983）：十余年後に再施行した風景構成法 芸術療法, 14, 57-59. (中井久夫著作集 第 4 巻 (1991) 治療と治療関係 所収 岩崎学術出版社 pp231-236.)
- 中井久夫（1984）：風景構成法と私 山中康裕（編）：H・NAKAI 風景構成法 岩崎学術出版社 pp261-271.
- 中井久夫（1996）：風景構成法 山中康裕（編）：風景構成法その後の発展 岩崎学術出版社 pp3-26.
- 中里均（1984）：急性分裂病状態の寛解過程における風景構成法の縦断的考察 山中康裕（編）H・NAKAI 風景構成法 岩崎学術出版社 pp225-244.
- 奥田亮・鶴田英也・山川裕樹・中野祐子・安立奈歩・西堀智香子・松山真弓（2001）：バウムテストの幹先端処理に関する研究—Ⅱ.「分化」の視点を用いて— 心理臨床学会第 20 回大会発表論文集, 218.
- 奥田亮（2005）：本研究のねらい 山中康裕・皆藤章・角野善宏（編）：バウムの心理臨床 創元社 pp144-151.
- 大山泰宏（2003）：心理臨床アセスメントとしての描画法 児童心理学の進歩, 42, 197-219.
- 宿谷幸次郎・石田達男・丸山普・望月節子・小林保子・岩井寛（1969）：状態像と絵画表現の間のパラドキシカルな意味について 芸術療法, 1, 41-46.
- 鶴田英也・奥田亮・安立奈歩・中野祐子・山川裕樹・西堀智香子・松山真弓・鳴岩伸生（2002）：バウムテストの幹先端処理に関する研究Ⅲ—「包冠」という視点— 心理臨床学会第 21 回大会発表論文集, 310.
- 鶴田英也（2005）：本研究の目的と位置づけ—バウムとの関わりの諸相 山中康裕・皆藤章・角野善宏（編）：バウムの心理臨床 創元社 pp152-181.
- 山川裕樹（2005）：幹先端処理の重要性 山中康裕・皆藤章・角野善宏（編）：バウムの心理臨床 創元社 pp222-238.

（心理臨床学講座 博士後期課程 2 回生）

（受稿2009年9月7日、改稿2009年11月30日、受理2009年12月11日）

The Meaning of Changes in Drawings: Consideration from Expression Psychology

FURUKAWA Hiroyuki

This report considers the meaning of changes in drawings from expression psychology, referring to Nakai(1983) as the starting point. The first confirmed that a recognition of changes is subjective. “Test” tries to find relative changes in drawings for fear of reading excessively in a drawing. Another is “technique,” emphasizing a once-in-a-lifetime chance of the psychotherapy. But both positions have limitations. An attempt to center on expression is expression psychology. It has the possibility of sublation of both opposing stances. Nakai’s attempt in 1983 inclined toward “test,” but he warned against the effect of Landscape Montage Technique (LMT) or art therapy. Moreover, he showed an interpretation from expression psychology in the first case. And from expression psychology, the process of drawing is important; we should chase the “absolute” changes in the drawing process. In LMT, starting from “river” is ingenious, because it imposes the difficulty of composing on a client, but for a therapist it prevents the boredom and enables active “participant observation,” we can easily chase the “absolute” changes in a drawing. It needs further consideration and accumulation of clinical facts from expression psychology.