香りのアート鑑賞法―理論と実践

岩　﨑　陽　子・國　米　　翼*

はじめに

本稿では美術史でも稀な、香りを使ってこれを主題とする芸術・アートの鑑賞法について、従来の視覚中心の美術鑑賞スタイルと異なる方法を提案することを目的とする。

岩﨑の担当する本稿前半では、従来の「身体論」が扱う範囲をメルロ＝ポンティの可逆性にそって検討し、そこに五感の中の嗅覚や味覚が含まれないことを示す。その上で諸感覚の中でも特に積極的に嗅覚に言及した稀有な哲学者、コンディヤックの理論を繙く。ついでこうした視覚・触覚中心の身体や感覚についての論とは異なる、ベルクソンやギブソンの思想を用いて嗅覚と香りのあり方を提示し、香りのアートには従来とは異なる鑑賞法が必要であると結論づける。

國米の担当する本稿後半では、2016年７月に京都芸術センターで開催された「ここ・そこ・あそこ―香りのアート2016」展で行った「香りのアート鑑賞法」ワークショップのコンセプトや実施内容、結果と考察を詳述する。総計４回実施されたワークショップには多くの年代層の人々が集い、新しいアートのかたちである香りのアートを深く鑑賞するために様々な試みを実践した。見えない香りを、いくばくかの視覚的要素とともにいかにして鑑賞するか、課題と今後の展望も含めて考察する。

１．香りのアートになぜ新たな鑑賞法が必要か―理論篇（岩﨑陽子）

アートは生ものである。それに対して論理的な言葉は鋳型の様に、生き生きとした対象を硬い型の中に閉じ込めてしまう。アートと、言葉による哲学は本当は難しい関係にある。

しかしながらH.ベルクソンも指摘したように、哲学の本当の目的は、言葉を超えていきいきとした事象をいかに指し示すかであり、そこでは時には詩人の言葉に対する態度ともつながるような、通常の用いられ方とは異なるような言葉の紡ぎ方がなされる。

私が学生の頃、研究テーマとしてメルロ＝ポンティの思想を選んだのは、彼が人間の身体という生身の存在を考察の対象としているからであり、生き生きとした人間存在について考察できる、生の事象に沿った哲学だと言われていたからである。またしばしば周囲からも「メルロ＝ポンティの思想は実際のアート活動や鑑賞などの『行為』と直結する」と羨まれたものである。

しかしながら、ある時からメルロ＝ポンティの身体論がどのような身体を想定しているのかを考えると、そこから漏れ落ちるものがたくさんあるのではないかということに気づいた。従来の構築的な哲学とは一線を画すと言われていたメルロ＝ポンティの思想ですら、人間の生活の営みの根源である、味わうことや匂いを嗅ぐことを不問に付しているのである。プラトン以来の西洋思想においてこれらは動物的下位感覚として退けられ、デカルト、カントやヘーゲルの哲学においては学問対象となり得なかったことは周知の事実である。しかしながら20世紀に入り、あくまでも「身体論」と銘打ちながら、いまだに視覚や触覚にのみこだわるなら、真の身体経験に沿う思考とはいえないと考えられる。

そこでメルロ＝ポンティでは説明のつかない、香りや味わいといったものも大きく含み込むような思想がどのようにしたら可能になるのか、そして実際に香りや味わいの芸術を創作、鑑賞するにはどうしたら良いのかを具体的に考えるようになった。

以下、メルロ＝ポンティの身体論とコンディヤックの嗅覚論を経て、ベルクソンやギブソンの思想を取り上げ、次章の國米の論考である、香りのアート

*國米　翼・・・京都嵯峨芸術大学芸術学部デザイン学科４回生

の新たな鑑賞法へとつないでいきたい。

1－1　可逆性としての見ることと見られること
―メルロ＝ポンティの身体論

美学・芸術学の分野でメルロ＝ポンティの思想が取り上げられる場合、そこで期待されるのは制作や鑑賞といった芸術の現場でこれらに作用する身体、感覚の論理的な解明である。よってダンス、演劇、パフォーマンスといった身体による表現活動や、絵画や彫刻の制作、鑑賞に際しての感覚の在り方を、従来の意識や理性を中心とした構築的な哲学ではなく、メルロ＝ポンティの思考によって生き生きとした状態で記述できないかという期待がかけられてきた。[1]

実際にプラトンやデカルトを嚆矢として、西洋哲学では身体や感覚は、精神や理性に比して下位に位置付けられてきた。19世紀にようやくニーチェが生の哲学として身体の復権を叫んだが、20世紀に入って意識の現象学に身体をもちこみ、セザンヌやジャコメッティなどを通じて本格的に芸術と身体や知覚について論じたのはM.メルロ＝ポンティであった。

メルロ＝ポンティの身体論の中で最も特筆すべきは身体における感覚の可逆性（réversibilité）である。初期の代表作である『知覚の現象学』では、人間が身体的経験を媒介としながら世界にある対象を統一するあり方について述べている。立方体という相等しい面を六つもつ立体は、思惟によって私がそれを再構成するのではなく、身体によってこの世界に身を置き、それがパースペクティブを伴って現れるという実体験によってのみ知られる事実である。つまり、そこでは私が立方体を見ているだけではなく、いわば立方体に見られている、ともいうべき事態が起こっているのである。こうした身体における知覚の二面性についてメルロ＝ポンティは「外的知覚と自己の身体の知覚とは、同じ一つの作用の二つの面である」[2]と述べる。

そしてこの世界にある事物の中で事物として存在しつつ、知覚の主体として唯一自己認識へ至るものこそが身体なのである。その端的な例が「左手で右手に触れる」ことである。左手は知覚主体として対象物としての右手を感じるが、意識を反転させれば逆もまた成り立つのである。[3]よって身体は主観と客観による自我と世界の結節点として機能する。

後期思想『見えるものと見えないもの』で、このように反転しあう可逆的な身体の主体と客体としての世界のあり方を、メルロ＝ポンティは「肉」(chair)と呼ぶ。主体と世界とはそれぞれお互いが存在して初めて認識しうるような切り離しがたい総体、いわば同一の生地である。このような主体と世界の関係は、肉が「感覚可能なもの」であるからこそ生じてくる。見ることのみならず、聞くこと、触れることにおいても能動と受動の可逆性が存在する。[4]

ところでこの可逆性は反省の構造を含んでいる。そもそも肉は身体のもつ反省性を表しているのである。なぜなら「見る」といった行為が「見る・見られる」といった可逆性をはらんでいる以上、世界によって私の存在が突きつけられているからである。しかしこの反省構造が明るみに出されるために、肉はより深い段階へと移行しなければならない。見ることの根底を探ること、これは思惟の働きによって行われるのではない。「私の左手は、事物に触れている最中の私の右手にいつでも触れんばかりの状態なのだが、しかし私は両者の合致に決して達することはない。」[5]この知覚の知覚が最初の知覚を捉えきれないということ、このこと自体は失敗ではない。そのような知覚の反省を経て初めて、見えないものが現われるからである。私は見ることと見られることを同時になすことはできない。両者の体験を重ね合わせることができないという私の無能さは、私のあり方を端的に示している。両者が重ねあわされることがないのは、「肉」という同一の生地で成り立っている以上、可換的なものとして移行しあうことが保証されているからである。こうした事態には、あたかも見るものと見られるものの可逆性を保証している「隠された蝶番」が存在するかのようである。しかし蝶番そのものは見られることも変化することもなく、この可逆性の運動を支えている。

メルロ＝ポンティによると、この見ること、見られることといった、実際に視覚に関わる働きを可能にしているもの、この隠された蝶番のごときものが「見えるものを支える、見えないもの」である。その構造は、あたかも物を見る網膜が、その網膜自身には見られることはできないが、しかし見ることを可能にしているものであるのと同じことであるとされる。

こうして見えないものとは、それ自身を対象化して見ることはできないが、それなしでは見ることもできないような、見ることと見られることがそこから出てくる基盤ともいうべきものであるといえる。メルロ＝ポンティは「見えるものは必ず見えないものを伴う」と述べたが、逆にいうなら「見えないものは見えるものを通じてとらえられる」ということでもある。そしてこの見えないものこそが自己の精

神、心的、内的な主観のあり方である。メルロ＝ポンティの最晩年に『見えるものと見えないもの』と並行して書かれていた芸術論文「眼と精神」は、芸術活動に伴う見えるものとしての物質性（絵画、彫刻､その他）と､見えないものとしての観念性の「切り離しがたさ」を、画家や鑑賞者の身体や知覚のあり方によって解明しようとする、短いながらも示唆に富む珠玉の著作である。

以上をまとめると、メルロ＝ポンティの身体論では、主観性と客観性が常に可逆的なあり方をしていることが見てとられた。つまり、見る／見られる、触る／触られる、聞く／聞かれるといった可逆的な事柄を保証するものが見えない「肉」としての観念的なもの、つまり精神であるとしたら、この可逆性のないところに精神は生まれないことになる。

しかしはたして、嗅覚と味覚にこの可逆性は存在するだろうか。「味わっている最中のものを時に対象化できる」といえる可能性を持つ味覚とは異なり、嗅覚の対象は目に見えず、味覚以上に対象化が困難である。つまり､メルロ＝ポンティの理論は｢身体論」といえども、嗅覚と味覚の欠けた人間存在を想定しているのである。

しかしながら、人間は空気を吸わずに、食物をとらずに生きてはいけない。私たちは一日に二万三千回も呼吸している間に必然的に何らかの匂いや空気の境目に接し、毎日三度の食事を楽しみに生きているのである。つまり、身体の動きを含む芸術世界での理論的支柱として期待されて来たメルロ＝ポンティの身体論は、身体として現実に生きている人間存在について考察すると標榜しつつも、嗅覚（と味覚）を持たない、日常からかけ離れた人間を想定していたといえよう。[6]

しかしメルロ＝ポンティの理論では、あえて彼が考察の対象としない以上、なぜ積極的に嗅覚が排斥されたかが読み取れない。どういう理由で嗅覚と味覚は世界に身体を以て臨んでいる人間の認識に寄与しないのか､次のコンディヤックの論をみてみよう。

１－２　コンディヤック『感覚論』における嗅覚の位置

感覚における可逆性と嗅覚について興味深い考察を行ったのは、メルロ＝ポンティから遡ること約二百年前の哲学者、E.コンディヤックである。彼は『感覚論』（一七五四年）において、まったく感覚を持たない彫像が一つずつ感覚を与えられていく思考実験を行っている。こうした思考によって、各感覚が正確にどのような役割を果たしているのかということや、各感覚間の関係性が明らかになると考えたのである。そこで、彼は眼も耳も、感覚器官を何も持たない想像上の彫像に、第一に嗅覚を、次いで聴覚、味覚、視覚とそれらの複合的な組み合わせも含めて漸次的に付与していくとどうなるかを詳細に検討していく。

ところでここで問題になるのは、なぜコンディヤックは彫像にまず嗅覚を付与したのか、という点である。彼は嗅覚について「あらゆる感能のなかで嗅覚は人間精神の認識に寄与することがもっとも少ないと思われるからである」[7]と述べる。彼は認識能力がもっとも低い嗅覚から始まり、最終的に高度な認識能力をもつ触覚へと至る道筋を構想したと言い切っている。

さて実際に嗅覚だけを与えられた彫像が何らかの匂いを嗅ぐときどうなるかといえば、「嗅覚だけに限られた我々の立像のもつ認識は匂いの上だけに広がりうるにすぎない。色、音、味の観念をもたないごとく、広がりと形との観念、一般に立像自身の外部に、或いは立像のもつ感覚の外部にある何ものの観念ももちえない」[8]とされる。つまり、そこには触覚の場合のような主客の分離はなく､ただ｢匂い」があるだけだとされるのである。[9]実はコンディヤックにおいて触覚以外の他の感覚も程度の差こそあれ、それだけでは自己やその周りの環境についての認識を持つことができない。「立像は、相継いで匂いがあり、味があり、また音がある一つの色と自己を見なすであろう。もし絶えず同じ匂いであれば、相継いで味があり、音があり、また色がある一つの匂いと自己を見なし、この種のあらゆる仮定について同じ観察がなされるはずである。自らに可能なあらゆる変容の主体と思われる自我を感覚するのは、常に立像が自己をそこに再び見出すあり方のなかにおいてでなければならないからである。」[10]それでは「常に立像が自己をそこに再び見出すあり方」とは何かと問うなら、それが触覚であるとされる。

触覚が自己を知る契機であるという事実は、触覚が唯一外的なものに赴いて直接的な接触を行うという意味においてではなく、まさにメルロ＝ポンティの身体論でも取り上げた｢可逆性｣に関わっている。自らの手に自分の手で触れるとき、固さ（外から内へ）と同時に弾力（内から外へ）も感じる。「そのとき手と胸とはお互いに固さの感覚を送りつけ合うことによって区別され、この感覚が必然的に手と胸とを互いに相手の外に置くのである。けれども手と

胸を区別しながらも、立像はこの両者の中に等しく自分を感覚するので、それぞれのなかに自我を再発見するだろう。」[11]これを繰り返すことにより、常に変化することなく現れてくる対象を、彫像はとうとう「自分である」と認識するであろう。「身体のある部分に手をおけばすぐ同じ感覚する存在がいわば次から次へと、『これが私だ』と自分に答えるからである。自分に触れつづければ、到るところで固さの感覚は互いに排除し合うと同時に隣接する二つのものを再現するだろうし、また到る所で同じ感覚する存在は次から次へと、『これが私だ、これもやはり私だ』と自分に答えるだろう。」[12]こうして彫像はようやく一番低級な感覚である嗅覚から、自己認識へと至る高級な触覚へと感官を開いていき、我における自己認識を可能にするのである。

こうしてみると、コンディヤックにおいて明らかになったことは、身体において可逆性を持たない嗅覚の働きは、触覚の「自分が触っているということを知る」という認識のあり方と全く異なるのだということである。嗅覚しか持たない彫像が薔薇の匂いを嗅ぐと薔薇そのものになるということは、メルロ＝ポンティやコンディヤックの考える「認識」という点から見れば嘆かわしい特徴かもしれない。

しかしむしろこうした特徴を逆手にとって、感覚の中で嗅覚（または味覚）のあり方に注目し、彼らがなしたのとは異なる意味での世界認識（なぜなら嗅覚や味覚を使って世界を知っていることは事実であるのだから)の構造を構想してみてはどうだろうか。

その際、重要なのは「かたち」(forme）の問題である。つまり、視覚、触覚が「自己が自己を感覚している」と認識できるのは、対象と距離をとりこれを「かたち」として区切り、自己と異なるものとして取り出せるからである。逆に、嗅覚や味覚の対象である匂いや味には「かたち」がない。私たちは、かたちのないものを対象とするとき、彫像が薔薇の匂いそのものになったように、自分の嗅ぐ匂いや味そのものと合致し、それらの中に溶け込んでいくのではないだろうか。

１－３　「かたち」がないこと―ベルクソン、ギブソンの理論

匂いや香りにかたちはなく、何らかの固定したかたちをもつ表象が不可能な「多様性と生成」が本来的なあり方である。かたちに関して興味深い指摘をしているのはベルクソンとその思想に影響を受けたドゥルーズ、そしてJ.J.ギブソンであろう。

ベルクソンは我々の生き生きとした生は持続であり、持続は分割不可能だと考える。しかし我々の知性は持続による絶え間ない変化を逐一表象していては身が持たないと考え、行動の過程を捨象し、その結果のみを区別して意識にもたらす。腕を上げるという単純な動作においてすら、その際の様々な収縮や緊張を意識すると、腕はもはや自然と上がらなくなってしまうだろう。同様に、こうした腕を上げるといった行為のみならず、その結果がはめこまれる環境についても不動なものとして認知しなければならない。本来ならば種々の性質として一つの色の後に他の色が続き、一つの音の後に他の音が連綿と続くのであるが、これを別々に見れば「不動なかたち」が他の状態に取って代わられるまでそのまま存続しているように見えているのである。こうしたことを指してベルクソンは次のように言う。

> われわれは、もろもろの感覚的性質の連続のなかから、物体の境界を定める。実際には、これらの物体のおのおのは、瞬間ごとに変化している。―中略―生命は一つの進化である。われわれはこの進化のある一時期を、一つの固定した眺めの中に集中させ、それをかたちと呼んでいる。そして、変化がきわめて著しいものになり、われわれの知覚の幸福な惰性と打ち破ると、われわれはその物体がかたちを変えたと言う。けれども実を言えば、物体はあらゆる瞬間にかたちを変えている。あるいは、むしろ、かたちなど存在しない。というのも、かたちなるものは不動なものであるが、実在は運動だからである。実在的なものはかたちの連続的変化である。[13]
>
> （傍点筆者）

プラトン的な形相概念とは逆に、ベルクソンは、「かたちがない」ということこそが実在の本質であると述べる。この世界のあらゆる局面に固定されたかたちは存在せず、そのように見えているのは知性の操作に過ぎないのである。こうしたかたちについての考えは、ベルクソンの大きな影響下にあるドゥルーズの差異と反復の思想にも受け継がれる。

ギブソンも同様にかたちの知覚に対して批判を行っている。『生態学的視覚論』第９章は「直接知覚の実験的証拠」と題され、脳の中のイメージである網膜画像やニューロン反応の寄せ集めによって形成される神経画像や心の中イメージである心的画像等を介さず、直接その環境の変化の中から情報を

ピックアップしていく知覚様態を示している。結局のところ、画像を介するということは、別の眼がどこかでそれを統合したりそれを眺めたりする必要があり、生理学的にもその像の在り処や鑑賞者の説明がつかないからである。

ギブソンによれば、この世界にはもともとかたちはない。かたちをなしているように見えるのは直接検出された情報なのである。「私の主張では、視覚的な輪郭をもつかたちは独自の物質ではない。それらは、おのおののかたちが他のすべてのものとごく漸次的かつ連続的に異なるというような阻止的な仕方で並べることが出来よう。重要なのはかたちそれ自体ではなくて、かたちの変化の次元である。」[14] ギブソンは世界を区切れないものと考える。世界は様々な肌理（texture）の性質の連続体であり、これをギブソンはレイアウトと呼ぶ。知覚とは、何か輪郭やかたちをもつものから刺激を受けて脳内でこれを認識することではなく、あたかも様々な感覚質の層の堆積を横断していくかのように、レイアウトの境目、サーフィスに気付くことである。こうしてとらえられる空間とは、決して無味無臭の等質空間ではなく、あるところは澱み、何かの匂いがしたり、湿気たりしている。明るいところもあれば仄暗いところもある。こうした空間を動くことによって、私たちはその境目を肌で感じながら生きている。

つまり、かたちのなさは、境界の連続としてとらえられており、私たちは日常生活において体全体でこれを受け、呼吸し、感じ取りながら生きているのである。春が来た時、桜の開花や虫の飛翔を総合して「春だ」と判断するのではなく、ある朝突然、空気の中に温かさを、水のぬるみを、光のきらめきを、花の香りを身体のすべてで感じて春だと知るのである。「かたち」をとらえるのではなく、「境界」に身体ごと浸してその差異に気づいていくあり方は、メルロ＝ポンティの身体論では説明のつかない事象であり、コンディヤックがまさに糾弾したような触覚とは異なる嗅覚のあり方である。とはいえこれも、別のやり方での世界認識であるといえよう。

１－４　空間の芸術へ―香りのアートのあり方

形相、かたちに重きをおく哲学に対し、ベルクソン、ドゥルーズ、ギブソンの思想はかたちを前提としない「非-形（in-forme）」の「無-形（non-forme）」の思想である。それは時に「はかなさ」「とりとめのなさ」として、思想や芸術制作におけるマイナス要素として語られるが、むしろかたちのなさこそが本質であるような理論体系の中に匂いや香りを位置づけ、その在り方を前面に出した思想やアート作品があってもよい。

そこにおいて大切なのは空間の境目がそれらによって立ちあがることである。そして空間を輪郭線の背景ととらえるのではなく、境界の果てしない連続ととらえることこそが、日本の芸術用語を借りるなら、「余白」としての空間の認識であり、また「間合い」としての時間の認識だといえる。かたちの問題だけではなく、匂いや香りはまるで突如として冷たいプールに突き落とされるように、私たちを一挙に包み込み、浸食し、溺れさせる。これは匂いや香りだけに言えることではなく、冒頭でも述べたように、音楽、詩、味覚のアート、大型のインスタレーション作品、光によるアートを含むメディアアートなどには、人をその空間に襲い込み、溺れさせるような、メルロ＝ポンティの視覚や触覚をモデルにした身体論やその感覚性では説明しきれないものが存在すると思われる。こうしたアートを、表象を経ずに、われわれの身体や感情にダイレクトに訴えかけるものとして定義するとどうか。

フーコーはマグリットの「これはパイプではない」という作品を分析した。画面の中にある２本のパイプがある。一つはイーゼルの上に置かれた絵画の額縁の内部に描かれ、その画面中には「これはパイプではない」と文字が描かれている。その額縁の外側にもどこでもない空間の中にもぽっかりと二本目のパイプが描かれている。どれがパイプであり、どれがパイプでないのか。ここで見る者が混乱するのは「である（être）」と「表象する（représenter）」の区別ができていないからである。人はどの位相で「これはパイプである」と言い、また逆に「これはパイプではない」と言うのか。マグリットのやり方は大胆にもそっくりそのままのパイプを描くという相似の事実を保持しながらも、「これはパイプではない」というように表象の断言を拒否したところに存する。マグリットの次の言葉をフーコーは引用する。「言葉と物との間に新しい関係を作り上げ、日常生活では等しくなおざりにされているいくつかの特質を明らかにすることができる。一つのイメージが命題の中での言葉の位置を占めることができる。」「時として物の名がイメージの変わりになる。一つの言葉が、現実の中での物の場所を占めることができる。一つのイメージが、命題の中での言葉の位置を占めることが出来る」[15]しかしながら、描く事が断言することではないということを示すため

に、なぜここまでまわりくどく表象と言葉を戯れさせなければならないのか。表象されているものが決してそのものとして断言され得ないものでありながら、＜のような＞から解放された＜そのもの＞の絵画を目指すのは、絵画の絶望的な試みを明るみにさらしているようだ。

それではフーコーの試みをもっと遠くまで推し進めて、表象やそれと同様の働きをなす言葉そのものの可能性を一旦保留し、これらを消去してしまえばどうなるか。プルーストの『失われた時を求めて』の冒頭付近にある有名なマドレーヌのエピソードを思い起こしてみる。

> 「…私は…機械的に、一さじの紅茶、私がマドレーヌの一きれをやわらかく溶かしておいた紅茶を、唇にもっていった。しかし、お菓子のかけらのまじった一口の紅茶が、口蓋にふれた瞬間に、私は身ぶるいした、私の中に起こっている異常なことに気がついて。すばらしい快感が私を襲ったのであった、孤立した、原因のわからない快感である。その快感は、たちまち私に人生の転変を無縁のものにし、人生の厄災を無害だと思わせ、人生の短さを錯覚だと感じさせたのであった、あたかも恋のはたらきとおなじように、そして何か貴重な本質で私を満たしながら、というよりもその本質は私の中にあるのではなくて、私そのものであった。…一体どこから私にやってくることができたのか、この力強いよろこびは？それは紅茶とお菓子の味につながっている、しかしそんな味を無限に超えている…それから私はふたたび自分にたずねはじめる、いったいあの未知の状態はなんであったか…私の内部で何かが身ぶるいするのを私は感じる、それは沈んでいる場所から動き、上に上がってこようとする何かであり、非常に深いところで、錨のようにひきあげられようとした何かだ。…なるほど、そのように私の底でぴくぴくしているもの、それはあの味に結びつき、あの味のあとについて私の表面にまであがってこようとする映像、視覚的回想にちがいない、しかしそれはあまりにも遠くで、またあまりにも見さだめにくいかたちで、動いているのであって…突如として、そのとき回想が私にあらわれた。この味覚、それはマドレーヌの小さなかけらの味覚だった、コンブレーで、日曜日の朝…しかし古い過去から、人々が死に、さまざまな物が崩壊したあとに、存続するものがなにもなくなっても、ただ匂と味だけは、かよわくはあるが、もっと根強く、もっと形なく、もっと消えずに、もっと忠実に、魂のように、ずっと長いあいだ残っていて、他のすべてのものの廃墟の上に、思い浮かべ、待ちうけ、希望し、匂と味のほとんどが感知されないほどのわずかなしずくの上に、たわむことなくささえるのだ、回想の巨大な建築を。」[16]

これはマドレーヌの味と香りが口の中に広がった際に、語り手が突如として今まで忘れていた幼少期の思い出を思い起こすシーンである。ここでは、目に見えるかたちやイメージ、表象に先立って何らかの「快感」「恋のような喜び」であり、主人公の全身を震わせる。匂いや味はまずはダイレクトに全身を包み、これを耽溺させる。その渦の中で、人はその源を探り当てようとする。次の段階でようやく目に見えるかたちやイメージ、表象が記憶の底から私の表面にまで上がってくるかもしれない。または記憶には直接結び付かず、人に「快感」「恋のような喜び」を、表象を伴わずに、その理由も分らぬまま持続させるかもしれない。

いずれにせよ、香り、匂い、音、光などによって人を猛烈な勢いで襲う、またはじわじわと人の内部に侵食してくるような身体感覚がある。匂いにはかたちがなく、何らかの明確で万人に共通するような表象をもたらすことは、相当の仕掛けがない限り難しい。それは香りのアートの困難なのではなく、むしろこうしたあり方こそが、ダイレクトな感情惹起と身体的な刺激なのである。そして明確なかたちによらないこと、表象を免れることで鑑賞者は自由に振る舞い、真に新しいものにアクセスできる可能性がある。それはかたちや表象の「記号性」から匂いや香りが解放されているからである。

そして香りのアートがそうしたあり方を目指している以上、従来のかたちを見る「視覚主導型の美術鑑賞法」と異なる、新たな鑑賞法が提案されなければならないであろう。

前半の理論篇ではいかに香りが他の諸感覚と異なるかを述べ、その特性についてまとめた。次は國米翼による実践篇で、香りのアートの新たな鑑賞法について提案してみたい。

2．香りのアート鑑賞法―実践篇（國米翼）

新しい鑑賞法を考えるということは、芸術・美術

に対する「もののとらえ方」のみならず、私たち人間が無意識に行っている「もののとらえ方」を見つめ直すことでもある。人間がいかに「見ること」に依存した行動をとっているかということを理解すると同時に、それを当たり前としてきた美術鑑賞のあり方が、作品と鑑賞者のあいだにおける問題にとどまらず、作品を送り出す側である作家や展覧会の企画者などにとっても重要な問題であるということを意識する必要がある。今回の取り組みでは、既知の感覚表現に依存しない新たな試みが多くなされている「香りのアート」の鑑賞法を提案することを通して、美術鑑賞の新しいあり方の考察を行った。

２－1　新たな鑑賞体験の提案

現在、私たちが鑑賞者として芸術・美術に触れるとき、そのほとんどは「見ること」を前提としている。それは絵画や彫刻、版画などといった視覚芸術にとどまらず、「嗅ぐこと」を中心とするはずの嗅覚芸術（香りのアート）においても同じことがいえる。これは何を意味しているのか。私が香りのアートというものに初めて出会ってから、作品を鑑賞するたびに思い出され、ずっと引っかかっていた問題であった。「ここ・そこ・あそこ―香りのアート2016」展に参加することになったことをきっかけに、この現状について改めて考えることにした。

まず、「香りのアートの展覧会」を考えたときに想定される最大の特徴は、香りという「目に見えないもの」を扱う点である。もしも、これまでの視覚芸術における鑑賞と同じように「見ること」を中心とした態度で作品と接するならば、香りのアートを側面的にしか鑑賞できず、特徴を理解できる機会が十分でないため、作品の魅力や意図が伝わりきらない。そのため、香りのアートにおいて鑑賞法のあり方を考えることは、同時に作品の本来もつ魅力、力を引き出すことでもある。実際に私が初めて鑑賞した香りのアート作品[17]では、目で見なくても楽しめる工夫がなされていたが、作家の意図するイメージを理解するためには「見ること」が必要であった。そのため、香りを使ったアート作品を前にしているにもかかわらず、従来のスタイルで鑑賞することにより「目に見えないもの」という特徴的な面が切り離されてしまうという現象が起きていた。また、同企画展において行われたワークショップ[18]では「見ること」に依存しない香りのアート特有の試みがなされていたが、焦点は香りのもつ力の体現であり、鑑賞という視点での取り組みではなかったと思われる。

このようなことは香りのアートに限った話ではなく、新しい表現手法の獲得、確立といった作家の多様な取り組みに反して、作品を鑑賞する側の視点における取り組みが十分でないという現状は、芸術をとりまく様々な場面で見られるのではないかと感じる。そこで私は、プロジェクトに参加する際、作品の制作ではなく“作品の鑑賞者側の視点”から香りのアートへのアプローチを行うことにした。

２－２　「目に見えないもの」の鑑賞

香りのアートに適した鑑賞法を考えることは想像していたよりも困難であった。「見ること」に依存しない鑑賞というだけであれば、視覚を遮断し他の感覚で作品を捉えられるように工夫することで実現できる。例えば、視覚を使わない感覚体験の取り組みである『ダイアログ・イン・ザ・ダーク』では、目を開いていても前が全く見えない純度100％の暗闇の中で、視覚に頼らない（頼れない）生活体験が行える。この場合、視覚が使えないので必然的に触覚、聴覚、嗅覚に集中することで空間やものを捉えることになる。また、視覚を使わない展示・鑑賞の試みに、国立民族博物館の広瀬浩二郎による「無視覚流鑑賞」がある。初めはこれらの例を参考に、視覚を遮断し必然的に嗅覚に集中できる鑑賞方法の実践を考えた。[19]しかし、検討を重ねる中で、これらの感覚遮断型鑑賞は「見ること」を他の感覚に置き換えただけであり、一つの感覚に依存しているという点で従来の鑑賞スタイルと根本的には変わらないという点に気づいた。もし視覚を嗅覚に置き換えたとしても、それでは同じように作品の側面しか捉えることができず、これまでと同じように表現や鑑賞の幅を狭めてしまう。このことから、従来の鑑賞方法を単純に否定し「視覚に依存しない鑑賞方法」を考えるという方向性では「香りのアートに適した鑑賞方法」の確立につながらないと考えた。そこで、感覚の遮断（制限）ではなく、香りという媒体の特徴を生かした、感覚体験の幅を広げる新たな鑑賞方法を考えることにした。

香りのアートの根幹を成す「香り」は「目に見えないもの」である。「目に見えないもの」は言い換えると「かたちのないもの」でもある。私たちが認識している情報の中には、複数の感覚によって知覚されるものと、単独の感覚でしか知覚できないものがある。例えば、「かたち」は視覚や触覚で輪郭、大きさなどを捉えることができるが、「香り」は嗅覚でしか捉えることができない。このことからわか

るように、香りのアートがもつ特有の要素「目に見えないもの」「かたちのないもの」は、従来の視覚主導な鑑賞方法では捉えることのできないものである。つまり、「目に見えないもの」の鑑賞方法を考えることが香りのアートにおけるより良い鑑賞体験の実現につながるといえる。

ではどうやって「目に見えないもの」の鑑賞を実現させるか。忘れてはいけないのが、人は日常的に「目に見えないもの」を捉えているということである。温度や湿度はもちろん、鳥の鳴き声や土の匂いからその日の天気や季節の移り変わりを認識するなど、視覚以外の感覚、全身の感覚を働かせることで「目に見えないもの」を感じ取り、目で見る以上に身の回りの現象を理解している。私たち人間は、日常の場で、すでに鑑賞行為よりも高度な知覚活動を行っているのである。こういった全身の感覚を使った感覚体験を作品鑑賞へ繋げることができれば、鑑賞方法の幅が広がり、これまでにない鑑賞体験が実現できるのではないか。

２－３　鑑賞方法の実践

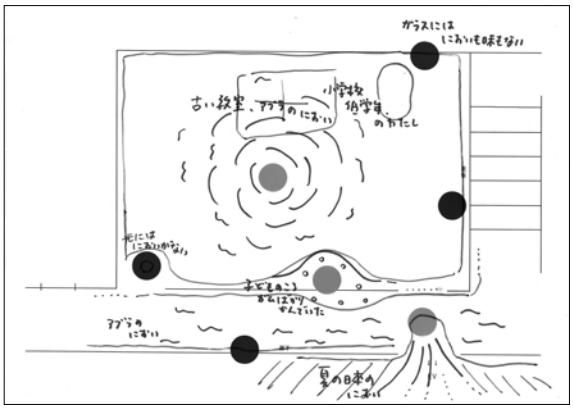
鑑賞方法の提案にあたり、その内容や実践方法について言葉で説明、理解することは難しいため、実際にいくつかの作業を通して身体で理解できるような方法をとることにした。「目に見えないもの」を捉えるためには、全身の感覚を使って鑑賞を行ってもらう必要がある。そのため、説明と実践を同時に行える、参加型ワークショップの形をとった。また、「目に見えないもの」を捉えるためのワークショップを考えるにあたって、同じく目に見えない“音”を対象としたサウンドスケープにおける記録手法を参考にした。「地図をつくる」という作業の中で目に見えないものを自分なりにイメージ、可視化することを通して、自然と全身の感覚を使った鑑賞体験になるよう内容を設定した。

以下、これについてまとめる。

タイトル：鑑賞のワークショップ「匂いの地図をつくろう！」
＜ここ・そこ・あそこ　香りのアート2016＞
場所：京都芸術センター 南館 ３F
日時：７月２日　14：00～15：00、15：30～16：30
　　７月３日　15：30～16：30

＜凱旋展＞
場所：京都嵯峨芸術大学 研心館　１F ROOM2
日時：７月24日　13：30～15：00

（※展覧会の詳細については本紀要25－36頁、岩﨑陽子「香りのアート／日仏学生交流2016―京都とサンテティエンヌ」参照）



ステップ１とステップ２終了後の地図

ワークショップの内容

ワークショップでは、主に３つの作業を行ってもらった。いくつかの作業ステップを用意することで、段階的に全身の感覚を使った鑑賞へと移行しやすいように工夫した。

ワークショップの流れ

１－ワークショップの概要と作業内容の説明
２－３つの作業（およそ各10分）
３－完成した地図を参加者同士で鑑賞、感想の共有

ステップ１：シールを貼る

「懐かしい」と感じたところに黄色のシール
「匂いがしない」と感じたところに青色のシール

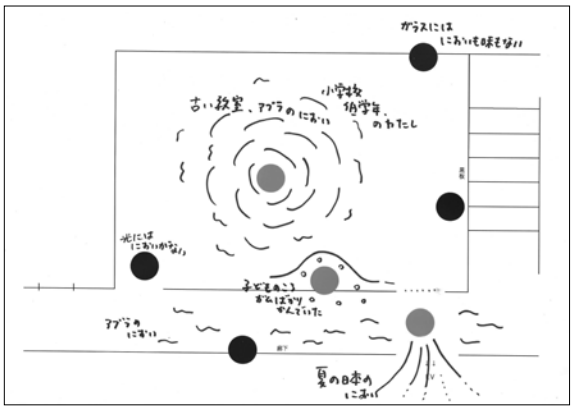
はじめに、展覧会場の中を歩き回ってもらい「懐かしい」と感じる場所と「匂いがしない」と感じる場所を探してもらった。この際に、「匂い」だけでなく、温度、湿度などの空気感、肌触りなど、様々な感覚を意識するように呼びかけた。「懐かしい」と一言でいっても、その要素には見た目だけでなく様々な感覚が関係していることを自身の感覚で掴んでもらうためである。そして、外枠だけを示した会場地図の上に該当する色のシールを貼るという作業を通して、その感覚を明確化し、他人と共有できるようにした。また、特定の匂いではなく「匂いがしない」といった普段あまり意識しないようなことをあえて意識的に捉えてもらうことで、「目に見えないもの」

を感じることに慣れてもらうという狙いもある。

ステップ２：匂い、空気を描く

紙の上に色ペンを使って「匂い」「空気」を描く

次に、シールを貼ってもらった地図の上に色ペンを使って展示空間の「匂い」「空気」などを描いていってもらった。この行程では、先ほどの作業で意識してもらった点的な感覚から、より全身を使った感覚体験への移行として、「描くこと」を行ってもらった。地図を描くためには必然的に空間全体を意識する必要がある。また、感覚で捉えたものを「描く」ことで、「目に見えないもの」をより具体的なものとして観察することにもなるため、本企画の第一目的である「全身感覚的な鑑賞体験」に繋がるものとしてワークショップ内のメイン作業とした。道具には油性マジックペンを使用し、描き方には制限を設けず、文字の記入や図案化なども可とした。



全作業終了後 完成した地図

ステップ３：境界線を描く

地図の上に「空間の境目」を描き入れる

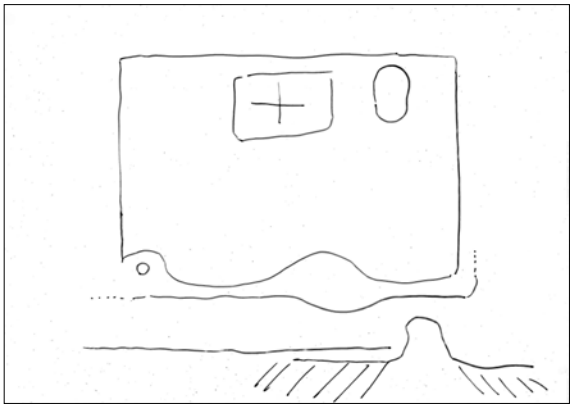
最後に、これまでに制作してもらった地図の上へ「空間の境目」を描き入れてもらった。これまでの作業を通して「目に見えないもの」を捉えることに慣れてもらっているので、この作業では展覧会という空間全体を“鑑賞”してもらうことを意識した。空間の中に境界線をイメージすることで、目に見えるものに限らず、目に見えない香りや空気なども作品になりえると感じてもらうためである。境目を描き入れる際には地図作成に用いた用紙の上に透明フィルムを重ね、後に取り外しができるようにした。黒マジックペンを使用し、描き入れられるのは線のみに限定した。

凱旋展での実践

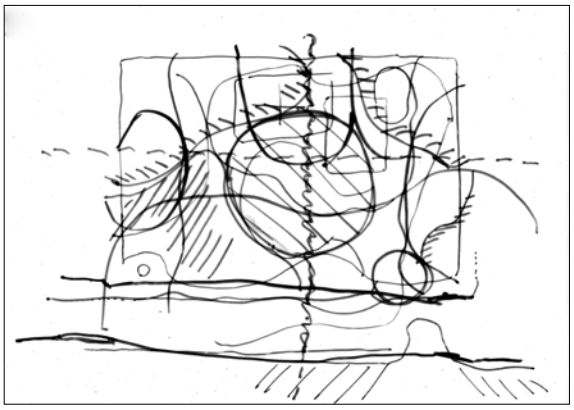
凱旋展では会場の変更に合わせて少しばかり形を変え、初日の７月24日のみワークショップを行った。当日は大学のオープンキャンパスということもあり、来場者の動向が予想できなかったので、時間を指定し参加者を募って行うのではなく、来場された方の中から希望者に随時説明し、個々で作業してもらう形をとった。

個々での作業とするために時間の配分や制限をなくしたが、京都芸術センターで行った時と比べてもそれぞれの作業ペースに大きな差は出なかった。その他の作業内容には変更を加えていないため、作業時間による差異を出さずに実施できたと考えている。

一方、参加者の感想や完成された地図には興味深い相違がみられた。印象的だったのは、会場や展示空間に対する感想がほとんどなかったことである。その反面、「視覚以外の感覚を使うこと」や「ものの見方」に関する感想を多くいただけた。これは、凱旋展が会場自体に特別な匂いや印象を感じにくいホワイトキューブでの展示であったことが影響していると考える。



ステップ３の内容だけ抽出



ステップ３のみを重ねた図

２－４　実施結果

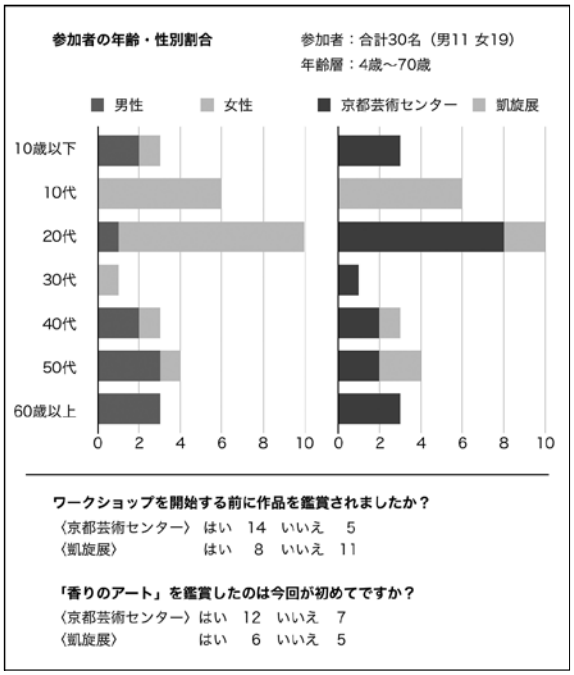
〈第一回〉
　７月２日　14：00～15：00（６名 男３女３）
〈第二回〉
　７月２日　15：30～16：30（５名 男１女４）
〈第三回〉
　７月２日　15：30～16：30（８名 男４女４）
〈凱旋展〉
　７月24日　15：30～16：30（11名 男３女８）

アンケート

　参加者の声を集めるため、ワークショップ終了後にアンケート用紙を配布した。

〈記入項目〉

・性別、年齢
・ワークショップを開始する前に作品を鑑賞したか
・「香りのアート」を鑑賞したのは今回が初めてか
・印象に残った作品や 香り・匂い
・このワークショップをなにで知ったか
・その他、ワークショップについて気になった点
・感想記入欄



アンケートで集計した各種データ

参加者の声（京都芸術センター）

・「嗅ぎ分ける」という行為が難しく感じられた
・自分にとって嫌な匂いの方が記憶に残った
・意識することで印象が変わる
・地図の重なり方が案外似通っているのが驚き
・視覚だけで鑑賞するよりも時間をかけた
・意識を向けるだけで普段気づかないものに気付くことが出来るという発見があった
・嗅ぐことの中にも受動性と能動性の違いがあることに気づかされた
・子どもも一緒に体験できるワークショップで楽しかった
・子どもならではの言葉が出てきて親としても面白い一面を見る機会だった

参加者の声（凱旋展）

・「目を使うこと」をいつもしていると実感した
・意識することで全く感じ方が変わる
・普通の展覧会ではしたことのない感じですごく楽しめた
・視覚だけにとどまらない他の感覚を動かす展示がユニーク
・感覚で体験するのは新鮮だった
・物の見方が変わる作品、ワークショップだった

匂いの地図とワークショップ結果の展示

　ワークショップで作成してもらった匂いの地図は、展覧会の期間中、展示形式で会場内に掲示した。ワークショップに参加できなかった方にもそれらの地図を見てもらうことで、作品に対する感じ方の多様性や、新たな鑑賞方法、香りのアート鑑賞のあり方について、考える機会を提供するためである。

作成した地図とワークショップの様子を展示

２－６　考察

　計４回実施したワークショップでは、同じ空間、作品を前にしているにも関わらず、完成した地図がそれぞれに全く違うものとなった。このことから、多様な感覚で鑑賞することで、より個人的な鑑賞体験へつながったことがわかる。また、両会場での実

施を比較すると、それぞれの会場によって鑑賞者がとる行動や作品から受ける印象に顕著な差があった。このことは、香りのアートが目に見える「もの」ではなく空間と密接な関係性を持つ「目に見えないもの」であり、作品をとりまく展示空間全体を対象とした「目に見えないもの」の鑑賞が成立していることを表している。

一方、参加者の中にはワークショップの内容が難しく感じられ、鑑賞というよりは作業として意識してしまうという方もいた。今回は「地図をつくる」という比較的思考を要する行為を用いたが、誰もが実践できる鑑賞法としていくためには、身体で直接的に「目に見えないもの」を感じられるような方法を検証していく必要があるのではないかと感じた。

2－7　ワークショップを終えて

ワークショップを企画し自ら実施するのは今回が初めてであったこともあり、説明の仕方や進行方法には多くの反省点が残った。しかし、新たな鑑賞体験を提案するという目標については、参加いただいた方からの感想の通り、確かな手応えを感じた。

また今回、参加者から感想とともにワークショップの進め方などに対するアドバイスをいただくことも多く、鑑賞方法を考えるということは主催側やアーティスト側からの一方的な提案ではなく、来場者とともに作り上げていくものであると感じた。今後も「展示」や「鑑賞」というものを考えるとき、このように来場者の視点とともにあることを大切にしていきたい。

まとめ―鑑賞法の課題と展望

今回のワークショップの前提となった「視覚優位のあり方」は日常生活のみならず、芸術の世界でも当然視されている。それが鑑賞法を画一化し、これに対する工夫や提言がほとんどみられないことの原因である。近年ユニバーサルデザインの手法の一環として様々な鑑賞法が考案されたり、ホワイトキューブからの脱却として野外に展示をする地域アートなどの「場」に注目した提案がなされたりしているが、それら以外は鑑賞について十分に考えているとは言い難い。

今回は嗅覚をテーマにしたために、展覧会での「展示方法」の延長として、鑑賞者側からの香りのアートのとらえ方について検討する機会を得た。その際に気づいたことは、香りのアートだけではなく、鑑賞法には様々な提言の可能性があることであり、むしろ、展覧会ごとに鑑賞の方法が検討されるべきではないかということであった。その意味では、キュレーターだけではなく、アーティスト自身が常に鑑賞法も含めて考えることや、アーティストも気づかない可能性を発案できる鑑賞法のプロ養成なども求められているといえよう。今後は今回の鑑賞法の提案のように、広い視野からの提言や試みをなしていく鑑賞に関する複合的な制度設計がアート界で必要ではないかと考えられる。

京都芸術センターでのワークショップの様子

最後に完成した地図を参加者全員で鑑賞

凱旋展でのワークショップの様子

註

1　拙稿、「メルロ＝ポンティの芸術論の可能性―現代美術の視点から」（『芸術はどこから来てどこへ行くのか』所収、岡林洋他監修）、晃洋書房、392-406頁、2009年、参照。

2　*Phénoménologie de la perception,* Gallimard, 1945, p.237.（『知覚の現象学』、中島盛夫他訳、法政大学出版局、1995年、335頁）

3　*Ibid.,* p.109.（同書、168頁）

4　メルロ＝ポンティは「視覚はまなざしによる触知なのだから」や「私は私に属するおのれの振動を内部から聞く」のように、視覚になぞらえて触覚、聴覚にも可逆性を認める記述を行っている。（*Le visible et l'invisible,* Gallimard, 1961, p.175, p.187.（『見えるものと見えざるもの』中島盛夫訳、法政大学出版局、1994年217頁、233頁）

5　*Ibid.* p.192.（同書、238頁）

6　そもそも西洋思想で味覚や嗅覚を具えた人間像を想定せよ、と求める方がおかしいのであろう。しかし、人間の動物的と言われようとも根源的なあり方について考えた思想家がゼロいうわけでもない。特に興味深いのはE.レヴィナスは『全体性と無限』において、「享受」（jouir, jouissance）という概念で主体を外（他なるもの）へと結びつける装置として「味わうこと」を考え、他の著作では「糧」（nourriture）という概念においてハイデガーの思想は食についてとらえ損ねていると批判している（『「実存から実存者へ』「世界」の章参照）。嗅覚については、次に取り上げるコンディヤックが詳しく書いているが、残念ながら人間の感覚の中でも最も程度の低い認識しかしないことになっている。

7　コンディヤック『感覚論』、加藤周一、三宅徳嘉訳、創元社、67頁

8　同書、75頁

9　同じように「我々が立像に薔薇を示せば我々にとっては立像は薔薇を感覚する立像だが、立像自身にとっては、花の香りそのものに他ならないであろう」とも言われている。（同書）

10　同書、154頁

11　同書、173頁

12　同書、174－175頁

13　*L'évolution créatrice/*,PUF, 1998, p.301-302（『創造的進化』、白水社、1997年、211頁）

14　ギブソン『生態学的知覚論』、サイエンス社、1985年、164頁

15　フーコー『これはパイプではない』（『フーコーコレクション３』所収）、小林康夫他訳、ちくま学芸文庫、132頁。

16　プルースト『失われた時を求めて』、井上究一郎訳、ちくま文庫、2000年、74－78頁より著者抜粋

17　香りのアート展覧会「黒髪とマドレーヌ」、2015年12月19日－12月27日、京都芸術センター 明倫、Boris RAUX、《Telescope》《L'arbre perché》《My Tokonoma》《Straddling between worlds》、2015

18　同展覧会、Maki UEDA、《京都ラブストーリー / KYOTO LOVE STORY ～現代の男と女のための平安式「御簾ごし」のデートイベント～》、2015

19　広瀬浩二郎『世界をさわる』参照。「無視覚流鑑賞」という語は展覧会「美術の中のかたち－手で見る造形つなぐ×つつむ×つかむ　無視覚流鑑賞の極意」、2016、兵庫県立美術館、から