香りのアートにおける「空間把握」と「見えないもの」について

岩　﨑　陽　子

はじめに

従来、芸術ジャンル論において、見えるもの、聞こえるもの、触れるものを表現手段とした芸術作品には、絵画や音楽、彫刻といったジャンルが対応することは自明であると考えられてきた。20世紀以降、こうしたジャンルのボーダレス化が進み、それと同時に新たなメディウムも様々に芸術の世界に参入してきた。

しかしながら、従来の芸術ジャンルに「香りの芸術」はみられず、また20世紀になっても香りや匂いがアート作品のメディウムになっている例はほとんどない。現代でも香りのアートは、徐々に増加しているとはいえ、世界中を探しても数えるほどしか存在しない。なぜ、五感の中に「嗅覚」は数えられているにもかかわらず、それに対応する香り・匂いの芸術・アートは西洋美術史上存在しなかったのか。

香りは空間的には輪郭をもたず、時間的にもその始まりと終わりを確定することは困難である。また、表象としての再現性が低いのも特徴として挙げられる。香りや匂いは記憶に結びつきやすいことはしばしば言われることであるが、特定の香りが記号として機能して特定の表象を呼び覚ますとは言い切れない。つまり、香りや匂いは見えないがゆえに実体なきものとして不問に付されてきたのであり、必然的に芸術やアートの世界にも参入しえなかった。

しかしながら、香りのアートは近年少ないながらも着実に少しずつ増えており、そこに何らかの可能性をみてとるとすればどのような点かを問うことには、先例がないながらも大きな意味がある。本稿では、香りのアートの発展の二条件として「空間把握」のあり方と「見えないもの」のとらえ方を挙げて考察する。

論考の見取り図として、まず第１章で、既に日本で古くからなされていた香による遊び、組香に「非 - 中心的空間の創出」という構造をみる。組香で使用される和歌において、あえて言葉を散らすことによってその間に空気の差異を現出させるような手法に注目し、そこに香りが用を離れて芸道になった契機をみる。第２章では、同様の構造が日本の芸術における余白・間合いの美意識に存在することに、ロラン・バルトの日本論を使って記号論的に言及する。バルトは特に日本の俳句が、言葉に入れるべき内容をあえて指示しない「余白」を持たせること、言葉と言葉の「間合い」をあえて意味でつながずに空けておくことをその特徴として取り上げるが、同様のことは日本美術や映画、現代アートのモノ派の理念にも十分みられることであることを指摘する。次に第３章ではこうした空間把握が西洋的な空間把握とは全く異なるものであり、空間におけるテクスチュアの連続として「境界」の概念が有効であることが指摘される。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、私たちはその境界を肌で感じながら生きている。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のである。第４章ではこうした空間認識の帰結として、境界の前後左右で異なる空間にヒエラルキーを認めず、西洋思想において従来は実体なきものとして排斥、無視されてきたものがポストモダンの思潮を経て重要視されてきた経緯について述べる。日本的感性に特有のものであると考えられてきた余白・間合いの美意識も、こうして現代アートの思潮に接合可能性を見出すようになったのである。第５章では、こうした観点から、具体的に香りのアー

トに取り組む山本直樹の作品を取り上げて分析する。香りのアートが持つ意味や潜在的可能性についてまとめて論を締めくくる。

1．組香における「非 - 中心的空間」の創出

それではこうした「形を持たない」香りのアートを、従来の「形を作る」芸術、つまり造形芸術である絵画・彫刻・デザインと比較してみよう。

造形芸術が空間内で輪郭をもち、一定の持続力をもち、表象としての再現性を持つことに対して、形をもたない香りのアートは輪郭を持たず、すぐに消え、目に見える表象として再現することが困難であることが理解される。よって従来の造形芸術に頼ることなしに純粋に香りのアートを創設するなら、これらの特徴を踏まえ、生かした作品作りが求められることになる。

実は、目に見える造形芸術と根本的に異なるこうした香りを使った芸術は、既に何百年も前から日本で実践されていた。香りをめぐる日本の芸道、香道の中に「組香」という香を使った遊びがある。この組香には、香りとアートを考える上で大きなヒントが存在する[1]。

香道とは、15世紀の足利義政の時代に三条西実隆と志野宗信によって体系化され、香木の鑑賞を通じて精神を高める一種の精神修養の側面をもつ、香りの芸道である。茶道、華道と並んで日本で重要な芸道であり、香りを純粋に芸術として扱う世界唯一の芸道でもある。（図１）

図１　香道風景

例えば香りを使った遊び、組香のうちでポピュラーな「宇治山香」をみてみよう。これは喜撰法師という平安期の僧が詠んだ有名な和歌を素材にした組香である。

「わが庵は　都の辰巳　しかぞすむ　世を宇治山と　人はいふなり」

（意味：私がこのように静かに住んでいる庵は、都の南東にあるのだが、人々はこの場所を世を憂えている隠者が隠れ住んでいる『うじやま（宇治山)』と呼んでいるそうだ。）

この和歌を「わが庵は」「都の辰巳」「しかぞすむ」「世を宇治山と」「人はいふなり」の五つに分け、それぞれに香を二包ずつ用意する。出席者は五種の香を順に嗅ぎ、それらの各特徴を覚えておく。そして本番では残りの五包から一つを焚き、五つの香りのいずれであるかを香席についた出席者の間で当ててその成果を競う、香の遊びである。

図がその結果を示したものである。（図２）出席者の正解・不正解がそれぞれ記されているが、注目したいのはこの記録紙のむかって右下にある、香席で出された香の名を記した「香銘」である。

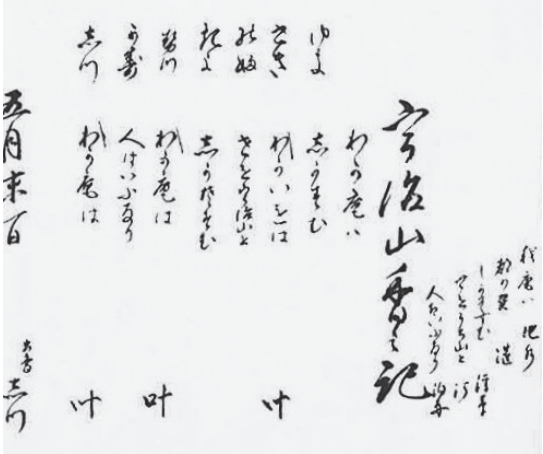

図２　香記録 （向かって右下に香銘が五つ書かれている。）

実は香にはそれぞれ名前がついている。組香の出題者は、毎回五種類の香を自ら選定し、その香銘と共に「宇治山香」の世界としてオーガナイズしているのである。したがって組香の出題者によって五種の香の選定は異なり、それによって香席で共有される喜撰法師の和歌の世界も異なるのである。

例えば五つの香と香銘から「寂しさ」や「人気のない憂鬱」が推察できることがあれば、逆に別の組香の出題者がまた別の香の選定の組み合わせによって「塵芥にまみれた世俗の嫌らしさから逃れた幸福な清涼感」といったプラス思考の世界観を表すこともあろう。

したがって、香で創造される世界は、そこで使用される和歌などの言葉そのものではなく、香銘も含めた単語の間で重層的に立ち現われてくる空気感、そして五種の香りの玄妙な相違によって立ち現われ

てくる雰囲気だといえる。

都の辰巳にある庵を絵画や言葉で克明に描写するよりもむしろ、庵、辰巳、鹿、宇治山といった、和歌の切りつめた単語と香りを点在させ、重ねることによってこそ、寂寥感や冷え冷えとした空気、清涼感が醸し出される。

組香では香りとことばによって主要なモチーフをあちこちに点在させることによって、鑑賞者はそれらの間の空間を自らのイマジネーションによって自発的に埋めていく。したがって、点在するものや人が主役であるように見えながら、実は同時にそれらの間に流れる空気の方がここでは重視されているのである。そこでは西洋にみられる「中心となる対象とその周りの背景としての空間」という伝統的な空間把握とは随分異なる考えがみてとれる。中心となるように見えている対象が、実は背景と思われている空間を立ち上がらせるためのツールに逆転しているのである。

こうした「非 - 中心的空間」の創出は組香の世界に特有の事柄ではなく、日本の芸術に余白・間合いの美意識として様々に見て取れる。

2．日本の芸術における余白・間合いの美意識

伝統的に日本の芸術・芸道において絵画や書では空間的余白が、また能や囃子においては時間的間合いが重要視されてきた。時には日本の芸術においては描かれた（書かれた）事象や、発話されている台詞、音そのものよりもその間の余白や間合いが重要な意味を持つことがある。

これについて1966年から68年にかけてフランス文化使節の一員として数度来日し、数ヶ月にわたる滞在で日本各地を訪れたロラン・バルトが著した日本文化論『表徴の帝国』（*L'Empire des signes*）は、フランス人から見た日本文化の粋を示すものとして示唆に富む。

例えばバルトは歌舞伎の女形について、「女形は女性をコピーしない。女性を表徴する[2]」と述べる。歌舞伎において女形は実在の女性をモデルにした人物を真似て演じられるのではなく、そのような状況におかれた女性一般として演じられるというのである。これは「女形は読み取られるものとしてあるのであって、見られるものとして現前されるのではない[3]」ということである。劇の進行上、もっとも意味をもつべき女形の意味は中心としての地位を失い、観客が主体的に埋めるべきものとして、空白にして観客に投げ返されるのである。

こうした事態は西洋ではありえないとバルトは考える。西洋においては言葉やしぐさはすべて一定の正確な解釈を求める「意味」で充溢している。意味の中心に向かってすべてを論理的に組み立て上げられることが求められてきたのである。

そして日本における中心的意味の不在の最たるものとしてバルトが執拗に何度も例に挙げるのが、俳句である。

古池や蛙とびこむ水の音

これは有名な江戸時代の俳諧家、松尾芭蕉の句である。日本人がこれを鑑賞する際、古池や蛙そのものが基本的に克明には表象化されない（どんな蛙か、どんな池か等）。日本人には古池も一匹の蛙も共有され得るものとしていわずもがなの大前提なのである。むしろ重要なのは蛙が飛び込んだ水音と、それが響く静寂な空間である。これについてバルトは「俳句について語ることは、純粋に、ひたすら、俳句を繰り返すだけのことになるだろう[4]」と述べる。芭蕉が蛙の水音の中に発見したのは何らかの意味が表象された「啓示」なのではなく、むしろ「言語の終息」、つまり言葉が存在をやめる瞬間である[5]。言葉が何物をも指示せず、もはや説明のためにはその言葉を繰り返すしかないという事態。ここでの「言語に見切りをつける」というのはどのようなことか。

バルトの説明は興味深い。俳句は五七五という非常に簡潔な文体で成り立っているが、これはバルトによれば「短い形式に還元された豊かな思念などではなく[6]」、一つ一つは馴染み深い言葉の集積を通じて、言葉をその意味作用から解き放つことを目指すというのである。西洋の芸術が印象を描写しようとする（またはあえて言葉を支離滅裂に使って意味作用をわざと消去しようとする）のに対して、俳句では誰もが知っている「蛙」「古池」といった言葉がちりばめられた世界を構築しながら、その空間を構成、支配、完結することができないように仕向けている。これをバルトは「俳句の時間が主語をもたない」と言い表す[7]。

結局のところ、俳句がなしていることは言葉に入れるべき内容をあえて指示しない「余白」を持たせること、言葉と言葉の「間合い」をあえて意味でつながずに空けておくことなのである。こうして、誰もが思い浮かべる平易な言葉と中心的意味の欠如は、かえって個別的人間に共通の「疑似」思い出と

いうべきものを醸成し、人々の共感を誘う。バルトの俳句についての分析は、前章で述べた組香における和歌の使われ方をより詳しく分析するものだと言えるであろう。組香における和歌の役割は、バルトが俳句に見てとった余白や間合いの構造と軌を一にしているのである。

> 俳句は、わたしたちの身の上に決して訪れてくることのなかったものを、わたしたちに思い出させる。俳句のなかにわたしたちは、根源を持たぬ繰りかえし、原因のない出来事、人間のいない記憶、錨綱を離れた言葉を認識するのである[8]。

こうした余白や間合いへの美意識は、俳句のみならず日本の美術にしばしば見られる。例えば水墨画である長谷川等伯の《松林図屏風》（図３）は松林をモチーフに描いている。しかし、画家が描こうとしているのは松林の形ではない。松が数本描かれているように見えながら、そこではむしろ松の間の余白として霧がかかった初冬の寒々しい空気が見事に描かれているのである。

図３　長谷川等伯《松林図屏風》（部分）、
16世紀末、東京国立博物館蔵。

またこうした心性は日本の伝統美術だけではなく、ずっと時代を下った日本映画の世界にも影響を及ぼしているように見える。例えばバルトの母国フランスでも大変人気のある監督、小津安二郎の映画は「小津調」と呼ばれる独特の雰囲気を醸すが、そこではいつも似たような俳優のキャスティング、繰り返される台詞、同じようなストーリーが独特の「間合い」で展開される。《晩春》《麦秋》《秋刀魚の味》いずれも父と嫁に行き遅れた娘の話である。小津は俳優やストーリーが撮りたいのではない。俳優やセットの間で背景に流れる空気や台詞の間合いを通じて感じ取られる雰囲気をひたすら撮り続けていたのだと思える。

現代アートと呼ぶには少し古いかもしれないが、1970年代の日本のアーティストたちの試みもかなりこうした感覚を踏襲している。モノ派の理論家であった李禹煥は、ものそのものを展示することで、もの自体を見せるのではなく、それらを通じて姿を表す目に見えない関係性を取りだそうと試みた。

大きな石がガラスにひびを入れているように見える作品も（図４）、石やガラスが主役なのではなく、それらによって視覚化された重力や空間の在り方や、そうした事柄に対する私たちの先入観（ガラスの上に大きな石が載ったらガラスは割れるだろうという思い込み）が主題になっているのである。「モノ派が取り組んだのは、いみじくも物についてではない。概念やプロセスとの対応で変移する物の外部性。そして行為と物を引き合わせることによって、空間や状態、関係、状況、時などが顕わになる非対象的世界である。人間や物が自己を閉ざすような完結性の表現を止揚すること。より開かれた世界として作品を明示するためには、作るよりは時や場に関わらせるという仕方で、自らを改めて放置すること[9]」。ここで言われている時や場を、物が置かれた時間や空間の単なる空虚とみなすのではなく、彼の言葉によれば詩的で批評的でそして超越的な空間として生成させるべきなのである。これを李禹煥は「余白の芸術」と呼ぶ[10]。

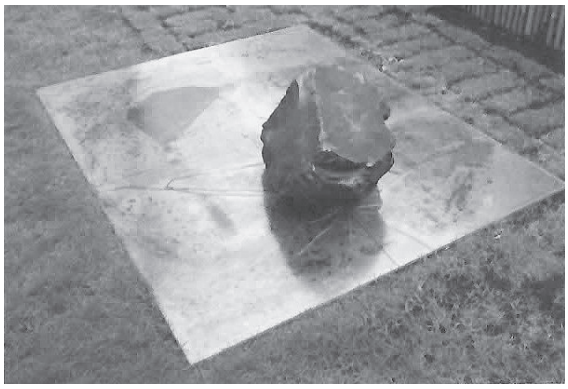

図４　李禹煥、《関係項》、1968年、個人蔵

李禹煥は「余白は無ではない」と述べる。むしろ、ものによって生まれた余白こそが、私たちに影響を及ぼし、ものそのものを考えさせるための中心的主題となるのである。

> ところで私は、いろいろな画家の絵面の中に見られるような、ただ空いている空間を余白とは感じない。そこには何かのリアリティが欠けているからだ。例えば、太鼓を打てば、周りの空

間に響きわたる。太鼓を含めてこのバイブレーションの空間を余白と言う。―中略―描いた部分と描かない部分、作るものと作らないもの、内部と外部が、刺激的な関係で作用し響き渡るとき、その空間に詩か批評そして超越性を感じることが出来る。

芸術作品における余白とは、自己と他者との出会いによって開く出来事の空間を指すのである[11]。

3．空間把握と境界

余白・間合いをとらえる空間感覚は、洋の東西でかなり異なっているように思われる。

西洋ではユークリッドの等質空間論、ニュートンの絶対空間論やライプニッツ、デカルトの空間論など「対象を入れる入れ物としての等質空間」という前提条件にゆるぎはなかったように思われる。

しかし20世紀に入って、様々なタイプの空間論が現れる。例えばフランスの哲学者、H. ベルクソンは、等質空間を批判し、空間を持続の知的空間化操作であると考えた。あたかも一つのメロディーを聴く場合にそれらの間の分割不能性を実感するように、持続としての本来的生はいわば振動や波動のように流れゆく実在である。しかし物体の同一性や自我の定着の輪郭付と不動性確保のために、人間は持続を空間化する。ベルクソンにとってこれが空間の正体であり、従来はありえない持続の空間化を現実上でやってのけている点で、ユークリッドの等質空間論、ニュートンの絶対空間論は排斥される。こうしてベルクソンにとっての空間とは、本来は存在しえないものであることがわかる。あるのは生き生きとして各要素が浸透しあう持続か、持続を生活の便宜上固定した空間化の二通りしかないのである。ここではもちろん、空間化が批判されており、私たちの真の生は普段の生成と創造を行っている持続であるということになる[12]。

同様にM.メルロ＝ポンティも1945年に発刊された『知覚の現象学』において、行為の場としての均質な空間ではなく、存在とともにすでに身体によって意味づけられた空間について論じている。彼は、我々は空間内で幾何学者が与えるような法則で対象を把握するのではなく、この身体が常に我々とともにあり幾何学者とは異なる方法で空間認識を行っているということを示す。例えば立方体を思惟するときにさえ、我々は空間のうちに身をおいて思惟している。つまり身体のある空間の一点から、遠近法的に見られた立方体しかありえない。逆に遠近法に侵されていない定義上の正六面体というものは「誰によっても見られていない立方体」ということであり、身体の消失を意味する。したがって、立方体の現前とは、私の身体を通じて既に与えられているものが、遠近法を通じて生起してくることである。ここでも等質空間は否定され、身体によって無言の意味づけを与えられて生起してくる空間が考えられているといえる[13]。

しかし、こうした西洋的空間把握に対するベルクソンやメルロ＝ポンティの異議申し立てにも、私たちの実際の日常生活での空間のとらえ方に比して不満が残る。ベルクソンの場合は真の生の在り方から空間を排除しながらも、日常生活の便宜上、実際には等質空間に身を置かざるをえないという従来の空間論のスタンスに変わりはない。日常生活のレベルでは、アリストテレスの場所論やユークリッド的空間論の残滓がみてとれるのである。またメルロ＝ポンティの場合も、こうした身体によって意味づけされた空間を具体的にどのように我々が認識しているかが不明である。両者はギリシア時代から続く空間論の系譜に一石を投じ、新しい空間の視点からこれに再検討を加えた点は評価できる。しかし空間として先に述べた「余白」や「間合い」を認識する方法は、西洋の空間把握からのより根源的な発想の転換を必要としている。

既に美術を通して確認したように、日本の場合、空間とものが等価、もしくはものが「図」ではなく、空間を演出するための「地」となっている。そこでは形として現れているものが重要なのではなく、その間に流れる空気、雰囲気とその境目が重視される。香りや匂いのように形をもたないもの、輪郭をもたないものを対象とする際、従来の西洋的な空間認識には限界がある（それが香りのアートが造形芸術の視覚性に頼らざるを得ない原因となっている）。

形をもたない余白や間合いをそのものとしてとらえるには、新しい空間認識モデルが必要である。そこで重要な意味をもつものが「境界」である。形としての図を示すための「輪郭線」は起点と終点がつながったものであり、必然的に図（個）と地（背景・余白）を生む。そこには確実にヒエラルキーが存在し、見られるべきものはあくまでも図なのである。しかし境界は一本の線の左右の両側に上下関係を認めない。

例えばアフォーダンス理論で有名なギブソンの

レイアウトの考え方がこれに近い。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[14]。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。組香の「古い庵」も「鹿」も、それ自身が重要なのではなく、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。組香、水墨画、俳句が表現しようとしたのはこうした連続する空間の境界、切れ目なのではないか。

有名な日本の和歌にも

秋来ぬと目にはさやかに見えねども風の音にぞ驚かれぬる

（秋が来ているのを目にはっきりと見ることはできないけれど、風の音で秋の気配を感じて驚いた）

藤原敏行　『古今集』

というものがある。暑くて湿気の高い耐え難い夏が続く中、ある朝はっと空気の中に秋の匂いを感じることがある。この和歌の中に目に見えて形あるものは登場しない。あくまでも夏の昨日と秋の今日の間にある空気感の違い、境界を空間的、時間的に強調した一句なのである。

4．見えないもの、実体なきもの

これまで、香りのアートを成立させるための要件として、西洋のアリストテレス的な空間把握とは異なる空間認識について述べてきた。そこで際立つのは、物が形と輪郭を持って場に「在る」ということのみが存在なのではなく、一見、見えないものとして存在しないように思われながら、見えないながらも確実に在るという存在（余白、間合い、雰囲気等）であった。そこでは図と地としての物と空間の在り方は取り去られ、あるのは限りなく続く境界としてのテクスチュア（触覚的なものに限らず、様々な感覚に存する肌理のこと）であった。

アリストテレスのように「存在（在ること）」に重きをおくこれまでの西洋思想の主流においては、物体以外に実体として存在するもので、見えないものとは精神に他ならなかった。精神以外で「見えないけれども存在する」ものは決して想定され得ないのである。しかし、これまで見てきた日本の美術における余白や間合いのもつ意味や、ギブソンの空間認知の在り方からすれば、精神以外にも見えないけれども存在するもの、つまり「存在しつつも実体なきもの」が想定されるべきであると考えられる。逆にこの想定が成り立たなければ、目に見えない香りや匂いを使うアートは存在しないものになってしまう（それが西洋で香りのアートの発展を拒んできた主要な理由だと考えられる）。

端的に述べれば実体なきもの、空気のように実体なきままにフワフワと宙空に舞うものに価値を見いだせるか否かが、香りのアート進展のための必要条件であると思われるのである。実はポストモダンへといたる西洋の近現代美術の流れを辿ると、こうした実体なきものに対する消費欲望も含めた需要の漸進的増加が見えてくるように思われる。

デュシャンが1917年に便器を展覧会に出品しようとして以来、複製可能で人の手を経ない工業製品が美術の世界にもマテリアル、技術として参入してきた。もはや芸術は最初から最後まで一人の、もしくは複数の人間の監修の下で何らかの理念を手作業の制作物で「表現」したものではなくなり、その一部か全部を機械に外注化し、技術的にもその制作物を何度もコピー可能にしたのである。こうした事態について1930年代にベンヤミンは『複製技術時代の芸術作品』においてオリジナルとコピーの対立として複製技術の進化がもたらした重要な結果の「アウラの消失」を挙げる。芸術はアウラを醸成する「今・ここ」という時空に制限されない、誰でもどこでも入手可能な複製物として広く大衆に楽しまれる対象となったのである。ここに既に実体なきものへの需要の萌芽がみてとれるのである。複製物は実体として存在しつつも、それそのものではない（《モナ・リザ》の絵葉書を考えても、そこにレオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》という作品は実体としては存在しておらず、複製葉書はそれを思い浮かべるための手段となっている）。

1960年代になると、ボードリヤールは消費社会を

例にとって、もはやオリジナルさえない「シュミラークル」の横行について分析する[15]。消費社会における実体を越えた記号の浮遊性を述べたボードリヤールは、ディズニー・ランドを嚆矢とするオリジナルなき記号の増殖とそこに価値を付加する社会について述べた。アンディ・ウォーホールのマリリン・モンロー作品を見ればわかるように、もはやセックス・シンボルという実体的な欲望を失ったマリリンの表象が、複製技術によって少しずつ変化を加えられ、オリジナルさえ気にならない浮遊物として巷に溢れかえるのである。

こうして芸術は社会や制度への反抗といった何らかの実体的目的をもつものですらなくなり、個人がメディア空間で創り出す快適空間へと変換されている。大量消費社会とパソコンなどのメディアの大衆普及が芸術の様相を変えた[16]。ベンヤミンとボードリヤール以来、複製技術の進化によってもたらされた消費社会と芸術の様相の変化は、ポストモダンを経た現代においても「オリジナルなきコピー」、「増殖」、「アイコン」、「記号」、「インタラクティブ」、「プロ／アマの境界の融解」として特徴づけられる[17]。

西洋美術の歴史的流れにおける、実体としての芸術作品と、そのアウラから、コピーや記号としての実体なきものへのシフトを見てきたが、その根源を辿れば、先に述べた日本美術の空間把握のように、「ものそのもの」だけを見るのではなく、それについたフワフワとした宙に浮いたもの、実体なきものに「見えないけれども在る」ものとして価値を置き、時には金を払って消費することを厭わない文化的土壌に辿り着く。こうした見えないけれども在る、実体なきものを重視するのは、既に古くから「余白」、「間合い」、「雰囲気」を実体そのものと同列、時にはそれ以上のものとしてとらえる日本文化の特徴でもあった。何も描きこまれていない余白に重きをおく水墨画、実体なき風景の「見立て」を行う作庭理念、妖怪や化け物の存在様態（西洋のように死人の肉体を借りて実体化しているわけではない）等を例に挙げてもよいであろう[18]。これについては、モノ派について考察するために、日本語の「もの」という言葉を分析した椹木野衣の興味深い分析にあるように[19]、そもそも古語の「もの」という言葉は「個別の事物を、何と明示しないで、一般化していう」という意味を持っていた[20]。個物を一般的に「もの」として代名詞的に言い表すことは英語や仏語でも一般的であろうが、日本語の場合の問題は特に「何と明示しないで」という部分にある。「ばくぜんと遠まわしに示していうことが多い」と解説されているように、具体的な形をもつ個物を想定せず、雰囲気で感じ取られる事柄もそこで示されるのである。ここから「もの悲し」、「ものふる」といったように「なんとなく」「いかにも」という曖昧な意味を持つ「もの‐」という接頭語へとつながる。つまり、日本での「もの」とは物体に限らず、余白や間合いのようになんとなく感じ取られていることも含み、それら両者の間に差異はあっても上下関係はないのである。だからこそ「もの」という語が両者の意味を含み、物だけではなくその周囲の空間も重視する価値観として定着していると考えられるのである。

西洋思想における精神実体と物体実体の二元論の中間地点に、そのどちらでもない実体なき余白や間合いの存在感（それ自体も確実に存在するものとして実体と呼ぶにせよ）を見出し、見えないものに価値観を見出す趨勢が、ポストモダン以降の美術の世界には着実に広まっている。「脱構築」、「なんとなく」「あいまいに」「浮遊感」といったこれらの美術思潮を、ポストモダン的軽薄な風潮として非難・排斥するだけではなく、見えるもの、つまり「何らかの文化的コードや記号」から解放され、現代アートの存在様態として新たな芸術地平を見出す契機として積極的にとらえることはできないか。今後、制作と実践を積み重ねていくことによって、香りのアートをそのような歴史的背景からアートの世界に位置付けていくことが、ひいては閉塞感に包まれる今日の美術界に一つの斬新な風穴を開けることになるのではないか。

5．香りのアートの可能性―山本直樹の作品

匂いや香りは形を持たない。つまりこれら自身では記号にならない。よって既に述べたようにこれらはまったく新しいものを喚起する可能性を秘めている。なぜならベルクソン風に言うなら、形を認識するということは、既に知っていることを認識することだからである。形のないものを認識するということは、他人の作ったもの（造形物）に頼ることなく、自身のイマジネーションを最大限に羽ばたかせることである。また匂いと香りによる創造とは、単に空間に何らかの香りを付臭することでもない。「空間」を対象とする以上、匂いや香りに限定されず、境界線を織りなす温度や湿度、光、音も重要な要素となる[21]。

こうした形に頼らない匂いと香りによる創造活動

には、インスタレーションが適している。なぜなら、それはものを作って展示することだけを目指すのではなく、温度や湿度、光、音を取り込みながら、ものと空間の関係を表現するからである。つまりインスタレーションとは輪郭をもつ形を再現することではなく、限りなく続く境界線を空間全体で表現することなのである。

以下、香りを使ったインスタレーション作品に取り組む京都在住のアーティスト、本学准教授の山本直樹の香りのアート作品に言及する。

2013年の「押忍！pray」展[22]は政治的なテーマを主題としており、オスプレイという日米関係、ひいては東アジアの領土をめぐる緊張関係を象徴する航空機を作品の題に冠している。しかしながら、作品そのものにオスプレイやそれに類する軍事的事物の「形」はまったく現れない。そもそも意表を突かれるのは、作品展示空間に入る前から、周囲に異様な甘ったるい香りが漂っていることである。匂いに誘われるようにして展示室の扉を開けると、無音の空間に、赤と銀色の防鳥テープが天井から場を四角く区切るようにすき間なく垂れ下がっているだけである。（図５）何も起こらず、動きもない。鑑賞者が防鳥テープの囲いの中に入っていくと、突如、天井のプロペラが回りだす。空気が乱れ、防鳥テープは舞い上がる。天井の風から甘ったるいチョコレートの香りが噴き出してくる。そうこうしている間にも、ギラギラと光るテープは舞い乱れ、プロペラ音が振動する。鑑賞者は、自分の動きで突然現出したこの不穏な空間に茫然と立ち尽くす。山本はこう述べる。

図５　山本直樹《押忍！pray》2013年10月、京都嵯峨芸術大学、Room2

> この作品を制作するにあたり、今日の社会の状況下にある「みえないかたち、圧力」をどのように表現するかを考えた。ここでの「みえないかたち」とは、社会の力がもつ、個人の力ではどうしようもない民衆の感情、時代の趨勢を差す。赤い光を放つ区切られた囲いの格子は一見静かで穏やかだが、人が介入した途端、５機のオスプレイが旋回し、風を起こす。するとそれが発火点となり、政治、マスメディアに踊らされた国民の感情が激しく宙を舞う。そしてアメリカの象徴であるHershey's社製のチョコレートを模したバタ臭い、甘く強い匂いが、天井からいつの間にか空間に充満し、包み込み、国家の権力＝「みえない圧力」で人の感覚をマヒさせていく…[23]。

「みえないかたち、圧力」といったものを作品化するためにこの作品ではあえて目に見えるかたちを採らず、風やその動きを視覚化させるテープ、そして何よりも場のものものしい雰囲気にまったくそぐわないチョコレートの甘ったるい香りをインスタレーションという表現手段によって使用した。あえて何らかの物体を形成することによって表現するのではなく、防鳥テープという境界のようでありながら厳密には空間を区切ることのない素材を使っている。こうすることによって､かえって各人にとっての「オスプレイ」が生々しく想起され、日常空間との間にある、無言ではありながらも誰もが感じ取っている境目（レイアウト）を効果的に切り出している。

香りのアートは形を見せるのではなく、空間を香りで区切ることにより、その境界で生起する観念や記憶を呼び覚ます。それは形象を経ない分、記号性を超越しており、人の内面にダイレクトに侵入、時には人を襲い、圧倒する。

また彼は、死をテーマにした作品も、線香という仏教徒・特に日本人が死者にたむける香りを使って制作している[24]。（図６）作品は死者を蘇らせるということをコンセプトに、もはや実体としては存在しない死者を、香りを通じて感じ取る試みである。作者自身の身近で亡くなった人々の肖像をプロジェクターに投影し、点描風の陰影を、線香を使って薄い雁皮氏の上に焼きながら描く。光や風に満ちたギャラリーの特性上、こうして制作された作品は、一目では何が表されているのか判別しがたく、線香によって焼かれた穴に目がいく。しかし離れて見ると光と風を得て肖像が浮かび上がり、そこで気配としての死者と対面することになる。死は身体という物体の形の消滅を意味している。物体としての形を喪ってしまった愛する死者を、香りを通じて感じることができるのである（実際にこれを体験できるワークショップも実施している）。彼は述べる。

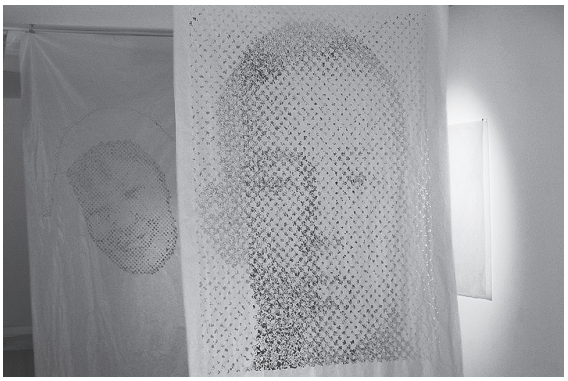

図6　山本直樹《Corpse Reviver》（死者の復活）、
2013年6月、Art Space-MEISEI

今回の個展では、お線香で焼いて描く「行為」と、匂い、香りを媒体にした「嗅覚」感覚にまで＜同時に＞広げたところがこれまで制作してきたことと違う点である。そもそも何故絵具で描かずに線香で描いたのか。この理由として、絵具で描くことは紙やキャンバスに顔料、染料、メディウムを擦り付ける行為であり、死を扱うには物質感が強く出てしまい、生々し過ぎる。それに対し、焼く行為は物質として残らず、燃やすという、エネルギーの変化がそこにあるだけだ。さらにこの行いは新たな次元へと導き、「かつて生きていた」という証を残す。なぜなら、死者を描く際、プロジェクターから投影された画像はバーチャルな像であり、それは光が当てられる時だけ存在する。その陰影を焼くことで幻は「痕跡」として平面上に残り、そして新たな空間として３次元の穴が生まれ、それらの集合体が「重さを持たない肖像」として存在する[25]。

死という形をもたない想念は、香りを使って表現するのに適している。香りは「かつて生きていた」死者の存在を、空間内に「見えないものでありながら確実にあるもの」として現出させ、また生前と死後という時間の境界をも行き来させることを可能にする。こうしたことを視覚芸術でなそうとすれば文字通りの「絵空事」と受け取られかねないが、香りは確実に存在しつつもその中心的意味の欠如という特性により、鑑賞者側の思いが入れ込みやすい。その結果、香りによってこそ各人の思い描く死者が復活するのである。

結びにかえて

香りのアート作品を考える上で重要な二つのファクター「空間認識のあり方」と「見えないもの（実体なきもの）」について考察した。

まずはそもそも世界で唯一の香りの芸道である「香道」における組香に、既に特殊な空間認識のあり方が潜んでいることを確認した。その上で、組香のみならず、日本の美術における余白・間合いのあり方を、西洋思想とは異なる空間把握として抽出した。そこではあえて意味の充溢を避け、中心を空けて意味の充填を鑑賞者に明け渡すような構造が見られた。そして、こうした空間把握のあり方は、実は「中心となる物」とその「周辺の何もない空間」という西洋におけるニュートン的な等質空間と精神と物体という二元論的実体把握とは全く異なるやり方で、空間をテクスチュアの連続としてとらえ、物と空間との間にヒエラルキーを認めず、差異の連続として等価にとらえる構造関係がみてとれた。そこではまた、見るものとしての物体と、見えないもの（触れないもの）ながらも確実に感じ取られているもの、つまり実体なきものにも同等の意味が付与されるのである。こうした構造が西洋的ではないとされつつも、実は複製技術の発展と大量消費社会を経てポストモダンを越えた現在、西洋美術の文脈においてネット世界の進展を一つの要因として、実体なきものを好む傾向性が強まり、ようやく古来の日本的な感性と接合点が見つかるようになった。

そしてその接合点にこそ、従来はほとんど発展しなかった香りのアートの可能性がみてとれるのであり、逆に香りのアートが現代アートの新境地を拓く突破口になると考えられるのである。山本直樹の香りのアートは、その延長線上での新たな試みとして受け取ることが可能であろう。

※本稿は2014年５月23、24日にパリ大学パンテオン‐ソルボンヌで開催されたCOLLOQUE INTERNATIONAL LA CREATION OLFACTIVEで筆者が発表したLa possibilité de la nouvelle reconnaissance de l'espace et l'art olfactif japonais（邦訳：新しい空間認識の可能性と日本の嗅覚芸術について）のフランス語原稿に大幅な加筆・修正を加えたものである。

また原語による発表原稿は2015年春にClassiques Garnier社から共著L'art olfactifという題でフランスにて出版される。

なお、本研究発表に多大なご尽力をいただき、制作面から様々なご教示をいただいたうえに、快く画像使用を承諾してくださいました、本学准教授・山本直樹先生と、常に斬新な思想的刺激を与えてくれた本学味匂い研究会の教員メンバー・学生たちに心からの謝意を表します。ありがとうございました。

註

1　この詳細については以下の拙稿を参照。岩﨑陽子「香りとことば―生きられた空間認識のための一試論」、『文芸学研究』第18号、１-20頁、2014年３月。また、組香におけるモチーフについての分析に関しても拙稿、「組香の情景―『香道蘭之園』考」、『民族藝術』、第26号、205-214頁、2010年３月を参照。

2　ロラン・バルト著、宗左近訳、『表徴の帝国』、ちくま学芸文庫、1996年、84頁。

3　同著。

4　同著、112頁。

5　同著、116頁。

6　同著、119頁。

7　同著、123頁。

8　同著、124 - 125頁。

9　李禹煥、『余白の芸術』、みすず書房、2000年、256頁。

10　同著、３頁。

11　同著、３－４頁。

12　ベルクソン『ベルクソン全集１　時間と自由　アリストテレスの場所論』、白水社、2001年、96頁。

13　Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1945, p.237.

14　ギブソン『生態学的知覚論』、サイエンス社、1985年

15　ボードリヤール『シミュラークルとシミュレーション』、法政大学出版局、第１章１－56頁。」

16　ボードリヤール『芸術の陰謀』、ＮＴＴ出版、2011年、95 - 96頁。

17　その最たる例は「初音ミク」の登場であろう。

初音ミクとは、2007年夏に登場したVOCALOIDという歌声合成ソフトのパッケージに描かれたキャラクターとして登場した。緑色の髪のツインテールの年齢16歳、身長158ｃｍ、体重42kg、得意なジャンルはアイドルポップスとダンス系ポップスとのみ設定された架空の少女である。最初は誰もが単なるオモチャのように思っていた。ネギを振らせてみたり、カバー曲を歌わせてみたり。しかし、数か月もしないうちに完成度の高い楽曲が次々にネット上に登場する。様々なバリエーションやジャンルの楽曲が投稿され、曲の作り手は、いつしか「ボカロＰ」と呼ばれるようになっていく。イラストや動画にも様々な表現が生まれた。クリエイターによる捜索は相乗効果を呼びながら大きくなっていき、誰かが初音ミクで作った楽曲を公開すると、それにインスパイアされた別のユーザーが曲をアレンジしたり、イラストを描いたりする。21世紀のインターネットに、誰もがクリエイターとして名乗りを上げることが出来る場が登場した。プロフェッショナルな作り手ではなく、アマチュアのクリエイターによって作成された様々なコンテンツが、当たり前のように消費されるようになった。ネットを介して作り手同士の繋がりも生まれた。新しい文化が花開き、フィールドを越えたコラボレーションが次々と生み出された…。（『初音ミクはなぜ世界を変えたのか？』、柴那典、太田出版社、2014年３－４頁。）

もはやディズニー・ランドやマリリン・モンローを越えて、哲学・美学が今日的問題圏として最も取り上げるべき事象は初音ミクである。ネット空間で生まれた実体なき女の子がプロ／アマを問わずにコンピューターのユーザーによって様々に作り替えられ、増殖していくさまはベンヤミンからボードリヤールのオリジナルとコピーの分析を極致にまで推し進めている。単なる「オタク」文化を越えて、初音ミクの存在は芸術の問題射程に大きな分野変更を迫っている（オリジナルとコピー、アーティストとは誰なのか、インタラクティブな制作のもたらすもの、アートと消費、人間と人形の境界、実体なきものに対する感性の変遷、オタク文化の裾野の広がりと芸術との距離、日本的表現の可能性、存在と非 - 存在、死等の様々な問題提起）。また、こうした実体なきものが受け入れられやすい文化的土壌について考察するのも興味深いことである。ミクは日本（2009年ミクフェス'09）だけではなく、アメリカでのライブ（2011年MIKUNOPOLIS）やフランスでのオペラ上演（2013年THE END公演）を成功させており、こうした実体なきものに「価値」を見出し、これを消費し、楽しむ文化的土壌として、ディズニー・ランドが成功を収めている国との一致が指摘できるのではないかと考えられる。こうした文化的差異が何によって醸成されるのかを考察するのは本稿の目的を逸脱しているが、いずれにせよ確実にこうした土壌の有無は存在すると指摘できる。

18　日本だけではなく、フランスにおける漫画の愛好、高価なブランド品の生産、アメリカのディズニーやハリウッド映画を、実体なきものへの文化的志向として挙げることができよう。

19　椹木は次のように「もの」について述べている。「『もの』が必ずしも『物』を示さないことは、日常的な日本語に沿って理解するならば、ある意味であたりまえのことである。日本語で、『もの』というとき、それは『物』質である以前に、『ものがなしさ』の『もの』であり、『ものぐるおしい』の『もの』であり、『ものすごい』の『もの』であり、『ものものしい』の『もの』であり、そして

有名な『もののあはれ』の『もの』であることのほうがずっと頻繁なのではないか。そして、モデルがないがゆえに『もの』のように模倣することもできず、形をもたず、その本質に無名性を携えた、相対する何物もない『もの』について理解するためには、日本語におけるそのような『もの』についての理解なくしては、いささか至らぬように思われるのである。」椹木野衣、『日本・現代・美術』、新潮社、157 - 158頁。

20 『例解古語辞典』、第二版、三省堂「もの」の項。

21 ゲルノート・ベーメ、梶谷真司他訳、『雰囲気の美学―新しい現象学の挑戦』、晃洋書房、2006年。見えないけれども実体として感じ取られている最たるもの、「雰囲気」についてのベーメの分析は、光、音、といった個別的事象から始まり、自然や空間、都市といった建築物といた複合的事象、さらには人間関係において感知される心理的状態性も含めた広範囲な対象をもつ。

22 展覧会情報　会期：2013年10月15日～10月26日　会場：京都嵯峨芸術大学研心館１ＦRoom２　サイズ：3920mm×11500mm×9955mm　素材：扇風機、防鳥テープ、人感知センサー、香り拡散器、チョコレート香料、光

23 山本直樹、京都嵯峨芸術大学紀要39号、2013年、48頁。

24 展覧会情報　会期：2013年６月11日～６月23日　会場：Art Space-MEISEI　サイズ：約0.1×５×５ｍの床置き作品１点、2.7×2.3ｍの作品４点、2.7×1.1ｍの作品５点、小作品２点、計13点　素材：線香（松栄堂製「南山」「南州」）、土佐産雁皮紙、砂糖、ガラス板、デジタルカメラ、PC、プロジェクター、

25 山本直樹、前掲論文、22頁。