

Title	香りとおとば : 生きられた空間認識のための一試論
Author(s)	岩崎, 陽子
Citation	文芸学研究. 2014, 18, p. 1-20
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/60547
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

香りとことば

——生きられた空間認識のための一試論——

岩崎陽子

0. はじめに

「かたち」あるものを制作する造形芸術に対して、香りを素材とするアートは「かたち」や「輪郭」を持たない。香りは空間内に形をもってとどまらず、輪郭線によって他のものと区別されることもない。よって香りを主題にしたり、匂いを手段として制作を行ったりする場合、制作者から鑑賞者に向けてある種の方向付けが必要とされる傾向がある。それゆえに、香りはしばしば「ことば」に託して表現される。古くは組香（世界に類を見ない香を用いた日本独自の遊戯）に見られる香と、和歌や古典文学との結びつき、また現代の香りをを用いたインスタレーション等にしばしば組合わされる諸々のことばをみてもその傾向は見て取れる。

通常、こうした香りとことばの結びつきの理由については、香りの曖昧さや時空間における句切れ目のなさを補うために、ことばによって具体的なイメージの方向づけをなして、ある種の具体的な世界観を現出させるものだと説明されてきた。⁽¹⁾

しかし、香りとことばの結びつきには、より深い意味があるのではないだろうか。むしろ従来の「香りはあいまいだからことばによって規定されざるを得ない」といった消極的解釈ではなく、香りとことばの結びつき方を考察し、これを積極的にとらえることによって、わたしたちの現実に生きている世界の、通常は見過ごされている部分をとらえ直すきっかけになるのではないか。

本論では、はじめに組香における香と和歌や物語との結びつきを考察する。ここで得られた香りとことばの結びつき方の特徴は、「点の配置による空間構築」とも呼ぶべきものである。和歌や物語が主題とする世界を事細かに規定するのではなく、香り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、それらの間の空間を、制作者と鑑賞者が自らのイマジネーションによって自発的に埋めていくような在り方である。それは点在するもの・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「秋の空気の冷え冷え

とした寂しさ」や、「人里離れた山奥の鹿の鳴き声を聴く」ような「空間まるごとの創出」が重視されているという特殊な事態を引き起こしている。こうした香りごとことばの結びつきの在り方をみると、西洋的な「中心となる対象とその周りの背景としての空間」という空間把握とは随分異なる考えがみてとれる。

ユークリッド幾何学やニュートン物理学的な空間把握、またはアリストテレス的な場所論に対して、二〇世紀に入って異論が出たように、西洋哲学の分野からも批判がいくつかなされた。例えば H.ベルクソンの空間批判などがそうである。彼はゼノンのパラドックスを用いて空間概念を否定し、在るのは持続としての時間だけであると考えた。またデカルト的な絶対空間に対して、身体によって無言の意味づけを与えられた現象的空間を考えたのはメルロ=ポンティであった。彼は立方体の分析を通じて等質空間を否定し、世界の一点に位置付けられた人間存在とその身体によって意味づけられた空間把握を考察した。

このように従来ユークリッド的な等質空間論に対して二〇世紀以降新しい空間論が提示されており、現在に至るまで物理学や心理学の領域でも「空間とは何か」といった問題は様々に提起され論じられている。しかし、地動説を頭でわかっているながらも「日が昇る」という天動説の方にむしろ生きた実感をもつ私たちにとって、物理的・心理学的実験で論証されるような空間論は概念的なものにすぎない。本論ではベルクソンやメルロ=ポンティに引き続き、J.J.ギブソンの生態学的知覚論を援用しつつ、私たちによって生き生きと生きられた空間の理論を考察する。そして最後にこうしたギブソンの理論が、実は先に述べた香りごとことばの結びつき方と構造を一にすることを確認し、現代アートにおける香りの可能性を具体的に検証する。そして香りごとことばのあり方が新たな空間認識による芸術制作と、その理解の可能性を拓くものとして締めくくる。

1. 組香とことば

嗅覚は人間の根源的感覚器官であるにもかかわらず、それに関わる語彙はその他の諸感覚に比べて驚くほど少ない。また、その大半は「甘い香り」や「酸っぱい匂い」などのように味覚等の他の感覚の語彙に負っていると言われている。嗅覚固有の語彙の少なさの理由は定かではないが、曖昧さと儂さゆえに、明確な定義や規定のことばを持たなかったのではないかと推測される。

こうした香りの曖昧さと儚さは、その芸術表現にも少なからず影響を与えている。古今東西、香りを素材とした芸術は極端に少ない。これは冒頭で述べたように香りが「かたち」や「輪郭」を持たないがゆえに、他の造形芸術のような成立・発展が困難だったことが理由に挙げられよう。

しかし世界でもほとんど見られない香りの芸術（芸道）というもののの中に、日本の香道が挙げられる。そしてこの香道は、和歌や古典文学といったことばに関わる芸術と不可分の関係にある。これに関して、三條西公正著『組香の鑑賞』所収の「組香の國文學依存性の研究」を参考にしつつ以下にまとめた。

1-1 組香の成立

日本書紀には、「淡路島に沈水という香木が流れ着いた」という香についての最古の記述がある。^②六世紀には仏教渡来とともに仏用品として香を使用していた。八世紀には衣服に焚きしめるようになり、貴族たちが生活用具として香を用い始めたことがわかる。そこから派生して十世紀には貴族や女房たちによって薫香が調合されるようになり、香そのものの香りやそれにつけられた銘に関するセンスや教養が競われることとなった。^③そこでは香りの良否のみならず、薫物につけた銘、季節柄や場所柄、調整時の作者の意図などを考慮して優劣が判定された。香りそのものに付随して様々な世界観を創出することをよしとする、香りの遊戯の基本形がここに見て取れる。この原型は公家社会の崩壊後、武士の世になっても存続する。平安期の公家社会では薫物は動物質を含む練香であったが、武士の世界では伽羅という香木そのものを焚くことが行われた。

組香は十五世紀頃から始められ、十七世紀に全盛期を迎える香を用いた遊戯である。香道は足利義政の命により志野宗信が香を分類・整理したことに始まり、十五世紀頃には一般に広まったと考えられている。組香は香道の出現によって急速の発展を遂げ、両者は離れがたい関係にある。そして組香は香道の中で重要な位置を占め、江戸期にかけてすぐれた組香の形式が多く創作されたのである。⁽⁴⁾

1-2 組香の主題

組香の題材は多岐にわたる。もともと香りの遊びが公家の薫物合わせにあったことから、公家社会への憧憬は後の世にも続き、組香の題材のほとんどが平

安期の文芸によるというのも興味深い点である。組香において平安期の和歌や『源氏物語』、『伊勢物語』などの文学作品は重要な主題となっている。

また薫物合においては、薫香とその文学的な銘とのマッチングが競われるだけであったが、組香の場合、その様相はより複雑になる。例えば『源氏香』という組香の場合、五種の香木を使用し、順にそれらを聞くことによって一つの図形を充てていく。^⑤

組香にはテーマと題名が必ずある。

題名のない組香は存在しない。題名があるから聞く人々は豫めその意味を考察して匂いの世界に入るので、匂いとテーマの關係に楽しみを求めるのが組香である。また組香がテーマを有するという事は、そのテーマを匂いで表現しようとする努力にほかならない。従って匂いの一組織體が常に存する。一つの組織によってテーマが築き上げられている。テーマの性質に応じて、大きな組織とも小さなものともなり、時には複雑に、また時には簡単にも表現される面白味があり、香と香との間には有機的な關係が盛られてくるのである。決して薫物合の如く非連続的なものの連続ではないところに兩者の大きな相違があり、薫物合よりも組香の方が遙かに發展した藝能であると認められる理由があると私は考えている。薫物合では常に二種の薫物の優劣を考えるが、組香の場合では個々の香の優劣を考える必要はない。ただテーマが幾つかの香によって、いかに表現されているかを官能に訴えて味えればよいのである。

(三條西公正著『組香の鑑賞』所収「組香の國文學依存性の研究」25頁)

ところで、今日伝えられている組香の数は、香道の様々な流派のものを合わせて七百組とされる。^⑥この中で特に、室町時代から享保年間頃までに香道の流派・御家流に伝えられた六〇組を、主題によって分類すると、和歌十六・物語十二・故事六・季節十四・雑十二の五種に分かれ^⑦、組香の主題が文学性に富むことがうかがえる。これには御家流という一流派の特徴として簡単に片づけがたい側面があり、他の流派の組香においてもその主題を和歌や物語といった文学作品にとることが多い。全体的に組香の題材は和歌と物語に依るところが大きいといえる。

組香に使用される和歌は証歌と呼ばれる。組香の大半は証歌をもつが、その在り方は三通りに分類されている。^⑧第一に和歌の五つの句に香を対応させて

作られた組香のタイプ、第二に和歌に含まれる単語などのエッセンス部分を抜き出して解釈し、一種の新たな和歌の創作のようにして組香としたタイプ⁽⁹⁾、最後に二種以上の証歌をもつ複雑な世界を生み出す組香のタイプ。⁽¹⁰⁾いずれにせよ、和歌によって組香の中に一つの雰囲気がつくられる。とはいえ和歌の文字数は三十一文字であり、その中に表される事物や事象には限りがある。この限定された表現が香りと結びついて壮大な景色や雰囲気を醸し出す点に、和歌と香りの結びつきの特徴が見いだせる。

物語についても同様である。三條西公正是その著で和歌の世界で築いた様式を発展させたものが組香における文学的主題の在り方であると考えている。⁽¹¹⁾それは、当初「和歌の解釈」というところに組香における香組者たちの創作力が見いだされたことから、解釈を超えて創作的傾向を見せるようになったときに、壮大な長さをもつ物語にもその可能性が開かれるようになったと考えられているのである。組香がその主題にとる物語で最もポピュラーなものは『源氏物語』である。その中でも源氏香は例の独特の意匠とともに流布している。源氏物語をみてもその内容は壮大であり、どの部分をどのように香りの遊戯として取り込むかは、その選択や着眼点からして既に創作である。同じ主題から幾通りもの組香ができるのもその点に由来する。

物語には登場人物が幾人も登場し、場所、季節、花鳥風月を伴って様々な事件が起こる。こうした物語の中の複雑な要素を、組香において香味や香銘のみで表現するには限界がある。この際にしばしば用いられるのが「聞きの名目」という制度である。これは香の各要素名の出方によって、新たな名称を要素に課すものであり、組香の構成要素を補足する目的を持つ。⁽¹²⁾

1-3 香組と香銘

組香の創造的な点は、競技としての大枠のルールは決まっても、その他の点で自由裁量に任された領域が存在する点である。例えば、もともと『宇治山香』という組香は五種の香を用いて喜撰法師の和歌の世界を表現する。この際、この五種の香をどのように組み合わせるかは、その時々で香席を組む人の差配下にある。テーマに応じて香を組むことを香組という。同じ組香でも香組者が異なれば香の選定も異なる。そこに香組者の表現の域が広がっている。

香組者がどのようなイメージで香を組んでいるかということ、香銘によつ

て窺い知ることができる。香には天皇や公家、流派の宗匠家元などによってその香の持つ香気の具合や木所の在り方、舶来の由来にしたがって銘がつけられている。香銘もまた地名などに加えて文学的雅名によるものが多い。香木には伽羅をはじめいくつもの種類があり、それぞれの持つ特徴を香の世界では味覚表現によって甘い、苦い、辛いなどと表現する。⁽¹³⁾こうした香木のもつ香りの特徴は香銘に大きな影響を及ぼす。またこの香銘にも文学作品に因むものが数多く存在する。歌銘、物語銘に限らず、物語中によく見られる言葉なども付けられている。香銘一つで既に和歌や物語の世界を含みもつものとなっている。⁽¹⁴⁾

香銘の組み合わせによって作られるのは香組するもの、すなわち出香者の世界観である。同じ宇治山香という組香においても、喜撰法師の寂しさに重きを置くのか、娑婆からの解脱に目を向けるのかによって自ずと香銘の選択が変わってくる。選者の選択の意図を香席の出席者も想像し、イメージをふくらませつつ香を聞き、その出香者と出席者全員で世界を共有するのである。⁽¹⁵⁾よって、同じ組香でも香組者（出香者）によって全く異なる解釈の下に和歌の世界が築き上げられるのである。

1-4 組香における香りごとばの結びつき

組香は香を通じて一つの世界を創出し、これを出席者で共有するきっかけとして機能する。その世界創出の手段として、和歌や物語が重要な位置を占めていることが確認された。香木の銘に始まり、香組、組香の主題そのもの、証歌や聞きの名目といった、和歌や物語に題材をとる様々な仕掛けが、重層的に機能して一つの世界を立ち上げるのである。

「組香の國文學依存性の研究」の結語で三條西公正は非常に重要なことを述べている。「組香は、身近な言葉を幾つか配列して一つの憧憬を暗示するものにすぎない。言葉と言葉に連絡をもたない場合が絶対多数であるから、そのためにも和歌もよるのが便利なのである。それ故に純文学をもって組香をつくる場合には、その大きな筋を捉えるか、あるいは挿話的にまとまっている部分が適している。」⁽¹⁶⁾

組香によって出席者は和歌や物語の世界に遊び、これを共有するのであるが、その手段としてのことばは、洗練されつつも一見非常に貧しく切り詰められたものにみえる。しかしながら、和歌や物語のことば、つまり文字通り「言の葉」

ともいうべきものを散らすことは、じつは「貧しく」も「切り詰められて」もない。むしろ、こうしたあいまいな香りと点在することばの結びつき方こそが重要なのである。

「都の辰巳の方角にある庵」を絵画や言葉で克明に描写するよりもむしろ、「都の辰巳」「庵」「鹿」「宇治山」といった言の葉を点在させ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。香り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、それらの間の空間を制作者も鑑賞者も自らのイメージネーションによって自発的に埋めていく。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「秋の空気の冷え冷えとした寂しさ」や、「人里離れた山奥の鹿の鳴き声を聴く」ような「空間まるごとの創出」の方が重視されているのである。ここには西洋にみられる「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逆にみえるような考えがみてとれる。中心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。以下、こうした香りとことばの結びつき方を考える上でこれに類縁性をもつような、二十世紀以降の哲学分野での空間論について言及してみたい。

2. 生きられた空間への問いーバルクソンとメルロ＝ポンティ

科学のコンテキストで空間論を繙くと、ユークリッドの等質空間論から始まり、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、古代より現代まで様々に空間が論じられている。その中でもユークリッドからニュートンを経てアインシュタインに至るまでは大まかに言えば「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。とはいえ、アインシュタインの相対性理論以降、そのような絶対空間を前提とした論は崩れ、時空の伸び縮みが言われるようになり、現代物理学でもまだ時空論に決着がついたとは言い難い。

本論もまたそのような物理学的な空間論を論議することを目的とするものではない。それというのも、いかに物理学の方面で空間論が展開されようとも、難解な数式や概念が私たちの日常生活にかかわっているものとは実感しがたいからである。これはあたかも地球が自転しているのもかわらず、私たちの日常生活における実感は「日が昇る」「日が沈む」という地動説の見解を支持して

いることと同義である。

そうすると物理学的な空間論はさておいて、私たちによって実感されている空間を「生きられた空間」と呼ぶなら、これはいかなるものか。私たちが生きているこの世界、この広がりをもつ総体はどのようにとらえられているのか。

2-1 ベルクソンの空間批判—ゼノンのパラドックス

フランスの哲学者、H. ベルクソン (1859-1941) の最初のまとまった著作は『意識に直接与えられたものについての試論』(1889)であり、学位論文としてパリ大学に提出されたものであった。この時に副論文として『アリストテレスの場所論』が提出されている。この論文はあまり取り上げられることはないが、アリストテレスの『自然学』における空間論を検討し、彼のエレア派のゼノンのパラドックスに対する反駁を検討するものであった。小論ではあるが、後に大著『創造的進化』第四章で取り上げるゼノンの逆説についての論がすでに萌芽として見えることも興味深い。

そもそもアリストテレスは『自然学』において「空間論」ではなく「場所論」をとりあげた。⁽¹⁷⁾ベルクソンはその点を問う。なぜ、空間 (spatium) ではなく場所(locus)なのか。その答えは論文最終章で明らかにされる。つまり、アリストテレスにとって働きのないものは存在しないことと同義である。⁽¹⁸⁾空虚な空間は働きをもたないので存在しえず、あるのは全てのものをその内に「包む」という働きをなす「場所」のみである。つまり有限なものを有限なものの中に包み囲うものが「場所」であり、アリストテレスはデモクリトスの空虚にして無限な空間理論をふまえた上でこれを否定して場所について論じたプラトンを賞賛している。⁽¹⁹⁾これについてベルクソンは「彼はわれわれの自由な、そして解放された空間から生ずる様々な困難を予知していたのであり、しかも解決され難い困難だと考えていた」⁽²⁰⁾と述べた。

アリストテレスがそれについて述べるのを避け、ベルクソンが解決され難い困難をもつと考えたのは、まさに空間についてであった。アリストテレスも取り上げたゼノンのパラドックスをみてみよう。エレア派のゼノンは、「飛ぶ矢が飛ばない」という。それというのも矢は各々の瞬間において不動だからである。一定の瞬間に矢は一定の点で静止しているから、その軌道上の各々で矢は不動であるということになる。「矢は動いている間中不動である」というパラドックスに陥る。また同様に、アキレスは最初の一跨ぎで亀にいた地点に到達するか

もしれない。しかし、アキレスが最初の一跨ぎをしている間に亀はもう少し先に到達する。「アキレスは亀に永遠に追いつけない」というのもゼノンのパラドックスである。

どちらの理論も詭弁に過ぎず、現実世界ではありえない。日常では矢は飛び、アキレスは亀を追い越し得る。ではゼノンの詭弁の要はどこに存するのか。ベルクソンは、いずれの場合も、問題は、運動の後の軌道を分割することができても、それが実際に行われているときに分割することは不可能であるのに、両者を混同することによってゼノンのパラドックスは成立すると考える。運動がひとたび行われれば好きなだけ多くの不動をそこに数え、運動の軌跡を分割することはできる。しかし、一挙に創造されつつある軌道は分割され得ない。「われわれは、ひとたび引かれた線の任意の区分にそれぞれ対応するような区分を、線を引く運動のなかで、やってみようとしても無駄であることを実感する。」⁽²¹⁾

運動が分割できないように、本来我々の生き生きとした生も分割できないものである。ベルクソンは自我が生きていることに身を任せ、現在の状態とそれに先行する諸状態の間に境界を設けることを差し控える場合に意識の諸状態がとる形態を「持続」と呼ぶ。⁽²²⁾それは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のと同じことである。そして持続として本来的にはいわば振動や波動のように流れゆく実在を、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、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なのである。ゼノンのパラドックスが成立するのは、従来はありえない持続の空間化を現実上でやってのける点にある。

こうしてベルクソンにとって生きられた空間とは、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、私たちの真の生は不断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。

2-2 メルロ=ポンティの身体に意味づけられた空間

ベルクソン同様、二十世紀以降の哲学者は実際に我々に感じ取られている空間について様々に議論を重ねてきた。M.メルロ=ポンティ(1908-1961)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。

メルロ＝ポンティはいう。立方体は正方形の面を六つもつ立体である。しかし実際にそれを前にして目にすることができるのは、ある空間の一点から見られた遠近法によって歪み、最大三面までしか見ることのできない立体である。これを人が立方体であるということができるとはなぜなのか。自ら知覚を解読して、それを新たに思惟しなおすことによって「立方体である」と結論付けているのであろうか。そうではないとメルロ＝ポンティは考える。そもそも立方体を思惟するときさえ、我々は空間のうちに身をおいて思惟しているのである。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。「私が次々と遠近法的外観にしたがって立方体の側面をとらえる際、これらの遠近法を説明する実測の観念を組み立てているのではない。むしろ、既に立方体が私の目の前に存在し、これらの遠近法を通して、自らの姿を現しているということである。」⁽²³⁾ こうして立方体を見る時、立方体の見かけ（つまり外的知覚）を私の身体の運動（つまり身体の知覚）と分離して思惟する必要はない。「外的知覚と自己の身体の知覚は同じ一つの作用の二つの面であるから一緒に変化する」⁽²⁴⁾といわれるのは、この世界の空間の中で、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ことを示している

メルロ＝ポンティの立方体の分析をみてきて気づくことは、彼の述べる身体とは、まさに知覚の主体としての身体であるということである。こうした知覚としての身体という言葉において、メルロ＝ポンティは知覚や身体、通常考えられるような「運動をする身体」や単に見、かつ聞くといった知覚よりも深いものとして、主体の根幹に関わる意味を含ませている。そしてこの身体や知覚のあり方を説明するための導入として立方体の分析がなされたのである。身体によって空間に臨み、身体によって空間を知覚すること、また具体的な運動の背景、地として空間に無言の意味づけを行っている身体をメルロ＝ポンティは「身体図式」と呼ぶ。ところで彼はこうした暗黙の場としての身体図式について「身体図式の理論は、暗黙のうちに知覚の理論である」⁽²⁵⁾と述べている。

それでは知覚としての身体という考え方でメルロ＝ポンティが目指したものは何か。それはデカルトのいう思惟とは別のやり方で空間認識を、つまり空間に意味づけを行っている身体である。この「空間に対する身体の意味付与」を解明する手がかりとしてメルロ＝ポンティがあげるのは、シュナイダーの症例についての分析である。

戦争で頭を負傷した患者・シュナイダーは、生活に密着した運動（鼻をかむ、蚊をたたく）はできるのに、目を閉じて自分の身体における命令された箇所を指すことができなくなった。このことから二種類の運動が存在することがわかる。それでは前者を「具体的運動」（*mouvement concret*）、後者を「抽象的運動」（*mouvement abstrait*）と呼ぶなら、両者の関係をどう考えればよいのかということになる。メルロ＝ポンティはこの症例を扱ったゲルプとゴールドシュタインのように、物体としての身体と意識という古典的な二分法でこの症例を分析することに反対する。なぜなら具体的運動が常に意識を伴わない反射運動の集積であるというわけでもなく、また抽象的な運動もそれが身体によって遂行されている以上、純粹に心的なものといいたいがたいからである。むしろ二種の身体の運動は二層の密着した構造と捉えられるべきだとメルロ＝ポンティは考える。シュナイダーの場合、「具体的運動」が根底にあった上で、「抽象的運動」とは「具体的運動」を地として遂行される一段高度な運動と解される（シュナイダーはその高度な運動ができない）。

根底には常に現実的なものや与えられた背景といった空間把握に関わっている未だ無言の身体のあり方がある。そうした身体による空間への無言の意味づけを踏まえた上で、意識的に行われる運動というものもある。つまりメルロ＝ポンティは、通常の、見たり聞いたりする身体の根底に、空間の一点を占め、空間の側からの働きかけを受けつつ、それに未だ無言の意味づけを行っている身体と空間の関係を提示するのである。

以上、ベルクソンとメルロ＝ポンティの述べる、物理学的な等質空間論とは一線を画すような、「生にとつての空間理論」ともいうべきものをみてきた。しかしながら、両者の論にはそれぞれ不満の残る点がある。つまり、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空間論のスタンスに変わりはないことである。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、生きられた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「生きられた空間」を認識する方法は、よりドラスティックな方法論の転換を必要としているのである。

3. ギブソンの生態学的知覚論

3-1 直接知覚論の革新性

空間をどのように認識しているか、という問題を取り上げる際に常に突き当たる問題がある。それは、われわれがこの三次元の空間を奥行きとして見るやり方を、網膜を経由した表象に還元してしまうと、どのように三次元の事象を脳内で二次元の表象として見た上でそれをまた三次元の物として認識しているかということがわからなくなるという点である。

従来、知覚のモデルは間接的なものであった。例えば、古代哲学に遡ればプラトンのイデア論のように物理的世界を、普遍的理性世界を通じて認識するというモデルであったり、現代においても生理学や心理学では神経系中枢モデルでとらえたりすることが一般的であろう。生理学的に言えば知覚は刺激が中枢神経を経て運動を引き起こすという刺激の循環運動モデルが主流である。しかし、素朴な疑問ではあるが、こうした「刺戟」が、どのようにわれわれの脳内でわれわれが知覚している空間を再構成するというのだろうか。それはあたかもデカルトの『屈折光学』において、網膜理論の際に必ず置かれる「網膜に映る像を見ている人」、つまり「ホモンクルス」を想定することになるかのようだ。脳内の表象を誰が見ているというのか。つまり、知覚を統合しているのは誰かということ問えば、脳内のホモンクルスのホモンクルスといった無限遡行を免れないのである。⁽²⁶⁾

アメリカの心理学者、J. J. ギブソン (1904-1979) はこうした間接知覚論を避けるにはどのようにすればよいかを生涯追求した。

主要三著作の中でも『視覚世界の知覚』(1950) では光線のような要素的感覚刺激を否定し、知覚者に対象の意味をそのまま直接的にもたらずマクロな知覚の候補として「肌理の勾配」理論を打ち立てた。しかし、線が束になっても

像の抱える問題は残り、表象を元にした網膜理論を抜け切ることが出来ず、第二の著作が著される。

『知覚システムとしての感覚』（1966）では、前作で放射光をもとに考えられてきた論を、散乱光・照明光を元にした生態光学としてとらえ直す。ここでは遠近法的像や像を結ぶための投影面（網膜）を必要とせず、見るべきものは包圍光が密に埋める媒質にもともとあるので、結像しなくても周囲の光の構造に潜在している情報を探せばよいということになる。こうして昆虫から動物まで同質に知覚についての説明が可能になった。つまり、見るということは光の構造に気付くこととされたのである。こうして間接知覚論が破棄され、直接知覚論という革新的な知覚理論が生み出された。この革新性は、知覚を要素の総合、それも脳内での表象としての総合に還元せずに、環境を直接的にわれわれが知っているとした点にある。

間接知覚論がおかしいとされる理由は、第一に知覚された世界が脳や心によって生み出される主観的表象だとすれば、私たちの住む世界は一種の幻になり、幻覚・夢と現実の区別が不可能になるという点にある。また、第二に物理的世界と知覚世界があるなら、身体は世界に住みながら心は別の世界に住むということになり、それらをどうやって統合するのがわからなくなるということもあげられる。デカルトの松果腺、メルロ＝ポンティの身体概念・肉理論のような両者をつなぐ装置が必要になる。第三に諸々の感覚データを結合して、環境中の対象の表象（似像）を作り上げるのだとしたら、バラバラの感覚データを再構成する「規則」をあらかじめ知っておく必要性が出てくるのであり、これは奇妙である。「知覚されるはずのものは、すでに知ってさえいれば知覚できる」⁽²⁷⁾ということは、裏を返せば新しいものは知覚できない、ということになる。

これに対して、先にあげた三つの難問が生じないギブソンの主張する「直接知覚論」とは何かといえ、対象や事象は主観の構成物や表象ではなく、環境中にそのまま実在しているものであり、われわれはそれを直接知覚するという理論なのである。

最後の著作『生態学的視覚論』ではこうした直接知覚の理論を整理し、有名なアフォーダンス理論を展開する。

3-2 アフォーダンス理論と空間認知

アフォーダンス理論を動物行動学の一種のようにとらえる向きもあるが、これはそのような方面からのアプローチではなく、革新的な空間認知理論としてみれば大変興味深いものである。

従来の空間モデルは、物や動植物を入れる無限の広がりをもつ入れものの役割をもち、輪郭や境界線をもつ動植物に対して、輪郭も境界線も持たない空気の総体ともいうべきものであった。ギブソンはこれを伝統的物理学のアプローチとして、外界が空虚な大気の中にある物体から構成される「大気説」と名付けている。⁽²⁸⁾このモデルはベルクソンの日常知覚でもメルロ＝ポンティの空間理論でも変わりはない。

これに対して、ギブソンは世界を区切れないものとする。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のが知覚なのではなく、レイアウトの境目、サーフィスに気付くことである。サーフィスに気付くということは、切れ目のない環境に埋め込まれた意味に気付くということでもある。この環境に埋め込まれた意味に気付くことがアフォーダンスである。⁽²⁹⁾動物はレイアウトにアフォーダンスを知覚する。⁽³⁰⁾知覚とは、そこの生じた不均質への気付きなのであり、網膜理論や像の結像理論を経由しない直接知覚なのである。我々は輪郭をもつものだけを知覚しているのではなく、輪郭のある物もそうでないものもすべてを含めて全身で知覚する。それは連続して層をなす世界で私という個人や種にとって知られるサーフィスを感じ取ることなのであり、これが情報のピックアップと呼ばれるのである。情報のピックアップは、対象を周囲から差異化することであり、そのために必要なことは身体全体を構造的に協働させる知覚系 (perception system) を働かせることであり、様々な神経系の統合では決してない。

こうしたアフォーダンス理論をもっとも実感できるのは、空間認知の在り方ではないだろうか。先に述べた「生きられた空間」とは、決して無味無臭の等質空間ではなく、あるところは濃み、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。こうした多種多様な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。「秋の空気の冷え冷えとした寂しさ」や、「人里離れた山奥の鹿の鳴き声を聴く」ことも、レイアウトを知るアフォーダンスとしての空間認知なのである。⁽³¹⁾ここでは秋の風物も鹿やその鳴き声もレイアウトの区切れ目を暗示しはするが、それ自身が重要

なのではなく、空間の境目がそれらによって立ちあがることこそが実は重要なのである。そしてこうした事態こそがわれわれによって生きられた空間把握であると考えられるのである。

4. 香りとアート

「香りは曖昧でかたちをもたないがゆえに、造形芸術になり得ず、芸術における独自の領域を築く事もできなかった」という言説は、西洋美術史を見渡せば、香りに関わる芸術の極端な少なさから、ある種の真実として受け取れる。しかし、先述したように日本において例外として発展した香りの芸道「香道」における、香りごとことばの結びつき方や、二十世紀以降論じられてきた空間論を見ていくなら、現代における香りとアートには大きな可能性が見出されることに気付く。

それは、従来の西洋哲学的な「空間内にある事物が『図』で、その周りにある空間は背景としての『地』である」といった空間把握を逆転するようなあり方である。ことばや事物を空間内に散らすことによって、そこにレイアウトの境目を作り出し、それらを背景にしてある種の「雰囲気」とも呼ぶべき空間を前面に創出することである。

山本直樹はそのような手法を意図的に使い、香りをアートにとり込む方法を模索している京都在住の現代アーティストである。最新作の「押忍！pray」展(図1、2)⁽³²⁾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。

図 1

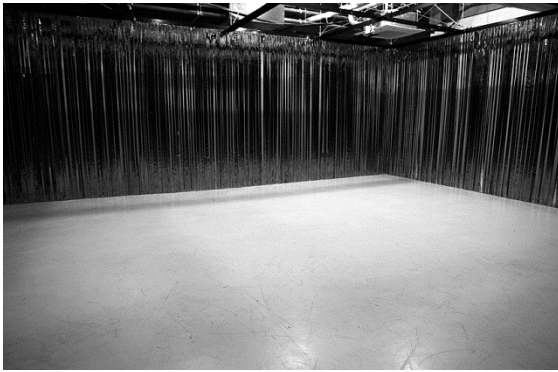


図 2

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物の「かたち」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。何も起こらない、動きがない、見るべきものがわからない。鑑賞者は仕方なく、その防鳥テープの囲いの中に入っていく。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。

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、個人の間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…。

「みえないかたち、圧力」といったものを作品化する場合、どのようなメディアを使うのが適切であるか。方法は幾通りもあろう。しかしこの作品では、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もまったくそぐわないチョコレートを使った香りを使用した。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不穏な境目(レイアウト)を効果的に切り出している。

このような現代アートと香りのあり方をみるにつけ、「作品における『かたち』とは何か」、「作品とその位置する空間はどのような関係にあるのか」を改めて問い直す必要性を感じ、そこに香りを使った新たな芸術の可能性を見ることが可能であるように思われる。

5. 結びにかえて一生きられた空間認識と、香りとことばの結びつき

香道を研究してきて、ずっと不思議に思うことがあった。それは、果たして本当に香りというあいまいなものを通じて出席者全員で一致して一つの世界を共有することができるのかどうかということであった。その際、三條西公正が述べたように、国文学へ依存することによって組香は成り立っているのであろうと私も考えて来た。つまり、あいまいな香りの在り方を和歌や物語で方向づけることによって共通の世界へ導かれるのであろうと考えたのである。とはいえ、和歌は三一文字、物語も限定的なことばで方向づけるには不十分なやり方であり、その他の大半の領域は出席者の想像力に任されていることに不思議さは残っていた。

しかし、ギブソンのアフォーダンス理論をみて、実は組香における香りとことばのこうした一見不十分であいまいに見える結びつきが、我々の実感する「生きられた空間」の在り方を端的に示しているのではないかと考えるようになった。つまり、私たちは世界を事物とその周りの空間の集積ととらえているのではなく、この原稿を書いている私がパソコンのキーボードと朝の空気の冷たい空気とを指先で交互に感じるようなやり方で、区切れ目のない世界のレイアウトを知覚しているのだとすれば、その状況を説明するのに、パソコンのキーボードの感触をどれだけ詳細に説明しても無意味なのである。生きているという

ことは、パソコンのキーボードと朝の空気の境目にあるということなのであり、その境界を他の境界へと連続的につないでいくことなのである。とはいえ、次々に立ち現われるレイアウトという変化の中に、リングはリングとして認知するための「不変項」(invariant)といったものをギブソンは想定した。こうした不変項の想定はギブソンのアフォーダンス理論の革新性を弱めるようにも思えるが⁽³³⁾、レイアウトのサーフィスを知る方法としては未だその革新性を残している。つまり、ものを知覚するとは、そのもの自身を知覚しているのではなくて、ものが置かれた環境との接し方を重視した認知がなされているのである。⁽³⁴⁾よって、和歌や物語のことばと香りが結びつく構造と、ギブソンのアフォーダンス理論はその構造を一としているといえるのである。

香りによる世界を構築する上で、和歌や物語はこうした生のレイアウトを出現させるための絶好の手段であった。それは香りを通じて表される事象そのものを志向するのではなく、その「合間」、それが点在させられていることによって構築される「空間」を志向する。つまり香りの中に出現する事象の一つ一つを事細かに説明することで成立するようなものではなく、むしろ表現を切りつめて散らすというやり方で、その事象の間の空間のサーフィスを私たちに共通のものとして立ち上がらせるのである。もちろん、こうした空間構築は、ことばによるだけではなく、具体的なものの表象（絵画や彫刻、インスタレーションなど）でも可能であろう。しかしことばという切りつめられた記号こそが、その中に奥深い世界を含み持つことができるのである（物語や和歌など）。よって、香りとことばの結びつきについて組香を例にしてみるという極端な手法によって、われわれの生の生きられた空間把握の在り方がかえって鮮明にされたといえよう。

我々の実感する「生きられた空間」の在り方とは、まさにこのようなものであったと結論付けられる。冒頭で述べたように「かたち」あるものを制作する造形芸術に対して、香りを素材とするアートは「かたち」や「輪郭」を持たない。よって香りを手段として制作を行ったりすることは、困難であると思われる。しかしながら、これは今までのかたちという輪郭を主眼におく芸術への単なる偏向とも受け取れるのである。ギブソンのアフォーダンス理論からすればむしろ、今後香りの芸術は、周囲の環境も巻き込んだかたちでの表現を可能にする、新たな可能性を秘めた領域であると考えられるのである。⁽³⁵⁾

註

- (1) 拙稿参照。岩崎陽子「香りと芸術—日本の伝統芸術『香道』をめぐる—」、『奈良芸術短期大学研究紀要』創刊号、2003年、42-51頁。
- (2) 『日本書紀』卷第二十二 豊御食炊屋姫天皇 推古天皇
「三年夏四月、沈水漂着於淡路嶋。其大一圍。嶋人不知沈水、以交薪焼於竈。其烟気遠薫。即異以献之。(三年の夏四月に、沈水、淡路嶋に漂着れり。其の大きさ一圍。嶋人、沈水といふことを知らずして、薪に交てて竈に焼く。其の烟気、遠く薫る。即ち異なりとして献る。)」(坂本太郎他校注、岩波文庫、第四卷、二〇〇一年。)
- (3) 『源氏物語』梅枝卷
- (4) 三條西公正『組香の鑑賞』所収「組香の國文學依存性の研究」、理想社、1965年、33頁。
- (5) 拙稿参照。岩崎陽子「香りと記号—源氏香之図をめぐる—」、『デザイン理論』49号、2006年、3-17頁。
- (6) 三條西公正、前掲書、34-35頁。
- (7) 同書、35頁。
- (8) 同書、37頁以降。
- (9) 同書、50頁。
- (10) 同書、61頁。
- (11) 同書、71頁。
- (12) 同書、138頁。
- (13) 同書、29頁。
- (14) 同書、154頁。
- (15) 同書、46頁。
- (16) 同書、205頁。
- (17) 『アリストテレス全集3 自然学』、出隆訳、岩波書店、1968年、119頁。
- (18) 前掲書。
- (19) 前掲書、125頁。
- (20) 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、295頁。
- (21) ベルクソン『ベルクソン全集4 創造的進化』、白水社、2001年、351頁。

- (22) ベルクソン、前掲書、96 頁。
- (23) Merleau-ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.237.
- (24) *ibid.*
- (25) *ibid.* p.239.
- (26) ギブソン『生態学的知覚論』、サイエンス社、1985 年、65 頁。
- (27) 同書、261 頁。
- (28) 同書、162 頁。
- (29) ギブソンの知覚論とベルクソンの違いは、ギブソンの「情報のピックアップ」は生活体が利用するか否かにかかわらず秩序的構造をもって環境内に実在しているのに対して、ベルクソンの場合、行為は可能的行為 action possible として行為に必要なものだけが持続から切り離されている点にある（ベルクソン『ベルクソン全集 4 創造的進化』第四章「形の生成」を参照）。
- (30) 前掲書、154 頁。「アフォーダンスは二つの方向、すなわち環境と観察者の両方を支持する。したがって、アフォーダンスを特定する情報は、環境と観察者の両方を支持する。けれども、このことは、精神物理学的二元論、つまり意識と物質を別々の領域に分けることを意味しているわけでは全くない。それはただ、環境の効用を特定する情報が、観察者自身、その身体、脚、手、そして口を特定する情報によって伴われるということを言っているにすぎない。一中略一世界を知覚することは自分自身を同時に知覚すること—中略—世界について意識することと、世界に対する人間の補足的関係を意識することは不可分なのである。」
- (31) これは味覚に近い在り方といえよう。（食感、匂い、色、温度）また同様に、ペーメのいう「雰囲気的なもの」や「雰囲気」とも相通ずるものがあるといえる。
- (32) 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 1 F Room2 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
- (33) これについてはギブソン前掲書、第四章の絵画論と並行して今後検討。
- (34) 前掲書、124 頁。「見ることの目的は、単に目の前の領域を認識するだけでなく、周囲の領域、周りの環境全体を認識することである」
- (35) こうした理論の下では、記憶やデジャビュ、「似ている」という概念といったものが、従来の空間論とは違う切り口でとらえ得る。例えば、記憶、デジャビュ、類似の概念は、環境との関係性の中で成立しているのであり、むしろそのサーフィスが別物であっても「似ている」「以前にこれを感じた」と思わせるなら、その空間認知の在り方は伝統的なアイデアと一致するような認識とは異なるものであると考えられるのであり、そこに新たな可能性が見出せるのである。