

# 自然の歴史化

## —英国の環境芸術における narrative なもの—

伊東多佳子

### 0. 序

自然を論じる上での困難は、はたしてその当の自然が指すものが何なのかということがきわめて曖昧なことから生じる。たとえば、自然と人間というとき、すでにある一定の距離をとって対象として眺められる自然が前提になっている。これは風景を語るときにより顕著になる。つまりひとはそれを「美的に切り取られた自然の断片」として見ているのである。しかし、そのとき切り取られる「自然」とは一体何なのか。

環境芸術は自然環境を主題にして自然自体にその素材を求めることで成立してきた。しかしそこで扱われる現代の自然環境は、西洋哲学の伝統的な自然観ではもはや捉えきれなくなっている複雑な現代の自然環境である。未曾有の速度と規模で現在も進行している環境の悪化が示すことは、自然がもはや循環し調和の中で秩序が保たれる存在ではなく、死すべき運命の中で歴史性を持つ人間と同じように、不可逆的で歴史的な時間性を持つ存在だということである。

ポスト・モダンが物語を失って始まったはずであり、ポスト・モダンの芸術も物語の喪失から始まったはずだった。たとえばかつての風景画の始まりが物語の束縛からの解放と物語の喪失を意味していたように、環境芸術は風景を描くのではなく、風景そのものを主題にして自然自体にその素材を求めることで、より徹底した物語の排除をもくろんでいた。しかし、袋小路を進む現代芸術が模索する先にあるものが物語 (narrative) であるように、環境芸術もまた特定の場所のためにつくる (site-specific) という性格を一步進めて、その場所や風景の歴史に関わり、その場所や風景の物語を語るようになってきている。それは同時に芸術が物語を記憶する装置として機能することを意味している。

本論文では、英国の二人の環境芸術家の作品、アンディ・ゴールズワージー (Andy Goldsworthy 1956-) の《シープフォールズ (羊囲い) (Sheepfolds)》のプロジェクトとデイヴィッド・ナッシュ (David Nash 1945-) の《トネリコのドーム (Ash Dome, 1977-)》と《木製の丸石 (the Wooden Boulder, 1978-)》をめぐって、最新の環境芸術のありかたと、それらが主題化する自然環境について考察したい。

## I. シープフォールズ・プロジェクト

### 1-1. 羊囲い

アンディ・ゴールズワージーの《シープフォールズ (羊囲い)》は、ノーザン・アーツ・ボード・リージョン<sup>1</sup>が1996年の英国視覚芸術年の主催者に選ばれたことから実現したパブリック・アートのプロジェクトである。当初の計画では、カンブリア州に100個の「羊囲い (Sheepfold)」を制作するプロジェクトになるはずだった。しかし、実現のためのさまざまな手続きが複雑で入り組んでいたことと、途中口蹄疫による中断をはさんだために、予定より7年長い11年の歳月を費やして、英国北部の30の地点に全部で46個の羊囲いが制作された。作品の制作場所は広大なカンブリア州全域に渡り、後にスコットランドの一部とヨークシャーにまで範囲が拡大されている。

英国の風景の、とりわけ北部イングランド地方の牧草地のいたるところにみられる空積み石の石壁 (dry stone

wall)<sup>2</sup>は、英国の田園風景を特徴づける重要な要素であると同時に、牧羊の実践に欠かせないものでもある。牧草地の境界を示す空積みの石壁はある種の生きた英国史であり、英国社会が封建制度から脱却していく過程で起きた、酪農と放牧のための土地の囲い込みへと向かう運動の遺産である。16世紀、土地の所有者は農業を捨て、羊や牛を育てるために、所有していた土地あるいは共同で用いられていた入会地を個人所有地として囲い込んだ。そのため入会地を利用する権利は地主が土地を囲い込んだときに消失し、場合によっては羊に場所を空けるために住人が追い立てられることもあった。今日見られる空積みの石壁のほとんどは中世以降の囲い込み運動の所産である。なかでも標高の高いところにあるものは、18、19世紀に行われた大規模な囲い込み運動の間に議会が出した法令に基づいて定められた境界を示すものである。そうやって造られてきた石壁は北部イングランドの風景の中を何マイルにもわたってとぎれることなく続いている。

そうした空積みの石壁のところどころに、さまざまな大きさの羊囲いが造られている。それらは乳搾りや羊毛の刈り取りなどの作業の間に羊を集めて留めておいたり、夜間に羊を外敵から守ったりするためのものである。羊囲いには3種類あり、汎用の羊囲い（Sheepfold）のほかに、迷い羊の囲い（Pinfold）と羊洗いのための囲い（Washfold）があり、いずれも中世から続く移動放牧のシステムに由来するものである。

12世紀から16世紀にわたって、高地を夏場の牧草地として利用するための夏期放牧場がカンブリアに多数作られ、あわせて羊飼いの小屋と羊囲いも建てられた。羊飼いたちは羊の群れを追って、スコットランドのハイランド地方やガロウェイ、あるいはアイルランドから、目的地となる羊毛業の中心工業地帯、ランカシャーやヨークシャーへと旅をしたが、カンブリアはその中継点としてもっとも重要な位置を占めていた。ほとんどの羊囲いは荒れた丘原の端にあり、そこに羊の群れが集められ、赤い色の代赭石を使ったり尾を切り取ったりして羊の身元確認のための印が付けられたり、予防接種や尻の汚れ毛を刈ったりといった一連の作業が行われた。

長い距離を移動しながら追われていく羊のなかには、しばしば群れから迷い出してしまうものもいた。牧羊のシステムの成熟につれてさまざまなルールが設けられるようになったが、迷い羊の囲いもその一つである。群れから迷い出た羊は飼い主に引き取られるまでの間、この迷い羊の囲いに保護されることになっていた。そうした迷い羊の囲いは一般に共同体の目が届く安全な場所に設置されたので、ほかの羊囲いとはちがって町や村の中に残っている。

羊毛業の発展につれさまざまな工夫がなされてきたが、刈り込みの前に羊を洗うことは600年以上の間ごく一般的な方法として実践されていた。19世紀の終わりまで、羊毛業者は羊毛を洗って乾かす為の機械をもたなかったため、羊に生えている毛を洗って乾かしてから刈り込むというやり方がもっとも効率的だった。そうした羊を洗うための囲いは小川などの流れや池の近くに設置されていた。ただ生きている羊を洗うのはとても手間のかかる作業であり、費用も多くかかったため、洗浄によって羊毛の目方が減少することによる損失と、洗浄された羊毛がきれいにならないものにくらべて高価であることによる利益が天秤に掛けられるようになり、手間に見合った利益が出ないことがわかるとしだいに洗われずに刈り込まれる羊毛の量が増え、その結果羊洗いのための囲いは廃れていった<sup>3</sup>。

ゴールズワージーは《シープフォールズ》のプロジェクトに3つの種類の羊囲いのすべてが含まれるようにした。作品を設置する候補地は2万5千分の1の縮尺の地図に「羊囲い」と記載されている場所であり、とくに1890年から1905年の間に出版された陸地測量図の初版やその他の古い史料をあたって、はっきりとした形では残っていない羊囲いの遺構が探し出されて、作品にふさわしいものかどうか検討された。牧草地にある羊囲いや羊洗いのための囲いだけでなく、町や村の中心に残された迷い羊の囲いも設置場所とすることで、《シープフォールズ》がカンブリアの田園風景の過去と現在のみならず、田園と都市をもつなぐものとしても機能するようにもくろまれている。新しい場所にあらたな羊囲いを造るのではなく、もともと羊囲いがあった場所に、過去との連続性をはっきりと示すように羊囲いを造るという考え方も、そもそもの羊囲いや空積み石壁の伝統をふまえたものである。再建される羊囲いに用いられる石は採石場から切り出されたばかりの石ではなく、古い石、しかもいまは使われなくなった壁や囲いから取り出される石である。古い壁は壊され、あらたに新しい壁となって息を吹き込まれる。あたかも成長と崩壊が繰り返し循環し続ける自然の生命のように、壁は生き続けてある場所から別の場所へと動くことになる。牧草地の周囲を走り抜ける壁は「風景の中を動く1本の線<sup>4</sup>」であり、時の流れの中で朽ち

て傾くと壊されてあらたな場所で造り直され、そうして過去から現在へと時空を貫く線となる。《シープフォールズ》がすべて本職の空積み石壁の職人によって制作されているのも、この作品が「風景の社会的な性質に基づく<sup>5)</sup>」ものであり、壁造りや牧羊の伝統を通して造られることが作品にとって必須の要素だからである。

カンブリア全域を中心に全部で46個制作された羊囲いは、それぞれが独立した作品であると同時に、全体としてもカンブリアの環境に応えるひとまとまりの作品となっている。羊囲いという古くからある日常的な建造物がゴールズワージーによる造形によってあらたなエネルギーを吹き込まれるのである。

## 1-2. 牧羊の記憶あるいは生命の記憶

《カスタートンの丘原のふもとの羊追いの囲い》(Casterton Fellfoot Drove Folds, 1996)は、カスタートンの丘原のふもとの未舗装の道(Fellfoot Road)に沿ってつくられた連続する小さな羊囲いである。両側に空積みの石壁が何マイルも続くこの道は、羊飼いが羊を追って通る道であり、ゴールズワージーはもともとあった羊囲いを造り直したり、あらたに造り足したりすることで、4マイルにわたって全部で16個の羊囲いを造った。

それぞれの羊囲いの中には、牧草地から取り除かれた大きな石がひとつずつ置かれている。石の大きさはおよそ60センチ四方のものから2メートル四方ほどもあるものまであり、かたちもさまざまである。羊囲いによっては、羊の入る余地などまったくないほど石が大きいものもあり、丸石の周りになんとか羊が集うことの可能なものもある。しかしカスタートンに造られた羊囲いは羊を集めるためのものではなく、むしろ羊を閉め出すものであり、実際の羊囲いというよりは芸術作品としての性格がより強くなっている。舗装されていない砂利道を歩いていくと、いつまでも続くように見える空積みの石壁に沿って、道の左右に羊囲いがリズムカルに配置されているのに気づく。羊囲いはどれも道の側ではなく、道からは外になる牧草地に造られているので、石壁から道の方にちょうど足場となるような石が何段か突き出していれば、それが羊囲いの場所を示すものである。突き出した石の上に立つと、壁の向こうにはるかに広がる牧草地と、放し飼いにされた牛や羊の群れが眺められる。そのまま視線を足下へ向けると、真下にある羊囲いを見ることになる。足場となるように組まれた石は、道の側だけでなく囲いの方にも突き出しているため、石壁をまたいで囲いの側に降りれば、羊囲いの中を歩くこともできる。

《カスタートンの丘原のふもとの羊追いの囲い》が表現するのは、羊飼いの日課であり、羊の群れの動きであり、羊を追う道のりである。左右に空積みの石壁の続く羊追いの道を歩く人々が、道の左右に次の羊囲いを探しながら歩くとき、その歩みは羊を追って歩くことに固有のリズムを帯びることになる。雨や風、霜、雹、雪とさまざまに変化するカンブリア地方の天候と、訪れた人々がその上を歩き手で触れたり、また、囲いに入り込んだ羊が体をこすりつけることで羊の毛に含まれているラノリンによる光沢が付け加えられたりすることで、囲いの中の丸石は時が経つにつれてわずかながら減り変化していくことになる。

しかしそうやって石に刻まれる時間の経過はやがて周囲の景色のように広がっていき、《カスタートンの丘原のふもとの羊追いの囲い》が体現する羊追いのリズムだけでなく、カンブリア全域にある羊囲いを、さらには羊



図版1 アンディ・ゴールズワージー《カスタートンの丘原のふもとの羊追いの囲い》1996年カンブリア州、イングランド

Andy Goldsworthy, *Casterton Fellfoot Drove Folds*, 1996 Cumbria, England

撮影 伊東多佳子

飼いの歴史もその内を含むものとなる。

アンダーバロウにあるマウントジョイ農場の《樹の生えた囲い》(Mountjoy Tree Folds, 2001)には、南北の方向に向かい合うように二つの羊囲いがある。それぞれの囲いにはひとつずつ大きな丸石が置かれ、それぞれの石の真ん中には、地面を貫く一個の穴が開けられ、その穴にはナナカマドの木が植えられている。二つの大きな丸石はもともと羊囲いの近くにあったものであるし、ナナカマドも近くに生えていた木から取られた苗木である。

石から木が生えるさまは、ただちに生命を強く意識させ、作品そのものが「生命の樹」のように見える。あるいは宇宙樹、世界軸といった古くからのイメージを想起させる「樹の生えた石」は、同時に、あたかもダーウィンの進化系統樹のように、存在を連鎖させる「生命の樹」のようでもある<sup>6</sup>。

この作品が制作されているさなかの2001年2月に、英国では口蹄疫が大流行し、カンブリアの何百もの農場が危機に巻き込まれることとなり、シープフォールズ・プロジェクトもその影響ですべて延期されることになった。《樹の生えた囲い》への植樹の日には口蹄疫の勃発した2-3日後に予定されていたが、中止された。実際に植樹が行われたのは、口蹄疫が終息した数ヶ月後の12月である。口蹄疫の蔓延のため、病気にかかった動物だけではなく、発生農場から3キロ以内の農場についても全家畜が処分され、淘汰された動物の数は650万から1000万頭にもものぼり、英国国内の家畜飼養頭数の約半数が処分されたといわれている。ゴールズワージーの住むスコットランドのダンフリーズシャーの草原には口蹄疫の蔓延を食い止めるために制限区域を示す白い非常線が引かれた。「家畜を淘汰するための軍人、制服を着た人たち、警察、点滅する光、非常線を張られた地域、火から上る煙の柱、肉の焼ける臭い。制限区域の中に入ることは交戦地帯に侵入することのようだった<sup>7</sup>」と当時の様子をゴールズワージーは記述している。疫病の蔓延を怖れて、あるいはそれを防ぐための大量の殺戮。「そしてその後は、不思議なくらい、空っぽの草原<sup>8</sup>」。

口蹄疫がもたらした惨禍は、《樹の生えた囲い》に生長への一段階としての死ではなく、かけがえのない個体の死の意味を付け加えることになった。

この作品に先立って、口蹄疫の発生が始まった頃に制作された《腐敗する羊から集められた毛で穴の周りに作品を作った》(Wool/gathered from/a decaying sheep/worked around a hole, Scotland, 22 January 2001)には従来のゴールズワージーの作品には見られなかった、残酷で直截的かつ即物的な死のイメージが現れている。生存競争に敗れ、死んで朽ちていく羊の姿は、「メメント・モリ」の暗い伝統の中に位置付けられるものであり、そこに描き出される死は、自然の循環の過程としての死ではなく一回限りの歴史のなかでの存在としての個体の死を示すものである。

「生き残り生長しようとする闘い<sup>9</sup>」が《樹の生えた囲い》の中心テーマであるとゴールズワージーがいうように、石の中心からまっすぐに立ち上がるナナカマドの樹は、災厄を乗り越えて生き残り、再生を望む強い希望を象徴するものになっている。羊囲いによって大切に抱かれるように守られた石の中心から生長する樹の姿は、見る者に、牧羊業が本来持つ不安定さや困難がもたらす緊張、苦難、苦闘、再生、壊れやすさ、強さなどがさまざまに入り交じった感情を引き起こす。この作品は、とりわけ、口蹄疫の蔓延による大量の羊の死と、その生命を記憶するための記念碑となった<sup>10</sup>。



図版2 アンディ・ゴールズワージー《マウントジョイの樹の生えた囲い》2001年 カンブリア州、イングランド  
Andy Goldsworthy, *Mountjoy Tree Folds*, 2001 Cumbria, England  
撮影 伊東多佳子

### 1-3. 石の囲いに包まれた石

《カスタートンの丘原のふもとの羊追いの囲い》と《樹の生えた囲い》という二つの作品において、内側に置かれた丸石は、空積みの石壁でできた羊囲いによって守られている。大きな丸石が、見かけ上は堅固で強いものであるにもかかわらず、石の囲いによって保護されているという事実は、じっさいにはそれらが傷つきやすくこわれやすいものであることを暗示している。うやうやしく置かれた丸石は、新石器時代の異教のモニュメントのように、「貴重で、ほとんど崇拜に値するものであるかのように<sup>11)</sup>」見える。その一方で、羊囲いの作品には、羊がそもそも持つキリスト教の象徴的な意味と、石壁によって囲まれた草原の「閉ざされた園」(Hortus conclusus) というキリスト教的なイメージがつけまとう。そこで守られるのは、伝統的に弱い生き物と考えられてきた羊であり、人間であった。しかし、無機的で生命を持たないはずの石も、地質学の視点から見ると、有史以前に氷河によって膨大な距離を移動してきた歴史を持っている。地球のエネルギーを内包する石もまた、羊と同様に生命を内包するものとゴールズワージーは捉えている。堅固に見える石ですらこわれやすいものであり、太古からの地球の変化を記憶に留めているという事実は、風景や自然および地球環境そのものが、長い時間をかけて変化し続け、生命を内包するものであり、守られなければならないということをはっきりと示している。石の囲いは、そこにおいて「生命の器」であり、「記憶の容れ物」となる。ゴールズワージーが羊囲いの中に置いた石は、場所や風景についての記憶を宿し、過去から続く羊飼いの歴史を担うものである。また、その石を包み守るために再建された羊囲いの多くは、長い間、ときに百年以上も放置されていたものであり、現在も利用可能な羊囲いとしてふたたび息を吹き込まれ、羊囲いの歴史と伝統が現在の牧羊と地域の生活に結ばれることにもなる。

ある土地に固有の地理と歴史を作品に含むことは、現代の環境芸術のプロジェクトの多くがそうであるように、さまざまな分野の専門家や多くの人々の協力、共同作業を必要とするものであり、作品自体が社会的な存在となることが前提されている。ゴールズワージーがプロジェクトについての提案を最初に行ったのは、地方公共団体、芸術教育や振興にかかわる団体、環境、土地所有・経営にかかわる諸機関であったが、それらの団体が好意的な反応を示したので、地域の共同体、地方行政区、農場主、土地所有者などの助けを借りて、カンブリア州全体で《シープフォールズ》のプロジェクトをスムーズに展開することができた。プロジェクトの実現に際してなによりも優先された考え方は、このプロジェクトが人に対しても風景に対しても決して何かを強要するものではないということであった。これは英国の環境芸術がその発生当初から持つ自然観に基づくものであり、芸術もそこで生活する人たちと共に生きていくという意識の表れであった。ゆっくりとしたペースで慎重に、カンブリアに住む人々に対して、コミュニティという小さな単位ごとに州の全域にわたる彫刻のプロジェクトのコンセプトが説明され、人々の支持を確かなものに変えていった。カンブリアの風景と牧羊の歴史が作品の重要な要素であることから、広い地域の非常に数多くのコミュニティが興味を持ってプロジェクトに参加するようになり、カンブリア州の学校ではこの羊囲いのプロジェクトを芸術、英語、科学技術、歴史、地理学を含むナショナルカリキュラムの教材として用いるようになった。あわせて、この地域にあるプロジェクトの候補地となった羊囲いの調査も行われ、集められた様々な記録や情報はすべて資料として保存されることになった。こうしてプロジェクトはカンブリアの風景と伝統、牧羊の歴史を現代の彫刻作品を介して緊密に結びつけるものとして機能している。

ゴールズワージーによる《シープフォールズ》のプロジェクトは、芸術による特定の場所との関わり方を人間がそこで実際に生活する自然の歴史的な時間との結びつきの中で示すことによって、歴史的な時間性をもつ自然と、そうした自然に対する人間の関係を知るための一つの指針を示すものになっている。

## II. 現れ出る作品／去りゆく作品

英国を代表する彫刻家、デイヴィッド・ナッシュは主に木を用いた作品を制作している。制作に用いられる木材は、風や嵐によって倒れた木や立ち枯れた木、間伐のために切り倒された木など、制作のために新たに切り倒されるのではなく、理由があって切り倒される必要のある木もしくはすでに倒れてしまっている木である。ナッシュはそうして手に入れた一本の木を「採木場 (Wood Quarry)」と呼んで、そのあらゆる部分を使う。一本の木から数

個の彫刻が切り出されたのちに残る細い小枝でさえも木炭にされて、デッサンに用いられる。そこにはいらぬ部分など存在せず、有機物が朽ちて自然に還ると同じように、すべては作品に還元される。

ここでは、ナッシュのほぼ同時期に制作された二つの対になる環境芸術作品、《トネリコのドーム》と《木製の丸石》をとりあげるが、この二つの作品は自然の循環の中での生長と衰退という二つの対立する側面をそれぞれ代表するものになっている。

## 2-1. 《トネリコのドーム》

《トネリコのドーム》は、22本のトネリコの木を直径10メートルの円形に植え、剪定を繰り返してドーム状の空間を形づくる「生きた樹」による彫刻作品である。最初にトネリコの苗木が、カイナ・コイド (Cae'n-y-Coed = ウェイルズ語で「木々の中の野原」) と呼ばれる、北ウェイルズ、グイネズ州のフェスティニヨグ渓谷丘陵の斜面にある一区画の平坦な場所に植樹されたのは、1977年2月のことだった。それは1年前の1976年に、はじめはコンセプチュアル・アートの作品として構想された。

ナッシュは、ランド・アートが都会から遠く離れた荒野に作られるために、きわめて長距離の移動を伴い、容易に近づくことができないという性格を持つことが必然的に招く事態、すなわち、その土地への介入は制作の際にただ一度だけ行われて記録されたのち、作品が放置されあるいはうち捨てられてしまうことを問題視していた。このことはまた、ナッシュにとって大きな野外作品を制作する際の困難とも関わる問題であった。ナッシュの作品は木を用いたものであり、野外彫刻として設置されると、その性質上風雨や強い日差しにさらされているうちに長い年月には耐えずに短期間で朽ちてしまう。しかし、そもそもナッシュにとって、「時間」は作品を構成する大きな要素でもあった。ナッシュの彫刻は、木に内在する形態を引き出す造形を施した中に、もともとの枝や幹の個性をいわずに生きたまま残すことが多い。よく乾燥していない木を用いるために、完成したのちに作品にはびびわれやそりによる破裂が生じる。しかしこれらは予期された出来事であり、そのような変化、すなわち有機体としての木に刻まれる時間が、彫刻の表面をさらに表情豊かなものにする。腐食し、衰退し、最終的には土に分解され再統合されていくことは、木の一生を示すものとしてむしろ重要視されているといってもよい。とはいえ、コンセプチュアルなものではなく、現実に物質としての彫刻が展示中に朽ちていくのは崩壊のプロセス自体が作品であるわけではない以上、決して望ましいことではない。作品はその場所を真に理解し、自然の諸力と生き生きと関わりあうものでなければならない。しかし同時に野外にあることで受ける天候や有機的な分解のプロセスといった自然の苛酷な変化にも持ちこたえられるものでなければならない。こうしたジレンマの中で、いったいどうやって朽ち果てることのない、環境の変化に耐えうる大きな野外彫刻作品を木でつくることができるのか。

ナッシュの出した答えは、生長する木から彫刻をつくることだった。円形に植えたトネリコの木が最終的にドーム状の空間に形作られるこの作品は、彫刻の基本的な要素である空間と、さらには時間をともに取り込むものとなった。しかも「空間のかたち」を生長させるためには30年以上にもわたる長期の慎重な世話が必要であり、このことは「コンセプチュアルな行動に身体的な関与を付け加える」ものとなった。生涯にわたってその土地に留まり作品に深く関わり続けること、それはランド・アートにおいて、作者によるその土地への関与がきわめて一時的なものにとどまっていたことに対するアンチ・テーゼとしてのナッシュのあらたな決意を示すものでもあった。

《トネリコのドーム》が制作された1970年代の半ばは、経済的にも政治的にも陰鬱な時代であり、英国では失業率が極めて高い深刻な不況に加え、緊迫した東西の冷戦状況のなかで核戦争が現実的な可能性としてあった。人々は憂鬱な気分が満ちていて、もはや20世紀の終わりを見るができないのではないかという不安を抱いていた。加えて環境の悪化も進行していた。こうした先の見えない社会的な状況の中で、《トネリコのドーム》は、長期の関与を示す「21世紀のための彫刻」すなわち、将来への信念の行為として構想された。長期にわたる作品への関わり合い、という着想を得たのは、《トネリコのドーム》が植えられたカイナ・コイドの小さな森が(スノードニア国立公園の一部であり、18世紀の終わりから将来の材木の利用のために大切に樹木が育てられていた)地元の木こりによって小さな木々と一本のブナの樹を残して根こそぎ伐採されてしまったことがきっかけになっている。切り倒された木の幹だけが売却のために運ばれたのち、枝と藪がゴミのように残された様子は、あまりにも無惨で、破壊され、荒廃した森の残骸だけがそこにあり、再生は不可能であるかのように見えた。ナッシュはこの理不

尽な破壊の後片付けを3年もの間行った。そこで種類ごとに異なる木の性質、形、湾曲、長さ、枝分かれの様子、重さ、肌理について知ることになり、またそのことはある一定の土地で持続的に制作することと、それにとまなう四季の移り変わりをナッシュに経験させることになった。その間にも自然の再生は徐々に始まっていた。実生や切り株から新たな木の生長が始まり、カバノキや柳、セイヨウヒイラギなどが芽吹き始めていた。森の片付けと手入れをするなかで、いやおうなしに林業と関わることになったが、そのままに林業こそが継続的な管理を前提にして成立するものである。その頃、ナッシュはナポレオン戦争時代の英国海軍に関する驚くべきエピソードを知った。船を建設するためのオークの木が不足していたためインド産のチーク材を輸入したところ、それが船材には向かなかったので、今度はきわめて長期の計画を立案し法制化して、200年後の21世紀の艦隊のために英国の南部のあらゆる場所にオークの木を植林したというものだった。時間的なスケールが壮大な植林の計画というコンセプトはナッシュにとってとても魅力的なものであり、それは望まれざる皆伐によってできた光に満ちた空き地にふさわしいアイデアをもたらした。

しばしば生け垣にも用いられるトネリコは弾力があり、力強く、剪定や、木の一部を削いで曲げるフレッチングの技法に向いていたし、光を求めて傾いて生長することがあるので、ドームを作るために最適な種類であるとナッシュは考えた。トネリコの木は北欧神話においてはユグドラシルと呼ばれる世界樹であり、それは全世界の上に広がり天にまで届く枝を持つ守護の木であって、その中に棲み着く動物たちを養い、そのために枝や根を嚙り取られる苦難を受けながらもあらゆる生物の生存とその持続を保証するものでもある。すでにこうした神秘的な意味を持つトネリコの木を用いながらも、植樹する本数に関して、ナッシュは極力神秘的な連想を取り除くために、知る限りで神秘的な解釈とのつながりを欠いた22という数字を選んだ。またそれは思い描いた大きさのドームの空間を作るために必要な本数であり、適切な間隔で植樹された。極めて初期のドローイングで、ナッシュは《トネリコのドーム》について以下のように記述している。「冬には銀色の構築物。夏には緑の天蓋のある空間。生長するエネルギーの噴火口。この作品は、エネルギー、再生、時間そしてとりわけ信頼と責任についての作品である」。

植樹された当時、カイナ・コイドには周囲の牧草地から仕切るための垣根がなかった。そのため、植えたばかりの若いトネリコの苗木の環は、羊によってすぐに食べられてなくなってしまった。そのために垣根をめぐらして植



図版3 デイヴィッド・ナッシュ《トネリコのドーム》1977年～、カイナ・コイド、北ウエイルズ  
David Nash, *Ash Dome*, 1977- Cae'n-y-Coed, North Wales (2011年8月)

撮影 伊東多佳子

え直したが、今度はウサギによって樹皮が嚙り取られて枯れてしまった。3度目の試みでは、22本の苗木のそれぞれに、木を保護するための螺旋状のうさぎよけを巻き付けて用心したので、なんとか生長することができた。それにしても苗木がきちんと生長するためには、あまりにたくさんの捕食者がいる。ネズミ、羊、ウサギ、牛、鹿、そしてリス、それらは若い柔らかな木を嚙り取り、樹皮をはがしてしまう。防風林として植えられた樺の木は、同時にトネリコの木を生長を促進するための競争相手として機能し、2-3年後に役目を終えて抜かれた。生け垣に用いられる伝統的な方法を用いて、根囲いをし、接ぎ木をし、剪定をして、いまなお「進行中の彫刻」は18年以上かけて、ようやくドームの形が見分けられるところまで生長した。ナッシュの言う「信念の行動としての長期の関与」は、《トネリコのドーム》に対して長期にわたる世話という義務が伴うことを意味していたし、じっさい、トネリコの木々は絶えず世話をする必要があった。それというのも、トネリコの木が自然に持つ傾向に穏やかにあらがうような方向へ生長するように仕向けなければ、ドームの形が作られることはなかったからである。

不思議なことに、《トネリコのドーム》を作るための作業工程が自然をコントロールしたり、介入したりしていることに対して批判する人たちがいた、とナッシュはいう。生け垣にはよくても、芸術にはだめ、という感覚が存在する事実は、芸術に対するある種の理想主義と同時に自然（もしくは人工）と概念の理解の難しさを露わにしている。そもそも芸術という言葉が本来持っていた、人工（＝人間が作った）という意味を、自然環境を素材にする環境芸術はきわめて複雑なものに変えてしまうことがひとつの原因になっている。もちろんそこには「自然」という概念の曖昧さが絶えずつきまとうことはいうまでもない。

ナッシュは70年代の環境保護運動が、人間は自然にとって異質の寄生者であり、自然は人間なしのほうがずっとよいという信念か、もし人間が自然を支配したり征服しようとしたりするよりも自然と仲間になることができるのなら、人間は全体論的な自然の主要な部分になりうるという確信のどちらかに分かれていたと説明する。のちに議論するように、「自然保護に関心を持つ多くの人たちが保存したがっているのは、人間によって支配されても形作られても、意図されてもいない自然<sup>12)</sup>」である。きわめて少数の原生林を除けば、森の中にある木は手入れされたり、あるいは人間の営みによって影響を受けたりしている「人工的な」木である。森は木を間引きすることでより健康になるが、間引きしすぎるとひどく病んでしまう。自然と協力することこそが、持続的な人間の生活を可能にするものであるという、きわめて現実的で実際的な考え方のもとで制作された、自然の生命力や、年ごとのあるいは季節の変化に直接的に触れるこの作品は、自然の諸要素が持つ力と積極的に関わり、木の生長する時間を表現するものとなる。

## 2-2. 丸石をめぐる時間

ナッシュによる、1978年に制作された環境芸術作品、《木製の丸石》は、偶然誕生した作品である。北ウエイルズ、グイネズ州のフェスティニヨグ谷の上方で、1978年にその地方を襲った嵐によって、樹齢およそ200年のオークの木が大枝を失い、そのために傾いて非常に不安定な状態になった。英国中を縦横にめぐる公共の遊歩道、パブリック・フットパスの利用者にとって、道にあるいつ倒れるかわからない傾いた大木はとても危険だったので、所有者はその木を伐採することを決めた。このオークの大木がナッシュにとって最初の「採木場」となり、その幹の根元から、ナッシュは粗い球体を彫り出した。当初は、この球体をスタジオに運び、乾燥させてひび割れを起こした《9つのひび割れたボール (Nine Cracked Balls 1970-71)》を大きくした作品を制作しようと考えていた。しかし、どうやって500kg以上ある直径約1mのこの大きな木の塊を運び出すのか。急傾斜の丘の上のその場所には、自動車や重機を運び込むための道路はなかった。そこで考えられる方法は二つ。フットパスに沿った急坂を転がしながら谷底まで運ぶことと、近くの小川に転がして落とし、水流によってトラックが近づける場所まで運ぶこと。最初の方法では、勝手な方向に転がっていく木の塊を道に沿って動くようにきわめて慎重にコントロールしなければならない。二番目の方法では、小川の土手がブレーキとなって転がる木の塊の勢いを弱めることができるかもしれない。ナッシュはより安全な二番目の方法をとることにした。なんとか小川に転がし入れると、球体は、流れ落ちる細い滝の中を途中まで降りたところで引っかかって動かなくなってしまった。今回はもはや選択の余地はなく、木の球体をそこへ放置しなければならなくなった。

水の流れの中にどっしりと留まる木の塊と、その上を絶え間なく水が流れていく姿は、川の中の大きな丸石のよ

うで、その姿に魅了されたナッシュはスタジオに運んで彫刻として完成させるという当初のアイデアを捨て、さまざまな天候や、移り変わる季節の中で移動し、旅をする「彫刻」を写真やフィルムやドローイングによって記録することにした。1週間ほどのうちに、水に含まれる鉄分が、オークのタンニンと反応して、表面が暗いインディゴブルーに変化した木はますます岩のように見えるようになり、《木製の丸石》という題がつけられ、まったくあらたな「環境芸術」作品が「誕生」することになった<sup>13</sup>。美術館やギャラリーではなく、滝の途中で水に打たれているまさにその空間こそが、この作品にとっての正しい場所であり、「川の本質」ないしは「場所の本質 (genius loci)」にかなうものであるとナッシュは考えたのである<sup>14</sup>。《木製の丸石》は、途中、豪雨により増水し、勢いを増した水流によって下の滝壺へ押し流され、窪みにはまりこんだところを、次の滝の入り口まで引き綱で移動させられたが、季節による周囲の自然環境の変化によってさまざまに表情を変えながら、8年間その場所にとどまった。この頃から、ナッシュは作品を「自然」に委ねることにし、人工的な介入はやめ、作品に触れずに観察のみ行うように決めた<sup>15</sup>。自然の力とそれが作品にもたらす効果、作品を取り巻く環境、作品において経過する時間、それらすべてが作品にとって重要な要素となる。《木製の丸石》はときどき起こる豪雨や暴風雨によって何度もいろいろな場所に運ばれた。皮肉なことに、1994年、夏の数週間にわたるとりわけ激しい降雨と持続的な豪雨によるフェスティニヨグ峡谷の洪水のためにプロントゥアナー川がドウィリド川に合流する直前で谷の縁に沿って走る古い羊追いの道に架かる橋の下に引っかかって止まった。そのままにしておくことと洪水の被害を引き起こすおそれがあるために、それは道の開口部からウインチで引き上げられ、橋の反対側に安全に下ろされた。放置しておけば、河川管理局が作品を撤去することも分かっていたため、この介入は避けられないものであった。

この後、《木製の丸石》は7年かかって、プロントゥアナー川流域から、フェスティニヨグ峡谷の主要な水源であるドウィリド川へと水流によって運ばれた。ドウィリド川は西へ向かって流れ、トレマドッグ湾からアイリッシュ海へと注ぐ。小さな支流とは違って、潮の満ち干きと水位が連動する大きな川の中で、《木製の丸石》はよく動き位置を変えるようになった。新月と満月の満潮時には、それは水に浮かんで上流へと押し戻されるが、その位置は降雨量や潮位、風の向きや強さによって変わる。干潮時には下流の河口へと押し流される。2003年の初夏まで、潮の呼吸にあわせて繰り返し河口周辺へ出たり入ったりし続けたが、その年の6月、ポートメイリオンに近い島の近くで最後に目撃されて以来、《木製の丸石》の消息はわからなくなった。ナッシュは、《木製の丸石》を、河



図版4 デイヴィッド・ナッシュ 《木製の丸石》1978年～  
David Nash, *The Wooden Boulder*, 1978-

© David Nash (courtesy of Mr. David Nash)

口、何百エーカーもの河口の氾濫原、そこを蛇行するすべての支流、水路、入り江、岩も残らず調べてなんとか探し出そうと試みたが、どこにも見つけ出すことはできなかった。そこで出した結論は、《木製の丸石》は河口からトレマドック湾に入り、スリン半島の周囲を流れるメキシコ湾流によって北に運ばれ、アイリッシュ海へと出て行った、ということである。制作から25年の月日をかけて、作品は遠く去っていったのだと<sup>16</sup>。

### 2-3. 去り行く作品

ナッシュは《木製の丸石》を「去り行く (going)<sup>17</sup>」作品と位置づけている。「去り行く」作品とは、腐食し、衰退し、下へ向かって土に再統合されていく作品を意味する。これと対になる「出現する (coming)<sup>18</sup>」作品とは、《トネリコのドーム》のように「生きて、上へと伸び広がる<sup>19</sup>」作品である。出現する作品が、植物の、さらには自然の生命力を示すのに対して、去り行く作品は、植物の、さらには自然の死を示すものであり、あきらかに「自然の歴史性」を体現している。

とくに19世紀から20世紀にかけて、哲学の中では、自然と歴史が対置されて扱われてきた。そこでは自然の時間と歴史の時間は異質のものとして説明される。自然は循環し繰り返すものであって個体の死は問題にされず、永遠の生命を持つと定義されるのに対し、歴史は人間の生に代表されるように、一回限りのものであって、死すべき運命へと縛り付けられたものであるとされていた<sup>20</sup>。近代的な自我の発見以来、精神を持たない自然は、自然科学の対象となる自然へと制限されるようになった。さらに、自然科学と歴史科学（精神科学）とが峻然と区別されるようになると、自然に関する探究は、細分化された自然科学の専門領域の中に引き渡され、自然の意味を問うことさえも、自然科学の認識方法に還元されるようになった。こうした自然に対するスタンスが結果的に導くことになった、科学技術や工業化による自然環境の悪化、すなわち「生態学的危機」を現実を経験したことによって、わたしたちは、自然が永遠のものであるという定義自体を見直す必要に迫られている。こうした自然の定義の変化は現代の生態学からはっきりと生じてきた。たとえば現在多くの絶滅危惧種が存在する。ある特定の種の生と死を考えていくと、それはとりもなおさず、個体の死の積み重ねであることにわたしたちは気づく。「生態系のさまざまな特性のうち、生物多様性の特徴は、変化が不可逆的であることである。いったん失われた種は、再生することがない<sup>21</sup>」。生態系は地球の歴史、地域の歴史によって形作られた存在であり、歴史的存在である。そして、その要素となる生物の種の多様性をもたらしたのは、生命の歴史である。現代の生態学では、生態系を「不均一性と変動性の支配するダイナミックなシステム<sup>22</sup>」と捉える。それはつまり、時間とともに変化する系であり、内部は不均一で多様な部分を内包するシステムなのである。もはや、自然はほおっておいても循環し、元の状態に戻ってくるような永遠の時間性を持つことはない。

自然が永遠であるというこうしたある種の誤謬は、自然について考察するとき人間の生命の長さを基準に考えたために、時間のスパンの違いを捨象してしまったために生じたのかもしれない。自然が同じ形態のものの回帰だけでなく、宇宙の膨張や、生命の進化という事実性、すなわち「自然の歴史」を知っているということに気づいていても、まるで取るに足らないことかのように扱ってきた背景には、人間の尺度で動植物の時間も、鉱物の時間も、あるいは宇宙の生成の時間も測ろうとしてしまったことがある<sup>23</sup>。

もちろんわたしたちは人間を中心として思考するしかない。そのため、日常的にしばしば用いられる用法では、自然と人為、すなわち「人間的諸行為の連関としての歴史」が対置されることになる。そのとき自然は、人為でない自然、人間的実践の介入しない、手つかずの自然とみなされる。しかし、いったいどこにそうした「手つかずの自然」が存在するというのだろうか。

自然と歴史を主題とするとき、それらは人間を媒介として論じられなければならない。すなわち人間と自然、および人間と歴史という意味をこめて自然と歴史が主題化される。したがって自然は「それ自体として」存在するものと考えられない。例えば「自然自体」とか「意識から独立に」存在している自然を文字通りに、通常理解されているような仕方ですくすく受け入れることはできない。むしろ「人間によってその都度経験されるものとして、換言すれば、その都度の人間的交渉の相関として自然が主題化されなければならない。そして自然が人間に関する意識の発展と共に表示される存在としてある限り、自然は「歴史における自然」として

主題化されなければならない」だろう<sup>24</sup>。

磯江のこのきわめて正しい主張で指摘されているように、環境美学の議論においても、「自然」概念はやすやすとカントのいう「超越的自然概念<sup>25</sup>」や人間のいない自然として想定されてしまう。「ひとはしばしば、人間がつくりそこに住み込む領域としての『文化（文明）世界』に対して、その外にあって人間が関与しない自律的な領域ないし過程として、『原生（pristine）の自然』ないし『自然自体』を想定する<sup>26</sup>」。しかし、西村が主張するように、「『原生の自然』と人間の『文化世界』とのこうした二項対立は、もちこたえられない。なぜなら、われわれ人間もまた自然から生い育ち、われわれの肉体はまぎれもなく自然であり、われわれの生活や行動も一定の生態系に組み込まれ、一定の自然法則にしたがっているからである<sup>27</sup>」。

バーナード・ウィリアムスは「環境への関心は人間を中心にしなければならないのか？」という論文の中で、以下のように記述している。

自然保護に関心のある人の多くが保護したがっているのは、人間によってコントロールされても形作られても意図されてもいない自然である。つまり、文化と対立するものとしての自然がただそこにあるものとして考えられている。しかしわたしたちによって保護される自然はもはやただ純粋に人間によって支配されていない自然ではない。自然公園は自然ではなく公園である。保護された原生地域の自然は、明確な限界が定められ、境界が区切られた原生地域の自然にほかならない。わたしたちが力を及ぼすことのできないものの感覚を守るためにわたしたちの能力をもちいなければいけないというのは辻褃があわない。わたしたちが触れずにいるものはすでにわたしたちが触れたものである。わたしたちが自己欺瞞とその結果としての絶望を避けるために、そのことを忘れないようにすることは、わたしたちにとって疑いもなく最善の事である。わたしたちが人間中心主義を拒絶すること自体が人間を拒絶することにほかならないということ、これがどうにも避けることのできない真理を決定的に表現している<sup>28</sup>。

おそらくこの地球上の自然にはすべて人の手が加わっていて、事実として、自然は、すでに死へと向かう一回限りの歴史的な時間を持つものに変化していると考えるのが妥当であろう。現代の複雑な自然環境は、自然対人工、自然対文化、自然対歴史といった二項対立を無効にしている。あるいは、そうした近代的な二項対立自体がそもそも思考のための抽象的なモデルにすぎなかったということに気づくべきなのかもしれない。

ナッシュの《木製の丸石》が表現するのは、オークの木自体が持つ植物の誕生から死までの時間、また、物質としてゆるやかに朽ちていく時間、そして、作品の周囲の環境の持つ自然のプロセスとしての時間、すなわち季節の移り変わり、潮の干満が持つ時間、さらには潮汐をコントロールする月と太陽の時間、そしてその都度関わるナッシュ本人の時間、土地の所有をめぐる出来事にまつわる歴史、さらには川の生態系や流域を変化させてきた文化的要因としてのその土地の歴史、つまり作品を取り巻く自然と人間の歴史と時間のすべてである。それはとりもなおさず、わたしたちを取り巻く現実の自然は、自然と文化とそれぞれの歴史が複雑に絡み合っており、それらをばらばらに切り離して経験することが不可能なことを示している。

ナッシュの《木製の丸石》は、現代芸術における二つの特徴である「特定の場所につくること」と「物語性」を持ちながら、現代の自然環境のありかたを指し示すものとなっている。丸石が辿る旅は、人生のメタファーのようでもあるが、その旅の舞台となる自然環境は決して人間のいない自然や自然自体のようないわば観念的な存在ではなく、わたしたち人間がどうか共存する道を探らなければいけない、いま、ここと地続きの現実の自然であり、すなわち歴史な時間性をもつ自然である。

いったんはアイリッシュ海へと運ばれ、わたしたちの目の前から消えたと思われていた《木製の丸石》は、2009年5月に再び姿を現した<sup>29</sup>。実際には、《木製の丸石》は河口から海へと押し流されたのではなく、何らかの力により深く泥の中に埋まっていただけで、丸石を覆い隠していた泥が潮流と川の流れの変化によって洗い流されたために再びわたしたちの目に見えるようになったのである。現在は、再び川底の泥に埋まり、干潮で水位がきわめて低いときだけ、その姿を見ることができる。

「《木製の丸石》は、精神が自然環境における自然の諸力の内部へと入っていくための足がかりになった<sup>30</sup>」とナッシュは語るが、いまなお《木製の丸石》がそこに留まり、わたしたちに自然環境を見せてくれているうちに、わたしたちは、大急ぎで自然と人間の関係に対する実際的な思索を前に進めなければならない。

## 註

- 1 ノーザン・アーツ・ボード・リージョン (Northern Arts Board Region) は英国の地域芸術振興のための委員会のひとつで、カンブリア、ノーサンバーランド、ダーラム、タイン・アンド・ウエア、ティーサイドの各州にまたがるイングランド北部の大部分の地域を扱う組織である。1996年に英国視覚芸術年の主催者に選ばれたことを受けて、北東地域ではゲイツヘッドにアントニー・ゴムリーの《エンジェル・オブ・ザ・ノース》が制作され、北西地域ではカンブリア州全域にわたってアンディ・ゴールズワージーの《シープフォールズ》のプロジェクトが展開された。
- 2 空積み石壁 (dry stone wall) は、セメントやモルタルを使わずに石だけを積み上げていく工法で造られる。単純な工法であるため歴史も古く、最も古い石壁は鉄器時代の頃のものといわれ、中世を通じて盛んに造られていた。現在でも英国北部、とくに湖水地方の周囲やカンブリア地方に多く見られる。使われる石も板のように薄く切り出したものだけではなく、ごろごろとした形の丸石もあり、しばしば古い壊れた壁から取られた石を再利用してあらたに壁が造り直されている。
- 3 cf. Andrew Humphries, 1996, 'Folds in the Landscape' in Andy Goldsworthy, *Sheepfolds*, pp. 53-67.
- 4 Andy Goldsworthy, *ibid.* p. 12.
- 5 *ibid.* p. 14.
- 6 ナナカマドの樹は、北欧の伝説では、すべての樹や植物がそこから生じるおおもとの樹であると信じられていた。
- 7 Andy Goldsworthy, 2007, *Enclosure*, pp. 110-111.
- 8 *ibid.*
- 9 *ibid.*
- 10 ゴールズワージーは、生命を記憶するための記念碑としての樹の生えた石のイメージを、ニューヨークのユダヤ伝統博物館のための作品《石の庭》2003年 (Garden of Stones, 2003) に転用している。ヘブライ語で命を示す数18個の花崗岩の中心に底まで突き抜ける穴を開け、命と再生を象徴する榿の木を植えたこの作品において、《樹の生えた囲い》よりもなお強烈な「生き残るための闘い」が表現されている。苗を植えたのは、ホロコーストからの生存者たちの家族や、その子孫たちであり、作品には大量虐殺にあったユダヤ人の追悼と、新たな生命と未来への希望が込められている。これらの樹は絶対に枯れてはいけないし (《樹の生えた囲い》の北側の丸石に植えられたナナカマドは、ある夏の干ばつの影響で立ち枯れ病にかかってしまったが、「自然」のままに放置されている)、決して忘れてはならない生命のはかなさと尊さを歴史に深く刻みながら、政治的立場を超えて、人間として伝えるものとなっている。
- 11 James Putnam, 2007, 'Introduction' in Andy Goldsworthy, *Enclosure*, p. 10.
- 12 Bernard Williams, 1995, "Must a Concern for the Environment Be Centred on Human Beings? In: *Making sense of humanity*, New York, p. 237.
- 13 cf. *David Nash* p. 66-75. 2008 Abrams, New York.
- 14 Julian Andrews *The Sculpture of David Nash*, 1996 Henry Moor Foundation, Lund Humphries publishers, London, p. 107.
- 15 *David Nash 2008*, *ibid.*
- 16 *Ibid.*
- 17 David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash*.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*
- 20 伊東多佳子「芸術と自然—オスカー・ベッカーの被担性とマルティン・ハイデガーの自然の問題について」、神林・岩城・原田編『芸術学フォーラム 2 芸術学の射程』所収、1995年、74-85頁参照。
- 21 鷺谷いずみ『生態系を蘇らせる』2001年 日本放送出版協会 133頁。
- 22 鷺谷いずみ、同書、141頁 参照。
- 23 たとえばショーペンハウアーは以下のように言う。「個体の死によって自然の全体が侮辱されるわけでもない。というのは、自然にとって肝心なのは個体ではなくて種だけであるからである。自然はありあまる無数の胚と巨大な授精の力をおして、惜しみなく種の保存を気づかい、種の保存をどこまでも要求して真剣そのものである。これに対して、個体は自然にとって何の価値ももたないし、もつこともできない。無限の時間、無限の空間、さらにそれらのなかで可能な個体の無限の数、こうしたものが自然の王国であるからである」。Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. I Band, Kap. 54, pp. 381-383. Surkamp 1986. (「意志と表象としての世界 正編Ⅱ」『ショーペンハウアー全集3』所収、齊藤忍随ほか訳、白水社、1973年、180頁)。19世紀の初頭に書かれたこの著作の中では、自然において個体の死は問題にされない出来事であっ

たし、これは 20 世紀の哲学の議論においてもなおある基準となっている（たとえば、Oskar Becker, 'Para-existenz. Menschliches Dasein und Dawesen' in *Blätter für Deutsche Philosophie* XVII, 1943 : pp. 62-95 参照）が、やはり現代の環境破壊を経験した後の世界では、そのままこうした自然観を適用することは難しい。

- 24 磯江景孜「自然と歴史」『新岩波講座 哲学 5 自然とコスモス』1985 年、岩波書店、62 頁。
- 25 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* 1787, p. 448. ここでいう「超越的自然概念」とは、すべての経験を超越する自然概念であり、自然自体、あるいは全体としての自然などの言葉でいいかえることができる空疎な概念を意味する。
- 26 西村清和「自然の美的鑑賞」『美学藝術学研究』26 号、2008 年、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室、138 頁。
- 27 西村清和、同書、同頁。
- 28 Bernard Williams, *ibid.*
- 29 cf. Ben Tufnell, "Wood Primer : Material, Process, Time" in *David Nash at Yorkshire Sculpture Park*, 2010 Yorkshire Sculpture Park, p. 93.
- 30 David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash.*