

自然の歴史化と環境芸術の物語性(1)

デイヴィッド・ナッシュ《木製の丸石》をめぐる考察

Historicization of Nature and Narrative of Environmental Art (1)

— On the *Wooden Boulder* by David Nash —

● 伊東多佳子／富山大学芸術文化学部

Takako ITOH / The Faculty of Art and Design, University of Toyama

● Key Words: Environmental Art, Environmental Aesthetics, David Nash

要旨

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あいまいなことから生じる。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。かつて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て、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。しかし、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であるということである。環境芸術もまたこのような現代の自然環境を強く映し出している。

本論文では、英国の彫刻家デイヴィッド・ナッシュ (David Nash 1945-) の作品《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の可能性について考察する。

All that we do what we make, feel, think is pitched into the relentless stream of time. In this stream the elemental forces of nature give their energy to what is coming, growing, evolving and destroys what is failing, going; reabsorbs, recycles, reintegrates.

David Nash

はじめに

英国を代表する彫刻家、デイヴィッド・ナッシュ (David Nash 1945-) 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た木ではなく、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のと同じように、すべては作品に還元される。

本論文では、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 (*the Wooden Boulder*)》(1978-) について論じながら、自然の歴史化と環境芸術の物語性について考察したい。



図版1 《木製の丸石》とそれを伐り出したオークの幹、フェスティニヨグ谷、プロントウアナー・ウシャフ、1978年 © David Nash

1. 木製の丸石

《木製の丸石》は、偶然の産物として生じた作品である。北ウエイルズ、ガ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、その通り道に立ってい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、問題はどうやって 500kg 以上ある直径約 1m のこの大きな木の塊を運び出すかということだった。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が存在していなかった。どうか可能な方法は二つ。急坂をフットパスに沿って転がして谷底へと落とすことと、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、勝手に転がっていく木の塊を道に沿って動くようにするためにきわめて慎重なコントロールが必要になる。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期待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、流れ落ちていく細い滝の中をなんとか途中まで降りたところでひっかかって、動かなくなってしまった。そのときはや選択の余地はなく、木の球体はそこへ放置しなければならなくなった。



図版2 二番目の滝の中の《木製の丸石》1981年春

© David Nash

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、ナッシュはやがてそれに魅了されるようになり、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、移り変わる季節の中での周囲の環境の変化と、川の流れによる「彫刻」の移動あるいは旅それ自体を写真やフィルムにおさめ、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、表面は暗いインディゴブルーに変化した。色の变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¹⁾。《木製の丸石》の上に水流がおしよせ、その下にも回りにも水が絶え間なく注ぐ様子を見ているうちに、滝の途中で岩にひっかかって留まっているまさにその場所が、この作品にとっての正しい場所であり、「川の精神」ないしは「場所の精神 (genius loci)」にかなうものであるとナッシュは考えた²⁾。季節の移り変わりや天候の変化のなかで、《木製の丸石》は少しずつ移動し、雪に埋もれ、太陽に照らされ、さまざまな表情をみせる。そこには確実に作品に刻まれていく時間があり、そうした時間とともに作品は存在している。



図版3 《木製の丸石》1981年冬

© David Nash

ナッシュのそれまでの作品においても「時間」は大きな要素となっている。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ば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ひ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。

《木製の丸石》によって目に見えるようにされる「時間」は、素材としての木それ自体の中を流れていく時間だけではなく、作品の置かれた川とその周囲の自然環境を含み込むより複雑な性質を持つ。水流に投げ込まれた翌年 1979 年の 3 月に、《木製の丸石》は、冬の豪雨により川の水が増水し、水流が勢いを増したために下の滝壺へと落ち、それ自体の重さで沈み込んだ。上部をほんの少しだけ水の上に見せているその姿はますます岩のように見えた。もはや自然の力だけではとても動きそうにないので、しばらく観察したのち、引き綱で引っ張り、次の滝の入り口まで動かした。「球は動く形を内包したものである

から、その丸石は動き続ける必然性をなおも引き起こしていた^{*3}。

《木製の丸石》は、およそ8年の間そこにとどまり、雨の少ない時期にはちよろちよろと静かに流れる水のなかに平和におさまり、雨の多い時期には、激しい流れにどんどんと打たれた。春には野生のスモモの花がその上に降り注ぎ、秋には嵐によって流されてきた葉がその背後に積もる。冬には雪や氷ですっぽりと覆われる。それ自体動くことのない《木製の丸石》は、その周囲で起こるさまざまな自然の出来事をよりはっきりと見せることになった。さまざまな天候や、異なる季節の中で、移動し、旅をする《木製の丸石》の変化は、ドローイングや、写真、フィルムで記録された。自然の力、それが作品にもたらす効果、影響、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。この頃から、ナッシュは作品を「自然」に委ねることにし、人工的な介入はせず、作品に触れることをやめ、観察のみ行うように決めた^{*4}。



図版4 橋の下にひっかかって動かなくなった《木製の丸石》
1994年 - 95年 © David Nash

ときどき起こる豪雨や暴風雨によって何度も位置を変えて運ばれた《木製の丸石》は、1994年の夏の数週間にわたる降雨と持続的な豪雨によって引き起こされたフェスティニヨグ峡谷の洪水のためにブントウ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。放置をしておけば、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、ブントウアナー川の流域から、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。ブントウアナー川のような小さな支流とは違って、潮の満ち干きと水位が連動するドウィリド川の中で、《木製の丸石》はとてもよく動いて位置を変えるようになった。毎回の新月と満月の頃の満潮時には、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、《木製の丸石》は繰り返したり入ったりし続けた。最後に目撃されたのが、2003年の6月、ポートメイリオンに近い島の近くだった。そのあと、ナッシュは《木製の丸石》を捜索した。河口も何百エーカーもの河口の氾濫原も、そこを蛇行するあらゆる支流も、水路も、入り江も、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グ湾に入り、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^{*5}。



図版5 橋の反対側に置かれる前にウインチで引き上げられる《木製の丸石》1995年5月 © David Nash

2. 去り行く作品

ナッシュは《木製の丸石》を「去り行く (going)^{*6}」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)^{*7}」作品に位置づけられるものは、《トネリコのドーム (Ash Dome)》(1977-)^{*8}のように「生きて、上へと伸び広がる^{*9}」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、歴史的な時間性を体現するものである。

哲学の中では、とくに19世紀から20世紀にかけて、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。



図版 6 ドウィリド川河口の《木製の丸石》2003年

© David Nash

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^{*10}。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（文化・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^{*11}」。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^{*12}」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。

自然に関するこうしたある種の誤謬は、自然について考察するときに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、まるで取るにた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^{*13}。

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、人為的でない自然、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ら素朴に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^{*14}。

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」^{*15}や人間のいない自然として想定されてしまう。「ひととはしばしば、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^{*16}」。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^{*17}」。

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。

ナッシュの《木製の丸石》が表現する時間は、作品となったオークの木自体が持つ時間、すなわち、植物の誕生から死までの時間、作品になったのちの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時間と自然のプロセス、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その土地の歴史、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。時間の経過と歴史がそこではあらわになる。

丸石が川の中に置かれた時点から、それは、地理的な浸食作用という自然のプロセスの内部に送り込まれ、その一部となる。同時に川を取り巻く流域全体を変化させてきた文化のプロセスの内部に入り込むことにもなる。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には、自然と文化とそれぞれの歴史が複雑に絡み合っており、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。

3. 作品が語る物語

近代芸術を特徴づける主要な性質の一つに、物語からの解放が挙げられる。長い間、絵画のジャンルにおける歴史画の圧倒的な優位を支えていたのは、宗教や歴史に由来する主題という「大きな物語」だった。近代芸術において、この大きな物語はもはや作品には必要とされなくなった。芸術作品の意味と価値はその素材と形態の中、すなわち作品の内部に余すところなく含まれている。それぞれの芸術に固有の要素、つまり彫刻であれば空間（三次元性）や形、絵画であれば画面（平面性）、形、線、色彩といった純粋な要素を追求することで、芸術としての自律性が主張されるようになった。ようするに近代の芸術の自律性は、芸術を作品外の慣習のコンテクストから引き離すことによって達成されたといえることができる。

しかし、さらにはっきりと、大きな物語の喪失から始まったはずのポスト・モダンの芸術が、ふたたび物語を語り始める事態が起きている。たとえば、かつての風景画の始まりが物語の束縛から自由な風景を主題とすることによって、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（ないし自然環境）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、芸術固有の領域から逸脱し、日常との境界を意識的に失い、その連続

性のうちに捉えられる現代の芸術は、すでに芸術の自律的領域を他の領域から分け隔てるフレームを内側から破壊し、否定している。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、その場所や風景の物語を語るようになってきている。

ナッシュは、それまでの彫刻が、それ自体で完結した存在であり、どこに置かれるのであっても、彫刻として閉じた空間の内部に位置を占めているものであることに疑問を抱いていた。それは野外彫刻においても同じで、ほとんどの野外彫刻は、自然の諸力に耐えうるように、それもどこか他の場所で制作されて現地に運ばれ、通常は台座の上に設置される。それは「形式的で、抵抗力があり、休止状態で、高価^{*18}」であり、自然（雨、風、日光、乾燥）による劣化に対してその都度修理が施されなければならなかった。

しかし、ナッシュは、「自然の諸力に抗うのではなく、それらを包含することによって、現在の瞬間を生き、同時に時間をこえて持ちこたえることのできる彫刻^{*19}」をつくらうとした。それが特定の場所のためにつくることであり、作品がどのように空間を占めているかについて意識的にならざるをえなかった。そこでとりわけ強調される3つの根本的な局面は、起源、場所、そして変化である。

まず、その対象がどのように存在するようになったか、そして、どのように空間の中に存在しているのか、さらにはどのようにそれが発展し、時を超えて変化するのか。特定の場所に置く、ということは、作品は置かれる場所の歴史にも否応なく関わることを意味する。当然のことながら、歴史は時間だけではなく、空間にも関わる出来事だからである。

ナッシュは、「(作品制作の) 最初から、その素材の内部にある自然の力を意識し、その周囲の環境が時を超えて、それを変化させることを意識している^{*20}」と説明する。

《木製の丸石》が、フェスティニョグ谷の小さな川に投げ込まれた時点から、作品はある特定の自然環境の中に置かれ、川を取り巻く環境全体を変化させてきたその土地の文化的要因として歴史の物語と、自然環境に関する、自然について語る（自然科学的な）物語に関わっている^{*21}。そしてさらに作家個人の作品との関わりについての物語がそこに付け加えられる。

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」という性質をはっきり示しながら、現代の自然環境のありかたもともに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、すなわち歴史的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^{*22}。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、潮と川の流れの動きの変化が丸石を覆い隠していた泥を洗い流し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、ふたた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、自然環境における自然の諸力の内部へと精神がはいっていくための足がかりになった^{*23}」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

本論文は、学内公募研究費（平成21年度女性研究者支援経費）採択課題「英国の環境芸術における風景の物語性および自然環境の歴史性に関する研究」の成果報告書である。

^{*1} cf. David Nash, p.66-75. 2008 Abrams, New York

^{*2} Julian Andrews, *The Sculpture of David Nash*, 1996 Henry Moor Foundation, Lund Humphries publishers, London, p.107.

^{*3} David Nash, “Wooden Boulder 1978-2003 *The Whole Story*”, in *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash*.

^{*4} David Nash, 2008, *ibid*.

^{*5} *Ibd*.

^{*6} David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash*.

^{*7} *Ibd*.

^{*8} 《トネリコのドーム》は1977年から始められた、植えて育てる彫刻のプロジェクトである。北ウエイルズのカイナ＝コイドと呼ばれる丘に、22本のトネリコの木を円形に等間隔に植え、剪定されて折り曲げられ、ドームの空間が完成するまでに少なくとも30年はかかることがあらかじめ想定されていた。この作品に関しては、別稿にて詳しく論じることにした。

^{*9} David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash*.



図版7 《トネリコのドーム (Ash Dome)》(1977-) カイナ・コイド、北ウエイルズ、2009年10月 撮影：伊東多佳子

^{*10} 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。

^{*11} 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。

^{*12} 鷺谷いずみ、同書、141頁参照。

^{*13} 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とおして、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」。Shopenhauer, *Die Wille und Vorstellung*. I.Band, Kap. 54, pp.381-383. Surkamp 1986. 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。

^{*14} 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。

^{*15} Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* 1787, p.448. ここでいう「超越的自然概念」とは、すべての経験を超え出る自然概念であり、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。

*16 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。

*17 西村清和、同書、同頁。

*18 David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash*.

*19 Ibid.

*20 Ibid.

*21 H・ロルストンは、「科学なしには深い時間の感覚もないし、地質史や進化の歴史も存在しないし、エコロジーの正しい認識もない。科学は近くを見るという習慣を発展させ、同じように長い周期の時間を探る習慣を発展させた。ひとは風景を空間と時間と両方の複合的な尺度で経験しようとする」と述べている。Holmes Rolston III, “Does Aesthetic Appreciation of Landscapes need to be Science -Based?”, *The British Journal of Aesthetics* 35, 1995 p.336.

たとえば、自然環境（あるいはもう少し限定するなら、ある風景）を見るとき、わたしたちはその背後にある自然の長いプロセスを直接見ることができない。しかし、自然科学の知識によって、その地形が地質学的にどのように形作られたのかを知り、認識することができる。いいかえると、わたしたちはそこに土地の神話や社会的な歴史と同時に、自然の諸力のプロセスによる長い歴史や物語を必然的に読みとろうとする傾向がある。

*22 cf. Ben Tufnell, “Wood Primer : Material, Process, Time” in *David Nash at Yorkshire Sculpture Park*, 2010 Yorkshire Sculpture Park, p.93.

*23 David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash*.

図版はすべて David Nash 氏のご好意により提供いただいたもので、利用許諾を得ている（ただし、図版 7 は筆者撮影による）。

All photographs (except Plate 7) courtesy of David Nash.