

# 自然の歴史化と環境芸術の物語性（2）

## デイヴィッド・ナッシュ 《トネリコのドーム》をめぐる考察

### Historization of Nature and Narrative of Environmental Art (2)

#### — On *Ash Dome* 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、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。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、自然がもはや調和と秩序の中で循環する存在ではなく、死すべき運命の中に歴史を持つ人間と同じように、不可逆的な時間のうちに歴史を有する存在だということである。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《トネリコのドーム（*Ash Dome* 1977-）》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。

地球上のあらゆる所産の中で、樹こそがもっとも偉大でもっとも美しいということは、決して大げさな賛美にはならない。  
ウィリアム・ギルピン

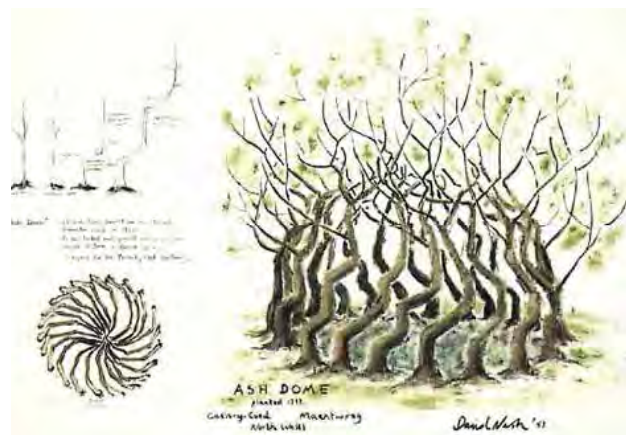
#### はじめに

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と同じように、すべては作品に還元される。

そのように木を用いるナッシュの作品のなかに、「植えて育てる」作品がある。それは生きた樹木による環境芸術作品であり、30年以上ものきわめて長期間にわたる手入れを必要とする独特なものである。

本論文では、1977年に植樹された環境芸術作品、《トネリコのドーム（*Ash Dome* 1977-）》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 《トネリコのドーム》1977年 紙にパステルと黒鉛

© David Nash

#### 1. トネリコのドーム

《トネリコのドーム》は、「生きた樹」による彫刻作品である。デイヴィッド・ナッシュが「植えて育てる彫刻」（planting growing sculpture）と呼ぶこの作品は、22本のトネリコの木を直径9メートルの円形に植え、接ぎ木やフレッチングと呼ばれる伝統的な技法によって枝振りを変えることで、ドーム状の空間が形作られるというものである。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溪谷丘陵の

斜面にある一区画の平坦な場所に植樹されたのは、はじめはコンセプチュアル・アートの作品として 1976 年に構想されてから一年後の、1977 年 2 月のことだった。



図版 2 《トネリコのドーム》1977 年

© David Nash

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っている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ある。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。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いい。とはいえ、コンセプチュアルなものではなく、現実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。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、さらにはナッシュにとって重要な要素である

時間と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為に身体的な関与を付け加える<sup>\*1</sup>」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 年代後半は、経済的にも政治的にも陰鬱な時代であり、英国では失業率がきわ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。人々は憂鬱な気分満ちていて、もはや 20 世紀の終わりを見ることの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」として、すなわち、将来への信念の行為として構想された<sup>\*2</sup>。

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、あまりにも無惨なものであったし、それはまさに破壊され、荒廃した森の残骸であって、再生は不可能であるかのように見えた。ナッシュは心ならずも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<sup>\*3</sup>。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、まさにその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\*4。

空積みの石壁同様、英国の田園風景を特徴付けるものに、生け垣 (hedge) がある。英国のいたるところに見られ、牧草地や畑の境界として風景の中を何マイルにもわたって



図版3 《トネリコのドーム》1983年 フレッチング

© David Nash

とぎれることなく縦横に走る生け垣は、総延長五十万キロメートルともいわれ、もともとその土地に生えていた木々を人々が編み込んで作り、長い年月の間維持してきたものである。こうした生け垣に、ノイバラやサンザシなどとともに、しばしば用いられてきたトネリコの木は、弾力があり、力強く、伝統的な生け垣づくりの技法である接ぎ木や、木の一部を削いで曲げるフレッチングに向いていたことと、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であるとナッシュは考えた。

トネリコの木は北歐神話においてはユグドラシルと呼ばれる世界樹であり、黄泉の国の深淵にしっかりと根を張り、知恵と信念の川から水を吸い上げながら、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\*5。きわ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\*6」。

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う。そのために垣根をめぐるして植え直したが、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ウサギよけを巻き付けて用心した



図版4 《トネリコのドーム》1983年 フレッチング

© David Nash

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、フレッチングを施して、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\*7。ナッシュのいう「信念の行動としての長期の関与\*8」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抗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。

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\*9。

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\*10」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いわば「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。《トネリコのドーム》は、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。



図版5 《トネリコのドーム》1996年

© David Nash

## 2. 自然と人工、あるいは自然と芸術

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<sup>\*11</sup>。伝統的かつ実践的な農業の技術を用いることが、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）という概念の理解の難しさを露わにしている。それは、環境芸術が自然環境を素材にするために、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）という意味をさらにいっそう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。

そもそもわたしたちは「自然」という言葉の下にいったい何を考えているのだろうか。A・O・ラヴジョイによれば少なくとも66の意味が区別されるという「自然」という言葉は、すでにしてきわめて多様で複雑な意味を含んでいる。「しかし『自然』という語が孕む価値の多様性は、そこに含まれる意味のいくつかに対する反対語を考えると、きわめて明瞭に立ち現れてくる<sup>\*12</sup>」。この方法に従い、アンゲリカ・クレプスは自然倫理学にとっての「自然」の定義を人工物との対比から試みている。

「自然」(nature) という言葉の語源であるラテン語の 'nasci' がもっていた「生まれること、生じること、発展すること」という意味に従うなら、「自然」は「人間によって作られたのではなく、自らの力で生成消滅し、あるいは変化し恒常性を保つような、わたしたちの世界の部分」と定義できるだろう。

この意味における「自然」の反対概念は「人工物」、つまり人間によって作られたもの、たとえばテーブル、コンピュータ、彫像などである。月、高山、砂漠の荒野、深海といった純粋な自然が存在するのに対して、純粋な人工物は存在しない。というのは、人間が人工物を作り出すときはいつでも、人間が自ら作り出したわけではない材料に依存しているからである。言い換えると、人間は自然に依存している。宗教の教義に倣うと、無からの創造のようなものがあるが、それは神だけがなすのである。

純粋な自然は存在しているが、その総量はわたしたちの世界の中で急速に減少している。わたしたちが「自然」と呼ぶほとんどのもの、つまりわたしたちが保護しようとしているものは、実際には「純粋な自然」と「純粋な人工物」という両極概念の中間に位置している。たとえば、ドイツの黒い森を取り上げてみるなら、それは経済的な利用のために植えられた単一栽培の産物である。あるいはイングランドの田舎の庭園のような風景を考えると、それは人間の手が加わらなければむしろ単調な森林になっていただろう。これらは管理育成された自然の例であって、純粋な、野生の、人手の加わっていない自然だと誤解されてはならない。ポール・テイラーのようなアメリカの原生自然の哲学者たちがとりわけ原生自然 wilderness を環境倫理学の対象としようとして提案しているが、それによって、ドイツや英国などの高度に管理育成された国々における自然保護運動はまるでロマン主義的な自己欺瞞に陥っているかのように見える。そう考えると、わたしたちは、ここでの自然の定義に関してあまり厳密に考えすぎる必要はない。純粋な自然も管理育成された自然もともに、環境主義および環境倫理学にとって関心の対象なのである<sup>\*13</sup>。

きわめて正しいクレプスのこの主張でいわれるように、自然対人工の図式は単純なものではなく、対極にある「純粋な自然」と「純粋な人工物」の間に、境界線の曖昧な「自然」と「人工物」があり、程度の異なる人工的な自然（人の手が加えられた自然）ないし自然から作られた人工物がわたしたちの世界を取り巻いている<sup>\*14</sup>。もっとも、クレプ

スは減少しているとはいえ、なおも「純粋な自然」を想定しているが、現実には、人工的でない自然、すなわち人間の実践の介入しない手つかずの自然というのは、地球上にはもはや存在していないといってもいいだろう。

それにもかかわらず、環境倫理学や環境美学の議論において、ひとはやすやすと「自然」概念の下に、カントのいう「超越的自然概念」や人間のいない自然を想定してしまう。このことは、人間中心主義の否定ということにも容易につながりうる。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存在すると想定されている。しかしわたしたちによって保護される自然はもはや単純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自分たちの能力を用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。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>\*15</sup>。

環境倫理学の議論の中で、しばしば問われるのは、自然は内在的な固有の価値を持つのか、それとも道具的価値しか持たないのか、あるいは環境倫理学は人間中心主義であるべきか、それとも自然中心主義であるべきか、ということである。しかし（ここでも自然－人工の議論と同様に）単純に人間中心主義を自然の道具的価値と同一視し、自然中心主義を自然の絶対的な（内在的な固有の）価値と同一視することへの還元が行われている。クレプスは、この二つの極端に歪められた見方、「道具的に切り詰められた人間中心主義」(instrumentally-truncated anthropocentrism)と「絶対的自然中心主義」の中間に、「啓蒙された人間中心主義」(enlightened anthropocentrism)と「拡張主義的な自然中心主義」(extensionalist physiocentrism)という重要な理論的領

域があると主張する。

「啓蒙された人間中心主義」は、自然を人間が快適に生きるための道具に還元することをほしくないが、さまざまな種類の幸福論的な内在的固有価値、すなわち美的内在的固有価値、故郷 (Heimat) としての価値、神聖さを自然に認める。「拡張主義的自然中心主義」は、誰にとっても価値でもないような絶対的価値という不合理を受け入れず、人間の道徳文化の要素、とくに他者の幸福に対する尊重を自然にまで拡張する。

絶対的自然中心主義の主張全体は、事実上、自然に対するわたしたちの感情と態度の豊かさに関して、道具的に切り詰められた人間中心主義の誤謬に依拠しているので、わたしたちが、啓蒙された人間中心主義と拡張主義的な自然中心主義という中間領域を詳しく論じれば、絶対的中心主義はその要求の有効性を失うことになる。啓蒙された人間中心主義と拡張主義的な自然中心主義の二つのアプローチにもとづいて、自然に対するわたしたちの態度と感情の全範囲は、自然の神聖さに対する畏敬、自然の美的観照に特徴的な非道具的態度、動物虐待に対する嫌悪を含めて、正しく理解され正当化されうるのである<sup>\*16</sup>。

きわめて頻繁に行われ、一見すると正当な議論のように見える人間中心主義への批判と自然中心主義の主張は、自然を道具的価値と見なす考え方と人間中心主義を短絡的に同一視することからくる混乱した議論から導かれた誤った帰結である。自然に関して、わたしたちが人間である以上は、わたしたちは人間を中心として思考するしかない。自然の美的経験について考察する美学は、その成り立ちからいっても、わたしたちにとっての自然を認識する以外の方法は持たない。というのも、美学においては、人間が身体的－感覚的に自然として知覚できるものについて語るからである。マルティン・ゼールもまた「自然美学」の立場から、認識論的な人間中心主義はどうしても避けられない、と主張する。しかし、同時に道具的な人間中心主義は避けることができるという。なぜなら、この議論の混乱は、認識的な「わたしたちにとって」(für uns) からすぐさま道具的な意味での「わたしたちのために」(für uns)へと推論する誤りにもとづくものであるからである。

わたしたちが美的な意図で向かう自然はその意味によってわたしたちにとって存在するともしないともいえる。自然は認識的な意味ではわたしたちのための存在である。自然美の次元が拓かれてくるの

は、わたしたちが自然について理解し、自然に近づく限りにおいてである。しかし、実践的な意味においては、美的な自然はわたしたちのために存在するわけではない。つまり、それはわたしたちのためにそこに存在しているわけではないし、本質的な点においてもわたしたちが作ったものではない。わたしたちはどうしても「わたしたちにとって」という刻印のうちに自然と出会わざるをえないが、このことは決して道具的な意味で「わたしたちのために」あるということではない。それとは正反対である。自然はわたしたちのためにそこにあるのではなく、わたしたちの存在を計算に入れていないということが、わたしたちにとっての自然の美的価値を形成しているのである。認識的な「わたしたちにとって」から道具的な意味での「わたしたちのために」へと推論することは誤りである。

こうした区別は自然哲学的に許容されうる人間中心主義という問題においても有益である。認識的な人間中心主義はどうしても避けることができないとわたしは思う。わたしたちは自分たちと自然の関係でしか自然を認識できない。つまり、自然について解明することはこの関係の解明によってしかできないのである。しかし、道具的な人間中心主義はおそらく避けることはできるだろうと思う。わたしたちは、外的な自然はわたしたちの目的を充たすためにのみそこに存在するものと理解してはいけない。それどころか、美的経験は、自然がそもそも何らかの目的を持っていると理解してもいけないということを示してくれる<sup>\*17</sup>。

ゼールが自然の美的観照を基礎に置くのは、それが、人間と自然の関係が手段でしかない道具的な態度とは対極にある、非道具的な態度、すなわち自然の内在的な固有の価値を認める態度であり、人間の実存にとって固有な目的を持つものだからである。そこにおいて、あくまでも人間を中心に据える理由は、前述のように、認識の構造上、わたしたちは人間の視点を放棄することは不可能だからである。このことは、道徳という観点においても、人間の規準だけがわたしたちにとっての規準でありうるということを示している。しかしそれは、人間をすべての存在者の中心におくことや、すべてのものを人間に向けられたもの、人間のために用意されたものと理解することを意味しない。人間をすべての事物の尺度にすることもなく、かといって、自然中心主義が陥るような擬人観をとることもない「拡張された人間中心主義」を基礎とすることで、人間と動物に対する直接的な義務から、それ以外の、植物や鉱物、さらにはその他の自然物や人工物に関する義務が

生じてくる。そうした自然を保護し尊重する直接的な根拠となるのは、自然の美的観照であるとゼールは主張する。なぜなら美的観照は人間の善き生にとって普遍的な基本的選択肢であるのみならず、この美的観照の能力が他者の善き生に内在的な固有価値を認めようとする道徳的な態度にとっての先行条件になるからである<sup>\*18</sup>。



図版6 《トネリコのドーム (Ash Dome 1977-)》カйна・コイド、北ウエイルズ、2009年10月 撮影：伊東多佳子

前述した自然と人工の対比において明らかにされた濃度の異なる自然と人工物のなかにあっても、わたしたちは容易に自然の対象を純粋な人工物から選別し、自然の出来事を、目的を持った行為と区別することができる。つまり、「わたしたちがまず動物や植物、鉱物、風景として個別化でき、ついで人間が作った人工物とは異なり、多かれ少なかれ自由な自然として理解できるような自然<sup>\*19</sup>」はたしかに存在している。さしあたってわたしたちは、街路樹の木を自然と呼び、庭に植えた薔薇も自然と呼びならわしている。しかし、生きた樹を用いた環境芸術となるとどうだろうか。自然と芸術の対比は、自然と人工の対比とパラレルなものであり、芸術はおおむね「人間が体験した素材を意識的・意図的に換えること<sup>\*20</sup>」を意味しているし、語源からいっても人為的なものを意味している。大理石彫刻も、菩提樹から彫られた彫刻も、自然を素材としているが、あくまでもそれは人工物に分類される。しかし、庭園のトピアリーやイチイの生け垣になると、単純な人工物とはいえなくなる。《トネリコのドーム》はここにさらに芸術という現代においては定義のきわめて困難な曖昧な概念を持ち込むことになり、問題を複雑化させる<sup>\*21</sup>。現代においては、芸術の定義がもはや自明のものでなくなり、とりわけ、日常との境目がきわめて曖昧になってきている。生け垣に用いられている技術は、生け垣に用いるならば、道具的な自然の利用ということで咎められることもないのだろうが、芸術に用いるとなると、ひとはそこにある種の「不自然さ」を感じ取ってしまうのではないかと思う。たといそれが失われつつある技術であり、近年、健全な生態系の

維持のために見直されている伝統的な技術であったとしても、である（この問題については、古くからある「矯正」のイメージとともに別の機会にあらためて論じることにした）。

ふたたび強調しておきたいことは、ナッシュが、本当の意味で、設置される環境と調和する作品を制作しようと考えたことである。スチールやその他の人工的な素材による大きな野外彫刻作品が公園や田園の環境に置かれたときに、異質で侵略的に見える。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。ほとんどの野外彫刻は、自然の諸力に耐えるように、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<sup>\*22</sup>」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、同時に長期にわたって持ちこたえることのできる彫刻<sup>\*23</sup>」をつくらうとした。その結論が、生きた樹による彫刻である。

1970年代における環境保護運動の考え方が、現代のものどくらべてかなり未整理であるにせよ、前述のように《トネリコのドーム》は、その時点できわめて現実的な、自然との協力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考え方のもとで制作された。そこには、ゼールのいう拡張された人間中心主義、あるいはクレプスのいう啓蒙された人間主義もしくは拡張された自然中心主義の立場からみたわたしたちの自然との関係が表現されているといていいだろう。ナッシュは、《トネリコのドーム》において、自然はわたしたちが生きていくために必要な道具的価値とともに内在的な固有価値も持っているという事実を正しく理解した上で、自然に「関する」責任を示そうとしている。このことは以下のナッシュの発言からも明らかであろう。「拡大していく意識の先頭に立つ芸術家としてわたしが感じるのは、わたしたちがその中に生きている環境について十分な感受性を持ち、つねに意識的に考えを表現する実際の模範となる責任があるということである<sup>\*24</sup>」。

### 3. 出現する作品

ナッシュは《トネリコのドーム》を「出現する(coming)<sup>\*25</sup>」作品と位置づけている。「出現する」作品とは、「生きて、上へと伸び広がる<sup>\*26</sup>」作品であり、植物の、さらには自然の生命力を示す。これと対になるのは、《木製の丸石(Wooden Boulder 1977- )》のように「去り行く(going)<sup>\*27</sup>」作品であり、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<sup>\*28</sup>。去り行く作品が、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のに対して、出現する作品は、ゆっくりとすすむ植物の有機的な生長を取り込むことで、変化していく構造の中に彫刻が形作られていくその経過が目に見えるようになっていくものであり、自然の時間性を示すものになっている。



図版7 ドウィリド川河口の《木製の丸石》2003年

© David Nash

ナッシュはこうした作品によって彫刻の領域を拡張すると同時に、木こりや森林の管理者や庭師の伝統的な技術を取り入れている。作品は絶えず有機的な変化にさらされ、環境の影響を受け続ける自然のサイクルの中に投げ込まれている。作品は「芸術家が制御できない独立した生命力を見せ続けている。つまりその制作者は自然の過程の支配者を気取ることなく、自然の媒介者であり、のちに目撃者となる<sup>\*29</sup>」。



図版8 《トネリコのドーム》カイナ・コイド、北ウエイルズ、2011年春

© David Nash

《トネリコのドーム》は四季によってさまざまな姿を見せる。春には鮮やかな青いイングリッシュ・ブルーベルが一面に咲き誇る地面を覆う、新緑の葉の生い茂る天蓋にな

り、夏にはその緑はさらに濃く厚みを増す。秋になると黄色く変わった葉をだんだんに落とし、冬には枝だけが銀色に光る構造物へと変化する。ドームの形は、「それが人間の介入であるとはっきり分かるものとしてもっともふさわしい<sup>\*30</sup>」とナッシュは考えたし、また、それは、作品が制作された場所、カイナ・コイドの丘の形や、作品を取り巻く周囲の小高い丘の形をうつし取ったものである。ドームの中心に立つと、まるでそれは丸天井を持つ冥想空間のようで、わたしたちはそこで自然のエネルギーと美を感じることができる。カイナ・コイドの小さな森の中の、明るく拓かれた場所に植えられたトネリコの木、枝や葉が重なり合う梢から光が降り注ぐ。ナッシュのいうように「木は大地と光を編み合わせたものであり<sup>\*31</sup>」、世界の基礎であり、地、水、火、風の四大に続く五番目の元素である。木は人間の文化に行き渡り、人間の文化の中心にある。しばしば生命の象徴として扱われる木は、「そのサイズの大きさや寿命の長さにもかかわらず、人間の尺度で存在している<sup>\*32</sup>」。「わたしたちは木との親近性を持っていて、木は明らかに死すべき運命を持っている<sup>\*33</sup>」。「木の中での時間性はわたしたちの寿命という感覚ととても似ている。木々は80年から100年の命で、オークの木はおそらく100年ほど、セコイアは例外でもっと長く生きる<sup>\*34</sup>」。さらにその年輪のなかに、わたしたちは積み重なった歴史の層を目撃する。「出現する」作品として、《トネリコのドーム》は、生成から衰退という植物の時間のうちの、主に生長していく前半部分を強調するものになっているが、やがて訪れる衰退の時間も含んでいる。その周囲では、老木が朽ちて倒れ、食害や病気によって弱い木が死んでいく。自然の循環の中で、再生し続けているように見えるこの小さな森の中もまた、攪乱や周囲の人為的な干渉による生態系の変化にさらされている。たとえばこの森にまだ残る野生のイングリッシュ・ブルーベルは、古い森の指標となる植物であるが、英国のあらゆる場所で、外来種のスパニッシュ・ブルーベルとの大規模な交雑が広範囲に広がるなかで、なんとか自生し続けている。

四季の循環は、調和と秩序のもとで循環する自然の時



図版9 《トネリコのドーム》カイナ・コイド、北ウエイルズ、2011年冬 © David Nash

間性という伝統的なイメージに容易に合致するが、じっさいには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わけではない。森は適切な管理を施さないと、すぐにバランスを崩してしまう<sup>\*35</sup>。現在地球上には絶滅の危機に瀕している種が多数存在する。しかも珍しい種ではなく、かつて生活域に普通にみられた動植物の多くが絶滅危惧種に挙げられている。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>\*36</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、歴史を持つ存在である。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>\*37</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である。

生態系は（…）長い年月をかけ、その要素としての生物がたがいに淘汰圧をおよぼしあいながら、自然淘汰による進化によって組織され、進化してきたものである。自然淘汰による進化というプロセスや、外部から移入してきた種のうち、そこに馴染めなかったものが絶滅するというプロセスを通じて、現在の生態系は、膨大な数の潜在的なシステムの中から選びぬかれ、試されたものであるといえる。

だからこそ、ヒトの「思いつき」はもちろんのこと、熟慮の上で考案されたシステムでさえ、その機能や安定性において現実の生態系の足下にもおよばないと考えるべきなのである。しかも、今日の科学によって把握できることや予測できることは、そのシステムのごく一部の構造や機能だけであり、未知の部分や予測不能な部分が、むしろ大部分を占めるといってもよいのである<sup>\*38</sup>。

保全生態学の立場から鷲谷いずみが説明するように、「適切な生産性などの機能を通じて、私たちの生活や生産をさせる自然の恵みを過不足なく提供することのできる<sup>\*39</sup>」健全な生態系は人間の活動の影響によってその主要な要素を失ってしまっている。そうした生態系を、ふたたび豊かな恵みをあたえてくれる生態系へと復元させることは、条件によっては可能であるし、それがむずかしいこともある<sup>\*40</sup>、という。「あまりに劣化が激しい生態系、すでに重要な要素の多くを失ってしまった生態系では、もとの状態に近づけるという意味での復元すらむずかしい。生物多様性や生態系の機能が回復不可能なまでに失われ、生態系



を構成する生物要素のほとんどが外来種になってしまったような場合には、生態学の知識を活用して、現状よりも少しでも望ましい機能を発揮できるように機能回復をはかることが、健全性を向上させる実行可能な唯一の方法となるだろう\*<sup>41</sup>」。



図版 10 《トネリコのドーム》カйна・コイド、北ウエイルズ、2011年夏 © David Nash

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不可逆的な時間のうちに歴史を持つ存在へと変化していると考えるのが妥当であろう。にもかかわらず今も根強い調和と秩序のある自然、循環し、永遠の時間性を持つ自然という見方は、ともすれば「自然のバランスの崩れはひとえにヒトの干渉によるものである、人為から免れるようにさえしておけば、自然は良好な状態に復帰する\*<sup>42</sup>」という見解を導く。ひたすら人為を排することだけが「自然のために」なすべきことだという極端な自然中心主義は、自然か人間かという単純な対立と二者択一の図式によるものであることはすでに確認したとおりである。

#### 4. 作品の物語、自然の物語

近代の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。しかし、それは、近代の芸術作品にはもはや必要とされない。芸術作品の意味と価値はその素材と形態、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、つまり彫刻における空間や形、絵画における平面性、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のである。つまり近代の芸術の自律性は、芸術を作品外の慣習のコンテキストから引き離すことによって達成されたということができる。

しかし、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。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、風景あるいは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はずだった。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うことで、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枠組を内側から破壊し、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\*<sup>43</sup>。

ナッシュの《トネリコのドーム》は、カйна・コイドという小さな森のために制作された作品である。作品のうちに自然の諸力を取り集め、長い時間存在し続ける生きた樹による彫刻は、特定の場所のために制作され、作品の占める空間に関して熟慮されたものであった。それは、芸術(人工)でありながら、異質で侵略的な姿であってはならず、自然との連続性を示すものでなければならない。逆説的ではあるが、同時にそれは芸術であるということがはっきりとわかる形を持っていなければならない。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、さらにどのようにそれが発展し、時が経つにつれ変化するのか。ナッシュは、「(作品制作の)最初から、その素材の内部とその周囲の環境にある自然の諸力が、時間が経つにつれ作品を変化させることを意識している\*<sup>44</sup>」と説明する。《トネリコのドーム》は、生きた(自然の)樹を用いることで、樹が持つ自然の時間性と物語を語る\*<sup>45</sup>ものであると同時に、樹が植えられたカйна・コイドという森の植林や伐採の歴史を語るものでもある。さらに、トネリコが定植するまでの歴史や、作品の形が目に見えるようにされるために施されたフレッチングと、それに導かれ、あるいはそれをはねのけながら生長していく歴史を物語るものとなる。作品の時間性は自然の持つ時間性と人間の手の加わる時間性とが複雑に入り組んだものに変化している。

2000年にナッシュはウエイルズ中部にあるポウィス城の庭園の樹齢300年のイチイの刈り込みに触発された一連の制作を行っている。巨大で、驚くほど有機的なその形は、当初幾何学的な整然とした形を意図して庭師が刈り込んだものを、光を求めて枝が生長点から伸び広がると、再び刈り込むことで押し戻そうとすると、今度はそれに反応して木が生長点で枝分かれし、再び伸びたところを刈り込む、ということを繰り返していくうちに、刈り込みが行きすぎた部分では木が反応しなくなって隙間が生じ、足りない部分では形が失われるようになったために、複雑なでこ



図版 11 ポウイス城のイチイの生け垣 撮影：伊東多佳子

ぼこのある自由な形に変化したものである。「それらは長い時間をかけて、人間の介入と、イチイの樹自体の生長のパターンによって、形作られ、変化してきたものであるし、その形は意図的な方法と、意図しない方法で形作られている。年月が経つにつれ、整然と刈り込まれたイチイの形は、まるで、アナモルフォーシスによるかのように、今日の嵩高い密集した真っ黒な塊のような丸みを帯びた姿に変化を遂げている。その色は豊かで深く、濃い黒い影を帯びたもっとも深い緑色であり、その外部は遠くから見るとヴェルヴェット製の折りたたまれた天蓋のようであり、その内部には密集した大量の生長する枝が見える<sup>\*45</sup>」。ナッシュは次のようにいう。「自然のプロセスと人間の意図とはスムーズにはいかない。行為、焦点、統制は中断や看過、躊躇と織り合わされている。彫刻の形をつくるとき、つまり木を刻んだり、植えた樹を形作ったりするときにわたしが気づく関係の織物がある<sup>\*46</sup>」。

《トネリコのドーム》は、意図的に自然と人工の間にあることで、わたしたちの自然との関係が、単純な二項対立ではない、きわめて複雑な環境の網の目の中にあることに気づかせてくれる。そして自然環境が、いまや、それを構成する数え切れないほど多くの自然物(や人工物)によって構成される不可逆的な歴史を持つ存在であることを、わたしたちは知っている。《トネリコのドーム》において、形は、自然とわたしたちの歴史の時間の中で「生じ」、目に見えるようにされ、時間とともに変化するだけでなく、さらにその形が物語の時間を表現し、歴史を持つ時間へと変化するものである。

土から生じ、最終的には土へと還る木は、人間の生命のメタファーとなり、多くの動植物がそこで生きる自然環境のかけがえのない不可逆的な時間性をあらわにするものでもある。ナッシュはいう。「わたしたちがすること、わたしたちが作ること、感じること、考えることのすべては、時間の容赦のない流れのなかに投げ込まれている。この流れの中で、自然の根源的な力は、生じるもの、生長するもの、進化するものへのエネルギーを与え、衰えている

もの、去り行くものを破壊し、再び吸収し、再生し、再統合する<sup>\*47</sup>」。

本論文で明らかにされたようなきわめて複雑な時間性をもつ現代の自然に関して、人間が今後どのような責任ある行動をとるべきかについて、今回は、自然への介入の問題や、トピアリーや庭園と芸術の差異の問題を明らかにしながら、あらためて環境美学の立場から現代の環境芸術を手がかりにして論じることにはしたい。

## 注釈

本論文は、「自然の歴史化と環境芸術の物語性(1)」(富山大学芸術文化学部編『geibun 05』富山大学芸術文化学部紀要第五巻、2011年、106-113頁)の続編であり、「平成22-24年度科学研究費補助金(基盤研究(C))採択課題「自然の歴史化—環境芸術のnarrativeなもの—」の研究成果の一部である。

- \* 1 David Nash, New York, 2007, p.47.
- \* 2 cf. David Nash, in John Grande, *Art Nature Dialogues*, New York, 2004, p.3.
- \* 3 cf. David Nash, New York, 2007, pp.41-42, p.46.
- \* 4 cf. *ibid.* p.46.
- \* 5 cf. *ibid.* p.47., Julian Andrews, *The Sculpture of David Nash*, 1996, p.100.
- \* 6 David Nash, *Fledged Over Ash*, London, AIR Gallery, 1978.
- \* 7 David Nash, New York, 2007, p.47.
- \* 8 David Nash, in John Grande, *ibid.* p.3.
- \* 9 David Nash, New York, 2007, p.47.
- \* 10 Bernard Williams, "Must a Concern for the Environment Be Centred on Human Beings?" in *Making sense of humanity*, New York, 1995, p.237.
- \* 11 David Nash, New York, 2007, pp.47-48.
- \* 12 ジョージ・ボアズ(垂水雄二訳)「自然」『西洋思想大事典』1990年、266頁。
- \* 13 Angelika Krebs, *Ethics of Nature*, 1999, p.6(訳出にあたっては、アンゲリカ・クレプス(加藤泰史、高畑祐人訳)『自然倫理学』2011年も参考にした)。
- \* 14 「現在の世界では、自然と文化のあいだの差異、あるいは人工的に与えられたものと自然によって与えられたものの差異はまったく段階的な違いである」。Martin Seel, "Ästhetische und moralische Anerkennug der Natur", in Angelika Krebs (Hg.), *Naturethik*, Frankfurt am Mein, 1997, p.315.  
また、伊東多佳子「自然の歴史化と環境芸術の物

語性 (1)」参照。

- \* 15 Bernard Williams, *ibid.*
- \* 16 Angelika Krebs, *ibid.* p.137.
- \* 17 Martin Seel, *ibid.* p.319.
- \* 18 Martin Seel, *ibid.* pp.320-323.
- \* 19 Martin Seel, *ibid.* p.314.
- \* 20 ジョージ・ボアズ (垂水雄二訳)「自然」『西洋思想大事典』1990年、268頁。
- \* 21 このことは、たとえば大きなトピアリーでできた、ジェフ・クーンズの《子犬》1992年について考察することがヒントになるかもしれない。これはあくまでも芸術作品であってトピアリーではない。ナッシュの《トネリコのドーム》も庭園における植樹とは異なる。このことについては別稿において論じたい。
- \* 22 David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash.*
- \* 23 *Ibid.*
- \* 24 David Nash, 'Engaging the Elements and Processes of Nature', in *Transcripts of the Landscape and Sculpture Symposium at Manchester Polytechnic, Sep. 1-3, 1989*, directed by Ian Hunter, p.84.
- \* 25 David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash.*
- \* 26 *Ibid.*
- \* 27 *Ibid.*
- \* 28 《木製の丸石》については、伊東多佳子「自然の歴史と環境芸術の物語性 (1)」参照。
- \* 29 Marina Warner, "David Nash- The Searcher of the Woods", in David Nash, *Voyages and Vessels*, Omaha, 1994, p.19.
- \* 30 *David Nash*, New York, 2007, p.47.
- \* 31 David Nash *An Interview*, Abbot Hall, 2009, p.25.
- \* 32 Ben Tufnell, "Wood Primer : Material, Process, Time" , in *David Nash at Yorkshire Park*, 2010, Yorkshire Sculpture Park, p.79.
- \* 33 "Interview with David Nash" in David Nash, *Making and Placing, Abstract Sculpture 1978-2004*, Tate St. Ives, 2004, p.41.
- \* 34 *Ibid.*
- \* 35 森林は攪乱後に植生が発達し始めた時期の異なる無数のパッチからなるダイナミックなモザイクであり、絶えずその状態を変化させている。「なんらかの攪乱によって植生にできた隙間 (ギャップ) (… ) ができると、まず十分な陽光にめぐまれた環境に適応した先駆植物がいつせいに生長を開始する。それら先駆植物の種子は、ギャップができる前から土壤中にシードバンクを形成している場

合もあれば、ギャップが形成されてから風や動物によって運ばれてはいつてくる場合もある。シードバンク中の先駆植物の種子は、ギャップの環境条件を感知して発芽する性質、すなわちギャップ検出機構を持ち、ギャップ形成に素早く反応して発芽し、新たな植生を発達させる。新しい植生が成立すると、そこに食物や隠れ場所をもとめていろいろな動物がやってくる。それらの動物が運びこむ種子からもまた、多様な植物が芽生える。植物の密度が高くなった植物群落の中では、その生育に十分な陽光を必要とする先駆植物の芽生えはもはや生存できなくなる。そのようにして、いわゆる遷移と呼ばれる植物の交代が起こるのである。

いわゆる極相林とよばれる成熟した森林の中にも、いろいろな大きさと履歴をもった多数のギャップが存在する。それらのギャップでは、その大きさにおうじて光環境などの環境条件が異なっている。しかも、種子分散の偶然性にも支配されているため、先駆種をふくめ、遷移のそれぞれの段階で出現する種の交代が起こるのである、どのような森林も、できたばかりのギャップと、ギャップから出発した多様な植生発達段階になるパッチから構成される空間的に不均一なシステムであり、また、先述したダイナミックなシフティング・モザイクであるともいえる。(…)

しかし、人為的な干渉を強くうけた場所が多くなり、森林が島のように孤立するようになると、あらたに生じたギャップでの植生変化は、種子供給源が近くに存在するかどうか、といった偶然の影響を強く受けることになる、攪乱と不均一性と変動性は、もちろん原生的な自然においても重要な意味をもつプロセスと特性であるが、人為的な干渉が大きくなればなるほど、それらの役割は大きくなり、際だつようになるといえる」。鷲谷いずみ『生態系を蘇らせる』2001年 日本放送出版協会 83-84頁。

しかし、生態学の理論もさまざまであり、いろいろなことが次第に明らかになってきたこともあって、初期にはその応用が必ずしも成功していない例もある。「二〇世紀には、自然の保護・保全よりも、農業生産や林業生産を増すために生態学の理論が用いられた。森林管理にも生態学が応用されたが、そこでは、生産力を最大にするための樹木の生長にかんする一般的理論が重視された。例えば、森林の生産力は若い林のほうが大きいという、遷移に伴う生産力の変化にかんするやや単純化された一般論にもとづき、老齢林を切りはらって森林を若がえらせるという政策がとられるなどである。しかし、

そうした政策は結局は裏目にでて、西部の森林はひどい虫害や山火事で荒廃することとなる」。同書、85 頁。

- \*36 同書、133 頁。
- \*37 同書、141 頁参照。
- \*38 同書、109 頁。
- \*39 同書、182 頁。
- \*40 同書、182 – 183 頁参照。
- \*41 同書、183 頁。
- \*42 同書、74 頁。
- \*43 現代芸術の物語性についての議論は、先行する論文「自然の歴史化と環境芸術の物語性（1）」においても行っているが、本稿は同じテーマを扱う続編であるために、ここでも論理の構成上必要であるという判断から、参照にとどめずに、部分的に加筆修正して再録している箇所がある。
- \*44 *David Nash, New York, 2007, p.65.*
- \*45 「一本の木の形はそれが持つ物語と歴史のゆえに形作られている。ある場所でどのようなダメージを受けたか、風や他の木との関係でどこからまさにそれが生長しているかを語るのも、それらはすべて物語を持っている」。David Nash, *An Interview*, p.28.
- \*45 Amanda Farr, “Green and Black” in : David Nash, *Twmps*, 2001, p.9.
- \*46 David Nash, “Twmp – Sounding a Shape”, in David Nash, *ibid.* p.45.
- \*47 David Nash, “Time”, in *David Nash at Yorkshire Sculpture Park*, 2010, p.96.

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 6 および図版 11 は筆者撮影による）。

All photographs (except Plates 6 and 11) are courtesy of David Nash.