

# 自然の歴史化と環境芸術の物語性 (3)

デイヴィッド・ナッシュ 《トネリコのドーム》に関する考察  
Historization of Nature and Narrative of Environmental Art (3)  
— On Art and Nature through *Ash Dome* by David Nash —

- 伊東多佳子／富山大学芸術文化学部  
Takako ITOH/ 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。芸術もまた、現代においては定義不可能なものと考えられている。だとすれば、自然を素材にした芸術はいったいどのように観照されるのか。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-)》をめぐる、最新の環境芸術のありかたとそれによって示される自然と芸術の問題について考察する。

生物学、人類学、社会学、倫理学、論理学、美学、政治学、経済学、史料編集などの特定の概念によって解明しなければならないことは数多くあるが、それらの概念を日常的な世界に対してではなく何らかの要請されたそれ以外の世界に対してのみ適用可能であると考えたり、あるいは自然 (Nature) の中に存在するものと非—自然 (non-Nature) の中に存在するものとの間に境界線を描くという見込みのない救出作業を行ったりする必要はない<sup>\*1</sup>。 G. ライル 『心』

## 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。ナッシュが制作に用いるのは、新たに切り倒さ

れた木ではなく、強風によって倒れた木や立ち枯れた木、間伐のために伐採された木など、理由があって切り倒されなければならない木やすでに倒れた木である。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、あらゆる部分を使う。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、「植えて育てる彫刻 (planting growing sculpture)」と呼ばれる作品がある。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-)》もその一つであり、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》について、とくに自然と芸術 (人工) という問題に焦点をあわせて論じながら、自然の歴史化と環境芸術の物語性について考察したい。

## 1. トネリコのドーム (ランド・アートのアンチ・テーゼとしての)

1960年代終葉、ヴェトナム戦争、人種差別、女性の地位の問題などの社会不安が渦巻く合衆国の当時の社会的、政治的状況において、多くの人々があらゆる既存の価値を検討し直し、そこから逃れ出ようとしていたように、芸術家もまた新しい芸術表現を模索し始めていた。美術館や画廊による芸術市場などの既存の制度を否定し、風景を素材に風景自体を改変するというそれまでにない大規模な自然環境を利用するランド・アート (もしくはアースワーク) と呼ばれる作品が、西部の砂漠の中に制作されるようになったのは、まさにこの世界規模での異議申し立ての時代においてである。たとえば、マイケル・ハイザー (Michael Heizer, 1944-) の《ダブル・ネガティブ (*Double Negative*, 1969-70)》は、24万

トンもの土砂を取り除いて、幅10メートル、深さ16メートルの全長500メートルにわたる圧倒的な大きさの向かい合う人工的な切り通しを作った作品であるし、ロバート・スミソン（Robert Smithson, 1938-1973）の《渦巻きの突堤》（*Spiral Jetty*, 1970）は、隣接した場所から運び出された6,650トンの石を使って、幅4.5メートルの突堤が、457メートルの長さにならって渦を巻きながらグレイト・ソルト・レイクのなかに入っていく巨大な作品である。それ自体が壮大なスケールを持つこれらの作品は、きわめてフォトジェニックで人の目を惹き付けるものだった。同時に、ダイナマイトやブルドーザーを用いて何十万トンもの土砂を掘削し、移動することによって、都会から遠く隔たった砂漠の中に作られた作品は、人工的な風景となり、どこかに運び込まれることも、だれかに所有されることもどちらも拒むものとなる。それは確かにハイザーのいう、芸術のための「真なる空間<sup>2</sup>」であったのかもしれない。



図版1 ロバート・スミソン《渦巻きの突堤》1970年、ユタ州、グレイト・ソルト・レイク 撮影：ジョージ・スタインメッツ  
© DIA Art Center

しかしナッシュは、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、現実には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。そうして制作された《トネリコのドーム》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）と呼ばれる、北ウエイルズ、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、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。

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>3</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。人々は憂鬱な気分になり、もはや20世紀の終わりを見ることはできないのではないかと不安を抱いていた。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>4</sup>。

《トネリコのドーム》が植えられたカイナ・コイドの



図版2 《トネリコのドーム》カイナ・コイド、北ウエイルズ、22本のトネリコの苗木を円形に植える 1977年3月

© David Nash

小さな森は、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。しかし、悪意ある地元の木こりによって、いったん根こそぎ採伐されてしまうという事態に遭遇していた。ナッシュは根気強く、破壊され、荒廃した森の残骸の片付けと手入れを行うなかで、否応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。またここで、ナッシュは長期にわたる作品への関わり合い、という着想を得たのである。

作品のために選ばれたトネリコの木は、もともと生け垣 (hedge) に用いられていた種である。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、英国の田園風景を特徴付けるものであるが、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。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。この性質と光を求めて傾いて生長することから、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。

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ために、植えたばかりの若いトネリコの苗木は羊によって残らず食べられてしまった。垣根をめぐるして植え直したが、今度はウサギが樹皮を齧り取ったために枯れてしまった。三度目に、22本の苗木のそれぞれに螺旋状のウサギよけを巻き付けて木を保護したので、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齧り取り、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<sup>\*5</sup>。ナッシュのいう「信念の行動としての長期の関与<sup>\*6</sup>」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<sup>\*7</sup>。

バーナード・ウィリアムスが論文「環境への関心は人間を中心にしなければならないのか？」の中で記述するように、「自然保護に関心を持つ多くの人たちが保存したがつているのは、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>\*8</sup>」である。「つまり、文化と対立するものとして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<sup>\*9</sup>」。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。きわめて初期のドロイーニングで、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<sup>\*10</sup>」。《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。

## 2. トネリコのドームをめぐる論争、それは自然なのか人工なのか

### a. 芸術は同時に自然であるかのように見える限りにおいて一種の技術である

《トネリコのドーム》を芸術として見る目には看過される問題が、それを「自然として」見る目には見咎めずにはいられないものとして浮上する。《トネリコのドーム》には、生け垣に長年変わらずに使われてきたものと同じ素材と技術が用いられている。興味深いことではあるのだが、それにもかかわらず《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>。伝統的で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という事実が指し示すものは一体何だろうか。

カントは、『判断力批判』第45節で「芸術は、わたしたちがこれを人工であると知りながら、それにもかかわらずわたしたちに自然であるかのように見える場合のみ美と称せられる<sup>\*12</sup>」と記述している。これは、芸術的所産における合目的性が、意図的であるにしても意図的に見えてはならないことを「自然とみなされる」と言っているのであって、人工的な「苦心の跡」が顕わであってはいけないということの意味している。とはいえ、わたしたちが芸術を観照する場合、そこにどのような技術が駆使されているかが最初に際立つというケースは稀であって、たとえば、最新のコンピュータ技術を用いた芸術作品展示の場合に、わたしたちの関心がただちに技術に向けられるような場合を除いて、わたしたちはまず作品そのもの、つまりそこに現れているものに注目する。おそらくどのように制作されたかということはおそらく副次的な関心や情報に留まると考えられる。

《トネリコのドーム》において、ダンスをするように曲がりくねった枝に、「不自然さ」を見て取る人がいるのかもしれない。しかし、たとえばそれが大理石や木で出来た彫刻作品であったらどうだろうか。あるいはスチールやプラスチックのようにもっと人工的な素材を用いたものであったとしたら、作者が作品として意図的に形作る行為に対して咎め立てすることはおそらくきわめて稀であろう。

それではいったいなぜこのような事態が起きたのか。ここには、芸術に対するある種の理想主義と、自然という概念の理解の難しさが顕わになっている。この原因のひとつに、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ある。

## b. 自然としての自然の観照、芸術としての芸術観照

芸術作品である《トネリコのドーム》を見るという経験は明らかに芸術観照であるが、そこには自然観照の問

題が入り込んできているように思われる。そもそもわたしたちは自然を見るときに美的態度はどのようなものなのだろうか。この問題に関しては、自然観照について考察する環境美学が手がかりになるかもしれない。ここでも、自然観照の対象になる「自然」概念がきわめて曖昧であることを忘れてはならない。

マルコム・バッドは、自然観照は「自然としての自然」の観照でなければならないと主張する。バッドの定義する自然は、水や金などの自然の(天然)物質、昆虫や動物、植物や木のような自然種、火山、惑星などの自然物、重力や磁力のような自然の力、風や雲、雨や雪などの自然現象、鳥の囀り、蜘蛛の巣など生物の作り出す自然所産などを含むものであり<sup>\*13</sup>、それらはわたしたちが通常自然として経験するものである。しかし、バッドはこれらの「自然」に対する美的反応がすべて自然の美的観照を構成しているのではないという。たとえば雪の結晶の模様は喜ばしいけれど、自然の所産として喜ばしいのではないとか、ハチドリに玉虫色に変化する翼の色は喜ばしいけれど、その翼の見え方として喜ばしいのではないとかの言い方をバッドはする。つまり、形や色や肌理が美しいということがただちに「自然としての」美しさを観照していることにならないというのである。なぜなら、それは自然物から抽象される性質に美を見出しているからである<sup>\*14</sup>。通常、わたしたちが自然を考える際に行うように、バッドにおいても「自然」は人間によって作り出されたものとしての「人工物」に対置されている<sup>\*15</sup>。もっとも人工物も普通は自然の中に存在するものから作られた何かであるので、バッドはそれを「人工物としての自然」と表現したうえで、「自然としての」自然の美的観照は、人工物としての自然を観照することではない、と説明する。そしてさらに、芸術作品が人工物であるなら、自然を自然として観照することの内に、自然を芸術作品として知覚したり想像したりすることは含まれないという。つまり、ピクチャレスクのように、自然を美しい絵のように、芸術作品に対する態度で眺める場合は、自然を芸術として観照していることになるため、自然を自然として観照していることとは異なる主張するのである<sup>\*16</sup>。

とはいえ、はたしてわたしたちはバッドのいうように、自然や芸術(あるいは人工物)を厳密に分けながら観照しているのだろうか、さらにいえば、両者を分けて観照することは可能なのだろうか。

デイヴィッド・ヒュームが「この上なく多義的で、幾とおりにもとれる語<sup>\*17</sup>」という「自然」の概念は、すでにきわめて多様で複雑な意味を含んでいる。ここでふたたび「自然」の定義について人工物との対比から若干の検討を加えることにしたい。

アンゲリーカ・クレプスは「自然」を「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<sup>\*18</sup>」と定義している。

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。(…)

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関心を持っているものは、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<sup>\*19</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>\*20</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」や人間のいない原生の自然を想定してしまう。しかし、原生の自然はどこにもない。自然としての自然を強調するパッドもまた、原生の自然に対しては慎重である。

自然を不変で、人間の活動によって重大な影響を受けていない世界の一部として考えることは誤っているだろうが、地球上の自然の多くは自然状態のまま残されていないし、人間の干渉の支配下におかれ続けてきた。野生動物は飼い馴らされ、植物の新種は選択的な品種改良によって開発されてきたし、ある地域の自生種が世界の他の場所に移植されてきた。川はダムにされ、海は土地に埋

め立てられてきた。丘陵の斜面は台地にされ、海は汚染され、森は切り倒されてきた、などなどその例は無限に挙げられる。(…) どんな場合においても、わたしたちの自然環境の多くは、良かれ悪しかれ人間の影響を示しており、その大部分あるいはその一部がさまざまなしかたで、人間の目的によって変形されてきた。だから、世界の風景のほとんどが自然状態にはない。自然環境の一部が人間による影響を受けていたとしても、それはなおも自然として美的に観照されうる。しかしそれが原生の自然でないという性質に気づいているひとは、それを「人間による影響を受けた自然」として観照する傾向がある。結果的に、わたしたちの自然の世界の美的体験というのは、しばしば「混合されている」といえる。つまり、自然としての自然と、人間のデザインや目的あるいは行動に基づくさまざまな性格を持った付加的な要素を持つものの美的観照の混合である<sup>\*21</sup>。

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>\*22</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<sup>\*23</sup>。パッドが自然としての自然観照のために、なんとか区別して取りのけようとしたのは人工物および「人間による影響を受けた自然」であるが、生きた樹を用いた環境芸術の観照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>\*24</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<sup>\*25</sup>。《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。

環境美学において、自然観照を芸術観照との対比において論じてきた背景には、20世紀における美学の中心が芸術を論じる分析哲学にあり、自然美が軽視されてきたことがある。そこでは、自然の観照は概して本質的に主観的なものであり、芸術観照と比較すると、美的関心

がより少ないものとして扱われている。芸術観照が「計画的な知性によって意図的に制作され、芸術史の伝統と芸術批評の実践の両方から情報を得る複雑で様々な面を持つアートワールドの中に深くはめ込まれた文化の産物と感情的かつ認知的に豊かに関わり合うもの<sup>\*26</sup>」という新しいパラダイムによって、客観性と美的関心を獲得しているのに対して、自然観照はそうしたものを欠いたより単純なものと考えられたからである。しかし、1960年代後半の環境の悪化に伴ってふたたび自然観照が要請されたとき、芸術観照のモデルのアナロジーから（あるいはそれとの違いを強調するかたちで）自然観照が考察されることになったのはやむをえない部分がある<sup>\*27</sup>。

当然のことながら、ここでは、芸術観照の内部に自然観照の要素が混入してくる事は想定されていなかった。たとえ芸術の定義が困難であっても、芸術観照に際して、対象となるのは作品であるのは明らかであり、わたしたちはそれを「芸術作品として」観照するのであって、「自然として」観照する事はそもそも考慮されない。しかし、《トネリコのドーム》は生きた樹による環境芸術であり、この「生きた樹」こそ、わたしたちが経験的に「自然」と呼ぶものである以上、そこには「自然として」見る態度がはっきりと入り込んでくる。

### c. 樹を剪定すること 擬人化された自然の見方から

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。日常のさまざまな事象をそのまま差し出す芸術作品は数多く見られる。しかしナッシュは《トネリコのドーム》において生け垣という日常を示したわけではない。その地域で伝統的に生け垣に用いられているフレッチング（枝に切り込みをいれて曲げ、枝振りをコントロールする）の技法を用いたが、それは作品の実現の

ために必要であったし、さらには地域の自然との持続可能な結びつきを示すためだった。

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、非道具的であるがゆえにかえってひとはそこにある種の「不自然さ」を感じ取ってしまうのかもしれない。たとえ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<sup>\*28</sup>。

こうした感情の背景にある自然観はどのようなものなのだろうか。近代初頭に、英国の自然観は大きく変化する。長い間人間の歴史の根本的な前提条件になっていた動植物に対する人間の優越性が揺らぎ始める。おそらく自然の征服と同義だった人間の文明化が、科学的な動物学や植物学の光の下で、単に利用という側面と人間との関係に基づいた擬人的な基準の使用という人間中心主義的な観点から脱却して、動植物の内在的な特質が研究されるようになっていったのである。こうした自然誌的な見方が一般にもゆっくりと浸透していくなかで、植物のカテゴリーも、動物のカテゴリーとよく似た三分類がされるようになった。すなわち、馴致するか排除するかのいずれかである野生動物、実利的目的のために利用する家畜、情緒的満足のためにかわいがるペット、である。都市の発展と、動物を生産過程からしだいに追い出していった産業状況の出現と密接に関連して、動物への関心が広く行き渡り、動物愛護の考えが広まっていった。森はもともと野蛮だとして敵視されていた。それは人間ではなく、動物のすみかであり、人間の進歩というのは原初に地上の大部分を覆っていた樹木を掘り起こし、破壊することを意味していた。しかし、都市の発展につれて森林面積が半分以下に減少すると、伐採よりも植林をとる立場に変化していく。建築、家庭での利用、燃料な



図版3 《トネリコのドーム》カイナ・コイド、北ウエイルズ、フレッチング 1983年 © David Nash



図版4 《トネリコのドーム》カイナ・コイド、北ウエイルズ、フレッチング 1983年 © David Nash

どのたえざる木材需要という実際的な目的から、植林が行われるようになった森林は馴致されて農村経済の不可欠な存在になっていった。やがて植林は経済的な面のみならず美的な面でも満足感を与えるようになっていく。果樹園や生け垣の樹は実用ばかりでなく、喜ばしいものであり、田園や庭園を彩るものに変化した。造園術の発展とともに、外国産の樹木がさかんに輸入されて植えられるようになり、樹木は、土地になじむだけではなく、ペットと同じ地位を漸次獲得していった。その範囲が縮小するにつれ森林地帯は、人間の脅威ではなく、反対に喜びと灵感の貴重な源泉になってきたのである<sup>\*29</sup>。

この新しい感性の背景には、全生物に生きる権利があり、自然そのものに精神的価値が内在していると広く説くロマン主義的な汎神論が一般的になっていったことがある。これが、古代からある樹木崇拜と結びついて、樹木は人間のように個性を持つものとして擬人化されることが多くなり、「目の前で老木が切られるのをみると鋭く胸が痛む感情<sup>\*30</sup>」が生じてきた。

樹木を擬人化する見方は、ウマや子供の扱い方が教育法の変化に応じて変わってきたのと同様に樹木の扱い方も平行して変動するほどに、ひろく実際に流布していたと考えられる。

16世紀から17世紀初頭にかけて、赤ん坊はがんにがらめに布で包まれ、子供には体罰や禁圧が当然というのが一般的な風潮にほかならなかった。それに対応して木材用の樹も頂を切って深く切り込み（すなわち斬首し）、小枝を刈り込み、枝打ちし（横枝を落し）たりされたのである。生垣は、定期的に刈り込んで整える必要があったが、地方によってこのやり方はまちまちであった。装飾用の木は、切りとられ、剪定され、整形されて人工的な型に仕立てあげられるなど、庭師の手で苛酷なまでに制御されていた。とりわけ、17世紀後半には、イチイやイボタノキは、円錐、三角錐、鳥、動物、はては人間などのかたちで刈り込まれたものである。リンデンは、長い生垣の壁をつくるため枝を重ねてからみあわせられ、並木道の樹木は、枝をことごとく切り込まれ、頂を房か樹冠だけにすることが習慣的であった。果樹は庭園の壁にそって垣根仕立てに枝を張るように刈り込まれた。こうした慣行の多くには功利的な理由もあるにはあったが、一種の道徳律とみなされてもいたのである。1726年のジョン・ローレンスは、「極めてすこやかに繁茂した木々の力強さは、度を越した若さの突発行動とよく似ている。若者はしかるべき限界にとどまることを知らないの、時宜

を得た矯正をくわえて抑制しなければ、余りにも駆け足で人生を過ぎてしまうことになる」と述べた。つまり、定期的な剪定こそ「すべてを律するものであり、さもなくば混乱をきわめた無政府状態に陥る」わけだったのである<sup>\*31</sup>。

こうしたことから、樹木の剪定が人間の「矯正」と重なり合うイメージはかなり一般的なものであったといえる（図版5参照）。しかし、18世紀に入り抑圧的な教育論がなりをひそめるようになると、樹木栽培の方向も画一的規制から自然発生型へと移っていく。つまり木の「毀損」や「不自然な」姿に刈り込むことに対して反動が生じてきた。そのため（人間の自然に対する支配を示すものであった）装飾的に刈り込んだトピアリーによる庭園はもはや流行しなくなった。木の自由な生長こそが英国人の自由をより一般的なかたちで象徴したものと考えられるようになり、ついには「野獣や家畜でも殺されたとき苦痛を味わうのと同じように、樹木も伐採されるときは苦痛を感じる<sup>\*32</sup>」と断言する人々まで出現してきたという。



図版5 ニコラ・アンドリー『整形術、もしくは幼児における身体の畸形を予防し矯正する術』1749年の口絵

#### d. 自然への介入

自然保護の考え方は明らかに近代の産物である。科学研究の発展とともに、徐々に自然科学へと中心を移していくことになった「自然概念」は、20世紀末から現実化していく地球規模での生態学危機の下で、実践的な自然哲学によって検討されるようになった。

1897年の書簡で、ケイト・グリーンナウェイは以下の様な心情を吐露している。「人間が食べていく必要上生

物を殺さなければならないのは恐ろしいことです。——いやな気持ちです。でも、人間は殺害をくりかえさなければなりません。でないと人間のほうが死んでしまうのですから<sup>\*33</sup>」。この感情はやがて、環境倫理学において、感覚や感情を他の人間に帰属させるための相互主観的基準が動物たちにも適用できると考える「感覚中心主義」や、他の人間が目的を持っていると認識する相互主観的な基準は動物や植物、生態系、そしてすべての自然に適用可能だと考える「目的論」や「生命に対する畏敬」論として展開していく。アルバート・シュヴァイツァーは全生物を神聖とみなし、生命への畏敬を要求した。

人間は、助けうるかぎりのすべての生命を助けたいという要求に従うとき、またおよそ生命あるものならば害を加えることをおそれるといふときのみ、真に倫理的である。かれは、この生命あるいはかの生命がどれほどの尊い関心に値するかを、またそれらが感受能力があるかどうか、どの程度にそれがあるか、を問わない。生命そのものがかれには神聖なのである。かれは一枚の葉も木からむしらず、一輪の花も折らず、一匹の虫も踏みつぶさないように注意する。夏の夜ランプのもとで仕事をするときは、こん虫があいついで羽を焦がして卓上に落ちるのを見るよりは、むしろ窓を閉ざして重苦しい空気を呼吸するのを取る<sup>\*34</sup>。

しかし、この立場は一貫して遂行されるときに人間の生存を不可能にする。自然的存在としての人間は自然環境との物質代謝に依存している。人間は自らの衣食を確保するために動植物を殺さなければならない。

こうしてわれわれは古典的ジレンマに挙げられる選択を迫られる。選択の一つは、われわれ自身が確実に生き残るために、自然に影響するわれわれの行為をなすものである。その場合には、われわれは多くの自然対象から神聖さを奪わざるをえない。われわれは動物を繁殖させて食用用に殺し、病原体と闘い、川を堰止めたり発電所経由で放流するなどしなければならない。他の選択は、自然の神聖をわれわれの行為の絶対条件として尊重するものだ。だがこの場合には、われわれは人類を間違いなく死なせるので人類の神聖さに反する。というのも人間は他の自然対象に劣らず神聖だからである<sup>\*35</sup>。

生命に対する畏敬の倫理に納得がいかない理由は、人間の生命だけでなくあらゆる形態の生命が大切にされる

べきだという最後の結論まで辿っていくとよりはっきりするのだが、この原理からは耐え難いほど人間軽視を感じさせるような結論が帰結する。人間の身体をむしばむバクテリアや人間が栄養を取るために依存している動植物も結局のところ生物であるのだが、もしそれらの生き物の生きる権利が人間の生きる権利と平等だと考えられるならば、医療措置や農業は非道徳的な行為と言うことになってしまう。だからといって、バクテリアや植物の生きる権利が対等な関係で評価されるのではなく、たとえば生理学的な複雑さに応じて序列を付けられるとしたら、生命に対する畏敬は道徳原理としての力を失ってしまう<sup>\*36</sup>。自然保護に関する標準的な自然中心主義的議論は、何が人間の道徳性であるのかに関する主張に基づいて、自然の全体あるいは一部分を道徳的領域に含めるために、道徳的世界の境界を拡張しようと試みている。この拡張主義的な考え方を批判する人たちは、自然に絶対的な価値を認める「自然への服従を説く」議論をさらに進めて主張する。人間が価値評価する事柄があらゆる物事の尺度として用いられることをこの議論は種差別主義として批判するが、このことは、人間存在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『生き方について哲学は何が言えるか』の中で、以下のように記述している。

「種差別主義 (speciesism)」という言葉は、人類を偏愛する態度を指すのに使われてきた。これは、ある人々によれば、私たちの究極的な偏見である。「人間中心主義 (humanism)」という名称のほうがその性格をはっきり示すが、これは偏見ではない。世界を人間の観点から見ると人間にとって馬鹿げたことではない。そのような見解は、私たちが人間を宇宙で最も重要な、あるいは最も価値ある生物と見なすことを含意する、と言われることもある。人間をそのように位置づけるのなら馬鹿げているが、「人間中心主義」はこれを含意しない。そう考えることは、宇宙の立場と人間の立場を同一視するという誤りを犯すことである。誰も、宇宙にとって人間が重要であるというような主張はすべきではない。私たちの問題は、人間にとって人間が重要であるか、ということなのである。

人間以外の生物に対する関心は、たしかに、人間生活のなかで一定の位置を占めるべきである。しかし、私たちは、ただ私たち自身の自己理解によってのみ、その関心を獲得し、育て、他の人々に教えることができる。人間は理解すると同時に、理解される対象でもある。この点で、人間相互の



倫理的関係は、つねに人間と他の動物との関係とは異ならざるを得ない。これは、両者の違いが現れる基本的な点の一つである。動物をどう扱うべきかという問いを発する前に、この問い——動物をどう扱うべきかという問い——しかありえないというのが、根本的に重要である。この場合の選択肢は、動物が私たちの実践から利益をうけるか、あるいは害をうけるか、のどちらかではない。(…)

私たちの議論は、まったく誰のものでもない観点からは導きだせない。それは、人間の観点に基礎づけられなければならない。最も強い形の倫理学理論が主張するように、私たちが理性の力に引きずられて人間性を越えてしまう、ということではない。これまでつねにそうであったように、人間性が最も緊急に要求するのは、人間性を尊重するのに役立つようなあらゆる材料を集めるべし、ということなのである<sup>\*37</sup>。

自然に対してどのように、そしてどこまで介入するのか。その責任はわたしたち人間にあり、絶えず正しい選択をする義務がある。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であるべきか、それとも自然中心主義的であるべきか、ということである。しかし（ここでも自然対人工の議論と同様に）単純に人間中心主義＝自然の道具的価値、自然中心主義＝自然の絶対的な（内在的な固有の）価値という単純な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、「道具的価値のみを追求人間中心主義」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」と「拡張主義的な自然中心主義」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、誰にとっての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、道具的価値のみを追求人間中心主義の誤謬

に依拠しているのが、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るのである<sup>\*38</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。さらにいえば、自然は価値評価の主体にはならない。美学が価値判断についての学問である以上、「価値は価値評価する人間とともに世界の内部に持ち込まれる<sup>\*39</sup>」ほかはない。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。

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する固有の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>\*40</sup>。

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は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>\*41</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>\*42</sup>」をつくろうとした。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、現代のものとか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あっていいだろう。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>\*43</sup>」。

### 3. よりよき生のために 芸術における倫理性の問題

自然の美的観照は、自然を道具的に使用する功利的な目的の外にあって、自然に内在する固有の価値を見出すことを可能にするのだが、芸術はその自然の価値を作品に表現することによってより明確にすることができる。

ただ、その際にも芸術家はどこまで自然に介入するのかを自ら選択し、それを示す責任がある。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>\*44</sup>」ものとして選ばれた。そうはいつでもそれは芸術（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。そのため作品が制作された場所であるカイナ・コイドの丘の形や、作品を取り巻く周囲の小高い丘の形が映し取られている。それはつまり《トネリコのドーム》が、スノードニア国立公園内にあるカイナ・コイドという小さな森という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ということを示している。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>\*45</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>\*46</sup>のものであると同時に、樹が植えられたカイナ・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、それに導かれて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。

《トネリコのドーム》は、その形に、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。マリナー・ウォーナーがいうように、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>\*47</sup>」。

作品のあるスノードニア国立公園のなかの小さな森という自然環境のなかで、《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少しづつ落としていき、冬には枝だけが銀色に光る構造物へと変化する。《トネリコのドーム》の周囲では、老木が朽



図版6 《トネリコのドーム》カイナ・コイド、北ウエイルズ、2011年春（イングリッシュ・ブルーベルが咲き誇る中で）

© David Nash

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<sup>\*48</sup>。

もちろん周囲だけではなく、作品である生きた樹もそうした変化の影響を直接受けている。2012年に《トネリコのドーム》に使われている種である、セイヨウトネリコを枯死させる病害菌（*Chalara fraxinea*）が英国中に蔓延するという事態が起こった。この非常に深刻な病害菌は、すでにデンマークのトネリコの60パーセントから90パーセントを壊滅させており、ヨーロッパ大陸の広範囲にわたって森林を消滅させる大被害をもたらしている。同年2月に、オランダの種苗園から輸入された苗木のなかに細菌が確認されてから、11月の段階ですでに10万本が枯死した。英国では国内の森林の5.5パーセント、広さ約13万ヘクタールの森がトネリコを主とするものであるため、政府はトネリコの木の入国および国内での苗木や種子の移動を禁じる緊急措置を発表した<sup>\*49</sup>。こうした危機を乗り越えるために《トネリコのドーム》は、弱らないように肥料を与えたり、光が差し込むように剪定されたりといったていねいな手入れがされ、なんとか持ちこたえている。

作品の周囲の自然環境を観察していると明らかになることは、伝統的な循環する自然のイメージとは異なり、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ということである。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>\*50</sup>。自然は、攪乱というプロセスと不均一性と変動性という特性を持ち、じっさいには絶えず変化するものであって、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>\*51</sup>」と捉えている。それは内部に不均一で多様な部分を含んでいるために、時間とともに変化する。しかし、生態系の自然のプロセスとしての攪乱と、人間活動がもたらす干渉とは大きな違いがある。ある頻度で適度な攪乱が起こることは、生態系が健全に存続していくための条件になるが、人為的な干渉は時として生態系をまったく別のものへと変質させる。このような人為的な干渉によって、「従来そこで生活していた動植物の多くがそれに耐えて生き残ることができなくなる。その場合には、外部からはいつてきたごくわずかな侵入種などが優先し、以前とはまったく異なる単純な生態系が残されることになる<sup>\*52</sup>」。そのため、現在地球上に多数存在する絶滅危惧種はその多くが珍しい種ではなく、かつて生活域に普通にみられた動植物である。しかも生態系のさまざまな特性のうち、この生物多様性の特徴は変化が不可逆的であることであり、いったん失われた種は再生することがない<sup>\*53</sup>。

こうなってしまうと、かつて自然保護区の管理で目指されたような「現状の維持」や「人為の排除」ではもはや生態系の健全な状態を持続させることはできない。そうではなくて、ふさわしい形での人間の介入が必要になる。「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>\*54</sup>」。つまり、適切な人間の介入が自然の固有の価値を取り戻すことを可能にするのである。

ここで再び、前章で論じた問い、《トネリコのドーム》は自然なのか人工（＝芸術）なのかに立ち戻る。《トネリコのドーム》が芸術作品なのは明らかである。しかし議論を複雑にさせていたのは、それが同時に自然でもあるからである。芸術であると同時に自然でもあるということは、《トネリコのドーム》が芸術作品の価値のみならず、自然の価値についても問われる可能性を含んでいることを意味する。

芸術作品の価値に関する議論において、しばしば芸術作品における倫理的（＝道徳的）価値ということが問題になる。ここで問われるのは、芸術作品における倫理的価値と、芸術的価値、美的価値との間の相互関係である。芸術作品はさまざまなしかたで倫理的に評価される。たとえば作品が是認する倫理的な態度、倫理的事柄を探究するやり方、そして観照者やさらには社会全体にもたらす帰結などによって作品は倫理的価値を持つことにな

る。こうした作品の倫理的価値はしばしばその作品の芸術的価値の一部に含まれ、作品の芸術的価値を左右するだけでなく、作品の美的価値にも影響を与えうる。こうした倫理的価値の問題は、現代芸術にしばしばみられる極端にグロテスクで、道徳的な「鳥肌」が立つような作品について論じられることが多い。そうしたケースとは異なっているが、《トネリコのドーム》のような自然に対して芸術（＝人工）的な介入をする作品は、芸術作品としての倫理的価値が自然についての倫理的価値と密接な繋がりを持つものであり、したがって環境倫理的な判断を免れることはできないと考えてよいだろう。



図版7 《トネリコのドーム》カйна・コイド、北ウエイルズ、2011年8月  
撮影：伊東多佳子

そこには自然に「関する」責任が示されていないならぬ。前章で論じた作品の中で行われる剪定作業に関する批判は、人間中心主義の誤解と自然の過度の擬人化に起因するものだとすることはすでに述べた。芸術作品の倫理的価値も、芸術的価値、美的価値も、およそ価値判断に関わるものはすべて「人間が世界に関係する仕方」に言及するものである。つまり、価値はその価値を評価する人間とともに世界の内部に持ち込まれるものであり、「人間が現実存在しなければ、世界に存在するいかなるものも、美しかったり、崇高であったり、快適であったり、残酷であったり、わがままであったり、素晴らしかったりなどしない<sup>\*55</sup>」。

芸術制作の行為は、作品の美的経験をとおして、見るものに美的価値および芸術的価値、さらに倫理的価値をあらたに示すものとなる。《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。さらにいえば、ここではとりわけ作品の美的経験が、自然の美的経験をより際立った形で示すものとして機能することになる。

自然が美的な関心を引くのは、自然の成り行きが人間

によってもたらされたものではなく、自然の形成過程が自立的に変化するからであり、自然がわれわれの感受性に対して差し出す現象が人間にはコントロールしきれない豊かさを示すからである。この自然の異質性のうちに自然が美的な魅力の源泉となる理由があるのだとゼールは言う<sup>\*56</sup>。そしてこの変化に対して「わたしたちがきわめて多様な仕方でも美的に反応できることこそが自由な自然の産物と空間を美的経験の比類なき可能性にしている。美しい自然あるいは崇高な自然は同時に感覚になじみのない現象の戯れとして、つまり生命の形を与える場所として、つまり芸術の造形的な空間としてわたしたちに相対する<sup>\*57</sup>」。

ゼールの主張は自然の美的経験に向けられたものであるが、これはそのまま強められた形で《トネリコのドーム》の美的—芸術経験にあてはめることが可能である。重要なことは、《トネリコのドーム》が自然に対するわたしたちのあるべき態度を示すものであるということである。「自然に対する美的態度は、（自然それ自体ではなく）生活世界の対象として知られた自然の特定の領域および状態の価値を承認することである<sup>\*58</sup>」し、また、「わたしたちが自然のもとに本来の意味で、（対象領域としての）すべての〈自然〉の事物や動植物のなかで働いている生命力を理解するならば、芸術作品ですら自然的でありうる<sup>\*59</sup>」という環境倫理学の考えをまさに実践する芸術作品として《トネリコのドーム》は今も生きて生長し続けているといえる。

## 註

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）および「自然の歴史化と環境芸術の物語性（2）」（富山大学芸術文化学部編『geibun 07』富山大学芸術文化学部紀要第七巻、2013年、94-105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 ギルバート・ライル（坂本百大、井上治子、服部裕幸訳）『心の概念』1987年、107-108頁。

\*2 ジョン・バーズレイ（三谷徹訳）『アースワークの地平 環境芸術から都市空間まで』1993年、13頁。

\*3 David Nash, New York, 2007, p.47.

\*4 cf. David Nash, in John Grande, *Art Nature Dialogues*, New York, 2004, p.3.

\*5 David Nash, New York, 2007, p.47.

- <sup>\*6</sup> David Nash, in John Grande, *ibid.* p.3.
- <sup>\*7</sup> David Nash, New York, 2007, p.47.
- <sup>\*8</sup> Bernard Williams, “Must a Concern for the Environment Be Centred on Human Beings ?” in *Making sense of humanity*, New York, 1995, p.237.
- <sup>\*9</sup> *Ibid.*
- <sup>\*10</sup> David Nash, *Fledged Over Ash*, London, AIR Gallery, 1978.
- <sup>\*11</sup> David Nash, New York, 2007, pp. 47-48. 東洋大学で発表を行った際に、《トネリコのドーム》のフレッチングの技術が、中国の纏足を思わせるという感想を聞いた。
- <sup>\*12</sup> イマニュエル・カント(篠田英雄訳)『判断力批判』第45節、1964年、254頁。
- <sup>\*13</sup> cf. Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, 2002, p.3.
- <sup>\*14</sup> cf. *ibid.*, p.2. しかしこのパッドの考え方にただちに賛同するわけにはいかない。ロバート・ステッカーもまた「自然を美的に観賞するとき、自然の事物をまさにその事物として観賞することは、果たして必要なのだろうか? 先のケースでいえば、わたしたちは色の並びを知覚するのではなく、雪原を知覚せねばならないのだろうか?」(ロバート・ステッカー(森功次訳)『分析美学入門』42頁)と疑問を呈している。「雪原を色の並びとして観賞するケースについても、同様のこと(そのような観賞は自然のごく一部を選択して観ているにすぎない、という批判は、退けられるべきである)と言える。たしかにその場合、わたしたちは雪原を雪原として観賞しているわけではないのだが、わたしたちはその形や色を、自然のうちに真に含まれているものとして観賞しているのだ。それらは特定の対象から実際に抽出された、自然の特徴である。自然の最も基本的な要素をとりだして観賞したからといって、それが不適切な観賞だと誰が言えるだろうか」(同書、49頁)。
- <sup>\*15</sup> cf. Malcolm Budd, *ibid.*, p.3.
- <sup>\*16</sup> cf. *ibid.*, p.5.
- <sup>\*17</sup> David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Book III, part I, § 2. デイヴィッド・ヒューム(伊勢俊彦、石川徹、中釜浩一訳)『人間本性論 第三巻 道徳について』27頁。
- <sup>\*18</sup> Angelika Krebs, *Ethics of Nature*, 1999, p.6 (訳出にあたっては、アンゲリーカ・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)。
- <sup>\*19</sup> *Ibid.*
- <sup>\*20</sup> 「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 Anerkennung der Natur”, in Angelika Krebs (Hg.), *Naturethik*, Frankfurt am Mein, 1997, p.315.
- <sup>\*21</sup> Malcolm Budd, *ibid.*, p.7.
- <sup>\*22</sup> Martin Seel, *ibid.* p.314.
- <sup>\*23</sup> それが繰り返された品種改良の後のきわめて人工的な種であったとしても自然物と呼ぶわけで、この自然認識は実はあやういのだが、これについては後で論じる。註52参照。
- <sup>\*24</sup> 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。
- <sup>\*25</sup> パッドは庭園に関しては、「自然の世界に対する芸術の強要、あるいは自然の一部を芸術作品にすること」と考えていて、その美的観照には、二つの美的観照の形式が協力して機能することが必要であるという。つまり、「野生の」自然と飼い馴らされた、あるいは人間のデザインが刻印された自然の二つである。cf. Malcolm Budd, *ibid.*, p.7. n.9.
- <sup>\*26</sup> Allen Carlson, “Environmental Aesthetics” in Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.) *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2001, p.425.
- <sup>\*27</sup> アレン・カールソンは以下のように主張する。「芸術を適切かつ美的に観照するために芸術形式や作品の分類、芸術の伝統の知識が求められるなら、自然を適切かつ美的に観照するためにさまざまな自然環境やそのさまざまな系や要素の知識を持たなければならない。ちょうど芸術批評家や芸術史家によって与えられる知識が、わたしたちが芸術を美的に観照できるようにするのと同じように、動植物の研究者、生態学者、地質学者、博物学者によって与えられる知識が、わたしたちが自然を美的に観照することができるようにする」。Allen Carlson, “Aesthetic Appreciation of the Natural Environment”, in Allen Carlson and Sheila Lintott (eds.), *Nature, Aesthetics, and Environmentalism*, 2008, p.127.
- <sup>\*28</sup> 英国の生け垣(hedgeもしくはhedgerow)は長い歴史を持つ。境界を示すものとして古くは紀元前1000年頃の青銅器時代にさかのぼる。生け垣の基本形は1000年ほど前のアングロ=サクソン時代に確立されてからほとんど変わっていない。1720年から1840年の囲い込み運動によって、

20万マイルもの生け垣が植えられた。しかし二度の大戦中に生け垣は植えられなくなり、1950年代までに11万8千マイルの生け垣が失われた。生け垣は地方によってさまざまであり、使われている植物種も異なる。悪天候を遮り、ウサギやキツネの隠れ場所になり、家畜や穀物の囲いや保護となり、土壌の浸食を防ぐための風よけとなるという機能を果たす生け垣のなかでも、とくに囲い込み以前の古い生け垣は野生動物にとっての生息場所としてきわめて重要であり、少なくとも英国で保護されている47の生物種が確認され（そのうち13種は絶滅危機品種である）、生物多様性にとって貴重なものとして1992年から生け垣保全奨励計画（Hedgerow Incentive Scheme）によって保全が進んでいる。Cf. “Position statement : Hedgerows” Woodland Trust, Januray 2005.

\*29 キース・トマス（山内昶監訳）『人間と自然界近代イギリスにおける自然観の変遷』1989年、289-336頁参照。

\*30 同書、321頁。

\*31 同書、332-333頁。

\*32 同書、334頁。

\*33 同書、366頁。

\*34 Albert Schweizer, Kultur und Ethik, in: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, Bd.2. München, S.378f. (アルバート・シュヴァイツァー（氷上英廣訳）『シュヴァイツァー選集7文化と倫理』281頁）。

\*35 クルツ・バイエルツ（松井富美男訳）「道徳性の本質と自然の道徳性」L・ジープ、山内廣隆、松井富美男編『ドイツ応用倫理学の現在』180頁。

\*36 アンゲリーカ・クレプス『自然倫理学』2011年、212頁参照。これらの議論の概要やそれに対する批判についても『自然倫理学』に詳しく論じられている。

\*37 バーナード・ウィリアムス『生き方について哲学は何が言えるか』1993年、195-196頁。

\*38 Angelika Krebs, *ibid.* p.137.

\*39 アンゲリーカ・クレプス『自然倫理学』63頁。

\*40 Martin Seel, *ibid.* pp.320-323.

\*41 David Nash, *DVD Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash*.

\*42 *Ibid.*

\*43 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. なおここでの議論は、先行

する論文「自然の歴史化と環境芸術の物語性(2)」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り、前編の思索を深めて論理を進めていくために、きわめて重要で構成上必要だという判断から、参照にとどめず、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.47.

\*45 *Ibid.* p.65.

\*46 「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.

\*47 Marina Warner, “David Nash- The Searcher of the Woods”, in David Nash, *Voyages and Vessels*, Omaha, 1994, p.19.

\*48 イングリッシュ・ブルーベルの交雑の問題については、*Bluebells for Britain*, 2003および‘Scientific survey reveals the future of British bluebell woods is under threat’ 14.9. 2009, Kew Newsを参照。

\*49 cf. <http://www.forestry.gov.uk/chalara> (アクセス2013年9月1日)。

\*50 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。

\*51 同書、141頁参照。

\*52 同書、118頁。これにはたとえば、前述のイングリッシュ・ブルーベルが外来種のスパニッシュ・ブルーベルによって交雑が進み、絶滅の危機に瀕していることや、そのほかにも、英国中で大きな問題になっているイタドリなどの侵入種が挙げられる。それらの植物種はもともと園芸品種として持ち込まれたものが多い。こうした庭園や園芸における自然の問題については今後あらためて議論したい。

\*53 同書、133頁参照。

\*54 同書、183頁。

\*55 アンゲリーカ・クレプス『自然倫理学』63頁。

\*56 cf. Martin Seel, *ibid.* p.315.

\*57 *Ibid.*

\*58 *Ibid.* p.330.

\*59 Klaus Michael Meyer-Abich, *Wege zum Frieden mit der Natur*, p.131.

デイヴィッド・ナッシュの作品図版はすべてデイ

ヴィッド・ナッシュ氏のご好意により提供していただいたもので、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 of the artworks of David Nash (except Plate 7) are courtesy of Mr. David Nash.

