

自然と人工／芸術のあいだ

——デイヴィッド・ナッシュの環境芸術作品をめぐる考察——*

伊 東 多佳子

はじめに

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、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が、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⁽¹⁾。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捉えきれない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。

本稿では英国を代表する彫刻家、デイヴィッド・ナッシュ (David Nash 1945-) の対をなす環境芸術作品、《トネリコのドー

ム (Ash Dome 1977-)》と《木製の丸石 (the Wooden Boulder 1978-)》について論じる。そこに表現された現代の自然環境の考察を通じて自然の歴史化と環境芸術の物語性という特徴を抽出しながら、自然と人工ないし自然と芸術の二項対立について検討を行う。

一 現れ出る作品／去り行く作品

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、理由があつ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。

一九七七年から七八年にかけて制作が開始された環境芸術作品、《トネリコのドーム》と《木製の丸石》について、ナッシュは前者を「現れ出る (coming)」作品、後者を「去り行く (going)」作品と呼んでいる。「現れ出る」作品とは「生きて、上へと伸び広がる」作品であり、植物の生長と自然の生命力を示す。それに対して「去り行く」作品は、崩壊し、有機的に分解され、下へ向かい土に再統合される作品を意味する。

1 トネリコのドーム

ナッシュが「植えて育てる彫刻」(planting growing sculpture)と呼ぶ作品《トネリコのドーム》は、二十二本のトネリコの木を直径十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、生き

た樹によってドーム状の空間が形作られるものである。最初にトネリコの苗木がカイナ・コイド (Cae' n-y' Coed) と呼ばれる、北ウエイルズ、グイネズ州のスノードニア国立公園内部のフェステイニヨグ溪谷丘陵の斜面にある平坦な一区画に植樹されたのは、コンセプチュアル・アート作品として構想された一年後の一九七七年二月のことだった。

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、制作の際に一度その土地に関わるだけで、記録されたのち作品は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。これは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関わる問題とも繋がっていた。木を用いたナッシュの作品は野外に設置されると、風雨や強い日差しにさらされるうちに長い年月に耐えずに朽ちてしまう。その一方でナッシュにとって「時間」による変化は作品を構成する重要な要素でもある。よく乾燥していない木を用いるため完成後作品に生じるひびわれやそりによる破裂は予期された変化であり、有機体としての木に刻まれる時間がナッシュの彫刻の表面をさらに表情豊かなものにする。腐食し分解されて最終的に土に還ることは、木の一生を示すものとしてむ



図版1 《トネリコのドーム (Ash Dome)》
(1977-) カイナ・コイド、北ウエイルズ、2015年9月 撮影：伊東多佳子

しる重要視されているといってもいい。とはいえコンセプトチュアルなものとしてではなく、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制作することができるのか。ナッシュの出した答えは、生きた樹の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、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。しかもその「空間のかたち」を生長させるためには三十年以上にもわたる長期の慎重な世話が必要である。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新たな決意を示すものでもあった。

《トネリコのドーム》が制作された一九七〇年代後半は、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下で核戦争がいまにも起こりそうだった。人々はもはや二〇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。くわえて環境の悪化も進行していた。先の見えない社会状況の中で《トネリコのドーム》は「二十一世紀のための彫刻」、すなわち将来への信念の行為として構想された⁽³⁾。長期にわたる作品への関わり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地元の木こりによって一本のブナの木と灌木をわずかに残して根こそぎ伐採されたことがきっかけになっている。三年にわたって、再生不可能なほど無惨にも荒れ果てた森の後片付けと手入れをするうちに、ナッシュはさまざまな種類の木の性質を詳しく学ぶことになり、同時に特定の土地で持続的に制作することを経験することになった。その間にも四季は移り変わり、自然は徐々に再生し始めていた⁽³⁾。この場所でナッシュは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。

作品のために選ばれたトネリコの木は、英国の田園風景を特徴づける生け垣 (hedge) にしばしば用いられてきた。英国

の至るところに見られ、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、もともとその土地に生えている木々を人々が編み込んで造り、長い年月維持してきたものである。トネリコは弾力があり、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る。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だとナッシュは考えた。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」⁽⁴⁾。

植樹当時、カイナ・コイドには周囲の牧草地から仕切る垣根がなかったために、植えたばかりの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。垣根をめぐらせて植え直したが、今度はウサギが樹皮を嚙り取ったために枯れた。三度目に、二十二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どうにか定着した。「信念の行為」としての《トネリコのドーム》には長期にわたる世話という義務が伴ったし、実際トネリコの木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。

ナッシュは七〇年代の環境保護運動が、人間が自然にとって異質の寄生者であるため、自然は人間なしのほうがずっとよいという信念か、もし人間が自然を征服し支配するのではなく自然と協力できるなら、人間は自然全体の中の不可欠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⁽⁵⁾。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つい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」⁽⁶⁾であるが、実際は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、あるいは人間の営みによって影響を受けているいわば「人工的な」木である。森は木を間引きすることにより健康になるが、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地的な考え方

のもとで制作された。自然の生命力や、年毎のあるいは季節の変化に直接触れるこの作品は、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 木製の丸石

一九七八年に北ウエイルズ、グイネス州のフェステイニヨグ峡谷の上方で、樹齢およそ二百年のオークの木が、その地域を襲った嵐によって大枝を失った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 (public footpath) の利用者にとって、通り道に立ついまにも倒れそうな大木はとても危険だったので、所有者は木を伐採することにした。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、幹の根元から粗い球体が彫り出された。当初はこの球体をスタジオに運び、《九つのひび割れたボール (Nine Cracked Balls)》(一九七〇—七一年) を大きくした作品を制作しようと考えていた。しかし、どうやって五百キロ以上ある直径約一メートルの大きな木の塊を運び出すのか。急斜面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なかった。まず、フットパスに沿って急な坂を転がして谷底へ落とすことを考えたが、勝手に転がっていく木の塊を道に沿って動くようにコントロールすることは不可能だった。そのため今度は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安全策が採られた。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を途中まで降りたところで引っかかって動かなくなったため、もはや選択の余地はなくそこへ放置された。

絶え間なく上を水が流れていく中にどっしりと留まる木の塊は、一週間ほどのうちに川の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、まるで川の中の大きな丸石のようにみえた。ギャラリーの中ではなく滝の途中で岩に引っかかって留まっているまさにその場所が、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)」に適うものであるとナッシュは考えた⁷⁾。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ふ当初のアイデアを捨て、《木製の丸石》という題をつけ、移り変わる季節やさまざまな天候の下、川の流れによって移動する「彫刻」の旅を下ローイングや写真、フィルムに収めて記録することにした。ここに、まったく新たな環境芸術作品が誕生することになった⁽⁸⁾。

翌一九七九年三月に、《木製の丸石》は、冬の豪雨で増水した川の流れが勢いを増したために下の滝壺へと落ち、それ自体の重みで沈んだ。上側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が、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って移動させた。

《木製の丸石》は、それからおよそ八年間そこに留まり、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た木の葉がその背後に積もり、冬には雪や氷ですっぽりと覆われた。《木製の丸石》によって目に見えるようにされる「時間」は、素材としての木自体に流れる時間だけではなく、作品の置かれた川と周囲の自然環境を含み込むより複雑な性質を持つ。この頃からナッシュは作品を「自然」に委ねることにし、作品に対する人工的な介入をやめ、観察だ



図版2 《木製の丸石 (Wooden Boulder)》
(1978-) ドウイリド川河口、北ウエイルズ 2013年8月 © David Nash

けを行うことに決めた⁽⁹⁾。

《木製の丸石》は時々起こる豪雨や暴風雨によって何度も動いたが、一九九四年の夏、数週間続いた降雨の後の豪雨によるフェスティニヨグ峡谷の洪水のために、谷の縁に沿って走る古い羊追いの道にあるプロントゥアナー川に架かる橋の下に引っかかって止まった。そのままだと川を堰き止めて洪水の被害をもたらす怖れがあったので道の開口部からウインチで引き上げられ、橋の反対側に下ろされた。放置すれ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かった。

こののち《木製の丸石》は七年かけて、支流であるプロントゥ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り、西へ向かってトレマドッグ湾からアイリッシュ海へと注ぐドウィリド川へと水流によって運ばれた。潮の満ち引きと水位が連動するドウィリド川の中で、《木製の丸石》は絶えず位置を変えた。新月と満月の頃の満潮時には水に浮かんで上流へと押し戻され、干潮時には下流の河口へと押し流される。移動する距離は降雨量や潮位、風の向きや強さによって変わる。《木製の丸石》は潮の呼吸にあわせて出たり入ったりを繰り返し続けたのち、二〇〇三年六月、ポートメイリオンに近い島の近くで目撃されたのを最後に姿を消した。ナッシュは、河口や何百エーカーにも広がる氾濫原も、そこを蛇行する何本もの支流も水路も入り江も岩も残らず調べてなんとか《木製の丸石》を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。制作から二十五年の月日をかけて、作品は遠く去っていったのだと⁽¹⁰⁾。

二、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、自然に介入していると批判する人たちがいたとナッシュはいう⁽¹⁾。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。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つ人工（＝人間が作った）という言葉感をさらにいっそう複雑なものに変えてしまうことがその原因の一つになっている。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。アーサー・O・ラヴジョイによれば少なくとも六十六の意味が区別される「自然」という言葉は、すでにきわめて多様で複雑な意味を含んでいる。アンゲリーカ・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る。

「自然」(nature)という言葉の語源であるラテン語の'nasci'が持つ「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、深海といった純粹な自然が存在するのに対して、純粹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つねに人間自らが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。宗教の教義に倣えば、無からの創造のようなものがあるが、それ

は神だけがなしうる。純粹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するもの、実際には「純粹な自然」と「純粹な人工物」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、人間の手が加わらなければそれはむしろ単調な森林になっていたであろう。これらは管理育成された自然の例であって、純粹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を環境倫理学の対象としようと提案しているが、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。純粹な自然も管理育成された自然とともに、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¹²⁾。

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「純粹な自然」と「純粹な人工物」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¹³⁾。もっともクレプスは減少しているとはいえないおも「純粹な自然」を想定しているが、現実には人工的でない自然、すなわち人間的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繋がりがうる。バーナード・ウィリアムスは以下のように記述する。

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、人間によって支配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はかならない。わたしたちが力を及ぼすことのできないものの意義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¹⁴。

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）人間中心主義¹⁵、自然の道具的価値、自然中心主義¹⁶、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、すなわち「道具的価値のみを追う人間中心主義」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はしないが、自然に、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、神聖さを認める。

「拡張主義的自然中心主義」は、誰のための価値にもならない絶対的価値という不合理を受け入れずに、人間の道徳文の要素、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が、事実上、道具的価値のみを追う人間中心主義に基づく自然に対するわたしたちの感情と態度の豊かさに関する誤った説明に向けられているので、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、絶対的自然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基づくことで、自然に対するわたしたちの態度と感情はすべて、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⁽¹⁶⁾。

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、人間が身体的に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。自然美学の立場からマルティン・ゼールが自然の美的観照を基礎に置くのは、それが、自然が人間のための手段でしかないとする道具的な態度とは対極にある態度、すなわち自然に内在する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。それでもなお人間を中心に据える理由は、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⁽¹⁶⁾。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、すべてのものが人間に向けられ、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、さらにその他の自然物や人工物に関する義務が生じてくる。そのように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、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つての先行条件になるからである⁽¹⁷⁾。

前述の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中にあっても、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、「わたしたちがまじらず動物や植物、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⁽¹⁸⁾」は確かに存在している。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るし、芸術は語源からいっても人為的なものを意味する。とはいえ、わたしたちはしばしば分類に際してとまどう。大理石彫刻も菩提樹から彫られた彫刻も、自然を素材としても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》はそこ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で、さらにいっそう問題を複雑にする。

再び強調しておきたいことは、ナッシュが真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、自然の諸力に耐えうるように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い。しかし、ナッシュは生きた樹を用いることで「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^{〔19〕}」をつくったのである。

一九七〇年代における環境保護運動の考え方が現在より未熟であったとしても、自然との協力こそが持続的な人間の生活を可能にするという、その時点できわめて現実的な考え方のもとで《トネリコのドーム》は制作されている。そこには「拡張された人間中心主義」あるいは「啓蒙された人間主義」もしくは「拡張された自然中心主義」の立場から見たわたしたちの自然との関係が表現されているといっていだろう。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つ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^{〔20〕}」。

三、自然の歴史化

ナッシュのつくる環境芸術作品は、絶えず有機的な変化にさらされ、環境の影響を受け続けている。《トネリコのドーム》は季節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、夏には緑はさらに濃く厚みを増す。秋になると黄色く色づいた葉を徐々に落とし、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^{〔21〕}」と考えられたものであると同時に、作品が制作された場所、カイナ・コイドの丘や、周囲の小高い丘の形を

写し取ったものとして自然との連続性を示すものでもある。ドームの中心に立つと、それは丸天井を持つ瞑想空間のようで、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や葉が重なり合う梢から光が降り注ぐ。人間の文化と密接な繋がりを持つ木は世界の基礎であり、ナッシュによれば、地、水、火、風の四大に続く五番目の元素である。しばしば生命の象徴として扱われる木は、死すべき運命を持ち「その大きさにもかかわらず、人間の尺度で存在している」²³⁾。たとえば「木の中の時間性はわたしたちの寿命という感覚とよく似ている。木は八十年から百年の命を持つ」²³⁾。その年輪の中に、わたしたちは積み重なった歴史の層を目撃する。「現れ出る」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、前半の生長を強調するものであるが、やがて訪れる衰退の時間も含んでいる。その周囲で老木が朽ちて倒れ、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。たとえばこの森に咲く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、外来種のスパニッシュ・ブルーベルとの交雑が英国全域に広がる中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という伝統的なイメージに容易に合致するが、実際には自然は放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。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。しかも絶滅危惧種に挙げられているのは、その多くが珍しい種ではなく、かつて生活域に普通に見られた動植物である。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」²⁴⁾。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。また、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」²⁵⁾と捉える。

それはつまり、時間とともに変化し、内部は不均一で多様な部分を内包するシステムである。しかし、適切な生産性などの機能を通じて、わたしたちの生活や生産を支える自然の恵みを過不足なく提供することのできる健全な生態系は、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。そうした生態系を再び健全な生態系へと還元させることは、条件によっては可能であるが、きわめて難しい。「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」⁽⁹⁾。

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」⁽¹⁰⁾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。

ナッシュの《木製の丸石》が表現する時間は、素材であるオークの木が持つ時間、すなわち植物の誕生から死までの時間と物質としてゆるやかに朽ちていく時間、くわえて作品の周囲の自然環境が持つ時間、季節の移り変わり、潮の干満の時間、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、つまり作品を取り巻く自然の時間と人間の歴史のすべてである。丸石は、小さな川の流れに投げ入れられた時点から、川の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

部となると同時に、川の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。

四、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作品の内部、すなわちその素材と形態に余すところなく含まれている。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、色彩といった純粹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。言い換えれば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。

ところが、とりわけ大きな物語の喪失を先鋭化させていたはずのポスト・モダンの芸術が、再び物語を語り始めている。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といふ性格を一步進めて、その場所や風景の物語を語るようになっていく。

ナッシュの彫刻においてとりわけ強調される三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変化するか。作品を特定の場所に置くことは、作品が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、素材の内部と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」²⁸と説明する。

《トネリコのドーム》はカイナ・コイドという特定の場所のために制作された。それは、トネリコの木が持つ自然の時間を物語るものであると同時に、カイナ・コイドの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され、ドームを形作るために施されたフレッチングに導かれて生長していく歴史を物語るものとなる。そこにおいて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》は意図的に自然と人工の中間にあることで、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。わたしたちは、自然環境がいまや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知っている。《トネリコのドーム》において、作品の形は、そのように歴史化された自然環境の時間の中で生じ、目に見えるようにされている。

《木製の丸石》は、フェステイニヨグ渓谷を流れる川を旅することで、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、自然環境を形作る自然の(自然科学的な)物語に関わっている。そこに作家個人の作品との関わりについての物語が付け加えられる。《木製の丸石》は、《トネリコのドーム》と同様に、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

ばいけない、いま、ここと地続きの現実の自然、すなわち歴史的な時間性を持つ自然である。

いったんはアイリッシュ海へ運ばれたと思われる《木製の丸石》は、二〇〇九年五月に再び姿を現した²⁹⁾。実際には河口から海へと押し流されたのではなく、何らかの力により泥の中に深く埋もれていただけで、丸石を覆い隠していた泥を川の流れが洗い流したために《木製の丸石》は再び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、しばらくの間干潮で水位がきわめて低いときだけ頭を見せていたが、やがて川の流れに運ばれて中洲に静かに留まり、今度ははっきりとその姿を現すようになった。いまなお《木製の丸石》がそこに留まり自然環境の現在を見せているうちに、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。

(本論攷は平成二十六年度富山大学学長裁量経費に基づく研究である)。

註

* 本論攷は、自然の歴史化をめぐる連作論文「自然の歴史化と環境芸術の物語性(1)」「(2)」「(3)」および「自然の歴史化—英国の環境芸術における narrative なもの—」に基づき、とくに自然と人工の二項対立に関する議論を中心テーマにして、加筆訂正の上まとめ直したものである。F. 伊東多佳子「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」二〇一一年、GEIBUN05 富山大学芸術文化学部紀要、五卷(一〇六—一二三頁)、同「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——」二〇一三年、GEIBUN06 富山大学芸術文化学部紀要、六卷(九四—一〇五頁)、同「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》をめぐる考察——」、

- GEIBUN08 富山大学芸術文化学部紀要、八巻（七四―八八頁）、同「自然の歴史化——英国の環境芸術における narrative たちの——」二〇一三年、『国際哲学研究』二号（一一三―一二五頁）。
- (1) 風景に関しては石田正『環境美学への途上』二〇〇五年に詳し。
 - (2) cf. David Nash, in John Grande, *Art Nature Dialogues*, New York, 2004, p.3.
 - (3) cf. *David Nash*, Abrams, New York, 2007, pp.41-42, p.46.
 - (4) David Nash, *Fleched Over Ash*, London, AIR Gallery, 1978.
 - (5) *David Nash*, New York, 2007, p.47.
 - (6) Bernard Williams, “Must Concern for the Environment Be Centered on Human Beings?” in *Making sense of humanity*, New York, 1995, p.237.
 - (7) Julian Andrews, *The Sculpture of David Nash*, 1996, Henry Moore Foundation, Lund Humphries publishers, London, p.107.
 - (8) cf. *David Nash*, 2007, pp.66-75.
 - (9) *Ibid.*
 - (10) *Ibid.*
 - (11) *Ibid.* pp.47-48.
 - (12) Angelika Krebs, *Ethics of Nature*, 1999, p.6. (訳出にあたり、アンゲリーカ・クレプス（加藤泰史、高畑祐人訳）『自然倫理学』二〇一一年も参考にした）。
 - (13) 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はない。Martin Seel, “Ästhetische und moralische Anerkennung der Natur”, in Angelika Krebs (Hg.), *Naturethik*, Frankfurt am Mein, 1997, p.315.

- (14) Bernard Williams, *ibid.*
- (15) Angelika Krebs, *Ethics of Nature*, 1999, p.137.
- (16) cf. Martin Seel, *ibid.* p.319.
- (17) *Ibid.* pp.320-323.
- (18) *Ibid.* p.314.
- (19) David Nash, *DIY Box set Wooden Boulder - 1978-2003 David Nash.*
- (20) 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.
- (21) *David Nash*, New York, 2007, p.47.
- (22) Ben Tufnell, "Wood Primer : Material, Process, Time", in *David Nash at Yorkshire Sculpture Park*, 2010, Yorkshire Sculpture Park, p.79.
- (23) "Interview with David Nash" in David Nash, *Making and Placing, Abstract Sculpture 1978- 2004, Tate St. Ives, 2004*, p.41.
- (24) 鷺谷いずみ『生態系を蘇らせる』二〇〇一年 日本放送出版協会 一三三頁。
- (25) 同書、一四一頁。
- (26) 同書、一八二―一八三頁。
- (27) 同書、七四頁。
- (28) *David Nash*, New York, 2007, p.65.
- (29) cf. Ben Tufnell, "Wood Primer : Material, Process, Time" in *David Nash at Yorkshire Sculpture Park*, 2010 Yorkshire Sculpture Park, pp.93.

