

## 自然の美的鑑賞

西村清和

### 一 「自然」概念のアンチノミー

ヘーゲル以来、近代美学は自然美を無視してきたとはよくいわれる。だが一九七〇年代以降、英米圏の哲学・美学においては、自然美が自然環境の美的鑑賞の問題がホットトピックとして浮上することになった。もちろんこれは、環境倫理や環境保護のような、危機に瀕した自然環境をさまざまな角度から論じようとする、現代のより広範な潮流の一分枝とみなされるべきだろう。だが環境倫理のばあいとおなじように、環境美学における議論には混乱が見られる。問題は、そもそも鑑賞の対象となる「自然」とはなにをいうのか、またそれを「美的」に鑑賞するとは、どのような経験なのかである。

従来、自然美論はしばしば、一個の自然物をそれだけ単独に美的対象として、その色やかたちや肌理や模様といった感覚的な質や形式を鑑賞すると考えるか、あるいは自然の風景全体を一枚の風景画としてみるか、いずれにせよ「自然」を芸術作品とおなじような意味での美的対象と考えてきた。これに対して七〇年代以降の環境美学の多くは、こうした自然鑑賞の芸術モデル理論に対する批判的な立場から出発する。たとえばアラン・カルソンは、個々の自然物はそれがおかれた環境の内部で作用しているさまざまな力によって、その環境を構成する諸要素から展開させられたものであり、それゆえ自然物をそれ

つまわりの環境との有機的な統一からひきはなして単独で鑑賞することはほんらいの自然鑑賞ということにはならないという。自然とはまずは自然環境であり、しかも山岳や渓谷や湿地といった自然のそのつどことなった環境を美的に鑑賞するためには、ちょうど芸術作品を鑑賞するのに一定の時代やジャンルや様式などについての知識を必要とするように、それら自然環境のことなりや、その内部に働くシステムや諸要素についての知識を必要とする。こうしてカールソンは、自然をほかならぬ自然として美的に鑑賞するために関与的に必要な知識を、自然についての「常識的・科学的知識(the common sense/scientific knowledge)〔1〕」と呼ぶ。

カールソンの環境モデル理論はそれなりに説得的であるが、問題もある。それは個々の自然物をそれとして鑑賞することをゆるさないが、これは都会の街路樹や自宅の庭に咲く花を鑑賞するわれわれのごくふつうの経験に反する。しかしいっそう重要なのは、かれが自然物ではなく環境を「自然」と等置するとき、この科学的知識にもとづく「自然」の概念そのものの内実である。科学は山岳や渓谷や湿地といった特定の自然環境から、それがむかうべき総体としての「自然」の秩序と統一性の把握へとむかうが、そのときこの「自然」概念は容易に、われわれ人間をも包括しつつ、しかもわれわれの経験をこえたひとつの超越的全体性という理念を想定する。こうしてすでにカントが指摘した、「自然の事物」の全体という「宇宙論的理念」つまり「超越的自然概念(transzendente Naturbegriffe)〔2〕」をめぐるアンチノミーが顕在化する。

このことは、おなじく環境を自然の美的鑑賞の主題とするアーノルド・バーリアントのばあいにも見られる。バーリアントはカント以来の「無関心性の美学」に対して「関与の美学(aesthetics of engagement)」を提唱する。われわれは環境にみずからの身体によつて歩み入り、そのひろがりや厚みや奥行きをたんに視覚ではなく、こうした動きと活動のただなかにあるわれわれの身体において経験する。しかも「文化的動物(cultural animals)」であるかぎり、環境に対するわれわれの知覚は、記憶や信念や連想といった「われわれの文化がもつさまざまな諸様態」と一体となっている。それゆえ自然環境とは、「多様な歴史的、社会的パターンを見せる人間生活の織物を構成するすべての活動と反応に人々が関与する(engage in)自然的―文化的領域

(physical-cultural realm)」<sup>(3)</sup> という「複雑な観念」である。これは、きわめて正しい認識である。だがバリエントはここからさらに、「人間的なものと自然的なものを区別せず、すべてを単一の連続的な全体の部分と解釈するような自然についての考へかた」に立とうとするのであり、そのかぎりでもバリエントにあつては、芸術のような人間的なのみならず「人々がそれを生きるかぎりでの自然過程」<sup>(4)</sup> に包摂されてしまう。かれのいう「環境」とは、一方で「文化的動物」としてのわれわれの経験が織りなす文化的領域でありながら、しかしあくまでもわれわれを包摂する自然過程なのであり、それゆえかれが環境を「自然的―文化的領域」という「複雑な観念」だというとき、それ自体がああアンチノミーの表現となつてゐる。

「自然」概念をめぐるこのアンチノミーは、従来の環境論はすべてである意味で擬人論ないし人間中心主義であるとして、「非中心主義の(acentric)」環境論と自然美論を主張するゴドウロヴィッチのようなラディカルな立場においては、いっそう先鋭化する。ゴドウロヴィッチによれば、これまでの自然美論はおおむね自然対象や風景に対してわれわれが美的にどのような視点と態度をとり、どう反応するかを議論してきたが、それは結局は自然を人間の感覚ないし感性や文化の恣意性にゆだねるものでしかない。自然保護を人間の利害にもとづいて主張する功利主義や、あるいはピーター・シンガー<sup>(5)</sup> のように、人間の利害との類比において動物の利害とそれにもなう「擬似―権利」を主張するタイプの環境論にしても、特定の人間の関心と遠近法にもとづく点で、「自然についての断片的な見方」でしかなく、全体としての自然を呈示することはできない。「人間中心の生態学」に反対するラヴロックが、「宇宙空間からの地球の眺望を出発点として」バクテリアと人間とを同サイズのものと見れば、人間の「技術圏(テクノスフィア)」も結局はガイアと呼ばれる「原生自然」の「制御プロセスに組みこまれてしまふ」<sup>(6)</sup> と主張するとき、かれのこの「ガイア仮説」で想定されている「ひとつの自己維持する全体的なシステム」は、やはり「擬人法的隠喩」<sup>(7)</sup> にもとづいている。カールソンの「認知的論的美論(cognitivist aesthetic)」にしても、科学という人間の知性の関心にしたがつており、それが提供するの「われわれ自身の手で分節化された一連のイメージでしかない」<sup>(8)</sup>。こう批判した上でゴドウロヴィッチは、自然自体にとつてわれわれ人間の存在はなんらの意味ももたず、それゆえそれはわれわれにと

って「超然 (aloof)とし、疎遠で、知られざる、他者 (the Other)」<sup>9</sup>であり、原理的にわれわれには知りえず語りえないもの、その意味で「神秘」にとどまるといふ。それゆえあるべき自然鑑賞とは、この自然にほんらいの「美的な超然 (aesthetic aloofness)」と「偉大なる無情 (the great Insensate)」の経験、われわれの「外にある」自然についての「ある神秘感 (a sense of mystery)」の経験である。

たしかに、さまざまな自然美論や環境論の論拠となつている功利主義や認知主義、さらには神秘主義さえも人間中心主義的であるというゴドウロヴィッチの主張はまったく正しい。またもしも「全体としての自然」、つまりは自然自体を想定することができるとすれば、それはわれわれの存在など顧慮せず、われわれの文化の外にあつてわれわれの理解や科学や感情をこえた「なにかあるもの」だといふのも、すくなくとも論理的にはまちがいではないし、これを不可解な謎や神秘と見ても問題はなさそうである。だがそうだとすれば、そもそもこれを「自然」と呼ぶことすら人間主義的な誤謬といわざるをえない。それはほとんど、「超越的自然概念」をめぐるアンチノミーの根幹にあつた「存在」や「物自体」とおなじ、われわれの経験からすれば空虚な概念ないし理念であつて、それに対してわれわれは宗教的、形而上学的なかわり方はできるとしても、これを人間の経験にもとづく認識論的な概念である「自然」と名指すことも、さらにはこれを美的に「鑑賞する」することもできないといふべきである。ゴドウロヴィッチがこの自然の超絶性を鑑賞するさいの「神秘感」をなお「美的」と呼ぶとき、しかもそれはなにか神秘的なものを前にして感銘を受けることでわれわれのうちに生じる畏怖や崇高のような「感じ (sentiments)」ですらあつてはいけないとすれば、いったい人間に特有の「感覚的な (sensorial)」経験や感情をこえた「自然」についての非中心主義的「美感」とは何なのかは、われわれにはまったく知りえない。

## 二 人間のビオトープ

美的鑑賞ということでわれわれは「自然」の経験を語りながら、一方で「自然」ということばは、経験をこえたある種の宇宙論的理念をひびかせずにはおかない。ヒュームがいうように、自然ということばほど「あいまいで両義的なことばはない」<sup>(10)</sup>のであり、ひとが自然概念をめぐる解きがいアンチノミーに陥るのもそのためである。じつさいにわれわれが「自然」として経験するものは、マルコム・バッド<sup>(11)</sup>がいうように、水や鉄、山や川、あるいは昆虫や木といった種か、これらの種の例示として個別に存在する富士山や穂高、地球や月、個々の犬や馬といった自然物か、さらには日の出や日没、虹や風や雨など、さまざまな自然諸力がもたらす自然のできごとや現象のいずれかだろう。そしてふつうわれわれは、これら「自然」の種や個物や現象を、人間精神によってつくられた「人工物」に対置する。ここからひととはしばしば、人間がつくりそこに住みこむ領域としての「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立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。だが「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こまれ、一定の自然法則にしたがっているからである。

事実として、地球上の個々の自然対象にかぎってみても、人間の介入しない自然領域など現代ではほとんど見あたらない。原始時代以来野生動物は家畜化され、現在野生とされる動物でも、かれらが生息するのは一定の政策のもとにおかれる保護区においてである。川には橋やダムが架設され、海には防波堤が築かれ、森は伐採されて空き地となる。われわれは郊外にでて、ここには自然がたくさんのこっているといい、自然にかまれて生活するのはすばらしいという。世界遺産に指定されるような比較的ひとの手はいらない原生の自然と考えられている領域にしても、空気汚染や温暖化の影響からのがれることはできず、野生動物とおなじように、保護政策のもとにおかれた自然である。これを要するに、われわれが「自然」と呼び「環境」

と呼びならわしているものは、じつさいには自然と人工との混合体でしかありえないことである。われわれは人間に對置される「自然」なるもの、人間が地上に出現する以前からあったはずの種や個物やできごとからなる「原生自然」なるものを、空虚な理念として想定する以外にそれとして経験することはない。それゆえ自然と人間、自然と文化という二項対立は原理的にまちがっている。伝統的な哲学はこの人間と自然の二項対立に對して、たとえばシェリングのように、自然を人間精神がそこから生いそだつて自立するにいたった超越論的過去と見る一方で、その根底に自然と精神の絶対的同一性を前提したり、ハイデッガーのように、人間の技術(Prosis)の根柢に大文字のピュシス(Physis)をおくことで、これを解消しようとしてきた。バーリアントが結局は「自然的—文化的領域」としての環境を、人間的なものと自然的なものを区別しない単一の連続的な「プロセス全体」に帰するもの、おなじ構図である。だがこうした概念も、やはり疑わしい。問われるべきはそれ自体空虚な「原生自然」という概念ではなく、人間をも包摂する「自然過程」や「Physis」でもなく、日々の経験のなかでわれわれが「自然」と呼びならわしているものにはなにかである。

H・ヘイダー<sup>(12)</sup>によれば、動物はそれぞれの種の生息に適した一定の条件をそなえた環境、つまりその種に固有の「生活場所(ビオトープ)」に棲んでいる。一定の土地の内部には、かず多くの種が織りなすビオトープの編み目が相互にかさなりあい複雑に交叉している。ビオトープが複雑にからまりあう異種の動物は、おたがいに無関心であったり共生関係や競合関係にあったり、さまざまである。ライオンは自分のなわばりでハイエナを発見しても、ほとんど気にとめることはないが、未知のライオンの侵入に對しては寛容ではない。とくに重要なのは「捕食者—被食者」の関係である。草食動物にとつて肉食動物は捕食者であり、敵である。この意味ではヒトは、かれらが集団で狩りをする技術を身につけて以来優位にある肉食動物として、ほとんどすべての野生動物にとつてもっとも危険な共通の敵である。

ヒトもまた自然の動物である以上、それに特有のビオトープに生息する。だがヒトは、外部の環境にびつたりと適合する特殊化を知らない「欠陥生物」として、本能による「自然の計画」を逸脱する刺激の過剰と見とおしのつかぬ不意打ちにさらさ

れている。だからこそ人間はこれをみずからの企てによって克服し未来を切りひらくほかはないのだが、人間という自然種に固有のそのようなビオトープをわれわれはとくに「世界」と呼ぶ。人間が文化によって自然を超出したとき、そこに見いだしたのはみずから切りひらくべき環境としての「世界」であり、人間とは世界にあつて未来の可能性を企てるまなざしの「主体」である。だが動物にとつて視覚は、「自然の計画」によってその環境にはめこまれ適合させられた知覚器官以上ではなく、それゆえ動物の目はまなざしではない。動物の目はまなざしではないということは、われわれ人間がかれら動物と、厳密な意味で視線を交わすことはないということを意味する。かれらがときに、われわれ人間のビオトープと重なり合い接するとしても、動物にとつて人間はまずは自分のビオトープのなかで目にとらえた異種の個体として、これを攻撃するか逃走するか、あるいは無視するか、いずれせよ本能的な反応をひきだす「視覚標識」にすぎない。ペットとして飼われているイヌや猫にしても、実状はどうやら、動物たちにとつて飼い主は疑似親か群れの仲間として、かれらの群れの社会順位に組みこまれており、そこにどれほどこまやかな愛情の交流が生まれるように見えても、それは人間どうしの視線の交流とは異質である。動物と人間の関係は、相互に重なりつつもけつしてひとつに交わるのではないそれぞれのビオトープのあいだに横たわる深淵によって隔てられている。

要するに、人間という自然種が棲みこむビオトープは他の動物種のビオトープや植生と重層的に複雑にからみあつてひとつの生態系を形成しながらも、それはユクスキユルが「環境(Umwelt)」と呼んでいる他の種のビオトープとはことなつて、「世界」であり「文明」であり「文化」でしかありえないということである。現代の環境論や環境倫理学が、しばしば自然と人間との関係をラディカルな敵対関係ととらえて、全体としての自然や生態系を破壊する文明や文化を批判するのに対して、ジョン・パスモアは「人類が世界に現存することによってその世界に何を付与することになるのだろうか、と問われるならば、その唯一の可能な答えとして、それは文明である」<sup>(13)</sup> といい、そして「植物に対してであれ、動物に対してであれ、人間は略奪者としてしか生きられないものである」と異議を唱える。こういったからといって、それがただちに「人間は自然の支配者である」

と主張することにはならない。

「生態学的に見れば、たしかに人間は植物・動物・土地と一緒に一つの共同体を形成している。．．．けれども、もしその構成員たちが共通の利害を持ち合わせ、しかも相互の責務を認めあうことが一つの共同体に不可欠だとすれば、人間・植物・動物・土地の四者は一つの共同体を形成してはいない。たとえばバクテリアと人間とは相互の責務を認めあってもいなければ、また共通の利害を持ち合わせてもいない」。(14)

われわれ人間は、われわれが社会に対して責任を負うのと同じ意味で、自然に「対して(◎)」責任を負うわけではない。われわれは「自然に関する責任(responsibility for nature)」(15)を負うのだ、というのである。野生を超出することで孤立した種となった人間は、その孤独のうちに、われわれ自身のビオトープである「世界」の内部に見いだされ経験される自然、つまり自然種と自然物と自然現象にかんして、人間らしいやり方でその意味や美を問い、そしてそこに住む同胞や次世代に対して責務を負うべく呪縛されているというべきだろうか。

### 三 「自然—世界(nature-world)」

われわれの文化がそこから生いそだった、深層においてわれわれと地続きの自然、しかもいまではわれわれの視界の周縁へと追いやられた自然を想定してこれを「自然自体」、「全体としての自然」さらには「原生の、野生の自然」と呼ぼうとも、それは人間が出現した時点で失われた楽園の物語であり、われわれの勝手なファンタジーでしかない。日々生活する経験にそくしているかぎり、われわれ人間の「ビオトープ(生活場所)」は天と地に区切られた世界と、その状態としての文化・文明でしかありえない。この人間のビオトープ、つまり世界の総体を「大自然」と呼ぶとき、われわれはあの空虚な宇宙論的理念に迷いこむ。われわれが経験概念として「自然」と呼ぶことができるのは、みずからのビオトープであるこの世界や文化の内部で、



人間の所産ではないものとして見いだされ経験される種や個体やできごととしての自然所産以外にはない。しかしこれらを天と名指し地と名指すのも、水や火を使うのも、やはり世界に生きる人間の文化なのである。それゆえわれわれにとって問題なのは自然と人間、自然と精神の二項対立ではなく、われわれのこの世界内部にあつてこの世界を構成するひとつの概念領域としての自然とのかかわりである。もちろんクワインがいうように、科学がわれわれ人間の世界についての信念体系である以上、科学もまた文化の一領域であり、科学が記述しわれわれにおしえる「自然」もやはり、われわれの世界を構成するひとつの文化的概念領域であるほかはない。それゆえわれわれとしては、従来人間や精神や文化に対置され「自然」と呼びならわされてきたあいまいな概念に代えて、これを「自然—世界(nature-world)」と呼ぼうと思う。これは、われわれ人間にとって文化概念でしかありえない「自然」を名指す概念として、バーリアントの「自然的—文化的領域」としての「環境」とも、これときわめてよく似た和辻の現象学的「風土」やこれに影響を受けたオギュスタン・ベルクの「風土(エクマーネ(ecumene))ないしミリュー(milieux)」ともことなっている。

和辻の「風土性」とは、人間の現存在の「現(Da)」における空間性を問うものであるが、それは結局「間柄」としての「われわれ」の共同体の実存の志向的構造として「一つの民族の永い間の風土的自己了解を表現する」<sup>16)</sup>ものである。寒風にせよ春風にせよ、それらはわれわれの外の気象だが、しかしこの気象を経験することにおいてわれわれは「まず我々自身を了解する」のであり、寒さをしのぐ衣服や炭といった道具をつくること、つまり「かかる手段の発見」もまた「風土における自己了解」<sup>17)</sup>である。しかしそのかぎりでは、ここには人間の共同体の自己了解としての「風土の現象」以外に「自然」と呼ばれるようなものは存在せず、自然と人工とは風土においてひとつになる。ベルクは正しくも、人間が介在しない「原生的な自然など」というものは存在しない<sup>18)</sup>といい、「自然」とはつねにわれわれが表象するもの以外ではありえず、それゆえ「自然はつねに媒介され、社会化され、文化的なものとなる」<sup>18)</sup>という。だがここでも自然は、その著作のスローガン「文化をふたたび自然に、自然をふたたび文化に」にしたがって、結局は「風土」という文化に還元されてしまう。ベルクの風土のイメージは、葡萄酒

の壺やギリシヤ神殿にとりあつめられる天・地・神・人からなるハイデッガー後期の「四域(Gevirt)」である。惑星にまで広がる「風土(エクメーネ)の展開」は、「物の自然」である「大地」と「世界」との「争い(Streit)」をつうじて大地それ自身であるひとつの世界の「拓け」のうちに保持する「人間の作品」<sup>(19)</sup>である。そして人間の技術と象徴の力の所産としての風土という作品にあつて、人間は自然のうちに超自然的なものを感じとり、「(全体)との神秘的な結びつきを表現する」<sup>(20)</sup>というのである。

だがわれわれのいう「自然―世界」、ネイチャーワールドは、なるほど人間のビオトープが世界であるかぎり、ひとつの文化概念ではあるが、だからといって自然それ自身が文化所産として人工とひと続きであるわけではない。われわれはわれわれのミリュウ、われわれのビオトープを「世界」と呼ぶが、この「世界」の内部では、他のさまざまな生物のミリュウ、ビオトープが複雑に交差しオーバーラップしている。ここにあるのは自然をみずからの「超越論的過去」と見るシェリング的精神の一元論、あるいは大地とそこを這うコオロギやそこに吹く風を「四域」のコスモスへととりあつめる根源的な「ポイエーシス」<sup>(21)</sup>「ピュシス」の一元論ではなく、相互に交錯し重層しあう多様なビオトープの多元主義と共生である。われわれの世界内部で鳴くコオロギや畑を荒らす熊を見て、われわれがこれを「自然」と名指すとき、それは文化概念であるが、だからといってコオロギや熊のビオトープそれ自体が「世界」にとりあつめられて、われわれの風土や文化の所産となるわけではない。それはわれわれのビオトープと交差し、ときにわれわれの風土や文化にとつて排除さるべき障害となるが、それでもわれわれはこれを、われわれの世界内部の「自然」と名指すのである。それゆえまた、自然を美的に鑑賞するのはひとつの文化だとしても、だからといって自然美と芸術美がひとつになる<sup>(22)</sup>わけでもない。「ネイチャーワールド」とは、われわれがカールソンのいう「常識的・科学的知識」にもとづいて人工物から区別している種や個体やできごとのカテゴリーとして、あくまでもわれわれが生き経験する世界内部のひとつの概念領域であり、「アートワールド」もまた、これとはことなつたひとつの概念領域なのである。

それゆえわれわれが美的に経験する自然とは、より限定的に言えば、われわれのビオトープである世界内部にあって、われわれがとくに「ネイチャーワールド」と呼ぶカテゴリーに属するもの、つまりたとえ品種改良や保護や景観設計等で人間の手加わっているとしても、その存在自体は人工にはよらない種や個体やできごとである。われわれは道ばたに咲く一輪の花を見、その香りをかいで楽しむ。都会の高層ビルの上に架かる虹や、そのむこうにつらなる山陰に陽が雲を赤く染めながら落ちていく風景に息をのむ。これらはたしかに、われわれが日常において美的に経験する自然だといってよい。自然の美的経験とは、まずは当の自然対象がまさに人工ではない自然として、つまり「ネイチャーワールド」にあるものとして経験されることをいう。

#### 四 自然の美的鑑賞の「正しさ」

「自然」についてわれわれはどのように語れるかについて論じた上で、あらためて自然の「美的」鑑賞とはどのような経験なのかを考えてみよう。自然鑑賞の「芸術モデル」を批判するカールソンにとって問題は、自然をまさに自然として鑑賞することであり、それゆえわれわれはそれがまずは作品でも風景画でもないこと、したがって自然であることを知っていなければならなかった。その上、自然環境のすべてがかならずしも美的であるとはかぎらないから、われわれはその環境のなかの美的に有意味な部分ないし位相に焦点を当てることをも知っていなければならぬ。ここでカールソンは、このような特定の位相に焦点をあてて見る作用をポール・ジフにならって「位相化 (aspecton)」<sup>(22)</sup>と呼ぶ。ジフによれば、作品を鑑賞し評価するために、さまざまな知識、歴史的な情報や他の作品との比較などは必要である。たとえば描かれたモチーフが海であること、それが海の風景画であること、それがフェルメールの手になること、かれに独特の筆づかいや様式などについての理解や知識は、当の作品を一定の方向で味わい評価するように鑑賞者を導く<sup>(23)</sup>。それとおなじように自然についての知識も、山岳や溪

谷や湿地といった自然のそのつどことなった環境の「なに」に焦点をあてるべきかという位相化に必要なものである。

さらにカールソンは、ジフの議論をより精緻に理論化したケンドール・ウォルトンに言及して、そのつどの自然対象に対する美的鑑賞の「正しさ」を問題にする。ウォルトンはジフが作品の美的鑑賞に必要とした一定の知識をより限定して「芸術カテゴリー」とよぶが、これには絵画や彫刻といったメディアのちがいが、ジャンルや様式、形式などがふくまれる。これらはある独得の色づかいや画面構成といったやりかたで、作品そのもののなかに「知覚において弁別」でき「発見」できるものである。それゆえウォルトンは、ひとは作品を構成するこれらの諸要素にかんして「正しいカテゴリーのもとで知覚することを学ばなければならない」<sup>(24)</sup>といい、そのかぎりでは作品の美的鑑賞について、その真偽を問うことができるという。しかしウォルトンは、雲や山や夕焼けなどの自然対象にかんしては、われわれはこれらに特定的美的特質を認めることはできないにしても、それは「芸術家やかれらが属した社会についての歴史的事実にかんする考察をふくんではいない」<sup>(25)</sup>ために、それにふさわしいカテゴリーというものを特定することはできず、したがって自然の美的鑑賞については真偽を問うことはできないという。

これに対してカールソンは、かれのいう自然についての「常識的・科学的知識」をウォルトンの「芸術カテゴリー」に対応するかたちでさらに限定することで、自然の美的鑑賞についても真偽が問えると主張する。砂と泥のまざったぬかるみに足を踏みいれるとき、ひとはこれをビーチとして、潮のひいた干潟として、あるいは露出した海底として知覚することができるが、このようにわれわれの自然鑑賞はこれをどのカテゴリーにおいて知覚するかに応じて変化する。それゆえわれわれはある自然環境を、それが帰属するべき正しいカテゴリーのもとで鑑賞する必要があるが、「自然にかんする正しいカテゴリーは、自然科学によってあたえられるカテゴリーである」<sup>(26)</sup>。だがそうだとすると、科学者によるカテゴリーづけがより正確になればなるほど、自然鑑賞もより正しく適切なものになるということになる。じつさいカールソンは、ふつうのひとつくらべて「芸術批評家や芸術史家は、芸術を美的に鑑賞するための十分な素養を身につけているように、自然学者 (naturalist) やエコロジストは、自然を美的に鑑賞するための十分な素養を身につけている」<sup>(27)</sup>だろうという。

八〇年代以降カールソンはさらに大胆に、かれが「科学的知識にもとづく積極美学(positive aesthetics)」と名づける立場へと踏みだす。それは、自然環境は、それが人間の手が加わらない「原生自然」であるかぎり、そして「それにとって正しいカテゴリー、つまり自然科学によって情報として提供されたカテゴリーにおいて知覚される」かぎり、「おおむね美的に肯定的な質(positive aesthetic qualities)をもつて」おり、「美的に善(good)と見えねばならない」と主張する。この積極美学を支える論拠としてかれが想定しているのは、相互に対立する記述やカテゴリーづけや理論のいずれを選択するかにかんして科学者は、「美的な良さ」をひとつの基準として採用するのうに見えるという事実である。それはつまり、より正しい科学理論がもつべき「秩序、規則性、調和、バランス、緊張、その解決」といった質であり、そしてこうした質は「われわれが芸術において美的によいとみなす質」とおなじものである。このように「科学は自然のカテゴリーを部分的には美的な良さという照明のもとで創造するのであり、そうすることによって自然の世界をわれわれにとって美的によいものと見させる(appear)。そして、こうして創られたカテゴリーは正しい——適切な美的鑑賞をふくみ、当の鑑賞の対象の美的な質と価値とを開示する——カテゴリーである」<sup>(28)</sup>。おなじような主張は、ロルストンの環境倫理にも見られる。ロルストンも、自然はそのエコシステムの所産として、その内部に「より根本的な(essential)美的特質を客観的にもちあわせている」<sup>(29)</sup>として、そのようなものとして「かたち、構造、完全性(integrity)、秩序……多様性、統一性など」をあげ、この「拡張された美学」としての「生態学的美学(ecological aesthetics)」<sup>(30)</sup>とかれの主張する「大いなる地球(a Grand Earth)」における「エコシステム・アプローチによる倫理学」とをむすびつけようとするのである。

もちろんカールソンやロルストンは、自然を神によってデザインされ創造されるものと考え、この合目的性において自然を「本質からして美的に善である (good)」<sup>(31)</sup>とする古典的な積極美学を主張しているわけではない。それにしてもかれらの積極美学においては、「原生自然」や「大いなる地球」という宇宙論的理念のアンチノミーはあきらかである。またその全体としての自然における美の主張も、科学理論の秩序や規則性というもっぱら知的で論理的な質を、対象において知覚され経験され

る秩序や規則性といった美的な質になぞらえるたんなる類比にもとづいており、われわれとしてただちにこれを認めるわけにはいかない。じつさい、科学者が緊密な論理秩序によって構築された理論について「美しい」と口にするとしても、それはやはりたんなる比喩にすぎない。結局のところ、カールソンが主張する自然の美的鑑賞にかんする「環境モデル」も、われわれが芸術カテゴリーにしたがって作品内部に発見する形式や様式にかかわる美的特質を、科学的「正しさ」に対応する秩序や規則性などの論理的特質に適用するという点で、かれ自身が批判した「芸術モデル」に帰着するのである。

さきに見た芸術カテゴリーにかんするウォルトンの議論には、あきらかに循環がある。作家は自分が帰属するアートワールドにおいて美的に意味をもつ特定のカテゴリーのもとでひとつの作品を意図し制作するが、それだからこそわれわれ鑑賞者も、まさにそのように意図されたカテゴリーのもとで作品を適正に鑑賞することが要請されている。だがこの循環は論理的な、それゆえ無意味な循環ではなく、それこそはアートワールドの構造である。一方、自然の目的論をとらないかぎりネイチャーワールドには作者や意図を想定することはできず、それゆえ構造論的循環はここにはない。にもかかわらずカールソンは、科学者が自然のプロセスに置きいれた理論的で知的なカテゴリーを、たんなる類比によって美的なカテゴリーとつなげることで、ネイチャーワールドにもアートワールドと類比的な構造論的循環を想定する。またロルストンのいうように、かりに自然内部にそれ自体として秩序や構造や生命にまつわるある種の特質が存在するとしても、これを「より根本的な美的特質」(傍点引用者)と呼ぶことは、論点先取の虚偽であり、そしてこれもまた論理的で無意味な循環である。

自然を「自然として」美的に鑑賞するためにはどれほどの知識を必要とするかについては、これまでに相当量の論争がある。しかしこれについては、たとえばバッドのように、美的対象が最低限「自然」であることを知っている必要がある、ときに科学的知識が美的鑑賞に影響することはあるにしても、夕日や花を美的に観賞するためにかならずしも太陽とそれが地球に対しての関係や花が生殖器官であることを知る必要はないだろうし、あるいはその花が毒性のものであるという科学的知識はかえってその花に対する美的鑑賞をさまたげることもある<sup>32</sup> というのが妥当だろう。また自然の事象が生じた自然過程にはあ

る程度科学的に説明可能なプロセスが関与しているにもせよ、その対象がまさにわれわれにとって「美的な」対象として現象することにかんしては、われわれはそこに作家の意図に対応するようなものを仮定することはできず、したがってその対象を美的に「正しく」鑑賞するためのカテゴリーなどを想定することは不可能である。じっさいにはバンドがいうように、自然対象についてのわれわれの美的鑑賞が正しいかどうかは、刻々と変化する自然過程のなかで、それを経験するわれわれの視覚や聴覚、触覚といった知覚の様態や、どの部分に注目するかわる位相化、また自然についての知識のどのレベルで鑑賞するかといったさまざまな条件に応じて相対的であるほかはないだろう<sup>(33)</sup>。

## 五 自然の「美的」特質

カールソンやロルストンが論理的循環におちいったのは、そもそも近代美学における「美的」という語の使用のあいまいさによっている。バンドもこのあいまいさは認めた上で、またカントの「無関心性」と快・不快の経験という伝統的な枠組みを前提した上で、シブリーやウォルトンのいう対象の「美的特質」と「非美的特質」との区別に言及している。シブリーは、いわゆる美的用語(aesthetic term)ないし美的概念——優美、繊細、けばけばしい、情熱的、崇高、醜悪、晴朗など——が指示するある対象の「美的な質(qualities)」と、その対象においてわれわれが五感によってはつきりと知覚したり物理的に記述したりできる「非美的特徴(non-aesthetic features)」——なめらか、細かい、赤い、巨大、ねばねばする、明るいなど——とを区別する。その上でシブリーは一方で、この優美さはそのなめらかなかたちに「よっている(due to, responsible for)」とか、そのねばねばした感触がこれを醜悪に「している(result from, make it)」というように、美的概念ないし美的質は非美的特徴にあるしかたで「依存(depend upon)」あるとは「寄生的(parasitic)」<sup>(34)</sup>であるが、だからといって「なめらかなものは肌を傷めない」というわけあいのように、特定の原理やルールや因果性といった論理的に十分なやり方で「条件づけられて(condition-governed)」いるわけ

ではないという。結局のところわれわれがある対象の非美的特徴を知覚する経験と、これを美的質として味わう(taste)経験とをつなぐのは、シブリーによれば、この非美的特徴に対するわれわれの側の「ある種自然な反応(response)であり、対応(reaction)であり、能力(ability)」<sup>(35)</sup>であるが、もちろんこの「自然な」反応は、一方では社会的な学習の結果でもある。子どもはものを見たり聞いたり触ったりするのとはほぼ同時に、まずは両親や先生などのかかわりのなかで、とくにかれらの注意や関心を引くかたちや色や感触などの非美的特徴に対して美的という点でどのように反応すべきか、あるいはこうして感じとられた美的質をどのような用語で名指すべきかを学び、学習と訓練をつうじてこれを洗練させていく。こうした美的用語の習得も、他のボキャブラリーの習得とともに発達していくのであり、その点で美的用語の使用はなんら特別なものではなく、日常会話における通常の使用である。

シブリーのこの議論でとくに注目すべきは、われわれのいわゆる美的経験は、他の経験とくらべて特別な能力や感受性を必要とするものではなく、ごく日常的な経験だということ、それゆえわれわれが美的用語を適用する対象も、「詩や音楽とならんで、ひとや建物、花や庭、花瓶や家具」など多岐に及ぶということと、もうひとつ、美的経験といわれるものが対象の非美的特徴に対する「ごく日常的な注目や関心にともなつて生じる特定の「関心、おどろき、賞賛、よろこび(delight)あるいは嫌悪(distaste)」といった反応である以上、これら「美的な関心は他のさまざまに関心に依存している」<sup>(36)</sup>という事実の認識である。おそらく好みや選択や尊敬といったそれ自体非美的な関心には、「美しい、優雅、すてきな、繊細」などといった美的用語がかかるだろうし、恐怖や反感には「醜い」という美的用語が関係するだろう。正確さや精巧さ、妙技に対する関心には「繊細、とぎすまされた」といった美的用語が、そして機能や適合性に対する関心には「みごとな(handsome)」といった美的用語がかかるだろう。それゆえ美的経験において問題なのは対象に対する「無関心性」ではなく、ある種の関心である。それは対象の非美的特徴がもちうる実践や実用にかかわる、そして特定の原理やルールや因果性といった論理的に十分なやり方で「条件づけられる」関心ではないにしても、しかしこうした関心に依存し寄生しつつ、当の対象の非美的特徴に対して、特定の美的



共同体が「美的」と呼びならわす、おおむね感性や感受性、趣味にかかわる反応として生じるある種の関心である。<sup>37</sup> この美的関心にしても、日常的に経験されるごくふつうの対象にかかわる以上多様で、けっしていわゆる「芸術」の領域に還元されるようなものではない。だからこそマゴリスがいうように、一般に「美的」と呼ばれているさまざまな現象ないし経験を寄せ集めて、そこに特定の共通項をもとめることでこの語の厳密な定義をこころみても、それは見こみのない企てだろう。<sup>38</sup> それでもこの語を用いる意味があるとすれば、対象の非美的特徴にかんして論理的に条件づけられた関心とはことなつた反応や関心の大まかな領域を囲い、これを名指すためである。そのかぎりでの語は、多様な美的関心にもとづく多様な経験をそれぞれに独自のやりかたで記述するための発見的な概念として役立つだろう。もちろん「美的」という語のこうした使用にも循環はある。だがこれもまた、美的共同体における構造的循環である。

シブリーの議論から引きだせるこのきわめて重要な結論にもかかわらず、シブリー自身が、多様な美的関心とそれにもとづく多様な美的経験の記述に成功するかどうかということになると、われわれとしては懐疑的にならざるをえない。われわれが人間の手になる作品に対してもつ特定の美的関心や反応と、自然対象に対してもつ特定の美的関心や反応のちがいに ついて、シブリーがはつきりと認識しているようには感じられないからである。これは自然や芸術にかぎらず、「スポーツ、曲芸、サーカス芸、家具、衣服、ワイン、自動車、機械、あらゆる種類の道具」<sup>39</sup> などについても美的鑑賞を認めるパッドについてもいえる。パッドはたとえば、美的に経験される自然の非美的特性として「生命がとる形式」をあげて、花を美的に鑑賞するものはたんにその「視覚的な見かけ(appearance)をよるこぶ」のみならず、その開花を春がめぐって「生命が再生したことを宣言し、またその美しい表現として」経験するという。だがこの経験が、春の花を描いた絵に対するものかどうかは、不明のままである。ウォルトンにしても、美的特質を記述するレベルで、作品と自然のあいだにどのようなちがいがあのかは、あきらかではない。たとえばウォルトンは、シブリーにはなかった「再現性」ないし「類似性」をも美的特質に数え、肖像画における色やかたちといった非美的特質は、それがモデルに「類似している」というこの絵画作品の美的特質に関与してい

るといふ。もちろん事實は、現実の人間と絵画のあいだにはその非美的特質において、一方で生身の有機体と、他方で絵の具という無機物の集積という、きわめて大きな差異がある。だがこれらの非美的特質は、この絵が色やかたちにおいて実物に類似しているという美的特質に関与的ではないものとして、ここでは無視される<sup>(40)</sup>。それゆえウオルトンの主張にしたがえば、事実上の非美的な特質には大きな差異が存在するにしても、すくなくとも美的特質、したがって美的経験にかんしては、現実の人間とその肖像画のあいだに差異はないことになる。だが、これはおかしい。絵画平面上の色合いやかたちはあくまで肌色の絵の具や線の集積としての「視覚的デザイン」(visual design)<sup>(41)</sup>の質として、厳密にいつて、実物のもつ肌の色合いやかたちは似ても似つかない。こうして、結局のところ自然の美的鑑賞にかんするこれらの諸理論は、近代美学のなかで特権的な美的対象とされた「芸術作品」に対する美的反応を記述する美的用語を用いているかぎり、これらもまた「芸術モデル」に帰するといわざるをえない。

自然に特有の美的特質をそれにふさわしいやりかたで記述しようとしても、近代美学のなかでそだったものとして、結局は芸術作品を記述する美的用語をもちいざるをえないという、このパラドックスをさけるために、われわれはいっそろナルド・ムーアにならつて、「自然においてわれわれが賞賛するものの多くは名前がない(anonymous)」<sup>(42)</sup>といふべきだろうか。ここで名指すべき美的用語がないというのは、自然においては「見かけや音、におい、輝き、色合い(hues)」などはいずれも、自然過程のただなかにあつて刻々と変化するため一般的な概念におさまりきれず、また自然対象はこうした名前をもたない種々の特質の組みあわせからなるからである。それでは、自然の花と見分けのつかないほど精巧にできた造花のばあいはどうか。ムーアは、色合いや触感などあらゆる点でまったく自然の花と見分けがつかないわば完全な造花のばあいには、ちやうど完全なクローンが見分けがつかないのと同様に、おたがいが「物理的に」完全に同一であり、それゆえ「美的に双子」<sup>(43)</sup>だと認める。しかもムーアは、目では見分けることのできない実物と作品のあいだを区別するダントーのアートワールドの議論を念頭におきつつ、花を人工の造花ではなく「自然の所産」として認識することで、われわれはこれを「知覚するやり方を変える」のだ

という。それはつまり、これを自然という「成長や発達にかんする固有のモードをもち、それに固有の歴史、固有の相関関係をもつ存在秩序」のコンテクストにおいて経験することであり、これによってわれわれは、造花ではなく自然現象を構成している「名前をもたない諸要素(ingredients)」<sup>(4)</sup>に注目するのだという。

だが、一方で自然の花は造花と「物理的」にも「美的」にも共通な質をもちながら、なおその上に造花にはない独自の特質をもつというとき、はたしてこの「名前のない」特質がなんなのかは不明なままである。カントが造花やナイチンゲールの物まねに対して、ひとが欺かれたことを知り、その美が人工にすぎないことを悟るやいなや、この自然美に対する「直接の、しかも知性的な関心」つまり「自然がかの美を産出した」という認識が消え失せ、その結果「趣味もそのものにはや・・・なんらの美も見いだすことはできない」<sup>(45)</sup>というとき、ここでも欺かれたことに気づく前とあとで、その「美」がどう変質するのかについては述べられてはいない。

注意しなければならないのは、それがどれほどよくできていて一瞬本物と見まちがえるような、そのかぎりで「完全な」造花のばあいでも、それが造花であることに気づいてつぶさにそれを見ると、そもそも美的特質を支える非美的特質、ムーアのいう「物理的」な特質という点で、それはすでに自然の花には似ても似つかないという単純な事実である。じつさい自然の花を「生き生きしている(生氣がある)」というとき、それは字義通りに非美的特質を記述しているともいえそうだが、造花については、それは比喩的に(「まるで生氣があるようだ」)美的特質を記述しているというべきだろう。われわれは絵に描かれた葉の色を「緑」と名指し、庭の木の葉の色も「緑」と呼ぶが、この絵がどれほど実物の忠実な再現と見なされるばあいでも、木の葉の非美的特質は、自然の複雑な有機的プロセスの内部から生みだされた所産であるその色合いやしつとりとした触感やそこに漂う生氣という点で、「緑」の絵具で描かれた木の葉の非美的特質とは似ても似つかないし、山の地肌の非美的特質は、やはりセザンヌが絵具で描く山肌とはことなっている。それゆえ絵具を「緑」と呼ぶならば、葉の色はこれとはまったくことなつた用語で名指すほかはないのだが、葉の色の微妙な味わいを正確にいいあてる名前をわれわれはもたない。もつとも語源

的には、日本語の「緑」は色の名前である「青」とはことなっており、「みどり子」ということばにも見られるように、もとは「新芽・若枝」を意味する語であったようである<sup>(46)</sup>、そうだとすれば絵の具の「緑」のほうを別の名前で呼ぶべきかもしれない。それはともあれ、自然の特質が「名前をもたない」というのは、ふつうわれわれが色やかたちを記述するとき用いるのは、われわれになじみの用語、つまりアートワールドにおいてたとえば絵の具の色やかたちを分節化するために作った用語であり、しかしこれでは自然対象の特質を記述できないからである。結局ムーアにあっても、花と造花の物理的、感覚的同一性を認めるかぎり、自然の美的特質の記述にかかわるパラドックスは解決されないままである。

こうしたパラドックスは、ひとつには近代美学における仮象論のパラドックスにその根をもっている。絵は実物の「再現」であり「代理」として、一方で実物と等価なものであるが、しかしじつさいには本物ではなく「たんなる仮象」だというのが、美的仮象論である。だが絵がある点でどれほど実物に「似ている」と見えても、だからといって絵は実物と等価ではなく、それは実物とはまったくことなつた独自の「視覚的デザイン」である。単純なことだが、「絵を見る」ことはその絵に描かれた「実物を見る」こととはまるで異なっており、それゆえこれに対するわれわれの反応として名指される美的特質も、それぞれにまるで異なっている。たしかにそれらは、ある点で似ているものをひとつの呼び名「緑」で名指すのは、われわれの言語の経済である。要は、ひとつのことばで名指されたものを、それゆえにひとつの質とあやまつてとらえてはいけないということである。

たしかに、おなじネイチャーワールドに属する完全なクロウンのあいだには、いかなる点でも区別はないといえるかもしれない。クロウンの類比でたとえばデュシヤンの「泉」と便器を考えてみると、両者ともに人工物であるかぎり、これも「非美的」には双子といつてよい。だがドイツキーが、「泉」と便器とはその曲線やつやや色合いといった点で「美的」にもおなじ特質をもつ<sup>(47)</sup>というとき、それはカテゴリー・ミステイクを犯している。一方がアートワールドにおいて「アート」という身分を授与されるかぎり、それはもはや便器とはことなつた「美的」な特質を帯びるものへと「変容」する。ムーアが

ネイチャーワールドに属する自然の花とそうではない完全な造花とを「美的に双子」とするとき、かれもまたディッキーとなじあやまりを犯している。パッドが「美的」という語のあいまいさにかんして、伝統的な美学における作品の「美的特質」ないし「美的価値」と「芸術的特質」ないし「芸術的価値」の区別に言及するとき<sup>(48)</sup>、パッドもまたおなじあやまりを犯している。それが芸術作品であるとか自然物であるとかいうこととはべつに、「美的」なるものが独自の品質としてあると考えるとき、デューイのように生活のすべてに美的な次元があるという主張に導かれるが、これによってすくなくとも美的な次元においては自然も人工も、芸術もスポーツもサーカスも曲芸も、まったく区別ができなくなってしまう。もちろんすでに見たように、芸術や自然やスポーツのそれぞれに特有の「美的」特質を抽出することによって、芸術や自然やスポーツを定義し区別するのもまちがっている。ダントーが正しく主張するように、作品の美的特質を同定するためにも、われわれはまずそれが作品であることを認定する必要があるであつて、その逆ではない<sup>(49)</sup>。同様に自然物の美的特質を経験するためにも、われわれはまずそれがネイチャーワールドに属するものであることをわかまえる必要がある。たとえ非美的な特質のちがいを見分けることができなくとも、おそらく自然の花は完全な造花には欠けている「みずみずしさ」を美的質としてもっているだろう。パッドのいうように、たしかにアートもスポーツもサーカスも「美的」でありうるが、それがどのように美的であるのかを知るためには、それにさきだつてわれわれは、それがアートでありスポーツでありサーカスであることを知らねばならない。その上でわれわれは、それらアートやスポーツやサーカスに対するわれわれの美的反応を記述するほかはないのである。

すでに見たように、純然たる自然というものは存在せず、われわれが自然と呼ぶものは、われわれの世界内部のひとつの領域としての「自然―世界」である。われわれが道ばたに咲く一輪の花を見、その香りをかいで楽しむとき、それは自然の美的鑑賞といつてよい。カントがいうように、われわれはこの花を産出したのは自然であることを知っており、その形や色が、われわれの技術とはことなつた原理に立つ自然過程の結果であること、それゆえその非美的特質も人工の造花とは異なっていることを知っている。溪谷の岩のかたちや表層の肌合いに見られる非美的特質は、それを削つた途方もない長さの風雨や浸食の

痕跡を見せている。だが岩や土をくだけ加工してつくられた絵の具や草や花の汁をしぼって作られた染料、つややかにみがかれた大理石、あるいは玉虫厨子に用いられた玉虫の羽などは、たとえ自然からとられた素材だとしても、その非美的特質はすでに自然のままのときと変化しているだろうし、これを用いて制作された作品が見せるのは自然過程の痕跡ではなく、アートワールドに規定された技術（アート）の痕跡であり、それゆえこれについての美的な経験を、われわれは自然の美的経験とは呼ばないだろう。床の間に飾られた盆栽や石、水盤に生けられた花、日本式の庭園などは、なるほど決定的なかたちで人間の手が加わっており、華道や庭園術といった人間による構成術に注目してその美的特質を鑑賞することもできるが、一方で街路樹を自然として鑑賞することができるのとおなじように、人間のアートのなかにおかれた自然過程の所産と見るばあいには、これを自然鑑賞の対象とすることもできるだろう。

## 註

- (1) Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment*, Routledge, 2000, p. 50.
- (2) I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Zweite Auflage, 1787, S. 448.
- (3) Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple U. P., 1992, p. 20.
- (4) *Ibid.*, p. 10.
- (5) ピーター・シンガー『動物の解放』、戸田清訳、技術と人間、一九八八年。
- (6) J・E・ラヴロック『ガイアの科学——地球生命圏』、スワシ・ブレム・プラブツダ訳、工作舎、一九八四年、二二九ページ。
- (7) Stan Godlovitch, *Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics* (1994), in: A. Carlson and A. Berleant (eds.), *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, 2004, p. 113.
- (8) *Ibid.*, p. 117.
- (9) *Ibid.*, p. 120.

- (10) David Hume, *A Treatise of Human Nature*, ed. by T. H. Green and T. H. Grose, in 2 vols., London: Longmans, Green, And Co., 1874, vol. 2, p. 249.
- (11) Malcolm Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, Oxford U. P., 2002, p. 3, cf. p. 97.
- (12) H・ヘイイガー『文明に囚われた動物たち』(1942) 今泉吉晴・今泉みね子訳、思索者、一九八三年。ユクスキユルの「環世界(Umwelt)」やローレンツの動物行動学をふまえて、日高敏隆『動物と人間の世界認識』筑摩書房、二〇〇三年。も、動物はそれぞれのもつ知覚の枠にもとづいてそれに固有の「環世界」を構築しそのなかで生きるものであり、「環境」というものは、そのような非常にたくさん世界が重なりあったものだ』(p.128〜9) という。
- (13) ジョン・パスモア『自然に対する人間の責任』 間瀬啓允訳、岩波書店、一九九八年、三二二〜三三ページ。
- (14) 同上、二〇〇〜二〇二ページ。
- (15) John Passmore, *Man's Responsibility for Nature*, 2<sup>nd</sup> ed., Duckworth, 1980, p. xii.
- (16) 和辻哲郎『風土』 岩波文庫、一九七九年、一七〜一七二ページ。
- (17) 同上、一五〜一五二ページ。
- (18) オギユスタン・ベルク『風土学序説——文化をふたたび自然に、自然をふたたび文化に』、中山元訳、筑摩書房、二〇〇二年、二七二〜二七三ページ。
- (19) 同上、一七六〜一七七ページ。
- (20) 同上、二二八〜二二九ページ。
- (21) Berleant, op. cit., p. 12.
- (22) Carlson, *Aesthetics and the Environment*, p. 41.
- (23) Paul Ziff, Reasons in Art Criticism, in: I. Scheffler (ed.), *Philosophy and Education*, Boston, 1958, p. 234.
- (24) Kendall Walton, Categories of Art, in: *The Philosophical Review*, vol. LXXIX, 1970, p. 365.
- (25) *Ibid.*, p. 364.
- (26) Carlson, *Aesthetics and the Environment*, p. 62.
- (27) *Ibid.*, p. 50.
- (28) *Ibid.*, p. 94.
- (29) Holmes Rolston, III, From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics, in: A. Berleant (ed.), *Environment and the Arts*, Ashgate, 2002, p. 133.

- (30) *Ibid.*, p. 139.
- (31) Carlson, *Aesthetics and the Environment*, p. 90.
- (32) Budd, *op. cit.*, p. 20, 136.
- (33) *Ibid.*, p. 129.
- (34) Frank Sibley, *Aesthetic Concepts*, in: *The Philosophical Review*, vol. 68, No. 4, 1959, p. 442.
- (35) *Ibid.*, p. 448.
- (36) *Ibid.*, p. 449.
- (37) マーモリスが、美学者が「美的」という語を使用するとき、かれらは「道徳的(moral)」との区別を意識しているが、じつさいにはこれら両者の境界はじつねにあいまいであるというとき(Joseph Margolis, *The Language of Art and Art Criticism*, Wayne State U. P., 1965, p. 13)「その問題にならしているのも、非美的と美的のあいだのこぼした関係である。」
- (38) *Ibid.*, p. 19, 32.
- (39) Budd, *op. cit.*, p. 15.
- (40) Walton, *op. cit.*, p. 344f.
- (41) Monroe Beardsley, *Aesthetics*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1958, p. 267.
- (42) Ronald Moore, *Appreciating Natural Beauty as Natural* (1999), in: A. Carlson and A. Berlant (eds.), *The Aesthetics of Natural Environments*, p. 222.
- (43) Moore, *op. cit.*, p. 225. もちろんムーアがいうように (p. 229)「芸術鑑賞が自然鑑賞に影響することはあるし、その逆もある。ムーアはまた、ダンターのアートワールドとの類比で「歴史と理論——芸術鑑賞が自然鑑賞に影響することはあるし、その逆もある。ムーアはムド」(p. 220)という概念をもちだすが、しかしこの「ネイチャーワールド」はもっぱら理論によってなりたつアートワールドとはちがって、「われわれの判断とは独立に」(p. 225)それ自体として存在する自立的な領域とも考えられており、わたしのいう「自然—世界」<sup>2)</sup>とはちがう。
- (44) *Ibid.*, p. 223.
- (45) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin, 1799, S. 172.
- (46) 山口佳紀編『暮らしのことは語源辞典』(講談社、一九九八年)、六三二〜三三三ページ。イーファー・トゥアンによれば、「大多数の言語において、緑を示す語は、植物や生長を示す語と関係している。英語では「緑(green)」、「成長(growth)」、「草(grass)」は、おそらく「成長



- すること」という意味の、ゲルマン語の語根 *gō* から派生している」が、これに対して「ほとんどどこでも青は、専用の語で示される原色のうちで、最後のものである。そして多くの言語には、青を示すことばがまったくないのだ」『トポフィリア』、小野有五・阿部一訳、せりか書房、一九九二年、五六〜五七ページ）。
- (47) George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Theory*, Cornell U. P., 1974, p. 42. これについてのダントーの批判は、Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard U. P., 1981, p. 93f. を参照。なおディッキーは、芸術作品は作者の意図や歴史といったそれに固有の「内的生命(inner life)」(p.169)をもっているのだと人なる「視覚的デザイン」ではないが、自然の美的対象はそのような歴史をもたないのでむしろ「純粋な視覚的デザイン」だという。
- (48) Budd, op. cit., p. 13.
- (49) Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard U. P., 1981, p. 94.