

日本文化の自然観に関する試論

—その系譜と共生思想—

並 松 信 久

〔要旨〕 わが国では千年以上にわたって、自然が社会的コミュニケーションや文化的表現であり続けている。しかし、日本人の自然観は一様であったわけではなく、大きく変化してきた。本稿では、日本文化の各分野に現われる自然観の系譜をたどった。一般に日本文化における自然観の特徴は、人間と自然との共生とされてきた。日本文化には、古代から空間的にも精神的にも自然が隔々まで入り込んできた。しかし、各分野で再現された自然は、自然そのもの（一次的自然）ではなく、人間の感性を含んだ「二次的自然」であった。本稿は一次的自然と二次的自然の関連性を考察し、共生思想の形成を明らかにした。

日本の多くの芸術は、中国文化の影響を受けながら、自然を邸宅や庭園で再現し、さらに自然を屋内に持ち込んだ。この過程で日本文化は深化し、独創的な自然観が培われた。これは貴族をはじめとする上流階層が担ったものであった。その一方で、庶民は一次的自然に接し、自然を主に「畏れ」や「護符」の対象とする独特の自然観をもった。前者の自然観は、近世になって年中行事や名所を通して、庶民の間に拡がり、後者の自然観と融合した。これは二次的自然の屋外化といえるものであった。人間と自然の共生思想は、このような展開をとって形成された。

(キーワード傍線部分)

目 次

- | | |
|----------|-----------|
| 1 はじめに | 2 季節の表現 |
| 3 自然の屋内化 | 4 里山の風景 |
| 5 自然と護符 | 6 年中行事と名所 |
| 7 結びにかえて | |

1 はじめに

日本文化の多くの分野は、基本的に参加型という特徴をもっている。和歌、連歌、俳諧、俳句など多くの文学に、誰でも作者として参加することができる。同様に、茶の湯、生け花、盆栽など多くの伝統文化の根幹にあるのは、みずから参加するということである。いずれの場合も弟子は師から学び、他の弟子とともに、自分でもやってみる。舞踊、能の謡などでも、稽古をしながら学ぶ。ただ見たり、聞いたり、読んだりするのではない。日本文化には自分でもやってみるという、人間の働きかけが重要な意味をもっている。

この働きかけの対象となっているのが「自然」である。日本文化には自然が根底的に存在するからである。それは都市化され、高度にテクノロジーが発達した今日でも変わらない。自然は文学、絵画、生け花、茶の湯などの伝統芸術ばかりでなく、日常生活で触れる時候の挨拶、着物の柄、色彩の名称、和菓子の名称、さらにホテルや旅館の部屋の名称などにもみられ、日本人にとってごく身近なものである。⁽¹⁾わが国では千年以上にわたって、自然が社会的コミュニケーションや文化的表現であり続けている。

もっとも、日本人は自然を一様にとらえてきたわけではない。基本的には、稲作を中心とする農業形態の影響を受け、自然に親近感を抱くようになり、季節の移り変わりに対する深い感性をもつようになった。しかし、このような近代日本の風土論（たとえば、和辻哲郎『風土』（1935年）など）に根ざす解釈に依拠すれば、芸術のさまざまな分野や文化環境などにおける複雑な

歴史的差異を見過ごしてしまう。日本文化が参加型という特徴をもち、その働きかけの対象が自然であるとすれば、千年以上にわたる長い間に、その自然観は大きく変化してきたはずだからである。

ところで、一般に日本と西欧とでは、その自然観が大きく異なるとされてきた。たとえば、イギリスの哲学者ケイト・ソーパー (Kate Soper, 1943-) は西洋哲学にみられる自然観を三つに分けている。すなわち、形而上学的自然観、リアリスト的自然観、世俗的自然観である⁽²⁾。形而上学的自然観では、自然は人間ではなく、人間や文化と対立するものである。リアリスト的自然観では、自然は物理的世界で絶えずはたらき、自然科学の研究対象を提供する構造や原因となる⁽³⁾。これは周知のように、主に近代科学が依っている自然観であり、その大きな特徴は人間と非人間とを区別しないことである。世俗的自然観では、自然は普通に知覚することができる世界である。それは都市化や工業化した環境に対峙する自然 (風景、野生、田園など)、家畜や野生動物、空間における物理的身体や原材料などである。世俗的自然観では、自然と人間とは対立するものでなく、人間の延長ととらえられ、自然は都市の風景に欠かさない存在である。たとえば、大都市の中心部にある大公園は、その代表的な例である。

これらの自然観に対し、日本文化に特徴的な自然観は何であろうか。たとえば、『源氏物語』をはじめ 11 世紀頃の貴族の生活には、空間的にも精神的にも自然が隅々まで入り込んでいる。それは庭園・絵画・調度品・衣装・詩歌・絵物語などで視覚的言語的に表現されている。いわば再現された自然は、自然そのもの (一次的自然) ではなく、「二次的自然」といべきものである⁽⁴⁾。二次的自然は人間世界と対立するものでなく、むしろその延長にあるとともに、身近にある。都に住む貴族が遠く離れた地にある一次的自然を直接、目にすることはほとんどなかった。しかし、二次的自然はその代用品ともいえるものであった。

このような日本人の「自然と一体の心性」は、近代的価値観からは客体と

して扱うべき自然への「没入」と否定的に語られてきた。しかし、近年の自然保護思想の高まりとともに、逆に賛美へと傾いている。自然は調和がとれ、人間が親近感を覚えるものであり、なおかつ、世界をとらえる手段であるという見方は、京都の貴族文化、とくに和歌が作り出したものであった。和歌をはじめとして、京都を基盤とするその他の多くの文化、たとえば、屏風絵、庭園、十二単なども独特の自然観を育んできた。さらに中世においては、生け花、盆栽、茶の湯、能楽などが加わった⁽⁵⁾。これらは自然を優美な形で再現し、二次的自然を深化させていったものである。二次的自然は一次的自然の代用品であるとともに、創造物でもあった。そこでは人間と自然との対立ではなく、共生関係が反映され、表現されてきた。この共生関係においては、人間が自然から一方的に恩恵をもたらされるのではなく、自然は人間にとって脅威や畏れの対象でもあった。

本稿は、日本文化における自然観の特徴を考察するとともに、二次的自然がどのように創造されていったのか、その系譜を追うものである。日本文化ないし京都文化と自然観との関係を扱った先行研究は数多い。たとえば、刊行順に主だった研究をあげれば、鳥越憲三郎『歳時記の系譜』（毎日新聞社、1977年）；高橋和夫『日本文学と気象』（中公新書、1978年）；中尾佐助『花と木の文化史』（岩波新書、1986年）；オギュスタン・ベルク著／篠田勝英訳『風土の日本—自然と文化の通態』（筑摩書房、1988年）；湯浅浩史『植物と行事—その由来を推理する』（朝日新聞社、1993年）；高橋千敏破『花鳥風月の日本史』（黙出版、2000年）；北条勝貴編『環境と心性の文化史』（勉誠出版、2003年）；瀬古確『日本文学の自然観照』（右文書院、2009年）；鈴木貞美『日本人の自然観』（作品社、2018年）；ハルオ・シラネ著／北村結花訳『四季の創造—日本文化と自然観の系譜』（角川選書、2020年）などがある。これら以外にも『歳時記』の類を研究対象にした成果が数多くある。他に各芸術分野において、ほう大な研究成果があるが、ここでは紙数の関係上、割愛する（ただし、先行研究はできる限り注記において紹介する）。

これらの研究成果を、誤解を恐れずに分けるとすれば、主に風土論に根ざした研究、各芸術分野における研究、自然科学的な要因に基づく研究に分けることができる。各研究はさまざまな分野にまたがる研究もあり、詳細にわたるものもあり、緻密な分析がなされているものもある。しかし、これらの研究では同じ自然であっても、二次的自然に依拠した都市部（主に京都）で展開した文化と、一次的自然に依拠する農村部で展開した文化との関連について言及されることは少ない。そこで本稿では、一次的自然と二次的自然が相互に関連して、日本文化を形成していった展開を考察していく。

以下では、日本文化における季節の表現、自然の屋内化、里山の風景、自然と護符、そして年中行事と名所の順に考察していく。日本文化は、一次的自然を季節の表現を通して、二次的自然として屋内に取り込んだ。しかし、屋内に取り込んだとはいえ、まったく切り離された自然ではなく、一次的自然と二次的自然は常に連続性をもつように工夫がなされた。そして、この工夫は歴史的な経緯のなかで主に庶民の文化として定着し、里山の風景を取り込み、しかも護符をともなったものとして表現されていった。やがて、二次的自然は年中行事や名所として、一転して屋外化されるようになり、人びとの日常生活に定着していった。本稿は、これらの展開について考察していく⁽⁶⁾。

本稿は、「試論」と記したように、門外漢の著者が試みに述べた論考である。各分野の専門家による忌憚ないご意見をいただきたいと願っている。なお、本稿の引用文中には、不適切な表現が含まれている部分があるが、史実であることを重視して、あえて訂正を加えていない。また引用文中には読みやすくするために、句読点を一部加えた箇所がある。人物の生没年については、可能な限り記した。

2 季節の表現

日本文化と関連づけられる自然に対する感性や四季を重視する姿勢は、7世紀後半から8世紀初頭に『万葉集』⁽⁷⁾においてみられる。『万葉集』の季節を

詠んだ歌は、風景（「景」）と自然を用いて、人間の感情（「情」）や思考を表現する漢詩の伝統の影響のもとに生み出される⁽⁸⁾。さらに、何かを象徴するのに自然の形象を用いるという中国の伝統からも影響を受けている。歌だけでなく、絵画をはじめ多くの芸術文化にみられる季節や自然にまつわる連想の多くは、中国の文化様式に由来した。それは奈良時代から平安時代初期にかけては六朝と唐から、室町時代には宋から、主に漢詩を通して日本にもたらされた。たとえば、8世紀の和歌における梅・桃・橘のような自然のモチーフの多くは、野生にみられる植物ではなく、中国から伝来し、貴族の邸宅の庭園で育てられたものであった。

10世紀から11世紀にかけて都を中心とする宮廷文化は、複雑で高度に体系化された季節感を発展させた⁽⁹⁾。この季節感がその後の千年にわたる優雅さの範型となり、自然をあらわす文学的な表現となった。宮廷の文学や文化が大きな影響力をもち、花鳥風月の風景が季節のモチーフとともに定着していった。とくに、『古今和歌集』に始まる勅撰和歌集や『源氏物語』のような宮廷物語によって、後世のさまざまな階層や社会のなかに浸透していった。しかし、『古今和歌集』における季節感は、自然をそのまま反映したものではない。春と秋に大きな関心が向けられ、それぞれに大部の二巻があてられている。梅・桜・ほととぎす・秋の月・紅葉・雪など限られた題にもとづく歌に特化し、それらの歌が六巻のうちの半分以上を占める。春と秋に比べて、夏の巻(34首)と冬の巻(29首)は短く、夏はほととぎす、冬は雪の歌がほとんどを占める。『古今和歌集』の編者(紀貫之・紀友則・凡河内躬恒・壬生忠岑らによって編纂)によって、詩的価値の高いとみなされた題材と季節に重点を置いたからである。

『古今和歌集』の季節の歌には、五つの主要な要素、すなわち、天象の状態、鳥や虫などの動物、花や木などの植物、天体、年中行事が登場する⁽¹⁰⁾。天象の状態、とくに春霞・雨・秋霜・雪を重視するのは、湿度が高いという日本の気候を反映していると思われるが、天象の状態と感情を関連づける傾向が強

い。たとえば、朧月夜といった歌の題が示すように、ほんやりとした眺めや霏のかかった景色が好まれ、三種類の雨（春雨・五月雨・時雨）とともに、春と恋心、夏の憂鬱、秋冬とはかなさのように結びつけられる。

『古今和歌集』における主な季節の題の多く（ほととぎす、五月雨、女郎花、鹿）は、恋を強く連想させる⁽¹¹⁾。とくに、季節の歌の六巻の構成（巻第一～巻第六）と、恋歌の五巻の構成（巻第十一～巻第十五）との間に強い相関関係がみられる。恋歌一と恋歌二（巻第十一と巻第十二）の歌の多くが、女性を求める男性の視点から詠まれている。それに対し、恋歌三から恋歌五（巻第十三～巻第十五）の歌では、男性に顧みられず、その訪れをむなしく待ち続ける女性が多く描かれる。恋歌は、季節や鳥の訪れを待ち焦がれるか、あるいは、木などの植物に花が咲くのをもどかしい思いで待つ様子が描かれる季節の歌と照応している。さらに、季節の素材が擬人化され、動植物の多くが性差を帯びる。多くの花木などの植物、とくに女郎花・柳・梅・桜・藤・山吹・卯の花・朝顔・萩・撫子は女性と結びつけられる。季節の題材は『古今和歌集』において確立するとともに、和歌の二つの基本様式が生まれる。一つは贈答や独詠として私的な機会に自由に詠む、もう一つはあらかじめ決められた題によって詠む（題詠）という様式である。題詠は平安時代後期に盛んになり、宴歌、屏風歌（多くの場合、歌人は屏風絵のなかの人物の視点で詠む）、歌会、百首歌などにおいて行なわれた⁽¹²⁾。

また、季節のなかで強調される時期が出てくる一方、その時期は変化する。たとえば、秋の重要性が徐々に増していくが、それは八代集における歌の数の変化から明らかである。『古今和歌集』では春の歌（134首）と秋の歌（145首）はほぼ同数であるが、『新古今和歌集』では秋の歌（266首）が春の歌（174首）よりはるかに多くなっている⁽¹³⁾。秋は最も重要な季節となり、とくに秋の夕べと秋の月に焦点があてられた。歌人は秋の題を好むようになるが、自然に潜む奥深さに関心を寄せるにともなって、紅葉への関心はむしろ薄れていった。『新古今和歌集』の藤原定家（1162-1241、以下は定家）による「見わた

せば花も紅葉もなかりけり浦のとまやの秋の夕ぐれ」という有名な歌は、幽玄の世界を表現した歌とされている。しかし、花も紅葉もないことが大きな特徴となっている。歌人は秋の陰鬱で静寂な美しさに引き付けられ、薄暮と夕方に重点を置き、宮廷文化の華やかさと暗に対照をなす美を生み出している。これは風景や自然現象を通して、精神的な奥深さを意味した⁽¹⁴⁾。

秋とともに冬への関心も、平安時代後期から鎌倉時代にかけて高まる。『千載和歌集』(1188年)には、初冬を詠んだ歌が11首収められている⁽¹⁵⁾。「初」という言葉は、桜の開花のように、何らかの要素が待ち望まれていることを暗示している。さらに、平安時代中期から後期の歌人は、冬の題の範囲を広げ、川や湖のほとりに生息する水鳥(とくに、鴨・鴛鴦・千鳥)も冬の題に含めた。『千載和歌集』において、紫式部(生誕970年以降978年以前、死没1019年以降)が「水鳥を水のうへとやよそに見む我も浮きたる世を過ぐしつゝ」と詠んだ歌は、「浮き」と「憂き」が掛詞となっている。『新古今和歌集』では、冬歌(巻第六)は春歌(巻第一～巻第二)と数の上ではほぼ同数となり、冬の月光は「きよし」や「冷たさ」に価値を置く中世の美の一部となっている⁽¹⁶⁾。

このように和歌における季節の表現は、文化の構築であった。動植物をある特定の季節と結びつけるのは容易でなかったものの、季節の題が一旦確定すると、厳格な時間の秩序にしたがって並べられた。そして、この時間の秩序のなかに、新しい題が付け加えられることもあれば、消えていくこともあった。たとえば、女郎花は『古今和歌集』では人気のあった題であり、秋歌上(巻第四)には13首収められている⁽¹⁷⁾。しかし、次第に題としては用いられなくなり、『金葉和歌集』には一度も登場していない。女郎花に代わって、新たに登場したのはツツジであった。ツツジは『後拾遺和歌集』(1086年)に初めて用いられ、『金葉和歌集』にも登場する。もっとも、ツツジもその後の勅撰和歌集からは姿を消す。

新しい季節の題が、すでに確定している時間枠に収まるまでには時間を要した。たとえば、夏草は6月、つまり晩夏の題として『万葉集』や平安時代

の歌合で時折用いられた。しかし、平安時代末期から鎌倉時代になると、『永久百首』（1116年）や『六百番歌合』（1193年）では、夏の始まりを告げる4月に登場し、『新古今和歌集』（1205年）でも4月であった⁽¹⁸⁾。季節をめぐる連想が、変わる場合もあった。『古今和歌集』では花という言葉は桜あるいは梅を意味した。しかし、『後撰和歌集』（二番目の勅撰和歌集であるが、序文が付されていないため、明確な成立年は不明である。10世紀半ば頃に成立したとみられる）では、桜の花だけを意味した。「月」は1年を通してみることができるが、『金葉和歌集』では月という言葉は、「夏の月」のように修飾句を付けられない限り、秋を連想するようになった。鹿も1年を通してみられるものの、和歌では秋の題となった。

『古今和歌集』の季節の風景には、その後のほとんどの勅撰和歌集と同様、原野、蛇や狼などの野生動物は出てこない。しかし、野生動物は奈良時代から中世にかけての説話には出ている。和歌にも「伏す猪の床」と猪が詠まれることはあったものの、野生動物はほとんど出てこない。『古今和歌集』には農村で収穫される麦などの作物も出てこない。歌人が山を登り、川や湖で魚に触れることはなく、花の咲く草木のほとんどが寝殿造の庭園や、洛中洛外にみられるものであったからである。さらに、火災・地震・飢饉・洪水・干ばつなどの災害も出てこない。『古今和歌集』の自然は、おおむね調和のとれた宇宙を表わし、動物・虫・花木・天などは、人間の思考や感情を強く示唆する世界であったからである。平安時代に編纂された勅撰和歌集が重視した世界観は、四季に基づく思考の体系であった⁽¹⁹⁾。さらに和歌集は天皇の統治を寿ぐものであり、自然界における調和と、人間と自然との調和は天皇の統治のありようをそのまま反映するものでもあった。

平安時代中期から後期にかけて、季節の連想の範囲は、厳格な規則で限定される題詠によって強化された。貴族・僧侶・武士にとって、二次的自然は感情を表わすイメージや比喩となり、さまざまな政治的、社会的、宗教的な場において欠かせないものとなった。そして、和歌の季節の題とその連想は、

さまざまな視覚文化、とくに絵画と意匠に広がり、平安時代の貴族文化に影響を与えた。その代表的な例は、女性の十二単の「襲」⁽¹⁹⁾といわれる色合わせである。衣の襲には、四季それぞれに特定の色の組み合わせという「色目」があった。襲の色目の名称の多くは、藤・卯の花・萩のように、和歌にも多く登場する植物に由来する。⁽²¹⁾それぞれの名称は色の組み合わせを示し、衣ばかりでなく、手紙・歌・絵巻のための紙にも用いられた。平安貴族は襲の色目を用いて、和歌に詠まれる季節を日々の生活に取り込んだ。たとえば、紅梅の咲く春の初めには、貴族の女性は紅梅襲の衣を着て、紅梅襲の色目の紙で手紙を書くのが習わしであった。同じように、秋が来て木の葉が枯れると、貴族の女性は朽葉襲の衣を着るものとされた。『枕草子』の「すさまじきもの」の段で、清少納言(966-1025)は「昼ほゆる犬、春の網代、三四月の紅梅の衣」⁽²²⁾をあげる。当時、犬は夜に吠え、網代は冬に魚を獲るときに用い、紅梅襲の衣は紅梅の花が咲く一月か二月に着るものとされた。したがって、春の終わり(三月)か夏の初め(四月)に紅梅襲を着ることは「すさまじきもの」になった。

平安時代の襲の色は、次の季節の訪れを期待するという特徴ももった。とくに、冬に春の色目の襲を着ることは、よく行なわれた。『古今和歌集』において、広い粉雪によって花をイメージすることで春を予感したように、春の色目の襲は、それを着る人が春を待ち望んでいることを表わした。⁽²³⁾十二単を着る場合も、表が薄紫で裏が青の「移菊」の襲を選ぶことで、過ぎゆく秋を惜しむ気持ちを表現した。西洋でも衣服や意匠は季節ごとに異なるが、詩歌をモチーフに意匠が決まることはない。次の季節を待ち望み、過ぎ去った季節を惜しむようなモチーフもない。⁽²⁴⁾これに対し、伝統的な日本の意匠、とくに和歌と結びついた意匠は、時の移り変わりを強調し、季節を振り返り、予感する役割を担っていた。

平安時代の貴族は絵画が描かれた調度品によっても、さまざまな季節を表現した。とくに大和絵の代表ともいえる四季絵・月次絵・名所絵は、四季を

重視するのが大きな特徴であった。⁽²⁵⁾四季絵は各季節を描いた四つの風景から構成された。月次絵は月ごとの場面を描いた十二枚の絵から構成された。名所絵には春日野や龍田川のような和歌にもとづく季節的な連想と結びついた場所が描かれた。こうした絵は屏風絵や襖絵にみることができる。さらに、屏風絵に描かれた場面をもとに、場面の中の人物、あるいは、屏風をみる人物の視点から歌が詠まれた。詠まれた歌は短冊に書きとめられ、屏風絵に貼り付けられた。月次屏風絵は平安時代中期にさかんになったが、屏風絵の季節の題には、「田づくり」「祓」「七夕」など、農事と年中行事が含まれた。その他の題材では、勅撰和歌集にみられる花や紅葉などの植物、ほととぎすなどの鳥、雪のような天象がある。つまり、平安時代の貴族にとって自然とは、主に季節を描いた屏風や襖絵、それらに書かれた季節の和歌のことであった(自然を再現した庭園も含まれる)。歌に詠まれたのは、実際にその音を耳にしたほととぎすではなく、屏風絵や襖絵に描かれたほととぎすであった。

調度品だけでなく、中世の茶の湯も、和歌をはじめ生け花などと結びついて季節を表現した。茶の湯は、床の間に生け花、絵画、漢詩や和歌などを飾り、陶器、漆器、金属器、掛け軸などを用いた。もちろん、茶室のまわりの庭園も利用された。これらの要素はすべて季節と調和するように準備されたものであった。千利休(1522-1591)の著書『利休百首』(1642年)では茶の湯の基本が100首にまとめられている。その著書によれば、春という季節は、春を暗示する和歌や、和歌が書かれた掛け軸などで表現する。また、季節は懐石料理の盛り付けや向付の磁器でも表現される。⁽²⁶⁾たとえば、磁器の名手であった琳派の尾形乾山(1663-1743、以下は乾山)は、秋の本意を表現した「乾山色絵竜田川向付」という向付の皿を制作している。さらに茶の湯では、季節を表わす和菓子を供し、名づけ、食べることも含まれた。⁽²⁷⁾

室町時代になると連歌がつくられる。⁽²⁸⁾連歌は室町時代から江戸時代にかけて全盛期を迎えた。連歌のなかで最初の句は発句とよばれ、後に俳句として独立した分野を形成する。発句には季語を織り込む決まりがあった。ひと続

きの連歌（一般には36首、50首、100首）で、発句の後に続くそれぞれの句（付句）は、季節にもとづくものか、そうでないものかを明確にする必要があった。各季節の言葉は、各季節の三つの段階（初め・半ば・終わり）あるいは月ごとに分けておさめられる。連歌や俳諧における季節の連想は、和歌の季節のモチーフに比べ、より厳密なものとなる。さらに、季題と季語が区別され、季題がひとまとまりの詩的連想をとまうのに対し、季語は単にある特定の季節を指し示すだけで、詩的連想はともなわない。

連歌師は、本意とよばれる歌題の連想について、よく理解した上で、その連想の範疇で歌を詠むことが求められた。連歌師は各歌題の本意、つまり伝統的に詠まれてきた理想的な和歌のイメージを十分に知っておかなければならなかった。そこからの連想の範囲内で歌の詠むことが求められた。こうした制約は、『古今和歌集』以来の先例に基づくものであった。したがって連歌師はありのままの自然をみたのではなく、季題の本意を理解するために、和歌に詠み継がれてきた二次的自然に関する先例をみていた。しかし、これは決して制約というものではなく、むしろ創作のための土台であった。これによって文学的に過去を振り返ることができ、季題や季語は連歌の参加者（連衆）と読者との架け橋とみなされた。

連歌師は連歌の題を配列するための緻密な式目を生み出した。⁽²⁹⁾たとえば、春と秋は最小で三句、最大で五句続けなければならない、その後、別の句で同じ季節を詠むためには、九句隔てなければならない。さらに、連続で五句まで使用できる題、三句まで使用できる題、二句までしか使用できない題という制限も設けられた。これは江戸時代の俳諧の手引書に受け継がれ、現代の俳人のための歳時記にも残されている。⁽³⁰⁾戦後、よく知られた歳時記である『俳句歳時記』（1959年）は、春夏秋冬と新年それぞれで季語を7種類（時候・天文・地理・人事・宗教・動物・植物）に分類し、一覧をあげている。⁽³¹⁾連歌と俳句は季節に対して敏感になり、季節と関連しないものでさえ、いずれかの季節に分類してしまうこともある。

3 自然の屋内化

自然に対する姿勢は、大きく二つの分野に分かれていく。ひとつは、平安時代の物語や日記のような和歌を基盤とする分野である。もうひとつは、記紀、風土記、説話、軍記物といった分野である。後者の『日本靈異記』(822年頃)や『今昔物語集』(12世紀初め)といった説話集には、犬・狼・狸・狐・猫・虎・熊・馬・牛・鹿・猪など、多彩な動物が描かれている。⁽³²⁾それらの多くは里山に生息し、食料として捕獲されることもあれば、農作業で利用されることもあった。それに対して、前者の勅撰和歌集などでは、動物の世界は猫などの数種類の愛玩動物や、鹿・(さえずる)鳥・(鳴く)虫に限定される。和歌における自然は雅な世界であり、野生動物や家畜はほとんど登場することはない。とくに、和歌に登場する鳥・虫・鹿といった動物は、人間の感情を表現する役割を担っている。

風土記や説話集などによれば、平安時代や中世の農民の多くは、歌・絵画・庭園などを楽しむことはほとんどなかった。茶道や生け花のような文化的な活動に関わることもなかった。そのために和歌や宮廷文学に登場する美化された山里と、現実の農村生活の間には大きな落差がある。農民は自然の猛威や、自然のもたらす災禍・洪水・旱魃・疫病・飢饉などに絶えずさらされていた。和歌の世界にみられる鳥や虫と異なり、稲穂を食い荒らす動物や虫は厄介なものであり、農民はそれを駆除しなければならなかった。そのため農村では動物を供養する慣習や行事が広くみられる。周知のように、民俗学によれば、昔から全国的に「虫送り」の伝統があった。⁽³³⁾村人が松明を灯し、鉦や太鼓を打ち鳴らし害虫を村の外へ追い出す儀式である。その後、虫供養を行ない、農作業で殺した虫を供養する。同様の供養が、鯨・魚・猪・鹿など、狩猟によって捕らえられた動物に対しても行なわれた。多くの説話・御伽草子・能楽は、自然を管理する必要(狩猟を行ない、害をもたらす動物や虫を駆除し、森林を伐採するなど)と、神々が住む世界とされた自然を慰撫し、敬意を払うこ

ととの間の葛藤を描き出している。これは仏教が浸透し、殺生を禁じたこと
によってさらに複雑化していった。⁽³⁴⁾

一方、和歌は人間の内なる感情を表現するだけでなく、自然との調和とい
う感性を生み出した。もっとも、この感性が生まれたのは和歌や絵画だけ
ではない。平安時代の寝殿造にはじまる構築物においても、自然との親近感が
生み出された。⁽³⁵⁾ 自然は庭園に再現され、多くの和歌の題材となった。部屋が
直接、庭に面している寝殿造の構造は、屋内と屋外の間位置する空間を
作り出し、宮廷文化にとって重要な場となった。寝殿造は二次的自然を創出し、
屋内と庭園とが直接的につながる感覚を醸し出す。庭園は屋敷の南側に造ら
れ、中央に中島のある池がある。屋敷の中央にある寝殿の両脇から延びる東
と西の廊の南端には、池に臨んで造られた釣殿があり、人は池の真上に座る
ような感覚が得られた。この屋内と屋外の連続性をもたらした開放的ともい
える建築の様相は、絵巻物に描かれている。たとえば、『北野天神縁起絵巻』(13
世紀)には寝殿と東の廊の間の庭園がみられ、渡殿の下から南の池へと遣り
水が流れている様子が描かれている。庭園と居住空間は直接つながり、屋根
はあるものの、壁のない開放的な廊を通して庭をまたぎ、巡り歩くことがで
きる。さらに、山々の間を川が曲がりくねって流れる川辺や谷の様子を遣り
水で表現することによって、自然の風景が庭園にもち込まれる。屋内と屋外
の連続性は、障子・御簾・蓐^{みす}・蓐^{しとみ}のような可動式の建具によって、さらに強化さ
れる。これらは、屋内の空間を時と場合に応じて区切り直し、換気できるよ
うに構想されたものである。障子をあけて屋内を開け放つことで、屋内は屋
外の庭園と視覚的にも空間的にもつながったものとなる。

寝殿造は室町時代初期に書院造へと変わる。⁽³⁶⁾ 書院は庭に面した部屋で、客
間として用いられた。書院の核は床の間であり、連歌や生け花など多彩な文
化活動の中心となった。⁽³⁷⁾ 室町時代初期には大量の絵画や装飾品が宋や元から
もたらされた。龍・虎・鷲・鴛鴦^{おしどり}などが描かれた風景画や、仏陀・観音菩薩・
文殊菩薩・竹林の七賢などが描かれた絵画が流入した。宋や元からもたらさ

れた絵画は掛け軸という形態であり、壁に掛ける必要があった。そのため掛け軸とともに香炉・陶磁器・生け花などを飾る空間である床の間が発達した。床の間の建築上の原型は、押板（居室の一段高くなっている場所）である⁽³⁸⁾。押板の壁には仏画が掛けられ、仏画の前に三具足（香・花・蠟燭）が供えられた。香炉は掛け軸の正面である、床の間の中央に置かれ、^{けびょう}華瓶（花瓶）は左側に、鶴と亀が象^{かたど}られた燭台は右側に置かれた。その後、仏画は花鳥画や書に取って代われ、三具足は生け花のみになる。近代ヨーロッパ絵画のほとんどが、一年中、壁に掛けられたままであるのとは異なり、掛け軸はしばしば取り替えられ、季節や催しごとに新しい掛け軸が掛けられるという特徴をもった。

塀で囲まれた庭もまた、書院造の重要な特徴であった。寝殿造の庭園に比べると小規模であったものの、書院の窓や開け放たれた障子から眺めると、塀で囲まれた庭は額縁付きの風景画に似た様相を呈する。寝殿造の庭園と異なり、書院造の庭は歩き回るものではなく、鑑賞するものであった⁽³⁹⁾。とくに、龍安寺の石庭に代表される、砂で水・川・海を表現し、岩が山や滝を想起させる枯山水の庭がそうであった⁽⁴⁰⁾。生け花など関連する他の多くの芸術と同様、枯山水はそのイメージや形状が「見立て」の手法に基づいていた。見立てとは、遠くの事物や風景を単に複製するというよりも、岩や砂の配置などを通して、遠くの事物や風景を思い起こさせるというものであった。枯山水は、その形状が岩や砂のような自然のままのものにみえるが、同時に、特定の、あるいはごく一般的な遠景を暗示させた⁽⁴¹⁾。さらに、枯山水の庭は花のないことが多く、花はむしろ立花の形式で屋内の床の間へともち込まれ、風景画のような庭や掛け軸とともに、屋内で自然を象徴的に表現する役割を担っていた。

自然の屋内化で重要な役割を果たしたのが、枯山水の庭ではみられない「花」であった。一定の形式に従って花を用いるのは、仏陀あるいは死者の霊への供花として用いられたのが始まりであった。12世紀頃には、仏教儀礼が個人の家でも行なわれるようになり、花は供物として仏画の前に置かれた。この

風習が生け花となり、立花^{なげいれ}と投入として発展した。立花は「たてばな」ともよばれ、一定の形式に従って生ける型であり、15世紀半ばに確立した。一方、17世紀に確立した投入はより簡略な型であった。そしていずれも貴族が手紙に花を結びつけ、花合^{はなあわせ}を催して花の優劣を競ったことに、その起源をさかのぼることができる。⁽⁴²⁾

立花の基本的な形式は、江戸初期の寛永年間（1624～1645年）に確立された。⁽⁴³⁾これは立花の創始者である初代池坊専好（1536-1621）と二代池坊専好（1575-1658）の功績であった。立花の核となる要素は、中央に生けられた「真」（まっすぐ上に伸びる木の枝）であり、それに「副」（枝や草花）が添えられる。床に置かれた「台」は生け花と華瓶を固定する。この三つの構成は、次第に「七つ道具」、「九つ道具」へと拡大し、生け花という芸術の基本要素となった。

立花は身近に自然を凝縮し、自然を愛でるという目的をもつ。立花は、山や川、遠くの家などをミニチュア化している点で、枯山水と似ている。枯山水と同様、立花は見立ての手法を用いた。江戸時代前期の医史学者である黒川道祐（1623-1691）は、随筆『遠碧軒記』（1675年）において、

立花は本作庭より出たる事なり。相阿弥東山双林寺の内の文阿弥が庭をも作る。さて浄土寺の庭は、此相阿弥なり。それより立花の事を工夫を始む、今の砂の物は島の心にて略なり。立花は山水をうつす。（中略）池の坊も相阿弥が伝にて、庭と立花とをかねたり。⁽⁴⁴⁾

と述べている。立花はもともと作庭の技から生まれたものである。時宗派の僧侶で、芸能に携わる同朋衆として足利義種（1466-1523）に仕えた文阿弥（？-1517）と、水墨画の絵師で同じく同朋衆であった相阿弥（？-1525）^{（45）}はともに、作庭に携わり、立花の名手でもあった。浄土寺の庭は相阿弥が造営し、その経験から立花を考案した。立花の一様式である砂物は、枯山水の小島に似せて構成され、標準的な立花が遠景にある山や川を表現するのは対照的に、庭を間近でみるような感覚を生み出した。

立花の役割は、花に焦点をあてることでなく、木・草・花・川・滝・空といっ

た自然の基本要素を再創造することであった。それゆえに構成次第では、野生の自然を想起させることもできた。一方、立花をはじめとして、一般に生け花は、和歌・連歌・俳諧・茶の湯と同様、一回限りの参加型芸術といえる。催しが終わると、生け花はその主な役割を終えるからである。江戸期の俳諧日記と同じく、立花の秘伝書や絵入り本が寛永年間（1624～1645年）に出された。この書籍には一回限りの生け花の催しが記録された。しかし、書籍はそれぞれ異なる社会的宗教的背景をもっていたので、忠実に生け花の催しを再現することは難しい。もっとも、書籍は生け花の催しを行なう際の手引書や教則本ともなったので、師から弟子へと知識や技を伝えるのに役立てられた。

生け花とともに発達した茶の湯も、一種のミニチュア化の過程をたどった。⁽⁴⁵⁾千利休（1522-1591）の影響のもと、厳格な中国式の儀礼から侘茶へと変容し、茶室も書院から非常に小さな空間へと変わった。侘茶の茶室は草庵のミニチュア版といえ、中世の和歌や連歌のテーマである山里を都市に再現したものであった。もっとも、小さい形状のものが近づき易いとは限らず、凝縮されることによって、むしろ複雑で難解になる場合もあった。⁽⁴⁶⁾生け花でも、高度に規則化された立花から、形式にとらわれない投入へと移行した。投入は、立花の社交的文化的機能を継承しつつも、より小ぶりで単純化され、人びとが親しみやすい方法で表現された。複雑な規則にそった重厚な様式から、簡略で軽やかな様式へとという動きを、生け花に携わる人びとは書の用語である「真」「行」「草」という言葉で表現した。立花は詳細な規則に基づき、さらに針や針金を用いて木や花の枝を成形し、折り曲げることに大きな労力を費やした。それとは対照的に、投入は一つか二つの花で形作られた。千利休が侘茶を確立した16世紀後半には、千利休も投入をとり入れ、それを「茶花」とよんだ。主人は客へのもてなしとして、掛け軸に代えて生け花を床の間に生けることが多くなる。小さな庵にふさわしい自然の趣を表現し、その季節の瞬間を表すためであった。

投入の人气が高まるとともに、投入と茶の湯が不可分の関係になっていった。⁽⁴⁷⁾投入では、仏画の前に香炉、花瓶、鶴亀を象った燭台を並べることを省略し、それらの宗教的儀式的意味合いもなくした。また、立花の七つ、あるいは九つの役枝^{やくえだ}からなる複雑な様式を、「真」「副」「台」という三つの基本型に簡略化した。ただし、投入は、立花の基本要素である「木もの」「草もの」「つうようもの」を継承した。より簡素となった投入は、庶民や農家の小さな床の間に適していた。このために江戸時代には、壁や柱に小さな花瓶を掛ける「掛花」、天井から月・舟・籠の形をした花瓶を吊り下げる「吊花」、居間の違い棚に置く生け花など、多様な形式が現われた。⁽⁴⁸⁾そして、投入と密接な関係にある茶の湯は、社会的な結びつきや私的な楽しみの機会を提供すると同時に、文化的な感性を育てるという目的をもった。この点で茶の湯は二次的自然の発展の典型であった。茶の湯は屋内化された自然や四季の表現を、高い水準にまで押し上げた。千利休がめざした数寄の道あるいは侘びは、自ら隠棲し、現実から遊離することなしに、理想の世界を創ろうとしたことであったといえる。⁽⁴⁹⁾

以上のように、都市における二次的自然は、8世紀から16世紀にわたって、三つの方法で創造された。⁽⁵⁰⁾第一に、二次的自然は歌の形式、とくに和歌と連歌に明瞭にあらわれる。和歌や連歌は高度に体系化された季節の連想を発展させ、それが日常あるいは儀式的コミュニケーションの基礎となり、間接的で洗練された語りかけの手段として機能した。第二に、季節や自然の体系化は、広範囲に及ぶ視覚的・物質的様式（衣装・絵巻・磁器・調度品など）へと広がった。第三に、日本建築では壁や扉を移動させ、取り外すことができるため、屋内と屋外の空間的連続性、とくに居室と庭園の連続性という感覚をもった。その連続性は、平安時代の寝殿造やその後の書院造で大きく発展し、書院造は日本家屋の原形ともなった。さらに室町時代の書院の「床の間」は、人間の空間と自然の空間との連続性という感覚を一層強めた。

4 里山の風景

平安末期以降、貴族の政治的経済的な権力は衰えたものの、和歌文化は依然としてさかんであり、貴族や僧侶、あるいは教養ある武士によって継承された。むしろ1221(承久3)年の承久の乱以降に、文化的な価値が高まり、和歌文化はより一層強固なものとなった。その後、応仁の乱(1467～1477年)以降、貴族が地方へ離散した後も、和歌を中心とする宮廷文化は、高尚な文化の代表であり続けた。それは御伽草子から能楽にいたるまで、平安時代の宮廷文化が数多く再現されていることからわかる。実際に、貴族や僧侶が地方へ移り住んだことで、宮廷文化は多くの地域において貴族以外の階層の人びと(武士や裕福な庶民など)へと広がった。

その一方で、里山の風景に関する自然観が、平安時代中期から後期にかけて各地の荘園においてみられるようになった⁽⁵¹⁾。典型的な里は、川の近くに作られた田と、周囲の山の麓の間に位置した。里山は人の住む里と周囲の山からなる一次的自然の一形態であり、田や山の麓では、穀物の刈取りや草木の採取が行なわれた。山の麓には狐・狸・兎・猪・鹿・猿などが住み、田を荒らすこともあった。周辺の山の向こうにそびえる奥山は、基本的に人の住む場所ではなく、民話の世界では現世と異界の境界とされた。しかし里山であれ奥山であれ、そこに現われる動物や超自然的な生き物が、平安時代や鎌倉時代初期の和歌や宮廷物語のなかで登場することはほとんどなかった。貴族は鷹狩りを除けば、狩猟や稲作に関心を寄せることはない。里山の文化的特徴は、貴族の宮廷文化のそれとは大きく異なっていた。

平安時代の都を中心とする風景とは対照的に、里山の風景は記紀などにみられる風景であった⁽⁵²⁾。里山では山々が農耕と狩猟、漁村では海が漁労と結びついた、多くの神々の住むところと考えられた。稲作に従事する農民は、山の神は春先になると麓に降りてきて田の神となり、秋が来ると山の住まいに戻っていくと信じていた。山の麓に神社が建てられ、海では浜辺に神社か鳥

居が建てられた。山や海は、神々が住む異界あるいは大いなる力や宝の源として表現された。

記紀・説話・御伽草子では、山を越えて行き来する鳥が、神の使いとして描かれた⁽⁵³⁾。鳥をはじめとする動植物は、しばしば人間の世界と神々の世界との架け橋として表現された⁽⁵⁴⁾。都を中心とする自然の表現と里山を中心とする自然の表現では、鳥の扱い方も対照的であった。一般的に野生の鳥は、留鳥・漂鳥・渡り鳥の3種類に分類されている。留鳥の雀・カラス・鳩などは、農業と密接に結びつき、記紀や説話によく登場する。漂鳥の鶯などや、渡り鳥のほととぎす・雁などは、季節と結びつき、和歌や大和絵など貴族文化のイメージと重なる。奈良時代に鳥を歌に詠むことが始まり、平安時代に数種類の鳥が特定の植物と結びつけられ、各季節のイメージとともに鳥は広く詠まれるようになる。季節ごとに、春は鶯、夏はほととぎす、秋は雁、冬は千鳥やオシドリなどの水鳥が結びつけられた。『万葉集』では、ほととぎすを詠んだ歌が150首、雁は67首、鶯は51首ある。そして、この三つの鳥は平安時代以降、季節の主題であり続けた。和歌は鳥の声に重きを置き、三つの鳥の「初音」が、それぞれ春夏秋を表わす重要な指標となった。鳥の声を「聞く」ことが季節のアイデンティティを確認することであった。松虫や鈴虫などの虫と同じく、これらの鳥は季節の歌のみならず、恋歌にも登場し、抑えがたい欲望、あこがれ、孤独の比喩となった。

雀・鳩・鷹・燕・鶏などの庶民の鳥は、和歌や宮廷文化に登場する鳥と異なっていた。これらは農民や田舎の武士の日常生活に欠かせない鳥であり、記紀・説話・軍記物・御伽草子に頻繁に登場する。ほととぎす・雉・雁・鶏といった鳥は、和歌にも説話や御伽草子にもみられるものの、それぞれ異なる役割を果たしていた。たとえば、ほととぎすは田植えの季節を告げる鳥として、田植歌で歌われた。平安時代の歌人も農事と関連させて歌に詠むことがあった。しかし多くの歌では、夏の訪れを告げる鳥として、初音を待ち望む対象として詠まれた。和歌での雁の詠まれ方と、農村での雁の扱われ方も異なっ

ていた。それは狂言の題材にもなった。⁽⁵⁶⁾雁の鳴き方は「ガーン、ガーン」と聞こえるため、漢字の音読みが「がん」となり、それが雁を意味する日常語となった。古代では「カリ、カリ」と聞こえたようで、歌語では雁は「かり」になったとされる。狂言の「鴈雁金」^{がんかりがね}では、摂津の国の百姓（アド、狂言の脇役）が、年貢として雁を都の主人に納める際、和歌を引用しながら、雁金という歌語を使う。一方、同じ主人に年貢を納めようとした和泉の国の百姓（シテ、狂言の主演）は「初鴈」^{はつがん}と日常語を用いて対抗する。この作品の興味深い点は、自然に対する二種類の文化的視点のズレから生じていることである。すなわち、前者が和歌の視点であり、後者は里山の視点である。⁽⁵⁷⁾

御伽草子に出てくる鳥は、親の愛情、家族の秩序、夫婦間の貞操の証しや象徴などを表現している。⁽⁵⁸⁾和歌では雉は春の鳥であり、野で餌を探しながら、つがいの相手を求めて鳴く。しかし、説話・軍記物・御伽草子では、雉はわが子に対する母の愛情の象徴である。雉以外にも、燕も家族愛を連想させる庶民の鳥である。燕は春の終わりに南からやってきて、秋に帰っていく。古代からよく知られているが、和歌に詠まれることはほとんどない。1年を同じ相手と過ごす燕は、相手に誠実であり、雛の面倒をよくみると考えられたので、夫婦や家庭における円満の象徴となった。

狂言とともに、室町時代に盛んになった能楽は、庶民の物まねや歌舞といった娯楽として始まった。周知のように、観阿弥(1333-1384)と世阿弥(1363-1443)が能楽の地位を高めた。能楽を新たに創造していくなかで、能作者は古代の神話から説話、仏教に関する文書まで利用可能なあらゆるものを用いた。能作者は主に二つの資料を利用した。一つは、特定の歌題や言葉に関して文化的連想を与えてくれる連歌の手引書である。もう一つは、和歌に登場する場所や花などの植物の歴史的由来や、和歌の背後にある歴史上の人物を探り出す和歌の注釈書である。たとえば、高砂と住之江の松に関する秘伝が、相生の松を詠んだ歌と組み合わせられ、能の「高砂」の基になった。⁽⁵⁹⁾能作者はこのような注釈を本地垂迹説と結びつけ、文字を「狂言綺語」とする仏教側の非

難に対して、観客の悟りを開く手段として和歌の重要性を強調した。⁽⁶⁰⁾

能楽は和歌の連想から季節を感じさせる演出となっている。⁽⁶¹⁾ 能楽では、舞台奥の老松が描かれた鏡板を除けば、舞台装置はほとんどない。序盤にワキが橋懸りを通して舞台下手から登場し、道行の場面がある。旅の場所と季節は、ワキ・シテ・ツレ・地謡の語りによって表現される。小さい舞台は、語りの役割を最大化する。とくに和歌が織り込まれた語りによって、観客は和歌の連想にもとづき、さまざまな季節や場所を想像し、それぞれの頭の中に自然の世界を描く。能作品の多くは特定の季節と結びつき、季節の主なモチーフと主題が関連している。それによって能楽は季節に合わせて上演される。たとえば、観世流では「老松」が1月、「梅」と「胡蝶」が2月、「西行桜」が3月、「杜若^{かきつばた}」と「藤」が4月、「芭蕉」と「女郎花」が8月、「紅葉狩」と「菊慈童^{きくじどう}」が9月に演じられる。⁽⁶²⁾

室町時代には動植物、さらには天象の様態までもが擬人化される。数多くの能楽の作品で、動植物が精や神として登場する。代表的な作品は、「胡蝶」「梅」「西行桜」「墨染桜」「遊行桜」「藤」「杜若」「芭蕉」「半部」「薄」「楓」「雪」などである。⁽⁶³⁾ 和歌では自然は擬人化されたが、動植物が死者の霊や神として登場することはなかった。これに対し能楽は記紀と同様で、動植物や岩石などに神が宿るという土着の信仰を表現する。もっとも、自然の精が数多く登場するのは、自然を擬人化していることになり、この点で和歌の伝統を受け継いでいるともいえる。

植物の精が登場する作品は、主に二つに分けられる。一つは、和歌に詠まれた木や植物をめぐる話や伝説を用いて、能楽に仕立てたものである。もう一つは、草や木などあらゆる植物には救いや悟りに到達する力が備わるとする仏教の教えを説くものである。さらに、この二つが組み合わせられることも少なくない。和歌や『伊勢物語』、『源氏物語』などの古典をもとにした能楽では、水や花の精はしばしば美しい女性として登場する。夢幻想の二重構造にしたがい、前半（前場）で、通例では旅の途中にある僧侶として登場する

ワキが、土地の女性として登場するシテと出会う。シテは、実は自分は草や木の精であるとワキに告げ、後半（後場）では植物の精として登場するという設定である。

植物の精を描いた能楽のなかで、「草木国土悉皆成仏」（草木をはじめ、あらゆるものが成仏するという考え方）を強調した作品もある。その代表が、金春禅竹（1405-1470）作の「芭蕉」⁽⁶⁴⁾である。舞台は中国の楚国で、女性（シテ）が山居の僧侶（ワキ）の前に現われ、僧侶が読誦する法華経を聴聞し、女性や草木のような非情のものでも成仏できるのかと問いかける。僧侶は法華経の「葉草喩品」^{やくそうゆほん}に非情の草木も成仏できると書かれていると答え、前場が終わる。後場で女は芭蕉の精として登場し、四季を抒情的に描写しながら、あらゆるものが成仏の相を示すという法華経の教えを述べ、世のはかなさを嘆く。そして最後に、葉と花がばらばらになり、散っていくさまが次のように語られる。「山おろし松の風 吹払ひ吹払ひ 花も千草も ちりぢりに 花も千草も ちりぢりになれば 芭蕉は破れて 残りけり」と語られる。この芭蕉は、諸行無常の象徴であるばかりでなく、女性のように成仏は困難であると考えられていた存在の表現でもあった。「芭蕉」の中に登場する法華経の葉草喩品が、草木成仏という教義を生み出した。天台密教では、「すべてのものが基本的に不変の性質を有するのだから、非情のものも成仏できる」と論じた。この天台密教の見解から、インドや中国の仏典になかった「草木国土悉皆成仏」という言葉が生まれた⁽⁶⁵⁾。そしてこの言葉は草木の精が登場する作品に繰り返し用いられるようになる。「芭蕉」という作品は、草や木の絶えず変化する性質と、非情のものも仏性を得られるとする考えとを同時に表現している。そのことによって、不変の仏性もちながらも、他のすべての現象と同様、絶えず変化し続ける植物のありようを通して、人間が悟りを開く可能性を示唆⁽⁶⁶⁾している。

その他にも、草木の精が出てくる作品には、和歌にもとづく連想が巧みに生かされている。たとえば、『伊勢物語』の和歌をもとにした「杜若」があ

⁽⁶⁷⁾る。三河の国の八橋を旅する僧（ワキ）が、咲きほこる杜若を眺めていると、若い女性が現われ、在原業平（825-880、以下は業平）が東下りの際に詠んだ杜若の歌について語る。やがて女性は、業平の歌にある唐衣をまとして再び現われる。そして女性は自分が杜若の精であることを明かし、業平はこの世に現われた菩薩であり、その歌には妙法の力があると語る。そして草木まで成仏できる業平の歌の恵みによって、自らも成仏したいと語る。業平が菩薩の化現であるという考えには、土着の神々を、本地である諸仏や菩薩などの化身（垂迹）とする本地垂迹信仰が反映している。中世後期には本地垂迹説はしばしば逆転し、土着の神々（ここでは業平）のほうに高い価値を与え、土着の神々を垂迹ではなく本地とした。

木の精が神である能楽も少なくない。神は元来、ある特定の岩や木に宿る、形のない存在と考えられていた。⁽⁶⁸⁾枝や木の葉も含め、樹木は神の依代^{よりしろ}としても機能した。たとえば、榊は古くは『日本書紀』の、天岩屋戸に籠った天照大神を引き出すために、天鈿女命が頭に榊の枝を挿したという話がある。この話にみられるように、神への供物、あるいは穢れや災厄を祓うものとして神事で用いられた。本来、神々の住む聖なる森が神社であった。神々が降臨する依代は、多くの場合、神木あるいは神籬^{ひもろぎ}とよばれる聖なる樹木であった。こうしたアニミズム的信仰が、「老松」「高砂」「三輪」といった能楽の背景にある。⁽⁶⁹⁾「老松」では、都人の梅津某（ワキ）が北野天満宮の夢のお告げを受け、菅原道真（845-903、以下は道真）の菩提寺である筑紫の安楽寺を参詣する。⁽⁷⁰⁾梅津某はそこで木守りの老翁（前ジテ）と花守りの男に出会う。二人は神木である老松と紅梅殿のいわれを語ると消える。後半では老松の神霊（後ジテ）が御代の久しき春を寿ぎ、舞楽を奏する。「老松」は、大宰府に左遷された道真が詠んだ「東風吹かば にほひおこせよ梅の花 あるじなしとて 春な忘れそ」という歌にこたえて、梅が道真の後を追ひ、一夜のうちに都から筑紫に飛び、その後、松もそれに続いた（老松は老いた松とも追ひ松ともよめる）。このような道真の伝説を作品に仕立てたものである。また「高砂」では、住

吉明神が住吉の松に宿り、高砂の精が高砂の松に宿っている。⁽⁷¹⁾「三輪」では、僧都（ワキ）が女（前ジテ）に衣を与えると、その衣は翌日、杉の木にかけられていた。僧都がその杉の木の下で祈ると、三輪明神が女の姿で現われ、三輪山の神代の昔物語を語り、神楽を舞った後に姿を消す。三輪明神は杉の木に宿っている。⁽⁷²⁾以上のように、能楽に登場する自然は、和歌に代表される宮廷文化の伝統と、中世のアニミズム的な里山の風景にその起源をたどることができ、ひとつの作品に両者が混ざり合っている。

アニミズムは中世後期の能楽や御伽草子にしばしば登場する。⁽⁷³⁾アニミズムは古代には広くみられたものの、宮廷和歌や文学からほとんど姿を消した。御伽草子では、里山で村人と接触する狐や狸、その他のなかば想像上の動物についての民話を取り込んでいる。能楽や御伽草子は動物を劣った存在とみるのではなく、動植物も悟りを開いて成仏できるとみなした。この考え方が、樹木や動植物などの霊を土地の神として畏れ敬うという土着の信仰と重なり合い、しばしば異界への回路として機能した。その一方で、自然と四季に対する和歌的な優雅な見方もまた、能楽や御伽草子に大きな影響を与えた。その結果、和歌的な自然のイメージと里山の自然のイメージとが、混じりあった作品が多く生まれた。この自然観は人間と自然が等質のものであるという概念であり、中国文学などにみられる人間と自然を対照させて考えるという見方と異なっていた。⁽⁷⁴⁾

このような自然観が生まれた背景には、農民が新田を求めて開墾を行なったため、広範囲に森林伐採が進んだことがあった。⁽⁷⁵⁾中世の説話によれば、森を切り拓きたい農民と、大木に宿る精に対する信仰との間に、絶えず葛藤があった。中世の説話には二種類の森が登場する。一つは、里山を取り囲み、山の麓に広がる、赤松に代表される低木の雑木林である。この林は共同体の財産と考えられ、村人が肥料や建築資材、薪などの必需品を得るために伐採や採取を行っていた。もう一つは、山の奥深くにある森であり、そこでは樗や椎、その他の広葉常緑樹が広がっていた。これらの木々は神聖なもの

考えられ、神が宿ると信じられていた。

田畑のために大木を切り倒すことを余儀なくされた農民は、しばしば権力者に対して伐採の際に助けを求めた。たとえば、『今昔物語集』（12世紀初頭）の最後の話（巻三十一第三十七話）では、それが取り上げられている。ここでは農民は大木を伐採することを恐れ、木の精の怒りを鎮めなくてはならないと感じ、助けを求めている。こうした葛藤を描いた神話や民話には長い歴史があるが、大木の伐採を正当化するか、樹木側の抵抗を表わすか、いずれかの傾向をとる。樹木側の抵抗を語る民話は、木は人間と同じような感情や身体をもつものとして描かれる。木の精が人間と結婚した場合、その夫婦に子どもが生まれるが、木が切り倒されると、木の精とその家族は離ればなれになる。切り倒され、動かされたりすることに木が抵抗した場合、家族がその木の精を慰めるための祈りを捧げ、最後にその木が切り倒されるという話もある。

室町時代から江戸時代初期は、大規模な都市建設、新田開発、森林での過度な採取や伐採によって、自然が破壊された時期であった⁽⁷⁶⁾。農村部では禿山が生まれ、野生動物が本来の生息地から追い出された。御伽草子に登場する多くの動植物の精は、破壊されていた自然環境の象徴といえるかもしれない。人間と動植物との生態系のバランスが崩れてしまったため、社会的にも文学的にも動植物の精が現われる。能楽と御伽草子に出てくる精は、消えていったものの慟哭である。能楽の多くは、苦しんでいる最中か、すでに死んでしまった動植物に対する救済の祈りで終わる。これは、亡くなったものを鎮魂し、破壊されてしまった自然、とくに本来の生息地から追われた動物や、伐採されてしまった森林を慰撫する感情を表わしている。このような鎮魂や慰撫は、とくに大木をめぐって顕著にみられるが、大木の伐採をテーマとする作品の多くは、破壊に対する抵抗と正当化を描いている⁽⁷⁷⁾。日本は寝殿造や書院造、神社仏閣、城郭、舟などにおいて、多くの木材を用いてきた。木材は、日本建築や自然豊かな外観に不可欠のものであり、人間と自然の調和という感覚

に大きく寄与してきた。それゆえに森林伐採の必要性和、それによって引き起こされる不安や恐怖との間に絶えず緊張関係が生まれていたと考えられる。

5 自然と護符

自然のイメージは、護符（お守り）・祝儀・吉兆などの役割を常にともなっている。自然は常に変化するという考えから、自然のはかなさに抗うためであった。自然から得られる護符的な力が強調されることも多く、自然のもつ護符的な意味が繰り返し表現される場合もある。自然のもつ護符的な力のイメージは古代に現われ、平安時代の宮廷文化において重要な意味をもつものとなり、中世においてもその重要性は変わらなかった。室町時代の能楽では、五番立ての最初に演じられる脇能物が祝儀の役割を果たした。とくに「高砂」「枕慈童」「鶴」などがよく知られ、自然のイメージを長寿や幸せを祈る手段として用いられる⁽⁷⁸⁾。自然がもつ護符や祝儀という役割は、御伽草子の「浦島太郎」「さざれ石」「すゑひろ物語」にもみられる⁽⁷⁹⁾。江戸時代初期には、こうした物語は幸運をもたらすものとして、年の初めに若い女性に読まれ、嫁入り本として贈られることもあった。こうした縁起のよい物語（祝儀物）には、幸せな結婚、子どもの誕生、蓄財、出世、その他の世俗的な成功への祈りが描かれていた。とりわけ長寿と若返りが祈りの対象となった。こうした物語では、浄土・蓬莱山・竜宮のような、老化や死とは無縁のユートピアとともに、吉兆を表す自然のイメージが大きな役割を果たした。理想化された異界は、日本・中国・インドの神話に起源があり、神話の要素が融合したものも多い。

よく用いられる自然のイメージは、松・竹・鶴・亀・七草であり、新年の儀式に欠かせないものであった。唐を舞台にした御伽草子の「七草草紙」では、七草がどのようにして縁起物になったかが語られる⁽⁸⁰⁾。祝儀ものの御伽草子は、祝儀物の能楽の作品と同じく、多くは古代中国が舞台であり、長寿の皇帝が描かれ、幸福のイメージをもつ。また「文正さうし」や「一寸法師」など、低い身分の人物が高い地位に上りつめる話は、読むことによって幸運をもた

らすと考えられた。⁽⁸¹⁾室町時代には、戦争による混乱、不安定な社会、毎日の生活の不確かさなどがもたらす無常観があったため、こうした物語に人気があったと考えられる。護符による加護を望むという感情は、最下層から平安時代の宮廷や中世の武家社会に広がり、最上層の人びとはそれを屏風絵や衣装などで表現した。

「松」は常緑樹であり、季節を超越する木として護符的な機能をもつと考えられた。⁽⁸²⁾日本に自生する松では、赤松と黒松がよく知られる。赤松は山や開墾された野に生育し、黒松は海岸近くに生育する。古代から松は材木や松明として利用されてきたが、その長命と常緑から長寿を連想させる神聖な木となる。さらに、松は神が降臨する場である「依代」でもあった。新年の門松、能舞台の橋懸り手前の三本の松、鏡板に描かれた老松はすべて、松に対する信仰に由来する。平安時代に1月の子日^{ねのひ}に行なわれた小松引きも、長寿を祈る行事であった。松は寝殿造の庭園の主要な木であり、池に映る松の影は屋敷の繁栄のイメージと考えられた。さらに、慶事の際に作られる屏風絵においても、松は欠かせない要素であった。松の他に、護符的な機能をもつ重要な植物では、複数の地下茎をもつ多年生の「竹」がある。日本では中国と同様、日常生活で竹が多く用いられた。竹は建築資材・筆の柄・笛・弓矢・傘・団扇・箒・行燈・提灯などに利用された。竹は成長が早く、縁起が良いと考えられたため、竹という語が長寿と繁栄を意味するようになった。さらに、竹は常緑樹であることから、不老不死と結びつき、『後撰和歌集』以降の勅撰和歌集の「賀歌」の巻にしばしば登場する。⁽⁸³⁾中国起源の「梅」は、護符的な役割と同時に、強靱さ・順応性・清廉さ・高潔さという道徳的な性質を帯びた。さらに、梅は季節を表わす花の役割を担った。梅のもつ季節の花としての役割は、平安時代の勅撰和歌集や絵巻では顕著になる。とくに雪や鶯と組み合わせられ、晩冬や初春の風景を表わした。9世紀から10世紀にかけて梅よりも桜が人気のある花になるものの、どちらも春の重要な花（桜は仲春から晩春を、梅は初春を代表する花）であり続けた。さらに和歌や大和絵では、梅は主にやわ

らかな美しさを示す季節的なモチーフとなった。⁽⁸⁴⁾

護符的な機能は、生け花の起源に見出すことができる。⁽⁸⁵⁾ 仏典では浄土は花で満ちた場所として描かれることが多い。寺院の内部もこの世に浄土を表現する花で飾られ、花は蠟燭を香と一緒に仏画の前に供えられた。前述のように、この慣習から生け花が生まれた。それとともに、日本では古代から花は自然の中に住むとされた神々の力を表現し、それを別の場所に移すことができると信じられた。年中行事や祭りで花や松を描いたものが、土地の神々を礼賛し慰撫するために用いられた。正月に家の門に飾る門松には、もともと歳神を家に迎える依代としての意味があった。書院造の床の間にも同様の役割があった。すなわち、仏教の儀式であれ、日本の神々への祭祀であれ、花のイメージは、この世のはかなさを思い出させるばかりでなく、病や死を追い払ってくれる仏や神が降臨する際の依代としての役割があった。こうした信仰は日本のさまざまな護符的な伝統とも共存した。

動物においても、とくに鳥（想像上の鳥も含めて）には護符・祝儀・吉兆などの役割をもつものがあつた。⁽⁸⁶⁾ 日本文化において、めでたい鳥は「鶴」である。鶴は丹頂鶴をさしている。丹頂鶴は川・沼・海の近くに生息し、魚を餌とする。鶴は『万葉集』では46首に詠まれ、鳥としてはほととぎす、雁、鶯に次いで4番目に多い。鶴を詠んだ初期の歌の大半は、海辺を旅した貴族が詠んだものである。平安時代に鶴は長寿の対象になる。嵯峨天皇の時代（在位 809～823年）に中国の影響を受け、賀の歌では、鶴は亀や松と組み合わせられた。定家の「詠花鳥和歌各十二首」では10月の歌に鶴が詠まれる。その影響を受け、乾山や狩野永敬（1662-1702）の作品では、鶴は十二カ月花鳥画のなかで10月に描かれるようになった。⁽⁸⁷⁾

日本では天平年間（729～749年）に、古代アッシリアやエジプト、ペルシャなどを起源とする装飾文物が、唐や新羅からもたらされた。それらの多くが鳳凰・迦陵頻伽・鸚鵡・鴛鴦・孔雀などの縁起の良い瑞鳥や花喰鳥などの文様で装飾されていた。⁽⁸⁸⁾ 「鳳凰」は想像上の鳥であり、中国では麒麟・龍・亀と

並んで四霊とされた。『延喜式』(927年)には、鳳凰は鶴に似て、鶏の嘴、燕の顎、蛇の首、そして前は麒麟、後ろは鹿の胴体をもつと記される。『枕草子』の「木の花は」の段には、「桐の木の花、むらさきに咲きたるはなほをかしきに、葉のひろごりざまぞ、うたてこちたけれど、こと木どもとひとしいふべきにもあらず。もろこしにことごとしき名つきたる鳥の、えりてこれにのみみるらん、いみじう心ことなり」とされ、鳳凰は桐の木のみにとまららしいと記される。中国と日本では、鳳凰は平和と賢帝による治世の象徴となり、皇帝や天皇の袍(表衣)には桐・竹・鳳凰の文様が施された。日本では鳳凰はまず飛鳥時代に手工芸品に描かれ、平安時代には絵画や建築の重要な題や文様になった(宇治の平等院阿弥陀堂は鳳凰堂の名で知られる)。鳳凰は桃山時代に大名の間で人気が高まり、屏風に好んで描かれた。

「迦陵頻伽」は仏教で説かれる想像上の鳥であり、上半身が菩薩で下半身が鳥の姿で、極楽浄土に住み、仏陀のような妙なる声で鳴くと考えられた。「鸚鵡」も日本の絵画や意匠では縁起の良いモチーフとされ、多くは二羽の鸚鵡が向かい合うつがいの形で描かれた。「鴛鴦」も雌雄がいつも一緒にいるので、貞操や夫婦円満を表わす幸福の象徴として、陶磁器・絵・鏡・能の衣装・婚礼家具・衣服などに描かれた。「花喰鳥」は極楽から幸運をもたらすと信じられ、花喰鳥文様は天平期に人気があったが、平安時代には鶴が松の枝を嘴にくわえた松喰鶴文様へと変化した。鶴・松・花という、いずれも長寿を表わす三つの象徴の組み合わせは、平安時代から中世にかけて鏡・漆器・染物などに多くみられる。これらの吉兆の鳥は、衣服や家具などの装飾では、松や竹のような縁起の良い木や植物と組み合わされることが多かった。異国風で神秘的な鳥の多くは、江戸時代に盛んになった花鳥画の題材として人気を博した。⁽⁹¹⁾これらの鳥を描いた花鳥画、とくに土佐派や狩野派の作品は、身分の高い人物や権力者への贈り物として用いられ、幸運をもたらし、贈られる側の徳や権威に感謝するという儀礼的な役割を担った。

動植物と同じように、風景も護符や吉兆の役割を担った。平城京と平安京は、

北東西を山で囲まれた盆地であった。『万葉集』では、春はまず山にかかる霞として表わされる。夏の前触れであるほととぎすは、山のもう一方の側から姿をみせ、秋の鹿は山に住み、雁は山を越えていく。山は四季の移り変わりを示す重要な風景であった。「秋山」という歌語が紅葉を、「夏山」が五月雨のもたらす深い緑色に生い茂る草木を意味した。『懐風藻』によれば、すでに奈良時代には、山は不老不死の仙人の住む場所と考えられていた。とくに、仏教や民間宗教においては、大きな山々、とくに高くそびえる峰々のある山は霊山とみなされ、参詣の場となった。

所有者や制作者に幸運や神仏の加護をもたらすとされた風景も造られた⁽⁹³⁾。最も顕著な例は、寝殿造や寺社の庭園にある中島である。中島のある池は、神々が住む島とされた「常世（常世の国）」に関連する古代信仰に、その起源を辿ることができる。庭園の池に中島を作ることで、奈良時代や平安時代の貴族は、神々の力を自分の近くに置こうとした。寝殿造の南面の中央に中島のある小さな池を配し、島の端は大きな波の打ち寄せる荒磯のように作られた⁽⁹⁴⁾。潮が引いた後の浜辺に似せて、石を並べて作った州浜も、海を連想させるものであった。この中島も州浜も日本の伝統芸術において縁起の良いイメージとして用いられた。平安時代の歌合せ、新年や婚礼などの祝いの際に、移動可能な州浜が、寝殿造の中心である寝殿に置かれた。さらに6世紀後半以降、蓬萊・方丈・瀛州という三つの神山をめぐる中国の神仙思想が日本に伝わり、土着の常世信仰と融合した。平安時代にはこの想像上の三神山は、不老不死と幸運の象徴であった鶴島や亀島と結びつき、鶴島や亀島に姿を変えることもあった。室町時代には石で作られた鶴島と亀島に人気が集まり、枯山水にも使われた⁽⁹⁵⁾。

四方四季の庭園も、護符的な風景の形式のひとつであった⁽⁹⁶⁾。四つの方角にそれぞれ違う色を配するという考え方は、風水にも由来する。中国と朝鮮半島から伝わった風水は、奈良時代と平安時代の都市計画にも影響を与えた⁽⁹⁷⁾。風水が依拠したのは、土地はそこに住む人びとの繁栄を確かなものとする生

命力を備えているという信仰であった。理想的な地形は、北は山、東西は丘陵、南は海か川に面した平地から構成されるものであり、藤原京、平城京、平安京および鎌倉は、この条件を満たすように造られた。風水は四つの方角を四神が司り、四つの色が応じるといふ四神相応を中心に展開する。橋俊綱（1028-1094）の『作庭記』では、家から東へと向かう流水は青龍、家の西にある大道は白虎、家の南にある池は朱雀、北側の丘は玄武とよばれる。⁽⁹⁸⁾平安京では東の流水は鴨川、西の大道は山陰道、南の池は巨椋池、北の丘は北山がそれぞれ対応する。そして、古代には秋は西からやってくると考えられた。平城京の北西の角に位置する溪谷を流れる龍田川が有名な歌枕となり、龍田が秋と結びついたのは、龍田神社の神が風を支配し、秋の収穫を左右すると考えられたからである。龍田山が神格化された龍田姫は、秋の女神とされた。一方、平城京の東北に位置する佐保山は、春の女神である佐保姫の住まいであり、佐保姫は佐保山の麓にある佐保神社に祀られている。すなわち、春と秋の神が平城京の東西を司っている。風水をもとに、東に春、南に夏、西に秋、北に冬を配した庭園は文化的に理想な姿であり、『うつほ物語』『源氏物語』『栄花物語』などの宮廷文学に描かれた。『栄花物語』の「駒くらべ」の段には、藤原頼通（992-1074）が1019年に再建した高陽院（賀陽院）の描写がある。それによると、その庭は「四季は四方に見える」ように造営されていた。また『うつほ物語』の「吹上」の章では、神南備種松^{かなびのたねまつ}の屋敷にある四方四季の庭、すなわち、春の庭（東）に春の山、夏の庭（南）に夏の陰、秋の庭（西）に木の林、冬の庭（北）に松の林が描かれている。⁽⁹⁹⁾

四方四季は御伽草子にも登場する。御伽草子の主人公は理想郷の世界を訪ねる際、四つの方角に四季が同時に存在する場所へと誘われることが多い。たとえば、浦島太郎は逃がしてやった亀が美しい女性として姿を現わし、浦島太郎を竜宮城へと連れて行く。常世の国や蓬莱山に相応する竜宮城が、海中に姿をみせる場面で、次のように描かれる。

まづ東の戸をあけて見れば、春の景色と覚えて、梅や桜の咲き乱れ、

柳の糸も春風に、なびく霞のうちよりも、鶯の音も軒近く、いづれの木末も花なれや。南面を見てあれば、夏の景色とうち見えて、春をへだつる垣穂には、卯の花や、まづ咲きぬらむ、池の蓮は露かけて、汀涼しきさざなみに、水鳥あまた遊びけり。木々の梢も茂りつつ、空に鳴きぬる蟬の声、夕立過ぐる雲間より、声たて通るほととぎす、鳴きて夏とや知らせけり。西は秋とうち見えて、四方の梢も紅葉して、籬の内なる白菊や、霧たちこむる野辺の末、真菰が露を分け〜て、声ものすごき鹿の音に、秋とのみこそ知られけれ。さて又北をながむれば、冬の景色とうち見えて、四方の木末も冬がれて、枯葉に置ける初霜や、山々やただ白妙の、雪に埋るる谷の戸に、心細くも炭竈の煙にしるき賤がわざ、冬と知らする気色哉。⁽¹⁰⁰⁾

と描かれる。春から夏、秋、冬へと移りながら、七五調の和歌的なリズムで季節の代表的な和歌の題が織り込まれている。春は東に、夏は南に、秋は西に、冬は北に現われ、また、寝殿造と同じように、ここでも南に池、北に山がある。

同じような場面は、他の御伽草子にもみられる。たとえば、「胡蝶物語」「酒吞童子」「釈迦の本地」「浄瑠璃十二段草子」「すゑひろ物語」「七夕」「田村の草子」「諏訪縁起事」などである。⁽¹⁰¹⁾『うつほ物語』や『源氏物語』のような宮廷物語が、この世における理想郷を描いたのとは異なり、御伽草子は異界を描く。異界における四方四季の庭や住まいは、時の流れが止まる、あるいは時が何度も繰り返される。庭園は理想郷、すなわち、常世の国や蓬莱山・仙境・竜宮城・浄土、さらには桃源郷などの表現である。室町時代には四方四季は、祝賀や祈願の役割を担った。たとえば、四方四季にまつわる民間の踊りや歌は、一族の繁栄を願うものであった。16世紀の屏風絵によく描かれた洛中洛外図では、京都が縁起の良い四方四季の順に、春は東、夏は南、秋は西、冬は北に描かれ、それぞれの季節や場所にふさわしい年中行事が描かれている。たとえば、祇園祭は京都の南に位置する下京に夏の風物詩として描かれた。⁽¹⁰²⁾

6 年中行事と名所

自然がもつ護符は、年中行事においても表わされる。四季の文化に欠かせない年中行事は、時代・地域・共同体・職業などによって異なる。年中行事は毎年同じ日に行なわれるものもあれば、日が固定されていないものもある。年中行事は幅広い活動に及び、初詣や盆などの宗教的な儀式から、田植えや稲刈りなどの農耕儀礼までである。花見や月見、紅葉狩りなど季節の自然を鑑賞するものもあれば、三月三日の雛祭りのように、時代を経るうちに娯楽的な行事になったものもある。五節句のように、もともと宮廷行事であったものが多いが、一般家庭で行なわれる衣更えのような行事もあった。年中行事には、ある役割から他の役割へと変化した行事もあった。いずれの場合も、年中行事は四季の推移と密接に結びついた独特の飾り付けや衣装、供物、食べ物などを通して、日常時間とは区別されていた。

宮廷で年中行事が広く行なわれるのは平安時代以降であり、農村の行事とは異なっていた。宮廷の儀式の多くが中国の風習に由来するのに対し、農村の儀式は土地に根ざし、稲作と関連するものが多い。⁽¹⁰³⁾ 稲作における代表的な儀式は「田遊び」である。これは神前で農民が田打・代掻き・田植え・鳥追い・穂ばらみ・刈上げ・倉入れまでの一連の農事を模擬的に演じ、豊作と家や子孫の繁栄を祈願する。⁽¹⁰⁴⁾ 田遊びは1月、とくに14、15日の小正月に行なわれた(このため貴族が1月1日から7日までの大正月を重んじたのに対し、農民は小正月を重んじた)。これは鎌倉時代に起こり、江戸時代に廃れた。その他、中世の農民の年中行事には5月の田植儀礼があり、そこでは豊作を祈願する田植歌が歌われる。これは江戸時代に広く娯楽化し、受け継がれていく。一方、宮廷の主な行事であった五節句は、江戸時代には都市の庶民社会にとって欠かせないものとなる。⁽¹⁰⁵⁾ さらに八朔のように農村に起源をもつ行事も、都市の年中行事に加えられていく。八朔はもともと農村で八月朔日ついたちに近所で贈り物をする行事であった。それが都市に関連をもったきっかけは、1590(天正

18) 年 8 月 1 日に徳川家康 (1542-1616) が初めて江戸城入りしたことから、将軍に祝辞を述べる日になったことに由来するとされる。

五節句は奈良時代にさかのぼることができ、宮廷が中国の年中行事を取り入れたことに始まる⁽¹⁰⁶⁾。正月 7 日の白馬節会^{あをうまのせちえ}、1 月 14 日から 16 日の踏歌、1 月 17 日の射礼^{じやらい}、3 月の上巳 (3 月最初の巳の日、後に 3 月 3 日に固定)、5 月 5 日の端午の節句、7 月 7 日の七夕、7 月 13 日から 15 日の盂蘭盆などである。そして、桓武天皇 (737-806) による平安京への遷都 (794 年) 後、宮廷の権力を強固なものとするため、宮廷は中国の年中行事をさらに取り込み、1 月 7 日の七草、1 月 15 日と 18 日の左義長、1 月最初の卯の日の卯杖^{うづえ}、4 月 8 日の灌仏会、9 月 9 日の重陽、10 月最初の亥の日の玄猪^{げんちよ}、大晦日の追儺^{ついな}などが行なわれた。これらの宮廷行事は、藤原北家による摂関政治が全盛期を迎えた一条天皇 (980-1011) の頃に、貴族の屋敷でも行なわれた。平安時代中期の貴族にとって、最も重要な年中行事は五節供となる。五節供は 1 月 1 日、3 月 3 日、5 月 5 日、7 月 7 日、9 月 9 日という奇数の重なる縁起の良い日であり、重要な宴が催され、季節を感じる上で大きな役割を果たした。

近代以前の京都の人びとにとって、春 (1～3 月) は現在の 2 月初めに訪れた。京都で春霞が山々にみられるのは 2 月 10 日過ぎで、枯れ野に若草が萌え始める時期と重なる。平安時代以降、春のもっとも重要な出来事である桜の開花は、現在の 4 月中旬頃で、京都の満開のピークは、11 世紀から 13 世紀までは平均して 4 月 17 日頃であった⁽¹⁰⁷⁾。旧暦で新年は春の始まりを告げるものであり、新年の儀式は貴族にとって重要な行事であった。平安時代の新年の儀式は、元日から子の日 (1 月 7 日であることが多い) まで続いた。子の日には宮廷の人びとは野に出かけ、小松を引き長寿を願って若菜を摘んだ。この慣習は次第に地方や庶民にも広がり、正月に一組の小さな松を家の門に置く門松の風習となった。平安時代には 1 月を代表する画題は「子の日の遊び」であり、春の野で小松を引く縁起の良い場面が描かれた。とくに春日野の若菜や若菜摘みは、1 月の重要な歌題ともなり、『古今和歌集』の春歌 (巻第一・

卷第二)と賀歌(卷第七)で詠まれている。子の日の行事は鎌倉時代には宮廷で行なわれなくなるが、若菜を摘んで食べる習慣は七草として、今日まで続いている。旧暦では春は1月1日に始まり3月末に終わるため、立春は新年と重なり、宮廷で重要な年中行事が行なわれた。

古代中国では3月の最初の巳の日には、水辺で祓除(穢れを祓う儀式)が行なわれた。日本では奈良時代にこの儀式が曲水宴となり、3月3日に行なわれた。桃の日ともよばれ、五節供のひとつとなった⁽¹⁰⁸⁾。平安時代には巳の日の祓として、穢れを人の体から人形へと移し、その人形を川か海に流す儀式へと変わった。着飾った人形で遊ぶ風習はここから生まれ、室町時代には雛祭りとなった。さらに江戸時代には庶民にこの風習が広がり、庶民の家で雛人形を飾るようになり、俳諧の題ともなった。平安貴族の装束に身を包んだ雛人形を飾る風習は、今日もなお続いている。

平安時代の重要な夏の行事は、5月5日の端午の節供である。もともとは邪気を祓う儀式であり、8世紀初期から邪気祓いのために、菖蒲やヨモギといった香りの強い植物を身体や髪、家の屋根や軒に挿した。平安時代になると、宮廷でアヤメの葉によく似た菖蒲や、香と五色の糸で作られた葉玉を用いて、端午の節供が行なわれた。5月5日と6日に騎射や競馬が催され、その後、宴が開かれた。さらに菖蒲酒を飲み、菖蒲湯に入る風習も加わり、端午の節供は江戸時代も続いた。『奥の細道』には饞別として草鞋をくれた家の主人に対する感謝の印として、松尾芭蕉(1644-1694)が詠んだ発句「あやめ草足に結ばん草鞋の緒」が収められている⁽¹⁰⁹⁾。都市の住民は軒下に菖蒲(あやめ草)を挿すが、旅人は菖蒲を草鞋に挿すという俳諧的な言い回しである。また菖蒲は武芸を尊ぶという意味の尚武と音が同じであるため、端午の節供は男子が武芸を披露する日ともなった。しかし、理由はわからないが、江戸における飾り具足や模造の武器は、上方に比べ総じて粗製品が多く、逆に、雛遊びの調度は上方のほうが粗末であった⁽¹¹⁰⁾。

漢詩と和歌の重要な題でもある七夕は、初秋の7月7日に行なわれた。七

夕の原形である中国の年中行事の乞巧奠^{きこうでん}は、日本では755年に初めて宮廷で行なわれた⁽¹¹¹⁾。中国の伝説では、恋人同士の牽牛と織女の二つの星は罪を問われ、平常は天の川をはさんで引き離されているが、7月7日に一夜限り会うことを許される。古代中国では牽牛は農業と結びつき、織女は養蚕・糸・針と結びつき、7月7日は女性が裁縫の上達を祈る日ともなった。六朝時代までに7月7日の夜に詩を書く習慣が広がり、日本でも同じような習慣が奈良時代に始まる。平安時代以降は梶の葉に歌を書き、二つの星に供えるのが習慣となる（梶は天の川を渡る舟の楫と同音である）。もっとも、七夕を詠んだ漢詩では織女が天の川を渡るのに対し、和歌では日本の妻問婚の慣習にしたがい、牽牛が恋人に会うために天の川を渡るという違いがみられる⁽¹¹²⁾。

江戸時代になると、七夕は庶民の間に広まった。裁縫などの技芸の上達を願い、歌が書かれた五色の短冊が笹竹に（ときには五色の）糸で結びつけられ、梶の葉の代わりに供えられた（京都では梶の葉が少ないので、桐の葉が用いられた）。奥村政信（1686-1764）の浮世絵「七夕祭図」から、七夕が女性にとって重要であったことがわかる。絵の上半分には雲の上の天上世界が描かれ、牛をひく牽牛と織女が天の川によって隔てられ、その上をカササギが飛んでいる。絵の下半分には、若い女性が二つの星のロマンスを想像しながら、琴を弾く様子が描かれている。背後にある笹には短冊が飾られ、衣が掛けられている。女性のまわりには鼓・琵琶・笙などの雅楽の楽器が置かれているので、この絵が娘の音曲の上達を願ったものであった⁽¹¹³⁾ことがわかる。

秋は前述のように、『万葉集』や『古今和歌集』、さらにその後の勅撰和歌集において、最も重視された季節であった。8番目の勅撰集である『新古今和歌集』（1205年）は、ほぼ3対2の割合で秋歌（巻第四・巻第五）のほうが、春歌（巻第一・巻第二）よりも数が多い。旧暦では秋は7月から9月にあたる。厳しい残暑が秋の始まりを告げ、それが7月の終わりまで続く。しかし秋らしい涼しさは8月か9月にならないと訪れない。一年の最後に来る節供は、晩秋の9月9日の重陽である。重陽は、中国では高山に育つ菊の露が川の水

となり、その川の近くに住む人びとは決して年をとらないという故事にちなんで、人びとが山に登り、菊酒を飲んで災厄を祓う日であった。日本ではこれが重陽の節供となり、宴が催されるようになった。『懐風藻』には重陽の宴で菊酒を詠んだ漢詩があるが、菊を詠んだ歌は『万葉集』にはみられない⁽¹¹⁴⁾。和歌で菊がよく詠まれるようになるのは、嵯峨天皇（786-842）の時代であり、重陽の宴が年中行事として定着した後のことである。『古今和歌集』の秋歌（巻第四・巻第五）には、重陽の節供を詠んだ歌が数首あり、紀友則（845？-907）の「露ながら折りてかざさむ 菊の花 おいせぬ秋のひさしかるべく」という歌も、そのひとつである⁽¹¹⁵⁾。『枕草子』の「正月一日、三月三日は」で始まる段には、「九月九日は、あかつきがたより雨すこしふりて、菊の露もこちたく、おほひたる綿などもいたくぬれ、うつしの香ももてはやされて、つとめてはやみにたれど、なほくもりて、ややもせばふりおちぬべくみえたるもをかし」と記されている⁽¹¹⁶⁾。平安貴族、とくに女性は、前日の夕方から菊花に綿をかぶせ、九日に菊の露に濡れた綿で、顔を拭いて長寿と不老不死を願った。

このように五節供をはじめとする年中行事は、特別な力をもつとされた樹木・草花・動物のもつイメージと強く結びついている。たとえば、若菜は新しい生命、松・桃・菊は不老不死、猪は多産、菖蒲と蓬は邪気を祓う力を表わしている。大晦日の追儺の桃の弓、卯の日の桃酒、端午の節供の菖蒲などは、護符としての役割を表わしている。同様の事例は、西洋でもクリスマスの樅や柵、復活祭の兎などにもみられる。しかし、西洋の年中行事がキリストや聖人など、人間の身体のイメージに基づいているのに対し、日本の年中行事は自然や農耕のイメージに深く根ざし、それらが四季の風景と直接結びついているという特徴をもつ。

一般に花見・月見・雪見などの年中行事は、名所と深い関係をもっていることが多い⁽¹¹⁷⁾。名所という言葉は、江戸時代によく用いられるようになる。それは主に四つの場所をさす。すなわち、①歌枕の地、②古戦場のような史蹟、③有名な寺や神社、④季節の景色で有名な場所、である。江戸時代には季節

と場所を結びつけることによって、名所詣が庶民の娯楽となった。季節のモチーフとそれと結びつく名所は、岡山鳥おかさんちよう (? -1828) の『江戸名所花暦』(1827年) にあげられている。この著書は、43の季節のモチーフと154箇所(118)の名所を取り上げる。この他に著名な名所案内記には、斎藤月岑(1804-1878)編の『東都歳時記』(1838年)がある。ここでは37の季節のモチーフと253箇所(119)の名所を取り上げている。この2冊の案内記に登場する名所のうち、数多い項目は、桜の61、雪の23、梅の19、紅葉の18、月の16であり、花見・月見・雪見という年中行事に関連する季節のモチーフが圧倒的に多い。名所の70%近くが、桜・梅・椿・桃などの花に焦点をあて、残りの約30%は鶯・ほととぎす・千鳥・水鶏などの鳥、虫、月、雪に目を向ける。さらに、名所の約40%は寺と神社であり、約12%が向島にある百花園のような庭園や染井の植木屋などであ(120)る。

春の桜、秋の月、冬の雪など季節に関連する娯楽の多くが、奈良時代や平安時代の貴族から、江戸時代の庶民に受け継がれた。そして季節ごとの娯楽のために、多くの名所が新たに作られた。そういった場所には桜の木が植えられ、鶯が放たれるなど、季節的なモチーフが作り出された。平安時代と中世の花見の主役は、山地や雑木林に咲く山桜であった。しかし、幕末期に江戸の植木屋が売り出したソメイヨシノが、それにとって代わった。平安時代や鎌倉時代に花見を楽しんだのは、貴族と武士層にほぼ限られていたが、戦国時代以降、花見は庶民の娯楽となった。桃山時代に描かれた狩野長信(1577-1654)の「花下遊楽図屏風」や雲谷等顔うんこくとうがん(1547-1618)の「花見鷹狩図屏風」のような屏風絵には、庶民がさまざまな衣装をまとい、笛を吹き、鼓を打つ姿や、桜の木の枝や扇をもって熱狂的に踊る姿が描かれている。また狂言の「見物左衛門」(別名「花見」)は、庶民の見物左衛門(シテ)が京都の桜の名所を次から次へと訪れる話であり、花見は庶民の間で流行していたことがわか(121)る。

江戸時代の庶民の娯楽には、花見の他に月見があった。月見は主に8月13日、

15日、26日、9月13日の夜に行なわれた。とくに、八月十五夜は1年のうちで最も空が澄み、月が最も美しいと考えられていた。平安時代には宮廷で宴が開かれ、詩歌管弦の催しが行なわれた。室町時代以降は名月という言葉が用いられ、十五夜に供物が捧げられた。江戸の風俗に関する随筆である喜田川守貞(1810-?)の『守貞漫稿』(1853年)は、月への供物として芋(サツマイモ)・団子・枝豆・薄を記している。これは農耕に⁽¹²²⁾関連する行事に由来した。その後、月見は庶民の間で花見と同じくらい重要な行事となった。8月26日の夕方、人びとは景色の良い場所に集まり、月の出を待った。さらに酒や食べ物を楽しみ、漢詩・和歌・連歌・俳諧をつくり、芸に興じた。そして日本各地の多くの場所が月見の名所となった。とくに更級の姥捨山(長野県)、小夜の中山(静岡県)、近江の石山寺(滋賀県)、播磨の明石浦(兵庫県)などが有名であった。

年中行事や名所は、一般的な祭礼と同じく、季節と関連する三つの基本的な事柄が元になっている。すなわち、第一に神を迎え、祈ること。神を迎えるのは、新年あるいは春が多い。第二に災いを祓うこと。これは疫病や害虫の季節である夏に行なわれる。第三に収穫を祝い、感謝することであり、通常は秋に行なわれる。平安時代にはすでに年中行事は菊や桃の花などの自然のモチーフを含むことが多く、それが和歌や絵画の題となった。さらに、江戸時代までに俳諧の季語の大半が、年中行事と結びついていた。寝殿造の庭園、そして季節の絵画や生け花が飾られた書院造の床の間などが、二次的自然の屋内化に寄与したとすれば、花見などの屋外での活動にもとづく年中行事は、二次的自然の屋外化に寄与したといえる。とくに18世紀以降、主に都市部に形成された名所によって、二次的自然は誰もが楽しめるものとなった。屋外化された二次的自然は、桜・紅葉・満月のような和歌的なモチーフを中心に⁽¹²³⁾据え、宮廷文化の伝統と都市の庶民生活とを結びつけた。

平安時代と中世の和歌においては、歌枕を用いることで、目の前に名所の風景が広がり、その風景を通して、歌人が思いなどを表現した。言い換えれば、

歌人は歌枕を用いて、その詩的風景を鑑賞し、歌枕を通して旅をした。歌枕はもち運びのできる風景であった。一方、江戸時代の名所は、自分の庭をもつことができなかつた庶民のための、いわば公に開かれた庭であった。手間や費用をかけずに、人びとは手入れが行き届いた眺めの良い場所で、自然を楽しむことができた。江戸時代より以前に、『徒然草』第百三十七段に花見をする人びとの振舞いが記されているように、すでに花見は貴族以外にも広まりつつあった。⁽¹²⁴⁾鎌倉時代から室町時代初期にかけて行なわれた「花の下連歌」は、連歌に興ずるために身分に関係なく老若男女が寺社のしだれ桜の下に集うものであり、江戸時代の花見につながる要素をもっていた。もっとも、江戸時代の花見は、中世の花見とは比較にならないほど、多くの場所で多数の庶民によって楽しまれた。多くの庶民にとって、花見は祭りのようなものであり、日常とは異なり、社会的な規則や境界が一時的に取り払われる時間をもたらし、無礼講や酩酊が許される場となった。

7 結びにかえて

主に都市における二次的自然を、さまざまな芸術様式（和歌・連歌・俳諧・能楽・屏風絵・立花・茶の湯など）を通して概観してきた。日本人の季節観や自然観は決して単一なものではなく、分野・社会・時代・環境によって大きく異なる機能や表現から生まれる多種多様な特徴をもっていた。この特徴を生み出したのは、奈良時代から江戸時代までの千年以上にわたる自然の表現とその蓄積であった。平安時代の自然観は、貴族のように権力や大きな影響力をもった人びとの社会階層や価値観を反映していた。それが時代を経るにつれて変わっていった。もっとも、古い表現やイメージは新しいものに完全に置き換えられたわけではない。作り変えられ、新しいものに取り込まれていった。その結果、互いに重なり合う表現から構成され、次第に厚みを増し多彩なものとなっていった。たとえば、古代から奈良時代にかけて現われた自然のもつ護符的な力に対する信仰は、平安時代の貴族社会で発達した色・

香・音を中心とする優雅な自然やイメージと共存した。さらに、中世にはそれらは中国の影響を受けた芸術とも共存した。

これまで一般に、日本文化が四季や自然との調和を重視するのは、日本の気候の影響であり、かつ日本社会が農耕を基盤とするためであるとされてきた。しかし、記紀や『風土記』には、日本文化の特徴と考えられている「自然への愛」はほとんどみられない。むしろ、未開の自然は人間にとって脅威として描かれ、自然の神々は災禍や死をもたらす恐怖の存在として繰り返し登場する。しかし、平安時代中期から後期にかけ、地方の荘園で農民が以前よりも土地を管理できるようになるにつれて、自然の神々は次第に鎮守の神や農耕の神へと姿を変えていった。さらに仏教の影響が増すにつれ、土着の神は新しい仏教の諸仏や菩薩に取って代わられるか、あるいは融合していった。この過程で農耕に起源をもつ民話や神話も、仏教的解釈を加えられていった。

このような展開を経て、宮廷と里山のいずれであっても、自然は常に恐れられると同時に敬われる対象となった。まずは宮廷文化、次いで民衆文化において、和歌、絵画、装飾、能楽などに描かれた秩序ある自然のイメージが構築されていった。その中で自然がもたらす厳しい現実の世界に、調和の感覚がもたらされた。自然のイメージは、予測不可能な脅威に見舞われたときなどに、慰めや安らぎを与えるものとして使われるようになった。このことから人びとは自然の脅威に対して、たとえ日常生活自体を変えることができなくても、自然観を変えるだけで、生活様式を変えることが可能であることを知った。この点にこそ、日本文化の深化というべきものをみることができる。

また多くの芸術作品において、屋外の一次的自然と屋内の二次的自然との連続性が強調されるとともに、自然は人間の感情を映し出すものとなった。宮廷物語や絵巻物の世界では、庭園は登場人物の内面をそのまま映し出すものとして描かれている。庭園の鶯や梅を詠んだ和歌は、物語の登場人物や絵巻物に描かれた人物の思いや感情を表現することが多い。さらに、和歌で詠

まれる花木を寝殿造の庭園に植え、虫を放つことによって、庭園のもつ文化的機能が発揮される。このような庭園を通して、日本の歌は比喩や擬人化によって、自然のはかなさや季節の移り変わりに関して鋭い感性を表現したものとなる。もともと雨の多い気候と植物の成長の早さという自然現象が、その感性を生み出した一因といえるかもしれない。それとともに、諸行無常という仏教の教えに由来する、生ははかなく、この世は不確かであるという表現が、自然の移り変わりに用いられるようになった。

自然をはかなさや不確かさと結びつける視点は、平安時代から目立つようになる。桜の花などの歌題が示すように、この視点は自然や人生を詩的に表現する際に広くみられるようになる。その一方で、日本では長い間、花や植物を育てることは高尚な文化のひとつでもあった。江戸時代初期以降、娯楽や美的楽しみのために、花や植物を育てることが武士や都市部の庶民の間で盛んになる。たとえば、寛永年間(1624～1644年)に椿が流行したのは、将軍の徳川秀忠(1579-1632)と家光(1604-1651)、さらに後水尾院(1596-1680)の趣味が反映された結果とされている。また1657年の明暦の大火によって、江戸の町の大半が焼失した後、有力な武家や寺社が庭師を雇って庭園を再建し、あるいは新たに庭園をつくった。さらに、当時、本草学が盛んになったことで、裕福な武士や庶民の間で園芸ブームが起こった。これは庶民の間に二次的自然の屋内化が浸透した結果である。庶民は、自然や四季を自分の家や床の間、そして庭ばかりでなく、地元や近隣の名所でも楽しむようになる。名所に出かけることへの関心の高まりを反映し、享保年間(1716～1736年)以降、名所の数が急速に増加した。当時、名所案内記が数多く出版され、名所詣が人気のある娯楽となった。これは二次的自然の屋外化によって生み出されたものであった。

名所と同様、年中行事は二次的自然の屋外化を反映している。年中行事は四季と密接に結びつき、庶民生活に定着していった。⁽¹²⁵⁾年中行事は自然との調和を強調すると同時に、自然への畏敬の念を表現する。人間と自然との共生

思想を具現化したものであった。年中行事に参加する人びとは、日本文化の自然観を直に感じるとともに、それを生業に結びつけた。生業はやがて産業となっていった。名所や年中行事は、工芸品や手工業の発展をもたらし、観光業の基礎を築いた。このような産業の形成が都市の発展をもたらした⁽¹²⁶⁾。この根本的なところには、自然との一体感、ないし自然との共生という思想や心性という日本文化総体の伝統的特質がある。

ところで、人間個々は独立して存在するものではなく、その基盤にはコミュニティ（都市形成の基本単位）が存在する。コミュニティは「真空」の中にあるものでなく、その土台には人間以外を含む「自然」が存在する。自然は、それを抽象的な概念としてイメージする限りでは、個別のコミュニティないし共同体を超えた性格をもつ。しかし実際には、もともと自然という存在は、人間にとってそういった抽象的な概念としてではなく、具体的な文学・美術工芸・庭園などにおいて、つまり二次的自然としてとらえられるものである。この限りでは、共同体と一体のものとして、その内部で完結し、その境界を超えるものではなかった。したがって、二次的自然が一次的自然との連続性を保っている限りにおいて、自然が何らかの意味で普遍的な理念として把握されるようになった。そこに至って初めて、自然は共同体ないしコミュニティを超えた原理として成り立つものになる⁽¹²⁷⁾。日本文化の自然観の系譜は、その点を示唆しているといえる。

そして、この自然観の系譜に基づく文化の隆盛こそが、都市の成立をもたらした。一般に都市（人口密集）の存在が、文化の隆盛につながると考えられがちであるが、一次的自然との連続性を保つ二次的自然に基づいた文化の存在こそが、都市の成立をもたらしたといえる。そして、二次的自然を通して感性を磨くことが、文化の深化をもたらし、それが都市生活の基盤となって、都市の持続性をもたらしている。この日本文化の深化こそが、人間と自然との共生関係を考えることに通じ、人間による新たな創造へとつながる途を示しているといえる。

注

- (1) たとえば、和菓子と自然観については、拙稿「和菓子の変遷と菓子屋の展開」(『京都産業大学日本文化研究所紀要』、第26号、2021年)。
- (2) Soper, Kate, *What Is Nature? Culture, Politics, and the Non-Human*, Oxford Blackwell, 1995.
- (3) バジル・ウィリー著／三田博雄・松本啓・森松健介共訳『十八世紀の自然思想』みすず書房、1975年。
- (4) ハルオ・シラネ著／北村結花訳『四季の創造—日本文化と自然観の系譜』角川選書、2020年、18～36ページ。
- (5) 盆栽と自然観については、拙稿「近代盆栽の成立と文化融合—自然の「仕立て」と国風化」(『京都産業大学論集人文科学系列』、第54号、2021年)。
- (6) 全体の構成については、ハルオ・シラネ著／北村結花訳、前掲書、2020年に多くを負っている。
- (7) 阿蘇瑞枝「『万葉集』の四季分類」(万葉七曜会編『論集上代文学』笠間書院、1973年)。
- (8) 伊藤博「万葉集における「古」と「今」—巻九の構造論を通して」(『国語と国文学』、第48巻12号、1971年、1～16ページ)；瀬古確『日本文学の自然観照』右文書院、2009年、13～26ページ。
- (9) 川村晃生『撰関期和歌史の研究』三弥井書店、1991年。
- (10) 佐伯梅友校注『古今和歌集』岩波文庫、1981年。
- (11) 『万葉集』もこの傾向をもっていた。『万葉集』の巻八と巻十では、季節の歌はさらに相聞と雑歌に分けられたが、季節と恋の題が関連していたことを示唆している。阿蘇瑞枝「『万葉集』の四季分類」(万葉七曜会編『論集上代文学』笠間書院、1973年)。恋歌については、小林一彦『恋歌—王朝の貴族たち』さくら舎、2018年。
- (12) 橋本不美男・滝沢貞夫『校本永久四年百首和歌とその研究』笠間書院、1978年；瀬古確、前掲書、2009年、43～110ページ。
- (13) 佐佐木信綱校訂『新訂 新古今和歌集』岩波文庫、1959年。
- (14) 瀬古確「付録「見渡せば花も紅葉も」の歌をめぐって」(瀬古確、前掲書、2009年、302～19ページ)。
- (15) 久保田淳校注『千載和歌集』岩波文庫、1986年、94～111ページ。
- (16) 有吉保『新古今和歌集の研究 続篇』笠間書院、1996年。
- (17) 佐伯梅友校注、前掲書、1981年、58～73ページ。
- (18) 佐佐木信綱校訂、前掲書、1959年、50～64ページ。
- (19) 新井栄蔵「『古今和歌集』四季の部の構造についての一考察—対立的機構論の立場から」(日本文学研究資料刊行会編『古今和歌集』有精堂出版、1976年)；ハルオ・シラネ著／北村結花訳、前掲書、2020年、75ページ。

- (20) 井原昭『平安朝の文学と色彩』中公新書、1982年；高田俊男『服装の歴史』中公文庫、2005年。
- (21) 増田美子編『日本服飾史』東京堂出版、2013年。
- (22) 池田亀鑑校訂『枕草子』岩波文庫、1962年、43ページ。
- (23) 佐伯梅友校注、前掲書、1981年、89～94ページ。
- (24) 高階絵里加「花を詠う、花を描く—文学・美術の中の花」（日高敏隆・白幡洋三郎編著『人はなぜ花を愛でるのか』八坂書房、2007年、157～93ページ）。
- (25) 武田恒夫『日本絵画と歳時—景物画史論』ペリかん社、1990年；京都国立近代美術館＋笈菜奈子編『京都国立近代美術館所蔵作品にみる 京のくらし—二十四節気を愉しむ』青幻舎、2020年。
- (26) 筒井絃一『利休の懐石』角川選書、2019年。
- (27) 拙稿「和菓子の変遷と菓子屋の展開」（第26号、2021年）。
- (28) 伊地知鉄男『連歌の世界』吉川弘文館、1967年。
- (29) 光田和伸「連歌新式の世界—「連歌式目モデル」定立の試み」（『国語国文』、第65巻5号、1996年、336～52ページ）。
- (30) 橋間石著・赤松勝編『俳句史大要—歴史と評伝と評釈』沖積舎、2011年。
- (31) 富安風生編『俳句歳時記 新年の部』平凡社、1959年。
- (32) 中村禎里『動物たちの日本史』海鳴社、2008年、8～76ページ。
- (33) 桜井徳太郎『民間信仰』ちくま学芸文庫、2020年、33～6ページ。
- (34) 末本文美士『日本仏教史—思想史としてのアプローチ』新潮文庫、1996年、154～90ページ。
- (35) 川本重雄『寝殿造の空間と儀式』中央公論美術出版、2005年；進士五十八『日本の庭園』中公新書、2005年；倉田実『庭園思想と平安文学—寝殿造から』花鳥社、2018年。
- (36) 鈴木亘『書院造と数寄屋考』中央公論美術出版、2014年。
- (37) 太田博太郎『床の間—日本住宅の象徴』岩波新書、1978年；淡交社編集部編『床の間の道具—扱いと心得』淡交社、2007年。
- (38) 田中仙翁『茶道の美学—茶の心とかたち』講談社学術文庫、1996年、13～20ページ。
- (39) 飛田範夫『日本庭園の植栽史』京都大学学術出版会、2002年、157～214ページ。
- (40) 長谷川正海『日本庭園要説』白川書院、1977年、126～34ページ。
- (41) 重森三玲『枯山水』中央公論新社、2008年。
- (42) 伊藤敏子『いけばな—その歴史と芸術』ニュートンプレス、1991年。
- (43) 工藤昌伸『いけばなの成立と発展』同朋舎出版、1992年；井上治『花道の思想』思文閣出版、2016年。
- (44) 黒川道祐「遠碧軒記」（日本随筆大成編輯部編『日本随筆大成＜第1期＞10』吉

- 川弘文館、1975年、108ページ)。
- (45) 千宗室編『茶道古典全集 第四巻』淡交新社、1962年。
- (46) スリム化とでもよぶべきことは、連歌から俳諧へ移行する際にも生じた。俳諧は連歌の複雑な規則を緩め、100首や1,000首から50句や36句へ、最終的には17文字の発句へと収斂し、きわめて短くなった。
- (47) 熊倉功夫『茶の湯といけばなの歴史—日本の生活文化』左右社、2009年。
- (48) 田中仙翁『茶道の美学—茶の心とかたち』講談社学術文庫、1996年、40～3ページ。
- (49) 同上書、121～6ページ；久松真一『茶道の哲学』講談社学術文庫、1987年；田中久文『日本美を哲学する—あはれ・幽玄・さび・いき』青土社、2013年、145～71ページ。
- (50) ハルオ・シラネ著／北村結花訳、前掲書、2020年、134～5ページ。
- (51) 「風景」は景観とは異なり、個人的な印象などを通して意味合いで使用されることが多い。心象風景あるいは原風景といった、個人的な認識を強く反映した意味を伴って使用される。金田章裕『景観からよむ日本の歴史』岩波新書、2020年、2～5ページ。
- (52) 高取正男『日本的思考の原型—民俗学の視角』平凡社ライブラリー、161～81ページ。
- (53) 高橋千劔破「鳥の日本史」(高橋千劔破『花鳥風月の日本史』黙出版、2000年)。
- (54) 金子浩昌・小西正泰・佐々木清光・千葉徳爾『日本史の中の動物事典』東京堂出版、1992年。
- (55) 吉原直人『暮らしの古典歳時記』角川選書、2020年、108～14ページ。
- (56) 野々村戒三・安藤常次郎「鴈雁金」(野々村戒三・安藤常次郎共編『狂言集成』春陽堂、1931年)。
- (57) 諏訪春雄『能・狂言の誕生』笠間書院、2017年。
- (58) 久保田淳ほか著「古典文学動物誌」(『国文学 解釈と教材の研究』、第39巻12号、1994年、6～217ページ)。
- (59) 天野文雄『能楽名作選(上)—原文・現代語訳』KADOKAWA、2017年、361～72ページ。
- (60) 持田季未子「自然観批評」(持田季未子『希望の倫理学—日本文化と暴力をめぐる』平凡社、1998年)。
- (61) 松岡心平「詩的トポスの思考—和歌の美学・方法と世阿弥の能」(『能と狂言』、第12号、2014年、56～73ページ)。以下の能楽についての記述は、石井倫子『能・狂言の基礎知識』角川選書、2009年；西野春雄・羽田昶編『能・狂言事典』平凡社、2011年。
- (62) 中御門経恭「観世流の基礎」(『観世』、第18巻5号、1951年、9ページ)。

- (63) 天野文雄『能楽名作選（上）（下）—原文・現代語訳』KADOKAWA、2017年。
- (64) 阿部仲麻呂「金春禅竹における「明宿集」と「芭蕉」の意義—本覚思想の論理と実践」（『白百合女子大学キリスト教文化研究論集』、第7号、2006年、51～72ページ）；天野文雄『能楽名作選（下）—原文・現代語訳』KADOKAWA、2017年、144～57ページ、264～74ページ。
- (65) 末木文美士『草木成仏の思想—安然と日本人の自然観』サンガ文庫、2017年。
- (66) 鈴木貞美『日本人の自然観』作品社、2018年、409～12ページ。
- (67) 松井陽介「能<杜若>の構成—「すはや今こそ」に到るまで」（『金沢大学国語国文』、第40号、2015年、28～37ページ）。
- (68) 景山春樹『神像』法政大学出版局、1978年；神崎宣武『日本人の原風景—風土と信心とたつきの道』講談社学術文庫、2021年。
- (69) 天野文雄『能楽名作選（下）—原文・現代語訳』KADOKAWA、2017年。
- (70) 阿部由佳「世阿弥の作能法—『老松』を例として」（『芸能史研究』、第164号、2004年、1～17ページ）。
- (71) 馬場あき子「高砂—神舞と千秋万歳」（『国文学 解釈と教材の研究』、第25巻1号、1980年、76～81ページ）。
- (72) 林望「能楽逍遥（第10話）『三輪』その神聖と汚れ」（『観世』、第74巻1号、2007年、57～61ページ）。
- (73) 岩田慶治『アニミズム時代』法蔵館文庫、2020年。
- (74) 上垣外憲一「『新古今集』の自然観」（伊東俊太郎編『日本人の自然観—縄文から現代科学まで』河出書房新社、1995年、201～28ページ）。
- (75) 北条勝貴「樹木伐採と造船・造宅—伐採抵伝承・伐採儀礼・神殺し」（増尾伸一郎・工藤健一・北条勝貴編『環境と心性の文化史』勉誠出版、2003年）；村山修一『変貌する神と仏たち』人文書院、1990年。
- (76) 鬼頭宏『文明としての江戸システム』講談社、2002年、113～56ページ。
- (77) 瀬田勝哉『木の語る中世』朝日新聞社、2000年。
- (78) 天野文雄『能楽名作選（上）—原文・現代語訳』KADOKAWA、2017年、361～73ページ。
- (79) 市古貞次校注『御伽草子（上）』岩波文庫、1985年、226～30ページ；市古貞次校注『御伽草子（下）』岩波文庫、1986年、160～70ページ。
- (80) 市古貞次校注、前掲書、1985年、172～6ページ。
- (81) 同上書、21～54ページ；市古貞次校注、前掲書、1986年、140～8ページ。
- (82) 有岡利幸『花と樹木と日本人』八坂書房、2016年、127～82ページ。
- (83) たとえば、久保田淳校注『千載和歌集』（岩波文庫、1986年、144～52ページ）の巻十の賀歌では、松とともに竹が詠まれる。
- (84) 石田傳吉『日本精神と梅』泰光堂、1936年；有岡利幸『梅干（うめぼし）』法政

- 大学出版局、2001年；吉原直人『古典歳時記』角川選書、2018年、27～30ページ。
- (85) 京都文化博物館・江戸東京博物館・読売新聞社編『図録 特別展 いけばな—歴史を彩る日本の美』読売新聞社、2009年。
- (86) 金子浩昌・小西正泰・佐々木清光・千葉徳爾、前掲書、1992年。
- (87) 武田恒夫・辻惟雄編『花鳥画資料集成』（『花鳥画の世界（11）』）学習研究社、1983年。
- (88) 川邊正夫『日本の古典装飾—天平から江戸の時代様式にみる』青幻舎、2006年、17～119ページ。
- (89) 池田亀鑑校訂、前掲書、1962年、66ページ。
- (90) 五来重「日本の宗教と自然」（日本の美学編集委員会編『季刊日本の美学 10 特集 自然』ペリかん社、1987年）。
- (91) 今橋理子『江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象』講談社学術文庫、2017年。
- (92) 江口孝夫全訳注『懐風藻』講談社学術文庫、2000年、76～7ページ；辰巳正明編『懐風藻—日本的自然観はどのように成立したか』笠間書院、2008年。
- (93) 長谷川正海『日本庭園要説』白川書院、1977年、266～81ページ；今江秀史『京都発・庭の歴史』世界思想社、2020年、79～98ページ。
- (94) 小野健吉『岩波 日本庭園辞典』岩波書店、2004年、227ページ。
- (95) 進士五十八『日本の庭園』中公新書、2005年、86～9ページ。
- (96) 樋口忠彦『景観の構造—ランドスケープとしての日本の空間』技報堂出版、1975年。
- (97) 何曉・宮崎順子『風水探源—中国風水の歴史と実際』人文書院、1995年；黄永融『風水都市—歴史都市の空間構成』学芸出版社、1999年。
- (98) 白幡洋三郎編『『作庭記』と日本の庭園』思文閣出版、2014年；波多野寛『秘伝書を読む「作庭記」—寝殿造りの庭と文化』誠文堂新光社、2015年。
- (99) 三条西公正『栄花物語（上巻）（中巻）（下巻）—三条西家本』岩波文庫、1997年；中野幸一校注・訳『新編日本古典文学全集（14）うつほ物語（1）』小学館、1999年。
- (100) 市古貞次校注、前掲書、1986年、163～5ページ。
- (101) 徳田和夫『お伽草子研究』三弥井書店、1990年。
- (102) 瀬田勝哉『増補 洛中洛外の群像—失われた中世京都へ』平凡社ライブラリー、2009年。
- (103) 木村茂光『鎮守社の成立と農耕儀礼』（増尾伸一郎・北条勝貴・工藤健一編『環境と心性の文化史（下）環境と心性の葛藤』勉誠出版、2003年）。
- (104) とくに、春から夏にかけては、稲作との関連で「水」に関連した行事が多い。これに対して、秋から冬にかけては、「火」をめぐる行事が多い。八木透『京のまつりと祈り—みやこの四季をめぐる民俗』昭和堂、2015年、8～15ページ。

- (105) 江戸の年中行事については、三谷一馬『江戸年中行事図聚』中公文庫、1998年。
- (106) 伊藤文定「中国伝来の習俗—五節句（日中文化の履歴）」（『文化と教育』、第12巻11号、1961年、5～10ページ）；鳥越憲三郎『歳時記の系譜』毎日新聞社、1977年；山中裕・今井源衛『年中行事の歴史学』弘文堂、1981年。
- (107) 高橋和夫『日本文学と気象』中公新書、1978年。
- (108) 吉原直人、前掲書、2018年、56～8ページ；小野健吉、前掲書、2004年、84ページ。
- (109) 上野洋三・櫻井武次郎校注『芭蕉自筆 奥の細道』岩波文庫、2017年、57～61ページ。
- (110) 三谷一馬、前掲書、1998年、177～81ページ。
- (111) 藤本潮温「七夕の由来」（『仏教思潮』、第2巻7号、1949年、11ページ）。
- (112) 平田絢子「七夕行事について」（『東京成徳国文』、第25号、2002年、16～25ページ）；吉原直人、前掲書、2018年、126～9ページ。
- (113) 安田吉人「浮世絵と俳諧—奥村政信を中心として」（『学芸国語国文学』、第47号、2015年、63～74ページ）；五味あずさ「奥村政信における図像の由来と展開—『絵本江戸絵簾屏風』をもとに」（『浮世絵研究（太田記念美術館紀要）』、第8号、2017年、5～21ページ）；今橋理子、前掲書、2017年。
- (114) 江口孝夫全訳注、前掲書、2000年、182～3ページ；トゥイグス・ウェイ著・春田純子『菊の文化誌』花と木の図書館、2020年。
- (115) 佐伯梅友校注、前掲書、1981年、78～9ページ。
- (116) 池田亀鑑校訂、前掲書、1962年、33ページ。
- (117) 吉良竜夫「桜と日本人—一何十年代の自然保護のために」（『生態学の窓から』河出書房新社、1973年；奥村恒哉『歌枕』平凡社、1977年；西山松之助『花—美への行動と日本文化』日本放送出版協会、1978年；樋口忠彦『郊外の風景—江戸から東京へ』教育出版、2000年）。
- (118) 岡山鳥著／市古夏生・鈴木健一校訂『江戸名所花暦』ちくま学芸文庫、2001年。
- (119) 斎藤月峯著／朝倉治彦校注『東都歳時記（1）（2）（3）』平凡社（東洋文庫）、1987～88年。
- (120) 拙稿「近代盆栽の成立と文化融合—自然の「仕立て」と国風化」（第54号、2021年）。
- (121) 小野佐和子『江戸の花見』築地書館、1992年；白幡洋三郎『花見と桜—日本のなもの再考』PHP新書、2000年；浜田泰彦「見物左衛門とその子孫たち：狂言から黄表紙・歌舞伎へ（近世・十八世紀後半の文事特集）」（『京都語文』（佛敎大学国語国文学会）、第26号、2018年、87～104ページ）；大貫恵美子『人殺しの花—政治空間における象徴的コミュニケーションの不透明性』岩波書店、2020年、43～58ページ。

- (122) 喜田川季荘著／室松岩雄編『類聚近世風俗志 (上) (下) 一原名守貞漫稿』吉川弘文館、2012年。
- (123) 自然に関連(ないし由来)する名所は危機に瀕している。川村晃生・浅見和彦『壊れゆく景観—消えてゆく日本の名所』慶應義塾大学出版会、2006年。
- (124) 西尾実・安良岡康作校注『新訂 徒然草』岩波文庫、1928年、231～9ページ。
- (125) この点で、現在の自然保護のあり方も、一次的自然よりも二次的自然のとらえ方と大いに関わる。エマ・マリヌ著／岸由二・小宮繁訳『「自然」という幻想—多自然ガーデニングによる新しい自然保護』草思社、2018年。
- (126) 拙稿「明治期京都の工芸の展開—試験研究と工業化をめぐって」(『京都産業大学日本文化研究所紀要』、第12・13合併号、2008年、368～443ページ)；拙稿「明治・大正期京都における雅俗造景—鴨東開発と数寄空間の形成」(『京都産業大学日本文化研究所紀要』、第17号、2012年、568～613ページ)；拙稿「近代京都の観光開発と会社設立—嵯峨野・嵐山を中心に」(『京都産業大学日本文化研究所紀要』、第19号、2014年、372～407ページ)。
- (127) 広井良典『人口減少社会のデザイン』東洋経済新報社、2019年、290～7ページ。

