

江戸時代の日本文化と自然観

—写実と滑稽をめぐって—

並松信久

〔要旨〕 本稿は江戸時代の日本文化における自然観について考察した。日本文化の自然観に関する先行研究は数多くある。それらは和歌などの文学、華道や茶道、能楽などの芸能、絵画などの美術工芸などの多くの分野にわたっている。しかし、日本文化全般にわたる研究は数少ない。そこで本稿は、すべての分野にわたっていないものの、とくに俳諧という言語文化と絵画という視覚文化を中心に、自然観がどのように表現されたのかを考察した。時期を江戸時代に限定したのは、上記の各分野が庶民レベルに浸透し定着した時期であると考えからである。

俳諧は和歌の季節感を受け継ぐとともに、庶民の生活感覚や多くの動植物を取り上げた。絵画は中国の技法の影響を受けるとともに、生命を写すという「写生」技法を生み出した。俳諧と絵画は本草学の影響を受け、生物や自然を写実的に表現した。その写実は自然を忠実に再現することではなく、古典をパロディ化し「見立て」の対象とするものであった。これによって古典の自然観は大きく変容したが、「粋」や「滑稽」という感性がもたらされた。言い換えれば、動植物や風景が題材となっていたが、それらを克明に描写するのではなく、俳人や絵師の眼と心に映った姿が描かれた。江戸時代の自然観は、客観的に自然をとらえると同時に、主観的にも自然をとらえるという特徴をもっていた。

(キーワード傍線部分)

目 次

- | | |
|----------|----------|
| 1 はじめに | 2 俳諧と季語 |
| 3 絵画と写生 | 4 名と形の一致 |
| 5 風景と見立て | 6 結びにかえて |

1 はじめに

わが国の近代科学導入の歴史は、近世日本の自然観と欧米近代科学の自然観との折り合いをつけるために、日本の知識人が繰り広げた格闘の歴史であった。その渦中のひとりであった物理学者で随筆家の寺田寅彦（1878-1935、以下は寅彦）は、1935（昭和10）年の著作「日本人の自然観」（『東洋思想の諸問題 第一』所収）のなかで、日本人の精霊信仰的自然観を、日本の自然や風土が生んだ特徴として評価している。そして、「住居に付属した庭園がまた日本に特有なものであって、日本人の自然観の特徴を説明するに格好な事例として、しばしば引き合いに出るものである。（中略）日本人はなるべく山水の自然をそこなうことなしに住居のそばに誘致し、自分はその自然の中にいだけ、その自然と同化した気持ちになることを楽しみとする」と記している。さらに、盆栽活け花や花見遊山も庭園の延長や拡張であるとし、「自然を庭に取り入れる彼らはまた庭を山野に取り広げる」と語る⁽²⁾。日本人の自然観は必然的に精神生活に影響を及ぼしているという。この日本人の精神生活を要約し記録したものの代表が、短歌と俳句であり、それは人と自然との渾然とした融合であり、絵画にもそのような融合がみられるという。

寅彦の語る日本人の自然観と精神生活は、主に江戸時代に成立した。もちろん、江戸時代に新たに形成されたわけではないが、庶民の日常生活に定着した点では江戸時代であったと考えられる⁽³⁾。この意味で日本文化およびその自然観は江戸時代に大きな変容を遂げた。おそらくその背景に、政治の中心が江戸に移ったこと、その政治体制が280年余りにわたって維持されたこと

があった。さらに海に面して大きな港を抱えていた江戸と大坂が経済の中心地となったことも影響を与えている。従来までの都市の風景が、京都のような内陸の盆地から、江戸や大坂へと変わった。和歌などの文学、華道や茶道、能楽などの芸能、絵画などの美術工芸は、主に京都を中心に育まれたが、これらの日本文化が都市の風景が変わることによって、大きな影響を受けた。もっとも、政治経済の中心が変わったからといって、日本文化の様相が一変してしまっただけではない。むしろ連続性を保ちながら、新たな様相が加わったといえる。

明治時代以前において、自然観という場合には、人間をとりまく自然環境という意味の自然ではなく、主に政治体制下での秩序維持を念頭において、人間の生き方のなかで語られる自然であった。もっぱら儒学、国学、陽明学などの学問体系あるいはそれに関連する思想のなかで語られる自然である。もちろん、江戸時代においても中国や欧米の影響を受けて、自然科学でいう自然観の影響をまったく受けていなかったわけではない。むしろ農業や天文学、医療などの実用的な分野において大きな影響を受けていた。⁽⁴⁾しかし、この中国や欧米の影響は、明治時代以降における自然科学の萌芽として語られることが多く、日本文化の自然観に対して、どのような影響があったのかはあまり語られることがない。

日本文化における自然観に関する先行研究は、各分野や領域については数多くあるものの、全般にわたる研究となると限られている。各分野における自然観に関する研究は、ほう大な数にのぼるが、ここでは各分野の先行研究をあげるのは省略する（必要に応じて引用あるいは参照）。全体を俯瞰した近年の主な研究業績では、吉田喜久子「科学技術文明と日本人の自然観」（『人間と環境』、第2号、2011年、143～62ページ）；鈴木貞美『日本人の自然観』（作品社、2018年）；西野順也『日本列島の自然と日本人』（築地書館、2019年）；中村順一『日本の感性と東洋の叡智』（淡交社、2021年）などがある。これらの研究は上記のように、近代自然科学の前段階であったのかどうか、ある

いは学問体系のなかで自然観をどのようにとらえたかが問われている。文芸や美術などの日本文化のなかで自然観がどのように表現されたのかは問われることが少ない。

本稿では、江戸時代の日本文化、とくに俳諧と絵画という分野を中心に、自然観がどのように表わされていったのかを考えていく。たとえば、江戸時代の俳諧は食物と密接な関係をもった。江戸と大坂が食物の重要な供給源であった海に面していたこともあり、魚介類などの食物が俳諧に大きな影響を与え、食文化は俳諧の重要な要素となった⁽⁵⁾。その一方で、俳諧の流行によって和歌に基づく季節の連想が大衆化した。俳諧は庶民の間で親しまれ、大都市のみでなく、日本全国に広まった。その過程で俳諧は食物の世界だけでなく、動植物など生物の世界との関わりを深めていった⁽⁶⁾。俳諧では庶民の生活感覚とともに、多くの動植物が取り上げられていった。

一方で、江戸時代以前から文芸は絵画などの視覚文化と離れがたく結びついていた。絵画は、江戸時代以前から動植物を題材とすることがみられ、江戸時代になって本草学などを通して自然を対象として写実の精度を高めていった⁽⁷⁾。絵画手法は単にみたままを描くのではなく、中国由来の生きているさまを写す「写生」であった。さらに俳諧で詠まれる「名」は、その「形」を理解することが求められ、絵入り俳諧書や俳諧絵本が登場した。この過程で本草学的知識が求められた。本草学は当初は薬品の確保を目的にする学問であったが、植物に対する詳細な図像と実態に基づく見方をもたらし、園芸の発達、品種改良、大都市の庭園の流行に大きな影響を与えた。俳諧や絵画においても本草学的知識が求められ、その創作にも影響を与えた。本草学はより直接的に影響を与えることによって、従来までの文芸や絵画などが創り出した自然のイメージに取って代わるというよりも、それらを補いながら、自然をめぐる豊かな表現の創出を導いた。

本草学の影響を受けて、俳諧や絵画は生物や自然との関係を深めたが、そのなかでしばしば古典をパロディ（他の作品を模倣し、意図的に滑稽や皮肉

を付け加える)化し、「見立て」の対象としていった。それは大衆化に大きく寄与するとともに、伝統的な古典を基礎にしていたので、古典文化の継承にもつながった。パロディ化や見立ての際には、動植物や風景がその対象や題材になり、古典における自然観は大きく変容したものの、江戸時代特有の「粋」「滑稽」などの感性をもたらした。粋はまず京・上方で「すい」と読まれ、「まざりけのない」「すぐれた」という意味に加え、「人情・世情に通じた」の意味になり、次に江戸時代中期に江戸で「いき」と読まれ、「垢ぬけている」「人情の機微に通じている」という意味になった。滑稽のほうは江戸時代以前から分野を問わず多くの作品においてみられたが、とくに江戸時代はそれまでの古典に基づく作品が創作され、滑稽(おかしみ、ユーモア)の要素が強調されるようになった。⁽⁸⁾ 粋も滑稽も、自然を客観的に克明にとらえようとするのではなく、みずからの眼と心に映ったリアリティを再現しようとしたときにあらわれるものであった。

以下では、主に俳諧や絵画における作品を取り上げ、上記の一連の流れを通じて、自然観がどのように表わされていったのかを考えていく。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 俳諧と季語

俳諧は連句(俳諧之連歌)、あるいは単独で詠まれる発句(現在、俳句とよばれる)として生まれた。俳諧では季語を詠み込むという規則があり、さらに和歌から継承された季題も知っておかなければならないとされた。俳諧の季語は、17世紀末頃までに社会の階層と同様の階層が形成された。すなわち、和歌をたしなむ公家と上層の武士が用いる季題と、俳諧に接することが多い庶民が新たに用いた言葉、という階層がつけられた。上層は、花・ホトトギス・

月・紅葉・雪など四季を表わす和歌の代表的な季題であった。その次に、和歌で用いられる他の言葉（春雨・鶯・柳・橘・雁など）や、連歌で用いられる言葉（夏の季題である桐の花など）が続いた。さらに俳諧で新たに用いられるようになった言葉（俳言）が占め、17世紀中期にはその数は数千にのぼった。優雅で洗練されたイメージがある上層とは対照的に、下層に位置する季語はタンポポ・ワサビ・猫の恋など、庶民の日常生活からとられたものであった。江戸時代の季語は異種混淆という特徴をもつとともに、庶民の日常生活を反映する文化を象徴するものであった。

俳諧が17世紀に発達するにつれ、季語の数も急速に増加した。江戸時代初期の俳諧作法書のひとつである俳人野々口立圃^{りょうほ}（1593-1669）の『はなひ草』（1636年）には590以上の月別の季語が収録され、俳人斎藤徳元（1559-1647）の『俳諧初学抄』（1641年）には770以上の季語が収録され、俳人松江重頼（1602-1680）の『毛吹草』（1645年）には950の季語と、550の連歌の季題が収められている⁽⁹⁾。そして、俳人北村季吟（1625-1705、以下は季吟）の『山之井』（1648年）には1,300以上の季語が収録され、俳人高瀬梅盛（1618-1702）の『便船集』（1669年）には約2,000の季語が収められている。このように季語は急激に増えていったものの、季題の数はそれと比べて限定されたままであった。俳人は連歌師と同様、季語と季題を区別した。季題は句会などでテーマとして出される季語のことであるが、たとえば、秋の雁の鳴き声や姿が寂寥感を喚起するように、その本意からの連想をとまなうものであった。これに対し、季語はたいてい、たとえば、雨蛙は夏というように、特定の季節を示しているだけであり、季題のような連想をとまなうものではない。たとえば、貞門派（古典の素養を重視した俳諧の流派）の俳諧撰集である松江重頼編『犬子集』^{えのこしゅう}（1633年）では、春の部は梅・残雪・春草・春の月など、すでに和歌や連歌でよく用いられていた季題でほぼ構成され、季節だけでなく、そこから生み出される連想を重視したものとなっている。

しかしながら、時代を経るにつれて、季語が季題へと変化することもみら

れた。たとえば、春の季題である「猫の妻恋」が、その典型である。松尾芭蕉(1644-1694、以下は芭蕉)は1691(元禄4)年に「麦めしに やつる、戀か猫の妻」という句をつくり、『猿蓑』に収めた⁽¹⁰⁾。芭蕉は貧しい農家の台所事情を反映し麦を与えられ、さらに交尾によって痩せてしまった雌猫をユーモラスに描写する。さらに1692(元禄5)年の「猫の恋やむとき閨の朧月⁽¹¹⁾」という発句で、猫の鳴き声とその後の朧月夜の静けさを対比させている。朧月は春を表わす和歌の季語であり、この句は性的な雰囲気が混じる。和歌では恋をめぐる典型的な季語として、相手を求める雄鹿が寂しげな鳴き声を上げることで表現される。これをふまえて、相手を求めて声をあげる雄猫の恋を表現している。滑稽さを表わしていると同時に、読者に和歌の素養の有無を求めている。

芭蕉の弟子のひとりであった森川許六(1656-1715)は『宇陀法師』(1702年)という俳諧論のなかで、季題を和歌の領域である「縦の題」と俳諧の領域である「横の題」に分けている⁽¹²⁾。二つの領域の違いは本意の扱い方にあり、和歌では通常、本意を定めているが、俳諧では定めていない。また、歌人は和歌の領域を離れられないが、俳人はどちらの領域にも自由に入ることができる。もっとも、俳人は二つの領域のうち「縦の題」のほうを好む傾向にあった。俳人は和歌の季題(桜・ホトトギス・月・雪など)や歌枕(吉野・龍田川・須磨・明石・松島など)に関心を寄せ、それを重んじる傾向があり、それをもとに発句をつくった。和歌の季題は俳諧の季語よりも、連想の幅が広いために、俳人はむしろ容易にパロディ化でき、滑稽な句に作り変えることができた。俳人は和歌の季題に俳諧的な視点から工夫を重ね、世俗の言葉を用いた。たとえば、芭蕉の「牛部屋に 蚊の声こゑ聞きき 残暑哉」という発句では、残暑が初秋の季語となっている。和歌では残暑の本意は、秋の訪れとともに来るはずの涼しさを待ち望む思いと、残暑が続く耐え難い現実との対比にある。しかし、芭蕉は牛部屋や蚊のような和歌風ではない言葉を用いて、独特のひねりを加え、農民の視点から季題を取り込んでいる。

俳人が和歌の季題から生まれる連想をそのまま伝えつつ、それにひねりを加えるという試みも行なわれた。たとえば、1688（元禄元）年に芭蕉が『笈おいの小文』の旅の途中で「ほとゝぎす 消行方や 嶋一つ」という句を詠んだ⁽¹³⁾。ホトトギスの和歌の本意は、待ち焦がれながら、なかなか聞くことのできない鳴き声である。和歌ではホトトギスは、待って聞く鳥であった。芭蕉の句はホトトギスの声を聞いたことを暗示させるが、その方向をみると、ホトトギスの姿はなく、代わりにひとつの鳥がみえる。この鳥とは、芭蕉が須磨か明石からみた淡路島と思われる。この発句は、瞬時に飛び行くさまと、視界から消える前に聞こえた鳴き声という、ホトトギスの身体的な動きに焦点をあてることで、古典的な和歌と一線を画している。芭蕉の句は『千載和歌集』所収で、『百人一首』にも入っている有名な歌「ほとゝぎす 鳴きつるかたを ながむれば たゞ有明の 月ぞ残れる⁽¹⁴⁾」のパロディである。芭蕉の句に描かれたホトトギスの飛び行くさまとその声は、単にひとつの鳥を思い描くだけでなく、ひねりを加えることによって、読者にこの和歌を思い起こさせるものとなっている。芭蕉には、他に「ほととぎす 鳴く鳴く 飛ぶぞ 忙はし⁽¹⁵⁾」という句があり、鳴きながらせわしなく動くホトトギスの現実に近い姿をとらえている。野鳥のホトトギスの実態に重きを置いている。

和歌では現実を言葉によって美化するのに対して、俳諧は現実により近い言葉を使った。俳諧が和歌による自然や四季に対する見方を変えていったのは、「虫」の扱い方にも典型的にあらわれている⁽¹⁶⁾。虫は和歌でも重要な季題であったが、俳諧でも重要な季題となった。八代集（『古今和歌集』『後撰和歌集』『拾遺和歌集』『後拾遺和歌集』『金葉和歌集』『詞花和歌集』『千載和歌集』『新古今和歌集』）で最もよく登場する虫は、蛙かひづ・胡蝶・松虫・きりぎりす・鈴虫・ひぐらしなどである（蛙は、江戸時代以前は虫と考えられていた）。これらのうち蛙（春）と胡蝶（夏）以外は、すべて秋の題である。さらに胡蝶以外は、歌の本意である鳴き声と音色が重視された（実際に鳴くのではなく、羽をこすり合わせて音を出している）。鳴く虫を詠んだ和歌が初めて多く登場するのは、

『古今和歌集』(巻第四・秋歌上)であった。⁽¹⁷⁾きりぎりす・松虫・ひぐらしなどである。和歌では虫の音はかほそく、寂しげであるとされ、季節の移ろいを象徴していた。たとえば、「わがためにくる秋にしもあらなくに、虫の音きけばまづぞ悲し⁽¹⁸⁾き」という歌は、そうした秋の歌である。さらに、虫は、衰えや終わりを連想させる夕方になると、鳴き始めることが多い。また、ひぐらしは無常観の影響で、はかなさの象徴となった。和歌だけでなく、連歌の手引書においても虫は秋に分類され、それが江戸時代の俳諧まで続いた。たとえば、談林派(三都で流行した俳諧の流派で、道理の攪乱や発想の意外性を重視した)俳人であった大坂の^{らいざん}菜山(1654-1716)は「行水も日まぜになりぬむしのこゑ」と詠んで⁽¹⁹⁾いる。春から夏にかけて庶民は戸外で行水をしたが、秋の訪れとともに行水も一日おきになる。この句では、虫の音が秋の涼しさが増していく様子を表現している(行水は当時、夏の季語として確立していなかった)。和歌のように虫の音に、はかなさや衰えという感性を込めていないものの、日常生活で感じる季節の移ろいを表わしている。

芭蕉は、『古今和歌集』の「かはづ鳴くあでの山吹ちりにけり花のさかりにあはましもの⁽²⁰⁾を」という歌について、「蛙」と「山吹」と結び付けられることに反発し、「古池や蛙飛びこむ水の音」と詠んだ。⁽²¹⁾芭蕉の弟子である各務支考(1665-1731)の逸話によれば、芭蕉が「蛙飛びこむ水の音」の上の五音を置きあぐねていたところ、弟子の宝井其角(1661-1707)が「山吹や」としてはどうかと提案した。しかし、芭蕉はそれに同意せず、「古池や」とした。平安時代の蛙の和歌は、ほとんどが井出(現・京都府綴喜郡井手町)の玉川の蛙を詠んでいる。清流として名高く、^{かじかがえる}河鹿蛙の澄んだ声も聞こえたはずである。鴨長明(1155-1216)が「かはづと申すかへるは、外にはさらに侍らず。ただこの井出河にのみ侍るなり⁽²²⁾」と記しているように、蛙といえは井出の玉川で鳴く河鹿蛙の声であった。蛙、井出の玉川、山吹は強い連想の関係にあった。芭蕉は過去の歌人がそのように詠みならわしているが、それだけではないと考えた。山吹が清らかに咲く川べりで、美しい声で鳴くだけが蛙ではない。

清らかな川ではない古池に、鳴くのではなく飛びこむ音も情緒があったとした。和歌では現実を言葉によって美化するのに対して、芭蕉はそれに反発して現実により近い表現を使おうとした。

このように俳諧は日常見掛ける小さな虫を句に詠み、現実に近い庶民の生活のありようを表現した。たとえば、『毛吹草』には、蟻・シラミ・ケラ・カタツムリ・ナメクジ・ノミ・蠅など日常生活で出会う虫が登場する⁽²³⁾。連歌で付句をするために縁のある言葉をまとめた「付合」の表では、シラミは乞食・病人・舟・藪・古い布子・花見頃などと結び付けられ、これらが俳諧におけるシラミの連想につながっている。和歌に詠まれる虫が主に秋の題であったのに対し、新しく加わった虫（蟻・トカゲ・毛虫・蠅・ミミズ・ムカデなど）の大多数は夏の季語である。清少納言（966年頃-1025年頃）は『枕草子』で蚊を「にくきもの」⁽²⁴⁾に分類したが、江戸時代には蚊・蠅・ノミは夏の季語として数多く取り上げられた。松江重頼編『犬子集』（1633年）の夏の項には「蚊と夏の虫」という下位区分が設けられ、八つの句があがっている。そのうちの一句は「夏の夜は蚊の付声の謡哉」と詠まれている⁽²⁵⁾。蚊を鳴くと詠むことで、鳴く虫という和歌の優雅な視点をパロディ化している。さらに、平安時代から中世にかけて、蠅は不愉快な音を連想させるので、歌の題にはならなかった。しかし、江戸時代の俳人は、むしろ蠅の弱さや無力さに目を向け、憐れむべき犠牲者として扱った。それを代表する著名な例は、小林一茶（1763-1828）が1819（文政2）年に詠んだ「縁の蠅手をするとところを打たれけり」と1821（文政4）年に「やれ打な蠅が手をすり足をする」⁽²⁶⁾である。手足をすり合わせて命乞いをしているかのような蠅の姿を描く句は、小さな生き物、とくに虫に対し同情を寄せていることを反映している。この蠅だけでなく、多くの場合、虫は身分の低い庶民や農民の現状を表わす比喩として使われた。

俳諧における虫は、日常生活を反映し、現実社会により近い表現をめざしたものであった。そこでは和歌における「雅」と俳諧における「俗」という、一見すると対立する基準が両立されている。芭蕉は「手鼻かむ音さへ梅の盛

哉」と詠み、雅と俗を対置した⁽²⁷⁾。早春で冷える折、鼻をかんでいる音ですら、清らかな梅の下では上品に聞こえるという。しかしその後、芭蕉は「むめがかにのつと日が出る山路かな⁽²⁸⁾」と詠んでいる。「梅が香」の雅と「のつと」の俗とは、山路の風景のなかで自然に溶けあい、あけぼのの山の美しさを演出している。梅は香りをめでるという伝統に、文字どおり曙光をもたらした一句である⁽²⁹⁾。雅と俗は、芭蕉の句でもみられるように、俳諧で表現される風景や情景のなかでこそ融合しやすいものであった⁽³⁰⁾。

また江戸時代には、さまざまな食物、とくに句のある魚と野菜が季語となり、俳諧と庶民文化において大きな役割を果たした。17世紀には茶の湯において、とくに懐石料理と和菓子を通して、食物が芸術の域にまで高められた。食物は四季の文化の一翼を担ったが、食物や魚の名前を季語に取り込んだ俳諧の影響も大きなものであった。一般に和歌と連歌では食は低俗なものとされ、歌に詠まれることはなかった。和歌では視覚・聴覚・嗅覚は優雅な感覚とされていたのに対し、味覚は俗な感覚とされていたからである。しかし、俳諧がこの伝統を崩した。花鳥風月や恋といった雅に、食物・身体・排泄物などの俗を結びつけ、滑稽さを生み出していった。こういった傾向は、すでに室町時代から起こっていたが、たとえば、『竹馬狂吟集』（1499年）巻一の発句は、「北野どの御すきものや梅の花」である⁽³¹⁾。「北野どの」という言葉は、菅原道真（845-903、以下は道真）のことである。道真が大宰府に左遷された際に詠んだ歌で梅の花が思い起こされ、風雅なものに心を寄せたことを連想させている。それと同時に、「北野どの」には北の対屋に住む妻という意味があり、その妻が妊娠中で梅漬けのような「酸きもの」を「好き」であるということをも連想させている。一句のなかに「雅」（道真、梅の花など）と「俗」（妊娠、食物）の連想が混ぜ合わされている。

魚は古代から歌に詠まれていた。『万葉集』の歌には鮎が多く詠まれている。同じく川魚の鯉も、『日本書紀』『常陸風土記』『土佐日記』などに記述がみられる。鯉は室町時代には川魚のなかで最もよい素材であるとされた。川魚に

対し、海の魚はあまり重んじられず、鯛は鯉よりも価値が低いとされた。また『徒然草』（百十九段）において、鎌倉で鯉が珍重されるようになったが、年寄によれば、鯉は「已れら若かりし世までは、はかばかしき人の前へ出づる事侍らざりき。頭は、下部も食はず、切り捨て侍りしものなり」と記されている。⁽³²⁾しかし、こうした状況は江戸時代に入ると劇的に変化する。江戸と大坂という海沿いの大都市の発展、漁業の発達、輸送網の拡張などにより、海の魚が食物のなかで重要な位置を占めるようになったからである。そこで江戸時代の俳諧では、海の魚が大きな役割を果たすようになり、俳諧の題として登場することになる。

中世には漁業が発達する一方で、狩猟は漁業ほどではなかったが、完全に廃れてしまったわけではなかった。江戸時代以前にも、四つ足の動物が食べられていた。675年に天武天皇によって肉食禁止令が出されたが、天武天皇が禁じたのは、牛・馬・犬・猿・鶏に限られ、鹿や猪は含まれなかったので、重要な食材であり続けた。また貴族の多くは肉食を避けたが、庶民は肉を食べていた。しかしながら、江戸時代には肉食を避ける貴族の習慣が社会全体に浸透し、さらに鎌倉時代に始まる精進料理が次第に普及し、江戸時代初期に懐石料理が生まれた。京都の貴族の料理が基本的に野菜主体であったのに対し、江戸の庶民の料理は小魚と貝が中心であった。鮎・天ぷら・鰻のかば焼き・佃煮などは、江戸湾でとれた新鮮な魚介類が手に入ったので作られた。⁽³³⁾

江戸時代前期の食文化を代表する料理書である『料理物語』（1643年刊）には、食物に対する庶民の価値観や態度が反映されている。⁽³⁴⁾同書は「海の魚之部」で始まり、鯛を筆頭に71種の海の魚をあげ、その次に25種の海藻を載せている。さらに川魚（19種）、鳥（18種）、獣（7種）、きのこ（12種）、そして野菜（76種）が続く。同書は「海の幸」に始まり、「山の幸」で終わる。「獣之部」という項目もあり、鹿・狸・猪・兎・カワウソ・熊・犬といった動物があげられている。さらに、江戸時代には食物の拵えと盛り付けが食文化の一部となっていく。この結果、多くの食物が俳諧の季節感の一部となり、

特定の季節と結びついていった。江戸時代中期までには、食文化の発達が大
きな要因となり、文化としての季節感が生まれ、食物に由来する季語が急増
した。幕末期に藍亭青藍^{らんていせいらん}（以下は青藍）が改定増補した『俳諧歳時記栞草』（1851
年）に含まれる3,400ほどの季語のうち、480が食物に関する季語であり、季
語全体の約14%を占めている⁽³⁵⁾。江戸時代を通じて、俳諧には季節感を表わす
食物が取り入れられ、それが俳諧の大きな特徴となった。

牛・豚・鶏などの肉は、1年を通じてほぼ変化がないのに対し、魚は野菜
と同様、ある特定の季節に食べる。そこで季節性のある食物に関する言葉が
二つ生まれる。一つは魚・野菜・果物などが最も美味しい時期をさす「旬」
であり、もう一つは魚・野菜・果物が初めて現われる時期をさす「走り」であ
った。「走り」は初物ともよばれ、新鮮で美味しいものへの期待感も含まれた。
たとえば、鰹は熱帯や温帯の海に生息しているが、太平洋を黒潮にのって北
上し、春先に九州から四国へ、さらに本州沿岸を経て、初夏に関東近海にた
どり着く。初鰹はその年の最初の鰹で、初夏の旧暦4月に釣り上げられる。「走
り」という語は、魚を市場まで運ぶために走ることからきたとされているが、
江戸期には鎌倉や小田原で獲れた鰹を、その夜のうちに江戸まで届けた（夜
鰹という言葉の由来⁽³⁶⁾）。芭蕉はこれを「鎌倉を生て出けむ初鰹⁽³⁷⁾」と詠んでいる。
和歌で「走り」に相当するのは、春の訪れを示す鶯の初音、あるいは夏の到
来を告げるほととぎすの初音である。江戸時代の俳人は「走り」について、
この和歌の要素を取り込んで詠んでいる。たとえば、俳人山口素堂(1642-1716)
は『江戸新道』（1678年）において「眼には青葉 山ほととぎす 初鰹」と詠ん
でいる。この著名な句は初夏を三つの感覚、すなわち視覚（山の新緑）、聴覚
（ほととぎすの声）、味覚（初鰹の味）でとらえている。つまり、従来の和歌
の要素に、味覚に訴える初鰹を加えている。

3 絵画と写生

江戸時代の絵画は「写生」という言葉やその行為という点に特徴をもっていた。江戸絵画史上、最も早い写生図の例は、「探幽縮図」に含まれる狩野探幽（1602-1674、以下は探幽）の写生図である。探幽縮図とは、探幽のもとに各大名や大商人が古画の鑑定を求め、多量の和漢の名画をもちこみ、それを探幽が簡略に模写し、収集したものである。この縮図という模写のなかに、実物（即物）写生が含まれ、探幽は亡くなるまで写生を続けた。探幽の写生図については、すべて植物写生図の「草花写生図巻」があり、「鳥獸戯画等絵巻」のなかの魚介類の写生図数点、「鷹図巻」のなかの鳥類・タカ・カモ・クロヅル各一図などがある。とくに、タンチョウヅルの写生図は、各部の羽毛の数や寸法などが詳細に記録されている。探幽の写生に対する姿勢は、古画の模写に劣らぬものであり、実物写生は緻密に描かれている。探幽は「珍禽奇獸の某所に在りと聞けば、即ち自ら往いて之を写す、花草異品に至るも亦然り」⁽³⁸⁾と記しているように、直に実物をみて写生した。

探幽の写生と縮図製作には、作画の基礎となる「自然」と「古典」への敬虔な志向がみられる。探幽は南宋の植物図や鷺鳥図を写し取る過程で、その精妙さに触発され、自らも実物写生を実践した⁽⁴⁰⁾。探幽にとって縮図と写生とは分ち難く、密接に結びついたものであった。そして探幽の写生図から、粉本（胡粉を用いた下絵）が制作される方法が、流派を超え継承されていった。たとえば、描写対象の意匠化を本領とする琳派にとって、形象に現実性を備えようとする写生は、本来相容れないもののはずであった。ところが、琳派の尾形光琳（1658-1716、以下は光琳）は狩野派粉本による写生を学ぶ必要性を説いた⁽⁴¹⁾。そして光琳の場合、探幽本より形象を忠実に模写するのではなく、二つの視点に立って写生を行なうという特徴をもった。一つは、さまざまな技術を複雑に組み合わせてできる淡彩色の面の広がりや面白さをとらえることである。二つは、生物体に自ずと備わる模様の不可思議さを学び、それを

強調することで、写生の特色を出そうとするものである。光琳には粉本模写と実物写生との間に明確な境界が存在しないことになった。光琳という画家の個性を発揮することに、写生の目的が移行したからであった。

光琳と同様、18世紀初頭に写生という行為は、単なる即物写生や粉本模写から、画家自らが個性を引き出すものへと変化する。たとえば、円山応挙(1733-1795、以下は応挙)の場合であった。応挙の写生観は、「円山云、画学物二目ヲ付ル意ナクテハ不成画、万物能覚ユヘシト。真ヲトクト覚ヘ人物鳥獸其真ヲ写、気ヲ写ス第一トス⁽⁴²⁾」というものである。応挙はまず自分の目で事物を観察し、対象の真なる姿をとらえよと主張する。そしてそれに加えて「気」、すなわち生命感をもたせることが重要であると訴える。自分の視覚を信頼し、対象を描くことを重視したのは、応挙が実物写生の意義を理解していたからである。さらに応挙は、渡辺始興(1683-1755、以下は始興)ら先人の写生図に深い関心を示した。応挙をとらえたのは、始興による写生図の可視性のある精確さであった。結局、応挙による写生図は、狩野派の粉本や琳派の意匠化の方向と異なり、写生図が実物の対象と同じ、つまり対象自体と同等にみなしえるという方向へと進んだ。

始興の写生は本草学的な精神によって強く影響を受けていた。始興の写生図に関心をもった応挙は、オランダ渡来の眼鏡絵の影響を受け、京都の風景の眼鏡絵を制作した。眼鏡絵は西洋画の遠近法を応用して風景などを描いたもので、これを「覗き眼鏡」を通してみると、立体的にみえるというものであった。応挙は本草学的な精神を強く感じ、これによって写生図の上で始興の精神が継承されていった。応挙は動植物や昆虫を様々な角度から精緻に描写した。南画家の田能村竹田(1777-1835)は応挙の絵画を評し、「京派の翎毛花卉は力を専らにして写生し、(中略)賦色もまた鮮新を極む。(中略)意態惰性、一々廻り肖て、窮尽せざる無し⁽⁴³⁾」と述べている。江戸の画家にとっても、対象に宿る「気」や「生氣」を的確に把握することこそが、写生の最終目的であり、真髄と考えられた。卓越した技量によって、対象の「気」や「生氣」

を写している写生図であればあるほど、その写生図は他の画家にとって模倣すべきものとなった。

このような傾向は美術写生だけでなく、「本草図譜」（博物図譜）においてもみられるようになる。本草図譜においても、画家は対象の細部にいたるまで精神を集中させ、その筆致は細密化していった。しかしながら、それはいわゆるマニャックな視線で行なわれたわけではない。あくまでも対象のもつ生氣に惹かれ、それを画面上に再現しようとしたものであった⁽⁴⁴⁾。たとえば、秋田蘭画の佐竹曙山（1748-1785、秋田藩主、以下は曙山）による「昆虫写生帖」は、細川重賢（1720-1785、熊本藩主、以下は重賢）の「昆虫写生帖」からの模写がみられる⁽⁴⁵⁾。曙山による模写は単なる臨模でなく、大きさや形を完全に写し取るために、透写（トレーシング）によって行なわれている。曙山は重賢の図譜からの厳密な形象の移動を考えたようである⁽⁴⁶⁾。このような形で模写が行なわれたのは、当時、本草図譜で描かれた図様は、実在の事物と同様とみなされていたという背景があった。忠実に形象の移動を自らの画面に行なうことは、実物写生と同じであると認識されていた。

曙山が模写した重賢の本草図譜が描かれたのは、重賢の藩内の殖産興業という背景があった⁽⁴⁷⁾。日本中の諸藩が宝暦改革で藩政刷新を迫られる時期に、重賢は医学や薬学の振興のため、再春館や蕃滋館などの施設を設置した。重賢は同時代の多くの大名諸侯の中でも、本草学に傾倒したことで知られている。重賢の本草図譜は、観察対象に向けられた実証的な姿勢が際立っている⁽⁴⁸⁾。とくに「昆虫胥化図」などの写生帖において、重賢は参勤交代の途上や日常生活で捕えた虫が変貌し成長していく過程を、自らの観察眼によって捉え、生き生きと描いている。描かれた虫は、繊細な色彩と形態が再現されることによって、美的対象となっている。曙山が模写したのは、重賢の観察眼に共鳴するとともに、美的感性に惹きつけられた結果であったといえる⁽⁴⁹⁾。

曙山と重賢の関係は、重賢と松平頼恭（1711-1771、高松藩主、以下は頼恭）についても同様のことがいえる。重賢の植物図譜には、頼恭の植物図譜から

の模写がみられるからである。⁽⁵⁰⁾ 頼恭は重賢と同様、殖産興業の推進者として著名であり、頼恭は平賀源内 (1728-1780) を重用し、一時期、積極的に支援した。⁽⁵¹⁾ 重賢と曙山、そして重賢と頼恭との間にみられる模写を通じた関係は、本草図譜をめぐる密接な関係があったことを想起させる。この関係を明らかにしているのは、島津重豪 (1745-1833、薩摩藩主、以下は重豪) の存在であった。重豪は蘭癖大名の代表的な存在として知られているが、本草学に熱中したと伝えられている。⁽⁵²⁾ 本草学への関心が深まったのは、本草学者の田村元雄 (藍水、1718-1776、以下は田村) との出会いであった。⁽⁵³⁾ 田村は 1757 (宝暦 7) 年に江戸で薬品会・物産会の嚆矢とされる「薬草会」を主催していた。そして重豪にこの田村を紹介したのが重賢であった。⁽⁵⁴⁾ このように 18 世紀に本草学ないし蘭学に関心のある藩主がネットワークを通じて、精緻な本草図譜を完成させていった。

絵画の世界においては、18 世紀から多くの画家に対して、実物を対象とする表現法を伝授する南蘋流画^{なんびん}が登場した。中国・清人である沈南蘋 (生没年不詳) によって伝えられ、一般に「南蘋風化鳥画体」といわれている。南蘋派は、江戸では狩野派に代わる新しい民間画壇として、幕末頃まで隆盛をきわめた。⁽⁵⁵⁾ 江戸において南蘋流画の普及に努めたのが、宋紫石 (1715-1786、以下は紫石) であった。平賀源内『物類品隲』^{ぶつるいひんしつ} (1763 年) において、紫石は画師として挿絵を担当し、実物写生を試みていた。⁽⁵⁶⁾ 同書において紫石は多くの産物を細筆で描いている。とくに〈蔓生〉の図や〈木香花〉の挿図では、図様は本草図の範ちゅうを超えて、植物の蔓や小枝の重なりが偶然にみせる意匠的な造形美を醸し出している。⁽⁵⁷⁾

紫石による実物写生をとらえる場合は、当時の写生図がもっていた慣習を考慮しておく必要がある。たとえば、ある写生図が他者によって模写や転用された場合、現在では一種の剽窃であると受け止められかねない。しかし、当時の画家の認識では、美術写生も本草写生も、さらに他人の写生図からの臨模や透写を自己の作品としてしまうことも、すべて実物写生と同等にとら

えられていた。とくに、あるがままの姿とそこに宿る生命感を写す写生図であれば、むしろその写生図は他の画家から模倣され、継承されるべき図様とされた。この意味で紫石の実物写生は決して特異なことでなかった。

紫石は著書『古今画藪後八種』において、長崎で南蘋流を習得したが、江戸において紫石が門弟に教授したのは、自ら考案した「写生真写法」であると述べる。紫石は南蘋の画法を学びながら、弟子にはそれをそのまま伝えず、独自の手法を教えた。⁽⁵⁸⁾たとえば、紫石筆の「鯉図」では、南蘋流画法と異なる写生真写法の独自性が出ている。この鯉図には、鯉の目や鱗、鯉に至るまで、詳細に表現された実在感があり、魚類特有のぬめりの感触や鱗の光沢あるいは硬質感を、胡粉・金泥・臘脂の色で巧みに描写している。紫石は実物の鯉を観察して写生を行ない、そこから得た生命感を表現しようとしている。紫石は南蘋流から対象自体を実物写生することを学んでいるが、単なる写生だけで満足していなかった。

紫石の写生真写法は、南蘋流画法ではないと同時に、西洋的リアリズムによる写実（デッサン）というわけでもない。対象の「生命（生氣）を写す」という写生本来の意味を表現する手法であるといえるかもしれない。写生は写実の表現でないが、紫石には相反する二つの技法がみられる。⁽⁵⁹⁾一つは南蘋流画に特徴的な細密描法であり、もう一つは水気の多い墨や絵具による「にじみ」や「ぼかし」の表現である。たとえば、紫石筆による「猫に牡丹図」における蝶の姿である。この蝶は精緻な描写といえないかもしれないが、羽の形を変えることによって、全身に軽やかさが生まれ、蝶が牡丹に止まろうとする一瞬が表現されている。紫石は対象そのものの形態を重視する意味での写生表現でなく、動きを重視することで、生氣や情趣を描写しようとしている。⁽⁶⁰⁾紫石に代表されるように、江戸時代における写生の行為は、今日考えられる実物写生に限られるものではない。⁽⁶¹⁾美術写生でも本草図譜でも、すべて実物写生と同等にとらえられ、写生は多義的なものであった。紫石が南蘋画から表現方法を借用したのも、秋田蘭画に残されている写生図も、同様の

状況を物語っている。対象を凝視する観察眼と、その観察から得られる生命感が図様によって継承されていった。ここに江戸時代における自然表現のあり方のひとつが認められる。

4 名と形の一致

絵画の写生技法が広まるとともに、俳諧と絵画が合わさった「絵入り俳諧書」が現われる。絵入り俳諧書の最も早い例は、俳人北村季吟（1624-1705、以下は季吟）による『いなご』（1656年刊）とされている⁽⁶²⁾。季吟の九十九句を季節順に並べた同書には、各句に絵が付けられ、そのなかには花鳥の図柄もあった。享保期（1716～1736年）から宝暦期（1716～1764年）まで、上方や江戸での絵本の流行とともに、絵入り俳諧書が流行し、多数制作された。とくに、人気を集めたのは「江戸座俳諧」であった。江戸座とは、芭蕉の没後、蕉風が分裂するなかで、榎本其角（1661-1707、以下は其角）が江戸で起こした流派であり、この流派に多くの座（ひとりの点者とその弟子によって構成される）が含まれた。江戸座の俳風は「洒落風俳諧」とよばれ、宝永期（1704～1711年）に其角の作風が一変して生じたものであった⁽⁶³⁾。江戸座俳諧の影響を受け、俳諧書の体裁が美しくなり、享保期から色摺りの俳諧書が登場した。

1737（元文2）年刊の大岡春川（1719-1773、以下は春川）画『絵本福寿草』（別名『草花式』）は、26種の植物を載せ、それにちなむ和歌や俳諧を各図に付したものである。各々の植物名は、とくに和名ではなく漢名が記され、李時珍『本草綱目』をはじめとする22種の漢書が用いられ、正確さに留意したものになっている⁽⁶⁴⁾。『絵本福寿草』の序文を書いた大岡春卜（1680-1763、春川の師、以下は春卜）は、従来までの本草書の草花図について「凡物産を学ぶ人の花草によりて法とする所は、花蕊^{しべ}より枝葉をよび茎根に至るまで、其物についてこれを正し、猶これがうへに毛の数をさへ算へしらん事を専らにす」と批判し、草花を描くのは、

わけて画道に好む処は、彼秋のすゑつかたの、野分の風に吹しほられた

る千草の花も葉も、ちりがたに見えて、枝もとを^マに、露重げなるころ、なを処々うつろひ残りたる花の風情をこそ見所も多く覚て、これをなむ模写し侍るなれ。しかるによろづの物其形象をこまかに、其品あざやかに行義をつくして写さん事は、却つて安うして、しかも⁽⁶⁵⁾糸の本意にあらざる也。

としている。草花は正確に細密に形態を写すのでなく、和歌にも通ずるような雅な趣を演出することこそが、画の本意であるとする。

春川は各図に詩歌を付すという形式をとったので、単なる草花の絵手本という形態を超えていた。たとえば、<かはらなでしこ>の図では、枠の内に和書からとられた「ハナウスベニ」「ノゼキチク」の名のほか、『本草綱目』からとられた「瞿麥」の漢名が記され、これに続いて藤原定家(1162-1241)の「咲まさるいやはつ花の日をへつ、⁽⁶⁶⁾まがきにあまるやまとなでしこ」の歌が引用されている。もっとも、和歌による風情に重点を置いたため、それによって画の印象が薄れているわけではない。図は細密といえないものの、花の特徴や形状を的確に捉え、本草図の役割は果たしている。『絵本福寿草』は絵手本と俳諧書、そして本草書の三つの特徴を兼ね備えた作品であったといえる。

その後、宝暦期(1751～1764年)になると、絵入り俳諧書は画の優れた作品が多くなる。1756(宝暦6)年刊の玉蛾・桑也編『若菜』において、勝間龍水(1697-1773、以下は龍水)が草花図を描いている。⁽⁶⁷⁾それはその後、龍水が刊行した『山の幸』(1765(明和2)年刊)を想起させるものであった。また、龍水は『山の幸』刊行以前の1762(宝暦12)年に、『海の幸』を刊行している。⁽⁶⁸⁾『海の幸』は鮮やかな色彩の魚介類の入った絵入り俳諧書であったが、それまでになかった形式をとっている。同書での龍水の挿絵は、付された句の趣とは一見まったく関係がないかのように描かれている。句とともに醸し出される趣を追求するのではなく、句の題材とされる魚介類の特徴を、あくまでも客観的に捉え、画面上で表現しようと試みている。龍水は「山陸⁽⁶⁹⁾海の産物に精しく、之を識り、之を図す」人であった。おそらく本草学的な

関心とその知識を豊富にもっていたのであろう。『海の幸』は、後の浮世絵師の魚介類をモチーフとした花鳥版画にも大きな影響を与えた。浮世絵花鳥版画の出発点のひとつは、この龍水の俳諧書にあったといえる。⁽⁷⁰⁾

『海の幸』や『山の幸』が刊行された宝暦期から明和・安永期（1764～1781年）にかけての20～30年間は、日本各地の藩を中心に殖産興業を目的に、藩内物産の調査が盛んに行なわれた。その関連で本草学への関心が全国的に盛り上がった時期でもあった。そして前述のように、殖産興業という面ばかりでなく、藩主自らの個人的な関心からも、様々な動植物の収集が行なわれた。さらに、お抱えの絵師に動植物を精確に写させ、豪華な表紙の画帖や巻物の体裁にし、図譜として仕立てた。このような肉筆の本草図譜が広範に制作された。また本草学への関心は、版本の本草書の普及によって、江戸の町人のあいだにも広がった。宝暦期においては版本の本草書には、1755（宝暦5）年刊の橋保国画『絵本野山草』、前述の1763（宝暦13）年刊の平賀源内著・宋紫石画『物類品隲』などがあつた。また1765（明和2）年刊の小野蘭山『花彙』は、図様の精確さとともに内容が豊富であり、貝原益軒『大和本草』（1709年）に匹敵する。龍水の『海の幸』の刊行は、これらの本草書が生まれた時期を背景としたものであつた。当時の多くの絵入り俳諧書の挿図が、未だ俳句の風趣を高める「添え」の役割であつたにもかかわらず、『海の幸』の図様はそうした域を脱し始めていた。⁽⁷¹⁾

『海の幸』において俳諧と本草図譜の接近がみられたが、その一方で本草学の影響が18世紀後半の浮世絵にみられるようになる。浮世絵はもともと「浮世の世界」、とくに美人画や役者絵のような遊郭や芝居小屋を描く目的をもっていた。しかし、土佐派や狩野派の花鳥画屏風の影響を受け、浮世絵師は次第に浮世絵花鳥画を制作するようになっていった。1765（明和2）年に錦絵が登場すると、浮世絵花鳥画は土佐派や狩野派の絵画と同様の特徴をもつようになる。1790（寛政2）年頃、初代喜多川歌麿（1753-1806、以下は歌麿）は狂歌絵本のために写実的な花鳥画を制作した。それによって躍動感あふれ

る視覚文化がつくられていった。裕福な武士や商人は、仲間内で編んだ狂歌集の挿絵を浮世絵師に依頼した。そうして狂歌絵本がつくられるようになった。そのなかで歌麿は、虫と花を描いた『えほん画本虫えらみ』(1788年)、貝を描いた『潮干のつと』(1789年頃)、鳥を描いた『ももちどり百千鳥狂歌合』(1790年)という三部作を生み出す。『百千鳥狂歌合』には、雲雀・鶉・雉・鷺・鶺鴒など30種の鳥を2種1組にし、それまでの古典で取り上げられた鳥だけでなく、庶民の日常生活に登場する鶏・鳩・雀・燕なども描かれた。そして写実的に描かれた鳥に、歌合の形式で狂歌が添えられた。⁽⁷²⁾

絵入り俳諧書や絵入り本草書は鳥・虫・植物を可能な限り正確に模写された。これらの絵入り書から狂歌絵本が生まれ、そこから新しい形態の浮世絵花鳥画が生まれた。俳諧や狂歌の世界に対する本草学の視覚的な影響は、俳人谷そがい素外(1733-1823、以下は素外)編『はいかいなのしおり俳諧名知折』(1780年刊)という歳時記にみられる。同書には鳥の特徴が記述され、浮世絵師の北尾重政(1739-1820、以下は重政)による絵が入っている。この絵は写実的に描かれている。つまり同書は、俳人が名前は知っているものの、これまでみたことがない動植物を確認できるように作成されたものである。素外による序文には、

連歌は雅言をもて章をなし、俳諧連歌は俗語をもて句となす。雅俗則文質なり。文質すなわち名と状なり。おおよそ句となすところの、四時の名をあつめし書、古今多しといへとも都鄙山海とへだちて、状に疎き俳士すくなからず。幸いに門人花藍画を業とす。時々名によりてその状を画しむるに、生を得ざる物類若干に及ぶ。依て古図に倣ひ、又諸書の文儀をとりて、今百七十余品を写す。⁽⁷⁴⁾

と記されている。文中の花藍とは重政のことである。素外は、物の名は知っているが、その詳しい形(状)がわからない俳諧の愛好者に向けて刊行したという。そのために重政に絵を描かせ、重政が描けないものについては、古来の図様や本草書の中から、百七十品余を選び、同書に収めたという。そして、描かれた植物を季語に、俳句を詠むという形式をとっている。『海の幸』では

魚介類の図を描いた画面の上部に、必ず句が添えられていたのに対し、『俳諧名知折』では、句と図とは完全に分けられ、絵図とその解説を分けて所載するという本草書と類似の形式をとっている。

素外は序文において、俳諧師が事物の名前は知っているが、その詳しい形状を知らないと述べる。この指摘は本草学の前身である「名物学」がめざした「名前」と「具体物」の関連を調べるという特徴と類似である。名物学は文学、たとえば『万葉集』や『源氏物語』などに表わされた「名」が、どのような「事物」に相当するのか、両者の関係を理解することを目的にしている⁽⁷⁵⁾。名物学を重視した源内は『物類品隲』において、「天芥菜^{てんかいさい}」という葉草の項で、「和名ダイコンナ、江戸方言タンゴナ、備前方言ダイコンサトウト云（中略）、今猶西国、民間ニ伝テ痘瘡ニ用テ効驗アリ。京師及比東都ノ医人、和名同ヲ以テ依名迷実、狼牙草ヲ用フ。或ハ水揚梅ヲ用ルモノハ皆非ナリ⁽⁷⁶⁾」と述べる。源内は名前に惑わされることを厳しく戒め、書物で本草の名前と実物とを照合し、同定するという名物学的な手法が、本草学の基礎的な作業であると説いている。

素外によれば、俳諧に詠まれる「名」は、その「形」の理解が必要であり、それが俳諧に特徴的なことである。もともと和歌や連歌は、雅語という古来一定に決められた語によってつくらなければならなかった。これに対し、俳諧ではその雅語の内に含めることができなかつた言葉や事物を、「俳言」（俗語）として自由に取り込み、詠むことが求められた。それが前述のように、俳諧が滑稽の連歌といわれる所以である。したがって、俳諧は雅語以外の誰もが知っている言葉や事物を、身近な日常の世界から選び出さなければならない。俳諧の対象となる俳言（俗語）には、和歌のような「決まりごと」あるいは「本意」はない。その点で、自然の事象はありのままに開かれている。そのため俳諧を志す者は、自分の存在する世界のうちに、いったい何があるのか、その事物を細かく知らなければならない。そこから素外のいう俳諧における「状に疎きこと」への批判が生じている。こうして俳諧の世界は、俗語という「名」

に「物」自体の形状を照合するという新しい動きを示すことになった。この動きは、図らずも名物学あるいは源内が「名に依りて実に迷う」ことを戒めた本草学の基本的な姿勢と共通していた。この共通の志向が、俳諧絵本の『誹諧名知折』を本草書的な趣に仕立てた。言い換えれば、本草書と俳諧書は、相似した理念あるいは世界観の上に成立した⁽⁷⁷⁾。この一見すると、無関係ともみえる分野が重なり合った領域で、重政のような浮世絵師が活動したことが、蕙斎や歌麿の花鳥版画がつくられるきっかけとなった。

天保期（1830～1844年）には、歌川広重（1797-1858、以下は広重）が花鳥版画を発表する。広重の作品の特徴は、蕙斎や歌麿の花鳥画が絵本であったのに対し、「一枚摺」であることであった。摺物は、一般に向けて販売の意図はなく、好事家が私的に知己への配り物として制作した版画であった⁽⁷⁸⁾。当時、幕府は出版に関し様々な禁令を出し、検閲を行っていた。版画に関しても華美・潤色を戒め、高価な値を付けることを版元に禁止した。しかし私的印刷物の摺物は、その検閲の対象外であったので、豪華品になりえた。広重の花鳥版画も、俳諧や狂歌の隆盛を抜きに語ることはできない。花鳥版画は、「松に鷹」などの狩野派以来の漢画の様式を取り入れる一方、「猫に蝶」のような「謎語」による花鳥の取り合わせも行っていた。また古典文学などの引用やことわざなどの「成句の絵画化」も行っていた。さらに絵入り俳諧書の存在も大きな影響をもたらした。広重の作品はこれら花鳥版画の特徴を内包していた。広重の花鳥版画には二つの特徴がある⁽⁷⁹⁾。第一に、制作時期が下がるにつれ、次第に俳諧に重点が置かれるようになり、画風も句の趣を生かす草筆風のものになった。第二に、俳諧連の依頼によって製作された可能性の高い植物では、季節感が強く反映され、そのためにある特定の季節に偏ることなく、四季にわたってほぼ均等に配分された。

しかしながら、広重の花鳥版画のなかには、日本人が規則的に理解していたはずの「季語性」が失われている。それにもかかわらず、それが異質なものとしてとらえられることはなかった。本草学の浸透によって、広重を取り

巻く自然界のあらゆる存在は、一切の付随する言語から解放されて、独立した対象となっていた⁽⁸⁰⁾。画家の季語や季節感に対する姿勢は、それまでの規則にとらわれることなく柔軟なものになった。広重は自らの眼に映るあらゆる花と鳥を、花鳥画の素材として自由に扱った。それによって広重の描く花鳥の組み合わせは幾通りにも増え、その分だけ花鳥の絵画世界も広がり、伝統の枠組みから飛躍することができた。この脱季語性は、伝統の上にもまったく新しい花鳥の世界観をもたらし、広重の花鳥版画は、そうした感性の上に成立した。花鳥版画が既成の言説にとらわれることなく、自らの視覚で捉えたものを何よりも重視し、それをありのままに表現しようとする姿勢は、フランスの哲学者フーコー (Michel Foucault, 1926-1984) のいう博物学という知の変容の論理に重なる⁽⁸¹⁾。言い換えれば、これは物と言葉の間に介在する基本原理であり、博物学や本草学の「植物図譜」という存在の位置付けにとって重要な点である。したがって、この基本原理の認識は、広重の活躍した 19 世紀の江戸において、本草学の体系が成熟したことを示すものであった。

5 風景と見立て

広重の花鳥版画が季節性を失ったことは、本草学の成熟を意味するものであった。その一方で、連歌や短歌と結びついた山水画や風景画は、まったく異なる展開を遂げた。たとえば、室町時代の水墨画の霏のかかった水辺と遠い山並みは、むしろ写実的に描かないことによって、みる者の想像力をかきたてるものであった。たとえば、このような風景は、水墨山水画の代表的な画題である「瀟湘八景」にみられる。瀟湘八景は中国の山水画の伝統的な画題で、風光明媚な名所として知られる「瀟湘」の地の八つの風景を描いたものである。これは室町時代に禅僧の間で人気が高く、画題は「山市晴嵐・漁村夕照・遠浦帰帆・瀟湘夜雨・煙寺晚鐘・洞庭秋月・平沙落雁・江天暮雪」であった。八景は山や湖水ばかりでなく、1日のうちの特定の時間や特別の天象の状態にも着目している。瀟湘八景の霞や霧、雲、夕日などに包まれた

山水の風景に多くの禅僧は刺激を受け、瀟湘八景ばかりでなく、「近江八景」のような日本版「瀟湘八景」を主題とする漢詩が⁽⁸²⁾つくられた。

連歌では、付句は前句と結びつくことで、新しい世界を作り出し、それと同時に前の句が作り出した風景から離れることで、時間的にも空間的にも動きを生み出した。瀟湘八景の風景も、この連歌で句をつなぐ上での基本的な考え方と同様、連続しつつ、なかば自立しているとみなされた。それとともに、ある季節が次の季節へ移り、1日のうちのある時間や天象の状態から、別の状態へと移ることも重要であった。瀟湘八景の屏風絵は室町時代に多くつくられたが、右端に描かれた春から順に夏、秋へと移り、左端の冬で完結する。このような季節の推移は連歌に通じるものであった。しかし、瀟湘八景は日本の歌枕や名所とは異なり、淮水・湖水・洞庭湖を除くと、特定の場所と結びついていない。この柔軟性ゆえに、日本の絵師や歌人は好みの場所を自由に八景にすることができた。その結果、近江八景・江戸八景・金沢八景などが生まれた。江戸時代になると、八景は人気を博し、各地域にそれぞれの八景があったといわれる。⁽⁸³⁾こうした八景のうち最も古く、その後の八景が生まれるきっかけになったのが、近江八景である。近江八景は「粟津晴嵐・瀬田夕照・矢橋帰帆・唐崎夜雨・三井晩鐘・石山秋月・堅田落雁・比良暮雪」である。近江八景の着想は、瀟湘八景と同じであるが、場所は近江の有名な橋や寺などの景観に置き換えられる。近江八景の多くは、平安時代から名所絵⁽⁸⁴⁾に歌枕として描かれていた。

近江八景を描いた作品は、公卿の近衛^{のふただ}信尹（1565-1614、以下は信尹）の水墨画『近江八景』が最も古いとされる。信尹は八景それぞれの画に和歌を書き添えている。そのなかの石山秋月は、「石山や^{には}鳩の海てる月かげは 明石も須磨もほかならぬ哉」という和歌である。鳩の海（琵琶湖）を照らす月の光は、明石や須磨の月の光そのままであると詠んでいる。『源氏物語』に源氏が須磨で秋の月を眺める場面があり、須磨の満月はよく知られていた。浮世絵師の鈴木春信（1725頃-1770、以下は春信）も、1760年代初めの作品『近江八景』

の「石山秋月」に、信尹の和歌を添えている。

近江八景の画題は人気があり、1760年代頃にはパロディの対象となった。その代表的な例は、春信による揃物『坐鋪八景』(1766年)である⁽⁸⁵⁾。近江八景がパロディ化され、次のような題が付けられる。すなわち「扇晴嵐・行燈夕照・手拭掛帰帆・台子夜雨・時計晩鐘・鏡台秋月・琴柱落雁・塗桶暮雪」である。石山秋月が室内に見立てられ、石山の景色は「鏡台秋月」となり、丸い月の形をした鏡をみる女性の姿が描かれている。窓の外で風になびく薄^{すすき}が季節を表現し、鏡が中秋の名月に見立てられ、さらに石山の月を暗示している。春信は浮世絵の見立ての手法を用いて、特定の天象や季節の連想と結びついた八景に、当時の庶民の住まいを重ねるイメージを作り出した。二つのイメージは、和歌の伝統に則る中秋の名月を映す琵琶湖と、女性を映す丸い鏡という視覚的な「ひねり」によって結びついている⁽⁸⁶⁾。

見立てによるパロディ化は、もともと18世紀後半に俳諧と狂歌から生まれた。俳諧の「見立て付け」の例は、『紅梅千句』(1655年)にみられる。たとえば、「こがねばなもさけるやはほんの花の春 真鍮とみるやまぶきのいろ」という句にみられる⁽⁸⁷⁾。前句は黄金花、すなわち山吹の花の美しさを表現している。付句では黄金花は金貨へと変化する。山吹は春の季語であるが、江戸時代には金貨も意味した。この二句は山吹で結びつき、見立て付けによって、優雅な黄色い花が、庶民の黄色い貨幣へと変化している。高尚な文化と庶民文化とが二重写しになっている。高尚な文化と庶民文化の双方にまたがって、俳諧は二つの方向へと動く。すなわち、俗にあって雅を探し求めるか、雅にあって俗を探し求めるか、である⁽⁸⁸⁾。狂歌と同様、俳諧はしばしば俗から雅へと変化する。芭蕉の俳諧は、庶民の日々の俗な題のなかに、精神的で美的な雅の価値を探し求めた。これと同様のことは、近江八景にもみられる。近江八景の風景は瀟湘八景と結びついて「めかし」こむ。見立て浮世絵では、名高い遊女が紫式部や小野小町、または『源氏物語』の主な女性の登場人物、あるいは菩薩、仏、神に関連する雅な存在に扮することもある。しかし、排泄物

などの俗なイメージを用いて、俳諧は雅を俗に落とすことも多い。これは主に二つの手法が用いられた。一つは春信の『坐鋪八景』にみられるような、機知に富んだ優雅な「やつし」であった⁽⁸⁹⁾。瀟湘八景という高尚な文化に代えて、春信は都市の庶民女性が織りなす文化を描いた。二つは、春信の春画『風流座敷八景』のように、画中狂歌をとまなう性的な描写の見立て手法であった⁽⁹⁰⁾。俗のなかに雅をみるか、雅のなかに俗をみるか、いずれにしても古典的なイメージは作り変えられ、しばしばユーモアの対象となった。そして、春信の後期作画は、庶民がそれを享受するのにともない、教養や知識を必要とする見立て絵から、美人画や風俗画へと変わっていった⁽⁹¹⁾。

江戸時代後期になると、自然の文化的ないし視覚的なイメージは、ますます本草学の影響を受けた。たとえば、1803（享和3）年に曲亭馬琴（1767-1848、以下は馬琴）が季節と月ごとに分類された2600以上の季語と句例を含む『俳諧歳時記』を刊行した。同書は江戸の風物を中心とする初めての歳時記であった。さらに1851（嘉永4）年に青藍が改訂増補版となる『俳諧歳時記栞草』を刊行し、それは明治時代以降も広く用いられた。幕末期においては、歳時記には主に2種類があった。一つは俳諧をつくるために季語と季題を集めた歳時記、もう一つは日常生活のあらゆる場面の情報を提供する百科事典的な歳時記であった。『俳諧歳時記栞草』は後者に位置した。同書は季寄せ、類題集、源順撰『和名類聚抄』^{（しよこ）}（931～938年頃）のような辞書、そして類書など多種多様な典拠にもとづいていたからである。典拠とした類書には、1607（慶長7）年に日本に伝わった李時珍『本草綱目』（1578年）、挿絵入り百科事典である『訓蒙図彙』（1666年）、寺島良安『和漢三才図会』（1712年）など、本草書が多く含まれている。

このなかで、江戸時代初期に中国から伝わった『本草綱目』は、とくに季語に関係のある虫を3種類に分類している⁽⁹²⁾。生物は生まれ方から四つに分類する四生という考え方に基づいていた。すなわち、母胎から生まれる胎生、卵から生まれる卵生、湿気から生まれる湿生、どこからともなく忽然と生ま

れる化生の4種であった。母胎から生まれる哺乳類とは異なり、虫は卵生、湿生、化生と考えられた。蜂・蚕・蝶・カゲロウ・蜘蛛・蟻・蠅・ダニ・シラミなどは卵生に、蛙・ムカデ・ミミズ・カタツムリ・ナメクジ・みずすましなどは湿生に、そして、ジムシ・キクイムシ・蟬・コガネムシ・カマキリ・ケラ・ホタル・シミ・ワラジムシ・イナゴ・スズメバチ・ジガバチなどは化生に分類された。

また『訓蒙図彙』は、日本で初めての絵入り百科事典とされている。より多くの読者を取り込むため、本文をわかりやすく、絵を付して情報の可視化が行なわれている。同書は森羅万象の事物を17の部門に分け、その形状と名称を絵と言葉によって図解したものである。事物の形状や風俗などは日本のものを描き、自分の眼でみて模写することを基本にしている。自身の模写、あるいは絵師が写したものを元にして図を描き、それができない場合は識者に詳細を尋ねて絵師に描かせている。直接見聞できないもの、日本にないものについては、海外の事物で補われた。また専門家や帰化した中国人などに問い合わせることも行なわれたようである。⁽⁹³⁾

江戸時代中期には、本草学自体の様相が変わっていく。本草学はもともと植物を中心とし、それに動物や鉱物が加味した「薬」の分類や製法を目的にしていた。それが広く自然物の分布や生態などを対象にする「博物学」の領域にまで拡大していく。⁽⁹⁴⁾ それによって俳諧における自然に関する古典的な認識は、動植物の生態にまで踏み込んだ新たな自然観へと変わっていった。たとえば、顕微鏡などで自然現象を観察できるようになったため、絵師に大きな影響を与えた。顕微鏡は1750(寛延3)年頃、オランダの貿易商によって日本にもち込まれたようであり、1765(明和2)年刊の後藤梨春『紅毛談』^{おらんだばなし}のなかで「虫目がね」として紹介されている。⁽⁹⁵⁾ 1781(天明元)年には日本最初の本製顕微鏡が大坂でつくられた。⁽⁹⁶⁾ 顕微鏡を通じて本草学は日本人の自然に対する理解、とくに種の分類に関する理解を変化させた。そして印刷文化に大きな影響を及ぼし、狂歌絵本において、科学的に観察された鳥・花・虫・

自然現象と、パロディ・機知・暗示との組み合わせがみられるようになった。⁽⁹⁷⁾とくに顕微鏡の影響によって、虫も交尾により生まれることが明らかとなり、虫に対する見方は大きく変わった。源内は虫も交尾するので、人間と変わらないとし、また源内とほぼ同時代の絵師で多彩な絵を制作した司馬江漢（1747-1818）は、顕微鏡を使い、小さな虫を拡大して観察し、正確な描写をした。顕微鏡の影響は、歌川国貞（1786-1864）が、山東京伝（1761-1816）の合巻『松梅竹取談』⁽⁹⁸⁾（1789年刊）に描いた挿絵などにもみられる。見開きの挿絵に、蚊・ノミ・シラミ・ボウフラが顕微鏡で拡大され巨大化して描かれ、それらの虫に襲われる夢を男がみている姿が描かれている。⁽⁹⁹⁾

魚の絵にも同様の視覚的正確さがみられた。たとえば、広重の晩年の作である多色刷「魚づくし」がある。広重は天保期（1830～1844年）に名所絵を描き始めるが、ほぼ同時期に花鳥画にも関心を寄せた。そして本草学の影響を受け、「魚づくし」で多種多様の魚を描いた。「鮑・細魚に桃」の図には、「猷立のあはせさよりも衣かへわたをぬきてぞこしらえにける」という狂歌が添えられている。和歌で花鳥が擬人化されたのと同様、広重の絵では魚が擬人化される。猷立にあわせ、細魚が自分のワタを抜き、衣替えし、合わせ細魚をこしらえるというように、細魚を擬人化し、食文化と結びつけ「ひねり」が加えられている。このように本草学の影響を受け、植物・虫・爬虫類・魚などの挿絵や浮世絵が大量に制作されていった。そうした浮世絵や絵入本に描かれた自然によって、都市においても理念的でない精緻化された自然を感じることができるようになった。

絵画だけでなく、都市のなかでも自然を身近に感じる空間が存在していた。大名庭園である⁽¹⁰¹⁾この大名庭園にも本草学の影響がみられた。大名庭園の本草学的な志向は、たとえば、紀州徳川家の中屋敷の庭園を描いた「赤坂御庭園画帖」のなかの「向陽亭初春一」「向陽亭初春二」にみられる。庭園の造りは、茶屋の外門をくぐると、様々な形の石燈と奇石が並ぶ。その間には様々な種類の松が植えられ、奇石と松によって小さな石庭が造られている。この

庭を抜け、内門を入ると、そこは小さな「植物園」になっている。松葉蘭、万年青、南天、菖蒲などの植物が青磁や瑠璃の盆に植えられ、四季それぞれに楽しむことができる。その盆の数は数百を数えたとされる。⁽¹⁰³⁾ 画中では、鉢植えだけでなく、苗木を育てる代^{しろ}や日光を取り込む「温室」のような設備もみられ、当時の園芸趣味の風潮が反映されていた。

また「赤坂御庭図画帖」のなかには「五里香暮雪」という図がある。雪化粧をした赤坂の西園が静かな冬の日を迎えている図である。人影のない池に、鴨や白鳥などの水鳥だけが群れ遊び、水面に散る小雪と戯れている。画面全体を見渡したところでは、この池は中島のある普通の池のようにみえる。しかし、対岸に注目すれば、小さな小屋や幾筋もの堀、それを囲むように竹藪が広く連なっている。この池は単なる池ではなく、鴨場あるいは鴨池とよばれ、計画的につくられた「鷹場」としての池であった。つまり、鷹匠が鷹を放つ鴨⁽¹⁰⁴⁾の狩り場である。大名庭園の鴨場は、もともと郊外の広い野原で行なわれる鷹狩りを、身近に楽しむためにつくられた人工物であった。⁽¹⁰⁵⁾ 「五里香暮雪」は郊外で行なわれる鷹狩りの様相を、人工の池を描くことによって表現している。「五里香暮雪」の鴨場の風景は、養信筆「鷹狩図屏風」に描かれた水鳥が遊ぶ広い池の様子と酷似している。⁽¹⁰⁶⁾ 狩野養信(1796-1846)筆「鷹狩図屏風」は山水図的に広大な里山の風景を写したものでなく、霞や木々の茂りを借りて、鷹狩りに関する様々な状況をつなぎ合わせた作品になっている。⁽¹⁰⁷⁾ おそらく「鷹狩図屏風」の里山の世界は、広大な大名庭園の中にあったと想像できる。一方、このような狩野派の絵師が描いた鳥類図譜は、絵師と自然を身近に引き合わせた鴨場のような空間があったために、創作が可能になったといえる。

6 結びにかえて

日本文化における自然観は多種多様でありながら、二つの共通した特徴点をもっていた。一つは主に上層の階層において、和歌をはじめとして自然の連想の影響が広範にみられたことである。もう一つは都市において自然の再

創造が幅広く行なわれたことである。和歌は奈良時代から江戸時代まで日本の自然観に強い影響を及ぼし、和歌以外のすべての仮名文学と、屏風絵・襖絵・絵巻のような視覚文化に浸透した。その結果、近代になると、季節をめぐる連想、調和、優雅さに重きをおく世界観だけが、日本文化の自然観とみなされ、自然環境をめぐるそれ以外の多彩な視点は見逃されがちとなった。しかし、俳諧によって伝統的な季節の連想を庶民も抱くようになるとともに、有名な歌題を用いて素朴で庶民的な句が生み出された。その結果、四季の文化が広範な広がりを見せ、庶民の間で定着した。なかでも、自然や社会のあらゆる様相を季節ごとに分類した季語の体系は、俳諧によって拡充され浸透していった。文化的な季節化（自然を特定の連想とともに、季節ごとに分類すること）が広範にみられるようになり、とくに都市では、自然が社会・文化・宗教・娯楽上の多彩な機能を担った。こうした動きを典型的に示しているのは、虫や魚に対する見方であった。俳人の手にかかる、虫は夏の暑さや湿気といった、農村や都市の庶民の暮らしの具体的表現や比喩となった。また俳人は魚をはじめとする海産物にも着目した。そして、俳諧は雅な古典とはならなかったものの、雅俗を調和ないし融合することで、文芸としての地位を築いた。さらに俳諧はパロディと滑稽による反転という精神ももち、浮世絵などの新たな視覚文化に影響を与えた。絵画などの視覚文化と、和歌・俳諧・漢詩・川柳・狂歌が共存した結果、自然や四季のイメージは古典的な連想に依拠しつつも、江戸時代の日常生活や出来事が織り込まれた多層的なものとなった。

こうした動きは古典的な連想と庶民文化を結びつけ、「見立て」という手法を発達させた。春信の「近江八景」のように、和歌に由来する四季の題材は、パロディやひねりの対象となった。さらに漢詩と和歌をパロディ化し、優雅な題を低俗な、あるいは卑猥なイメージへと転換させることもあった。江戸時代後期の庶民文化や浮世絵にみられるユーモアの多くは、古典的な連想を同時代の庶民生活に関する題へと、「ひねり」を交えて置き換える見立てに基づいていた。狂歌や俳諧はともに、取り上げる対象を低俗化し、権威を貶め

ることで、その地位を下げた。しかしその一方で、伝統的な文化的連想に目を向けることで、対象の地位を上げることもできた。

自然に由来する文化は、一般に都市では三つの形態で現われた。⁽¹¹⁸⁾一つは、年中行事や祭りという形で現われ、厄除け・長寿・招福といった護符的な目的をもつことが多い。さらに、参加者が宇宙の生命力の源や神々と結び付けられることも多い。護符の機能は、中国起源の主要な宮廷行事ばかりでなく、農耕と関連深い里山文化にもみられるようになる。二つは、客人・友人・目上の人への挨拶という対人関係において、自然由来の文化が機能した。平安時代に自然は支配階層の優雅な意思疎通の手段として機能した。さらに室町時代から江戸時代にかけて、儀式と対人関係は、立花や茶の湯といった芸術と結びついた。三つは、花見・月見・紅葉狩り・雪見に代表される風習にみられるように、共同体や社会で認められた娯楽として機能した。季節的な娯楽は宗教的な起源をもつが、共同体での無礼講の場へと変化した。たとえば、花見は奈良時代に貴族社会で始まったが、室町時代に次第に庶民社会に広がり、江戸時代には庶民生活に欠かせないものとなった。飲食や踊りが中心の共同体的な娯楽は、庶民の間で人気を博した名所詣とも深く結びついた。江戸時代では大都市やその近郊に、季節の行事を行なう場所が新たに数多くつくられた。その結果、共同体の娯楽の対象として自然の役割はさらに増した。

それとともに、江戸時代末期には本草学をはじめとして、自然を対象とする日本文化は成熟していった。フーコーによれば、西欧において16～17世紀まで博物学を成立させていたのは「記述」であった。そして動植物を記述(物語)することが、「同時に、それと他の物との類似関係、それがもつとされる美質、それが登場する伝説や物語、それがあらわされる紋章、それを材料としてつくられる薬剤、それから得られる食品、それについて古代人が語っていること、それに関して旅行者の話したこと、そうしたすべてを記すこと」であった。すなわち、当時、西欧人にとって自然とは「語と標識と、物語と文字と、言説と形態とが、同一の次元で解きがたくもつれあう織物」⁽¹¹⁹⁾であった。

しかし西欧では17世紀半ば、こうした自然界のあり方は根底から変容する。博物学の「知」が類似の原理で秩序づけていくことをやめる。それは西欧において近代科学によって、新たに対象を正確に分類し、配置しようとしたからであった。フーコーは、この新たな博物学的視線を成立させたのは、「物と物を並置させる透明な認識の空間」であると語る。そしてこの空間では「一切の注釈や付属的言語から解放された諸存在が、その可視的な表面をこちらに向けて一列に並び、もつべき唯一の名前を提示している⁽¹¹⁰⁾」と看破した。これは絶対的視覚の優位性と言い換えられる。日本の場合も本草学の様相が、この基本原理に則っていた。これは18世紀初頭より少しずつ現われ、19世紀に至って本草学が到達した成果であった。本草学は江戸時代の都市の発展とともに、都市住民が自然環境から隔てられ、その結果、災害時（飢饉や疫病の流行）などで見直される傾向にあったものの、実用的な役割が希薄になっていた。しかし、日本の本草学は蘭学などの影響を受けながら、着実な歩みを続け、園芸・農業・動物などの分野に強い影響を与えた⁽¹¹¹⁾。この点で江戸時代にすでに西欧近代科学につながる萌芽があったことは確かである。

一方、西欧的視点に立つジャーナリストの長谷川如是閑（1875-1969、以下は如是閑）は「日本文化と自然」の記述において、

日本人の造園術は、今日では世界的に有名になっていて、わざわざ専門家が見に来るほどで、その自然模倣はなかなか巧妙だが、やはり概念的解釈に流れている。（中略）自然の把握が、繊細で、深遠で、文化感覚の高級性を現わしているであろうが、自然を一つの形式に化して、それを局所的に見るという趣味で、全部的に自然を鑑賞するという大ざっぱのところがない。つまりディテールの鑑賞に流れている、盆栽趣味、盆景趣味である。狭い庭園に幾十の名所を作って、瀬田の橋だとか、唐崎の松だとか言っているのも、自然の景観に対する鑑賞の態度に欠けている証拠である⁽¹¹²⁾。

と語る。そして如是閑は、日本人の自然に対する理解・感覚・描写・鑑賞は

不十分で、貧弱であるという。こういった認識に基づいて、日本人の文化表現には、生活の場面に本能的な美を希求し、全体よりも細かいところに熟練から生まれる繊細さを味わおうとする習性、意見の対立や矛盾を解消するのではなく、むしろ併存させようとする感性、外来の文化を異化するよりも親和することを好む気質、さらに自然の全体よりもその部分において変化を読み取る季節感などがみられると指摘する。まさにこれらは江戸時代の自然観から導き出される特徴であった。如是閑は、日本は優れた文化をもちながら、科学の芽が生まれなかったと同時に、日本人の自然観には西欧と異なった特徴があったと指摘している。

ところで現在では、自然はしばしば「人為」に対比して使われる言葉であり、人の意図や作為を超えた現象とみなされている。しかし現実には、この両者は簡単に区別することは難しく、たとえば地球温暖化なども、長期にわたる人間の経済活動の結果だとすれば、人為と区別される自然現象とはいえない。しかし、自然は人為を超えたところで働く作用という理解は、それなりに妥当性をもっている。感染症なども自然災害とはいわないものの、基本的には自然のなせる作用である。その自然の脅威から人間が身を守るためのさまざまな試みが、文明を作りあげてきた。その典型が西欧の近代科学であった。それは自然現象のなかの隠された作用を人間の理性によって取り出し、自然と対峙して、これを合理的に管理するというものであった。西欧の科学や技術は、人為によって自然を利用しようとするものであった。⁽¹¹³⁾

西欧の近代科学において、認識論の前提になっている重要な要素は、「観察する主体」と「観察される主体」の分離独立であった。⁽¹¹⁴⁾この視点や枠組みが確立する過程が、17世紀の科学革命であり、絵画における透視的遠近法や経済学における市場概念の確立と関係がある。⁽¹¹⁵⁾これらすべての観察者が「神の視点」に立って、現象とは無関係に、その現象を記述することが前提となっている。しかし現在、そのような神の視点は成立しえない。観察するという行為は観察される対象になんらかの影響を与え、その影響がまた観察者に影

響を与えるという無限の連鎖が生じる。この無限の連鎖によって観察者の思い込みや偏見が結果に紛れ込み、観察者に都合の良いような状況が提出されることも多い。この点で西欧の近代科学が客観的に自然を認識しているとはいえない。

一方、日本には自然を認識する別の方向性があった。それは、人為を超えた自然をそのものとして受け止め、人知が及ばぬ不可思議な作用に畏怖をおぼえ、一種の宗教的感情をもち出す方向である。⁽¹¹⁶⁾自然はもともと日本語では「じねん」であり、人為を超えた自然の作用は「おのずから働く」ものであって、人の意志に従って都合のよいように改変できるものではない。これは西欧の自然観とは大きく異なっている。その結果、日本では自然災害や感染症に対し、どこかやむをえない自然現象であって、それと対峙し、人為の力で自然を屈服させるという発想は弱くなる。それとともに、遺伝子操作などのように「じねん」を人為によって変更することをよしとしない。こういう感覚はおそらく今日でも日本の自然観の底流にある。

人間の作り出した合理的な科学や技術で、自然を人為的に管理できるとする近代社会の発想は、それだけでは限界にきているように思われる。しかし、皮肉なことに、自然環境を人為的に管理するという西欧のほうが、自然環境の悪化に敏感に反応し、その保全に熱心に取り組んでいる。「じねん」に傾斜する日本の自然観には、自然を管理するという発想は弱い。それよりも人間の活動は、むしろ自然に寄り添い、自然に溶け込み、自然の作用に従うものであるという発想が根強い。「おのずから」なるようになるという自然観である。現在、このふたつの自然観をどのように融合させていくかという難題に直面している。⁽¹¹⁷⁾つまり、日本では明治時代の近代科学導入の際の葛藤の歴史を、いま再び繰り返している。

それに対し、江戸時代の文化における自然観は重要な示唆を与えている。とくに自然のとらえ方である。自然は客観的に観察し分析する対象であると同時に、自然を観察する人間の主観が入るという認識である。たとえば、俳

諧は和歌に比べ、現実にも重みを置く。現実とは生きていくことを意味し、日常生活の営みに他ならない。しかし、俳諧そのものは現実に対し寄与しない。俳人はこの矛盾のなかに身を置いているが、そこに立っているからこそ、みえるものがある。糧にならない草花の美しさ、家畜やペットではない動物のいとおしさなどを照らし出すことができる。江戸時代の人びとは、写実によって客観性を追求すると同時に、滑稽によって積極的に主観性を表現した。このような姿勢は直接的に西欧の近代科学に結びつく自然観とはならなかったものの、自然と人間の根本的な関係を改めて再考する際に必要なものであるといえる。

注

- (1) 寺田寅彦著・小宮豊隆編『寺田寅彦随筆集 第五巻』岩波文庫、1948年、242～3ページ。
- (2) 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、211～40ページ)。
- (3) 江戸時代以前に成立した自然観については、拙稿「日本文化の自然観に関する試論—その系譜と共生思想」(『京都産業大学日本文化研究所紀要』、第26号、2021年、310～60ページ)。
- (4) この傾向は明治時代以降も続き、お雇い外国人教師でドイツ人医師のベルツ(Erwin von Baiz, 1849-1913)は、日本人は科学的な精神を学ぼうとはせず、科学の成果のみを獲得することに性急であると批判する。トク・ベルツ編／菅沼竜太郎訳『ベルツの日記(上)』岩波文庫、1979年、237～9ページ。
- (5) 拙稿「江戸時代における食文化の隆盛—美食と大衆化」(『京都産業大学日本文化研究所紀要』、第27号、2022年)。
- (6) 篠原徹「動植物をめぐる俗信とことわざと俳諧」(『国立歴史民俗博物館研究報告』、第174集、2012年、235～46ページ)。
- (7) 本稿の絵画に関する記述は、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)に多くを負っている。
- (8) 九鬼周造(1888-1941)は「いき」に通ずる風流について、「雑俗と耽美との総合として、世俗性を清算して自然美へ復帰することが要求される」と語る。九鬼周造『「いき」の構造 他二篇』岩波文庫、1979年、104ページ。フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)は「滑稽」なものが生ずる必要条件は、「われわれが同時に、もしくは瞬時に二つの考え方の間の比較を行ない、そこに滑稽な差異が生じることで

- ある」と語る。フロイト著／中岡成文・太寿堂真・多賀健太郎訳『フロイト全集 (8) 1905年一機知』岩波書店、2008年。
- (9) 松江重頼著・新村出校閲・竹内若校訂『毛吹草』岩波文庫、1988年。
- (10) 勝峰晋風編『日本俳書大系 2 蕉門俳諧前集』日本図書センター、1995年、388ページ。
- (11) 高濱虚子編『新歳時記』三省堂、1934年、80ページ。
- (12) 勝峰晋風編『日本俳書大系 5 蕉門俳話文集』日本図書センター、1995年、125～49ページ。
- (13) 松尾芭蕉著／井本農一・堀信夫・村松友次校注・訳『日本古典文学全集 41 松尾芭蕉集』小学館、1972年、328ページ。
- (14) 久保田淳校注『千載和歌集』岩波文庫、1986年、47ページ。
- (15) 芭蕉俳句全集 (yamanashi-ken.ac.jp)；松尾芭蕉著・穎原退蔵編著『新校芭蕉俳句全集』全国書房、1947年。
- (16) 笠井昌昭『虫と日本文化』大巧社、1997年。
- (17) 佐伯梅友校注『古今和歌集』岩波文庫、1981年、58～73ページ。
- (18) 同上書、61ページ。
- (19) 嘴山編「俳諧古選」(桜井武次郎・藤田真一・清登典子校注『蕪村全集 第八卷 関係俳書』講談社、1993年、111ページ)。
- (20) 佐伯梅友校注『古今和歌集』岩波文庫、1981年、48ページ。
- (21) 高柳克弘『究極の俳句』中公選書、2021年、10～2ページ。
- (22) 鴨長明著／川村晃生・小林一彦編『無名抄』三弥井書店、1996年、20ページ。
- (23) 松江重頼著・新村出校閲・竹内若校訂『毛吹草』岩波文庫、1988年。
- (24) 池田亀鑑校訂『枕草子』岩波文庫、1962年、48～52ページ。
- (25) 森川昭・加藤定彦校注「犬子集」(森川昭・加藤定彦・乾裕幸校注『新日本古典文学大系 69 初期俳諧集』岩波書店、1991年、66ページ)。
- (26) 小林一茶著・丸山一彦校注『新訂 一茶俳句集』岩波文庫、1990年、320ページ。
- (27) 松尾芭蕉「蕉翁句集草稿」(『校本芭蕉全集』第10巻、富士見書房、1990年、70ページ)。
- (28) 松尾芭蕉「炭俵」(白石梯三・上野洋三校注『新日本古典文学大系 70 芭蕉七部集』岩波書店、1990年、361ページ)。
- (29) 高柳克弘『究極の俳句』中公選書、2021年、44～6ページ。
- (30) この傾向は近代京都において典型的にあらわれている。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)。
- (31) 木村三四吾・井口壽校注『新潮日本古典集成 77 竹馬狂吟集・新撰犬筑波集』新潮社、1988年、13ページ。

- (32) 西尾実・安良岡康作校注『新訂 徒然草』岩波文庫、1928年、201～2ページ。
- (33) 拙稿、前掲論文、2022年。
- (34) 「料理物語」(吉井始子編『江戸時代料理本集成』第1巻、臨川書店、1978年、3～37ページ)。
- (35) 森川昭「歳時記の中の食」(『国文学 解釈と教材の研究』、第29巻3号、1984年、66～70ページ); 曲亭馬琴編・藍亭青藍補・堀切実校注『俳諧歳時記栞草(上)(下)』岩波文庫、2000年。
- (36) 蟻川トモ子『江戸の魚食文化—川柳を通して』雄山閣、2017年、18～38ページ。
- (37) 松尾芭蕉「葛の松原」(勝峰晋風編『日本俳書大系5 蕉門俳話文集』日本図書センター、1995年、5～6ページ)。
- (38) 武田恒夫『日本美術絵画全集15 狩野探幽』集英社、1978年、120ページ。
- (39) 同上書、116ページ。
- (40) 中野玄三『日本人の動物画』朝日新聞社、1986年、219ページ。
- (41) 西本周子「光琳筆「鳥獸写生図巻」について」(『琳派絵画全集 光琳派1』日本経済新聞社、1979年)。
- (42) 佐々木丞平「応挙関係資料「万誌」抜萃」(『美術史』、第31巻1号、1981年、46～60ページ)。
- (43) 石川千佳子「田能村竹田の画論における「拙」について」(『宮崎大学教育学部紀要 芸術・保健・体育・家政・技術』、第73号、1993年、13～21ページ); 高橋博巳「心で画が描けるか?—田能村竹田の詩と絵画」(『国文学: 解釈と鑑賞』、第73巻10号、2008年、136～43ページ)。
- (44) 今橋理子、前掲書、2017年、126ページ。
- (45) 秋田蘭画は、曙山が家臣の小田野直武(1749-1780)とともに独特の洋風画として興したものである。内藤高「写生帖の思考—江戸中期の昆虫図譜について」(『比較思想雑誌』東京大学比較思想研究会、第4号、1981年); 小西正泰「博物学フィーバーの先がけ—細川重賢」(『科学朝日』編『殿様生物学の系譜』朝日選書、1991年、7～18ページ)。
- (46) 今橋理子、前掲書、2017年、127～8ページ。
- (47) 平池久義「熊本藩における細川重賢の藩政改革—組織論の視点から」(『下関市立大学論集』、第54巻2号、2010年、1～12ページ)。
- (48) 西山松之助「真写文化史上の細川重賢」(『民俗学研究所紀要』成城大学、第12集、1988年、79～139ページ)。
- (49) 越宏一「大名も庶民も興味津津“江戸の博物学”」(『芸術新潮』、第38巻11号、1987年、70～2ページ); 『彩色江戸博物学集成』平凡社、1994年。
- (50) 今橋理子、前掲書、2017年、129～31ページ。
- (51) 城福勇「博物好きの藩主松平頼恭」(『香川大学教育学部研究報告』第1部、第

- 36号、1974年、1～17ページ)；松岡明子「高松松平家伝来博物図譜と平賀源内」(『静電気学会誌』、第36巻4号、198～203ページ)。
- (52) 柏原精一「『夢』を忘れなかった薩摩の名君—島津重豪」(『科学朝日』編『殿様生物学の系譜』朝日選書、1991年、54～75ページ)。
- (53) 磯野直秀「薬品会・物産会年表(増訂版)」(『慶應義塾大学日吉紀要 自然科学』、第29号、2001年、55～65ページ)。
- (54) 芳即正『島津重豪』吉川弘文館、1980年、118ページ。
- (55) 山川武「宋紫石の画業とその時代」(山川武・中島亮一編著『宋紫石(楠本雪溪)画集』宋紫石顕彰会、1986年)；近藤秀美・武田光一・安村敏信「南蘋画の何に日本人は驚きを感じたのか—南蘋の実像とその影響」(『日本の美術』、第326号、1993年、78～88ページ)；安村敏信「江戸時代諸派に与えた南蘋派の影響」(『日本の美術』、第326号、1993年、89～98ページ)。
- (56) 平賀国倫編輯・正宗敦夫編纂校訂『覆刻日本古典文集 物類品隲』現代思潮社、1978年。
- (57) 今橋理子、前掲書、2017年、79～80ページ。
- (58) 鶴田武良「宋紫石と門人たち」(『日本の美術』、第326号、1993年、54～72ページ)。
- (59) 今橋理子、前掲書、2017年、84～97ページ。
- (60) この点については、伊藤若冲(1716-1800、以下は若冲)も見逃すことはできない。若冲も南蘋流画法を引き継いだひとりといえなくもないが、応挙の写生よりも、みずからの眼と心に映ったリアリティを再現した表現になっている。若冲の写生の対象は鳥だけでなく、昆虫、魚へと広がっていった。辻惟雄『伊藤若冲—よみがえる天才1』ちくまプリマー新書、2020年。
- (61) 今橋理子、前掲書、2017年、146ページ。
- (62) 山田清作編輯『いなご』米山堂、1928年。日本文化では文字と絵が融合した作品が数多く存在し、内容も多彩である。矢島新『日本美術の核心—周辺文化が生んだオリジナリティ』ちくま新書、2022年、125～52ページ。
- (63) 牧藍子「其角と『洒落風』」(『日本文学』、第57巻7号、2008年、66～75ページ)。
- (64) 杉本つとむ『日本本草学の世界—自然・医薬・民俗語彙の研究』八坂書房、2011年、22～37ページ。
- (65) 『絵本福寿草』(国立国会図書館デジタルコレクション)。
- (66) 藤原長清撰『夫木和歌抄』明治書院、1984年。
- (67) 早稲田大学図書館・古典籍総合データベース(文庫31A03220001)
- (68) 『山の幸』『海の幸』(デジタル化された九州大学コレクション「雅俗文庫」)。
- (69) 森銚三「勝間龍水」(森銚三『森銚三著作集』第四巻、中央公論社、1971年、340ページ)。

- (70) 井上和雄編『浮世絵師伝』渡辺版画店、1931年。
- (71) ツェンペリー (Carl Peter Thunberg, 1743-1828) が故国にもち帰った書籍の中に、『海の幸』が含まれていた。このことから博物学の書籍として一定の評価を得ていたことがわかる。上野益三『日本博物学史』平凡社、1973年、400ページ。
- (72) 『百千鳥狂歌合』(ARC 古典籍ポータルデータベース)
- (73) 『俳諧名知折』(国立国会図書館デジタルコレクション)。
- (74) 『俳諧名知折』(国立国会図書館デジタルコレクション、1～3ページ)。
- (75) 謝蘇杭「近世前期本草学における実学思想の考察—稲生若水と貝原益軒を例に」(『人文公共学研究論集』千葉大学、第38号、2019年、178～96ページ); 馬彪「青木流名物学の真価」(『異文化研究』山口大学人文学部異文化交流研究施設、第15号、2021年、32～45ページ)。
- (76) 平賀源内先生顕彰会編『平賀源内全集上』名著刊行会、1970年、78ページ。
- (77) 江戸時代の紀行文においても同様の傾向がみられ、書物に書かれている内容と、実際に現地に向いて確かめて実態と照合するようになった。板坂耀子『江戸の紀行文—泰平の世の旅人たち』中公新書、2011年。
- (78) 西山松之助「江戸の文化現象としての摺物」(『秘蔵浮世絵大観第十二巻・ベルリン東洋美術館』講談社、1988年、256～60ページ)。
- (79) 大久保純一「歌川広重の花鳥画について」(『MUSEUM』、第494号、1992年、33～4ページ); 吉田洋子「広重の花鳥版画」(『別冊太陽：日本のこころ』、第265号、2018年、116～28ページ)。
- (80) 今橋理子、前掲書、2017年、431～6ページ。
- (81) ミシェル・フーコー著／渡辺一民・佐々木明訳『言葉と物—人文科学の考古学』新潮社、1974年、152ページ。
- (82) 横谷賢一郎「瀟湘八景から近江八景へ—湖水情景画題の和様化」(『紫明』、第41号、2017年、22～33ページ); ハルオ・シラネ著／北村結花訳『四季の自然—日本文化と自然観の系譜』角川選書、2020年、106～7ページ。
- (83) 田中誠雄・金東必・青木陽二「日本における八景の分布について」(『ランドスケープ研究 (日本造園学会誌)』、第63巻3号、2000年、246～8ページ)。
- (84) 芳賀徹「風景の比較文学史—「瀟湘八景」と「近江八景」」(『比較文学研究』、第50号、1986年、1～27ページ); 鍛冶宏介「〈論説〉近江八幡詩歌の伝播と受容」(『史林』、第96巻2号、251～87ページ)。
- (85) 鈴木春信『秘蔵浮世絵集成・風流座敷八景』学研プラス、1994年。
- (86) ハルオ・シラネ著／北村結花訳「めかし／やつし—パロディ・見立て—「瀟湘八景」」(ツバタナ・クリステワ編『パロディと日本文化』笠間書院、2014年、44～66ページ)。
- (87) 貞徳著「紅梅千句」(勝峰晋風編『日本俳書大系7 貞門俳諧集』日本図書センター、

1995年、150ページ)。

- (88) 文脈はやや異なるものの、板坂耀子『江戸の紀行文—泰平の世の旅人たち』(中公新書、2011年)によれば、東海道を扱った紀行文には、東海道自体がもつ二つの特徴が反映している。一つは古典にまつわる多くの名所を残した「雅」の部分と、もう一つは庶民の旅を發展させた「俗」の部分である。この雅俗のバランスをとって作品として統一と融合を図ったのが大田南畝『改元紀行』(1801年に江戸を出発し、大坂銅座に赴任するまでの紀行文)であるとしている。
- (89) 渡辺雅子「江戸時代の絵画、版画におけるやつし(見立)表現—『小倉山莊図』について」(ツベタナ・クリステワ編、前掲書、2014年、116～28ページ)。
- (90) 石上阿希「鈴木春信画『風流座敷八景』考—画中狂歌の利用と図柄の典拠」(『浮世絵芸術』、第156巻、2008年、69～87ページ)。
- (91) 浅野秀剛「春信版画の文化基盤とその変遷について(下)」(『浮世絵芸術』、第53号、1977年、14～27ページ)；ハルオ・シラネ著／北村結花訳「めかし／やつし—パロディ・見立て・「瀟湘八景」」(ツベタナ・クリステワ編、前掲書、2014年、62～5ページ)。これは取り締まりの対象ともなった。井上泰至『江戸の発禁本—欲望と抑圧の近世』角川選書、2013年、39～87ページ。
- (92) 上野益三「本草綱目と日本の博物学」(『甲南女子大学研究紀要』、第7号、1971年、153～63ページ)；木村陽太郎『日本自然誌の成立—蘭学と本草学』中央公論社、1974年、32～3ページ；杉本つとむ、前掲書、2011年、22～32ページ。
- (93) 石上阿希『江戸のことは絵事典—『訓蒙図彙』の世界』角川選書、2021年、246～50ページ。
- (94) 木村陽二郎『江戸期のナチュラリスト』朝日選書、1988年；上野益三『日本博物学史』講談社学術文庫、1989年、64～180ページ；大場秀章『江戸の植物学』東京大学出版会、1997年。
- (95) 塚原東吾『科学機器の歴史：望遠鏡と顕微鏡 イタリア・オランダ・フランスとアカデミー』日本評論社、2015年。
- (96) 白井光太郎「我邦ニ於ケル顕微鏡ノ歴史」(『植物学雑誌』、第315号、1913年、133～8ページ)；小林義雄『世界の顕微鏡の歴史』私家版、1980年。
- (97) 美術工芸の世界では「洒落味」が加わる。それがヨーロッパ庭園の「シャラワジ」につながるという説がある。ウィーベ・カウテルト「日本美とヨーロッパ庭園—「シャラワジ」を求めて」(『日本研究』、第59巻、2019年、7～35ページ)。
- (98) 山東京傳著・歌川国貞画「松梅竹取談」(山東京傳全集編集委員会編『山東京傳全集』第7巻、ベリかん社、1999年、327～461ページ)。
- (99) 同時期の日本文学におけるユーモアについては、Howard S. Hibbett「江戸文学のユーモア」(『第8回国際日本文学研究集会公開講座』、1984年、83～97ページ)。
- (100) 「魚づくし」(文化遺産オンライン)。

- (101) 白幡洋三郎『大名庭園—江戸の饗宴』ちくま学芸文庫、2020年。自然観と庭園との関係については、ホーファンホア「日本人の自然観と日本庭園の禪の審美眼」(『日越交流における歴史、社会、文化の諸問題』(ベトナムシンポジウム2013)、2015年、159～67ページ)。
- (102) 「赤坂御庭図画帖」(文化遺産オンライン)。
- (103) 菊池三溪「西苑記」(堀内信編『南紀徳川史』巻之百六十八、南紀徳川史刊行会、1933年、194～5ページ)。
- (104) 西山松之助「家元制の展開」(西山松之助『西山松之助著作集』第二巻、吉川弘文館、1982年、88～90ページ)。
- (105) 福田千鶴・武井弘一編『鷹狩の日本史』勉誠出版、2021年。
- (106) 今橋理子、前掲書、2017年、308～10ページ。
- (107) 所蔵場所である「板橋区立美術館」によれば、登場人物は同じ姿の人が複数人描かれていることから、異時同図法(同一画面上に次々と変化する事象を円環的に描く)を応用していると思われる。
- (108) ハルオ・シラネ著／北村結花訳、前掲書、2020年、247～9ページ。
- (109) ミシェル・フーコー著／渡辺一民・佐々木明訳『言葉と物—人文科学の考古学』新潮社、1974年、152～3ページ。
- (110) 同上書、154ページ。
- (111) 木村陽二郎、前掲書、1974年；杉本つとむ、前掲書、2011年。
- (112) 長谷川如是閑著・宮地宏編『長谷川如是閑集』筑摩書房、1976年、77～8ページ。
- (113) 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；キース・トマス著／山内昶監訳／中島俊郎・山内彰訳『人間と自然界—近代イギリスにおける自然観の変遷』法政大学出版局、1989年；米虫正巳『自然の哲学史』講談社選書メチエ、2021年。
- (114) 佐倉統『科学とはなにか—新しい科学論、いま必要な三つの視点』講談社ブルーバックス、2020年、70～1ページ。
- (115) 拙著『農の科学史—イギリス「所領知」の革新と制度化』名古屋大学出版会、2016年。
- (116) 吉田喜久子「科学技術文明と日本人の自然観」(『人間と環境』、第2号、2011年、143～62ページ)。
- (117) この難題はすでに今西錦司『私の自然観』(筑摩書房、1966年、3～30ページ)において指摘されている。

