

〈近代との出会い——風景からのアプローチ〉 へのコメント

Some remarks on “Encounters with the modern: an approach
from the perspective of landscape studies”

山 野 正 彦

YAMANO Masahiko

I

ルネサンスに始まる西洋近代は視覚の優位が顕著となった時代である。外界を見る一つの見方 (a way of seeing) としてのランドスケープ概念の生成は、対象物から一定の距離をおいて客体として現実を眺める観点の成熟を示すものである。オギュスタン・ベルクも述べるように、「風景とはひとつのものの見方である。ヨーロッパでは風景の観念は近代になってはじめて現れたのであり、ある種の考え方や見方と分かちがたく結びついている。そしてその考え方とはまさに近代性に他ならないのである。西洋人の精神構造に風景が登場したのは、主体がその風土から離れることの感覚的な現れであり代償としてであった。しかもこの同じ距離のとり方から近代科学の客観的視点が芽生え、個人主義もまた芽生えることになったのである」¹⁾。

15世紀から16世紀初頭の北イタリアにおけるランドスケープという見方の生成は、遠近法の発明と関係づけられる。ブルネレスキとアルベルティによる遠近法の発明は、まもなくニュルンベルクのアルブレヒト・デューラー (1471-1528) によって、アルプスの北に伝達された。1494-95年のイタリア旅行におけるアルプス往來の道すがら、デューラーは西洋における最初の風景画 (水彩画) を描いた。デューラーの住んだ15世紀ニュルンベルクは、当時のドイツにおける人文主義的学問と印刷技術と地図・地理・天文学の盛んな文化都市であった。デューラーの住んでいたブルクシュトラーセには、『世界 (ニュルンベルク) 年代記』(1493刊) の著者シェーデルとその版元であるコーベルガーの印刷所、書中の木版の都市景観図を製作したヴォルゲムートの工房、出版をプロデュースし資金を提供した金融業者のシュライヤーとカンマー

マイスター、さらにはまた有名な地球儀製作者マルチン・ペハイムらの家が軒を連ねていた。印刷術の発明とコスモグラフィアや地図制作、そして地誌的景観図や風景画制作の機運はすでに高まっていた。後に出た1524年のP. アピアヌスによる『コスモグラフィクス=イベル』や、1544年のミュンスターの『コスモグラフィア』は、宇宙の中での地球の位置と諸地方についての当時の記述の集成であった。地図という表象には、科学性を示す地図度、芸術性を示す絵画度、抽象性を示す記号度の3つの側面があるが、優れた地図作成はこの3つの要素を調和させる成熟した文化と技術を背景に、初めて可能となる。風景画と地図を描き、測量法教程書を著した、デューラーという英才の存在は、15世紀後半から16世紀前半のニュルンベルクが表象の近代の端緒に到達していたことの証左である。

デューラーは1520-21年にケルンを経てアントウェルペンなどネーデルラントを旅行するが、その旅日記の中に、旅行で接したフランドルの画家パティニールの宗教画の風景表現に感動して [der gut landschaft mahler] と記したのが、ドイツ語のLandschaftの内包に風景という意味が加わった最初であるとされる。Landschaftはそれ以前にはもっぱら居住単位や政治区画を示す言葉として使用されていた。西洋美術における風景画というジャンルは17世紀オランダにおいて成立したといわれる。パティニールに続くブリュッセルらフランドルの画家たちを経て、プロテスタントの新興独立国オランダで、新しい視の制度 (scopic regime) が確立される。目の前の風景をあるがままに透視して写実する態度が確かなものとなる。

ときあたかも印刷、地図制作の中心は南ドイツからケルン、アントウェルペンへと移行していた。1570年アントウェルペンで印刷されたオルテリウス (アントウェルペン生まれの地図収集家) の地図帳『世界の舞台』、これに刺激されたブラウン (ケルン生まれ) とホーヘンベルク (アントウェルペンの南メヘレン生まれ) の『世界都市図帳』第1巻の刊行 (1572年)、それに続く地理学者メルカトル (フランドルのルベルモンデ生まれ) の『地図帳』の出現は、商業貿易で繁栄したフランドルにおける都市文化の隆盛を表している。

オルテリウスの知人で遍歴の画家ヘフナーヘルが、地誌的な景観描写に長じて、上記ブラウンとホーヘンベルクの『世界都市図帳』に63点もの下絵を提供していたことも、画家と地図制作者の連携もしくは兼業を示すものとして忘れられるべきものではない。オルテリウスのサロンには画家のブリュッセルが出入りしていたという。技術者・職人と芸術家そして学者との間の障壁のあいまいさやこれらの連携は、16・17世紀北方ルネサンス文化の特徴といつてよいのではないか。デカルト的遠近法の特権的な眼は、北方では職人的技巧による洗練された仕事の眼に微妙に変形している。

周知のように、マーティン・ジェイは近代の視覚モデルが単一の科学的客観的なものという

よりは、細かくみると次の3つの視の制度に分けて考えることを提唱している²⁾。すなわち、①デカルト的遠近法主義、②オランダ美術における「描写術」、③バロックの触覚的性質である。この立論のひとつの基礎は、美術史家スヴェトラナ・アルパースのオランダ風景画における地図制作の影響を論じた論考の中で主張された見解にある³⁾。アルパースは、オランダ風景画の描写は、物語性を語らず、ただひたすら世界の断片に視線を注ぎ、観察された表面を細密に描写する。このような見方は絵画制作と地図制作の相似性を示す。『絵画芸術の寓意』をはじめとするフェルメール（1632-1675）の作品中に描かれた地図の存在と、この絵の中に書き込まれている「描写」という言葉の意味するものに注意を向ける。そして『デルフト眺望』が、銅版画による16世紀の地誌的都市景観図の構図と共通し、この絵が地図制作の影響によって生み出されたオランダ美術の最も卓抜な例であるという。フェルメールと同年同月にデルフトで生まれたファン・レーウエンフックは、織布商であったが、自ら制作した顕微鏡を使って、微生物や昆虫をはじめ、それこそありとあらゆるものを観察した。フェルメールの生涯はほとんど謎に包まれているが、2人の観察家の間には個人的関係があった状況証拠がある。

『デルフト眺望』について「画中の情景の中に特別に関心をひきつける箇所を残さず、すべての上に平等に視線をめぐらしている」とのクラークの言を受けて、蜷川氏は、フェルメールの絵が、見る者に「自然な、視線が画面の奥行きへと引き込まれるのではなく、表面を視線が滑っていくような眺め」を提供し、物体のありのままの姿を記述して固定し、物体と観客との関係を一定のものの中へと操作することを指摘する。この点は氏がフェルメールのイメージ化の方法の特質をとらえ、科学的平等性と主観的志向性という近代ヨーロッパの視の制度の中に内在する拮抗の存在を指摘したことを含め、大いに首肯できよう。デカルト的遠近法では、主体は対象世界の外側に位置し、対象の歴史・文化に属さず、中立的で身体を欠いたものと前提される。『デルフト眺望』のフェルメールは、自身が身体的に熟知した街の現象としての風景を滑らかに描いている。いわゆる北方ルネサンス風景画と地図制作の伝統は、風景からのアプローチが「現象の描写」という主題を抜きに考えられないことを教えてくれる。

ところで、フェルメールの『デルフト眺望』が収蔵されている、デン・ハーグのマウリッツハイス美術館には、日本ではほとんど知られていないフランス・ポスト（1612-1680）というハーレム生まれの画家の描いた風景画がある。ポストは、マウリッツハイス美術館の名の由来である、17世紀オランダ領ブラジルの総督であったナッサウ＝ジューゲン伯ヨーハン・マウリッツ（1604-1679）に同行して、1636-1644年の間ブラジル北部に滞在し、熱帯の風景を描いた人物である。ポストの絵はアムステルダム美術館にも9点展覧されているし、マウリッツがフラ

ンス国王に贈呈したことがあって、ルーブルにも所蔵されている。ポストの絵は南米の景観を描いた最も古いものの一つであり、植生、平原、川、道路、住居、そして現地人の姿などを題材としている。異国の風景を描いたものながら、当時のオランダ風景画家が描いたヨーロッパの平原の風景と見まがうばかりの整った画面構成になっている。ただし色調はやや異なっている。アレクサンダー・フォン・フンボルトはポストの絵画や版画からヤシ、バナナ、ヘリコニア、サボテンなどを同定したという。マウリッツ公は、自らの経営するブラジルの領土の自然を記述するために、ポストともう一人の画家Albert van der Eeckhoutをブラジルに同行させたが、測地師や自然研究者も参加していて、533の木版の図版を含む全12巻の『ブラジルの自然誌』(Historia Naturalis Brasiliae 1648)の刊行をも招来させた。マウリッツのブラジル遠征こそ、ジェイムス・クックやフンボルトの科学的旅行の先駆をなすものであった。

クックの第1回航海には、ジョゼフ・バンクスが自然誌探究のため同行したが、リゾリューション号による第2回航海(1772-1775)には、科学者のラインホルト・フォルスターとその子のゲオルク・フォルスター、天文・気象学者のウィリアム・ウェールズ、そして画家のウィリアム・ホッジス(1744-1797)が同行した。ホッジスは異世界を描いた画家としてポストの後継者の位置を占める。ホッジスは一緒に旅した科学者たちの観察力を吸収しつつ、次第に直接経験する自然をありのままに描写する術を会得するようになる。明るい熱帯の空をもつタヒチでの経験をとおして、かれは異世界の風景への新しい表現法を見出す。描くという技法は文化によって身体的に刷り込まれた知覚を基礎とするがゆえに、異世界の風景や人物をありのままに描くことは、このような文化に規定された知覚を超越しなければ果せない。ゲオルク・フォルスターやウェールズの備えていた科学的観察の態度が、ホッジスに、雲や波、気象の変化の細密な観察の重要性を認識させ、熱帯や極地の大気の光の特性に配慮した作品を生み出させたのである⁴⁾。かれはその後、インドにも旅行し、多くの風景画を制作した。1790年にアレクサンダー・フォン・フンボルトが、ゲオルク・フォルスターに連れられてロンドンに旅した折、訪問先の元インド総督ヘイスティングス邸の壁に掛けられていたホッジス描くところのガンジス川の岸辺の風景画を見て、強く印象づけられ、この絵を自身が熱帯への憧憬を掻き立てられた要因のひとつとして後年に挙げていることは、良く知られた事実である。

フンボルトが熱帯への刺激を感じた今ひとつの想像力の源は、ゲオルク・フォルスターによる太平洋の島々についての描写であった。フォルスターの記述は、対象を自己中心に評価するのではなく、物を物として、他者を他者として正確な観察によって記述する点で、当事、最盛期に到達しようとしていた自然誌記述の規範を示すものであった。最近、日本語訳された、『ゲオルク・フォルスター コレクション』⁵⁾ 所載の論文「パンの木」に典型的に表れているよ

うに、フォルスターの記述は、形態や分布、由来を中心においた、対象に対する余分な描写を排除した正確で過不足のないものである。しかしゲオルクの旅行記からは、かれが非ヨーロッパの風景をはじめて描くに際して直面した困難さが読みとれる。さきのポストらと同じく、結局、最終的には自分の目で切り取った風景として構成されてしまうことになる。森氏の論考中にも明らかにされているように、サルヴァートル・ローザの風景画はフォルスターとホッジスの両者にとって、参照のための画像として作用したようである。またフォルスターには、自然を美しく整えた「庭園」というメタファーがあったことも指摘されている。眼前に展開する自然をありのままの姿においてとらえ、自然を新たに秩序ある姿に構成するという行為のなかに、文明人の側の未開への美的秩序づけ、ヨーロッパ人によるヨーロッパ人のための発見という性格を看取せざるを得ない。しかしながら、特記されるべきはその新たな発見や秩序づけが、経験科学の方法を定礎させるものであったことである。

森氏の論考においては、フォルスターの『世界周航記』の自然と住民をめぐる描写が、地理学的記述の祖形であったとされている。自己の見たものの価値判断を相対化する文体を持ち、精神の自由と観察の広汎さ、人間と土地についての科学的比較を備えたゲオルク・フォルスターの記述方法が、近代地理学の生みの親としてのフンボルトに与えた影響の意義については、繰り返し語られてきた。「パンの木」中に見られる、「自然というこの神的造形者はどのような法則に従ってその富の分配に当たるのか、そして、ある場所の気候風土はどこまで、独特の形態と性質を有する特定の有機体の生存に産出原因として協働しているのか?これは二つながら私たちの視野の外にある事柄の系列に属している。しかしいつの日かこれらのことも、さらに遠く見渡す哲学者には、彼が自然学のように基礎付けられた大いなる体系を私たちの集める資料を使って完成するだろう時、明らかになるだろう」(同書133)というフォルスターの見通しは、ほかでもない若い友人のフンボルトによって成就されるのである。

フンボルトの経験が視覚に著しく傾いていたことはしばしば指摘されている。かれの描写は絵画的である。そのことは『植物地理学考』⁶⁾の本文を一覧すれば、直ちに見てとれるであろう。ただし『熱帯地方の自然絵画』と題されたこの本の付図(本当はこの図が本編に当たるもので、本文のほうはその注釈と見たほうがよい)は、一見したところ奇怪な表現であり、科学的観測データと美的風景描写が同居している。客観的な科学的記述からの帰納のようであるが、一枚の図に大陸の高所から海面まで、極地から赤道までの景観モデルを表現し尽くそうとする願望が感じられる。ゲーテ的な有機的自然観と自然誌の伝統に従った正確な記述の混在が、この奇怪さを生み出している。野間氏の論文は、フンボルトのアメリカ旅行に携行した当

時最新鋭の観測機器類の多数を挙げ、またかれの旅行成果の出版物中の地図表現に注意の眼を向ける。

フンボルトの方法の特徴は、それまでの種の静的、羅列的記載ではなく、群落の地球規模での水平的、垂直的変異の観察、新しい観測器械を使用した正確な測定、そして自然を構成している諸現象の相互関連全体の把握を目ざした点にあった。科学史家は19世紀前半の自然研究のこのような様相をHumboldtian Scienceという名称で表現するようになった⁷⁾。上記したフンボルトの植物地理学の業績はその典型的な事例といえる。しかしフンボルトの諸現象間の関連追求は自然の美的均衡を享受することに主な目的があったようである。全体を通してみるならば、諸事象間の関数関係の法則の樹立にはいたらなかった。フンボルトの美的景観探究のための地球旅行は、『自然の眺望』や『コスモス』など、一般読者向けの著作を生み出したが、それらの内容がもつ、遠い新大陸の風物と地球、果ては宇宙の現象の目も眩むばかりの絵画的表現と饒舌な文章によって、ヨーロッパ中の読者に感嘆の声を上げさせたことと、近代科学としての地理学や生態学の成立とがどのように関係するのかについては、さらに明瞭に理解される必要がある。フンボルトが90歳で没した1859年は、チャールズ・ダーウィンが『種の起源』の初版を刊行した年であるが、また現象学の泰斗となるフッサールが生まれた年でもあった。近代は自然誌と啓蒙の時代から、科学主義・機械論の時代を経て、主客二元論への内省とヨーロッパ中心主義の反省の時代へと変貌してゆく。

II

上でも触れたように、ゲオルク・フォルスターにしろ、ホッジスにしろ、かれらが未知の大陸で見たものを表象しようとするとき、あるがままの記述に徹しようとしても、かれらの知覚を支配しているヨーロッパ文化の表象様式の壁を打破するのに、相当な困難があった。フォルスターやフンボルトは、生来、エゴセントリックな偏見に満ちたまなざしをほとんど持たなかったという点で、当時としては公平な観察記録を残していたが、ヨーロッパ人の見た風景をヨーロッパ人のために記述するという範囲を超えるものではなかった。科学という中立的とみられるシンボル形式による表象であったがゆえに、疑問が生じなかったという風にも言える。

アフリカ・ジンバブウェの風景イメージ形成を取り扱った北川氏の論考は、「植民地化のプロセスの中でヨーロッパ人たちがアフリカ人の土地を自らのイマジネーションのもとに屈服させ、ヨーロッパの文化に取り込み、ヨーロッパの歴史にそれを書き加えてしまう」と述べて、風景構成におけるヨーロッパ的偏りを鋭く突いている。南西ジンバブウェの現地人たちは、マトポの丘を、当然のことながら、セシル・ローズの埋葬地としてではなく、彼／彼女らの最高

神ムワリ崇拜の地として、また先住民の岩絵の残された地としてシンボライズしていた。北川氏は、最近のアフリカの風景に関するポストコロニアルの動向に根ざした展望にもとづき、人々の営みがそれぞれ他とは異なる「歴史的風景」と密接に結びついていること、それゆえ、「風景のダイナミズム」がさまざまな人間の社会的政治的行動を通して競合しつつ形成されていく持続的なプロセスとして、さらに「過去の経験と未来の可能性の持続的な再形成」として分析されるべきであると述べる。

現代の文化地理学研究では、このような景観の政治的構築性を指摘する研究がしばしば見られる。同じ物理的景観が、異なった文化、政治主体によって、違ったテキスト読解がなされ、歴史をその言説間のせめぎ合いとして理解しようとする。この種の立場の代表的な学者であるJ.S.ダンカン以下のように述べて、現代のテキストとしての景観解釈論の立場の特徴を示す。

「描写とは鏡の写像ではない。なぜなら、それらは記述する人の言語や知的枠組みの限界の内に構築されるしかないものだからである。このような言語は「向こうにある」現実と一対一対応をするひとまとまりの語のセットではない。それはいくつかの言説——すなわち社会的に構成された共有された意味、イデオロギー、ひとまとまりの「常識」をなす仮定——を抛りどころとするものなのである。同じ語が別の言説の中では別の意味をもつかもしいない。描写とはそのようなコンテキストと結びついた意識においてのみ、意味を持ちうるものである」⁸⁾。

現実世界は存在物としてどのように構築されてきたか。だれがこの存在物を作り出す権力を持っているか。だれがこの景観を伝達し、意味を生産し、増幅させるのが問われなければならない。しかし純粋な「現象の描写」なしに景観の真の理解が果せるのだろうか。

二度の世界大戦の結果を経て、近代の「視の制度」に新たな変革が起こる。自然科学的方法の絶対的支配への反省が、人文科学者の現象学や解釈学の立場への接近を促進させる。現象学は、20世紀初頭の科学が直面する危機を克服するために、科学的把握に先立った現象そのものに立ち返って、人間の直接的な風景への触れに立ち戻ろうとする態度に端を発する。このような態度はマッハからフッサールにいたるドイツ・オーストリアの哲学の伝統から生まれ、フランスのメルロ＝ポンティにも波及した。

和辻哲郎の風土論は、ハイデガーの存在論に触発されて、人間の風土への触れの相違にもとづく認識の型の多様性を評価しようとする考えに立脚している。木岡論文が取り上げた、オギュスタン・ベルクのように和辻理論に触発されて、他の風土＝文化を知ることによって、自らの認識のありようを問い直そうとする試みも現れる。「自己を脱中心化することによって自己のアイデンティティの揺らぎを体験し、自己の再中心化を図ろうとするのである」。これは主

体の視覚がとらえる風景像の問い直しであるが、和辻哲郎の風土論を是認するとき、風景を感覚する身体・精神がすでに風土的に構成されているので、他者の風景表現をどこまで追体験し、受け入れることが可能なのかという議論に発展する。ベルクの言から木岡氏が抜き出したように、「ルネサンス以後の風景画は、画面の外に立つ超越的主体から見られた世界を遠近法的な空間構成によって表現する。そこには客体としての世界とともに、近代的主体が確固として存在する。これに対して日本の風景表現では主体の視点が中心からずれ、「多中心的」となる。したがって西洋的遠近法は成立しない。このように風景表現の多様性が文化の「型」の多元性を物語るという立場を取る限り、相対主義が帰結することは当然である」ということになる。ベルクは和辻の人間の精神的存在の構造契機としての風土性という考えに共鳴する。かれは風土性を風土の客観的傾向と感覚的意味の両方を含む趣きとしてとらえようとする。「ある風土において客観的なものが主体と通じてある趣きができ、さらにこの趣きが主体をして客体を身体にしみこませるとい過程」への注視は、ベルクが東洋において得た最重要な知見である。

しかしベルクが自己の身体を中国や日本の自然観の味読に従事させる一方で、かれの頭脳は古代ギリシャとイタリアそしてフランス語の文献を参照枠として思考し、自己の文化と言葉についての頑固な依存を隠そうとしないし、木岡氏の慧眼が指摘するように、アメリカ型の都市文化の否定を投影させる。また私見では、ベルクの比較文化論的視角には、ドイツ・オーストリア的思想への無意識的な等閑視が感じられる。ハイデガーへのベルクの関心は限定的であるように思われる。近代の超克を目ざした日本人にとって、思想の拠りどころになっていたのは近代ドイツの哲学であったことは周知であるはずなのだが……。ベルクの自己了解の深部について、逆説的にエスノセントリックであると評したい誘惑にかられる。かれはアイデンティティの揺らぎからどのように回復したのか。

このコメントでは、近代初頭における主体と環境の分離による科学的見方の発生、地球規模での知識の拡大と西欧文化の支配の確立、科学的視覚への反省と他者という存在の認識など広範に過ぎる問題に触れてきた。ヨーロッパ人は大航海時代以降、地球規模での活動経験を踏まえて、自己の日常世界を脱して、今日言うところの他者の世界を客体化して射程に入れた主客二分の世界を措定した。この視の枠組みは自然科学的思考の発達を促したが、20世紀に入ると次第に多くの疑問点が生じてきた。この困難の克服のために、ヨーロッパ人が外部の他者とのように出会ったのか、いかなる自己反省を行ったのかということ振り返ってみることが、今回のシンポジウムの主題であったように思われる。その際、筆者は地理学に籍をおくゆえ、「風景」あるいは「景観」概念の近代を通じての変化に関連づけて、一連の発表論文を理解し

ようとしてきた。風景との出会いの考察は、ランドスケープ概念を定義するに際して、どのように貢献出来るのかという問題である。最後にこの点に関し、今回の発表を踏まえて、要約して述べたい。

ランドスケープという概念は今回の一連の発表からもわかるように、きわめて複合的な概念である。それは領域性を持つとともに風景性を持ち、また表象された画像をも意味する。換言すれば、ランドスケープは、①物質的、②経験的、③表象的の3つのアспектを持ち、これらの複合において作り上げられた全体をあらゆる術語として理解される。①はアプリアリにフィジカルに存在し測定しうるとともに、改変しうるという性質を持つ。②は、体験し、知覚し、描写・記述しうるという性質である。③は、像として示されているもの、構成されたもので、観賞されたり、テキストとして解読されたりする存在である。ペルクの言葉を借りれば、ランドスケープの趣きは、「主観的なものと客観的なもの、感覚的なものと事実には属するものが混ざり合い、相互に構成しあってひとつの同じ現実を作るのである」。この意味でランドスケープは、フィジカルな存在ではあるが、自然環境ではなく、歴史や文化の側に属するものとして理解されなければならないものである。

いずれにせよランドスケープは新しく作られたり、改変されたりする宿命にある。われわれはいつまでも見ることに専念していることはできない。ルネサンスにおいて、人は、客体と主体の距離設定ができるようになった。現代においては、人は自己の主観性を意識し、自分自身に対する距離設定の能力を持つようになった。世界内存在、他者、文化相対主義などといった術語に示される内容である。ランドスケープという事実が、客体の側にも、主体の側にも帰せられないことについては、すでに暗示してきたが、この状況はランドスケープというものが常に、客観的観察 vs 感覚的志向性という緊張関係におかれていることを示している。

この関係を十分に把握しつつであろうが、ポストモダンの批判的地域主義を標榜する建築家ケネス・フランプトンは、視覚偏重の近代のオルタナティブとして、人間の触覚の役割を再評価しようとする。「[批判的地域主義]は人間の知覚の触覚的広がりをも再喚起することによって、われわれの規範である視覚的経験を補完しようとする。そうすることによって、それは視覚像に与えられた優越性を緩和し、環境を遠近法的な仕方だけで解釈しようとする西欧的傾向に反対しようとするのだ。語源からすれば、遠近法とは合理化された視野、あるいは明瞭に見ることを意味し、そうしたものとしてそれは、匂いや音や味わいを意識的に抑圧し、そのことによって環境のより直接的な経験から距離をとることを前提としているのである」⁹⁾。

この見解は現象学の直接経験に立ち戻るべきという主張に接近している。そもそも元来、ランドスケープという概念が、視覚のみから生まれ出たものであるのかどうかを再吟味されねば

ならないのかもしれない。地理学における景観概念の定義にかかわった、20世紀前半の学者パッサルゲやグラネらが、五感で知覚しうる周囲の環境を景観として切り出そうとしていたことが想起される。

註

- 1) オギュスタン・ベルク、三宅京子訳『風土としての地球』、筑摩書房、1994、80-81
- 2) マーティン・ジェイ「近代性における複数の「視の制度」」、ハル・フォスター編、樽沼範久訳『視覚論』、平凡社、2000、17-47
- 3) S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983 邦訳、幸福輝訳『描写の芸術——17世紀オランダ絵画』、ありな書房、1993
- 4) 多木浩二『船とともに——科学と芸術 クック第二の航海』、新書館、2001
- 5) 森貴史、船越克己、大久保進共訳『ゲオルク・フォルスター コレクション』、関西大学出版部、2008、125-162
- 6) Alexander von Humboldt, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer*. Tübingen,: Cotta 1807
- 7) S. F. Cannon, *Science in Culture: The Early Victorian Period*. New York: Dawson and Science History Publications, 1978
- 8) J. S. Duncan, *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyian Kingdom*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 12
- 9) ケネス・フランプトン「批判的地域主義に向けて」、ハル・フォスター編、室井尚、吉岡洋訳『反美学——ポストモダンの諸相』、勁草書房、1987、62