

堀口捨己
自然と水平の超越

Horiguchi Sutemi :
the Idea of
Nature and Horizontal
Transcendence

田路 貴浩
Takahiro TAJI

地球環境問題は今日最大の人類の課題であり、建築学においても最大かつ最優先課題であることはいうまでもない。そのために新たな技術開発が急速に推進されている。これは科学技術が引き起こした問題を科学技術によって乗り越えようとするものである。科学技術という近代的なパラダイムのなかで課題の解決を探る道とも言える。

一刻の猶予も許されない現在の危機的状況において、対処療法的な技術開発が必要であることは疑う余地もない。しかし、もっと大局的な視点に立って、誕生からただか 200 年も経たない科学技術という特殊な学・術のあり方を反省することも同時に不可欠ではないだろうか。近代は自然から聖性を取り除き、世俗化し、分析や操作の対象としてきた。それは「自然の資源化」とも言われる。地球環境問題に対する諸技術の開発は、言い換えればより効率的な自然の資源化への技術革新である。そうした対策が緊急に必要とされていることは異論をまたない。しかし、科学技術は本来的に価値に対して無反省である。科学技術は方法論であって、価値論を技術の外部に切り離すことによっていちじるしく進歩してきた。したがって、科学技術を方向づける価値論はその外部に求めざるをえない。

科学技術とは自然を人工的に操作することだとすれば、そもそも技術開発とは別に、自然に向かう人間の姿勢が再考されなければならないだろう。われわれは自然とどのように向き合うべきなのか。自然を資源とみる近代主義の価値観の保持を前提せず、価値観の転換を辞さない姿勢で自然観を考えなおすべきであろう。

ここで注目するのは堀口捨己 (1895 年—1984 年) である。堀口捨己は建築における前近代から近代への大きな転換期を生きた建築家である。様式建築を否定したゼツェッションに同調した分離派建築会に名をつらね、表現主義的作品で出発する。しかし、急速に近代建築の受容を進め、それと平行して茶室研究を切りひらき、

戦後になると数寄屋建築を究め、研究は庭園史へと広がっていった。茶室や庭園の研究をとおして、堀口は独自の自然観、芸術観を深めていくのだが、それは近代建築の技術を価値づけるためであったのかもしれない。

「非」都市的なもの

堀口捨己は庭に強い関心をもった建築家である。『桂離宮』(毎日新聞社、1952 年)、『茶の建築と庭』(角川書店、1962 年)を著し、日本庭園を通史として紹介し論じた『庭と空間構成の伝統』(鹿島出版会、1965 年)を編んだ。自身の建築作品集も『堀口捨己作品・家と庭の空間構成』(鹿島出版会、1974 年)とされており、建築と庭を同等に見る姿勢があらわされている。建築作品をみても、「岡田邸」(1934 年)には有名な「秋草の庭」がつくられた [写真 1]。これは和館と洋館が併存する母屋に対する庭として、コンクリートの塀を背景に秋草が植えられたもので、京都御所の萩壺のように寝殿造りの坪庭の伝統を引くものとして構想された。

堀口は早くから自然への関心を表明している。二番目の実作といわれる「紫烟荘」(1926 年)が竣工すると、その翌年にモノグラフ『紫烟荘図集』(洪洋社、1927 年)が出版されているが、そのなかに「建築の非都市的なものについて」と題する論考が収録されている。この論考には、堀口の自然に対する独自の姿勢が明瞭に論じられていて、生涯にわたる彼の建築制作の根本的な立場が表明されている。ちなみに後半では茶室についても考察されていて、のちに大成する茶室研究の発端を探るうえで興味深い。

論考の冒頭、まず都市生活の不自然さが指摘され、それに代わって田園生活に可能性が見出される。堀口はつぎのように論じていく。都市生活では人間の「原始的にして端的にあらわれる欲求」「本然的性向」が



【写真1】 岡田邸・秋草の庭

歪められてしまう。それは都市が人為的で、不完全で、病的だからである。田園もそうした都市生活を補完するための公園、水源、食料生産地、エネルギー供給地にすぎないものとなっている。言い換えれば、田園の道具化、資源化が指摘されている。しかし田園は本来そのようなものではなく、「原始的な自然な発展」なのである。田園は、眠る、休む、養う、育むといった「生活の本質的な欲求」「生活的本能」を自然のままに満たすことができ、「自然風物に調和した生活」ができる場所なのである。そしてそうした生活のための住宅は、「地上的な原始的な静けさ、朗さ、円やかさ」をもつと論じられる。

こうした主張の背景を予想させるものとして、堀口は18世フランスの思想家ルソーの名前に触れている。ごくおおざっぱに言えば、ルソーは原始的なものが自然的であり、かつそれは本質的であり合理的であると、自然的なものに理性の根拠を求めた。堀口においても、原始的で自然的なものは本質的であるのだが、彼がそこに見ようとするのは理性ではない。情感である。自然的なものに「原始的静けさ、朗さ、円やかさ」という性格、「抒情的雰囲気」が結びつけられるのであり、そこに堀口の独自の立場を読み取ることができる。

しかし、近代主義者でもある堀口はたんなる復古主義を否定し、科学が生みだした機械や材料のもつ有用性や機能性、そしてその新しい美を認めている。しかしそうではあっても、人間の自然に向かう強い性向をより根底的なもの、本質的なものとみなすのである。「総ての不可避の地上的な法則に従う性情が人間の心の中に深く入り、自然愛慕の浪漫性をつくり出すのである」。

「不可避の地上的な法則に従う性情」も、「自然愛慕の浪漫性」も、何かに影響された言い回しではある。しかし、その参照源が何であるか、残念ながら筆者は



【写真2】 ヘルヘンの住宅

いまだ探しだすことができない。それはともかく、「自然愛慕」という心性が本質的であり、その心性に照応する性格が田園住宅にふさわしいことが主張されている。

この論考ではこのあと、ヨーロッパの当時の新しい建築のなかに「非都市的傾向」をいくつも発見し、続いて日本の茶室を称揚していく。堀口は1923年7月、関東大震災の発生の直前に渡欧し、翌年1月に帰国した。イギリス、フランス、ドイツ、ベルギー、オランダ、オーストリア、ギリシアをめぐる旅行であった。なかでも彼の関心を強く引きつけたのは、茅葺き住宅の数々であった【写真2】。それらはプレモダン建築と呼ばれるべきもので、いまでは近代建築史からすっかり抹消されているものである。しかし、それらは堀口に強く影響を与え、帰国の年にすぐ出版された『現代オランダ建築』（岩波書店、1924年）のなかで多数紹介されている。ちなみに「紫烟荘」の施主である牧田清之助はこの書物を見て設計を依頼してきた、と堀口は明かしている。

ヨーロッパで見てきた茅葺き建築に触発されたのか、すでにその関心が芽生えていたのか定かでないが、堀口は日本の茶室の伝統に引き込まれていく。当時、茶室ははまだ「建築」の埒外と見なされていた。そうした時代に堀口は近代建築の立脚点をさぐるかのように、茶室の研究に打ち込んでいった。その出発点となったこの論考では、茶室の意義が次のように論じられている。

まず、茶室は「山村のしずがや濺家や農家」を芸術的に高めたもの、という見解が示される。濺家や農家は建築の発生的なものであり、「そこにはあらゆるものが必要ながためにのみ存在するものであって、たとえいくらかの意志的な表現があるにしても、自然人としての自然的な発動に過ぎないそのものの一つである家なのである」。18世紀フランスの建築理論家ロ



【図1】ロジエ「原始の小屋」

ジエの「原始の小屋」を想起させる考えである [図1]。ロジエも、最初の建築は身近な自然物を利用して、ただ雨露をしのぐという目的のために、最小の材料と簡素な技術でつくられたと考えた。堀口によれば、茶室はこうしたいわば「原始の小屋」から発展したもので、独自のわび、さびという世界を表現するに至ったものと解釈される。

「わび」や「さび」は（濺家や農家の：筆者）この材料とこの技巧とを基として機能を充たすと同時にその僅少な素材で、最も深く考察し、用意された単純な造形的な言葉で『悟り』の内面的深さを自然に表わそうとする表現である。そこには饒舌や露骨は最も排斥されるであろう。また不安や激情も否定されて、鋭さや強さも静かな落付きで或はまるやかな安らかさで包むことによるのみ肯定されるのである。

わび、さびはそもそもの意味をおおきく逸脱し、あの田園住宅の本来の特質である「静けさ、朗さ、円やかさ」として再解釈される。そしてさらに驚くべきことに、古代ギリシア芸術の性格に接続される。

然し内面的に安らかな悟りの深さを以て然も端正に迄精練された静けさはむしろかの年代によって色褪せたギリシャのクラシック芸術にも近いであろう。

茶室に古代ギリシア的性格が発見されるのである。いやむしろ、それはあらゆる原始的な文化に共通する、素朴な明るさと清らかさ、堀口のいう「浪漫性」の発見であったというべきかもしれない。いずれにせよ、茶室—古典建築—浪漫性が結ばれる。

堀口はヨーロッパ旅行で訪れたパルテノンを目にしたときの感慨を残している。多くの日本人たちがそうであったように、堀口もその美と美の伝統に圧倒された。しかし、のちに書かれる「茶室の思想的背景と其構成」（1932年）では、堀口は他の日本人建築家とは違い、パルテノンに比肩しうる唯一の日本建築として茶室を

並置してしまう。そのアイデアがすでにこの時点で示唆されていたのである。

ところで、堀口は茶室のすべてに現代的意義を認めていたのではない。そこには放棄されるべき前近代性がある。材料と技術である。堀口によれば、茶室の材料はひじょうに特殊で、入手困難であり、普遍的ではない。技術もまた、材料に応じた臨機応変的なもので、非計画的である。したがって、それは「過去の手工芸的な芸術」であり、機械化が進行する近代的傾向とは相容れないとし、材料と技術については「時代錯誤」とまで断定する。

それならば何が現代的意義として残されるのだろうか。それは機能性にもとづく抽象的幾何学的な構成美であるという。茶室は茶事という行為の機能性を備えた構成美である。ちなみに、このことは「茶室の思想的背景と其構成」で詳しく論証される。そこでは茶室の平面パターンが収集され、その機能的意味が分析されている。

いずれにせよ、堀口は茶室の材料を否定し、形式を肯定する。形式と材料、形相と質料、フォームとマテリアルは西洋の芸術論における基本フレームであるが、堀口はいわゆる形式美学の立場によって茶室を評価しようとしている。しかし手のひらを返すかのように、その評価はすぐにより戻されてしまう。銘木などの珍奇な材料は特殊なものであり否定されるべきだが、藁、茅、柿、土壁、鏝壁、敷瓦、太鼓張りの和紙などは、それでもなお「愛せずにはおられない普遍的材料」として拾い上げられる。経済性の点でも、機能性の点でも、これらより優れた工業製品が容易に入手できる。にもかかわらず、なおこれら自然素材は普遍性をもつと評価される。その理由はつぎのように弁明される。

それは草や木や土が自然に生い立ち存していた自然風景として印象が美しい幻覚をもたらすためではない。或は草の屋根、

木の柱、土の壁の原始生活者の家や、農村の家の持つ素朴な感じに索かれるためでもない。その材料それ自身がもつ性質である。それ等は環境たる自然とそれだけで融合し調和するし、またそれ自身柔かで、刺戟なく、特に厚い茅の屋根の如く多く気孔の重なったものの円やかなふくよかさは、何物にも換え難い感じで、なお近代的な感覚にも例えばピロードの持つ如き不思議なファクトラを与える所に愛着がある。

近代主義的立場から一度は否定されたものが、「自然愛慕の浪漫性」によってふたたび掬いとられる。それは過去へのノスタルジーではなく、それら素材のもつ普遍的な触覚的感覚によるのだという。堀口は素材が喚起する歴史的な意味を断固として切りすて、物の感覚的性質だけを注視しようとする。物の歴史性を探查する歴史家としての視線が建築家の創作行為に強く入り込んでくるのを感じたがために、創作者としてはあえて物の歴史的意味性を拒否し、感覚的特質だけに創造の可能性を限定しようとしたのだろう。

都市と美

堀口は当初から都市を回避し、田園に向かったのではない。都市に対して関心を持ち、ひととおりの都市計画を学習している。1920年に提出された卒業論文がそのことを証している。『都市と建築』と題されたこの論文は、近代都市計画の理念や方法がまとめられ、東京の都市計画の現況が評価されている。都市計画法制度や、工場地域や商業地域も含めた各種用途地域、公園・道路・橋梁など土木的インフラなどについても紙幅が割かれている。したがって、堀口は都市建築の可能性を一定程度学習したうえで、その対極の田園に建築家としての歩む道を賭けたのである。

しかし、われわれの目をひくのは、「近代都市の美」という一節である。これはわずかに数頁であるが、都市計画における芸術の役割や意義が論じられていて興味深い。そこから堀口が芸術というものの意義をどのように理解していたかを知ることができる。

人は總てのものを藝術化すべき使命を持って居り、私等が人としての生活をしている以上はそれは義務でありませう。人は又その内にこの要求を本能的にも持って居ります。何故ならば全ての藝術は人人の内生活の糧だからでありまして、ために人の精神的生活の不安から来る^{あつぱく}壓迫に悩まされ荒んだ生命もために救済され慰撫され消極的な^{あんいつ}安佚に隠れようとする生命もために鞭撻され奮起させられます。生命の救済慰撫、鞭撻奮起によって内生活は向上致します。文化は總ての人人

のこの向上によって一步一步築かれて行きます。向上の頂上であり極点である外生活と内生活との真の調和にまで到らんとして悶へてゐる人人の内生活の要求は内には信仰にまで行き、外には藝術となって表はれます。実に藝術は内生活の生命の唯一の言葉であります。

都市生活では「非藝術的な刺戟に人人の内生活は荒み墮落し」てしまう。そして、「本當の人間性としての反省を欠き、遂に思想生活がなくなります」とも批判されている。それに対して芸術は人の「内生活」を高めるものである。こうして都市の芸術化、都市美の必要性が訴えられていく。

芸術が精神を高めるという理想主義的考えが何を参照しているかは明らかにされていないが、西洋では歴史上幾度も繰り返されるものである。しかし注意したいのは、堀口が内面的精神を「内生活」と言い表すことによって、それを日常性のなかで捉え、精神主義への傾斜を注意深く避けていることである。また、「内生活の生命」とも述べ、内面の理知的な思想性ではなく、生き生きとした活動力に着目している。この見方はのちに触れる晩年の庭の定義にまでつながるものであり、「水平の超越」とも呼べる堀口独自の姿勢へと深化していく。

堀口が都市計画や都市建築を積極的に論じるのは、後にも先にもこの卒業論文だけである。その後は茶室の研究を次第に本格化させ、戦後になると庭園史研究へと発展していく。一見すると、その軌跡は都市からの撤退、さらには建築からの後退と思えるかもしれない。しかし、堀口の発言を正確にたどると単純にそのような評価を下すことはできない。なぜなら、堀口は「庭」という概念を、いまで言うところの「ランドスケープ」にまで拡張していたからである。

「庭とは」

庭をランドスケープにまで広げる堀口の考えを見るまえに、まず彼がいわゆる庭、庭園芸術をどのように理解していたのかを辿ることにしよう。そのためには『庭と空間構成の伝統』に収録された「庭とは」(1965年)という論考がもっとも適当だろう。この論考には長年の研究と創作から得られた堀口の庭園観の真髓が力強く語られている。空間芸術と時間芸術、人為と自然の両極をおおきく振幅しながら庭の本質が論じられていく。そうした対立する二極の拮抗とその超克の論理展開は「建築における非都市的なるものについて」でも

見られたもので、若いときから一貫した堀口のダイナミックな思考の方式がここでも発揮されている。それを弁証法的と呼んでしまえば、たんなる論理形式の問題に矮小化してしまうことになってしまう。堀口の振幅はそうではなく、建築家の生きた精神の振幅と理解されるべきであろう。

さて、話しをもとに戻して、くだんの論考「庭とは」から庭の定義を読み取ることにしよう。まず、次のように述べられている。

庭は、その表現が空間の纏まりとして捕らえられた時に、初めて造形としての表現をなすのである。空間の纏まりとはそれに含まれている自然、それに続く外の自然、そういう生の自然を超えて、見られる世界を築き上げるということである。庭を見て、芸術的なものを見るということは、生の現実から離れた彼方のものとして、観照という心の場においてである。

「纏まり」ということが言われている。通常、「纏まり」という場合は物の纏まりのことである。それに対して、堀口はあえて「空間の纏まり」と言っている。庭園は、石の置き方、樹木の配し方、あるいは石と樹さらには水との組合せ方、つまり物の纏まりが鑑賞される。しかし、そうした見方を「超えて」、その彼方の世界が見られなければならない、というのである。それは石や樹の自然物ではなく、物を超え、「観照という心の場」において見られる空間、そこに現れるものを見るということである。

では、そこに現れるものとは、空間の纏まりを通して見えてくるのものとは何であろうか。堀口はそれを時間と考える。空間から時間へ、論述はおおきく振幅する。

庭の表現は、見られている今の姿で成り立ってはいいても、それに加わる^{とき}の動きで、変わり行く^{すがた}相の面白さや哀れさが、絵巻の次の場のように心に映ってくるのである。あるいは造形として動くものであるから、映画の一コマといったようなあり方にも近いであろうか。花が開き、しばみ、散るといった次々に続いてつながる姿は、その一コマ一コマの形のつながりであって、この一コマ一コマが見るに堪え、そのつながりの時間的な流れのできばえが、また見られなければならぬのである。

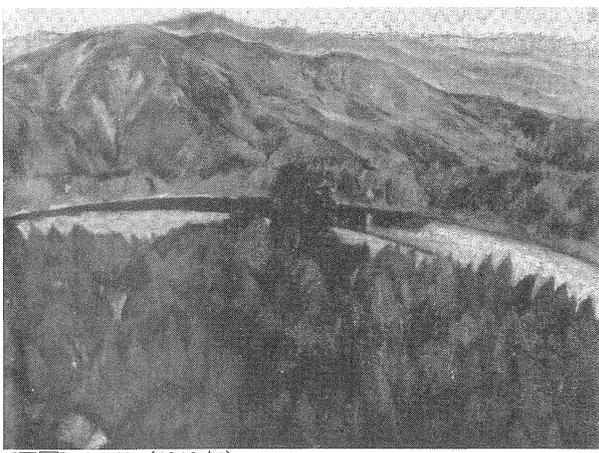
堀口はこのように述べながらも、時間を自然の変化として見る見方を越えていく。時間は動きや変化、運動ではない。観照のまなごしは移り変わる草木を越え、そうした変化の奥底にまで達する。そうして見いだされるのが生命だということである。

庭をしかし造形芸術として取り上げる限りにおいて、その美しさが成り立つ場は、絵や彫刻と変わってはいないであろう。

ただ今まで述べたように、異なったところは、表現する立場からも、観照する立場からも、常に動いて止まないことである。世に造形という言葉は、生命がない材料で成り立つことを指している。しかし庭の造形には、生命がある材料が主である。そこに時間が入り込むきっかけがある。しかしその生命は時間だけの事柄ではない。その中の色、赤とか青とかの色を取り上げてみても、造花の場合とは異なって、生きていることを、人の目が捕らえるとき、およそ質を異にした色である。それは見るものと向かい合った一つの^{いのち}命であって、その^{いき}生の^{いのち}命の輝きやかげりは、ただ青いとか赤いという目に映るだけのものを越えた^{かなた}彼岸のものである。そこに庭の表現が今という時を離れては、捕らえることができないという含みが、なお深い^{かなた}彼方の命につながってきて、もはや造形芸術という^{らち}ような埒を超えてしまう。このような生命あるもののみが持つという美しさは、人が作る芸術の世界を出てしまった別の世界のものである。

草や花、木々が表出する「輝きやかげり」が「今という時」にあらわれる。そのつどの今における生命の発出あるいは露現が時だと解釈してもよいかもしれない。ベルグソンの「持続」にも通じる考えである。堀口がはたしてそれを知っていたのかどうかは分からないが、ベルグソンは日本でも大正期に広く影響を及ぼしたことを考えると、その思想に触れていたことは予想される。もしそうだとすれば、青年期に受けた影響が、晩年にまで「持続」していることには驚かされる。

それはともかく、堀口によれば、連続するコマの流れが時間なのではなくて、一コマのなかに、変化の一瞬間のなかに時間が凝縮されている。そうして凝縮された一瞬において現れ出る変化への力が生命である。その生命は眼前のこの花の生命、個別の生命ではなく、「なお深い彼方の生命」である。これは、個を越えた普遍的な生命、世界の変化あるいは時間を生じさせる根源的力として理解できるかもしれない。しかし、堀口はもはやそのことを哲学的に詮索することはしない。ましてや神秘的な生命論へと傾斜していくこともない。ここで先にふれた「不可避の地上的な法則に従う性情」の深化としての「自然愛慕の浪漫性」という一言が思いだされる。見いだされる生命は今この場所にある草花を離れることはない。見いだされる生命は地上的であり、生活のなかで見いだされるものであって、それを離れたものではない。大きく上から覆ってくるもの、仰ぎ見るものではなく、あるいは見える世界の根底でうごめく無意識的でおぞましい欲動のようなものでもなく、「愛慕」という心情で親密に見いだされるものである。それが観照する心に美としてあらわれるので



〔図2〕 山の絵（1910年）

ある。

しかし、自然の草木はそれだけで生命を表出するのだろうか。堀口はそのようには考えない。生命は人為を越えたものであっても、それが人為を越えたものとしてあらわれてくるためには高度の人為がなければならぬのである。

庭が庭だけの世界として、すなわち造形芸術としての庭となるためには、その生きた植物などの命あるものも、一つの役割を負うて、その働きをしなければならない。それは設計という振り付けの中の一つとして、その指し示された役柄を表さなければならないのである・・・自然の生命は人の力を超えたものでも、それを使って、形を整えるという人の考えのもとに、人の手が加わり、心が添えられて、そこに生の自然にはなかったなにか別のものが表われてくる。それを造形芸術の中に持ち込む。それが庭なのである。自然にして自然ではない。一つの作られた表現の世界のものである。

自然の根源的生命が開示されるのは、「作られた表現の世界」においてである。自然に対して、細心の人為が施されなければ、自然はその生命をあらわさない。堀口の精神は、ここ自然と人為のあいだでも大きく振幅している。

ランドスケープとしての庭

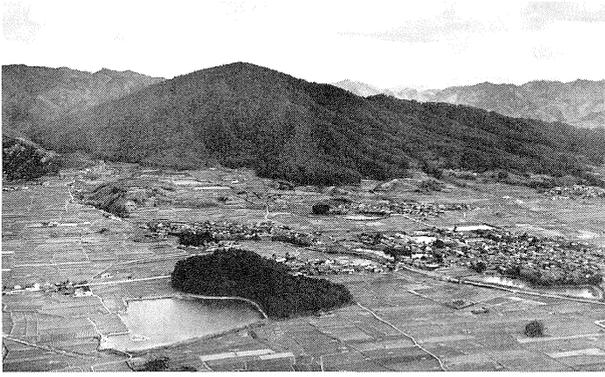
さて、堀口が庭をランドスケープにまで拡張して考えていたことは先に触れたとおりだが、その見解は明治大学退職後の1968年、非常勤講師としておこなった「造園」の講義から知ることができる。講義の一部は、堀口が明治大学を退いたあと建築史講座を継いだ木村徳国によって記録され公表されている（『庭園序説』『現代の建築家 堀口捨己』）。木村によれば、講義の第一回は「庭園の概念」、第二回は「庭園の構成」、第三回は「庭園の図面」といった内容で、それ以降は具体的な庭園史へと続いた（木村徳国「堀口博士と空間構成 『庭園序説』に寄せて」『現

代の建築家 堀口捨己』）。公表された講義録は、これらの第一回に相当する部分と思われる。

講義は、まず通常考えられている庭園の定義に対する違和感の表明からはじめられている。「今までの庭園とか、造園とかいわれているものの、話を聞き著述をみまして、不思議に思い、自分の意にみたぬものがあることを感ずるのであります」。そしてこの違和感に対して、庭園を再定義するために、日本の中でもっとも美しい場所はどこか考えてみようというのである。三つの場所が挙げられていく。第一は東京の皇居お堀端、そして厳島神社、三つ目が古墳時代の古墳である。これらは「空間構成」「スペース・デザイン」として捉えられ、そうしたものまでも「庭」に含められる。いまで言うランドスケープも庭なのである。

皇居のお堀端についてはすでに卒業論文のなかで言及されていて、上野公園とならんで東京の美しい場所の一つに挙げられている。堀口はこのときから都市計画をランドスケープとしてみる見方をもっていたと言えるかもしれない。そして晩年になって、都市計画もランドスケープもすべては「庭」という一語で括られたのである。結局、庭は次のように定義される。「自然と人間の生活とをふくむ美的な空間の構成で、都市計画をもつつみこむもの」である。

この定義には二つの重要な見解が含まれている。一つは、庭は自然と人間の生活の両者を含むという点、もう一つは、それが美的な空間構成であるという点である。庭はまったくの自然ではなく、そこに人為が関与している。しかし、まったくの人為、人工ではなく、かならず自然物が含まれている。「建築家は、それが好きであろうが嫌いであろうが、とにかく、否でも応でも、自然物を取り扱うような、そういう研究を、自分のデザインの中へ取り入れてゆかなくてはならない」。また、庭は空間構成の芸術であっ



【写真3】三輪山と箸墓



【図3】三輪山と箸墓の軸

て、それは限定された敷地内の造園にとどまるものではなく、都市計画にまで広がるものなのである。「デザインというものを先立てた、空間構成という非常に雄大なもの、都市計画をも芸術として捉え得る建築のデザイナーとしての庭園学がなくてはいかんと、私は考えるものであります」。

堀口によれば、そもそも「庭」とは、家の周囲にできる「余地」であり、そこに植物が植えてあるとか、塀で囲われているという限定はなかった。「住まう家と、それを取り巻く自然というようなものの、一つの空間構成であるデザイン。こういうものは、きわめて古い時代から、自然発生的に出てきた芸術だと、こう考えていいですね」。囲われていることが庭の本質ではなく、住居を取りまく生活のための自然的な場所ということが庭の本質と考えられている。言い換えるならば、人間の生活と自然的環境が重なり合う場所が庭なのである。したがって、それは一つの住居とその周囲に限定して考える必要はなく、人間的な建設の営みが自然環境と積極的に関わるところはすべて庭となりえるのであり、庭園の二つ目の本質として、それらが一つの空間構成にまとめられ、美を表出するまでに高められたときに庭となる、と考えられている。

堀口はここで「自然物」とは何か、という問いを提起し、何かの思想に依拠するのではなく、自分の言葉で回答している。それによると、ヨーロッパの自然観では、自然物とは「人間生活に対立する側の、外側のもの」と考えられているが、日本人の自然はそれとはまったく異なるというのである。

(自然とは：筆者)むこうにみえる木、とこう言えばいいですね。

あれは我々と対等の生命というものを持っていて、自立的に成長している。生まれて、成長して、そして老いて死んでゆく。そういう生物です。ああいうものは、やはり自然とっていい

んでしょう。

また、こうも述べている。

人の生命と違う生命を持った他のもの、これも自然とってよいでしょう。

自然はわれわれとは別の生命であるが、それは人間に対峙するものではなく、人間と同じように生まれ死ぬ同列のものである。だからこそそれは愛慕の対象となるのである。

堀口は「構成」という言葉をしばしば使用した。また、実作では壁面や天井に方形の格子などを多用し、幾何学的構成の室内空間をいくつもつくった。しかし、庭という概念が示そうとしているのは、建物や都市の人工物と自然物の「構成」という美的な組み合わせにとどまらない。それは人間の生活と人間以外の自然物の生命との美的な一つのまとまりをも指し示すものと考えべきであろう。すでに卒業論文では、都市美による人間の内生活の充実と外生活との調和が訴えられていた。構成は自然物と人工物のとりまとめだとしても、もっとその先を狙っているのである。

水^平の超越

堀口は山に強い関心をもっていたようである。もっとも若い時期のものとして残されている六首の和歌は、まさに「山の歌」と題されている。これらは最晩年に刊行された『堀口捨己歌集』（鹿島出版会、1980年）に収録されているが、そのうちの一首は山をつぎのように描写している。

赤々この山の上に夕づけど
山峽はやもかげりたりけり

夕陽に赤く染められた山頂と、谷間の薄暗がりとの鮮明な対比が簡潔に詠われている。見られているのは、

山と谷を活気づける光と色である。山口廣はこの歌を同じ歌集に収録されている「山の絵」[図2]とまったく重なり合うことを指摘している（山口廣『異端と正統のはざま』『現代の建築家 堀口捨己』鹿島出版会）。この絵には山頂から見晴らされる風景が描かれている。手前には自分が立っている山、その下を大きく湾曲してゆったりと流れる谷間の川、その向こうにはさほど高くはない山並みが地平線の彼方にまで続いている。山頂から眼下の川までの深さ、川の左右の広がり、それと平行する山並みの広がりど地平線への奥行き、こうした空間が確実に捉えられている。ランドスケープを空間構成とする考えはけっして概念的に思考された結果ではなく、きつと堀口自身のこうした目から生まれていったのだろう。

ところで、堀口が日本でもっとも美しい場所にあげた三つの場所は、奇しくも山をふくんでいる。皇居のお堀端は、そのどここのことを言っているのか正確には分からないが、半蔵門から三宅坂に下るあたりは都市のなかの雄大な谷であって、まるで「山の絵」を想い出させる。巖島神社は水に浮かぶ鳥居と社殿で知られるが、堀口はその着想にたいへん感心している。しかしそれだけでなく、その背後の弥山と一体的なまとまりをなし、海と山とその間の建築との緊密な関係が一つの表現作品となっていることに感銘を受けている。

もう一つの古墳は人工的な山である。堀口はいくつかの古墳について言及しているが、その一つが大和地方の箸墓と呼ばれる前方後円墳である。この古墳はふつうとは異なり、西北の片側にだけ池が広がっている。池越しに箸墓を眺めると、その向こうに三輪山が見える[写真3]。三輪山はその麓のおおみわ大神神社のご神体として祀られている山で、その山腹と山頂にはいわくら盤座がいまでも残されている。盤座は供物をのせる台石として組まれた石群であって、堀口はこれを庭の祖型とみなしている。たしかに盤座は禅宗寺院の石庭の石組みを思わせる。

ところで、三輪山の山頂と大神神社を結ぶ軸線は、前方後円墳である箸墓の軸線とみごとに平行していることを堀口は指摘している[図3]。箸墓と三輪山の関係を池越しの眺めだけでなく、幾何学的にも関係づける古代人の構想の雄大さを言わんとしたのである。

堀口はこのように山に特別な関心をもっていたが、晩年には三仏寺投入堂との出会いもあってか山岳信仰にも興味をもっていたと伝え聞く。日本文化の源流の一つを山岳信仰に求めていたようである。しかし、堀

口は建築であれ、庭園であれ、芸術作品から宗教、あるいは哲学への越境はけっして行わなかった。目の前の物の彼方を観照することを説いても、それは超越的あるいは神的なもの、精神的あるいは宗教的なものへの超越を述べたのではない。あくまでも目の前の物の美とそこに表れる生命を見ようとしていた。だから「観想」ではなく「観照」なのであろう。堀口の彼方は「今この時」における彼方であって、その外部の彼方ではない。

「茶室の思想的背景と其構成」では、表題に「思想的背景」とうたいながら茶室の成立や表現の意味を仏教理念によって解釈し説明することをあっさり放棄している。そしてあくまでも茶事の機能美の追求として説明するのである。あくまで生活の美に、「地上的な法則」にとどまり続ける。そこで出会う自然の生命は不可知の神秘的なものではなく、「原始的な静けさ、朗さ、円やかさ」として親密にあらわれてくる。堀口は一貫して「水平の超越」を求めつづけたのである。宗教は神という上方へ、哲学は根源という下方への超越だとすれば、堀口は生活世界のなかの生命という水平方向の超越を探求しつづけたと言えるだろう。

冒頭の地球環境問題に立ち戻ってみよう。近代的科学技術は自然を資源として人間的世界のなかに内在化する営為である。自然を脱神聖化して、その超越的性格を剥奪することが科学であり、そうして得られた知識を再編したものが技術である。しかし、自然は人間を超越していないのだろうか。近代主義を経たわれわれはふたたび自然を神聖化することはできないだろう。しかし、そもそも人間は自然の部分であって、その逆ではないのだから、自然は人間の世界を越えたものとして回復されるべきである。しかし、歴史を逆行することはできない。

堀口は美の彼方の生命を生活世界のなかに発見し、その思想は深められていった。また、創作者としてその思想は建築とその庭に表現され、洗練されていった。それら堀口思想と表現は数寄の世界として賞賛されながらも、なにか別世界のこととして区別されてもいることは否めない。しかし、堀口はそもそも、生命への水平の超越を日常的生活のなかで構想していたことを見落としてはならないだろう。