

堀口捨己の風景—ロマン主義から浪漫主義へ

田 路 貴 浩*

はじめに

建築家 堀口捨己（1895-1984）は近代建築をヨーロッパから日本へ導入した先駆者のひとりとして大きな足跡を残した。戦前の作品としては、吉川邸（1930年）、大島測候所（1938年、図1）、若狭邸（1939年、図2）などがあり、戦後は明治大学建築学科教授として、同大学の3キャンパスの校舎ほぼすべてを手がけた（1955年—1965年）。それら建築家としての仕事は質・量ともに特筆すべきものであったが、堀口はそればかりか、建築史研究者としても一級の業績を残した。とくに茶室の研究に専念し、今日の茶室研究の基礎をつくった。学位論文の『書院造りと数寄屋造りの研究』（1944年／鹿島出版会、1978年）は日本建築の基本様式を規定し、建築史研究の基礎を据えることになった。『利休の茶室』（岩波書店、1949年）は日本における茶室建築研究の最初の本格的な成果であり、日本建築学会賞論文賞を受賞している。

研究成果は建築家としての設計活動にも反映され、数寄屋や茶室の設計も手がけた。天皇陛下の宿泊所として設計された「八勝館御幸の間」（1950年）では独自の数寄屋様式を確立し、日本建築学会賞作品賞が授与されている（1951年）。

堀口の数寄屋や茶室への関心が今日でも示唆的なのは、それが建物単体だけでなく、建築と庭の関係に向けられていたからである。そうした視点から、『桂離宮』（毎日新聞社、1952年）、『茶の建築と庭』（角川書店、1962年）が著され、また建築家によるものとしては最初の日本庭園史『庭と空間構成の伝統』（鹿島研究所出版会、1965年）が編まれた。自身の建築作品集も『堀口捨己作品・家と庭の空間構成』（鹿島研究所出版会、1974年）と題されていて、建築と庭を等価に見る姿勢があらわされている。

建築と庭が一体的に設計された最初の代表作は岡田邸（1933年、図3）である。建物は和館と洋館の併存であったが、それらをつないで統一する



〔図1 大島測候所〕



〔図2 若狭邸〕



〔図3 岡田邸〕

* 京都大学大学院准教授

ように庭がつくられた。庭の中心は「秋草の庭」と名づけられ、寝殿造りの坪庭が意識され、コンクリートの塀を背景に草花が植えられた。

このように、堀口は近代建築を推進する一方で伝統的な茶室建築の探求へと向かった。それは一見分裂しているように見えるため、しばしば伝統的建築から近代建築への移行期の折衷的建築家と位置づけられてきた。たしかに堀口は近代化の移行期を生きた。しかし書かれたテキストを読むなら、その思考の大きな振幅には驚かされるものの、いささかも折衷的ではない。近代建築と茶室建築のあいだで遂行された模索あるいは思考はけっして中途半端なものではなかったのである。対極的なもののあいだを揺れ動きながらもそれら両極を徹底的に吸収し、一貫した方向へと向かっている。そうした思考の焦点にあったのは「生命＝生活」と言ってもよいだろう。これは日本においてもあるいは西洋においても、近代化の進行の過程で広く論じられたテーマであったのだが、しだいに「生活＝機能」へと変質し、やがて消滅していった。しかし、堀口の思考は晩年に至るまで「生命＝生活」を基軸としていたのである。

ところで、堀口はいつごろから茶室に興味を抱くようになったのだろうか。学生時代の堀口は西洋の最新建築デザインにたいへん敏感で、ヨーロッパとくにドイツで刊行される建築雑誌・美術雑誌からつねに最新情報を収集していたようである。最先端のデザインを追い求める建築青年だった。さらに、明治以降の建築史研究のなかで、茶室建築はマイナーな存在にすぎなかった。

茶室に関して最初にまとめた論考を著したのは武田五一と言われる。1898年に卒業研究で茶室を取り扱ったあと、1901年まで『建築雑誌』に茶室に関する記事を寄稿した¹。しかしながら、その研究は当時ほとんど注目されなかった。また、その発表時期は堀口の幼少期にあたり、直接関心を呼び起こしたとは考えられない。

ただ、時代の流れを見落としてはならない。明

治後期以降、文学において顕著にあらわれる田園的なものへの関心あるいは郷愁という潮流は大きく広がりつつあった。それは西洋のロマン主義に触発されたもので、大正時代にピークを迎えることになる。近年「大正生命主義」と呼ばれる潮流である²。これは単一の潮流ではなく、さまざまな思想や芸術運動を包含する呼称であるが、いずれも自然的なものや本能的なものが生命的なものとして捉えられ称揚される点で共通していた。

堀口は生涯にわたって歌人としても活動した。短歌への関心は建築への関心よりも早く、ロマン主義の影響は文学とくに詩や短歌をとおして受けたようである。田園的なもの、生命的なものへの関心も歌壇の潮流に即していた。そうした志向が育まれるなか、オランダのアムステルダム派に出会う。アムステルダム派とは、コンクリートを使った抽象幾何学的構成のいわゆるモダニズム様式のロッテルダム派にわずかに先立つ潮流で、レンガなどの自然的な素材を使いながら主情的で表現的な造形を特徴とする一群の建築家たちである。堀口は近代建築の新しい工業技術とデザインを受容する一方で、アムステルダム派のロマン主義的な造形表現に強く共鳴したのであった。しかし、ロマン主義的な熱情はやがて沈静化し、平穩で明朗な心性へと移り変わっていく。堀口が「浪漫主義」と呼んだ心性である。これと平行して、堀口の茶室への関心も高まっていったようである。そして生命的なものは、そうした心性に包まれた目をもって、晩年にいたるまで見つめられ続けた。

以下、堀口の茶室への関心が醸成されていく経緯を探りながら、ロマン主義から浪漫主義への心性の変貌に注目することにしよう。まず堀口とアムステルダム派の出会いから、その影響を色濃くあらわした初期の住宅作品「紫烟荘」^{しえんそう}の誕生までをたどる。そして、紫烟荘の発表に合わせて書かれた論説「建築の非都市的なものについて」に表明された「浪漫主義」の内実を概観する。さらに、そこに示された生命的なものへの関心が、晩年の

庭園論にまで保持され深化させられていることを確認する。そして最後に、堀口のロマン主義の受容と「浪漫主義」への転換を詩人北原白秋との関係から探ることにする。こうして、堀口が近代建築を導入しながら、どのような風景の創造を思い描いていたのかを探ることにしよう。

1. オランダ建築と紫烟荘

堀口の建築家としてのキャリアは、1920年（大正9年）、分離派建築会の結成にはじまる。東京帝国大学の同級生6名が「分離派」を名のり卒業設計展を開催したのである。彼らは西洋の歴史的様式建築からの脱却を唱え、芸術的創造性の自由な発露としての建築を主張した。建築展の記録作品集『分離派建築会宣言と作品』（岩波書店、1920年）に寄稿した堀口の論説「建築に対する私の感想と態度」を見ると、建築設計は「芸術本能」という生命的なものを根底とする創作行為であることが声高らかに宣言されている。

第一義の芸術は芸術本能の欲求に基いた真の創作でありまして、芸術は創作によってのみ生命あるものとなり、その生命によって亡びることもなく常に新しい。³

建築は様式から解放された自己表現であること以上に、生命的なものの表出であると確信されていたことが注目される。

堀口はその後大学院に進学し、1923年（大正12年）7月には建築の視察のためにヨーロッパに渡った。渡欧後まもなくして関東大震災が発生したがそのまま旅行を続け、マルセイユを皮切りに、リヨン、パリ、ブリュッセル、アムステルダム、ロンドン、ダルムシュタット、ベルリン、ワイマール、プラハ、ウィーン、ブダペスト、イスタンブール、アテネ、ローマ、フィレンツェ、アッシジ、ヴェネツィアなどを巡った。翌年4月に帰国したが、訪問地の数からかなり精力的な旅行であったと思われる。

訪れた建物のなかで、とくに強い印象を受けたものの一つがオランダ建築である。オランダは近代建築の進展に大きな役割を果たしていたが、イギリス、フランス、ドイツなどの大国の最新建築ではなく、小国オランダの建築潮流にもっとも共感を示したことに堀口独自の価値観や直観が感じられる。帰国すると翌月の5月、大阪三越で開催された「関西第二回分離派建築会展覧会」で、「オランダの新建築」と題した講演をおこなった。おそらく、帰国直後の新鮮な感動が熱く語られたことであろう。この話はすぐにまとめられ、年末の12月には『現代オランダ建築』（岩波書店、1924年）として刊行された。

この本は、序論に続いてアムステルダム、ロッテルダム、ユトレヒトの三都市を中心とした建築動向を紹介している。しかし、その記述の多くは堀口が独自に書き下ろしたものではなく、ドイツ・ベルリンで刊行されていた建築雑誌『ヴェアスムート』に掲載されたアドルフ・バーネの論文「現在のオランダ建築芸術」⁴に多くを負っている。それは参照にとどまらず、ほぼ訳文に近い箇所も多数確認されることが研究者によって指摘されている⁵。そればかりか表紙の特徴的な装丁も、オランダで刊行されていた総合芸術雑誌『ウェンディンゲン（Wendingen）』の1920年10号をほぼコピーしたものとなっている（図4）。海外情報に敏感な堀口の一面が如実にあらわれているとも言えるだろう。

とはいえ、そのすべてが雑誌の受け売りという

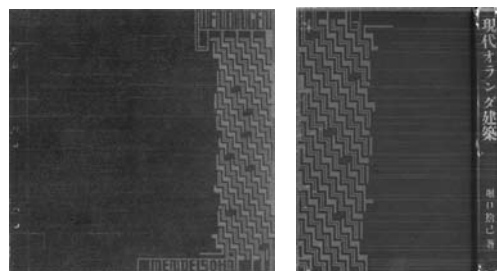


図4 『ウェンディンゲン』(左)、『現代オランダ建築』(右)

わけではない。堀口が自分の目をとおして得た印象を自分の言葉でいきいきと書きあらわした箇所もはっきりと認められる。それはアムステルダム派の建築作品についての記述であり、その一つがパーク・メーアヴェイク（Park Meerwijk）である⁶。

パーク・メーアヴェイクは1916年から1918年にかけて、アムステルダム北郊の都市ベルゲン（Bergen）に建設された戸建て住宅のコロニーである。設計したのはベルラーへの次の若い世代の建築家たち、スタール（J.F.Staal）、ブラーウ（G.L.Blaauw）、クロフォラー（M.Kropholler）、ラ・クロワ（La Croix）、クラメル（P.L.Kramer）であった。いずれの作品も自由な表現主義的傾向にあり、レンガを使った大胆な造形が試みられ、アムステルダム派の代表作の一つとされている。

堀口が示しているとおり、パーク・メーアヴェイクは『ウェンディンヘン』で特集が組まれ紹介されている⁷。『ウェンディンヘン』は建築家ウェイドフェルト（H.Th.Wijdeveld）による独自の編集で知られ、「パーク・メーアヴェイク」特集では彼自身が序文を執筆している。堀口はこの一部を訳出して引用し、建築家たちの情熱的な内的力、表現への欲求に発する自由な創作を賞賛している。

実に「彼らは建築的設計の法則を無視して丁形定規や三角定規の山に火をつけました。彼らは燃え立ち煙る塊の囲に半人半獣の神サチルのごとくに舞踏します。そして自由と焰の歌を唄ふ」⁸のであります。実に彼らは總てを離れて近代の熱情の中に溢れ来る欲求を如

何に建築に表はしたことでせう。彼等の焰のやうに上がり来る内的な力の一つの歪める曲面となって表はれて、それを表はすに似つかはしいあの柔かい藁とあの燻んだ素朴な煉瓦を持ってしました。……ここに明かに私等はベルラーヘ氏の固い構造派的な考えに反対した一つのある傾向、幻想的な、自由な創作を強調する態度を発見します。⁹

こうした導入に続いて、個々の住宅作品が紹介されていく。なかでも賞賛されているのが、クロフォラー「掬木の片隅の家」（Huize de Beukenhoek）である。この住宅も他と同じくレンガ壁のうえに茅葺き屋根が架けられていて、独特な外観を呈している。堀口はこの住宅についてじつに細やかな観察をおこない、それをいきいきと記述している。

其単純なそして柔かみのある草の大きな屋根のふくらみは、又何と云ふ心やさしい表現でありませう。七つの煙道が一緒になって、其先が短く少しづゝのぞいてゐる煙筒が棟の一方に低く集められて一つの力強いマスとなつてゐるのに對して、重く垂れた軒のふくやかな草の厚さの又何と云ふゆるやかなうねりで上つて行くことでありませう。此ゆるやかにうねる軒の重さと柔らかさに對して、強く折れ曲れる居間の煉瓦壁は上にのびて露臺の手摺となり、其手摺は水平にならず斜に切られて居て云い現はし難く全體を引きしめ生かして居ます。更にその居間の前テレスの思ひ

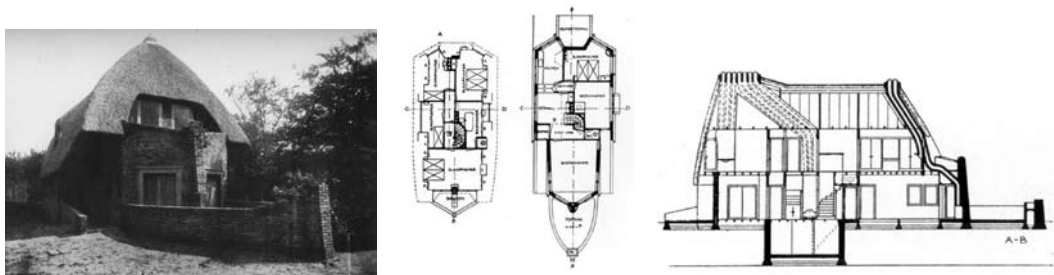


図5 クロフォラー「掬木の片隅の家」

切って延びて其手摺の円弧を描きつゝ高くなり、尖端に於て太い柱で止まり抑揚つけられてゐることは、これから一番遠い所の屋根のあの七本の煙出し口を擁してゐる低い重い煙筒に對して不思議な重大な關係を以て力の相倚り相のびて美しい均衡の美を作り出してゐるではありませんか。¹⁰

堀口の心をとくに捉えたのはレンガと茅、それら自然な材料によって生みだされる造形とそのテクスチャーであった。それらが生みだす印象がいきいきと記述されている。このあと見ていくように、堀口は短歌の制作をとおして写生の力を培っていたのだが、この引用文からもそうした描写力をうかがうことができるだろう。

パーク・メーアヴェイクとの出会いは堀口にとってまったく偶然で、日本では事前の情報を持っていなかったようである。おそらく、そのためいっそう強く感動したのだろう。後年のインタビューでもそのことを回顧していることから、よほど強く記憶に刻まれたと思われる。堀口は次のように語っている。

それは第一次世界対戦の後オランダへ参りました時ですが、表現派の芸術家がレンガの壁体に茅の屋根をかける住宅を多く作っていました。その茅の刈り方の曲面が、表現派のカーブを平気で使っている、実に珍しい住宅です。あの時オランダは中立国で、極めて小さい国ですけれども富裕な生活をしていたところですね。表現派はドイツが中心といつていいでしょうが、ドイツ、ロシア、あの辺の連中が一緒になったそういう芸術の波の中へ出てきたといつてもいいのですよ。それはレンガの曲面、しかもレンガも大量的に焼いたものではなしに、日本と同じように手で作った、歪みある手作りレンガが自慢なのです。そういうレンガで曲面のある壁を作ったり、茅葺きにしたりしたものが僕には驚きだったのです。ヨーロッパへ行って茅葺き

の屋根を集めてこようとは全く思わなかったんです。然し数寄屋造りという建築に親しみを持つものには心ひかれる対象でした。¹¹

この発言から、ヨーロッパへ旅行したころにはすでに堀口のなかに数寄屋や茶室への興味が芽生えていたことがわかる。そして帰国後の『現代オランダ建築』では、ヨーロッパの草葺き建築と日本の茶室との比較を論じている。

草屋根を建築に使用して芸術的意味において高い建築は、……少し古いところでは誰も第一に頭に浮かべるでしょうところのフランスの小トリアノンの草葺の宮殿であります。…ヴェルサイユ宮からトリアノンの瀟洒な簡単な宮殿の住まいとなり、遂にはあのプチットリアノンに移り行く過程は、金銀ちりばめた眩惑から石の瀟洒へ、遂には草と煉瓦の素朴への生活で、わが国の藤原時代の金閣銀閣の絢爛たる華美の感能的疊感から、「さび」「わび」の世界に徹しようとする茶室の閑雅幽玄の致にいたる変遷を思い浮かべます¹²。

プチ・トリアノンと言われているのは、ルイ16世の王妃マリー・アントワネットのためにプチ・トリアノンの庭園内につくられた「ル・アモー (le Hameau)」と呼ばれる田園風の住まいのことである。堀口によれば、田園の素朴な生活への憧憬は、その後、フランスでは発展せず、むしろオランダでその展開をみることになったというのである。そうした推論の妥当性はともかく、石の建築から鉄とコンクリートの建築へと移り変わる時代のヨーロッパを旅するなかで、堀口は草とレンガの建物を発見したのである。堀口の「わび」「さび」に関する理解は、文中の記述を読むかぎりきわめて一般的で表層的な印象を免れないとしても、草とレンガの建物を見いだす眼を用意したのは茶室への関心だったことは明らかである。

オランダ建築についての旅行報告にはすぐに反響があり、住宅の注文を受けることになった。依頼者は牧田清之助であった。牧田は馬好きで、埼

玉泉庵の畑地に馬場があって、そこに休憩所を建てることにしたのであった¹³。しかも、堀口からオランダの茅葺き建築の話しを聞き、茅葺きの洋館とすることにした。

紫烟荘の主人は茶をやり、農が好きな方で、本邸ではすわる生活をされていて、きわめて日本的なんです。たまたまぼくがヨーロッパから帰ってきたときにオランダの近代建築はカヤ葺きだという話をしたら、自分のところのクラブをひとつカヤ葺きの洋館でつくってという注文がでたんです。¹⁴

これが二番目の住宅作品となる「紫烟荘」（1926年、図6）である。「早蕨の紫の烟の如き」という意味で「紫烟荘」と名づけられた¹⁵。命名は堀口なのか、牧田なのかは定かではないが、堀口は茶をたしなむ牧田と文学的な感性を共有していたのだろう。

建物の外観は『現代オランダ建築』に紹介された「パーク・メールウク外の住家」（図7）に酷似することになった。ただし、パーク・メーアヴェイクの建築家のように内面の表現欲求を大胆な曲面的造形へと向けることは慎まれている。茅葺きの屋根は大きく緩やかにむくり、水平に張り出す庇の先端にわずかな曲面がつけられているくらいである。窓廻りや家具調度品などには、むしろデ・ステイルに触発されたような幾何学的構成が目につく。各部の材料は意識的に選択されていて、壁は白漆喰、居間内壁は聚楽土、窓廻りや胴縁などの造作は檜、外構の腰壁やテラスは焼き

過ぎレンガとされた¹⁶。近代建築の表徴ともされていた鉄やコンクリートといった材料は避けられ、素朴な伝統的材料が使用された。そうした伝統的材料がもつ色やテクスチャーの生命的な表現性が着目されていたのだろう。パーク・メーアヴェイクの建築家たちの熱情的なロマン主義的表現のあとを追うのではなく、もっとおだやかで平穏な心性が、伝統的材料の幾何学的な構成によって表現されたのである。

2. 田園的なもの

紫烟荘が完成すると、その翌年の1927年にはモノグラフ『紫烟荘図集』が出版された。建物内外の写真集であるが、巻頭に「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。鉄とコンクリートといった最先端の材料ではなく、自然的な素材を多用した理由を説明するために書かれたもので、原始的、自然的、田園的建築とその「浪漫性」をめぐって論述が展開されている。そこには堀口の自然に対する独自の姿勢が明瞭にあらわれていて、生涯変わることのなかった建築制作の根本的立場が表明されている。後半では茶室について言及されていて、『現代オランダ建築』での思いつきよりもさらに進んだ、しかも独特な解釈が提示されている。

論述はまず都市生活の不自然さの指摘からはじまり、それに代わって田園生活の可能性が提示されている。つぎのように論じている。都市生活で



図6 紫烟荘



図7 「パーク・メールウク外の住家」

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。田園の道具化、資源化の指摘とも言い換えることができるだろう。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。田園では、眠る、休む、養うといった「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」をもつとされている。

即ち住家は雨露を防ぐために、休息のために、睡眠のために、分娩のために、育児のために、保護のために、等々の人間的な欲求があるがまゝに充されるための設備として考へられるのである。そこに生ずる住宅は、眠る家、休む家、養ふ家、育む家である。地上的な原始的な静けさ、朗さ、圓やかさで、決して強さや硬さや高さ、鋭さ速さ等ではないであろう。土から離れ難い人間の情性の端的な表れである木や草や土で、鐵や混凝土や硝子ではないであろう。¹⁷

こうした主張の背景として、堀口は18世フランスの思想家ルソー（1712-1778）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は自然的であり、かつそれは本質的であり合理的であるとし、自然的原始的なものに理性の根源を求めた。同様に堀口も原始的で自然的なものは本質的であると考えている。しかし、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。

近代主義者としては当然のこととして、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。それにもかかわらず、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。

總ての不可避の地上的な法則に従ふ性情が人間の心の中に深く宿り、自然愛慕の浪漫性をつくり出すのである。¹⁸

「不可避の地上的な法則に従う性情」という言い方や、「自然愛慕の浪漫性」という観念は、特定の誰かの所論の影響を予感させる。しかし、その参照源は明らかにはされていない。

明治後期以来、近代化の反動として自然回帰の潮流があらわれる。そうした傾向はとくに文学において顕著で、1900年（明治33年）に出版された徳富蘆花『自然と人生』はベストセラーとなって広く読まれたことはその一つの証左である。堀口も大きくはそうした潮流のなかにいたのであろう。そこから、「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という主張がなされたものと思われる。

ヨーロッパにはじまり、日本へも伝わったロマン主義は、パーク・メアヴェイクの建築家たちもそうであったように、激しい熱情にその基本的心性が彩られていた。しかし、堀口のいう「浪漫性」はそうした炎の消尽のあとに訪れる平穏な心性を意味していた。

田園は要するに田園であって、其環境の總ての風物が非都市的な原始的な自然な発展である。そのために我々のそこに於ける生活も或は欲求もおのづから人為的な刺戟の少ない和やかな本然に近い姿であらはずには居ない。¹⁹

論考はこのあと、ヨーロッパの当時の新建築のなかに「非都市的傾向」を発見し、続いて日本の茶室の考察へと進んでいく。『現代オランダ建築』でも紹介されたオランダの茅葺き建築がふたたび取りあげられ、そのなかでは思いつき程度にしか

語られなかった茶室建築の意義について、詳細な議論が展開される。

まず、茶室は「山村の^{しずがや}瀬家や農家」を芸術的に高めたもの、という見解が示される。瀬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」。ルソーと同世代のフランス人建築理論家ロジエ(1713-1769)の「原始の小屋」を想起させる考えである。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。

「さび」や「わび」は此材料と此技巧とを基として機能を充すと同時に其僅少な素材で、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は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。又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ろやかな安らかさで包むことによってのみ肯定されるのである。²⁰

この論述のなかで驚かされるのは、わび・さびの理解である。それらはそもそもの意味をおおしく逸脱し、あの田園住宅の本来的な特質である「静けさ、朗さ、円やかさ」へと変容している。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寧ろかの年代によって色褪せたヘレネ（ギリシア：筆者）のクラシック藝術にも近いであろう。²¹

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—浪漫性が結ばれるのである。

堀口はヨーロッパ旅行でパルテノンを訪れ、多くの日本人たちがそうであったように、その美と美の伝統に圧倒された。しかし、のちに書かれた「茶室の思想的背景と其構成」²²では、堀口は他の日本人建築家とは異なり、パルテノンに比肩す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。放棄されるべき前近代性も指摘している。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、入手困難な稀少なもの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。そう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」で詳しく論述され、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。

このように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、フォームとマチエー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た。しかし右から左へと振り子がふれるように、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として否定されながらも、藁、茅、柿、土壁、錆壁、敷瓦、太鼓張りの和紙などは、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より優れた工業製品は容易に入手できる。にもかかわらず、これら自然素材は普遍性をもつと評価されるのである。その理由はつぎのように説明されている。

それは草や木や土が自然に生ひ立ち存してゐた自然風影としての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、百姓の家の持つ素朴な感じに索かれるためでもない。其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、又それ自身柔かで、刺戟なく、特に厚い茅の屋根の如く多くの気孔の重なったものの圓やかなふくよかさは、何物にも換え難い感じで、尚近代的な感覚にも例へばピロードの持つ如き不思議なファクトラを與へる所に愛着がある。²³

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」とし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捨て、物の感覚的性質だけを注視しようとした。物の歴史性を探査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かもしれない。

3. 庭と生命

堀口が自然的材料によって構成される茶室に浪漫的心性を読み取ろうとしたことを見てきたが、その姿勢は晩年に至るまで保持されさらに深められた。庭の観照の窮極は生命の看取と考えるまでに達したのである。そうした長年の研究と創作活動から得られた堀口の庭園観の真髄は、『庭と空間構成の伝統』に収録の「庭とは」に端的に論じ

られている。

この論考では、人為と自然の両極をおおしく振幅しながら庭の本質が論じられていく。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ものについて」でも見られたもので、若いときからの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。

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、観照という心においてである。²⁴

通常、「纏まり」という場合は物の纏まりのことをいうだろう。庭園では、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。しかしながら、堀口はあえて「空間の纏まり」と言っている。物の纏まりという見方を「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、「観照という心の中」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、空間の纏まりを通してそこに見えてくる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、論述はおおしく振幅する。

庭の表現は、見られている今の姿で成り立ってはいても、それに加わる^{とき}季の動きで、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、しぼみ、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につながりであって、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。²⁵

庭の時間は映画にたとえられている。映画は一つ一つのコマと、それらの流れから成っている。庭において見られるのは、一コマに収められた「空間の纏まり」とその時間による移り変わりである。しかし、堀口はこのような述べながらも、時間を自然の変化として見る見方を越えていく。時間を動きや変化、運動と捉える見方はいまだ不十分なのである。観照のまなざ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しなければならぬ。そうして見いだされるのが生命だというのである。

庭をしかし造形芸術として取り上げる限りに於いて、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命^{いのち}であって、その生^{いき}の命^{いのち}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彼岸^{かなた}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、なお深い彼方^{かなた}の命につながってきて、もはや造形芸術というような埒^{らち}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。²⁶

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。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。そのように凝縮された一瞬において現れ出る変化への力が生命なのである。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、堀口は時間論や生命観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、日常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。大きく上から包み込んでくるもの、はるか彼方に仰ぎ見られるものではなく、あるいは世界の根底でうごめく無意識的で不定形な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ないのである。

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越えたものでも、

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。²⁷

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。堀口はいまで言うランドスケープに「庭」という語をあてたが、その風景は、「自然愛慕」の心性に導かれながら構成される人為をつくり出した纏まりの果てに、朗らかに発露する生命の輝きを象徴するものであっただろう。

4. 北原白秋と堀口捨己

堀口の思想のなかでも「浪漫主義」に関する部分だけを拾いだしてきたが、その形成には短歌が深くかかわっている。なかでも北原白秋との関係が注目される。

明治後期から大正期にかけて、短歌の近代化がいちじるしく進行する。その推進役となったのが与謝野鉄幹・晶子による『明星』であり、正岡子規の『馬酔木』そして伊藤左千夫の『アララギ』である。『明星』は浪漫主義の牙城として、『馬酔木』『アララギ』は写生主義のそれとして、互いに意識し影響しあい、あるいは対立しながら新しい世界を切りひらいていった。

与謝野鉄幹は19世紀末の1899年（明治32年）に東京新詩社を結成し、翌1900年（明治33年）にその機関誌として『明星』を創刊した。ロマン主義が日本の文壇にあらわれたのは明治25,6年頃のこと、その中心は『文學界』であったとされている。旧来の封建的なものの打破、自我の解放と拡大、あるいは思想感情の自由な表現が追い求められたのである。『明星』は直接『文學界』と繋がっ

ていたわけではないが、近代短歌史研究の碩学である木俣修は、それを『文學界』の浪漫主義を継承し、歌壇に移入したものと位置づけている。さらに、鉄幹・晶子についてつぎのように述べている。『『明星』における鉄幹・晶子はその唯美的な憧憬の精神をうけついで、奔放に空想の羽をのばし、浪漫主義本来の華やかな世界を開いていったことができるのである』²⁸。彼らが歌壇に与えた衝撃は大きく、とくに晶子の『みだれ髪』は同世代の歌人のほとんどに影響を及ぼし、明治期末まで一世を風靡したといわれる。

北原白秋が『明星』に登場するのは1906年（明治39年）、『明星』全盛期の頃である。しかし、まもなく1908年（明治41年）の廃刊に向かって、その歌風は行き詰まりに直面する。その事情を木俣はつぎのように分析している。

しかし、新詩社歌風の危機は、すでにその歌風確立の時期において、歌風そのものの中に胚胎していたといってよいであろう。その自我の拡大解放は現実の中に追求されることなく、現実を越えた観念の世界、空想と神秘のなかに求められたのである。彼らにとっては、空想と神秘に生きることが生の充実であり、生の光栄であった。そのような傾向が強烈になればなるほど、現実における足場から次第に遠く結果をまねくことになった。それは浪漫主義の宿命であるといってよい。彼らにはその作品において、人生ならびに現実を描写することはできなかった。²⁹

『明星』のロマン主義とは異なり、自然の客観的写生を旨としたのは正岡子規である。新詩社の結成と同じ1899年（明治32年）、子規を中心に根岸短歌会が結成された。やがて1902年（明治35年）に子規は没したが、根岸短歌会を継いだ伊藤左千夫は全盛期にあった『明星』に対抗し、1903年（明治36年）に機関誌として『馬酔木』を創刊した。

子規は「生の写真」を標榜し、伝統に準じる固定化された美意識を批判しながらも万葉集を範と

した。現実と対峙する自律的な自我の目覚めにはいまだ至らなかった。木俣はその限界をつぎのように記している。

彼の写生が正しい意味のリアリズムの精神を把握していたものとはいえない。その写生は天然・自然の風物風景を写すことが主であった。現実を冷徹に解剖し、これを批判しようとする烈しい自我の覚醒というようなものは彼には見ることはできないのである。³⁰

左千夫は子規を継承したとはいえ、その写生論はいちじるしく異なった。彼は短歌を叙情詩と確信し、「直接端的な感動の表現が短歌の生命」と主張するまでになった³¹。子規の写生よりもはるかに主情的になったのである。

『馬酔木』は1908年（明治41年）終刊となったが、左千夫は同年、『アララギ』を創刊し、斎藤茂吉も同人に加わった。茂吉は左千夫の弟子であったものの、その擬古万葉調の歌風を越えようと努め、観潮楼歌会に出席して新詩社の歌人との交流をはかった。観潮楼歌会とは森鷗外が1907年（明治40年）に始めた歌会である。新詩社派と根岸派の融和と交流を目的として両者の歌人が招かれ、毎月一回、1910年（明治43年）まで開催された。茂吉が北原白秋と出会ったのもこの歌会においてであった。

こうした交流を経て、1913年（大正2年）、茂吉は『赤光』を発表した。万葉調を基調としながらも、写生のリアリズムは人間的な生命の真実へと迫っていると評された。白秋との交流が本格化するのもこの年からである。書簡もやりとりされ、1914年（大正3年）の『アララギ』新年号には白秋の寄稿文が掲載されるまでになった。

茂吉が写生論をまとめて発表するのはそれからしばらくしてからで、1920年（大正9年）9月号『アララギ』に発表された『「短歌と写生」一家言』では、つぎのよく知られた写生の定義が示された。「実相に観入して自然自己一元の生を写す。これが短歌上の写生である」³²。ここで言われる「自然

とは「生」と同義で、「写生」は生の象徴へと至ることが求められている。木俣によれば、茂吉は写生の境地を「現実主義の立場に立って、しかも理想性を包蔵するものを極点とする」というところまで発展させている」のである³³。

北原白秋は1885年生まれなので、1882年生まれの茂吉とは同世代であり、1895年生まれの堀口より10歳年長である。堀口にとっては憧れの対象となる世代ともいえる。白秋は、上述のとおり1906年（明治39年）新進詩人として新詩社に加わったあと、1909年（明治42年）に出版した詩集『邪宗門』で大成功をおさめた。「官能の大胆な解放、原色に近い感覚の饗宴…自在なる言語魔術は驚嘆のうちに迎えられた。…この一卷で詩壇の地歩はかたまつた」と評価されている³⁴。

茂吉が『赤光』を出版した同じ1913年（大正2年）、白秋は処女歌集『桐の花』を出版した。白秋はすでに『明星』歌人として短歌の制作をはじめていたが、『桐の花』でその独自の歌風を確立した。歌には西洋の文物が積極的に取り入れられ、モダンで都会的抒情に溢れていた。『明星』歌風から脱出して、仏蘭西近代詩風の薫染のもとに、新鮮無比な近代的感覚官能が、匂うばかりに放散されている。近代人の神経の痛みや憂愁があえかなる都会情緒の中に流れているのである」³⁵。

茂吉との交流が続くなか、白秋は1915年（大正4年）、弟鉄雄と阿蘭陀書房を創立し文芸誌『ARS』の刊行をはじめた。白秋30歳、堀口捨己20歳の年である。阿蘭陀書房という名は、白秋の対外的なイメージが南蛮趣味にいろどられた天才詩人ということで通っていたからではないかとも言われている³⁶。白秋は西洋ロマン主義の詩人として見られていたのである。

『ARS』には社友の投稿欄があり、堀口は巡礼詩普通社友となって短歌の投稿を続けた。創刊号には「教室」と題する6首の連作が掲載されたが、そのうち3首はつぎのとおりである。

からすぢ ほさき
鳥口の穂尖に思ひひそめては
と 磨ぐ日静かに雪は降りけり

教室の窓近く見ゆる松の葉の
細かき松葉の光れば嘆かゆ

かぎろひの外面の反射の忍び来る
をくら 小暗き部屋に數學するかも

これらはのちに立原道造によって賞賛されたものだが、いずれの作品も細やかで微細な観察によって対象がいきいきと写生されていて、教室の静かで張りつめた情景を伝えている³⁷。その歌風は白秋の西洋的異国趣味よりも、茂吉の写生に近いように思われる。

白秋は『ARS』の主宰と並行して、第二歌集『雲母集』を出版したが、『桐の花』の歌風からは大きな変貌を遂げていた。木俣はつぎのように評している。「第二歌集『雲母集』になると…『桐の花』における繊細な感覚によって人工樂園風な都会情緒を歌うといった態度を全くなぐりすて、荒々しい自然のなかに全身全霊をさらけだして原人的な匂いすらする人間的息吹を放散している。人間唱名ともいべき新しい歌風をひらいたのである。」³⁸

歌作へ没入するにしたがって、白秋は極貧生活へと転落し、ついに大きな転期を迎えることになった。1916年（大正5年）5月、白秋は南葛飾群小岩村^{さんや}三谷に移り、「閑寂三昧」の生活に入った³⁹。都会的な官能性を捨て、田園での清貧な生活を営むことになる。同時に、巡礼詩社は紫烟草舎へと改称された。結社は住まいを兼ねた簡素な木造家屋に置かれたが、現在、千葉県市川市の里見公園内に移築保存されている。「紫烟草」というのは煙草の煙のことで、堀口の「紫烟荘」の「紫烟」とは意味がまったく異なる。しかし、巡礼詩社の社友だった堀口が、巡礼詩社解散後に結成された紫烟草舎の名を知らなかったはずはなく、音

や字面の記憶がどこかに残っていたのかもしれない。

白秋の葛飾での生活はすぐに終わったが、田舎暮らしはつづいた。1918年（大正7年）に小田原に転居し、翌年には、伝肇寺の竹林に自宅を建てている。棟梁は込山吉太郎で、「木菟の家」と名づけられたこの家は、屋根も壁も藁葺きで、まるで南洋の民家を思わせる異様なものであった。もしかすると、白秋の田園志向がこうした住居をつくらせたのかもしれない。田園的なものという点では、堀口の紫烟荘よりもはるかに徹底しているとも言える。

苦しい歌作の日々の末、1921年（大正10年）、ようやく第三歌集『雀の卵』が出版された。堀口がロマン主義の情熱につき動かされて分離派を結成した翌年のことである。白秋の歌風はすっかり変貌していた。巻頭の「大序」には、足かけ8年に及んだ創作の苦悩が吐露されているが、そのなかに白秋が到達したあらたな境地が論じられている。近代生活のきらびやかな人工的世界にあった人気作家の栄光から一転し、赤貧の生活のなかで人為を越えた沈黙のなかに自然を見いだしたのである。

私の歌はその頃から漸く曙光を見出しかけて来た。すっかり趣が変わって今までの強ひて澄み入らうとした^{いか}厳つい不自然さが無くなって来たように思へた。然しそれもほんの曙光を見出ししかけたばかりで、私は突然無言になって了った。

一つには貧しい生活が貧しい乍らに愈々

人ばかり歌ったり歌ばかりに苦しんでゐられなくなったのであった。二つには歌と云ふものに命をうち込んで行つてゐるうちに、真の沈黙の尊さと云ふのが自然と了解されて来て、今は三十一字の短歌でも冗漫に過ぎ言句が多過ぎるやうに思へて来たのである。⁴⁰

こうして、西洋の新しい文芸運動への追従は捨て去られ、憧憬的は日本の先人たちへと入れ替わってしまった。

つくづく慕はしいのは芭蕉である。光悦である。大雅堂である。利休、遠州である。…私はどうかしてあそこまで行きたい。風流が風流におわらず、真に自然に還って、一木一草の有るがままにおのれをその中に置く、そうした自然に任せた、あなたまかせの境地こそ真の芸術では無かろうか。⁴¹

話題はこのあと制作論としての写生に及んでゐる。白秋は写生を歌作の端緒として肯定するが、写生を越えたその先まで到達すべきと主張するのである。

そこで正直に観照し正直に写生せよということは無論だしい。正しいが、それは歌作上の根本義であるというだけで、それだけでは未だ初歩だと考える。⁴²

目指される境地は対象を客観的に写生するにとどまらず、対象との主客一如の状態まで至らなければならない、そこに象徴の世界が開けるのである。

…真の芸術の絶対境はその写生から出てもっと高い、もっと深い、もっとかすかな、真の象徴に入って初めてその神機が生き気品が動く。そうして彼と我、客と主の両体が、真の円融、真の一如の状態に合して初めて言語を絶した天来の霊妙音を鳴り澄ますのである。⁴³

そうして世界の「真実相」へと入っていき、生命の輝きの象徴という歌作の究極へと到達するのである。

真の愛、真の先鋭なる感官を通じて世の真実

相に徹する時、真の生命は初めてその神秘の光を放ち、歌もいよいよ真の象徴に達する。…東洋芸術の神髄はこうした自然の真実相に端的に直入する。細微の写生を避けて直接にその本質そのものを把握する。即ち一視に機を識り、一線に神を伝え、一語に生を活かす底のものである。⁴⁴

しかし、こうした生命の象徴への入口となるのはなにも非日常的な事物でも神秘的な経験でもない。白秋は、雀が風に吹かれながら必死に羽ばたくそのありふれた姿からでさえ、歌はその躍動する生命のリズムの象徴となりうると述べている⁴⁵。このように生命へと直入する観照のまなざしを、白秋は田園での貧しい閑寂な生活のなかで獲得したのであった。芭蕉の境地がその先に見いだされていた。

閑雅、雅閑、われ汝を慕うこと久し。願わくば田園疎林の中、行住念々汝とともに処して、閑寂さらに寂しからむ。

うきわれを寂しがらせよ閑古鳥 芭蕉⁴⁶

白秋の写生論は茂吉のそれに強く影響されていて、両者の主張するところはほとんど変わらない。いずれも、たんなる客観的な写実にとどまることなく、その奥の生命的なものをつかまなければならないとされている。茂吉はそれを「観相」と呼び、白秋は「観照」という。堀口は一貫して「観照」という語を使用しているから、やはり茂吉よりも白秋の写生論に親しんでいたのだろう。いずれにせよ、堀口は歌作をとおして写生の修練をおこなったのであり、それは堀口の庭園や風景を見る目を育てることになっただろう。

おわりに

白秋の変貌は1915年（大正4年）の『ARS』刊行から翌年の葛飾での閑寂三昧にかけてはじ

まった。ロマン主義に色濃く染まった近代的で煌びやかな歌風は徐々に姿を消し、まなざしは閑寂な田園のなかに潜むなにげない自然の生命へと向けられるようになった。堀口は1920年(大正9年)の分離派結成の頃には茶室への興味が芽生えていたので、白秋のロマン主義からの移行と時を同じくしていたことになる。1923年の渡欧では、アムステルダム派のロマン主義的な造形表現に目を奪われたが、レンガと茅の素材にそれとは異なる表現性を感じとっていてもいた。そして、それは1927年の「建築の非都市的なものについて」のなかで、わび・さびと結びつけられながら、穏やかで朗らかな「浪漫性」として明瞭に把握されるに至った。

大正期の10年あまりの歳月のあいだに、ロマン主義から浪漫主義への変容が生じたのである。熱情から静穏へと心性はすっかり転換した。それは自我の解放から自我の滅却へといたった近代人が再認識した「わび」「さび」の風景であった。しかし、それは陰鬱な孤独な世界ではなく、明るく平穏で朗らかであった。堀口の「浪漫主義」とはそのようなものだった。

堀口は茶室ばかりかコンクリートの近代建築さえも浪漫主義的で田園的なものとして見ていたのかもしれない。きっと、草の中にたたずむ白いコンクリートの建物を浪漫主義的風景として思い描いていたのだろう。

図版出典

図1, 2, 3: 堀口捨己『堀口捨己作品・家と庭の空間構成』

図5, 7: 堀口捨己『現代オランダ建築』

図6: 堀口捨己『紫烟荘図集』

注

- 1 武田五一の茶室に関する著述は下記のとおり。『茶室の沿革』、卒業研究、1897年。「茶室建築に居て」『建築雑誌』133号、1898年。「茶室建築に就いて」『建築雑誌』147, 149号、1898年。「茶室建築」『建築雑誌』150, 154, 155, 156, 157, 171, 173, 175号、

1899-1901年。まとまった出版は没後となる。『武田博士論文選集 上 茶室建築について』、高桐書院、1946年。

- 2 「大正生命主義」については、鈴木貞美が精力的な研究成果を多数発表している。代表的な著作としてはつぎの著作があげられる。鈴木貞美編、『大正生命主義と現代』、河出書房新社、1995年。
- 3 堀口捨己、「建築に対する私の感想と態度」『分離派建築会 宣言と作品』、岩波書店、1920年、6頁。
- 4 'Holländische Baukunst in der Gegenwart', "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", Jg.6, (1921/22), H1/2, pp.1ff.
- 5 山本一貴、「堀口捨己とアドルフ・ベーネの“現代オランダ建築”」『平成21年度 シンポジウム「近代建築史の最先端」第6回 近代(日本)×近代(西洋)－「モダニズム」研究の方法論をめぐって』、2010年3月15日、27-34頁。
- 6 堀口は「パーク・メールウク」と表記している。
- 7 "Wendingen", Jg.1, no.8, 1918.8.
- 8 op.cit.p.5. ウェイドフェルトの序文からの引用。
- 9 堀口捨己、『現代オランダ建築』、岩波書店、1924、16-17頁。
- 10 同書、18頁。
- 11 堀口捨己、篠田桃虹、神代雄一郎、「鼎談 数寄屋の精神」『SPACE MODULATOR』9号、日本板硝子、1956年。
- 12 堀口捨己、『現代オランダ建築』、145頁。
- 13 堀口捨己、『堀口捨己作品・家と庭の空間構成』、鹿島研究所出版会、1974年、44頁。
- 14 堀口捨己、「住宅における伝統のおもみ」『新建築』、1966年5月号。
- 15 堀口捨己、『紫烟荘図集』、洪洋社、1927年、2頁。
- 16 『堀口捨己作品・家と庭の空間構成』、44頁。
- 17 『紫烟荘図集』、5頁。
- 18 同書、7頁。
- 19 同書、4頁。
- 20 同書、10頁。
- 21 同書、11頁。
- 22 堀口捨己、「茶室の思想的背景と其構成」『建築様式論叢』、六文館、1932年。
- 23 『紫烟荘図集』、18頁。
- 24 堀口捨己、「庭とは」『庭と空間構成の伝統』、鹿島研究所出版会、1965年、5頁。
- 25 同書、6頁。
- 26 同書、6-7頁。
- 27 同書、7頁。
- 28 木俣修、『近代短歌の史的展開』、明治書院、1965年、32頁。

- 29 同書、40頁。
- 30 同書、47頁。
- 31 同書、48頁。
- 32 斎藤茂吉、『斎藤茂吉歌論集』、岩浪文庫、1977年、127頁。
- 33 木俣、上掲書、136頁。
- 34 『新潮日本文学アルバム 北原白秋』、新潮社、1986年、35頁。
- 35 木俣、上掲書、111頁。
- 36 三木卓、『北原白秋』、筑摩書房、2005年、199頁。
- 37 立原道造「住宅・エッセイ」『立原道造全集 第4巻』、角川書店、1972年、28頁。
- 38 木俣、前掲書、159頁。
- 39 北原白秋、『歌集 雀の歌』、短歌新聞社、14頁。
- 40 同書、22頁。
- 41 同書、28頁。
- 42 同書、30頁。
- 43 同書、30-31頁。
- 44 同書、31頁。
- 45 同書、32-33頁。
- 46 同書、46-47頁。