

# 6

## 山本理顕

山本理顕

【プロフィール】

- 1945年 中国北京市生まれ
- 1968年 日本大学工学部建築学科卒業
- 1971年 東京藝術大学大学院美術研究科建築専攻修了
- 1971-73年 東京大学生産技術研究所 原研究室研究生
- 1973年 山本理顕設計工場設立
- 2002-07年 工学院大学工学部建築学科教授
- 2007年 Y-GSA(横浜国立大学大学院建築都市スクール)校長/教授

# 成熟しない建築家

松山 巖  
Iwao Matsuyama



山川山荘 [写真:山本理顕設計工場]

建築家とは奇妙な職業人である。デザインを決め、図面を描き、工事を監理する。それなら建築を建てる人が、デザインを考え、工事を受ける施工会社なり、大工など職人たちに直接に頼めばいい。いや、それは面倒で、適切なデザインを決めることはできないし、図面も描けない、工事の監理など素人にはできるはずもないといわれるだろう。では建築家は施主の代理人なのかといえ反論が出る。建築家は施主の要求を聞くだけではない、建築には法律と技術の条件があり、社会的な意味があり、芸術作品だというだろう。しかしそれは建築家が時に法律家や技術者になり、時に社会事業家になり、芸術家になり、施主にも職人にもなることであって、その実、建築家の主体性は曖昧だという証しではないか。

ではさまざまな顔を持つために建築家はどうするのか。だから彼らは、何が今の流行りか、モダンか、ポストモダンか、コンクリート打放しか、いかなる身ぶりをすれば専門家らしいか、どういう発言をすれば社会事業家や芸術家らしいかと日夜、情報収集に励むのだ。とはいえ、何も私はこの状況をすべて否定するつもりはない。良心的な建築家ならさまざまな顔を持つし、今日ではあらゆる文化がマーケティングに左右されているのだから。こんな当たり前のことを記したのには訳がある。村上春樹の『1Q84』3巻[新潮社/2009-10]と、その後に出た春樹へのロングインタビュー(『考える人』2010夏)を読み終えて、フト山本理顕の建築を思い浮かべた。私は格別な春樹ファンではない。彼の小説も編集者が送ってきたから読んだだけで大いに感動したわけではない。しかし文体には卓抜な技術を感じた。展開はさらにうまく、ページをめくると最後まで読みたくなる。にもかかわらず読了後、物語から受ける感動は薄かった。が、その感動の薄さが理顕の仕事の思い起こさせ、春樹がインタビューで答えている言葉が理顕の言葉と重なってきたのである。

ところで9月から群馬県立近代美術館で「白井晟一展」が開かれている。私は縁があつて展示会の企画に参加している。その企画会議の日に私は理顕と別の用事があり、その後、彼と共に白井展の企画会議の人たちと会った。すでに会議は終わり、飲み会に変わっていた。大半のメンバーは理顕もよく知っていたので、彼も気楽にまず白井晟一について語った。若い頃に白井の仕事を追った思い出があると言ひ、さらに「建築は結局感動だよ」とぼつりと話した。この発言には私も酒席にいた人たちも、オッと小さく驚いた。すると理顕は「僕は建築に感動を求めることはあえてしてこなかったけど」と照れて断りを入れた。確かに理顕の作品も春樹の小説のようにあえて感動を抑えているところがあると考えたのである。

白井の仕事若い頃に追ったと聞けば、初期作品の「山川山荘」[1977]の屋根は確かに白井の「善照寺」のそれを思わせ、発表時に屋根の美しさに私は感嘆した覚えがある。しかしプランとなれば白井とは全く違うし、やがて彼は木造を捨て、コンクリートと鉄骨によって住宅、団地や大学など公共施設を次々手がけてきた。考えてみれば理顕は70年代後半から問題作を発表し続けてきたのだから、長年の友人とはいえ、すごいものだと改めて感心する。では彼は感動と引き替えに建築に何を目標したのだろうか。

私と理顕とは敗戦の1945年生まれである。村上春樹は我々よりは4年遅れて生まれ、79年に『風の歌を聴け』[講談社]でデビュー。以来、問題作を発表してきたのは周知の事実である。だからといって単純に理顕と春樹を重ねたわけではない。思いつきながら彼ら2人の仕事を比べてみる気になったのは、建築と文学の違いはあれ、彼らの仕事への取り組み方に似たような感触と違いを感じたからだ。春樹は翻訳家でもあり、海外の近代文学に精通した作家だが、彼はインタビューの中でこう述べる。

「『完全な小説家』というものは、少なくとも一九世紀まではいたんです。(略)ところが二〇世紀に入ると、一九世紀的な『完全な小説家』はいなくなつて、それぞれにみんな矛盾を感じながら、袋小路を個別に抱え込んでやっついていかざるを得ない。漱石も同じです。自分を意図的に袋小路に追い込み、近代的な自我というものに向き合わずして小説を書き続けることができなくなつた」。

春樹は現代の作家もこの自我という落とし穴から抜け出せないでいると語り、同時にこの陥穽から免れている現代作家を挙げて、自我の問題から抜け出す方法を19世紀文学やR.チャンドラーやガルシア=マルケスらから学んだと話している。この春樹が語る近代文学の自我の問題こそ、建築世界でいえば建築家の主体性のことだと私は考える。なぜなら日本の建築家は西欧の建築デザインを移入していた頃には、主体性も何もなく、幸

福な時代であった。しかし戦後の高度成長期に入り、建設の量も一気に増え、以後、建築設計もマーケティングに左右され始める。理顕も私も60年代後半、東京オリンピックから大阪万博にかけての建設ブームの時期に大学で学んだから、この雰囲気はよく知っている。

学生運動の高揚、ヒッピー、ベトナム戦争、中国の文化革命など大きな時代の影響があり、個人の主体性を問う声は70年代前半まで高かった。おそらく春樹も同様の時代気分を味わったはずだ。長谷川堯が、建築の自我に求めた大正期の建築家・後藤藤二論「神殿か獄舎か」[1]を『デザイン』に発表し、原広司の『建築に何が可能か』[2]が話題になったのもこの時期だ。だからといって自立する術もなく、危うい足場を自分自身で何とかしなければならなかった。そしてこのドタバタした時代の向こうに現れたのは、あらゆる文化がマーケティングによって決められる社会であり、現在では建築家の自我も主体性も問われることは稀になった。

山本理顕を一言でいえば、マーケティングを拒否し続けてきた建築家である。春樹が作家の自我から逃れようとしているなら、むしろ理顕は建築家の主体性を改めて問い始めている。だからといってその違いは表裏の関係にあるし、彼ら2人が初めから自覚的であつたとは思えない。春樹も理顕も70年代に既成の文壇、建築界から距離を置いて、原広司をもじれば文学と建築に「何が可能か」を考えていたのである。

理顕が「山川山荘」他3つの小住宅を発表したのは1978年。そして「HAMLET」[1988]、「GAZEBO」[1986]を発表したのは88年で、その際に10年を回顧して「設計作業日誌77/88 私的建築計画学として」(『建築文化』1988.8)という文章を書いている。彼は大学院を出た後、原広司の研究室に入り、その後すぐに自分の事務所をつくらうと計画を立てる。無謀だと思ふかもしれないが、これもまた当時の学生を取り巻く雰囲気を知らないと理解できない。私もまた大学を出ると、折からの建設ブームで就職先は多かったが、行き場所もなく友人たちと事務所を構えた。理顕は当時を回顧してこう述べている。

「実務経験なんて、と思っていた。そんなものいくら積んだところで、所詮、行き着くところは知れている。建築の中心的課題とは、無関係なものじゃないかという気分だった。建築は具体的なものとしてある以前に、まず、思考の対象としてあつた。ちょうど原研究室の第1回目の集落調査から帰ってきたばかり、ということもあって、平面図に表われるような空間の配列だと思っていたのである」。

彼はこの文で実務経験のなさから失敗を犯したことを白状しているが、恥じてはいない。「建築は具体的なものとしてある以前に、まず思考の対象」だとは理顕の、その後の設計をすべて表している。では彼は、この時期に建築をどのように思考したのか。プリミティブな集落を実際に触れ、彼は発見する。

「空間の配列を決めているのは、用途ではない。そういう、人びとの行為に単純に対応するような(用途)などといった概念では、決してない。それはすぐ判る。行ってみれば誰でも判る。だって、便所がない、風呂はもちろんない、時には台所もない。それは住居なのか、それとも、住居によく似た別の何ものかなのか。もし、住居だとしたらどこまでが1軒の家なのか。きっと誰だって混乱する。用途に応じた部屋の配列という見方で見るかぎり、住居は例外だらけなのである。(略)建築的空間というのは何よりもまず、この立ち居振舞のための道具立てとしてある、というわけである。/こう考えると、とたんに、プリミティブな住居や集落が判りやすくなる。あれほど例外だらけだったものが、あつという間に整理されちゃったのである」。

理顕は2つのことを発見した。空間は(用途)ではなく(人々の立ち居振舞)だということ。この視点は彼の設計の原点となったが、春樹流に言えば、住居は建築家が恣意的に定める用途、建築家の自我では生まれないという意味である。そしていま一つ彼は発見する。「例外だらけだったものが、あつという間に整理されちゃった」。混乱している状況を「整理」する重要性を学んだのである。理顕は実に整理整頓が上手である。という、整理整頓なぞ誰でもできる、と考える。しかし多くの建築家は整頓できても整理ができない。整頓はモノの配置、つまり「空間の配列」。しかし整理は異なる。整理とは不必要なモノとコトをばっさり捨てることだが、多くの建築家はあるモノとコトを捨てきれない。理顕のうまさは捨てることにある。

「山川山荘」はプリミティブな集落や住居そのままである。個室やトイレ、台所や食堂、風呂がバラバラに配置され、それを切妻の大きな屋根が覆っている。プランは(用途)を捨て、人の(立ち居振舞)だけに還元されている。覆う屋根は、いわば集落を表していると考えれば分かりやすい。住居をプリミティブな集落の部分と考えれば、彼の思考は分かる。この方法は「藤井邸」[1982]でも「GAZEBO」でも踏襲される。階段や中庭が現れるが、これも人の「立ち居振舞」を、集落の共同性を支える儀式を考えた上での解答である。しかしより重要な点は「GAZEBO」で木造を捨てたことだ。ここがうまい。理顕は自分が思っているよりもうまい建築家である。鉄骨は



HAMLET [写真:大橋富夫]



藤井邸 [写真:山本理顕設計工場]

[1] 長谷川堯「神殿か獄舎か—都市と建築をつくるものの思维的移動標的『デザイン』1971.11-12、1972.3」後に同タイトルで単行本化[相模書房/1972]参照[INAX REPORT]No.168

[2] 『建築に何が可能か』原広司著[学芸書林/1967]参照[INAX REPORT]No.169



東雲キャナルコート1街区



ドラゴンリリーさんの家[写真:山本理顕設計工場]



横須賀美術館[写真:Sergio Pirrone]

「自由な素材なのである。(略)記憶の層が浅いような気がする」と語っている。理顕は木造には日本人の記憶が深く染み付いているが故に捨てたのである。もしも「GAZEBO」も、それ以降の作品も木造を選んでいれば、彼は意識的に日本の伝統、「記憶」と対決せざるを得なくなり、春樹がいうように「自我」に悩んだに違いない。「いわゆる純文学の作家は、外側から囲い込んで自我を構築するよりは、内側からつくってこうとする。そんなむずかしいことをしていたら、小説も小説家もやがて立ちゆかなくなるでしょう」。

この春樹の言葉を借りれば、理顕は日本建築の外に立ち、自我に悩むことを捨て、まずは外側、つまりデザインと技術で「囲い込んでいっ」たのである。

鉄骨を選んだために、その軽快さ故に理顕の仕事はマーケティングに乗り始める。いわばデザインの文体を手に入れたのだが、これは皮肉である。だが、春樹もまた同様で、作家の自我から自由になろうとし、文体をつくり上げたためにかえて流行作家になっていく。この事実は彼ら2人に自覚と自信を与えた。理顕は「GAZEBO」の形式を集合住宅「熊本県営保田窪第1団地」[1991]で大々的に展開する。もっともここから彼ははっきりと建築家の主体性を意識し始め、「保田窪団地」では2DKのタイプを家父長制だとして批判的に捉えてみせた。この辺りもノモンハン事件とオウム真理教など共同体にこだわり続ける春樹との類縁性を感じるのだが、もう春樹と重ねるのはやめ、理顕の仕事について語ろう。

「保田窪団地」は閉鎖的だと批判を受けた。私もそう思う。何しろ1人で見学に行った折、外側しか見られず、悔しい思いをしたからだ。ところが彼はまた大きく変わる。「東雲キャナルコート」[2003]で彼は「保田窪団地」の図式の裏表をぐるりとひっくり返す。図式を元に戻したわけではない。赤瀬川原平が考えた「宇宙の缶詰」のような発想の転換がある。内部の中庭を外へ、外部空間を内側にし、住居は内部の廊下(元々は外部にあった)でつながれ、そこに面する扉を採光窓のようにガラス戸に変え、暗い浴室を逆に外に面した窓に変えた。この発想の転換で内にも外にもより開放的になる。久しぶりの個人住宅「ドラゴンリリーさんの家」[2008]や「横須賀美術館」[2006]はこの展開の先にあり、「邑楽町役場」や「小田原市ホール」も同様である。そればかりかこの2つの公共施設で彼は住民を積極的に参加させる方法を編み出す。これは文化人類学者レヴィ=ストロースが未開人のものづくり方から発見したブリコラージュの手法である。

ブリコラージュという木や土を使うことを思うかもしれないが、現代にあってはさまざまな既製品をコラージュして利用することだ。「公立はこだて未来大学」[2000]では道路資材のグレーチングを手すりや床材に使い、既製品のPC版を巧みに利用し、先の2施設では住民参加を促すために考えたのは梱包用の帯鉄でフレームを縛り、つなぎ、フレームを組み合わせることによって空間の配置を自在に変化させようとした。残念ながらこのアイデアは、いわばマーケティングの圧力で実現はしていない。どれほど現代人がマーケティングに無意識に操られているか。

だから私は、なぜ春樹より理顕の仕事が一般的に解説されないのか、彼の悔しさも分かるからこの思いつきの一文を書いた。彼が日本では最も先鋭的に人間の社会的責任の問題、主体の問題を具体的に実践しようとしているからだ。これは実に困難な道で、その道が彼に成熟を許さず、かつ感動への道はさらに遠いだろう。にもかかわらず、過日、「GAZEBO」を訪れてみれば、30余年の時間に耐え、静かな落ち着きを見せ、そこに私は感動した。

**まつやまいわお**——作家・評論家/1945年生まれ。1970年、東京藝術大学建築科卒業。

卒業後、友人たちと設計事務所を開設するも、オイルショックの際に解散。以後、評論と小説を書く。

主な著書「乱歩と東京」[日本推理作家協会賞、PARCO出版局/1984]、「うわさの遠近法」[サンデー学芸賞、青土社/1993]、

「闇のなかの石」[伊藤整文学賞、文芸春秋/1995]、「群衆—機械のなかの難民」[読売文学賞、読売新聞社/1996]など。

近刊「須賀敦子が歩いた道」[共著、新潮社/2009]、「ちょっと怒けるヒント」[幻戯書房/2010]。

### 設計の現場

山本理顕のミーティングはスタッフに対してフェアである。そう言う聞こえはいいかもしれないが、スタッフに課せられるプレッシャーは半端じゃない。ベテランも新人もアルバイトの学生までも、山本と共に対等に走り回るのである。スピード、勢い、集中力とタフさがなくはない。当然、途中でペースが落ちてしまうヤツもいるし、大切な内容を見落としてしまう者、パニックするスタッフも出てくる。それらを叱咤しながら山本は全力で作業する。試合を懸けてピッチを駆ける司令塔のサッカー選手のような。だから山本との作業の現場では、スタッフは師弟関係など意識している余裕はない。死にもの狂いでゲームの展開を追い、プレーで応えることに集中する。

山本とスタッフとのミーティングは、それもプロジェクトの重要なポイントが決定される打ち合わせは、いつも突然始まる。私がアルバイトをしていた学生時代からそれは変わらない。スタッフのデスクを徘徊し、目についたものから手当たり次第に山本は気づいたことを口にする。スケッチブックにペンを走らせる。問題をまとめてからミーティングなどといっているのは、感じているものが見えなくなってしまう。「ここはおかしい」、「それはどうしてなのか」、「おまえはどう思う」、といった指摘や質問が飛び、居合わせたスタッフは自分の担当プロジェクトであろうとなかろうと即反応できなければならぬ。もちろん山本の指示を聞くだけであればスタッフでいる意味がないから、チャンスとばかりに自分の考えを提示する。図面や模型をとこせましと引き出して、即興的に始まったミーティングは他の決められたスケジュールより優先されてしまうほど熱気を帯びていく。それがプロジェクトの行く先を大きく変えるから、スタッフの気持は常にスタンバイ状態である。精一杯のスタディをしているか、腹の底から「これだ」と思える案を生もうとしているか、スタッフの当事者意識を山本は厳しく見ている。

### 先に作家・作品ありき、ではない

「岩出山町立岩出山中学校」[1996]の設計の途中で、仕事の進め方がガラッと変わったことがある。サインのデザインを廣村正彰、家具を榎本

文夫に依頼した時だ。山本は2人に「サインと家具で建築が変わってしまう、そのぐらいの提案をしてほしい」と伝えた。それは協働するデザイナーによってお互いのデザインが変わっていくことを意味した。今まで自分のスタイルだと思っていたものをデザインのプロセスの中で削り合うことになる。協調や妥協という程度の話ではない。ハードな作業であったが、次第に誰がデザインしているかが気にならなくなった。サインのディテールを家具デザイナーが考案する、家具の素材が建築のスクリーンに使われる、サインが建具のデザインになる、ということが数えきれないほど起こった。それが空間になっていくのを見つつ、協働作業の意義が自己のデザインへの浸食と変化にあることを実感することになる。「埼玉県立大学」[1999]では、最初から多くのデザイナー・エンジニアと協働してプロジェクトを進める体制をとった。体制そのものがデザインの決定に作用する、それを実行しようとした。ミーティングにはすべてのデザイナー・エンジニアが集まるよう設定し、同時に複数のことを議論して各デザイナー・エンジニアの作業内容に関連づける。工事に入ってからではゼネコンスタッフやメーカーのエンジニアもそれに加わった。工事関係者にもデザインに参加するよう要請し、実際多くのアイデアがデザインに反映された。

足場が外されて全貌が見えた時、それは建築というよりも都市の基盤、インフラストラクチャーがそのまま立ち現れたかのように見えた。山本はネットワーク・オートマティックという言葉でこの建築を表現していたが、やがて「システム」という言葉を使うようになった。そこで起きていることや話していることだけでなく、何か先のことが示唆できるような言葉を山本は慎重に選び、次のプロジェクト「公立はこだて未来大学」[2000]へと進んだ。

### 山本理顕が見る世界

「北京建外SOHO」[2002-04]は山本が北京で講演に向かったことをきっかけに突然始まった。すでに自分の設計事務所を構えていた私が山本を訪れた時、コンペに提出する模型を説明しながら「これから中国ではものすごいことが起きるんだ」と興奮して話した。次に会った2002年

には「中国はものすごいスピードで驚くべき量が動いている」、そして「国家自体が変わろうとしている」と話しながら、このプロジェクトでは、山本は小嶋一浩、みかんぐみといった建築家に参加を要請し、協働して仕事を進める方法をさらにエスカレートさせていた。

山本は積極的に新しく展開する場所に自分の身を置こうとする。そういう場所に自分をさらして、自らが変化していくことを望んでいる。都市や街を見ても「ヨーロッパとイスラムが混じっているように、異なる文化のズレが感じられる場所が面白い」と話してくれたことがあるが、閉じられて成熟する文化圏よりも、異なる文化が接して文化そのものが変質することの方に心がける。そういう姿勢は山本理顕の設計活動の根幹をなしていると思う。

そして山本は自分の仕事次第で世界は変えられるのだということを感じている。あるいは自分が変わっていけば、必ず世界を変えることに参加できると自覚している。その山本が、ついにヨーロッパでプロジェクトを始めた。チューリッヒ国際空港の複合施設である。スイスの伝統的な金融都市が、未来に向けてこれから大きく変貌していこうとしている。今、山本の眼差しは、このプロジェクトによって生まれる新しい世界とコミュニティに向けられている。

スタッフと必死に打ち合わせをする山本理顕[写真:筆者]



**はちやけいじ**——建築家/1967年生まれ。1993年、東京工業大学大学院修士課程修了。1993-99年、山本理顕設計工場。1999年、bbr設立(川村則子と共同)。2009年、明海大学特任准教授。現在、bbr代表。

主な作品:ウノキ[2000]、ロータスアパートメント[2002]、海岸ADEステューディオ[2004]、駒沢テラス[2006]、再春館製薬所つむぎ商館[2007]など。