

原広司
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Hara Hiroshi

原広司オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Hara Hiroshi

インタビュアー：辻泰岳、ケン・タダシ・オオシマ

2012年6月28日 3

2012年8月9日 32

原広司（はら・ひろし 1936年～ ）

建築家

1960年代より設計活動と並行して、分野の枠を越えた広い視野で建築理論を展開する。第1回目のインタビューでは幼少期を過ごした川崎や疎開先の飯田での生活、RAS 建築研究所での共同設計や内田祥哉研究室でのビルディングエレメントに関する研究活動についてお聞きした。また第2回目には世界旅行や「空間から環境へ」展、『デザイン批評』の編集を通じた美術家たちとの交流、東京大学生産技術研究所原研究室での集落調査と全共闘運動との関係、1970年代以降の他分野の研究者との勉強会や展覧会を通じた理論の展開、京都駅をはじめとする巨大建築物の設計活動についてお話しいただいた。

原広司オーラル・ヒストリー 2012年6月28日

東京都渋谷区、アトリエ・ファイ建築研究所にて

インタビュアー：辻泰岳、ケン・タダシ・オオシマ

書き起こし：成澤みずき

辻：では早速お願いいたします。まずはお生まれになった頃から覚えておられることをお聞きしたいです。お生まれは1936年ですね。神奈川県川崎市ということですが、ご両親はどのようなお仕事をされておりましたか。

原：僕の父親は洋服の仕立て職人ですね。原洋服店というのをね、やっていたんですが。当時の川崎というのはね、工業都市だったわけですね。工業都市であつたけれども、小美屋っていうデパートがあるんですよ。京浜急行が今でもありますが、川崎駅っていうのがありまして。この川崎があつて、当時国鉄ですね、JRのね。国鉄のJRの川崎駅というのと、(京浜急行の川崎駅と)両方ありまして。(手元で地図を描きながら)川崎駅のところにこういうふうに道があつて。小美屋というデパートは今でもありますけどね。ここの細い道に家があつて。それで小美屋の別館というのがこうあつて。これがね、5階建てか6階建ての建物で。国道がもう一つこっちの方を通過して。今でもこの構造は変わってないです。これが国道1号線ですか、東海道ですよ。僕の行った学校っていうのはここにあるんですけどね、宮前小学校っていう。こっちの方ずーっと向こうに行くと、川崎大師っていうのがあつて。その大師様がいて、それで海岸になる。ここで非常に重要なのが、すぐ歩いて行ける所ですがここに多摩川があつて。これを六郷川と僕たちは呼んでましたけど、六郷川があつて。まあ大体が地図を書くところですかね。街が、一番上の街が賑やかなはずですが、当時の川崎というのはあんまりそれほど開けてなくて。ここらで育つたという感じですね。ここのところが小美屋のデパートがあつて……小美屋の別館ですがあつて、ここにエレベーターがあつたんだね。当時、エレベーターがあるのがここだけで。ここに市役所があつて。市役所には(エレベーターが)無かったですね。こういうような地図ですかね。

辻：お住まいは木造ですか。

原：そう、木造です。木造の一戸建てみたいな。だけどまあそんなに大きな家ではないけれども、そこの木造の家で看板出して、父親は仕事をやっている。仕立てるわけですけども。我々が生活しているところでも、型取りっていうのかな。いろんな布から部品を取っていくわけじゃないですか。そういうやつをわーっと大きな所で、広い所でやっている。それで作業は番台とミシンがある所でやっている。そこらをずっと見て育つたという、そういう感じですかね。

辻：お母様もそのお手伝いをされておりましたか。

原：まあね。母親も父親もやがて長野県の家へ逃げて行くわけですけども。飯田市、昔はちょっと違っていましたけど、今で言えば郊外。今はみんな吸収されているかもしれないですが、飯田市の中に。そういう所で、別段……そう、基本的には助手に母親の妹が来ていたり、他の人が来ていたりしている。だけど基本的には一人でやっていたみたい。一人で作る。だからですね、注文を受けて、何ていうか普通の生活する所と、それから仕事をするとこが分かれてないから。客が来ると、そこで先ほど言った寸法取りをする前に測ったり、それからできたものを仮縫いしに行く。お屋敷って僕らは言っていたけど。そういう金持ちの家が頼みに来ると、そうすると仮縫いに行くとかね、それから納めに行くとか。僕は一緒によく連れて行かれて。それでいろんなところに行っていましたね。それが僕の記憶がある、非常にいい時っていうか。私は姉が二人いるんで

すね。それで妹が一人いるんですが、姉二人はもう死んでしまったんですね。それはまあずっと生きていて死んだって感じで、別段早死にしたわけではないのですが。その当時は三人で（まだ）妹がいなくて。それでそういう非常に穏やかな記憶というんでしょうかね。穏やかな記憶があるんですが、それが小学校の1年（生）くらいまでですか。だから1943年くらいなのかなあ。45年の戦争の時には飯田で終戦の放送を聞くわけですから。だからまあ穏やかだったのは1年くらいまでですかね。小学校の1年くらいまでが、まあまあ穏やかだったという形ですかね。それで記憶としては、そういう家で父親が作業しているんで、父親といつも対立しているというか。まあ母親はもちろんですが、そういうふうにしていて。いろんなことを父親から知識を得ましたね、いろんな。父親っていうのはね、小学校の途中で飯田から神田へ来て、神田で修行したんです。神田で修行した当時の話というのを、まあ非常に苦しかったんでしょうね、すごい大変なことだったと思うんだけど、それをよく話してくれましたね。すごい面白い話でね。その頃、父親が東京出て来た頃というのは、まだ電気ももちろん点いてなくて、ガス灯だったんですね。日本橋あたりのあそこの界隈で。今でいうと須田町ですかね。須田町あたりで修行したっていうような感じなんですね。父親の話で面白いのは、いろんな面白い話を聞いてましたけれども。自動車が通って行くんですね。そうすると父親が正一（まさいち）って名前だったから、（親方が）「マサや、あれはなんだ？」って言うらしいんですよ。そうすると「知りません」って答えるとね、「なんでそんなこと知らないんだ！」って。修行する時に物差しがあって、その物差しでピシって叩かれるの。それで「いや自動車です」って言うと、「お前は生意気じゃ！」とか言ってね、また叩かれるの（笑）。どうしていいかわかんないっていう、そういう修行中の話ですよ。

辻：川崎から東京はそんなに離れてはいない距離だったと思いますが、当時東京に遊びに行きましたか。

原：連れられてきたっていうのはね。よく大森とかね。川崎からいうと、山の手のいいお宅の人たちが住んでいた所ですね、大森っていうのは。だから山の手に仕事を納めに行くっていうので行ったし。それから例えば上野動物園とか、八公ね。僕はよくよく知っているんだけど、八公に連れられて来たとか、池上の何かとか。それから横浜の方も、桜木町、横須賀。軍艦三笠の横須賀か。ああいうところも連れて歩いた。だから非常に都会的ですよ。なんていうか生活はね、非常に都会的。周りはしょぼかったけども都会的。（地図を見ながら）これは小学校、これも鉄筋コンクリートの建物だったし、ここに郵便局があるんだけど、この郵便局もそうであったし。市役所もそうであったし、まあエレベーターが無かっただけで、エレベーターがあるのは小美屋だけで。まあ都会的な雰囲気は持っていて。

辻：六郷川には大きな水門がありますね。

原：あるんです。それがですね、その水門がどこにあるかっていうと、（地図を見ながら）この国道がありまして、ここが水門なんですね。ここが水門で。ここにどういう機能を持っているか知らないけれど、恐ろしかったですね、子どもの時に見ていて。（地図を書きながら）ここに味の素があってですね。ここが味の素の工場ですね。これは今で言うと公害ですよ、ものすごい臭いがして。こっちの方に新日鉄とか、日本鋼管とかそういうのがあって。ここにマツダランプがあったんですね、今の東芝ですね。あとはですね、工場が川にあって、明治製菓だ。明治製菓で、これは明治キャラメルとか何か作っている。クレーンがありまして、川のところですね、川は非常に船の行き来がさかんで。しょっちゅういろんな船がこう行っているんですね。それで親父は釣りをしてばかりいるわけですよ。暇だったら釣りに行くんですね。それは僕も一緒に行くっていうのは少なかったですけど、子どもたちと釣りをやってですね。それはね、2年くらいですけどね。（戦争で）厳しくなるのはつまり、1年生の時はまだのどかだった。それでその時にですね、お菓子屋からね、きれいなショーウィンドウがある。そこからお菓子がずーっとだんだん消えていくんですよ。それで駄菓子屋もありましてね。駄菓子屋のところも行ったりなんかして。でもだんだん当時、そうですね1銭……10銭持って行くっていうことは少なかったと思うね。1銭で何か物が買えるっていうかね。それでお金貰って、姉たちと行ったりな

んかする時に。それだけだんだんだんだん無くなりまして。そこの変化がすごく急激に来るんですよ。それでみんな赤紙が来て行かなくちゃならないって、よくテレビなんかで出て来る風景そのままの出来事で。どこかで「ああ来た」って言うとその夜、この道をこういうふうに行くと、ここの所に山王塚っていうお宮があったんですね。ここまで提灯行列を我々はして。夜一緒になんか親父に肩車されたり、それから一緒に歩いたりね。提灯持って、みんな姉たちも歩いて。それでここへ行って、まあ立派に死んでいきますっていうような話をみんなして。そういうことが起こりはじめたわけです。それが小学校1年で、2年になるともうガラッと変わって、厳しさがですね。まず2年っていうのは、1945年が3年生で、それで終戦でしょう。だから1944年、これが2年生です。今の話は1943年までの話ですね。1944年になるとですね、もう状況はがらっと変わって。まず姉二人は疎開ですね。疎開先は今思い出すと、まあそうだったんだなあと思うけれども。僕は(2012年現在)鶴川に住んでいるわけですね。その隣に柿生っていうところがあるんです。そこへ姉の一人は行っていました。それでもう一人の方は、上の方の姉は大江山の方に行っていましたね。それでみんな家にいなくなる。それはもうちょっとというか…… すごく(戦争が)ひどくなって、もうこの1945年の4月に、3月に、空襲かな、川崎のね(注:川崎大空襲、1945年4月15日)。それからそんなに疎開の時間は続かなかったのかなあ。ちょっと記憶が曖昧になりますが。それで上の姉の方…… 下の姉の方が疎開している、上の姉の方が軍需工場で働く。軍需工場っていうのは、あの明治製菓も軍需工場。食料の(軍需工場)、という意味ですかね、そこへ働きに行っていましたね。そのうちに仕事もあれして、親父はですね、店は開いているけども、それどころじゃないっていうので。大森の方へ、品川の方へやっぱり軍需工場へ働きに行くっていう。この頃は非常に短いかなあ。二人ともいなくなったり、最後の方いなくなったのか、ちょっとそこらへんのところは記憶が怪しいですけど。何しろすごいピンチなわけですね。それでついに隣の家まで、ちょうどですね、うちがあって仕立屋みたいなお店をやってますと。(地図を見ながら)ここの一軒残してかここかどっちか忘れましたけど、ここからもう疎開って言って、全部家を壊すんですね。延焼しないようにね、空襲で。それで何ていうのかな、突然ここら辺がみんな見えてきちゃうの。これまで見えないはずなのに、家から全部みんな自分の学校まで見えてきちゃってね。全部回りが壊されて。それは驚きましたね。そこでみんなナスとかね、きゅうりとかトマトを、食べるものがだんだん無くなるわけですよ、それをみんなで植えるの手伝ったりね。お寺で、例えばその良き時代、1年生のころまでの話だけでも、夜、学芸会みたいな、地域の学芸会をやって。すごく幻想的な『月の砂漠』の音楽でね、お寺の中でそういういろんな活動があったんですね。そういう場面は覚えているし。そのちょっと前までは僕ら釣りもやって。そうだなあ、意外にこれからすごい面白い生活するんですよ。最後の、みんないなくなっちゃって。そうしてですね、釣りに行く。釣りに行きますね。食べ物も無くなる。食べ物が無くなるっていうのは最初ですね、米が無くなるんですね。配給になりまして。配給になって、米が無くなりまして荒野になりました。そうして大豆油を、大豆の油を採って飛行機飛ばさなくちゃならないって、それで大豆の絞ったカスが配給で来たり。それで最後にね、クマザサになったの。だんだん変化して。クマザサになるとさすがにね、食べれないですね。一方では憲兵がいるもんだから、買い出しに行くと捕まるっていうので、(それでも)子どもは捕まらないっていう話が蔓延して。それで母親と一緒に買い出しに行くんですね。それが今住んでいる鶴川のような所ですね。柿生あたり、あそこらへんはよく行きました。南武線で行って、そういう生活でしたね。

辻: 飯田に移られるのはいつぐらいですか。

原: それからですよ。それから戦争が激しくなって。その頃から僕はすごく面白い生活になるんだけどね。めっちゃくちゃ混乱しているでしょう。映画館がやっているわけですよ。軍需映画みたいな、何か国民高揚の映画っていうのがやっているんですよ。その映画館もね、子どもだけだと、もう人心っていうのが無いんですね、注意が。だから「お前らやめろ」なんていうのは無いんですよ。どんどん平気で入って行って。それからね、電車も自由なんですよ。電車が走っているっていうんでね、子どもが電車に行って、切符ももちろん持っていないけど乗り放題。誰も何もそういうことを言わない。もう心ここにあらずだよ、全員ね。もういつ明日死

ぬかもしれないってような。まあ話としてはもう、いずれアメリカが上陸してきて本土決戦になると。それは沖縄で実現するわけですよ。僕はすごい不合理だと思ってましたけど、その話自体は。子どもの時には。なんて馬鹿なことをやっているんだろうって。それで何か大本營の発表とか新聞とかで、みんなすごいすごいって戦火あげてるって書いてあるんだけど、そう言っているけれども、何か B29 はどんどん来るしね、毎日来るし。こちらの所はみんな身の回りが全部形だけはね、対防衛戦みたいなものを張っているんですね。ところがもう全然話にならならない。どんどん撃っているんですけど、B29 の編隊が動いているのはもうはるか上の所でね。全然届かないんですよ。それでそこでいろんな、予定がもう決まっているから、空襲が来ない（日もある）。毎日が空襲なんですけど、今日はここの地域ではないという日がある。「この地域じゃない、我々の所は今日じゃないな」ってみんな言うわけ。まあどこまでみんな知っているかだけど。そうして出て行って、僕もたまたま機銃掃射の時に見ていたけど、すごいですね、機銃掃射がぱーっと、飛行機が、グラマンとカーチスっていうね、グラマンっていうのはちょっと太っちょのやつで、カーチスっていうやつは細いんですね。それがね、すごい攻めて来る、機銃掃射で。後で家の柱に当たったその機関銃の跡を見て、おおこれだなんて。そういうふうになっているわけだからね、そういうふうに見ているから、もう全然、勝負にならないって、子どもながらにわかるわけです。けどもみんなは、そういう話をしているわけですよ。何しろそういうわけで、僕はその頃小学校 2 年生だけど、小学校 3 年から（川崎に）いないから。2 年が最高学年なの。だからそこでみんな子どもたちは悪いこととして、母親に何度も怒られたけど。小さい子連れてね、横須賀遊びに行くとかさ。

辻：すごい距離ですね（笑）。

原：そういうところなの。みんな自由なんです。まったく何ていうのかな、統制がとれないっていうかね。そりゃ遠距離はダメですけどね。最後に僕ら（のところ）も空襲が来て、もう 1 週間以内になって。もうしょうがないからそれじゃあ乗せろって言って、僕ら三人を乗せてくれたんですね、母親と父親と飯田行きの中央線、新宿から。それから数日後に空襲があった。だから僕は空襲から助かった。父親と母親だけあって、あとは三人で田舎に行ったんですね。母親の生まれたところへ逃げて行った。それが小学校 2 年の 3 月だから、2 年の終わりの頃ですね。

辻：1945 年 8 月の頃のことは覚えていますか。

原：覚えています。もうそれはすごくよく覚えています。（疎開先は）田舎の方ですごく遠くてね、学校が。それまでは近かったのに、非常に遠いので。それで参って、半分くらい休んでいたかなあ。もう足がふくれちゃって歩けないとか、そういう状態です。それからまた今度は母親の実家暮らし。母親の姉の。僕の母親は双子だったんです。その双子の姉の家に行って、暮らしたんですね。母親の姉はね、長生きするもんだから、二人でテレビの売れっ子になったけど。母親の姉の方が「ツル」。僕の母親の方は「カメ」っていう名前なの。最後 90 歳以上両方生きて、91、92 で死んだんですが。金さん銀さんっていうコンビがあったね。それでツルさんカメさんっていうので。そんなに長生きしなかったけど、その家に行ったんですね、飯田の。

辻：後の飯田の美術館（注：《飯田市美術博物館》（1988 年））を設計される頃も、まだご存命だったんでしょうか。

原：そうです。父親はもっと早く死んだ。父親は 72 歳か何かで死んで、母親は 90 歳。20 年くらい差がありますね。終戦の時っていうのは、僕は非常に鮮明に覚えているんだけど、川へ泳ぎに行ったんですね。近くに川があってみんな泳いでいたら、姉が迎えに来て大変なことになったって。日本が負けたんだっていう、そういうね、そういう話を聞いたんですね。それはね、僕はね、どういう感覚で聞いたかっていうと、子どもながらにすごい不合理だって思ってたわけです。何かおかしいなっていうかなあ。もちろん軍需国民学校の教

育だから、天皇の何かシンボルみたいなものがあった、そこでちゃんとお辞儀して入って来なさいっていうふうになっているけれども。そういうふうによっても、みんななんか嘘言っているみたいなことはわかるし。それで戦争してみんなで玉砕だ何かっていうのは、どうも話がおかしいと思っていたから。その大変だっていうよりは、これからどうなるかっていうのはありますけどね。非常に不安だったけれども。だけでもね、まあよかったなって感じの方が強かったと思います、正直言うと。もうなんとなく、みんな憲兵とかね、周りがいて何かしてっていうそういう世界っていうか、それは非常に変な世界です。みんなはじめ提灯行列とかで南国に行って「死んできます」って何か若者たちが言ってる、それはどういうことなんだろうって、どうもおっかないのね、そんなことやるのかって。それは非常におかしいって思っていたわけだよ、子どもながら。だから戦争が終わるって、これから何が起ころうかしょうがないし、かえってよかったんじゃないかなって思ったわけですよ。それは空襲もいずれここまで、飯田にいても、いずれ飯田も空襲に遭うんじゃないかっていうような気もありましたしね。だからどうしていいのかわかんないし、終わったほうがいいんじゃないかっていうような感じだったですよ。

辻：そのまま双子のおばさまのお宅に、お住まいになられるんですか。

原：うん、そうですね、しばらくいましたね。

辻：どういうお宅でしたか。

原：それはね、非常にいい土壁のね。城下町なんですよ飯田は。やがて僕が博物館を建てさせてもらう、あの場所がお城なんだよね。お城の跡ですね。その城下町の一端の方に建っていた非常にいい家で、その2階に住まわせてもらった。

辻：そのまま地元の飯田の小学校に通われたんですか。

原：そうですね。今小学校無くなって市役所になっちゃっているけども、大久保小学校っていう。これが宮前小学校で、大久保小学校っていう。ここでいろんな先生に教わったけども、5年6年の時に、清水先生っていう先生に習ってですね、若い綺麗な女の先生だった。そうですね、けども、本当の苦しさをいうのはそこから始まるんだよね。本当の苦しさ。ようするに、みんな疎開してですね、疎開者が非常に多い。それから戦争から復員してくる連中がある。引き上げて来る人もいる。まあ結局生きられたんだから、結果としては自然が周りにあってよかったんですがね。もう本当にイナゴ1匹いなくなっちゃう。道の草も、山とか何かも、食べれるものがいっぱいある、山菜があるはずなんです、食べれるものみんな無くなっちゃうんです。ものすごい食糧難で。小学校の3年生ですよ。だから採れるものっていうとカエルなんです。だからカエルを獲って食べてた。僕らはもう米も無いし。疎開組の子どもは弁当も持って来られない人がいるんですよ。当然僕らなんかは持って行けないわけだけど。そうすると学校はどうするかっていうとね、先生たちも見られないわけ。食べている人と食べてない人が教室にいるっていうの。だからね、表へ出て遊んでらっしゃいって言うのよ。それでみんな食べられない連中、持って来られない連中はみんな校庭に出されちゃう。本当に厳しくて何にも無いのね、食べ物がない。例えば大豆を煎って分けて、1食5粒とかみんな分けて。カエルはよかったんじゃないかな、一番獲れるしね、タンパク質あるからね。蛇も獲って食べていたけども、それは子どもにはなかなか難しいのであれだったけども。そのうちね、それで終戦してすぐ（小学校の）5年の時に……だから3年の時に飯田に行って、4年は非常に苦しい。それで5年の始め頃から進駐軍がね、パイナップルとかのジュースとかね、それからトマトケチャップとか、粉製ミルクとかさ。そういうのが山の奥まで届くわけよ。これは民主主義っていうのはいいもんだと（笑）。それまで何ていうのかな、これはもう死ぬかもしれないって（思ってたけど）、どうもなんか全員死ぬということは無いんじゃないかと思っていた節もあるんですよ。

そうしているうちにこれはもう飢え死にかけて（思うようになって）。通信簿ってあるんですけどね、それにね、もう「栄養失調」ってパーンと（判子が）押しあつたわけよ。

辻：先生も押しあつたか。

原：押しあつた、押しあつた。こう通信簿に押しあつたんだ「栄養失調」って。もう何にも食べるものが無いからみんなそう。疎開組はみんなそうなんですよ。だから疎開組って言わなくても、母親の姉の家というのも農家じゃないから、もう食べるもの無いわけですよ。だんだん似たような状況だったんじゃないかなと思ひますけど。それで（進駐軍からの食料が）家にも配られるようになるし、学校の給食にもそういうものが出来て来て、もうこれは天国だつていうような感じで（笑）。教科書とか何にもないからさ。黒く墨が塗つてある自分の昔の小学校の教科書を、ナショナリズムの部分は全部黒く塗りなさいって。それで塗つて、それでそういうやつで勉強していたの。だから教科書もろくに無かつたですよ。そういう時に、（配給があつて）これはいいんじゃないかって（笑）。ミルクとかパンとか出てくるんでね。周りもものすごく苦しいわけでしょう。食糧難が続いている時に、だから5年の時かなあ。5年の時にそういう給食か何かが見えて、もう本当に救ひ。そういうのが入つて来て本当にありがたひって。そう思つたんですが、一方では続いているんですよ。それじゃあ食べるものがあるのかつていうと、無かつて。みんな少し配給があつたパイナップルのジュースとかをみんな分けて飲むとかさ。みんな栄養失調ですよ。そういうことかな。

辻：授業とか先生のお話だつたり、あとはどういふことで遊んでいたかとか、中学校くらいの時期はどうですか。

原：そうね。小学校の6年くらいになると野球を始めたね。着るものも無いし、靴も無ければ何にも無いけれども、何か布でグローブをみんな作っている。それで野球を始めたんですよ。僕のクラスメイトにね、光沢毅つていうのがいたんだけど、小学校で僕とバッテリーを組んでいたんだけど。そいつがものすごく利かん坊で運動神経ものすごくあつてさ。それがやがてね、飯田旭高校つていう所で、春の選抜高校野球で優勝年になつたの。その頃は一緒に遊んでいるようなあれだけど、中学校になつても、彼は「俺の投げる球とつてみる」つて言つて、ある日中学校になつてから。三沢つてやつが、本当にもうすごい球投げて。6年の頃には野球をやるつていうような状況になつていった。かなり急激にそこらは変わつていったのかな。6年になるともう食糧難つていうことは無いんだなあ。

辻：地元の飯田の子どもたちとの関係、特に先生の場合、川崎から来たということになるんですけども。

原：それはもうすごい。それはなんていうのかなあ。疎開してきたつていうのがさあ。当然、疎開組なんだからつていって、もう理由無くぶん殴られたよね。何かするのでも生意気だつていって。それで何か勉強になるともう圧倒的な差があるわけだよ、能力の。都会から来たつていうこともあるかもしれないし、潜在的に何か勉強が出来るといふ、僕は図案が出来たからね高校までは。だからもう圧倒的な差があるから、教室つていうのはもう絶対、僕にとってはいい場所なんだよね。そういう食糧難があつて、ご飯が食べられない人は出て行きなさいつて言われた時の教室つていうのは非常に苦しいけど、あとは何か天下みたい（笑）。

辻：すごい。一番得意な教科は何でしたか。

原：もう何でもできる（笑）。国語とかね、算数とかさ、ああいうものはもう問題にならないつていうか。スポーツはやっぱりそんな栄養失調だからできる筈はないから。中学に入った時も、僕はその栄養失調が原因で肺のリンパ腺をあれして半年くらい休んだんです。だけでも貧しいから、中学に入つてね、三人でね、アイスキャンデーのアルバイトをした。乳母車を改造してさ、アイスボックス乗せてみんなアイスキャンデー売つて

歩いたんだよね。しょうがない、働かなくちゃならないっていうので。まあ一人は台湾から来たやつで伊原っていうんだけど。伊原信一郎（1936-）っていうのは、数学をやって、東大の助教授で今は青山学院大学が何かで線形空間なんかやっている。一人はやっぱり東大出て、三人とも東大出たんですね。一人は俳句、俳句でかなり有名になった奥村晃作（1936-）っていうのなんですけどね。だからそれが中学校の生活の始まりっていうような感じかなあ。夏ですけどね、1年の時の夏。中学校は飯田東中学校っていう。

辻：もう六三制（注：学校教育法に基づく第二次大戦後の日本の学校制度）ですか。

原：そうです。新制ですね。飯田東中学校で。ここにまた、みんなすごいいい先生たちがいてね。それがどういう先生たちかっていうと、飯田東中学校というのはですね、長野師範っていうのがあったんですね、師範学校っていうのがある。師範学校へ行くと授業料が免除だったんです。授業料免除で、それでもっと豊かな時には、すこし奨学金が出たんじゃないかなあ。っていうような制度があって。日本近代化のためには教育に力を入れなくてはならないんだっていう、そういうことを徹底的にやって、そういう制度もできていたから。それで各地域の、貧しいけれども勉強が比較的よくできるっていう連中がみんな師範学校へ行ったんですね。だから各県にそういうのがあって、その長野師範を出た先生たちがいたの。その先生たちが国語だったり算数だったり社会であったりということだったんですね。その先生たちはものすごく立派でね。毎日、少なくとも毎週1回は勉強会をやっていて。そこで西田幾太郎（1870-1945）とかね、柳田國男（1875-1962）とかね、それからカント（Immanuel Kant, 1724-1804）とかね、どんどん勉強している。僕はそれを見ててね、これは勉強した方がいいんじゃないかって。先生たちが勉強しているのを見ていてね。それで先生たちと同じような本を読んでいたわけですよ。だから何ていうのかな、影響が、先生たちの非常に真面目な態度というか。掃除するって言ってもね、木造の校舎なんだよ、校舎の床があるじゃないですか。木張りの床なんだけど、それがもうぴかぴかなんだよ。戦後のことだから、材料も何も無いですよ。だけど雑巾がけしてどんどんやっていくとね、すごいぴかぴかだね。だけど隣のクラスと、僕らは8組あったんですが、隣のクラスに5、6、7、8と2階にいて。5、6、7、8でどこのクラスの掃除がきれいかって競争するわけ。すごいそういう感じなんだよね。それで豚を飼っていて。毎日家で出たゴミみたいなものは、持って行って豚に食べさせて育てるとかね。まあいろんなことを。それで有名な話は、松島校長っていうんですけど。ここのところに、松島校長（松島八郎）っていうのがいてですね、この松島校長っていう人が長野師範の教育界のボスだったんだけど、僕らがいる時に、ヨーロッパに初めて視察旅行か何かで行ってものすごく感動して帰って来て。それでスイスかなあ。スイスか何かでリンゴが街の中にいっぱいになっているんだけど、誰も採らない。それでわれわれはリンゴを植えようって。そこから頑張る。その前に飯田の大火（注：1947年4月20日）っていうのがあるんですね。小学校6年の時ですけどね。二千何百戸、火事で焼けちゃうんです。それまではですね、飯田っていうのは非常にいい街で、城下町で残っていたんですよ。それが全部燃えちゃって。それで誰かが新しい都市計画やって。それで道を広くしたり何かして。そのゾーンにね、僕がもう卒業してその一つ下の連中が実際には植えるんですけども、リンゴの木があって。それを誰も採らない、もちろんね。飯田っていうのは昔は桑だったんですが、それがリンゴに替わっていくんですね。全部木を替えていくんです。桑の実なんていうのは、もうすごい重要な栄養でね。食べ物が無かった時に、松島校長がどうやって市と交渉したのか知らないけどもリンゴを植えようっていう話をして、僕らが聞いた話がそのまま実現することになる。そういう民主教育、新制教育っていうのでモデル校になって全国からみんな見学に来るわけ、教育の先生たちが他の所からね。それで非常に授業が演劇的になったんだよね。あんまり人が来るから。それであんまり来たんで、これはまずいんじゃないのかって思いだしたの、演劇的にやるのはよくないんじゃないかって。授業をもうすこしちゃんと。作られたような生活しているんじゃないかって。高校に入った時に、1年生の時に少しそういう批判めいたことを生徒会で書いてさ。中学校なんかも生徒会だったんですよ。中学校で僕が一番驚いたのは、やっぱり音楽ですよ。音楽で、ようするに学校にレコードがあって、SPっていうんですか？ 昔のね。それでベートーヴェンの音楽だとか、モーツァルトだとか、そういうのを聞いていたら、街の中にそういうものを持って

いるクラスメイトがいて、カフェやっているんですよ。そこには（フェリックス・）ワインガルトナー（Felix Weingartner, 1863-1942）のベートーヴェンのやつとかさ、そういうのがあって。それで、やー、音楽の世界はすごいなっていうのが、中学校の頃ですね。

辻：クラシック、古典ということですか。

原：そうだなあ古典音楽ですね、僕らのころは。それもSPだから10分か15分もたないのかなあ、10分くらいかな。切れ切れでね、かすれた音。今だったらもう考えられないような音だろうけど。まあ大変、僕は驚いたですね。音楽というものに対して驚いた。それでうちが掘建て小屋みたいな所でずっと生活していたから、図書館がすごい。だからもう毎日図書館行って。その図書館に市瀬さんっていう女性がいて、まあお姉さんみたいなもんだね我々にとっては。その人と非常に仲良くなっていて、あれ読みなさいとかこれ読みなさいとか言って。何かって図書館が待ち合わせ場所になっていて、「〇〇ちゃんは何時に帰りました」とかさ、その市瀬さんっていう人が全部仕切ってくれるのよ。

辻：新しい施設だったんですか。

原：いやいや古い。もともとある。赤門って僕らは呼んでいた。それは火事で無くなっちゃうんだけども。東大の赤門みたいな、あんな立派じゃないけどそれに似たような門が残っていたんだよ。その一角に図書館があったんですよ。

辻：お勧めされた本で覚えているものはありますか。

原：そうねえ。例えば『アラビアンナイト』とか。『アラビアンナイト』って、当時はセックスに関するものは全部、●（黒丸）だから、全部●が書いてあるんだよね。ストーリーがあって、●があるから、ここ何て書いてあるんだろうねって思いながら最後まで読んで。それから柳田國男とかね。いろいろそういうの、みんな読んだんですよ。わからないこともあったし。中学の終わり頃はマルクス（Karl Heintich Marx, 1818-1883）を読んでたかなあ。だからそれはどうやって手に入れたかわからないけど、これはいけないんじゃないか、アカ（注：共産主義者）だからいけないんじゃないかとかさ、みんなに言われたり。先生にもそれはまずいんじゃないかとかさ。何となく言っていたけどね。そういうのもあったけれど。何かいろんな本があって、片っ端から読んだからねえ。だけど『アラビアンナイト』、すごい記憶がある。綺麗な本でねえ。戦前に出たやつだからね。

オオシマ：それは全部、日本語ですか。

原：日本語。みんな日本語です。それで英語の勉強が始まりますよね、中学校で。僕は英語苦手だったね。どうも発音ができないっていうか。発音ができないんで。どうもみんな変な発音する（笑）。正しい発音できる人なんて、当時いなかったわけだよえきっと。ものすごい変な発音するんで、それで僕はおかしいんじゃないかなあって思ってたんだよね。どうもこれはおかしいなあって思っていましたよね。

辻：高校生くらいになると活動や移動する範囲も自然と広がるといいます。飯田以外の近くの、例えば伊那谷とか、いわゆる新しいものが入って来る一方で「村」がたくさんあると思いますが、そういう所に遊びに行かれたりはしましたか。

原：そうですね、例えばその松島先生の、校長先生だった人の所の息子が僕と同級生だったから、どこか行く

とかね。飯田の立派な建物に住んでいたけども。まあ中学校の時に、木村先生の時にその先生の家遊びに行ったりして。ただね、村の何とかとか、そういうことにはあんまり参加しなかったかなあ。むしろ街の中でどんど焼きとかさ、ああいうようなことは一緒にしたけれども。だけども村へ出て行ってどうかというのは、そこで親しくなるとかそういうのは、みんな高校生になってからはあんまり（ない）。みんなで旅行に行こうなんて、最後に3年生くらいになって行ったりしてたけれども。飯田っていうのは（標高）500mくらいの高さで、1,500mくらいの山があって、1,500mくらいの山なんていうのは、しょっちゅうみんなで行って。それはもう子どもの頃から、燃料をとって来なくちゃならないから。毎日そこへ行って、落ち葉を集めてこないと燃やす物が無いから、火が炊けないから。それは子どもの役割で。当然毎日行って来るわけ。それは飯田市の全員行く。だから段々無くなっちゃう。だから奥の方へ行ってたから。山に登るっていうのは、そこらの山の低い所は行ってましたね。高校になると山岳部の連中っていうのは、シートを1枚と、ビニールシートみたいなああいうシートみたいなやつを、でもビニールなんて無かったからちょっと違うテントを作るシートなんですけど、それとネズミ捕りと、これを1つか2つ持って1週間か2週間くらい帰って来ないのね、山岳部の連中になると。彼らは仕掛けて、リスとかうさぎとかをね、それを獲って食べて。自分たちで現地調達してそれで帰って来る。まあ近いから、南アルプスと中央アルプスの間ですから。僕はですね、そこにかなり登っているんですが、そういうのやったのは大学の時代。大学に入って夏休みで帰った時に、みんなかつての同級生たちとそういう生活をしていましたけどね。まあ非常に貧しかったから、高校の2年生から住み込みの家庭教師とかそういうのをやって。様子がよくわかる先生たちが高校の先生たちでいて。それで僕にすこしでも稼がせなくちゃと思ってきて、それであそこへ行って1年下の子を教えなさいとか、そういうふうに言ってくれて、その子の両親の家に行って了解をとってくれたりしてくれたと思う。そういう親切な先生たちがいて、みんなあそこ行きなさい、ここ行きなさいって点々としてさ（笑）、働いていたという、そういう感じですかね。

辻：大学に入学される前に、ものづくりであったりとか、図画工作のようなものであったりとか、さっきリヤカーを作られたというお話もありましたが、そういったことは好きだったのでしょうか。

原：そういうことはちょっとはやったけど、もうほとんど他の人以下だろうなあ。やっぱり基本的に何にも無いわけだから。まだ無いんですよ何も。材料っていうものを持ってないというかな、道具とか。そういうものが無いから。野球部でマネージャーやりなさいっていうか、監督みたいなやつやらないかとかさ。先生たちが「彼にちょっと見てもらった方がいいんじゃないか」とか（他の学生に言ってくれて）さ。別にうまいわけじゃないんだけども。全体をコントロールするとか。弱かったですけどね当然。相手の同級生なんかもうにやにや笑いながら、全然もう手も足も出ないようなすごい球投げたりとかさ。それとか合唱、コーラス。音楽もやって。僕が当時作った応援歌っていうのがある。

辻：作曲されたんですか。

原：作曲者、僕が。今でも歌ってますよ。みんな歌ってたりするんですよ。

辻：作詞もされたんですか。

原：作詞は僕の同級生がやった。

辻：何というタイトルの曲なんですか。

原：『友よ、若木の』（作詞：高島三郎、作曲：原広司）っていう。なんかね、僕が田舎に帰っている時に、そ

の高校の試合で実況放送を聞いていた時に、突然みんなそれを歌い出して。ああ歌ってるって。それで今でもいつも、建築やっているってなので、話題になるわけですよ、みんな集まると。応援歌っていうのはね、僕がなぜ応援歌を作ったかという、みんな借り物なわけ、歌っている応援歌が。敵もこちらも同じ歌を歌うんだよ、サッカーと同じでね。今のサッカー、あれは変えないといけないと思うけどさ。それを聞いてこれはまずいんじゃないかって。自分の歌を歌わないってどうかな、と思ってさ。それでひとつ作ってやろうという気になったの。

辻：1955年に飯田高校を卒業されて、東大に入学するために上京されます。その時の当時のお話をお聞きしたいのですが、まず駒場寮に入寮されるのですか。

原：そうです。駒場寮。とにかく奨学金をもらって、寮に入って授業料免除にならない限り行けないっていうのは明確だから、とにかくそういう手続きをしてということです。それはですね、東京に来てまあガラリと生活は変わりますよね。まあアルバイトとかさ。そのうちに今度は反米デモ。反米デモっていうか、ようするに60年安保闘争っていうのはこれですね。1955年だから、何やったかっていうとまず基地反対。今の沖縄にあるような話のもうずっと昔の話ね。それから日米軍事条約（注：日米安全保障条約）ですか、その反対闘争。もうすぐ巻き込まれたね。それは何ていうか寮にいるから、とにかくデモだって。僕は一度もそういう、一度もっていうと嘘かもしれないけど、そういう何か政治組織の中心にいたことはないんですよ。まわりには民青（日本民主青年連盟）の人たちとかいろんなセクトが生まれようとしている。まだ生まれてないかな。萌芽はあったけどね、時代として。そういうのには入ってなかったけれども。みんなとにかく勉強しているどころじゃないよっていう、そういう感じはもう寮にはあったね。寮の中にはね。

辻：高校生の頃には特にそういう、対アメリカのものとかはありましたか。

原：それは無いですね。高校の頃は全然もっと、なんていうのかな、非常にユートピア的というか。高校の時は中学から続いていて、依然として図書館があるから、図書館を中心としてみんなで生活して。それで非常にいろんな勉強をした。本を読んだり、勉強をしていたという感じですね。まあいずれ東大へ行って研究者になろうと思ってましたね。中学校、高等学校からね、そういうふうに使っていた。

辻：どういった研究者になりたいとかありましたか。

原：僕はまあ数学か、理論物理かなあって思っていたけれども。音楽があまりにも魅力的なものなのでそういう話をして迷っていると、大学来てからはまるで勉強しないっていうかさあ。全然授業なんて出たこともないというからさ。みんな代返とかさ。授業している時から、もうすぐ授業の最中から抜け出して行って。出席だけ取ってほとんど出なかった。それで音楽喫茶に最初に行くんですね。そうしてデモへ行って。あるいはアルバイト。家庭教師に行くと、それでまた喫茶店に帰って来る。自分の席を取っておくと、そこに人とまたすぐ仲良くなるから、音楽かけている人とか、経営している人とか。「田園」という喫茶店があったんですよ。その「田園」という所に行って、だいたい自分の席というのが決まっております。それぞれ決まっているんですよ。そこへ行って60円かなあ。奨学金が2,000円くらいですか、その当時ね。それでアルバイトを週に2回やると2,000円で、それで奨学金と合わせて4,000円ではちょっと苦しい、生活が。2つやると6,000円の収入があるとすごい豊かになる。だけど時間がほとんどそれにとられちゃうから。まあ1.5、普通みんな週に3日アルバイトやって、奨学金もらって生活するというのが、標準タイプっていうか（笑）。その頃みんな東大っていうのは貧しい連中しかいないんだよね。今は豊かになっているんでしょうけど。ほとんどもうみんなそういうことで。それでみんなデモとかやっていたからもう大変で。もう他のことやっている暇は何にも無い。試験だっていったってどこが試験の範囲かさえもわからないんだよね。寮で大きな声で「どこ

の範囲が試験なんだ？」ってやると、「ここからここが範囲だぞ」とかっていうくらいなわけ。だけど面白かったね。実に面白かった。

辻：サークルは入っていましたか。

原：サークルはね、人間学研究会っていう。カントですよ。それはたまたま。僕は入りたくなかったんだけど僕の田舎の高校の先輩がそこにいる、岡田さんという人なんだよね。文系ですけど、寮で生活していて、それこそ会ったこと無いようないろんな有名になる人もいますよ。あの代議士になって大丈夫なのかなあっていう人とかさ（笑）。だけど純真な人ですね。福島で代議士になったり。そうかと思ったら片っぱ、検事局のかなり上の、局長じゃないんだと思うけど、なったとかさ。そういう人たちもいますけどね、部屋の中で。6人の生活で2つの部屋に住んでいるから、12人ですからね。それでその人たちがなんていうか、遅くまで騒いでさ、酒飲んでいて。それで起きるとすぐ喫茶店に飛んでってとか、なんかもうめちゃくちゃな生活。だけどすごい面白かったね。非常に面白かった。その時に大江さん（大江健三郎、1935-）は寮にはいなかったが、田舎から出て来ているんだよね。それで僕は大江さんに「こういう局面でこういう大騒ぎしていたの、大江さんじゃない？」って言うと、「いや僕はそんなこと絶対にしてない」って言うけど、今もあの時の彼は大江さんじゃないかって思っているけどね（笑）。ただ大江さんが新聞の懸賞で入った、銀杏並木賞が何かをとって文壇で登場した（注：「奇妙な仕事」（『東京大学新聞』1957年5月）で五月祭賞を受賞）。大江さんはもうすごい。時代の寵児にすぐなる。大学に入学した直後からもう注目されて。

辻：寮にいるところからお知り合いだったんですか。

原：違う、違う。知らないのよ、お互い。お互い知らないけれども。彼はもう、ものすごい有名になっているから。だから例えば、こういう60年安保闘争とかになっても、大江さんは文化人の中にいるし、我々は学生の中にいるっていう。そのくらいの差はあったわけだね。そういう世間でのね。

辻：デモはどういう所に行かれましたか。

原：場所はね、代々木公園中心ですね。代々木公園。それはもうすさまじい。例えば血のメーデー（注：1952年5月1日に皇居外苑にてデモ隊と警察部隊が衝突した事件）とかあったわけだね。そういう大変だったっていうのは無かったんだけど。まあ60年の頃も……これから段々厳しくなってくる。全共闘（全学共闘会議）が出て来る前に、樺さん（樺美智子、1937-1960）が死んでとか、いろいろ事件があって厳しくなる。けども、僕が大学4年くらいまでデモに明け暮れていた日々というのは、そんなに警官隊と正面からぶつかってね、どうのこうのということはあるけども。いくつかの事件はあるけれども。

オオシマ：ワシントンハイツの近くだったんですか。

原：ワシントンハイツってどこだっけな。ありましたね。

辻：そうですね、占領軍の家族住宅が明治神宮の近くのエリアに、原宿にありました。

原：けども我々が行って集会していた所は、そことは関係無かったかなあ…… ああ！ワシントンハイツね、思い出した、思い出した。けども関係無いですね。そういうアメリカの人たちに対してとか、進駐軍で来ている人たちとかそういう感情は持ってないね。やっぱり全体的な政治的情勢として何か日本が戦争を二度としないっていう平和憲法を決めたのに、それなのに軍事同盟、軍事条約じゃないんだけど、そういう条約み

たいなものをして戦争にコミットしていくというようなもの、危険を冒すのはどういうことかっていう。それから戦争をしないっていうんだから、ようするにアメリカの基地があるということ自体がどういうことなのかっていうのが基本的なそれに対するスローガン、そういうものであった。

辻：いわゆる全学連（全日本学生自治会総連合）との関係はどうか。

原：僕は全学連の組織の中には入ってませんね。全学連ってというのはそういうリーダーたちの集団ですよ。全体の政治の。そういうところにはコミットしたことないですね。例えば香山壽夫先生(1937-)のお兄さん(香山健一(1933-1977))ってというのが委員長だったね。有名な委員長だった、その時代の全学連のね。そういうことは無いっていうかな。それから10年経つと徹底的に政治に対する不信感っていうのをもち始めるんだけど、もともとどうも怪しいんじゃないかって(笑)、大体思ってる。そういうリーダーシップを取ろうとかさ、ヘゲモニーを取ろうとかね、そういうこと自体が誤りじゃないかっていうふうな感じを持っているから。後になって「AF」っていうグループを作るんですね。「Architectural Front」(注：建築戦線、1969年12月1日発足)っていう組織を、宮内嘉久(1926-2009)とか、平良敬一(1926-)とかそういう人たちと一緒に作るようになる。共産党にデモをかけるっていうか(笑)。何ていうか、日本共産党の考え方は間違っているんじゃないかってみたいな話にいたり。それはずっと後になってバリケードの中でね、そこでリーダーたちと話をしてももう全然話が噛み合わない。あの連中とは違うっていうか。基本的に間違っているんじゃないかっていうか、言っていることは何かそんなに違わないんだけど、いざだんだん細かく議論していくとねかなり違うっていうかね、そうじゃないかと思いましたね。これは僕の政治の、いわゆるリベラルみたいな立場でしか…… けども相当、大学の時代ってというのはそういうふう(時間を)使って。(全共闘の)基本となっている連中の何か具体的な話…… 一つは「矛盾」に対する考え方が違うんですかね。つまりね、僕の理解ってというのは、ある一つの矛盾された状態ってというのがあったら、その矛盾された状態を弁証法的に乗り越えるっていう。その弁証法的に乗り越えるって言った時に、自分が矛盾から逃れていけば、その弁証法的に乗り越えるっていう普通の弁証法の図式でいいかもしれないけれども、自分がそれにコミットしている場合には単純な弁証法ではダメなんじゃないかっていうのが、僕の基本的な「矛盾」に対する考え方で。それでそれを洗いざらい言い出すわけだけでも。つまりそこが一番のきつと、理論的な違いだと思うんですよ。矛盾を克服するためにこうしなくちゃいけないってのがさ、ようするにその時に自分がこう思っていて克服できるかっていう点があるわけじゃない。単純には克服できないと思うんですよ、自分が被っていると。だから例えばそれが後に均質論とか言い出して、空間の均質化を乗り越えていく(注：原広司「文化としての空間均質空間論」『思想』(1976年8、9月)、『空間〈機能から様相へ〉』岩波書店、2007年所収)。自分が均質空間というものに、日常的に矛盾した(ものを感じていた)。その中にいるわけですよ。その中にいながら、それを乗り越えようって時に、例えば全共闘の連中との意見の違いもそこにあるわけですね。それこそ「建築をやめればいいよ」と。やめるんだったらそれはいいけど、そうすると矛盾が無くなるわけ。だからそんな矛盾が無い人は…… 矛盾を抱えているわけですよ。矛盾を抱えていることに対して、その矛盾した状態を乗り越えるということは、何か寛容な部分っていうかそういうものが無い感じだね。矛盾は乗り越えられないわけね、純粋理論的には。矛盾を被りながらやるというかたちをしない限り。ようするに20世紀の革命とかが失敗するのは、そこが一つの大きな原因になっているんじゃないかと思うけれども。農民は矛盾した状態に置かれているけども、矛盾した状態に置かれている人間が、農民が、農民を放棄して武士になって武装してね、それで戦えればそれはいい。もう関係無い。だけどあなたは農民でありながらっていう時は、その「ありながら」を続けていくために何か、そんなにうまくいくのって、理論的にね。もっと違う、もっと複雑な、そのところが、こういう状態にあるにもかかわらず、ということなわけ。いろんなことを説明しなくちゃいけないんじゃないか。そこらへんのことをどういうふう(時間を)説明できるかっていうと、大抵の人は説明できないわけね。

辻：(「Architectural Front」の頃には) 建築家協会への批判をされますよね。やっぱりその時は建築家とい

う職能に対する疑問があったのでしょうか。

原：そうですね、職能っていうかなんていうか。そうですね、プロフェッショナルにやるっていうことの、プロフェッショナルにやるということよりか、それ自体が悪いっていうんじゃないけれども。建築っていうのはようするに文化とかそういうものに深く関わっているんだから、「そういうことに対しては一体どういうふうに関わってあなたたちはやろうとしているのか」って言ったら、前川さん（前川国男、1905-1986）にすごい怒られて（笑）。「お前はまだ何も経験してないのに、何を言うんだ」って（笑）。前川さんは知っているわけだね。僕は前川事務所に行ってアルバイトしていたから。前川さんはすごいお金持ちだし、ロールスロイスじゃないけども、ジャガーかな、ちょっと間違えているかもしれないけど、そういう車に乗って、事務所に来ていてさ。僕がアルバイトしててもさ、（前川は）すっと通っていただけだから。僕らは大高さん（大高正人、1923-2010）とかさ、鬼頭さん（鬼頭梓、1926-2008）とかさ、いわゆる五期会のメンバー（注：1956年6月3日に結成。辰野金吾、佐野利器、岸田日出刀、丹下健三に続く第五の世代に相当するという意識で村松貞次郎が命名。主なメンバーは大高、鬼頭、大谷幸夫、沖種郎、菊竹清則、磯崎新、富安秀雄、稲垣栄三、村松貞次郎、宮内嘉久、平良敬一、田辺員人など）のところで働いているわけだからね。

辻：それはいつ頃のお話ですか。

原：それはですね、4年生かな。4年生だなあ。っていうのはね、前川事務所に僕の1年上の美川（淳而）さんが（いた）。そのころ貧しくて、近代化で豊かになりはじめて前川事務所なんて（経済的に）豊かな事務所なはずなんだけどさ、やっぱりまあ、それはそれなりに厳しいんだろうなあ。例えばここ（アトリエ・ファイ）だって事務所があるし、豊かそうに見えるけれども、実際には経営は苦しいわけだから、今でもそういうようなことはあるかもしれないけれども。その人は無給で働いていたの。それが前川事務所において、その人は自転車通ってさ。ここ（アトリエ・ファイ）の人たちと一緒に（笑）。自転車で通っていて、ここはまあ給料は払えるけども、無給で働いていて。それですこし給料もらえるようになったとかさ。それで誰かアルバイト、トレースしたりするやついないかっていうので来て。僕は仕事して、設備の（図面の）トレースとかね。そういうようなあらゆる図面のトレースをしていただけなんですな。

辻：大学に入られてからのお話で、なぜ建築（学科）に進まれたのでしょうか。

原：僕が音楽の話をしたのはそれなんです。つまりとにかく音楽が好きで、科学や数学やそういう理論的なものをやろうと思って来たんだけど、最初は文学っていうのもあるわけだね、一方の魅力として。文学っていうのもあって。それはもう昔から、中学校の図書館での生活の中で一番本を読んだからね。だから読んでいろいろ芸術っていう世界があるのになって、そういうことを言っていたら寮の連中が「とりあえずお前は建築へ行けばいいんだ」って。何かそういう芸術的な部分とね、工学的な部分があるので、それが同時にできるからって言っているうちに、なんか丹下さん（丹下健三、1913-2005）が（世に）出て来て、建築家っていうのがいるんだっていうのが、世の中には。それで初めてわかったんだよ。それまでは作曲家とか演奏家とか小説家っていうのはわかるけども、建築家っていうのはね。田舎の工業高校に建築っていうのはあったけど、建築家っていうのは建物を建てるのかなって思っていたけど、どうも建築家っていうのがいるんだっていうので。それでみんなでそういうのをいろいろと話して。もう絶対建築行けって言うから、まあそう言われてみるとやっぱり建築っていいのかなって思ってたさ。別段、僕は絵画とかね、そういう何か造形的なこととかは（興味がなくて）。磯崎さん（磯崎新、1931-）とかとは全然違うんだよね。僕はそういう発想すらしたことない。そういう発想を持ってなかった。だからそれはもう今日まで、影響はいろいろ出ていると思いますけどね。

辻：磯崎さんも駒場寮にいらっしやいました。

原：いたの？

辻：はい、いらっしゃいました。

原：いたのかあいつ（笑）。その話はあまりしなかったなあ、考えてみると。時代がちょっと違うんだ、ずれているからね、2年しかいれないから。

辻：丹下さんを初めて知ったのはどういう雑誌ですか。

原：新聞だろうね。新聞とかそういうので。東京都庁舎、古い（ほうの都庁舎）ね。旧都庁舎も出てきてて、こういうの設計した人なんだとかさ。それでだんだんそう思って、とにかく建築がいいんじゃないのっていつて。建築なんていうのは後にうんとレベルが高くなる時代があるじゃないですか。そんなに高くないからね当時、建築っていうのは。別段勉強しなくても行ける、そういうのもありますよ（笑）。まあ土木っていったら嫌だけど、まあ建築なら芸術と関係するしますますいいじゃないかってことで。はじめからもう、大学に行っている頃から、もうお前は建築だっていう話ばかりされるから周りで。だからそういうものだと思い込んだんだよね、だんだん。

辻：国際建築学生会議の活動に参加されてますよね。

原：そうねえ。それはですね、太田邦夫（1935-）がいたからじゃないかな。太田邦夫がいて、それが何か関係していたでしょう。

辻：太田邦夫さんとはいつ頃お知り合いになったんですか。

原：それはもう建築に入ってから、本郷に来てから。だから太田に言われてじゃないかな。

辻：1957年の国際建築学生会議で太田邦夫さんが委員長なんですけど、その機関誌の『核』っていう雑誌の編集を、編集長としてなさっていたという記録があるんですけども、何か覚えていますか。

原：ああ覚えてる。だけど編集したかなあ？

辻：編集委員長となっています。

原：したんだろうねえ。それはきっとね、太田が何かそういうことをやっていて、太田に言われたからだと思いますよ。だけどね、僕はそれほどあんまり。

辻：これは小能林宏城（1935-1979）さんの記録なんですけども（注：「小能林宏城年譜」小能林宏城遺稿集刊行会編『遺稿小能林宏城』、1981年）。

原：ああ、小能林のね。そうすると、小能林もその頃から知っている。

辻：1957年ですね。

原：1957年だね、そうするとすぐだねきっと、建築へ行って、本郷へ行くようになってすぐかな。本郷行くのが1957年。

辻：そうですね、1957年頃です。1955年に入学されるので。

原：そうですね。そうすると寮を出て住み込みアルバイトで浜田山に住んでいたんだ。それで浜田山に住んでいた時に……そうかもしれませんね。

辻：家庭教師をしながらですか。

原：うん、住んでるからいつ教えてもいいわけだ。それに食べさせてくれるしね。だから時間的に余裕ができたから行ったのかなあ、そうすると。

辻：『核』という雑誌は、どういった内容だったか覚えておられますか。

原：全然記憶してない。何かしたのかなあ。その時に林のり子さんもいるかなあ。ようするに磯崎さんと後に結婚するのり子さんと知り合うのはここだよ、こういう何か。何かあんまり、そんなに真剣になってないっていう感じじゃなかったかと思うよね。小能林もいたなあ。

辻：建築の勉強を始めたのはこの頃からですか。

原：あんまり意識無いね。その時にそれじゃあデモだとかさ、いろんなことが終わっているかっていうとそうじゃない、まさに最中だから。それはだから、学生の何とかっていう、そういうのが政治的にならないほうがいいとは思っていたんだろうけれども。そこ（国際建築学生会議）は何か政治的な問題というか、そういうものとは全然関係無い組織、友好組織みたいなものでしたからね。じゃないかと思うんだけど。そこで何かしたってわけじゃないねえ。太田もそういう性質ですね。何ていうか、彼は政治的なことにあんまり問題意識を持っていないというか、表明していなかったですよ。

辻：本郷での建築の先生方の授業で、何か覚えておられることはありますか。

原：それはいろいろ。一番記憶しているのはね、駒場の教室で下駄履いててね、本郷で最初に教室に入っていいたらさ、すんごい怒った先生がいて。土方の親分みたいなのがさ、怒って。それが岸田日出刀（1899-1966）だったんだよね（笑）。そのあと岸田先生の授業、（岸田にとって）最後の授業を僕は聞くんだけども。これが岸田先生かって。丹下先生が岸田先生の前なんか出たらもう震えているのに、お前はなんで下駄なんて履いて歩いているんだって言って（笑）。そうですかって言って。成文さん（鈴木成文、1927-2010）が野球やっているんだよいつも。キャッチボールをお屋にね。岸田先生なんか来るからって、（キャッチボールを）やめて、ちゃんと遠くへ下がって最敬礼するんだって（笑）。岸田先生がさ、綺麗どころを連れて入って来るんですね。それでさ、みんなお辞儀して黙って。今日は岸田先生がお見えになっているから、静かにしなくちゃいけないよって、みんなしーんとしてという。

辻：それは「建築意匠」の授業でしょうか。

原：そうです。それで岸田先生のこと僕が覚えていることはね、岸田先生っていうのは偉い先生で大変な先生だっていうのを、最近（の研究で）教わってきて。それで授業を珍しく、僕が岸田先生の授業を聞いたんです。

「日本の建築を設計する時には、畳の数の倍の広さが、その畳の部屋に付属しているようなふうを考えなさい」と。それでいろいろ（自分でも設計を）やってみると、確かだなあ、本当だなあと思いますね。いつも思い出すけどねその話は。まあその他教わったことというのは、いろいろあるんでしょうが、そのことはよく印象に残っているなあ。そういうものなんだなあっていうか、空間っていうかね、捉え方の基本的なことなのかなあって覚えている（注：ここでの言及は前出の「建築意匠」の授業ではなく「建築計画第1」の可能性も考えられる。「表10 昭和28年度の建築学科専門科目」東京大学百年史編集委員会『東京大学百年史：部局史3 工学部』（東京大学、1987年）。2016年1月31日更新）。それから太田先生（太田博太郎、1912-2007）もう良かったよねえ。建築史で。太田先生も非常にいい先生だったよねえ。太田先生は実になんていうか。僕はそのずっと後になってですね、岩波でいよいよデビューすることになった時に、太田先生とときどき岩波でお会いして。それでいろいろお話を聞いたり。まあ教授会でいつも一緒だったわけですけども、そういう時っていうよりか。まあそんなに長く一緒にいなかったからねえ。僕とだぶっている期間は少なかったから、そんなにですけども。だけどまあ丹下先生ですかね。何しろ製図室にいとね、丹下先生は真っ白の背広着てさ、蝶ネクタイして来てさ、製図室に下りて来るんだよね。丹下研が奥にあってね。なるほどあれが丹下さんかって（笑）。すごいユニークで。だって東大の先生であんな格好している人いないしさ。すごい丁寧なんですよ、丹下先生っていう先生はね。授業とかいったって、（時間がなくて面倒を）もうほとんど見てくれなかったけど、何回かスタジオの課題を出して。図書館とか何か（の設計課題）。まあそうねえ、だいたい学生なんだからろくなことやってないよねえ。けども決して酷評はしない。非常に丁寧でソフト。やがて僕は丹下さんの家（《住居（自邸）》、1953年）に通うことになるんだよね。丹下研に入ってから、丹下さんの論文を手伝いに行くわけです、毎日通うんだけど。そういう時でも決して、何て言うか……今、僕の言葉遣いは、例えば学生にとかだと、「おい、これやって」とか言うのだけど、（丹下は）そうじゃない。丹下さんはさ、「これをやっていただけますか」。すごいそういう感じなんだよね。だから菊竹（清訓）さんは丹下さんのそういうスタイルに似てて、もっとすごいっていうか。みんなそういう教えを受けた人たちなんです。黒川さん（黒川紀章、1934-2007）は違ったけど（笑）。いろんなことを話して教わったというのは、まあ成文さんとか内田さん（内田祥哉、1925-）とかいうのは特に、研究室にいていろんなことを教わったんだけど。丹下さんに教わったということは、やっぱり少なくってね。そんなに話できない、学生なんて。だから教わったのは、大谷さん（大谷幸夫、1924-2013）ですよ。大谷さん経由。丹下研が今何を考えているとかね。例えばミース・ファン・デル・ローエ（Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969）はどういう人なんだろうとかね、コルビュジエ（Le Corbusier, 1887-1965）はどういう人なんだろうとかね、そういうのはみんな大谷経由ですよ、大谷先生から教わった。

辻：当時、浅田孝さん（1921-1990）もよくいらっしたと思うのですが。

原：いや、いない。

辻：お会いされてないですか。

原：あんまりいないんですよ。浅田さんはもうすでに……つまり助教授が丹下先生で、講師が大谷先生で。僕らがいた頃はね。だから浅田孝さんは、その前に助手をやっておられたかどうか知らないけれども、大谷さんより上だから。大学のポストとしてはどうなのかなあ。調べてみないとそれはわからないけれど。いなかったよ、ほとんど顔合わせたこと無い、僕は。

辻：先ほど4年生の頃に丹下研究室で、丹下健三さんの博士論文のお手伝いをされていたと思うのですが、すごく数式の多い論文なんですけれども、先生ご自身が論文のお手伝いをされたんですか。

原：そうです。その時になんか数式的な内容というか、むしろ計算ですかね。数式に従った計算。僕は一つと計算していたような気がする、丹下さんの家でね。結局は丹下先生から教わったんだけど、多くのことはね。いつもみんなにそれは語り継いでいるんだけど、例えばコンペティション（設計競技）をやるとすれば、自分のこれから提案するプロジェクトに対して5つの特性を数えるまでやめてはいけない、その作業を。5つ無かったら負けるだろうと。5つあれば勝てるだろうと。僕はそのことをずっとそれを守っているわけですよ。負ける時はちょっと足りなかったんだなあって思ってさ。5つくらいあると勝つんですよ。どんな潰し合いでも勝つ。なぜかっていうと丹下さんは、人には意見があって、委員会で審査をするから、とにかく反対した人もまあ1つくらいは、その5つのうちの1つは認めるような仕組みにしとかなきゃいけないと（言う）。それは生き抜く手法であるということ、柔道か何かを例にとって話したと思う。それはね、個人的に丹下さんが僕にそう話したのか……そういうことは話すはずはないな。だから丹下先生は授業か……（でも）授業はほとんど休講だからね、丹下さんは（笑）。だからまあ（授業は）半学期に、まあ1、2回あればいいというような感じだから。設計の時ですかね。設計の課題をやって講評している時に、「こういうのは」って言われたのかなあ。なるほど丹下さんはそういうことで作るのかっていうのを、後にコンペティションをやるようになってから、そう思ったけどねえ。

辻：内田祥哉先生との出会いは、いつ頃ですか。

原：それはですね、内田先生はもちろん知ってますよね、若い先生で。内田先生がいて、（鈴木）成文さんが一番若くて。そういう状態だから。一番の問題点っていうのは、ようするに都市工ができる（注：東大都市工学科が1962年に設立される）。大学の中ではとにかく建築学科にはね、やっぱり丹下さんがいるから、まあこれは際立っているけれども、高山先生（高山英華、1910-1999）もおられて。これはおおらかな先生、実におおらか。それで磯崎さんがいるでしょう。それで成文さん。だから大学全体の流れ、建築学科の空気としては、やっぱり高山さん、丹下さん。丹下さんへのやっかみということはないかもしれないけれども丹下さんがユニークすぎるわけだよね、東大の建築学科の中で。都市工ができるっていう感じで、丹下さんと高山さんがやるだろうというような空気がある。僕はどうも都市（注：都市計画、アーバンデザインの研究と現場での実践）をやるのはまずいんじゃないかって思ったから、建築家になるためにはね。建築をやらなくちゃならないし。自分はデモやアルバイトに明け暮れていてね、建築のことも何も知らないでやっているから。だからとにかく建築に行かないといけない。都市工にこのまま行くと、建築の設計から離れるんじゃないかっていう。その予感に、僕はよくその時に気がついたって思うんだよね。そのあんなにいろんな状況を知らない中で、何となくこれは危険んじゃないかって思ったわけよ。その危険だって思ったのが結局、都市工というのは、後の僕は都市工の先生なんかも兼ねたりしているけれども、基本何かを設計するというムードは無かったわけですよ、丹下さんを除いては。だからなんとなく行かなくてよかったなあって感じはするんだよね、都市工には。

辻：ちょっとお話がずれてしまうかもしれませんが、「グループ59」（Group59）という同級生のグループがあると思います。

原：ああそれは、大学院に入ってからですね。大学院に入ってから「グループ59」というようなのを作りまして。というのはね芸大（東京藝術大学）から宮脇檀（1936-1998）というのとね、曾根幸一（1936-）が（東大に）来るわけね。この2人が実に我々と対照的で、僕は彼らが非常にいいと思ったわけよ。なかなかかっこいいんじゃないかっていうかさ。何か違うセンスをもった連中でした。それですぐさま仲良くなって。唐崎健一と森村道美（1935-）と、それじゃあコンペティションか何かをやろうっていうか。そこからだね、僕が建築を始めるっていうのは、いろいろあったけれども、何となく建築やるぞっていう気分になったのは、これから建築をやるっていう感じがしたのは。そういう非常に建築らしい、曾根とか、特に宮脇だよね。宮脇の何

かチャラチャラとしたセンス、芸大の持っていた。ああなるほどなっていう。つまり建築に近いっていうのかな。建築学じゃなしに、建築の設計に近い。非常に近いところにいるなっていう感じね。だから我々の周りについて、設計か何かをやるって言うても、何となく総体として建築の設計をやるのかなあ、みたいなね。どういふのかなあってちょっと掴めないけれど、芸大の連中は吉村先生（吉村順三、1908-1997）を中心として、もう設計プロパーみたいな。他に無いよね、いろいろ我々が教わった。彼らのところは歴史の「れ」の字も感じられないっていうとあれだけど、構造の「こ」の字も考えない、材料の「ざ」の字も無い、そういうセンス。ストレートに建築の設計をやって来ている、そのセンスが、あっこれが近いんじゃないかって、きっと僕は思ったんだろうと思うんですね。それでそういう感じで仲良くなったんですね。

辻：先日オオシマさんと一緒に、曾根幸一さんからお話をお聞きする機会があったんですけども、曾根さんは丹下研に進まれますが、ワックスマンゼミ（1955年11月1日－30日）というものが東大であって、コンラッド・ワックスマン（Konrad Wachsmann, 1901-1980）が教えに来た時に、曾根さんもお手伝いで参加されていて、東大に来るきっかけになったとお話をされていました。

原：僕はそれには関係していませんね。ワックスマンの話というのは、その後いろいろ何回も磯崎さんたちとの勉強会とかそういう所で聞くことになります。それはあんまりしなかった、というかな。

辻：宮脇さんは高山研に行かれると思います。当時1960年に静岡のプロジェクト（静岡市中心部再開発計画）が丹下、高山研であったと思うんですけども、原先生はご存知ですか（注：宮脇檀「静岡駅前商店街再開発計画について：静岡市中心部再開発計画」『日本建築学会研究報告』53号、1960年12月）。

原：知らないなあ。僕はそっちの何か非常に固い、ハードな部分の助っ人として登場していたという。だけど丹下邸の美しさっていうのは、もう本当にやっぱり類い稀な美しさだったね。本当にそれはすごい綺麗な建物ですよ。地震が来てさ、ある日ね。地震が来るとめっちゃくちゃ揺れるんだあの建物は。だってブレース（筋交い）が入ってないもんね、木造で。丹下さん真っ青になって、立ち上がってうろたえて「大丈夫か」って。それですぐスタイルを元に戻すけどね。

辻：宮脇さんとは、阿佐ヶ谷美術学園（現・阿佐ヶ谷美術専門学校）というところで一緒に教えておられたのですか。

原：そうそうずーっと。そういうことは大抵、宮脇が探してくれるんですよ。それで予備校みたいなところだから。何て言うかな、感覚が違うっていうのかなあ。すごい感覚が違うんだよね。曾根はどちらかと言うと丹下さんみたいな、もともとすごい真面目な人間だから。作家的というけれど、何か建築のバックグラウンドっていうか、そういうものがいろいろあってその中で何か作っていく。つまり歴史とか、何かそういうものの中にあって作っていくんじゃないかっていう感じだけど、宮脇の方はもっと実践的っていうか、実践的に見るっていうか。こういうカッコいいデザインがやりたいとかさ。そういうような感じだね。今の感覚に近いですよ。そういうふうだったですね。

辻：（宮脇檀は）1960年に車で日本一周する、都市調査に出られていますよね。

原：そうそう、そうそう。だから遊びなんだけど、複雑なところがある。それはどちらかと言うとね、そう言う怒られるかもしれないけども、民藝的な世界。感覚からすると。モリス（ウィリアム・モリス William Morris, 1834-1896）とかね、ああいう感じじゃないですかね。民家研究って言うてもさ、そういうニュアンスっていうのが一方ではあるわけだよ。伊藤さん（伊藤ていじ、1922-2010）にしても二川さん（二

川幸夫、1932-2013) にしても(注:ここでは1957年から59年に刊行された『日本の民家』(美術出版社)に代表される伊藤と二川の民家研究とその方法を指す)。何ていうか例えば建築形態とか、集落形態とか、そういうのに僕なんかはすぐ関心がいっちゃうけれども。つまりもっと違って、実際にはディテールとか素材とか形態といっても、具体的な形態はどういうふうに変わっていつているかとか、そういう実在するもの、マチエールそのものに対して比較的忠実である、そういう設計の考え方があるじゃないですか。そういう考え方じゃないかと思うんですよ、基本的にはね。そういうのに非常に興味を持っているから、それをモリス的と言っているかどうかかわかんないけども、そういう中で早いよね。伊藤さんと二川さんとかがそういうのと同じようなレベルで同じようなことを考えて、それで動き始めるからね、彼(宮脇)は。もちろん才能もあったしね。絵を描いたりするのはすごい良かったし。工芸とかさ、茶碗、陶芸とか、ああいうものに近いね。

オオシマ:1959年頃から、八田利也(注:ハッターリヤ。伊藤ていじ、川上秀光、磯崎新による3者連名のペンネーム)の活躍もあります。

原:八田利也。磯崎さんは伊藤さんにはそんなに合っていないと思うね。磯崎さんは、僕が大学に比較的いるようになる1959年からはときどき顔を合わせる。だけど八田利也っていう総体をちゃんと理解していたかどうかは疑わしいね、その当時。やっぱり気になるのは伝統論争。丹下先生と白井さん(白井晟一、1905-1983)、それから川添登(1926-)、菊竹清訓、それからすぐ上に丹下研の黒川さん(黒川紀章)もいたから、やっぱりメタポリズム。伝統論争からメタポリズムへ移行するという大きな流れの中であって、八田利也の持っている意味というのは、すごい面白い文章を書いているのは知っていたけれども、それがよくわかってなかった。今にしてというか、数年前に僕は全部読み直したんだよあれを。本が無いから図書館に行っただけ、日比谷図書館であって、行って読んだ。『現代建築愚作論』(彰国社、1961年)っていうね。あれはやっぱりあの当時、最高の批評になっていると思った。あれはね、すごい高いレベルですよ。レベルが高い。けどもその意味するところはよくわからなかった。

辻:磯崎さん、川上秀光さん、あと奥平耕造さん(1937-1979)が先生になって、ほとんど同じメンバーで近代建築に関する勉強会を、当時されています。

原:そう、勉強会を唐崎、曾根とかね、我々のグループの連中。結局来たのは唐崎。森村があれ(参加)したかもしれないけど、まあ唐崎が聞き手というかな。討論の中に入っていった。それでその3人プラス僕というのが1960年。僕がマスター(修士課程)の2年。大学院2年にかけての時期。それは実によく教わったね、いろんなことを。磯崎さんは世代的に言うと、我々より菊竹さんに近いし。黒川さんは(磯崎より)下だしもう華々しくやっていると。磯崎さんはまだ大分の医師会館(《大分医師会館》、1960年)(の設計)を始めた頃で、図書館(《大分県立大分図書館》、1966年)はその後になる、そういうような経緯があって。磯崎さんもそこ(世代)を非常に気にしていたんだよね。実際に丹下先生はどういうんだろっていうのも磯崎さんから話を聞いたし。前川さんがどういうふうであるかというのも奥平さんから聞いたし。高山先生がどういうふうであるかというのかとか。東大の建築学科全体がどういうふうであったかとか。そういう話とか槇さん(槇文彦、1928-)の話とか。みんないろんなそういう話というのも、まあ大抵は東大の建築学科の話が多かったような気がするけれども、今が(どうである)というんじゃないかって、昔が(どうであったか)という、そういうような話が多かった。とにかく何せいろんなことを、建築の知識、どうすると建築家になれるのかというような話というよりは、何かその生き様というかなあ。身の処し方というか。近くに建築家がいなくて建築家には絶対になれないと思うんですよ。この場合はどうするのかとかね。そういうような中で、丹下先生はなるほどああいうタバコの吸い方するのかとかね。ああなるほどね、ああいうふうには吸わなくちゃいけないんだって(笑)。丹下さんはね、タバコを吸うとね、火を点けたままのものを何本も置くんですよ。なにかすごい豊かさをね、ピースをぶあーっとね。吸っているのが本当にたくさん。少し吸うとすぐ消しちゃうんですよ

ね。建築家のタバコの吸い方っていうのはね。丹下さんがね、電話かかってくるとね、クライアントからとか施工会社とか、丹下研に当然電話がかかってくるよ。丹下さんがね、出ないんですよ。他の人を出す。それでね、丹下さんがこっちで指示する。こういうふうに答えろって。ものすごい大変、他の人たちはね、みんな緊張してね。ものすごく緊張するからよく喋れないんだ。もう震えちゃうってさ。だけでも（丹下が）こう、こうってもう全部指示する（笑）。すごい。本人出なくてね。まあ岸田先生がそういう先生だったから。岸田先生が丹下先生に仕事を、全部そういうのをやらせる。いろんな所で丹下さんに仕事を与えられていくっていう。だから岸田先生の前では喋れないって言うんだよね、丹下さん自身が。全然喋れない。ほとんど喋れないって。みんな川上さんとかも、磯崎さんも目撃者だからさ、そういうところのね（笑）。そういうのを面白おかしく話するんだよね。

オオシマ：僕はレーモンド（Antonin Raymond, 1888-1976）の研究をやっていたのですが、レーモンド、前川、丹下との関係に興味があります。

原：レーモンド事務所の影響というのは大きいですよ。やっぱり建築家っていうのはこういうふう（注：西洋近代をモデルとした建築家の職能）でなくちゃいけないっていう、さっきの建築家のスタイルみたいな。そういうのを彼が具体的に（示した）。レーモンドさんというのは僕は知らないし、話したことは無いんだけど、きっと非常に大きいんじゃないですかね。

オオシマ：またコルビュジエの（受容の）流れもあります。さっきのお話、八田利也や、都市デザイン研究体の活躍もあり、『建築文化』で特集号が何冊か出ていますね。構造（注：構造派。建築に関する社会政策、特に技術や法制度を中心的な主題として扱う）との関係で、磯崎さんは（建築物の）設計より都市デザインに興味があったようですね。そこから磯崎さんと伊藤ていじさん、川上さんも都市と歴史と建築デザインに興味を持っていきます。それで伝統的な集落などが（課題として）出てきます。磯崎さんのお話ですと、1963年に「日本の都市空間」の特集号を作りますが、伊藤ていじさんがその時にワシントン大学に教えに行かれています。その準備のために、それ（「日本の都市空間」の特集）は外国向きの内容でした。ヴィジュアル的で言葉がわからなくても、なんとなく内容がわかるようなものです。またそれは伝統論争とつながってもあります。ただ桂離宮のエレメント（注：屋根、天井、壁、床といった、空間を仕切り遮蔽や透過を担う二次元の面）とかそういうものより、都市の空間というものが意識されていきます。また都市デザイン研究体（注：伊藤ていじと磯崎新を含む『建築文化』特集号の編集に参加したメンバー）から磯崎さんがいなくなります。伊藤ていじさんと宮脇檀さんによってデザインサーヴェイは続きます。先ほど民藝のお話がありましたが、またもう一方ではそういう集落のお話もあるので、その流れでどういうふうに変革的なものが入って来たのでしょうか。原先生はどのように見ていらっしゃいましたか。

原：「日本の都市空間」というような（特集を作った）あのグループには僕は直接入ってないから、そういう意識っていうのはね……例えば先の磯崎、川上、奥平のような諸先輩と話している、いろんな話を聞いている。そういうところでそういう話って出ないんだよね。その場では出なかった。というのは、まあ川上さんは控えめな人だからあんまりそんな強い発言をしようという性格の人じゃない。そういうせいもあるかもしれないけども一つにはね、やっぱり磯崎さんが今ちょうど設計を始めようと（している）。そうするとおそらく彼はね、近代建築の方に頭が向いていたと思う。だから近代建築の話というのは非常に多かったんじゃないか。時々ちらっとは出るけれども、そういう（「日本の都市空間」の）話は出なかったですね。奥平さんも前川事務所で実際に設計をやっているわけですし。あの頃は「ミド同人」という組織が前川事務所の中にできて、それで大高さん（大高正人）、鬼頭さん（鬼頭梓）等々が、すごい意気軒昂たるものがあるから。そっちの方の話だと思うんだよね。特に近代建築の、西欧の1920年代を中心とする向きというのをどういうふうに捉えたらいいのか。それから都市の実際の話となると、話題としてはスミソン（注：アリソン&ピーター・スミソン

ン Alison and Peter Smithson) の動きがあって、どうも新しい都市像というものが出てきそうだという雰囲気があって。それに対してどうかとか、どういうふうに対応するべきとか、そういうような話で。日本の話ってあんまり出て来なかったですね。そういう西洋の都市論を話す時にも、そういうところからの視点を話しているという感じがしましたけどね。

辻：先生ご自身としても、当時は都市調査にはあまり興味が無かったんですか。

原：うん無かった。正直言って無かった。つまり都市のことはひとまず置いてという感じが非常に強かったですね。集落始めるっていうのはその何ていうのかな、ようするに1970年に向けて社会が大騒ぎになっている、学生運動になっていく。そういう所で地域という概念が出てくる、公害が出てくる、そこからどうやって生きていくべきかみたいなね、この先ね。そういうところからこれはもう絶対、集落やるべきだっていう考えがあって。フィールド調査とかも実際に自分でできるのかどうかというのもわからないし、まずはとにかく行動を起こしてみた方がいいんじゃないかっていうようなこととかね。だから何ていうのかな、結果としてはかなり似ているんだけど、動機がえらい違うんだよね。例えば伝統論争といっても、ようするに近代化をはかるためにいかなる理論的武装をしたらいいか、あるいはデザイン的な武装をしたらいいかという問題ですよ。それに対して我々が直面した問題というのは、全て近代が背負うものをモデルにしていたんだけどこれでもいいのかっていうかさ。今や近代自体がピンチに立たされているこの状況の中で、一体何をすればいいのかっていう問題だから。問題の立て方が違うっていうかね。状況がそのところでかなり変わっていくんですよ、この数年の間にね。70年に差し掛かってきている頃っていうのは、いろんな人がいろんな立場で困難な状況を迎えるわけだけでも、大学はバリケードがあって。現実問題としてね。バリケードの中でしか話ができないっていうか。バリケードの外だとどうやってこれを收拾するかみたいな話はあるけれども、中で話をするとですね、すごい厳しいんだよね。みんなもう、先生というか学者たちというのは、本当に辞めるのかどうなのかというところまで突き詰められるからさ。そういう話になってきた時に、集落かなって僕は思った。だから長い間、集落という課題でやらなくてはならないということは、全然僕は思ってなかったんだよね。そういう発想はしていなかったんだけど。どうも状況と自分とあれしてから、何か建築を続けていくとすると、どうも集落調査くらいしか生きる道は無いな、みたいなさ。そういう感じなんだよ。今ではもう本当に想像がつかない状況だけでも。

辻：先生にとってはまず内田祥哉先生とのビルディングエレメント論があったと思うんですけど、当時1961年頃にパウル・ワイドリンガー (Paul Weidlinger, 1914-1999) の『アルミニウム建築』(彰国社、1961年) を訳しておられますね。

原：それは授業ですね。内田先生の授業で各人が担当して、チャプターを担当して翻訳しなさいっていう。これはいい本だからというので出された。それで僕は内田研だから、とにかくその本をまとめて翻訳しなさいという時に、他の人たちはやっぱりやらなかったりいろいろあるので、まあそれじゃあ責任を取ってとにかく翻訳しなくちゃしょうがないということですよ。

辻：(当時では) 新しい素材としてのアルミニウムということですか。

原：そう。それはね、一方で伊藤(ていじ)さんを中心とする日本の都市空間というようなものを検討しようというのに対して、近代化の流れというのがあって。近代化をしていく時に、いくつか代表の材料があるんだ。ALC(注：Autoclaved Lightweight aerated Concrete、高温高圧蒸気養生された軽量気泡コンクリート)とかね。それからアルミニウムサッシとかカーテンウォールでしょう。いろんな「もの」に対してJIS(注：日本工業規格)の寸法を与える。寸法をどう規定したらいいか。例えば部品を1cmにするか9mmにするか

とか、そういうような話ですね。それがモデュロールなんかと関係してくるんだけど、そういう規格化のプロセスがあるわけです。近代化の一番重要なことは、日本で様々なものを生産しなくてはならない。新しい材料、例えばセメント系の材料がありますね。そういうような材料に規格を課さなければいけない。規格化をするためには母体となる委員会があって、その委員会が実践する業者とか大きな設計事務所の人とか、池田武邦さん（1924-、日本設計の元代表取締役社長）とかそういう人たちなんだけど、みんなで委員会を組んで方針を与えると。建設省、通産省が仕事を出しておいて、それでその課題が内田先生、池辺先生（池辺陽、1920-1979）が元となってそれぞれ30くらい委員会の課題があって。内田先生のノートを見ると毎日書いてあって、内田先生は「この時は1日に2つあるから行けません。あなた行って下さい」と言われるわけだよ。僕はね、嫌だからそういうのが。だからなるだけ逃げているんだけど、その上にいた内田研の先輩たちに（言われて）、内田先生の代わりに行ってなくちゃならない。そういうことを経て近代化が進むわけですね。やはり日本の工業の近代化の意味というのは、内田先生と池辺先生がいなかったら進んでないんですね。まあ材料関係の先生もいるけれども、日本の近代化をどうやって進めるか。具体的に進めていく、その駆動力みたいなものを内田先生なんかが中心になってね。池辺先生と二人だけでも。どちらかというと建設省が内田先生で、通産省が池辺先生。僕は後に池辺先生のところ（研究室）に行くでしょう。集落をやり始めるということは、二人に全く関係ないことを始めようとする（笑）。というのはね、絶対に無理なの。内田先生にもね「はい、こっちはこうでしょう、これを手伝え」と言われる。それで池辺先生の手伝い。そういう人間が必要だから僕を生研（東大生産技術研究所）に入れたわけだよ。ただ僕はね、これはまずいと（笑）。この二人に（というのは）ね、どうも難しくて。二人はライバルだから、内田先生と池辺先生はね。非常に恩がある二人だけれども、それでイエスと言ったらね、一度でもイエスと言ったらもうやらなくちゃならないし。もう同時に進めるということは不可能なわけですよ、二人の意見が合うところで何か進めていくのは。僕は設計やろうと思っているわけだし、こんな世界に入ったら大変だって。日本の近代化の（ことで）、とにかく一番感謝しなくちゃならないのはこの二人だよ。日本がもし近代化というものに感謝しなくちゃいけないなら。だけでもさ、（自分は）やっぱり根は伊藤（ていじ）さんみたいなそういう感じを持っているし、磯崎さんみたいな感覚も持っているわけだから、性格として。冗談じゃない、こんなのたまらない。こんなのまきこまれたらって（笑）。それがいかに苦しいかということがもう目に見えてね。それでまあ内田先生はニュートラルの人だけれども、池辺先生は元共産党員ですよ。だからもう政治的なこともあってね。自分の近代化に対する考え方もあったりして。だけでもこれは日本の一般の人々を幸せにするためにはもうぐっと我慢しなくちゃいけないと思って、二人とも……内田先生だって設計に非常に興味を持っていてさ。設計やりたいんだけどさ。その立場を嫌とは言えないんでしょうね。歴史的な必然性で嫌と言えないと思うけれども、嫌と言わないでぐっと耐えたんだあの二人は。僕は耐えなかった。僕は嫌だって。耐えもしないし、それは路線が違うって。それはさ、ちょっと曖昧なところがあったけれどもそういうふうに僕が言えるのは、文化大革命じゃないけれども、世界の動乱だったんですよ。その状況の中では、どうやって生きていくのかっていうのをそれぞれみんなが真剣に考えているから。だから僕は、仮にもそういうことは一切やりません、これからは集落ですって（笑）。ものすごい驚かされたけど。だってそうじゃないですか。僕がいたところは生産技術研究所ですよ。生産技術研究所で集落と何の関係あるのって言われて。まあとにかくそこらへんは、池辺先生のものすごい偉いところでね。それは、そういう考え方があるんだろうって言って、きっと説明してくれたんだと思うんだけど。大学の内部では「もう冗談じゃない」って（言われて）。僕も労働組合とか入ったりしてもう目の敵にされてたからね、当時は（笑）。今は感謝されているかもしれないけど、いろいろ建物を建てたりなんかして、ただ当時はもうしょうがない人だっていう。それで池辺さんがさ、毎日くらい文句言われていたと思う。あいつは学校に出て来ない、さぼっていつも何かバリケードの中に入ってやっているみたいだし、っていうので。ただそれで幸か不幸か僕は一般抗争から切れたわけ、一般行動というか。

注：1962年には目黒区の中学校（《目黒区立第一中学校》）の設計を内田先生となさっています。吉武研の方々も入られていましたか（注：原広司「目黒一中校舎の設計過程」『建築文化』（1963年11月）。2016年1

月 31 日更新)。

原：そうですね、吉武先生（吉武泰水、1916-2003）、船越さん（船越徹、1931-）が入っていてですね。それがどういう事情かと言うとですね、内田先生の奥さんが病気になられたんですね。結核か何かになられたんですね。それで子どもも奥さんもいるわけだからこれは（このプロジェクトに関わるのは）無理である。だからチームでやるから、まあお前行ってやってこい。そういうことで、共同（設計）事務所という所でね。共同事務所というのは今でもありますけれどもその特性はですね、大場さん（大場則夫）というのがいたんですね。この人は電電公社の時の内田先生と何か関係があったんじゃないかと思うんだけどね。内田先生よりもちょっと後輩なんじゃないかな。その事務所に鈴木先生の奥さんがいて。それで設計やっていくんですね（注：船越徹、大場則夫、鈴木貴美子が同じチーム。原広司「教育の風景のなかの内田祥哉論 住まい学大系 [栞] 内田祥哉『建築の生産とシステム 住まい学大系 051』（住まいの図書館出版局、1993年）。2016年1月31日更新）。だけどその頃はまだ全然建築なんて知らないで、とにかくいた。まあやってこいって言われてさ。内田先生がいないんだからお前決めろとか言われて（笑）。設計のことなんて何にもわかってないのに、どうやって決められるんだっていうようなことさ。そういうことでやったような建物ですよ。

辻：（部材、建材の）規格化だったり、モジュラーコーディネーション（注：建物の各部材の寸法を、基準となる大きさに合うよう調整すること）が当時のテーマですか。

原：いやそこはさ…… そこが面白い。そういうふうには内田先生は今やっていることを、そのまま現場に持ち込むってような感覚の人じゃないんだよね。非常におおらかな人です。それで彼の関心というのは、新しい学校の形態ね。吉武先生を、内田先生は非常に尊敬して。何ていうかな、新しい学校の形態みたいな。クラスター化とかさ。それからオープンシステム。教室のオープンシステムみたいなものはやらなかったけど。大森中学校（《大田区立大森第三中学校》）っていうのを内田先生が設計して。僕は内田先生に何でも決めていいよって言われていたんだけど、決められるはずがないから。わかんないから。けども内田先生に非常に厳しく設計のことを教わったんですね、その時に。僕が施工会社とか役所とかいる時に話したりしても「あなたは黙っていなさい」って。そんなことは絶対に言わない人だけど、発言すべき時はちゃんと誰が発言しなくちゃいけないとかね。丹下さんが電話に出ないで指図しながら電話かけさせているって、そういうことは重要だったんだよね、極めて。何か人間関係みたいなもので。まあいろんなことを教わりましたね。

辻：当時そういうお仕事と並行して、「グループ59」からの流れでRAS（注：RAS 建築研究所）がスタートします。

原：それはですね、ちょっと遡りますよね。ようするに「グループ59」じゃないんですが、ようやく僕はね、内田研にいたせいでもあるんだけど、家庭教師とかをやらなくて生きられる状況ができたんだよ。それがなぜかっていうとですね、翻訳なんです。翻訳っていうのはね、もう世界中のデータが、近代化のためのデータがヨーロッパからアメリカから来るわけ。誰かが訳さなくちゃいけない。もう何かフランス語だろうがドイツ語だろうが英語だろうが何しろしょうがない、その気になって（翻訳を）やった。しょうがないもん。イタリア語までやったから。もうみんな忘れちゃったけど。パンフレットをいっぱい持たされて、内田先生に「これを訳しなさい」と。そうすれば家庭教師やらなくて済むと。それで訳していたんですね。もう誤訳ばかりだと思（笑）。そういうふうになっていたんですね。それで建築に没頭し始めたわけだよね、完璧に。その時にハノーバーの学生コンペティションっていうのがあって。それに案を作って（出した）。RAS というグループを僕が中心になって（作った）。その時に香山たち（香山寿夫、1937-）の学年、僕の1年下の学年を中心としたグループ。僕がマスターの1年の時だからその連中がいて。その中の1人に、慎君（慎貞吉、1935-）っていうのがいて。慎君は何か札幌の先生が校舎を建て直すから、一部建て直すんで、その設計と言われたんだだけ

どうしようかって言うもので。それじゃあどうしようかっていう時にですね。その時に一級建築士の試験はもう終わっているんじゃないかなあ。

辻：ハノーバーのコンペは 1959 年頃ですね。

原：1959 年ですか、あれは。

辻：はい。国際建築学生会議の。

原：ああ、ごめん、ごめん。ハノーバーじゃなしに、サンパウロです。サンパウロのやつにいて（注：サンパウロ・ビエンナーレは 1961 年）。あれもすごい面白い話があるんだよ（笑）。案を作ったわけよ。（丹下先生は）忙しいからさ、とにかく案を作ってこういう模型を作りましたと。大きな模型作ってさ。丹下先生に指導教官としてのサインを貰いに行こうって、みんなで貰いに行ってみせたんだよ、丹下さんにね。見てね、「うわー」って言ってさ。「これは言えないなあ、俺が指導教官とは」って（笑）。今だって僕も逆の立場だからそう言うと思うんだよね。先生全然見ないで目暗判押しして下さい。そしたら丹下さんがさ、「ダメだよ」って。そういうことを言う人じゃないんだけどはっきり言ったね、さすがにね。それからみんなに、他の先生に内田先生とかにも見せてさ。結局誰か押したねえ。主任か誰かが押すかってことになって。

辻：それはサンパウロのビエンナーレですか。

原：ビエンナーレのコンペティションです。

辻：媒体に発表されていますか？その時のコンペのものは。

原：結局ね、我々は佳作だったんだよ。それで早稲田の方が…… その前に早稲田が勝ったのかな。早稲田の方が成績が良かったから、我々はその後何も話さない（笑）。だと思ふよ。

辻：探しても見つからないんですよ。

原：見つからないよ（笑）。何にも無いと思ふよ。だけどね、それは「日本の都市空間」の本の一部に出ているよ。土田（土田旭、1937-）がこっそり入れたんだよ。

辻：そうなんですか、やっぱり（「日本の都市空間」と）つながるんですね（注：RAS 設計同人（原広司、香山寿夫、慎貞吉、宮内康夫）「建築は語りかける」『美術手帖』（1963 年 1 月）にもサンパウロ・ビエンナーレ参加作品《エデュケイショナルセンター / コミュニケーション・スペース》の図版あり。2016 年 1 月 31 日更新）。

原：そういう意味でそうなんだよな。そういう話があったよね。当時、RAS に後に入ってくる塩野谷（建二郎）っていう男がいるんだけど、内田研の後輩でもあるんですけども塩野谷っていうのがいて、塩野谷から譲り受けた天神荘っていう、中野の天神荘の物語みたいなものを『都市住宅』に書きますかって（言われて）、後になって書いてありますね（原広司「ACT2」『都市住宅』1970 年 10 月号）。そこでそれじゃあやるかっていって始めたんですね。それでどういう図面を描いているかってもうよくわからないけども、その時も内田先生の目黒の中学校をやっているから、どういう図面描けば建築ができるかっていうのはある程度はわかっていたんですね。じゃあはじめようかっていうことで、RAS というものがはじまった。

辻: すこし遡ってしまいますが、先ほど太田邦夫さんとの関係で、生田勉先生(1912-1980)と3人で(つくれた)計画案があります(注: 生田勉、太田邦夫、原広司「T音楽大学計画案」『新建築』1960年11月号)。

原: そうそうそう。それはですね、このRASを作る直前、1960年くらいですかね。それ(生田研究室)に太田が助手でいたんですね。そのプロジェクトがあるので手伝いに来て言うんで行って、作ったんですね。広部先生(広部達也)が図学教室にもうすこし経つと来るんですが、その前ですね。それは単体で、内田先生は建築家としてはもちろん知っているわけだけど、個人的には知っているわけじゃなくって行ったんですね。そしたら非常に(よくて)、一高(第一高等学校、現在の東大駒場キャンパス)なんですね、生田先生はね。そうして(北川)若菜の父親(北川省一、1911-1993)が一高なんですね。一高東大の中退なんですね。それで一高で若菜の父親のことは、生田先生は非常によく知っている。生田先生というのは非常に文学的な先生なんですね。そういうサークルに入っていて。ようするに小林秀雄(1902-1983)とかが上にいるっていう、そういう世界だったんじゃないかなと思うんですけどね。それでとにかく呼ばれて行ってそれだけを手伝ったという感じですかね。何しろね、行かないと電報がよく天神荘に来たんだよ。何にも書いてないんだ、「原広司よ」って書いてあるんですね。早く来いっていうこと(笑)。そうすると行かなくちゃいけないということ。電話が無いからね、そこの安アパートには。

辻: 天神荘はお住まい兼RASの事務所だったんですか。

原: そうだったんです、その頃はね。だからものすごい狭い、何て言うか、サウナみたいな感じですね。すごいところなんだけども。それで始めてだんだんメンバーがあれして(増えて)いく。実際に(自分たちが設計した)建物も建つんですね。その間に有孔体とかそういうような概念を出していくということですかね。

辻: 実作の初めてのものは、佐世保の女子高校(《久田学園佐世保女子高等学校》、1962年)ですね(注: 原広司「久田学園佐世保女子高等学校」『建築』(1964年4月)。2016年1月31日更新)。

原: そうですね。その前に実は、丹沢の中村先生という牧師がいるんですが、その牧師が戦後、戦争で両親を失った子どもたちを数十人育てた非常に偉いキリスト教の牧師なんです。異端で、教会と意見が対立して、彼は山の中、丹沢の山の中へ一人で入って行ったという人なんですよ。その人と知り合って、小さな建物を建てたりしていたんですよ(注: 《国民宿舎丹沢ホームとバス待合所》、1962年。RAS設計同人「丹沢の自然を守るセンター」『建築』(1963年5月)。2016年1月31日更新)。それがあったけれども、まあね。

辻: ビルディングエレメント論の一般の読者に向けた発表も平良敬一さんが編集しておられる『建築』という雑誌で掲載され、RASでの作品発表も同じ『建築』で発表されています。先ほどおっしゃっていたような、内田研での取り組みに対する原先生の戸惑いのようなものも文章から伝わります。有孔体の理論につながっていく、部分と全体の論理の話なのですが。

原: そう。内田先生の態度、基本的な方法というのは、エレメンタリズムというか要素主義なわけですよ。これは近代のオーソドックスな、あらゆる分野にまたがるオーソドックスな方法なわけ。それ自体に関しては何ら僕は抵抗もない。だけれども、これは個人的にのみ意味があるんだけれども、ようするにそれによってビルディングエレメント(注: 屋根、天井、壁、床といった、空間を仕切り遮蔽または透過を担う二次元の面)の要素を分析して行って、適当な要素というものが抽出されてリストアップされると。そうするとそれをアセンブリーする(組み立てる)というか、それを一つの建築とする時にどうやったらいいかという問題が当然出て来るわけですね。その問題をドクター論文にしたわけですが僕は。だけれどもそんなのはうまくいくはずがなくね。うまくいかないわけですよそれは。つまり設計という行為の中で適当に集めて、標準的であるか個性的

であるかは別として、個人の名前が付いている（記載されている）。しかしその集めることに関しては何か論理があるはずだというふうに思っていたんですね。それで博士論文は自分としては大失敗で、よくわかっているんだけど、まあそれはいろんな分析をしたりすることの評価で通してくれた。それは博士論文としてビルディングエレメント論の基礎理論みたいなものでいいんだけど、自分では全然納得していないわけね。何か違うんじゃないかって、自分で力が無かったなあと思うわけですね。それが今日まで実は続いているところがある。『空間の文法』なんていう本を書こうなんて言って、書かなくちゃ死ねないよって言っているのは、つまりその点があるからなんだよな。部分があっても全体が無いって、そのことに関する何らかの回答を出さなくちゃならないんじゃないか。それはビルディングエレメント論という内田先生の基本的な方法論に忠実であるかは別としてね。とにかく何かそういうことを（やろうと思った）。やがてそれは現象論とかそういう課題をどう引き受けたいのかとか、そういう課題に一般化されるんです。とにかくそういう出来事がありました（笑）。それはもう痛く残っているわけ、今も。大学で集落調査しましたと。ずっとこういう建物をいろいろ建てて参りましたと。それじゃあもうやることは、昔破綻したその論理をもう一度何か、どうやったらましなものに建て直せるのか。もう一回、数学で武装して、出直さなくては行けないというのが、今日の状態だってわけだね。それはすごい僕の心の痛手というか、傷になっているわけですよ。これはまあ非常に冗談めいて言えば、僕は大学で公務員でいてみんなの税金を使って。まあ半分以上は返せたんじゃないかと。例えば集落の研究。これはもうどういう価値があるかとか何かとは別としてね、つまり義務。何かみなさんの税金を使って、生きたということに対するお返しになっているんだろうと。もう一つは教育。教育に関してはとにかくいろんな分野で、単に建築だけでなく、いろんな所で教えてきてね。まあまあそれはできているかもしれない。けども、それは今考えてみて、あらためて現代の幾何学とか見直してみて、非常にいい着眼点を持っていただけども、決して建築に貢献できるような、数学に貢献できるようなレベルになっていないというのがあって。あとやっぱりそれは空間という、建築あるいは都市のプロパーの課題であるはずで。数学の現代の幾何学を使ってどういうふうにするのかっていう。どこまで言えるのかっていうようなことを、とにかく最後まで力が続く限りやらなくちゃいけない。そうじゃないと、どうもこの部分は非常にさぼっていたというとあれだけど、怠慢であったなあというのがあって。この問題の系統というのが、非常に僕の傷になっている。心の傷になっているんですね。うまくできなかつたっていう。それは何とかして收拾しなくちゃいけないという。その発端がここにあるんですね。このところの、何ていうか。

辻：一方で RAS 自体も共同設計であって、原先生個人の問題と、全体、集合であったり、集団であったり、対大衆の問題を抱えておられると思います（注：原広司という 1 人の建築家と、共同する他の建築家、施主、建築物の使用者、あるいは社会との関係。「建築と集団」『建築文化』（300 号、1971 年）を参照）。RAS 自体も活動が終わっていくわけなのですが、（RAS で共同して）活動の中で様々な住宅を設計されたり、計画案で取り組まれたこともあると思います。今振り返って、RAS における共同設計の思い出だったり、（それが）終わってしまったことに対してどのようにお考えでしょうか。

原：それは非常に重要な問題だと思うんですね。ただ、いろいろな経験をしてきて、もう自分としてはそういう問題、今指摘されたような問題を抱えているよね。当然そのミド同人の問題とか、いろんな設計組織自体がそこら中で問題になっている。そういうところでどうかというんだけど、（共同設計を）やってみての感じからするとね、やっぱり設計というのは非常に個人という性格が強い。強いというか、それがなしには決定できない。ここはやっぱり私が責任を持って決めて、それに関しては責任を持つというような、非常に個人的に決めなくちゃならないというのが、集団の場合でも多々起こりうるんですね。その時に、利益の追求を基本とする株式会社設計事務所というものの中で、その個人が社長じゃなくたって、日々ある決断をしていくということが、それはそれでいいんじゃないかと思うんだよね、目的が利益の追求であろうと。それはそれでいいのかもしれないけれども、建築のあり方と集団のあり方との相関というか、そういうこともいろいろ考えていく時に、何かやっぱりこのことは、個人が決断しなくちゃならないという局面が非常に多くなるという時に

なにか欺瞞みたいな気もするのね。集団でやっていくということがね。非常に欺瞞であるようにも思える。やる時間とか余裕というのが意外に、まあ本当はあるのかもしれないけど、なかなか無かったりする。そういうこととか僕は大きくはやっぱり東大に、生研に行くということが一番大きな出来事、契機だと思う。やはり情勢ですよ。まさに東大の闘争、世界的な闘争の中で、宮内（宮内康、1937-1992）が非常にラディカルだし。僕の高校の後輩なんだよね、彼は。まあこれはさっきの「矛盾」の話だけど、生産しないとこの場合、活路が無いんじゃないかっていうふうにはもう思っていたね。そろそろこれ（RAS）は解体すべきじゃないかと。それをうまくいったかいかないかとか、いろいろな問題があるでしょうし、事実その話はいろんな人の心に残ったと思うけれども、これはやめたほうがいいんじゃないかという感じがもう迫っていたね、時代と共に。これじゃろくなことが無いんじゃないかっていうかね。一番辛いのは、仕事と社会とが繋がっているから。あんまり理想的な話ばかり論議をしているわけにいかなくて、とにかく行ったら現場で対応しなくちゃならないから、そういう事態があってそれに対する責任というかそういうのもあると。いろいろこのままやっている、うまくいかないだろうという感じはちょっとしてましたね。この時代状況というのが無かったらね、また違うと思うんですよ。何しろ迫り来る今この時には、とにかくバリケードの中に入れば武装した連中が乱入してくるわけだし。そうでなくても道を歩いても襲われるかもしれないみたいな状況だし。ちょっと今では考えられないけれども、戦争直後と同じような、何か大きな変化であったんじゃないかと思うんですよ。

辻：長くなってきてしまったので、あと三つくらいで終えようと思います。共同設計だったり、組織設計のルポルタージュをやっていた浜口隆一さん（1916-1995）と、小能林宏城さんと一緒に『日本現代建築の展望 戦後建築 20 年史』（新建築社、1966 年）という本の編集を、先生もなさっています。戦後建築のまとめの作業をやっておられるのですが、覚えておられますか。

原：あまり意識が（笑）。

辻：最後の方には RAS で発表された原先生の作品と、あとは磯崎さんの作品が並べて置いて（掲載して）あります。

原：（資料を見ながら）これは模型ですね。

辻：浜口隆一さんとはここで知り合いになられたんですか。

原：そうそう知っている。それはどうしてかという、丹下先生と同級生だからね、浜口さんは。浜口さんの話っているのは、丹下先生じゃないな、やっぱり磯崎、川上、奥平じゃないかな。浜口さんの話をよく聞かされている。それである時お会いしたと思うんですよ。そしたら「ああ君が原か」という感じで。その話の要点というのは、浜口さんが中国満州のプロジェクトのコンペティションに出して。浜口さんという人はすごく設計のうまい人で（注：大連市公会堂コンペ、1938 年 6 月 -10 月。浜口がコンペに応募したのはこの一度だけ。入賞せず）、丹下さんから聞いたことがあるかなあ。僕らのクラスで一番（設計が）うまかったのは浜口だって話をね（注：浜口は 1938 年の卒業設計《満州国中央火力発電所》で丹下と共に辰野賞を受賞）。そのコンペティションで浜口さんが絶対勝つと思っていた。そしたらなぜか岸田先生が落としちゃった。それで丹下さんを入れた（注：大連市公会堂コンペの一等は前川國男。丹下はコンペ時点の担当所員の一人）。それでも浜口さんは筆を折ると。ここでは自分の設計という意味でね。というのを決めたというふうに話を聞いていたね、その時にはね。そういうようなことがあって、きっと浜口さんがそういうふうに考えて、そしたらお前書けて言われたんだと思いますね。

辻：やっぱり小能林さんとのご関係からですか。

原：もちろんそうだよ。

辻：ちなみにこれの最後の部分なのですが、磯崎さんと原さんが、作曲家や評論家、あとはグラフィック・デザイナー、画家から成り立っている「グループ・インターナショナル」という集まり、前衛的芸術家の集まりがあると、ご自身で書いておられるのですが。

原：グループ・インターナショナルっていうのはこれのことだよ、「エンバイラメントの会」のことですね。

辻：エンバイラメントの会、あとは「空間から環境へ」展（松屋銀座、1966年）。この出展のきっかけは、磯崎さんからお声がかかったのですか。

原：そうですね。こういう場合僕を連れていってくれるのは、この時代は磯崎さんなんですね。磯崎さんがこうして、今度はエンバイラメント展というようなものをやるということで、それでお前も参加しろということだと思いますね。明らかにそうですね。その前に、芸術家たちと集まるような雰囲気いろいろあったことはあったんですね。やっぱり磯崎さんじゃないかなあ。僕と磯崎さんは5つくらい（年齢が）違うでしょう。そこに出てくるような人々というのは、磯崎さんの世代に近いんだよね、みんな。特に針生一郎（1925-2010）、東野芳明（1930-2005）、それから中原佑介（1931-2011）って3人のすごい批評家が同時に現れるわけですよ、日本の美術批評に。その人たちと磯崎さんが同じような歳ですね、似たような歳。だからその人たちがいたのでみんな集まろうじゃないかという、そういうムードはあったみたい。あったみたいというか、僕はどちらかというと呼ばれて行ったという感じなんですよ。

辻：場所はどちらですか。

原：覚えてないね。ただね、その前の段階はやっぱり丹下さんが開いた道でさ。草月の勅使河原蒼風（1900-1979）と岡本太郎（1911-1996）と丹下さんというメンバーがなんとなく集まっていた（注：例の会、現代芸術の会）。親分たちが集まるから、子分たちも集まったらどうかみたいなムードがきっとあったんだろうと思うんですよ。そういうわかりやすい、共同すると一緒に話し合うとかっていう流れで。その次の段階になるともう違いますけど。エンバイラメントの会、それから「空間から環境へ」展というのは、そういう雰囲気が非常に大きかった、前例というか。それから流政之（1923-）とか。そこが不思議なんだけど、黒澤明（1910-1998）が入ってないんですよ。日本の文化活動の中で、近代化の中で、黒澤明って欠かせない人なんだよ。

辻：映画関係の方はいないですね。

原：映画はその頃いないですね。後になって我々のグループに吉田喜重（1933-）が入ってきますが。入ってない。やっぱりちょっと違ったんですかね。あんまり関係がなかったですね。

辻：さっきあがった3人の美術批評家だったり、あと一緒に出展していたグラフィック・デザイナー、美術家の方々もいっぱいいらっしゃるかと思いますが、作品でおぼえておられるものはありますか。

原：作品というかね、影響というか共感したというのはいっぱいありますよ。その話はもう次にした方がよくないですか。これはやりだすとすごい話で長くなっちゃう。『デザイン批評』（風土社、1966年から1970年に刊行）になってくるんですよ。ここはちょっと長過ぎだなあ。無理だ、喋りすぎちゃう。ここで

何かいろんな人たちがいっぱい出て来て。エンバイラメント展というのが契機となって、実際には『デザイン批評』という媒体ができて。『デザイン批評』が、忘れてたけど12冊出したみたいで、その12冊の中いろんな人が出てくる。そういう流れになっていくんで。これは次回ですね。

辻：でしたら、今日はこの辺りで終わらせていただきます。

原広司オーラル・ヒストリー 2012年8月9日

東京都町田市、原邸にて

インタヴュー：辻泰岳、ケン・タダシ・オオシマ

書き起こし：成澤みずき

辻：この間は1960年代中盤くらいまでお聞きしたので、本日は「空間から環境へ」展（松屋銀座、1966年11月）からお話をうかがおうと思います。この展覧会で《有孔体の世界（スクエア）》という、壁面リリーフ、模型を集めた作品を出展されています。これは《伊藤邸》（1967年）、《佐倉市立下志津小学校》（1967年）、《慶松幼稚園》（1968年）が元になっていると思います。この展覧会は栗津潔さん（1929-2009）とか、瀧口修造さん（1903-1979）、豊嘔さん（1931-）などエンパイラメントの会のメンバーと一緒に出品されています。当時の展覧会のお話をお伺いできればと思います。

原：そうですね。まあこの細かいことというのはいろいろ忘れちゃったんですが、この機会と、それからもう1つ、今日話すであろう岩波の勉強会、それから筑摩（書房）での勉強会というのは、外部の人たち、建築以外の人たちと知り合うことになる契機になったわけですね。それが最初の集まりだったわけだけども。まあこういうムーブメントというのはちょっと上の世代の人たちが中心になっていて。どちらかというんですね、美術批評をやっている東野さん（東野芳明、1930-2005）とか、中原さん（中原佑介、1931-2011）とか、それから音楽の批評をやっていた亡くなった秋山邦晴（1929-1996）さんとかね。その人たちは、ちょうど僕らより5つくらい上の人たち。というと磯崎さん（磯崎新、1931-）ね、ようするに世代としては。武満さん（武満徹、1930-1996）とか、武満さんは入ってないかなあ。入ってないね。まあ栗津さんとか。僕よりかは上の、8つから5つくらい上なのかな。そのくらいの人たちが中心でいろいろ動き始めたので。それは磯崎さんがきっと僕を呼んでくれたんですよ。そういうかたち。その前に磯崎さんたちとの勉強会はずっと続いていましたから。これは何年かというところ……

辻：1966年です。

原：1966年ですよ。66年ですから、（磯崎新との）勉強会というのは60年から62年頃まで続いていますかね。まあ何かいろいろ磯崎さんが呼んでくれたんじゃないかって。そうじゃないと、何かソサエティみたいなものだから（入れなかった）。それでこういう人たちと会ったわけですね。

辻：この展覧会よりすこし前に今のメンバーで「色彩と空間」展（南画廊、1966年）という展覧会が南画廊でやっていたのですが、先生はそちらには。

原：それは入ってないね。

辻：ご覧にはなされましたか。

原：いやー…… 見たかもしれないけど記憶にはないなあ、あんまりね。そういう展覧会はあったと思うね。この頃、岡本太郎（1911-1996）の展覧会（注：「岡本太郎展」西武百貨店、1964年）を磯崎さんがやった後、岡本太郎の展覧会の構成を僕はやっていますよね（注：「生命・空間のドラマ 太郎爆発展」（銀座松屋、1968年）、栗津潔と共に会場設計を担当）。そういうのもきっと磯崎さんが、岡本太郎に今度は僕にやらせてもいいからと言って、それでやったんじゃないかと思うんですよ。

辻：展示会の企画の会議は磯崎さんのアトリエでもやっていたみたいなんですけど。

原：このエンバイラメント？

辻：そうです。

原：それが全てじゃないけれども、当時御茶の水にあった磯崎さんの事務所へはしょっちゅう行っていたね。何かあると。例えばよく記憶しているのは、ジャスパー・ジョーンズ (Jasper Johns, 1930-) が来た時にパーティとかね。

辻：先生もいらしたんですか。

原：うんいましたね。いろいろそれで知り合って比較的近い人、一柳さん (一柳慧、1933-) とか、麻雀のせいもあるんだけど、しょっちゅう会うようになったとか。まあ栗津さんとか、泉 (真也) さんとかがここで知り合って、『デザイン批評』 (風土社、1966年から1970年に刊行) に進んでいくんですね。

辻：そうなんです。こちらでの出会いなんです。

原：そうです。僕が《有孔体の世界》のパネルを作って、その次に栗津さんはどういう作品を出したかというよね、ステンレスに水を入れて、みんな周りの人が歩くと僅かな振動が出来るんだよね。その振動によって波紋ができるという、そういう作品を作っていたんだよね。だから非常に今日的な話ですよ。ちょっと若い世代ですね。僕が一番若かったくらいだから。

辻：(資料を見ながら) これは松屋の会場なんですけど、会場設計は磯崎さんがやっていて、原先生の《有孔体の理論》のパネルはここなんですけど、何か他の作品で覚えておられるものはありますか。

原：そうね、高松 (高松次郎、1936-1998) は同級生でしょう。高松が椅子を出しましたよね。パース (パースペクティブ) がついていた (注：《遠近法の椅子とテーブル》1966-1967年)。それから一柳さんは何を出したのかなあ。あんまり記憶していないですね。田中信太郎 (1940-) は何出したんだろうなあ。田中信太郎は結局、《札幌ドーム》(2001年) でいろいろ作品 (注：《北空の最弱音 (ピアノッシモ)》) を作ってもらうんですけども、(日本側のメンバーとして) 呼んで作ったんですけどね。今でも長い付き合いですけどね。横尾忠則 (1936-) はポスターだろうなあ。

辻：他の作品の資料を持ってくればよかったですけど。

原：横尾は「泣いてくれるなおっかさん」のあれがさ…… 「とめてくれるなおっかさん」かな (注：「とめてくれるなおっかさん」は1968年11月の駒場祭のために橋本治が作成したポスターのセリフ。横尾の展覧作品は《腰巻お仙》、1968年)。何かそういうのだよなあ。あの感じね。

辻：美術批評家の東野芳明さんとはどういうお付き合いがあったんですか。

原：これはね、東野さんには僕はもう非常にお世話になってね。磯崎さんと東野さんと同じくらいだったのかな。僕が建物作ったりすると、東野さんがたいてい新聞に書いてくれた。東野さんは、デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) ですよね。東野さんはね、もうすこし長く続けていてくれればね、かなり日本の

美術界も変わったんじゃないかと思えますね。

辻：中原佑介さんも。

原：中原佑介さんは、ずっとその後も長い付き合いだから。直接そんなにごく親しいってことじゃないけど。東野さんなんかは一緒に海に行ったり魚釣りに行ったりさ。これは宇佐美圭司（1940-2012）が……ここ（「空間から環境へ」展）には宇佐美はまだ若くて入っていないんですが、やがて宇佐美圭司とは長く付き合う。東野さんは宇佐美を非常に可愛がって期待していたんですね。そういう関係だった。

辻：すこし上の世代ですけど、瀧口修造さんも入っています。

原：瀧口修造さんは何ていうのかなあ。もう僕らにとっては神様みたいな人でさあ。シュルレアリスムっていったら瀧口さん。ようするにもう圧倒的にみんなが信頼しているというか別格の人だよな。我々の仲間というか、こういう時代を切り開いてくれた、我々の時代の前に時代を切り開いてくれた。シュルレアリスムが持っている意味というのが（わかっていたのは）、まあ岡本太郎も実体を把握していたけれども、ほとんど瀧口さんですよ。日本におけるシュルレアリスムの意味をわからせてくれたという人はね。伊藤隆通（1939-）もいたんじゃないかなあ。伊藤隆通はここ（原邸）に来て、ベーコン作ったりハム作ったり（笑）。

辻：栗津潔さんはその後、《栗津邸》（1972年）（の設計）につながると思います。出会ったきっかけは何ですか。

原：これだと思う。エンパイラメントの会で。とにかく気が合うというか、そういう感じでしたね。

辻：他にも例えば勝井さん（勝井三雄、1931-）とか、木村恒久（1928-2008）さんとか、デザインの方々がおられます。

原：知っていますよみんな。特に木村さんとか。ごく親しくなったというのはやっぱりあれだよな、栗津さんとか一柳さんとか。だけでもこれは非常に意味があって、一柳さんを通じて武満さんと仲良くなっていくという感じだし、そのあと高橋悠治（1938-）も仲良くなって。それは後の岩波とか、筑摩とかそういうところ（勉強会）の関係で。だけでも武満さんと（の話）は、この後のほうがいいかもしれませんね。

辻：この展覧会に前後してキーワードになったのが、発注芸術という言葉だったり、プライマリー・ストラクチャーというような動向です。原先生の論文の中でもプライマリー・ストラクチャーという言葉が出てきますが、どのような影響を受けましたか（注：原広司「現代のかたちの感覚」『SD』（1969年2月）。2016年1月31日更新）。またどういう興味を持っていましたか。

原：当時流行だったんじゃないかなあ。やっぱりアンディ・ウォーホル（Andy Warhol, 1928-1987）が出てきますからね。とにかく栗津さんがアンディ・ウォーホルから強い影響を受けていたからね。僕はね、エンパイラメントというのはいろいろ解釈できるし、エンパイラメントというのはそのタイミングをうまく選択してくれたなと今では感じますね。僕がエンパイラメントって言い出したわけじゃないし。だけど一柳さんがジョン・ケージ（John Cage, 1912-1992）の所へ行って、エンパイラメントという概念を持って来た。やっぱりエンパイラメントだっていうふうに言った。僕は他の人たちの流れで。宮脇愛子さん（1929-）とかさ、そういう人たちの。秋山邦晴さんとの対談で何か言っていることの他の文脈かもしれないけど。当時、エンパイラメントという概念が出つつあったところでは一つの源流というのかな、それはやっぱりジョン・ケージじゃないかなあ。その後を見ても、ようするにブライアン・イーノ（Brian Eno, 1948-）がああいう世界で、ロッ

クだけでアンビエントとか、ああいう概念を出してくる。そういうのもジョン・ケージ。ブライアン・イーノも直接じゃないけど、間接的にジョン・ケージのところにいる人の影響を受けているんだよね。それからなんというか、環境音楽的な発想をしてくる。《4分33秒》(1952年)とか、静かにして置いて周りの音を聞いてみようみたいな。つまり環境的なんだよね、ジョン・ケージの話というのは。だからそういう感じで僕は捉えていましたけどねずっと。

辻:それと関連してもう少し先になるんですけど、1968年の4月に草月アートセンターで「Exposé 1968」というシンポジウム(「なにかいってくれ、いまさがす」)があって、そのご感想を「チカチカチカ数学者になりたい」(『デザイン批評』6号、1968年6月)という論文にまとめておられます。このシンポジウムは先生も参加されていますね。

原:そうですね、参加していろいろパフォーマンスをやって。なんかさ、栗津さんがやっぱりいろんなことに興味を持っていて。もうその時には『デザイン批評』が出ている頃ですよ。それはやっぱりさっきのアンディ・ウォーホルじゃないけれども、コピーとか複製芸術。それから僕が出て行っているいろんなことをやったというのは、音楽でいうと当時もうその頃は武満さんたちを知っているんじゃないかと思うんだけど、一柳さんたちがやって、クセナキス(ヤニス・クセナキス Iannis Xenakus, 1922-2001)が来たり。クセナキスと僕は対談やったんですよ、対談というかインタビュー(注:秋山邦晴、木村俊彦、栗田勇、佐々木宏、原広司、堀川正也「私の建築思想 来日したヤニス・クセナキスにきく」『建築』(1961年6月))。その時にはもう何ていうの、偶然性の音楽とか、アクションペインティングがはじめに見えていたけれど、そういう偶然性を入れた音楽の作曲を武満さんもやっていたし、クセナキスもやっていたし、みんなやっていたという、そういう感じですね。ステージにラジオを何台か置いて、それを偶然にやるとどういう音の場ができるかみたいな(笑)。そういうことを作ってみようということだったね。そんなことをやっていたよね。

辻:この論文の中で建築家廃業宣言をされています。「シンポジウムに影響を受けて」と書かれていますが、どういった心境だったんですか。

原:それはねえ、1968年でしょう。それはね、もう少し複雑ですね。というのは、全共闘運動が70年安保。この「空間から環境へ」展ではそれは目指してはいないけれども、やがて70年の万博で行われるであろうそこのいろいろな催し、それから建築というようなことに対する準備みたいな話。かたや全共闘運動が起こっているわけですから、それがやがて来るという状況なんだよね。そういう状況でどうするの?というようなことがいろいろとあって、そういう文章になったんだと思いますね。とにかく何か非常に曖昧ではあったけども、RAS(RAS建築研究所)を続けるというのは、東大に僕が行ったら、生研(東京大学生産技術研究所)に行ったらちょっと無理なんじゃないかという、そういう感じがあったということと、それからRASはどうも理念的にも、やっぱり僕がいろいろやらないとできないという状況がまずいんじゃないかとかね。宮内(宮内康、1937-1992)がいるし、宮内が左翼だからとかさ(笑)。そこは全体の力学が影響して、つまるところ僕は、建築やめていった方がいいんじゃないかとかさ(笑)。それでも東大に行かなくちゃいけないというのはわかっているし。だから変なんだよねえ。ようするに片っぽでは万博、片っぽではそれを破壊しようとする全共闘運動とかさ。それから公害という概念と環境問題。エンバイラメントというのは公害という話になってくるんだよね。だからそこらで、どうもこの政治的な流れというのが非常に厳しいなとかさ。まあとにかく何かね、左翼というのがリベラルとか、もうすこしアグレッシブで前衛みたいな。そこらのところが非常に難しいとか。人のことは言っていられないとか、もうそういう状況になりつつあるわけですよ。僕が集落調査を始める1971年の時にはかなり、それまでの人間関係みたいなものがある程度(整理された)。自分の意見は決まっているっていうのがあるけれども。まあそこらのところがいろいろ複雑。RASというグループをどうするかという問題もあるし。だから非常に個人的なことが絡んでいるとかね、個人的な身の

周りのこと。そこを何しろ切り抜けなくてはならないということが、どうやって切り抜けるのかっていうのが。正直言ってどうやって生きるのか難しかったですよね、その頃は。

オオシマ：ちょうどこの頃は 1965 年、66 年にアメリカだと、さっきウォーホルの話でもありましたけど、Electric Circus（注：ニューヨークのイーストヴィレッジで 1967 年から 71 年まで営業していたディスコテーク）とか、それをもとにしたディスコの動きもあるし、ジョン・ケージも含めていろんな動きがありました。アメリカに最初にいらしたのはいつ頃ですか。

原：それはですね、ただ通過したという意味では……、『建築に何が可能か』（学芸書林、1967 年）というのを 30 歳になるまでに書こうと思ってさ。その原稿を渡してそれで旅行に行く、はじめて世界に行く、アメリカへ行ってヨーロッパを回って帰って来るっていう世界一周の切符を買って出かけた。

辻：それだと 1966 年ぐらい、この展覧会と同じ年ですね。お誕生日は展覧会より前ですか。

原：だと思ふよなあ。行っちゃってから作ったんじゃないかなあ。まあ（模型）寄せ集めですからね。いろいろあったやつに新たなものを加えて作ったから。66 年は 9 月、10 月って旅行しているはず。そうすると前かなあ、環境展は。

辻：「空間から環境へ」展はちょうど秋に行われているので、展覧会にはいらしていない可能性がありますね。

原：それなら作ってから出たんですかね（注：原の誕生月は 9 月、帰国後に「空間から環境へ」展の設営に参加している）。（いずれにしても渡航する前に）それはもうできてるよ。だって表紙がそうだもん、『建築に何が可能か』の。栗津さんが穴開けて（本の装丁を）作ったでしょう。だからもっと先にできていたんですね。

辻：「有孔体の理論とデザイン」、いわゆる有孔体理論が作品というか、かたちになったものが《有孔体の世界》（1966 年）というパネル、（模型の）寄せ集めの作品ということですか。

原：そういうことです。有孔体に関してはずっと前から書いていましたよ。『国際建築』とかそういうところに書いていたんだけど、これが有孔体っていうんだよと、《有孔体の世界》のパネルをというのを何かまとまりとして（見せる）。本として『建築に何が可能か』というかたちにしようとしていたんですね。

辻：旅行の際には、どの都市に行かれましたか。

原：大抵のところには行きましたよ。まずサンフランシスコについて、ロサンゼルスに行って、シカゴに行って、ニューヨークへ行って、ボストンに行って。アメリカはそうだよ。それからどこへ行ったのかなあ。ロンドン、パリに行ったのかなあ。忘れたけどロンドン、パリ、それからバルセロナ。マドリッドは行かなかったのかな。それから北欧へ行って、北欧の建築を見るというのがアルト（Alvar Aalto, 1898-1976）とかさ。あとはドイツ、ベルリンでしょう。当時外国……アーヘン大学にいた友達が向こうで全部連絡しておいてくれてさ、それでドイツ、ベルリンでいろいろあって、彼の家にも泊めてもらった。それでこの間も彼に呼ばれてアーヘンへ行ったんだよ。彼は早稲田に行って京都のことをやって。それで北欧行って、それでイスタンブールが最後に見たところだったかな。それで大体、都市はよく見て歩いたんですよ。集落調査を始める時に、まあ都市はもう十分見ているし、これは集落を調べた方がいいんじゃないかなあっていう感じに、すっと割り切れるのはそういうことがあったからだよ、一つには。

辻:アメリカでは、例えばニューヨークでラウシェンバーグ (Robert Rauschenberg, 1925-2008) に会ったという記載があります。

原:それはまた話が違ふ。それは1968年だ。68年に来て、ハーヴァードでインターナショナル・セミナーっていうのがあって、キッシンジャー (Henry Alfred Kissinger, 1923-) がやっていたんだよね。キッシンジャーがやっていた時は、ステート・デパートメント (国務省) だからね、アメリカは。アメリカの文化戦略なんだよね考えてみると。アメリカの文化戦略だから、もう何でも会いたいと言えば会わせてもらえる。それで僕はもちろんミス・ファン・デル・ローエ (Mies van der Rohe, 1886-1969) ね。あとはヴァルター・グロピウス (Walter Gropius, 1883-1969)。そういう名だたる人たちを全部言ったわけ。そしたら「わかった、わかった」って (笑)。それで手配をするぞということだね。けどもさすがにミスは断ったか、本当にいなかったか。けどもグロピウスには会えた。まあハーヴァードの近くだからね。それから名前思い出せないけどとにかくいろんな人にみんな会えたの。それで「大変申し訳ないですね」と言ったら、「いやステート・デパートメントには断れないから」って。ステート・デパートメントはすごいんですよ。僕と若菜 (北川若菜) がね「何月何日に行きますから」って言うと、なんかもうすぐ自動車が…… フィリップ・ジョンソン (Philip Johnson, 1906-2006) がジャガーのスポーツカーで駅まで迎えに来てくれたんだよ (笑)。《ガラスの家》に (行った)。ニューヨークではフィリップ・ジョンソンのオフィスにも行ったし、それからポール・ルドルフ (Paul Rudolph, 1918-1997) とかね。それからすごい住宅を作ったブロイヤー (Marcel Breuer, 1902-1981) とかね。もうみんな会っているわけよ (笑)。みんなね、命令に背くわけにはいかないわけだよ。ステート・デパートメントというのは、ようするにCIAとかFBIとかね、ああいうのを完全に手に入れてる人たちだからね。もう権力が一番あって。紙1枚、手紙があるとそれに従わざるをえない。それでみんな行ってましたね。

オオシマ:感動した建物はありましたか。

原:その前に (フランク・ロイド・ライトの)《ジョンソン・ワックス (社)》(1939-44年)を見ていたしね。けど《落水荘》(1936年)はまだ結局見ていない。ミースのものはもちろん見たね。《シーグラム (ビル)》(1958年)とか。すごいなあと思ったんですね。たいてい建物を見ちゃっているんだよ。最初(の渡米時)に見ちゃってる。

辻:先ほどのアーティストとか、キュレーターとのお話はどうですか。

原:それはまた全く違う話で。それはアメリカの権力の話だよ。権力的な機構の中において、けどそうじゃなしに、そういうこととは全く無関係に、アメリカから日本に来たマース・カニングハム (Merce Cunningham, 1919-2009)。(カニングハムの)彼女が日本に来ていたんですね。その人が頼りで。ようするに彼女が向こうへ帰っていて、僕をヴィレッジの人たちに紹介してくれたんだよ。 (自分が)別に大した建物建ててなくてさ、まあ有孔体のいくつか建っているくらいだよ。グロピウスの雑誌が置いてあって。それで「あっ、これが私の作品です」なんて言って (笑)。まあその程度だよ。けどもみんな仲間たちがいてね。アメリカのキッシンジャーは何となくやっぱりパワーの人でさ。すごいパワーを持っていて。何か他の大学の先生とはちょっと全然違う。ハーヴァードなんかでも全然違うんだよ。偉いんだよ、やっぱり。ステート・デパートメントの力を持っているからね (笑)。全然違うんだな。僕の政治家不信の一つだなあ、あの基金では。あれはね、ニクソン (Richard Milhous Nixon, 1913-1994) とちょうど選挙戦をアメリカの銀行の財団がやっていて、ニクソンが勝つんですね。それで負けた方の親玉の有名な銀行なんだけど。しょっちゅうやっていたんだよ、キッシンジャーが。いかにニクソンがダメかということを言っていて。そうやってニクソンは勝って、彼は負けたんだ。僕はステート・デパートメント (との関係) で旅行をしていたんだよ。ある

日テレビ見たらね、なんかニクソンがプレジデントみたいになっていると。おかしいんじゃないかっていって、それでまた帰って来てもう 1 回確かめたら、いやそうなんだって。ぱっと手のひらを変えるようにね。そのうちに彼は有名になってノーベル賞取ったからいいけれど（笑）。あれは驚いたなあ。政治家はこういうものなんだって。

辻：費用とか助成金とかは、どういうものを利用されたんですか。

原：それはようするに試験を受けて。僕は丹下さんと楨さん（楨文彦、1928-）の紹介状を持っていた。それでめちゃくちゃ強いわけだね。だって丹下さんは MIT（マサチューセッツ工科大学）から帰って来たところだし、楨さんはハーヴァードにいたわけだし。だからそれでまあ通してくれたんだよね。そのメンバーというのが、ものすごい豪華なメンバーでね。実は大江さん（大江健三郎、1935-）が 1 年前に行っている。それでお互いにね、アメリカのあそこが気に入らないとか、お互いに行ったねっていう話は一言もしたことない（笑）。こういう話はあんまりしないんだよね。片っぽではそういうふうだから。みんな将来、王様だとかさ、それからイギリスの国会議員だとか、イタリアの国会議員とかそういうメンバーなんですよ。それでケネディの寮にずっと泊まっていたの。それで、だけでもどうも居心地悪いからさ、それでヴィレッジへ。マース・カニングハムのメンバーの。それでラウシェンバーグに会ったりするのも、その人たちのグループの。そこなんだよね。だからもう毎晩ヴィレッジ行って。旅行になる前の 2 か月間はさ、ほとんど僕はさぼってさ。ヴィレッジに行っていた。そこでラウシェンバーグ系の人たちに会ったんだよね。ちょっとかけあえばベルベット・アンダーグラウンド（The Velvet Underground）とかさ、それからウォーホルとかさ、そっちの系統の人たちに会うはずなんだろうな、とか。そっちの人たちとは結局（会えなかった）。まあ一緒にいるのかもしれないけどね。毎晩みんな同じ所でドンチャン騒ぎして、みんなコップ割って大騒ぎしてやっているわけね、みんな。健康たるわけですよ。もうヴィレッジではね。

オオシマ：ジョン・ケージもいらしたんですか。

原：いやジョン・ケージは会ってないです。一柳さんがジョン・ケージといたんですね。

オオシマ：ケージには日本趣味もありました。

原：そうですね。だからそれは非常に変な体験でね、そのおかげで。かたやアメリカの権限のおかげで、片や全く自由なもう一面のアメリカ。両方とも健康たるものだけだね。

辻：一度目の 1966 年頃の旅行の時は、どういう感じだったんですか。貧乏旅行ですか。

原：そうですね。まあ世界一周の旅行の券を買って。それで行って。まあ普通の旅行。建築と都市をよく見て来たという感じですね。

オオシマ：好きな都市はありましたか。サンフランシスコからロスまで。

原：何しろ始めはとにかく何か恐ろしいっていうか。すごいもう安い宿、YMCA とかの建物でさ。そういう所でもう黒人たちが夜になって酔っぱらって来てばーんとか叩いたり、恐ろしくて眠れない。あの頃はね、地下鉄なんかでもね、黒人たちがガーっと入って来るともう本当にやられるんじゃないかって、そういう迫力があつたからね。時代からすればいろいろやっぱりようするに黒人の活動というのはあの時すごかったわけだね。やがてキング牧師（Martin Luther King, 1929-1968）とかが出てくるからね。

辻：(アフリカ系アメリカ人の) 公民権運動ですね。

原：そうそう公民権運動。だからその継続。やっぱりすごくおっかないというか、迫力があつたよね。実際にどうされるっていうわけじゃないけれど、黒人っていうのはこういうものかって。やっぱり建築、ホテルとかそういう所にも行ったし。都市…… 僕はイスタンブールが好きだったなあ、ハギア・ソフィアとか。集落調査するようになってやっぱりトルコっていうわけじゃないけど、ようするにイランとかねイラクとかああいうところの集落に出会って、あそこからイスタンブールに続くイスラム世界というか。砂漠は世界中にあるわけだから、その中でもやっぱりあそこが非常に良く見えるんですね。そういうのがあから、まあ好みというのはあるかもしれないけれども、イスタンブールはかなりいいんじゃないかという。かなりハイブリットな感じがあるじゃないですか、基本的に。

オオシマ：それはドイツの後に行ったんですか。

原：そうですね。

オオシマ：アメリカ、ヨーロッパと行って。

原：それで北欧を見て来て。何度か往復しましたけど。まあヨーロッパのカテドラルを見たわけですよ。これはもうやっぱり現代建築はすごいかもしれないけど。本当にいいと思いましたがね。ユニテ(《ユニテ・ダビダシオン》) なんかも見たし。やっぱりこれはすごいんじゃないかと思ったね。カテドラルを見るわけですよ。やっぱり現代建築もすごいかもしれないけれど、コルビュジエ(Le Corbusier, 1887-1965)のロンシャンとかは見ていいと思いましたがね。やっぱり古典はすごいと思ったね。カテドラルを見てみると、コルビュジエは対抗していますよね。どうかなという感じは持ちましたよね。

オオシマ：アーヘン・カテドラル(Aachen Cathedral)はミースの原点で、(ミースは)アーヘンに生まれたんですね。ちょっと思い出したんですが、さっきの人はマンフレド・シュパイデル(Manfired Speidel)さんですね。菊竹事務所にもいたらしいです。タウト(Bruno Taut, 1880-1938)にすごく興味があつて。

原：シュパイデルはしょっちゅうRASの事務所に出入りしていたんですね。それで最後に、僕が生研に行ってからその時に、僕は勉強会のメンバーではないけど、まあしょっちゅう会つてるといふか。門内(門内輝行、1950-)とかね、あの連中と記号論の勉強をしていたんですね。

辻：いつ頃ですか。

原：それはね、70年代入ってからかな。80年に近いかもしれないね、だって門内がいるからね。そういうシュパイデルは非常に個人的によくいろんなことが通じる(笑)。彼は弓道だね。議論か何かって言うより弓道。すごいんだよね、彼ね。かなりの高段者なんだろう。何とか六段とか、そういう。

オオシマ：ちょうど2年前にアーヘンに行った時にシュパイデルさんと会つたんです。それでいろいろな話を聞きました。

原：すごいんだ彼は。本当に。日本的だよね。日本人みたいな人。

辻：同じく 1968 年ハーヴァードで槇さんもご一緒だったと思いますが。

原：顔は合わせてない。一度も合わせてない。っていうのは、僕は夏休みだからね、行ったのは。夏休みの間に 2 か月間。寮が全部空いてそこにいたという。

辻：お 2 人ともスチューデント・パワー、アメリカの学生運動に関してご執筆された文章が残っています（「スチューデント・パワーと文化（特集）」『デザイン批評』7号、1968年）。

原：それはね。アメリカは、そんなにめちゃくちゃな運動にはならなかった。そうなったところもあるかもしれないけれども、日本の全共闘の状態、ああいうものにはならなかったんじゃないかなあ。日本は大変でしたよ、バリケードのその時代は。それから帰って来てからはいろんなことがあって。すごくいろんなことがありましたよ。個人的な体験でいろいろあるけどね。

辻：すこし話が戻りますが、『デザイン批評』の共同編集のお話をお聞きしたいです。栗津さんと「空間と環境」展でお会いして、あと泉真也さんと川添登さん（1926-）がいらっしました。

原：僕がいろいろ批評を書いたりするじゃないですか。だから川添さんが「お前一緒にやろう」って（メタボリズムの）栗津さんと一緒に話して決めた。最初に会ったのは今でも覚えていてね、川添さんと。川添さんなんて当時、神様みたいな人だよ。僕らが学生の頃に（川添が）『新建築』に論文を書いたりしているでしょう。『近代建築』の巻頭論文もずっと書いていたり。川添さんって大変な人だって。そういう人にお前たち一緒にやろうって言われたのは、非常に嬉しかったですけどね。だけでもあれはね、ようするに針生さん（針生一郎、1925-2010）ね。針生さんもそうなんだよ。針生さんもそれ以上に僕は昔、学生の中から、ロシアリアリズムについての……つまり前衛っていう概念で、花田清輝（1909-1974）とかアヴァンギャルド、アヴァンギャルドというものは、リベラリストのアヴァンギャルドっていうのがいてさ。どちらかというところ、瀧口修造さんとかさ、花田清輝とかそういう人たちがいて。それでロシア、左翼のアヴァンギャルドって言ったら、その理論をしていたのが針生さんなんです。だから当時のレーヴァイの論文とか彼が訳していて、それを僕らが大学に入って 1 年の頃によく考えてみると、みんな読んでいるんですよ（注：ヨーゼフ・レーヴァイ「建築の伝統と近代主義」『美術批評』針生一郎訳、1953年10月）。勉強しているわけですよ、それで。針生さんがいろいろ書いていることに対して、そのまま教わっているっていう感じかな、教科書みたいな感じかな。そういう人だったんですね、針生さんっていう人は。だから今考えてみると、すごい不思議なメンバーなんですよ。その時のその 5 人というのは、泉さんとか川添さんとかでしょう、それで針生さん、栗津さん、それで僕だから。メンバーとしては非常にいろんな人がいるっていう感じですよ。だけどそれが成立したっていうのは栗津さんなんだよ。結局、栗津さんがとにかく 1 人でやったという（笑）。極端に言えばね。極端に言えば編集会議だって何だって、出て来たり、出て来なかったりするけど。僕はあの頃は《栗津邸》を設計してる頃かなあ。だからしょっちゅう会っているんだよ栗津さんとは。栗津さんはね、《栗津邸》を設計するって言うても、うちあわせにしょっちゅう来るんだよ。しょっちゅう来るんだけどね、自分の話しかしない。家の話はしないんだよ一切。それで見てみてもさ、どういう建物になるんだろうって、僕ら設計が 1 年間くらい続きましたからね、そういう状態、ずーっと。来ると彼は自分の作品の話、「ああ、あれやればいいな」って電話かけたりする（笑）。口で伝えて、グラフィック・デザイナーだからたくさん仕事しなくちゃいけなくて、もう山と（仕事を）持っているわけね、当時の売れっ子の栗津潔は。装幀からはじまってポスターだなんだって。それで彼はさ、すぐ仕事やっているんだよ。建物のうちあわせしながらね。「ああ、そうだこれでいこう」なんてね。それですぐに電話かけてね。そういうふう。とにかく栗津さんがなんていうか、若い連中集めて俺がやるぞって、そういう感じじゃん。だからもう他の人はついていけないっていうかさ。

辻：《栗津邸》の竣工が1972年なので、おうちあわせは『デザイン批評』より後かもしれないんですけど。

原：『デザイン批評』は何年まで続いた？1971年？

辻：10号くらいで終わりになっています（注：1970年に12号で終刊）。最後は栗津さんだけ（の編集）になって終わります。

原：そうなんですよね。あのすごい全共闘運動のまっただ中だったからね。

辻：載っている論文も関連のもので。原先生ご自身もいくつも論文を書かれているんですけども、ビルディングエレメントに対する限界のご指摘だったりとか、全体ではなくて部分、内部から作っていく建築のお話をされていたりということもあります。この中で多木浩二さん（1928-2011）も執筆をされておられます。

原：多木さんももちろん何回も会っています。

辻：多木さんは内田先生の研究室にもよくいらっしゃっていたかどうかはわかりませんが、（内田研の）旭硝子の系列の本の編集をされています（注：『ガラス Glass & Architecture』など）。

原：ああ、そうだったねえ。なんかそうだよ。多木さんが…… それでか。旭硝子のパンフレットか何かじゃないでしょうか？やがてそれを剣持（聆）と一緒にやるんじゃないかなあ。

辻：そうです。

原：剣持がやるやつを多木さんもやっていたんだ。それでしょっちゅう会っていたんだなあ。

辻：『建築のためのガラス』という、内田研でやっている本（注：東京大学工学部内田研究室編集、剣持聆ほか執筆『建築のためのガラス』旭硝子、1964年）。多分、剣持聆さんが中心になってやっておられた。原先生は関わってはおられませんか。

原：僕は関わってないですね。旭硝子で住宅を、ALC（軽量気泡コンクリート）の実験住宅を僕が担当してやりますけど（注：《旭ガラス鉢山社住宅計画》）。剣持なんか木製の窓枠を作るとかね。その雑誌とか何かには関係してない。

辻：この『建築のためのガラス』という1964年に出た本は、途中途中のページで、多木浩二さんがガラスを撮った写真が差し込まれています。その後、剣持聆さんとはどういう関係だったんですか。

原：剣持は2年下の後輩。あいつにみんな麻雀教わるんだよ（笑）。麻雀を教わったんだよね、入って来た頃に。ラグビー部のキャプテンだったからね、彼はね。だからすごく何ていうか背は高いし、勢いはある。それで僕が交通事故に遭うんですね。剣持のお父さんって剣持勇（1912-1971）。丹下先生と、例えば代々木（注：《国立屋内総合競技場》（1964年））のインテリアとかやっているわけだから、大変偉い人なんですね。ともかく僕が交通事故の後で、天神荘ってアパート（で療養している）って連絡したら、「そんなことをしていちゃダメだ」って、うちへ連れて行ってくれるんだよ。「うちへ呼んでこい」って剣持さんが。ちゃんと検査したり安静したり栄養採らなくちゃいけないんだって。それで剣持（勇）さんにそこで初めて会う。（剣持聆は）間もなく死んじゃうからね。なぜだろうなあ。すごいパワーのある、活力を持った人間だったねえ。だ

から信じられなかったねえ。自動車の中で、事故で死んでるなんて。内田先生も非常にながかりしていた。剣持がいたらちょっといろんな状況が変わっていたと思いますね。

辻：その後、村松貞次郎さん（1924-1997）が司会で、原先生と磯崎さんと川崎清さん（1932-）と、あと剣持聆さんで座談会というのが『建築雑誌』であります、覚えておられますか。

原：覚えてない。川崎さんと会っていたんですかねえその時に。あまり覚えてないですね。

辻：『建築に何が可能か』（学芸書林、1967年）の後に、多木浩二さんが「写真に何が可能か」（『まずたしからしさの世界をすてる 写真と言語の思想』田畑書店、1970年）。中原佑介さんが「現代芸術に何が可能か」（『見ることの神話』フィルムアート社、1972年。68年に朝日ジャーナルに掲載された「ポップ・ポップ・キネティック・サイケ 現代芸術に何ができるか」を改題）。それから『デザイン批評』でも一緒だった今野勉さん（1936-）が「テレビになにが可能か」（『お前はただの現在にすぎない テレビになにが可能か』（田畑書店、1969年）。いわゆる「なにが可能か」が続きます（注：他に栗津潔『デザインになにができるか』（田畑書店、1969年）など）。

原：そうだよ。それは要するに『建築に何が可能か』というのを書いて、建築の分野の中で全共闘の連中が読んで、それをテーマに掲げて。というのは（『建築に何が可能か』は）60年安保のことを書いているわけだから、（全共闘は）それを乗り越えていくというようなことの気構えで。バリケードの中でいろんなことがあったねえ。それはこの間も僕は震災の時の話でもしたんだけど、東大の安田講堂で集会があった時に、テーマは何か矛盾するけれども、数学者になりたいという…… バリケード内での話がどういうものかっていうと、単純に言うとな、全共闘の主張はあらゆる職業を超えて「人間は」と先に問わなくてはならない。だから数学やっていようが何してようがさ、「人間は」ということだったら「人間として何をやるべきか」という問いの立て方をしなくちゃいけない。それに対して僕は徹底的に「建築は」と先に問う。「建築は」ということと、「人間は」ということは、全く同じなんだということだから、建築家にとっては。だからそれを徹底して問わなくちゃならないんだってということに対して、もう次から次へととにかく総スカンを食うわけだけど、バリケードの中ではね。それはもう絶対そうだと思うその時も信じていたし、今も信じている。やっぱり建築をやる人間であって、人間なんて抽象的にはあり得ないという。目標を持ってない人間なんてあり得ないというところで。三宅（三宅理一、1948-）とか布野（布野修司、1949-）とかあの連中は、「建築はやはり建築家にならないとわからない。「人間は」って問わないといけない」って（笑）。僕はそれに対して「だからそうじゃないんだって、そうではないんだって。建築ってというのは、生きるということと全く同義じゃないか」ってというようなことを主張した。それが『建築に何が可能か』なわけだけでも。だからそのところで三宅たちとか杉本（俊多）とかね、まあ（建築家に）なれなくなっちゃうわけだよ。

辻：「雛芥子」（注：杉本俊多、千葉政継、戸部栄一、村松克己、久米大二郎、三宅理一、川端直志、布野修司らによるグループ）ですね。

原：その時にデリダ（Jacques Derrida, 1930-2004）の「グラマトロジーについて」（『根源の彼方に（下）グラマトロジーについて』現代思潮社、1972年）の読書会を、みんなで一緒にやろうって行ってやってた。それでもうバリケードの中で記憶に残っているのは、横浜国大ですかねえ。葉山っていう男がいてねえ。本当に包容力のある運動を展開したんだ。他の連中はセクトがあるでしょ。セクトのみんな主要人物がバリケードの中であって論議するんだけどね。僕はやっぱり政治活動はダメだと思ったね。今も思ってるんだけど。とにかく何ていうかね、基本的に間違ってるんじゃないかっていう、思考自体。イズムをとらないで…… 政治家ってというのは、政治的人間というのは、アウトじゃないかって今でも思ってるし。ほとんどその時の体験っ

ていうのはある。矛盾に対する哲学っていうかな。つまりさ、単純にいうと、矛盾を被っている人間が矛盾を許容しながら生きることができるか。そのことに対する矛盾。僕は、矛盾はもう許容しないと、許さないといけないと（思っている）。矛盾はあんまり気にしちゃいけないっていうね。矛盾を起こすということに関しては、それじゃなかったらね、死ぬしかないんだよ。決戦しかないんだよ、やっぱり。だからあさま（山荘事件）にいったらわけです。いかざるを得ない。矛盾を認めないとね。私はダメな人間であると。こういうことがわかっていながら、矛盾の中で生きていかざるを得ないんだってことを認めない矛盾論は、僕はダメだと思う。矛盾を許せ、というさ。矛盾を恐れるな。言い訳は許していいんじゃないか、人間は。言い訳も許さないともう大変。生きるか死ぬかだから。もうそれは無理じゃないかということ、僕は建築ということとさ（関係させようと思った）。それは甘いと言えば甘いかもしれないけれども、本当言うとそうじゃないかっていうかね。真実は、格好良くいったら死ぬしかない。格好良く矛盾無しでいこうとしたらね。だからやっぱり毛沢東（1893-1976）をそのままあれるわけじゃないんだけれども……今でも僕はそう思ってるね、やっぱり。やっぱり何ていうかそこがさ、西洋思想の限界ではないかとも思うんだよね。東洋的な、非ず非ずの考え方でいけば、それも正しく見えているけれども正しくない（注：原広司「非ず非ずと日本の空間的伝統」『空間＜機能から様相へ＞』岩波書店、1987年）。何を言っても正しくないわけだよね、東洋思想で言えば。だからしょうがない（笑）。楽しくないんだ、みんな。全員楽しくないんだから、まあ言い訳も許さなくちゃしょうがないんじゃないかっていう話なんだ。非常に過酷な弁証法と、多様な世界というかそういうものを認める時に。今でも正しいと思ってるけどね。それ両方認めないとね。片っぽだけで生きるっていうのはダメだと思うんだよ。ようするに弁証法だけで生きるなんていうのは殺し合いみたいなものだし、多様な世界でいったら怠け者の集団みたい。だから両方を何か同時に視野に入れながら生きるというのが、矛盾をそれなりに、言い訳を許しながらいこうじゃないかみたいな、そういう話だもんね。

辻：対極主義を唱えた岡本太郎のお話ですが、1968年に「太郎爆発」展の展示会の会場構成を、栗津さんと原さんが一緒にやっています。磯崎さんの太郎展の構成（会場設計）はもうすこし前です。この時は何かどういった経緯があったか、覚えておられますか。

原：松屋でやったんだなあ。2回やったんじゃないかなあ。

辻：銀座の松屋です。「空間から環境へ」展と同じですね。

原：そうですね。太郎さんはね、あんまりそんなことはどうでもいいの（笑）。そんな固いことは言わない。固いことは言わないというか、ああやれとか、こうやれとか、そういう人じゃないですね。言われたままにいろいろあれやこれやお手伝いしたということじゃないですかね。

辻：岡本太郎の家具が展示された展示会なのですが、プラスチックとかアクリルとか透明感のある素材を利用しているようにも感じられます。

原：あんまり覚えてないなあ。それは何年？

辻：1968年です。

原：そんなにあれやこれや作らなかった気がするけどなあ。だけどもちろん模型が何か作ってさ、やっていた。

辻：その後（に設計する）1988年の《游喜庵》、この命名は岡本太郎さんですね。

原：そうそう岡本太郎ですね。それはまた不思議な縁でさ。その《游喜庵》の施主がね、岡本太郎のコレクターだったの。その時岡本太郎なんてね、もう僕だって言っても（自己紹介しても）わからないの。もう全然わかんない、記憶に無い。あなた誰だっけ？っていう（笑）。我々も少しずつそうになっているけどさ。もう見ても全然わからない。お腹が痛いとかさ、そんな感じ。それまでは、岡本さんのところというのは、僕らの事務所が青山の方にあって、それですぐ近くに岡本さんの拠点があって。それでしょっちゅう行き来して。それで岡本さんの全部面倒を見た女性がいるんだよ。

辻：敏子さん（平野敏子、1926-2005）ですね。

原：そう。彼女とほとんどいろんなことをうちあわせしていた、その頃になるとね。当時は岡本太郎のいろんなことをやる事務所があったんだ。事務所のメンバーたちと何人も僕は知り合っているんだなあ。岡本さんや敏子さんというんじゃないですね。川添さんは関係あったかなあ。何か混同している。事務所があってね。その人たちが介在していたなあ。岡本さんと全て打ち合わせするというよりか、その岡本太郎事務所みたいなのと話していろいろ決めていた気がするなあ。

辻：1968年頃は多分、岡本さんが万博で《太陽の塔》（1970年）をやっていた頃だと思います。

原：そうですね。そこはまた不思議なところでさ。丹下先生がいるわけじゃん。それで結局僕はまあ、万博はまずいんじゃないかって（笑）。ようするにコミットしてはまずいんじゃないかと思ったわけだよ。それは丹下先生だから、そんなたてついても文章だけだとか、まあそういう感じだよ。だって丹下先生はとにかくもう毎日通っていた先だからね。けども万博やりませんとも言えないし。けども基本的には曾根（幸一）とかいたからねえ丹下さんの所には。だからまあ彼らがやればいいんじゃないかと思っていたね。

辻：当時《動く歩道》（1970年）は、曾根さんと原先生と、あとは宮脇檀さん（1936-1998）とで（設計に関わられています）。

原：そうそう。そういうようなことになっているんだけど、実は僕はやってないんだ。事務所（RAS）の連中がやっているっていう感じだよ。もうやっぱり周りがそんなさせる状況じゃないっていうか。一方では運動の流れから言ってね。そっちに入っているなんていうのはあり得ないんですよ。

辻：当時万博の「われらは不可能に挑戦する」という『デザイン批評』（8号、1969年）の共同討議があります。加藤好弘さん（1936-）というゼロ次元の方とか、同じ（建築）計画学の服部先生（服部孝生、1941-）、グラフィックの及部克人さん（1938-）、あとは当時建築ジャーナリズム研究所の宮内嘉久さん（1926-2009）の所にいた有村桂子さん（1942-）たちと対談されています。

原：この人たちとはものすごい戦いになる（笑）。

辻：これも万博を巡ってのお話です。

原：服部なんてまだ学生だもんね。もうちょっと違ったメンバーもいましたよね。

辻：「建築家行動70委員会」というものですか。

原：それじゃないですね。『デザイン批評』経由のメンバーでね。長田弘（1939-）とか。

辻：宮本隆司さん（1947-）とかですか。

原：違う、宮本さんは普通だよ（笑）。（原が作成したメモを見ながら）あっ中平卓馬（1938-）ね。

辻：プロヴォークの頃ですね。

原：そうですね。中平卓馬とかさ。そうねえ。まあいろいろいたなあ。いろいろまあ複雑で結局は何か曖昧なんだけど。宮内嘉久が入って来るとまた複雑になっちゃうんだよねえ。当時は自分が前衛だと思っていると、それが何か蹴落とされるというか非難される。そういう形であるということに納得しないうちに、何か批判されちゃうという、そういうことなんだよね。今だったら、今は非難されても何て事無いと思うけれども。その現場にいるとヘルメットかぶってこん棒を持っているし、それでセクト間ではやっぱり死んでいくわけだからね、みんな。だからすごい肉体的な恐怖があるんだよね。攻められてくるっていうさ。やっぱりしょうがない連中だって思ったけどなあ。だから僕は政治的な人間っていうのは、全面的に不信を持つっていうか。

辻：次は集落調査からお聞きしたいです。

原：集落調査は、そういうところでそれじゃあ再出発をするというようなところから。そうするとどうすればいいのかというので、もちろん当時いろいろ動きがあったわけけれども。動きというのは集落に対するね。それがあつたけれども、まあとにかくそれまでの経験から言って、都市をやるよりか集落をやった方がいいんじゃないかという感じ。もう一回、近代建築の原点というのを確認した方がいいんじゃないかということで。だけどそれをそうと言っても、集落調査というものができかどうかよくわからないから、まずは行ってみようというので出かけたら、いろいろ見ているうちに最後の過程でガルダイヤ（アルジェリア）っていう所に行つて、ああこれは集落調査やった方がいいんじゃないかっていうふうに思ったわけだね。それでこれやるならば10年間くらいにあと5回くらいやれば、きっと何かまとまりがつくだろうということで、平良さん（平良敬一、1926-）が『SD』にいたから、平良さんといろいろ相談して、やるかっていうことで、やりはじめたことなんですよ。

辻：宮脇檀さんが、1960年の時点で日本全国一周調査をされています。

原：それは知っていたんだよね。僕は宮脇に会った時には、宮脇はそれを計画して実行していた感じだった。だからまあそういうのもあったのかもしれないけども、外国へ行つて、自動車で歩くということが可能かどうかというチェックをして。まあ最初はレンタカー借りて、そういうヨーロッパの範囲というかな。まあアフリカも行ったんだけど、ヨーロッパの延長として行つていたという。それをもうちょっと本格的にやるためには、もうちょっと例えば自動車会社と交渉してちゃんとやらなくちゃならないとか。そういうことをやり始めたときに、佐藤潔人という男が出て来て。彼がいたからできたんだよね。佐藤さんというのは、昭和女子大学の教授だったんだけど。彼が自動車直せるんだよ。運転はもう完璧だしね。その彼が何度も我々のピンチを救ってくれたわけだね。それで大抵、海外の調査っていうのは、まああんまり詳しいことは僕は知らないけどとにかくダメになっちゃう。それは何故かという、事故起こしちゃうから。というのも、我々は注意深くやって。理頭（山本理頭、1945-）もいたしね。それから藤井（藤井明、1948-）がいたし。まあそういう続けてやつていく、持続力というのが基本的にはあつたと思うんだけど、中でも佐藤さんという人に僕は感謝している。僕が一番驚いたのは、ガードクルーザーを借りてメキシコで走っている時に、僕は助手席に乗っていたんだけど、その時に、「あっ」って彼が言ってね、何か部品が飛んできて言うんだよ。それで全員並べて言ってさ。全員並ばされて。何か金物の小さなやつが落ちていから、それを探せて言ってさ。本当に落ちていたんだよ。

これはもう大変なものじゃないかなって思っていて。それで今度はサハラに行った時に、サハラの砂漠を越えちゃいけないんですよ。事故が起こったら全員止まらなくちゃいけない、先に行っちゃいけない。不文律があって。残されたら死んじゃうわけだから、それを越えちゃいけない。そしたらヤマハのオートバイに乗って来た連中が、女性がね。数人でいたんですね。その1台が故障したって。それで全員、当然次から次へとサハラ越える連中が、そこで止まっちゃうわけ。そしてその彼が言うにはみんな大勢いるから、もう200人くらいになって。ヤマハだからあんたたちわかるんじゃないのって言われてさ。それでまあ佐藤さんの実力を僕は知っているから、あなた見てやったらって言ったら、「いやいや止めた方がいい」って。それはどうしてかって言うと、オートバイはね、故障したオートバイと、健全なオートバイを2台平行して部品を外していかなきゃいけないって言うんですよ。そうしないと原因がわからないから、部品を外していくんだ。それで部品を外していくんだけど、おそらく2台ともダメになるだろうと。彼の読みだとね。まあ1台復活というのも無理だし、更にもう1台解体した方もダメになっちゃうんじゃないか。それは避けた方がいいんじゃないかって、彼はやらないって言ったんだけど、もうどうにもならないから、それじゃあとにかくやってみたらって言ったら、それじゃあやってみるか。彼はそれで直しちゃったの。2台解体して原因がわかったって。そういうのはさ、非常にシンボリックで、みんな本当に泣いて感謝した。すごいもう砂漠の中で大喝采。サハラの中で動き出したってさ。彼女らも最後、アーデンっていう所までの3泊4日、あるいは4泊5日の行程を行って、健全に越えて行くことが出来たんだよね。まあそういうことですよ。いろんな所で彼が全部救ってくれたわけよ。ともかく技術、自動車に関する技術が、彼がいて完璧だったということなんだよね。

辻：ちょっとお話がずれてしまうかもしれませんが、1962年から東洋大学でお仕事をされると思いますが、そこでの他の先生方との交流の（集落調査への）影響はありますか。

原：それは無いと思う。やっぱり全共闘運動ですよ。その時に一体何をすれば生き延びることができるかって言った時に、やっぱり公害とか何かとかいう問題が出て来ているわけだから結局、近代建築の技術。いや近代建築と言わなくてもいい、技術全体の見直し自体を含んで、それで出直すんだっていう言い方くらいしか無かったんじゃないかと思うんだよね。

辻：車で乗り入れてそのまま実測の調査をして次の村へ行く。他の研究者の方々から直感的な（都市）調査の方法という指摘をされることがあるのですけれども、宮脇檀さんがやっていたデザインサーヴェイや、もしくは『日本の都市空間』（彰国社、1968年）とかが60年代からあるんですけど、他の都市調査に関して参照されたものとかはありますか。

原：うーん。まあみんないろんなことを見ているし、それから資料の作成の仕方とか、そういうところでも参照しているけれども、一番の問題点は、僕は研究だとか何かと言わないというのがいいんじゃないかと思ってたくらいなんだよね。例えば文化人類学だとね、ようするに住み込んでみないとわかんないじゃないかって。それは確かだよ。そういうのが調査というものじゃないかというふうなことを言うならば、我々は別段、調査は調査かもしれないけど、研究とは言わなくたっていいんじゃないかっていう、そういうことであるけれども、自分では、ああこれは一つの方法だなって思ってたけど。つまり何ていうかな、表面的に現れる集落というものの研究であって、その内部に行つての意味とか何かというようなことだったら、それは確かに意味の世界は限りなくあって、そんなことは理解できるものとも思えないし。だけど非常に表層的なことは記録に留めることができるんじゃないか。だけどそれも記録の意味というの、何ていうのかな、単なる記録っていうんじゃないし、ある一つの解釈、解釈っていうのが記録じゃないかって思うわけですよ。だから何がどうかっていうのは、これからもう百年とか何百年とか過ぎてみると、我々がやった調査っていうのはきっと残っているんじゃないかっていうような感じを僕は持っているんだよね、今もね。それはなぜかっていうと、イラクかどこかで戦争するとか、貴重な所がどうなっているとか、確認したわけじゃないけれども、かなり変質

しているんじゃないかっていう気もするので。ある瞬間的にこういう、単純に言えば1枚の写真が残っているというようなことでもいいんじゃないかっていう。それがどういう意味を持っているかっていうのはわからないけど。例えば那覇の城西中学校（《那覇市立城西小学校》、1987年）っていうのを作る時に、1枚写真が出て来たんだよね。当時の首里城の周りの環境はこうであった。その写真というのは非常に何か示唆に富んでいて、ああこういうふうにすればいいんじゃないのっていうのを示していたと思うんだよね。そういうような意味での調査っていうのは（意味がある）。そりゃ厳密に調査するって言ったってどこまでやったら厳密な調査になるのかっていうことも、それもまたわかんないことであってさ。その都度いろいろなものの解釈っていうのかなあ。それに委ねられているんじゃないか。その都度新しく解釈されるという。

オオシマ:アメリカだとルドルフスキー (Bernard Rudofsky, 1905-1988) とかアモス・ラポポート (Amos Rapoport, 1929) とかの見方、建築家ではない人たちからの見方があって、ヴァナキュラーとかどちらかというところとそういうものに近いですね。

原:そうですね。どちらかというところとそういうことですね。ある建築というのが再現性を持っているような調査をしなくてはならないんだっていうようなことになると、やっぱりもっと厳密にいろいろやらなくてははいけないけれども。依然としてちょっと曖昧ですけどね、そこらのところがね。どこまでどういうふうに行っているのかということは何。だけど個人の体験として俯瞰すると、これは調査研究ではなくって、個人の体験談だと言ってもいいわけ。個人の体験である。そういう体験をしたんだっていうふうに行えば、それはそれでいいし。だからその国の大学と連携して調査をするとか、そういうのは今だと可能だし。だから1970年代というものの記録として蘇ることがあるかもしれないということだよ、将来ね。それは僕の感じでは、かなり時間が経った方が意味が出てくるような気がするけど。というのは何しろやっぱりさ、近代化っていうのは恐ろしい。恐ろしくてね、破壊していくんだよ、きっとこれから。まあだけどわかんないな。保存という考えを、ちゃんと最近みんな（研究）しているからな。保存するかもしれないね。観光的な価値があるっていうことがわかったら。中国はそうですね。やるでしょうね、それを。

辻:開発か保存かという問題で、60年代にライト (Frank Lloyd Wright, 1867-1959) の《帝国ホテル》が壊されたりだとかが大きなきっかけにはなっているんですけど、例えばホテルが壊れた時はご覧になったりしましたか（注:1967年に取り壊し）。近代建築が壊れるというか、壊されていく。

原:近代建築が壊されていくのは、気にしないっていうことはないけど（注:原広司「気配の変革」『近代建築』（1966年3月）に帝国ホテルへの言及あり。2016年1月31日更新）。壊されるっていうのは、しょうがないと思うんだよね、ある程度ね。建築っていうのはいずれ壊れるんじゃないかっていう感じがするから。だけどちゃんとした記録にすることが、非常に意味を持っているということとも言えると思うんだけど。まあ多くの場合、これからはそうだと思うんだけど、部分がやっぱり取り替えられるよね。それは避けられない。国の政策、国家の政策とか世界の政策の中で、保存するということが守られる建築以外は、やっぱり無理だよ、なかなか。

オオシマ:京都だと、《京都タワー》(山田守設計、1964年)が京都の町並みを壊すという議論がありました。京都駅（《京都駅ビル》、1997年）を作るときに、その流れがある（それが問題化される）んですけど、京都タワーの印象はありましたか。

原:いやそんなに思わなかったけど、京都タワー、すごいものがありますなっていう（笑）。京都駅を建てて（いたとき）、うわあすごいものがあるなあって（思った）。けどもどうなんだろうなあ。やっぱり建物はいずれ無くなるよなあ。それはもう、いいものを残そうって、残すことにこしたことはないけど。集落見ていてそ

う思うんだよね。やっぱりいろんな所行ってみて、学校ができるでしょう、集落の内部に。そうすると集落が壊れちゃうんだよね。鉄筋コンクリートの近代建築が出て来てね。集落の構造自体を壊しちゃう。景観的にも壊しちゃう。だから学校作っちゃいけないのかっていうと（そうではない）。ようするにそれを古い言葉で作り続けることができるのかっていうこと。中国の場合は、中国で集落の仕事をしていて思ったんだけど、もう信じられないぐらいのものが残っているんだよね、城壁の中に。ヨーロッパで見たものや何かより、ものすごい時代の長さっていうのが出ていた。彼らは人口の1万5千人住んでいる中の6千人だから、実際の数字は忘れたけどさ。それで数を限定して、その人たちが観光できる、その城壁の中でね。古いその生活を演劇的にしながら、半ば演劇的だけでも、けれども保存しようという。そういうふうなら保存できるだろうと思うんだよね。だけどどっかのものすごい支援がないとできないし、破壊は進むね、結局。

辻：ちょっとお話が出ましたが、先日《下志津小学校》（1968年）を見学させていただいて、もう50年弱、竣工から経っていて痛んでいる部分もあって、壊す前に修復するというお話もあると思いますが、近代建築だとやはり、空間そのものの体験（を残す）ということ、保存に取り組んでおられる方にも難しい問題なのかなと思います。ちょうどビルディングエレメント論の頃（の作品）なので、サッシだったり、ディテールの部分でも当時の取り組みがまだ下志津小学校には残っていて。近代化の過程で一度しか起こらないものもたくさんあるなど。それが失われてしまうというのは、その頃の歴史がわからなくなってしまうという側面があるとも感じました。

原：やっぱりその歴史ってさ、長期的に見ないといけないんじゃないかっていう気がするんだよね、僕なんかはね。だから長いスパンで見た時に残せるものは極めて限定されるような気がするよね。だからその都度そういう保存をした方がいいという運動は非常に重要だけれども。歴史をどのくらいのスパンで見るとかという見方で、僕はやっぱり千年とかさ、やっぱり見ておかないと、これからどんどんあるわけだから。だからそれは無くなっても仕方がないという感じが僕はしていますよね。ただそれがいろんな記録、記録として残っているといいなっていう感じがしますよね。そのもの、「もの」としてそのまま残るといことは何か難しいだろうね。僕は去年《札幌ドーム》のね、10年経ったところで全部お金の計算をしたんですよ。その保全計画を立てるという市の依頼を受けて。それで竹中工務店と大成建設と今、全体のメンテナンスに当たっている、全員のものすごいバックアップの元にすごい調査をしてね。それでやってみているいろいろ感じたし、大体どれくらいお金がかかるかっていうのもよくわかったんだけど。大体7割5分から8割がね、（建築）設備なんですよ。設備の更新です。どうしても変えなくちゃならないわけだから。だから僕は一つには保全工学というのはものすごい重要だと思う。それは歴史がやるのか、歴史学の意味での保全という前に、何か技術がある。保全の技術的判断。その中で僕はね、実験を3種類やって、それによってすごいわかったんですよ。その1つは防水層がどれくらい保全されているか。それからもう1つはあそこのサッカー場のチューブがどれくらい摩耗しているか。それからもう1つは設備を……最近設備っていうのは人間と同じで、外からのレントゲンと内部からのレントゲンが撮れるようになったんですよ。それを設備でやると、すごいデータが採れる。だからどの辺りがダメになっているか、一目瞭然でわかってしまう。お金さえかければ技術的にそういうことができることがわかったので、どういうふうにしていくかっていうのを判断する技術的な根拠がある。ただそれをやるための実験も（お金が）かかるし。ただね、そういう金額は実際に補修したり、修繕したり何かするというに比べると、（金額が）一桁違うのね。二桁違うっていうこともあるかもしれない。だからそういう保全工学の全体を確立するっていうことが、かなり重要じゃないかと思うけど。

辻：ちょっとお話をまた戻しますが、集落調査について『住居集合論』（東京大学生産技術研究所原研究室編）が『SD』（別冊、1973年から1979年に刊行）に掲載されますが、国内の反響がたくさんあったと思います。たとえば鶴見俊輔さん（1922-）が集落への旅を評価されたりとかもありましたが、集落調査が一段落した時の国内の反響は、どのように受け止められましたか。

原：何ていうか集落調査に行くってことは、村の中に平気でするか入って行くわけだし、基本的には何か先進国が侵入していくようなものでさ。地元に戻元するっていてもさ、記録として残す程度だし。まあそんなに大したことをやったという意識は我々には無いんですよ。それを必要以上に評価してもらいたいとも思わないし。だからいいんじゃないかっていうこと。あんまり気にしない、それに対してね。それが何か一つの業績とかさ、そういう学問的成果とか、そういうものではないんじゃないか。それにしないほうが正しいのではないかと僕は思うわけね。それがその学問のあり方っていうこと、学問とは何かということに残されているとは思いますが、まああんまり結構ですっていうかさ。

オオシマ：いろいろな集落に行って、たとえば階段での動きとか、自身で影響を受けたということですか。

原：それは自分で。それはもうすごいですよ。だからやっぱり集落、まあある程度大きな建築とか何かやって(設計して)、スケールに対する基本的な感覚はかなり修練されているというか。100m というのはどういうスケールであり、200m というのはどういうスケールでありというのは、集落で体験しているから。ああこれはあの寸法だなとか。だからある程度スケールが小さいものってというのは別段調査しても…… まあそれもあるのかもしれないけど。寸法が大きくなってきた時の全体的な判断力っていうかなあ。そういうのがトレーニングされるってというのはありますね集落というより、都市全体の調査をやっていけば更にそういうスケールの感覚ってというのは得られるんじゃないか。だからまあ体験するっていうことがいいんじゃないかということですね、まずはね。そのくらいでいいんじゃないかっていうか。

オオシマ：図面よりも、動きながら実際体験すると、スケール感が違うんですね。それに車より、実際歩くと(スケールが)わかります。

原：そうそう。実際歩くとわかる。だからスケールアウト、まあそういうこともやるけど。そうね、寸法関係に関してはトレーニング。集落調査ってというのはトレーニングになるんじゃないかと僕は思っている。

辻：その点ではやはり 60 年代から関係がありますね、ビルディングエレメントの寸法(スケール)というものと。有孔体の理論や集落調査、反射性住宅、リフレクションハウスは、『建築』だったり『都市住宅』の編集をされた植田実さん(1935-)の力もすごく関係していると思います。植田さんとのご関係は 60 年代からですか。

原：そうだね。内田研の頃だね。だから内田研に彼が現れているいろいろなことをするということに関して、彼は(大学では)建築(が専門)じゃないから、僕が多少いろんなことがわかっているようなことかな。本来詩人ですからね、彼はね。何か人のことはあまり言えないんだけどさ、長い間教育をやってきて建築家を育てるという観点からものを言うとね、建築で面白い建築を作る要素はね、ちょっとしたことなんだよね。それはどういうことかっていうとね、芸術っていうことがわかるかわからないか。それはね、すごい頭がいいとかね、それから設計がうまいとかね、そういうそれぞれの天性とトレーニングがあるように、それは単に僕の見方でしかないかもしれないんだけど、教育的にはね、このことは教えることは出来ないんだよね、実際は。どうやると芸術になるのかっていうことはね、教えることができないんだ。教えることはできないが、それがわかるっていうこととわからないことの間には、すごい差があるっていうことなんだよね。やっぱり芸術的だっていうのが重要なんじゃないかと思うんだよね。それは美学的だということだと思っただけね、言い換えれば。僕は美学ってあんまり言わない。美学っていうのはすごい総合的で、最後の何か砦みたいなものであって、それはいろんなかたちで形成されると思うんですよ、いろんな助けを借りて。それで今のところ僕は数学だと思っているわけだけど、その由来するところがね。今日においては数学だと思っているけれどもそれは何に由来し

ているかわからないんだよね。正しいっていうかさ、あっこれはっていうのはね。だから僕は妹島さん（妹島和世、1956-）なんて本当にそうだと思う。子どもの時からっていうかさ、これは何かものになるんじゃないかっていうかさ。なぜならば何か彼女がちょっとした絵を出したんだけど、そのことに芸術的な、つまり美学的なセンスを感じるんだよね。僕はアメリカでもそうだし、ヨーロッパでもそうなんだけど、先生たちが美学的なことを言うんだよねあ指導者たちが。まずは指導者たちが芸術をわかってないと。芸術っていうのはそういうものだと思うんだよね。だからなるだけ美学的に語らない方がいいんじゃないか、そういう人たちは。もっと他の論理から言ってって、歴史なら歴史ということを通して語るとか。それから一般行動なら一般行動というものを語っていく。その方がいいんじゃないかと思うんだけど、みんなその美学的なことの重要さがわかっているから、美学的なことを語りたいたいと思うんだよね。アメリカの教育ってそうなんですよ。すごいそうなの。みんなそうなんだけどさ。それ言っている本人は全然わかってないと思うんだよ。いつもそう思ってるんだ、僕は。なんでこんなことを言うんだろうっていう。その何ていうかつまりさ、武器が、聞き慣れたいつもの概念じゃなしに、自らの概念で武器にして語ってという語り方じゃないと、芸術って語れないはずだよ。それをみんな似たこと言うんだよねあ。それももう自分がわかっているっていうわけではないけど、重要なところはそこに岐路があるということだよ。建築とかそういうものの中で。

辻：それと植田さんのお話はどう関係していくんですか。

原：やっぱりさ、彼は芸術がわかるんだよ、自分が作家だから。詩人だから。だから雑誌を作るにしても、なんにしてもやっぱり他の人とは違う。内容的には素晴らしいし、紙面的にはグラフィックもでてくるっていうかさ。

オオシマ：植田さんはシュルレアリスムも背景にありましたね。

原：ああそうなの？ 彼はあんまり自分のことを語らないから。どんな詩を書いているのかなんて、僕は一度も聞いたこともない（笑）。だけど彼はたいていそうだけどね、付き合っていると、その原因は武満さんなんだけども。つまり武満さんも、なるほどこれが芸術かっていうのがわかるんだよね。武満さんの、何て言うかなあ。すごい繊細な、音楽と同じような発言とか物腰とかね。あっこれが芸術かっていうのがわかるんだよ。植田さんがどういう詩を書いているかは知らないけど、そういう何か構えを持っているよね。

辻：そういう意味では、特に70年以降の『都市住宅』は原先生のお仕事、もしくは磯崎さんや他の建築家のお仕事を通じて、植田さん自身が言いたいことを語っているメディアとも言えるような気がします。（原の）下の世代の方々に圧倒的に、当時の『都市住宅』というのは影響がありますよね。

原：あると思う。ものすごいあるんじゃないでしょうかね。いろいろな物事の考え方といいね。やっぱりそうね、何ていうかあのパワーというか。紙面に現れるパワーっていうのはやっぱりすごいですよね。ああいう表現力っていうのは。

オオシマ：1969年頃に磯崎さんと杉浦さん（杉浦康平、1932-）が表紙を編集して、表紙と中身は全然違うんだけどすごく面白いですよね。そういう面は（雑誌での）住宅特集に出できますよね。（まさに）「都市住宅」を表現しています。

辻：自邸（《原邸》）の一番早い発表はやはり『都市住宅』（1970年10月）です。ちょっとまた作品の話に戻りますが、この《ACT2》（1972年）というものの中で、《ゴースト・プラン》という作品があります。

原：宇佐美（圭司）といろいろやっていた頃だね。

辻：宇佐美さんとはどういった所でお知り合いになったんですか。

原：宇佐美はね、本来だとさっきのあれ（エンバイラメントの会）のメンバーに入って来るんだけど、若すぎたから。けれどもエンバイラメントやる頃から、磯崎さんの所で会っているんじゃないかな。みんな集まって来る。

辻：「関係論争」という特集も面白いですね（注：宇佐美圭司、高松次郎、寺山修司、原広司「関係論争」『SD』1969年10月）。

原：寺山修司（1935-1983）が出ているやつだね。

辻：これはどういった経緯でこの企画になったんですか、宇佐美さんと高松次郎と寺山修司です。

原：何しろ高松はもうしょっちゅう会っているっていうかね。荒川修作（1936-2010）と高松次郎と僕は同年なんです。荒川修作は、みんなニューヨークに行くと「荒川修作と会って」って言う。僕は荒川修作がすごい、いい作品を作っていたということはよく知っているけども、個人的にはあんまり会ったこともなかった。ずっと後になってからですよ彼と会って話をするのは。だからそれに対して高松は何かしょっちゅう現れていたっていうか。話をする相手だったりしたからね。寺山修司はようするにこの時に現れたけれども、演劇で言うと津野海太郎（1938-）、彼がよく会っていたんだよね。それはなぜかと言うと、その理由は《伊藤邸》（1967年）というのは津野海太郎の劇団（六月劇場）の練習場としていたんだよ。その時に悠木千帆（1943-）よ。悠木千帆っていまお金持ちになって。あのおばあさんの役やる女の人、樹木希林。悠木千帆がいてそれが劇団のキーマン、キーパーソンだったんだよね。それをやる場所として板の間で。その時に伊東さんっていうディレクターと、その奥さんがその劇団に関係していたんだな。住居もさることながら、練習場に使えるようにしてくださいって。

辻：（《伊藤邸》の）あのスペースはそういう広がりなんですね。

原：そういうふうにして作って下さいって言われたから。300万円しかありませんから、それで全部作って下さいって言われて、作ったのがそれなんだよな。渋谷のさ、僕の事務所（アトリエ・ファイ）があるじゃない。（そのすぐ）向こうの先にすごい豪邸があって何か若い誰かと結婚してさ、若い男と。何かものすごい稼いですごい豪邸（を建てた）。悠木千帆っていう名前は売ったんだよね、芸名を。それで樹木希林に変わった。面白いですね。どこの劇団もそれぞれにやっぱりすごい女優がいるんだよね、キーとなる。

辻：高松さんとは作品や制作のこともお話をされたんですか。

原：そういう感じではないね。それは宇佐美のほうがある感じがする、そういう話。高松はだけでも冴えていたからね。高松、その頃ものすごい冴えていたんですよ。家業やったりさあ、演劇やったりすごく冴えていた。

辻：それ以前のネオ・ダダ（ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ）、ハイレッド・センターでの活動は、先生はご存知ありませんか。

原：知らない。だからもちろん磯崎さんの友達たちとすれ違うとか、そういうことはあると思うけれどもね。

それは知らないね。東野さんを中心としたその周辺にいる人とか、中原さんの周辺にいる人たちとか、そういう感じじゃないですか。まあ針生さんの場合は作家というのはあんまり。

辻：当時、もの派と後に呼ばれるような作家の方々が70年代以降に出て来るとは思いますけど、そういう展覧会とかはご覧になったりされましたか。

原：あんまりしてないね。僕はたまたまこの瞬間にさ、大勢の人と接触したけれども、もともとそんなに、特にそれ以降なんて人と会わないからあんまり。これから話すであろう人たち以外と会ったかということ、会わないです。それから後の画家、アーティスト。ようするに京都（《京都駅ビル》）とかさ、札幌（《札幌ドーム》）とか、宮城（《宮城県図書館》、1998年）とかああいう建物やる時に、作品を作ってくれたコースス（Joseph Kosuth, 1945-）とかさ、それからクリスト（Christo, 1935-）とかさ。それから僕は会ってないんですけどもリキテンスタイン（Roy Lichtenstein, 1923-1997）とか。会ったことあるのはラウシェンバーグ（Robert Rauschenberg, 1923-2008）とか河原温（1933-）とかね。そういうアーティストたちというのがいるんだよ。もしその先を話せと今日言うなら、その後の話っていうと、この間もボルタンスキー（Christian Boltanski, 1944-）、今もボルタンスキーが十日町の街の中でやっている（《最後の教室》、2006年）。ボルタンスキーとこの間会って。ボルタンスキーというのはすごい作家だと思っている。

辻：そういう方々のご紹介は北川フラムさん（1946-）からですか。

原：そうそう、それが媒介。だからだいたいそうだなあ、僕と筋が非常に似ている、例えばコーススとか。コンセプチュアル・アートの人とかね。河原温ってなんで知っているかというね、宮内のいとこなんだよ。宮内康。それでよく知っていたんだよ。フラムが何かやる時に窓口になってくるから。川俣（川俣正、1953-）とかさ。

辻：後にゆりあ・ぺむべる工房とか。

原：それはアパルトヘイトの運動のね。

辻：記号学会を立ち上げられる頃に、中村雄二郎さん（1925-）とか、あとは山口昌男さん（1931-2013）とか。

原：それに会う前だよな、岩波の勉強会っていうのは70年代の終わる頃ですよな、確か。だからその時に『文化の現在』（注：叢書『文化の現在』大江健三郎、中村雄二郎、山口昌男編集代表、全13冊、1981年から1982年刊行）っていう本を、岩波……どこの出版社もそうなんだろうけれども、一つの叢書というかシリーズを出す時にあらかじめ準備する（注：例の会。井上ひさし、大江健三郎、磯崎新、原広司、一柳慧、武満徹、鈴木忠志、吉田喜重、清水徹、高橋康也、東野芳明、中村雄二郎、山口昌男、渡辺守章らがメンバー）。その時に山口という男がいて、山口昌男じゃない、山口昌男は大先生だよ。山口……岩波にいたんですよ、死んじゃったんだよ。麻雀仲間なんだよやっぱり。その時に彼が組織的にやって（注：山口一信）。もう1人山口さんっていうのがいて、それが『世界』の編集長をやっている、岩波の社長になって（注：山口昭男、1949-）。

辻：大塚さん（注：大塚信一、1939-）ではないですか。

原：大塚、山口。年代的に言うと、緑川さん（緑川亨、1924-2009）という人が我々の時の社長なんだけど。

大塚さんという人がいて、山口さんがいて。という感じかな。その時代に編集しようって言って集まったメンバーが、大江健三郎であるとか山口昌男であるとか、そういうことですね。

辻：これはどなたがお声がけをされたんですか。

原：岩波にいた人ってということだろうと思うけれども。中心は大江健三郎、山口昌男。磯崎さんは（会議に）出て来ない、基本的には。磯崎さんは出て来てないですね。中村雄二郎、ソフトな人だから。武満さんはよく出て来ていたけどね。みんな出て来てたですね。

辻：これより以前に「都市の会」（注：多木浩二、市川浩、河合隼雄、中村、山口、前田が参加）という会もあったようです。先生は関係無いと思います。あとは前田愛さん（1931-1987）とか。

原：ああ前田さんはね、ここに入ってませんよ。このメンバーではないが違う感じでね。前田愛さんとか、それから黒井千次（1932-）とかね。それはですね、『現代詩手帖』、『ユリイカ』、ああいう詩の雑誌を通して。それから『現代思想』。『現代思想』に三浦さん（三浦雅士、1946-）がいたわけだから。三浦さんがオーガナイザーですね、全体のそういう意味では。そういう人たちと知り合うのはね。この岩波のグループはちょっと特殊なんだよな。

辻：文学の方だったり哲学の方との交流が始まるのは、例えば大江さんは『集落の教え 100』（彰国社、1998年）に関して新聞に書かれていましたし、井上ひさしさん（1934-2010）も書いておられたりとか、そういう先生のお仕事に対して、反応して下さるような文学や哲学の方がいらっしゃるということも、一つのきっかけだったりするんですか。

原：いや、そうじゃないですね。後ですね。集落調査をやっている最中だからね、終わりの方は。そういうのがいたのかってというような感じじゃないですか。

辻：先ほどの筑摩の方の勉強会はどうですか。

原：それはね、本当に勉強会なんだよ。この連中、宇佐美とかね、高橋悠治（1938-）っていうのは下の世代でしょう。それから村上陽一郎（1936-）は、僕と生年月日全く同じ。村上陽一郎、それから西江（西江雅之、1937-）、そういうメンバーでやりますよね。だから青木保（1938-）とかね、そういうのも『現代思想』系ですね。一緒にグループで勉強していたというのは、勝股（光政）さんという人がいて、『展望』の編集長をやっていた。その人の下に集まっていたっていう感じかな。

辻：それぞれみなさんが発表されたりして。

原：そうそう。テーマがあって、大体誰が話すかという感じでね。

辻：そういった中で、例えば前田愛さんが『都市空間のなかの文学』（筑摩書房、1992年）で、先生が書かれた近傍の概念に関する内容の引用をしていますが、そういう勉強会だったり『文化の現在』の集まりが、先生ご自身の理論の展開にも影響があるのでしょうか。

原：それは共通点がいろいろ出て来たというか、確認できたというだけの話でね。前田愛さんの場合は両方のグループに属してないんですよ。黒井千次さんもそうだし。みんな都市に対する興味を持っている人たちだっ

たわけですね。その人たちがこういう人がいるのかっていうのを気がついたっていう程度じゃないですか、お互いにね。そこにおいて理論や価値観がということではないね。たださ、何ていうかやっぱりすごいわかりやすいっていうかね。例えば大江健三郎ってというのは、もう文学(作品)をみても、ものすごい難しくごちゃごちゃごちゃごちゃやっているけどさ、もうあんな面白い人は世の中にいないってぐらい、まあ面白いこと言える人なんですよ。もうね、サービス精神に富んでいてさ。何か次に言うことでいかに人を笑わせるかっていうことばかり考えているの(笑)。そういう人でさ。

辻：すごくユーモアがあるんですね。

原：ユーモアがあるし、それからそれに対して井上ひさしって人は本当に真面目な人でね。すごい真面目な人でね。彼は1か月に350枚400枚、もう本当に印刷したくらいきれいに書いているの。彼は2時間書いて1時間休んで、2時間書いて1時間休んでっていうのを4回やると20枚書くんだけな。何しろ1日20枚書けちゃう。5回やるのかな、それを。それで彼はその頃連載7つか8つ持っているんだよね、出版社。それで下で編集者が待って、麻雀やっているんだよ。そうすると彼は2階に上がって行ってそのインタビューを繰り返す。それを20日間、1日20枚書くというのを20日間続けると、それで400枚書けるんだ。世間にはそう言っているけど、実は450枚書いてますって言っていたけどね(笑)。もう信じられない量だよ。僕は前に計算したことがあるんだ、柳田國男(1875-1962)が1日何枚書くか。そしたらさ、1日2枚なんだよね。1日2枚書いて何十年経つとね、あの『柳田國男全集』になっちゃうんだよね。彼(井上)は毎日じゃないけどさ、一月に20日間書くことそれはすごい。例えば原稿もぴしーと書くんだよ。何かグラフィック・デザイン見ているみたいに綺麗でね。片や大江さんはさ、彼の発表は本当にインプレッシヴだったんだけど、原稿を持って行くとさ、これは書き出しだって言うんだよね。すごい美しい文章が書いてあるわけよ、もう教科書みたいな。それを彼は全部ねじ曲げていくんだよね。文章をいじくりまわしてさ、変な読みにくい文章にどんどん変えていくっていうさ。だから彼の論文はものすごくわかりやすいわけよ、論文集は。エッセイとか小説になると途端にぐっと読みにくい文章書くとかさ。まあそういう話よ。

辻：『文化の現在』のシリーズで『交換と媒介』(岩波書店、1981年)という本がありますが、そこでは谷への着目とか、境界論に繋がるようなお話が出て来ています。

原：その頃は集落調査をするのと、多少数学をいじくっていたということもあって、そういう。

辻：大江さんや他の文学の方々とのお付き合いは、70年代後半からのお知り合いなんですね。

原：そうですね。やっぱり特に大江さんは、非常に思考が似ているということでしょうかね。まあ向こうはすごい人だけど。とにかく偉い人です。光君っているわけですよ。もう大変なわけよね。その中で作っていく。文学の方法論がやっぱり素晴らしいから。

オオシマ：戻りますがニューヨークとの関係で、(Kenneth Frampton(ed.), A New wave of Japanese architecture, New York, 1978を見ながら)この展覧会はInstitute for Architecture and Urban Studies (IAUS)の。

原：これはですね、何かグループが行ったんだよね。若いグループが。

オオシマ：磯崎さんと相田さん(相田武文、1937-)と。

原：まあみんな入っているのかもしれないけど。

辻：相田さん、磯崎さん、藤井さん（藤井博巳、1933-）、あとは竹山実さん（1934-）が出展しています。

原：それで若手（の建築家）がアメリカの各地に行ったんですね。それでレクチャーやった。僕は他の建築家とはもう付き合いがあまり無いんだけど、スティーブン・ホール（Steven Holl, 1947-）に会ったら、スティーブン・ホールがこのレクチャーを聞きに来ていた（ことがわかった）。シアトルで聞いたって言っていた。

辻：シアトルに行ったんですね。これが原先生にとって初めての国際的な展覧会への出展になるんですか。

原：そうですね。それまでそんなことはやってないから。国際展というか、これは日本のものを持って行ったという。そのパターンというのはかなり生きてて、その後ね。《影のロボット》（1984-1986年）っていうのを小嶋（小嶋一浩、1958-）たちが作るんですね。あれはミネアポリスの美術館が「Japan Today」みたいな企画するとかさ（注：《影のロボット》を出品。「Tokyo: Form and Sprit」展、ウォーカー・アート・センター、1986年7月～11月。「Japan Today」展は1997年）。それと全く同じパターンでグラーツもありましたね。それは日本（がテーマ）じゃないけどね。グラーツは呼ばれて行ったわけだけども（注：《A Message from East Asia シェルター内縁日「1984」》を出品）。デンマークのレイジアナ美術館、あそこの展覧会とかさ。そういう系統だよな。

オオシマ：ミネソタのウォーカー・アート・センター。

原：あそこのディレクターのフリードマン（Martin Friedman）。僕らが頑張ってるから、よろしくって。彼も非常に頑張ってくれたんだよな。

オオシマ：その本はケネス・フランプトン（Kenneth Frampton, 1930-）が文章を書いたんですけども、フランプトン先生とも会っていますか。

原：会ってますね。ケネス・フランプトンはここ（《原邸》）へも来てますよ。彼は今どうしてるの。

オオシマ：まだ教えています。僕の指導教授でした。その頃はアンドリュー・マクネー（Andrew MacNair）さんが（IAUSに）いて、奥さんは荒川（修作）さんの事務所にいた。スティーブン・ホールといろいろやっていて、ずっとそれが続いています。ここ（IAUS）はアイゼンマンがつくったところですね。（建築家たちの）いろいろ交流があったのですが、実際どういう展覧会だったんですか。

辻：アメリカ10都市を巡回しているみたいです。

原：そこのところへ若手がレクチャーに行ったということ。

辻：原先生ご自身はその時、アメリカには行かれてますか。

原：行っています。それで何カ所か。あの連中とも最近は付き合いが無いけれども。

オオシマ：マーク・トライブ（Marc Treib）さんと会ったのはいつ頃ですか。

原：マーク・トライブも（《原邸》に）来たから。《栗津邸》（の設計を）やっている頃だよ。

辻：70年代前半ですね。

原：マーク・トライブが来て日本にずっといて、しょっちゅう来ている。すごい面白い男。それからようするにあそこに何回か教えに行き、向こうからもみんな来てというような、いろいろな交流をしましたけどね。

辻：70年代の前半くらいまでに、原先生の建築物や作品やお仕事は、もう世界中で知られているような状態だったかもしれませんね。

原：そうですね。まあ《栗津邸》とかね。やはり有孔体というよりかおそらく反射性住居、リフレクションハウス。その頃じゃないですかね。ようするに表面的に穴を開けるのではなく、立体的な穴を作ろうという考え方。そういう時の作品が多いかもしれないけれども。

辻：先ほど出たミネアポリスの（展覧会の）話は1985年くらいのお話で、ジョージ・オーウェル（George Orwell, 1903-1950）の『1984年』という作品に関連しています。「シェルター内縁日」という、小嶋一浩さんが原研（東大生産技術研究所原広司研究室）でやっておられた、オーバーレイの実践ですね。

原：そうですね、オーバーレイとかの考え方です。その頃モダリティっていうのを言い出すんだよね、みんなね。時間的な変化を言い出して。

辻：モダリティは様相ですね。多層構造論もここで（発表されます）。村上春樹が『1Q84』（2009年～2010年）という作品を書きましたが、先生は読みましたか？ジョージ・オーウェルの『1984』が出てきます。

原：ううん。でもそれがその頃の話ですね。すごい面白い先生がいてさ、ウィーン工科大学で。彼がしょっちゅう日本に来ていたんだよね、それで付き合ってたんだ、行く度にね（注：エメリッヒ・シモンチチ（シモンチツチ）、Emmerich Simoncsics, 1933-）。この間も僕はウィーンに行き、あの人どうしてるかなあって言ったら「今でも教えてますよ」って。《ヤマトインターナショナル》（1987年）を作っている時に、《ヤマトインターナショナル》のエレベーション（立面図）を音楽にするっていうの。ウィーンのその先生が試みて。ありますけどね今も。この間「それ無くなったから、もう1回送って」って言ったらすぐ送ってきてくれた。

辻：このシェルター内縁日の日本での展覧会は、小池一子さんの佐賀町エキジビットスペースで開催されました（「A Message from East Asia 「1984年」シェルターの縁日」展、1984年6月1日～6月10日）。小池一子さんに、植田実さん（1935-）からご紹介をされたというご縁があったとお聞きしました。

原：ああ、そうかもしれませんね。そういう感じじゃないかなあ。

辻：建築の設計だけではなくて、展覧会の作品や他のメディアを通じて理論や訴えることを展開されることも多いと思いますが、展覧会に関してはどのように考えておられますか。ちょっと抽象的な質問ですが。

原：今のその話じゃないですかね、全くその通りで。単純に言えばコンセプトみたいなものを、それを実験してみるっていう発想。

辻：こうしたインスタレーションも含めた作品というのは残っていますか。

原：残ってない。記録としてしか残ってない。例えばミネアポリスでは大掛かりな手作りのコンピューターで、10分の1秒ごとに変化させたんだよね。アメリカを巡回したんだけど、それは《ヤマトインターナショナル》で考えた多層構造みたいなやつを時間的に変化させる。自然現象の中での変化っていうのと（同じです）。いずれにしても不確定性みたいな考え方があって。ようするに部分を作るっていうのも、それを積み重ねていくっていうのも予想できないですよ。僕はその頃、武満さんに聞いたことがあってよく覚えている。「武満さんは作曲した音をちゃんとわかるんですかって、聞こえているんですか」って言ったら、「いいやそういうもんじゃないよ」って言っていたの。僕はまさにそう思っていてね。自分で設計する建物、例えば《ヤマトインターナショナル》のファサードの変化とかいろいろな変化は、予想してある程度これは変化するだろうと思って作るんだけど、その変化の内容がどういふふうあるかというのはほとんどわからないですよ。それが例えば《影のロボット》だと10分の1秒で変化させるっていうのは、音じゃなしに光だけでもその何種類か、5種類か6種類の光を、LEDとかそういうのもっててそれでやるんです。そこで、面出さん（面出薫、1950-）なんかが登場するんだよね。それがアクリル板に収まって大きな直感的な構造、例えば水平のLEDだけを走らせるとか、こういう曲がった虹の形をしたネオンサインが移動する時、それ自体はわかるんだけどいっぱい組み合わせるとね、もう全然どうなるかわかんないっていうかさ、予測不可能みたいな（ものになる）。けども計画はできるっていうのかな。予測はできないけれども、ある程度こうなるんじゃないかなみたいなさ。だから（展覧会を）やる。建築というのはそういうところがあって、機能とか何かっていうけど、機能で概念はおおよそ把握できない。予測できないことが毎日あらゆる瞬間に起こっているわけで。それに対してどのような設計をしていったらいいのかというようなことが、いつも興味を中心だったわけですよ。必ずしもそういうテーマだけじゃないけれども、展覧会でいろいろやってみようじゃないかとか、何かそういう感じが非常に強いですよ。

辻：当時《ヤマトインターナショナル》と《田崎美術館》（1986年）でも同様に、時間的な変化や様相の問題に取り組まれています。建築物の表現もありますが、展覧会は建築の表現というものがいろいろ拡張して考えられるような場所かもしれませんね。

原：そうだね。実際はかなりそういうように予測できないことが多いけど。だから何を捉えておくと、ある程度予測したことがなるだけ意図通りになっていくのかみたいな話かな。例えば様相もモダリティって言うけども、モードですよ。様相の変化っていうことに関しては、日本では「層」って呼ばれてますよね。東洋では。それで昔から、アリストテレスからモードって言うてるわけだけでも、いろんな人がかなり細かいところまでいろいろ読み込んで（その）言葉を（使っている）。ハイデッカー（Martin Heidegger, 1889-1976）の文章に出てくるモードっていうのを全部拾った本を僕は持っているんだけどね。ガーっといっぱいこのページ、このページって。なんだろうね、80くらい出てくるんだよ、モードっていう（言葉が）。モダリティっていう概念が限られているというのは。モディフィカス論っていう概念があって、スピノザ（Baruch De Spinoza, 1632-1677）が一番正しく説明しているんじゃないかと思うけど、わかりやすい。スピノザは、神がいるわけだから、神が本質というものを決めるんですね。そのものには本質がある。本質はあるんだけど、あらゆる瞬間にモディフィカスというもの、外へ現れているものは変化している。ただ僕は本質っていうのはきっと無いだろうと思っているんですね。あるのは変化だけっていうか。非常に東洋的ですよ、その考え方は。そういう様相なんて言い出したのは、ファンクションっていうのはどうも怪しいと思っていたから、もうすこし広く歴史に戻った方がいいんじゃないかと思ったんですね。だから何か新しいことを言ったつもりは全然なくて。逆戻りなんだけど、そういう転換をした方がいいというか。前に行くためにはそうした方がいいんじゃないかっていうんだけど、それじゃあどういふ世の中にはモードがあるかっていうのがね。それはよくわかってないですよ。今はようやくコンピューターのおかげでさ、モードっていうのはもうみんなわかったわけだよ。けどもこういうモードとこういうモードが世の中にあるんだっていう話は誰もしたこ

とがないし、それをしても無限にあるんだろからわからないけれども。だからハイデッカーなんてさ、そういうふうに80か所くらいモードっていうのを使うんだけど、こういうモードの時はっていう、勝手に作るわけだよ。こういうモード、こういうモードって。天気の場合にさ、僕が朝とか、夕方とかさ、夜明けと夕暮れっていうのは、非常にモードとして安定していると思うんだけど、昼間っていうのはあるのかとかさ、3時っていうのはあるのかとかさ。冬のモードとかあるけど、現実には、ただそれをそうわけのいいのかわかっていう論議はあんまり無くて、やっぱり可能態か必然態かくらいの（区別しないのではない）。アリストテレスに戻って結局その2つくらいしかないんじゃないかって。もうすこし具体的にどういうモードをやるのっていうことに関しては、それは野球モードからサッカーモードに転換するとかね。《札幌ドーム》をやったからものすごくわかるんだけど、それじゃあ《札幌ドーム》はそれでいいけれども、普通の建物っていうのはどういうモードをどういうふうに変換しているのって言われてもさ、自分ではよくわかってない。例えばこの家なんかは、1日に1回、ぴちっつと対称形になるんですよ。あとの時は影が発生しちゃうから、対称形が壊れているんですよ。そういうその1日に一瞬あるモードっていうのはさ、対称形の保存っていうモードはあるけど、ほかにいっぱいあるんじゃないのって（ことを考えさせる）。何が重要なのかとか、そんなのわかんないよね。

辻：天候とか気候のお話は、原先生の建築を考える上ですごく大切なお話だと、オオシマさんと一緒にお話をしていたところなんですけど、この《原邸》（1974年）はさきほど私たちが入って来た時と建築の表情が全然違いますし、今鳴く蝉の声は昼の蝉の声とは違っていています。このあと京都駅のお話、あとは梅田の《スカイビル》（1993年）のお話で、だんだんスケールの大きな建築物に携わるようになってくるかと思えます。そこでまた新しい理論として、空中庭園のお話が出て来たり、あとは地球外建築のお話が出てきます。

原：原理としては《田崎美術館》をやった（設計した）でしょう。そうして500、600平米でしょ。1,000平米にまだ満たないけども、いろんなことを全部やってくると大体1,000平米ね、ああいうのはね。あれをやって、《ヤマトインターナショナル》やって10,000平米越えるんですよ。そうして後で梅田、僕の80年代からの仕事っていうのは、もう3つか4つに限定されちゃうんだけど、梅田っていうと100,000っていう何かすごいボーダーがはっきりしているんですね、それくらいの差があったんですね。だけど梅田なんてやっただけで、競争相手がマイケル・グレイブス（Michael Graves, 1934-）。マイケル・グレイブスなんて世界的にもすごいし、まあ実現しないかなと。勝てる相手じゃないし、実現しないなって思っていたら、何だか知らないけど積水ハウスの人たちがこれを実現させようじゃないかって言ってくれて。それで実現するんだけどさ。その時は絶対僕が勝つなんて思っていないけど、勝って実現するとか。さすがに《札幌ドーム》の時には、何か竹中（工務店）と大成（建設）が組んで僕と組もうって言ったから、これは負けるわけにはいかないって思ったけど、でも全然そんなことが実現するはずないって思っていたものが実現したという感じですよ。経験も無いし。だけどほとんどその3つの建物ですね、それ以降。いろいろ作らせてもらったけど。結局ね、建物が実現、計画しはじめて建物が完成するまで、短い所をとっても6年間かかるんですよ。つまり、それを3回繰り返したわけね。梅田（《スカイビル》）と京都駅（《京都駅ビル》）と《札幌ドーム》で。そうすると20年間経ったわけ、その間に。だから1985年から2001年……85年ってことはもっと前からか。2001年くらいまでのその間っていうのは、何だか知らないけどそれだけに。その他の建物も建てましたよ。建てましたが、意識はもうほとんどそこにあるからさ。人にも会わない。会うとすれば（設計の際に）招待する芸術家、アーティストと会うくらいで、外部の人と会わない。建築のジャーナリズムでとかそういうところではしょっちゅう話はしているけども。全く自閉的な世界で20年間くらい生きて来た感じがしますね。若い頃の、ああいう開かれた世界には全然いないね。

辻：いわゆるスケール、寸法は、建築物のサイズとしてはかなり大きくなりますよね。

原：それがね、完成期っていうのは、これがこう下がってきて上がっているという、そういうかたちのV字型の感じですよ。2,000倍になるんだよね、大きさが。2,000倍っていうのは面積にしてください。それを扱う時は、超高層を建てるっていうので最初、竹中の人たちにいろいろ教わったし。それで《札幌ドーム》の時には竹中と大成の人たちがすごいバックアップしてくれて。それでできてるけれどもね。やっぱりすごい量でね、考えるべきことが。それからディテールのデザイン。現場の人たちが毎週通って来るんですよ。その時に持っている質問の量が、いつも600とか持っているの。それでそのうちにこれをこうしなさい、ああしなさいっていうのをこさえてくるの。ところが答えられないのがかなりあるから、それは宿題で1週間かけてそれを絵にしてとか。だから絵を描くトレーニングをめちゃくちゃしたね。結局そういうもの全部、惜しいと思うんだけど、みんな最後にぐちょぐちょってやってさ。それをみんな取っておけばよかったねってみんな言うんだけど、なんにも残ってない。鈴木隆之というのが現場にいたんだけどさ、最後にもう終わったっていうんで（図面を）みんな燃やしちゃった（笑）。それでもそういうものなんだろうと思うんだけど。めちゃくちゃな図面量ですよ、その間に書いた図面の量っていうのはね。

辻：私は都市という言葉が限定されてしまう感じがしてあまり好きな言葉ではないのですが、（京都駅は）いわゆる「都市スケールの建築」（注：都市的な規模をもつ巨大建築物）と呼ばれるものだと思います。一方で京都という都市ゆえに、京都駅のコンペティションでは高さ（規制）が問題になりましたよね。それはごく単純に、概念としての高さをめぐる議論だったと思います。

原：つまり60mという高さが京都駅、まあ高さはいくらでもっていう話だったんだけど、結果としては僕が出した案が一番低くて。現存する中で一番高い60mっていうのをおさえた。それでまあ（いいかな）と思ったんだけどね。何しろ言い訳ばかりになりますよ、いろいろな話になるとね。僕は京都駅をやる（設計している）ときに毎晩、僕はローリングストーンズのファンだから、ローリングストーンズのコンサートのビデオがあってね、もう繰り返し繰り返し見ていたんだけど。もう「テレビに出る、テレビに出る」って、テレビも新聞もめちゃくちゃな攻勢なわけじゃない。全部断ったんだよ。すごい不思議なんだけど、僕は梅田で建てているわけじゃない。梅田やっている時にその（京都駅の）指名コンペになったんだよね。その時にさ、京都で（建設）反対運動があるとかそういうの全然知らなかったよね。大阪と京都っていうのは、ああいうふうに違うんだっていうことを、今にしてみれば当然だし納得がいくけど、わかんなかったしね。なんだかみんな何でガーガー言うのかなみたい（笑）。政治的っていうか。もう本当に嫌だと思った。選挙があったのかな、京都府京都市、それで何か賛成派と反対派がどういう人たちなのか全然知りもしないで勝手にやっているわけじゃない、選挙のスローガンとして反対、賛成って言って。その度にいろいろ何かテレビとかさ、新聞とかあーだこうだあーだこうだ聞いてくるわけじゃない。それが嫌だった。京都という都市に対してどういうふうにかえましてかかっていうことだったらいけれども、言うてくるのが非常に政治的でさ。つまり今、選挙が賛成と反対で戦われている、それに対することに関連するわけだよ、僕が言うことがね。だからもうそれはもう絶対嫌、関与したくないっていうか。

オオシマ：先ほどモダリティのお話で、京都駅は時間ごとに変わってくるんですね。年を重ねるとまた印象が変わって来るし。僕は夜が一番好きですね、その雰囲気、光と音とか。本当にできた（竣工した）時と今と、多分印象が違ふと思います。京都タワーもできた時に反対の人が多かったんだけど、でも今はかなり親しみを持っている人とか、あと上（階）の雲のかたちとか天気によって違ってくるじゃないですか。そういうモダリティが非常に重要だと思います。

原：ようするに人間ってさ、過ちを起こすじゃない。過ちっていうかね、何が正しいかわかんないよね。人間、どうやって生きるかという時に。そういう時にどちらかという、禁止することが一番よくないんじゃないかと思うんだよ。人間が生きていく上でね。きつともっといい建物も世の中にいっぱいあるし、自分が建てたよ

りかもっとうまく建ててあげる方法がいっぱいあったらうし。それは事実だと思う。それはそうなんだけれども、それだからといってそれが何かをしてはいけないということに繋がるかという、そうではないんじゃないかって。僕が左翼の連中にめちゃくちゃ叩かれたのは、あなたたち気に食わなかったら壊せばいいじゃないかって僕は言ったんだ（笑）。めちゃくちゃに叩かれてさ。そんなにダメならば壊す。人間の生き死にに関係することは禁止っていうのはあると思うんだよね。人を殺してはいけないとかそういうようなこと。だけでも生き死にに関係しないんだったら壊せばいいんじゃないか、建て直せばいいんじゃないか。それはいくらかでも修正する可能性はある。だからまあ、あんまり生き死にに関係しなければ、比較的自由にやった方がいいんじゃないかっていうのが僕の考え方なんだよね。アナーキズム的な考え方ですけどね。

辻：オーラル・ヒストリーでは網羅できないこともあります、ここで一区切りにして終わらせていただこうと思います。最後に、今日は8月9日で長崎に原爆が落ちた日です。2日間お話をお聞きするお時間をいただいできて、戦後の建築や都市、それ以外のことについても経年的にお話を聞いてきたと思います。いま振り返って、これからの建築や都市、芸術に関して、昨年大きな震災（東日本大震災、2011年）があったことでもあります、どのようにお考えですか。

原：そうね。震災に関してはね、何か時代が違うっていう感覚ね、僕は。（震災の問題は）もっと若い人たちに属していて、それに対してああだこうだ言うべきじゃないんじゃないか。我々はいろいろやってくる中で、自由にできた。そういうことが善かれ悪しかれいろんなことに繋がってきているわけで。震災に関してはこうやったらいい、ああやったらいいっていうのは、それは局所的には言えるかもしれないけど、それはもう若い人たちに属している。僕らがああだこうだ言うべき筋合いじゃないんじゃないかって思っている。各年代であれですけど。それから人がたくさん亡くなったこと、それは大変なことで大事件だけどね。それは我々が体験してきた戦争とか何か、そりゃ戦争と震災と一緒にしちゃいけないっていうのはあるけどね。そういう出来事の一つであってさ、こういうことが起こりうるんだと思うんだよね、幸か不幸か。大惨事を喜ぶということは全然無いけどね。だけでもそういうことが起こりうるっていうか。なんか様々な状況の中でそれは起こりうるんじゃないかな。

辻：ここで終わらせていただきます。ありがとうございました。

この冊子は2016年3月31日現在、日本美術オーラル・
ヒストリー・アーカイブのウェブサイトで公開されている
原広司オーラル・ヒストリーを印刷したものです。インタ
ビューをより正確なものにするために、修正あるいは追記
される可能性があります。最新のバージョンはウェブサ
イト (www.oralarthistory.org) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with
Hara Hiroshi published on the website of the Oral
History Archives of Japanese Art as of March 31,
2016. The interview can be revised or annotated
for the purpose of accuracy. For the latest version,
please visit our website at www.oralhistory.org.

原広司オーラル・ヒストリー

インタビューアー：辻泰岳、ケン・タダシ・オオシマ

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2016年3月31日

Oral History Interview with Hara Hiroshi

Interviewers: Tsuji Yasutaka and Ken Tadashi Oshima

Design: Nishioka Tsutomu (folder) and Aoki Imoji (booklet)

Published by: Oral History Archives of Japanese Art