

松本哲夫
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Matsumoto Tetsuo

松本哲夫オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Matsumoto Tetsuo

インタビュアー：齋賀英二郎

2005年11月18日	3
2010年10月25日	18
2010年12月19日	43

松本哲夫（まつもと・てつお 1929年～）

剣持デザイン研究所所長。1953年に通産省産業工芸試験所に入所後、1955年に設立された剣持勇デザイン研究所に入所し建築物の内装や家具などの設計に携わる。剣持の死後は所長としてインダストリアル・デザインの分野で活躍する。ワックスマン・ゼミナルに関する聞き取りを第1回目としそれに加えて2回の聞き取りを行った。後半2回の聞き取りでは剣持勇との関係を中心に、大量生産や標準規格化といった科学技術と造形表現との関係についてお話いただいた。またご自身の活動についてお聞きする中で「図案」や「装飾美術」、「商業美術」、「応用美術」、「意匠」と和訳された日本の「デザイン」の動向についてもお話しいただいている。

松本哲夫オーラル・ヒストリー 2005年11月18日

新宿区下落合、剣持デザイン研究所にて

インタビュアー：齋賀英二郎

書き起こし：辻泰岳

齋賀：(1955年11月1日ー30日に行われたコンラッド・ワックスマン (Konrad Wachsmann) による共同設計方式をめぐるゼミ、ワックスマン・ゼミナールについて) どういう経緯から始まっているのか、という事からお話していただいても良いでしょうか。(註：松本哲夫「デザインにおける協同について ワックスマン教授の協同設計の方法」『工芸ニュース』24巻1号、1956年)

松本：ワックスマンが日本へ来るというのは、剣持勇がアメリカでワックスマンと知り合って(始まりました)。(『新建築』1956年2月号の写真を見ながら) これはワックスマンがやった空軍のプロジェク(註：アメリカ空軍の航空機格納庫プロジェク)だね。ハンガーっていうんだけど、ここにでかいジャンボみたいのが入って色んな整備をします。こっち(立面)側を閉めたかどうか知らないけど。これを作るのにワックスマンがこういうものを開発した。こういうところからスペース・フレーム(註：立体骨組構造、日本万国博覧会のお祭り広場大屋根などに使用)のワックスマンという名前になっちゃうんだよね。でもね、ワックスマンはヨーロッパにいた時は、『現代建築事典』(浜口隆一、神代雄一郎監修、鹿島研究所、1965年)にね、コンラッド・ワックスマンという項目があるんですよ。これはスペース・フレームっていうやつの説明なんだけど。ワックスマンがこれで、バックミンスター・フラー (Richard Buckminster Fuller) が円形のドームを作るんだけど。ワックスマンも結局、こういうフレームでね、都市全体をカバーしちゃうとかね。そういう計画なんかもやってるんだよね。実際にはもちろん成り立たないけども。

「ワックスマン・ゼミナール」っていうのを、ここに僕書いてるんですよ。『建築知識別冊ハンディ版』(『キーワード50: 建築知識別冊ハンディ版』建知出版、1983年)というやつで、「50のキーワード」というのをね。この号は宮脇檀が監修してたの。あいつから言って来て、僕にどうしても書いて欲しいって。「グッド・デザイン運動」というの書いてるんですよ。グッド・デザイン運動とワックスマン・ゼミについて書け、と。彼、生まれも1901年だしね。1980年に死ぬんですよ、ロサンゼルスで。この死ぬ前の年に、1979年だったかな。今度はここへ集まったこの学生達で、死んだやつもいるんだけど、金出しあってワックスマンを呼んでね。

齋賀：もう一度日本へ呼んだのですか？

松本：呼んだんです。栄久庵(憲司)とか僕とか、事務所主宰してるやつはある程度のもの出すし、一人でポツポツやっている人もいるから、そういう人はそんなたくさん出せない。それは構わないと。金を集めて、航空券を買って。アメリカー東京間。帰りはハワイに一回寄って帰るだけの。こっちの全部ご接待で。京王ホテルの、剣持(勇)が死ぬ直前にやった仕事のインペリアル・スイートってところに泊めてやって。良いことしたなあって。しかも途中の保険もこっちで全部かけてあげて。そしたら彼ドイツのなんかの用で、周ってきちゃったんだよね。まあ余った金は渡しちゃったんだよね。その記録が実はね、あったの。それがね、ビデオで5巻ぐらいあるんだけど。ベータマックスなんだよ。VHSじゃないの。VHSだったらあなたに見せようと思ったんだけど。ベータマックスはうちにもないから見てないんだよ、その内容。それは呼んだときに撮ったんですよ。これ(ワックスマン・ゼミ)は1955年でしょ。これは79年だから、24年間だね。「24年間お前ら何やって来たか、それを見せる」と言うんだよ。それで部屋借りてさ、皆10枚とか20枚とか(スライドを)作ってさ。ずいぶん時間かかったんだけど、一緒にみてくれてさ。「こんなことやって来た」とか。全員が一人一人見せたんだよ。それでワックスマンは「その間何やって来たかを見せる」といって豪語

してただけど、ドイツから送ったスライドが届かなくてさ。結局僕ら見られなかったの。後でちよっぴり持ってたやつを見せてくれたんだなあ。その中に、あるヨーロッパの港か何かを全体をこうスペース・フレームでカバーしちゃうようなね。そんな計画案、見せてくれたりしましたよ。だけど彼はもともとね、フランクフルト生まれなのね。若い頃はね、建具と大工の徒弟なんですよ、ようするに。

齋賀：棺桶を作ってる写真が載ってましたね。

松本：そうそう。もともと木工屋さんなんですよ。木造建築の仕事を経験してから、ベルリンとドレスデンの美術工芸学校というのがあってそこで学んで。さらにベルリン芸術大学というのがあったんだね。そこでハンス・ペルツィヒ (Hans Poelzig) っていう。知ってる？

齋賀：ドイツ表現主義の。

松本：そうそう。あの人の一番弟子になるんですよ。アインシュタイン邸なんていうのは彼 (ワックスマン) の設計なんですよ。木造設計会社で設計に従事して。1932年にローマのドイツ・アカデミーからローマ賞もらって、ローマで仕事してて。でもその頃ナチスが台頭してて、反ナチの姿勢だったから。顔つきからするとユダヤ人だと思うんだけどね。

齋賀：ユダヤ人という事ですね。

松本：それで捕まったり、スペインに逃げたり。フランスの将校として地下に潜ったりなんだりしたらしいんだよね。後でアインシュタインの手引きでアメリカに渡るんだよね、1941年。それでグロピウス (Walter Gropius) と協同の事務所で。プレハブのパネルのジョイント (接合部分) やなんかの設計したんだね。1950年にイリノイ工科大学の先生になるんだけど。1942年から48年の間ですけど、プレハブがね。ようするにプレファブリケーションというのが出てくる。2×4はもともと在来工法としてあったんだけど。プレファブリケーションやるのはね、戦後なんですよ。それなぜかという、ヨーロッパ戦線から太平洋戦線から、いろんな若い兵隊さん帰ってくるわけだよ。団塊の世代をつくるわけだよ。住む家がないわけよ、結婚して。それでもともと勉強してたんだけど、大量にプレファブリケーションを応用していくんだよ。向こうのプレファブリケーションというのは土地の問題でしょ。日本みたいに土地がないところで、路地の奥に無理に住宅作るなんてそういう事じゃないんだよね。野原みたいなところ開発してさ。僕はGE (ゼネラル・エレクトリック) のやつでちょっとヤクルトハウジングというのを輸入して。それに近いものでやってたらうまくいくんじゃないかと思って。ゼネラル・エレクトリック社が作ったやつ、そのままのものを日本で一回展示したの (《ヤクルトハウジングモデルハウス (内装)》1971年)。もうちょっと借金したら、土地があったらこれ買ったら良いなあ、と思ったの。GEの冷蔵庫から、冷暖房の装置からね、全部セットされてんですよ。台所も全部。一切合切がね。ユニット化されてて、それが全部入ってて、すごい安かったんだよ。本当っていうくらい安かったの。それを作ってるフィルムがあって見せられて、口あんぐりだったんだけど。後ろにレールが敷いてあって、その上に吊り上げるアーム。道路があってね。そこ (アーム) で掴んだやつをグルッと回してパッと置いてね。次々にこうやってくの。そうやって作っていくんだよね。だからプレファブリケーションっていうのは役に立つのよ。そういうのはプラン (平面) の変更難しいんだよ。だけどものすごく安く作れるわけでしょ。建設工事がすごく簡単なんだよ。基礎だけ作って、その上乘せて、ボルトで締めてきゃ良いんだから。日本の場合はプレハブって言ったって敷地に置いて、みんな設計してるじゃない。ワックスマンなんか、そのジョイントのとこだけを一生懸命やらされたみたいね。

齋賀：グロピウスが平面を決めていたのでしょうか。

松本：どうでしょうねえ。彼が僕らと会う時にね。ワックスマンというのは構造のエンジニアだとばかり思ってたんだよ。そしたら彼はね「俺は違うよ」っていうわけよ。彼が言ったのは「構造の方からアプローチして建築を考えるっていうのはあるけども、俺は構造計算なんか出来ないよ」と言うんですよ。「なんでパイプでやるのか」って聞いたらね、そしたら彼はね「建築を作るのに、ヨーロッパではレンガとか石を積み上げていくんだ。加える、という方法だ」と。「それで作っていく方法がある。もう一つは日本の住宅もそうだけど、俺もやっているように、部材をカットして、ジョイントして組んで行く。日本の建築だってそうだろう」というわけですよ。「その継ぎ手がとても大切だ」と。「だから俺も、そこを勉強している」。もう一つの方法は、彼は forming と言ったんだけど、コンクリートなんですよ。液体状になっているものを型の中に流し込んで固める。「あれが一番不完全な方法で、俺は嫌だと思ってた」と。偶然、メキシコのキャンデラ (Félix Candela) の教会かなんかあったんですよ。ものすごく (屋根が) 薄いのね。「あれを見てね、ちょっと考えが変わったんだ」とは言ってたよ。その後 24 年経って呼んだ時に、「そういうのやったか」って聞いたらやっぱりやってねえんだよ。最後の時は UCLA にいたんですよ。そこで教授のポストで死んだんだけど。剣持 (勇) がいた時はね、写真残ってるんだけど、イームズ (Charles Eames) のオフィスで『Architectural Forum』の編集長やってた男 (ジョージ・ネルソン、George Nelson) も入ってて。イームズ夫妻がいて剣持がいて、ワックスマンがいる、という写真があるんです。紹介したのはイームズかもしれないね。1953 年に行って、5 ヶ月くらいいたんですよ。本当は 3 ヶ月の予定で。自分で勝手に延ばしちゃった。

齋賀：国のお金なんですよ？

松本：もちろん国のお金。(剣持勇は) 通産省の産業工芸試験所っていうところの意匠部長だったから。出張命令が出て行ったの。ちょうど僕が入った年で。いや、その前の年にいったのかな。正確じゃないといけね。52 年の 3 月に出張で出るんですよ。その時に向こうで色んな人に会うんだけど、それはイサム・ノグチが紹介してるのね。イサム・ノグチと知り合うのは、イサムが日本にやって来てですね、もちろん戦後ですけどね。50 年だ。イサムが来て、最近の資料だと東大の助教授だった丹下 (健三) さんのところで、剣持と初めて会ったと言ってるんだけど、どちらにしても猪熊弦一郎さんが関係してんのよ。猪熊さんがイサムを連れて産業工芸試験所 (註：当時は工芸指導所) というデザインの研究所にやって来て、剣持にイサムさんを紹介して、結局イサムは産業工芸試験所 (工芸指導所) で、『無』(1950 年) っていう彫刻のフルサイズの原型を石膏で作るんですよ。それで一緒に、竹の研究してたから竹籠をアレンジして面白い椅子を作ったんですよ。今それを再現しようというのがニューヨークのイサムの財団から言って来て、それ俺に任せちゃって (笑)。俺触った事も見たこともない。これの写真はたくさんあるんですよ。(写真を指さしながら) これがイサムさんで、これが剣持勇。もっといっぱい写真ありますけど。色んな人が顔出してるのがね。これは慶応なんだけどもうなくなっちゃって。隈 (研吾) がやった (註：1951 年に谷口吉郎、イサム・ノグチによって再建された『萬來舎』を 2005 年に移築) らしいけど。これは産業工芸試験所の中ね。その頃テラコッタのようなものを作ってたんだね。それで三越でもって展覧会やるんですよ。椅子は持って帰れないもんだから、写真を撮ってね。それをイームズに見せて。こういう事もやっているやつがいるよ、という話をして。イームズと剣持は間接的にはそこで繋がるわけ。それで剣持が行くっていうんでイサムさんが紹介して。その時にワックスマンも紹介してるし、グロピウスも会ってるし、ミース (Ludwig Mies van der Rohe) にも会ってるし。ジョージ・ネルソン、イームズ、皆会ってるし。もう大勢の人に会って来たんですよ。その中でワックスマンというのは、意外と剣持と馬が合ったんだね。1955 年に「こういう男がいて、ちょっと日本に来たいって言うてるから」と言って呼ぼうという話になったら、色んな話を聞いてみたい、ということになったんだよ。どうせ行くならば「日本の学生にも俺のやってるゼミを」と。その頃すでに始めてるわけですよ。

齋賀：21 名の学生を集めて行うゼミナールの教育方式ですね。

松本：そう。最初はね、共同設計の方法論だと言ってたんだよ。そういうふうに関こえてた。「実際には違うんじゃないの、そんな事できるはずねえよな」と、皆半分ちょっと尻を引いて身構えてたの。「絶対にこのスペース・フレームを使わされるはずだから、そうじゃないものでスペース全体をカバーするものを考えよう」って言って、皆で必死になって考えたんだよ。3種類か4種類くらい案出たんだけど、結局はダメだったな。最終的にはやっぱりさせられちゃったわけ。この教育システムから言うと、(ジョイントの金物の写真を見ながら)これを見せられたときは皆ビックリした。啞然としたんだよ。こういう部品をさ、ジョイントするんだけどね、1本ね、楔みたいな形のを叩き込むと、全部がギュッと締まって、これが全部繋がっちゃう。

齋賀：実物を見る機会があったんですか。

松本：これはやっぱり写真でした。絵に描いてみせてくれたりした。

齋賀：皆さんこのジョイントは驚かれたのですか。

松本：こんなの鋳物じゃダメだからさ。全部、鍛造品なんですよ。鍛造品というのは鉄の赤いやつを叩きながらこういう形にしてくわけだから。「ええ、ほとんどハンドクラフトに近いじゃないか」とね。ハンマー1つに楔1つあると、このワン・ジョイントが出来る。必ず緊結されるという。それを彼が考えついたんだから。やっぱりデザイナーなんだよ。こんなもの技術屋さん考えるはずないもの。エンジニアなんかがさ。しかもそれがこういうパイプとの関連があるわけでしょ。これだってね、コンピューター無しでどうしてこんな図面かけられると思う？これ全部手で描いてるんだからね。学生にやらせたんだろうけど。ようするに単一部材で。これだって、よっぽど想像力がなかったらこういうのは生まれえないよ。大変な人なんですよ。すこし誤解してたんだよ。そんなに作品としてたくさん色んなものがあるわけじゃないから。実物というのはあるのか。分からないなあ。僕らも図面とかそういったもので見せられたから。剣持(勇)が、「とにかく来るから、何らかの形で建築の学生の研究室の人達に彼を紹介したい」と。丹下さんとはその頃もずいぶん親交があったから。「丹下先生にその話をしたら」という。なぜかと言うとね、その頃既にミラノ・トリエンナーレがあったのね。ミラノ・トリエンナーレに日本も出展しないかって外務省を通してきていて。でもあまりにも時間がなくて。デザインやってるといところが、はっきり言って産業工芸試験所なところしかなかったんだよ。建築研究所っていうのはあるけども、それは設計とかデザイン関係ないでしょ。技術的な問題をやっているから。結局剣持のところはその話が外務省からぐるぐる回ってやってきたの。でも時間がないわけ。だけど一応といって仲間で相談するのが、丹下さん、清家(清)さん、芦原(義信)さん、大江(宏)さんもそうだし、吉阪隆正。皆集まったけどとても時間ないから、この次のために何とかこのグループを解散しないで、繋げてこうって考えたんだよ。その次のときには坂倉(順三)さんも入って。お金集めなきゃいけないんで。その次のミラノ・トリエンナーレには日本は出品する事ができたの。そのときに集まった人達に(ワックスマンの)話をだしてみたら、それならということで皆協力したんですよ。その頃そういう人達の年齢が30代後半から40代そこそこぐらい。それで日本滞在の費用を皆で出し合ったんですよ。よそから来たお金があるわけじゃないんだよ、ワックスマンの場合は。とにかく友人と呼んじったわけだ。剣持は大変だったと思うけど。もちろん彼だって日本に来たいと言ってて、当然自分の金でもやってきたと。どうせ来たならという話が彼の方からも出て、ドイツとあと、スイスでやってきて、アメリカでも(ゼミを)やったんだけど。それを日本でもやってみたく。「それは良いね」という話になって、在京の大学の院生、あるいは学部生で、4年生ぐらいの人達だったら良いんじゃないか、それを集めようと。それは各先生方がいるわけだから。自分の大学からとか。それで集められたのがここにいる21人。磯崎(新)は丹下研だし、院生ですよ。内田(孝)君も坪井(善勝)研の、彼も院生だったな。栄久庵(憲司)は自分でGK(GK工業デザイン研究室)をやっていたわけだ。吉村順三さんのところから奥村まことさん。大須賀(常良)さんというのは早稲田出てね、武蔵工業(大学)で助教授だっ

たんですよ。この中では唯一先生なの。かなりおじさんだったですよ。ボンネットのなかなかかっこいい車をね、車を運転して現れた。

齋賀：栄久庵さんもオートバイに乗ってらっしゃったという事でしたけど。

松本：YAMAHAで、自分で（デザインを）やってたやつね。小野新というのは日大、斎藤（謙次）研。これも構造屋です。川口（衛）君も坪井研。内田君は後で原子力かどこかに行ったんじゃないかな。川添（智利）君は、（川添）登さんの2番目の弟さんかな。早稲田の武（基雄）研だったの。武先生も絡んでるんだ。小谷喬之助っていうのは日大の宮川（英二）研で。彼はずっと日大の教授までやって、もうリタイヤしてるけど。劇場、ホールや何かの専門家ですよ。これ「こん」君というんだけどね。金辰輔（註：日本大学市川清志研究室）っていうんだよ。酒井（康）君も坪井研だな。という事はやっぱり構造屋多かったんだな。佐々木宏は池辺（陽）研なんですよ。柴田寛二は早稲田だね、山下設計。鈴木一は浜口（隆一）研で。浜口先生もグループの仲間なんだよ。池辺さんもそうだし。高浜（和秀）は清家（清）研、唯一の東工大。吉阪研からは平田（晴子）さん。磯崎（新）の一番最初のかみさんね。僕は産業工芸試験所にいたから。茂木計一郎も丹下研。これは後で芸大の教授やったりする。吉田安子は早稲田の第二理工学部。僕のかみさんなんだけど。だいたい昼間の先生が教えてくれたから吉阪先生なんかかわいがってくれたらしい。酒が強いからね。寺井徹というのは吉田（五十八）研なんです。在京の大学の先生がある程度協力して。コアになったのは芦原（義信）さんとか丹下さんとか。芦原先生の奥様の芦原初子さんは英語が非常に達者な人だから、通訳みたいなこともやったりして。片言で皆やったんですよ、それでも。「なんで21人だ」というのが話題になったの。そしたらこういうチャートが渡されてさ。グループ分けさせられて。グループは崩れないんですよ。金君と佐々木と僕なんですよ。教室にね。こういうふう、丹下研で製図用のテーブルを集めて7つテーブルを作って、ここにはディスカッション・テーブルを作って。それぞれのグループが何をやるのかという仕事の内容がここにあるわけ。「planning method of education」。課題が中学校なんだよね。2番目のテーブルは「module furniture」。それから「structure」。 「equipment integration」、 「environmental control」、 「material method」、 「component」。ここからそれぞれソリューションを出さなきゃいけないわけだ。それぞれがいちののさんと始めるわけ。例えば「component」なら、その前のグループがやった仕事がテーブルの上に残ってる。順番にやっていくんですよ。どんな形かも何も分からないのに平面をやらなきゃいけない。

齋賀：ゼロから色々なところからスタートするんですね。

松本：そうなの。僕らははじめに「material method」。これ材料でしょ？ところが「structure」がプランもないのに、構造を考えなきゃいけない。パネルでもってカバー出来ないか、とか。（スペース・フレームを指して）こんなの嫌だといって。いかにしてこれをやらないかというのを皆で打ち合わせてやってきたんだよ。途中でどうしてもダメになった。3日たったら全員がディスカッション・テーブルに集まるんですよ。それぞれの3日間のスタディをここで出すわけ。テーブルの中心にワックスマンが座るのね。それで皆でわーわーやるんだ。それですくなくとも3日間皆がやった事は、形式的かもしれないけど割合皆一生懸命やって、21名の共通の通底しているある1つの概念がさ、ちょっぴり生まれるわけだよ。それで次のところに移って行く。3日ずつで25日、21日だけ休みが入るから。21日経つと、一応は何か生まれてくるわけですよ。その後4日間くらいで「drawing」と「model making」。写真撮ったり、「chart」を作ったり。そうして最終的にソリューションがあるよ、と。「こんなふうにもうまくいくか」と皆言ったんだよな。

齋賀：相当身構えていた、というか反発していた。

松本：もちろんそうですね。構造屋もこんなにたくさんいるし。でも結局は彼の言う通りに。

齋賀：模型というのはどの段階で。

松本：日程が終わってからね。でも終わったときに図面が全部できているわけじゃないんだよね。ある程度、段々と皆がやっている事がおぼろげながら分かってくるから。共通のイメージを最後の段階で皆が持ち得る、というのは事実ですよ。それはいちにのさんで図面化するというのはなかなか難しいね。段々それぞれ図面らしきものは出てくるんですよ。でもやはりこれだけの人間が集まっています。デザインやっているやつと、構造しかやってないやつと、色々なやつがいる。だからなかなか、皆目をつぶっても、完成模型が浮かんでくるという事はあり得ないよ。

齋賀：ワックスマンとしてはそれを目指していた、というところがあるんでしょうか。

松本：いやあ、どうでしょう。そんな自動的に出来るなんて思ってないよ。ただ、方法論としては面白いなどは皆思ったわけよ。中学校というのと、割と不便なところだ、というのとね。だから彼の中では、ブロックに分けてほしいの部材を組んで、どんな山の中でもヘリで持って行って、コンクリートさえあれば（できる）。でもこれもコンクリートじゃないんだよね。スペース・フレームが上に乗っかっちゃったわけだから。基礎があって、それを全部ジョイントしていけばできる、という話だったんだよ。だから、どんな方法でもできますよということ。バックミンスター・フラーもフラー・ドームを組んで持って行く。それはワックスマンも当然考えてたんですね。これバラバラのものを全部トラックでもって上げるよりも、下である程度組んで持っていった方が良い。それは一種の方法論だから、それは考えておかなければいけない。「module furniture」というのは、実際教室で動くとすれば、家具の大きさというヒューマン・スケールっていうのはやはりあるわけだから。どんなふうに並ぶかによっても、部材の寸法が変わってくるでしょ。そういうことはやはり考えるんだね。無限定空間でもって、子供達がどんな配列でもって先生の話の聞くとか、グループ・ワーキングするとか。教育の方法論ということで、「method of education」が前提になきゃ出来ないわけだ。オープンスクール（注：子供の能力や適性に応じて個別に教育計画を立て、開放された空間で自主的な学習を進める教育形態）なのか、という問題だってあるし。

齋賀：図面を見させて頂くと、ほぼ全開になる平面なのですけど。

松本：みんなスライディング・ウォール（可動壁）です。やめてしまえば全部ガラガラになる。こういうのは僕らの方で考えて。「日本ではそういうやり方ができるぞ」という話が出て。「それは面白い」と彼は言うわけだよ。構造はコアの動かない部分があるから、（図面を指さしながら）こことここで屋根を支えるとか、そういうことはやってました。構造計算はできないんですね。要求もされないし。

齋賀：昨日、栄久庵さんに（ワックスマン・ゼミの）お話を伺ったんですけども、畳一畳分くらいのスペース・フレームの模型を持ち上げた、ということを知ってました。

松本：そういうこともあり得るでしょ。この模型自体は、飛行機の模型作る時にアルミを使うでしょ。竹ヒゴなんかで飛行機の羽を作る時に、ジョイントが必要になってくるんだよね、どうしても。アルミの小さなパイプがあるんですよ。直径2mmとか。3mmないね。それをこの模型のときは使ったんですよ。それをどうやってジョイントするか、というその方法も分からないんだよ。結局、長いやつを頭を潰してね。それを重ねていって。その工作機械は産業工芸試験所から持って行って。それで穴を空けて、ボルトを通してナットで締める、という。そうして作ったんですよ。バカみたいな労力で。結局、これでスペース・フレームを作ったわけですよ。これは大変だったよ。三角錐みたいなのが集まって出来てるんだね。

齋賀：日本女子大の方々にも手伝ってもらったという。

松本：そうそう。最後の頃は手も足も出なくなってきて、日本女子の子が手伝いに来てくれて。日本女子の連中はどういうわけだか、東大なんか行って、卒業制作なんか手伝うのが楽しみなんだね。同時にお婿さんハンターやってるわけだ（笑）。早稲田も結構やってたらしいよ。結構交流あるんだよ。日本女子大と早稲田というのは。ない？

齋賀：今でもあるみたいですけどね。

松本：日本女子大のやつらは皆、東大生狙ってるんだ。面白いんだよ。僕はもう日本女子大で19年も教えてたから。東大は10年ぐらいだったけど。工業デザインというのをね、建築の学生を教えたんですよ。機械のやつとか地理のやつとか、中には天文学科のやつなんかいてね。そいつらの方が面白かった。隈研吾なんか僕も僕の授業受けに来てね。高砂塾学行ってやつなんかもね。パイプ潰してジョイントしてやっていたのね。

齋賀：図面は皆さんで引かれたんですよ。

松本：そうです。

齋賀：最後は川添（登）さんのお宅で。

松本：『新建築』の締め切りが迫っちゃってさ。カンヅメにならないと間に合わなくなっちゃって。東大はもう追い出されちゃったから。中途半端なやつみんな持ち込んで、川添家でやってたんだよ。泊まりがけ、徹夜で。

齋賀：図面なんかも。

松本：図面はね、最初の段階で提出してたと思いますよ。懐かしいね。『新建築』でしょ？真面目に描いたんだよ。ここをアルミパイプでやったわけ。それが一番簡単にできるから。

齋賀：でも2mmの直径のものを潰して、そこに穴を空けていたんですよ？

松本：すごい作業だよ。一応ちゃんと描いたんだよ。（断面図の配管部分を指して）こうやっておくと漏れてもあんまり建築に関係ないし、メンテナンスも床下に入れば大抵の事は出来ちゃうから。良いんじゃないか、なんて事はディスカッションしながら、色んなアイデア出てくるわけね。ディスカッションするとね、それぞれ少し専門のやつがいるから、自分が今その担当でなくても、まったく専門と関係ないやつがやってたらさ「こうしたらもっと良く（ディティールが）収まるんじゃないの」と。そうするとディスカッション・テーブルというのは意味があるんですよ。それぞれ皆が色々な事を自由に言えるし。それぞれ専門の立場で言えるわけですよ。これはとても面白いやり方だったんじゃないかな、と思いますよ。でも実際に磯崎（新）なんかこれをベースに仕事をしたかという、そんなことはありはしないよね。面白い経験ではあったんですよ、僕らも。

齋賀：ただそれを直接的に仕事に転用するという事ではなかった、という事ですね。

松本：使って作るというのではないんじゃないかな。でも結局スペース・フレームというのは色んな所で一般的な言葉としてね。ボール・ジョイントみたいなのを作ってね、みんなねじ込んで作るやつ。あの方式を作ったのは大阪の万博のお祭り広場の大屋根ですよ。あれはまあ丹下さんなんだけど。大屋根はボール・ジョイントです。楔というわけではない。あれはね、とても大変だと思うよ。出来ないよ、あれ。あんな面倒くさい事やるよりも、ねじ込んだほうが早いよ。ボール・ジョイントが一般化したんですよ。色々なところで、ボールが小さくなったりしてね。ちょっとした棚なんかもみんなボール・ジョイントでね。パイプの先にボルトが埋め込まれてて、それが入るわけだから。そんなに小さくなくていいんですよ。確かにワックスマンが単純な部品を集めて大きなスペースを作る事ができる、というのをやった事だけは間違いない。

齋賀：ただ、ジョイントの部分に執着していくところがあるわけですか。

松本：ジョイントのところはね、興味があったみたい。

齋賀：ねじ込んだ方が良くないかというような発想はあったんでしょうか？

松本：現場作業としてはこの（ワックスマンの方式の）ほうが簡単だよ。アメリカのハンガーはこれでやると彼は言っていたよ。ただ1種類の接合方法、1種類の組み立て工具でハンマーでしょ。特殊な技能者でなくて良いわけですよ。ねじ込むとは言うけどさ、こんな太いパイプのところに、ねじ込むって言ったって回すだけでも大変じゃない。これだと回さなくていいんだよ。そんな恰好しててもその方向に合わせていけばいいんだから。

齋賀：特殊な技能者でなくてもいい、というのはワックスマンが何かこだわっていたんですね。

松本：何かあったんだと思いますよ。それはプレハブの住宅作っているのもそうでしょ。今だって日本のプレハブ住宅だってね、現場に大工なんてほとんどいないんだよ、あれ。どこだっけほら、積水（化学工業）もそうだけど、積水じゃなくて。

齋賀：ミサワ（ホーム）とかでしょうか。

松本：ミサワだ。三澤（千代治）さん。あの人は建築を勉強してる人だけど。三澤社長がやってきたあのやり方なんかは、今でもそうだけど、あれだけの家作ってて、いわゆるプロの大工っていうのはほとんどいないよね。誰でもが組み立てられる。もちろんそれは家の旦那さんがそれを作るわけにはいかないだろうけども。でもそうなのね。だから部品が大きくて、重機なんか入れて簡単に吊り上げて建ててくってっていうのは、収まりのところがね、やっぱり凄いんですよ。精度が良くて。あれは信じられないね。畳敷きの八畳間なんてのがさ。あれはね、重量鉄骨の建物なんだけど、いわゆる軽量鉄骨ではなくて。四隅にこう四角い柱があって。フレームで全部組まれてて、その中にパネルもある程度組まれてて、床の間に相当するものも入っちゃってるものが、中に畳を吊り上げてね、わっとやってきてパッと下ろすんだよ。畳がどのやつを置いてもピシッと収まるんだよ。在来工法で作った場合には、畳屋さんは「これは床の間の前に」とか全部裏に書いてあるんだよ。そういうふうに入れないと収まらない。それぐらい直角とか寸法が微妙に違うわけ。全部、工場生産用の畳とそういう部材で組み立てられたものところに、八畳の畳を入れようと思うとね。どこにどれをはめても全部ピッタリ収まるの。畳屋は寸法精度の良い畳作ってれば良い。本チャンの畳は作ってるかどうか分からないよね。あれはやっぱりプレファブリケーションの一番良いところなのかな。現場で働いている人の賃金というのはすごく安いんじゃないかな。安く出来るっていうのはその辺ですよ。工場生産だからもちろん大量に作ってるから、それも安くなる理由だけど、建設っていうのは現場経費というのがバカにならない。そこで働いている

人が1日遅れば1日分賃金払わなきゃいけない。だからだいたいの日数を計算して、これは幾日で出来るからその範囲内で作れ、と。その人の能力が上がってどんどん出来るようになれば、働いている人はお金が一定だとすれば早く終わった方がいいわけですよ。現場経費というのはだいたいそんなもんですよ、どんな工事やっても。いかに早く終わるかという。現場でかかる費用、特に請負業者の場合にはそうでしょ。引き渡すまでは建設会社の財産になってるんだから、法律上。早く仕上げ、早くて敵に渡せばお金になるの早いわけだから。金利が高けりゃさ、預けておけばその金利だけでもかなり稼げるわけでしょ。お天気というのが現場でとても大切だというのはそういう事もあるんですね。プレハブは請負もへったくれもないよね。トータルにいつまで作りますか、というだけの話であって。それがね、ひとつひとつ測って量作ってるわけじゃないのにな、合うんだよ。あれだけは口あんぐりだったな。日本の精度というのはそこが良いんでしょうね。ただ、そっくりそのまま入る敷地がないんだよ。そこが日本のプレハブ・メーカーの泣き所よ。部品は同じなんだよ。その部品を如何にこの敷地の中に収まるように集めて組み立てる、というのは設計者の。工場で作って設計するわけですよ。メインの道路からアプローチが4mもない細いところがあると、これがまた大変なんだよ。どうやって入れるかという計算もあるでしょ。これ(ワックスマン・ゼミナル) だってそういう問題が出てくるんですよ。そういう「method」をどうするかという。この場合は敷地が広く、野原のようなところで、どこからアプローチしても構わないけどさ。そういう意味ではものの考え方というはずいぶん役に立ったと思う。

齋賀：作っていく過程、ということで。

松本：過程、という事だね。これは何も、部材を集めて工業製品だけで建物作るのではなくても、考えられる方法なんですよ。順番にやってもいいわけだけど。プランニングやって、とか。でもプランニングするためには、教育の方法論や、スタディ(設計内容の確認)をしなきゃプランなんか作れないもんな。はっきりしてるわけですよ。当然、この場合はモジュール(基準となる大きさ)が必要なんだけど、「furniture」と「module」を組み合わせたところが面白いんだね。ヒューマン・スケールに一番近いのは「furniture」だから、「furniture」のユニットの大きさを決めていくと、机の大きさと机の間の大きさ決めれば、どれくらいなら先生でも生徒でもうまく通れるようになるか、とかというのがある。それがまずユニットなんだよ。これは分類の仕方としては非常に正しいと思う。それをシェルターとしてカバーするには、どんな「structure」が良いとか、「structure」を決めるにはどういう方法でそれを運び込んで、という事になるから。どういうふうにして環境をコントロールしていくかという話にもなる。この分類はなんとなく身に付いたみたい。一番最適な材料は何か、と考えるのもそうじゃない。「component」はまたちょっと違うけど。この人(ワックスマン) ね、なかなか面白い事考えてたんですよ。いつもこうやって葉巻くわえてね、細い葉巻でね。頭は端が開いて大きな頭して、ちょうど僕が着てるこれぐらいの色のグレーの上下を着てね。ワイシャツもね、少しグレーっぽいんだよな。薄いグレーでね。ネクタイは白。真っ白じゃないけど、オフホワイトみたいなので。割に暖かい。ずーっといる間それだったよ。着た切り雀なのかな、とも思ったけど、着てるシャツなんかはいつもピンとしてるし、ネクタイなんか色変わったの見たことない。イメージとしてはそれ以外になかった。これもずいぶん違ったね、印象として。面白い人だったなあ。彼も日本に来て良かったと思うんですよ。

齋賀：もう一度日本にいらっかった時というのは、1人でいらっかったんですか。

松本：もちろん1人。2人目の奥さん、わりあい若い奥さんもらったという話だったけど。見せてくれたよ、写真はね。「連れてくれば良いのに」と言ったら「お前、金が無いよ」と言っていたけど。剣持が死んだ後だったもんだから、京王(ホテル)で、パーティの途中で泣き出したんだよね。かなり手放しで涙流してさ。皆心配して、「どっか具合悪いのか」なんて言ったりしたらさ、「いや、そうじゃない、ここに剣持がいないのが悲しい」と言って泣いて。剣持が(京王ホテルのデザインを)やって、できてから直後に死んでいるわけだから。自殺したんだから。知ってるわけだよ、彼がね。お花もくださったから。そういうところがあるんだよね。

「どっかへ少し行きませんか」という話になってね、「箱根行きてえ」とか言ったんだよ。箱根連れてったんだよ。うちのかみさんと栄久庵の弟さん（栄久庵祥二）がね、アメリカ留学して英語達者なもんだから、うちのかみさんは片言だけど。僕なんかまるっきり喋れない。2人でもってね、案内したんだ。そしたら、箱根の明治時代からできて、何とかホテル、日本風の建物。そのホテルへ入れたのね。「ここじゃない」って言い出したんだってさ。「俺の泊まったところはここじゃない」って言うてるぞ、と。知ってるけどさ、そんな事させられないじゃないかと。最初に連れてったのは剣持勇と大江宏なんだよ。後で聞いたんで疎覚えだけど、湯河原かね、でなければ箱根湯本あたりなんですよ。芸者を上げてね、ドンチャン騒ぎして、多分夜1人、ワックスマンにあてがったと思うんだよ。その思いがあるわけ。電話して、こういう事があったと。でもホテルだしね、芸者呼ぶわけにもいかないから、泊めたところが間違っただけで、それはもう「勘弁しろ」って言うしかない。それで納得してもらったらしいけど。あの頃のね。丹下さんもすごい遊び人だしね、まだ結婚する前だったかな、丹下助教授、銀座辺りじゃ有名だったからさ。プレイボーイみたいなもんだ。大江さんもずいぶん遊んだ人なんですよ。剣持はね、口程にもなく、それがいいんだよ。いざとなると手出さないらしいけど。お遊びはしたらしいけど。皆やっぱり大人だったんだよ。そういう意味では僕らの世代なんかだと、遊ぶ事とかみさんと別に考えりゃさ、面白い。色々面白かったよ。

齋賀：少し話は変わりますが、浜口（隆一）さん、浅田（孝）さん、川添（登）さん、といったあたりの、直接のゼミナール参加者ではないけれども、その周辺にいて影響を受けた方がいらっしゃいますよね？

松本：どの程度かな？浜口先生は鈴木（一）を出しているくらいで、生研（生産技術研究所）にいたんですね。浜口さんていうのはだいたい丹下さんと同級だからさ。浜口隆一っていうのは丹下さんがあんまり上手いんで、自分はデザインするの辞めた、という人だからね。建築の評論をするような立場に彼はいたんだよ。鈴木はその後、武蔵工大に行ってる。もう定年で辞めたけど、武蔵工大にずっといたんですよ。高浜は唯一東工大から、清家研から来たんだけど、これは家具に凄い興味があってね。割合と早い時期にイタリアへ行って、カッシーナとかああいうところのデザインやったりして、まだ向こうにいますよ。月瀬（敏雄）君ていうのは、割合早く死んじゃったんだよ。大江さんそこから来てたんだけど。寺井はまだ頑張ってる。平田さんは離婚してからずいぶん1人でいたみたいだけど、彼女、4、5年前に結婚したというのが聞こえてきたから。

齋賀：この時もう松本さんは働いてらっしゃるんですけど、仕事というのはどうされてたんですか。

松本：国内出張というような扱いにしてくれたんだな。1955年というの、剣持が6月に独立しちゃうんですよ。最初の段階では君は来い、と言われて。もちろん剣持の息がかかった人はいっぱいいたから。お前に行け、と言われて。模型制作もあるから、模型用の簡単な電気ドリルとかね、色んなものは産業工芸試験所から持って行って。東大の工学部に置いておいて。それでやろうという話になって、でも芦原事務所からは誰も来てないんだよ。まだやってなかったのかな、ムサビ（武蔵野美術大学）は。女性は3人なんだな。奥村まことも女。これが凄いな。男だか女だか分かんないよ、うちのかみさんもそうだけど。平田さんだけがお嬢様って感じだったな。

齋賀：OMソーラーの開発者だというふうに、難波（和彦）先生にお聞きしたんですけど。

松本：旦那の方（奥村昭雄）がね。まことは、どうだったのかな。あの夫婦はすごく似てるんだよ。芸大の教授を最後までやらなかったんだけど。家具の工場をわざわざ山の中に作ってさ。自分で家具作ったりね。僕ら「まこん」、「まこん」と言うんだけどさ。「まこんの旦那？」なって言うて。これが芸大の教授だったの。二人とも吉村（順三）事務所へ勤めて。川口君は依然としてまだ頑張ってるけど。法政だよ。もうリタイヤしたのかな。中国で仕事するよね、やっぱね。磯崎の構造をかなり面倒見てるし。もともと坪井研で、坪井さんは

いつも丹下さんと仕事してたからね。

齋賀：佐々木宏さんも法政で教えてらしたそうですね。

松本：あれはね、非常勤で通しちゃったの。非常勤もの凄い長くやったんだよ。非常勤のくせしてさ、退官というのかな、パーティがあったんだよ、大学で。俺も呼ばれて行ってさ。「非常勤なのに大学でこんな事やってもらえるの？」って言ったら「俺は縛られるの好きじゃないから、非常勤で通しちゃったんだけど」なんて言ってね。

齋賀：佐々木さんのもとで学んだ方々が『佐々木宏書誌目録：1952-2001』（佐々木宏先生書誌目録刊行委員会、2002年）っていうの出されてますよね。僕てっきり教授だったんだと思っていました。

松本：僕もそれ持ってるけどね。この男はねえ。

齋賀：中真己という筆名を使っておられますよね。

松本：そうそう。丹下論をやってるんですよね、『新建築』でペンネームでね。考えてみたら皆、今でもほとんど付合いあるんだね。栄久庵も奥村も、大須賀さん亡くなっちゃったんだけど。肺結核された事があるもんだから結果的に。小野君も日大だけど、最後は法政にいたんだよ、やっぱり。小野君辞めて川口君がその後入ったのかな。とにかく今は悠々として。川口は一生懸命やってる。この間会ったな。川添（智利）さんは亡くなっちゃった。ガンでね。うちのかみさんが死んで2年くらいして「俺もそうなんだあ」なんて言い出して、「冗談じゃないよ」と言ってすいぶんと色んなサジェッションしたんだけど。小谷もほとんど引っ込んじゃってるね。佐々木は相変わらず口八丁手八丁で動き回っているけど。鈴木はちょっとおかしいんだなあ。高浜は行ったきり帰ってこねえしさ。寺井は自分でやってるしね。茂木君は事務所持ってるはずなんだな。芸大の教授やってたんだよ、最後。でも定年で。年格好だいたい同じくらいだから。皆今はもう70は過ぎてるはず。ま、ワックスマン・ゼミというのはだいたいそういったところで、特別な事はないと思いますよ。ただ、連れて来たのは間違いなく剣持です。グループがあって、そのグループが国際デザインコミッティというものを作ってね。

齋賀：ワックスマン委員会というのは？

松本：ワックスマン委員会が母体になって国際デザインコミッティをね。

齋賀：国際文化会館などにも聞いてみたんですけど、記録もないですし、その関係というのも良く分からなかったんですね。

松本：あそこには記録なんてないよ。それに勝手に言ってたの。（『新建築』の資料を指して）当時の記録というのはこれが一番詳しいと思いますよ。

齋賀：図面だったり模型だったりというのは残っていないんでしょうか？

松本：『新建築』に出した後どうしたのかなあ。

齋賀：新建築社に問い合わせても原稿というものはとっておいてないということでした。

松本：その通りだよ。原稿というのは恐ろしい。だから僕は原稿を渡す時に必ずコピーをとっておくんですよ。原稿返ってくる事ないからね。うっかりすると貸した写真まで返ってこなかったりするんだから。極めて無責任なんですよ。（『新建築』表紙の模型写真を指して）これ大変だったんだよ。この頃は確か（表紙のデザインが）亀倉雄策だったんだよ。亀倉さんずいぶん長いこと『新建築』の表紙やってるんだよね。（編集上の）写真の切った貼ったも、全部自分でやっちゃうわけよ。写真家と大騒ぎになったりしてね。でもできたものは皆良いものね。コンラッド・ワックスマンを呼んだのは剣持です。彼は日本の事を一生懸命に喋っていたらしいから。

齋賀：ワックスマンを 1979 年に呼んで、皆のスライドを見せた時というのはどういう反応だったんでしょう。

松本：かなり熱心に一生懸命見てたな。それが多分、（事務所内のデッキを指して）そのベータマックスに入ってるんじゃないか、と思うんだけど。今日持って来て気がついたんだよ、事務所にあるデッキへ入れようと思ったらね。VHS じゃない。寸法が違うんだよね。短いんだよね。ワックスマンの顔写真が見たいんだけどもね。

齋賀：これになりますか。それでこれは大工の徒弟時代の写真になりますけども。

松本：これね。あれ、これ何に出てたっけ。

齋賀：これは『新建築』（1956 年 2 月号）で、こっちは『建築文化』（1996 年 5 月号）に出ていたものですね。

松本：あ、『建築文化』かぁ。

齋賀：これが少し年のとった。

松本：そうだ。こうなっちゃった。

齋賀：これは『芸術新潮』（1956 年 1 月号）か何かに載っていた写真ですね。

松本：ああ、そうだね。これ大学だね。ここに映ってるのが酒井（康）君だね。これ大須賀先生ですね。これ白いネクタイだね。ワックスマンが喋ってる文章か。

齋賀：これは浅田孝さんが書いてらっしゃって、小野新さんと磯崎新さんが報告をしている文章です。これは『建築雑誌』ですね。（註：浅田孝「機械時代と建築の進路 - コンラッド ワックスマンによせて -」、磯崎新、小野新「ワックスマン ゼミナールの問題点」『建築雑誌』1956 年 3 月）

松本：『建築雑誌』か。出たはずだよな。

齋賀：その報告を読んでいると、少し反発のようなものとか抵抗のようなものを感じるんですよ。

松本：全員持ってたの、ほとんどは。「そのまま（言うことを）聞くか」と言って。僕らもう最初から分かってた。方法論としては面白いけど。ここにも書いてあるけど、最初「共同設計ゼミナール」でしょ。そういう考え方があったんだよ。でも僕らグループ分けさせられて、それでこれは一種のそれこそ「education」の「method」であって、こういう方法で設計をすればうまくいくんだ、という話じゃないんだというのは皆そう思ったわけ。事実それは磯崎なんかも経験してるんだけど、総評会館っていうのを、共同設計でやったんだよ。磯（崎）なんか一番最初にさ、「ダメだ、無理だ」というのがわかったんだよ。一応仕上げたけども。

齋賀：これは《総評会館》（1955年）の風刺画ですね。

松本：そう。共同なんかでは絶対出来ない。特に磯（崎）みたいな個性の人間は当然でしょう。ただ建築が1人で出来るわけがないというのはみな知ってるわけだよ。施工者もいなければいけないし、色んな人とのコラボレーションがうまくいかないといけないというのは、皆わかってる。だけど、これ《総評会館》のエレベーション（立面図）だけど、どうやってこういうものをね、全員の人が共有出来るか。妥協すれば面白くも何ともない、つまんねえものになる。赤だの黄色だのブルーだの混ぜてぐちゃぐちゃにしたらグレーになっちゃうでしょ。それと同じ話だ、と皆言っていたんだよ。《総評会館》（の共同設計に）参加したのは、佐々木も参加したのかもしれないけど。栄久庵なんかそういうの全然経験してないからね。

齋賀：自分が一番得したと思う、と（栄久庵さんは）おっしゃってました。

松本：そうですね。だって建築系の人間とつき合った事はなかったでしょう。あれではじめて皆友人になれた。確かにこのグループというのは不思議なグループだったというふうに思う。今でも全員仲も良くて。栄久庵だって、もちろん長い事近くにいたから。栄久庵とは昔から仲が良かったし。このとき初めて栄久庵とは知り合ったんだ。奥村まこともそうだし、磯崎も。もちろん積極的な学生は建築学生会議なんてやってたやつもいるから、そういう人達は横の繋がりがあったのかもしれないけど。でもちょっと違った人種、栄久庵なんかとつき合うというのは初めてだよ。ちょっとタイプが違う人達が集められたというのは面白かった。

齋賀：その繋がりは今でも続いている。

松本：そうです。本当に2、3回しかやってないけど、同窓会やろう、なんて集められるやつは皆集まって。昔話したりね。その中で「ワックスマン（・ゼミ）の謝恩会やろう」と。「世界中でね、色んなゼミやったけど、こんな事してくれるのはお前達だけだ。日本だけだ」と言ってすごい喜んだもの。そりゃそうですね。足代付きでさ、呼んだんだから。それだって考えてみれば俺たちより10才以上若い時の丹下さんとか皆ね、なけなしの金はたいてさ、少しはどこかから寄付とったかもしれないけど、やったんだからたいしたもんだよ。彼が来てね、ただ御馳走になるだけじゃあれだから、ホテルも京王のインペリアル・スウィートで、1番高いところで。でも僕の顔でさ、「金払わないけど」と言って「どうせ空いてるんだからいいですよ」なんてね。3晩くらい泊まったかな。「東京でも講演会やりたい」と言って。早稲田か東大でやったんですよ。それで京都へ行ってね、京都のアメリカ文化センターでもやったんですよ。律儀な人ですよ。あの時呼んで良かったな、と思った。帰って、もちろん礼状が来て、奥さんの写真まで送ってきて。「幸せだった」と言ってくれたのね。うちのかみさん、成田へ送って行ったんだ。アメリカの自宅に帰るまでの旅行の保険もかけたんで、何があっても保険が下りるように。それを渡したんだってさ。そこでまた泣いたって言ってた。もうお年を召してたんだよな。「こんな事までやってくれたなんて考えてもいなかった」と言ってね。すごく喜んだって。やっぱりねすごい人ですよ。それで次の年死んじゃうんだもん。タイミングがズレたら会えなかった。皆良かったな。無理しても、と。

齋賀：少しお金は無理に出し合っ。

松本：そうそう。皆来て。あれ（ベータマックスに録ったビデオ）、うちのかみさんが持ってたんだよね。誰が録ったのか。VHSにもう一度ダビング出来るよね。プロに頼めば良いんだよな。そうすれば何が写ってるか分かりますよ。記憶は定かじゃないんだ。（『建築雑誌』に載った記事を指して）これずいぶん丁寧に出てるね。磯崎と小野君が書いてるからだ。浅田（孝）さんはもちろん、丹下さんの何て言うのかな、影武者みたいなも

んだよ。あの人は表に出て、これが俺の作品何て言った事ないでしょ。浅田さんが丹下さんと離れるのは昭和基地の建物（《南極観測隊昭和基地》（1957年））を造るんで、浅田さんが頼まれて、そこで離れるんですよ。最初造ったのは竹中（工務店）だったんだよな。浅田さん「俺、丹下とはもうあれするわ」と言って。あの時点で独立したんですよ。それまではずっと丹下さんの。東大に席があるわけじゃないよ。表で丹下さんに良い顔をさせて、裏でずっと悪役を続けていたのが浅田さん。浅田彰の叔父さんかな。この人も海軍行ってるはずなんだよ。

齋賀：海軍で営繕部にいたと、栄久庵さんがおっしゃってました。

松本：栄久庵たちはわりとその後も付き合いがあったんだよな。浅田さんはいつも裏にいるんだよ。だけど黒幕みたいなもんでねえ、大抵のやつは動かされてたんですよ。僕が浅田さんとじっくりつき合ったのは、《香川県庁舎》（1958年）の現場でね。浅田さんはしょっちゅう向こうに行ってたから。議会对策なんていうのは浅田さんがやってるんだよ。知事さん（金子正則）は非常に丹下さんにゾクンしてるし、弁護士さんなんだけどね。ついこの間亡くなられたんだけど。その時も浅田さんと一週間同じ部屋で。いろんな事言ってくれたなあ。「建築もインテリアもみんな同じなんだから、君だって建築出てるんだから建築やりたいでしょ。建築やるにはね、人間のことを良く知らなきゃダメだよ。人間の勉強を、俺もまだ今でもやってるけど、人間の勉強ですよ」と。それは何も人間工学とかだけじゃないんだ、と。人間の心の動きとか。「結局人間のためにシエルトーを作ってるんだから、中に入る人間のことを知らないでどうして設計出来るの。君もまだ若いんだから、あらゆるものに興味を持って人間の勉強しなさい」と。「小説だってやっぱり人間扱ってるもんな」とこういうわけだよ。

齋賀：ワックスマンは棺桶から始まって、スペース・フレームという大架構というのに至るんですけど、人間（について）というところがあったんでしょうか。

松本：あったんでしょうね。こっちは建築というだけじゃなくて、本当に小さいのは口紅のケースからさ、今は列車のデザインもやってるし、飛行機のインテリアもやったし、客船もやってるから。建築になぞらえてみると皆人間に関係してるんだから。根本的に人間が分からなくてね、建築の設計なんか出来っこないよ、と。この後で世界デザイン会議（1960年5月）があるけど、剣持も少し絡んでるんだけど、アスピンの世界会議（註：第三回アスピン国際デザイン会議）に日本で一番最初に出たのは剣持なんだよ、1953年に。僕が（産業工芸試験所に）入った年にはやっぱりいなかったの。コロラドに行ってた。その時にまたワックスマンにも会ってるし、フラーにも会ってるんですよ。もちろんドイツあたりからも色々来てるし、いろんなやつが来てたんだよ。それでまたいろんなデザイナーとつき合うわけですよ。日本からはまだ誰も行った事がなかった。剣持が呼ばれて行って、それはイームズとかも出るし。それでフラーの小さいドーム、フレームは細い薄い板を二枚合わせたような構造物で組んでったんだ。それができ上がって透明の薄い膜が張ってあったんだよな。剣持はやおらそれによじ登ってさ、持ってった鯉のぼりをね、建てた。「日本では建前といって棟上げをするとお祝いをするんだ、その時に。この国にはないから、日本の鯉のぼりを持って来た。」と言ってね。フラー、喜んだんだった。それで仲良くなっちゃってね。フラーとも。フラーが初めて日本に来た時も剣持さんに呼ばれて会ってますよ。面白い男なんだよ、剣持っていうのは。

齋賀：外との繋がりというのを作ってた。

松本：結構あったね。割合に早い時期に行ってるから。日本の工業デザイナーが行くのはその後で日本生産性本部（註：生産性向上対策の閣議決定に基づき1955年3月に設立された財団法人）かなんかが作ったそれにデザイナーとして参加してアメリカ行ってるんですよ。剣持は1952年に行っちゃってるから。その何年

か後のアスペンで坂倉（順三）さんなんかも参加して、清家（清）さんとかも行くんだよ。柳（宗理）なんかも行ったんじゃないかな。何しろ不思議な人なんです。三ヶ月、ということで行くでしょ。でお金なくなっちゃって。でももっと情報集めた方が日本の役に立つ、とってニコンの、コンタックスみたいなニコンがその頃あったんですよ。かなり高いカメラなんだけど、それを勝手に売っちゃってさ。お役所の備品だよな。後で大目玉くらったらしいよ。売っちゃって滞在費稼いで。カメラないと困るからコダックか何かの安いのを買ってね、いっぱい撮ってきましたよね。真夜中でもとにかくショーウィンドウを撮るのに三脚を据えて一生懸命狙って。金がないから何発も撮れないわけよ。一発できちっとさ、慎重に。バンって。そうして撮ったのを持って帰って来て、色んなところへ行って講演会開いたんですよ。行くんだって金ないんだから、色んなところから金集めて来て。報告しないわけじゃない。第3回のアスペンデザイン会議の日本代表。それでまた工業デザインのためにひたすら走り回る。前年度に行ってさ、また会って話して。向こうだって覚えるよね。これ役人の出張だからね。大変なもんです。課長になって2、3年で部長になっちゃうんだ。それでアツという間に辞めちゃうんだ、1955年、1952年、53年と行って。僕が入ったのが53年だから一緒にやったのが54年、55年の6月には辞めちゃうんだから。それで別に仕事があって辞めたわけじゃないんだから。フリーのデザイナーっていうのがこの国でちゃんと食って行けるようにしなくちゃいかん、と言ってね。それには俺がまずやらなきゃ、というそういう気持ちでね。「いつか出てこい、それまではバイトで夜来い」なんて。

齋賀：夜行ってらっしゃったんですか？

松本：夜行ってた。

齋賀：その頃事務所というのはどこにあったんですか。

松本：最初の3月くらいは公務員アパート、百人町の。永福町に、僕が基本設計やって、金融公庫から全額金借りて。何しろお役所の退職金でさ、土地買ったら一文もなくなっちゃったんだよ。家作るのに全額借りなきゃなんなくて。あの頃貸してくれたんだよね。森田茂介という法政の建築家の先生にお願いして設計してもらったの。それはなかなか良かったんだけどね。

1960年あたりは色々な事があったんだね。今考えてみると、1950年代から1960年の前半までは色んな事があったんだよね。本当に面白かったな、あの時代は。この頃はそうだよ、メタボリズムなんてのも出て来たんだな、あの頃だ。ワックスマン・ゼミナールっていうのは僕らにとっては意味がありましたよね。

齋賀：どうも長い時間ありがとうございました。

松本哲夫オーラル・ヒストリー 2010年10月25日

新宿区下落合、剣持デザイン研究所にて

インタビュアー：齋賀英二郎、辻泰岳

書き起こし：成澤みずき

辻：お生まれは1929年ですよ。

松本：1929年の11月26日です。1929年っていうのは、後で知ったことだけど、やっぱり世界大恐慌の一番酷い時期ですよ。恐慌は少し前から始まっていたけど、その時によくうちの親父とお袋は結婚したなと思います。

辻：どの辺りでお生まれになったんですか？

松本：生まれたのはね、東京です。でもオギャーっと生まれたのは実はね（違います）。実家が日本のしきたりとして、うちのお袋は長女だからね。長女が最初の子供を生む時は（実家で産んだ）。恐らくそれはね、今考えてみてもそうだと思うんだけどね、子供を産む経験なんて初めてじゃない？最初の子供だからね。そうするとそばに自分のお袋がいれば、間違いなく、だから僕にとっては婆さんがいれば、彼女を産んだ婆さんだから、色んな意味で助けてくれるんだよね。それで僕のお袋は長女で、その下に男ばかり6人もいたから（笑）。それは全部叔父なんだよ。一番下の叔父なんて僕と6つしか違わないんだよ。だからそういう環境で育ったから、結局僕はお袋の実家で産まれたんですよ。それは今の四谷見附の側にあったね。（母方の実家は）「カワエイ」という店名を持った材木屋なんですよ。材木屋の娘なんです。そこで僕がオギャーと生まれたことは間違いない。だから叔父たちは、初めて赤ん坊を見るわけだね、自分が赤ん坊だった頃は知らないわけだから（笑）。だから結局僕は相当叔父たちに可愛がられたわけだね。男の子だったから尚更ね。それで実際に親父たちが所帯を持っていたのは、（家の）地面（土地）は借りていたみたいだね。昔はみんなそうみたいだけど、大きな地主さんがいてたくさん土地を持っていて、それを住宅地として（貸していた）。今は聖学院って有名な学校になっちゃったけど、駒込なんですよ。駒込の聖学院っていう、僕らの頃は中学校だけど。こういっちゃ何だけど、あの頃は成績がいい人と悪い人で、もう先生がここに行きなさいっていうようにやってるけどさ、（成績が）中から下の人が行った中学校だったんですよ。そこは僕らの通学圏内にあった中学校だったんですよ。ミッション系なんですよ。要するにキリスト教系の、聖学院っていうくらいだから。今は聖学院大学っていうかなり立派な大学だしさ、聖学院中学も結構私立大学の中でも進学率のいい学校になっちゃったしさ。でも僕らの頃はそうじゃなかった。それで、女子聖学院っていうのもあったんですよ。女子聖学院の方はね、すごく優秀な人たちが集まっていたんですよ。とにかく学校の校内とかにそういう宣教師とかね、あるいは英語を教えている先生だとか、外国人たちが住んでいる教員用の住宅とかがね、何棟も建っていたという、かなり面白い、今考えてみると相当しっかりした学校だったんですよ。そこの庭に柿の木があってね。いつもそこに赤い柿がなるんですよ。そうすると我々がキがね、塀をよじ上って夕方暗くなってからね、取りに行くんですよ。

齋賀：おいしかったですか？

松本：うん（笑）。甘いってわかったもんだからさ、まあ灯りがついて怒られたことはないけど。植木屋さんにあっただやつをやったならば、植木屋の親父が出て来て木から下りられなくなって困ったことがあった（笑）。

辻：1945年のときは16歳ですよ。今のお話はちょうど戦中の頃、まだ小学生ですよ。

松本：僕が小学校に上がるのは、昭和11年くらいか。数えだと6、7歳。だからその頃ですよ、満州事変があったりするの。ほぼ15年戦争っていわゆるその頃は、学校的には軍国少年って言われるくらいの教育をされたわけですよ。

辻：空襲が当時あったと思うんですけど、その時疎開はされたんですか？

松本：戦争中はどうだったかな。とにかくね、12月4日。っていうのは六年生なんだよ。あの朝、もう学校に出るんでって、そうしたらもう軍艦が来て西太平洋において戦闘状態になるっていう発表を聞きながら、あっ戦争始まったって。でもね、アメリカと戦争するんだっていう雰囲気は、その年の半ばくらいからかな、だいたいみんな何となく感じた。それと恐らくこれもまた新聞なんですよ。あの頃はまだテレビなんか無いから、ラジオと（新聞だけ）。でもNHKのラジオではそんなに。結構新聞がそういう雰囲気を作っていたかとは思いますが。どちらにしても日本側で言っている支那事変では、もう完全に小学校上がる頃には、そういう雰囲気だったから。だから小学生の頃はよく中国に向けてね、東北の兵隊たちがみんな船に乗るのが、どういうわけかね、品川とかねあの辺で乗るのが多いんですよ。今、新宿池袋を通過している湘南ライナー（湘南新宿ライン）とかさ、いっぱい走ってるでしょ。あれは貨物線なんですよ昔のね。僕の子供の頃は貨物線が走っていた。そこは貨物線なんだけど、客船を引っ張っている蒸気機関車が出て来て、それで僕が小学校へ通う時に、東北から来た列車は一回貨物線に入って、トンネルを抜けて、それで僕らの住んでいた駒込近辺に出てくるわけですよ。前もってそういう情報が来るみたいだね。崖の上でね小学校だった僕らは日の丸旗を持たされて、そこで兵隊さんに向かって一生懸命こうする（旗を振る）わけです。少しカットして走るわけだけど、まあ斜面が緩いから、この上にいると子供たちの顔が見えるわけですよ兵隊さんから。そうすると兵隊さんたちが顔を出してみんな一生懸命手を振ってくれた。それが嬉しくて僕も一生懸命やってたんだけど、考えてみればそれに乗って、結局貨物線で多分品川か、横浜とか川崎とか品川くらいの間のところで船に寄せられたんじゃないかなって思うんだけど。だからそういうような状況はもう小学校低学年くらいの頃からあったの。これはね、もう克明に覚えているけどね。もう一つはさ、授業が無いからさその時は（笑）。子供っていうのはさ、授業やらなきゃいけないことはわかっているけど、なんかどっかいくとかね、喜んですぐいっちゃうわけだよ。

齋賀：そういうのは先生が引率して行くんですか？

松本：もちろんもちろん。自主的ななんてあり得ない。全ては指導者がいて。

齋賀：そういう連絡が先生のところに入って、行くんですか。

松本：もちろんそうでしょうね。だってそんな軍用列車が走るんだからね、そんなもの一般の人が全部知っていたらね、やっぱり問題が起こる。だから突然言われるわけですよ。でもどういうわけか、僕らは何回もやらされたね。面白いよね、考えてみると。だからそういうような雰囲気が国全体にあったんだと思うんです、後で考えてみればね。だから南京がああいう問題が起きた後で知ったわけです。その頃は南京が中国政府の首都だったわけですよ。だからあそこで蒋介石主席がああいうふうな陥落したっていう、提灯行列ですよ。みんな提灯もって万歳万歳って街中を練り歩くわけ。それはどこがどう指導したかはわからない。でも恐らくまだあの頃は東京市だったわけだから、少なくとも東京市が指導したんでしょうね。だからもちろん球場前にいっぱい集まってくる人たちがいたわけですよ。自発的っていうよりも、今でも町内会ってあるけど、あらゆる組織がさ、きちっとできていたわけだよ。最後は隣組っていうのがあって。今でもあるけどね。今ではあんまりそういう意識は無いけど、回覧板だけは今でも廻ってくるでしょう。そういう町内会があって、提灯なんてみ

んなそういうところから来るんですよ。自分が求めて持つわけじゃない。誰もがそれに参加するわけ。いや、私は戦争に反対だからだとかね、なんて言うものならたちまち警察に連れていかれてしまう、あるいは憲兵がきちゃう。

辻：そういった状況の中で、例えばその後の経歴に関わるような、例えば造形に興味をもつきっかけだとか、建築やデザインに興味を持つきっかけはどういったことがありますか？

松本：僕はね、どっちかっていうと絵は好きだった。子供のころから絵を描くのが、お絵描き好きな子って今でもいっぱいいるじゃない。好きだったんですよ。それでたまたまね、小学校っていうのは6年間行く間に1、2年生は男女共学なんですよ。1年生の先生は2年まで持ってくれるわけ。僕の時は江島さんという人でね、男性だったけど。あとで九州大学を出て、結構国文学が何かをやっている、少しは名前の出て来た人だったんだけど、最終的には中学だったか高校の先生で終わるんだけど。その人に教わったんです。優しい、いい先生でした。それで3年生になって、今度は男女が分かれるわけですよ。4組まであってね、1組2組が男子生徒、3組4組が女子生徒。そこで3年の時だけ担任の先生になったのが相馬さんっていう太った先生だった。でも僕が4年になる時にその人が辞めちゃって、それで4年、5年、6年と進藤正一郎っていう弘前出身の人なんだけど、それで柔道をやっていたと思うんだけど、手がね、少し痛めたらしくって少し曲がっているんですよ。がちりした人だったんですけどね、その人絵描きさんだったんです。5年、6年の校舎っていうのは新しい校舎で2階でね。下は雨の時なんかは少し体操なんかできるくらいのコンクリートの床面の、体操場っていうほど広くはないけど、そういうところだった。そこからね、階段を上がって行くとメザニン（註：中二階）のところね、小さいけれどこれくらいの部屋があったんですよ。それがね、伊藤さんという名前の進藤先生よりはもう少し若い先生なんだけど、そこで絵を描いている美術の先生がいたんです。それで進藤先生とその先生は仲がいいわけですよ。それで進藤先生が入っていた団体が示現会っていう、今はもう無くなったかな（註：2011年の現在も示現会は存続している）。その会員だったのね。結構ずっと油絵を描いていたんですよ。僕が覚えているのはね、僕は絵が好きだからその部屋へ入っちゃうわけですよ。そうすると先生方が話しているわけですよ。そこにあったものを僕は今でもよく覚えている。あれは満州でね、いわゆる忠霊塔と称するね、要するにね、モニュメント、記念碑を作るコンペがあったんですよ。それにね、どうもね進藤先生と伊藤先生と2人でね、共同で応募してたんだな。それでね、これくらいの大きさのね、わりあい厚紙で作ってあってね、グレーのポスターカラーなんかできっちり塗った模型があったの。それでこれは何って聞いたたら、これは忠霊塔のって、その時はコンペなんて言わないからね。それに応募したんだよって聞いた覚えがあるんですよ。それはね、現実には誰がやったものかは知らないけど、確かね、満州に建ったはずなんですよ。その時僕は小学校4年とか5年くらいだったから。6年だと12月4日になっちゃうから、それより前ですよ。興味あったんですよ、そういうものにね。だから時々覗きにいていたんですよ。それで僕も授業であるから絵を描くわけでしょう。そうすると結構いい点くれてね。絵描きになろうとは思っていませんでしたが、先生がそういう絵描きさんだしさ。だから少しそういう刺激があったことは事実です。それで中学に入る。中学はあの頃は一応試験があるんだけど、ほとんどね、先生が（学校を）割り当てるわけよ。僕らのところでは当時、東京府立第五中学校、それと第九中学校。第九は板橋で、第五は今の千石のところ。それでね、あそこは駕町っていう交差点だったんですよ、今は千石って言っている。それでどういうわけか僕は1回、2回くらい級長にさせられている。でもいつもは副級長なんだよ、先生が決めるわけだからね。それで隣の2組にも1人副級長がいて、それは菊池っていう奴でね。あとで東京大学の教養学部の教授をやった人なんですよ。彼と僕は九中を受けろって言われたんですよ。それで級長をやっていた男には五中を受けろって言ったんですよ。でも俺は開成に行きたいっていう人がいれば、それは行ってもいいんですよ。だから僕らのクラスの級長をよくやった男はあの近辺の大地主のせがれなんだけど、今でも時々会うんだけど、こいつは開成行ったんですよ、自分で手を上げて。僕らのクラスで級長もう一人いたんだね。そいつはおばあさんと一緒に住んでいてね、どうも都立はって言われてね、自分からやっぱり開成に入ったんですよ。だから私立学校はどこ受

けてもいいのね。でもあの時代は学校が田端の駅よりちょっと丘の下に下がった所にあるもんだから、あの近辺で優秀でいい学校でしっかりした生徒が行く学校としては、開成中学校。日暮里に今でも開成学校ってあるよね。西日暮里から近いのかな。それで僕のことを言えばそういうわけで、府立九中に行った訳ですよ。僕が入ったときは府立九中だったけど、そのうちに東京都になっちゃった。それで都立第九中学校に通うわけ。それで僕と菊池は九中に入ったわけですよ。まあ一応試験があったわけだけど、ほぼみんな推薦で受けにくるから、だいたい落ちるやつはほとんどいなかったんじゃないかな。でも一応試験はあるんだよ。ちゃんと一日中、弁当もっていった覚えがあるから。だからその時まで何になるなんて気はなかった。その時ははっきりいって、いわゆる第二次世界大戦入っちゃって大東亜戦争になっちゃっているわけだから。だから結局入った年の1年生のときだったかな。空襲があるわけですよ。航空母艦で発砲できない爆撃をさ、それもまたすごいんだよ。あれはまた志願でやらせるんだよ。陸軍の飛行機をさ、海軍の航空母艦に乗ってってさ、日本近海まできて飛ばすんですよ。それで東京が爆撃受けるわけですよ。早稲田大学の学生なんか、直撃受けて死んでいた。だいたいはこのくらい小さい焼夷弾なんだけど、後で学校でみんなにそれを見せて回るんだよ。こういう焼夷弾を落とされているから、アメリカをやっつけなくっちゃダメって戦意高揚のために教材にさせられちゃう。中学入って1年くらいから、毎日板橋駅から赤羽の方向に向かってね、カッコいい陸軍の将校たちがね、いっぱい僕らが登校する時間帯に電車乗ってあそこで降りるわけですよ。それはね、いわゆるエンジニアなんだよね。だから技術将校っていう。何やってるかわかんないけどみんなカッコいいの、軍服着ているしね。若い将校たちですよ。僕はずっと小学校4年生から眼鏡をかけていたから、ああやっぱり国に尽くすためには普通の兵隊では役に立たないから、じゃあ技術屋になるって。技術将校だったらいいって思ったんです。その頃からね、まあ小学校の頃からそうなんだけど模型飛行機を作るのが好きでね。グライダーってドイツのものがあつたのね、わりと大きなものを作っていたの。キットが売っているわけですよ。あとは全部自分で竹ひごを曲げたりして紙もはったりして。でもそれを飛ばすところが無いわけですよ。それでさっきの聖学院中学に日曜日に学生いないしさ、用務員もあんまり時間帯によってはまわらないからさ、中にもぐりこんで飛ばすわけ。かなり長く飛んでくれるわけですよ。そういうようなことをやっていたんで、飛行機好きでしょう？あの頃の子供達ってみんな飛行機大好きだから。軍艦か飛行機だね。だから飛行機的设计とかで戦争の役に立たないかなって思い出したわけ。五中も九中もだいたいお正月になると卒業生がみんな海軍学校へ行ったり陸軍士官学校へ行ったり、それが必ず正月に来るんですよ1月1日に。それで在校生に檄を飛ばすわけ。しっかりした体格で、海軍がいいぞ、陸軍がいいぞってやるわけだよ。それでもうこっちはそういうのを横目でみるしかないわけ。僕は背はでかいけどひょろひょろしてるし、眼鏡かけてるし、ド近眼で。それでダメだなんて。じゃあ飛行機的设计だったら国の役に立つって、ずーっと最後まで思ってた。敗戦のその瞬間までね。人生の目標だったわけだからね。それが8月15日を境にさ、えーって感じでしょう。それまでにさ、空襲は確かにB-25が飛んで来て、あれは不意をつかれてさ、何か真っ黒な飛行機が飛んでるなあ、飛行機じゃないのかなあ、と思って眺めてたからさ、空襲なんて意識は全く無かったから。だから空襲なんていうのは実感としては無かったんだけど、もう敗戦の年の前の秋くらいからね、学生も工場に行かされたりするような勤労働員と称するものが始まっていたんですね。それで僕らのクラスは不思議なことにね、防空壕掘りをやらされたの。それも横穴のどかいやつなんだよ。今、朝霞ってところがあるけどさ、あそこに飛行場があったんですよ。恐らく空襲が来たときにB-25に向けて飛んで行って戦うって飛行機の所だったと思うんだけど、格納庫みたいなものもあつたんでしょう。僕らが掘っていたのはねえ、本当に関東ローム層がそのままにも現れている高さの4mか5mくらいある高さの、断層でもないと思うんだけど、そこの横に高さ3mくらいある大きなアーチ状のものを掘ったんです。もちろん手掘りです。どうも後から聞くと、飛行機を入れるルートがないから、多分整備工場なんかにあつた機械をみんなそこに入れたんじゃないかって言われているんですよ。今それがどうなっちゃったのかはわからないけどね。それでそこにしばらくいて、終わったら学校に戻されてさ。2月の始めくらいにもうその仕事終わっちゃったからさ。それで学校戻って、2月からは授業をちゃんと受けていたんです。それでね、英語の授業もあつたんだよ、不思議なことに。そしたら3月の10日に大空襲があつた。僕の家近所もちょうど上野から続いてくる台地でね、聖学院中学校も台地に校舎があつて崖があつて、崖の

下が割と広い原っぱでそこが校庭だったんです。僕の家はそのすぐ側の、崖を降りて来て、間に1つ道があってね。2棟あってその路地の先が僕の材木屋のおじいさんがもともと作っていた家があってね。それでその裏に借家があって、その家賃も多分お袋のためにあがってくるようにしてあったんじゃないかな。それでわりあいとそこで生活していたわけなんです。それで一回建て替えるんで、もう一軒あった借家に移って、二棟並列で新しい家を作ったんです。それで大きい方に僕たちが、もう一方にはお医者様が借りて入って下さった。診療所は駒込の駅の間くらいにあったんだけどね。それで新しい家になってそこで生活していたんです。その頃にだんだんだんだん戦争が激しくなっていたんです。親父は3月10日で、自分が勤めていたというか、共同経営者みたいなものだけど、万年筆の工場をずっとやっていたんだけど、南千住で、でもそれが燃えちゃうわけですよ。それでもうこれは大変だっていうんで、もうこれは疎開するしかない。その前も秋頃にみんな子供達全員をお袋と一緒に親父の郷里へ疎開させるんです。疎開させるっていっても、そこは今の伊勢市なんですよ。あの頃は宇治山田っていったんだけど。その川崎地区っていうところにね、広い川のすぐ脇の借家にいたんですよ。それで敗戦の前の年の12月にね、いわゆる東南海地震が起こるんですよ。それがものすごい被害があって、伊勢湾からものすごく高い津波が来ちゃってね、それでうちのお袋たちも地震は嫌いだから、娘の時に関東大震災やってるからさ。だから、地震っていうとすぐに飛び出しちゃう人の。それで子供連れて飛び出したらしいんだよ。そうしたらやっぱり川縁にある大きな土蔵が崩れてこちに流れて来ていた。まあ大変な死ぬ思いをしたらしい。僕はちょうどその時、空襲警報が鳴って家の前にいたんですよ。そうして立ってたら地面がよろけそうなくらい揺れるんです。それで防火用水ってというのが各家にみんなあったんですよ。60、70cmくらいあるコンクリート製のね。そこに水がいっぱいあったわけですよ。それがね、みんなザバザバと落ちるわけよ出ちゃうわけ。それで見てみたら後で水が30cmくらい無くなってんだよ。ものすごい大きな地震だったわけよ。どこが震源地だかわからないし、ラジオもそんなこと言わなければ、新聞には伊勢の方ってあったとか、名古屋地方だとか、色々あった。だけどその時はもう渥美半島とかは壊滅的だった。名古屋港にも相当高い津波がきているはずなんです。それで三菱の飛行機の工場があったんだけど、あそこも零戦作ってたんじゃないかな。そこには僕らのクラスのやつらも行ってたんだけど、動員でね。僕は宇治山田中学校というところに移るんですよ、親父がもうダメだっていうんでね。3月いっぱい引き上げてね。僕は残りたいんですけど一人では残れないからそれで泣く泣く(移った)。しばらくは叔父たちと一緒にいたんだけど、もう3月で引き上げるってなって。それで仕方なく机とかさ、受験参考書とかいっぱいあったから全部くくって。それで送り出すようにして、それでいったんですよ。それで僕は県立宇治山田中学校に入ったんです。

辻：では終戦の時は、宇治山田中学校だったんですか。

松本：そうです。15歳でもうその年の8月で戦争は終わっちゃいます。だからもうちょっと頑張っていればなんとかあったのかとも思うけど、やっぱり空襲があったから、北区とか豊島区とかこのあたりもみんな空襲にあって焼けちゃうんですよ。

辻：その後、東京に戻って来られるということですよ。

松本：そうなの。だけどそれは結局敗戦と同時に。だって飛行機的设计技師になろうと思ってたけど、突然全部パーになっちゃったわけだからさ。もう受験期が近づくわけですよ。だからどうしようかどうしようかと思ってさ。それで弱ったなあと思ったねその時ね。小学校以来、学校で教わって来たことは、全部価値が無くなっちゃうわけだからさ、その瞬間に。今までもそう言われてやってきたのに、今度はまた教師たちが民主主義が何とかとかってね、もうダメだね眉唾になっちゃうわけだよ、信用できなくなっちゃうわけじゃない瞬間的に(笑)。それで4月になってからさ(高校に)行けなんて言われてさ。みんな最後のさ、予科練なんて行っているやつもいるわけだよ。そいつらなんてさ、乗る飛行機も無ければさ、何も無い。海岸かなんかでさ、た

こ壺なんかを掘らされてたんだよね。そこで潜んでてさ、敵がきたら一人何人か殺せばいいっていう、そういう訓練をさせられていたわけです。だもんだからそいつら帰って来たらみんな荒れちゃってさ、お前のおかげで酷い目にあたってさ。剣を持って来て、殺すって言って教師を追っかけるんだよ教室で。教師なんて来なくなっちゃう学校に。後で聞いたんだけど、都立九中でも同じことが起こっていた。だって英語の先生までもが軍国主義的教育をしていたわけだから。それでそいつは皮のスリッパ履いてくるんだけどさ、気に入らないんでみんな「スカンジュー」ってあだ名で呼んでいた。その先生はスリッパ脱いでひっぱたくんだよね。片っ端から叩きのめされて追い出されて。たまたま体操の先生が中学生をいっぱい連れて歩いているところを新宿で会ったことがあるけど、忘れもしない平岩ユウジ（表記不明）っていうんだけど。平岩先生って声をかけたら、はっと振り返って、ん？っていう顔をして。まあ覚えちゃいないわな、3年くらいしか一緒にいなかったから。そしたら今、中学の先生をやっているこんなかこうだよって、いったんだよね。まあすぐ別れたんだけどさ。でも後から聞くとそいつはわりあいと子供達には親切な教師なんだけど、やっぱり怖い先生ではあった。そのかわり、お前らはやっちゃダメだぞなんて言って、屋上のフェンスの上でね、体育の教師だからね、こういうところに手をつけてね、いきなり身体がぐにゅーっとなるわけだよ。あれはね、腹筋と背筋がないとできないよ絶対に（笑）。向こうにおっこつたら死んじゃうもん。だって地上恐らく10m以上あるんだからさ。そういう面白い教師だったんだよ。だからわりあい人気はあったんだよね。そんなに人をひっぱたかなかつたらね。だけど他のやつはみんな叩き出しちゃったみたいだね。だからやっぱりそういう時代に育っちゃったんだよ。だからみんな荒れたよね戦後。僕なんかもうふて腐れちゃってさ。それで伊勢には神宮皇学学会（神宮皇学館史学会）っていうのがあったんですよ。今は皇學館大学っていう名前で復活したけど。頭に神宮がついていたんです。まあ国家神道を教える、極めて国家神道的な大学だったわけでしょう。そこの学生たちがその本を売ったんだろうね、古本屋にいっぱい本があるんだよ。焼けたんだけどそれはみんな個人が蔵書として持っていたものだから。だから掘建て小屋みたいなところで古本屋会みたいなのをしていて。安いよ。それともう一つね、あいつらが僕らに教えたことが間違いだったとしても、今教えていることが本当なの？それも納得いかねえなあと。じゃああいつらが教えていたことが間違いだって、自分で検証したいって思ったんだよ。まあ中学4年生でよくそんなこと考えたと思うけど。それでなけなしのお小遣いでさ、色々な本を買い込んだの。その中にね、ヒトラーの『マインカンフ』があったんですよ。『我が闘争』って日本語で訳されている。安いんだよ、もう二束三文だもん。それからね当時の戦争賛美者の1人だったんだけど『青少年に与うる書』（註：室伏高信『青年の書』（モナス、1936年））っていうのがあったんですよ。そんなもの僕らはその頃、読む気も無かったし、買うお金も無いし。それからね今思い出したけどどういいうわけか『神皇正統記』っていうね、それも一種の忠君愛国の1つのあれだよ。天皇をどう奉るかっていう話なんだけど。それだけ今覚えているんだけど。それでそれをね、懸命になって読んでみたよ。だけど食うものがなくて、それでも朝礼必ずやるでしょ、そうすると冬になると立ってこう朝礼で先生の話を聞いているでしょ。そうするとだんだん指先から白くなっていくんだよ。血がいかなくなっちゃうわけ。血液が薄くなっちゃうの。そのぐらい酷い生活だったよね。着るものはもう戦争中に、中学に入る時に買わされたカーキ色の服しかないわけだから。だから寒いし、栄養失調でしょう。やっぱりねえ、よくあれで生きていたなあとと思うよね。そういう時代を経て、あとですごく役に立ったのはねえ、防空壕を掘ったりして、あとはどこへも行ってないからね。宇治山田中学校へ転校して、最初に1組に入れて言われて。1組は四日市の海軍校舎へみんな行っているわけですよ。みんな、そこへ行かせる。そしたらご近所の人も含めてさ、いくらなんでもそれはかわいそうだって、家から通えるように組替えさせろってそういう話が出てさ。それで結局ね、3組っていう組になって。そうしたら「宮川モスリン」っていうね、宮川っていう海に注いでいる川があるんですよ。それで宇治山田に入る1つ手前の駅があるんですよ、宮川、その次が宇治山田なんですよ。そこにね、大きな毛織物工場があったんですよ。モスリンっていうのは毛織物なんですよ、着物なんかにも使われているんだけど。ところがその頃はね、豪州、オーストラリアの羊毛の原毛をたくさん持ってたんですよ。敗戦の時もまだいっぱいあったよ。あれ、その後どこいっちゃったんだろう。それでその原毛から織物まで一貫して生産した工場だったんですよ。だってあの当時でさ、僕が配属されたのが織物の工場なんだよ。そこが湿度調整をするためにね、夏に向かっ

て冷房してるんだよ。だから工場にいたら涼しくて、表に出たら暑いんだけど。水をくみ上げて冷たい水をそのまんま工場の方へ回して、それで扇風機で温度を下げて、湿度が適当に一定の湿度にさせているわけですよ。それでそこで織機の油差しをさせられたんですよ。若い行員さんたちはもうみんななくて、あとは女工さんと、宇治山田高等女学校の学生たちが機械を動かしていたの。それで男子学生は出来るだけ仕事をさせられて。それで工場と伊勢湾との間にちょっと林があって、林の向こう側は伊勢湾に面しててね、飛行場があったんですよ。明野っていう所でね。それは隼っていう戦闘機でね、陸軍の工場ですよ。それがいっぱいいた所なんです。それで関西圏の空襲がくるとね、そこへ狙って行くわけですよ。それで海から入って来てね、それで林を越えると向こう側にさ、すごい工場がダーっとあるわけじゃない。それをまた機銃掃射していくわけですよ。僕は工場の脇に掘ってあった（防空壕）、素堀りですよ、上にちょっと板が貼ってあってさ、土が盛ってあるような（防空壕）、入り口はむしろが下がっているだけで。それで女工さんとか女子学生を先に入れて、男子学生が一番最後まで残れ、とか言われてさ。それで一番最後にそこに潜り込むでしょ。そうすると頭の上をダダダって。逸れてたら、俺死んじゃってたもんね。それはもうすごかったよ。それで（戦闘機が）行っちゃくと、学生出てこいって、男子学生だけ呼び出されてさ、屋根に登って。それで屋根に登るとね、煙があちこちから出ているんだよ。機銃だったら要するに穴があくだけなんだよ。でも 10 発に 1 発だったか 20 発に 1 発だったか、曳光弾って行ってね、夜撃つ時に光を発しながら飛んで行く弾があるわけですよ。それが着弾しているかどうか見ながら、ガイドラインですね。煙を出す訳だから、火があるから、それが屋根に突き刺さるわけ。こんなに厚いコルクの板がね、天井に全部貼ってあるんだよ、鉄板の下に。だから完全に断熱材がばっちり入っていたの。だからそれに刺さっちゃうから燃えるに決まってるじゃない、木だもん。そうするともう大変ですよ。消火作業でバケツもって一生懸命。そういうのがいつも男子学生の仕事なの。だってあと男性っていうとおじいちゃんしかいないんだよ。だけど僕はそこでね、刈ったばかりの原毛からそれを苛性ソーダの中に入れて、それでだんだんだんだん熱を入れながら乾かして。それでまたこれがすごい設備だと思うんだけど、一棟大きな建物があるでしょ、その間を車が通れるようになっていて、地下に太いパイプがあって、そこから圧送してね、次の工場に行くんですよ、それが。そこで今度だんだん細く依っていく、毛糸がだんだんだんだん細くなっていく、最後はスピンかけて。それで染色もその間にやって。それでカーキ色に染まったやつが、今度は縦糸と横糸にまた分けられてさ、それでゴートと回っている。それを全部見ちゃった。それにすごい興味が出て来てね。それで織機についてもさ、どうしてああいうものが織れるのかね、だんだん興味が出て来てさ。それで工場長室へ行ってさ、いや実はこういうことにすごく興味が出て来たのですが、なんかすごく簡単にわかりやすい本は無いでしょうかって聞いたらさ、すごい工場長が面白がっちゃってさ。だって普段僕は油差しして（織機が）動いているところを見てるわけだしさ。だからなんでこういうように、12 枚もある上がったたり下がったりする板があって動いている。普通の綿なんかを織っているわけではなく、将校用の冬服の生地を織っているわけだから、ものすごいしっかりした織物なんですよ。それがめっちゃめっちゃ面白くてさ。それ（借りた本）を一生懸命家に帰って読んでみたりしたらさ、だいたいわかってきたわけ。要するに簡単に言えば板を上げたり下げたりするね、メカを指示するのが碁盤の目みたいな図面に縦横になっているだけなんだよ。それを全部かなり大きな幅の長い全周 4 m くらいあるものをぐるぐる回しているわけですよ。そこから出て来る指示に基づいて、単純な構造で動いているんです。でもね、面白かった。

辻：工業デザイン、そういうものに興味を持たれて、東京に戻られて今の千葉大学に進まれるということですか。

松本：まあその間にもう一つある。それはそれなりに戦争中だからさ、興味はあった。結局僕は中学があ頃は 5 年間あったからね、今の高校 2 年くらいですね。だって進路が決まらないわけだからさ。だから海軍学校なんて行ったやつらはずーっと毎日勉強しっ放しでさ、血色よくてさ。とにかくそれで薬局のせがれなんかはさ、海兵学校行って 4 年で東大の医学部入っちゃうんだよ。まあ医学部っていうかあ頃は理 I かな。だから一高に入って、それから医学部に行くわけですよ。それで医者になっちゃったんだけどね。だいたいそうやって陸軍士官学校や海兵学校に行った優秀で成績もいいうやつら、できるやつらが（進路が決まっています）、

あとのやつらは目標が定まらない。ぼあーとしてる。材木屋のせがれはね、東京高専の木材料に入っちゃったんだよ。でも僕は目標が無い。それでぼやーとしながら4年がすぎて、5年になっちゃって、どうしようかかって思ってたね。それでたまたまその頃には東京とも文通ができるようになっていて、小学校の時に1年上なんだけど、一緒になって悪い遊びばかりしていた奴がいてさ。それが早稲田の工業専門学校みたいなところに行ったんだよ。そこで建築を出てね、大江(宏)さんの事務所にいたんですよ。大江さんの第一号の所員なんだよ。それでそいつに連絡をとったら、こういうことをやってるって言って。なるほどなって。でもあんまり建築っていうところまでいってなかったの。まあでもどんなことやっているかわかんないし、とにかく東京出てくるきっかけが無いと困っちゃうから。それで親父口説いてさ、それでとにかく東京に来たのよ。それが戦後2年目、昭和22年です。それでその間にもう1つあるんだな。目標が定まらないから、旧制の最後の数学の授業が受けられたんですよ、5年生でね。たまたま親父の燃えちゃった工場が、天竜川が稲田に入るところに辰野っていう街があるんですよ、長野県に。そこにもうとにかくしょうがないっていうんで、伊勢の方には食べ物がないから、もう3月、卒業式が近づく頃に行って。そこの方がまあいくらかは伊勢よりましだからって。それで移ったんですよ。それだったら旧制の松高(註:旧制松本高等学校)だったら受験できるから、旧制の松高を受けることになって、それで受けたんだよ。浅間温泉のところ泊まってね。受けたんだけど、案の定どべってさ。それで行き場がまた無くなっちゃったわけなんだよ。その頃、さっきのガキ大将がそう言っていたわけなんです。それで東京へ出て行った。今度は伊勢から東京へ行くよりは近いからね、中央本線で行けばいいんだからね。東京で叔父たちが所帯持っていたりしていたから、そこへ潜り込めばいいやって。それで行ってみて建築ってどんなことをやってるんだろうって。それでまだ三菱村があった丸の内で、レンガの建物がまだあって、そこに行ってみたの。先輩が図面を見せてくれたり、女の子がお茶を出してくれたりしたの。そうしたら奥の方からね、カッコいいすらとした人が出て来たの。そしたら先輩がちょうどいいからって、大江さんが出て来たの。それで紹介してくれたの。その時によせばいいのにさ、先輩がこの松本と子供の頃、団子になってよく遊んだって言っちゃったの。そしたら大江さんが「君、建築に興味あるのかねえ」って言うわけよ。だから「どういことをやるかよくわからないんで、スケちゃんのところに覗きに来たんです」って言ったんです。そうしたら「まあ、建築も面白いよ」って(笑)。それでなんかカッコいいなって、そのへんがミーハーだよな。でもやっぱり飛行機的设计というように、設計には興味があったから、でもなんで船の設計をやろうと思わなかったのか、それはわからないけど、そこで感化されちゃった。大江さんに目が移っちゃった。ああ建築家っていうのも悪く無いなあって。それで結局、建築家になっちゃった(笑)。これ、本当の話だよ。それで一番最初の、大学院のピロティがあった、大江さんの作品で法政大学の設計(《法政大学大学院(53年館)》1953年)をやっている最中だったの。それで事務所にすぐに人をもっと増やさなきゃならないっていう時で、加治町の交差点のところ後で三和銀行になるところだけど、その銀行の敷地内に細長い木造の建物があってね、そこに(事務所が)移ったんです。それで僕は建築やるって決めちゃったから。本当は最初、早稲田を受けたの、受かっちゃったの。そしたら親父が入学金と授業料見てさ、とても出せないって(笑)。バイトしても、お前無理だぞって。だから安い大学に入れて、国立大学しかないって。確かあるときね、松高に入っているもね、国立の新制大学になっていたんですよ。だけど僕はどべったからね、伊那北工業学校というところに行っていたんですよ。辰野から伊那北まで通ってね。僕にとっては青春時代ですけどね。たくさん友達ができてる。伊那北高校に最初に行ったときね、教室に行ったら誰もいないんだよ(笑)。まさか遅刻したわけじゃないし、変だなと思ってたら、ずーっと遠くの方で太鼓の音がしてね、ドンドンドン奇声上げてる声が聞こえるんだよ。何だろうなあと思って覗きに行ってみたら、旗を掲げてデモやってるわけだよ。それでそばに寄って行って何やってるんだって聞いたら、1人(生徒で)戦後すぐに東京へ帰って、頭(髪の毛)伸ばして帰って来たやつがいたらしいんですよ、新制高校1年やるために3年生が。それでそいつに頭を刈れって学校当局が言うわけだけどさ、そんなの自由だって、まあどこでもある話ですね。当時、長髪騒動って有名なんです。それでみんなストライキやっちゃってさ。教室に出ないんだよ。先生もそこにはいないわけだよ。その日一日学校行ったけど何も無いわけですよ。それで次の日行ったら、みんな教室にいた。そしたら担任の教師が入って来てね、「転校生で学帽を被って来てないやつがいるらしい、この教室にいるか」っ

て、それ僕のことなんです(笑)。ハイって言って。だって僕は上はジャンパーでさ、下もヨレヨレのズボン履いてさ、登山帽被って行ったんだけどさ、(先生に)なんで(学生帽を)被って来ないんだって言われてさ。そんなもの戦争中に戦闘帽なんかボロボロになって無くなっちゃったって。それに着るもの無いから、特に信州は寒いから親父が昔作ったジャンパーを着てきてどこが悪いんですかって言ったんです。そういう言い方するからさ、「何言ってるんだ！ここは伊那北高校だ、学生は学生服を着て、学生帽を被って来なくてはダメだ」って言われたから、「ダメだって、じゃあ入れてくれないんですか、だいたい家にはそんな金はありませんよ、僕はバイトもできないし」って、もうそれで押し通したんです。そしたら教師は何も言わなくなっちゃって、僕もああマズいのかなあって思っちゃって。それでたまたまね、昔々の家の裏に借家があった時代、そこにハヤカワ(表記不明)さんという絵描きさんがいたんですよ。その人の長男が僕より一年上なんです。よく遊んでもらった1人なんですけど。その人が早稲田の高等学院に行っていたんですよ。ところがやっぱり敗戦と同時にお金が続かなくなっちゃって辞めちゃったの。それで早稲田の帽子だけ残っていたの。先輩からもらったっていう、早稲田の丸い帽子で蛇腹がついているんだけど、蛇腹を外したら被れるよって言うんでもらったんです。だけどね、それすごいバンカラ帽だったんです(笑)。代々受け継がれて来た帽子を彼は被っていたわけですが、もう俺はまもなく学研に入るから被らないから、これあげるからって。上はジャンパーでいいからせめてこれ被って行きなよって(笑)。それでね、それを被って学校に行ったの。そしたらみんな、わあ、なんかすごく貫禄のある人がって、またまた尊敬の的(笑)。教師はもう渋い顔しているわけだよ。僕は「先生被ってきましたよ」なんて言って。「なんだその帽子は」って言うから、だってこれは由緒ある帽子だからって。まあ記事だけはしょうがないんでね。新しいのヤダからさ、一生懸命汚してね、開成は(校章が)剣とペンなんですけどね、早稲田はペンが2つクロスしているんですよ。そこに中学だから「中」って入っていたんだけど、高校だから「高」にして。そうしたらそこだけ白いからさ、そこをいろんな方法で汚して汚してそれで古びたようにして。という馬鹿な話があります(笑)。でもね、やっぱり面白かったあの一年は。あとで中央に行ってバスケの選手になる奴がいるんだけど、割に背は小さいんだけどクリーニング屋のせがれでね。仲良くなっちゃってね。バスケ教えてやるからって言ってね。中学校の校庭に連れて行かれてさ、それで教わったの。だからいろんなショットができるようになった。だけどドリブルだけはやっぱりできないねえ。あれは難しいね。奴は背は小さいんだけどね、太ってるんですよ、それで手が骨張ってなくて大きい。だからボールを片手でつかんで投げられるわけだよ。俺なんかボールを持ってない。やっぱりねえ、あれは面白かったなあ。それでバスケの選手になろうとは思わないけどさあ、面白かった。そういう遊びをしたりね。それと家にポータブルだけど蓄音機があったんですよ。もちろん針のやつでね。あんまり詳しくはないけど親父が趣味で持っていたんだろうけど、疎開疎開していたわりには、それがちゃんとあったんだよ。それを持ち出してさ、バスケの選手と彼女と小学校の教室借りてさ、レコードコンサートやるか、なんて言ってさ。少しでも女の子の気を魅こうと思ってやっていた(笑)。

辻：その後、現在の千葉大学に行かれるんですよね。千葉大学での授業の様子や、先生方のこともお聞きしたいです。

松本：その頃学校が松戸にあったんですよ。松戸に工兵学校があった。その校舎をそのまま使って授業をやり、校庭の反対側にある校舎が全部寮だった。各学科、建築、工学、電気もあったかな。建築の中に精密機械もあったんです。精密機械出たやつなんかは、オリンパスとかに入って結構いいポストまで行ったやつなんかもあるしね。電気のやつらなんか丸中の奴らも何人かいて、そこで会った。その中の1人が西田ってやつでね、モーターか何かやっている三菱重工の社長やって会長やってっていうのもいるんだよ。だからね、面白いの。僕らの建築の同期の中にはいろんな奴がいたなあ。旧制鹿児島七高で、そこで僕らよりは年が3つか4つ上なんですけど村田(聖二)っていうやつは、旧制に行けたのにどういわけか新制に来ちゃって千葉大で僕らと同級生になっちゃった。それで大学院は東大に行って都市計画的なことをやって、卒業してから公団の団地計画とかアパートの設計をやっていた。もうリタイアしちゃったけど、彼が一番年上かな。もう1人いたのが堀内っ

てやつでね、こいつは僕が入りたいなあと思っていた大江事務所（註：当時は大江新太郎建築事務所、1946年に大江宏が継承し、1962年に改称）に入っちゃうんだよ。なんでだと思ったよ。そうしたら、兄貴が紹介してくれてって、その兄貴が東京都の建築のトップなんだよ。それで大江研だよ。大江さんっていうのは酒飲みで、その僕のガキ大将の先輩もめっちゃめっちゃ酒飲みでさ。それで法政の一期生も2人だったんですよ。柿崎さんと梅崎さん、これがみんな飲んべえなんだよ。全員飲んべえ。それで大江さんだってお酒嫌いじゃない。大江さんが飲み連れて行くのは神楽坂なんだよなあ。大江さんいい男だからさ、芸者衆にはモテるしさ、芸者あげてまではみんな飲ませてはないと思うけど。飲むのは必ず神楽坂。俺は飲めないから入ってもダメだったと思うけどさ。

辻：旧東京高等工芸学校、千葉大学ですけど、そこではどういった先生がいらしたんですか。

松本：先生はね、小泉先生っていう、面白い人で農村建築をやっていた人でした。それが計画系なんですよ。それで森崇っていう助手がいたんですよ。もう一人は仙台工専に長いこといた構造の人で東京工業専門学校に来ていて。最初図案科で集めた学生達が戦争中に図案なんて意味がないって言われて、それで建築科になったんですよ。それで東京工専に建築科ができるんです。その時に東京工専にやってきたのが、辻井静二先生。辻井先生が構造を教えてくださいました。あとはハタノ（表記不明）っていう教授がいて、その当時は工専から出た人が多いね。その人が教えたのは、構法とかね、あとは材料学をちょっと教えていたかな。あとは東大から来た本当にエリートといった顔をした人で全然気に入らない奴で名前忘れちゃったんだけど、卒業の時はちょっといい訓辞をたれてね。「人生は賭けみたいなものだ」って。「そんなに一生懸命考えたってどうなるものでもないぞ」って。「だいたいお前らな、（総領の）甚六だから」って言われてさ。1期生は、みんな出来が悪いって（笑）。もともとね、力学っていうのも、弾性力学だから、もうそういうの嫌なんだよね。だから定性構造物とかさ、そういうのだったらわかりやすいんだよ。辻井先生っていう先生はね、「エンジニアになるやつはちゃんと計算もできなきゃダメだよ。だけど設計やる人はそんなに計算なんてできなくてもいいよ。ただ加重がどこにかかったら応力がどういう応力か、だから簡単に言えばクレモナ図をね、書けるようにならなきゃダメだ」って。だから定性的なことさえわかればいいって。定量的な問題はエンジニアに任せればいいって。そういうことを教えてくれたのよ。4cm角くらいのゴムの棒を持って来てね、それで両端を支えるとたわむだろう？そうすると上はしわしわになって下はピンとなる。これだよ、わかる？そうやって教えてくれたの。僕は今でも思い出すよね。僕にとってはえらい、いい先生だし、大変にありがたい先生だった。卒業の時は彼は学科主任だったから、僕はいくら設計事務所歩き回ってもどこもとってくれないしさ、もうダメだなあっていう時に、「君はバイトまでして学校出たんだから、大学院が無いからこのままいたってしょうがないし、でも大学院みたいに本がいっぱいあってそれを読んで給料がもらえるところがあるんだよ、そこ行かない？」って言われてさ。そこで行ったのが産業工芸試験所だったんだよ。僕の主任はもう一人いるんですよ。東京工業学校（註：現在の東京工業大学）で、京大の建築を出た人なんだけど、赴任して助教授になってさ、それで1年もたたないうちに、文部省留学生でドイツに留学しちゃった。どういうわけか彼はパウハウスに行かないでベルリン大学で建築を勉強して帰って来るんですよ。その人がまた東京工業大学の助教授に戻って、教授になるんですよ。剣持（註：剣持勇（1912 - 1971）、デザイナー。1932年に東京高等工芸学校卒業。商工省工芸指導所（1952年に産業工芸試験所に改称）を経て、1955年に剣持勇デザイン研究所を設立）はその時、その先生に教わってるんですよ。野村さんっていうんだけど、野村茂治っていうね。野村先生が室内計画っていう講座を千葉大でもったんですよ。そのときはいわゆるちゃんとした（建築）計画系の先生は、千葉大にいなかったんですよ。それでしょうがないなあって。家具はやる気がなかったし、当時家具だけは講座があったんですよ。西海（幸一郎）さんっていう有名な先生なんだけど。今考えてみればそれも勉強しておけばよかったなあと思うんですが。家具なんか冗談じゃねえやって思ってたから。弾性力学なんかエスケープしちゃうからさ、単位にならないけど。それで照明工学っていうのが電気学科にあって、そこへ潜ってさ、授業だけは全部聞いて、試験出したって単位くれないわけだから。あとは機械の授業に潜り込んで。機構学って、簡単に言うと

回転運動で面で回転してるものが、回転運動に何かを連結させて、それを水平運動にするとか、そういう構造を勉強する学問。機関車がまさにそうです。それはすごく面白かったね。僕は自分で勝手にそう決めただけで、大学なんだから、自分が好きな授業全部聞いて、それで卒業できれば一番いいなって。建築の授業はね、後で一級建築士の問題が出て来るから、一応全部ちゃんと建築だけはとって。そういう意味では僕には大学の意味があったと。あとはまあ、必須でもあったんだけど意匠学科で小池新二さんっていう先生がやってた造形概論。それは一と二と、二つとれば単位くれたんだよ。あとはこれはどこの学校でもやってるけど必修だから、石膏デッサンとかね。それもやらされた。それは赤名宏っていうね、工専で図案科で入って卒業する時は建築学科で卒業してそれで絵描きになったっていう先生なんだけど。あともう1人、山口正城っていうね、細いペンなんかを使って線でいろんなものを構成する、色も入れて画面を作っていく、一種の抽象画だけだね。その先生にも少し教わった。(千葉大には)よその大学には無い雰囲気、まあ、あった。今、千葉大では建築学科とデザイン学科と分かれたけど、工業意匠系と、建築系が一緒になっちゃった。それで環境工学科ができて、その中に都市計画的な部分も入って来たりして。ゴミ問題やっている人もその中にいるもんだから、ちょっと違うんだけどね。だけどそういう意味じゃ面白いよね。ただ建築だけは建築学科に一旦戻したね。今年入った学生たちからかな。前はデザイン工学士だったんだよね。だからまた工学科だけの工学士になっちゃうのか。

辻：4年間、松戸で、ということですよ。

松本：いや、何しろ最初でしょ、一期だからね。校舎なんか無かったんだよ、入った時は。理科系の授業は全て一般教養でしょ。医学部、体育とね、医学部の校舎を使ってやっていた。医学部の校舎は千葉の亥鼻台にあって、京成線の千葉駅の方が近いか。その亥鼻台の丘のふもとのところにあったのが、千葉師範学校だったの。それが千葉大学になって、学芸学部になったんですよ。そこで文系の一般教養の課程を勉強する。大変なんだよ、次の授業まで時間が10分くらいしかないのに、駆け上がらなくちゃならない。駆け下りなきゃいけない。ひどいんだよ、こんなだとは思わなかった。それでまだ西千葉には東大の第二工学部(注：現在の東京大学生産技術研究所)があったんだけど。それで後期に入ってしばらくして、バラックみたいな建物が稲城にできたんですよ。それでみんな全学部医学部も含めて一期生が集まって、そこで授業受けた。その頃から僕はバイトしないと無理なんで、丘の上に建設省の地理調査所(注：現在の国土地理院)っていうのがあったの。そこでバイトを募っていたの。そこで俺、建築行くんだって言ったら、じゃあちょうどいいからって(採用になった)。でもそこ毎日行かなきゃいけないんだよ。学校の授業、出られないじゃない。それで昼休みになって駆け下りて来て、また駆け上がって学校行ってさ。みんなのノート借りたりしてさ。いやらしくてねあの頃は。みんな判子を押すんだよね、教師が出席をとるために。だから代返できないわけだよ。だからしょうがないからさ、地理調査場の事務屋がさ、いいこと教えてあげるよって。ガリ版の紙に口ウがひいてあるのよ。それを判子の上ののっけてね(ゴシゴシこする動作をしながら)そうしたら、写るよって。それだけだと、判子を押したんだから、少しは掘れてないとまずいじゃない。それは少し爪だってなんだってやればいいんだよ、全部ぴたっとなるわけじゃないんだし。それでみんなに借りては写してやったの(笑)。

齋賀：地理調査場は何をするところだったんですか。

松本：ようするに地図を作っている会社。そこには米粒に文字を書くような人がいっぱいいるわけだよ。全部筆で書いてるんだよね、うんと細いやつで。それで(地図上に)記号とかを書き込んでいくんだよ。それをね、ずーっとやっている人たちがいるんですよ。まあ戦争中は陸地測量部っていう所でやっていて、地図っていうのは軍事秘密だからさ。戦後は国土地理院っていう、建設省に所属したのね。そのうちにね、測量士の試験がはじまったの。測量士の試験の採点業務をすると、少しは足しになるよっていう話があって。マークシート型なんだよね。だから答案用紙が返ってくると、どんどんやっていけばいいんだよ。全部やったよ。それをやったのは上野駅に近い所だよ。西洋美術館のある、あのあたりだと思う。随分やったなあ。なぜ僕みたいなやつ

が行ったかという、要するに（土地が）国有財産、自分のところの所管になったわけだから、だけどそれまでの図面が1枚も残ってないんだよ。ようするに陸軍測量部が敗戦と同時にあらゆる資料を燃やしちゃったから何も残ってない。だからそれを作らなければならない。それには誰か助手がいないとさ。建築屋さんいたんだけどね、僕は可愛がってもらったけどね。それで僕が建築学科の学生だって知ってるわけだから。それでカバンもってさ、全部測量して自筆で書き込んでいってさ、それでちゃんとした図面にしろって。学校で教わってないのに、三角定規と直線定規で一生懸命やってさ、図面書いてさ、全部寸法も入れてさ。それでみんな記念にこれを青焼きにしてあげるからって。まだ持ってるよ俺。カッコいい図面なんて書いてないのにさ、一回も。だけどバイトばかりって言いながらも、結構千葉大の合唱団に入ったりしてさ、歌ったりしてさ。そういうの、サークル活動をやるとね、医学部のやつもね、薬学部のやつもね、園芸のやつもね、みんな友達になるんだよね。だから薬学部のやつなんか武田製薬に入ったやつなんかもあるしさ、園芸のやつはプリンスホテルか何かに入って結構いいところまでいったんだよ。最初は後楽園ホテルか何かにいたけどね。こういう仕事やるようになったから、時々会ってさ。情報交換したりして。まあそれなりにこっちが積極的に動けば色んなことができるんだよ。ただ授業聞いて帰って来て後は遊んで歩くっていうだけじゃダメだろうけど。

齋賀：先ほどのお話ですけど、産業工芸試験所に入ったのは、いろいろ建築事務所をまわって見たけれど、どこにも定まらなかったということなのでしょう。

松本：定まらなかったというよりも、僕らが卒業した1953年ってというのは、朝鮮戦争が終わりに近づきつつあった時代ですよ。結果的に建築設計事務所は図面が書き上がって渡しちゃうと、それで終わっちゃったわけ。米軍の色んな施設を作る、それからいっぱい兵隊がきて、将校とか下士官以上だと自分の家を持てたんですよ。青山近辺にたくさんいたんですよ、家族でね。そういう設計の仕事もあったに違いない。みんなそれは一過性のもので、それ以上は無いわけだよ。でも建設工事はまだあったのよ。沖縄でもまだどんどん作っていたわけ。だけどもう設計事務所は仕事が（無かった）。したがってもう人がいなくなっちゃったわけ。ちょうどその時に僕らは卒業した。なおかつ千葉大、高等工芸学校建築科なんてのはさ、東京工専だあの頃はね（註：1944年に東京高等工芸学校より改称。1949年千葉大学に包括され千葉大学東京工業専門学校に改称。1951年に廃止）。その建築学科なんてのはできたばかりのところで、そこから卒業した人なんてね、そんなにね、たくさんはいなかったわけよ。もともとは図案科だからね。だからやっぱり先輩のところへいったってさ、例えば清水（建設）にいた人もいるしさ、森さんっていう助手の先生が、あいつのところへ行っただらって言うてくれたけど、行ったってとらないよね。建設会社だって設計の仕事そんなにあるわけじゃないんだから。だから結局どこいったってダメなのよ。八つ当たりしても百くらい当たれば一つくらい当たるかなと思うけど、あちこち顔出してみたところでさ。それでもしょうがねえなあってさ。それで僕はその時役人は一番嫌いだっただけど、それでも食わなきゃさ。親父が1人で働いてたし、僕は自分でバイトしていたくらいだから。だとするとしょうがねえなって。いざとなったら役人にでもなろうって。それで（役所の）建築職を受けて、とったんですよ。だから黙ってそのままどこへ行ってもいいって言えば、建設省のどっかに潜り込んだかもしれない。本省じゃなくてもね。だけどそんなの嫌だなんて思ってたの。そしてそういうこと言う人が出て来たわけ、辻井先生が。それがね、どうも入ってわかったのは、その産業工芸試験所でね、建築出身者っていうのは1人もいないんだよ。でも戦争中はいたんだよ、徴兵逃れでさ。結構建築家とかデザイナーとかね、みんな籍を置いていたの。

辻：その工芸指導所時代にですか。

松本：そうです。だけど敗戦と同時にみんな自由業になって出ていったからさ、いないわけだよ。でもどうも建築を勉強したやつがいると、少し、展示のプランニングだとかさ、海外の見本市なんかに出すブースなんかも、デザインでもうちょっとなんとかなるんじゃないかと、剣持がどうも考えたらしいんだよ。それで誰か千

葉大に行って、デザインやれそうな奴、引っこ抜いてこいっていう話になっただけ。でもそれで来たやつがね、指導科かなんかにいた奴なんだけど、要するに何と都立九中のさ、1年先輩だったんだよ。だから当然、東京工専の建築科を出てるんだよ。そいつがいたんだけど、そいつはデザイン力なんて無いだろうって言うからさ、それで辻井先生のところへ訪ねてきたんだよ。それで誰かデザインやれそうなやつで、売れ残ってるやつがないかって来たらしいんだよ。そしたら辻井さんが、ああ、あいつだったらいいと思ったんだろう。それでさっそく成績とか色々な資料をよこせていわれて、それで辻井さんに渡しちゃったんだよ。だからそんなこと知らないからこっちは。辻井さんはそういう言い方だったから僕に。それで出かけて行ったわけ。それで今日からでも下丸子で遠いけど行きなさいって言われて、それで会社訪問みたいなつもりで行ったんだよ。それで千葉大から辻井先生に言われて参りましたって言ったら、「お前何やってんだ！」って言われて、「何やってるって何ですか？」って言ったら、「今日はうちの採用試験の日だ」って。僕はお昼頃に行ったんだけど、もう午前中に全部学科試験終わっちゃってるって。「何言ってるんだ！」って怒るからさ、「何やってるとは何ですか！」って言って（笑）。「だいたい僕はここに入るって決めて来たんじゃないんだ、どんなところか見に来ただけだから、それならもう帰ります！」って言ったら、いやちょっと待てよって。それでなんだかこしょこしょ言ってね、所長室に行ったらいい。そしたらね、午後面接があるから、面接だけでも受けて行けって。じゃあせっかく来たからどんなやつがいるか顔を見て行こうかなって思って。それで外に出てうどんか何かすすって戻って来てさ、それでその時間に行ったの。そしたらその時は総務部長をやっていたんだけど、この人も京大の建築を出た人でね、藤井（左内）さんという人なんだけど、この人が後で所長になるんだけど、いきなりさ、「ドイツベルク（註：ドイツ工作文化連盟）って知ってる？」って言う訳だよ。「ああ、学校ですこし習いました。」って言って、「じゃあ知ってるだけでいいからちょっとしゃべってみて」と言われたから、それでまあ僕はこういうタイプだからさ、あること無いことは言わないけどさ、知ってること全部ペラペラ喋っちゃったんだよ。そしたらさ、「そこでいいよ、もういいよ」って言うわけだよ。それで「はい、今日はもうこれでおしまいです、結構です」って言われてさ。まあ入る気も無かったからさ、まあいいやって思って。それでまた次の日学校に行って辻井先生に、こうこうこういうことがありましたって言ったら、「そうかあ、俺も知らなかった」って辻井さん言うわけだよ（笑）。でも辻井さんは、まあいいよって。辻井さんはもうとるって知ってたから。それでその時、正式に受けて2人入ったんですよ。1人は芸大の鍛金を出た男でね、越智（健三）くんって言って、越智君は結局亡くなっちゃったんだけど、僕が辞めてからしばらくしてから学芸大の美術系の教授になってね。残念ながら亡くなっちゃったんだけど。これが面白い男でね。だけどまあ僕は決まったから（仕事に）出てこいって言われて、まあ僕も行くところが無いからしょうがないしね。役人より給料安いけどまあいいかって。高い給料なんてどこ行ったらくれるわけじゃないしさ。設計事務所なんてね、全然ね、タダ働きたいなもんだから。それでまあ一応入ったの。

辻：入所されたときには、剣持さんは1953年のアスピンのデザイン会議（註：第三回アスピン国際デザイン会議）に出席していたために、いなかったんじゃないですか？

松本：僕が入った1953年はアスピンだ。（剣持は）その前に勝手に2ヶ月くらい自分で伸ばしちゃってからさ。ニコンの一番高いカメラ売っぱらってさ、そのカメラを持って2ヶ月視察して歩いたっていう。

辻：それではじめて剣持さんとお会いになったのはいつですか？

松本：だから僕らは入ると通産省に入るわけだから、工業技術院。そうすると入ったやつ、みんな集められて工業技術院の各試験場をね、3日ずつくらいかけてぐるぐる回されるんですよ。そこで何やってるのかっていうのを全部（見せられる）。それが終わるとね、工芸試験場に入った我々はね、今度は鏡クリスタルとかね、それから面白かったのはね、日本鋼管の造船所があったんですよ。そことかね、それから電縫管を作っている電気炉なんかを使った、鉄を平に伸ばして最後に、ベンチドロー（註：ドローベンチ。引き抜き加工に用いら

れる金属加工機械)とかね。今考えるとおかしいんだよね。人が4、5人乗ってね、それでやっこみみたいなのをダイスの向こう側に出して、熱いそれを引っ張り出してきてね、ダイスを通して引っばる。みんなが握るでしょう？あとは自分の力じゃなくてね、台車でダーっと後ろに引くんですよ。そうすると真っ赤っかになって溶けた鉄がさ、ダイスを通してみんな丸まってくる。それがいわゆる電縫管です。それで熱いやつがこうなるからくっついちゃう。あとでもう一回くっついちゃったところを電気溶接でビューってやるんです。あれがいわゆる電縫管の仕事であって、それじゃないと鍛造のパイプって、ものすごく大変なんだよね。塊からどんどん叩きながら引っ張りながら、こっちから叩きながら押して行って、それでどンドンどンドン引っ張る。それでこういう継ぎ目の無いシームレスパイプっていうんだよ、を作っているんだけど、それをちょっと見せられたけど、それはもっと大きな工場じゃないと見せられない。それから汽車製造会社っていうのがあったんですよ。東京汽車製造っていうのが。それが今の東西線の竹中工務店のあるあの辺り、東陽町の近くに団地があるんだよ。あの辺にね、あったの。大きな汽車製造会社。僕らが見に行った時は山手線の通勤電車作ってましたけど。そういう所とかね。だから基幹産業じゃないけど、そういうところをみんな見せてくれたんだよ。それが研修なんだよ。それでその度に3日にいっぺんレポート書かなきゃならない。それが終わったところで、2ヶ月半くらいかかったかな。6月の終わりくらいになってから剣持が帰ってきたの。

齋賀：剣持さんはその頃、意匠部長ですか。

松本：そうです。それで誰だ？剣持さんって。ふっと見たらなんだかキザな感じの男がいるなあって、それが剣持だったんだよ。一番僕が嫌いなタイプだったよ。なんだ、ありゃあって思って。それで向こう(海外)に長くいたから向こうの奴と話せばさ、こう首をすくめたりさ、こんな格好したりしてさ、するわけだよ。英語はそんなに混じった話はしないけどね。圓堂政嘉なんて人も、なんだか知らないけど気持ち悪かったね、あの人もね。そのうち慣れちゃうと平気だったけど。もう半分英語が混じった日本語をしゃべるんだよね。それが彼の一種のスタイルになっちゃってたからあんまり気にならないんだけど、剣持は付き合う前からますますキザに見えるわけだよ。でもだんだんそのうち元に戻っちゃうんだけどね。元は知らないけど。だけどやっぱりちょっと……彼はものすごく僕のことを気にしてるわけだよ。色んなことをさ、すぐ噛み付くからね。ジャパニーズ・モダンなんてことを言い出した頃だから。桜貝みたいなね、薄い(酒器に)お酒を入れて、むこうが透けて見えるくらいの、薄い清水焼きがあるんですよ。大変なものですよあんな技術は。歪まないように焼くっていう。ガラスじゃないんだから。そういうのをね、例えばジャパニーズ・モダンだって言う。日本の技術しか(そういうものは)無いわけですよ。それで僕はすぐ噛み付いたのね。何か意見があるやつって言うから、「ハイ」って。こうやると割れちゃうんだよね、はっきり言えば。日本の技術としてはわかりますよ。だけど日本のデザインっていうのは、これは生活用具じゃない。一般庶民が使っていて、丈夫でしっかりしたものが(デザインなんじゃないか)。だってアメリカ人がこんなもの手にもって、これを美術品としてなんか扱わないでしょう。やっぱりね、これはお酒を飲むものだと思うの。そういうものでしょう。「こんなもので飲むかなあ」ってとかね、色んなことをガンガンガン言っちゃったわけだよ。そしたら芳武茂介っていうね、剣持さんより1つくらい上の人なんだけど、まあその時課長だった。芸大出てて。まあだけど、無くなっちゃうからさ、技術として。だからこれを今作っておくというのは、そしてもし向こう(海外)で興味を持ってくれれば大変に意味があるから、だから是非これは入れたいんだっていうことをおっしゃったわけよ。こっちも(一度)噛み付いたからさ。もっと丈夫で庶民的なものをもって(言った)。だって向こう(海外)のプラスチックの容器だってこんなものありゃしない。ものすごくごっついんだよね。それに厚いのよ。メラニン樹脂のコップなんてさ、冷めないよね簡単には。あれだけ厚いと。てなことを言いながらさ、やたらと噛み付いたの。でもみんなしらーっとしてるわけだよ、他のメンバーは。でも僕に一生懸命それを説明してくれたの、芳武茂介はね。それからしばらくして、ちょっとやっぱりまずかったかな、あんな言い方して。もうちょっと色々あったかもしれないって、それで謝りに行ったんだ。「先ほどはすみませんでした。ついこういう喋り方をしてしまうんです、勘弁してください」って言ったら、「うん、いいよいいよ。そりゃ君の言うことも、もっともだと思うよ。だけどさっ

き言ったようにこれは今やっておかないと大変なことになる。もうこういう技術は無くなっちゃう。だからどうしても作らせなきゃならない」でもわかってくれたんだよ。わりあいとね、おおらかな人だった。でもそれからすごく仲良くなったのその課長とも。まあ元憲兵だったっていうね、工業意匠課長は最初はあんまり好きじゃなかった、最後まで。でも僕が噛み付くこと知ってるわけだから、あんまり僕には色んなことを言わなくなっていったんだよ。そのうちにさ、組合がさ、次の産工試のさ、委員長を決めなきゃいけないって、あいつうるさいからあいつにしちゃおうかってみんなが言ってるのがわかったんだよ。それでまた組合の大会のときに噛み付いたわけ。なんかそうやってなんとなく入ったばかりの僕をね、委員長にしようなんてことをご相談になってるようですが、そんないつまでも僕はここにいるわけじゃありませんからって言っちゃったの。そんなの僕にさせない方がいいですよって（笑）。右も左もわかんないのに。そうじゃなくても個人としての色んな考え方をね、反映させるだけでも、それをどうやってここの仕事と両立させるかだけで、もう今学校出たばかりでヒーヒー言ってるのに。それで組合行ったらばね、もう一つタガがはまっちゃう。そんなの僕は絶対許さない。だからもしも僕を組合の役職につけようとしたらね、即刻辞めまして言ったの。脅しちゃったの。まあ結果的には誰も投票しなかったけどね。でもやっぱりあの時つくづく思ったな。フリーランスだと自分の自由っていうのがあるじゃない、僕が言いたいように言ってるわけだから。だけどそういうポストに就くと、国家公務員だってね、入ったらさ、すぐに所長室の前でさ、憲法に遵守するっていう誓約をさせられるんですよ、読んで、判子押して。そりゃそうだよ、税金から給料もらうんだから。国民に奉仕するのが国家公務員だから、それは研究所の職員といえど、そうでなければならぬ。それでもかなりタガがはめられてるわけでしょ。ところがまた組合ってというのはそれとは別の組織としてあるから、組織と個人の問題ってというのがね、入った途端にドーンと目の前に迫って来たんだよ。しかも組合員になりたくなくてもね、国家公務員になると同時に自動的に組合員になっちゃうんだよ。否応無しに組合員になっちゃうんですよ。それが国家公務員法で決められているはずなんです。だからね、2つの組織にがんじがらめにやられるなんて嫌だよってというのが僕の本音だった。組織なんて1つだけで結構だよって。それでも剣持事務所が人数少ないっていったって入れば組織だからね。最初は剣持と2人で僕も手伝った。その頃はあんまり組織っぽくなかった。

齋賀：その手伝いに行かれたのは、産業工芸試験所入ってすぐのことだったんですか。剣持さんが独立するのが55年だと思うんですけど。

松本：そうそう。だから僕は55年に剣持が独立すると同時に、夜ちょっと手伝ってくれやとか言われて、仕事があるからって。

齋賀：剣持さんが独立した時の仕事というのは、何を手伝われたんですか。

松本：それはね、日活国際会館の近くにね、的場っていう宝石屋さんがあったんですよ。その的場がどういうわけかサンパウロにね、ようするに日本料理屋を計画していたの。そういう投資をしていたのか、あるいはスポンサーがいたのかもしれない。その建物の図案が来ていたの。それを剣持さんが、そのコンセプトだけでいいから、ちょっと作ってくれませんかって頼まれちゃったの。それで剣持が引き受けたの、仕事は別にないから。彼は独立した時に1つも、例えばジェットロ（註：日本貿易振興機構の略称。1958年に全額政府出資の特殊法人日本貿易振興会として設立）とか、当時いっぱい海外に見本市があったけどさ、そういうところから一切仕事をとらないで、独立するんですよ。あとで独立する豊口克平（註：1905 - 1991、デザイナー）なんかはさ、モスクワの見本市で（仕事を）抱えて出て行くんだからさ。あの人はわりあいとそういうの、うまいからさ。官庁の仕事、色々やるわけですよ。もちろんオリンパスの顕微鏡なんか、なかなかいい仕事をしていきますけど。だけど、剣持はそれを一切やらなかった。あれだけ長い間役員やっていたのに。役人の顔をきかせればいくらでも仕事をとれたはずなのに、一切（やらなかった）。ニューヨーク万博の時だって、前川（國男）さんが設計で、手伝ってよって言われて。わかりました、やりますって言ったけど、それぞれがジェットロと話

し合いで決めるっていう（話だった）。ジェットロはとにかく、所員はニューヨーク出張を何回、とかね、日当いくらとか、一切合切そういうの全部出してさ。それで彼（剣持勇）はファーストクラスで行かせる。それでももちろん日当はこれこれって、全部それ（ジェットロ）に合わなきゃやねえって。（そんな条件をジェットロが）のむわけないんだよね。役人くらいになってファーストクラスに乗って、他の奴は乗らない。だから最初から断るつもりだったんだよね。そしたらやっぱりダメだってジェットロが言い出して、じゃあ受けないって。前川さんに電話してさ、「その仕事は相当体力使うし、これくらい（の報酬を）もらわなきゃダメだ」って言って、全部条件を出したの。でもそれは「出さない」って言われたから、「じゃあそこまで国に奉仕する気は無いから降ります」って、降りちゃったの。前川さんはさ、「なんで剣持君降りるんだ」って僕に電話がかかってきちゃってさ。それで「前川先生、うちの剣持のこと知ってるでしょう」って（笑）。一回ヤダって言ったら絶対うんって言わない人だから。だから前川先生からのお声がけではあるけれど、ダイレクトに向こうとやれっていうお話なんで、条件が満たされないとやらないっていう彼の性格はご存知だと思いますが、ご理解くださいって謝っちゃったんだよ。やっぱりそういうようなところがありましたよ。だから仕事無いんですよ。だからさっきの場的場さんの話はうけたわけだから。それでじゃあっていうんで夜ね、彼の家へ行っては、なんかノミがピンピンはねてるんだけど、痒くてしょうがないの（笑）。そこで打ち合わせしては持って帰って、家でちょっとラフスケッチ描いたり、ラフなプランを描いたりして。あんまり正式なスケッチじゃなくて、これくらいの厚みのレポート作って、その表紙を剣持がつけてさ。和綴じの本みたいにしてさ、全部自分で作ってそれで持って行ったの。そうしたら（先方が）「もうこれで十分です、すぐに話を進めます」って言って、些少ですがっていきなり現金が入った厚い封筒をさ出されてさ、「これでよろしゅうございますか？」って、剣持は請求してないからね、何もね。「ハイ、頂きます。ありがとう」って持って帰ったの。それで三信ビルの中にあるレストランで、どうせ昼飯食わなきゃならないからって、生まれて初めてハンバーガー食ったんですよ。あのハンバーガーじゃないんですよ。ちゃんとしっかりしたパンがスライスしてあって、スライスしたトマトがあって、自分でパンにそれらをはさんで食うっていう。うまかったよ。今のあんなふにゃふにゃのね、甘ったるいパンじゃないから。それにああいうようなハンバーグじゃない、そのままハンバーグライスで食っていいようなハンバーグ。こんな型に押ししてるのじゃない。だってその頃まだ無かったんだもん。マクドナルドも何も出てなかったから。ああまいものだと思った。それでそこで食事が終わってからコーヒー飲みながらさ、さっきもらったのをパピパって（見たら）、結構あったんだよね。（剣持さんが）半分にしたらね、「これお前の」って。「えっこんなにもらうんですか？」ってもう俺の給料何ヶ月分、こりゃ悪く無いなって（笑）。

齋賀：その頃すでに剣持さんは独立してたんですよ。

松本：もちろん。

齋賀：それが最初の仕事なんですか。

松本：そうです。

辻：それまでの、1953年から55年までの産業工芸試験所から独立までの2年間は、剣持さんにとっては、例えば新制作協会に出展なさったとか、渡米をしたりだとか、JIDA（註：日本インダストリアルデザイナー協会）を設立したりだとか、丹下（健三）さんたちの「例の会」（註：浅田孝、池辺陽、大江宏、武基雄、河合正一、丹下健三、吉阪隆正らの集まり）に出席したりというような、デザインの近代化をめざして、他の分野の芸術家とともに、総合芸術的な方面に関わりを持っていくんですけど、そういった時の剣持さんと、松本さんの距離をお伺いしたいです。一緒について行ったりされていたんですか。

松本：「例の会」なんかは、僕は全然関係ありません。まだ全然、剣持さんとあんまりコミットメントしてな

かったから。少しだけ見ていた。ただ仕事としてはね、海外の見本市の政府ブースを設計しなければならないっていうのがあって。一番最初は産業工芸試験所というのは、昔の戦争前の工芸所時代から1年に1回、研究発表会みたいなものがある、物を作っている所ですからね、基本的にはね。レポートなんていうのはあまり出ない。だからそれが三越本店の催事場で毎年やっていたんです。それがタウト（註：ブルーノ・タウト、Bruno Taut）の時代もあったんだよね。それをタウトが見て、ものすごい批判をするわけですよ。それでたまたま剣持がその側について、色々な話を聞いちゃって。もちろんタウトはドイツ語しか喋らないから、剣持はほとんど最初は英語も喋れないでしょ、だから誰か通訳していたに違いない。それでこれは大変だっていうんで、タウトを産業工芸試験所（註：当時は工芸指導所）によんで来て、それで指導を受けた方がいいっていう進言をするんですよ。剣持も言いたいこととどんどんどんどん言っちゃうタイプだったんだよきっと。それでタウトが来るんだけど、あまりにもの官僚組織に嫌気がさして、6ヶ月で辞めるわけですよ。

ともかくとしてあの時、剣持が僕と接触しているのは、やっぱりそういう海外見本市だよ。それで展示会もあったのね。僕が入った年の暮れに、といっても3月になってから。そのディスプレイデザインのエレベーション(立面)だけ考えろって言われたんだよ。プラン(平面)はもう決まってるから。それで僕は例によって嘸み付いたわけだよ。建築っていうのはプランとエレベーション、同時に考えられなければならない、エレベーションだけ別に考えるなんて、そんなのはおかしい。やるなら全部、プランまで直させてくれるならやってもいいです、と言った。そしたら「それはお前、もう無理だよ。もうだいたいこれで決まってるんだから」って。それがいわゆる彼のジャパニーズ・モダンって言われた、家具類の一番最初の試作品を展示する部分だったんですよ（註：第2回「デザインと技術」展、1954年3月。この展覧会を期にジャパニーズ・モダンへの批判と反論である「ジャポニカ論争」がおこったとされている。吉阪隆正「ジャポニカ是非論」『朝日新聞』1954年4月2日朝刊）。それで「お前に任せるから。すこしは直してもいい。でも全面的には変えられない。この次は全部お前に任せる」って言われたの。でもその次の年のやつは僕はやらなかったの。半年後に入れた僕の同級生の関口(正巳)っていうやつがやったんですけど。それは僕はノータッチだった。それよりも前にやらされたのが、ワシントン州シアトルでやった日本の見本市（註：《ワシントン州国際見本市モデルルーム(ショー・ルーム兼商談室)》1955年）だったんですよ。その政府ブースを作る。それをノックダウン（註：部品セットを外国に送り、それを現地で製品に組み立てて販売する方式）で作る。それを全部お前に任せるって言われたんですよ。中に飾るものは全部、剣持が指導して、皆の意見を参考にして選ぶものをそこにディスプレイすると。「柄はお前に任せる」って言うんで、それで最初に剣持のために作ったのが、田の字プランのね。どう考えても田の字プランしかないなって。だから空間そのものが日本的でなければいけない。天井は無いんだけどね。あとはやっぱり展示の一つの要素として、大きな一本引きの障子をつけようって。あとは床は剣持が前に作った皮がついた細い竹で編んだ敷物があったんですよ。それを全面的に敷こうって。そこは人があがって歩く場所なんだから。歩かない所だけ、僕が考えたのは、お習字をやる時に使うブルーの毛氈があるんですよ。わりあい厚いやつでね。それを敷きたいって考えてそういう話をしたんだけど、結局そういうものはなかなか手に入らないんで、ブルー系の絨毯を敷くことになっちゃったんだけどね。その上には(渡辺)力の椅子だとか、剣持さんが連れて来た篠田桃紅さんっていう書家に「炎と水」というテーマで、彼女に言わせれば「墨象」だって言うんですけど、墨の抽象です、墨で描いた抽象画(《炎・水》1955年、壁書)。それでそれをパネル仕立てにして組んじゃおうって。あとはがらんどうにして、片っぼだけは障子があって。ノックダウンするためにはジョイント部分は全部ピンにして、ロッドを水平にさせるためにブレース(筋交)を作って。奥だけ全部壁にしちゃって。それから真ん中の柱と正面向かって右側の柱との間は下だけ少し上げてね。上だけは壁できちっと固めて、だからこっち方向の壁は無いんですよ、左右みんなブレースにした。そのブレースのところは障子を引いたり出したり開けたり閉めたりするやり方にして提案したんですよ。そしたら「いい」って言う。それを使おうって。それで外注して作ってもらって。それで産業工芸試験所の講堂でそれを一回組み立ててみようって。講堂の中に入る大きさにしたもんだから。それで現地に行ったら簡単に組み立てられるようにする。だから全部記録を採る。写真も撮る。それでやったんですよ。それでなんだか今まで作ったような変な物は、一切止めさせちゃった。そしたらわりあいそれが評価が所内でも高かったのね。1954年の夏から

秋くらいまでそれを作って、終わったすぐの1955年に、ヘルシングボリという所で、建築とデザインの展覧会（註：国際工業デザイン・住宅・家具・工芸博覧会（スウェーデン国際工芸博覧会、通称H55）、1955年6月10日～8月28日）が行われる。展覧会っていうか博覧会だね。それで外務省に入ったその情報が、ジェットロまでばーって（広がって）、国際文化振興会（註：現在の国際交流基金）っていうのがあって、それを通して結局、通産省に回って来ちゃったんだよね。行く所が無いわけね、文部省ではそういうとこまでやってるところは無いから。それで産業工芸試験所に回って来ちゃったの。それでお前それ担当しろって。それで大きいんだよね少し。どういうプランにしようかなあって思って。まあ幅は前よりも少し奥行きが狭いんだけど中には一応人が入るっていう前提だから、じゃあ床を上げちゃおうって思って。45cmまで上げちゃう。それでそこへ上がる橋みたいなのを作っちゃう。それから畳の部屋、それからあの頃はヨーロッパにでもどこにでもある麦わらで編んだカーペットの部屋。あとは厚い木を積み重ねていって壁にする。そういうことを組み立てていってプランを作っている。時間が無いんだよね。次の日持ってこいっていうから一晩徹夜してさ、ラフを作って書いて持って行ったんだよ。そしたら「これでいいから。今日夕方、丹下さんと会うから、お前ちょっと説明しろ」って。丹下さんに一応チェックしてもらって、剣持さんは考えていた。それで行ったんですよ。そしたら丹下先生と新橋でさ、なんか森永かなんかの、それこそミルクホールじゃないけどちょっとしたレストランじゃないよね、ティーラウンジみたいなところで、丹下助教授と初めて向き合ったんですよ。それで説明したらさ、あの人ね、どんなに若い人でも「君」で言わないんだよね。必ず「さん」なんだよ。僕、偉い人だと思いました。「松本さん、これいいですよ、これでいきましょう」って、僕の案でOK出ちゃったの、一発で。それでそこでいろんな話をして。それが丹下さんとの出会いの最初。剣持は何回も（丹下健三に会ってる）、「例の会」もあるし。

齋賀：それはまだ剣持さんが独立する前ですか。

松本：そうです。1954年。1955年には、ものを作っていたけど（独立なんて）場所どこにも無いからできない。それで全部作ってもらって、加工は全部僕が描いた木造の図面で、向こうで作ってもらうことにしたの。それで向こうに早稲田の笠島洋二っていうのがいて、あとで田中（久）さんという人も行くんだけどさ。笠島さんとは先にコンタクトが取れていて、その人に向こうでこっちが描いた図面通りに作ってもらおう。それで僕はどうせ作ってもらうならね、その人のデザイン力が入るのは嫌だと思って。なぜかというね、実寸を書かないとね、障子とかね、いろいろな物が全部あるわけですよ。そういうものも全部こっちで作って持って来なきゃならないわけだよ。だからあらゆる部品をこっちで作って持って行って。かなり面倒くさい格子も考えたんだけど、それも持って行って。スレンダーな細い2本（の格子）があって、1本ごとに少し太めのやつ。だから3本に1本は太めのやつという、かなり複雑な縦格子なんですよ。こっちで作れるものは全部作って、それで船積みで送ったんですよ。そのためには敷居にしても、長押しにしてもさ、全部原寸で書いて納めてもらわなければダメよって。笠島さんは日本人だから建築家だし、ご存知だと思うけど、でもそこまで書かなきゃおさまらないから、全部書いてやっちゃったわけよ。それでこれだけ渡しておけば大丈夫だろうって。柱と梁、土台に相当する、それをどういうふうにおさめるか、それまで書きちゃった。生意気な野郎だなと思ったかもしれない。僕よりかは年上だからね。一応それで全部の図面を送ったんですよ。そしたらまあ、その通りにできたらいい。それで一番最初に『domus』（註：イタリアの建築雑誌）がそれを特集しちゃったんだよ。そのときね、笠島洋二がデザインしたことになるっちゃったんだよ。それで剣持がそれを『domus』が送られて来た時に見て、なんだこれは、違うじゃないかって言ってね、すぐ笠島に手紙書いたんですよ。すると「あれは『domus』の編集が間違えて」っていうけど、あれは嘘だね。それでもって結局スウェーデンではね、H55の日本館のデザインは笠島洋二が設計した、という公式記録が残っちゃったの。それでほとんど同年代の田中さんという人がね。あの頃は大使館じゃなくて公使館だったんですよ。公使がシブサワ（表記不明）さんと言ったかな。その公使が（H55の日本館に）王様と見に来るって、それで写真も撮って笠島がちゃんと写ってるわけですよ。それが公式記録に残っちゃってるんです。それで笠島が設計して、笠島が説明したことになっている。確かに

日本側からは他に誰も行けなかったの。お金も無いしね。あとで別の所を回って行った産業工芸試験所の人間が、それを後で見に行き行って写真撮って来て、『工芸ニュース』にも載るわけですよ。だけど僕はとにかくIAI、産業工芸試験所なるものがどこにも出て来ないのはおかしい、不公正だって。田中さんから僕の所へ手紙が来てさ。そしたら出来る限り資料を集めて送ってくれて。そしたら「俺（田中さん）が頑張っ、向こうのオーソリティーの情報を出して、それで（本来デザインした者の名前に）変えさせる」って。僕はねえ、何を今更って。55年でしょう？（もうその連絡の時には）70年代半ば過ぎてるんですよ。だから20年くらいたってそれを言われても確かにそうだって。だってそれを証明する方法が無いわけじゃない。だってもう産業工芸試験所は無くなっちゃってるんだから。それで豊口克平に電話してさ。何か証明書いてくれて。確かにこれはやったって証明を書いてもらったり、色んな人に当たってね。丹下さんにだって書いてもらおうと思ったわけですよ。そしたらたまたまこっちで書いた図面の原図が出てきたわけよ。それも全部コピーをとって、全部揃えて（田中さんに）送ったんですよ。それには産業工芸試験所の判も押してあるわけよ。剣持のサインが入っていてさ。僕のはドローイングで入ってる。これだけあればなんとかなる。変えると返事も来たんだけど、結果的には変わってない。それでまたね2年くらいたってからその田中さんから電話かかってきて、日本に来たから会いたいって。こっちは今、その当時ちょうど皇居の仕事をやっててね。時間が不規則で向こうの都合で急に会合が決まったりしたから、とても動けない。僕は何か含む所があるんじゃないかって思って、そのうちに彼の知っている菊竹（清訓）さんだとか、よく考えてみるとみんな早稲田の人が多いんだよな。建築家の所みんなに手紙出してさ。そうするとみんなその手紙が俺のところに戻ってくるの。日本建築家協会にまで出してるの。なんかやっぱりね、同じ時期にいた日本人の建築家の人たちの一人がたまたまそういうチャンスがあって、しかも彼がデザインしたことになって、結構有名になっちゃってる。それで彼の方は割りきってるわけですよ。田中さんはそういう含みは無いんだって、わざわざ言ってくるのもね、これは含むところがあるんじゃないかって。だけどやっぱり剣持さんの名譽のためにもね、これは絶対に変えなきゃならないんだってもうすごい勢いで。僕が言うんだったらわかるけど。

辻：1954年に建築家の著作権を巡る論争がありますよね。産業工芸試験所でテーマにされていた近代日本調、いわゆるジャパニーズ・モダンだったり、ジャポニカと言われていた背景には、やはり先ほどの海外の見本市のブースだったりとか、松屋のデザインセンターもそうですけど、デパート等の展示場を舞台にした通産省による外貨獲得が背景にあったというのはわかっているんですが、当時建築界で盛り上がった運動に、伝統論争があったんですけど。

松本：あれも1955年、54年くらいかな。結局伝統論争はね、針生一郎（1925 - 2010）が訳したヨーゼフ・レーヴァイ「建築の伝統と近代主義」（『美術批評』1953年10月号）っていうね、53年の論文が最初なんですよ。あれが1つのポイントになってるんですね。

辻：そうですね。それでその裏側に、さっき松本さんがお話された組合のお話だったりとか、海外の目を意識した制作活動に対する自己批判がある、ということを書く建築家やデザイナーもいます。産業工芸指導所ないし、剣持さんないし、松本さんが伝統論争をどういうふうに解釈していたのか、どういうふうに捉えていたんですか。

齋賀：ちょっとその話の一つだけ付け加えたいんですが、状況の話も大事だと思うんですけど、デパートなり、国内向けに生活像を提示しようという役割があったわけですよ。もう一つ、海外の見本市に持って行く時には、日本の生活様式をこういうふうに行きたいということがあったと思います。ブルーノ・タウトの話が先ほどあったと思うんですけど、ブルーノ・タウトが三越の催事場を批判した時の対象というのは、もともとの人間像の設定が無いじゃないかと、そういう話があったと思います。それが松本さんが関わるようになるような20年の時を経るまでに、剣持さんが色々な葛藤をして、色々な挑戦をしていくと思うんです。伝統論

争という大枠も大事だと思いますが、ブルーノ・タウトから始まった剣持さんの生活像の提示という意味での見本市だったり、展示場への出展だったり、どうやって成長してきたのかとか、どういう変遷があったのだったのかとか、松本さんが入ったときには剣持さんがそういうことに対して、どういう考えで対峙していたかということもお聞かせ下さい。

松本：タウトは確かにそういう批判をした。その当時の産業工芸試験所（註：当時は工芸指導所）がやっていた、最も工芸的なものですよ。だからそれは産業工芸と後で言うんだけど、生活工芸と言って美術工芸とは一線を画すということを一生涯懸念。それを斎藤信治所長の時代から、それでやってるんだけど、現実にそれを作っている職人さん達はもちろん工芸指導所にはたくさんいたんだよ。そのひとたちはやっぱりね、生活雑器というよりはね、美術工芸の方に興味があったんだと、僕は思う。僕はその当時、産まれた頃だから全然わからないけど。ある時僕がそういうふうに分ったら、それはすこし読みすぎだと言われたけど、東北地方の民度の低さというのは、国としてはほっとけなかったのね。だから基本的になんで仙台なのかという。だっていわゆるそういう工芸だったら焼き物だって浜田庄司がいればあそこだってなるし、みんな色んな地方に色んな工芸があったわけだよ。それが生活雑器として、容器として使われる物がたくさんあって作られていたわけだよ。だからそれにも関わらず仙台だ（註：仙台に指導所が置かれたか）っていうのがなぜかっていうのが、ずっと僕はまだ疑問なんですよ。東北地方のそういう問題に対して、日本が一番経済的に困った時代が1929年ちょっと前くらいから、僕らが産まれた直後くらいは、今までの中でも大変な時代だったわけだから。そうすると村役場で娘を売りますなんてね。それは東北で売られた娘たちがみんな吉原なんかに来て遊女になるわけですよ。それに対して若者としてやっぱりなんとかしなきゃならないって思うかもしれない。だけどそれよりも商工省あるいは農商務省と呼ばれていたあの時代の役人たちだって、それは東北の民度を上げなくてはならないっていうのは大きな命題だったはずなんだよ。それを、やっぱり東北地方は工芸の色んな技術があるわけだから。雨の時に着る蓑みたいなものだって編まなきゃ作れないわけですよ。色んなものがあるんで、それをなんとかしてデザイン、あの頃はデザインなんて言葉は無かったけど、それで普通に日本中で使いやすいもの（にする）、あるいは、それらを海外に売りたいと。そうするとドルが入って来るわけだから。だから仙台筆筒なんて相当数いってるわけですよ、当時からね。戦後はアメリカ兵たちがいっぱい買いあさって持って行って、それを家庭の中に持ち込んで使ってるっていう状況を、剣持が行ってる時には見ているわけですよ。だからそういうようなことがバックにあるわけね。恐らく当時の技術者たちはやっぱり東北の民度をあげるためには、そこで作ってる、農村で作られたような、家庭で使う雑器みたいなものを、もうちょっとレベルアップすれば、海外にうけるんじゃないかというふうに分考えた僕は思うんだよ。僕がそういうことを何かにちょっと書いたらね、ある時、「それは違う、全然話しが違う、そうじゃないんだ」と。あくまでも政府の方針としてそうしたんだと。でも依然としてなんで仙台なのか、僕にはわからない。あとで東京本所というのを作るんですよ。東京本所を作ったのは吉武(泰水)さんなんだよ。もちろん戦争で燃えちゃうんだけど。巢鴨にあったのかな。たしか、吉武さんだったと思うんだよ。

齋賀：それが1930年代、40年代くらいの状況ですよ。

松本：そうそう。最初はおそしかなかった。それで東京本所を作って、剣持は本所の勤めになるんだけど。でも戦争で燃えちゃって、戦後は岩崎通信の長津田かどこかのあの辺の工場に移って、その後で下丸子に庁舎を作って、そこに移って行くわけですよ。それはもう完全に通産省の時代になってるわけだよ。だけど農商務省時代は、農商務省っていうくらいだから、農業と商務と産業とがやっぱりくっついてたんだよ。だからどう考えても僕は東北だと思うんだよ。だって少なくとも東京から西の方はさ、やっぱり民度高いよ、どう考えたって。もっと貧しかったらもしかしたら長野かもしれない。長野県は相当民度が低いと、僕は思ってるんですよ。だから色んな瓦がふけない理由っていうのがね、寒いもんだから瓦に水が染み込んで凍って瓦が割れちゃうということがあるもんで、あの板葺きなんですよ。特に南信州はそうです。北の方はいくらか瓦乗っけ

てるのがあるんだよね。だから中央線できてもね、小淵沢を越えて長野県の境、茅野の方へ入ると途端にあの板葺きになっちゃうんですよ。それが民度の低さと思うかどうかは別の問題として、何となく貧しく見えるわけよ。でも東北ではわりあいと瓦を乗せている所はあるところはある。だけどそれは大きな農家ですよ。ほとんどはやっぱり（板葺き）、土間住居が残っているくらいだからね。ほとんど土間で生活するんですよ、大きな庄屋さんの家でもね。今でも残っているけど重要文化財になってると思うけど、曲り家だね。馬や牛と同じレベルのところに大きな厚いむしろを敷いて、そこが住居になる。寝る所だけ床があがってるんだけど、そこははっきりいっていっぱい麦わらが敷いてあるだけです。だから馬やなんかが寝る所と同じなんだよ。その中に素っ裸になって入るんだってさ。すごい暖かいんだってさ。だって暖房無いんだからね。床に炉があって、だから床でいきなり焚き火するみたいな感じで、そこでみんなまわりに座って飯食う訳だから。それが中村家っていったっけなあ。あるんですよ、上ノ山に。大きな家ですよ。それで格式が高いから、侍やなんかが来た時に入れる表玄関がちゃんとある。それで全部畳敷きで立派な床の間がついている家があるんだけど、そこは全然生活としては使っていないんですよ。だから一般の家ではほとんど全部床の上で、土間の上で生活していた。

齋賀：松本さんがおっしゃるように東北の民度の低さを改善させていこう、という意識が工芸指導所にあったとして、剣持さんも元々そこで働いていたんですよ。

松本：でも彼はね、そこまで意識があったかは別として。

齋賀：それでまた剣持さんが東京に移ってくる時に、急速に建築家たちとの接点を増やしていくわけですよ。

松本：いやまあだけど、それはずいぶん後だよ。東京へ来るのはまだ若い頃だもん。だって東京が焼ける前からね。それを知ってるんだもん彼は。全部それが灰になって、だけど例の『規格家具』（相模書房、1943年）っていう本を書きましょう。あれは明らかに国策にそっているわけですよ。いかに小資源で有用なものを作るか。もう桐箆筒なんか作る時代じゃないって、彼は考えている。だけど桐箆筒がもっている、生活用具としての意味はかなり理解していた。だからできるだけすごく立派な材料じゃなくても、生活に十分役に立つような箆筒を作らなくてはならないとかって色んなことをやって、あれを作るわけですよ。椅子や何かが入っているのはまた別の物でタウトとやった何かで安いものを作らなきゃならないってなことも含めてちらっと載っているんだけど。あれのね、ネタ本みたいなものがあるんですよ。フランチェスターっていう人が書いたドイツ語の本があるんです。それもかなり彼は訳して読んで、それが産業工芸指導所にもありました。だからそれもある程度ネタにしていると思いますよ。だけどかなりタウトに教わったことがあそこで集大成したのは事実。彼が書いた本は唯一あれだけだもんね。でも相模書房からちゃんと出てるんですよ。そういった意味では彼はあの当時そういうものを書く余裕もあったし、野心というよりも、俺がやらなくて誰がやるという感じはあったと思います。だから周りの状況を読む力っていうのは割にあったんじゃないかな。だから木製飛行機を作らせるというのを自分から売り込みに行ったんだからね、間違いなく。遠藤中将という人のところにね。陸軍だけどね、航空兵器生産本部長っていうのかな。それで木製の飛行機を作ることができる、その技術が産業工芸指導所にはある1回見てくれて乗り込んで行って連れて来てみせるわけですよ。それで成形合板技術を見て、これは出来たと思ったんだよ。だけどソビエトがノモンハン事件の時に木製飛行機をすでに飛ばしているんだよね。それを撃墜したやつを見て、あれはなんだったって日本まで持って来て、剣持さんたちが見たんだね。そのとき石炭酸樹脂を使っているというのがわかったんだよ。だからいろんな技術的なバックアップを解析する技術が産業工芸試験所（注：当時は工芸指導所）にはあったんですよ。単なるスタイリングデザインっていう（だけじゃない）。だから剣持がいつも言っていたのは、色んな技術の集積がデザインなんだよって。だからどうやって作るかわからないままデザインしたものなんか、デザインじゃないと。絵に描いた餅みたいなもんなんかデザインじゃ困ると。作り方がわからないでデザインなんかすると。そういう言い方になっていくわけだよ。彼は木工技術もやっていたから当然、木工技術もかなり詳しいんですよ。突き板にさえ末と元があるって言い

出したんだから。だから「ちょっと極端じゃないの？」って言ったら、いや「でも元は元で末は末なんだ」って。だから天地を逆に使ったらおかしいって。さかんに言ってたもんね。それは木造の住宅やるならね、まさか木材の末と元を逆に使うなんてそんな大工はいないよね。必ず根っこの方を下にしてどんどんどんどん使うでしょ。やっぱりね、そういうことを見分ける力があつたんだね。それは彼が実践してきたデザインの仕事の中で、非常に重要な意味があつたと思う。だからそういう意味で、剣持さんは木材工芸出身だから当然だと思うけどさ、いい加減な知識、技術じゃないんだよね。自分でかなり手を入れてるってことは。

辻：でも戦前のタウトを巡る状況だとか、生活改善という命題に対して、通産省が抱える問題だったりとか、生活の向上という状況は、戦後でも同じですよ。

松本：全く同じ。

辻：戦争という大きな空白とその再開という意味ではなくて、生活改善の受け皿の過程、おおまかにいえば大衆みたいなものが戦後には明らかに状況が違う中で、ただのタウトから続く連続した状況ではなくて、そこにある変化みtainなものに興味を持っていて、伝統論争だったり、戦後に行われたデザイン運動において、やはり日本的なデザインというものを抱える時に必ず戸惑いみtainなものがあつたんじゃないかと想像できます。剣持さんにしても、障子とか記号的に意味を持つデザインに、どういった意識があつたのでしょうか。

松本：はっきりいってね、ヨーゼフ・レーヴァイのあれ（註：前出「建築の伝統と近代主義」『美術批評』1953年10月号）は、僕は産工試（産業工芸試験所）の図書室で読んだんですよ。それと日本でおきた建築の日本化というのは、一緒にむすびついてるとは僕は思わなかったの。やっぱりハンガリーのあれは、あの国のあのバルカン半島での位置とは、すごく大きな影響があるわけじゃない。しかも長い時間をかけてトルコの影響がある。それにウィーンまで含めてプラハまであのへんまで全部行っちゃってるわけでしょう。それでそのあとはまた今度はトルコを追い出しにかかるという。その時ロシアがかなり関わって来たりするわけだよ。そういう色々な文化があそこの中に合流していくというところで、ハンガリーという所は、戦争でフィンランドと一緒にドイツ革命で戦うんですよ。そのくせドイツが入って来ちゃうんですよ。それでそれを叩くために今度はロシアが入って来てものすごく大きくなる。それに比べたら日本なんか単純でそんなものはほとんど無いんだよ。唯一あるのは戦争に負けて、アメリカの文化が、ホームドラマのようなものも含めてね、テレビでそういうものがいっぱい入って来ちゃったんだよ。家の中でお父さんが自分の座る位置が決まったりさ。だけどそれは誰がどこに座るかというポジションがさ、アメリカにもあつたんだということがさ。日本じゃみんな上座と、亭主の場所って決まっていたわけだからさ。同じなんだよね話は。家長がどこ座るかというのは。だけどアメリカのああいう民主主義の中でどうなのか（は知らなかった）。留学する人がいっぱいいてさ。だから知っちゃうわけじゃない。それがしかも焼け出されちゃってね、敗戦後だって防空壕の中に住んでいた人たちが、東京だってたくさんいるんだから、そういう人たちが、まあテレビで見るとは随分後だけど。だからとにかくそういう状況が、アメリカの生活文化が堂々と入って来ちゃったの。それをいち早く見たのが、アメリカ文化センターの図書館（註：CIE 図書館）で、日比谷にあつたんだけど。そこにみんな向こうの雑誌が全部あるから、建築家もデザイナーもみんな群がったわけですよ。あとは産業工芸試験所が出していた『工芸ニュース』が、あのころ林昌二なんかになんかに言わせると、建築雑誌なんか面白くもなるともなかったけど、『工芸ニュース』だけはずっと、取って見てたって。情報がすごく早くて、しかも海外の情報が非常によくわかったと。あんな薄っぺらな雑誌だったけどね。「あれはすごい」って彼は言っていたよ。まだ『国際建築』があんなに四角い版じゃなくてね、このくらいの版のときに、でもあそこに載ってくるやつは翻訳されてて、あれだつたんだけど、やっぱり建築のやつ（情報）は遅いよね。だから結構、建築家の中でも『工芸ニュース』を読んでいた人たちはかなりいるんですよ。後で聞いてみるとね。まあもっと調べたら面白いと思うけど。それでどちらにしてもアメリカの文化がいっぱい入っちゃったの。それで全体にその方向に動く。まあ丹下さんのコンペ

(註：「広島平和記念カトリック聖堂」の設計競技)の時だって最初はさ。西部開拓の記念碑の時に、ものすごくでかいんだよあれ(註：エーロ・サーリネン(Eero Saarinen)による《ゲートウェイ・アーチ》(ジェファソン・ナショナル・エキスポ・メモリアルの記念碑)の設計競技案を指す)。あの中に斜行エレベーターが入ってるんだ。全部断面は三角でね。それでステンレスか何かですよ、あれ。余談だけどあれの建設記録映画を見たことがあるんですよ。面白いよ、あそこにも鷹(職)がいることがわかった。両方からこう上げてゆくでしょ。最後のキーストーン(註：アーチの最頂部に差し入れて、全体を固定する楔形の石)をはめる時に、日が昇ると温度があがってくると(熱で建物が)伸びて来るわけですよ。間がね、少し縮まっちゃうわけ。でもびったり上げなくちゃいけない。それでね、星条旗をぶら下げた最後のピースがね、上にあるデリック(註：クレーンの一種)でね、つり上げて行くんですよ。なかなかいいですよ。望遠で撮っているその写真が載っているんだけど、映画ですからね。そうすると中でいっぱい鷹が駆け回ってね、最後のところでジャッキでね、一生懸命調整しているわけよ。伸びて来るやつを押さえてるわけ。そこへ最後のやつが上がって来る。それでバシャッと入るわけですよ。なかなかかっこいい。あれの形が最初、広島の(コンペ案)にもあったんだよ。再現ですよ、これ(ゲートウェイ・アーチ)のね。丹下さんの所にあったんだよ、もちろん今は無いけどね。やっぱりそういう色んな新しい情報っていうのはさ、色んな所から入って来てさ、日本の建築家たちに大きな影響を与えたと思うんですよ。丹下先生がなかなかね、面白いけどね。愛媛(《愛媛県民館》1953年)のシェル(構造)のドームでもさ、あれは丹下事務所の連中に聞いたけどさ、もうヒヤヒヤだったんだよって言って。これ全部足場組んでサポートしてて、そこでつってるんだけどさ。あれを外した時に本当に計算通りにさ、リングのところに均等に力が配分されていくのか。配分されないとな、偏って入っちゃったためにリングが全部落ちこっちゃうわけですよ。それがもう最初は冷や汗だったんですよ。それで非常に最後はきれいにパーって、これが天井リングになるわけでしょう。だってそうでしょう、こうやって(円弧を描くように)押すわけだから。こうやって広がるのを押さえているわけだから。だけどああいう技術というのは日本には無かったわけだから、当然向こうの技術を色んな文献読んで、ああいうのを作っていくんだよね。でも新しいものを次から次へとやるからさ。だけど丹下さんもだんだん自分のスタイルになっていくわけでしょ。色々言われているけど、丹下さんは次から次へと色々新しいことをなさるといのは、やっぱりすごいですよ。磯崎(新)がどんどん変身していくのとは大分違うんだよね、丹下さんのあれは。だって技術的な問題がその前に無いものをやるんだからさ。図書印刷の工場(《図書印刷原町工場》1955年)があるんだよ。あれだってさ、あの長いスパン(註：柱間。工場建築では、無柱の大空間を確保するために、柱間を長く設定することが求められる)をさ、こういう(中央が厚く、外側にむけて薄くなるような)梁を伸ばすわけでしょ。それでこっちはピン(註：ピン接合。構造計算上、回転力に対して抵抗しない接合部のこと)なんだよね全部。独立基礎を持ってさ。その上に乗せていくわけじゃない。それはあの頃造船業がね、仕事が無くなっちゃってかなり安く作ってくれたんだよ。それであれをワンスパンで、ものすごい長いスパンで大きな無住の空間を作って、そこに印刷機械を配置してっていうのが丹下さんのアイデア。ちょうどワックスマン・ゼミ(註：ワックスマン・ゼミナール。コンラッド・ワックスマンが1955年来日し、建築家や学生を集めて開いたワークショップ)の頃。僕ら見学に行ったんですよ。途中でね、列車に乗ってね。ワックスマンも確か一緒に行ったと思う。それで丹下さんのご案内でさ、全部連中みんなで見に行ったの。すごかったね。なんでこんなにでかいスパンかけられるんだろうって。そういうことはほとんどの人がやっていないのにも関わらず。格納庫なんてもんじゃないよね。格納庫なんてやっぱりみんなこうなっているのが多いから、あれはまあ、構造的にわりあい確かだった。

齋賀：先ほどの丹下さんとの出会いというお話にちょっと戻るんですけど、H-55というのは松本さんが、基本的には実施設計図面を起こしてやったんですか。

松本：プランから一切合切、僕がやった。けどもちろん剣持の承認を得てやった。

齋賀：それでこれでやってみたいんだけど、ということを確認するために、丹下さんにお話を伺いに行かれた。

松本：そうそう。剣持が、やっぱりあそこまで規模が大きくなっちゃうとちょっと（意見を聞かないといけな
い）。丹下さんはその頃、サンパウロの四百年祭（註：第二回サンパウロ・ビエンナーレ国際建築展（1953年）、
ブラジル・サンパウロ四〇〇年展（1954年））に日本のブース（《サンパウロ400年祭国際館》1954年）
を作るんでね、大林（組）かなにかと一緒に作ったんだよね。一回組み立てて、それで向こうへ持って行ったの。
それを剣持も見ているんですよ。だからどうしても丹下さんにH55のやつ（日本館）を見て欲しい。

齋賀：さっきの木工の話ですと、末と元をわかっていなくてはならないとか、経験的に積みあげられていく剣
持さんの知識というのがすでにあるわけですよ。でも松本さんの手を借りてプランを作ったり図面を作ったり、
丹下さんの目を借りてそれを判断してもらうとか、建築家の手とか目を自分の中に、例えばH55（の日本館）
の中にどのように取り込むかということ、剣持さんは考えていたと思います。剣持さんは、そこまでは
自分ではやれないというか、その判断が働いていたと思います。

松本：だから僕を引っ張り込んだんだと思う。どこまでいっても建築を勉強しなかったということは、自分自
身でハンディキャップがあるということは自覚していたと思う。だからそれを補完するために、僕を引っ張り
込んだんだと思う。だからジャパニーズ・モダンとか、形式の問題じゃないね、その時はね。

齋賀：そうですね、個人の能力のキャパシティとして、建築家の手とか目を取り込みたかったんでしょね。

松本：だから剣持事務所の所員というのは、僕を含めて5人いたうちの3人は、芸大の建築（学科卒）と、
早稲田の建築（学科卒）と、それともう一人芸大の建築を出て工業デザインやってるやつと。あとは叩き上げの、
昔は航空機、戦闘機の整備の学校で勉強した男が産業工芸試験所に入って。それに仙台にいた男がいた。それ
は確か扇風機が何かでね、工業デザインのコンペか毎日デザインコンペ（註：毎日新日本工業デザインコンク
ール、1952年）の時に、スポンサーがナショナルだったの。それに提案したものがその部門での最高賞もらっ
たよっていうやつがいたんだよ。それは押し掛けでやってきたんだよ。それからもう1人は木工をずっとやっ
て、新潟の高田の工芸指導所で就職して木工のセクションにいた男が、ある早稲田出身の建築家に紹介されて
きた。この2人が建築畑じゃないけど、あと全部建築出身者だった。なぜそんなにとったのかというと、やっ
ぱり欲しかったんだね。建築をやっていた人間の方が、多分何をやらせてもできると思っちゃったんだよ。で
も僕自身がそこに入っちゃって、結局工業デザインを勉強していたやつらと色々話してみるとわかるんだけど、
僕らがそうだというより、剣持がそういう考えをしていたからなんだと思うんだけど、やっぱりどうやって作
るかということ、考えないでスタイリングをどんどんやってしまう工業デザイナーってたくさんいたのね。
どう作るかはそんなものは作る人が考えればいい、俺たちは知らないという考えなんです。えーっと思って。
だからうちが作るものは全部原寸だからね。そうするとデザイナーに、こんなのいつもやってんのって聞かれ
て。でも原寸書かないでどうして物が作れるのって聞いて。だからうちは全部そうだよ、一切合切そうだよ。
だから建築というのは、どうにでも使えるんだよね。潰しがきくわけだよ。だって材料だってそうでしょう。
鉄の引っ張る強度だとか使ってやるじゃない。圧縮だって一応見るじゃない。そういうの（デザイナーは）やっ
てないんだよ。それで工業デザインの材料学っていうのは、こういう材料がありますっていうところまでなん
だよ。それでこういうふうに使えますって。やっぱりね、違うもん。それで僕は幸せだなあと思ったのは、建
築というのは何に対しても応用問題が解けるということ。そのかわり建築学科を出たからといって、建築の図
面がすぐに書けるわけじゃない。そんなの嘘だと僕は思っている。つくる現場を経験しないでそんなことが出
来る訳が無いと思っている。だから僕は（法政大学の）大学院の現場でさ、僕は新宿にその頃住んでいたん
だけど、工学院（大学）のそばの叔父達のところに押し掛け居候してさ。そこから千葉大に通って。それで後半
は松戸でしょう？だから帰ると必ずあそこを通るわけですよ。飯田橋で降りて必ず現場に寄ったもん。色んな

ことをやっているのがみんなわかるわけ。学校では数値は教わるけど、実際にはやっていない。だから想像できないわけよ。話してる先生は経験してるんだよ。そこまでやってくれないとダメだなあって思ったの。でもそれはやっぱり現場なの。うちはどんな現場でも必ず所員が行っていた。チーフだけではなくて、必ず2人や3人連れて行って、図面書いたやつが、自分の図面がどういうふうにして出来上がって行くか、見させないことにはわからないもん。だからそういう意味では建築っていうのは何にでもできるって思ったの。工業デザインだろうと、インテリアだろうと、展示デザインだろうと全部できますよ。事実みんなやってるもんね。イタリアの建築家たちは工業デザインも全部やるもんね。そんなにたくさん仕事無いから。

松本哲夫オーラル・ヒストリー 2010年10月25日

新宿区下落合、剣持デザイン研究所にて

インタビュアー：齋賀英二郎、辻泰岳

書き起こし：成澤みずき

辻：お生まれは1929年ですよ。

松本：1929年の11月26日です。1929年っていうのは、後で知ったことだけど、やっぱり世界大恐慌の一番酷い時期ですよ。恐慌は少し前から始まっていたけど、その時によくうちの親父とお袋は結婚したなと思います。

辻：どの辺りでお生まれになったんですか？

松本：生まれたのはね、東京です。でもオギャーっと生まれたのは実はね（違います）。実家が日本のしきたりとして、うちのお袋は長女だからね。長女が最初の子供を生む時は（実家で産んだ）。恐らくそれはね、今考えてみてもそうだと思うんだけどね、子供を産む経験なんて初めてじゃない？最初の子供だからね。そうするとそばに自分のお袋がいれば、間違いなく、だから僕にとっては婆さんがいれば、彼女を産んだ婆さんだから、色んな意味で助けてくれるんだよね。それで僕のお袋は長女で、その下に男ばかり6人もいたから（笑）。それは全部叔父なんだよ。一番下の叔父なんて僕と6つしか違わないんだよ。だからそういう環境で育ったから、結局僕はお袋の実家で産まれたんですよ。それは今の四谷見附の側にあったね。（母方の実家は）「カワエイ」という店名を持った材木屋なんですよ。材木屋の娘なんです。そこで僕がオギャーと生まれたことは間違いない。だから叔父たちは、初めて赤ん坊を見るわけだね、自分が赤ん坊だった頃は知らないわけだから（笑）。だから結局僕は相当叔父たちに可愛がられたわけだね。男の子だったから尚更ね。それで実際に親父たちが所帯を持っていたのは、（家の）地面（土地）は借りていたみたいだね。昔はみんなそうみたいだけど、大きな地主さんがいてたくさん土地を持っていて、それを住宅地として（貸していた）。今は聖学院って有名な学校になっちゃったけど、駒込なんですよ。駒込の聖学院っていう、僕らの頃は中学校だけど。こういっちゃ何だけど、あの頃は成績がいい人と悪い人で、もう先生がここに行きなさいっていうようにやってるけどさ、（成績が）中から下の人が行った中学校だったんですよ。そこは僕らの通学圏内にあった中学校だったんです。ミッション系なんですよ。要するにキリスト教系の、聖学院っていうくらいだから。今は聖学院大学っていうかなり立派な大学だしさ、聖学院中学も結構私立大学の中でも進学率のいい学校になっちゃったしさ。でも僕らの頃はそうじゃなかった。それで、女子聖学院っていうのもあったんですよ。女子聖学院の方はね、すごく優秀な人たちが集まっていたんですよ。とにかく学校の校内とかにそういう宣教師とかね、あるいは英語を教えている先生だとか、外国人たちが住んでいる教員用の住宅とかがね、何棟も建っていたという、かなり面白い、今考えてみると相当しっかりした学校だったんですよ。そこの庭に柿の木があってね。いつもそこに赤い柿がなるんですよ。そうすると我々がキがね、塀をよじ上って夕方暗くなってからね、取りに行くんですよ。

齋賀：おいしかったですか？

松本：うん（笑）。甘いってわかったもんだからさ、まあ灯りがついて怒られたことはないけど。植木屋さんにあっただやつをやったならば、植木屋の親父が出て来て木から下りられなくなって困ったことがあった（笑）。

辻：1945年のときは16歳ですよ。今のお話はちょうど戦中の頃、まだ小学生ですよ。

松本哲夫オーラル・ヒストリー 2010年12月19日

新宿区下落合、剣持デザイン研究所にて

インタビュアー：齋賀英二郎、辻泰岳

書き起こし：成澤みずき

齋賀：1958年、ブリュッセル万博のデザインを剣持事務所で担当されている。これは前川國男さんとの共同ですね。前川事務所が建築を担当されて、中の展示物から構成までを剣持事務所で担当されたということですね。まず一つは剣持事務所と前川事務所が共同でやることになった経緯と、その作業過程のお話をお聞きしたいです。

松本：（剣持勇の世界編集委員会編『剣持勇の世界』（河出書房新社、1975年）を見ながら）あれは剣持さんが働きかけてやらせてもらったわけではなくて、前川さんが展示は剣持さんがやってよって（言って）、それでグラフィックは山城隆一さん。それで頼まれたんですよ。それは前川さんが選ばれた。それでこの仕事の担当者の中に三上祐三という、これが終わると帰ってこなくてさ、そのまま、ウツソン（ヨーン・ウツソン Jorn Utzon）の事務所に入ってさ、オーストラリア、シドニーのオペラハウスのコンペを手伝ったんだね。それで結果的にどこかで色んな問題があつて。これは芸大の建築科なんですよ。そいつの同級生でうちに松井宏方っていうのと、藤本英治っていうのがいたの。この2人と僕と3人でこの仕事をやったわけ。僕らはなんとかやらざるをえないんだよ。チームだから、みんな大抵そういうものにタッチせざるをえないの。剣持が全部関われないから。僕らは結局ブラッセル行くチャンスが無くてさ。それで三上だけが行っちゃったんだよ。向こうで展示のことも全部やって。（註：前川事務所からは雨宮亮平、木村俊彦がブリュッセルの現場へ派遣されている。）

齋賀：三上祐三さんは前川事務所の方ですか？

松本：そうです。前川事務所の所員。芸大出て前川事務所に行っちゃった。

齋賀：三上さんが現地で指示されたんですか？

松本：はい。組み立てから何から一切合切を。現場管理をしていたのね。

齋賀：前川事務所と共同作業をしていたのは設計段階までということですか？

松本：そうそうそうそう。（資料で説明しながら）設計段階で、なおかつこういう材料も全部集めて、展示するものも剣持が（集めて）。

辻：写真の中には埴輪みたいなものも見えます。

松本：そういうものも並べるのも剣持でしょう。

辻：埴輪だったり、メインの展示は大工道具になるわけですけど、こういった経緯でこういったセレクションになったのでしょうか。

松本：「日本人の手と機械」というテーマなんですよ。働いたね。それを効果的に見せるにはどうしたらいい

んだらうっていうことをやっていたの。歴史、産業、生活なんていうふうなテーマで。日本独特の檜生活とか。

齋賀：この日本館は金賞をとったんですね。

松本：そうそう。それで前川事務所と同時にこれを展示して、グラフィックを手伝った三者も頂いたんですよ。

辻：受賞の経緯だったりとか、やっぱり嬉しいと思うんですけど、何かその時の印象は覚えてらっしゃいますか。

松本：そうねえ。もうだいぶ昔にもらったからな。みんなで大騒ぎした覚えがありますよ。前川事務所が集まって何かをやった記憶はありますね。

辻：当時、前川事務所にはもうちょっとキャリアの上の方々がいましたか。

松本：大高（正人）さんもいましたし、田中誠さんという方がいたんですよ。番頭役でね。まあいたよな、いっぱいいな。もちろんだけどこれだって三上だけがやっていたわけじゃなくって、構造は多分横山（禎徳）さん、横山さんは大抵前川さんの構造をやっていた。これ鉄構造だからね。外側はコンクリートだけど足があって、（図面で説明しながら）それでその上に梁があって、うちの連中と三上が色々相談したんだけど。あいつは年中、あだ名は「ミカゾウ」っていうんだけど、三上の祐三のゾウだ。

辻：この万博にあわせて松本さんご自身は渡欧されてはいないということだったんですけど、他のスタッフはどうですか。

松本：他のスタッフも全然。

辻：他のブリュッセルの万博に出展していた、例えば他国の展示などは意識されたんですか。

松本：意識してないですね。剣持（勇）は行ったんだよね。

辻：それでは他の展示がどうだったとかは別に意識することなく。

松本：意識することなく、全くこれだけに集中してやった。三上からいろんな情報が送られて来て、行きたいな行きたいなって、みんなで言ってたんだけど。とても行かせてもらえるようなデザイン料じゃないし、まあやっぱり大変ですよ。まあ国の仕事ではあったんでしょうけど、でも基本的にこれはどこが予算もったのかな。文部省じゃないと思うんだよな。通産省じゃないかと思う。万博っていうのはだいたいさ、商業ベースになっちゃうんだよね。

辻：今のお話と関連するんですけど、少し時代が前後するんですが、1952年に第一回毎日新日本工業デザイン展（註：新日本工業デザイン展示会、1956年より毎日産業デザイン展）が三越で行われました。あとはグッド・デザイン展が1956年に松屋で行われています。展示空間としての戦後の百貨店についてお伺いしたいと思います。戦前より毎日新聞社が主導で商業美術だったり、産業美術というような名前でデザインが呼ばれていたと思うんですけど。

松本：商業美術というのは明らかにグラフィックデザインです。産業美術っていうのは難しいんだよね。通産省の研究機関であった工芸指導所が戦後に産業工芸試験所になった。産業工芸というのは、言ってみればイン

ダストリアルデザインだと。工芸というちょっとね、美術工芸というのがあるからさ、一品生産でね。だからそうじゃない、産業に関わっている大量生産の工芸だと、こういう言い方をしたんだよ。わかったようなわかんないような。恐らくカタカナを役所は使えないんだよ。だからジャパニーズ・モダンだって「新日本調の研究」（註：近代日本調（日本近代調）の研究）って名前だったからね。ジャパニーズ・モダンなんて名前、絶対に国が予算つけてくれるわけなかった。だけど新日本調の研究だったら（予算がついた）。ほら、このごろさ、またでてきたんだよ、新日本なんとかって運動（クール・ジャパン）が始まったでしょう。何をまだジャパニーズ・モダン、って思ったらさ、あれはやっぱり通産省（註：経済産業省）なんだよね。だからまあ僕らの頃の新日本調っていうのと、今はもう違うんでしょう、ワンステップ進んだ新日本調なんですよ。

辻：当時先ほどお話しした限りでは、三越だとか松屋などで展示の機会があったと思うんですけど、松本さん自身が剣持事務所に入ったばかりのころだと思いますが、1955年前後はどうしていましたか。

松本：1955年はまだ僕は役人で飯食ってたの。1957年に正式に辞めて移ったの。55年は剣持が役所を辞めた年なんです。僕が入ったのが53年ですよ。53年度の研究成果を三越で展示をするというのがあったんですね。それは毎年やってたのよ。戦前からどういうわけか三越の催事場で産業工芸試験所が、一年間の研究成果を展示して民間の方々に見てもらうという。百貨店だから色んな人が来るわけだから。それをずっとやってたんだね。僕が入った年もやってた。それがあんまりひどいんで、文句つけたんだけど。でもあの時53年だから、もう新日本調の研究は始まってたんだよ（註：近代日本調の研究は1953年4月から）。展示でエレベーションだけ考えろって言われて、それでプランからやらなきゃって生意気にも噛み付いたんだよ。それでいわゆるジャパニーズ・モダンってやつを、ジャポニカだってそれを見た建築家の友達たちが、特に吉阪（隆正）さんだと思うんだけど、これ、ジャポニカじゃないの？って言ったらしいんだよ（註：吉阪隆正「ジャポニカ是非論」『朝日新聞』1954年4月2日朝刊）。そのへんですよ。だから1956年の4月に松屋でグッドデザイン展、これはたぶん剣持は関わっていない。あの時もう国際デザインコミッティっていうのができていたから、そこのメンバーがそこでそういう展示をやって、同時に松屋の7階にデザインコーナーを作ったんですよ（註：1954年にグッドデザインセクション、1955年にグッドデザインコーナーが設置）。そこで日本デザインコミッティという名前で始まって（註：当初は「国際デザインコミッティ」 という名称で1953年に創立され、世界デザイン会議開催の直前である1959年に「グッドデザインコミッティ」と改称、さらに1963年に現在の名称である「日本デザインコミッティ」に改める）。一つのデザイン啓蒙運動ですよ。

辻：当時展示のところで、展示品そのものの販売も一緒になさっていたんでしょうか。

松本：それはね、販売はしてないと思うよ。あくまでもデザインの啓蒙。これがグッドデザインだよって。そういうのを見せようっていう。それを松屋とデザインコミッティのメンバーでやりました。だから岡本太郎もいたし、建築家もいた。前川さんだって一応メンバーではあったんだよ。

辻：すこし話が変わりますが、1958年の11月に、JIDA（註：日本インダストリアルデザイナー協会）でのGマークの選定制度をめぐって、剣持さんがJIDAを退会するんですけど、そのあとの1960年5月の世界デザイン会議も、JIDAは参加拒否を行いますね。当時のデザイン運動体としてのJIDAについて、松本さんご自身がお仕事の中で関わりが深い団体だと思うんですけど、JIDAと剣持事務所との関係はどうだったのでしょうか。

松本：剣持はまだ役人時代だったけど、JIDAを設立するためにかなり積極的に動いたわけだよ。あの時はJIDAで意見が食い違ったというよりもね、ようするに彼はあくまで産業工芸試験所のデザイン部長。まあ意

匠部長。だから（仕事が）できちゃって、できるということはかなり一生懸命やったんだね。豊口克平さんなんかはその頃、産業工芸試験所の機能実験室長だったのね。もちろん豊口さんも賛成してそれで（JIDAを）作ろう作ろうっていうんで。でもやっぱりそういう連中もいないと、剣持とか豊口みたいに役人であってデザイナーでもあるやつがいないと、なかなか全員が揃わない。それから海外事業なんかは一番剣持がやっていたし。それとメーカーの工業事業団体とかそんなものも参考にして、それで作ろうっていうんで作ったんですよ。だけど小杉（次郎）さんはあんまり積極的ではなかった。柳（宗理）さんはわりあいと積極的だった。それでできたら、いろんなフリーのデザイナーさんがたくさんいらっしゃるから、そういう方々にも啓蒙して始まった。始まったらやっぱり、役所のデザイナーが中心にいるのはどうのこうの言う人が出て来て。それでまあそれはもっともだねって。なんだこのやろうっていうんで辞めたわけではないんだろうしさ。まあできちゃったから、これを育てて行けばいいんだから、「俺（剣持）は何も中にいなくてもいいやって。それでフリーになったらまた入るよ」って、そう言う話だよ。結構いたんだよフリーの人たちが。いざとなるとね。それでJIDAが始まるわけだよ。それはそれで剣持も自分が関わって作っていったものだから。話は飛んじゃうけどインテリアデザイナー協会も、室内設計家協会から、インテリアデザイナー協会って名前にするわけだけど、それはアメリカにインテリアデザイナー協会っていうのがあるから、それをベースに作ろうっていうんで。まあそれも動いた。だけど剣持が考えたのは、JIDAもそうなんだけど、フリーランスのデザイナーの団体を、剣持はずっと作りたくてしょうがなかったんだよ。建築家との付き合いはもうずいぶんその頃からあったから、だからフリーの建築家。今は組織で事務所大きくなってたくさんやってるけどさ、その頃はそんなのなかった。日建だったら日建設計公務って言って、大阪にあったんだよね。本社がね。それで東京は東京本社って言って、出身は大阪なんだよね。だからその営繕なんですよ、住友のね。住友の営繕部が独立するわけ。だから三菱地所設計ができたみたいに、あれは三菱地所の中にあった営繕部なんだよ。それで自前のビルだけ設計してたの。だからちょっと似てるんですよ。それが今の地所設計でしょ。でも自分の所だけじゃ食えないわけだよ。それは色々な歴史的なバックグラウンドがあって、だからしょうがないんだな。だから剣持がJIDAを辞めるっていうのも、インテリアデザイナー協会も作っては辞め。だから理屈はどうもね、ずっと見てて聞いてて、彼はだから自分と同じようにフリーランスで、デザイン料を施主から頂いて、それで事務所を経営してみんなでいい仕事をする。だからインハウスのデザイナーは入ってほしくなかったんだよ。それでインテリアも純粋に室内空間を扱うんであって、家具のデザイナーは、あれはプロダクトデザイナーだと。だからそれはJIDAに入るべきだという考え方だったの。JIDAだってフリーランスであるべきなんだ。その目標となったのが日本建築家協会なんだよ。色んな意見は彼らからなんかも聞いてるし。だからやっぱり前川、丹下（健三）、坂倉（準三）なんていう大看板がいて、ああいう人たちが食ってるんだから、我々だってやっぱりさ、上に食える奴を集めて、一つの団体を作るんだって。それが剣持の理想よ。いざ蓋を開けてみると、家具のデザイナーがいっぱいになっちゃってさ、室内（のデザイン）をやっている、だから建築的意味合いの、インテリア空間をいじってる人なんていないんだよ。それはうちの事務所が独立するとき最初に入れた6人くらいの人間で。もちろん産業工芸試験所にいた人もいたし、それから木工だけしっかりとした技術を持っている人もいた。あとの4人は全部芸大が2人、早稲田が1人。とにかく建築出身者を一生懸命集めたの。もちろん僕もそうだけどね。なぜかなあと思ったんだけど、彼の頭の中にあるインテリアっていうのは、やっぱり建築だったんだよね。そうじゃないと、単なる家具の集合体作ったって意味が無いと彼は思っていた。そこのところですよ。なかなかそうはいかないんだよ。そういうのに豊口克平さんなんかは、あんまり賛成しないんだよ、剣持の考え方にね。だいたいプロダクトデザインとしての家具をやらないと、食っていけないわけよ。一つのインテリアに対して新しく図面を起こして、ちゃんと設計料ももらえるようになってね。あんなの無いよね。僕らの時代はそんなプロダクトしても、ずっと家具はほとんど無かったから、だからそのたびに、設計図おこしてはメーカーとちゃんちゃんばらばらやりながら作る。そのうちに剣持は何か作ったら、何年かたったらその特殊解（で作ったもの）を、一般解に展開させることを一回やらなきゃならない。だから一回必ずデザインされたものが使われてるわけだよ。いい面もあるけど悪い面も見えちゃうわけだ、申し訳ないけど施主さんには。デザイン料もらってるんだからね。だけどデザイン料もらってるからって、モノはもう差し上げちゃってるわけじゃない。だけ

どホテルなんかの場合には僕もずっとやったけど、剣持はそこまで考えてはなかったらしいけど。やっぱりホテルの客室のファニチャーなんかは、商品。そこのホテルに泊まらなければあの椅子には座れない。椅子に座りたいためにそのホテルに泊まりたいわけじゃないだろうけど。でもその一つとして京王プラザっていうホテルがあるけど、そうするとすぐ側にヒルトン作る時に、昔は今の東急、キャピタルホテルになるわけで、その時も手伝った。だけどまだそれは京王プラザの前。同じ地区でね、目と鼻の先にヒルトンホテルが建つ。それで手伝って、松本さんやってくれるかなあって話が出たんだよ。京王プラザあそこまで入れ込んでやって（《京王プラザホテル（内装、家具）》1971年）、もう剣持さん死んでるから、だからちょっとねえ、あんまりにも近いのは無理だって。これが池袋くらいだったら少しは違うと思うんだよ。だから断ったのよ。そしたら「断ったんだけ。助かったよ。かわりに俺の所で仕事もらえて」なんて言うやつもいたよ。だけどそれは一種の不文律として持っていた方が僕はいいと思っている。うちの事務所はだから、絶対同じ地区で競合するようなホテルは一つもやってないよ。建築事務所でもね、すぐ側に同じ建築スタッフでさ、ホテル設計したけどね。だからそんなこと考える方がおかしいんだって言われるけど、俺はちょっと鼻白んじょうなあ。僕の倫理観とかを誰かに押し付ける気はもちろん無いですけど、だけどそれは言う方がおかしいかね？

齋賀：面白いなと思ったのは、インテリアデザインというのは、今あるプロダクトデザインを選択してくるだけで、もしかしたら同じ所に同じようなものを建てるという考え方もあるかもしれないんですけど、今おっしゃったように剣持さんにとっても、剣持事務所にとっても、もちろん松本さんにとっても、インテリアというのは建築と不可分だっていう考え方が先にあるって考えると、そのための設い（しつらい）としてインテリアを作っている。選択しているわけじゃないって考えると、筋が通ってるんじゃないかと思います。

松本：僕は今でもずっとそれを通してつもり。だからね、難しいんだね。今時そんなこと言って食ってけるのなんて確かにピンチだけどさ、でも僕はそうあるべきだと思う。だってそのために全力投球してさ、これでもかっていうぎりぎりのやつ絞り出してさ、そのためにやるわけでしょ。そしたらその次すぐ側でさ、またぎりぎりのもの絞り出せるなんて、カスしか残ってないんだから。絞り出したから。それにそのホテルのために一生懸命考えて、一種のノウハウとしてはありますよね。でもそれを使わざるを得なくなっちゃうじゃないですか。そうすると競争するわけですよ。受け入れはいっぱいになってるけど、実際にそこに泊まる客が倍になってるかという、まあなっていないわけだから。そうするとこっちが引っ張るかこっちが引っ張るかだよ。それで両方ともこっちが関係してたらさ、僕はダメだな。

辻：そういった意味では、1950年代のデザイン界が背景にしていた大量生産の問題に対して、今のお話は、いわゆるホテルごとに一品生産をしていくような過程になっています。態度としては大量の生産で、隣のホテルにも同様の一般解としてのデザインというものを普及させていくという形とは、異なる態度にはなるのですよね。

松本：うん、そうだね。それにねやっぱり態度というでもない、そんなに何百万台なんて作ってるケースは無いんだよね。売るための商品として、例えばマルニ木工とか、あるでしょ。大量の住宅用の家具屋さんがあるんだよね。それはその方が安いよね。そういうのがマスプロダクションだと思うんだよ。だけど一般的にたとえば天童木工あたりが既製品だと言って売ってるものなんてね、（数は）たかが知れてるんだよ。唯一、秋田木工で僕らがデザインしたスタッキングのツールがあるでしょ。あれだけは本当にね、もう今では200万、500万（台）くらい作っちゃってる。まあ、あれだけの時間だからね。でも月に5千とかは出てるっていう。年間でも6万台とか出てるのがあったのね。それ以上作れないんですよ、生産方法として。だから、たかがしれてるんだよ。そうじゃないものは大抵やっぱり新しいものに（なる）。それで外国の家具は確かにきてる。だからそれを入れちゃうっていう方法はあるよね。丹下さんなんかの、今度壊されちゃうけどホプリ（赤坂プリンスホテル）は、どんどんKnollとかね。ほとんどKnollだね、ハーマン（註：ハーマンミラー、Herman

Miller) のものは少ないね。その既製品を、みんな入れてるわけですよ。だからそれはそれでね。高くて普通の人じゃとても自分の家を買って置いておけない。それにのっかって生活するなんてしないから。そうすれば少し家で寝ればタダなのにさ、一晚1万2万も3万も、寝ただけでそれだけ金払うわけだから。ただそこにある非日常的な空間とファニチャーがあれば、それはそれでもっといいですよ。だいたい向こう(海外)のやつだとプラスチックとか、金属とか。さすがに剣持が聞いて来たデンマークのとかスウェディッシュ・モダンなんて言われているああいう椅子はね、あれはホテルにはあんまり入ってないね、どういうわけだか。だから結局、設計せざるを得ないわけよ。同じものをコピーするわけにはいかないんだから。そうするとやっぱりオリジナルを考えて、少なくとも似て非なるって言われちゃうと、うーんと唸らざるをえないものの中にはあったけど。でもほとんどが新しいものを考えるっていうのがうちの習慣だったんだね。それは今でも続いている。文句言うわけ。ただどうちが契約して作っているものだから、いいでしょうって言うわけだよ。それを使えばロイヤリティが入って来るわけだからさ、僕らが使ったって。だからいいには決まってるんだけど。だけどそんなインチキなことするなって。俺たちだってあの椅子だっているんな所でさんざんさ、使って直し直し、直してあれになったんだから。最初にホテルの客室用の椅子として使う前に。それと同じ。黙って使うっていうのは・・・まあ使ってもいいけどちょっと考えるよ、なんて僕なんか言うわけ、今でも。一つでも二つでもいいから新しい家具をその中で育てて、それが一般の人たちに使っていただけるようにならないかは、それはそれぞれの腕だから。一つくらいいいから、ホテル一つくらいやったら、一個くらい新しいロイヤリティの稼げる家具が変換できるといいんだけど。僕は京王(ホテル)とやった時だって、契約書にはちゃんと書いたんだね、向こうが言わなくても。オリジナルの家具を作るわけだけど、そのデザインは他のホテルで絶対使わないように。ただし、既製品化するのね、ありうると。ただし5年間は絶対これは他のホテルでは使わないこと。だからお宅のオリジナルですよ。僕の所はそういうルールにしちゃったのよ。よそがどうやるかは知らないけれど。

齋賀：丹下さんとの共同、例えば《香川県庁舎》(1958年)のために椅子を作るといふようなことがあると思いますが、その規格化していくということを特殊化する、例えば京王プラザだったら京王プラザのための家具、《香川県庁舎》だったら《香川県庁舎》のための家具というように作っていく態度と、それを一般の既製品化、数多くの物を生産するということは、両立するのかしらないのか、難しいところが出てきますよね。

松本：変な言い方だけど、そういう理屈を立ててるんだけど、確かに京王プラザのためにこれをデザインしたと。だけどそれが5年経ったら既製品になる可能性がある。でも逆に既製品化されれば、こっちが5年も経って壊れたら買い替えることができる。だけどそうじゃなくてもう一つは民間のところは確かに微妙なところがあるんだよ。その家具の価値に対してそれにふさわしい設計料が払われているかというようなことになると、これまた問題なんだよ。それで結局それが一定の時間を経過したならば、全く同じ物でないにしても、それをベースにしたもう少し進化したものを設計して、それを大勢の人に使ってもらおう。そういうのはデザイナーとしてはね、欲望としてはあるんだよ。ロイヤリティが入って来るという問題もあるけれど、それ以前にね、あそこだけで終わりになっちゃうのが嫌だなと。一番はっきりしているのはね、万博とかね。大阪万博の時も僕らはストリートファニチャーやったんだよ。ベンチを作った(《万博ベンチ FRP-77178》1970年)。そのベンチは大阪万博が終わるとさ、それはどこへ行っちゃうのかなと。まあ偶然それは札幌に持って行って、冬期オリンピックでまた使ってた。だけどそれはデザイン料もらっちゃうから、終わりなのかというと、もっと使い道があるはずで。もっとバリエーションも増える。だからあれもベースにして、コトブキ(寿商事)に作らせたんだね。型はあるし。だからもっとストリートファニチャーとして公共の役に立つようなものだったら、向こうも売りたいって言うし、じゃあそれをもう少し色々な場面で使えるように直して。

齋賀：一回一回は特殊解かもしれないけれど、その後はケースバイケースだということが結構あるわけですよ。ね。

松本:そう。特に自治体とかさ、商業ベースではない、そういう所に提供したものは、そこで終わりになっちゃったらもったいないなっていう話はあるんですよ。

齋賀:今のお話だと公共とか、民間とか一般的に性格の問題になりますけど、例えば丹下さんなど建築家である自分たちが提案していく家具とかインテリアというのが、ある程度規定されていくという面も多分出て来るんじゃないかと思います。そういう時の自治体の性格と、民間の性格とはまた違った、建築家に対して共同する時に、丹下さんなら東京カテドラル(《東京カテドラル聖マリア大聖堂》(1964年))もそうですし、《香川県庁舎》もそうですけど、デザイナーとして作ったものがある程度、汎用性を持ってほしいなって気持ちもおそらくあると思います。その一方で建築家が作る建築に対して、置くものとしてそれにふさわしいものというか、負けないものを作りたいという気持ちも、もちろんもう一方ではある。その時の丹下さんの建築とのやりとりとかはどうですか。

辻:《香川県庁舎》だったり、東京カテドラルとか代々木の総合体育館(註:《国立屋内総合競技場》(1964年))のお仕事の中で、丹下さんと喧嘩とかは、あったのでしょうか。

松本:喧嘩は無いでしょう。だけど僕がご指名でやることになった東京カテドラルは、カテドラル専用のものとして考えた。それで原寸なんかを書いて全部。あのころはまだ丹下研あそこにあっただね、早い時期だからね。東大行って先生に見てもらったの。そうすると「松本さん、ちょっといじってもいいですか」ってちゃんと言ってくれますよ。だから原図じゃないからね、赤で入れて下さって、ここのところはこうした方がいいとかね。それから僕は空間がでかい、そこが少し考えが足りなかったと思うんだけど、大きい空間で。そうするとユニットとしてあんなものいくら置いたってね、スケールからいったらうんと小さなものだから。だからそれを出来るだけしっかりした形で。いつもそうなんだけど僕は建築家たちがつくってる空間に対して、家具が殴り込んでやろうという気持ちはいつもあるんだよ。だからかなり大振りなものを(作って)、大きいのはよろしいと。このぐらいじゃあ丹下さんの建築では、芥子粒みたいなもんだなって思ったに違いないからさ。だからその時、丹下さんが言ってちょっと直したのはね、形じゃなくてね、スケール感なんですよね。ようするにカテドラルというのは、神の空間。まあ実際にはいないけど、そこで祈る。集団でお祈りしてるんじゃないの。一人一人の人間が、一対一で神様と対してる。とすれば一人一人が、例えばこれがら人がけだったらね、やっぱりちゃんと5人座れるんだっていう、間に切れ目なんか入れてくれると、それが彼の唯一の要件だったの。なるほどって思った。1対、神が1。それが千人いたとすれば、千人一人一人が神様と対峙してるんであって、1000人集団が神様1人に対して、唯一の神に対してそこで祈るわけじゃないんだって。っていう言い方だったよ。それで納得だよ。だから1人分ずつに、目地でもいいから入れて下さいって。それによって空間の大きさの意味がもっともって出て来るから。あれわかんないんだよ。図面で見ても、模型で見ても、どんな大きさかわからない。あそこ行ってもね、まだ本当に大きいのか小さいのかがね(わからない)。(身振り)だっってこういう空間でしょう?あれは本当えっ?って思ったけどね。だけどそう言ったら失礼だけど、丹下さん、色使うのへたくそだよなあ。コルビュジエも似てるけどさ。丹下さんが使うのは、コルビュジエと同じでさ、赤とか黄色とか原色しか使わないんだ。ブルーとかね。あれ不思議だぜ。一度聞いたことがあるんだけど、「先生、設計してる段階では、全部黒白で考えているんですか?」って聞いた。「ちょっと塗り絵みたいに、この色塗ろうって考えられるんですか?」って。インテリアはそうじゃないからね。黒白で考えないから、最初からテクスチャーだの色だのね、全部あるんだよ。それをこのところこう使ったらどうなるかなとか考えるんだけど。黒白なんだよね。割合とそういう人多いよ。丹下さんとは限らない。コルビュジエ(Le Corbusier)だっって僕は多分そうだと思うよ。あれは不思議って言ったら失礼な言い方だけど、うーん、あれは面白いなあ。そのくせフェルナン・レジェ(Fernand Léger)を使うとかさ、コルビュジエだったらね。やっぱりそういう作家を使うわけですよ。それはもう色の制限なんか恐らく僕には言ってないと思うけど。丹下さんだっってそれ

は色々なアーティストと色々あれ（共同）してるから、それでも篠田桃紅さんなんかと早い時期から使っておられたから、書だけ。抽象画だから、彼女は「墨象」と言って称してたけど。書ではありませんってさ、はっきり言ってた。

辻：もうすこし深くお聞きしたいのですが、例えば《香川県庁舎》は、当時も今もですけど、鉄筋コンクリートに柱と梁の繊細で簡素な美しさを評価されていますし、一方東京カテドラルや代々木体育館は、大きな壁で構成された建築で、それぞれタイプの違う建築ですが、丹下健三という一人の建築家との共同の中で、丹下の作る建築空間と、それに対する剣持さん、ないし松本さんのアプローチの違いはあったのでしょうか。

松本：少なくとも《香川県庁舎》というのは、あくまでも知事さんも使うけど、事務空間なんだよね。だから事務所建築であることは間違いない。でも例えばもう壊されて無くなっちゃったけど、戸塚カントリークラブ（《戸塚カントリークラブ・クラブハウス》1961年）っていうのをその頃やっていたのね。それなんかはカントリークラブという性格と、それから丹下さんがやった、特にダイニングルームの所を彼はものすごく気にして。こういう（コンクリート）打ちっぱなしの天井なんだよね。まあコルビュジエに似ているわけだけども。それを大きな柱で支えて、あとは内側にサッシュがあって、外側に構造体があって。あとはダイニングに仕立ててくれる。ただし天井にはライトが入らない。それはそうだよ、打ちっぱなしにしたし、防水されているしさ。穴開けるわけにいかない、そこに。サッシュにはね、アッパーライトみたいなものを、こういう所についていたんですよ、建築的にね。でもとっても足りない。冬なんてすぐ暗くなっちゃってさ。なので家具として照明器具を考えてくれて。それでその光はこれ（天井）に反射させて、全体が明るくなる。っていうふうに僕は考えたんだよ。それで煙突みたいなものを、こうやってやって。上に行く程に細くなる。成型合板作らせたんだよ。それでそういうのはどうでしょう、ってプランを作って。それで上に普通の電球じゃしょうがないから、とにかく相当光量のあるものを入れて。それで柱と同じ位のピッチで真ん中に2個ずつ並べて外側にもこう並べて。それも入れて家具のレイアウトを全部やった。その時作った椅子がこれ（註：現在の剣持デザイン研究所の打合せ室で使用している椅子）なんですよ。丹下さん、非常に気に入ってさ。「これでもう少し大振りのができない？」って言ったのがこれ（註：同室にある別の型の椅子）なんだよ。それでもう少し大きいのと、これ（註：椅子の腕部分を差す）を少し伸ばすんだよね。それでもうちょっと幅を広げて。それでこれはあそこでしか支えてないからこうなるでしょ？それでしょうがないんで、下から支えを出して外側から六角ネジでとめる。ステンレスのこれくらいの大きさのもので支える。それで今回は使わないけど、既製品として作っておいてよって向こう側からそういう要求もあるの。それが丹下さんのやった中で随分使われたよ。ご自分の所でもやったけど、なかなかできなかったんだね。

辻：当時のそういった事務所のやりとりで、例えば丹下事務所での担当の方々は、こういった方が多かったですか。

松本：それは香川県（庁舎）のときは神谷宏治さんが一番あれ（担当）だったよね。だからみんなあそこのトップになった人たちは、荘司（孝衛）さんたちもあとで神谷さんたちと事務所を作るけど、荘司さんはカテドラルの担当だったの。だから《山梨文化会館》（1966年）なんかは、やっぱり神谷さん。だから神谷さんはやっぱり僕と同じような立場だから、何にでも全部関係してるよね。香川県は入れ込んでた。熱海ガーデン（《熱海ガーデンホテル》1961年）は、この前亡くなっちゃった別の方だった。それはそれぞれ担当が違う。総括的にはやっぱり神谷さんが全部見てたけど。でも東大教授が設計事務所の所長というのはやっぱり問題が出て来てさ、それでURTEC（註：都市・建築設計研究所）に移ったんだけど。そこの株式会社になって。そこで神谷さんが社長になったんですよ。丹下さんは「丹下健三+URTEC」と。今は東大教授でも別にいいんでしょう？

齋賀：そうですね。難波（和彦）先生なんかもやっておられます。

松本：自分の事務所持ってるよね。

辻：次の質問をお願いします。1959年の2月にJIDAの中に、日航ジェット旅客機のインテリアデザイン（注：客室装備）の研究会が開設されます。日航機ボーイング747のインテリアのお仕事（《日本航空B-747内装》1968年）があると思いますが、その時の松本さんご自身の経緯やどういうお仕事の進め方をされたのか、おうかがいします。

松本：まあJIDAでは研究会あったのかもしれないけど、あんまり関係なかったよな。日航がとにかくジャンボをやると。その内装に関して、特にファーストクラスなんかに乗って下さるお客さんたちを集めて、それで建築家が菊竹（清訓）さんでしょう。最初のDC8かなんかのインテリアは、梓（建築設計事務所）がやってたんですよ。菊竹さんに、それと大高猛っていうグラフィックデザイナーがいるんですよ。大阪万博のときにかなり色々やった人。それともう一人グラフィックデザイナーいたんだよな。それで誰かインテリアデザイナー必要だねってなって、それで剣持の名前があがったの。なぜあがったかというとな、DC8に乗る度にね、もうけちゃんけちゃんにそのインテリアデザインをいつも文句書いてた。必ずアンケートどうぞと言われてたらガーっと（文句を書いた）、国辱的だとかね、日本の家紋みたいなものをレイアウトしててさ、壁にね。それで窓が開いてる。こんなの冗談じゃないって、さんざんけなしたの。それを彼は乗る度に書いたの。だもんだから有名になってたの。それで彼でしょ、って梓が担当だったの。それで担当のインテリアについて文句書かれるわけだからさ、それは梓に回るんだよね。剣持勇のサインが入ったものはいくつだよ。だから梓事務所は、剣持憎し（笑）。それがコンペになっちゃったわけだよ。それで菊竹さんはグラフィックデザイナーの田中一光さんを引っ張り込んで共同で。やっぱり色を使わないとね、あんな広大な席にね、自分がおしっこ行って帰って来たときに、自分の席がわからなくなっちゃう。だから色を使う、それはうちも考えていた。それで剣持は頼まれて、よーしやってやるって、今まで文句言ってきたんだから、ちゃんとしたもので絶対取らなきゃって。彼のコンセプトはやっぱり装飾、この場合はもう飛行機だから機能的な問題は全部決まっちゃっているから、あとは見える限りでの壁だとか家具だとかいろんなものがあるでしょう。椅子の色とかね。日本で一番、歴史の中で装飾という意識があって。すごくいい芸術が生まれたっていうと、安土桃山時代なんですよ。それで障壁画がすごく発達していた。したがって障壁画という考え方で絵描きを誰か選んで、やろうって。それで加山又造をつかまえたんだよ。まあ新制作（協会）のメンバーだったからね、知ってはいたの。加山さんその頃はどっちかっていうと白黒に近くてさ、枯れ木がいっぱいあって、そこにカラスがいっぱいとまってるとかさ、そういう絵ばかり描いていたんだよね。だけど彼は絶対描けるって（剣持勇は）言うんだよ。それで口説いてさ、やってみようっていうんで。彼はその後途端に、今度は白黒の絵から色んな色がたくさんでくるキレイな絵になっていくわけですよ。最後はヌードなんかキレイだったもんね、彼が描いたヌード。色もはっきりわかってくるようになるし、唇は赤いとかね。全体は白っぽいとかね。なかなかね、すごくよくなったんだよね。だから結局、加山又造さんをお願いして、それで先頭のファーストクラスの所に（描いてもらった）。2階がファーストクラスのラウンジだったんですよ。そこで寝たければ寝られるようなベッドを設計して作った。半円形のやつとかね。最初はね、青海波があって、海は勘弁してくれって言うんだよね。それをススキに変えるとかね。半月みたいなのを加えるとか。それはね、飛んでるから浮き袋とか入ってるでしょ。どっちにしても落ちるならさ、海に落ちれば間違いない。壊れないから。それは事故だからさ（笑）。だから最初から海のイメージがあるのはあまり（よくない）。それで結果的にみんな同じ条件でね、壁も窓1つ空いたね。ワンユニットがきてね、それも芸術に（なった）。紙に描いたものを貼るとかね、そういう色んなことをやった。みんな同じ条件で作って、それで5種類のもので出た。それでいつもファーストクラスに乗る100人くらいの乗客を集めて、それで投票させたのよ。それで圧倒的に剣持がいっちゃった。菊竹さんとたまに話していると、「やーあれは参りました。剣持さんの所がああいうものをおやりになるとは思ってなかったんですよ」って。菊竹さ

んは割とあっさりした色だけで戦う。剣持は完全にパターン。そういう障壁画みたいなものをベースに。ファーストクラスのゲージか何かは、ちゃんとこういう雲が飛んでる地模様があって、色が紫って難しいんだけどね、なかなか彼はうるさかった。紫と、朱ではないんだけど、紅っぽい赤なんだけど少し朱が入ってる独特の赤の刺し糸でね、ファーストクラス全部を決めた。あとの他の所は全部普通の織物。それをブロックごとにどう変えて行くか。ブロックでまとめてはいるけど、全部が1つのブロックだからっていい訳にはいかないんだよね。

齋賀：グラデーションにしたということですか。

松本：そう、少しずつ色が混じって。だけど全然反対色じゃないよね。全体としては同系色だけど、それでまた次の所へ行くと、地の色はあるけどそこに色んな色が混じってる。そういうやり方だったの。それも割合と大変だった。それからスプーン、フォーク、ナイフ、カトラリーでしょう。全部これまたヤクルトの瓶（註：《ヤクルト容器》1969年。剣持勇デザイン研究所が、乳酸菌飲料ヤクルトの容器の素材を、ガラスからプラスチックへ変更した）と同じでさ、重さが決められているんだよ。カートがあって、トレイがあるでしょ。トレイも全部重さが決められてるんだよ。それに乗っかる一般のエコノミーだとプラスチックのカップからさ、お皿とか、それがこのトレイの中にきちっと収まって、なおかつ全体で風体だけで何g以下とかさ。

齋賀：積載重量がやはりありますものね。

松本：あるよ。

辻：飛行機そのものが完璧に、機能主義的な一つの作品だとすると、その内部空間に装飾を選んだというのは、すごく印象的です。菊竹さんと一緒に組まれた田中一光さんに対して、剣持勇、ないし松本さんたちのお仕事は、装飾を選ばれたということですよ。

松本：ようするに僕らは、かなり装飾に対して拒否反応が強い方。でも剣持は無いんだよね。特にこういう飛行機の場合は乗ってる時間が長いから、そうすると飽きちゃうのは困るねと。

齋賀：ファーストクラスに乗る方々の趣味も、ある程度わかっていたのですか。

松本：それはそうだね。だって梓さんだってそういうパターンを一生懸命考えてやってたんだからさ。DC8なんかもね。4発のプロペラ機だったかな。ジェットは初めてだからね、ジャンボはボーイング747が。737も入ってたけど、あれは短距離用のやつだから。海外に飛んでくやつとしては4発。だからやっぱりちょっと違うんですよ。ガーデンジェット、なぜガーデンと言うかというね、結構植物が描かれているんです。それと屋根があるような、中間のある箱がいくつかあるんですよ。トイレが入ってるやつ。あれなんかはテレビを投射するためにさ、投射しない時はそこに蓋がかかっているんだよ。それに例えば紅葉が描いてある葉っぱが大きくとか、椿だったりとか、それはみんな加山さんが描いたやつなんだけど。それを称して言ってるのかもしれないけど、全体的に花園みたいな感じがして、日航のトップは割合と気に入っていたの。ガーデンジェットだってそういう言い方をしていた。だからもういっぺん、松本さん、あれやろうよってそのあと社長が言っていたけど、日航の何十周年かのパーティーがあった時に会ったら、そう言われたの。うちの役員がもう一度あれを再現したいって言ってるの、その時は頼むね、なんて言われたんだけどさ。でも実際にはいかなかったね。

齋賀：ちなみにこれは、何機くらい同じデザインで作られたのでしょうか。

松本：どのくらい？最初に入ったやつはほとんどそれですよ。

辻：それは世界各地に飛んで行く飛行機だと思うのですが。

松本：剣持の話の聞いてると、日本を象徴する飛行機なんだよね。だからそこに乗った人たちは、最後まで日本の飛行機に乗ってるって印象（を持つ）。日本人が乗るよりも海外の人たちに乗って頂いて、日本の現代の装飾技術というか、装飾芸術、そういうものを理解してもらえるといいなあ、というのは確かにあった。

辻：海外というときに、飛行機そのものは世界各地に飛ぶものだと思いますが、その時に剣持さん自身、ないし日航の社長さん、あとは審査の時に重要になった100名のお客さんの方々、その方々の言う海外というのは、ヨーロッパであるのか、アメリカであるのか、それともアジアであるのか、いかがでしょうか。

松本：アジアにはあの頃、ジャンボ飛ばしてなかったんじゃないかなあ。長距離だから、アメリカか、あとはヨーロッパ便でしょう。

辻：欧米の眼を意識したということですよ。

松本：そうです。少なくとも日本のパターンを単色で摺ってるんだからね。それはなんだかわからないよね、日本の飛行機なんだから。あれと同時にガーデンジェットは、男性はアイビールックなんかをやった石津謙介。それで森英恵が女性の新しい制服を作って。なおかつファーストクラスなんかは、振り袖でスチュワーデスがやってるんですよ。それは外国のお客様は喜ぶよな。日本人は、なんであんな格好して、と思うけどさ。やっぱりね、そういう演出も、全部彼が考えたんですよ。そのかわりやっぱり大変だったよなあ。ファーストクラスだけは、全部食器もプラスチックじゃなくってさ、焼き物なんだよね。お茶だってさ、湯のみから土瓶から全部デザインしなくちゃならない。だけど重さ決められてるからやっぱり。お箸も、もちろん。そのうちくつろぐための上着も脱いじやうと、ワイシャツの上から、ハッピーコートなるものをさ、ハッピーみたいになるの、それもこっちがデザインしてさ。ある程度デザインして、それからどこかのデザイナーがやってくれたんだな。とかね、色々といっぱいありましたよ。スリッパみたいなものまで。徹底的にやらされたね。重量だけは依然としてついてまわってたけど。面白いといえば、面白いよ。あれだね、徹底させてやってもらったのは、後にも先にもあれしかない。政府専用機の時は、もう僕の代だったけど。これはもういつか話したみたいに白黒がテーマだったんだね。アメリカのボーイングを担当している工業デザインの事務所があるんですよ。ボーイングの工場がシアトルにあるんですよ。そこにランチがあってね、インテリアデザインの件で私が向こうに3ヶ月も滞在してさ、日本の政府専用機だからって言って。それで日本の美術館、色んなものを見ていて。それで提案してきたのが、雪舟の絵だったんだよ。やっぱり白黒だったんだね。白黒はまあ日本的だっていうんだけど、雪舟の絵というのは日本の絵じゃないんだよね。ありや中国なんだよ、南宋画なんですよ。だからそれはわかんないから。わかんないけど、日本と中国というのは、どうやってもヨーロッパの方が少し知識があると思うんだよな。アメリカじゃダメね。全く理解できないみたいだね。みんな同じだと思ってるわけですよ。それでさすがの政府も、官房副長官が日航にさ、あー困っちゃったって。誰が見ても、首相が見ても、あの頃は中曽根（康弘）だったかな、「これ、日本じゃないよ」って、みんなが言ったっていう。なんとかしなきゃなんないんだけど、誰かやってくれる人いないかなって言うんで、日航が、だったらガーデンジェットやったことがあるから、剣持さんやってくれないかな。じゃあ、一回話してみましようかっていうんで、来てくれって言われて、それで僕の所にその話が来たわけ。まあ今更ね、絵描きさんにやってもらうことはない。だけど白黒は悪く無いなど。それをベースに考えましようって言って、それでその頃はご存命で剣持の友達だった富岡惣一郎がすごく喜んで協力してくれて。とても親切な作家なんだけど。この人の白黒の絵を（使った）。こ

れはもっぱら雪と森林と一生懸命描いてみたり、全部白と黒だけで描くんですよ。描くっていうよりも削るわけね。バックに特殊な絵の具をこんな長い刀鍛冶に作らせたパレットナイフで、ビューッと真っ平らにそれを塗るわけ。その上に彼が独特の調合をした白をね、またビューッと壁塗り。それがまた全部乾くと、今度は普通のパレットナイフで上を削っていく。それで白いところが残ると、そこが渓谷の川の流れのようになる。それで石の上に雪がぼっこり乗るじゃない？川なんかはね、ぼんとおまんじゅうみたいに。それがちゃんと表現されている。そういうものを作っていた。もうでかいんだよ、絵がね。そのうちに富士山なんかも描くようになって、山も相当描いていた。だからアラスカあたりの写真撮ってきてさ。もともと(富岡惣一郎)グラフィックデザインやってたんですよ。三菱化成の広報部で。例えばクライアントの会社の報告書なんかで表紙を作る。そのための写真いっぱい撮って、これが面白いんだよね。ようするにソラリゼーションっていう方法があるでしょう。ハーフトーンをどんどん消して行くとさ、それでもう形が見えるわけだけさ、その手法が実は、彼の油の手法で展開しているんですよ。それでその方法で描いた油絵が、一発で新制作の会員になるわけですよ。それで剣持と知り合うわけ。だから相当面白いものができたの。富士山もあって。だけどそれは絵を付けるわけにはいかないから、飛行機だから。結局それを川島織物に全部綴れみたいに織らせてさ。

齋賀：そうですね、織物だったら曲面にも対応できます。

松本：どうにでもなるからね。これはね、面白かったですよ。それを提案してみたら、これならいい！これなら日本だって、首相官邸以下みんな喜んだっていう。だって俺、首相官邸2回行ったもん、昔のね。今は公邸になってるけど。

齋賀：日航の政府専用機を作られるお話は、ガーデンジェットと先ほどおっしゃっていた日航のジェットの内装をやったからきたお話ですか。

松本：多分日航さんが、僕らが(ジェット機の)内装をやっている事務所だって知っていたから。だから剣持さんにやらせればいいと。

辻：60年代のお話です。1964年に剣持勇(の作品)が日本の家具としてはじめてマルセル・ブロイヤー(Marcel Lajos Breuer)の推挙によって、MoMAのパーマネントコレクションに選ばれます。この椅子は1960年のホテルニュージャパンのインテリア制作(《ホテルニュージャパン(内装、家具)》1960年)の際に作られたものですよね。

松本：最初に作られたのがそれで、それからニューヨークでコレクションされたものは、それから3代目から4代目のやつ(《丸椅子C-315-E》1960年)。最初のやつはわりと寸胴だったんですよ、ホテルニュージャパンのやつは。下がスポンとしていて。それで竹を切っていてこうなっていて、そこが座りやすくなっている。それを全体的に丸っこくしていったんですよ。それが例の籐の椅子になっていくわけですよ。それはかなり色々な種類を何回も作っているけど、どれがどうだかわかんないんだけど、作る方はこれをこうしましょうとか言って決まっちゃってね、それでそうやっていったんですよ。だからあれはあれで意味があったんだらうけど。

齋賀：これは制作はどこがやられたんですか。

松本：これはやっぱり、その頃は山川(ラタン)。まああれはつぶれちゃったもんだからね、YMKという名前の所がそれを引き受けてくれたんですよ。そこにいた職員たちがちゃんとして、所長はもうパクリにあっちゃったわけだからさ。

辻：MoMAの選定に至るような経緯はご存知ですか。

松本：いや、何も。

辻：急にご連絡があったんですか。

松本：そう、急に。こっちから押し掛けて行って見てもらって入った、とかそういうんじゃないよね。デンマークかなにかにディッツェルっていう女性のデザイナー（註：ヨルゲン・ディッツェル（Jorgen Ditzel）、ナンナ・ディッツェル（Nanna Ditzel）夫妻）がいたんですよ。その人の有名なやつは、上から鎖でぶら下がってて、こういう籐で編んだ前が少し開いててね、みの虫が下がってるみたいな、そこへぼこっと入って座れる椅子（註：ハンギング・チェア Hanging chair）があるんですよ。それをやった人が、ニューヨークでも結構、ああいふ形のものではないんだけど、スツールで、形でいうと断面が臼のようなこういう形。それがやっぱり当時あった。それがやっぱりニューヨークで。ちょっと我々は知らなかったんだけど、それが『domus』か何かに出て来て、（剣持デザイン研究所で作ったラウンジ・チェアがハンギング・チェアに似ていたために）、剣持が、君たちがホテルニュージャパンでやって、こういう経緯でこうなったと。今それをまた作り直してということを書いて僕が（『domus』に）送ったんですよ。そちらはいつ頃これを発表されて、どういうものか、出来るだけ情報が欲しいと。もしもバツティングしているんだったら考えなきゃいけないなあと。でも何にも言っても来ないんだよ。返事来ないの。じゃあ、まあいいやって。来ないなら、こっちは一応礼儀は尽くした。もしも同じで、我々のを見たからね、偶然でも。っていうんで、どんどんその2人掛けのやつとかね、色んなの作ったんですよ。丸いのもかなり色々あるんだよ。それが今のYMKのカタログに出てる。番号が変わってみんな載ってますよ。だからそれであれがかなり剣持の代表作の1つになった。神代雄一郎はあれはやっぱり赤物だと。形としてはね、白物ではない。白物っていうのは貴族的なものね。赤物っていうのは民衆的なものね（註：神代雄一郎「インテリア断章」『剣持勇の世界』（河出書房新社、1975年）。神代雄一郎・磯崎新「『赤物』堀口捨己の視座」『堀口捨己の「日本」』（『建築文化』8月号別冊、彰国社、1996年）でも言及）。あれをやっぱり赤物の一つの代表にしたの。そのうち柏木博が出てきたから、ますますそういうふうには彼は言い出した。

辻：マルセル・ブロイヤーと剣持勇は関係があったのでしょうか。

松本：おそらくブロイヤーとあったとすれば、彼がアメリカに行った時に訪ねているかもしれない。それから次の時に行った時にはアスピンの頃にやったデザイン会議に参加しているから、その時にいたかもしれない。バックミンスター・フラー（Buckminster Fuller）なんかと仲良くなるのは、やっぱりアスペンですよ、2年目。最初の時もブロイヤーの所へは行ってると思うんだよね。とにかく奥目の無い人だから、もう色んな所へ申し込めば会いに行っていたみたい。だからグロピウス（Walter Gropius）にも、もちろん会ってるし。

齋賀：剣持勇が1971年に京王プラザホテルが竣工した後に、自ら命を断って亡くなります。その後、松本さんが所長に就かれるわけですが、剣持さんの死というのはスタッフの方々にとって、とても突然のことだったと思います。その対応に追われて行く中で、事務所が存続していくことを決定されます。その前後の状況、どういうふう存続が決まっていたのでしょうか。

松本：難しい問題だね。色々な噂が流れているみたいだけど、結局僕は剣持勇がもしかするとやるぞ（自殺する）というのはね、彼を看ていた医者から言われていたんですよ。それはようするに鬱だからさ、初老期の59歳だから、鬱病だったわけだよ。もともとそういった傾向はあるんだけど、誰だってあるよ。俺だって自分だって、あれ？今日なんだかやたらとはしゃいでるなとか、べらべらべらべら喋っちゃったりとかさ、それはやっぱりあるんですよ。それは誰だってあるんだけど、彼もそうだったはずなんだけど、あの時はすごく深い鬱

になっちゃった。人に会うの、嫌がるようになっちゃったから。だから面倒くさいのよ。そういうことがあったの。そこがやっぱり一番大きな問題で、奥さんにはいくら話してもわからないしさ。医者はずっと「あんたいくら親しいからといってね、ダメよ」と。人格が崩れているわけじゃないからさ、だからそれをある程度抑制しなければいけないわけでしょう、行動に対して。(自殺が)起こらないように、起こらないように。それはやっぱり肉親じゃないとダメだと。だから長男(剣持隼)がいたから、長男にその話をして、気をつけてくれと。事務所にいる間は僕らの目が届いているからいいんだけど、ということになったんですよ。そう言ったけど、「俺が産まれてからの時間よりも、あなたの方がずっと長くいるじゃないか」って言われてさ。だからさあ、そんなこと言ったって、医者がそう言っているんだからさ、こういうことをやらなきゃなんないんだから、あんたが親父を(見ていてくれ)、事務所に来たら僕ができるだけケアするけど、できるだけ側にくっついていて、家帰ってまでそれはできないよと。奥さんにいくら言ってもね、「それは理解できない部分だから、あなたがわりあいと理解できるから、あなたが出来る限り(やってほしい)。「頼んだよ」って言って電話切っちゃったんだけど、だけどやっぱりね、ダメだったね。もう人に会うのを嫌がるようになっちゃったから、ライオンの本社ビル(《ライオン油脂本社(内装、家具)》1971年)が出来た時に、もうもうすでに嫌だとかなんとかごちゃごちゃ言ってたんだけど。だけどそれは出たの。その後で4月だったかな、それで6月(京王プラザホテルのオープニングパーティー)でしょう。そしたらもうその時着ていくタキシードなんか、どこいっちゃったかわかんないとかさ、色んなこと言って逃げようとする。じゃあ、貸衣装がありますからどうぞって言われて合わせられて、否応無しに出るはめになったわけだよ。6月1日はそれで、2日は僕が替わりになる。3日目はデザイナーとか建築家が中心となったパーティーで、2人で出ると決めたの。役割分担して。それで1日目。2日目の前にはさっき言った富岡惣一郎と会って、アメリカからちょうど帰って来てね、ニューヨークにずっといたんだけど。「何だお前、何があったんだ? 剣持の抜け殻みたいなのに今日会ったぞ」って。ちょっと話聞かせろって。それで剣持がわりとよく使ってた、わりあいプライベートな料理屋に入って、3人で話して「こういうわけだ」って。「わかった」って。だから2日目は僕が出て、明後日は2人で出るから、「終わったら一週間俺が預かるから、一緒にどこかに旅行して、それで治るよ」って言ってくれたんだよ。それでしめたとって、(剣持勇に)電話入れたんだよ。それはもう10時半ぐらいだったね。そしたらね、事務所行って朝日(新聞)の原稿書かなければなんないって。確かにね、もう締め切り来てるの。剣持知ってるんだよ、俺も。それで事務所行って書かって出て行ったんだよ、8時頃に。えって思ったんだけど、こっちも酔っぱらってるしさ、確かにそれは書かなきゃならない、明日出さなきゃならないの知ってるから。だから2日目は僕が(パーティーに)出るようになってたんだから。まあいいやって思ったの。それで結果的にいい話が出たから、奥さんにその話伝えて。それで明け方6時過ぎくらい、奥さんから電話かかって来て、夕べ帰って来ないって言われた時には、もうこっちも素面に戻ってるから、しまったと思ってさ。慌てて飯もそこそこに、その頃は西荻窪にいたから、事務所まですっ飛んで行って、そしたら事務所の前に救急車で、何が起こったのかよくわからないけどさ、変だなと思ってたら、玄関の扉が開いて、そしたら亡くなってたんだね、ガス自殺して。だけどなんとなく何が(自殺した)理由って書かないわけにいかないからさ、だからかなり脚色して芸術的苦悩の果てにっていう言い方をしちゃったんだよ。だって所員は全然知らないんだもんその状況。僕とかみさんが一生懸命カバーしていたから。だから他の譜代の大名たちも、なんだか変だなあ、松本さんだけが剣持さんをみんなに会わせないようにしてる、とかね。そんなことを言い出すわけ。彼(剣持)はとにかく迎えに行って事務所へ一緒に車に乗って来て、僕が3階に上がって、彼はそこの部屋。するとすぐ電話がかかってきてさ、「ちょっと来い」って。ハイって言って、でも何にも無いんだよ。言わない。ちょっとそこに座っていてくれって。そのうちに京王プラザの方はどうなっているとかな、報告をする。「じゃあ俺も行くかな」って。「僕もこれから行きます」と。それで現場行って、色々説明して、それでちょっと上も見えますからって客室行って、帰って来たら(剣持勇は)同じ場所にすーっと立っているだけなんだよ。あら、やっぱりマズいなって、それが最初にね、これはまずいぞって思った最初なの。まあ大変ですよそれから。結局一応ご自宅でお通夜をやって、葬儀も出して。ご自宅って言っても剣持隼の家があってそこだった。借りてたんだよ。本来の自分の家は、土地を売ってくれた人が買い戻したいって言って。彼(剣持勇)自身は東松原に百何十坪という大きな土地を手

に入れて、東南の角地でね。そこへ二世帯住宅を作って長男と一緒に住みたかったんだよ。だけど長男は自分の家（を他にすでに）作っちゃってるわけだよ。だから行かないっていうわけ。宙に浮いちゃったわけ。それも1つの引き金なんだよ。色んなことがいっぱい重なったね。まあしょうがないですよ。でも原因はさっき言ったような、極めて深い鬱。それが治りはじめたんだって、医者はその言う。少し回復期に入り出した時に、ああいう性格の人はやるぞって言う。だから気をつけてって言われた。それでまあ結局その後大変だよ。株式会社剣持デザイン研究所だから。株の7割はさ、剣持先生が持ってたんだからさ。あとは大名だとか、僕なんかも持ってたけどさ。3割近く持っていた。だけど7割持ってるんだから、株主の意向で次の(代表)が決まる)。ようするに剣持除っていうのは、自分の事務所を持ってるわけだよ。同時にあの人はかなり剣持勇と違ってね、営業的センスもかなりある。なかなかうまい。彼の頭の中で作り上げたパターンはね、剣持デザイン研究所も、剣持除の持っている綜デザイン研究所になるということ。綜研究所、綜研の傘下に入れようとしたんだね。その中で工業デザインだけプロパーでやっているうちから出て行って、工業デザインだけやる事務所の所長にさせられた奴がいる。その一つに入れちゃおうとしたんだね。ところがお葬式は出さなきゃならないし、僕は前川（國男）先生の所に行き、とにかく葬儀委員長をお願いしたいんだって言ったなら、「なあに言ってるのお前は」って。「葬儀委員長はお前だよ」って言うんだよ。でもなかなかそうはいかない。でも（前川は）、「友人相談になってやる」って、そう前川さんに言われてさ。じゃあ、まあ前川先生のお墨付きならいいかって。それで葬儀委員長。そしたらさ、当然葬儀委員長の挨拶しないとならないじゃない。出来ることなら剣持の遺志を継いで。みんなも亡くなった後、ガタガタしたんだけど、とにかく周りからね、だって施主がたくさんいるわけじゃない。施主さんたちがみんな集まって来てね、「剣持事務所続けてくれないと俺の所も困っちゃうんだ」って、「だからぜひ続けてくれ」って。「あんたがやってくれるしかないんだから、やってくれや」って。相当声がかかってきた。それでみんなもそれ聞いてたから。とにかくそう言われてるんだから、取りあえずこのまんまじゃ、「じゃあやめた」って言って、葬儀の後、解散っていうんじゃ。俺たちは（解散を）いいよって言ったんだよ。あつという間に某建設会社からインテリア部長になってくれないかとかさ、そういう打診がくるわけだよ。でも全然「僕はそういうところに入る気はありませんって、やるんだったらフリーでやります」って断っちゃったんだよ。みんな。そうしたらそんなんじゃなくて、剣持デザイン研究所をやってくれて。あれは大変だったですよ。それで葬儀の時は挨拶しなくちゃいけないんだから。だからなんとかして剣持勇のね、遺志を継いで事務所をね、更に発展させたい。ある程度のところまで軌道にのったら、またその時に考えればいい。僕は暫定的に一番年上だし、長いこと一緒にやってきたから、責任取ろうと思いますっていう話をしちゃったんだよ。そしたら剣持のせがれがさ、「松本さん、あの場ではそう言うしかないだろうけど、うちが7割の株を持っていること忘れないでね。我々の意向で松本さんが所長になれるかなれないか決まるんですから」そういうこと言ったの。その時初めて、ああ株式会社っていうのはそういうもんだって（笑）。そんなの思っていないもん。剣持勇だつてそんなこと考えてもいなかった。それからもうすったもんだ。建築界からも、もう色んな人から（剣持除に）電話がかかってきてさ。「お前が考えてることは間違ってる！」とか夜中に2時間くらいやられたりさ。「お前（剣持除）が考えてる組織のありかたと、剣持さんの仕事の内容と組織の内容は違うんだと。だからあれは絶対、松本にやらせるしかないんだ」って、そうとうやられたらしいね。それで彼もすこし考えを変えた。だけど7割の株主がいたらね、まあ大変だよ。だから最低でも50、50にしてくれて申し出て、20%こちらに譲ってもらうことにしたんですよ。「だけどそれは松本さん、言っておくけど、会社の金を使ってはダメなんだよ」って言うわけよ。もちろんそうだよって言って。みんなの金だし。みんな（金が）無いんだよ。俺はかみさんと働いていたから少しはあるけどさ、しょうがねえなあと思ってね。だけど20%分けてもらわないことにはどうしようもないからっていうんで、一応20%、剣持の金で買った。それで（剣持除が）「JIDAが……」とか言い出したからね、それは財政的に豊かなのはさ、500円の株が700円とか800円になっているかもしれない。それはないだろうと。僕らは500円で額面で買うしかない。そんなに金無いよ。じゃあやっぱり（ダメ）って言う。そしたら色んな所から、ヤクルトの社長なんかもさ、もしもあれだったら俺の所で少し引き受けてやるぞなんて言ってくれたけど、よそに迷惑かけるのはマズいから我々の方でなんとかしますからって言って、それで色んな所かき集めて、とにかく買ったんですよ。

それで50、50になったから。そのうちにだんだんだんだんと。やっぱり他の若いスタッフたちもね、ちゃんとしなくちゃいけない。僕らはとらないけど、少し増資させる。まあ次の年に昐が死んじゃったもんだから。昐が生きていたら大変ですよ。そういう問題だって年から年中やっていた。まあそれはともかくとして、それに動いた建築家たちが結構いた。芦原義信と、圓堂政嘉と、2人がものすごく気にしてくれた。圓堂さんは「建築家は一代限り、だから剣持事務所は無くしちゃえ」と、「その代わりその仕事を引き受ける組織を作ればいい」と、「連合艦隊みたいなのを作ればいい」と、「みんなそれぞれが3、4人いるわけだから、それがそれぞれ自分の事務所を持って、それぞれが食って、大きな仕事が入った時にはみんな集まって僕の所に来て、一緒に仕事をすればいい」と。それが彼の意見。「剣持の名前はこれで終わりにした方がいい」と言う。だけど芦原義信さんは全然違った意見で、彼の話もよく聞いて。それで僕は芦原さん、昔からよく付き合ってるから、圓堂さんより長いからね。それで芦原さんは、「いや、これは自分も事務所どうするかって、いずれその問題に遭遇するわけだから人ごとじゃないんだ」と。「だけど松本さん、剣持デザイン事務所は1つでこれだけの人間がいるから、色んなことができるんだよ」と。「だから一緒にやらなきゃダメだ」と。「だから解散しない方がいい」というのが彼の意見。それでその話を圓堂さんにもして、それで「結局みんなで話し合って決めなさい」と。それで「最終的に芦原さんの意見に従います」と言ったら、圓堂さんは、「まあそれも一つの選択だから、それでいいよ」と。「また何か頼むことがあれば、頼むから」と言ってくれたんですよ。それで一応僕がトップで、全員でやるという話になったわけ。それが現実。簡単に言えばそういうこと。まあもつとドロドロの汚い話もあるんだけどさ。

辻：その後も「剣持」という名前は残ります。

松本：それはね、剣持夫人が、なんで勇さんが自殺したのか、どうしても納得いかないわけだよ。盛んに僕に聞くわけ。だからさっき話したことを色々話してあげたんだけど、だけどどうしても彼女はダメなんだよな。それで剣持一族としては、「剣持デザイン事務所」なるものが、名前が無くなっちゃうのはやっぱり嫌だと。できれば続けて欲しいと。だから「勇」は取りますよと言ったの。だっていないんだから。それだって久米建築事務所だって、久米権九郎（1895 - 1965）さんがいたから久米権九郎建築事務所だった。それが久米建築、今は久米設計でしょう？でも久米は残しているよな。みんなそういうのはあるんですよ。結構名字だけでやっている事務所、佐藤事務所だってそうですよ。佐藤（武夫）さんが亡くなっちゃったんで、それで今は佐藤総合（註：株式会社佐藤総合計画）になってるでしょう。だけど最初の頃は佐藤建築設計事務所（註：株式会社佐藤武夫設計事務所）だったんですよ。やっぱりそれはみんなやってらっしゃるんで、だからうちも「剣持デザイン研究所」にしよう。だからよそ様に行くと（現在の事務所のことを）「剣持さん」と言うよね。そうすると何となく、最初のうちは変だったよね。もういないのに「剣持さん」と言われるのは。それと一番びっくりしたのは、僕がだいたい設計交渉とかさ、色んなことを剣持の代わりにやっていたわけだけど、うまくいかなければ、「剣持に相談します」と言って引き上げて来た。（今は）ハッと振り返るといないじゃん。だから俺が決めないといけないんだよ、その場で。これはマズいなと思ってね。それから昔からいるメンバー1人1人に「今度は君たちがやってくれ」と。「僕が後ろにいるよ」と。「それでどういう交渉をしたらいいのか教えるから。あの会社はね、いくらで設計料金が出て来る。あそこは必ず値切るから、100万だったら、110万にして出せ、そしたら1割値切られてもお前が考えていた100万という数字になるでしょう」というようなことを教えて。それで彼らが交渉してきて。それで何かもめたら僕が前に出て行く。やっとそれが定着したんですよ。今でもそうしているんですよ。それはまあこういう事務所、たかだか20人足らず、一番多くて22、3人いたけど。そういうような事柄は、こういう小さいアトリエ事務所は大変ですよ、みなさん。どこでも似たようなことが起きてると思う。ただ株式会社にすることだけは、僕はどうしても納得がいかない。なぜなら株主のためにある、というこの資本主義社会の中ではさ、株式会社というのは株主のためにやっぱり仕事をするんですよ。それで利益を上げないといけないんですよ。経営者は、2年に1回、クビになるチャンスがくるわけだからさ。だって成績が上がらないと役員はクビになっちゃう。本来の建築家の仕事と

というのは、それを商売にして、それで利益を上げてみんながよい生活をする。それじゃないんじゃないの、と。設計料って一体何なの？と聞きたくなくてきたわけ。いわんや株式会社なんて本当はならない方がいい。さっき言った圓堂政嘉さんのところは個人会社ですよ。株式会社じゃないんですよ。圓堂政嘉の名前、個人でやっていたんです。それでももう大事務所だもんね。給料いいしね。本人だって優雅な生活してるもん。だから本来は個人であるべきなんだと思うんだよね。だから一代限りって言えるんだよね。僕なんかはやっぱりそれはできないだろうね。やっぱり20人くらいスタッフがいてさ、子供達まで合わせると40人くらい、いるんだよね。この事務所ですらそれだけの人間が食ってるんだからさ、簡単にやめたなんて言えないよな。そういう発想しちゃうから、僕なんかはダメだ。

辻：剣持勇さんが亡くなられて、それでも剣持デザイン研究所という名前で松本さんご自身が中心になって動いていく、具体的なお仕事のお話をお聞きしたいと思います。1979年頃に、当時の国鉄の総裁、高木文雄さんより、車両の設計のデザイン専門委員の打診を受けるとしています。これは1973年からの小原二郎先生が委員長を勤める研究会が元になって、そのあと新幹線の車両のデザインの仕事などに繋がっていきます。そのあたりの経緯をお伺いします。

松本：あれはね、小原さんが委員になってやった研究会はね、これは国鉄だよ。僕らが高木さんから辞令をもらったのは別口で、鉄道なんとか技術協会っていうのがあるんですよ。そこへ委託研究で出してね研究費を、それを使って、色々たくさんクレームが来てるんで、それをどう処理したらいいのか、という研究会を作ろうというんで、小原さんが色々構想練って、それで僕らも小原さんに集められて、そこで委員会に入った。それはだからあの時出て来た、木村一男とか、手銭正道っていうのは入ってない、僕だけなの。それは小原さんの意志で集められた人間だから。だからだいたい小原研の人間が多いんですよ、千葉大連中が。

辻：新幹線の車両のデザインのお話は、これはまだ剣持勇さんがご存命の頃からの繋がりで、お仕事自体も生まれましたか。それとも全く小原さんの研究会が元だったのでしょか。

松本：剣持ではなく、小原さんの研究でそれはそこで終わっちゃった。だからそれでデザインのお話になるのは、やっぱり僕と手銭と木村一男っていう3人が、その時高木総裁の時代に取り込まれたのがベースですよ。結局それがJRになると同時に、各社がみんな民間会社になるわけだから。最初にJR東海から頼まれたリニアの車両のデザイン、まだ海のものとも山のものともわかっていない。ただイメージで人が中に入れるだけのポップアップを作るという話ね。それは面白くてやろうかっていうんで、浜松工場でそれを作ってくれるんで、それを色々といじくっている時に、これはOOX1という名前だったけど1988年に、まずは東口の所にそれを置いて、人が入って来て中に座ってみる。ようするに実際座れるようになったの。そういうやつ作ったんですよ。その次にたまたま同じ時期に85系っていうんだけど軌道車です、ディーゼル車で、飛騨高山本線走る特急のデザインを、やっぱり（JR）東海が頼んできたの。よし、それやってやるって、それも一生懸命やったんですよ。今でもワイドビュー飛騨っていう名前です。あれが2番目でね、その次が東日本から651特急電車っていう、スーパー日立という車を頼まれた。これももうある程度図面ができちゃって、動き出してるやつに対してデザインを付加したいという言い方しているから、それはもう間違いだってさんざん文句言ってる。でもまあもう物は作り出しちゃってるからね、それをこうしろああしろって言って直させて、それで作ったやつがね、もうケンカ腰でやって。でも出来上がった時は、やあ良かった、やってもらってるって言って、あの所長は俺に抱きついてきたけどさ。それから仲良くなったんですよ。そういうのやったでしょ。

辻：時代が大きく民営化に動きます。

松本：そうです。初めてスーパー日立ができた時は、東日本のトップはみんなすごい喜んだんだよね。デザイ

ンっていうのは、これは商品なんだって。

辻：それはどなたのお言葉ですか。

松本：それはもう亡くなっちゃったけどね、山之内（秀一郎）ってね、最後副会長やって、宇宙航空事業団の会長やって。

齋賀：JAXA（註：宇宙航空研究開発機構）ってことですよ。

松本：2つあったんだよ、東大の航空研究所（註：東京大学宇宙航空研究所、ISAS）と、それともう1つ、航空宇宙技術研究所（NAL）がやっている、その2つが最後一緒になったでしょ。最初は打ち上げの方のあっち（註：宇宙開発事業団、NASDA）にいたんだよ。その後で一緒になって、合併して、合併した時の初代の理事長もやったんだよ。だけど虚血性心疾患になっちゃったんだねえ。相当だからストレス溜まってたんだと思うよ。それで結局何回も倒れたんだってさ。それで全部（打ち上げを）ストップさせたでしょう、4回か5回かなあ。打ち上げをさ、土壇場でストップさせてるんですよ。そのプレッシャーはすごかったと思うよね。自信なんて持てないもん。失敗したら大変だ。それで最後にOK出したやつが完全に成功したもんだからさ、それで本人は非常に気分的に良かったみたいだけどさ。長いことお付き合いしてたから、個人的にも付き合っちゃったんで。そういう人たちが最初に651系を作ったの。日立あたりに向かって、大きな会社がいくつかあるけど、その人たちがみんな（通勤のために）車で常磐道走ってるのにさ、これ（新幹線）ができたらこのグリーン車の方がいいやって、みんなこれに乗り換えたって言うくらい。そのうちに新しい車両だから、やっぱり旅行客が結構面白がって乗るようになって。だから2割だか3割上がったんだよ、売り上げが。この車入れただけで。あれ？これはデザインっていうのは、絶対商売にプラスになるってわかったんだよ。その考え方が今みたいな時代になると完全に消えちゃっているね。みんないかに経費を減らしながら利益高上げていくか。デザイン料なんてたかが知れてるよって言ってやってるんだけど。今や設計施工になっちゃった。JR東日本も。僕らに頼んでもデザイン料払うのは車両メーカーの設計費の中に込み込みで入れて、車両メーカーから払ってくるんだよ。気持ち悪いんだけどね。施主からもらうのが当たり前だからね。最初は施主がくれたの。（今は）ダメ。もうだんだんと悪い習慣がついてきたね。それでまたリニアのエクスプレスっていうのをやって。これはね、名古屋でデザイン博（註：世界デザイン博覧会、1989年）っていうのがあったんですよ。その時に向こうでもう一回作りたいていうんで、じゃあ同じのじゃなくて、さらにもう一歩進歩したのやろうよってやったんですよ。今走ってるやつとは全く関係無い。

齋賀：名古屋のデザイン博というのは、名古屋城の敷地内でやったものですか。

松本：そうそうそう。東海が東海館作ったんだよ。そこで一つ、ブースでやった。その後は軌道車をいくつかやったけど、その後に1989年にJR東海で300系の新幹線。これは完全に0からのスタートだから、これは面白かったですよね。ただようするにこの時はじめてわかったのが、こういう車両っていうのはものすごい精度が悪いっていうのがわかったの。もうセンチ単位で（誤差が）くるっていう。ようするに建築とちょっと似ているところがあるんだけど、車両自体は車両限界っていうのを持ってるんですよ。その断面の中でね。これ以上外側に出っ張っちゃダメよという寸法があるわけ。プラットホームを含めて建築限界、だから信号機とかいろんな電柱があって高架線が立ってる。これがある一定の内法を持って、それで外側からじゃなくて、内側に入ったら車両と干渉するのが大きいと言われている。それが建築限界っていう。車両限界と建築限界を確実に守らなくてはならない。車両作っている側は車両限界をたとえ1mmでも飛び出したらアウトなんだよ。許可にならないの。そうすると作り直さなきゃならないんだよ、うっかりすると。だから一両一両に職場長がいるからさ、一両ごとに責任者がいる。その責任者は自分の責任の範囲内で絶対に（車両限界を）出ない。でき

るだけいつも内に内に、小さくしようっていう意思がある。だから車両の高さとしてはみんな1cmくらい、違うんだよ。グラウンドラインがどこかっていうと、レールの上なんだよ。レール上面がグラウンドライン。そこから全部床の高さいくら、窓の高さいくら、そういう風を書くんですよ。

辻：建築家にとっての敷地だったりとか、都市の区画のような制限ということですよ。

松本：そう。今はもうそうやって図面が全部出来ると、国交省に出して確認申請を取るために出すんです。同じなの、建築と。

齋賀：完成してからは1号車2号車3号車ってなると思うんですけど、車両ごとに作るチームが違うということですか。

松本：そうそうそう。一緒に作り始めるからね。流れ作業で作ってないから。そりゃ全部の車両をいっぺんに作るわけじゃないけど。それともう最初から1号車2号車ってね、もう決まってるんだよ。どこにどういふ機器を乗せるかとか、何もそういうものが床下についていない車だとか、みんなあるわけですよ。そうするとそれぞれに作り方があって、作る現場そのものは、建築の現場にかなり近いですよ。極端なことを言うと、図面は車両メーカーの設計者が書いているんだよ。ところが設計セクションでの会社内でのポジションっていうのは、そんなに高くないんだよ。もの作ってる方が一番強い。だからその図面を渡されると、それぞれの人によってその読み方が違っちゃうとね、隠れちゃう部分に不思議なものがいっぱいついてたりするんだよ。なんだこれはってね。僕なんか（現場に）行くから必ずね、途中段階で。見に行くと、あれこんなところにこんなもの、図面に入れたかなあって。それで一緒に付いて来ている設計のセクションの人に、「これ、こんなに細かく入ってた？」って聞くと、「いやあ僕も不思議でしょうがないんですが」って。馬鹿じゃないか、お前の所の目の前で作ってるのに。そしたら「今日初めて現場入って見た」って。もう全然ダメなの。つくる奴が一番強いんですよ。設計なんてもうペーペーなの。これは設計の人かawaiiそうだと思うけど、俺の書いた図面通りにできてないって、怒れるようなポジションにいないんだよ。そこがね、車両っていうのは不思議だなあ。まあ現実にはそうだけどね、建築でもね。現場の所長が一番強いんだよ。いくら清水建設の設計部が書いたからって、書いた通りになってないって、文句なんて絶対所長には言えないんだよ。所長の権限の方が大きいから。その代わり失敗したらもうクビになっちゃうからね。どっか飛ばされちゃう。降格になっちゃう。やっぱりね、それはちょっと似てるって言えば似てるな。完全に請け負いだしね。完成して初めて（設計料が）支払われるんですよ。途中で支払ってないんだあれ、すごいよね。だから1両が2億も3億もするようなものが、16両編成ってなると何十億もでしょう。出来上がって公式試運転やって、それで仕様書通りの成果が出て初めて受け取ってもらえるんだもん。同時に支払いが起る。だから設計料だってさ、設計もデザインも、もうとっくに終わっちゃってるよね、2年前くらいに。でも車両が出来るのは2年後だ。そうするとその時初めて設計料も一緒に払われるからさ、その中に僕らのデザイン料も（入ってる）。僕らはさ、手伝っちゃってから2年くらいたってからやっとデザイン料が入って来るという、そういう馬鹿みたいなことになってる。それをいくら税務署なんかで説明してもわからない。そんな馬鹿なことありますかって、そうなんだもん。隠しようがない。本当にね、大変ですよこれは。TPOっていうトランスポートオーガニゼーションっていう非常に緩い組織を作ってる、そのコアメンバーが僕と、さっき言った木村一男と、それと手銭正道、東海大の教養学部長までやった。もともとは木村と手銭は、芸大一緒に出て、日産自動車のデザインのセクションにいた男。なんでそういうのに僕らが引っ張り込まれたんだろうなって。結局はやっぱりギャンブルなんかやったりして、ということが一つなんですよ。それからまあ僕が建築出てるっていうのと、わりあいとインテリアやってるから。東海もデザイン、させられてますよ。辞令をもらった。東海とそれからJR北海道。北海道も先週、別海に行ってきたよ。

辻：松本さんが中心になってからのお仕事がある一方で、例えば1973年に剣持勇さんの展覧会が松屋で行われたり（註：「剣持勇 その発想と造形」展）、1983年の6月に「剣持勇の世界」展という展覧会が西武で行われたり、剣持勇さんのお仕事を振り返ることが、展覧会を契機にあると思います。展覧会のお仕事だったり、その当時の経緯を教えてください。どういった人が動かされたとか。

松本：（「剣持勇の世界」展は）あれは武蔵野美術大学に行った、新見（隆）がやったんだ。柳宗理（の展覧会）はちゃんとやったんだよ。その時、剣持さんもやるって言って、結局できなかったんじゃないかなあ。それでジャパン・モダンなんてやつは、あとで森（仁史）さんとね、やったあれになるんですよ。松屋でやったのは催事場でやったのかな。前やったのはデザインギャラリーで、「剣持勇の無名文化財」（註：「剣持勇のあつめた「無名文化財」展）っていう展覧会やったの。

齋賀：それは生前ですか。

松本：いえ、亡くなったあと。僕の事務所に置いてあったものを集めて。がらくた。

齋賀：それは『週刊朝日』の連載（註：剣持勇「日本美発掘かたち」『週刊朝日』1969年）とも、繋がっているものですね。

松本：そう、ちょっとね。とにかくくだらないもの、一生懸命やってるんだよね。

齋賀：剣持さんの変転という時代があって、その後70年代、80年代、松本さんが中心になって剣持事務所を切り盛りしていく時期がずっと続いてきて、今に至っています。最近のお仕事に、森谷延雄の家具の復元があります。そしてイサム・ノグチが来日した時に、籠で編んだものの復元の仕事依頼があったと思います。ようするに、剣持が生きていた時代の仕事を振り返るような仕事、復元の依頼というのがあります。

松本：そうなんだよね。あれはなぜかなあ。イサム・ノグチのはねえ、「2人のイサム」展という企画がニューヨークの美術館で立てられて（註：「Design: Isamu Noguchi and Isamu Kenmochi」展、Noguchi Museum、2007年9月～2008年5月）、そのためにどうしても剣持とイサム・ノグチでやった、2人で考えたあの椅子（《竹製家具（バンブーチェア）》1950年）が無いと成り立たないって言われてね。じゃあしょうがない、やるかって。あれは写真しか無い。図面も無い。物は見たことも無い。座ったことも無い。するとどうやって作るの？だからその方が大変だった。構造がわからない。原寸大まで（写真を）伸ばしてさ、穴が空いてるんだけど、その穴の所から中の骨が少し見えるわけよ。だけどこれが骨かどうかわからない。そうしたらなんと、下の方はロッドにこういうふうには黒で塗装されたというのがちゃんとわかるわけだよ。だけど背中部分だけはね、どうもその下から上がって来た足、背中を支える足と、背中の構造から出て来てる足があるんですよ。それがほんの僅かだけど、全部揃ってるんだけど、こういうふうには作られてる。押しネジが見えるんですよ、拡大してみたら。多分これ抜けるんだろう。押しネジで留めてる。というのだけわかった。それでじゃあもうちょっと拡大してみようって、中の骨見えるんじゃないかって。なんと見えないわけ。だんだん拡大していったら、同じようなロッドがね、中に入ると、あれ竹なんだか、籐なんだね実際は、恐らくこれくらいの幅の広いね、全部巻いてあるんですよ。だから見ても金属の骨が見えないわけ。そういう作り方してる。そこまで全部やらないと。それで図面書いて、それから今度5分の1くらいの模型にして、それは全部編んでなんて作れないからさ、プロポジションだけ。それを今度ね、撮られた写真と同じアングルで撮って、それでまたコンピューターの中で部分的に拡大してさ、同じように見えるかどうか。もう大変だった、1年がかりだったねあれね。それで作る奴誰か探さなきゃならないんで、友達に声をかけて。竹でもってね、こんな籠の、ヤマギワでみんな既製品で売ってるんだけど、ペンダントなんか、それを作ってる男でね、昔から

友達なもんだから、「お前さ、こういうの難しいと思うけどやってくれないかなあ」って言ったら、「今ちょうど暇だからいいよ。やってあげるよ」って簡単に引き受けてくれたの。ところが大変なんだよね。骨まで作る気が無いからさ、骨だけはこっちで作ってあげて、それを渡すとさ、これが無いとうまくいくんだけど、これがあると（うまくいかないと言う）。だって「これ（骨組み）入ってるやつを、少なくとも産業工芸試験所の実行の研究室長が作ってるんだぜ」って言われたら、「なんだお前作れないのか」って言おうと思ったけど、あんまり喧嘩して、やめたって言われると困るから（笑）。大変でしたよ本当に。それでやっとこさっとこ作ってみたものの、写真もちゃんと撮って、向こうのカタログにもちゃんと載ってるけどさ。いやいやあれは大変だよ。

齋賀：今まで剣持事務所でやってきた新しいものを、この新しい場所に作るというのとは全然違う課程ですね。

松本：全くね。森谷延雄だってさ。

齋賀：森谷延雄は今年、INAX ギャラリーで展覧会をやりました（註：「夢みる家具 森谷延雄の世界」展、2010年）。

松本：あそこに入ってるものは、あれは僕らが作ったものだ。森谷延雄のお兄さんのせがれ、だから森谷の伯父さんになる奴がいるんだよ。そいつも千葉県の佐倉の美術館で1回（展覧会を）やってるんですよ、ずっと前に（註：「没後80年 森谷延雄」展、2007年）。ちょっとそれをやってみて、よかったんだけど、どうも違うらしい。少なくともうちが手に入れたものから、資料からちょっと違うんじゃないかって。それでよせばいいのに森谷延雄は原寸図まで書いてね、それで渡してるわけですよ、職人たちに。ただ面白いのはね、その本の後のページにね、職人たちの感想文を載せているんですよ。それはもう酷いこと書いているやつもいる。あんないい加減な原寸図で作らされて迷惑したとかね。でもちゃんと載せてるの。あれね、今だったら絶対載せないよな。設計者の権威としてもさ。だからあれを載せてるっていうのはね、大正デモクラシーの何らかのあれがあると僕は思う。それはもちろん森谷さんという人の、非常に謙虚な部分もあるだろうけど。確かにね、原寸が縮めて本の中に入ってるんだけど、絶対に足の向きがね、図面と違うんだよ、写真見て。うちの担当者さんも頭抱えちゃってさ。どっちが本当でしょう？って。できちゃったけど、昔戦前に作ったやつ、それが正しいでしょ。写真に撮られてるのは、写真で変にひん曲がるはずは無いから、これが正しいだろうって。そうすると図面が間違ってる。案の定、後ろでもっていい加減な図面書いて困っちゃった。だから自分の字なら自分の方がいいかもしれないね。それで納まりまで書いてないんですよ、原寸っていても。書き方は我々が書いているのと同じような原寸だけど、読めるんだけどね。あれは大変だったなあ。それでパターンが書いてある。それがね、唐草みたいなんだよ。写真しかないからさあ、どういう風なものかわからない。写真を見ながら、どうだったかなあ、こうだろうとか言って。それで写真を添えて。結局芸大のやつでね、漆やってる奴が書いてくれるっていうんで頼んで、説明してくれて。ちゃんとそれは写真に撮ってみると、昔撮った写真と全く瓜二つになってる。やっぱり専門家は専門家だなあと思ってさ。面白かったよ。だからやっぱりね、大変なことでもございましたよ、あれは。でも面白い。あの時代にああいうものができる。それで最後に木のめ舎っていうのを作るんだけど、いわば一種の理想なんですよ。そういうものを大衆に使ってもらいたいために、利益なんか度外視したような木のめ舎っていうのを作って、そこでそれを売ると。作って売るといふ方針を立てるんですよ。そのへんはもったいないなと思うんだけど、それで木のめ舎が工場が出来上がる直前に死んじゃうんだよ。でも一回は高等工芸学校（註：東京高等工芸学校）の教授までやってるんですよ彼は。あれはあれで面白いね、ああいうことをやるとね。

辻：最後の質問をお願いします。ずっと時間軸にそってお聞きしてきましたが、松本さんご自身がご自分のお仕事を振り返られて、剣持勇さんがご存命の時から、その後中心になってお仕事をされてきた中で、ご自身とし

て思い出の深いお仕事だったりとか、ご自身を振り返ってということをお聞きしたいです。

松本：僕自身もまだ整理しきれてないねえ。やっぱり考えなきゃいけない問題だと思ってますよ。何が面白いって、これだけやっちゃうとねえ、何もかにも夢の中みたい。面白かったことは、みんな面白くて、こんなのやらなきゃよかったなんてものは、一つも無いの。

辻：ではまだまだということですね。

松本：例えばヤクルトの瓶だってさ、あれだってあの時代に作ってさ、まださ、やっと立体商標か何か取れたでしょう（注：ヤクルトの容器について、商品名の文字がなくても形だけで商標とする権利を争った裁判。容器の立体的な形状を立体商標と認めなかった、特許庁の審決を取り消し、ヤクルト本社の請求通り、立体商標を認める判決を言い渡した）。あれは地方裁判所、だから高裁のレベルだよ、あそこがそれを認めたわけでしょう。だけどそうするともういっぺんね、特許庁にあれを申請しなくちゃいけないんだよ。そこがお役所だね。裁判の結果を踏まえて、もういっぺん申請するんですよ。そこでハネられるとまたやらなきゃならない。そういうバカみたいなこと。まあ恐らくはね、無いとは思うけどね。だってあれ（裁判所で）全部話しちゃって、それで何百人という人に見せて、90%以上、みんなこれはヤクルトの瓶だって言ったって言うんでしょう。

齋賀：そんな実証の方法をされたんですか。

松本：そうよ。それで裁判所の方は、それはもうこの形がヤクルトそのものを表しているのであって、そこに書いてあろうとなかろうとこれはヤクルトの瓶。そうみんな認識した。だから牛乳の瓶を見せればさ、どこの牛乳でも、これは牛乳瓶って必ず言うに決まってる。僕らはそういうものを作りたいって思ったんだよ最終的には。だから誰が作ったかなんてどうでもいい。剣持デザインのもの。だから僕らは最初ずーっと言ってなかった。ある時何かの時にそれがバレちゃってさ、剣持事務所があれやったんだってみんな言い出してさ。しょうがないから確かにそうだって言わざるを得ない。

辻：アノニマスというか、不変的なデザイン。

松本：そうなんですよね。コカコーラの瓶だってそうでしょう。でもあれ国によって形違うんだよ。遠目はみんな同じに見えるけど、寸法を合わせてみると（違う）。僕は松屋のデザインギャラリーでね、たまたま展覧会に行ってみようと思ってさ、全部ラベルもはがしてさ、コカコーラの文字も全部落としちゃってさ、印刷されてるやつも。だから面白いですよ。イタリアのキャンティのボトル、長いやつあるでしょ。あれなんかカッコいいよねえ。フラスコみたいに見えるんだけどさ、首が長過ぎるけどね。あれなんかを全部裸にして。すごくキレイ。やっぱり職人だろうと何だろうと、誰かがデザインしてるんだよ。美意識があるのと無かろうとそんなの関係無い。キャンティなんて、あんな長いのどうやって注ぐんだろうね。あれだけはちょっと不思議だったなあ。

(10分休憩)

松本：（注：車両のデザインに関して）山手線の一番混む始発電車にくっつけてね、それで中でお客さんがどう押し合いへし合い入って来て、どういう風に動くか。いわば人間が川の流れみたいにしてさ、何かが障害になってそこでつまっちゃってるとかっていうのがわかるんじゃないか。それで、(カメラを)つけて撮ろうって。それで付けに行く所まで一応スムーズに動いていたんだけど、いざ付けに行こうってその電車に入ってきたら、国鉄が出て来て、ダメだって。国鉄本社はそれを押し切れないんだよ。なんかそれで車掌や運転手の何かが

撮られるんじゃないか。あるいは駅の中で押したり剥ぎ取ったりしてる人がいるわけだから、あの時代は。それでしょうがないんで、彼は目視でやるしかないっていうんで、満員電車の中を、学生を扉の脇に2人ずつやって、見ながら勘定して。そしたらあの扉と扉の間に80何人詰まってるんだよね、満員電車の中。こっちの方は空いてるわけよ、わりあい真ん中へんは。また個別くらいあってさ。それでうんと押さえる時、この人がどのくらいこっちに流れてって、それ以上行かないか行くか。そういうのやった。電車の構造自体が間違ってるんじゃないか。僕なんかその時、腰掛けにみなさんね、座ってる。あれはだいたい千葉発とかね、東京へ走ってくるやつなんですよ、東海の方からとかね。7人掛けの所に6人しか座ってない。それでイライラする。パーセンテージで調べてみるとね、やっぱり2倍もいないんだよね、10数パーセントくらいなんだよ、そういう問題のある電車っていうのは。だけどやっぱりみなさん不満なんだよね。それでどうしたらいいかっていうんで、あのことになったんだけど。まあ、ああいうのね、国鉄時代もまともに一生懸命どうしようかって考えていた人がいたっていうこと自体はね、僕はすごく良かったと思う。民営化してから、だから何か方法が無かったね、みんな腰掛けられる方法。まあお年寄りや車端の方はみんな普通の椅子でね、今でもシルバーシートがあるよね。あれに腰掛けて。真ん中はね、シート辞めちゃえて言ったのよ。みんなちょっと腰を支えるくらいのをトントントントントと並べてね、後ろ向いてようがそんなの関係無いやって言って。そこにみんなこうはさまってね、お尻よっかけるくらいで、もしもつり革欲しいならそこにつり革付けて。こうやって立って揺れてるよりはね、少しはね、足ふんばってこのくらいの高さの所に腰当ててればね、大分違うんじゃないかって。そうするとかなりたくさんそういう席ができて、大勢の人たちがそこへ、こうやって座るよりはたくさん座れるぞって。2人ずつこうやってくれれば。ただし出る時にこの人が立たないと、こっちの人がちょっとどかないと出られないかもしれない。やっぱりね、そういう方法ってあると思うんだよね。やっぱりそんなことを一生懸命言ったんだけど。じゃあ混んで来たんだから、7人掛けの所6人掛けの所を入れたい。なんとかしてハードで（対応させようとした）。金が無いからさ、こんなポールなんて付けられないしさ、今はついてるけれど。まあしょうがない。真ん中の1人分だけ色を変えるくらいが関の山だったの。でも色が何で変わってるかってみんな気になる人がいて。それに向けて大きな版のポスター作ってさ、色が変わってるのはここに1人座ると、7人掛けになりますよっていう方法としてこういうのを考えたっていうね、それを各駅にみんなその時付いたの。まあ姑息な方法だね（笑）。

辻：そういった車両のデザインの取り組みにも、（建築）計画学の先生方も参加されていたということですよ。

松本：そう、高橋（鷹志）さんなんかね。だってみんな考えるわけだからさ。だから小原研なんかでは、それこそモーションカメラを付けたりね、赤外線とか暗くしてさ、学生寝かせてね、どのくらい寝返りうつか。それで寝返りをうった時に、なぜかというところの移動をするとかね。寝台車の寝台の幅を決めるためにね、最適な寝台車の寝台の幅はどうしたらいいか。それを小原研で助手がやったの。

辻：そういった車両の領域になると、土木の方々がインフラストラクチャーで関わられている中で、建築の方々が入って行ける領域だったんですかね、車両のデザインというのは。

松本：だと思いますね。やっぱりあれは建築しかないでしょう。他の本当にかわいそうだけど、工業デザインプロパーで勉強した人はね、そういうものの考え方が出来ないんだよね。建築というのは僕はやはり、最初に建築やって良かったなと思うのは、つぶしがきくんだよ。応用問題が解けるわけ。

辻：ある種の総合性ですね。

松本：そうなの。教わることも極めて（豊富）。だって材料学だってあるんだよ、工業意匠の授業の中にはね。だけどそれはあくまでも材料の性質がこうであるよという、ただ本とか講義で聴いてる時だけでしょ。建築は

実際にコンクリートはこういうふうには圧力かけるとこんなふうには割れるとかさ、鉄だってある所まで引っ張ると突然ぶっ切れてバーンとなるとかね、その断面はどういう形してるかとか、実際に実験させられるでしょう我々は。あれやらないとダメなんだよね。材料学でもそういうのがあるんですよ。施工はダメだね。いくら講義聴いてもね。僕は建築の設計やりたいと思ったけど、学生時代それでもバイトしなくちゃいけないんだけど、夏休みは必ず3年の時は鹿島（建設）の現場（に行く）。もう無くなっちゃったけどレーモンド（アントニン・レーモンド Antonin Raymond）の設計したヤマハホール（《日本楽器ビル・ヤマハホール》1951年）のね、ヤマハの銀座のビルの上階（中二階）があったんですよ。そこのコンクリートを打つ時に、僕はそこに訪ねてさ。その時に帰りがけに水を撒く。水撒く前にゴミ拾い。「学生ゴミ拾え！」って、一生懸命這いつくばってゴミ拾ってさ。その時25mmのスペーサーを作るためにさ、色んなものがあるんだね。キューブのものを置く場合もあるし、それからもう最初からリング状になってて、これに鉄筋が入っててさ。そんなのこういうのがあるんだよって教えられてもさ、現場で実際にそれがそこにあるとさ、それを拾いに行くんだよ。それほとんど大工さんの仕事だから。（コンクリート）打ちっぱなしでしょう。だからどうしても木屑がいっぱい落ちてくるわけだよ。それをみんな拾わなきゃならない。まあそれをやる。「次、水撒け！」ってホースが何かでジャーっと全部濡らしてさ。それから「コンクリート打つから下降りてこーい」って言ってさ。それで降りて行くと今度はあんまり叩きすぎると当然、またジャンカ（注：コンクリートの打設不良）ができるから。取ったらわかるってったってわかんないよな。でもね、すごいいい経験だった。学校で教わるなんかよりも、あんなの一発で。学生を現場連れて行ってああいうことさせればね、すぐわかっちゃうね、そんなことは。僕はだから測量学なんてさ、千葉大は園芸学部が近いもんだから、園芸学部で測量学を教わるんですよ。その時レベルとかね、トランシット（注：経緯儀。角度を計測する測量機器）とか全部使い方教えてくれたの。休み時間になると、こうやって向こう側の米軍の宿舎の将校の家なんかがあって、あそこ入れてごらん、面白いぞって。もう素っ裸の男の子とかがやっていると（笑）。鹿島の職員、職員だよな、あれね。社員たちが、「松本、ピント合ってるか、覗いてごらん」って。だからね、僕よかったと思う、今考えると。

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
松本哲夫オーラル・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。最新のヴァ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
Matsumoto Tetsuo 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.

松本哲夫オーラル・ヒストリー

インタビュアー：齋賀英二郎

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 Matsumoto Tetsuo

Interviewers: Saiga Eijiro and Tsuji Yasutaka

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

Published by: Oral History Archives of Japanese Art