

対談：保坂和志 × 塚本由晴

## リアリティのありか

保坂さんと塚本さんには、それぞれの専門である小説と建築というジャンルを越えた、より上位のレベルでの共通性が感じられる。それは保坂さんの言葉を借りて一口に言えば、「世界を肯定すること。世界につくこと。」であり、「自我を相対化することとパラレルな関係にある」ことだ（『小説、世界の奏でる音楽』新潮社、2008、p.247）。まさに個人と世界との関わりである。お二人は今回が初対面だったが、その思想的な共振をぜひこの特集の誌面に定着させたいと思った。

保坂和志

塚本由晴

司会：長島明夫  
日時：2009年10月22日  
場所：ハウス&アトリエ・ワン

塚本さんは以前から保坂さんの本を愛読

されているということで、新しい本『アトリエ・

ワン 空間の響き／響きの空間』(2009)でも保坂さ

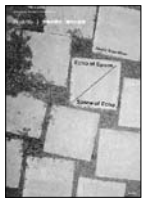
んの小説『東京画』(1992)から引用されたりしているわけなんですけども、保坂さんの文章に惹かれるのはどういったところなんでしょうか。



塚本 文学はいろいろ読んでいるわけではないんですけど、保坂さんの本は、あるとき読んで面白いなと思ってそのまま継続的に読んでいますよ。そういう作家は二、三人しかいないので、だから他の小説家のことはあんまり知らないんです、というタイプの読者です。

保坂さんの小説は、物語というかストーリーはあまり人に説明はできないですよ。面白いんだよ、とかしか言えない。ただ、情景は残っているんです。で、その情景のなから、次に何が言葉になるのかというところにスリルがある。そこが僕はすごく好きで。話がぼんつと省略されて次に行くということがほとんどなくて、情景のなから何が言葉になっていくか、その間に浸っているのが楽しくて、一体化している感じがする。

あとは、小説に出てくる人たちが常に「考え方について考えている」みたいなところがある。目の前で起こっていることに對して運動神経で反応していくようなやり方ではないし、相手の弱みを握って優位に立つたら次の瞬間にまた弱みを握られて



窮地に陥っているハードボイルドみたいな小説でもない。どう考えたらいいのかを考えているという、それが書いてある。それは僕の好みなのかもしれないですけど。

保坂 今の話で、もう最近は言われなくなっちゃけど、「小説らしい敵対関係がない」みたいな批判をよくされたのね。そう言われたとき僕が思っていたのは、それはあなたたちがちゃんとものを考えたことがないのだと。例えば研究所にいる人というのは、敵対している場合ではなくて、共同で何かを考えていかないと先に進めない。人がやるべきことは基本的にはそっちだろうと思うんです。でも普通の会社というのはそれほどの意識はないわけですよ。どうしてもサラリーマンは、人の不幸を陰で待つというのがあってもできる仕事だし。で、なにより文学というのはそのようなものだと思われていたから、そういう批判も前はあったんですけどね。だから塚本さんみたいに建築事務所をやっている人が、内紛とか足の引つ張り合いとか抗争が作品に必要なと考えているのは、やっぱりそうだったんだなって、今お話を聞いていて思いました(笑)。

塚本 そうですね。その辺りが「世界を肯定する」と仰っている辺りと響いてくるのではないかと思います。建築家が作家としての輪郭をどうやってつくっていくかというときに、僕らより上の世代の人たちは、基本的には批判ありきなんです。何かを批判することによって自分のエッジを立てていくというやり方があって、そうやった以上はもう後戻りはできないんだというたって誰も振り向いてくれない。だから世界を否定する哲学ではなくて、肯定する哲学というのはすごくフィットしたんです。

う意気込みで前のめりに突っ込んでいく。僕なんかはそれがやっぱり限界なのではないかと思っと思っていて。それはまだそれをやってもいい舞台が安定していたときはよかったかもしれないけど、いま自分たちの周りを見渡してみると、日本の社会でも街でも、そんなことをしていたら本当に取り返しがつかないことになってしまいうような脆弱なものしかない。



そんなときに、『世界を肯定する哲学』(2001)というタイトルの本が出た。

僕らが最初に住宅をつくり始めたとき、あるいは東京の都市について調査をして本を書いたりしたんですけど、そのときに、今まで建築家が俺たちはもつと美しいものをつくるんだと言っ否定していたものを、そうではなくて、これが自分たちなんじゃない?というような感じで、かつ別にそれは惨めな気持ちではなくて、むしろそっちのほうが面白いのではないかと。うつつもりで僕らはやり始めた。東京のグチャグチャした街は、ちょっと世代が上で勉強してきた建築家ならば、日本の社会が建築や公共空間に対して理解がないとか、民度が低いとか何とか言っ、確かに自分たちでつくるものは完成度が高く、ぴしっとしていけるけれども、その全体に対する態度のとり方は、自分たちを輝かせるために相手を貶めるほうが主だったんですよ。それがやっぱり無意味だと僕らには思えて、むしろ今まで無意味だと言われてきたものを丸ごと自分の財産に変えられるような方法をとらない限り、こんな極東の地で建築をやっ

保坂 今の話を聞いていて思い出したのは、一九六八年に僕が小学校六年生で、鎌倉の実家をそろそろ建て替えようって両親が考えたんですね。そのときに鎌倉は梶原の新しい分譲地ができていて、当時分譲地というのはすごく「モダン」で「ハイカラ」で、今はそれが死語というか否定的な言葉になるような感じですけど、そんな場所だった。本当に建築雑誌から抜け出たような洋風の家ばかりが並んでいて、もう圧倒的にそれがよく見えた。で、うちはゴミゴミしたところにあるから、外観なんて凝ってもしょうがなくて、中だけ充実させようというようなことを親は考えてつくったらしいんです。それでとにかく自分たちが住んでいるような住宅街に取り柄があるとは思っていなかったけど、八〇年代中頃くらいから、むしろそっちのほうがよくなってるんですね。全部がひっくり返って。例えばオオカミというもの、それまでは強さの象徴だったのが弱さの象徴になったわけですよ。白クマとか。いつの間にか八〇年代くらいに、今まであった価値観が変わっていった。ちょうど『東京画』を書いたのが九一年か九二年なんですけど、あの頃はもう世田谷区の松原の辺りに住んでいて、古い日本家屋がたまに建っているのを見るのがやっぱり楽しみになるんですね。

塚本 古い日本家屋が庭石みたいに見える。苔が北側に付

いたり、風雪にさらされて木の木目が浮き出たり、確かにそういう日本家屋自体も自分の庭を持っているんだけど、散歩をしていて、建物全体が街のなかの庭石みたいに見えてくることがあるんですよ。

**保坂** 僕の家内は動植物に年々シンパシーがひどくなっている、古い家を取り壊されて何軒かに分割されると、古い木が当然切られますよね。二人で散歩していて、あ、あその梅の木も切られちゃうんだよって彼女は言うんだけど、でもその梅の木はなぜだか一本だけずっと残っていて、これ残らんじやないかって言って二人で見えていたら、三軒に分譲したんだけどその梅の木は残ったの。で、その三軒は三軒ともちゃんと個性のある家になってるんですよ。だから敷地に木を一本残すという応用問題が解けるほどの人は、住宅もちゃんと個性のあるものがある。そういうのって建物一軒だけど、割とメッセージ性ありますよね。

**塚本** そうですね。本当に日本の街は一つ一つでやっていくしかない。一つつくるときに周りをどれだけ見られるかというのが大事で。ヨーロッパに行くときと建築は本当に変わらない、圧倒的な安定感を社会にもたらしているの、そういう意味では、東京に住むというのは気が休まらないところもあると思うんだけど。でもそれが僕はある時期から面白いなと思ってるんです。建物の世代というのが混じっているのが東京の大きな特徴で、見ればだいたい何年くらいかの建物って分かりますよね。

とは言わないけれども、どうも最初から負け犬が強がってるみたいな感じになってしまふのが嫌なんですよね。その負けを認めたくない。なので、非常に小さい住宅の設計をしているんですけど、いつも街について書いたり、街と無理矢理でも結びつけて建物を説明しようとしていたりしてきました。

### グローバリズムに対する閉鎖性

——今の塚本さんのお話は、僕が勝手に抜き書きしてきた保坂さんの小説観と、同じようなことかなと思いました。

小説は現実の世界に対して閉じてはいけません。それは考えることを放棄してただ作品を書くことではない。世界がどういうものであるかを考えるための方法や道具を作り出すのが小説で、世界とは自分の働きかけに依って来ないものではない。という前提で生き、それでも世界に働きかけつづけるにはどうしたらいいのかを考えるために小説がある、というのが私の小説観だ。『小説の誕生』新潮社、2006、p.34



**保坂** うん、同じことなんです。僕が使う「閉じる」「開く」というのをまったく逆の意味にとる人もいて、たぶんやっぱり七〇年代くらいまでは逆の意味に使っていたと思うんですよ。例えば家を建築として開くというのは、世界共通の建物にすることであって、地域に根差した家というのは閉じたものだった。でもむしろそれこそが開かれているわけですよ。世界標

**保坂** モルタルがもろに使われてる七〇年代初期のアパートとかね。

**塚本** そうそう。石張りになると、うーん、バブルの頃にできたかな、とか(笑)。あと昔の建物はコーキングというか、接着剤みたいなので目止めとかをあまりしてなくて、ああいうのが出始めるのが八〇年代の頃なんです。あの辺りから建物がなんとなくよくなくなっているというか、表面的な造りになっている感じはやっぱりあるんだけど、まあそういうふうな世代が混じっている。五〇年とか八〇年くらいの、ヨーロッパで言えばそれほど長い時間のなかに、三世代か四世代くらいの建物がぐちゃっと一緒になっていて、それぞれは違う社会的背景の元につくられている。日本はこの八〇年で変化したところってないと思いますけど、それを同時に見せられているという気が、あるときからしているんです。そうすると今度逆に面白くて、いま自分たちがやっているのは何かというと、次の世代の建物をつくることであると。自分ってなんだろうとか考える前に、次の世代の建築はどうなったらいいのだろうかって、開けた議論ができるような視点が出てきました。

建築をやっていると、そういう風景というものに対してどうしても気にはなっていくんですけど、どっちみち一人の建築家が何かやったところで何も変わらないのだから、むしろ勝手なことをやれる自由な場所だと思って勝手にやればいい、というのがこれまで建築家が考えてきたことなんです。それを無責任準、グローバリゼーションみたいな、どこに行ってもあるものは、遊離した閉じられた発想なわけ。

例えばコンピュータのソフトのなかで、使えない言語はだんだん入ってこなくなるはずなんです。日本語から英語に換えたときにガラッと意味が変わってしまう言葉も使えなくなると、翻訳可能なものだけが流通する。世界中似た建物になるというのと同じような感じですよ。僕は今、それはものすごくまずいと思ってる。まだそういうことを考えてない人が多いから、「閉鎖的」という言葉をすごく否定的に使うんだけど、使うたびに、実はその人はグローバリゼーションに一票入れているんですよ。だからまず、ギルドとか職人の職能集団とか、外部からその奥深さが窺い知れないようなものを守るために「閉鎖的」という言葉を使う。「閉鎖的」というのを否定的な意味で使うと、職能集団が簡単には伝達できない考えや技術を持つことを否定することになるんだというふうには、考え方をいま切り替えないと完全に手遅れになる。

**塚本** 私はその辺にある建築が持っている、どこにでもあるようなかたちがすごく好きなんです。僕らは日本の建築家のなかでは割と積極的に、わざとその辺の建物のようなかたちのものをつくったりしています。まあまったく同じにはならないんですけど。要するにかたちというのは、それにちゃんと内側があるかどうか大事なんです。家をつくったときに、ちゃんと屋根が載って庇も出ているなんていうのは、昔の建築と似

ているので真新しくはないのかもしれないけど、でもそういうのを虚しくなくつくれることのほうがずっと開かれている。抽象的な箱のような建築をつくるのは、結局学校で習ったことや師匠に習ったことしかやってないんじゃないかという感じがあって、それは逆に閉鎖的だなと僕は思うんですよ。

建築というのは本当に色んなところで仕事をさせてもらえる機会があるので、それぞれの場所に行ったときに、その場所での建築のつくり方や、みんながいいと思ってるやり方というのは、相当考慮すべきだと思うんです。自分が機会を得たのだからなんでもやっていいということではないはずで。それがアヴァンギャルドということで正当化されるアヴァンギャルドはつまらない。もっと複雑というか、奥床しいんじゃないのという感じが、建築の場合にはします。あの本の最初のところで、「近代主義の建築は、基本的にこうした内側の持続に閉鎖性を読みとり、保守のレットルを貼りつけ、未来志向の立場から批判を加えてきた」(前掲『アトリエ・ワン 空間の響き／響きの空間』p.13)と書いたのは、それに対する批判というか、もう一度個人ではなく集団としての内側を持てるのかということなんです。

まあでも、難しいですよ、その内側を維持するのは。例えば新潟の奥のほうの棚田とか、積雪三メートル四メートルのところの人が住み込んで、急斜面を田んぼに変えて、何百年と生活してきたんだけど、その人たちは平家の落ち武者だったとか。

塚本 事情があるんだよね(笑)。

て。確かに六九年に建て直した僕の実家は、あのポケットがないんですよ。もちろん今の僕のうちなんか、建売なんかじゃないし。「作れない」って言うのね、今の大工には。だから表面的にそういうものがなくなっているんだけど、そういうものがなくなっているということは、きつともっと大事なものもなくなっているんですよ。

塚本 コストとの関係もあるんでしょうけど、作る機会がなくなるのに続いて作れる人がいなくなるというのは、けっこう大問題になってきています。結局技術というのは人がいなくなってしまうと大変なんですよ。だから街づくりというのも逆に言う人と人をつくらないといけない。

保坂 でも技術が人だとはあんまり思われてなかったですよ。技術はマニュアルだよ。

塚本 そう思われてたんですよ。結局技術って、それを面白いと思った人じゃないと続けられないようなところがあるし。技術を通して世界を垣間見るといいたいところがどの技術者にもあるから、そこに気持ちよさを感じる人じゃないと深まっちゃいけない。

保坂 あの僕ね、医学で最近分かってきたのは、ずっと医学とというのはヒエラルキーがあると思っていて、大病院、大きい病院、個人病院、クリニック、というふうに最新の情報がだんだん降りてくるし、精度は上に行くほど上がると思ってたんですよ。でも違うんだよね。一人の医者がどれだけ創意工夫するか、

塚本 そう(笑)。その事情があるからこそその強い結束であり、持続であり、粘り強さであったというわけです。そこをホイッと放して、どうするべきかを論じるというのでは埒があかない。よほど強い集団としての内側を持たない限り、あんな見事な風景はつくれないと思うんですけどね。そういうことがやっとならなくて、閉鎖性を批判してきたグローバルイゼイションと

保坂 いや、人類史を通じて結局はあつたんだらうと思う。信長の楽市・楽座とかね。小泉純一郎は割と信長と比較されましたよね。日本の歴史上の人物で誰が人気があるかというのも、これも国策的に変わっていて、八〇年代は信長なんですよ。やっぱりバブルと地域の破壊が信長と一緒に、最後が小泉純一郎だと。だから基本は昔からずっとそうだと思うんです。人間はずっと土地を開発してきたわけだし、東京湾はもともとずっと広がったのをこうやって埋め立ててきている。人間は自然を改変したか破壊したかしてきたのがずっと来て、今もうどうしようもなくなつたから、全部を見直さなくてはいけなくなつた。

ちよつと関係ないけど、昔の日本家屋は鴨居にポケットが付いてましたよね。

塚本 ええ、付いてましたね。

保坂 僕の友達に、板金屋だったんだけど大工仕事も自分で覚えたというやつがいて、そいつから聞いたんだけど、もう七〇年代に入ったら大工が鴨居の上のポケットを作れなくなつた

どれだけ病気にに対して細かい観察ができるかであつて。今の大腸内視鏡の世界一と言われている工藤先生という人は、秋田の病院から世界に出ていったんだし、歯医者で、虫歯は治らないものだとしていたのが削らずに回復しうるんだということをやり出したのも、東北のどこかの歯医者さんからみたんですよ、テレビのニュースとかによると。だから大学が常に先端の研究をしているわけではなくて、観察の鋭い、隅っこにいる人が……、いや、実は世界というのは中心とか隅とかないんですよ。それはただの幾何学的なモードであつて、世界はどこが中心なのか本当は分からない。つい単純なモードを色んなものに当て嵌めちゃいますよね。それが違うんだよ。

#### 主体と風景との関係

塚本 ただ、その閉鎖性を肯定するというのは、建築の世界では言いにくいですよ。あえて閉じるとは言わなくてもいいのかもしれない。最近、なんのために建築をつくるのかという問題に対して真つ当にアプローチするべきであつて、そのことを置き去りにしては何を言っても仕方がないのではないかと感じています。住宅みたいな小さいものでも大きな都市と同時に考える、スケールの違うものを繋げることに関心があつたんですが、本当は建築する対象の存在感にどこまで近づけるかということであつて、結局全体の風景を問題にすることでではないかもしれないんですよ。結果的にそれが反復されれば風景に繋

がつていくんだらうけど、その建築の存在自体に、「風景のなかにある」という要素が含まれているだけであって。

で、そうやっているなかで、人間を主体にしないで建築をつくるといのが実は人間にとって気持ちいいとか、そのほうがいいときがあるということに少し気づくようになったんです。それでこのまえ保坂さんの本を読んだら、人間が出てこない小説があってもいいじゃないかということを書かれています（『小説修業』2002）、お、なるほど、と思ったんですけど。現代音楽は確かに歌もなくて、非常に抽象的なものになっているのに対し、小説は相変わらず人間が登場人物として出てきますよね。人間がない小説というのはありえるんですか？

保坂 読む人あまり苦痛じゃなく風景が書いてあって、そこを通る風とか波の音とか、鳥が空を横切るとか、ちよつとブレイクスルーがあれば、それだけでうまくいくはずなんですけど。塚本 そのブレイクスルーというのは、書いている人が人間だと思わせないというような？

保坂 我々が山とかどこか風景を見に行つて、しばらくはそれを見ていて、退屈していかないわけですよ。それが二〇分くらい退屈しないとしたら、そういうふうにならぬ分くらいは本を読むのかもしれないんだけど、いま『ピーグル号航海記』（チャールズ・ダーウィン、1839）とか、



のようなものを入れたりしないといけない。

『季節の記憶』（1996）で稲村ヶ崎を書くまで、あまり大きめの自然を書いたことがなかったんですけど、あのとときは現地でも木のスケッチをしたり、木の写真を撮ったり、でもどうしてもやっぱり足りないから、一本はない木を書いたりしたのかな。小説では登場人物として入っていくから、足を踏むと土から黴くさい臭いがするとかなんとか、人間の行動と一緒に書けるんで、まだ書けた。



塚本 例えば水が上から下に流れるという言い方のなかに人間はいないですよ。

保坂 それはいいですね。  
塚本 そういうふうには、身の回りにあるものでもなんでもいいんですけど、自分で動くというか、ある状態があれば動き出すというか、何か振る舞いを持っているものが実は多いと思うんです。無生物の振る舞いを言うのはなかなか簡単ではないかもしれませんけど、この照明の光がどういうふうな物体をなめるとか、反射するとか自体は、それは光のネイチャーが勝手にやっていることで、その言葉に人間は一切入っていない。

というのは、建物の説明をするとき、どうも「私はこう考えたのでこうしました」という言い方がつまらなく思えてしょうがないんです。でも、動かないものがどういふ関係になっているかということから徐々に生体的なことや振る舞いのことに広がっていくと、建築というのはそれに常に寄り添っているし、親

旅行記を割と何冊も読み散らかして居るんです。全体としては旅先で見たものばかり書かれているから退屈なんだけど、でもすごく面白いと思える瞬間もある。旅行記だと、出てくる人物というのはそれぞれの土地にずっといる人たちで、連続した登場人物ではないから、あんまり人間という感じがしない。動物とかヤクとか牛とかに近い感じになる。でもそこが面白いときは本当に気持ちいいんですよ。ダーウィンというのはさすがに人間観を覆した人だけあって、ものすごい観察力なんです。水蒸気の流れとか雲とかでも、それから昆虫類、動物、鳥、人間、人間の生活、人間の発言とか、本当にものすごい注意力の人。

塚本 風景をただ書いていくときは、ものにどうやって関連を付けていくんですか？

保坂 とにかく言葉は一語一語ですから、三つ一緒に書けないんです。海が青いのか、山が海に張り出しているのか、空に雲があるのか、三つを同時に書ければいいんだけど、本当は嘘とどうか。それは一般化できなくて、その都度苦労して書いているから現場にならないと分からない。ただ、ぼんやり書いていると「ブロッコリーみたいな山」とか、もうそれだけになってしまふんですね（笑）。「ブロッコリーみたいな山」で一回はいいいんだけど、二度は使えないというか（笑）。つまりもつと見ないと書けないわけです。結局一点一点細部を見たり、あるいは視野を狭くとか広くとるか、そこに何かの営みの時間が流れるか

和しているという感覚が生まれる。そこから建築をつくっていくと、実際に建築が生き生きとできるのではないかと思うんですよ。

自分が死んでも世界はある

塚本 『世界を肯定する哲学』で「自分が死んだからといって世界は終わらない」という話を書かれましたよね。それを思うと気が楽になるんです。

保坂 あのね、やっぱりそこですごく抵抗があるタイプの人がいるんですよ。自分が死んだら、あるものも分らないじゃないか、つまりないじゃないか、と言うわけです。そいつが少し納得したのは、自分はいま外で人とこうやって会っていて、自分の家はもちろん見えないし、もしかしたら火事で燃えているかもしれないけれども、今この瞬間は分からない。でも家にいなくても、家があるという独特な安定感がある。その延長で、自分が死んでも世界はあると考えたらいいんじゃないか、という感じで、彼にも言ったし自分にも言ってみました。

塚本 なぜあのことを書かれたんですか？

保坂 やっぱ、俺が死んだら関係ねーよというタイプの考えが主流なんですよ。主流だし、そこから生まれてくる理屈が色々ある。で、そのタイプの理屈とは割と日々戦っているはずなんです。我々は、その象徴でああいうことを書いたんです。

例えば若い人がいつも困っているのが、お前が本当に分かっ

てるんだったら俺にも説明してみろ、つておっさんたちに言われるわけです。分かってるんだったら俺みたいな分かってない人間にも言えないとおかしいだろつて。それを言われるとやっぱりたじろいで沈黙してしまうわけですよ。でもその理屈自体完全に間違っていて、例えばなんにも知らない人間がサッカーの面白さを分かるわけがない。精通しないと面白さというのは分からないし、それは本当にギルドとかの職能集団が秘密主義みたいに見えるのと同じことで、外の何も知らない人間に分かるような薄っぺらいものは、面白さでも真理でもなんでもないということなんです。そういうことが「俺が死んだら関係ない」というのと同じだと思っすよ。ぜんぶ「俺」という人間が一步もどこにも動こうとしない。

塚本 自分のほうから何かに近づいたり寄っていったりしないということですよ。最近の建築表現で違和感があるのは、建築の忘却というか、建築には非常に長い歴史があるということわざと忘れて、かなり無理なことをやってでも奇抜なものをつくらうとする傾向があることです。

保坂 切り口違うんですけど、小島信夫さんが確か『抱擁家族』(1997)だと思っただけで、あのときに、建築家に家を建ててもらったんですね。西斜面に。本当に小島さんの家にいると日没の時間がよそより三〇分くらい遅くて、冬なんか明るくていいんですけど、西日が暑くてたまらなくて。それを建築家に訴えると、建築家は、建築家が建



てたような家では家に合わせると言うわけ。多少の不便は仕方ない(笑)。変なかたちの屋根だからそこに水が溜まって雨漏りはする。西日が暑いから、亭主である小島さんが屋根に登っていつて屋根にヨシズを敷いたりね。色んな悪戦苦闘をした。で、玄関の前には池があって、そこに酔っぱらった人が帰りにみんな落っこちるとか(笑)。僕が行くようになった頃は、その池はもう埋めてありましたけどね。その家は今も建っていますけど。

保坂 それは「抱擁家族」のなかの、あの家族が建てる家と同じなんですか？

塚本 あー、そうですね。

保坂 その後もけっこう何度も出てくるんだよね。確か『うるわしき日々』(1997)でも出てくるし。僕自身は九九年に、ちょうど一〇年前に建売を買ったんですけど、今回資料として建築雑誌をもらうまでは、自分たちの規模で設計士に頼むなんていうのは考えてもみなかった。



保坂 だいたい家を建てるというのがみっともないとか、恥ずかしいという感覚も、少し前まではあったと聞きました。

保坂 へえ、そうですね。誇らしいことじゃないの？

塚本 まあ、誇らしくないですけど、それと目立つこととは違う。それくらい家というのは、表現とかそういうのと違う次元のものであった。

保坂 でもやっぱり普通に、ちよつとこの家なら住んでみたい

なくらいに思われる家がいちばん住み心地いいだろうな。

塚本 私たちの施主のなかにも、建築家の表現がどうこうというよりは、自分たちに合った家が本当にないので、困りに困って最後に我々のところに来たという人もいます。その意識はずいぶん変わったんでしょね。昔は自分のほうが家に合わせるとみんな思っていたのが。

## 家の記憶

保坂さんの小説で家が出てくるのは、どういう理由なんでしょうか。『カンパセーション・ピース』(2003)なんかはまさに家の小説でしたが。



保坂 『カンパセーション・ピース』では、人間は死ぬけど何かは残る、人間と一緒に消えないようなものはないのかという、一つの仮説として家を書いてみることにしたんです。一番の手がかりは家だったので、お袋の実家の間取りをちよつと減らして使ったんですけど。

例えば宮沢賢治の生家とか、記念館つて残ってますよね。ブロンテ姉妹の家というのにもまだにあるし。ダ・ヴィンチが最後に住んだ小さな庵みたいなどころがあるらしいんですね。これは世界で最も孤独を感じさせる場所だつて、荒川修作が言っていたらしくて、僕の友達の榎村晴香も行ってみたらやっぱりすごいって。ここにダ・ヴィンチが座つて、一人世界と隔絶していた孤独を感じる、ダ・ヴィンチは戦略的な男だから、後世

ここでそれを感じさせることまで考えていたに違いないって言うてましたけど。

それは科学的思考、日常的思考だと、「俺は感じなかった」と言う。だけどそうではなくて、よっぽど精通している人がそこに行つて感じればそれでいいわけですよ。音楽を聴いて感動する人と感動しない人がいるのとまったく同じことで。だからブロンテ姉妹のことを何も知らない人間がその家に行つて何も感じなくたって全然関係なくて、ブロンテ姉妹のことをよく知っている人がブロンテ姉妹の家に行けば、やっぱりそこにエミリー・ブロンテの姿とか、運動の軌跡みたいなものがきつと出てくるに違いないと思うわけ。で、最もそういうことをさせやすい空間が、やっぱり家なんですよね。

塚本 さらに建築を読む力がついてくると、はじめて見たものでも、ああ、この人たちはこういうつもりでつくったんだろかなとか、こういう暮らしをしていたんだろかなとか、この場所はこういう気候なんだとか、そういうのが分かるようになる。それが非常に面白いんですけど。例えば保坂さんが『カンパセーション・ピース』で書いてらした住宅も、保坂さんの家族の家でもあるけれど、同時にその頃に建てられた家にみんななんらかのかたちで触れた経験はあつて、そこで共有されてくる部分もあるわけですよ。

保坂 だからブロンテの家とかも、実際の場所に行けばそれは本当に個別だけど、文章で書いてしまえば、写真もないわけだし、

一人一人が知っている壁とか窓とか光の加減とかを個別の記憶で当てはめていく。そうするとその人寄りになりますよね。

塚本 その建物とか家とかの記憶というのが、自分の記憶なのか自分の外にある記憶なのか分からなくなる、というか自分の皮膚の輪郭の外側まで意識が広がっていく橋渡しになってくれる。そういう感覚がいいと思うんです。

保坂 今の家に引越す前の家は昭和二〇年代に建てられた日本家屋で、ほとんどが襖で仕切られていたので、割とどんなふうにも使えたんですよ。だから前に住んでいた人がどつちにテレビを置いてどこに布団を敷いてとかを思うと、不思議な、空間が二重三重になる感じがありました。

塚本 それは面白いですね。

保坂 あ、塚本さんが建てた家はドアで個室にしないんですね。

塚本 ほとんどしらないですね。小さな家だからというよりは、個室で切ると単位が明確になって軟らかくなくなってしまうんです。全体がグラデーションで連続していて、住み込んでいくことでその場所の雰囲気が少しずつつくられていく。そういうのに興味がある。二〇世紀の建築は、この使うことによって生まれる空間の質を論理化できていないんです。要するに、住んでいくことでできていく質というのは、ユーザーが後で勝手にやったことであると。そこを切り離れた手前を論理にしてきました。保坂 でも実際には、建物によって振る舞いはかなり限定されていますよね。

### いびつな秩序

塚本 どうして「物語の建築」なんでしたっけ？

—— 物語のあり方というのが、主観と客観のあいだというか、個人と世界のあいだというか、他者の経験を経験できる場のよくなものとして、建築にも有効なのかなと。

塚本 確かに情報って頭に入らないですからね。物語になっていくと、スツと分かる。物語批判というのがあって僕も影響を受けましたけど、自分で建築をつくるようになってから、物語がなかったら気持ちよく騙せないというか、気持ちよくなれないなあと思う始めた。大きいとか小さいとかではなくて、とにかく自分がある場所とか、生きていくということをどうやって位置づけるかというときに、少しは物語的になると思います。

—— 例えば少し前に読んだ『聊齋志異』(蒲松齡 [清]刊行)という小説集がすごく面白くて、作者



かどうかよく分からない。そういうあり方は現代ではなかなか難しいでしょうけど、なんとなく建築もそういう質で捉えたいなど思っています。

保坂 『聊齋志異』とかは物語ではなくて、物語以前の突飛なエピソードだと思うんですよ。寸景というか。一定の長さの物語にしようとする、つまらない、クサイものがいっぱい入ってきてしまうんですけど、エピソードとしての突飛なものというのは誰もが面白いんですよ。確か『聊齋志異』だったと思うけど、親子の手品師が出てきて、子供がロープを上がって行って、空の上まで行って見えなくなったら、手足がバラバラになって落ちちてきた、という話とか(笑)。「聊齋志異」のなかでも、割と長めに一つの話になっているのもあるんですけど、かったるいんです。そういう変な話だけが出てくるほうが面白い。だからそれをどうやって活かすかという感じがする。

塚本 エピソードというのは、題材というか素材というか、そ



《ハウス&アトリエ・ワン》2005、東京都新宿区

塚本 そこがやっぱり建築が一番力を持つところだと思います。設計するときには、こういうふうな場所の関係になっていけば、きつとそこにいる人や物たちは面白いだろうなということを想像してやっていますけど、建築家はその確信はあまり疑ったらいけない。



### その街の今は 柴崎友香

大阪の街の古い写真に惹かれる主人公。過去と現在、複数の空間をつなぐ大きな生の流れ。

—— わたしがまだいない時間の、この街の風景。知っている建物だけが、そこをわたしを繋ぐ。(本文より)

## 新潮社

<http://www.shinchosha.co.jp/>

れ自体が語ってくれるところがいいですね。

——保坂さんの小説はよく「物語が何もない、淡々とした日常が描かれる」みたいな説明をされますよね。その説明の信頼性はともかく。

**保坂** 物語というところで言うと、「昔々あるところに」が典型なんだけど、どんな荒唐無稽な話でもそれなら許せるっていうのがあるんですね。どんな荒唐無稽な話をつくらうかが、空間なり人物なり因果関係なりが、全部が荒唐無稽になることはありえないわけで、現実を知っている材料をそのなかに取り込んでいかないといけないんだし。一方で、変に現実の側について、リアルな振りをしつつリアルでないことをしているというのがあるわけだけど、それをするくらいなら「昔々あるところに」みたいなやり方で始めてしまうほうがいい。

一番分かりやすいので言うとミステリーだけど、ミステリーは現実にあるような振りをして、ないことを書いている。あの人は大きな誤解のなかに嵌っているわけです。例えば僕の小説に出てくる子供に対して、本当はこんな子供はいないだろうって批判をする人がいる。でもその人は一体何を基準に小説を読んでいるんだろうと思うんですよ。だってミステリーで、こんなに何人も殺すやついいだろうとか、こんな頭のいい刑事いいだろうとか、言わないですよ。だから、ありえないものを許している箇所というのはみんな違うんです。

例えば、普通の小説では「死んだ人と交信する」というのは「あ

**塚本** 自由ですね(笑)。

**保坂** あることを人に伝えるときもそうなんですけど、その考えを自分のなかで定着させるときには、一応センテンスの単位で定着させていると思うんですね。でももともとはセンテンスになっていない状態で出てきているはずなんです。いま使っているセンテンスは便宜的な一つのかたちなのではないかと。実際に普通に書いてみると、長いセンテンスって、入り口と出口で文章構造が変わるんですよ、我々なんかでも。それは変わってオツケーだと思っんです。きつとそうしないと書けないことがあるはずだっていう。

**塚本** なるほど。僕は学生の論文なんかを添削するから、やっぱりテニヲハはしっかりしようねとか言ってますけど(笑)、でも設計の場面では、そういう、一貫性がなくて何が悪いのかというのはちょっと思うようになってきた。バラバラな感じなんだけども、そのバラバラじゃないと出てこない別の秩序感が出

りえない」わけですね。一方で、「死んだ人と交信する」ということが無条件にありと思われているフィクションがある。でも、そのどちらでもないところで交信が起こってしまう、というときに、フィクションの枠や、自分が寄りかかっていた「ありえること」と「ありえないこと」の違いというのが、ハッと分かんなくなってくる。僕がいま関心があるのは、そういう、あなたはこのフィクションを受け入れられますか?という感じなんですよ。だからいびつなフィクションにするのがいいかなと思っっていて。

——今度の『未明の闘争』(『群像』二〇〇九年十一月号)は、そういう不気味な感じがありますね。

**保坂** 不気味な感じがあかね、えっと、昔は割としっかり、話としてほつれないように書いていたんだけど、今度のはストーリーとしてどういふふうになるかは実は全然考えていなくて。なんか小説って、最初のほうで重要人物と思われた人物は、やっぱり小説内のどこかで然るべき決着を付けないといけないというのがあって、うん、なくてもいいかなと(笑)。それで、うまく言えないんだけど、例えば「これは前半と後半で人物が別々だから、ここを繋ぐのはおかしい」と読者が思ったとしたら、それはもう伝わったんですよ。こう直せばいいのに、という範囲で読者が思えたら、それはもう伝わったんです。だから、伝わる範囲ならどう書いてもいいんだって思えるようになってきた。

てくればそれでいいじゃないかと。



**保坂** 精神科医の中井久夫が若い頃に、『分裂病と人類』(1982)かな、書いていて、分裂病(統合失調症)気質の最たるものがエチオピア人らしいんですよ。とにかく秩序立つたことができない。前もテレビでマサイ族だったか、日本人が行って炊き出しみたいなことをしたときに、周りに集まってくるんだけど、マサイ族は順番に並ぶということができない。たぶんエチオピア人もそういう人たちで、エチオピア航空ができたときに誰もダイヤが作れなくて、ハイレ・セラシエ皇帝が自分で作ったっていう(笑)。で、エチオピア人の作る椅子はものすごい変な椅子なんですけど、座ってみるとこんなに座り心地のいい椅子はない、ということを確認書いていたんですよ。

# まかしきぶとんとんさん

作・絵 高野文子



毎晩、眠りにつく男の子を守る見えない力。誰もが体験したあの感覚が再生される、稀代の漫画家による珠玉の絵本。

福音館書店

<http://www.fukuinkan.co.jp/>