
小説と建築を語る

Between Novel and Architecture

インタビュー：平野啓一郎

Keiichiro HIRANO

聞き手：竹山聖・中井茂樹

記録：梅木知・黒田弘毅・森山欣昭・角谷香織

「小説家」になるまで

中井：なぜ小説家になろうと思ったのかという、根本的なことからお聞きしたいんですが。

平野：よく聞かれるんですけど、基本的には小説を読むのが好きだったというのと、あと資質の問題ってすごくあると思うんですよね。絵を観るとか、音楽を聴くのが好きじゃなかったかというのと、どれも好きだったんですけど、自分の資質を冷静に見た時に、たぶん文学が一番向いてたと思うんですよ。だからよく僕は、進路に迷ってる学生に聞かれた時に言うんですけど、将来の道の選び方として、「好きなことやるか、得意なことやるか」ってあると思うんですね。そういう時に僕は、「得意なことやった方がいいんじゃない」って言っていて、好きなことやってあんまり成果が出ないと、好きなこともだんだん嫌になってくると思うんですよ。でも得意なことやってると、好きじゃなくてもみんなが評価してくれるから、結構だんだんと好きになっていくんじゃないかと思っていて。おもしろみも感じてくると思いますし。僕は生まれたのは愛知県なんですけど、育ったのは北九州市で、重化学工業都市なんですよ。磯崎さんの美術館とかはありましたが、建築で美しいと思うものがそれほどあったわけでもないし、美しいものとか自分を現実から解放してくれるような世界というものに飢えてましたね。当時ネットもありませんでしたから、そうなる文学って一番安い値段で世界中から流通してるものだったんで、手に入りやすかったというのもあったんですけど。だから中学生ぐらいの頃から文学を好きになっ

て、その延長で小説を書くようになったという感じですかね。

中井：小説を書くようになったのは、いつからですか？

平野：最初に書いたのは高校生の時で、17歳の時に書いたんですね。それは姉と高校の国語の先生と、後に東京芸大に行ったアートに関心のありそうな友達3人に読んでもらったんですが、みんな反応がいまいちで（笑）。

一同：笑

平野：僕もその1作書いたら、なんかスッキリしたんですね。高校時代は結構表現意欲あったんですけど、いざ80枚くらいの小説書いたら、まあいいかって感じになって。それでその後は、真面目にせっせと受験勉強して大学に行っただんですけど、工学部と違って法学部は死ぬほど暇だったんですね。

一同：笑

平野：特にまだ大学改革の前でしたし、本当にもう「阿呆学部」と言われていた最後の世代くらいだと思いますけど。全然学校も行かなかったし。東京って遊ぶ場所がたくさんあるけど、京都って全然遊ぶところないでしょう。友達見ても、ドロップアウトしちゃうか、バイトに精を出すか。まああとバンドやるとか、自分で時間のつぶし方を考えないといけないって感じになって。僕は結局やっぱり本が好きだったんで、ずっと本を読んでたんですけど、大学に入る時は、実はもう小説読むのやめようと思ったんですね。小説って不健康な感じがして。僕の中ではビールのCMみたいに、仕事終わって、みんな乾杯してる人の方が社会の役に立ってるんじゃないのかなって思って。

当時、トーマス・マンっていう作家の初期の作品がすごく好きだったんですけど、一方で明るい市民的な社会があって、もう一方で美だとか死だとかに魅せられてるアートの世界があって、その間を揺れ動く主人公っていうのが初期のトーマス・マンのテーマだったんですね。そういう意味で言うと、明るい市民社会の中で生きていく方が正しいんじゃないのかなって気がしていて、それであるべく即物的な学部に行こうと思ったんですよ。経済でも法学部でもどちらでも良かったんですけど、勉強したら成績が上がってきて、法学部の方がつぶしがきくとか色々言われて、それで結局法学部に行って。だから大学に来る時は、本を1冊も持ってこなかったんです。もう小説読むのやめようと思って。だけどあまりの暇さに、気がついたらまただんだん小説読んでいて。最近またよく言われることですけど、98・99年くらいっていうのは、本当に就職状況も悪かったし、暗かったんですよ。僕の印象が特にそうなのかもしれないけど、「世紀末」って言われてましたし。みんなも何のために世の中に出るのかなという疑問を持っていて、IBMに就職決まったけどそれ蹴って、ベンチャーに就職するか。あと工学部に行って機械工学科でいつも難しいことやってたのに、「ギターが作りたい」とか言ってギターつくる工場に就職するか。あと本当に就職しない友達とかもいましたし。なんか物申したいことがみんな色々溜まってて、僕も多分に漏れず、溜まりに溜まってました。まだネットもそんなに広まってない時代でしたし、アウトプットする場所っていうと、広い意味でのマスメディアで何か書くていうことしかなかったんです。僕の場合は、それが小説だったということだと思うんですけど。

中井：京都に来られたことに何か特別な意味はあったんですか？

平野：それはあんまりなくて。色んな事情から国公立に行こうとは思ってたんですよ。そんなにお金もなかったし。それこそ勉強したら成績も上がってきて、最終的には東大か京大かみたいな感じだったんです。で、学校の先生と面談したら、「お前は変わってるから京大に行った方がいいんじゃないのか」と言われて。まあ、いい加減ですよ（笑）。僕も東大がいいのか、京大がいいのかとかよく分からなかったんです。だけど何となくそう言われるとそうかなという気がして。東大に行ったら、もしかしたら作家になってなかったかもしれないですね。あ

るいはちょっと経路が変わったか。当たり前ですけど、東大の友達は一生涯懸命勉強してましたし。そういう意味では、京都でのものすごく暇な時間っていうのは、将来が決まってなかった不安もすごく大きかったんですけど、一方で色々自分の好きなことができたんで、結果的にはすごく良かったなって思います。

中井：在学中に『日蝕』を書かれたわけですが、その時点で小説家としてやっていこうという気持ちだったんですか？

平野：高校の時に1作書いて、大学に入っても2作ぐらい自分でまた小説を書いてみたんですけど、なんかいまいだったんですよ。だからそれはどこにも発表しなかった。自分としては通算4作目に書いたのが『日蝕』で、それはまあまあいいんじゃないかなと思ってました。あと現実的に僕も大学4年になっていて、1年留年しようと思ってたんですけど、いい加減身の振り方を考えないといけなくなって。それで、とにかく出版社に送ってみようと思ったんです。もう筆にも棒にもかからんって言われたら、ちょっとまた考えなきゃなって思ってたんですけど、たまたまリアクションが良かったんで、その時に小説家としてやっていこうかなって思いました。もしかしたらその時ダメだったとしても、働きながら小説また書いてたかもしれないですけど、そこはちょっと分かんないですよ。運命の分かれ道みたいところで。

手紙も「文学」

竹山：新人賞に応募じゃなくて、出版社に直接渡したの？

平野：そうですね。編集長に。

竹山：それは何で？

平野：当時、新人賞に全然興味がなくて。大袈裟なことを言うと、僕は当時ミルチャ・エリアーデっていう宗教学者とか、ジョルジュ・バタイユとかが好きで、文学を日常性とまた別の体験をするようなものとしてとらえていて、文壇があって文学賞があってという中で発表するんじゃないくて、あんまり読者の規模とかも考えずに、密やかに発表されていくような感じでいいような気がしてたんですね。それで、文学賞と関係のないところでデビューする道はないのかなと思っていて。そうしたらちょうど『三田文学』っていう慶應が出している同人誌に、それぞれ4つの大きな文芸誌の編集長が、「我々は今こういう新人を求めている」という文章を書いていて、それ

で『新潮』の編集長が書いていたのがおもしろくて、手紙を送ったんです。いきなり原稿送っても、大体投稿原稿は新人賞にまわされちゃうから、まず新人賞にまわされないように手紙を書こうと思って。その手紙を読んだら、どんな人でも原稿読みたくなるだろうっていう手紙を書こうと思ったんですよ（笑）。

一同：笑

竹山：すごい！

平野：それも文才っていうか、「文学」だと思っただけですね。自分がうまくいったから言うわけじゃないんですけど、やっぱり大事だと思います。建築の場合にどういう風にその話を置き換えられるか分かんないんですけど。時々僕のところにも HP 経由で、小説読んでくださいって送ってくる人いるんですよ。だけど送ってくるメールの内容が、全然その小説を読みたいって気持ちにならないんですよ。それは問題だと思いますね。文章で食べていこうとしている人なわけでしょう。何と言っても小説は、読みたいって気にさせる、続きを読みたいって感じさせることが大事です。だけど送ってくるメールがそういう文章だと、僕はほとんど作品は読まないです。時々、何書いてあんなのかなって思うメールもあって、それはちょっとした文学的才能なんですよ。だから、それがうまくいって、ということでした。

小説と建築

中井：『日蝕』という小説の中でも建築の描写が細かく描かれています。それは京都の建築を見ていた影響もありますか？

平野：当時はそんなに深く京都の建築を巡っていたわけではないですが、5年もいたんで結構見てはいましたね。パノフスキーっていう人の本が好きだったんですけど、文学と建築って直接的に置き換えるのは難しいけれど、見方によっては結構比較して語れるんだなっていうのをおぼろげに感じてたんですね。どうしても小説って建物の描写をしなきゃいけないって、そういう時にちょこちょこ調べたりとか。

あと『葬送』っていう小説の時に、ドラクロワという画家の日記をずっと読んで、彼が時々建築の話をしているんですね。ヨーロッパって、壊れた建築をいつもその時代の様式で修理していくでしょ？ 中は17世紀の様式だけど、ファサードは19世紀の様式になってる

のとかあって。ドラクロワはそれが気に入らないらしくて、いつもそのことを日記に書いてるんですね。そういうのでちょっと気をつけて、あの教会ってそういうことになってたんだっていうのを見るようになって。どっちかって言うと古い建物のことはその頃に興味あったんですけど、その後パリに1年間住む機会があって、その時にエクスマレッジっていう雑誌の編集の人が、ちょっと前に書いた文章がおもしろかったんで、「せっかくパリにいるんだったら、有名な建物色々見てまわって、エッセイでも毎月書いてくれませんか？」って言われて、いい勉強がてらそれを引き受けたいですよ。その時に、モダニズム以降の建物にもすごく興味持つようになって好きになりましたね。

中井：小説と建築を表現の仕方と比較してみると、小説は言葉ですべてを表現しなければいけないですよ。一方、建築だと建物自体で表現されるっていうか、視覚的な部分でぱっと分かるっていう違いがあると思うんですけど、その辺の違いをどのように考えていますか？

平野：僕がデビューした頃っていうのは、ちょうど文学の世界でのポストモダンの実験が終わったっていうか、行き詰まり感があったんですね。小説としての単純な読み応えとは少し異なる、ある種の実験的なスタイルでみんな書いていて、読者が文学からかなり離れていっていたんですね。「文学は終わった」という話も結構あって。まだ世の中にはインターネットも登場してなかったんで、00年代にあったようなダイナミックな変化もなくて、「文学にこの先どういう可能性があるのか」というのをみんなが頭抱えてた時期だったんですね。ちらほら、町田康さんとか、柳美里さんとか、そういう文脈からは外れたところの人たちが出てきて、新しい兆しはありましたけど。そういう時に僕自身は、中世の神学僧が書いたテキストからはじめて、近代のいわゆる小説っていうものが成立したバルザックとかの時代の小説を経て、「歴史的な流れの中でもう一度小説を見ていこう」というのと、現代アートとか音楽とか建築とか、文学以外のほかのジャンルでやっつこととの比較の中で、「文学ってあと何ができるだろうか」という2つを考えてたんですね。文学は記号表現の芸術ですけど、モノとかかわってる世界にもすごく興味があって、建築もそういう関心で見えるようになって。

例えば建築って写真とかスタディで見ると、手のひらにおさまるものとして見れますけど、建物自体は、ある時

間軸に沿ってしか見れないでしょ？ 時間芸術みたいな感じがするんですよね。エントランスとかホールの断片を集積して行って、記憶の中で全体像を統合することでしか全体を体験できないっていうのは長編小説と似てなってるって思っています。ちょっと前に、SANAA がバラガン邸を色々と再解釈して、ワタリウム美術館で再現するっていうのがあったんですね。最初はどうかかなと思って行ったんですけど、おもしろかったんですよ。建築って実物見ると、もう一方で写真集で見るっていう見方があるじゃないですか。僕は建築の写真集見ても結構楽しいんですけど、写真集で切り取ってる感じと実際に建物の断片を体験していくことって近いうるか、建築体験って実は本の形式と相性がいいんじゃないかっていうのをその時に思ったんですね。模型だと上から見たりして、一度に全体を把握できますけど、大きな建物は結局、1ページずつ本をめくるようにしか経験できないですからね。ただメディアとの関係で見ていった時に、建築って新作発表の時、写真1枚でメディアに載せられないじゃないですか。だけど小説の場合、同じような時間的経験だと言っても、1冊読むのに数時間から数日間どうしても必要で、新作ができた時に要約っていう形でしかメディアに載らないんですね。そういう流通上の問題とか。

あと、ヨーロッパに行ってすごく感じたことでもあるんですけど、建築写真って、都市の一風景のトリミングですよね。だからこの建物の隣に何の建物があるっていうのが、本当は現地に行った体験としてはすごく重要です。コルビュジェの建物とかって、こういう都市のコンテキストの中にこの建物があるんだっていうのを行くとすごくリアルに感じるんですけど、写真だと周りが切り取られてるから、それ自体があるって感じで。でも逆に、メディアに載った時にコンテキストから切り取られるっていうのは、ある意味小説と似てる部分もあるんですよね。小説の文学史上の位置づけっていうのは、都市の中の建築よりも遥かに恣意的で、何の小説があるからこの小説がきたっていうのは、いくらでも組み換えが可能なんです。そのコンテキストの交換可能性っていうのは、トリミングされた建築写真とちょっと近いなっていうところがあるとか。あとはバジェットの問題とかもありますし、比較していく中で見えてくることはすごくある気がするんです。僕の見方っていうのは、結局作家が見た建築の見え方ですけど。

小説の描写

中井：小説における建築の描写であったり、実際の空間体験を小説にするっていうのはどのようにするんですか？

平野：例えば色の表現ってすごく難しくて、そこにあるルイス・カーンの作品集も、小説の中だと「赤い本」としか書きようがないんですよね。もっと細かく書こうとすると、実はカラーチャートとか見たら細かい名前がいっぱいついてるんですけど、それってほとんどが比喩なんですよ。オイスターホワイトとかダックブルーとかダブグリーンとか。そういう比喩的な形でしか書けないんですけど、カラーチャートに載ってる言葉とかで厳密に風景を描写していても小説の場合、あまり効果的じゃないんですね。「『フェカンにて』』という小説でやってみて感じました。色とか建物のテクスチャーとか共有体験がないものを記号化して伝えるってすごく難しいんです。昔の人の紀行文とか読んでると、情報を印象の強度で適当に取捨選択してるから、強く印象に残ったもの話しか書かないんですよ。だけど今カメラとかビデオがあって、何となくそこを記録しながら旅行した後、写真とか見ながら書いてると、情報がものすごくたくさんあって取捨選択が結構難しいんです。トリビアルなところをたくさん書けばその全体像が読者にとって伝わりやすいかというところでもなくて、記号ってどうしても濃淡とか遠近をつけるのが難しいので、「大事な人がいる」という話を書こうとして、その人がどういう部屋にいてるかという時に、コンクリートの壁で背景に本棚があっただけっていうのを書けば書くほど、相対的に前景が背景に埋もれていってしまうところがあります。「机」という単語と「彼女」という単語は記号としては等価だから、「机」と書いて「彼女」がドーンと前に来る。絵みたいに遠近法で後ろの方に引っ込めたりぼかしたりっていうのは難しいんです。そういう意味では、建築の描写においても、すごく細かくカメラを移動させるように書いていたりとか、僕も色々なやり方を試してきて、結局あんまり細密な描写やっても効果的じゃないなって感じがしてるんですよね。

あと、「現実世界」と「描写の量」の関係ってすごく大きいと思うんですよ。例えば電子書籍が本格的になっていった時に、「ノートルダム寺院に入った」という一文があっただけで、ノートルダム寺院ってところにクリックする

と中の風景が写真として出てくるんだしたら、細かい描写って本当にいらなくなると思うんですよ。あくまでそれをポエティックに描写するっていうのもあるんですけど。昔の作家の紀行文って記憶で書いたりしてるから、確かに情報の取舍選択を身体感覚みたいところでやっている強さはあるけど、一方で読む側の読者が、それってどういう場所なのかなって調べられるようになってるんですよ。昔は調べられないからちょっといい加減なこと書いても良かったんですけど、今は調べられるから、グーグルマップとかastreetビューとかを見て、書いてあるのと全然違うじゃんってなると、やっぱりそれはまずいっていう意識が作家もあります。校閲とか実際の本の編集過程でも、ここ、実際資料見たらこうなってますけどみたいなことで、事実との整合性をすり合わせていくと確かに正しい内容にはなるけど、印象としてはつまんなくなってしまうという難しい問題があって。だから建築の話とかを本や小説で書くのであれば、写真1枚入れたらこんなにややくいこと書かなくて済むのになって思うことはすごくありますね。ただ、iPadみたいなものが出てきて、みんなあれで色んなことができるようになるとは言ってるけど、絵と音楽と文章を全部1人でできるような人って二世世代ぐらい下じゃないと出てこないんじゃないですかね。

そういう意味では、環境でかなり小説の描写って変わってくると思うんです。バルザックとか読んでると、都市の情報として今で言ったら情報誌みたいな「どここのカフェがうまい」とかそんな話もあって、パリって街に当時の人はものすごく関心があったんだなってのがよく分かるんですよ。それまでのスタンダードとかよりも少し前の、フランスの18世紀頃の哲学小説とか心理小説って、街の描写よりも「人間の心理」とか「人が何を考えるか」ということがテーマで、19世紀になって急に都市の描写が出てくるんです。そういう意味で言うと、関心が「人の心」から「パリという街」に移ってきたんだと思うんですけど。今という時代も「人が何を考えるか」ということが1つの興味としてあると思うんですけど、リアルな情報というのはほかのメディアから得られるものがすごく多いので、小説そのものに持たせる必要最低限のリアリティがどれくらいなのかっていうのは、難しいところだと思うんです。極端な話、例えば京都の話を書いた時に、烏丸丸太町で人と会って、マクドナルドがあってとかがって話して、そんなに詳しくなくて

も京都の人が読む限りは分かるけれど、東京の人が読む時には少し風景描写しないと分からないとか。本つてもので、すごく多様な環境にあって、多様なリテラシーの分布にある人たちに同じテキストをばらまくっていうやり方だから、どこに合わせるかっていうのがいつも問題になります。美容師みたいに、来る人の頭と髪質にカスタマイズして技術を提供するわけじゃないんで、そこが、人が多様化していく現代に、小説が特に難しくなってきたところの1つだと思いますね。

文学の言葉

中井：インターネットが普及してきたことによって、小説の表現の仕方が変化したなと感じることはありますか？

平野：やっぱり変わったと思いますね。日本語がどこで一番活発に使われているかって言うと、やっぱりネット上だと思うんですね。それはメールまで含めて。昔は、ファッションにおける「ストリートか、クチュールか」みたいな、「ストリートの言葉か、文学の言葉か」という二項対立があって、いわゆる「文学の言葉」を動揺させるという意味で、方言を大胆に取り入れたりとか、若者言葉を取り入れるとかっていうような感じだったんですけど、今はネットの世界でものすごい勢いで言葉が使われている。これにはたぶん大きく分けて2つの傾向があると思うんですけど、1つの傾向は完全な合理化だと思えますね。とにかく機能性を高めるために言葉をスリムにしていって、それは単にやせ細ってるのではなく、ある種の運動性が高まっている。瞬発力の高いアスリートみたいな言葉になっていってると思うんです。もう一方では、閉ざされたコミュニティの中での、同一性の象徴みたいな言葉の使い方と言うか、ニコニコ動画ならではの使い方とか、2ちゃんねるならではの使い方とか、TwitterならTwitterであるし、それは合理性とはまたちょっと別のコードを持っています。その2つの方向で言葉って今活発に、極端に言うと1秒ごとに更新されていってると思うんです。

だから「文学の言葉」がそこでどういう風にかかわっていくかは本当に大きな問題で、はっきり言って10年前と今の読者の感想を比べてみると、明らかに増えている感想が1つあって、もう文体に対する評価っていうのは、「読みやすいか、読みにくいか」しかないんですよ。10年前までは、流麗でとか読んだと心がどうしてと

か、もっと形容詞の多い文体に対する評価があったと思うんですけど。今例えば僕は本を出すと、一応読者がどうということ考えてるのかなってブログ検索してみるんですよ。刊行して2・3週間以内にあげてくる感想っていうのは、大体僕のファンか文学ファンのどっちかなんで、文章が難しいとかっていう感想は出てこないんですよ。割と作者が期待してることにそんなに違わないっていうか、意見は多様で、ネガティブなものも当然あるけど、ある意味、よく分かるんです。だけど、ある一定規模の意見なんですよ。そこから時間が経って、何万部って部数が増えて、それほど文学に関心を持っていない人たちにも小説が行き渡っていくと、本当に文章の感想は、「読みやすかったか、読みにくかったか」しかないんですよ。それは、コンピュータのインターフェースとかの感覚で、ユーザビリティって今ものすごくうるさいでしょ？ 使いにくいってことに対してみんながものすごく敏感で、小説に対しても同じようなことを求めてるところっていうのがすごくあって。それはやっぱり僕の感覚ではネット時代以降かなり強くなってると感じますね。

リアリティの行方

中井：ネットが出てきて、自分のリアルな感覚っていうのもおそらく変わってきたのかなって気がするんですよ。建築においても。たぶん僕らが感じてるものと、昔の人が感じる感じ方って全く違うだろうし、平野さんの最近の小説を読んでもものすごく感じるんですけど、人間の身体性の変化やリアリティの変化についてはどのようにお考えですか？

平野：建築に関して言うと、オンライン上で見る、ザハ・ハジドがやるようなすごい変なスタディとかありますよね。どうやって建てるんだろうっていう。でも、あれもおもしろいと言えばおもしろいんですよね。だから結局、本当にリアルに建っているものとバーチャルなものっていうのは、建築の世界での評価とは別に、人が建築をおもしろいって思う時にはだんだん差がなくなってくるような気はするんです。つまり、ネット上でスタディとしてやってるとんでもないものとか派手なものも、一般の建築に関心ある人を見ると、それはそれで結局おもしろいっていう風になっていて。建築体験もおそらく、本当のものを体験する従来のものと、そういったバーチャル

な世界を体験する2つがあると思います。結局あんまり流行らなかつたけど、セカンドライフの中にバーチャルな建築を建てるとか。あれはもしかしたらもっと環境が整って、利用しやすいようにボタン1個で簡単に入れて、空間を巡れるようになったりすると、もう1回3Dかなんかでブームが来るかもしれない。そういうリアリティの変化っていうのはたぶんあると思います。

僕は最近、「個人」っていう「インディヴィジュアル」に対して、「ディヴィジュアル」、「分人」という概念を提唱していて、対人関係とか環境ごとに人間が分化していくのを、肯定的にとらえないともうやっていけないんじゃないかと思ってるんですよ。インフラ自体も、「個人」をターゲットに整備されてるんじゃないんで、「分人」をターゲットに整備されていってるし。「個人」の中でどういう風に個々の体験が統合されてとかっていうのは、またその上で考えるべきことだと思うんです。だから僕は最近夢って、フロイトに言わせると願望充足だとか、脳科学やってる人だと記憶の整理だとか色々言われるんですけど、目的としてそういう機能が備わったんじゃないんで、結果としての話だと思うんですけど、夢には「分人」の統合機能みたいなものがあるんだと思うんですよ。夢の中って登場人物が急に変わったりするでしょ？ さっきまで恋人と喋ってると思って、ぱって振り返ったらどっかの親父になってたりとか。現実の世界では、「分人」の細かなチェンジは起こらないけれども、夢の中ではそれが起こることで、色んな別の環境で使い分ける「分人」が統合されてるんじゃないかなと。寝てる間に統合が起こって、現実の世界ではみんな環境ごとに分化した自分を使い分けることで、機能としてまわってるんじゃないのかなって感じがしているんです。だから、どの「分人」で経験している世界がリアルかっていうのは、その人が自分のアイデンティティの中で、どの「分人」の比率を大きいと考えるかによって、リアリティがすごく変わってくると思うんですよ。メディアって僕は3層に分けて考えるんですけど、まず何か考えていく意思があって、それを交わす最初のメディアって、身体だと思うんですよ。声帯使って声を発するとか、体の身動きとか。それは、視覚とか聴覚とか嗅覚とか、あらゆる五感が交換されるメディアですよ。それから、本とかテレビっていうマスメディアは、身体がなくて映像や記号を介したコミュニケーションですよ。マスコミの場合は一方向的で、インタラクティブ

ブではないんですけど。それにもう1つ、インターネットのコミュニケーションがありますね。双方向的で、規模としてはマスメディアと同じくらい地球全土をカバーするような範囲だけれども、コミュニケーションの方法としては、割と1対1のコミュニケーションに近いような。その3層ある中で、どの層を一番自分の生活時間の中で長く使ってるのかっていうのは、人によってかなり違うと思うんです。今の50、60歳以上ぐらいの人だと、マスメディアの層と接している時間が一番長いとか。ネットも使わないしテレビも見ないけど、職場で人と接してる人っていうのは、身体を使ったコミュニケーションの時間が一番長いとか。あるいはネットの会社で働いていて、朝から晩までネットの空間で働いているとか。そうすると、それぞれの人が24時間の中でどのコミュニケーションレイヤーが一番時間を使っているかは、結局「その人にとってのリアリティの問題」になると思うんです。そこは同時代人の中でも、かなりギャップが生まれてるんじゃないのかなって気がします。

日本のなもの

竹山：小説の舞台フランスが多いですね。それは何で？ 意識して？

平野：もともと僕が小説読みはじめた時に好きだったのが、フランス文学だったんです。一番よく行ってる国でもありますし、1年間いたってのもあって。

竹山：フランス語っていう言葉自体も好きですね。

平野：フランス語も好きですね。結局そんなにすごくはうまくならなかったんですけど。

竹山：はじめたのは大学入ってから？

平野：大学入ってからですね。

竹山：でも折に触れて、フランス語ならではの発想というか、エピソードみたいなのが。

平野：そうですね。フランス語ってよく言われる通り、明晰だし、合理的で簡潔な言葉なんですね。僕の世代じゃ珍しいと思うんですけど、高校生の時に、小林秀雄が訳したランボーの詩が好きだったんです。その時かなり暗唱してたんですけど、大学に入ってランボーの詩集をフランス語で読んだ時に、なんか違うって感じがしたんですよ。こうじゃないはずだって(笑)。すごくあっさりしていて。マラルメとか日本語で読むと本当に意味が分からないんだけど、フランス語で読むと、難しいけどむしろ

ろ分かりやすいんです。もう言い古された話ですけど、日本語のぼやとした感じと違って、フランス語は結構パキッとしている感じ。ドイツ文学とかロシア文学とかの長たらしいものをずっと読んだ後にフランス文学を読むと、合理的というよりかは、割と生活実感みたいところが作家にも読者にも共有されていて、そこはそんなにいらないんじゃないっていう感じで、本がまとまっていたりするんですね。だからそういう意味では、自分がないものが結構フランス語とかフランス文学にあるなっていう感じがします。日本語や日本文学の中で育ってきた自分の目から見ると。最近はフランス文学も元気がないですけど。

竹山：「異質な言語」、そういうものに触発されてるところがあるんじゃないかなって、僕は思って聞いたんですけど、建築の学生は、まずもって日本建築は勉強しないんですよ。日本の大学の建築学科は、明治の最初に西洋建築を勉強するところとしてできたんですね。実際に街の中でもコンクリートとか鉄でつくりましますから、要求されるのは西洋建築の流れのモダニズム。神社仏閣を設計したりつくったりする人たちは全く別の世界の人たちで、ほとんど需要が今ないような状態ですよ。西洋建築を我々は学んで、今は日本の建築もインターナショナルでは高い地位を占めていて。例えば、日本建築の一般的な引戸が、今はヨーロッパでも流行ってきている。引戸っていうのは曖昧ですよ。開けても、閉めても、途中で止めてもいい。その分、気密性は少ないんですよ。フランスとか特にドイツとかだと、キッチリ閉めるか開けるかという発想があるので、全部開き戸なんですけど。平野さんの初期の厳密な文体っていうのは、1つ1つがレンガのように積み重なって、構成的な感じですね。三島に似ているというか。でも多くの日本の戯作文は、ズルズルズルっと、意味で切れてるんじゃなくて息で切れてるでしょ。英語とかフランス語は段落1つ1つにちゃんとまとまった内容があって、それを積み重ねていって全作品ができるというところがありますね。西洋建築は、それなんですよ。日本建築って割とそうでもなくて。日本建築が向こうでおもしろいと思ってくれるのは、我々は西洋建築を学んでやってるはずなんだけど、そういったズルズルズルっといい加減で曖昧な、半分開けておいてもいいんじゃないっていうところがあるからなんですよ。

平野：『日蝕』はかなり漢文脈の強い文体で書いたんですね。

それこそパノフスキーがゴシック建築について書いているみたいに。中世のスコラ学って、「神とは何か」みたいな大きな問いを立てて、神の属性についての話を書いて、その神が創造した自然は、と言うように、問いをもつてすごく細かくブロック状に砕いていって、それがツリー状になっているような世界なんですね。パノフスキーの場合は、ゴシック建築の柱の建て方とかにそれが影響しているみたいな話を書いてたと思うんですけど。そういう意味で言うと、漢文脈の方が確かにロジックをブロック状に積み重ねていく対句的な表現をすごく好みますし、ロジックを構成する上で強いんだと思います。だから、仮名文的なズルズルって感じと、中国から輸入して日本で残り続けた漢文学っていうのは、男性的女性的とか色々言われていますけど、やっぱり2つあるんだと思います。日本的と言うと和文脈的なズルズルとして感覚的で、というイメージが海外でもあるんだと思うんですけど、漢文的なものも、もう一方ではあって。意外とそれは、日本的な建築とか日本的な映画といった時に、ほとんどまだ評価されていないものなんじゃないかなって気がします。

京都と東京の違い

中井：今は東京にお住まいですね。京都と違って東京では、建築が目まぐるしく変化していってると思うんですけど、最近のそういった状況を見てどのように感じていますか？

平野：僕はフォトジェニックな建築も好きなんですけど、やっぱり見に行った時に、ある種の量感があるものが好きで。例えば表参道って、ファッションブランドの有名建築がたくさんあるじゃないですか。あの中だと、僕はプラダの建築が一番好きなんです。もしかしたらすぐ古びちゃうのかもしれないけど、モノが建ってる感がすごくあって。装飾的に華麗な建築も今色々ありますが、自分が普段記号ばかり相手にしていることもあって、建築を見る時はやっぱり、モノ感みたいなものがグッと体に来るような感じが好きなんです。

東京はと言うと京都に比べて大きすぎて、行かないところには本当に行かない。だから実際、都市の規模に対して利用しているスペースっていうのは、ごくごく限られてると思うんです。ただ、京都にずっと住んでた後、東京に住んで思ったのは、どこに住んでいるかってことが、

生活する上ですごく違うんですね。京都って買い物するといったら四条河原町ぐらいしかないし、昔は「憧れの左京区」とか言われてましたけど（笑）、別に左京区に住もうと中京区に住もうと、買い物に行く距離感で言うと、あんまりどこに住んでも変わらないっていうか。タクシー乗っても、よっぽど遠くまで行かない限り、3000円超えたりってことはないと思うんです。だけ東京の場合は、本当に住む場所によって全然違うなって思ってる。今若い社会学やってる人が郊外の話とかまた一生懸命やってると思うんですけど、そういう意味では、建物っていうより場所自体が本当に違うなっていう感じはします。

黒田：京都から東京に移った時は、印象がガラッと変わったと思うんですけども。

平野：京都に住んでパリに1年住んで東京に移った僕の感じでは、ちょうど90年代から00年代に変わっていったことも重なっているんで純粋に都市の問題とは言えないかもしれないですけど、やっぱり情報が多すぎる感じがしますね。京都は距離的に適度に濾されて、適当な量の情報だけが伝わってきていた感じがするんですけど、東京は本当に情報の渦の中に巻き込まれていて、それを処理するのにみんなあくせくしている。ただ自分が今やっている仕事と、世の中で動いていることとのすり合わせという意味では、東京に行くってことも大事だと思ってる。僕の場合は、初期に自分のやりたいことがどういことなのかをじっくり考えてやるっていう意味では、京都に10年ぐらい住んでたことはすごく良かったと思います。自分の関心の核にあるのはこの辺だなって大体分かってきた後は、東京で生活している人たちとどういう距離感があって、どういう風にコミュニケーションできるのかなとすり合わせる時期にさしかかったんで、東京に場所を移したことは僕なりの必然はあったんです。あとは、建築やっている人とはまた違うのかもしれないけど、つくり手に対して受け手の数が多すぎると思いますね。京都とかパリって、モノつくっている人の数も結構いるし、街も小さいんで、すごい有名な人とばったり顔合わせたりすることってあるんですよ。東京だと知り合いの知り合いの知り合いって3つぐらいいってようやくたどり着くような人が、京都とかパリだと1つぐらい少ないんじゃないかなって気がする。そうするとみんな、モノつくっている人の顔が見えているから、デビューから死ぬまでの間に、アーティストって結構アップダウン

があるっていうのを、何となくみんな理解しているんですね。「初期のはすごく良かったけど、このところのはイマイチで、でも新作はどうもいいらしいよ」とか。パリにいた頃には、そういうのを割と自然にみんなが受け入れていた感じがしていたんですけど、東京は、顔の見えないところとか、つくり手の顔が見えなくて。そういう中で、読み手であるとか批評することにアイデンティティの比重がある人たちは、常に一番いいもの認めなきゃいけないって気分になっているから、ちょっとつまらないものを発表すると、「終わった」とか「あいつはもうダメだ」とか言って、長い流れの中で評価するって感じがしないんですよ。失敗作に理解を示すと、その人自身の批評眼が疑われるという不安があるんでしょう。でも、本当は、大きな仕事をする前に、挑戦的なことをいくつかやって、「これはうまくいった、これはうまくいかなかった」という中でないと、ダイナミックな仕事ってなかなかできないはずなんです。

あと実際本の話でいうと、出版社というのは、前作の売り上げの数字に基づいて、次の本の初版部数を決めていくんですね。だから、今回は取ってちょっと難しいことをやって、部数出なくてもいいという覚悟でやって、次はもっと一般の人に受け入れられやすいことをやろうっていう自分としてのプランがあっても、部数があまり伸びなかったら、次の作品の初版部数をものすごく抑えられるんですよ。初版部数が抑えられても、「売れればいいじゃないか」とはならなくて、初版部数が抑えられると、広告とかあらゆるバジェットが抑えられるから、せっかく可能性のある本を書いてもあんまり広まらなかったっていうことになりがちで、そうすると、毎回それなりの部数が出るようになっていう雰囲気になっていくんです。ある程度の中堅以上のキャリアになると、毎回それなりの部数を確保するのも仕方ないことだと思うんですけど、デビューして5年とか10年ぐらいの間って、結構色々なことをやらないと、ちょこまかした作品がちょこちょこ出ていくっていう感じになってしまうんです。そこが今デビューしている人たちの辛いところなんじゃないかなと思います。京都にいた頃は「京都にいて、いいですね」ってみんながあんまり言うから、そうなのかなって思ってたんですけど、実際自分が東京で仕事し出すと、そういう慌しさとかテンポっていうのはすごく感じます。

竹山：仲買人のレベルがバラバラかもしれないね。京都までわ

ざわざ原稿を頼みに来る人は、それなりに覚悟して、あるレベルの仲買人しか来ないというか。編集者も仲買人みたいなものですよ？

平野：ええ。

竹山：東京だと気楽に色々な人が来て、それはそれでうまく波乗りしていける人はいいんだろうけど。

平野：そうですね。あとやっぱり業界人と接する機会が多すぎて。業界の感覚って、ある意味良くも悪くも一般の人とずれてるところがあるんですよね。良い意味でもずれてるけれど悪い意味でもずれていて。京都にいとあんまり業界人と接することがなくて、確かに竹山さんがおっしゃったように、その中でも何人かが来るだけだから、何人かの意見を業界の意見として聞いて、もう一方で読者がいてなるんですけど、東京にいると普段接するのが業界の人間ばかりなので、その人たちが色々言うことに、過度に影響されるようなところはあるかもしれない。

竹山：建築は業界がないんですね。

平野：ああ（笑）。

竹山：つまり、仲買人がいない。アーティストには画廊がいますよね。作家も編集者がいますね。でも建築って直接クライアントですから、間接的な批評とか、ワンクッションを置く人たちがいない。それは良いことでもあって、究極の弱肉強食というか、良い悪いじゃなくて仕事を取ったやつが勝ちって世界になってくるわけなんですよ（笑）。

小説とは何か

平野：僕、小説って何なのかなって色々なジャンルと比べて考えるんですけど、特に今、編集やってる人が気にするのは、「どうやったらリーダビリティが上がるのか」、要するに、みんなが「読みやすいか、読みにくいか」しか言わなくなっているんですね。別に読みやすい話を書くこと自体は難しくないけど、そのためにみんな作家になったわけじゃないし。大体作家になろうっていう人は、世間で感じることとなんか俺の考えてること違うとか、みんながお笑い番組見て笑ってるけど、俺あんまりおもしろいとは思わないとか、そういう違和感があるから何か言いたいわけですよ。だから違和感を直接表明して、大多数の人がその通りだって言うはずがないんですよ。そもそも意見が違うんですから。それをどうい

う風にアクセスできるようにするかっていうのが難しいところで、アーティストは放っておくと、ものすごく分かり辛いものをつくっちゃうから。映画もそうだと思うんですけど、プロデューサーがどれくらい大衆に向かって開いていくかっていう作業をやるんだと思うんですけどよね。

僕も文学をやりはじめた時に色々なものを参照してきたんですけど、最初はひとつ、現代アートっていうものを参照してたんですね。でも、一点モノで難解でも評価されるっていうアートの世界と、結局は薄利多売の文学の世界って、やっぱり違うんですよ。アートってある意味では数学ともちょっと近くて、フェルマーの最終定理が解けたっていうのは、世界中でそれが解けたことの意味を検証できる人って数人とか数十人じゃないですか。だけど、文学は世界中で数十人だけが素晴らしいっていうものをつくってもしようがなく。その原本をオークションにかけて高く売ってという世界でもないし。フェルマーの最終定理を解いたようなすごい小説でも、その辺の三文小説でも、ページ数によって1500円くらいの定価が決まっていて、それなりの部数が出ないと成り立たない世界なんです。そういうことを考えていった時に、当然マーケティングの方から考えようとする編集者がいるわけですよ。それはそれで、そういう泥臭いことを編集者はやらないといけないと思うんですけど、作家もマーケットの方から、例えば「今泣ける本が流行ってるから書きましょうよ」って言われると、その時は書いて売れるかもしれないけど、長期的に仕事していく時にすごいストレスになると思うんです。やっぱり、俺はどうしてもこれを書きたいっていうのじゃないと、ウソだと思う。

僕はパリに行ってた時に、ファッションデザイン関係の人と接する機会があって、ファッションデザイナーも仕組みとしては小説と一緒に、オートクチュールっていうのはあるけれども、基本的にはプレタポルテの薄利多売ですよ。ものすごくとんがったデザインにしても、それで売れなかったら話にならないから、やっぱりどうやって着れる服にするかってのがあって。90年代末以降リアルクローズって流れがあって、「着れること」、本で言ったら「読みやすいこと」ですけど、ものすごいプレッシャーとしてあったんです。今デザイナーたちがそこで難しい状況になってるのは小説の世界と似てるなって思って、アートよりもデザインの方が、もしかしたら

小説の仕事と近いんじゃないかなって思うようになったんです。

それで日本に帰ってきて、ちょうど僕も京都で参加したDiploma × KYOTOの時に、深澤直人さんがいらして。プロダクトデザインに興味を持った時に、深澤さんと喋ったっていうのが良かったんだと思うんですけど、プロダクトデザインもマルセル・ワンダースみたいに、どっちかって言うとファッション寄りの人もいますけど、深澤さんは、ディーター・ラムスからアップルに至る、機能主義的なデザインの系譜の人で、彼も結局プロダクトだから薄利かどうかは分からないけど（笑）、多売で、たくさん売って儲けないといけない世界ですけど、マーケティングからじゃなくて、人間の「認知の自然」とか「感触の自然」に逆らわないようなデザインをすることで、多くの人に受け入れられるデザインを探ってるっていう話をされてまして。アールをつけると触った時にそれが心地よいし、とんがった方が格好いいけど人間の皮膚とか構造とかに反しているだろうとか、かたचित्तてそういう風に考えていくってことを話されていて。あの時はまだ、アフォーダンスの話はされてなかったと思いますが、それにつながるようなことでした。当然と言えば当然なんですけど、文学も人間の「認知の自然」みたいなものに、逆らうものと逆らわないものってあると思うんですよ。人間って空間を認識する時に、ある様式で認識しているはずで、文章を読む時にも、章があって動詞があってというような順序を、ある文章の並べ方にすると自然に読み解けることってあるんですね。だから、いかにして多くの人に伝えるかって時に、マーケティングの方向からじゃなくて、人間の「認知の自然」みたいなところを考えていって、「人間とは何ぞや」というところから本のリーダビリティを上げることをプロダクトデザイナーと接することで考えるようになったんですよ。

ただそこで1つ問題なのは、とはいえ文学って、やっぱりアートなんです。コップつくりますとか栓抜きつくりますとかみたいに、合目的なものじゃないんですね。デザインって、あるフレームから出発するものだと思うんです。絵画とグラフィックデザインで何が一番違うかって、最初にフレームがあるかどうかだと思うんですけど、絵はモチーフが先にあって、結局あとからそれをトリミングするようなものだと思うんです。途中でももちろん全体のバランスを考えるだろうけど、フレームと

の関係性の中で最初にモチーフを置いていくわけではないと思うんですよ。だけどポスターとかって、まずフレームがあって、こういう四角だからここに文字を置こうとか、ここに絵を置こうとか、そういうフレームからの発想でしょ。だからカンディンスキーはどんなに幾何学的でも、グラフィックアートには見えない。やっぱり絵って感じがするんですよ。一方ロトチェンコとかって、この前東京でロトチェンコ展ってあったんですけど、どんなに絵を描いてもデザインっぽい感じがするんですよ。それは最初にフレームを考えて配置を決めていくから、デザインに見えるんだと思うんです。プロダクトデザインの場合、コップっていう、コップのアイデアみたいなものがあるのかどうかは分からないけど、そのフレームの中で合目的性ってところに向かってデザインしていくわけですよ。小説っていうのは、具体的な目的に向かって書いているわけじゃないっていうと変なんですけど、結局小説が社会の中でどういうものなのかってことだと思うんですよ。

願望充足の文学

平野：僕はそこに今2つ深刻な対立がきつとあると思っています。1つはフロイトが夢について言ったみたいに、「小説は願望充足でいいじゃないか」っていう考え方。もう1つは、もっと現実的なところで批評的というか、「社会に対して具体的な意味を持つものであるべきだ」っていう考え方。その2つ。

例えば村上春樹が今、商業的にはうまくいってるけど、彼の意図がうまくいっていないのは、やっぱりそこだと思うんですよ。『1Q84』を書く時に彼は、これまでの「デタッチメント」とは違う、「コミットメント」だって言ったけど、結局彼の文学は、「願望充足の文学」だと思うんです。『1Q84』っていうのは、結局そこから一步も出なかった。例えば、社会ってあるルールがあって動いてる。その中にみんなある種の抑圧、生きづらさみたいなものがあるって、例えばフロイトは、夢を見ることで願望充足されて、そのバランスが取れてるっていう考え方をとったわけだし、フィクションとか神話とかあと物語とかっていうのは、現実社会で満たされないものをフィクションの世界で体感して、興奮して、それでまたつまらない現実に戻っていく。自分の中に、「夢見る部分」と「現実的に生きていく部分」の両方が機能してバランスが取

れてるっていう考え方が、願望充足の対象としてのフィクションだと思うんですよ。

ところがそうすると、例えば悪いやつを殺してやりたいとか、悪人がひどい目に遭ってざまあ見ろって思いたいっていうような願望を充足させることに対して、それは倫理的にどうなんだって話にどうしてもなる。僕は、それってやっぱり大事だと思うんです。『1Q84』は、結局悪いやつは悪い、死刑って話です。幼児性愛者の教祖が出てきて殺すとか、その手下みたいなのが出てきて殺されて、でも殺したことに対して、その後、何にも問題にならないし、殺された人間の親族がどうだとか、社会がそれをどう受け止めるのかとか、そもそも、何でそんな人間になったのかとか、そんな話は全くない。文学って、そんなに通念に寄り添っていいのかな、どうしてそこを、思わせぶりなままごまかすんじゃなくて、しっかり考え抜かないんだらうと、すごく不思議です。だけど、それは社会で実現されないことだから、フィクションの世界の「願望充足でいいじゃないですか」っていう話になると、文学って本当に倫理性を持てなくなる。シュルレアリスムとかフロイトの時代は、社会の抑圧があまりにも強すぎて、願望充足っていうのが確かに必要だったと思うんですよ。でも今は社会の倫理的な抑圧ってそんなに強くないし、フィクションの世界で行われていることも、どうしたって、現実に対して影響力を持ってしまう。その時に、「願望充足としてフィクションの世界で閉じてやっていますから」って言ったって、やっぱりそれは現実と地続きなんですよ。「夢です」じゃ、済まされない。じゃあ「社会的に人間はどう生きるべきか」っていう、すごく現実的な物語を描いたら小説として正しいかっていうと、それは確かに、あまりにも現実的すぎる。読者は何か現実離れた、自分を解放してくれる世界を味わいたいと思っているのに、すごく緻密に「今どう生きるべきか」ってことが描かれていて、それは頭では分かるんだけど、何か満たされないまま残る。その両方の価値観をどういう風に統合するのかっていうのが、今みんな頭の痛いところだと思うんですよ。

僕この前クリストファー・ノーランの『インセプション』を観て、おもしろかったんですけど、あれは結局、夢で起こったことが現実に対して影響を及ぼすっていうことでしょう。ひいてはメタレベルで映画批評をやっているんじゃないかと思うんですよ。つまり映画は映画として閉じているもんじゃなくて、映画ってある社会に対し

て影響力持つし、映画観て、「ああそうなんだ」って何か考えを植えつけられて現実の行動に移しちゃう人だっているわけですね。例えばハリウッド映画でバンバン人殺したりしますよね、悪いやつは銃とかで虫けらのように殺されていく。現実で禁止されていることが映画で解放されるのを観てスカッとする一方で、そういう価値観もやっぱり現実流れ込んでしまう。文学もそういう意味では、どういう機能として社会の中でとらえるのかっていうのが、今すごく難しいところにきています。プロダクトデザインみたいに、社会の中のある機能として明確な目的があった上で、夢としての美観とかファンシーな外観を付加するっていうよりも、もうちょっと先鋭的に夢の部分と社会的な機能性が対立するのが文学なんです。だから、ビジネスとしては確かに薄利多売で、たくさんの人にばらまかってことではデザインと近いんですけど、もう一方ではむしろアートの持っている矛盾みたいなものがあるっていうのが文学だっていうのは、最近よく考えてますね。

小説に込めるもの

梅木：平野さんの中で、小説を書くことの先にあるものというか、最終的に小説という手段を使って何をしたいかっていうことを、どういう風に考えていますか？

平野：それは僕は結構揺らぐものだと思うんですよね。迷いはないって言う人もいるかも知れないですけど。僕は『日蝕』書いていた頃は、結構な神秘主義者で、当時は今の社会と似ていて、とにかく閉塞感が強かったし、バブルが終わって、すごい崩壊感覚があったんですよね。ある価値観がガラガラガラって音を立てて崩れていってる感じっていうのは、僕の中では、ちょうど中世末期にキリスト教社会が崩壊していく時の感じとすごく似ている気がしました。そこからキリスト教って神秘主義にいったりとか、唯名論とか科学実験にいったりとか、あとルネッサンスだとか、パノフスキーが3つぐらいの方向に分かれていったって言うんですけど。

その時期僕が文学に対して考えていたのは、とにかく現実の世界がもう嫌で、ちょっと一瞬でも本を読む中で、その世界から顔をあげて、いい空気を吸って、またその嫌な世界に戻っていくっていう、そういう聖性体験をする場所が文学だと思っていました。それは文学でなくてもいいし音楽でも何でも良くて、とにかく非日常的な

体験をする場所が文学だと思ってました。一頃ちょっとピンと来なくなった時があったんだけど、最近また、あの頃書いていたものの方がいいんじゃないかなっていう気がする時があって。だけどそれから、もうちょっと緻密に、じゃあ何で今世の中息苦しくなったのかってことを考えようっていう、単に願望充足じゃなくって、「今の人間とは何ぞや」とか、「社会とは何ぞや」みたいなことを考えて、同時代人と共有したいっていう風に思うようになったんです。そうすると、思考自体はどんどん緻密になっていくんですけど、解放感はなくなっていく。それはすごく自分の中に矛盾としてあって、単純に現実離れた話を読んでも、もう全然僕自身おもしろいと思えなくて、自分もそういうの書きたいって思えなくなってる。映画つくっていても同じ感じてあると思うんですよ。ワーってみんなおもしろいって言うけど、so what?みたいなものもつけれない。

そういう意味では文学って文字を使って何かやってるんですけど、結構揺れていて、単に日常から解放される経験さえあればいいんだって思っていた時期から、もうちょっと緻密に、コミュニケーションの問題とかを考えようとしていた時期があって、今それが終わって、小説の中にいくつかのレイヤーを綺麗につくって社会的に意味のある考えを提示しつつ、どこかで針の穴を通すようなところから日常を抜け出すような恍惚感を得られるようなものを、どういう風に緻密に作品として作り込んでいくのかっていうのが、30代の仕事の課題ですね。

作家と主人公の関係

森山：『ドーン』は近未来という時代を設定しているんですけども、それは社会的メッセージを発信しているってことで、書かれたものなんですか？

平野：そうですね。『決壊』という小説を書いて、かなり絶望的な終わり方なんですけど、あのヒリズムにもものすごく説得力を感じて、感じたが故に、「じゃあどうやって生きていったらいいんだ」っていう読者の声が多くあったんですね。それはまた小説の大きな時代の移り変わりの問題なんですけど、19世紀までの小説って、ほとんど主人公死ぬんですよ、最後は。大体悲劇で終わるんですね。『ボヴァリー夫人』だってそうだし、『ゴリオ爺さん』だってそうだし、『赤と黒』だって女殺して最後死刑になる。『若きウェルテルの悩み』だってそうだし、

『罪と罰』はシベリアに送られますけど、『悪霊』とかだとスタヴローギンとかも自殺しちゃうし。とにかく主人公が死ぬ終わり方、すごく多いんですよ。19世紀の作家っていうのは、主人公を殺すことによって、作家はみんな長生きしたんですよ。

一同：笑

平野：僕思うんですけど、結局そこには彼らなりの決着があって、ある種の願望充足がされているんですね。ウェルテルみたいに人妻に恋をしてみたいとか、ボヴァリー夫人も同じですけど、不倫してみたいとか。ボヴァリー夫人が結婚した旦那っていうのは決して悪人ではないんですよ。ものすごくいい人で、はっきり言って不倫相手はくだらない男です。ただ、夫は、ものすごく凡庸なんです。そういう人と結婚してしまった女の人が、姦通に憧れて、不倫した挙句に死んでしまう。それは当時の人の現実に満たされなかった気持ちのある種の願望充足かもしれないけど、充足されっ放しでは終わらなくて、作者が最後は殺すんです。こういう風にするっていいなと思いつつ、それを痛みと共に処理することで、当時の読者も作者もある種のカタルシスを持って現実を生きていたっていうのが19世紀の小説の1つのスタイルです。ところが今は、小説のエンディングに主人公が死ぬことで逆説的に作者も読者も生きていけるっていう一捻りはなくて、もっとストレートにハッピーエンドにつながって現実に希望が見えるような話っていうのを、読者が求めている。ハッピーエンド願望が強くて、ネガティブな終わり方をすると、その瞬間に読者がすごく反応するんですよ。19世紀の作家は読者のことを無視して主人公を殺してたんじゃなくて、やっぱり当時の読者も主人公死んで欲しかったんだと思うんですよ、最後は。

そこの部分は今すごく変わってきていて、何でまたそのことを考えるようになったかって言うと、今年没後40年の三島由紀夫って、自分の生き方に主人公の生き方をかなり忠実に重ねようとしてるんですね。『金閣寺』だって、19世紀の小説だったら、金閣寺燃やしたいと思って燃やして、そのまま金閣寺と共に自分も焼け死んで終わるんだと思うんです。願望は満たされたけど、主人公を殺すことでこういうことしちゃいけないよねっていうか、こういう願望はあるけど、それを痛みと共に自分の中で処分して生きていくっていうか。ところが三島は、『金閣寺』に象徴されるような戦中戦前体制、天皇的な世界観みたいなものを否定して、戦後自分は生きなきゃ

いけないんだっていう時に、主人公も同じように、生きようっていう終わらせ方をするんですよ。『鏡子の家』っていうのもそうで、三島はあの中で自分が生きていくとすると、どういう生き方ができるのかなっていう4パターンをシュミレーションするんです。芸術家として生きていくか、自己欺瞞で何となく社会とうまくやって生きていくか、行動家として右翼として生きていくのか、マゾヒストとして他者の承認の中で生きていくか。色々やっていって結局、右翼になる人は暗い退場の仕方、マゾヒストになる人は死ぬ。自己欺瞞を通じて生きていくっていうのは一応生きさせていて、その通り彼は30代にホームパーティーやったりとか『平凡パンチ』出たりとか、社会と接していこうとしていくんですね。もう1人、夏雄っていう日本画家も生きてるんですけど、やっぱりアーティストとして生きていくってことを三島は結構考えたんだと思うんですよ。自分が生きていきたいっていうのと、主人公の最後をかなり同調させようとしていて、晩年の作品になっていくと、『奔馬』（『豊饒の海』第二部）とかみたいに主人公もどんどん死に向かっていって、彼自身も死に向かっていく。それは彼なりの言行一致っていうか、認識と行動の一致という世界観だったと思うんですけど、本当は彼が尊敬していた19世紀の作家たちは、そういう願望を十全に主人公に担わせて、しかもその主人公を殺すことでみんな長生きしているんですよ。

小説のダイナミズム

平野：『決壊』は今の時代の難しさみたいなものを書いて、主人公がそれを一心に背負って、最後は電車に飛び込んだか飛び込んでないかどっちでも取れる書き方をしたんですけど、ほとんどの人は飛び込んだって思ったんですよ。『アンナ・カレーニナ』読んで、何で電車に飛び込ませるんだって言う人はいないですけど、今はそこで現実の世界を生きたいっていう意味で、最後主人公を生かすべきだったって声がすごく強い。そこは、僕がずっと読んできた文学と、本当に読者の感じ方が変わってきているなというところなんです。そういう意味では、じゃあどうやって生きていくのかっていう落とし前をつけないといけないっていうところがあって、それを根性論とかではなく緻密に考えようって思ったのが、『ドーン』だったんです。僕は『ドーン』って作品好きですけど、小説

家としては、ものすごくけしからんこととか絶望的なことを書いている時の方が、筆が乗るといところもあります。

一同：笑

平野：こう生きるべきじゃないかっていうのは、何となくアイデアみたいな感じもするんですね。アイデアも大事ですし、アイデアはかたちにするのがすごく難しい。これちょっと誤解しているかもしれないけど、建築家もある建物が建ったってというダイナミズムと、色々解決しなきゃいけない問題があってそれをうまく解決できた喜びって、ちょっと別物じゃないかって思うんですね。こういう難しいことをこういう風に工夫してうまくできてるってというのは、それはそれで大事だと思うんですけど、モノを建てる時の原初的な欲求というか衝動は、もうちょっと別なところにあるんじゃないかと思うんです。それはさっきの願望充足とアンガージュマンじゃないですけど、社会にもっと直接的に関与していくことの問題にもかかわると思う。『ドーン』でかなり「今後人間がどうやって生きていったらいいのか」っていうことを考えたんですけど、そこを緻密にやればやるほど、ある意味ダイナミズムが削がれてしまうっていう感じは自分の中にありますね。

パブリックスペース

中井：平野さんは以前に『PUBLIC SPACE』という建築雑誌を編集されていると思うんですけど、今という時代ネットがあって、そこでほとんど充足してしまうと言うか、現実の都市空間がどんどん貧しくなっているんじゃないかという気がします。それは人間に対しても同じことが言えると思うんですが、人と都市のかかわりの中で、これから都市に求められるものは、どういったものになると考えていますか？

平野：そうですね、建築に興味を持った時に、1つ興味を持ったのがパブリックスペースで、僕は京都よりも東京の方がひょっとするとパブリックスペースって多いのかなって感じはしてます。京都にいと、何となくみんなが集まっている場所って、意外とないです。ただ今年の夏みたいな経験すると、パブリックスペースがあるかないかって気候も相当あるんじゃないかと思って（笑）。やっぱり京都は冬寒い夏は暑いので、外で喋るっていう感じになんないのかなとか。ただその一方で、どうし

たってメディアって、身体の情報を交換する時に伝え切れないものがそれぞれにあるでしょう。ビデオだと匂いが伝わらないとか、視覚情報もある限定された形になるとか。会って喋っていると、そこで得られるものってあるんですね。だからそういう場所を豊かにしていくっていうのが、ネットのコミュニケーションが膨らんでいく一方でやっぱり大事なことで、そういう場所をどういう風につくっていくのかっていうことは、考えなきゃいけないでしょうね。

今それこそ都市のつくり方も経済合理性に基づいて、意味のないただっ広いところをつくるのは嫌だっただけで、これは小説家よりも建築の人の方がよっぽど長けていると思うんですけど、すごく大きなバジェットを動かしてやらなきゃいけないから、説得しなきゃいけない。それは自分のやりたいことをやる上で本当に大事なことで、自分のやりたいと思ったことを現実的にどういう風に緻密にやっていくかっていうことですよ。小説の場合には、レジス・ドゥブレのメディオロジーみたいな話って必要なんですよ。メディアの中で自分の言説をどういう風に組織化して伝えていくかってことも考えなきゃいけない。チャンネルを増やしてクラスタつくってとかみんな色々やってるんですけど。建築は建築であると思うんです。ただ、人と人が何となく接するような場所ってというのは、ネットが膨らんでいる状況を補償するとか補完するような形でつくられていくべきだと思います。

学生へのメッセージ

中井：この『traverse』という雑誌の読者は多くが学生ということもあるんですが、僕ら若い人たちにに向けたメッセージを頂けたらなと。

平野：そうですね、今は本当に難しい時代ですよ。最近よく言うことなんですけど、僕は、社会の仕事の種類と量って、人間の個性に応じてつくられているものじゃないと思うんですよ。単に都市の機能の必要に応じてつくられているだけで、それに対して人間の個性って圧倒的に多様だから、その個性に応じた分の職種ってないでしょう。個性が分かりやすい人は、その社会のどこの機能に対して自分の個性を社会化していったらいいかっていうのはすぐに分かりますけど、十分に個性的だけれど何とも言えない個性を持っている人は、どの職業に向かって

自分の個性を社会化していったい分らないし、例えば小説家にどうも自分は向いているって分かったとしても、社会が必要としている小説家の数って限られているから、やっぱり自分が何していいか分らないとか何になっていいか分らないって、すごく大きな悩みだと思うんですよね。さっきの話に戻るんですけど、自分の得意なことって何なのかなって考えていって、なるだけ得意なことをやるような方向で選択肢を狭めていって、最終的には俺はこれをやった方がいいのかなっていうのを考えた方がいいと思うんですね。

僕は30代になって最近すごく思うんですけど、20代までは世の中の文句を言っていれば良かったけど、30代になって今の世の中に対してちょっと責任を感じています。例えば、この前Twitterで議論になったけど、僕は死刑って廃止の方がいいと思っているけど、20代の頃って「死刑はダメ」って言っていれば良かった。でも、自分が30代になってそれなりの発言力を持って、40、50になって自分が年寄りになった時も、その制度が変わっていないまま残っていたら、僕にも責任があると思うんです。大きな責任じゃないかもしれないけど、その時代生きていた人が変えなかったっていうことで。

だから、社会ってというのは自分たちで変えなきゃいけないし、変えていけるもんだっていうことを信じる一方で、ちょっと保守的に聞こえるかもしれないんですけど、老賢者の知恵というか、その世界ですっと仕事してきてる人の話とかってというのは、謙虚に聞いた方がいいと思いますね。経験っていうのだけは、どんなに頭が良くても才能があっても得られないもので、その経験をどう判断するかってというのはそれぞれあるかもしれないんですけど、まずは話をよく聞いてみるってというのは、きっとプラスになります。その時は意味が分かんなくても、何年か頭の中で転がしてる間に、ああこういうこと言おうとしてたのかって、その人の言わんとしたことが分かる時が来たりして、そういう意味では、色んな人と、特に年上の人と接する機会ってというのは、無理してでもつくった方がいい。もちろん反面教師みたいな悪い見本もいっぱいありますし、それはそれで、そういう人を見るのが役に立ちますから、付き合わなくてもいいかもしれないけど、人と接する機会はなるべく持った方がいいと思います。

批評の存在意義

竹山：小説家ってやっぱりいいなって思ったのは、ペン1本で死ぬまで書けるんですね、ボケない限り。建築家ってモノを建てるには多くの組織があるので、最晩年まで作り続けられるかというのが、非常に難しい時もあるんですよね。それからもう1つの誘惑もあって、偉くなったり学会長とかになると、早い人だったら50代になると自分で何もやらなくなる。だから建築の場合は2つの怖さがあって、ペン1本で最後まで頭がボケない限り書ける、スケッチ描いたらモノが建つってというような仕事でない残念さと、奉られて賢人の意見を聞きましょうってというような賢人になってしまうっていう怖さですよ。そういうのがあるなあ。

平野：そういう意味で言うと文学の世界は、教授になっちゃうってというのは1つありますけど、もともと大きなバジェットを使って色んな人を動かしてっていう世界ではないので、もしかしたら建築業界より権威主義的なものが今は特にあんまりないのかもしれないですね。逆に文学の方のネガティブな側面で言うと、僕今、三島賞っていう文学の新人賞と、東川賞っていう写真の賞の選考委員をやっている。写真の賞の中の新人賞もあるんですけど、写真と小説って1つすごく似てる場所があって、それは、元手がかからないこと。思い立ったその日から自称写真家、自称小説家になれるってのが同じで、そういう人たちが書く小説とかそういう人たちが撮る写真ってものすごく似てるんです。もうひたすら半径10メートル以内の世界をポエティックにとか、マイワールドで撮ってきて。例えば散歩に行つて撮ってきたスナップとかを展示するんです。「これ何なんですか？」って聞いても、「いや何となく綺麗だったんで」とか、「感覚的に良かったと思うんで」みたいな感じなんです。もっとたくさんの人を動かして、色んなところで人がOK出さなきゃいけないようなプロセスがあるところじゃ通用しない感じが、文学とか写真の新人の作品にはある。

だけど今批評が本当に難しくなってるのは、例えば僕とか批評するじゃないですか。そうすると向こうは平気で「あつ、私の世界とは合わなかったんですね」という感じなんです。mixiに日記を公開するように、ばっつと情報の中に流してしまえばどっかに私の世界好きな人

いますからとか、それは別に3人でも5人でも良いんですっていう風になっちゃうと、もう批評が機能しなくなる。あるバジェットを動かして、ある条件の中でやるってなると、大量にばらまいて誰かがいいって言うから大丈夫ってことじゃ済まないと思うんです。その条件の中でやらなきゃいけないことってありますけど。小説とか写真とかの場合は本当にそういう感じになってきつつあって、それは何を言っても意味がないというか。だから、そういう人たちがある規模の仕事をしようと思った時に、批評って意味を持ってくると思うんですけど、そういう人がつくったものが例えば何十万部とか本が売れるんだったらOKになっちゃう。たぶん建築とか文学って、仕事のやり方で一長一短だと思うんですけど、僕がネガティブに感じてる文学の今の状況はそういうところですね。勝手にできてしまうが故に、誰でも参加できるけど、何でもよくなってきているっていうか。

芥川賞

竹山：だけどスタートで新人賞に応募するんじゃなくて、じっくりと考えたものを何年かいっぺんに勝負で書いていけばいいって話は、今日ではじめて聞いて、ああなるほど最初から自分の立ち位置をかなり高いところに置いていたんだなっていう感じがしましたね。

平野：まあ、うまくいったから良かったんですけど（笑）。

竹山：いかなかったらどうしてたんだろうね（笑）。だって就職活動とかもしなかったんですよ？

平野：そうですね。僕、芥川賞の話が来た時も、最初断ろうと思ってたんですよ。でもあれは、ノミネートの段階で受けるか受けないか決めないといけないんですよ。ノミネートされた以上は、来た時にいらんっていうのは、さすがにダメだって言われていて、1つノミネートの段階で断るっていうのはどうかなって思ったのと、

竹山：せっかく評価の機会だからね。

平野：そうですね。あとは、やっぱり僕を取り上げてくれた編集長とかも、社内や業界でも色々、「あの変なん連れてきて何なんだよ」みたいな、難しいところもあるっていう話を聞いたんです。だから芥川賞取れば、僕の恩人みたいな人にも顔が立つとか。あとは大学の先生に相談に行ったら、「もうそれはもらっといた方が良いんじゃない？」って言われたとかっていうのもあって、ノミ

ネートは一応受けたら受賞したんですね。

でも振り返ると、もらっという良かったなって思いますね。そこでもらわなくて歯を食いしばってやっていたら違う作品が生まれたたのかもしれないけど、しなくていい苦勞をたくさんしなきゃいけないって、そのために偏屈になってた可能性もある（笑）。だから皆さんももらえるものは何でももらっという方が、その時は別にどうでもいいかと思っても、建築学会の中であんまり何とも思われない賞とかでも、社会で活動していく時に、一般人って何賞が偉いとか知らないから、何とか賞っていうのがプロフィールのところに書いてあると、色んなところに行った時に活動しやすいんですよ。僕とかだと、取材に行った時に、得体のしれない20代の若者が小説の取材に来たってなっても、まず誰も相手にしてくれませんが、芥川賞取ったって言うと、ああそうですか、どうぞどうぞ、みたいな感じで、親切にしてくれるとか。社会の中で活動するにはそういう通俗的と思われるようなものがくっついてた方が、活動しやすいっていうのはあるので、そこは有り難く頂戴するのがいいんじゃないかなと思いますね。

竹山：万が一その編集者とも巡り会えなくて、うまく出なくて、芥川賞も取れなかったら、どうなってたでしょうね。

平野：一応就職はしようかなと思ってたんですけど、具体的に何か活動してたわけではなかったの、どうですかね。今頃まだ、西部講堂辺りでうろろうしてたかもしれないです（笑）。

2010年9月4日、京都にて