

# 絵本について論ずるときに我々の論ずること

— 村上春樹「ふわふわ」論のために —

原 善

日本児童教育専門学校

## What We Talk About When We Talk About Picture Book

— Murakami Haruki's "Fuwa Fuwa" —

Hara Zen

Japan Juvenile Education College

**Abstract :** Murakami's concept of "fuwa fuwa" has been studied as it appears in picture books and pocket-edition books, although it is uncertain where this concept originated. Meanwhile, "fuwa fuwa" appears in diverse complicated variants, with the texts without pictures being distributed for use as teaching materials or famous children's stories. Looking at the process of revision from the original to the first release, we can see a significant revision of the last part. The sense of loss, which is pointed out, although without a clear basis, in previous research, originates in the image of death described in the original edition. Similes in Murakami's works project the shadow of death. The revised part explicitly includes the image of life, and a direction towards "rebirth" is seen in the process of revision. "Rebirth," or the integration of life and death, appears at various levels in Murakami's works, such as in the integration of subject and object, the connection between two different times, and the unification of narrations.

**Key Words :** Murakami Haruki, "Fuwa Fuwa", Picture book, Process of revision, Sense of loss and rebirth

**要旨 :** 児童文学からの影響を大きく受けていたと思われる村上春樹の「ふわふわ」は、エッセイ風の小品として発表された初出が目立たない場所だったこともあって、もっぱら絵本とその文庫化されたものが問題にされてきた。しかしその反面絵から切り離された文字テキストだけが小中学校教材・名作童話としても流通しているという、多種複雑なヴァリエーションを持っている。その中で一切省みられることのない初出から初刊への改稿過程をつぶさに辿ってみれば、現行流通している本文の末尾には大きな改稿があったことがわかる。先行研究の多くが根拠を示さないながら指摘する〈喪失感〉も、改稿前には書かれていた《死》のイメージが齎すものとして漂っているのだ。そのことはレトリックとしても言え、直喩の能喩部分に痕跡を残して作品に《死》の影を落としている。また能喩の加筆部分などには明らかな生命のイメージがあり、改稿の過程には《再生》の方向が見てとれるのである。

**キーワード :** 村上春樹、「ふわふわ」、絵本、改稿過程、喪失感と再生

## I 〈ふわふわ〉な感触の両義性／村上春樹における児童文学

ここで扱う村上春樹の『ふわふわ』<sup>1)</sup>という創作絵本は、イラストレーター安西水丸のポップな絵の微妙な緩さと響き合って、なんともほのぼのとして、そしてそれこそ〈ふわふわ〉した感覚を与えてくれる、不思議な本である。不思議というのは、絵本の書物としてのハードな触感を感じながら、猫の毛のような〈ふわふわ〉感を覚えさせられるという触覚におけるギャップもあるが、そもそもの〈ふわふわ〉という言葉自体が持っている語感に、(それこそ後述する初出媒体が求めていたものであった) 触覚としての肌触りの心地よさとは別に、(否、それも、猫の肌に触れようと思った手が柔らかな毛によって浮かび上がっている感覚という意味では共通するのだろう) 地に足がつかずに浮かび上がっている落ちつきのなさ、という相反するものが含まれているところに起因しているのかもしれない。

絵本『ふわふわ』の見開きにおかれた安西水丸の絵の中には主人公の少年の姿はなく、描かれているのは猫の全身か一部、そして少年のものか猫の遊び道具か不明の様々な玩具だけなのであるが、『絵本』の見開き頁を横断する地平線の上に文字テキストが置かれていることが象徴的だが、猫の世界、猫の時間を鳥瞰的に上から眺める形で語りは進行し、それを見ている読者はまるで(〈ほとんど同じくらいだといってもいいかもしれない〉という〈大きさ〉だとは言え、やはり猫よりは高い) 少年の視点で猫と玩具とそして広がる世界を眺めているかのような(あるいはさらにその見ている自分をさらにもう一つ上から眺め下ろしているような) 気分誘われる見事な作りを持っている。これが〈ふわふわ〉した不思議な浮揚感の正体なのだが、その少年の眺めていた世界に残念ながら安西が書き落としてしまっていたものに、少年が読み耽る書物の存在がある。

村上春樹は最新の『みみずくは黄昏に飛びたつ』(新潮社、平29・4)の中で、〈そもそもなんで、本を読むのがそんなに好きになったんでしょうね。〉という川上未映子の質問に対して、〈それは一人っ子っていうのが大きかったと思うな。外で野球したり、海に泳ぎに行ったり、もちろんしてたけど、一

人である時はだいたい本を読んでいた。家に本がいっぱいあったし、本さえあれば退屈しなかったです。猫と本が友だちだったね。〉(傍点引用者、以下同様)と答えていた。この〈一人っ子〉の少年が〈猫〉をのみ〈友だち〉にして過ごしている時間が描かれているのが作品「ふわふわ」だとして、(それ故に「ふわふわ」は自伝だとも読まれてしまうのだが) 実際の村上春樹少年は〈猫〉以外にも〈本〉を〈友だち〉にして過ごす時間もまた多く持っていたのである。〈少年向けの本を読み終えると、貪欲なネズミが別の食料庫に移動するように、今度は成人向けの本を漁り始めた。そのようにして僕は果てしなく、書物の世界に引き寄せられていった。〉(「物語の善きサイクル」『村上春樹 雑文集』新潮社、平23・1)という村上春樹は、いろいろな場所で少年時代の読書量の多さを誇っているが、そうであれば高校時代以降のアメリカ文学の影響以前に少年時代に読み漁っていた児童文学の影響は(たとえば「スパゲッティ―工場の秘密」(『象工場のハッピーエンド』CBS ソニー出版、昭58・12)のように明らかにロアルド・ダール(田村隆一訳)『チョコレート工場の秘密』を踏まえた作品があるように<sup>2)</sup> 実はいくつだし、あるいは直接の影響関係ということではなくとも(予めトピックの一つを予告する形になるが)〈でも僕は「熊のプー」のような無邪気な目をしてその場をやりすごした。〉(「とんがり焼きの盛衰」(「トレフル」昭58・3、『カンガルー日和』平凡社、昭58・9)のように直喩における能喩部分に児童文学的キャラが登場してくることも多く、読む者が読めばいたるところに村上春樹が幼少時に読んだだろう児童文学や絵本の影を探すことが可能なはずなのである。本稿もまた、そうした村上春樹と児童文学の関係を明らかにしようとする大きな文脈の中に位置づけるものではあるが、「ふわふわ」の場合、単純にこれを児童向けの絵本として扱うには問題が多く、いくつかの確認すべきことがあるのだ。本稿が「論のために」として謂わば序説を謳っている所以である。

## II ヴァリエーションの多さ／絵本か小説か

ここで論じようとする(あるいは論ずる前の前提を整えようとする)村上春樹の「ふわふわ」という

作品は、たとえば最初の同時代評にしてからが「〈今週のブック〉インタビュー 黄金コンビ初の絵本！」<sup>3)</sup>という見出しを付けられていたように、村上春樹にとっては珍しい《絵本》として扱われることの多い作品である。なるほど確かに初刊としての『ふわふわ』（講談社、平10・6）は《絵本》としての体裁の書籍である。しかし（村上春樹の作品の通例として）その三年半後には『ふわふわ』（講談社文庫、平13・12）として文庫化されたことで、現在はほとんど初刊は流通しておらず、先行研究で取り上げられる際には、《絵本》として扱われる場合は特にこの文庫の方が多いようである。〈ようである〉という曖昧な言いかたになってしまうのは、研究対象としているテキストが何であるのかをほとんど曖昧にしたまま論じている論考が多いからなのだが、しかしそもそも「ふわふわ」という作品が、いくつもの質の異なるテキストを持つごくごく珍しい作品であることにも起因している。改稿のきわめて多い村上春樹作品の場合には、どのヴァリエントで論ずるのかによってその方向が大きく異なってしまうことが多いのだが、「ふわふわ」の場合にはそうした字句の異同というレベルを超えてテキストそのものの質が大きく異なるいくつものヴァリエントを持つということできわめて特殊な作品なのである。

まずはその各種のヴァリエントを紹介しておこう。

- ①「ふわふわ」（『NUNO NUNO BOOKS: FUWA FUWA』株式会社布、平成10年5月）
- ②『ふわふわ』講談社、平成10年6月25日
- ③『ふわふわ』講談社文庫、平成13年12月15日
- ④「ふわふわ」（『村上春樹全作品1999～2000①短篇集Ⅰ』講談社、平成14年11月20日）
- ⑤「ふわふわ」（斎藤孝編『斎藤孝のイッキに読める！名作選 小学6年生』講談社、平成17年7月13日）
- ⑥「ふわふわ」（『国語2』光村図書、平成18年4月1日）
- ⑦「ふわふわ」（講談社文芸文庫編『日本の童話名作選 現代篇』講談社文芸文庫、平成19年12月10日）

## i エッセイとしての「ふわふわ」

さて先に②の初刊から紹介することで論を始めて

しまったが、村上春樹を論ずるためには欠かせない『村上春樹作品研究事典』（村上春樹研究会編、鼎書房、平13・6）の中の「ふわふわ」という項（執筆：高根沢紀子）でも①の初出が示されずにまるで書下ろしであるかのように思わせる記載になっているが、これは先行する村上ワールド研究会『村上春樹イエロー辞典』（コアラブックス、平11・5）において〈書き下ろしの絵本。〉とされていたのを承けてのものであろうし、②の段階では初出が明示されていなかったからであり、それが明示されることになる③よりも前の刊行であった『村上春樹作品研究事典』の段階で、それが目に入らなかったのは初出が目につきにくい場所であった以上咎められるものではないのだが、〈初出は、NUNO NUNO BOOKS:FUWA FUWA（1988年5月刊）です。〉と巻末、奥付の隣頁に明示された③以降、そして収録作を自解した「解題」の中で〈『ふわふわ』はぐっと時代が下って1998年に、ある服飾関係の会社の発行する本のために書いたものである。〉と作者自らが明かし、巻末の初出一覧にその名がはっきりと示された④以降の研究者にあっては、それがどんなに目につきにくい場所であろうと、許されるべきことではなかったはずだ。<sup>4)</sup>

念のために先の「解題」の全文を引いてみよう。

『ふわふわ』はぐっと時代が下って1998年に、ある服飾関係の会社の発行する本のために書いたものである。やさしい簡単な言葉で書かれており、いちおう子どもむけの物語という体裁をとっている。服地の感触を表現するいくつかのことばの中から、自分にあったものを選んで、それについての文章を書いてくれという依頼だった。僕は「ふわふわ」という言葉を選んだ。／これは僕が小さな子どものころに実際に飼っていた猫の話だ。僕はその猫についていつか何かを書いてみたいと前々から思っていた。それがたまたま「ふわふわ」ということばを得て、ひとつのかたちになったのだ。／この『ふわふわ』は、あとで安西水丸さんの絵を得て、いくらか長く書き足して絵本として刊行された。

このように①は〈ある服飾関係の会社の発行する本〉という変わった場所に発表されていたわけだが、そこでは〈服地の感触を表現するいくつかのこ



とばの中から、自分にあったものを選んで、それについての文章を書いてくれという依頼〉に応じて書かれていたのであって、ましてや〈この『ふわふわ』は、あとで安西水丸さんの絵を得て、いくらか長く書き足して絵本として刊行され〉ることとなる安西水丸の絵は挿絵としても付されていたわけではないので、よもやこれを《絵本》として扱う論者はいないはずだが、(所収本には〈FUWA FUWA ESSAY〉という文字が表題の上に添えられていたものの) このジャンル規定の曖昧な初出テキストは、(この珍しい『NUNO NUNO BOOKS』で読んだというわけではないだろうが) 冒頭でも引いたインタビュー本で川上未映子に〈で、『ふわふわ』というエッセイでは猫の話を書いていらして、そのときの情景描写とか、質感とか、わたしは今でも自分の体験みたいに残っています。〉<sup>5)</sup>と述べさせてしまうようなものである。「全小説と作品キーワード」という副題を付けた著書の中で扱っている以上〈小説〉と捉えているはずの宮脇俊文も〈とてもほのぼのとした、猫的な時間の流れるストーリーだが、小エッセイのようでもある。〉<sup>6)</sup>としていたし、それは〈小説〉だとしても〈「年老いた大きな雌猫」にまつわる話で、これは彼の自伝だと思われる。〉という印象からだったはずだが、そのように作者の実体験そのままだろうという読み方は、エッセイとしてでなく絵本としてであれ童話としてであれ創作テキストとして扱おうとする論者においても、たとえば〈村上春樹が幼い頃に飼っていたという、年寄りの大きな雌猫との体験を描いた「ふわふわ」した絵本。〉<sup>7)</sup>という具合に行なわれているのだが、それも先に引いた④の「解題」に〈これは僕が小さな子どものころに実際に飼っていた猫の話だ。僕はその猫についていつか何かを書いてみたいと前々から思っていた。それがたまたま「ふわふわ」ということばを得て、ひとつのかたちになったのだ。〉とあるところが誘発したものと思われる。しかしいずれにしても忘れてはならないのが、「ふわふわ」というテキストが、まずは《絵本》としてではなく〈文章〉という文字テキストとして世に出されていたということなのである。

## ii 絵本としての「ふわふわ」

さてにもかかわらず「ふわふわ」が《絵本》とし

て扱われることが多いのは、①が見落とされていたからなのだが、しかし《絵本》として扱いつつも実は②ではなく③を対象にするという傾向もあり、これもまた大きな問題があろう。②はまぎれもなく《絵本》であるが③は厳密に言えば決して《絵本》ではないのである。

文庫版は文庫本としての装丁があり、そのカバーを無視することができない以上、②をそのままサイズを縮めて文庫版とすることはできないのであり、③の55頁目に当たる奥付から4頁前の(p51の)猫の後姿の絵は、本来の②では表4(裏表紙)にあったものであり、謂わば作品世界の外側から猫が絵本の中を覗いているかのような後姿となってい(る、あるいは表1が猫の正面図で表4がその背面図である時、本の中身はまさしく猫の内部であり、その世界を読み進める間はすなわち作品の言う〈猫の時間〉を経験することになってい)たのだが、それが文庫になった場合には本文の中に入ってしまったのである。こうした決定的な両者の違いは、表紙(表1)をまず見せて、そして順に読み聞かせた後に表4を見せ、さらに(必要に応じてだが)表1と表4を見開きの形で大きく見せて終わる、という絵本の読み聞かせを(自身で行わなくとも見学する形であれ)体験した者であれば、最初に目につくところであろうし、表4の絵がはずされた段階で③は既に元の絵本とは別のものになっていると言わざるを得ないはずなのである。

表1にしても版型の違いからしてそのままの比率で②から③へと小さくできるものではない以上、比率が変わってしまうのは避けられず、結果、猫の髭二本分までしか入らなかった顔のアップショットであった②の表紙が③ではバーストショットになっているのである。そして②における表2・3の見返しのところにあった白と水色の縞は、文庫では(表4にあったという意味では本来後に置かれるべき)p51の猫の後姿の絵より後のp52・53の見開きに置かれるのみで、扉の前の方のそれは無視されてしまっている。このように本文に入る前の段階での〈絵と、物語と、書物。この三種の存在様態のどれを欠くこともできないし、どれかに突出した役割を与えることもできない〉〈三つの表現体の交点に身を結ぶ、不思議な果実だ〉<sup>8)</sup>と言われる《絵本》にあっては大

事なところである、〈「書物」という物理的な存在の形態や重み、手触りといったもの〉が決定的に改変されてしまっているのである。

加えて本文においても、絵本と文庫版との違いはサイズのそれだけでなく、厚さにも及び、それが本文の決定的な差を生んでいる。

つまり背表紙に表題を印字できるだけの束<sup>つか</sup>を持った文庫一冊分の厚さにしなければならないという物理的な要因と、文字サイズが小さくなれば読みづらくなるので《絵本》のようにするためには普通の文庫版の文字サイズにすることはできないという読者への配慮・効果、という両方の理由で、文庫版になる段階でおのずと頁数が増えることになっているのである。その結果、②での2頁分の見開きに収まっていた絵と文字のコラボレーションが③では4頁分に振り分けられることになり、文字だけで絵のない2頁ができることになる。これは文庫版とすることに伴う必然的な変化であり、そこから結果的に何らかの効果を味わうことは自由だが<sup>9)</sup>、物語あるいは絵の作者による意図的なものを読み取ろうとするのはかなり見当はずれなことになろう。

絵と文字が見開き2頁の中に納まって両者の響きあいが見られる②に対して③は、これはもう②の文庫化というにはあまりに別のテキストであり、文字テキストして両者を混同して（というか廉価な③だけで済ませて②を見る労を惜しんで）《絵本》として扱うのは怠慢でもあり過誤でもある。《絵本》としての『ふわふわ』を論ずるなら初刊の②でこそ為されるべきなのである。また、中学二年の教科書教材となっているところで執筆依頼されたはずである村上呂利が、教材論であるからには当然それを取り上げるべきであろう、後に見る⑥ではなく、文字テキストしては定本として最も尊重すべきであろう④でもなく、《絵本》の②を扱っていることも疑問だが、〈挿絵〉という言葉を表題に謳って《絵本》を論じているはずの西田谷の方が本来の《絵本》である②ではなく③を扱ってしまっていることは批判されていだろう。しかしもちろん一般読者に流通している③の存在を否定するものではない。刊行すれば必ず売れる村上春樹であるからには絵本であれ文庫化したいところだろうし、文庫版であるからには元版と変わっても仕方なくはある。むしろ廉価で教材とし

ても扱いやすくなって有難くもある。しかし研究者としては、そもそも絵本をそのまま文庫化している例は少ない（あるいはできている例はない）ことを踏まえても、②と③を混同するようなことはあってはならないのであり、かりにどちらかを選んだ場合にも（確かなテキストクリティックが経られたうえで）他の一方への目配りが論の中で為されていなければならないはずだが、西田谷論・村上論の二つにとどまらず、テキスト選定に対する自覚を持った論は少ないのである。

さらには、《絵本》として論じようとするからには多少の勉強をすればよいのだが、たとえば〈この絵本にはページ数が打たれていない。順序性（時間軸を基準としている）からすでに解き放たれた時空間に成り立っているということか。〉<sup>10)</sup> というように、これも（絵だけでなく文字も含めて見開き頁全体を一つの世界としたとき余分な夾雑物となる数字を排除するために）絵本には通常ノンプルを（少なくとも目立つようには）打たないものなのだという《絵本》に関する常識的な知識を持たないで、堂々と作品を《絵本》として論じてしまうのはあまりに恥ずかしいことなのである。<sup>11)</sup>

### iii 文字テキストとしての「ふわふわ」

さて、初出の①は目につかないし、文庫版の③が出たら最も《絵本》らしい②も目にしにくくなり、もっぱら一般読者には③が誤って《絵本》として、そして小説として④が流通している。〈全小説〉の中の一つなのだから〈小説〉ということなのだが、ここで安西の絵と切り離された文字だけのヴァリエントが誕生（あるいは①があったのだから正確には再生）したことで、以降の⑤・⑥・⑦という、同じ文字テキストにしても若年者向けのテキストとしての様々なヴァリエントが生み出されていき、そして定本としての④が生まれたことでますます①は埋没していくことになったのである。

⑤も小学校六年生と対象を絞っているという意味でも教材（あるいは副教材）として捉えていいだろうが、⑥は明らかな教科書教材であり、⑦は表題どおり〈童話名作〉として扱われているわけであるが、それぞれたとえば⑤では「『ふわふわ』のかいせつ」の頁で〈この作品は、もとが絵本なので、やさしい

言葉で書かれていて読みやすいし〉(原文総ルビ)と述べられていて、この段階ではどちらかは判然としないものの、巻末の「底本一覧」には〈『ふわふわ』講談社文庫 二〇〇一年〉とされており③を底本にしているようだし、⑥では〈出典〉の項で〈「ふわふわ」(講談社、二〇〇一年)〉として③を掲げているし、⑦では〈本書は次のものを底本としました。〉として〈『ふわふわ』平成一〇年六月 講談社〉という②の名を挙げている、という具合にそれぞれ底本を②か③だとしているのだが、厳密に言えばそうではありえないはずだ。それは、③から絵を除外しただけでは(改行が生かされない(すべてオクリにされている)ことでも)こうした文字テキストになりえないことで明らかだろう。③のような無茶な改行はされていないものの②にしても、字下がりがないために段落分けがどこでなされているかは判別できず、ここから⑤・⑥・⑦のようなテキストは復元(という言葉がすでに事情を物語るはずだ)できないはずだ。

という意味では②や③だとしながらも実際は④が底本とされていると言ってもいいはずなのだが、さらに言えば(こうしたところもこの作品の複雑なところなのだが)、少なくとも2頁の文字分量を4頁に振り分けた③の場合はもちろんのこと、②の《絵本》の場合でも、村上春樹自身が頁レイアウトをしたとは考えにくく、改行はデザイナーや編集部が施したものということになるとすれば、むしろ④的な文字テキストが編集に回されたのだということになるだろう。すなわちウル④のようなものが先にあり、それが②として分割され、さらに③のように裁断されたのだとすると、まさしく⑤・⑥・⑦の教材や童話が④を底本にしていたとしてもそれは正しい態度だったのだと言えよう。問題はそれにもかかわらず②や③を底本だと言ってしまうというテキスト認識の甘さである。そしてさらに問題なのは、そのような成立経過を予想すればなおさらに、ウル④が時間的にも②や③に先行しているかのように見えてしまうために、そのまま①に相当して、④=①に思われてしまうことで、ますます①の本文への探索が疎かにされてきたことである。

しかし①と④には決定的にと言ってもいいほどの大きな違いがある。その、絵が加わったということ

とは別にした、文字テキストだけで見た物語内容の変化は、②の段階で起きているのだが、その改変の具体的な在りよう、あるいは①と④の決定的な違いを見るのは後に回し、まずは(文字テキストの本文としては定本とすべき)④でその物語内容を辿ってみれば、「ふわふわ」とは、〈ぼくは世界じゅうのたいていの猫が好きだけれど、この地上に生きているあらゆる種類の猫たちのなかで、年老いたおおきな雌猫がいちばん好きだ。〉という一文から始まり、〈そんなわけで今でも、ぼくはこの世界に生きているあらゆる猫たちのなかで、だれがなんといおうと、年老いたおおきな雌猫がいちばん好きなのだ。〉で終わる、(そのためにエッセイとも読まれてしまうような)〈ぼく〉の思いが語られた物語であり、〈物語〉というにははばかれるほどに大きな事件も(①を除けば)なく、〈年老いたおおきな雌猫〉一般への思いが淡々と語られ、そうした思いを抱くに至った具体的な〈年老いたおおきな雌猫〉である〈だんつう〉という猫と過ごした日々が回想されている。

### III 作品に漂う喪失感／能喩の機能

では、その物語がどのように読まれているかと言えば、研究対象としてはほとんど取り上げられていないなかで、国語教育の場から何本かの論文がなされている。しかし教材研究的に論じたのは五十嵐論<sup>12)</sup> だけであり、既に引いた西田谷論と村上論のように教材としてであるよりも《絵本》として取り上げられてしまうことが興味深いのだが、いずれにせよこれらの研究の先鞭をつけたという意味で西田谷論に注目すべきだろう。

西田谷は表題どおりに《絵本》としての〈挿絵〉が持つ〈ノスタルジー〉を問題にし、直喩や語りに注目した読みを示して、最後には〈挿絵の無時間性もだんつうのイメージを現在に想起させ、それによって猫の時間を今、再び生き直す。この点でぼくの語りの基調ともなるノスタルジーは、生きられた生の回復・再生を意味するのである。〉と論を結んでいる。そして〈西田谷の指摘に学びつつ〉という形でその西田谷論を承けつつも、村上呂利は〈「ノスタルジー」(郷愁) = 「生の回帰・再生」というよりかは、ノスタルジーを超越した多元的な時空間から



〈いのちのぬくもり〉を照らし出すことにこそ、この絵本のエッセンスがあるとの立場〉を押し出している。とは言いながらも村上論は円環の構造から〈永遠に多元的な宇宙の交響の時空間とそこにまたがる「いのちの野原」が蘇生されてゆくことになる。〉と述べてもいる。

西田谷の述べた〈再生〉は〈猫の時間を今、再び生き直す〉ということであるなら、《死》は前提されていないかにも見えるのだが、〈生の回復〉という言い方は〈回復〉を待つ損なわれた状態を前提としているし、それを否定したかのようであった村上論も結局は〈蘇生〉という言葉を使っているのだが、二人ともに何からの〈再生〉であり〈蘇生〉であるのか、その前提となっているところの《死》とは何なのかをまったく述べようとはしていない。彼らにそう（根拠は示せないながらも作品の中に《死》の暗示を嗅ぎ取ったかのように語ら）せしめたものは何なのか、大変興味深いところだが、同じく西田谷論の（直接引用をしたりはしていないものの、参考文献に掲げることからは）明らかに影響下にあると思われる五十嵐論が、やはり〈ある種のなつかしさ・郷愁のようである〉という感想を述べているところにこそその手掛かりがあろう。五十嵐のその感想は、作品の直喩表現を引用した上で〈そこにあるのは、喪失感というより、ある種のなつかしさ・郷愁のようである〉とするものだった。西田谷の〈ノスタルジー〉に通じる、その〈郷愁〉を持ち出すために肝心の〈喪失感〉の方を否定してしまっているが、そのコメントは〈長いあいだ使われていなかった広い風呂場を思わせるような、とてもひっそりとした広がりのある午後〉という〈村上春樹作品に共通して見られる独創的な比喻〉への感想だったのだが、そこで五十嵐に〈喪失感〉を覚えさせたのは、明らかにこの直喩の〈長いあいだ使われていなかった広い風呂場〉という（「AはBのようだ」、あるいは「BのようなA」という場合のBに相当する、Aの所喩に対するところの）能喩部分のはずである。

五十嵐がこの引例から〈静かさ〉〈空虚さ〉〈異空間のような雰囲気〉といった印象を重ねた先に導いてきたのがこの〈喪失感〉という言葉なのだが、たくさん嵌めこまれた直喩例の能喩部分からは、他にも、〈夏の終わりの海鳴り〉のようであったり、〈時

刻表にはのっていない幽霊列車のように〉<sup>13)</sup>であったりといった、やはり〈喪失感〉あるいはもっと端的に〈再生〉〈蘇生〉の前提となる《死》に通じたイメージを拾うことができるのである。これだけでは単なるイメージであり、そこから何かを言うのは印象批評にすぎないという謗りを受けそうであるが、しかしそもそも《直喩》というレトリックは、今ここにある所喩の隣に、今ここにはない能喩のイメージを喚び起こすシステムなのであり、少なくともそうしたイメージなり印象なりといった形であってもそれが確実に（五十嵐や、そして西田谷や村上（呂利）のように）作品を読む者に〈喪失感〉のようなものを感じさせているはずなのである。

そしてそうした直接は書き表わされていない、今ここにはないものでありつつ、作品に確かな〈喪失感〉を漂わせてくるものとは何かということになるのだが、それこそ、テキストの今ここから消し去られたところの《死》の影なのだが、それは、テキストが①から②へと変わる際に（つまりは文字テキストから多分に子どもを読み手として意識したであろう《絵本》へと改変される際に）行われた（先には保留しておいた）大きな改稿について見ることで明らかになるはずである。

#### IV 喪失感の内実／削除部分の意味

ところで先に引いた〈いくらか長く書き足して絵本として刊行された。〉という「自解」の言葉は読者に①よりも②の方が全体としても長くなっていると思いきやしてしまうはずだ。そしてそう思いこんでしまえば、②よりも情報量の少ない①の中に大きな手掛かりはないだろうと思ったのかもしれないが、これまで①の存在自体がまったく省みられていなかった以上当然のことではあるが、実際にそこでどのような改稿が行なわれていたのかについてもこれまでの研究では一切関心が持たれてはいなかった。

しかし実際にきちんとした校合を行なってみれば、〈書き足し〉た部分だけでなく削除した部分も多かったことと、語句の差し替えなど異同はさまざまなレベルに及んでいることが分かるのだ。この〈長く書き足して〉という言葉が、〈書き足して〉〈長く〉したと思わせてしまうところがあって惑わされてしまったのだろうが、そもそも実は②・③の総字数は

PCの文字カウントでは2645字であるのに対して初出の①の方は2715字だったのであり、むしろ全体としては（たった70字の微減というレベルではあるが）短くなっているのである。<sup>14)</sup>そして実際の改稿において最も注目すべきところも、実はその削除にあたる部分ということになるのだ。

作品の終結直前の〈兄弟がいなかったせいもあって、ぼくは、学校から帰ると、いつもその猫といっしょに遊んだ。そしてずいぶん多くのことを、いのちあるものにとってひとしく大事なことを、猫から学んだ。〉に続く部分は、②以降においては〈幸せとは温かくて柔らかいことであり、それはどこまでいっても、変わることはないんだというようなこと——たとえば。〉となっており、〈「いのちというものの（おそらくは）いちばん美しい部分について僕に教えてくれる」を受けている表現〉であり〈作者の思いは「いのちあるものにとってひとしく大事なこと」に終始している〉と解説する指導書<sup>15)</sup>のように、まさしく作品の肝の部分として引用されることが多いのだが、ここは実は初出の①においては〈冗談ではなく、僕はほんとうにたくさんものごとをその年老いた賢い猫から学んだのだ。〉と〈たくさんものごと〉という形ですべてが抽象化されて概括的に語られるにとどまっていたのだ。その意味では②での加筆部分ということになるのだが、①ではそれに続けて、〈だから彼女がある日、なにの前触れもなく、僕に別れを告げることもなく、永遠に僕らの前から姿を消してしまったとき——そして彼女にはもう帰り道はわからなかった——僕は世界との大事なつながりをひとつ失ってしまった。〉と語られ、そして作品は〈その猫はふわふわとした、美しい毛をもっていた。それは午後の太陽の匂いを吸い込んで、美しい金色に光っていた。そんなわけで今でも、この世界に生きているあらゆる猫たちのなかで、僕は年老いた大きな雌猫がいちばん好きなのだ。〉という（②以降では長い加筆がされているが①では）最後の一段落をもって締めくくられていたのである。

すなわち先に見てきた（現行②以降の）作品の中に〈喪失感〉を漂わせている《死》の影は、①におけるまさしく〈だんつう〉の《死》とっていいだろう〈永遠に僕らの前から姿を消してしまった〉喪

失・欠落から落ちていたのである。だからこそ（①と②以降の別なく）作品の中では喪失しない前の猫に対して〈いのち〉が感じられるわけなのである。もちろんテキスト論的には目の前のテキストだけを論じていけばいい、あるいは論じられなければならないのかもしれないが、先に見た直喩における能喩と同じように、目の前のテキストからしたら今ここにはない前のヴァリエーションからの影もまたテキストに影響を与えているとすべきなのである。

さてこのように①と②以降のあいだには本質的といってもいい決定的な違いがあったこと、にもかかわらず①の《死》の影が②以降にも落ちていること、が確かめられたが、そのことをそれ以外の異同のなかからも見ていきたい。

具体的な異同の詳細は、精密な校異表を掲げるだけの紙幅の余裕がないので、ここでは示せないが、①から②に改稿された際に加筆部分だけを注に掲げておいた。<sup>16)</sup>先の終結直前の大きな削除にも拘わらず（それが作者における意図的な操作でないとしたらばだが）作者に〈長く書き足し〉た印象を齎したところのものは、まさにその31カ所に及ぶ加筆部分だからである。本来なら先にも見たとおり文字テキストとしての対比としては①と④こそを比較したいところだが、③から④までには改行とルビ以外での文字表記としての異同がまったくないために、参照・確認の容易な③との対比とした。また①から②の段階での改稿である以上、③でなく②で比較すべきところでもあるが、これも、②から③への改稿はルビの追加に留まっている（その意味では《絵本》の②よりも文庫の③にする時の方がより年少者向けの配慮が施されたのだと言って興味深い）ために、③をもって照合することにしたものである。

そしてその中でも注目すべきなのは、(11)（注16）に示した加筆箇所一覧における序数、以下同様）の〈まるでできたての地球みたいに。〉と、(12)の〈まるでおなじみの泥水みたいに。〉という二つの直喩部分の追加である。それぞれの能喩には、(11)は《誕生》のモチーフであり、(12)は西田谷が正しく指摘していたとおり〈「泥水」は土と水が混じったものであり、糸がからまりあうのと等しく、ぼくと猫が分かちがたい関係であ〉るという《一体化》のモチーフが読みとれる。(11)の場合には《死》からの《再生》とな



るので分かりやすいが、(12)の場合にも、〈だんつう〉とのそれ以前までの《一体化》がその《死》によって損なわれたことを補うイメージとなっているのであり、これはまさしく末尾での削除（を量的には補うものでありつつも、それ）の齎す効果を補強するものであったのである。加えて、これは（「Bのように」とAを形容する）直喩ではないものの〈太陽〉を（「Bであるところの」Aという形で形容する）修飾句である(28)の〈ずっと昔の（そして今でもやはり同じように空に浮かび続けている）〉という言葉も、(30)の加筆された一文の中の〈見わたすかぎりに広がるいのちの野原〉というイメージも、共に《死》とは対極の〈いのち〉の《永続性》を印象づけるものであり、加筆はすべて《死》を消し去ろうとする方向で為されていたのである。

## V 《死》からの《再生》／《繋ぐ》というモチーフ

これが自身が述べているように作者の実体験に基づくものだとすると、愛猫を喪った経験を持つ作者が、①の中でその《死》まで描いてしまったことで、その《再生》を試みて為されたのが①から②への改稿だとも言えよう。それはしかし①の段階でも既に、物語内容的には後半で回想される子ども時代が先であり、それが後に置かれることで作品は猫の死で時間は止まってしまうところを、読みを冒頭に回帰させるかのように首尾照応した言葉を末尾に置く形で時間を逆戻りさせるような構造が取られていたと言えようが、②の改稿によって時間は《死》に至ることなく永続化させられることになったのである。

そしてその延ばされた時間の中で前半のまさしく〈猫の時間〉が眺められていく。そこでは〈まるでぼく自身が猫の一部になったような気持ちで、猫の毛のにおいをかぐ〉という形で生きられた、〈どこまでいっても、変わることはない〉、〈ぼく〉と猫との一体化が眺められ／語られる。そしてこうした一体化は〈ぼく〉と猫との主客一如だけでなく、作品の中ではあらゆるレベルで現象している。

西田谷は〈二元論的な世界観〉という言葉を使っているが、むしろ〈二つの世界が通底している〉と正しく述べられた言葉の方を前景化すべきかと思われるが、これは二元を一元化する、あるいは二元論を無化する在りかたであり、作品の言葉で言えば

〈ぼくと猫は、ほかのだれも知らないかくされた猫の時間によって、ひとつに結びあわされている。〉という〈ひとつに結びあわ〉せられる一体化のことである。

さてそのような二元の無化あるいは一体化が、語りのレベルで実現されるのが、〈この空間に存在しているものは、きっとどこかべつの空間にも存在しているのだ。ぼくはそのことを感じる。ぼくはやがて、ずっとあとで、どこか別の場所で（思いもかけないような場所で）、それを知ることになるだろう。〉という言葉の実現として、今まさにそのように発見したものとして、われわれにこの猫の世界・猫の時間・猫の〈いのち〉がここで語られているのだ。それは時間としては過去と現在の一元化だと言えるが、その過去と現在が繋がることは、猫に死なれ対象喪失してしまった今と、猫が生きていて自分と一体化していた幸福な過去が繋ぎ合わされることであり、それは謂わば『ノルウェイの森』（講談社、昭和62・9）で〈死は生の対極としてではなく、その一部として存在している。〉（原文ゴシック）と語られていたような、生と死を繋げることであり、生と死の一体化でもあるのだ。だからこそこれが《再生》と呼べるのだが、再生しているのは猫だけではない。

時間としての過去と現在の一元化は、過去の物語内容と現在の物語行為とが一致していることだとも言えるのであって、〈語りのレベル〉と述べたのはその意味であり、謂わばここで起きていることは語られている自分と語っている自分の一体化でもあるのだ。今述べた〈猫の時間〉を眺める語りを、絵の中に子ども時代の少年が不在であることを根拠に、物語が当時の〈ぼく〉の視点で語られていると理解するのは正確ではない。それでは〈季節は秋だ〉といった発見は起こらないし、〈子供であるぼくの〉というような対象化も起こりえない。〈ぼく〉は今ここにいて当時の〈ぼく〉を眺めつつ当時の〈ぼく〉にまるで憑依するかのように〈ぼく〉の眺めていた世界を再度眺め、あるいは再度生き直している<sup>17)</sup>のだ。〈猫はそこにいる。でもぼくはそこにいて、そこにいない。〉というのはそういう意味であり、〈そこにいて〉といわれるのは当時の〈ぼく〉であり〈そこにいない〉のは今の〈ぼく〉である。

こうして、〈ぼく〉と猫は一体化し、そうなってい

る過去と今が一つになり、二人の〈ぼく〉が一つになる。そして生と死は繋ぎ合わされ、〈ぼく〉は猫の時間を感じることができるのだ。あるいはことは可逆的であり、猫の時間を感じることができることで、〈ぼく〉と猫は一体化するのだとも言えよう。まさしく〈ぼくと猫は、ほかのだれも知らないかくされた猫の時間によって、ひとつに結びあわされている。〉と語られるとおりなのである。

さて先に引いた〈この空間に存在しているものは、きっとどこかべつの空間にも存在しているのだ。ぼくはそのことを感じる。ぼくはやがて、ずっとあとで、どこか別の場所で（思いもかけないような場所で）、それを知ることになるだろう。〉という言葉は、見てきたように二つの時間が〈ひとつに結びあわされている〉ということだったのだが、それを（まるで冒頭の直喩で〈長いあいだ使われていなかった広い風呂場を思わせるような、とてもひっそりとした広がりのある午後〉という具合に時間が空間で喩えられたのを逆転するかのように）その時間の差を空間にずらすことで〈べつの空間〉〈別の場所〉として示されているのだと受け止められるとして、それは興味深いことに、「1963／1982年のイパネマ娘」（「トレフル」昭57・4、『カンガルー日和』）という作品の中で次のように語られたことと〈つながっている〉のだ。

あれ以来我々はもうことばは交さないけれど、それでも心はどこかでつながっているんだという気はする。どこでつながっているのかは僕にはわからない。きっとどこか遠い世界にある奇妙な場所にその結びめはあるのだろう。そしてその結びめはまた別のどこかで高校の廊下やコンビネーション・サラダに、あるいは菜食主義者の「いちご白書」的女の子につながっているのだ。そんな風に考えると、いろんなことが、いろんなものが少しずつ懐かしく思えてくる。どこかにきっと僕と僕自身をつなぐ結びめだってあるはずなのだ。きっといつか、僕は遠い世界にある奇妙な場所で僕自身と出会うだろう、という気がする。そしてそれはできることなら暖かい場所であってほしいと思う。もしそこに冷えたビールが何本かあるなら、もう言うことはない。そこでは僕は僕自身であり、僕自

身は僕である。そのふたつのあいだにはどのような種類のすきまもない。そういう奇妙な場所がきっとどこかにあるはずなのだ。

これは「イパネマの娘」を聴いた時に思い出すものたちとその曲とが〈つながっている〉ことを述べながら、〈僕と僕自身をつなぐ結びめ〉の回復を述べようとする、たとえばドルフィンホテルの16階（あるいは15／17階）や、ハワイのビルの一室という〈遠い世界にある奇妙な場所〉で、〈僕自身と出会う〉（？）体験が描かれる『ダンス・ダンス・ダンス』（講談社、昭63・10）や、〈すべては輪のようにつながり、その輪の中心にあるのは戦前の満州であり、中国大陆であり、昭和十四年のノモンハンでの戦争だった〉という『ねじまき鳥クロニクル』第三部（新潮社、平7・8）等とも、それこそ文字どおり〈つながる〉大事な一節である<sup>18)</sup>が、たとえばここでの〈遠い世界にある奇妙な場所〉とは「ふわふわ」の〈どこか別の場所で（思いもかけないような場所です）〉ということであり、そこで〈僕自身と出会う〉ということは、「ふわふわ」においては〈ぼく〉と一体化されたところの猫という〈この空間に存在しているもの〉を〈「なあんだ、ここにあったのか」と発見することに他ならないのであって、これはここで見てきた「ふわふわ」が描いていた世界そのものの世界観であるのだ。すなわち村上春樹作品は繋がりがあっており、そしてそれ故に当然のことながら、彼の《絵本》の世界も小説世界と繋がっているのだ。しかしそれはだから村上春樹の児童文学的世界を特化する必要はないということにはならない。繋がりを見るための前提としてまずは両者が別であることが確認されなければならないわけで、その意味でも村上春樹における児童文学あるいは《絵本》の意味についてはどこかできちんと考えるべき必要があるのだが、それについては別稿を期したい。

#### 註

- 1) 本稿では「ふわふわ」という作品を《本》として扱う時のみ『ふわふわ』と表記することにする。
- 2) 波瀬蘭「スパゲッティ ― 工場の秘密」（『村上春樹超短篇小説案内』学研、平23・3）参照。
- 3) 無署名、「東京ウォーカー」平10・8・4。インタビューは村上春樹ではなく安西水丸。
- 4) 原善「村上春樹「青が消える（Losing Blue）」が消したもの ― 「青が消える」と“Losing Blue” ―」（『昭和文学研

- 究」第70集、平27・3月）参照。「青が消える（Losing Blue）」（『村上春樹全作品1990-2000①』講談社、平14・11）でも同じことが言え、入手しにくい場所が初出である場合にこそ、大きな意味を持つ改稿が為される傾向が村上春樹の場合にはあるということを忘れてはなるまい。
- 5) 「第二章 地下二階で起きていること」（『みみずくは黄昏に飛びたつ』新潮社、平29・4）
- 6) 『『ふわふわ』（『村上春樹を読む』文庫ぎんが堂、平22・10）
- 7) 無署名「絵本・その他」（『村上春樹全小説ガイドブック』洋泉社、平22・12）
- 8) 今福龍太「絵本という衝動」（『ここではない場所 — イマージュの回廊へ —』岩波書店、平13・11）
- 9) 〈絵本は挿絵とテキストの複合メディア〉だとする西田谷洋「挿絵のノスタルジー — 村上春樹『ふわふわ』論」（『愛知教育大学大学院国語研究』第16号、平20・3）は、対象を③の文庫版にしてしまったがために〈挿絵と本文のページと、本文のみのページとは、見開き二ページ置きに交替で配列されることでリズムを作りだし、呼吸のリズムと相同的なものとなっている〉と述べているが、②ではそんなリズムが起り得ないなかでは絵本『ふわふわ』を正しく論じたことにはならないはずだ。
- 10) 村上呂利『『ふわふわ』論 — 語りえぬ〈いのちのふれあい〉を語る企て』（『教室の中の村上春樹』ひつじ書房、平23・8）
- 11) しかも無知をあるいは無恥を省みずに、気の利いた思いつきだと思いこんで〈順序性〉から〈解き放たれた〉なぞと臆面もなく述べてしまっているが、左から右へと頁を追ってリニアに進んでいくテキストは（のど割れを起こしてバラバラになってしまった古い絵本か、最初から製本されずに歌留多風に作られた特殊な絵本でもない限り）決して〈順序性〉から〈解き放たれた〉りはしないのだ。もちろんたとえば人形劇を観たりするのは違って、われわれは絵本の頁を逆に繰ることもできればいきなり最後の頁を開くこともできるが、それはノンブルの有無とはまったく無関係なことである。
- 12) 五十嵐淳「難教材「ふわふわ」（村上春樹・光村図書中二）に挑む — 「読み研方式」では「どうにもならないのか」 —」（『研究紀要』13、平23）
- 13) 残念ながら論全体では見当はずれの方向に向かってしまっているのだが、五十嵐はここにも〈喪失感や空虚感や寂しさ、郷愁を感じさせる。〉という的確な感性を見せている。
- 14) 当時もPCを使って執筆していた村上春樹にあっては四百字詰原稿用紙換算はあまり意味をなさないだろうが、それで比較しても、初出の8枚と14行が改稿されて7枚と15行へと短くなっていたのである。
- 15) 「学習を広げる ふわふわ 資料について」（『中学校国語学習指導書2下』光村図書、平18・2）
- 16) 初出への加筆箇所は以下のとおりである。③には（前述の②と同様に）ノンブルが振られていないが、便宜的に扉をp1とし、奥付頁をp55として換算した頁数を示しておいた。
- (1) P 7 ぼくは世界じゅうのたいていの猫が好きだけれど
- (2) P 8 広がりがある
- (3) P 9 あらゆる考えごとを頭から追いはらって、
- (4) P13 ぼくはそのことを感じる。
- (5) P13 （思いもかけないような場所で）、
- (6) P13 「なあんだ、ここにあったのか」と。
- (7) P16 少しずつ、すこしずつ。
- (8) P16 しっかりと
- (9) P17 やがて
- (10) P17 おおきな音で
- (11) P17 まるでできたての地球みたいに。
- (12) P20 まるでおなじみの泥水みたいに、
- (13) P27 ゆっくりと
- (14) P27 またゆっくりとその息を吐き出す。
- (15) P29 猫はそこにいる。でもぼくはそこにて、そこにいない。
- (16) P35 小学校に上がったばかりの、
- (17) P36 「だんつう」というのは、
- (18) P36 思いついて
- (19) P36 ぼくはそれまでそんな言葉があることも知らなかった。
- (20) P37 「だんつう」は
- (21) P37 テーブルの上に魚を出しておいても、どんなにおなかですいても、それが自分専用のお皿にうつされるまでは、ぜったいに手をつけなかった。そんな猫は——いや人間にだってといってもいいでしょうね——なかなかいない。
- (22) P40 朝になると、猫の姿は消えていた。
- (23) P41 さっきもいったように、
- (24) P43 の荷台
- (25) P44 その
- (26) P45 幸せとは温かくて柔らかいことであり、それはどこまでいっても、変わることはない んだというようなこと — たえば。
- (27) P47 みごとに
- (28) P47 ずっと昔の（そして今でもやはり同じように空に浮かび続けている）
- (29) P47 温かな
- (30) P48 ぼくは指先でそのいりくんだ模様の地図をたどり、できたばかりの記憶の川をさかのぼり、見わたすかぎりに広がるいのちの野原を横ぎっていった。
- (31) P49 だれがなんといおうと、
- ②は①のテキストの後半に出てきた言葉を変形して前に置いたもので、内容についてだけ言えば《加筆》には相当しないが、叙述に従って③を読み進める際に、①ではここにこの叙述がなかったということが分かるように示しておいた。本来なら①から②の段階で削除された部分もすべて示した校異表を用意したいところだが別の機会を待ちたい。
- 17) その意味でもこの物語に〈再生〉を読むことは正しいと言えるのだ。
- 18) 波瀬蘭「1963/1982年のイパネマ娘」（『村上春樹超短篇小説案内』学研、平23・3）参照。

受付日：2017年8月3日

受理日：2017年8月11日



