

川上弘美論

和田勉

一
本稿では、川上弘美の作品の中で生物学的な要素が特に表出されている小説について考察したい。「墓を探す」「蛇を踏む」「惜夜記」「センセイの鞆」「龍宮」「光ってみえるもの、あれは」「真鶴」を主に採り上げることにする。

なお、「神様」(「神様」平10、中央公論社所収)の冒頭には、「くまにさそわれて散歩に出る」とあり、「草上の昼食」の冒頭にも、「くまにさそわれて、ひさしぶりに散歩に出る」と記されている。ここで「くま」が、人の愛称として固有名詞を指すのか、動物の熊で普通名詞を指すのか、分かりにくい世界に誘うのが、川上の文学の特質である。そこでは、熊という動物の生態を活かしながら、主人公と動物とのメルヘンのようなほのぼのとしたつながりが表出されている。

ところで、韋娜編の「川上弘美年譜」(『現代女性作家読本①川上弘美』平17、鼎書房所収)には、「父は当時東京大学教養学部生物

学科の助手で、後に教授となる」とある。また、川上自身も昭和五十一年に「お茶の水女子大学理学部生物学科」に入学しており、昭和五十五年「卒業論文ではウニの精子の運動性を研究」している。父親が生物学者であり、本人も生物学を専攻したことが、川上の文学にどのような形で反映しているかということについて考察したい。

随筆『ゆつくりさよならをとる』(平13、新潮社)の「海の記憶」の章では、「今、私は小説を書いて暮らしているが、大学では生物を学んでいた。いやいや、学んだ、と書けるほど『学んで』はいない。漫然と卒業論文のための実験を行い、漫然と卒業研究発表を行い、漫然と卒業したただけだ。ぜんぜん生物学的な知識や思考は身につけていない。いかにばやばやと生きていたか、振り返るたびに、びっくりする。でも、実験自体は楽しかった。私の属していたのは動物の講座で、私も友人も海にすむ動物を実験材料として使っていた。実験は、材料を採集するところから始まる。私が採集したのは、バフンウニ^{ウニ}。直径数センチの、やわらかな刺^{トゲ}を持つウニ

である」と述べている。川上は生物学の研究については「漫然と」行っていたと謙遜して述べているが、このような言説の背景には、精密さを重んじる自然科学に比べると、文学が空想も含めた漠然とした要素を含むという判断が投影していることも考慮しておくべきであろう。それでも、川上が生物学と関わる中で、その文学がどのような独自のものとなり得ているかは、やはり押さえておかねばなるまい。なぜなら、生物学を通して学んだことや生物への強い関心こそ、後の彼女の文学活動の原点になっており、それを明らかにしない限り、川上の文学活動そのものについても本質的に理解したことはなるまいと思われるからである。

なお、先に挙げた随筆の「ゆつくりさよならをとなえる」の章には、「人類が滅びた後にどんな生物が繁栄するか予想してみる」とある。ここでも、生物の一種としてのヒトの在りようを鳥瞰的な視点から捉えようとしていることが窺える。

二

それでは具体的に作品に即して、書かれた順に見ていきたい。

「墓を探す」(『物語が、始まる』平8、中央公論社所収)のなな子は姉はる子と共に自分たちのルーツを訪ねて行くことになる。姉は会話の中で、「ご先祖はご先祖だつてば。お祖父さんお祖母さんひいお祖父さんひいお祖母さんそのまたお祖父さんお祖母さん、あ

わせて無量百万のご先祖のことに決まってるじゃない」と述べる^{注3}。はる子は先祖というものを、長い間にわたる命の継続そのものとして実感的に捉えていることが分かる。

姉の身体について、なな子は「水の中や土の中や空気の中や、さまざまところからいろいろなかたちをとってかき集まったものである。その集まった物質が、姉のからだの中でぐるぐる回ったりついたり離れたりしながら、姉というからだを動かしているのである。植物はね、ずっと生長し続けるから、なんだかいや。秋川の墓で姉が言った言葉を、思い出した。植物はいや、と言った姉のからだの中で、この一瞬も数えられないくらいたくさん物質がぐるぐる跳ね回って飛び交って大きくなって小さくなって生成して分解しているのである」と思う。なな子は前にいる姉の存在を、先祖からの骨肉という視点から捉えるだけでなく、目に見えない分子という物質の集合体として捉えている。このように肉親であっても、生き物として生物学的な視点から相対化して捉えているところが独自である。また、姉が動物と比べて、植物はいつまでも生長する性質がある^{注3}ところが嫌いだという捉え方をしていたことを回想している。ヒトを含む動物のありようを、植物と対比することで相対化して捉えていることが分かる。

結末では、自分たちにつながる先祖の元に帰ろうとする。「はる子ちゃん、もう家に帰ろう。なな子、何言ってるの、あたしたち家

に向かっているのよ。なによ、私たちが向かってるのはご先祖のお墓でしょ」というやりとりがある。「骨はね、なな子、細く細くつながっているのよ、あたしたちの体を作るものはこの林道のどこかにあった見知らぬ一片の土とか見知らぬ一葉とか見知らぬ生き物を通じていつの間にかあたしたちの体に入りこんであたしたちに混じったものなのよ」と述べる。なな子もはる子も独身のままであり、この二人で一族の血は絶たれてしまうという設定である。

「墓を探す」では、亡くなった親族との再会が叶っている。この作品の特質は、彼岸と此岸の間を自在に往還し、この世での個人の存在が危うくなってしまふところにある。二人は、現世の生よりも、どこから来てどこへ帰るのかという前世や来世への関心が強い。二人の周辺で「ほととぎす」が鳴くのも、この鳥が冥土に往来すると言われていることに因んでいると見ていい。ただし、「墓を探す」では先祖の者が取り憑くという形をとっていても、作為的、観念的であり過ぎる点で問題も残る。

「蛇を踏む」(『蛇を踏む』平8、文藝春秋所収)の冒頭には、「ミドリ公園に行く途中の藪で、蛇を踏んでしまった」とある。この後、蛇はヒワ子の母に変身して、ヒワ子の部屋に住みつくことになる。蛇は捉えどころのない他者の象徴でありながらも、リアリティを持つものとしてあり続ける。

「ようやく及べるようになったときに、その人たちの姿はいつも

一瞬蛇に変わるのである。私が蛇になるのではなく、その人、私の相手であるその人たちが赤や青や灰色やのさまざまな蛇のかたちになるのであった。それは、いつもそうだった。蛇になる前に肌を合わせることをやめてしまったその人たちもいたが、そうでないその人たちは、必ず一回蛇になった。なぜ私が蛇にならずにその人たちが蛇になったのか、実際にはその人たちが蛇になっているときには私も蛇になっていたのか、しかし私はその人たちが蛇になった瞬間のぞわりとした粟立つような感じを今でもはっきりと覚えているのである。自分も蛇になっていたなら、あのような粟は立つまい」とある。性的なつながりを持つ際の違和感が、爬虫類の比喻によって表出されている。それは、あたかも異類婚姻譚の世界を連想させる。

蛇の暗喩は、ヒトにとどまらず、周辺の事物にまで及んでいる。それは、具体的には蛇が占めていた空間に存在していた事物ということである。「引出しを開けるとノートやペンの間から小さな蛇が何匹も這い出した。這い出して私の腕から首をのぼり耳の中に入ってくる。入られて、飛び上がった。痛くはないのだが、外耳道に入り込んだ途端に蛇たちは液体に変わってそのまま奥に流れこむ。(中略)蛇水は内耳の神経を撫で、その神経への刺激があたまに伝わっていった。あたまの中が蛇に満たされ、蛇のイメージが遠心的に体の各部へ伝わる」とある。蛇の占めていた空間が、ヒワ子の身体の中にまで入り込んでしまうというのである。そこには、自己を取り

囲む外部世界との隔絶感のなさが、粘着性のある蛇のイメージを通して表出されている。

一方、「曾祖父は鳥と暮らしていた」のである。「おまえのような甲斐性のない男ではわたしに卵を産ませられない、そう鳥は言うようになった」のであり、鳥が曾祖父を責めたのである。鳥が去った後、曾祖母との間に子供を育て、現在のヒワ子につながっているのである。この挿話は、蛇と共生するヒワ子のヴァリエーションとして、現在のヒワ子の姿に説得力を持たせるために取り込まれたのであろうが、話の素材を拡散しすぎており、効果的であったとは言えない。

ヒトと他の動物の間を自在に往還してしまうところに、「蛇を踏む」の特質がある。蛇との交流や対立という形を取りながら、他者への違和感や自己の存在の不安定さを表出している。「蛇を踏む」には、生物学的な要素のみならず、説話的な要素も入り込んでいる。

山元大輔は『心と遺伝子』（平18、中央公論新社）の中で、ギリシア神話のテイレスアスが森を歩いていて交尾している蛇を踏んだ途端に、男から女に変わった話を挙げた後、「生物の世界を見回してみると、現実には神話より奇なり」という状況であることがよくわかる。たとえば、クマノミなどの魚類では、性転換など当たり前である」として、クマノミの実態を詳しく記している。このような説話的な世界と生物学的な世界を自在に往還してしまうところに、

川上の文学の特質がある。

「あらたよき惜夜記」（『蛇を踏む』所収）には、十九の掌編が収められている。奇数章では動物、偶数章では少女に焦点が当てられている。

奇数章では、順に馬、紳士たち、ニホンザル、泥鰌、もぐら、ツカクリ、象、キウイ、獅子、イモリの生態が描かれている。各動物にふさわしい形でイメージ化され、ストーリーが展開されている。三章の「紳士たち」だけがヒトの生態であるが、ここには食欲に捕らわれた紳士たちの姿が風刺的に描かれている。食事をする所の前に扉があることなどからも、宮沢賢治の『注文の多い料理店』に登場する紳士たちをパロディ化したものと見ていい。『注文の多い料理店』では食べられそうになったのは紳士たちであるが、「惜夜記」の三章では、紳士たちがいくらか食べてもきりが無いという設定になっている。他の生き物を食べないことには生きていけない人間の生態への風刺が、両作品の基調としてある。

「惜夜記」の偶数章では、少女の死と再生が生物学等の言説を踏まえながら、物語として展開されている。二章の「カオス」では、状況がどのように変化するか予測が難しい、夢のような世界に焦点が当てられている。カオスという言葉には、哲学としての混沌という意味と、複雑系としての観測による予想が不可能に近い現象を扱う理論という意味がある。ここでは、むしろ後者の意味で使われている。四章の「ビッグ・クランチ」では、「無数の少女が喉から腹

に降り、血管を通じてからだじゅうに広がっ」てしまう。更に細胞レベルにまで砕かれて、身体の中を巡ることになる。ビッグ・クラッチとは、宇宙はビッグバンによって膨張を開始したとされているが、宇宙全体に含まれる質量がある値よりも大きい場合には、自身の持つ重力によっていずれ膨張から収縮に転じ、終焉するという考えである。この宇宙理論を踏まえて、登場人物の造形やストーリーの展開がなされている。第六章の「非運多数死」も、ヒトが生き残ったのは偶然であり、存在しているのも偶然であるという理論を踏まえている。第八章の「シュレジンガーの猫」では、箱の中に閉じ込められた少女を助けようとして、げんうで箱ごと壊してしまう。壊れた少女が分子の集合体であることを確認し、「量子力学を深く恨むことになる。シュレジンガーの猫とは、量子力学の重ね合わせの原理を、量子的世界から現実の猫に伝えることを考えた思考実験のことである。シュレジンガーの猫の場合、その元となる量子的状態が、猫を生に導くものと死へと導くものとの二つのどちらかに収縮して確定的なものになる。第八章ではこの理論が生の方には当てはまらず、悲劇に終るのである。十章の「クローニング」では、消失した少女と同一の遺伝子構成を持つ個体を作り出すというのであり、少女の再生がなされている。十二章の「ブラックホール」では、少女も自分もブラックホールに吸い込まれ、「顔も体も何もかも無くなって」しまう。十四章の「アレルギー」では、二人とも体質が変

わり、「からだじゅうが赤い細かな茸におおわれて」しまう。十六章の「フラクタル」では、眠り続ける少女の身体の周りで円運動を行っていた住民たちは、蟻の大きさになって少女の身体の中に潜り込んでしまう。フラクタルとは、図形の部分と全体が自己相似になっているものなどという幾何学の概念である。十六章では、全体を表すのは少女であり、部分を表すのは細胞となって体内に入り込んだ住民たちと捉えることができよう。十八章の「アポトーシス」では、細胞の自殺ということで、少女の老いが示される。ここでは体内の遺伝子にプログラムされた通りに、少女は老いを迎えてしまう。時の経過と共に、生命体が必然的に迎える死が描かれている。

ところで、千石英世は『異性文学論』（平16、ミネルヴァ書房）の中で、『惜夜記』各スケッチに描きとられる少女愛は、成熟への拒否をあらわしているようだ。最後のスケッチ『アポトーシス』における少女は、少女のまま老化して、『朽ちて』行く。少女の時期と老女の時期の間にあるべき中間の緊張地帯、差異と摩擦でリアリズム小説が成立する場、棘と対立によって弁証法的対話が成立する場、それがきれいに欠落するのである。（中略）自己愛とは、じつに自己消去のことであった。少女になりすまして、成女の自己を消す。消えたことにする。そうすれば、きれいさだけが残る」と述べているが、作品に即した説明とは言えない。「惜夜記」は、生命の再生と滅亡がテーマであるため、女性の中年時代が描かれなかった

ことを考慮すべきであろう。この作品における「少女」は、生命の再生に重要な役割を果たす存在として焦点が当てられているのである。「リアリズム」や「弁証法的対話」とは無縁のところ、「惜夜記」は書かれているのであり、この作品にそのようなことを期待するのは、無いものねだりに等しいのである。ヒトを含めた生命体のありようそのものを鳥瞰的な視点から捉えているのである。

「惜夜記」は、科学的知見を文学の中に積極的に取り込み、掌編十九編によつて構成されている。斬新な実験自体は注目に値するが、文学作品としての評価となると問題も残る。荒唐無稽すぎて、現実との拮抗関係を持ち得ていないし、各章をコント風に仕上げているため、全体を貫くテーマにも説得力を欠いていると言える。

三

『センセイの鞆』（平13、平凡社）は、川上の代表作であるが、むしろこの作品の頃から生物学的な言説は抑えて表出されるようになってきている。それは、なまのまま表出されていないだけに、かえって作品の完成度を高めるためにも効果的であったと言える。もっとも、月子とセンセイとの会話の中には、種々の生き物にまつわることも随分と出て来る。センセイが俳句の実作することも、四季折々の生き物を含めた自然が俳句の素材として、二人の関心の対象となっている。

また、月子の思索の中でも、例えば、キノコ狩りに出かけたところでは、「この場所は、湿りけに満ちている。地面がしっとりしているだけではなく、木の葉の、下生えの、菌類の、地面の中にある無数の微生物の、地面を這う平たい虫の、空中にただよう羽を持つ虫の、枝にとまる鳥の、そして森の奥に生息するさらに大きな動物たちの息吹が、空気の中に満ち満ちているような感じだった。空は、少ししか見えない。森をかたちづくる木々の梢をすかした空である。梢が、空を覆った網目にも見える。ほの暗い光に目が慣れてくると、下生えの中に、さまざまなものがあるのがわかる。オレンジ色の小さなキノコ。苔。白いざらざらとした葉脈のようなもの。黴の一種だろうか。死んだ甲虫。多種類の蟻。げじげじの類。葉裏にとまる蛾。こんなに多くの生きものにかこまれているのが、不思議だった」（「キノコ狩」の章）とある。月子は、キノコ狩りに出かけたことで、多くの生き物と共生していることを認識していく。

「多生」の章では、センセイは月子に、「多生というのは、生き物は何回でも生まれ変わる、という仏教の考え方から来た言葉なんですよ」と述べる。センセイは、仏教の輪廻転生を踏まえて述べているが、ここでは生き物の転生ということだけでなく、「前世で結ばれた縁」ということも意識されている。

月子とセンセイが水族館でデートした時、『センセイ、好き』『ワタクシも、ツキコさんが好きです』真面目に言い合った。わたした

ちは、いつでも真面目だった。ふざけているときだって、真面目だった。そういうえば、まぐろも真面目だ。かつおも真面目。生きとし生けるものはおおかたのものが真面目である」と月子は思う。水族館でデートをしたがり、小さい頃は魚類図鑑を眺めるのが楽しみだったというセンセイの感性自体に、月子は好意を持っているのである。そして、この部分に顕著に示されているように、ヒトの営みと他の生き物の営みを等しなみに捉えてしまうところに、川上の作品の特質はある。

『センセイの鞆』は、センセイと月子の生殖を伴わない恋愛を描くことに主眼はあるが、根底にあるのは、二人に共通の浮世離れした感性である。そこには男女の関係を越えた、同じ感性を持つ者同士の父と娘のような擬似家族的なつながりがある。感性の働きが共通していることを、お互いに実感し合っているようなつながりである。他の動物や植物などの生き物への関心も、二人に共通してある。生殖を伴う性愛が遺伝子にプログラムされたものであるとすれば、生殖を伴わないこの二人の恋愛は、知性的な存在であるヒト固有のものであるとも言える。

ところで、清水良典は『センセイの鞆』と『石に泳ぐ魚』のセクシャリティ——性的アジールとしての「へらい」——（『日本近代文学』70、平16・5）の中で、「人間関係が濃密に闘争的、政治的となった現代においては、性愛もまた生きにくさをもたらす要因と

なっている。むしろ他者と距離をおいて中立的にやり過ごすことを賢明な処世術としがちな現代人にとって、性愛こそは例外的に人間関係の困難が集約的に露呈する場であるといえる。そういう相互侵襲的な性愛に背を向けて不思議なアジールをもたらす存在」として「センセイ」を捉えているが、どうであろうか。月子は別に男性の制裁から逃れて、センセイに保護（＝アジール）を求めているというわけではあるまい。それは同級生の小島の誘いを拒否することでも示されている。月子は一回限りの固有の人生を、感性を共有する同伴者と歩みただけである。楽天的ではあるが、月子の主体は明瞭に確立されているのであり、保護を求めてセンセイの所に逃れるような性質でもない。そして、この作品の特質は、主体性や男女の関わりというようなことを露わに表出しないで、ほのほのとした大人のメルヘン仕立てにしたところにある。^{注4}個人つながりが希薄になっている現代だからこそ、むしろこのようなほのほのとした心の交流が憧れの対象として描かれている。

漱石の『こゝろ』も川上の『センセイの鞆』も、先生が亡くなった後、「私」や月子が先生のことを回想して語り出すのであり、両作品とも、語りに特質があると言える。『こゝろ』の先生は、実際には教育者ではなかったが、「私」の尊敬の対象であった。これに比べると、『センセイの鞆』のセンセイは、月子の高校時代の教師であったが、名前を忘れていたので仕方なく「センセイ」と呼ばざ

るを得なかつたのであり、そこには、敬称というよりも、ユーモアを込めた親しみというものが窺える。親しくなるに従って月子は、「たで酔のみどり色は梅雨のころの空気と合いますね」というような言葉を発するセンセイの心地良さに引かれていく。

「龍宮」（『龍宮』平14、文藝春秋所収）は、霊力を持つ曾祖母イトのことが描かれている。「『あんたの、これまでの来し方も、これからの行く末も、すべてあたしはわかつてる』来し方はともかく、行く末までわかつているのだと、イトはいう。（中略）『あんたは、生まれて、食べて、知って、つがって、忘れて、眠って、死ぬんだよ』イトはひといきに言った」とある。イトは長い時間のスパンを生き延びることで、人間の一生を客観視して捉えることができる^{注5}。そのような相対化した視点を持つことで、更にそこから人の一生とは何かと問うのが、川上の小説における試みである。現代の生物学が明らかにした遺伝子の継承ということを踏まえて、民話仕立ての物語にしている。

そこには、ドーキンスが『利己的な遺伝子』で述べた、人の一生は遺伝子を次の世代に引き継ぐための乗り物にすぎないという考えが反映している。曾祖母はそれを知らずに生きて死んでしまった悔いからこの世に蘇生したが、この世のものではないのである。

『光ってみえるもの、あれは』（平15、中央公論新社）では、高校生「僕」を取り巻く生活が描かれる。友人の花田は、「親つてさ、

俺たちとはちょっと違う種類の生物でしょ」と言う。また、祖母は「僕」に「大鳥さんは翠くんの種を提供した人なんですよ」と即物的に説明する。更に、「『あのね翠くん、種とは精子のことよ』祖母は、小学校四年生の僕に向かって、まず性教育から始めたのだった。いかにしてヒトの体の中で生殖細胞がつくられるか。いかにしてその生殖細胞をヒトの男女は融合させるか。いかにしてその結果ヒトという生物が発生するか。学校の保健の授業では曖昧にしか教えてもらえなかつたあれこれを、祖母は正確かつ具体的に説明した。なぜ祖母というひとはいろいろなことを殊更に正確に説明したがるのだろう。僕はときどき祖母のそういう面をうらむ」とある。何ごとにも率直で単刀直入な祖母の造形によって、生物学的な言説がこの作品の中に積極的に取り込まれている。

「遺伝子上の父親」である「大鳥さん」についても、「嫌い、とは違うのだ。苦手、でもない。強いて言えば哀れ、なのかもしれない。自分の遺伝子提供者をそんなふうにするのは、それこそ自分が哀れ、なのだが、中学生になったころから、ときおり僕は大鳥さんに対して哀れを感じるようになっていた」とある。「大鳥さん」のことを「遺伝子上の父親」や「遺伝子提供者」等と捉えるのは、この作品に六度も出て来る。それは「僕」が、「大鳥さん」と距離を置き、彼を相対化、客観化して認識していることを顕著に示している。「大鳥さん」は「遺伝子提供者」以上の存在にはなかなかないの

あり、そこには男の哀れさも示されている。名前が「大鳥」であることも、定住生活に馴染みにくいという寓意が込められていると見ている。

母の恋愛について、「今日も今日とて夜になるといそいそと出かけてゆくのである。川を溯る鮭のように」と「僕」は捉えている。^注遺伝子に操られて川を溯上する鮭のように、母の行動について男女が引かれあうようにプログラムされていることに起因すると「僕」は捉えている。もっとも「僕」は自分の恋愛を含めた言動についても、「ヒトはうろろう生きて、で、それで？」と懐疑的である。主体性もなく、体内にプログラムされたものに操られるかのように生き、そして死に行く存在と捉えていることが分かる。友人の花田の女装の理由も、性差という宿命に適應して生きることから脱出したという願望に因るものであり、その意味ではプログラムされた遺伝子の呪縛から脱け出したいという願望と捉えることができる。

登場人物を動物のイメージと重ねたところもあり、例えば、花田について、「地面からそろそろ這ひ出してくる蟬」のイメージと重なると「僕」は捉えている。性の陰気さに囚われてなかなか脱け出せない姿を、土中の蟬と重ねて捉えたのであろう。また、平山水絵は、自分や主人公の「翠」を「すきとおった蜘蛛」にたとえている。大人の世界に触れたばかりで、まだほとんど濁りがなく、他者を捕えきれないということをイメージしたのであろう。

「僕」と花田が長崎の無人島に渡った時の会話に、「世界が始まったときって、こんなふうに静かだったのかな」「世界が始まったときには、音を聞きとる生物は存在してなかったからなあ」そうだね、と僕は答えた」とある。思春期にある主人公は、大人の世界への関心を強めながら、一方では、ヒトが生存する以前の太古の時空間への関心も覚えている。

表題に込められているのは、高校生の「僕」の目に映る人間や動物などの生命活動が驚きをもって捉えられているということである。結末では主人公の「翠」は、壊れていた「遺伝子上の父親」のつながりを回復して共同生活をすることになる。そして、「光つてみえる、あの沖につづく海が、僕の今まで生きてきた世界のかけらを集めたものようでもあり、けれどむろん生きるっていうことは、そんなに美しくまとめられるものではないようでもあり、僕はなんだか大きなかたまりが胸の奥からせりあがってくるような気分になって」いる。大人の世界の入口にいたのであり、これからも生きることを意味を求めて模索が続くのである。

ところで、藤澤りりは「光つてみえるもの、あれは」——可視化された境界——（『現代女性作家読本①川上弘美』）の中で、この作品を「人生の根源的な境界を曖昧にされ、ずらされて生きてきた十六歳の少年が、くつきりとした境界を持つ鳥という空間に自分の生きる場所を発見する物語」と捉えている。「鳥」は明確な「境

界」を意味しているというよりも、都市文明とは違った自然そのものを意味していると捉えた方が妥当であろう。結末では、大鳥さんという遺伝子上の父親と、この島で生きることを自ら選択する。主体的に自らの生き方を選んだのであり、これは遺伝子にインプットされたものを当然のこととして受け入れる普通の生き方とは違ったところに踏み出したと言える^中。

『光ってみえるもの、あれは』では、生物学的な言説も盛り込まれており、そのことによって生きる意味を模索する高校生の心身を描き出すという意図があったことが窺える。ただし思春期の男子高校生を主人公に設定し、その視点から物語を展開したこともあって、作品自体の通俗性は否定しようがあるまい。

『真鶴』（平18、文藝春秋）では、失踪した夫礼への未練や恋人青茲への思いや我が子百への対応に揺れるヒロイン京の心身が描かれる。漢字一字の命名が多く、そこには寓意が込められていると思われる。「礼」とは、神を祀る時に踏み行うべき手続きで、まさに神隠しにあつたかのように行方不明になる。「百」とは大きい数で、まさに成長過程そのものと言える。「京」とは宮殿のある大きな丘で、夫の失踪後も一家を健気に支えている姿に重なる。更に「青茲」の「茲」は草がはびこるという意味で、自分の家庭以外に京とも交際している姿が寓意されていると見ていい。

京の回想の中に、『京は、居つく動物なの』礼に聞かれたことも

ある。はじめて、こんなの、はじめて。答えると、礼は笑った」とある。京の応答は、住みつく動物のようではないかという質問を初めてされたことへの戸惑いであろう。礼の言葉には、京の個性を言い当てようとしたのみならず、巢ごもって定住したいという願望への問いかけも反映しているだろう。礼には、その対極の束縛されずに自由に生きたいという願望が強かったと言える。

「青茲と結婚したなら、ずっとつづいていただろうと思った。青茲とわたしの仲が、ということだけでなく、もっと長い間かけてつながつてゆくものが、きちんとそのままつながつていったらうと、思った。長い間。母よりももっと前から。百よりももっと後まで。連綿とつづいてゆくなにか。それはただの記憶でもないし、かといって遺伝子のような組成のはっきりしたものでもない、ただ、つづく、としか言いようのないものだ」と京は思う。青茲との相性の良さというものは捉えどころがないだけに、かえって遺伝子のようなはっきり存在が証明されているものと対比されている。直感的に感じられる相性の良さゆえに、京は青茲との間に続いた十年だけでなく、母子の絆を越えてまでも連綿と続くと感じてしまうのであろう。

京が百の生まれた頃を回想する中に、「虫笑い、というのだと聞いた。生後二週間に満たないあかんぼうが笑うことがある。自身で笑うのではない、虫が笑わせているのだと聞いた」とある。生物学を専攻した川上は「虫笑い」を、遺伝子にプログラムされたものと

して捉えている可能性もあるが、作中の京にはそのようなストレー
トな考察はさせていない。生命活動自体の捉え難さに戸惑うヒロイ
ンの姿が、作品の中では造形されている。また、「どうして子供な
ど生んでしまうのだろう。犬も、猫も、狐も、鹿も、人も。札に向
かう心も、青茲に向かう心も、くもりがないのに、百に向かう心だ
けは、くもりだらけだ」と京は思う。幼い頃の百とは違って、現在
の百への戸惑いが、子供を産んだこと自体への戸惑いとなっている。
ひいては、生き物が子供を産み、子孫を残すことの意味を捉え直そ
うとしている。百の成長過程についても、「育つてゆくことは、う
とましい。育っている百がうとましいのではなく、育つということ
じたいが。よけいなものを、たくさんまき散らす」と京は思う。細
胞分裂や新陳代謝によって成長すること自体が、余計なものを多く
辺りに撒き散らすようになり、疎ましいと捉えている。

京に随伴する影のような女も、原生林の中を走るバスの中で呟く。
「ほら、あそこが、あたしがいつも柴刈りをしていたところ。ほら、
あそこが、最初に男とだきあったところ。ほら、あそこが、こども
を生んだところ。あそこは、死んでからうめられたところ。あそこ
は、なにもないけれど、ずいぶん好きだったところ」とあり、この
女は彼岸と此岸を自在に往還していることが分かる。ヒロイン京の
陰の部分と重なる要素も持ち、京の分身とも言える。冥界の視点を
持つことで、現世での人間の営みを相対化する役割を果たしている。

表題の「真鶴」とは、失踪した夫につながる地名を表しているだ
けでなく、渡り鳥のように姿を消した夫というこの作品の内容も集
約して表していると言えよう。そこには、空間に縛られずに鳥のよ
うに自由に生きる札の姿が象徴的に込められていよう。母や娘と同
居する京には、束縛から離れて自由に生きることを願っても叶わな
いのである。この作品では、夫や子供などを含めて人とのつながり
の捉え難さに戸惑う京の姿が描かれている。京の母と京の娘の三代
の女系家族を設定することで、女による生命や生活の連鎖も示され
ている。そこには、生命や生活の継続と密接には関わらない男とい
うものの、存在感の希薄さも窺える。

四

小説を中心に見てきたが、随筆にも次のようなことが記されてい
る。

随筆「あるようなないような」(平11、中央公論新社)の「あめ
つちにつづく道」の章では、「小さい猫はね、からすがさらってし
まうこともあるみたいなんですよ。目のつぶれてるのは、からすが
つuitたんじゃないでしょうか。光るものつくでしよう、からす。
鳶が高く低く飛んでいる。そういえば以前こどもをさらった鳶の話
を聞いたことがあった。おもしろくてさらうのではなからう。つ
くのではなからう。からだか、そのようにできているのだろう」と

ある。体内にプログラムされた生物の習性を、冷徹に見つめていることが分かる。「こどもをさらった鳶の話」という説話も、現代の生物学を踏まえて、プログラムされたものとして捉えているところに新しさがある。

随筆『なんとなくな日々』（平13、岩波書店）の「台所の闇」の章に、「昔の日本の家は、今よりもずいぶん陰影に富んでいて、その中でも台所はさらに土に近い場所だった。今の台所は土からずいぶん遠くなった。それでも、土から来たものがここで煮たり焼いたりされ、野を駆けていたものがここで切りひらかれる。ほんとうはそんな実感などなしに、包丁を使ったり火を使ったりしているのであるが、実感はなくとも気持ちの奥ではそれを知っているのに違くない。ものみな萌え出づる春ともなれば、土の記憶は常よりも鋭く身の内によみがえるのに違いない」とある。台所から想像力を働かせて、生き物の命そのものにまで及んでいることが窺える。その意味では、川上の文学世界の特徴を示しているとも言える。つまり、川上の文学における想像力の働きのとは、現代社会から排除されたものたちに言葉の錘を垂らして復権し、日常の秩序に揺さぶりをかけることである。ただし、川上自身に「土の記憶」の体験があるわけではなく、土から隔てられた都市彷徨者が生物学というへ知^へによって考察しているところに物足りなさも残る。

俳句の実作もする川上である故に、四季折々の動物や植物などの

自然の命にも敏感に反応し、作品の中に取り込んでいく。分子生物学の視点からこの世を見れば、すべての生き物は遺伝子という共通のものから成り立っている。あらゆる動物も植物も同朋であると言え、ヒトでさえ特別な存在とは言えないという認識があると思われる。しかも、遺伝子の乗り物にすぎないかもしれぬヒトの営み自体を鳥瞰的な視点から捉え、醒めた視点からユーモアを交えて表出している。

ところで、現代では、遺伝子にまつわる様々な言説が飛び交っている。そのような状況の中で、川上の思想及び文学が持つ特質は、彼女固有のものでなく、同時代のパラダイム全体が持つ特質であると言え言える。だが、生物学に詳しいゆえに、川上は生き物としてのヒトの勘所を押さえるのが巧みである。

文学と生物学とは、全く別個に発展を遂げ、既に細分化がかなり進んだ分野でありながら、川上の作品を見る限り、むしろ両者を融合して捉え直すことにおいて新たな世界を切り拓いていると言える。生物学的な視点によってヒトの営みを相対化している川上の文学世界は、そのような視座からアプローチすることによって作品への理解を深めることが可能になると思われる。

川上の代表作である『蛇を踏む』『センセイの靴』『真鶴』等だけでなく、川上のほとんどの作品に生物学的な要素が反映している。

川上の文学活動を前半と後半で大別すると、『センセイの靴』以降

の後半では、生物学にまつわる言説がむしろ抑えて表出されるようになってきている。それゆえ、生物学的な言説が露わに表出された「惜夜記」等に比べると、むしろ優れた文学作品となり得ていると言える。

註

注1 バフンウニは、棘皮動物門ウニ綱エキヌス目オバフンウニ科である。日本沿岸の磯で見られ、飼育技術が確立しているために実験動物として用いられることも多い。

注2 木田盈四郎の『遺伝子と生命——私はどこから来て、どこへ行くのか——』（平10、菜根出版）の中に、「私の親は二人で、それぞれ親を二人ずつもつので都合四人になります。そのように計算して、十代さかのぼると千人、二十代さかのぼると百万人の先祖がいる計算になります」とある。二十代はおよそ四百年前であり、江戸時代にあたるこのことである。

注3 「植物個体には老化や寿命があるかもしれないが、個体を構成する細胞の分裂能力はほとんど無限であるようにみえる」（井出利憲「細胞老化」、田沼清一編『分子生物学』平11、丸善所収）というような知見を踏まえているだろう。

注4 吉田文憲は「黒い靴と魔法の時間——『センセイの靴』を読む」（『ユリイカ』平15・9臨増）の中で、「この物語がどこかで竜宮伝説や天人羽衣型の説話をなぞっているとして、それがこんなにもせつなくまた魅力的に感じられる」のは、「物語のいま、こゝが、つねに危うく異界の時間を孕んでいるから」（傍点原文）と捉えている。

注5 「物語が、始まる」に収められた「婆」も、生き物の命を継承する時間そのものの象徴として表出されていると言える。

注6

『センセイの靴』の月子の述懐にも、「鮭が生まれた川に戻るように、いつの間にかこの町に、生まれ育った町に、戻ってきてしまった」とある。故郷回帰が、遺伝子にプログラムされたものに起因するかのよう捉えている。

注7

陣野俊史は「西端の島々とエメラルドの海——『光ってみえるもの、あれは』」（『ユリイカ』平15・9臨増）の中で、翠が島に留まる結末について、「偶発的な出来事がつながって」「たまたま居るだけ」と捉えているが、妥当とは言えない。