

# 論村上春樹小說中的女性主體 —以作品中妻子的形象為例

王嘉臨

淡江大學日本語文學系 副教授

## 摘要

村上春樹的作品中，女性角色往往消失而去，這樣的女性形象常被批判為女性歧視。本論文首先從村上初中期「女性敘事」作品群切入，再以妻子的形象為題，重新探究村上作品的女性形象。期望透過「女性敘事」作品群的考察，探索更豐富的女性面貌進而重新定位村上小說的女性形象。

考察結果得知，在「計程車上的男人」（1984年）、「雷德厚森」（1985年）短篇中透過離婚女性的描寫，呈現出源自於身體意象之女性自我意識的覺醒，顛覆了傳統賢妻良母的女性主體框架。同時更探究傳統家族解構後新的家族面貌。綜上所述離婚的女性角色在重思女性主體議題時深具意義。藉此可看出村上對於1980年代女性處境觀察與思索，表達其對女性處境與社會風潮改變之掌握與關切。

關鍵詞：村上春樹、女性形象、女性主體、女性敘事、1980年代

受理日期:2021年 03月 10日

通過日期:2021年 05月 14日

# **The Female Subject in Haruki Murakami's Fiction: Centering on the Image of the Wife**

Wang, Chia-Lin

Associate Professor, Department of Japanese, Tamkang University

## **Abstract**

In the works of Haruki Murakami, female characters often disappear and are often criticized as feminist. This thesis begins with a group of Murakami's early and mid-career works on "female narratives", and then re-examines the female image in Murakami's works, centering the image of his wife as the topic.

As a result, in the short stories "*The Man in the Taxi*" (1984) and "*Lederhosen*" (1985), the portrayal of divorced women reveals the awakening of female self-consciousness from the body. At the same time, it also explores the new image of the family after the deconstruction of the traditional family. This shows Murakami's observation and contemplation of women's situation in the 1980s.

Keywords: Haruki Murakami, female image, female subject, female narratives, 1980

# 村上春樹文学における女性の主体性 —「妻」の表象をめぐって—

王嘉臨

淡江大学日本語文学科 准教授

## 要旨

本稿は村上初期の「女の語り」に着目し、特に「女の時代」と言われる80年代に発表された「タクシーに乗った男」「レーダーホーゼン」の2つの短編作品を取り上げ、離婚した女性という女の従来の役割からはみ出した表象について考察することによって、これまで批判されることの多かった村上作品における女性表象の位置づけ及び評価を行うものである。その結果、「タクシーに乗った男」と「レーダーホーゼン」においては、女性の離婚を通して身体に根ざす内向きの自己認識が描かれていることが確認された。それと同時に、女性の離婚をめぐって変容する家族・家庭のあり方も問われている。「女の時代」と言われる80年代に発表されたこの2つの作品は、女性の離婚を描くことによって、新時代の女性たちが抱える問題を抉り出し、重要な問題提起をしているのである。

キーワード：村上春樹、女性表象、女性の主体性、女の語り、1980年代

# 村上春樹文学における女性の主体性 —「妻」の表象をめぐって—

王嘉臨

淡江大学日本語文学科 准教授

## 1. はじめに

デビュー作『風の歌を聴け』以来、村上春樹の作品における女性の問題については早くから指摘されている。例えば、上野千鶴子らは村上作品における女性登場人物の喪失に着目し、村上をミソジニー（女性嫌悪、女性蔑視）と批判した<sup>1</sup>。また、渡辺みえこもジェンダー的論点から「「ぼく」が何事も柔軟に受容し、風のように生きていくのに比して、村上文学のこのような女たちは、近代的性規範の苦悩を引き受けている」<sup>2</sup>と論じ、村上作品における男女の非対称性を指摘している<sup>3</sup>。

これらの指摘は、村上のテクスト群における女性の位置づけを考える際、有効な視座を提供してくれるものである。しかし、これまでの多くの論評では、「男／女という問題では、（とりわけ男性作家の作品を扱う場合）普遍に対称される狭さ・低さを付されもする」<sup>4</sup>とのあり方も色濃くみられ、ジェンダーによる偏向が存在している

<sup>1</sup> 上野千鶴子・小倉千佳子・富岡多恵子（1992）『男流文学論』筑摩書房

<sup>2</sup> 渡辺みえこ（2009）『語り得ぬもの：村上春樹の女性表象』御茶の水書房 P 80

<sup>3</sup> こうした村上作品の男女関係をジェンダーの枠組みに限定して論じる先行研究に対して、山崎真紀子、宇佐美毅らは物語構造の観点から村上作品の男女関係を解釈し、新たな解釈を呈示している。例えば、宇佐美毅は「巻き込まれる男たち—村上春樹作品における<成長すること>の意味」で（千田洋幸・宇佐美毅編『村上春樹と二十一世紀』）、次のように述べている。

もちろん、女性の作中人物たちの場合も、男性の作中人物と同様に「自閉的」あるいは「受動的」な人物たちもいる。ただし、男性の作中人物に比べれば、村上春樹初期の小説から「行動的」あるいは「主体的」な人物は男性よりもはるかに多く描かれている。（中略）女性たちが男性たちの変化の要因として都合よく使われていることはたしかだか、問題はそのような隠微な女性支配を提示するにとどまらず、ある共通の物語構造が異なる意味を生み出すように構成されていることである。

<sup>4</sup> 飯田祐子は男／女という問題を扱う場合、「家父長制を大枠とする男／女＝強

と見ることもできる。この点について改めて村上作品を振り返ると、村上作品の初期、中期には女性を語り手とする、また第三者が女性の問題を語る「女の語り（フィーメール・ナラティブ）」<sup>5</sup>の作品群が存在している。82年に発表された短編作品「バート・バカラックは好き？」を始めとして、村上はこの時期、女性を主人公にした多くの作品を執筆した。これら「女の語り」の作品群では、女性の一人称の語り、また一人称と三人称が交差する聞き書きなど様々な技巧を駆使することによって、女性の内面が形象化された。そこに表れる女性たちを見つめる村上の視線は、フェミニストたちが主張したような女性蔑視のものではない。むしろそれは、女性たちの抱える問題を分析しようとするものである。

他方、これまでこのような「女の語り」に着目して考察を加えるものは少なかった。こうした「女の語り」に組み込まれている女性の内面を拾い上げ組み合わせると、それを意識せず読んでいる時には見えなかった別のあり方が見えてくるのではないだろうか。このため本稿では、「女の語り」に着目してそこに描かれる女性像を

---

者／弱者＝公／私」といった二項対立の枠組みがよく分析に持ち込まれるため、「ある種の紋切り型の分析結果が繰り返し提出されてしまうという問題がある」と指摘している（飯田祐子（1998）『彼らの物語』名古屋大学出版会 P20）。  
<sup>5</sup> ギッテ・M・ハンセン（2016）「村上春樹における女の語り」『シンフォニカ』第2号 P5  
ギッテ・M・ハンセンは村上作品における「女の語り（フィーメール・ナラティブ）」について、次のように整理している。

具体的には、女性を主要人物とする、ないし女性問題への認識を深める契機をもつ村上の作品は、これまで次の四種類の「語り方」で書かれてきている。

- (1) 「私」小説—「私」という一人称のもとに女性主人公が自分の声で経験を語る。「眠り」（1989）、「加納クレタ」（1990）、「氷男」（1991）、「緑色の獣」（1991）。
- (2) 「僕」小説—「僕」という一人称のもとに女性主要人物の話を男性の語り手が直接に語る、ないし聞き書きの形で語る。「バート・バカラックは好き？」（後「窓」に改題 1982）、「タクシーに乗った男」（1984）、「レーダーホーゼン」（1985）など。
- (3) 「彼女」小説—登場ないし語り手が三人称のもとに女性主要人物について語る。いわゆる女性を主人公にした三人称小説。「タイランド」（1999）、「ハナレイ・ベイ」（2005）、「品川猿」（2005）。二人の主要人物のうち一人が女性の近作「1Q84」（2009）もここに入る。
- (4) 「私たち小説」—「私たち」という珍しい一人称複数が語り手。例は主人公が女性である『アフターダーク』（2004）

分析する。その中でも特に、離婚した女性に着目していく。一般的に女性は家庭内で、つまり家庭の天使たる「妻」あるいは「母」としてあることを要求されてきた。つまり、離婚した女性とは社会がそうであるべきと考えた良妻賢母の定型からはずれた女と言える。そうした意味で、女の役割として公認された「妻」や「母」といった理想の女性像から逸脱する離婚した女は村上作品における女性のあり方を考えるうえで重要な手掛かりを示唆しているものと考えられる。

このことを踏まえ、本稿では村上作品における「女の語り」の作品に関する見直しと再評価の立場に立ち、村上作品における女性像を捉えなおすことを試みる。

## 2. 待つ女から行動する女へー「タクシーに乗った男」

「女の語り（フィーメール・ナラティブ）」によって離婚した女性を描いた作品は3作あり、執筆年代順に並べると次の表のようになる。

1984年	タクシーに乗った男
1985年	レーダーホーゼン
1999年	タイランド

注目すべき点は、「タイランド」以外の2作が80年代に発表されたことである。周知のように、70年代の第二派フェミニズムを背景に80年代には女の新しい生き方が提唱された。ここでは、新しいライフスタイルを追及する自立を目指す女性がクローズアップされ、当時の雑誌上では、「結婚しない女」、「女の転機」といったキーワードが溢れ<sup>6</sup>、女性を取り巻く社会状況が一変した時代であった。

<sup>6</sup> 例えば、女性誌『クロワッサン』は「離婚の増加は女にとって良いこと」、「女はいつだって「結婚」を離れて一人でも生きられる」（1978年 No.13）、「離婚で転身」（1979年 No.31）といった記事を載せ、「離婚は女性のライフコース上の逸脱行為ではなく、離婚を恐れる必要はない」という生き方を提示し、

このような背景を踏まえると、女性が離婚によって自立した女へと変貌することを描いた「タクシーに乗った男」、「レーダーホーゼン」の2つの短編作品は、その時代の女性に対する村上の女性観が反映されているのではないだろうか。そこで、以下に「タクシーに乗った男」、「レーダーホーゼン」を取り上げ、新時代の女性像が具体的にどのように捉えられているのかについて検証していく。

「タクシーに乗った男」は1984年2月に雑誌『IN・POCKET』に発表され、のち短編集『回転木馬のデッド・ヒート』に収録された。この作品は「これまでに目にしたなかでいちばん衝撃的だった絵は何か (P268)」という「僕」の質問に答える画廊の「四十歳前後の女性のオーナー」である「彼女」＝「トシコ」の告白と、それを聞く「僕」の独白からなる。まず表現に目を向けると、「タクシーに乗った男」は、一見すると平板な作品のように思われがちであるが、登場人物の「彼女」＝「トシコ」の描写では細かい工夫が織り込まれている。

僕に「タクシーに乗った男」という題の絵の話をしてくれたのは四十歳前後の女性のオーナーだった。彼女は決して美人とは言えなかったが、人の心をふとなごませてくれるようなおだやかで上品な顔つきをしていた。大きなリボンのついた白いブラウスにグレーのツイードのスカートをはき、黒いすらりとしたハイヒールをはいていた。生まれつき足が悪く、彼女が木貼りの床を横切ると、不揃いな足音がガランとした室内に楔のように響きわたった (P269)。

80年代、女性の社会進出が盛んになり「キャリアウーマン」という語も一般化した。そして、引用した箇所のように80年代のトレンドの情報発信地である東京青山で画廊を経営し、洗練された服

---

女性の自立や解放を唱えている(池松玲子(2013)「雑誌『クロワッサン』が描いた〈女性の自立〉と読者の意識」『国際ジェンダー学会誌』第11号P105)。

装を身に纏い、煙草を吸っているなど、「トシコ」はまさに女性実業家、「キャリアウーマン」として設定されている。特に、作中でたびたび登場する「トシコ」の煙草を吸う場面が彼女の「キャリアウーマン」像を際立たせている。例えば、作品の後半では「彼女はプレイヤーズの箱から煙草をとりだし、ライターで火をつけた。カメラマンが咳払いをした（P278）」と描かれている。一方、馬場景子によると、1960年代に「身体に及ぼすたばこの害が明らかとなり、1969年からはたばこ広告に対する規制が開始され、「女性に喫煙をすすめるような広告表現は避ける」というルールが定着した。女性の喫煙ポーズの描写は1987年から自粛されている」<sup>7</sup>と母性を基準にした喫煙規範が設けられ、「女性の喫煙姿を表象することが厳格なタブーとなった」<sup>8</sup>。したがって、作品の所々に描写される「トシコ」の煙草を吸う姿は、当時根強かった女性は母親としての役割を果たすために喫煙してはならないという価値観に対し、女性が自立し生計を立てて生きていく、つまり「キャリアウーマン」の表象を強調している場面と捉えることができる。さらに、着目すべき点は、「トシコ」のあり方は、「トシコ」の言う「その土地で私を捉えたすべての夢や希望や愛（P277）」、つまり家庭を捨てることによって成り立っているということである。改めて「トシコ」についての描写を検証していこう。

画家になるつもりでアメリカに留学していた「トシコ」は、結局卒業後自活するために画家になる夢を捨て、絵のバイヤーの仕事 시작했다。その後、結婚をして子供を産むという女性を送る一般的なライフコースに忠実に従った。そして、「彼（主人）はオフ・オフ・ブロードウェイの役者をしていたんですが、職があったとしても、そんなのはたいした金にはなりませんでした。生活費のおおかたは私が稼いでいたんですが（P276）」と家族に奉仕する生活を送った。

---

<sup>7</sup> 馬場景子（2010）「喫煙女性とその表象—広告の通時的分析を軸として」『文化環境研究』第4号P68

<sup>8</sup> 前掲馬場景子「喫煙女性とその表象—広告の通時的分析を軸として」P69



しかし、1968年に亡命チェコ人から「タクシーに乗った男」という絵を買って毎日その絵の男を眺めるうちに、「トシコ」の心情は大きく変化した。

「あまりにも長くそのタクシーに乗った男を眺めていたせいで、彼はいつの間にか私にとっての分身のような存在になりました。彼には私の気持がわかりました。私には彼の気持がわかりました。私には彼の哀しみがわかりました。彼は凡庸という名のタクシーの中に閉じこめられていました。彼はそこから抜け出すことができませんでした。永遠にです。本当の永遠です。凡庸さが彼をそこに生ぜしめ、そして凡庸な背景の檻の中に埋めこんだのです。哀しいことだと思いになりませんか？ (P277)」(引用部分の下線は引用者。以下同じ。)

タクシーに閉じこめられた男はあくまで自分の分身、「凡庸な背景の檻の中に埋めこんだ」自分の表象と感じられるのである。つまり、仕事も家庭も力を尽くしてきたが、そのどちらにも充足を見出せなかった「トシコ」は、絵という媒介を通して自分に正面から向き合うことが出来たのである。そして、「タクシーに乗った男」を見ることで「凡庸」「哀しみ」が湧き出し、そのことによって「トシコ」はそこからの脱出を模索し、子供を手放し夫と離婚して日本に帰国することになる。前述したように、村上は「女の語り」をめぐる一連の作品で結婚後の女性を取り上げるが、「彼女はこの物語の中で、自分の置かれている状況に「文句を言えない」人物として描かれている」<sup>9</sup>と指摘されるようにこれらの作品群における多くの女性主人公らは無力で、結婚生活に違和感を覚えても沈黙に終わる傾向にあった。そうした中、主体性やボイスを失い沈黙に終わるのではなく、自分の情動に従って行動した「トシコ」の姿は、この時期の村上作

<sup>9</sup> 前掲ギッテ・M・ハンセン「村上春樹における女の語り」P9

品における大きな変化と言えるのである。

ギッテ・ハンセンは共通して離婚する女性を描く「タクシーに乗った男」「レーダーホーゼン」「タイランド」の3つの短編作品について、「これらの作品では、「眠り」、「氷男」、「緑色の獣」に比べ、一定程度、楽観的で希望に似た感触が読み手のもとにとどまる」<sup>10</sup>と指摘している。だが、この作品は単に自己解放を成し遂げた女性の自己充足の物語に止まるのだろうか。沈黙に終わる女と行動する女という二項対立で評価してしまうのは性急ではないだろうか。そもそも「タクシーに乗った男」の「トシコ」は、離婚し、日本に帰国し、自己解放が成し遂げられたにもかかわらず「私の人生は既に多くの部分を失ってしまった（P281）」とあるように、それが手放しで肯定的に語られているわけではなく、陰りを見せた表現となっている。

「トシコ」は離婚によって新しい生活を獲得した。一方、「その時私は何もかもを捨てようと思ったんです。何もかもをです。その土地で私を捉えた夢や希望や愛や、そういうものの残像の何もかもをです（P277～278）」とあるように、離婚の代償として夢への決別、そして夫や子供との生別を受け入れなければならないことが同時に描かれている。このように、「トシコ」の離婚は単に自己解放だけでなく、「トシコ」に夫や子供との別離による孤立、つまり離婚によって失うものの大きさを示唆しているのである。

このように、「タクシーに乗った男」では、「女の語り」における結婚後の女性の置かれた立場を継承しながらも、離婚に踏み切ることでよって沈黙から解放され行動する女性像を提示することになった。その際、彼女の行動の源となったのは「タクシーに乗った男」という絵を見たときに感じた「凡庸」、「哀しみ」という感情である。つまり、身体に根ざした自己認識であり、言い換えれば内向的な主体のあり方であると言うことができよう。その意味で、この作品は

---

<sup>10</sup> 前掲ギッテ・M・ハンセン「村上春樹における女の語り」P11

身体に根ざす内向きの自己認識を通して、結婚後の女性が陥った出口のない暗闇に一筋の光を投じる一方、離婚による夫や子供との別離という家族の問題も提起しているのである。

### 3. 母の声と娘の葛藤—「レーダーホーゼン」

前述したように、「タクシーに乗った男」は離婚に伴う喪失を通して女性の離婚問題を示唆している。しかしこの作品で女性の離婚問題に関して何らかの問題が明示されたわけではない。後の「レーダーホーゼン」でこの問題が再び問われることになる。「タクシーに乗った男」に比べると、1985年に書き下ろされた「レーダーホーゼン」は娘が母の離婚を語るというそれまでの村上作品にはない設定を通して女性の離婚を描くものである。以下、こうした娘による母についての語りの叙述形式に着目し、「レーダーホーゼン」について考察していく。

小説中では母の離婚について、次のように述べられている。

「それは母親自身にもずっとわからなかったの。それで母もひどく混乱していたのね。母にわかることは、そのレーダーホーゼンをはいた男をじっと見ているうちに父親に対する耐えがたいほどの嫌悪感が体の芯から泡のように湧きおこってきたということだけなの。彼女にはそれをどうすることもできなかったの。  
(中略) 母はその人の姿を見ているうちに自分の中でこれまで漠然としていたひとつの思いが少しずつ明確になり固まっていくのを感じる事ができたの。そして母は自分がどれほど激しく夫を憎んでいるかということをはじめて知ったのよ (P262～263)」

レーダーホーゼンを媒介にして母の「これまで漠然としていたひとつの思いが少しずつ明確になり」、それが夫への嫌悪感に行き着く。しかし同時に、三年後の親戚の葬儀の時になっても「私自身にさえものごとの進み具合がよく把握できないでいた」とも語られている。

ここで離婚をめぐる母の情動的経験の混乱が提示されている。

母の離婚については、「海外へのはじめての一人旅によって、長く抑圧されてきた母親の「想像力」が急激に活性化され、発動したことによって、このアイディアが出てきたのは間違いない」<sup>11</sup>と指摘されるように、これまで母の離婚が内包する矛盾を読み解く試みが行われてきた。本稿では身体の内には生じる感情、つまり前節で述べた女性の内向的な主体のあり方を改めて確認したい。

ドイツへの一人旅は母に、「全ての風景が新鮮であり、全ての人々は親切だった。そしてそのような体験のひとつひとつが長いあいだ使われることなく彼女の肉体で眠っていた様々な種類の感情を呼び起こし（P259）」た。ここでは、身体の内には生じる感情は単なる感覚だけでなく、外的要因との関係において左右され、経験されるものなのである。だからこそ、「彼女がずっとこれまで大事なものとして抱えて生きてきた多くのものごと—夫や娘や家庭—は今はもう地球の裏側にあった。彼女はそれについて何ひとつ思い煩う必要はないのだ（P259）」というように家庭の羈絆から解放され、ドイツにきたことによって母は、結婚生活において長らく断絶していた身体の内には生じる感情や感覚を遅まきながら取り戻しているのである。そして、「タクシーに乗った男」とは異なり、「レーダーホーゼン」では娘の視点を持ち込むことで離婚がもはや個人の問題では処理できない家族、家庭の問題であることが示されている。

以下、語り手「彼女」と母の母娘関係を中心に読み解いていく。

それから二カ月か三カ月両親のあいだで電話による押し問答や打診がつづいたが、結局母親は一步もあとに退かなかつたし、父親も最後にはあきらめて離婚に同意することになった。それまでの様々な経緯から父親の方にも強硬な態度をとることので

---

<sup>11</sup> 駒ヶ嶺泰暁『『レーダーホーゼン』論—「レーダーホーゼン」が「半ズボン」になったことが、「僕」によって語られる物語』千田洋幸・宇佐美毅編『村上春樹と二十一世紀』おうふう P 203

きない弱味があったし、それにもともと何事によらずあきらめやすい性格の人だったのだ。

「そのことで私はずいぶんショックを受けたように思うの」と彼女は言った。「でもそれは単に離婚という行為自体から受けたショックではなかったの。私はそれまでに何度か二人が離婚するかもしれないと想像したことはあったし、それに対する精神的な準備は既にできていたと思うの。だからごくあたり前のかたちで二人が離婚していたとしたら、私はそれほどは混乱しなかったでしょうね。問題は母が父を捨てただけではなく、私をも捨てたということだったのよ。そのことで私はとても混乱したし、深い傷も受けたの。わかる？ (P256～257)」

母は離婚を決意し「父親とこみで私を捨ててしま (P257)」って、そして「大学二年生の時に両親が離婚して以来、彼女はアパートを借りてずっと一人暮らしをつづけ (P257)」ていた。この境遇に生きる「彼女」は家族制度の枠に収まらない存在であり、言ってみれば孤児のような存在と言える。従来、女性は家庭内で、簡単に言えば「男は仕事、女は家庭」という言葉で規定されてきたように、家庭の天使たる「妻」あるいは「母」としてあるべきことを要求されてきた。だが、「彼女」にとって「母」という存在は、家庭の天使ではなく家族を崩壊させる存在となる。それゆえ、母の不在が「彼女」に与えたトラウマの大きさも想像に難くない。以上のように、「レーダーホーゼン」において娘である「彼女」の視点を持ち込み、離婚が娘の人生にも影響を与えることを描くことによって、離婚をめぐる家族、家庭のあり方を前景化し、離婚とは一人の女性の個人的な問題ではないことを明らかにしているのである。

水田宗子は、文学における母不在のプロットについて次のように述べている。

家父長制家族の物語では、娘は女に成長するために、母親と

一体化していた至福の幼年期から離脱し、愛の対象を父親へ、さらには父親を通して男へと転位していかなければならない。娘の母親からのこの分離と父親への愛の移行が、娘が男を愛するようになるためのジェンダー化の仕組みであり、家父長制家族のファミリーロマンスは、娘のジェンダー化の物語なのである。こうして失われた母と娘の関係の回復は、娘が母親になるとき待たねばならない。母の喪失と回復の物語は、娘の異性愛経験を経なければならぬプロットを内包している<sup>12</sup>。

水田は母から切り捨てられる娘が妻、母に変わる過程で、母との和解を果たすことが可能となると指摘している。要するに、「母との差異としての自分という女の形成を男との恋愛に求め」<sup>13</sup>、それが結婚によって可能になり、娘は成長していくのである。だが興味深いのは、この作品において「彼女」はこうしたプロットを辿らなかったことである。「彼女」は「仕事以外の時間の大半を水泳やテニスやスキーに割いて（P252）」おり、「彼女の肉体が（そしておそらくはその肉体に付随した精神が）ほうき星の如く間断のない激しい運動を希求している（P252）」と表現され、友人との交流や恋愛を否定こそしないが、彼女が最も情熱を注ぐ対象は運動とされている。つまり、「彼女」は他者から疎外されたわけではなく、自ら孤独を求めたと考えられるのではないか。したがって、「いざ結婚という段になると、そこに必ず何かしらの思いも寄らない障害が生じて、その話は立ち消えになってしまう（P252）」、「要するに結婚というものが彼女のエネルギーのほうき星の範囲内に、少なくとも全的には含まれていないのだ（P253）」とあるように、「彼女」の孤独は当然の帰結となるのである。

では、伝統的な母不在のプロットを拒否したこの作品はどのよう

---

<sup>12</sup> 水田宗子（2003）『二十世紀の女性表現—ジェンダー文化の外部へ』学藝書林 P213

<sup>13</sup> 前掲水田宗子『二十世紀の女性表現—ジェンダー文化の外部へ』P214

な地点に辿り着いたのか。この問題を考えるうえで、作品の末尾にある「彼女」の叙述は重要な手がかりになると思われる。以下、検証していく。

「それで、君はもうお母さんのことを憎んではないの？」と僕は妻が席を立ったときを見はからって彼女にそう訊ねてみた。

「そうね、もう憎んではないわ。決して親密なわけではないけれど、少なくとも憎んではないと思うわ」

「それはその半ズボンの話を聞かされたから？」

「ええ、そうね。そうだと思うわ。その話を聞いたあとで私は母のことを憎みつづけることができなくなったの。どうしてだかはうまく説明できないけれど、きっとそれは私たち二人が女だからだと思うの」

(中略)

「それでもしーもし、さっきの話から半ズボンの部分を抜きにして、一人の女性が旅先で自立を獲得するというだけの話だったとしたら、君はお母さんが君を捨てたことを許せただろうか？」

「駄目ね」と彼女は即座に答えた。「この話のポイントは半ズボンにあるのよ」

「僕もそう思う」と僕は言った (P263)。

「彼女」は、離婚の契機としての「レーダーホーゼン」「半ズボン」の話に対して理解を示している。つまり、「彼女」は子供としては自分を捨てた母を許すことはできないが、同じ女性としては母の行為については理解できるのである。こうした「彼女」のあり方については、従来女性同士の共感と指摘されてきた<sup>14</sup>。しかし、ここで注目

<sup>14</sup> 例えば、山根由美恵 (2015) 「妻の〈自立〉: 「母」との相克—「レーダーホーゼン」、「眠り」、「ねじまき鳥クロニクル」における「メディウム」を起点

すべき点は、「彼女」は母の物語に対して共感を示し母の話を肯定的にとらえるだけではなく、離婚をめぐる母の情動的経験を「変な話（p253）」と位置づけていることだ。つまり評価も批判もせずに不可解な事としてそれを表象してもいるのである。この作品では、娘の視点を持ち込むことによって離婚をめぐる母の情動的経験の混乱が明るみに出されている。それによって、母の話を語るときに肯定的にも否定的にもとらえることはなくただ不可解な出来事としてとらえ、親子関係の再構築へと導かれているのである。

このように、「レーダーホーゼン」では「女の語り」における結婚をめぐる女性の葛藤を継承しながらも、娘の視点からの掘り起しによって母と娘の間の葛藤、つまり母不在の家族の問題が前景化された。また、前に述べたように、伝統的な母と娘の葛藤の物語には、娘の恋愛による成長が必然的な道筋として内包されている。しかし、「レーダーホーゼン」ではそれとは異なった道筋を示している。ここでは、離婚とは一人の女性の問題にとどまらず、家族制度を揺るがし子供の人生にまで影響を与える問題となり、家族のあり方が問い直されることになる。そして、こうした母不在の家族の問題がのちの長篇小説『1Q84』にも引き継がれ、展開されていくのである。

#### 4. おわりに

以上、初期村上作品における「女の語り」に着目し、特に「女の時代」と言われる80年代に発表された「タクシーに乗った男」「レーダーホーゼン」の2つの短編作品を取り上げ、離婚した女という従来の女性の役割からはみ出した表象について考察してきた。

村上の作品に登場する女性は「男性主人公の自己確立を助けるべく元気づけ、励まし、ときに難題を押し付けて、彼に一つの大きな

---

として—」小森陽一・曾秋桂編『村上春樹におけるメディアム 二十一世紀編』、浅利文子（2019）「村上春樹『ノルウェイの森』につながる『回転木馬のデッド・ヒート』」『異文化』第20号がある。



壁を超えさせよう」<sup>15</sup> とする、主人公の「「かなてこ」的な存在」<sup>16</sup> であることが多く、作品中には女性の声が欠落している。しかし、「女の語り」による作品群においては、女性の一人称の語り、また一人称と三人称が交差する聞き書きなど様々な技巧を駆使することによって、これまで不明瞭であった女性の内面が形象化された。

そのなかで、「タクシーに乗った男」と「レーダーホーゼン」においては、女性の離婚を通して身体に根ざす内向きの自己認識が描かれている。そこには女性の内向的な主体のあり方が提示されており、身体感覚が女性の自我を確立する重要な役割を果たしている。同時に、女性の離婚に伴う喪失と母と娘の葛藤を取り入れることで女性の離婚をめぐる問題も示されている。

前述したように、80年代に日本女性を取り巻く環境は著しく変化した。1980年の女性差別撤廃条約への日本の署名、1985年の男女雇用機会均等法の制定など、日本における女性の位置づけが飛躍的に向上した。また、女性誌誌面には「脱OL」「脱専業主婦」といった女性の新しい生き方を提示するキーワードが鏤められ、「女の時代」を謳歌する記号に満ち溢れた<sup>17</sup>。このような社会の変遷を考えると、女性の離婚を描く「タクシーに乗った男」「レーダーホーゼン」の2つの短編作品は興味深い問題を示唆していると考えられる。そこには、身体に根ざす内向きの自己認識を通して自己意識に目覚め始めた女性たちの姿が表されている。それと同時に、女性の離婚によって変容する家族・家庭のあり方も問われている。そして、母不在の家族、つまり近代的家族とは異なる家族のあり方の問題は以降の作品に継承され、模索されていく。その意味において、女性の離婚を取り扱う「タクシーに乗った男」「レーダーホーゼン」は、極めて重要な問題提起をしたといえるのではなかろうか。

---

<sup>15</sup> 山崎真紀子（2013）『村上春樹と女性、北海道...』彩流社P65

<sup>16</sup> 前掲山崎真紀子『村上春樹と女性、北海道...』P93

<sup>17</sup> 斎藤美奈子「フェミニズムが獲得したもの／獲得しそこなったもの」岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一編『戦後日本スタディーズ③80・90年代』P171

【付記】本稿は、台湾大学日本語文学科主催の「2020年臺大日本語文創新國際學術研討會」（2020.10.31）における口頭発表に基づき、加筆および修正を施したものである。当日席上にて貴重な御意見を賜った方々に、あらためて深謝申し上げる。

## テキスト

村上春樹（1991）『村上春樹全作品 1979～1989 ⑤短編集Ⅱ』  
講談社

## 参考文献

浅利文子（2019）「村上春樹『ノルウェイの森』につながる『回転木馬のデッド・ヒート』」『異文化』第20号 P.111-133-

飯田祐子（1998）『彼らの物語』名古屋大学出版会

池松玲子（2013）「雑誌『クロワッサン』が描いた〈女性の自立〉と読者の意識」『国際ジェンダー学会誌』第11号 P.94-116

上野千鶴子・小倉千佳子・富岡多恵子（1992）『男流文学論』筑摩書房

宇佐美毅（2008）「巻き込まれる男たち—村上春樹作品における〈成長すること〉の意味」千田洋幸・宇佐美毅編『村上春樹と二十一世紀』おうふう P.282-298

ギッテ・M・ハンセン（2016）「村上春樹における女の語り」『シンフォニカ』第2号 P.5-25

駒ヶ嶺泰暁（2008）「『レーダーホーゼン』論—「レーダーホーゼン」が「半ズボン」になったことが、「僕」によって語られる物語」千田洋幸・宇佐美毅編『村上春樹と一九八〇年代』おうふう P.200-215

斎藤美奈子（2008）「フェミニズムが獲得したもの／獲得しそこなったもの」岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一

- 編『戦後日本スタディーズ③ 80・90年代』P.171-186
- 水田宗子（2003）『二十世紀の女性表現—ジェンダー文化の外部へ』  
学藝書林
- 馬場景子（2010）「喫煙女性とその表象—広告の通時的分析を軸として」『文化環境研究』第4号 P.62-70
- 山崎真紀子（2013）『村上春樹と女性、北海道...』彩流社
- 山根由美恵（2015）「妻の〈自立〉：「母」との相克—「レーターホーゼン」、「眠り」、「ねじまき鳥クロニクル」における「メディウム」を起点として—」小森陽一・曾秋桂編『村上春樹におけるメディウム 二十一世紀編』P.53-86
- 渡辺みえこ（2009）『語り得ぬもの：村上春樹の女性表象』御茶の水書房