

## 村上春樹「ハナレイ・ベイ」と戦後日本人の歴史認識

宮脇俊文

### I

『東京奇譚集』（2005）に収録された短編「ハナレイ・ベイ」は、他の四作品とはどこかが違っている。全体的には統一されたテーマが見いだせる作品集の中にあって、この短編だけは何か別の雰囲気かを漂わせているのだ。確かに、「偶然の旅人」に始まり「品川猿」に集約されるように、人が心の奥に隠し持つもうひとりの自分に直面するというテーマは、この「ハナレイ・ベイ」にも見出せなくはない。しかし、やはりどこか異色の作品といった印象が残るのはなぜなのか。それは「戦争」を扱った作品だからだ。そこには、他の四編が少なくとも直接的には触れていない日中戦争から太平洋戦争、そして「戦後」へと続く日本人と戦争の問題が描かれているのだ。

「ハナレイ・ベイ」の舞台は東京からハワイへと移っていく。そしてその後、主人公のサチはこの二つの地を定期的に行き来することとなる。村上春樹の作品においてハワイが舞台となるのは、『ダンス・ダンス・ダンス』（1988）以来だが、戦争、そしてハワイといえ、まずは1941年12月8日の真珠湾攻撃が思い浮かぶ。真珠湾はオアフ島にあって、ハナレイ<sup>ベイ</sup>湾はカウアイ島にある。したがってこの二つの場所にはそれなりの距離があるわけだが、ともにハワイ州という点では同じ場所ということになる。

息子が鯨に襲われて命を落としたという連絡をホノルルの日本領事館から受けたサチは、大急ぎハワイへと向かう。現地の警察署で息子の遺体と対面し、その地で火葬にする手続きを担当してくれたのは、サカタという日系人の警官だった。彼女は火葬の費用をアメリカン・エクスプレスのクレジット・カードで支払うが、そのことにどこか違和感を覚える——「それは彼女にはずいぶん非現実的なことに思えた。息子が鯨に襲われて死んだというのと同じくらい、現実味を欠いていた」（56）。息子が死んだ場所を聞いた後、別れ際にその初老の警官はサチに「個人的なお願い」があるという。

「ここカウアイ島では、自然がしばしば人の命を奪います。ごらんのようにここの自然はまことに美しいものですが、同時に時として荒々しく、致死的なものともなります。私たちはそういう可能性とともに、ここで生活しています。息子さんのことはとてもお気の毒に思います。心から同情します。しかしどうか今回のことで、この私たちの

島を恨んだり、憎んだりしないでいただきたいのです。あなたにしてみれば勝手な言い分に聞こえるかもしれませんが。しかしそれが私からのお願いです」(58)

こう伝えた後、警官は1944年にヨーロッパで戦死した彼の母の兄、つまりこの警官の叔父の話始める。彼は「日系人で作られた部隊の一員として、ナチに包囲されたテキサスの大隊を救出に行ったとき、ドイツ軍の直撃弾にあたって亡くなった」という。それは、「第442連隊」と呼ばれる日系二世による歩兵連隊のことである<sup>1</sup>。敵国である日本からの移民ということで、大戦中は強制収容所で生活することを強いられていた日系人であるが、この部隊の活躍によってアメリカにおける彼らの地位に大きな変化が見られるようになった。

戦死した叔父に残されたものは、「認識票と、ばらばらになった肉片」だけだった。それ以来、別人のようになってしまった母親のことを思うと胸が痛むと警官は語る。

「大義がどうであれ、戦争における死は、それぞれの側にある怒りや憎しみによってもたらされたものです。でも自然はそうではない。自然には側のようなものはありません。あなたにとっては本当につらい体験だと思いますが、できることならそう考えてみてください。息子さんは大義や怒りや憎しみなんかとは無縁に、自然の循環の中に戻っていったのだと」(59)

ここでサカタは戦死を引き合いに出し、サチの息子の死はそれとは違う次元のものであり、決して不条理な死ではないのだと慰めている。警官がこの話を始めたのは、サチの心の痛みを和らげるためであったことは言うまでもないが、同時に戦争による死のやるせなさを強調しているとも言える。警官が意識していたかどうかは別として、それは結果的に痛烈な戦争批判ともなっているのだ。我々はそのことに注目しなければならない。つまり、村上の意図はほかでもない、ここにあるのではないかということである。

そこで、この観点からこの短編を読んでいくと、戦争に関連した場面がもう一カ所浮上してくる。それは日本の戦後に絡んだ問題である。サチは息子の死後、毎年命日の頃にこの島を訪れるようになって10年以上が経っているが、彼女がハナレイで時々ピアノを弾かせてもらっているレストランでの出来事だ。アメリカの海兵隊に所属していたらしい大柄の白人男性が彼女に話しかけてくる。男はサチが日本人であることを確かめた後、自分は岩国に二年いたと話す。彼女にピアノを弾いてくれと頼むと、彼女はこの店の専属ピアニストではない

<sup>1</sup> この「第442連隊」は原文にはないが、英訳の短編集 *Blind Willow, Sleeping Woman* に収録された Jay Rubin 訳の "Hanalei Bay" には直接言及されている。

という理由でリクエストを断る。すると男は、「なあ、どうして日本人は自分の国を守るために戦おうとしないんだ？なんで俺たちがイワクニくんだりまで行って、あんたらを守ってやらなくちゃならないんだ？」と詰め寄る。サチは「だからピアノくらい黙って弾けと」ということかと返すと、「そういうことだ」と男は答え、今度は日本人サーファーの二人組に悪態をつく——「よう、お前らどうせ、役立たずの、頭どんがらのサーファーだろう。ジャップがわざわざハワイまで来て、サーフィンなんかして、いったいどうすんだよ。イラクじゃな——」(84)

サチはこの男に対して、怯むことなく果敢に立ち向かうが、この場面を挿入した村上の意図とはいったい何だろうか。単なる繋ぎのエピソードとして読み飛ばしてしまっているものだろうか。そこには何かしら日系の警官の言葉と同様の深い意味が込められているのではないだろうか。それはどこかサチの中にある盲点のようなもの、あるいは、戦後の日本人の中の何かに対する「死角」を鋭く突いているような気がしてならない。

その「死角」とは何か。それは戦後の日本人の歴史認識のことである。村上はこの作品以前にも戦争に言及してきた。特に顕著なのが、『ねじまき鳥クロニクル』(1994-95)や『海辺のカフカ』(2002)、そして『騎士団長殺し』(2017)である。さらに、2019年に『文藝春秋』にエッセイの形で発表した「猫を棄てる——父親について語るときに僕の語ること」<sup>2</sup>がある。これは村上の父親の実際の戦争体験を語ったものである。それまでインタビューや『1Q84』(2010)などの作品の中で父親のことに言及したことはあったが、このエッセイは村上の戦争に対する意識の深さを明確にしているだけでなく、小説家としての村上春樹と戦争が密接につながっていることを物語るものである。

この「ハナレイ・ベイ」をひとつの戦争小説として読むとき、『東京奇譚集』の他の四作品も同様にこのカテゴリーに入るという読み方も可能である。戦争への直接的な言及はないものの、「偶然の旅人」の主人公であるピアノの調律師がカミングアウトしていくように、他の主人公たちも皆それまで心の奥底に秘めていた本当の思いを表面化させていくことを考えると、すべて比喩的な意味合いにおいて、戦後の日本人が目を背けてきた戦争に関する歴史認識に直面することになるとも解釈できる。

## II

「ハナレイ・ベイ」に登場する日本人はすべて戦後生まれである。サチと死んだ夫、二人の間に生まれた息子、そして頼りなさそうなサーファー二人のそれぞれは戦後の日本人の典

<sup>2</sup> このエッセイは2020年にサブタイトルを「父親について語るとき」へと変更して、挿絵入りで単行本化されている。

型と言える存在だ。サチは気丈そうな女性ではあるが、その生き方には信念がない。彼女は絶対音感を持ち、生まれつきピアニストとしての才能に恵まれていた。ただ問題は、彼女のピアノ演奏にはオリジナリティーがないことだった。「自分自身の音楽を作り出すこと」ができなかった。ただ、「オリジナルを正確にコピーする」ことしかできなかったのだ。「自由に弾いていい」と言われても、結局は「何かのコピーになってしま」(74)うのだった。それではプロにはなれないと判断した彼女は、今度は料理人を目指す。

ただ、そのきっかけは父親がレストランを経営しており、その後を継ごうと思ったからだが、料理に特に興味はなく、「ほかにとりたててやりたいこと」(75)もなかったからだという。さらに、選んだ行き先がシカゴというのも、たまたまそこに親戚が住んでいて身元引受人になってくれるからであった。そんな軽い気持ちで始めた料理の修業は、案の定途中で挫折することとなる。辛い下積みには耐えられず、サチは結局安易なピアノ演奏のアルバイトに身を任せてしまう。その方が「ずっと愉<sup>たの</sup>しかったし、らくだったから」(76)である。

サチはこうした自分の人生を振り返り、息子が高校を中退し、サーフィン三昧の生活をしていることを責めることはできないと諦めていた。その父親はジャズ・ギタリストで、「オリジナルな音楽的才能」(77)に恵まれていたが、ドラッグに溺れた彼は心臓発作で若くしてこの世を去った。サチは夫に続いて息子をも亡くすわけだが、彼女は自身の息子のことを「愛してはいた」し、「世の中のほかの誰よりも大事に思っていたが」、「人間としてはあまり好きになれなかった」(80)という。

それはおそらくどこかで自分自身を見ているような気持ちにさせられたからではないだろうか。つまり、彼女自身が好きになれない自分の分身を見ているように思えたのだろう。自分の血を分けた息子であるから、もちろん分身には違いないのだが、一人の人格を備えた人間としてみた場合、その中に自分の避けて通りたい真実の部分を見てしまったに違いない。だから彼をどうしても好きになれないし、素直に受け入れることができないのだ。

その息子の命をハワイの島は飲み込んでしまった。彼女はその島で息子の遺体を茶毘に付した。そして、彼はこの島の一部となって自然に還っていった。そのことをサチは受け入れなければならないとわかっている——「私はここにあるものをそのとおりに受け入れなくてはならないのだ。公平であれ不公平であれ、資格みたいなものがあるにせよないにせよ、あるがままに」(90)。しかし、果たして彼女は島全体を受け入れているのだろうか。それをそっくりそのまますべて受け入れるということは、自分自身のすべてをも受け入れるということにはほかならない。彼女にはそれができているのだろうか。

元海兵隊の男とのやり取りの内容について、英語のわからない日本人サーファーのひとりに尋ねられたとき、サチは「そんなたいしたことじゃないから」(86)とあっさり片付けてしまう。それはほんとうに一蹴してしまっていていい問題なのだろうか？ 沖縄をはじめ、米軍の基

地の問題は、戦後の日本にとっては重要な問題であるはずだ。少なくとも日本からやってきた若者たちに説明すべき内容ではなかったのか、疑問が残るところだ。彼女は彼らのことを「ろくでもないサーファー」(89)だと決めつけているが、彼女自身はどのようなだろう。ピアノが上手に弾けて、英語が話せて現地の人とのコミュニケーションに不自由がなければ、それで何の問題もないということなのだろうか。それはあくまでも表面的なことであって、内面的な部分ではどこかに致命的な欠陥を抱えているのではないか。

元海兵隊員は酒に酔ってサチに絡んできたとはいえ、彼女の反応はどう理解すればいいのか。何も相手に気を遣って、へりくだった態度に出る必要はないとはいえ、彼女のセリフにはどこか横柄さを感じざるを得ない。

「いったいどういう風にしたら、あんたみたいなタイプの間人ができあがるんだろうって、ずっと考えてたのよ。生まれたときからそういう性格なのか、それとも人生のどっかで何かしらさごく不愉快なことがあって、それでそうってしまったのか、いったいどっちなんでしょうね？自分ではどっちだと思う？」(86)

これはどう見ても男への誠実な答えにはなっていない。むしろサチ自身にも当てはまりそうなことではないだろうか。彼女は自分のことは棚に上げ、酔っているとはいえ、相手を愚弄している。もう少し違った対応があってもよかったのではないか。まして、日本からやってきた若者二人が目前にいるのである。それを、つまらないことだと決めつけてしまう態度にこそ問題があるとしか言いようがない。

この元海兵隊員が言おうとしたのは、2003年、サダム・フセイン政権が国連による大量破壊兵器の査察に非協力的だという理由からアメリカがイギリスと強行したいわゆるイラク戦争のことだ。日本は人道支援の名目で自衛隊を派遣したが、ロナルド・ドーアはこの時の日本の貢献についてこう述べている。

日本人にとって、そして日本政府にとって、世界で生じている困難な出来事はすべて対岸の火事にすぎず、積極的な介入を試みず、日米同盟のうえに胡座<sup>あぐら</sup>をかいて座視するだけであった。(25)

これはアフガン紛争をも含めての见解だが、サチに絡んできた元海兵隊員はまさにこのことを言いたかったのではないだろうか。いわゆる「対米従属」の問題である。それは、敗戦、そして占領後の従属的な日米関係のことである。しかし、サチはそれを最後まで言わせることなく無視してしまう。ここで重要なのは、こうした態度を取るサチが戦後の経済発展を遂

げた日本人の多くにも当てはまるという点だ。経済的優位に立てば、後はどうでもいいというふうな横柄な振る舞いだ。それは「対米従属の現実が、日本の経済的な自立によって程度として緩和され、同時に、内面化された」(『戦後入門』31)結果のことである。彼女の場合は英語に自信があるのでこうした態度が取れたわけだが、一方の若者二人は相手が何を言っているのかさえわかっていない。こうした場合は、言われっぱなしで終わってしまうことが多い。そして、英語コンプレックスをますます抱くようになるのだ。いずれにせよ、相手が投げかけてきた日米間の政治的問題には答えられないのだ。そして、サチ自身もこれには何の反応も示してはいない。おそらく彼女は英語はできても、この政治的問題には何ら自身の見解を持ってはいないのだろう。それが真相なのではないだろうか。多くの日本人がそうであるように。

ここで思い出されるのが、占領下の日本で吉田茂の側近として活躍した白洲次郎のいう「プリンシプルのない日本」だ。

プリンシプルは何と訳してよいか知らない。原則とでもいうのか。日本も、ますます国際社会の一員となり、我々もますます外国人との接触が多くなる。西洋人とつき合うには、すべての言動にプリンシプルがはっきりしていることは絶対に必要である。日本も明治維新前までの武士階級等は、<sup>すべ</sup>総ての言動は本能的にプリンシプルによらなければならないという教育を徹底的にたたきこまれたものらしい。小林秀雄が教えてくれたが、この教育は朱子学の影響によるものとのことである。残念ながら我々日本人の日常は、プリンシプル不在の言動の連続であるように思われる。(217)

これは1969年に書かれたものだが、日本人のプリンシプルのなさはその後もずっと続いたままであることが、「ハナレイ・ベイ」を読むとよくわかる。

この二人のサーファーが見たという「片脚の日本人のサーファー」(87)がサチには見えないのは、どうやらこのあたりに原因がありそうだ。それは明らかに死んだサチの息子の亡霊に違いないが、彼女はまだどこかで心を閉ざしているのではないだろうか。死んだ息子のことを、一人の人間として受け入れることが未だにできていないのではないか。つまり、真剣に見ようとしなない人間には何も見えないということだ。逆に二人の若者の場合は、サチが思うほどに「ろくでもない」人間ではなく、素直に何でも見て吸収してやろうという好奇心にあふれているからこそ、こうした亡霊までもが見えるということのたとえではないだろうか。それはメタファーとしての亡霊なのだ。

サチはその後毎日、ビーチに出かけていって「片脚のサーファーの姿」(89)を探した。しかし、一度も目にすることはなかった。かりにその亡霊がそこに立っていたとしても彼女

には見えなかっただろう。なぜなら彼女はまだその島全体をあるがままに受け入れてはいないからだ。頭ではそうしているつもりでも、内面はまだ以前のままだ。何も変わっていないのである。それは「資格」のあるなしの問題ではなく、意識の問題なのだ。日系警官の静かな訴えは、まだ彼女の心の奥には届いていない。

このようにサチの抱える問題点を見ていくと、それは戦後の日本人とどこかで重なってくる。つまり、この亡霊は戦後の日本人の抱える「死角」のメタファーとして捉えることができるのではないか。サチはその典型として描かれているのだ。現地の人間に聞いてみても誰もそれを見たことはないという。見えるのは二人の若い日本人サーファーだけである。サチの息子よりさらに10歳ほど年下の世代の日本人には、親の世代の抱える「死角」、あるいは問題点が見えるのだ。なんとなくその存在に気づいているのだ。

サチがこのサーファーの一人に東京で偶然出くわしたとき、彼はかなり核心を突いたセリフを彼女に向かって言う。それは、「忘れっぽいこと」が問題なのではなく、「忘れることが問題」(93) だというものだ。彼はそう言って、忘れないように大切なことを手帳にメモする。その内容は、どうすればガールフレンドとの関係を発展させられるかといった他愛のないものとはいえず、この若者の姿勢にはどこか誠実さが見られる。一方、それとは対照的なのがサチの姿勢だ。彼女の日常は「こちら側の戸口から入ってきて、向こう側の戸口から出ていく」。こうした彼女の生き方に何らかの希望は見出せるだろうか。このままでは「彼女を待っているはずのもの」に会えることはないだろう。何も前には進んでいない。同じことの繰り返しだ。「打ち寄せる波の音」(94) と同じように。この短編はそんな絶望的な終わり方だ。

この終わりの部分の「波」に関する描写は『グレート・ギャツビー』(1925)の次の一節を想起させる——「僕としては、去り際だけはきれいにしておきたかった。物わがりのいい無頓着な海が、僕があとに残した汚れ物を適当にどこかに運び去ってくれることを、ただあてにするわけにはいかない」(村上訳 318)。つまり、人任せの態度ではなく、自分の後始末は自分できちんとしたいということをニックは言っているのだ。だがサチにはその姿勢は見られないのではないか。どこか波任せの姿勢しか見えてこない。息子が死んだ直後、彼女は自分には時間が必要だと考えた。なぜなら「重みを持つ過去は、どこかにあっけなく消え失せてしまったし、将来はずっと遠い、うす暗いところにあった」からだ。その時の彼女は「どちらの時制」とも「つながりをもっていなかった」。ただ「現在という常に移行する時間性の中に座り込んで」(61) いるだけだったのだ。根無し草のごとく、過去と未来の間で宙ぶらりんの状態におかれているのだった。それから10年、時間は彼女に何も新たなものをもたらすことはなかったようだ。

若いサーファーが口にする「忘れることが問題」であるという指摘は、決して見逃してはならない重要な意味をはらんでいる。ここでいう「忘れること」とは何だろうか。それは村

上の初期の短編である「中国行きのスロウ・ボート」(1980)に読み取ることができる。加藤典洋は、この短編に描かれる主人公の「僕」と三人の中国人の関係性を考えるとき、どうしても「日本人の健忘ぶり」(『村上春樹の短編』107)を思い出さずにはいられないという。これは主人公の「僕」が出会った三人の中国人にまつわる話だ。この中の三つの挿話はすべて「僕」と中国人との近くて遠い関係を描いているが、加藤はこれを「中国への罪責感」(『村上春樹は、むずかしい』52)、「素朴な中国への良心の呵責」(『村上春樹の短編』108)を描いた作品だとしている。その中の三番目の挿話は、28歳の「僕」が街で高校が一緒だったという男に声をかけられる話だ。しかし「僕」はどうしても相手のことが思い出せない。「悪いけどいつもそうなんだ。人の顔がうまく思い出せない」と言い訳をする「僕」に、男は「昔のことを忘れたがってるんだよ…きっと潜在的に」とさりげなく言ったあとでこう続ける——「俺は君と同じ理由で、昔のことをひとつ残らず覚えてるんだよ。全く妙なものだよね。どうにも忘れようとすればするほど、ますますいろんなことを思い出してくるんだよ。困ったことにさ」。(41)

この忘れてしまった側と絶対に忘れられない側との関係とは、つまりは日本と中国の関係ということになるのだ。ここに「日本の中で中国という存在のもつ棘にも似た他者性への認識が、リアルな形で示されて」(『村上春樹の短編』107)いと加藤はいう。また、その男の身なりはきちんとしたものではあったが、「何もかもが少しずつ擦り減りつつあるという印象を与えていた」ばかりでなく「何か欠けている」(40)と「僕」に感じさせたのは、中国という存在の「影の薄い告発」であるとしている。そのあと、その中国人は「その影をほんの少し濃くして」(『村上春樹の短編』107-8)立ち去っていったと加藤は分析する。別れ際、やっと思い出した「僕」が住所を書いた紙切れを相手に渡すと、彼はそれをこれ見よがしに「きちんと四つに畳んで名刺入れにしま」(48)うが、これも僕は絶対に忘れないという無言の意思表示なのであろう。これと同様に、「ハナレイ・ベイ」においても、日本人がどこかで忘れたふりをして葬り去ろうとしてきた歴史認識の問題が思わぬ形で提示されているのだ。

### III

サチはなぜ前に進めないのか。彼女が抱えている問題とはどのようなものなのか？彼女はピアノが上手だ。どんな曲でもコピーできる。ただオリジナリティーが出せない。これは戦後アメリカを中心とした欧米文化をがむしゃらに取り入れ、それを模倣してきた日本人の姿と重なる。我々は実に見事に学習し、我が国の文化の中に取り入れてきた。しかし、それはあくまでもイミテーションであって、そこに日本の独自性はない。まさにコピーにすぎないのだ。

彼女はまた英語を上手に話せるようだ。にもかかわらず、日米の政治問題には足を踏み入



れようとはしない。日本の米軍基地の問題は素通りしている。飛行機のビジネスクラスに乗り、アメリカン・エキスプレス・カードを使ってハワイに滞在する。それを毎年繰り返す。ただそれだけである。息子の命と引き換えに目の前に提示された課題に、彼女は未だ気づいてはいないのだ。

戦後ひたすら欧米から学び、世界の中で先進国の地位を築き上げてきた日本だが、その功労者たちは次世代の若者たちに何を誇り、何を伝えることができるのだろうか。次世代に与えることができたのは、経済的な豊かさだけであり、精神面での熟慮や反省といった側面は何も見えてはこない。日系人警官の言葉の持つ重みはどこまでサチに響いているのか。彼女はある程度気づいてはいるものの、まだ核心にまでは到達していない。

この作品の時代背景はいつ頃だろうか。サチが現地で借りるレンタカーであるダッジ・ネオンの販売が開始されたのが1994年であることから、90年代中頃から2000年代前半ということになるだろう。また、元海兵隊員の言葉からも、これがイラク戦争のことを指していることは明らかだ。これはいわゆるバブル崩壊後の「失われた20年」にびたりと合致する。

このように、日本の戦後という観点を通して「ハナレイ・ベイ」を読んでいくと、この短編も比喩的な意味合いでの「カミングアウト」をテーマにした他の四作品と同類のものということがわかる<sup>3</sup>。そしてその結末は、今まさに我々日本人が直面している問題を浮き彫りにしていると言えるものではないだろうか。それは先に言及した戦後の日本人の歴史認識に関する「死角」の問題である。西村幸祐は日本の80年代は「経済繁栄に反比例するように日本人の記憶から戦後、戦中の記憶が忘れられていった時期」であり、我々は「意識的に忘れようと過去の歴史を忌避していったのだ」(96)と断言している。

敗戦後、日本人は占領者に強いられたとはいえ、自らの手で自らの記憶の消去を試みたのだ。その事実から、私たちは何を見ることができるのであろうか？戦前の歴史はおろか、戦後史すら客観的に相対化できない日本人の知性の貧困さが透視できるのではないだろうか？自らの歴史を客体化し、客観的評価を下すことによって初めて自らの軌跡を凝視することができ、そこから成功と失敗の分析も視野に入ってくる。そこで私たちは、初めて大東亜戦争の失敗の原因も知り得るのである。しかし、戦後の日本人が何をやってきたのかということすら知りえない状況になっていることを、私たちはより深刻に自覚しなければならない。(120)

これは「ハナレイ・ベイ」に描かれた世界と見事に一致するのではないだろうか。こうし

<sup>3</sup> 拙著『村上春樹を、心で聴く』の序章「『偶然』の扉を開ける」参照

た状況は村上の別の短編「めくらやなぎと眠る女」(1983)<sup>4</sup>にも読み取ることができる。ここに描かれた「溶けてしまったチョコレート」の比喩がそれである。主人公の「僕」はいとこの病院に付き添い、待っている間に昔の出来事を思い出す。それは、友人のガールフレンドが胸の手術を受けた際、「僕」がその友人と一緒に彼女の病院に見舞いに行ったときのことだ。バイクで病院に向かう途中、二人は彼女のために買ってきたチョコレートを海岸の炎天下に放置したまま、砂浜に寝転んであれこれ語り合ったのだ。つまり、チョコレートのことをすっかり「忘れていた」のだ。その結果、チョコレートは無残な姿に変化してしまった——「彼女が嬉しそうに箱のふたを開けたとき、その一ダースの小さなチョコレートは見る影もなく溶けて、しきりの紙や箱のふたにべっとりとかっついてしまっていた」。

その菓子は、僕らの不注意と傲慢さによって損なわれ、かたちを崩し、失われていった。僕らはそのことについて何かを感じなくてはならなかったはずだ。誰でもいい、誰かが少しでも意味のあることを言わなくてはならなかったはずだ。でもその午後、僕らは何を感じることもなく、つまらない冗談を言いあってそのまま別れただけだった。そしてあの丘を、めくらやなぎのはびこるまま置きざりにしてしまったのだ。(209 傍点筆者)

この一節は「中国行きのスロウ・ボート」の三つの挿話と重なるものである。このタイトルにもなっている「めくらやなぎ」とは、入院中の彼女が二人に話す架空の植物だ。それは、「外見は小さいけれど、根はすごく深い」もので、「ある年齢に達すると、めくらやなぎは上に伸びるのをやめて、下へ下へと伸びていくの。まるで暗闇を養分とするみたいにね」と彼女は説明する。この植物には「強い花粉があって、その花粉をつけた小さな蠅が耳から潜り込んで、女を眠らせる」。そして、「女のからだの中で、その肉を食べる」(199-200)のだという。

このチョコレートの話は、失われ、損なわれてしまったものの象徴として描かれている。その時の二人の無責任な行動がチョコレートをだめにしてしまったのだ。そして、めくらやなぎはどんどん地中の暗闇に向けて根を伸ばしていった。もう取り返しがつかないほどに。この短編は、2006年にアメリカのクノップ社より出版された村上の短編集のタイトル (*Blind Willow, Sleeping Woman*) にもなっているように、そのテーマには『東京奇譚集』の五編をはじめとする村上の多くの短編に共通するものがある<sup>5</sup>。

<sup>4</sup> 『螢・納屋を焼く・その他の短編』に収録されているオリジナル版が、『レキシントンの幽霊』に再録される際に大幅に短縮された。このショート・バージョンのタイトルは「めくらやなぎと、眠る女」に変更されている。

<sup>5</sup> この短編集には『東京奇譚集』の5編、『レキシントンの幽霊』から「氷男」、「トニー滝谷」、「めくらやなぎと、眠る女」、その他「鏡」「ニューヨーク炭鉱の悲劇」など、テーマを一にする作品が多く収

## IV

1956年、「もはや『戦後』ではない」<sup>6</sup>と断言したはずの日本は未だ戦後を断ち切れていない。それは戦後への「決別の言葉」であったはずだが、結局その後の世代はそれを相変わらず引きずることとなってしまったのだ。つまり、我々はアメリカの「占領政策を乗り越えることができず、影の統治機構に脅えながら、完全なる独立を半ば放棄して経済繁栄にひた走ってきた」(西村176)のだ。戦後と決別できない理由はそこにあるのだ。「ハナレイ・ベイ」はまさにこうした日本の長い戦後状況を背景に抱えている。サチに二人のサーファーを馬鹿にする資格はない。むしろ自身を叱責すべきところではないだろうか。極論すれば、失われた二十年の只中を生きる二人の若者に見える亡霊とは、終わらない「戦後」の亡霊であり、浮かばれない戦死者たちの行き場のない魂の象徴なのだ。サチは彼らの気持ちを理解しない限り、いつまで経っても息子の亡霊には会えないだろう。つまり、「戦後は続くよ、いつまでも」ということになるのだ。

世界史の常識では、〈戦後〉とは十年ぐらいのスパンを指すものだ。ところが、わが国では何十年経っても「戦後何年」という話題が永遠にジャーナリズムから湧き起こる。それは、無意識の内に日本人が自らを戦後という限定された時代に囚われた、ある意味、戦後という保育器の中に永遠に引きこもっていたいという願望を吐露していることに他ならない。(西村118)

戦後の我々は自らの手で民主化を勝ち取ったのではなく、それはすべてアメリカによって周到に準備されたものであった。そして、対米従属という形の中で今日まで生きてきた。では、それに終止符を打つにはどうすればいいのか？サチはなぜ息子を好きになれなかったのか、なぜ一人の人間として受け入れることができなかつたのかを考えてみるべきだろう。それは息子に原因があったのではないはずだ。彼女自身の問題だったにもかかわらず、その責任を息子に転嫁していたにすぎないのだ。そのことに気づかない以上、何も前には進まない。東京で会ったサーファーの一人の示唆的なセリフにも、彼女は何も気づいてはいない。彼女は、サーファーの若者のように紙に書き留めることもせず、何か大切な真実を忘れてしまっているのだ。

溶けてしまったチョコレートはもう元には戻らないのか？いや、形は崩れてしまっても、その本来の味はまだ失われてはいないはずだ。元の形は取り戻せなくとも、別の形への再生

---

録されている。

<sup>6</sup> 1956年度の『経済白書』の序文の一節で、戦後復興の象徴として流行語となった。これは英文学者の中野好夫が、1956年に『文藝春秋』2月号に発表した評論「もはや『戦後』ではない」から採られたもの。

の道はあるかもしれない。そうしない限り、めくらやなぎの根はどんどん地下深くに潜り、それこそ永遠に取り返しのつかないことになってしまう。つまり、戦後は永遠に続くことになるのだ。ここで再び白洲次郎を引用すれば、「新憲法なりデモクラシーがほんとに心の底から自分のものになった時において、はじめて『戦後』は終わったと自己満足してもよからう」(217)ということだ。

このように「歴史感覚や感性さえ失われた、平成日本の出口のない精神状況」(西村283)を描いた村上の作品に「トニー滝谷」(1996)<sup>7</sup>がある。この短編の主人公の苦悩はその父親の滝谷省三郎に原因がある。彼は戦前から戦後にかけて、実に気楽に過ごした人間である。

日中戦争から真珠湾攻撃、そして原爆投下へと到る戦乱激動の時代を、彼は上海のナイトクラブで気楽にトロンボーンを吹いて過ごした。戦争は彼とはまったく関係のないところで行われていた。要するに、滝谷省三郎は歴史に対する意思とか省察とかいったようなものをまったくとっていいほど持ち合わせない人間だったのだ。(114)

この父親はジャズに明け暮れ、戦争による苦労というものを体験していない。戦後は命の危険もあったものの、運良くその危機を免れ、日本に帰ってきてまた気楽な人生を歩む。さらに、あまりにも思慮に欠けていたと言わざるを得ないのが、両親ともに日本人でありながら、息子にトニーという名前を付けてしまったことである。それは米軍基地で省三郎が親しくなったイタリア系アメリカ人の少佐に薦められた名前であった。

少佐は自分のファースト・ネームであるトニーという名前をその子につければいいと言った。トニーという名前はどうかとも日本の子供の名前としてふさわしいものではなかったけれど、それがふさわしい名前かどうかなどという疑問は、少佐の頭には一瞬たりとも浮かばなかったようだった。滝谷省三郎は家に帰ると紙に「滝谷トニー」という名前を書いて壁にはり、それを何日か眺めていた。滝谷トニー、悪くないじゃないか、と滝谷省三郎は思った。これからはしばらくアメリカの時代が続くだろうし、息子にアメリカ風の名前をつけておくのも何かと便利であるかもしれない。(120)

そこから、トニー滝谷の苦悩が始まったのだ。これは言い換えれば、アメリカ軍による占

<sup>7</sup> この短編には三つのヴァージョンがあるが、藤井省三は『村上春樹のなかの中国』でそれらを詳しく分析している。本稿では、『レキシントンの幽霊』に収録されたものを使用した。

領下の日本の苦悩であり、対米従属のもたらす精神的空洞の予兆である。それはその後、「日本人が戦後レジーム（体制）そのものを最も享樂的に、オプティミスティックに、そして疑いもなく」（西村177）受け入れて生きていく先駆けとも言えるエピソードである——「トニー滝谷の本当の名前は、本当にトニー滝谷だった」（113）。「アメリカの時代」はそれからもずっと続いている。

その後、「閉じ籠りがちな少年」（120）として孤独な幼少期を過ごしたトニーは、成人したあともしばらく孤独な日々が続いたが、ある日突然恋に落ち、結婚することとなる。そしてやっと長い孤独から解放されるはずであった。しかし、妻となった女性には一つ大きな問題があった。それは洋服に対する異常な執着心だった。彼女は欧米のブランドものの洋服を見ると自制心を完全に失ってしまうのであった。トニーは経済的には何ら不自由はなく、彼女の洋服代を払うことには問題はなかった。とはいえ、あまりにも増え続ける高価な洋服に戸惑うトニーは、ある日彼女に少し洋服を買うことを控えるよう提案する。その提案を受け入れた彼女は、洋服の返品に行った帰り、車の事故であっけなく死んでしまう。膨大な数の洋服を衣装室に残したまま。

トニーは昭和23年生まれで、いわゆる「団塊の世代」に属している。日本人サーファーのひとりがサチのことを「ひょっとしてダンカイでしょう？」（70）というところからして、彼女もトニーとほぼ同年齢と推測できる<sup>8</sup>。二人はともに80年代の日本を謳歌した世代だ。それは経済的な豊かさと精神的空虚さが同居していた時代だ。トニーの年の離れた妻は昭和38年生まれという設定になっているが、彼女は夫のトニーの経済力がなければ高価な洋服を買い続けることはできなかった。その意味では、彼女も80年代の恩恵に浴したことになる。サチの息子も同様に、親の財力がなければサーフィンをするためにハワイに行くことはできない。彼はトニーの妻よりさらに10歳ほど年下になるが、二人の死はどこか重なる。そこにある共通点は何かといえば、二人はともに経済的楽観主義の時代の犠牲者ということだ。

妻の死後、洋服のサイズが妻と同じ女性を募集し、残された洋服を身につけるという条件で秘書として採用することを提案するが、選ばれた女性は衣装室で残された洋服を見て静かに泣くのであった。彼女が帰ったあと、トニーはその衣装室に閉じこもり、それらの洋服をただぼんやりと眺める。

それらの影は、かつては妻の体に付着し、温かな息吹を与えられ、妻とともに動いて

<sup>8</sup> サチは24歳で結婚し「二年後に男の子を産んだ」（77）とあるので、26歳で出産したことになる。その息子が19歳で死んだとき、彼女は45歳。それから10年ほどして二人の日本人サーファーに出会うので、その時の彼女は55歳か少し上ということになる。（作品では「十年以上」（64）とあるが、おそらくこれは10年ちょっと解釈してよいだろう。）そして、レストランでのイラク戦争（2003年）の話題を考慮すると、彼女は第二次大戦直後の1947年から1949年生まれの団塊世代にほぼ一致する。

いた影であった。しかし今彼の眼前にあるものは、生命の根を失って一刻一刻とひからびていくみすばらしい影の群れに過ぎなかった。それは何の意味も持たないただの古ぼけた服だった。(139-40)

そのうち徐々に「息苦しくなってきた」彼は「自分が今ではそんな服を憎んでいることにふと気づく。孤独に包まれながら、「もう何をしたところで、全ては終わってしまったのだ」(140)と悟ったトニーは、秘書の採用を白紙に戻すことを決意する。そして、すべての洋服を古着屋に引き取らせ、「二度と自分の目の触れない遠い場所」(142)へと葬り去る。それから時々その空き部屋を訪れるトニーは、そこに「死者の影の、そのまた影」を見るのであった。

年月がたつにつれて、彼はかつてそこにあったものを思い出すことができなくなっていった。その色や匂いの記憶もいつしか消えてしまった。そしてかつて抱いたあの鮮やかな感情さえもが、記憶の領域の外へとあとずさりするように退いていった。記憶は風に揺らぐ霧のようにゆっくりとその形を変え、形を変えるたびに薄らいでいった。それは影の影の、そのまた影になった。(143)

トニーには残された服が「妻が残していった影のように見えた」(139)というが、「トニー滝谷」に描かれるブランドの洋服と「死者の影」とは何だろうか？ブランドの洋服とは、つまり戦後の日本の経済発展の象徴的存在であり、それには所詮中身などなかった。それは単なる影のようなものだったのだ。その影はどんどん薄らいでゆき、やがて霧散していく。後に残ったのは採用を断った女の「静かな嗚咽」(143)だけ。ますます薄くなっていく影はどんどんその実態を失い、最後に残るのは顔も覚えていない女の「嗚咽」だけである。女はなぜ泣いたのか。なぜ残された洋服の山を見て、悲しくなったのだろうか？

やがて彼女の目に涙が浮かんできた。泣かないわけにはいかなかったのだ。涙はあとからあとから出てきた。彼女はそれを押しとどめることができなかった。彼女は死んだ女の残した服を身にまとったまま、声を殺してじっとむせび泣いていた。

トニーに泣いている理由を聞かれたとき、彼女は「これまでこんなに沢山の綺麗な服を見たことがないので、それでたぶん混乱し」(138)たのだと思うと答える。トニーの亡き妻の残された洋服を見て泣いた女は、そこに魂のないただの抜け殻を見たからだ。主を失った洋服は、行くあてもなくただそこにぶら下がっているだけである。これほど悲しい光景があるだろうか。そんな高価な洋服を買うことのできない女にとっては尚更だ。ただ泣くしかない。

自分には手が届かない、憧れだった洋服があまりにもみすぼらしく見えたのだ。こんなものに憧れを抱いていた自分が情けなくなってきたのだ。それはただのモノにすぎないと実感したのだ。トニーはなぜ女が泣いたのか理解できなかったというが、最後に洋服が中身、つまりは魂のない抜け殻にすぎないとわかった彼は無意識のうちに女の涙の意味を理解したのだ。

薄らいでゆく記憶とは戦争の記憶のことだろうか？影は幾重にもその影を作り続け、やがて限りなく薄くなっていく影には「欠落感」しか残されていない。この影のイメージはまさに多くの戦死者の影とも重なるものだ。この何か欠けている感覚や薄らいでゆく影は、「中国行きのスロウ・ポート」の中国人に関する三つの挿話と重なる。ただ、蘇るものはあの女の「静かな嗚咽」だけだった。そして、妻の顔さえ忘れてしまいそうなトニーだが、衣装部屋で涙を流した女のことがどうしても蘇るのである。それは、薄くなってゆく影の中にわずかに残るもののことを呼び覚ますのであろうか。残像のような微かな記憶の中には、消そうとしても消えない何かの核心部分があるのではないか。それは我々が無意識のうちに消したいと思う何かに染みついて消えないものだ。それを見えないものとして葬り去るのか、あるいはそれに真剣に目を向けようとするのか、ここに大きな差が生まれる。トニーはその形にならない何か漠然とした記憶に苛まれている。

その後、父の省三郎が「古いジャズ・レコードの膨大なコレクション」を残して死んでいった。やがてトニーはその「レコードの山」が煩わしくなり、それをすべて処分する。その存在にも息苦しさを覚えるようになったからだ。「記憶は不鮮明だった。しかしそれはそこに、しかるべき重量を持ってきちんと存在していた」(144)という描写は、レコードに付随する記憶のことだろう。それは漠然としたものではあったが、存在感を持つものであった。「日々移動する腎臓の形をした石」に描かれた世界と同様、どこにその石を移動しようともそれはすぐまた自分のところに戻ってくるのだ。処分することで目の前の視界からは消えても、それはまだそこにしっかりと存在しているのだ。戦争の記憶、敗戦の記憶、それらを一気に消去してしまった結果、戦後の日本人は「死角」のどこかにその記憶を保持する運命を辿ったのだ。漠然としてはいても、見えないようであっても、そこにしっかりと存在するものとして。

結局、洋服やレコードといったモノでしかその存在を支えることができなかったのだろうか、それらが消えたあと、トニーは「今度こそ本当にひとりぼっちになった」(145)のだった。亡き妻の衣装部屋のように、トニーの心は空虚以外の何ものでもない。それはトニーだけに限られたことではない。戦後、ひたすら経済的繁栄だけを追い求めてきた我々日本人のすべてに当てはまることである。こうして見てくると、「偶然の旅人」の中でピアノの調律師が言うせりふが重要な意味を持ってくる——「かたちのあるものと、かたちのないものと、どちらかを選ばなくちゃならないとしたら、かたちのないものを選べ。それが僕のルールです」

(34)。戦後の日本人にはこうしたルールは当てはまらなかったのだ。

村上の作品には多くの「死」が描かれるが、「ハナレイ・ベイ」においても主人公の息子が死に、それによって物語が動き出す。そして、村上は舞台をあえてハワイに設定し、この息子の死を「戦死」と結びつけようとしている。この展開は我々日本人の薄らいでゆく戦争の歴史への意識を呼び覚ますことが目的ではないだろうか。「歴史は過去のものではない」と村上はいう。「それは意識の内側で、あるいはまた無意識の内側で、温もりを持つ生きた血となって流れ、次の世代へと否応なく持ち運ばれていくものなのだ」(『小さな歴史』99)と。

村上は「我々はどこから来て、どこへ行くのか?」という問いをよく投げかけるが、戦後の日本人が心の奥底に隠したまま、忘れたふりをして生きてきた事実と正面から向き合えない限り、我々はどこにも行けないという作家の強烈なメッセージが聞こえてくる。我々はそれに真摯に耳を傾けるべきではないだろうか。終戦から75年以上が過ぎた今、戦後に終止符を打つ機会をこれ以上逃してはいけないのだ。

## V

ここで、「ハナレイ・ベイ」と『東京奇譚集』の他の四作品との関連をもう一度見てみると、一見他とは一線を画した異色の作品に見える「ハナレイ・ベイ」も、実は歴史認識の「カミングアウト」という観点から読むと、深いところでつながっているのだ。「偶然の旅人」では、自分の真実の内面を隠すことをせずに、表に出すことで自分を失うことなく生きていくことができる主人公の生き方が描かれている。それによって失うものもある意味大きかったが、もっとも大切なものと最後にはつながることができた。「どこであれそれが見つかりそうな場所で」には、アメリカ化された社会で生きることに疲れた男が登場する。アメリカの証券会社メリルリンチに務めている彼は、現実から逃れ、別の世界へと逃走するが、結局失踪中の記憶をすべて失ったままもとに戻ってくる。彼は何らかの出口、あるいは別の入り口を探して失踪したのかもしれないが、それを探していたのは実はその搜索を依頼された探偵本人かもしれない。この高度に資本主義化された社会の現実、ある種のクローズド・サーキットのようなものであり、内実は真実を避け、表面的な成功だけを追いかけている社会なのだ。自分のいるべき場所は鏡の向こう、すなわち、真の自分のいるところである。しかし、そこに到達することは容易ではない。常に模索するだけで、その目的地にはなかなか到達できない。そんな歯がゆさはあるものの、いつかはきっと見つけてみせるという意志の強さが描かれた作品だ。「日々移動する腎臓の形をした石」においては、自分の気持ちをいくら隠そうとしても隠しきれないことが描かれている。それはどこまでも追いかけてくるのだ。結局自分と真に向き合うことでしか、事態の解決策はないという結論に導かれる話だ。そして、最後の「品川猿」は、意識しないことで、あるいは忘れることで、真実に直面することを避ける



主人公みずきだが、それはまた別の深刻な問題を生むことになる。結局はクローゼットの奥にしまい込んでいた真の自分自身と最後は向き合うしかないことを悟る。

このようにそれぞれ結末は違ってはいるが、目指しているものは同じだ。それは、メタファーとしての「カミングアウト」だ。「偶然の旅人」の主人公はそれを達成することができるが、他の人物たちはまだ模索している段階である。「品川猿」のみずきも、到達点の入り口には立つことができたが、まだこの先どうなるかはわからない。サチはこの「カミングアウト」がなかなかできないでいる人物として描かれている。息子のすべてを受け入れることができない限り、彼女はどこにも到達できない。しかも問題はなぜそれができないのかにまだ気づいていないことだ。彼女の模索の旅は続く。おそらくこの先もずっと。ではその息子が象徴するものとは何か。彼女も結局は、メリルリンチの男と同様、戦後資本主義社会の犠牲者なのかもしれない。すぐ近くに答えが存在しているのに、それらが見えていない。別の方向にしか行こうとしていないのだ。日本人はこうしてさまよい続けるのか？

「ハナレイ・ベイ」を基軸としてこの短編集を読むと結論は明白である。それはつまり、我々日本人は戦後長きにわたり、戦争の歴史と正面から向き合ってこなかったために迷路に入り込んでしまっているということだ。それに向き合うことしか解決策はない。しかし我々はどこかでそれを避けてきたのだ。この短編集のタイトルになぜ「奇譚」という言葉を使ったのだろうか？かつて、『カンガルー日和』(1983)に収録されている「図書館奇譚」<sup>9</sup>にも見られるが、「奇譚」とは広辞苑によれば「世にも珍しく面白い物語・言い伝え」の意味である。しゃべる猿が登場するあたりは確かに奇譚ではあるが、「ハナレイ・ベイ」のどの部分が奇譚なのか。あるいは他の短編はどうなのか。それは戦後の日本人のある種のずさ、無神経さを揶揄してそう言っているのかもしれない。それは村上にとっては、とても「珍しく」、「面白く」、そして「不思議な」現象ということなのだろう。それは「日本奇譚集」と言い換えることもできそうだ。

「中国行きのスロウ・ボート」や「トニー滝谷」のように、『東京奇譚集』に中国や中国人は登場しない。しかし、意識するしないにかかわらず、すべての物語はどこかでそこにつながっているのだ。影の向こう側に隠れているにすぎない。それは村上春樹が、実際には直接戦争を体験していないにもかかわらず、父親の中国での戦争体験を意識の中で受け継ぎ、体験しているのと同じだ。「中国行きのスロウ・ボート」の最後は「友よ、中国はあまりにも遠い」(51)という言葉で終わるが、地理的な近さを思うとさらにその遠さが増幅される。逆に、ハワイ（あるいはアメリカ）はあまりにも近いという事実が浮かび上がる。しかし、ハワイ

<sup>9</sup> この作品は後に『ふしぎな図書館』にタイトルを変え、佐々木マキの挿絵で絵本として出版されている。また文体も絵本用に変更されている。さらにこのあと、ドイツのデュモン社より絵本として出版されたが、その日本語版のタイトルは再び『図書館奇譚』となっている。

は本当に近いのだろうか？それは中国と同じくらい「遠い」存在かもしれない。少なくとも、サチや彼女と同類の日本人にとって。我々はどれだけ本当のアメリカを知っているのだろうか？まわりにあふれるアメリカ文化の中で、我々はその表面だけを取り入れ、わかったつもりでいるだけなのかもしれない。村上の作品には、そんな日本とアメリカ、日本と中国の微妙な関係が描かれている。

最後に『ねじまき鳥クロニクル』の一節を見てみたい。「第2部 予言する鳥編」において、主人公の岡田亨が笠原メイと結婚について語り合う場面がある。亨は自分が結婚したとき、「どこか別の場所に行って、今の自分とはまったく違った自分になりた」かったという。彼は「それまでに存在した僕自身というものから抜け出し」、「その新しい世界で、本来の自分に相応しい自分自身というものを手に入れようとした」(198-99)のだ。これを聞いた笠原メイは、その考え方は間違っていると反論する。

「自分ではうまくやれた、別の自分になれたと思っていても、そのうわべの下にはもとのあなたがちゃんといるし、何かあればそれが『こんにちは』って顔を出すのよ。あなたにはそれがわかっていないんじゃない。あなたはよそで作られたものなのよ。そして自分を作り替えようとするあなたのつもりだって、それもやはりどこかよそで作られたものなの。」(200)

それはたしかに亨本人が言っているように「何か大きなことを見逃して」るし、そこには「何か根本的な間違い」(198)があるとメイは言っているのだが、「よそで作られたもの」とは何のことだろうか。それがわかっていないから、「そのことで仕返しされているの」だとメイは言う——「いろんなものから。たとえばあなたが捨てちゃおうとした世界から、たとえばあなたが捨てちゃおうと思ったあなた自身から」(200)。

この「よそで作られた」という笠原メイの言葉にはアメリカの影を感じざるを得ない。歴史に正面から向き合わず、それを忘却し、与えられた民主主義の中で新たな社会を構築してきた戦後の日本人の姿がそこにある。過去を封印しようとしても、それはどこまでも追いかけてくる。逃げるのではなく、まずはそれに向き合うことをしなければ、「新しい世界」は構築できないとメイは論じている。それは若いサーファーの言葉の背後からも読み取れるのではないだろうか——「忘れることが問題なんです」。この何気ない一言は我々の胸に鋭く突き刺さる。

(成蹊大学経済学部特別任用教授)

引用・参考文献

- 加藤典洋 (2015) 『戦後入門』, ちくま新書
- (2011) 『村上春樹の短編を英語で読む——1979～2011』, 講談社
- (2015) 『村上春樹は、むずかしい』, 岩波新書
- 白洲次郎 (2006) 『プリンシプルのない日本』, 新潮文庫
- ドーア, ロナルド (2012) 『日本の転機——米中の狭間でどう生き残るか』, ちくま新書
- 西村幸祐 (2012) 『幻の黄金時代——オンリーイエステイ'80s』, 祥伝社
- 藤井省三 (2007) 『村上春樹のなかの中国』, 朝日新聞社
- 宮脇俊文 (2017) 『村上春樹を、心で聴く——奇跡のような偶然を求めて』, 青土社
- 村上春樹 (2010) 『1Q84』 (Book 1～Book 3), 新潮社
- (2002) 『海辺のカフカ』 (上・下), 新潮社
- (1983) 『カンガルー日和』, 平凡社
- (2017) 『騎士団長殺し』 (第1部・第2部), 新潮社
- (1988) 『ダンス・ダンス・ダンス』 (上・下), 講談社
- (2020) 「小さな歴史のかけら」『猫を棄てる——父親について語るとき』, 文藝春秋
- (1986) 「中国行きのスロウ・ボート」『中国行きのスロウ・ボート』, 中公文庫
- (2007) 『東京奇譚集』, 新潮文庫
- (2014) 『図書館奇譚』 新潮社
- (1999) 「トニー滝谷」『レキシントンの幽霊』, 文春文庫
- (2019) 「猫を棄てる——父親について語るときに僕の語ること」『文藝春秋』6月号, 240～67頁
- (2010) 『ねじまき鳥クロニクル』 (第1部～第3部), 新潮文庫 (改版)
- (1983) 『ふしぎな図書館』, 平凡社
- (1984) 『螢・納屋を焼く・その他の短編』, 新潮社
- (1999) 「めくらやなぎと、眠る女」『レキシントンの幽霊』, 文春文庫
- Fitzgerald, F. Scott (1992), *The Great Gatsby*. New York: Scribner's. 村上春樹訳 (2006) 『グレート・ギャツビー』, 中央公論新社
- Murakami, Haruki (2007), *Blind Willow, Sleeping Woman*. Trans. Philip Gabriel and Jay Rubin. London: Vintage Books.