

平成二十六年 学位請求論文

野呂邦暢の文学的磁場
― 故郷喪失と自衛隊体験 ―

日本大学大学院芸術学研究科
博士後期課程芸術専攻

粕谷 光

【目次】

序章―先行研究と本論文の概要 1

第一章 体験と風景

第一節 長崎と諫早 6

- 一 原爆の長崎
- 二 水害の諫早
- 三 二重の喪失

第二節 帰郷者の視線 28

- 一 内部への〈視線〉―自己防衛と変身願望―
- 二 外部への〈視線〉―異郷への憧れ―
- 三 〈観察〉の意味

第三節 故郷へのまなざし 44

- 一 上京をめぐる葛藤
- 二 悠久の風景
- 三 失われゆく方言

第二章 手法の転換とその成果

第一節 長谷川修との関わり―往復書簡集を中心に―	64
一 出発点の相似―〈新しい文学〉を指して①―	
二 イメージの境界―〈新しい文学〉を指して②―	
三 歴史への傾倒―文学の領域―	

第二節 『草のつるぎ』の位置	85
----------------	----

- 一 「草のつるぎ」の問題点
- 二 「草のつるぎ」の転換に関する評価と問題点①―「草のつるぎ」までの評価―
- 三 「草のつるぎ」の転換に関する評価と問題点②―「草のつるぎ」への評価の問題点―
- 四 自衛隊の日常性と非日常性①―日常への絶望―
- 五 自衛隊の日常性と非日常性②―自衛隊への絶望―
- 六 『草のつるぎ』の位置

第三章 野呂にとっての自衛隊作品と戦争作品

第一節 自衛隊と文学	114
------------	-----

- 一 〈旧軍隊〉と〈自衛隊〉
- 二 自衛隊作品の時代背景
- 三 自衛隊と社会の距離
- 四 自衛隊の背負ったもの

第二節 野呂と太平洋戦争	149
--------------	-----

- 一 「失われた兵士たち」と「丘の火」

二 原体験としての戦争

第四章 家族の肖像

一 父と兄

二 妻と愛人

終章

主要参考文献一覧

二 原体験としての戦争	165
第四章 家族の肖像	
一 父と兄	
二 妻と愛人	
終章	185
主要参考文献一覧	188

序章―先行研究と本論文の概要

本論文では、野呂邦暢の生い立ちと創作環境、および作品成立の背景を考慮に入れながら、野呂文学の考察を行った。一方で同時代作家や似た傾向を持つ作品との比較を試みることで、その特性と独自性を考えていった。そのなかで既存の野呂論の問題点を指摘するとともに、いままで顧みられることがなかった視点から〈故郷喪失〉や〈自衛隊〉、〈家族〉といった問題について新たな考察を加えた。

最初に、野呂を論じるうえで外すことのできないいくつかの重要なポイントを確認し、さらに先行研究と同時代批評がそれらをどのように扱ってきたかを簡単に示しておくことにする。

《諫早》

第六十九回芥川賞候補になった「鳥たちの河口」（『文學界』一九七三年三月）や幕末を描いた歴史小説である「諫早菫日記」（『文學界』一九七六年一〇月）など、野呂は故郷である諫早を舞台にした作品を多数書いている。これには彼自身のふたつの体験が深く関わっている。ひとつは、幼少期を過ごした長崎への原爆投下を諫早から目撃したこと。もうひとつ

は、第二の故郷、諫早を襲った大水害である。こうした事情から、諫早での経験や風土を彼の文学の原風景と見る向きがあった。

《自衛隊と戦争文学》

野呂は第七十回芥川賞受賞作品である「草のつるぎ」（『文學界』一九七三年一二月）で〈自衛隊〉を書いた。〈自衛隊〉を描いた文学作品は当時に類を見ないものであり、その数はいまもって少数である。自衛隊を舞台にした野呂の作品群は、戦後派の戦争文学や、野呂自身が書いた『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（一九七七年八月 芙蓉書房）や『丘の火』（一九八〇年九月 文藝春秋）などの太平洋戦争をモチーフにした作品との関連と対照から論じられることが多かった。

《文体と作品傾向》

文体については丸谷才一が「志賀直哉から梶井基次郎に至る一系列の文体の、良質の継承者」¹としたのをはじめ、芥川賞選評でもその筆力は高く評価されている。また、宮原昭夫は「この作者の作品傾向を、ジャンルでくくってみれば、ひとつまず、ごく自然に梶井基次郎を念頭に浮かべられるだろう」²とし、城山三郎は「この人のものを読んで、もう一つ連想するのは、椎名麟三の世界ですね」³と述べた。また川村二郎

は、近代文学の風景の特性を「動の原理」に支配されたものだとしたうえで、野呂の表現方法を「どこかそれ以前にとどまっている」、「言葉の世界に嵌めこまれたまま制止しているかのようなたたずまいが、特徴的に感じられる」と指摘し、彼を「言葉の絵師」や「言葉の画家」と呼んだ⁴。このように、多くの評者は野呂の描写力の高さに注目している。

先行研究と評価

野呂に焦点を当てた主な研究者、批評家は以下のとおりである。まず、中野章子が野呂の評伝である『彷徨と回帰―野呂邦暢の文学世界』（一九九五年五月 西日本新聞社）を刊行している。これが現在、野呂を単独で扱った唯一の研究書となっている。浅尾節子は「野呂邦暢研究―作品年譜」（第一版『大妻国文第十三号』一九八二年三月、改訂第二版『大妻女子大学大学院文学研究科論集第五号』一九九五年三月）として野呂文学の足跡をまとめた。彼女によれば、野呂の遺した作品は「小説九十二、詩十三、随筆四八八、評論（解説、序文、月報、付録、時評、詩評を含む）六十二、その他（ラジオ台本、対談、座談、講演、推薦文、帯文、インタビュー、

アンケート含む）四十六で、合計七三四点」⁵ だという。それ以外には、猿渡学が「野呂邦暢試論―失われた故郷へのまなざし―」

（『東北工業大学紀要』…人文社会科学編第20号』二〇〇〇年三月）を、また、久門万佐子が同人誌『たうろす』で野呂論を書いている。

文学の現場では松本道介と川本三郎が諫早の風土との関わりを中心に、高橋英夫と川村湊は〈兵士的なもの〉という視点から「草のつるぎ」について論じた。先述の丸谷才一、川村二郎も野呂の文体を評価する評論を書いている⁶。

これまで、野呂はその文章力の高さ、とくに諫早湾の河口をはじめとする風景描写と、デビュー以前から試みていた詩作により培われた抒情性から〈感性の作家〉として見られることが多かった。しかしこうした側面にのみ拘泥すると、晩年の大作である『丘の火』を扱う際、松本道介をはじめいく人かが指摘したようなジレンマに陥ることとなる。松本はこの作品を「野呂らしくきらりと光る瞬間がいくら読んでも見あたらない」⁷としたが、野呂の作品は決してリリズムやイメージの鮮烈さだけで語れるものではない。

また、「草のつるぎ」が発表された際、自衛隊の是非についての議論が作品中に取り込まれていないことや、〈自衛隊〉というモチーフを扱ったこと自体に対して、一部の批評家や読者から批判が起

こった。野呂は自衛隊を書くにあたり、第三の新人の一人である安岡章太郎から「自衛隊を書こうとすればだ、何となく当世風の詰らない正義感が出て来るから、それを捨てることだ」⁸ という安岡らしいアドバイスを受けている。だが、「草のつるぎ」から自衛隊の是非についての議論が排除されたのは、単に安岡の助言に従ったためではない。そこには本論文で検討する、より複雑な事情があったものと考えられる。

他方では、畑山博が野呂の追悼文で「多作ぶりが一つのジャンルで系統立てて現れているのでなく、彼の多才な才能のあふれるまま様々なコースで行われていたことが、彼をいささか論じにくい作家と言う印象にしていると思う」⁹ と述べているように、野呂作品の多様性を問題にする見方もある。

そのためか、野呂を論じたものはほとんどが作品論にとどまり、野呂文学に通じる諸問題を俯瞰的かつ包括的に検討した評論、論文は見あたらない。野呂の死後、文学誌等で彼の名を見ることは少なくなつた。しかしながら、未収録だった作品を多数含む『随筆コレクション』（みすず書房）が出版され、同じく未収録作品を加えた『小説集成』（文遊社）の刊行も進み、その価値は近年見直されつある¹⁰。

本論文の概要

中野章子は野呂の作品を〈三つの流れ〉として、「草のつるぎ」「壁の絵」「丘の火」などを〈自己の自衛隊体験を含む過去の戦争をテーマとしたもの〉、「海辺の広い庭」「一滴の夏」「二人の女」などを〈私小説風の現代もの〉、「諫早菖蒲日記」「落城記」などを〈九州を舞台とした歴史もの〉とに分けたが¹¹、その分類方法は論拠に乏しく、主題などの点から同じカテゴリーに入れることをためらう作品もある。

本論文ではそうした区分を設けずに、時代や手法、また作品の主題とそれに関わる要素ごとに触れていく。便宜上、『草のつるぎ』(第一部「草のつるぎ」、第二部「砦の冬」)を境にして、野呂の創作期間を〈前期〉と〈後期〉とした。

論文全体は四つの「章」から成り、各章をさらにいくつかの「節」に分けた。各節にはいくつかの「項」を設け、議論のポイントが明確になるように配慮した。

〔第一章 体験と風景〕では、デビュー以前から晩年の歴史小説の登場までを幅広く扱う。

〔第一節 長崎と諫早〕では主に〈長崎原爆〉と〈諫早大水害〉を合わせた〈二つの故郷喪失〉の差異を検証する。そこから、喪失に対する野呂の心理とそれらをモチーフにした作品の捉え方について述べる。

〔第二節 帰郷者の視線〕では、デビュー以前に野呂が体験した過酷な労働環境や、それに由来する労働への拒否感と社会での帰属を持たなかった期間が、作品に与えた影響を見ていく。

〔第三節 故郷へのまなざし〕では、生活面や風景、方言といった、野呂作品のなかで〈故郷〉を述べるうえで欠かせない要素について見ていく。

〔第二章 手法の転換とその成果〕では、デビュー直後と、「鳥たちの河口」から「草のつるぎ」の間に起こった手法の転換について述べる。そして、「草のつるぎ」を野呂文学上でのどのように扱うべきかを検討する。

〔第一節 長谷川修との関わり―往復書簡集を中心に―〕では、野呂と親交のあった作家、長谷川修との往復書簡集を紐解き、そこから両者の関係と目指していた〈新しい文学〉について論じる。

〔第二節 『草のつるぎ』の位置〕では、野呂論でもっとも多くが述べられているであろう「草のつるぎ」と、それに類する

〈自衛隊〉を扱った作品を、野呂文学のなかでどのように位置づけ、解釈するかを改めて検討する。

〔第三章 野呂にとつての自衛隊作品と戦争作品〕では、『草のつるぎ』と野呂以外の作家が書いた〈自衛隊作品〉との比較を通じて、野呂の〈自衛隊作品〉と〈戦争作品〉の意味を考える。

〔第一節 自衛隊と文学〕では、浅田次郎、杉山隆男、海辺鷹彦といった作家が書いた〈自衛隊〉作品を比較対照にしながら、〈文学〉と〈自衛隊〉の関係を明らかにしていく。

〔第二節 野呂と太平洋戦争〕では、野呂が書いた太平洋戦争をモチーフとした作品から、彼の創作における原体験を考察する。

〔第四章 家族の肖像〕では、いままであまり取りざたされることのなかった、野呂と家族の関係が作品内でどのような変遷をたどるかに注目する。また、離婚後に発表された不倫を描いた作品から、野呂の女性問題を考える。

《注》

1 丸谷才一『雁のたより』（一九七五年四月 朝日新聞社）三〇頁。

- 2 宮原昭夫「無私の視線」(野呂邦暢『十一月・水晶』付録一
九七三年二月 冬樹社)二頁。
- 3 饗庭孝男・城山三郎「対談時評―世代と社会性」(『文學
界』一九七六年十一月 文藝春秋)二一七頁。
- 4 川村二郎「言葉の絵師」(『すばる』一九七九年二月 集英
社)二九三頁。
- 5 浅尾節子「解題」(野呂邦暢『小さな町にて―随筆コレクシ
ョン2』二〇一四年六月 みすず書房)五〇九頁。
- 6 詳しくは論文に附した「主要参考文献一覧」を参照。
- 7 松本道介「蘇る記憶―野呂邦暢論」(『文學界』一九八四年
一月 文藝春秋)一八一頁。
- 8 野呂邦暢「草のつるぎ」をめぐって」(『兵士の報酬―随
筆コレクション1』二〇一四年五月 みすず書房)九八
頁。
- 9 畑山博「含羞の人」(『すばる』一九八〇年七月 集英社)
五一〜五二頁。
- 10 二〇一四年八月現在、みすず書房からは『兵士の報酬―随筆
コレクション1』(二〇一四年五月)『小さな町にて―随筆
コレクション2』(二〇一四年六月)が、文遊社からは『棕
櫚の葉を風にそよがせよ―小説集成1』(二〇一三年六月)
- 11 『日が沈むのを―小説集成2』(二〇一三年九月)『草のつ
るぎ―小説集成3』(二〇一四年五月)(全八巻予定)が刊行
されている。
- 中野章子『彷徨と回帰―野呂邦暢の文学世界』(一九九五年
五月 西日本新聞社)一四二頁。

第一章 体験と風景

第一節 長崎と諫早

一 原爆の長崎

野呂邦暢は長崎と諫早という二つの故郷を持っている。そして、それぞれを違った形で失った。長崎原爆と諫早大水害という災害により失われた故郷は、彼の文学観につよい影響を与えた。これまでの野呂に関する批評を見る限り、この二つの出来事は野呂を故郷喪失者として語るうえで〈二度の故郷喪失〉としてまとめられる傾向にある。しかし、その喪失過程には大きな違いが指摘できる。

本節ではこれらの異なる性質を持った喪失が、野呂の作品におけるどのような要素にかかわるのかを確認し、整理していく。また、長崎と諫早をめぐる体験が、作品上に現れてくる過程を見ながら、野呂の創作に及ぼした影響を考察する。そのうえで、彼の故郷に対する視線や、思考の基礎を明らかにしていきたい。

一九三七年九月二十日に生まれた野呂は、八歳になる年の二月まで長崎市の浦上で過ごした。第二次世界大戦末期、父が陸軍に招集されたことにより、彼は残された家族とともに、母方の実家である

諫早市へ疎開した。この長崎から諫早への移住は、厳密には〈疎開〉と呼べるかどうかは疑問だが、野呂自身が作品内やエッセイで〈疎開〉と称しているため、本論文でもそれに従う。

そして、諫早へと移った一九四五年の八月九日、諫早から長崎に原子爆弾が投下されるのを目撃した。そのときのことを彼は次のように書いている。

その日、私は長崎の北東二十四キロの所にある諫早にいた。小学二年生であった。私が長崎から諫早へ疎開して五カ月たった。蟬とりか川遊びに行く途中であったと思う。ふいに町並みが異様な光の下で色を変えた。顔を上げると正面に白い光球が浮かんでいた。天空にもうひとつの太陽が現れたかのようにであった。どす黒い煙の上で、太陽は黄色い円盤にすぎなくなった。煙の下に火で縁取られた山の稜線が見えた。壮大な夕焼けが広がった。夕焼けは夜も消えなかった。（「ある夏の日」）¹

八月九日は雲ひとつない上天気だった。わたしは友達と公園へ蟬とりに出かけた。その途中、空にまばゆい光がひらめいた。白い光の球に見えたが太陽ではなかった。それは別の空に

輝いていた。しばらくして鈍い爆発音が伝わって来た。午後になると諫早には灰の雨が降った。布きれや紙屑の黒っぽい燃え灰が長崎の方から風に乗ってあとからあとから降り続いた。

（「死の影」）²

野呂はこのほかにも、当時の体験を作品内でいく度も書いていく。たとえば、あるエッセイでは「少年時代の入り口で終末の世界とでもいうようなこの世界の破局を目撃した。（略）私と同じ世代の作家たちは大なり小なり敗戦を魂のもつとも柔らかい部分に刻印していると思う」³とある。

長崎にあった生家は爆心地からおよそ一キロ（資料により八百メートルから一キロたらずと差異があるが大きな違いはない）のところにあり、置いてきた什器もろとも原子爆弾で焼失した。そして、別れてきた長崎市立銭座国民学校（小学校）の級友たちも爆心地の近くに住んでおり、ほとんどが死亡、または行方不明となった。野呂はもしかしたら生き残っている者がいるかもしれないと、後に新聞に投書するなどして彼らの行方を捜した。しかし、その甲斐なく、級友たちからの反応はなかった。その後、生き残りの一人を知る人物から連絡があり、再会することができたのは、終戦から三十年後の一九七五年のことだった。その人物は原爆投下時、長崎郊外

にいて難を逃れたという。

この幼少期に突如として訪れた喪失は、暮らしていた家や級友、町並みといった野呂の知る長崎を奪っていった。それは諫早で暮らす家族以外のすべてを、手の届かぬ彼方へ消し飛ばしてしまうほどのものだったと言える。

あなたの郷里は？　ときかれたとき、ためらわずに長崎と答えはするものの、そのつど微妙な違和感を覚える。たしかにわたしは長崎で生まれ、幼時八年間を過ごしたのだが、このときまどいはどうしたものだろう。生家は爆心地から一キロたらずの浦上で、記憶にあった道々と丘は地上から永久に消え失せ、子供の私が馴れ親しんだ土地は二度とそこへ戻ることでできない架空のものになってしまった。

再建された街は昔の街と似ても似つかぬ街であるように思われた。わたしの街は依然として灰の底に沈んだままである。疎開地の諫早で、戦後わたしはずいぶんこの故郷の喪失感に切ない思いをしたものだ。⁴

そう野呂自身が述懐したように、戦後の長崎はもはや彼のなかでは自分の生まれ故郷とは別の街と化していた。幼かった彼にとつ

て、それはまさに「世界の破局」にほかならなかった。〈長崎〉という故郷の喪失は、彼の作品に〈戦争〉と〈原爆〉というモチーフを与えることとなる。

だが、野呂の遺した作品で、直接、間接を問わず、原水爆が描かれているものは多くない。もつとも早く書かれたのは「世界の終り」（『文學界』一九七二年六月）であり、第三次世界大戦を仮定した作品であった。まぐる漁船第三永福丸の甲板員である主人公は、ある日、船上から丁環礁の方角に巨大な火の柱と傘形の雲を目標撃する。これは一九五四年にビキニ環礁で行われたアメリカの水爆実験と、それによって被爆した第五福竜丸をモデルにしたものであると推測できる。そして、船員たちが実験か事故かと憶測を交わすなか、無線室から出てきた漁労長の「とうとう例のものがおっ始まったんだよ」という一言で、新たな戦争が始まったのだとわかる。

被爆した船員がつぎつぎと倒れていき、生き残った主人公は無人島に漂着する。そこで、〈そいつ〉と呼ぶ正体不明のもう一人の漂着者と対立しながらサバイバル生活をする。タイトルでもある「世界の終り」という言葉は作品中にも現れる。

次に書かれたのは「不意の客」（『別冊文藝春秋』一九七三年三月）という作品である。この作品は戦後二十年たったある日、主人公である深尾のところに、長崎時代の級友の生き残りだという人物

が訪ねてくるところからはじまる。深尾は二週間前、新聞の読者欄に級友の行方を捜す広告を載せていた。自宅に転がり込んできた級友と共同生活をしながらも不審におもい、裏で彼の素性を探っていた。結局、やってきた男は級友の名を騙る偽物であった。しかし、この作品で注目したのは次の部分である。新聞に広告が載った日から、深尾は奇妙な電話をいく度か受ける。電話口では「風邪でもひいたような変にかすれた声」が咳きこみながら彼の名を呼ぶ。

接触の悪い古ラジオのように受話器の奥からは物のこすれる音や大勢の人声がする。声はとぎれがちでききとりにくかった。

「もしもし、深尾さん？……わたしは……国民学校……の新聞広告を……」

三分後、チャイムが鳴り電話はぶつりと切れてしまう。四五回このようなことがあった。声はそのつど別人のようだったが、低くかすれた点は共通で、ざわざわした噪音の向こうからとぎれとぎれにわたしの名前をたしかめるだけである。⁵

そして、友人を騙る男の身元を確かめるために訪れた長崎で、彼はこの電話を思い出す。そこで「あれは死者の声ではないのか。わ

たしは不用意に彼らをおこしたのではないだろうか。電話の声は死の世界からわたしの広告に対してかかってきた返事かもしれない」という考えが頭をよぎる。野呂はエッセイのなかで

わたしが生きながらえているのは単純な偶然にすぎない。わたしが生まれた浦上という町は地上から永久に消え失せた。幼な馴染たちも皆死んだ。わたしは残った。長崎という土地にわたしがつながっているのはそういう事実である。⁶

と述べている。幼かった友人たちは死に、自分だけが生き残ったという事実がいやおうなしに彼を苛む。そこには失われてしまった〈長崎〉と亡き級友に対する哀惜が感じられる。そして、自分だけが偶然生き残ってしまったというわずかな後ろめたさが垣間見えるのである。

最後に原爆を書いた作品は「藁と火」（『すばる』一九七七年六月）である。諫早に住む少年であるサトルを主人公にし、長崎に原爆が投下されたことが描かれている。兄弟がまったく登場しなかったり、原爆が落とされたときは屋内にいたり、事実と食い違う部分があるが、主人公が原爆体験時の野呂と同年代の少年であることや、長崎から疎開してきた点などを見ても、当時の体験が色

濃く反映されている。ただし、この「藁と火」が本の形になったのは、野呂の死後三十年以上が経った二〇一一年五月出版の『白桃野呂邦暢短篇選』（みすず書房）に収録されたときであった。

この作品でもまた「世の終わり」という言葉が登場する。しかし、幼いサトルにはその意味が理解できない。

世の終わり……祖母がときどき口にする言葉である。それがどういふことなのか彼にはわからない。夏休みの終わりということならわかる。休みが終われば新学期が始まる。のべつ甲高い声で生徒にわめきちらす女のせんせいとまた顔を合わせなければならぬことを思うだけで、少年の気は滅入る。宿題はまだ半分もやっていない。新学期が訪れる前に（世の終わり）が来ればどんなにいいか。（略）

いっそのこと丘の向こうにある自分の町に新型爆弾とやらが落ちればいい、と彼は思う。⁷

少年にとっては戦争よりも、身近な学校のことを気がかりなのだ。祖母に言いつけられた朝夕の掃除から解放されたいと願い、少年はもう一度、町に爆弾が落ちればいと考える。子供心にそれは自分の死とは結びつかず、ただ嫌なことから逃げるための逃避の願

望に他ならない。

そして長崎に原爆が落とされ、家を飛び出したサトルは多くの人に混じってその光景を目の当たりにする。いろいろな憶測が飛び交うなか、額縁のかけらや鍋蓋、破れたシャツなどが、二十四キロ離れた諫早にまで届き、次いで黒っぽい灰まじりの雨が降った。日照り続きだったため、彼は降りだした雨に喜ぶ。しかし、家に帰ると事態を察した母と祖母の様子は一変している。母は長崎から運ばれてくる怪我人の看護のために家を出、祖母は大事にとっておいた鶏をつぶして家族に精をつけさせようとする。その血を茶碗に満たし、飲むように促す。サトルは祖母の鬼気迫る態度に気押しされそれを飲み干す。食事のために帰ってきた母は、傷病人の凄惨な姿を見て、まともな受け答えもできず、十歳も老けこんだかに見えた。彼は見つからないように母のあとに続いて家を出る。そして駅前広場で被爆した怪我人たちを目にする。そこで油を塗られるか血にまみれた怪我人だけが炎の照り返しに輝くのを知る。暗くなり広場をあとにし丘の上に佇む彼は、民家よりも町をめぐる丘の方が明るいことに気づく。それは丘の中腹で死者を焼く火であった。

それでも彼は翌日になれば、原爆投下時、家具を運びに長崎に向かっていた叔父の安否より、そこに残してきた玩具に気を取られている。しかし、大切にしていた玩具はもはやそれほど大事に思えな

くなくなっており、彼は「ソカイモン」と自分を殴るいじめっ子に幻燈器をわたして、機嫌をとるのがかなわなくなったことに落胆している。そして叔父は捜しに行った母と一緒に帰ってくると信じている。戦争に対する気がかりは、もしかしたら父が帰ってこないかもしれないという一点にのみ向けられている。それを考えた瞬間、彼のなかで母や叔父も帰ってこないのではないかという不安が、ようやく首をもたげるのである。

この作品の大きな特徴として、ここまでの概要で述べたように、少年の視点から長崎原爆が描かれている点が挙げられる。当時七歳だった自身の体験を通して、子供と大人の意識の差を明確にしたのは一つの成果だと言える。

「世界の終り」「不意の客」「藁と火」という三作について述べてきたが、「世界の終り」は主人公の無人島でのサバイバル生活、また「不意の客」では級友を騙る男との奇妙な共同生活に物語の比重が置かれており、この二作は原爆を主題にしているとは言えない。したがって、野呂が本格的に原爆を扱ったのは「藁と火」のみである。

では、「藁と火」は、いかにして成立したのか。それを明らかにするために、未発表作品である「解纜のとき」と、一九七五年に第七十三回芥川賞を受賞した、林京子の「祭りの場」との比較から考

えてみたい。

野呂には「解纜のとき」と仮題された未発表作品がある。原爆症の男を主人公にした作品で、友人である長谷川修との文通のなかでも触れられている。野呂が作品のプロットを書くのに使っていたクッキーブック（諫早市立諫早図書館蔵）にも、「解纜のとき」と仮題されたページがあり、その原型を見ることができる⁸。

ルポライターの男をもう一人の主人公にしながら、この作品は長く書き継がれた。原稿用紙千枚もの大作であった。彼の死の前に脱稿はしたものの、結局、現在に至るまで発表はされていない。原稿は野呂の死後、母親によって親しかった編集者に送られたという⁹。

そして、長崎原爆を描いた過去の作品の一つに、林京子の「祭りの場」がある。林は上海から日本に戻り、長崎の女学校に通っていた。学徒動員で三菱兵器製作所大橋工場に動員され、そこで被爆した。十五歳だった。そのときの体験をもとに書いたのが「祭りの場」である。

野呂はこの作品と原爆体験をめぐり、林と対談している。「昭和二十年八月九日―芥川賞受賞作『祭りの場』をめぐって」（『文學界』一九七五年九月）と題されたこの記事には、注目すべき発言が見られる。

都市中央に原爆が落とされ、軍人や科学者、学校関係者を含めた多数の犠牲者を出した広島に比べ、長崎で原爆が投下されたのは工場や住宅の多かった区域であり、市街地は被害をまぬがれた。次の引用はそうした事情を踏まえたうえで語られた部分である。

林 広島にしても長崎にしても、原爆のこわささえわかれば

ばいいんだという気持ちでありますから、祈りの長崎とか、広島が積極的だとかいわれても、あまり関係もないことだとおもっているんですが、祈ってばかりでも、ちよつと……

野呂 祈りの長崎なんて、長崎の人があんなことを言いだしてはいないんです。広島でも長崎でも共通しているのは、やはり、被爆者たちが、自分たちの苦しみは口で言ったって他人にはわからないんだ、という、それが一番大きいんじゃないですか。その人たちの沈黙が、私は、一番超えがたい想いのように感じられます。

10

この沈黙については、長崎は土地柄クリスチャンが多い町であり、宗教的な意識や、罪を許さなければならないという精神からく

るものではないかと、同対談内で指摘されている。一方で、クリスマスチャン同士ならばそうした共通認識が持てるかもしれないが、そうでない者のなかには違和感を持つ人もかなりいるだろうと野呂は述べた。

長崎原爆を扱った文学作品は、広島に比べて決して少なくはない。二〇一一年六月に刊行された『コレクション・戦争と文学¹⁹

―ヒロシマ・ナガサキ』（集英社）を紐解いてみても、林京子をはじめ、山田かん、川上宗薫、竹山広、三輪明宏、後藤みな子、松尾あつゆき（掲載順）といった面々が、長崎で被爆、もしくは家族を亡くした感懐を、小説や和歌、俳句のかたちで発表している。また、井上光晴、青来有一などの長崎に所縁のある作家も、被爆はしていないが長崎原爆を扱った作品を書いている。

しかし、被爆者が原爆体験をどう思うかについては、創作者との間に意識の乖離があったことも確かである。被爆者であり創作者でもある林は、次のように語った。

私はそれがこわいんです。これ（「祭りの場」のこと 筆者注）を書きましたことですね。お手紙を下さる方たちはまだいいと思うんですけども、きつとお読みになって、ものも言わない方がいらっしやると思うんですが、そういう方たちに対し

て、私は傷をあばいているんじゃないかな、という気が非常にするんです。 11

また、「売り物にするな」といった非被爆者からの声に対しては、次のように述べた。

第一、たくさんの友だちが死んでいますから、それを売り物にするほど、私は凶太く神経ができていないし、被爆者はそういうことはできないと思うんですね。そこがやはり、被爆してない人と、した人の違いでしょうか。 12

こうした被爆者と非被爆者の意識の差については「祭りの場」内でも、「被爆者」の前歴は名誉なことではないのだ。遺伝因子の問題まで絡んで、出来れば隠したいというのが本音である。明子（被爆した友人の一人 筆者注）や私たちの痛みは年々私たちだけの問題になりつつある」というふうに語られている。この前の部分では被爆者をモデルにした怪物が漫画に載ったという新聞記事を紹介し、「忘却」という時の残酷さを味わったが、原爆には感傷はいらぬ。これはこれでいい¹³ とした。どんな形で取り上げられるにせよ忘れられるよりはいい、というおもいには、「被爆とは

被爆者個人の体験ではなくて、人間全体の問題」¹⁴ であるべきだ
という林の意見が見て取れる。

この両者の間にできた意識の断層を繋ぐ、架け橋としての作品、
を書くことが彼女の創作目的のひとつだった。そして、言うまでも
なく、野呂は非被爆者の側に立っている。加えて、原爆投下時、彼
は七歳であり、まだ分別を持つ年齢ではなかった。そのため、彼の
なかには原爆に対する〈経験〉が欠けているのだ。個人的に故郷と
友人を失ってはいるが、被爆者の意識や当時の詳細な状況について
は、情報をもとに書くしか方法がないのである。

誤解を恐れずに言えば、野呂の「世界の終り」と「不意の客」に
は、孤島でのサバイバルや、相手の正体を探るミステリといった要
素があり、〈原爆〉という問題のみが真剣に迫及されたものではな
かった。また、ここで述べた被爆者と、非被爆者の考え方の違いは
そのまま、彼が被爆者を主人公とした「解纜のとき」を書きあぐね
た理由でもあったと推察できる。そして、「祭りの場」と林との対
談を通して野呂の胸中に、自分に表現できる長崎原爆とはなんなの
か、という真摯な問いが生まれたことは想像に難くない。その答え
こそが「藁と火」であり、そのなかで、自分しか書けない原爆体
験を素直に書くこと、であったと考えられる。

野呂の初期小説作品である「或る男の故郷」「壁の絵」「白桃」

「ロバート」などには第二次世界大戦や朝鮮戦争といった、〈戦
争〉の名残がうかがえるが、それらは「鳥たちの河口」が発表され
た一九七三年ごろから一度影をひそめていく。そうしたなかで原爆
を扱った「藁と火」が一九七七年六月に書かれたのには、同年三月
まで『修親』で連載された「失われた兵士たち―戦争文学試論―」
により自身の戦争体験が見直されたことと、一九七五年に被爆者と
して〈体験〉を作品化した、林の「祭りの場」に触発されたことが
関係しているのである。

さらに彼は「藁と火」の前後に、「失われた兵士たち」と「丘の
火」といった〈戦争〉をモチーフにした作品を書いている。それを
考えれば、長崎の〈故郷喪失〉は、原爆だけでなく〈戦争〉を扱っ
た作品の起点と見なすことができる。

二 水害の諫早

一九五七年七月二十五日、諫早はその姿を大きく変えた。豪雨に
より市内を貫流する本明川が氾濫し、洪水が町を襲ったのだ。後に
諫早豪雨、または諫早大水害と呼ばれたこの災害により、野呂は十
九歳で再び故郷を失うこととなった。この水害による死者の数は資

料により差があり、その人数は最少で四百人超、最多で七百人あまりとなっている。野呂の作品でも、触れられるたびにその人数は変わっているが、晩年に当たる一九七八年十月に書かれたエッセイから引用すれば「死者五三九人、重軽傷者一四七六六、全壊流失した家屋は七二七戸」¹⁵とある。このなかには、川沿いにあった野呂の家も含まれている。家族は避難して無事だったものの、市街地の大半は被害をまぬがれなかった。

記録によると元禄年間（一六八八〜一七〇四）にも同等の洪水が発生している。小規模な氾濫は毎年のように起こっており、川の近くの住宅では床上浸水はあたり前で、水嵩が増したときには筏を作って難を逃れたという。これは丘に囲まれ、川や水路の多かった「水の町諫早」の一面でもあった。水害後、本明川は一級河川に指定された。日本一短い一級河川だ。整備された水門の開閉には水役と呼ばれる人間が携わり、治水においては市長より強い権限を持つという¹⁶。こうした対策が、この水害がどれほど町に大きな影響を与えたかを物語っている。

水害と同じ年の六月に佐世保陸上自衛隊に入隊し、前期教育訓練を受けていた野呂は休暇を与えられ一時帰省する。そのときのことには芥川賞受賞作である「草のつるぎ」にも書かれた。翌年、配属先の千歳で自衛隊を依願退職し帰郷した彼の眼前には、いまだ洪水の

爪痕をつよく残す町が横たわっていた。野呂がデビュー以前につけていたノートをもとに刊行された『地峡の町にて』（一九七九年七月 沖積舎）には、次のような箇所が見られる。

屋根にも壁にも泥のこびりついた痕がある。昨年の夏、街は洪水に襲われたのである。倒壊しかかった家があり、倒壊しない家がある。どれも一様にさまざまな角度に傾き、薄い茶褐色の膜でおおわれているかに見える。¹⁷

エンドマークが映りフィルムが巻き取られ明りがついた。座席に残っているのは二十人といなかった。そのときぼくは気づいた。映画館の灰色の壁に床と平行に茶色の線がくつきりと走っている。洪水の水位である。それは立ちあがった人間の頭より高い所にあった。¹⁸

前者は千歳から諫早に帰ってきた彼の目に飛び込んできた町の風景であり、後者はその後、失業手当で暮らしながら、映画を見たときのものである。城下町の面影を残した市の中央部は、豪雨による洪水で失われた。この水害による諫早の変貌は、野呂自身が作品内で触れるときも、長崎に続く第二の故郷喪失として語られる。こう

した事情を背景に、野呂と故郷を論じる際、一般的には〈長崎原爆〉と〈諫早大水害〉という二度の〈破壊〉を以って、〈二つの故郷喪失〉という扱われ方がされてきた。

しかし、諫早における喪失は、まだ終わっていないかった。その後、水害によって失われた町の〈復興〉として、大規模な公共事業が行われていく。それによって近代化を施され町全体が変わりゆくことこそ、彼にとって真に諫早での喪失となるものだったと指摘できる。野呂は当時の状況を次のように書いている。

諫早はこれ（大水害 筆者注）以後、国の援助による新しい都市計画の青写真にもとづいて、川は二倍に拡げられて護岸工事をほどこされ、市内を網の目状に流れる掘割にも水門が整備された。壊滅した市街地の道路は幅が広くなり、すべて舗装された。洪水以前は舗装されているのは市街地の二割程度にしかすぎなかった。新しく通じた道路も多い。

洪水以前と以後とは、町のイメージは大きく変る。以前のそれはさきにも書いたように、眠ったようにひっそりとしたたがずまいの城下町であった。19

こうした工事が町のあちこちではじまり、「眠ったようにひっそ

りとしたたがずまいの城下町」だった諫早は、にわかには信じられなかった。工事車両の騒音が町にあふれ、開発にともなう多くの労働者が流れ込んできた。そうした人たちのために、食堂と酒場が増えた²⁰。

長崎新幹線のターミナル建設、九州横断高速自動車道、大長崎都市圏建設、橘湾（千々石湾）流通拠点開発、長崎県南部地域総合開発と、主なものだけでもこのような計画が持ち上がっており²¹、諫早は急激な都市化を遂げていくことになる。

県外からはデパート並みの大型スーパーが参入し、長崎からあふれたサラリーマン家庭のために、〈ニュータウン〉と呼ばれる新興住宅地が郊外に建設された。この新設の商業施設には諫早外から足を運ぶ者も多く、また、〈ベッドタウン化〉により長崎から多くの家族が流入した。このような〈復興〉にかこつけた都市計画による町の変化への驚きを、野呂は次のように書いた。

意外な所に道路が通じていた。森が切り払われて住宅地になつており、丘が崩されて公園になり、川が埋め立てられ、旧道がふさがれ、畑地が工場用地に変わっていた。

同じ土地にずっと住んでいてもここ五、六年の町周辺の変わり様はいちじるしい。バスの車窓から私は呆然と流れ去る風景を

見ていた。小半日も乗ったあとははるばる遠い町へ旅をした気になった。

22

この一文は一九七六年に発表されたエッセイからのものだ。つまり、諫早の変化は一九七〇年前後から顕著になったものと推測できる。

ごたぶんにもれず諫早の郊外にもニュータウンと称する住宅団地がひらけている。私が小学生だった当時は、山林であり田畑であった所に舗装道路が四通八達、これが諫早かとたまに訪れて目を疑うこともある。

(略)

せんだって市立図書館で、洪水以前に撮られた諫早の写真展が催された。ふるい家並み、跳び石の並んだ川、桜の古樹が見事だった川辺の道、石造のアーチ橋などは消えてしまった光景である。

23

ところどころに残っていた水害以前の面影も、開発によって塗り潰されようとしていた。そして先に述べた「ベッドタウン化」による長崎からの人々の流入と、交通網の発達や商業施設の充実による

市外からの往来の活発化は、それまで諫早に住んでいた人々にも変化をもたらした。彼らの顔からは次第に「諫早らしさ」が消えていったのである。野呂はスーパーに訪れる買いもの客を観察しながら、次のような印象を抱いていた。

彼らにはどこかしら諫早という風土とはまるで無縁の、そしてこういつてよければ異質の雰囲気認められる。三年か四年で転勤するのが日常となっているサラリーマン特有の感じである。(略)

もちろんスーパーの食料品売り場には、ニュータウンの住人だけでなく、先祖代々の地に住み着いた諫早人も訪れる。近在の漁師、百姓も来る。しかし、いったん地階へおりて売り場に立てば、どういうわけか彼らも土着の諫早人らしい影を失い、ニュータウンの住人のように土地の個性がとぼしい人間に変ってしまうのである。

24

逆に、諫早の人だと思っていると、それが福岡や大阪の人だったということもあった。そして彼は「私はスーパーの地階食料品売り場で、何年かさきのわが町を見ているのかもしれない」と締めくくった。洪水は町並みだけでなく、諫早に住む人々から風土の匂いま

でも洗い流していったのである。それは彼に「どこか異郷の町に運ばれて来たような錯覚」を与えるのに十分なものだった。

これらは、一瞬にして失われてしまった長崎に比べれば、長い時間をかけて起こった喪失だった。二つの喪失には、こうした過程の違いが指摘できる。そして、原爆によって完全に過去との断絶を余儀なくされた一度目の喪失に対して、諫早での喪失はまだ（進行中）の状態であり、抗うことのできるものだった。

野呂は幼少期に遊び場とした本明川や城下町の雰囲気が残る町並みなど、諫早に見られる多くの風景を好んだ。そのなかの一つに、諫早湾（有明海の諫早市に面する部分）の干潟がある。市の北部、佐賀県との境にそびえる多良岳を水源とし、市内を通り諫早湾へと注ぐ本明川の河口には葦が生い茂る湿地帯が広がっていた。その先は佐賀、福岡、熊本に面する有明海へと続く広大な干潟であった。この諫早湾の風景は芥川賞候補作、「鳥たちの河口」（『文學界』一九七三年三月）の舞台として詳しく描写されている。そこには、諫早湾における生態系や自然の異変までが描き込まれ、この作品の重要な要素となっているが、それは先述の開発計画と無関係ではなかった。

計画の一つであった長崎県南部地域総合開発計画のなかには、諫早湾の干潟の干拓計画が盛り込まれていた。もともと諫早湾に限ら

ず、有明海では古くから干拓が行われており、諫早でも天正年間（一五七三〜一五九三）から人工的な干拓がはじまっていた²⁵。しかし、今回の開発で持ちあがった干拓の規模は、いままで行われてきたものとは比べものにならない。この干拓計画は、堤防を設けて干潟を含む諫早湾を閉め切り、多目的用地と淡水湖に造りかえるというものであった。総面積は一万ヘクタールにも及んだ。

そもそも、大規模な諫早湾の干拓構想は一九五二年から持ちあがっていたが、水害と復興に連なる都市化が、干拓計画の実行に拍車をかけた。野呂はエッセイで開発の目的を以下のようにまとめている。

- (イ) 大長崎都市圏の都市用水、工業用水の供給。
- (ロ) 都市用地造成のため転用される農地の代替地の造成。
- (ハ) 大長崎都市圏の緑地およびレクリエーション地区の確保。
- (ニ) 周辺地域の常襲かんばつ地帯の畑地かんがいとモデル農業経営地帯の形成。

26

このように草案では、諫早湾は市中の都市化により不足した分だけでなく、県南部の用地用水の確保を一手に引き受ける形になって

いる。開発が進んだあかつきには、県庁など重要施設の移転も視野に入れられており、ベッドタウン化による人口の増加も相まって、諫早は長崎県の新たな主要都市となっていくはずだった。

県は新しい自然と新しい未来を喧伝したが、こうした計画は、ただ河口の風景としての干潟をなくすだけでなく、有明海の自然環境をも破壊するものであった。野呂は一九七三年に〈諫早の自然を守る会〉代表となり、干拓計画が諫早市の農作物や、有明海の魚介類に与える影響と、ふたたび水害が起きた場合の危険などを訴えた

27。
一九七四年、有明海ではムツゴロウの減少や、渡り鳥の増加と突然死といった異変が報告されていた。また、工業排水の毒性や、干潟を失うことよって起きるさまざまな悪影響は当時から問題視されていた²⁸。

その約二十年前の一九五三年には、すでに熊本で有機水銀による水俣病が起こっていた。一九七三年には同じく有明海に面した福岡で第三の水俣病が疑われるなど、〈公害〉や〈環境破壊〉といった言葉に敏感になっていた時代だった。こうした諫早湾干拓をめぐる自然環境の破壊と生態系の異変もまた、諫早の喪失の大きな部分を形成することとなる。

野呂の死後も漁業関係者をはじめとする地元住民の反対運動は続

き、長崎県南部地域総合開発計画での干拓は終息の気配をみせていたが、一九八二年、二九九人の死者を出した長崎大水害をきっかけに、別の諫早湾干拓計画が持ち上がる。今度は水害対策という名目であり、効果に疑問が残るものだったが、計画の前面に〈防災〉をつよく掲げて断行された。漁業組合との協議のすえ、封鎖面積は三千五百ヘクタールまで縮小されることとなった。その後は一九八九年に着工、一九九七年に最後の区画が閉め切られた。堤防の鋼板がドミノ式に落される様は「ギロチン」と呼ばれ全国に衝撃を与えた²⁹。

その後、干潟の浄化機能を失った有明海では漁業被害が深刻化した。堤防の開門を求める運動や裁判は二〇一四年現在も続いている。

諫早では、水害という〈破壊〉からの〈復興〉がもたらした市内の変容こそが、長崎に続く〈第二の喪失〉であったと言える。第一の故郷喪失は戦争末期にアメリカによる大量破壊兵器で一瞬にして行われたが、その二十五年後、今度は自国の公共事業によって、野呂は第二の故郷喪失の危機を迎えたのである。そこで失われようとしていたものは、馴れ親しんだ静かな〈町〉と、川や海といった豊かな〈自然〉と、土地に生きる〈人々の匂い〉であり、換言すれば〈諫早の風土〉そのものであった。

三 二重の喪失

長崎、諫早という二つの喪失は、どのような形で野呂の作品に反映されているのだろうか。デビュー作から芥川賞受賞前後までの前期作品について見ることで、野呂が故郷に向けた視線の在りかたを考えてみたい。

ここで一つ留意しておきたいのは、前記の二つの喪失は長崎と諫早という異なった場所にまつわるものだが、彼はその両方を〈諫早〉で体験しているという点である。つまり、彼の喪失の基盤は諫早での生活にこそあると言える。

野呂のデビュー作である「或る男の故郷」（『文學界』一九六五年一月）の主人公、黒木武夫は故郷喪失者として描かれている。幼いころに大連から帰国した引揚者であり、様々な土地で職を転々とした彼は、西九州のとある精神病院で看護師（作中では看護夫見習）として働いている。

ある日、彼の勤める病院に一人の男が患者としてやってくる。交通事故に遭い記憶喪失だという男は、黒木の担当する病室の患者となる。男は部屋の番号をとって〈六号〉とあだ名された。彼は時

折、思い出したと言って自分の名前や職業、勤め先の住所などを医師に告げるが、照会してみればそのどれもがでたらめだった。

黒木は副院長の妹でもあり交際相手であるまさ子と、土地を離れるかどうかでいさかいを起こす。そのなかで、彼は自分の生まれ故郷である大連のことを彼女に話して聞かせる。ロシア人たちがニコライスカヤ広場と呼んでいた、街の中央広場が素晴らしかったことなどを話した。

すると翌朝、それを盗み聞いていた六号が、医師や様子を盗み見する看護師たちの前で、自分は大連の生まれだと吹聴するのを聞く。それが自分の話した大連の内容そのままだったことに驚き、黒木は六号につかみかかる。以下はそのあとの黒木とまさ子の会話である。

「漸くわかったわ。あなたは大連の思い出を独占しておきたかったのね。あの男を殴ったのは憎悪というよりは嫉妬なんだわ。（略）それにあなたの「大連」ターリエン？ それともダールニイ？ どちらでもいいわね、それは秘密にしておけないわ」

「秘密にしておいたわけじゃない」

「そんな意味じゃないのよ、私が言いたいのは。大連は誰のもの

のでも無いということにあなたがそろそろ気づいてもいいと思うのよ。(略)その気になれば、あなたは、大連の呪縛から自由になることができるのに、あなたはいつまでも母親の乳房にすがるように、故郷のイメージにしがみついているのだけ。

(略)」
30

もはや帰ることのできない故郷のイメージに縛りつけられて生きてきた黒木の半生は、野呂の(第一の喪失)、つまり長崎の原爆体験を反映している。(本節、一)黒木の行動の動機となった失われた故郷は、野呂の喪失と形は異なるが同じ性質のものである。長崎と大連という国内外の差はあるが、どちらも第二次世界大戦によって、回復不能の過去となった。この出来事は彼にはどうにもならない事実であり、記憶のなかで振り返ることしかできない。しかし、こういう言い方をしてよければ、この喪失は不条理でありながらも、過去にあった事物に対して否応なく決別を迫るものであったという点では、ある種の潔さを持っていたと言える。

この失われた大連への(呪縛)は、裏を返せば引用部分でまさ子が指摘したように、自分自身だけのものとして、独占しておけるものだった。彼の記憶のなかのみ存在する大連は、永遠にその姿を保ち続けることが可能なのである。だからこそ、彼はそのイメージ

を六号と共有してしまうことで、記憶の彼方にある故郷すらも壊されてしまうことを恐れた。彼が六号につかみかかった理由は、自分への侮辱に対する(憤り)ではなく、故郷を奪われることへの(恐れ)からであった。

また原爆と洪水という二つの喪失は、作品によっては事実のまま作中で語られる。以下は前期作品、「日常」(『文學界』一九七一年一〇月)の一節である。

(自分はいつかこの街の地図を書くことになるだろう)
鮮紅色の鉄をふりたてて行手の道を横切る蟹のことも書こう、と彼は思った。書いておけば地図さえ見ればその中で、あの路地この裏道と探検した日々へたやすく戻ることができる。彼が生まれた都市は爆撃で消滅してこの地上に存在しない。疎開して来た家は十二年前の洪水で町ぐるみ流失した。

(略)
そのとき彼は気づいた。町が消滅するのは洪水のような事故の場合と、めいめいの記憶のなかで存在が抹消される場合と二度あるのだと。
31

ここでは「或る男の故郷」で描かれた他者の介入によるものとは

異なるが、より直接（二重の喪失）が語られている。その備忘策として主人公は「地図製作」を考えつく。実際に、野呂は諫早市内のモクセイのある場所や路傍の水神像の所在地を、自分の頭のなかの地図に書きこむことを楽しみとし、それぞれ「モクセイ地図」「水神地図」と名づけていた。そして、「モクセイ地図」と題されたエッセイのなかで彼は次のようなことを書いている。

せんだって所用のために一週間ほど上京した。帰省してもあわただしかった旅の時間がまだ続いている気がして、机に向かっても落ち着かず、しょうことなしに街へ出ていつものように諸処方々をうろついてみた。街の雰囲気でなんとなく勝手がちがうと思ったのは、上京する前は路地の奥にあれば濃くたちこめていたモクセイの匂いが、ふつりと絶えてしまっていることだった。

流れてくるのは水のような秋風ばかり。たとえわずか七日間でも時間は時間である。私が自分の町を留守にしている間にも確実に時間が経過したことを思わないわけにはゆかなかった。これはしごく当り前なことなのに、そしてもしかしたらそれゆえに、心のどこかがひやりとする。

32

先に引用した「日常」の一節と考え合わせれば、散歩がてらに頭のなかで行う地図作りというささやかな行為にも、自分が見たモクセイや水神像のある風景が、遠くない日に失われてしまうかもしれない、というおもいが感じられる。そこにも、長崎と諫早で起こった（二つの喪失）の影と、失われた町の風景が記憶からも抹消されてしまうのでは、という（二重の喪失）に対する恐れを指摘することができる。

そして諫早での水害は、先に指摘したように、市街地の様相を大きく変えはしたものの、その後も町は依然として彼の故郷として存在しつづけた（本節、二）。つまり、大戦の終わりにわずかに先んじて起こった一度目の喪失が、幼かった野呂にとって外部からもたらされた、過去へたどる道筋の強制的な断絶を示すものだとすれば、諫早で起こった第二の喪失は決定的なものではなく、諫早という町にも、また野呂自身の進退においてもいまだ多くの選択肢を残していたのである。そしてもはや子供ではなくなった彼にとって、諫早はまだ自らの意思で留まることが可能な場所であった。（復興）による喪失に加えて記憶の劣化という（二重の喪失）の危機を抱えながらも、彼は（喪失過程）にあるこの町で創作活動を続けていった。

これら二つの喪失の違いは、テーマや舞台背景として作品中でも

そのまま表われている。前者が一度決定的な終焉を迎えているのに対し、後者はまさに進行中のものであった。野呂の体験した喪失は、〈過去への哀惜〉と〈現在（未来）への恐怖〉、そして〈物理的喪失〉と〈記憶的喪失〉という四つの性質を持つと考えられる。

そしてこれらの喪失が登場人物の心情として語られる場合、「或る男の故郷」と「日常」で描かれたように、それぞれの性質は区別なく同じ視座から描かれる。

これら四種の異なる性質を持った喪失を交錯させて描く手法は、野呂のなかで意識せずに培われたものだろう。なぜなら、それは冒頭で指摘したように、諫早という一つの場所ではじまり、いまなお継続しているものであったからだ。この〈物理的喪失〉と〈記憶的喪失〉という要素の混合は彼にとっては自然なことであったと言える。結論として、その心理の根底にあったものが〈二つの故郷〉における〈二重の喪失〉への〈恐怖〉であったと推察できるのである。

では、そうした進行形の〈故郷喪失者〉であった野呂が、失われゆく故郷に求めたものとはなんだったのか。先にも触れたが、「私たちの河口」の冒頭には、河口付近の干潟の情景が描かれている。枯れた葦原が、海の色が、陽の光が、諫早に住み、諫早を歩いた彼の目を通して、恐れと不安をもつて暗く広がってゆく。地元の漁

師との会話のなかに「渡り鳥ももうおしまいばい」、「赤潮にはお手上げたい。あれはふせぎようがなか」というセリフがある。漁協が開発に賛成し、干潟は埋め立てられ工場地帯に変わろうとしている。こういった自然破壊が落とす暗い影が、この作品では方向感覚を失った渡り鳥にからめて書かれている。そこには変わってしまった有明海と、変わってゆく諫早湾という、先述の喪失の要素が混交する形で織り込まれている。そして、社会からはじき出された主人公の視線は、そうした風景を己の心象と重ねている。そこでは喪失をめぐる〈意識〉と〈風景〉が重なり、野呂（主人公）の〈心象風景〉と諫早の〈実際の風景〉の融合が行われている。そうした〈土地〉と〈自己〉との融合を彼は次のように書いている。

小説という厄介なしろものはその土地に数年間、根をおろして、土地の精霊のごときものと合体し、その加護によって生み出されるものと私は考えている。

33

これは、なぜ上京して小説を書かないのか、という問いに対して発せられたものだ。現在のようにメールやパソコンの無い時代、西九州に住む作家であった野呂は諫早に田舎の不便を感じていた。編集者や文学仲間と気軽に会えるわけでもなく、打ち合わせのための

電話料金もかさむ一方だった。しかし、彼は諫早に住み続けた。仮に、どこかしらの土地に移り住んだとなれば、その土地の加護を得るためには少なくとも四、五年はなにもせずに精霊の出現を待たなければならぬと考えた。それが金銭面を別にすると、諫早を離れられない主な理由の一つであった。少年時代からこの町で暮らし、二度の喪失とそれをめぐる多くの移り変わりを見てきた〈土地の精霊〉とは、野呂曰く「馴染みの間柄」であった。

野呂自身が〈精霊〉と呼び、自らと合体させたものとは、一体なんだっただろうか。それこそが、〈故郷喪失者〉であった野呂が諫早に求め、作品に具現化したものに他ならない。彼は自身が〈精霊〉と呼んだ存在について、次のように書いている。

精霊というからには曰くいい難いものであることは当然だ。雰囲気とも違う、匂いとも違う。いわばその土地の歴史と風土と人間が溶けあつた精粹とでも言うべきものを考えてもらいたい。
34

私はこれらの断片（『地峡の町にて』のこと 筆者注）を肥前の諫早で書いた。西九州にある地峡の城下町である。現在もこの地で暮らしている。M・ビュートルのいうような「土地の

精霊”と合体することによって産み出されるくさぐさの心象風景がそのころの理想であった。
35

敷衍して言えば〈精霊〉とは、諫早そのものことだと言える。それは干潟や海といった自然だけでもなく、城下町や職人街、港町などの匂いだけでもなく、またそこに住む人間だけではありえない。その地に暮らす数多の人々が営んできた生活の形であり、それが受け継がれてきた場所そのものである。しかし、彼にとつて馴染み深い「精粹」＝「精霊」は水害と都市化によつてもはや失われつつあり、開発による過渡期のなかで新たなものへと生まれ変わろうとしていた。野呂はそうした喪失とその過程を「精霊と合体」し作品化していった。つまり、〈精霊〉とは小説を書く材料となるその土地での経験と感慨と言い換えることができる。

そして、先述の〈心象風景〉の投影や、ここまで述べてきた喪失の要素を〈精霊〉という言葉に当てはめて考えれば、そこから導きだされる答えとして、野呂にとつてそれは過去に諫早で起き、そして現在も続いている喪失と言い換えることができるだろう。そうした〈諫早での経験〉を作品化することは、自分のなかにある故郷も、いつか記憶から失われてしまうかもしれないという〈二重の喪失〉を防ぐ手段であり、対抗策であった。だからこそ、彼は作中に

町の風景を写し取ることで、いままさにその身に降りかかる喪失に対するささやかな抵抗としたのである。

本節では野呂の故郷である、長崎、諫早という二つの町における喪失について述べた。二つの喪失が違った方向性を持っていながらも、野呂のなかで一つの事柄として認識され、作品化されたことを指摘し、さらに体験としての喪失と記憶としての喪失という二重構造にも触れ、それによって彼がどのような視点から喪失を描いたのかを明らかにした。

いま一度整理すれば、それは次のようになる。

〈過去への哀惜〉

- ・長崎原爆―幼い時分に起きた、過去との決別を余儀なくする喪失。（物理的）
- ・諫早大水害―野呂が離れた間に起き、市街の姿を大きく変えた喪失。（物理的）

〈現在（未来）への恐怖〉

- ・都市開発―水害からの復興に関連し、町並みだけでなく諫早に住む人々や自然環境にまで及んだ喪失。（物理的）
- ・右記の喪失で姿を消したものが記憶のなかからも消えてしま

うという二重の喪失。（記憶的）

- ・右記の事柄はすべて諫早で起こった出来事であり、野呂の作品は諫早での喪失に依拠する面が強いということ。また、彼の喪失は右記の要素が混交しているということ

結論として、喪失は野呂文学の創作基盤の一つを形成しており、ここで取り上げた以外の作品にもしばしば確認できる。そこには失われたものへの哀惜と、失われてゆくものへの執着という二つの感情が読みとれるのである。それについて、野呂の意識が的確に述べられている部分をエッセイから引用する。

ものを書くということは程度の差こそあれすべて過去の復元である。文章によって経験を再確認することだといいかえられるようである。その結果はつきりするのは、自分がどのような世界に位置しているかということだ。こうして過去のある時間を再現しながら現実には今の世界を生きていることになる。

地上から消えた私の故郷も記憶のなかには鮮明に生きている。芸術は記憶だ、と英国のある詩人が語っている。なんであれ絶ちがたい愛着というものがない所に小説が成立するはずは

ない。愛着とは私についていえば私の失ったものの全部ということになる。町、少年時代、家庭、友人たち。生きるということ
はこれらのものを絶えず失いつづけることのように思われてな
らない。
36

原爆や水害という出来事を経て、時代とともに変わりゆくもの、
失われゆくものに対して彼はこだわり続けた。作品として残さな
ければならないほど、彼にとつて喪失とそれを抱えながら生きる生活
は大きな問題だったのである。次章以降では、その影響を適宜指摘
しながら、作品に見られる故郷への感情を考察していく。

《注》

- 1 野呂邦暢「ある夏の日」(『王国そして地図』一九七七年七
月 集英社)四三頁。
- 2 野呂邦暢「死の影」(『王国そして地図』前掲同)二四五
頁。
- 3 野呂邦暢「一枚の写真から」(『王国そして地図』前掲同)
二三八〜二三九頁。
- 4 野呂邦暢「露字新聞ヴォーリヤ」(『王国そして地図』前掲

同)五二頁。

- 5 野呂邦暢「不意の客」(『海辺の広い庭』一九七三年三月
文藝春秋)一二二頁。

- 6 野呂邦暢「死の影」(前掲同)二四六〜二四七頁。

- 7 野呂邦暢「藁と火」(『白桃 野呂邦暢短篇選』二〇一一年
五月 みすず書房)一〇七〜一〇八頁。

- 8 諫早市立諫早図書館には、野呂が作品のプロットを書くのに
使用していたクロッキーブックが二冊保管されている。

- 9 中野章子『彷徨と回帰』(一九九五年五月 西日本新聞社)
一〇二〜一〇五頁。

- 10 野呂邦暢・林京子「昭和二〇年八月九日―芥川賞受賞作「祭
りの場」をめぐる」(『文學界』一九七五年九月 文藝春
秋)一七一頁。

- 11 野呂邦暢・林京子「昭和二〇年八月九日―芥川賞受賞作「祭
りの場」をめぐる」(前掲同)一六六頁。

- 12 野呂邦暢・林京子「昭和二〇年八月九日―芥川賞受賞作「祭
りの場」をめぐる」(前掲同)一六七頁。

- 13 林京子「祭りの場」(『祭りの場・ギアマン ビードロ』一
九八八年八月 講談社芸文庫)三四頁。

- 14 林京子・島村輝『被爆を生きて―作品と生涯を語る』(二〇

- 15 野呂邦暢「空しい宿題」(『古い革張椅子』一九七九年九月集英社)二二七頁。
- 16 ここで触れた「筏」や「水役」のくだりは、野呂邦暢の美術エッセイが掲載された『絵とおしゃべり』を刊行していた山下画廊社長、山下博之氏と、副社長、山下秀人氏から、諫早へ取材に行った際にうかがったものである。
- 17 野呂邦暢『地峡の町にて』(一九七九年七月 沖積舎)七頁。
- 18 野呂邦暢『地峡の町にて』(前掲同)二四頁。
- 19 野呂邦暢「空しい宿題」(前掲同)二二七頁。
- 20 野呂邦暢「詩人の故郷」(『小さな町にて』一九八二年五月 文藝春秋)二五六頁。
- 21 野呂邦暢「空しい宿題」(前掲同)二三五頁。
- 22 野呂邦暢「河口への道」(『王国そして地図』前掲同)一二頁。
- 23 野呂邦暢「我が町」(『日記から—1978年度版』一九八五年二月 朝日ソノラマ)三〇頁。
- 24 野呂邦暢「空しい宿題」(前掲同)二三〇頁。
- 25 松橋隆司『宝の海を取り戻せ 諫早湾干拓と有明海の未来』
- (二〇〇八年四月 新日本出版社)七八頁。
- 26 野呂邦暢「空しい宿題」(前掲同)二三六〜二三七頁。
- 27 野呂は「牧歌的な海は死んだ……」(『古い革張椅子』前掲同)のなかで、自分は名前だけの代表にすぎず、定期刊行するパンフレットに短文を書くのが関の山だったと述べている。また、『宝の海を取り戻せ 諫早湾干拓と有明海の未来』(前掲同)の書籍巻末に附された資料年表では「諫早の自然を守る会」の代表者には、事務局長として山下弘文の名が挙げられており、野呂の名前はない。山下は長崎県出身の自然保護活動家である。
- 28 野呂邦暢「有明海」(『王国そして地図』前掲同)二六一頁。
- 29 松橋隆司『宝の海を取り戻せ 諫早湾干拓と有明海の未来』(前掲同)諫早湾干拓事業関連年表参照。
- 30 野呂邦暢「或る男の故郷」(『海辺の広い庭』一九七三年三月 文藝春秋)二六五頁。
- 31 野呂邦暢「日常」(『十一月 水晶』一九七三年二月 冬樹社)八四〜八五頁。
- 32 野呂邦暢「モクセイ地図」(『王国そして地図』前掲同)一三〜一六頁。

33

野呂邦暢「鳥・干潟・河口」（『王国そして地図』前掲同）
二六五頁。

34

野呂邦暢「鳥・干潟・河口」（前掲同）二六五頁。

35

野呂邦暢『地峡の町にて』（前掲同）あとがき。『現代フランス文学 13 人集（4）』（一九六六年 新潮社）にはビュートルの「土地の精霊」から「エジプト」（清水徹訳）が抄訳されており、また、『世界の文学 49』（一九六四年一月 中央公論社）にはビュートルの「時間割」とサルトルの「嘔吐」が収録されている。時期的に見ても、野呂がこれらの書籍から創作のヒントを得ていたことは想像に難くない。サルトルの影響についてはハンナ・アレントとともに次節で述べる。

36

野呂邦暢「一枚の写真から」（前掲同）二三九頁。

第二節 帰郷者の視線

一 内部への〈視線〉——自己防衛と変身願望——

野呂は一九五八年に自衛隊を退職し、諫早へと戻った。彼は当時のことをノートに記しており、それをもとに『地峡の町にて』（一九七九年）を書いた。それには、こうある。

パンと塩のために自分の時間を労働に裂くのはもうまっぴらというものだ。おっつけ二十一歳になろうとする青年のくせに、ぼくは七十歳の老人のような疲れを自覚している。（略）

これからは犬のように生きようと思う。¹

ここには、働いて給金をもらい食べて行くという、世間一般のあたり前の生活に馴染めなかった青年の疲労が明瞭に見て取れる。以降、野呂は失業保険を糧にしながら水害で姿を変えた諫早を見て回った。ハンナ・アレントは『人間の条件』のなかで、働くことを〈仕事〉と〈労働〉に分けて論じたが、野呂が嫌ったのは〈労働〉であった。アレントは〈仕事〉として「タイプライターで作品を書く」ことを挙げた。この区別にしたがえば、野呂は〈労働〉を拒絶

しても、詩作などの〈仕事〉に対してはむしろ積極的であったと言える²。

もちろん、彼自身も収入を持たない生活が長続きしないことには気づいていた。こうした世間の常識と自己の理想の食い違いを感じながら、それでも働くことを拒んだのには、帰郷以前の経験が影響している。人格を無視された東京での〈労働〉生活、さらには、そんな生き方を一新するために入った自衛隊も、逃れてきた社会の延長にすぎなかった。彼は自分の生きる場所を見定めることができずにいた。社会と自分の居場所について自問を繰り返した二十代半ばまでの生活と、そこでの〈意識〉のあり方は、彼の初期作品に色濃く反映している。

野呂自身の分身である作品の主人公は、自身に向けられる〈視線〉に興味を示さぬふうを装っているが、実際にはそれをたえず意識している。この〈視線〉を彼に向けているのは、社会であり、他者であり、また己自身である。そして視線に敏感であるということ、同時に自分もそれらに向けてくる〈何か〉を頻繁に〈観察〉しているということでもある。

野呂の作品には、主人公として登場する人物が、なにかを〈観察〉している場面が多々存在する。そして、それはしばしば物語の中心に置かれ、観察対象と双方向での監視の構図をなしていく。

その構図は野呂のデビュー作である「或る男の故郷」（『文學界』一九六五年十一月）に顕著に見られる。精神異常者として描かれた〈六号〉はもう一人の主人公であり、本来の主人公である黒木と〈対比〉されるべき人物である。野呂は友人である作家、長谷川修に宛てた手紙のなかに「ある意味では「六号」は主人公のドッペルゲンガーと考えて良く、また Mr. Nobody でもいいわけです」と書いている。

これは、登場人物である六号が現実性を欠いているという、批評家たちの批判に対して反論した部分である。つまり〈六号〉は他者として確立されたものではなく、もう一人の黒木として見ることもできる。

ほかに前節で述べたように「世界の終り」（『文學界』一九七二年六月）に登場したもう一人の漂流者である〈そいつ〉、「不意の客」（『別冊文藝春秋』一九七三年三月）で旧友に成りすました〈熊谷〉といったように、お互いを〈観察〉または〈監視〉の対象にする人物が登場する。これらに共通する特徴はいずれの場合も〈六号〉と同じく過去を持たない人間だということである。

そのほか「ロバート」（『月刊ペン』一九六九年五月）、「隣人」（『オール讀物』一九七五年一月）などにも、主人公と〈対比〉して〈観察〉を行う人物が描かれている。ここで挙げた作品は主人公

が未知の人物を観察するというものだが、同時に相手からも視線が向けられているという共通点が存在する。

そもそもなぜこのような〈双方向的視線〉が発生するのか。まずはその視線がどのような性質をもっているのかを考えてみたい。

身のまわりの物をまとめて会社を出たとき奇妙な発作のごときものが男をおそった。街を右往左往する人間の顔がどれも嘔吐を催させるほどに不快なだった。男は帰りのバスにのり、かたく目をとじた。人間がそれぞれ異なった目鼻立ちをもち、喜怒哀楽の表情をおびることさえ耐えがたく思われた。彼らは何か過剰なものを顔の皮膚に分泌しているように感じられた。

4

一人で歩いている通行人というものはなんと感情を露わにむき出しているものだろう。苦悩の影でどす黒く頬をかげらせた初老の男、快楽の名残を目もとに翳らせた中年女、髪をふり乱し怒りの呪詛をぶつぶつ呟きながら視線を宙にさまよわせる老女（略）一人として仮面のような無表情を保つ人間はいない。

彼らは皆、無防禦だ。

だからぼくにはこう思える。街というものは一つの檻でぼく

がすれちがう通行人は檻にとじこめられた兇暴な獣であるかもしれないのだと。⁵

ここに引用した二つの文からは、サルトルの「嘔吐」の影響が指摘できるとともに、野呂にとって他者という存在は畏怖の対象たり得るといえる。この他者へ対する違和感とも不快感ともとれる二つの文章は、本質として他者への警戒と自己防衛に結び付けることができる。それが他者の感情、表情として表れたものへの嫌悪となつて認識されたのである。そして彼は「私もまた彼らと同じように醜い素顔を剥き出しにしていると思」い、「そのまなざしに耐えられな」⁶。くなるのである。

他者に対し自らを浸食し、脅かすもの、と認めざるを得なかったのは、本節冒頭で述べた野呂の二十歳前後の経験が原因であると考えられる。「冬の皇帝」で書かれたような東京での労働生活は、一人の人間としての自尊心を大きく傷つけるものであった。また日常にないものを求め入隊した自衛隊でも、彼は期待した結果を得られなかった。理想と現実の隔たりに気づかされ、早々に打ちのめされることとなった。その隔たりを埋められなかったことが、彼にとつて大きな負い目となつていく。川村湊はこれを「性癖的であるがゆえに本質的であり、いわば存在論的なものにほかならない」とした

上で、「若い時期に人生の空虚さや現実の虚無性を体験した野呂には、それらと戯れる以外に小説を書くことの本質はありえなかった」⁷としている。

この〈空虚〉さや〈虚無性〉は、引用した二つの文にも当てはめることができる。この引用部分はどちらも主人公が職を持たないときに述べられている。それは、空白期間のなかで感じた、野呂の偽らざるおもいでもあったのだろう。こうした感懐を作品化することは、社会での帰属を持たなくなった自身への問いかけと言える。その生活が常に彼を縛りつけていたことは想像に難くない。そうであれば、彼は創作などせずに、すべてを受け入れ納得した上で社会へと戻つていっただろう。

そうならなかった彼の胸中には、〈自身への懐疑〉と〈現状に対する焦燥〉とがせめぎ合い、結果として社会に属しているいかなる他者をも認めるわけにはいなくなつてしまった。彼らを良しとすることは即ち、社会での基盤を持たない自分自身を否定することに繋がつてしまうからである。加えて、働くことを放棄し、いくら気取つてみたところで、彼は愉しみとしていた読書や映画などの娯楽や、人とのつながりを完全に捨てられるほど達観も老成もしておらず、他者を否定することによつてのみ、自身を支えることができたのである。

つまり、これらの人々へ向う敵意を含んだ〈視線〉は、自問自答の連続の中で生み出された〈自己防衛〉の一環であり、街に生きる人々は彼にとって許容できない者たちだった。彼らはまさしく、「檻」のなかの「兇暴な獣」であり、そこに共存しながらも自身を何者かたらしめる術を持たない野呂的人物にとっては、自身のアイデンティティーを崩壊させる存在に他ならない。これが、鬱屈した心理から生み出される〈視線〉の在りようである。さらに言えば、それはあたり前の生活を営む者たちへの〈憧憬〉でもある。

宮原昭夫は野呂作品と〈視線〉のあり方を述べるにあたり、「日が沈むのを」から次の一節を引用した。

あの夕日、あれはわたしのものだ。夕暮の董色の空、これもわたしの属する世界の一部だ。暮れてゆく空にのぼる街の音、燈火のきらめき、子供たちの喊声、足音、遠くを走りすぎる電車の響き、これらはみんな世界がわたしに対して無関心であるしるしだ。

そう、ついにわたしは発見した。

（おまえのことなんて構ってられないよ）とひややかにいい放つ世界に対して、わたしもまた同じ無関心を装えばいいわけだ。つまりそういう取り引きなのだ。裏切った恋人はただ忘れ

てしまえばよい。決して幸福を与えない世界に対しては、わたしも世界の外にでもいるように冷静にそっけなくふるまえばいい。距離が生じると、にわかには世界が好ましい細部を現わしてくる。今まで見えなかった微妙な事物が目映るようになってきた。（「日が沈むのを」より引用）

宮原はこれを野呂が自らの文学を解説しているとし、「野呂文学のヴィヴィッドにふるえる視線の先に現われる宝石のような細部を説明するのに、これ以上の言葉は不要だ」とした。

確かに宮原の言うように野呂の描写の鮮烈さは、こうした社会と自己との間に距離ができた瞬間にこそ生まれると言える。しかし、ここで引用された〈世界に対する無関心〉はあくまで〈装われた〉ものである。主人公は本心から無関心なわけではない。もしそうなら、こんなことを考えるわけもなく、物語のラストで裏切った恋人が戻ってくるような描写をする必要はない。結局、〈装われた無関心〉は強がりにはかならず、逃げ出してきた世界に対する拒絶反応を、胸中でなんとか正当化するための手段なのである。これも〈他者を否定〉することに似た、一種の〈自己防衛〉であり、また〈現実逃避〉の表れでもある。

こうした他者を害することによる〈自己防衛〉に起因する〈視

線が双方向で交わる作品が、本節冒頭に挙げた作品群である。まず「或る男の故郷」では主人公である黒木と記憶喪失だという〈六号〉との間に、この双方向での〈監視〉が生まれている。「世界の終り」では主人公と同じく無人島に漂着した〈そいつ〉が、そして「不意の客」では原爆で死んだはずの級友を騙る〈熊谷〉が、それぞれ双方向での〈視線〉の発信者として登場する。この登場人物たちの共通点として、ドツペルゲンガーという存在ゆえに過去を持たない、ということには先に述べたが、もう一つ、大きな特徴として、誰かになり変わろうという一種の〈変身願望〉に似た志向を持ち、実際に行動を起こしていることが挙げられる。彼らは野呂的人物から〈観察〉される対象になりながら、彼ら自身も野呂的人物の特徴である外部への〈憧憬〉という要素を持っているのである。(本節、二)

「或る男の故郷」の〈六号〉は、引き揚げ者の黒木の故郷である、大連での思い出を奪い、自分のもののように吹聴した。「世界の終り」においては漂流者の〈そいつ〉は主人公に明らかな敵対心を抱きながら、食料や筏など彼の持つものを物理的に奪い、命すらも脅かした。「不意の客」で語られるのは、そのまま他者になりすまそうとした男の話である。

彼らは全員が社会での足場を持たない。そして野呂自身が〈六

号〉をドツペルゲンガー(分身)という言葉を用いて説明したように、彼らは作品中に登場する、もう一人の野呂的人物として機能している。この「自分ではない誰か」に変身しようとしているドツペルゲンガーたちの〈観察〉は、主人公と双方向であるが故に、実は鏡に映した自己との対話として見ることができる。だからこそ、物語の主人公たちは、はじめは彼らに友好的な姿勢をとるものの、自分を段々と蝕んでいくことに、次第に苛立ち、また恐怖を抱くようになるのである。

これらの作品を通して描かれた〈視線〉は、自分を欺くことで行われる〈自己防衛〉と「自分ではない誰かに」という〈変身願望〉の両方の側面を持ち、そこに共通するのは〈現実逃避〉の念である。それは、野呂自身がそうした自己矛盾に違和感を持ちながらも完全には否定できなかったことを表し、もう一人の自分の〈視線〉を用いて、自己肯定と自己否定を重ねている様だと言える。結論としてドツペルゲンガーの存在はそうした自己問答を表わすものだと指摘することができる。

二 外部への〈視線〉―異郷への憧憬―

ここまでは〈自己防衛〉と〈現実逃避〉に基づく〈視線〉について見てきた。しかし、帰郷者であった野呂のなかには、これとは違う性質をもった視線が存在する。その〈視線〉は、これまでとり上げてきた他者へ向けられたある種攻撃的なものとは、まったく逆の性質を持つと言っているものである。

そいつは川端公園の入口に居た。

はじめは黒人のように思われた。(略)黒人ではなかったが

異国の人間であることは確かであるように思われた。(略)

そのときぼくは男を公園入口に発見したとき自分の心の中で動いた感情をつきとめることができた。異郷への刺すような痛れである。それは今や強い酒のようにぼくを酔わせた。

野呂ははつきりと〈憧れ〉という言葉を用いている。ここでは異郷への眼差しとして書かれているが、作品の主人公たちが持つ〈視線〉に〈憧れ〉が混じる場合は、遠く手の届かない異郷を想うときや、その匂いを感じさせるものを〈観察〉する場合である。「鳥たちの河口」(『文學界』一九七三年三月)では遙か異国の地から渡ってきたカスピアン・ターンという名の漂鳥がその対象になっている。

これらから考えても、彼が故郷にありながら、そこから離れた遠い異郷に強い憧れを抱いていたことは明らかだ。そして、この第二の〈視線〉も遠い異郷を夢想するという〈現実逃避〉を根底においている。こうした野呂の異郷への〈憧憬〉を生じさせたものとはなんだったのか。彼の親戚たちの職業と幼少期の読書体験に原因の一端を求めることができる。

上海航路というものがあって長崎がその起点だった頃、その地にあつたわたしの家には大陸へ渡る親戚たちが一泊していくのが決まりだった。

叔父は杭州にホテルを経営していた。従兄は上海の英国系商社に勤めていた。台湾で医師を開業している大伯父があり、大連の鉄道会社には父の従弟がいた。(略)彼らが去った後には土産の中国製玩具、英国の絵本、アメリカ製のチョコレート等が残った。それらはどれも都会の匂いがした。

10

まだ長崎に暮らしていた幼少のころ、野呂は親戚たちの影響から上海、台湾、大連といった異郷を身近に感じ、憧れを抱くようになっていた。彼にとって東京は「いまでいえばニューヨークかロンドンのような感じ」であり、終戦を迎えるまでは「上海のほうが身近

な都会」¹¹ だったのである。

また、少年期に冒険小説に親しんだことも、この異郷への憧れの要因となっている。彼は自分が冒険小説を読んでいたところについて次のように書いている。

南洋一郎についていえば、小学校に上がる頃、樺島画伯の絵に惹かれて「吼える密林」を読んだことがある。(略)わたしの読書歴の後にも先にも、「吼える密林」を初めて読んだときのような戦慄的な体験はなかった。蛮地、野獣、狩猟、土民、熱帯雨林などに対する興味はこのときつちかわれたといっている。¹²

これら幼少期と少年期にあった体験は野呂のなかに〈異郷への憧憬〉としてあり続けた。そして、この〈視線〉がいつから作品に取り込まれたかだが、結論からいえば、それは野呂がデビューする以前、諫早で過ごした青年期に書いたものの中に見ることができ。それがもつとも強く現れているのが、先にも触れた『地峡の町にて』と、野呂唯一の詩集である『夜の船』(一九七八年九月 沖積舎)である。

前者は本節冒頭で述べたとおり、帰郷後の生活を記した「日記と

もノートともつかぬ文章」であり、当時の感慨を掌編小説ともエッセイとも言える手法で綴ったものだ。そのなかに二編の詩が含まれている。また、『夜の船』も無名時代の二十代前半に書かれたものをもとにしており、表題ともなった「夜の船」を含む十一編の詩が収録されている。

まずは『夜の船』から表題作である一編の詩を引用する。

夜／遠い水平線が仄かに明るい／たちのぼる火の粉／一艘の船が燃えている／陸地ではだれも知らない／船は傾き沈みかけている／甲板に人影は見えない船乗りたちは／とうにボートをおろし／脱出してしまった／いま／炎にむれつどうのは／かまびすしく啼きかわす海鳥／ばかり／マストが炎の渦に没し／またひとしきり赤い点が／夜空に奔騰する／船橋の窓はみな火を噴く／獣の充血した眼さながら／風のない海で／焰は垂直にあがる／塔のように／船は船首を高く上げて沈みかける／そのとき私はきいた／ひとつの叫び声が海を渡って私に届くのを／焰の底から呼びかける何者かの声／海面に燃える船の影が映る／さかさまになって……／誰も気づかない／沖では船が燃えている¹³

(引用中の／は改行)

若干の差異はあるが、これとよく似た詩が『地峡の町にて』にも収められている。それだけ、この一編は彼にとつて重要なものだったのだろう。この詩に書かれた語句を一つ一つ吟味しながら、それらがなにを意味しているのかを考えてみたい。

詩のはじまりに明言されているのは、この場が夜だということである。光のなかで何かを見るのではなく、まわりを覆うものは闇である。星や月への言及はない。そこから距離を感じさせる場所に仄かな明りがある。これは観測点が光あふれる場ではなく、暗い闇のなかであり、光源たる明りが手の届かぬ所にあるということを表している。いささか抽象的だが、これは光が当たる場所、すなわち社会での基盤を持った生活から遠く離れた、暗澹とした心理状態の現れだと見ることが出来る。

そして明りの正体は燃え上がる一艘の船であった。親戚の職業による幼少期の異郷へのイメージを考えれば、船とは外海へ出るための手段として見ることが出来る。これは野呂の異郷へ憧れの現れであり、また自分と外部とをつなぐ連絡手段でもある。それが機能を失っているのだ。誰も知らない、という一文からもわかるとおり、これは他者と自己との隔絶であり、社会の自分に対する〈無関心〉、社会のなかに居たいが、それが叶わないという状況を表象している。既に去ってしまった乗組員は、ともに青春時代を過ごした

仲間であり、彼らは高校卒業に合わせて多くが諫早から離れてしまった。ともに歩む者は彼のそばにはない。

船を包み、光源ともなっている炎は、まだ自身の中に燻り続ける火に置き換えることができる。それを取り囲み啼いている鳥たちは、海を越えそのさきへと羽ばたいていけるものたちであり、私はそれを眺めるほかない。さらに沈みかける船から発せられる叫びこそ、野呂の分身の声に他ならず、海面に合わせ鏡になった姿こそ、二つの野呂の意識なのだ。誰も気づかないのは、自らの胸中で起こったことだからであり、それでもなお、船は燃え続けるのである。

この詩は野呂邦暢の〈視線〉を自らの内面に投射したものであり、そこでは現実逃避への欲求と、その欲求を否定し内部にある希望の「火」を捨てきれずにいるジレンマがぶつかり合っている。どうしようもなく抑えられない、がむしやらかなもう一人の自分というもの野呂が自覚していたことは間違いないが、先に述べた作品群でこうした主人公とドッペルゲンガーとの〈視線の交錯〉の手法が意識して使われたのかという点には疑問が残る。

デビュー作「或る男の故郷」の〈六号〉は物理学の要素を用いて創出されたものであり、その経緯にここまで述べてきたような〈視線の交錯〉が意識的に使われた形跡は認められない。前期の作品群に見られるこの〈視線〉の手法は、無意識のうちに自らの〈空白期

間」と〈社会との折り合い〉を作品内で解決しようとする方法のひとつである」と推察できる。それは芥川賞受賞作である「草のつるぎ」における〈自己発見〉で解消され、「冬の皇帝」「一滴の夏」「とらわれの冬」といった、離郷と帰郷を描いた自伝的作品をもって完全に消失していく。

また、彼の作品には、航行不能の船や、漁師たちの手で焼かれる座礁した船が出てくるが、その後にかかれた歴史小説、「諫早菖蒲日記」は、主人公である少女の志津が多く漁船を眺める場面からはじまる。彼女は決して船に乗ることはなく、それは眺めるだけのものとして描かれる。そして彼女の心に引っかかるのは、壊れて打ち捨てられてしまった小船のみである。この小船こそ「夜の船」に描かれた船の名残だろう。こうした面からも、野呂の歴史小説は彼自身の意識や要素を強く反映したものであると言える。

そして、直接船を出してはいないが「夜の船」と類似した心理が働いていると思しき作品がある。「不知火」と題された一編の詩である。ここでも夜、海、火の三つが重要なキーワードとして機能している¹⁴。

そこでは遠くへ行く者と留まる自分、さらに外なる火と内なる火という〈対比〉がなされている。そしてあたりは暗く、〈私〉は眠っている村という社会の関心の外にある。その詩は「(海に映える

不知火との対比で(筆者注)もうひとつの火が自分の内にあるとも知らずに」という一文で終わっている。勿論これを書いている野呂の胸中にはこの内なる火がすでに意識化されていることは言うまでもない。

この詩では「夜の船」よりさらに具体的に自らのわだかまりと握りの希望としての火が描かれている。これは現状への不満と憤りの現れであり、そこから脱却できない苦悩から自らの心を守るため方法として表面化したものである。これこそが、ここまで述べてきた〈自己防衛〉と〈憧憬〉の正体である。それは「ここではないどこかへ」、「自分ではない誰かに」という逃避のスタンスであったと考えられる。この心理は野呂の自衛隊への入隊理由を表していると見られる一節にもうかがえる。以下の引用は『地峡の町にて』に描かれた西部劇の映画のワンシーンだが、そこには野呂の胸中が象徴的に映し出されている。

「お前は どうして 兵隊 になったんだ」という問いに答えるかたちでせりふは はじまる。

「そうだな、学校を出るまでは何になるかと考えたことはなかった。(略)シカゴでホテルのボーイをやったり、ニューヨークで新聞記者をやったり、いろいろしましたよ。どうして

おれが軍隊に這入ったかって？ そうさな、つまり世界をあちこち見て回ったかったんだ。どんな理由があるにしてもせんじつめればそういうところじゃないかなあ」¹⁵

そして、帰郷後もこの「ここではないどこかへ」というおもいは、依然として野呂のなかにあり続けた。夢破れて故郷に戻ったという経験も無関係ではない。郷里において異郷を望む欲求がくすぶりながらも、現実社会との意識の隔たりと自分の居場所のなさを抱え、彼はもたえ苦しむのである。

そして『地峡の町にて』と同じく、『夜の船』にも、この〈帰郷者の逃避〉の意識を認めることができる。『夜の船』に収められている「覚醒」では無実の罪のために夢の中で裁かれるのだが、その様は「喜々として」と描写されている。ここでは他者となった、つまり誰かへと変身を遂げた自分への悦びが語られている。しかし、それが罪人であり、同じ詩の中に「私は今も囚人である」という一節があることから、土地に留まることへの鬱憤と、異郷で暮らした日々に対する未練が、実際には何の解決にもつながらない「畏怖すべきもの」であることを彼は知っているのである。

また、「陸橋」という詩では帰郷者の、「帰る場所は故郷である／帰る場所は異郷である」という一節で終わっている。これは故郷

である諫早が、洪水によって甚大な被害を受け、もはや異郷と言うに等しいほど大きく変わったため、故郷を〈異郷〉に見立てた空しい慰めともとれる。一方で、諫早を離れていたときにわき起こった感慨、すなわち〈労働〉を基盤とした生活から解放され、また、もはや学生ではなくなったというおもいが、これまでとは全く違った時間を故郷で過ごすのだという心境の変化をもたらし、それを〈異郷〉という言葉で表したともとれる。

これらの〈視線〉は作品中でなされる自己への問いかけであり、そこには「どこかへ」、「誰かに」という意識が見え隠れする。反面、いまだ自分に燃え上がる情熱があることは明瞭に意識されており、思い通りにならない生活に押し込められた心は、より一層そこから逃避を求めるのである。結果として自らの内面から滲み出る鬱屈した欲望は、攻撃性を帯びたもう一人の自分となって、作品中に顕在化する形となった。そして物語の主人公たちは、彼らにどこかしら親しみと懐かしさを感じながらも、もう一人の自分は決して相いれぬ存在として描き出されることになるのである。

三 〈観察〉の意味

ここまでは、離郷理由の一端と帰郷後の生活が野呂の作品において、どのような関係を持っているかを考察してきた。それは、社会で生きる人々の群から離脱した者が、空白の時間のなかで見出したものでもあった。では次に、彼の作品がそうした〈生活基盤〉のなかなかでいかなる変転を遂げたか、またそれがどのような意味を持つのかを考えていきたい。

彼の作品の主人公たちは、物語が展開する以前になんらかの事件に遭遇し、そこから派生した根本的な問題を抱えており、それが作品の軸となることが多い。それは〈社会的立場〉に繋がる出来事であり、自分自身の力では即座に解決できない問題でもある。彼らは望まぬ〈社会的立場〉を強いられ、わだかまりを抱えながらも、胸の奥底では醒めた心持ちでいる。

そこで主人公たちは、新たな〈視線〉を外部に向けはじめる。それぞれ皆なにかに興味を注ぎ、各々の視点で〈観察〉をしているのだ。しかし、それが結局は〈他者〉を挟んでの自己問答である点が変わらない。この〈観察〉こそが彼らの手段であり目的であると言えるのは、その視線を通して彼らがなにかを獲得するか、悟ることのみ、己の胸中でくすぶり続ける焦燥を和らげることができからである。

彼らを縛りつけている〈観察〉の衝動は、ここまで述べてきた野

呂の二十代前半の性向が強く反映されたものだと考えられる。その深い部分には、郷里に戻りその後の展望も霞がかったなかで、町を散策しながら映画と書評新聞を無類の愉しみとしていた時期がうかがえる。彼の作品ではそうした〈空白期間〉に行われる〈観察〉が、物語進行の中心線上に配置されることがある。

その〈観察〉について、二つの作品を対比させながら考えてみたい。比べるのは「十一月」（『文學界』一九六八年一月）と「鳥たちの河口」（『文學界』一九七三年三月）である。二作品には四年余りの隔たりがあるが、〈観察〉に対する意識と物語の流れにおいて、非常によく似た構造を持っている。内容としては「十一月」は休暇、「鳥たちの河口」は失職によって生じた〈空白〉の時間の中で、主人公が鬱屈した心情を抱きながら、なにかを〈観察〉する、というものだ。

反面、二人の男の社会における立場の隔たりは小さくない。彼らはどのようなものを見て、そこにどのような感慨を抱いたのか。共通部分とそうでない部分を見極め、二作品に描かれた〈観察〉の意味を見定めてみたい。二つの物語の差異を明らかにするために、まずは「十一月」と「鳥たちの河口」の作品中における状況が、どのようなものであったかを見ていく。

「十一月」では、会社勤めをする〈私〉が、多忙のために先延ば

しにしていた休暇をとることになった、十一月の数日間が一人称で描かれている。〈私〉は仕事に漠然としたやるせなさや憤りを感じ、自分の書いた文字や数字が、得体のしれないしみに変わるような感覚に苛まれた日から、会社を辞めようと二カ月近く悩んでいる。休みに入ってすぐに事故に遭い、予定していた旅行もできぬままに、挫いた足を引きずりながら、空白の日々を人々の〈観察〉に充てて過ごす。その後朝早くに友人と鴨撃ちに出かけるが、彼の心は晴れない。

これに対して「鳥たちの河口」では、放送局員であったが、組合騒動で退職を余儀なくされた主人公の〈男〉が、貯えの尽きるまでのちようど百日間、郷里の河口付近で鳥たちの〈観察〉をして過ごす。河口へ足が向いたのは、少年期の懐かしさからその風景に救いを求めてのことだった。男には妻がいるが、彼女は長いこと病に伏している。彼は早朝から干潟に向かい、普段から生息する鳥たちの他、渡来記録のない渡り鳥など、それらを事細かに〈観察〉し、ノートに書きこみ、写真に収める。傷を負ったカスピアン・ターンという珍鳥を保護しながら、彼は妻との不和に陥るほど鳥たちを〈観察〉することに熱中している。

〈観察〉の対象は「十一月」では町で働く人間であり、「鳥たちの河口」においては干潟に集まる鳥たちであるが、どちらにも熱い

視線が注がれている。二人の主人公は一見その行為に夢中であるが、それと同時に胸にぽっかりと空いてしまった空洞が意識されている。また、〈観察〉対象に対する〈憧憬〉の念も、両者に共通している部分である。

会社に通わなくなってから、外で見るものが妙に珍しく、それは店の飾窓にある品などではなくて、働いている男や女を飽かず見つめている。十字路の信号機を塗っている男を眺め、ついには首が痛くなったこともある。看板屋の店先にたたずんで、木を彫る少年を見まもった午後もある。

16

これは「十一月」の前半部分に記されている場面である。〈私〉は休暇の中で、町に働く人々に奇妙な興味を抱き、彼らをじっと〈観察〉している。昼夜を問わず彼らの仕事ぶりを眺めながら、塗装工、電気工、配管工などの職を持つ者たちに惹かれていく。社会から離れたときに、ふとそれまで身近にあったものが目新しく感じるといった感慨は、前に引用した「日が沈むのを」の一節に通じるものがある。(本節、一)会社での仕事に鬱憤の溜まっていた〈私〉は、外にあるそうした日々の仕事をこなす人々を〈観察〉することで、自己の空白を満たそうとしたのである。しかし、しっかりとし

た職をもっている〈私〉と職を失った〈男〉とでは、その逼迫した心理に大きな違いを指摘できる。

「鳥たちの河口」には以下のような箇所がある。

箱の蓋を開けた。鳥は電気アンカにひたとよりそっている。手の平で鳥を撫でまわした。鳥は優しい、と男は思った。鳥の小さな茶褐色の瞳孔が濡れたビーズのように光った。うすあかい縁に隈どられた鳥の目が男をみつめ返した。鳥は完全だ、と男はつぶやいた。

17

弾丸を受け傷ついた珍しい漂鳥を看病する男の仕草には、明言されてはいないものの鳥に対する〈憧れ〉が感じられる。会社を追われ、病臥した妻をかかえたまま、身動きの取れない彼にとつて、大空を自由に飛び回り、遠い異郷から旅してきたこの鳥が〈憧憬〉の対象になったのには頷ける。加えて夫婦はお互いが重荷になっていることを自覚している。〈私〉と〈男〉にはこうした生活基盤に大きな差があるが、〈観察〉対象にのめり込むさまは同じである。

これら二つの〈憧憬〉は自分にはないものを持った者、もしくは自分が背負ってしまったものを持たない者に対する〈羨望〉ともとれる。そして、彼らは自分をそうした〈憧れ〉の対象に重ね合わせ

ている。

きよこの昼、私は電気工たちが街燈をとりかえるのを見物していた。軽合金の組立梯子を垂直にのぼして、一人の工夫が上へたどりつくつと鈴蘭状の明り覆いはずし、網袋に入れて下の仲間に下ろした。(略)

私は彼が梯子のいただきに身を支え、ガラス球をこわさないようにおろしていた緊張感が、自分のもののようにわかる。下の男がそれをうけとめたとき、手に伝わった重みも感じられる。

18

これは「十一月」からの引用である。〈私〉が〈観察〉していた工夫たちに自分を重ね、その動作による感覚までも共有しようとしている。一方「鳥たちの河口」では進路を外れた渡り鳥に〈男〉は自分を重ねるが、それは〈羨望〉から一転して〈同情〉に近い感情に起因するものである。

「方向感覚……」

男はつぶやいた。鳥が進路をあやまったように、男も人生の半ばで道からそれてしまったのだ。(しかし自分は鳥とはちが

う。鳥のように外界の理不尽な暴力でコースをそれたんじゃない。窮地に追い込まれたもとの原因はつまるところ自分があえてした自発的な行為の決算なんだから。

19

「十一月」の〈私〉は街で働く、いわば「健全な状態」の工夫たちを〈観察〉の対象にしているが、「鳥たちの河口」の〈男〉は、ある意味で自分と似た「異常な状況」に陥った渡り鳥を〈観察〉している。この二人の人物が〈観察〉の対象に抱いた感情の違いは、これら二つの〈観察〉の主眼が異なることによるものであることがわかる。いずれの作品でも最後の場面がそれを雄弁に物語っている。

「十一月」の〈私〉は、自分が他者とは違う人間なのだということとを認め、吹っ切れたとは行かないまでも、ある種の心地良さを保持して会社に戻ることを決める。それに対し、「鳥たちの河口」の〈男〉は、河口に留まる最後の日にハゲワシに襲われ、なんとか撃退するものの、その出来事により二十日間生活をともにし、大切に保護していたカスピアン・ターンが、不気味な異形のものとしか感じられなくなってしまふ。

〈私〉が嗚撃ち猟の放棄という行為を通して、諦念を含みながらも前を見据えようという心境の変化を手に入れたのに対して、

〈男〉はこだわっていた鳥への興味を失い、熱心に綴っていたノートも焚火にくべ、「鳥に故郷はない」という言葉とともに妻と一緒に歩む日常に戻っていく。この対照的な状況から起こるのは、どちらも日常への回帰であり、過去と決別し、社会へと戻っていくという点では同じである。

二つの作品における〈観察〉と〈憧れ〉は類似する状況を持ちながらも、違った視点から異なる方法で対象へのアプローチをはかっている。結果、二人の人物は〈憧れ〉に対する異なった感情を自覚しながらも、手放しかけた生活へ回帰していくという同様の結末を迎える。

二つの作品に共通して言えるのは、社会での〈空白期間〉に起こる変化が主題になっていることである。彼らが作品中で行った様々な行為と、それらがもたらした結果から導きだされるのは、ありのままを容認するということであり、喪失を埋めるのではなく、喪失自体を受け入れ肯定することだった。

この意識にこそ社会での足場を持たずに諫早を散策し、さまざまなもの（観察）した、野呂の青年時代の心境を垣間見ることができる。「十一月」と「鳥たちの河口」は、〈社会的空白期間〉と、〈観察〉をめぐる時間の過ごし方、それによってたどりついた展望において、よく似た物語構造を持っている。

そして、「鳥たちの河口」は前節で述べた喪失の要素を持ちながら、野呂の故郷に対する〈視線〉に起因する一面を如実に表わしている。この作品は、それらの答えを導き出したということから、前期作品の帰結点となるのだと結論付けることができる。

中野章子は著書の中で「伊東静雄は故郷を捨てることで詩人となった。しかしまた現実の故郷と和解することで詩人として成熟した」という野呂の言葉を引用し、これが野呂自身にも当てはまると述べている²⁰。それが作品として結実したものが「鳥たちの河口」ではないだろうか。

十代の終わりから始まった野呂の故郷を離れる旅は、諫早という故郷に戻り、喪失も含めた、ありのままの自身と故郷を受け入れることにより終わりを迎えた。そこには「鳥たちの河口」以降、「草のつるぎ」やそれに類する自伝的作品を書くことによる追体験があったことが指摘できる。

本節では野呂の前期作品に見られた〈視線〉のあり方と〈観察〉に秘められた意味について考察した。野呂の帰郷者という部分に焦点を当てて考えてみれば、彼のなかには、いまだ「自分ではない誰かに」、「ここではないどこかへ」という二つの願望が存在していた。そして、一方でそんな考えが〈現実逃避〉であることを自覚しながらも、〈自己防衛〉のためにそれらを認めることができず、攻

撃性を帯びた〈他者を装ったもう一人の自分〉を作品中につくりだすという結果になった。これらは、本当は社会へと馴染みたいのだという意欲の現れであり、作家として地歩を占める過程で解消されていった問題であった。なにより重要なのは、こうした経験をした主人公が、最後には〈社会〉へと戻っていき、また〈自己受容〉を以って物語の幕が引かれているという事実である。

芥川賞受賞までの前期の作品群において第一節で述べた喪失と、もう一つの柱とも言うべき〈視線の交錯〉の構造は「鳥たちの河口」による〈自己受容〉をもって一応の完成を見た。一応というのは、そうした〈自己受容〉が「草のつるぎ」を経て、「一滴の夏」や「とらわれの冬」において意識化され、作品化されるにはまだしばらくの時間を必要としたためである。しかし、この帰郷をめぐるジレンマの解消があったからこそ、「草のつるぎ」において、野呂は素直に自らの過去を描くことができたのではないだろうか。その意味でも「鳥たちの河口」は、「草のつるぎ」へとつながる非常に重要な作品であると指摘できる。

《注》

1 野呂邦暢『地峡の町にて』（一九七九年七月 沖積舎）八

- 頁。
- 2 ハンナ・アレント『人間の条件』（一九七三年五月 志水速雄訳 中央公論社）九二頁。訳者解説頁。
- 3 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』（一九九〇年五月 葦書房）八頁。引用内のドッペルゲンガーは分身の意。
- 4 野呂邦暢「鳥たちの河口」（『鳥たちの河口』一九七三年九月 文藝春秋）三二頁。
- 5 野呂邦暢『地峡の町にて』（前掲同）二七頁。
- 6 野呂邦暢「素顔と仮面」（『早稲田文学』一九七五年一月 早稲田文学会）一一頁。
- 7 川村湊「死者たち」（『早稲田文学』一九九三年一月 早稲田文学会）一六〇―一七頁。この個所は野呂と長谷川修の共通点について述べられた部分である。
- 8 宮原昭夫「無私の視線」（『十一月 水晶』付録一九七三年二月 冬樹社）三頁。
- 9 野呂邦暢『地峡の町にて』（前掲同）七八頁。
- 10 野呂邦暢「露字新聞ヴォーリヤ」（『王国そして地図』一九七七年七月）五一頁。
- 11 野呂邦暢・林京子「昭和二〇年八月九日―芥川賞受賞作「祭りの場」をめぐる」（『文學界』一九七五年九月 文藝春秋）一五九頁。
- 12 野呂邦暢「冒険小説の読みすぎ」（『王国そして地図』前掲同）一五七―一五八頁。少年期のみではなく、野呂は遠い異郷におもいを馳せ、探検記なども好んでいた。
- 13 野呂邦暢「夜の船」（『夜の船』一九七八年九月 沖積舎）四八―五〇頁。
- 14 「不知火」と題されたこの詩では直接船を描写する記述はないが、不知火ということから、海上の船を連想させる。中野章子は『彷徨と回帰 野呂邦暢の文学世界』の中でこの詩を引用し、野呂の胸の内の火を創作への情熱とした。中野章子『彷徨と回帰 野呂邦暢の文学世界』（一九九五年五月 西日本新聞社）一五二頁。
- 15 野呂邦暢『地峡の町にて』（前掲同）二二―二三頁。
- 16 野呂邦暢「十一月」（『十一月 水晶』前掲同）九頁。
- 17 野呂邦暢「鳥たちの河口」（前掲同）二六頁。
- 18 野呂邦暢「十一月」（前掲同）九頁。
- 19 野呂邦暢「鳥たちの河口」（前掲同）三五頁。
- 20 中野章子『彷徨と回帰 野呂邦暢の文学世界』（一九九五年五月 西日本新聞社）四二―四三頁。

第三節 故郷へのまなざし

一 上京をめぐる葛藤

一九六五年から一九八〇年にかけて、野呂邦暢が創作活動の場とした諫早には、作家と呼べる存在は彼をおいて他になかった。「ものを書いて暮らしをたてるには東京がいいに決まっている。出版社との連絡、もの書き仲間とのつきあいもある。それに何ととっても東京は一国の首都である。時代の推移も尖鋭な形であられるはずだ」¹、「本を読んでも映画を見ても自分の感想を語りあるいは他人の意見をきくという都会ではあたり前の行為が田舎ではまずできない」²と、彼自身がエッセイのなかで述べているように、インターネットやメールなど、現在のような通信技術のなかった時代に、東京から遠く離れた場所で創作活動を行うのは、利便性の点で大きな問題があった。

編集者との電話での打ち合わせや原稿の郵送には、少なくない時間と金銭を割かなければならなかった。また、地方文壇や同人誌に属さなかった野呂にとって、文学仲間との交友も東京にくらべると困難をともなった。町の書店に入る新刊の数も限られていた。所用で上京すれば靴いっばいに本を買い込み、持ちきれなかった分が帰

ってから続々と送られてきたというが、そういった書籍、資料の入手も、地方住まいには容易ではなかった。

野呂が交わった当時の地方作家といえば、一九六六年に北九州の会合で知り合い、以降親しく付き合うようになった下関在住の長谷川修が挙げられる。彼のほかには二人の共通の知人であった佐木隆三や、野呂と同じく文学界新人賞からデビューした丸山健二なども、経緯はそれぞれ異なるが、東京を離れて創作活動を行っていた点では同様であった。野呂は「或る男の故郷」で一九六五年に第二十一回文学界新人賞佳作に入選しており、丸山は「夏の流れ」で一九六六年に第二十三回文学界新人賞を受賞している。

野呂が諫早に対して抱いていた感情と、その推移については、本章第一節と同第二節で述べてきた。ここではそれらをもとに、佐木や丸山らとの比較を行い、地方と東京における具体的な創作環境の違いを挙げながら、彼らの地方生活がいかなるものであったかを見ていく。そこから、野呂の諫早での創作活動をどのように意味づけることができるかを考えてみたい。そのうえで野呂の風景描写の性質を明らかにしていく。加えて、作品中に見られる方言などにも注目し、それらを総括して、野呂が故郷に抱いていた感情が、いかにして作品中に現れているかを考察する。

まず、野呂が諫早灣の干潟をはじめとした故郷の情景に対し、

並々ならぬ執着を持っていたことは明らかである。川本三郎をはじめ、いく人かの批評家は、これを野呂の原風景と捉えている。その〈執着〉、すなわち〈愛着〉と〈束縛〉の二つの感情を見て取るのにちょうどいい一節がある。

創世記を思わせる初源的な堀の輝きは朝な夕な眺めて飽きない。諫早を去るといふことは、この河口と別れることである。

「ここには何かがある」と感じ、その何かを十全に表現できないうちに諫早を去るのは後る髪引かれる思いだ。「何か」の一端でもつかめたらと思つて私は海辺の一角を舞台に「鳥たちの河口」を書いた。(略)それによつて河口周辺の雰囲気がいくらかでも定着できたとしたらひとつの慰めだ。³

ここに見られるように、彼が諫早にこだわる大きな理由の一つは、いまある故郷を作品として写しとつておかねばならないというおもいである。それは焼失してしまつた長崎に続き、大洪水以降急激な開発による都市化が進んだ諫早への危機感が関係している。そして、自らの根源のありかである土地の変化を描くということは、先述の「尖鋭なかたちであられる時代の推移」を体感することがかなわない地方作家が、中央文壇の作家たちに対抗し得る有力な手

段だったと言える。

しかし、その反面、デビュー以降に野呂がふたたび上京を思案したことは、いくつもの資料からも読みとることができる。彼は長谷川修に宛てて書いた手紙で「東京の件について、お葉書をいただく前から佐木氏のように上京して、ペン一本で立つべきかどうか思案に暮れていたのです」という前置きのあとで、上京に関するメリツトとデメリットを分析している。その内容を整理すれば以下のとおりになる。なお、手紙は一九六八年一月二十二日付のものである。

〈マイナスの面〉

一、諫早での月三万円程度のアルバイト収入の消失。上京後にアルバイトで収入を得ようとすると、執筆に必要な体力、時間、その他の条件を満たすことができるかどうか。

二、アルバイトをせずペンだけに頼つた場合、一ヶ月に三十枚〜五十枚の短編を書くのが精いっぱい。執筆速度で、高い間代を払いながら都会生活を送ることは可能だろうか。

〈プラスの面〉

一、〈現代〉とじかに接触できる刺激から、創作衝動の向上や作品の進歩が期待できる。

二、各雑誌社と距離的に近くなることで、短文の依頼などの増加が見込める。その結果、読者との距離も近くなる。

4

つまりは、デビュー後しばらくの間、野呂が上京をしづつていたのは経済面での問題が主であり、目処がたてば諫早を離れるのにやぶさかではなかった。

また彼は「上京することと、新しい土地で作品を書くこととは別のような気がする」と言い、先に述べた「何か」はどんな土地にも存在する、という持論から、諫早以外で創作をする場合、その「何か」の出現を待つだけの時間を過ごす貯えが必要だとも述べている⁵。ここで言う「何か」とは先述の〈土地の精霊〉に通じるものである。（本章一節、三）これが一九七三年のことであった。

そして、一九七六年六月に発表されたエッセイでは、次のように述べている。

本書きを生業として西九州のはずれに住んでいると、他人は私がか特別な覚悟をもって田舎に腰をすえているかのように

見なすこともある。むやみに東京へ出たがりもしないかわりに、ずっと田舎にしがみついていたとも考えていない。

（略）田舎住まいの便と不便をハカリにかけてみて、便の方がちよつぱり大きいというのが今までの感じだった。ところがこの一年で田舎に対する積年の不満が昂じ、前より真剣に上京を考えるようになった。⁶

ここに書かれている「田舎住まいの〈不便〉」については本節冒頭で述べた、地方に居を構えたことによる出版社との物理的な距離などを指すと推察できるが、「田舎住まいの〈便〉」とはいったい何なのか。そもそも都会に比べれば田舎住まいは不便なのが当たり前であつて、その生活に〈便〉を見出すこと自体がおかしな話と言える。おそらく、それは単に生活面におけるの利便性を指すものではないだろう。ここで言われているのは、水や空気、海の匂いなどに馴染んだ環境のことであり、捨てることはできないと彼自身は結論づけているが、その中には先にも述べた「中央在住の作家たちへの対抗手段」をはじめとする、創作資源が含まれると考えられる。

野呂にとって上京するということは、多額の金銭を必要とするだけでなく、利便性と引き換えに、デビュー以前から培ってきた〈地

方作家」としての武器を捨て去らなければならず、変わりゆく故郷を直接体感することができないという不利益をとまなうものだった。

「結局私はこの土地で当分の間は迷いながらくらすことだろう」と締めくくられたこのエッセイが書かれたのは、芥川賞を受賞してから二年半が経過したころである。当時、彼の仕事量は増加の一途をたどっていた。地方に住んでいるという不都合が顕著に現れはじめた時期でもあった。このように、野呂の意識は上京と残留の間で長い間揺れ動いていたのである。

野呂の上京に対する意識は以上のとおりである。一方でほかの地方で暮らす作家たちはどのような状況にあったのか、そこにはどのような意識が働いていたのか。

まず丸山だが、彼の場合は創作活動の出発点が東京であり、また、生活できるだけの職があった。野呂が懸念したように、体力面、時間面で厳しい状況にあったものの、机仕事だったため誤魔化しが利いた。彼は東京で就職した後、業務中に人目を忍んで小説を書きはじめた。休日は文字通り体を休めるために使い、月に百時間を超えることも珍しくない残業続きの中で、デビュー作であり第五十六回芥川賞作品でもある「夏の流れ」を書いた⁷。

福岡にいた佐木も八幡製鉄に勤めるかたわら、組合活動や政治活

動とともに創作活動を行っていた。そんな中、一九六三年、ジャンケンで負けた方が退職するという条件で行われた人員整理を描いた、「ジャンケン協定」が新日本文学賞に輝く。しかし、それがきっかけとなり所属する日本共産党の党員権の停止処分を受けることになった。折しも党員文学者と党中央との対立が表面化した時期であり、彼自身も文学と政治の接点に立たされることとなった。翌年、ゼネラルストライキを回避する声明を出した日本共産党に対し、労働組合中央委員会でゼネスト貫徹を主張したことを理由に、佐木は除名されてしまった。それにより八幡製鉄を辞めざるを得なくなった。そうした経緯により、一九六七年秋に「いっさいを清算するつもりで北九州からはなれた」⁸と述べている。

こうして見ると丸山と佐木は、作家としてデビューしたときにはすでに定職に就いていたのに対して、野呂は家庭教師のアルバイトを主な収入源としながら書いていた。その経済的な生活基盤は大きく異なっていたのである。また長谷川も病気療養を挟みながらも教職に就いており、兼業作家として活動していた。

では、丸山と佐木の都会での生活はいかなるものであり、東京を離れなければならなくなったのはどのような理由によるものだったのだろうか。

丸山は会社を退職後、世田谷にアパートを借りて執筆活動を行う

が、その環境に辟易している。学生は朝から麻雀と酒をやり、子供は廊下を走り回る。夜になれば一斉にテレビが点けられる。駆け落ちしてきた男女の騒動やときには泥棒が入るなど、「おそらく執筆にこれほど悪い環境はほかにないであろう」、「一日として静かな気分を書けた日はなかった」というほど、生活はひどいものだった。静かなアパートに移る余裕もなく、食べてゆくのが精いっぱいだったとも述べている。

こうした金銭面の理由から被る丸山の生活の不利益は、野呂の予想した東京生活のマイナス面と一致している。この事態を解消するために勤めに出れば、時間面、体力面で制約がかかる。結局、丸山は執筆に向く静かな部屋を求めて東京を離れることを決めた。

一方、佐木は「東京とは、なんとふしぎな街なのであろう。冷酷で非情でメカニックに見えるかと思うと、逆に、信じられないほど慈愛に満ちた表情を見せる。まがりなりにも文筆生活をはじめたわたしには、なにかも便利がよすぎて、住み心地はすこぶるいいのだった」¹⁰ と述べ、東京での生活は便利であり、不満はないようだった。

二者の東京での生活に対する感想は大きく食い違い、野呂の予想した上京後の生活の「マイナスの面」に丸山は悩まされており、対して佐木は「プラスの面」を享受したように見える。ではなぜ佐木

は東京を離れたのか。彼は一九七一年五月にそれまで九回訪れていた沖縄へと居を移す¹¹。そこでの生活を彼は次のように語っている。

東京の四年間足らずのふわっとした居心地のよさにくらべれば、こちらはすこぶる居心地が悪い。(略)いやおうなしに、それが本土人であることを確認させられる日常が、そもそも快適であろうはずはない。わたしは、朝鮮で生まれ、広島で疎開生活をし、北九州の八幡で育ち働いた人間だが、自分がなぜ日本人であるかを考えてみたことなど、ほとんどなかった。まったくなかったわけではないが、それは漠然たる嫌厭感をもたらすことでしかなかった。¹²

と述べ、研修と称して絶え間なくやってくる自衛官が「沖縄守備軍司令官が割腹したということになっている場所で「海ゆかば」を合唱し、戦史研修とかで教官が「なぜ首里城の司令部を捨てた後も守備軍は住民と共に抵抗を続けたのか」と問うて正解は「それは本土決戦を一日でも先にのばすため」と答える」¹³ といったような、本土人の醜悪さを感じながら生活していた。

東京の「ふわっとした居心地のよさ」はそれまでであった佐木の創

作基盤たる労働者作家としての生活とはかけ離れており、彼はそこに新しい書くべき「何か」を見つけられなかった。沖縄に移った佐木は、自らを含める本土人の意識を醜悪なものと感じながらも、新たなテーマを掴もうと日々暮らしていたと推測できる。

その後、彼はゼネストに端を発するデモ隊と機動隊が衝突した事件で逮捕され、十二日間の勾留を受けた。沖縄の活動家との接触を記した創作ノートも、家宅捜索で押収された。そのときに経験した、警察や司法の傲慢さや身勝手さに憤慨し、「権力機構というのは、人間らしく、人間として生きようとする者には、どうしようもない敵だ」と怒りをあらわにしながら、「わたしには、紙とインキがあればいい。仮に手錠をはめられようとも、書く」¹⁴と決意を新たにしている。そうして次のテーマを獲得した佐木は、沖縄を離れ、実際にあった連続殺人事件をモデルにした『復讐するは我にあり』をはじめとする、いくつかのノンフィクション小説を書いた。

以上のような経緯で、丸山と佐木は東京を離れ、それぞれ創作活動の場所を移していった。佐木は沖縄で二年を過ごしたのち、千葉へと移り、さらに後年は北九州へと戻った。丸山はその後も安住の地を見つめるのに難儀した。東京を出て長野県阿智村の村営住宅に住むも、村に来る教員にあてがうから出て行ってくれと追い出さ

れ、同県にある実家へと転がり込んだ。その後も二度ほど違う家へと、立て続けに引っ越さなければならなかった。彼は「私は好きで引っ越しをしたことなど一度もない。あてもなく荷物をまとめて流れて行く気持、この気持は実にいやなものだ」、「静かな部屋を持っていかなかったために、何百時間、何千時間という貴重な時間を無駄にし、精力の大半をそんなことに費やしてしまった」¹⁵と述べている。結局、彼は生まれ故郷である長野で創作を続けた。

この佐木の逮捕をめぐって、野呂は長谷川に宛てた手紙の中で次のように書いている。

ものかきというものは、と今更いうまでもなく、現実の行動からへだてられているゆえに文字を並べる作業にうき身をやつすのであり、氏の（佐木の 筆者注）所信と行動を云々にする気はありませんが、いちばんおちこみやすい畏にはまったという感じです。官憲に逮捕されるのを名誉と見なす一派も世にはあり、それはそれでいいのですが、百のパンフレットに激情的な弾がいつを書きつらねるより、市井の一小人物の日常を記述するのが、ものかきの仕事であるように思われます。¹⁶

こうしたところにも政治の問題を書くのではないという、野呂の

創作に対する持論を認めることができる。また、その目は「市井の一小人物」に向けられている。

丸山と佐木、両者の経験に照らし合わせてみても、生活の場を変えろというのは、生半可な覚悟ではできないことだった。特に野呂のように、一度、創作の基盤を故郷に求めた作家にとって、作品の舞台となるべき場所から離れるということは、大きなデメリットだと言える。結局、野呂は諫早に留まることを決断した。

彼は自衛隊を辞めて諫早へ戻ってのち、体調悪化により二ヶ月ほど兄一家と長崎に住んだ以外は生涯諫早に住み続けた。しかし、兄の事業失敗による家屋の処分や、結婚による転居などで、諫早の中ではいく度も住所を変えている¹⁷。

野呂は結婚してからは、市内にある武家屋敷の六畳二間と三畳を間借りして暮らしていた。彼のほかには、転勤の多い教職員などが同じ一つ屋根の下に暮らしていたという。一九七五年、増えた蔵書で手狭になったため別の家を見つけたが、転居は思いとどまった。そのときのことを彼はこう書いている。

今の家が不便であることは確かなのだが、いざ引越しをしようにとする者の目であらためて眺めてみれば、随所に愛着を覚えて去り難くなったのだ。

(略)不便を我慢しても、手数料と一ヶ月分の家賃をフイにしても元の家から動かない気になった。新しい家の安直で薄っぺらな雰囲気ときたら鼻もちならない。便利さというのが人間の家の条件とは私には思えない。¹⁸

この言葉には、野呂が諫早そのものに抱いていたおもいが滲み出ている。利便と不便をいくら秤にかけても、結局は愛着のある土地を離れる決心がつかなかった、というのが正直なところではないだろうか。この武家屋敷の家主は母方の祖先が諫早藩の砲術指南役であり、土蔵には当時の資料が眠っていた¹⁹。もし野呂が住まいを移していたら、翌年の一九七六年に発表された「諫早菖蒲日記」をはじめ、「落城記」など、諫早(伊佐早)を舞台にした歴史小説は書かれなかっただろう。「諫早菖蒲日記」は、幕末を舞台に、砲術指南役の娘、志津を主人公にした作品で、彼女のモデルは家主の祖母にあたる人物である。

「自己の青春を語る事をやめ、また自らの佛を示す小説ふうの作品とも訣別した野呂が、次第に歴史や古代史への傾斜を深めていったのは当然のことと思われる」²⁰ という中野章子の指摘は、ある意味で正しい。一九七四年の芥川賞受賞以降は、前半期に多く書かれたテーマが枯渇した時期でもあったからだ。自然と社会を織り

合わせた〈町〉としての諫早を舞台にした作品や、社会への反発や自己探求といった自らの青春が書きづらくなっていた。

それまで書かれなかった自衛隊以外の二十歳前後の経験も、「冬の皇帝」(『文學界』一九七五年四月)、「一滴の夏」(『文學界』一九七五年一月)、「とらわれの冬」(『すばる』一九七六年九月)といった自伝的作品で描かれ、それ以降作品の題材としては使われなくなっていく²¹。これらは「草のつるぎ」や「砦の冬」といった作品の名残であり、彼にとって新たなテーマとはなり得なかった。

この時期は新たな創作テーマを模索していた期間であり、「回廊の夜」(『すばる』一九七五年六月)や「蟹」(『群像』一九七五年八月)、「もうひとつの絵」(『月刊プレイボーイ』一九七六年五月)といったようなイメージに重点を置いた作品が現れてきた時期でもある。それらは故郷での喪失や、〈離郷と帰郷〉といった諫早をめぐる諸要素が見当たらないものであった。そうした苛立ちも相まって、彼は先に述べたような「真剣に上京を考える」状態にまで追い込まれたと考えられる。そんななかで野呂が出会い、新たなテーマとしたのが、諫早をはじめとした九州の歴史であった。

このように『諫早菖蒲日記』(「諫早菖蒲日記」「諫早船唄日記」「諫早水車日記」の三作『文學界』一九七六年十月〜十二月

号)が発表された一九七六年末は、上京をめぐる野呂の意識の大きな転機と見なすことができる。それは死の約三年半前であり、足掛け十五年の作家生活の中でも、晩年に差しかかるときだった。この歴史小説というモチーフを発掘することによって、野呂は正真正銘、諫早の作家になったと言える。

二 悠久の風景

一九五八年に二十歳で自衛隊を依願退職した野呂は、故郷である諫早へと帰った。そのときのことは『地峡の町にて』(一九七九年七月 沖積舎)に詳しく見ることができる。諫早を選んだのは「生まれ故郷であるN市の近郊であり、ここに十数年暮らしたことがあるという単純な理由」としているが、直後に「I市を帰郷地に選んだのはここにぼくが子供のころから馴れ親しんだ丘や林や河口があるからだ」²²とも述べている。引用中N市は長崎市、I市は諫早市を指す。

当時の諫早はまだ前年に起こった諫早大水害の爪痕をつよく残していた。そうしたなか、町を歩いては流失した家々や、そこかしこに残る洪水の痕跡におどろき、高台に昔のままの姿を留めている建

物を認めては安堵した。彼は失業保険で暮らしながら、帰ってきた故郷を見て回った。町を散策し、さまざまなものを〈観察〉することで、作品の素材を収集していったのである。図書館で目にした朝鮮戦争の記事を読みふける男は、「壁の絵」の阿久根となり、干潟の風景からは「十一月」や「鳥たちの河口」が生まれた。そして、そのときの生活はのちに「一滴の夏」「とらわれの冬」として描かれた。

こうした自然と人間社会が調和した場である〈町〉が描かれたものが、野呂の前期作品の特徴である。「棕櫚の葉を風にそよがせよ」について、川本三郎は次のように述べている。

駅の待合室、スーパーマーケットのなかの食堂、車のなかから見える楠の木立ち、そして河口に広がる干潟。

仕事の合間、あるいは仕事が終わったあと、余白の時間に入り込んでくる、そうした町の小さな風景に、若者は心惹かれてゆく。日常の時間が断ち切られた時、小さな町の風景が、人間以上に大事なものとして近づいてくる。

といってもその風景は、あくまでも慎ましい、ささやかなものだ。人間を近寄らせないような、大自然ではない。あくまでも日常生活から少しはずれたところに、忘れられたようにして

ある平穏な風景である。 23

これは同じく川本が、丸山の描く火山や荒れた海、絶海の島などの荒々しい風景を評した「そこで生きることとは、風景と調和することではなく、風景と戦うことだ」²⁴ という言葉とは大きく異なる。

再度確認すれば、野呂が風景を描くのは、孤独の中で土地に寄り添いたいという心情からきている。それは前節で指摘した〈土地の精霊〉との合体にたとえられた、喪失に由来するものである²⁵。

しかし、同じく前節で取り上げたように、野呂の作品には世間や他者の存在、いわゆる〈社会〉に対する、〈自己防衛〉から派生した敵対心や恐怖心が見られることも確かだ。この一見異なるようにおもえる心理は彼の描く風景とどのように関係しているのか。

丸山健二の「赤い眼」の書評のなかで、野呂は次のように書いている。

ただあるがままに存在しているすべての人間は「自然」である。与えられた生を与えられたままに生きていくゆえに彼らは山の立木と変わらない。「私」が家族に注ぐ敵意に溢れた視線と、ヤマブキやクロにむける優しさに満ちた視線とをくらべる

必要がある。あるがままの自然は決して憎しみの対象にはならない。ならないどころか、これらに対する「私」の親和は「自然」である人間どもへの反感と正確に等価なのである。²⁶

ここで野呂は丸山を論じながら、自らを語っている。つまり、彼は「赤い眼」の要素を、自己の経験に引きつけて意味づけているのだ。それはありのままの風景である〈自然〉と、そこに生きる人々が織り成す〈社会〉について、あらかじめ彼自身が見出していた解答だと言える。

書評は次のように続く、「山の家をすてるのは自らを安住の地から追放したと見なすことができる。「私」は異郷という檻の中に自分で閉じこもったのだ。檻の居心地が良からうはずはない」このような見解は『地峡の町にて』にあった、帰郷後に長崎を訪れたときに街を檻と感じ、すれ違う通行人を兇暴な獣かもしれない、とする感懐と重なる部分がある。

少なくとも、芥川賞受賞までの野呂の前期作品群には、故郷を描く際、こうした〈自然〉への依存と〈社会〉への嫌悪という相反するふたつの心理が働いていた。その認識は彼自身が批評を通して言うように、故郷である諫早の〈町〉へ向けられた視線を語るうえで「等価」だった。さらに、書評の続きでは「私」が雨という「自然

”に促され、山の家に戻る事を「反抗したはずの自然である父の桎梏から逃れていなかったことになる」とした。ここに冒頭の帰郷理由を加味して考えれば、野呂にとつても〈自然〉と〈社会〉とからなる〈故郷〉は逃れられない「桎梏」、つまりは〈束縛〉と換言できるものであったと推測できる。

また、川本は丸山の描く「より荒々しく、始源的」な自然風景を「丸山健二という群れることをいさぎよく嫌う個独な作家によって意識化され、虚構化された激しい風景」²⁷ だとも言っている。彼は作家の描く風景を論じた『言葉のなかに風景が立ち上がる』（二〇〇六年一二月 新潮社）のなかで、文学における風景は、絵画や映画といった視覚を通して伝えられる芸術と比較し、文字への置換を挟むために抽象度が高く、実際の風景と文章化される風景とで、彼我の差がより大きいとした。そのうえで、次のように述べている。

いわば作家は、発見した風景を言葉によって新しく創造しなければならぬ。石川美子は『旅のエクリチュール』で、十九世紀の作家シャトーブリアンのこんな言葉を紹介しながら、作家にとつては「風景の発見」と同時に「風景の創造」が大事なのだと重要な指摘をしている。

「山は、人が目にしていると思っっているままの姿で存在しているわけではない。目にしているのは、情熱や才能や詩的靈感によって描きだされた山である」

風景は作家のまなざしと交感しあう。
28

つまり、風景の「虚構化」とは、作家によって認識され、新たに言葉によって風景を「創造」することと同義である。その風景とはまさに作家の内側に息づくものであり、経験と感性を糧に作品中のみ現れた情景だと言える。さらに突き詰めれば、それらは過去や現在といった時間の埒外にあり、実在する必要すらないのである。事実、丸山は海の見える町が舞台の「夏の流れ」を東京の職場に籠りながら執筆し、雪や山といった荘厳な自然の描かれた「正午なり」を世田谷区烏山のせま苦しいアパートで書いた。

そして、この風景の「虚構化」あるいは「創造」は、もちろん野呂にもあてはまる。たとえば「鳥たちの河口」では、幻覚のなかに河口で蟹とりをしている子供時代の自分を見ている。眺めている河口に広がる干潟と、そこで遊んだ過去の自分をその〈風景〉に重ねている。それはもはやどこかに存在する情景ではなく、上流に見える「二十五年前の夜の町」など、自己の内部にある記憶を三人称視線で「虚構化」し現在と一体化させている。

野呂が描く自然として、よく諫早湾（有明海）の河口や干潟が取り上げられるが、そこに流れ込む川も重要な役割を担っている。市の北部にある多良岳から東部の諫早湾へと市内を貫流する本明川は、少年時代の野呂にとってもかつこうの遊び場だった。

「八月」（『文學界』一九七三年一〇月）では、川でボート遊びをする少年たちを眺めているところに、砂利の運送船が遡上してくる場面がある。主人公の男はおもむろにシャツを脱いで川に入っていく。そこには、水草と泥の匂い、ふくらはぎをつつくハヤの群、まばらにカヤが生える砂地の中州があり、川辺の森でさえざる鳥の声や、川の水音、運送船のエンジン音、運送船から砂を掘み出すバケットクレーンの駆動音、そして川遊びをしていた少女たちの笑い声に彼は耳を傾ける。ここでは昔ながらの本明川の自然と、都市化が進む町の変化が同時に描かれている。そのなかで彼が思い起こすのは、また過去に繋がる記憶だった。

では、そこに描かれる野呂が発見した風景の背後にあるものとはどのようなものなのか。

子供の頃の遊びを思い出した。同じ川で二十年以上も前のことだ。（略）夏の一日は水につかったまま過ごした。子供には無限の活力がある。大人になればその体内で何かが酸化し、何

かが分解する、と彼は考える。その結果、生成されるものは疲
勞と死だ。(略)

(略)死とは何か、と彼は思った。人間は焼かれて灰になり
大地に吸収される。雨が降り、灰は溶解し水と一体になる。

(略)

すべての水は海へと注ぐ。そこからまた帰ってくる。天にの
ぼりきらきらと輝く水蒸気の塊となって、と彼は考える。 29

本明川は水害以後、拡幅工事などの洪水対策を施され、野呂が子
供の時分に遊んだものとは完全に同じ川というわけではないのだ
が、彼のなかではそうした変化より、自己を含めた世界の不変性に
意識が向けられている。野呂が発見した〈風景〉とは、過去と現在
の比較に主眼を置いたものや、単に過去へ遡るものではない。それ
は、現在から過去、未来へと伸びて行く時間上に、不変のものを
出すものであったと言える。

野呂は「八月」の翌月に発表されたエッセイのなかで「……今、
本明川で泳ぐことは子供に禁じられているという。夏ですら子供は
川に近づかなくなった。やがて諫早の子供たちは大人になってから
記憶のなかに本明川をよみがえらせることはないだろう」³⁰と語
っている。野呂と親交のあった山下画廊の山下秀人氏に訊いたとこ

ろによれば、遊泳が禁じられたのは、澱粉工場の排水により川が汚
染されたのが原因である。

「八月」で描かれる河口で遊ぶ子供たちが、すべて野呂の創作に
よるものとは言いきれないが、その風景が〈現在〉のものでないこ
とは確かだろう。「鳥たちの河口」にしても、過去と現在が混在す
る〈風景〉は、野呂のなかで「虚構化」され「創造」されたものに
違いない。それは現在と過去を重ね合わせ、失われゆく情景のな
かに変わらぬものを見出す視線から生まれた〈風景〉であると言え
る。

そしてその意識の根底にあるものは、諫早へと帰郷したころの野
呂のなかで、すでに認識されていたものである。その一端を再び
『地峡の町にて』から引用する。

至るところでぼくは子供の頃から眺め親しんだ物に出会う。

丘の三本杉が、地蔵仏が、古井戸、溜池、水門、運河、堤防、
祠、石橋、崖、森の中の沼がぼくの前に立ち現れる。(略)

これらは十年前そこに存在していたように今も存在する。そ
のことにぼくは妙に感動している自分に気づく。ぼくがこの町
を留守にしている間も、丘の三本杉は夕陽を浴びて輝いていた
のだ。地蔵仏は緑に苔蒸して雨に濡れていたのだ。³¹

ここで野呂自身が言うように、彼が故郷に見た〈風景〉は、もともと現在と過去に共通するものを拾い上げる性質を持っている。引用部分からも、それが先に指摘したような、変化より不変化に重点をおいた視点であることがわかる。

また、野呂が書いた丸山の『シェパードの九月』の書評のなかにも、先に引用した「赤い眼」の書評と同様に、野呂の〈自然〉と〈社会〉への持論を垣間見ることができる。作品内に描かれる風景が、作家が発見し創造したものならば、読者（評者）が作品から読み取る風景もまた、作者の意図を離れ、読者の感性によって構築されたものであるはずだ。

そこで彼は次のように書いている。

作者は犬の中にまじりけのない野生を見出すときにのみ犬を愛しているように評者の目には映る。（略）

野生とは、言葉をかえれば無垢な自然であろう。無垢でない人間の目は「暗く、深く、濁ってい」る。同じ意味で都会生活はひたすらおぞましい。野生はまた時間の無いひとつの状態である。時間が無いということは歴史の不在を意味する。（略）歴史とは意味の絶え間ない積み重ねである。現在はすぐ過去

のものとなり、意味が生まれる。（略）

それでは作者が歴史を拒むことで手に入れているものはなにか。濃密な現在である。³²

野呂はここでもふたたび、無垢な〈自然〉と都会生活という〈社会〉の対比を用いている。

一方で川本は丸山の風景を「始源の大地からよみがえってきた古い風景というよりも近代の果てに行きついてしまった地点にたちあらわれる新しい風景」³³と結論付けた。果たして、この二つは対極に位置するものだろうか。少なくとも、野呂にとって、両者に大きな違いはない。先に引用した「創世記を思わせる初源的」な〈風景〉は「虚構化」と「創造」を経て、時間という概念から解放された情景だ。さらに言えばそれは未来においても、同じ風景が存在することを願うものである。

そして野呂の言う「歴史の不在」は、彼の書く〈自然〉にもあてはまる。この言葉は『諫早菖蒲日記』などの歴史小説を書いた彼を指すには、違和感があるように感じるかもしれない。しかし、ここまで述べてきたような〈不変的な自然風景〉は、「時間の無いひとつの状態」という点で、この「歴史の不在」と非常に近いものである。彼の書いた歴史小説でもそれは変わらない。そこに描かれる

〈自然〉は現在との相似である。川村二郎はこのような野呂の描出の特性から、彼を「言葉の絵師」と評した。(序章《文体や作品傾向》)

失われゆくものへの愛着から生まれる彼の〈風景〉は、自らを取りまく〈社会〉の変化を鋭敏に感じ取りながらも、実は寄り添う〈自然〉には変わらぬものを求めている。

この動と静のダイナミズムには、原子爆弾によって一瞬のうちに変貌してしまった長崎のような、過去の風景との断絶に対する潜在的な拒絶反応が指摘できる。だからこそ、野呂は第二の故郷となった諫早に悠久を求めた。水害や開発で姿を変えようとも、そこに変わらぬ〈風景〉を欲した。いかに、干潟の変化や、町の移り変わりを題材にしようとも、彼によって描き出される〈風景〉は、停止した時間のなかに存在している。

三 失われゆく方言

では、野呂が〈自然〉とともに描いた〈社会〉についてはどうだろう。野呂の〈故郷〉にかかわらず、〈都市〉を書くためにはそこに暮らす人々の存在が不可欠である。そして方言はその地で生活す

る者たちを活写するのに効果的な要素となり得る。土地特有の言葉や口調は地方の色を出すための、一つの有力な手段だと言える。高橋英夫は『草のつるぎ』を論じる上で、その有用性に触れている。

野呂邦暢氏は九州弁の魅力というものを、実にうまくクロージアップしたのではなからうか。(略)「ぎゃんがん」(その口調から、千歳の駐屯地内でついた九州出身の隊員たちのあだ名 筆者注)の魅力がおそらくこの連作(「草のつるぎ」「砦の冬」のこと 筆者注)を一番底で支えている、男くさい、若々しい要素である。

「ぬしや防大に行くとな」と彼は訊く。

「行かん」

「したら何でこげんとこに這入ったな」

「お前と同じたい」

「二年でやめるとか」

「さあ、どぎゃんしゅう」

「さっきな、班長がぬしのこつでぶつぶついよらった。海東のふうけもんにも困ったもんじゃやていいよらったとたい」

ありふれた会話だが、もしこれを標準語か東京近辺のちよつと柄の悪い青年の口調でやったらどうだろう。たちどころに風化し、酸化した現代風俗になってしまうのではないか。

34

こうした「草のつるぎ」「砦の冬」に見られる方言を、高橋は作品の根底を支える要素とした。しかし、野呂作品のなかでこの「ぎやんがん」と言われた九州地方の方言が使用されるのは、実はあまり多くはない。指摘の対象になった二作のほかは、歴史小説を除けば、土地の老人が話す言葉などにわずかに見られる程度だ。一作だけ、幼少期に長崎に原爆が落とされたときのことを描いた「藁と火」（『すばる』一九七七年六月）では家族や子供同士の会話にも、方言がそのまま使われている。それは先に述べたように、余分に手を加えるのを避けることで、自分に表現できる経験としての原爆体験を純粹に突き詰めた結果だろう。（本章一節、一）

野呂の代表作、「草のつるぎ」の場合も、その大きな特徴の一つは、飾らない方言が使われていることである。この作品にとつて九州の言葉を使うことは、方言により地方色を付加しようという安易な試みではない。そうした技巧や装飾的効果を狙ったものではなく、むしろそれらを取り払うことを目的としていた。野呂は石牟礼

道子の「苦海浄土」を例に挙げ、その方言を用いた会話描写によつて「方言の肉感性」を発見したと述べている。

私は『苦海浄土』を読むまで一つの小説を書きあぐねていた。昭和三〇年代の初期に私が籍を置いていた自衛隊を素材にした作品である。そこに登場する人物たちのせりふが何度書き直してもうまくゆかない。

『苦海浄土』を読んだとき翻然として悟るところがあった。彼らのしゃべった言葉をそのまま私は写していなかったのである。私の同僚たちに私は無理をして作品のなかで東京弁を語らせていた。これでは体をなさないのが当たり前である。

35

彼らにとつて九州弁と東京弁では、前者こそ生活のなかで使われる言葉であつて、それを東京弁に置き換えることは、不必要な違和感を与えた。ここではむしろ標準語という名の東京弁のほうがわざとらしい装飾的要素なのである。

また、野呂は方言の使用に関して、その危険性にも言及している。「草のつるぎ」の新入隊員たちにみずみずしい「肉感性」を与えた特殊な言葉使いや言い回しは、裏を返せば、その土地以外の者には馴染みがなく、難解なものだった。そこに生まれる問題と見解

を、彼は自らの体験を交え次のように書いています。

方言を小説のなかに持ちこむのは冒険である。九州人である私には自明の言葉であつても、よその土地の人にはわかりにくく小説の理解を妨げることになる。案の定、京都の人から、『草のつるぎ』は方言が多くて読みづらかった、と苦情をいわれた。もつとも彼はそれを京都弁で私に訴えたのだからご愛嬌である。

冒険をあえてしたのは方言でしかとらえられないものが『草のつるぎ』という世界に存在すると信じられたからであつた。かといって方言を生のままでもみやみに小説にとりこもうとは思わない。(略)万人に分かる言葉で表現する努力を忘れてはならない。

36

このように方言の使用は、過度になれば読者の目に障り、作品そのものを損なってしまう。野呂は「祭りの場」をめぐる林京子との対談でも、この方言の伝わりづらさに触れている。そして野呂同様に方言を作中に取り入れることによる苦心は、林にも見て取れる。以下に、その部分を引用する。

林 その方言の問題ですけれども、ここまで方言で書かれるとわからない、といわれまして、活字にするとき

に、どこまで方言を標準語に近づけるか、わかりやすくするか、苦勞いたしました。カッコして注釈をいれろ、とおっしゃった方もいらっしゃいましたが、会話の中にカッコを入れると、そこだけでシラケルという感じがありますし……。たしかに、ある程度標準語に近くするということは必要な、と思いますけれど、も、方言には独特のニュアンスがありますでしょう。ですからむづかしいですね。

(略)

野呂 意識的に方言を使われたんですか？

林 意識的といいますより、面白いもので、方言を使う人のことを書くとき自然に方言になっちゃうんです。

野呂 だって、この長崎の人たちが東京弁を使うと、ちょっと違和感を感じますからね。

林 まして戦時中ですから。

37

このように、林もまた作中における方言の処理に頭を悩ませていた。しかし、こうして見ると、彼らの描く人間が、特定の人物をモ

デルとし、またその人物に近づけば近づくほど、方言の出現というのは自然なことであつたとわかる。そして特定の地域、集団、時代を描き出すうえで方言が効果的に機能するのは、標準語にはない局地的な共通認識を背景に持っているからにほかならない。その言葉に馴染みのない者は、未知の響きのなかに自己の生活圏とは違った風土を感じ、慣れ親しんだ者には自分が属した共同体への郷愁が生まれる。

野呂も「祭りの場」に見られる長崎弁に対して「子供るときに使っていた長崎弁がいろいろ出てくると、原爆以前の長崎を思い出して、懐かしい感じを持つんです」³⁸と、懐かしさを認めている。そしてその思い出のなかの言葉たちもまた、消えゆくものであつた。以下は前述の対談における野呂の言葉である。

ここに出て来る長崎弁には非常に懐かしい感じを持ちました。というのは、戦後、ラジオ、テレビの普及で、子供さえも、とくに長崎のような大都市では長崎弁をあまり話さなくなっているわけです。イントネーションはあまり違いませんが、たとえば私たちは「おりゃ知らん」なんていいましたが、いまの子供は「ボク、わかんない」なんていいいますから。³⁹

長崎と諫早の都市の規模による違いはあれど、野呂の作品内の方言がほぼ土地の年配者に限られる理由として、当時の子供たちはすでに、会話のなかから方言が抜けつつあつたことが指摘できるだろう。

そして諫早弁とはいえ、長崎弁とは違い、佐賀弁の流れを汲むものだった。織豊時代末期に諫早（伊佐早）を治めていた西郷氏の居城を、佐賀鍋島氏に連なる竜造寺氏が攻め落とした。以来、伊佐早を諫早と改め、自らも諫早氏を名乗った。その後、明治に入るまで諫早藩は親戚格であつたものの、佐賀藩の支藩も同然だったため、財政のみならず言葉や文化においても佐賀藩の影響をつよく受けている。

野呂は歴史小説を書く際、登場人物の話す言葉に祖父母のしゃべっていた言葉を重ねたという。「諫早菖蒲日記」は幕末（安政二年）三年・一八五六（一八五七）が舞台のため、彼の祖父母が子供の頃から使ってきた言葉と大きな違いはない。それでも「小説の読者が諫早人にかざられているのではないから全部を方言にすることはできない。純粹な諫早弁は一割弱しか用いられなかつたし、作者はそれでも多すぎたのではないかと危惧している」⁴⁰ というように、方言と標準語のすり合わせによる苦心はついてまわつたが、自分の中に生の諫早弁が残っていたのを「作家冥利に尽きる思いであ

った」と述べている。

ここまで、野呂の故郷という創作の土台となった部分に焦点を当て、それらについて論じてきた。長崎原爆を含む諫早での体験は、精神的にも設定面でも、彼の作品基盤と呼ぶにふさわしい。野呂邦暢を語るうえで、この「故郷」や「諫早」といったテーマははずせない要素だ。しかし、これまでの批評では諫早に対する好意ばかりが取り上げられ、彼が郷里に対して抱いた負の感情や地方在住のジレンマについては議論されてこなかった。野呂を論じた文章の多くは、書評や作品論ばかりであり、またその論も重複する部分が多く、数自体も圧倒的に不足しているのが現状である。そもそも野呂は晩年まで諫早での生活の不便を口にし、諫早を書くのもそこに住んでいる偶然からとしている。

野呂が作家を志し、また作家として活動していた一九六〇年半ばから一九八〇年という期間は、諫早において近代化が行われた過渡期にあった。本章第一節で述べたように、スーパーやニュータウンの建設は、風景だけでなく諫早に住む人々も変えていった。それによって失われるものは、〈自然〉であり〈町並み〉であり〈方言〉であった。それは、野呂が親しみ、故郷と呼んだ〈諫早〉そのものだったと言っている。こうした事態は長崎に続く、第二の故郷喪失の危機を彼に予感させた。

第二次世界大戦末期、原爆によって失われた長崎と、諫早大水害と再開発によって失われゆく諫早という二つの故郷は、野呂の作品に大きな影響を与えた。そしてそれらは、失われたものへの哀惜と、失われゆくものへの愛着という二つの要素として、作品に還元され、表現されていった。

この二つの要素は、野呂文学の基礎としてさまざまな部分に顔を出さずだけでなく、彼の文学世界を読み解くうえで重要な役割を担っているのである。

《注》

- 1 野呂邦暢「鳥・干潟・河口」（『王国そして地図』一九七七年七月 集英社）二六五頁。
- 2 野呂邦暢「田舎の町から」（『王国そして地図』前掲同）一三九頁。
- 3 野呂邦暢「鳥・干潟・河口」（前掲同）二六六頁。
- 4 野呂邦暢・長谷川修『往復書簡集』（一九九〇年五月 葦書房）六〇頁参照。
- 5 野呂邦暢「鳥・干潟・河口」（前掲同）二六五～二六六頁。
- 6 野呂邦暢「頭の皿」（『王国そして地図』前掲同）六三頁。

- 7 丸山健二「四つの場所のなかの四つの作品」(『新鋭作家叢書 丸山健二集』一九七二年五月 河出書房)二三四〜三五頁。
- 8 佐木隆三「近況など」(『新鋭作家叢書 佐木隆三集』一九七二年六月 河出書房)二一〇〜二一二頁。
- 9 丸山健二「四つの場所のなかの四つの作品」(前掲同)二三五〜二三六頁。
- 10 佐木隆三「近況など」(前掲同)二二二頁。
- 11 佐木隆三「年譜」(『新鋭作家叢書 佐木隆三集』前掲同)
- 12 佐木隆三「近況など」(前掲同)二二三頁。
- 13 佐木隆三「近況など」(前掲同)二二四頁。
- 14 佐木隆三「近況など」(前掲同)二二二頁。
- 15 丸山健二「四つの場所のなかの四つの作品」(前掲同)二三七〜二三九頁。
- 16 野呂邦暢・長谷川修『往復書簡集』(前掲同)二〇八頁。
- 17 中野章子「野呂邦暢年譜」(『彷徨と回帰 野呂邦暢の文学世界』一九九五年五月 西日本新聞社)
- 18 野呂邦暢「引越し」(『王国そして地図』前掲同)七〇頁。
- 19 家主や資料発見の経緯については、野呂のエッセイ集『王国』
- 20 中野章子「諫早菖蒲日記」(『彷徨と回帰 野呂邦暢の文学世界』前掲同)七四頁。
- 21 第二章二節「『草のつるぎ』の位置」参照。
- 22 野呂邦暢『地峡の町にて』(一九七九年七月 沖積舎)八頁。
- 23 川本三郎「干潟のある地峡の町―野呂邦暢『鳥たちの河口』」(『言葉のなかに風景が立ち上がる』二〇〇六年一月 新潮社)二四頁。
- 24 川本三郎「さびれゆく海辺の町と、孤立する少年―丸山健二『いつか海の底に』」(『言葉のなかに風景が立ち上がる』前掲同)一九四頁。
- 25 野呂邦暢「あとがき」(『地峡の町にて』前掲同)および、第一章一節および第二節参照。
- 26 野呂邦暢「脱出と帰還あるいは……」(『文學界』一九七四年九月 文藝春秋)一八六〜一八七頁。
- 27 川本三郎「ランドスケープの接近―丸山健二論」(『文學界』一九八六年二月 文藝春秋)三一六頁。
- 28 野呂邦暢「引越し」(『王国そして地図』前掲同)七〇頁。
- 29 家主や資料発見の経緯については、野呂のエッセイ集『王国』

- 28 川本三郎「風景の発見と創造」(『言葉のなかに風景が立ち上がる』前掲同)一七頁。
- 29 野呂邦暢「八月」(『一滴の夏』一九七六年四月 文藝春秋)六七〜六八頁。
- 30 野呂邦暢「王国」(『王国そして地図』前掲同)一八頁。
- 31 野呂邦暢『地峡の町にて』(前掲同)一二頁。
- 32 野呂邦暢「歴史と無垢、深い虚しさ」(『海』一九七七年七月 中央公論社)二五一〜二五二頁。
- 33 川本三郎「ランドスケープの接近―丸山健二論」(前掲同)三一六頁。
- 34 高橋英夫「野呂邦暢論 兵士的なもの―『草のつるぎ』について」(『現代作家論』一九七九年四月 講談社)二七四〜二七五頁。
- 35 野呂邦暢「方言の肉感性を糧として」(『朝日ジャーナル』一九七五年二月 朝日新聞社)一五頁。
- 36 野呂邦暢「方言の肉感性を糧として」(前掲同)一五頁。
- 37 野呂邦暢・林京子対談「昭和二〇年八月九日―芥川賞受賞作「祭りの場」をめぐる」(『文学界』一九七五年九月 文藝春秋)一六五〜一六六頁。
- 38 野呂邦暢・林京子対談「昭和二〇年八月九日―芥川賞受賞作「祭りの場」をめぐる」(前掲同)一六五頁。
- 39 野呂邦暢・林京子対談「昭和二〇年八月九日―芥川賞受賞作「祭りの場」をめぐる」(前掲同)一六五頁。
- 40 野呂邦暢「父祖の言葉をたずねて」(『王国そして地図』前掲同)二〇九〜二一一頁。

第二章 手法の転換とその成果

第一節 長谷川修との関わり―往復書簡集を中心に―

一 出発点の相似―〈新しい文学〉を目指して①―

野呂邦暢と親交の深かった作家に、長谷川修がいた。長谷川は山口県下関市に住んでおり、野呂の住む諫早からそう遠くなかった。

野呂が一九三七年九月二十日生まれなのに対して、長谷川は一九二六年三月八日生まれであり、年齢差は十一歳である。しかし、作家としてのデビューでは、野呂が一九六五年（「或る男の故郷」『文學界』）、長谷川が一九六三年と大きな開きはない。長谷川はその前年に『文芸首都』に「宿恋」を発表しているが、商業誌に掲載されたのは一九六三年に『新潮』に載った「キリストの足」がはじめてである。没年を見ても野呂が一九八〇年五月七日、長谷川が前年の一九七九年五月一日とほぼ一年差であり、両者は同じ文学的時間を過ごした作家だったと言って差し支えない。二人の交友は『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』（一九九〇年五月 葦書房）として書簡集が編めるほど篤いものだった。

野呂は筆まめな人物であり、作品の他にも日記や手紙をよく書いていたことが知られている。文通においてはかなり積極的だったように、彼の追悼文でも交流のあった作家たちがそのことに触れている。山田智彦は、返事をなかなか書かずに、ハガキですませたことに対する難詰として、「自分の手紙に対する返事は必ず手紙でくれ、それもおおりいっぺんの内容では厭だ」¹というきつい調子の手紙をもらったと書いている。また、小林信彦の「野呂さんの手紙好きは有名で、返信が短いと苦情を言われるという伝説があったので、私もなるべく長い手紙を書いた」²という文からもわかるように、野呂の手紙に対する熱の入れようは尋常ではなかった。

諫早に住んでいた野呂の近辺には、文学に明るい知己はおらず、彼らとの距離を埋める手段として、彼が手紙という媒体をどれだけ大切にしていたかがうかがえる。地方作家と言われると、なんとなく、人付き合いを嫌い俗世を離れた人物という印象をいだくが、むしろ彼は多くの人との繋がりを求めた人間であった。

野呂は「切手はわたしがこの広い地上で完全に孤独でないことを知りたいとき、いくたりかの友人と通信するためのものである」と述べ、なかでも文通の頻度が高かったのが、長谷川修だった。二人の親交のはじまりは一九六六年十二月、朝日新聞社の企画で西日本の作家たちが若松（現北九州市）に集まったときに遡り、文通もそれをきっかけにはじまった。当時、野呂は「或る男の故郷」「壁の

絵」「狙撃手」が『文學界』に掲載されたばかりであり、新進の作家であった。長谷川は大学講師との兼業作家だったが、すでに「真赤な兎」や「孤島の生活」が芥川賞候補になっていた。

二人は顔を合わせる前からお互いを評価しており、同年同月二十三日付の手紙で、野呂が、

『哲学者の商法』その他、長谷川さんの作品を埼玉の友人（教育大・芸術学卒）³が愉快に読んだと伝えてきましたので、大いに期待して出かけました（略）若松くんたりまでいそいそとでかけたのは、佐木さんや長谷川さんにお目にかかるのが目的であったと申ししても言いすぎではありません。⁴

と書けば、長谷川もさっそく翌日付の返信に

座談会というのは、ついその場の雰囲気反撥して言わなくてもいいことを言ってしまう、あとで後悔するのがオチです。出来るだけ敬遠していたのですが、あなたや佐木氏も出られると聞きましたので、期待して出かけたようなわけです（略）あなたも仲間なしに一人でやっておられると聞き、大変親しみを感しました。言わばわが友を見つけた、といった感じです。

5

と綴っている。

その後も文通は長く続き、内容は互いの作品の批評や、ままならない創作の現状とそれに対する励まし、また選考委員や批評家、編集者への愚痴が強い調子で書かれることもあった。ほかにも原稿料の値段に生活苦の生々しい話題や、考古学や物理学、哲学など創作に生かそうとしている分野の相談、良書の推薦、そして国内、国外を問わず、多くの作家や芸術家の名とその影響などが残されている。

野呂が文学以外にも、美術や映画、音楽など、学生時代から芸術全般に興味を持っていたことは、彼のエッセイからも読みとることができる。高校では美術部に所属し、浪人時代には古本を漁るかたわら美術館や映画館に入り浸っていた。自衛隊を退職し、故郷に戻ってからの二十代の期間でも、それは変わらなかった⁶。

一方、長谷川も若い時は映画監督を目指し、二十二歳のときに「松竹」の助監督の試験に合格しているが、親族の反対にあい映画の道を断念している。その後、肺結核の胸郭成形手術と療養を経、一九五〇年、小倉常盤高校の美術教師となり、翌年には化学の教鞭をとっている。そして一九六四年からは下関水産大学で化学を

教えた⁷。

長谷川は教職についていたし、野呂も家庭教師で生計を立てていた時期があり、二人は学問への探究心も持ち合わせていた。彼らは映画や美術だけでなく数学や物理学など、文学以外の芸術や学問を、文学のなかに取り入れようと試みていた。これらの共通点からも、両者が完全に一致しているとは言えないまでも、同様の視点から文学に対してアプローチをはかっていたことがうかがえる。

しかし、野呂は長谷川に対して、手紙の中で「先日申し上げました様に、私は高等学校しか卒業しておりませず、大学卒業生には大いなる尊敬を払っています。その劣等感もあって、市立図書館の書物を手当たり次第に読みあさり、なんとかして彼らと同等の教育を獲得しようとしたわけです、所詮はつけやきばです⁸。と劣等意識を披歴している。こうした経緯からも、彼のなかに大学生として学問を修められなかった代わりに、自らの作品で、それらを結実させてやろうというおもいがあったのではないかと考えられる。

長谷川の方では、〈文学〉と〈他の学問〉のどちらに比重を置くかにおいて、それらが同等以上の質量を持つこともあった。口語調で〈古代史〉についての持論やそれを数学にかこつけて語る「ふうてん学生の孤独」（『新潮』一九六九年四月）や、「ヘリウム氏」

（『新潮』一九六八年八月）で作中に挿入される〈物理学〉の理論的な事柄の説明などである。そこには構成や手法も含めて既存の〈文学表現〉にとらわれず、小説や物語という縛りのない〈一つの作品〉を創ろうとしていた印象さえある。彼自身は、それらをあくまで、〈アンチ・ロマン風な作品〉と捉えており、文学から逸脱することとは考えていなかった。

野呂は長谷川に出した手紙の中で、自らのデビュー作である「或る男の故郷」について次のように述べている。

プランクの常数それから不確定性の原理など応用したのが私の処女作でしたが、批評家の方はほとんどお気付きありませんでした。（昭和四十一年十二月二十三日付）⁹

野呂はこのように、デビュー作においてすでに量子力学に分類される事象を作品中に取り入れ、創作の土台とはいかないまでも、物語を創るうえでこのきっかけとしていた。作品中の黒木と六号の関係については前章二節で述べたように、〈ドッペルゲンガー〉を意識したものである。この試みは批評として大きく取り沙汰されることはなく、同作が佳作入選となった第二十一回文学界新人賞の選後評を見ても、選考委員たちは特にそのことには触れていない。

選評はどれも候補作の低調ぶりを嘆くものや、憤慨する論調で書かれており、文壇や新人全体への文学の衰弱を指摘する声もあった。「ただそこらへんの雑誌小説や新人賞受賞作品を読んで、似たようなものを書けば、当たるかもしれない、というくらいの気持で書いているのではないかとうたがいたくなる作品では、書く意味はない」（大岡昇平）、「席上、武田泰淳氏がこういう作品を書くのは「名作を読んだことがなく、名作をこわいと思わないからではないか」という意味の発言をされていた」（遠藤周作）といった意見が相次ぎ、野呂の作品が入賞したのも、候補作の中では一番「小説の形」をしているという消極的な理由であった。また、石原慎太郎は「夾雑物や説明が多すぎる」といった欠点を指摘したが、ここで述べられている夾雑物とは、 unnecessary 登場人物のことであり、物理学の理論を指したのではない。

しかしながら、「或る男の故郷」は野呂の言うような不確定性原理などの知識を用いなくとも読める作品であったし、あくまでその要素をもとに、主人公と対応させる登場人物の関係性を形作ったものだった。こうした試みを加味するかどうかは評価の問題ではなかっただろうが、少なくとも、この選評では野呂の思惑に気づいた、もしくは理論に思い当たった人物はいなかったようである。選評の中で武田泰淳は以下のようなことを言っている。

選者たちがよく「この作品はわからんなあ」と言うが、それは少し不親切な言い方だと思う。よくよく分析して見れば「わからない作品」などあるはずがないのだ。人間の眼はトンボのように複眼ではないし、遠近の視力も知れたものだ。性格的な毛嫌いもある。体験からくる感覚的な拒否もある。だからこそ、あんまり先を急がないで、「わからない論法」で裁くことは避けるべきだと痛感する。

10

これは「或る男の故郷」に限った意見ではないが、作品に対する意識のあり方としては興味深い言葉だろう。作品に何が書かれているのかを柔軟に見極め、選考委員で討論するということの重要性を述べている。しかし、ここでひとつ疑問が浮かぶ。もし、野呂の思惑どおり、作品に物理学などの〈学問的要素〉が使用されていることに選考委員たちが気づいたとして、果たしてそれが好意を持って受け入れられたらだろうか。

この作品においては彼の言う〈不確定性原理〉を用いたことが、あまり表だって作品に顔を出さなかったことが幸いしたと言えるだろう。結局は〈文学〉として優れた作品であるか否か、の判断になるわけであるから、そこにいかなる文学外の〈学問的要素〉が塗り

こめられていようと、そして読者がそれに気づこうが気づくまいが、それは大きな問題ではない。

むしろ、野呂や長谷川が行おうとしていたことは、一步間違えばその手法だけで、作品自体の評価を危うくしてしまいかねなかった。中野章子は野呂が死の三カ月前に行った映画講座で、「どんな三流映画、三文小説にも必ず一カ所はすばらしいシーンがある。映画も小説も同じ、何を書くかより、いかに書くかが大事、描写がすべてなのだ」¹¹ と言っていたのをよく覚えているという。「或る男の故郷」や「壁の絵」を見ても、この「いかに書くか」において、野呂は長谷川と異なり、「文学表現」としての〈物語〉の枠を超えようとはしなかった。

それに対し、長谷川は描写よりも、手法や〈文学〉の物語の枠にとらわれない表現方法に意識が集中していた感がある。前述の「ヘリウム氏」と「ふうてん学生の孤独」はその最たるものだろう。二作品の特徴は適宜後述するとして、野呂の「或る男の故郷」が量子力学の理論を参考に書かれたということを知った長谷川は、返事にこう書いている。

私は彼等（野呂や佐木を除く座談会に集まった面々。石山滋夫、王塚暁、古川薫、五代夏夫、中村光至に会合後訪ねた岩下

俊作を合わせた六人のこと 筆者注）を軽蔑はしません、型にはまり過ぎていると思います。その点、あなたや佐木氏には型にはまらないものがあるとおもいます。さて、プランクの常数や不確定性原理のことを書かれた御作、一つ是非見せていただけませんか。実は私もこの方面のことが書きたくて、ウズウズしているのです。けれども、批評家はすべてソップ向きですから、別に批評家を気にしているわけではありませんが、何となくあとで書こうと言う気になっているところですよ。（略）そろそろ日本でもアンチ・ロマン風の作品が前面に出て来べきだと思います。（十二月二十四日付）¹²

彼は野呂に自らの創作理念と近いものを感じ、また、日本文学にも従来の〈文学〉の枠を超える〈アンチ・ロマン〉のようなものと考え、試行錯誤していた。その一環として彼らが行っていたことこそ、既存の手法にとらわれず文学外の〈学問〉や〈芸術〉の表現技法を文学に結び付け、作品化するという行為であった。

しかし、このような行為が広く世に認められるには、まだ時間がかかるということも、彼らは理解していた。それでも、彼らは新しい〈文学〉を自分たちの手で作り出していくことを望んだ。そこには海外文学の影響もあり、それらを独自の技法として掴み取ろうと

する努力もされていた。

それについて、次のようなやりとりがある。長谷川は自分をはじめ、阿部昭や開高健などがシリトローを意識しており、日本でも既成の秩序を闊達に踏み破って、シリトローのような作家が出て来るべきだと思う、とした後でこう語っている。

さて、新しい物理学の方ですが、私たちが物理学をシンにして書きますと、どうもS・Fにとられ勝ちのようで、なかなかむつかしいなと思っているところですよ。私は専らイメージとして扱っていますが、どうもうまくいきません。うまい書き方を工風（原文ママ）してみようと思います。ともあれ、この方面は宝の庫みたいなものですから、今後二人で大いに開拓してみませんか。日常の現実につかれた生活をこまごまと書いてみたところで、全く始まらないと思います。（昭和四十二年一月十日付）

13

彼らの書こうとしていたことは、ときにSFとして、また単なるとりとめのないものを描いたシュールレアリスムとして受け取られてしまう危険性もあった。それを受けた野呂も、当時の文壇や読者の文学観に鑑みて、次のように指摘している。

表現においても、方法論においても、萬人にわかりやすい直接的なものが迎えられる現代では、私たちが旧い審査員に認められるのは近い将来ではないでしょう。ノンフィクション、伝記、実話が今程隆盛を極めている時代はない様です。（一月三十日付）

14

事実、野呂の「或る男の故郷」の選評でも、どうか〈小説の形〉をとっていたのが野呂だけだったとしたうえで、これまでの〈近代日本文学〉のあり方を学んだうえで、どこかしら追い抜くような作品を書くことが新人作家の仕事である、ということが大岡昇平が述べている。また、それとともに〈小説の体〉や、文学界全体がすっかりしなければならぬ、という趣旨のことを、石原慎太郎も主張している。野呂と長谷川が書面で交わしていたように、〈新しい文学〉を書くということは、それだけで誤解や、そこからくる筆者の創作態度への疑念を生む可能性があった。

「型にはまりたくない」、「それまで日本になかった新しいものを」、という二人のおもいとはうらはらに、当時の文壇や世評は「型にはまったもの」を求めていたことがわかる。そんな中で〈文学作品〉の中にどれだけ〈新しい要素〉を組み込めるかという苦心

は、なかなか実を結ばなかった。『往復書簡集』でのやりとりでも、昭和四十年代半ば（一九七〇年）に差しかかるにつれ、野呂の〈新しい文学〉への試みは終息していった。そして、その後は静止画のような情景描写が残るほか、考古学や、歴史と風土を描く際に、考証として言語学などが取り入れられることになる。もともとこれらは初期に行われた試みとは違い、紛れもない従来の〈文学〉の範疇でのことだったと言えるだろう。

野呂はそのとき、「ここいらで一步後退して、私小説的リアリズムを採用した中編はどうだろうと考えています。つまり、俗受けをねらうというコンタンでなく、描写の基本、デッサンの確かさを自分のものにしてみたい、言いかえれば、どこまで自分はマチュアとしてデッサンできるか、素人以上の文章のエンジニアであるかを確か認してみようと言うのです」（昭和四十三年二月二十一日付）という趣旨の手紙を長谷川に送っている。前進のための後退と称し、彼にも大学講師としての生活を書いてみてはどうかと勧めた¹⁵。それに対して長谷川は「ボルヘス同様個性の強い作家というものは晩年になってやっと認められるという風に思います。（尤も私の個性は抜きにしての話ですよ）（略）私小説のレアリズムをやってみるのことでありますが、私はやはり文学は新しい物理学、新しい数学でやるべきだと思います。（略）絵画や音楽と同様、文学も世界性

がなければならぬと思いますし、（明治百年なんて文学の問題じゃありませんよ）とにかく独自の新しい理論の方が大事だと思えます」（二月二十三日付）¹⁶と〈新しい文学〉を創造するのだという、頑なな姿勢で返している。

結局、野呂が文学外の〈学問〉を用いた創作を試みていたのは、デビューから一年半程度というわずかな期間だった。また、一九六六年に発表された「壁の絵」と「狙撃手」を、彼自身が「『壁の絵』は一人で紡いだ個人的ヴィジョンのため、ついに破滅する男」

を、「『狙撃手』は人間であるためにあえて、神に、超越的なものに無益な挑戦を企てる兵士」を描いたものだとしているとおり

¹⁷、野呂の小説は、もとから〈物理学〉や〈数学〉、〈考古学〉を主軸に〈新しい文学〉を展開する長谷川ほど、革新的なものではなかった。

〈新しい要素〉をあくまで創作のきっかけとし、作品内に取り入れた野呂とは対照的に、長谷川の創作理念は、〈学問的要素〉を作品の前面へと押し出していくものだった。文学外の要素を使った〈新しい文学〉を模索していた彼らだったが、それをどう作品と結び付けるかという面において、両者の姿勢には決定的な違いがあった。

野呂は〈文学は文学〉として、〈既存の文学〉を下地にしながら

ら、フィクションとしての物語性を重視し、そこに〈他の要素〉を内包させることで、〈新たな文学〉へと昇華させようとしていた。しかし、

ただ私には学問的素養がなく、その意味で芸術に必須の抽象の量が乏しいので、長谷川さんの苦闘しておられる

imaginativeな世界を創造したくても出来ないのです。その苦心の価値も意味も、しかし十分に理解できません。(略) わが文学的風土には抽象的イメージが定着しにくいので、その点で長谷川さんの努力を高く評価したいのです。(三月九日付) 18

という文面を最後に、野呂の〈新しい文学〉への試みは長谷川に託される形になった。それまでの作品を書くにあたって、野呂が持っていた「現実を書いて現実以上のものを暗示する」¹⁹ という主張は、その後も彼の意識に残っていくことになるのだが、志を同じくした二人の作家は、それぞれ別の道を往くことになった。そこには、彼らの求めた〈新しい文学〉が評価されず、また原稿が売れないというわだかまりと経済面での理由もあった。

はやくも幕をおろしてしまった野呂の〈新しい文学〉への試みだったが、次は彼らが行ったことが、どのような形でその後の作品内

に顕在化していったかの具体例を挙げていく。そのうえで、再び変遷と共通性や〈文学外の要素〉の影響などを指摘していく。

二 イメージの境界―〈新しい文学〉を目指して②―

彼らは〈文学外〉の理論や手法を〈文学〉に取り入れようという共通点を持っていたが、もう一つ、初期の段階に共通点を見出すとすれば、それはなんらかの形で〈狂気〉を扱った作品があったということである。野呂のデビュー作「或る男の故郷」の〈六号〉は狂人を装った男として描かれ、「壁の絵」で正気を疑われた阿久根は、従軍したことのない朝鮮戦争の手記を、さも自分がアメリカ軍の一兵士としてその場にいたかのような描写で綴っていた。

長谷川の方でも「哲学者の商法」の中に、狂人のふりをして戦地から逃れようとする哲学科の学生の話がある。本節冒頭で触れたように、これらの作品を書いたとき、彼らはまだお互いに面識はなかった。互いの作品を読んでもいないのに、このようなテーマの一致があったことは興味深い。そして、後に長谷川の書いた「ヘリウム氏」に至っては、自分の狂気に気づいていない精神病患者の男を主人公にしている。

この〈狂人〉もしくは〈狂人を装った者〉の狂気の世界を描くということが、彼らにとつていかなる意味があったのか。これらは単なる〈妄想〉としてではなく、心象風景を描くうえで、ある種〈剥き出しの精神〉を持っている〈狂人〉のほうで、その情景と現実の風景の境界線を、曖昧にできるという思惑があったのではないだろうか。

野呂について言えば、「壁の絵」で阿久根が書いた架空の戦記の内容は、まわりから狂気を疑われた彼の想像上の出来事である。それを、もう一人の主人公である女が読んでいるという形で物語の後半が進む。この作品に対しては、視点の混乱という難を指摘する意見もあったが、この〈視点の混在化〉も、一つの技法上の試みではないだろうか。そうすることによって、単に〈狂人〉の〈想像〉でしかなかった風景が、〈現在〉の女と戦記のなかの〈過去〉の男という思考の枠を滑り出し、リアリティを持つ情景となるのである。

「或る男の故郷」で、主人公が故郷である大連の風景を、もう一人の主人公であり、彼のドップルゲンガー（分身）である〈六号〉に奪われることを恐れたように、それは現実に基づいたリアリティを持つていながら、黒木の記憶のなかで抽象化を施され、イメージとしての風景にすり変わったものである。

野呂の筆力の高さには、丸谷才一をはじめ、多くの作家や批評家

が触れているが、このもう一人の自分として描かれる人物（事象）を通して行われる、〈イメージ〉と実際の〈風景〉の同一化ないし、すり替えこそ、おそらくは半ば無意識に、彼が獲得し、使用していた技法ではないだろうか。

もつとも、それが〈新しい技法〉と呼べるのかという問題はあつた。風景描写が登場人物の心理描写と重ねられることは珍しいことではない。しかし、野呂の作品の場合はイメージと実際の風景との境が著しく曖昧であると言える。「鳥たちの河口」についての立原正秋と古山高麗雄の対談で、立原は次のように分析している。

ただ、一つ欠点を上げれば、ここで問題になるのは全部風景です。風景と自分と細君と鳥でしょう。ところが、読み終わって情景描写が正確じゃないんです。（略）丘、枯葦が出る、干潟があるし、海がある、河口がある。

「男は丘のいただきで立ちどまらなかつた。まっすぐ海へむかつておいた。風に潮の香りがまぎった。男は足もとに目をこらして歩いた。浅い水たまりはそのまま踏みこみ、狭い流れはとびこえた。やや幅の広い水流へさしかかった。男は背をかがめて流れの一箇所にかけて渡した板を確認した。こわれた船材である。黒ずんだ水が海から逆流

し、ひたひたと枯葦の根を洗う。潮が満ちる時刻だ。」

(四七ページ)

と、こう言っているんですが、さて、どこが海で、どこが干潟で、どこが丘で、ということがわからないんですよ。²⁰

描写される風景の場所が不確かである、という指摘は、そこに描かれている内容が、主人公が見た風景であると同時に、彼の頭から湧出したイメージであるからだともとることができる。だからこそ、その風景は〈正確な場所〉に存在しなくとも構わない。また、立原と古山、両者の評の一部分を要約すると「鳥や自然を小道具とした抽象小説とした場合、カフカなどに比べ感銘に乏しく、抒情にとどまってしまう毒がない」というようなことになるだろう²¹。

「鳥たちの河口」の作品としての評価についてはともかく、作中に描写される〈情景〉が〈抽象小説〉の趣を持っている、という評者二人の指摘は、なにより野呂が描くイメージとしての風景が、登場人物の内と外で重なって表現されていることの裏付けではないだろうか。この作品は確かな物語性と、デッサンとしての的確な風景描写を持ちながら、一方で自然界と人間社会を対応させた〈抽象化〉が行われていた。

こうした、〈A〉と〈B〉、〈人間〉と〈自然〉、〈心象風景〉

と〈眼前の風景〉とが混ざり合い、その境界の薄らいだ描写がこの作品の風景描写にはちりばめられている。先の引用内にあった野呂の描写もまた、古山と立原の言うような、「単なるヨーロッパ的な影響を受けた〈抽象〉」や、「童話的な〈抒情〉」といった類のものではなく、イメージと映像の垣根を取り払う行為であり、二つのものを対応させたいうえで、抜き出した〈要素〉をリアリティをもって描写することにより、〈抽象化〉したイメージを再び〈具現化〉するといことが行われているのである。

そして「或る男の故郷」と「壁の絵」に見られた手法から導き出されたものが、「鳥たちの河口」で行なわれたような、〈対比〉と〈抽象化〉を経て、登場人物の〈心理描写〉を〈風景描写〉として、具体化させる技法であったのではないか。その根本はおそらく、彼が無名のころから行っていた詩作により培われたものだろう。

前述の文学外の〈学問〉を〈文学〉のなかにという考え方と同じく、この技法もまた、SFやシュールレアリスムと混同される危うさを孕むものだったが、それらとの大きな違いは、なにより物語と描写が〈現実〉の枠を超えずに書かれたことである。つまり、これこそ先に述べた「現実を書いて現実以上のものを暗示する」野呂の理念を具現化したものだったのでないだろうか。そういう点で

は、野呂にとって「鳥たちの河口」は〈新しい文学〉を模索した到達点であり、身辺に材をとった物語性を重視するリアリズムへの転換点として捉えることができるだろう。

その後、編集者の勧めもあり、野呂は狂人を物語の中心に据えることをやめた。しかし、後の「竹の宇宙船」や「とらわれの冬」には、主人公の兄に再び狂気の兆候が見られる。

一方で、このイメージと情景の〈境界〉を侵すという手法を、もつとも押し進めた作品は、野呂よりもむしろ長谷川の「ヘリウム氏」だったと言える。主人公である〈長谷〉は自分が狂人であることに気づかずに、また、彼が狂っていることを読者に気づかせずに、物語は進行していく。

このアパートの壁は防音壁になっていて、壁一つ隔てた隣の物音は全く聞こえない。それでも六号室の方には若い女が住んでいるらしく、彼女が時々小声で唄を口ずさんでいるのを聞くことがある。彼女の歌声は小さなオタマジャクシの音符になって、彼女の部屋の窓から外へ流れ出てくるのである。そんなとき窓から外を覗いてみると、陽の照った戸外の中空にまことに小さな音符記号が、まるで小人のように躍りながら光の中に消えていくのを見ることが出来る。

22

この描写の音符を小さなオタマジャクシに見立てるところなどは、はじめのうちにはちよつとした高揚感や呑気さを思わせる部分としてとることができる。比喻としては少しありきたりだが、隣室の女性の歌を聞く心地良い脱力感と、ゆったりとした時間を演出している。しかし、読み進めていき、とうとう彼が狂人であるということが理解できた瞬間、この「小人のように小躍りしながら、光の中に消えていくオタマジャクシの音符」が、彼が目にしてきた〈実際の風景〉であるということに思い至るとともに、そこに描写された風景が、比喻でも何でもない一場面の情景として、読者の前に立ち返ってくるのである。

そこには文章であった〈妄想〉が〈風景〉として現実になった瞬間が待ち受けている。一瞬にして長谷の頭のなかのイメージであったものと、その外側にあつた風景の境がなくなり、あなたが見ていたのは実はこんな世界だったのだ、とでも言いたげに彼の見ていた世界が顔を出す。抽象ともシニールレアリスムとも異なる転換の技巧が、この作品の要点になっている。そうして読者がそれに気づいたそのときこそ、長谷の〈心象風景〉とそれを通して感知された〈現実の風景〉が交わる瞬間なのである。

同様の手法ではないが、野呂と長谷川は、〈妄想〉や〈空想〉に

過ぎなかった〈風景〉を立ち上がらせ、〈虚構〉と〈現実〉の区別を曖昧にしてしまうことで、イメージの具象化、とも言うべき場面を作り出している。その技法の根底は、〈文学外〉の要素を〈文学〉へ、という狙いの延長線上にあり、また〈新しい文学〉を追い求めていた彼らがたどり着いた一つの答えだったと言えるだろう。長谷川は次のように書いている。

私がいくら実体験は書かないと力んでみても、現に私の作品の主人公はやはり私自身なのであって、作品の中の架空の体験と私の現実にはける実体験とは、すでに私自身のうちで区別がつかなくなっている。(略)従って、私はこれらの作品を全部自分自身の想像で書いたと思っているが、そう思っているのは私の意識だけで、本当は私の意識が眠っているうちに私の魂が勝手に歩き廻り、実際にこれらの経験をしたと考えてもよいわけである。 23

この〈想像〉と〈体験〉が区別なく展開されるというのは、先に述べた野呂の技法に通じるものがある。また、〈視線〉ないし〈場面展開〉という描写技法のルーツについて、長谷川は次のような影響を語っている。

私は高校時代、映画をよく見まして(略)私たちの世代はこの時代の映画(昭和十年代の外国映画 筆者注)から学んだものが、かなり美学の芯になっているんじゃないかと思えます。そうしますと、ものを書く場合にも、たとえば書き割りを書くにしても、常に視覚的にとらえ、視覚的に書こうとするんですね。早く言えば映画のシーンのような書き方ですね。それに対して音楽的な書き方とでもいうような書き方をなさっている人がいます。 24

この映画から受けた場面形成の視覚的影響は、同じく映画好きであった野呂にも当てはまるだろう。くわえて、長谷川は「実はあまり絵に近づき過ぎて、絵と小説の区別がつかなくなって……」²⁵とも語っている。野呂と長谷川の小説に対する表現方法の根底には、こうした映画や絵画といった文学外の〈芸術〉から受けた影響のため、極めて視覚的な構造を持つといった特徴が挙げられる。映画ないし絵画の〈画面的〉である一場面のイメージを用い、作品内に引き出すには、それまで培われた〈芸術〉と〈文学〉との無意識での融和があったのではないか。野呂が〈描写〉について〈デッサン〉という言葉を使ったことにも、そうした意味合いが込めら

れていたと考えられる。それらに慣れ親しんでいた彼らにとって、この〈画面的〉な視覚に文学表現の視座を求めるのは不自然なことではない。それは意識して行われた挑戦ではなく、むしろ彼らの素養から自然に起こったことのようにおもわれる。

「ここ数年のあいだ、私の心の奥に一つの島が横たわっていた」²⁶ というのは長谷川の「孤島の生活」の書き出しだ。野呂はこの描写を見て「『畜生』と言いたくなるほど羨ましく、実はぼくも右のような「孤島の生活」のような 筆者注）書き出しを考えていたところなので、腹立たしいかぎりです」（昭和四十四年十月五日付）²⁷ と悔しさを露わにしている。その文章はやはり、視覚的であり、そして心理的な〈風景〉だった。

この〈心理〉と〈風景〉を同等の場面的なイメージとして展開させることこそ、野呂と長谷川が相互に影響しあい、見つけ出した〈新しい文学〉の一端だったのではないだろうか。

結論として、その手法には映画のないし絵画的な情景描写の手法が見られる。また、その視覚的場面構成を描写するにあたって、心理描写と風景描写を重ね、それらの境界を取り払うという、抽象化したイメージを更に具体化させる技巧のなかに〈物理学〉や〈数学〉などの影響が確かに指摘できる。

彼らの〈新しい文学〉への試みは、画期的な新技法の確立や、既

存の文学観を打破するまでにはおよばなかったが、共通の出発点を持つていた両者が〈新しい文学〉を試行するうちに獲得したものは、以上のような共通する二点ではないかと考えられる。

そしてその技法は、野呂の作品では後に、「廻廊の夜」（『すばる』一九七五年六月）や、「もう一つの絵」（『月刊プレイボーイ』一九七六年五月）に見られるような、〈過去〉や〈夢〉を現実
に混入させるものへと変化していく。ここでは〈想像〉や〈追想〉といった視覚的イメージが一つの印象的な〈場面〉として表現されていくようになった。しかし、前章でも述べたように、この時期は野呂にとって創作テーマの枯渇した時期にあっていた。これらの作品は必ずしも諫早でなければ書けないというものではなく、また書かれた期間も短かった。

長谷川の方では「まぼろしの風景画」（『新潮』一九七一年八月）の最終部分にあたる海に日が没する描写や、「舞踏会の手帖」（『新潮』一九七四年三月）の最後でなされる独白と、亡父と会話する場面に、その名残を認めることができる。

まったくの〈新しい文学〉を創出することは叶わなかったが、彼らはそれを模索する過程で、自らの〈素養〉に則した表現を〈文学〉で行う術を獲得した。そうした意味では、文学外の〈学問〉や〈芸術〉に創作意欲を触発されていた期間は、己の文体を形成する

ための、重要な準備期間であったと言えるのである。

三 歴史への傾倒—文学の領域—

野呂と長谷川のもう一つの共通点は、〈歴史〉への興味である。

野呂は『諫早菖蒲日記』や『落城記』といった故郷諫早を舞台とした歴史小説を書いた。ほかにも小説、エッセイ問わず歴史、古代史をテーマとした作品を発表しており、さらに死の前年の一九七九年には『季刊・邪馬台国』の編集責任者になっている。

また、長谷川の歴史への関心はさらに輪をかけたもので、古代史は歴史家だけのものではないとし、ときには文学そっちのけで研究にのめりこんでいた。彼がその成果を作品に取り入れたのは野呂よりもずっと早い時期であった。一九六九年四月、『新潮』に発表された「ふうてん学生の孤独」には、すでに筑前と大和の地名の〈対応〉や神籠石についての考察、古事記の編纂から見る神話と古代史のすり合わせなどについての持論が展開され、古代史への傾倒ぶりを垣間見ることが出来る。長谷川は野呂と出会う以前から、こうした〈歴史〉に興味を持っていた。

彼らの関心は、邪馬台国や古事記などの古代に留まらず、戦国、

幕末、明治と、近い所では彼らの祖父母の時代を作品化していった。

野呂が歴史小説を書き出すのと同じころに書かれた「とらわれの冬」（『すばる』一九七六年九月）と「伏す男」（『群像』一九七七年三月）のなかに、方言や地名に対して、その語源や意味を探るという場面がある。

長谷川が「ふうてん学生の孤独」で〈不確定性原理〉に触れるなど、野呂の影響が見受けられる一方で、野呂が歴史小説を書こうとした経緯にも、物語の主題となる資料が身近にあった、²⁸ という理由以外に、長谷川の影響があった。

また、野呂自身は長崎の生まれだが、彼の父母は諫早の出身であり、祖父は佐賀から移り住んだという。明治に入るまで諫早は佐賀鍋島藩の支藩に近く、文化や言葉においてその影響をつよく受けていた。つまり諫早にまつわる歴史を調べることは、自分のルーツを調べることもあった。そうした自己探求から生まれたのが、〈歴史〉をテーマにした一連の作品だったと考えられる。

諫早弁で「とぜんなか」といえば所在ないことである。いうまでもなくこれは徒然から来ている。「そくう」といえば繕うという意で、これは続飯（そくいひ）から来ている。（略）

「のふぞか」というのは横着の意で野風俗あるいは野風図から来た言葉であるらしい。すなわち私が祖母の口まねをして何気なく使っていた言葉も、連綿として昔から使われて来た由緒ある言葉なのであった。 29

私がいちばん興味をおぼえたのは古文書にしろされたものもろの記録ではなくて、往時、私の遠い父祖たちが話していた言葉であった。これは文献となって残っていない。(略)

「諫早菖蒲日記」の場合、鼻唄まじりでこそなかったが、また資料考証に苦勞しなかったわけではないが、作中人物の会話を案出するのは、作家冥利に尽きる思いであった。三十数年前に亡くなった祖父や、十数年前まで生きていた祖母の言葉が、まざまざと耳底によみがえり私に語りかけてくるような気がした。 30

「諫早菖蒲日記」を書く際、諫早の方言を調べたときのことを、彼は右のように述懐している。そこには〈歴史〉を見ながらも、自らの祖父母におもいを馳せ、そうしたなかに自身の由緒由来を見ている。「諫早菖蒲日記」が歴史小説、時代小説に特有の硬さ、つまり堅苦しさを感ぜさせないのは、少女の語り口調という体で書かれ

ているというだけでなく、彼が〈歴史〉を自分の成り立ちに引きつけることで、〈自伝的〉な抒情を醸し出しているからではないだろうか。

長谷川にしても〈古代史〉で地名を扱うかたわら、祖父の故郷の離島のことを「まぼろしの風景画」第一章「蟻地獄」で書いている。

六連島―しかし島の人たちは、ムツレといわずにモツレという。日本書紀の神功皇后の巻にこの島が『没利(もつり)島』と出ていて、それから見るとずいぶん古くから知られていた島であることがわかる。 31

このように地名や方言を自己の経験や由来に当てはめながら〈歴史〉を書く方法は、この二人の作家のもう一つの共通点である。

こうした地名や方言を取り入れることは、〈歴史〉のなかで変わっていくものと、変わらないものをもとに描き出している。現在に生きる自己を観測点にしながら、父母、祖父母と遡り、明治やさらには遠い古代へと〈歴史〉を大きく遡行しながら、連綿と続く流れの最先端にいる自分を浮かび上がらせる効果をもつ。そして、それは〈歴史〉の流れとして〈過去〉と〈現在〉の間に忘れ去られてい

くものへの愛着を示しながら、時代を越えて続いていき、〈未来〉へ繋がるものであることを暗示している。

『諫早菖蒲日記』では幕末が描かれたが、後日談にあたる「花火」（『文學界』一九七七年一月）では二十五年後の明治時代が舞台になっている。そこで母となった主人公の志津が娘であるむめの名を呼ぶ場面がある。それに対して佐江衆一は次のように言っている。

十五歳であった二十五年前の「私」と、いま十五歳であるむめとがうまく重なって、「私」という視点で書かれているにもかかわらず読者は『花火』の世界を、これから生きて行くむめの目で眺めることができる。その重層した構成に、僕は感心したんです。³²

この場面でもっとも重要なのは、かつて少女だった志津が母となり、娘であるむめがかつての志津をおもわせる点である。

そして志津には、少女のときに彼女をたしなめた母親の面影が重なって見える。この時間と人物の〈うつろいと循環〉は換言すれば〈無常と普遍性〉を同時に描き出している。また佐江の対談の相手だった古屋健三も「志津の目はむめが受け継いでいますし、未来へ

伸びているんですね」³³と同様の見方をしている。

また中野孝次は『落城記』の「年寄りや女子供が死にたえようとも、蟬はなきたてるのである。大楠は朝日と夕日に輝くのである」という一文を引用し、「この永遠な時間と、どうしても歴史の中だけじゃ生きられない自分たちと、その人間の悲しみが主題」³⁴になっている作だと述べている。

『諫早菖蒲日記』と『落城記』をはじめ、野呂の歴史小説は、〈歴史〉の儂さと雄大さという〈連続性〉を主題にしたものだと言うことができる。そしてその連続性はるか古代から続き、いまを越えて未来へと伸びて行く。それは〈時の流れ〉として、己を含めた諫早という場所の、〈悠久〉のイメージを表わすものであった。

またこれは、「花火」だけでなく『諫早菖蒲日記』の志津と父親の作平太の父娘関係にも同じことが言える。藩の鉄砲指南役である彼は、藩史をまとめる役目も担っている。またいまは無き古代の伊佐早城の場所を探して野山を歩くなどしている。この父娘の視線も〈過去〉と〈未来〉という対比をもっている。その視線が志津の目をとおして語られることにより、長い歴史の一時代を書きながら、〈時代〉は普遍性を伴う〈歴史〉の一コマとして子の代へと推移し、受け継がれることで循環するのである。

野呂の作品ではこのような〈循環〉の構造は、現代に舞台を移し

た小説のなかでも見られ、親を子どものように見る感情や、親子で似た特徴をもつことに対するわだかまりとして描かれている。「五色の髭」（『季刊藝術』一九七四年七月）の中で、頭のはつきりしなくなってきた父親を引き取るようになった主人公の心理は次のように描写される。「父が弁当を頼張る恰好は子どものようだ。六十歳ではなく六歳の少年にかえったように見えた」³⁵ また、「歯」（『群像』一九七六年一月）では「子供が親の肉、親の骨の一部であるとすれば、その子を愛せない父の心の欠陥もあわせ受け継いでいるのではないか」³⁶ と書いている。

長谷川の方でも「蟻地獄」で生みの親である叔母との確執を書いている。

おそらく彼女も内側から衝き上げてくる怒りの吐き気のために、口を真一文字に引き結び、急いで手洗いにでも駆け込もうとしているのだろうが、そのときの座の外し方といい、怒りをこらえる口の結び方といい、実の母子ならこうもよく似通うものかと滑稽なくらいに、私と叔母とは何から何まで、そっくり同じことをやっているのである。³⁷

こうした親子の相似性の描写は、不気味な恐れや怒りを以って表

わされているが、それは〈歴史〉の中で自分は一人ではないのかという、漠然とした淋しさを打ち消すためのものであり、血縁のある者とのつながりをもった安堵としてもとれる。手紙に執着したことのように、孤独感を埋めるための作業の一面が、こうした自己と関わる遠近の〈歴史〉を作品化するという行為だったのではないかと考えられる。

野呂と長谷川は〈歴史〉や〈古代史〉の作品化という点において共通するが、野呂が小説という形態を重んじたのに対し、長谷川は持論を論文としても発表している。野呂は古代史の論文についてこう述べている。

論文の向こう側に作者の人生を読みとってしまう私の態度はあやまっているかもしれない。論文は小説ではないのだから。しかし、執筆者は三世紀の日本について考察しながら結局は自己を語っている。あるいはこういういい換えることが可能なら自分の物語を持つとうとしているように見える。自分は何者なのか、どこから来たのかという人間の根源的な問いを、三世紀の日本に託して発しているのである。³⁸

彼が言うように、二人の〈歴史〉に対する視線は「自分の物語を

もつこと」を起点に行われているという見方をすれば、それは〈歴史学〉や〈考古学〉を自己表現として〈文学〉へ取り入れるということである。また、野呂は歴史や古代史を作品化しようとする前に、長谷川に対して次のようにも述べている。

白状すれば、古代史に関する長谷川さんの執心がどのような文学的延長上にあるのか不思議でしょうがありませんでした。——が、『孤島の生活』を読んでやっと得心がゆきました。

(略)長谷川さんにとって、古代史の試みも数学の研究も小説を書くことも、一つの平面上にある“もう一つの世界”への打診だという解釈です。まちがっているでしょうか。(昭和四十四年十月五日付)
39

すべての〈芸術〉、〈学問〉は自己表現であり、さらには〈文学〉と地続きのもので、そこからなにかを創造する場合、その垣根を取り払い文学として包括したもの、というのが最終的に彼らが目指した〈新しい文学〉であった。つまり文学外の〈芸術〉や〈学問〉も野呂の言う「自分の物語」を表現するための媒体としては、〈文学〉といささかの違いもないのである。その壮大な試みは、先述のように部分的には結果を残しながらも、完成までこぎつけるこ

とはなかった。

「草のつるぎ」以降、野呂が〈新しい文学〉を模索することはなかった。また、長谷川も昭和四十八年四月四日の手紙に「だんだん古代史に興味がなくなりました。古代史は案外、世界が狭いと思いはじめました。もっと途方もなく広い世界を扱いたいと思います。やはり小説の方がおもしろいですね」⁴⁰と書いている。

しかし、ここで述べた二人の相互影響による文学観の発展と推移は、彼らの作品の随所に確かに息づいているのである。

野呂と長谷川の文通は晩年まで続いたが、その頻度は野呂が芥川賞を受賞する少し前から低下していった。一九七五年前後には、当初の持論や書籍の話題で盛り上がっていた文面はめっきり淋しくなり、お互いの現状報告や、簡単な謝辞に留まるものが多くなっていた。理由としては、その時期を境に野呂の仕事量が増加し、自由に使える時間が大幅に削られたことと、彼らがそれまで行っていた〈新しい文学〉への挑戦を諦め、それぞれ独自の道を歩み始めたからだと推察できる。

中野章子は著書の中で「具象と抽象」と両者を対比させ、野呂を「具象画家」、長谷川を「シュールリアリズムの作家」と述べたが⁴¹、両者の叙述の方法論を比べれば野呂は場面のイメージに重点を置く写実主義者であったのに対し、長谷川は同じ視覚的要素を持

ち込みながらも、イメージそのものを文章化する抽象主義者であったと言える。そして、創作として表現できると考えていた〈文学〉の物語性をどう捉えていたかにも大きな違いがあった。彼らは要素として相似した出発点を持ちながら、その後の発展において、各々の主張からそれぞれ違う変遷をたどり、〈自分の文学〉を見つめていったのである。

《注》

- 1 山田智彦「ある男の故郷」(『すばる』昭和五五年七月 集英社) 五二頁〜五三頁。
- 2 小林信彦「十日前の会話」(『文學界』昭和五五年七月 文藝春秋) 一六一頁。
- 3 野呂の高校時代の先輩であり、彼に芸術全般の涵養を促した山口威一郎のこと。『鳥たちの河口』『草のつるぎ』『一滴の夏』(すべて文藝春秋刊)などの著作の装丁画を担当した。なお、引用中の教育大は東京教育大のことである。
野呂邦暢「破壊的要素」(『小さな町にて』一九八二年五月 文藝春秋) 一四二頁。
- 4 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(平成二年五月 葦書房) 六頁。
- 5 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前掲同) 六頁〜七頁。
- 6 野呂邦暢『小さな町にて』(昭和五七年五月 文藝春秋) 参照。
- 7 『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前掲同) 年譜参照。野呂は「アド・リブ1」(『古い革張椅子』昭和五四年九月 集英社) 三三頁で、長谷川は下関水産大学で数学を教えていると書いている。その勘違いの理由を「やたら高等数学の術語を、長谷川さんから聞いたからであろうか。それとも新聞記者から長谷川さんが数学に詳しいと聞いて、そのように思い込んだのだろうか」(「長谷川修さんのこと」『長谷川修作品集 住吉詣で』一九八〇年三月 六興出版)と述べている。
- 8 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前掲同) 九頁。野呂は京都大学文学部史学科を受験し、失敗している。ここにも野呂が歴史に興味を持っていた片鱗をみることができると述べている。
- 9 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前掲同) 六頁。

- 10 「第二十一回文學界新人賞選後評」(『文學界』昭和四〇年
一二月 文藝春秋新社) 一三頁。
- 11 中野章子『彷徨と回帰―野呂邦暢の文学世界』(平成七年五
月 西日本新聞社) 一五八頁。
- 12 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 七頁。
- 13 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 一〇頁。
- 14 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 一一―一二頁。
- 15 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 六二頁。
- 16 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 六三頁。
- 17 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 六四頁。
- 18 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 六四―六五頁。
- 19 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 六四頁。
- 20 古山高麗雄・立原正秋「対談時評」(『文學界』昭和四八年
四月 文藝春秋) 二三八頁。
- 21 古山高麗雄・立原正秋「対談時評」(前掲同) 二四〇頁。
- 22 長谷川修「ヘリウム氏」(『ふうてん学生の孤独』昭和四四
年七月 新潮社) 一五九頁。
- 23 長谷川修『ふうてん学生の孤独』(前掲同) あとがき。二四
五頁。
- 24 長谷川修・小島信夫「『遙かなる旅へ』をめぐって」(『遙
かなる旅へ』昭和四九年六月 新潮社) 付録七頁。
- 25 長谷川修・小島信夫「『遙かなる旅へ』をめぐって」(前掲
同) 付録七頁。
- 26 長谷川修「孤島の生活」(『ふうてん学生の孤独』前掲同)
九二頁。
- 27 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前
掲同) 一五五頁。
- 28 第一章第三節第一項参照。野呂が住んでいた家の家主は「花
火」に登場するむめの娘にあたる人物で、野呂は彼女から当
時の様子を聞いたたり、蔵にある資料などを精査し「諫早菖蒲
日記」への足がかりとした。
- 29 野呂邦暢「初めての歴史小説」(『王国と地図』昭和五二年

- 七月 集英社) 二〇八頁。
- 30 野呂邦暢「父祖の言葉をたずねて」(『王国と地図』前掲同) 二一〇〜二一一頁。
- 31 長谷川修「まぼろしの風景画」(『まぼろしの風景画』昭和四七年二月 新潮社) 二〇頁。
- 32 佐江衆一・古屋健三「対談時評―時間と距離」(『文學界』昭和五二年一二月 文藝春秋) 二七五頁。
- 33 佐江衆一・古屋健三「対談時評―時間と距離」(前掲同) 二七七頁。
- 34 中野孝次・黒井千次「対談時評―リズムと様式」(『文學界』昭和五四年一月 文藝春秋) 三三九〜三四〇頁。
- 35 野呂邦暢「五色の髭」(『猟銃』昭和五三年一二月 集英社) 一五頁。
- 36 野呂邦暢「歯」(『猟銃』前掲同) 五八頁。
- 37 長谷川修「まぼろしの風景画」(前掲同) 九頁。
- 38 野呂邦暢「邪馬台(老) 国論争のすすめ」(『文化評論』昭和五五年二月 新日本出版社) 一五七頁。
- 39 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前掲同) 一五五頁。
- 40 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前掲同) 一五五頁。
- 41 掲同) 二三四頁。
- 中野章子『彷徨と回帰―野呂邦暢の文学世界』(一九九五年五月 西日本新聞社) 九九頁。

第二節 『草のつるぎ』の位置

一 「草のつるぎ」の問題点

「草のつるぎ」は一九七三年十二月に文學界に発表された。翌年には第七十回芥川賞を受賞し、野呂邦暢の作家としての知名度を高めるものとなった。この「草のつるぎ」と第六十九回の芥川賞候補作（一九七三年度上半期）だった「鳥たちの河口」（『文學界』一九七三年三月）を発表したあたりから、それまで随筆を含めても年に数作程度だった作品数が急激に数を増やすとともに、掲載紙も広がりを見せていく。

「草のつるぎ」は、ここまでで述べてきた技巧を用いた作風からの転換点を示す作品でもある。しかし、自伝的一面やルポルタージュとしての要素、政治思想などいくつもの論点がそれぞれの方向性をもって語られ、それらを総括した俯瞰的な考察は少ない。

この作品の大きな特徴として、〈自衛隊〉が舞台となっている点が挙げられる。「草のつるぎ」に関する批評の多くもそこに主眼を置いて展開されている。その際、他の切り口は副次的な扱いを受ける結果になる。さらにそれらの批評の多くは、〈自衛隊〉という部分に拘泥するあまり、戦後派の〈戦争文学〉と引き比べる傾向が強

く、それが「草のつるぎ」の本質を理解するうえで、もっとも厄介な障害となってきた。

「草のつるぎ」は野呂の出世作となったが、一方で「諫早菖蒲日記」などの歴史小説をはじめ、女性を主人公にした作品に注目した松本道介は、以下のように指摘した。

「草のつるぎ」は自衛隊の生活を描いた作品なので、当時の野呂は自衛隊作家というように見られた。しかし彼の短い生涯のなかで自衛隊の一年はそれほど重みはなかったようだ。¹

松本は「遠くはるかな土地を観念的に追い求めるのを男性的原理、身のまわりの小さな、具体的な世界に喜びを見い出せるのが女性的な原理だとした場合、野呂はあきらかに女性的な原理の優勢な作家であった」とした。

しかし、一章で触れたように、野呂のなかで「遠くはるかな地を観念的に追い求める男性的原理」は、女性的原理に対して必ずしも劣るものではない。さらにこの見解には、野呂の創作活動のなかで〈自衛隊〉を描いたものを、ただ自衛隊という特殊な生活環境に取材しただけの作品として、簡単に結論付けてよいものかという疑問が残る。

また、「草のつるぎ」やその他の〈自衛隊〉作品を論じる場合、自衛隊での体験のみに議論を集中させるのは、視野を狭めるだけである。これらの作品が隊内での出来事を克明に描写しているという理由から、ルポルタージュという側面のみとらわれてしまうと、一連の作品のテーマがいかなるものであるかといった根幹をないがしろにしてしまいかねない。結果として、〈自衛隊〉という世界の異色性のみが強調され、それ以外の視点が軽んじられることになってしまう。このような事情が「草のつるぎ」を評価するにあたって、大きく立ちはだかつてきた。

野呂が自衛隊に所属していたのは一九五七年から一九五八年の一年足らずだった。その経験をもとに書いた〈自衛隊〉作品も「狙撃手」（『文學界』一九六六年一二月）、「歩哨」（『文學界』一九六七年九月）、「草のつるぎ」、「砦の冬」（『文學界』一九七四年三月）の四作のみであり、それ以降、書かれることはなかった。しかし、この自衛隊での経験が彼にとって大きな意味を持っていたことは確かである。彼は「草のつるぎ」のあとがきで次のように述べている。

二十歳前後に味わった塩の味のする体験を文章にしたいと思
いながら、長い間、書くことが出来なかった。

書けなかった理由は今になってみれば明白である。自衛隊を外側から見ていたのだ。わたしは無意識のうちにかつての同僚や上官を裁いていたのだ。そういう特権が自分にあるかのごとく思いあがって書いては書けるはずがなかった。二、三度試みて失敗し、書くことを諦めてから五年たった。

わたしはまた筆をとった。それまで二ダースあまりの中短篇を書いてきたが、わたしに切実なのはやはり自衛隊員としての過去であった。²

〈自衛隊作品〉は野呂の創作活動の初期に「狙撃手」「歩哨」の二作が書かれた後、「草のつるぎ」が書きはじめられるまで五年以上、発表された月日だけを見れば六年以上もの間隔が開いている。その間に醸成され、形となった「草のつるぎ」に彼が込めた思いとは果たして何だったのだろうか。

それは「草のつるぎ」だけではなく、彼が書いた〈自衛隊作品〉、そして、自衛隊員となる前の生活が書かれた「冬の皇帝」（『文學界』一九七五年四月）、さらに任期途中で退職し、故郷に帰った後の生活が書かれた「一滴の夏」（『文學界』一九七五年一月）、「とらわれの冬」（『すばる』一九七六年九月）などの自伝的な諸作品と比較することで、明確になるはずである。

これら一連の自伝的要素の強い作品群について、野呂は「それぞれの作品が必ずしも連続したものとして読まれることを望むものではない。独立した作品として読んでもらうていいのである」とする一方で「この少年（東京で過ごした期間を描いた「冬の皇帝」の主人公 筆者注）はやがて「草のつるぎ」「砦の冬」の主人公となり、北国から南方の故郷へ帰って「一滴の夏」の主人公ともなる」³とも述べている。「とらわれの冬」については「一滴の夏」の続編にあたりと見ることができる。

彼自身は独立した作品として読めると述べているが、これらの小説群に認められる主題の関連性は無視しがたく、その流れから共通性を探つてゆくことで、「草のつるぎ」とその他の〈自衛隊〉を扱った作品との密接なつながりをも明らかにできるだろう。

また、先にも述べたが野呂の〈自衛隊作品〉は、「壁の絵」や「丘の火」など〈戦争〉をテーマにした作品と合わせて語られることが非常に多い。これは、それまで彼が直接でないにしろ戦争を扱った作品を発表していたこと、そして「草のつるぎ」の後にも太平洋戦争をモチーフとした小説や随筆を書いていたこと、加えて、作品を評価する側に戦後派の〈戦争文学〉の余韻が当然として残っていたこと、さらには六〇年安保以降の左翼的な論調が多くを占めた当時の世論の反発などが要因だと言える。

そもそも、野呂の〈自衛隊作品〉と〈戦争文学〉は同列に語るることができるのだろうか。また、〈自衛隊作品〉は彼の〈太平洋戦争〉をモチーフとした作品の一環として見ることができるのだろうか。それも含めて、本節では〈自衛隊〉を描いた作品の先駆けでもある野呂の「草のつるぎ」とそれに類する諸作品、その後にかかれた自伝的作品群を中心に考察していく。それにより『草のつるぎ』（第一部「草のつるぎ」と第二部「砦の冬」の二作）の主題を明らかにするとともに、それが野呂文学においてどのような位置にあるのかを、あらためて問いなおしてみたい。

なお、本論文では便宜上〈自衛隊〉を扱った作品を〈自衛隊作品〉と呼称する。そして「草のつるぎ」の表記に関しては、単に作品を示す場合は「草のつるぎ」と、「草のつるぎ」と「砦の冬」を合わせた刊本を指す場合は『草のつるぎ』と表記する。

二 「草のつるぎ」の転換に関する評価と問題点①

—「草のつるぎ」までの評価—

「草のつるぎ」が芥川賞の候補になった際、多くの選考委員が、前候補作「鳥たちの河口」からの変化を指摘した。そのほとんど

が、前作での技巧を用いた構成が鳴りをひそめたこと、それに変わり今作では自衛隊員としての生活と、そこに生きる不器用な青年を正面から素直に描いているという、二作品の作風にあまりにも差が開いてしまっていることへの戸惑いからくるものだった。

「草のつるぎ」で現れたそれまでなかった野呂の一面は、彼らが多くが概ね肯定していたものの、その急激な変化がこの先どういった結果をもたらすかが判断できないという声や、舟橋聖一のように、新人特有の鋭さがある「鳥たちの河口」の方を支持するといった意見も聞かれた。

この転換にまつわる諸問題を明確にするために、まずは「鳥たちの河口」がどのように評価され、受け入れられていたのかを確認しておく必要がある。

「草のつるぎ」で芥川賞を受賞するまで、野呂は自然を描く技巧的な作家であるという認識がされていた。彼は「鳥たちの河口」までの過去三度の候補作では、いく人かの選考委員のあいだでその描写力の高さが話題にあがったものの、あまり積極的に触れられることがなかったと言っている作家だった。それが「鳥たちの河口」が候補に挙がった際には、三木卓と票を分け、議論的になっていく。選考の対象となった事柄を整理すれば、選考委員たちが主に取っているのは、〈筆力〉と〈構成〉の二点である。

まず筆力については、吉行淳之介をはじめ瀧井孝作、井上靖、丹羽文雄がその描写力を高く評価している。彼らの選評を以下に引用する。

吉行「文章の点では私の好みからいえば拔群なのだが、作品が狭いのは一向にかまわないにしても、いささか浅い」

瀧井「広い天地と疎らの鳥類と孤独の男とがスッキリ描けていた」

井上「『鳥たちの河口』の書き出しの部分はなかなかいいと思った。短いタッチの確りした筆で、早暁の河口や、そこで撮影に取りかかっている主人公の動きがきびきびと捉えられている」

丹羽「(今回候補となった 筆者注) 八篇の中ではいちばん達者な筆つきであった」⁴

吉行は好みの問題としてしているものの、文章の巧みさを評価している。瀧井と井上は自然描写の歯切れの良さに言及し、丹羽にいたってはその筆力を候補作のなかで最も高いとした。以前の候補作に引き続き、野呂の描写力は選考委員たちに高く評価されている。しかし一方で、多くの委員が作品の構成については苦言を呈している。

中村「現代的な素材が抜け目なく配置されていますが、肝腎の主人公の印象が稀薄で、作者の配慮が行きとどきすぎているのが、かえって散漫な感じを与えます」

大岡「少し道具立てが整い過ぎている、という評があった。殊に最後に鷹（正確

にはハゲワシである 筆者注）に襲われるところが、氏
にテレビドラマ制作の経験があるということと睨み合せ
て⁵、紋切型の処理と考えられたのである」

安岡「『鳥たちの河口』は最後にワシに襲われ、『鶺鴒』（三木
卓の候補作 筆者注）は最後に主人公の少年の手でくび
り殺されるが、こういう結末は甚だ技巧的であって、本
当の結末にいたらないし、また本当の意味の技巧でもな
い」

井上「主人公の背景となっている会社の事件や、妻の病気が持
ち出されてくると、短篇小説の形では消化しきれなくな
り、いかにも添えものといった感を免れ得なくなる。最
後のハゲタカとの闘いも余分なら、妻の登場も作りもの
めいてしまっている」⁶

彼らは一様に作品全体がお膳立てされすぎているという部分に触
れている。さらにラスト付近の展開については、その技巧性が不
要なものであり、過剰な要素だと述べている。また冒頭の自然描写
を評価した井上も、大岡、安岡に呼応するようにこの問題点を指摘
し、ほぼ同様のことを丹羽も述べている。

いずれの評も「鳥たちの河口」のストーリーが、作為的過ぎるこ
とに対して、それが作品のリアリティや完成度を低くしているとす
るものである。芥川賞の選評ではこの構成に関する手法は支持を得
られずに終わった。

しかし、他方では丸谷才一が、この大袈裟な（技巧）と非難され
たものに対し、擁護する論を提示し、「鳥たちの河口」における技
巧性を評価している。彼は主人公の男が雲のふちに一瞬、鳥のよう
な影をみつけ、その大きさを訝りながらも焚火と葦原に描写が移る
シーンを引用し、次のように述べている。

あわただしく失せる「鳥のようなもの」はこの短篇小説の重
要な伏線なのだが、それはここで明確に打ち出されながら、し
かし終わりに近づくまで秘められてゐなければならぬ。いつ
たん提示されながら、さりげなく消さなければならぬ。それ
ゆゑ野呂はわれわれの注意を焚火と枯葦のほうにそらさうと企

て、文体の力によつて見事にそらしてしまふのである。 7

的確に読者を魅了する描写力があつてはじめて、こうした伏線という技巧を行えるというのが丸谷の指摘であつた。さらに、彼の批評は続く。

彼の作品には筋はたしかにあり、趣向はかなり入り組んでゐるけれども、人間関係のドラマはないし、たとへあつても極めて薄味のものにすぎないからである。本来なら、人間と人間との出会いや対立や別れの種々相が小説の中心部に位置を占めるべきなのに、それは彼の世界においてはむしろ装飾的な要素となりがちなやうだ。そしてその欠落を補ふために現れるものこそ、あの自然に他ならない

(略) そのとき出て来るのは、人間関係のドラマに等価な、あるひはすくなくとも相似的な何かを人間と自然との関係に発見しようとする解決策であつた。 8

つまり、この丸谷の論を汲み取るならば、野呂の自然描写やそれを伏線とした〈技巧〉を用いた構成は、本来、小説作品で行われるはずの人間関係のドラマの代替として使用されたものであり、登場

する鳥たちや枯葦の広がる風景を単なる人間の目から見た〈生物〉や〈自然〉として描いていのではない、そこに人間社会で紡がれるドラマと同等の要素が配置されているということになる。

この指摘のように、野呂は人間社会に目を向けない、一種、厭世的ともいえる視点で作品を書いていたという印象は強く、川本三郎の「作家には、家庭や恋愛など人間関係を書こうとするものと、逆に人間から少し離れて、人々の日常を取りまく風景、場所を見ようとするものがある。野呂邦暢は明らかに後者のほうだった」⁹。という一文に示されるように、野呂が、人間社会の出来事と距離を置き、風景や場所を書く作家だと見られていたのは確かである。

しかし、前章二節で指摘した〈視線〉の要素を考慮すれば、そうした〈社会〉への馴染めなさとその〈距離〉は彼にとって、ふたたび〈社会〉へ戻るための伏線なのである。つまり、この「野呂は人間関係よりも場所や風景を描くことに重きを置いている」という指摘は、野呂自身の意図とは大きくはずれるところで語られているものであると言える。彼は「鳥たちの河口」を振り返り、次のように述べている。

男が会社を辞めるきっかけとなつた事件もフィクションである。組合争議とそれによる会社内の対立、分裂と離反者の発生

というありふれた人間世界の出来事を自然界の異変と並行させて書きたかったまでである。組織の中に複数の一人として生きなければならぬ現代人は心ならずも仲間を裏切ったり傷つけ合ったりする。(略) こうした状況はもの書きが回避できない主題でなければならない。小説に描いたこの事件が自然の異変より私には重要に思えるのだが、意にみたくない処理しか出来なかった。(略)

結局、鳥よりも人間たちの方が問題なのであって、すり減った私のペンを研ぎに研いで書くべきなのは血の通った人間の生きていく現代である。

10

彼にとっては自然界に起こった異変のほうこそ、人間関係のドラマの〈付随的要素〉にすぎず、本当に大切なものは、自然でも風景でもなく、人物の関わりやその心理の動きであるという旨が述べられている。それらを引き立たせるためにこそ、河口の情景や、鳥たちの異変に視線を向けたのだ。

この野呂の主張は前述の丸谷の見解とは違った視点からのものである。丸谷の〈人間〉が生きる〈社会〉を描かず、それを補うかたちで〈自然〉が描かれ、さまざまな人間模様の巻き起る〈社会〉での出来事は装飾的なものにすぎない、という見解に対して、野呂は

人間が生きる〈社会〉こそがメインのテーマであり、〈自然〉はそれらを象徴的に表わす指標として用いたものだとした。

人物関係が装飾的な要素になってしまっているという丸谷の批評は、この作品においては、その手法や場面の割合、そして野呂自身の「意にみたくない処理しか出来なかった」という述懐からもわかるとおり、一概に的外れだとは断言できない。しかし、「鳥たちの河口」に向けられた多くの評価では、野呂の描写力の高さと、また構成のわかりづらさが仇となり、そのテーマが本人の意図とは大きく異なった取り上げ方をされてしまっている。

「鳥たちの河口」に描かれた〈自然〉は野呂の思惑に反し、皮肉にも彼の描きたかった〈社会〉から目をそらす効果を持ち、読者の注意を本来〈社会〉の〈付随的要素〉であった〈自然〉へと向かわせる結果となってしまった。

芥川賞の選評で取り上げられた指摘も、このような構成面での〈技巧性〉に集中したものであり、それらが人間社会と上手く融合されていないために、地に足のつかない印象を与えてしまっていることへの批判と見るべきである。「草のつるぎ」までの野呂邦暢の評価が「技巧的な手法を用い、構成に重きを置いた作品を描く作家」として定着した原因には以上のような経緯があった。そこには「鳥たちの河口」の技巧の一端である風景描写の妙が、一面的に取

り上げられたことも原因の一つと言えるだろう。

安岡「素直でいい作品であった。(略)素直になるというこ

とは、この作品の場合勇気のいる事であっただろう」

11

三 「草のつるぎ」の転換に関する評価と問題点②

―「草のつるぎ」への評価の問題点―

ここまで述べてきたとおり、「鳥たちの河口」は、賛否はあれどその〈技巧性〉が議論の対象となった作品だった。対して「草のつるぎ」はそれまでの〈技巧性〉を排し、まだ少年の面影が残る、自衛隊の新人隊員の生活が簡潔な筆致で書かれている。この自衛隊と

この評からは、「草のつるぎ」が前作とは大きく異なった面で評価されているのがわかる。これは野呂の印象を「鳥たちの河口」から、大きく変えるものとなった。しかし、この〈自衛隊〉を描いた作品という特殊性が、別の問題呼び込むことになる。

いう特殊な状況で展開される一篇を、けれん味なく、またてらいなく真正面から書ききった点は、手法面において前作とはまったくの別物であり、困惑の声が上がったのもうなずける。選評は次のようなものであった。

大岡の「訓練、演習、営内外の生活などが、これまでの旧軍隊を書いた小説よりも、現実性を持って書かれている」¹² といった評

瀧井「自衛隊の初期訓練、演習なども克明に書いて、班員の性格も書き分けて、地面に喰いついたようなひたむきな粘りがみえた」

る見方は当然のものとして、一般にはなじみの薄い自衛隊内の生活を一隊員の視点から描いた作品であるため、もの珍しさや、興味本位が働き、嫌でも〈ルポルタージュ〉という側面に注意が向けられることとなってしまった。選評を見ても、そこでは〈自衛隊〉の内

井上「この作品の明るさと健康さは、やはりこれはこれだけの資質と見るべきであろう」

部が素直に描かれているという手法面と作風の転換ばかりが持ち上げられ、作品に込められたテーマや作者の意図は、またしても評から洩れてしまっている。

この〈自衛隊〉という物語の舞台は、思想として繊細で、危険を多分に孕んだものであったため、野呂は自分のおもっていた以上に

反感をかい、攻撃されることも多かった。彼や選考委員に対し、小田実は次のような批判を加えた。

今度、芥川賞をもらった野呂邦暢さんの『草のつるぎ』という作品は、その態度（「戦争の是非はともかくとして」という態度 筆者注）の典型的なものに違いない。（略）私にとって判らないのは、そして、まず知りたいと思っただのは、この作者が、自衛隊の是非についてどのように考えているのかという一事だった。そして私にとって不思議なのは芥川賞の選考委員の作家たちがそうしたことを誰ひとり問題にしなかったことだ。それは文学の外のことがらだと、彼らは言うかもしれない。しかし、私にとっては、それは、日本の政治の問題であるとともに、まぎれもなく日本の文学の問題なのだ。¹³

イデオロギー面での思考の欠落を責める小田の論は、野呂だけでなく、当時の文学界全体へ向けた警鐘として述べられている。小田は佐伯彰一との対談の中で「文学は文学です」というような言い方がひとつの意味を持つことにショックを受けた¹⁴。とも言っている。彼は「草のつるぎ」において〈自衛隊〉の存在が、野呂のなかであまりにもあたりまえに、そしてなんの否定や肯定もなく描か

れている事実と、それに触れることさえしなかった選考委員たちに疑問を投げかけている。

こうした思想面での批判を帯びた攻撃的な論調は、文壇の内部に留まらず、野呂は当時、畑山博に宛てた手紙の中で「自衛隊を書いたからといって、単純に反動ファシスト呼ばわりする公式左翼が多いのには閉口します。×××氏（ママ）は自衛隊の是非を小生が論じなかつたといつて非難します。文学は果たして対象の是非を論じるためにのみあるのでしょうか」¹⁵と落胆を露わにしている。

中野章子は、野呂の中では自衛隊での出来事について、充分に書き尽くしたという思いがあつたのかもしれないとしながらも、こうした小田の指摘や、〈自衛隊〉という外側だけを見て行われた、〈自衛隊作品〉に対する多くの批判に深く傷ついたことが、「昔の冬」以降、自衛隊をテーマにした作品が書かれなかつた理由ではないかと推察している¹⁶。

〈自衛隊〉を書いたというだけで、非難を受けたという惨状からも、当時〈自衛隊〉というテーマ自体が、政治問題に直結する緊張感を持っていたことがわかる。「冷戦下に自衛隊を描いたのは、私の知る限り野呂邦暢だけである。（略）それだけ私たちは差別的であり、うかつであつた」¹⁷ というのは関川夏央の言葉だ。裏を返せば〈自衛隊〉を扱うことが一種のタブーであつたような状況をう

かがわせる。

〈自衛隊作品〉が、戦後の〈旧軍隊〉を描いたものと違い、あまり世に出ていないのはなぜか。旧軍隊が所与のものであって、ほとんどの男子が必ず経験しなくてはならない世界であったのに対して、自衛隊は国の武力組織であっても、存在そのものに政治的な曖昧さがある。徴兵制とは無関係であり、これまでのところは直接、戦争に参加したわけでもない。しかも専守防衛に徹するという特殊性が、自衛隊をより扱いにくくしていたのではないか。

さらには、一九七三年末に「草のつるぎ」が発表される数年前まで七〇年安保に向けてのベトナム反戦、反安保などの運動がかなりの盛り上がりを見せていたという事情もある。そのような状況下で〈自衛隊〉を描いた小説がほかになく、「草のつるぎ」が自衛隊という要素を主として批評がなされたのも当然であった。

「草のつるぎ」には、たしかにそのような思想的状況を取り込んだ描写はない。そもそも「草のつるぎ」はそうした意図によって書かれた作品ではなかった。〈自衛隊〉を書く以上はそのような問題に留意しなければならぬ、という意見ももつともなのだが、この作品の場合、野呂の描こうとしたテーマを顧みずに、〈自衛隊〉の是非に意見を集中させることは、まったく意味のない事である。

「鳥たちの河口」では、その技巧性を駆使した構成で焦点がぶれ

てしまい、その結果、作品の意図を曲解させることとなった。その後の「草のつるぎ」では、自衛隊というモチーフと、作品構成に技巧を使わない、作風の急激な転換ばかりに目が向けられ、メインのテーマが議論されなかった。前作では過ぎた技巧が邪魔をしたが、今回はそこから脱却したことがかえって混乱を呼ぶとともに、時代性からくる思想の問題に作品の主題が塗りこめられてしまった。小田の批判の中に、永井龍男の評に対して次のような指摘がある。

この小説（「草のつるぎ」のこと 筆者注）は、永井龍男さんが言うように「単純な題材に、若さが充実していた。なまじいな批判や自省を捨てたところに、爽快な世界が生まれた」という作品かも知れない。しかし、「なまじいな批判や自省を捨てた」のはよいとしても、なまじいでない批判や自省のほうはどうなっているのだろうか。¹⁸

また丹羽文雄の評にも「草のつるぎ」は「鳥たちの河口」の作者とは別人のようである、と述べたうえで「深刻がるふうもなく、思わせぶりなところもなく百五十枚を一気に読ませて、さわやかな感銘をあたえた」¹⁹ とある。これらの指摘もすべては〈自衛隊〉の

是非をめぐる議論があることを意識しているために起こったことである。

「草のつるぎ」の主人公である海東光男は、胸中に深刻な問題をかかえており、社会に対する意識や、東京での労働生活への自省がしっかりと描かれているのだが、そういった個人に内在する危機意識よりも、イデオロギー性と素材の物珍しさばかりに目が向けられてしまっている。

「鳥たちの河口」から、大胆な転換を見せたように思える「草のつるぎ」だが、実は内在するテーマに大きな違いはない。それは、社会との関わり方と、そこで苦悩する自分という存在を、どう意味づけるか、ということである。それが、前者では自然界に見られる異変と重ね合わせて、後者では自衛隊のなかでの生活として描かれた。しかし、二作品は〈自然界の異変〉と〈自衛隊〉という素材の色が強すぎたため、逆にテーマを覆い隠すかたちになってしまったのである。

このような理由から「草のつるぎ」に関しては、誤解や偏見が付きまとうことになり、主人公の内面が野呂の体験とともに議論の対象となるまでにいささかの時間を要した。もともと、当時でも丸谷才一のように「草のつるぎ」の続編である「砦の冬」を、主人公の内面を以って論じ、批評した者もいたが、それでも「この物語は主

人公語り手の内面がおもりとしてつけられていないため、その分だけ浅くなつてゐるのだ。その浅さにひどくこだはるたちの人ならば、『砦の冬』を目して精緻で高級なルポルタージュとするかもしれない²⁰と、ルポルタージュとの近接性が指摘されている。

エッセイや評論を含めて、野呂の作品には〈太平洋戦争〉をモチーフにしたものがいくつもあるが、それらは、失われてしまったものの、また、明るみに出てこなかった一個人としての〈人間〉の生き様、に焦点を当てるものであった。この考え方は後に野呂の時代小説にリアリティとみずみずしさを与えるとともに、野呂作品の傾向のひとつを形成している。

では、野呂が「草のつるぎ」を書くにあたって、そこに込めたおもいとはなんだったのか。また、物語の主人公である海東光男は、なんのために自衛隊に入り、そこでなにを得ようとしたのか。それを明らかにすることこそ、この作品の本質と、テーマを見極めるうえで避けては通れない部分である。

四 自衛隊の日常性と非日常性①―日常への絶望―

『草のつるぎ』の主人公となる一人の青年が自衛隊に入隊するま

での生活は、一連の自衛隊作品の後に書かれた「冬の皇帝」に見ることが出来るほか、上京のきっかけについてはエッセイでも触れられている。故郷を後にし、ガソリンスタンド店員として働いた日々は、『草のつるぎ』内でも回想され、そこには彼が、西九州の町から東京へ、そして帰郷して自衛隊へと入隊したときの心境を垣間見ることが出来る。

「草のつるぎ」では次のように書かれている。

ぼくは半年前を思い出す。郷里には仕事の口がなかったの
で、ぼくは東京にでた。ありついたのはガソリンスタンドの従
業員という職だった。生まれてはじめての給料をとる生活は物
珍しくはあったけれど生活に慣れるにつれてあき足りなくなっ
てきた。ぼくが東京に期待したのは給料で生活する以外に目の
さめるような新しい経験だった。 21

また、その後編の「砦の冬」では次のように書かれた。

ぼくは東京の生活に飽き飽きしていた。何か目の覚めるよう
な新しい経験がしてみたかった。そのためには新しい世界に入
らなければならなかった。しぼりたての牛乳のような新鮮な世

界、切れれば血の滲むような一刻一刻が張りつめた時間。そのよ
うなものは東京にはなかった。 22

このように、彼が生活の場を移していったのは、「新しい経験が
してみたい」という〈非日常性〉への希求からであった。それで
は、なぜ彼は〈非日常性〉を求めなければならなかったのだろうか。
それは、社会になじめない後ろめたさや、そこから〈逃避〉し
たいという欲求に後押しされたものだと言える。

「冬の皇帝」のなかで、東京で灯油缶の配達をするとき、彼はふ
と足を止め、

いつもアパートへ配達に来るたびに窓辺で一息いれる。四階
からの眺めに慰められるから。どうしてだかわからない。ここ
から見渡す街が人つ子一人いない荒地のように見えるからか。

(略)

新しい世界を見たいそう思って田舎から出てきた。ところが
七日とたたないうちに首都の生活も新しくなくなった。ただひ
とつの慰めは灯油配達のビルへ行って四階の窓辺で思い描く異
国のたたずまいだ。 23

と窓外の風景に、心を癒す。彼の心には、東京という都会の一角にありながら、どこか遠方の見知らぬ場所を想う、郷愁とも憧憬ともつかない感情が湧きあがってくる。彼の心は日々の生活ですり減り、生きがいを見つけれないというわだかまりを瞬時に吹き飛ばしてくれるような感動を欲している。

このような、「ここではないどこかへ」という遠い地を夢想する傾向は、前章二節で触れたように、それまでの野呂の作品にも確認できる。それが故郷である諫早を舞台にしたものだけでなく、東京の生活を描いた「冬の皇帝」でも顔をのぞかせるのは、このおもいが、潜在的に野呂の意識の奥深くにあることを意味している²⁴。

この空想癖は、東京という都市のなかで、自分という存在に意味を見つけれない十九歳の少年の、焦燥と苦悩からの逃避でもある。それは自分が社会の一員として馴染めず、自分の理想と実際に生きている社会との間に起る齟齬からくるものである。野呂の上京理由には、故郷で職が見つからなかったということもあった。また、自衛隊へ入った時期は「鍋底景気」と呼ばれた不景気の最中でもあった。彼は早々に自己の限界とぶつかり、その社会の壁に背を向けることを選ぼうとしたのだ。

彼が社会をおそれ、さらに自分の限界の先を見つめきれなかった理由として、東京で出会った人間が与えた影響は少なくない。彼が

働いていたガソリンスタンドの経営者の一族は従業員につらくあた
ることもしばしばで、「組合なんかこさえたら承知しねえぞ」、
「お前らの代わりはいくらでもいる」と圧力をかけたりもした。そ
れが後に彼の頭に「働くということは奴隷になることだ」という認
識を植え付けた。社長の弟であるスタンドの所長は、街に遊びに出
掛け、また賭け事に興じるばかりで上に立つものとしての分別を見
せるところがない。従業員たちもそうした生活に慣れ切っており、
主人公とは打ち解けていない。このような環境のなかで、自問自答
を繰り返し、夜な夜な街を徘徊するうちに、彼の心は摩耗していっ
た。

少年は都市での薄暗い社会の一面を目のあたりにし、その世界と
の折り合いをつけきれずに、彷徨い続ける。人格を否定され、不況
のなかで働くということの現実を思い知らされ、そこに自分の求め
るものはあるのか、と思悩む。現実を知ったうえで、自信を失
い、逃げ出そうとしたのは彼の弱さだろう。しかし、そこに迎合し
ようとしなかったのは、彼の強さの表れと言える。

社会に、そして自分に〈絶望〉した彼が最後に選択したのが、
〈兵士〉になるということだった。

十九歳の私は東京の会社をやめて徴兵ではなく兵隊になっ

た。兵隊に生活は無い。あさはかにも人生に絶望し、初めから何もかもやり直すために選んだ場所に自分をおいて出発したいと思った。

絶望は本物ではなかったかもしれない。しかし、自分の生きるところを兵営にしか見出さないのは、一つの絶望ではあるまいか。
25

「兵隊に生活は無い」という言葉が示す通り、野呂にとって兵士になることは、それまでの生活に別れを告げるだけでなく、社会から自分を切り離すということでもあった。野呂の胸中には〈兵士〉というものが職業ではなく〈存在〉そのものとして認識され、そこには俗世の生活とはかけ離れた世界があるのだという期待があった。

これは『草のつるぎ』だけでなく、「一滴の夏」や「とらわれの冬」でも繰り返す語られる、自分ではない何者かになりたかった、という願望であり、それまでの自分との決別を望んだものである。「草のつるぎ」の中で、豪雨（諫早大水害）に見舞われた故郷に、特別に与えられた休暇を使い帰郷したときに高校時代の同級生が、「なぜ自衛隊に入ったのか」と訊く場面がある。その問いに彼は戸惑い、そしてこう結論付ける。

物質に化学変化を起こさせるには高い熱と圧力が必要だ。そういう条件で物に変質し、前とは似ても似つかぬ物になる。ぼくは自分の顔が体つきが、いやそれに限らず自分自身の全てがイヤだ。ぼくは別人に変わりたい。ぼく以外の他人になりたい。ぼくがぼくでなくなればどんな人間でも構わない。無色透明な人間になりたい。そのためには自分を使いつくす必要があると思われた。
26

川村湊はこうした自衛隊への入隊の決意が〈自殺〉に等しい形で行われ、「ぼく」は「兵士」という他人になりきることによって、自分であるという「重荷」を棄てようとしたのだと述べた。さらに、「兵士的なもの」が、〈人間〉的な情緒を堰き止めてしまった、〈兵士〉という他人の形に自分を撻めさせたアンバランスな精神状態にあるとし、彼の〈変身〉願望が成功すれば、それは自分でも他人でもなく〈化け物〉になることにほかならないという危険性に触れた²⁷。

野呂の、そして物語の主人公である海東の自衛隊入隊は、日常性を捨て新しいものを求めるという意識を持ちながら、その実、前期野呂作品によく見られる「ここではないどこかへ、自分ではない誰

かに」という逃避のスタンスを引き継ぐものだった。この日常の否定とそこからの逃避によって、彼は新たな世界へと身を投じたのである。

それは、〈兵士〉という極限の状態にある〈存在〉になることでのみ可能な〈自己変革〉、または〈自己破壊〉といていい。彼は〈自分〉としてそれまでの生活に〈反抗〉することを選ばず、自身をそこから遠ざける道を選んだ。無条件で自分を受け入れてくれる場所などなく、この社会に対する挫折は確かに、〈絶望〉であるかもしれない。しかし、彼が逃げ出そうとした先にある〈新しい場所〉と〈新しい自分〉に〈希望〉を求めていたことも事実である。そうでなければ、彼は自分を変える必要など微塵もないからだ。

五 自衛隊の日常性と非日常性②——自衛隊への絶望——

自衛隊へ入った後、彼が〈自己破壊〉と〈自己受容〉の間で揺れていたのは、「草のつるぎ」の冒頭の部分からも読み取れる。

壁を背にして浅黒い肌をした男がぼくを睨んでいる。髪を短

く刈った二十代の男だ。頬がメスで削り取ったようにそげている。いうまでもなくそれは壁にはめこまれた鏡に映っているばかり自身の姿だ。唇に出来た腫れ物ですぐにそうだと気づきはしたが、つかのま別人に思われてぼくは身構えた。飢えた獣のように目だけが鋭い。自分がこんな目付をしようとはついぞ思わなかった。

28

鏡に映る自分と対峙したとき、彼はその変わり果てた姿に一瞬戦き、それが自分ではなく、なにか不気味な〈化け物〉でも見たかのような反応を見せる。この鏡に映ったもう一人の自分こそ、川村湊が指摘した〈兵士〉として変貌しようとしている彼の姿にほかならない。彼の内部に生まれつつあるもう一人の自分は彼自身を食い殺すかのように鋭い視線を送っている。

こうした、ほかの人物であったり、自己の内面であったりする何かしらの要素を、もう一人の自分（ドッペルゲンガー）に投影する手法は、野呂のデビュー作である「或る男の故郷」から見られるものだ。そうした〈自分〉と〈もう一人の自分〉との間でのゆらぎが、ここでも描かれている。この今回現れた〈もう一人の自分〉こそ、極限の状態で、「自分を使い果たし、空っぽになってしまった」そのなれの果てとなった〈兵士〉としての自分を暗示している。

る。海東はそんな自分と偶然対面し、困惑する。

彼が求めた新たな希望は、こうして早くも疑問視されることになる。〈兵士〉的なものへのおそれ、それまでの〈自分〉への疎ましさ、この二つの連鎖とジレンマが彼の中で渦巻いている。

『草のつるぎ』に代表される〈自衛隊作品〉が、「冬の皇帝」と大きく異なるのは、主人公になんらかの形で〈反抗〉が見られる点である。それまでの自分を嫌い、新しく足を踏み入れた世界で、彼は完全な兵士になることに疑問を抱き、自己破壊ともいえる〈反抗〉を行っている。それまでの自分を否定することと、自由意思を持たない〈兵士〉となることへの危うさの間で、彼は揺れ続けているのである。

そのおもしろいのは最初に書かれた自衛隊作品である「狙撃手」でも描かれている。大隊対抗の射撃競技本番の場で、主人公、日奈の頭に次のようなことがよぎる。

四週間の訓練が自分の腕を他人の腕にした。そう、すぐれた射手とは、故意に標的から銃口をはずして撃てる者として、最後の一発まで命中させることができなくてはいけないのだ。ところが自分は全弾、標的にしかもほとんど黒点にあててはいるものの（これも考えようによっては奇妙なことだ。人間らしく

標的の外に弾がはずれることは無かったのだから）小銃を自分の思いのままにあやつることすらできない。
29

日奈はあと一発で満点というところで、いったん射撃をやめてしまふ。そのまま引き金を絞りの撃てば、彼は最高の技量を持った〈兵士〉となったことだろう。しかし彼は、その一発を自由に撃てる素晴らしさを求めた。つまり、全弾を標的へと撃ち込む以外のことを考えず、それしか道のない〈兵士〉よりも、たとえ的をはずそうとも一発一発を自分の意志で撃てる〈人間〉として在りたいとおもったのだ。

中隊長に一喝されながらも、彼は一度標的から銃口をはずし、〈人間〉にたちかえる道を選んだ。この〈反抗〉は「冬の皇帝」に描かれていた、上からの圧力に縛られ従ってきた、それまでの自分を打ち壊す機能を持つとともに、新たな自分を問い直す契機となる。

その〈反抗〉は「歩哨」では次のように行われる。吹雪のなか歩哨に立った主人公の香月は、侵入者を装って隊員を試そうとしている上官を見つけたが、そこで逡巡する。

「自分は今なら、とまれ、誰か、と言うこともできるし、言わ

ないこともできる。もし言わなかったらどうなるだろう。二十歳になるまで自分の生活は、こんな場合ためらわずに、とまれ、と叫ぶ方に属していた」

「今」とまれ、誰か、”とよれば、自分は幾千年も昔から、兵士が叫んできた言葉をくり返し叫ぶだけの人間になる。もし、黙ってやりすごせば、自分はあたり前の兵士ではなくなる」

「黙って見送ったら、これは自分の人生で一度も企てなかったことをしでかすことになる。 ”とまれ”と言わなかったら、自分の全生活が変わることになる。ハンマーをふるってショーウインダーを砕くような」

30

この上官の叱責を恐れながらも、それに〈反抗〉しようという試みは、彼の〈新しい自分〉を見つけ出すきっかけとなり、それは、また〈人間〉と〈兵士〉の間で揺れる、内面での葛藤と合わせて語られる。この〈反抗〉と〈葛藤〉が鬱屈した自己破壊衝動の延長にあることは間違いなく、「狙撃手」「歩哨」はそれまでの生活を描いた「冬の皇帝」などと繋がりを持つだけでなく、青春期の葛藤を解決に導く要素の提示された作品だと言える。

そして「狙撃手」と「歩哨」では、〈反抗〉が物語のラストに配置され、主人公がそこからなにを選びとったか、そしてどういう結

果につながるのかは描かれずに終わっている。

この〈反抗〉と〈葛藤〉に対するひとつの答えを描いた作品こそ『草のつるぎ』であり、そこには主人公、海東となった野呂邦暢が、自衛隊内でそれまで引きずってきた自己をどう意味づけるかが描かれているのである。

そのために必要だったのが、同じく〈兵士〉となった仲間の新隊員たちの存在だった。川村湊は〈兵士〉という存在が他の職と違う本質的な理由として、「つねにその中心に「死」を孕んでいる」ことを挙げた。そして「『草のつるぎ』の〈ぼく〉が体験した「死」とは、生からすべての〈意味〉が剥落することなのである」

31 とした。

このような自己の観念的な〈死〉を匂わせる極限状況のなかで、ぼくは海東は心身ともに自分をまったく別の存在につくり変えようとするのだが、まわりの新隊員たちのおもいは彼とは大きく異なっていた。彼らは九州各地から来た漁師や農夫、工員、炭坑夫であり、会社員や運転手だった者もいた。所帯持ちのある者は教育訓練を終えたら施設隊にまわしてもらいブルドーザーの運転免許をとるのだと言い、「腕に技術があれば会社がつぶれても食べらるるけん」と、その後の生活のことを考えていた。北海道に配属されれば寒冷地手当で給料が倍になると言う者もいた。タバコを勝手にとつ

たといういざこざで銃剣を抜いて喧嘩をはじめた輩、またある者は食後に支給される果物に喜び、訓練がもう少しつくなければ一生二等陸士のままでいいと、呑気さを見せている。

「〈死〉を孕んだ生活」のなかで、彼らは実に人間味あふれる生き方をしている。自分を観念的な〈死〉へと追い込もうとしている海東の方がどこかずれている印象だ。彼らのなかに海東が溶け込みきれなかったのも、〈兵士〉という存在と〈自衛隊〉という組織に求めたものが彼らと大きく違うため、返事以外にあまり口を利かないというよそよそしい態度も、元をたどれば彼が一步距離を置いたところから、さめた視線を彼らに送っていることによる。

さらに助教助手である上官たちとは気が合わず、いびりに近い対応を受けることもあった。以前の区隊長が真夏に日射病になるまで訓練を続け、新隊員を死なせたという噂を聞いて、海東は実際にその上官の目を見たときに「隊員が日射病で死んだというのが本当だったとしても、彼はそのとき何も感じなかったはずだ。彼にいわせれば、少しばかり暑い日に匍匐したくらいでくたばる男なんか初めから自衛隊に入らないがいいのだ」という思いが見え隠れする目だと思う。

野呂はエッセイのなかで自衛隊では「お前らの代わりはいくらでもいる」とは言われなかったと述べている。しかし、彼が考えてい

た〈自衛隊〉や〈兵士〉といったものとは縁遠い同輩の意識、そして上官の意地の悪い行いや、隊員をないがしろにする考え方は、彼が東京で感じたやるせなさを呼び起こすのに十分なものだったと推察できる。海東は〈絶望〉から逃れるために逃げ出した先でもまた、同じ煩悶に苛まれるのである。

このような〈自衛隊〉が当初考えていたような場所ではないという事実こそ、海東が〈兵士〉と〈人間〉の間で揺れ動いた理由の一端であり、そこで行われた〈反抗〉は〈自衛隊〉に〈非日常〉を求めた彼が、そこでもまた忌み嫌っていた〈日常〉に出くわしてしまつたことによる困惑と落胆の表れである。いくら〈死〉を孕んだ特別な状況下であっても、そこでの生活は東京で過ごした〈日常〉と比して新しいと呼べる決定的な違いはなく、それまで体験した〈社会〉と相似するものに過ぎなかったのである。

彼は、自分が思い描いた無機的な存在である〈兵士〉と社会に生きる何者でもない一人の〈人間〉の間にいた。そして、物語中盤で、豪雨に見舞われた家族の安否を気遣い、故郷の諫早（作品中では伊佐）へと戻る。変貌した町をさまよい、やつとの思いで寺に避難した家族との再会を果たす。作品中に明言されていないが、このときこそ、彼が〈兵士〉になることをあきらめた瞬間である。生活を、社会を、人生を捨てようとした海東だったが、家族の存在が彼

を現実へ引き戻した。父親に名を呼ばれたとき、彼は自分が〈社会〉に生きる一人の人間でしかないことを悟ったのである。

それ以降、自衛隊での仲間たちとの生活は、その距離を詰めきれないまでも愛情をもって描写され、自分もその内の一人なのだという思いが彼の胸にあることがわかる。そして「草のつるぎ」で行われた〈自己破壊〉としての〈反抗〉は訓練のなかで以下のような箇所に見れる。

重機は太い木杵で固定してあるようだった。銃身は左右に動いて、俯角はかからないようになっていた。少くとも頭上三十センチ以内は安全に思われた。ぼくは這った。(略)上半身をもたげれば楽に死ぬる。ふとそう思った。(略)自殺を目論んだことは一度もなかった。にもかかわらずぼくは弾の音を聞いているとき、ふらふらと立ち上がりたくなかった。(略)立つつもりはなかったのに肘が意志に反して直角にまがり、体を起こそうとしていた。 32

泥で滑り、失敗に終わったその究極とも言える〈自己破壊〉は、恐怖とともに彼をさらに現実へ引き戻す。自分が死ぬつもりなどないにもかかわらず、身体がそれを行おうとしたのだ。彼はようやく

自分が求めた〈無機的な兵士〉にこだわり続ける危うさと、そんな存在がありはしないものだということに気づく。

そして、自分も忌み嫌っていた〈社会〉の一部であり、仲間たちとなんら変わりのない一人の〈人間〉であることを自覚するのである。

五十日間、彼らを憎んでいたとは自分でも信じられなかった。西村も徳光も松井も与那嶺も、ぼくが憎むのと同じようにぼくを嫌っているものだと思っていた。ぼくはかつて他人になりたいと思った。ぼくが自身であることをやめ、無色透明の他人になることが望みだった。なんという錯覚だろう、ぼくは初めから何者でもなかったのだ。それが今分かった。何者でもなかった。水に浮いて漂っている今それを悟った。ぼくは彼らの小便と糞と精液につかって浮いているわけだった。自分の中にあるいやなものもこれからは少し我慢できそうな気がした。 33

自分が何者でもなかったという答えにたどりつくまでに、野呂はほかの自衛隊作品の中で実に多くの〈絶望〉を味わい、〈自己破壊〉ともとれる〈反抗〉を行ってきた。そしてその結果として、あ

りのままの自分を受け入れること、つまり〈自己受容〉によって、「草のつるぎ」を単なるルポルタージュやそれまでの〈自衛隊作品〉とは異なる、青年の〈自己探求〉というテーマを持った作品にしているのである。

冒頭で対比された〈化け物〉としてのもう一人の自分を振り払い、〈新しい自分〉を発見した青年は、新たな〈日常〉を獲得するとともに佐世保での教育訓練を終え、北海道千歳へと配属される。しかし、今度の移動は逃避の要素よりも、「新しい場所へ行きたい」という前向きなおもいが強い。その後、「草のつるぎ」で仲間たちの一人として横の繋がりに答えを見つけた海東は、第二部である「砦の冬」で上官たちとの縦の関係への答えを求めていくことになる。

海東にとって〈自衛隊〉は既にひとつの〈社会〉として認識され、そこに生きる〈兵士〉たちも、一皮むけば、みな同じ〈人間〉であるということを知っている。上官たちさえも、自分がかつて求め、自己を変質させた先にある〈兵士〉とは、似ても似つかない存在であることをしっかりと認識しているのである。

「草のつるぎ」での〈自己受容〉は、彼に〈人間〉としての自分をとり戻させた。しかし、自衛隊もひとつの社会にすぎないと気づいた彼は、再び「冬の皇帝」に見られたような〈社会〉に対する

〈絶望〉に直面することになるのである。

「砦の冬」での〈反抗〉はもはや〈自己破壊〉を行うためのものではなかった。普段は温厚で物腰の柔らかい上官である安宅二尉は、剣道の稽古と称して散々に海東を打ちのめす。彼の陰気な愉しみは、一方的な暴力として襲いかかる。「参った」といっても「まだまだ」と無理やり彼を打ちすえる。物語の終盤、海東はついに彼に立ち向かってゆく。

ぼくは逃げなかった。ぼくが知っているたった一つの武技、九州の教育隊でみっちり仕込まれた銃剣術のこつで、竹刀を小銃のように構え頭を低くし腰を落して立ち向った。相手は竹刀を振りおろした。振りおろす直前、胴に隙が生じた。もともとぼくが手向かうことは一度もなかったから、隙は今に始まったものではなくてこれまで至るところにあったのかもしれない。ぼくは安宅二尉めがけて体ごとぶつかって行った。

34

この行動は、海東がついにその〈反抗〉をあらさまに他者へと示したはじめてのことであり、「冬の皇帝」「草のつるぎ」と続いた上からの圧力に直接立ち向かった唯一の行動である。丸谷才一は「砦の冬」について、「この物語では作者があらゆる登場人物を最

初から許してゐることの反映として、主人公は誰も憎まないのだ。

そしてこの寛容はおそらく作者のニヒリズムに由来する」とし、

「この青春は反抗の対象を失ふくらゐ虚無感に悩んでゐて、それゆゑ彼は周囲に対してこれほど優しく、なることができ、また、これほど精巧なカメラ・アイと化することが可能なだらう。国家とも社会とも激しく対立することがない、そして革命も戦争も信ずることができない、極めて新しい自我のかたちを、こんなにみづみづしくとらへたのは野呂の手柄である」³⁵ と評している。

しかし、それまでに書かれた野呂の作品や、「冬の皇帝」から「草のつるぎ」、さらに「砦の冬」への意識の移り変わりを見れば、海東の、延いては野呂の胸中にあるのはニヒリズムなどではない。それは〈社会〉と自分をどう擦り合わせるかに苦心する〈煩悶する自我〉だと言える。そして、そこには彼がそれまで生きてきたなかで見た様々な人間への、そしてそれまでの自分自身への〈憤り〉があり、また自衛隊を含めた〈社会〉に対する〈不満〉も〈反抗〉も存分に込められているのである。

彼が自衛隊を後にしたのは、そこすらも〈社会〉の一部に過ぎず、自分の求めた〈変革〉も、〈新しいもの〉もそこには存在しなかったという、〈新たな絶望〉からだったと考えられる。

「草のつるぎ」で〈何者でもない自分〉を仲間たちのなかに見出

した成果と、「砦の冬」での〈外部への反抗〉をもって、彼は自衛隊を依願退職して故郷へと帰っていく。「冬の皇帝」で起こった

〈絶望〉に内面での解答と、外面での行動を与えた自衛隊での生活だったが、その後の退職と帰郷は〈自衛隊〉ですら自分が求めた場所ではなかったというおもいを抱いて、最初に逃げ出してきた原点へ回帰するという、〈新たな絶望〉を秘めたものであった。そして、部隊を後にすることが決意や失望といった感情の起伏を感じさせるものではなく、また送別会をやろうと提案する仲間たちに囲まれながらもその輪には入りきらず、彼らに対する優しい視線で物語は終わりを迎える。それは、彼の、ここも自分のいるべき場所ではない、というおもいの獲得という、一種の達観があつたからにはかならない。

六 『草のつるぎ』の位置

〈新たな絶望〉を内に秘めながら郷里へと帰ることになる主人公だが、上京での生活と自衛隊での発見が、彼の人生において大きな解答をもたらしたかと言えば、そうはならなかった。不景気な〈社会〉は依然として彼の眼前に存在し続け、帰郷した彼の前に

は、東京へと脱出したときと何ら変わらない状況が待ち受けているのだ。〈新たな自分〉を獲得したかに思われた自衛隊での日々は、一步そこから離れてしまえば、〈社会〉のなかに居場所のない自分を前よりもいっそう際立たせる結果になった。

自衛隊ではG三五一六四三という認識番号を持った一人の兵士として、一人前の人格を持った人間として扱われた。しかし、帰郷した彼は、また確乎とした生活基盤のない場所へと自分を置くことになる。それは人格を否定され働かされた、東京での生活へ戻る危険に繋がるものだった。

『草のつるぎ』を間に挟んだ「冬の皇帝」「一滴の夏」「とらわれの冬」の一連の自伝的作品に共通するテーマは、それまでもあった〈自分以外になること〉であり、それにくわえて〈働くことの意味〉が描かれる。前者は自衛隊作品のなかで〈何者でもない自己〉の発見として一応の決着を見せたかに思われたが、帰省後の「一滴の夏」でもこの問題は引き継がれている。

「兵隊に生活は無い」という野呂の言葉通り、生きることが働くことであつた自衛隊での訓練生活とは違い、一日一日を生きるためには働かなくてはならないという〈社会〉の鉄則が、ここで再度立ちだかることになる。貯蓄には手をつけず失業保険で暮らす彼は、遠い異郷での体験が、実生活の上ではなんの役にも立たないと

感じずにはいらなかった。この再び起こった〈社会〉への疑問が「一滴の夏」では上京前に経験した失恋を、「とらわれの冬」では兄の狂気を引き合いに語られている。次の箇所は「一滴の夏」の冒頭部分からの引用である。

二年前までは未知であつた土地が親しい世界に変わるように、職業も友人もぼくの肉体に浸透してぼくを変えてしまったかのように思っていた。ぼくは経験という水に浸った海綿のつもりであつた。十分に水を吸収してふくれあがっていたはずなのに、実はそうではなくて、女（かつての想い人 筆者注）の朗らかな笑い声を聞いただけで、あっけなく昔の自分と変わるところがない自分を見出したわけだ。ぼくは相変わらずこちこちに干からびた海綿にすぎなかつた。

36

川村湊は「冬の皇帝」「草のつるぎ」「砦の冬」「一滴の夏」を一連の青春小説として読んだ場合、この二年前に郷里で起こった恋愛の失敗を一つの契機として指摘できるとし、それが、彼の〈自己に対する憎しみ〉から起こったものと結論付けた³⁷。失恋や、ともに描かれる友人への違和感、また洪水で変貌した郷里といった多くの要素が重なり「一滴の夏」の焦点を曖昧にさせてしまつてい

る。この川村の指摘は、前述の「鳥たちの河口」や「草のつるぎ」にみられたテーマと付随要素の逆転といった誤解ではない。むしろそれ以前に「海辺の広い庭」で指摘された「平面的に広がり中心がない」、「欲張りすぎて焦点がぼけている」、「間口をひろげすぎた」³⁸ といった批判が「一滴の夏」にも当てはまる例である。

しかし、ここで留意すべきなのは「一滴の夏」はただ焦点のぼけた作でもなければ、この失恋に解答を求めた作品でもなく、それまでの「冬の皇帝」「草のつるぎ」「砦の冬」といった作品の経験すべてを包括するように書かれているということである。だからこそ、郷里に戻った彼は先送りになっていた問題を一時に全部受け止めるなければならず、そこからまた逃げようとする。慣れ親しんだはずの郷里ですら「危うく嘔きそう」なほどの「得体の知れぬ圧迫感」に襲われ、実態のない「帰ってきた田舎そのもの」に「恐怖」と「強烈な不快さ」³⁹ を覚えるのもそのためである。もはや彼は〈社会〉そのものに拒否反応を示すほどになる。

そうして彼は「一滴の夏」の終わり、父親の働いている離島に職を求めるのだが、それは、「自分を再び何か荒々しいものにぶつけてみたいと思った」と「冬の皇帝」における逃避と似た理由で、再び故郷から逃げ出すのである。

この「一滴の夏」の最後で行われた試みも、続く「とらわれの

冬」では早々に挫折が描かれる。新たな職場にも馴染めなかった青年は三度故郷の町に帰ってくる。そして「働くことは奴隷の境遇に身を落とすことだ」とし、「死んだつもりになれば、税務署員にでも図書館司書にでも河川工事の労働者にでもなれるだろう。しかし、生きるために、なぜ、死んだつもりにならないならなければならないだろう……」⁴⁰ と思悩む。

こうした拒絶は、自分の中にある理想の自分像と現在の自分との乖離を受け入れられないというおもいと、それを打破する方法がわからず停滞するというスパイラルから起こる事態である。

ぼくの内臓諸器官はぼくの意志にかかわらずまだあと何十年かはもつだろう。これから何十年もつにせよ、それをどのよう生きるかはぼくの自由だ。犯罪者になることもできる。商人になることも、公務員になることも政治家になることも乞食になることも、つまりあらゆる可能性がぼくの前には存在するということだ。ぼくは途方に暮れる。(略)

一ダースの幼児を殺して死刑に処せられることと、一ダースの幼児を救って聖者になることは、結局同じことなのだ。両者は一枚の貨幣の表と裏なのだから。

「自分ではない誰かに」という願望はそもそも強い二面性を持つている。一つは今の自分を捨てて〈理想の自分〉になりたいという強い思いの裏返しであり、自分という存在を、なにかに裏打ちされたものにするための確証が欲しいという願ひからくるものである。

「一滴の夏」で井戸を掘る行為も、「とらわれの冬」でその井戸を見に行くのも、自分が成し遂げたものが、自分の自信に繋がるのではという〈理想の自分〉を求める無意識の行為にほかならない。それと同時にあるのは、すべてを打ち壊して、未来にある〈可能性としての自分〉すら捨ててしまいたいという衝動である。「草のつるぎ」で〈兵士〉という存在に理想を求めたのも、この二つの相反するおもいがともに込められていたからである。この二つの揺らぎが「草のつるぎ」でも語られている。そしてそれは引用中の〈犯罪者〉と〈聖者〉のように野呂の中では同一のこととして認識されていた。

十九歳のぼくはなにを期待して知らない都会に旅したのだろうか。今もそれははっきりということが出来ない。雨あがりの町のように輝かしい風景、眠りたりた後の目で見るときに覚えるような新鮮な歓びを生活から手に入れたいと願った。

それだけだろうか。ぼくはこれで自分の期待と不安をまるごと

といい尽しただろうか。そうは思わない。

(新しい生活、新しい自分……)

42

さらに、野呂の言う〈ここではないどこかへ〉というおもいは〈一瞬の感動を与えてくれる生活のある場所へ〉というはるか遠くの地への〈憧憬〉の表れである。「一滴の夏」「とらわれの冬」で述べられている〈どこか〉は自衛隊に新しい自分を求めたような〈自分ではない誰かに〉というおもいを叶えてくれる場所ではなく、「冬の皇帝」で灯油缶を配達している場面にあつたような、すべてを忘れるようなふとした感慨を与えてくれる場所のことを指す。(本節、四)この〈誰かに〉〈どこかへ〉という二つの願望を安易に関連付け、対比させてしまうことは、自衛隊経験とその前後を描いた一連の自伝的作品を、余計にわかりづらいものにしかねない。

そして、「新しい生活というものが無いということに気づいていた。世界は変わりもせず、自分もきたならしい皮膚に包まれて埃だらけの世界で生きるほかはないということを思い知った」⁴³ 彼に、次のような感慨が起る。それは次のようなことである。少々長い場面のため、省略を多く挟む。

ぼくは雨戸に背中をくっつけ、戸袋にもたれて立っていた。膝から下はしびれており、くるぶしまで濡れて凍えた足もほとんど無感覚になっていた。(略)「変なこと」はそのとき起こった。(略)突然、ぼくは幸福だ、と感じた。(略)

なぜ、どこから「それ」が来るのかぼくにはわからなかった。はつきりしていることは自分が誕生の瞬間から現在までを千分の一秒ほどの短い時間であらゆる細部まで見てしまったということである。すべてが良かった。(略)幸福ですらなかった。快感があまりに昂じると無感覚に近づくものだということをぼくは知った。

何もかもこのままがいい。頭がおかしくなっている兄、赤毛の女、死んだ猫、台湾叔父、犬ども、土の下の骨、J銀行、それらはそれ以外のものであり得ない。(略)何もかもあるがままでいい。44

「草のつるぎ」で自分が「何者でもなかった」と悟った青年は、「とらわれの冬」で身のまわりの出来事や事物を受け入れ、「何もかもあるがままでいい」というもうひとつの答えを得る。それは先に述べた〈自己受容〉にはかならない。こうして彼は物語の最後に、運送会社から採用の通知をもらい、働くことを匂わせてから幕

が引かれる。一瞬の感慨が、〈新しい世界〉のみにあるものでなく、〈日々の生活〉のなかにこそあるものだと思えたことで、彼の心はようやく安らぎを手に入れる。

西九州の町からはじまった一人の青年の旅は「冬の皇帝」「草のつるぎ」「砦の冬」「一滴の夏」「とらわれの冬」という長い行程を経て、〈自分〉を〈社会〉の中に置くことへの得心とともに、〈青春〉の解答を見つけることで、ついに終わりにたどりついたのである。

この一連の自伝的作品のプロットは、実は「鳥たちの河口」と非常によく似ている。それは、まず〈社会〉から弾きだされた主人公が、自分の証を探すように何かに熱中、没頭するが、結局追い求めていたものが幻想に過ぎなかったことに失望し、次に本当に自分が求めているものが、それまでの何気ない生活の中に点在していて、実ははじめから身近にあったということに気づく。そして、最後に〈自己受容〉をもって〈社会〉へと戻っていく、という構図である。

こうして見ると「草のつるぎ」は「鳥たちの河口」から劇的な転換を見せた作品であるという見方よりも、類似する部分を抜粋したものであると言える。もちろん、その手法については大きな違いを指摘できる。しかし、前章で指摘した「十一月」(『文學界』一九

六八年(二月)と「鳥たちの河口」の物語構造を見ても、この一連の作品の持つテーマは、明らかに以前に書かれた作品の要素を踏襲したものであった。

つまり、『草のつるぎ』の〈自衛隊〉という部分を外枠としての要素とした場合、そこには野呂邦暢⇨海東光男という一人の青年が、〈絶望〉の内に失った自我を、〈日常〉の中に再発見する一部始終が描かれているのである。そして野呂は自らの青春を作品内で追体験することで、その答えを獲得しようとしたと考えられる。

『草のつるぎ』以降、〈自衛隊作品〉が書かれなかったことも、またドッペルゲンガーと〈自己防衛〉を用いた〈対比〉という要素がなくなっていたことにも、同様の理由が指摘できる。

それは、野呂にとって〈自衛隊〉に限らず、青年期に体験した〈社会〉に居場所がないといった問題に対しての答えが、「草のつるぎ」を執筆することで獲得され、完結しているからだと考えられる。もはや彼にとって〈青春期〉の問題は作品のなかで解決されていたのである。「冬の皇帝」「一滴の夏」「とらわれの冬」といった作品も、このような〈青春〉の名残だと言える。そこには自分の居場所を見つけれなかった一人の青年の、〈社会〉と〈時代〉と〈自分自身〉を含めた、〈世界〉への狂おしいほどの〈反抗〉が静かに描かれていた。

しかしながら、「無意識のうちにかつての同僚や上官を裁いていて、そういう特権があるかのごとき思い上がり」⁴⁵ を捨てたことよって生まれる、『草のつるぎ』で描かれた仲間たちとの横のつながりは、他の野呂作品には見られないものである。丸谷はそれのように、「野呂はいつの間にかやれつと腕をあげて、海や樹や雪と同じように、人間の集団の猥雑さをいきいきと、そしていささかの乱れも見せずに描けるやうになった」⁴⁶ と讃えた。

「草のつるぎ」には、それ以前の〈観察の手法〉と登場人物の〈対比〉が消えて行く精神面での過程が描かれている。さらに、〈反抗〉という一面により、みずみずしい青春小説の趣が出たことはほかの作品にはない特徴である。このような野呂の創作意識の転換と、作風の透明感からくる、「草のつるぎ」の特殊性は確かに存在するのである。

《注》

- 1 松本道介「解説―野呂邦暢と諫早」(『季刊文科』第45号)二〇〇九年七月 鳥影社)一四〇頁。
- 2 野呂邦暢「あとがき」(『草のつるぎ』一九七四年四月 文藝春秋)。

- 3 野呂邦暢「あとがき」(『一滴の夏』一九七六年四月 文藝春秋) 二九〇頁。また、野呂が担当編集者であった豊田健次に宛てた手紙のなかに「草のつるぎ」(このタイトルは捨てがたく、いろいろ持ってまわりましたが、当初の予定のごとく、自衛隊ものにつかいます。第三部百枚を、帰郷してからの一夏にあてて書くつもりです)」という記述がある。このことから「一滴の夏」は「砦の冬」に続く『草のつるぎ』の続編と見ることが出来る。豊田健次『それぞれの芥川賞・直木賞』(二〇〇四年二月 文藝春秋) 一〇六頁。
- 4 「第六十九回芥川賞選評」(『芥川賞全集 第十巻』一九八二年一月 文藝春秋) 三九五〜四〇三頁。
- 5 野呂にテレビドラマ制作の経験があったかは不明だが、彼の作品がラジオドラマとなったり、そのためにいく作かの脚本を書いていたのは事実である。浅野節子「野呂邦暢研究―作品年譜―」(『大妻国文 第13号』昭和五七年三月大妻女子大学国文学会) 一三九〜一四〇頁参照。諫早図書館には「青葉書房の主人」など、NHK福岡放送で使用されたラジオ小説の台本が保管されている(一九七二年一月二二日放送)。また、野呂は「有明海はいま……」という
- 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6
- テレビドキュメンタリーの制作に関わったこともあったが、これは一九七四年八月から十一月に行われたものであり、選考が行われた時期よりあとのことである。
- 「第六十九回芥川賞選評」(前掲同) 三九五〜四〇三頁。
- 丸谷才一『雁のたより』(一九七五年四月 朝日新聞社) 三〇頁。
- 丸谷才一『雁のたより』(前掲同) 三二〜三三頁。
- 川本三郎「干潟のある地峡の町―野呂邦暢『鳥たちの河口』」(『言葉のなかに風景が立ち上る』二〇〇六年一月 新潮社) 二〇〜二二頁。
- 野呂邦暢「鳥たちの河口」(『王国そして地図』一九七七年七月 集英社) 二〇一〜二〇二頁。
- 「第七十回芥川賞選評」(『芥川賞全集 第十巻』一九八二年一月 文藝春秋) 四〇四〜四一二頁。
- 「第七十回芥川賞選評」(前掲同) 四〇四〜四一二頁。
- 小田実「で、どうなんだ?」(『群像』一九七四年四月 講談社) 一七四頁。
- 「文学は何ができるか―作家の役割について」(『群像』一九七四年五月 講談社) 一五六〜一五七頁。
- 畑山博「含羞の人」(『すばる』一九八〇年七月 集英社)

- 五〇頁。
- 16 中野章子『彷徨と回帰 野呂邦暢の文学世界』（一九九五年五月 西日本新聞社）六六〜六九頁。
- 17 関川夏央「達人が選んだ「もう一度読みたい」一冊」（『文藝春秋』二〇〇一年八月）二八三頁。
- 18 小田実「で、どうなんだ？」（前掲同）一七四頁。
- 19 「第七十回芥川賞選評」（前掲同）四〇四〜四一二頁。
- 20 丸谷才一『雁のたより』（前掲同）一五三〜一五四頁。
- 21 野呂邦暢「草のつるぎ」（『草のつるぎ』一九七四年四月 文藝春秋）二二三〜二四頁。
- 22 野呂邦暢「砦の冬」（『草のつるぎ』前掲同）一〇一頁。
- 23 野呂邦暢「冬の皇帝」（『一滴の夏』一九七六年四月 文藝春秋）一四三頁。
- 24 前章二節、二のとおり、野呂は親戚が上海や大連などにおり、幼少期に彼らの住まう大陸の街並みの写真に、日本や東京などにはない煌びやかな感銘を得ている。また、少年時に冒険小説を耽読したことも、この遠い地への憧憬につながる要素と言える。
- 25 野呂邦暢「夕暮れの緑の光」（『王国そして地図』一九七七年七月 集英社）一八三頁。
- 26 野呂邦暢「草のつるぎ」（前掲同）六一〜六二頁。
- 27 川村湊「『草のつるぎ』論―野呂邦暢のために」（『早稲田文学』一九八〇年九月 早稲田大学文学会）四四〜四五頁。
- 28 野呂邦暢「草のつるぎ」（前掲同）八〜九頁。
- 29 野呂邦暢「狙撃手」（『海辺の広い庭』一九七三年三月 文藝春秋）二二五頁。
- 30 野呂邦暢「歩哨」（『海辺の広い庭』前掲同）一九七〜二〇〇頁。
- 31 川村湊「『草のつるぎ』論―野呂邦暢のために」（前掲同）三九〜四一頁。
- 32 野呂邦暢「草のつるぎ」（前掲同）七九頁。
- 33 野呂邦暢「草のつるぎ」（前掲同）八一頁。
- 34 野呂邦暢「砦の冬」（前掲同）二二三頁。
- 35 丸谷才一『雁のたより』（前掲同）一五二〜一五三頁。
- 36 野呂邦暢「一滴の夏」（『一滴の夏』前掲同）一九四頁。
- 37 川村湊「『草のつるぎ』論―野呂邦暢のために」（前掲同）四二頁。
- 38 「第六十八回芥川賞選評」（『芥川賞全集 第九巻』一九八二年一〇月 文藝春秋）三六四〜三七二頁。
- 39 野呂邦暢「一滴の夏」（前掲同）二三五〜二三六頁。

- 40 野呂邦暢 「とらわれの冬」 (『二人の女』一九七七年十二月
集英社) 二一九頁。
- 41 野呂邦暢 「一滴の夏」 (前掲同) 二二九〜二三〇頁。
- 42 野呂邦暢 「とらわれの冬」 (前掲同) 二二九頁。
- 43 野呂邦暢 「とらわれの冬」 (前掲同) 二四一頁。
- 44 野呂邦暢 「とらわれの冬」 (前掲同) 二四三頁。この部分に
もマロニエの根を見て判然と〈存在〉について悟るとい
サルトルの「嘔吐」からの影響を指摘できるだろう。
- 45 野呂邦暢 『草のつるぎ』 (前掲同) あとがき。
- 46 丸谷才一 『雁のたより』 (前掲同) 一五二頁。

第三章 野呂にとっての自衛隊作品と戦争作品

第一節 自衛隊と文学

一 〈旧軍隊〉と〈自衛隊〉

前章二節では「『草のつるぎ』の位置」と題し、この作品が「狙撃手」などの自衛隊を扱ったものや、「鳥たちの河口」以前の作品とどのような位置関係にあるのかを見てきた。本節ではそれらをもとに、〈自衛隊〉と〈文学〉という観点から、より多角的な考察を行っていく。そのためにまず、〈自衛隊〉の概要と成立過程を確認する必要があるだろう。

自衛隊とは、内閣総理大臣が最高指揮権を持ち、防衛省が管理、運営を行う組織であり、主に陸上自衛隊、海上自衛隊、航空自衛隊の三つの部隊からなる。その成立は一九五四年であり、防衛庁（現防衛省、二〇〇七年に防衛庁より昇格）の設置とともに行われている。そもそも〈自衛隊〉は〈保安隊〉と〈警備隊〉という二つの組織を統合、改称したものであり、元をたどればその成立はアメリカと朝鮮戦争に端を発している。

一九五〇年、朝鮮戦争の勃発により、アメリカの駐留軍は大部分

が日本を離れなければならなくなった。一九四五年の終戦を機に陸軍省、海軍省の廃止にともない軍部は解体され、当時の日本には自国の防衛に充てられる戦力が不足していた。アメリカとGHQは日本に自国の防衛、治安の維持を目的とする組織の編成を命じた。それにより同年、〈保安隊〉の前身である〈警察予備隊〉が組織される。公職追放を理由にした旧日本軍将校の任官の否認、幹部不足など、諸々の問題がありながらも、在日米軍の任務を引き継ぐ形で成立した。

一方、〈警備隊〉へと繋がる〈海上警備隊〉は戦後、一九四八年に組織された海上保安庁の一部隊として一九五二年に設立された。こちらは隊員のほとんどが旧日本海軍の軍人であり、〈保安庁〉とほぼ同時に編成されていることなどからも、はじめから、独立と軍事力の保持を視野に入れた組織であった。

その後〈警察予備隊〉、〈海上警備隊〉の両隊は一九五二年八月、〈保安庁〉の設立に合わせて同庁の下部組織として移管された。そして〈海上警備隊〉は名称を〈警備隊〉へと変更した。同年十月、〈警察予備隊〉も〈保安隊〉として再編成された。

こうしたさまざまな改組、改変を経て一九五四年七月、防衛庁設置法と自衛隊法の成立により、〈保安庁〉は〈防衛庁〉へ、〈保安隊〉は〈陸上自衛隊〉、〈警備隊〉は〈海上自衛隊〉へとそれぞれ

が姿を変えた。これに新たに〈航空自衛隊〉を加えたものが、現在の〈自衛隊〉である。

こうして設立した自衛隊だが、そこには国内外のいくつもの思惑がひしめき合っていた。明らかな軍備と兵力を持ちながらも、名目上、専守防衛のみを行う組織であるとし、名称からも徹底して

「軍」や「兵」の字を排除している。『草のつるぎ』の主人公、海東や実際に野呂が所属した部隊を例にとっても、「陸軍」は「陸上自衛隊」、「陸軍二等兵」は「二等陸士」、「砲兵部隊」は「特科」といった名称で呼ばれる。こうした呼称のみを変更して、実質上は従来の軍隊組織と大差がないということからくるさまざまな矛盾と疑問は、成立当初から現在まで払拭できずにいる。それは周知の事実である。そして組織の内部にいる自衛官たちはそれを一番強く感じていることだろう。

しかし、そうした矛盾から生じる葛藤を、文学で表現しようとした者は少ない。元自衛隊員であった野呂でさえ、前節で指摘したとおり、〈自衛隊〉の存在に対する疑問や、そこに身を置くことで生じるであろう煩悶には触れていない。それ以前に、〈自衛隊〉という題材を文学の世界に持ち込んだ作家自体、決して多くはないのである。その理由は本節で扱う問題を含めて種々考えられるが、実際に〈自衛隊〉と〈文学〉は未だ結び付けづらいのが現状だ。

野呂と、第三の新人の一人であり旧陸軍の兵士だった安岡章太郎は、一九七四年に文学界に掲載された対談で次のように言っている。なお、対談の副題は「旧軍隊と自衛隊の距離」である。

安岡　ところで、いま、自衛隊っていうのは何人ぐらいいるんですか。

野呂　よく知りませんが、陸上だけで定員十八万いますか、それに海上、航空合わせると二十四万。それで一割ぐらいたりないと言っておりますから、おそらく二十二万前後じゃないでしょうか。

安岡　それだけいたら、小説書く人はもつと出てきそうな気がする。野呂さんの受賞が刺激になって出てくるかもしれないな。¹

また、安岡は対談内で、自衛隊には反対だが、軍隊なしで国家が成り立つかどうかは非常に疑問である、としたうえで、〈自衛隊小説〉という言葉を用い、次のようにも述べた。

あなたが書かれた自衛隊小説、あれは文字通りPR、パブリック・リレーションには大いに役立つし、当然いまの自衛隊幹

部というか、あれを維持していかなければならないと思っ
てる人たちは、大いによるこんでしかるべきだろう。同時にこれ
は自衛隊を否定している者にとっても役に立つ。(略)まあ、
憶測するに、あなた自身も、自衛隊にどういふふうに対処す
るか、自分が隊員であることをどう肯定するか、あるいは否定す
るのか、そのへんは割り切れてないと思うんだ。²

しかし、野呂も『草のつるぎ』を最後に、自衛隊を書くことをや
めてしまった。その後も〈自衛隊〉は文学には馴染まなかった。現
在に至るまで〈自衛隊小説〉のジャンルとしての確立はもとより、
文学作品に自衛隊が登場することも稀である。自衛隊出身という経
歴を持つ作家も、相変わらずごく少数のままだ。

では、実際に〈自衛隊〉を作品化した作家はどれほどいたのだろ
うか。ここからは、〈自衛隊〉を扱った主な作家を挙げながら、彼
らが何を作品のテーマとしたのかを見ていく。なお、本論文では文
学作品における一自衛隊員の心情に重きを置いたため、半村良の「戦
国自衛隊」(『SFマガジン』一九七一年九月一〇月 早川書
房)や、福井晴敏の「亡国のイーダス」(一九九九年八月 講談
社)のようなSF、エンターテインメント色の強い作品には触れな
いこととする。また、違憲問題や国際問題を含む自衛隊論へと傾く

ことを避けるため、三島由紀夫については大きく取り上げることは
しない。あくまで〈自衛隊〉の是非ではなく、社会との距離や偏
見、特殊な環境などに悩む自衛隊員の意識に焦点を当てていく。そ
うすることで野呂との共通点や差異を見出し、彼の作品を多角的に
分析してみたい。

野呂以外に自衛隊を書いた作家には、直木賞作家で元自衛隊員の
浅田次郎がいる。ほかには自衛隊を取材し、そのルポルタージュを
著した杉山隆男、そして、海辺鷹彦は防衛大学の訓練を描いた。
本節では、野呂に加えこの三人の作品を取り上げながら、〈自衛
隊〉の持つ特殊性と、そこに身を置く者たちの抱えるジレンマを、
時代性を考慮しながら考察する。

まず、浅田次郎だが、彼は『歩兵の本領』(二〇〇一年四月 講
談社)のなかで、表題作を含む九作の自衛隊を舞台とした小説を書
いている。そこには彼が所属していた一九七〇年ごろの、市ヶ谷駐
屯地や朝霞駐屯地での日々がオムニバス形式で描かれている。

一作目の「若鷺の歌」(『小説宝石』一九九七年一月)では
「私」が所属する部隊に、「予科練出身で特攻隊の生き残りの准尉
殿」である、河原准尉が宮崎から転属してくる。身長は一メートル
九十センチ、空挺レンジャー出身、徒手格闘訓練で相手の首の骨を
へし折ったために転属になった、などと隊内で噂が飛び交う。しか

し、実際に現れた准尉は、噂とは似ても似つかぬ短軀の男だった。

容姿も鼠のようであり、隊員たちの笑いの種になった。ある日、

「私」の同期の士長である西尾のベッドが乱れているという理由

で、数名の新隊員たちが彼から暴力を振るわれる。そうした私的制裁は日常的に行われており、乱れたベッドを放置した、というのは理由としてはまともなほうだった。当直幹部だった河原准尉はそれを制止し、「私」と西尾を自室に連れ出す。そこで河原准尉と西尾士長は先に触れた「軍」と「兵」の呼称の問題や、自衛隊の存在意義について口論をする。

「自衛隊ハ軍隊デハナイ。ダカラ昔ノ軍隊ノマネヲシテハナラナイ。歩兵ハ普通科デ、工兵ハ施設科デ、砲兵ハ特科デハナイカ。オマエラハ上等兵デハナク、陸士長デハナイカ。セツカクソノヨウニ全テヲ変エテキタノニ、営内班ノシキタリダケガ昔ト同ジデハマズイ」

西尾が反論した。

「そんなの、言葉の遊びじゃないですか。鉄砲かっいで突撃して、軍隊でも兵隊でもないなんて、それが国民をごまかしていることだというぐらい、子供にだってわかるでしょう。平和憲法と矛盾するから、〈軍〉の字と〈兵〉の字をとっただけで、

何も変わっちゃいないじゃないですか。ちがいますか」

「チガウ、ソレハチガウ」

と、准尉は小さな顔を歪めて抗った。

「自衛隊ハ戦ヲシナイ。攻撃サレタトキダケ防御ヲスル。ソウイウ戦力ヲ軍隊トハ言ワナイ」

(略)

「みんな嘘をついている。あんたらが勝手に戦をして、勝手に負けたんだろ。だのに何で俺たちが、こんなみつももない暮らしをしなければならんの。(略)ひでえ安給料で、女遊びもろくすっぽでできなくて、ソ連が攻めてきたら死ぬまで戦えか。それも向こうが撃ってくるまで撃ち返すなって、あんたら勝手にこんなおもちゃの兵隊作って、何とも思わないのかよ。バツカじゃねえのか」³

河原准尉は、太平洋戦争を経た旧海軍兵として、戦後の日本が置かれた立場と自衛隊がいかに矛盾した存在であるかを理解している。それでも〈軍隊〉や〈戦争〉を〈自衛隊〉のなかにまで、つまり新たな世代にまで持ち込むことを頑なに拒んだ。しかし、その思いも戦後生まれの西尾士長には届かない。心のどこかでは分かっている、どうしても飲みこめないのだ。そして彼はその捌け口を過

去の敗戦と目の前の河原准尉に向けてしまう。

実際の戦争を生き抜いた〈軍人〉であった世代と、戦後に生まれた〈自衛隊員〉としてしか自衛隊に居ることができない新しい世代との間に生じる、こうしたわだかまりこそ、自衛隊が背負い込んだ最初の問題ではないだろうか。かつて〈軍人〉として生きて彼らとは違い、〈自衛隊員〉としてしか生きることのできない者たちは、社会からつまはじきにあう自衛隊のなかで、過去にも未来にも自己の存在理由を見つけないで過ごすにいた。浅田の〈自衛隊小説〉は、こうした〈旧軍隊〉と〈自衛隊〉の連続性と矛盾、そこに生まれる世代間の葛藤からはじまっている。

そのほか、虫の居所が悪いという理由で殴られたり、掃除で便器を舐めさせられるといった屈辱に耐えかねて、上官を殺そうとする一等陸士の話や、入隊後、自衛隊のあり方に悩み、半無意識的に脱走を企ててしまう二等陸士の話などがある。そして最後に書かれた「歩兵の本領」（『小説現代』二〇〇〇年一二月）では、再び主人公となった「私」が、自衛隊を去るときのことを描いている。

では、〈自衛隊〉の現実をルポルタージュの形で描いた杉山隆男の場合はどうか。彼は「兵士」シリーズ」と銘打たれた作品群を刊行している。第一作にあたる『兵士に聞け』が、一九九五年七月に新潮社から刊行された。その後も小学館、再び新潮社と出版社を

またぎながら、『兵士を見よ』（一九九八年九月 新潮社）『兵士を追え』（二〇〇五年八月 小学館）『兵士に告ぐ』（二〇〇七年七月 小学館）『兵士は起つ―自衛隊史上最大の作戦』（二〇一三年二月 新潮社）の五作を発表している。第一作である『兵士に聞け』は次のようにはじまる。

自衛隊の建物には一つの特徴がある。

鏡が多いことである。それもふつうのオフィスではまず目にしない廊下や玄関や階段といった人目につく場所に全身を映しだす大きな姿見がある。

（略）

しかしここ三年近く、自衛隊のさまざまな基地をたずね歩き、護衛艦に乗り、救難ヘリからワイヤーで吊るされ、レンジヤー訓練に同行し、陸海空それぞれの兵士と語りあつていくうちに、自衛隊と鏡という取り合わせが決してミスマッチでないことに気づくようになった。それどころか、自衛隊ほど常日頃から自分たちの姿に気をつかい、人の目に自分たちがどう映っているのか、どう見られているのかを気にする集団もないように思えてきたのである。

二十五万の兵力を擁し、核兵器以外のほとんどの通常兵器で

武装したこの巨大な軍隊は、その実、まるで五分おきにコンパクトを出して鏡をのぞかないと気がすまない女の子のように、自分の姿が気になってならないのだ。⁴

杉山は『兵士に聞け』第一部「鏡の軍隊」冒頭でこのように述

べ、〈自衛隊〉の矛盾と外部からの視線に対する精神的な脆さを指摘した。また、以下は同書での、防衛大生たちとの会談の一幕である。そのなかで、彼らのうちの一人が、自衛隊について次のように述べている。

「(略)自衛隊はおもしろいところで、中に入れば入るほど何をやっているのかわからなくなってくる」

(略)第一戦の下士官からは、定員割れで思うように訓練がはかどらないことや、せつかくの最新兵器も使いこなせる隊員が足りなかったりアメリカが特許を握っているプログラムのせいで張り子の虎になりそうなことを愚痴まじりに聞かされる。

そのたびに彼は「おもちゃをおもちゃのような人間が動かしている」と思わないわけにはゆかなかった。ものものしい装備やぎらぎらとした兵器だけを見て、外部の人間はここを軍隊だと思ふ。でもそれは買い被りなのではないか。彼の見る限り、こ

こは軍隊と言うにはあまりにも軍隊でなさすぎる。そうした曖昧さが自衛隊の中身を見えにくくし、それがまた、ここははたして自分の人生を託すにふさわしいところなのかという疑問をつのらせる。⁵

自衛隊という組織の矛盾は、そこに所属する自衛官から自信を奪っていく。結果、外部からの視線に必要以上に過敏になり、社会的弱者を装うことでどうにか心の均衡を保っている。防衛大をつくった当時の総理大臣、吉田茂は「君たちは自衛隊在職中決して国民から感謝されたり、歓迎されることなく自衛隊を終るかもしれない。きつと非難とか誹謗ばかりの一生かもしれない。(略)君たちが『日蔭者』であるときの方が、国民や日本は幸せなのだ」と言った。この言葉はいまも防衛大のOBたちの間で語り継がれている⁶。そこには、社会から彼らに向けられるべき敬意はなく、兵士としての名誉も認められない。軍人の誇りとはかけ離れた世界があるばかりだ。

浅田も、杉山に胸中を明かした防衛大生も、ともに〈自衛隊〉を「おもちゃ」と称している。彼らは〈自衛隊〉という不完全な軍隊が人生を賭けるべき場所に値するかを思い悩み、〈自衛隊員〉として生きるに足る理由を探しあぐねる。それは、ここまで述べてきた

ように〈自衛隊〉が矛盾を孕んだ組織であるだけでなく、そこに所属していることを理由に、自らが守るべき国民や社会に疎まれ、蔑まれる場合があるという、精神面での苦痛をともなうことによる。杉山は『兵士に聞け』の冒頭で、こうした問題を提示した。

そして、海辺鷹彦は「黄色い斥候」（『文學界』一九八五年二月）で、防衛大学の富士梨ヶ原で行われる訓練を描いた。主人公の「ぼく」＝「大石」は防衛大学の四年生である。あと十日で二十二歳になる「ぼく」はそれまでを青春と思い、富士訓練のなかに青春の答えを求め期待を寄せている。東京オリンピックの年（一九六四年）に「ぼく」が受験生だったことから、作品の時代設定は一九六八年であると推測できる。そこにも、浅田、杉山の作品と共通する苦悩が散見できる。一方で、そのなかには海辺独自の視点も含まれている。

私服のお偉方は自衛隊の『衛』を強めて発音する。『自A隊』と聞える。自衛隊へ再就職した旧軍将校は、自衛隊を棒読みし、『J隊』と言う。うしろめたさとなげやりな感じがでてくる気がする。⁷

右のように、海辺の「黄色い斥候」では、〈旧軍隊〉と〈自衛

隊〉の区別に、さらに〈私服組〉と〈制服組〉というカテゴリーが加わる。先代長官がパレードの際に、乗っていたジープの発進で後ろにのけぞったのを見て、「ぼく」は思う。

『ザマーミロ。国から金もらってんで、鉛の兵隊になってやってんだよ。お前一人のためには絶対命なんか捨てんからな』
ぼくは隊列の中から快哉を叫んだ。高校野球の始球式で、捕手まで届かない球を投げる文部大臣を見る思いだった。⁸

しかし、その思いはすぐに自分へと帰ってくる。文章は次のように続く。

文民統制をはき違えたその長官は、制服の親玉達と音楽隊を率い、自衛隊機を使って故郷に錦を飾った。（略）考えてみれば、これ以上のことを旧軍はシベリアン（軍人に対して一般市民、または文官のこと。ここでは私服組を指す。筆者注）にやったに違いない。あの長官だって選良だし、ぼく達の親玉である。外から見れば、ぼくも彼も同類なのだ。文民統制も旧軍閥も、威張り散らすところは変わらない。

『馬鹿野郎、戦前の軍隊など俺は知らんだ。生まれたのが敗

戦直後だからな。善良な市民も声を揃えて鬼畜米英だったじゃないか。いつかまたひっくりかえるさ』

ぼくが入校したのは金の面が一番大きい。井原や公川だってそうだ。だからぼく達には面と向かって私服を批判できないもどかしさが澱んでいた。不平と、自衛隊の中ではエリートと言われる心地良さの間を揺れ動くのである。

『俺たちだって小型官僚の卵さ』

校長の訓話や小冊子によく書かれている中堅幹部の道とは、旧内務官僚の忠犬幹部になる事に思えた。⁹

ここで「ぼく」が考えたことを整理してみたい。一つは〈私服組〉と〈制服組〉との立場の差についてである。それが第二次世界大戦時との逆転とともに指摘されている。そして、外部から見れば、〈私服組〉も〈制服組〉も〈自衛隊〉としてひとくくりにされること、〈私服組〉を〈防衛大生〉に〈制服組〉を〈一兵卒の自衛隊員〉に置き換えれば、そのまま自分たちが優越感に浸れるということが書かれ、最後に、自らがるであろう中堅幹部を忠犬と皮肉っている。また、なかほどの『内』の独白では、〈戦中世代〉と、〈戦後生まれ世代〉という二つの世代の差異にも言及している。〈旧軍隊〉と〈自衛隊〉の差については、作品中で「彼らの実戦

経験には、羨望を感じることがあった」としながらも、戦史の授業で「ベトナムでアメリカは絶対に勝つ」と豪語した将補（旧階級では少将にあたる）に対し「敗者は勝者を大きく見る」、「一度負けた将校はリターンマッチを二度と申し出ないように見えた」とも述べている。

射撃訓練の中では次にも書かれている。アメリカから配給され、警察予備隊、保安隊、自衛隊へと受け継がれたM1ライフルと、新式の国産銃を比べて、「（M1は 筆者注）分解が楽なことと頑丈さが取り柄だった。新しい制式銃として交換中の国産64式小銃はM1と重量が同じでも、どこか壊れそうな華奢な面を訴えてくる」とした。銃剣にしても「親父は旧軍の銃剣を納屋に隠し持っていた。素材こそなまった鉄らしかったが、刃身は白く長く、日本刀の妖しさを漂わせた。ぼく達の銃剣は黒く短い」と書き、「身近な武器からでも、ぼくは戦争のやり方の違いを知った」と時代の差を明らかにしている¹⁰。

そうしたなかで、教官たちからは、防衛大生という理由で、やつかみやおもねりを向けられることもあった。二十秒間に五発撃たなければならぬところを、ライフルの故障により二発しか撃てず、苛立つ「ぼく」に教官から次のような言葉が投げかけられる。

「このっ！ アホライフルめ」

ぼくは消えてゆく的を睨んでいた。

「その学生、故障も直せんのか。理工学を修めるエリート
やることじゃないだろ」

ぼく達の射撃を監視する他の班の教官が、粘りつくような厭
味を浴びせる。一般大学出の教官だった。いっそ旧軍のように

往復ビンタで済まされる方が、すつきりすると思った。

11

自分の食事の半分を食べるように勧めるなどして、「ぼく」をは
じめとする反抗的な防衛大生との距離を縮めようとする教官もい
た。海辺の「黄色い斥候」は、防衛大学校内部の確執と、自衛隊内
での優越感と劣等感を描き出している。また、文体の類似性や発表
年を考えると、この作品が野呂の「草のつるぎ」の影響を受けてい
ることは想像に難くない。大きく異なるのは自衛隊が抱えた問題
に、一自衛官の立場から言及している点である。

一方、野呂が〈旧軍隊〉から〈自衛隊〉に籍を移した〈旧軍人〉
にまったく触れていないかと言えば、そうではない。たとえば「皆
の冬」において、「ぼく」が執務を行う事務室内にいる大隊主任た
ちがそうである。人事を担当するS1（第一課）の主任である剣持
一尉は次のように書かれている。

満州でソ連軍にひっ捕えられてシベリアのラーゲリで五年間
木材運びをやったという。そのせいか骨の髄からアカ嫌いにな
ったと自称している。でかい金庫を背にして時代小説を読み耽
る。（略）執務ちゆう「そら来た」と思う。顔を上げる。案の
定、剣持一尉は時代小説から目を離してぼくを見ている。

（略）第一特科団第四特科群第七一七特科大隊の本部二課で働
いている海東という二等陸士はソ連邦国家保安部極東班に属す
る情報部員である、ということが時代小説のどこかに書いてあ
りでもしたように、やや飛び出した目でぼくを見据えるのであ
る。
12

訓練を担当するS3の主任はインドシナ帰りで、剣持一尉とは仲
が悪い。補給を担当するS4主任は員数が合わないことをぼやく人
物として描かれる。しかし、これらは人物の特徴をつかみやすくす
るために、経歴として記されているに過ぎない。そこには浅田や海
辺のような〈旧軍人〉に対する憤慨もなければ羨望もない。彼らは
〈旧軍人〉という理由で、物語に深くかわつてはこない。書かれ
ているのは隊内で共同生活する者たちの素性を明確にするための紹
介であり、それ以上ではない。彼らが旧軍隊と自衛隊を比べること

はあったが、野呂はそれらを主題にしようとはしなかった。

野呂が、浅田、杉山、海辺のように〈自衛隊〉を抱えた問題を書かなかったことに対して、小田実や多数の読者から批判があったことは前章で述べた。ここでは、野呂にとって自衛隊に関する数々の問題よりも、「草のつるぎ」や「砦の冬」で書かれた青春期の自己破壊と自己受容というテーマの方が重要であったためとした。

二 自衛隊作品の時代背景

ここではまず、野呂をはじめ〈自衛隊〉を扱った作家たちの作品が、一体いつの時代を書いたものであるかを確認したい。野呂の「草のつるぎ」「砦の冬」そして前章で触れた「歩哨」「狙撃手」といった作品は、彼自身の体験をもとに書かれているため、作品中の年代もそれと重なる。

野呂が自衛隊に所属していたのは、二十歳になる一九五七年六月から翌一九五八年五月までのおよそ一年間である。『草のつるぎ』は自伝的色彩が濃い作品であり、作品中に他の年代を示す要素がないことから、この作品は野呂が所属していた時期の自衛隊を書いていると考えると差し支えない。つまり「草のつるぎ」は一九五七年六

月から八月にかけて、「砦の冬」は同年八月から翌年五月の間に起こった出来事ということになる。

一方、浅田の『歩兵の本領』は先にも述べたように、一九七〇年ごろを舞台としている。ここで問題になるのが、〈安保闘争〉である。これは日米の安全保障条約に対する反対運動であり、戦後日本史上、他に例を見ない規模の大衆運動として名高い。条約改定への反対を掲げて起こった六〇年安保にはじまり、同条約の延長に際して再燃した七〇年安保とに分けられる。特に七〇年安保は六〇年代後半から威勢を強めた学生運動と重なり、〈自衛隊〉もその煽りを受けることになった。また、この時期は高度経済成長の真只中であつた。こうした影響も〈自衛隊員〉の若者たちに鬱憤を蓄積させる要因となった。

浅田の「若鷺の歌」の冒頭にはそうした時代の様相が書かれている。

一九七〇年ごろと言えば、自衛隊にとってすこぶる肩身の狭い時代だった。

東京オリンピックの余勢をかって、世の中はめくるめく高度成長を遂げており、企業はどれも求人難で就職の心配など誰もする必要はなかった。一方では苦学することのなくなった学生

たちが、ヘルメットをかぶりゲバ棒を振り回して大暴れをして
いた。

朝霞の駐屯地で警衛勤務にっていた隊員が過激派に殺され
たのも、塀越しに火炎ビンが投げ込まれたり、外出中の隊員が
あちこちで暴力を受けたりしたのも、みなそのころのことだっ
た。
13

こうした背景を念頭に、先に引用した河原准尉と西尾士長の口論
を再考すれば、問題は〈旧軍隊〉と〈自衛隊〉の断層だけではない
ことがわかる。若い〈自衛隊員〉である西尾の荒々しい主張には、
学問をするわけでも、働いているわけでもない同じ年代の若者が、
自分たちに激しい敵意を向けているという現実があった。また、ま
わりの若者たちが高度経済成長の恩恵を享受するなかで、自分たち
は薄給で働かなければならないのだ。不満を持つには十分な理由で
ある。

浅田の作品にはこうした隊外の出来事、すなわち〈学生運動〉や
〈高度経済成長〉といった社会の様子がしばしば描かれる。これは
彼が過ごした場所が東京の市ヶ谷駐屯地であり、生活範囲が時代を
強く反映する場所であったことも深く関係しているだろう。

管内班はガランと静まり返っている。

なんでも過激派の武装グループが、旅客機を乗っ取って騒い
でいるとかで、隊員たちはみな娯楽室でテレビのニュース実況
を見ていた。(一九七〇年三月に起こった、よど号ハイジャッ
ク事件のこととおもわれる 筆者注)
14

世は高度経済成長の真只中で、若者が職場に不自由することは
ない。同年代は皆ゲバ棒を振り回すか、ピースマークを胸につ
けてフーテンをやっている。しかも海の向こうでは、ベトナム
戦争がたけなわだ。
15

ほかに「戦争が終わって四半世紀もたって、暇を持て余したお
坊っちゃんたちの学生運動のほかには、物騒な話なんて何もなし。
自分のような家出少年でさえ、上野駅に降りたとたんから何とか食
っていける世の中だ」¹⁶ や「本来ならば、新隊員の外出は制服制
帽着用が原則である。しかし、過激派などの不逞の輩とのいらぬ摩
擦を避けるために、おまえらを私服で外出させることになった」
17 など、当時の社会情勢をうかがわせる描写が挿入されている。
浅田と近い年代を書いた海辺の作品にもこうした〈反対運動〉に
ついての描写がある。

ぼくたちは過疎地の小学校をもっとひどくしたバラック廠舎に寝起きしている。周囲はデモ隊よけの有刺鉄線が巡らされ、申し訳程度の入口には、『防衛大学校梨ヶ原訓練所』とかすかに読める看板が打ちつけられていた。¹⁸

浅田と海辺が書いた一九七〇年前後という時代は、〈自衛隊〉にとって最も過酷な時代だったと言える。そうした逆境のなかでいかに〈自衛官〉である自分を納得させるかが、彼らに課された重要な問題であった。

そして、時代は下り、杉山隆男は第二次世界大戦から半世紀を迎えようとする自衛隊を書いた。『兵士に聞け』の連載が「週刊ポスト」（小学館）ではじまったのが、一九九三年五月である。その時期は、一九八〇年代後半から一九九〇年代初頭のバブル経済と前後している。元防衛庁職員であり、女流作家の五條瑛は、一九八〇年代から九〇年代の〈自衛隊〉について次のように述べている。

悪名高き「地連」（地方連絡部の略称 筆者注）の肩叩き¹⁹

（「君、いい身体してるね。どう、自衛隊に入らない？」って
いう、アレですよ）は、絶滅こそしていなかったが、かなり下

火になっていた。というのも、自衛隊が「安定した公務員職」として認知され始めたこともあり、一般大学卒や女性の志願者は増加、とりわけ女性隊員は競争率が高く、すでに「狭き門」となっていたからだ。そのうえバブルの崩壊も手伝って、自衛隊は就職先として魅力的なものとなっていた。休暇は多いし、給料は安定しているし（しかも男女格差がない）、各種手当も付く。

もちろん、旧軍の生き残りなどいるわけもない。防衛費はとつくにGNPのパーセントを超えていたし、主流幹部は防衛大学出身者ばかり、初の戦後生まれの将官も誕生していた。

19

一九四五年の終戦から五十年近くが経ち、〈旧軍人〉は定年により姿を消した。〈軍人〉として戦争を体験した世代がいなくなり、二つの時代の格差はなくなった。「訓練のための訓練」と揶揄されながら、完全に戦争を知らない軍隊となった自衛隊は、「安定した公務員職」と見なされるまでになっていた。浅田の「若鷲の歌」内で「給料は法外に安く、環境はこのうえなく劣悪で、仕事は危険きわまりなく、おまけによその国の軍隊とは違って、名誉も誇りもなかった²⁰」²⁰とされていた一九七〇年ごろとは、大きく様変わり

していた。

新たな段階を迎えた〈自衛隊〉だったが、それはまた〈軍人〉か〈公務員〉かという今までになかった問いを生むと同時に、〈自衛隊〉をさらに形の見えない組織へと変貌させていったのではないだろうか。

こうした時代の移り変わりにより、世代間の認識の差や劣悪だった環境、待遇はある程度改善されたものの、一方で、世間からの偏見や実態のない嫌悪感による拒絶は、引き続き残っていた。

杉山は防衛大学のダンスパーティーを取材する際、防衛大の広報係から、防衛大生の相手の女性の顔がわからないように撮影してほしいと要望を受けた。彼はよくある肖像権のトラブルに配慮してのことだろうと考える。しかし、「本人の了解をとれば問題はないでしょう」と確認する杉山を、事務官は「そういう問題ではないのです」とつよく否定した。以下にその理由を引用する。

数年前、防大のダンスパーティーをある写真週刊誌が取材して、防大生とダンスを踊っている女子大生のドレス姿が誌面を飾った。(略)もともと本人の了解は得ていたらしく、雑誌に載った女子大生からのクレームは別段なかった。ところが、しばらくしてその女子大生の父親から防大に抗議の電話がかかっ

てきた。
21

それを聞いて、その父親は自分の知らないところで娘の写真が雑誌に載ったことに腹を立てたのだと思った杉山の考えは、またもはずれてしまう。女性三佐が黙って見守るなかで、年かきの事務官は言葉を選ぶように話しだす。

「お父さんの抗議というのはうちの学生が娘さんときあっていることに対してでした」

(略)
「ええ。どうやらその娘さんは、防大生と交際していることをお父さんには話されていなかったようで、お父さんはいきなり雑誌を見て驚かれたんですね。まさか自分の娘が防大生ときあっているとは思わなかった。お父さんとしては、娘さんに防大生ときあってもらいたくないということなんでしょう」

(略)
要するに、防大側は、防大生と踊っている女性のことを気づかっているわけではなく、彼女の後ろに控えている親やさまざまな人の、目に見えない視線を気にしているのだった。
22

理不尽な抗議内容に対して、「いろいろなお考えがありますから」、「親御さんの中にはそういう風に受けとる方もいらっしゃるわけ」と弱気な発言もあり、杉山は憤りを隠せなかった。彼は防衛大生のことを「同世代の恥辱」と言った大江健三郎の言葉を引き合いに出し次のように述べた。

ほんのひと昔前までは自衛官だからという理由だけで成人式への出席を実力で妨害したり夜間大学への入学に門前払いを食わせるという、平和運動に名を借りた自衛隊への陰湿な「村八分」があちこちで行われてきた。自衛隊を必要と考える人々が世論調査の数字上増えているとは言っても、自衛隊に激しい拒絶反応を示す人はまだ少なくないのだ。

23

五條の推察のように、公務員職として認識され、社会からの偏見が薄れる一方で、一部の人々が抱く嫌悪感はいまだ根強く残っていた。この場面では、そうした苦情に対して、防衛大側の広報係が毅然とした態度をとることはなかった。安保問題以降、自衛隊はこうした負の印象を払拭できずにいる。そしてそれは、自衛隊の曖昧な立場と相まって、組織の内外を問わず、正体のわからない拒絶意識を生みだしている。それこそが、現在の自衛隊員たちにとってもつ

とも頭を悩ます問題の根源ではないだろうか。

ここまで、〈自衛隊〉を扱った作品がいつの時代を描いたか、そして、そこに生まれるそれぞれの世代での苦悩について述べてきたが、彼らが作品化した時期を年代順にまとめれば次のようになる。

野呂 『草のつるぎ』

一九五七年六月～一九五八年五月

海辺 「黄色い斥候」(防衛大学校)

一九六八年 夏

浅田 『歩兵の本領』

一九七〇年ごろ

杉山 『兵士に聞け』 『兵士は起つ』 など

一九九〇年ごろ

野呂や『草のつるぎ』の主人公、海東と比較して、浅田や海辺の作品の主人公は皆戦後の生まれである。作者を見ても野呂が一九三七年生まれなのに対して、浅田は一九五一年、海辺は「黄色い斥

候」の主人公と同じく一九四六年に生まれている。

翻って、野呂が「草のつるぎ」を書いた時代を考えてみたい。この作品が『文學界』に掲載されたのが一九七三年十二月のことであり、時期としては七〇年安保後にあたる。小田をはじめとしたいく人かの批評家たちに野呂が非難されたのも、そうした政治状況や当時の世論が大きく関係していることがわかる。野呂自身も長谷川修に宛てた手紙の中に次のように書いている。

文学界の方がかんばしくなさそうなので酒井編集長（新潮）からのあいさつもあり、そちらへさぐりを入れてみると、読んでくれそうなので、今度は長いものを書いてみようかと思案しています。自衛隊での経験をソルジェニツインのスタイルで。しかし素材が特異なので掲載してくれるかどうか。一年くらいは沈黙を余儀なくされるだろう、そんな覚悟です。（昭和四十四年一月二十一日付）

24

一九六九年初頭の段階で、野呂も世相に鑑み、自身の自衛隊小説が世に出るまでには時間が必要だと綴っている。こうした手紙からも、彼がただ何も考えずに〈自衛隊〉を作品化したわけではないことがうかがえる。この手紙の後に発表された「草のつるぎ」が芥川

賞を受賞し、広く読者の目にとまったこともあってか、「狙撃手」（一九六六年）と「歩哨」（一九六七年）発表時には特に起こらなかった痛烈な批判を浴びることとなった。（二章二節、三）

野呂が「草のつるぎ」を執筆するにあたり、世の中の風当たりを少なからず意識していたことは明らかだろう。また安岡から「当世風の詰らない正義感が出て来るから、それを捨てることだ」というアドバイスがあったことは序章で述べたが、作中から自衛隊についての問題を取り除いたのは、それだけが原因なのだろうか。

野呂が自衛隊に籍を置いていたのは、七〇年安保どころか、六〇年安保以前のことである。彼が自衛隊に入隊した一九五七年といえ、まだ自衛隊が発足して三年程度という時期だ。旧軍隊の〈軍人〉であった者は現役の隊員として残っていたし、終戦からはまだ十二年しか経っていなかった。そして、彼らも野呂も太平洋戦争を経験している。

戦後も、野呂は駐留米軍が朝鮮戦争へと向かう様を、長崎と言う土地柄、間近に感じていた。実際、駐留米軍との交流や彼らの出兵は「壁の絵」の主人公、阿久津の体験として書かれている。七〇年安保以降より、〈戦争〉も〈軍隊〉もずっと身近なものだっただろう。おそらく野呂にとって〈自衛隊〉の印象は、安保問題以後の陰鬱としたものとは大きく異なっていたはずである。

一九五七年当時、野呂の近くにいた自衛隊員たちのあいだで自衛隊の是非や、その矛盾についての疑問は大きく意識されていなかったのではないだろうか。それは前章で触れた、野呂と同期の自衛隊員たちの姿勢にも現れている。元漁師や炭坑夫といった新入隊員たちはみな、生活のためにさしたる疑問も持たずに自衛隊を志願している。彼らとの生活を正確に活写すればするほど、自衛隊の是非といった問題とはかけ離れていくのは自然なことだと言える。そこに無理やり自衛隊論を差し挟むことにどれだけ妥当性があるかは甚だ疑問である。

また浅田、海辺の作品が朝霞駐屯地と防衛大学校という、首都圏での生活を基盤にしているのに対し、野呂が前期教育訓練を受けた佐世保と配属先である千歳は、ともに首都圏からは遠く離れている。さらには作中で描かれている年代にも十年以上の差がある。この年代と地域の差は、想像以上に大きいとおもわれる。

「草のつるぎ」に批判が加えられた理由として、野呂が自衛隊員であった時期と「草のつるぎ」が発表されるまでの〈時代のずれ〉を指摘することができる。その間に自衛隊をめぐる環境は大きく変化したと言っている。彼は安保問題で注目された自衛隊を書こうとしたわけではなく、また、そうした社会の動きを掴もうと試みたわけでもなかった。ただ、自己の青春期における看過できない体験

を、作品として描き出そうとしたのだ。

そして、それは、安保問題や学生運動、高度経済成長など、後の作家たちが〈自衛隊〉を語るうえで提示した事柄とは異なる時代の出来事である。結論として、この作品において発表当時の〈自衛隊〉に対する世評を汲み取ることは、あまり意味を持たないばかりか、作品の本質を見誤る危険性を高めるだけである。

三 自衛隊と社会の距離

前章でも触れたが、「草のつるぎ」の新入隊員たちは、九州各地から集まった若者たちであり、それぞれ前職を持つ者たちだった。その中の一人は退職後のことを考え特殊免許の取得を考えており、ある者は鋳物工であった前職に比べれば訓練は遊びのようだった。またある者は食後の果物など御馳走が毎日与えられることを喜び、訓練さえきつくなければ一生二等陸士のままでいいと満足気な表情を見せた。

そこには自衛隊の生活に対する堪えがたいほどの不満は描かれていない。主人公の海東の入隊理由の一つも、東京での労働生活から抜け出すためであった。自衛隊は彼らにとって、少なくとも生活面

においては魅力のある職場であった。野呂は父の事業失敗と入院により、大学進学を諦めて帰郷したときの状況を次のように書いている。

私は（浪人生活を送った京都から 筆者注）諫早に戻るなり熱心に仕事を探した。昭和三十一年当時、人口七万に満たない町では、高校を出たばかりの少年に仕事はなかった。運転免許があればまだしも、私はそれさえ持合せていなかった。初めの一ヶ月はマメに職業安定所に通ったのだが、係がはかばかしい返事をくれないので、諦めてしまっていた。²⁵

当時、地方では不景気により若者が就ける職も限られており、労働環境や賃金を秤にかければ、自衛隊の方が上等にさえ思われた。任期を終えたあとのことを考え、就職を有利にするための技術を身につけようと自衛隊に来る者も多かった。さらに首都圏と違い、産業や就職口の乏しい地方では、自衛隊が進路の選択肢の一つと捉えられていた節もあった²⁶。

では、浅田や海辺の作品に登場する人物たちは、なぜ自衛隊に身を置くことになったのか。彼らの入隊理由がどう書かれているのかを見てみたい。先に引用した五條の文にもあるが、七〇年代当時は

地連（地方連絡部）の勧誘が頻繁に行われていた。浅田の「入営」（『小説現代』一九九九年四月）には食い詰めた若者や、やくざの小間使いから堅気に戻るために自衛隊に入る者が登場する。以下は勧誘により自衛隊へとやってきた主人公、米山と、新入隊員が集められた室内で一緒になった今野との会話である。

「立ち食いソバの前で小銭を算えてたらよ、いきなり肩を揉まれて、トンカツ食わせてやるって。ひとたまりもねえよな」

「仕事、何やってたの」

「ヤー公の使いっ走り。ノミ屋の電話番号とか、ミカジメの集金とか」

「立派なヤクザじゃねえか」

「盃もらってねえもの。ヤクザじゃねえよ」

「事務所じゃ何も言わねえのか。急にフケちまって」

「知ったこっちゃねえよ。なにせきのうのきょうだもんな。煙みてえに消えただけさ」²⁷

当時は前述のように自衛隊に対する風当たりが強かったため、人員不足もあり勧誘は食事を餌に半ば強制的に行われることもあったようだ。米山も二日前に声をかけられたばかりであり、考える暇も

ないまま自衛隊員にされようとしていた。仕事や住居もそのままに連れてこられた彼は不安を抱く。

「いったん帰してくれるんじゃないかねえのか。で、始末をつけてからまたこいつの」

「まさかよオ」

と、今野は二段ベッドでぎっしりと埋まった室内を振り返って言った。

「そんなことしたらおめえ、ひとりも戻ってくるわけねえよ」

(略)

「ともかく、こうしちやいらねえ」

米山はポストンバッグを手を取った。けさアパートに迎えにきた地連のオッサンの言うままに、下着と洗面道具と、ほんのわずかな身のまわりの物を詰めこんだ鞆だ。一泊二日の温泉旅行だつて、もう少しましな中身が入っている。

28

思案する間もなく自衛隊員となった彼らの多くは、将来について明確なヴィジョンを持てるはずもない。高校卒業と同時に志願して自衛隊に入った学生のが描かれるも、彼も何か特別大きな目的があつて自衛隊に入ったわけではなかった。浅田の作品の若い隊員

たちには、希望を抱き積極的な理由で入隊した者はいなかった。

海辺の「黄色い斥候」の主人公である大石も、望んで防衛大に入ったわけではなかった。小手調べと友人に誘われ、試験について行った。受験当時のことは次のように回想される。

ぼくは国立理工系進学クラスにいて、商船大に行くつもりだった。成績と体力を考え、船乗りを選んだ。広い海を相手にすれば、何かが掴めると思っていた。精彩のない奥まった田舎町を、早く逃げ出したかった。

29

正月早々、ぼくは受かってしまった。誘った同級生は、全員落ちた。

兄は東京の私大へ通っており、弟も二人いた。両親のもの言いたげな顔におされて、ずるずると横須賀へ発った。

30

そこにあつたのは、はやく田舎の炭鉱町を出たいという願望と、実家に経済的余裕があまりなかったという理由だ。彼の父は「今の将校は戦争ないから一番安全じゃ」と言い、学費が無料で、給料まで貰えることを強調した。これらの言葉には、後に自衛官が「安定した公務員職」として認識されるようになる下地がすでにあつたこ

とを示している。

また、〈自衛隊〉が社会から白眼視された理由として、食い詰め者や与太者の受け皿という印象を拭いきれなかったこともあるだろう。海辺が書いた防衛大の士官候補生ならいざしらず、浅田の作品に出てくる自衛隊員たちはそうした経歴を持つ者が多い。先述の

「入営」でもリーゼントに派手なアロハシャツ、肩には彫物といういでたちの男が、自ら志願してきた学生に対して「ここはな、もうにっちもさっちもいかねえやつらが、仕方なくやってくるところなんだぜ」、教育隊に行ったら、中央病院とかに連れてかれてよ、（彫物部分の 筆者注）皮を剥いじまうんだと。わかるか、てめえ。そんな思いまでしてやってくるころなんだぜ、ここは」³¹

とまくしたてる場面がある。こうした社会の「底辺」としてのイメージも、自衛隊が社会から敬遠される一因になっている。

杉山は『兵士に聞け』のなかである連隊長の体験を次のように紹介した。そこでは高校野球でマスコミからも注目された選手が、自衛隊に入りたいと志願してくる。良いアピールになると考えた連隊長は、彼がまだ未成年だということで保護者に入隊の許可を求めようとした。

母親に会って本人の意志を伝えた連隊長はいきなり冷水を浴

びせられたような思いをした。開口一番こう言われたのである。

「うちの子はそこまで落ちぶれちゃいけませんよ」

連隊長は地連にいる間に自衛隊の「底辺」をのぞいたような気がするという。そしてこの「底辺」は、自衛隊の社会的地位が変わらない限り底上げされることはない。³²

自衛隊が社会の底辺の一角を成しているという考えは根深い。野呂の「草のつるぎ」についての評にも、それは見て取れる。丸谷才一と加賀乙彦との対談内で、加賀は次のように述べている。

つまり、この小説では、作者が何を言いたかったのかとい

う、主題が不明確なんじゃないかしら。自衛隊批判なのか、日本の社会の底辺にいる人たちを書こうとしたのか、あるいは、この少年が自分以外の人間になりたいという、切実な願い、そういうもので押し通すのか³³

この「草のつるぎ」のテーマが判然としないという評のなかでも、あたり前のように「底辺」という言葉が使われている。作品の主題に関しては前章ですでに詳述しているため割愛するが、こうし

た「底辺」と認識される特殊な環境での生活が、一般的な社会での日常と一線を画すことは明らかである。この〈自衛隊〉と〈社会〉の距離こそが野呂の自衛隊作品に足りないものであったと、黒井千次は言及している。

この小説（「砦の冬」のこと 筆者注）が成立する世界が、普通の家庭とか会社とか、そういうものにくらべて、もつとはつきりと区切られているある特殊な空間なんですね。（略）そのところを書く。ただ、それが重いリアリティーをもって描かれてくるためには、相対的に、そうではない外の場所との関係みtainなものが、どこかで正確に計られていないとまずいんじゃないか。

34

ここで改めて考えてみたいのは、〈自衛隊〉が社会に比べて閉ざされた世界だということである。閉ざされている、というのは、駐屯地内で生活し、許可が無ければ外出もままならないといった物理面での問題もあるが、精神面での閉塞も意味する。〈自衛隊〉は〈軍隊〉であり、独立した社会構造を築いている。それは隊外での一般生活とは別種のものであり、その差ゆえに、自衛隊員以外の人々との溝が生じてくる。

かつての軍隊にあった私的制裁といった因習が、七〇年代の自衛隊にも残っていたことは先にも述べた。それとは別に、自衛隊が軍隊として機能するために欠かせない要素がある。それは、「落伍者を出さない」ということだ。これこそ、「特殊な空間」である自衛隊と社会との差異に関して、最も特筆すべき部分ではないだろうか。特にその連帯意識は大きな特徴と言える。先に引用した浅田の「入営」の主人公、米山は自分に自衛隊員が務まるのかという不安を教育隊の助教である渡辺一士に相談する。すると相手は彼にこう答える。

「お前が通用するかどうかじゃなくて、俺たち助教がおまえら全員を通用させなければならぬんだ。（略）自衛隊に落第生はいないからな」

「どうして？ 出来のよしあしってあるでしょう」

「多少はあるけど、落ちこぼれはいない。なぜかわかるか」

（略）

「ひとりのバカのせいで、十何人の戦闘班が全滅する。一個班がノロマだと一個小隊が全滅する。だから軍隊ってのはどこの国もそうだけど、優秀な兵士を作るんじゃないやなくて、クズのいない部隊を作ろうとするんだ」

柵の中と外との空気のちがいは、それかもしれないと米山は思った。もし渡辺の言う通りだとすれば、日本中どこを探したって、そんな学校も職場もあるわけではないのだから。

35

同じく浅田の「脱柵者」（『小説現代』一九九九年一月）の主人公である高津二士は次のように考える。

人間が構成する集団はすべて、個の集合にちがいない。だが、自衛隊はちがう。二十何万人もの人間がまるで同じ細胞のように個性を滅却させて、戦争という目的のために存在する自衛隊を形造っているのだ。その巨大な質量を維持するために、細胞どうしがおのの存在責任に関与しなければならず、痛みさえも分かち合う緊密な連帯を保ち続けねばならない。

これこそが軍隊の本質だと高津は思った。

36

浅田の作品には、こうした連帯意識についての描写がいくつももある。続けて彼は一九七〇年に市ヶ谷駐屯地で割腹自殺した三島由紀夫の演説に、自衛官たちが耳を貸さなかった理由を次のように推察した。

彼の口にした「正論」に当の自衛隊員たちが誰も賛同しなかった理由は、彼がおのの存在責任に全く関与しない、他者だったからだ。すなわちすべての時間とすべての道徳とを共有しない他者である限り、自衛官は誰ひとりとして彼の説くところに耳を傾けるはずがなかった。

37

〈個〉よりも〈群〉を重視するという特性は、日本社会ならほかの集団にも見られるだろう。だが自衛隊の場合、その程度が大きく異なる。それはある意味で一般社会とは隔絶された、閉ざされた〈群〉だと言える。また、海辺も「黄色い斥候」内で「軍歌を歌うのは背中が栗立つほど嫌だったが、梨ヶ原なら口をつけて出るようになった。軍歌は意気を昂揚させるより、傷ついた同志の負の団結力を高める、と思う」³⁸と、その旧軍隊時代から引き継がれる連帯意識について触れている。

前章で、野呂が自衛隊に失望した理由の一つとして、隊員を死なせた上官に、「代りはいくらでもいる」と言った元上司を重ねたのではないかと述べたが、一方、エッセイで彼は次のように書いている。

面白いことに、あるいは当り前のことかも知れないが、私は自衛隊で初めて一人前の人格を持った人間として扱われている自分を発見した。

教官も助教助手もきびしかった。夏の炎熱にわたし達が喘いでいるときも激しい気合がとんだ。しかし、「代りはいくらでもいるからな」といわれたことはなかった。東京での生活にくらべたらそこが大きい違いだった。

39

反面、そうした自衛隊での生活が、外の社会と異なり過ぎていてために起こる問題もある。杉山の取材で、防衛大から一般企業へ就職しようとした学生は社会との差を打ち明けた。大手商社に内定もらった彼は、同僚となる内定者同士の集まる席で、流行りのお笑い芸人など、彼らの話題についてゆけず、浮いている自分を発見する。

自分が防大で暮らしている間に、自分のいる世界と未来の同僚たちのいる世界とが、いつのまにか遠く離れてしまったことを認めないわけにはゆかなかった。

そして彼がこれから入ろうとしている世界は向こう側、つまり会社で張りあってゆかねばならない未来のライバルたちのい

る側にあるのだ。その隔たりの分だけ、自分は新しい世界で後れをとる。彼はそう考えた。

40

結局、その学生は一般企業への就職を諦め、自衛隊に入る道を選んだ。海辺の「黄色い斥候」では、防衛大生が企業に流れるのを防ぐため、防衛庁が彼らを採用しないように通達を出したという情報に、学生が憤慨する場面がある。また、この作品では、自衛隊を辞めた後の隊員の生活については次のように述べられている。

内局の課長相当の一佐は、定年が四九歳だった。今の高級将校は保険外交員か大企業の寮監が第二の人生となっている。定年将補が保険勧誘に学校内をうろつくこともあった。国家防衛の誇りなど、吹き飛ばすような光景だった。

41

たとえ将校クラスの人物であっても、自衛隊と社会の差は存在する。むしろその差は下級隊員の場合よりも鮮明に現れると言っている。浅田の『歩兵の本領』の最終場面は、自衛隊を去る「私」が描かれる。そこで同時に退職を迎えた、旧軍隊の古参兵出身である一曹との会話を引用する。

「小隊長は、これからどうするのでありますか」

歩きながら私は佐々一曹に訊ねた。

「ガードマンだ。ビルが駐車場の番人だろう。三十年も兵隊をやれば、ほかに就職先など考えられん。そんなことよりおまえ

——」

と、佐々一曹は私の脇腹を肘で突いた。

「その、アリマスはやめろ。娑婆では笑われるぞ」

42

自衛隊が持っている兵士としての生活形態が、民間との差と社会との溝を際立たせる。一度兵士として生きた人間が、それ以外の生き方を見つけるのは難しい。こうした自衛隊と社会との距離は、野呂の「草のつるぎ」において明確には書かれなかった。

しかし、野呂はそうしたことにまったく無頓着だったわけではなかった。彼が遺したクロッキーブックには、発表された多くの作品の断片を認めることができるだけでなく、なかには未発表のままであつたものが見られることは、一章でも述べた。その一つに「再訪」または「基地ふたたび」と仮題されたページがある。左上に記された「'72 May/17」という記述から、そのページは一九七二年五月十七日に書かれたものと推察できる。この日付が正しければ、これは一九七三年十二月に「草のつるぎ」が発表される以前の

ものである。簡単なプロットや覚書きのみで、込められたテーマや物語の細部は判然としないが、そこには以下のようなことが書かれている。

- ・ 十年ぶりに基地を訪れる主人公
- ・ 旧友や娼婦たちとの再会
- ・ 「砦の冬」にも登場した安宅一尉の自殺未遂と退職
- ・ 機密書類の紛失と、その犯人である少隊長に出世した旧友
- ・ その少隊長が学生たちに襲撃を受ける

(一三八頁【図1】参照)

それはここまで述べてきたような、自衛隊への外からの視線や、安保問題、自衛隊員の再就職などが書かれている。「砦の冬」で登場した安宅二尉は理由はわからないが自殺未遂の末、東京の通信機器メーカーに就職したことになる。砂丘のかげで野営していた学生たちが少隊長を襲撃するのには安保問題や学生運動の影響がうかがえる。

結局、この作品が発表された形跡や、ほかの作品へと姿を変えた様子はない。しかし、野呂が「草のつるぎ」発表以前に、少なからず世の風潮を反映した目で自衛隊を書こうとしていたことは興味深

い。

『草のつるぎ』以降、彼が〈自衛隊〉を作品化することはなかったが、もしかしたら、自衛隊を離れ一般社会へと戻った主人公が、外部から視線を差し挟むことで、野呂は自衛隊と社会の距離を作品化しようとしていたのかもしれない。

【図1】野呂邦暢 クロツキブック草稿「再訪」

(諫早市立諫早図書館蔵)

9/2 / 1/17

日記参照

『再訪』(後題)

『基地』(後題)

飛行場跡と対決

柳原と対決... 柳原と対決... 柳原と対決...

柳原と対決... 柳原と対決... 柳原と対決...

柳原と対決... 柳原と対決... 柳原と対決...

過

少隊... 少隊... 少隊...

学生... 学生... 学生...

金貸... 金貸... 金貸...

秘書... 秘書... 秘書...

少隊長... 少隊長... 少隊長...

基地... 基地... 基地...

再会... 再会... 再会...

安宅... 安宅... 安宅...

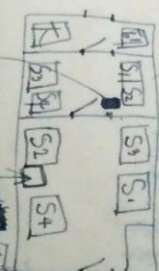
年... 年... 年...

所... 所... 所...

提示... 提示... 提示...

群... 群... 群...

景... 景... 景...



銀行... 銀行... 銀行...

少隊長... 少隊長... 少隊長...

基地... 基地... 基地...

再会... 再会... 再会...

安宅... 安宅... 安宅...

年... 年... 年...

所... 所... 所...

提示... 提示... 提示...

四 自衛隊の背負ったもの

自衛隊が不完全な軍隊であることから生じる諸問題が、隊員たちに様々な影響を及ぼし、また社会との隔絶感を生み出していることに関してはこれまで述べてきたとおりだ。〈自衛隊〉を舞台としたほかの作品や批評の多くも、そうした事情を色濃く反映している。

ここでは時が止まっている。たまたまこうなっているのではあるまい。大いなる忘却をなすためには、自衛隊という、時を完全に止めた空間が必要だったのだ。

戦争を放棄した国家が、明らかな軍隊を保有しているという説明は難しい。自衛のためとか、戦勝国の要請とか、現実的な理由はさまざまあるのだろうが、実はそうではないような気がする。共産主義よりもっと危険な反動の意志を、そっくり吸収するために自衛隊は存在するのではないか。この存在によって、国家は過去を忘却しえぬ人々の不満を、宥めすかしているのではないか。

43

これは、浅田の「脱柵者」の一節である。自衛隊の存在理由は人々の鬱憤の捌け口であるとしている。浅田曰く「奇形の軍隊」

44 である自衛隊は第二次世界大戦の傷跡をそっくりそのまま背負っている。杉山はそれについてこう述べている。

連隊長（注32 と同じ人物 筆者注）が自衛官として味わわねばならなかった矛盾や苦悩やうしろ暗さは、ほんらい僕ら自身、というより戦後の日本がしよいこんできたものではなかったのかと思えてきたからだ。繁栄や豊かさや素敵な生活といった衣裳にくるんでしまっ僕らは気づかずにいるけれど、一枚めくればその下にはいまま戦後日本の矛盾や後ろ暗さが曖昧なまま残されているのではないか。

45

責任の所在について食い違いはあれど、両者の意見は自衛隊が戦争の責を一身に背負っているというものだ。このような状況下で、自衛隊員として生きる者たちは、自分と、そして自らが所属する〈自衛隊〉という組織の存在にどんな意味があるのか、と自問する。海辺は防衛大の訓練で「敵は友軍、弾丸は空砲、教官は怒鳴るだけで手は出せず」⁴⁶ と言ったが、あくまで、専守防衛と抑止力を目的とした軍隊の一員という立場を、彼らはどう思っているのか。杉山がインタビューした、ある退役将校の言葉がある。

「あなたは物書きだから、原稿を書くのは、それを本にして誰かに読んでもらうためですよ。でも自衛隊というところは、本にならない原稿を書きつづけるところなんです。原稿を書いて、活字を組んで、ゲラにする。しかしそれでおしまい。せっかく原稿が書き上がっても本にはならず、したがって本屋の店先におかれて読者の目にふれることもまず永遠にない」
47

戦争をしない軍隊のなかで日々戦争のための技術を磨く。それが自衛隊員に課せられた仕事だが、万が一戦争になった場合を考えないわけにはいかない。そうしたことを夢想しながら行う訓練で、自分の生死と同じく彼らが考えることがある。それは、果たして自分に人間が殺せるのか、ということである。野呂は自衛隊時代を振り返ったエッセイで次のように述べた。

「『海坊主』（同期隊員のあだ名 筆者注）よ、あれがもし砂袋を積みあげただけの標的でなくて、一軒の家だとしたらどうだろう。いや、家でもなくて人間だとしたら。それでもわれわれは故意に照準をそらして弾をはずすことができるだろうか」
わたしは胸の中でたずねる。『海坊主』の答えは決まっている。必ずこう答えるに違いない。「できっこないさ、一旦、狙

ったからには砂袋でも家でも人間でも命中させるのが大砲を射つ者の正義というものだ」
48

こうした自己問答は、前章で触れた「狙撃手」のテーマとも一致する。〈自衛隊〉が〈軍隊〉であると言える理由が先に述べた「連帯」や「協調性」にあるならば、〈自衛隊員〉が〈兵士〉であるか否かは、このような葛藤にあるのではないだろうか。

野呂の作品に政治的、あるいは社会的な問題についての言及がされていらない、といった意見に対して反論するならば、作品中に描かれる「兵士」としてのあり方にすでに内包されており、それをいかに書くか、またいかに設定するかというところに自ずと政治的、社会的現実が反映されているのである。

戦勝国の思惑や、国民の戦争に対する複雑な感情により、自衛隊は第二次世界大戦と戦後にいまだ縛られたままだ。こうした事実がある一方、それらとは大きく異なった面が自衛隊には存在する。それは〈災害派遣〉などの救助活動である。

杉山は取材中、実践する場のない訓練を繰り返すよりも、救助活動に生きがいを見出す自衛隊員たちに出会った。ある隊員は戦闘機乗りから、救難ヘリコプターのパイロットへの転属を命じられた。それは戦闘機乗りとしては名誉なことではなく、「F転」と呼ばれ

都落ちのような扱いだという。彼は一時期パイロット自体をやめようかとも考えたが、救難隊の仕事のなかでその考えは変わっていった。杉山は彼の体験から、以下のような持論を述べた。

「日の目を見ない原稿を書きつづける」（注46 参照 筆者

注）自衛官にとつて、災害派遣や救助活動は、自分たちの仕事
が「公益」につながっていると実感できる、唯一のステージな
のかもしれない。
49

来るか来ないかわからない「いつか」に備えつづける自衛隊
の中で、救難隊だけはその「いつか」が、きょうでもあるしあ
したでもある。
50

これは、「公益」だけの問題ではなく、軍隊に付きまとう生と死
に、違った形で肉迫することを意味する。救助活動には、いつ役に
立つのかわからない訓練にはない手ごたえがあった。兵士として臨
む戦場での敵味方ではない、自らが救うべき人々の生死こそが、彼
らに自衛隊員として生きるこの実感を与えているのである。当時
としては戦後最大の災害と言われた一九九五年の阪神淡路大震災以
降、自衛隊はこうした救助活動で注目される機会も増えた。

そして、野呂の「草のつるぎ」にも本明川が氾濫した際の、諫早
への災害派遣が描かれている。この災害の詳細については野呂の実
体験に基づいているが、自衛隊のあり方について、彼がどの程度考
慮してこの場面を描いたかは定かではない。ドキュメンタリーや、
ルポルタージュ面での事実にはすぎないという見方もあるかもしれな
い。しかし、この天災が主人公である自衛隊員、海東にとつて、自
己を発見する契機になったのは間違いない。

「草のつるぎ」は青春期の自己探求というテーマをもとに書かれ
た作品でもある。そこに至るまでに、彼のなかではさまざまな煩悶
が行われていた。高卒であることへのコンプレックス、不景気にな
かで職に就けず、またどうにか働いてみたものの、そこに自分の求
めた生活はなく、社会はいつそう冷たく自分を突き放す。饗庭孝男
はそういった若者のやるせなさについて「砦の冬」をめぐる対談内
で次のように述べた。

若い人の手応えのない徒労感が、いまの時代の中にはあるん
ですよ。極度に大きな体験もない。しかし、生きるための手応
えはどうしても欲しい。だから、無意味だとわかっていても生
きななければならない。よく考えるのですけれども、やはり、生
きるにも死ぬにも今は大変難しい時代なのですな。

この「生きることの難しさ」、そして「手応えのない徒労感」から、野呂は次のようなことを考えていた。引用はデビュー以前、二十五歳のときにはじめて活字となった彼のエッセイ「ルポ・兵士の報酬―第八教育隊」（『日本読書新聞』一九六二年一〇月八日）の一節である。そこで一般社会を離れて自衛隊へ行くことについて、彼はこう考えていた。

私は自由といえばいささか大げさで顔が赧らむ思いがするが、それを怖れた男だ。

（略）

私が求人欄に飽きはじめて頃、一つの欲望が私の内部で徐々に肥りはじめた。腐肉を蝕んで成長する蛆のように、都会のあてどない生活に養われてそれは大きくなった。

私自身の外部の強力な支配に私をゆだねること。そこには厳格な規律があり、それに盲目的に服従することがほむべき仕事であり、又それ以外ではない世界。

自分の恣意は認められなくて、すべての自分を完全に放棄して他人の命令に従うこと。

欲望が私の中で夢想したこのような世界に私をおいてみる事

は、長いゆるやかな坂道を下るような開放的な快よさがあった。
52

このような〈自己放棄〉は前章で指摘した〈自己破壊〉とは異なる。前者が完全な兵士として、自由を許さない個人としての〈死〉を表すものであるのに対し、後者はそこから人間に立ち返り、その先にある〈生〉を見据えている。そして、「草のつるぎ」に描かれたのは明らかに後者である。また、ここで言われた兵士の印象は、〈無機的な兵士〉として「草のつるぎ」で野呂が理想としていた姿とは若干印象が異なるものであり、それに憧れる理由も「新しい世界を」という後に描かれる入隊理由と違い消極的だ。その差は、野呂自身の体験が、創作を通して彼のなかで意味づけられていくまでの成熟の差だとも考えられる。また、それこそが、ルポルタージュ「ルポ・兵士の報酬―第八教育隊」と、小説作品である「草のつるぎ」の差そのものとも言える。もともと野呂のなかにあった〈自己放棄〉といった思いとは裏腹に、「草のつるぎ」や野呂の自衛隊作品は、〈自己発見〉を経て生きることに繋がっていく。

おれは死なない、生きるためには

どんなことでも——と決意する

(一四四頁【図2】参照)

これは、先にも引用したクロッキーフックにある記述だ。なかほどに引かれた時系列を表す横線の左端、最終場面にあたる「除隊の決意」と書かれた下にこの言葉は書かれている。作品の内容は「再訪」にも通じる、紛失書類をめぐるサスペンス仕立てのようだ。ページのなかほどには次のような一文がある。

青春の息吹きを仄めかす　それがなければ単なる nonfiction
にすぎない

(一四四頁【図2】参照)

前章二節と本節では野呂の描いた〈自衛隊〉をそれぞれ違った角度で考察してきた。それらを総括すれば、彼は〈自衛隊作品〉を〈自己破壊〉と〈自己受容〉という〈死〉から〈生〉への転機として捉え、それこそが自ら青春期に獲得したものだと考えていたということになる。

自衛隊はいわわたしの大学である。わたしは学校で教えられる以上のことをそこで学んだ気がする。

53

(略)三十過ぎて、ようやく自衛隊体験の意味が分かって来たように思うんです。というのは、九州のほとんど全部、種子島とか、対馬、五島列島からもくるわけですね。各種の職業でしょう。トラックの運ちゃんとか、炭坑夫とか、八幡の下請工場の鋳物工とか、そういう人たちと同じ釜のメシを食ったということは、東大の大学院を出たより、ぼくはためになったと思つてます。

54

また、右のように部隊を離れてからしばらくの後、野呂は自衛隊を大学と同等か、それ以上と感じるまでになった。それは「外部の強力な支配に私をゆだねる」といった入隊以前に彼が望んでいた結末ではなかった。しかし、大学受験、上京、就職と失敗が続き、ままならない人生のなかで、彼がはじめて納得のいく一つの結果を得られた場所こそ〈自衛隊〉だったのである。

【図2】野呂邦暢　クロッキーフック草稿「4 G. 117 B.」

(諫早市立諫早図書館蔵)

1/26.

(14) R 4G117B. 石丸大塚の編成を述べた。

冬の日や 秋の夜へ

信房の

C. 大塚. 何回か打つて
きた丁陽のEason 叩いた。

吹雪

春の日の心 吹雪を吹き散らすか
何と心か 二人にすか

山の全袋を 解人の在知高

給失を古物

一火た!

そのか 引きよ

自給した同期の隊員か何故? 又外か?

了子や下土宮二人の自派

除隊を決定
おは外に 住きたあには
とんたまで一と来心す

浅田は自衛隊を退いたあとのことを「この先の人生は散兵戦にちがいがなかった」⁵⁵と書いたが、一度は兵士であったという意味と、そこで過ごした生活を見つめるためには、長い時間が必要なだろう。その決着は彼らが〈兵士〉以外の何者かになったときでなければ、見えてこないのかもしれない。それが〈自衛隊〉という特殊な状況下にある組織であるならなおのことだ。その存在の意味を獲得しているということが、自衛隊を小説として描くうえで、ドキュメンタリーやルポルタージュ、野呂の言うところの「nonfiction」との大きな違いとなるはずである。

前章で引用した芥川賞の選評をはじめ、自衛隊は文学においても絶えず旧軍隊と比べられてきた。また戦後の政策やメディアの扱い方の変化が、自衛隊への見方に深く影響を与えてきた。その不透明性や矛盾といったものは、人々の目を引く半面、論じることにより困難にしている。それは自衛隊を作品化することでも変わりはない。先に引用した加賀の批評ひとつとっても、対象が野呂の「草のつるぎ」だけであるにもかかわらず、自衛隊について、隊員の生活について、主人公の生き方について、といった三つの観点が挙げられている。

時代性とその推移を視点に加えれば、切り口はさらに増すだろう。高橋英夫は「草のつるぎ」が小説であるか、ドキュメンタリー

であるかという疑問は正当なものだとして、次のように述べた。

旧軍隊を経験している人は必ず自分の経験と照らし合わせて読み、いかにもこれは自衛隊という別の組織だと思ったり、それでもやはり共通するところがあると感じたりするだろう。

56

しかしながら自衛隊扱った作品を〈戦争文学〉という枠組みで語ることは、難しいと言わざるを得ない。そこには戦前から続く〈軍隊〉としての生活があったとしても、実際に戦地で戦った者、あるいは必然的に戦地へ送られようとしていた者からなる旧軍隊とは、根本的な状況が大きく異なるからだ。

だが、野呂が最後に求めたのはそうした〈軍隊〉についてではなく、その生活を通して自分が、あるいは海東が、何を獲得したかについてである。前章では「草のつるぎ」を論じるのにその前後を描いた作品との関連を考慮した。野呂の自衛隊作品はここまで述べてきたような事情もあり、一作のみで判断することが難しい。それは「草のつるぎ」に込められたテーマが、野呂の青年期の葛藤を、自衛隊作品の枠におさまらない範囲で引き継いでいるからにはかならない。

《注》

- 1 安岡章太郎・野呂邦暢「体験をいかに書くか」(『安岡章太郎対談集3 生活と発想』一九八八年三月 読売新聞社) 七四頁。
- 2 安岡章太郎・野呂邦暢「体験をいかに書くか」(前掲同) 八三〜八四頁。
- 3 浅田次郎「若鷺の歌」(『歩兵の本領』二〇〇四年四月 講談社文庫) 二三〜二四頁。
- 4 杉山隆男『兵士に聞け』(二〇〇七年七月 小学館文庫) 一〇頁。一四頁。
- 5 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同) 三三〜三四頁。
- 6 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同) 六六頁。
- 7 海辺鷹彦「黄色い斥候」(『文學界』一九八五年二月 文藝春秋) 一三四頁。
- 8 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同) 一三四頁。
- 9 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同) 一三四〜一三五頁。
- 10 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同) 一五一頁。
- 11 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同) 一五一頁。
- 12 野呂邦暢「若の冬」(『草のつるぎ』一九七四年四月 文藝春秋) 一二三〜一二四頁。
- 13 浅田次郎「若鷺の歌」(前掲同) 一一頁。
- 14 浅田次郎「小村二等兵の憂鬱」(『歩兵の本領』二〇〇四年四月 講談社文庫) 四七頁。
- 15 浅田次郎「バトル・ライン」(『歩兵の本領』二〇〇四年四月 講談社文庫) 八七頁。
- 16 浅田次郎「入営」(『歩兵の本領』二〇〇四年四月 講談社文庫) 一五五頁。
- 17 浅田次郎「シンデレラ・リバイター」(『歩兵の本領』二〇〇四年四月 講談社文庫) 一八五〜一八六頁。
- 18 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同) 一二七頁。
- 19 五條瑛「解説」(『歩兵の本領』二〇〇四年四月 講談社文庫) 三二二頁。
- 20 浅田次郎「若鷺の歌」(前掲同) 一二頁。
- 21 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同) 一八頁。
- 22 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同) 一九〜二二頁。
- 23 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同) 二二頁。
- 24 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(一九九〇年五月 葦書房) 一一一頁。

- 25 野呂邦暢「石工とレコード」(『小さな町にて』一九八二年五月 文藝春秋)一〇七頁。
- 26 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同)八一頁。
- 27 浅田次郎「入営」(前掲同)一五二～一五三頁。
- 28 浅田次郎「入営」(前掲同)一五三～一五四頁。
- 29 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同)一三二頁。
- 30 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同)一三三頁。
- 31 浅田次郎「入営」(前掲同)一六三頁。
- 32 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同)八二頁。
- 33 丸谷才一・加賀乙彦「対談時評」(『文學界』一九七四年一月 文藝春秋)二七九～二八〇頁。
- 34 黒井千次・川村二郎「対談時評」(『文學界』一九七四年四月 文藝春秋)二〇六頁。
- 35 浅田次郎「入営」(前掲同)一七六頁。
- 36 浅田次郎「脱柵者」(『歩兵の本領』二〇〇四年四月 講談社文庫)二四五頁。
- 37 浅田次郎「脱柵者」(前掲同)二四五頁。
- 38 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同)一三六頁。
- 39 野呂邦暢「「草のつるぎ」」(『王国そして地図』一九七七年七月 集英社)一九五～一九六頁。
- 40 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同)二九頁。
- 41 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同)一四四頁。
- 42 浅田次郎「歩兵の本領」(『歩兵の本領』二〇〇四年四月 講談社文庫)三一五頁。
- 43 浅田次郎「脱柵者」(前掲同)二三三～二三四頁。
- 44 浅田次郎「脱柵者」(前掲同)二三三頁。
- 45 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同)八四～八五頁。
- 46 海辺鷹彦「黄色い斥候」(前掲同)一三一頁。
- 47 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同)四一～四二頁。
- 48 野呂邦暢「G三五一六四三」(『王国そして地図』一九七七年七月 集英社)二五六頁。
- 49 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同)四八頁。
- 50 杉山隆男『兵士に聞け』(前掲同)五八頁。
- 51 饗庭孝男・城山三郎「対談時評 世代と社会性」(『文學界』一九七六年一月 文藝春秋)二二二頁。
- 52 野呂邦暢「ルポ・兵士の報酬―第八教育隊」(『野呂邦暢隨筆コレクション1 兵士の報酬』二〇一四年五月 みすず書房)二頁。
- 53 野呂邦暢「「草のつるぎ」」(前掲同)一九六頁。
- 54 安岡章太郎・野呂邦暢「体験をいかに書くか」(前掲同)九

○頁。

55 浅田次郎 「歩兵の本領」 (前掲同) 三一四頁。

高橋英夫 「野呂邦暢論 兵士的なもの―『草のつるぎ』につ

いて」 (『現代作家論』一九七九年四月 講談社) 二八四

頁。

第二節 野呂と太平洋戦争

一 「失われた兵士たち」と「丘の火」

野呂の太平洋戦争と戦後を主題とした作品は、大別して二種類に分けることができる。ひとつは「藁と火」や「白桃」といった自身の経験をもとに書かれたものであり、もうひとつは『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（一九七七年八月 芙蓉書房）以降副題略）や『丘の火』（一九八〇年九月 文藝春秋）に代表される、戦記および大戦の記録を用いて書かれた作品である。

野呂が太平洋戦争について、並々ならぬ関心を持っていたことは広く知られている。そうした要素は初期の作品、「棕櫚の葉を風にそよがせよ」（『文學界』一九六八年六月）から見られるものである。特に戦記の蒐集には熱心であり、一般に刊行されたものだけでなく、私家版はもちろん、わら半紙を綴じたような、本の体裁をなしていない手記にまで手を伸ばしていた。その熱の入れようは生半可なものではなかった。古山高麗雄は野呂の追悼文で次のように述べている。

（略）無名兵士の手記を野呂さんぐらい多量に集めていた個

人は、他にはいないかもわからない。印刷されたものも、まだ活字になっていないものも、特に兵士の記録に重点を置いて、野呂さんは戦争の資料を揃えていた。¹

また、軍隊経験のある古山は、『断作戦』で旧陸軍第五十六師団、通称（龍）部隊を書いている。その際、モデルとなったいくらかの元兵士を彼に紹介したのが、終戦時に七歳であった野呂だという。この事実をふまえ、松本道介は次のように評した。

野呂は昭和十二年九月生まれで、敗戦の夏にはまだ七歳、いわゆる戦争体験などほとんどない世代の人だった。その野呂がなぜ戦記を書く元兵士を知っていたかと言えば、無名戦士たちの戦記を集められるかぎり集めていて、その蒐集を通じて多くの元兵士と文通があり、交際があったからであった。元兵士によって書かれた戦記に関するかぎり、野呂はおそらく日本一の読者であつたろう。²

公刊戦史や有名な作家が著した戦記ばかりではない、一兵卒の戦闘記録を含む戦記全般を「蒐集し整理し、読みたい人には誰にでも読ませる図書館を開設する」³と云うのが、彼の願いだつた。（野

『呂文庫』と名付けられた諫早図書館内の書庫には、彼の蔵書が眠っている。そのなかには、戦争文学以外にもさまざまな第二次世界大戦に関わる資料が所蔵されている。

兵士として戦場にいたわけではない野呂が、なぜ大戦にこのようなこだわりを持ったのか。それについては、たびたび議論の対象になってきた。古山は野呂の追悼文で「幼年期に戦争を経験した野呂さんが、「死守！」や「丘の火」のような作品に打ち込むということは、どういうことなのであろうか」⁴と書き、これを引用しながら松本は「野呂の戦争に対する関心の旺盛さ、それも一時的な旺盛さではなく、生涯を賭けたともいえる持続的な関心にはやはり驚く他はない」⁵と述べている。

こうした疑問に対して野呂自身は一九七五年十二月に発表されたエッセイで「小説の材料にしようというのではない。ただ何となく惹かれると言うだけの理由で、片端から目を通して。病みつきといってもいい」⁶と強い好奇心をあらわにしながらも、その由縁については「何となく」と濁した。その後発表された『失われた兵士たち』のあとがきで、野呂はその理由について以下のように明かした。

私はなぜ戦記を耽読したのだろうか。

あらためて反省すれば、結局、私が戦記の中にのっぴきならない日本人の顔を発見するからであったようだ。恐怖、飢え、疫病などは、同胞兵士が十五年戦争において終始、直面せざるをえなかった戦場の現実であった。⁷

「戦争を空襲と飢えでしか体験できなかった」野呂にとって、戦記は太平洋戦争で「日本人が何を考え、どのように戦い、戦うより所に何を求め、生還した現在、戦争をどのように見ているか」⁸を知る唯一の方法だった。

こうした思いから生み出された作品が前述の『失われた兵士たち』や『丘の火』といった、戦記を主軸に書かれた戦争作品である。ここではこの二作を中心に、野呂が兵士として体験し得ない〈戦争〉をどのように描いたかを考えていく。

まず、二作について、その内容と特記すべき点に触れる。「失われた兵士たち」は一九七五年四月から一九七七年三月にかけて『修親』に発表された。『修親』は一九五八年十一月に創刊された、自衛隊幹部を対象にした機関誌である。冒頭で野呂は、

兵士として戦場へおもむいたのは高い教育を受けた文学者ばかりではなかった。(略)私がこれから取りあげる戦争文学に

おいては、芸術としての密度や文学的完成度は二の次である。

(略)世人の耳目をひかなかった文章、すなわち九死に一生を得て帰ってきた無名の人々が、有名になろうとかひと儲けしようとかいう下心なしで、家業の合間にこれだけは子孫に伝えたいと心血を注いで書きつづった文章を中心にこの小文を進めて行きたい。⁹

と前置きをし、一兵卒として戦争に参加した、いわゆる無名兵士たちの戦記を主として扱った。こうした無名の人々の手記には事実誤認や生硬で紋切り型の表現が多く見られるものの、公刊戦史にはない「戦場を馳駆した兵士でなければ書けない文章」¹⁰ があると、というのが彼の持論だった。そして、そこにはひとりの人間が見た戦争があった。

それらは、「パツとしたところ(派手な戦闘の場面 筆者注)がなさすぎるので、普通の出版社も刊行をためらう」¹¹ ような代物である。つまり俗受けせず、埋もれるばかりの運命だったものである。前線にいなかった軍幹部や上層部、大本営発表を喧伝したジャーナリズムとはまた違った世界がそこには書かれていた。

一兵卒として戦った人たち、あるいは下級将校たち―そうい

う人たちにとっての戦争は、たとえ三年、五年、十五年間のこどもでも青春のエピソードではなくて、全人生だったと思うんですよ。¹²

野呂はこうした濃密な体験をつまびらかにすることで、日本人にとっての太平洋戦争の意味を明らかにしようと考えていた。しかし一方で、「戦争体験を語り伝えることがそんなに軽々しく出来るものだろうか(略)いましめとして過誤をくり返さないために語り伝えたい」¹³ とも書いている。また、話は戦後の新聞の報道姿勢の豹変や、東京裁判、原爆などにもおよんでいる。

そして野呂は結局、「戦いの経過はおおよそたどりえたものの、日本人の戦争とは何であったかという当初の疑問が完全に解明されたとはいえない」としたうえで、この作品の執筆と数々の戦記を通して、戦争の単純さ、あるいは奇怪さに気づいたと述べた。

彼ら(戦記の著者たち 筆者注)はさまざまな言葉で戦争を語っているけれども、せんじつめればすべての表現は一つの単純さに収斂するように思われる。単純さとは、大岡昇平氏の「野火」を評したアイヴァン・モリス氏の言葉にあるように、

人間生活の不安定な構造を徹底的に破壊するもの、潜在的な人
類の獣性を表面にかびあがらせる崩壊的な力なのである。モ
リス氏はそれこそ（敵）なのだ指摘している。 14

こうした（人類の獣性）として、ここでは人肉食、盗み、強姦、
殺人などが挙げられている。そうした事実がありながら、すべての
兵士が獣性に身をゆだねたのではないことが述べられ、人間として
の理性が保てないような戦いの中で、彼らを支えたのは何だったの
か、と新たな疑問を提示した。

そして、「きけわだつみのこえ」（一九五三年二月 東大出版
会）から、当時大学生だった特攻隊員二名の手記を引用し、彼らが
自分の死をどのように意味づけたかを分析している。

いずれも自分の死を「私を囲んでいた人々の愛情」に資する
意味づけしていることで共通している。天皇も国家も悠久の大
義も、最後の土たん場ではよりどころとはなりにくかったよう
である。「私を囲んでいた人々の愛情」にくらべればこれらは
虚妄にすぎないと文章の作者は語っているように見えはしない
だろうか。 15

「私を囲む人々」とは主に父母をはじめとする家族や、作者のま
わりにいた人を差す。彼らは自らが命を投げうつに値する理由を自
分を愛してくれた人たち、また自分が愛した者たちに求めたのであ
る。

『失われた兵士たち』は評論というよりも、その書かれ方は、戦
記を交えた戦争観についてのロングエッセイ、といった印象だ。そ
れは野呂自身の体験や持論がふんだんに盛り込まれているためでも
あるだろう。客観的な視点で公明正大に戦争を判断するというより
も、自身が求めた解答をさがしているように感じられる。これは日
本人にとっての戦争を意味づける一作であると同時に、彼が自分に
とつての太平洋戦争を規定するための作品でもあったと言える。

では、『丘の火』はどうか。これは一九七八年から一九八〇年四
月（一九七九年一〇月休載）にかけて『文學界』に掲載された作品
だ。連載が終了したのは野呂の死のふた月ほど前である。一九八〇
年五月七日に野呂が急逝しているため、歴史小説『落城記』と同じ
く、単行本は彼の死後に刊行された。そのためか、本論文でここま
で述べてきた野呂作品の要素の多くが内包されているにもかかわら
ず、この作品を扱った資料はあまりない。

『丘の火』の大きな特徴として、全編を通して戦記が挿入されて
いることが挙げられる。野呂の処女作「壁の絵」では登場人物の妄

想としての朝鮮戦争の戦記が、そのまま物語の後半になっていたが、この作品では随所に、物語の真相に迫る戦記が差し挟まれている。

『丘の火』のあらすじはこうである。主人公である伊奈伸彦は、東京出身だが、結婚後妻の郷里である伊佐（「草のつるぎ」と同じく諫早のこと）に住んでいる。勤めていた広告代理店をひと月前に辞めた彼は、土地で有数の大企業である菊興商事の社長、菊池省一郎からある仕事の依頼を受ける。それは病床に伏す父親の代わりに、彼の書いた戦記を刊行できるように、補完、修正、清書してくれというものだった。無事に仕事を終えたあかつきには、会社に席を用意するという約束もあった。

戦記は第二次世界大戦中のG島（ガダルカナル島）のものであった。伊奈はその中に欠けた箇所を見つける。調査の過程で土地には戦記の作者と同じ部隊だった元兵士がいく人もいることがわかり、彼らの証言から、少しずつG島での戦いの全体像が明らかになってゆく。そして欠けた部分は、軍医であり戦記の著者と関わりのある重富医院の院長が焼いてしまったことが判明する。そこに書かれていたのは、部隊が同じ日本兵同士で糧秣をめぐり撃ちあったという（味方うち）の事実であった。撃ちあった相手は船舶兵であり、そのなかに伊奈の父親がいたこと、父の形見の時計は他ならぬ菊池

の父親が東京まで届けに来たことがほのめかされている。重富院長と事態を把握した菊池省一郎は、伊奈が補完した味方うちの場面を、原稿から削るように要求する。しかし、彼は当初の約束と違くと、頑なにそれを拒否した。原稿は（味方うち）の記述のあるまま、菊池省一郎に郵送された。そして私的な環境の変化もあり、伊奈は伊佐を離れ東京へ戻ることを決意する。

タイトルの「丘の火」とは、G島アウステン山で、落伍した負傷兵たちが、「ここで米軍を喰いとめ、救援を待っている」ということを友軍に知らせるために、毎夜たいた焚火を意味している。そして物語の終わり、伊奈はアパート裏のドラム缶でカレンダーや家計簿、そして原稿の下書きを火にくべる。アパートは丘にあり、その（火）が、崖下に広がる伊佐の町からは見えるのだが、それを兵士たちが行ったアウステン山での焚火とかけている。

作品はこうした戦記の謎を追う形で進むが、もう一本の大きな柱は、伊奈の女性関係である。妻の英子と不倫相手である関口佐和子との関係とその変化の様子が、戦記とは無関係ながらも物語の随所で描かれている。先に述べた伊奈を取りまく環境の変化というのは、妻とのすれ違いと離婚、浮気相手である佐和子との駆け引きと離別、そして妻との復縁という、女性をめぐる事態の変化である。女性関係は野呂作品の後半期の主題の一つだが、詳細は次章で述べ

る。

他にも、町の開発と都市化、田舎の不便といったことも語られる。これらは主に一章で述べた諫早のモチーフである。また謎の核心に関係するため、戦死した父親についても、たびたび書かれている。

もしかしたら仕事に飽きっぽいのは父親ゆずりの気質ゆえかもしれない、と伸彦は思った。(お前を見てるとお父さんを見ているような気がするよ、お父さんも兵隊にとられるまでは腰の座らない人でねえ)。三十歳をすぎても定職につかない伸彦に非難がましく母が語ったのを思い出した。 16

母と結婚する前から父には女がいたらしい。(略)

(略)英子をなだめながら、若い父がちやうどこうして女か母に同じ言葉をささやいたことがこともあつただろうと考えた。 17

これは、二章一節で言及した、親子で似た特徴を持つといった安堵に通じる。また、作品中の菊池家をはじめ、その家系と成り立ちを、市史と藩史にあたっているのは、同じく二章で指摘した、歴史

への傾倒の現れだろう。

この作品では、わずかではあるが自衛隊についても触れられている。はじめに菊池邸に向かう際、バイクに乗った男が自衛隊で使う手信号を送ってきたことに伊奈は驚く。別の場面では、重富院長の息子が、伊奈に自衛隊経験があることで、軍隊のなんたるかを知らない人じゃない、と助け船を出す場面がある。それについて、「自衛隊は軍隊ですか」、「組織の上では軍隊です」¹⁸ という院長と伊奈の会話が続く。短い言葉の中には、大戦を経験した軍人として、戦争を知らない自衛隊は自分たちとは違うという頑固さと、「組織の上では」と差し挟まずに、軍隊だと言いきれない元自衛隊員の苦悩が現れている。

伊奈が自衛隊に入った理由については、次のように書かれている。

あるいは、と伸彦は思う。かくべつ自衛隊が好きでもない自分が応募したのは、日ごろ彼自身を悩ませるもう一人の自分の冷たい目(何かに熱中する意志をうばう、冷やかで嘲りのある視線 筆者注)を忘れるためではなかったろうかと。自分がここに確実に存在するということを、何の疑いもなくうけ入れたかったのではあるまいかと。 19

このように、『丘の火』には実に多くの野呂文学の要素が詰まっている。それに対し、松本道介は「私にとって一番わからない作品は、最後の大作『丘の火』である。(略)野呂らしくきらりと光る瞬間がいくら読んでも見あたらないように思う」²⁰と否定的見解を示している。

ここで松本の言う「きらりと光る瞬間」とは、「或る瞬間、別世界に身を置く、別の人間になる、そうしたみずからの変身の瞬間、世界の変容の瞬間」のことであり、そうした印象の強い作品として「棕櫚の葉を風にそよがせよ」「日が沈むのを」「海辺の広い庭」「一滴の夏」を挙げている。

これらの作品は、ほとんどが「草のつるぎ」以前に書かれており、後に書かれた「一滴の夏」も一章、二章で述べてきたように、「草のつるぎ」で行われた自己発見の名残と見ることができ。そうした、青春を抜けきらない若者が、社会との距離をとることにより生まれる時間こそ、「きらりと光る瞬間」に必要なものだった。しかし、この要素は「草のつるぎ」を境にして、しだいに薄らいでいくため、最晩年の『丘の火』に当てはまるものではない。加えて主人公の伊奈は妻帯者の四十男であり、社会との距離と孤独をつくろうにも、その助けとなった土地の風景は、よそ者で伊佐に強い

愛着を持たない彼に、理解できるはずもないのである。

ここまでは『失われた兵士たち』と『丘の火』が持つ特徴について述べてきた。ここからは、この二作が、『太平洋戦争』を扱ったことにより、どのような問題が起こったかを見てみたい。

これら二作品は戦後三十年を過ぎて書かれたものである。戦争はもはや自分の生まれる前の過去のことだと考える世代も一定数生まれていた。野呂はこうした若者の無関心や、浅薄な戦争観に苦言を呈することもあった。それについて彼は『失われた兵士たち』で一九六一年ごろに見た、あるテレビ番組を引き合いに出した。街頭インタビューに答える若い男女の発言と、それに対する野呂の所感を引用する。

「特攻？ 興味ないな。死ぬのが厭なら厭だといって命令を拒否すればいいのに」

と男の子がいえば、別の女の子は、

「団結してさあ、反抗したらよかったのよ、ばかみたい」

となげやりにいった。

私は歳月の経過を思わないわけにはゆかなかった。十六、七年のうちに日本人は戦争を理解できなくなっているのである。

このような感想を口にする世代はこれからも増えてゆくにちが

野呂は第二次世界大戦のことを〈今次大戦〉と呼ぶ。そして『丘の火』では、大学受験生である菊池の長男との世代間での意識の差も描かれた。伊奈が発した「今度の戦争」（二次大戦）という言葉、彼は理解できなかった。戦争といえばベトナム戦争や中東のとだと考える年齢の少年は、祖父の戦記にも興味を示さなかった。それどころか、「汚い」、「負けた戦争だろ。そのことをとやかくいったって始まらない」²²と口にし、伊奈を驚かせた。

兵士として戦った世代、幼少期または少年期に戦争を体験した世代、戦後生まれで戦争をまったく知らない世代と、当時は〈三つの世代〉が出そろった時期でもあった。敗戦が過去へと押しやられる時代、やはり反響が大きかったのは兵士として戦争に行った世代の人々であったが、それは必ずしも温情に満ちた声ばかりではなかった。野呂は戦中の生まれといっても、実際に兵士として戦争を経験していない。かつて軍人として戦争を生きた者と、そうでない者と断層は大きかった。

野呂に浴びせられた非難の数々も、そうしたことを理由に行われたものであった。その一部を『失われた兵士たち』から引用する。

本誌（『修親』のこと 筆者注）四月号朝礼台に元会員からの投書が掲載された。停年後七年間、愛読していた本誌を拙文があるため休読したいという趣旨である。「戦争を命をかけて戦い、国家の為に誠心誠意働いた者には批判のための批判を実情を知らない者が、ひとりよがりを書いていて読む度に不快を感じる」のだそうである。²³

『丘の火』でも、敗戦時小学生だった者に、戦争がわかるわけがない、というようなことを、伊奈は何度も聞かされる。『失われた兵士たち』に対する批判は、「草のつるぎ」にくわえられたものは違い、論旨も正体もはっきりしている。「草のつるぎ」のときは消沈した野呂だったが、今回はこうした批判に対しても毅然と立ち向かっている。

彼は「私がこの小論において誤りをおかしているならば、遠慮なく指摘してください」と思う。そのことは連載を始めるにあたって読者にことわっている、「拙稿に対する批判はいつでも虚心に受入れるつもりでいる」と述べたうえで、次のように反論した。

私は太平洋戦争の真実をいささかの誤りもなく百パーセント手中に把握しているとうぬぼれるつもりは毛頭ない。一年を越

える連載の間、あちこちで言い過ぎや即断があったことを認めるのにやぶさかではない。

しかし「批判のための批判」をするほど私は暇ではない。批判をしたからといって戦野に仆れた兵士たちが生き返るものでもない。この小論は何ぶんもくり返すように、戦争をした日本人の経験を検証するためのものである。戦争とは何か。日本人はどのように戦ったか、を知ることが私たちの受けつぐべき遺産だろう²⁴

そして、「兵士を尊敬する気持においては元会員の方にいささかも劣らない」とし、「よく戦って死んだ兵士を慰めること」を執筆における動機のひとつとしながら、「それが批判のための批判と受取られれば心外という他はない」と、厳しい調子で反駁した。

しかし、「元会員」の批判も、戦争が国民一人一人にどれほど複雑な感情を刻みつけたかを示すひとつの例であり、野呂が検証しようとした大戦の傷跡の証明に他ならないのである。彼が「草のつるぎ」のときとは比べものにならない頑固さとひたむきさを以って応じたのも、そのことを十二分に理解していたからだろう。他方は、貴重な手記や証言を野呂に託した人たちもおおり、彼は少なからず励まされたようであった。

翻って、なぜ野呂はこうした思いをしてまで戦争を扱おうとしたのか。その理由について、彼は「文学が人間を追及するものであるとすれば、ひとりの小説家である私は、日本人とは、という問いに答えることができなければならぬ。これが戦争文学について考えてみたいと思つたゆえんである」²⁵ と述べた。しかし、これは嘘ではないにしても、一種の建前と見るべきである。

では、野呂の太平洋戦争への関心をどう意味づけるか。

わたしは旧軍隊を知っている。戦争が終わったのは小学二年生の時だったから。諫早は地理的にも軍事上の要地だったので、約一個旅団の陸軍が本土決戦に備えて駐屯していた。

(略)

旧帝国陸軍については軍国主義の害悪という立場から、これまで多くの人々が口をきわめて非難して来た。しかしながら旧軍を構成する兵士たちは国民皆兵という制度によって、すべてわたしたちの父であり兄であった。²⁶

これは野呂のエッセイからの引用だが、松本道介はこのなかの「わたしたちの父であり兄であった」という一文が、「彼の戦争への関心の源泉であるように思う」²⁷ と述べた。

野呂は、自分は飢えと空襲でしか戦争を体験していない、としたが、戦後、復員してきた父親や叔父など、身近な大人たちの戦場話は、物どころついたりばかりの彼の人格形成や価値観に、多大な影響を与えたはずである。そういった意味では野呂にとって戦争は「過去のこと」や「他人事」では済まされない、自己の由来の一端であると同時に、間違いなく、原体験と呼ぶべきものであった。彼にとって戦争を調べることは、そのまま「自己探求」につながる。突き詰めれば、彼の遺した戦争作品もまた、喪失のなかに自身の立場と所在を明確にしようとする、野呂の文学的営為の一環として読むことも可能なのである。

二 原体験としての戦争

一章で述べたように、原爆を（世界の終り）と感じた少年の胸底には、一国の観念的な崩壊が刻み込まれることとなった。敗戦と復興という大きな事件は、子供にとっては過酷な出来事だっただろう。身近な大人たちを中心に、それまで当然のごとく存在した価値観の否定は、歴史を知らず、社会的経験を持たない少年にとって、これ以上ない混乱と、自己証明の不可能性につながるものだったと

言える。

私は小学二年で敗戦を迎えた。私の人格形成はそのままわが国の戦後の荒廃と復興とに並行して行われたと思う。一つの帝国が瓦解し、もう一つの新しい国家が成立するのを私は少年時代に目撃した。時代の奉じる価値がいかにやすやすと捨てられるかも知った。すなわち七歳の子供の心にも、敗戦はこう言うてよければ深い傷痕をしるしたといえる。

28

先に触れたように、野呂は、軍国主義を掲げ国民を扇動していたマスメディアの態度の変化と、やすやすとそれに同調する者たちに苦言を呈している。たとえ七歳の子供であっても、そのような大人たちの急変には違和感を覚えたに違いない。野呂は次のようにも書いている。

“真相”という言葉が流行った。それによれば軍人がどんなに残虐行為をほしきままにしたか、大本営発表がいかに戦果を増したか、政治家がいかに愚昧であったか、日本人はアジアの解放者ではなく掠奪者であった、ということになった。

私たちは二の句がつけなかった。同じ新聞とは思えなかった。これがきのうまで神州不滅を叫び、聖戦の遂行を至上命令としたジャーナリストの言葉だろうか。(略)

私たちは教科書に墨を塗った。教師たちは天皇の「御真影」をおさめた奉安殿をつるはして壊した。かつてそれに対する敬礼を忘れた生徒を殴りとばした教師が最も熱心につるはしを振り回しているのを見たと。(略) 変わり身のはやさは何もジャーナリストに限っていたのではない。これが私の戦後である。

昨日までの常識と決別し、戦争の大義を過去に放擲した社会で、戦地から戻った兵士は何を思ったのだろうか。野呂の作品では「兵士として戦争をしたことがないものには、戦争はわからない」といった意見が、野呂や主人公にたびたび向けられるが、これは単に戦地での惨憺たる体験を差すだけでなく、こうした戦後の考え方の変化にやるせなさを覚えていることだ。そうした空気を、彼はまわりの父兄から感じ取っていたのではないか。

彼らについては、『失われた兵士たち』のなかで、次のように記されている。

彼(野呂の父親 筆者注)は鹿児島、宮崎海岸に築かれた水際陣地に北九州から物資を輸送する列車の護衛に任じられた。列車に高射機関砲を積んだ一両を連結してグラマンの機銃掃射とわたりあうのである。

従兄がインドから帰って来たときには留守家族は幽霊ではないかと疑った。彼はインパール撤退の後衛戦で咽を射抜かれて人事不省の状態で英軍の捕虜となりインドに送られたのだ。

親類の一人はフィリピンから帰って来た。「弾はあったとばつてん砲がなかとたい。まず、喰い物が何もありません」というのが第一声であった。彼は砲兵としてルソン島で戦った。

野呂はこうした戦争の話を、父の傍で聞きながら育った。戦地から帰ってきた者たちをジャーナリストたちが叩くのを見て、父や親戚が責められている、と感じたことだろう。

野呂が戦後の少年期を題材に書いた短編に「白桃」(『三田文学』一九六七年二月)がある。三十枚ほどの短編で、時期としては

初期の作品にあたる。内容は、兄とともに闇米を売りに行かされる少年を描いたものだ。冒頭、闇米を買い取ってくれる店のカウンタ―では、戦地がえりの三人の男が焼酎を飲んでいて。まだ戦傷の癒えきらない身体で、彼らは言葉を交わす。

「それはもうひどいのなんのつて。中隊で生きのこったのは十五名だよ。それでもよその部隊とくらべたらましな方よ。全滅した中隊もあつたからなあ」

「どこだい、あんた」

「ニューギニア」

「おれはビルマだがね、あのころのことを思えば何だつて我慢できるな、生きて帰れるとは思わなかったからな」

「それでもあるまい」

三人めがからんだ。

「あのころはあのころ、今は今ということだ。戦地と内地はちがわあな。へんにさとするのはよそうじやないか。おれはもうまったくこのごろは生きるのがいやになつたよ」

31

戦前、戦中を知り、なおかつ九死に一生を得て戦地から帰ってきた男たちにとって、〈今〉はどうにも生きにくいようである。「あ

のころのことを思えば何だつて我慢できる」と言った男の言葉は、戦地という過去と比べなければ、我慢できないほどの世の中であるともとれる。闇米を売りに行かせた父親も、新聞をひろげてはにがりきつて「ダグラスの占領政策」やら「マックメの愚民政策」とぼやいている。そうした姿を日々目にして、父は戦争に行つて変わつてしまったと感ずるのである。

こうした姿を、野呂は実際に自分の父に見ていた。

私は日中戦争のはじまった年に生まれ、敗戦時は小学二年生であつた。もの心ついたときには戦争が日常となつていたので、また素朴に「聖戦」を信じていたので、敗戦はそれなりに私を動揺させた。陸軍から復員して来た父が悲憤慷慨するのを傾聴したものだ。明治三十八年生まれ父は平凡な一等兵として敗戦の年に再応召し、宮崎の海岸を守備する部隊に属していた。彼は「大義」を信じていたふしがある。彼は民主主義をもたらしアメリカを罵り、アメリカをもてはやす戦後のジャーナリズムにけちをつけた。

32

野呂にとって敗戦とは、父の没落に等しい。土木業を営んでいた彼は、長崎に落された原爆により貯えていた財産を失った。「白

桃」で兄弟が闇米を売りに行った先の主人は、父を「先生」や「社長」と呼んでいた男だった。彼は百姓仕事をする父に、軍の隠匿物資や占領軍の横流し品を扱うことを勧めたが、ほっとしてくれ、と父は相手にしなかった。一家が闇米に手を出したのは、妹の肺炎を治療するのに、どうしても金が必要になったからである。

父は戦後、事業に失敗し、また体調を崩して入院した。野呂が大学受験を諦めざるを得なかった理由の一つに、この父の病臥がある。その後も作品内に描かれる父親像は、頼りがいのあるものではない。野呂は先に引用した文章のなかで、「父はどうとう敗戦のショックから立ち直ることができないまま死んだ」³³と書いている。

野呂は戦争に対し「十人十色の見方があり、解釈があつて当然と思う」³⁴と述べているが、彼の戦争観は戦後の個人的な経験によつて育まれた部分が大きく、視点自体は多角的、俯瞰的なものではない。自己を観測点とした一面であつたと言える。

それは新聞に対して、彼が苦言のみを呈したことに当てはめることができる。浅田や杉山が指摘した、「自衛隊が背負つたもの」（前節参照）と引きあわせて考えれば、アメリカを称揚するジャーナリズムやメディアの転調も一概に責めるべきものではないことがわかる。そうしなければ抑えられない鬱憤や、そうすることで避け

られる混乱があつたのも、また事実である。それらが善であるか悪であるかは、ここでは議論の対象としない。ただ、野呂の論も、これらの解釈については十分に恣意的なものであつたことを述べておきたいのである。

一章では、原爆体験が幼かつた野呂にとって、過去との隔絶を迫るものであつたとした。換言すれば、それは〈孤独〉のはじまりであつた。そして、ここで述べた父の没落や、戦中戦後の出来事が、野呂の心に何を残したか。端的に言えば〈疎外感〉である。

先に触れた三つの世代のうち、野呂とその兄弟は兵士として戦争を体験していない唯一の世代であつた。さらに細分化すれば、彼は戦争末期から戦後の貧しい時期に自我の芽生えを迎えている世代だ。つまり、第二次世界大戦が行き詰まる以前の、まだ、比較的余裕のあつた生活については、はっきりとした記憶を持たない年齢である。

「白桃」では、九歳である弟と、十二歳の兄とが登場するが、わずか三歳の差であっても、二人の思い出には隔たりがある。この作品で兄弟は米の鑑定にかかる時間、店の女主人が出してくれた桃を眼前に待っている。大豆滓やとうもろこしの雑炊という粗末な食事しか口にできない弟は、桃に手を伸ばそうとするが、その手は兄に叩かれ制止される。兄は桃をどのように思っているのだろうかと考え

る弟に、彼は言う。

「おまえが小さいときは何でもあったのだよ。チョコレートもカステーラも。忘れたのかい、食べきれずにすてるほどだった」

いよいよ弟は背をまるくした。兄が嘘をついているとは思わなかったが、そんなことは一つもおぼえていなかった。たぶん事実だろうが、「何でもあった昔」を考えるのはつらかった。

「今は何もない」のだから。 35

たとえわずかしかな年の違わない幼い兄弟間にも、環境の変化による貧富の差が現れている。満たされていた時代の記憶の有無、それが弟、延いては野呂に兄と自分の違いをつきつけてくる。〈疎外感〉の正体は、こうした家族に共通する期間の思い出を、自分だけが所持していないというおもいによるものだ。

こうしたことは、家族間の何気ない日常会話にも頻発したものと考えられる。彼の幼少期における〈疎外感〉が、わだかまりとなり後々まで引きずられた感は否めない。戦中戦後を思い出すたびにぶり返す〈孤独〉と〈疎外感〉が、「あの戦争とはなんだったのか」という疑問に連結していくことに違和感はない。野呂が第二次世界

大戦、とりわけ太平洋戦争に強い関心を抱いたのに、父子関係が食い込んでくるのはこうした理由からである。

野呂が書いた主な戦争、戦後の作品として、本論文では主に、戦後の貧しい生活と疎外感を描いた「白桃」、自らの戦争観を戦記を交えて著した「失われた兵士たち」、諫早から長崎に原爆が落されたときのことを描いた「藁と火」、戦記を軸にそれまでであったさまざまな要素がちりばめられた「丘の火」（発表順）をとりあげてきた。本節冒頭で、これらは二つに分類できると述べたが、その基盤にある野呂の体験を逆行すれば、すべて彼の〈自己探求〉の一環であったことがわかる。

《注》

- 1 古山高麗雄「野呂さんと『龍』と『菊』」（『文學界』一九八〇年七月 文藝春秋）一五九頁。
- 2 松本道介「蘇る記憶―野呂邦暢論―」（『文學界』一九八四年一月 文藝春秋）一七六―一七七頁。
- 3 野呂邦暢「戦記図書館」（『日記から』―一九七八年度版）一九八〇年二月 朝日ソノラマ）三二二頁。
- 4 古山高麗雄「野呂さんと『龍』と『菊』」（前掲同）一五九

- 頁。
- 5 松本道介「蘇る記憶―野呂邦暢論―」（前掲同）一七七頁。
- 6 野呂邦暢「戦記について」（『王国そして地図』一九七七年七月 集英社）一八五頁。
- 7 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（一九七七年八月 芙蓉書房）二九七頁。
- 8 野呂邦暢「三十六年目の十二月八日」（『兵士の報酬 随筆コレクション1』二〇一四年五月 みすず書房）四八〇頁。
- 9 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）一二頁。
- 10 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）二七四～二七五頁。
- 11 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）三三頁。
- 12 御田重宝『人間の記録 ガダルカナル戦太平洋放浪部隊』（一九七七年十一月 徳間書店）二三七頁。
- 13 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）六七頁。
- 14 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）
- 15 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）二七六頁。
- 16 野呂邦暢『丘の火』（一九八〇年九月 文藝春秋）五頁。
- 17 野呂邦暢『丘の火』（前掲同）一六四頁。
- 18 野呂邦暢『丘の火』（前掲同）三七頁。
- 19 野呂邦暢『丘の火』（前掲同）一九八頁。
- 20 松本道介「蘇る記憶―野呂邦暢論―」（前掲同）一八一頁。
- 21 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）一三頁。
- 22 野呂邦暢『丘の火』（前掲同）五八頁。
- 23 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）二二五頁。
- 24 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）二二六頁。
- 25 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）一〇頁。
- 26 野呂邦暢「泥まみれの青年たち」（『王国そして地図』前掲同）二五一頁。
- 27 松本道介「蘇る記憶―野呂邦暢論―」（前掲同）一七九頁。

- 28 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）
二九八頁。
- 29 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）
九、一〇頁。
- 30 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）
八頁。
- 31 野呂邦暢「白桃」（『十一月 水晶』一九七三年二月 冬樹
社）一四八頁。
- 32 野呂邦暢「真実」語る無名の戦記」（『兵士の報酬 随筆
コレクション1』前掲同）四七二、四七三頁。
- 33 野呂邦暢「真実」語る無名の戦記」（前掲同）四七三頁。
- 34 野呂邦暢『失われた兵士たち―戦争文学試論―』（前掲同）
二二六頁。
- 35 野呂邦暢「白桃」（前掲同）一五五、一五六頁。

第四章 家族の肖像

一 父と兄

野呂が家族について書くときは、〈父親〉が中心になる場合が多い。野呂と父親との関係の根底については前章二節で指摘した。彼と父親の関係は初期の短編「白桃」にはじまり、表面的には大きく変わることなく晩年の作品まで及んでいる。幼少期の人格形成上で野呂が父親と家族に感じたものは、共通の記憶を欠くことによる〈疎外感〉であった。

ここでは、父と兄と自分の間にあつた一種の三角関係について見てみたい。次の引用は「白桃」で父が出征する場面である。

戦争にまけてから、いや、おやじが出征した日からおやじはこわくなった。なぜなら皆が万歳とさげんだとき、ぼくは万歳をしなかったから。親族知人が父をとりまかずにあちこちにかたまつて戦況を噂しているとき、彼は駅の洗面所で父に呼びとめられた。

「いいかね、見送りのとき皆より少し早くお父さん万歳、とさげぶのだ。そうすると皆が万歳と声をそろえるだろう、おまえ

はその音頭をとることになるわけだよ。いいね、できるだろう」¹

しかし、彼は父の挨拶が終わっても、「お父さん万歳」の一言を発することができなかった。その負い目が、父が復員した戦後も相変わらずしこりとなって親子間に残っているのである。

一方、「お父さん万歳」の一声を叫んだのは、彼の兄だった。

兄のはりきった声が耳に痛かった。父は満面に笑みをたたえてうなずいていた。その目は兄にそそがれている。弟がためらったとき、父の表情を失望に似たあるかげがかすめたようであった。父はそれから列車にのりこむまで彼を見なかった。兄の頭をなで、肩をたたいて車内へ消えたのだ。弟はすばやく人ごみに隠れて父の視線をさけた。²

「白桃」の舞台になっているのは戦後の赤貧時代だが、その内的モチーフを形成しているのは、父への負い目と兄への嫉妬という二つの感情だ。すなわち父、兄に対する二重のコンプレックスである。

野呂はプロット用のクロッキーブックにしばしば、ある図を書い

ている。それは父と兄と弟（自分）をそれぞれ頂点とし、三角形に結んだものである。そして兄弟を旧約聖書のカインとアベルに見立てていた。この図は「父」（一九七一年七月二九日付）や「牛乳壺の蓋」（一九七三年一月二六日付）など、一九六七年二月に発表された「白桃」のちに書かれたページにも見ることができ。それだけ、繰り返し考えられたモチーフであったとおもわれる。（一六七頁【図3】参照）

カインとアベルの物語は「創世記」に見られる一節である。この兄弟について補足すれば、あらずじはおおむね以下のような内容になる。

イヴは兄のカインと弟のアベルを産んだ。兄は農耕者に、弟は羊飼いになった。二人はそれぞれの貢物を主に奉じる。しかし、主は弟アベルとその羊にしか目を留めなかった。カインはひどく怒り、弟を襲い殺してしまふ。そして主の問いにもそれを隠し、とぼけようとする。主は弟の血を吸った大地はもうカインに力をかさないだろうとし、彼を追放する。³

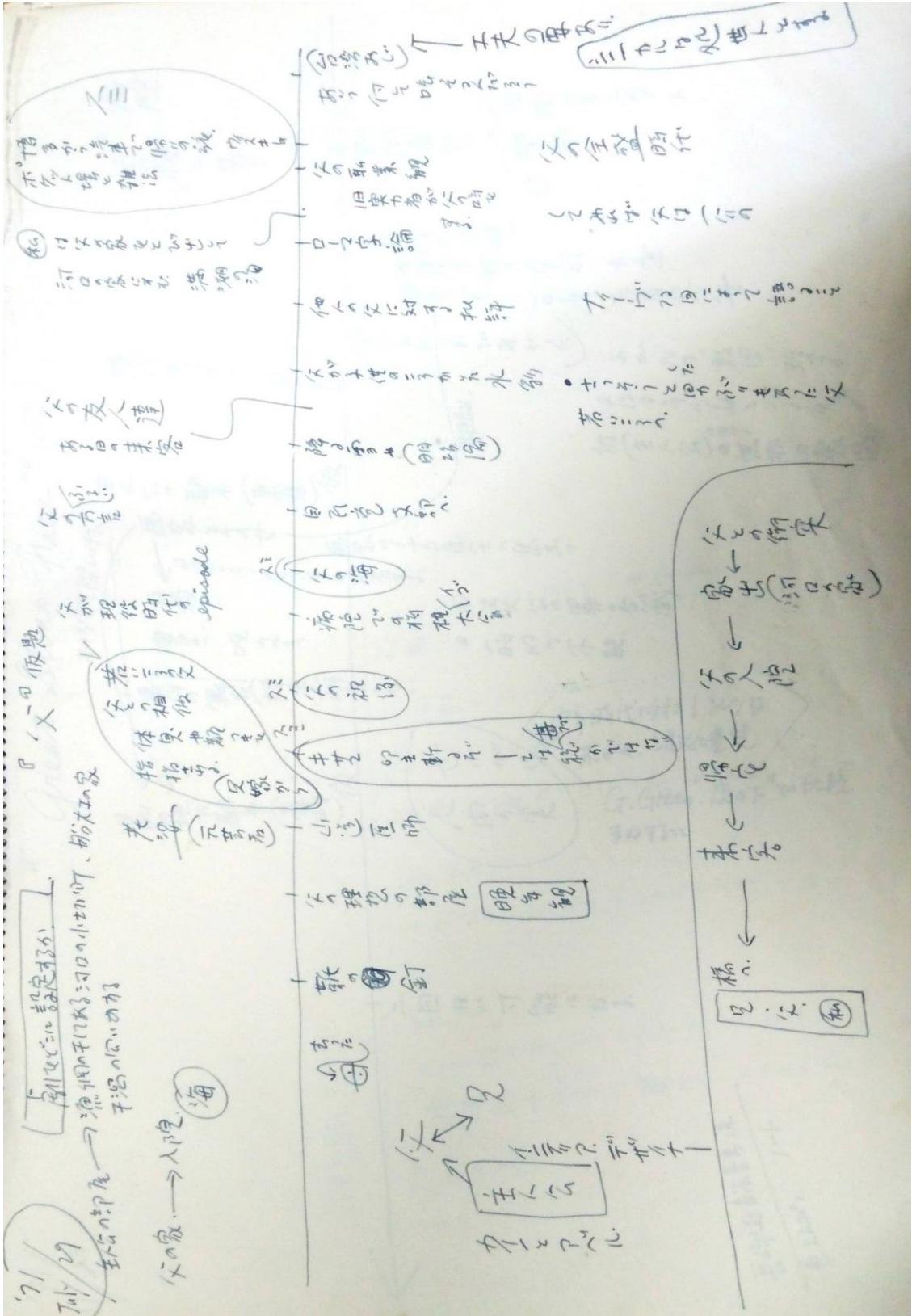
兄と弟の立場は入れ替わっているが、「白桃」で弟（ここではカイン）である主人公が感じるコンプレックスは、換言すれば、父

（主）に認められたいという願望と、自分の代わりに寵愛を受ける兄（ここではアベル）への妬みからくる反発である。このような関係は精神医学で「カイン・コンプレックス」という用語によって概念化されている⁴。

それにより、「白桃」では、主人公である弟は、迎えにきた母の前で、桃を食べなかったと報告する兄に反抗するために、自分は食べてもいない桃を食べてやったと言い張り、二人の前から走り去る。母と兄から、また父の待つ家からも離れた場所に一人になるところで、幕が引かれている。家族との関係性として結末に残るのは、やはり〈孤独〉と〈疎外感〉である。

一章二節で見たとおり、野呂の「世界に対する無関心」は装われたものである。ここで指摘した〈家族〉への反発に対しても、同様のことが言える。つまり、野呂（物語の主人公）が何かから距離をとる場合、彼は心の奥底で自らが距離を置いた対象をつよく望んでいる。

「白桃」は、父や兄を描いてはいるが、物語は主人公である弟の心象を中心に展開される。自己の感想が先行し、父を確固とした視点で〈観察〉してはいない。したがって父を主題としたものとは言い難い。



【図3】野呂邦暢 クロッキーブック草稿「父」

(諫早市立諫早図書館蔵)

長谷川修はこの作品について、野呂に宛てた書簡で次のように述べている。

三十枚に相当数の人間が出てきてそれぞれよく書いています
が、父なる人物にもう一つきわだったポイントと、それから簡
単にでも母をもう少し書く(一、二行でよい)べきではない
か。(昭和四十二年四月二十六日付)⁵

もしこの長谷川の指摘において、カインとアベルの話当てはめるならば、父に必要なポイントとは主のごとき絶対の力だろう。反対に母についてはこれ以上触れる必要はないどころか、終盤の登場も不要なように思われる。

つまり、父に力がないのは、戦後の混迷期における野呂の体験と、そこで観察された父親の姿を色濃く反映しているからにほかならない。結局、野呂は聖書をモチーフとした物語としての構成の完成度を優先させるより、自身の目に映ったありのままの父親像を描

こうとしたのではないか。

幼少期の野呂にとって、父親は戦争に敗れたことで覇気までもなくした存在のように思われた。それでもなお、彼はそんな父親に甘え、自分を愛してもらいたかったのである。

のちの作品では、父に対する意識の変化が次のように描かれる。引用するのは芥川賞候補作でもある「海辺の広い庭」(『文學界』一九七二年一月)の一節である。この作品は女性関係なども描かれ、芥川賞の選評では、主題がぶれてしまっているという評もあるが、父親についての感情の推移を検証するには適切な作品だと言える。場面は入院している父親を、主人公である海東が見舞うところである。

「おお」

父の声がした。息子はふり返った。数週間会わないうちに、父は痩せてひとまわり小さくなっていた。

「よく来た」

といてベッドによじのぼり、そわそわとあたりを見まわす。目をしきりに瞬かせて、このごろ、どうしてる、と息子にたずねる。⁶

入院で弱った父親はさらに精彩を欠き、心身ともに弱っている。ここで描かれる「そわそわとあたりを見まわす」動作や「目をしきりに瞬かせ」といった行為は、決して主人公の来訪を照れくさくおもったことではない。かつて「白桃」で息子がそうだったように、今度は父親が彼との心の距離をはかりあぐねているのである。それはこの場面の直後の、自分と話すときは「目を閉じるか、あらぬ方を見ている」といった描写からもうかがえる。父が自分を見る顔に、彼は次のような感想を抱く。

それはまるで（ここにいる若い男、これは自分の息子だと言っているが本当にそうだろうか。ことを荒立てたくないから相槌を打ってはいるがまったく信じられないことだ）と肚の中で頭をふっているような顔つきだ。⁷

ここでは、父が明らかな弱者として描かれ、主人公である海東はそれをしっかりと受けとめる立場となっている。一方、兄に対しては「白桃」の場合と大きな違いはない。同じく病室で、隣の老人が声をかけてきたときのことである。

「こうして見ると、あんた達そっくりだねえ」

海東は赤面した。隣の老人は感じ入った表情でつづける。

「きょう見えた上の息子さんよりもあんたの方がおやじさん似だね」

海東は暇をもてあましていらしい隣の老人が不意に憎くなくなった。父にたずねた。

「兄さんがきょう来たんですか」

「うん」

五千円（すでに支払われていた入院費 筆者注）払ったのは誰であるかがわかった。海東は二年前、兄と二人して父の病院へ来たことがあった。父は兄弟を認めてがばと身をおこした。

喜色満面という顔つきで兄の両手を握り幾度も幾度も打ちふつた。兄は笑いながら父の背をかるくたたいた。海東は兄に嫉妬した。⁸

ここでも、主人公である海東の胸中には、前述のカインの心理が見てとれる。父に似ていると言われればうれしし、また、父が兄ばかりに気持ちを寄せるのを目の当たりにして妬みを覚える。

父親と「白桃」のころより成長した兄弟の關係に、あまり進展は見られない。大きく異なるのは、父が病床につき、完全に力を失っていることと、自分の感情ばかり優先していた弟が、たしかな分別

を持つ一人の大人としての視線で、父親を見ているというところである。

「子供のかれは時代おくれの父をずいぶん恨んだことであつた」⁹。そう回想されるのも、すでに父子の扶養関係が逆転したことにより、その〈恨み〉が過去の感情になっているからだ。現在において彼は、兄を妬ましくおもいはするものの、父を恨めしくは感じていない。それどころか、父が考案した〈海東式表記法のローマ字〉を見て彼は思う。

これは落魄のかたちだ、人生の敗北がローマ字のかたちになってここに現れている。¹⁰

海東は戦争によって打ち砕かれた父の人生を、敗者のものとして考えた。そこにあるのは、すっかり老いさらばえ、零落した父への憐憫の念である。復員後三十年という時が流れても、父の人生は敗戦から立ち直れていない。それどころか、彼の人生は戦争で使い果たされてしまったと、海東は考える。

戦後、独立して土木建築工事を経営するつもりで財産のすべてを投じて買いだめた鉄材、木材、セメント、各種工具類

は二階建倉庫二棟分あつた。

それらは一発の爆弾（長崎原爆 筆者注）であっけなく灰になってしまった。家族が生きながらえただけでもひろいものであつたが、軍隊から帰った父ははた目にもがっかりした。

（略）

「上海事変戦蹟紀行」アルバム（親戚に貸し出されていたために焼失を免れたアルバム 筆者注）をめぐりつつ海東は写真の中の父にこのような感想を語りかけた。父はまだ生きているのに、この写真はあたかも父の形見であり、かれはその遺品を整理している息子になったような気がした。¹¹

このように感じるのも、幼少期に終戦を迎えた彼が、ほとんど戦争によって変わってしまったあとの父しか知らないからだ。戦争の傷跡を背負い生きる父を、どう扱っていいかわからない、対して父はそうした態度がしばしに見える息子にどう接していいかわからない。こうしたことからくる互いの遠慮も、彼らの間に距離ができてしまった理由の一端だろう。

このような親子関係の最たる例が、この「海辺の広い庭」には描かれている。週に一度、病院を抜け出し海東のアパートにやってくる父は、はいてきたサンダルの代わりに海東の黒靴をはいて帰る。

次に父がやってきたとき、黒靴はとっておきだからと、茶色の靴を父に渡す。

「どうかしたの」

と海東はいった。父は黙って茶色の靴を見おろしていたが、履き心地をためすかのようにかるく足踏みした。それから右足を引きずってアパートを出て行った。(略)

「もしかしたらあの靴を……」

急に胸騒ぎがして棚の中をかきまわした。茶色の靴は二足あった、底のかかどにあたる部分に一足は釘が出ている。同じ形と色だったから海東はうっかりして父に釘の出ている方を与えてしまった。(略)かれは安全な方の靴を持って病院へ行き釘の出た靴とかえた。

12

事情を知った父は「そうか」と言ったきりだった。海東は父の薄笑いに苛立ちを覚える。ここにきて海東の頭に、父に釘の出た靴を渡したのは「無意識のうちに父を傷つけようとした」のだという考えがよぎる。そして理由を話して笑い話にしたい、父に笑いかけてもらいたい、という思いが叶わないことを悟る。

その段になって、海東は腹が立ち、父を憎んでいる自分を発見す

る。兄への妬みや自分を見てくれないというおもいから、海東はついに父に怒りと憎悪を向けるまでになった。

しかしその感情はさらに変化していくことになる。ある日、父の戦友である西村という老人が、父のもとを訪れる。海東と病院に向かう道すがら、老人が彼に語るのは戦争についてのことばかりだ。

病院で父は彼と西村を認め微笑を見せる。そこで、海東にはその笑みが「旧友に対してのものか息子に向けてのものかわからなかった」と書かれているが、彼にはその笑みが誰に向けられたものであるか、はつきりと理解できていたはずである。

そして彼はその日、父のもとから回収した釘の出た靴をはいてみる。そのまま仕事に出て、一日釘がかかどに刺さる靴をはき通してきた父の姿に重なる。海東は父に認められたいと考えるあまり、彼の苦労を少しも理解しようとしなかった。そうした自分に、翻然として気づいたのである。

〈釘の出た靴〉は〈戦後の生活〉の象徴として示唆されており、彼は靴をはくことで父と同じ苦しみをわずかでも共有しようとしたのである。それは父に対する一つの贖罪だろう。なにに対しての罰か。自分本位であった自身の浅ましさに対してである。

かかとの傷は癒えたあとも時おり痛んだ。「この痛みは一生かれ

につきまとして消えることがないように思われる」¹³と彼はおも
う。過ぎ去った期間はもはや戻らない。その後悔こそ、かかとの痛
みとともに彼の心に刻み込まれたものである。

そしてそれは、父に甘えたいという欲求からの決別、つまり精神
的幼児性からの脱却を示すものであったと考えられる。この作品で
は、主人公である海東が独りよがりな思慕に気づき、それが消失す
る過程が描かれる。一方的ではあるが父子間の問題解決による、息
子の成長と自立こそが、この作品のひとつのテーマであったと解釈
できる。

親子の関係は「海辺の広い庭」でひとときの安定を見せたが、そ
の後の作品では、老いた父をめぐる家族間の問題に発展していくこ
とになる。「五色の髭」(『季刊藝術』一九七四年七月)と「高く
跳べ、バック」(『文學界』一九七五年八月)、そして、「伏す
男」(『群像』一九七七年三月)などである。

「五色の髭」は、徘徊の気のある父を大阪から諫早に連れて帰る
話である。実際に野呂と兄以外の家族は諫早を離れ大阪で暮らして
いた。この作品はそうした事情を反映している。この作品で父はも
はや「白桃」で感じた〈畏怖〉や、「海辺の広い庭」で遠ざけた
〈愛情〉の対象ではなくなっている。そして、大阪に住む家族は父
のことを重荷に感じていた。次の引用の前半部は主人公である明男

と弟妹の、後半部は明男と兄との会話である。

「さつきよう、おふくろがおやじによう……」弟はちらと母の
方へ目を走らせていった。

「何かいったのか」と明男。

「小さい声でさいならっていったみたいだぜ、俺よく聞こえな
かったけどよ」

(略)

「兄さん、おやじがおふくろと一緒に何年になるんだ
よ」と弟はいう。

「そうだな、三十年くらいか」

「三十五年になるわよ」と妹がいった。

「へっ、三十五年間つれ添ったあげく、せいせいした顔でさい
ならか」¹⁴

「親父を迎えに行ってくれないか」兄がいった。三日前のこと
だ。

「俺は仕事の都合で体があかないから」といつつけ加えた。明男
は兄の家で遊んでいた。つとめていた会社が倒産したところだ
った。

「おやじ、黙って帰って来るだろうか」明男はいった

「これ以上、一緒に暮すのはいやだとおふくろはいつてる。仕

様がない」と兄はいった。

15

このように、父母間の問題、というよりも、母親が堪えかねたことにより、老いた父親は故郷へ送り返されることになる。明男は父に振り回されながらも、彼に寄り添い諫早へ帰る。一見いつくしむように見える明男の態度も、実は父に対する〈憐憫〉からくるものであった。

「高く跳べ、パック」ではこうした問題が、今度は夫婦の間に入りこんでくる。そこで主人公、和男は入院する父親に対して居心地の悪さを感じながらも、「息子としての義務を仕様ことなしに果たしているだけのことにはすぎないのだ」¹⁶と自分を納得させている。

「草のつるぎ」を境にした後半期では、こうした負担となった父親に、息子としての義務という形につきあうようになっていく。

「白桃」に見られた父に愛されたいという当初の願望は消え去り、その後の自立を経て憐みに変わっていった。そして、今度は息子が生活を圧迫する老父を疎ましくおもう段階に差ししかかっているのである。

後年の作品、「伏す男」では、父親の存在自体が負担になっている様子が描かれる。

息子が父親の面倒をみる、ただそれだけのことがどうして重荷に感じられるのだろう。(略)父があげられたりどなりちらしたりするわけではない。ふらりと出歩くことを見張っていればすむ。あとはおとなしく寝ているだけだろう。

ベッドで寝ている父、そのかたわらで自分が生活すること、けつきよく気がふさぐのはその点だ、と男は胸の裡でつぶやいた。父が生きることが男には負担なのだ。¹⁷

また、この作品では「海辺の広い庭」で歎びとして書かれた父との共通点が、彼の心を苛んでいる。

自分の中に欠落しているものはおそらく父に対する愛だろう。それと同じことが父についてもいえる。自分が持っているものは父も持っていない。つまり父の欠落は自分の欠落でもある。おまえは父親とそっくりだ、と指摘した女は、父のことを深く知らないでいてそういったにちがいないが、彼の痛みをついたことになる。¹⁸

しかしこれは、父と自分の共通点を確認することによって、二人の繋がりを再認識しているともれる。父を突き放すように書かれているが、それはどうしようもない自分の一部として認めざるを得ない部分として、彼を受け入れようとしているのである。

〈親子〉という関係に、二つの相反する感情が複雑に絡み合っているのが、この時点での主人公の胸中である。父に対する疎ましさを根底には、先に述べたように、父が自分を受け入れてくれないというわだかまりがある。それを含めたうえで自分が彼にどう接するべきか、主人公は思索している。

そしてこの作品では「海辺の広い庭」で描かれた〈釘の出た靴〉と同様、父を理解するための象徴として、幼少期に見た父の土下座姿の記憶が描かれる。以下に物語終盤での回想を引用する。

駅裏のたてこんだ家並でいきなり数人の人影に囲まれた。い
い争う声を彼はきいた。あの連中は何者だったのだろう。暴力
団？ しかし戦時ちゆうにやくざなどが町をうろついていたの
だろうか。父はいきなり地面に手をついた。取りまいてる影
に向かって土下座する恰好になった。そこで記憶はとぎれてい
る。

父は軍関係の土木工事を請け負っていて競争が激しかった。彼らを襲ったのは仕事にあぶれた一味かもしれない、と男は思う。そして父が土下座などという屈辱的な行為におよんだことについて、兄と自分をかばうためか、それとも自分の身を守るためかと考える。もちろん彼は前者を望んでいる。彼は釘の出た靴をはくのと同じ心境で、ひとり、思いを巡らせていた砂浜で、父と同じように這いつくばってみるのである。

野呂が、そして主人公たちが望んだものとはなんだったのか。その点において彼らの感情は一貫している。つまり、父とまっとうな親子関係を築きたいというおもいである。

野呂は父親と似ている自分に悩んでも、心の底から嫌うことはなかった。作品上で父との心理的な和解が主題となるかたわら、父親は「伏す男」が発表された年の九月にこの世を去った。それは野呂が急死する三年前のことだった。

野呂の死のひと月前まで連載された「丘の火」では、父親はすでに戦死していることになっている。前章でも触れたが、そこで描かれる「父と同じことをしているのではないか」というおもいに負い目や蔑みはない。親子間にある奇妙な共通点として認識されるのみである。そして物語の大筋は父の死の真相をめぐって、展開されて

いく。彼は戦記に父の人生を探し、その原因になったとおもわれる部分の削除要求にも頑として応じなかった。修理された形見の時計は、大切に主人公の腕におさまっている。

父の死により、苦悩も思慕もすべては過去の出来事になった。それまで書かれた父をモチーフにした作品内では、感動的な交感や相互的な不和の解消は行われなかった。しかし、「丘の火」に至ってはじめて、野呂はようやく父と本当の意味での和解を迎えたのではないだろうか。彼の文学の大きな軸の一つは、この父子関係に決着をつけることだったと言っても過言ではない。それは野呂自身がこの世を去るわずか三年前に、父の死によって成し遂げられたことであつた。

二 妻と愛人

野呂が妻以外の女性と関係を持っていたことは知られている。そのため彼は晩年の一九七八年に離婚している。野呂のエッセイは高校時代から浪人時代、諫早や戦争について、また文学論、美術作品論、身のまわりの事物など、彼の興味や関心の動向を知るのに不足ない量がそろっている。実に多岐に渡るものの、一方で家族のこと

が書かれたものはかなり限られている。

そのなかでも、特に配偶者である妻についてはわずかしかない。関係を持っていた女性については言及されていない。妻を書いた数少ないエッセイのひとつに、「昔はひとりで……」と題されたものがある。内容は彼女との馴れ初めを語るものである。妻となる女性はその当時野呂が原稿を書くために通っていた喫茶店の学生アルバイトだった。

初対面の折りから気持が動いたのかもしれないが、まさか結婚するようになるうとは、そのときは思わなかった。私は二十代の終わりだった。アルバイトのウェイトレスとは十歳以上もとしが離れていた。小説を二、三作発表したきりで、家庭教師のごとき仕事をして収入を得ていた。あれやこれやで人なみに結婚することは考えの外にあつた。いい小説を書きたいという願いはあつても、安定した収入を保証するものはどこにもなかった。

20

出会った当時から彼女に惹かれていたが、生活に余裕がなく、また良い作品をものにしたという気持ちの方が先行し、野呂はそれ以上のことは考えていなかった。しかし、彼が結婚した一九七一年

以降、作品数が増加していくことを考えれば、そこには芥川賞の受賞だけでなく、結婚を機に生活が安定してきたことがうかがえる。

反面、「草のつるぎ」の前に芥川賞候補作となった「鳥たちの河口」では、病臥の妻との軋轢と、快復の兆しを見せる彼女との和解放が描かれた。このように、野呂が夫婦生活を題材にするときは、なんらかの形で家族が床に伏している場合が多い。

妻でなければ主人公である夫、そうでなければ夫の老父と、どこかしらに病の影がある。実際、野呂は若いころから体調悪化に悩まされたり、胆嚢炎で入院したりしていた。妻の方も体調を崩すことがあったらしく、

家内は長崎の大病院に入院中で、おそらく四月くらいまで
独身生活がたのしめるでしょう。おかげで仕事がかどりま

す。(昭和四十七年一月二十四日付) 21

と長谷川修に宛てた手紙に書いている。引用中「独身生活がたのしめる」や「おかげで仕事がかどる」といった表現は冗談の類だとしても、妻はあまり身体の強い女性ではなかったようだ。はじめに野呂が描く夫婦間の問題となったのは先にも述べたとおり、妻の体調についてである。

また、「八月」では子供の問題も出てくる。具合がすぐれない妻は薬を服用するのすらやめて、「神様」と呼ばれるいかがわしい老人の家に出入りしていた。それは手をかざし「お光」をあててもらおうという治療とは呼べないものだった。彼女は結婚前から病を抱えており、出産に耐えられる身体ではなかった。夫は子供より妻の快復を一番に考えているが、力づくで治療を止めようとはしない。

「あたしは賭けているの」と彼女は子供を産むために宗教まがいの治療を信奉し衰弱していく。そして夫は患者の配偶者も信者にならなければいけないという決まりから「神様」に会いに行き、次のようなことを言われる。なおその場にいるのは夫と「神様」とその細君である。

「結婚して何年になりますか」

「一年と少し」

「そうすると結婚前から奥さんは悪かったとですね」

「ええ」

(略)「あなたは間違った結婚をしたとです。病気の女といっしょになるもんじゃなか。そうでしょう、あなた」

今度は神棚の下にいる自分の夫に同意を求めた。「神様」は相変わらず柔和に微笑して、「うむ、まあな」という。

「神様」の細君はつくろいものの手を休めずに、「おたくは苦
勞させられますよ、奥さんは一生おたくの足手まといになるで
しょう」といった。
22

ここでは妻が夫の負担になっていくであろうことが予言されてい
る。こうしたことで、夫婦間に決定的な亀裂が入るわけではない
が、妻の病弱さとそれにまつわる出来事は二人の問題として長く書
かれることになる。「高く跳べ、パック」では、彼女の病状は次の
ようになっていく。

三、四年前のことになる。そういうやりとり（妻の過度な性
的羞恥心、延いては彼女の心身の未熟さについて 筆者注）が
あつてしばらく経ってから、英子は健康をそこない、入院して
手術を受けた。消化器系統の病気である。退院してはすぐに入
院することを何回かくり返した。
23

それに加えて、ここでは父の面倒をみななければならないという事
態が重なってくる。先に述べたようにこの作品の父は入院してお
り、外泊は兄夫婦が面倒を見ていた。しかし、今度は主人公である
和男夫妻が彼の介護をしなければならなくなった。それが身体に障

り、妻は父が帰ったあとで数日寝込むこともあった。このような夫
婦間と親子間の問題が同時に展開されていく。

妻と父、そのどちらもが彼を追い込む重荷となっている。しか
し、彼らは故意に負担をかけているわけではない。二人とも互いに
気を使い、迷惑をかけまいと努める気配がある。夫もまた、追いつ
められていても彼らを邪険にしようとはしない。そして、原因とな
る病や不和についても、物語の終わりでは肉体面または精神面ある
いはその両方に快復の兆しをみせている。ここまでの作品では、夫
婦の間に決定的な破局が訪れることはない。

また、「高く跳べ、パック」（『文學界』一九七五年八月）と同
時期に発表された「回廊の夜」（『すばる』一九七五年六月）や
「蟹」（『群像』一九七五年八月）では、主人公である夫の方が入
院している。ここでは、彼に付き添い、世話をする妻が書かれた。
このように野呂の作品に出てくる夫婦は、なんらかの形で病と縁が
ある。二人の関係は老いた父親とのそれとはまた違った緊張を生
むが、それほど家庭の崩壊や身の破滅に直結するものとしては描か
れていない。

そうしたなか、晩年にさしかかる一九七八年に発表された作品
は、一転してその印象を変えるものだった。ここでは主人公の不倫
が題材になっている。「猟銃」（『新潮』一九七八年六月）「部

屋」(『海』同年七月)「靴」(『文藝』同年七月)の三作品は、

いずれも愛人を扱っている。野呂は同年四月に離婚しているが、これらが続けざまに書かれたことと無関係ではないだろう。また妻と別れる直前の二月からは、同じく浮気が要素のひとつとなっている。「丘の火」の連載が文學界ではじまっている。

野呂の小説で不倫が出てくる場合、相手の女性もやはり病を抱えており、心臓が悪いという場合が多い。加えて二人の逢瀬はすでに妻の知るところとなっている。そして発作が起きると愛人は男に頼り、男も彼女との関係を切れないでいた。妻は平静を装っているが、その心は静かに壊れようとしている。「猟銃」では、冒頭、彼女の狂気と殺意があらさまに描かれている。

不用意に鍵を机の抽出しに入れておいたのがいけなかった。猟銃の手入れをしようとして取り出してみると、銃床を下に立てかけておいたのが、さかさになっている。

その夜、妻はさりげなく訊いた。

——猟銃と弾丸は別々にしまってるの？

——ああ、そういう規則だから。

——あたしも一度、射つてみたいわ。弾丸はどこにあったかしら。

夫はあの手この手ではぐらかすが、彼が留守の間に妻は家中をひっくりかえして猟銃の弾を探している。彼は愛人と別れて以降、なにをするにも上の空で、物忘れも増えた。愛人はかつて手首を切つて自殺を図っていた。妻は町を去った彼女の行方をいまでも気にし続けている。父と妻の家族関係ではお互いを傷つけるそぶりを見せなかったが、ここでは明らかな愛人への、ともすれば夫へも殺意が向けられている。

続く「部屋」では家にかかってくる無言電話を、妻は愛人からだと気を揉んでいる。自分が出たから無言で切ったのだと言った。実際、心臓の発作が起きたと電話が入れば、夫は愛人のもとへ行って看病をした。それは女が夫との関係を解消する条件として出した要求だった。

「行ってあげたら、また発作でしょう」

「こんどはどうもそうじゃないらしいんだ。様子がおかしい」

「どんなふうに」

妻はうなだれたままきいた。女は心臓の発作をおさえる薬を持っている。それは劇薬だと男に告げたことがあった。量をふやせば毒物に変る。男は立ちあがった。立ちあがってまた腰を

落し、電話でタクシーを呼んだ。

「やっぱりあなた、行くの」

「行ってあげたらっていったじゃないか」

「ああ」

妻は頭を左右にゆすった。両手で顔を覆って「たまらない、もうあたしたまらない」と低い声でいった。

25

結局、女が自ら命を断とうとしているのでは、という夫の心配は杞憂に終わる。相手の女は駆けつけた彼に苦しみながら「あなたが、どこかに、行って、しまったような、気がして、いつも、そんなの、心配で、心配で、気が、ちがいます、なの」と息も絶え絶えに洩らす。夫は自業自得とはいえ、精神的に危うい状態の女性二人の板挟みになっている。

「靴」でも妻の精神が不安定なのは変わらない。夫の不義を知る彼女は気を紛らわすために不要な買い物をしてしまう。それは一・五トン用の油圧ジャッキや、魚屋が使う手鉤五本というような奇妙なものだった。男は戦慄する。

しかし、数日前、妻が箱入りの洗剤を十個、買って来たときはおどろいた。洗剤にはない。洗剤を積んで押してきた乳母

車に。妻が子供を産んだことはなかった。体にさわるからといって医師にとめられている。

26

彼女はそれを無意識のうちにやっているのだ。自分が乳母車を買ったことに気づいた妻は涙を見せる。男は乳母車を押して返品しに行くが、両手で押すには軽いその頼りなさを「二人の生活」そのものであるようにおもう。ここでは「八月」にあった出産をめぐる問題がふたたび顔をのぞかせる。さらに、夫の愛人の存在が、妻の奇行に拍車をかけている。この作品にはそれ以前にはない二つの特徴が見られる。ひとつは夫には秘密にして妻が愛人に直接会いに行ったことが書かれている点である。

妻は膝まで入るブーツを履きファスナーを上げようとして、途中でそれが何かにひっかかり（おや、どうしてかしら）などとつぶやいている。男はたたきに降りてファスナーを調べた。歯の部分に糸屑がつまっているのに気づいて取り除いた。ファスナーを上げてやった。

27

男はドアのチャイムを鳴らしておいてノブを引いた。そのとき、たたきに揃えられたブーツに気づいた。ファスナーのある

ブーツが女のサンダルと並んでいる。障子を細めにあけて、女が顔をのぞかせた。(いま、お客さんなんです。あとにして下さらない)男はドアをしめて引き返した。どこをどう歩いて家へ帰ったか覚えていない。 28

男は呆然自失となり、帰りに寄ったパチンコ店のことが記憶になる。コートのポケットに数十個のパチンコ玉だけが残っている。もうひとつは、近い将来訪れるであろう〈破局〉が語られている点だ。

(あたしたちはいつかそのうちばらばらになるような気がする)

と妻がいったのはきのうのことだ。

(どうして)

と男はたずねた。二人は夕食をとっていた。

(なんだかそんな気がしただけ)

(考えすぎだよ。別れてやしないじゃないか)

(今はね)

(そのうち別れることになるのもいうのかい)

29

それまでの夫婦関係になかった緊迫した危うさ、つまり破滅の危機がにわかに見えてきた。最後に夫婦の関係が書かれたのは、野呂の最後の長編となった「丘の火」である。この作品でも妻が夫の不貞を承知している点は変わらない。その特異な部分は、いままで展開されてきた夫婦と愛人の関係が、一息に一步も二歩も進む点である。

この作品ではいさかいの末、妻は夫のもとを去っていく。夫婦の関係は離婚という形でいったんは幕を閉じる。心臓病持ちの愛人についても、この作品では様子が違う。彼女は身体に不自由がなく、またその関係も作品中で清算された。最後にもっとも大きな違いとして、妻との復縁とそれによる伊佐(諫早)からの離脱が提示されるというのは、他の作品にはない展開である。また、晩年の作品「馬」(『別冊文藝春秋』一九七九年一二月)では、東京へと去った元妻に会いに行く男が書かれたが、その結末は二度と訪ねはしないという別れを告げるものだった。元妻も男を一度も振り返らずに去った。

「丘の火」で野呂は、そして主人公はなにをおもっているのだろうか。父親の場合と同じく、二人の關係に自己の胸中で決着をつけようとしていると考えるのが妥当だろう。この一面から見れば、「丘の火」は妻との生活の答えを模索したものである。そうした意

味では、ここに描かれている愛人は、それ以前の作品に見られた面影はなく、妻との軋轢を明確にするための周辺の要素にすぎないともとれる。このように見てくると、「丘の火」は戦争だけを主題とした作品ではなく、父や妻といった家族関係の決着にも同等の比重が置かれていると考えることができる。

野呂は愛人関係については作品内で語るのみであり、エッセイなどで明らかにすることはなかった。先述の「猟銃」「部屋」「靴」の三作が収められた『猟銃』（一九七八年一月 集英社）のあとがきにもそういった形跡はない。書かれているのはキンモクセイの香りと河口といった諫早の自然についてである。（家族）をテーマとする作品が多く収録されているこの一冊とは、一見関わりがないようにおもえる。

花（キンモクセイ 筆者注）の香りは変わらないけれども、それによって季節の推移を知る私自身は変っている。

（略）
やはりこの木の花は、季節の終りを示すのではなくて、あることの始りを予告するもののように感じられる。

（略）
河口はほど遠くない。

干満の差が甚だしくて、岸を洗う水の高さは変化がある。

潮汐、これは変わらない。

私は自然の大きな力を水位の高低に見出す。

一年に一度きりしか匂わない木の花の近くに、日ごと確実なリズムで満ちひきする水のあることを知るのはいい。

（略）

つねに私はあの茫漠とした空間（河口付近の風景 筆者注）へ還ってゆく。

幕も書割りもない、水と土の匂いのする舞台で演じられる劇を

私は書いた。 30

しかし、この文章を読み解けば、親しんだ情景から、過ぎ去った時間と新たに訪れる時間の連続性に、自らの人生を重ね合わせているようにおもえる。これは出会いと別れ、妻と恋人といった女性関係にも当てはまるだろう。ちなみに日本のキンモクセイはほとんどが雄株で実を結ぶことはない。博識な彼はこのことを知っていただろうか。野呂は子室に恵まれず、息子や娘が作品に登場することはなかった。そんなところにこの花に対する愛着を帰結させるのは、うがった見方だろうか。そして河口の雄大さが彼の心中に無量の感慨を与えることは、これまでもずっと述べてきたことである。彼

はそこへ「還ってゆく」と書いた。

野呂は小説を書くことで自らの経験に対して、作品内で決着をつける作家だった。そして「丘の火」を以って彼のそれまでの人生には、一通りの決着がついたと言える。

ここで、遺稿となった「足音」(『すばる』一九八〇年七月)が問題となる。この作品は心臓に病を抱え、余命二年と医師に宣告された女性が主人公になっている。入院を拒否して町で暮らす彼女に遺された時間は一年ほどになった。彼女が二十五歳の若い女性であること、また社会に対する距離感と風景観察の抒情性の共通性から、この作品は「日が沈むのを」(『文學界』一九七二年九月)と合わせて語られることが多い。だが、注目すべきはこの女性主人公が妻帯者と関係を持っている点であり、彼女を通して描かれることには、それまでに登場した愛人とも共通する部分がある。これにより、妻を含む野呂の女性関係に新たな光が当てられた。この作品は男が彼女のアパートにやってくる靴音を聞き、ドアノブが動く場面で幕が引かれる。

「足音」の女性がもう永くはないこと、また野呂の文学的題材が、一応の決着を見せていたことを考えると、彼はこの作品を遺して自ら命を絶ったのではないかという推測も可能である。

しかし、それは野呂の最後を伝え聞く人によって否定された。晩

年に彼が執筆した美術エッセイを発行していた、山下画廊社長、山下博之氏から直接話を聞いたところでは、野呂は死の間際、胸を押さえて苦しみながらも「もっと書きたい」というようなことを言ったそうである。ちなみに野呂の死因は心筋梗塞となっている。これが真実であれば、自殺とは考えにくい。

つまり父と妻を失うことから、彼が掴みとった〈家族〉への答えは、創作の帰結点にはならなかったということになる。引用した『猟銃』のあとがきにある、「還ってゆく」は、初心に戻り再起をはかるということを意味しているのではないだろうか。「モクセイ地図」では消えゆくものとして書かれたキンモクセイの香りが、ここでは、まためぐりくるものとして書かれている。

とすれば、野呂の早すぎる死は、再出発を決意した直後に起こった悲劇だったと言うほかない。死の前は歴史小説に力を入れており、また、「戦艦大和ノ最期」で知られる吉田満の評伝を書こうとしていたが³¹、その後、彼がどのような作品を構想していたかは夢想するしか出来なくなってしまった。野呂が見ようとした新しい世界を知ることが、永遠に叶わぬこととなったのである。

《注》

- 1 野呂邦暢「白桃」(『十一月 水晶』一九七三年二月 冬樹社)一五〇頁。
- 2 野呂邦暢「白桃」(前掲同)一五一頁。
- 3 「創世記」(『小型聖書』一九七〇年九月 新日本聖書刊行会・いのちのことば社)より要約。
- 4 「白桃」をはじめとする野呂の作品の場合、「カイン・コンプレックス」での兄と弟の立場と役割は逆転している。
- 5 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(一九九〇年五月 葦書房)二四頁。
- 6 野呂邦暢「海辺の広い庭」(『海辺の広い庭』一九七三年三月 文藝春秋)五七頁。
- 7 野呂邦暢「海辺の広い庭」(前掲同)五八頁。
- 8 野呂邦暢「海辺の広い庭」(前掲同)五八頁。
- 9 野呂邦暢「海辺の広い庭」(前掲同)五九頁。
- 10 野呂邦暢「海辺の広い庭」(前掲同)六一頁。
- 11 野呂邦暢「海辺の広い庭」(前掲同)五二、五三頁。
- 12 野呂邦暢「海辺の広い庭」(前掲同)六八頁。
- 13 野呂邦暢「海辺の広い庭」(前掲同)七八頁。
- 14 野呂邦暢「五色の髭」(『猟銃』一九七八年二月 集英社)一二、一三頁。
- 15 野呂邦暢「五色の髭」(前掲同)二二頁。
- 16 野呂邦暢「高く跳べ、パック」(『一滴の夏』一九七六年四月 文藝春秋)八二頁。
- 17 野呂邦暢「伏す男」(『二人の女』一九七七年二月 集英社)四四、四五頁。
- 18 野呂邦暢「伏す男」(前掲同)六七、六八頁。
- 19 野呂邦暢「伏す男」(前掲同)七〇頁。
- 20 野呂邦暢「昔はひとりで……」(『王国そして地図』一九七七年七月 集英社)一〇八頁。
- 21 野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修往復書簡集』(前掲同)二〇九頁。
- 22 野呂邦暢「八月」(『一滴の夏』前掲同)五七、五八頁。
- 23 野呂邦暢「高く跳べ、パック」(前掲同)九〇、九一頁。
- 24 野呂邦暢「猟銃」(『猟銃』前掲同)二一六頁。
- 25 野呂邦暢「部屋」(『猟銃』前掲同)一八二、一八三頁。
- 26 野呂邦暢「靴」(『猟銃』前掲同)一九二頁。
- 27 野呂邦暢「靴」(前掲同)一九六頁。
- 28 野呂邦暢「靴」(前掲同)一九九頁。
- 29 野呂邦暢「靴」(前掲同)二〇九頁。
- 30 野呂邦暢「あとがき」(『猟銃』前掲同)二三八、二三九頁。

頁。

中野章子『彷徨と回帰―野呂邦暢の文学世界』（一九九五年
五月 西日本新聞社）一三七頁。

太平洋戦争末期に長崎原爆からはじまった野呂の故郷喪失は、諫早大水害という第二の故郷喪失を重ねながら、彼の文学基盤を形成するものとなっていった。そして受験に失敗し自衛隊に入隊するなど、青年期にあった〈自己変革〉願望の消失、さらには父の死、妻との離婚など、彼の文学には天災や兵士になりきれなかった失望、家族との離別といった喪失感がつきまとう。これらのことは野呂文学を読み解くうえで最も重要であると考えられる。

それは「諫早菖蒲日記」や「落城記」といった歴史小説でも同様である。前者では幕末にあった佐賀鍋島藩の圧政とイギリス戦艦の襲来が、後者では織豊時代末期に攻め入ってくる竜造寺軍との戦が書かれた。どちらも〈戦争〉や時代の流れによる、それまでの生活の喪失が描かれている点では同じである。主人公となる武家の娘たちは、幼少期に原爆を目にした野呂のように、社会の転変の中にながらも、問題となる事態に対して発言力を持たず、直接戦力にもなれない、無力な存在である。少女の目線で描いたことが歴史小説として瑕になるという意見もあったが¹⁾、これらの作品が彼の喪失を色濃く受け継いでいるのは確かである。また、両作品とも諫早を舞台としており、本明川やその堤防、城山の大楠などの風景描写

に、他の作品と同様の要素が象徴的に使用されていることも留意すべき点であった。

そして、野呂の文学の原点をどこに求めるかについては、少年期における原爆体験と戦後の赤貧時代を外すことはできない。また、一人前の仕事ができない自分を変えようと入隊した、自衛隊での体験もまた、彼の文学を語るうえで欠かせない要素である。長崎という故郷の喪失、家族への疎外感、社会に対する無力感、これらは彼の作品に通底するものであり、野呂文学のモチーフとして大いに機能し、デビューから晩年まで続いていく。

本論文では要素ごとに章を立て、適宜作品に触れたが、特に「草のつるぎ」や「鳥たちの河口」など、そこには重複するものも多かった。それには序章で引用した畑山博の指摘どおり、「多作ぶりがある。野呂の小説はひとつの作品に故郷、戦争、家族といった様々なテーマが顔を出すため、作品ごとではなくその要素ごとに検証する必要があった。またそれ故にしばしば、彼の作品は焦点が定まらない感があることがこれまでの批評でも指摘されてきた³⁾。しかし、裏を返せば、それは野呂の作品が一作のみで結論づけられるものではないことを証明している。彼の文学を明らかにするためには、モチーフごとにその根幹と変遷をたどり、それらの繋がりを確

認することが重要だった。本論文ではそれらの関わりを可能な限り丹念に追った。

また、柘植光彦は内向の世代の主要な作家として「小川国夫、辻邦生、黒井千次、後藤明生、坂上弘、古井由吉、加賀乙彦、日野啓三、阿部昭、柏原兵三、田久保英夫、宮原昭夫、高井有一、三木卓、岡松和夫、古山高麗雄、野呂邦暢」の十七人の名前を挙げ、さらに「清岡卓行、李恢成、金鶴泳」などを含める場合もあった⁴。

しかし、彼らは同時代の作家とは言えるかもしれないが、同世代の作家として括れるだろうかという疑問がある。内向の世代の名付け親である小田切秀雄は、「古井由吉、後藤明生、黒井千次、阿部昭、柏原兵三、小川国夫」らの名を挙げた。古屋健三は『「内向の世代」論』の中で「阿部昭、坂上弘、古井由吉、後藤明生、黒井千次、高井有一、大庭みな子、富岡多恵子、上田三四二、小川国夫」について論じた⁵。いずれにも野呂の名前はない。そもそも〈内向の世代〉は、政治的、社会的な事柄から離れ、自らの内面性を主題に作品を書く作家たちという認識がされてきたが、この区分に野呂が当てはまるか否かも判断が難しい。

野呂は「草のつるぎ」で自衛隊を描いたほか、「鳥たちの河口」では公害問題に端を発する自然環境の変化を扱うなど、作品の設定

段階では政治性、社会性が希薄だとは言いつれない。さらに自衛隊作品に学生運動をからめて描こうとしていた形跡があることも本論文中で述べた。(三章一節、三)

反面、それらの要素は作品を構成する一要素にとどまり、政治や、社会の問題が中心に据えられてはいない。内向の世代という区分の曖昧さからも、本論文では、野呂を内向の世代として扱うこと、そして彼等を積極的に比較対象とすることはしなかった。

野呂の作品には戦後や家族といった内向の世代と共通するテーマを持つものがあるが、一方で〈自衛隊〉という特殊な舞台を扱い、映画や絵画の技法や、物理学の理論を取り入れた〈新しい文学〉の模索も行っていた。また故郷である諫早の河口などの風景は首都圏にはないものであり、作風という点からも、野呂は彼らと同質の作家として語れるものではない。だが、内向の世代に重なる一時代に野呂のような作家がいたことは、非常に興味深いことであるとともに、日本文学史と当時の時代性を考える上でも、意味深いことだと言える。

《注》

1 饗庭孝男・高井有一・野間宏「読書鼎談」(『文藝』一九七

七年九月 河出書房)二一五頁。

2 序章《先行研究》参照。

3 第二章二節、六を参照。

4 柘植光彦「内向の世代」作家作品ガイド―純文学の輝き―

(『国文学・解釈と鑑賞』二〇〇六年六月 至文堂)二〇
頁。

5 古屋健三『「内向の世代」論』(一九九八年七月 慶應義塾
大学出版会)

《主要参考文献一覧》

《書籍・野呂邦暢》

※書籍は出版年順、作品は収録順に初出を記載（重複する作品は初収録の場合のみ記載）

・野呂邦暢『十一月・水晶』一九七三年二月 冬樹社

「十一月」『文學界』一九六八年一月 文藝春秋

「水晶」『文學界』一九七二年三月 文藝春秋

「日常」『文學界』一九七一年一月 文藝春秋

「朝の光は……」『文學界』一九七〇年二月 文藝春秋

「白桃」『三田文学』一九六七年二月 三田文学会

「日が沈むのを」『文學界』一九七二年九月 文藝春秋

「壁の絵」『文學界』一九六六年八月 文藝春秋

・野呂邦暢『海辺の広い庭』一九七三年三月 文藝春秋

「海辺の広い庭」『文學界』一九七二年一月 文藝春秋

「不意の客」『別冊文藝春秋』一九七三年三月 文藝春秋

「歩哨」『文學界』一九六七年九月 文藝春秋

「狙撃手」『文學界』一九六六年一月 文藝春秋

「或る男の故郷」『文學界』一九六五年一月 文藝春秋

・野呂邦暢『鳥たちの河口』一九七三年九月 文藝春秋

「鳥たちの河口」『文學界』一九七三年三月 文藝春秋

「四時間」『文藝』一九七三年三月 河出書房

「世界の終り」『文學界』一九七二年六月 文藝春秋

「ロバート」『月刊ペン』一九六九年五月 月刊ペン社

「棕櫚の葉を風にそよがせよ」『文學界』一九六八年六月 文藝春秋

・野呂邦暢『草のつるぎ』一九七四年四月 文藝春秋

「草のつるぎ」『文學界』一九七三年一月 文藝春秋

「砦の冬」『文學界』一九七四年三月 文藝春秋

・野呂邦暢『一滴の夏』一九七六年四月 文藝春秋

「恋人」 『風景』一九七四年三月

「隣人」 『オール讀物』一九七五年一月 文藝春秋

「八月」 『文學界』一九七二年一〇月 文藝春秋

「高く跳べ、パック」 『文學界』一九七五年八月 文藝春秋

「鳩の首」 『別冊文藝春秋』一九七五年八月 文藝春秋

「冬の皇帝」 『文學界』一九七五年四月 文藝春秋

「一滴の夏」 『文學界』一九七五年一二月 文藝春秋

・野呂邦暢 『諫早菖蒲日記』一九七七年四月 文藝春秋

「諫早菖蒲日記」 『文學界』一九七六年一〇月 文藝春秋

「諫早船唄日記」 『文學界』一九七六年一月 文藝春秋

「諫早水車日記」 『文學界』一九七六年一二月 文藝春秋

※のちに「諫早菖蒲日記」一章から三章と改題

・野呂邦暢 『王国そして地図』一九七七年七月 集英社

「河口への道」 『文化評論』一九七六年七月

「モクセイ地図」 『讀賣新聞』一九七五年一月一八日

「王国」 『朝日新聞』一九七三年一月一二日

「川沿いの町で」 『西日本新聞』一九七五年一月五日

「水と犬と」 『文藝』一九七五年一月

「魚屋さんの声」 『西日本新聞』一九七五年一月四日

「風と自転車」 『讀賣新聞』一九七五年一月三日

「蟹たちの庭」 『朝日新聞』一九七四年二月二日

「夏の子供たち」 『長崎新聞』一九七三年八月八日

「燃えつくしたあとに」 『長崎新聞』一九七五年八月七日

「ある夏の日」 『朝日新聞』一九七四年八月七日

「歳月」 『西日本新聞』一九七六年六月一七日

「名前」 『西日本新聞』一九七六年六月一八日

「マザー・グースと推理小説」 『西日本新聞』一九七六年六月一九日

「歩廊の眺め」 『西日本新聞』一九七六年六月二二日

「露字新聞ヴォーリヤ」 『文學界』一九七二年一二月

- 「グラナダの水」『中央公論』一九七六年一〇月
「その書店で」『月刊通販』一九七六年六月
「頭の皿」『季刊藝術』一九七六年六月
「闇のなかの短い旅」『毎日新聞』一九七五年三月二九日
「引越し」『いさり火』一九七五年一月
「土と感応」『西日本新聞』一九七四年一月二〇日
「筑紫よ、かく呼ばへば」『東京新聞』一九七四年二月四日
「列車が出るまで」『銀座百点』一九七六年一月
「数学」『西日本新聞』一九七六年六月二三日
「切り抜き」『西日本新聞』一九七六年六月二五日
「コレクション」『西日本新聞』一九七六年二月二六日
「七人の侍」『西日本新聞』一九七六年六月二八日
「Rの回復」『PHP』一九七五年一月
「靴屋の親子」『PHP』一九七六年六月
「昔はひとりど……」『PHP』一九七六年六月
「手術台の私」『潮』一九七三年一月
「単独者の悲哀」『面白半分』一九七六年一月
「解積がはじまる」『早稲田文学』一九七六年六月
「グロテスク」『文學界』一九七六年三月
「猟銃」『別冊文藝春秋』一九七五年三月
「菜の花忌」『西日本新聞』一九七五年四月三日
「幸福の暈」『九州人』一九七〇年九月
「田舎の町から」『九州人』一九七三年一〇月
「水」『毎日新聞』一九七五年八月一日
「退化」『毎日新聞』一九七五年八月二二日
「廃墟」『毎日新聞』一九七五年九月一二日
「ある漁村で」『毎日新聞』一九七五年七月一八日
「顔」『毎日新聞』一九七五年七月四日
「ためらい」『毎日新聞』一九七五年九月一九日

- 「壇の中の手紙」『郵政』一九七四年六月
「フィクションによるフィクションの批評」
『日本読書新聞』一九七四年六月一〇日
「冒険小説の読みすぎ」『週刊読書人』一九七四年四月一五日
「クロッキーパーク」『早稲田文学』一九七四年七月
「作家の眼」『西南文学』一九七五年二月
「失われた富」『朝日ジャーナル』一九七六年二月六日
「夕暮の緑の光」『文學界』一九六七年三月
「戦記について」『月刊エコノミスト』一九七五年一二月
「小説の題」『毎日新聞』一九七四年一月一八日
「日記という鏡」『長崎新聞』一九七四年一月三日
「草のつるぎ」『長崎新聞』一九七四年一月一八日
「海辺の広い庭」『長崎新聞』一九七三年一月一九日
「鳥たちの河口」『長崎新聞』一九七三年七月一八日
「諫早菖蒲日記」『長崎新聞』一九七六年九月二八日
「初めての歴史小説」『読売新聞』一九七六年九月二七日
「祖父の言葉をたずねて」『読売新聞』一九七六年十一月二日
「葦のしげみの彼方に」『九州人』一九六九年八月
「最後の光芒」(三社連合扱)一九七五年八月
「手紙」『毎日新聞』一九七三年八月一五日
「列車の客」『河』一九七三年三月
「めぐりくる夏」『朝日新聞』一九七五年八月二〇日
「一枚の写真から」『読売新聞』一九七三年七月一四日
「空から降ってきた手紙」『毎日新聞』一九七五年六月一五日
「死の影」『読売新聞』一九七四年一月二六日
「泥まみれの青年たち」『防衛ホーム』一九七四年三月一五日
「G三五一六四三」『いんなあとろっぷ』一九七四年八月
「新幹線の窓から」『朝雲』一九七四年五月九日
「日本の女性」『朝雲』一九七五年二月一三日

- 「家具について」『朝雲』一九七四年一月五日
- 「有明海」『朝雲』一九七四年一月七日
- 「遙かなる戦場」『朝雲』一九七四年六月一三日
- 「鳥・干潟・河口」『サンケイ新聞』一九七三年一月五日
- 「春 有明の潟で」『朝日新聞』一九七三年四月
- 「河口をめぐる旅」『長崎新聞』一九七五年一月六日
- 「天草北海岸」『日旅』一九七六年九月
- 「わが有明海」『毎日新聞』一九七六年六月五日
- 「失われた兵士たち―戦争文学試論―」一九七七年八月 芙蓉書房
- 「修親」一九七五年四月―一九七七年三月
- 「ふたりの女」一九七七年一月 集英社
- 「伏す男」『群像』一九七七年三月 講談社
- 「回廊の夜」『すばる』一九七五年六月 集英社
- 「とらわれの冬」『すばる』一九七五年九月 集英社
- ・野呂邦暢『夜の船』一九七八年九月 沖積舎
- ・野呂邦暢『猟銃』一九七八年一月 集英社
- 「五色の髭」『季刊藝術』一九七四年七月
- 「歯」『群像』一九七六年一月 講談社
- 「もうひとつの絵」『月刊プレイボーイ』一九七六年五月
- 「蟹」『群像』一九七五年八月 講談社
- 「朝の声」『季刊藝術』一九七七年七月
- 「部屋」『海』一九七八年七月 中央公論社
- 「靴」『文藝』一九七八年七月 河出書房
- 「猟銃」『新潮』一九七八年六月 新潮社
- ・野呂邦暢『愛についてのデッサン 佐古啓介の旅』一九七九年七月 角川書店
- ・野呂邦暢『地峡の町にて』一九七九年七月 沖積舎
- ・野呂邦暢『古い革張椅子』一九七九年九月 集英社

- 「坐り心地」 『西日本新聞』 一九七六年四月二五日
 「棺桶の釘」 『西日本新聞』 一九七六年四月二七日
 「講演」 『西日本新聞』 一九七六年四月二九日
 「夢見る目」 『西日本新聞』 一九七六年五月二日
 「私の好きな本」 『西日本新聞』 一九七六年五月五日
 「悪筆コンプレックス」 『西日本新聞』 一九七六年五月一二日
 「カーテン」 『西日本新聞』 一九七六年五月一日
 「怠惰な狩人」 『歴史と人物』 一九七八年七月
 「ほどほどに」 『西日本新聞社』 一九七六年五月四日
 「友達」 『西日本新聞』 一九七六年五月一九日
 「手がかかり」 『西日本新聞』 一九七六年五月一六日
 「カレーライス」 『西日本新聞』 一九七六年五月二〇日
 「書きだし」 『西日本新聞』 一九七六年五月二三日
 「海を見に……」 『西日本新聞』 一九七六年五月二四日
 「まぼろしの伊佐早城」 『西日本新聞』 一九七六年五月二六日
 「ライター談義」 『西日本新聞』 一九七六年五月二八日
 「諫早市立図書館」 『西日本新聞』 一九七六年五月三〇日
 「少女」 『西日本新聞』 一九七六年五月三一日
 「南島行き」 『旅』 一九七八年六月
 「のちのカミュのすべてをおさめる」 『波』 一九七四年一〇月
 「無意識の幻想」 『総合教育技術』 一九七八年六月
 「漁船の絵」 『青春と読書』 一九七五年一二月
 「題名のつけかた」 『青春と読書』 一九七七年八月
 「南島譚」 『ユリイカ』 一九七七年九月
 「イワテケン」 『ユリイカ』 一九七七年九月
 「ふたりの女」 をめぐって 『青春と読書』 一九七七年一二月
 「死者たちの沈黙」 『早稲田文学』 一九七八年七月
 「村の鍛冶屋」 『西日本新聞』 一九七六年六月一日
 「赤鉛筆を……」 『西日本新聞』 一九七六年六月二日

- 「効能書き」『西日本新聞』一九七六年六月三日
「コーヒー談義」『西日本新聞』一九七六年六月四日
「絵を見る場所」『西日本新聞』一九七六年六月五日
「水車小屋」『西日本新聞』一九七六年六月六日
「木箱の中には」『西日本新聞』一九七六年六月八日
「鉄砲指南」『西日本新聞』一九七六年六月九日
「乞食」『西日本新聞』一九七六年六月一〇日
「夕方の匂い」『西日本新聞』一九七六年六月十一日
「夜行列車」『PHP』一九七八年六月
「鎧について」『読売新聞』一九七七年一月一日
「焼物」『文藝』一九七七年一〇月
「R館」『野生時代』一九七五年一月
「それでは……」『現代詩手帖』一九七八年六月
「木の鉢」『すばる』一九七八年二月
「私の長崎」『日本の古地図』一九七七年七月二五日
「鬼火」『西日本新聞』一九七八年一月一日
「水のある町が私は好きだ」『日本農業新聞』一九七八年九月一〇日
「白磁の里をゆく」『日旅』一九七七年一〇月
「牧歌的な海は死んだ……」『朝日ジャーナル』一九七八年七月四日
「銀飯」『西日本新聞』一九七六年六月一六日
「夏の歌」『西日本新聞』一九七六年六月一三日
「郷愁」『西日本新聞』一九七六年六月一六日
「廃墟願望」『西日本新聞』一九七六年六月一七日
「映画と体力」『西日本新聞』一九七六年六月二二日
「コレクシヨン」『西日本新聞』一九七六年六月二七日
「他人の書齋」『西日本新聞』一九七六年五月二一日
「古書店主」『西日本新聞』一九七六年五月二二日
「S書房主人」『西日本新聞』一九七六年五月一三日
「後ろ姿」『オール読物』一九七七年一二月

- 「宮大工」『室内』一九七六年一月
- 「Kの話その他」『早稲田文学』一九七七年五月
- 「彼」『わたしは女』一九七七年一〇月
- 「空しい宿題」『現代の思想』一九七八年一〇月
- ・野呂邦暢『落城記』一九八〇年七月 文藝春秋
- 「落城記」『文學界』一九七九年一〇月 文藝春秋
- ・野呂邦暢『丘の火』一九八〇年九月 文藝春秋
- 「丘の火」『文學界』一九七八年二月〜一九八〇年四月（一九七九年一〇月休載） 文藝春秋
- ・野呂邦暢『小さな町にて』一九八二年五月 文藝春秋
- 「小さな町にて」『週刊読書人』一九七八年五月二十九日〜一九七九年一〇月一日
- 「伊東静雄の諫早」『文藝展望』一九七八年一月
- 「伊東静雄の周辺」『文藝展望』一九七八年四月
- 「伊東静雄の故郷」『文藝展望』一九七八年八月
- 「詩人の故郷」『文學界』一九七三年五月 文藝春秋
- ・野呂邦暢・長谷川修『野呂邦暢・長谷川修 往復書簡集』一九九〇年五月 葦書房
- ・野呂邦暢『野呂邦暢作品集』一九九五年五月 文藝春秋
- 「花火」『文學界』一九七七年一月 文藝春秋
- ・野呂邦暢『夕暮れの緑の光―野呂邦暢随筆選―』二〇一〇年五月 みすず書房
- 「日記」『西日本新聞』一九七六年五月一七〜一九日
- 「貸借」『新刊ニュース』一九七九年一〇月
- 「ネコ」『諫早通信第7号』二〇〇六年二月（生前未発表）
- ・野呂邦暢『白桃―野呂邦暢短篇選―』二〇一〇年五月 みすず書房
- 「藁と火」『すばる』一九七七年六月 集英社
- ・野呂邦暢『野呂邦暢小説集成1』二〇一三年六月 文遊社
- 「竹の宇宙船」『季刊藝術』一九七四年一月
- 「ハンター」『青春と読書』一九七四年三月
- ・野呂邦暢『野呂邦暢小説集成2』二〇一三年九月 文遊社

- 「赤い舟・黒い舟」『野生時代』一九七四年一〇月
- 「柳の冠」『群像』一九七四年四月
- 野呂邦暢『野呂邦暢小説集成3』二〇一四年五月 文遊社
- 「水辺の町 仔鼠」『あすあすあす』一九七六年一月
- 「水辺の町 蟬」『あすあすあす』一九七六年二月
- 「水辺の町 落石」『あすあすあす』一九七七年一月
- 「水辺の町 蛇」『あすあすあす』一九七七年二月
- 「水辺の町 再会」『あすあすあす』一九七七年三月
- 野呂邦暢『兵士の報酬 随筆コレクション1』二〇一四年五月 みすず書房
- 「ルポ・兵士の報酬―第八教育隊」
- 『日本読書新聞』一九六二年一〇月八日
- 「K書房主人」『九州人』一九六八年二月
- 「ボブ・ディラン! (第一集) ―一枚のレコード」
- 『朝日新聞』一九六八年三月二四日
- 「長崎はついでまわる―尾崎正義さんの個展によせて」
- 『長崎新聞』一九七三年二月一九日
- 「あなたにとつての戦後とは何か?―アンケートに答える」
- 『長崎新聞』一九七三年八月一三日
- 「サイズの問題」『面白半分』一九七三年一〇月
- 「近況」『毎日新聞』一九七三年一月四日
- 「草のつるぎ」をめぐって」『長崎新聞』一九七四年一月一八日
- 「小野田さんの帰還に思う」『東京新聞』一九七四年三月一二日
- 「二人の班長」『朝雲』一九七四年四月一日
- 「草のつるぎ」をめぐって」『新刊ニュース』一九七四年四月
- 「野良猫のための鎮魂歌」『オール讀物』一九七四年五月
- 「歯形」『文學界』一九七四年六月
- 「石牟礼道子さんへ(上)―対論いま何を書くべきか」
- 『読売新聞』一九七四年六月一日
- 「石牟礼道子さんへ(下)―対論いま何を書くべきか」

- 『読売新聞』一九七四年六月八日
- 「日本人の顔」『朝雲』一九七四年七月四日
- 「誰のために」『朝雲』一九七四年八月八日
- 「水団の味」『朝雲』一九七四年八月一二日
- 「階級」『朝雲』一九七四年九月二六日
- 「N先生のこと」『諫早文化』一九七四年一二月
- 「わが三年間」『長崎県立諫早高校新聞』一九七四年一二月
- 「雲よ……」『風景』一九七五年一月
- 「素顔と仮面」『早稲田文学』一九七五年一月
- 「ある写真集」『朝雲』一九七五年一月二日
- 「ふるさとの冬の夕陽」『西日本新聞』一九七五年一月七日
- 「岡まさはる『道ひとすじに』序文」一九七五年二月
- 「プレイボーイ」『朝雲』一九七五年二月二七日
- 「ニヒリズムの芸術」『天籟通信』一九七五年三月
- 「有明海はいま」『諫早の自然を守る会会誌』一九七五年三月
- 「いずこも同じ」『京都新聞』一九七五年三月三日
- 「長編にとりかかる」『読売新聞』一九七五年三月八日
- 「虹」『炮氓』一九七五年七月
- 「私の諫早湾」『諫早の自然を守る会会誌』一九七五年八月
- 「本明川のほとりで」
- 『諫早青年会議所ニュース「躍進」』一九七五年八月三日
- 「声」『毎日新聞』一九七五年八月八日
- 「対談 原爆と表現 野呂邦暢・山田かん」
- 『毎日新聞』一九七五年八月九日
- 「死者たちの沈黙」『毎日新聞』一九七五年八月一五日
- 「支配人」『毎日新聞』一九七五年八月二九日
- 「そのときが来る」『毎日新聞』一九七五年九月五日
- 「切り抜き」『赤旗』一九七五年九月六日
- 「デルス・ウザーラ」『長崎新聞』一九七五年九月一八日

- 「歌謡曲」『毎日新聞』一九七五年九月二六日
「昭和五十年初冬」『九州人』一九七六年一月
「林京子さんへ―冬の光が石畳道に」『長崎新聞』一九七六年一月一日
「途中下車」『読売新聞』一九七六年一月七日
「白いノート」『長崎新聞』一九七六年二月一三日
「倉屋敷川」『諫早の自然を守る会会誌』一九七六年三月
「須臾の少女」『朝日新聞』一九七六年四月三日
「古本屋」『叢』一九七六年四月
「一滴の夏」について『長崎新聞』一九七六年五月三日
「天草からの電話」『諫早の自然を守る会会誌』一九七六年一月
「古い革張椅子」
「邪馬台国」『西日本新聞』一九七六年四月二七日
「酒と神様」『西日本新聞』一九七六年四月三〇日
「二日前の新聞」『西日本新聞』一九七六年五月六日
「たった一回のマラソン」『西日本新聞』一九七六年五月八日
「伊佐早氏のゆくへ」『文學界』一九七七年一月
「雑誌好き」『いさり火』一九七七年一月
「豊前海の松下竜一さんへ―漁師らはどこに帰る」
『朝日新聞』一九七七年三月五日
「失われた日本語の魅力」『赤旗』一九七七年三月六日
「岩波版『芥川龍之介全集』」『ゆりいか』一九七七年三月
「窓の眺め」『積水ハウス・暮らしの仲間』一九七七年三月
「干潟のほとり」『西日本新聞』一九七七年四月一七日
「日本人の顔」『月刊ずいひつ』一九七七年四月
「父の二つの顔」『ホンダ Safety & ♪』一九七七年四月
「木下和郎『詩集 草の雷』推薦文」一九七七年五月
「私の遺書」『面白半分』一九七七年五月
「夕暮れの有明海」『九州公論』一九七七年六月
「とびはねて潟をゆく」『マニア』一九七七年八月

・野呂邦暢

- 「一九七七年夏」『炮氓』一九七七年八月
「靴の話」『月刊ずいひつ』一九七七年八月
「混血」『新潮』一九七七年九月
「諫早菖蒲日記」について『総合教育技術』一九七七年九月
「異邦人」を読むまで『わが青春わが文学』一九七七年九月
「海の光、川の光―長崎を描いた画家たち展」によせて
『長崎新聞』一九七七年一〇月一三日
「歴史小説と年齢」『毎日新聞』一九七七年一月五日
「初めて本を贈られた頃」『別冊ポエム』一九七七年一月
「「真実」語る無名の戦記」『日本経済新聞』一九七七年一月二五日
「三十六年目の十二月八日―老兵たちが語りのこしたくないこと」
『読売新聞』一九七七年二月七日
「海辺のゆううつ」『赤旗』一九七七年一月一〇日
「小さな町にて 随筆コレクション2」二〇一四年六月 みすず書房
「古川薫さんへ 新春賀状」『毎日新聞』一九七八年一月七日
「植村達男『本のある風景』に寄せて」一九七八年一月
「日記から」
「我が町」『朝日新聞』一九七八年一月三〇日
「丘」『朝日新聞』一九七八年一月三一日
「戦記図書館」『朝日新聞』一九七八年二月一日
「さび論」『朝日新聞』一九七八年二月二日
「一年桃組」『朝日新聞』一九七八年二月三日
「年齢」『朝日新聞』一九七八年二月四日
「車内風景」『朝日新聞』一九七八年二月六日
「イチジク」『朝日新聞』一九七八年二月七日
「地方史」『朝日新聞』一九七八年二月八日
「芝居」『朝日新聞』一九七八年二月九日
「予感」『朝日新聞』一九七八年二月一〇日
「宝島」から『言語生活』一九七八年二月

「双点」

- 「荷台の氷」 『読売新聞』 一九七八年三月二日
- 「古時計」 『読売新聞』 一九七八年三月四日
- 「実車空車」 『読売新聞』 一九七八年三月六日
- 「宣誓」 『読売新聞』 一九七八年三月八日
- 「土地の心」 『読売新聞』 一九七八年三月一〇日
- 「青空」 『読売新聞』 一九七八年三月一四日
- 「不意うち」 『読売新聞』 一九七八年三月一六日
- 「父帰る」 『読売新聞』 一九七八年三月一八日
- 「大佐の涙」 『読売新聞』 一九七八年三月二〇日
- 「喝采」 『読売新聞』 一九七八年三月二三日
- 「つかの間」 『読売新聞』 一九七八年三月二五日
- 「水のほとり」 『読売新聞』 一九七八年三月二八日
- 「わらべうた再説」 『読売新聞』 一九七八年三月三〇日
- 「母の声」 『福岡県婦人新聞』 一九七八年三月二五日
- 「テレビの前で」 『メイ・キッス』 一九七八年四月
- 「本を読む場所」 『月刊ずいひつ』 一九七八年五月
- 「幻の伊佐早城」 『積水ハウス・暮らしの仲間』 一九七八年五月
- 「読書人の資格」 『民主文学』 一九七八年六月
- 「哀れな海賊」 『世界文学1 ジョイス 月報』 一九七八年六月
- 「風鈴」 『長崎新聞』 一九七八年八月二日
- 「戦いの遺産」 『朝日新聞』 一九七八年八月一六日
- 「諫早湾の野鳥」 『諫早の自然』 一九七八年九月
- 「おくんち」 『西部ガス・パイプライン』 一九七八年九月
- 「パクよ、お前も……」 『野生時代』 一九七八年九月
- 「一日」 『月刊ずいひつ』 一九七八年十一月
- 「花のある古本屋」 『関口良雄さんを憶う』 一九七八年十一月
- 「ある古道具屋のつぶやき」 『青春と読書』 一九七八年十二月
- 「ニンニクとモーツァルト」 『ユリイカ』 一九七八年十二月

- 「海峡」『長崎新聞』一九七九年一月一八日
「肝腎の質問」『新刊ニュース』一九七九年一月
「木にしるした文字」『小説ジュニア』一九七九年二月
「日記について」『新刊ニュース』一九七九年二月
「藁人形と釘」『50 冊の本』一九七九年三月
「白村江」『月刊ずいひつ』一九七九年三月
「南京豆なんか要らない」『小説現代』一九七九年三月
「アリバイ」『小説春秋』一九七九年三月
「瓦の色」『自然保護』一九七九年三月
「家の心」『新刊ニュース』一九七九年三月
「山本哲也詩集『冬の光』推薦文」一九七九年四月
「パジャマ談義」『新刊ニュース』一九七九年四月
「さよならマーロー君こんにちはモース警部」
『SFアドベンチャー』一九七九年五月
「文房具」『Voice』一九七九年五月
「長谷川修さんを悼む」『毎日新聞』一九七九年五月四日
「芝居気」『新刊ニュース』一九七九年五月
「倭国紀行」
「丘の歳月」『読売新聞』一九七九年五月七日
「ひょうたん塚にて」『読売新聞』一九七九年五月八日
「論じつくされたか」『読売新聞』一九七九年五月十四日
「しろうとの心がけ」『読売新聞』一九七九年五月十五日
「暮夜ひそかに」『読売新聞』一九七九年五月二一日
「土地の精霊」『読売新聞』一九七九年五月二二日
「其の余の旁国は遠絶にして……」『読売新聞』一九七九年五月二八日
「邪馬台国九州説」『読売新聞』一九七九年五月二九日
「鏡よ、鏡」『読売新聞』一九七九年六月四日
「消えゆく地名」『読売新聞』一九七九年六月五日
「甲と乙のト」『読売新聞』一九七九年六月一日

- 「知的遊戯か」『読売新聞』一九七九年六月二二日
- 「邪馬台国論争は終わったか」『毎日新聞』一九七九年六月一五日
- 「切抜き」『新刊ニュース』一九七九年七月
- 「原城趾にて―愚行と宿命」『カイエ』一九七九年七月
- 「相客」『月刊ずいひつ』一九七九年八月
- 「To A Happy Few」『ぬぬ』一九七九年八月
- 「往来」『長崎新聞』一九七九年八月二七日
- 「丸山豊先生のこと 愛についてのデッサン」
- 「長崎新聞』一九七九年八月二八日
- 「タバコの効用について」『新刊ニュース』一九七九年八月
- 「死んだ少女に」『PHP』一九七九年九月
- 「名刺」『新刊ニュース』一九七九年九月
- 「子供の顔・昔と今」『望星』一九七九年一〇月
- 「赤塚不二夫さんの問いに答える―文学はマンガを超えているか」
- 「すばる」一九七九年一〇月
- 「A中尉のこと」『丸』一九七九年十一月
- 「趣味」『新刊ニュース』一九七九年十一月
- 「火事」『新刊ニュース』一九七九年十二月
- 「古賀人形」『芸術新潮』一九七九年十二月
- 「昨日の空・明日の空」『読売新聞』一九八〇年一月一四日
- 「古本の話その他」『私の本の読み方・探し方』一九八〇年二月
- 「再会」『ミセス』一九八〇年二月
- 「年賀状」『メイ・キッス』一九八〇年三月
- 「微妙な記憶の個人差」『週刊読書人』一九八〇年三月二四日
- 「立花重雄展に寄せて」『山下画廊』一九八〇年四月
- 「潮の味、磯の味」『四季の味』一九八〇年四月
- 「かたや⁴⁴ マグナム、かたや長射程の狙撃銃」
- 「季刊映画宝庫』一九八〇年四月
- 「生きものの記録」『アサヒグラフ』一九八〇年五月

- 「幻の」宮崎さん」『芸術新潮』一九八〇年五月
 「私のシエヘラザードたち」『読書と私』一九八〇年五月
 「町の秘密」『全国信用金庫協会誌・楽しいわが家』一九八〇年五月
 「黄薔薇」『PHP』一九八〇年五月
 「B・シーグレン 十四年目の鳥人」『Number』一九八〇年五月
 「岡村昭彦「南ヴェトナム戦争従軍記」」
 『日本読書新聞』一九六五年三月一五日
 「高井有一「朝の水」」『日本読書新聞』一九七三年七月二三日
 「丸山健二「雨のドラゴン」」『流動』一九七三年九月
 「小川国夫「或る聖書」」『日本読書新聞』一九七三年一月二二日
 「丸山健二「アフリカの光」」『日本読書新聞』一九七四年四月二二日
 「長谷川修「遙かなる旅へ」」『日本読書新聞』一九七四年八月五日
 「丸山健二「赤い眼」」『文學界』一九七四年九月
 「山田智彦「光は東方より」」『潮』一九七四年一月二月
 「岡松和夫「小蟹のいる村」」『文藝』一九七四年一月二月
 「山田かん「アスファルトに仔猫の耳」」
 『長崎新聞』一九七五年二月五日
 「古田武彦「盗まれた神話」」『西日本新聞』一九七五年三月三一日
 「中上健次「鳩どもの家」」『西日本新聞』一九七五年四月二二日
 「林京子「祭りの場」」『長崎新聞』一九七五年五月一六日
 「安達征一郎「島を愛した男」」『週刊読書人』一九七五年八月四日
 「三神真彦「幻影の時代」」『文藝展望』一九七五年九月
 「丸山健二「火山の歌」」『週刊文春』一九七六年五月六日
 「北村太郎「眠りの祈り」」『ユリイカ』一九七六年一〇月
 「三浦哲郎「拳銃と十五の短篇」」
 『日本読書新聞』一九七六年一〇月一一日
 「秦恒平「迷走」」『朝日ジャーナル』一九七六年一月二六日
 「ケネス・マクセイ「ドイツ装甲師団とグデーリアン」」
 『週刊文春』一九七七年六月二日

- 「和田芳恵「暗い流れ」」「『日本読書新聞』一九七七年六月二〇日
- 「岩城有「映画夢想館」」「『週刊文春』一九七七年六月二三日
- 「丸山健二「シェパードの九月」」「『海』一九七七年七月
- 「丸山健二「イヌワシ讃歌」」「『週刊文春』一九七七年九月八日
- 「三田誠広「僕って何」」「『潮』一九七七年一〇月
- 「岡松和夫「鉢をかづく女」」「『文學界』一九七八年一月
- 「本田靖春「私戦」」「『週刊文春』一九七八年三月二三日
- 「阿部昭全短篇」『日本読書新聞』一九七八年六月五日
- 「マンガ・パーク「ニジエール探検行」」「『新潮』一九七八年一二月
- 「山口瞳「血族」」「『週刊文春』一九七九年二月八日
- 「丸山健二「風の、徒勞の使者」」「『週刊読書人』一九七九年二月一九日
- 「立松和平「火の車」」「『日本読書新聞』一九七九年三月一九日
- 「小林信彦「ビートルズの優しい夜」」「『週刊文春』一九七九年七月五日
- 「五木寛之「日ノ影村の一族」」「『面白半分』一九七九年七月
- 「吉川良「自分の戦場」」「『青春と読書』一九七九年八月
- 「西日本の新刊から―戦争体験記録」『朝日新聞』一九七九年八月二五日
- 「生者の声・死者の声」『週刊読書人』一九七九年九月二四日
- 「大庭みな子「女の男性論」」「『潮』一九七九年一月
- 「古田武彦「ここに古代王朝ありき」」
- 「『週刊文春』一九七九年一月一日
- 「松尾茂男編「砲煙シッターに消ゆ 山砲十八連隊五中隊戦史」」
- 「『長崎新聞』一九七九年一月二二日
- 「本の本を読む愉しみ」『週刊読書人』一九八〇年一月二八日
- 「析窪宏男「日系インドネシア人」」「『週刊文春』一九八〇年一月三〇日
- 「井上咸「敵・戦友・人間」」「『すばる』一九八〇年一月
- 「湯川達典「文学の市民性」」「『すばる』一九八〇年二月
- 「後藤利雄「東歌難歌考」」「『すばる』一九八〇年三月
- 「結城昌治「死者と栄光への挽歌」」「『週刊文春』一九八〇年三月二七日
- 「助野健太郎「島原の乱」」「『すばる』一九八〇年四月

「絵とおしゃべり」

- 「ゴヤとの対話」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年二月
「ある冬の夜」 『山下画廊・画廊会員誌』一九八七年三月
「絵のある部屋」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年四月
「女」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年五月
「旅へのいざない」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年六月
「子供の日々」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年七月
「この深い緑には……」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年八月
「夢の総和」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年九月
「天使のつばさ」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年一〇月
「視力」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年十一月
「夜の対話」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七八年十二月
「受胎告知」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七九年一月
「樹木と草花」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七九年二月
「ドガ」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七九年三月
「ミロの庭で育つもの」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七九年四月
「凝視」 『山下画廊・画廊会員誌』一九七九年五月
「アムール・サン・フラーズ」
『山下画廊・画廊会員誌』一九七九年六月
「知られないエコール・ド・パリ」
『山下画廊・画廊会員誌』一九七九年八月
「ミケランジェロ讃」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九七九年九月
「ビュッフェの世界」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九七九年一〇月
「ドーミエの生涯」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九七九年十一月
「エデンの東」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九七九年十二月
「アイズピリ」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九八〇年一月
「魔笛」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九八〇年二月
「喫茶店「南風」」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九八〇年三月
「立花重雄の世界」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九八〇年四月

「炉辺のぬくもり」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九八〇年五月
「ルドンの闇と光」 『山下画廊・絵とおしゃべり』一九八〇年六月

《資料作品、記事・野呂邦暢》

- ・野呂邦暢 「方言の肉感性を糧として」 『朝日ジャーナル』一九七五年二月
- ・野呂邦暢・林京子 「対談 昭和二〇年八月九日」 『文學界』一九七五年九月 文藝春秋
- ・野呂邦暢・畑山博 「対談時評」 『文學界』一九七五年一月 文藝春秋
- ・野呂邦暢・佐々木基一・小島信夫 「座談会 昭和の文学 梅崎春夫」
『群像』一九七五年一月 講談社
- ・野呂邦暢 「死者たちの沈黙―無名戦記の真実」
『早稲田文学』一九七八年七月 早稲田文学会
- ・野呂邦暢・川村二郎 「対談時評」 『文學界』一九七八年九月 文藝春秋
- ・野呂邦暢 「馬」 『別冊文藝春秋』一九七九年一月 文藝春秋
- ・野呂邦暢 「邪馬台(老) 国論争のすすめ」 『文化評論』一九八〇年二月 新日本出版社
- ・野呂邦暢 「足音」 『すばる』一九八〇年七月 集英社

《書籍・その他の著者》

※著者五十音順

- ・浅田次郎 『歩兵の本領』二〇〇一年四月 講談社 のちに講談社文庫
- 「若鷺の歌」 『小説宝石』一九九七年一月 光文社
- 「小村二等兵の憂鬱」 『小説現代』一九九七年四月 講談社
- 「バトル・ライン」 『小説現代』一九九九年一月 講談社
- 「門前金融」 『小説現代』一九九九年三月 講談社
- 「入営」 『小説現代』一九九九年四月 講談社
- 「シンデレラ・リバイター」 『小説現代』一九九九年七月 講談社

- 「脱柵者」『小説現代』一九九九年一月 講談社
- 「越年歩哨」『小説現代』二〇〇〇年一月 講談社
- 「歩兵の本領」『小説現代』二〇〇〇年一月 講談社
- 井上光晴『虚構のクレイン』一九六〇年一月 未来社
- 井伏鱒二『黒い雨』一九五六年一月 新潮社
- 江藤淳『成熟と喪失』一九六七年 河出書房 のちに講談社文庫 講談社文芸文庫
- 大岡昇平『大岡昇平全集2』一九九四年一月 筑摩書房
- 大岡昇平『大岡昇平全集3』一九九四年一月 筑摩書房
- 小川哲郎『北部ルソン戦・後編』一九七八年五月 現代史出版会
- 御田重宝『ガダルカナル戦太平洋放浪部隊』一九七七年一月 現代史出版会
- 神子島健『戦場へ征く、戦場から還る』二〇一二年八月 新曜社
- 川本三郎『言葉のなかに風景が立ち上がる』二〇〇六年一月 新潮社
- 「干潟のある地峡の町―野呂邦暢『鳥たちの河口』」
- 『芸術新潮』二〇〇四年一月 新潮社
- 佐木隆三『新鋭作家叢書・佐木隆三集』一九七二年六月 河出書房
- 「ジャンケンポン協定」『新日本文学』一九六三年五月 新日本文学会
- 「大将とわたし」『群像』一九六八年四月 講談社
- 「奇蹟の市」『文藝』一九六七年二月 河出書房
- 「すみれ荘の二人」『新潮』一九六八年六月 新潮社
- 「埋火の街で」『文藝』一九六九年一月 河出書房
- 「シャワー・ルーム」『群像』一九七〇年五月 講談社
- 佐木隆三『復讐するは我にあり』
- 一九七五年一月 講談社 のちに弦書房刊（改訂版）
- 杉山隆男『兵士に聞け』一九九五年七月 新潮社 のちに小学館文庫
- 「兵士に聞け」『週刊ポスト』
- 一九九三年五月～一九九四年一月 小学館
- 杉山隆男『兵士を見よ』一九九八年九月 新潮社 のちに小学館文庫
- 「兵士を見よ」『新潮45』一九九六年三月～一九九八年五月 新潮社
- 杉山隆男『兵士を追え』二〇〇五年八月 小学館

- ・杉山隆男『兵士に告ぐ』『SAPIO』二〇〇三年六月～二〇〇五年七月 小学館
- ・杉山隆男『兵士に告ぐ』二〇〇七年七月 小学館
- ・杉山隆男『兵士は起つ』『SAPIO』二〇〇五年七月～二〇〇六年一月 小学館
- ・杉山隆男『兵士は起つ』二〇一三年二月 新潮社
- ・杉山隆男『兵士は起つ』『新潮45』二〇一一年一月～二月 新潮社
- ・杉山隆男『兵士』になれなかった三島由紀夫』二〇〇七年八月 小学館
- ・杉山隆男『兵士』になれなかった三島由紀夫』
- ・青来有一『爆心』二〇〇六年一月 文藝春秋
- ・青来有一『爆心』二〇〇七年一月～五月 小学館
- ・高橋徹『諫早湾調整池の真実』二〇〇六年七月 文藝春秋
- ・高橋英夫『現代作家論』一九七九年四月 講談社
- ・高橋英夫『現代作家論』一九七九年七月 かもがわ出版
- ・野呂邦暢論 兵士的なもの』『文學界』一九七四年五月 文藝春秋
- ・野呂邦暢論 「われら」の文学と「内向」の文学
- ・中央公論』一九七五年八月 中央公論社
- ・病める人間と時代』『新潮』一九七八年一月 新潮社
- ・豊田健次『それぞれの芥川賞・直木賞』二〇〇四年二月 文藝春秋
- ・中野章子『彷徨と回帰 野呂邦暢の文学世界』一九九五年五月 西日本新聞社
- ・長谷川修『ふうてん学生の孤独』一九六九年七月 新潮社
- ・長谷川修『ふうてん学生の孤独』一九六九年七月 新潮社
- ・キリストの足』『新潮』一九六三年一月 新潮社
- ・真つ赤な兎』『新潮』一九六四年一月 新潮社
- ・孤島の生活』『新潮』一九六五年八月 新潮社
- ・へりウム氏』『新潮』一九六八年八月 新潮社
- ・ふうてん学生の孤独』『新潮』一九六九年四月 新潮社

- ・長谷川修 『まぼろしの風景画』 一九七二年二月 新潮社
 - 「まぼろしの風景画」 『新潮』 一九七一年八月 新潮社
 - 「第七之鍵」 『文藝』 一九七〇年六月 河出書房
 - 「僕の中のヨセフ」 『新潮』 一九六四年四月 新潮社
 - 「壁の上のガリレオ」 『新潮』 一九六五年五月 新潮社
 - 「哲学者の商法」 『文學界』 一九六六年十一月 文藝春秋
- ・長谷川修 『遙かなる旅へ』 一九七四年六月 新潮社
- ・長谷川修 『舞踏会の手帖』 一九七五年一〇月 人文書院
 - 「舞踏会の手帖」 『新潮』 一九七四年三月 新潮社
 - 「宿恋」 『文芸首都』 一九六二年一月
 - 「和布刈神事」 『新潮』 一九七三年一月 新潮社
 - 「黄金狂時代」 『新潮』 一九七三年四月 新潮社
- ・長谷川修 『住吉詣で』 一九八〇年三月 六興出版
 - 「住吉詣で」 『すばる』 一九七八年四月 集英社
 - 「ささやかな平家物語」 『群像』 一九七四年三月 講談社
 - 「楊貴妃」 『群像』 一九七五年八月 講談社
 - 「空壺物語」 『新潮』 一九七五年七月 新潮社
 - 「崇神記」 (生前未発表)
- ・林京子 『祭りの場』 一九七五年八月 講談社 のちに講談社文芸文庫
 - 「祭りの場」 『群像』 一九七五年六月 講談社
- ・林京子 『被爆を生きて』 二〇一一年七月 岩波書店
- ・古屋健三 『内向の世代』 論』 一九九八年七月 慶應義塾大学出版会
- ・松橋隆司 『宝の海を取り戻せ 諫早湾干拓と有明海の未来』
 - 二〇〇八年四月 新日本出版社
- ・丸谷才一 『雁のたより』 一九七五年四月 朝日新聞社
- ・丸山健二 『新鋭作家叢書・丸山健二集』 一九七二年五月 河出書房
 - 「夏の流れ」 『文學界』 一九六六年一月 文藝春秋
 - 「正午なり」 『文學界』 一九六八年七月 文藝春秋
 - 「明日への楽園」 『新潮』 一九六九年五月 新潮社

- ・ 丸山豊 『僕たちの休日』 『群像』 一九七〇年一月 講談社
- ・ 安岡章太郎 『安岡章太郎全集』 一九七一年二月 講談社
- ・ 安岡章太郎 『安岡章太郎対談集1』 一九八八年一月 読売新聞社
- ・ 安岡章太郎 『安岡章太郎対談集2』 一九八八年二月 読売新聞社
- ・ 安岡章太郎 『安岡章太郎対談集3』 一九八八年三月 読売新聞社
- ・ ハンナ・アレント 『人間の条件』 一九七三年五月 中央公論社
- ・ ウイリアム・フォークナー 『兵士の報酬』
- ・ ルース・ベネディクト 『菊と刀』
- ・ 一九七二年 新潮社 のちに文遊社（二〇一三年四月）
- ・ 一九七二年 社会思想社
- ・ 『日記から』 一九七八年度版』 一九八〇年二月 朝日ソノラマ
- ・ 『国文学 解釈と鑑賞 「内向の世代」 以後の文学』 一九七八年八月 至文堂
- ・ 『国文学 解釈と鑑賞 戦後派の再検討』 二〇〇五年一月 至文堂
- ・ 『国文学 解釈と鑑賞 内向の世代 最後の純文学』 二〇〇六年六月 至文堂
- ・ 『コレクシヨン 戦争と文学3 冷戦の時代』 二〇一二年一月 集英社
- ・ 『コレクシヨン 戦争と文学11 軍隊と人間』 二〇一二年一月 集英社
- ・ 『コレクシヨン 戦争と文学19 ヒロシマ・ナガサキ』 二〇一一年六月 集英社
- ・ 『コレクシヨン 戦争と文学別巻 〈戦争と文学〉案内』 二〇一三年九月 集英社
- ・ 『芥川賞全集 第七卷』 一九八二年八月 文藝春秋
- ・ 『芥川賞全集 第九卷』 一九八二年一月 文藝春秋
- ・ 『芥川賞全集 第十卷』 一九八二年一月 文藝春秋
- ・ 『早稲田文学 「内向の世代」とは何か?』 一九七六年七月 早稲田文学会
- ・ 『三田文学 座談会・内向の世代の後は何か?』 一九九二年二月 三田文学会

《資料作品、記事・その他の著者》

- ・饗庭孝男「想像力の問題——「内向の世代」の文学とのかかわり」
『国文学 解釈と鑑賞』一九七三年五月 至文堂
- ・秋山駿「新世代の作家たち——内向の世代について」
『国文学 解釈と鑑賞』一九七三年五月 至文堂
- ・浅尾節子「野呂邦暢研究—作品年譜—」『大妻国文 第13号』
一九八二年三月 大妻女子大学国文学会
- ・浅尾節子「野呂邦暢研究 作品年譜」『大妻女子大学大学院文学研究科論集第五号』
一九九五年三月 大妻女子大学大学院文学研究科
- ・上田三四二「「内向の世代」考」『群像』一九七三年四月 講談社
- ・上田三四二「書評 『二人の女』」『海』一九七八年三月 中央公論社
- ・海辺鷹彦「黄色い斥候」『文学界』一九八五年二月 文藝春秋
- ・小田実「で、どうなんだ？」『群像』一九七四年四月 講談社
- ・川村二郎「書評 『猟銃』」『すばる』一九七九年二月 集英社
- ・川村二郎「早逝した言葉の風景画家」『文学界』二〇〇一年一月 文藝春秋
- ・川村湊「『草のつるぎ』論—野呂邦暢のために—」
『早稲田文学』一九八〇年九月 早稲田文学会
- ・川村湊「死者たち——野呂邦暢・長谷川修・中村昌義」
『早稲田文学』一九九三年一二月 早稲田文学会
- ・川本三郎「ランドスケープの接近—丸山健二論」『文学界』一九八六年二月 文藝春秋
- ・川本三郎「今日はお墓参り」地峡の町で『太陽』一九九七年四月 平凡社
- ・久門万佐子「菖蒲忌に思うこと」『たうろす 第68号』一九九一年八月
- ・久門万佐子「海辺の広い庭」—野呂邦暢の文体—
『たうろす 第70号』一九九二年四月
- ・久門万佐子「王国そして地図」—野呂邦暢の場所—
『たうろす 第71号』一九九二年八月
- ・久門万佐子「文学の実態喪失—野呂文学の実態—」
『たうろす 第72号』一九九二年一二月
- ・久門万佐子「失われた兵士たち—想起者野呂邦暢—」
『たうろす 第73号』一九九三年四月

- ・久門万佐子「丘の火―明確になった野呂文学の多声音楽体質―」
『たうろす 第74号』一九九三年八月
- ・久門万佐子「終わりの始まり―Qへ―」『たうろす 第75号』一九九三年十二月
- ・久門万佐子「私の場合―野呂邦暢の文学によせて―」
『たうろす 第78号』一九九四年一月
- ・久門万佐子「野呂文学の根にあるもの―「私の場合」から―」
『たうろす 第80号』一九九五年八月
- ・小林信彦「十日前の会話」『文學界』一九八〇年七月 文藝春秋
- ・猿渡学「野呂邦暢試論―失われた故郷へのまなざし―」
『東北工業大学紀要』…人社会科学編 第20号
二〇〇〇年三月 東北工業大学
- ・菅野昭正「新著月評 全体・歴史・性」『群像』一九七七年七月 講談社
- ・関川夏央「書評 「草のつるぎ」」『文藝春秋』二〇〇一年八月 文藝春秋
- ・野島勝彦「書評 『海辺の広い庭』」十一月 水晶』
『文學界』一九七三年五月 文藝春秋
- ・畑山博「含羞の人」『すばる』一九八〇年七月 集英社
- ・火野葦平「麦と兵隊」『改造』一九三八年八月 改造社
改造社刊行（一九三八年九月）のち社会批評社刊（二〇一三年五月）
- ・火野葦平「土と兵隊」『文藝春秋』一九三八年十一月 文藝春秋
改造社刊行（一九三八年一月）のち社会批評社刊（二〇一三年五月）
- ・火野葦平「花と兵隊」『朝日新聞』一九三八年二月〜一九三九年六月
改造社刊行（一九三九年八月）のち社会批評社刊（二〇一三年七月）
- ・古山高麗雄「野呂さんと『龍』と『菊』」『文學界』一九八〇年七月 文藝春秋
- ・松原新一「『内向の世代』論の決算」『国文学 解釈と鑑賞』一九七八年八月 至文堂
- ・松本道介「書評 『諫早菖蒲日記』」『文學界』一九七七年六月 文藝春秋
- ・松本道介「蘇る記憶―野呂邦暢論―」『文學界』一九八四年一月 文藝春秋
- ・松本道介「野呂邦暢と諫早」『季刊文科』二〇〇九年七月 鳥影社
- ・宮原昭夫「野呂邦暢の訃」『文學界』一九八〇年七月 文藝春秋
- ・本村敏雄「書評 『諫早菖蒲日記』」『すばる』一九七七年八月 集英社

- ・山田智彦「ある男の故郷」『すばる』一九八〇年七月 集英社
 - ・ジャンポール・サルトル「嘔吐」『世界の文学49』一九六四年一月 中央公論社
 - ・ミシェル・ビュトール「エジプト」
 - ・『現代フランス文学13 人集(4)』一九六六年一二月 新潮社
 - ・丸谷才一・川村二郎「対談時評」『文學界』一九七二年四月 文藝春秋
 - ・柴田翔・小川国夫「対談時評」『文學界』一九七二年一二月 文藝春秋
 - ・古山高麗雄・立原正秋「対談時評」『文學界』一九七三年四月 文藝春秋
 - ・丸谷才一・加賀乙彦「対談時評」『文學界』一九七四年一月 文藝春秋
 - ・黒井千次・川村二郎「対談時評」『文學界』一九七四年四月 文藝春秋
 - ・佐伯彰一・小田実「対談 文学は何ができるか」『群像』一九七四年五月 講談社
 - ・饗庭孝男・城山三郎「対談時評」『文學界』一九七六年一月 文藝春秋
 - ・饗庭孝男・高井有一・野間宏「対談 読書鼎談」『文藝』一九七七年九月 河出書房
 - ・佐江衆一・古屋健三「対談時評」『文學界』一九七七年一二月 文藝春秋
 - ・中野孝次・黒井千次「対談時評」『文學界』一九七九年一月 文藝春秋
 - ・「第二十一回文學界新人賞 選後評」『文學界』一九六五年一二月 文藝春秋
 - ・『季刊 諫早通信』(第1号〜第40号)
- 二〇〇四年八月〜二〇一四年五月 野呂邦暢顕彰委員会