

## ＜沖繩＞から普遍へ

——大城立裕「戦争と文化」三部作という企て——

武 山 梅 乗

### はじめに

1925年に沖縄県中頭郡中城村の神女殿内の家のろどんちに生を享け、戦争中は上海の東亜同文書院の学生として日支提携の夢を追い、戦後は琉球政府、沖縄県の公務員として篤実に務めを果たしてきた大城立裕は、何よりも小説「カクテル・パーティー」で沖縄に芥川賞をもたらした最初の作家であり、その習作期から現在に至るまで一貫して＜沖繩＞を表象し続けた小説家である。『日の果てから』（1993年）、『かがやける荒野』（1995年）、『恋を売る家』（1997年）の3作品は、大城自身によって「戦争と文化」三部作と名づけられている。本稿ではまずこの「戦争と文化」三部作が膨大な彼の小説作品群のなかでどのように位置づけられるのかを確認してみたい。

大城立裕は、これまた膨大な数にのぼるエッセイにおいて沖縄の文化について語ってきた沖縄文化論者でもある。文化論者としての大城は、これまで多くのエッセイなどで、自身の作品の意図や方法についての解説を多弁なまでに重ねてきた。そのような自己解説から、「戦争と文化」三部作が彼の作品群の中でどのような位置づけを与えられているのかを確認した後で、三部作を概観し、彼が三部作において企図するものとそれぞれの作品という成果との間の微妙なズレ、そしてそのズレの重要性について指摘してみたい。

そして、最後に、この三部作を＜本土＞との関係の中で、そして＜沖繩文学＞

の現在の中で捉え返すことを通して、「沖縄から普遍へ」という作家大城立裕の晩年の創作上のテーマがどのような意義をもつのかについて考察してみたいのである。

## 1 女性文化の蘇りと「普遍」への飛翔

### ——大城立裕「戦争と文化」三部作の位置づけ——

大城立裕は「戦争と文化」三部作以前に、『小説琉球処分』（1968年、琉球新報連載は1959年～）、『恩讐の日本』（1972年）、『まぼろしの祖国』（1978年）の3作品を書き上げ、これに「沖縄の命運」三部作と名づけている。この「沖縄の命運」三部作において、大城は沖縄にとって近代とは何であったのかを洗い出そうとしたという。しかし、近代を洗うだけでは収まらずに、「さらに遡って長いスパンの歴史を書かなければ」という衝動から、『神女』（1985年）、『天女死すとも』（1987年）、『花の碑』（1986年）と続く15世紀以降の琉球王朝史を執筆するのであるが、王朝史ものから「沖縄の命運」三部作を経て、『日の果てから』に至るまでの一連の作品で、「女性文化の成れの果て」を書いたつもりだと大城は後に語っている。沖縄の文化は「女性文化（やさしさの文化）」であり、琉球王朝史とそれに続く近代沖縄の歴史は、その女性文化が衰亡してゆく過程であるとみることができる。その女性の権威が男性の政治によって無残になっていく過程の果てにあるのが沖縄戦であるという理解を大城は示しているのである〔大城、1998〕。

琉球王朝史は女性文化衰亡の過程だという認識があって、それをもたらした男性文化の成れの果てが沖縄戦だと考えた。／『神女』につづけて『天女死すとも』『花の碑』と王朝史を書いてきたが、それにつづく歴史が近代史三部作「沖縄の命運」であり、これこそ「ヤマト」という男性文化に組み敷かれて戦争へ向かう過程に他ならなかった。関連して、「巫女ムスメ」という苦悩の民俗（古代的頭脳の持主が現代文明に適応しかねて霊的世界に逃避

する)文化をともなったから、それも書かないではおれなかった〔大城、1998：288〕。

その女性文化衰亡の「果て」である沖繩戦を真っ向から取り上げた『日の果てから』、敗戦から2年を経た「賑やかな田舎」コザを舞台とし、戦場で記憶を失った少女のヨシ子（節子）をヒロインとし、その記憶の回復をめぐる物語である『かがやける荒野』、1980年代～90年代にかけての中城村を舞台に、米軍通信基地の目の前でモーテルを経営する神女殿内・福元家の運命を描く『恋を売る家』と続き、それぞれ大日本帝国における沖繩、アメリカ統治下の沖繩、本土復帰してからの沖繩を描いた「戦争と文化」三部作で大城立裕が企図したものは何であったのだろうか。彼はそれを次のように説明している。

無理にひきずってきた男性原理による社会秩序の崩壊が沖繩戦であったと敷衍したときに、その先には、女性文化の再生が期待されると夢想しました。／では、その真相はどうであったのか、と問うことが可能で、そのために戦後史三部作を企てました〔『恋を売る家』あとがき〕。

すなわち、作者は、「戦後」を戦争によって破壊されつくした社会システムの復興過程としてとらえ、その復興に沖繩の土俗、とりわけ女性の力がどう貢献したのか、あるいは貢献しなかったのかを問うその試金石として「戦争と文化」三部作を位置づけているのである。不思議なことに、「戦争と文化」三部作を書き終えた大城はこの問いの正否について多くを語らないが、土俗的な女性文化が社会システムの復興に貢献したのかそれともしなかったのか、貢献したのだとすればどのような形で貢献したのかという問いに対する答えは、この三部作の読解を通じて明らかになるだろう。

その一方で、上で述べた「戦争と文化」三部作における企てとは別に、もう一つ大城立裕の作品群における「戦争と文化」三部作の意義を指摘することができる。それはこの三部作を書き上げることによって、作者の表現が地域的特

## ＜沖繩＞から普遍へ

性という表層から普遍的テーマという深層へ届いたということ、そのように大城自身が確信しているという点である。大城は戦後一貫して＜沖繩＞にこだわってきたと断言し、自身の小説に歴史や民俗を扱ったものが多いのもそのためであると説明する。しかし、「沖繩の命運」三部作に典型的にみられるように、＜沖繩＞へのこだわりによって、作品が歴史の絵解きにとどまった嫌いがあるという反省もしてみせる。

（『沖繩の命運』三部作が）狙ったのは「国内植民地とは何か？」であった。それに答えるには、日本国家の体制とその人間への投影を、深層の表現として出すべきであった。ところが、地域的特性の濃厚な沖繩の近代史がまだ全国的に知られていない事情にひきずられたせいもあって、『小説琉球処分』はともかく、『恩讐の日本』『まぼろしの祖国』は、近代史の表層の絵解きに止まってしまった憾みがある〔大城、1998：290〕。

『日の果てから』『かがやける荒野』『恋を売る家』の3作品を書き終えて、作者は3作品を貫いている「戦争と文化」という普遍的テーマに到達したと気づいた。そのときの心境について大城は、「ようやく（歴史の）絵解きを脱け、テーマも『沖繩』にとどまることを拒否するようになった」と述べている〔『恋を売る家』あとがき〕。そして、三部作「戦争と文化」を「結節点として、今後はモチーフの束縛から解放されながら、自然体で土着と普遍をつなぐ自由な表現へ向かっていく」という予感を大城は抱くのである。

沖繩的な女性文化が戦後どのような形で蘇ったのか（あるいは社会システムの蘇りにどのような形で貢献したか）を測るという企てによって書かれた「戦争と文化」三部作であるが、その意図せざる結果として、大城立裕はこの三部作の執筆を通じて＜沖繩＞から普遍へと飛翔したと自覚することができたのである。ひとまず「戦争と文化」三部作はそのような二重の意義をもつ作品群であるとしておこう。

## 2 「戦争と文化」三部作が企図するものとその成果とのズレ

次に三部作「戦争と文化」を構成する三つの作品、『日の果てから』『かがやける荒野』『恋を売る家』を大城の企図に従いながら読み解いていきたい<sup>(1)</sup>。3作品ともに、戦争（あるいはその延長線上にある基地）によって深い傷を負わされた登場人物の蘇りが主要なテーマとなるのだが、各作品を概観する上で、大城作品において神女やユタ、あるいは御嶽<sup>うたき</sup>といった宗教的な存在のなかに体现されることの多い沖縄の女性文化が各作品の登場人物の蘇りにどう貢献するのか、そして、大城が＜沖縄＞をもっともよく表象するものとして描き続けてきた＜オバア＞<sup>(2)</sup>が、相変わらず作品の展開において重要な鍵を握っているのか否かという2点に注意を向けてみたい。

### (1) 『日の果てから』

『日の果てから』は、大城立裕が初めて真正面から沖縄戦の全貌を描こうとした作品である。「戦場の悲惨さのみを書くことには興味がない」し、またそれは「実践体験をもたない自分の柄ではない」ことを自覚していた大城は、他人とは異なる角度から沖縄戦にアプローチしようと考えていた。沖縄戦の時の刑務所が移動刑務所であったこと、かつて遊女であった女性の「戦争は自分たちにとって解放でした」という述懐、そして島尻で生き延びた人々がわが家に帰ったときにまず実行したのが御嶽を拝むことであったという話などから大城は『日の果てから』の着想を得たという〔大城、1998〕。それは、戦争は悲惨のものではあるが、その一方で、とりわけ沖縄の人々にとっては「解放」という面もともなっていたのではないだろうか、また、戦争によって沖縄の古い社会秩序は解体するが、その「蘇り」に沖縄の文化の生命力が大きく寄与したのではないだろうかという着想である。

『日の果てから』では、沖繩戦の末期、米軍の上陸によって、壕から壕へ、南部高島へと逃げ惑う人々の姿を背景におきながら、放火の罪によって沖繩刑務所の受刑者となっている神屋仁松と、仁松と同じ中城村出身で辻遊郭のジュリ（遊女）である新原初子それぞれの戦渦からの、そして、しがらみからの逃避行が物語の中心にすえられている。『日の果てから』において、戦争は沖繩の新旧の秩序を徹底的に破壊する。仁松の神屋家は（大城自身がそうであったように）中城村の神女殿内の家柄であるが、神屋家のシンボルである御嶽は戦時下ということを理由に国家によって強制的に買い上げられ、母カマドや妻ヒデには、南部へ逃避行を重ねた末にターラガマで火炎放射器によって焼き殺される運命が待ちかまえている。琉球王朝の王家である尚家の「中城御殿」は刑務所の受刑者達によって「徴発」の対象とされてしまう。また、班単位で壕から壕へと移動を続けていた沖繩刑務所は、戦闘の激化によって一時解散を余儀なくされ、ついに受刑者の戸籍とでもいうべき「身分帳」は南部の御嶽で焼かれるのである。

『日の果てから』では沖繩戦における数多の人々の凄絶な死が描かれるが、不思議なことに物語全体に、それらの死が醸しだすはずの陰惨なイメージがともなわない。なぜならば、一つには、カマドや初子などが時折垣間見せる沖繩的な死生観（「沖繩的サガ<sup>③</sup>」）や「シマの論理」が戦場の緊張感や凄惨さを中和するからである。例えば、陸軍病院で看護婦の仕事を与えられていた初子は、本来は軍人及び軍属しか扱わない病院で、「この人たち、私のシマの人たちです」と強引に押し切り（シマの論理）、産気づいていたヒデを無事出産させる。その出産の光景は、戦闘に疲れ果てていた負傷兵に感動を与えることになる。

また、この物語が陰惨なイメージをともしないもう一つの理由は、主人公である仁松や初子にとって、沖繩戦がそれぞれ受刑者とジュリという囚われの身分からの解放の契機となり、その先にあると思われる輝かしい蘇りを予見させるものとして描かれているからである。仁松は、戦闘の激化によって刑務所

が解散、収容者身分帳が焼かれたことによって受刑者という身分から解放され、戦後はシマの人々から区長として働くことを期待される。空襲によって辻遊郭が丸焼けになったため、初子はジュリという身分から解放され、霊力の高い泉井戸での水浴によって生まれ変わったという確信を得る。仁松は、母や妻、子どもたちの死の代償として自分が生き延びたという思いに苦しめられはするが、初子を誘って御嶽に登った際に自らの蘇りを予感する。つまり、初子、仁松に蘇りのきっかけを与えるのは、沖繩の伝統的な女性文化、あるいは大城が（あるいは米須興文が）いう「沖繩的サガ」に他ならないのだ。

大城が＜沖繩＞をもっともよく表象するものとして描き続けてきた＜オバァ＞は、とりわけ物語の前半部分で、神女殿内・神屋家の神女<sup>のろ</sup>であるカマドという存在に見事なまでに形象化されている。例えば、艦砲射撃をさけての逃避行の最中、避難場所としてようやく発見した他所の家の亀甲墓に真新しい棺桶を見つけたときのカマドの眩きは、今生と来世を明確に区別しないとされる沖繩の死生観をあらわすものである。また、カマドの存在感は、ものに動じず、沖繩の家庭における安定感の拠り所である＜オバァ＞そのものである。

「新後生を見守れば…」／カマドが闇の中で眩く。その意味をヒデは察して頷く。／墓の中には厨子甕がある。みなウガونس（ご先祖）の骨が入っていて、つまり霊の家である。二日前まで自分の先祖に守られていたが、こんどはよその家の先祖に頼ろうとしている。頼る以上は古後生も新後生もないわけだ。…「他人の新後生でも守れば、自分も守られることだ」〔『日の果てから』 pp.12-13〕。

## （２）『かがやける荒野』

『かがやける荒野』は、戦争が終わってから2年が経過した基地の街コザを舞台とし、戦場で記憶を失ったヨシ子を中心に、記憶をなくしたヨシ子に名前をつけて家族同然の関係を築いている名渡山家の人々（重徳、その妻静、次男でシベリアから復員した重夫）、ユタでありハーニー（米兵の現地妻）でもあ

る天久純子、厚生員の宮城豊子、元受刑者である CP 巡査部長の福島、陸軍中野学校出身の「残置課者」であるのにもかかわらず現在は米航空隊附属 CIC(民間情報部)に属する長嶺など、個性ある登場人物を配し、ヨシ子の「家族探し」と「記憶回復」をめぐる物語が展開していく。大城が「敗戦直後の民衆のバイタリティーを描き出してみたい」と述べているように、本作品では、「ハーニー」や「ポスポス(売春婦)」とよばれる女性たち、「戦果」や酒の密造、密貿易で生きる男たちなど、「米軍基地に見合うように生みだされた」「賑やかな田舎」であるコザの街に生きる人々の逞しい姿が、過去の戦争、現在の米統治が落とす影とともにいきいきと描写されている。大城は『かがやける荒野』の「あとがき」で、以下のように述べている。

沖縄の戦争については私なりの解釈があって、それはたんに物理的な破壊にとどまらず、社会の体制のすべてを滅ぼしたのだ、ということです。ただ、文化を滅ぼすことはできず、それが蘇りのエネルギーになったのだと思われまます。／これらのことを『日の果てから』で書きましたが、その先を見るのが、この作品に課されました。／過去の既成の形がいったんカオスに戻ったとき、そこで蘇るものはどういう形をとるのか。その前に、過去はどの程度に捨てることができるのか、または取り戻すことができるか。蘇る、あるいは生きなおすとはどういうことか。それは選択が可能かーなどなど〔『かがやける荒野』あとがき〕。

この「あとがき」で大城が問題とする「過去」は、作中においては登場人物の「記憶」をめぐる格闘に変換されている。ヨシ子や名渡山家の人々にとっては、戦場で失くしたヨシ子の記憶を取り戻すことが家族にとって優先されるべき事項として認識されている。静はヨシ子の家族がどこにいるのかをユタである天久純子に問い、その息子の重夫は、トラックドライバーという職業を利用して純子ユタの見解からコザより南にいると思われるヨシ子の家族を探し回る。また、ヨシ子本人も「あの、土地に襲われたとき、自分のなかを走り抜けた記憶のようなものは何であったか、その正体を知りたい」という理由から、

自身を暴行しようとした上地（これも元受刑者であるが）を「犯意を立証するのが難しく女性が世間に恥を曝すだけで終わる」と言われる強姦未遂罪で告訴しようとする。

しかし、ヨシ子が記憶の回復に努めるその一方で、『かがやける荒野』に登場する男たちは過去の記憶を忘れよう、捨てようとしながらそれに振り回される存在として描かれている。巡查部長の福島（島袋）栄邦は元受刑者であることをひた隠しに生きているが、同じく元受刑者である上地から過去を暴露するという脅迫を受けて、上地の戦果品であるランチョンミートを名度山家から取り戻そうとし、ヨシ子とかかわりをもつ。福島 of 過去の隠蔽するための行動が物語に新しい展開を生み、ヨシ子（実は節子）が母親である宮城豊子に見いだされるきっかけをつくり、また、母娘が父親である宮川（宮城）秀治に邂逅する機会を生み出す。

「残置課者」である長嶺浩（本名は永井次郎）は、戦後新たに摩文仁村出身であるという偽りの戸籍を作り沖縄県人として米軍に勤めている。長嶺は既に「残置課者」としての生き方からは自由になっているのにもかかわらず、米軍CICに勤めているという立場から、過去が露見するのを「やはりまずい」と考えている。上地に暴行されかけたヨシ子を助けたことから、ヨシ子の良き相談相手となり、その縁で福島ともかかわりをもつことになるのだが、福島にその過去を知られ、「捨てるべくして捨てられない記憶」をもてあますことになる長嶺は、節子（ヨシ子）の長嶺と「過去」を共有したいという思いに応えることができずにいる。

また、豊子の夫、節子の父で、沖縄刑務所の看守であった宮城秀治は、受刑者に付添って単身で九州に疎開し、そこで終戦を迎えて退職する。沖縄に残してきた家族が全滅したという情報が流れてきたことから、戦争未亡人である光江と再婚し、「戦争で消えた戸籍を作りなおした機会に姓を宮川と変えて生きなおす徴にし」た。沖縄に引き揚げた秀治は「ミシン屋」として婦人用衣料品

の注文生産の事業を始めこれを成功させる。中学の同級生で、東京で「沖繩を日本に復帰させようとする政治運動」に参加している国吉宗太郎にかかわったことから、今はコザ署の巡査部長となっている福島と再会し、福島の間から妻が生きていることを知らされた秀治は、自分の犯した重婚の罪に懊悩する。福島から呼ばれてコザ署に向かう途中、コザ十字路でトラックに轢かれた秀治は、現場にいた豊子、節子と再会を果たすが、搬送された病院では、豊子と光江が妻の座をめぐる争ったり妥協したりするのをただ呆然と見守ることしかできない。

一方ヨシ子は、秀治の入院する病院で看護婦が手にした注射器を見るに及んで、宮城節子としての過去、秀治と豊子の娘であること、看護婦であったことはもちろん、南風原陸軍病院の撤退の際に軍命によって重症患者をモルヒネ注射で安楽死させたこと、病院部隊からはぐれてほろ家で休んでいるときに警官に襲われかけたことなど戦争の記憶一切を取り戻す。記憶を回復することによって、節子は自分が生き残ったことに罪悪感をおぼえる。しかし、記憶を取り戻した節子は、『かがやける荒野』に登場する男たちのように、過去と訣別したり、記憶を封印したりしようとは思わない。

自分にとって「女学校」とは、女学校だけのことではなく、自分の過去の一切であるといつてよい。「父」の記憶や「看護婦」の記憶と同じものだといつてよいのだ。あるいは戦場のことさえも、そうなのだ。「戦場」とは自分にとって、記憶を失わせたものでもあるが、それがなくては「過去」の一切が無意味になるものではないか。記憶を取り戻したことが、自分自身を取り戻したという大事件であり、いまの自分にとって最大の幸福であるならば、それは「過去」あればこそそのことではないか。「過去」は私の全体である。それを忘れたくない。捨てたくない。そのような願いは不可能な、あるいは甘い、贅沢な願いだろうか（『かがやける荒野』 p.257）。

節子は戦場の記憶を過去として「忘れたくない、捨てたくない」と思う。なぜなら、それが「私の全体」だからである。そして、節子はまた誰かと共通の

記憶をもちたいとも願う。節子は過去を共有する相手として長嶺に期待を寄せながら、上地を裁く法廷に臨む。また、「折角の技術を生かして看護婦という職業に戻るか。忌まわしい記憶を殺して—というより乗り越えて、務める勇気をもてるか」と考えたりもするのである。

登場人物の「蘇り」における沖縄文化の貢献という点を見るならば、『かがやける荒野』は『日の果てから』とはまったく違った展開をみせる。『日の果てから』においては、生き残った仁松、初子が「蘇り」を予感するきっかけとなるのが、<sup>せじ</sup>霊威の高い泉井戸や御嶽といった「沖縄のサガ」を表象するようなアイテムであった。しかし、『かがやける荒野』においては、節子の記憶回復（それはある意味では蘇えることでもある）に、お墓やユタのウグワンなどの「沖縄的サガ」があまり役に立たないのである。節子が記憶を回復するのは、父親である宮城秀治にまさに打たれようとしている注射器を目にしたときである。「注射器」とは節子にとって自身の過去の職業、専門職である看護婦の「技術」を象徴するものであろう。その注射器は、節子を軍命によって犯した殺人と結びつけるものでもあり、その事実は一時節子を愕然とさせはするが、節子はまた、伝統的な「沖縄的サガ」ではなく、その注射器に象徴されるような近代的な「技術」、あるいは、自分は看護婦（近代的な女性の専門職）であるという矜持を武器として忌まわしい記憶を乗り越えようとするのである。

また、『かがやける荒野』でも、沖縄の家庭における安定感の拠り所である<オバア>的な存在として名渡山静が配置されている（オバアというにはやや年齢が若いが…）。静は物語の始めの部分、ヨシ子（節子）が見た幽霊を撃退するためにユタである天久純子を買うというエピソードにおいて、『日の果てから』のカマドと同じように、沖縄的な死生観を十分に披露するのであるが（「ヨシ子の戸籍をこの家で仕立てたときも、ウグワンをしてないさねえ。本当はあの幽霊もそのためではないかと思うさあ」）、しかし、そのことは、節子の記憶回復という物語の主要な展開にとっては、どちらかといえば異物として浮

上するもの、あるいは取るに足らないエピソードの一つにすぎないのである。

### (3) 『恋を売る家』

『恋を売る家』は前2作からやや時代が下った1980年代から90年代にかけて、復帰後の沖繩を物語の時代背景としている。長男英男、琉球開闢の祖神が降り立った島である久高島から英男に嫁いだ朝子、姑のミトからなる福元家は中城村吉浦部落の神女殿内の家系である。といっても姑のミトがノロ職を務めたのは「沖繩が戦場になる前の一年足らずにすぎ」ず、戦後は福元家の神女地2万坪のほとんどが米軍によって接収され（米国民政府による「土地収用令」は1953年に公布）、御嶽は荒廃したままになっている。ミトは神女殿内の再興にこだわり続けているが、英男はそのミトの思いを尻目に、「御嶽の神様も世間御真人（大衆）の子孫繁盛を手伝うのだと喜ぶはずよ」とうそぶき、御嶽の前に（しかも朝子の郷里である久高島を臨む位置に）モーターつきの住宅を建ててしまう。このあたりから福元家をめぐる雲行きが怪しくなっていく。

英男は大学を中退してから軍作業に就職したが、早々とそれに見切りをつけ、年間軍用地料として上がる2,400万円で楽々食いつなぎながら、闘牛三昧の日々を送っている。闘牛賭博絡みで持ち牛である赤野ヤカラーに毒物をもられたことをきっかけに、同じ吉浦部落出身の暴力団組員安良川幸平との付き合いが始まるが、幸平は福元家の資産を狙い様々な術策を施しながら、英男を追いつめてゆく。幸平の動きに歩調を合わせるように、村会議員の松島ら部落の有志も、福元家に対して軍用地料の一部を字に寄付するよう要求するという動きを見せ始める。

幸平の姉である澄江は、御嶽で「アメリカに乱暴された」ことを契機としてユタになるのだが、御嶽に基地のタンクからガソリンが漏れるという事件が起こってから、「御嶽にガソリンが漏れたのは、ノロの<sup>せじ</sup>靈威が弱いからだ」と主張し、神女殿内である福元家の責任を追及するようになる。結局ミトは、一

時はユタである澄江にノロ職を継ぐことを持ちかけるまでに追いつめられ、福本家の神女殿内としての復活をみる事が出来ないまま癌によって死亡する。追いつめられる福元家、追いつめる安良川姉弟、ともに基地＝「アメリカ」の犠牲者として描かれている点は注目に値する。ミトは基地によってノロとしての権威を奪われ、また英男は軍用地料という不労所得によって骨抜きにされている。B52墜落事件（実際には1968年に起こった事件である）の最中に起こした些細な失敗で基地をクビにされた幸平は、軍作業が自分をヤクザの世界に引き入れたのだと主張する。そして「アメリカ」に威張らせないためにわれわれ暴力団が命を張っているのだという言い訳をしてみせる。

幸平は英男に対して軍用地をすべて自分に譲れという脅しをかけ、結局その大半を英男から譲り受けることになるのだが、その幸平が逮捕され2年の実刑判決を受けてしまう。英男の浮気に悩んだ朝子は、英男の弟であり朝子にとってよき相談相手であった公次と結ばれる。そして、二人が肉体関係をもったまさにその時、ミトの容態が急変する。朝子はミトにノロの跡目を継ぐ約束をする一方で、英男と離婚の決意をし、コザに転居してスナックの営業を始める。そんななか、中城の米軍通信基地の返還が決定し、幸平や澄江の企みは無に帰すことになる。福元家の家族はバラバラになったが、闘牛大会で勢子を務める長女由美の存在が辛うじて家族をつなぎとめている。由美の「ヤァーッ！」という矢声は闇の濁りを切り裂き、明るい未来を予感させるものである。

眼前に存在する基地は、そして基地の存在によって被る様々な苦しみは、あの戦争と同一線上にあるものである。『恋を売る家』の登場人物は、基地という存在をそのように解釈している。ユタの澄江は、朝子との会話で下のように述べる。

「私のこの苦しさが、戦争からひきずってきたものだという事でしょうね」／と澄江はため息をついた。／「戦争ではないじゃないですか。戦後のアメリカでしょう」／「いえ。戦争の被害も戦後のアメリカからの被害も同じことです」〔『恋を売る家』p.124〕。

だとすれば、(大城の企図に従えば,) 基地(戦争)と対峙し、そこから基地とともに生きる人々の生活を蘇らせることができるのは、「沖縄的サガ」において他にない。しかし、この『恋を売る家』においても、「沖縄的サガ」は沈黙をし続ける。神女殿内である福元家が司るべき御嶽はアメリカによる土地接収以降荒廃したままであり、タンクのガソリン漏れによってさらに汚されてしまう。そして、典型的なくオバア＞であるミトは、基地及び基地の影響を受けた者たちの前にまったく無力な存在として描かれているのである。

### 3 「沖縄的サガ」の無力化と＜オバア＞超え

以上、「戦争と文化」三部作の各作品を読み解いてみたが、3作品に共通しているのは、作者の意図する通り、人間生活を破壊するあるいは墮落させるものとしての戦争(あるいはその象徴としての基地)と、それに対抗する力としての沖縄の文化を描き、両者の拮抗を軸に物語が編まれているということである。先に述べたように、『日の果てから』において、戦争は沖縄における新旧の秩序を徹底的に破壊するのであるが、生き残った仁松、初子が「蘇り」を予感するきっかけとなるのが、霊威の高い泉井戸や御嶽といった「沖縄サガ」を表象するようなアイテムであった。また、『かがやける荒野』で、戦争によって失われてしまったもの(米軍の飛行場の中に呑み込まれてしまった名渡山家の墓、ヨシ子の記憶)を回復するために名渡山家の人々が頼るのは「ユタ」天久純子なのである。『恋を売る家』でも、「ユタ」である澄江は、「ノロの霊威がしっかりして生きていれば、御嶽でガソリンがもれるということはないはずです。霊威が減びたせいで、アメリカのガソリンに侵された」という主張し、「ノロの霊威」を基地(戦争)に対抗しうるものとして考えている。このように「戦争と文化」三部作においては、戦争(あるいは戦争を象徴する基地)に対峙す

るものとして沖繩の文化（宗教的文化や女性的なやさしさの文化、シマの論理等）が据えられているのである。

しかし、「戦争と文化」三部作において、沖繩文化、あるいは「沖繩的サガ」は、個々の作品分析でも確認したように、戦争（あるいは基地）というものに対抗できるだけの力を常に発揮できるという訳ではない。『かがやける荒野』に登場する天久純子はユタである一方で、米軍曹長（サージャン）のハーニーであるという設定を与えられているのであるが、名渡山家の墓の問題（「先祖の墓が飛行場の部隊のなかにあるが、そこを拝みたい」）をユタとしての「判示」ではなく、ハーニーとしてサージャンに渡りをつけてもらうことで解決する。

『恋を売る家』では、神女殿内である福元家の権威が米軍による土地接収やヤクザによる恫喝、そしてノロとはライバル関係にあるユタの策略などによって徐々に貶められていくのであるが、その福元家を貶めるすべての源にあるのは基地の存在である。基地がなければ、御嶽が荒廃することもなかったし、英男が賭博にのめりこんで1億近い金を巻き上げられることもなかったし、ユタである澄江にミトのノロとしての責任を問われることもなかったのである。結局、ミトは基地に対してまったく無力のまま死を迎えるし、一度は謀略によってミトを負かしたはずのユタ澄江の大勝利も、基地返還という事態にあってまるで無意味になってしまう（という設定を与えられている）のである。

とりわけ、後の2作品において、戦争の傷痕や基地の存在の前に沖繩の文化はまるで無力な存在として描かれている。先に、大城立裕が「戦争と文化」三部作を、「戦後」を社会システムの復興の過程としてとらえ、その復興に沖繩の土俗、とりわけ女性の力が貢献したのかどうかを問うその試金石として位置づけていると述べた。この点からすれば、沖繩の土俗的な文化、あるいは伝統的なやさしさの文化は、基地経済を軸に復興した社会システムの前に無力だったといえるのかもしれない。

しかし、われわれは、『かがやける荒野』における純子や節子、あるいは『恋

## ＜沖繩＞から普遍へ

『恋を売る家』の朝子のなかに、従来の大城作品において沖繩的文化の体現者であり続けた＜オバァ＞を超えた、新しい沖繩の女性像をみいだすことができるのである。純子は凄腕のユタである反面、米軍サージャンのハーニーでもある。伝統的なユタとしてウグワンをし、判示を下す一方で、愛人であるサージャンを巧みに利用して世俗的に問題を解決することもできる異種混交な存在として純子は描かれている。節子は、「沖繩的サガ」に頼ることなく自身の記憶を回復することができたが、大きな痛みをともなうその戦争の記憶に看護婦としての職業的なプライドをもって真正面から相対し、一人でそれを乗り越えようとしている。『かがやける荒野』に登場する男達とはちがい、「戦争の記憶」を忘れまい、忘れることなくそれを乗り越えようとする節子にもう幽霊は見えないのかもしれない<sup>(4)</sup>。

また、久高島に生まれて神女殿内に嫁ぎ、死の瀬戸際にいるミトに対してノロの跡目を継ぐと約束する朝子も、その一方で御嶽の前に建てたモーター（恋を売る家）の窓口に座り、義弟と不義の関係を結び、夫との離婚後はコザでスナックを経営するという二律背反を大きな苦悩なく受け入れる存在、そのような異種混交な状態におかれながら、そのなかに一縷の希望をみだし、困難な状況を力強く生き抜く存在として描かれているのである。

## 4 ＜沖繩＞から普遍へ

### (1) 見えにくい＜沖繩＞

大城立裕は『日の果てから』『かがやける荒野』『恋を売る家』の3作品を書き終えて、自身の創作が普遍的テーマに到達したことに気づいたという。＜沖繩＞に大きく寄りかかることなく、「戦争と文化」というテーマを書ききったという確信があったのだろう。従来大城が多用してきた「沖繩サガ」アイテムによらず沖繩の現代的状況を表象すること、その一つのあらわれが、沖繩文化

を表象する伝統的なくオバァ＞に代えて、戦後「基地」とともに出現した新たな女性像を描写し切ったことであろう。

しかし、それとは別に、大城立裕が「戦争と文化」三部作において＜沖繩＞を脱し普遍に達したと確信した理由がもう一つあるように思える。「戦争と文化」三部作、とりわけ後の2作においては、これまでの大城作品で多用されていたある方法がはっきりとはみられないのである。岡本恵徳は、かなり早い時期から、大城の小説が戯曲的であることを指摘している。少し長くなるが、岡本の大城論を下に引用してみる。

彼（大城）はもともと自己のうちにあるものを、それとして語ることで自己を確かめることはしない。彼は自己を、他者とのかわり、その位置のずれと距離を綿密に計算する。そしてその計算の結果にもとづいて自己を確かめることが可能であるとする。それぞれの人間の位置、その間の距離、その落差に生ずるエネルギーが、彼の創作活動の原動力になっていると述べている。いわば《位置と関係のエネルギー》である。／彼が戯曲に多くの関心を持ち、彼の小説が、その人物の配置と構造、あるいはその構造を支える論理にその魅力の多くをもつのは理由のないことではない。人間の内的な葛藤を異なった人格の関連と構造に代置することで戯曲はその世界を造形するのであり、彼の人間を把握する認識の仕方が、各人の位置と距離、その構造にある限り、彼の小説の世界はもっぱらその世界を造形する構造そのものに依存しなければならないからであり、同時に、それが彼の造形のもっとも基本的な特質をなすものに他ならないからである〔岡本、1981：158〕。

この岡本の指摘する大城の「位置と関係のエネルギー」という創作技法は、とりわけ彼が作品の中で＜沖繩＞という主体を浮上させる際に必ず使用されてきた。例えば、大城立裕が初めて沖繩戦を描いた「棒兵隊」では、「加害者」たる他者として＜ヤマト＞（日本兵）を置き、被害者たる＜沖繩＞（沖繩で召集された防衛隊員）を炙り出して見せた。また、出世作となった「カクテル・パーティー」では、アメリカ、ヤマト（本土）、中国、沖繩という四つの立場を4人の登場人物（それぞれミラー、小川、孫、私）の人格に投影させ、そのことによって国際親善の欺瞞と＜沖繩＞の加害者性を暴き出すことに成功して

いる〔武山, 2006〕。

大城立裕は多くの作品で、この岡本がいう「位置と関係のエネルギー」という技法を用いているのだが、「戦争と文化」三部作のうち後の2作品においては、この方法は使われていない（少なくともその方法の使用が見えにくくなっている）のである。例えば、『かがやける荒野』では、大城の描く典型的なくオババ>である静とユタである天久純子以外に、特定の価値や立場を投影されている登場人物はいないようにみえる（しかも、ユタ天久純子は、上で述べたように、純粋に「沖繩のサガ」を体現するキャラではなく、ハイブリッドな存在として描かれているのだ…）。また、『恋を売る家』の敵役である安良川幸平は、ヤクザという立場からすれば<ヤマト>を表象しているようにみえるが（大城立裕はヤクザを典型的なヤマト文化だと考えている〔大城, 1987〕）、かつて「アメリカー」によって疎外された経験から「アメリカー」に復讐を企てる一方で、ユタである姉・澄江と沖繩的な深い姉弟愛で結ばれ、ともに吉浦部落の神女殿内である福元家を追い落とそうとするという複雑な役回りが与えられていて、どのような価値や立場の具現者なのかを特定することが難しい。つまり、大城は「戦争と文化」三部作において、従来のような方法で<沖繩>という主体を浮上させなくなったといえるだろう。大城の作品に慣れ親しんだ者にとって、とりわけ後の2作品はきわめて<沖繩>が見えにくい作品となっているのである。

大城は沖繩文化論者として数多くの沖繩文化論・エッセイを執筆してきたが、そのなかには自作品の解説や創作の意図の開示がいたるところに盛り込まれている。自作品について、あるいは自己と自作品の関連について大城ほど多くを語る作家は見たことがない。そのエッセイ等で大城は沖繩における文学を構想し、そこに示されている仕様書にある通りの構造的な作品を創作してきたといえる。しかし、「戦争と文化」三部作においては、上で確認したように、仕様書を裏切る形で作品が創作されているのだ。それは、沖繩という現実が、大城

が文化的なプログラムとして構想する＜沖繩＞の枠を超えて存在し、＜沖繩＞を浮上させるように設計された彼の創作方法が通用しなくなったこと、そして大城が沖繩の現実を描くために敢えて＜沖繩＞という枠組みを投棄したことを意味するのではないだろうか。大城は＜沖繩＞を捨てることで、「普遍」へ、そしてリアリズム小説家としてさらなる高みへと飛翔したのではないだろうか。

## (2) ＜沖繩文学＞における普遍

大城立裕は、「カクテル・パーティー」で芥川賞を受賞して本土（あるいは「ヤマト」）から作家として認知される以前から、一貫して政治的な複雑さや文化的な特殊性を内包する＜沖繩＞という問題を、本土の読者が読んでもわかるような小説作品に翻訳しようと腐心してきた作家であるといえる〔大野，1999〕。大城の作品に歴史ものが多いのもそのためであり、また、「沖繩の素材を本土の読者に読ませるための余計な苦労」が、彼の作品のいくつかを「表層の絵解き」に止めてしまったことも事実であろう。しかし、その苦労の果てに、本土の読者が大城の作品を彼の意図する通りに、あるいは少なくとも彼が納得する形で理解してくれたかといえば、必ずしもそうはいかなかったのである。

1967年の芥川賞受賞は、大城に栄光と挫折の両方をもたらすことになる。栄光については説明するまでもないが、挫折というのは、「カクテル・パーティー」の芥川賞受賞を通じて、本土の作家や批評家、ジャーナリストたちが政治というフィルターを通してしか沖繩を視野に入れることができないのが明白になったことを指す。自身が「カクテル・パーティー」より普遍的価値が高いとみなす「亀甲墓」が本土では「わからない」という理由でまったく評価されなかったことを大城は「試練」だと表現し、自分の作品の本土での評価が低かった場合、それは自分の技術が未熟なせいなのか、それとも本土の読者が沖繩を知らないせいなのか判然としないという不満をもらしている〔大城，1972：323-

324]。先にも述べたように、大城ほど自作品について多くを語る作家はいない。その多弁さは、本土（ヤマト）が＜沖繩＞を知らない以上、＜沖繩＞について書かれた作品＝＜沖繩文学＞を判断する基準は自分自身で読者に示していくしかないというこの作家の自負であるかのようにみえる〔武山、2004〕。

以上の点を踏まえて、「戦争と文化」三部作の創作を通じて、大城立裕が＜沖繩＞にとどまることを止め、「普遍」に達したと確信したことの意味について、もう少し深く掘り下げて考えてみたい。大城は「戦争と文化」三部作を書き上げる約10年前に、あるエッセイで次のように述べている。この頃の大城立裕にとって、「普遍」とは、ヤマトにいる読者の理解力を通じて、ヤマトないしはヤマト文化との相克の末に獲得されるものであったということがわかる<sup>6)</sup>。

「沖繩」それ自体のうちに、文化、文明の普遍的な実相と運命の表現を探らなければならない…。ただ、それが普遍的理解を得られるかどうかは、ひとつの課題となる。というのは、普遍的理解といっても、とりあえず本土の、私たちの言葉でいえば「ヤマト」の人たちによる理解が先決になるからである。駆け足で言ってしまうと、ヤマト文化をとおしての理解を超える文化が、私たちの表現に見られるとき、表現者と読者とのどちらが一步を引くか—それは、「沖繩」が「昭和」をとおして「日本」にからめとられたか蘇生したかの、試金石にもなるのである〔大城、1989：5〕。

しかし、大城はヤマトの読者に「戦争と文化」三部作を理解してもらった上で、「普遍」にたどり着いたのではなかった。大城は「普遍」宣言を、三部作最後の作品である『恋を売る家』の「あとがき」及び同作品が出版された直後に発行された『新潮』1998年6月号に掲載されたエッセイ（『地域』から普遍へ—三部作「戦争と文化」を書き終えて—）で早々に出しているのである（『恋を売る家』の発行は1998年4月15日付となっている）。このことは、自らの創作が「普遍」の域に達したことを確認するための試金石として、大城がもはや本土ないしはヤマトを必要としないことのあらわれとみてよい。

『恋を売る家』に対する書評の一つに武田信明の手によるものがある。武田

は自分が「沖縄については無知であること」を素直に認めつつ、それでも大城のこの作品が二項対立に満ち満ちており、構造的にみてあまりに明瞭すぎることを、そしてその構造的な明瞭さが、大城が作品の中で提示する「基地の島」「ノロの住む島」といったモチーフと自分のもつ乏しい沖縄イメージとをそっくり対応させてしまう、つまり『恋を売る家』があまりに沖縄的であるという趣旨の作品批判を展開している（ちなみにこの書評のタイトルは「『沖縄』であることと、あまりに『沖縄』であること」である）。そして武田は、大城が提示するような沖縄の問題系は作家として書くことを回避できない問題であったのかもしれないという一定の理解を示す一方で、次のように続ける。

なるほど、そうなのかもしれない。だが、村井紀氏が『南島イデオロギーの発生』で記した、沖縄に対するオリエンタリズムのまなざしへの批判を読んできた私は、それにしても考え込んでしまうのである〔武田、1998：329〕。

武田は、『恋を売る家』、あるいは「戦争と文化」三部作があまりに沖縄的であると批判しているのだが、上で指摘したように、「戦争と文化」三部作、とりわけ『恋を売る家』は、表層的に沖縄の素材がちりばめられてはいるものの、大城が問題視してきたような<沖縄>がきわめて見えにくい作品となっている。また、武田のいう「二項関係」を軸とする作品とは、これも上で示した「位置と関係のエネルギー」という創作技法を指すと思われるが、その技法は『恋を売る家』ではほとんど使用されておらず、従ってこの作品は、以前の大城作品とくらべればまるで構造的ではないという点に大きな特徴があるのだ。

この武田の書評からわかるのは、本土（ヤマト）の批評、ジャーナリズムが、相変わらず<沖縄>を「ヤマト文化を通しての理解」以上に理解しようとしないうことである。あるいは、復帰前には政治というフィルターを通してしか沖縄を視野に入れることができなかつた本土（ヤマト）の知識人が、今度は「オリエンタリズム批判」という視点からしか<沖縄>を射程に収められないという

ことであろう。そのことを予見した大城は、おそらく「日本」にからめとられる途よりも、蘇生の途を選択したように思えるのである。

また、大城と本土（ヤマト）との間に断層がみられるように、大城と彼よりも数世代若い沖繩における文学の担い手たちとの間にも大きな断層があるといえる。それは典型的には「戦後」というものの捉え方にもっともよくあらわれている。例えば、新城郁夫は、現在の沖繩で生じつつあるのは戦争以外の何ものでもないと断言する。言葉をめぐる戦争、身体をめぐる戦争、記憶をめぐる戦争、そのような戦争の最中にある沖繩を、文学を通じて感知し、また「戦後日本」という空虚なビジョンを解体すべく沖繩文学という企てを夢想するのだと新城は宣言している〔新城、2003：8〕。大城より30年も後に芥川賞を受賞した目取真俊もまた「水滴」などの作品によって沖繩戦を「物語」に回収しえない「現在」として描くことにこだわりをもっているし、大城真俊も「戦争は、いつまでも戦後をつくらない。いつまでも、戦場のままなのだ……」という視点をもって「G米軍野戦病院辺り」や「K共同墓地志望者名簿」といった作品を綴り続けている。「戦後」などないとみる彼ら現在の沖繩における中心的な文学の担い手たちと、「戦後」を蘇りの過程とみなし、基地とともに生きる異種混交な女性たちをポジティブに、そしてユーモラスに描く大城との間には大きな断層があるといえる。

太田好信は、「沖繩モダニズム」を夢想する論考において、大城が「カクテル・パーティー」やエッセイのなかで示した「二重の意識（沖繩で日本人になること）」の可能性について言及している。沖繩人の自己意識と日本人の自己意識という「二重の意識」は歴史的な暴力の産物なのであるが、それをトリックスター的に読み替える作業によって、暴力による文化の崩壊を語る「悲劇のプロット」とは別に、その暴力の中から生まれるもう一つの沖繩の歴史・文化像「喜劇のプロット」が立ち現れる可能性を太田は指摘するのである〔太田、2001〕。太田は下のように結論している。

沖縄における「意識の二重性」は、グローバルであることを通して、ローカル性を獲得すること、沖縄という個別性において自己を肯定すると同時に、その肯定をとおしてコスモポリタンの思考を獲得すること、歴史を回復し、その歴史に拘束されることをとおして自由な未来を構想することなどについて、様々な考察を促すだろう〔太田、2001：163〕。

大城と新城らの断層は、「意識の二重性」に「喜劇のプロット」から答えるのか、それとも「悲劇のプロット」から答えるのかというポジションの相違から生じているように思える。そして、それは太田が指摘しているように、二者択一の選択肢としてあるわけではないのだが、ともかく大城は、「戦争と文化」三部作を通じて、沖縄の歴史に拘束されつつも、そのことによって思いもよらない自由な未来へと連なる途を提示しえたのである。そのように思えるのである。

## 註

- (1) テキストとして用いたのは、『日の果てから』講談社（講談社文芸文庫、2000年）、『かがやける荒野』新潮社（1995年）、『恋を売る家』新潮社（1998年）である。
- (2) 英文学者である米須興文は、大城の初期における代表作である「亀甲墓」（1966年）について以下のような批評を行っている。

…「やさしさの文化」といわれる沖縄の家庭における安定感の拠り所は女性であるが、その女性の中で最も権威的な存在はばあさんである。沖縄のばあさんには、ものに動じない悟りきった行者の風格すらある。作中では、このばあさんが見事に描かれている〔米須、1976=1991：219〕。

自分の教え子でもある米須と沖縄で何を書くべきかという話になり、米須に「おばあさんを書くべきですね」と言われた大城は、既に完成していた「亀甲墓」を読んでくれと答える〔大城、1997：171〕。それ以降、米須は「亀甲墓」を絶賛し、大城は自身の作品において意図的に＜オバァ＞を描き続けるのである。

- (3) 米須興文は、米軍の艦砲射撃が「ドロロン」と響く修羅場で沖繩の伝統的な「横穴式墳墓」である亀甲墓に避難した老夫婦の運命を描いた大城の「亀甲墓」を、「沖繩文化の神話的な構造を、戦争という激烈な営みの中で見事に表層化してみせた」という点で評価し、「専ら土着の文脈で沖繩人のサガをとらえている」作品であると絶賛する。『亀甲墓』において大城が表層化しえた沖繩の神話的な構造として米須が具体的に指し示しているのは、一つには沖繩の「やさしさの文化」を象徴する＜オバァ＞の存在であり、もう一つは、「死の館（亀甲墓）に生命の保護を求めていく」という一見逆説的な沖繩人の死生観である〔米須、1976=1991：219〕。沖繩文化の深層にある神話的な構造を、米須にならって、本稿でも「沖繩的サガ」と呼んでみたい。
- (4) 『かがやける荒野』の冒頭部分で、ヨシ子（節子）は枕元に兵隊の服装をした男の幽霊が立つのを見る。記憶を失っていたヨシ子は、それが父親の霊ではないかと疑う。ヨシ子は記憶を失って以来家族のような関係となっている重徳や静にそのことを訴える。幽霊退治で評判になっていたハーニー兼ユタの噂を聞きつけた静はヨシ子のためにそのウグワンを買おうとするのだが、それが名渡山家と天久純子のつきあいの始まりとなる。純子の最初のウグワンは不首尾に終わるが、それを責められた純子はしばらく考え、ヤマトの兵隊の骨が名渡山の家の床下にある、それが幽霊の正体であることを告げる。その言葉通りに、ヨシ子の枕元の幽霊が立っていた位置の床下に骨が埋まっており、純子はユタとして本物であると認められる。川村湊は、以上の「幽霊退治」のエピソードを『かがやける荒野』における最も重要な部分として位置づけている。「戦争の記憶」はいずれ忘却や風化にさらされる。川村は、戦争の記憶の「劣化や退化の果てに、もう一度伝えるべき『恐怖』や『畏怖』を伝えねばならぬという人々の当為として」、記憶の代替たる幽霊たちが現れるのだと主張する。ヨシ子（節子）は記憶を喪失した人物として設定されているからこそ、その喪失した「戦争の記憶」の代わりに幽霊を見ることができるというのだ〔川村、2000：62-70〕。この川村の見解は非常に興味深い。この「沖繩的サガ」に満ち満ちた「幽霊退治」のエピソードは、その後のヨシ子（節子）の記憶回復をめぐる物語、『かがやける荒野』という物語全体のなかではむしろ異物として浮上してくる部分なのではないだろうか。
- (5) また、大城立裕は自らが座長を務めた1996年の「沖繩文学フォーラム」における「沖繩・土着から普遍へ—多文化主義時代の表現の可能性—」と銘打ったパネルディスカッションの基調報告でも、「沖繩の生活風俗を書いても歴史や民俗の絵解きに止まっている限り普遍性をもたないと思います。神話的なものを発掘したら普遍性を持つのだと思いますが、それは書く側の技量と読む側の理解力が合体した時にこそ有効だと思います」という発言をしている。

## 参考文献

- 川村湊, 2000, 『風を読む 水に書く—マイノリティー文学論』 講談社
- 米須興文, 1976, 「『亀甲墓』のこと」『土とふるさとの文学全集』 月報10号, 家の光協会  
= 1991, 『ピロメラのうた—情報化時代における沖繩のアイデンティティー』 沖繩タイムス社 (タイムス選書Ⅱ), 217-220
- 大野隆之, 1999, 「大城立裕—内包される異文化—」 沖繩国際大学公開講座委員会編『異文化接触と変容 (沖繩国際大学公開講座8)』, 61-100
- 大城立裕, 1972, 『同化と異化のはざままで』 潮出版社
- 大城立裕, 1987, 『休息のエネルギー—アジアのなかの沖繩—』 農文協 (人間選書110)
- 大城立裕, 1989, 「番外日本人への道」『波』 23 (5): 2-5, 新潮社
- 大城立裕, 1997, 『光源を求めて (戦後50年と私)』 沖繩タイムス社
- 大城立裕, 1998, 「『地域』から普遍へ—三部作『戦争と文化』を書き終えて」『新潮』 95 (6): 286-290, 新潮社
- 太田好信, 2001, 『民族誌的近代への介入—文化を語る権利は誰にあるのか—』 人文書院
- 岡本恵徳, 1981, 『現代沖繩の文学と思想』 沖繩タイムス社 (タイムス選書12)
- 新城郁夫, 2003, 『沖繩文学という企て—葛藤する言語・身体・記憶』 インパクト出版会
- 武田信明, 1998, 「『沖繩』であることと, あまりに『沖繩』であること」『群像』 53 (7): 328-329, 講談社
- 武山梅乗, 2004, 「主体性をめぐる闘い—戦後<沖繩文学>におけるコンヴェンションの『不在』と代替としての自己準拠—」 駒澤大学文学部社会学科『駒澤社会学研究』 第36号, 35-68
- 武山梅乗, 2006, 「青春の挫折, <沖繩 (オキナワ)>, そして複眼—大城立裕という主体論—」 沖繩文学研究会『現代沖繩文学の制度的重層性と本土関係の中での沖繩性に関する研究—沖繩文学をとりまくメディア, 基層文化, 女性— (科学研究費補助金研究成果報告書)』, 73-101

## 付記

本稿は, 文部科学省・科学研究費補助金 (基盤研究C) 「『戦後沖繩文学』の社会学: 文化表象論と文学制度論からの接近」 (研究代表者: 鈴木智之・法政大学社会学部) による研究プロジェクトの成果の一部である。鈴木智之先生をはじめ沖繩文学研究会メンバーの先生方からは本稿執筆に際して貴重なコメントをいただいた。あらためて謝意を表したい。また, 沖繩文学研究会代表として長年にわたり研究会を牽引していただいた松島浄先生にこの場を借りて心より感謝申し上げたい。