

不穏でユーモラスなアイコンたち —大城立裕における沖縄表象の可能性—

Disquieting and humorous icons in Tatsuhiro Oshiro:
what they can represent as the symbol of Okinawa

武 山 梅 乗
Umenori Takeyama

1. はじめに

「カクテル・パーティー」で沖縄に初の芥川賞をもたらした作家・大城立裕は、その習作期から大家となった現在に至るまで、一貫して沖縄を表象することにこだわりをもってきた作家である。「土着から普遍へ」をテーマに創作活動が続けていた大城は、自ら「戦争と文化」三部作と名づける「日の果てから」（1993年）、「かがやける荒野」（1995年）、「恋を売る家」（1997年）を書き上げた後、自身の創作上の表現が地域的特性という表層から普遍的テーマという深層へ届いたことを確信したという⁽¹⁾。三部作最後の作品である「恋を売る家」から十数年が経過した現在も、大城は旺盛ともいえる創作活動を継続しているが⁽²⁾、「戦争と文化」三部作を転機として、大城の沖縄表象は大きく変っていったといえよう。本稿ではまず大城が到達したという「普遍」の意味について問題提起を行うことにする。それから、大城が沖縄を表象する上で最も重要なものの一つとして捉えきた、主として女性たちによって担われてきた沖縄の民俗的な信仰についての表象を、ユタのそれを中心に分析し、三部作を転機に大城の沖縄表象がどのように変わったのかを詳細に検討してみる。結論を先取りすれば、大城の沖縄表象における最大の変化は、大城が、自ら構築し、そして同時に自らを縛りつけていた〈沖縄〉という予定調和的な物語から解き放たれ、その〈沖縄〉なるものを相対化し始めたことであろう。大城が精巧に構築し続け

てきた〈沖縄〉という予定調和的な物語を攪乱するのは、「不穏でユーモラスなアイコンたち」とでもよぶべき登場人物である。不穏でユーモラスなアイコンたち、大城のその新しい創作作法のなかに、現在において沖縄を表象する可能性を探ってみたい。

2. 「普遍性」をめぐる転回

(1) 三部作における〈オバァ〉越え

作家・大城立裕は「戦争と文化」三部作において、沖縄における「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、その復興に沖縄の基層文化、とりわけ女性によって担われているそ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おうとしたという（大城，1998a）。大城の企図する通り、三部作はいずれも、人間生活を破壊もしく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主に女性によって担われている沖縄の基層文化を描き、両者の拮抗を軸に物語が編まれている。たとえば、沖縄戦を真正面から扱った「日の果てから」では、戦争が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、その破壊よりも神屋仁松や初子といった生き残った人々の「蘇り」が物語の主要なテーマとなっており、その蘇りにおいて作者によって重要な意味を担わされているのが、^{せじ}靈威の高い泉井戸や^{うたき}御嶽といった沖縄の基層文化を象徴するアイテムなのである。しかし、「戦争と文化」三部作において、沖縄の基層的な文化は、戦争（またはその象徴としての基地の存在）というものに対抗できるだけの力を常に発揮できるわけではなく、むしろ後の二つの作品では、前者は後者に完膚なきまでに打ち負かされてしまう。たとえば「恋を売る家」に登場する福元家は^{のろどんち}神女殿内、すなわち沖縄の伝統的（宗教的）な秩序のなかで格式の高いノロの家柄であるが、基地が存在することによってなすすべもなく貶められ、沖縄における民俗の象徴である（と大城が考える）〈オバァ〉のミトは失意のうちに癌によって憤死する運命を与えられているのである。そのように、「戦争と文化」三部作において、沖縄の基層文化は、基地経済を軸に復興した社会システムの前にまるで無力な存在として描かれている（武山，2010）。先にふれた大城の問

いに即していえば、沖縄の女性的な基層文化は、戦後の社会システムの復興にあまり貢献することがなかったのだといえる。「戦争と文化」三部作で、大城は沖縄の戦後をそのようなものとして描いているのである。

しかし、この結論のつけ方は、これまで大城がいたところで表明してきた沖縄文化論を知る者にとってはいささか意外な展開であるといえよう。大城はこれまで、基層的な沖縄文化を「ソフトな文化」「やさしさの文化」として理解し、ヤマトの「ハードな文化」や近代主義との相克の過程のなかで沖縄の文化問題を認識してきたからである（大城，1997: 212-4）。そして、そのような沖縄の文化は、決してヤマト文化やヤマト文化の大きな特徴である近代主義に呑みこまれることなく、いずれはヤマトの創造的発展に大きな影響を及ぼすだろうことを繰り返して主張してきたのである⁽³⁾。ところが「戦争と文化」三部作で大城が描いてみせたのは、ヤマトないしは近代主義をあらゆる沖縄戦や基地に対する沖縄の基層文化の一方的ともいえる敗北なのである。

さらに怪訝なことは、基地経済を軸に復興した社会システムの前に沖縄の基層文化はまるで無力であったという従来の自身の文化論を覆すようなこの結末に、大城が一定の満足を示しているということである。大城は、「戦争と文化」三部作を書き上げた後、自らの創作上の表現が地域的特性という表層から普遍的テーマという深層へ届いたことを確信したという（大城，1998a; 1998b）。なぜ大城がそう考えたかについては、別稿で詳しく論じてあるので（武山，2010）、ここでは要点だけを整理しておくにとどめるが、一つには「亀甲墓」以来大城が好んで描き続けてきた、沖縄の「やさしさ文化」を表象する〈オバア〉に代えて、基地文化、ヤマト文化、沖縄の基層文化が混在する戦後状況のなかで、多面的な現実の間を複数のアイデンティティをもってスイッチングする新しい女性像、異種混交な存在としての女性、たとえば「かがやける荒野」の純子や「恋を売る家」の朝子などを十全に描ききったことがあげられる。

また、二つには、大城が創作の方法を変更することで、それまで彼を縛っていたものから自由になれたことを指摘することができるだろう。大城はこれまで「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」という戯曲的方法を用いて作品を創作することが多かった。とりわけ、それは〈沖縄〉とい

う主体を浮上させる際に多用されている（岡本，1981）。たとえば、芥川賞受賞作である「カクテル・パーティー」では、アメリカ、ヤマト、中国、沖縄という四つの立場が、ミラー、小川、孫、私（お前）という四人の登場人物の人格に投影され、その方法によって国際親善の欺瞞と〈沖縄〉の加害者性を暴き出すことに成功しているのである（武山，2006）。しかし、他方でその戯曲的な方法によって、大城の作品やそこで表象される〈沖縄〉はあまりにも構造的で平板であり、大城の理念の分身である登場人物は作者によって操られるだけの存在であって魅力に欠けるという批判を受けてきたのである（岡本，1981；鹿野，1987；武田 1998）。ところが、「戦争と文化」三部作ではこの戯曲的方法がはっきりと目に見える形では採用されていない。それは、沖縄の複雑で多様な現実を描くのにそれまでの戯曲的な方法が通用しなくなったこと、そして、それまでの沖縄を表象する方法をあえて捨てることで、逆に沖縄の現実を活写できるようになったことを意味するのではないだろうか。そのことによっても、大城は、自らの創作上の表現が普遍的テーマという深層へ届いたことを確信したのであろう。〈オバア〉という沖縄の土俗的素材、他者のまなざしから沖縄という自己像を構築するという戯曲的方法を捨てることで、大城は自らが築き上げるのと同時に自らを束縛していた〈沖縄〉から自由になれたのだともいえる（武山，2010）。

（2）問題の提起—本質主義的な文化の〈語り〉—

ところで、加藤宏（2010）は「カクテル・パーティー」と「亀甲墓」という大城の初期を代表する二つのテキストの分析及びそれらに対する大城自身の言説の分析から、大城が表明する「文学的な普遍性」が何を指し示すのかについての解明を試みている。すなわち、あるテキストが文学的普遍性をもつためには、一つにはそれが状況や政治から自律する価値をもっていなければならない、二つにはそれが神話（文化の深層にある永遠に不変の「本質的な」民族の魂の結晶化したもの）的な要素を備えていなければならない、と大城が考えているというのだ。加藤はこの大城の文学観から、大城の文化表象、とりわけ「亀甲墓」に典型的にみられるそれを本質主義的であると評価している⁽⁴⁾。確かに大

城の批評言説に頻繁に登場する「普遍性」の説明は、沖縄における「純粹で時間を超えて継承される文化」、あるいは「社会プロセスとは独立した文化」の存在を仮定しており、その意味で本質主義的であるといえよう。

太田好信は、Clifford にならい、文化を消えゆくものとして語ろうとする本質主義者たちの〈語り〉を「エントロピック (entropic) な語り口」(太田, 1998: 29) とよんでいる。議論を「戦争と文化」三部作に戻せば、純粹かつ真正な沖縄文化がアメリカによる占領と本土化によって危機にさらされているという「エントロピックな語り口」として「戦争と文化」三部作の結末を読むのであれば、大城のこの結末のつけ方と大城の沖縄文化についての語りが本質的に「本質主義的」であることの間につながりが発見できるのかもしれない。しかし、それでもその間にはやはり大きな矛盾が横たわっている。なぜならば、上で示したような沖縄文化論を展開してきた大城が、沖縄文化を消えゆくものとして語りそれを憂慮する「エントロピックな語り口」に満足を示すとは考えられないからである。大城は、「戦争と文化」三部作において、ヤマトや近代主義を表象する沖縄戦や基地に対する沖縄の基層文化の完全な敗北を描き、そのことによって自らの表現が「普遍」に達したと確信しているのだが、その確信と、大城が過去に示していた沖縄文化に対する理解には大きなズレがあるだろう。そのズレに目を向けてみる必要があるのではないだろうか。

さて、我部聖 (2004) は、大城の普遍性への認識や「土着から普遍へ」という創作上のテーマが、沖縄の日本復帰を目前にした状況のなかでイェイツ研究の第一人者である米須興文との関係のなかで形づくられていったこと、それら一連の〈語り〉を主導したのは米須の方であり、「文化的な問題」から沖縄をみようという意図をもったこの客観中立的な分析者としての〈語り〉は、文化のとらえ方という点において、大城を含む「自らを語ることを通して沖縄を語っていた当時の論者たち」と大きく違っていたことを指摘している。この大城—米須の「被植民地の男たちによる共犯関係」は、政治的なものが求められるなかで文化を語ることを、あるいは沖縄を「女性化」して語ることを通じて、様々な形で抑圧を受けている人たちが抱える問題 (たとえば、米兵による女性への性犯罪) を隠蔽すると我部はいう。我部の論考のなかで注目すべきは、米須の

「亀甲墓」論は「亀甲墓」の読みの規範となるだけでなく、沖縄文学の規範を定義づけたという指摘であろう（我部，2004: 96）。たとえば、われわれの間では「亀甲墓」のウシを「沖縄の家庭における安定感のよりどころ」である〈オバア〉として読むのが〈慣例〉になっているが、そう読んでしまうことで、「浮気した先夫に追い出されたために、『骨のあずけどころ』を求めて善徳の後妻となったウシ」、すなわち血縁や男性を中心とする制度のなかで抑圧されている女性という部分が隠されてしまうのである（我部，2004: 106）。

この我部の論考を、大城—米須の共犯関係を糾弾するものというよりも、沖縄文学を相対化する一つの視点を提示するものとして読んでみたい。大城の「亀甲墓」には米須の〈読み〉とは別の〈読み〉が隠されており、その別の読みが前景に押し出されることによって、「亀甲墓」をキャンノンとするような〈沖縄文学〉とはまた別の沖縄文学が生起する可能性があるのだ。そこで大城が（あるいは米須が）沖縄文化の深層にあるものとみなす「沖縄人の死生観」、具体的には主として女性たちの手によって担われてきた（いる）沖縄の民俗的な信仰が大城作品のなかでどのように表象され、それがどのように変っていったのかを、「戦争と文化」三部作以前と、後の作品を追うことで詳細に分析してみたい。「戦争と文化」三部作を書き終えた際の大城の宣言によれば、それより後に書かれた作品で大城は「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」（大城，1998b）はずだからである。

3. ユタを表象すること

（1）基層への憧憬

沖縄の民俗的な信仰を表象するものとして巫女は多くの映画や文学作品において取り上げられてきた。沖縄におけるシャーマニズムの表象を分析した塩月亮子によれば、1960年代から70年代にかけて製作された沖縄を舞台とした映画では、共同体の神事を司るノロなどの神人カミンチュが好んで描かれたが、1980年代末以降、沖縄社会における共同体の崩壊や個人化が進展したこと、反近代や反西欧の動き、「癒し」ブームなどの社会的背景と呼応して、個人的な占いや病氣治療を行う民間巫女であるユタを主人公とし、その成巫過程や憑依体験に焦点

をあてることで新しい人間関係や救いなどを模索することを主題とする文学作品が現れるようになったという（塩月，2002）。

大城作品においてもノロやユタは度々登場する。しかし、それらの作品を通読するなら、大城のアクセントの置き方がノロとユタでは大きく異なっていることに気づく。大城はノロという存在あるいは「神女殿内」とよばれるその家系を沖縄の基層文化における権威の象徴として描き出す傾向にある（このことには大城自身が神女殿内の家系の出身であることが影響していると思われる）。たとえば、「日の果てから」神屋家のカマドや「恋を売る家」福元家のミトがその典型である。両者とも地域社会における民俗信仰の象徴であるが、戦争あるいは基地によってその権威が脅かされつつある存在として描かれている。ノロが物語において重要な位置を占めている場合、大城は「エントロピックな語り口」をとっているといえよう。

ユタという存在については、たとえば「古代的な頭脳の持ち主が現代文明に従っていきかねるとき、その処理に苦しみ、価値観の分裂をきたしたあげく、アイデンティティを失った者が精神分裂病になり、一方で別の世界観を作ってそこに安住したときに、ユタになる」（大城，1997: 293）という説明から、大城が必ずしも肯定的な評価をしていないことがわかる。大城がユタの内面を書いてみようと思うようになったのは、1970年代の半ば、沖縄の人々の間に「復帰不安」が顕著になった頃だという。復帰によって社会制度が万事本土風に改められ、「若夏国体（1973年）」、沖縄海洋博（1975年）などの復帰記念イベントが立て続けに開催された。それらのイベント開催にあわせて本土資本が流入し開発が進む一方で、県民にとって最も重要な懸案事項である基地問題は一向に解決をみない。沖縄社会がますます複雑な様相をみせる状況のなかで、慣習や生き方、「開発」に対する考え方などをめぐる沖縄と本土との食い違いが次第に顕著なものとなっていく。そのような食い違いは、大城の目に前近代（沖縄の基層的な文化）と近代（近代主義を基調とする日本、アメリカの文化）の衝突として映ったのである。「アメリカ世と現代文明のなかでの生きにくさ」を、「沖縄文化、日本文化、アメリカ文化という三つの文化パターンの垣塙のなかで、価値観が乱れたことが原因」で生み出されるユタの内面のなかに描こうと

したのが、『後生からの声』所収の「無明のまつり（1981年）」、「厨子甕（1986年）」、「迷路（1991年）」などのテキストである（大城，1997: 293）。

塩月の分析によれば、大城作品にはユタが狂乱状態となって神などの超自然的存在の姿を見たり感じたりする「神ダーリ（神がかり）」が描かれ、そのときにユタが体験する内面の葛藤や喜びが克明に描写されているのと同時に、その神ダーリがユタ本人の自覚とは別に基地の存在や開発等の社会問題とリンクするという特徴がみられるという（塩月，2010: 163-165）。また、塩月は大城がユタに対して抱く「アンビバレントな感情」を指摘する。大城がユタという存在に今後の沖縄の可能性を見出す一方で、「古代的頭脳の持ち主」という上に示した大城のユタ評にうかがえるように、「民俗宗教より仏教やキリスト教の方が優れているという社会進化論的な見方」をもってユタに対してマイナスの価値づけを行っているというのだ（塩月，2002）。

実際に「迷路」⁽⁵⁾という作品で大城のユタ表象を確認してみよう。「迷路」に登場する松代は、「人間の姿がうすぼんやりとかすみ、チラチラと、たとえば陽炎に包まれているような」状態を感受することでひとの大きな不幸を予知でき、その際には「ひどく頭痛がしてワサワサと訳の分からない不安に満たされる」。ユタの神ダーリを大城はそのように描いている。ある日、ホステス仲間の佐知が気管支炎を悪化させて入院するが、病院という施設やそこで看護師らによって遵守が強要される諸規則、そこにヒヌカン（竈の神を祭る拝所）がないことなど、非合理性を徹底的に排除した病院の近代性がごとく松代の気に障る。「きみは古代だなあ」という恋人・玉井の松代評からもうかがえるように、松代は古代（沖縄の前近代性）を表象する存在として描かれている。ここに塩月のいう「社会進化論的な」大城のユタ観があらわれているといえよう。

病院にいても佐知の症状が悪化するばかりなのをみかねた松代は、嘉手納基地の中にある遺跡が佐知の病気を治すためのウガンジュ（拝所）であると直観し、基地の中で「ウガン」⁽⁶⁾をさせてくれるよう政府の防衛施設局に打診してみるが、「ユタが遺跡を拝むことが適切であると認める」ことは施設局の管轄外であるとされ、その判断が県の文化財課へ委ねられる。県の文化財課は日米安保条約や関係諸法規を盾に基地内でウガンすることの許可をアメリカに求

めることを渋り、「キリスト教なら、せめて仏教なら世界にも通用するから、アメリカにも分かってもらえて、権利を認めてもらえるんでしょうけれどもね」と責任を転嫁する。怒った松代は、洋装店を営む友だちの順子に「坊主の衣をつくって。黒い衣よ／私、頭も剃る。…そして黒い衣を着てウガワンに行く。佐知の病気を必ず直してみせるから」と嘯くのである。

塩月は、大城のユタ表象に「ユタの『古代』性に対する憧憬と後進性の感覚」というアンビバレンスをみる（塩月、2002）。たとえば「迷路」では、玉井は恋人・松代の「古代」性に大きな魅力を感じるが、同時に現代を生きる上での限界にも気づいている。佐知の快癒のために看病よりもウガワンを優先させようとする松代に対して、沖縄の基層文化を尊重していたはずの沖縄県の文化財課長・玉井は「ウガワンも大事だろうが、それよりも病人はまず医者言うことをよく聴いて看病しなくちゃ」と松代を諭す。その発言に松代は少なからず傷つくのであるが、玉井の発言で示されているのは、近代合理主義にもとづく西洋医療パラダイムの民俗的な信仰に対する優位性であろう。

このユタの古代性に対する憧憬は、沖縄の復帰運動を支えた〈南島論〉諸言説とも通じている。田仲康博（2010）は、今こそ〈南島論〉諸言説から沖縄が解放放たれなければならないことを力説する。日本と沖縄は起源を同じくする、しかし日本は近代化によって古きよきものを失い沖縄にはそれが残された、基層を共有する両者の出会いは必然である、ゆるやかな時が流れ心優しき人々が住む沖縄は日本に足りない何かを補ってくれる、沖縄は日本の古層を残す場所、日本が還るべき場所であるという〈南島論〉言説は、他者のまなざしが築き上げた〈沖縄〉（イメージや商品として消費される「ノスタルジック・オキナワ」や「エキゾチック・オキナワ」）というコードに沖縄自らを縛りつけるイデオロギー装置になっているというのだ。だから、沖縄の脱コード化が必要なのだと田仲は主張するのであるが、この頃までの大城作品におけるユタ表象やユタをめぐる言説のなかにも、この〈南島論〉的発想がほのみえるのである。

（2）プリコルールとしてのユタ

しかし、モートン（モートン、2005）は、大城のユタ表象について、塩月と

は別の見解を示している。モートンは、「迷路」を取り上げ、「ポストコロニアルの他者」、すなわち、「戦後の植民地支配者としての役割を果たし続けるアメリカ占領軍と、植民地のなごりを守り続ける本土と沖縄のお役所との両方に対抗するレジスタンス」の記号を担わされたキャラクターとして松代を評価する。モートンのこの見解を否定するわけではないが、「迷路」における松代＝ユタの表象について、ここではモートンとも違う見方を一つ示しておきたい。なぜなら、それが大城の「戦争と文化」三部作以降の作品における沖縄のユタ表象の雛形になっているからである。塩月は大城がそのユタ表象において、ユタが絶えず時代に適合して生き延びてきたという事実、その「したたかさ」を見逃していることを問題視する（塩月、2002）。大城の批評言説をみる限り塩月のこの指摘は正しいのであるが、実は「迷路」のなかでも大城は、この時代に適合してしたたかに生きるユタ（＝松代）を描いているのである。

佐知が入院する病院の看護師・芳江の制服は、松代にとって「あこがれの的でもあり、劣等感のタネ」でもある。松代にとって看護師の制服は、松代と芳江のやりとりからも明らかなように、近代社会における秩序ないし規律、いわば近代性を象徴するものである。すなわち、「古代」と評価される松代は、近代に対する憧れと劣等感というアンビバレントな感情をもつ者として描かれているのだ。基地の中でのウガンンをさせてほしいと懇願する松代に対して、県の文化財課の課長は、ユタが遺跡を拝むことをアメリカには理解してもらえないだろう、「…少なくとも仏教なら世界にも通用するから、アメリカにも分かってもらえて、権利を認めてもらえる」かもしれないと松代にいう。このとき、松代の脳裏に浮かんだのは、以前病院の窓から見た仏僧の美しい「制服」（饅頭のような笠が整然とならび、その下に黒衣と白い手甲脚絆が見え隠れしていた…）であった。

それなりに堂々としていた制服を着ていれば…もし、そうであったら、玉井の死んだ現場で警官に遠慮することもなく、過ぎ去った坊主の行列に未練をもつこともなく、またあの類のおちた文化財課長に侮られることもなく、基地のアメリカ兵も納得させて、佐知のためのウガンンも果たし、ついでお寺の和尚だけでは足りなかった、玉井の後

生極楽のウガンもできたのではなかろうか…。(「迷路」 P.59)

そのように考えた松代は剃髪し黒衣を着た上で基地にウガンに行くことを宣言し、純子に僧侶の衣をつくってくれるよう頼むのである。近代社会のなかで世俗化し制度化された仏僧の衣や「坊主頭」もまた、看護師の制服と同様に、近代性をあらかず記号に他ならない。この展開は、一方では沖縄の民俗、基層文化の近代性への屈服を暗示しているかのようにも読むことができる。しかし、モートンも指摘するように、他方で大城はこのテキストの結末で、「松代が彼女に反対する勢力に必ず打ち勝つことを読者に確信させている」のである（モートン，2005: 28）。頭を剃り、黒衣をまとしてウガンをする松代、そうすることによってアメリカを納得させ、佐知の病気を快癒させ、死んでしまった恋人の玉井を極楽往生させようとしている松代に対して、われわれが滑稽さとともに、勝者の矜持をみてしまうのはなぜだろうか？ おそらく、それは松代が「ブリコロール」として描かれているからなのだ。

太田は現在の沖縄が置かれている言語状況を「エントロピックな語り」のなかでとらえるのではなく、外部との接触によって起きる流用 (appropriation) によって文化が創造されるという「発生の語り」でとらえることを提案する。流用とは、太田によれば、想像力を駆使し「自分たちの利益にかなうように規則を読み替える」ブリコロール（器用人）が行う文化創造であり、支配的な文化要素を取り込み、自分にとって都合のよいように配列し直し、自分の生活空間を複数化していくことである（太田，1998: 47-53）。沖縄の若者たちが大和口（標準語）とウチナー口（沖縄方言）が入り混じった「ウチナー大和口」で、本土と沖縄という文化を自由に往来し、巧みに自己のアイデンティティを操作するように、松代もまた、制度化されているがゆえに他者からの理解を得ることが可能な仏教のコード（僧侶の剃髪、黒衣）を〈流用〉することで、沖縄、日本、アメリカの三つの文化が渦巻く「異種混淆」的状況（松代自身がアメリカ人とのハーフで、見たところは完全に「アメリカン」なのであるが、着るものや考え方は「沖縄娘」という異種混淆な存在として描かれている）のなかで多元的、横断的、葛藤的なアイデンティティ（上野，2005）を生き抜こうとしているの

である。

(3) プリコルールから不穏なアイコンへ

再び「戦争と文化」三部作に目を転じると、沖縄の民俗的な信仰についての表象が、最初の作品である「日の果てから」とその後の「かがやける荒野」及び「恋を売る家」の二作品では異なっていることがわかる。「日の果てから」では、神女殿内である神屋家の権威が徹底的に貶められる。宗教的権威のシンボルである神屋家の御嶽は国によって強制的に買い上げられ、神屋家の面々には、南部の戦場をさまよった果てにターラガマで火炎放射器によって焼き殺されてしまうという運命が待ちかまえている。しかし、先にもふれたように、受刑者であるがゆえに神屋家で唯一生き残った仁松や辻遊郭のジュリ（遊女）である初子が「蘇り」を確信するのは、沖縄の民俗信仰における重要アイテム（御嶽、泉井戸）との遭遇を通じてなのである。このことから、大城が沖縄の基層文化に、純粋な文化、ある土地と有機的な関係を結んでいるがゆえに真正とされる文化をみているという解釈が可能であろう。

ところが、「かがやける荒野」や「恋を売る家」における民俗的信仰の表象は「日の果てから」のそれと大きく隔たっている。その相違は、大城がユタを表象する際に最も顕著になる。「かがやける荒野」では天久純子というユタが登場する。純子は「幽霊退治」においてユタとして卓越した能力を披露するが、その一方で米軍曹長のハーニー（愛人）でもあり、ケースによってはウグワンや判示などのユタとしての能力ではなく、曹長のコネを利用して世俗的に問題解決をはかる存在として描かれている。また、「恋を売る家」に登場するユタ澄江は、御嶽で「アメリカに乱暴された」ことが引き金となって神ダラーに陥るという成巫過程をもつが、ヤクザである弟の幸平と共謀し、神女殿内である福元家の追い落とし、自らがノロ職を継承することを謀るきわめて世俗的な存在でもある。いずれの場合も、沖縄の基層文化に根をもつユタがその純粋さ、真正さに囚われず、沖縄の異種混濁的な状況のなかで巧みにアメリカ文化やヤマト文化を〈流用〉しながら、自己実現を図っていくさまが描かれているのである。

それでは「戦争と文化」三部作より後に書かれた作品において、沖縄の民俗的信仰はどのように表象されているのだろうか。「クルスと風水井」(2001年)では、沖縄の民俗的な信仰が〈他者〉＝外国人、キリスト教の視点から相対化されている。ある日、総合商社に勤める永謙と母・茂子のもとにフィリピンのマリサから手紙が届く。永謙はマニラ駐在時にフィリピン人のスーズンと結婚し一子太朗をもうけたが、スーズンは太朗が小学校にあがった直後に病死してしまい、父子は父の故郷である沖縄に帰る。マリサはスーズンの妹で、永謙に好意を抱いていたことから、沖縄に行って太朗の世話をする役目を買って出ようというのである。マリサを永謙の後妻として期待する茂子は、ユタにマリサが沖縄に来てうまくいくかどうかの伺いをたてるが、姉スーズンの霊が邪魔をする可能性があること、そして「言葉で苦勞する」という判示が出される。その判示通り、沖縄に来て二ヶ月が経過してもマリサの口から発せられるのは「ダメ」と「ダイジョーブ」という二つの単語だけである。ある日、苛めっ子たちに山羊当番を押しつけられたことをきっかけに、太朗が不登校に陥ってしまい、孫の不登校をみかねた茂子は、祈願うがんに出かけることを提案する。マリサも一家の祈願に同行するが、敬虔なクリスチャンであるマリサは、茂子が井戸(風水井)を信仰の対象としてそれを拝むことを理解することができないし、井戸そのものを「気味わるく」感じる。

太朗に山羊当番を押しつけた苛めっ子たちが山羊を基地の中に逃がしてしまうという事件を起こしたのをきっかけとして太朗は学校へ行くと言い出し、苛めっ子たちとともに広い基地のなかの山羊捜しに加わる。茂子は「山羊のせいで太朗が学校に行くようになった」ことをありがたいと思い、山羊のための祈願を行う。マリサは山羊が見つかるまで祈りを続けているであろう茂子に思いを及ぼし、祈願をあげる意味を少しだけ理解したような気になるのであるが、お互いに自分の気持ちを表現するにはやはり言葉が足りない。茂子は、またユタに会って、マリサが今後も日本語で苦勞するかどうかを問おうと考えている。

次の作品「四十九日のアカバナー」(2003年)では、一家の不幸の原因が「先祖正しくわんせい」の間違いであるというユタの判示が物語の展開において大きな意味をもっている。トヨの一人息子宗俊は光子を嫁として迎え一子宗雄をもうけるが、

宗雄が一歳にもならないうちに事故死してしまう。そして、中学生三年生になった宗雄も、トヨに買ってもらったバイクを無免許で乗り回すうちに、国道脇にある墓の石垣に激突して死んでしまう。もともとユタ好きであり、嫁に来て間もない頃、宗俊の父親である宗次郎の墓の場所に疑問をもっていた光子は、息子の死後ユタを買いに行き、「先祖正し」が間違っているという判示を受けてくる。宗次郎が亡くなったとき、トヨは宗次郎の墓を本家の亀甲墓と隣りあわせに造ろうと思えば本家に打診したところ、本家の宗哲は「宗次郎はこの家の血筋を引かない」というユタの判示を盾に宗次郎の墓を本家の墓地に造ることを拒絶したのであった。ところがこの度のユタの判示によれば、宗次郎は間違いなく宗哲の父である本家の宗栄の腹違いの弟であり、その骨は宗栄と同じ墓に入るべきだというのだ。宗雄の死をそのような「家の由来」と結びつけた光子は本家に出向き、「この悲しみを逃れるには、うちのお父の骨を本家の墓に納めていただくほかありません」と懇願するが、本家の宗哲に一蹴されてしまう。宗雄の四十九日の法事の席で、宗哲が宗雄の死を「犬死」と決めつけたことに対してトヨは激昂する。光子とはちがって、それまでは宗次郎の骨を本家の墓に葬ってもらうことを諦めていたトヨであるが、そのことをきっかけに豹変し、本家を訪れ、それを宗哲に強く請うのと同時に、それが不可能ならせめて犬死という言葉を取り消してくれないかと迫る。宗哲はトヨの心情を理解することができず、「問題ははいよいよ袋小路ちびかたまやーになる」。その様子を陰で見ていた光子は「お母、もういいでない？」とトヨを宥め、そして「これはまた巫女ユタを買わなければならない…さて、こんどはこの巫女にしようか…」などと思いを巡らすのである。

「クルスと風水井」、「四十九日のアカバナー」に共通していえることは、一つにはそれらのテキストでは、沖縄の民俗的信仰が日常生活のなか、家庭生活のなかに関じられたものとして描かれているということである。ユタの判示や祈願といった沖縄の民俗信仰がそれらの物語において重要な鍵を握っていることは確かである。ただし、その信仰は社会問題とリンクせず、もっぱら日常生活、家庭生活といった私的な領域にとどめおかれている。「恋を売る家」までの大城作品では、塩月が指摘するように、民俗的な信仰の問題は沖縄の社会問

題とリンクしていた。たとえば、「迷路」の松代の祈願は、基地問題へとつながっていき、「かがやける荒野」における純子の幽霊退治のエピソードは沖縄戦の記憶と結びつけられている。しかし、この二つの作品では、その社会的な問題へのリンクが欠けているのだ。

また、二つには、(大城がこれまで描いてきた) 沖縄における純粋な民俗的信仰と、両テキストにおいて登場する女性たちの信仰との間には微妙なズレがみられるということが指摘できるだろう。「クルスと風水井」のマリサはクリスチャンであり、沖縄の先祖崇拝には共感を示すものの、民俗的な信仰において重要なアイテムである風水井に〈神が宿っている〉ことが信じられず、井戸そのものを不気味なものとして感知している。「四十九日のアカバナ」のトヨはユタに盲従するつもりはないことをきっぱりと宣言しているし、ユタ好きで「ユタ買い」を頻繁にする嫁の光子は、自己本位的にユタを選択し、その判示を自由に読み替えるのである。

そこでは、沖縄における純粋で真正な信仰に対する不穏な動きが表象されている。物語に登場する女性たちは純粋に民俗的信仰にコミットしているのではない。女性たちは民俗的な信仰を客体化し、流用する。しかし、そのような文化の流用によって物語の結末が円満に閉じられるかといえば、どちらの作品ともそうはなっていない。大城はこの二作品において、日常生活のなかで沖縄の民俗的な信仰を巧みにアレンジして生きる女性たちとそのアレンジの限界を描き出しているといえよう。物語は、滑稽さを滲ませつつも、不穏なまま閉じられてしまうのである。そして、その不穏な動きは、「天女の幽霊」に登場するユタ・今帰仁美也子に引き継がれてゆく。

4. 不穏でユーモラスなアイコンたち

(1) ^{オーセンティック} 真正なユタ / ^{フェイク} 偽者のユタ

「天女の幽霊」(2006年)で大城の関心は再度ユタに向かう。少し長くなるが、簡単に「天女の幽霊」のあらすじを追っておくことにする。居酒屋《さていむ》(※さてさてと呆れる意味の沖縄方言)の若いママである綾子は、最後に残った肉親である姉を交通事故で喪った高校三年の時に先祖とおぼしき声

（「御元祖の祀りも大事だが、世間さまのためになることを務めよ」）を聞き、そして世のためになる祈願だけを務めるユタとなった。ある日、綾子は居酒屋を始めるときに助けてくれた一級建築士の浦添から新都心の「銘苺墓^{めかる}の近く、センチュリーマンション」の西隣の空き地に現れるという幽霊を斥ける祈願を依頼される。「大小さまざまなビルのあいだに、これも大小さまざまな空き地があって、それが将来どのように埋められていくか、予想がつかない」新都心に幽霊現ると聞いて、登場人物の誰もが思い浮かべたのは日本兵の幽霊である。なぜなら、新都心が何よりも「激戦を極めた沖縄戦のなかでもそのまた激戦地」であったという空間性をもつからである（仲里，2007）。ところがそこに現れたのは日本兵の幽霊ではなく、古典劇「銘苺子^{めかるしー}」に登場する天女の幽霊だというのだ。それが天女の幽霊であると言い出したのは、綾子との因縁浅からぬユタ・今帰仁美也子である。綾子は、今帰仁のユタとしての技術に対しては敬服しているものの、そのしたたかさから彼女を「偽巫女^{ゆた}」と見ており、天女の幽霊が今帰仁の手による創作であることを疑う。ここで注意しておきたいのは、このユタという存在をめぐる物語が真正なユター偽者のユタという二項対立を軸として編まれているということである。綾子が自身を真正なユタとし今帰仁を偽者と決めつけるのは、前者が「世間さまのために」、いわば公益のために私利私欲を離れたところでユタとしての技術を駆使するのに対して、後者の場合、（結果的に「世間さまのために」なることはあるにしても）私的な動機にもとづいてユタとしての能力が動員されているという理由からなのである。

浦添や建築主である南風原の依頼を受け、天女が水浴びをしたとされる「シングル^{がー}井」で祈願を始めた綾子は、やがて「自分の祈りに応える霊の姿が見えず、声が聞こえず、なんらの気配も覚えな」という事態に狼狽し、「真正の巫女^{ゆた}を自負してきた自分が、もはや新都心には受け入れられないのか」と落胆する。綾子はユタとして霊の声を聞く、死者の記憶を読むことができる（存在として設定されている）。しかし、新都心のシングル井での祈願においては、霊の声を聞き死者の記憶を読むことがかなわず、依頼主に「天女はいません」と答えることしかできなかった。そのことが（それは綾子が「真正の能力をもった巫女^{ゆた}であることの証」でもあるのだが）綾子に敗北感をかみしめさせ、自分は「新都

心では受け入れられないのか」という迷いを抱かせる。綾子にそのような屈辱を与えるのは、もう一人のユタ・今帰仁美也子である。綾子が思いを寄せる新聞記者の豊見城悠三は、綾子の依頼を受けて今帰仁の正体を探ろうとする。豊見城に問い詰められた今帰仁はあっさり与国际通りにある美里宝石店の新都心進出の企みを白状する。しかも明らかに世俗的で功利的ですらあるその企みが「神の寄せ言」であると言い切る今帰仁に対して、豊見城はどうすることもできない。今帰仁は新都心でユタとしての技量を十二分に発揮する一方で、「天女の幽霊が出る」という予言によって世俗的かつ功利的な成果をも手に入れようとする（美里宝石店の新都心進出を支援する）「偽巫女」として描かれている。作中、今帰仁は美也子という名前が「ペンネーム」であると言い、その存在自体がフィクションであることを自らほのめかしもする。いわばこの物語は、真正か偽者かという二項対立に加えて、リアルな存在かフィクションかという二項対立によっても構造化されているのである。

自分の霊能に対する自信が揺らいでいる綾子に対して、豊見城は教育庁で調べてきた新事実、シングル井が「銘苺子」の天女の井戸ではなく、本物の井戸は見つかっていないことを告げる。職業的なプライドを傷つけられ、今帰仁に会って「なぜ、あのような出鱈目を言うのか」と詰問しようとする綾子に対して、豊見城は言う「新都心の空地のすべてに建物が填まるまでは、幽霊のデマが減びることはあるまい。その経過を待つてよいではないか」と。そのように、「天女の幽霊」では、純粹かつ真正でリアルな沖縄の民俗信仰（綾子）と新都心で暗躍する不純かつフィクショナルな偽の信仰（今帰仁）との対立を軸に物語が展開し、前者が後者によって完膚なきまでに叩きのめされてしまうという結末を迎えるのである。

（2）新都心、そして不穏なアイコンたち

なぜ、真正なユタであるはずの綾子が不純な偽者に勝てないのか。その答えは〈新都心〉のもつ空間性に隠れている。綾子は、シングル井で祈願を始めようとするまさにその時、浦添に向かって問いかける。

「天女って、ウチナーグチ（沖縄語）でどう言いますかねえ？」／「なに？」／浦添に
とっても南風原さんにとっても、このような質問など突飛すぎるというものであった。
／「そのままでもいいんでない？」／「新都心だから」／二人が調子を合わせるように答
えて、顔を見合わせた。…十分の自信はないが怒してもらえるのではないか。というわ
けで、浦添が付け足しのように呟いた。／「新都心という言葉だって、とくに沖縄語は
ないのだから」（「天女の幽霊」95-96 頁）

物語の背景となる新都心について、「天女の幽霊」の登場人物たちは沖縄（ウ
チナー）とは切り離された人工的な場所であるという認識をもっている。だから、
新都心での祈願には必ずしも沖縄語（ウチナーグチ）が必要とされないし、
そこに登場する幽霊が「銘苺子」という古典劇の世界に登場する天女というき
わめて「突飛な」、そして創作的な形をとることに違和感をもたないのである。
また、新都心は単に人工的な場所であるということにとどまらない。大城は新都
心を、人々が伝統や生活についての記憶を語ることができない場として描いて
いる。本物の天女の井戸が見つからない限り祈願をあげようもないと嘆く綾子
は、豊見城にいつから本物の井戸が見つかっていないのかと訊ねる。

「さあ。戦前の銘苺部落時代からなのか、新都心になってからなのか……」／悠三はそ
れ以上を言えない。これだけを言ったとたん、戦争と新都心がいろいろさまざまなも
のを呑みつくして見えなくなったのだ、と覚った。…その六十年間の事情が自信に満ちた
真正の巫女の眼をも眩ましたのだから、恐ろしい。（「天女の幽霊」104 頁）

記憶を語ることができない場所としての新都心を最も強く意識しえたのは、
「真正の巫女」であることを自負する綾子であろう。新都心の、シングル井で
の祈願においては、「自分の祈りに応える霊の姿が見えず、声が聞こえず、なん
らの気配も覚え」ず、依頼主に「天女はいません」と答えるしかなかった。こ
れに対してもう一人の巫女・今帰仁は新都心という人工的な空間にモザイク状
に散乱している多種多様な記憶の断片、多重に層をなす死者たちの声を巧みに
語りなおすことで聖俗両面での成功を収めようとしている「勝者」であるとい

える。新都心という場所では有効になるのは、今帰仁美也子のようなフィクショナルな存在によって、その時その場所その相手に応じて語りなおされる、「天女の幽霊」のようなフェイクな記憶だけなのである。いわば新都市—今帰仁美也子—「天女の幽霊」は相同的な存在であるともいえる。

新都心をそのような場所としてみなす大城の視線は、たとえば、同じこの土地に沖縄の抱える構造的な矛盾を〈読む〉仲里効の視線となんと大きく異なっていることだろう。仲里はこの土地が、沖縄戦の激戦地であったこと、「土地収用令」の適用第一号として強制接収され米軍の家族用住宅であったこと、そして新都心として再開発の対象となり「“格差”を象徴する街」⁽⁷⁾へと変貌しつつあることを強い怒りとともに指摘する（仲里，2007: 222-224）。しかし、大城は「天女の幽霊」で、この土地の来歴を以下のように簡単に示すにとどめている。

戦前に上之屋、天久、銘刈という三つの集落があり、それを畑がひろびろと取り巻いていた。それらがすべて戦争で焼けつくしたあと、三つの集落もはじめから無かったもののように、そこに米軍住宅という基地が居座って家族部隊とよばれたが、二十数年前にその基地が撤去されて六十四万坪の土地が返還されるや、行政はそこに那覇市の新都心を計画した（「天女の幽霊」82頁）。

しかし、「天女の幽霊」において、大城は沖縄戦、米軍統治、グローバリズム、植民地主義など介して沖縄が被った様々な暴力を隠蔽しているのでは決してない。作中で「戦争と新都心がいろいろさまざまなものを呑みつくして見えなくしたのだ」と豊見城に語らせているように、真正なユタである綾子が記憶を語るができないのは沖縄に発動された様々な暴力の帰結である。それを無視することはできないし、してはいけない。ただ、新都心の、「大小さまざまなビル」に仲里が国内植民地、「第三世界」を見ているのに対して、大城は同じ新都心の「大小さまざまな空地」に何か新しいものを生み出すような混沌を見ているのである。どちらも間違っていない。太田（太田，2001: 162）が大城の「沖縄で日本人になること」という一見ナショナルな問いかけの中に、暴力による文化の崩壊を語る「悲劇のプロット」と暴力の中から生まれるもう一つの文化

の可能性を語る「喜劇のプロット」を二重読みしたように、われわれは「天女の幽霊」のなかに真正な文化が暴力によって脅かされ危機的状况にあるという物語と、暴力を乗り越え多様性に向かって開かれた文化が「いま、ここで」生成されつつあるという物語を読むことができる。後者を象徴するのはもちろん今帰仁美也子というキャラクターである。

大城は政治的な複雑さや文化的な特殊性を内包する〈沖縄〉という問題を、沖縄の日本復帰以前、芥川賞を受賞する10年以上も前から本土の読者が読んでもわかるようなテキストに翻訳することに腐心してきた作家である（大野，1999）。先にもふれたが、大城は「戦争と文化」三部作の途中まで、とりわけ〈沖縄〉を表象する際に、自身の理念を登場人物のキャラクターに反映させる戯曲的な方法を多用してきた。いわば大城の造形による登場人物たちはある種のアイコン（icon）の役目を果たしたのであり、そのアイコンによって大城はプログラムの内容（たとえば〈沖縄〉とは何であるのか）を読者にわかりやすく示そうとしてきたのである。一方でその手法を用いた大城作品は、必然的に構造的なものとなり、時にあまりにも構造的にすぎるその特徴が平板であるとの批判も受けてきた。しかし、「かがやける荒野」以降の大城作品では、プログラムの内容をわかりやすく伝える「素直な」アイコンが姿を消し、物語の予定調和的な構造に対して絶えず不穏な動きをみせるアイコンたちがしばしば登場するようになる。

「かがやける荒野」の冒頭部分で、記憶を失っていたヨシ子（節子）の枕元に兵隊の服装をした幽霊が立つ。ヨシ子は（そしてそれを読んだ読者も）それが父の幽霊ではないかと疑う。しかしユタ天久純子のウガンンによって、それはヨシ子とは（そして物語の展開とも）無関係なヤマト兵の霊であることが判明する⁽⁸⁾。「恋を売る家」の安良川幸平は軍作業での疎外経験からヤクザになるのだが、ユタである姉の澄江と沖縄的な姉弟愛で固く結ばれ、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。大城はヤクザをヤマト文化を象徴するものとしてみているのだが（大城，1987）、なぜヤクザの幸平が、これも「アメリカン」に対して恨みをもつ姉の澄江と手を組み、地域における民俗信仰の権威である福元家を執拗なまで追い込もうとするのかは解説することが

できない。そして、今帰仁美也子。物語に不穏な空気を醸しつつ、どこか憎めない愛嬌たっぷりのアイコンたちは、大城が一方で精巧に構築した物語を他方で脱構築してゆく役割を与えられているのである。

大城の最近の作品として、「首里城下町線」(2008年)、「あれが久米大通りか」(2008年)、「幻影のゆくえ」(2010年)などの一連の短編小説がある。これらの作品にも「不穏でユーモラスなアイコンたち」が登場している。「首里城下町線」の東江、「あれが久米大通りか」の儀間(お前)、「幻影のゆくえ」のヤスなどがそれである。これらのテキストはいずれも沖縄戦を主題としているが、ここでも「不穏でユーモラスなアイコンたち」は、大城自身が確立した沖縄戦をめぐる定型的な語りを攪乱する⁽⁹⁾。

「不穏でユーモラスなアイコンたち」は、物語に不穏な空気を醸し、物語を攪乱し、時に物語をバラバラに解体してしまう。田仲康博も指摘するように、現在の沖縄において最も望まれている文化表象とは、沖縄の純粹で真正とされる文化について語ることで、文化における異種混濁的な状況を饒舌に描き切ることでなく、ひたすら「物語らないこと」であろう。「分かりやすい説明にあえて異議をととなえ、押し付けられたアイデンティティを拒み、予定調和的で居心地のいいイメージ世界へ誘う声を拒否する」(田仲, 2010: 234-8) ところに現在における沖縄の^{リアル}現実を見つけ出せるのかもしれない。「不穏でユーモラスなアイコンたち」という創作作法によって大城はその地点に到達しつつある。リアリズム小説家として大城立裕はまた一歩先に進むのである。

注

- (1) 大城は三部作「戦争と文化」最後の作品である「恋を売る家」のあとがきで下のように述べている。

歴史や民俗を書くとは、往々にして己のみにこだわりがちですが、それがゆくゆくは他をも巻き込んで、普遍性の領域に足をのばさないではおれないものでしょう。ただ、その地点はそう遠いものではありませんでした。…(「日の果てから」「かがやける荒野」を書き上げて) ようやく絵解きを脱け、テーマも「沖縄」に止まるこ

とを拒否するようになった、と自覚しています。／戦争が終わったように見えて実は、慢性的な占領体制という形で影をひきずった。しかもその体制は、人間を変え、文化を変えるというモデルケースになり得たことで、ある普遍性をもちえたのではないか、と思います。戦争による崩壊からどの程度蘇り得たか、という問いも含んでいましょう。その理解から、この第三部『恋を売る家』は生まれました。…37年かかって沖縄の歴史と文化を一応卒業し、それが同時に普遍的な世界を見せることになったかというところで、私自身の齢が古希をこえ、これからは余命のなかに自由なテーマが待っている、と考えてよいことになりましょうか(大城, 1998a: 264-266)。

また、『『地域』から普遍へ—三部作「戦争と文化」をかきおえて—』というエッセイにおいても、大城は『『日の果てから』以下三部作の総タイトルが「戦争と文化」という「沖縄」抜きの言葉になったのは、イメージの深層に表現が届いたことの、無意識のあらわれであるようにも思われる』と述べている(大城, 1998b: 290)

- (2) 「恋を売る家」よりも後の作品で、本稿において取り上げたテキストは、「クルスと風水井」(『群像』2001年9月号:66-90頁)、「四十九日のアカバナ」(『群像』2003年10月号:136-153頁)、「天女の幽霊」(『新潮』2006年8月号:80-106頁)である。また、本稿で取り上げたもの以外には、『水の盛装』(朝日新聞社、2000年)、「モノレールのはしる街で(1~10)」(『GYROS』3号~12号、2004~2005年)、「窓」(『群像』2004年11月号:140-151頁)、「まだか」(『新潮』2005年3月号:137-150頁)、「首里城下町線」(『新潮』2008年2月号:110-130頁)、「あれが久米大通りか」(『新潮』2008年12月号:128-149頁)、「幻影のゆくえ」(『新潮』2010年9月号:71-108頁)などの大城作品がある。
- (3) それは、たとえば大城の次のような発言のなかに明確に読み取ることができる。

草の根の庶民の子弟たちが、ヤマトへ就職に渡って挫折しつつある現実を目下の歴史的問題として考えたい。…生活のなかで深くヤマトの影響を受けながら、ヤマト的なものにアレルギーを感じて挫折する、ということほど悲劇的な矛盾はない。…この矛盾を断ち切ることが、つまり歴史的宿題の解決ということになるが、それには「沖縄の個性を生かし、日本の文化創造に寄与する」ことに他ならない、と考

える。…あたらしい文化財をつくる努力が必要である。ヤマトでは生みだしえない文化的創造をなすことで。沖縄なしには日本文化を考えられないようにすることである（大城，1973=1977: 91-92）。

- (4) 戦後の沖縄文学を制度として読み解こうとする加藤宏は、大城を戦後沖縄文学におけるキャンノンを創造した作家として位置づけ、彼が文学の自律やその普遍性を重視し、リアリズムの手法をもって沖縄の多元的な現実、戦争や基地、土俗的な文化やその精神などを表象しようとした作家であると評価している。加藤は続けて、大城が「亀甲墓」で提示した「基層文化」という主題が又吉栄喜の「豚の報い」で反復されていること、そして又吉はそれを反復しつつも、基層文化を〈アレンジする〉ことにより、大城の文化表象にうかがえるような本質主義に陥ることを回避していると指摘する（加藤，2010）。加藤の分析は、ある文学制度における文学的な主題が、世代間でいかに批判継承されていくかを問題にしているが、本稿では一人の作家が内在的に自らの文学的課題をいかに乗り越えていくのかを問題としているといえる。
- (5) 「迷路」は「文學界」1991年6月号初出で、同じくユタをテーマとした「無明のまつり」、「厨子甕」、「巫道」とともに『後生からの声』（文藝春秋，1992年）に収められた。本稿では、『後生からの声』所収のもの（6-61頁）を参照及び引用した。
- (6) ウガンとは、ウガミ（拝み）の転訛した語で、神霊や祖先に対する儀礼や供養のことである。一般的には「ウガン」あるいは「御願」と表記されることが多い（渡邊他，2008: 45）。最近の大城の作品では「祈願^{うがん}」と表記されることが多いが、本稿では、取り上げた作品における表記をそのまま用いている。
- (7) 仲里は、新都心にステータスを象徴する〈高さ〉と〈セキュリティ〉を売り文句にして建設されているマンションの、高層階の購入者の半数は本土在住者であること、半数の県内在住者も資産運用を兼ねてマンションを購入すること、そしてその一方で、その同じ場所が那覇署管内の犯罪認知件数でナンバーワンであること、そこから至近のハローワーク那覇には連日職を求める人たちがあふれていることなどあげ、新都心が「第三世界」、「格差を象徴する街」であることを鋭く告発している（仲里，2007）。
- (8) 川村湊は、この「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」、すなわち記憶の代替として、幽霊たちが現れるのだと主張する。ヨシ子が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、なぜ創作作品のなかで、「記憶」の代替物として幽霊話が要請されるのかを説明するものとしては非常に興味深い。しかし、「かがやける荒野」をヨシ子（節子）の記憶回復をめぐる物語として読んだ場合、この「幽霊退治」のエピソードは、むしろ異物として浮上してくる部分、物語を攪乱してしまうエピソードではあるまいか（武山，2010: 78）。

- (9) また、この3つのテキストに共通するのは、これまで大城が表象してきた〈沖縄戦〉が流用されているという点であろう。大城によって表象されてきたこの三つのテキストより前の沖縄戦や、「不穏でユーモラスなアイコンたち」による沖縄戦の定型的な語りの攪乱、三つのテキストにおける〈沖縄戦〉の流用などについては別稿で論じてあるので、そちらを参照していただきたい（武山，2011）。

参考文献

- 我部聖，2004，「大城立裕をめぐる批評言語のポリティクス—米須興文の言説を中心に—」，琉球大学大学院人文社会科学研究所国際言語文化専攻琉球アジア文化領域『琉球アジア社会文化研究』第7号，96-113頁
- モートン，リース 2005，「大城立裕の小説に見るポストコロニアルの他者としてのユタ」，沖縄学研究所『沖縄学（沖縄学研究所紀要）』第8号，11-29頁
- 加藤宏，2010，「戦後沖縄文学における表象の継承と転換—大城立裕・目取真俊・又吉栄喜の小説から—」，加藤宏・武山梅乗編『戦後・小説・沖縄—文学が語る「島」の現実—』鼎書房，261-314頁
- 鹿野政直，1987，『戦後沖縄における思想像』朝日新聞社
- 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
- 仲里効，2007，「『神々の死』の果てに—『グローバリズムと沖縄』—」，『すばる』29(2)，222-235頁
- 大城立裕，1973，「文化史の新しい時代」琉球新報5月15日=1977，『沖縄，晴れた日に』

- 家の光協会, 88-92 頁
- , 1997, 『光源を求めて—戦後 50 年と私—』 沖縄タイムス社
- , 1998a, 「あとがき」, 『恋を売る家』 新潮社, 264-266 頁
- , 1998b, 「『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 頁, 新潮社
- , 2000, 「著者から読者へ—歴史のなかの戦争」, 『日の果てから』 講談社 (講談社文芸文庫)
- 大野隆之, 1999, 「大城立裕—内包される異文化—」, 沖縄国際大学公開講座委員会編『異文化接触と変容 (沖縄国際大学公開講座 8)』, 61-100 頁
- 太田好信, 1998, 『トランスポジションの思想』 世界思想社
- , 2001, 『民俗誌的近代への介入—文化を語る権利は誰にあるのか—』 人文書院
- 岡本恵徳, 1981, 『現代沖縄の文学と思想』 沖縄タイムス社
- 塩月亮子, 2002, 「表象としてのシャーマニズム」, 慶應義塾大学三田哲学会『哲学』 第 107 集, 1-20 頁
- , 2010, 「再魔術化する世界と現代沖縄文学—「シャーマニズム文学」の諸相—」, 加藤宏・武山梅乗編『戦後・小説・沖縄—文学が語る「島」の現実—』 鼎書房, 149-183 頁
- 武田信明, 1998, 「『沖縄』であることと、あまりに『沖縄』であること」, 『群像』 53(7): 328-329 頁, 講談社
- 武山梅乗, 2006, 「青春の挫折, 〈沖縄〉, そして複眼—「大城立裕という主体」論—」, 沖縄文学研究会, 『現代沖縄文学の制度的重層性と本土関係の中での沖縄性に関する研究—沖縄文学をとりまくメディア, 基層文化, 女性—』
- , 2010, 「〈沖縄〉から普遍へ—大城立裕『戦争と文化』三部作という企て—」, 明治学院大学社会学会『明治学院大学社会学・社会福祉学研究』 第 133 号, 55-79 頁
- , 2011, 「パノラマからレイヤーへ—大城立裕による沖縄戦の表象—」, 沖縄文学研究会, 『戦後沖縄文学と沖縄表象』 掲載予定
- 田仲康博, 2010, 『風景の裂け目—沖縄, 占領の今—』 せりか書房
- 上野千鶴子 (編), 2005, 『脱アイデンティティ』 勁草書房

渡邊欣雄他, 2008, 『沖縄民俗辞典』 吉川弘文館

付記

本稿は、文部科学省・科学研究費補助金（基盤研究 C）『『戦後沖縄文学』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、課題番号 20530483）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「沖縄文学研究会」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。あらためて感謝申し上げたい。