

静謐で喧々たる霊（マブイ）たちの宴 —大城立裕の私小説と〈沖繩〉、輻輳する〈私〉—

Tranquil Noise of Okinawan Souls, “Mabui”:

A Study on I-novels by Tatsuhiro Oshiro

武山梅乗

Umenori TAKEYAMA

要約

1967年に「カクテル・パーティー」によって沖縄県出身者として初めて芥川賞した作家・大城立裕は、その作家人生において、一貫して沖縄という土地、あるいはその土地が宿命的に抱え込む複雑さを、端的に言えば「沖縄とは何か」を、沖縄の外の日本、いわゆる〈ヤマト〉にわかりやすく伝えようとしてきた作家である。大城は「沖縄の命運」「神から人へ」「戦争と文化」という3つの三部作を主軸として、「客観小説的構造」を特徴とする膨大な数の創作物品を発表し続ける一方で、選考委員を務める沖縄の文学賞の講評や、沖縄の本土復帰前後に発表されたこれも膨大な数の評論やエッセイにおいて、「同化と異化」あるいは「土着から普遍へ」という、自ら構築した〈沖縄文学〉のテーマを明確化してゆく。そんな大城は作家生活の最後の数年間に、「私小説」とよびうる何篇かの小説を発表している。それらの作品では、「沖縄とは何か」が後景化され、代わりに「私とは何者なのか」が、大城自身と今は亡き多くの愛しき者たち、その霊（マブイ）たちとの対話を通じて問われている。大城はそれらの霊たちとの対話を通じて、記憶を言葉としてたぐり寄せ、重層的な〈私〉を紡ぎだしていくのである。

Keywords：大城立裕、アイデンティティ、脱アイデンティティ、私小説、沖縄文学

1. はじめに

大城立裕という沖縄の作家がいる。大城は1967年に、「カクテル・パーティー」によって沖縄県出身者として初めて芥川賞を受賞しその名を全国に轟かすことになるが、それ以降、一貫して沖縄という土地、あるいはその土地が宿命的に抱え込む複雑さを、沖縄の外の日本、いわゆる〈ヤマト〉にわかりやすく伝えようと腐心してきた作家であるといえる。その試みによって大城は絶えず苦しみ、時に大きく傷つくのであるが、その恐ろしく孤独な戦いのなかで、大城は次第に自身の文学的テーマを確固たるものにしていった。

大城は、その文学的な営みにおいて、〈ヤマト〉に向けて沖縄とは何かを伝えようとする一方で、自分自身に向けて〈沖縄〉とは何かを問い続けてきた作家でもあるといえる。そして、その自身に〈沖縄〉とは何かを問うことは、また、同時に、自分自身が何者であるのかを問うことでもあった。本論において確認するが、大城立裕という作家の出発点は、個人的な自己確認、すなわち、「私とは何者なのか」という問いに対する答えを発見することを通じて、戦争によって失われてしまった自身の青春の夢（東亜同文書院、日支提携のために働くという志、そして〈祖国〉）を回復することにあつた。しかし、芥川賞受賞前後から、大城のモチーフから「私とは何者なのか」という問いが影をひそめ、その代わりに「沖縄とは何なのか」という問いが前景化してゆく。

爾来大城の文学は一貫して、自らに、そして（主として〈ヤマト〉の）読者に「沖縄とは何か」を問い続けるものとなった。大城は「沖縄の命運」「神から人へ」「戦争と文化」という3つの三部作を主軸として、「客観小説的構造」を特徴とする膨大な数の創作作品を発表し続ける一方で、選考委員を務める沖縄の文学賞の講評や、沖縄の本土復帰前後に発表されたこれも膨大な数の評論やエッセイにおいて「同化と異化」あるいは「土着から普遍へ」といった、自ら構築した〈沖縄文学〉のテーマを明確化してゆく。

そんな大城は、作家生活の最晩年に、「私小説」と呼べるような何篇かの創作を発表している。それらの作品では、「沖縄とは何か」が後景化され、代わりに「私とは何者なのか」が、大城自身と、その多くが今は亡き多くの愛しきものたちとの対話を通じて、再度問われている。

本稿は、大城立裕がその最晩年に綴った一連の私小説を、大城のそれまでの仕事、すなわち大城の〈沖縄文学〉と接続して読むことによって、それら私小説の意義を、〈私〉あるいは〈沖縄〉というコンテクストから理解することを試みるものである。

2. 〈私〉から沖縄、そして沖縄から〈私〉へ—大城立裕における自己—

(1) 大城立裕の創作作法と〈私〉

大城立裕という作家は、一貫して他者を外部に屹立させることで、「内なる」自己をえぐり取ろうとした作家である。ここでいう自己とは、大城自身であったり、沖縄という土地で生きる、生きてきたすべての人々であったり、あるいは〈沖縄〉それ自体であったりするのだが、大城作品にほの見えるのは、〈私〉から〈沖縄〉への同心円を絶えず往還する自己であるといえよう(武山, 2013b)。

そもそも大城がその文学的な営みにおいて、なぜ〈私〉へ、自己へと向かったのかを問うことそれ自体は本稿の直接の目的ではないが、大城の私小説を理解するという本稿の目的のために、それを明らかにしておくことは必ずしも無益なことではないだろう。大城がなぜ自己への遡及を開始したのかを明らかにするためには、大城がなぜ文学の道に入りこんだのかを紐解いてみればよい。大城のその「文学初心の頃」について、いわば、大城がなぜ文学という隘路に迷い込んだのかについては、鹿野政直(1987)や拙著(2013a)が詳らかにしている。

大城が自己確認のために文学の営みを開始したことはしばしば大城の評論やエッセイにおいて言及されているが、その自己確認のために採用された文学的な形式は戯曲であった。大城の最初の作品(それは必ずしも職業作家として最初の作品ではないが)である「明雲」^{めいうん}は、戦争によって「祖国」を失い、同時に東亜同文書院という学校がなくなって「青春の挫折」を味わった大城が、「さてこれからどう生きるか」を模索するため、すなわち、失われてしまったアイデンティティを回復するために創作された「私戯曲」である(大城, 1956; 1970)。

いったい、これから沖縄で自分は青春の挫折の後に何をしたらいいか、何を支えに生きていったらいいか、と考えてこの気持ちを何か長い文章に仕立てたいという気持ちを半年ばかり抱いておりました。この気持ちを書きつけるのに随筆の形がいいか、小説の形のほうがいいかと考えたわけですが、考えているうちに、いろいろ頭の中で矛盾対立する考え方があるので、それを対話形式にしようということで戯曲を思いついて書き始めました（岡本・大城他, 1977: 36）。

他者の「矛盾対立する考え方」を対話形式で表現することのできる戯曲は、「私は何者なのか」という、アイデンティティをめぐる思想的な営みにおいて最も適切な表現形式であるといえよう。大城がその最初の文学作品の形式として戯曲を選んだことは決して偶然ではないのである。大城はこの後、文学創作の主戦場を次第に小説へと移していくが、自己確認というモチーフに起源を持つ、この自己とは異なる他者をその外部に屹立させることで内なる自己を抉り出そうとする大城の創作作法は、小説という文学形式へも受け継がれていくことになる。

そのような理由で、大城の小説作品の多くには、いわゆる岡本（1981）の言う「人間の内的な葛藤を異なった人格の関連と構造に置き換える」戯曲的方法が採用されている。その代表的な例が芥川賞受賞作となった「カクテル・パーティー」であろう。「カクテル・パーティー」では、その「前章」において、語り手である沖縄人の「私」が同じ中国語研究グループのミスター・ミラーから招待された「基地住宅」（米軍人の住宅地）でのパーティーの場面が描かれている。以前に基地住宅の中で迷った経験のある「私」は、あらためて基地住宅へのゲートに入るときに言いようのない不安を覚えるのであるが、その一方で米軍人であるミスター・ミラーから招待されたパーティーや軍のクラブでの食事に「選ばれた楽しみ」を感じている。この作品において「私」は沖縄を、ミスター・ミラーはアメリカを表象するものとして描かれているとみてよい。「前章」のカクテル・パーティーの場面では、これに本土の新聞記者小川と、

亡命中国人の弁護士である孫が加わり、過去及び現在において「占領－被占領」の関係にある（あるいはあった）アメリカ、日本、中国、沖縄の4つの立場から、沖縄の帰属問題や琉球文化の本質などのきわどい話題が持ち出されるものの、お互いが対話の中でそれを巧みにかわすことで、表面上は和やかな「虚構として空間（岡本）」が保たれている。そのような、「自己を、他者とのかわり、その位置とずれと距離を綿密に計算」し、「その計量の結果に基づいて自己を確かめる」大城の創作作法は、大城作品に多用されている（岡本、前掲書）。

しかし、3つ目の三部作である「戦争と文化」三部作（1993年『日の果てから』、1995年『かがやける荒野』、1998年『恋を売る家』）を境として、大城はその創作作法を、わかりやすくいえば、他者を自己に対置させることで、自己の立場や自己が体现する価値を明確にしていく戯曲的方法の使用をひかえるようになる。大城が自己たる沖縄に屹立させる他者は、最初はアメリカ、そしてその後にはヤマトであったが、「戦争と文化」三部作の頃から、大城作品の中にアメリカやヤマトといった特定の他者が見えなくなる。他者がいないのではない。ただ、それは以前のように特定の価値や理念を単純に体现する〈他者〉ではなくなってしまうている。例えば、米須（1991）によって「やさしさ文化」の象徴であると指摘され、大城自身も沖縄の基層文化を最もよく表象するものとして度々描き続けてきたアイコンに（「亀甲墓」のウシなどの）〈オバァ〉があるが、その〈オバァ〉は大城の「戦争と文化」三部作以降の作品においては、あまり姿をみせなくなる（老女は描かれるがそれは必ずしも〈オバァ〉として描かれてはいない）。その代わりに、大城が紡ぐ物語に不穏な空気を醸し、その予定調和的な進行に対して不穏な動きを見せるキャラクターが数多く登場してくる（武山、2013a:42）。「亀甲墓」のウシのような、沖縄の基層文化を表象する「ものに動じない悟りきった行者の風格すらある（米須）」沖縄のオバァはもういないのである。

(2) 不穏でユーモラスなアイコンたち

そもそもなぜ大城はなぜ、特定の他者を設定し、その他者とのかわりあいの中で自己たる沖縄の立ち位置を明確にする文学作法をなぜ必要としたのか、

また、大城はなぜその方法を放棄したのか、なぜ<オバァ>は大城作品から消えたのか。その答えは、大城が日本文学と沖縄文学の界面に立っていたことと、そして、そこに立つことを放棄したことと大いに関係がある。

芥川賞受賞後、大城は複雑な立ち位置に身を置かざるをえなくなる。芥川賞はいうまでもなく、「日本文学」「本土の文壇文学」において最も権威ある文学賞の一つである。その芥川賞を受賞することで、大城は否応なく日本文学の重要なプレイヤーとして位置づけられることになる。しかし、大城は芥川賞受賞以前に（そして以降も）、日本文学からある程度自立した制度的機構をもっていた沖縄文学における最も重要なプレイヤーの一人であった。芥川賞受賞後も沖縄で書くことを選択した時から、大城は日本文学と沖縄文学の界面に立ち続けることを余儀なくされる。

そのことは大城にとって必ずしも幸福なことではなかっただろう。大城は日本文学のプレイヤーであるから、その作品は日本文学のコードに即して理解されることになる。しかし、その一方で、大城は沖縄文学の重要なプレイヤーでもあり、その作品は沖縄文学のコードに即して作成されている（というよりは、大城の芥川賞受賞前後においては、大城の作品そのものが沖縄文学のコードであったろう）。しかし、「カクテル・パーティー」の芥川賞受賞時の選評にみられるように、大城の作品を真正面から評価することのできるコードが日本文学には存在せず、大城が自ら構築していった沖縄文学のコードに即して書かれた大城の諸々の作品は、大城の納得できる評価を「本土の文壇」からえることができなかつた⁽¹⁾。「本土の文壇」は、そのジャーナリズムも含めて、大城の沖縄文学を理解することがなく、理解しないばかりか、彼らがかろうじて知っている政治的な問題に解釈の枠組みを狭めて、その解釈を大城側にも押しつけようとした。大城は、「沖縄で日本人になること」という彼の代表的なエッセイのなかで、このことを「試練」であるとし、「私の作品に対する中央での評価が低いばかりに、ほんとうに技倆の不足によるものであるのか、『亀甲墓』のように、むこうが沖縄を知らないことによるものであるのか、判然としない」という不満を漏らしている（大城, 1970）。

芥川賞以降のその立ち位置によって、大城の自己への遡及は、沖縄のアイデ

ンティティを探求することにすり替わってゆく。大城は、「沖縄の歴史というものはすべて外からの力で揺り動かされてきたもの」であり、沖縄は「自らの力で歴史を作ったことがない」という認識を抱くようになるが、後に大城が、戦争の挫折が「そのまま私個人の挫折であり、沖縄の挫折でもあったようだ」と述べていることからわかるように、〈沖縄〉の運命は、敗戦、「青春の挫折」によってアイデンティティを見失ってしまった大城自身の姿と重なって見えたことであろう⁽²⁾。大城は、自己確認のために創作活動を開始したが、それはやがて〈沖縄〉が抱える諸問題を文学の創作の上で自覚的に問うこと、一言でいえば、〈沖縄〉とは何であるのかを主体的に問うことにとって代わられる。〈沖縄〉という自己が何であるのかを問い、それを知るためには、C. H. クーリーの議論をまつまでもなく、自己を映し出す鏡としての他者が必要になる。大城が、他者を外部に屹立させることで、「内なる」自己をえぐり取ろうとした作家であることを指摘しておいたが、大城が沖縄のアイデンティティを問う際に鏡とした〈他者〉は、大城の初期作品においては間違いなくアメリカであった(大野, 1999)。しかし、芥川賞受賞前後から、その他者の位置は日本(〈ヤマト〉)へとシフトしていく。

芥川賞作家になり、望むと望まざるとによらず、日本文学と沖縄文学の界面に立たざるをえなくなった大城は、「沖縄とは何か」をヤマトの〈読者〉に対して問い続ける。しかし、大城はその試みの中で度々挫折を味わい、時に大きく傷ついてきた。〈ヤマト〉が沖縄を全くといってよいほど理解しておらず、また、理解しようとしなないということが明白になってくるからだ⁽³⁾。

しかも、〈ヤマト〉は沖縄を理解しただけでなく、沖縄をからめとろうとしている、そんな感覚がある時期の大城にあったことは間違いない。大城が〈ヤマト〉の読者に対して「沖縄とは何か」を問うことは、〈ヤマト〉という鏡を通して〈沖縄〉を映し出そうとすることであるともいえるが、逆にみれば、それは〈沖縄〉が〈ヤマト〉を見る鏡となることを意味している。田仲が指摘しているように、とりわけ沖縄海洋博以降、本土のメディアによって段階的に表象されてきた「青い海」「青い空」、あるいは「癒しの島」「明るく元気なオバァ」といった〈沖縄〉のイメージは、土地の記憶や生活者の体験を切り捨てること

で再構築されたものである（田仲, 2010:174-205）。大城もまたその点を問題としている。たとえば 1989 年に書かれた評論において、大城は、これまで小説もエッセイも「日本を相対化する」「自分を相対化する」ために書いてきたが、そこに「ひとつの陥穽があった」と述べたうえで、次のように続けている。

このごろ世に「沖縄を通して日本が見える」という言い方があるが、沖縄の文化は日本を見る鏡を目的として存在するのではないはずである。／「沖縄」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、と考えるようになった。／ただ、それが普遍的な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、普遍的な理解といっても、とりあえず本土の、わたし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。駆け足でいってしまえば、ヤマト文化をとおしての理解を超える文化が、わたしたちの表現にみられるとき、表現者と読者のどちらが一步を退くか——それは、「沖縄」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）

芥川賞受賞以降、小説の創作においても（「沖縄の命運」三部作、「神から人へ」三部作）、評論やエッセイにおいて展開される沖縄文化論（『同化と異化のはざままで』）においても、沖縄の歴史へと沈潜していった大城は、沖縄の「文化、文明の普遍的な実相と運命の表現」を発見したに違いない。そして、＜ヤマト＞の＜読者＞との相互交渉を通じて、その「わたしたちの表現」のみられる文化が「ヤマトの文化をとおしての理解を超える」ことも確信しただろう。その時に、表現者である大城は、どうしたのだろうか？ 「日本」にからめとられることを選んだのか、それとも「蘇生」への途を選んだのだろうか。結論からいえば、大城は「蘇生」を、すなわち表現者として一步も引かず、ヤマト文化にからめとられない途を選んだのだといえる。

大城は「戦争と文化」三部作の途中から、主に＜ヤマト＞を＜他者＞とする戯曲的方法を積極的には採らなくなる。それは、＜ヤマト＞を鏡とすること、逆にいうと、＜沖縄＞が＜ヤマト＞の鏡となることを拒否することであるとい

えるだろう。その代わりに浮上してきた創作作法が私のいう「不穏でユーモラスなアイコンたち」なのである。

大城は、政治的な複雑さや文化的な特殊性をもつ〈沖繩〉を、本土の読者が読んでもわかるような形で自らのテキストの中に表象することに腐心してきた作家である。そのためには、〈沖繩〉を表象する際に、自身の掲げる理念を登場人物のキャラクターに反映させる戯曲的方法を用いる必要があった。いうなれば、大城作品の登場人物たちはある種のアイコンの役目を果たしており、そのアイコンによって大城は複雑なプログラムの内容を読者にわかりやすく示そうとしてきたのである。しかし、その結果として、その手法を用いた大城作品は必然的に構造的なものになり、時にあまりにも構造的すぎるその特徴が平板であるとの批判を受けもした⁽⁴⁾。

ところが、「戦争と文化」三部作の途中から、具体的にいえば「かがやける荒野」以降の大城作品においては、そのような、〈沖繩〉をわかりやすく読者に伝えるはずの「素直なアイコン」が姿を消し、代わりに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、物語を攪乱し、時に物語を解体してしまう不気味なアイコンたちが登場してくる。例えば、「かがやける荒野」の冒頭部分に現れる兵隊の幽霊、「恋を売る家」のヤクザ・安良川幸平、「天女の幽霊」のユタ・今帰仁美也子は、物語を攪乱し、物語が予定されていた結末にたどり着くことを妨害する不気味なキャラクターであるが、どこか憎めない、愛嬌たっぷりの存在として存在として造形されている（武山, 2003a）。

その「不穏でユーモラスなアイコンたち」という創作作法は、あるいはそれをもって〈沖繩〉を描くことは、沖繩のリアルを表象すること、田仲（2010）の言葉を借りるとすれば、「わかりやすい説明にあえて異議をとねえ、押しつ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」したところに見えてくるや沖繩の現実を描くのに最も適しているといえる。また、その創作作法では、もはや〈他者〉、〈ヤマト〉は必要とされない。大城は〈ヤマト〉を鏡とすることをやめることで、逆に〈ヤマト〉との鏡となることを拒否したのだといえないだろうか。

3. 私小説という文学形式と大城立裕

そして、大城が最後にたどり着いた小説作法が「私小説」である。川端康成文学賞を受賞した「レールの向こう」(2014年)や「病棟の窓」(2015年)、そして、短編小説としては大城最後の作品となる「あなた」(2018年)は、大城が自ら「私小説」と認めている作品であるが、なぜ、「私小説とは縁のない小説ばかり書いてきた」大城が、その長い作家生活の最後に私小説と呼べるような作品を書かなければならなかったのだろうか？ 最初に明らかにしておくべきことは、大城のそれらの作品はどのような意味で「私小説」であるのかということと、「私小説」を書くことにはどのような文学的な意義が認められるのかということである。

大城の最晩年のいくつかの作品を「私小説と呼べるような作品」と呼んだのには理由がある。そもそも<私小説>とはどのようなものであって、それがどのように決定されるかについて、万人からコンセンサスがえられるような明確な定義はないという(梅澤・大木, 2018)。それでも、大城の「私小説と呼べるような作品」を紹介する前に、そもそも私小説とはどのようなものであり、その方法についてどのような文学的問題が内包されているのかを最低限明らかにしておく必要はあるだろう。

私小説なるものについての相反する見解を2つあげておく。イルメラ・日地谷=キルシュネライト(1992)は、私小説を、日本の読者の視点から見て想定される、文学作品と実際の現実との関係、いわば「作品は作者が実際現実を直接再現している」との想定である「事実性」と、「一人称の語り手と主人公と作者との単なる連合体以上もの」として定義される「焦点人物」という2点の構造要素を備えた文学ジャンルであるとする。その一方で、鈴木(2000)は、私小説とは「明確にこれと特定できる記号内容をもたない、強力で流動的な記号表現シニフィアン」であって、『私小説』とは『私小説』についての言説の集積であり、『ジャンル』ではなく『読みのモード』にすぎない」という理解を示している。

しかし、「私小説」について、万人からコンセンサスがえられるような明確な定義がなく、それがいかなるものかについての見解が(時に正反対といえるほど)分かれているにしても、そこに最大公約数的な要素を認めることはでき

るだろう。私小説か否かを区別する分割線は「明確な実践としてではなく、段階的なグラデーションのように存在する」という見解を示しながらも（梅澤・大木 2018）、梅澤は、私小説を、『小説の主人公＝作者』という形式を持ち、作者自身のことが『ありのまま』に書かれている小説で、「十九世紀西欧小説の変形として生まれた近代日本独特の小説形式」であるとしている。本来小説とは、「作り話」「虚構」であることを前提として作者の想像力で社会や人間を表現した散文体の文章とされるのだが、私小説は作者が自身の身の回りに起こった本当のこと（「事実」や「真実」）を書くものであり、その点で一般的な小説（本格小説）と異なっているという（梅澤, 2017: i）。大城の「レールの向こう」や「病巣の窓」「あなた」は、小説の主人公「私」＝作者（大城）という等式が成立するし、作者自身のことがありのままに書かれている（ように見える）という点からも、これらの作品を「私小説」と呼んで差し支えないだろう⁵⁾。

大城は、作家生活の集大成として、なぜ、そのような「私小説」を書く必要があったのか？ そのことを問う以前に「私小説」の文学的な意義についてもふれておかなければならないだろう。ここでも梅澤の議論が参考になる。梅澤（2017）は、私小説における「私」の問題に焦点を当てる。「小説の主人公（語り手）＝作者」である私小説とは、私が私を書く文学であり、二重の「私」を基本とする私小説は「虚構」を主とする小説とは違った文学的な問題を抱え込んでいるはずである。私小説では「書く私」と「書かれる私」という「私」の二重化を宿命とし、そこに<多層的な自我>が構成され、常に「私」の揺らぎが生じる。問題は私小説の書き手たちがその問題といかに向き合ったかということであり、梅澤はそこに2つの方向性が見られることを指摘している。「明治期や戦後といった個を脅かす大きな価値転換のあった時代」には、私小説は「私」の輪郭化、すなわち一定の明確な姿を語る方向へと動き、また、そうでない時代、比較的安定した時代には、それは「私」そのものへの興味、「私」がいかなるものかを詳細に描きだす方向に向かうという（梅澤, 2017）。

以上の点を踏まえたうえで大城の私小説を読んでいく。

4. 静謐で騒擾な^{まぶい}霊たち—大城立裕の私小説—

(1) 「レールの向こう」

大城が「レールの向こう」を書く動機として、単行本『レールの向こう』のあとがきで「妻が思いがけなく脳梗塞という病気を患い、それを見守っているうちに、それを作品にしなければならぬ衝動をおさえることができなかつた。といつても単なる病妻ものにしたくはない、と思つているところへ、亡友への思いとからめることができ、それが独自の普遍性を生んで、川端康成賞を受けることができた」「それと連動するように今度は自分の病気も書くことになつた」と書いているように、「レールの向こう」「病棟の窓」は、妻の脳梗塞発症と介護、それに続く大腿骨骨折による療養生活という大城自身の身に起こつたことをモチーフとしながら、大城の妻、家族への思いがそれまでの作品にはあまり見られなかつた優しい筆致で綴られている。

「レールの向こう」は、「私」が「お前」と呼びかける妻が脳梗塞を患い、那覇市立病院に入院するところから物語が始まる。記憶障害や手足の麻痺をともなう「お前」の脳梗塞によって家族の生活は一変する。「私」と、「ちょうど職を離れている次男（悦男）」は、慣れない家事や「お前」に対する介護生活に悪戦苦闘するが、「私」は記憶障害の「お前」のリハビリに寄り添う生活の中で、たゆたう過去の様々な記憶と向き合うことになる。

公務員と作家という二足草鞋を履いていたため、「お前」に家の中のことを任せきりであつた「私」は、衣替えの時期が来ても「秋に着られるシャツ」をどうしても見つけられないでいる。「私」はしばらく「薄着で我慢する」ことにするが、そんな折に洋服ダンスから派手なアロハシャツを見つけ出し、これを「秋に着られるシャツ」の代用とすることを思いつく。それは50年前にハワイに出張した時に、ハワイに住む従弟がくれたものであつた。そのアロハシャツを見た「お前」は、「五十年前の記憶を取り戻す顔」になる。アロハシャツをきっかけとして、「私」は記憶のあちらこちらを巡る。「お前」の妹・登美子さんとその夫で三十年前に急死した武信君の記憶、「私」が見合い前に「お前」に出した手紙の記憶、「私」が胆嚢炎の大病を患つた時の記憶、そして、「私」は真謝志津夫の記憶にたどり着く。真謝は「私」の文学の後輩の一人であり、「私」

が長年選考委員をつとめてきた地元新聞社主催の文学賞の選考で読むたびに気になった一連の船舶小説の書き手である。この真謝をめぐる記憶、真謝の霊との向き合い方が、この「レールの向こう」のもう一つのモチーフとなる。

ある日、『詩誌 MABUI』の編集代表であり、これも文学の後輩の一人である神地から、急逝した真謝志津夫への追悼文を依頼されるが、「真謝という遠景をお前に近づけて、お前への思いを薄めることを、いまの私は拒否したい」という理由から、「私」は断りの葉書を神地に投函する。このことを契機として「私」は、真謝の記憶、というよりも真謝の霊（まぶい）と向き合ってゆく。船の「メカの説明が詳しすぎて、ときにそればかりを書いているよう」な、そして「船の運命と人物の性格との関係がよく見えない悩みを、常に根太のように痛々しく見せていた」真謝の船舶小説。真謝から招待されたヨットの帆走中に見た真謝の「壮大なモチーフ」、「海洋の大自然と船のメカへの愛がうまく溶け合った」真謝志津夫の文学の本質。そして、真謝の文学賞受賞作である「ジュゴンの海」とその作品の基底に流れる西表・祖納の神話的なグザ捕りの話と、「私」の記憶は真謝志津夫から沖縄の神話的な世界へと飛んでいく。

「私」は、「お前」が救急車で運ばれた那覇市立病院の病室の窓から見えるモノレールの向こう側の町内に真謝が住んでいたことを思い出し、「この病室に移されてきたことが、このことに思いあたらせるための神の策謀であったか、そして、自分がそのことに気づかなかったのは、怒されることであろうか」と問う。そして、「お前」が自宅療養に切り替わった時に、「いまなら真謝志津夫の思い出を書いてみようか」と思った「私」は、「浮き立つ思いで」神地祐へ電話をしかけるが、やはり思い直して受話器を置く。

退院の日、家へと向かう車の中で、「お前」とも馴染みがある神地の名前が出たことを幸いとして、「私」は、真謝の名前も出そうかと迷う。

神地祐の名が出たら、そのあたりに真謝志津夫の霊が姿を現し、自分の名を出すことを求めるような気が、私はする。レールをはさんで真謝の霊とお前の霊が、私の思いを介して慰めあい、それがお前の快癒を願うことになるのかもしれない、と期待した。が、今のお前の脳の負担を思えば真謝の名を出すのは

控えよう、と考えなおし…「レールの向こう」

与那覇は、この作品を評するのに、「呪術」というキーワードを持ちだしてくる。「モノレールを挟んで妻のいる病院のこちら側と、亡友の住んでいた向こう側への『私』の迷信的ともいえる拘り。死をめぐる『私』の個人的な記憶も、作者が沖縄の地で体験してきたことと重なるようだ。作家『私』の客観性よりも夫『私』の呪術への感受性がより深まっていく」と（与那覇恵子「大城立裕著 レールの向こう」東京新聞 2015年10月4日）。また、詩人の蜂飼耳も、「私」が自身の記憶を経巡るこの作品を評し、「死者との距離感を測りかねているような人物の立ち位置は、じつは誰にとっても親しいものではないか」と述べている（蜂飼耳「大城立裕〈著〉レールの向こう」朝日新聞 2015年10月11日）。

この作品の傾向、つまり、「私」が記憶を経巡るなかで、そこに何か沖縄的な、「呪術への感受性」が働き、「私」はかつて親しく交わった死者たちとつながり、そのつながりが今はもう語られるはずのない記憶を「言葉」として引き出し、その言葉が現在の「私」の日常を充填してゆくというプロットは、次の「病棟の窓」以降の大城の私小説にも受け継がれてゆく。

(2) 「病棟の窓」

「病棟の窓」は、脳梗塞で入院していた妻と代わるように、転倒して大腿骨を骨折し、手術入院を余儀なくされた「私」の入院生活を綴る作品である。リハビリ病棟の窓からは壮大な那覇の街をのぞむことができるが、「私」の心の窓は、過去に邂逅した人々、そして現在は老いて多かれ少なかれ病んでいる人々をめぐる記憶を次々と映し出していく。いうまでもなく、病院とは実際に病んでいる人々、病んでいる家族や友人を見舞う人々が集う場であるが、骨折によってリハビリ病棟に入院し、身体の行動を著しく制限されている「私」は、病院でそのような人々と再会し、記憶を経巡る旅に出る。役所時代の同僚の家族、その同僚の部下で同僚とはただならぬ関係にあった女性、永年つきあっている沖縄芝居の役者、かつてシドニー大学でのシンポジウムに同道した画家、病院を訪れる知己との偶然の出会いによって、「私」は昔のか細い、それでいてか

けがえのない記憶を紡いでいく。与那覇が「レールの向こう」評で指摘した呪術的な志向は、この作品の中にはあまり見えてこない。しかし、その代わりに、そこには、「私」自身の老い、認知症の妻とのやりとり、妻や「私」に対する息子たちの心遣い、「私」自身のリハビリの様子、歩行訓練の時に病院の庭園にいた野良猫、韓国の日本文学研究者たちとのエピソードなど、客観性を重視する作家「私」=大城立裕がそれまではあまり目に留めなかったであろう「日常」の何気ない風景が淡々と、優しいまなざしで描かれているといえる。妻の脳梗塞や自身の骨折による入院、行動の制限によって「非日常」の世界に転じた大城は、その非日常に直面しなければ見えることのなかった日常を受け止め、そこに見える光景を切り取ってみせるのである。

(3) 「あなた」

『レールの向こう』から3年後、2018年に刊行された単行本『あなた』は、2017年から2018年にかけて発表された大城の6つの短編小説をまとめたものである。そのうち、表題作の「あなた」は「レールの向こう」「病棟の窓」の続編といえ、他界してしまった妻＝「あなた」へ語りかける形で、作家である「私」が、「あなた」やその家族との思い出を巡るものとなっている。この作品は、沖縄の「本土復帰」前、「私」が胆嚢炎を悪化させ、手術を受けるために沖縄を離れ久留米の病院に入院する場面から始まる。病室の窓からは雪が積もっている庭が見える。手術が無事成功し沖縄に帰っても、「私」の入院に付き添い「ベットと窓の間に」「布団を敷いて寝かせてもらった」、雪の降らない沖縄で生まれ育った「あなた」はしばしば雪のことを思い出し、「久留米の雪はよかったねえ」を繰り返す。

「私」は首里士族の娘であった「あなた」と見合い結婚をするが、結婚前のデートで「あなた」が「わたし、一所懸命やるわ」と言ったことを「私」は覚えている。「あなた」はその言葉通り、勤め人（公務員）と物書きという「二足草鞋」をはく「私」を献身的に支え、中城の神内殿内という家柄の私の家族、「田舎」ともよく折り合い、病み上がりであったため子育てにかかわることが難しかった「私」に代わって二人の息子を立派に育て上げる。

「私」はそのキャリアを順調にステップアップさせ、琉大の非常勤講師を勤めながら、沖縄県の経済企画課長に抜擢され、一方で1967年に「カクテル・パーティー」で沖縄県人としては初めての芥川賞を受賞する。そのことによって「私」はおそろしく多忙になるが、「あなたの姿勢は変わらなかった。私が落ち込んでいるときにも、傍で見守っているだけであったが、上昇気流に乗ることになっても、驕ることなく煽てることなく見守る姿勢に徹し」、家族の暮らしを守ることを大切にす。

息子たちが一人立ちする頃から「あなた」は乳がん、硬膜下血腫、そして脳梗塞と次から次へと大病に襲われる。とりわけ「あなた」が85歳の時の脳梗塞は、「あなた」の記憶を奪い、長い闘病生活の始まりとなる。「私」は、「化粧に丹念であったあなた」がまったく鏡を覗かなくなったことや記憶を失っている様子を「いじらしく」思うが、その一方で、あなたがたびたび口にするようになった「久留米の雪はよかったねえ」という言葉に、「久留米の雪を懐かしむのは、脳梗塞のせいでさまざまな言葉を忘れながらも、最後まで忘れかねる言葉だと言ってよさそうであった」と思ったりする。

肺がんが進行した「あなた」は「家から車で五分ほど」のターミナルケア病院にうつされるが、「あなた」はその終末を意識することがないし、幸いなことに痛みを訴えることもない。そして、とうとう「あなた」は「私」のそばからいなくなってしまう。

いよいよわが家に、自分たちのトートナーを備えることになった。七七忌に間に合わせて、これも息子たちが三人で、位牌と香炉を買ってきた。あなたの霊がきっと安心しているのではないかと、私は安堵する。造りつけの仏壇が、かつては抵抗したのに、いまそのあなたのために役立っているのも、因果なのである（「あなた」）。

(4) 静謐で喧々たる霊（マブイ）たち

単行本『あなた』には、「あなた」の他にも「辺野古遠望」「B組会始末」「拈華微笑」「御嶽の少年」「消息たち」という5つの短編がおさめてあるが、

そこには少年時代、学生時代、妻＝「あなた」や息子たちとの現在にいたるまでの家庭生活、すなわち大城立裕のプライベートでの姿、大城自身の言葉によれば「個人の姿」が示されている。

大城自身のライフコースという視点からみれば、「拈華微笑」「御嶽の少年」はともに大城の少年時代をモチーフとする作品であるが、その焦点が二作品で少々異なっている。「拈華微笑」では、中城村字屋宜の家を捨てて那覇の遊女（ジュリ）と暮らすようになった父親のことが息子である私の視点から描かれている。妻子がありながら家を捨ててジュリを身請けして暮らし、それでも遊郭通いをやめず、そのために神女殿内の財産を蕩尽してしまった挙句そのジュリにも逃げられてしまう父は、女性にもお金にもだらしがない人間であったが、私は父を憎めず、むしろその文学青年ぶりや知識水準の高さに対して憧れを感じている。「拈華微笑」とは、私が父と初めて暮らした那覇の家の、「庭に面した障子の上の小壁にかかった扁額」の文字で、お釈迦様の教えで「以心伝心」のことだと父が教えてくれた。母や私と暮らすようになってからも父は相変わらず身についた自身の生活スタイルを変えず、私は父の文学的な素養に影響を受けながら成長してゆく。私が上級学校受験を考えなければならなくなる頃、学資が心配になり、「あれだけの神女殿内の身代が温存されていたら、どこにでも行けたのに」と父に対してかすかな恨みを抱く。父も私の進学先を真剣に考えてくれていたが、「金を使って、役にも立たない文科に行かせるわけにはいかない」と理工系を勧める父に、私は「自分の浪費の尻拭いを私にさせようとする甘えをみる。そして、後日、私は兄との会話の中で、「拈華微笑」は「父が釈迦の真意をたぶん離れて、自分の甘えの心に沿わせている」と思う。

「御嶽の少年」は、「拈華微笑」で描かれた大城の少年時代の一部、夏休みの母の実家での日々を、昔の沖縄の牧歌的な暮らしを背景としながらにユーモラスに描き出している。「拈華微笑」は、大城の人格形成に大きな影響を与えた父親、その父親とのやりとりで焦点をあてた作品であったが、「御嶽の少年」では、その後の大城作品の基底に流れる、御嶽、ガジュマルの木、集落の間で行われる大綱引き、「藁乞い」のゴロ合わせ、パッカラー、山羊、フラワー、朝鮮飴売り、三線といった、どこかユーモラスな沖縄の土俗が生き生きと描かれ

ている。

また、「B 組会始末」では沖縄県立二中第 29 期の、「消息たち」では上海にあった東亜同文書院の旧友たちの記憶を現在の「私」が辿る。旧友たちの消息を辿っていく中で「私」は青春時代の「悔い」と「誇り」を思い起こし、かけがえない青春時代やその時代を共有した旧友たちに「感謝」の気持ちを感じる。そして、「私」は旧友たちの多くが既に亡くなっていることをあらためて思い知る。これらの作品からは、「私」へと忍び寄る死を予感させられるが、ただし、その死は決して悲壮なものではない。

「辺野古遠望」⁽⁶⁾は、普天間基地の辺野古への移設に反対する県民大会の代表の一人に加わるよう依頼された作家の「私」が、二十年以上前に建設会社を経営する今は亡き兄と辺野古の森で迷ったことを回想するところから始まる。当時、「私」はまだその土地が「ヘノコ」だということすら知らず、べた凧の光まぶしい「東の海」を見て池宮城積宝が詠んだ歌を思い浮かべたり、ガス欠になって放置しておいた車を移動させようとして、「車のキーをもたずにドアを開け、ガソリンを補給」してくれた行軍中の米兵に舌を巻いたりしたことを思い出す。その辺野古に普天間基地が移設されることになって、現在では基地建設は進み、「辺野古の集落」というより、すでに街になっているあたりと基地のフェンスの間に、反対住民の群れが集まるようになった。兄の建設会社は、兄亡き後甥が跡を継ぎ、「世間並み」に「基地の仕事」、辺野古での仕事も請け負うが、基地建設工事に直接携わるかどうかを甥は逡巡している。老いて満身創痍の私は、アメリカや日本政府が「粛々と進める」普天間基地の辺野古への移設やそれへの反対運動を複雑な気持ちをもって眺めている。抵抗運動に参加する人々を機動隊員を使って追い払うウチナーンチュの沖縄防衛局係長を見て「このままでよいのだろうか」と思った甥はそのことを電話で私に告げるが、わたしは「そういうものだ。我慢して続ける他はない」と答える。この我慢して続けるものには「ヤマトとのつき合いのすべてのこと」を含めたつもりだったが、私はそれをうまく言い表すことができない。

(5) <私>を描き出すこと

梅澤のいう、私小説を書く上で生じてくる「私」の二重化、<多層的な自我>の問題と、大城はどのように向き合ったのだろうか？ 大城の私小説は、「私」の輪郭化、すなわち一定の明確な姿を語る方向へと動いたのか、あるいは、それは「私」そのものへの興味、「私」がいかなるものかを詳細に描き出す方向に流れていったのだろうか（梅澤、前掲書）。

「レールの向こう」以降の大城の「私小説」を読む限り、大城はそれらの私小説において「私」なるものを、中城村の神女殿内の家に生を受け牧歌的な風景の中で遅く育つ子ども、甲斐性はないが教養ある父親の背中を追い沖縄のエリートとして勉学に励む少年、日本人になろうとしてなれなかった沖縄人、<沖縄文学>の主要なプレイヤーでありつつ日本文壇の一員であるという二重の立ち位置にとどまざるをえなかった芥川賞作家、戦後沖縄という難局の中で公務員の職務をまっとうした組織人、そして、長年自身の「二足草鞋」の生活を支えてきてくれた妻に深い感謝を示す優しい夫、少々頼りなくも息子たちに溢れんばかりの愛情を注いできた慈父といったように、多面的なものとして描き出したのだといえる。

そして、大城がそのような自己像を描き出すことが可能になるのは、それらの私小説の中に登場する、その多くが今は亡き家族、友人、同僚なのである。既に鬼籍に入ってしまったそれらの人々は直接大城に語りかけるわけではない。しかし、それらの人々への追憶は、大城の心の奥底に沈潜していた様々な記憶を引き出してくる。「あなた」では、「私」は認知症になってしまった妻＝「あなた」と普通の会話ができなくなってしまったが、その代わりに「あなた」にまつわる過去の様々な記憶が鮮やかに脳裏に浮かび、「あなた」への思いはますます強いものになっていく。また、「レールの向こう」では、「私」は、「神地祐の名が出たら、そのあたりに真謝志津夫の霊が姿を現し、自分の名を出すことを求めるような気が」し、「レールをはさんで真謝の霊とお前の霊が、私の思いを介して慰めあい、それがお前の快癒を願うことになるのかもしれない」と考える。死者たちは（そして生きている者たちでさえも）^{まぶい}霊として大城の現前にあられ大城と対話する、騒がしくも静穏のうちに。大城はそれらの霊た

ちとの対話を通じて、記憶を言葉としてたぐり寄せ、重層的な<私>を紡ぎだしていく。

(6) <私>から零れ落ちる沖縄なるもの

川本三郎は、大城の「あなた」を評して、『あなた』は夫婦の物語であるが、同時に沖縄の人間の物語でもある。ふつうの生活の暮らしに、沖縄の置かれた状況がところどころあらわれる。それが、小さな、低い言葉だけに心に残ってゆく」と述べている(川本,2018)。『あなた』には、そしてその一つ前の作品集である『レールの向こう』にも、大城がそれまで作品の中ではあまり描かなかった「私」、夫婦や家族の生活、そして働く人の「ふつうの生活の暮らし」が丹念に描かれている。しかし、当たり前なことではあるが、そこには否応なく<沖縄>があらわれてくる。「あなた」では、久留米の病院に入院しているとき、「私」は、自分が「沖縄」の人間であるということをまざまざと思い知らされる。1961年、「私」が胆嚢炎の手術のために久留米大学病院に入院した時、日本に復帰していなかった沖縄ではまだ健康保険がなく、「念のために八百ドルの借金をしてきた」「私」は、病院の婦長に「日本人なのに健康保険がないなんて」と呆れられてしまう。また、家を建てるときに、本来先祖の祀りは長男の任務であるのに、次男の「私」が中城の父から「仏壇を設けろ」と言われる。その成り行き背後にあるのは、「説明が難しい」沖縄のトートーメーについての慣例や巫女の宣託といった沖縄の民間信仰の問題である。大城はこれら一連の私小説でひたすら私の日常を描いているのであるが、その日常の中に<沖縄>が見えてくる。<私>から沖縄なるものが零れ落ちてくるのである。

<私>から零れ落ちる沖縄なるもの、その最たるものが、「私」の感性、とりわけ死をめぐる、死者に対する沖縄的な感性であろう。与那覇のいう「呪術への感性」や蜂飼が指摘する「死者との距離感を測りかねているような人物の立ち位置」は、大城の一連の私小説に度々あらわれる。「レールの向こう」で、「私」は死者である真謝志津夫と繊細な距離を保ちながら対峙する。最初は「真謝という遠景をお前に近づけて、お前への思いを薄めることを」潔しとしなかった「私」であるが、後に「レールをはさんで真謝の霊とお前の霊が、私の思い

を介して慰めあい、それがお前の快癒を願うことになるかもしれない」と思い直す。また、真謝の霊は、「ジュゴンの海」という真謝の作品を媒介として「私」を沖縄の神話的な世界へと連れていく。「あなた」では、認知症になって脈絡のある言葉を失い、今では「お位牌となったあなた」へ「私」が語りかける形で物語が進行していく。既に霊となってしまった「あなた」は決して私の問いかけに直接返事をすることはない。しかし、「あなたがここには生きていたい」「私」は「あなた」に向けて語り続ける。そして、記憶をたどる中でふいにあらわれてくる「あなた」の言葉が確かな呪力をもって沖縄の日常を生きてきた「私」の生涯の意味を照らし出すのである。

5. 鎮まらない焰一結びにかえて一

このようにみていくと、大城にとって小説とは、一貫して「私とは何者であるのか」を問い、その問いに対して答えを発見するためのツールとしてあるようである⁽⁷⁾。大城が長年得意としてきた客観的構造をもった小説や近年の「不穏でユーモラスなアイコンたち」という創作作法で書かれた小説では、「沖縄とは何か」が一貫して問われ続けた。また、習作の頃の作品や最晩年の一連の私小説では「私とは何か」が問われている。大城は自身の歴史小説を中心とする客観的構造をもった作品について、度々「沖縄の私小説」という表現を使って言及しているが、その意味でいえば、大城はその長い作家生活において一貫して「私小説」を書き続けてきたのだといえる。

しかし、その〈私〉の描き方が彼の作家生活のある時点から変わってきているのではないだろうか。青年期における習作といえる作品では、〈私〉の輪郭化が、客観的構造をもった膨大な小説群では〈沖縄〉の輪郭化が図られているように見える。その一方で、「不穏でユーモラスなアイコンたち」という創作作法をもって書かれた「日の果てから」以降の作品や最晩年の私小説は、〈沖縄〉や〈私〉がいかなるものかを多面的に描き出す方向にあるといえる。

梅澤の私小説の分析によれば、「大きな価値転換のあった時代」には、私小説は〈私〉の輪郭化、すなわち〈私〉の一定の明確な姿を語る方向へと動くといい、また、比較的安定した時代には、私小説は〈私〉そのものへの興味、〈私〉

がいかなるものかを詳細に描きだす方向に向かうことになるという（梅澤, 前掲書）。この梅澤の分析をあてはめるとすれば、大城の青年期における習作といえる作品や数多くの客観的構造をもった作品は、個を脅かすような「大きな価値転換のあった時代」に書かれ、「日の果てから」以降の作品や最晩年の私小説は「比較的安定した時代」に書かれたものであるということになる。

前者についてはあまり議論の余地がないだろう。大城の習作期の作品や沖縄の歴史や文化をテーマとする客観的構造をもった作品の多くは、大城にとっても、そして<沖縄>にとっても、戦争と敗戦、アメリカによる支配、日本への復帰という、アイデンティティが不安定化する激動の時代に書かれたものだからである。

しかし、後者について、「かがやける荒野」以降の作品や最晩年の私小説は「比較的安定した時代」に書かれたものであるというのは、それを額面通りに受け入れることが難しいだろう。<沖縄>にとって、1990年代から現在に至るまでの時代が「比較的安定した時代」などではないのが明白だからである。多面的なく私>を描き出そうとする大城の一連の私小説に安定感が見受けられるのは確かである。自身の日常を感情的に安定した視線をもって描き切っているのが「レールの向こう」や「あなた」などの私小説なのである。それらの作品でも沖縄をめぐる状況が視界に入ってはくるが、それらは「私」=大城にとってあくまで背景であるにすぎない。

しかし、晩年の老境に入った大城にとって、沖縄をめぐる状況は背景にすぎなかったと言い切ってしまうことも正確ではない。たとえば『あなた』に収載されている作品のなかで「辺野古遠望」は明らかに異質の作品である。この作品は、「普天間よ」（2011年）と同様に、<沖縄>の<ヤマト>、そしてアメリカへの向き合い方が再度作品の主要なモチーフとなっているからである。沖縄の状況に対する怒れる<私>、大城立裕という作家の鎮まらない焔がそこに見えてくるのである。

注

- (1) 「カクテル・パーティー」が「本土の文壇文学」によってどのような評価を受けたのかを知るには、当時の芥川賞の銓衡委員たちによる「第57回芥川賞選評」を確認してみれば

- よい。そこには三島由紀夫、石川達三、丹羽文雄、船橋聖一といった錚々たる文学者の「カクテル・パーティー」や沖縄に対する、的外れな同情や共感を含めた不理解が明確に示されているといえる。
- (2) 大城は、この後に取り上げている「番外日本人への道」という評論において、「私のアイデンティティは沖縄のそれとかなってきた。私は自分のことを、たとえば私小説のようなかたちで書くことはないが、それはひとつには、沖縄の歴史なり文化なりを書いていれば、それを自分自身のことと思ひなして、自足しているのかも知れない」と述べている(大城, 1989:4)。
 - (3) 芥川賞受賞から沖縄の本土復帰前後までに執筆された大城の評論、エッセイが収載してある『沖縄、晴れた日に』(1977年)には、大城の〈ヤマト〉(「本土の文壇」に限らず、ヤマトの読者やジャーナリズムまでが含まれる)への不信とそこからくる不安が延々と綴られている(武山, 2013b: 18)。
 - (4) 例えば、武田(1999)は、大城の『恋を売る家』(1998年)を評して、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としている。つまり、大城がこの作品の中で提示する「基地の島」「ノロの住む島」といったモチーフが「あまりに沖縄的である」との批判をしている。
 - (5) 単行本『あなた』(2018年)の「あとがき」で、大城は、「私小説とは縁のない小説ばかりを書いてきたが、「レールの向こう(前著表題作)」から「あなた」まで、妻のことを一気に書いたという思いがある。／ついでのように、「辺野古遠望」「B組会始末」「拈華微笑」「御嶽の少年」「消息たち」を並べてみると、その底に歴史が潜んでいることに、あらためて思ひたつた。戦争の時代を生きた、一つの個人の姿になった」と述べている。
 - (6) 「辺野古遠望」については、「私小説」というコンテクストから分析するだけでは不十分であろう。この作品は、〈沖縄〉の〈ヤマト〉、そしてアメリカへの向き合い方が再び主要なモチーフとなっているからである。「普天間よ」(2011年)と同様に、この作品では、大城の創作作法としての戯曲的方法が復活している。この作品における〈沖縄〉の〈ヤマト〉への向き合い方については、また別稿で論じたい。
 - (7) 大城という作家、あるいはその作品をアイデンティティの視点からとらえようとする論考は多い。大城貞俊(2021)は、「朝、上海に立ちつくす—小説東亜同文書院—」を論じている評論のなかで、大城文学を「自問の文学」とし、〈沖縄〉を媒介として根深いところから発せられる「深く重厚な問いと戸惑い」をその創出の源とみている。また、黄(2014)は同じく「朝、上海に立ちつくす」を、大城本人を投影したとされる知名の日本人・沖縄人／加害者・被害者という立場について、アイデンティティの問題から論じている。太田(2001)も大城の「沖縄で日本人になること」というアイデンティティへの問いかけに対して、「悲劇のプロット」からだけでなく「喜劇のプロット」から応える、つまり、暴力のなかから生まれるもう一つの文化を語る可能性を大城作品のなかに見いだしている。

参考文献

- イルメラ・日地谷＝キルシュネライト, 1992, 『私小説—自己曝露の儀式—』 平凡社
 上野千鶴子編, 2005, 『脱アイデンティティ』 勁草書房
 梅澤亜由美, 2017, 『私小説の技法—「私」語りの百年史—』 勉誠出版
 梅澤亜由美・大木志門, 2018, 『〈私小説〉という視座』 井原・梅澤他編『「私」から考える文学史』 勉誠出版 :5-22

- 大城貞俊, 2021, 『多様性と再生力—沖繩戦後小説の現在と可能性—』 コールサック社
- 大城立裕, 1956, 「出発に際して—戦後沖繩文学の諸問題—」『沖繩文学』創刊号 :2-10
- 大城立裕, 1968, 「私の作品—出版祝賀会の講演から—」『新沖繩文学』第8号 :135-141
- 大城立裕, 1970, 「沖繩で日本人になること」 谷川健一編『叢書わが沖繩 (第一巻)』木耳社 :191-226
- 大城立裕, 1989, 「番外日本人への道」『波』1989年5月号 :2-5頁
- 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
- 大野隆之, 1999, 「大城立裕—内包される異文化—」沖繩国際大学公開以降座委員会編『異文化接触と変容 (沖繩国際大学公開講座8)』編集工房東洋企画、61-100頁
- 岡本恵徳, 1981, 『現代沖繩の文学と思想』沖繩タイムス社
- 岡本恵徳・大城立裕他, 1977, 「戦後沖繩文学の出発—その思想と状況—」『新沖繩文学』第35号 :30-71頁
- 鹿野政直, 1987, 『戦後沖繩の思想像』朝日新聞社
- 黄英, 2014, 「大城立裕『朝、上海に立ちつくす』におけるアイデンティティ」『COMPARATIO』Vol.18:62-74
- 米須興文, 1991, 『ピロメラの歌—情報化時代における沖繩のアイデンティティ—』沖繩タイムス社
- 川本三郎, 2018, 「九十二歳の沖繩の作家が思い出を巡る—大城立裕『あなた』—」『調査情報』545号 :92-95
- 鈴木登美, 2000年, 『語られた自己—日本近代の私小説言説—』(大和和子、雲和子訳) 岩波書店
- 武田信明, 1998, 「『沖繩』であること、あまりに『沖繩』であること」『群像』53(7) :328-329頁
- 武山梅乗, 2013a, 『不穏でユーモラスなアイコンたち』晶文社
- 武山梅乗, 2013b, 「大城立裕、シジュフォオスの奪還」『Myaku』18号、脈発行所 :34-42
- 田仲康弘, 2010, 『風景の裂け目—沖繩、占領の今—』せりか書房