

〈沖縄文学〉の社会学
——大城立裕と崎山多美の文学的企てを中心に——

松下 優一

【目次】

序	3
第Ⅰ部 文学社会学と“沖縄の日本語文学”	
第1章 ブルデュールの文学社会学 — フローベール『感情教育』論再読	8
1.1 文学社会学小史	
1.2 “作品の科学”の方法と実践	
1.3 ブルデュールの絶縁戦略	
1.4 場の理論による文学分析の諸利点	
1.5 場の理論の応用研究	
第2章 “ブルデュール以後”の文学社会学 — 場の理論を用いた作品分析のために	35
2.1 場の理論による文学分析が孕む諸問題	
2.2 対策	
第3章 〈沖縄文学〉の社会学へ——問題設定	50
3.1 〈沖縄文学〉とは何か	
3.2 崎山多美の“絶縁宣言”	
3.3 沖縄の日本語文学 — 文学場と社会言語的条件	
3.4 先行研究	
第Ⅱ部 大城立裕,あるいは〈根源〉の探求	
第4章 「沖縄方言」を書くことをめぐる政治学 — 作家・大城立裕の文体論	66
4.1 はじめに	
4.2 小説ジャンルにおける沖縄方言の抑圧と復活	
4.3 大城立裕の「実験方言」	
4.4 伝達媒体としての日本語文学	
4.5 語尾から語彙へ	
4.6 文学的正統性をめぐる闘争	
4.7 小括	
第5章 沖縄の「神話」を書く,ということ — 大城立裕と〈沖縄文学〉の構築	88
5.1 はじめに	
5.2 大城立裕の文学理念と米須興文の批評	
5.3 琉大文学論争／芥川賞	

5.4	賭け金としての“文化”——「反復帰論」の時代	
5.5	作家・大城立裕の立場決定	
第Ⅲ部 崎山多美,あるいは断片化する〈根源〉		
第6章 「シマコトバ」の前景化——作家・崎山多美の文体論		118
6.1	はじめに	
6.2	“異物”としての方言	
6.3	日本語とシマコトバの混淆——「ゆらていく ゆりていく」の文体的特徴	
6.4	大城 vs 崎山論争,あるいは『シマコトバ』でカチャーシー	
6.5	「シマコトバ」から「シマ」へ	
第7章 記憶・SF・夢——「ゆらていく ゆりていく」		138
7.1	はじめに	
7.2	葬送の物語	
7.3	浮遊する記憶	
7.4	失われた〈沖縄文学〉の召喚——SF/夢小説としての「ゆらていく ゆりていく」	
7.5	“記憶の方舟”としての「ゆらていく ゆりていく」	
第8章 記憶を触発する音響——シマという“幽霊”について		152
8.1	「のっぺりとした空虚」から	
8.2	亡霊としての島——都市生活者の視点	
8.3	音の響き,シマへの回路	
8.4	儀式・音響・身体的共振	
8.5	断片化するシマ	
8.6	小括	
第9章 幽霊に憑かれたマチ——浮遊する“声”と遠ざかるシマ		179
9.1	崎山作品の登場人物たち	
9.2	“声”,そして“聴く者”たち——“クジャ連作小説”における人物形象	
9.3	浮上する舞台空間	
9.4	虚焦点としての〈シマ〉,小説生産という矛盾	
結論	201	
文献	208	

序

本論文は、沖縄で書く二人の作家——大城立裕（おおしろたつひろ 1925 - ）と崎山多美（さきやまたみ 1954 - ）——を対象に、小説を書くという行為についての社会学的考察を試みようとするものである。

両者は、沖縄文学を代表する作家として知られ、沖縄の地域名を掲げた国内外の複数の文学アンソロジーに、ほぼ常連のように名を連ねている書き手である¹。ひとりは、1967年発表の小説「カクテル・パーティー」により芥川賞を受賞し（沖縄出身者としては初）、60年を越える文学的キャリアをもち、2002年には13巻に及ぶ全集（『大城立裕全集』勉誠出版）が刊行されているような“大作家”。もうひとりは、1990年代に相次いで芥川賞作家となった又吉栄喜や目取真俊と並んでポスト大城世代の一角と目され、「越境性」「表象不可能性」「断絶による記憶継承」がキーワードになる現代表象文化の潮流（宮田 2012）に掉さす、こちらもすでにベテランの女性作家である。

沖縄文学は、社会的状況と鋭く切り結びながら書かれてきた。大城立裕「カクテル・パーティー」（1967）、又吉栄喜「ジョージの射殺した猪」（1977）、目取真俊「^{まぶいくみ}魂込め」（1999）といったいくつかの作品に目を通せば、それらが沖縄という地域社会に固有の経験（米軍基地問題や沖縄戦の記憶）から切り離して読むことはできないということは明らかだろう²。書き手が身を置く歴史的・政治的・言語的文脈との関係で、沖縄で書かれる文学は常に何らかの社会性を帯びるのだと考えられる。文学作品を社会的文脈との関係において分析・理解しようとする文学社会学にとって、沖縄で書かれる文学は重要な考察対象となるはずだ。大城立裕と崎山多美を取り上げ、その主題や小説作品の特徴を比較しながら、社会的な考察を試みることに。それが私たちの課題である。

しかし、そのように課題設定した途端に、議論の土台を揺るがすいくつもの問いが浮上してこざるをえない。「沖縄文学」を冠したアンソロジーに作品が収められているということは、この二人が書くものは、すでに「沖縄」という文脈との強力な結びつきのもとで理解されている証ではないのか。もし作家・作品に照準する「文学社会学」が、個人の私的創造物としてのフィクションが実は社会的な文脈によって規定されている、あるいは社会的現実を映し出しているといったことを立証し、それを発見的知見の担保とするような社会学であるとするならば、大城や崎山の文学作品と沖縄の歴史的状況・政治的状況（社会

¹ 岡本恵徳編『ふるさと文学館 第54巻 沖縄』（ぎょうせい、1994）、高橋敏夫・岡本恵徳編『沖縄文学選』（勉誠出版、2003）、川村湊編『沖縄現代文学作品選』（講談社、2011）、Frank Stewart&Katsunori Yamazato eds. *Living Spirit: Literature and Resurgence in Okinawa* (University of Hawaii, 2012) など。

² 鵜飼哲らとの討議の中で仲里効は、沖縄文学のテーマは大きく3つに分類できると指摘している。「一つは、非常に濃密な民俗性が残された地域としての沖縄をテーマに扱った作品の系列。もう一つは沖縄戦の記憶と体験をいかにして文学作品として結晶させるか。三つ目は、アメリカの占領体験——戦前の植民地体験も含めて——です」（仲里ほか 1998:176）。ゆえに、どんな文学論も、その社会性・政治性を無視しえないという。「沖縄というのは実に奇妙な場所で、純粋に文学を論じようとする場でも常に第三項的なものを意識せざるを得ないところがあります。さっき言ったテーマがかなり凝縮されて文学作品の中に刷り込まれているものですから『社会性』を否応なく引き受けさせられている。『文学の政治性』といってもいいのですが」（仲里ほか 1998:176）。

的コンテクスト)との規定関係や反映関係を指摘することには何ら発見性がないのではないか。あるいは文学に沖縄の社会状況や歴史・文化がいかにか現れているか、沖縄という文脈において文学はどのようなイデオロギー性を孕むかといった事柄を読み取ることが、“沖縄文学の社会学”であるとするなら、結局のところこの研究は、「沖縄文学」として差し出されているテキストを、「沖縄」という社会的コンテクストに規定されている、と論じる同語反復の域を出ないのではないか³。

他方で、これまで沖縄文学を対象とする文学研究は、ことさら「社会学」と名乗らずとも、多くの場合、何らかの政治的・社会的状況に引き寄せながら作品を読むという意味において、すでに社会学的であったといえるのではないか。じっさい、岡本恵徳や仲程昌徳、あるいは新城郁夫といった卓越した研究者たちによって書かれてきた沖縄文学に関する評論・研究論文(岡本 1981a,1981b,1996; 仲程 1981,1987,1988,2008; 新城 2003a,2007,2010 など)は、多くの場合、沖縄で近代化が引き起こした社会言語状況、沖縄(人)のアイデンティティや差別の問題、沖縄戦の記憶、日本やアメリカとの関係、米軍基地の集中がもたらす“占領状況”とそれに付随する諸問題といった歴史的・社会的状況との関係で、文学作品や文学史を語るものとなっている。近代日本への併合(「琉球処分」)がもたらした国家の標準語と地域言語との乖離、あるいは戦後30年近くにわたる米国の統治を経ての日本国家再編入といった歴史的背景のもとで書かれてきた沖縄の近・現代文学は、「日本語」の「日本文学」(単一民族・単一言語を前提とした「国民文学」)の枠組みに収まるものではない⁴。エドワード・サイード以来のポストコロニアル批評が“帝国/植民地”の関係において対象化するような文学、あるいはドゥルーズ=ガタリが「マイナー文学」といった概念を設定して問題化しようとした“言語的マイノリティが支配的言語で書く文学”など、文学言説の政治性・社会性を把握しようとする批評枠組みが、沖縄文学を読もうとする際にはアクチュアリティを発揮する。じっさい1990年代以後、沖縄の作家・作品を対象とする文学評論・研究論文において用いられるキーワード(「アイデンティティ」「国民国家」「オリエンタリズム」「マイノリティ」「身体」「権力」「ジェンダー」「セクシュアリティ」「性暴力」「ホモソーシャルな絆」「植民地主義言説」「表象のポリティクス」「パブリックメモリー」「郊外化」「占領」「連帯」など)は、もはや文化社会学のそれ⁵と大差ない(山里1999; 大野1998; Molasky 1999=2006; 鈴木2000; 村上2001; 朱2001; 今福2001; 徐2001; 高原2001; 黒澤2001; 丸川2004; 花田2006; 我部2004; 渡邊2006; Kina 2011; ブーテレイ

³ ピエール・ブルデューであれば、それでは場を成立させている集合的信憑 *illusio* の再生産に加担するだけであり、社会学的な認識を生み出すという任務を果たせていないということだろう。イルーシオという概念に関しては、ひとまず『芸術の規則』第Ⅱ部「作品科学の基礎」第2章のなかの「イルーシオとフェティッシュとしての芸術作品」を参照。「芸術作品の価値の生産者は芸術家なのではなく、信仰の圏域としての生産の場である」(Bourdieu 1992=1996 :85)。「ゲームへの集合的な信仰(イルーシオ)、およびその賭け金=争点の聖なる価値への集合的な信仰は、ゲームが進行してゆくための条件であると同時に、その結果でもある」(Bourdieu 1992=1996 :86)。「真の意味での芸術作品の科学を打ち立てるためには、どうしてもイルーシオから身を引き剥がし、すべての教養人を文化的ゲームに結びつけている共犯・共謀関係を宙吊りにして、このゲームを対象として構成しなければならない」(Bourdieu 1992=1996 :87)。

⁴ 本浜秀彦は、『沖縄文学選』のあとがきにおいて、「そこには『日本語』の『日本文学』には収まりきれないような、言葉の葛藤がある」(本浜 2003:424)と述べている。

⁵ 同時期(1990年代後半~2000年代前半)の文化社会学の研究動向については、ひとまず「ポストモダン社会学」から「責任と正義の社会学」への展開として整理した長谷正人(2006)を参照。

2011; 仲里 2012; 村上 2013). むしろ沖縄文学研究自体が一種の「自生的文学社会学 la sociologie spontanée de la littérature」⁶であり、社会学的視点を織り込んで制度化されている、というべきだろう。沖縄文学を対象に批評・研究を行う場合、それだけで日本文学とは差異化されたその文学的特質を、とりわけ沖縄をめぐって生み出される様々な権力関係において問題化すること、時代や社会の状況とともに考察することが含意される(期待される)のである。

そうであるならば、つまり文学研究における学際的アプローチが一般化し、かつ沖縄文学を研究することそれ自体が社会学的視座を要求するのであれば、いまあらためて沖縄文学を「社会学」という領域において研究する意義や独自性は、どのように設定しうるのだろうか。この種の研究の前提に対する問いは、現時点で、かつ社会学という学問領域の中で「〈沖縄文学〉の文学社会学」と銘打ち、「沖縄」というひととき独自の歴史をもつ地域の「文学」を対象とする社会学を行おうとする以上、おそらく回避できまい(じっさい筆者は、ことあるごとにそうした問いに直面してきた)⁷。文学を下支えする諸制度(出版機構や読者)のような社会学の対象領域として了解が得られやすい「社会的事実」ではなく、文学テキストや作家を説明対象に据えようとする文学社会学の場合には尚更だろう。たとえ沖縄文学が、文学を考えることがそのまま社会を考えることにつながるような、文学研究が社会研究と不可分とならざるをえないような研究領域としてあるのだとしても、理論枠組ないしは方法論を欠いたままテキストと社会的コンテクストの付き合いを進めるだけでは、沖縄文学なるものが纏うイリュージョンから距離を取れないばかりか、既存の文学研究と差別化を図ることすらできまい⁸。いずれにせよ、事前に社会学上の目的や記述課題をできるかぎり理論的につめておかななくてはならない。文学と社会的文脈とを結びつける線を浮き彫りにするという文学社会学の基本的視座や目標はゆるがないにしても、少なくとも、その方法や手続きは多様にありうるはずなのだ。

以上のような理由で本論文は、文学を対象にした社会学理論を検討するパートと、具体的な作家・作品を扱う2つのパートから構成されることになる。

第I部として括られる3つの章は、私たちが依拠する文学社会学の方法論的立場を明確化しようとするものである。文学制度論、とりわけピエール・ブルデューの文学場の理論を、作家・作品分析のための理論として吟味することを通じ、大城立裕と崎山多美の文学的実践を社会学の研究対象に据えるための視座と課題を設定すること。それが、第I部の役割である。

第1章では、ブルデューの所論の概要とそれがどのような文学社会学の地平を切りひら

⁶ 新聞雑誌等の文芸記事や批評あるいは作家の評伝などの出版物において、文学が社会的なものとの関係において語られるのはさして珍しいことではない。人の活動の大部分は“社会的”と言えるからだ。P.ディルクスは、社会学研究を意図したわけではないが、文学と社会を結びつける言説を、la sociologie spontanée de la littérature と呼んでいる (Dirkx 2000:14-7)。

⁷ さらに挙げれば、“なぜ沖縄文学?”、“文学の地域性(方言など)が見たいなら東北はどうか?”、“二次資料(=文学作品)しか見ていない。もっと沖縄の現実状況を見なくてはダメ”、“そもそも「文学社会学」って何?” などなど。

⁸ とはいえ、既存の文学研究との決定的な差別化=“文学研究”と“社会学”の分断”を行うつもりは全くない。分断や棲み分けこそがこれまで文学社会学を妨げてきた畏にほかならないからだ (Dirkx 2000)。

くものであったのかについて検討する。日本では1980年代に作田啓一を中心に、従来の文学社会学（とりわけマルクス主義的文学社会学）の社会（階級）還元論が批判され、文学に社会学的知見を読もうとする「文学からの社会学」というかたちの乗り越えが図られた（作田1981; 作田・富永1984）⁹。それとの対比で言えば、ブルデューが掲げる“作品の科学”は、むしろ社会的文脈に対する射程を精緻化することによって、階級や時代状況への還元論を乗り越えようとするものである（鈴木1996）。ブルデュー自身の文学・芸術分析については、『芸術の規則』（Bourdieu 1992=1995, 1992=1996）をはじめ、その概要を知るのに必要な文献邦訳がほぼ出揃っているし、A.ボスケッティによるサルトル論『知識人の覇権』（Boschetti 1985=1987）、A.ヴィアラによる17世紀フランス文学場研究『作家の誕生』（Viala 1985=2005）、P.カサノヴァの『世界文学空間』（Casanova 1999=2002）、D.ガンボニーによるルドン論（Gamboni 1989=2003）など、文学場あるいは芸術場論を援用したブルデュー派の研究成果も徐々に紹介されてきている。「ハビトゥス」「文化資本」などブルデューの概念用語を用いた文学研究はすでに珍しいものではない。しかし、ブルデューが場の概念とともに提示した“作品の科学”の方法論それ自体についての検証はいまだ手薄な状態にあるように思われる。したがって本稿では、場の理論による文学や芸術現象の研究がもつ射程と限界を見定めておくためにも、“文学社会学のための方法論としてのブルデュー社会学”をやや詳細に検討しておくことにしたいのである。

第2章では、ブルデュー派による一連の研究に対し、方法論のレベルでどのような限界・批判が提出されているのかについて概観する。ここでは主として、現時点では最新のものに属するジョフロワ・ド・ラガヌリによる“作品の科学”についての批判的検討（Lagasnerie 2011）を参照するが、他の文献にも適宜言及したい。

第3章では、この論文で私たちが取り組む具体的な問い・目的・方法・対象を設定する。言うまでもなく、方法論は解明すべき問題との関係で選択されるべきものである。ここでブルデューの文学社会学の枠組みを採用する理由を説明すると同時に、沖縄文学を分析対象に据える際に、文学社会学が引き受けるべき具体的問題をあらためて提示する。

続く第Ⅱ部および第Ⅲ部は、それぞれ作家論として構成される¹⁰。

第Ⅱ部では、大城立裕の、とりわけ1972年「沖縄復帰」以後1990年代までの文学的立場について考察する。第4章では大城の文学言語論・言語観を、第5章では大城の文学的主题（「神話」の発掘）を、ブルデューの場の理論を援用しながら、それぞれ沖縄をめぐる同時代的な言説状況に配慮しつつ、この作家の掲げる文学のかたちがいかなる要求に応えるものだったのかという視点で考えたい。

第Ⅲ部では、崎山多美の、とりわけ1990年代後半～2000年代の文学実践について考察する。第6章では、「ムイアニ由来記」（1999）および「ゆらていく ゆりていく」（2000）

⁹ 「文学からの社会学」は、「文学作品を対象とする社会学、すなわち、文学にかんする知識社会学的な説明を展開する社会学」ではなく、「むしろ逆に、文学とりわけ近代小説の語るものを出発点にして、そこからいくつかの社会学的命題を構築してみること」を企図するもの、「つまり、文学についての社会学ではなくして、文学からの社会学である」とされる（作田・富永編1984「はじめに」）。なお本稿が志向しているのは、むしろ「文学作品を対象とする社会学」ないし「文学にかんする知識社会学」のほうである。

¹⁰ 第Ⅱ部の各章および第9章は既発表論文（松下2010b, 2010c, 2011）を大幅に改変・再構成したものである。

を取り上げ、〈シマコトバ〉によって特徴付けられる 2000 年前後の崎山の文体について検討し、それを大城立裕の文学言語論との対比において考察する。第 7 章では、内容面に焦点を移し、「ゆらていく ゆりていく」の分析を試みる。第 8 章および第 9 章では、作家・崎山多美の一貫した創作の主題である〈シマ〉のテーマを、主人公に感受される“音”という要素に注目しながら辿り直してみたい。

なお本稿では、具体的な作家・作品を扱う際、文学固有の次元で生じていることを尊重し、文学テキストや作家言説に寄り添い、できうるかぎり内在的な記述を心がける。こうした記述スタイルの選択は、場合によっては“社会的コンテキストの記述が相対的に貧弱であり、よって社会学の研究たりえていない”という社会学者や歴史学者あるいは文学研究者たちからの批判を招くかもしれない。このスタイルは、「文学社会学」の方法論的展開に立脚したものであり、「文学」という研究対象との関係で選び取られたものである。以下に続く第 I 部で確認されるべきは、このあたりの事情である。

第 I 部 文学社会学と“沖縄の日本語文学”

第 1 章 ブルデューの文学社会学 ——フローベール『感情教育』論再読——

1.1 文学社会学小史

ピエール・ブルデューが切りひらいた文学社会学の地平とはいかなるものであったのか、いや、そもそも「文学社会学」とはいかなる社会学であるのか。どのような方法論的立場が可能で、実際どのような研究が行いうるのか（行われてきているのか）。

文学社会学の学説史や方法論を検討しようとする試みは、ルネ・ジラルールの欲望模倣理論を軸に「文学からの社会学」を狙った作田・富永編（1984）、リュシアン・ゴールドマンから P-V.ジマヤブルデューを経て展開される文学社会学の流れを辿ろうとする鈴木智之によるいくつかの雑誌論文（鈴木 1993,1996, 2004, 2011）などにみられるものの、日本語圏の現状では社会学の側でも文学研究の側でも、「文学社会学」なる枠組みにおいて、何がどのように研究されるのかの合意が形成されているとはいいがたい¹¹。ゆえに私たちは「文学社会学」とはいかなる社会学なのか、という基本的な前提から出発せざるをえない。

英米圏でもおそらく事情は同じだろう。一般的に英米系の文学理論の教本は、テキストそれ自体の特性の認識・解明へ向かう諸理論（ロシア・フォルマリズム、記号論、物語分析、脱構築批評など）、そして文学の歴史性・政治性への視角を補完する文脈重視型の批評理論（マルクス主義批評、ニューヒストリシズム、ジェンダー／フェミニズム批評、ポストコロニアル批評など）を軸に構成される¹²。「マルクス主義批評」「ジェンダー／フェミ

¹¹ 内田隆三『探偵小説の社会学』（内田 2001）、若林幹夫『漱石のリアル——測量としての文学』（若林 2002）といった文学テキストを対象にした重要な研究書が社会学者によって書かれている。長谷正人は、双方とも「作品からそのテキスト内部には還元不能な『社会性』の次元を取り出そうとする試み」（長谷 2006:621）として位置づけているが、文学テキストからそこに還元されない社会的といえる何かを読み出すには個別作品の内在分析が不可欠である。しかし、日本の社会学者の間で、そのような文学分析の方法が共有されているかといえばそうではない。そもそも文学・芸術がひとつの「社会的事実」であり、それゆえ社会学の研究対象であるという基本的認識でさえ、どこまで共有されているか定かではない。井上俊は「社会学と文学」と題して日本社会学会会長講演を行っているが、「文学を正面から扱うのは、よほどの力量がないとなかなかたいへんです。文学者や文芸批評家の側には『社会学者などに文学がわかるはずはない』という偏見があり、他方社会学者の側には『社会学という科学にとって文学など何の役にも立たない』という偏見があるからです。下手をすると、両側から挟み撃ちにされてしまいます」（井上 2008:10-1）と、社会学者が文学を扱うことの困難を述べている。実際、日本社会学会において「文学社会学」を自己の専門に掲げる社会学者に出会うことは稀である。

¹² 例えば丹治愛編『批評理論』の各章は、「読者反応論」「精神分析批評」「脱構築批評」「マルクス主義批評」「フェミニズム批評」「ポストコロニアル批評」「ニュー・ヒストリシズム」によって構成されている（丹治編 2003）。ジョナサン・カラー『文学理論』の補遺で文学理論の諸流派として上がっているのは、「ロシア・フォルマリズム」「ニュークリティシズム」「現象学」「構造主義」「ポスト構造主義」「ディコンストラクション」「フェミニズム理論」「精神分析学」「マルクス主義」「新歴史主義／文化唯物論」「ポスト・コロニアル理論」「マイノリティの言説」「クイア理論」である（Culler 1997=2003）。フォルマリズムやテキスト論とは、19世紀に支配的であった「文学の自生的社会学」から絶縁し、文字通りの意味での「文学理論」を構築し、文学に固有の研究領域（ディシプリン）を画定しようとする動きにほ

ズム批評」「ポストコロニアル批評」あるいは「読者反応批評」といった、それぞれ個別に社会的といえる諸差異（「階級」「ジェンダー」「植民地」「読者」）に特化した方法によって代替されているためか、「文学社会学」なる項目は見受けられない¹³。

しかし、フランス語圏に目を向けてみるならば、事情は異なっているようだ¹⁴。古くはスタール夫人、そしてイポリット・テーヌやG.ランソンらがその前史を形づくり、20世紀半ばにはリュシアン・ゴルドマンやロベール・エスカルピ、あるいはルネ・ジラル、P-V.ジマらによるさまざまな方法論的試みを経て、現在へと至る文学を扱う社会学的研究の伝統が存在しており、そうした伝統は「文学社会学 Sociologie de la littérature」をタイトル・副題に掲げ、その理論・学説史をまとめている複数の解説書によって辿ることができる（Zima 1985; 小倉 1996; Dirkx 2000a; Meizoz 2004; Aron et Viala 2006）。

ここではフランス文学研究者小倉孝誠によるコンパクトかつ目配りの利いた整理（小倉 1996）を導きの糸にして、文学社会学の諸潮流について、簡単な見取り図を示しておこう。小倉によれば、文学社会学といえる試みが出現するのは19世紀初頭である。スタール夫人による『社会制度との関係において考察された文学について』（1800）は、文学を、宗教や風俗や法体系といった制度との関係において論じた書物であり、「文学を叙述するにあたって歴史的相対主義と国民文学という概念を導入した」（小倉 1996:150）先駆的なものであった。19世紀の文学社会学としては、イポリット・テーヌ『イギリス文学史』（1864）も重要である。しかし、人種 *race*・環境 *milieu*・時代 *moment* という3つの概念によって文学現象を捉えようとしたテーヌに対しては、「単純な決定論」（小倉 1996:150）という評価が

かならない。様々な文学理論の起点に位置づけられるこのような動きこそ、文学という領域の固有性（他の何かに還元されない固有の次元）への把握する視点を導入し、他の学問分野からの差異化と理論的精緻化を推し進めていく力となったのだと考えられる。大浦康介は、ドイツロマン主義が文学をそれ自体として自律したものとして捉える視座を用意したことを確認しつつ、ロシア・フォルマリズム、ニュー・クリティシズム、構造主義など形式主義的傾向をもつ20世紀の文学理論について、次のようにまとめている。「文学を『外部』からではなく、そのものとして問題にするというロマン主義以来の姿勢が、ここに真の（科学的な）徹底をみたのだと言える。同時にそこでは、ロマン主義がもう一方で導入した自己表現の主体としての〈作者〉が排除された。文学はあくまで言語的構築物として——『技法』として、『ページの上の言葉』として、そこから『構造』を抽出すべき言説として——とらえられたのである。そこでは、文学の自律性ととともに、それをあつかう文学理論の自律性もまた明確に肯定されたのだった」（大浦 1996:38）。

¹³ 周知のようにイギリスにおいてマルクス主義批評は、カルチュラル・スタディーズの母胎となる（Turner 1996=1999; 吉見編 2001; 吉見 2003）。カルチュラル・スタディーズは、文学研究の手法（文学理論）をポピュラー音楽やTVドラマのようなより大衆的なメディア文化に応用していくところから出発しているわけだが、その礎を築いたリチャード・ホガートやレイモンド・ウィリアムズは、もともと英文学の研究者である。『読み書き能力の効用』であれ『都会と田舎』であれ、文学社会学の著作といえるわけだが、彼らはカルチュラル・スタディーズの「前史」を形づくる人物として位置づけられるのが一般的である。80年代90年代に人文諸科学を席卷したカルチュラル・スタディーズは、文学芸術などブルジョワ階級の文化（ハイカルチャー）を対象にこれを再生産するイデオロギー装置として機能した従来型の英文学研究から絶縁し、大衆文化（メディア表象やサブカルチャー）を積極的に対象化しようとした。現代のポピュラーカルチャーをターゲットに据え、研究の俎上の載せようとした英米圏の文化研究に「文学社会学」という枠組みは、限定的すぎたのだろう。

¹⁴ プルーストの研究者ジャン＝イヴ・タディエによる『二十世紀の文学批評』には、「精神分析批評」「文学記号論」「詩学」「テキスト生成研究」などに並んで「文学の社会学」という章が設けられており、ルカーチ、ゴルドマン、バフチンをはじめ、デュシェやジマの社会批評、ヤウスらの受容美学などが紹介されている（Tadié 1987=1993）。

固まっているようだ¹⁵。

20 世紀の文学社会学を大きく方向づけることになったのは、ジェルジ・ルカーチであった。『小説の理論』(1920)において、ルカーチは、主人公と世界の関係性に着目し、近代小説というジャンルを特徴付けようとした(Lukács 1920=1994)。『小説の理論』のバックボーンとなっているのは、近代社会において個人の意識と世界の統一性は喪われるとするヘーゲルの歴史哲学である(小倉 1996; Zima 1985)。ルカーチによれば、個と世界(宇宙ないし全体)の統一性は、古代ギリシアの『イーリアス』や『オデュッセイア』といった叙事詩においては自明なものであった。「内面性」という概念は未だ存在せず、「自己を探索しなければならぬということなど考えてもみない」(Lukács 1920=1994 :11) ような主人公にとって、「あらゆる行為は、心情にぴったりと合った衣服のようなもの」である(Lukács 1920=1994 :12)。つまり、行為と感情とが不可分であり、両者が不一致を起こすようなことはない。人々のふるまいは、見かけどおりのものであって、人間と自然が形作る世界は「円か」である。ゆえに、「叙事詩と悲劇とはこの意味において、犯罪とか狂気とかいうものをまったく知らない」(Lukács 1920=1994 :65)。ルカーチによれば、これに対して「近代小説」は、個人と世界との断絶(世界からの個人の疎外)によってしるしづけられる。「小説の主人公たちは探求する人間たちである。探求するという単純な事実、いかなる目標も道も与えられてはいない、ということであらわしている」(Lukács 1920=1994 :64)。もはや自己の行為の意味を、あらかじめ備給してくれるものはない。そこで小説の主人公は、もはや自明なものではなくなってしまった自己や世界の意味の探求者となる。その意味で「小説の形式は、他のいかなる形式にもまして、故郷喪失の表現」(Lukács 1920=1994 :30)なのであり、「小説は神に見捨てられた世界の叙事詩である」(Lukács 1920=1994 :108)。自己や世界の意味を探求する行為は、社会的現実の自明性に抗う行為であり、言い換えれば「逸脱的行為」なのであり、それを担う者はマージナリティをしるしづけられる。ゆえに近代小説の主人公は、常に何らかの問題を抱えた「問題的主人公」とされる。ルカーチは、主人公と世界の関係性に基づいて、小説を3つのタイプに分類する。①主人公が外部世界に抗う「抽象的理想主義」(セルバンテス『ドンキホーテ』やバルザックの人間喜劇)、②主人公が現実を前に挫折する「幻滅の浪漫主義」(フローベール『感情教育』)、そして両者のジンテーゼにあたる③主人公が自己と社会的世界の折り合いをつけていく教養小説(ゲーテ『ヴィルヘルムマイスターの修行時代』)、である¹⁶。

さて、再び小倉孝誠によれば、ルカーチ以後の文学社会学は、対象と分析装置を基準に、次の5つの流れに分類できる¹⁷。

まず第1に、「社会集団の力学や、同時代の文化的・政治的状况を考慮しながら文学の意味と作家のイデオロギーを探る方法」(小倉 1996:153)。これは、「文学生産の社会学」

¹⁵ 井上俊も、テーヌについて「環境決定論」だとしている(井上 1996)。

¹⁶ 周知のようにルカーチは、『歴史と階級意識』(1923)以降、ヘーゲル哲学から社会主義リアリズムの擁護者へとシフトしていく(Lukács 1957=1968)。

¹⁷ 小倉は、この5つの潮流には入らないとしながらも、小説の言葉の本質をポリフォニー性(様々な社会言語の混在)にみるミハイル・バフチン『フランソワ・ラブレーの作品と中世ルネサンスの民衆文化』(1965)および『ドストエフスキーの詩学の諸問題』(1963)、小説の登場人物の行為を組織する欲望模倣の原理を分析したルネ・ジラルール『ロマン主義の欺瞞と小説の真実』(1961)とそれに触発された「文学からの社会学」(作田 1981; 作田・富永編 1984)なども付け加えている。

とも言い換えられる。ドイツではフランクフルト学派（ヴァルター・ベンヤミンのボードレー論など）、フランスでは文学作品を集団の世界観の表現として規定するリュシアン・ゴルドマン（Goldmann 1955=1973, 1964=1969）、文学テキストのうちに刻まれた矛盾や亀裂を手がかりにジュール・ヴェルヌ（『神秘の島』）やバルザック（『農民』）についての洞察に満ちた読みを展開したピエール・マシュレー（Macherey 1966=2006）、英米語圏では「文化」概念の成形を跡付けたレイモンド・ウィリアムズの『文化と社会』（Williams 1966=1968）、テリー・イーグルトンの『文芸批評とイデオロギー』（Eagleton 1976=1980）やフレドリック・ジェイムソン『政治的無意識』（Jameson 1981=1989）などが挙げられる。日本では「風景」「内面」「病」「児童」といったカテゴリーが歴史的所産であることを論じた柄谷行人『日本近代文学の起源』（柄谷 1980）が、この部類に入るといえる。

第 2 の潮流は、「ある時代の社会思想、科学思想、宗教思想などと文学を関係づけ、通時的な視点と共時的な視点を組み合わせながら論じるやり方」（小倉 1996:157）であり、ある時代の知の地平や「心性」を構成する要素のひとつとして文学をみていく「観念史 history of ideas」と呼ばれる方法である。これは「社会学的文学史」とも言い換えられる（小倉 1996:158）。

第 3 の流れが、ソシオクリティーク（社会批評）。これは、「テキストの内在的な分析を中心とし、作品の言語的構造それ自体のうちに歴史とイデオロギーの露呈を読み取ろうとするもの」（小倉 1996:158）であり、いわば“テキストの社会学”である。小倉はこの立場の特徴を、「文学作品をそれが生産される社会空間の言語的置換とみなすのではなく、何よりもまずひとつの美学的構築として捉える。そして、テキストの社会的位相を問うのではなく、テキストの内部における社会的なもの、その矛盾や亀裂や空白を問い、歴史とイデオロギーの組み込まれの様態を探ろうとする」（小倉 1996:158）ところにみている。

第 4 に、「作品や作家の意味を問題にするのではなく、それらを取り巻く社会空間や文化的環境などを研究する潮流」（小倉 1996:160）。ロベール・エスカルピ（Escarpi 1958）が問題化したような市場の問題、あるいはイギリスの Q.D.リーヴィス『小説と読者大衆』（Leavis 1932）やドイツの「コンスタンツ学派」（Jauss 1970=1976; Iser 1976=1982）が取り組んだ“読者”を視座とする諸研究がここに入る。これらは“読者の社会学”ということになる。日本では、鶴見俊輔らによる大衆文学研究、「黙読から音読へ」でメディア論的視点を導入し、読者と出版文化の研究に先鞭をつけた前田愛『近代読者の成立』（1973）などがこの部類に入る。

そして第 5 の文学社会学の潮流として挙げられているのが、「ピエール・ブルデューとその一派による『文学場 champ littéraire』の構造を分析する研究」（小倉 1996:161）である。さて、小倉に限らず、先に挙げたフランス語圏の文学社会学を扱う諸文献において、ブルデューの文学場の理論は、それぞれの論者で力点や扱いは異なるとはいえ、文学社会学史のもっとも新しい段階にあり、これまでの文学社会学を総括・統合するようなパラダイムを形成するものとして位置づけられている。実際、後に見るようにブルデューに触発されて生み出された文学・芸術分野での経験的研究は相当数に上っている。ジョフロワ・ド・ラガヌリは、“作品の科学”を方法論的に再検証する文献において、今日明示的であろうとなかろうとブルデューの遺産に刻印されない作品の科学的分析は存在しないとまで述べている（Lagasnerie 2011 :20）。とはいえ、私たちがこれを理論枠組みに選ぶのは単に新しい

研究視座だからではない。

ブルデューおよびブルデュー派の諸研究は、これまでのところ個別の作家・作品分析に寄与するものというより、小倉がまとめたように「文学場の構造を分析する研究」¹⁸、あるいは出版・流通機構や文学市場についての研究として理解されてきたのではないだろうか¹⁹。英語圏について言えば、ブルデューの文学・芸術場の理論は、H.ベッカーのアートワールド論とともに芸術の制度的側面に照準する社会学的アプローチとして知られているようだ。D.イングリスは、広く芸術・文化の社会学的研究の展開を跡付け、現代の芸術社会学の潮流を、西洋近代において形成された“芸術世界 art world”と呼ばれるような特別な「社会制度」を把握することへと軸足を移している、とまとめている (Inglis 2005)²⁰。いま文学社会学や芸術社会学の方法を考えるうえでブルデュー理論は参照されるべき磁場を構成していることは間違いないだろう。しかし、その場合、議論の軸足は個別の文学テキストの様態や作家の動向を捉えることにはないようだ。とはいえ、『芸術の規則』においてフローベールの『感情教育』を論じてみせたブルデューは、自ら“作品の科学”と銘打って、作家・作品の個別性に照準しうる社会学的視座を提供していたはずである。そして私たちがブルデューから引き継ぎたいのは、個別の作家・作品について社会学的に議論するための方法論あるいは理論枠組みなのである。

以下、本章では、文学場の社会学の視角についてブルデューの所論 (1.2)、およびブルデューの理論がどのような文学社会学に対して対抗的に打ち出され (1.3)、どのような文学社会学の地平を切り拓こうとしたのか (1.4)、さらにどのような応用研究がなされてきているのか (1.5)、について検討していく。ブルデューがそれに対して差異化＝卓越化を図るものが中心となるが、この作業の過程で文学社会学のいくつかの立場を概観したい。

¹⁸ ルーマンの社会システム論を導入しつつ、日本では類例を見ない試みと評されるような (土田ほか 1996:146)、文学現象についての経験的調査研究に携わってきた名執基樹は、作家・出版社・批評家・読者などのあいだの相互作用のプロセスに注目するベッカーのアートワールド論などに対し、ブルデューの文学場の理論の特徴は「フランス構造主義の差異＝構造概念を社会的次元に持ち込んだ点」、行為者間の資本分配量の差異から「文学現象の背後にある力関係 (場の構造) を明らかにしようとする」ところにあるとしている (名執 2000:1)。作家同士の差異を測定する場合、具体的には「どの出版社からいくつ作品が出版されているか? 評論を受けた回数は? 読者層は?」といった関係項を明らかにする必要があるわけだが、「文学場の理論は、そうした関係項を作家の所持する資本ととらえることで作家同士を対比させるというような、そういう抽象化の上に立った認識戦略を選択した理論なのである」 (名執 2000:2) と位置づけられる、という。このように文学場の理論は「構造面での分析を引き出す研究戦略」 (名執 2000:2) とみなされ、その応用可能性を探られてきた。この場合、「作品科学 science des œuvres」の構想など、この構造論の認識方法の枠の中にあまりに多くの課題を詰め込みすぎてしまっているようにも見える」 (名執 2000:2) という具合に、『芸術の規則』において枢要な位置を占めていたはずの作家・作品論 (フローベール『感情教育』についての分析＝作品科学の実践) の側面が抜け落ちることになる。

¹⁹ ブルデュー社会学と日本近代文学研究との接点については、ひとまず紅野謙介の論考がある (紅野 2004)。ブルデューの議論とリンクするものとして、山本芳明による文学の経済的自律 (出版流通システムにおける売れる“商品”として文学作品の定着およびそれを書く文学者の社会的地位の獲得) についての実証研究 (山本 2001) や自身のメディアや文学市場についての研究 (紅野 1992, 2003) などを挙げたうえで紅野は、「出版状況の変化や流通革命、文学を商品化する体制の整備を論じたとしても、商品化の過程だけならば、文学を生産/受容する行為主体のダイナミックな動きをとらえることはできない」 (紅野 2004:93)、「階級編成への視座」が欠落してしまうと指摘し、植民地時代の台湾において日本語文学を読み書くことがどのような資本として機能したのか、あるいは“中流”という意識をもつ人々を産出する学校空間において文学なるものがどのように機能したのかといった論点を示唆している。

²⁰ 「現代社会学は、‘芸術’と‘社会’とのあいだの関係を一般的に捉える代わりに‘芸術世界’とその他の社会的諸制度とのあいだの関係や結びつきを問題化しようとする」 (Inglis 2005: 23) と述べられている。

1.2 “作品の科学”の方法と実践

文学社会学の中心課題は、文学に関わる現象を、社会的文脈との関係で理解していくことにある。したがって、文学社会学の各理論的立場は、その場合の「社会的文脈」なるものをどのように設定するかという点をめぐって整理することができる。たとえばマルクス主義的アプローチであれば何らかの社会集団（とりわけ階級）、サルトルの伝記的アプローチであれば作家の家庭環境・生育環境、あるいは読者反応批評のような読者の社会学であればある時代の読者たちの「期待の地平」という具合に。これらが、文学作品をそれに結び付けて理解すべき文脈だということになる。この整理法でいけば、P.ブルデューが文学のコンテキストとして設定するのは、作家・出版社・批評家などが形成する、〈文学〉を賭け金とする闘争の場 *champ* としての「文学場」、ということになる。

champ は、「ハビトゥス」や「文化資本」などの概念と並ぶ、ブルデュー社会学の中心概念である²¹。ここではひとまず、ロイック・ヴァカンとの対話のなかでなされた説明を引いておこう。

界という観点から考えるということは、関係論的に考えるということです（中略）社会的世界のなかに存在するものは、関係です。行為者同士の相互行為でも間主観的な結びつきでもなく、マルクスがいったように「個人の意識や意志からは独立して」存在する客観的諸関係なのです。（中略）高度に差異化〔分化〕した社会では、社会というコスモスはいくつかの相対的に自律した社会的マイクロコスモスから成り立っています。そのマイクロコスモスは客観的諸関係からなる空間であって、他の界を統御しているメカニズムや必然性には還元されない、特殊なメカニズムや必然性が存在する場所です。たとえば芸術界、宗教界もしくは経済界はすべて特殊なメカニズムによって動いています（Bourdieu and Wacquant 1992 :130-1）

分化が進んだ社会は、「特殊なメカニズム」によって動く数々の場の集合体として把握される。近代社会は、より専門分化したサブシステムを発達させる。N.ルーマンも言うように、例えば中世において、“芸術”としてセパレートされるようなシステムはなく、文化生産は宗教のような別の社会領域に組み込まれていた。芸術と呼ばれるようなシステムが分出されるのは、19世紀半ば以降である（Luhmann 1995=2004）。

社会学者が、とりわけ近代以降の芸術のような特殊専門的な行為を把握しようとする場合には、それらの行為が組織される「マイクロコスモス」＝場において作動している「特殊なメカニズム」を解明せねばならない。しばしば〈場〉と行為者の関係は、ゲームとプレイヤーの比喩で説明される（Bourdieu and Wacquant 1992）。ある〈場〉に参加するというこ

²¹ *champ* は「場」「界」「野」などと訳され、近年「界」という訳語が定着してきているようだが、本稿では基本的に「場」という訳語を採用しておく。というのも、日本では「文学界」は雑誌名になっていたり、本稿で引用する文学者たちの言葉の中にも登場したりするので、分析概念としての差別化が図りにくいからである。特にブルデューの分析概念であることを強調する場合は、石井洋二郎による『芸術の規則』の邦訳に倣って〈場〉と山括弧を付けて表記する。

とは、その場に共有されているルールと賭け金を把握し、同時にまた、他のプレーヤーとの関係のなかに自らを位置づけ、自らの位置および手持ちの資本との交渉のなかで行為選択をする、ということである。〈場〉という概念自体については、これ以上の注釈は必要ないだろう。ただし文学社会学の立場からブルデュー理論を考える場合、この概念が練り上げられていく際の重要な契機が、19世紀文学の研究（フローベール論）にあったというエピソードは付け加えておいてもよい。ブルデュー自身、「〈場〉という観念がはじめて厳密に規定され練り上げられていったのは、ウェーバーの『経済と社会』の宗教社会学に関する章を読んだのがきっかけだった。これを読んだときには、19世紀の文学場の研究によって提起された諸問題が常に頭の中にあっただ」（Bourdieu 1992=1996:17）と回顧している。場の概念は、この社会学者が、何よりもまず近代文学なるものを思考する中で練り上げた社会学概念なのである。場の概念は、近代文学という営みそれ自体を社会学的に説明するために導入された概念である、とさえいえるように思われる。これは、ブルデュー社会学において文学は、単なる対象領域のひとつという以上の大きな位置を占めている、ということでもある。場の理論による文学分析とは、別の領域に由来する分析概念を文学に持ち込んで適用する、というようなものではない。「文学場」とは、分析概念であると同時に、近代文学という社会的事実に対する実体把握を目論む概念でもあるのだ²²。

さて、あらためて確認すれば、ブルデューによる文学社会学の基本的視座は、文学（的事象）を理解するにあたり、それを文学実践が形成する文学に固有の〈場〉の構造に何らかのかたちで呼応するものと捉え、社会学的説明の対象に据える、というものである（Bourdieu 1992=1995, 1992=1996）。これは、文学を、たとえば作家の出身階級やジェンダー、エスニシティのような社会的属性や、歴史的・社会的状況といった社会的文脈に直接的に結び付けて理解するのではなく、むしろ文学固有の論理をそれ自体対象化するような文学社会学の構想である。ブルデューによれば、近代文学は、文学生産・流通・消費は、固有の制度的審級（文学賞や文芸誌など）の整備により、それ自体ひとつの〈場〉として他の社会圏域から相対的に自律する（それが文学的「近代 *moderne*」のメルクマールである）。自律した文学の圏域は、その他の社会圏域と同様、それ固有の価値基準が設定され、個々人・諸集団が文学的資源を利用しながら「卓越化 *distinction*」を図り、ヘゲモニー争いを繰り広げる闘争の場として把えることが可能となる。

文学の領域を〈場〉として捉える場合、詩人であれ小説家であれ文学作品の書き手は、〈文学〉を賭け金として争うに値するものだと信じる人々が構成する社会圏域（「文学場 *champ littéraire*」）に参入し、その〈場〉の状況（各人の前に「可能態の空間 *espace des possibles*」として現れる位置空間）との交渉のなかで自らの位置を選択（「立場決定 *la prise de position*」）する「行為体 *agent*」として理解される。文学場の場合の位置選択＝「立場決定」とは、端的に言えば、書いた作品を公表する、ということである。この考え方でいくと、文学的立場や方法論は、書き手の出自や書き手が身をおく社会の歴史的状況よりも、書き手が「作家」として参入する〈場〉の構造に強く規定されている、ということになる。また場の理論において「作家」が生産する文学作品は、L.パントの言葉を借りれば「すでになされたものとしてではなく、行為の客観的痕跡として」（Pinto 1998 :100）、つまり場における闘争

²² 本稿の狙いは、どちらかといえば場の理論を実態把握のための概念というより、作品のありようや作家のふるまいを分析するための概念として用いることにある。

の論理に促された行為選択（立場決定）の帰結として理解されることになる。文学作品はその生産にかかわる〈場〉の構造と「作家」がそのなかで占める位置から（意識的であれ無意識的であれ）戦略的に生成されたものとして把握されるのである。このように、ブルデューが提案しているのは、ある「作家」の文学を、その“個性の発露”や“天賦の才”といったものに還元するのでも、かといって階級的出自や性別など個人が背負う社会的属性にも直接還元するのでもない、それでもなお社会学的といえるような説明方法だといえる。

では、場の理論による文学テキストや作家の分析は、具体的にはどのように進められることになるのだろうか。ここでは何よりも、『芸術の規則』におけるブルデュー自身の実践例を見ておくべきだろう。この書物の中で、彼が分析対象とするのは、19世紀フランスの小説家ギュスターヴ・フローベール（1821-80）の小説『感情教育』（1869）および作品生産の企図の生成である。分析は、以下のような二段構えで進められる。

まずブルデューは、作品の内在分析から始める（「プロローグ フローベールの分析者フローベール——『感情教育』のひとつの読み」）。小倉孝誠は、ここでなされるテキスト分析について、ブルデューによる「ソシオクリティーク（社会批評）」の実践であると述べている（小倉 1996）²³。分析対象となる『感情教育』は、『ボヴァリー夫人』と並ぶフローベールの代表作のひとつとして知られ、地方からパリへ進学した学生フレデリック・モローが、社交界で名を馳せようと四苦八苦するさまを物語る小説である。ブルデューの小説分析はもっぱら、主人公とその同輩たちが社会空間においていかなる軌道を辿るか、を焦点に進められる。ブルデューによれば、小説内部の社会空間（パリの社会的世界）とそこに参入した主人公（およびその分身たる5人の同輩）が辿る軌道は、「〈場〉の諸力と各人に固有の慣性との関係によって決定される」（Bourdieu 1992=1995:30）。「この〈場〉において、各人にとってなにが可能でなにが不可能であるかを決定する」のは、「各人に固有の慣性」すなわち「彼らが自分の出身階級とそれまでにたどってきた軌道から受けついで諸性向」（Bourdieu 1992=1995:30）、言い換えればハビトゥスと、「彼らが相続した遺産」、すなわち経済資本や文化資本といった資本である。

主人公フレデリックは、パリ社交界の華やかな女性たちに出会い、心魅かれ、その女性たち（アルヌー夫人／ダンブルーズ夫人）のあいだで揺れ動く。ブルデューによれば、主人公を引きつける求心力となっている彼女たちは、主人公が生きる社会空間を構造化する極を象徴している。「フレデリックの存在全体が、この小説の世界全体と同じく、アルヌー

²³ この『感情教育』論にかんしては、土田ほか（1996）や石井（2000）にも概要紹介が見られる。両者とも、『感情教育』の登場人物たちをマッピングした権力場の構造図（Bourdieu 1992=1995:25）および「付録3」の地図（「芸術」と「経済」の世界がセーヌ川を挟んで構造化されたパリの地理空間に登場人物たちの軌道を重ねたもの）（Bourdieu 1992=1995:75）を用いてブルデューの所論を紹介している。石井は、ブルデューの作品分析について「登場人物の物理的な移動を、『構造化され階層化された』19世紀のパリという都市空間に対応させて読み解こうとするブルデューの方法は、これまでとは違った形で文学作品を外部から照射する試みとして評価すべきでしょう。もちろん小説という虚構の中に書きこまれた社会構造を、あたかも現実の社会構造であるかのようにみなして分析する手法の正当性には、疑問を覚えるむきも少なくないかもしれません。しかし『感情教育』が19世紀パリのブルジョワ社会という特定の環境を枠組みとしていることは事実であり、その限りにおいて社会空間という概念が読解装置として何がしかの有効性を発揮しうることが否定できないように思われます」（石井 2000:188）とコメントしている。また土田ほか（1996）も、作品内の社会空間と現実の社会地理の重ね合わせという点にブルデューの社会学的読解のポイント（“魅力”）を見ているようだ。

家とダンブルーズ家という、二つの極を中心として織りなされてゆく。一方は『芸術と政治』、他方は『政治と商売』である」(Bourdieu 1992=1995:23)。ダンブルーズは銀行家、アルヌーは画商であり、作品世界において「社会的位置のシンボル」として機能しており、前者は政治的・経済的権力を象徴し、後者は知的芸術的権威を象徴する。じっさい両者は晩餐会の参加者からその場で供される飲み物に至るまで差異化されて描かれている。『感情教育』の主人公は、権力場（社会的世界）において極をなす二つの圏域を行き来する者であるが、結局のところ、そのどちらにも帰属できないままに終わる。フレデリックの物語は、差し出された可能態を拒否し非決定であることを選び取る物語、すなわち「立場決定」の拒否を描くものなのである。

このようにして「『感情教育』という作品の構造（「フレデリックのさまざまな人生経験がその中で展開してゆく社会空間の構造）」(Bourdieu 1992=1995:21)を、彼が言うところの「内的読解」によって析出したブルデューは、この作品の内的構造は「そのまま作品の著者自身が位置していた社会空間の構造」(Bourdieu 1992=1995:21)を明かすものだと付け加えている。

こうして彼〔フローベール〕は、最初のうちは不在であると思われていた、社会空間内のきわめて重要な区域の表象を作り出す。すなわち、純粋芸術とブルジョワ芸術の対立をめぐって形成される、文学場そのものである。純粋芸術は純粋愛に結びついており、ブルジョワ芸術は以下の二つの形をとる。ひとつはお金めあての芸術でもメジャーな（と言ってもいい）もので、ブルジョワ演劇に代表され、ダンブルーズ夫人の人物像に結びついている。もうひとつはお金めあての芸術でもマイナーなもので、ヴォードヴィル、キャバレー、新聞連載小説などに代表され、ロザネットがその象徴となっている (Bourdieu 1992=1995:53)

ここで明らかなように、ブルデューは作家自身が身を置くマイクロコスモスたる文学場を印づけている対立構造の文学的置換として文学作品を読もうとしているわけである。それだけではない。既存の社会的位置を選ばず非決定性をその特徴とする主人公フレデリックの位置が表すのは、19世紀の社会的現実世界における文学の自律である、というのである（この点が次の段階で論じられることになる）。社会的現実世界において立場決定の拒否は、それ自体が“選択しない”，というひとつの選択となるからだ。

第2段階（第I部第1章「自律性の獲得——〈場〉の出現の決定的段階」）では、文学場における作家の位置、へと分析のステージが移行する。ここでブルデューは、フローベールの作品生産（＝立場決定）を具体的に把握しようとする場合、その「芸術的企図がそれとの関係において構成されてきた現実的な、あるいは潜在的な芸術的立場決定の空間を、再構成しなければならない」(Bourdieu 1992=1995:143-4)と主張する。

私たちが彼を「先駆者」として扱うことで暗黙のうちにイメージしている人物としての彼は、すでに一定の仕事をなしとげており、それによって芸術の世界は変貌させられてしまったわけだが、それ以前の芸術世界において若いフローベールがなさねばならなかったこと、なそうとしたことを、まだフローベールになっていない段階のフロ

ーベールの視点に立って見出そうと努めるのでなければ、彼の事業の独創性は明らかにはならない (Bourdieu, 1992=1995:160)

作家の視点を再構成することとは、文学生産の企図がそれとの関係で生成される文学場の状況(「可能態の空間」)を把握することに他ならない。こうしてフローベールという作家の存在を可能にした社会的条件、この人物が文学史に残るような「作家」となったところの19世紀半ばの時点でのフランス文学場の状況(どのような文学的流派が存在していたか、等)の描出、これが記述課題となるわけである。

そして結論から言えば、フローベールが占めた位置は、既存の複数の位置からの「絶縁rupture」によって生み出された新たな位置として見出される。具体的には、一方でプチブルの日常や価値観を反映した風俗小説や大衆受けするロマン主義文学、他方で社会的現実を写しとりコミットする写実主義からの「二重の絶縁」(卓越化の原理)によって生み出されたのがフローベールの位置だとされる。その際、ブルデューは、『ボヴァリー夫人』の成功で写実主義の代表者と見なされるようになったフローベールが書簡で書き送った憤慨の言葉などを引用することで、彼がどのような位置と「絶縁」しようとしていたかを示している²⁴。「凡庸なものを巧みに書くこと」として命題化されるような文体は、この位置に対応するものである。またフローベールが『谷間の百合』の登場人物(ラスチニャック)を作中人物の会話に登場させることに、先行する大作家バルザックに対する位置取りが作動していることも指摘される²⁵。このようにブルデューは、作家フローベールの言葉を随所に引用しながら、同時代および先行する作家たち(=既存の位置)に対する彼の位置取りを示し、『感情教育』という作品が作家の参入する場の構造(過去現在において実現された位置との関係)に規定されていることを立証しようとする。

それだけではない。同時に、フローベールが「二重の絶縁」によって生み出したその位置が文学の自律をしるしづけるものである、ということも合わせて論じられている。それまでは、ブルジョワ芸術は支配階級、社会芸術は労働者など被支配階級、といった具合に文学的立場と社会空間(権力場)における位置は対応していた。しかし、フローベールが占めようとした位置はそうではない。フローベールは永遠の非決定を生きるフレデリックを書くことによって、社会空間において「文学のための文学」の位置、文学的自律に対応する「作家」という位置を創出した。これこそが、フローベールの真の「創造」なのだ、とブルデューは論じている。

すでにできあがった位置であれば、単にこれを占取すればそれで済むだろう。(中略)

²⁴ 「私は現実的なものに夢中と思われていますが、じつは現実なんか大嫌いです。この小説を書こうと思いたったのは、写実主義への憎悪からなのですから。しかし私は、当節われわれみんながだまされている偽物の理想もやはり嫌いです」(Bourdieu 1992=1995:150より引用)。

²⁵ フローベール作品の登場人物がバルザックの登場人物に言及する現象について、ブルデューは次のように注釈を加えている。「ある小説の登場人物が作中で別の小説の登場人物をもちだすというこの現象は、周知の通り(場)の自律性を示す主要な指標のひとつである内部反射性へとこの小説が接近していることを物語っている」(Bourdieu 1992=1995:164)。外部の現実ではなく、過去の文学作品の集積が形成する文学的現実(東浩紀に倣えば「データベース」)に言及すること。それは文学という領域の内部における再帰性の作動であり、そこに文学の自律性にかんするひとつの具体的根拠を認めることができる。

しかし「芸術のための芸術」というのはそれでは済まない、これから作るべき位置であって、権力場にはいっさい等価物をもっておらず、もしかすると存在しないかもしれないし、存在してはならないかもしれないような位置である。それは、何人かのロマン派詩人たちが要求事項をすでに描いてきたさまざまな既存の位置が構成する空間そのものの中に、いちおう潜在的状態でしるされてはいるのだが、この位置を占めようとする人々は、自分の場所を見出すことができるような〈場〉を作ることによって、すなわち事実上も権利上もそれを排除してしまうような芸術世界を革新することによって、はじめてそれを存在させることができるのだ。彼らはしたがって、既成の位置とその占拠者たちに反対する形で、この位置を固有のものとして定義するすべてのものを創出しなければならない。そしてその第一は、フルタイムで働くプロフェッショナルで、全面的かつ専心的に仕事に身をささげ、政治面での要請や道德面での命令には無関心で、自分の芸術に固有の規範以外にはいかなる権限も認めない、現代の作家または芸術家という、前例をみないあの社会的人物像なのである (Bourdieu 1992=1995:126-7)

文学場において社会的世界に対応しないような新たな位置を作ったこと。そこにブルデューは、フローベールの「独創性」をみる。後の時代を生きる者たちが「作家」「芸術家」としてイメージするような、例の現実から遊離した世界に住まう人物像こそ、その位置が可能にしたものである。ブルデューによれば、そうした人物像の創出は、19世紀末の文学志願者数の増大に対応している。高等教育普及に伴う識字率上昇や活字メディアの発達・浸透といったプッシュ要因によって生み出された読者層を、文学の道へと引きつけたプル要因がそうした人物像なのだ。作家・芸術家志願者たち（その生き方）を、ブルデューは「ボヘミアン（的ライフスタイル）」と呼ぶ。つまり、「ボヘミアン」とは、文学（場の自律）が生み出していった新たなライフスタイルであり、社会集団だというのである。ブルジョワ芸術＝ブルジョワ、写実主義＝プロレタリアートといった具合に、フローベールあるいはボードレール以前の文学的立場（文学場内の位置）は、その外部に対応する社会集団をもっている。ところが19世紀半ばに生み出されたその位置（純粹芸術＝「芸術のための芸術」）は、既存の位置との“絶縁”によって生み出された〈場〉に固有の位置であるがゆえに外部に対応する社会集団をもたない。ボヘミアンの生を生きる者たちとは、文学が外部世界の側に働きかけて、生み出した現実的対応物なのである。ボヘミアンたちは、芸術家が旧来の生き方と対抗的に生み出した生き方であるがゆえに、安定を拒み、「分類されることを受け入れない」(Bourdieu 1992=1995:96)。彼らは安定した生き方や金銭的成功を拒絶するので貧しい。だが自由恋愛や性愛関係、性風俗など人と人との関係性に関わる行為において進歩的かつ慣習破壊的である。彼らは精神面で卓越化を図るのだ。

ひとまず以上が、ブルデューの文学社会学（場の理論による文学分析）の要諦である。もちろん以上はフローベール論に特化した要約であり、邦訳2巻にわたる『芸術の規則』で提示されているトピックのすべてを網羅するものではないが、作品の科学の方法を捉えるというここでの目的にとっては十分であろう。要点を繰り返せば、ブルデューの文学分析の方法論とは、文学作品を内在分析し、それがそのようなものとしてある理由を生産し

た作家を文学場の状況に差し戻すことによって理解する、というものである。言い換えれば、文学作品のかたち（内容・形式）を、〈場〉が提供する可能な選択肢の中から選択されたものとして捉え、対象作品が生産されるにあたってその作家の前にはどのような選択肢が存在していたのか（「可能態の空間」）を再構成する。それによって、作品の独自性や作家の創意と呼ばれているものを、意識的であれ無意識的であれひとつの戦略的選択の結果（つまり社会的行為）として理解する。これが、ブルデューにとって、文学作品を社会的に理解するということだ、と言ってよい²⁶。ボヘミアン的生活スタイルに関する議論や「付録」で示されるようなパリの都市構造との対応関係などは、文化社会学としては確かに魅力的ではあるが、『芸術の規則』の核となる方法論からみれば、スピノフ的なものにすぎない（むしろ『ディスタンクシオン』を読むべきだろう）。

しかしながら、私たちはあらゆる作家・作品について、ブルデューが『感情教育』とその作者フローベールに対してそうしたのとそっくり同じような仕方で分析・理解していくことができるのだろうか。これは、『芸術の規則』の訳者自身が指摘していることでもある（石井 2003）。石井洋二郎は、ブルデューによる『感情教育』の分析の他作品への適用可能性について、こう述べている。

物語の背景となっている当時の社会空間に焦点をあてたユニークな作品論で、確かに彼自身の理論の応用例としてはきわめて説得力に富んでいる。だが、この方法が他の作品、たとえば『ボヴァリー夫人』にもそのまま適用できるかどうかとなると保証の限りではないし、ましてやフローベール以外の作家が対象となると、適用可能性はまったくの未知数と言わざるをえない（石井 2003:234）

フローベールの『感情教育』という作家・作品それ自体が、例外的にブルデューの分析装置と親和性が高い対象だったのであり、ブルデューの作品科学の方法をあらゆる文学テキストに妥当するものとして普遍化することはできない、というのである。じっさい『感情教育』のように人物配置から生産の場の構造が読み取れるような長編小説ならばともかく、たとえば「るるるるる…」と「る」の羅列のみで構成された草野心平の詩などは、どのように分析できるのだろうか。言い換えれば、作品を読むということが、文学場の構造を読むということであるのなら、作中に場の構造の相同性を読むのが困難な（あるいはそのように読むことが作品の本質を捉え損なうような）作品はどう扱えばよいのだろうか。作品分析に関する限り文学場の理論は、特定の作品しか扱えない、汎用性のない理論装置なのだろうか。

この問題について検討する前に、ブルデューの文学社会学が上記のような形を取るに至った学説史的なコンテクストを踏まえておく必要があるだろう。

²⁶ 同様の方法は、あらゆる文化的生産物、つまり文学作品のみならず、絵画や音楽、あるいは哲学作品など文化的生産物に適用可能であるとされ、例えば、ハイデガーを論じる場合にも、その哲学を哲学生産の場に差し戻すという方法が取られている（Bourdieu 1988=2000）。

1.3 ブルデューの絶縁戦略

ところで、ブルデューは、『芸術の規則』第Ⅱ部「作品科学の基礎理論」第2章「作者の視点」の冒頭において、「文化的作品の科学」が一般的に踏むべき手続きを3段階にわけ、明快に示している。

文化的作品の科学は、3つの操作を前提とする。(中略)第一に、権力場の内部における文学場(等)の位置と、時間的経過にともなうその変化過程の分析、第二に、固有の運行・変容法則に従う圏域である文学場(等)の内的構造、すなわち、正統性をめぐって競合状態に置かれている個人や集団がそこで占めている位置同士の、客観的な関係の構造の分析。最後に、これらの位置の占有者たちのハビトゥス、すなわち、ある社会的軌道と文学場(等)の内部でのある位置から生まれるがゆえに、その位置を多かれ少なかれ好都合な機会として現実化しようとする諸性向の体系の、生成過程の分析(Bourdieu 1992=1996:65)

ここで示されているように、作品を科学するために準備されるべき分析ステージは、第1に、権力場(すなわち広い社会空間、社会全体)における文学場の位置とその変化を捉えること。これはいわば外部の視点から文学場の位置づけを示す作業である。第2に、場の内的構造、その固有の運行法則を把握すること。競合する個人や集団が互いにどんな位置を占めているのかの分析がこれにあたる。そして第3に、その位置を占めている行為主体のハビトゥスの生成過程の解明がくる。以上の3段階は、①より広いコンテキストの中での生産の場の位置についてのマクロレベルの分析、②生産の場の内的構造というメゾレベルの分析、③そこに参加する個々の行為者のハビトゥスに関するミクロレベルの分析、と言い換えられる。これが場の理論によって「社会的現実の3つの水準」を捉えるための方策ということになる。

ならば、なにも長々とフローベール論を要約しなくとも、最初からこの研究綱領を提示すればよかつたのではないのか、ということになりそうだが、あえてそうしなかつたのには訳がある。作家フローベールを対象に実演されたブルデューの作品の科学は、ここで示されたような研究プロトコルをそのまま適用するものとは言えない。先のフローベール論の概観と比較すれば明らかなように、この研究綱領には何よりもまず作品の内在的分析に関する位置づけが欠落している。またこの綱領と比較するなら、先のフローベール論では、作家が参入する場と位置取りの分析が前面に打ち出されており、作家のハビトゥスの分析や権力場との関係は二次的な位置に置かれている、ということも指摘できよう。説明の力点が置かれたのは何よりもまず場の内部の「位置」関係であり、綱領における第2水準でもっぱら分析が行われたことになる(第1水準についてもかなりのページが割かれているのは確かだが、作品分析と直に結びついているとはいえない)。ブルデューは、「相異なる位置の特徴をそれぞれ明確にしたときはじめて、われわれは個々の行為者に立ち戻ることができるし、それらの位置を占め、そこにしるされている潜在的可能性を実現するよう彼らを多かれ少なかれ傾向づけている、相異なる個人的特性にたち戻ることができる」(Bourdieu 1992=1995:140)と述べているが、これは場における位置の分析がハビトゥスの分析に優先されるということにほかならない。なぜ位置関係の分析がかくも前面に押し出

されるのかといえ、それが場の理論による文学作品分析の最も肝心なところ（“売り”）だからだろう。そしてここに、理論内在的な理由だけでなく、ブルデュー自身による、既存の文学理解の方法に対する絶縁＝卓越化の戦略がかかわってくる。

実際、ブルデューが提案した文学理解の社会学的方法である「文学場」の理論はそれ自体、先行する文学分析の方法に対する二重三重の絶縁 *rupture* のなかで打ち出されたものである。ブルデュー自身が著作の中で明示的に言及しているのは、a) マルクス主義、b) サルトルによる伝記的研究、c) フォルマリズム、に対する絶縁である。ひとまずこれらが、ブルデューが文学の社会学的分析法を立ち上げるにあたって、乗り越えようとした文学社会学の地平を形づくるものである、といえるだろう。ここで、ブルデューの文学場論の位置を測り、その他の文学社会学の方法論的立場に目配りしておくために、この3つの理論的立場をやや詳しく見ていくことにしたい。

1.3.1 マルクス主義的アプローチ——ゴールドマン

T.イーグルトンは、「マルクス主義批評は、文学を、それを産み出す歴史的条件によって、分析するものである」（Eagleton 1976=1987:9）と規定したが、これはそのままマルクス主義的文学社会学の定義であるといえる。その基本的方法は、文学は何らかの形で階級社会の現実を反映しているとの仮説をもとに、作品の起源となる社会的現実を再構成してみせる、というものである²⁷。

この種の文学社会学の創始者と位置づけられるのは、とりわけ後期ジョージ・ルカーチであるが、フランスにおいてマルクス主義の視座から文学の社会学の把握を試みた代表的人物として知られるのはリュシアン・ゴールドマンであり、ブルデューはしばしば彼の名を引き合いに出している。その分析の実例としては、このアプローチが生み出した研究実践の金字塔といえる『隠れたる神』（Goldmann 1955=1972,1973）を見ておくべきだろう。

ゴールドマンによれば、文学生産の主体は、個人ではなく、個人が帰属するところの経済的・職業的・家族的・宗教的といった共同体（「われわれ」という集団）、あるいは「社会階級」である。そのような共同体の集合意識（あるいは集合的無意識）に相当するものが、「世界観」である。「世界観とはまさしく、ひとつの集団の成員を（非常にしばしば社会階級の成員を）結びつけ、他の集団に対立させる願望、感情、観念の総体のことである」（Goldmann 1955=1972:28）。そして、これが重要な点であるが、「すべての文学上の、あるいは、芸術作品の傑作は世界観の表現である」（Goldmann 1955=1972:31）。つまり、ゴールドマンにとって、文学（あるいは哲学など思索の産物）は「世界観の表現」なのであり、作品の科学的分析とは作品を下支えしている「世界観」を析出し把握することに他ならない。ゴールドマンはこのように設定された視座から、哲学者ブレイズ・パスカル（1623-62）

²⁷ マルクス主義的アプローチは、内田樹らがロラン・バルトに依拠して揶揄するところの「古典批評」の代表格でもある。「古典批評は『作品には起源がある』という前提に立つ。支配的なイデオロギー、民族的エトス、宗教、先行する作品群、価値観、美意識、器質疾患、セクシュアリティ、トラウマ…など作者の思考と経験を規制しているはずのもろもろのファクターが作品の『起源』あるいは初期条件を構成する」（難波江和英・内田樹 2004:111）。「マルクス主義批評やフェミニズム批評やポストコロニアル批評も古典的批評のうちに数え入れられる。というのは、それらはすべて作者に照準するからである。『作者』がブルジョワジーかプロレタリアか、男性か女性か、宗主国民かサバルタンか、それはテキストの読みを決定する最重要のファクターであり、しばしば作者が『発見』されただけで、テキストの『説明』は完了」（難波江和英・内田樹 2004:120）してしまう、という。

の『パンセ』、およびフランス古典主義演劇を代表するジャン・バティスト・ラシーヌ(1639-99)のいくつかの戯曲(『アンドロマック』『ブリタニカ』『ベレニス』『フェードル』)を分析している。パスカルとラシーヌはともに、ポール＝ロワイヤル修道院を媒介に17世紀にフランスで隆盛した宗教思想ジャンセニズムに傾倒した人物としても知られているが、実質上『隠れたる神』はこの宗教思想の隆盛を支えたフランス社会の歴史的条件とパスカルやラシーヌの作品との関係を実証しようとする書だといえる。

ゴールドマンによれば、パスカルが『パンセ』を起草し、ラシーヌが一連の悲劇を書いていた17世紀フランスの科学思想や哲学思想の状況は、合理主義哲学とその帰結たる機械的科学主義によって特徴づけられる。パスカルの諸断片には、新たな科学思想の出現を前にした共同体や個人について書きつけられている。科学合理主義は、「共同体と宇宙という二つの概念を削除し、合理的な個人と無限の空間という別の概念によってそれらを置換える」(Goldmann 1955=1972:41)。そこで失われたのは、神の意図に満ち溢れた宇宙としての自然とそれに組み込まれた共同体である。「人間と対話する彼の唯一の機関である物理的宇宙と人間の共同体を失って、もはや人間に語りかけることのなくなった神は、世界を去った」(Goldmann 1955=1972:46)。残されたのは、「機械的物理学の空間」であり、「将来の限らない技術的な征服を可能にする道具的空間」であり、「善と悪に無関心な空間」、「もはや人間的なものは何もなくなったのもう果てというものをもたなくなった無限の空間」、「質を失った空間」である(Goldmann 1955=1972:50)。「この無限の空間の永遠の沈黙は私を恐れさせる」(『パンセ』断片 206)。ゴールドマンは、人間を妨げるものはもはや何もないこの世界において登場してくるのが、「ジャンセニズム」の思想であり、パスカルが語っているのはそれを支える世界観(「悲劇的世界観」)なのだとして論を進めていく。

この合理主義の上昇する発展を前にして(中略)パスカルとラシーヌの二つの偉大な悲劇の仕事においてもっとも統一的な表現を見いだすことになるジャンセニズムの思想が発展するのである。この時代の悲劇的意識は次の点において特徴づけられることができる。すなわち、一方では、合理主義的個人主義によって新しくつくられた世界を(中略)厳密に正確に理解しながら、他方では、同時に、この世界を人間の唯一の運命、唯一の視点として受け容れることの根底からの拒否である。(中略)悲劇的世界観は、経験主義と合理主義の無道徳と無宗教の時代の後の、道徳と宗教へのひとつの回帰である(Goldmann 1955=1972:48)

世界拒否のイデオロギーとして思想史に登場するジャンセニズムは他方で、17世紀フランスにおいて特定の社会階層と結びつく。ジャンセニズムが浸透し、これを担った受容層とは、革命前夜アンシャンレジーム期の絶対王政のもとで特権を享受していたが、革命へ向かう時代の中で権力の中枢を追われていった法服貴族(官僚として貴族化した富裕市民)たちだった。パスカル、さらにラシーヌの作品は、この法服貴族階級の世界観を反映するものであり、その意味で文学や哲学は階級的世界観の表現である。このように文学ないし哲学的作品の内容に、ある特定の階級の集成的世界観を読み取っていくこと。それが、ゴールドマンのマルクス主義的文学社会学の方法であったといえる。

もちろん、マルクス主義文学社会学をゴールドマンただひとりで代表させることなどでき

はしないわけだが、ブルデューの所論を知るには十分だ。ブルデューによれば、マルクス主義の影響下にある諸研究²⁸は「いずれも作品をある社会階級の世界観や社会的利害に関係づけよう」とするもので、その場合「作品を理解することは、一種の媒体として振舞う芸術家を通して表現されているはずの社会集団の世界観を理解する」ことと同義となる（Bourdieu 1994=2007:81）。しかし、「ある集団が動力因もしくは目的因（機能）として作品生産に直接作用しようと仮定する」のは単純すぎるし（「還元論的短絡」）、「作品の社会的機能、つまり作品が『奉仕』したり表現したりする集団や『利害』を決定することが仮にできたとしても、それで果たしてわずかなりとも作品構造の理解が進歩したことになるのか」（Bourdieu 1994=2007:81）と疑問を呈している²⁹。作品を理解するのであれば、その特殊な構造を生み出しているところのメカニズムこそが探求されねばならないはずであり、ブルデューは、そのメカニズムを〈場〉という概念によって捉えようとするわけである。社会的諸力は〈場〉によって媒介されるので、文学生産に対して直接的に作用するわけではない。そして、この媒介性を明らかにせねば、文学固有の質を捉えたことにならないというのが、文学場の社会学の基本的認識である³⁰。

外的決定要因——たとえば経済危機、技術革新、政治革命などの影響——は、そこから帰結する界の構造の変化を介してしか、その効果を及ぼすことはできません。界は（プリズムのように）屈折効果を及ぼすのです（Bourdieu 1994=2007:83）

1.3.2 伝記的アプローチ——サルトル

『存在と無』の著者で実存主義哲学の旗手として知られる J-P.サルトルは、文学社会学においては、マルクス主義的アプローチによる文学理解を批判し、作品の諸特徴を作家の家庭環境（家族というミクロな社会）に遡って解明するという記述方法を徹底して示した人物として重要な位置を占めている。『方法の問題』（Sartre 1960=1962）、およびそこで示された方法の詳細な実践編である大著『家の馬鹿息子』において、サルトルが取り上げ論じ

²⁸ ゴルドマン以外にルカーチや、機械論的思考の発生についてのボルケナウの研究、フィレンツェ絵画についてのアンタルの研究、あるいはアドルノのハイデガー研究などが言及されている（Bourdieu 1994=2007）。

²⁹ アルチュセールによって上部構造の下部構造に対する「相対的自律」が唱えられて以降のマルクス主義批評（とりわけアルチュセールの提起を受け止めたところで展開されたイギリスのニューレフトの動き＝カルチュラル・スタディーズの文化理論や文化分析）は、こうしたブルデューの批判の射程に収まるかどうかは議論の余地があるだろう。ゴルドマンを批判的に継承する J.レナール、記号論やバフチンを導入しテキストの形式的特徴と社会言語的状況の把握を試みた P.V.ジマ、さらにゴルドマンとブルデューの関係についてのより緻密な検討については、マルクス主義的文学社会学の理論的展開を追跡する鈴木智之の一連の仕事がある（鈴木 1992,1993,1996）。

³⁰ アラン・ヴィアラによれば、「文学場の社会学」の中心的意義は、「文学」と「社会」のあいだを単純に直結させる（反映関係として捉える）のではなく、文学の場が形作る媒介作用（プリズムの屈折作用）を考慮しようとするところにある。「文学場の社会学は、（中略）作者の社会的出自と作品の意味を直接結びつけようとする実証主義や、作品と社会との同質性を仮構し、プリズムとその屈折作用の特殊性を軽視するさまざまな『反映理論』を斥ける。テキストが文学であるとみなされたりみなされなかつたりする際にはたらくプロセス全体の中に、テキストをあらためて位置づけることが問題なのである」（Viala 1985=2005:13）。

るのは他ならぬフローベールである³¹。

サルトルによるマルクス主義的アプローチへの批判は、ポール・ヴァレリーを引き合いに出した次の一節に集約されている。

ヴァレリーが一個のプチ・ブル・インテリであるということ、このことにはうたがいはない。しかし全てのプチ・ブル・インテリがヴァレリーであるわけではない（中略）人間とその人間の所産とを、与えられた歴史の一時期に於ける与えられた階級と社会との内部に於いて産み出す過程を捉えるために、マルクス主義には段階的な媒体が欠けている（Sartre 1960=1962:67）

サルトルによれば、マルクス主義は、ある作家の文学生産を、その作家が帰属する階級の代弁行為とみなす。マルクス主義的アプローチでは、たとえばフローベールのレアリスムは、第2帝政期におけるプチ・ブルジョワジーの台頭と結び付けられるだろうし、『ボヴァリー夫人』は階級の政治経済的変動のもとで理解されるだろう。つまり作品や作家という個人と、階級という一般的・集合的なカテゴリーとが何の媒介もなしに接続されてしまうわけである。この点にサルトルは異を唱える、そうならば「一体なに故にフローベールが何にも勝って文学を好んだのか、なに故彼は隠者のような生活をしたのか、またなに故彼はデュランティやゴングールの著書ではなくてあのような著書をあらわしたのか、われわれは知ることはできない」（Sartre 1960=1962:68）のだという。フローベールに対して、アプリアリに「ブルジョワ」あるいは「ブルジョワ的」というレッテルを貼るだけでは、彼の特質を説明することにはならない。フローベールがどのようにしてブルジョワ的性格を帯びるに至ったのかを説明せねばならない。そこでサルトルが個人と階級を媒介する特権的契機として光を当てようとするのが、作者の幼少期の家族環境である。

フローベールがブルジョワとして推理し、感ずるのは、彼が自分に強いられる仕草や役割の意味を理解することさえできなかった時期に、そのように創られてしまったからなのである。世のすべての家族と同様に、この家族も特殊であった。彼の母親は貴族と血がつながっていたし、彼の父親は村の獣医の息子であり、ギュスターヴ以上に才能に恵まれているようにみえたその兄は、早くから彼の嫌悪的となった。それでギュスターヴ・フローベールがそれとは自覚しないながらも自分の階級の人となる修行をつんだのは、この家族の固有の矛盾を通して、一家の歴史の特殊性の内部のことであった。偶然は存在しないか、或いは、少くとも、マルクス主義者が思い込んでいるようには存在しない。子供は普遍的なものを特殊なものとして体験するが故に、甲なり乙なり人となりを得るのだ。この子供は特殊なものなかで、復活をねらっている君主制の宗教的儀典とプチ・ブル・インテリでありフランス革命の子である父親の無宗教との間の軋轢を体験した。（Sartre 1960=1962:69）

³¹ ブルデューがフローベールを論じたこと自体に、サルトルとの対決を狙ったという側面がある。「付録2」として『感情教育』に対する4つの批評が抜粋されているが、そのうちのひとつがサルトルの『家の馬鹿息子』の一節である（Bourdieu 1992=1995 :73）。

サルトルによれば、諸個人が生れ落ちる家族とは、父親や母親、あるいは兄弟姉妹との関係を通じて、階級という「普遍的なもの」を、「特殊的なもの」として経験する場である。「少年フローベールの研究は、特殊性のなかで体験された普遍性として、1830年に於けるプチ・ブル階級の一般的研究をゆたかにするものである」(Sartre 1960=1962:150)。そのような幼少期の家庭経験の解明に資するものとして、サルトルにとって重要となるのは、精神分析である。「今日、精神分析学だけが、ひとりの子供が、暗黒のなかで、手さぐりで、納得がゆかぬままに、大人たちが押しつける社会的な役割を演技しようとするところをその仕方を十分に究めることを可能にしてくれる」(Sartre 1960=1962:70)。

このようなサルトルのアプローチにおいては、文学作品は、作家の「幼少期を通して体験された限りでその時の現実と関連づけられることになる」(Sartre 1960=1962:74)。J.ユルトの言葉を借りれば、「サルトルにとって文学作品の特殊性についての重要な説明原理は、個人が子ども時代に被った浸透を探求することにある」(Jurt 2004:126)。サルトルは、文学テクストのコンテクストを、その作家が生まれ育った家族環境（「家庭」）に見定めようとしているという意味で、文学社会学のひとつの方法論的立場を提示しているといえる。家族は、社会学の伝統的研究対象だからだ。

これに対し、ブルデューは、サルトルの考え方の核にあるのは、「各々の人生はそれぞれひとつの総体であり、一貫性をそなえ一定の方向づけをもった全体であって、これはあらゆる経験のうちに、特に最も古い経験のうちに予告されている主観的・客観的な意図の統一的な表現としてしか把握できない、という考え方」(Bourdieu 1992=1996:24)であると指摘し、こうした捉え方を批判している。具体的には「早くも」「それ以来」「幼いころから」といった伝記記述の定型句に見られるように、「最終的なできごとを最初の経験ないしは行動の帰結としてとらえようとする回顧的幻想」(Bourdieu 1992=1996:25)は、個人の人生をひとつの起源からひとつの終結へ向かう単線的な歴史＝物語 *histoire* として捉えようとするものであり、その過程で生じているはずの断絶や選択の契機を塗りつぶしてしまう、というのである。結末を知る者の立場から、人生航路において生じた出来事を必然とみなし整序してしまう「回顧的幻想」を回避するためには、過去の一定の時点において、行為者にはどのような未来の選択肢があったのかを再構成する必要がある。おそらくはここに、過去から現在を照射し、現在を相対化するような視座として、「可能態の空間」の概念が準備されるわけである。

ここまで見てきたマルクス主義およびサルトルのアプローチについて、ブルデューは「外在分析」(文学テクストの形式や内容を括弧に入れたまま遂行される文学外在的なアプローチ)としてカテゴライズする。ほかにもロベール・エスカルピの文学社会学 (Escarpit 1958) に代表されるような、実証主義的文学社会学もまた、「外在分析」の典型とされている。作家や流派・ジャンルのようなカテゴリーについての統計分析に対して、ブルデューは、むしろ「統計学者が作業を進めるさいの基準となる著述家のリストが形成されてきた過程の歴史、つまりある時点において聖別された規範的作家集団を限定する列聖と位階化の手続き」や「時代名や『世代名』、流派名、『運動』名、ジャンル名のように、統計的切り分けに際して活用され、現実そのものの中で闘争の手段にも賭金にもなっている分類システムの発生過程を、研究しなければならない」(Bourdieu 1994=2007:80) と指摘する。

ブルデューの作品の科学あるいは文学場の社会学は、「外在分析」と彼が呼ぶところのこのような諸アプローチに対抗的に打ち出されているのである。だが、ブルデューが差異化を図ろうとするのは、「外在分析」として示されるような旧来の社会学的アプローチに対してだけではない。「外在分析」に対立する「内在分析」とも、対抗関係が築かれる。

1.3.3 内在分析——フォルマリズム、構造主義、フーコー

ニュークリティシズム、ロシア・フォルマリズム、ソシユール記号論のインパクトのもとで展開された構造主義批評、R.バルトのテキスト論、G.ジュネットらの物語分析、あるいはミシェル・フーコーによる言説分析といったアプローチについて、ブルデューは、テキストをそれ以外の他の何ものにも還元しないでテキストそれ自体やテキスト同士の関係（インターテクスチュアリティ）に専ら照準し、外在的決定を排除することでテキスト内やテキスト間の内的論理を捉えようとする分析の立場であるとし、これらを「内在分析」として括っている（Bourdieu 1992=1996, 1994=2007）。

もちろん、それら諸流派を、コンテキストとの結びつきを問わない「内在的アプローチ」としてひと括りにできるかどうかについては疑問の余地もあろうが³²、それらが文学をそれ以外のものに還元するのを拒み、その固有の質に拘るという志向性を同じくしているのは確かだろう。

ブルデューによれば、内在分析の諸アプローチのうち、「文化的作品の構造分析の基盤がもっとも厳密に公式化されている」「文化的作品の科学」の方法は、フーコーの言説分析である（Bourdieu 1992=1996:40）。知られるように、フーコーの考え方では、あらゆる文化テキスト（「言説」）は単体では存在せず、その他の諸テキストとの関係性の網の目（「言説の体制」）のなかでしか意味を構成し得ない。言表可能性（語りうるもの）を規定するその言説の体制それ自体（エピステーメー）をあぶりだそうとするところに、フーコー流の言説分析の焦点はある。しかしながら、フーコーが言説空間に「組み込まれている言説の各々を明らかにする原理を『言説の場』以外の場所に求めることを、はっきりと拒否している」（Bourdieu 1992=1996:40）という点で、ブルデューは自らの議論を、フーコーのそれと差異化している。フーコーは言説の場を自律的なものとして措定するがゆえに、「実際は生産者同士の関係に（還元されはしないが）根付いているさまざまな対立関係を抽象観念の高みへと移し変え、作品をそれが生産される社会的条件に関係づけることをいっさい拒否してしまう」（Bourdieu 1992=1996:40）というのだ。

ブルデューが内在分析の諸理論に向ける批判の仕方は基本的にフーコーのそれに対するものと同じである。例えば、トゥイニャーノフのようなロシアフォルマリストたちにつ

³² 「内在分析」として名が挙がっている諸々のアプローチは、「文学理論」（あるいは文学に特化せずメディア文化一般を分析するための「批評理論」と呼ばれるような理論装置群）の中核を担うものとして知られているものばかりだ。但し、語感がそう誘うようには「内在分析」＝非社会学的アプローチ、ということには必ずしもならない。とりわけ、バルトが「作者の死」「作品からテキストへ」といった論文で提示した「テキスト」概念（Barthes 1968=1979, 1971=1979）や、『神話作用』で実演した記号分析は、いわゆる言語論的転回以後の文化社会学やメディア研究（カルチュラル・スタディーズ系の研究）の文化分析の手法として参照されるものである（Fiske 1987=1996）。また、フーコー以来の言説分析も、（それが「社会学的方法論」であるかどうか議論はあるが）内田隆三や赤川学、中村秀之らの著作を介して、日本の文化社会学者にとってはむしろなじみ深い方法論的立場だろう（内田 2001；中村 2003；赤川 2006）。

いても、「彼らは複数のテキストの体系それ自体のうちに、それ自身の力学の原理を見出さざるをえない」（Bourdieu 1994=2007:79）と指摘する。結局のところ、「内在分析」として括られてゆくところの各理論は、作品の生成原理、作家という行為者が様々な作品を生み出していくその原理を説明しえていない。ブルデューの不満は、この点に集約されよう。そしてブルデューの対案は、「作品の変化の原理は文化生産の場の内部に、もっと正確に言えば行為者や制度同士の闘争の中に宿っている」（Bourdieu 1992=1996:92）というものである。様々な形式主義批評あるいはテキスト論は、あえて作品の生成原理を説明しないで、作家への問いを括弧に入れたところに生み出される意味の多層性（多義性）を重視する読みの戦略なのだから、こうした批判はさほど有効ではないようにも思われる。しかし、“文学を読む方法”ではなく、文学社会学の方法論という観点から見た場合、書かれたものを、書く主体（書き手）から完全に切断されたものとして扱うことは、書かれたものにはそれを書いた誰かがいるという事実を隠蔽し、自律的なものとしてエクリチュールないしテキストそれ自体を神秘化することへの加担ともなる。文学のまとう集合信憑（イルーシオ）を剥ぎ取ることに社会学の使命が見出される以上、ブルデューにとって文学に対する不可知論は排除されねばならない。「テキスト」とは、文学を不可知なものとして据え置く概念装置なのである。

さて、以上みてきたように、ブルデューは、マルクス主義批評やサルトルの伝記批評など作品を外在的に分析する立場に対し直接的に社会的条件に結びつけるべきではないと批判する一方で、内在分析に対しては社会的条件に配慮すべきだという批判を行っているわけである。ここで求められるのは、テキストに内在しすぎて外在的規定条件を無視したり、逆に外的規定によって説明しようとしすぎてテキストの固有性個別性が捉えられなくなるといった事態を同時に回避しようとするような視座の設定である。ブルデューの文学場論は、それまで展開されてきた作品の科学の2つの立場、すなわち一方で「外在分析」、他方で「内在分析」の立場との「二重の絶縁」において自らの「位置」を確保しつつ、それらが陥ってきた隘路の乗り越えを図るような社会学的方法を設定（「立場決定」）しようとするものなのである。

だからこそ、ブルデュー自身の作品の科学の実践（フローベール論）においては、権力場の分析（＝マルクス主義的アプローチの領分）およびハビトゥス（＝サルトルの伝記的アプローチの領分）に対して、作家の位置に関わる場の内部構造の分析が優先されるのである。同時にまた「内在分析」を社会学化するために、『感情教育』というテキストの内在的分析を、その社会的条件たる〈場〉の構造分析と緊密に結びつけたかたちで提示する必要があったのである。

1.4 場の理論による文学分析の諸利点

ここでブルデューが提示した場の理論による文学分析の卓越性、文学社会学としての意義（認識利得）について、あらためて整理しておくことにしよう。とりわけ『芸術の規則』という文献について、日本の社会学の領域では、わずかな例外（鈴木 1996; 長谷 1996）を除けば、まとまった方法論的検討がみられないまま今日に至っているのではないだろうか。

ここではフランス語圏での文学社会学の展開についてコンパクトかつ目配りの利いた整理を提供している P.アロンと A.ヴィアラによる『文学社会学』(Aron et Viala 2006) に依拠する形で、文学場論のメリットを確認しておくことにしたい。

1.4.1 外的分析／内的分析の乗り越え

第 1 に、文学場論は、伝統的に文学社会学が陥ってきた“内在的アプローチ” vs “外在的アプローチ”という対立を乗り越えるための視座と方法を提供していること。その乗り越えは、あらゆる文学的選択（ジャンル選択・文体選択・主題選択 etc）を、ある特定の時期の〈場〉における立場決定ないし位置取得 *prises de position*、つまり文学場の状況が差し出す選択肢に対する行為選択、として理解していくことによって可能となる。アロンとヴィアラは、場の理論の枠組みで文学的行為を考えることの意味について、以下のように書いている。

行為者によってなされるあらゆる選択は、「立場決定 *prises de position*」として理解され、彼らが場において占める「位置 *position*」に関係づけられる。ゆえに、私たちはもはや主題や形式の選択を区別する必要はない。自由詩、メロドラマあるいはリアリズム小説のようなジャンル、独自の間テクスト的用法などはみな、立場決定として理解する。選択において、適切なものとそうでないものを決定するのは、場の状況である。したがって私たちは、それによってしばしば文学史の信奉者たちや形式分析の支持者たちが文学分析の具体的方法を線引きしようとしたところの内在分析と外在分析とのあいだの古い対立を乗り越えることができるのだ。(Aron et Viala 2006: 111) ³³

言い換えれば、社会学者であっても、文学的な次元で生じている出来事、作品の特徴（修辞や文体、物語構造など）をそれ自体として問題化できる、ということである。ここに、場の理論の文学社会学理論としての最大の強みがあると言っていい。繰り返せば、それまでの文学社会学、とりわけマルクス主義的アプローチは、作品から階級社会の現実を読むにせよ、階級の「世界観」を読むにせよ、文学の固有性（個別の文学作品の諸特徴など）を看過する外在分析に甘んじてきた。言い換えれば、社会学は作品の形式的特徴を対象にするような内在分析を、文学研究の領域に属するものとして自らの対象から切り離してきたのである。他方、フォルマリズム以来の「内在分析」は、テキストを作者や社会的諸条件からいったん切り離すことで、それ固有の特質を解明するという戦略を取る。これに対し、ブルデューがフローベールの『感情教育』に対して実践してみせたように、文学場の理論では、人物形象やプロット、自由間接話法のようなその文体的特徴までも「立場決定」として捉えていくことで、文学内在的な事柄であっても社会学的説明対象に据えることができる。言い換えれば、場の理論による作品分析は、作品の様態を場の状況との関係において説明しようとするものであり³⁴、あらゆる作品は何らかのかたちで場の状況を

³³ 原文では「内在分析と内在分析のあいだの古い対立」となっているが文脈上誤植と判断し、一方を「外在」と訳した。

³⁴ P.ディルクスは、文学テキストに対するブルデューの向きあい方・関心の在処について、次のように

内部反射していると考えようとするものである。つまり、『感情教育』のような社会空間の全体構造を小説世界に再現するような特定の作品しか対象化できないわけではない、ということだ。先に挙げた草野心平の詩にかんしても、この詩人が組み込まれていた〈場〉の状況との関係において対象化し、分析すればよいということになる（もちろん、それが“新しい”読みであるかどうか、あるいは“面白い”読みであるかどうかは保証の限りではない）。

内在分析と外在分析の乗り越えという論点をさらに敷衍すれば、場の理論は、社会学に対して文学的モデルニテを相対化する視座を提供している、ということになるだろう。ゴールドマンに代表されるマルクス主義文化理論との比較においてブルデューの作品の科学についての検討を行った鈴木智之は、「文学および芸術における『モデルニテ』の相対化」を可能にするというところに、場の理論の文化理論としての独自性を見出している（鈴木 1996:175）。文学や芸術におけるモデルニテは、「文学や芸術の独自性や独創性の強調」、「文学的・芸術的表現行為における創造性の強調」、「美的形式の自律性の強調」を特徴とする（鈴木 1996:175-6）。モデルニテの文学や芸術は、個別性・特異性 *singularité* の相において捉えられ、表向き歴史的状況や社会構造などによる外的制約とは無縁なものとして差し置かれてきた。そして旧来の文学芸術の社会学は、モデルニテの芸術の諸特徴を捉え損なってきた、と鈴木はいう。それまでの文学社会学が、表現様式、文体や修辞法といった美的形式的レベルの「新しさ」やその生成を正面から対象化する枠組みを設定できなかったのに対し、ブルデューは文学・芸術の生産に固有の「場」という分析枠組みを用意することでこれを克服しようとしたのである。まずは、この点に場の理論の文化社会学理論としての卓越性を見ておくことができる。

1.4.2 複数の〈場〉の想定による比較分析の可能性

第2に、〈場〉の概念を導入することにより、さまざまな領域で生起する事柄を比較分析していくためのひとつの基準を設定することができる。この点も、文化分析に場の理論を持ち込むことの大きなメリットだろう。

この理論の別の貢献は、比較研究の次元からくる。それぞれの場が、その場に固有の価値や組織を所有しているとするなら、それらの行為者はその他の場の行為者と同盟という戦略を結び、そこに位置を取得することができ、さらに「兼業」を試みることもありうるだろう。たとえば、作家たちが芸術批評の記事を書く、サロンやダンスや建築について語る、あるいはスフォールやドートルモンやミショーらのように共同で絵画や文学の活動を行う、というように。ある種の作家たちは、シャトーブリアンからサルトルに至る政治的参加、あるいはゾラのように道徳的参加によって自らを世に知らしめてきた。場の論理で、こうした選択が分析されうるとするなら、取り上げら

述べている。「ブルデューにとって重要なのは、テキストを排除することではなく、その基本原理を『理解すること』である。彼が望むのは、作品を解釈したり批評したりすることでも、“社会批評”の視座においてイデオロギー的負荷をあらわにすることでもない。『理解すること』が意味しているのは、テキストの必然性を考えること、それがそのようにあることの理由を説明する、ということである。こうした目標は、小説の構造と、作者が位置づけられている文学の社会空間のそれとを比較することによってのみ達成可能である」（Dirkx 2000a: 127）。

れるべき判断基準に大きな同一性を与えることになる。それによってたとえば、単純な心理学、あるいは形式的類似や表面上の主題に基づいた拙速な比較を避けることができる。また、比較文学の素材を形づくっている起源や影響や接触などの研究は、行為者の前に開かれる「可能態の空間」にそれらが関係づけられる場合にこそ妥当なものとなる。(Aron et Viala 2006: 112)

場の理論では、文学を相対的に自律した〈場〉として捉えるわけだが、近代における相対的に自律した場の構成は何も「文学」に限ったことではない。「美術」「音楽」「哲学」といった文化的生産の様々な領域についても同じことが当てはまる。いや、ブルデューの視座からすれば、「芸術」という意味での狭い文化生産の領域にとどまらず、教育、宗教、政治、法律など、専門分化した各領域はすべからずそれ固有の行為の規則や規範を備えた闘争の場としての *champ* として分析、研究されうることになる。そのように、さまざまな領域が相対的に自律した社会空間として想定されるとき、それぞれ固有の時間性をもって進行する圏域同士のあいだに生じる事柄を新たな視点から考えることができるようになる。たとえば、別領域からの「影響」や「共感」といった用語で語られてきた事柄、小説家や詩人による美術批評あるいは政治批評といったジャンル越境的行為の意味などを、行為者が属しているそれぞれの場の状況に照らして、場の状況に応じた「戦略」として分析していくことができる。行為の選択性を無化するような捉え方をしなくてすむ、ということだ。ガンボーニのルドン論は、この観点を生かした事例分析となっている (Gamboni 1989=2013)。またボスケッティのサルトル論など知識人という人物形象に関するブルデュー派の議論もこの観点から展開されているといえる (Boschetti 1985=1987)。

こうした観点からすれば、文学と政治の関係という古くて新しい主題についても新たな捉え方が可能となる。これは先の内在分析／外在分析の乗り越えに関連することであるが、分析方法を整理した『芸術の規則』第Ⅱ部「作品科学の基礎」において、ブルデュー自身は、次のように書いている。

諸作品の構成する空間は相関的にしか理解することのできない立場決定の場として、示差的な隔差の体系としてそのつど現れるものであるという事実をそのまま保持するならば、文字通りに象徴的なその内容において、そして特にその形式において定義された諸作品の空間と、生産の場におけるさまざまな位置の空間とのあいだには、ひとつの相同性が成立するという仮説（これは経験的分析によって確証される）を提起することができるだろう。たとえば自由詩はアレクサンドランに対立するものとして定義されるが、それはアレクサンドランが美学的に含んでいるものだけでなく、社会的に、さらには政治的に含んでいるものにも対立するということなのだ。文学場と権力場または社会場全体との相同性が作用しているせいで、文学的戦略の大半は多元的決定を受けるのであり、多くの「選択」が美学的であると同時に政治的、内的であると同時に外的といった具合に、両面をもった二重行為となるのである。(Bourdieu 1992=1996:50-1)

ここで述べられているのは、場の理論は、文学の領域を〈文学場〉、その外部の社会領域を

〈権力場〉というように捉えることで、文学の領域で生じることと、その外部（とりわけ政治的なもの）との関係をつなぐ新たな論理を提供しうる、ということである。文学場と権力場（社会空間全体）の間に相同性が成り立つとするなら、文学的行為は、文学的意味と政治的（社会的）意味を同時にもつ「二重行為」として把握できる。たとえば、プロレタリアートの悲惨をリアリスティックに描き出す小説を書くという文学的行為（社会主義リアリズム）は、同時に資本主義体制を批判する政治的行為でもありうる。ブルデューはこのような形で、場の概念を媒介にした「外在分析」と「内在分析」の対立を乗り越える道を示していたのだった。

1.4.3 「文学」という概念の相対化

第3に、文学場論は、「文学」という概念それ自体を相対化する方法論的視座を提供している、ということ。

ブルデューの社会学は、あらゆる作品の一次的文脈として場を構成する論理に着目する。様々な場のあいだの交換を可視化することで、それは社会的・政治的・イデオロギー的な連鎖のなかに、文学を位置づけるのである。その方法論的前提条件は、分析のさいに個人的価値判断の一切を宙吊りにすることである。それによって研究者は、芸術世界における諸行動の賭け金である強力な同一性を伴う信念や表象を考えるための複数の方法を獲得する。（Aron et Viala 2006:113）

先にも触れたようにロベール・エスカルピは、著書『文学社会学』において文学の生産・流通・消費の3段階を統合的に把握することを狙いつつ、作家の出自の階層分布や読者の図書館利用の状況などに関する統計調査を基にした量的研究を提示した（Escarpit 1958）。しかし、その研究計画には、そもそも文学とは何であるのか、という文学概念に関する問い（意味のレヴェルへの問い）が欠落している。エスカルピに代表される実証主義的な文学社会学は、文学テキストの形式や内容を括弧に入れたまま遂行される外在的アプローチの典型である。文学という理念や価値が問われないまま、実証研究が進められた場合、社会学的研究は既存の文学概念（ドグマ）を追認するだけということになりかねない。ゆえに何が「文学」として理解されるのか、という質的な問いを立てる必要がある、場の理論は「賭け金 enjeu」という概念を提供することでそれを可能にしている。「場の社会学は、ゆえに、行為体の集成や価値ある対象の集合をあらかじめ規定しない。それは、闘争の賭け金、そしてまた行為体によって闘争するに価するものと見なされてきた対象を同定しようとするのである」（Aron et Viala 2006:107）。

1.4.4 “文学史”に名が残らない作家たちの可視化

第4に、場の理論の視座においては、通常“文学史”と呼ばれているものに登録されないようなマイナーな作家や文学集団も、文学場との関係で社会学的記述の対象に据えていくことができる。

ブルデューは、フローベール論の中で、この作家がそれに対して絶縁し卓越化を図ったところの、文学史的には無名な同時代の通俗作家たちを呼び起こしているが、近代以降の

文学活動であれば、知名度に関係なく何らかのかたちで場の理論を援用した分析が可能となる。ヴィアラらは「たとえば、『日曜作家たち』、愛好家、『文学かぶれの女性たち』といった、文学活動が周辺的であると同時に、ほとんど正統化されていないような集団もまた、場の問題構制と関係を持っている」ものとして考慮することができるとする (Aron et Viala 2006: 107)。いわゆる“素朴派”や“アウトサイダー・アート”についても例外ではない。たしかにそのように呼ばれる人々は、もともと発表を前提とせず、それゆえ専門的な芸術生産の世界と関わりなく、まったく個人的な動機や欲望で何かを作り出していたのかもしれない。実際、幼児のお絵かきまで文学場や芸術場の論理で説明できるわけではないだろう。しかし、その生産物がひとたび「アウトサイダー・アート」としてラベリングされ、「芸術」として認定され、流通するならば、やはり場の理論あるいは芸術制度論で説明可能な対象となる (Zolberg and Cherbo eds.1997)。場のエージェントたち (批評家やキュレーター) の働き、芸術を媒介する場が存在しなければ、彼らは結局のところ認知されないままだろうし、それは社会的事実とはならない³⁵。

1.5 場の理論の応用研究

このように、その主要な卓越性 (場の理論を文化的生産の諸領域に適用することで可能になること) を見てくれば、場の理論による文学分析の応用範囲はかなり広範かつ多様でありうるということが了解されよう。そして実際、1980年前後から現在までに場の理論を用いたかなりの数の経験的研究がなされてきている。フランス語圏を中心とした研究動向の概観する場合、以下のような研究が文学場論の応用研究として挙げられる³⁶。

まずフランス文学 (史) における諸々の文学流派や個別作家、出版社、あるいは特定の時期などを「文学場」との関係で捉えていく試みがある。例えば、サルトルと雑誌『レ・タン・モデルヌ』 (Boschetti 1985=1987)、詩人アポリネールの軌道 (Boschetti 2001)、自然主義と文学の危機 (Charle 1979)、シュールレアリスム (Bandier 1999)、文学賞 (Heinich 1999)、ミニユイのような出版社の機能 (Simonin 1994)、ドイツ占領期の文学状況 (Sapiro 1999)、口語的文体を採用した 20 世紀初頭の作家たち (Meizoz 2001)、19 世紀半ば以降の自律的文学場を可能にした文化的布置 (“最初の文学場”) を跡付ける文学史研究 (Viala 1985=2005) などが挙げられる。あるいは画家ルドンの軌道を美術場と文学場の関係から跡付ける研究などもある (Gamboni 1989=2013)。芸術場に関する研究まで広げれば、文献リストはさらに増やすことができよう。

他方で、フランス国内 (いわゆるフランス文学史) だけでなく、ケベックやベルギー南部、フランス語圏スイスなど政治的境界を異にするフランス語使用地域のフランス語文学を場の理論を援用しながら把握していこうとする試みにもすでにかなりの蓄積がみられる (Biron 1994, 2010; Viala et Saint-Jacques 1999; Dirxx 2000b; Benoit 2005; 鈴木 2004,2011)。あるいはジョイスやベケット、イプセンらを取り上げながらグローバルな文学場とナショナ

³⁵ ブルデューは「税関吏ルソー」を例に、「(場) の歴史とそれが生み出したすべてのものを知らない者のための場所はない。ゲームの論理にたいする無知ゆえに『素朴派』とみなされる人々を素朴派として構築し公認するのも、やはり(場)なのである」(Bourdieu 1992=1996:106) と述べている。

³⁶ ドイツ語圏や英語圏における文学場論の応用研究については、名執 (2000) に言及がある。

ルな文学場が構成する「中心／周縁」の観点から世界文学を構造的に分析しようとする試みもある (Casanova 1999=2002).

ここではひとつひとつ研究事例を紹介していくことはできないが、フランス語圏に関するものだけ拾ってみても、作家研究、ジャンル研究、流派の研究、あるいは出版社や文学賞のような制度研究、特定の時期の場の状態に関する研究といった具合に、場の理論を援用した文学分析にはかなりのヴァリエーションが認められる。それだけブルデューの文学場論は生産的・触発的だった、ということになるだろう。

ここで、とりわけ沖縄で書く作家を研究対象に据えようとしている私たちにとって重要な参照点となるのは、ベルギーのワロン地方やカナダのケベック州などにおいて書かれるフランス語文学を場の理論を用いて捉えようとする研究動向であり、そこで提起されている文学場論の修正に関する議論である³⁷。

アラン・ヴィアラとドゥニ・サン＝ジャックの共著論文「文学場について」は、それぞれ専門とするフィールド（17世紀古典主義時代演劇／ケベック文学）に引きつけながら、「場」の概念を用いた経験的研究の展開可能性を検討している (Viala et Saint-Jacques 1999)。すでに触れたようにヴィアラは、ブルデューが19世紀半ばに想定したフランス文学場の自律以前（17世紀＝「古典主義時代」）において形づくられていた制度的審級（文学サロンやアカデミーといった文学場の自律を支える諸制度）を跡付ける歴史研究を行っている。サン＝ジャックのほうは、カナダのフランス語文学を対象に、フランス国外に広がるフランス語圏文学の場がどのような特徴を備えるのかについて探求している。対象とする時代も場所も異なる両者の研究分野ではあるが、場の成立を準備する諸審級の生成過程であったり、言語圏・文学場と政治的境界の不一致から生まれるリミナルな場であったり、時間軸や空間軸において中心を外れた境界的な時代ないし地理を観察地点に据えるという部分において共通点をもつ。つまり、彼らが示唆しているのは、場の自律化の歴史のプロセスおよび地理的境界という両局面に文学場論の展開可能性、あるいは文学場論を持ち込んで探求すべき文学研究の対象領域がある、ということだ³⁸。そのような文学の自律性と他律性がせめぎあうような文学生産の場においてこそ、“文学とは何か”という文学社会学の核心的問題が先鋭な形で顕在化する。文学的自律性が他律的なものとともにあるような文学空間においては、ほかならぬ文学生産にかかわる当事者たち自身によって、“文学とは何か”“何が書かれるべきか”といった事柄が鋭く問われることになるからだ。実際、戦後沖縄

³⁷ 19世紀末のリエージュで発行されていた文学雑誌「ワロニー」の分析を通じて、場の理論の観点からベルギーのフランス語文学にアプローチしている鈴木智之は、「地理的周辺性は、どのような文学生産の条件を形づくっているのか」という問題に文学場を受けて展開されるべき、ひとつの分析ポイント、ひとつの研究のフロンティアが構成されているとする (鈴木 2004)。ブルデューはパリを中心としたフランス文学場を対象に理論構成を行ったわけであるが、ベルギーやスイスのようなフランス語使用の周辺国・地域においては「それぞれの『国』または『地域』の文学が『フランス文学』に対して独立的なものとして存在しうるかどうか、常に大きな問題として浮上してくる」(鈴木 2004:53)。つまり、ベルギーのフランス語文学に関わるアクターは「常に何らかの二重帰属意識をもち、状況毎、個人毎に異なるかたちで、『フランス文学』への帰属を強く主張したり、『ベルギー文学』としての固有性を押し出したりする」(鈴木 2004:53)。ベルギーのフランス語文学において、作品生産の様態はその生産条件がもたらす「自律と従属のたえざるせめぎあい」との関係において見出されなくてはならない。

³⁸ 日本近代文学研究においても、文学を支える制度諸審級（出版流通機構、書物・雑誌メディアの役割、文学市場、読者層など）の形成については、前田愛 ([1973]2001) 以来、すでに多くの研究が蓄積されている (山本 2001; 紅野 2003; 関 2007)。

文学は、政治と文学をめぐる「琉大文学論争」や、「沖縄は文学不毛の地か」と題されるような討議の空間から出発している³⁹。沖縄で書かれるべき文学とは何かという問いを、顕在的ないし潜在的に共有する書き手たちこそが、「沖縄文学」として知られる文学的伝統を形づくってきたのだといえる。「文学とは何か」という問題を当事者のリアリティに即して問おうとする場合、歴史的・地理的に周辺の文学空間（P.カザノヴァのいう「小文学」）に帰属するあるいは出自をもつ作家たちの実践と軌道を追跡するというのは、もはや場の理論を応用した文学分析におけるひとつの方法であるといっている。沖縄の日本語文学というフィールドの、文学社会学にとっての重要性はここにある。

しかしながら他方で、近年ベルナール・ライールを中心に、ブルデューが提起した「場の理論」の批判的継承（あるいは乗り越え）の動きもみられることも看過するわけにはいくまい（Lahire 1998=2013, 2006, 2010）。ライールは、「ハビトゥス」や「場」といったブルデューの基本概念それ自体を問い直そうとする⁴⁰。ライールによれば、場の理論は次の3つの問題を孕んでいる。①「ひとつの場に帰属する主体が、その内部においては自分が生産者であるような場から、自分が単なる消費者・観客でしかないような場へ、さらには特定の場に準拠することのできない多様な状況へと不断に移動していることを無視し」（Lahire 1998=2013:75）、行為者を単一の場に帰属するかのように扱ってしまうこと。②たとえば家庭における主婦のように、特定の場の外部においてなお社会的な規定を受けているような人々の状況が射程に入らないこと。③人々をもっぱら学位や収入などの指標によって考察するため、持たざる者のハビトゥスを正当に評価できないこと。とりわけ①は文学場論に対しても、大きな問いを投げかけるものである。

次章では、とりわけ文学生産（あるいは文化的生産）を説明する場合に、場の理論が孕む方法論的な問題点を明確化することで、この理論を運用する際に留意すべき事項を確認していくことにしたい。

³⁹ 琉大文学論争については、第5章（5.3.1）参照。「沖縄は文学不毛の地か」とは、1966年の創刊された『新沖縄文学』第1号に掲載された「紙上座談会」のタイトルである（池田ほか1966）。

⁴⁰ 場の理論に関しては「一般的で普遍的な理論を決して構築しえず、社会的世界のある領域についての理論を提示するにとどまる」（Lahire 1998=2013:75）と指摘される。「場は、本質的に『専門的』（および『公共的』）活動の領域と、その場の中で闘争しあう『行為の担い手』すなわち生産者の活動のみ関わるものである（これに対して、消費者や観客、あるいは、事務員やサービス係や使用人のようにその場に関与しながらも、場の内部での闘争の過程にはとりたてて参入しない人々がいる）」（Lahire 1998=2013:73）。分化が進んだ近代社会は、「特殊なメカニズム」によって動く数々の〈場〉の集合体として把握されるとブルデューは考えていたわけだが、それはあくまで専門家たちが構成する特殊な場に限られる。明らかなことだが、人々の社会生活のすべてが「科学場」や「文学場」のような自律性をもった場においてなされるわけではない。むしろ大部分は、ブルデューが想定するような〈場〉の外部で営まれる。

第2章 “ブルデュー以後”の文学社会学 ——場の理論を用いた作品分析のために——

ブルデューの文学場論（“作品の科学”）は、具体的な研究文脈においてどのように引き受けていけるのか、あるいは場の理論を経験的フィールドに持ち込む際に留意すべき事柄とは何か。本章では、場の理論で具体的な文学的事実を分析する際に生じる問題点について検討する。

場の理論に関して指摘される問題点を、とりわけ文化的作品の分析という局面において把握するために、ここでは主として、ジョフロワ・ド・ラガヌリによる『作品の科学について——P.ブルデュー（とその他数名）に対する問い』（Lagasnerie 2011）に依拠して検討していく。この文献は、B.ライールの議論を摂取しつつ、ブルデューおよび彼の弟子たちが場の理論を用いて具体的な対象を分析する際に示してしまう傾向性・限界に対して問いを立てようとするものであり、場の理論を援用して経験的研究を行おうとする場合に考慮すべき課題を提示していると思われるからだ。なお、ラガヌリの議論は、どちらかといえば哲学作品の科学を念頭に置いているのだが、ブルデューの作品の科学は、文学作品であれ他の芸術作品であれ、科学的著作であれ、およそあらゆる「文化的作品」に妥当するものとして提起されているので、いかなる作品についての言及であっても文学作品に置き換えて理解することができるはずである。

2.1 場の理論による文学分析が孕む諸問題

2.1.1 création の問題

ラガヌリがブルデューの「作品の科学」に対する不満として、まず提起しているのが「創造の問題」である。

文学であれその他の文化的作品であれ、作品を書く（描く）という行為を指し示す場合、ブルデューは、マルクス主義の伝統に従って *production* という用語を用いている。これに対し、ライールのカフカ論（Lahire 2010）の副題には *création* とあるし、ここで見ていくラガヌリも *production* ではなく *création* あるいは *innovation*, *invention* といったタームを用いて作品を書くという行為を捉えようとしている。「生産」ではなく「創造」として、文学を書く行為を捉えること。ここでは、その含意を十分に検討することはできないが、「創造の問題」という表題のもとでラガヌリが指摘していることのひとつは、ブルデューの場の理論では、作家や作品の「新しさ」（創造性）が、場における「標準」に対する「逸脱」としてしか分類されない、あるいは他の立ち位置に対する「絶縁 *rupture*」や「拒否 *refus*」というような否定的な形でしか捉えられない、ということである。

社会学者や歴史学者が創造のプロセスを十分な仕方で理解するうえで被る困難は（中略）新たな作品の出現を能動的 *positive* な仕方で再構成することの相対的不可能性のうちにも現れている。彼らの研究は、実際、もっぱら否定的な性質の語彙によって占

められている。P.ブルデューは、フローベールの文学的企図と芸術のための芸術という形象の生成原理を、一方で社会芸術、他方でブルジョワ芸術からの「二重の絶縁」によって説明している。もしフローベールが文学場における象徴革命の遂行へと導かれていたとするなら、それは彼が利用可能な選択肢のすべてを拒否し、彼固有の道筋を描くように仕向ける「対立物の幾何学的場所」のなかに自身が置かれているのを見出すからである。したがって創造を語ることは、ブルデューにしたがえば「二重の拒否」を語ることになる。(Lagasnerie 2011:45-6)

ラガヌリはさらに、こう続ける。

フローベールの「立法者」としての特徴は、すでに構成された立場の総体に対する彼の対立や、未だ存在しない位置を発明することに由来する必要性から生じるのである。同様に、人間と社会の諸科学は、すでに構成され確立された哲学的・歴史的あるいは社会学的立場の拒絶の結果として、新たな哲学的・歴史的・社会学的作品の構築を分析する。発明のダイナミクスは、対立や絶縁といったもののダイナミクスとして定義される。しかしその意味で、それは再構成された位置の生成に固有の論理ではけっしてない。先立つ立場の否定のみが記述されるわけだが、それは可能性のひとつの条件以上のものではない。革新的な位置の構成は、けっしてそれ自体としては真に把握されないのである。(Lagasnerie 2011:46-7)

場の理論において文学的な新しさ(“美的革命”)は、場における既存の諸位置との関係における新たな位置の「創出」として把握される。しかしながら、その新しい位置自体に何か必然的な内実が宿っているわけではない。たとえば、通俗文学(ブルジョワ芸術)と写実主義(社会芸術)に対する「二重の絶縁」は、必ずフローベールという作家やフローベールが書いたような作品を生み出すというわけではない。結局のところ、場の理論が「絶縁」によって準備される「位置」しか説明していないとすれば、ブルデューの作品の科学は、やはり文学・芸術などにおける肝心な事柄(作家や作品の特異性・唯一性)を捉え損なったままなのではないか、というわけである⁴¹。

2.1.2 制度的基準の採用がもたらす冗長性

2点目の問題は、「制度的な基準」に依拠して、「文学」なり「哲学」のカテゴリーに割り振り、それを書いた者を「文学場」なり「哲学場」なりに差し戻す作業にしかになっていないのではないか、ということである。

ラガヌリは、フローベールの文学やハイデガーの哲学を対象にしたブルデュー自身による作品の科学の実践(Bourdieu 1988=2000, 1992=1995, 1992=1996)、あるいはA.ボスケッティのアポリネール論(Boschetti 2001)、フーコー・ブルデュー・デリダの軌道を哲学場との関係で記述したL.パントの論考(Pinto 2004)などを取り上げ、それらの研究では作品生産が、「文学」あるいは「哲学」としてあらかじめ制度的に囲い込まれた場において可能な

⁴¹ 同様の指摘は、例えば石井(1996)にもみられる。

選択肢との関係でしか理解されていない、と指摘する。つまり、場の理論による作品分析は、個別の作品に、(学校教育の教科書で扱われるような文学史、哲学史のような)「制度的な基準」に依拠して「文学」「哲学」といったカテゴリーを適用したうえで、それを書いた「文学者」「哲学者」を、「文学場」「哲学場」に差し戻す作業にしかになっていない、というのである。端的に言えば、もともと「フランス文学」とカテゴライズされている作品を「フランス文学」の場に差し戻して理解することは、冗長であり、制度的自明性の再確認にしかない。

しかし、そもそも作品は「文学」「哲学」なりの安定したカテゴリーに収まるとは限らない、とラガヌリはいう。それはデリダやフーコーやドゥルーズのような20世紀の思想家たちの「作品」について考える場合には明らかであり、彼らの思索が「哲学」の枠組みの内部でのみ生み出されているわけではない。さらに、ブルデュー自身のとくに初期の著作(アルジェリアに関して書かれた民俗学ないし人類学的諸研究)も「社会学」という制度的枠組みのなかで書かれたわけではない。そうしてみれば、作品は制度的ないし職業的基準に照らして設定される「文学」「哲学」など限定的な生産の場に差し戻すだけでは理解できないのではないか、ということになる。

ここで結論を先取りすれば、創造行為の説明および制度的基準に依拠した場の設定が孕む難点に対して、ラガヌリが提案するのは、作品をそこに差し戻して理解すべき場の境界を開く(広くとる)という解決法である。書き手の職業的基準に基づいた場の境界設定を考え直すべきだ、というのである。ブルデューらは経験的研究においては、小説の書き手であれば文学場、哲学的著作であれば哲学場という具合に、作品生産者の職業(制度的基準)に基づいて〈場〉を設定し分析を進めているが、それとは別様に〈場〉は構成することができるはずだ、とラガヌリはいう。

〈場〉は、個々の行為者にとって、可能な選択肢の空間(「可能態の空間」として現れる。その可能態の空間の現れ方(見え方)は、各人のハビトゥスと資本によって変わってくる。この点に関してブルデューは、次のように述べていた。

位置と立場決定との関係は、機械的な決定関係ではまったくない。両者のあいだには、いわば可能態の空間が介在している。すなわち、あるハビトゥスを構成する知覚カテゴリーを通して知覚されるときに見えてくるような現実に行われている立場決定の空間、つまり「なすべき」ことがら、起こすべき「運動」、創刊すべき雑誌、闘うべき敵、「乗り越える」べき既成の立場決定など、そこで客観的な潜在可能性として予告されている種々の立場決定を宿しつつ方向づけられた空間として現れてくる、そんな空間が介在しているのである (Bourdieu 1992=1996:93)

だとすれば、文化的生産の可能性の空間は、書き手が職業的に帰属する〈場〉とは関係なく、それを超えて広がっているはずである。たとえば哲学に詳しい文学作家の「可能態の空間」は、文学場の境界を超えて哲学場まで広がっているのではないか。ラガヌリは、社会学研究論文という文化的作品を書く社会学者を例に用いて、これを説明している。

実際のところ、全く別の仕方で場を構成することができるのである。つまり、職業や

活動内容や仕事という基準から独立して場を設定しうるのだ。たとえば社会学者は必ずしも他の社会学者たちとの関係で理解されなくともよい。彼は別の手続きによって構成された空間に位置づけなおすことができる。そこには確かに何人かの社会学者（ただし全てではない）も見出されるだろうが、哲学者や精神分析学者や作家、ジャーナリストらも見出されるはずだ。（Lagasnerie 2011:55-6）

このように、ラガヌリがブルデューたちの研究実践に対して差し向ける不満は、場の境界設定の限定性にある。そして解決の道筋は、場の複数化あるいは場の境界のより広い再設定、というところに見出される⁴²。以下で指摘されるような他の問題も、基本的には同じところに根をもつものだといえる。

2.1.3 場の自律性の問題

「(相対的) 自律性」という概念は、場の理論の根幹にあるものである。近代化とは、様々な領域の分化であり、近代という時代において文学をはじめとする様々な芸術的生産や科学的生産の場は、外部の規定力（政治的なもの、経済的なもの）からの相対的ではあれ自律した独自の象徴生産の圏域を構成している、というのがブルデューの基本的視座だった。

こうした自律性の概念に関して、ラガヌリは、ドイツによるフランス占領期＝文学空間における自律性の喪失と他律性の支配を検証したジゼル・サピーロの大著（Sapiro 1999）を引き合いに出して、次のような問いを投げかけている。

ここで文学場の自律性という概念が機械的に導くような、そしてあたかも戦前は作家たちの戦略が政治的でなかったように扱うことへと導くような文学に対する見方を問うことができないだろうか？ 占領期に先立つ相対的な自律性の期間とそのあとに続く他律性の期間とを対置すること、そして政治的なものが文学を奪取したと想定することは、妥当なのだろうか？ そうした切断は、書くという行為がつねに帯びる政治的な意味への理解を妨げるのではないか？ 非常に問題含みな「自生の *indigène*」表象、美的目的しか美的活動に割り当てない芸術のための芸術のそれを、暗黙裡に、そして批判的な仕方でも問うことなく追認する傾向はないか？ つまり考える余地があるのは、外在する世界との関係において、とりわけ政治場との関係において文学場の自律化（さらには他の生産の場）について語るということ、それは脱政治的な読解様式を作り出すことで、研究すべきテキストの賭け金の多くを看過するというリスクを犯すことに

⁴² B.ライールが『文学の条件——作家たちの二重生活』と題して問題化しているのも、書くという行為は、文学場だけに囲い込めないということである（Lahire 2006）。じっさいフローベールのように金利生活の可能なプロ作家はほんの一握りであり、大抵の作家は他の職業と兼業（「二重生活 *la double vie*」）の中で書いている。ライールは、書籍市場の受益者が実際に書いている者たちではないことに触れながら、二重生活の必然性について指摘している。「一般的に、作家たちは書くことで生きる困難にしばしば直面し、芸術を副次的活動にすること——いわゆる『第2の職業』を得ること——によってこれを解決してきた。19世紀以来、フランスにおける、文字どおりの文学市場の発展にもかかわらず、書物の経済を中核にいる人々——作家たち——は、『書物の専門家』と呼ばれる人々のなかに数えられてはいないのである」（Lahire 2006: 10）。

なるのではないか、ということである。(Lagasnerie 2011:75-6)

端的に言えば、ここで疑われているのは、他の場（とりわけ政治場）からの自律化の過程を、文学なるものの領域化の過程として捉えるという見方そのものである。この見方は、サピーロだけではなく、広くブルデュー派の学者たちに共有されているものであるといつてよかろう。例えば、パスカル・カザノヴァもまた、グローバルな文学空間と各国レベルで成立するローカルな文学空間の二重性のうちに世界文学の構造を記述するなかで、近代における文学の領域化を政治からの自律の過程として捉えている。

文学はじっさい「政治的義務」からゆっくり切り離されるなかで次第に発明されてゆく。初めのうち、言語を通して「国の」（政治的、国家的、等）企図に仕えることを強要されている作家は、特殊に文学的な言語を発明することを通じて、文学的自由の条件を徐々に創り出してゆく。各作家の個性、唯一性、独創性は、文学資源の集積と集中の長い過程の果てにようやく可能となる獲得物なのだ。継続的な集団的創造とでもいえるこの過程こそ、ここで取り扱うことになる文学史にほかならない (Casanova 1999=2002: 71)

このように文学の自律性という概念には、「文学史」を文学が政治的なものから自らを切り離していく過程とする見方が伴うのである。つまり出発点には国家＝政治的なものへの従属があつて、文学はそこから自律することで自己形成してきたという歴史観がセットになっている、ということである。ラガヌリが疑問視しているのは、この歴史観にほかならない。

政治からの自律によって文学固有の領域を設定すると考える場合、文学生産の場と政治的闘争の場とのあいだには、何らかの境界線があるかのように概念化されてしまう。しかし、ラガヌリは「こうしたあらゆる次元のあいだには、区別ではなく、連続性、そして連帯性があるのだ」(Lagasnerie 2011:86) と指摘し、次のように場の社会学の任務を再設定している。

おそらく社会学者や歴史学者が自ら取り組まなければならないのは、実際、逆の任務なのである。すなわち、その任務とは作品の「適切な」あるいは「真実の」コンテキストを発見しようとするのではなく、作品が直面している立場取得の多様性やそれが書き込まれているところの歴史や世界の複数性の再構成を試みることなのである。そのなかで書くという行為が展開されるところの空間についての表象を限定するのではなく拡大することは、それらに対して与えうる意味をほぼ果てしなく多元化することを可能にする。そして、それによってそれらの複雑性や特異性のみならず積極的かつ肯定的な次元を理解することが可能となるのである。(Lagasnerie 2011:93)

すなわち、社会学の任務とは、作品を限定的な生産の場との関係でのみ理解しようとするのではなく、むしろ作品と複数の場との結び付きを再構成することにあるのではないか、

というのである⁴³。

2.1.4 受容の問題

ブルデューの“作品の科学”に対して、受容・消費の局面に対する配慮が乏しいということが指摘されてきた（石井 1996；長谷 1996）。確かに「出版者，雑誌の編集者，作家，学者，注釈者，批評家など，文学に関係し，利害関係を持っている人々の間に結ばれる客観的諸関係からなる空間」（長谷 1996: 197）として設定される文学場という視座において，読者は積極的なかたちでは対象化しえないように思われる。読者は「文学」だけを読むわけではないからだ。場の境界を横断する読者は文学を成立させるのに不可欠な要素であるにもかかわらず，文学場の構成員としては中心的な位置づけを与えられない。読者は，ブルデューの場の理論が，作品生産の場面に照準し，それを説明しようとする理論枠組みであるがゆえに，取りこぼされてしまう要素なのである。

じっさい，ブルデューは「生産者の空間と消費者の空間，すなわち文学場と権力場の相同性は，需要と供給の意図せざる適合を根拠づけている」（Bourdieu 1992=1996:114）と書いている。つまり，文化生産者たちが構成する空間と，受容者たちの消費空間のあいだには相同性が成り立つとされるわけだ。例えばブルジョワ演劇の観客はブルジョワであり，前衛作品を消費する読者は社会空間においても反保守の位置にあり，詩集の読者は大抵自らも詩を書く者である。この論理を突き詰めていけば，生産された作品の性質とそれを読む読者の性質は一致する，作品の宛先はあらかじめ特定される，ということになるだろう。場の理論の枠内では，読者はそのようなものとして把握される。

この点に関してラガヌリは，次のように言う。

通常定式化されるような場の理論は，作品がその「出現のコンテクスト」として定義されるところのものから「逃れ」うるという事実，作品は「限定生産の場」に外在する読者によって読まれ議論されコメントされ賞賛され利用されうるという事実を，ほとんど完全に不可解なものにしてしまう傾向がある（ゆえに「説明 explication」を求めるのだ）。（Lagasnerie 2011:96）

要するに，作品は想定外の読者に会うことがある，ということである。至極当然のことであるが，作品は活字になって流通した場合，誰がどう読むか分からない。場の理論は，この事態を正当に考慮できない，というのだ。この点について，ラガヌリは，戦後フランスの知的世界におけるサルトルの覇権を分析した A.ボスケッティの著書（Boschetti 1985）を引き合いに出し，そこではサルトルの代表作『存在と無』が哲学の専門家に限定されない広範な読者を得たこと（哲学場とそれを構成する哲学書読者を越えた広範な受容という現象が起こったこと）について，二次的な事柄（非正統的受容）としてしか扱われていな

⁴³ なお，自律性に関するこうした指摘は，19世紀に成立する大衆社会のなかで，芸術の自律性・固有性（“芸術のための芸術”，あるいは芸術の超越性）は既に存立の基盤を奪われており，芸術のための芸術などしょせん芸術家たちの夢でしかない，とする長谷正人の議論に通底する部分がある（長谷 1996）。また，後に再度取り上げるが，鈴木智之はベルギーおよびケベックのフランス語文学に場の理論を持ち込む場面で生じる場と自律性の問題を再検討している（鈴木 2011）。

い、と指摘する。もし場の理論の枠組みで場の境界を越えた作品の流通・受容現象を説明するのなら、作品をある場から別の場へと移す「媒介者」「ゲートキーパー」の役割を果たす者（批評家、ジャーナリスト、翻訳者など）の役割や、彼らが及ぼす作品の価値付けへの影響が問題になる。しかしラガヌリは、場の理論（「作品の科学」）に依拠して展開されるはずの、このような受容の社会学は、そもそも問いの基盤が間違っているという。

受容という観点から分析することが要求されていると想像される数多くの現象はまた、場を限定する仕方を変えるならばもはや問題としては現れなくなるということがわかるはずだ。「内部」と「外部」の境界線を修正することは、それまで「世俗の」と見なされていたその他読者を作品のコンテキストの内部に統合すること、したがってまた作品の「正統的」かつ「自然な」読み手として構成することとなるだろう。著者たちが世界のなかに位置づけられる諸様式を再考するなら、そしてもはや限定的なやり方で場を定義しないなら、受容の社会学が解決しようとする諸問題が消えることになるだろう——そして、ある意味で象徴財の生産条件の誤った概念化によって生み出された擬似問題とみなすことができる。（Lagasnerie 2011:103-4）

作品は、あらかじめ特定された受容層に向けて生み出されるわけではない。「たとえば、サルトル、バルト、ブルデュー、デリダ、フーコー、あるいはドゥルーズのような著者たちが開かれた受容の恩恵を被ったとするなら、その部分的理由は彼らが、専門的な集団に制限された読者に対してだけでなく、**もともと *essentiellement*** 混成的な読者公衆に向けた作品を書いていたからである」（Lagasnerie 2011:106）。

こうして受容の捉え方に関して指摘された問題は、作品生産の捉え方の問題へと跳ね返ることになる。

2.1.5 テクストの問題

文学理論の展開において「読者の読み」に関する問題系は、テキスト論と不可分である。正確に言えば、テキスト論（「作者」の意図に回収されない作品の多義性の発見）が切り拓いた地平に読者論（読みの多様性とその条件に関する問題系）は立ち上がる。したがって、ブルデューの文学論におけるテキストの扱いについての問題にも触れておく必要があるだろう。この点について検討するには、ラガヌリの著作から離れ、やはり文学研究者たちの論考にあたるべきだろう。実際、場と文学テキストの関係（あるいはテキストの把握）にかかわる問題点を指摘する論者は多い（Fabiani 1999; 石井 2003; Baethge 2005; Dubois 2010; Jarrety 2010）。

そもそもブルデューは、文学作品の地位をどのように捉えていただろうか。たとえば作品科学の核心部分を述べた次のような文章に彼の作品観が現れる。

もろもろの位置（文学・芸術場のようにほとんど制度化されていない圏域においては、それらは占有者の諸特性を通してしか把握されない）にたいしては、文学・芸術作品はもちろんのこと、政治的な行動や言説、たとえば宣言や論争なども含めて、それら

の位置と相同の立場決定が対応している。(Bourdieu 1992=1996:88)

確認されるべきことは、「文学・芸術作品」と「政治的な行動や言説」(宣言や論争)とが、同列に「位置」に対応する「立場決定」として捉えられている、ということである。つまり、その作家名義の言表は、文学テキストであれ、文学的立場や政治的立場の表明であれ、位置の対応物として等価に扱われる。なぜかといえば、ブルデューは、作家同士の位置関係(位置空間=文学場)におけるある作家の位置と、作品・政治行動・宣言・論争など作家が表出する言語的生産物(立場決定)とのあいだには「相同性」が成立するという仮説を立てようとしているからである。

芸術作品の科学はしたがって、二つの構造間の関係を固有の対象とすることになる。ひとつは生産の場における位置同士の(およびそれらの位置を占めている生産者同士の)客観的な関係の構造、もうひとつは作品の空間における立場決定同士の客観的な関係の構造である。二つの構造間には相同性が成立するという仮説にのっとり、この探求は二つの空間のあいだに、そしてそれらの空間においては相異なる外見のもとに提示されている同一の情報同士のあいだに、ひとつの往復運動を作り出すことで、相互関係の中で読まれる作品と、これもまた客観的な関係の中で把握される行為者またはその位置の諸特性とが同時に差し出す情報を、ともにあわせもつことができる。こうした様式上の戦略は、作者の社会的軌道に関する探究の出発点を提供することができる(Bourdieu 1992=1996:91-2)

作家の言表=立場決定は、作家が文学生産の場において占める位置と対応する⁴⁴。諸々の作品が形成する言語空間(立場決定の空間)と、その生産者たちや生産にかかわる諸審級(出版社など)が形づくる位置空間(〈場〉)との関係についてのブルデューの捉え方について、J.ユルトは「ブルデューは、互いに差異と隔たりをもつ諸作品の空間と生産者や生産の諸審級の空間とのあいだに、相同性を築こうとする。生産の場(文学ジャンルやジャンルの序列、出版環境)において占められる位置に、表現モード(文学的形式、韻律などあらゆる形式的指標)の空間における立場決定は対応する」(Jurt 2004 :275)と、まとめている。

したがって、粗雑を承知で単純化すれば、文学テキストの様態は作家の位置に規定されている、言説は言説の主体が言説生産の場において占める位置に還元されると考えるのが、ブルデューの“作品の科学”だということになる。とするなら、テキスト論の立場からすれば、このようにテキストを作家に対する従属関係におく捉え方、発表作品も政治的立場のマニフェストも同列に言語主体の「立場決定」として一括する捉え方は、きわめて受け入れがたいものに映るはずだ。

⁴⁴ この点に関しては「平衡状態が保たれている段階では、位置の空間は立場決定の空間を支配する傾向がある。だから文学的立場決定の原理、さらに〈場〉の外部での政治的立場決定の原理は、文学場におけるさまざまな位置にむすびついた固有の『利害』のうちに求められなければならない」(Bourdieu 1992=1996:89)と付言されている。ブルデューは位置空間と立場決定の空間の関係が機械的決定関係ではないことを強調しつつも、基本的には位置が立場決定を規定すると仮定し、その経験的実証を要求する。

J.ファビアニは、“作品の科学”を謳うブルデューの文学社会学は、実際のところ作品の意味作用を作家の位置に回収する「作家の社会学」にとどまると指摘する (Fabiani 1999)。

文学場は、他の社会的な場と同じように、行為者のあいだの関係システム以外の何ものでもない。そのことが生産の社会学が受容の社会学に比して特権化される理由である。生産の社会学の内部では、説明が行為者のカテゴリー＝作家とみなされるものみに還元される。作品の社会学は、作者たちの社会学なのである (Fabiani 1999 :84)

ドキュマンのインターテクスチュアルな配置の次元に照準するフーコーと対比すれば、ブルデューの関心の在りかはそれを書いた作者たちの関係の次元にある⁴⁵。ブルデューのフローベール論においては、作品の構造とは主人公フレデリックのアヴァンチュールが繰り広げられる社会空間であるとともに、作家フローベールがそこに位置づけられるところの社会構造を表現しているとされるわけだが、この場合「作品の意味は特定の形式が場の構造の生産となるような利害闘争の表現の中に尽きている。実際、論証の軸は、諸作品の空間と生産者たちの空間との間の相同性という仮定を導く。常に、ある種の作品が、ある種の生産者と一致するといいうるのだ (中略) 二つの構造の相同性が作品の科学の必要・十分条件となっている。しかしそれは、著者の位置の表出的支持物の地位へ作品を還元することと引き換えなのだ」 (Fabiani 1999 :85-6) とファビアニはいう。

C.ベトゥゲは、「既になされたこととしてではなく、行為の客観的痕跡としてテキストを別様に考えるよう促す」 (Pinto 1998:100) と指摘されるような、文学場の社会学におけるテキストの位置づけを引きつつ、「製作中の作品と完成品を一致したものと仮定しうるか？」 (Baethge 2005:119) と問うている。つまり、作品は出版され読者に開かれた瞬間に、作家の支配を脱するという事態が、ブルデューの理論では考慮されていないということである。このことについてベトゥゲは、「相対的に閉ざされかつ同質的な場の内部での作家の経歴の軌道と、美学的立場決定に応じた作品の展開とのあいだには、場の理論が仮定するような相同的な決定とは別の秩序に属する関係が存在する」 (Baethge 2005:120) と指摘している⁴⁶。

仮に「テキスト」が、読者の多様な読みに開かれており、単一のパースペクティブからの把握をつねに逃れていく意味の複合体であるとすれば、ブルデューはテキストの意味作用を、かつての文学研究のように天才的個人としての「作者」に結びつけるのではないに

⁴⁵ 本論文第1章第3節参照。

⁴⁶ ベトゥゲは、次のように続けている。「(作家の)『位置 position』と(テキストの)『立場決定 prise de position』の共謀は、けっして二つの現象の想定された相同性に限定することはできない。なぜならそれは、作品がその作家の手を逃れていく瞬間から作品の意味が確定されていく様式を説明しないからだ。完成されたテキストという現実対象を前に要求される客観化の作業は、そのテキストが生産条件と断絶しあるいはズレをもつ意味を産出し、したがってその意味は生産条件しか考えない文学場の社会学者から逃れていくようなものだという事を考察し、承認せねばならない。(中略) とりわけ時間とともに形成されるのは、はじめ主張した真実とは断絶し、さらには矛盾したしたものとして形成されるような作品の第二の真実である。その完成形における作品の自律性は、その作品がさまざまな消失線を越えて完成され、作品が書き込まれていく歴史の管理者としての著者というイデオロギー的ヴィジョンから解放され、ブルデューによって想定されたのとはまったく別の可能性空間に開かれることを要求するのだ」 (Baethge 2005:120)。

せよ、場の構造によって規定される作家の位置に固定しなおしているにすぎない、ということになるのではないだろうか。その意味でブルデューの方法は、テキスト読解の理論としては汎用性がないという評価（石井 2004）には相応に妥当性があるといえる⁴⁷。

いずれにせよ、ブルデューの作家と作品に関する捉え方は、実質上テキスト論以前の段階にとどまっている（あるいはテキスト論に逆行している）といえる。作品構造と作家が帰属する場の構造との相同性仮説は、社会学にとって内在分析と外在分析の乗り越えを可能する一方で、文学研究の側からは R.バルトが切り拓いたテキスト論のインパクトを無化してしまっているように見えるのだ。

2.2 対策

以上、ブルデューが提起した文学場の社会学に対する批判、指摘される限界点のいくつかをみてきた。あらためて示せば、①「創造」の問題、②場の境界設定の問題、③自律性の問題、④受容の問題、⑤テキストの多義性の問題の5点である⁴⁸。

残念ながら、ラガヌリは問いと解決の方向性を提示するにとどまっており、具体的な分析方法にまで踏み込んでいない。したがって提出された論点は、それぞれの研究文脈において、個別的に受けとめていくしかないように思われる。何をターゲットに社会学的研究を目論むかによって、妥当する批判点も変わってくるはずだからだ。ここでは私たちの研究文脈、すなわち沖縄で書く作家たちの言語実践についての社会学に照らし、これらの論点を引き受けられる点・そうでない点についての一定の見解を示しておくにとどめたい。

2.2.1 テキストと〈場〉

④受容の問題と⑤テキストの自律性の問題は、テキストの意味作用と読者の読みという表裏一体の不確定性に対し、どのような態度を取るかという問題であるといえる。いうまでもなく、これは沖縄文学を対象とする場合に限った問題ではないが、個別的な作家・作品をターゲットに据えようとする私たちにとっては看過するわけにはいかない論点である。

ここで、作家・作品・読者の関係についてのブルデューの理論枠組みをあえて図式化してみれば図1のようになるだろう。場の構造と作家の資本・ハビトゥスが作家の位置を規定し、作家の位置が作品の性格を規定し、作品が読者を規定する。ここには読者の交渉的

⁴⁷ いうまでもなく、フローベールの『感情教育』に対して実践されたようなブルデューの作品科学を、他の作品や作家に妥当するものとして普遍化できないという石井の考え方の背後にもテキスト論の発想がある。「文学テキストは相互に矛盾する雑多な要素に満ちていて、いかに精緻な理論であろうと、この混濁したざわめきを透明な単一の『声』に回収したりすることはできない」（石井 2004:235）。

⁴⁸ もちろん、このほかにも、文学場論の限界（問題点）を挙げることはできよう。たとえば文学場という概念の普遍性について、アロンとヴィアラが指摘するように、文学場という概念は、普遍的にあらゆる文学的实践に当てはめることができる概念、というわけではない。「中世という時代は豊富な文学的生産物を持っているが、印刷された出版物や書籍販売も、文学制度も存在しないがゆえに、場という用語による分析に見合う検証はなされえない」（Aron et Viala 2006:84-5）。この概念によって分析することができるのは、(相対的に)自律した場を生み出した近代文学に限られる、ということになる。だとすれば、場の理論を用いて経験的研究を行おうとする者にとって、文学場の自律とは歴史的にいつのことなのかという問題が浮上することになる。また時間軸の問題に対して、空間軸の問題＝地理的・政治的・言語的境界の問題に関しては、次章で取り上げる。

ないし対抗的な読みの入り込む余地はない (Hall 1980)⁴⁹。作品の諸特徴を場における行為選択として捉え、社会学の対象に据えるということは、テキストの意味作用をもっぱら作家に従属させることなのである。しかし、作品には作者の位置に還元されないものが含まれる、あるいは読者は作品から作家の位置には必ずしも還元されない意味を読み取るという事態は当然起こり得る。これを考慮に入れるためには、やはり若干の修正が必要となろう。逆にそうした現象を考慮しないとすれば、この理論の運用可能性が狭められてしまいかねない。同様に「立場決定」という用語に関しても、作品と文学的（あるいは政治的）立場表明との間にはやはり区別を設けて使用すべきだろう。そうでなければ、作者の文学的立場表明や作品解説と、作品の内容とのズレや矛盾を想定できないことになってしまう。ここで念頭に置かれるのは、大城立裕による自作語り（作者による解題）である。大城は、しばしば自作について語る作家であり⁵⁰、それ自体がこの作家を際立たせており、それゆえ作家論の論点をなしているといえる。ここで場の理論が自作語りと作品との齟齬を想定できないとすれば、文学研究としては平板なものとならざるをえないだろう。

だが、作品分析という局面において場の理論の有効性を認めないとすれば、“文学研究＝テキストの内在分析／社会学＝外在分析”という棲み分けを追認し、内在分析と外在分析のアンチノミーを乗り越えようというブルデュー文学社会学の企て（“作品の科学”）を根本的に裏切ることになる。“ブルデュー以後”という枠組みで文学社会学を構想する私たちとしては、場の理論とテキスト分析をすりわせる道筋を探っていくしかないのだ。そこで、場の理論を保持しつつ、テキスト論的な発想を摂取するとするならば、場における位置に部分的に規定されつつ、なお意味の余白を残して読者へと回送されていくものとして、テキストを把握しておくのが妥当だろう（図2）。この図式でいけば、場の論理がテキスト

⁴⁹ S.ホールによる「エンコーディング／デコーディング」モデルは、従来、送り手から受け手への一方的な流れ、あるいは逆に受け手の能動的な「利用と満足」といったかたちで捉えられてきたマス・コミュニケーションモデルを、テレビ番組を念頭に、記号論および上部構造の下部構造に対する相対的自律に関する議論（アルチュセール）を接合することで刷新しようとするものだった。ホールは、番組制作を、意味づけの過程（コード化）、受け手による番組視聴を意味解釈（脱コード化）の過程として捉え、かつ両者を相対的に自律した過程として捉える。番組制作を「エンコーディング」として捉えることの意義は、メディアは「現実の出来事」を受け手にそっくりそのまま媒介するものではないという点を可視化する点にある。何であれ出来事が、テレビ番組で報じられる際には、映像・音声を収集し、取捨選択し、つなぎ合わせて再構成し、効果音楽やナレーションやテロップを付すという編集過程が必ずある。これは出来事を受容可能・理解可能なかたちに加工する作業であり、出来事に対する意味づけの過程にほかならない。また番組視聴を「デコーディング」として捉えることの意義は、“オーディエンスによる意味解釈の多様性・能動性”に注目し、テレビ番組もまた多義性を帯びうるものとして扱う点にある。受け手は送り手からのメッセージをそのまま読み取るとは限らないし、たとえ同じ番組（同じ映像）を見たとしても、人によってその意味解釈が全く異なる場合がある。意味解釈の多様性という問題は、受け手に対するマスメディアの影響力の大きさを測定しようとするアメリカの効果研究（「弾丸効果モデル」「限定効果モデル」「アジェンダ設定」「培養分析」など）が見過ごしてきた問題だった。さて、番組視聴には3つのパターンが想定しうる。①番組を制作者の意図通りにみる見方、②制作者の意図とは多かれ少なかれズレた見方、③制作者の意図に歯向かう見方、の3パターンである。意味解釈は意識的にせよ無意識的にせよ何らかのコードにしたがって行われるものであるゆえ、解釈パターンが3種類あるということは即ち、それらに対応する3つのタイプの「コード」があるということになり、その3つを、ホールは「支配的コード」「妥協的コード」「対抗的コード」と名付けたのだった。Hall (1980), Turner (1996=1999), 吉見編 (2001), 小林・毛利編 (2003) 参照。

⁵⁰ 大城立裕は単行本化された小説作品の「あとがき」や、その他エッセイや新聞雑誌の時評などの中でしばしば自己の小説作品について言及し、解説を加えている。本浜秀彦は、この作家がとりわけ小説「亀甲墓」(1966)について「自らの文学の真髄のように自己評価しており、そのことを繰り返して書いている」(本浜 2004:47)と指摘している。武山梅乗も大城が自作語りを好む作家だと述べている(武山 2013)。

の全てを規定するわけではないということになるので、理論としての説明力は若干削がれることになる。しかし他方で、〈場〉に規定される部分とその他の社会的規定因とのせめぎ合いをテキストにおいて読み取っていくことに、文学場の社会学によるテキスト読解の賭けを設定できるはずであり、具体的なテキストに即したかたちでより柔軟に場の理論を運用していくことができる⁵¹。

図 1

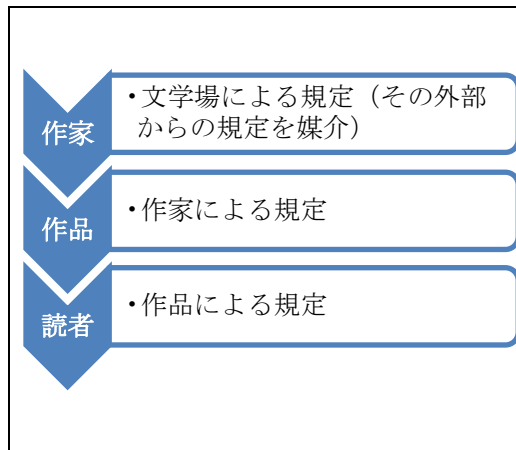
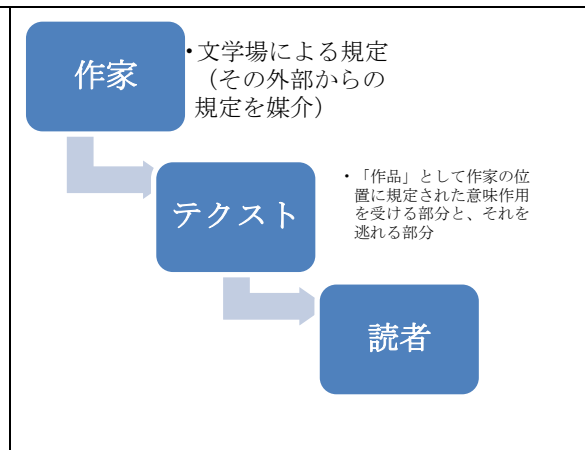


図 2



2.2.2 自律性と他律性

次に、場の境界設定の問題 (②) および自律性の捉え方の問題 (③) であるが、これらは沖縄の作家たちが日本語で書くからといって「日本文学」という単一の枠組みでのみ考えていくことはできないという点に引きつける場合、やはり重要な提起であるといえる。

文学場の境界設定は、パリを中心とするフランス文学場と自国のナショナルあるいはリージョナルな文学場の二重性のなかに存立してきたベルギーやカナダのフランス語文学、あるいは P.カザノヴァが取り上げたような「世界文学」と「小文学」(文学資本に乏しい文学空間)のあいだに身を置く作家たちの文学実践をみていく際には、つねに立ち現れてくる問題である。そこで注目されるのは、例えば 2 つの文学場への二重帰属が作家たちにどのような文学戦略を採らせるかという問題である (Biron 1994; 鈴木 2004, 2011; Casanova 1999=2002)。沖縄文学に関しても、日本文学の場と沖縄文学の場への同時帰属が文学生産をどのように規定しているのかを経験的に検証していく必要がある (松島ほか 2000; 武山 2003,2004; 加藤 2004, 2006)。その場合、場とハビトゥスの問題もまた重要なものとして現れてくることになるだろう。沖縄の日本語文学においてみられる、地域言語を日本語テキストへと様々な表記上の技巧を施して組み込もうとする作品あるいは言語的差異を際立たせない作品といった文体的ヴァリエーションは、書き手=行為者の言語資本や言語的ハビ

⁵¹ なお、このような解決は、「社会詩学 sociopoétique」の立場に近いといえる (Molinié et Viala 1993; Meizoz 2004)。社会詩学は、テキストが示す形式的諸特徴を分析する一方で、それを〈場〉の規定にのみ排他的に結びつけようとするのではなく、その他の社会的と呼びうる諸規定との関係のなかで吟味していこうとする文学社会学の立場である。

トウス（沖縄の地域的言語）と、〈場〉が要求する文学言語（標準日本語）とのあいだの不均衡ないしはズレによって呼び込まれているものとして考えることができる⁵²。これは、文学の文体レベルで観察される現象を、言語場と言語的ハビトゥスの乖離という観点から捉えていくことができる、ということだ⁵³。沖縄の日本語文学における地域言語の扱いがどうなっているかという問題は、“テキスト - 書き手のハビトゥス - 場”という各レベルを横断した分析に見合う探究課題を形づくっているという意味でも、場の理論の観点から沖縄文学をみていく場合に重要な焦点となるのだ。

文学的自律は政治的要求からの自律を必ずしも意味しないという点についても、地域主義や政治的状況と不即不離に展開されてきた沖縄文学の実践を見ていく上では不可避免的に留意されねばならない事柄であるといえる⁵⁴。大城立裕は、しばしば「同化と異化」という言葉に託して、「沖縄文学」としての文学的独自性を希求しつつ、しかし日本語で書くがゆえにその自律性が常に脅かされるというジレンマを語ってきた⁵⁵。この点に関して、カナダのフランス語文学についてのドゥニ・サン＝ジャックの指摘は示唆的である。先にも言及したヴィアラとの共著論文において、サン＝ジャックは、「ケベック文学」において文学の固有性についての議論は、政治的なもの（「国民的」アイデンティティについての議論）と不即不離に現れてきており、ケベックの「文学的自律性は、政治的なものに対して *contre* ではなく、政治的自律性ととも構築されている」（Viala et Saint-Jacques 1999 :69）と指摘している。つまり、ケベック文学を考える場合、政治的なものからの自律を文学の領域化とイコールで捉えることができないということ、いいかえれば他律的な極から自律的な極へと向かう直線的過程としては把握できない、ということである。そのため、ケベックのフランス語文学を捉えようとする場合、作家たちが「二つの他律的影響源（取り囲んでいる英語圏、および経済的成功に必要な市場につながるフランス語圏）に対する闘争において」、「どちらか一方に対し他律性を働かせることによって、その自律性を構成している」（Viala et Saint-Jacques 1999 :69）ということを経験した自律性モデル（他律性とともにあるような自律性のモデル）が要求されることになる。こうしたサン＝ジャックの指摘は、沖縄の日本語文学を考えるうえでも重要なものとなるだろう。

しかしながら、場の境界設定の問題に関するラガヌリの提案をそのまま取って場の境界を拡張したり、自律性に関して政治場と文学場のあいだの「連続性」を強調したりすることの妥当性は、おそらくケースバイケースである。そうなれば、文学作品は文学だけでなく文学以外の領域の産物との関係においても考慮しなければならないということに

⁵² これについては鈴木（2006）、松下（2010a）参照。

⁵³ 言語場と言語的ハビトゥスについては、『話すということ』（Bourdieu 1982=1993）参照。この議論やW.ラボヴの社会言語学の知見を踏まえつつ、J-M.クリンケンベルクは、ベルギーのフランス語文学に見られる文体的特徴を、言語的インセキュリティを前にして書き手が取る二つの発話様式（「過剰矯正」と「文体過剰」）として捉えている（Klinkenberg 1993；鈴木 2001）。「過剰矯正」は正統的な「正しい」フランス語への同調を図ろうとする文体、逆に「文体過剰 *surécriture*」は造語や地域的言語との混淆などによって作り出される装飾的文体である。文体論は、ブルデュー社会学と文学研究の接合を考える場合の焦点のひとつとなっている（Meizoz 2005；Macé 2010）。

⁵⁴ 例えば岡本恵徳は、「コロニアルな状況のもとでは、『政治』と『文化』とを切り離す二分法的なとらえかたが、『文化』のもつ政治性について無警戒に陥る場合の多いことは、これまでも繰り返し指摘されてきたことである」（岡本 2004:35）と指摘している。

⁵⁵ 例えば大城（2001=2002）。

なるはずであり、ブルデューによって〈文学〉を賭け金として成立する相対的に自律した領域として設定されたところの「文学場」という概念自体が実質的に意味のないものと化すのではないだろうか。ラガヌリは総じて限定を解除しより広い文脈で場を再構成するという解決策を示すわけだが、とりわけ沖縄文学のような政治と文学の境目がけっして自明とはいえない文学領域においてはむしろ、分析的区別こそが必要となる場面もあろう。したがって、私たちは松島ほか(2000)に倣って「〈日本文学場〉」「〈沖縄文学場〉」という具合に文学場自体を二重化するとしても、他の場からの相対的な自律のうちに成立する文学場という概念はそのまま維持する。言い換えれば、文学作家について考える場合、賭け金を同じくする文学作家たちとの関係性を優先的に考慮する、ということである。場における位置取りのほうに、個人のハビトゥスや政治状況との関係よりも文学生産に対する規定力が強いと考えると、そもそもブルデューを持ち出して文学現象を考える意味がなくなってしまうだろう。さらに、ラガヌリが疑似問題として葬ろうとしている媒介者(批評家や翻訳者)の役割も、文学を取り巻く言説の機能を考えるうえで重要な論点を形づくるはずであり、これも放棄する必要はないだろう。キャプションが映像を飼いならすように(Barthes 1964=2005)、文学テキストも何らかの言語的「投錨」とともに読者に届けられるからだ。

では、作家と政治的なものとのかかわりはどう捉えればよいのだろうか。先に確認したように、私たちは作家名義でなされる言表を文学作品とその他で分けるのだから、たとえ日本語で書かれる文学作品一般の生産に対して想定される場(〈日本文学場〉)と特に沖縄で書く作家たちのあいだに想定される〈沖縄文学〉を賭け金とした場(〈沖縄文学場〉)とを区別したとしても、具体的な政治的・社会的状況を受けてなされる作家たちの“政治的発言”や時評的な諸言説には対応しきれない。文学場の内的区分(下位場の設定)とは別に、つまり、〈文学〉を賭け金とする文学場とは別の賭け金で成り立つ〈場〉、たとえば政治的主張の正統性を競い合うような文学作家を含めた文化人・知識人たちの〈場〉が想定されなくてはならないだろう。本稿では、狭義の政治に限らず、沖縄にかかわる知識人たちの発言に対して想定される〈場〉をひとまず「知識人場」⁵⁶と呼んで区別しておくことにしたい。

まとめよう。とりわけ沖縄で書く作家たちを対象に据える場合、ブルデューがパリのフランス文学を念頭に構想した文学場モデルをそのまま適用することはできないのは確かである⁵⁷。しかし、文学作品を書くという行為を文学場との関係を中心に考えていくという、

⁵⁶ ここでの「知識人」「知識人場」という用語は、「知識人は、権力にたいして高度の独立状態に達した文化生産の場に固有な価値観と自律性の名において政治場に介入することにより、はじめて知識人となる」(Bourdieu 1992=1995:207)といった具合に、自律した場において獲得される還元不能な価値(真実や正義)を盾にドレフェス事件に介入したゾラを念頭にブルデューが語るころの、「知識人」あるいは「知識人場」の用語法とは対応しない。むしろ「政治場」にあたるものだとも思われるが、沖縄をめぐる作家たちの発言は、狭義の政治にとどまらず歴史・経済・文化・芸能・教育・戦争・平和と多岐に及ぶため、ここでは「政治場」という呼称は不適切だと判断した。

⁵⁷ ブルデューの文学場の捉え方、とりわけ場の自律性をめぐる理解がそのまま、フランス以外の文学空間へと適用される場合、その文学的特質や実態を捉え損なうおそれがある。たとえば紅野謙介は、『芸術の規則』での議論をそのまま日本文学に持ち込んだ場合に生じる、理論と対象の齟齬あるいは議論の上滑りについて次のように書いていたのだ。「近代日本の文学をみれば、ジャンルのなかでも詩はヨーロッパで獲得できたような崇高な地位を得ることができず、津々浦々まで浸透したのは、言葉遊びの要素をもつ短歌・俳句であった。伝統的ではあるが、結社組織によって支えられる日本のポエジーは、

その核となるモチーフについてはそのまま引き継ぐというのが、本稿の基本的スタンスである。しかし、文学場のみに文学作品や作家の言説を排他的に結びつけて説明するのではなく、ブルデュー自身が必要に応じてさまざまな〈場〉を措定していったように、私たちもまた必要に応じて賭け金を異にする〈場〉を設定し、複数の〈場〉同士の関係という観点で考えていくという道を選ぶ。これは、場の理論によって可能となった文学分析の道筋にほかならない(1.4.2)。

2.2.3 個別性の問題について

残るは①=場の理論の枠内では、その時々における関係性が可能な位置を差し出し、立場決定を誘導すると説明されるわけであるが、それだけでは作家や作品の「創造性」「特異性」「個別性」を把握できないという指摘である。この指摘は、「創造」という概念を再召喚しているという意味で、構造主義以降の文学理論(テキスト論)・文学研究の立場からすれば逆行に見えるかもしれない。あるいは、文学的モデルニテ(無から「創造」する近代的主体としての作家とその作品)を相対化することにブルデューの企ての意義を読み取ろうとする立場とも相容れないもののように映る。しかし、文学場におけるディスタクシオンの論理だけで、文学を説明し尽くせないことは確かである。これを検討していくにはラガヌリだけでなく、B.ライールをはじめとするポスト・ブルデュー派の展開を、より広いパースペクティブで捉え直していく必要がある。これは本稿の枠組みに収まる問題ではない。ただ、ひとつ言えるのは、この指摘の妥当性も、どういう問題設定でどんな対象を解明しようするかによって変わってくる、ということだ。

そもそも、ブルデューの理論枠組みでも、作家・作品の個別性へのアプローチは可能である。作家(行為者)は、場の状況に応じて自らの「位置」を画定する。既存の位置や競合者が占める位置からの「絶縁」によって新たな位置を生み出そうとしたり、既存の位置にそのまま収まったりするという駆け引きが生じる。その「位置」に対して、どのような具体的な内実(立場決定)が呼び込まれていくのか。この二段構えで考えていけば「個別性」の問題にある程度アプローチできるのではないだろうか。場において用意される「位置」に、どのような内実が充填されるかというところに文学場以外の規定因(ハビトゥスや政治的イデオロギーなど)を考慮する余地も生まれてくる。つまり、場の論理だけで一挙に「創造」を把握する必要はないのだ。また、このように見ていくことで、取得しようとした「位置」ゆえに、あるいは絶縁=新たな位置を生み出そうとするディスタクシオンの作動ゆえに、どう考えても苦しい言説(フローベールであれば、「凡庸なものを巧みに書く」というような矛盾)を自ら引き受けざるを得なくなってしまうような作家たちの葛藤や悲喜劇を浮き彫りにしていくこともできるだろう。そして、そこにこそ、場の理論による文学分析の醍醐味(魅力)があるように思われる。

したがって、作家が参入する場の状況はどうなっているのか(可能態の空間)、作家

言語の絶対的な表情を捉えることよりも、その身近でコンビニエンスな感覚においてアマチュアに受け入れられたのである。一方、プロフェッショナルな文学において取材については、詩ではなく散文それも小説である。恋愛小説、青春小説を輩出した近代日本の小説群は、長く『書生』集団を生産と受容の主体とし、教養としての読書の主要な対象にされたが、同時に学校を離れていけば年齢によって遠ざかっていくジャンルとされた。文学はあくまでも『俗』で未熟なものに近接した芸術ととらえられてきたのである(紅野 2004:91-2)。

はそこにどのような位置を占めようとしたのか／生み出そうとしたのか(立場決定),そして,その位置にどのような具体的作品が召喚されるのか(テキスト).この3つの分析課題が,とりわけ作家・作品分析のための文学社会学理論として,ブルデューの場の理論を用いていく際に問われるべき論点を構成することになる.以下に続く具体的な作家・作品分析における文学社会学上の解明課題も,この3つを念頭に設定されることになる.では,いかなる対象に即してこれを問うのか.具体的なフィールドに即した問題設定に移ろう.

第3章 〈沖縄文学〉の社会学へ——問題設定

本章では,大城立裕と崎山多美の文学実践について研究するという場合に,ブルデューの場の理論が要請される理由について確認する.本論文において大城立裕と崎山多美が研究対象として選ばれているのは,世代的差異,性的対照性というような社会的属性の差異によるものではない.そうではなく,この2人之间において,ある時期「沖縄文学」なるものが“賭け金”として浮上した,といえるからである.

3.1 〈沖縄文学〉とは何か

この論考は,「〈沖縄文学〉の社会学」という表題を掲げている.しかし,取り上げられている作家は,たった二人である.しかも分析・言及される作品の数もごく限られたものしかない.したがって,“タイトルと内容がかみ合っていない”,“ごくひとにぎりの有名作家だけを論じて,全体を語ろうとしているのか?”,“他にも書き手はいるではないか!”といった疑問や批判が寄せられることが予想される.

まず本論文は,「〈沖縄文学〉の社会学」と銘打っているわけだが,これは「沖縄文学」と呼称されているような地域文学の総体を把握しようという意図によるものではない.そうではなく,文学場の社会学に立脚して文学現象を把えようとする場合,当事者たちのあいだで「文学なるもの」がどのようなかたちで理念化され,それをめぐってどのような闘争が組織されているのかが,基本的問題を構成するからである.

繰り返せば,まさに文学現象のトータルな把握を狙って量的統計調査に基づいた実証主義的文学社会学の研究プロトコルを提示したロベール・エスカルピ(Escarpit 1958)に対しては,そもそも「文学」とは何であるのかという問いが欠落しているので,その調査研究は既存の文学概念(ドグマ)の追認するものでしかなくなり,対象を相対化する道が閉ざされるという批判が寄せられる(Aron et Viala 2006; Meizoz 2004).この難点を回避するには,何が「文学」として理解されるのかを問う必要があり,ブルデューの文学場論はそれを可能にする射程を有している.むしろ「文学とは何か」という根本問題を扱うために文学場論は構想されている,とさえいえるように思われる.ヴィアラらが指摘していたよ

うに文学場の社会学の基本的課題は、「文学」として価値化されている対象の範囲をあらかじめ規定せず、「闘争の賭け金、そしてまた行為体によって闘争するに価するものと見なされてきた対象」として「文学なるもの」を見定めようとするところにある (Aron et Viala 2006: 107)⁵⁸。場における特定の時期の闘争の帰結として生みだされた「文学」は、それがどんなに新しいものであったとしても、時間とともに古び、新規参入者 (新人作家たち) の乗り越えるべき対象となっていく。ボスケッティの言葉を借りれば「作品が文学作品であるために満たされなければならない諸条件」あるいは「作品とはこういうものだという一定のイメージ」こそが⁵⁹、場 *champ* という理論枠組みにおいて解明されるべき最重要課題に他ならない。また文学概念を自明視しないという意味では、T・イーグルトンが掲げるようなニューレフトの文学研究とも視座を共有しうる。イーグルトンは、文学理論の手引書として名高い著作 (Eagleton 1996) において、批評言説が「文学」をどう対象構成したかをレビューしているが、その際、文学なるものに何らかの「本質」を想定することはできないと明言していたのだった⁶⁰。

したがって本研究では、「沖縄文学」とは何かについてあらかじめ厳密に定義することはしない。実のところ「沖縄文学」について、その意味内容を外在的に問うたところで、あまり益のない定義論に嵌り込んでいくだけだ。「沖縄出身者が沖縄の地域的言語で書いた文学」と定義すれば近代以前の「おもろ」のような文芸に限定され、近代以降の日本語で書かれた沖縄出身者の文学は除外されてしまう。「沖縄出身で沖縄に住まう者によって書かれた近現代の文学」と定義すれば、たとえば長野県出身の白石弥生らの作品は除外されてしまう⁶¹。「沖縄に居住している書き手による文学作品」と定義すれば、たとえば沖縄出身ながら東京で沖縄を舞台に書いた東峰夫や池上永一の作品が除外されてしまう。それでは「沖縄を舞台とする作品」と大きく定義すれば、沖縄以外の地域の出身者たちの作品、たとえば古処誠二の沖縄戦小説、内田康夫のトラベルミステリー、桐野夏生や池澤夏樹の作品のなかにも「沖縄文学」と呼ばれるべき作品が出てくることになるだろう。

⁵⁸ さしあたり、書かれるべき文学をめぐる顕在化した論争 (文学論争) を念頭に置いておけばよいだろう。もちろん場において生じる事柄すべてを、闘争の産物と捉えるのがブルデューの視角なので、その適用範囲は顕在的な文学論争にとどまるものではない。

⁵⁹ A.ボスケッティは、「一見したところきわめて独自で孤高の作品とみえるものも、界に対して何かしらを負っている。最低限、ひとりの作家の作品が文学作品であるために満たされなければならない諸条件を確定するのは界の仕事であり、また界は作品とはこういうものだという一定のイメージを生み出すのである。作家は、よしんば自己弁護のためであれ、そのイメージを承知しておかなければならない」

(Boschetti 1985=1987: 51) と、ブルデューの視座をパラフレーズしている。これになぞらえば、「沖縄文学とはこういうものだという一定のイメージ」を具体的な行為者 (「作家」) に寄り添って把握し、かつ、そのイメージとの交渉において各々の文学実践 (「作品」) と見定めてゆくことが、私たちの課題だといえよう。

⁶⁰ 「文学は、昆虫が存在しているように客観的に存在するものではないのはもちろんのこと、文学を構成している価値判断は歴史的变化を受けるものである。そして、さらに重要なことは、こうした価値判断は社会的イデオロギーと密接に関係しているということだ」 (Eagleton 1996=1997: 25)。つまり、「文学」にはつねに特定の歴史的・社会的状況に身をおく「作家」「批評家」「編集者」「読者」といったアクターたちによって、様々な「文学」的価値 (「文学性」) が書き込まれ/読み込まれており、そのため、いかなる「文学作品」であれ特定の歴史的・社会的状況と結びついたイデオロギー (権力行使/維持に奉仕する知) と何らかの関係性を取り結ぶ、ということである。

⁶¹ 白石弥生 (長野県出身) の小説作品「若夏の来訪者」は第 12 回新沖縄文学賞受賞作、「迷心」は第 14 回琉球新報短編小説賞であり、前者は『沖縄文学全集 第 9 巻 小説Ⅳ』(国書刊行会) にも収録されている。

このように外的基準で囲い込もうとすれば、グレーゾーンが際立つばかりの「沖縄文学」なるカテゴリーではあるが、それでもなお作家・出版者・批評家・文学研究者・読者のあいだで、一定の作家・作品群あるいは文学実践を指し示す用語として使われていることは確かである（少なくとも大城立裕や崎山多美の言説には、しばしば「沖縄文学」という言葉が現れる）。さしあたり、この「社会的事実」があれば十分である。これまで「沖縄文学」はいかなる文学として想像されてきたのか。どのような作品がどのような基準で「沖縄文学」と名指されてきたのか。それ自体が、文学社会学が解明すべき一連の問題を形づくる。そのような「文学」の像を、本研究では便宜的に〈沖縄文学〉と表記する。その文学の像が分有され、それをめぐる駆け引きが生成するような〈場〉として「〈沖縄文学場〉」は捉えられる。本研究の関心事、検証課題となるのは、作家たちは書かれるべき〈沖縄文学〉の像をいかに構築し、あるいは流用し、あるいは脱構築しようとしてきたのかという点である。そして、私たちがここで検証してみたいのは、とりわけ大城立裕が構築した〈沖縄文学〉、崎山多美によるその〈沖縄文学〉の脱構築である。では、具体的な対象に即した解明課題の設定に移ろう。

3.2 崎山多美の“絶縁宣言”

この研究が出発点に据えるのは、又吉栄喜（「豚の報い」）と目取真俊（「水滴」）が相次いで芥川賞を受賞し沖縄の文学に注目が高まっていた1990年代後半⁶²、地方紙に掲載された「県内作家座談会・沖縄の文化がやまとの風景を変える」（『沖縄タイムス』1997.5.13朝刊6面）における、崎山多美の発言である。この、「復帰25周年」を機に設定された「著名な文学賞を受けている県内で活躍中の作家三人による座談会」（出席者は、又吉栄喜、大城貞俊、そして崎山多美および司会者）は、見開き2ページにわたって大きく扱われている。書き起こしと再構成を経ているせいも多少読みづらい部分もあるが、その概要は問題なく読み取れよう。

まず司会者に「今の沖縄の文学状況」について問われた箇所、崎山はこう答えている。

私が確認できるのは戦後の沖縄文学の状況は復帰後も同じではないかということ。近作までざっと読み直してみても状況を抜け出ようという言葉の意志を感じたのは一つか二つの作品。『カクテル・パーティー』から立裕さんが一人で背負ってきた。私の印象では状況の中で書かされてきたと思う。それが立裕さんの時代に対する誠実さだと思う。最近の目取真さんの『水滴』は一番批評のある作品だと思う。沖縄の土地に住んで、文学の未来という構想の中で話が展開すれば、具体的には基地、戦争、神話、

⁶² 新城郁夫は、1990年代後半を、戦後沖縄文学の二度目の転機だとしている（新城2003d）。新城によれば、一度目の転機は知念正真の戯曲「人類館」と又吉栄喜「ジョージが射殺した猪」が発表された1970年代後半だという。また、岡本恵徳は、1997年当時「いま『沖縄の文学が元気にみえる』とか『活気がある』とか評する声をきくことが多い」と書いていた（岡本1997:2）。その根拠として多くの者が、「まず第1に、又吉栄喜の『豚の報い』が昨年1996年1月に発表された第114回芥川賞受賞作となったこと、第2にこれも昨年12月那覇市で開かれた『土着から普遍へ』をテーマとする文学フォーラムが開かれたこと、第3に今年第27回九州芸術祭文学賞の受賞作に目取真俊の『水滴』（『文学界』4月号掲載）がえられたこと」（岡本1997:2）を挙げているという。また「人によっては、その他に崎山多美の『風水譚』（『へるめす』1月号）をあげたり、こここのところ精力的に力作を発表し続けている小浜清志に論及することもある」（岡本1997:2）と付け加えている。

ユタ、民俗をすべての表現者が背負ってしまう。その辺りが表現者としてパターン化して書かされたという状況がある。七、八年前にやっぱり不毛だと思っていた。この時点でも引き継がれてきたという重い気分になる。⁶³

この発言は、作家自身による〈沖縄文学〉についての現状理解とでもいうべきものである。そして、90年代後半における崎山多美の〈沖縄文学〉に対する認識は、「不毛」「重い気分」という、かなり辛らつなものであることがわかる。〈沖縄文学〉の書き手たちは戦後から現在（90年代）に至るまで「状況の中で書かされて」きており、「基地」「戦争」「神話」「ユタ」「民俗」といったような「パターン」化された沖縄の表現者たらんとしてしまう状況があり、そのような「状況を抜け出よう」とする作品は稀であると、崎山はいう⁶⁴。

ここで注目されるのは、崎山が「状況の中で書かされてきた」作家として「立裕さん」、すなわち大城立裕の名を挙げていることである。大城の名は、別の部分にも登場する。「島共同体のありよう、取り上げ方にも変化がありますか」との問いかけに対して、同様の現状認識を繰り返しつつ、文学的可能性としての「方言」について語る部分である。

私自身は変わってないですよ。ただ、周りの評価が変わってきた。文学は言葉の芸を通して自分の内的表現をするのが基本にある。散文で書く文学は周りの状況やわい雑さに絡まれてしまう弱さを持つ。沖縄文学がどの部分で評価されるかといったとき、豊かさの材料は方言だと思う。やまと語と違う豊穡さがある。言葉の喚起力を通して忘れられたものを思い出させられる。沖縄文学の可能性を言われていると受け取りたいが、今の評価は上滑りのところで、戦争やら神話にとらえられるところに不満がある。『水上往還』は八年前に書いたとき、評価する側からユタが出ているからと言われてガックリきた。（中略）個人的な世界からの出発なのでユタを登場させただけで、沖縄のプリミティブな部分で評価されたということに少しあせんとした。（中略）方言も行き詰まっていると思うんです。大城立裕さんの『亀甲墓』、東峰夫さんの『沖縄の少年』、あれを私たちは越えきれていない。これを突き抜けることでしか沖縄文学の豊かさを語れないのではないかと個人的には思っている。

自らの作品の評価が「ユタ」（沖縄奄美地方の民間霊媒師）の登場に左右された経験⁶⁵を引き合いに、「沖縄のプリミティブな部分」によって作品が評価される風潮に対しての落胆が述べられ、定型化された沖縄を書かされる状況に自分自身を取り込まれてしまうことへの苛立ち・警戒感が再度表明されている。また、「沖縄文学の可能性」「豊かさ」として「方言」が注目される一方で、「戦争」「神話」などとならぶ定型化された沖縄表象の一要素に留まっており、「方言」をめぐる展開の余地があるという認識が示されている。ここで

⁶³ 「県内作家座談会・沖縄の文化がやまとの風景を変える」『沖縄タイムス』1997.5.13朝刊6面。

⁶⁴ 同じ紙面に出席者による「私が選んだ3点」というコーナーが設けられている。そこで崎山は、清田政信の批評「造形の彼方」、又吉栄喜の小説「ジョージが射殺した猪」、田場美津子の小説「仮眠室」を挙げている。これらが状況を抜け出ようとする意志を感じさせる例外的作品ということになるだろう。

⁶⁵ おそらく、九州芸術祭文学賞における森敦や秋山駿の選評にある「靈魂の生きている世界」「血の遠い記憶が呼び醒まされる」といったコメントが念頭に置かれているものと思われる（第19回九州芸術祭文学賞選評『文学界』43(4):112-3）。

言及される大城立裕の「亀甲墓」は「実験方言をもつある風土記」という副題のもと沖縄方言を文学作品に生かそうと試みた先駆的小説作品であり、東峰夫「オキナワの少年」は方言を自在に少年の一人称語りに取り込み高評価を受けた作品である。

さて、この座談会での発言は、崎山多美の文学、とりわけ1990年代後半から2000年代に続く展開をみていく場合、ちょうどその転換点にあたる1997年前後に、この作家が何を構想していたのかを証言する資料である。あたためて整理すれば、97年のこの座談会で、他の書き手を前に崎山が語っているのは、大きく分けて3つの事柄であり、それは①「沖縄文学」を評価するまなざしとそれに迎合する沖縄文学の現状に対する違和感、②先行世代の文学を乗り越えようとする意志表示、③言語の問題の主題化、というかたちで整理できよう。

いうまでもなく、私たちにとって重要なのは、沖縄で書く小説家たちの座談会の場でこのような発言をするという言語行為それ自体が、まさしくブルデュー的意味での「ディスタンスション（差異化＝卓越化）」の発動に他ならない、ということである。「あれを私たちは越えきれていない」という発言において、彼女は自らを先行する諸作品＝〈沖縄文学〉の伝統に位置づけていることは明らかだろう。〈沖縄文学場〉に参入する者のひとり（“ゲーム”に参加する“プレーヤー”）であることが、自覚的に引き受けられている（引き受けられようとしている）のである。崎山の発言は、通常語られ評価されるような「沖縄文学」あるいは「沖縄文学の可能性」とは別のところに、本当の意味での「沖縄文学の可能性」はある、ということを示唆している。こうした言語行為こそ、まさにブルデューが対象化しようとした〈文学〉を賭けた闘争の発動として捉えられるべきものだろう。本研究においてブルデューの文学社会学が理論枠組みとして呼び出される必然性はここにある。こうした文学固有の論理に根ざす問題（文学内在的な問題）は、文学テキストがそれ以外の政治的・社会的コンテクストのなかでどういうイデオロギー的意味をもつかに関心を持つ政治批評（例えばポストコロニアル批評）の枠組みでは正面から追求できまい（そもそも問題として構成できない）。あるいは作家という行為者を括弧に入れ、作家と作品の関係を問うことを禁じ手にするテキスト論や読者論の枠組みでも同様である。結局のところ、本論文の具体的な解明課題は、この作家の発言の含意を読み取ることに尽きる。ここでブルデューによる「もろもろの立場決定は、大部分が他の立場決定との関係において否定的に規定されるものなので、しばしばほとんど実体をもたず、挑戦や拒否、絶縁などの決意にまで還元された状態にとどまっている」（Bourdieu 1992=1996:100）という把握が重要性をもつ。多くの場合、文学的立場の宣言としての立場決定は、いまだ具体的内容をもたず、“彼らと自分は違う”あるいは“これまでと違う何かを書きたい”，といった既存の位置からの「絶縁」の宣言にとどまる。そこには、意識的にせよ無意識的にせよ、場におけるディスタンスション（卓越化＝差異化）の作動があるだけなのだ。しかし既存の位置とは差異化された新たな位置が見出されることにより、書かれるべき文学のかたちが潜在的可能性として現れる。つまり、作家の前に可能態の空間としての文学場が立ち現れるのである。だから作家は見出された「位置」に対応すべき具体的内容を、作品をもって補完する必要に迫られる。

さて、90年代後半において崎山多美が、彼女が参入する〈場〉においていまだ可能態のままに留まっている「位置」のありかを見出しているとするれば、ここで問われるべきこと

は自ずと定まってこよう。まず第1に、彼女がそれに対して「位置」を見定めるところの既存の「位置」はどのようなものであるのか、その位置は誰によってどのような経緯で創出されたのか（あるいは占められていたのか）。第2に、崎山は見出した位置にどのような内実を充填していったのか。占められるべき「位置」に対応するのは、どのような「立場決定」なのか。言い換えれば、どのような〈文学〉を提示することで彼女は、既存の〈文学〉を乗り越えようとしたのか。そして、第3に、崎山が書かれるべき文学の可能性（場における新たな「位置」）を見出すに至るには、どのような契機が関係しているのか。つまり、崎山の文学的軌道において、位置取りの発動は、なぜ90年代後半という歴史的時点において生じてくるのか（これについてみていくには、崎山多美という作家の文学的軌道を跡付けていく必要があるだろう）。こうした一連の問いが、以下に続く各章で記述されるべき課題となる。

作家・崎山多美の立場決定を考えていくうえで、大城立裕との関係は最優先の検討課題となることは、もはや論を俟たない。先に引用した発言において崎山多美は、文学を自らの内的表現だということを確認しながら、パターン化された沖縄の表現者たることを引き受けてきた先行世代の作家（そこで名指しされているのが大城である）と「絶縁」しようとしているからだ。結論を先取りすれば、ここで崎山が拒否しようとしている「神話」「プリミティブな部分」といった沖縄文学への評価枠組みは、大城立裕がそれでもって自己の〈沖縄文学〉を規定しようとした文学理念上のキーワードであると同時に彼が他の書き手に差し向ける批評のキーワードを形作っていたものであり、「亀甲墓」こそ、大城が「神話」という言葉で語った当の作品である。1997年に至って、崎山多美という作家は、具体的には大城立裕（が占める位置）に対する対抗的な位置取りを発動させている、と捉えてかまわないだろう。したがって、まずは大城立裕が文学と「方言」の問題をどう考えていたか、どのような文学理念を持っていたかについて検討しておく必要がある。言い換えれば、文学言語（どう書くか）および文学理念（何を書くか）に関する立場決定を捉えること。これが大城立裕を扱う章での具体的な課題となる。その上で、新しい位置の創出（作品による裏づけのないまま行われた文学場における立場決定）以降の崎山の作品群を検討していく。90年代末からゼロ年代にかけて、崎山は「亀甲墓」における言語的実験を批判的に乗り越えようとする試みとして「シマコトバ」を多用する作品（「ムイアニ由来記」「オキナワンイナグングァヌ・パナス」「ゆらていくゆりていく」「ホタラ綺譚余滴」）を書いていくことになる。生み出された「位置」にどのような内実が充填されていくのか。作家のエッセイや作品に基づいて跡付けていきたい。

3.3 沖縄の日本語文学——文学場と社会言語的条件

ところで、崎山多美がそこに文学的可能性を見出そうとした、沖縄文学における「方言」とはどのような主題なのか。そこには、社会言語的条件との関係において把握されるべき問題系がある。

3.3.1 「ウチナーグチ」と「ヤマトグチ」

日本語と沖縄の地域的諸言語⁶⁶のあいだの言語的な隔たりが沖縄において派生させてきた様々な現象（「沖縄方言論争」「方言札」「生活改善運動」「吃音」「ウチナーヤマトグチ」「お笑い」「方言ブーム」など）は、社会言語学や教育学などの各分野において様々なトピックを形作ってきた（外間 1986,2000; 儀間 1982; 伊藤 1992; 大野 1995; 中村 1999; 小熊 1999; 安田 1999; 宮城 2002; 岡本・新城・屋嘉比 2003; 土井 2003; 川満 2003; 屋嘉比 2003; 仲原 2003; 井谷 2006; 近藤 2008）。

伊藤るりは、「ダイグロシア」という社会言語学の概念を用いて、20世紀初頭～1950年代半ばまでの沖縄の言語状況をまとめている（伊藤 1992）。

沖縄口は日露戦争が終結した1905年あたりから本格化した、明治政府と当時の沖縄指導層との協同による「標準語」励行政策によって、まず公的な空間からの排除を被り、ここに沖縄語と大和口の二重言語生活が沖縄社会に組織的な形で導入されることになった。それは社会言語学でいうところの「ダイグロシア」(diglossia)の出現を意味するものであった。ダイグロシアとは2つの言語の間で社会的機能が分化し、一方が公的空間において用いられ(高位言語)、他方が私的空間でのみ流通する(低位言語)という関係が固定化する社会言語学的状況である。このように二重言語生活の社会的、ないし制度的位相をダイグロシアとするなら、個人の言語能力という位相はバイリンガリズムとして把握することができる(伊藤 1992:70)

これにしたがえば、1925年生まれの大城立裕は、ダイグロシア状況の只中で育ったバイリンガルということになるだろう。伊藤も指摘しているように、社会言語学的に重要なのは、「大和口／沖縄口のダイグロシアがもともと琉球処分を起点とする政治変動を背景に発生したこと」(伊藤 1992:71)である。大城立裕は、エッセイ「沖縄で日本語の小説を書くこと」(大城 1977=2002)において、「沖縄人にとっては、日本がある程度外国に見えるし、日本語はある程度外国語なのである」(大城 1977=2002:363)と述べ、「ヤマト口に苦勞しながらも、沖縄人はヤマト口に習熟せざるを得なかった。それは、いわゆる皇民化運動で上からの押しつけもあったし、みずから『日本人』になりたくて一生懸命習ったところもあった」(大城 1977=2002:365)と回顧している。大城のように戦前の沖縄で生まれ育った者にとって、「ヤマト口」の習得・使用は、「日本人になること」を含意する。いうまでもなく、そうした認識の背後にあるのは、「琉球処分」という日本国家への「併合」とともに開始され、「日本人」への言語的文化的な同一化(「同化」)の過程と不可分なものとして経験された沖縄に固有の近代史である。小熊英二は、近代日本の包摂した周辺地域における諸言説を分析し「日本人の境界」がいかに設定されてきたかを論じているが、沖縄は近代以前には琉球王国として独立性をもち、中国(清朝)と強い結びつきをもった地域であり、「日本(人)」であることの自明性を保証しえない境界地域であった(小熊 1998)。

⁶⁶ 「方言」「琉球方言」「ウチナーグチ」「沖縄口」「沖縄語」「島言葉」など使用者と文脈に応じて呼称は一定しない。言語学的には「本土諸方言と同一系統と見なされなかったほど、本土方言とは音韻・形態・語彙などあらゆる面で独自の様相を示している」(大野 1995:179)とされる。また、「本土方言と琉球方言とでは、通じない程度が、ドイツ語と英語のへだたり以上」(外間 2000:14)あるいは「日本語ならわかると思っている私にとって、わからなさの点において琉球語は外国語(同然)」(田中 1981:10)と言われたりもしてきた。

一時期「旧慣温存」政策がとられたものの基本的には、日本社会への「同化」教育が行われ、「日本人になる」ことが生活実践として展開されていった（富山 1990）。「日本（人）」との言語的文化的な同一化が目指されていくプロセスにおいて、「日本語」を習得すること・使用することは、「日本人になること」と同義として位置づけられる一方で、その地域的言語は「方言」であるということ以上に、“非日本的な言語”として排除されていったといえる。教育現場における「方言札」に象徴される過剰な言語矯正は、「日本」への同化要求の現れである（井谷 2006; 近藤 2008）。戦後 27 年にわたる米国統治のもとで進行した「復帰運動」に至るまで、日本への同化要求が働き続けた沖縄においては、地域的言語の使用が「日本との分離の画策に荷担するもの」（田中 1981:9）、すなわちナショナルな帰属表明を含意した。

このような歴史・政治的な文脈において醸成された 2 つの言語の関係は、「方言」と「標準語」の関係には解消されるものではなく、疎外されてきた共同性の基盤・固有の文化的同一性を証明するシンボルとしての言語（「ウチナーグチ」）と、加害の記憶を伴う他者の言語（「ヤマトグチ」）との関係として考慮されなくてはならない（中村 1999）⁶⁷。

3.3.2 “他者の言語”で書かれた文学としての沖縄文学

言語主体と文学言語の乖離という側面を強調する場合には、やはり“沖縄の日本語文学”という呼称が相応しいだろう。じっさい沖縄文学における言語の問題は、文学言語としての日本語と書き手が身体化している地域的言語との言語的乖離がどう文学のかたち（表現、文体、あるいは内容）や書き手の言語意識にどう影響するのか、あるいは沖縄の独自性・固有性の表現にかかわるアイデンティティの問題として論じられてきている（岡本 1981a,1981b; 仲程 1981; 仲里ほか 1998; 山里 1999; 鈴木 2000; 村上 2001,2008; 黒澤 2001; 丸川 2001; 鈴木 2001,2002,2006; 加藤 2001; 新城 2003a, 2003c; 我部 2010; 仲里 2012）。時期的にみれば、沖縄文学における言語の問題が、とりわけ注目されるようになるのは、ポストコロニアル批評、あるいは「多言語主義」や「クレオール」といった言語的複数性をめぐる社会言語学的概念が、現代思想・批評のキーワードとなる 90 年代後半である。〈沖縄文学〉は、そこで他者の言葉としての「日本語」で書かれた文学、すなわち“沖縄の日本語文学”として見出された、といえる（仲里ほか 1998; 新城 2003a, 2003c）⁶⁸。

67 「ウチナーグチ」と「ヤマトグチ」という二項対立的把握は、島ごとに異なると言われる言語的多様性や戦後沖縄社会の把握としては実態に合わないことは言うまでもない。伊藤るりは、“公的な場面で使われる言語＝日本語／プライベートな場面で使われる言語＝ウチナーグチ”という「ダイグロシヤ」状況は、1950 年代半ばには解消に向かい、日本語と沖縄語のクレオールの言語である「ウチナーヤマトグチ」が一般化したこと、「方言ブーム」と呼べるような再評価の動きが生じてきたことを論じている（伊藤 1992）。

68 “他者の言葉”で書かれた文学としての沖縄文学の捉え返しにおいて、ひとつの参照点となるのは、『文藝』（1998 年夏号）に掲載された仲里効・田仲康博・鶴飼哲・小倉虫太郎による座談会（「EDGE としての沖縄」）であろう。この座談会において鶴飼哲は、沖縄の社会空間における言語的複数性（ウチナーグチ、日本語、英語）と、文学言語としての日本語のあいだには大きな断絶があると指摘したうえで、沖縄で文学の言語はどのように意識されているか、と問題提起している。ここに社会言語的状况と文学言語への問いが浮上している。この座談会は、当時『琉球新報』の文芸時評欄を担当していた新城郁夫によって取り上げられている。新城は、「鶴飼の問いは、むしろ、近現代の沖縄文学の歴史的な営為を一括してしまう性急さを持っていて、容易には答えられるはずもないものである。しかしまた、この問いを避けていかなる沖縄文学（論）もないといえるだろう。何が書かれてきたのかという問いの前に、いかに書か

“他者の言語”を使用する言語的マイノリティの文学に共通する特徴のひとつに、「本来は自分のものではない文学形式に、母語のテクスチャーや音声、リズム、語彙などをもち込む」ための、現地語の挿入及び括弧などによる注釈、あるいは中間言語的な造語などが指摘されている (Ashcroft et al. 1989=1998:98). 沖縄で書かれた小説テキストにもそのような特徴をみることができる。『沖縄文学全集』(国書刊行会) からいくつかの例を引用しておこう。

私は悲しそうに口を結びました。二人の友と女は不思議な物体をみつめるように私をみえています。

——また空想の女の話どやるい。 ^{うんじゅ}君が許嫁の眉よたさき——

(また例の空想の女かね。君の許嫁の眉はいいよ)

——あんし笑いね媚んでしが無いらんだらやあさい——

(そして笑うとき媚たところがないだろうな)

(摩文仁朝信「許嫁と空想の女」1912, 沖縄文学全集編集委員会編 1993:49)

「誰やが？」

と言う、父のきつい声がした。

「我ンドウやさい」

と清幸が答えると、雨戸は荒々しく開けられ、その暗がりに父が立っていた。

「何が、うん遅つかから」

「今日、^{わらば}董アが産まりイぎさアやぐとウ」

「^{わらば}董アが産まりん？……何が、^{らいげつ}来月ンでエ言らんでイ」

(阿嘉誠一郎「不始末の責任」1982, 沖縄文学全集編集委員会編 1990b:42)

母は腹を裂き中の臓物を取り出している。またたく間に下ごしらえを終え、三枚におろしはじめた。「ハナさんは、さすがに手慣れたもんだなア」

「^{あなたのほうが遅いのです}なアみイがる ねエはいるウ」

母はっけんどんにそれだけ言ってから、

「^{早くしなれば日が暮れる}はく さアりば ゆウくいるんどウ」

と言葉を重ね、相手の顔を見て笑う。男のまな板には、まだ二匹目が載っている。

(山里禎子「内海の風」1984, 沖縄文学全集編集委員会編 1990c:9)

それが多様な言語的差異をもつ沖縄諸島のどこで使われているのか、あるいは言語学的に「ウチナーグチ」なのか「ウチナーヤマトグチ」なのかといった言語学の問題はさておき、「沖縄文学」とカテゴライズされた小説のテキストにおいて何らかの地域的言語が使用される際には、漢字ルビや二言語併記といった様々なヴァリエーションをもつ表記上の技

れてきたのか、言葉はいかに選択されてきたのか、そのような沖縄における表現意識を問おうとする認識において、単に文学という枠組みに留まらず、歴史的、政治的文脈をもその討議の中に引き入れている」と受け止めている (新城 2003a : 171). 新城は、別のところでも「沖縄の文学が『日本語』によって書かれているということを、非=自然な行為として問い直す」(新城 2003c:67) ことの必要性を説いている。

巧が伴う、ということが見て取れよう。こうした技巧が施されたテキストには、日本語とその地域の言語のあいだにある言語的・文化的な距離が刻印（ないしは演出）されているといえる。山里勝己は、こうしたテキストにおける沖縄方言の表記のされ方それ自体において、沖縄文学の言語主体が抱えてきた言語的葛藤やアイデンティティの屈折が現れている、と論じている（山里 1999）。山里が示したのは、日本語文学における方言の表記法に、言語主体のアイデンティティの問題を読むという読み方がある、ということだ。

しかしながら同時に、ここに引用した3点からも分かるように、ベース（地の文）はあくまで日本語であり、方言は登場人物のことば（会話文）において引用符に括られた形で用いられているにすぎない、ともいえる。これにかぎらず多くの場合、小説作品における方言使用は、“日本語＝標準語＝文章語／方言＝地域差＝口語”と図式化されるような言語規範を前提とした一定の枠内に収まっていることも指摘されている（鈴木 2000; 崎山 2002; 新城 2003; 鈴木 2006）。そして、崎山多美が乗り越えようとしたものとは、既存の言語秩序を自明の前提として承認するかのように小説の方言の使用域を限定する、この暗黙の縛り（会話文のみでの方言使用）にほかならない。

3.3.3 言語的差異という条件

では、文学場の社会学は、文学の制度的条件（「下部構造」）のひとつといえる言語の問題に、どのようにアプローチできるのだろうか。これは文学場の社会学にとって、沖縄の日本語文学に寄り添うことの意義は、どこに見出せるのかという問題でもある。これについては、あらかじめ見解を用意すべきものというより、具体的な文学実践の様態を踏まえたうえで議論されるべき事柄だろう。ここでは、問題の所在を提示するにとどめたい。

これまで部分的に参照してきたように、沖縄の日本語文学には、ベルギーのフランス語文学やカナダのフランス語文学、あるいはアイルランドの英語文学など政治的境界と文学言語の境界が食い違いをみせる地域における文学生産と条件の共通性を見て取れる。但し、それは同一の条件があるということではない。ベルギー南部にせよ、ケベックにせよ、フランス語を日常言語（母語）とする話者たちが住まう地域である。バーナード・ショーやW.B.イェイツ、あるいはJ.ジョイスの名とともに知られる近現代アイルランド文学も、ゲール語を母語とする者によって書かれた英語文学というわけでは必ずしもない。「13世紀初頭アイルランドに導入された英語がイギリスによる言語面での植民地化政策の強行によって17世紀には英語化現象がほぼ確定的となる。この国の精神風土に同化してアングロ・アイリッシュとして確立するのはアイルランド語が死滅の危機に瀕した19世紀に入ってからである」（松村編 1999:133）と言われるように、19世紀にはアイルランドに住む大部分のアイルランド人の生活言語それ自体が英語になっているのであり、アイルランド国家の独立は言語的同一性が喪失されてからである。‘Gaelic is my national language, but it is not my mother tongue’ というイェイツの言葉は、よく知られたものだろう⁶⁹。

沖縄文学の場合、少なくとも20世紀半ばあたりまでは、その地域的諸言語が日常的なコミュニケーション言語として用いられる生活世界に生まれ、そこに身を置く書き手によって担われていた。じっさい大城立裕は、芥川賞受賞の際に、「言語の七島灘を越えた」と

⁶⁹ ‘A General Introduction for My Work’の一節。ここでは、Corcoran(1997:5)より引用。

称えられた、というエピソードを書いている（大城 1977=2002:367）⁷⁰。同時に、これまで確認してきたように、沖縄において言語的隔たりの問題は、政治的境界の問題とも連動している。沖縄で日本語の文学作品を書くという行為は、少なくとも大城立裕の世代までは、政治的境界とともに言語的境界を越境・横断する行為としてあったといえる。つまり、沖縄の日本語文学の場合には、書き手の生活言語と文学言語の不一致という問題の重層がみられるわけである⁷¹。

19世紀のフランス文学場（フランス人がフランス語で書く文学としてのフランス文学）を念頭において練り上げられたブルデューの場の理論には、このような言語的マイノリティが多数派の言語で書くような文学実践は視野に入っていない。ところが、口語の数に対して文字を持つ言語文化はごく少数であり（Ong 1982=1991:23-4）、さらに世界中に翻訳されて流通するような文学的伝統をもつ言語はさらに少数である（書店の海外文学の書棚を眺めれば一目瞭然だ）。ゆえに、文学的蓄積（文学資本）が乏しい国家と豊かな国家という不均衡が生じていることになる。パスカル・カザノヴァが、場の理論をグローバルなレベルに拡張して分析の俎上に乗せようとしていたのは、こうした問題である（Casanova 1999=2002）。

カザノヴァによれば、「ひとりの作家を特徴づけようとする場合には、その作家を二度位置づけなければならない」（Casanova 1999=2002:64）。ライールの指摘（Lahire 2006）とは別の意味で、作家は2つの世界に同時に身を置くのである。ひとつは「文学的と宣せられるもの、文学的と見なすに価すると判断されるものが生み出され、文学芸術の発展にとって特殊な手段と方法とが競い合われる世界」、「政治的な線引きからは独立している文学的な領土」（Casanova 1999=2002:18）であり、彼女によればその中心＝「文学首都」はパリである。その世界は自己の文学資本（あるいは自分の出自となる家族や地域の文学資本の乏しさ）を自覚する者という意味での「最も貧しい者たちの目にはっきり見分けられる世界」（Casanova 1999=2002:18）である。しかしながら他方で、大抵の人間は、特定の居住地を持ち、具体的な社会空間から離れては生きられない。文学世界の中心から外れたエリアに身を置く書き手はおり、パリ（あるいはロンドンやニューヨーク）にだけ書き手は集まるわけではない。したがって、作家は、文学を賭け金に成立する“地理的・政治的・言語的境界から自律した文学空間”と同時に、その出身エリアあるいは生活者として身を置

⁷⁰ 「七島灘」とは、屋久島と奄美大島の間のことであり、古来海難事故が多発する難所として知られている。沖縄の人々が日本語を用いる困難について「七島灘」と比喩したのは、“沖縄学の父”として知られる伊波普猷である。「作家たることは、アイルランド人が作家になると同様に、困難である。彼等は多分に芸術的素質をもってはいるが、言語という七島灘を越えなければ、ショウやイエーツやキングの如き鬼才を中央の文壇に送ることは、到底できないだろう」（『琉球作戯の鼻祖玉城朝薫年譜』、但しここでは、大城 1977=2002:366より引用）。伊波や大城はアイルランドの言語状況を沖縄のそれと重ね合わせるが、米須興文（1991）も指摘するようにそこには誤認が見られる。

⁷¹ もちろん「復帰」後の「本土化」の流れの中で、沖縄で地域的に使用される言語と日本語との言語的差異はもはや程度の差異となって久しいのかもしれない。ケベックやベルギー南部のフランス語と正統＝パリのフランス語とのあいだにはそれぞれ程度の差異があるだろうし、あるいはイギリス英語とアイルランドの英語のあいだにも程度の差異はあるだろう。とはいえ、少なくとも本稿で取り上げる大城立裕の言語的リアリティに即すなら、程度の差異というわけにはいかないはずだ。「私は小学校へあがる一年前に日本語（これを当時は普通語とよんだ）を習いはじめた。ふつうは学校にあがってはじめて習うのだが、私の場合は祖父が明治時代の小学校の先生だったので、早くから仕込まれたのだ」（大城 1977=2002:363）。こうした回顧にしたがうなら、その母語は「日本語」ではない。大城とアングロ＝アイリッシュ作家イエイツとは、この点で異なるのだ。

く“地理的・政治的・言語的境界に従属する文学空間”が存在することになる（だから周辺地域の作家たちは、二重に位置づけられる、というわけだ）。そして、カザノヴァは、“国境を越えて広がる文学空間／各国内のナショナルな文学空間”，および“文学資本が蓄積された文学空間／文学資本に乏しい文学空間”といった構造が行為者の行為選択にどう作用するかについて、ジョイスやベケット、ミショー、カフカ、イプセン、ラミュ、ナイポールといった様々な作家の戦略と軌道の分析を通して示そうとしたのだった。

鈴木智之は、このようなカザノヴァの議論や、ベルギーとケベックのフランス語文学の制度的条件に関する M.ピロンの論考（Biron 2010）を検討しながら、ブルデュー社会学がターゲットに据えようとした自律的な文学場の成立は、歴史的・地理的に見ればごく稀な状態であると指摘し、「制度的脆弱性」という概念で自律性が低い文学空間を捉えようとする。

ブルデューが『芸術の規則』において描き出したような自律的な文学実践の場は、必ずしも常に（むしろほとんどの地域では）同様の強度をもって成立しない。それぞれの地域において、ある種の言語実践を「文学」として認知させ、流通させる制度的機構が存立するとしても、これによって枠づけられた空間が、その他の言説空間からの明確な「分化」を示しきれない。「文学」は、政治や道徳の論理に還元できない固有のものを体現しているという信憑——「イルーシオ」——が、十分に共有されがたいような状況。そこでは、文学場が相対的に「脆弱」な形でしか制度化されていないのである（鈴木 2011b:215）

例えばベルギーのフランス語文学は、ナショナルな同一性を生み出す回路（国民文学）としての役割を期待される一方で、文学言語を同じくするがゆえにフランス文学場の中心パリに対する周縁性を条件づけられている。「ベルギー文学」は、このような「制度的脆弱性」のうえに成り立つがゆえに、つねに“ベルギー文学は可能か”という同一性についての問いが呼び寄せられることになる⁷²。鈴木によれば、脆弱な制度的条件のもとで生産される文学についての社会学的研究が考慮すべきポイントは、①文学が「社会的言説の場にさらされる」こと、②その生産物を「文学」として承認する「地域内的な審級と外的な審級の緊張関係」、③個々の実践主体が複数の文脈に置かれること、の3つである（鈴木 2011b）。これらはいずれも、自律性が低い文学空間について考えるための重要な論点であるといえる。じっさい、沖縄文学は、しばしば“沖縄人”のアイデンティティの問題と重ね合わせながら論じられてきたし（岡本 1981a; 鹿野 1987; 山里 1999）、その文学的承認にあたって日本文学の審級（芥川賞など）の果たす役割は小さくないし、また沖縄の作家はしばしば沖縄をめぐって生起する（継続する）政治状況について発言したり、運動に身を投じたりもする（目取真 2001, 2005）。

生活言語と文学言語の隔たりの問題も、〈沖縄文学場〉を条件づける「制度的脆弱性」の

⁷² ベルギー文学についての鈴木智之の一連の研究（鈴木 2004, 2005a, 2005b, 2006a, 2007a, 2007b, 2008, 2011a, 2013b, 2013c）は、「制度的脆弱性」のもとでの文学がどのように組織され、どのような特徴を示すのかについて経験的研究を積み重ねることで、（ブルデューが対象化したような）高度に自律した文学場を前提としないかたちで、文学場の社会学を再設定しようとするものだといえよう。

ひとつといえるだろう。では、「方言」を日本語文学の中に取り入れようとする試みは、〈場〉あるいは文学制度論の視座からはどのように捉えていくことができるのだろうか。

3.4 先行研究

本題に入るための最後の手続きに入ろう。先行研究に対する本研究の意義を確認せねばならない。本研究は「文学社会学」であるがゆえに文学分野と社会学分野の双方に先行研究をもち、枠の取り方いかんで先行研究は膨大ともごく少数ともなりうる。大城立裕、崎山多美についての各論については、本論文の性格上次章以下でその都度言及することにし、ここでは全体の枠組みにかかわるもの、すなわち大城立裕と崎山多美の関係について主題的に扱った文献および沖縄文学を扱う文学場ないし文学制度的視点からの研究に限定してみていくことにしたい。

やはり岡本恵徳による沖縄近現代文学史への参照から開始されるべきだろう。明治期以降の沖縄文学に関する研究は実質的に、岡本と彼の琉球大学の同僚だった仲程昌徳がテキスト自体を発掘・収集するところから開始されており（1970年頃）、その後の沖縄文学研究は彼らが描いた沖縄近現代文学史の枠組みをベースにしているという点で多くを負っているからだ（私たちもまた例外ではない）。大城立裕までの流れについては次章に譲るとして、最低限ここで確認しておくべきは、岡本が1997年ころの沖縄文学の状況について書いた「沖縄の小説の現在」という小論（岡本1997）である。この論考では、私たちが先に問題設定に使用した1997年の座談会における崎山多美の発言も参照されつつ、90年代半ばから後半にかけて生じた「世代交代」に焦点が当てられている。「これまで長年にわたって沖縄の文学活動を担い続けてきた大城立裕らにかわって新しい文学世代が登場した」（岡本1997:2）。その新たな世代の中核をなすのは又吉栄喜・目取真俊・崎山多美であり⁷³、その文学的特徴は先行世代の代表＝大城立裕との対比において把握される。

いつの時代でも、新しい文学世代は、先行する世代の文学を否定的に克服しようとするところからその文学的出発を図るに違いない。その意味では、沖縄の若い世代の作家たちが、大城立裕の文学をのりこえて自らの新しい文学を創り出すために、大城の文学の方法とは異なる方向性を持って登場するのは、また自然なことであった。そしてそれは、沖縄の歴史や戦中・戦後の社会にみられる豊富な題材をとりあげ、それをいかしてドラマチックに描くという大城の方向ではなく、そのなかに生きるひとりひとりの人間の内面に即して掘り下げていく、という“内面化”の方向である。冒頭でとりあげた、崎山多美、目取真俊、又吉栄喜などの作品は、明らかにその方向を示している。（岡本1997:4-5）

岡本によれば大城文学の方法とは、沖縄（の歴史や社会）のテーマ化および“戯曲性”である。そのため「登場人物の内面を深く掘り下げるよりも、むしろ登場する人物の相互の

⁷³ 岡本恵徳・高橋敏夫編『沖縄文学選』（勉誠出版、2003）の「90年代以降の沖縄文学」の部は、又吉栄喜「豚の報い」、目取真俊「水滴」、崎山多美「風水譚」の3作品で構成されている。

関係、対立や葛藤」(岡本 1997:4)に重点が置かれ、大城文学の登場人物たちはしばしば類型化されてしまうことになったとも指摘されている。これに対し、次世代の作家たち、とりわけ崎山多美は、「個の内面」を重視する書き手として位置づけられることになる。岡本は、「風水譚」(1997)を手掛かりに、大城と崎山の差異を以下のようにまとめている。

主人公の「私」を、「全国に取材網を張りめぐらす中央紙の地方派遣記者」として設定し(中略)「サト」やその母親との関係を通して、沖縄の離島の人を魅きつける不可思議な力を掘り下げている。崎山はそこでは、人を取りこにする「シマ」の力が、島人だけに働くものではなく、普遍的ないわば人間の存在の根底にかかわるものであることを描きあげているのだが、それを描くのにあくまで主人公「私」の内面に密着した文体で描いているのである。その方法は、大城文学に対して「状況の中で書かされてきた」のではないかとする認識(『沖縄タイムス』1997年5月13日)と結びついていると言えるし、大城の文学のありかたに対する新しい世代の文学的立場を明確に現した批評と言えるだろう。(岡本 1997:5)

大城のように個人に外在するもの(=「状況」)ではなく、個の内面に拘ること。このことが、崎山多美だけでなく目取真俊や又吉栄喜を含めた新世代の作家たちに共通する特徴であるという。岡本はこのように90年代沖縄文学で生じていた変化を、明治期以来の沖縄文学史の展開の延長線で、位置づけたのだった。明らかなようにここで示されているのは、90年代の沖縄文学に生じていた変化を、“大城立裕(沖縄の歴史的・社会的テーマを重視) vs 後続世代(個の内面に立脚しながら新たな文学を模索)”として捉えようとする世代論の図式である⁷⁴。これに対し本論文に独自性があるとするれば、むしろ崎山多美だけを取り上げるといふ点にある。又吉栄喜・目取真俊・崎山多美の3人を「世代」という単一の変数で括り、「個の内面」を描くという点に共通点を見るのは、沖縄文学史の大きな見取り図にすぎないというべきだろう。個別・具体的な検討は後進の研究者に委ねられている。大城に対する「後続世代」としてこの3人を括るにしても「個の内面」を描くそのスタイルは大きく異なっているし、作風も時期に応じて変化している⁷⁵。彼/彼女らを「沖縄文学

⁷⁴ 大城立裕と崎山多美を対比的に捉えようとする本研究の枠組みそれ自体には、何ら新奇性もオリジナリティもない。本浜秀彦(2000)は1990年代後半に目取真俊や崎山多美の大城批判(「状況」に流されてきたという批判)によって形づくられつつあった“大城立裕 vs 目取真俊・崎山多美”という対立構図について、「それぞれの文学観、ことば(特に沖縄の「方言」)への意識、さらに世代間の違いなどといった争点を鮮明にして、文学論争というかたちになれば少しは生産的」(本浜 2000:205)だという時評的コメントを付していたし、文芸評論家・鈴木次郎の崎山多美論(鈴木 2000)もまた大城立裕(および又吉栄喜・目取真俊)との対比において崎山多美の方言使用のラディカルさを捉えようとしていた。またD.ボーミック(Bhowmik 2008)は、戦後沖縄文学について大城立裕・目取真俊・崎山多美にそれぞれ一章ずつ割いており、大城立裕に関しては「亀甲墓」「カクテル・パーティー」「神島」「ばなりぬすま幻想」といった初期短編を分析しながら神話的沖縄の構築(construction of a mythic Okinawa)を論じ、崎山多美に関してはその方言使用が地域主義的企図に基づくのではなく、むしろ沖縄語のみならず日本語をも脱領域化するものであるということをも「マイナー文学」(ドゥルーズ=ガタリ)に引き寄せながら論じている。

⁷⁵ 又吉栄喜の変遷にかんして、たとえば新城郁夫は「70年代後半から80年代前半にかけての又吉作品に提示されていた、米軍占領下における沖縄の日常に潜む暴力や狂気への鋭い眼差しは、時を経て、むしろ、状況の底流に流れる(中略)『土着性』や『民俗的な魂』の世界観の創造(想像)へと差し向け直されていったと言える」(新城 2003d:302)と述べている。

の作家」「戦後生まれ世代」「〇〇以降の沖縄文学」といった具合に「沖縄の～」という集合性のもとで一括りに論じようとする、作家同士の差異（沖縄内部の差異）が逆に見えにくくなる。大城立裕の文学に関しても同様である。だからこそ、「沖縄」という括りを一旦解除して、まずはテキストないし個々の作家の文学的な賭けに照準して文学内在的な分析と考察を進めたうえで、それでもなお浮上してくるようなものとして社会的文脈の規定力を捉えていくという方法論的手続きが必要となってくるのだ。そして、ブルデューが提供していたのは、作家・作品の個別性・特異性をそれ自体として問題化できるような社会的枠組みなのだった。

続いて、社会学分野の先行研究について検討しよう。沖縄文学についての文学制度論的研究、あるいはブルデュー社会学（場の理論）を視座とするアプローチは、先に言及した鈴木智之や松島浄、加藤宏、武山梅乗ら社会学者によって試みられてきている（松島ほか2000; 加藤2004, 2006; 武山2003, 2004）。比較文学を専門とする本浜秀彦も、場や制度に照準した沖縄文学論に着手しようとしていた（本浜2000）。このうち本研究の直接的な先行研究となるのは、大城立裕「亀甲墓」、東峰夫「オキナワの少年」、崎山多美「ゆらていくゆらていく」の3作品を取り上げ、それらの文体分析を試みた鈴木智之による論考である（鈴木2006）。この論考は、日本語テキストに沖縄の地域的言語がどう組み込まれているかを主題に、各作品の詳細な分析を経て、大城と東、崎山のあいだで言語と文体を賭け金とする文学的闘争の空間の浮上が指摘するものとなっている。具体的には、崎山多美が東峰夫を参照枠として大城の「実験方言」と対抗関係を形づくっている、というのが鈴木論文の描きだす構図である。方法論的なレベルでみれば、鈴木論文は3つのテキストの分析から、〈沖縄文学〉をめぐって存在する闘争の賭け金のひとつを掴み取るものとなっており、テキスト分析を場の理論と結び付けていく試みのひとつだといえる。本研究は、その基本図式に変更を加えるものではない。そこで示唆された枠組みにおいて追跡されるべきいくつかのテーマや積み残された課題に答えようとするものとして位置づけられる。言い換えればここで狙われるのは、場の理論による対象把握の深化、大城立裕と崎山多美の文学的立場決定のより包括的かつ詳細な跡づけである。そのために注目したいのが、それぞれの作家の軌道における“転機”である。何らかの転換ないし路線変更が認められる場合、どのような文学がどのような文脈に呼応して立ち上げられているのか、が問われなくてはならない。つまり何がその「変更」を促していたのか、という記述課題が設定されるわけである。場の理論に即して言えば、新たな立場決定（「立場変更」）にあたって存在していた「可能態の空間」を再構成する、ということになるだろう。場の理論は、作家の路線変更（転換）をそれを促した場の状況とセットで捉え、その連続として作家の軌道を説明しようとするものだからだ。第Ⅱ部の結論を先取りすれば、大城立裕の転換は、「沖縄返還」時期に重なる1970年前後に認められる。「実験方言」の放棄と「神話」論の前景化がそれである（松下2010b, 2011a）。これに対し崎山多美の小説は、先にみた1997年の座談会発言の前後に大きく変貌したことで知られる。その方向性の一つが言語的攪乱とでもいうべき文学戦略の前景化である。鈴木論文が足がかりとするのは、2002年発表のエッセイ「シマコトバでカチャーシー」であるが、そこで崎山は「シマコトバで日本語をかきまぜる」という文体論を提示している。とはいえ97年以降、崎山は「ゆらていくゆらていく」以外にも、複数の作品を発表しており、それらは“沖縄の地域的言語を日本語の文学テキストに

組み込む”という文体論的な視点によってのみ把握できるものではない。

「文学場」という枠組みにおいて、戦後沖縄文学史を捉えようとする試みとしては、加藤宏による研究が挙げられる（加藤 2004, 2006）。加藤は、文学雑誌（「琉大文学」や「新沖縄文学」）の機能に照準しつつ、戦後沖縄文学をいくつかの時期に区分し、それぞれの時期における場のマクロな構造と変化を記述しようとする。これは沖縄における文学場の実体的把握の試みといえるだろう。また、ブルデューに依拠するものではないが、文学制度論的観点から〈沖縄文学〉を把握しようとする試みとしては、中央文壇と地方文壇の非対称的な関係性に着目しつつ戦後沖縄で準備された制度的審級（文学雑誌や文学賞）が地域文学を中央文壇へ進出させていく回路として機能してきたことを指摘する松島ほか（2000）や、H.S.ベッカーのアートワールド論によって1950～60年代の沖縄で文学の書き手たらんとした人々の動向や、「新沖縄文学賞」とその選考委員である大城立裕や島尾敏雄の制度的役割を捉えようとする武山梅乗の研究（武山 2003, 2004）などがある。また大城立裕の「カクテル・パーティー」というテキストに対する芥川賞付与という出来事に「オキナワ文学」というジャンルおよび場の成立を読もうとする本浜秀彦の論もある（本浜 2000）⁷⁶。これらは、文学雑誌や文学賞あるいは特権的読者といった文学場を構成する制度的審級に着目して、実証的研究を試みようとするものであり、文学に対する制度論的アプローチとしては王道をゆくものだろう。これらに対する本論文の独自性は、制度的審級を対象にするのではなく、あくまで作家の言動やその軌道、作品のありようといった行為者レベルで生じるミクロな現象に照準し、これを説明するために場の理論を用いようとするところにある。文学場という概念をマクロ分析のための実体概念というよりは、作家・作品に即したよりミクロな文学現象を分析する概念として用いること。「作品の科学」を自称し、フローベールの作品分析をしたブルデューの議論を詳細に跡づけたのはそのためであった。

では本題に入ろう。

⁷⁶ 本浜（2000）では、ブルデューの文学場論を念頭に、以下のような沖縄文学の捉え方が示されている。「近代以降の沖縄をめぐるさまざまなテキストを、『オキナワ』というコードに引き寄せながら読む『読者』との連動があつて、はじめて可能になったといえる。同時に、『オキナワ文学』というジャンルを認知し、拡大させ、再生産させてきたのは、そのテキストの『外部』にある、さまざまな文学賞や大学における文学研究、出版流通とった制度だと考えられるのである。そうしたテキストの『内部』と『外部』のさまざまな要因の相互作用の中から『オキナワ文学』という〈文学の場〉が生成をみる」（本浜 2000）。この捉え方の特色は、〈場〉を「読者」および「制度的審級」に引き寄せて捉えたところにある。逆に言えば、文学テキストの生産者である「作家」への関心は欠落している。本浜は「テキスト」「読者」が「作者」を否定するところに成立する概念であることに配慮し、場の概念をカスタマイズしたのだろう。これに対して本稿での文学場の捉え方は、ブルデュー（のフローベール論）に即して、より限定的（ある意味「反動的」）である。私たちは、読者ではなく作家を中心に据えて、文学生産の社会学を志向しているからだ。

第Ⅱ部 大城立裕,あるいは〈根源〉の探求

第4章 「沖縄方言」を書くことをめぐる政治学 ——作家・大城立裕の文体論——

4.1 はじめに

4.1.1 作家・大城立裕について

大城立裕は、「沖縄を描くこと」を創作上の主題に据え、歴史・民俗・文化などを軸に沖縄独自の文学表現を模索してきた作家として知られる(鹿野 1987; 岡本・目取真・与那覇 1996; 黒古編 2004; 武山 2013)。

だが、大城を「作家」(＝文学場の行為者)とだけ位置づけるとすれば、この人物が20世紀後半の沖縄で果たした極めて大きな社会的役割、各方面に及ぼしたであろう影響の大きさを見誤るに違いない。作家の社会生活に対する視野を確保しておくためにも⁷⁷、ここで簡単に大城立裕のプロフィールを辿っておくことにしよう⁷⁸。

大城立裕が生まれたのは1925年、沖縄県中頭郡中城村、王朝時代から続く「神女殿内」の家柄である。1943年、上海の東亜同文書院大学予科に入学。翌年、第13軍参謀部に勤労働員。中国大陸で終戦を迎える。1946年、一時熊本に引き揚げた後、沖縄に戻る。米軍関係の仕事や高校教師、琉球政府職員などに携わりながら、1950年前後から戯曲、ドラマの脚本、小説を執筆し発表し始める⁷⁹。1960年代には、経済官僚としてのキャリア(琉球

⁷⁷ B.ライールは、ブルデュエの作家分析がフローベール(生活を文学に専心できるプロ作家)を前提に組み立てられたものであることを批判し、むしろほとんど書き手は社会生活と文学生活を同時に営む2重生活 *la double vie des écrivains* を常態としているのであり、それが文学のかたちにとどう現れるのかということこそ、文学社会学が検証すべき課題なのだと主張する(Lahire 2006)。大城立裕も、プロ作家として書いてきたわけではない。

⁷⁸ 『日の果てから』(講談社文芸文庫, 2000)所収の大城自身の手による「年譜」、『大城立裕文学アルバム』(黒古編 2004)、呉屋美奈子編「大城立裕 書誌」(『大城立裕全集 第13巻 評論・エッセイⅡ』勉誠出版, 2002)などを参照。

⁷⁹ 主な長編小説に、『小説琉球処分』(1968)、『恩讐の日本』(1972)、『まぼろしの祖国』(1978)、『朝、上海に立ちつくす—小説東亜同文書院』(1983)、『神女』(1985)、『花の碑』(1986)、『天女死すとも』(1987)、『日の果てから』(1993)、『さらば福州琉球館』(1994)、『かがやける荒野』(1995)、『恋を売る家』(1998)ほか。これら長編小説のうち、日本になる以前の沖縄を描く『小説琉球処分』(1968)、日本になった後の沖縄を描く『恩讐の日本』(1972)、日本の外の戦後沖縄を描く『まぼろしの祖国』(1978)については、“沖縄の命運3部作”と称されている。仲程昌徳によれば、「大城の『歴史文学』には、際立った特徴が見られる。それは統一王朝の終焉、琉球王国の崩壊、福州琉球館の閉鎖、沖縄の壊滅、異民族統治からの脱却といったように、一つの時代が終わろうとする、その歴史の転換点に立ち会った人間群像を写し取ろうとしたことである。琉球・沖縄の歴史の動乱期に焦点をあて、押しつぶされていく者たちの無念さを取り上げていったといえるが、そのいずれもが歴史のうねりの大きさをたどるかのようになくなっていった」(仲程 2004:69)。主な短編小説集に、『ノロエステ鉄道』(1989)、『後生からの声』(1992)、『二十日夜』(1995)、『普天間よ』(2011)ほか。主な単行本エッセイ集として、『現地からの報告 沖縄』(1969)、『内なる沖縄』(1972)、『同化と異化のはざままで』(1972)、『沖縄、晴れた日に—ある転形期の思想』(1977)、『休息のエネルギー—アジアのなかの沖縄』(1987)、『沖縄演劇の魅力』(1990)、『琉球の季節に』(1993)、『光源を求めて』(1997)などがある。TVドラマや戯曲、組踊の脚本や原作も手掛けており、NHK 銀河テレビ小説『風の御主前』(1974年3月4日～29日放映)で

政府計画局経済企画課長→通商産業局通商課長)を重ねる一方で、1967年、米兵による婦女暴行が引き起こす葛藤を描いた「カクテル・パーティー」で第57回芥川賞を受賞する。60年代末から1972年の沖縄「復帰」までの期間には、数多くの時事評論、沖縄文化論を発表。70年代以降は、沖縄史料編集所長(1971～)、沖縄県立博物館館長(1983～)など沖縄県の文化行政にかかわる要職を歴任。沖縄海洋博(1975)では、事業計画委員として沖縄県の出展パビリオン「沖縄館」の企画・立案に携わる⁸⁰。また九州芸術祭文学賞地区選考委員(1970～)、琉球新報短編小説賞選考委員(1973～)、新沖縄文学賞選考委員(1975～)といった沖縄エリアの主要文学賞の選考に20年以上にわたって携わってきた。半世紀以上にわたり沖縄を舞台とし、沖縄の歴史や社会のかかわる様々な素材を取り上げつつ、そこに暮らす人々を主人公にしたドラマを書き続けてきた作家・大城立裕は、同時に70年代以降の沖縄県の文化行政において重要な位置を占めるアクターでもあったという点は、重要な事柄だろう⁸¹。

ところで、大城立裕の文学的営みは、「本土＝ヤマト」の文学や社会状況を相対化する「オキナワの文学」として読まれたり(黒古2004)、「大城立裕の文学と思想を通して、沖縄(人)の戦後体験の幾つかの特徴的な諸側面に光をあて、その意義について今日の地点からあらためて考察し、再審してみる」(波平2001:128)というように沖縄の戦後体験を考えるための素材として扱われたりする。確かに、この作家の創作のモチーフは一貫して、自己存在と重ねあわされた“沖縄を書くこと”にあった、といえるだろう。じっさい1967年、芥川賞受賞の際の「受賞のことば」では「ゆっくり落ち着いて、沖縄というやつ(つまり私)を書いていきたい」(長谷川編1977:205)と述べている。

しかしながら、本浜秀彦が指摘したように「大城の自らを『沖縄』と捉える身体的な感覚」、『私』を『沖縄』に同一化させるその意識は、必ずしも自明なものとはいえない(本浜2000:203)。また、この作家が一貫して“沖縄を書くこと”に軸足を置いていたのは確かだとしても、その意味するところは歴史的に変化を見せていることも見逃すべきではない。先の芥川賞受賞の言葉から約30年後、内外の作家・批評家・文学関係者を集め「土着から普遍へ」をテーマに開催された「沖縄文学フォーラム」⁸²の基調講演において、大城は自己の文学を次のように振り返っている。「私は私小説を書きません。他人はそれを不思

は原作を担当。2002年に、勉誠出版より『大城立裕全集』(全13巻)が刊行されている。

⁸⁰ 沖縄海洋博という文化イベントと大城立裕とのかかわりについては、博覧会の社会学の分野で扱われている(多田2004;吉見2005)。

⁸¹ 大城立裕の官僚としてのキャリアについて書いている大城将保によれば、「大城氏の公務員生活は47年2月、琉球開拓庁への就職からはじまり、定年になる39年のながきにおよんでいるが、前半と後半では廻り舞台のように活動の場が転換している。前期は琉球政府の経済官僚として活躍した時期であり。後期は教育庁を主舞台に文化行政の指導的役職を歴任した時期である」(大城2004:88)。そして、文化行政の担い手としての大城立裕が果たした役割を次のようにまとめている。「アメリカ世からヤマト世への激流の中から何を学び取り何を守り抜くべきかを大城文学はたえず本土と沖縄の両方向に発信し続けたが、文化行政の面でも、沖縄文化を継承し創造していく行政のあり方について大城氏が発した提言は現在にも受け継がれている。公文書館の設立、尚家文書の沖縄への移管、国立劇場おきなわの設立、県立美術館・博物館新館の建設計画など、すでに実現し、あるいは現在進行中の文化行政の大事業の多くが大城氏の所長・館長時代に蒔いた種から芽生えたものといって過言ではない」(大城2004:89)。

⁸² 1996年12月開催。発起人は大城立裕(岡本1997)。ポストモダン批評家イーハブ・ハッサン、アイルランド詩人ジョン・モンタギュー、作家の池澤夏樹・日野啓三・又吉栄喜、編集者湯川豊らが参加。

議に思うようですが、私にとって沖縄の歴史や民俗を書くことが私小説に相当していると思います」(沖縄文学フォーラム実行委員会 1997:68)。「沖縄を書くこと」と「沖縄の歴史や民俗を書くこと」のあいだには、違いがある。「沖縄を書く」という緩やかなモチーフが、「沖縄の歴史や民俗を書く」という形で絞り込まれているのである。私たちは、この点に注目して大城立裕の文学的軌道を捉え返してみたい。つまり、「沖縄を書く」という緩やかなモチーフが、「沖縄の歴史や民俗を書くこと」という限定を受けるに至ったのはなぜなのか。路線変更とは言えないまでも、そこには何らかの立場決定があったのではないか。本章および次章では、この問いを通じて、大城立裕の文学上の軌道を跡づけてみたい。

4.1.2 大城立裕の文学制度上の役割

文学制度論的観点から沖縄での文学生産を把握しようとする試みとしては、戦後沖縄で準備された制度的審級(文学雑誌や文学賞)が地域文学を中央文壇へ進出させていく回路として機能してきたことを指摘した松島浄ほか(2000)や、雑誌「新沖縄文学」を軸に「沖縄文学場」のマクロな構造を記述しようとする加藤宏(2004,2006)、「新沖縄文学賞」を軸に大城立裕の文学制度上の役割を記述しようとする武山梅乗(2003,2004)らによる一連の研究が蓄積されてきている。これらは、文学制度という側面からみた場合、大城立裕という作家が、沖縄初の芥川賞受賞者として「文学場」を構造化したという意味でも、東京の出版関係者との人脈を作り上げたという意味でも、また「琉球新報短編小説賞」(琉球新報社主催、1973年創設)「新沖縄文学賞」(沖縄タイムス社主催、1975年創設)など地域文学賞の選考委員として小説作品の制度的承認に大きく関与してきたという意味でも、極めて重要なアクターであることを指摘するものでもあった。

私たちにとって重要なのは、この作家が1970年代から90年代に至る長期にわたって、文学賞選考を通じ、書かれるべき文学の方向性を指し示し、そのエリアで生産される文学をフィルタリングする位置にあったということである。ここには、文学のミクロ分析とマクロ分析を接合するひとつの回路がある。「新沖縄文学賞」選評の分析を通じ、いかなる「〈沖縄文学〉の基準」が設定され、そこでいかなる「沖縄文学の主体」が言説的に構成されたかを明かそうとする武山(2003)によれば、大城は選評において「沖縄的なもの」「土着的なもの」を扱った応募作に対し、「方言の問題」及び「素材・テーマの問題」をめぐりたびたび厳しい「方法意識」への要求を表明する。「島尾敏雄は沖縄の土着的なもの積極的に評価している。その一方で、大城の土着的なものに対する評価は非常に厳しい」(武山 2003:45)。つまり、沖縄独自の言語・習俗・生活文化(「土着的なもの」)を素材・題材とする作品は、島尾に評価されても大城には評価されにくい。この選考委員のあいだの食い違いが、第1回から第9回まで「わずか2つの受賞作しか出しえなかったことにあらわれている」(武山 2003:45)という。同時に「選評によって示される〈沖縄文学〉の基準によって、一方では〈本土〉の視線に従うことが、他方では大城立裕が要求するような〈沖縄〉の視線(『土着から普遍へ』)に同時に従うことが、〈沖縄文学〉の創作主体に要求される」(武山 2003:48)ことになる。武山が指摘しているように、大城立裕という作家の「文学」像が、他の選考委員との折衝を通じ「沖縄文学」を冠した文学賞の選考に反映されるとするならば、この作家が設定する「文学」の基準がいかに形成されたかという問題は、作家個人の問題であるにとどまらず、この作家が文学賞選考委員の位置にあって沖縄で書かれる文学の問題・課

題・改善策を提示してきた時期（1970年代～1990年代）の、「沖縄文学場」を大きく規定するイリュージョンの問題に結びつくものだといえる。大城が掲げる「〈土着から普遍へ〉」という抽象的なスローガンを具体的な文学生産に結びつける方法論、とりわけ武山が指摘した「方言の問題」と「素材・テーマの問題」とに関わる文学観・文学理念の生成を詳細に跡づけていくこと。ここにひとつの課題が見いだせる。

以下、本章では言語（「方言の問題」）に焦点を絞って、大城の文学言語についての言説を検討する。大城立裕は、沖縄における様々な文学的試みの先駆者であり、またそう自認しているが（大城 1996=2002）、沖縄の地域的言語（「ウチナーグチ」「方言」「島言葉」など文脈に応じ多様な呼称を持つ）を文学の資源にする試みもまた、大城立裕が先鞭をつけた「戦後沖縄文学」の特色の一つとして知られる（岡本・目取真・与那覇 1996; 外間 1986; 新城 2003）。まずは大城が試みていた実験方言とはいかなるものだったのかについて確認しておく必要があるだろう（第2節）。そのうえで大城立裕自身は、「方言の問題」をどのように捉え、どのような解決を示したのかについて作品および作家言説の検討を通じてみていく（第3節）。ここでは文学賞選評だけでなく、新聞や雑誌などの媒体に寄せられた時評・エッセイなどにおいて表明されている小説作品における「沖縄方言の復活」現象に対する大城の評言まで含めて、その文学言語に対する考え方を析出することにしたい。

なお「素材・テーマの問題」については、作品に書かれる内容・主題に関わる文学理念の問題として、次章であらためて取り上げよう。

4.2 小説ジャンルにおける沖縄方言の抑圧と復活

文学研究の分野において最も早い時期から言語の問題に着目していたのも、やはり岡本恵徳であった（1981a,1981b）。岡本は、沖縄の近代から戦後にかけての文学史を記述するなかで、沖縄で生産される近代文学の条件として言語の問題とともに、社会言語状況と文学における方言使用との連動を指摘していたのだった。

岡本によれば、沖縄近代文学（明治・大正・昭和初期）の大きな特徴は、詩であれ小説であれ「近代化の中心となった中央＝東京から学び取るもの」、「近代日本語＝共通語とともに（中略）あらたに移入された文学形式」（岡本 1981a:8）であり、「琉歌」等の伝統的言語文化とは使用言語自体全く「断絶」していた点に見出される。そして、日常生活の言語と文章表現の言語との距離（「言語の二重性」）は、『近代日本語』＝『共通語』だけでも、まして『伝統的な言語』（方言）だけでも表現しえないというところに、近代沖縄の具体的な人間の生き方があったのであるが、かといって、その両者を同時に自在に表現することも容易ではない」（岡本 1981a:10-1）というようなジレンマを書き手にもたらすことになったと指摘する。また地域的言語をはじめとする「沖縄の生活、風俗習慣など伝統的なものは、近代以前の停滞的なもの、後進的な性格を持つものとみられ、したがってそれらは否定されるべき対象とされ」、「文学活動を試みる個人は、まわりの停滞的、後進的な社会を厳しく糾弾したり、そこから脱出するための焦慮を表現したりもした」（岡本 1981b:39）という。このように岡本は、日本語を習得すべき上位言語、沖縄語を否定すべき下位言語と位置づける社会言語状況を踏まえつつ、言語をはじめとする沖縄の独自性を否定し、日本への同一化を図るものとして沖縄近代文学を特徴づけたのだった。戦後の沖

縄文学は、これに対する反転として特徴づけられることになる。「戦後の沖縄の文学活動は（中略）政治的状況とのかかわりと、そのなかでの沖縄独自のものの対象化の試みという二点にその特質を見出すことができる」（岡本 1981a:92）。岡本は、1945～1972年までの文学を3つの時期に区分し、それぞれの時期の特徴を記述している。第1期（1945～1951）は、民間の商業新聞である『沖縄タイムス』『沖縄ヘラルド』、雑誌『月刊タイムス』『うるま春秋』が発行され、文芸作品の発表の基盤が整備された草創期⁸³。第2期（1950年代）は、米軍基地の強化と土地の強制接収が進む状況に対する抵抗の文学が叫ばれた“政治の季節”⁸⁴。そして第3期（60～70年代）は、「沖縄がもともと持っていたもの、あるいは持ち続けてきたさまざまなものを、それとして対象化しようとする姿勢をつくりだし、文学作品の中に、たとえば『方言』や『フォークロア』を、自由に表現しようとする試みが現れてきた」時期（岡本 1981a:126）。文学における沖縄的独自性の探求は、1960年代後半の沖縄における「土着的なもの」「沖縄的なもの」の再評価へと向かう知識人たちの動きのなかで生じてくる⁸⁵。

このように、岡本恵徳はその文学史記述において、沖縄文学の戦前から戦後への流れを、「方言」をはじめとする独自文化の位置づけの逆転を軸に描いている。また岡本の次世代にあたる文学研究者・新城郁夫は、1970年代の沖縄文学の動向を「失語状態」からの「沖縄方言の復活」として特徴づけている。

1970年代の沖縄文学は、まさにこの沖縄方言の復活という現象において、確かな広がりをもった試行を重ねていた。1960年代から小説・演劇の分野で先駆的に沖縄方言を取り入れていた大城立裕を先導として、特にその会話部分における大胆な沖縄口使用によって話題となり芥川賞受賞作となった東峰夫『オキナワの少年』（1971年）、また、阿嘉誠一郎『世の中や』（1975年、『文藝』賞）などの小説にそれは明らかだが、「日本復帰」前後の混乱の中で、それまで失語的状态に追い込まれていた方言を、小説の中に如何にして復活させるかという試みがあったことは確かなのである。それは、ダイグロシア（二重言語）的状況の下、公的空間に於ける上位言語としての「日本語」によって書かれてきた沖縄の近現代文学という表現空間において、低位で私的な言語として抑圧されてきた「沖縄方言」を新たに編入していこうとする実験といってもよい。「日本語」の専制へのカウンターとしての「沖縄方言」の提示、1970年代以後の沖縄文学の一つの賭けを見出すことはあながち間違っていない（新城 2003a:67）⁸⁶

1960年代から70年代にかけて、つまり「復帰」の前後、沖縄の書き手たちのあいだで自

⁸³ そこで登場したのが、城龍吉（大城立裕のペンネーム）「老翁記」、山田みどり「ふるさと」、太田良博「黒ダイヤ」といった新人作家たちだった。

⁸⁴ 当時琉大文芸部の機関紙『琉大文学』は、米軍批判により、1955年第8号が大学当局により回収、活動停止処分を受ける。この雑誌の同人たち（新川明、川満信一、岡本恵徳、儀間進、伊礼孝、清田政信、中里友豪ら）は、やがてジャーナリストや文学研究者となって沖縄の言論をリードしていく。

⁸⁵ 独自文化復権の動きを後押ししていたのが、施政権が日本へと移る中で改めて日本と沖縄の歴史的関係の問い直しそうとした沖縄知識人たちである（岡本 1981b）。

⁸⁶ 但し新城は、結局日本語という枠の中での多様性の発露にすぎなかったのではないかと、これに続けて述べている。

らの小説作品に沖縄の地域的言語を取り入れていくというムーブメントがあった。このことは沖縄文学史の定説となっており、文学史的事実と捉えておいてよいだろう。さて、この方言使用に関わる動きの先駆けに位置づけられるのが、1960年代に大城立裕が試みていた「実験方言」である。大城は他の作家に先駆けて、沖縄で書かれる日本語文学からは排除される傾向にあった「方言」を、文学の資源に転化しようと試みていたことになる。では、大城の「実験方言」とは具体的にいかなるものだったのか。

4.3 大城立裕の「実験方言」

4.3.1 つくられた文学言語としての「実験方言」

大城立裕の「実験方言」とは、とりわけ「亀甲墓——実験方言をもつある風土記」⁸⁷において試みられた、沖縄方言を再現しようとする表現技巧である。以下は、「亀甲墓」の冒頭付近の一節である。

「じいさん、艦砲射撃だ、艦砲射撃だ。いくさど」／善徳は、藁蓆を編んでいる手をちょっと休めて、／「カンポーサバチては何だ」／あのばかみみたいな音とサバチ（櫛）と何の関係があるのだろうかといぶかる。／「サバチでない。シャゲキだ。艦砲てさ」／「カンポーては何だ」（下線引用者、大城 1967:121-2）⁸⁸

このように小説の登場人物の科白の語尾に「ては」「てか」といった方言らしき表現がみられる。先行研究や作家の述懐によるならば、これが「実験方言」にあたる。仲程昌徳は、「亀甲墓」は「作者が意識的に沖縄の言葉に近いニュアンスを出すための言葉を模索して作りあげた作品」（仲程 1981:61）であり、『の』『ど』『て』（『てか』『てさ』『ても』『てど』『てな』）の三つの助詞のゆれを中心にして、沖縄の言葉の独特な言いまわしを感じさせるよう充分に工夫してある」（仲程 1981:62）と指摘している。また岡本恵徳は、大城の試みを「沖縄の方言のトーンとリズムを生かしながら本土の他の地方にも通用する『共通語的方言』を意識的に作り出そうという試み」（岡本 1981b:45）とする。また大城自身は「土俗をモチーフにするときはどうしても方言の問題が出てくる。ただ、沖縄の方言は共通語からあまりにも遠すぎるから、ちょっとやそっとのアレンジでは読みとれない。『亀甲墓』では実験的な方言を発明した」と説明している（大城 1990=2002:131）。この作家が「実験」とする表現の具体的範疇は必ずしも定かではないが、「実験方言」とは意味理解性を確保しながら沖縄の言葉を小説表現に盛り込むために、書き手が作り出した日本語と沖縄の「方言」の折衷語であり、会話文の助詞の部分に特化して沖縄方言のニュアンス・トーン・リズムを再現しようとする試み、とひとまず規定しよう。

「実験方言」が、「てさ」「てか」といった t 音を軸とした技巧的文学言語のことだと理解しておくにしても、沖縄の言葉に通じていない読者にとって、会話文の「～てさ」「～てか」といった助詞表現が作為的な表現だということ自体が必ずしも自明な事柄ではない。

⁸⁷ 初出『新沖縄文学』第2号（1966年）。「実験方言」は、60年代後半発表のいくつかの短編作品においてみられる。

⁸⁸ 以下、引用部分における「／」はすべて改行を示す。

実際にそういう言葉で話されているのだらうと思ってテキストを読むことも可能であろう。但しそんな読者であっても、少なくとも「亀甲墓」に限って言えば「実験方言をもつ～」という副題の意味を認識せざるを得なくなる場面がある。

「誘導しているな」／「ユウドウでは？」／タケがきいたが、栄太郎はこたえなかった。銃声がふえた。そのうち、はじめての音がきこえた。／「迫撃砲だな」／シナ事変帰りの栄太郎がまたいった。さきの「誘導しているな」と、この二つの言葉は標準語であった。（大城 1967:152）

ここには「誘導しているな」と「迫撃砲だな」という「二つの言葉は標準語だった」という地の文による説明がみられる⁸⁹。「栄太郎」は、「シナ事変帰り」であり、中国戦線にいた元日本軍兵士として形象化されている。したがって、彼の軍隊経験が、「誘導弾」や「迫撃砲」といった近代的語彙を語る際に「標準語」を呼び出しているとは推測されるのだが、これはやはり奇妙な語りであろう。「誘導しているな」という言葉に、「標準語であった」と注釈が入るからだ。このように「標準語であった」という自己言及的な説明が地の文でなされることで、登場人物が話す会話部分は、栄太郎の「迫撃砲だな」「誘導しているな」以外は「標準語」ではない言葉でなされていること、そして「標準語」の範囲内で読めるよう意味の通用性を確保した言葉（＝「実験方言」）に翻訳されたかたちで読者の前に提示されていることが明らかになる。「てさ」「ては」といった文末表現は、それが全く異なった言葉で述べられていることを示すテキスト上の徴、言語的差異の表示なのだ。

4.3.2 「実験方言」の放棄／東峰夫の登場

会話文語尾に特化して「沖縄の言葉の独特な言いまわし」を表現する「実験方言」は、他のいくつかの短編作品——「ぱなりぬすま幻想」（1966）、「ニライカナイの街」（1969）、「やさしい人」（1971）、「弁財天堂」（1971）など——においても用いられている。しかし、1970年代初頭以降、大城の小説テキストから「実験方言」を使った会話は消える。

その契機となるのが、東峰夫「オキナワの少年」の1971年下半期の芥川賞受賞という出来事である。「オキナワの少年」は、基地の街「コザ」を舞台に少年の一人称語りで構成される小説である。冒頭部を引用しておこう。

ぼくが寝ているとね、／「つね、つねよし、起きれ、起きらんない！」／と、おっかあがゆすりおこすんだよ。／「ううん……何やがよ……」／目をもみながら、毛布から首をだしておっかあを見あげると、／「あのおよ……」／そういっておっかあはニッと笑つとる顔をちかづけて、簾すかのごとくにいうんだ。／「あのおよ、ミチコ

⁸⁹ 大城の初期短編小説を論じた大野隆之（1999）は、大城が方言を取り入れ、沖縄の世界観を描こうとしたことで、「亀甲墓」という小説の地の文が抱え込むことになった困難について指摘している。「地の文は二重化する。一方では、これを本土の読者にもわかる形で伝えていく説明的な部分と、作中人物の世界観に同調していく部分である。これがいわゆる、沖縄を描こうとするときの一つの困難なのではないかと思われる。現在でも大城が方言の使用について非常に慎重な立場をとっているのも、一つはそれ故であろうと思われる」（大野 1999:91）。この指摘は、「実験方言」放棄の理由を、テキストの様態から説明しようとするものとして重要である。

一達^{たあ}が兵隊^{ひいたい}つかめえたしがよ、ベッドが足らん困っておるもん、つねよしがベッド
いっとき貸らちょかんな？な？ほんの一五分ぐらいやことよ」（岡本・高橋編
2003:133）

この小説は、「地方語（琉球方言）と共通語との巧みな混交」（仲程 1981:103）の試みとして評価される。芥川賞選評には、「本州人にはない独特の話法と、沖縄方言の使い方に魅力があった」（大岡昇平）、「沖縄の日常語を大胆に駆使しているので、目新しい感じを受けた」（丹羽文雄）といったコメントがみられる。また沖縄出身の作家のひとりである霜多正次は、『オキナワの少年』は、私にとって、たぶん選考委員たちの文学的評価とはちがったところで、たいへん興味のある作品であった。というのは、そこでは沖縄の方言がほとんどそのまま表記されるという、かつてない大胆な試みがなされているからである」と述べている（霜多 1972:52）。

「オキナワの少年」は沖縄の作家たちに対し、表記上の工夫次第で「方言」を日本語テクストに取り込みうることを示したという点で衝撃的なものであったといえよう。これに対し、大城の「実験方言」は成功していないと評されるようになるのである。以下は、岡本恵徳による大城と東の文体の比較である。

東峰夫の沖縄方言による新しい文学の創出は、多くの人たちが指摘するように、ある種の衝撃を与えるものである。この試みは、かねてから大城立裕がその作品の中で試みているような、沖縄の方言のトーンとリズムを生かしながら本土の他の地方にも通用する「共通語的方言」を意識的に作りだそうとする試みとは異なって、いわば自己の生きてきた生活の中の言葉、したがって現在においてもなお自己のうちに生きている世界の言葉としての沖縄方言をそのリズムのままに新しい文体として生かしていこうとするものである。／そのために大城立裕の意識的に再構成した文体が十分になじめず、多くの違和感をひきずっているのに対し、東峰夫の文体は自然とそのリズムによって、抵抗を与えず、沖縄的な生活の感性の特質を表現したもものとして受け止めることができる。／しかしながら、一方においては、この文体は、コザの周辺に住む人たちのもつ生活に密着した文体であって、その生活のリズムを文体のリズムとして即自的にあらわしたもののなのである。（岡本 1981b:45）

東の文体が「自然」であるのに対し、大城の文体は「不自然」である。これが、大城の「実験方言」に対する大方の評価となる。大野隆之が指摘しているように、その際の評価基準は「方言」の「再現性」であり、「オキナワの少年」が「再現性」が高いのに対し、「亀甲墓」は「再現性」が低い、つまり技巧的であるというものだ（大野 1999）。

こうした評価のなか、大城立裕は 1970 年代半ば、「実験方言」が「成功したとはいえない」、さらには「錯誤」であったと述べるに至る。そして、自らの小説における方言使用を抑制していくことになるのである。

亀甲墓という土俗の産物にたくしてある神話風の風土記を書くのに、方言のニュア

スを出すことはどうしても必要だと考えた。しかし、結果は成功したとはいえないようだ。私の試みは、方言の語り口のニュアンスを、多くは語尾に込めてそれを本土人に分かるように工夫しただけにすぎない。(中略) この私の方法が錯誤であることは、じつは東峰夫に教えられた。彼の『オキナワの少年』にあらわれた方言は、世間をおどろかした。思い切って沖縄のオリジナルな方言に近づけて、しかも読んで分かるということで、沖縄人をも本土人をもおどろかした。私の姑息な努力が色あせて見えた。(大城 1977=2002:368)

さらに、次のようにも述べられている。

東峰夫から阿嘉誠一郎へ、方言会話が花盛りである。その他にも、ぐんとふえた。その間に私は、それを節約するほうへ向かった。『骨がやってきた』(1972年)からである。私が考えるようになったのは、語尾やその他の、ちょっとした言葉の切れはしに方言の味をそえるというのは、自分の気分の慰めにはなっても、所詮は不毛だということである。また、日本標準語としてまだ市民権を得ていない表現で、意味上あるいは語感としてすぐれていると認めた言葉に限り、用いるということである。そうしてみると幾らもなかった。というより、私は掘りだせなかった。「片口笑い」「汚れハイカラー」「足掻く」(焦る)「抄口」それに「跳ん越えハツ越え」といった対句用法など、ごくわずかをいれたにとどまる。(大城 1977=2002:370)

ここで語られているのは、東峰夫に対する一種の敗北宣言であり、「実験方言」放棄の表明であるといえる。興味深いのは、大城が同時に、別の方言使用基準を立ち上げていること、文学言語に関する方法論的転換が表明していることである。場の理論でいえば、この状況は次のように記述できる。東峰夫の登場によって、大城が参入している文学場に正統性承認を受けた位置が創出され、大城はそれに対して何らかの位置取り(立場決定)を迫られている、と。

以下では、「実験方言」放棄以後の大城が小説における方言使用についてどのような立場を取るに至ったのかを詳しく見ていくことにしたい。

4.4 伝達媒体としての日本語文学

沖縄の地域的言語は、東峰夫「オキナワの少年」を契機として、沖縄で書く若手作家たちの小説作品に積極的に取り込まれるようになる。この動向は、「日本・日本語・日本人」に対する「同化」要求が働く歴史社会的状況における方言の排除/抑圧(「失語状態」)からの「沖縄方言の復活」、「日本語の専制へのカウンター」と形容されたりもするのだった(新城 2003a)。しかし、この文学史的な流れに反して、70年代以降の大城は、「実験方言」を放棄する。それだけではない。若手作家の小説における「方言使用の安易さに対する警句的発言」(新城 2003)を繰り返すようになるのである。

例えば1977年のある座談会では、次のように発言している。

ひとつ危険な徴候がある。それは、若い作家志望の人達に対してですがね。生の方言をやたらに使うんですよ。この頃はもう腹の立つこともありますね。あれは東峰夫の悪い影響だと思えますね。生の方言を使えば面白いユニークな小説になるらしいと、東峰夫の実験をみてそう思ったんじゃないですか。しかし生の儘というのは、東峰夫の場合積極的な意味で使っているのではなくて、日本語で表現し能わざるところを沖縄方言で出しているのですね。だから沖縄語以上に日本語をどうするかということは非常に大切な問題で、日本語という前提をくずして沖縄方言を生かすということはある得ないのではないか（大城ほか 1977:87-8）

若い作家志望者（文学場への新規者あるいは参入希望者）たちのあいだで「方言使用」に対する抵抗感が解除されていくなかで、この作家の言語に対する規範意識は逆に強化・発動されているのである。ここで文学社会学の観点からみて興味深いのは、沖縄の独自言語の解放という「復帰」に前後する文学史的動向が、この作家の軌道には必ずしも反映されていないということである。言い換えれば、文学は社会意識を映し出すものだという古典的な把握が拒まれているのである。そして1970年代半ば以降、若手たちの「方言使用」に対してこの作家が要求していくのは、日常的な場面における言語使用（「生の方言」）とは差異化された、「文学」の領域に固有の発話スタイル（＝「文体」）への意識なのである。ここに作動している論理を解明する作業は、「文体」なるものの形成、文学的事象と社会的文脈との関係性についての社会学的説明を緻密化するうえで、ひとつの課題を提供しているといえる。

以下、本節では若手作家の方言使用法への批判的言説において立ち上げられる文体論を浮き彫りにし、次節では作家自身の「方言」使用法の変化を検討していく（第5節）。その上で、この作家の方法論的立場変更がいかなる文脈に応答するものとして準備されたのかを〈場〉の理論を援用しながら整理したい（第6節）。

4.4.1 “ナマの方言”への拒否

地域的言語を日本語の小説作品に組み込む際の「方法意識」の要求。その根底には、“ナマの方言”への拒否、たとえ会話部分であっても“ナマの方言”は小説の言葉としてはふさわしくないという判断がある。以下は、新沖縄文学賞選評における応募作品の方言使用に対する指摘である。

島尾さんなどは、これを高く評価した。しかし、私はやはりその方言会話をナマのままに書いたところが、気に入らない。（中略）方言会話をナマのままを書くことは、標準語会話以上に厳密な方言意識をもたなければならないことだけを指摘しておく⁹⁰

日本語の小説に、生の方言を方法意識を伴わずに書くことにも賛成しかねる⁹¹

⁹⁰ 第3回新沖縄文学賞選評。庭鴨野「村雨」に対し。『新沖縄文学』第37号（1977）p202.

⁹¹ 第12回新沖縄文学賞選評。久手堅倫子「命ぬジーファー」に対し。『新沖縄文学』第70号（1986）p175.

ここで言われる“ナマの方言”とは、実際に沖縄の人々が日常的に用いている生活言語（話し言葉）を意味していると考えてよい。大城は、小説作品において“ナマの方言”を言文一致的に引き写すことそれ自体に対して「気に入らない」とし、「方言意識」「方法意識」を求める。なにゆえ“ナマの方言”は拒絶されねばならないのだろうか。そこには、美的感覚の問題（ブルデューの視座からすれば、美的認知図式もまたハビトゥスの問題である）とともに、沖縄の「方言」と日本語とのあいだの言語的距離に対する認識、「沖縄の方言は共通語からあまりにも遠すぎるから、ちょっとやそつとのアレンジでは読みとれない」（大城 1990=2002:131）、言語的距離ゆえに言文一致的に「方言」を引き写せば意味理解性が失われる、という認識が関与している。先に確認したように「日本語」と沖縄の地域的言語との言語的差異（言語の二重性）がもたらす文学生産上の「困難」「葛藤」あるいは「可能性」については、沖縄の文学関係者によって指摘されてきた問題である（岡本 1981a; 外間 1986）。小説作品の流通・消費先として日本語文学市場（「本土の読者」）を想定せざるをえないという生産条件が、地域生活に根ざした「沖縄語」「沖縄文化」の表現への願いの成就を阻む。大城は、このことを次のように述べている。

創作に沖縄語、沖縄文化を表現したい意欲は避けがたい。ただ、発表の場が本土であるという条件を考えれば、読み手に本土人^{ヤマトンチユ}を想定しないわけにはいかず、この矛盾を調和にもっていくために、ウチナーヤマトグチを逆手に取ることが考えられる。その試みとして私は短編「亀甲墓」に独自の工夫を施した沖縄語を書いた（大城 2001=2002:428）

「沖縄語」は意味伝達上の困難をもたらすものと認識される一方、独自の言語文化の表現を願う以上、意味理解性の問題をクリアする言語表現のかたちが要求されることになる。大城の「実験方言」は、そうした背景から生み出された言語表現のかたちである。先に確認したように、地域的言語の作品への組み込みに際しては、意味理解性確保のために漢字ルビ・括弧内翻訳・二言語併記といった何らかの表記上の工夫が求められる。しかも、表記基準が確立されていないので、それは個別の作家の創意工夫に委ねられることになる。地域的言語を文学テキストに表記することそれ自体が、潜在的には常に「実験」性を孕む行為としてありうる。ここに「方言表記」に関して「方法意識」が求められる理由がある。

しかしながら、大城が求める「方法意識」なるものが、表記上の巧拙の問題に留まるかといえそうではない。70年代半ばから80年代にかけ、文学賞選評委員として若手作家たちを評価する立場からなされたその「方言使用」への批判的見解は、ゼロ年代まで引き継がれ、「土着の表現」（2000）、「沖縄文学・同化と異化」（2001）といった小説作品における「沖縄語の乱発」それ自体を主題化するエッセイが書かれるに至る。そこで大城は「沖縄語の乱発」の問題点を①「沖縄語表記に文体意識を持っていなかった」こと、②「単語に宛て字を用いて沖縄語でルビを振ること」の2点に集約する。以下でそれぞれの論点を確認していくことにしよう。

4.4.2 「ヤマト・ウチナーグチ」あるいは「比喩の植民地化」批判

大城は、日本語で発想して、それを「方言」に翻訳した言語表現を「ヤマト・ウチナー

グチ」⁹²と呼称し、それが小説作品で用いられることを忌避している。以下も新沖縄文学賞選評からである。

私が最も気に入らないのは、その方言である。小説に方言を用いるのは、発想の源に沖縄口があって、どうしてもそれを使わなければ雰囲気が出せないからである。そこで、ウチナーヤマトグチも出る。ところが、この作品で使われた方言は、逆にヤマト・ウチナーグチである。つまり発想の源はヤマトグチであって、方言を書く必然性がない。⁹³

登場人物の視野が数十年前の沖縄離島に限られていて、方言を会話の基本にするつもりなら、「一匹狼」「奈落の底」などという外来のイメージにもとづく譬喩は不当。たとえば「虎視眈々」というのは、「眼をトザ（この作品の用語でいえばイグン）にして」という譬喩にでもすべきであろう。それが文学的な方言の方法である。これは沖縄の文学にとって重要な問題であるので、ここでひろく訴えておきたい⁹⁴

ここで大城が「文学的な方言の方法」として示すのは、「発想の源」に「方言」を据えることである。その限りで「ウチナーヤマトグチ」の使用は許容される。しかし、「ヤマトグチ」で発想して、それを「方言」に翻訳するような「ヤマト・ウチナーグチ」を書くなれば、「方言」を書く「必然性がない」という。たとえば「虎視眈々」という比喩表現は、「外来のイメージ」（すなわち「ヤマトグチ」による発想）であり、戦前の沖縄の離島を生きる人物の語彙ではなく、「眼をトザにして」とすべきである。

このように「文学的な方言の方法」ないしは「方法意識」の有無は、実質上、「方言」の「発想」を背景としているかどうかで判定されているといえる。言い換えれば「方言」で発想されていないければ、「文体」がない、本来的なものではない、風俗的な装飾でしかない、とみなされるということだ。同様のことが、彼のエッセイ等でも述べられている。

方言への憧れは、若者たちの小説に方言会話が乱用されることにもあらわれる。会話のかぎ括弧のなかに方言が生のまま表記されるのであるが、ここに致命的な皮肉は、一つにはそれがヤマト・ウチナーグチに足をとられていることであり、二つに表現に文体を欠いていることである。この二つのことは表裏のことであり、方言の文体をすでに失っている世代の所産である。（大城 1994=2002:199）

⁹² 「ヤマト・ウチナーグチ」とは大城の造語である。「ヤマト・ウチナーグチというのは、私の造語である。戦前からウチナー・ヤマトグチということは言われていた。沖縄人がヤマトグチを喋ろうとして、知らず知らず、ウチナーグチがまじって、沖縄訛の共通語になることである。この世代は、いつまでたっても沖縄方言の文体を脱けきれず、つまりヤマトンチュになりきれなかった。逆に新しい世代は、ウチナーグチを喋ろうとして、意識せずにヤマトグチ訛がまじる。これをヤマト・ウチナーグチと、私はよんでいるのである」（大城 1994=2002:199）。

⁹³ 第1回新沖縄文学賞選評。平山しげる「じーふぁ」に対し。『新沖縄文学』第30号（1975）。

⁹⁴ 第13回新沖縄文学賞選評。香村安紀「ントの場合」に対し。『新沖縄文学』第74号（1987）。

その沖縄語会話は文体を失って非文学的にすぎた。その主因は、彼らがもはやネイティブ・スピーカーではないので（つまり、沖縄語を忘れた世代として）、言葉や文脈の選別をせずに沖縄語を書いたからである。発想を日本語でして翻訳しながら書いた。たとえば、私などが英語を半端な文法知識と誤解の多い単語で書くあやしげな手つきに似ている（大城 2000=2002:422）

こうした大城の評言をみるかぎり、若い世代が用いる「ヤマト・ウチナーグチ」は、「方言の文体」を持たず間違った使い方をしているがゆえに批判の対象となっているといえる。大城が「方言」ないし「沖縄語」に関して示す「〈沖縄文学〉の基準」においては、「方言の文体」すなわち本来の「沖縄語」の発想こそが優先されねばならない。個人的な言語感覚に合わせた「方言使用」は、「方法意識」の欠落の産物であり、小説の「文体」としては排除・抑制されるべきもの、とされるのである。「ヤマト・ウチナーグチ」に関連するものとして、「比喩の植民地化」という批判もあるが、基本的な発想は同じであるといえる。

4.4.3 「充て字」批判

「沖縄語の乱発」を批判する大城の第2の論拠は、「充て字」に関するものである。

乱発だという二つ目の理由は、語源（？）にもとづく充て字が流行したことである。例をあげると、「友達」の意味で、「同志」と書いて「ドウシ」とルビを振る。「漁師」の意味で「海人」と書いて「ウミンチュ」とルビ。「喋るな」という意味で「アビンケナー」と書き、「阿鼻」という漢字を充てる。その他さまざま。まるでいたずら書きだ。（中略）「アビユン」などは、「阿鼻（地獄という意味の仏教用語）叫喚」とは、すくなくとも今日関わりがない。「喋」「呼」「叫」などの漢字に「アビ」というルビで悪くはあるまい（大城 2000=2002:423）

「^{ヘチヤーガマク}蜂鎌首」という表記を見た。ルビの「ガマク」とは「腰」の意味で、つまり作者は「くびれた腰」を漢字訳したつもりらしいが、ヤマトの読者は「鎌首」で納得しただろうか。／近年の流行に「^{アキ}呆気サミヨー」がある。ところが、この「アキ」は、「呆気」という漢字にとどまらない幅広い意味をもつ（中略）歓喜と悲傷との混淆した複雑な感嘆詞である。「呆気」で間にあうものではない（大城 2001=2002:427）

このように漢字と発音を表示するルビを組み合わせる際、使用される「沖縄語」の意味と、それに充てられた漢字の意味に齟齬が生じることに對して、大城は批判の矛先を向けている。「ガマク」は本来「腰」を意味するが、「鎌首」という二字熟語をあててしまっただけで、その意味が十全に伝わらない。あるいは「アキ」という感嘆詞のもつ複合的な意味が「呆気」という漢字があてられることにより損なわれてしまう。このように、意味的にかみ合わない漢字をあてる「翻訳」により、本来の「沖縄語」の語彙が包含する意味が曲解・縮減されてしまうことが問題視されるのである⁹⁵。言語学者の外間守善も大城に同意して

⁹⁵ 「沖縄語」の語彙とそこに付される日本語の語彙のミスマッチを指摘する「方言翻訳の語彙」批判は、

次のように述べていた。「ハチャーを蜂と翻訳するのは正しいが、ガマクは腰の意味であり、鎌首とする理由はまったくない。方言音のガマクに近い鎌首という漢字を当てただけである。しかし、発音と文字とを近寄せた瞬間に、ここでは完全な意味の分離がおこっている（中略）東が、用語・用字にどれだけ苦心したのかわからないが、少なくともガマクを鎌首とするような翻訳は粗雑であろう」（外間 2000:96-7）。

4.4.4 伝達媒体としての日本語文学

「私は沖縄語の乱用を徒労だと考えるので、よほどの拘りをもつ場合のほかは沖縄語を避けることにしている」（大城 2001=2002:430）。つまり、大城が地域的言語の小説作品への取り込み拡大に関して下す評価は、「乱用」であり「徒労」であるというものである。「乱用」「徒労」というような用語法が含意するのは、「沖縄語」の使用には何らかの目的があるということである。その目的に対し合理的な「方法意識」が要請されるのだ。ここまでみてきたような「ナマの方言」、日本語での発想を沖縄語に翻訳する「ヤマト・ウチナーグチ」、沖縄語の語彙に意味的に合致しない誤った「充て字」が問題視され回避されねばならないのは、その目的に反しているからだ。「ヤマト・ウチナーグチ」批判とは「発想」のレベルで損なわれた「沖縄語」、充て字批判とは「意味」のレベルで損なわれた「沖縄語」を用いることに対する批判である。裏を返せば、「沖縄語」を使用する目的は、純粋な「沖縄語」の発想・意味内容を正確に伝達することでなければならない、ということになるはずである。このことは、次のような文章からも伺える。

ある作品が文芸時評で、沖縄語の会話を「意味は分からないが雰囲気がある」と褒められた。なんと無責任な批評かと思った。一方でこの作品のことを、沖縄語や日本語を実験的に壊しているのだと賛美した評もあるが、文学というジャンルの伝達機能をどう考えているのか。壊したのではなく無自覚に壊れた表現で伝達を怠り、それをとばし読みで愛玩しているヤマトの批評家とともに、文学言語のブラックホールを目指していると思えない（大城 2001=2002:430）

ここで文学言語観の問題として重要なのは「文学というジャンル」が「伝達機能」という概念で捉えられている点である。言語を伝達の道具とみなす古典的な言語観に立てば、言語は意味を正確に伝達する透明な媒体でなければならないし、意味伝達を妨げるような攪乱要素は、極力排除されねばならない性質のものとなるだろう。こうした見方に立てば

1975年に発表されたエッセイ「沖縄で日本語の小説を書くこと」に端を発しており、これは当初東峰夫の『オキナワの少年』に対して向けられている。「たとえば、次のような翻訳は無謀なものに、私は思える。／蜂鎌首 「がまく」は「腰」の意味。「蜂のようにくびれた腰」と理解する人がどれだけいるだろうか。「鎌首」と「腰」とは関係がないはずだ。／旨やさ 「そこだ、そこだ」と地の文で暗示してはいるものの、「うま」は「其処」であって、けってして「旨」ではないはずだ。／このような翻訳は徒労なものに、私には思える。沖縄方言のニュアンスとは、語感のほかに意味でとらえるべきものであるが（というより、むしろその方が多いのであって）、その点でいえば、東の方言表現は、むしろ邪道だと私は考える」（大城 1977=2002:368）。とはいえ、「文学」がフィクショナルな言説として存立するものである以上、意味上の正確さに固執せず、崎山多美（2003）が指摘するように意味のズレそれ自体を楽しむという受容の仕方もありうるはずである。

「ナマの沖縄語の乱発」は、意味伝達性を脅かすノイズの量産でしかない。日本語テキストにおける「沖縄語」というノイズは、「とぼし読み」されて、その意味内容が伝達されない。「ナマの沖縄語」はそれ自体ノイズとなるおそれがあるがゆえに「乱発」は危ぶまれなくてはならず、「ヤマト・ウチナーグチ」では真正な「沖縄語」の発想が伝達しえず、意味の食い違った「充て字」では「沖縄語」本来の意味内容が伝達できない。大城にとって「日本語文学」とは、純粋な「沖縄語」の発想・意味内容を伝達する媒体（メディア）とみなされているといえる。

言うまでもなく、このような言語観には記号の恣意性・読者の解釈の不確定性への視点が欠落している。とはいえ、作家である大城にとって、言語記号が孕み持つ過剰性・恣意性の問題など経験的に熟知されている類の認識だろう。むしろ大城の言語観において、言語記号の不透明性への視点は欠落しているのではなく、優先されるべき課題に応えるために排除されなければならなかったと捉えたほうがよい。

沖縄語を小説に書いて文壇で賞賛される傾向が流行のようにになっている。意味は分からないが雰囲気が良い、などと書いた批評もある。これは無責任に批判を捨ててとぼし読みをしているのだと、私は想像している。結果としてせつかくの沖縄語は「飾り」に貶められ、たぶん作者の自己満足にとどまった。（中略）これは危険な兆候ではないか。とぼし読みで批判を避け、その作品が日本文学に影響を与える道を封じてしまった。影響をあたえるには、沖縄独自の文化を表現しながら、それを同時に普遍的な理解に届かせる必要がある。ナマの沖縄語ではそれは困難だ。（大城 2000=2002:425）

意味内容が正確に伝わらない「ナマの沖縄語」が「とぼし読み」されるならば、「沖縄語」は飾りにしかならず、それを書く意義が失われる。その意義とは何か。大城にとって（大城が賭け金とする〈沖縄文学〉にとって）、「沖縄語」を書く意義はしばしば、この引用にあるように「日本文学に影響を与える」ことに求められる。「日本文学に影響を与える」ために、「普遍的な理解」可能性（この場合「日本語」による意味了解性に等しい）を確保しつつ、「沖縄独自の文化を表現」しなければならない。「沖縄語」の発想と意味内容の伝達が最優先される一方で、「ナマの方言」も、「ヤマト・ウチナーグチ」も「充て字」も、小説表現において「徒労」であり「乱用」であるとされねばならないのは、このような課題が設定されるがゆえである。

4.5 語尾から語彙へ

4.5.1 「日本語の表現領域をひろげる」

若手作家たちによる「沖縄語の乱発」を批判する一方で、大城立裕が自ら立ち上げる方言使用の基準は、「日本語の表現領域をひろげる」ことができる「沖縄語の語彙」を選択して書く、というものである。

よい標準語のために、とは柳宗悦も方言論争で言っている。日本標準語のよりよい完成のために、方言が役に立つはずだ、と言った。ということは日本語の表現領域をひ

ろげるために、また同じ意味でもよりよい語感のものを、方言から選ぶ、ということにほかなるまい。(中略) 雪国で生まれた「なだれおちる」という言葉が亜熱帯人の私たちにも使われているように、私たちの風土で生まれた言葉を、言霊をもつものとして日本語に加えようというのである。(大城 1977=2002:369)

「日本標準語のよりよい完成のために」＝「日本語の表現領域をひろげるために」、「よりよい語感のものを、方言から選」び、「日本語に加える」こと。このようなかたちで表明されるのが、70年代のある時期から繰り返されることになる方言使用の基準である。のみならず、この基準は後続する作家たちにその方言使用法の代替案として推奨されていく。

「……のよ」「……あって？」というような、それこそ標準語というよりは多分に東京方言だと思われる用語のなかに、「クーテン (少し)」というほとんど何の語感も沖縄的風土性もない言葉を、形だけ挿しこむ必要が、どうしてあるのだろう。方言を小説に用いるなら、その風土的特質を確認した上で、日本語の語彙をふやす可能性のあるものを選びたい。(大城 1977=2002:371)

「日本語の語彙をふやす可能性のあるもの」という基準によって、「沖縄語」の中から、「語感」および「沖縄的風土性」をもつ語彙を選別すること。大城は若手作家たちにそれを説き、自らの方法論的立場として掲げ、同様の主張を2000年代に至るまで継続していくことになる。

沖縄には、歴史的に方言による散文の伝統がつくられていないことを十分に認識して、文学作品における方言はもったきびしい方法意識をもった上で書かれなければなりません。その際、語り口というローカル・カラーにとどまることなく、語彙において日本語の表現領域をひろげるという努力が必要かと思えます (『沖縄の状況と沖縄的表現 <下>』『沖縄タイムス』1984.9.20.朝刊 13面)

沖縄を生きる生を小説にすると、どうしても方言を無視することができなくて、自分なりにその表現を考えてきた。山之口獺という詩人が先輩として有名であるが、あれは方言というよりは、沖縄人がへたな共通語を使うニュアンスを出したもので、いわばリズムだけの方言である。私は、語彙における方言が大事だと思って、その方向で努力してきた。沖縄人らしい発想法は語彙により多くあらわれると考えるし、それを共通語の文体にもちこんでこそ、日本語の表現領域をひろげるという貢献ができると思うからである。(大城 1990=2002:140)

現代の創作では、沖縄語の語彙を、文化的視点で創造的に選択、発見することによって、とばし読みをされることなく、日本文学の表現領域をふやしたいものである。そこにこそ真の脱植民地文学は生まれると思う(大城 2001=2002:426)

このような語彙への特化という方法論的選択は、テキストの意味伝達性を確保したうえ

で、真正な「沖縄語」の発想・意味内容を温存し、かつ「ヤマトの読者」が沖縄に求める単純な異文化性（「ローカルカラー」）への期待を拒否するところに成立している。これは、「〈土着から普遍へ〉」、つまり「土着的なもの」（沖縄語・沖縄文化）の固有性を文学化しつつ、時空間に限定されない読者獲得の可能性を持ちうる文学としての「普遍性」を確保する、という大城立裕自身が追求する最大の文学的課題に沿うものである（武山 2013）。

とはいえ、この選択は、小説作品における地域的言語の使用域を極めて狭く限定するという点で、作家にとっては不利な選択であったこともまた確かなように思われる。先にも引用した部分だが、そこには次のような「意図せざる結果」が語られていた。

日本標準語としてまだ市民権を得ていない表現で、意味上あるいは語感としてすぐれていると認めた言葉に限り、用いるということである。そうしてみると幾らもなかった。というより、私は掘りだせなかった。「片口笑い」「汚れハイカラー」「足掻く」（焦る）「埒口」それに「跳ん越えハツ越え」といった対句用法など、ごくわずかをいれたにとどまる。（大城 1977=2002:370）

4.5.2 語尾から語彙へ

「語彙」中心の方言使用が主張され、「日本語の表現領域をひろげる」ことを掲げてそれが正統化される時、一方で「所詮は不毛」と切り捨てられているのは「語り口」のニュアンスを「語尾」に込める「実験方言」である。同様に山之口獏の詩語もまた「リズムだけの方言」であり、その「語り口」は「ローカル・カラー」（地方色）にすぎないと斥けられる。それだけではない。語彙への特化を主張する方法論の採用の結果、「沖縄語」の使用域は、極めて制限されたものにならざるをえない。日本語に「翻訳」できず、「日本語の表現領域をひろげ」られる語彙が、ごくわずかしかなことが見出されてしまうからである。

そもそも大城にとって「方言」とは、他者の言語（日本語）で代替・翻訳することのできないかけがえのない要素をもつものであり、それこそが日本語文学において表現されねばならないものと位置づけられていたはずである。「われわれにとって沖縄方言とは『言葉』つまり『こころ』そのものであり、翻訳してしまえば失われてしまうなにかをもっている」（大城 1972=2002:201）、「翻訳をすれば失われてしまう心とリズムがそこにはある」（大城 1972=2002:204）、「沖縄的風土の特質が、言葉にどうあらわれているか、じつはまだよく整理されていない。標準語で表現できないものは何か。その一つは音楽性であろう。（中略）もう一つは語彙である」（大城 1977=2002:369）。このように、大城にとっては「語彙」だけでなく「リズム」「音楽性」「語り口」もまた表現されるべき重要な要素だったのであり、実際 50 年代から 60 年代にかけて試みられた「実験方言」は、「リズム」「語り口」を表現しようとするものだったことは大城自身が認めている。「〔山之口獏の〕手法は私の見たところでは、沖縄人がへたなヤマト口をしゃべったときに一種独特の生硬でユーモラスな語り口を逆手にとっているのだと思います。その次は私が『亀甲墓』で試みたことで、『実験方言をもつある風土記』と副題につけたように、私なりに独自のリズムを考えたりもりました」（「沖縄的状況と沖縄的表現〈下〉」『沖縄タイムス』1984.9.20.朝刊 13 面）。

要するに、「日本語の表現領域をひろげること」に、「沖縄語」使用の正統性を見いだすという方法論的立場の選択は、それによって自身の表現の幅を切り縮めてしまうという代償を伴うのである⁹⁶。「リズム」「語り口」といった音感に関わる要素を「ローカル・カラー」として切り捨てるということは、山之口獺の詩語や自らが試みていた「実験方言」を否定することに等しい。これは表現者としてはかなり不利な主張なのではないか。そこにはすでに触れたような言語的条件による縛りや、「〈土着から普遍へ〉」という大城が追求する文学上の要求が関与しているのは確かだろう。しかし、それだけで「沖縄語」の発想・意味内容の伝達の重視、そして「日本語の表現領域をひろげる」ための「語彙」への特化、といった選択が導かれるものなのだろうか。たとえば大城には、「語尾やその他の、ちょっとした言葉の切れはしに方言の味をそえる」ことから、大々的に沖縄の地域的言語を取り入れていくという「転換」の可能性もあったはずである。東峰夫（「オキナワの少年」）は「芥川賞」を、阿嘉誠一郎（「世の中や」）は「文藝賞」を受賞しており、その文学性が日本語文学の正統性認定装置によって承認されている。つまり、その時点で“ナマの方言”の有無が文学的普遍性獲得のための障害にならないことが証明されている、ともいえるのではないか。こうした他の作家たちの成果を横目で見えていたはずの大城立裕が、表現上の代償を払うことも辞さず、流れに逆行するような方言使用の基準を選択したのはなぜか。ここに解明されるべき問いがある。

4.6 文学的正統性をめぐる闘争

4.6.1 日本語という規範

「日本語」を上位に置き、それを補完するものとして「沖縄語」を位置づける。そんな構造をもつ大城の主張については、新川明による「同化主義」との批判（新川 2000）、沖縄における文学実践が孕む政治性という観点からの新城郁夫による言及（新城 2007）がある。新城によれば、大城において「沖縄方言」が『日本語の表現領域を広げるため』という目的においてのみ承認されている⁹⁷のは、『日本語』という表現領域が、極めて強固な規範となって政治的に機能しているという事態」を例証するものである。

大城の言葉を、単なる同化志向として批判して切り捨ててしまうことにあまり意味はない。むしろ、こうした大城の言語認識のなかにこそ、沖縄において日本語を書くことにまつわる権力関係の傷痕が刻印されているとも言えるはずである。その意味で、私たちはここでの大城の言葉のなかに、日本語という規律が、暴力的に表現者の「内面」を創造しこれを拘束していく過程を読み取っていく必要がある。（新城 2007:100）

日本語が強制される植地的な状況下、支配言語を内面化し、文学表現を自己規制する言語主体。個々の人間の内面で持続的に拘束力を発揮する日本語の帝国主義的／植地主義的暴力性が、大視の日本語文学における方言使用の基準（＝「日本語の表現領域をひろげ

⁹⁶ 作家自身の評価はともかく、「亀甲墓」における「実験方言」の文体的効果を評価する論考は多い（岡本 1981, 井口 1991, 比屋根 1992, 鈴木 2006）。

る)が帰結される要因となっている。こうした見方に従うなら、大城は戦後における小説生産の場面で、戦前の言語的抑圧(「標準語励行」)の記憶を反復している、ということになるだろう。「語り口」や「リズム」の会話文語尾における再現を企図した「実験方言」も、「日本語の表現領域をひろげる語彙」を重視するその後の立場も、基本的に「日本語」という強固な規範を前提に構想されている以上、大城の方言使用は、いずれも「日本語」という枠内での差異性の主張に過ぎない。つまり「実験方言」であれ、「語彙」であれ、どちらも日本語という枠組みのなかでそれを脅かさない限りでなされる同じ地平の移行に過ぎないのであり、このような自己制御を行なう言語主体の身ぶりにこそ、沖縄という地域において「琉球処分」から沖縄戦を経て復帰運動に至るまで規範化され続けた日本語という国民国家の言語の権力性が刻印されている、ということになる。新城の議論をパラフレーズすれば、このような捉え方となるだろう。70年代の沖縄方言の復活という動向が大城において反映されないのは、大城が旧来の言語規範を内面化しているのに対し、下の世代の若い書き手はそうではないという世代論的差異によって説明されることになるだろう。しかしながら、前段で検討したように「実験方言」と「語彙」のあいだには、その方法論のレベルにおいて決定的な差異があることもまた確かである。少なくとも「語り口」「リズム」を再現しようとする「実験方言」においては、「日本語の表現領域をひろげる」ことは前提とされていなかった。「語彙」への移行が表明されるときにはじめて、その正統性の根拠として「日本語の表現領域をひろげる」という理念が持ち込まれてくるのである。文学者としての大城に寄り添うなら、この文学言語に関する方法論的転換が論じられるべきだろう。

4.6.2 東峰夫に対する位置取りへの要求

「実験方言」とその放棄という展開、すなわち「日本語の表現領域をひろげる」という立場を掲げるにあたり関与していた文脈については、鈴木智之(2006)が文学生産の場における位置取りという観点から考察している。そこで鈴木が提示する見方を敷衍すれば、1970年代初頭の大城は「オキナワの少年」を書いた東峰夫に対する位置取りを迫られていた、といえる。

口語的な少年の一人称語りで沖縄の地域的言語を大胆に取り入れ、各方面で好意的に受け取られた1971年下半期の芥川賞受賞作「オキナワの少年」。その言語表現について評した大城立裕の文章を再度引いておこう。

『オキナワの少年』にあらわれた方言は、世間をおどろかした。思い切って沖縄のオリジナルな方言に近づけて、しかも読んで分かるということで、沖縄人をも本土人をもおどろかした。私の姑息な努力が色あせて見えた。東峰夫のもうひとつの新鮮さは、その地の文に文体があったことだ。そこには、貌とは違ったスタイルで沖縄人の語り口がある。沖縄アクセントも耳にひびく心地がする。これは何からくるものか。たぶん、語りかける形で文章を綴ったことが成功したのだろう。いわばこれは、二葉亭四迷の『浮雲』のころの言文一致小説の文体にひとしいのだ、と私は思う(大城1977=2002:368)

このように大城は、「オキナワの少年」の「方言」が、「沖縄のオリジナルな方言」に近づ

けた上で、なおかつリーダビリティが確保されていること、さらに「沖縄人の語り口」「沖縄アクセント」の再現に成功している、と評価する。「語り口」や「リズム」の再現という点で、自らの「実験方言」を「姑息な努力」と見なさざるをえないほどの出来映えであることを認める。しかしその一方で、「方言翻訳の語彙」の問題で東の文体への批判を開始し、やがて「語り口」や「リズム」は「ローカル・カラー」にすぎず、「オリジナルな方言」（＝「ナマの方言」）は意味伝達性を脅かすとして斥けていくことになるのだった。

注目されるのは、大城が導き出した方法論（基本的に日本語で「沖縄のこころ」を表現すること、日本語にないすぐれた意味をもつ語彙に限って日本語の表現領域を広げるために使用すること）とは、東峰夫の達成とみなされた「オリジナルな方言」（「ナマの方言」）に近づけたこと、及び「語り口」「アクセント」の音感の見事な演出、にそれぞれ対応するアンチテーゼとなっていることである。ここにP.ブルデューが概念化したような「文学場」におけるディスタンクシオン（差異化＝卓越化）の作動を読み取ることが可能である。沖縄内外で高評価を受けた「オキナワの少年」の文体とは差異化され、なおかつ自身の正統性を確保しうる論理を調達せねばならない。これが沖縄から第2の芥川賞作家となった東峰夫の登場に際して、文学場の行為主体としての大城が直面していた課題といえる。そして、このとき大城が、文学言語の次元における正統性確保のためのロジックとして立ち上げたのが（招き入れざるをえなくなったのが）、“語彙において日本語の表現領域をひろげる”という方言使用の基準だったのではないだろうか。

4.6.3 「貢献論」の召還

語彙への特化に際し、その正統性の根拠に据えられる「日本語の表現領域をひろげる」という論法は、大城自身が沖縄返還（1972年）に際して立ち上げた沖縄の文化的アイデンティティの確立法と相同性をもつものである。

1960年代の「復帰運動」の展開のなかで大城は、米軍統治下の沖縄において踏みにじられる人権を回復するために、「国家」という枠組みへの帰属、すなわち日本復帰を肯定するという政治的立場を選択するに至る。波平悦男は、「今日ではしばしば忘れ去られているが、いわゆる『反復帰論』が登場してくる以前にあっては、大城は復帰運動（それが内包した素朴民族主義）に対する最も名の知れた批判者であった」（波平 2001:144）と指摘している。波平によれば、大城立裕は、50年代前半の「素朴ナショナリズム」、50年代後半の「人権回復」、60年代前半の「自治権拡大」、60年代後半の「反戦平和」と、変遷してきた沖縄の「復帰運動」の理念、状況や本土発の運動の展開に従属するかたちで変遷した沖縄の復帰運動のあり方に対し、その「主体性」のなさを憂い、批判的なコメントを書きつづけてきた人物である。しかし大城は、小説「カクテル・パーティー」で描かれるような米軍統治下の沖縄における人権問題を解決する手段として、「日本国家」という枠組みへの帰属（「復帰」）を肯定するという政治的立場を選ぶのだ。

私自身は、対話が必要だと主張しながら、みずからの結論として〈日本復帰〉のほうへ傾いていきました。アメリカ統治下における人権問題が、このままでは根本的にどうにもならない、と考えたからです。経済よりも人権が優先すべきだと考え、治外法権やアメリカ民政府の拒否権を許す体制のなかで、ヒューマニズムが生きていくこと

の困難さを思い始めたのです。それに、貿易などの国際関係でも、沖縄のあいまいな地位がわざわざしていることを知り齒がゆく思ったからです。やはり〈国家〉が必要である、と思われました（大城 1968=2002:139）

「復帰」肯定の立場は選択しても、「復帰運動」（大城はこれを盲目的な「本土」との一体化＝同化と捉えている）に対しては批判的な距離を取り続ける。「復帰」（＝「日本の中の沖縄」）がまもなく現実のものとなるが、かといって戦前や「復帰運動」のような「同化主義」の立場を選ぶことはできない。このように考える者の前に、政治体制・経済体制が日本に統合され「同化」されてなお、沖縄の独自性・固有性・主体性はいかに確保するかという問題が喫緊のものとして立ち現れ、そのための方策の提示が求められることになるのだろう。この局面で、「沖縄問題は文化問題である」とし「日本文化に貢献する」ことで沖縄のアイデンティティは確立されるという言説、政治的・経済的自立とは切り離れた形で説かれる「文化」の自立性の主張は打ち出される。大野隆之も指摘しているように、大城の「日本文化に貢献する」という言葉は、たんなる同化主義なのではなく、「ヤマトから文化的影響を受けてきた」沖縄の側が、逆に「日本文化に影響を及ぼすことで主体性を確立しよう」という呼びかけなのである（大野 2002）。

私は、一国あるいは一地域の文化がすぐれているということは、その文化が他に影響を及ぼすということによって立証されるのではないかと、思う。（中略）沖縄が日本の軍事植民地として位置づけられるにしても、この文化的エネルギーが日本文化に影響を及ぼすならば、そこで沖縄の実存はよみがえるものと楽観している。少なくともそうあらしめなければならない、と考えている。過去において、もっぱらヤマトから文化的影響を受けてばかりいた沖縄から、いかにして逆作用をなしうるか。（大城 1972=2002:289）

いま沖縄がアイデンティティを確立する道は、自らに絶対優位なるものを認めて日本文化に貢献することである。それはあるいは、一見劣位なものともみなされているかも知れないものをも含めて、である。（大城 1972=2002:291）

このような大城の言説の背景には、沖縄近代が日本への一方向的な「同化」・「従属」として進行し、その過程で「沖縄人」の主体性が喪失されてきた、という歴史認識がある。沖縄文化の独自性をもって「日本文化に貢献する」というのは、「日本文化に影響を及ぼす」ことで、沖縄文化に対する劣等感を払拭すると同時に沖縄を主体化させるための道筋なのである。これが、沖縄に生きる知識人としての大城が「復帰」に際して立ち上げた戦略（アイデンティティ・ポリティクス）であったといえる。

さて沖縄文化、それに基づく主体性を模索する大城にとって、「復帰」（日本国家への再統合）の過程でもっとも恐れるべき事態は、他者の文化（この場合は日本文化）に沖縄文化が「同化」されてしまうことである。ここで、日本とは異質な、しかも影響を及ぼしうる「文化」を確保する必要に迫られる。そして、その構成要素のひとつが、「方言」「沖縄語」であるのだろう。「貢献論」の論理を言語に適用すれば、「日本語」に影響を及ぼす（「日

本語の表現領域をひろげる) ことによって、沖縄の地域的言語の、その固有の言語的同一性は確立されることになる。

4.7 小括

以上みてきたように、語彙に特化して「日本語の表現領域をひろげる」という「方言使用」の基準は、ほぼ同時期(1970年代初頭＝「復帰」の時期)において、分析的に区別されるべき2つの場において生じた要請を、同時に成就するものだったといえる。すなわち一方には、大城が生活者として身を置く沖縄という社会空間において生じていた「復帰」(国境線の変更＝日本国家に再統合)という政治的イシューに対する応答要請がある。これに対して、立ち上げられたのが「文化貢献論」である(当時の沖縄復帰をめぐる言説空間、「知識人場」の状況については次章で概観する)。そして、もう一方には、東峰夫の芥川賞受賞を契機に、大城が「作家」として参入する「文学場」において生じた、差異化＝位置取りへの要求がある。「実験方言」を過去のものとしてしまうような東峰夫の文体の出現により、自らの試みの正統性が脅かされたその時に、「復帰」による社会変動に際して沖縄側の心構えを説こうとする「文化貢献論」が、オルタナティブな正統性の基準として文学言語の次元に持ち込まれることになった、と考えることができる。ここに政治的な言説と文学的な言説とのあいだの「相同性」が成立するのであり、最初から相同性があったわけではない。それがここでの見方である。

ところで、日本語にはない語彙による「文化貢献」の前提となるのは、「日本語」と「沖縄方言」が全く異なる言語体系であるという想定である。大城において「日本語」と「沖縄方言」は、ラング *langue* とパロール *parole* の関係ではなく、同等のラング同士という関係として捉えられている。鈴木智之も指摘しているように、この場合「沖縄方言」は、固定的で静態的な体系として、時代に合わせて変化する人々の日常的話しことばから遊離した地点に据え置かれることになる(鈴木 2006)。

「復帰」への流れの中で構想された文化的同一性の確立法(「貢献論」)が、文学言語のレベルにまで貫徹されていくときに生じるこのような言語認識において、“ナマの方言”はその意味了解性の低さゆえに「本土の読者」に「影響をおよぼす」可能性を持たないもの、つまり「日本語・日本文化」に「貢献」する(＝沖縄の主体性を確立する)可能性を持たないことばとして捉えられることになる。「ヤマト・ウチナーグチ」は(たとえそれが若い世代の言語的リアリティに即したものであったとしても)「非本来的なもの」として、あるいは誤った「方言翻訳」は(たとえそれが遊戯性を伴うものであったとしても)確保されるべき「沖縄語」の意味内容を損なうものとして斥け続けなければならないものとなる。また「貢献論」に依拠する文学言語論の確立は、自己の表現の幅への限定となって折り返され、語り口のリズム・トーン・ニュアンスを表現しようとした「実験方言」は、話しことばを「非本来的」で「不正確」な形で再現しているものにすぎず、「日本語」に対して「貢献」可能性・「移植」可能性をもたないがゆえに、「不毛な」試みと認識されるに至るのである⁹⁷。

⁹⁷ 小説「亀甲墓」は、第5章でみていくように、この作家にとって特別な意味合いを持つ作品となる。そのためか、この作品は1966年の初出以来何度も短編集や企画小説集に転載されていくのであるが、その過程で「亀甲墓」という小説テキストそれ自体においても「てか」「てき」「ては」といった「実

第5章 沖縄の「神話」を書く、ということ

——大城立裕と〈沖縄文学〉の構築——

5.1 はじめに

前章では、作家・大城立裕によって70年代半ば以降表明された「文体」理念を対象に、それが打ち出されるに至る条件の析出を試みた。沖縄の若手作家たちの「方言使用」を批判し、「文学」の領域に固有の沖縄方言の表現スタイルとしてこの作家が提唱したのは、「日本語の表現領域を広げる」可能性を持つ「語彙」に限定した選択的使用であった。もちろん、こうした主張が“ナマの方言”の使用（「本土」と「沖縄」とのあいだの言語レベルの差異の表出）への警戒感に裏打ちされているのは確かだろう⁹⁸。しかし私たちはあえて歴史的・政治的状況のなかで立ち上げられた「文化貢献論」が、文学言語の次元にまで自己引用されていく際のプロセス、それを促していたと考えられる条件の分析に重きをおいた。それによって始めて、大城が立ち上げた文体理念を、決して文学生産の場に外在する社会言語的・歴史的・政治的状況に単純に還元されるものでも、ましてや文学の領域における自明な展開としてでもなく、文学生産の場の歴史的状況とそれに外在する社会的コンテクストの規定性が重層的に折り重なるところに成立したものとして捉え返すことができるようになるからだ。

では、何を書くかという作品の主題・内容に関する問題についてはどうだろうか。これは、日本語へと「方言」を翻訳することで伝達されるべきものとは何かという問題である。大城は、この点についても多くを語っており、そこにも特定可能な方向づけが働いている。以下では、この作家が志向する文学のかたちとその由来、およびそれに対する先行研究を整理する（第2節）。そのうえで同時代的な沖縄の言説状況を考慮に入れつつ、この作家の掲げる文学理念がいかなる要求に応えるものとしてあったのかを考察する（第3節、第4節）。くりかえしになるが、作家・大城立裕がいかなる文脈において、いかなる文学観を採用したのかという問題は70年代以降の沖縄の文学空間において支配的な〈沖縄文学〉の像の問題へとダイレクトに接合される。大城は、1970年代以降、地域的な文学賞の選考委員として沖縄で生産される文学を制度的に駆動する位置にあり、その文学像は「沖縄文学」

験方言」部分が大幅に削除・改変されていくことになる。これについては、文藝春秋刊『カクテル・パーティー』（1967）と理論社刊『カクテル・パーティー』（1982）に収録された「亀甲墓」のテキストを比較し、改変の方向性を検討した松下（2010a）参照。

⁹⁸ 事実、大城は「日本語」が要求される場において「方言」を使用することそれ自体がもたらす「刹那的恐怖」を語っている。1969年、大城が初めて刊行した単行本エッセイ『現地からの報告 沖縄』は、昭和18年上海東亜同文書院進学時東京に一時滞在した際、同郷の級友と「島言葉」で語り合っていたのを警官に咎められ職務質問を受けたというエピソードで始まっている。「方言」による会話が、官憲の取締りの対象とされる「刹那的恐怖」、その記憶を背景に、沖縄が敗戦を契機に得た最大の自由は「方言」による自己表現であると、大城は述べる。「戦後の学童たちが気ままに流行歌を唱い、方言を話しているのを、私は感嘆の眼でみることがある。戦争中のように、国民的統一のために、日本人＝皇民としての意識を徹底させるために共通語を強制されることのないかれらは幸福である。そして、大人の私たちも大っぴらに自分の肌についた方言で自分を表現できる自由をえたことを、幸福に思う。敗戦で得た最大のものであるような気もする」（大城1969=2002:5-6）。

を冠した文学賞の選考評に反映されると考えられるからである（武山 2003）。この仮説に基づいて前章では、作家・大城立裕の文学言語ないし文体に関する方法論とそのコンテキストについて検討したわけである。本章では、もう一つの問題＝「素材・テーマ」に関する問題、すなわち書かれるべき〈沖縄文学〉の内実、言い換えれば大城立裕の文学理念の検討が記述課題となる。

5.2 大城立裕の文学理念と米須興文の批評

5.2.1 「沖縄の神話世界を発見して書くこと」

沖縄で“普遍的”な価値をもつ文学を生み出すためには、その文化的固有性（歴史や民俗や生活習慣といった“土着的なもの”）を掘り下げることにより、その深層にある何らかの本質（〈神話〉）を発見し、それを作品化する必要がある。このように命題化する大城立裕の文学的方法ないし創作理念は、この作家のエッセイや時評等において、たびたび表明されてきた。

戦争でも歴史でも現代の生活でも、そのなかに沖縄の神話世界を発見して書くことがいまいちばん大事なことではないかと思われます。それは、海や共同体や女性文化や祭祀的世界など、いろいろとユニークなものがあるはずで、いくたりかの作家や劇作家、詩人らが試みています。（大城 1984:13）

「海」「共同体」「女性文化」「祭祀的世界」といった「ユニークなもの」の中に「沖縄の神話世界」を「発見」すること。作家・大城立裕は、ある時期から、これを文学性獲得のための基準に据えている⁹⁹。この作家にとって、文学（この場合「小説」というジャンル）は、歴史経験や生活文化において表出する、沖縄の独自性の根源（〈神話〉）を顕在化させる媒体として位置づけられたということになる。

このような文学理念が立ち上げられる背景には、大城の高校教師時代の教え子であり、アイルランド文学研究者として知られる琉球大学教授・米須興文による、大城の初期短編群、とりわけ小説「亀甲墓」に対する批評の影響がある。これについては、すでに指摘され（鹿野 1987）、また主題的に論じられていることであり（我部 2004）、周知の事実に属する事柄であろう。じっさい以下でみていくように、大城の著作を紐解けば、この作家自身いたるところで、自作「亀甲墓」について語り、それとともに米須興文の名に言及し、同時に「神話」をキーワードとする文学理念について語っているのに出会う。大城はしばしば自作を語る作家として知られるが（本浜 2000; 我部 2004; 武山 2013）、その自作語りの量から言えば、「亀甲墓」は特権的とでもいうべき位置にある¹⁰⁰。

⁹⁹ こうした文学理念ないし創作テーマを掲げて書くということは、文化人類学あるいは民俗学的なまなざしを自らの生活世界に対して向けるということでもある。外在的に沖縄を捉えるという傾向については、岡本恵徳が大城立裕の対象把握について「位置と関係のエネルギー」あるいは「沖縄の文化を、担ってきた歴史的なものとしてその内実において捉えるのではなく、他の文化との関連において位置づけを試みることで、とらえようとする発想」（岡本 1981 a :161）として指摘していた事柄である。

¹⁰⁰ 自作語りの多さそれ自体が、大城立裕研究におけるひとつの論点をなしている。武山（2004）は H. ベッカーのアートワールド論を援用しつつ、戦後沖縄文学におけるコンヴェンション（つまり、準拠すべ

5.2.2 小説「亀甲墓——実験方言をもつある風土記」

あらためて確認しておけば、「亀甲墓——実験方言をもつある風土記」（初出 1966 年『新沖縄文学』第 2 号）は、沖縄戦下の農村を舞台に、戦禍を逃れ祖先が祀られる亀甲墓に籠った一家の顛末を描いた短編小説である。この作品の主な登場人物は、農民「善徳」と「ウシ」の老夫婦、その娘の「タケ」、タケの恋人であり中国戦線で片腕を失った若者「栄太郎」、タケの娘「民子」、善徳の孫で小学生の「文子」と「善春」の姉弟、そして元小学校校長の「善賀先生」である。作中、善徳の一家が身を寄せる「亀甲墓」は、「精神力の保証をつけた要塞」あるいは「はるかに敵艦を浮かべた海にむかって女体の両脚をひらいたような墳墓は、あたかも不死の呪術をこころえたもののように、悠然として子孫を迎えた」（大城 1967:135）と描写されている。文芸批評家の井口時男は、この作品について論じる中で、登場人物たちの墓への避難を「南方的なコスモロジーへの退避」（井口 1991:42）と形容している。たしかに象徴構造のレベルでみれば、近代戦を象徴する「艦砲射撃」の脅威に対し、地域の伝統的ないし民俗的な世界への回帰が物語られているといえる。しかし小説の後半では一家が、墓から出てさらに別の場所へ逃げることを余儀なくされていく。家長である善徳が艦砲弾に当たって死に、葬式を挙げたいというウシの願いでタケと栄太郎が親戚を呼び集めに墓を出て離れ離れになるところで作品は終わる。「ウシが、孫たちといっしょに善徳の遺骸をみつめて誠実な親戚をまちかねている、その亀甲墓に、火線はゆっくり、しかし確実に近づきつつあった」（大城 1967:180）。このように閉じられる小説の結末には、亀甲墓に象徴されるような、伝統的社会的共同性とその沖縄戦による崩壊が示唆されているといえよう。

小説「亀甲墓」は、この作家の作品の中では芥川賞受賞作「カクテル・パーティー」と並んで、多くの文学評論に取り上げられてきた作品である（岡本 1981a; 仲程 1982; 鹿野 1987; 米須 1991; 里原 1991; 井口 1991; 比屋根 1992; 大野 1999; 井上・小森編 2003; 我部 2004; Bhowmik 2008）。そして、「土俗的価値や秩序が破壊されていく渦中で『祖霊・家族の共同体』の原質が表出されている」（里原 1991:5）、「伝統と日常をみすえて、はるかに深く、沖縄人にとって沖縄戦がなんであったか、ひいては、国家とはなんであったかを考えさせる作品である」（鹿野 1987:326）、「戦争という極限的な状況のもとで沖縄の人々が、いかに日常的な常軌、沖縄の伝統的な生活様態をくずそうとすることなく生きようとしたか、そのことによって生じる悲劇を展開したものである」（仲程 1982:205）などの肯定的評価が寄せられてきた。

5.2.3 米須興文の批評

小説「亀甲墓」をめぐる大城立裕と米須興文の関係については、沖縄現代文学を専門とする我部聖の論考（2004, 2008）をまず参照すべきだろう。我部（2004）は、米須興文の批評は、1960年代後半に出された同時代評であり、その後の大城の文学（観）を大きく規定したと指摘する。また我部（2008）は、芥川賞受賞に前後して、大城作品に対し、文体

き文学的伝統）の不在に、大城の度重なる自作語り（「亀甲墓」への言及を含む）の条件を求めている。私たちは、これとは別様の条件の析出を試みたい。

を評価する岡本恵徳と、作品に描かれた土着的神話的世界を評価する米須興文の批評が提出され、大城は後者をその後の文学生産の基軸に据えていったことが指摘し、「大城は、沖縄の『土着性』を探る道に進み、数多くの作品が書かれていくわけだが、その分岐点において別の可能性がありえたのではないだろうか」（我部 2008:181）という視座を提示している。我部の論考は、批評言説と作家によるその受容を、大城立裕研究における重要な論点に据えるものだったといえる。

では、その米須興文の批評とは、どのようなものだったのか¹⁰¹。その評価ポイントは、作品に現れた「沖縄人の生死観」および老女（ウシ）の描写にある。

この作品の核をなしているものは、沖縄人の死生観であろう。沖縄人は、今生と来世を明確に区別しない。死んだ祖先は、たえず子孫を見護って（みいまんてい）おり、また同時に、死者を丁重に葬らない生存者に危害を加える（やます）こともする。つまり、死者は生者とは次元の異なる世界にいるのではなく、永遠に子孫とともにいるのである。（米須 1991:213）

いま一つのことは、作中の「ばあさん」の役割である。「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 1991:219）

このように米須によれば、「亀甲墓」という小説の重要性は、作品の舞台装置である亀甲墓（女陰を象るとされる）などに現れる「沖縄人の生死観」の象徴化、および登場人物としての老女ウシに沖縄の精神的支柱たる女性文化が形象化されているところにある。そして、「作者は、沖縄文化の深層に鋭く切り込んでおり、そのようにしてとらえられた沖縄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。沖縄の土着文学が、今日的な普遍性をもつ一つの可能性を、この作品は示しているといえる」（米須 1991:220）と指摘している。

ところで、「沖縄文化の神話的構造」の表出こそが、沖縄文学が「今日的な普遍性」を獲得する道筋であるとする米須の批評のキーワードは「神話」であり、作品を論じる理論的枠組み（文学理論）としては「神話批評」あるいは「原型批評」ということになるだろ

¹⁰¹ 米須興文による「亀甲墓」評は、「大城立裕の文学」（初出『沖縄タイムス』1967.10.5）、「期待したい文化の予言者」（初出『新沖縄文学』1971年夏号）、「『亀甲墓』のこと」（初出『土とふるさとの文学全集』月報10号、1976年）などにみられ、本稿での引用はすべて、それらが改変収録された米須（1991）による。その大城論の要旨はおおよそ次のようなもの。まず大城の作品を2系統に分類する。①「カクテル・パーティー」のように、「文化や民族の表層的な部分を見る視点」から「沖縄がたどってきた歴史や現在経験しつつある出来事を追求」するもの。②「亀甲墓」のように、「文化や民族の深層的な部分を見る視点で、哲学や文化人類学等の範疇に属する抽象的・構造的なものを探求する視点」から「沖縄の永遠に変わらぬ民族の性」、「時を超越した神話の世界への志向を示す」もの。このように米須は“表層”「歴史」「出来事」／「深層」「永遠」「神話」、という対立軸を用意し、「カクテル・パーティー」を前者（“文化の表層”）、「亀甲墓」を後者（“文化の深層”）について描いたものと位置づける。その上で、前者より後者に文学的可能性をみる。芥川賞で聖別を受けた「カクテル・パーティー」ではなく、「亀甲墓」を特権的なテキストとして価値付与するのである。大城自身の自己の作品群に対する評価も、この米須の批評に大きく規定されているようにみえる。

う¹⁰²。米須は、マリノウスキーなどの文化人類学の業績を渉猟しつつ、「文化集団の宇宙観、生命観」・「文化集団の生き方を決定づける信条」・「人間の芸術的・創造的衝動」にかかわる“文化的深層”という意味で「神話」という概念について論じている¹⁰³。

5.2.4 批評言説の文学理念への転化

さて、ここで文学社会学的に興味深いのは、特定作品に対する批評が、作家自身の創作理念に転化・転用されていくという事態である。

作品集『カクテル・パーティー』の理論社版「あとがき」には、「初版本を神話批評の方法で分析し、私に自覚をあたえてくれたのは、米須興文氏（琉球大学教授・英文学・PhD）である。日本文壇に神話批評の方法があらわれるより15年も前のことであった」（大城 1982:332）とある。また大城が沖縄文化論を展開する『内なる沖縄』（1972）にも、以下のような言及がある。

「こころ」が「かたち」にあらわれ、その「かたち」を通して「こころ」を探り、それによって未来の「かたち」を予言し、創造する——これが文化発展の論理であるべきだろう。この探りとあらわれを私なりに解明したい欲望にかられるが、ときに文学的認識として創作にはたらくことはあるようで、「亀甲墓」（創作集『カクテル・パーティー』所収）にその例を見る、と米須興文氏は指摘している。つまり、この作品には沖縄人の生死観があらわれているとし、死体を葬ることと情事とのオブジェクティブ・コリラティブを認めたりするのだが、これらのことは、日常生活の中で意識的に認識されるものではなく、たまたま創作心理において潜在認識が現れてきたものにすぎない。作者としても論理を意識していたわけではないから、文学以外の表現はおそらく不可能であったろう（大城 1972=2002:232）

こうした言及を見る限り、執筆時に「沖縄人の生死観」が作品のモチーフになっていたわけではない。この作家がそこに作品の価値を認識するのには、米須の批評の介在がある。しかし「潜在認識」にすぎなかった作品の価値は、やがて“意識的”にこの作家の創作の基軸に据えられるようになり、「亀甲墓」は沖縄の文化的基層（神話）を発掘したがゆえに「普遍性」を持ちえた作品だとして各所で、くりかえし引きあいに出されるようになるのである。この作家の「神話」論への傾斜については、大城の評伝を書いた鹿野政直も「1980

¹⁰² 一般に、文学研究の方法としての「神話批評」ないし「原型批評」は、20世紀初頭、文化人類学や心理学の隆盛とともに登場した批評の立場であり、「文学作品の中には、通例『古典』となった作品、またはそうなる約束されている作品のように、不断に読者の心に、ある種の反応を喚起する一定の現実をイメージ化したものもあれば、一見すぐれた構成をもち、現実的形態を備えているにもかかわらず、読者に刺激を与えないようなものもあるのはなぜか」について「読者の心の奥底で共鳴音を強くひびかせる、いわゆる原型あるいは原型様式」という視点から考究しようとするものとされる（Guerin et al. 1979 = 1986 :224-5）。原型を表出したものが「神話」であり、それは「一民族の希望、価値観、恐怖感さらに願望の象徴的投影」（Guerin et al. 1979=1986 :226）とされる。こうした文学批評の限界としては、「フロイト派の批評家が性的象徴を追い求めるのに夢中となって、偉大な作品の審美的価値を見失うように、神話批評家も、文学が、原型や儀式の様式を発見するための手段以上の価値を含んでいることを忘れがちである」（Guerin et al. 1979=1986 :274）といった点が指摘されている。

¹⁰³ 米須の「神話」概念については「文学における『神話』の意味」（初出『新沖縄文学』第8号1968年）に詳しい。

年代に入ると、彼のエッセイには『神話』の二字が散見されはじめ短文ながら『神話』論までもものにされるに至る」(鹿野 1987:485)と指摘している¹⁰⁴。

それは 90 年代に至るまで変わらない。1996 年の国際シンポジウム「沖縄文学フォーラム」の基調報告でも、大城は以下のように発言している。

「亀甲墓」は評価されるようになりましたが、「二十日夜」に触れる人はいませんでした。「亀甲墓」が沖縄の生死観の神話を発掘したものだとするれば、「二十日夜」は永生願望、つまり長く生きたいという願望の神話を私自身で発掘したつもりです。沖縄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持たないと思います。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(沖縄文学フォーラム実行委員会 1997:68)

ここでの発言によれば、1984 年発表の短編「二十日夜」は、「普遍性」につながる「神話」を「発掘」するという文学的理念にしたがって書かれた作品だということになる¹⁰⁵。また 90 年代後半の大城は『光源を求めて』と題した自伝的エッセイ(大城 1997=2002)を発表しているが、そこで「ユタの内面を書いてみたい、と考えたのは 1970 年代の半ばの頃であったと思う」(大城 1997=2002:354)と述べるとともに、1970 年代半ば以降の自己の文学的主題の展開について、こう回顧している。

その時期に文学のテーマの面で、一つの展開があった。沖縄の歴史と民俗の深層を描き出すという試みである。沖縄の文化は、もともと女性文化であった、という解釈がまずある。これは私が神女殿内に生まれ育ったということが、潜在的に影響しているかもしれない。『亀甲墓』という作品で、無意識におばあさんの生態を描き、強い女性像を描き出したのは、やはりその影響だろう。その女性文化のなかの重要な要素を、ユタが担っている(大城 1997=2002:355)

このように、「復帰」以後の作家・大城立裕は、「民俗の深層」を「女性文化」として語り、いわゆる「オバァ」や「ユタ」にその表出をみてきたのである¹⁰⁶。

¹⁰⁴ たとえば「神話と土俗と風俗と」と題されたエッセイ(大城 1983)においては、米須の評論(「文学における『神話』の意味」)に言及され、そこから「民族の神話というものはその民族の生き方の原型を伝えるものであり、作家はその原型を発見して作品の創造世界に生かすべき」ことや、「作家が伝統の創造者として文学作品を高める上での神話の役割」について教示を受けたと述べられている(大城 1983:252-3)。

¹⁰⁵ 「二十日夜」(初出『海』1984年2月号)について大城は、『二十日夜』の題材は、裏石垣・野底岳のマーペー伝説がいかなる経緯で生まれたか、という疑問を追及して生まれたものである。悲しみのあまり石になったということ、永生願望の神話だと解して、開拓地の過疎化への嘆きをからめて書いた(大城 1997=2002:359)と述べている。

¹⁰⁶ 同書において「民俗の深層」としての「女性文化」をテーマとした作品として大城が自ら挙げているのは、「無明のまつり」(初出『文学界』1981年9月号)、「厨子甕」(初出『群像』1986年12月号)、「巫道」(初出『文学界』1992年7月号)等であるが、『神女』(1984)、『天女死すとも』(1987)など共同体の伝統的祭祀を司る女性を主人公とする長編もこれに連なる作品だろう。また「歴史の根源」をテーマとした作品としては、離島を舞台にした「二十日夜」などが挙げられ、「神話的発想で書いた」とさ

文学作品は「神話的なものを発掘する」ことにより、「普遍性」を獲得する。文化的背景が異なる読者であれ、理解される可能性を持つ。70年代半ば以降の大城の文芸時評やエッセイを紐解けば、こうした文学生産の理念の表明にたびたび出くわすことになる。民俗文化的な素材のなかに沖縄の「神話」を「発掘」し作品化すること。そのように表明される作家・大城立裕の文学理念は、小説「亀甲墓」に対する「神話」を軸とする米須興文の批評を自らの創作理念に転化するところに生まれている、といえる。この作家は批評家の言説に素朴に便乗しているようにも見える。とはいえ、批評家が用意した作品解釈の枠組みを作家自ら創作理念に転用し、長きに渡ってそれを表明し続けるということは、必ずしも自明な展開であるとは思われない。その文学理念が「神話批評」という一種の文化理論に基づくものである以上、それが伴う認識枠組みは逆に文学のかたちを制限する（創作の自由度を狭める）ともいえる。批評家による作品評価のための概念が、作家自らの創作理念に転化される、という文学的事象はどのような条件で生じるものなのだろうか。

前出の我部聖（2004）は、ジェンダー批評ないしポストコロニアル批評的な観点から、大城と米須のあいだにみられる沖縄文化の根源に女性的なものを見定めようとする本質主義的な文化観の共有について考察している。我部によれば、大城と米須の関係は「単に師弟関係や作家と研究者という関係で捉えるのではなく、被植民地の男たちによる共犯関係として読み直さなくてはならない」（我部 2004:111）。「亀甲墓」のテキストが1976年『土とふるさとの文学全集』収録される際、大城は老女ウシの描写を「腰を抜かすというユーモラスな場面から墓の礎石をしっかりとつかんで踏ん張る力強さをアピールする場面」（我部 2004:104）へと書き換えている。この書き換えを促したものは、直接には老女の描き方の「欠点」についての米須興文の指摘であるが、そこには欠点を欠点として認識させる枠組み（批評言説）が作動しており、それは沖縄の精神文化の本質を女性的なもののみならず、小説に描かれた沖縄の生活にその表出を読み取ろうとするものである。大城立裕も、この批評言説を共有し独自に展開し、沖縄文化を「女性文化」として語っている。このように論じた我部は、大城と米須に共有される「男性中心主義的な言説」＝「神話・おばあさん・女性文化」についての語りこそが「戦後沖縄を覆う性暴力」を隠蔽するイデオロギーとして機能したと指摘している（我部 2004:107）。我部論文は様々な示唆に富むものであるが、批評言説（沖縄に対する読解コードとしての「神話性」「女性文化」）の政治的意味・イデオロギー的効果が焦点となっているため、米須の批評を受容する作家・大城の側の事情が十分に考慮されているとはいいがたい。それに文学場の理論に依拠する私たちは、やはり〈場〉を構成するアクターたる作家と批評家の関係として、大城と米須の関係を考えなくてはならない。

大城の側の事情に関しては、日本近代思想史を専門とする鹿野政直による大城立裕の評伝（鹿野 1987）を参照すべきだろう。鹿野は、米須が提示した神話概念は、「大城にとって一つの啓示として受け取られたことであろう。沖縄を“掘る”という、彼の立ち向かおうとする主題を、一語に集約し象徴していたからである」（鹿野 1987:436）と指摘している。鹿野によれば、当時の大城の主題とは「復帰」によって進行することが予想される表層的な沖縄らしさの喪失（「本土化」）に抗うものを、とりわけ沖縄文化の本質的な次元（深

れている（大城 1997=2002:359）。ユタを主題とする大城作品については、塩月（2012）参照。

み) において見出すことである。

大城立裕は、復帰に向かってなだれこむ 1960 年代末から 70 年代初めにかけての時期、『恩讐の日本』のあぶりだしへの執念を燃やす一方で、深く沖縄とはなにかの主題を掘りさげてゆくこととなる。まさにそれをもって沖縄が自立してゆくべき文化の核とはなにかの課題が、彼を捉えずにはいなかった（鹿野 1987:436）

これにしたがえば、米須の神話概念は、「復帰」に向けて激動する 1960 年代の沖縄をめぐる状況に向き合うなかで生まれた大城の問題関心を言語化するもの、明確な輪郭を与えるものだということになる¹⁰⁷。もはや論は尽くされているようにもみえるが、ここで私たちが析出したいのは、鹿野が照射しようとする沖縄戦後思想史と密接に関連しつつも、しかし分析的には区別されるべき文学に固有の領域（文学場）において、この作家がどんな問題に直面していたのかという点である。言い換えれば、「批評家」米須の読みを引き受け、「神話」の作品化を生産理念に据えるという展開を駆動した条件とは何であったのか。この問題については、大城の文学作品を沖縄の主体性確立への模索の産物として読み、沖縄知識人の思想的営為と作家としての大城の文学的営為とのあいだに区別を設けていないようにみえる鹿野論文では十分な検討がなされていない¹⁰⁸。

以下では、前章と同じく、作家の視点から、当時の文学場の状況（大城立裕という文学場の行為主体の前に立ち現れていた可能態の空間）を再構成し、この作家がどのような課題に直面していたのかをみていく。ここで対象となる時期は、前章で見た東峰夫の登場＝1970 年代初頭より少し遡る、1960 年代後半、大城が小説「亀甲墓」「カクテル・パーティー」を発表し、米須興文が大城に評価を伝えた時期である¹⁰⁹。

5.3 琉大文学論争／芥川賞

さて、ブルデューの場の理論にしたがえば、大城立裕による“沖縄の〈神話〉を「発掘」し作品化する”というような文学理念の表明もまた、それ自体ひとつの「立場決定」として捉えうる。つまり、〈場〉における位置取りの問題として考えられる。彼の文学的な立場決定が呼び込まれる場の構造は、その文学理念が設定される際の作家の視点を再構成する作業を通じて明らかとなるはずである。それによって、古くからの知己という個人的関係や批評言説の影響という受動的な捉え方、あるいは社会状況に直接結びつける捉え方からは見えてこない文学の場に固有の規定力を把握することができるはずだ。

¹⁰⁷ 鹿野は、『『神話』の探求へとむかった大城』が、『『共同体』と『やさしさ』を、沖縄の二大文化的特性としてつかみだし』てくる著作として、1972 年発表の沖縄文化論『内なる沖縄』を位置づけている（鹿野 1987:446）。

¹⁰⁸ 鹿野の論考は「大城立裕の思想的行程が示すものはなにか。それは沖縄のどのような位相をあらわしているか。彼の作品をたどることにより、ここではそれを考えることとしたい」（鹿野 1987:266）という問題関心から書かれている。

¹⁰⁹ 「琉大の米須興文君から『沖縄の“神話”を書くべきです』と教えられた。『沖縄とは、沖縄人とはなにか』である。これがたしかに、私の頭にこびりついている」（大城立裕「私と文学（下）」『沖縄タイムス』1967.7.14 朝刊）。ここでは鹿野 1987:436 より引用。

ただし、この作家の文学理念を分析しようとする場合、東京を中心とする中央文壇と、沖縄内部の文壇を分析的に区別しておく必要がある(松島ほか 2000)。ひとまず前者を〈日本文学場〉、後者を〈沖縄文学場〉と呼んでおこう。沖縄で文学生産を行う作家は、この二つの場に二重に帰属することになる。場の二重性において、70年代以降の作家大城立裕の立場決定は考慮されなければならない。以下では、1950年代「琉大文学論争」で明確化された〈沖縄文学場〉における位置取り、ならびに1967年の芥川賞受賞を契機に組み込まれた〈日本文学場〉における位置取りをみていくことにする。

5.3.1 「琉大文学」論争

作家・大城立裕の創作を大きく方向づけることになったのは、1950年代に新川明や川満信一らとのあいだに生じた「琉大文学論争」である¹¹⁰。あらためて確認しておけば、『琉大文学』とは、琉球大学(1950年設立)の学生たちが主体となり、1953年から不定期発行されていた文芸誌である。「琉大文学論争」とは、この『琉大文学』誌上で、当時文芸部に所属していた新川明・川満信一らが沖縄の政治的現実を告発する「社会主義リアリズム」を掲げて、私小説的な作品を書いていた太田良博や大城立裕らの没政治的な沖縄文学を批判したことに端を発する論争である。中華人民共和国成立(1949)、朝鮮戦争開始(1950)といった共産主義の勢力拡大に危機感を強めていたアメリカは1950年代初頭、沖縄の基地機能の強化を図り、日本各地の米軍を沖縄へ移動させる¹¹¹。ここで生じたのが「銃剣とブルドーザー」による強制的土地収用であり、これに対する住民の反発・抵抗運動(「島ぐるみ闘争」)だった。

このような沖縄の状況の中で、新川明らは状況に積極的にコミットしていく政治的抵抗の文学を主張するに至ったのだった。1954年7月『琉大文学』第6号に掲載された、新川明「船越義彰試論」と川満信一「『塵境』論」は、それまでの沖縄にはジャンルとして存在しなかった文芸評論の端緒といわれ、「沖縄文学における批評の自立」を刻むものとして位置づけられている(鹿野 1987)。簡単にその内容を確認しておこう。新川は「船越義彰試論」において、文学的態度を「抒情派」と「外向派」に分け、「詩人の現代的意義は現実の生活に、どのように、どんな態度で結びつき、それにどんなふうに対してゆくか、という点で捉えねばならぬ」(新川 1992a:74)と述べ、「従来の『日本的なもの』短歌的抒情を積極的に排し、近代的自我の確立をなし、新しい文学の創造に努めねばならない」(新川 1992a:81)として詩人船越義彰の創作のあり方を批判した。川満信一は、戦前から沖縄で小説を書いている山里永吉の『塵境』(1953)について「なぜもっと『塵境』らしい沖縄の戦後に於ける社会の真実の姿を写してくれなかったのか」(川満 1992:82)、「戦争による悲劇を抜きにしてビールを飲む風俗は沖縄にはないのだ。戦争による悲劇を抜きにして当分

¹¹⁰ 『琉大文学』および「琉大文学論争」については、近年複数の論考が書かれている(鹿野 1987; 新城 2003a; 加藤 2004, 2006; 呉屋 2006; 小松 2008; 納富 2008; 我部 2009)。とりわけ納富香織の論考は、『琉大文学』同人たちが教員として沖縄各地の高校に赴任することで形成された文学を媒介とする人的ネットワークを明らかにしようとするものであり、文学制度論的に興味深い。なお、論争の内容については『沖縄文学全集 第17巻 評論I』(国書刊行会, 1992年)に主要な文章が収められており、本稿での引用はこれによる。

¹¹¹ 1950年代の沖縄を取り巻く状況、日米交渉、米軍の動き(海兵隊の動向)などについては近年、平良好利(2012)や鳥山淳(2013)によって詳細に跡付けられている。

の間、如何に純粋な恋愛問題をテーマにしても真実の風俗小説は書けないと言っても過言ではあるまい」(川満 1992:86)と批判した。そして、「絶えず民衆の新鮮な感性を察知し、文学的香りをもつ作品を通して、民衆の感性と作家の感性をふれ合わせる所に民族の新しい文学は始められると思う」(川満 1992:87)と、「民族の新しい文学」の行方を示そうとした。

こうした新川や川満らの批評の理論的根拠となっていたのは「社会主義リアリズム」であり、「沖縄の戦後における社会の真実」を文学の描くべきものに据え、「社会の全構造とその矛盾を正面から照らし出すリアリズム文学」(鹿野 1987:134)が志向されていた。そして、新川らの批評の矛先は、当時『老翁記』のような私小説的作品や新聞小説を書いていた大城立裕にも及ぶことになる。新川は『琉大文学』第7号(1954年11月)掲載の「戦後沖縄文学批判ノート」のなかで、大城の「老翁記」(1949)を取り上げ、その文学的態度を「素朴リアリズム」だとし、その「私小説性」を批判した(新川 1992b)。

これに対し大城は、「社会主義リアリズム」を標榜する新川らを、「既成の文学理論を、未熟な受け入れ態勢でうけとった」(大城 1992:150)ものであり「主体的なもの」ではない、その批評や主張に対して実作が伴っていないと応じ、沖縄を描く文学の価値が状況告発性のみで還元されてしまうことを拒否する。そして、池沢聰(当時琉大の学生だった岡本恵徳の筆名)や喜舎場順の作品を取り上げて、以下のように『琉大文学』同人の創作物を批判する。

この作者たちは小説のなんたるかを理解していないようにおもわれる。そこにあるものは、文学的感動をはなれた政治的抵抗のおし売りでしかないのです。文学はもはやそのみのためでなく大衆のため民衆のためにあらねばならない、という論をいちおうみとめるにしても、その論にもとづく作品はあまりに文学でなさすぎました(大城 1992:129-30)

こうした大城の反論に対し、新川は「琉大文学が掲げた現在の沖縄の社会的矛盾への闘いを文学の重要な役割とする主張のもとでの運動に対抗して、大城らが無政府的芸術至上主義でこれを骨抜きにしようとする」(新川 1992c:154)と再批判したのだった。

ところで、当時大城にその作品を批判された岡本恵徳は、後年、その沖縄文学史の記述のなかで「琉大文学論争」について、「その主張にくみするもの、くみしないものをとわずその文学的立場や方法についての明確な立場を要求することになり、その結果否応なしに、各々の文学についての自覚を深めることになった」、「太田や大城などこれまで文学活動を続けてきた人達にとっても、自己の文学的立場や方法を明確にせざるを得ない契機をつくりだした」(岡本 1981a:115)と位置づけている。大城立裕自身もまた、「私小説的な発想の姿勢、そこからくる小説作法の弱さを勉強して補うようにしむけてくれたのは、『琉大文学』の新川明君たちであった」(大城 1966:162)と、「私小説」的な初期創作から自らの創作姿勢を反省的に問い直すうえでこの論争が大きな契機になったことを認めている。文学場論の観点からこの論争について記述した加藤宏によれば、この新川-大城間の論争は、書かれるべき「沖縄文学」の定義をめぐるなされたものであり、すなわち〈沖縄文学場〉における文学的正統性の承認をかけた闘争であり、「社会主義リアリズム」vs「芸術至上主

義”というかたちに〈沖縄文学場〉を構造化する契機になったと捉えることができる（加藤 2004, 2006）。もともと大城に確たる「文学」像はなかったとするなら、この文学論争は、この作家が書くべき「文学」の方向性を定め、文学的立場を確立していく契機として位置づけられる。つまり、ここに最初の大城立裕の「立場決定」をみることができる。とはいえ、ここで注意すべきは、この時点ではまだ 1970 年代以降に見られる沖縄の民俗文化的なモチーフが前面化しているわけではない、ということである。

沖縄の素性、沖縄的なるものへの関心が、戯曲「山がひらける頃」（本誌創刊号）、「亀甲墓」（前号）などとなり、沖縄の現実への関心が「逆光のなかで」「カクテル・パーティー」となる。これらが、異質の文体にみえながら、私のなかではやはり結びついているつもりなのである。これらのどれにも、琉大文学の影響はやはり大きいというべきであろう。（大城 1966:163）

ここでの大城の言葉にしたがえば「亀甲墓」も「カクテル・パーティー」も「沖縄を書く」という大きなモチーフの中で生み出されたものだった、ということになる。「カクテル・パーティー」（初出『新沖縄文学』第 4 号）は、米軍キャンプ内で開かれるパーティーでの会話を中心とする前半部と、娘を米軍兵士にレイプされたことを知った主人公が周囲の反対を押し切り犯人を告発するまでの心の揺れを二人称で語る後半部から構成される作品であり、前半と後半で主人公の置かれた状況が劇的に変化し、そのコントラストが計算された文体で浮き彫りにされる現代の不条理劇である。このような「カクテル・パーティー」における「沖縄の現実への関心」は、「亀甲墓」のような「沖縄的なるものへの関心」と、同じコインの裏表であった。ところが、米須興文の批評を契機に、「沖縄的なるものへの関心」ばかりが前景化されていくことになる。

5.3.2 「カクテル・パーティー」の芥川賞受賞と政治的読解コード

1960 年代、沖縄の文学関係者のあいだには“沖縄は文学的に不毛の地である”という意識が存在していた。1966 年に沖縄タイムス社が文学振興のために創刊した雑誌『新沖縄文学』は、その創刊号において「沖縄は文学不毛の地か」という題の「紙上座談会」を掲載している（池田ほか 1966）。

そうした状況認識が共有されていた当時の沖縄において、大城立裕の芥川賞受賞は社会的事件として受けとめられることになる。例えば当時の『琉球新報』（1967.7.22）では一面トップで報じられ、5 面には「沖縄は文学不毛の地ではない」と題する座談会が掲載されており（参加者は安次嶺栄一、伊礼孝、大城立裕）、そこには「大城氏がみごと立証／“土着文学”に大きな自信」「貴重な跳躍台設定／中央文壇への突破口に」といった見出しが付されている。この紙面において「ユニバーサルな問題が『カクテルパーティー』では、沖縄の今日的状況とふれながらでている」（安次嶺）、「『カクテルパーティー』はユニバーサルにつきる。沖縄という閉鎖性が感じられない」（伊礼）と、この作品が持ちえた「普遍性」に対して賛辞が送られている。

同じ『琉球新報』の紙面で「芥川賞」は「日本では最も権威ある文学賞となっている」と紹介されているが、いうまでもなく、1935 年に文藝春秋社が設立した“純文学”の新人

賞「芥川賞」は、“文壇への登竜門”として知られる文学賞である。文学賞は、文学場においては文学の聖別・制度的な正統性認定の装置として機能し、作家にとっては自己の文学的正統性を保証する象徴資本となる。大城立裕は〈日本文学場〉においてその文学性を承認され、当時の沖縄には並ぶ者のいない卓越した文学資本を手に入れたことになる。

ところで、〈日本文学場〉において、沖縄の芥川賞作家としての大城立裕に期待されたのは、「沖縄問題」として当時日本のジャーナリズムが関心を寄せていた基地問題、アメリカとの関係など沖縄の政治社会状況を告発する作家という役割だったようだ¹¹²。つまり、芥川賞を契機に、大城は政治的問題を扱う作家、そして政治的問題の渦中にある「沖縄」の「真相」を伝えていく伝達者としての位置に置かれたようなのである。「カクテル・パーティー」が芥川賞を受賞したのは、1967年、折しも沖縄の返還が日本の政治的焦点となっていた時期である。本浜（2000）は芥川賞選評の分析を通じ選者たちに政治的な読解コードが共有されていたことを指摘し、鹿野（1987）も「状況を後追いするかたちで、その文学界は、基地沖縄をなまなましく示した作品を手がかりとして、その地の文学界に手をさしのべた」（鹿野 1987:265）としており、芥川賞（文学的卓越性の認定）の契機に「沖縄問題」への関心が関与したことが示唆されている。それゆえの受賞だったかどうかは別として、芥川賞を契機にこの時期の大城は、沖縄を代表する知識人として本土のメディアから大量の状況論的エッセイの注文を受けることになり、1968年から1972年の復帰までの間に200本以上もの小説・エッセイ等を発表したという（鹿野 1987:375）。

たとえば、雑誌『世界』（1971年6月号）では『『復帰』を問う』という特集が生まれ、大田昌秀の「沖縄の転機」、大江健三郎の「復帰拒否者を想像せよ」に挟まって、「“挫折”を憂える」と題された大城の文章が掲載されている¹¹³。編集部による「読者へ」と題された巻頭言には、この時期の編集部の問題関心のありかが伺える。

戦後二十五年にわたってアメリカの軍事占領地域となっている沖縄にあっては、(中略) 日本国憲法の適用も受けず、政治的自由をはじめ、さまざまな人権も保障されず、また、日本国民としての国籍ももってはいない。このような無憲法・無権利状態に対決して、多年にわたりこれと闘ってきた沖縄の民衆は、『平和憲法』下に入ることを熱望して復帰運動を行ってきた。その人々につきつけられている『復帰』の実態が、あくまでアメリカのアジア戦略を是認し、日本国憲法の“形骸化”を一層深める方向のものであってよいのだろうか。（『世界』編集部 1971:10）

このように編集サイドが問題化しようとするのは、米軍駐留解消を伴わない沖縄「復帰」による「日本国憲法の形骸化」をどう受止めるか、という問題である。ゆえに「軍事占領」「憲法9条」「反戦・平和」といったキーワードが全面に押し出されている。そうしたコードに合わせて「沖縄」は読まれ、当時の沖縄知識人には軍事占領の沖縄の現実を伝えていくという役割、憲法9条が遂行されていない日本の現状批判者としての役割、さらにベト

¹¹² 本浜秀彦は、「芥川賞を受賞した当時、大城は米軍統治下の沖縄の状況を告発する作家として位置づけられたふしがある」（本浜 2004:48）と指摘している。

¹¹³ この文章の題は当初「沖縄問題は文化問題である」というものだったが、編集部が無断で「“挫折”を憂える」に変更したという（大城 1997=2002:317）。

ナム戦争等アメリカがアジアで行う戦争の批判者としての役割を期待されていたことが伺えよう。芥川賞受賞によって大城は「現地」から「沖縄」を「本土」に対して発信していくという役割を割り振られ、「日本」に対する「沖縄」を意識せざるをえない立場に立つことになった¹¹⁴。鹿野は、その位置で大城に芽生えた意識を「現地意識」と概念化し、そこに「あることが進行しつつある現場にいるという意識」「みずからの観察がもっとも真相に迫っているという意識」「対本土ないし対東京への緊張感」の結合をみた(鹿野 1987:381)。

他方で芥川賞受賞後の大城は、政治状況論的なコードでしか自らの作品が読まれず、必ずしも政治的状况に結び付かないテーマを扱う作品が切り捨てられることについて危惧を示すようになる。受賞直後の大江健三郎との対談ですでに「本土の一般読者のあいだで、これから先、文学性がいつのまにか抹消されてしまって、政治的な効果の側面からだけ云々されるようになると困るような気がしますね」(大城・大江 1967:154)と述べられ、米軍基地やそれに関わる政治的関心からのみ自己の文学が読まれること、それ以外の「文学性」が抹消されることへの危機感が表明されている。しかし、その後も状況は変わらなかったようだ。

“沖縄”となればどうしてこういう状況論的な作品ばかりを採りあげるのだろうか。石野径一郎『ひめゆりの塔』、霜多正次『沖縄島』などはこの作家たちの代表作だからそれでよいとしても、私の場合は『カクテル・パーティー』と『小説・琉球処分』ぐらいにとどまる。それがみな、沖縄の被害者としての状況を描いた問題小説というとらえかたになっている。いわゆる問題意識にのらない作品が切りすてられる。(大城 1975=2002:360)

沖縄の文学が取り上げられるとき、政治にかかわる状況論的なコードでしか読まれない。そのように自己の「文学」が置かれた状況を受け止めているのである。このことは、「文壇の思惑にこだわって、受賞第一作に基地もの(『ショーリーの脱出』)を書いた」(大城 1990:12)という自嘲気味な述懐からも伺えよう。

5.3.3 文学的立場の矛盾

ここまで『琉大文学』論争における大城の立場、そして芥川賞受賞を契機に本格参入した中央文壇で大城に期待された位置について確認してきた。この二つの契機のみを取り出し結論を下すのは性急だが、米須興文の批評言説がこの作家の文学理念として呼び込まれるにあたって、作家が置かれていた状況の一端を捉えることができるように思われる。

まず 1950 年代の〈沖縄文学場〉における論争(「琉大文学論争」)を契機に、大城は政治的ラディカルさを要求する「社会主義リアリズム」とは別様な文学の「位置」の確保を迫られた。新川明の批判を受けて、彼が主導する社会状況を告発する文学に対し、文学的自律性を目指す立場を取った。その時点で「基地問題」にコミットする抵抗の文学からは距離を置くという立場を示し、文学と政治的状况を切り離していこうとする姿勢を示していた。但し、その後も「沖縄の現実への関心」を携え、「カクテル・パーティー」のような

¹¹⁴ 1969 年に出版された、大城立裕の初の単行本エッセイ集の題名は、『現地からの報告 沖縄』である。

政治的葛藤をテーマ化した作品を書いている。

その「カクテル・パーティー」により大城は、芥川賞を獲得する。ここで文学的な卓越性の承認の対象となったのは、自らがかつて距離を置いたはずの政治的メッセージ性を前面に出した作品であった。ここでひとつのねじれが生じる。中央文壇において大城に与えられたのは、〈沖縄文学場〉において新川明ら琉大文学派に対峙するところに画定された自己の「位置」と矛盾をきたすような位置だったからである。実作をもって大城の文学的正統性を保証するはずの「芥川賞」受賞は、皮肉なことに論争相手の位置と相同の位置に自らが置かれてしまうというジレンマを抱え込む契機となっているのだ。

大城立裕が作家として参入する二つの文学場とそこにおける位置の矛盾。〈日本文学場〉で期待されている位置（＝状況告発の文学）を引き受けるなら、〈沖縄文学場〉においてそれに対して差異化したはずの論争相手（＝社会主義リアリズム）と差異化できなくなる。少なくとも自己の文学的立場に一貫性が保てなくなる。これは文学生産の場における行為主体が直面した“危機”であるといえる。この時点で、大城は、あらためて文学的正統性をめぐる問題に直面し、「立場決定」すなわち新たな位置の取得を迫られていたといっていだろう。ここで必要とされるのは、状況告発型の文学から距離を取りつつ、なお2つの文学場において同時に卓越性を主張しうるロジックである。

おそらく、それを満たす論理を提供するものとして、米須興文による「亀甲墓」への批評言説、すなわち沖縄の民俗・文化の「深層」に「普遍性」をもった神話的象徴を見つけ出し作品化するという文学理念が、召還されるのではないだろうか。この理念を引き受ければ、社会主義リアリズムのような政治的状况を書く文学と絶縁し、新たな位置を創出しつつ、なお沖縄の「真相」（「深層」）を書くという正統性を確保することができるだろう。米須の「神話」論を自らの文学理念に転化し、自作「亀甲墓」に対する度重なる自己言及とともにそれが確認され続けられなければならない（少なくともひとつの）契機は、2つの文学場への同時参入によって作家の文学的立場に生み出された矛盾に求められる。民俗文化的世界を描きなおかつ「普遍性」を獲得しえている作品としての「亀甲墓」を、「カクテル・パーティー」の代替として打ち出していくのは、自己の文学的立場に生じた矛盾を解消するためだ。ここで、大城の中で不可分だったはずの「沖縄的なるものへの関心」と「沖縄の現実への関心」が分離され、後者の後景化とともに前者が前景化される。そして、もっぱら民俗・文化的な主題において文学的な普遍性が追求されることになるのだ。「カクテル・パーティー」にも「普遍性（ユニバーサリティ）」が認められていたにもかかわらず、その「普遍性」をこの作家はもはや顧みようとはしない。

『カクテル・パーティー』より『亀甲墓』のほうが文学としての価値がたかいと、私自身もかねてから考えていたし、現地の大方の読者のあいだでもそのようである。本土では思いもよらぬことであるらしい。私がこのことを試練だという意味は、たとえば私の作品にたいする中央での評価が低いばあいに、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、むこうがオキナワを知らないことによるものか、判然としない、ということである（大城 1970=1992:56）

1960年代後半から復帰に至る時期、大城立裕は芥川賞受賞を契機に〈日本文学場〉に「位

置」を得た。しかし、それは〈沖縄文学場〉で絶縁しようとしていた「位置」だったがゆえに、二つの文学場のあいだで大城の文学的立場は「ねじれ」を孕んでしまい、この矛盾を解消する戦略が要求されていた。これに応じるものとして、この作家の70年代以降の文学的立場は理解できる。これが、当面の結論である。

しかし、もっぱら文学場にのみ照準する、以上のような説明は、この作家の文学を形成する様々な要因を捉え損なっているという印象も否めない。この作家の前に、沖縄の〈神話〉を書く、原型としての「深層文化」から素材を得て小説を書くという方法ないしテーマが、長年取り組む価値のあるものとして立ち現れるということには、「復帰」に際して形成された沖縄をめぐる言説の布置が絡んでいることもまた無視するわけにはいかない事柄だろう。

5.4 賭け金としての“文化”——「反復帰論」の時代

「沖縄問題」を「文化問題」として捉えること。表層的な「政治」に対抗的により深い次元で捉えられた「文化」について語ること。それは1970年前後に同時代的な広がりをもって共有されていた知識人たちの言説の地平だった。「古層」や「根っこ」を想定する本質主義的な文化観が共有される同時代的言説の地平において、沖縄の主体性を文化において保持しようとする大城の沖縄文化論も構築され、組み込まれている。ここで“神話の発掘”を語る大城と米須の言説がどのような言説空間に差し込まれているのかを概観しておこう。

5.4.1 南島論

大城が向かう「沖縄を“掘る”という主題」（鹿野1987）、沖縄の独自性を文化的深層において見出そうとする志向性は、1970年前後の同時代的言説状況と不可分であり、その言説空間のなかで理解されるべきものである。前章でみたように、沖縄返還が政治課題となっていた1960年代後半の時期、大城は「復帰」を沖縄の独自性・主体性を確立する機会と捉え、「沖縄問題は文化問題である」との持論を展開し、「復帰」とは沖縄文化の独自性をもって「日本文化に貢献する」機会であると主張したのだった。この大城の“文化貢献論”は、言説空間に照準する知識社会学の視座からすれば、それが準備された同時代（1960年代）の言説の地平、具体的には新川明らが提唱した「反復帰論」との関係、島尾敏雄のヤポネシア論¹¹⁵や吉本隆明の「異族の論理」など当時の本土側の言説状況との関係においてその位置価値を測るべきものであろう。

あらためて確認しておけば、戦後日本の高度経済成長が終盤に差し掛かろうとしていた1960年代半ば頃からの沖縄の政治問題化は、東京に基盤を置くジャーナリズムにより平和憲法の根幹に関わる問題として喧しく議論される「沖縄問題」を生み出すことになった。60年代半ばになると、政治問題として浮上した「沖縄」に対して、「ヤポネシア論」の島尾敏

¹¹⁵ ひとまず音楽批評の東琢磨によるならば、『ヤポネシア』は1961年に登場した、島尾の造語であり、当初は極めて『感覚的なもの』だった。端的にいえば、単一的な『日本』といわずに、日本列島の多様性を提示するために用意された言葉であり、島尾個人の立場からすれば、日本のなかに自らの好きな『南島』を位置づける装置だったといってもいいだろう。だが、『ヤポネシア論』は島尾一人の手から離れ多くの人たちが共有するものになっていった（東1998:196）。『ヤポネシア論』については、岡本（1990）なども参照。

雄や「異族の論理」の吉本隆明といった思想家や作家の手によって、文化を焦点に沖縄を問題化する言説が生産されていく。たとえば吉本隆明は、その論考のなかで、表層的な政治状況論を批判し、島尾敏雄らの名を呼び出しつつ、沖縄問題を「日本文化の起源」への問いへ読み替えようとしている（吉本 1969）。

はじめわたしは現在の政治的な焦点のひとつになっている沖縄返還問題についてとりあげてみたいと思った。そしてできるだけ多く、現在の沖縄問題をあつかった著書にあたってみた。しかし、どれひとつとしてわたしを立ちどまらせるものはなかったのである。沖縄の即時返還要求も、条件つき返還方式もへちまもない。なんにもわかっていないじゃないか？わたしは、そぞろに金久正の著書や島尾敏雄の文章や「奄美郷土研究会報」の報文がなつかしくなった。ただ表層をするすとかすめていくだけで、なんにも残らない沖縄返還問題の著書を取りあげるよりも、言語学者や文化人類学者や篤学の郷土研究家が古代文化や言語についてあつまっている手つきを、日本人の起源とはなにか、日本文化の起源とはなにか、そこで琉球・沖縄の占める場所とはなにかという課題の脈絡のなかでとりあげるほうが、現在の状況にたいしてずっと切実だとしなければならない（吉本 1969:243）

そして吉本は、“弥生式文化＝稲作農耕社会＝天皇制＝単一部族国家”という形で「弥生式文化以後の本土の天皇制国家の歴史の優位性を誇示するのに役立ってきた連鎖的な等式」を相対化するポテンシャルを、「弥生式文化成立以前の縄文的、あるいはそれ以前の古層」を保持する場所としての「琉球・沖縄」に見出そうとするのである（吉本 1969:249）。

このように 60 年代後半には戦後日本における「単一民族神話」（小熊英二）の転換を図るべく、歴史的に「古層」を掘り下げたり（吉本）、視座を東南アジア全体に広げたり（島尾）といった操作を加え、「日本」というフレームを設定し直そうと企てる動きが現れていた。これについて高橋順子は、「1965 年を契機に『本土』において、施政権返還を焦点とした『沖縄問題』が急速に形成され、沖縄返還運動が突如高揚し、沖縄を対象として思想のジャンルが南島というカテゴリーとして成立した」（高橋 2005:173）と指摘し、なぜ復帰前後に、南島論がカテゴリー化されたのかを問うている。高橋は、村井紀の議論を参照に、「復帰」に際しても「南島イデオロギー」が作動する状況があったと論じる¹¹⁶。1960 年代後半の南島論は、「琉球処分の時と同様に、沖縄が『復帰』に伴い国土として『日本』の心象地理に組み入れられるときに必要とされたのであり、そのようなエピソードとして作用した思想的営為なのである」（高橋 2005:188）。

5.4.2 反復帰論

吉本隆明や島尾敏雄の南島論は、1970 年前後に沖縄の若手知識人たち（新川明や川満信

¹¹⁶ 村井紀は、沖縄に「原日本」（日本本土では表面上喪失されている日本の古層）を見出す民俗学の言説（柳田國男や折口信夫らが端緒）を「南島イデオロギー」と名づけ、それが琉球処分まで日清の境界であった沖縄をネーションの周縁に再配置し、ナショナルヒストリーを書き換えるものとして機能したと論じた（村井 2004）。

一、岡本恵徳ら）が主張した「反復帰論」の下敷きとなった¹¹⁷。「反復帰論」とは、日米間で1969年11月佐藤・ニクソン共同声明から1971年沖縄返還協定調印へと進められた基地機能を維持のうえでの返還実現へと進む状況を受けて沖縄の側から現れた、高良勉の言葉を借りれば「先行する世代を批判しつつ、より深く沖縄の歴史体験や沖縄民衆の存在のユートピアまで分析し、日本国家そのものを批判し解体する、琉球弧独在の思想の創造」（高良1992:372）の試みである¹¹⁸。それを担ったひとりとして知られる詩人・ジャーナリストの川満信一は、島尾敏雄について語った文章（「未来の縄文—島尾敏雄『ヤポネシア論』の示唆するもの」初出『カイエ』1978年12月臨時増刊）において、島尾の「ヤポネシア」論、吉本の「異族の論理」あるいは谷川健一の沖縄論について、以下のように振り返っている。

辺境の劣った文化を生きているという弱小感や、理想化された母なるものへの憧憬がウラ切られ、本土への怨みによって、復帰運動という集団的コンプレックスの政治病にきりきり舞いしていた60年代末に、島尾氏の「ヤポネシア」論や、吉本氏の「異族の論理」、谷川健一氏の一連の沖縄論などが提起されたことは、私たちに大きな勇気をもたらした。私たちにとってさし当たり、復帰の対象たる日本国家をいかに相対化するか、という情動的に迫られた課題があり、ヤマトと琉球弧の文化的異質性の問題、思想としての民族主義の止揚、国家主義の克服という観点から文字通り悪戦苦闘していたからである。「反国家」「反復帰」「非国民」「復帰拒絶」といったように、私たちは自らの思想の主題に、うまく概念を見出すことができず焦っていたように思う。ただ、沖縄の歴史的固有性を掘り進めて、その底を掘り抜き、アジアへの通路を発見することによって、グローバルな思想を開いていけるはずだ、という確信だけは強めていた。その意味で、とくに3氏の論文には触発され、勇気づけられたのである。そこには日本ヤマトを相対化する視点と同時に、琉球弧そのものをも相対化していく視点が示されていた。（川満1987:20-1）

川満にしたがえば、1960年代後半から70年代はじめの時期、沖縄の知識人たちのあいだで生じた「日本復帰運動」への反省、日本と沖縄との関係性の問い直しの際に、本土知識人たちの南島論がそのモチベーションを言語化する概念を提供していた、ということになるだろう。政治状況に対抗的に「文化」を語ることは、本土でも沖縄でも同時代的な広がりをもって共有される言説的地平だったといえる。

『中央公論』1972年6月号では、新川明・岡本恵徳・川満信一の編集による「沖縄の思想と文化」という特集が生まれ、編者たちによる「日本国家になぜ同化し得ないか」という座談会が掲載されており、当時の沖縄知識人たちの問題意識を知ることができる¹¹⁹。そ

¹¹⁷ 小松寛（2009）は、「反復帰論」に対する日本側知識人の影響を主題的に論じている。

¹¹⁸ 国家やその動員の論理を相対化しようとした「反復帰論」は、B.アンダーソンの国民国家論（Anderson 1991=1997）とも響きあいながら、近年なお沖縄をめぐる思考の手がかりを提供し続けている（屋嘉比1997；小熊英二1998；小松2008；徳田2008；中村2008）。

¹¹⁹ この号には、川満信一「民衆論」、我部政男「琉球処分から沖縄処分へ」、仲宗根勇「沖縄戦後政治の構図」、新城兵一「辺境論」、上原生男「『空道の思想』とは何か」といった戦後沖縄思想史をみていくうえで重要な論考のほか、儀間進「言語・文化・世界」、岡本恵徳「戦後沖縄の文学」、中里友豪「沖

の座談会の冒頭で岡本恵徳は「いわば返還問題を文化問題として捉える視座が求められていると思う」と述べ、新川明も「沖縄の問題を考える場合に、特に現在“返還”という具体的、政治的な問題があるだけに、問題は政治的な次元のみで考えられている。しかし、僕はむしろ、沖縄問題は非常に文化的な問題だと考える」と応じている(新川ほか 1972:80)。また新川は、新崎盛暉との対談「沖縄にとって〈復帰〉とは何だったか」(『世界』1985年6月号)において「僕は、沖縄の土着文化に根差すことをすべての発想の原点にしよう」と主張したでしょう。いわば文化問題としての反復帰論だね(新川・新崎 1985:54)と当時を振り返っている。「返還問題」を「政治的次元」から「文化問題」へとシフトさせること。そこから「反復帰」という思想は始まっているようだ。とするならば、これは「沖縄問題は文化問題である」という大城立裕の問題意識と重なるものであり、その意味では大城立裕や米須興文も反復帰論と同じ地平にいる。もちろん沖縄の側から登場する反復帰論が「南島イデオロギー」(村井紀)という概念で測れるものではないが、「古層」や「根っこ」とともに“文化”を語る言説が同時代的に分かち持たれていたことは確かだろう。沖縄の主体性を文化において保持しようとする大城の沖縄文化論もこうした同時代的言説の地平において構築され、そこに組み込まれている。

ここで大城の議論と対照させるために、「反復帰論」の代表格として知られる新川明の議論を見ておこう¹²⁰。彼の「反復帰論」は90年代に至って「国民国家論」の観点から、国家への志向＝ナショナリズムに対する拒否を射程に入れた思想として捉え返されるようになっていく(屋嘉比 1997; 小熊 1998)¹²¹。新川の「反復帰論」の要諦は、ひとまず次の2点である。①復帰運動の根幹にある「同化思想」を戦前戦中戦後に通底するものとして相対化すること。②沖縄を国家(日本)に対する異質の場(異議申し立てのトポス)として位置づけること。

新川は、戦後沖縄の「復帰運動」(時期によって「日の丸復帰」や「反米復帰」,「反戦復帰」などのスローガンが使い分けられてきた)を支えている「復帰思想」は結局「等質なネーション」に沖縄を「融解」させるナショナリズムであると批判するところから開始する。

日本志向のナショナリズムを思想的に超克しない限り、いかに「あるべき日本」を唱導しようとも、それは空しい自転を繰り返すだけでしかない。「復帰」とは、すなわち日本同化の志向に根ざして、日本と沖縄を等質なネーションとして融解していくということにほかならならず、沖縄のわたしたちが日本人といささかの差別もない同等の

縄の演劇」、いれいたかし「沖縄の芸能」など、文学・芸術分野の論考も掲載されている。高良勉はこれらを、「沖縄の文化と思想の独自性・重要性を重層的、構造的に検証する作業」だと位置づけている(高良 1992:375)。私たちが参照する岡本恵徳による沖縄文学史もまた、沖縄独自文化の再評価・再発見という当時の動向の一端をなすものである。

¹²⁰ 大城と新川の論争については、武山(2004)も整理しており、大城の議論には「国民国家」という視角が欠落していると指摘している。新川思想については、『反国家の兇区』(新川 1971)や『沖縄・統合と反逆』(新川 2000)など。

¹²¹ 小熊英二は、「反復帰論」について「それは『日本人』への同化を批判するだけでなく、それまで左右問わず支持されてきた国民国家の論理そのものに、『否』を唱える思想であった。この思想の出現は百年にわたり、不断に『日本人』への包摂と排除を行いつづけてきた国民国家のありようそのものを問うものとなった」(小熊 1998:598)と位置づけている。

国民としての資格付与を願う心情でしかないからである。(新川 1971:66)

さらに沖縄近代思想史を遡り、「沖縄学の父」とされる伊波普猷や沖縄民権運動を指揮した謝花昇らにも、同じ国民化のイデオロギーを指摘する。つまり、新川の「反復帰論」とは、戦後遂行されてきた「祖国復帰」運動のみではなく、明治以降沖縄の知識人たちを縛ってきた「同化」一辺倒の流れを断ち切ることを企図して展開されるのである。その意味で『『個の位相』から、国家への同一化を拒否する思想であった』(小熊 1998:615)。

同時に新川は、「日本」にたいして「沖縄」がもつ異質性を繰り返し強調した。

日本との決定的な異質性＝「異族」性を無限に沖縄から突き出してゆくとき、〈国家〉という実態的な抑圧機構であると同時に人間の存在全体を規定する正体不明の魔性の怪物は、相対化された具体として、意識の中で映像を結び始める[中略]私たちの存在(沖縄の存在)は、そこで〈国家としての日本〉にとって、深くその体内に射込まれた毒矢となり、極めて悪性の腫瘍となるだろう。あたかも壊疽のように、〈国家としての日本〉を内側から腐食し、これを爆破する可能性をもつ地域となるだろう(新川 1971:136-7)

新川は「反国家の拠点」として、沖縄のもつポテンシャルを定置する。その記述からは「歴史的地理的に所有してきた日本との異質性」が具体的に何を指すかは判然としないが、しかし新川の「反復帰論」においては、それが何であろうとさして問題ではない。諸個人に内面化された国家主義イデオロギーを相対化するために戦略的に「異族性」が呼び出されているからである。「日本」を均質空間として対置する「差意識」、これを新川は「沖縄土着の」思想的可能性としている。つまり、「反ヤマトゥ＝反国家」の拠点として沖縄の独自性を打ち立てようというのである。

他方、同時期の大城立裕は、「沖縄問題」を「文化問題」として捉え直し、復帰＝日本再統合を沖縄の文化的主体性獲得のチャンスとして位置づけ、復帰後もなお「沖縄(人)」のアイデンティティを回復・保持するための方策を模索していたのだった。「日本国家」の枠組みに「復帰」し、政治的社会的に「同化」が進むことが予見されるなかで、いかにして「沖縄(人)」でありうるのか。沖縄に生きる知識人として、そのような問題意識を抱えていた大城は、「日本文化に貢献」することを沖縄の文化的アイデンティティを立ち上げていく方策として打ち出した。

新川明が復帰に際して、復帰を否定するかたちで日本国家を相対化し、それに対する異質の場所として「沖縄」のアイデンティティを立ち上げようとしたとするなら、大城立裕の場合は、日本国家を相対化しつつも、なおかつその国家の枠組みのなかで「沖縄」を立ち上げようとするものだった、といえるだろう。官僚として行政組織の内部にいた大城立裕と、先鋭的ジャーナリスト・新川明とでは政治的立場が相容れないことは想像に難くないが、それでもなお当時彼らのあいだでは「沖縄問題＝文化問題」という問題関心が共有されていたのである。

5.4.3 文化の深層への駆り立て

しかし、同時に大城立裕と他の反復帰論者たちとは、互いの主張、あるいは文化観を差異化しあっていることでも知られる。1950年代、大城立裕と反復帰論者たち（新川明や川満信一ら）とは、「琉大文学論争」を繰り広げていたわけだが、それから10数年を経て「復帰」の時代、彼らの論争は、文学から政治状況（「復帰」）へと焦点を移して継続されたわけである。

大城立裕は、反復帰論の発想法が「沖縄的ではない」と批判している。

私が日ごろ考えているところでは、今日反復帰論者やそれに同調する新左翼流儀の発想法が、いかにも沖縄的でなく、日本式の単細胞で成っている。これはまことに皮肉なことで、妙なぐあいに日本への同化をとげているように見える（大城1977=2002:354）

革新運動の思想も方法も本土から流入する。（中略）文化面での追随姿勢があるかぎり、反復帰論は実際にはほとんど有効でない（中略）致命的なことは、みずから土着のなかから思想を生みだそうとする志が低いことである。若い知識人たちが〈異族の論理〉をふりかざして、土着の主体性を思想化しているかのごとくふるまうが、この論理も、表現こそちがえ地元で私をふくめたいくたりかが主張したときには、たんなるローカリズムと卑しめ、本土の指導的な知識人が言いだした時点でそれを仕入れたのである（大城1977=2002:348-9）

このように大城は「同化」を批判する反復帰論の発想や方法が本土から持ち込まれたものであり（直接言及されていないが「異族の論理」というキーワードから吉本隆明の南島論を指していることは明らかだろう）、本土から発想を持ち込むこと自体が「同化」の証拠であると揶揄する。こうした批判は、翻って、外来のものに侵犯されていない純粋固有なものとして「土着的な主体性」を設定しなければならないことになるわけだが、この批判の仕方は、文学言語における「ヤマト・ウチナーグチ」（発想を日本語でしてそれを沖縄語に置き換えた表現）に対する批判と相通的である（第4章参照）。

他方で、『中央公論』（1972年6月号）の座談会において新川や川満らは、自分たちが唱える「沖縄問題は文化問題である」という意味合いと大城のそれとは「若干違いがある」と述べている。

大城氏が沖縄問題は文化問題である、という意味合いと、僕たちの言うそれとの間には若干違いがある。一口に言えば大城立裕氏は、いわば日本と沖縄の、たとえば宗教にしる、有形無形のいわゆる文化財的な意味での文化の違い、そういった違いが日本復帰によって日本の中に取りこまれ、溶解されてゆく、その危険を払拭するにはどうすればいいかという問題のとらえ方だと思う。僕はそうした日本と沖縄の文化財的な意味での文化のとらえ方ではなくて、むしろ根源的な人間の「生きざま」を規定している意識のあり方に視点を据えたところで文化総体をつかみ、その中から僕たちと日本とのかかわり合いを探り出してゆく、そこで僕たちの独自の生き方を貫いて行く—そういうものとして沖縄問題を考えてゆくべきだと思う（下線引用者、新川ほか1972:80-1）

このように新川は、大城のいう文化は「文化財的な意味での文化」であり表層的なものであるのに対し、自分たちは「根源的な人間の生きざまを規定している意識のあり方」を問題にしているのだ、という。川満信一はさらに明確に、大城には「文化の深層へ迫っていくなにかが欠落している」と述べている。

僕らは最初、政治的に日本の国家のありよう、支配の構造のありようを自分たちの歴史的な負荷として背負ってきて、いかにすればそこから解放をはかり得るかを見出そうとしてきた。しかし政治というのは結局、一つのメカニズムの中で現実的な利害調整を基底においてしか方向づけをなされえない。政治的なフィールドで僕らが解決して行く部分は、どこまで行っても現実的な利害調整の延長でしかない。そうなると僕らはもはや政治的なレベルだけで国家を撃つ、支配の構造を撃つということの限界にぶつかる。現実的な利害調整の上で妥協性をもって収束されて行く政治の側からの闘争に対して、もっと支配の根本的なところへ迫って行くためにはどういう方法をとればいいのかという、切実なテーマにぶつかったのだと思う。そこではじめて、文化問題として沖縄と日本の問題をとらえて行くという観点が自覚されていく。その意味で、大城立裕氏が仮に日本復帰の問題を文化の問題だと言っても、そこには文化の深層へ迫っていくなにかが欠落しているという感をまぬがれない。僕らは政治的な一つの挫折の過程、政治のフィールドにおいてはどうしてもならない限界を踏まえた上で、思想闘争の重要な手掛りとしてあらためて文化の根源から問い直そうという問題提起をしてきた。その点で大城氏の場合と明確に異なっていると思う（下線引用者、新川ほか1972:81）

このようなやり取りを見れば、「文化の深層」あるいは「根源」「土着」といった言葉が、ある種のパッションとともに語られるような時代のキーワードであり、議論の争点（賭け金）だったということがよくわかる。この時代の知識人たちは皆こぞって“文化”について、より深いところで語ろうとしていたのだ。少なくとも「沖縄問題は文化問題である」という問題意識において、「神話」を語る大城立裕や米須興文も、反復帰論を掲げる新川や川満と同じ言説の地平にいることは確かだろう。そのうえで、彼らは互いに差異化しあっている。彼らのあいだの差異化を駆動しているものもまた、ブルデューの〈場〉という概念で把握されるべきものである。つまり、ブルデューがいうディスタンスの論理が作動する「知識人場」がそこにある、ということだ。その言説の場（知識人場）において共有される賭け金が、“文化”なのである。

そうしてみれば、大城立裕の“文化貢献論”（「沖縄文化」によって「日本」に影響を及ぼすという主張）もまた、「復帰」をめぐる組織された言説空間において「二重の絶縁」を図るものとして理解しうる。「反復帰論」が「異族」として沖縄を規定しようとするのに対し、大城は「沖縄文化は日本文化と一面同族であり一面異族である、と考えるのが自然であると思う」（大城1972=2002:288）と述べる。じっさい大城の“文化貢献論”は、「異化」（反復帰論）でも「同化」（復帰論）でもなく、第3の道＝復帰（同化）を肯定しつつ、

文化において異化を図るという主張となっている¹²²。“文化貢献論”は前章で見たように文学言語論に持ち込まれるわけだが、文学理念としての「神話」論にもまた貢献論が接合される。あるいは、神話論を媒介に、文化貢献論は、文学の領域に持ち込まれた、というべきか。

アーキタイプな^(ママ)ものが、つまり、現代生活の中でどのように見出すかというのが難しくなっていると思うんだ。たとえば、沖縄の場合は、いま言った例で言うと“亀甲墓”が残っているから、“黄泉平坂”の神話を発見しやすいし、逆に日本の場合にはにくい、ということですね。まあ身近な例でいうと、そういう意味でそのあたりからも、沖縄から日本文学への貢献がアプローチしやすいということもあるわけです。(下線引用者、大城・江藤・米須 1970:162)

なにしろ日本がめざしてきたものと、たぶんまるで逆なものが、沖縄の基本的性格(神話)であるのだ。「やさしさの文化」である。沖縄にはモーレツ社員が出たとしても、優等生になれそうもない。これで日本に追いかけようとしても、たえず後進コンプレックスに悩まされるだけである。いま沖縄がアイデンティティーを確立する道は、自らに絶対的優位なるものを認めて日本文化に貢献することである。それはあるいは一見劣位なものともみなされているかもしれないものを含めて、である。(下線引用者、大城 1972=2002:288)

「復帰」以降も大城の言説においてはしばしば、「神話」という概念を媒介に、日本(「日本文学」「日本文化」)への貢献が語られる。そこにあるのは、日本では発見しにくい「神話」が、いまだ沖縄の日常生活において残っていて、それを発見することが、“日本文学に貢献する”ことに繋がる、という論理である。神話論は、“文化貢献”の論理に接合され、“沖縄の神話を発掘すること”と“日本文学・日本文化に貢献すること”は、「復帰」以後、大城において等価となる。

そして、このような等置において、「亀甲墓」という「小説」は、『古事記』という日本の古代文学との比較で語られはじめる。以下は 1987 年のエッセイ『休息のエネルギー』からの引用である。

神話は、その民族の信仰や生き方を示すものであるが、ここで話題にするのは、『古事記』にあらわれた日本人の生死観である。イザナミノミコトが死んだあと、夫のイザナギノミコトは妻に会いたくなくて、ヨモツヒラサカに行く。ヨミノクニ(あの世)への道である。その境目までいくと、あの世からイザナミノミコトが、ここへ来てはいけないと言う。その禁止を犯してイザナギノミコトが境目を越えてみると、そこには妻の腐乱屍体があつて……という挿話である。あの世とこの世とが行ったり来たりすることができるという生死観がこの神話には表現されていると見ることができる。

¹²² 大城が二重の絶縁によって画定した位置は、一定の枠内で多様性を称揚する多文化主義のそれに近い。のちの〈沖縄知識人場〉において、その位置は「沖縄イニシアティブ」論者たちによって占められることになる(井上 2002)。

古墳が普通であった時代には、人々は現世の生活の中で古墳に出入りしていたであろう。その名残が、沖縄の墓にはある。沖縄の人は、死者を祀る行事の中で、日常的に墓の中に入出入りしている。墓の中で生活できることは、去る戦争のとき、ひとびとがお墓を防空壕のようにして、そのなかで生活したことで分かる。拙作『亀甲墓』はその様子を書いて、象徴的に沖縄の生死観をあらわす神話世界を表現したものである（大城 1987:30-1）

『古事記』の黄泉平坂のエピソードには日本人の生死観が表現されているのと同じように、「亀甲墓」には沖縄人の生死観が表現されている、というのである¹²³。

こうした『古事記』との比較による自作の価値付けにおいて、近代的なものは古代的なものと融解し、沖縄に古代の日本（「原日本」）が残存しているという「南島論」の言説と大城のそれが実質上区別できなくなる（反復帰論に対する揶揄が大城自身に当てはまってしまう）。ここで重要なのは、大城が「神話」というキーワードとともに自作を語る時、象徴的意味合いをもつ亀甲墓を舞台装置として選んだことそれ自体に作品の文学的価値が集約されているという点である。作品の中心的価値（文学性）は、表層的な文化的差異を越えて普遍的に理解されるもの（「神話的象徴」）を描いたところにある。少なくとも大城は、そう理解しているようだ。

大城の言説から読み取れる文学生産の方法は、“本土”（東京）を軸に設定される“現在”との差異において、沖縄の文化的独自性を、文化に対する想像力を刺激するような具体的な形象（本土において流通性・伝播性を期待できるイメージ）とともに切り出し、それを素材として物語をつくるというものである。そこに「沖縄イメージ」の産出・流通の過程において（多田治 2003）、沖縄側で準備された文法を見てとることができる。重要なのは、そこに文学的可能性の限定が伴っていることである。

5.5 作家・大城立裕の立場決定

5.5.1 沖縄の「神話」を「日本語」で小説にすること——アイルランド文学という参照軸

前章および本章の内容を整理しよう。

私たちは、大城立裕という作家が掲げた文学言語（どう書くか）および文学（何を書くか）についての理念を、この作家の前に広がっていた「可能態の空間」（作家の前に立ち現れていた文学場の構造）の再構成し、そこに呼び込まれたものとして捉えなおそうとして

¹²³ 小説「亀甲墓」と『古事記』との通底性についての言及は、いくつかのエッセイや座談会に散見される。『亀甲墓』で書いたのは沖縄人の生死観である（中略）小説のなかで登場人物たちはお墓のなかと外とを自由に出入りするが、これはこの世とあの世とを区別しない生死観を象徴するものであって、日本神話のなかでヨモツヒラサカにおけるイザナギとイザナミの行動でそれは象徴されているのである。つまりこの作品は本土ですでに失われた象徴を沖縄の風景のなかから拾い上げることが可能であることによって、日本神話の世界（深層文化）をあらたに発掘したことになる。（「沖縄文学の可能性」『国語通信』第 277 号、1985 年、ここでは鹿野（1987:485）より引用。大城の考えでは、古代において日本本土と沖縄において共通の文化があり、現在において日本本土では見られなくなった（深層に潜った）「日本神話の世界（深層文化）」が、沖縄の日常風景のなかには残っている。このようなかたちで、「亀甲墓」は、日本では失われ、沖縄には残っている古代的なもの（「神話」）を発掘した作品として位置づけられている。

きたのだった。この作家の文学理念が、米須興文の批評言説（「神話批評」）に大きく依拠するものであることはすでに指摘されている通りだが（鹿野 1987;我部 2004）、それを引き寄せた大城の側のプル要因をブルデューの場の理論を使って解明することが本章の狙いであった。

作家・大城立裕が、文学場において位置取りを迫られた場面は、次の3つである。

第1に、1950年代後半、「琉大文学論争」における新川明ら「社会主義リアリズム」を掲げる文学者たちの登場。

第2に、1960年代後半、芥川賞受賞による「日本文学」の圏域での聖別／「沖縄問題」の書き手としての本土メディアからの役割期待。

第3に、1970年代初頭、より大胆な方言使用を評価された東峰夫の登場。

このようにみえてくると、大城立裕に関しては、沖縄の何をどう書くかについて立場決定（米須興文が準備した「神話論」の採用）が、文学理念については新川明ら社会主義リアリズムを掲げる『琉大文学』派および日本文学場において沖縄の文学者に期待された位置に対する絶縁、文学言語論については東峰夫に対しての絶縁、つまり「3重の絶縁」の産物だということが明らかとなるだろう。多重絶縁の帰結として創出されたのが、“沖縄の〈神話〉を、できるかぎり「方言」を排した日本語で書く”というような「位置」なのである。

それだけではない。大城の文学的主題は、さらに文学場とは分析上区別される「知識人場」における復帰論および反復帰論に対して二重の絶縁関係を取り結ぶ。ゆえにそれは“沖縄の日常生活のなかに神話を発見・発掘して小説にすることで「日本文化に貢献」し、沖縄の文化的独自性を確保すること”というようにパラフレーズされていく。

作家・大城立裕の立場決定は、かくも多元的な差異化＝卓越化の企てとして理解できる。そして、大城立裕が沖縄文学の可能性を語る際にしばしば言及する「アイルランド文学」は、この立場を正統化する根拠を提供する。たとえば伊高浩昭によるインタビューにおいて、大城は、「アイルランド文学があれば世界的に認められたのは、彼らが英語で書いたからです。ゲール語でなく英語でアイリッシュ・アイデンティティーを書いたからです。沖縄の作家もまず日本語で書くのが先決です。容易に方言を生そのまま使ったり、多用してはいけません。それはファッションにすぎません」（伊高 2002:74）と述べている。アイルランド文学が英語でアイルランド性を表現することで世界的承認を得たのだから、沖縄文学も日本語で沖縄の独自性を書くことで承認されるはずだと、大城は主張する。具体的な作家として大城が言及するのは、妖精譚などの「民話を材料に文学作品を生み出し、英語によるアイルランド文学を世界にアピール」（下楠 2005:77）した詩人として知られるW.B.イェイツ（1923年ノーベル文学賞受賞）と、そのイェイツの示唆を受けてアラン島に赴き大量の死者と移民を出した大飢饉（1847年）以来最下層農民の話し言葉として局所的に命脈を保っていたゲール語を文学資源とした劇作家として知られるJ.M.シングであり、両者とも政治的独立に先立つ文芸復興期（1890～1920年頃）の作家である。「イェイツとシングは、英語をより豊かにしようと努めた」（Eagleton 1995=1997:465）とされるが、じっさい大城の文学的主題および文学言語論はイェイツらのそれとさほど変わらない。「言語としては英語を用い、しかも精神においてはアイルランド的であるような国民文学を打ち建てることは出来ないものだろうか。アイルランド古来の文学の最良の部分、その

リズムと文体の否み難い特質を英語を用いて移し変え、語り直すことによって民族の生命の持続を保ちえないものであろうか」(松村編 1999:134) と語ったイエイツもまた、“神話” (そして神秘主義) にこだわった作家だった¹²⁴。もちろんイエイツと大城立裕とのあいだに、文学理念において一定の類似性が認められるとしても、両者の置かれている時代も条件も大きく異なることはいまでもない。安易な重ね合わせを避けるためにも、ここで私たちが参照すべきなのは、ブルデュー派の文学研究者の一人パスカル・カザノヴァによる「小国のインターナショナル」に関する以下のような指摘だろう。

中心からはずれた登場人物たちが持っている独特の明晰さによって、彼らは、[複数の] 新興文学 (かつ政治) 空間のあいだに共通性を認め、あるいはそれを感じる。彼らは、同じように文学的に貧しいために、互いをモデルあるいは歴史的参照基準^{レフェレンス}と見なすようになり、自分たちの文学状況を比較し、また、先例のロジックを要請することによって共通の戦略を適用するようになる。このような論理によって、『小』国の——あるいはむしろ小文学のインターナショナルの——同盟が組織されることもでき、それによって、中央の一方的支配にたいして戦うことも可能になる。こうして 20 世紀初めにベルギーはヨーロッパの小さな国々にとって一種のモデルとなった。イギリスの支配から逃れようと試み、固有の文化的伝統を要求していたアイルランドの作家は、とりわけ、ベルギーの例のなかに、小国でも文化面において成功できるのだという証拠を見た (Casanova 1999=2002:315)

このようにカザノヴァが「小国」ないし「小文学」のインターナショナルと呼ぶのは、パリやロンドンのような文学資本が蓄積された伝統ある「文学首都」をもつ文学空間に対抗すべく、文学資本に乏しい新興国あるいは独立を志向する地域の文学者同士が参照関係を取り結ぶという現象である。これに続けてカザノヴァは、イエイツのようなアングロ=アイリッシュ作家はフランス語で書きながらベルギーに帰属しつつ象徴主義の旗手として活躍していたメーテルリンクを参照し、独自言語の復活を企てるゲール語同盟の作家たちはフラマン語の復活を目論んだヘンドリック・コンシェンスを参照するという具合に、アイルランドの文学空間において覇権を争う派閥に応じて参照されるベルギー文学の作家が変わってくると指摘している。だとすれば、大城立裕がオスカー・ワイルドやジョイス、ベケットではなくて、イエイツやシングに言及するのは、彼らが〈場〉において相同の位置を占めているからにほかならない。

ここで注目すべきは大城のアイルランド文学への参照は、若手作家の方言使用に対する批判のなかで呼び出されているという点だ。つまり、大城のアイルランド文学への言及は、東峰夫に対するディスタクシオンの作動という側面があるということだ¹²⁵。さらに大城

¹²⁴ 「イエイツは創作と評論活動によって、アイルランドの古い伝統をよみがらせ、新しい文学を打ち立てようとした。その際にイエイツの強力な拠り所となったのが、19 世紀の前半に至ってようやく英語に翻訳され始めたアイルランドの神話であった。イエイツは激しく劇的な物語や異界へのロマンティックなあこがれに満ちた神話の世界を現代に復活させることによって、アイルランドの人びとの誇りと自信を取り戻そうとしたのだが、それだけにとどまらず、中心を失ってばらばらになってしまった現代世界に新しい統一を与えることをも意図したのであった」とされる (松村編 1999:56)。

¹²⁵ 仲程昌徳 (1987) は、明治 40 年代の伊波月城による文芸評論を検討するなかでアイルランドの作

が、反復帰論が「異族」というキーワードを本土知識人から得たことを批判していたことを考え合わせれば、本土知識人からではなく沖縄出身でかつ W.B. イェイツの研究を通じ英米の文学研究の動向に詳しい米須興文というアクターから「神話」概念および「アイルランド文学」という文学上の参照点を取りこんでいるというところに、新川らに対して作動する差異化＝卓越化の原理を読み取ることもできよう。さらにまた状況を書く作家というかたちでなされた〈日本文学場〉における文学的承認に対してアイルランド文学という世界基準を対置して抗うという側面もあるに違いない。

くりかえせば、“沖縄の神話を日本語で書く”と命題化する作家・大城立裕の文学的立場の背後には、文学場におけるディスタクシオンの力学がこの行為者 agent に促したいわば“3重の絶縁／3度の立場決定”がある。逆に言えば、この作家は、多重の絶縁を可能にするために、その位置において書くことを正統化できる論理を、米須興文の「神話批評」およびアイルランド文学（イェイツやシング）に求めた、ということである。さらに当時の「知識人場」の状況を考慮に入れるなら、文学場の行為者としての立場と、「復帰」という“世代わり”に直面した沖縄の知識人としての立場が折り重なった地点で、一方で文学的卓越性（「普遍性」）を確保する文学上の手段、他方で「日本文化に貢献」することで沖縄の文化的独自性を証明する手段として、二つの要求を同時に成就する「文学」のかたちであるがゆえに、大城は「神話」論を語ってきたのだといえる。小説「亀甲墓」は、大城が選択した文学的立場の対応物、文学的要請（普遍性）と政治的社会的要請（独自文化復権）とを同時に成し遂げた作品として、過剰かつ限定的な意味づけを被っていく。小説テキスト改変（我部 2004；松下 2010a）は、その現れといえる。

5.5.2 〈沖縄文学〉の規範——沖縄の文化的独自性とリアリズム

大城立裕にとっての〈沖縄文学〉、それは「復帰」によって進行する日本化（「同化」）に抗って、沖縄の文化的独自性を確保し、かつそれを外部（＝日本）に伝達し影響を与えることによって沖縄の主体性を確立・維持し続けるための文化的回路として価値化される。「神話」と表現されるところの沖縄の文化的深層を伝達し、日本（日本語・日本文化）に影響を与えることで、沖縄の文化的アイデンティティは確立される。その意味でも、文学言語としての「日本語」はできうるかぎりノイズを排した透明な伝達媒体でなくてはならなかったのである。これは言い換えれば、加藤宏が図式化しているように、沖縄文化表象におけるリアリズムの規範化ということでもある（加藤 2006）。そのリアリズムの規範が何に裏打ちされたものであるのかを私たちは再構成してきたことになる。

「復帰」後の沖縄文学場において、実作による裏付けをもって自己の文学的正統性を主張し、〈沖縄文学〉の指針を示すこと。これが大城立裕が“神話論”に託した賭けだったとすれば、その結果はどうだったのだろうか。この点に関しては、復帰後の沖縄文学の状況を物語る、ほぼ同時期（1990年前後）に発表された2つの資料を参照しよう。ひとつは、「復帰20年——沖縄現代文学の状況」と題された大城立裕自身の総括（初出『朝日新

家たち（とりわけイェイツ）が参照されているのに注目している。また、大城自身、月城の兄で“沖縄学の父”として著名な伊波普猷がイェイツらアイルランド文学者に言及した文章を引用して“言語の七島灘”について語っていたのだった（大城 1977＝2002）。大城によるアイルランド文学への言及は、“伝統”の位置に自らを位置づけようとする言語実践と考えることもできそうだ。

聞』1992. 5.11 夕刊), もう一つは1980年代末に東峰夫・小浜清志・又吉栄喜・崎山多美・田場美津子・山里禎子といった若手作家たちが名を連ねた座談会「創作の周辺」(『新沖縄文学』第82号掲載)である。順にみていこう。

その文章は「沖縄の現代文学がようやく、あるべき姿になってきた。同時に読まれかたもあり得べき形に近づいた」(大城 1993 :98)と開始される。「あるべき姿」に辿りつくまでの沖縄近代～戦後文学の展開については、「沖縄近代文学の主調音は、日本のなかのマイノリティーとしての悲哀を歌うことであった。戦後になってそれは、対米抵抗に姿を変えたが、一応の成長は見られるものの、被害者意識は変らなかつた、というのが私の史観である」(大城 1993 :98)と要約される。そうした文学状況に抗う作品が、復帰前後から現れてくる、という。それが加害者意識を自覚的に問うた作品「カクテル・パーティー」(1967)、アメリカ兵の中にも被害者を見出す又吉栄喜「ジョージが射殺した猪」(1977)、沖縄人が加害者に転じる知念正真「人類館」(1977)、娼婦と脱走兵というマイノリティー同士の心中を描く吉田スエ子「嘉間良心中」(1984)などである。これらは「基地」「アメリカ」あるいは「戦争」をキーワードとする作品群だが、大城はこれらに被害者意識の克服、他者への抵抗から自己認識へと向かう「沖縄人の成熟」の過程が見て取れるという。そのうえで「主体を見据える眼は、やがて土俗的、あるいは神話的(文化の根をさぐる)作品の盛行をもたらした」(大城 1993 :99)として「神話」「霊魂」「ユタ」「オバア」をキーワードとする作品が挙げられていくことになる。大城が区分するカテゴリーごとに見ておこう。

①「神話」ないし「神話的象徴」を描いた作品群。自身の「亀甲墓」「二十日夜」に続いて、以下のような作品が列挙されている。

島にあこがれる人が多いのは、そこに神話的時間と空間が生きているからだ。それを若い作家たちも自覚しはじめた。小浜清志『風の河』(1988年、文学界新人賞)は台風への恐怖から、その根を突き止めたいという願いをもつ。突き止めた山中には、獣の死骸がいっぱいあった。崎山多美『水上往還』(1989年、九州芸術祭文学賞、芥川賞候補)では、海が現世＝都市と、他界＝島とをつなぐ空間と意識されている。仲若直子『犬盗人』(1990年、九州芸術祭文学賞)では、都市化しつつある離島に住む主人公の家のすぐ隣に墓があつて、素性の知れない子犬が迷いこみ、温かさと同不安を同時にもたらす。中村喬次『スク鳴り』(1992年、九州芸術祭文学賞)では、地震におびえながらも、海へのいとしみを温存している。私は、『海から来た女』(1990年)で、海を渡って島へ来る「外来」の現代神話を書くかわら、『神の魚』(1989年)で、島の神話的世界の一角が減じる過程をも書いた。(大城 1993 :100)

②「日常生活のなかにも霊が生きている」ような「沖縄の現在」を描いた作品系列。比嘉辰夫「故郷の花」(1989、琉球新報短編小説賞)、江場秀志「午後の祀り」(1985、すばる文学賞)、長堂英吉「いちじゃま」(1983)、山里禎子「ソウル・トリップ」(1989、文学界新人賞)などが挙げられている。

③「巫女(ユタ)」を通して「霊の世界」を描く作品系列。大城自身の「無明のまつり」(1981)、「厨子甕」(1986)、「迷路」(1991)、『神女』(1985)、あるいは白石弥生「迷心」(1987、琉球新報短編小説賞)などが挙げられている。

④「沖縄文化の核を担うものとして」の「老婆」「女性信仰」に関わる作品の系列。「亀甲墓」のほかに、長堂英吉「ランタナの花の咲く頃に」（1990、新潮新人賞）、「ヨーガリー」（1991）、白石弥生「生年祝」（1986、九州芸術祭文学賞佳作）が挙げられている。

そのうえで、この総括は以下のように閉じられる。

沖縄の文学は、異民族支配に世界観をきたえられて、いま再度の日本文化のなかでの自己見直しという挑戦を、神話発掘という営みをおして試みているさなかである。日本からはじき出された戦後体験は、沖縄の文学にとって、通過儀礼としての側面をもっていたといえる。日本文学に新たな貢献をすべき可能性を認めたいが、それを確認するには、技術のいま一步の向上と生産量、それから受け手のがわで沖縄の文化構造についての認識をなお深める必要があるかと思われる。（下線引用者、大城 1993:101）

少なくとも、自らが示した沖縄文学の指針（「神話発掘」）にそった作品が 80 年代に数多く現れ、「文学界新人賞」「すばる文学賞」といった中央の文学賞、九州地区の「九州芸術祭文学賞」、県内の「琉球新報短編小説賞」などの受賞作となっているということは、大城の側からみれば自己の文学的立場の正統性を証明するものだといえる。ちなみに米須興文もまた、90 年代初頭、「昨今は、多くの沖縄作家が中央や地方の権威ある文学賞を受賞して、沖縄文学はまことに賑やかになってきました」（米須 1991:183）というように大城同様の状況認識を示している。

これら沖縄作家に共通する特徴は、彼らが沖縄の文化的本質を追求し作品化しているということでしょう。こうした創作のあり方を、大城さんは「神話の象徴化」と捉えています。即ち、沖縄文化の内包する神話構造を文学という象徴形式によって表現する営みです。大城さんが芥川賞を受賞したとき、筆者は『新沖縄文学』の編集部の求めに応じて書いた論考で、右のような文学の行き方を沖縄文学のために大きな可能性を秘めるものとして提唱したことがあります。それは、文学的不毛から脱出するためには、自らの土壌を掘る以外に方法がないと考えたからであり、また、掘りさえすれば、豊穡な鉱脈に行き当たることを沖縄文化が約束していると信じたからです。あれから 20 数年を経た今日、沖縄文学の示す土着志向はまことに強烈です（米須 1991:183-4）

沖縄文学は、大城や米須が設定した方向（「神話」という語で表現されるような沖縄の文化的本質の発掘）で実現された。少なくとも、そのように大城や米須は捉えている。先にもみたように、「沖縄の神話を日本語で書く」という大城の文学的立場は、少なくとも 90 年代半ばの「沖縄文学フォーラム」でも維持されているわけだが、それはもはや立場変更の必要性がなかった、言い換えれば大城にとって自らの位置を脅かすような書き手が現れなかった、ということではないだろうか¹²⁶。

¹²⁶ 武山梅乗は、『日の果てから』『かがやける荒野』『恋を売る家』の“戦争と文化”三部作以降の小説作品において「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」が、「不穏でユーモラスなアイコンたち」と武山が呼ぶところの登場人物たちによって攪乱されていくさまを読み取って

さて、私たちはここでようやく、崎山多美による 1997 年 5 月の時点での沖縄文学の現状理解へと立ち返ることができる。沖縄の書き手たちは戦後から 90 年代後半に至るまで「状況の中で書かされて」きており、「基地」「戦争」「神話」「ユタ」「民俗」といったような「パターン」化された沖縄の表現者たらんとしてしまう。崎山は、そのような“状況を抜け出よう”とする作品は稀であり、“状況の中で書かされてきた者”を代表する作家として大城立裕の名を挙げ、そうした状況を言語の問題系を浮上させることで乗り越えようという「たくらみ」を語っていたのだった（そして私たちは、そこに「ディスタンクシオン（差異化＝卓越化）」の作動、〈場〉において可能な「位置」の発見を見て取り、この作家がそこにどのような内実を充填していったのかを、解明課題に据えたのだった）。

「基地」「神話」「ユタ」「民俗」、いずれも大城立裕が「復帰 20 年」の「沖縄現代文学の状況」を整理するのに使ったキーワードである。崎山が表明していたそうした沖縄的諸要素を書かされる、書かざるをえないという感覚。これは他の書き手たちにも共有されるものだったといえる。そのことが、先にあげたもうひとつの資料、80 年代末に東峰夫を囲んで開かれた若手作家たちの座談会「創作の周辺」において話題となる事柄のひとつにほかならない（東ほか 1989）。この座談会の出席者は、東峰夫と田場美津子以外は、先にみた大城の総括に名が上がっている「沖縄現代文学」の当事者たちである。

この座談会には中盤、小浜清志が「山里さんの作品が一番、沖縄を意識していない」と話を振ったのに対し、山里禎子が「私は意識しないようにしようと決心したんです。意識すると書けない。沖縄で文学しようとする、必ず土俗とか、沖縄の方言とかがないと駄目だというふうになる。それが引っ掛かるもんですから」（東ほか 1989:139）と発言し、さらに田場美津子も「最初、地元の新聞社にラブストーリーを書いて応募したんです。そしたら沖縄の事を書かなくては駄目ですよと言われました。あの時は、がっかりして、何かすごく狭苦しくて窮屈だなあと思いました」（東ほか 1989:139）と応じていく部分がある。山里や田場のこうした発言が示すのは、沖縄で小説を書く場合に立ち現われる、「土俗」「方言」など沖縄の独自性を書かねばならないという行為規範である。そしてこのコードは実際に表現者たちの書くものを方向づけ、つまりジャンル選択を拘束し、それ以外の可能性を断念させるべく作用してきた、といえる。同じ座談会には、次のような田場美津子と東峰夫のやり取りもある。

田場 SFの方が楽しい。面白いです。

東 SFが楽しいのなら、そっちの方へ転換した方がいいのかも知れない。

田場 それこそ東さんがさっき言われたみたいに、だれも受け入れてくれない、そういうみじめな目に合うおそれありで。

東 読んでみて面白かったら、受け入れてくれますよ。

田場 私は、想像力とか創作力とかがすごいのは、やっぱり SFだと思ったんです。

最初、読んで面白いと思ったのは、そっちの方だったの。だから、そういう時に沖縄を書かなくて駄目ですよと足首をぎゅっと引っぱられるような事を言われたのでものすごくショックでした。心がすごく暗くなりましたよ（笑）

る（武山 2013）。90 年後半に至って大城の方法が揺らぎ出すのは、彼の「位置」を脅かす書き手たちが出現したからだと理解することができる。

このやりとりの前段で東峰夫は芥川賞作品「オキナワの少年」以後、幻想小説を書いていたが本土では評価されなかったと語っている。「恋愛小説」や、「SF」あるいは「幻想小説」など“沖縄＝リアリズム”のコードに合わないものを書いた場合、黙殺される可能性があると言われ、書き手たちは認識しているのである。

この座談会は、沖縄で小説を書くという行為が一定の枠組み（行為規範）のもとに成立していることを示唆しているという点で非常に重要な資料となっている。その行為規範、すなわち「復帰」以後の〈沖縄文学〉の規範（書き込みと読み取りのコード）こそ、大城立裕が設定したものである。それが言い過ぎだとしても、この作家が地元文学賞の評価者として若手作家たちをフィルタリングする地位役割を担うことによって、その規範を強化しないし補強する機能を果たしたのは間違いないだろう。

第Ⅱ部では、崎山多美がそれに対して差異化を図ったと考えられる大城立裕の文学理念および文学言語についての考え方、およびそれがどのような文脈に応じて設定されたものだったのかを検討してきた。

では、1997年の時点でいまだ乗り越えられていない文学的可能性の領域を指摘し、言い換えれば〈場〉における空白の「位置」を見出していた崎山多美は、以後、具体的にどのような作品を書いていくことになったのだろうか。見出された「位置」に、どのような内実が充填されていくのだろうか。

以下に続く第Ⅲ部は、とりわけ90年代後半から2000年代に崎山多美が発表した小説群を、大城立裕が体現してきた〈沖縄文学〉との関係において読む、という企図によって構成される。

再確認しておけば、私たちがここで目論んでいるのは、沖縄文学の場において大城が占めた位置とは差異化される位置の創出（あるいは取得）を試みようとするものとして、90年代後半以降の崎山文学を理解することである。

第Ⅲ部 崎山多美,あるいは断片化する〈根源〉

第6章 「シマコトバ」の前景化

——作家・崎山多美の文体論——

6.1 はじめに

崎山多美は、1997年の座談会において、「沖縄文学」の支配的評価枠組み（その設定に大城立裕という作家が大きく関与している）を拒否するところに自らの文学的立場を得ようとしていた（3.2参照）。大城立裕「亀甲墓」（1966）、東峰夫「オキナワの少年」（1971）といった具体的な作品を引き合いに出し、言語（方言）の水準の照準しながら、彼女がそれに対する差異化＝卓越化を企てていたのは、大城立裕がコード化するような〈沖縄文学〉であり、第Ⅱ部での検討を踏まえるなら、“沖縄の「神話」を可能な限り「日本語」で書く”のような〈沖縄文学〉であるといえる。

では、崎山多美は、具体的にはどのような仕方で大城の〈沖縄文学〉を乗り越えようとしたのか。見出された「位置」には、何が書き込まれることになったのか。以下では、具体的な作品の検討を通じて見ていくことにしたい。

すでに複数の論者によって指摘・言及ないし検討されてきたように（鈴木2000；加藤2001；新城2003a；鈴木2002, 2006；Bhowmik2008；仲里2012）、90年代後半以降の崎山作品を大きく特徴づけるのは、何よりもまず文体のレベルにおける「方言」（この作家がいうところの「シマコトバ」）の量的増加である。それは、作品集『ムイアニ由来記』（砂子屋書房1999年）収録の表題作および「オキナワニナグングァヌ・パナス」に始まり、とりわけ作品集『ゆらていくゆりていく』（講談社2003年）収録の表題作（初出『群像』2000年11月号）および「ホタラ綺譚余滴」（初出『群像』2002年7月号）において顕著である。さらに、崎山自身が『シマコトバ』で「カチャーシー」というエッセイ（2002）において、自らの文体についての方法論的見解を公表している。

本章では、2000年前後の崎山作品の文体的特徴について、「ムイアニ由来記」と「ゆらていくゆりていく」の2作品をもとに検討する（第2節、第3節）。そのうえで、『シマコトバ』で「カチャーシー」において明確化された崎山多美の文学言語論を、大城立裕のそれとの関係でみていく（第4節）。

6.2 “異物”としての方言

6.2.1 「シマ」から「シマコトバ」へ

1990年代後半に、崎山多美にある種の“転換”が認められること。それは、この作家が「シマコトバ」と称する地域的言語の、主に小説の文体レベルにおける浮上によってしづけられるということ。これに関しては、何人かの論者が指摘・分析していることであり、周知の事柄だろう。

作品集『くりかえしがえし』（1994）の刊行に際して「表現者としてふりだしに戻った」「これまでと異なる新しい世界がそこにくり展げられるであろう」（岡本1994:6）という

ように、崎山に対してエールを送っていた岡本恵徳が、その後の彼女の展開について言及した新聞時評がある。

周知のように崎山は「水上往還」(1989)によって注目を集めて以後、ずっと「シマ」にこだわり続けた作家である。しかし、「シマコトバ」を多用する作品を書き始めたのは、1999年の「ムイアニ由来記」からで、その意味では近年のことであった。もっとも「ゆらていくゆりていく」(2000)や、昨年の「ホタラ綺譚余滴」などでは「シマコトバ」が作品全体を覆いつくす印象を与えるまでになっている。その意味でこのエッセーは、そういう方向で作品を書いていこうとする現在の崎山の立場をいよいよ鮮明にしたといえるだろう(岡本恵徳「崎山多美の宣言」『沖縄タイムス』2003.3.2.朝刊15面)

「シマ」¹²⁷から「シマコトバ」へ。崎山多美の文学的展開は、大筋ではこのようにシンプルに要約することができる。ここで岡本が「このエッセー」と言及しているのが、崎山が2002年に書いた『シマコトバ』でカチャーシーである。岡本が言うように、このエッセーは、「ムイアニ由来記」以降の崎山の文学言語(文体)にかかわるこの作家の立場を明確化するもの(ブルデューがいうところの「立場決定」として理解する)。

作家・崎山多美の軌道(文学的スタイルの変化)に注目した先行研究としては、鈴木次郎(2000)やD・ボーミックによる論考(Bhowmik 2008)などがあるが、基本的には「シマコトバ」の前景化によってその転換をしるしづけているといえる¹²⁸。

じっさい90年代後半、大城立裕に体现された〈沖縄文学〉を乗り越えるための道筋を

¹²⁷ 第一作品集『くりかえしがえし』(1994)には、書き下ろしの表題作のほか芥川賞候補となった「水上往還」(初出『文学界』1989年4月号)および「シマ籠る」(初出『文学界』1990年12月号)、そして岡本恵徳による作品解説(「主題としての“シマ”」)が別冊で付録されている(岡本1994)。岡本の文学作品論は、多くのばあい、作品の前提となる沖縄の社会背景の解説から開始され、それ自身が文学社会学の実践といえるものだが、この作品解説も、沖縄の人々の生活単位としての「シマ」、すなわち島嶼としての島ではなく「地縁や血縁によって結びつく人々で形づくられる共同体としての“シマ”」、他とは異なる言語(方言)や起源神話をもつ「一つの文化を共有する集団としての“シマ”」(岡本1994:2)についての解説からはじまっている。岡本によれば、「シマ」は現在、解体しつつあり、人々を結びつける紐帯としての役割が弱まっているが、明治以降の(すなわち日本語で書く)沖縄の表現者たちは「みずからの生の根拠を確かめる必要に迫られたとき、主題としての“シマ”」(岡本1994:3)に向き合ってきたという。とりわけ戦後において「“シマ”がその存在の根拠として、したがって表現の主題として、切実に必要なものとしてクローズ・アップ」(岡本1994:3)されたのが、1972年前後の施政権返還問題の時期であり、その世代経験が、その当時琉球大学の学生であった崎山多美の軌道を大きく規定していると岡本は論じている。そして、新沖縄文学賞佳作「街の日に」(1979)は、「“シマ”を離れ」「生の根拠を見喪ったまま浮遊する若い女性の姿を描いている」が、これは「作者である崎山の青春期の精神的“自画像”に他ならない」(岡本1994:4)という。そして、「街の日に」から「水上往還」(1989)への過程は、「主題としての“シマ”発見の過程」(岡本1994:4)であり、「シマ籠る」では「異郷の人にとって“シマ”に生きることの困難」が、「くりかえしがえし」では「“シマ”を具体的な存在としての“シマ”自体ではなく、いわば普遍的なものへ昇華させようと試みている」(岡本1994:6)と初期作品が位置付けられる。

¹²⁸ ダビンダー・ボーミックによれば、『ムイアニ由来記』は、宣言された文体の変化を例示する。『風水譚』において崎山が認識し始め、エッセー『シマコトバ』でカチャーシーにおいて十全に認識するに至ったこの書き方は、標準的なものと逸脱的なものとが出鱈目気ままに衝突し合う、まさに言葉たちのパレードである。『ムイアニ由来記』およびそれに続く『ゆらていくゆりていく』(2000)は、方言使用の劇的な増加と大抵の沖縄の小説にみられる社会的リアリズムからの明らかな離脱を物語っている(Bhowmik 2008:173-4)。

「方言」に見定めた崎山多美は、以後の数年間、文学上の「方法としての方言」について対談やエッセイなどで言及している。とはいえ、崎山が語る「方法としての方言」は必ずしも一様ではないように見えるし、作品ごとにその使われ方や効果に差異があるように見える。少なくとも、「ムイアニ由来記」のそれと、「ゆらていく ゆりていく」におけるそれとは、異なった効果が狙われている。前者が“日本語の中の異物としての方言”であるとするなら、後者は“日本語と混淆する方言”という形容がふさわしい。先行研究では特に区別されていないように見受けられるが、ここでは別個に見ておくことにしたい。

6.2.2 日本語の中での“異物”としての方言

「小説の現場から」と題された目取真俊との対談において、崎山多美は「方言」というキーワードとともに「今の自分の書く動機」について語っている。

私は20年も書いていて、活字にした作品の数が10本の指に入るかどうかというレベルですが、それでも自分が紡いできた作品は、意識的に方法的にやってきたつもりです。とくに意識的にやってきたことは「方言」です。なめらかな日本語がかけないわけではないのですが、そういう作品は自分で潰してしまう。もし何かに括られるのを拒否しているとすれば、私にとってはそういうなめらかなものに対する抵抗だと思う。方法として方言を選ぶわけですが、少なくとも方言そのものでは書けません。これは地獄に落ちるようなことで、不可能だけれど、それでも日本語で書いている以上、日本語の中で異物として方言を対峙させようとした時の葛藤を続けることで、見えてくるものがないか。今の自分の書く動機はそこに集中しています(崎山・目取真 2000:32)

「なめらかなものに対する抵抗」。このように語られるのは、崎山という書き手の言語に対する構えである。この作家にとって滑らかな日本語に対する抵抗感と、日本語のなかの「異物として方言を対峙させよう」とする文学上の方法論は結びついている。これは、崎山における「シマコトバ」のモチーフの浮上が必ずしも〈場〉における位置取りの問題にのみ還元されるものではない、ということだ。では、日本語の中の異物としての方言は、どのような文学的ないし政治的効果に結びつくのだろうか。この点について、同じ対談で以下のように述べられている。

作品を展開していく中では、自分が生身の女ですからその辺から逃れられない感覚があるわけで、逆にそれに無意識ではいけないんですね。生身の女である部分から出てくる言葉が何か、それはどうやって伝えるのか、作品化する時にどのような言葉を選択すればいいのかはかなり意識的です。男性社会に女として45年も生きてくると、そのマイノリティ性を生活の中で意識せざるをえない。それが書くエネルギーになっている部分もどこかあります。生活の中で無意識のうちに溜まったものが、言葉にしないと堪らない部分があって、それをうまく伝えるのは「方言」だとある時期に気づきました。方言を使って作品を書くことは非常にしんどいのですが、自分のリズムとして、表現したい欲求と関わるギリギリの選択をしながら方言の世界に頭を突っ込んでいく書き方が、今は自分の表現欲求とかなうような気がしています(崎山・目取真

このように社会的マイノリティとしての女性という意識が、彼女にとって「書く」原動力のひとつとなっていることがわかる¹²⁹。そして、この文脈で「方言」は、“マジョリティ＝男性／マイノリティ＝女性”という構図において抑圧される女性性を言語化する媒体として捉えられている。「男性社会の中の女性」の位置が、標準語の中の方言の位置、さらには日本の中の沖縄の位置と、相同関係を形づくるとすれば、崎山の方言使用は、権力に対する抵いの構えとともにあるといえる¹³⁰。

6.2.3 「ムイアニ由来記」

小説「ムイアニ由来記」(1999)において、「方言」は異物性を帯びて用いられている。それは、沖縄本島の地方都市に住まい、数ヶ月前から出所の知れない「ムイアニ」という謎の声を聴くようになったこの作品の主人公「わたし」が受け取る深夜の電話呼び出しの場面に典型的に現れている。以下は、作品を論じるうえでしばしば引用される部分である。

——ハイッ、わたしです、わたしっ、どうしたというのです、いったい。／肝を冷し、慌てふためき、どこの何者からのものとも知れぬ電話に向かって、いきなりヘンな応答をしてしまった。思わず張り上げたスツ頓狂な自分の声に興奮め、舌のもつれを解こうとしどろもどろになっているわたしに受話器から返ってきたのは、いっそう奇妙なものだった。／——エーひゃあっ、何ーが、汝ーや、ぬーそーが／甲高く固い声を突然浴びせられた。／——汝ーや、／といったん切れ、／——今までい来ーんそーてい、またん、チャー成らんムヌガタイなんか、テレーと読んでるんでしょうが。／電話の声は標準語まじりのシマコトバとでもいうものに変換された。若いとはとてもいえぬ掠れきった女の声だ。就寝前のわたしの習慣を知っていて、小説をチャーならんムヌガタイ、と一喝する者。だが声に覚えはない。(崎山 1999:10-1)

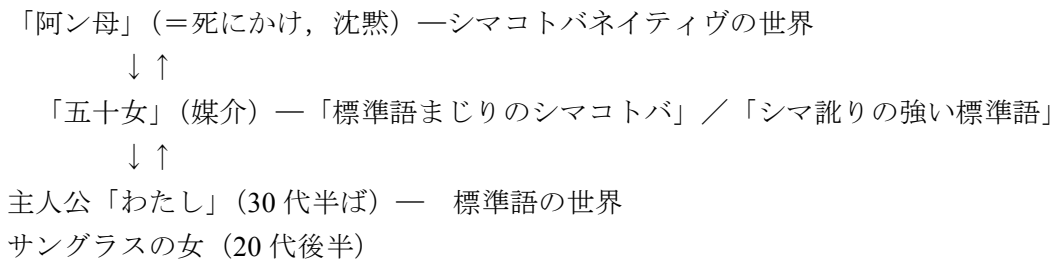
電話に出た「わたし」に対し、相手は「シマコトバ」、「奇妙な」と形容されるような「声」を「突然浴びせ」、何の前置きもなく「わたし」が約束を忘却していることを責めはじめる。小説はこの先「わたし」が忘却していると言われたその事柄を想起しうるかどうかに関心事として、かなりシュールに展開していくことになるのだが、この電話の場面についてのフォローが中盤「わたし」を古波蔵の家に呼び出した「五十女」の台詞に見られる。「毎日まいにち標準語に汚染された世間に暮らしていて、頭の中も、のぺーとなっておるから、どうしてもあのようなコトバでどやしてやる必要があるって、そういう阿ン母の考えで…」(崎山 1999:42)。電話の「シマコトバ」の意味が説明されているわけである。これにしたがえば、この小説において「シマコトバ」は、「標準語に汚染された」日常に亀裂を入れる、

¹²⁹ 崎山は、主に予備校講師として職業生活を送ってきている(次章参照)。

¹³⁰ このような支配的なものに対する抵抗の姿勢は、越川芳明によるインタビュー記事(越川 2005)や、黒澤亜里子・喜納育江・岡本由希子を交えた座談会「ディストピアとしての沖縄」(崎山ほか 2007)などにも明らかである。

まさに“異物”として用いられていることになる¹³¹。

この場面を分析した文化批評家の仲里効は、「シマコトバ」が「招かれざる訪問者」として介入してくるという点に注目し、「コミュニケーションの媒体としてではなく、日常の平衡や人心を破壊する異物」、「標準語に汚染された日常と頭のなかを挑発し、かき乱す役目が振り当てられている」（仲里 2012:191）としている。そして、『標準語まじりのシマコトバ』から『シマ訛りの強い標準語』へ、『シマ訛りの強い標準語』から『標準語まじりのシマコトバ』への変換と反転が、この小説の文体を特徴づけている」（仲里 2012:192）、また登場人物の喋る言葉に「二つのコトバをめぐるせめぎ合いや混成の偏差値が世代に投射されている」（仲里 2012:193）と指摘し、二つの言語を変換し伝達する媒介者としての「五十女」の役割への注目を促している。これを踏まえて「ムイアニ由来記」の作品世界を図式化すれば、以下のようなになるだろう。



こうしてみれば、この小説は「わたし」の現実と「古波倉家」の女たちが差し出す現実という相互にかみ合わない二つの現実を設定し、それを言語的な差異によってしるしづけている、といえるだろう¹³²。電話で呼び出され連れて行かれた「古波蔵家」で死にかけの「阿ン母」に引き合わされ、さらにそこに預かられている自分が産んだとされる子どもに引き合わされようとする手前で閉じられるこの小説の主人公「わたし」の物語は、異質な言語としての「シマコトバ」が、生活空間（現実、標準語の世界）に突如介入してくるところから動き出す。

しかしながら、「ムイアニ由来記」を“日本語／シマコトバ”の対立構図において解説する場合、その反面で作品読解の重要なポイントとなる「ムイアニ」という謎の言葉が議

¹³¹ この小説には他にも「シマコトバ」を平坦な安定状態を破壊し行動へ駆り立てるべく用いられる箇所がある。「わたし」が車に乗せられ古波蔵家へ連れて行かれる場面で、サングラスをかけた若い女が登場するのだが、その女は自分も電話の声に呼び出されたのだという。「あんなコトバを浴びせられたら、誰だってどうしようもない気持ちになるじゃない。あの声のすさまじさは、たぶん、断末魔のなんとかというやつよ、きっと。お蔭で私もこうやって出掛けさせられた、というわけ。ついでにあなたを車で拾って来いっていう命令までするんだから」（崎山 1999:33）。サングラスの女を駆り立て行動させているのも、「あの声」＝「シマコトバ」であることがわかる。また、車のシートで寝てしまう「わたし」を眠りから呼び覚ます言葉も、「シマコトバ」＝「エーひゃあつ、寝んとーる場合や、あらにっ」である（サングラスの女は「アレを真似てみたのよ」と言う）。

¹³² 「オキナワンイナグングァヌ・パナス」（単行本『ムイアニ由来記』併録）においても、物語世界を構造化しているのは、標準語の世界と方言の世界の二重性であるといえる。仲里は、主人公の少女加那の吃音が、学校（標準語の世界）をサボって、ウトオバァ（シマコトバの世界の住人）との交流のなかで解除されていくことに注目している（仲里 2012）。

論から抜け落ちてしまう。「ムイアニ」は、「異物としての方言」としてはカテゴライズしえないからだ。この小説において主人公に聴こえる「ムイアニ」という音響の意味は最終的に宙吊りにされている。そして、先行研究（丸川 2004; 新城 2007）によって指摘されているように、「ムイアニ」は、「日本語」に対する「方言」というカテゴリーには回収されない。それどころか、意味をなす言葉であるかどうか不明確なものとして据え置かれている。

電話の場面同様、この小説を読む際にポイントになる場面として、終盤の「この向こうに、いるよ、あのこは」「あんたが呼びさえすれば、あのこはすぐにもこっちへ駆けて来るよ」と5年前に付けた名前を呼びさえすればいいという「五十女」によって「わたし」が中庭に押し出される場面がある。

深い闇のトンネルだ。短く刈り取られた雑草が土の冷たい感触の合間に足裏を刺した。頭上には濃い木立の屋根。そこに巣食う微かなものの蠢きが伝わった。わたしを誘う連鎖音に耳を澄ませる。それはしだいに膨らみ押し寄せるようになる。思わずその方へ手を伸ばした。音のつらなりの渦から樹々のトンネルを突き抜ける高らかな声を、その時わたしは聴いたのだ。ムイイアあニいー、という。／呼ばれたのか呼んだのか。「杜阿仁」とも「守姉」とも耳にとどいたその震える音声の木霊に、もう一度わたしは応えた。ムイアニー。途端に、遠くせつないものが甦る。こよなくいとおいしいものに対面するため、樹間の闇を駆けた。すると一歩ごとに体に絡まってくる闇の膜が一枚いちまい剥がれるのだった。（崎山 1999:82）

この場面をどう読むか。それがこの作品を論じるうえで大きな論点となっている。

丸川哲史（2004）は、「主人公によって咳かかれている『ムイアニ』は、日本語であるかどうか、また『呼ばれたのか呼んだのか』も不分明である。『ムイアニ』は、『杜阿仁』かもしれない、また『守姉』かもしれないのだが、それはかつて主人公が産んだと記憶している娘の『声』としても感じられている。しかし、主人公の女性とその声の主に出会う刹那においてこのテキストは閉じられ、『謎』はそのまま、読者の前に投げ出されることになる」（丸川 2004:201）と指摘したうえで、「この作品は、沖縄の近現代史を貫く『母語』への抑圧がもたらした言葉の両義性を、鮮明に垣間見せている。自分の知らない、あるいはもはや忘れてしまっている『ムイアニ』という言葉が、自分の『子』から発せられているように感覚される逆説。こういった言葉の『秘密』とそれへの固執の身振りは、沖縄の歴史的土壌を逆照射する技法以外のものではないだろう」（丸川 2004:201-2）と読み解いてみせる。「ムイアニ」が謎のままにとどまるのは、それが抑圧され忘却された言葉だからであり、そこには日本語が「母語」（島言葉）を抑圧するという沖縄の近現代史（「沖縄の歴史的土壌」）の存在が示唆されている、というのである。

新城郁夫（2007）は、「ムイアニ由来記」を、デリダの痕跡論・言語論と重ね合わせつつ、植民地主義の歴史のなかで到来した「他者の言語」としての「日本語」との関係において読んでいる。

決定的に重要なのは、この小説全体をある種の決定不可能性へと投企してゆく「ムイ

アニ」という言葉が、「日本語」という想像的カテゴリーへの暴力的侵犯としてこの小説に到来し、その力によって「日本語」そのものを「他者の言語」という根源的な同一化不可能性のなかに放擲していこうとしていることである。その意味で、「ムイアニ」という言葉には既にして、植民地主義的暴力の痕跡としての言語の他者性が刻印されているともいえるはずであり、そうした痕跡を新たな言葉の連なりへと織り込み直そうとするこの小説の力の中に、すぐれてデリダ的な思惟の実践を見出すことが可能なように思える（新城 2007：75）

新城によれば「ムイアニ」という言葉は、由来の特定できない空白・欠落として「由来記」というタイトルを裏切るものであり、「ムイアニ」とは差延作用によって「起源という神話性」から限りなく遠ざかる痕跡である。この作品が語っているのは、「わたし」が「他者の言葉の到来を待ち受ける全く受動的な『私』へと否応なく変容」するさま、「応答の場とも言うべき可能性として開かれ」、「言語の到来にさらされ圧倒されながら、なにがしかの応答を試みようとして右往左往するしかない『私』そのものの変容」（新城 2007:77）であり、「ムイアニ」とは「わたし」を触発し「日本語という桎梏」からの離脱へと導く何かである。このように新城は、「ムイアニ由来記」という小説に、「日本語」（あるいは「沖縄語」といったナショナルな言語カテゴリーそれ自体を相対化し、逃れようとする言葉の運動を読み取ろうとしている¹³³。

仲里効（2012）も、「ムイアニ」に関しては「声が声そのものの強度で、そこに漂っている」と評している。そして、「ムイアニ」という言葉は、「子を産する女が抱える深い〈亀裂〉、というよりも〈亀裂〉を産む性としての女を自覚しているかどうか」（仲里 2012:198）という問題と結びつくものであり、「〈ムイアニ〉とは、「女であることの亀裂そのもの」であり、亀裂そのものを非決定の閾としていまだ名づけ得ない声そのものの実存だと見なすことができないか。〈ムイアニ〉という声そのものの自己言及性において生きられる、ある言語体験だといえないだろうか」（仲里 2012:199）と論じている。

このように先行する作品論では「ムイアニ」という言葉に、沖縄近現代史における「母語」の抑圧の歴史をみるにせよ、他者の言語としての日本語に亀裂を入れる差延の運動を見て取るにせよ、または「女であることの亀裂そのもの」をみるにせよ、いずれも同時代の批評理論（ポストコロニアル批評やジェンダー批評）を念頭に置いた読みが提示されているといえる。「ムイアニ」とは何かについて、ここで新たな解釈を付け加える必要はない。3つの先行批評が共通して指摘するように、それが一義的な固定を拒む言葉として提示されており、「日本語」にも「方言」にも回収されない言葉だということが確認されれば十分である。この小説では、言語的差異に基づく二つの世界が設定され、主人公「わたし」が

¹³³ 新城郁夫によれば、「風水譚」（1997）の主人公は到来する音に曝されることで内面化された沖縄へのまなざしを解体され（新城 2003e）、この作品の「わたし」も「他者の到来」に向け待機し、「応答」可能性へと開かれた状態へと変容する。「〈音＝声〉」を契機とした自己の解体と、他者への開かれ。そこに90年代末以降の崎山作品に通底する一つのテーマが見出されているといえる。じっさい「クジャ連作小説」（2006～2008）においても、デリダ＝新城の議論は、かなり有効な読解装置として機能する（松下 2010c）。そのようなテキストを前にした読者に可能なのが「標準語とシマ言葉の間にあって揺れながら、しかも、響きそのものとなって漂うさまざまな言葉のつらなりにただ身を委ねること」（新城 2003a :207）なのだとなれば、崎山小説の言葉それ自体はもはやそれ以上の読解・解釈行為を受け付けない純粋な詩的言語に昇華されたということになるだろう。

日本語の局域から方言の局域へと移行するわけだが、その移行は「ムイアニ」ということばが謎のまま残ることによって完了されず、乖離は完全には解消されない。「日本語」と「方言」といったことばの囲い込み（ドゥルーズの言葉で言えば「領土化」）に抗い、そうした言語カテゴリーが形成している序列を脱構築するものとして論じうるような、「ムイアニ」という言葉こそ、このテキストに仕掛けられた、もうひとつの“異物”だといえよう。

6.3 日本語とシマコトバの混淆——「ゆらていく ゆりていく」の文体的特徴

「ムイアニ由来記」が標準語の世界にまどろむ主人公に対し、「方言」を突き付け、その異物性を前面に出していく作品であるとするなら、「保多良ジマ」なる架空の島を舞台とする「ゆらていく ゆりていく」と「ホタラ綺譚余滴」は、それとは様相を異にしているように見える。文体レベルでは、地の文と会話文の相互浸透により、“標準語 VS 方言”という構図は目立たず、「方言」自体の異物性はさほど際立たなくなっているように見えるのである。少なくとも内容レベルで見れば、登場人物たちは最初から方言の世界を生活しているので、標準語の世界との衝突は生じない。「ゆらていく ゆりていく」の文体的特徴についても、すでにいくつかの先行文献がある（黒澤 2001; 新城 2003a; 鈴木 2006）。まずは特徴的と思われる部分を何箇所か引用しておこう。

【引用①】

ちょっと間をおいた後、タラーは、ぐーっと上体を乗り出し、次のコトバを探しさがし口をもぐつかせるジラーを覗きこんで、こう言った。／——水ぬ踊イ、んじ云せー、珍らさんやあ、ジラあ、／それで、何ーなたが、／其ぬ、ミジぬウドウイ、んじ云せーや。／と話に水、どころかタラーみずからたつぷりと油を注いでしまったのだった。（崎山 2003:11）

【引用②】

ジラーは黙ってカミーのなすがままになっているが、しかし、ここは、いくらなんでも五十半ばのイキガである。／いちまでいん阿鼻阿鼻しーやー、／騒まさっサー、悪アン母ーや。／と心の中ではカミーに悪態をついていた。／迷惑千万な母親カミーのお陰で、ジラーの心のイタミはカミーに対する不平不満へとすり替えられ、胸中に疼くウムの何もかもがそのうちウヤムヤになってしまった。（崎山 2003:33-4）

【引用③】

——リッパ、イキガやんやー。／上方から落ちる威圧感のある声。／——盛りぬ、イマイキガやいびーん。／すぐ耳許で囁かれるのは若い声だ。／——やん？生イキガンジナ。／——うー、正真ぬ、イマイキガやいびーん、／御覧うたびみせーびり。／なおも企みを遂行する意志を見せる声は、押しが強くなった。／——マックト、見る程ん生々そーんやー、其ぬイキガー。／吐く息が額にかかるキョリまで相手は近づいて来たようだった。（崎山 2003:83）

ひとまず注目しておきたいのは、登場人物の台詞部分がカギ括弧(「」)ではなく、「——」で表記されている、ということである。これは『ユリシーズ』や『若き芸術家の肖像』におけるジョイスの会話表記と同じ形式である。丸谷才一は、ジョイスの文体について「重要なのは、ジョイスがその得意の会話を書き記す際、普通の英語の小説と違って引用符に“ ”を用いず、もっぱらフランスふう——を用いていることである。これはおそらく、単なるフランスかぶれのせいではなく、会話と地の文とを一体として受取ってほしいという願いのあらわれである」(丸谷 1995:404)と述べている。つまり、「——」による会話文表記には、会話文と地の文を一体化させる効果が認められる、ということだ。同じことは、「ゆらていく ゆりていく」の文体にも当てはまるように思われる。同様の表記は、「風水譚」(1997)、「ミアニ由来記」(1999)にも見られる。

また、ルビを含むカタカナ表記の多さも目につく。地の文においても、人物のセリフ(ないしは心中告白)部分においても、カナ表記が目立っている。ここにも、会話文と地の文との区別をなし崩しにしようとする狙いを見てとることができる。さらにカナ表記について言えば、「胸中に疼くウムイの何もかもがそのうちウヤムヤになってしまった」(【引用③】)に明らかだが、「ウムイ」という方言語彙と「ウヤムヤ」という標準語がともに外来語のようにカナで表記されていることも注目される。このテキストは、方言語彙も標準語の語彙も、どちらも同じように異質な言葉として扱っているのである¹³⁴。

地の文と会話文の相互浸透を特徴とするこの作品の文体には、どのような意義があるのだろうか。これについては、すでにいくつかの先行研究や批評があり、その効果や革新性が指摘されてきている(鈴木 2000; 黒澤 2001; 新城 2003a; 宮城 2003; 鈴木 2006)。

鈴木智之(2006)は、「ゆらていく ゆりていく」の文体的特徴を分析し、①伝承・伝聞表現の多用、②口語的な接続詞や感嘆詞の多用、③読点の過剰な挿入、④擬音語・擬態語の多用、⑤カナの多用、⑥誇張法・駄洒落、⑦「シマコトバ」の引用・挿入、の7点に整理している。これらの諸特徴は口承の語りを再現しようとするものにみえるが、だからといってこのテキストが口承的であると結論付けることはできない、と鈴木はいう。「その語り口の大半は、(口承の伝統からは相応の距離をとった)近代的な小説叙述の雛形を示し」ており、「口承性を示す記号は」テキストに「つけ足されているように見える」(鈴木 2006:133)。そのうえで、このテキストが読み手に対しどのような「身構え posture」を要求するのかという観点から次のように分析している。このテキストには、読み手に要求する構え(近代小説を読む構えを取ればいいのか/昔話や噂話など口承の物語を聞く構えを取ればいいのか)を一貫させないような操作が施されている。あえて異質な構えを要求することで、「語りという行為そのものを意識の前面に浮上させ」、近代小説における「語り手の位置の一貫性という慣習的規約それ自体」が揺さぶられることになる(鈴木 2006:133)。つまり「ゆらていく ゆりていく」は、制度化された読み手の構えそれ自体を問うテキスト、つまり読み手を審問するテキストだということだ。

語りのコンヴェンションそれ自体を問いに付すこと。この作品の文体について触れた先行研究は、力点の違いはあれ、いずれも小説という近代文学の形式をめぐって書き手・読

¹³⁴ ここではひとまず『広辞苑』(第6版)に収録されているか否かで「標準語」と「方言」を区別している。

み手に共有される規約性を問題化するところに議論を集中させている。宮城公子は、「多様な階梯の言葉の散種が『文体』という概念を何度も『唐突に』攪拌する」(『沖縄タイムス』2003.3.29 朝刊 17 面) と評している。新城郁夫は、「ゆらていく ゆりていく」を「国語」や「方言」というかたちで規範化・序列化された言語(言語規範)や「近代小説」という文学形式それ自体を脱構築するものだと論じている(新城 2003a)¹³⁵。黒澤亜里子(2001)も、「ゆらていく ゆりていく」を評して、崎山は「『国語／方言』といった既成の文体や、『沖縄』を『日本の原郷』としての『神話の起源』『沖縄的な物語』の枠組みへと回収しようとする物語構造への、対抗的ふるまいを模索している」(黒澤 2001:190) という見解を示している。また「ゆらていく ゆりていく」についての評ではないが、鈴木次郎(2000)は崎山多美の 90 年代後半からの作品が「地の文における日本語と沖縄語の混合を試みたこと」を、それ自体沖縄文学史上の革新的な出来事であると、いち早く指摘している。やや長くなるが重要なので引用しておく。

ここには、東峰夫が「オキナワの少年」の会話文で見せた言語上の試みを、町田康が織田作之助の大阪弁を継承し現代に生かしたように、身体的なリズムとして地の文にも活用したテキストがある。あらゆる地方の方言を、地の文それ自体として使用することは、ほとんど不可能に近いことだが、崎山多美はそれをさりげない遊びを通して、やってしまった。沖縄の言葉を、文学それ自体として自立させるのは、非常に困難なことである。たとえば、文学表現上の技術として、割り切ってなされる沖縄方言の会話使用は、今日の表現の地平からはすでに実験的でも何でもない。またこの困難は、沖縄に固有のものではなく、その試みの意図だけを取り出してみるなら、井伏鱒二や谷崎潤一郎や中上健次など、日本文学においてはすでに表現されていたことも、いたる作品に見出すことができる。だからこそ、原則的になされる会話上の方言使用を離れて、地の文における日本語と沖縄語の混合を試みたことは、現在においてはアイデンティティの問題としても、非常に重要な意味が顕在化されているのだ。沖縄人というのが、沖縄で使われる言語による同一性とするなら、もはやこれは、日本語と沖縄語の混合を強いられた現実を描くことによって、物語的な沖縄へ回帰できない事実を生きてしまった境界線上にある沖縄の現在を、日本の現在それ自体として提出してしまったテキストである(鈴木 2000:95)

¹³⁵ 新城郁夫の所論は以下の通り。「規範化された『国語』を侵食し異化していこうとする試みと、文学において沖縄方言が担ってしまいがちになる、ローカリティーのイメージ循環の輪を断ち切ろうとする試みとのあわいのなかに、いま、崎山多美の小説は見出されなくてはならない」(新城 2003:102)。大城立裕の「実験方言」にはじめ 1970 年代の沖縄文学において「方言の復活」現象が見られたわけだが、それは結局のところ、“標準語＝地の文／方言＝会話文”という一定の枠の中でのみ承認される多様性にすぎなかった。そうである限り、小説という近代文学の形式それ自体が、地の文を「標準語」にすることで「標準語」をスタンダードなものとして、「方言」を会話文のカギ括弧の中でのみ使われるローカルなものとして位置づけ、国語／方言という国民国家が要請する言語規範を生産ないし再生産することに加担する装置として機能することになる。国民国家が準備した言語編成(「国語」や「方言」という言葉に対して抱かれている一般的認識)とそれを補完する装置としての近代小説という枠組み(近代小説の形式が発揮するイデオロギー効果)をそれ自体として問題化し、これを転覆させるという点に「ゆらていく ゆりていく」というテキストの政治性がある。「提示されている言語表現が、これまでの『近代小説』という観念や国語-方言という言語認識を根底から覆そうという試みに満ちていると考えられる」(新城 2003:103)。

これは「オキナワンイナグングァヌ・パナス」(1999)を念頭に置いた評であるが、むしろ「ゆらていく ゆりていく」「ホタラ綺譚余滴」について、よりいっそうあてはまるだろう。鈴木次郎によれば、「大城立裕も又吉栄喜も目取真俊も、まだ沖縄的な自己同一性の幻影を物語的に追求している」のに対し、崎山多美だけは『沖縄文学』から離陸しつつある(鈴木 2000:90)。大城立裕に代表されるようなそれまでの「沖縄文学」がもつばら日本との関係で沖縄の独自性を立ち上げるものであったのに対し、崎山は「日本」ではなく「日本語」を文学の射程に据えたことによって、一挙に従来のプロブレマティークを刷新してみせたということになる。

このように“「国語／方言」:「地の文／会話文」”という小説形式上のコンヴェンショナルな対応関係を解体するところに「ゆらていく ゆりていく」の文体的特徴は指摘されているのであり、これは「ムイアニ由来記」において見られるような日本語の中で異物性を発揮する方言とは、また異なった効果であるように思われる。エッセイ『シマコトバ』でカチャーシーにおいて崎山は、「島の方言、シマコトバで日本語をかきまぜながら小説を書いてみたいとつねづね私は考えていた」と述べ、「シマコトバで日本語をかきまぜるとはいかなる方法であるか」(崎山 2002:159)を説明している。そこで言われる「シマコトバで日本語をかきまぜる」という表現のほうが、「ゆらていくゆりていく」およびその続編「ホタラ綺譚余滴」の文体戦略を形容するにはふさわしい。以下では、「ムイアニ由来記」以降の崎山の文学的立場を明確化するものとされる(岡本 2003)、件のエッセイ『シマコトバ』でカチャーシーについてみていこう。このエッセイは、ほかならぬ大城立裕の批判に応じて書かれた弁明あるいは反論という色彩を強く持つ。私たちが注目したいのは、この側面である。

6.4 大城 vs 崎山論争,あるいは『シマコトバ』でカチャーシー

6.4.1 大城立裕による批判

崎山多美が1990年代末より戦略的に構成し始めた「シマコトバ」を多用する文体は、第4章でみたような大城立裕の文体論とぶつかることになる。

大城は若手作家に方言使用を抑制するように説き、その批判のポイントは、①「ヤマト・ウチナーグチ」あるいは「比喩の植民地化」、そして②「充て字」であった。そして大城が、「土着の表現」と題された文章(初出『琉球新報』2000年12月25日～28日)において、「比喩の植民地化」の実例として引き合いに出したのが、「ゆらていく ゆりていく」なのだった。

崎山多美の近作「ゆらていくゆりていく」(『群像』11月号)を読み、テーマといい文体といい力作だと思いながら、そこばくの違和感を禁じえなかった。充て字の無理が多いことのほかに、とくに気になったのは、物語の舞台になった「保多良島」という島の名を語るくだりである。／「我したシマや、世界からホッタラかされたシマやくと、ホタラやあらに。」[原文ママ]／やはり崎山の『くりかえしがえし』(1994年)

に「保於利島」とあって、同じ発想によるものだろう。「ホッタラカス」「ホウリダス」いずれも日本語で、その意味のことを沖縄語では「ウッチャン（またはウッチャナ）ギユン」という。だから「宇茶武島」とか「宇茶名島」とでもするなら納得できる。このように批判すると、「言葉尻をつかまえて」とクレームがつくかもしれない。しかし、ことは地名の問題である。とくにこの会話のように意味づけをするのなら、地名に寄り添う地霊を意識すべきだろう。崎山がヤマト志向をきらい、沖縄語と永劫回帰の世界にこだわるからこそ、地名の由来を日本語から発想する過ちに、とくに用心してほしかった。（大城 2000=2002:423-4）

このように「充て字」批判、地名を日本語で発想する「ヤマト・ウチナーグチ」批判は、「ゆらていくゆりていく」の文体に対して差し向けられている。また同じ文章には、「ミアニ由来記」で使われている「沖縄語」が間違っていると指摘する部分もある。

沖縄語を小説に書いて文壇で賞賛される傾向が流行のようにになっている。意味は分からないが雰囲気が良い、などと書いた批評もある。これは無責任に批判を捨ててとばし読みをしているのだと、私は想像している。結果としてせっかくの沖縄語は「飾り」に貶められ、たぶん作者の自己満足にとどまった。／崎山多美の『ミアニ由来記』にある。／「エーひゃあっ。寝んと一の場合や〈 〉あらにつ」／右の〈 〉は、いま私が挟んだもので、ここに「あらの一」という二重否定語が脱けて、沖縄語としても言葉になっていないが、作者は校正で気づかず、編集者にも多分とばし読みされて通用(?)した。／これは危険な兆候ではないか。とばし読みで批判を避け、その作品が日本文学に影響を与える道を封じてしまった。影響をあたえるには、沖縄独自の文化を表現しながら、それを同時に普遍的な理解に届かせる必要がある。ナマの沖縄語ではそれは困難だ。（大城 2000=2002:425）¹³⁶

このような崎山批判に、大城という作家が引き受け抱え込んできた多重の絶縁関係／立場決定の折り重なりを見て取ることができる（第5章参照）。

新城郁夫は、この大城の文芸時評が載った翌月の『琉球新報』（2001年1月31日・2月1日）に、『ゆらていくゆりていく』のために」と題して、崎山に向けられた批判に対する反論を書いている（先に言及した新城の作品論はこれである）。

大城立裕が、この「ゆらていくゆりていく」にもふれつつ、近年の沖縄文学における沖縄語使用に関して苦言を呈していたが、氏はその中で、「日本語の比喩領域をひろげ

¹³⁶ ここで大城が批判している「意味は分からないが雰囲気がよい」という批評は、おそらく「ゆらていくゆりていく」を取り上げた『群像』の「創作合評」（高井ほか 2000）における藤沢周の発言を指していると思われる。藤沢周は、「僕は、最初、沖縄語的なものが出てきて読みづらいなと思ったんです。だけど、結構スッと入っていったのは、語りのリズムにやられたから。オノマトペも、最初一つ一つ気になっていたんです。沢山でてくるので気になったんですけども、それは語りのリズムと安定性に導かれてスッと読めた。本当に文章もうまいし、南島の空気・風習がよく描かれている。でも、実は読み終えた後に、さて何だったんだけっけという疑問を僕の中で持ってしまった」（高井ほか 2000:339）と述べている。

るのに貢献する」ことに方言使用の意味を見出しつつ、それがなされず「比喩の植民地化」に陥っていく危険を説いていた。傾聴すべき意見とも思われるが、崎山の「ゆらていくゆりていく」との関わりで考えるとき、この大城の指摘と小説表現とがおおよそ噛み合わぬように感じることも否み難い。多分、崎山の小説の言葉は、「日本語の比喩領域をひろげることに貢献する」といった認識から、もっとも遠いところにおいて書かれているのではないか（新城 2003a:107-8）

要するに、大城は崎山の小説が読めていない、という指摘である。なぜ、大城には崎山作品が理解できなかつたのだろうか。それは「復帰」前後の多重の絶縁／立場決定のなかで、彼が沖縄の「文学」や「文学言語」に対する認識枠組みを強固に構築してきてしまったからなのではないだろうか。絶縁が多重化すればするほど、複合的な意味合いを兼ね備えたその文学的立場は、より強く作家を束縛することになるのだ。「沖縄文学・同化と異化」と題され『新潮』（2001年5月号）に掲載された文章においても大城は同様の批判を繰り返している。作者名・作品名が伏せられているが、「ゆらていくゆりていく」を指しているのは間違いないだろう。

ある作品が、テーマを土俗の深みから汲みあげ、濃厚な文体をもつ佳品だが、物語の舞台になっている島の名が、紛れもない日本語の語彙に由来している。同じ意味の沖縄語を知らないのか。あるいは不用意でしたことか。島名こそ土着的、神話的、したがってこそそそ土地の言葉に基づくべきだが、全編に過剰なまでに怪しげな沖縄語をちりばめている姿勢と見くらべて、その矛盾に啞然とさせられた。（大城 2001=2002: 429-30）

大城にとって「ゆらていくゆりていく」は、「沖縄語」を大量に用いるという点で「土着志向」の作品であるにも関わらず、「土着志向」に反するような島名のつけ方がなされているので、矛盾して見えるわけである。少なくとも大城立裕は「ゆらていくゆりていく」という作品が、その「テーマを土俗の深みから汲みあげ」ているとみなしている。これは、大城が彼の“沖縄文学の基準”をなす神話論の枠組みで崎山作品を読んでいるということであり、崎山作品が神話批評の枠組みで読まれているということである。しかし、「ゆらていく ゆりていく」は、神話批評の枠組みでは読めない作品、いわば“反・神話”とでもいうべき作品なのである。黒澤（2001）や新城（2003a）は、崎山作品においては沖縄的な物語は迎れないと主張することで、大城に対して別の評価枠組みを提示しているのだ。

この文脈で崎山多美が自ら用意した、大城の批判への反論、それが『シマコトバ』で「カチャーシー」というエッセイなのである。

6.4.2 崎山多美による「弁明」

『シマコトバ』で「カチャーシー」は、岡本恵徳がいうように彼女の立場を鮮明にするものであると同時に、大城の批判に対する「弁明」でもある。実際、崎山はこのエッセイにおいて自らの言語実験の意図を説明するとともに大城が批判してきた東峰夫の文体の擁

護し、大城の「実験方言」を批判的に相対化することによって自己の立場の明確化を図っている。

島の方言、シマコトバで日本語をかきまぜながら小説を書いてみたいとつねづね私は考えていた。といきなりそんなことを言うと、シマコトバで日本語をかきまぜるって、なにソレ、と眉をひそめられ、礼儀知らず日本語知らずとバトウをあびせられかねない（正しいシマコトバの使い方としてもなっていない、という批判は現実にはある）ムボウな試みについて、じっさいにそのようなランボウな小説をついさいきんから公にしたりしている「私」的いきさつについて、それなりの考えなり弁明なりを、これからつらつらとつらねてみようと思うのである（下線引用者、崎山 2002:159）

直接名前を挙げているわけではないものの、下線部のような批判を行ったのが大城立裕であることは先に確認したとおりである。崎山がカタカナ表記する「シマコトバ」とは、「生活言語としての実態を失った」、もはや人々の記憶の中にしか存在しないような言葉である。だからこそ、その実体性のなさ（現実に対応するものではないということ＝フィクション性）を自覚的に強調するために「シマコトバ」とカタカナ書きにされているのである¹³⁷。その「シマコトバ」によって「日本語をかきまぜる」という崎山は、「かきまぜのワザとは、バクダンを仕掛けたシマコトバを日本語の中に潜入させバクハツの機会をねらう、というゲリラ作戦」であり、「日本語のビル」を「こっぱみじん」にする「自爆テロ」である、というように自己の方法を比喩的にパラフレーズしている（崎山 2002:170）。

ここで具体的な「かきまぜ例」として登場するのが、「死にガタガター」「ワサワサ」といった標準日本語と地域的な話しことばの折衷的表現である。さらにここで「かきまぜのワザ」の、いわばバイブルとして参照されているのが、東峰夫「オキナワの少年」（1971）である。崎山によれば「オキナワの少年」は「日本語をからかうように飛び交う、と私に映ったコザの方言コトバたち」（崎山 2002:174）であふれている。具体例を抜粋している部分からいくつか再引用してみよう。

- ・「髪頭バァバァしているから、驚いたさあ、明日はかならず散髪いきよ」
- ・（山羊に草やらんとならんがなあ、山羊が餌欲さぬって鳴いているがなあ）
- ・そう阿鼻しているうちに、肝がホトホトしてきて、ヒューッヒューッヒューッ。

¹³⁷ 崎山がいう「シマコトバ」は正確に言えば、沖縄で日常的に話されている生活言語としての「方言」ではない。「シマコトバとは、今や制度的保証の取りつけようもなくなく形骸化してゆくばかりの、いわゆるマイノリティの言語とでもいうべきコトバである。そうであるがために、ここ沖縄では、マスコミ、市制、はては、アカデミーまでがこぞって、昔なつかしのオキナワを取り戻そうというようなうたい文句にのせた『しまくとうば』の保存継承運動が叫ばれたりもしている。その動向そのものに反対の意を表するというのではないけれど、その動き自体がすでに『しまくとうば』を生活言語から別モノにする状況を作りだしてしまってもいることは指摘されねばならないのだろう。ある時代、まがりなりにも一国を称していた『琉球国』の残影としての、あるいはその『琉球国』にまつろわぬ歴史をさえもつ、周辺のシマジマのコトバの名残りとしての、いわば、それら生活言語としての実態を失ったコトバたちの総称が、私がここでいう『シマコトバ』なのである」（崎山 2002:171）。大城がいう「方言」ないし「沖縄語」が滅びゆく言語体系（ラング）だったとすれば、崎山がいう「シマコトバ」はもはや滅びたも同然の生活言語（パロール）を指しており、ずいぶんニュアンスが異なる。

- ・「^{ちいちまが}乳摩訶の^{おなご}女子、^{はちがまく}蜂鎌首のおなごから選んで三、四名は集めらんとならん筈や」

このうち「あび」（喋る）に「阿鼻」，「ガマク」（腰）に「鎌首」という漢字ルビは，大城立裕，あるいは言語学者の外間守善が，意味的に対応しないとして批判していた漢字ルビの組み合わせ（「方言翻訳」）に他ならない．崎山は，言語学的な正確さを期する大城や外間に対して，「^{あび}阿鼻」「^{はちがまく}蜂鎌首」などの当て字表記それ自体の面白さを論じることで東の文体を擁護するのである．

話しコトバの音感と意味をふまえた奇抜な当て字には，思わずにやっとさせられるばかり．例えば「^{あび}餓欲さぬ」は「やーさん」（ひもじい）と表記されるところのものを，山羊がひもじいと言っているので，「^{あび}餓欲し」．「^{あび}阿鼻している」（しゃべっている）は，たんなるしゃべりではなく切羽詰まった思いを吐くという感じになって緊迫感があるし，「^{ちいちまが}乳摩訶の^{おなご}女子，^{はちがまく}蜂鎌首のおなご」などは，「おっぱいのバカデカイ女，蜂の姿のような腰のくびれた（ハチャガマク）色っぽい女」という意味のものを，当てた文字そのものの形象と音がいっしょくたになって瞬時にイメージを触発し，「沖繩コトバふう変態日本語」を出現させるという面白さがある．（崎山 2002:175-6）

崎山は，このような「当て字の，一見デコボコにも見えるその奇抜な組み合わせ」（崎山 2002:176）にこそ，むしろ文学的な面白さがあるのだと指摘する．そして，自分でも，いくつかの作品で実践しているという．「日本語」と「沖繩語」を独立した言語体系として捉え，両者の間に立つ者，いわば翻訳者として自己規定し，その役割を引き受けたのが，大城立裕という作家であったとするならば，崎山は，そうした翻訳者的な使命とは別のところに文学言語を再設定しようとしているのだ．つまり崎山は，大城のように日本語の小説における方言使用を「方言翻訳」と捉えて言語学の領域に従属させるのではなく，特に何ものにも還元されない言語遊戯的な面白さを語ることによって，文学的なものをそれ自体として自律させようとしているのである．

ところで，この文章において崎山は，明治期から沖繩において試みられてきた方言を日本語の小説に組み込もうとする試行をレビューしているのだが，そのなかでかなりの分量を割いて大城の「亀甲墓」における「実験方言」についての批評を加えている．

方言のニュアンスをうまく伝えることに「ある程度」成功し戯曲の科白まわし的な歯切れの良さが味わいを出した会話体ではある．ただ，そのことがかえって（中略）話しコトバとしてはどこか文語的でふんいきに流れていると感じさせてもいる．「行かれいよう」「言いくさって」「いわれい」「歩きくされ」などがとくにそんな感じを与える．こんなこともいえる．この会話体は，日常の沖繩コトバふうであるというよりも，語尾変化の工夫そのものが沖繩コトバの音感を捨象する方向に働き，標準語的表現寄りになっていて，ややもすると，そのまま標準的日本語に回収され安定してしまう危うさを感じさせもする調子である（崎山 2002:167）

第4章で私たちは，「実験方言」を「てさ」「てか」といったt音を軸とした技巧的文学

言語として位置付けておいたのだが、ここで「戯曲の科白まわし的な歯切れの良さ」と述べられているのがそれにあたる。しかし、崎山は「行かれいよう」「言いくさって」「いわれい」「歩きくされ」といった文語的表現を挙げつつ、大城の文体が「沖縄コトバの音感」を失い、大城の「実験方言」が標準語＝文語に傾き、「標準日本語に回収されて」しまっていると指摘しているのである。このような批判は、大城立裕にとっては、すでに織り込み済みの事柄であろう。東峰夫の文体との比較において、「実験方言」の再現性の低さを指摘する声は当初からあり、大城自身それを認識し「実験方言」を放棄しているからだ（第4章参照）¹³⁸。

さて、大城の「実験方言」に批判的に言及した崎山は、こう続ける。

私が小説を書くための「私」のコトバ探しをしていたとき、どうしても抵抗してみたかったのはじつはそここのところであった。標準的日本語に回収されてしまわざるをえない沖縄コトバの位置、というものを崩す方法を考えるところから小説を書いていきたい、とせつに願ったのだ。方言を尾ヒレのように日本語にくっ付けることでなんとなく地方のアイデンティティを主張してみせる、というのではなくて、異質なコトバとコトバの関係を異質なままに立ち上がらせ、「私」なりの小説のコトバとしてどうにか想像（創造）できぬものかと。ムボウを承知で。（崎山 2002:169）

このエッセイにおいて、崎山多美は東峰夫の位置を参照しつつ、大城立裕が占める位置の絶縁を図っているといえるわけだが、その際、崎山によって目論まれているのは文学性と政治性を同時に獲得するような文学のかたち（「小説のコトバ」）であるといえる（鈴木 2006）。崎山は大城の文語性を批判するが、単純に現実に話され使用されている話し言葉をそのまま忠実に反映すべしということが主張されているわけではない。狙いは、「小説のコトバとして創造（想像）」することにある。「異質なコトバ」同士をどちらか一方に同化吸収するのでも、逆に正確に書き記してその異質性を主張するのでもなく、異質なもの同士の衝突から生じる文学（文学的効果、文学性）を立ち上げること。それが、このエッセイにおける崎山の主張の核心にあるものであり、彼女が語る東峰夫の「かきませ表現」の魅力も同じところにある。

他方で「標準的日本語に回収されてしまわざるをえない沖縄コトバの位置、というものを崩す方法を考えるところから小説を書いていきたい」という言表に明らかなように、崎山は自らの文学的立場の政治性を自覚している。あるいは、場における自らの文学的立場を規定するのに、政治的なものを呼び寄せているというべきか。かつて大城が東と差異化する際に、沖縄のアイデンティティポリティクスという意義を自らの文体論に持ち込んだのとちょうど同じように、崎山も大城と差異化を図るうえで自らの立場を政治的に意味づけようとしている。大城が米須興文の批評の言葉を動員したように、崎山も同時代の批評

¹³⁸ このエッセイにおいて崎山が引用した「亀甲墓」のテキストは、『沖縄文学全集 第7巻 小説Ⅱ』（国書刊行会）に収録されているものであり、この全集の底本は1982年に理論社より再刊された作品集『カクテル・パーティー』収録の「亀甲墓」テキストである。つまり、「実験方言」部分についてすでに改変が施されたバージョンだということである。理論社版のテキストにおいては、「てさ」「てか」といったt音を特徴とする実験方言が大幅に削除され、あるいは「さあ」に置き換えられているのだが（松下 2010a）、そのことによって、ここで崎山が指摘したような文語的表現が際立つことになったのではないだろうか。

の言葉と切り結びながら、である。

6.4.3 場とハビトゥスの乖離

さて、『シマコトバ』で「カチャーシー」において、まとまったかたちで表明された崎山の文体論は、文学場におけるディスタクシオンの論理の作動として理解できる。しかし、場の論理でのみ、崎山の方法論を捉えるのはやはり片手落ちというものだろう。東峰夫「オキナワの少年」の文体への共感や「日本語」と「シマコトバ」を異質なままにぶつけるという方法論は、彼女の生活履歴や、その過程で身体化された言語的ハビトゥスとでも呼ぶべきものに裏打ちされたものでもあるからだ。

崎山は、同じエッセイの中で自己の言語経験を以下のように語っている。

「私」的な事情から、沖縄のあの島この島でとりとめなく話され、島ごとに通訳が必要な程度に異なる「シマコトバ」を、義務教育期間のあの時期この時期に親しんだ体験があった。そのことが私の言語感受にあるインパクトを与えつづけ、すなわち標準的日本語に寄り沿うことを拒む心理的素地を作りだしていたようなのだ。遠慮がちに話され、時にうとまれながらも、確かにコトバたちはあの島この島の生活の現場で生きていた、という「私」の記憶の言語体験が、ある時期、小説を書いていこうと思いはじめた私を刺激する、ということがあった。（崎山 2002:172）

崎山多美は、西表島に生まれ 14 歳までそこで過ごしている。彼女は、仲里効が編集する雑誌『EDGE』に寄せたあるエッセイにおいて、西表に暮らしていた当時の様子を再現しているが、この文章も崎山多美の言語感覚を表すものとしてしばしば引かれるものである（鈴木 2002; 仲里 2012）。

私自身の生まれ育ったシマはイリオモテ島の西部にある一集落であったが、そこは戦後まもない頃の入植部落であったうえ、戦前にシマにやって来て住み着いたヤマト（多くは九州あたり）の炭鉱夫たちが寄り集まった集落もすぐ隣にはあり、その言語環境たるや今思い出してみてもメチャクチャなものであった。（中略）家の中では宮古コトバを話す両親と、隣りに鳩間コトバを話す家族、斜め背後の家からは甲高い祖納コトバが聴こえてくるという生活言語も、学校へ行くときごく自然に標準語に切り替えられた。中でも、鳩間島からの入植者であった隣の家族のコトバに私はある種のエキゾチシズムを感じるものがあって、異国の言語めいていた彼らのコトバが私の胸を揺するということがあった（崎山 2004a:119-20）

「メチャクチャ」と形容されるような西表の言語環境で育った 10 代の彼女が、沖縄本島コザ市（当時）に移住したときに何を感じたかということもいくつかのエッセイで話題にされるエピソードである。ここでは「届けられた声」と題された『琉球新報』（2001.9.1）への寄稿をみておこう。この文章では「現在の私にとっての書くことの意味」を考えるために、コザ高校文芸部で詩を書いていたという当時の様子が呼び出されている。

大卒の状況からはむしろ逃れたところでの、閉じられた個人的な言語表現の困難があったように思う。人前で言葉を発することに羞恥と罪悪感がつきまとうという言語生活が、言葉を発することの羞恥とは、先島で生まれ義務教育の大半をそこで暮らした私の言葉の訛りが、本島中部の方言まじり標準語圏にまぎれこんだ時に起こった、気おくれであった。罪悪感とは、それでも人並みに標準語を使いこなそうと志向することで言語表現を獲得してゆかねばならなかったことへの、後ろめたさであったように思う。方言と標準語の二重言語生活を強いられたウチナーンチュの、誰もが抱え込んでいたであろうその言語の心理的金縛り状態は、現在も私の中には逃れがたくある。
(崎山 2004:89)

「方言と標準語の二重言語生活」が言語主体にもたらす「口ごもり」「羞恥と罪悪感」「気おくれ」といった現象は沖縄の言語状況／政治状況との関係でたびたび論じられてきたテーマだが(中村 2008; 仲里 2012), ここで注目しておきたいのは、崎山は「本島中部の方言まじり標準語圏」に参入したときに、自らの言葉的差異を自覚すると同時に発話における「気おくれ」を感受しているということである。彼女の言語的経験を、「ウチナーンチュの、誰もが抱え込んでいた」と一般化することはおそらくできない。移動によって引き起こされた異なる言語的磁場への参入が、発話をめぐる問題を引き起こしているからだ。ブルデューの用語で言えば、ここで語られているのは、〈場〉とハビトゥスの乖離、正確に言えば〈場〉が要求するハビトゥスと参入者が身体化するハビトゥスの乖離であり、このケースに即して言えば移住先の「言語場」と言語主体に身体化された「言語的ハビトゥス」のズレである(Bourdieu 1982=1993)¹³⁹。彼女の言語経験の個別性と社会性に同時に配慮するためには、そのように理解しておくのが適当だろう。そして、崎山が「オキナワの少年」と出会うのは、ちょうどその頃である。その出会いについて崎山は、「教育的標準語の圧迫をくぐり抜けるようにして作品全体に滲みでた作者自身の内的言語リズムの自由奔放さが、標準的日本語にもそううまくならず、コザの方言にもすっきりとはなじみせず、ウツウツとしていた私の言語感覚を刺激し『肝ホトホト』させた」(崎山 2002:176)と語る。だからこそ、彼女の「オキナワの少年」への思い入れは、ことのほか強いのだろう。さらに崎山は自らの書くという動機付けを、しばしば、この“場とハビトゥスの乖離”として概念化しうるような経験と結び付けて語っている。越川芳明によるインタビューにおいて崎山は、「文学の言葉を意識するきっかけ」がコザに移り住んだ頃の「自己表現のつまずき」、「何かぎくしゃくしている、日本語にもなれない世界が自分の自己表現の出発点になり得ないものか」というところにあつたと述べている(越川 2005:64)¹⁴⁰。

¹³⁹ ブルデューは『話すということ』のなかで、「気後れ *intimidation*」とは、「ほかの人々はそうとは気付かないのに、(自分のハビトゥスにおいて) あらかじめその暴力を感じとる構えを備えた *prédisposée* 人へのみ効力を発揮する」(Bourdieu 1982=1993:46) ような象徴的暴力に関係するものであり、「臆病さ *timidité* の原因は、気後れさせる状況ないし人物(かれは自分が圧迫をくわえていることを否認しうる)と、おじけづいた人物との関係に存する」(Bourdieu 1982=1993:47) と述べている。

¹⁴⁰ これに関して鈴木智之は、ラボヴの社会言語学、ブルデューの言語場論、それをベルギー文学の文体分析に援用したクリンケンベルクの議論を参照しつつ、“標準語と方言”、そこに重層する“書き言葉と話し言葉”の落差の感覚がもたらす言語的インセキュリティそれ自体が、崎山という作家において書くことを動機付けていると論じている(鈴木 2001, 2002)。

これに対し、戦前の沖縄本島に生まれ育った大城立裕の言語的ハビトゥスは、先の崎山の言葉を借りれば「方言と標準語の二重言語生活」、すなわち二つの言語を場面に応じて使い分けるバイリンガルのそれ、ということになるだろう。こうした両者の言語的ハビトゥスの差異も、場において大城とは異なった位置を崎山に占めさせているひとつの要因として考慮されるべきだろう。

6.5 「シマコトバ」から「シマ」へ

本章では、具体的なテキスト（「ムイアニ由来記」と「ゆらていく ゆりていく」）をもとに、2000年前後の崎山多美の小説の文体的特徴を確認する一方で、これを大城立裕の文学言語論とのぶつかり合いのなかに位置づけてきた。

2000年代初頭、『シマコトバ』でカチャーシー」において崎山多美は、岡本恵徳がそう評したように自己の方法論的立場を明確化したとあってよい。しかし、そこで「宣言」されたような「シマコトバで日本語をかきまぜる」ような文体が、以後そのまま継続され、あるいはエスカレートし、ゼロ年代の崎山作品を特徴づけることになったかと言えば必ずしもそうではない。そもそも「ホタラ綺譚余滴」（2002）以後、崎山は2006年まで新たな小説作品を発表していないのだがその間に出版されたエッセイ集『コトバの生まれる場所』（砂子屋書房、2004）には、自らが宣言した方法に対する挫折感とでもいうべき表明がみられる。中国現代文学の女性作家・残雪を取り上げた文章で崎山は、以下のように書いている。

明けても暮れても、「基地」と「戦争」、「自然」と「開発」、「ユタ」に「神話」に「土着」、という相も変わらぬ、表層的なオキナワ的キーワードで死産されるオキナワ的物語への、絶ちがたい不毛感が、私を残雪を読むことへと向かわせた気がするのだ。不毛感を切り抜けるため、シマコトバを頼りにどうにか新しい文体をと考えてはいたが、先に視えるものは何もなかった。その私に、それでも聴こえぬ声へ聞き耳を立て書きつづけることの勇気と指針のようなものを与えてくれたのが、残雪の、何者も近づくことが許されぬ、天の闇に切り立つ孤独の塔のような、あの夜の文体だった。（崎山 2004a:65-6）

これにしたがえば、『シマコトバ』でカチャーシー」の発表後まもなく「シマコトバ」を核とする文体実験を放棄していることになる¹⁴¹。なぜか。その理由のひとつを同時期に書

¹⁴¹ 当時、作家が自己の方法論を明確化することそれ自体に対する批判もあった。岡本恵徳も「個人的な感想をいえば、文体へのこだわりが、物語世界の広がりや制約することもあるのだから、もっとゆったり構えても良いのではないか」という見解を表明していた（『沖縄タイムス』2003.3.2 朝刊 15面）。また同時期に鈴木次郎も文芸時評に『シマコトバ』でカチャーシー」を取り上げ、「この評論は『風水譚』以降『ホタラ綺譚余滴』までの『シマコトバ』で、日本語をかきまぜながら小説を書いてみたい」と言う氏の言語的試みの自己確認」であり、「近代沖縄が出会わねばならなかった文学の困難と氏自身の困難が二重写しになって見える」と評しつつ、次のような危惧を表明している。「氏は最近、一つ覚えのように日本語（標準語）と琉球語（方言）を『かきまぜる』小説を書く、と語る。確かにそうだが、しかし自分で自分の方法を語るこのことは一体何を意味するのか？さらに『ゆらていく ゆりていく』以後、自己批評意識が希薄になったように見えるのはなぜか？私はこう考える。意識しようとしまいと、すでに氏の言語実験

かれた別の文章に読むことができるように思われる。

2003年、沖縄で開催されたASLE（文学・環境学会）国際シンポジウム¹⁴²をもとにまとめられた論文集への寄稿で、彼女は次のように書いている。

16年前に発表した私のシマ脱出の物語は、プリミティヴな沖縄が南島の水と闇に濃密に描写されたという文言で世間に認知されることとなった。（中略）追いかけても追いかけても捕えることのできない再生不可能なシマの物語も、島の神話という神秘の垂れ幕を掛けられた。その後、それならばこれではどうだ、と結構息こんで書いた、私としても少々露悪的にも感じていた「シマコトバかきませ文体」の実験作は、沖縄のどこにもない習俗をもつ架空のシマの物語であるのは、沖縄の現実と歴史を知っていても知らなくても明白なことであるのに、これも、「南島」のどこかにある、或いはどこかにあったユートピアであるかのように読まれてしまっている（崎山 2004b:156）

ここで言及されている作品は順に、「水上往還」（1988）、「くりかえしがえし」（1994）、そして「ゆらていく ゆりていく」（2000）である。問題視されているのは、彼女が作品に込めた意図と読まれ方のズレである。あらためて確認されるまでもなくロラン・バルト以降、作者は、作品の意味作用の最終審級ではない（Barthes 1968=1979）。作品は、作者による意味的支配を免れゆく「テクスト」である（Barthes 1971=1979）。そのような、すでに言い古された事柄は承知のうえで、あえて自らの作品の読まれ方が問題化されているようにみえる。同じ文章で、その背後にある問題意識が語られている。

現在もいっこうに改善されぬばかりか、いよいよ厳しさを増す沖縄の抑圧的政治状況に対し、それを覆い隠すように文化的経済的分野から沖縄ブームを巻き起こし、神秘化とリゾート化が助長され、ついには消費し尽くされようとする表層的沖縄イメージの創出に、図らずも、沖縄に関する文学表象が加担してしまっている（崎山 2004b:156）

「プリミティヴ」「神話」といった枠組みで作品が評価されること。それは、文学表象が沖縄の「神秘化とリゾート化」を助長し、沖縄を消費の回路に組み入れる装置として機能している、ということだ。その一方で、地元住民の正当な政治的意思表示がそれに見合った政治的対応へととまるで結びつかず、日米間で合意された既定路線だけが金科玉条のように遂行されていく状況がある。そのような絶望的な政治状況と対照的に、文化および経済的分野での沖縄ブームがあっけらかんと展開される。同様の危惧が97年の座談会当時から語られていたわけだが、ここで彼女はより明確に、自らの小説を「表層的な沖縄イメージの

追求の位相はずれている。あるいはモチーフの原動力は実質的に失われ、目的だったものが巧妙に手段化され始めている」（『沖縄タイムス』2003.3.13.朝刊 17面）。この批評家が崎山の90年代後半以降の諸作品の言語的実験性のアクチュアリティを指摘していたことはすでに触れたとおりであるが、そのことを作家自身が「自分の方法」として自己言及するに至ったことに対して批判しているのである。この評が的を射ているとするなら、米須興文の批評を受けて「神話」を自身の文学生産のキーワードとして繰り返すようになった大城立裕と同じ現象が、崎山においても生じていたことになる。つまり、同時代の批評の言葉に接続されるような特定の方法を、作家自身が文学生産の機軸に据えるという現象である。

¹⁴² <http://www.asle-japan.org/>参照。「エコ・クリティシズム」は、「自然」「環境」をコードに文学を読む立場である。沖縄での国際シンポジウムに、崎山多美はゲストスピーカーとして参加している。

創出」への動員に対する「微力な文学的抵抗」として位置づけている（崎山 2004b:156）。ステレオタイプ化された沖縄イメージを裏切り、脱構築すること。そこに崎山文学の賭け金が設定されている。にもかかわらず、「沖縄」あるいは「沖縄文学」を神秘化するような受容の枠組みが強力に作動して、その試みは挫折する。「シマコトバかきませ文体」の実験作とされる「ゆらていく ゆりていく」でさえも、「表層的な沖縄イメージの創出」と流通の回路に風穴を開けることができず、『南島』のどこかにある、或いはどこかにあったユートピアであるかのように読まれてしまっている」と崎山はいう¹⁴³。大城立裕が政治的コードでしか読まれぬ「沖縄」に抗ったとするなら、崎山多美は文化的コードでしか読まれなくなった「沖縄」に抗っているわけである。両者の文学のかたちは、「沖縄」に付与される社会的イメージと無関係ではない。

では、大城立裕が極力「方言」を排した「日本語」で、文化的深層としての沖縄の神話的世界を文学化しようとしてきたとするなら、崎山多美は「シマコトバかきませ文体」で、何をどう書いたのだろうか。文体から物語内容へと目を向けるべき時が来たようだ。90年代後半以降の崎山作品の特徴的構成要素は、文体レベルでの「シマコトバ」の介入・混淆だけではないのだ。

次章以下では、あらためて“シマ”をめぐる作家・崎山多美の物語を辿っていくことにしたい。「追いかけても追いかけても捕えることのできない再生不可能なシマの物語」を書き続けるこの作家を追いかけて。

第7章 記憶・SF・夢 ——「ゆらていく ゆりていく」再読——

7.1 はじめに

本章では、あらためて「小説」という形式的カテゴリーに収まらないと評される「ゆらていく ゆりていく」の物語内容について検討していきたい。

この作品に対する評論は、近代小説の形式であれ、日本語という規範であれ、支配的な沖縄的物語であれ、「既存」の何かを破壊するところに、読解の力点を置いている（黒澤 2001; 新城 2003a; 宮城 2003）。声や記憶の断片の連鎖があるだけで単線的な物語化が拒まれているというのは確かだろうし、小説という概念を問い直すという意味で「メタフィクション」と呼ぶのが相応しい作品ではある。とはいえ、ボーミック（Bhowmik 2008）が「マ

¹⁴³ 「ゆらていく ゆりていく」を、“沖縄のどこかにある／あった理想郷”の物語として読んだのは、おそらく『群像』（2000年12月号）掲載の「創作合評」（高井ほか 2000）の出席者たちであり、あるいは全国紙の文芸時評欄でこの作品を取り上げた津島佑子（『朝日新聞』2000.10.26 夕刊 15面）であり、そして本章でも引用した大城立裕（2000=2002, 2001=2002）であると思われる。その内容については次章であらためて触れたい。

イナー文学」,あるいはヤング (2010) が「ディストピア文学」という概念を用いて論じようとしたように、「ゆらていく ゆりていく」は単に壊すだけの作品ではない。この作品が何をなそうとしているのかについて、〈場〉という観点から読解を試みること。それが、ここでの課題である。

7.2 葬送の物語

黒澤亜里子は、「ゆらていく ゆりていく」という作品について、「既成のオキナワ的物語のアレゴリカルな葬送」と評している (黒澤 2001:194)。じっさい「ゆらていく ゆりていく」は、葬送の儀式についての解説に始まり、葬送の場面で終わっている。「葬送」という主題が、作品の「枠」をなしていることは間違いない。

ヒトが死ぬと、通夜のあと、遺骸は焼いたり埋めたりせずに、イカダカズラを全身に巻きつけ陽の登る寸前に海へ流す、というのが保多良ジマにおける葬送の儀式である (崎山 2003:5)

これが冒頭の一文である。そして、この島では遺体は海に流されるがゆえに墓地がない、と「保多良ジマ」の特徴についての語り手の報告が続いていく。島では、もう数十年にわたり子どもが生まれておらず、「子供は作らないことを暗黙の美德にするという風潮がシマビトの心を支配していた」(崎山 2003:7)。したがって現在では、80歳を越える高齢者ばかりの島となり、「保多良ビトを保多良ジマで永らえさせていた」という伝統祭祀 (=〈ホタラウプナカ〉の秘祭) も途絶えている。しかし、「成るようになった状況そのものを丸ごと受け入れることにすっかり慣れきった保多良のヒトビトは、シマがたとえいかなる事態に相成っても、すべては成るようになった自然なんだと何となく感じているだけだ」(崎山 2003:8) という。

このように舞台設定が語られるところから作品は開始されるわけだが、この設定それ自体において、長寿や、途絶えた伝統祭祀や「マブイ」のような霊的世界の残存、あるいは島人のおおらかさといった要素で構成された、いわゆる“沖縄イメージ”が引用されると同時にかなりの毒をもって風刺されていることは、もはや確認するまでもないかもしれない。たとえば、大城立裕が沖縄の文化的本質の具現者とみなし、しばしば“明るく元気な”としてステレオタイプ化される「オバァ」については、「現在、保多良に残されたイナグはシマの全人口130名のうち僅か29名を数えるのみ。それもタラーの母親のカニメガ以外は、保多良共同事業所の設立した養老の館〈ニライカナイの家〉で、殆どの時間を天井壁を見つめたまま過ごす、寝たきりの状態にある」(崎山 2003a:26) とされる¹⁴⁴。そして「保多良

¹⁴⁴ 崎山多美は、あるエッセイの中で、次のように述べている。「沖縄の女性は霊との関わりで語られることが多い。祖霊への深い信仰心に支えられた『沖縄女性の豊穡なる精神世界』とか、今や『沖縄』を囲い込むキーワードとして大手を振って流通している、『オバァ』と呼ばれる元気印の年配女性へのむやみな称賛など。しかし、彼女たちが単純にマブイの存在を信じていると考えるのはあまりにも時代錯誤にすぎる。すこし想像力を働かせてみてほしい。彼女たちのふるまいの裏にひそむ思いへ。抛りどころのない日々の暮らしの不安やつらさに。癒されることのない悲しみの歴史への無念さに。これほど悲惨な目に遭ってきたのにオバァたちはこんなにも元気で明るい、のではない。逆さなのだ、じっさいは。

ジマ」は、残された「イキガ」(男)たちが夕方になると出歩いては家々の縁側で「ユンタクヒンタク」(茶飲み話)をしながら、滅びゆく島として描かれる。ヴィクトリア・ヤングはゼロ年代の崎山作品における社会批評性の上昇を指摘し、その表象のポリティクスを論じているが、彼女に倣えば、そこに描き出されているのは「反転したユートピア」としての「ディストピア」だということになる(ヤング 2010)。

ところで、この作品を主導する島の風習や背景を織り交ぜて進む伝聞調の文体は、島で語り伝えられる民話・昔話、あるいは「都市伝説」と称されるような類の、口承文化を採取する民俗学や人類学のフィールドノートかそれをもとにした再話のような体裁を装っている。藤沢周は、『群像』の「創作合評」の席で、「例えばこれが『群像』ではなくて、ほかの『民俗学』とか『神話〇〇物語』というのに載っていたら、『ああ、そうなんだ、こんな話があったんだ』と納得はするんです(笑)」(高井ほか 2000 :341)と述べている¹⁴⁵。じっさい、茶飲み話の場で語られた言葉、その場に居合わせる者の回想、作品の語り手によって接木される出来事のエピソード、といったものが章や見出しで区切られることもなく連鎖的に続いていくわけだが、語り手は島の概要に続いてエピソードへ移行する部分で、これから語られるのが島の「七不思議」のひとつだと述べている。

保多良ジマの浜辺でこのごろ不思議なことが起こる、という噂が立った。決まってそれは、夏の入相の時刻から夜半前にかけての干潮時に人知れず起こる出来事であるそう。これは、たまたまそのコトを目撃体験した、ジラーという老人の茶飲み話^{バナス}が元となった保多良七不思議のバナスのひとつである。が、その時すでに百十七歳にも達していたジラー本人も、ついこないだ、海の水に漂うヒトダマとなってしまった、ということだ。誠に残念なバナスである(崎山 2003:9)

ゆえに“都市伝説”のような虚実の曖昧な風聞として、以下に続く語りは提示されている、といえる。これに続くのは、「タラー」「ジラー」「サンラー」の3人の超高齢者(最も若いサンラーが80代)が集まって縁側で茶飲み話をしながら、「七不思議」とされるその話を聞くという場面である。内容をみていこう。

ジラーは、浜辺を歩いていて、一塊の水の泡が浮かびあがり「ぷく、ぷっくん」と砂上を這い、「くねっくねっと」踊りだすのを目撃したという。見ていると、やがて水の泡は「自動的に制作される水の彫刻」のように「オンナ」の形になる(崎山 2003:14)。100歳前後の老人男性たちばかりになったこの島に、若い女が現れたことになる。この「水のオンナとの交歓」(崎山 2003:28)は、ジラーに彼が過去に関係を持った女たちを想起させる。自分の前に現れた「オンナ」は誰の「ヒトダマ」なのか。まず想起されるのが、死んだ妻「ナビィ」。「ナビィは、保多良ジマの古い格式を守る根元^{ニームトク}と言われる家の後継ぎ娘」(崎山 2003:21)であり、「ホタラウプナカ」なる島の中心的祭事を司っていた。その記憶がさら

正視するにもしのびぬ現実体験の前に言葉を奪われ、ただ天を仰ぎ、マブイよ、マブイよ、と喪われた近い者への思いを叫ぶしかないオバエたちの、その声や仕草が、端からは明るく歌い踊りまくる姿に見えるだけなのだ」(崎山 2004:17-8)。

¹⁴⁵ こうした南島の「民俗学」や「神話」と同列の地平で「ゆらていくゆりていく」を捉えるかのような藤沢周の発言こそ、「民俗」「神話」といったキーワードが形成する沖縄をめぐる支配的な言説に崎山のテキストを囲い込んできたものに他ならない。

に「遙かな記憶の場面」へ連鎖して、通い妻だったナビィがやってこない合間に抱いていた「ウミチル」の記憶が呼び起こされる。

ここで作品の語り手は、「保多良七不思議のウラのパナス」、ウミチルの父母にまつわるエピソードを挟み込む。この島の北端には、流れ者（「ナガリムン」）たちの住まう集落「ナガリザキ」があり、その外れにある「プリムン宿」なる「乞食小屋」には、「保多良ビトには理解のとどかぬコトバを発し、或る者はシマの生活に慣れるにつれオーバージェスチャーで執拗なコミュニケーションを求め、或る者は、終始目を伏せ肩を曲げシマビトの目に触れぬようひっそりと暮らす。なかには、シマの娘に目をつけ尻を追っ駆けまわし」（崎山 2003:36）たりするような「プリムン」（気違い）と呼ばれる者たちが住んでいた。島に居ついた余所者たちが「プリムン」と呼ばれているわけである。ウミチルの母親チルーは、「プリムンイナグ」と呼ばれていた島の女だったが、ある年流れ着いた異国の男（「まっ黒の肌をした長身の^{マガイキガ}大男」）と関係をもち、子を宿す。それが、ウミチルであるという¹⁴⁶。

ジラーの話を聞いていたサンラーは、30 数年前にタラーがしていた話を思い出す。それは、15 のタラーが初めて女と交わったその相手がナビィだった、というエピソード。そのサンラーも、ジラーより前にウミチルと関係を持っていた。そしてサンラーは、ユンタクの席がはげ、ジラー、タラーと別れた後、ひとりジラーが出会ったと語った「水のオンナ」の出現を期待して浜辺へ向かい、世界が夕闇に沈んでいくなかで待ち始める。

……何も視えずひたすら暗い。うねりのある空間の広がり奇妙な奥行きと手応えを与える深さの暗さのなかだ。夢の底にいると感じているがうつつの感覚も濃くある。ささ、さささ、という音がずっと続いているのだった。耳膜をくすぐり胸許へ冷たく落ちてゆく音の流れだ。ささ、さささ、がそのうち、ざざ、ざざざあー、と雑音を帯びだし、突如としてそれは、さあっサ、さあっサ、さあっサあ、という空を突きあげるヒトの声になるのだった。甲高くハネあがるイナグ声だ。細く、けたたましく、太く、怒鳴るように上げられる。音色の異なる幾人ものイナグたちの猛々しい掛け声が、輪唱するように木霊し、ひとつに溶け合い厚い流れとなって高鳴ってくる、という感じがある（崎山 2003:77）

すると突如、踊る女たちが出現する。「見ると、原色の色々を纏ったイナグたちが激したさまで翻り、円陣をなし、掛け声高らかに舞いあがっているではないか」（崎山 2003:78）。この先、サンラーが経験する出来事は、音や声が導く夢と記憶の混淆的連鎖とでもいうべきものであり、指摘されるように「物語」としての要約を拒むものがある¹⁴⁷。しかし結局、

¹⁴⁶ 黒澤亜里子によれば、ウミチルは「シマの共同性やアイデンティティ、その安寧秩序を内と外から揺るがす存在」（黒澤 2001 :190）である。ウミチルはやがて自殺するのだが、「ウミチルは、いわば『女が護る島』という平板な『オキナワの物語』のノスタルジックな予定調和性の喉元に突きつけられた刃に他ならない。いいかえれば、物語がここであらがおうとしているのは、まさに共同体の『文化的真正性』（カンディオティ）と結びつき、〈女〉の表象にはたらく重層的なポリティクスそのものなのである」（黒澤 2001 :193）という。ここで批判されているのは、大城立裕が『内なる沖縄』（1972）において見出したような沖縄文化の核に女性的なものをみる男性のまなざしである。

¹⁴⁷ 音と記憶ないし夢の連鎖的展開については、「一つの音がもう一つの音に共振し、一つの声がもう一つの声に共鳴するようにして」「派生的な展開をとげていく」（新城 2003a :206）という、「ムイアニ由来記」についての新城郁夫の評がそのままあてはまるように思われる。

ジラーが目撃したような「水のオンナ」は現れないまま、サンラーは浜辺を後にすることになる。

翌日、ジラーが遺体で発見される。同じころ、タラーの母親カニメガも死んでいるのが発見される。作品はこの2人の葬送を語って閉じられる。「死者の水送りの儀式は今や、保多良における最大かつ重要なシマの一大イベントではあった」（崎山 2003:105）。浜辺に残るは「砂粒よりしろい骨たちの、目も眩むような果てしない散乱」（崎山 2003:107）。

以上のように、この作品は「保多良」なる架空の島における葬送の儀式のやり方を説明するところから開始され、島人の葬送の場面で終わる。作品の終りには、「ユンタク」（茶飲み話）の席で老人が語ったものとして「我シタシマや、世界からホツタラかされたシマやくとう、ホタラやあらに」という言葉が引かれ、これを受けて語り手が「名付けられた通りの運命をシマはひたすら辿るしかなかったのだ」（崎山 2003:108）とまとめる部分がある。つまり、この作品の語り手は、ここで語られた事柄を、世界から放置され滅びゆくシマの物語、として位置づけているわけである。とするなら、途中で盛り込まれているもの、それは葬送される何か、だということになる。但し、そこに盛り込まれているものが葬送すべき何か、というわけではないかもしれない。

7.3 浮遊する記憶

再度確認しておけば、大城立裕はこの作品について、「テーマを土俗の深みから汲みあげ、濃厚な文体をもつ佳品」だが、「崎山がヤマト志向をきらい、沖縄語と永劫回帰の世界にこだわるからこそ、地名の由来を日本語から発想する過ちに、とくに用心してほしかった」（大城 2000=2002）、あるいは「島名こそ土着的、神話的、したがってこそ土地の言葉に基づくべきだが、全編に過剰なまでに怪しげな沖縄語をちりばめている姿勢と見くらべて、その矛盾に啞然とさせられた」という評を書いていたのだった（大城 2001=2002）。

この評で使用される用語から明らかなように、大城は神話批評のコードで「ゆらていく ゆりていく」を読んでおり、この作品には「土俗の深み」から発掘された「永劫回帰の世界」が描かれていると理解している。たしかに「ゆらていく ゆりていく」は、かつてその「シマ」にあった民俗行事やいかにも土俗的な性の交わりを語っており、それは神話的といえれば神話的である。崎山多美の小説「くりかえしがえし」（1994）では、作中人物によって、エリアーデの『永遠回帰の神話』が参照されている¹⁴⁸。「ゆらていく ゆりていく」で

¹⁴⁸ M.エリアーデは『永遠回帰の神話』において、前近代世界の人々が生きる世界のリアリティを以下のように描き出している。「伝承文化に属する人々にとって、生きるとは何を意味するか。それは何よりも先ず超人間的モデルに従い、祖型と一致して生きることを意味する。（中略）祖型を除いて真にリアルなもの（真実性）は何物も存在しないのであるから、それはリアルの中において生きることを意味するのである。（中略）典型的しぐさのくり返しにより、また定期的な祭によって、すでに見てきたように古代人が時間を撥無することに成功したとすると、古代人はいぜん宇宙のリズムと調和して生きていたのである。われわれは古代人はこうした宇宙のリズムに参加していたのだとさえいい得よう。（われわれは古代人にとって夜と昼、季節、月の盈虧、夏至や冬至がいかにか「リアル」なものであるかを想起すれば十分である）」（Eliade 1954=1963 :128）。このような世界を生きる人々にとって、あらゆる出来事は過去の反復であり、それ以外のものは現実性を持たないとエリアーデは論じる。「過去は未来の予表である。いかなる出来事も一回起性のものでなく、どのような変化も最終的なものではない。あ

も「保多良ジマ」について、「屍から遊離したタマシイは四十九日目に水に溶ける。昇天したり成仏したり、三十三回忌が過ぎて神サマになる、というようなことにはならない。死んでしまっても保多良のヒトビトはヒトダマとなって永遠に水の中に漂うだけ、なのだそうだ」（崎山 2003:6）と語られる箇所がある。その世界では死者は成仏しない。魂が向かうべき他界あるいは彼岸と呼ばれるべきものは存在しない。大城あるいは米須の「神話批評」にしたがえば、死者と生者を区別しない沖縄的世界観がそこにある、ということになるろう（大城 1993）。しかし、この作品が語るのは、エリアーデのいう「祖型反復」としての「永遠回帰の神話」でも、輪廻転生という通俗的な意味での永劫回帰の世界でも、ニーチェ的な意味での“生の絶対肯定／彼岸の否定”としての永劫回帰でもないように思われる。重要なのは、やはり作品世界の設定である。再確認しよう。

「保多良ジマ」は、100歳前後の超高齢男性ばかりが茶飲み話をして無為に時間を過ごすだけで、もはや新たな島人は誕生しない世界、人が死んでいくばかりの世界として設定されている。それが、「ゆらていくゆりていく」の世界を貫く条理である。「ヒト」は死んで「ヒトダマ」と化す一方だとするなら、そこにあるのは「永劫回帰」などではない。端的な滅びである。たしかに作中、伝統祭祀〈ホタラウプナカ〉が行われていた頃の島、流れ者（ナガリムン）として異人を排除していた頃の島、秘められた情事が其処ここで生じていた頃の島が断片的に想起されては物語られるわけだが、それはもはや、半ば意識の混濁した老人たちの記憶の中にしか存在しない過去のエピソードであることに変わりはない。作品の語り手は、タラー、ジラー、サンラーの「ユンタク」の場で語られる出来事のほかに、その場では語られることのない各自の記憶のエピソードを接ぎ木していくわけだが、そうした記憶は島の外部に持ち出されることはおろか、老人たちの間で語られることすらない記憶、ということになるだろう（例えばサンラーがジラーの話を聞いて想起する「ウミチル」の記憶のように）。そして、老人たちは各自の記憶を抱えたまま死んでしまい、次々と水の中を漂う「タマシイ」となっていく（ジラーがユンタクの翌日には亡くなるように）。少なくとも、物語内現在において進行しているのは、そのような状況である。とするならば、やがて過去想起の起点たる身体およびそれが投錨されるべき現在それ自体が、消滅することになるだろう。

ここで『物質と記憶』（1896）において提示されたアンリ・ベルクソンの記憶論を迂回しよう。ベルクソンによれば、「過去は異なった二つの形式のもとで残存する」（Bergson 1896=1999:91）。その形式とは、現在の要請に即応した「運動機構」に従属する記憶と、その「運動機構」から自律した記憶である。このように記憶の形式に理論上の区分を設けたベルクソンは、前者を「習慣的記憶」「有意的記憶力」「活動的ないし運動的記憶力」、後者を「自発的記憶」「無意識的な記憶」「純粹記憶」などと呼び変えながら、運動と時間のイマージュ論を展開していく。

る意味ではこの世には何事も新たに起こらない。なぜならいずれの事柄も同じ太初の祖型にすぎないから、とさえいい得るであろう。このくり返しは、その祖型的しぐさのあらわれたその神話的瞬間を再現することにより、つねにこの世を同じ太初の輝かしい瞬間に維持する。時間は事物の出現と存在を可能にするのみである。時間はそれ自身つねに再生させられるゆえに、存在に対して最終的な影響を持たない」（Eliade 1954=1963 :115-6）。

私の現在とよぶものは、直接的未来に面する私の態度であり、私の緊急の行動である。だから私の現在はずっと感覚＝運動的だ。私の過去のうちで、この行動に協力し、この態度にあてはまることのできるもの、要するに役立つものだけが、イメージとなり、したがってまた少なくとも初発的な感覚になる。しかし過去は、イメージとなるや否や、純粹記憶の状態を去って、私の現在の或る部分と融合する。だから、イメージへと現実化された記憶は、この純粹記憶とは深く異なっている。イメージは現在の状態であり、その出所である記憶によってしか過去を分有しえない。記憶はこれと反対に無用なままでいる限り無力であり、あくまでもまったく感覚を混えず、現在との接触を欠いており、したがってひろがりをもつことがない。(Bergson1896=1999:159)

何らかの現在の必要性に応じて、何かを想起し行動に役立つような場合(例えば財布を失くしたのに気付いて、それまでの行動経路を思い出し、探しに出かけるような場合)、その記憶(数時間前に歩いた道、立ち寄ったカフェ)は、身体的な「感覚＝運動」の地平(＝現在)に従属している。もしそうでなければ(財布をなくさなければ)、過去の記憶(歩いた道やカフェ)は、現在に呼び出され、したがってイメージとなることもなく、純粹な過去として潜勢的状态にとどめおかれる。そのようにして呼び出されるあてもなく単に蓄積されていくだけの過去をベルグソンは「純粹記憶」と呼ぶ。それは、「現在との接触を欠いた」記憶である。「純粹記憶」は想起された瞬間にもはや「純粹記憶」ではなく、現勢化されたもの＝イメージとなる。ここで重要なのは、蓄積保存された過去(＝「純粹記憶」)が、想起される(＝現在に呼び出される＝現勢化される)には、現在に投錨する感覚運動機構としての身体(ベルグソンが言うところの「私の身体というイメージ」)が不可欠となるということだ。

感覚＝運動機構は無力な、すなわち無意識的な記憶にたいし、身体を獲得して物質化する手段、つまりは現在となる手段を提供する。じっさい、ある記憶が意識に再現するためには、それは純粹記憶の高みから、行動の遂行を見るまさにその地点まで、下りてくることを必要とする。換言すれば現在こそ、記憶の応答する呼びかけの出発点であり、現在の行動の感覚＝運動的諸要素こそ、記憶が熱気を借りて活力を与えられる場所なのである(下線引用者、Bergson1896=1999:172-3)

至極当然のことではあるが、記憶は想起する者の身体がなければ、現勢化されないのである(読み取り不能になったUSBメモリーに保存されたデータのように、死蔵されるだけである)。「ゆらていく ゆりていく」で語られるのは、その身体が死んでいく過程である。では想起の基盤となる身体を失った記憶は、どこへいくのか。ここに先の「屍から遊離したタマシイは四十九日目に水に溶ける」「死んでしまっても保多良のヒトビトはヒトダマとなって永遠に水の中に漂うだけ、なのだそうだ」という言葉を当てはめてみれば、次のような解釈が可能となる。「ゆらていく ゆりていく」の世界において身体から遊離した「タマシイ」は海水に溶け、海中を彷徨う「ヒトダマ」となる。身体を失い、浮遊するもの。それは想起されることのない記憶(＝「純粹記憶」)の形象化である、と。その場合「保多良

の海」とは、潜勢的なもの（過去）の総体の形象ということになる。

そうだとするならジラーの前に「水のオンナ」が現れる場面は、潜勢の状態にある記憶（純粹記憶）がイメージとして現勢化されるさまである、と読むことができる。

軽快ながら柔らかにぬくみのある音の流れに、ジラーは熱くなった。とてつもないなつかしさに、とつぜん涙が洩れ、落ちる。ぽあん、と。そのひとつぶが風に飛び、同時に大きくハネた水の泡粒が、もあもあとうごめき立ちあがる。伸びあがり、くびれ、枝分かれし、部分が突き出る。によろよると。自動的に制作される水の彫刻といったぐあい。動きがゆるみ、静止した。と、無色透明の水の像が目の向こうに立ったのだ。（崎山 2003:13-4）

「水のオンナ」は、音に「なつかしさ」（＝過去）を喚起されたジラーの情動（情動とは常に身体的現象である）、その涙に呼応して、形を成していることがわかる。ジラーが見た現象については、作中「保多良ジマ近海で飽和したヒトダマが何かの拍子に水中から弾きトバされた、と覚しき現象」（崎山 2003:9-10）との説明が付されている。だが、その「ヒトダマ」が誰なのかということについては「水のオンナ」とされるだけで特定はされない。ジラーは、既に死者となった女たち（妻のナビィ、不倫相手ウミチル、母親カミー）を想起するのだが、結局「何もかもがそのうちウヤムヤに」なり「ウミチルもカミーもナビィも、ジラーのなかではただの保多良イナグとして渾然一体となってまざりあう」だけとなる（崎山 2003:34）。ジラーの話聞いたサンラーが浜辺で「水のオンナ」の出現を待つが、彼の前に同じものは現れないのは、記憶を蓄積し呼び戻す感覚＝運動の座（身体）が異なるからだということになる。

さらに、この作品における「海」がベルクソンの意味での「純粹記憶」「潜勢的なもの」の領分に属するものだとするならば、ジラーの前に現れる「水のオンナ」は G.ドゥルーズが言うところの「結晶イメージ」にあたると思われる。周知のようにドゥルーズはそのシネマ論において、パース記号論とともにベルグソンのイメージ論を理論枠組みに、様々な映像をタイプ分けしつつ映像の体制を論じたわけであるが、その中で「現働的イメージと潜在的イメージの複合体であり、現働的であると同時に潜在的でもある両面的なイメージ」（Deleuze 1985=2006:95）として、「結晶イメージ」なる分類項を用意している（『シネマ 2——時間イメージ』第 4 章「時間の結晶」）¹⁴⁹。ベルグソンにおいて潜勢的なもの（過去）は、イメージとして現勢化された瞬間に、「純粹記憶」としての性格を失い、感覚＝運動の回路に接続され、現在的な要請に従属するものとなるのだった。その意味で、“潜勢的なもの *virtuel*” と “現勢化されたもの *actuel*=イメージ” とは互いに相容れないもののように思われる。しかし、ドゥルーズは「結晶^{クリスタル}」という言葉で、現勢性と潜勢性を同時に兼ね備えるような映像について語っているわけである。そこでドゥルーズが挙げるのは、“鏡”や“舞台”ないし“俳優”，そして“船”といった不連続な具体例である。

¹⁴⁹ ドゥルーズによれば「結晶が示すのは、直接的な時間イメージである」（Deleuze1985=2006:135）。

鏡のイメージは、鏡がとらえる現動的な人物にとっては潜在的であるが、もはや人物に単なる潜在性しか委ねない鏡、人物を画面外へ押しやる鏡においては現働的である (Deleuze 1985=2006: 96-7)

結晶とは (中略) 一つの舞台、あるいはむしろサーカスの円形舞台なのだ。俳優は、自分の公的役割と癒着している。つまり彼は役割の潜在的イメージを現働的にし、それが可視的になり輝くようにする (Deleuze 1985=2006:99)

鏡自体ひとつのイメージであるが、鏡は別の物体を映し出す。たとえば私が、鏡に映る私を見る場合、それを映し出す鏡のほうは潜在的なものとなる。鏡自体に注意を向ければ、今度は鏡が「現動的イメージ」(現勢的なもの *actuel*) となる。その意味で、鏡は、現勢的側面と潜勢的側面をもつ「結晶」的なものである。舞台上の俳優は、何らかの役柄を演じる。「役」はさまざまな可能性 (演じる者、演じ方) に対して開かれているが、「役者」はそれに自らの身体でもって特定のかたちを与える。舞台とは、役柄 (潜勢的なもの) が、演技者の身体を媒介に現勢化される場所なのである。このとき、何らかの役を演じている俳優は、役を現勢化すると同時に生活者としての個人 (演じる私) を潜在化させる。その意味で、舞台上で演じる者は、現勢的な側面と潜勢的な側面を一個の身体に集約した結晶イメージである。このように、それ自体において現勢的なものと潜勢的なものが不即不離に結びついているようなイメージを、ドゥルーズは結晶^{クリスタル}イメージとよぶのである。船もまた、水上に浮かび、可視的な水上部分と同時に、不可視の水面下をもつという意味で、クリスタルとされるわけだ。ところで、『惑星ソラリス』は、タルコフスキーのその他の映画とともに、「結晶イメージ」を語るなかで言及される作品のひとつである。そこで念頭に置かれているのは、タルコフスキー映画を特徴づける水の映像のような、時に透明で時に不透明な流動体だろう。海の飛沫がジラーの前で形を得る「水のオンナ」もまた、可視的ではあると同時に固定を拒む流動体である。それは現勢化されきらないイメージであり、潜勢的なものとどめたイメージである。その意味で、「水のオンナ」は、ドゥルーズがいう結晶イメージの類型に入るものであるように思われる。そして、90年代後半以降、崎山多美の小説世界においては、半ば現勢化されつつ、しかしなお潜勢的なものとどめた形象がしばしば立ち現れるようになる。

7.4 失われた〈沖縄文学〉の召喚——SF／夢小説としての「ゆらていく ゆりていく」

「ゆらていく ゆりていく」は、「記憶の中のシマ」をテーマとするものである。その意味では「くりかえしがえし」(1994) までの初期作品群に通じるものともいえるが、作品の様態は全く異なっている。前節で論じたように、この作品は、「シマ」を記憶の片隅に残す者たちの死を語るものであり、その意味でもやはり「アレゴリカルな葬送」の物語 (黒澤 2001) という評が的を射ているように思われる。とはいえ、「ゆらていく ゆりていく」は既存の物語 (近代小説という形式やステレオタイプ化された沖縄物語) の転覆を遂行する半面で、2000年までの〈沖縄文学〉がその歴史の中で失ってきた文学的可能性を召還しようとする作品としても読むことができるように思われる。

ここで再度、東峰夫を交えた沖縄出身の若手作家たちの座談会（東ほか 1989）を参照しよう。すでに確認した通り、この座談会の出席者のやりとりからは、沖縄で小説を書く場合には、一定の行為規範（「基地」「戦争」「神話」「ユタ」「民俗」など沖縄的なものを書く）が存在しており、そのコードが文学生産を方向づけていることが伺える。注目されるべきは、それがジャンルをはじめとする文学的選択の可能性を制限すべく作用してきたという点である。田場美津子は「想像力とか創作力とかがすごいのは、やっぱり SF だと思ったんです。最初、読んで面白いと思ったのは、そっちの方だったの。だから、そういう時に沖縄を書かなくて駄目ですよと足首をぎゅっと引っぱられるような事を言われたのでものすごくショックでした」（東ほか 1989:146）と述べていたのだった。東峰夫もまたユングやカフカを引き合いに出しながら文学的可能性（および売れ行きの悪さ）について、以下のように語っていた。

写実的な夢の断片を幾つか集めて途中にちょっとした言葉を入れたりしたら、一つの物語になるんじゃないかと思ったんです。だから起承転結になるような夢を 4 つ集めて、言葉を入れてそれを繋いで、幻想小説を書いたんです。これは面白いと。もう 7、8 年も前のことなんだけど、そんなものを毎月バンバン書いていたんです。それが一冊の本になって、『大きな鳩の影』というタイトルで中央公論社から出たんだけど、でもたった 3 千部しか売れなかった（東ほか 1989:143）

SF 小説、「夢の断片」を集めた幻想小説、あるいは山里禎子が語っていたような純粋な恋愛小説などが許容される余地がないということは、〈沖縄文学場〉にはそのようなジャンルが占める位置がない、書き手にとって「可能態の空間」として立ち現れにくい、ということである。大城立裕が設定した〈沖縄文学〉に対抗的な位置を占めようとするとき、田場や東らによって可能性として語られながらも抑圧されてきた文学的可能性が、崎山多美の視野には入っていたのではないだろうか。

7.4.1 “SF 小説”としての「ゆらていく ゆりていく」

「ゆらていく ゆりていく」は、一種の SF 小説である。ヴィクトリア・ヤングは、この作品を、ジョージ・オーウェルの『1984』と同じ意味での「ディストピア小説」として論じている（ヤング 2010）。それを「ディストピア」と形容するかどうかはさておき、少なくとも“80 歳以上の超高齢者しかいない世界”，“子どもが生まれない世界”，“女性が消えた世界”，“死者がああ世に行かない世界”として設定されているという点において、広義の SF に属する作品であることは確かだろう。

ジャック・ボドゥは、「われわれの文明に入りこむであろう変化、あるいは、すでに文明を根底から覆すような影響を与えている変化を反映させることができるのは『普通小説』作品ではなく、SF 作品だけなのである。そして、二つの未知のもの、つまり人類の未来と宇宙の謎を、フィクションという形式を通じて絶えず問題にできるのも SF だけなのである」（Baudou 2003=2011:137）と書いている。だとすれば「ゆらていく ゆりていく」は、

少子高齢化社会の行く先を戯画的に描いた小説、やがて消滅する「限界集落」¹⁵⁰と化した島を描く近未来小説である。「限界集落」の問題は、2007年に“社会問題”として広く知られるようになった。しかし地域社会学者の山下祐介によれば、「限界集落問題は、一部にその予兆は現れているものの、まだ現実化している問題ではない」（山下 2012: 36）。限界集落問題は、2012年の時点でも近い将来生じる可能性の高い「リスク問題」とされるが（山下 2012:37）、そうであれば2000年の時点で消滅しつつある「シマ」社会を描いた「ゆらていく ゆりていく」は、やはり近未来小説と呼ぶに相応しい。そして、『群像』の「創作合評」において高井有一が、「知り尽くした風土を使って人為的な環境をつくり上げている」としてその設定の人工性・不自然さに疑問を呈していた点こそ、まさに限界集落的な状況に他ならない。

ここには島の自然があつて、古来からの風習があつて人間がいるけれども、社会はありませんね。80歳を最年少にしてしまえば、老人がいて、壮年がいて、青年がいて、子供がいるという普通の社会はおのずから消滅してしまうわけで、ここには社会はない。それから、男と女はいるけれども、家はない。そういう甚だ抽象的な設定にしたことが、話を窮屈なものにしてはいると思う。もう少し若い者がいれば起こってくることもあるのに、わざわざそれを消している。その上三十三歳が最年長で、八十才が最年少という設定がそれほど効果的に使われているかということ、必ずしもそうではない。僕は、そういう設定に大分首をひねるところがあつた（高井ほか 2000:340）

終わりの方だけど、島役場の福祉課が八割方機能を停止しちゃって、福祉課もなくなくなっちゃって、島長が見回って歩いているところは社会がちょっとのぞくわけね。こういう場面がもっと出てくればなと思った。つまり、そういう状態になっちゃったときに、集落の生活はどうなっているのかということに僕などは関心がいくわけですけども、どうもそういうところが全く出てこない（中略）食料の供給はどうなっているんだろうと思う。本土に頼らざるを得ないはずなのに、島役場が機能停止しちゃっていると、受け取りようがないことになる。そんなところは、作者はまるで考えないで書いているのかな（高井ほか 2000:341-342）

この高井の評言の重要性は、「ゆらていく ゆりていく」がリアリズムではなく、あえて「甚だ抽象的な設定」において書かれた作品であることを指摘している点にある。たしかに、様々な年代によって構成されるような「社会」や「家」はほぼ描かれていない。しかし、この作品が滅びゆく社会（社会の消滅）を語っているのだとすれば、むしろ描かれないことに意義があるというべきではないだろうか。言い換えれば、「甚だ抽象的な設定」を持ち込んで島を書いてみることにこそ、この作品の賭け金があるのではないだろうか。同じ合評の席で藤沢周も設定の“奇妙さ”を指摘していた。「作者自身も、奇妙な島を設けて、その中で起きた話をいかにリアリティーを持って書いていくかというテクニックを、語りと

¹⁵⁰ 大野晃によって提唱された概念。「65歳以上の高齢者が集落人口の半分を超え、独居老人世帯が増加し、このため、集落の共同活動の機能が低下し、社会的共同生活の維持が困難な状態に置かれている集落」（山下 2012: 26）と定義される。

して非常に楽しんでいるなというのはわかった。でも、それと小説的な力とはまた違う部分がありますからね」(高井ほか 2000:341)。あからさまな「虚構を事実のごとく報告する」(Suvín1979=1991:40) ところに SF というジャンルのひとつの特徴があるとすると、この指摘も、作品の SF 性の指摘であるといつてよい。

この作品が帯びる SF 性は、舞台となる「シマ」の設定だけではない。加藤典洋は「水のオンナ」の造形について「これは、SFX でしょう。つまり、ジェームズ・キャメロンの『アビス』で初めて水が人の顔になるとおい技術が可能になってあれからこれが映画の中に広まって、小説にも入ってきた。この人のイメージもそこから来ているわけですよ」(高井ほか 2000:340) とコメントしている。これは直接的にはハリウッド映画の CG 技術の小説表現に対する影響についてのコメントであるが、ここで注目したいのは、深海における地球外生命体との遭遇を描いた SF 映画『アビス』(1989) が引き合いに出されていることのほうである(この映画には主人公の女性の前で、水面から延びてきた透明な水の触手の先端が、その顔をかたどる場面がある)。つまり、加藤典洋も、「ゆらていく ゆりていく」が帯びる SF 性、もしくはこの作品に付された SF 性を演出する符牒に言及しているということだ¹⁵¹。このようにみえてくると、この合評会において「SF」という言葉が作品の形容として使われていないことのほうがぎゃくに奇妙なほどである。

7.4.2 “夢小説”としての「ゆらていく ゆりていく」

他方で、「ゆらていく ゆりていく」は、断片的な夢や記憶の連鎖からなる幻想小説でもある。ここで、サンラーが「水のオンナ」の出現を期待し浜で待つ場面を見ておこう。

浜へ向かうサンラーは、夕闇に包まれてゆき、「視界がゆるみ何かが希薄になってゆく」(崎山 2003:76) のを感受している。再びベルクソンによるなら、ここで希薄になる「何か」とは、現在という感覚(感覚=運動図式)にほかなるまい。じっさい、その後が続くのは、夢か現かも不分明なままにサンラーに経験される出来事である。浜辺のサンラーの前に、踊る女たちが現れる。かと思えば、「むず、と左の二の腕を捉まえられ」、闇の中をどこかへ引きずっていかれる。さらに捕獲された魚のように放り出された彼の耳には、女二人の声が自分を食そうと語らっているのが聴こえ、そこに高笑いとともにもう一人の女の声が加わる。この場面において、サンラーは受動的であり、なされるがままである。

主体の意志に反していること。それは、ベルグソンが規定する「純粹記憶」の特徴でもある。「自発的記憶力によって蓄積されたイマージュは(中略)夢まぼろしであって、通常は、私たちの意志から独立に、現れては消えるものであろう」(Bergson 1896=1999:99-100)。ベルグソンにしたがえば夢とは、感覚=運動図式の解除において立ち現れるイマージュである。『物質と記憶』には、現在の要求(感覚=運動図式)から切り離された記憶(自発的

¹⁵¹ さらに付け加えるなら、私たちは先にジラーの前に水のオンナが立ち現われる場面(ジラーの記憶が触発され、こぼした涙が波の飛沫と呼応して「水のオンナ」は成型されていく)について、潜在的な記憶の現勢化として捉えておいたわけだが、この場面とポーランドの SF 小説家スタニスワフ・レムの『ソラリス』、あるいはそれを原作とする A・タルコフスキーの映画『惑星ソラリス』(1972)との類似も指摘できよう。この著名な SF 作品においては、惑星ソラリスの海は知性をもち、そこへ赴いた主人公の記憶の中から自殺した妻を現出させるのだった。記憶を現勢化させてその記憶の持ち主の前に現前させるという観点からみれば、ソラリスの海と、保多良の海は、共通性をもつ。とはいえ、それが明確な私たちでは現れないところに崎山作品の特徴がある。

記憶＝純粹記憶）に関して、子供の行動の組織のされ方や睡眠状態を引き合いに出して説明する箇所がある。

たいていの児童に、自発的記憶が異常に発達しているのは、まさしく彼らがまだその記憶力を行動と連携させないところからくる。彼らはその場その場の印象を追うのが常であって、彼らにあっては行動は記憶の指示に従わないから、逆に彼らの記憶は行動の必要に制約されない。彼らの方が容易に覚えるように見えるのは、彼らの想起がそれだけ弁別を伴わないからにすぎない。知能が発達するにつれて、一見記憶力が減退するのは、したがって、記憶と行動との組織化が増大するところからくる。そういうわけで、意識的記憶は鋭さにおいて得るだけ、広さにおいて失うのである。それははじめ夢の記憶のような安易さをもっていただけでも、そのわけはそれが本当に夢みていたからだ。（中略）たとえ私たちの過去が、現在の行動の必要によって制止されるので、私たちにほとんどまったくかくされているとしても、私たちが有効な行動の関心を去って、いわば夢想の生活にもどるたびごとに、それは再び識域を超える力を見いだすだろう。睡眠は、自然なものでも人為的なものでも、まさしくこの種の離脱を引き起こす。（Bergson1896=1999:174）

記憶は、現在の社会生活を営むうえで動員され続ける。眠るということは、その動員を解除することに他ならない。次第に夕闇に沈んでいく、誰もいない浜辺にいる者に生じるのは、見るという能動的感覚の喪失と聴覚という受動的な感覚の上昇だろう。それは、感覚＝運動図式を停止させ、聴こえてくる音に触発されて呼び起されるものを現れるがままにすること、言い換えれば「無意志的記憶」（プルースト）に身を委ねること、なのである。浜辺のサンラーが経験する出来事は要約を拒むものなのだが、しかし、そこにこそ崎山文学の最も本質的な部分があるといえる。

あの音がまたどこからか聴こえてくる。前触れもなく訪れ、オトなわれた者たちの心をワサワサと泡立てる、乾いた音の流れが、／泥の眠りに沈みこんでいた背中をサンラーはぬらりと剥がした。寝返りを打っただけ。起き上がるまでの目覚めにはいたらない。そのまましていると高くハネあがりうねる音の波が頭ごしに襲いかかる。ゆっさゆっさゆっさ……。振り払おうと首を振りあげた刹那、うねりの波はいきよに崩れ落ちた。チリヂリに断片化しトビ散ってしまう。振りあげた首をもう一度すぼめ背中で丸まった。するとチリヂリになった音の破片がそろそろそろと寄り添い集い、低い濁音の流れとなって底鳴りのする振動音を伝えてくるのだった。ドロロロロ……。（崎山 2003:86）

覚醒すれば音のうねりは、「チリヂリに断片化」してしまう。それは、意識的に音を捉えるような聞き方をすることができないということでもある。だから、意識レベルを下げて、聴こえるがままに委ねるしかない。そして、さらに次の夢が続いていく。音が記憶を触発するのだ。この点に関しては、次章であらためて取り上げることにしよう。ひとまずは、ここで語られているのが「夢」のなかでの出来事であり、音を媒介とした記憶ないしイメ

一ジの連鎖が語られていることが確認できれば十分である。それが、実際に作者が見た夢であるかどうかということは全く問題ではない。重要なのはこれが、東峰夫が語っていたような断片的な夢をつないだ「夢小説」の、崎山多美による現勢化 actualisation なのではないかということである。

7.5 “記憶の方舟”としての「ゆらていく ゆりていく」

「ゆらていく ゆりていく」は、一種の「SF小説」であり、「夢小説」であり、あるいはまた「恋愛小説」（少なくとも過去の入り組んだ恋愛模様が語られる）であるともいえる。少なくとも、そのような側面を読み取ることができる。とすれば、この作品は、沖縄の若手作家たちのあいだで可能性としては夢みられ語られてきたものの（東ほか1989）、支配的な文学言説（「神話」や「民俗」など、崎山が言うところの「表層的オキナワ的キーワード」で読まれる〈沖縄文学〉）に阻まれ、沖縄文学が潜在化させてきた数々の可能性を、重層化された語りにおいて現勢化しようとする試み、として位置づけることができる。つまり「ゆらていく ゆりていく」は、文体だけでなく内容レベルでも大城立裕が設定した〈沖縄文学〉に対する抗いとして読むことができる、ということである。

選択された語りのスタイルは、「保多良」なる架空の「シマ」が潜在化してきた過去（現在との結びつきを失い、想起の契機を現在に見いだせないような過去）を提示するという矛盾した企図を可能にするための文体戦略として捉えることができる。ベルグソンが示したように、「回想」として意識的に呼び起こすことができる記憶は、現在の関心（感覚＝運動図式）に従属している。だから、記憶主体の意志によっては呼び起せない記憶（純粹記憶）がある。だからこそ「ゆらていく ゆりていく」に登場するのは、生活上関心（労働や扶養などの役割）を失い、茶飲み話（ユンタク）をくりかえすだけの超高齢男性たちだけなのだ。夢と現実が境目をなくし、意識混濁の域に入ろうとしている彼らの身体こそ、潜在化された記憶の偶発的浮上を可能にするものなのである。高井有一が指摘していたように、作品世界において食料供給や福祉行政といった社会生活上の関心が排除されているのは、ユートピア的な世界を描き出すためではなく、そうした現実的な生活関心を弛緩させることによってしか召喚しえない記憶の存在を指し示すことに、この作品の力点があるからなのではないだろうか。つまり、SF的状況設定も夢小説的な語りも、この「シマ」が蓄積してきた「純粹記憶」を浮上させるという企図と結びついているのではないかということである。「ゆらていく ゆりていく」と題されたこの作品自体が、いわば“記憶の方舟”なのだといえよう。

また、このようなかたちで「シマ」の記憶を書くことそれ自体が、ステレオタイプの沖縄イメージの生産に抗う方法であるとも言えよう。ドゥルーズは時間イメージ論の冒頭で、大戦直後のイタリアに現れたネオ・リアリズムの映像を取り上げながら、以下のように書いている。

ベルクソンがいうように、われわれは物やイメージの全体を知覚するのではなく、いつもより少なく知覚するのであり、知覚するべく関心をひかれるものしか知覚せず、あるいはむしろわれわれの経済的利益、イデオロギー的信念、心理的要求などに比例

して、知覚することに利益があるものしか知覚しないのである。それゆえわれわれは紋切り型しか知覚しない。しかしわれわれの感覚運動的図式が阻止され、破壊されてしまうなら、そのとき別のタイプのイメージが現れる。つまり純粋な光学的 - 音声的イメージであり、隠喩なしの十全なイメージであって、それはそれ自体のうちに、文字通りに、過剰な恐怖または過剰な美において、その根源的または正当化不可能な性格において、物を出現させる。（下線引用者、Deleuze 1985=2006:27）

ここで言われる「経済的利益」「イデオロギー的信念」「心理的要求」などに結びついた「紋切り型」こそ、崎山多美がいう「表層的沖縄イメージ」にあたるものである。そうした紋切り型を産出する感覚運動図式を停止させ、過剰な何かを出現させること。そこに崎山の「たくらみ」を見てとることもできよう。

とはいえ、崎山文学に、支配的な文学言説に対する抵抗がみられることを再確認し、場における位置取りの問題に結びつけただけでは、彼女の文学的な営み、その軌道の固有性を理解することはできないこともまた確かである。じっさい私たちは作家・崎山多美の中心的主題とされる「シマ」というテーマに、いまだ正面からアプローチできていない。また「ゆらていく ゆりていく」において、登場人物に過去を触発し記憶の連鎖を導くのが、つねに音響（波や楽器の音）であるという点についても先送りにしている。これらは、大城立裕に対するディスタンクシオンという場の論理の観点からは、把握しつくせない諸要素であるように思われる。しかし、シマや音響の主題を回避したまま、崎山多美論を終えることなどではしない。

以下、「シマ」の主題および音響に導かれて展開される作品世界（“声の世界”とでも呼んでおこう）について検討していくことにしたい。

第8章 記憶を触発する音響 ——シマという“幽霊”について——

8.1 「のっぺりとした空虚」から

あらためて作家・崎山多美のプロフィールを確認するところから始めよう。「小説を書く行為そのものをコノ世の夢とみなし、現実にはほそぼそとつつましく暮らす一介の小市民」（崎山 2002:161）。そう自らを語る崎山多美は、エッセイ等でしばしば自らの社会生活について言及している。B・ライールを参照すれば、多くの場合、文学作品の書き手とは、作家として文学世界に参入する文学生活と同時に、特定の社会空間に身を置き職業生活を営む二重生活者である（Lahire 2006）。崎山多美も他の沖縄の書き手同様、もっぱら文学

の世界に住まうことのできるプロ作家というわけではない。大城立裕の場合は、復帰前は琉球政府の経済官僚、復帰後は沖縄県の文化官僚という華々しいキャリアの傍らに書いていた。崎山多美の場合は、「年寄り夫婦と娘一人を養うという家族形態」（崎山 1996 :66）を維持すべく、主として予備校講師の仕事によって収入を獲得する生活の傍らに書いてきたようだ。

エッセイ集『南島小景』（1996）に収められたある文章によれば、崎山は職場を数年ごとに変える生活を送ってきている。「私は 3 年以上同じ職場にとどまったためしがない。20 代の後半にやった出版の仕事もぎりぎり 3 年だった。（中略）放浪することに慣れてしまった私は一カ所にとどまり続けることのエネルギーの方を大きいと感じてしまうようなのだ」（崎山 1996 :34-5）。これは、彼女が職業や居住地を転々としているということではない。別のエッセイでは、沖縄市に居住しながら、勤務先の予備校がある那覇市まで通うために、ほとんどが通勤と予備校業務で終わる一日が語られている。朝 5 時に起き 7 時前に家を出、首里にある予備校へ着くと 8 時半、90 分授業を多い日には 3 コマこなし、翌日の予習をすませた後、生徒の個人指導に付き合っただけで夜 10 時まで拘束され、家に帰りつくのは深夜になり、受験シーズンが終わるまで書く時間は取れない、という（崎山 1996 :127-8）。2000 年の目取真俊との対談の中でも、こういった形で 20 年間書いてきたのかと問われた際、「生活が中心ですね。体力がないので、仕事があった日の晩はどうしても書く気力は出てこなくて読むだけなんです。土曜日の晩や、元気があって雑用がなければ日曜日の昼間に時間を作るのですが、幸い予備校は一年のある時間 2、3 週間オフになってまったく縛られない時期ができる。それを繋いで書いてきたのが現状ですね」（崎山・目取真 2000:28）と述べている。このように崎山多美の時間は、ほぼ生活のために占められていることが伺える。そのことが書くという行為を条件付けており、それは生産される小説のかたちには跳ね返る（ライールであればそう考えるだろう）。

一人になった夜の時間、こっそり取り出したコクヨの二百字詰め原稿用紙は、すでに黄ばみ、なぐり書きの文字は他人のもののように。半年以上も放ったらかしにしておいた文章のリズムがすぐに取り戻せるはずもなく、まっ白になった頭を抱え、ぼんやりと天井を眺めた。（中略）それにしても、私の書くという行為の裏には、いつもこののっぺりとした空虚が張りついていた。そこから書き出すしかなかった（崎山 1996 :129）。

崎山にとって書くという行為は、そのような「のっぺりとした空虚」とともにある。そして、彼女の小説の主人公たちは、しばしば、「のっぺりとした」日常に埋没する者として登場し、忘却した過去に追われはじめる。では、崎山の小説において、平坦な日常に亀裂を入れるもの（物語を起動させるトリガー）とは何だったのだろうか。

これまで私たちは 1990 年代後半、「風水譚」（1997）以降にみられる崎山多美の文学的転換について、文体レベルでの「シマコトバ」の量的増加とその方法論的意義を、もっぱら文学場におけるディスタクシオンの作動という観点から考察してきた。しかし、90 年代半ばにこの作家の変化が認められるのが確かだとしても、それ以前と以後では作品を構成する全ての要素がガラリと変化してしまったというわけでは必ずしもない。同じ書き手

の作品である以上、より以前に遡る崎山文学の諸特徴と通底・連続している部分はかなりある。ゆえにある作家の転換を読むとは、実質上、どのような要素が付け加わったのか、あるいは拡大されたのかを腑分けしていく作業となる。

崎山多美の文学世界を構成する諸要素¹⁵²のなかで、「シマコトバ」は、2000年前後に生産された彼女の作品において、ひときわ大きく浮上した要素である。とはいえ、作家自身が各所で書き、岡本恵徳が論じた「シマ」のモチーフ（岡本 1994）もまた、やはり崎山作品の重要な構成要素であり続けている。仮にもうひとつ、その特徴的要素を挙げるとすれば、それは音響性ということになるのではなからうか。“音”あるいは“声”というテーマについては、すでに崎山作品を扱ったいくつもの先行研究において取り上げられ、論じてきた事柄である（黒澤 2001；新城 2003a,e；渡邊 2006；喜納 2008；Bhowmik 2008；ヤング 2010；仲里 2012）。

本章では、音響という要素を「シマ」というテーマとの連関において捉え、崎山文学を読みかえしたい。もちろん、その先には崎山多美の中心的主題と、文学場における位置取りの問題とはどう関係するのか（どう結びつけて論じることができるのか）という関心がある。まず、初期作品の主題として知られる「シマ」のテーマについて再確認する（第 2 節）。続いて、具体的な作品に基づいて、「シマ」が音響とどう結びついているのかを検討する（第 3 節～第 5 節）。

8.2 亡霊としての島——都市生活者の視点

8.2.1 「シマ」という主題について

作品集『ゆらていくゆりていく』（2003）に収められた 2 作品は、「保多良」なる架空の「シマ」を舞台にする小説だった。そして、初期作品から一貫して崎山多美の小説の主題は「シマ」である（岡本 1994）。彼女が「島」ではなく「シマ」とカナ書きするのは、単なる表記上の趣味ではなく、その小説生産の本質に関わる事柄である。「シマコトバ」がすでに生活言語としての実体を失った言葉だったのと同様に、「シマ」もまたすでに、そのように表記する者との隔たりの感覚を言い表す用語法なのである。

あらためて確認しておけば崎山多美は、西表島に生まれ、中学 2 年まで島で過ごした後、家族とともに沖縄本島中部コザ市（現沖縄市）に移住している（彼女がコザ高校から琉球大学へ進むのは、ちょうど「復帰」の時期にあたる 1972 年前後である）。崎山は家族と共に、島を捨てた（あるいは島から離れざるをえなかった）都市生活者であるということは決定的に重要である。このことが、言語的な葛藤を生じさせる大きな契機となっており、同時に彼女が「シマ」という主題において小説を書く大きな動機付けとなっているからだ。そして崎山が書くのは、常に、都市生活において幻視された島である。「島を書くというこ

¹⁵² 崎山多美のエッセイ（崎山 1996,2004a）および崎山作品を扱った先行研究（長谷川 1997；花田 1999；鈴木 2000；黒澤 2001；鈴木 2002；新城 2003a,2003e；渡邊 2006；喜納 2008；Bhowmik 2008；スミンキー 2008,2010；ヤング 2010；仲里 2012）を参考に、その文学世界を構成する諸要素を挙げるとすれば、「闇」「西表島」「離島者（還る場所のない者）」「アップ／アンナ」「一人称（私）語り」「音響（聴覚的なもの）」「夢」「籠り」「忘却」「コザ」「娼婦」「淵」「水」「記憶」「シマウタ」「祭祀歌謡」「儀式」「舞踊」「舞台」「写真」「東峰夫」「カフカ」「残雪」など（もちろんその気になれば、さらに挙げていくことができるのは言うまでもない）。

と」と題されたエッセイ（初出「jaima」11,1994/11）では、西表島と彼女の小説を書く動機との関係が以下のように語られている。

生まれ落ちてから14年間を西表島で暮らした。その西表島を出たのはもう27年前のことだ。その間に私が島に渡ったのは、たったの3度。一度目は祖母の洗骨の時、家族と共に。二度目は学生の時、琉大の「八重山芸能研究会」なるサークルの一員として芸能の取材のために。三度目は個人的な郷愁から一人ふらりと。その3度の島への渡海は、大げさなようだが、以後の私の生き方を支配すると言ってもいいような重い意味をもってしまった。20代の半ばの頃、小説を書いてみようと思い始めたとき、私の前に異様な気配を発して立ちはだかったのが、そのシマの巨大な影だった。（中略）島をあえて「シマ」と書くのには、じつはワケがある。14年間をそこで暮らしたことがあるとはいえ、離れてしまった以上西表島はもう私の生活の場ではない。島にとっても私はすでに余所者なのだ（崎山 1996:106-7）

ここで示されているのは、彼女は生まれ故郷の西表島から遠く隔たった「生活の場」で生きており、故郷の島と自己とが、もはや「余所者」同士の関係になっている、という認識である。崎山が島をカタカナ表記するのは、こうした自己と西表島との隔たりの感覚を表現するためだ。そして、崎山多美の作品を論じる長谷川（1997）や鈴木（2002）、あるいは丸川（2004）やBhowmik（2008）といった諸論考が注意を促すのは、「土着の感覚」（大城 1979）¹⁵³や「世代に共有された関心」（岡本恵徳 1994）ではなく、彼女の島との乖離の感覚それ自体である。共通して指摘されているのは、崎山の小説において現れる島は、実体を伴った現実の島ではなく、記憶の中で遡及的に再構成された島（「シマ」）だということである。

長谷川郁美によれば「崎山多美は、じっさいの西表島を見つめているのではない。その背後の島の残像（記憶の中の西表島）を幻視し、それをなんとか言葉の力で捕えようとしているのだ」（長谷川 1997:130）。鈴木智之によれば、「水上往還」（1988）に描かれる西表島は現実の方位とは転倒したかたちで形象化された「ミラージュとしての島」である。丸川哲史やダビンダー・ボーミックは、「水上往還」における主人公の位牌投棄の身振りに、島を「フェティッシュ化」することへの拒否を指摘している（丸川 2004 ;Bhowmik 2008）。重要なのは、崎山多美にとっての島は、実体として把握可能な何かではないこと、自己の根拠として安定的に同一化可能なものではない、ということである。この点に関して、鈴木論文やボーミック論文において引用されるのが「水上往還」の次の一節である。

¹⁵³ 崎山多美作品について最も早く批評を書いたのは、大城立裕である。崎山のデビュー作である「街の日に」（1979）は、第5回新沖縄文学賞佳作に選ばれているが、大城はその選考を行った選考委員の一人であり、その選評を書いているからだ。その選評において大城は、「島への執着と脱出願望」がこの作品を構成するテーマになっていることを指摘し、「このごろの新人にはめずらしい力技を感じさせる。登場人物が多く、書きわけに力は足りないが、人物それぞれにテーマを負っている。テーマは、島への執着と脱出願望、血縁関係などがからみあっていて、それぞれに今日の流行のテーマといえなくもないが、それを付きぬけようとする狙いはほのかに見えていて、将来これらの人物への解釈を深めて書きなおしてみたい、それだけの意味をもった作品である」（大城 1979:234）と激励し、「土着への感覚がしっかりしている」書き手だと評している（大城 1979:234）。もう一人の選者、島尾敏雄の評がその後の崎山に与えた影響については崎山（2004b）参照。

夜の海上を島を眺めつつ移動する自分の位置に気を止めていると、島の風景が街で思い起こしていたものとは逆さのかたちで現れてくるのに思い当たった。部屋に籠り屈もって暮らした街の生活でも、そこへ行きさえすればかつて在ったはずの島の実体に出会えるものと、そのことはいつも心のどこかで信じられていた。ところが思い出の輪郭をなぞるように描いていた島のかたちが、こうしてまのあたりにしてみると、島の部分も全体も、この方がまるで街で描いた輪郭を映し出した影でもあるかのように一層不確かである。数時間前ニシノ浜に下り立った時の佇む樹々に触れた感慨も、ハツの御願いの唱えも、芭蕉の林に躰われたマカトと娘の姿も、影の内部での幻の出来事にすぎなかったのではないかと、明子は思い始める。(崎山 1989:131)

これは主人公(明子)が、「カーレお爺」の船で島を周回する場面である。明子の家族は、祖母を残して島を出て都市生活をしてきたのだが、父(金造)の願いにより、亡くなった祖母(マカト)の位牌を家に持ち帰るべく、生まれ故郷の島を訪れる(金造が島民と会うのを嫌い、深夜秘密裏に島にやってくる)。しかし実際に現地にやってくるにもかかわらず、明子の目には島が「影」「幻」のような「不確か」な何かとしてしか映らない。「そこへ行きさえすればかつて在ったはずの島の実体に出会える」というのが、都市生活者の幻想にすぎないことに気づいてしまうのである。もはや取り戻せないものを取り戻そうとする試み。崎山多美にとって小説を書くことは、そうした不可能な試みとしてある。

ところで崎山は、このように実体を失い、「気配」「影」と化した島を、「亡霊」になぞらえている¹⁵⁴。「水上往還」で第19回九州芸術祭文学賞を受賞した際の「受賞のことば」には、こうある。

島という亡霊に憑かれ、ふらふらと歩み始めたものの、立ち竦み蹲る日々ばかりであった。十数年前、そうするしか策はもうないと、島から島へ祭祀歌謡を求めて渡り歩いた自分の影が、今の私に近づいて来る。至近距離までやって来たら、私はその影と正面で向かい合いたいと思う(崎山 1989:115)

先にも触れたように岡本恵徳は、「くりかえしがえし」(1994)までで崎山における「シマ」の主題には一区切りがついたとし、「実在の“シマ”を離れてもう一つ先の世界へ踏み出そうとしている」、「表現者としてふりだしに戻った」、「これまでと異なる新しい世界がそこにくり展げられるであろうことは、十分に予期される」(岡本 1994:6)とエールを送ったのだ。崎山自身も、作品集『くりかえしがえし』の刊行に触れて、「シマ」というテーマに「一区切りついたといえぬこともない」と述べてはいる。とはいえ別のテーマへの移行が語られているわけでもない。

¹⁵⁴ 「島をシマと感ずるようになった今も、やはりそのシマを書きつづけるしかないという思いは消えない。亡霊のような存在と化したシマの何を、いったいおまえは書くつもりなのか、という自問にここずっと私はつきまとわれている」(崎山 1996:107-8)。島がもはや「亡霊」であるとすれば、それは90年代後半以後の崎山作品にも引き続き憑りつき続けていると言わねばならない。とりわけ、「クジャ連作小説」は、「クジャ」なる「マチ」において亡霊たちを召還する小説群である(松下 2010c)。

とりあえずの作品集を二年前の夏にやっと世に出すことができた。テーマはここずっとこだわってきた「シマ」。そのこだわりの変化のかたちを3つの作品にまとめた。これで一区切りはついたといえはいえないものではないけれど、これで「シマ」との関わりに決着がついたというわけのものではない。むしろシマの影は私の中で濃くなってゆく気配さえある。あとは、言葉の力を信じて私のシマを構築するしかないようだ。現実には遠くなってゆくシマを手許にたぐり寄せ言葉にしていくのは至難の技だとしても。(崎山 1996:108)

この崎山の言葉に寄り添うなら、“シマからシマコトバへ”，あるいは“失われたシマの探求から失われた音の探求へ”といった具合に，崎山多美の移行・変化を捉えるのはミスリーディングだったかもしれない。以前のテーマに一区切りをつけた崎山が打った次の一手として、「シマコトバ」による大城立裕が担ってきた〈沖縄文学〉の乗り越えという企てがあるわけではない。むしろ崎山は、「シマ」というテーマを書き続けるために，大城立裕（および彼が用意した沖縄文学の受容回路）と対決せざるをえなくなったと言ふべきかもしれない（6.5 参照）。

いずれにせよ『くりかえしがえし』以降の諸作品もまた，さらに記憶の彼方へと遠のき続ける島を「言葉の力」によって「たぐり寄せ」，繋ぎとめようとする試みとして捉えることができる。では，90年代後半からの崎山作品は「シマ」を書くためにどのような仕掛けを用いていくのか。どのように「シマ」（幽霊と化した島）は，召還されるのか。ここに崎山作品に対するひとつの読解の道筋がある。

8.2.2 シマを想像・想起する媒体としての“闇”

初期作品から一貫して、「シマ」を召還する媒体として機能していたのは，“闇”という要素である。闇は，初期作品からゼロ年代の作品まで崎山の小説に一貫してみられる重要な構成要素であり，「シマ」のテーマと不即不離なものとして論じられている（長谷川 1997；花田 1999；本浜 2007）。

崎山自身『南島小景』に収められた複数のエッセイで，“南島の闇”について語っている。これも先行批評・研究との重複を厭わず引用しておくべきだろう。まず「闇のむこうから」と題された文章である¹⁵⁵。

記憶の初めに確認できるのは，どう目をこらしても漆黒の闇である。暗喩としてだけ言っているのではない。なぜか私は幼い頃から暗闇の中に潜んでばかりいたという気がする。今さらのようにその場面がいくつも思い浮かぶのだ。たとえば，ふと，目覚めた夜の中の蚊帳の中で自分を取り巻いていた，ゆらゆらと揺れるふくよかな闇。その闇を見つめるうちに眠れなくなった夜の数。板戸から覗いたそこにべっとりと張りついていた真っ暗闇。おしおきで閉じ込められたついでに，そのまま居ついて時を過ぎた押入れの中の，親しく秘密めいた暗がり。お使い帰りの道を気まぐれに逸れ，すっかり陽が暮れるまで埋っていたガジュマルの木の瘤の窪み，そこにもひそやかな

¹⁵⁵ 長谷川論文（1997）は，この文を引用するところから説き起こされている。

闇が漂っていた。(崎山 1996 :12)

このように崎山は幼少時、すなわち西表島の記憶を、さまざまな質感をもつ闇とともに語る。花田俊典は崎山文学の「キイ・ワードは一貫して〈闇〉である」(花田 1999 :186)とし、それが日本の側のエキゾティシズムに呼応して「明るい土地と、開放的で人情味あふれる人柄と、圧政に苦しむ民衆とでもって語られる」沖縄に対するアンチテーゼとなっていると指摘しつつ、「彼女の良質の感度こそが、この〈闇〉を発見＝創造してみせたのだ」(花田 1999 :181-2)と論じている。じっさい崎山自身が闇に魅かれるのは、南島の「眩しい陽光」に対する嫌悪の情から来ているようだ。

私が闇に寄り添うのは、南島に降り注ぐ眩しい陽光を嫌悪するという歪んだ感覚の、たんなる反動行為にすぎない。(中略)もののかたちがむきだしに輪郭を露わにするとき、かえって何も見えなくなってしまうと感じる(崎山 1996 :13)

長谷川郁美は、「闇は、可視領域と不可視領域の接点」「開口部」であるとその隠喩的な性格を確認しつつ、「闇は、シマと崎山多美の『精神』とを繋ぐまぼろしの臍帯ともなりうる」(長谷川 1997 :130)と指摘している。都市生活者である崎山にとって闇は、記憶の中の島(シマ)への通路ないし媒体としての機能を果たす、ということである。じっさい「足許の闇」と題された文章では、本島での都市生活の中で「貧しく枯れてゆく精神が闇を通路にして、島の丘や森や岬や岩や砂浜や、それらを浮かべる川や海へ繋がってゆく、というささやかな発見は捨て難い私の拠所」であり、「通路となり得る私の闇はやはり南島の闇でなければならなかった」(崎山 1996 :115)と、“闇”が彼方へ飛翔する彼女の想像力の触媒(「通路」)になっていること、そしてその役割を果たすのは他ではなく「南島の闇」であることが述べられている¹⁵⁶。

崎山にとっての“闇”とは、都市生活において、「シマ」を想像(創造)するためのひとつの回路であるといえる。都市生活のなかで、もはや記憶のなかにしか存在しない島について思いを馳せること。それ自体が、フィクションを書くという行為となる。崎山にとって、島にかんする記憶の想起と想像(創造)とは、互いに重なり合う地点にあるのであり、両者は不可分なのである。しかし、崎山の小説が、常に想起の成就を物語るものであるかといえばそうではない。長谷川郁美は、作家・崎山多美にとって小説を書くという行為は「遡行の作業によって成り立っている」が、「彼女の小説がこの遡行の過程をスムーズに展開していると言っているのではない。むしろ話は逆で、遡行への悪戦苦闘や、その果ての不可能性が主題化されていると言った方がいい」(長谷川 1997 :131)と指摘している。記憶想起の不可能性という主題は、「孤島夢ドゥチュイムニ」(2006)をはじめとする“クジャ連作小説”においても反復されている(松下 2010c)。

¹⁵⁶ 「あわいの闇」と題された文章でも「シマの生活で体験した漆黒の闇はすでに幻想と化した。今の私が触れることのできる闇は、市のネオンの瞬きの合い間に漂うこの寂しげな闇しかない。帰ってゆくシマのない私が、あえてシマを探さなければならないとすれば、その手がかりはこの市の、夜と朝のあわいに漂う憂いのある闇の中かもしれない」(崎山 1996 :118)と、都市生活者である自身が「シマ」を想像(創造)する回路としての「闇」について語られている。

ところで“闇”が、「シマ」を召還する媒体であるとするならば、同様な機能を果たす媒体がほかにもある。それが、音響である。

8.3 音の響き、シマへの回路

唄・歌声・三線の音といったそれを聴く者にある種の懐かしさを喚起するような音から、意味不明のノイズまで、様々なヴァリエーションはあるものの、登場人物の聴覚を刺激する音響は、崎山作品の一貫した構成要素である¹⁵⁷。

ここで注目したいのは、その音響が、とりわけ初期作品においては、ある場合には島の記憶を喚起するもの、またある場合には〈シマ〉の現出の実質そのものとなっている、ということである。デビュー作「街の日に」（1979）においてすでに、音響は島を喚起するものとして用いられている。「水上往還」（1988）、「シマ籠る」（1990）、「くりかえしがえし」（1994）といった作品でも同様だ。確認していこう。

8.3.1 「街の日に」——島から切断された諸個人と“音”の繋ぐ絆

この小説は、沖縄本島の「街」に暮らす3人の視点人物をリレーして、島から離れた者たちと故郷の島とのかかわりを語るものとなっている¹⁵⁸。この小説が描くのは、島の祭祀を司り継承するはずの一族が島を捨て外部に離散した状況であり、本来ならば（島の伝統的共同体に生きていれば）結ばれる運命にあった者同士がすれ違うさまである。円かな共同性の崩壊と断片化した個人の生を描いているという意味では、この小説の内容はヘーゲルの影響下で初期ルカーチが定義したところの「近代小説」のそれに近いといえる（Lukács 1920=1994）。

最初の視点人物として登場するのは、街の小学校の夜警をしている初老の男性「孝造」。孝造は、島を捨てた者であり、島へはもう帰れないという思いを抱いて暮らしている。

島へは帰れぬ。そのことは島を出て以来、ずっと孝造の心を支配してきた。島を捨てたとき、孝造は同時に自分の生き方も捨ててしまわねばならないと思った。与根田の兄、武造の行為に何の抵抗もできずに言いなりになって島を出たことが、後悔となって渦を巻いていた（崎山 1979:271）

島を離れることそれ自体が「自分の生き方」の放棄、こう言い換えてよければ本来の自己の放棄、と捉える人物として孝造は設定されている。彼は島の「刀禰元」の家柄である与根田作造の妾の子であり、兄の武造とは微妙な関係にある。与根田家は、島の伝統的儀式を司る一家であったが、家を継いだ兄は島の貧しさを厭い、島の大部分を占めていた所有地を外部資本に売りさばき、本土に移住して、建設会社を始める¹⁵⁹。孝造は父に可愛がら

¹⁵⁷ 次節で確認するように、音響は「風水譚」以降の作品を論じるうえで重要なテーマとなっている（新城 2003a; Bhowmik 2008）。

¹⁵⁸ この作品では「シマ」ではなく「島」と表記されている。

¹⁵⁹ この作品で語られるように島の土地が外部資本に売却され、伝統行事が途絶えていくという事象は、復帰後の沖縄の離島においてはしばしば生じた事柄であるようだ。たとえば、古代文学研究者として知

れ「作造の教えによって、三味を取り、ドラを打ち、笛を吹いて、謡をうたうことを覚えた」(崎山 1979:271) のだったが、兄とともに島を捨てることを余儀なくされ、儀式を継ぐ者(=島を継ぐ者)の役割を放棄した。彼はそのことを悔やんでいるのである。なお孝造が島を想起しているのは、夜警巡回のあいまであり、闇が島の記憶を呼び戻す触媒となっている、といえる。

第2の視点人物は、孝造の娘「たか子」。彼女を彩っているのは「苛立ち」の感情である。それは彼女が思いを寄せる武市(武造の息子)が待ち合わせに遅刻したりして最近つれないからでもあるが、苛立ちの理由はどうやらそれだけではない。「たか子はわずか十分の遅れに激しく苛立っていた。自分の内部の奇妙な変化をたか子は感じていて、その変化はここ一ヶ月の間ずっと自分を襲っている不眠の症状とも関係があるように思った」(崎山 1979:273)。彼女のこの一ヶ月の不眠は、会社の仕事に追われ、島の祭りに参加しそびれたことと関係づけられている。「今年の祭りの日和は一ヶ月も前にとっくに過ぎてしまっている筈なのに、たか子は祭りが終わったことを思い切れないでいた。島へ渡らなかつたことがいつになく心にかかり、夏の間、それはずっと意識されていて、いつまでもこだわっている自分のそんな意識がたか子自身妙であった」(崎山 1979:274)。島の祭りへの不参加と彼女の不安定な情緒の関係は、いどこで恋人の武市の推測においても確認される。「たか子が最近少しずつ変化していくのを武市は気付いていた。それは時に、異常な短気となって武市に向かってくる。その原因を武市は、今年は島へ帰る休みがとれなかつたせいだろうと思っていた」(崎山 1979:277-8)。このように、たか子の苛立ちの原因は、島との関係の希薄化が大きな要因となっているのだ。

第3の視点人物として登場する「武市」にとって、たか子は島の記憶と不可分である。「十数年前の遠い日からたか子の姿は島の土地の匂いをさせて自分の内部で生きていた、と武市は思った。武市がたか子を思うとき、決まって呼び起される記憶があった」(崎山 1979:278-9)。その記憶とは、小学生の頃、幼いたか子と「村はずれの東海岸近くにある杜」=「村の聖域ムイヤマ」、女人禁制で祭りの日以外出入りを禁じられたその場所へ、「ビュローサの赤い実」を採りに入った時のこと。シャツに実を包んで持ち出そうとすると禁忌を犯したせいか、彼は「そこら一帯が何者かに囲われてしまっているかのような気配に襲われ」「自分の立っている場所の囲りがどんどん広がって行って、杜の入口がはるか遠くになっていく」のを感じる。慌てて入り口のほうへ戻ったが彼の身体は、汗と赤い実の汁でベトベトになってしまう。たか子は自分のワンピースを脱いで、彼の身体を拭き始めるのだった。原色的でエロティックな隠喩に満ちたこの記憶は、武市が大学生になったたか子を抱く場面で呼び戻される。「たか子を求める自分の欲情と同時に、あの薄暗い杜の空間の中で感じた不安と空虚さが武市の中に広がっていった」(崎山 1979:282)。

物語の現在において、たか子と武市の気持ちはすでにすれ違っている。そのすれ違いの原因は、武市によって「島」と結びつけられている。

られる古橋信孝は、新城島に関して次のように述べている。「沖縄八重山の西表島の南西に新城島という小さな島がある。離れ島ともよばれる。上地と下地の二つの島からなるが、下地はすでに廃村、上地は現在老人4人の二世帯が住む。細長い島の西半分の珊瑚礁のうつくしい海岸はいわゆる本土の資本が買い取ったと聞く。ただ一つの船着場の上にある島の一等地ともいべき小学校跡もそっくりその資本のものだ。二世帯もその資本の仕事で賃金をえている」(古橋 1989:140)。

「僕とたかちゃんは従兄弟同士だよ。」

「私と武ちゃんには同じ血が流れていると思うからこそ、私は武ちゃんを想っていられるんだわ。私と武ちゃんが一緒になることはそんなに危険なことではない筈よ。」

恐れのないたか子のことがかえって武市を不安にさせていた。島で、血のつながった遠縁の者同士が婚姻関係を結ぶことはむしろ村の掟であったが、祭式組織が崩壊している今、それは古い風習の名残でしかなかった。(崎山 1979:291)

島の伝統的共同体社会で暮らしていれば結ばれたはずの二人は、島を離れた都市生活というフェーズにおいてすれ違うのである。武市はたか子と別れるつもりで街を出ると告げ、たか子は動揺し傷つく。親世代が豊かさを求めて推し進めた「脱伝統化」＝「近代化」が、二人の断層を刻むものとなっているのだ。たか子も武市も共同体から切り離された個人として生きるほかない都市生活者であるがゆえに、その関係を宿命づけるものはもはや何もない。視点人物3人をリレーし、それぞれの事情を提示する語りのスタイル選択自体が、個を際立たせるためのものであるだろう。この作品の主要人物たちは、島を捨てた親世代(孝造と武造)とその子どもたち(たか子と武市)という線で区切られ、家族の対立と葛藤あるいは愛憎が小説の中心関心事となっている。そのうえで、この小説が最終的に浮上させるのは、島を媒介に再度結びつく者たち(孝造-たか子)とそうでない者(武造-武市)という区分線である。

さて、以降の崎山作品と同様、この小説においてもすでに、作中人物の耳に届く音の響きが重要な役割を果たしている。たか子の耳に不可思議な音が聴こえてくる箇所が2つある。まず、死んだ母親が働いていた米兵相手の店を訪ねたあとの街角である。

体をかきむしりたくような勢いで苛立ちがたか子に巻きついてきた。そこら一帯のものがぼんやりとしてきて、店の看板や人の動きが目に入らなくなった。あたりが急にざわざわとしだして、様々な音がたか子を取り巻いていった。たか子の苛立ちをむし返すかのように、音は大きく聞こえてきた。その様々な音の中で、うおおん、うおおんというたか子を引きつける低く響く音があった。それはたか子の中の何かを呼び覚ますようななつかしさを含んでいた。つつ立ったまま、たか子はその音を聞き分けようと耳を澄ませていると、その音は、ととんととんと鳴っているようにも聞こえてくるのだった(崎山 1979:288)

その音は、何の音なのか、どこから聴こえてくるのか、自分の内部で聴こえる幻聴なのか、外部から聴こえてくる客観的な音なのか、曖昧なままに据え置かれる。しかし、その音は「なつかしき」を喚起する。彼女の過去にかかわる音である。なお、後年の崎山作品でも登場人物が感覚失調に襲われる場面がみられる(「孤島夢ドゥチュイムニ」など)。それは単なる病的徴候ではなく、視覚から聴覚への「感覚比率」(マクルーハン)の組み替えのしるし、登場人物の身体がそれに対して応答する現実が視覚的世界から聴覚的世界へと転換

する徴候であるように思われる¹⁶⁰。

この作品にはもう一カ所、同じ音が聴こえてくる箇所がある。たか子が武市に捨てられたあとの脱力感のなか、暗い部屋で（ここにも闇がある）沈み込もうとしているときである。

たか子はベッドに転がった。あまり陽の入らないたか子の部屋は陰気で、たか子の心も暗く沈んでいった。頭の頂から耳にかけての部分で、又うおおん、うおおんという音が鳴りだした。その音は今までになく大きく響いた。そして、今度ははっきりと、ととん、ととん、ととんと正確なリズムで聞こえて来た。次の瞬間、たか子はその音が自分の頭からではなく、隣の部屋から聞こえて来るのを知って驚いた。隣の父の居る場所から音は聞こえていて、その音が父の弾く三味線の音であることに気づいた時、たか子は自分の体がかすかに震えだすのを覚えた（崎山 1979:300-1）

ここで彼女の耳に聴こえてきた音は、父の三味線の音であることが判明する。そしてその音は、たか子の身体と共振する。これに続くのは、“家族の絆の再確認”，“都市において見出された島”，とでも形容できそうな場面である。

「こんな簡単なことを、ずっと、忘れていた気がするよ。父ちゃんは……」

孝造は誰にもなく言った。

「三味線があって、ほんの座れるだけの場所さえあればな、どこでも歌はうたえる。時や場所を選ばんでもな……」

孝造の言葉が二人の娘の心にしみていった。（下線引用者、崎山 1979:302）

たか子とともに半年振りにやって来た姉・京子が立ち会っている場面なのだが、下線部分の視点は、孝造でも、京子でも、たか子でもない。ここでは、各人の内面を知ることのできる全知の語り手が現れているのである。個人の主観としてではなく、諸個人の間での共有されるものとして、この場面は提示されているということだ。言い換えれば、この場面で、切り離されていた個と個はシンクロし、孝造の物語とたか子の物語は融合し、統合される。たか子は、苛立ちと不眠という心身の失調状態で登場しており、その理由は島の祭りに行けなかったことに結び付けられていたわけだが、この場面によって、父孝造の奏でる三線と歌という形で、「島」そのものではないにせよ、島の代替物（本来なら島の祭りで奏でられていたはずの芸能）に出会っている。つまり音の響きを介して「シマ」に出会っているのであり、この場面は彼女の失調の原因が解消されていく、つまり癒しの場面となっている、というのが自然な読みだろう。「穴のあいたその三味線はブオオン、ブオオンと鳴った。けれどもたか子にはなつかしく響く救いのような音であった」（崎山 1979:301）。また「三味線があって、ほんの座れるだけの場所さえあればな、どこでも歌はうたえる。

¹⁶⁰ 新城郁夫は、「ムイアニ由来記」（1999）を取り上げた時評において、視覚に関わる表現が少なく聴覚に関わる表現が多いことに注目し、「視覚という感覚によって、分節的かつ分析的な描写へおもむこうとする小説の方法を回避しつつ、逆に、統合的かつ融合的感覚と言える聴覚によって、その表現の多くを形成させている」（新城 2003a :206）と論じている。

時や場所を選ばんでもな」という孝造の言葉は、戻りたくても戻ることのできない、もはや取り戻せない場所としての島が、移動者に身体化された技芸によって呼び起こすことができるということを示唆するものだろう。身体化された音のパフォーマンスによって島は、たとえそこが実際の島ではなく都市空間の中でも、立ち現れる。島を離れ、もはや帰還不可能な者たちにとって、パフォーマンスな上演が個々人と島をつなぐ回路となる。この作品には、そんな認識が提示されているように思われる。

登場人物に、なつかしさ（過去）を喚起するような音の響き。崎山作品において、それは島の現われを予感させるものであり、都市を生きる者と島とを繋ぐひとつの媒介装置としての役割を果たすものであるといえる。「水上往還」「くりかえしがえし」など以降の崎山の小説においても、誰かの声の響きであれ、三線の音であれ、歌声であれ、音響が登場人物を島へと誘う回路として重要な機能を果たしているといえる。その際、島への媒介となる音響は、「街の日に」における孝造の演奏が本来島の伝統祭祀で奏でられるものだったように、島の儀式や舞台の空間と強く結びつくものとなっている。確認していこう。

8.3.2 音響と儀式の場——「水上往還」「シマ籠る」「くりかえしがえし」

「水上往還」（初出『文学界』1989年4月号）において、音に誘われるのは、父・金造（彼も島を捨てた人物である）の願いで祖母の位牌を街に持ち帰るべく深夜の闇に沈む「O島」を訪れた明子である。彼女は、島の祭祀を司るハツに頼んで位牌持ち出しの儀式を行っている最中、自分の内部から聴こえるのか外部から聴こえるのか不明な音を聴いている。

海が鳴っている。ごおおーつと一つ唸り、少し間をおいてまたごおおーつという。鼓膜を撫でて流れてゆくハツの唱えと重奏し合って、その響きは明子の記憶を喚起する。体を巡り始めた疼きがだんだんと激しく高ぶってゆく。明子はそれらに身を委ね俯いたままそっと目を閉じた。すると、疼きの中心から、とおーん、とおーん、という長く尾を引く連鎖音を聞いた。音は遠くに消えかけ、また近づき、大きく耳を打つ。とーん、とうん、とおーん。よく聞くと、家の外から明子を呼ぶ声のようでもある。（崎山 1989:125）

音に導かれて森へ分け入った彼女の前に現れるのは、祖母と幼い女の子である。「毎年初夏になると、マカトはヤマ芭蕉の繁茂したこの林に分け入り、身をつける前の若い芭蕉の木を切り倒した。とおーん、とおーんというのは、祖母の切った芭蕉の木が一本一本地面に倒されてゆく音にちがいなかった」（崎山 1989:125）。“音”が、島での記憶が立ち現われる呼び水、島にかかわる記憶を召喚する触媒としての役割を果たしている、といえるだろう。ハツによる儀式の最中に、その「唱えと重奏し合って」、その音が聴こえてくる、という点にも注目しておこう。

「シマ籠る」（初出『文学界』1990年12月号）の主人公も、かつて故郷の島を離れた都市在住者であるが、祭りの音に誘われて島を訪れる者である。あらすじを確認しておこう。民族資料室嘱託の仕事辞めた31歳独身女性の「私」（高子）は、大学時代の恋人（英男）

の母親（「トキ」）に会うために島を訪れる。それは、結婚してこの島で暮らさないかという英男の申し出を拒んで以来の来島だった。高子は、その島の隣にある「O島」で14歳まで過ごしたが、その島は祖母の発狂の記憶を喚起するため、島自体を敬遠していたのだった。再会したトキは明るく出迎えるものの、その姿は別人のように痩せ衰えている（やがて死病に冒されていることが明らかになる）。トキは長崎出身だったが、家族は原爆で行方知れずになり帰る場所を失っていた。ひとり難を逃れた彼女は、疎開先で知り合った島出身の大道勇吉を頼って島へやってきたのだ。しかし、勇吉は肺病で死んでしまい、行き場のないトキは勇吉の兄と結婚し、島に居着いたのだった。トキにとって島は疎遠なものであり続けている。「四十年住んでも、島は、やっぱり私のものにはなってくれないのよ。私は、島の信仰や祭を心から信じることはできなかったわ」（崎山 1990:123）。「本当に信じることはできないのに、私が毎年神事に携わってきたのは、それが島に住む人間の生活のかたちだからよ」（崎山 1990:124）。

さて、この小説において島の伝統祭祀が「島に住む人間の生活のかたち」を意味するのだとすれば、島に対して他者性を帯びたトキと高子（島に留まらざるをえなかった者と、島を捨てた都市生活者）のあいだでなされる伝統舞踊（「キツガン祭」なる島の祭祀の舞台で踊られる奉納舞踊「イニノウリ節」の舞い）の伝授場面は、やはりこの小説のクライマックスと呼ぶにふさわしい¹⁶¹。ここで注目したいのは、そこで再生されるテープの音が、高子を過去へと引き戻すものとして感受されているということである。

テープが流れる。三味の音を追って、女の細い叫び声を思わせる横笛の音色が耳を突いた。腹の底に溜めこんで次第に太く膨らむ声の主は英吉であるらしい。英吉と英男は声の質が似ているうえに発声や歌い方の癖も似ているので、高く張り上がる部分は、どちらのものか区別がつかない。深く沈んでは穏やかに伸び上がってゆく声があたりの空気を湿らせていった。時が渦になって巡りだす。引き戻された時間の中に私は立ち竦まざるをえなくなった。なぜかどんな感慨も起こってはこない。また同じ所に立っているのだ、という思いに縛られるだけだ。（下線引用者、崎山 1990:118）

祭りの楽曲を聴いて過去へ引き戻されるこの作品の主人公にとって、祭りの音は、島にまつわる記憶を喚起するものである。主人公の祖母が発狂するのは、島の祭りの最中だった、また英男との婚約を破棄したのはキツガン祭に参加する彼とともに島を訪れていた時期だ

¹⁶¹ 丸川哲史（2004）は、高子がトキから舞の型を習う場面を、次のように論じている。「『島』にとってよそ者であったトキから、付近の島の子孫である高子が『島』の舞いを学び直すということ。つまり、『シマ籠る』は、帝国間の『交通』がもたらした『その後』の複雑な波動を叙述した作品なのだ。その結果、叙述の戦略は、過去に遡ってネイティヴィティーを確認することではなく、むしろネイティブになることの系譜を辿り直すことに賭けられている」（丸川 2004 :212）。また、崎山多美は、舞台芸能の分野に造詣が深いことでも知られる。崎山自身、20代の一時期、舞台役者を志したことがあるようだ。エッセイ集『南島小景』所収の「ハンドゥ小」と題された文章には、「当時真境名本流という琉球舞踊を継承しようとする流派の一踊り子として入門3年目だった」彼女が、「沖縄芸能界の文字通りの立役者真境名由康」の演出による特別公演に、「ドサクサにまぎれ」端役ながら舞台に立ったというエピソードが記されている。しかし、それから「3年後、ある挫折から私は芝居どころか舞踊さえも止めてしまった」（崎山 1996 :55）という。2004年のエッセイ集『コトバの生まれる場所』には、沖縄の伝統舞踊に関する批評が複数みられる。

った。ここで注目しておきたいのは、大学生だった主人公を、トキが住む島へと導くきっかけとなったのも、祭りに関わる音であったという点である。

一日隔きの家庭教師のアルバイトを終え、暗い路地を部屋へ向かう途中で三味の音に合わせてうたう男の声を聞いた。腹の底にこもった力が咽喉を裂くように上がり、歌詞の方が伴奏を抑えて前に押し出される歌い方であった。捉えどころのない旋律が辺りの空気を震えさせていた。

歌声は私の部屋の対角の部屋から聞こえた。咄嗟に私は、この男は借家の住人が誰もいなくなった時間を見計らって隠微な趣味に興じている、と思った。その歌が、南島の祭祀歌謡を三味に乗せたものであることに、やがて気付いた。（下線引用者、崎山 1990:101-2）

祭祀歌謡を三味の伴奏でうたっているこの男が、やがて「あんたさ、O島の生まれだって？おれ、隣の島さ」（崎山 1990:102）と声をかけてきて、主人公を島に迎えようとした大道英男（トキの息子）なのだった。つまり、この小説において、島と疎遠な生活を送っていた主人公を、島へと向かわせるきっかけとなっているのは、英男が奏でる南島の祭祀歌謡だということである。この作品の英男は、「街の日に」の主人公の父孝造と機能的に等価な役割を果たしているといえるだろう。

「くりかえしがえし」（1994）においても、音が主人公を“シマ”へと誘うものとして機能している、といえる。この小説で描かれるのは、主人公の女性編集者（「わたし」）が、「保於利島」についての本を企画し出版しようと画策するが、出版社自体の倒産により頓挫してしまい、島の記録保存に失敗するさまである。主人公にとって保於利島は、祖父の故郷とされる。また、大学時代の恋人「具志堅薫」が、自分を捨てその島の祭祀を司っていた「宮良七美」と駆け落ちしたという意味でも因縁がある島である。主人公は、保於利島出身の民俗学者「木村俊平」のもとを訪ね、島の秘祭「トゥンチャーマ祭祀」について執筆を依頼する。木村は祭祀を司っていた七美に聞き取り調査を行っていたのだ。木村は執筆依頼をはじめ断っていたが、彼女が何度も通ううちに応じることを決意する。

この作品を論じた長谷川郁美は、過去において“主人公 - 具志堅薫 - 宮良七美”，現在において“主人公 - 木村俊平 - 宮良七美”という形で形成される小説の人物関係が、宮良七美という不在者をめぐって成立していることを指摘している（長谷川 1997）。この小説は、島の秘祭とその儀式の継承者にあたる女性を不在の中心として構造化されている、ということである。そのうえで長谷川は、島の秘祭の核心部を明らかにしないまま終わるこの小説において、島に対する余所者同士（主人公と木村）の交わりが儀式の再演となっていると論じている。「二人は、《トゥンチャーマ祭祀》を採録するためにではなく、体現するために出会ったのだ」（長谷川 1997:134）。ここで念頭に置かれているのは、「保於利島の杜を思わせる」ような木村の山小屋に赴いた「わたし」がそこで抱かれる場面である。たしかに島の秘祭に関心事として進行してきたこの小説において、この場面はその秘密の儀式を主人公自身が反復し追体験するものとなっているようにみえる。

脱いだ服を高床の上に敷いて横たわり、そっと目を閉じた。広場を吹き抜ける風か

らわたしを守るように重なってくる彼の温みに身を寄せていきながら、その首に両手を絡めようとしたときだ。とつぜん何者かにムチ打たれたようになり手の動きが止った。秘儀の際、トゥンチャーマ神を迎え入れる娘に課されたという、いくつものタブーの一つが、いきなりわたしを縛ったのだ。わたしは動かない。閉じた瞼の裏にさわさわとしなるソウシジュの枝葉が視える。さわさわ、さわさわ。すると木の間から眩きに似た声が零れ落ち、やがてそれは、フツ、フツフツ、フツ、フツフツ、フツ、フツフツ、という唱えに似て一定のリズムを帯びてくる。フツ、フツフツ、フツ、フツフツ。声が寄せては返す波のようにわたしをゆっくりゆっくり揺すりはじめた。(中略) そのいくつものうねりがとつぜん猛々しい山となって向こう側からわたしを押し上げると、うすく漂っていた光の膜が赤紫色の斑に転じた。斑のまわりをじわじわと闇の色が取り囲む。その一点に鮮やかな朱がむすばれ、散ったとき、投げ込まれた大潮の渦のなかで助けを求めるように、わたしは天に向かって、高く長い声を上げたのだ。その声が彼方からの別の声と呼び寄せたようだ。フクラシャユー、フクラシャユー、と繰り返す厳かな響きをそのときわたしは耳許で確かに聞いたから。(崎山 1994:115)

明らかなように、ここで出来事は神(天空より来るもの)を迎える儀式になぞらえて語られている。儀式に擬えられた交接の場は、「フツフツ」という「眩き」のような「唱え」のような声が形づくる音響空間として描かれ、そこで「わたし」は思わず天に向かって声を上げ、「彼方からの別の声と呼び寄せ」ている。この場面で「わたし」が聴く「フツフツ」という声や「フクラシャユー」という声が、いったい何であるのかそれ以上は書かれていない。この場面に先立って、「わたし」が木村の書齋で、男女の交合によって来訪神を招き寄せるという「トゥンチャーマ秘儀」について書かれた原稿を盗み読むという場面があることを踏まえれば、この音響は「わたし」の読むという行為と想像力が呼び寄せた幻と捉えることもできる。このテキストは、「わたし」に帰属する幻聴なのか、超越的な何かなのか、その正体をあえて曖昧化し、虚実の境目を宙吊りしているのである。そこに確かな実在としてあるのは、“音”が形成する場に共鳴し無意志的に声を上げ何かを迎え入れる身体だけである。とはいえ、「フツフツ」という擬音が儀式を仕切る大司の唱えであるということだけは確認しておこう。主人公が木村の書齋で読む秘儀の記述には、「娘の耳には、フツ、フツフツ、フツ、フツフツという大司の唱えのリズムだけが伝わり、その唱えにすべてを委ね、娘は片時も戒律を忘れぬよう全霊を集中させる。そのうち娘は自分の体に異変を感じはじめる」(崎山 1994 :80) とある。

さて、ここで注目しておきたいは「くりかえしがえし」の主人公と、彼女が島の秘祭の核心へ迫る手がかりとなる木村俊平とを媒介するのが、歌声(つまり“音”)であるという点である。一度目の訪問では玄関口で執筆依頼を断られた「わたし」だったが、二度目の訪問の際には家に上げてもらえる。その際、「わたし」は、歌声に誘われている。

木村の家はどっぷりと重たい闇の中にあつた。おずおずと玄関戸に近づいたときだ。家の中から細く漏れる女の声聞いたのは。(中略) すぐにそれは歌声であることが分かった。聞いていると声は低くうねりながらだんだんと細く高まっていく。無伴奏な

ので祭祀歌謡のように聞こえたが、うねりの幅のある透明な旋律は琉球古典民謡の調べだ。音が高まったときの鋭く響く声が胸を刺す。安定感のある声に惹きつけられ、庭伝いにそろそろと屋敷を廻りこんだ（崎山 1994 :39）

実質的に主人公と木村とのやり取りは、ここからはじまるのであり、主人公は島の秘密（秘祭）の核心へと導かれる。

こうして見てくれば、「くりかえしがえし」までのいわゆる初期作品において、人物が耳にする音響は、歌声であれ、三味の音であれ、唱えであれ、島の祭祀の時空に端を発していたり、収斂していったりしている、といえよう。

8.4 儀式・音響・身体的共振

ところで、崎山多美はエッセイ集『南島小景』（1996）に収められた「アカマタクロマタの夜」「オーポーヨー」「神別れのウタ」の3つのエッセイで、1974年の夏に新城島を訪れ、いかなる記録メディアに収めることも禁じられた秘祭として知られる「アカマタクロマタ」の祭祀に立ち会った経験を綴っている。

1974年の夏だった。新城島に渡ることが実現した。Mは父方の祖母のウタうたいとしての素質をそっくり受け継ぎ、祭りの重要なうたい手だった。あの祭祀の神囃子ウタの中心にあったのは、Mとその祖母の、ご神体さえも震えさせたのではないかと感じられた、天を呼び寄せるような声だった。その声に引きずられ途切れかけるエネルギーをどうにか補給しつつ、氏子の家を訪れる二体の神を私は一晩中追った。記録や録音はかたく禁じられたウタを、できれば一言でも覚えておきたい、という自分でもよく分からぬ深い欲望に衝き動かされて。（崎山 1996 :93）

崎山は、島の外部者（「余所者」）の一人としてその儀式に立ち会う。しかし、そこで進行する出来事から完全に一線を引いて観察する者（オーディエンス）として、そこにいることもまたできなかった、という。

ただ余所者として祭りを見物するという立場に徹して、新城島のアカマタクロマタ祭祀を見る目の位置を維持することは困難である。祭りの場から発される熱の濃密さが、こちらをどうしても冷静な見物人としてはおかないのだ。かといって、その祭りの渦の中に交わり演じようとするのもまた不可能である。祭りの成員となるためにはある条件を満たした資格がいる、というだけではない。神の存在やその降臨を信じようとするだけの何か根底的に剥ぎとられてしまっている現代人の精神は、神を迎え、拝み、囃す儀式に対し、ある距離をおいて向かい合うしかないからだ（崎山 1996 :92）

神の存在やその降臨などはすでに信じられるものではないが、しかしそうであっても場に取りこまれる感覚は確かにあった、というのである。演じる者になることはできないが、かといって外部者（「余所者」）としての距離を維持できるわけでもない。そこで感受され

ているのは、儀式の場そのものに宿る得体の知れない力である。

場の力につられて我を忘れ、出せるかぎりの声を見境もなくあげるといふ、天に向かって吼える動物さながらの反応をしてしまう自分がいて、そうしている自分の肉体を空気のたまり場としてしか感じられない瞬間があった。そのばかりと空いた洞としての身体の中に、声をあげつつ何かを迎え入れようとするしぐさを思わずしてしまう自分にふと気づく。何かを迎え入れる、というかわりに、神を、という言葉に当てることはどうしてもできない。そういうおどろおどろしい言葉ではない別の表現を探そうとすることも今の私には無理である。(崎山 1996 :95)

ここで語られているのは、場の力に身体レベルで呼応した様子、演じる者の声に震えるという身体的共振の経験である。それは、「神」や「信仰」のような用語で言語化され記録され客観化されるような何かではない。重要なのは、儀式の場に触発され無意識的に声を上げるといふ、この身体経験が同時に、崎山にとっては自らの内部を空虚なもの(「空気のたまり場」として感じ取ること)に繋がっているということである。声を上げることとは、自らを開き、何かを自らの身体内部の空洞に招き寄せること、言い換えれば自らの身体を依り代として差し出すことなのである。内部の空洞に迎え入れられる何かについて、「神」という言葉を充填することを崎山は自らに禁じている。ここに、崎山多美のモダニストとしての倫理的態度を見て取ることができる。だから私たちも、身体の内空に何が充填されるのかを問うべきではないのだろう。そこにあるのは、場に呼応して、自らの身体を媒介に何かを招き寄せようとする人々の、声を発するべく大きく口を開いた個別の身体だけである。「うたいつづけることだけが神の心を感じていられる時であることを彼らはよく知っている。声をかぎりに寿ぐウタ言葉の中にしか神の御心は宿らぬことを。」(崎山 1996 :94-5)。

さて、新城島の儀式の場におけるこの経験は、崎山に書くことを促す原動力を形づくるもの(少なくともそのうちのひとつ)としてあるようだ。それはこのエピソードが、「その体験がなければこうして書きつづけようとする意志を私はどうの昔に放棄していたかもしれないと思うような、あるいは書きだすエネルギーが生まれてこなかったかもしれないと思うような、できればそっとしておいた方が気が楽だと思ふような、そんなシマの話だ」(崎山 1996 :90)と、書き起こされていることから伺えよう。しかし、書きたいという欲望の一方で、儀式の場で歌われる声は、客観化されることを拒んでいる。じっさい「アカマタクロマタ」の儀式固有の時空間に結びついた声は、記録し外部に持ち出すことを禁じられている。おそらく「くりかえしがえし」の「わたし」が聖なる杜のような空間で体験する出来事が客観的事実としては報告されず、声の正体が曖昧なままにとどめられるのは、そのためだ。崎山の小説において描かれる客観化を拒む聴覚経験、主人公の耳に感受される幻聴的な音響は、新城島の秘祭、そこに居合わせた者の身体と声の残響なのではないだろうか。じっさい、崎山の小説それ自体をその儀式の場の声を召喚しようとする一種の「身体」(内部が空洞となった容器)として、あるいは語りによって儀式の「場」と「身体」を浮上させようとするものとして読み直すことができるように思われる¹⁶²。

¹⁶² 崎山作品に現れる音響を、新城島の儀式の場での経験という単一の起源にのみ結びつけて理解するわ

崎山が共振を語る音声は、もとは島の祭祀で歌われたり演奏されたりするものが多い。エッセイ集『南島小景』には、ほかにも崎山自身が経験した音に関するエピソードをもとにした文章がいくつも収められている（「至福の時間」「記憶の音」「あの出会い」「あの声」「島唄狂い」「トゥンテントゥン」「琉球國祭り太鼓」「音にまみれて」など）。そのうちのひとつ「あの出会い」というエッセイでも、声に呼応した身体的な情動経験が語られている。1973年、大学休学中の彼女は、所属していた学生サークル「八重山芸能研究会」の定期発表会の公演ポスターを偶然見つけて会場に立ち寄ったという。そして、「舞台から発されたある声」によって動けなくなってしまったという。

それは歌声というより、切々と張り上げられる美しい叫び声にも聞こえ、私の中の頑ななものを解かしていくようだった。彼女がうたっていたのはこちらで（特に八重山で）ユンタ、ジラバ、アヨウなどと呼ばれる祭祀歌謡の類であったことは後で分かったが、その耳慣れぬウタの節廻しに私はつかれたのではない。私を釘付けにしていたのは、その女性の声そのものであった。私は理由も分からず震えだす体を耐えきれなくなり、あげくにボロボロと泣きだしていた。（崎山 1996 :23）

声を発した者の姿形は、ひとまず捉えられていない。ただ舞台から聞こえてきた誰とも知れぬ声に、自己の身体が「理由も分からず」反応してしまう情動経験だけが語られている。その舞台で謡われているのは、八重山の祭祀歌謡であったようだ。

新城島での経験は、2004年刊行の2冊目のエッセイ集『コトバの生まれる場所』に収められた「声——島を渡るウタ」（初出『朝日新聞』西日本版 2002.9.8）でも呼び出されている。そこで綴られているのは、西表に「太田のアップパ」と呼ばれる女性がいて、夕食の支度時に鳩間島の島唄をうたっていたという話を両親から聞いたというエピソードである。そのなかで崎山は次のように書いている。

そのアップパのウタ声を私は直接聞くことはなかったけれど、もしかすると、アップパのウタ声はこんな声をしていたのかもしれない、と思うことになった声との出会い、というのが、じつはあった。／1974年の夏。秘祭といわれ、撮影も記録も今に禁じられている、新城島の「プーリィ」を見るため、島に渡ったことがある。氏子のひとりが誘ってくれたのだ。厳しくルールを守ることを約束させられ、神々が島の家々を巡り寿ぎ、氏子たちが神ウタをうたい神を囃す場に、私も同行することができた。その時一晩中神ウタをうたいつづける氏子たちのなかから、ひときわ高く、鋭く、場を圧倒する声にずっと私は耳を奪われていた。声の主は、「黒島のアップパ」という、私を祭りに誘ってくれた氏子の祖母だった。まさに、神を呼ぶ声ともいえるべき、地をゆるがさんばかりであったあのウタ声に、私はあの太田のアップパの声を重ねたのだった。「アップパ」とは八重山地方における「オバア」のこと。聴く者に神の宿りを伝える、あのアップパたちの声が失われてすでに久しい。（崎山 2004:20-1）

けにはいかないかもしれない。そもそも何か一つの起源に差し戻すような読みほど崎山多美のテキストを裏切るものはない。じっさい仲里効の崎山論が出発点に置こうとするのはまた別の経験である（仲里 2012）。

こうしてみると、儀式の場で上げられる女たちの声とそれに共振する経験は、崎山多美という作家の想像力の中核をなすもの、くりかえしそこへ立ち返るべき経験としてあるといえるのではないだろうか。じっさい、90年代後半以降の崎山作品においても登場人物の耳に感受される音響は、しばしば島の歌謡を運び、儀式の場へと誘おうとしているように見える。但し、“音”の誘いだけが残って、肝心な何事か（シマ）は容易に立ち現れなくなるのだ。

8.5 断片化するシマ

8.5.1 主題としての“音”

「風水譚」（1997）以降の崎山作品を大きく特徴付けるのは、「シマコトバ」の量的増加であるが、それはオノマトペを始めとする聴覚的表現の増大を伴うものだった¹⁶³。

90年代後半の崎山作品において顕著となる聴覚性あるいは口語性については、新城郁夫（2003a,e）をはじめとして、この時期以降の崎山作品に対する批評・研究（黒澤 2001；渡邊 2006；喜納 2008；Bhowmik 2008；ヤング 2010；仲里 2012）が、多かれ少なかれ指摘してきたことである。とりわけ新城郁夫は、「ムイアニ由来記」（1999）を取り上げた新聞時評において、この小説において視覚的な表現が少なく聴覚表現が多いことに注目し、「聴覚的表現によって、一つの音がもう一つの音に共振し、一つの声がもう一つの声に共鳴するようにして、小説は派生的な展開をとげていく」と指摘している（新城 2003a :206）。ある音が別の音に「共振」し、ある声が別の声に「共鳴」していくような小説、聴覚的なものから生じる連鎖・連想によって人物の思念や行動が「派生」するような小説、さらにいえば聴く者の前に現れる人物や経験される出来事それ自体が感受される音声によって生起してくるような小説。新城の批評は、「ムイアニ由来記」に限らず、90年代末からゼロ年代の崎山作品に共通して見られる特徴を的確に捉えているように思われる。D.ボーミックも「風水譚」以降、崎山作品の受動的な主人公を行為へ駆り立てるのは“音”であると指摘しており（Bhowmik 2008）、文体における「シマコトバ」の前景化とともに、音声が小説の内容それ自体を主導し始めたという点については、以降の議論の前提となる事柄だといえるだろう。

これを踏まえてうえで注目したいのが、「〈音のコトバ〉から〈コトバの音〉へ」と題されたエッセイ（初出『EDGE』11号、2000年）¹⁶⁴で語られているところの、彼女がふと思いついてやってみたという「孤独な物書きの、闇の儀式」（崎山 2004:115）にかんする記述である。そこには、以下のような“声の現象”が語られているのだった。

ウタモチ（前奏）がうたいにはいる手前で、身体がずぶずぶとうたいに占領される直前に、CDを止める。まだ首筋あたりを撫でているサンシンのうねりを散らすように、私も自分の声を発してみることにした。意識的に大きく喉を開き、声を発する。声、

¹⁶³ これに関しては、大城立裕の“文語性”に対する“口語性”による差異化として理解できる（鈴木 2006）。

¹⁶⁴ このエッセイは、仲里効の崎山論（2012）などでも取り上げられている。

とは、何か、と。コエ、トハ、ナニ、カ、と震えつつ渴いた音声は耳膜にとどく。恥じらいと虚しさがからからと暗闇に響き渡る。とそのとき、私はついさきの自分が発した音声の残響を、耳の底にふたたび聴く。他者からの奇怪な呼びかけとして。もちろん神の声などではない。神はすでに死んだから。何者かにすぎるように、つづけて開こうとした喉を、咄嗟に私は閉じる。替りに身を揺すって立ち上がり、明りを点し、ペンを握る。(崎山 2004:114-5)

闇のなかで「シマウタ」の前奏部分、つまり三線の部分だけ再生し、自ら発声する。そして闇の中から返ってくる自らが発した音声の残響を、「他者からの奇怪な呼びかけ」として聴く。そして、それを書き留める。もともとの唄い手の代わりに自らが声を発すること、声の残響を素材に書くこと。ここで語られているのは、とりわけ 90 年代後半以降の作家・崎山多美の文学生産の本質的な部分に触れる事柄であるように思われる。注目されるのは、やや唐突に「神の声」が呼び出され、そして打ち消されていることである¹⁶⁵。「闇の儀式」の記述の前後にあるのは「宇宙の彼方へ散ってしまった音声のゴミを、素手で掻き集めるような方法で小説を書いてゆこうとする者に、果たして未来はあるのか」(崎山 2004:112)、「私の身体に揺らぎとショックを与えたあの音をどう文字に載せるか、私の紡いだコトバにふととでも触れてくれる者たちの耳に、どうやって『コトバの音』を伝えるのか」(崎山 2004:115)といった自己の小説生産の方法についての自問である。この「身体に揺らぎとショックを与えたあの音」という言葉の先には、崎山がかつて耳にし、身体全体で共振してきたいくつもの音と声の経験が控えているはずだ。だが、それはすでに「宇宙の彼方へ散ってしまった音声のゴミ」でしかない。とすれば、ここで記述されたような「闇の儀式」において、この作家が呼び出そうとしているのは、あるいは呼び込もうとしているのは、「宇宙の彼方へ散ってしまった」と形容されるような瓦礫ないしは残骸としての音声であるといえる。そして、崎山が声の経験をめぐって書いてきた数々のエッセイを参照すれば、そこで呼び寄せられようとしているのは、かつて彼女自身が立ち会った島の祭祀の場で上げられた声の残響であるといえるのではないだろうか¹⁶⁶。

以下では、作家・崎山多美の転換点に位置づけられる「風水譚」(1997)、それに続く 2000

¹⁶⁵ このエッセイにおいて崎山は、M.マクルーハンの『声の銀河系』やW.J.オングの『声の文化と文字の文化』などを参照しつつ、声と文字、そしてなぜ書くかというテーマについて語っている。崎山は、オングの著作において声の文化がもつ「恒常性維持的 homeostatic」という特徴についての「現在の関連が直接認められないような過去の部分については、たんにかれらの記憶から消えてしまうのである。現在が、そのエコノミーを、過去の想起に対して押しつけたのである」(Ong 1982=1991:106)という部分を引用し、「声に過剰に反応することが、今ある場において『身体的統合』や『精神的全体化』への志向性を強くするものであるなら、一面、それはとても危険な要素を孕んでいる」(崎山 2004:113)とコメントしている。そして、その危険性にかかわる現代的事例として、「指導者の一声によりかかる歪んだ宗教ブーム、一国を背負う為政者のアナクロな『神』への回帰願望」(崎山 2004:114)などが挙げられている。「神の声」の打ち消しは、直接的にはこの事例と関連で呼び出されている。

¹⁶⁶ 「〈音のコトバ〉から〈コトバの音〉へ」と題されたこのエッセイは、山田登世子の著書『声の銀河系』からの引用で締めくくられている。「声の亡霊—声は現れては消えてゆく。時を超え生きのびる書物とは対照的に、声は現在性そのものである。どこにも場所をもたない声……あらゆる境界をくぐり、しみとおりながら、声ははるかな距離を渡ってゆく……、現れのたびにつかの間の共同体を結んでゆきながら……」(崎山 2004:116 より再引)。「現れては消えてゆく」「現在性そのもの」「どこにも場所をもたない」「つかの間の共同体を結ぶ」といった「声」の亡霊的諸特徴は、90年代後半以降の崎山多美の小説において主人公の前に現れる者たちの特徴でもある。

年前後の作品を再び取り上げ、前節に引き続き、登場人物に感受される“音”について検討してゆくことにしよう。

8.5.2 「風水譚」の音響空間——「花のカジマヤー」と介入するノイズ

「風水譚」（初出『へるめす』1997年2月号）の主人公は、本土から沖縄に赴任して数年になる全国紙の記者「私」である。八重山へ向かう船上で出会った「サト」という名の混血の若い女性と付き合っている彼は、ある晩、寝ている彼女を残して街に出る。そして、謎めいた娼婦に声をかけられ、水上店舗が並ぶ一角にある「水上の箱部屋」に入り込む。この作品の主人公「私」は、終始、“音”を聴く者である。

「風水譚」という小説を、『島の女』を語ろうとする欲望の発現において産出されてきた（中略）沖縄文学の成り立ちそのものへの不敵な侵犯」（新城 2003e:402）として読もうとする新城郁夫は「沖縄と日本の関係」を「女と男、古代と現在、客体と主体」の関係に重ねるような「植民地主義的な権力配置」（新城 2003e:402）を（再）生産する沖縄表象を反転・解体するところに小説のアクチュアリティを見出している。その際、「〈声＝音〉」を沖縄表象を生産する土台を解体するうえで重要な役割を果たすものと位置づけている¹⁶⁷。新城の議論において重要性をもつのは、小説のラスト近くに現れる次のような部分である。

どろりとした時の間が背後から私を取り囲む。と、奇っ怪な轟き音に襲われた。⊗●△⊗◎……。崩壊感のあるけたたましい不協和音だ。音は伸び、縮み、ちぐはぐなトーンで破裂する。女が壊れる、と感じた。（崎山 1997:86）

ここで壊れるのは「女」ではなく、『シマ』を幻視し、『島の女』の言葉を聴取しようとする『私』の安定した語りの立脚点¹⁶⁷であり、『沖縄』をめぐる表象の構図そのものであるという（新城 2003e:403）。視覚的に構成され消費される沖縄の位置を、意味を剥ぎとられた音響によって転位させること。これにしたがえば「風水譚」を契機に、崎山作品における“音”は、ヴィジュアル偏重の沖縄イメージを転倒するために戦略的に用いられるようになった、ということになるだろう。D.ボーミックも、同じ場面を引用しつつ、「崎山の小説は言語それ自体の奇妙さ *strangeness* を露出させようとする欲望に根ざしている」（Bhowmik 2008:173）と述べ、そこに「マイナー文学」（ドゥルーズ＝ガタリ）をしるしづけるような言語の強度的な使用という企てを見てとろうとしている¹⁶⁸。

¹⁶⁷ 新城は「風水譚」における音響の主題について次のように論じる。『サト』や『島の女』を介して垣間見られようとする『島』のありようは、『私』による意味づけや解釈の試みをことごとく頓挫させてしまうような気配としか言いようのない不気味な存在そのものとなるのである。こうした、不気味なシマの『気配』のただならぬありようを、この小説に招き入れているのが、『声』であり『音』であることはここで注目されている。言葉が意味を定着させようとするその直前の混沌のなかで、ただ響きと重なってたちのぼってくる〈声＝音〉の顕現において、この『風水譚』という小説は、沖縄をめぐる表象の構図を大きく揺るがし変容させていこうとしている」（新城 2003e:402-3）。そして、「世界の分節化として現象化する視覚の優位性を手放し、逆に、対象との未分化な融合性として訪れる聴覚を小説展開の基底に据えることを通じて、『沖縄』を見る一見られるという非対称な『発見』の構図から解放しつつ、同時に、流通する『沖縄』のもっともらしい記号化に対しても、鋭くしなやかな批判を付きつけてくるのである」（新城 2003e:403）とまとめている。

¹⁶⁸ たしかに、「風水譚」における「⊗●△⊗◎……」や各所に見られる音響の模倣（「さあさあさあ、そーそーそー」「チン、トゥン、テン、トゥン……マンチンタン…」など）に関して、ドゥルーズらの

このように先行批評から確認されるのは、「風水譚」という小説においては、それが何の音なのか、どんな意味をもつ音声なのか、それを感受する者の推測に委ねるしかない不確かな聴覚経験が作品全体の読解にかかわるような重要な位置を占めるに至っている、ということである。次作「ムイアニ由来記」(1999)では、「ムイアニ」という言葉が、意味内容の定かならぬ声の響きとして主人公を駆り立てることになる。90年代末以降の崎山のテクストにおいて、明確な意味をなさない音響が前面に押し出されてきており、それが読解のポイントを構成しているのは確かだろう。しかし、崎山作品に現れる音響のすべてが、支配的表象構造の脱構築、あるいは「マイナー文学」論へと接続しなければ読みえないというわけでもないだろう。ここで注目しておきたいのは、そもそも登場人物の耳に届く音響が、多くの場合、一定の枠内で現象していることのほうである。●や△といった記号で表現される女の声に関しては認識可能な閾値を越えてしまうにせよ、この作品に現れる音響は、多くの場合、一定の方向付けのなかで感受されている。

あらためて、「風水譚」の主人公が感受する音響(とくにカタカナ書きされた擬音部分)を拾い上げてみよう。

まず冒頭部、深夜寢床にサトを残し、ひとり外出した「私」が、港湾部に架かる大橋を渡る場面で聴こえてくる「風の声」。

風の乱舞だ。さあさあさあ、そーそーそー、と、耳をくすぐる音となってそれはとどいてくる。頭上を過ぎる風の声、時折サトの口ずさむシマウタの旋律に似ていると感じた。くぐもるように発せられながら、サァスゥーリー、と遠くへ放りあげられる囃しの調子のよう。(崎山 1997:71)

次にサトとの出会いを回想する場面、船便で出会ったサトに偶然、街で再会する際に耳にする「声」。彼女の歌声が、再会を媒介している。

風の歌がサトの声に重なる。三年前の^{マチ}市の宵。夜の繁華街でサトの弾ける声を聞いた。いつもの仲間に誘われて入ったシマウタの民謡クラブで、青い目の娘が太鼓のバチを振り回していた。さあっサ、さあっサ、ハ、イヤ、ハ、イヤイヤ、と、切れ味のよい囃子を太鼓のリズムの間合いに発して。張り上げた声の底抜けの明るさを、ふと痛ましいとも感じた私の表情をステージに立つサトの一瞬光った目が射た。偶然の再会だった。(崎山 1997:75)

その後、週末になるとサトのアパートに通うようになった「私」に、彼女が聞かせてくれた「ウタ」。

これは阿ン婆がうちに残してくれた形見みたいなものだけどね、と言ってサトが口ず

次のような言葉は適格的であるようにみえる。「カフカの関心をひくものは、常におのれ自身の廃棄と関連している、強度の高い純粋な音のマチエール、非領域化した音楽的な音、意味作用・構成・歌・ことばを欠いた叫び声、まだあまりにも意味作用的な連鎖の束縛から脱するための、断絶状態の音響性である。音において重要なのは強度だけである」(Deleuze et Guattari 1975=1978:7)。

さむウタがある。「花のカジマヤー」というのだそうだ。カジマヤーは風車。花ぬカジマヤー、ヤ、スリ、風^{かじち}連^{みぐ}りてい巡る、チントウンテントウン、マンチンタン……。きれいな風車が風に回っているよ、くるくる回りながら風を呼ぶんだよ、という、ここでは誰でも知っているシマのウタだ。自分が何を求めて泣くのかも知らずに泣きつづける幼い孫を島の浜辺に誘い出し、刺をそいだアダン葉でこさえた風車を回しながら、祖母はそのウタをうたったのだという。(崎山 1997:77)

橋上で声を掛けてきた娼婦とともに、「水上の箱部屋」に入った「私」の耳に、聴こえてくる「ウタ」。

不意にその腹の中から声がした。チン、トウン、テン、トウン……マンチンタン……。女の顔を見た。女はぼんやりと水の面を見下ろしているだけで口許が動いているふうはない。しかし、たしかに聴こえる。チントウンテントウン……。これは、阿ン婆がサトに歌って聞かせたという、あの「花のカジマヤー」の囃子ではないか。声の余韻はサトのものではない。声はまぎれもなく水の中から伝わってくる。サトでないのなら阿ン婆のものにちがいない、と私は感じた。サトを慰める阿ン婆のウタをこの水のたゆたいが運んできた、と。(崎山 1997:82)

この「ウタ」に情動を揺さぶられ、全裸になった「私」は女を抱えて、水中に潜るのだが、やがて女を見失う。そこで聴こえてくるのが次のような「ウタ声」。

だが、それはセイレーンの歌のごとくにそれは聴こえてきたのだった。チン、トウン、テントウン……と。掠れ、まさに老婆が発したもののようでありながら、どこか澄んで明るいものを含んだウタ声が、水に浸ったままの私の耳にとどいてきたのだった。チントウン……マンチンタン、ウニタリスヌメー、ウミカキレー、とその囃子はつづくのだ。サトのものか阿ン婆のものか、囃子の調子の合間に、ビュルルル……キュルルル……ヒュルルル……という海の声としか言いようのない不思議な音が混じる。(崎山 1997:84)

さらに水中で何者かに足を掴まれてもがく「私」に聴こえてくる「水音」。

足をバタつかせ、やっとの思いで浮上した。ひと呼吸入れるや、またもや足首を掴まれた。いったいどういうつもりなのか。ブルブルユ、キュルユルユ、という渦を巻く水音が、くっくっくく、という女の声に聞こえる。女の仕業か水鬼の悪戯か。たぶん、これは、仕組まれたイニシエーションなのと思った。全きシマの世界に入会するための。瞬間いたぶられ反り返る背中が快樂に震える。苦痛と快樂が交互に私を襲う。奇怪な世界に自ら入りこもうとする感覚の蠢きに引きこまれた。唐突にサトの声が聴こえる。さあっサ、ハ、イヤイヤイヤ、と。リズムに叩かれ、両足が水を思いきり蹴り上げた。(崎山 1997:84)

さて、こうしてみてくれば明らかなように、この作品の主人公に聴こえてくる“音”（あるいは声）は、ほとんどの場合、「シマウタ」であり、それも阿ン婆がかつて歌った「花のカジマヤー」であり、あるいはサトによるその再現である。J-POP は聞こえてこない。かつて阿ン婆がうたった「シマ」の「ウタ」が、サトや娼婦や水に媒介されて聴こえてくるのである。但し、その「シマ」の「ウタ」は、後半に行くにしたがい（とりわけ水に入る場面で）、断片化され、単一の音源を失い、ノイズ（不協和音）が入り混じったものとなるのだ。

最後に「イニシエーション」という表現が出てきていることにも注意しておこう。これは男が潜り込んだ水中に、儀式と感受されるような場が立ち現れているということなのではないだろうか。自由を奪われた主人公の身を取りまくのは、女の声が構成する音響空間であることだけ確認して次へ進もう。

8.5.3 「ムイアニ由来記」の音響空間

この作品については、すでに主要な先行批評を整理し、タイトルになっている「ムイアニ」という言葉が、「日本語」にも「方言」にも回収されない音響として浮遊し続けていることを確認しておいた（第6章）。

「ムイアニ」という音響それ自体が意味の空白（あるいは過剰に溢れ出すもの）であるとしても、この音響を読者へと回送しているところのこの小説テキストは、一定の意味の方向付けを行っているように見える。あらためて確認しておけば、「ムイアニ」という音声は、それを聴いた者（「わたし」）を、「鬱蒼としたヤラブの木に囲まれた」屋敷に住まう「首里士族」の末裔として設定された「古波倉家」の女たち（死に際の「阿ン婆」「五十女」）のもとへと導くのだった。「ムイアニ」なる音響によって駆動される主人公の探求が、“伝統的なもの”かつ“女性たち”のもとへと向かうのは、なぜなのか。議論は、そこから再開されねばならない。

「ムイアニ由来記」の主人公「わたし」は、謎の音響「ムイアニ」を聴く者として登場する。じっさい小説は、「いつまでも寝就けぬ夜。すっきりと雲の切れた星空を、半ば放心の体で見るともなく見上げていた時のこと。ムイアニ、と耳朶をくすぐる声を聴いた」（崎山 1999:8）と開始されるのであり、最初から「わたし」は聴く者として性格づけられているといえる。以後、「毎朝、目覚めしな、ムイアニ、と一度ならず二度三度と呟く自分の声をわたしは聴くことになった」（崎山 1999:9）。そして、例の深夜の電話で「シマコトバ」でまくし立てる女の声の聴き、呼び出されたその先で「ムうイいアあニいー」という「音声の木霊」を耳にするところで小説は閉じられる。この作品の主人公「わたし」は、“聴く者”として登場して“聴く者”として退場する。その意味で、この作品は聴く者をめぐる小説なのである¹⁶⁹。

¹⁶⁹ D.ボーミックは、主人公が「シマコトバ」に出会おうとする物語として、この小説を読もうとしている。『わたし』に行為を強いる力は、この一節が示すように、絶滅間際の言語である。ほぼすで失われているが、この言語はそれにもかかわらず『わたし』を車で闇のトンネルを通過して彼女がまだ生きている場所まで導く。過去からの親しみ深い声を装いながら、方言はひとりの人物という形をとって、崎山の不活発な主人公を動かすのである（Bhowmik 2008:175）主人公が導かれる家にいる言葉を失くした老女「阿ン母」とは、滅びつつある言葉（「シマコトバ」）の寓意だというのだ。じっさい、老婆との対面の場面は、単に初対面の者との出会いの場面というには、どこか過剰であろう。『阿ン母、ごめん、忘れて

さて、ここで私たちが注目したいのは「ムイアニ」という音響が聴こえてくるラストシーンのシチュエーションである。

夜の市から孤立して佇む屋敷の中で、夜の闇そのものが蠢いているのだ。蠢きながら幾筋もの仄かなものを発し、揺らめき、濃く張りこめる闇の粉をだんだんに散らしてゆくのだった。湿りを含んだ風が吹くそこに、木立の群れに囲まれたひとにぎりの空間が、世界の入り口のように広がった。膨らみながら並立するヤラブの群れの合間に、枝を歪め、這いだし、絡り合う樹々がこんもりとした屋根を作っている。屋敷の中庭を抜けていく樹木のトンネルだった。トンネルの中庭は手入れが行きとどき、ヤラブの樹間から顔を覗かせる草木や花々が闇に揺れている。(下線引用者、崎山 1999:81)

深い闇のトンネルだ。短く刈り取られた雑草が土の冷たい感触の合間に足裏を刺した。頭上には濃い木立の屋根。そこに巢食う微かなものの蠢きが伝わった。わたしを誘う連鎖音に耳を澄ませる。それはしだいに膨らみ押し寄せようになる。思わずその方へ手を伸ばした。音のつらなりの渦から樹々のトンネルを突き抜ける高らかな声を、その時わたしは聴いたのだ。ムうイイアあニいー、という。(下線引用者、崎山 1999:82)

まず“闇”がある。崎山多美の小説世界において、“闇”は、「シマ」を召喚する触媒として機能するものだった。そして、闇の中に、木立に囲まれた小空間が現れる。「くりかえしがえし」の主人公は、「ソウシジュ」に囲まれた「周辺がたわんだ縦長の楕円形に見える」(崎山 1994:114)という「杜」のような場所で、木々のざわめきが音響空間を形成するなかで、「フツ、フツフツ、フツ、フツフツ、フツ、フツフツ、という唱え」のような声や、「フクラシャユー、フクラシャユー、と繰り返す厳かな響き」を聴くのだった。「ムイアニ由来記」の主人公が、「ムうイイアあニいー」という音響を聴くのも、ざわめく木立に囲まれたトンネル状の空間である。「くりかえしがえし」と「ムイアニ由来記」の主人公が、謎の音響を聴く状況は類似しているのである。だとすれば、「ムイアニ由来記」のラストシーンに立ち現われているのも、音と声とが形作る儀式的空間だといえよう。じっさい、そこへ「わたし」を押し出しているのは、「やさ、やさ、囃したてる五十女の弾む調子」(崎山 1999:82) なのだった。

8.5.4 「ゆらていく ゆりていく」の音響空間

「ゆらていく ゆりていく」の登場人物たちも、やはり、“音”を聴く者である。彼らは幻聴的な音響によって、記憶の世界へ誘われていく。

ジラーの前に、「水のオンナ」が現れる場面も、そこで聴こえるはずのない三味の音が

たのよ、わたし、今の今まで、何てことだろうね、本当に……』／そう言わざるをえない心情に押し流された。老婆を、阿ン母、と呼び掛ける自分の中に暖かなものが流れ出す。すっかり忘れてしまっていた者の面影に、思いがけなく出くわしたという驚き。あるいは、忘れてはならぬものをあえて忘れようとしていたことへの罪悪感と、それを許してもらいたいという希いにわたしは押し出されていったのだった。いきなり湧き上がり頬を流れ出すものがある」(崎山 1999 :39-40)。「阿ン母」という言葉が口を衝き、その響きが事後的に情動を喚起する。

伴うものだった。その“音”は、もはや語りに従属せず、それ自体として自律しているようにもみえる。音の響きだけが、原文でも3~4行に渡って続くのだ。

どこからか音楽が聴こえてくる。すっかり遠くなった耳をどうにか澄ませてみると、音は、海上のあの彼方からジラーの方へ寄せて来るようなのだ。風に颯りなぶられ、海を渡る波のうねりそのものが旋律となって伝わって来るようにジラーには思えた。厚く高鳴ってゆく波の旋律がジラーの体を足許から揺すりあげる。もう朽ち果ててゆくだけの枯れた身を解きほぐし、潤す、というように。よく聴くとそれは、波の音ではなく、風に震える弦の、軽やかな響きであった。……てててんてん、ててててえーん、とん、とと、とととと、とん、てん、てててん、てててととととと……ととととてんてん……とおーん、とうーん、てーん、てん、とととんとんてて、ててとととと……てててんてん……とおーん、とうーん……細く消えかけ、また膨らみ、彼方からおし寄せジラーを抱きこむ三味の音だ。(崎山 2003:14)

また、タラー、ジラーとの「ユンタク」の席を後にして、浜辺で「水のオンナ」の出現を待っていたサンラーの前で展開される出来事の前触れとなっているのは、以下のような女性たちの声だった。

ささ、さささ、がそのうち、ざざ、ざざざあー、と雑音を帯びだし、突如としてそれは、さあっサ、さあっサ、さあっサあ、という空を突きあげるヒトの声になるのだった。甲高くハネあがるイナグ声だ。細く、けたたましく、太く、怒鳴るように上げられる。音色の異なる幾人ものイナグたちの猛々しい掛け声が、輪唱するように木霊し、ひとつに溶け合い厚い流れとなって高鳴ってくる、という感じがある(崎山 2003:77)

さて、ここであらためて注目したいのは、このようにして開始され、サンラーを視点人物(聴点人物というべきか)に展開される、夢なのか記憶なのか不明確な場面の連鎖が行き着く先である。サンラーが最終的に導かれているのは、数十年前に絶えたとされる「夏のさなかに、シマ建ての神、御主前加那志を祀るオンナたちだけの謎めいた祭」、^{ウシユメーガナシ}「保多良が保多良である証」(崎山 2003:8)であったとされる「〈ホタラウプナカ〉」の秘祭の核心をなしていた場である。

ヤマのどん詰まりに立っていた。ヒトの額の形に窪んだ、そう広くはない空間の入口だ。樹木や雑草の群がり周辺におしやり、そこだけシンと静まった無表情な広場。その一端に、黒ずんだ石灰岩が3個、竈の造りに組まれ、座っている。竈の口が世界の穴のようにぽかと開いていた。いくらあたりを見廻してみても、それ以外は何もない、苔むした、ただの空間。／ニライヤマの、その奥にある男子禁制の御庭だった。〈ホタラウプナカ〉の籠りの儀式が七日七夜を徹して遂行された、要の祭場、とサンラーは聞かされている(崎山 2003:88)

サンラーは、島の核心部に到達している。だが、そこにあるのは「喪われた秘儀の名残の

場」(崎山 2003:88) でしかない、ともいえる。夢や幻覚としてさえも、彼の前には、「保多良が保多良である証」であった秘祭そのものは立ち現れていない。ただし、記憶だけが蘇る。その記憶もまた“音”にかかわる記憶である。サンラーはかつて、禁を犯し、ウミチルとともにその聖域に足を踏み入れたことがあった。

澱んだ夜の闇に広がるウナーは、深い谷間のようにうねうねとねじれ幾重もの層にくびれた、遠く暗い空間だった。その暗がりへ蝶の軽やかさで身を翻したウミチルの、サンラあ、サンラあ、と夜気をつんざいた呼び掛けが、鋭い叫びとなってヤマを揺すった。冷えきった草の床でウミチルとモミあいなぶりあったその動きのなかで、そこに住まう神々が草木の陰から二人を覗き見、哄笑する声を、サンラーは聴いていた。クス、コソコソッ、と始まったその笑いは、ククッククク……カッカカッカカカ……コホッコホッコホホホ……と連鎖反应的に湧き起り、けたたましい木霊となって渦をつくりヤマをトビ渡ったのだった。あのとき、ウナー全体が、笑いこけるイナグの腹のようにゆっさゆっさと大揺れにゆれていた。(崎山 2003:90-91)

立ち入り禁止の聖なる場所でウミチルと絡み合い、神々がそれを覗き見て哄笑し、それが「木霊」となって山々を渡っていく(のをサンラーは聴く)。この場面をもって、サンラーの夢ないし記憶の連鎖は途切れている。いわば夢のなかの夢として呈示されるこの場面の後には、「あれやこれやの記憶の場面に嵌まり、それとこれを繋ごうとするサンラーの時の感覚も、そろそろ混濁の域に入ったようだった」(崎山 2003:91) とある。だとすれば、サンラーはもはやこの場面を想起することもないに違いない。前章でベルグソンの言葉を借りて「純粹記憶」と呼んでおいたのは、まさにこうした記憶である。

「ゆらていく ゆりていく」においても、“音”に導かれた者の前に、偶発的な記憶想起の連鎖のなかで呼び出されたものとしてではあるが、島の秘祭が執り行われる「要の祭場」が現れている。「くりかえしがえし」でも、「ムイアニ由来記」でも、主人公は木々に囲まれた音響空間に導かれてゆくのだった。崎山多美の主要作品において、そうした空間は、音響とともに繰り返す、一種の磁場のように立ち現れてくるのである。

8.6 小括

本章で確認してきたのは、“音”が「シマ」を媒介する回路として機能しているということである。とりわけ初期作品として括られる「くりかえしがえし」(1994)までは、それはかなり明瞭であるといえる。たとえ登場人物が耳にするのが、不確かな(客観的な音なのか幻聴なのか定かではない)音響だったとしても、それは島と密接な意味連関のもとに置かれたもの(祭祀歌謡や伝統的な楽器)であり、主人公たちは“音”を介して島の記憶／記憶の島へと導かれていく。

崎山のデビュー作「街の日に」のたか子は、都市空間において、本来なら島の祭りで披露されるべき父親の楽器演奏というかたちで故郷の島に出会う。「水上往還」の明子は老女の唱えを媒介に島で死んだ祖母の幻影を見る。「シマ籠る」の高子は英男が弾く祭りの曲で島へと導かれる。「くりかえしがえし」の「わたし」も、島の秘祭について知る木村俊平と

の出会いの場面で音に惹きつけられ、音響空間において何事かを経験する。「メディアはメッセージである」(マクルーハン)に倣えば、もはや感受される“音”こそが「シマ」であるというべきなのかもしれない。

しかし、とりわけ「風水譚」以降、“音”は容易に「シマ」へと導かなくなる。媒介の度合いが低下する、あるいは“音”が「シマ」から相対的に自律していくと言ってもいい。たしかに音響は、それを耳にする者を触発し、島の儀式の場に擬えられた空間へと導いてはいるようだが、肝心の何か(シマ)が容易に立ち現われてこない。「風水譚」の主人公は、水中の音響空間で「全きシマの世界へ入会するための」「イニシエーション」を受けているとを感じるわけだが、それ以上は何も起こらない。あとは不協和音が聴こえてくるだけである。「ムイアニ由来記」でも主人公の前に音響空間が構成されるのだが、「ムイアニ」という言葉の指示対象は現れない。

第9章 幽霊に憑かれたマチ ——浮遊する“声”と遠ざかるシマ

9.1 崎山作品の登場人物たち

「シマ」を主題とする初期作品群から、「風水譚」以降の諸作品へ向かう、90年代後半の作家崎山多美の転換については、“シマからシマコトバへ”(岡本 2003)、“失われたシマから失われたシマコトバへ”“視覚性から聴覚性へ”(Bhowmik 2008)、あるいは聴覚的なものの共鳴・連鎖としての小説のことばの組織化(新城 2003a)、社会批評性の前景化(ヤング 2010)といったかたちで理解されている。もちろん本質的には転換などなくて、“マージナルなものを中心化”という一貫した運動をみることもできよう(Kina 2011)。

ここで確認しておきたいのは、基本的なこと＝人物設定である。「シマコトバ」を含めた“聴覚的なもの”の前景化が指摘しうるとして、それを可能にしているのは、どのような登場人物なのか。例えば、ボーミックが言うように音声は人物を動かし物語を生み出しているとして(Bhowmik 2008)、“音”に行動を駆り立てられる人物とはどのような人物で、どのような状況に置かれているのか。

「街の日に」の視点人物たち(孝造、たか子)、「水上往還」の明子、「シマ籠る」の高子は、いずれも故郷の島を捨てた都市生活者として設定されていた。「くりかえしがえし」の「私」は、その祖父が島を捨てた者だった。つまり、90年代前半まで崎山の主要作品の主人公ないし視点人物たちは、過去に直接的に「島」(とりわけ崎山の文脈では先島諸島の島々)と関わりをもつ者たちか、血縁者に島出身者をもちルーツの島を強く意識する者だったわけである。これに対し、それ以降の作品の主人公たちは、ほとんどの場合、都市生活者であるだけでなく、島との結び付きが希薄な者、あるいは“忘却者”として性格づけ

られるようになる。「風水譚」の主人公（「私」）や「孤島夢ドゥチュイムニ」（2006）および「クジャ奇想曲変奏」（2008）の写真家（「オレ」）は、本土から来た男性に設定されている。「オキナワインナグングァヌ・パナス」（1999）の加那、「アコウクロウ幻視行」（2007）に登場する子ども時代の「私」は、自らのルーツを知らぬ都会の子どもである。「ムイアニ由来記」（1999）の「わたし」、「ゆらていくゆりていく」（2000）の老人たち、「見えないマチからションカネーが」（2006）の「あんた」、「ピンギヒラ坂夜行」（2007）の「ピサラ・アング」、「マピローマの月に立つ影は」（2007）の「ワタシ」は、過去を忘れて生きる者（“忘却者”）として登場している。

崎山作品の視点人物は常に“離島者＝都市生活者”だったわけだが、新世紀を迎えようとする時期から、“本土からやってきた者”，“都会の子ども”，“忘却者”，といったかたちでますます島との関係が希薄化していくのである。島の記憶を持たない、あるいは忘却している者が主人公となるのだ。崎山多美は、もはや島を意識化する機会を喪失してしまった者たちが、いかにして島と出会うのかを問い続けていると言ってもいいかもしれない。こうした人物設定の変化は、都市生活のなかで、記憶の彼方に遠のいていく島を書き続ける、この作家の距離感覚とパラレルなものであるといえるかもしれない。

他方、崎山作品では、デビュー作から一貫して、直接的に島と関わりを持つ者は、多くの場合、すでにこの世にいないか、あるいは今まさにこの世を去ろうとしている者としてしか登場しない。例えば「風水譚」において主人公が付き合っている「サト」は島を離れた都市居住者であるが、島に住まう者「アン婆」はすでにこの世におらず直接的には描かれない。「アン婆」は「父の分からぬ子を生んだ母親にも捨てられた青い目の孫に、サト、と名づけてくれた」というサトの「唯一の身近な肉親であり育ての親」あったが、主人公が3年前「M島」へ向かう船便で出会った際、サトは、その死に目に会いに行く途中だった。

——島に帰るの。

——そう、帰るといふか、アン婆がね、もうだめだそうだから、最後の顔を見に。いろいろと済んだら、また市^{マチ}に戻るつもりだけど。（崎山 1997:72）

そのサトでさえも、主人公の回想という形式でしか間接的な仕方ではしか登場しないのだ。「風水譚」という小説が語る現在時において、主人公の前に直接現れるのは、水上の娼婦だけなのである。「ムイアニ由来記」においては、〈シマコトバ〉を介して島と結びつくはずの「アン母」は死に瀕してベッドに横たわる者であり、言葉を発することの出来ない者だった。「ゆらていくゆりていく」においては、施設に収容されていない唯一の島の女性カニメガの葬送が語られる。カニメガは、その死が語られるくんだりではしか登場しない。とりわけ90年代後半以降の崎山作品において、島と深い関わりをもつ者たち（多くの場合、女性高齢者として形象化される）は、もはや死んだ者、あるいは死につつある者として性格づけられる。こうした人物設定に、この作家の沖縄の社会的現実に対する認識を見てとることができるように思われる。

ここで沖縄本島の都市にかかわる社会学的知見を参照しておこう。沖縄本島では戦後、米軍基地の建設と拡大に伴う各種労働力需要によって、周辺地域や離島の各地から、中南

部地域の基地周辺へと人口集中が生じ、急速な都市化が進行し、過密な都市圏が形成されることになった¹⁷⁰。「都市化」の一般的なイメージは、戸谷修の言葉を借りれば、「労働力の農村から都市への人口移動は、伝統的な血縁・地縁的紐帯を弱体化させ、彼らのふるさとの村で、村びとたちが互いに親しくしてきた人間関係、年中行事、生活習慣などを消滅させ」（戸谷 1995:221）、その一方で、都市部では人々が自由ではあるが共同体的な結びつきから切り離され互いに疎遠になっていく、というものであろう。しかし、こうした「都市化」の捉え方は、沖縄本島の都市圏には必ずしも当てはまらないというのが、これまで都市社会学的研究が蓄積してきた知見なのだった（石原 1986; 鈴木 1986; 吉川 1989; 山本ほか 1995; 堂前 1997）。石原昌家は、那覇市や沖縄市などにおいて数多く組織されている「郷友会」という中間集団にいち早く注目し、これが「都市の中のムラ」「擬似ムラ」として機能していることを指摘した（石原 1986）¹⁷¹。石原によれば、郷友会とは、郷里（「シマ」）を同じくする者たちが、移住先の都市で結成し、運動会・敬老会・新年会・忘年会・生年祝・冠婚葬祭・共同墓地、故郷の伝統行事の都市における保存と継承といった様々な活動を行う組織である。そのため郷友会は「ふるさまで行ってきた伝統的生活慣習や地縁的結合を再生産」（戸谷 1995:222）するものとして機能し、「いわば移住先のなかに再現されたシマ」（堂前 1997:82）と形容されもする。沖縄の人々は都市に出てきてもバラバラにならない。出身地の人間関係が維持され、都市において「シマ」社会が持ち込まれる。沖縄の都市は、各地の「シマ」のパッチワークとして構成される。これが、社会学者たちが実証データとともに描き出してきた沖縄の都市像であるとみなしてよからう。

ところが、崎山多美が描き出してきた離島出身の都市生活者たちはどうだろう。以上のような社会学的知見が生み出されていた時期に限ってみても、徹底してシマ共同体から切り離された「個人」として描かれているのではなかったか。社会学が描いてみせたような社会的現実、そこに住まう都市生活者＝崎山多美の小説においては反映されていないのだ。これは崎山が例外的個人を描き続けてきたということなのだろうか。それとも、社会学的まなざしでは捉え損なうような社会的リアリティを描き出してきたということなのだろうか。

さて、前章では2000年前後の作品までみてきたが、この章で検討したいのは、それ以後である。崎山多美は、作品集『ゆらていく ゆりていく』発売（2003）以後、3年間のブランクを経て、集英社の文芸誌『すばる』に一連の短編小説群を発表し始める。それが、「孤島夢ドゥチュイムニ」（崎山 2006a）、「見えないマチからシオンカネーが」（崎山 2006b）、「アコウクロウ幻視行」（崎山 2006c）、「ペンギンヒラ坂夜行」（崎山 2007a）、「ヒグル風ヌ吹きば」（崎山 2007b）、「マピローマの月に立つ影は」（崎山 2007c）、「クジャ奇想曲変奏」（崎山 2008）の7作品である。いずれも、かつて泥沼化する戦争の後方基地として賑わいをみせたとされるマチ（「クジャ」）を舞台とする小説であり、喜納育江（2008）はこれら

¹⁷⁰ 糸満市からうるま市にかけての市街地連続地帯は、「沖縄コナベーション」と称されることもある（堂前 1997）。鈴木広は、「過剰都市化」という概念で沖縄本島都市部を捉えようとした（鈴木 1986）。

¹⁷¹ 「過密化した都市地域に消滅ないし崩壊過程にあるムラが、その出身者で構成する郷友会組織として『疑似共同体』的に存在している」（石原 1986:10）。

を“クジャ連作小説”として括っている（私たちもこの呼称を借りよう）¹⁷²。

“クジャ連作小説”の舞台はかつて基地の街として賑わいをみせたとされる「マチ」であるが、すでに確認したように、崎山作品における島は、ほぼ一貫して都市生活者の視線で捉えられた「シマ」である。仲里効は、「オキナワンイナグングァヌ・パナス」（1999）を論じる中で、「異次元の相を帯びた不思議な空間」（崎山 1999:87）として主人公の前に現れる「ウトオバァ」の屋敷を、「都市のなかに移動した幻想化された〈シマ〉」であると指摘し、そこに「籠る」ことによって学校空間ではうまく喋れない主人公（加那）の吃音が解除されるような、「解放のトポス」と位置付けているようだ（仲里 2012:216）¹⁷³。私たちもひとまずこれに倣い、“クジャ連作小説”を、都市空間において「幻想化された〈シマ〉」を現出させようとするものとして読んでいくことにしよう。

以下ではまず、各作品のあらすじをまとめつつ、その登場人物たちがどのように形象化されているかを確認する（第2節）。もはやことさら“音”に注目しなくとも、これらの作品の登場人物はみな“聴く者”として形象化されているわけだが、では“聴く者”たちはどこへ導かれていくのだろうか。誘われた人物たちの周囲に生起する空間に注目しながらみていくことにしよう（第3節、第4節）。基地の「マチ」の記憶想起をめぐるこの連作小説にも、いわば虚焦点として「シマ」を見出すことができるはずだ。

9.2 “声”，そして聴く者たち——“クジャ連作小説”の人物形象

9.2.1 高江洲マリヤと「オレ」——「孤島夢ドゥチュイムニ」

この作品の語り手「オレ」は、本土から来たフリーの写真家。「淵の風景」（「がらんど

¹⁷² ここで確認しておくならば、崎山多美が紡ぎ出す文学テキスト上の都市「クジャ」は、この作家が居を置く沖縄市、かつて極東最大の米軍基地に隣接する歓楽街として知られた「コザ」をモデルとしている。「コザ」は、戦後に生まれた地名だとされ、1956年に市名に採用されて以来、1974年に隣接する美里村と合併して沖縄市となるまで行政区の名称として存在した都市名である。その歴史が戦後～1972年までの米軍統治時代と重なり合う「コザ」は、戦後沖縄を象徴する都市として知られ、文学的表象にとって「コザ」は〈占領下の沖縄〉を表す換喩語として機能するとされる（Molasky 1999=2006）。崎山自身は、地方新聞に寄せたエッセイの中で「コザ」について次のように書いている。『「コザ」は、戦後、奄美大島や先島、ヤンバルや本島周辺の離島から、まさに基地に吸い寄せられるようにやって来た人々と米兵とで賑わったマチ、としての歴史をもつ。最も賑わいをみせたのは、60年代の、いわゆるベトナム景気とかベトナムブームとか呼ばれた時代である。私が家庭の事情でコザに越してきたのは68年。『コザ暴動』の前々年であった。（中略）もともとコザという地名そのものが米軍支配下の産物であった。終戦直後、本島中部一帯に置かれた米軍キャンプと嘉間良収容所のあったあたりを、米軍が勝手に『KOZA』と称したことが、カタカナ地名コザの由来だという。『胡屋』を訛ってそう呼んだという話もあるが。（中略）だが沖縄市は現在、国際都市どころか市内の主要な商店街は軒並みシャッター通りと化した』（『沖縄タイムス』2007.3.6朝刊17面）。「クジャ連作小説」は、作家が住まう「主要な商店街は軒並みシャッター通りと化した」というその都市の現状を背景に、この都市の最盛期となる占領下の時代を呼び起こそうとするものとなっている。各作品において、廃れた「マチ」の現在が語られる一方で、ベトナム戦時下、出撃基地として米兵たちで賑わった「あの時代」が呼び起こされており、あるいは当時を象徴するような人物が登場しているからだ。「コザ」という基地の街そのものが、想起されるべき対象に据えられていると言ってもいい。

¹⁷³ 「白い建物の散在する市の風景から、そこだけが浮いていた。いや、浮いていたというのはおかしい。オバァの屋敷は地理的には窪地になっているようだから、じっさいには沈んでいるのだ」（崎山 1999:87）。仲里（2012）によれば、このように描写されるウトオバァの屋敷に出入りする主人公の少女は、「シマ」に「籠る」という身振りを反復しているという（“籠り”と“窪地”は同じく「クムイ」と発音するという）。

うのコンビニ」「沖で座礁し朽ちかけた漁船」「噴火口」「滯」などを撮ることを売りとし、そうした風景を求め、沖縄本島北端に位置する辺戸岬を目指している。しかし、バス路線を間違え、下車した場所は「クジャ」と呼ばれる「マチ」だった。そこで劇団「クジャ」の公演広告（「覚えてますかあの時代を。憶いだしてくださいあのマチのあのヒトを」）に誘われ、写真家は舞台公演の会場へと向かう。その舞台は、路地裏の映画館の廃墟に設えられた風変わりなものであり、演じられるのは「高江洲マリヤ」という女優の一人芝居である。劇団クジャは、そのマチとともに衰微した劇団であり、そして高江洲マリヤは劇団最後の生き残りであるとされる。舞台上のマリヤは、開演から 20 分以上にわたり、貧乏ゆすりとアクビ、足の組み替えを繰り返し、タバコを吹かすだけ。客席の「オレ」は、「ドブドロの夢」に落ちる。やがてマリヤの「^{ドゥチュイムニ}独り言」が始まる。彼女が語るのは、「泥沼のイクサがあった時代」、戦地と基地を行き来する米兵たちで溢れかえっていた頃の「クジャ」の様子である。マリヤは、自身が目撃来た米兵による強姦事件の話や、フィリピン系米軍人の娘として生まれ、母親に捨てられた自身の身の上、育て親であったオバアの事故死といった話を取りとめなく語り続ける。こうした一人語りを聴きながら、写真家は、二度三度睡魔に襲われ「ドブドロの夢」へ引き込まれ、やがて気づくと無人の劇場に倒れている自分に気付く。残されたのは、劇団「クジャ」の冊子パンフのみ。

あらためて確認すれば、この作品の主人公（「オレ」）は、“本土から来た者”、“フリーの写真家”、中年に差しかかった“単独者”として設定されている。固有名は書かれていない（これは、“クジャ連作小説”の各作品に共通する特徴である）。クジャに足を踏み入れた彼は、そこで舞台を観る“観客”となる。客席で眠りに落ちるという点で“夢を見る者”でもある。さらに留意すべきは、渡邊英理（2006）も強調しているように、この写真家が見る者ではなく“聴く者”の位置に置かれるということである¹⁷⁴。

小説は、次のように語り起こされている。

一面まっ黒に染めあがったドブドロの水のゆらめき。水の面をとつぷり浸していた夜が、どこからともなく忍び込む光を受けてしらじらと明けゆくらしい。光は、差し込むのではなく、夜盗のように黒子衣装に身を包みそぞろろと侵入するもののようなのだ。さざめきつつひとすじの流れとなって足裏の凹みをくすぐり、這い登ってくる。俯しの背中から脇腹を這って、首筋耳裏へと辿って行きついには脳天へと突き抜けてゆく、灰かにあたたかなもののさざめきが、そぞろろろと忍び足でやってくるのだった。——ウおおーッおおーッおおーッ。突如として、ドロの水面から阿鼻叫

¹⁷⁴ 「孤島夢ドゥチュイムニ」を論じた渡邊英理（2006）は、写真家が引きずり込まれる「夢」（「まっ黒に染め上がったドブドロの水」「阿鼻叫喚」「ゆらゆらゆらとうごめく影の行列」「くたびれたキャタピラーの走行音」といった断片からなる）は、舞台上の「高江洲マリヤ」の語りとは相対的に自律した記憶の回路を形成しており、「マリヤ」の語りや物語として固定化されるの妨害すべく機能していると指摘している。「マリヤの一人語りは、それ自体、断片的な記憶の欠片が散り散りにさんざめいていて、一義化され単線的な因果関係を結ぶ物語化を拒む語りであるのだが、そのような語りそれ自体の不安定さは、夢状態の混入によってより一層不安定化する。（中略）声や記憶は、言葉にされた途端に、固定化されてしまいかねない。夢は、声や記憶が物語として固定化されようとする瞬間に滑り込み、声や記憶を宙づりにする」（渡邊 2006：189-90）。

喚が、喉を切り裂き噴き上がるオタケビだ。(崎山 2006a:84-5)

声ばかりが響き渡る生々しい夢から目醒めると、そこは劇場の客席、舞台の上には女がひとり。そのように、この作品は始まる。「オレ」は、夢の中で声を聴き、さらに高江洲マリヤの語りを聴くのである。実際、高江洲マリヤの舞台は、スペクタクルに欠けている。幕開けから「舞台が展開する様子がふともない。登場人物もさきの女ひとりきり。観客は、女の、何に対してとも見当のつかぬ苛立つ動きばかりを見せられている。なんと、20分ちかくも、ずっとだ」(崎山 2006a:85-6) というような、セリフもアクションもない無言劇が続いたあげく、とめどないひとり語りが始められる。演劇というよりは、トークショーである。このような舞台に対して客席の観客は、観る者というよりは、“聴く者”として位置付けられることになるだろう。客席で、舞台からの声に、情動を揺さぶられる、という場面もある。

——さってもさっても、皆々様。^{グスーヨー}

おや、と思わず身を乗り出してしまった。いきなりな異国語で目晦ましを喰らわす、というようなとっぷりと方言訛りに染まった口上なのだ。グスーヨー、という響きがなぜかオレの胸を衝く。(崎山 2006a:89)

他方、この男の前に現れて「あの時代」とその「マチ」を生きた女たちについて語る高江洲マリヤは、“舞台役者”であり、過去の出来事の“語り手”である。また「フィリピン系米国軍人の落トッシン子^{ツア}」であり、「ピナーは見かけと出自だけでアタシの中身はそうじゃない」(崎山 2006a:93) とされる人物である。そして、彼女もまた“孤独な者”として性格づけられている。「オレ」は、次のように推測している。

彼女は最後の「クジャ」の団員ということかもしれない。時代から見放され食い扶持に見捨てられた団員らが、一人抜け二人抜けし、とうとう一人きりになったマリヤは、追い詰められた孤立感のうちにこの一人芝居を思いついたのかもしれない。(崎山 2006a:91)

9.2.2 「ウチ」と「あんた」——「見えないマチからションカネーが」

この作品は、「あんた」に向けられた「ウチ」の語りで構成される。

「ママが死んだサ。昨日の夜遅くに。だから来て。今^{ママ}しぐにど」(崎山 2006b:130)。「ウチ」は、「ケイタイ」で、沖縄復帰の年に結婚して本土に行ったきりの「あんた」を呼び出す。そして、やってきた「あんた」との再会を喜ぶ一方、「あんた」の外見・所作・言動の「ヤマトかぶれ」ぶりには嫌味をこぼす。働いていたバーで世話になった「ママ」への恩義を忘れた33年間の音信不通、客を盗られてばかりいた33年前の「嫉妬」などといった「あんた」に対するわだかまりが、「ウチ」の語りを恨みがましいものにしてしているようだ。しかし二人の懸隔は、「あの頃」「ウチらの店」だった「ションカネー」のこと、店の客だ

った黒人兵、そこで共に働いていた「フミコー姉さん」や「サッチャン」の消息などが語り共有するにつれて埋められていく。やがて「あんた」は、「ママ」のことが知りたいと言出し、「ウチ」は「ママ」の過去を語り始める。

「ママ」は与那国島に生まれ、「シマの三大家元」に嫁ぎ4人の子供もいた。しかし、家をつぶすから離縁せよとの「ユタの判じ」があり、実際夫が海で行方不明になってしまう。島にいられなくなった「ママ」は、子供達を残し、この「マチ」に来て黒人兵相手のバー「シヨンカネー」を始める。「帰るべき家から逃げてきたイナグ」である「ママ」は、ずっとこの場所で暮らすしかなかったのだ。次いで「ウチ」のことも訊きたいという「あんた」。「ウチ」は「あんた」を「あの頃はここで商売もしてた」という部屋に案内する。壊れ落ちそうな窓に触れようと手を伸ばす「あんた」の腕には青あざが…。そこで「ウチ」の語りは、意外な結末を迎える。「ほんとはウチ、ゼーんぶ知ってたさ、あんたのこと。あんたがもう十何年も前にダンナにウチ殺された夜に家を出て、崖から海に飛び込んで沈んだままってことをさ。(中略)ウチだって、あね、やっと分かった？そう、ウチの影もこんなに薄くなってきてるから」(崎山 2006b:144)。

さて、この小説の登場人物も、「孤島夢ドゥチュイムニ」同様、2人である。そして二人称語りの形式からして、「ウチ」＝“語りかける者”，「あんた」＝“語りかけられる者”ないし“聞き手”として設定される。「あんた」の言動は、「ウチ」の語りを介してしか提示されておらず、その意味では一方的に“語られる者”であるともいえる。

「あんた」と呼ばれている女性は、米軍兵士で賑わった「あの時代」に、「ママ」の経営する黒人兵相手の店「シヨンカネー」で「ウチ」とともに働いていた元ホステスである。しかし、「復帰」の年に結婚して本土へ行って以来、一度も戻って来ていない。“出ていった者”“過去を捨てた者”，あるいはヤマトに“同化した者”として性格づけられているわけである¹⁷⁵。しかし小説の語りは最終的に、本土に行って結婚して幸せを掴んだ勝ち組であるかのように語られていた「あんた」が，“夫の暴力を受けて自殺した者”であることを明かす。とすれば、「あんた」と呼ばれる女性は、かつて暮らした場所やママへの恩義だけでなく、己が死んだことすらも忘れている者、すなわち“忘却者”ということになるだろう。

それに対して、「ウチ」は“取り残された者”であり“同化しない者”であり、また“還る場所のない者”である。「ママ」がやむにやまれぬ事情で家族と島を捨てたのと同じように、自らも「帰るべき家から逃げてきたイナグ」だと言う「ウチ」は、「たったひとりの家族って思っていたママにも逝かれて、とうとう天涯孤独になってしまった」(崎山 2006b:133) という。

9.2.3 「あのヒト」と子供の「わたし」——「アコウクロウ幻視行」

¹⁷⁵ 「あんた、なんでもかでもモノで解決しようとするヤマト式でくるんだねえ。これだからイヤさあヤマトかぶれは」(崎山 2006b:135)、「あんた色白ーになっているサ。最初見たとき、化粧が濃いなーって思ったけど、よく見ると口紅も塗ってないし、化粧のせいじゃないみたいね。昔は化粧してもウチみたいに黒ターとしてたのによ。ハあヤあ、ヒトは生活が変わると考え方だけじゃなくて肌の色まで変わるんだねー初めて知ったサあウチは」(崎山 2006b:136)，といった具合に「ウチ」は「あんた」の「ヤマトかぶれ」を揶揄している。

この作品は、「わたし」がまどろみのなかでみた記憶の場面として語られる。「前後のつじつまを合わせる記憶の結び目は浮かばない、なにしろあれは、まだ5歳にも満たなかった遠い記憶の淵から、たった今這い出してきたばかりの記憶の切れっ端だから」（崎山 2006c:241）。それは、少女時代に「アコウクロウ街」と呼ばれる一角で出会った「あのヒト」の記憶である。

「アコウクロウ街」は、昼間は女たちのうわさ話が響くだけの腐臭漂う場末の通り。この通りを徘徊していた子供の「わたし」は、ブーゲンビリアがしだれる垣根沿いで、座り立ちの姿で固まっている異様な女を目撃する。「顔に、こってりと塗りたくられた白粉が。汗で班を作っている。道化師のよう。死魚を思わせる白眼。澱み切っている。表情というものが、ない」（崎山 2006c:244-5）。しかし、「呼吸の気配さえ感じさせない」「まるで土くれのよう」なその女の背中から、呼びかけるような唄声が聴こえてくる。その声に惹きつけられた「わたし」は、女の後を追って、マチの北端にある女の家までついて行き、部屋の中まで入りこむ。しかし、女の様子を見守り、ひたすら「物語の気配」を求めて待ち続けるのだが、「特別な出来事」は何ひとつ起こらない。

このように、この作品の「わたし」の前に現れる女（「あのヒト」）は、「土くれ」と形容され、終始“沈黙する者”である¹⁷⁶。その女自身が自らの出自や来歴を語ることは一切ない。しかしその一方で「あのヒト」は、噂話の対象となって“語られる者”である。その女との出会いが語られる前段に、はじめは「路地の隙間から絶え間なく零れだすひそひそ話」（崎山 2006c:242）として聴こえてきて次第に盛り上がる、姿を見せない女たち（娼婦たち）による一連の雑談が置かれており、それはある女（どうやら女たちの反感を買っているらしい）の母親についての噂話となっている¹⁷⁷。また、後半には、その女の部屋に夕飯を差し入れる「小太りの女」が、「このごろあんた、昼の日なかに、道端でずーっとトウルバッテいるからよ、皆んな噂してるさあ」（崎山 2006c:249-50）と話しかけている。自らは沈黙し、一方的に語られるがままになる。「あのヒト」は、そのように形象化されている。

しかしまた「あのヒト」は、“踊り手”あるいは“演じる者”でもある。じっさい、終盤に「子供ひとりを観客」にした「密やかな舞踏を演じ」る場面がある。

物言わぬヒトが、次に起こした動き。ひらりと浴衣を一振りし、羽織り直した。帯を締めるといふことはせずはだけたままの浴衣を引きずって、そろりそろりと歩き始めたのだ。八畳はあったろうその一間を、そのヒトは、ゆっくりと回りだした。足をすって、移動する。背中を反らすようにして、軽く顎を突き上げ、何かを仰ぐような表情で、四角い空間を楕円状に巡りだした。時折、肩をゆら一と傾け、戻し、またゆっ

¹⁷⁶ 喜納育江は、「土くれ」の女について、「クジャという土壤に憑依する女たちの表象、あるいはクジャのもつ他者性そのものの表象と言えるかもしれない」（喜納 2008:64）としている。

¹⁷⁷ ある声は、その女の母親は、明治の頃には辻の遊女として「首里ザムレー」や日本兵を相手に、戦後は米軍将校相手に荒稼ぎし、大きなビルを建てたという伝説の「怪物ジュリグア」¹⁾であるという。別のある声は、²⁾そうではなく、その女の母親は、「夜な夜なこそこそ動き出し「特別異風な」ふるまいをする、「泥の女」とでも言うべき「あのヒト」なのだという。「あネ、あれよあれ……」と実物を見つけて指し示そうとしたところで、小説の語りは「わたし」がアコウクロウ街で「あのヒト」を目撃した場面へと移っていく。

くりと足をすり、身を引きずる。路地の底を引きずるように歩いてきた動きを、そのまま空洞に引き入れたというような。突然のような、用意されていた行動のような。どっちにしても子供にとっては意味不明の無言劇が、そのあと、えんえんと続けられたのだった。子供ひとりを観客に密やかな舞踏を演じている。ぐるーりぐるーりぐるーりぐるーり一と、狭い空間で、顎を突き出し身を引きずるその繰り返しの動きは、観ている者をも演じている者をも、自己の内部の深みに巻き込んでいくよう（崎山 2006c:251）

これに対し、ひとりで街を徘徊する子供（「わたし」）のほうは、“観察者”，“尾行者”，“観客”，“物語を期待する者”，“聴く者”である。アコウクロウ街の道端で屈む「あのヒト」に近づき、戯れにその背後に回り込んで同じ姿勢を取ってみた「わたし」は、「土くれの背中から漏れてくる呼びかけのような唄」，「ヨおーいヨおーい，ヨイヨイヨイ，ホおーいホおーい，ホイホイホイ」という「低く地を這うような，それでいて遠くの者に呼びかけるような喉を絞る声」（崎山 2006c:245）を耳にする。幻聴なのか，女が唄っているのか，地の底から聴こえてくるのか，判然としないこの唄をもう一度聴きたいという欲望が，「わたし」に女を観察し続ける動機づけとなる。

9.2.4 幽霊少女とピサラ・アング——「ピンギヒラ坂夜行」

この作品の主人公は，霊媒師「ピサラ・アング」。「マチ」の片隅に独居する老女である。

「ピサラ・アング」は，いつものように「マチ」の東部丘陵地（「ピンギヒラ」＝逃げ込む場所）にある首吊りで知られる木麻黄の樹の下で御願を始めた。近頃「マチ」に頻繁に出没するという，半世紀前米兵に強姦殺害された「白いワンピース姿」の少女の霊の声を聴くためである。やがてアングの前に姿を現すのは，「成長半ばの男子といった丸刈りの頭に薄いTシャツに青みがかかったトレーニングパンツ姿」（崎山 2007a:70）の少女。しかし，その少女は「動かず声も発さない」（崎山 2007a:70）。アングは，自分からは干渉せずに相手の声を聴くことを信条とする「聴くヒト」を自認しているので，少女が語るのをひたすら待ち続ける。しかし一向に語り出す気配のない少女に痺れを切らしたアングは，「御主や、誰やみせーが」と「最大級の敬意を払うコトバを選んで」語りかける（崎山 2007a:72）。

すると少女は「下品きわまりない高笑い」を始め，「あんたも地に墜ちたねーまーったくさあ，そんな歯の浮くよーな敬語を使って，アタシのご機嫌をとろうなんて，さあ」と，「ひっくり返るような軽い現代若者語」でしゃべり出す（崎山 2007a:73）。少女は，50年前に生まれ 14 歳で死んだとだけ告げると，逆にアングに問いかける。「余計なウガンは，もういらぬよアング。あとは思い出せばいいだけさ。アングとアタシが関係あるかないか，アングの心に聴けばいい」（崎山 2007a:76）。アングは戸惑いながら，自らの記憶を辿り少女との接点を探し出そうとする。この少女は，自分が親代わりになって育てた娘か，それともその同級生の娘か，はたまた実の娘か。想起の努力の中で，「あの時代」に自らを見舞った不幸の数々を思いだしていくアング。「だが，肝心な何かが思い出せない」。名を聞き出そうとすると少女は「それをアタシが言うことは，できないんだよ。アングがアタ

シのことを思い出してくれなければ、アタシはもうどこの誰でもなくなる」(崎山 2007:79) と言い残し、消えてゆく。残されたアングは、木麻黄の樹で首を吊る。

さて、この作品の主人公「ピサラ・アング」は霊媒師であり、まさに“聴く者”として人物設定されている。

アングは、いわゆる「視る」だけでなく「聴く」ヒトだった。そこにいるはずのない彼らがマチの日常に出没するワケを(中略)彼ら当人との直接コミュニケーションを図り聴き取る耳を持つヒト、それがピサラ・アングであったのだ。(崎山 2007a:70)

さまよう幽霊の声・物語を聴くこと、「マチ」をさまよう「死にきらない記憶」を受け取ることそれ自体を役割とする「聴くヒト」として登場するアングは、「あの世この世の影の溜まり場と化したこのマチにとっていまやもっとも必要かつ重要な人物」(崎山 2007a:70) となっている。

しかし、この作品で語られているのは「聴くヒト」が、その役割を果たせないという事態である。アングは、呼びかけてきた声の主と思しき少女の霊を召還するも、その少女ははじめ何も語ろうとしない。やがて開始される会話の言葉もかみあわない。さらに声を聴くべく呼び出した少女のほうから「アングは、ドーしてこんなことをするようになった、フツのヒトには聴けないアタシたちの声を聴くヒトになった」と逆に問い返され(崎山 2007a:75)、「なんでアングはアタシの声を聴いてしまうのか。すべては、アングのその記憶のなかにあるってことよ」(崎山 2007a:76)と記憶想起を求められる。ここで「ピサラ・アング」は、「聴くヒト」から、“想起する者”へと立場変更を迫られる。そして、「飢えた兵士に酒と女を調達する商売をしていた」という「あの時代」のこと、その後兵士たちが去り、女たちも去り、長男は事故死し、次男は暴力沙汰を起こし、一人娘は失踪してしまうといった「不幸のどん底」のなかで、初代「聴く人」である「ギーク・アング」を訪ねて招魂の術を伝授されたことなどを想起していく。しかし、結局現れている少女が誰なのかを突き止めることができず、自殺するに至る。このように、この作品で語られているのは「聴くヒト」が聴くことに失敗する物語であり、死者の声を「聴くヒト」が、「相手の声を聴くどころか、我が身の記憶を呼び出すことさえできなかった」(崎山 2007a:79)がために、自らも聴かれる人(死者)の側に回ってしまうという、アイロニカルな事態なのである。ピサラ・アングは、仕事仲間も家族も失っている“孤独者”であり、自らの過去を忘れて生きる“忘却者”なのだった。

9.2.5 ヒデオバァと「わたし」——「ヒ[^]グル風又吹きば」

この作品の語り手は、40代半ばの引きこもり独身女性「わたし」。「わたし」が住むのは、アパートの3Fにあるカーテンを閉め切った部屋。そこで、窓の外に何者かの気配を感じ、呼びかけてくる声を聴くところから作品は開始される。「そとは、こーんなにあかあかーと明がってるサイガヨッ」「おいでッたらおいでッ」(崎山 2007b:141)。声に誘われるままに外出すると、そこはヒトにも車にも出会わない無人の「マチ」だった。

杜のなかに教会が立っているのを発見し、その異物感に誘われてそこへ向かう。その途

上の展望台で、見た目は黒人ながら綺麗な日本語で話しかけてくる若者「ヒロシ」に出会う。ヒロシは、教会へと「わたし」を導くと、もう 30 何年も声を発したことがないという「ヒデオバア」と引き合わせる。ヒロシは、そして、ヒデオバアの声を取り戻すためには、「わたし」がその喪われた声を聴かねばならないのだと告げる。ヒロシは、自分はヒデオバアの声を聴くことができるものの、自分ではそれに「意味を与えたり解釈したり、別のコトバに置き換えたりすることが、できないのです。言語能力の問題というより、オバアの声を聴くとき、ボクはオバアになってしまうから」（崎山 2007b:148）と言い、ヒデオバアの「コトバ」を解釈するのは他ならぬ「わたし」なのだと迫る。とまどう「わたし」に、ヒデオバアはヒロシの声をかりて語りかけてくる。「我ンタガ、アタラサヌ女子、我ンヌパナスゆ、聞キトゥラシ、スキトゥラシよー」（崎山 2007b:150）。それは、部屋の窓から「わたし」に呼びかけてきた「夢の声」だった。やがてヒデオバアと「わたし」は、ヒロシを介さずに「夢のコトバ」で会話を始める。「途切れ、とぎれに、どこか醒めながらも一点激しく、フツフツとヒデオバアは声を出し続けたのだった」（崎山 2007b:151）。オバアの昼寝時間、ヒロシは「わたし」に、オバアが綴った「オバア文字」で書かれたメモを渡し、「ボクもオバアも、物語を欲望するあなたの思いに入り込んだだけ」であり、「あなたがボクでオバアもあなたなのですから、このオバア文字はあなたが解読するほかないのですよ」と告げ（崎山 2007b:151）、うろたえる「わたし」の姿を残して作品は終わる。

「マチ」で暮らして「四半世紀」、**“失業中”** **“引きこもり”** **“独身女性”** として設定されたこの作品の「わたし」も、冒頭の場面から明らかかなように、“聴く者”となる。他方、ヒデオバアは、「シマンチュ風のくすんだ肌に老斑を浮かせた丸顔」で「満面の笑みを湛え」（崎山 2007b:146）現われるが、読み書きもできないうえに「三十何年も声を発したことがない」とされる**“声を喪った者”**である。「わたし」とヒデオバアを媒介するのは、「オバアのかつての恋人が黒人だったのでボクはクォーター」（崎山 2007b:147）と語るヒロシである。ヒロシは「わたし」をオバアに引き合わせ、オバアは「今何かを強く伝えたがっている」と言い、その声・言葉を回復させたいが自分は「意味を与えたり解釈したり、別のコトバに置き換えたりすることが、できない」と客観中立なメディアのような役割しか果たせないという。そして、「わたし」にその「コトバ」の解釈を頼んでくる。この作品の「わたし」には、“解釈者”という役割が付与される。

9.2.6 荷川取ユキと「ワタシ」——「マピローマの月に立つ影は」

この作品の語り手は、何十年ものあいだ不眠症に悩まされているという老人男性「ワタシ」である。月が「真昼間」のように海面を照らす夜。「ワタシ」は、海辺に向かいテトラポットの上にひとり座す（そこは住民の声を無視して、干潟埋め立て工事が進行する場所）。その場所で「ワタシ」は、「ユキの声」を聴こうとしているのである。夜な夜な空から「ワタシ」の耳に届く女の声がある。その声は、「ゆるさらんどー、あんたが、あのとき、ウチにしたコト」（崎山 2007c:199）と過去の罪を責め立てる。その内容に心当たりはないのだが、その声は「ワタシ」に「ユキ」の記憶を触発するのだった。

「荷川取ユキ」は、「ワタシ」が少年の頃、三線を携え唄の稽古に行く姿を見かけた盲

目の少女。「ワタシ」が自らの記憶を辿り、たぐり寄せえたのは次のような「カカワリ」。
ひとつは、彼女に対する「マチ」の人々の噂を耳にした際に、その唄を聴いてみたいという欲望を覚えた、という記憶。第 2 に、「マチ」が「どろ沼戦争の中継地」として喧噪に満ちていた時代、足を踏み入れたとある路地で不意に聞こえた三線の音とそれに伴う歌声に、ユキを思い、その姿を探し回ったが見つけれなかったという記憶。そして第 3 に、海岸で米兵の暴力行為の現場に遭遇するも黙殺した、という記憶。

しかし、聴こえてくる声の語る事柄は、想起しうるユキとの接点とかみあわず、依然として「ワタシ」には身に覚えのないものであり続ける。「ワタシ」は応答を願い、ユキに呼びかけるも、その声は高啗いで応じ、その言葉は次第に不明瞭になっていく。それが「ワタシ」には、ユキの痛みや悲しみが訴える相手を失っていく過程のように感じられる。そして「遠い昔、マチのスージグアで『出会い損ね』、聴きそびれたユキの物語」（崎山 2007c:212）を聴くために「ワタシ」は、月が照らす沖へと漕ぎ出していく。

以上のあらすじから明らかなように、この作品の語り手も“聴く者”である。そして「気が付くとワタシは、マチのスージグアにのされたように立つトタン屋根の小屋で、独りきりで住んでいた」（崎山 2007c:211）とされるような“孤独な者”である。自分の行いを苛むかのように届く声によって、「ワタシ」はその声とその声が語る事柄と自分との接点を探るべく記憶を“想起する者”となっている。

他方、声の主は姿を現さない。しかし夜な夜な天空から聴こえてきては眠りを妨げるその声を、「ワタシ」は、「荷川取ユキ」という盲目の唄い手に重ねようとする。待望されながら登場しない彼女もまた、「荷川取、という、どこか小さな離島からこのマチに放り出されたというような、母娘の姓が、ヨソモンの寄り集まりであったこのマチのなかでもいっそう孤立感を際立たせ」（崎山 2007c:200）ていたというように、“孤独者”とされる。また彼女は噂の対象となって“語られる者”でもあった。

9.2.7 シンカヌチャーと「オレ」——「クジャ奇想曲変奏」

「孤島夢ドゥチュイムニ」の続編である。

写真家「オレ」は、「高江洲マリヤ」の舞台を観てから撮ることができなくなる。そして再び、「クジャ」へ舞い戻り、安宿に「リュックとカメラを放り投げ」、さながら迷宮のような「もともとクジャ」を彷徨した末に、「クジャのマチの淵」へと辿り着く。そこは大型スーパーや新設の学校の立ち並ぶ郊外的空間に隣接する草地であり、「草間から、もこ、もこ、と首を出す土の小山」（崎山 2008:170）がある。「オレ」は、それを行き場のなくなった者たちの墓のように感じ、そこに「クジャの闇」の発生源を感知する。

すると突然、小さな老女が草むしりをしながら現れる。「土の小山」のことを問うが、老女は応えない。さらに赤髪の若い女が現れ、「オレ」の存在が目に入らないかのように、老女としゃべり出す。その女が持参した花ムシロは、虫に食われている。赤髪の女は、それを貸した「ユーフルヤーのおじー」に対して怒りをあらわにする。「オレ」はその会話を「一本のガジュマルの木になって耳の穴だけを大きく開けて」（崎山 2008:179）傍観するのみ。

やがて「シンカのユンクイ」が始まる。「キヌゆう」のリフレイン、「ウトオリ」の儀式、「ホッホッホ踊り」。「オレ」も、その儀式の場に入り込んでいる。その渦のなかで「シンカ」たちは抑圧された記憶を想起し告白し始める。「抑圧され、奪われたコトバを取り戻し、闇の記憶を蘇らせるための儀式がホッホッホ踊りであったようなのだ」(崎山 2008:187)。

するとそこへ、数機のブルドーザーとそれを先導する白ヒゲの老人が現れる。対峙するかたちになる「オレ」を、「ホッホッホ」の声とリズムが後押しする。重機を運転する「迷彩服の巨人」たちは、白ヒゲを囁し立てる。「ゴー、ユーフルヤー、ゴーゴー」。白ヒゲは、「ユーフルヤーのおじい」であったのだ。そして、対決ムードが盛り上がっていくところで、作品は終わっている。

もはや確認するまでもないが、この作品においても「オレ」は、“聴く者”である。現れたオバアと赤髪のオンナの会話を聴き、さらに儀式の場に入り込んで「シンカヌチャー」と称される者たちによる記憶回復を聴く。そして、その場所を破壊しようとする開発の力に対して“抗う者”となるのだ。

9.2.8 浮遊する声とその受信者たち

このように“クジャ連作小説”として括られる短編作品群は、いずれも虚実の境目が曖昧な幻想譚となっている。いやむしろ、実体をもつものとして視覚把握が可能なものではなく、もはや物理的世界からは失われてしまったものの存在を聴覚という感覚を介して捉えようとする試みだというべきだろう。大城立裕が用意した沖縄文学の分類カテゴリーでいえば(大城 1993)、これらは現在でも霊的なものが同居する沖縄の日常を描く諸作品としてカテゴライズされることになるのかもしれない。しかし、これらの諸作品において、霊的な世界が日常と同居するような、つまり霊的なものがシャーマンの女性(ユタ)を媒介に日常を下支えするというような調和的世界が描かれているわけではない。むしろ、霊的な世界と日常的現実との乖離こそが焦点となっているといえるのではないだろうか(とりわけ「見えないマチからシオンカネーが」「ピングヒラ坂夜行」)。

さて、確認してきたように“クジャ連作小説”の各作品には、それぞれ“聴く者”として位置づけられた者が登場する。「孤島夢ドゥチュイムニ」で舞台女優の語りおよび夢の中の声に触発され、「クジャ奇想曲変奏」でシンカヌチャーたちがつぶやく過去を聴く写真家「オレ」,「見えないマチからシオンカネーが」で「ウチ」に語りかけられている「あんだ」,「アコウクロウ幻視行」で「あのヒト」の背中から聴こえた呼びかけのような唄に触発されて女の物語を待ち続ける子ども,「ピングヒラ坂夜行」のピサラ・アング,「ヒグル風ヌ吹きば」でヒデオバアの喪われた声を聴くように迫られる「わたし」,「マピローマの月に立つ影は」で天空から降ってくる声を聴く「ワタシ」。これら声を聴く者たちはまた、家族関係や社会関係の希薄な“孤独者”(「オレ」,ピサラ・アング,「わたし」,「ワタシ」),単独で行動する者(「あんだ」,子ども)として形象化されている。さらに、過去の何事かに関して想起を呼びかけられる者,“忘却者”として位置づけられている。他方、これら孤独な聞き手に届けられる声の主(あるいはそれに伴って立ち現れたり、想起されたりする者)たちは、ほぼすべて女性であり、多くの場合、孤独な者という性格づけを与えられているのだった。孤独者同士のあいだで生じる,“聴く／聴かれる”の関係,記憶想起をめぐる“呼びかけ／応答”。“クジャ連作小説”の各作品は、この構図を反復している、といえる。そ

の際、聴かれるのは常に女性（たち）の声なのだった¹⁷⁸。

ところで、“クジャ連作小説”において“聴く者”として位置づけられた者たちの周囲にも、例の音響が形づくる儀式的空間が生起しているようである。確認していこう。

9.3 浮上する舞台空間

“クジャ連作小説”の枠をなしている写真家「オレ」の物語は、以下のように閉じられる。

声がでない。オレもシンカヌチャーの無言の儀式にすっかりとりこまれてしまったようだ。背後で、ホッ、ホォーッ、と声が上がった。ホッホッホッと続けられ、押し合いへし合いの渦からオレの背中を押し出すリズムだ。強張りが解けた。押し出され、ホッホッホッとオレは高ぶっていく。両手を高く上げ、肩をゆすった。片足飛びを何回か繰り返すうち、熱く、歪に、おぞましい火の玉がフツフツとオレを滾らせていくのだった。／ゴゴゴォーッ、とブルが動き出す。／白ヒゲを囁き立てたのは黒いサングラスの巨人たちだ。ゴー、ユーフルヤー、ゴーゴー。／赤髪のオンナの怒りがオレにとりついた。そのにこにこ顔で、シンカー族をサングラスの男たちに売り渡した、シケのイキガ。ブルの音が脅迫的に襲ってくる。背後で上げられるホッホッのリズムだけがたよりだった。フツフツと滾り弾丸化した身体を丸め、オレは、詰まったままの喉を、破裂させた。（崎山 2008:189）

いうまでもなく、「ブル」すなわちブルドーザーは、沖縄の戦後史においては、1950年代に米軍が進めた強制的な土地接収の記憶（いわゆる「銃剣とブルドーザー」）と結びつく象徴的な記号である。それが、ここでは土地の起伏を破壊し、そこに刻まれた歴史の襞や記憶を破壊する（開発）の象徴として戯画化され引用されている。明らかのように、ここで語られているのは「黒いサングラスの巨人たち」と結託した「シケのイキガ」（現世の男）による記憶抹殺に対する抗いの寓話である¹⁷⁹。写真家「オレ」は、このような寓話的世界

¹⁷⁸ 喜納育江（2008）の指摘によれば、“クジャ連作小説”においては、女性たちの身体・声に、コザという土地の記憶が形象化されている。高江洲マリヤの「混血の肉体は、クジャという場所が蓄積してきた時代の記憶を実体化する身体であり、その身体が放つ肉声としての言葉は、クジャの記憶を夢や忘却から引きずり出し、消去できない現実として聴衆である『オレ』（と読者）の耳に突きつけ、感応を要求する」（喜納 2008:60）。このようなかたちで“クジャ連作小説”は、「レイプされ、殺された女（幼女、少女）たち、米兵相手の歓楽街の盛衰とともに人生を歩んだ女たち、売った女たち、売られた女たち、自らを闇に沈めていった女たち」といった『クジャ』に生きた女たちの沈黙を表現する言葉を模索」（喜納 2008:64）するものとなっているという。喜納が指摘しているのは、崎山の小説自体が、決してパブリックには記憶されることのない“土地の声”を集める媒体となっている、ということだ。

¹⁷⁹ 戦争を遂行する力と開発する力を、同質のもの、ひと続きのものとして表象し、それに対して、「クジャ」という場所に刻まれた過去と見えない者たちに対する感受性を対置しようとする、このテキストの政治性はあらためて指摘するまでもない。本浜秀彦（2007）は、ゼロ年代の沖縄本島において拡大する、東京郊外と地続きの平面でしかないような「浄化され、消費のモチベーションが与えられた無機質な都市空間」の拡大を論じ、そのような「郊外化」の文脈に抗うものとして崎山多美の作品群を次のように位置づけている。「最近の沖縄における『郊外』の出現に、もっとも違和感を覚えている作家は、コザという場所にこだわり続けている崎山多美かもしれない。（中略）『孤島夢ドゥチュイムニ』、『見えないマチからシオンカネーが』、『アコウクロウ幻視行』、『ペンギンヒラ坂夜行』といった短編にくり返さ

に入り込み、自分が記憶をめぐる抗争の矢面に立たされる。つまり、それまでもっぱら“聴く者”の位置にいた者が、自ら声を放とうとするところで“クジャ連作小説”は幕引きとなっているわけだ。

ここで私たちが注目したいのは、そこに“女性の声”とともに儀式の空間が立ち現れていることである。「クジャ奇想曲変奏」において、「オレ」は迷宮的な「もともとクジャ」を彷徨した末に、「視えないクジャの淵」に辿りついたわけだが、それは以下のような場所である。

住宅街の中心には、大型スーパーやマンション、新設の学校や保育所病院ドラッグストア学習塾が、背なかを向け合い額を突き合わせ、それらしい構えでマチを彩っている。雑多に散らばるマチの色彩は、丘陵地裏手の舗装道路が途切れたあたりで、モノトーンにダウンする。そこに、畑地だか荒地だか判別もつかず、ヒトの脇腹ほどにボーボーと立ち上がる草の繁みがひと群れあった。丈はあるがそう密集しているというわけでもない繁みを掻き分けていくと、目にするのは、岩盤化した珊瑚礁の壁に立ちはだかれ寸詰まりになった、小暗い空間だ（崎山 2008:168-169）

さらにその「小暗い空間」は、「丘の向こうへ押し込められて、えぐられたようになった空間」（崎山 2008:170）とされる。「壁」を背にした「えぐられたような空間」はそれ自体、劇場の舞台と類似性をもつ空間といえる。しかも、この作品では、この草地（「マチの淵」）に文字通りの舞台が設えられてゆく様子が、実に丁寧に描き出されているのである。

その場所が開けるのにどれほどの時間がかかったか。草に埋もれ続けるオンナに声を掛けてみるとか草むしり作業に手を貸すとかの考えも思いつかず、草と格闘するオンナと草の揺れを、遠い風景を眺める気分で眺めるうち、引き抜かれた雑草は片隅に押しやられ、そこに、畝の崩れ跡を思わせる土の広がりが見えたのだ。ちょっとした公園の砂場程度の広場だった（崎山 2008:172）

れる、『淵』、『境界』、『路地』、『闇』などのイメージは、消費の欲望に彩られたショッピングセンター的な空間の明るさは全く逆のものだ」（本浜 2007:200）。渡邊英理（2006,2007）も、米軍基地とともにあった沖縄の戦後史を象徴する“基地の街コザ”が、再開発や郊外化というかたちで、歴史性を抹消した平板な娯楽と消費の空間に切り替えられていく現在の状況に崎山作品を位置づける。「コザは現在、胡屋十字路の再開発の波に洗われ、沖縄の側から語る『戦後』の記憶が堆積した土地が改変され、消えゆくとしている。（中略）現実空間で、クジャ＝コザが失われつつある今日、『孤島夢』は、沖縄の人々の声や記憶を拾い上げながらこの土地とその名を日本語の言説空間に呼び寄せているといえる」（渡邊 2006:188）。渡邊はまた「軍事主義を纏う国家と資本の支配によって郊外化されるコザの記憶を言葉によって創りこむこと—それが崎山の小説のたくらみであろう」（渡邊 2007:184）とも指摘している。実際「見えないマチからシオンカネーが」「ヒグル風又吹きば」「クジャ奇想曲変奏」で描かれた現在のクジャは、かつての記憶を刻む建造物が廃墟廃屋となり、取り壊され姿を消し、過去の痕跡の抹消された郊外的な都市空間へ再開発が進む世界なのだった。ショッピングモールの消費空間に置換される「郊外化」（あるいは「ファスト風土化」「フラット化」という社会的文脈においてみれば、“クジャ連作小説”は、「クジャ」という文学テキスト上の都市を立ち上げ、そこに沖縄の基地の街を生きた女性たちの声・身体を立ち現れさせることによって、現実世界の目に見える風景からその痕跡までも消え去ろうとしている「コザ」という場所の記憶を繋ぎ止めようとする文学的応答である、といえよう。このように“クジャ連作小説”を、社会的現実と結びつけて読むことは十分に可能であり、そうした読解実践が同時代評となっている。

こうして草地に小さな「広場」が出来上がる。そこに「ちょっとヤンキーはいった赤い縮れ毛の若いオンナ」が、「花ムシロ」を借りてやってきて、年配の女が切り開いた空間に広げ、二人で「シケ」（世間）との関係についてあれこれと喋りながら、「祭りの場」を整えてゆくのである。そして、「オレ」の前に、シンカヌチャーたちは突如「登場」する。

彼らはあっという間に登場したので、誰がどの方角からやって来たのか、見当がつかず、思わずオレは首を上下に巡らしてしまった。地下からか天上からか。草間から湧いてきたという感じもあり、幕が上がると広場の野外舞台にシンカヌチャーが群れていた、という具合であったのだ（崎山 2008:179）

このようにして「クジャのマチの淵」は、「オレ」の目の前で「野外舞台」として整えられ、舞台空間が闇のなかに浮かび上がる。

気がつくのと、雑草地は濃い青紫色に染まり、あたりが闇に浮き上がった。と、これは錯覚か。ほんの十畳そこらにしか見えなかった、草のむしり取られた空間が大広間に膨れ上がったのだ。今頃は、ぼつぼつと夜のライトが点り始めているはずの、海辺の住宅街への視界は閉ざされ、背後は雑草のざわめきが耳を撫でるばかりの荒地だったのに（崎山 2008:182）

さらに、周囲への視界を遮られた舞台空間に登場する「シンカヌチャー」の姿は、女性的な身体を持つものとしてだけでなく、舞台役者の身体に擬えられている。

オレは精いっぱい目をこらし、シンカヌチャーの姿とその動きを見ているが、赤髪とオバァが女であるという以外、他のものは男女の区別をつけることができない。誰もが役者めいていて動きにしなりがあり、全員が女のようにも見える。いや女形を演じているだけのようにも思えてくる（崎山 2008:180）

こうして「淵」と呼ばれる場に設えられた舞台の上に、役者のような身体性を持って現れた「シンカ」たちは、「キヌゆう」のリフレイン、「ウトオリ」、「ホッホッホッの踊り」といった一連の「儀式」を始めるのだった。

「マピローマの月に立つ影は」の「ワタシ」の周囲にも、舞台に擬えられた空間が生起している。この作品において、「ワタシ」がユキの声が聴こえてくるのを待つのは、誰もいない海岸端のテトラポッドの上である（これは「ゆらていくゆりていく」でサンラーが行っていた行為の反復であるといってよい）。「ワタシ」の前に広がるのは、「月が真昼間のように」照らし出す、「満月なのに干潮の海」である。夜ではあるが真昼のように照らされて広がる空間。それは周囲を闇に沈めて照らし出されるステージのようである。そして実際「ワタシ」の周囲は、舞台と呼ぶに相応しい空間に変容する。「これといった振動もなく音もたたず、ワタシの居る場所が海の側へと引き込まれてゆく。ズズズズズズッと。身

が沈むというのではなく、風景がゆっくりと下降していく感覚が」(崎山 2007c:203)。そして気づくと、今にも消え去りそうな砂州の上に「ワタシ」はいる。

潮が満ち始めればあつというまに波にさらわれるほかはない、はかない海中の広場だ。幻想のようなその空間に、膝をついたままでいると、ひたひたと孤独感が寄せてくる(崎山 2007c:211)

「ヒグル風又吹きば」の「わたし」は、「もおそとは、こーんなにあかあかーと明がってるサイガヨッ」(崎山 2007b:141)という声に誘われ、ヒデオバァと出会うのだが、その場所は、「杜」つまり、土地古来の聖地である。

小高い丘状の杜がある。こんもりとした杜の中に、これもいつ建ったか、三角屋根に十字架を建てた白い塔が。緑の中からほっそりと首を伸ばし、マチを見下ろすようにしている。教会だ。(崎山 2007b:143)

杜の中の教会。それは、ちぐはぐな、というべき異質なものの組み合わせである。土地の神を祀る聖域である杜に建つ教会は、さらに次のように描かれる。

古い外人住宅にちょっと手を加えたというような木造建築の中。キリスト像もマリア像も十字架も見当たらないので、ここは、礼拝堂というのではないだろう。というより、教会を思わせたのは屋根の上の十字架だけで、ただの民家にしか見えない。社の中にぽつんと開けたそう広くもない敷地を、手入れの良い芝生を踏んでわたしは案内されたのだった。遠目には新しげに見えた白塗りの外装を裏切り、内部は、くすんだ木目の浮いた古げな板張りが巡らされた、頼りない空間だ。周りをサキシマスオウの樹々がこんもりと取り囲んでいた(崎山 2007b:145-6)

周囲を「サキシマスオウの樹々」に囲まれた、見かけだけで厚みを欠く「頼りない空間」。その空間は、杜や教会といった宗教的なものの属性を帯びた場所(聖域)として設定されている。そこで「わたし」は、言葉を喪ったはずのヒデオバァの声を聴くに至る。「風に乗ってヒデの声はわたしの耳をくすぐり続けた。途切れ、とぎれに、どこか醒めながらも一点激しく、フツフツフツとヒデは声を出し続けたのだった」(崎山 2007b:151)。

「ピングヒラ坂夜行」のピサラ・アングと出現した少女とのコミュニケーションの場は、「マチ」の東部丘陵地(その向こうは海)に位置する「ピングヒラ」なる「殆どはそのまま夜の海に入っていくか木麻黄の樹にぶらさがるか、する」(崎山 2007a:67)ような地理的にも社会的にも行き詰まりの場所である。その場を包むのは、「闇の垂れこめた秋口の林に明かりらしきものはテンとも点らず、陽の光も月の光も差し込まない」(崎山 2007a:68)というような闇である。その闇の中でひとり、アングは「フツフツフツフツフツ……」(崎山 2007a:68)と何かを唱え出し、霊を召還する儀式を開始するのだった。

「アコウクロウ幻視行」で、子供(「わたし」)が出会う女の住居は、マチの北端、「岩肌が差し迫った小高い丘の手前」(崎山 2006c:248)に位置する。その住まいの様子は、以

下のように描かれている。

部屋というよりは空洞だ。上がり口というものもなく、入り口から直に板間が続いている。(中略) 内部は、夕間暮れの薄闇より暗く、狭く、がらんとしながらもへんに奥行きを感じさせた。右手上方に、一箇所だけ開けられた窓。そこと、半端に閉められた板戸の隙間から差し込む外の薄明かりに、照らし出されたのは、家具らしきものが幾つか。(崎山 2006c:248)

この狭いが奥行きを感じさせもする「空洞」のような板の間において、女は、「子供ひとりを観客に密やかな舞踏」(崎山 2006c:251) を演じるのだった。

「見えないマチからシオンカネーが」は、「ウチ」の「あんた」に向けた二人称小説であり、空間に関わる描写はあまり得られないが、「ウチ」の語りが生起する「ママ」の死体がある家は、「ここらへんはねえもお、街灯なんかもないから夜になると外は真っくら一になるサ。あの頃のようなキンキラ看板のネオンどころか街灯ひとつテンとも点かん」(崎山 2006b:134)、あるいは「窓を開けてもそこからは何も見えんよ。真っくら一の夜の壁がべったりしてるだけ」(崎山 2006b:143) といった部分から、闇に包まれていることが伺える。「ウチ」の語りは闇に囲まれて孤立した空間の外部へ出ることがない。そのような闇の世界に浮かび上がる空間で、「ウチ」と「あんた」は死んだ「ママ」の通夜のために再会するのだった。

9.4 虚焦点としての〈シマ〉、小説生産という矛盾

こうしてみてくれば、「クジャ連作小説」の各作品は、いずれも“聴く者”たちの周囲に、“女性の声”を伴って生起する儀式の場、舞台ないしは舞台と呼びうる空間を描き出しているといえる。そして“聴く者”たちは、“声”に情動を喚起されている。都市空間において「シマ」にかかわるものが呼び出されようとしている。しかしながら、それは「解放のトポス」といえるのだろうか。むしろ、いくつかの作品は、明らかに肝心な何事かを捉え損なう物語となっており、幸福な出会いの物語はひとつとしてない。

各作品において、「シマ」と直接的に結びついている者は、常に何らかの意味で不在であるか、何かを欠落させている。偶然そのマチに足を踏み入れた写真家「オレ」が“あの時代のあのヒト”に対して想起を呼びかけられる「孤島夢ドゥチュイムニ」。留意されるべきは、そこに登場する高江洲マリヤの一人語りは、「のんびりシマ育ちのオバァ」(崎山 2006a:94) が交通事故で死んでしまったという話をしているところで断ち切られている、ということである。マリヤはその語りを通して「シマ育ちのオバァ」を呼び出している。しかしそこでマリヤ自身が、写真家の前から「芝居公演など初めっからなかったといわんばかり」(崎山 2006a:95) に消失してしまう。

「見えないマチからシオンカネーが」において、「ウチ」の語りは、「与那国島からこのマチに流れてきた女」である「ママ」の身の上話をしたその後に、「ウチのことも訊きたい」という「あんた」に応じ、自分たちが死者であることを明かすことになる。会話を生起させていた「ウチ」と「あんた」が幽霊だとすれば、そこに死んだ「ママ」の幽霊が現

れてもいいはずである。しかし、「ママ」はあくまで死体として沈黙している。

「アコウクロウ幻視行」においては、“土くれ”と形容される「あのヒト」の声と物語が欠落したままだ。しかもその姿さえ、「子供の見せたちょっとした気の緩みをねらって、そのヒトは、別空間へ瞬間移動して行ってしまった、と思わせる影法師の揺らめき」(崎山 2006c:252)を残して消失する。

「ピングヒラ坂夜行」のピサラ・アングは、呼び出した相手に想起を要求される。しかし、アングが当初呼び出そうとしていたのは、別の者(「白いワンピース姿」で現れる半世紀前に米兵に強姦されて殺された6歳の少女)だった。しかしアングが「肝心な何かがい出せない」(崎山 2007a:79)せいで、目の前の少女も消えてしまい、召喚者である「聴くヒト」自身も自殺するのだった。誰もいなくなってしまうこの作品において、当初呼び出そうとしていた者も、アングの肝心な記憶も欠落したままである。

「ヒグル風又吹きば」の「わたし」は、「杜の庭」で「シマンチュ風のくすんだ肌に老斑を浮かせた丸顔」(崎山 2007b:146)をしたビデオバアと「交信」するに至るのだが、ビデオバアの伝えたいことは不明のままである。しかも、「ヒロシ」は「ボクもオバアも、物語を欲望するあなたの思いに入り込んだだけ」であり、「ボクもオバアもあなた」(崎山 2007b:151)であると告げ、結局「わたし」ひとりが残されることになる。

「マピローマの月に立つ影は」の場合は、「ワタシ」に感受される声の主は姿を欠いている。「ワタシ」は、その声にかつて「出会い損ねた」女性＝「荷川取、という、どこか小さな離島からこのマチに放り出されたというような」(崎山 2007c:200)姓をもつ「ユキ」を重ね、「ユキ、お願いだ、姿を見せてくれ。どんなおぞましいデキゴトでも、おまえが語ってくれるなら、ワタシは全て受け入れるから」(崎山 2007c:210)と切実に訴えるのだが、返ってくるのは「なにを今更、聞くに堪えない、とばかりのユキの高嗟い」(崎山 2007c:211)だけである。

「クジャ奇想曲変奏」の「オレ」は、儀式の場に立ち会い、失われた記憶の語りを聴き、そして声を挙げて抗う者となる。「ホッホッホのリズムが、シンカヌチャーの胸中に沈んだ不満分子を外部へ吹き飛ばしている、と感じた。いや踊りまくり声を上げるうち、閉ざされ、抑圧された己の記憶を取り戻している。そう思った」(崎山 2008:183)。そして、「オレの耳に届いた、翻訳可能な幾つか」(崎山 2008:184)が読者にも提示されている。連作の最後に至って明確に姿を現した儀式の場を媒介にして、焦点となっていた記憶想起が成就される。とはいえ、例外的に何事かが成就されようとしているようにみえるこの小説は他方で、やはり何かを欠落させている。ここで留意しておきたいのは、その場所で最初に「オレ」が会う「オバあ」の存在感が後半の祭りの場面で薄れる(語りの関心事から外れてしまう)ということである。「背はとても低いのに頬骨の張った顔の輪郭に目鼻が大きく、濃く、最近ではこのシマジマでもあまり見かけなくなった縄文系の面立ち」で「なまなまと訛った異人コトバ」(崎山 2008:173)を喋ると形象化されたこの老婆は、儀式の場を采配する者となって再登場してはいる。しかし、そうであるがゆえに彼女は、儀式の参加者に紛れ込んでしまった視点人物「オレ」の感覚(聴覚)が届かないところに据え置かれている。じっさい、記憶想起の踊りの渦には入っていないようだ。つまり「オレ」は、結局この「オバあ」とコミュニケーションできないのだ。シンカヌチャーたちが集団で出現する前、「オレ」は草間から現れたこの小さな老婆に、そこにあった「土の小山」の正体

について問おうとする場面がある¹⁸⁰。「本当は何なんでしょう、いったい、このモノは」と問う「オレ」に、「急にコトバが通じなくなったとばかりにオンナは口を利かなくなった」（崎山 2008:174）。「本当は何か」という問い、あるいは、こちら側の語りかけが、拒絶されているのである。聴くことしか許されていない、というべきか。この小説世界で“声”を感受し“聴く者”の位置に置かれた者に許されているのは、聴くこと（あるいは解釈すること）だけなのである。

このように、核心的な何事か、とりわけ“シマ”と連関する女性たちに関する肝心な何事かは、ことごとく語り損ねられたままとなっている。小説の語りそれ自体が「注目」を拒んでいるこの点にあえて注目して、いったん考察を切り上げることにしよう。

第Ⅲ部では、まず崎山多美の文体の変化に注目し、方言（「シマコトバ」）の使われ方に着目してその文体的特徴を整理した。大城立裕と崎山多美との間に交わされた文体をめぐる“論争”を再構成し、それが場における対抗的な位置取りであると同時に、両者の言語的ハビトゥスの差異という観点からも捉えられることを指摘した。第7章では、「ゆらていく ゆりていく」の作品論を試みた。何がどう語られているかという点に注目し、沖縄文学を賭け金とする〈場〉においては排除されてきた文学的可能性（SF／夢小説）を提示しようとするものとして、この作品を捉えられるのではないかという見方を提示した。その上で、第8章および本章では、作家・崎山多美の一貫した創作の主題である「シマ」のテーマを、主人公に感受される“音”という要素に注目しながら辿り直してきた。とりわけ初期作品において、音響という要素は、主人公と「シマ」とを媒介する機能を果たしている。しかし、90年代後半以後、音は主人公を触発するが、「シマ」を必ずしも媒介しなくなる。ゼロ年代後半の“クジャ連作小説”においても各作品には共通して“声”とそれを“聴く者”が現れていることが確認され、儀式の場あるいは舞台に模された空間が、何かを呼び寄せようとする場のごとく生起しているのが見てとれる。しかし同時にまた、そこで繰り返されるのは失敗や頓挫であり、記憶の想起あるいは共有の困難という作品群を貫く共通主題があることも指摘しうる。

2000年前後の作品と比べてみても、ゼロ年代後半の崎山作品においては、音の触発が、もはや「シマ」の現われに結びつかず、儀式の場を構成していた諸要素も断片的なカタチ、あるいはちぐはぐなカタチでしか現われ出なくなっているように見える。「シマ」と結びつく諸要素（杜・儀式の場・女性の声・唄）は確認できるのだが、「くりかえしがえし」までの初期作品とは異なり、小説の語りは「シマ」に焦点を結んでいない。むしろ“クジャ連作小説”の焦点は、基地の街の記憶（とりわけ、そこで生きた女性たち）の想起にある（渡邊 2006；喜納 2008；松下 2010c）。ここで私たちがあらためて見てきたのは、「シマ」は視点人物の視野から外れていくのだが、かといって消え去るわけではなく、「マチ」を舞台にする小説の語りの虚焦点として、まさに「影」のように現れているということである。

¹⁸⁰ 「ひと頃クジャのマチを賑わした、ベトナム景気というバブルの恩恵にも与ることのなかった片隅のヒトビトが、これも似たような境遇のうちに命を終えていく袖すりあっただけの隣人や行き倒れの身元不明者などの、出身地や身内を探し出すことが困難なヒトの死に目に立ち会わされ、警察などに遺骸を引き渡すのはしのびないと、葬儀などの世話をする羽目になった立場の者が、彼らを葬るため間に合わせにこさえておいた土の山、というようなものだった」（崎山 2008:171）。

そこには正面から「シマ」を描くことへのためらい、言い換えれば書くことの矛盾が折り返されているといえるかもしれない。じっさい、崎山多美の小説世界において、「シマ」が現れる際、ほぼ一貫して視覚に頼ることが「禁止」されている。たとえば「孤島夢ドゥチュイムニ」において、舞台上語る高江洲マリヤをフィルムに収めようとカメラを向けた写真家は、撮ることができない。

ファインダーに頬を押しつけ、そこから覗かれるマリヤの、絶え間なく移ろいつづける表情の、ある瞬間を、捕らえた、と思ったときだ。指先に震えが走った。ビリッとした電光に当てられたような痺れのような感覚。焦点はすでにズレ、レンズからマリヤの姿が消えた直後だった。ふわりと脳天から背筋に向かって降りてきた、黒い光のゆらめきのようななまあたたかいモノに、全身をからめとられたと感じたのは。突然に降りてきた黒い幕の世界にオレはくらくらと沈んでいった。／気がついてみると、舞台の幕も下りていた。観客もいない。一人も（崎山 2006a:95）

ゆえに写真家の手元に「高江洲マリヤ」の語る姿に立ち会ったという証拠は残らない。写真という記憶媒体に保存するアクションが起こされた瞬間に、「高江洲マリヤ」の身体は消失する。舞台の場の時空間は、写し取られ、固定され、外部に持ち出され、共有化されるのを拒否しているのである。逆に言えば、観る者であることを止め、聴く者であり続けること。それが視点人物に要求されていることであり、それは崎山多美の小説世界の摂理である。

「くりかえしがえし」の主人公は大学時代「〈シマを撮る会〉」の一員として無人となった「保於利島」に渡り「こんもりとした杜」に足を踏み入れるのだが、その直前にも撮影に失敗する場面がある。

キャップを外した。レンズを通すとクサトベラの動きが静止して見える。構図のせいだろうか。群生の後方にある小岩と空の一部を背景に広がりをつくってみた。だが、風のそよぎはあるのにクサトベラは先ほどの揺らめきを伝えてこない。カメラを下した。と、クサトベラの枝葉はさわさわと小刻みに首を振る。もう一度レンズを覗いた。焦点を合わせるのに戸惑い、落ち着いたとき、すでに枝葉の群れは静止している。クサトベラはわたしに撮られるのを嫌がっているのだろうか。シャッターを切るのをあきらめた（崎山 1994:17-8）

「シマ」は撮影され、記録され、客観化されることを拒んでいるのだ。撮影・録音という「複製技術時代」のメディアを持ち込むことの禁止。それは、島の祭事に立ち会う外部者に課せられた「掟」である。そして、崎山の小説世界を律する「掟」でもある。

ところで W.ベンヤミンは、バロック悲劇を論じるなかで、次のように述べている。

意味は文字のなかに棲まっているのである。そして、発音された言葉は、まさにちょうど逃れがたい病に冒されるように、意味に襲われるのだ。発音された言葉は響き終わるとともに途絶え、溢れ出ようとしていた感情が塞き止められて悲しみと呼び起こ

す。ここで意味が降りかかり、しかもこの意味はさらに、悲しみの基底として降りかかり続けるのだ。有機的な言語構造の望むように音と意味が出会う、ということなしに、この両者をひとつのものの中に与えたとしたら、そのときこの両者の対立は最も鋭いものになることだろう。(中略) 擬音的な自然言語の無邪気な発露においては、意味は障害であると同時に悲しみの根源であって、この悲しみを招いた罪は、意味にあるとともに、陰謀家にある。音の自由な戯れの本来の領域であるところの、ほかならぬ罅が、意味にいわば襲われるのだ (Benjamin 1928=1999:118-9)

「音の自由な戯れ」(=罅)が、「意味に襲われる」という。ここでベンヤミンが語っている事態は、ひとまず音声の文字への置換であると理解していいだろう。「音の自由な戯れ」=「罅」=音響にとって、文字に置換されることとはすなわち意味に繋ぎとめられ、固定されることなのだ。

崎山多美の、とりわけ 1990 年代後半以降の小説群は、様々な“声”(社会的現実の中で想起される回路を失った声の数々)を召喚しようとする。しかし同時に、「音の自由な戯れ」が、何らかの意味に捕縛されることに対しても抗いを見せる。小説の登場人物たちは、感受される“音”の起源(声を発した誰か・その意図や意味)を辿れない。だから「罅」つまり、音の響きに耳を澄ませる者=“聴く者”であり続けるほかない。このような小説の特徴は、音響を文字化すること=書くという行為それ自体が孕む矛盾を、作家・崎山多美が、自覚し、それを再帰的に引き受けようとするところから生まれている、といえる。そうした小説生産の条件(言語)への再帰性こそ、大城立裕と彼が代表してきた〈沖縄文学〉に対する絶縁/ディスタンクシオンの発動のなかでエスカレートされていったものなのではないだろうか。

結論

1. 再び、文学場の社会学へ

第Ⅱ部では大城立裕、第Ⅲ部では崎山多美を取り上げ、その文学的主題や作品の様態について検討してきた。このあたりで第Ⅰ部での課題設定を鑑み、両者の文学実践の比較から得られる知見・見通しをまとめ、論を閉じなければならない。

私たちが目論んだのは、ピエール・ブルデューが練り上げた〈場〉の理論を作家・作品論のための方法として援用し、「〈沖縄文学〉の社会学」を試みることだった。あらためて確認すれば、ブルデューが提起した〈場〉の理論による文学分析は、文学現象を歴史的・政治的・社会的文脈との直接的対応関係において捉えようとする文学社会学に対し、文学なるものを賭け金として成り立つ〈場〉をそれ自体として対象化することで、文学的特殊性（文学性）をも社会学の射程に収めようとするものだった。それは何よりもまず文学が形づくる固有の次元を把握するために編み出された文学社会学の方法論だったのであり、社会的コンテクストなるものの捉え方それ自体に再考を迫るものだったといえる。A.ヴィアラらが指摘したように、ブルデューは、文学とその他諸々の社会領域との関係を、それぞれ相対的に自律した圏域（〈場〉）同士の関係として捉えるという視座を準備することにより、文学と社会の関係把握をより精緻なものへと置き換えたといえる（Aron et Viala 2006）。

B.ライールによれば、ブルデューの遺産を継承する方法は2つである（Lahire 1998=2013）。ひとつは彼が用意した理論でまだ説明されていないフィールドに新規適用しつづけること（あるいはブルデュー的な用語法で既存の事象を言い換えていくこと）。もうひとつは「ブルデューとともに、同時にブルデューに抗して」（Lahire 1998=2013:37）思考すること（ブルデューが定式化したものと彼が定式化していないものとのあいだに身を置くこと）。この論文は、どちらとなりえているのだろうか。

2. ブルデューとともに

沖縄近現代文学研究は総じて（大城立裕や崎山多美にかんする先行研究もまた例外ではない）、何らかのかたちで沖縄の社会状況との関係において作家・作品を捉えよう、論じようとするものだったように思われる。その意味で、沖縄文学研究は、常にすでに「社会」との関係で「文学」を議論しようとするものだった。社会状況との関係において論じられる文学。沖縄文学はそのようなイリュージョンをまとっている。

私たちにとって、文学と社会のあいだに文学場という第3の次元を設定しようとするブルデュー社会学は、大城立裕や崎山多美の文学について、それでもなお社会との関係について考察していくための導きの糸だったわけである。それゆえに私たちは、ある部分では、ブルデューの定式（その用語法）をかなりリジットに適用しようとしてきたのだった。崎山多美の“乗り越え”発言を〈場〉における「立場決定」として理解することにはじまり、第Ⅱ部で行った大城立裕とその文学理念についての把握・説明において、それは顕著である。そして、崎山多美の発言や大城立裕による特定の文学的立場の表明といった作家自身

の言動を取り扱う場合において、文学という賭け金によって存立する〈場〉とその賭け金をめぐって生起する行為者 agent たちの振る舞いに照準しようとするブルデュー的文学社会学は、やはり分析枠組みとして有効だったのではないだろうか。

大城立裕が標榜した文学的立場について考えること。それは同時に、〈沖縄文学〉がいかなる文学として想像（創造）されてきたのか、どのような作品がどのような基準で〈沖縄文学〉と名指されてきたのかを解明する作業でもあった。1970年代以降、大城立裕は、沖縄エリアの文学賞審査に関与し、書かれるべき〈沖縄文学〉の方向性を指し示し、1980年代～1990年代における沖縄文学の隆盛を下支えする、制度的審級としての役割を果たしてきた。これはすでに指摘されているとおりだが、私たちが試みたのは大城の〈沖縄文学〉を、それが立ち上げられた場面に遡り、彼が本格的に文学賞選考に携わる以前、まだ作家であった時期における多面的な文学的闘争の産物として捉え返すことだった。「復帰」（1972年）以降の大城が掲げることになったのは、“普遍的”な文学的価値を生み出すために、沖縄文化を掘り下げ、その深層にある何らかの本質（「神話」）を発見し作品化するという文学的立場であった。この作家は、なぜそのような文学的立場を引き受けるに至ったのか、つまり“大城立裕はいかにして大城立裕になったのか”，これを自明視せずかつその構築性を問う場合、大城が「作家」として参入しようとしていた〈場〉とその賭け金、彼がそこで得ようとした位置、そこに作動していた多重の絶縁関係といった事柄を分節化していくことができるという点で、ブルデューの場の理論は相応に精緻な説明基盤となつたいえるのではなかろうか。

また作家同士の関係性を把握していく場合にも、場の理論は議論の基盤として有効だといえる。大城立裕がその構築に大きく関与したといえる支配的な〈沖縄文学〉の像こそ、本稿が扱ったもうひとりの作家＝崎山多美が違和感を表明し、“乗り越え”を図ったものに他ならない。第3章でみた1997年の座談会発言には、それを解体するにせよ、別様に構築するにせよ、崎山多美が〈沖縄文学〉を賭け金とする闘争に乗り出そうとしているのを見て取れる。第Ⅲ部で検証しようとしたのは、それ以後崎山多美が具体的にどのようなテキストを産出していったのか、そしてそれが大城立裕の〈沖縄文学〉とどのような対抗関係を切り結ぼうとしているのか、という点であった。この議論の延長線上に、又吉栄喜や目取真俊といった他の作家たちとの関係性というテーマがあることは言うまでもない。

3. ブルデューに抗して？

では本論文が、ブルデューが準備した定式をそのまま沖縄文学というフィールドに適用し、その実証を企てるものであったのかといえばそうではない。ミクロな事例に対する部分的な適用にすぎないこともまた確かである。

第2章で確認したように、ブルデューの方法およびそれに依拠した諸研究に対しては、いくつかの批判が投げかけられ、その限界が指摘されている。たしかに〈場〉の境界やその自律性をどう把えるか、あるいは作家・作品・読者の関係の捉え方といった点において、ブルデューの議論は問題含みであると言わざるをえない。19世紀半ばのフランス文学を念頭に構築されたブルデューの文学場の理論においては想定されていなかった事柄（彼のテキストに書いてない事柄）に出会うのは、20世紀後半の具体的なフィールドに即した理論運用を試みる場合、むしろ当然のことなのだ。だからこそ、使える部分を取捨選択し、必

要とあらばブルデューが考えていなかったことを「ブルデューに抗して」考えなくてはならない。ここで沖縄文学というフィールドの意味・特質が、あらためて問われることになるう。

ブルデューの作品科学は、フランスの文学首都パリにおいて19世紀半ばに高度な自律性を獲得した文学場を前提に構築されている。パリを舞台にした小説『感情教育』という作品やパリ近郊（ルーアン、クロワッセ）を拠点に書いたフローベールという作家に関しては、作者の階級的出自や時代状況といった変数よりも、パリの文学場との関係において読まれるにふさわしいかもしれない。しかし、文学の中心地に対して地理的・言語的・政治的周辺性を条件づけられた地域に拠点を置いて生産される文学について、同様の説明は可能なのか。ドゥニ・サン＝ジャックやミシェル・ビロン、鈴木智之らによるベルギーやカナダのフランス語文学研究において取り組まれているのは、この問題だった（1.5および3.3.3）。そこにあるのは、“文学のための文学（芸術のための芸術）”として揶揄されるような、もっぱら文学的な関心に基づいてそれ以外に還元されないもの（遊戯的次元）を志向するような、文学的自律の磁場だけではない。そこには同時に、文学を別の何かに資するものとして動員するような、自己の文学を地域・民族・階級・国家といった自らが帰属する集団に「貢献」するものとして位置づけることが作家の卓越性の証明になるような、他律的求心力が作動し続けてもいる。東京という日本語圏の中心（文学首都）から遠く離れた周辺地域である沖縄エリアに身を置いて書く作家たちを条件づけるのは、日本語文学（中心＝東京）の空間と自らが身を置く沖縄を拠点に成立する文学空間に位置を得るという場の二重性である（少なくとも潜在的には）。私たちは、大城立裕の分析において、日本文学場と沖縄文学場を区別し、2つの場への同時参加が行為者にもたらした矛盾に焦点を当てようとした。これは単一の場のみを想定する限り捉えられない事柄である。また、大城は日本語で沖縄の文化的固有性・独自性を表現するという主題を掲げる際、アイルランドの作家たち（とりわけイエイツとシング）を参照基準にしたが、そのような文学生産の条件に共通性をもつ他国・他地域の文学的伝統への言及という現象も、単一の文学場のみを想定して作品の科学を構想したブルデューには想定外の事柄ということになるだろう。

では、〈場〉という観点から、沖縄で書く作家、大城立裕と崎山多美という世代（戦前／戦後）も性別（男／女）も出身地（本島／八重山）も収入（公務員／予備校講師）も作風も異なる二人の作家をひとまず別個に検討することによって、何ができてきたのだろうか。どんなことが言えるのか。いくつかの論点だけ提示して終わりにしよう。

(1) 制度的条件という“賭け金”

崎山多美は、大城立裕が代表する〈沖縄文学〉に抗し、「方言」を賭け金に据えて、その文学的闘争を開始したのだった。これは、大城が不利なものとみなしてきた制度的条件を、あらためて文学的資源（場における「資本」）に転化しようとする試みだったといえる。

書き手たちが引き受けざるをえない文学生産の条件が、それ自体として文学的な賭け金となること。ここに言語的周辺性を条件づけられた場に特徴的といえる賭け金の設定をみることができるかもしれない。もちろん沖縄の日本語文学の「伝統」として、とりわけ戦後は大城立裕が筆頭に「方言」（沖縄エリアの独自言語）を文学的資本に転化しようという動きはあった。しかし、その資本転化は、崎山多美自身をはじめ先行研究（鈴木2000；崎

山 2002; 新城 2003a; 鈴木 2006) が指摘するように、日本語という文学言語を自明の前提(土台)に据えたところでなされるものであり、それは“標準語＝地の文／方言＝会話文”というように、沖縄の地域的諸言語をカギ括弧(「方言」)内部に囲い込む文体に対応するものなのだった。これに対し、崎山多美は、沖縄文学を条件づける言語的差異それ自体を、文学の賭け金に据えようとした。それは沖縄文学における方言使用の「伝統」に対し、程度の差異ではなく、本性の差異を刻もうとするものだった、といえる。そして崎山は、新城郁夫(2003a)やD.ボーミック(Bhowmik 2008)が指摘したように、日本語と同時に沖縄の地域言語もまた異化し(「シマコトバ」)、見知らぬ何か(音の連なり)へと変えていく。

(2) 位置取りの契機としての“文学的承認”

両者の〈場〉における位置取り(＝立場決定)が生じる契機に注目した場合、芥川賞という文学的承認が関与していることが見てとれる。

大城立裕の立場決定(文体や主題の画定)にあたって、自己の芥川賞受賞や東峰夫に対する絶縁／ディスタンクシオンの発動があったとするならば、彼の立場決定の契機には芥川賞という文学承認装置の作動があるということになる。つまり、自己あるいは文学生産の条件を同じくする競合他者の制度的承認が、場における位置取りを発動させる契機となっている。これは、文学賞という制度的承認が、単にその作家の文学的正統性を証し立てる象徴資本として機能するだけではないということだ。芥川賞は、東京を中心とする文学空間の制度的審級であり、沖縄エリアの文学空間に対する外部審級による承認ということになる(鈴木 2011b)。外部審級による承認であるがゆえに、芥川賞が沖縄において孕む意味合いは多義的なものとなる。大城立裕が芥川賞受賞作である『カクテル・パーティー』より『亀甲墓』のほうが文学としての価値がたかい(大城 1970＝1992:56)と言えたのは、沖縄の文学空間に別の文学的卓越性の基準を設定する余地があったからである。

他方、崎山多美が大城立裕＝支配的な〈沖縄文学〉に対して、差異化を図る契機にも、芥川賞の余波が見いだせる。そもそも崎山が注目を浴びるきっかけとなるのは自身が2度芥川賞にノミネートされたことにあったわけだが(「水上往還」「シマ籠る」)、重要なのは崎山多美の文学的闘争の開始宣言として位置づけられる1997年5月の新聞座談会が企画されている時期である。これは又吉栄喜「豚の報い」が第114回(1995年下半期)、目取真俊「水滴」が第117回(1997年上半期)の芥川賞作品となって、沖縄に70年代初頭の東峰夫以来となる芥川賞作家たちが相次いで登場した時期である。その座談会は、司会者の「又吉さんは昨年芥川賞、今度、目取真俊さんが九州芸術祭文学賞と中央文壇でもどんどん賞を取っている。文運隆盛の感があるが、これは沖縄文学の質的な深まりを意味するののか」(『沖縄タイムス』1997.5.13朝刊6面)の問いかけから開始されている。そして、例の崎山発言は、こうした問いかけに対する応答要求の中で発せられたものであり、その全体的趣旨は「中央文壇」での文学的承認が「質的な深まりを意味」しない、というものである。この文脈において、自分は「中央文壇」から承認される〈沖縄文学〉とは別の道を行くのだという「絶縁 rupture」宣言は出てくるわけだ。実際、崎山が又吉栄喜と目取真俊の芥川賞受賞をかなり意識していることは間違いない。2000年の目取真俊との対談において、崎山は「二人が芥川賞をとったことは沖縄の文学界にとっては間違いなく大きい。少なくとも私にとっては大きい。もちろんいろんな状況はあったでしょうが、だから問題は状況

的なものの中に個人が無自覚に乗っていくか、そうではなくきちっと批判する眼で状況と自分との関係を意識的にやり合っていくかでしょう」(崎山・目取真 2000:31)と述べている。沖縄において、特定個人に与えられる芥川賞は、〈沖縄文学〉の承認として機能し、その活況が語られてしまう(目取真俊はこれを「貧しい」と揶揄する)。崎山多美が、大城立裕が代表し、その道筋を設定した〈沖縄文学〉に対して反旗を翻し、〈沖縄文学〉の土台(制度的条件)となっている「日本語」を問題化・相対化していくのは、そのような時期なのだった。

他方で沖縄の作家に芥川賞受賞者が出る時期と本土における沖縄のアジェンダ化(政策アジェンダ/メディアアジェンダとしての顕出性の高まり)とのあいだには相関もみられる。1970年前後(沖縄の施政権返還「復帰」)における大城立裕と東峰夫、1990年代後半(1995年米兵による少女暴行事件、大田昌秀知事の軍用地使用代理署名拒否、反基地闘争の再燃)における又吉栄喜と目取真俊。大城を批判する崎山多美が「状況」という言葉に込めているのは、政治と文学が不可分となって、沖縄と自己の文学が注目を浴びるという「状況」なのである。そのような「状況」が、大城や崎山を、自己の文学的立場(どのような〈場〉に参入しているのか)を鋭く意識せざるをえない状態においたといえるのではないだろうか。

(3) 批評という審級

第6章で見たように大城立裕は、“普遍的”な文学的価値を生み出すために、沖縄文化を掘り下げ、その深層にある何らかの本質(「神話」)を発見し作品化するという方法であった。そうした文学理念を大城に伝授したのは、アイルランド文学研究者・米須興文であった。私たちは、作家自身が批評家の理論枠組みを自らのものとして引き受け、長年の創作テーマに据えるという現象について、〈場〉における位置取りの問題として捉えようとした。第7章でみたように崎山多美のほうも、同時代の批評の言葉(新城郁夫、花田俊典、黒澤亜里子、鈴木次郎ら)と切り結びながら自らの文学的立場を画定しようとしていたといえる。「『シマコトバ』でカチャーシー」における「実験方言」批判などにそれは見て取れる。これについては、作家たちは同時代評を場において卓越化を図るための「資本」として動員しているということになるのではないか。ここに文学は批評の言葉を取りこみ、批評は文学の言葉を取りこむという循環ないしは再帰性が生じることになる。じっさい、大城立裕も崎山多美も、文学作家でありながら同時に批評家なのであった。批評と文学の距離が近い文学空間がそこにある。

しかし他方で、両者の選択や志向された〈文学〉には大きな違いがある。大城立裕が実は状況論的に読まれることを拒否したとするならば、崎山多美のほうは逆に戦略的に「状況」に乗ろうとした。崎山は目取真俊との対談で「書くことはあくまで個人の作業ですけど、そういう状況がなければ活かされなかった部分も間違いなく大きいし、それは受け入れるべきだと思うんです」(崎山・目取真 2000:31)とも語っている。「状況」に対する両者の選択は、異なったものとなっているのだ。その選択の相違をもたらしたものは何なのだろうか。

2000年、世紀の転換点において本浜秀彦は、「大城が登場した時と現在とでは『読者』の沖縄に対する読みのコードが異なっている」(本浜 2000:205)と指摘していた。ようや

く私たちも、この極めて重要な指摘の含意について考えるべき段階に至ったようだ。大城立裕が神話論を掲げて文学的正統性を主張した 1970 年代 80 年代と、崎山多美が「日本語」も「沖縄方言」も異化していく 90 年代後半とのあいだには、沖縄をめぐる言説空間に大きな断層が生じているのだ。本浜の言葉を借りれば、「沖縄に対する読みのコード」が転換しているのである。これは、読者へと文学を媒介する回路＝「批評」という文学場を構成する審級において大きなパラダイムシフトが生じているということである。1990 年代後半の沖縄文学の動向について整理するなかで岡本恵徳はこう指摘していた（岡本 1997）。

沖縄の文学が従来のような沖縄内部の問題として捉えられるだけでなく、「ポスト・コロニアリズム」という世界史的な状況にかかわる問題として、ときには「クレオール」性の問題、またときには「オリエンタリズム」批判とのかかわりで論議されるようになった（中略）いま「沖縄の文学が元気だ」と注目されるのは、注目する側の視野に、そういう世界史的な状況の展開が入っているからであり、そのこと自体が状況の中で何らかの可能性を見出したいとする試みを示しているに違いない。（岡本 1997:2）

さらに岡本は、「沖縄のそういう状況は、文学の問題というより、広く沖縄の文化・思想状況の文学への反映というべき側面」であり、当時の沖縄で論議を呼んでいた「独立論」「自立論」も同じ文脈において考察されるべきだ（岡本 1997:2）とも付け加えていた。ここで確認しておけば、文学の 1990 年代は、ひとまず、英語を母語とするリービ秀雄の日本語小説や垂水千恵による台湾の日本語文学研究（垂水 1995）などの登場により、「他者の言語」としての「日本語」で書かれた文学の“発見”と、“日本—日本語—日本人”の連続体としての「日本文学」の相対化によってしるしづけられる（小森 1998）。そして 90 年代後半には、ポストコロニアル批評やカルチュラル・スタディーズが文芸批評や人文系学術研究を席卷していく。ポストコロニアル批評は、とりわけ沖縄において、過去の植民地主義ではなく現在進行中の「占領」「植民地的状況」を告発する批判理論としての強度と政治的アクチュアリティを獲得する（姜編 2001；本橋 2005）。仲里効や新城郁夫、花田俊典ら沖縄内外の批評家・文学研究者たち、あるいは田仲康博や多田治のような社会学者たちが、「クレオール」「オリエンタリズム」「帝国／植民地」「沖縄イメージ」といったキーワードを武器に沖縄文学のみならずメディアイメージまでも射程に横断的に沖縄にかかわる文化現象を捉えようとし始めたのは、90 年代後半のことだった。

崎山多美の立場決定は、この 90 年代の文学状況および批評パラダイムの変化のなかで生じている。じっさい彼女の作品はポストコロニアル批評を沖縄の状況のなかで摂取し先鋭な批評実践を行っていた批評家・研究者たちの注目を集めるとともに、彼女自身もそうした批評を引用しつつ「小説の言葉」を紡いでいたようにみえる。

(4) 文学場の規定力とそれに外在する規定力の関係について

大城立裕と崎山多美にみられるような同時代の社会状況やそれと不可分な批評の言葉と切り結びながら書くという現象は、場の理論による文学分析にとっては何を示唆するものなのだろうか。

ブルデューは、マルクス主義的アプローチからの絶縁という文脈で、「外的決定要因——

たとえば経済危機、技術革新、政治革命などの影響——は、そこから帰結する界の構造の変化を介してしか、その効果を及ぼすことはできません。界は（プリズムのように）屈折効果を及ぼすのです」（Bourdieu 1994=2007:83）と語っていた。アラン・ヴィアラの言葉を借りれば、文学場の社会学の力点は「作者の社会的出自と作品の意味を直接結びつけようとする実証主義や、作品と社会との同質性を仮構し、プリズムとその屈折作用の特殊性を軽視するさまざまな『反映理論』を斥ける」（Viala 1985=2005:13）ことにある。ブルデューに即して、文学に固有の場が、外的決定要因（＝「状況」）を媒介するという意味でのプリズム効果論の観点に立てば、より文学生産に直接的に作用するのは、文学場の規定力だということになるだろう。暴力的に単純化すれば、こうなる。

社会 → プリズム（文学場） → 文学テキスト

ところで、大城立裕の立場決定を検討した際、文学を賭け金とする文学場だけでなく、当時の沖縄の政治的状況を受けて組織された知識人場についても参照した。私たちは文学場の規定力を重視しその状況説明に比重を置きはしたが、この場合二つの場を同時参照しつつ行われた立場決定と捉えることも可能である。これは、ブルデュー流のプリズム効果モデルが想定するのとは少し異なるモデルが必要なのではないかということだ。

社会 → プリズム（知識人場／文学場） → 文学テキスト

あるいは、文学テキストを中心において、より複数の〈場〉からの影響関係を想定することもできるだろう。ソシオ・ポエティック（社会詩学）を構想したアラン・ヴィアラ自身の「プリズム」の捉え方は、文学場の構造を複数の変数のうちのひとつと見なすような、さらに複合的なものである。「テキストの創造は、プリズムの集合体を通して完遂する。言語や作者の精神というプリズムだけでなく、場の構造それ自体というプリズム、また、場の中での個々の制度に固有のコードや制度間の相互関係からなるプリズム。さらに読者の能力や期待というプリズムもある」（Viala 1985=2005:12-3）。

沖縄の90年代、文学と批評の関係、場の理論とテキスト分析の接合等々、継続されるべき課題は数多いようだ。具体的な小説テキストを中心に据えた場合、私たちはごく限られたプリズムを通してしか見てこなかった、ということになるのだから。

【文献】

- 赤川学, 2006, 『構築主義を再構築する』勁草書房.
- Anderson, Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* 2nd edition, London :Verso. (=1997, 白石さや・白石隆訳『増補想像の共同体』NTT 出版.)
- 安藤由美, 2013, 「テーマ別研究動向 (沖縄)」『社会学評論』64(2):294-305.
- 新川明, 1971, 『反国家の兇区』現代評論社.
- , 1992a, 「船越義彰試論——その私小説的態度と性格について」『沖縄文学全集 第17巻 評論I』国書刊行会, 62-81.
- , 1992b, 「戦後沖縄文学批判ノート」『沖縄文学全集 第17巻 評論I』国書刊行会, 88-105.
- , 1992c, 「文学者の『主体的出発』ということ——大城立裕氏らの批判に答える」『沖縄文学全集 第17巻 評論I』国書刊行会, 145-58.
- , 2000, 『沖縄・統合と反逆』筑摩書房.
- 新川明・新崎盛暉, 1985, 「対談・沖縄にとって〈復帰〉とは何だったか」『世界』475:48-63.
- 新川明・岡本恵徳・川満信一, 1972, 「編者座談会・日本国家となぜ同化し得ないか」『中央公論』87(6):80-9.
- Aron, Paul et Alain Viala, 2006, *Sociologie de la littérature*, Paris:PUF.
- Ashcroft, Bill and Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 1989, *The Empire Writes Back :Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge. (=1998, 木村茂雄訳『ポストコロニアルの文学』青土社.)
- Assmann, Aleida, 1999, *Erinnerungsträume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck. (=2007, 安川晴基訳『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』水声社.)
- 東浩紀, 1998, 『存在論的, 郵便的』新潮社.
- Baethge, Constanze, 2005, « Une Littérature sans littérarité: Pour une autonomie de l'œuvre d'art » Jacques Dubois, Pascal Durand & Yves Winkin eds, 2005, *Le Symbolique et le Social* Liège: Les Éditions de l'Université de Liège, 117-25.
- Bandier, Norbert, 1999, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, Paris: La Dispute.
- Barthes, Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4. (=2005, 蓮實重彦・杉本紀子訳「イメージの修辞学——パンザーニの広告について」『映像の修辞学』筑摩書房, 7-47.)
- , [1968]2002, « L'effet de réel », *Œuvres complètes III 1968-1971*, Paris :Seuil., 25-32.
- , 1968, « La mort de l'auteur », *Manteia*, 5(4). (=1979, 花輪光訳「作者の死」『物語の構造分析』みすず書房, 79-89.)
- , 1971, « De l'œuvre au texte », *Revue d'esthétique*, 3(3). (=1979, 花輪光訳「作品からテキストへ」『物語の構造分析』みすず書房, 91-105.)
- Baudou, Jacques, 2003, *La science-fiction*, Paris :Presses Universitaires de France. (=2011, 新島進訳『SF文学』白水社.)
- Becker, Howard S., 1982, *Art worlds*, University of California Press.
- Benjamin, Walter, 1928, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (=1999, 浅井健二郎訳『ドイツ悲劇の根源 下』筑摩書房.)
- Bennett, Tony, 1979, *Formalism and Marxism*, London :Methuen (=1986, 鈴木史朗訳『フォルマリズムとマルクシズム』未来社.)
- Benoit, Denis, 2005, « La littérature francophone de Belgique :Périphérie et autonomie » Jacques Dubois, Pascal

- Durand&Yves Winkin eds, 2005, *Le Symbolique et le Social* Liège:Les Éditions de l'Université de Liège,175-184.
- Bergson,Henri,1896, *Matière et mémoire*, Presses universitaires de France. (=1999,田島節夫訳『物質と記憶』白水社.)
- Biron,Michel,1994, *La modernité Belge:Littérature et Société*, Montréal :Les Presses de l'Université de Montréal.
- ,2010, *La Conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs*, Montréal:Éditions Boréal.
- Bhowmik, Davinder L., 2008, *Writing Okinawa: Narrative acts of identity and resistance*, New York:Routledge.
- Boschetti, Anna, 1985, *Sartre et Les Temps modernes.Une entreprise intellectuelle*, Paris:Les Éditions de Minuit. (=1987,石崎晴己訳『知識人の覇権』新評論.)
- , 2001, *La poésie partout:Apollinaire,homme-époque 1898-1918*, Paris:Seuil.
- Bourdieu,Pierre, 1977, *Algérie 60 :Structures économiques et structures temporelles*, Paris : Les Éditions de Minuit. (=1993,原山哲訳『資本主義のハビトゥス——アルジェリアの矛盾』藤原書店.)
- , 1979, *La Distinction.Critique sociale du jugement*, Paris :Les Éditions de Minuit. (=1990,石井洋二郎訳『ディスタクシオン——社会的判断力批判』Ⅰ・Ⅱ,藤原書店.)
- , 1980, *Questions de Sociologie*, Paris:Les Éditions de Minuit. (=1991,田原音和監訳『社会学の社会学』藤原書店.)
- , 1982, *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistique*, Paris :Arthème Fayard. (=1993,稲賀繁美訳,『話すということ——言語的交換のエコノミー』藤原書店.)
- , 1987, *choses dites*,Paris : Les Éditions de Minuit.(=1988,石崎晴己訳『構造と実践』藤原書店.)
- , 1988, *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris:Les Éditions de Minuit. (=2000,桑田禮彰訳『ハイデガーの政治的存在論』藤原書店.)
- , 1992, *Les Règles de l'art:Genèse et structure du champ littéraire*, Paris:Seuil. (=1995,石井洋二郎訳『芸術の規則Ⅰ』藤原書店.)
- , 1992, *Les Règles de l'art:Genèse et structure du champ littéraire*, Paris:Seuil. (=1996,石井洋二郎訳『芸術の規則Ⅱ』藤原書店.)
- , 1994, *Raisons pratiques.Sur la théorie de l'action*, Paris:Éditions de Seuil. (=2007,加藤晴久・石井洋二郎・三浦信孝・安田尚訳,『実践理性——行動の理論について』藤原書店.)
- Bourdieu,Pierre and Loïc J.Wacquant, 1992, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago :The University of Chicago Press.(=2007,水島和則訳『リフレクシヴ・ソシオロジーへの招待——ブルデュー,社会学を語る』藤原書店.)
- Bürger, Peter, 1974, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp.(=1987,浅井健二郎訳『アヴァンギャルドの理論』ありな書房.)
- ブーテレイ,スーザン,2011,『目取真俊の世界——歴史・記憶・物語』影書房.
- Casanova,Pascal, 1999, *La Republique mondiale des lettres*, Paris:Seuil. (=2002,岩切正一郎訳『世界文学空間——文学資本と文学革命』藤原書店.)
- Charle,Christophe, 1979, *La Crise Littéraire à l'époque du naturalisme.Roman,theater,politique*, PENS.
- Corcoran,Neil,1997, *After Yeats and Joyce: Reading Modern Irish Literature*, NewYork: OPUS.
- Culler, Jonathan, 1997, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, London:Oxford University Press. (=2003, 荒木映子・富山太佳夫訳『一冊でわかる 文学理論』岩波書店.)
- Derrida, Jacques, 1967, *La voix et le phénomène*,Paris:Presses Universitaires de France.(=1970, 高橋允昭訳『声と

- 現象——フッサール現象学における記号の問題への序論』理想社.)
- , 1967, *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuite. (=1972, 足立和浩訳『グラマトロジーについて』上・下, 現代思潮社.)
- Deleuze, Gilles, 1985, *Cinéma2: Les Image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuite. (=2006, 宇野邦一ほか訳『シネマ2——時間イメージ』法政大学出版局.)
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, 1975, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions de Minuite. (=1978, 宇波彰・岩田行一訳『カフカ——マイナー文学のために』法政大学出版局.)
- Dirkx, Paul, 2000a, *Sociologie de la littérature*, Paris: Armand Colon.
- , 2000b, « Une périphérie? », Christian Berg et Pierre Halen eds., *Littératures berges de langue Française : Histoire & perspectives (1830-2000)*, Le CRI, 341-68.
- 土井智義, 2003, 「沖縄語と方言 (1)」『沖縄を深く知る事典』日外アソシエーツ, 364-7.
- 堂前亮平, 1997, 『沖縄の都市空間』古今書院.
- Duchet, Claude ed., 1979, *Sociocritique*, Nathan.
- Dubois, Jacques, 1978, *L'institution de la littérature*, Nathan.
- , 2010, « Flaubert analyste de Bourdieu », Jean-Pierre Martin ed., *Bourdieu et la littérature : Suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Nantes : Éditions cécile default, 77-91.
- Eagleton, Terry, 1976, *Criticism and ideology: A study in Marxist literary theory*, London: Newleftbooks. (=1980, 高田康成訳『文芸批評とイデオロギー』岩波書店.)
- , 1976, *Marxism and literary criticism*, Methuen. (=1987, 有泉学宙ほか訳『マルクス主義と文芸批評』国書刊行会.)
- , 1995, *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, London & New York: Verso. (=1997, 鈴木聡訳『表象のアイランド』紀伊國屋書店.)
- , 1996, *Literary theory (Second Edition)*, London: Blackwell publishers. (=1997, 大橋洋一訳『新版文学とは何か』岩波書店.)
- Eliade, Mircea, 1954, *Myth of the Eternal Return*, translated by Willard R. Trask, New York: Pantheon Books Inc. (=1963, 堀一郎訳『永遠回帰の神話』未来社.)
- Escarpit, Robert, 1958, *Sociologie de la littérature*, Paris: PUF. (=1959, 大塚幸男訳『文学の社会学』白水社.)
- Fabiani, Jean-Louis, 1999, « Les règles du champ », Bernard Lahire ed., *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris: La Découverte, 75-91.
- Fiske, John, 1987, *Television Culture: popular pleasure and politics*, London: Methuen. (=1996, 伊藤守・藤田真文ほか訳『テレビジョンカルチャー』梓出版.)
- Foster, Arnold W and Judith R. Blau eds, 1989, *Art and Society : Readings in the Sociology of the arts*, New York: State University of New York Press.
- Fowler, Bridget, 1997, *Pierre Bourdieu and cultural theory: critical investigations*, London: Sage.
- 我部聖, 2004, 「大城立裕をめぐる批評言説のポリティクス——米須興文の言説を中心に」『琉球アジア社会文化研究』7:96-113.
- , 2008, 「語りえない記憶を求めて——大城立裕『二世』論」藤澤健一編『沖縄問いを立てる——6 反復帰と反国家』社会評論社, 151-86.
- , 2009, 「『日本文学』の編成と抵抗——『琉大文学』における国民文学論」『言語情報科学』7:205-18.
- , 2010, 「山之口獮『会話』を読む——近代沖縄文学の葛藤」勝方=稲福恵子・前嵩西一馬編『沖

- 縄学入門——空腹の作法』昭和堂, 156-76.
- Gamboni,Dario, 1989, *La Plume et le pinceau:Odilon Redon et la littérature*, Paris:Les Éditions de Minuit. (=2013, 廣田治子訳『「画家」の誕生——ルドンと文学』藤原書店.)
- 儀間進,1982,「沖縄の笑い」『新沖縄文学』51:26-35.
- Goldmann,Lucian, 1955, *Le Dieu caché Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le theater de Racine*, Paris: Gallimard. (=1972,山形頼洋訳『隠れたる神 上』社会思想社.) (=1973, 山形頼洋・名田丈夫訳『隠れたる神 下』社会思想社.)
- , 1964, *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard. (=1969,川俣晃自訳『小説社会学』合同出版.)
- 呉屋美奈子, 2006,「戦後沖縄における『政治と文学』——『琉大文学』と大城立裕の文学論争」『図書館情報メディア研究』4(1):45-57.
- Guerin,Wilfred L.,Earle G. Labor, Lee Morgan & John R. Willingham, 1979, *A Handbook of Critical Approaches to Literature 2nd ed*, NewYork ;Harper&Row. (=1986, 日下洋右・青木健訳『文学批評入門』彩流社.)
- Hall, Stuart, 1980, 'Encoding/Decoding', Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis eds., *Culture, Media, Language*, London : Hutchinson, 128-38.
- 浜日出夫, 2010,「記憶と場所—近代的時間・空間の変容」『社会学評論』60(4):465-80.
- 花田俊典, 1999,「崎山多美論のために」崎山多美『ムイアニ由来記』砂子屋書房,177-94.
- , 2006,『沖縄はゴジラか——〈反〉・オリエンタリズム／南島／ヤポネシア』花書院.
- 長谷川郁美, 1997,「闇のなかに浮かぶシマ——崎山多美『くりかえしがえし』論」『敍説 XV』花書院,129-34.
- 長谷川泉編, 1977,『芥川賞事典 国文学 解釈と鑑賞 536』至文堂.
- 長谷正人, 1996,「overview 文学と芸術の社会学」『岩波講座現代社会学 8 文学と芸術の社会学』岩波書店, 195-216.
- , 2006,「分野別研究動向(文化)——『ポストモダンの社会学』から『責任と正義の社会学』へ」『社会学評論』57(3)615-633.
- Heinich,Nathalie, 1991, *La Gloire de Van Gogh.Essai d'anthropologie de l'admiration*,Paris:Minuit.(=2005,三浦篤訳『ゴッホはなぜゴッホになったか——芸術の社会学的考察』藤原書店.)
- , 1993, *Du Peintre à l'artiste.Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit.(=2010,佐野泰雄訳『芸術家の誕生——フランス古典主義時代の画家と社会』岩波書店.)
- , 1999, *L'Épreuve de la grandeur.Prix Littéraire et reconnaissance*, La Découverte.
- 東峰夫・又吉栄喜・田場美津子・小浜清志・山里禎子・崎山多美, 1989,「座談会 創作の周辺」『新沖縄文学』82:130-47.
- 東琢磨, 1998,「きっかけとしての『ヤポネシア』」『ユリイカ』30(10):193-205.
- 比屋根薫, 1992,「大城立裕『亀甲墓』ドロロンのエクリチュール」『新沖縄文学』91:45-7.
- 比屋根薫・仲里効・高良勉・岡本恵徳, 1987,「座談会『ヤポネシア論』と沖縄」『新沖縄文学』71:14-26.
- 外間守善, 1986,『沖縄の歴史と文化』中央公論社.
- , 2000,『沖縄の言葉と歴史』中央公論新社.
- 井口時男,1991,「葛藤する言語——戦後沖縄文学瞥見」『現代詩手帳』34(10):41-7.
- 池田和・嘉陽安男・矢野野暮・船越義彰, 1966,「紙上座談会 沖縄は文学不毛の地か」『新沖縄文学』1:186-98.
- 今福龍太, 2001,「混合体としての沖縄の叡智—目取真俊『ブラジルおじいの酒』を読む」『ユリイカ』33(9):134-43.
- Inglis,David, 2005,“Thinking ‘Art’ Sociologically”, D.Inglis&J.Hughson eds, *The Sociology of Art: Ways of Seeing*,

- Palgrave Macmillan,11-29.
- 井上ひさし・小森陽一編, 2003, 『座談会昭和文学史 五』 集英社.
- 井上雅道, 2002, 「グローバル化のなかの『沖縄イニシアティブ』論争——記憶, アイデンティティ, 基地問題」『思想』 933:246-67.
- 井上俊, 1996, 「社会学と芸術」『岩波講座現代社会学 8 文学と芸術の社会学』 岩波書店, 1-12.
- , 2008, 「社会学と文学」『社会学評論』 59(1):2-14.
- 石井洋二郎, 1993, 『差異と欲望——ブルデュー『ディスタンクシオン』を読む』 藤原書店.
- , 1996, 「訳者解説」『芸術の規則Ⅱ』 藤原書店, 281-96.
- , 2000, 『文学の思考——サント・ブーヴからブルデューまで』 東京大学出版会.
- , 2004, 「速度と身体」宮島喬・石井洋二郎編『文化の権力——反射するブルデュー』 藤原書店, 233-61.
- 井谷泰彦, 2005, 「山之口貌と『方言札』」『社会文学』 21:42-53.
- , 2006, 『沖縄の方言札』 ボーダーインク.
- 伊藤守, 2013, 『情動の権力——メディアと共振する身体』 せりか書房.
- 伊藤るり, 1992, 「沖縄口から沖縄大和口へ——『方言ブーム』にみる地域言語の継承」『明治学院論叢 国際学研究』 9:69-85.
- Iser,Wolfgang, 1976, *Der Akt des Lesens*, München :Wilhelm Fink Verlag. (=1982, 轡田収訳『行為としての読書』 岩波書店.)
- 石原昌家, 1986, 『郷友会社会』 ひるぎ社.
- イ・ヨンスク, 1996, 『国語という思想』 岩波書店.
- Jameson, Fredric, 1981, *The political unconscious:Narrative as a socially symbolic act*, NewYork: Cornell University Press.(=1989,大橋洋一ほか訳『政治的無意識』 平凡社.)
- 亀山佳明・富永茂樹・清水学編, 2002, 『文化社会学への招待』 世界思想社.
- Jarrety,Michel, 2010, « Marginalia », Jean-Pierre Martin ed., *Bourdieu et la littérature :Suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Nantes :Éditions cécile default, 183-93.
- Jauss,Hans Robert,1970, *Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main* :Surkamp Verlag.(=1976,轡田収訳『挑発としての文学史』 岩波書店.)
- Jurt,Joseph, 2004, « L'apport de la théorie du champ aux études littéraires », Louis Pinto,Gisèle Sapiro et Patrick Champagne eds., *Pierre Bourdieu, sociologue*, Paris:Fayard,255-76.
- 鹿野政直, 1987, 『戦後沖縄の思想像』 朝日新聞社.
- 姜尚中編, 2001, 『ポストコロニアリズム』 作品社.
- 柄谷行人, 1980, 『日本近代文学の起源』 講談社.
- 加藤秀俊, 1979, 『文芸の社会学』 PHP.
- 加藤宏, 2004, 「〈沖縄文学〉場の研究(1)——『新沖縄文学』を手がかりとする制度論的アプローチ」『明治学院大学社会学部附属研究所年報』 34:153-67.
- , 2006, 「沖縄文学の誕生」『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』 沖縄文学研究会平成 15-17 年度科学研究費補助金研究成果報告書, 19-72.
- 加藤典洋, 2004, 『テキストから遠く離れて』 講談社.
- 川満信一, 1987, 『沖縄・自立と共生の思想』 海風社.
- , 1992, 「『塵境』論」『沖縄文学全集 第 17 巻』 国書刊行会, 82-7.

- , 2003, 「吃音のア行止まり」『沖縄を深く知る事典』日外アソシエーツ, 372-9.
- 川村湊, 2000, 『風に読む水に書く——マイノリティ文学論』講談社.
- 川村湊編, 2011, 『現代沖縄文学作品選』講談社.
- 川村湊・成田龍一ほか, 1999, 『戦争はどのように語られてきたか』朝日新聞社.
- Kiberd, Declan, 1995, *Inventing Ireland: The literature of the modern nation*, London: Vintage.
- Kina Ikue, 2011, "Locationg Tami Sakiyama's Literary Voice in Globalizing Okinawan Literature", *International Journal of Okinawan Studies*, 2(2):11-29.
- 喜納育江, 2008, 「淵の他者を聴くことば——崎山多美のクジャ連作小説における記憶と交感」『水声通信』24:58-65.
- 岸政彦, 2013, 『同化と他者化——戦後沖縄の本土就職者たち』ナカニシヤ出版.
- 北村毅, 2009, 『死者たちの戦後誌——沖縄戦跡をめぐる人びとの記憶』御茶の水書房.
- 小林直毅・毛利嘉孝編, 2003, 『テレビはどう見られてきたのか』せりか書房.
- 小国喜弘, 1998, 「再構築される国語——1930年代津軽における方言詩教育と内地植民地主義」『現代思想』26(10):206-19.
- 小松寛, 2008, 「沖縄における『反復帰論』の淵源——『琉大文学』を中心に」『ソシオサイエンス』14:205-18.
- , 2009, 「『日本・沖縄』という空間——『反復帰』論における日本側知識人の影響」『北東アジア地域研究』15:51-64.
- 米須興文, 1968, 「文化的視点からの日本復帰」谷川健一編『叢書わが沖縄 第6巻 沖縄の思想』木耳社, 195-223.
- , 1986, 『レダの末裔——アイルランド・ポリネシア・沖縄』ひるぎ社.
- , 1991, 『ピロメラのうた——情報化時代における沖縄のアイデンティティ』沖縄タイムス社.
- , 1994, 『アイルランド断章』ひるぎ社.
- 小森陽一, 1998, 『〈ゆらぎ〉の日本文学』NHK出版.
- 近藤健一郎, 2008, 「近代沖縄における方言札の出現」近藤健一郎編『沖縄・問いを立てる2方言札——ことばと身体』社会評論社, 18-52.
- 小谷真理, 1994, 『女性状無意識テクノガイネーシス——女性SF論序説』勁草書房.
- 紅野謙介, 1992, 『書物の近代——メディアの文学史』筑摩書房.
- , 2003, 『投機としての文学——活字・懸賞・メディア』新曜社.
- , 2004, 「『文学場』と階級をめぐって」宮島喬・石井洋二郎編『文化の権力——反射するブルデュー』藤原書店, 87-100.
- 黒古一夫, 2004, 「『オキナワ』と『ヤマト』——大城文学の根源的特質」黒古一夫編『大城立裕文学アルバム』勉誠出版, 128-133.
- 黒古一夫編, 2004, 『大城立裕文学アルバム』勉誠出版.
- 黒澤亜里子, 2001, 「崎山多美の『ゆらていくゆりていく』を〈ゆんたくひんたく〉読む」『ユリイカ』33(9):188-194.
- Lagasnerie, Geoffroy de., 2011, *Sur la Science des œuvres: Questions à Pierre Bourdieu (et à quelques autres)*, Paris: Éditions de cartouche.
- Lahire, Bernard, 1998, *L'homme pluriel: Les ressorts de l'action*, Paris: Armand Colin. (=2013, 鈴木智之訳『複数的人間——行為のさまざまな原動力』法政大学出版局.)
- , 2006, *La condition littéraire: la double vie des écrivains*, Paris: La Découverte.

- , 2010, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris: La Découverte.
- Leavis, Q.D., 1932, *Fiction and the Reading Public*, London : Chatto&Windus.
- Lukács, Georgie, 1920, *Die Theorie des Romans*, Berlin : Paul Casirer. (=1994, 原田義人・佐々木基一訳『小説の理論』筑摩書房.)
- , 1957, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg : Claassen. (=1968, 藤本淳雄訳「批判的リアリズムの現代における意義」『ルカーチ著作集2』白水社, 155-370.)
- Luhmann, Niklas, 1995, *Die Kunst der Gesellschaft*, Berlin : Suhrkamp. (=2004, 馬場靖雄訳『社会の芸術』法政大学出版局.)
- Macé, Marielle, 2010, « Penser le style avec Bourdieu », Jean-Pierre Martin ed., *Bourdieu et la littérature : Suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 63-76.
- Macherey, Pierre, 1966, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris: Maspero. (=2006, trans. Geoffrey Wall, *A theory of literary production*, New York: Routledge.)
- McLuhan, Marshall, 1964, *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York : McGraw-Hill. (=1987, 栗原裕・河本仲聖訳『メディア論——人間拡張の諸相』みすず書房.)
- 丸谷才一, 1995, 『若い芸術家の肖像』について『若い芸術家の肖像』新潮社, 397-406.
- 松島浄・加藤宏・鈴木智之・武山梅乗, 2000, 「〈沖縄文学〉試論——沖縄近代文学の展開と現代」『明治学院大学社会学部附属研究所年報』30:51-64.
- 松下優一, 2010a, 『実験方言』再考——大城立裕の小説『亀甲墓』のテキスト改変をめぐる『人間と社会の探究 慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要』69:51-67.
- , 2010b, 『沖縄方言』を書くことをめぐる政治学——作家・大城立裕の文体論とその社会的文脈』『人間と社会の探究 慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要』70:55-72.
- , 2010c, 「幽霊に憑かれたマチ——崎山多美の『クジャ』連作小説における記憶の共有不可能性」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, 107-45.
- , 2011, 「作家・大城立裕の立場決定——文学場の社会学の視点から」『三田社会学』16:104-17.
- 松浦雄介, 2005, 『記憶の不確定性』東信堂.
- 目取真俊, 2001, 『沖縄／草の声・根の意志』世織書房.
- , 2005, 『沖縄「戦後」ゼロ年』日本放送出版協会.
- Meizoz, Jérôme, 2001, *L'Âge du roman parlant(1919-1939) : Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève: Librairie Droz S.A.
- , 2004, *L'œil sociologique et la littérature*, Genève: Slatkine Érudition.
- , 2005, « Pierre Bourdieu et la question de la forme : Vers une sociologie du style », Jacques Dubois, Pascal Durand & Yves Winkin eds, *Le Symbolique et le Social*, Liège: Les Éditions de l'Université de Liège, 185-94.
- 宮田文久, 2012, 「歴史の言説「断絶による継承」——『ヒロシマ・モナムール』と『H story』」『日本大学大学院総合社会情報研究科紀要』13:187-94.
- , 2013, 「『越境』と『戦争の記憶』序説——現代日本(2000-2001)における表象の考察のために」『日本大学大学院総合社会情報研究科紀要』14:53-9.
- 宮島喬, 1994, 『文化的再生産の社会学』藤原書店.
- 水村美苗・リービ英雄, 2003, 「対話 日本〈語〉文学の可能性」『大航海』46:118-43.
- Molinié, Georges et Alain Viala, 1993, *Approche de la réception: Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*,

Paris:PUF.

- Molasky, Michael S., 1999, *The American Occupation of Japan and Okinawa: literature and memory*, London and New York: Routledge. (=2006, 鈴木直子訳『占領の記憶／記憶の占領——戦後沖縄・日本とアメリカ』青土社.)
- 村井紀, 2004, 『新版南島イデオロギーの発生——柳田国男と植民地主義』岩波書店.
- 村上呂里, 2001, 「〈南〉への道——東峰夫『オキナワの少年』の場合」『日本文学』50(1):58-67.
- , 2008, 『南嶋詩人』, そして『国語』——八重山地域における近代学校／〈声〉と〈文字〉の相克」近藤健一郎編『沖縄・問いを立てる2方言札——ことばと身体』社会評論社, 53-88.
- 村上陽子, 2013, 「〈他者〉との連帯の可能性に向けて——長堂英吉『黒人街』論」『昭和文学研究』66:27-40.
- 宮城公子, 2002, 「語られる『沖縄』——外部と内部から」上村忠男編『沖縄の記憶／日本の歴史』未来社, 108-34.
- , 2003, 「[読書] 崎山多美『ゆらていくゆりていく』」『沖縄タイムス』3月29日朝刊17面.
- 本浜秀彦, 2000, 「沖縄というモチーフ, 『オキナワ文学』のテキスト——『カクテル・パーティー』と大城立裕のポジショニング」『沖縄文芸年鑑』沖縄タイムス社, 190-207.
- , 2003, 「おわりに——日本『語』文学のエッジ(縁=先端)から」岡本恵徳・高橋敏夫編『沖縄文学選』勉誠出版, 424-8.
- , 2004, 「可視／不可視の暴力と身体のパリティクス——大城作品における『アメリカ』『基地』表象」黒古一夫(編)『大城立裕文学アルバム』勉誠出版, 45-51.
- , 2007, 「『沖縄』というポルノグラフィー」『すばる』29(2):197-204.
- 本橋哲也, 2005, 『ポストコロニアリズム』岩波書店.
- 難波江和英・内田樹, 2004, 『現代思想のパフォーマンス』光文社.
- 仲原穰, 2003, 「沖縄の言語——『琉球語』または『琉球方言』として」『InterCommunication』46:56-7.
- 仲程昌徳, 1981, 『近代沖縄文学の展開』三一書房.
- , 1982, 『沖縄の戦記』朝日新聞社.
- , 1987, 『沖縄文学論の方法』新泉社.
- , 1988, 『島うたの昭和史——沖縄文学の領分』凱風社.
- , 2008, 『アメリカのある風景——沖縄文学の一領域』ニライ社.
- , 2009, 『小説の中の沖縄——本土誌で描かれた「沖縄」をめぐる物語』沖縄タイムス社.
- 中村秀之, 2003, 『映像／言説の文化社会学——フィルム・ノワールとモダニティ』岩波書店.
- , 2010, 『瓦礫の天使たち——ベンヤミンから〈映画〉の見果てぬ夢へ』せりか書房.
- 中村淳, 1999, 「『うちなーぐち』の現状と展望」『ことばと社会』1:166-85.
- 中村隆之, 2008, 「寡黙, 吃音, 狂気——〈反復帰〉論の言語と文体をめぐる覚書」西谷修・仲里効編『沖縄／暴力論』未来社, 230-47.
- 仲里効, 2012, 『悲しき垂言語帯——沖縄・交差する植民地主義』未来社.
- 仲里効・田仲康博・鶴飼哲・小倉虫太郎, 1998, 「討議 EDGE としての沖縄——いま沖縄文学の読者になるために」『文藝』98年夏号, 174-91.
- 波平恒男, 2001, 「大城立裕の文学にみる沖縄人の戦後」『現代思想』29(9):124-53.
- 名執基樹, 2000, 「文学賞と文学場——輩出関係のネットワーク分析」『研究紀要:富山医科薬科大学一般教育』24:1-36.
- 日本ジャーナリスト専門学校編, 1979, 『芥川賞の研究——芥川賞のウラオモテ』みき書房.

- 納富香織, 2008, 「50年代沖縄における文学と抵抗の『裾野』——『琉大文学』と高校文芸」藤澤健一編『沖縄・問いを立てる6反復帰と反国家—「お国は？」』社会評論社, 105-50.
- 小熊英二, 1998, 『〈日本人〉の境界——沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復帰運動まで』新曜社.
- 小倉孝誠, 1996, 「文学社会学」大浦康介編『文学をいかに語るか』新曜社, 148-66.
- 岡真理, 2000, 『彼女の「正しい」名前とは何か』青土社.
- 岡本恵徳, 1981a, 『現代沖縄の文学と思想』沖縄タイムス社.
- , 1981b, 『沖縄文学の地平』三一書房.
- , 1990, 『「ヤポネシア論」の輪郭——島尾敏雄のまなざし』沖縄タイムス社.
- , 1994, 「主題としての“シマ”——崎山多美の世界」崎山多美『くりかえしがえし』砂小屋書房別冊.
- , 1996, 『現代文学にみる沖縄の自画像』高文研.
- , 1997, 「沖縄の小説の現在——内面化への嗜好」『絃説XV』花書院, 2-6.
- , 2003, 「崎山多美の宣言」『沖縄タイムス』3月2日朝刊15面.
- , 2004, 「占領下の沖縄と大城文学」黒古一夫(編)『大城立裕文学アルバム』勉誠出版, 31-5.
- 岡本恵徳・高橋敏夫編, 2003, 『沖縄文学選——日本文学のエッジからの問い』勉誠出版.
- 岡本恵徳・目取真俊・与那覇恵子, 1996, 「沖縄の小説・演劇史」『岩波講座日本文学史第15巻 琉球文学, 沖縄の文学』岩波書店, 177-85.
- 岡本恵徳・新城郁夫・屋嘉比収, 2003, 『『ことば』から見える沖縄』『沖縄を深く知る事典』日外アソシエーツ, 356-63.
- 沖縄文学フォーラム実行委員会, 1997, 『沖縄文学フォーラム 沖縄・土着から普遍へ——多文化主義時代の表現の可能性』.
- 沖縄文学全集編集委員会編, 1990a, 『沖縄文学全集第7巻小説Ⅱ』国書刊行会.
- , 1990b, 『沖縄文学全集第8巻小説Ⅲ』国書刊行会.
- , 1990c, 『沖縄文学全集第9巻小説Ⅳ』国書刊行会.
- , 1993, 『沖縄文学全集第6巻小説Ⅰ』国書刊行会.
- Ong, Walter. J., 1982, *Orality and Literacy: The Thechologizing of the Word*, Methuen. (=1991, 桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳『声の文化と文字の文化』藤原書店.)
- 大橋洋一, 1995, 『新文学入門——T・イーグルトン『文学とは何か』を読む』岩波書店.
- 大野眞男, 1995, 「中間言語としてのウチナーヤマトグチの位相」『言語』24(12):178-191.
- 大野隆之, 1998, 『『オキナワの少年』試論——マイナー文学の視座から』『日本文学』536:32-42.
- , 1999, 「大城立裕—内包される異文化」『沖縄国際大学講座8 異文化接触と変容』編集工房東洋企画, 61-100.
- , 2002, 「大城立裕の思想」『大城立裕全集 第13巻 評論・エッセイⅡ』勉誠出版, 519-29.
- , 2013, 『『大城立裕全集』以後の大城文学——『普天間よ』を中心に』『Myaku』18:23-33.
- 大城将保, 2004, 「二足の草鞋」黒古一夫編『大城立裕文学アルバム』勉誠出版, 88-9.
- 大城立裕, 1966, 「戦争が契機に」『新沖縄文学』3: 162-3.
- , 1967, 『カクテル・パーティー』文藝春秋.
- , 1969, 『現地からの報告 沖縄』月刊ペン社. (=2002, 『大城立裕全集 第12巻 評論・エッセイⅠ』勉誠出版, 5-164.)

- , 1970, 「沖縄で日本人になること」谷川健一編『叢書わが沖縄 第1巻』木耳社。(=1992, 『沖縄文学全集 第18巻 評論Ⅱ』国書刊行会, 31-61.)
- , 1972, 『内なる沖縄——その心と文化』読売新聞社。(=2002, 『大城立裕全集 第12巻 評論・エッセイⅠ』勉誠出版, 165-296.)
- , 1977, 『沖縄, 晴れた日に』家の光協会。(=2002, 『大城立裕全集 第12巻 評論・エッセイⅠ』勉誠出版, 341-86.)
- , 1979, 「土着の感覚に個性を」『新沖縄文学』43:233-4.
- , 1982, 『カクテル・パーティー』理論社.
- , 1983, 「神話と土俗と風俗と」『すばる』1983.4, 252-3.
- , 1984, 「沖縄的状况と沖縄的表現〈下〉」『沖縄タイムス』1984年9月20日13面.
- , 1987, 『休息のエネルギー——アジアのなかの沖縄』農文協.
- , 1989, 「お正月の神話談義」『文学界』43(3):588-9.
- , 1990, 『沖縄演劇の魅力』沖縄タイムス社。(=2002, 『大城立裕全集 第13巻 評論・エッセイⅡ』勉誠出版, 99-152.)
- , 1990, 「神話・日常・状況」『文学界』1990年8月号, 12-3.
- , 1992, 「主体的な再出発を」『沖縄文学全集 第17巻 評論Ⅰ』国書刊行会, 127-32.
- , 1993, 「復帰二十年——沖縄現代文学の状況」『琉球の季節に』読売新聞社, 98-101.
- , 1994, 『ハーフタイム沖縄』ニライ社。(=2002, 『大城立裕全集 第13巻 評論・エッセイⅡ』勉誠出版, 191-220)
- , 1996, 『光源を求めて——戦後50年と私』沖縄タイムス社。(=2002, 『大城立裕全集 第13巻 評論・エッセイⅡ』勉誠出版, 221-374.)
- , 2000, 「土着の表現」『琉球新報』12月25日~28日。(=2002, 『大城立裕全集 第13巻 評論・エッセイⅡ』勉誠出版, 420-6.)
- , 2001, 「沖縄文学・同化と異化」『新潮』5月号。(=2002, 『大城立裕全集 第13巻 評論・エッセイⅡ』勉誠出版, 427-31.)
- 大城立裕・大江健三郎, 1967, 「〈対談〉文学と政治」『文学界』1967.10, 144-55.
- 大城立裕・安岡章太郎, 1968, 「沖縄の現実と文学」『新沖縄文学』9:82-97.
- 大城立裕・江藤淳・米須興文, 1970, 「座談会 現代における文学と思想」『新沖縄文学』16:152-69.
- 大城立裕・米須興文・瀬名波栄喜・比嘉長徳・船越義彰・森田孟進・米盛裕二・仲井間憲児, 1977, 「座談会『沖縄』の可能性」『沖縄思潮』2(3.4):79-95.
- 大浦康介, 1996, 「文学理論」大浦康介編『文学をいかに語るか——方法論とトポス』新曜社, 14-51.
- Pinto, Louis, 1998, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Paris :Albin Michel.
- , 2004, « Volontés de savoir. Bourdieu, Derrida, Foucault », Louis Pinto, Gisèle Sapiro et Patrick Champagne eds., 2004, *Pierre Bourdieu, sociologue*, Paris:Fayard, 19-48.
- Pinto, Louis, Gisèle Sapiro et Patrick Champagne eds., 2004, *Pierre Bourdieu, sociologue*, Paris:Fayard.
- Righter, William, 1975, *Myth and literature*, London :Routledge&KeganPaul.(=1976, 富山太佳夫訳『神話と文学』紀伊國屋書店.)
- Said, Edward. W., 1978, *Orientalism*, New York:Georges Borchardt.(=1986, 今沢紀子訳『オリエンタリズム』平凡社.)
- 酒井直樹, 1996, 『死産される日本語・日本人』新曜社.

- , 1997, 『日本思想という問題——翻訳と主体』岩波書店.
- 崎山多美, 1979, 「街の日に」『新沖縄文学』43:270-303.
- , 1989, 「水上往還」『文学界』43(4):114-34.
- , 1990, 「シマ籠る」『文学界』12月号:92-130.
- , 1994, 「くりかえしがえし」『くりかえしがえし』砂子屋書房, 8-140.
- , 1996, 『南島小景』砂子屋書房.
- , 1997, 「風水譚」『へるめす』64:70-86.
- , 1999, 『ムイアニ由来記』砂子屋書房.
- , 2001, 「水上揺籃」『群像』2001年8月号. (=2012, 『月や, あらん』なんよう文庫, 133-246.)
- , 2002, 『「シマコトバ」でカチャーシー』今福龍太編『21世紀文学の創造②「私」の探求』岩波書店, 157-180.
- , 2003, 『ゆらていくゆりていく』講談社.
- , 2004a, 『コトバの生まれる場所』砂子屋書房.
- , 2004b, 「空漠たる領野としての『南島』の自然物たち——島尾敏雄の作品に触発されて」山里勝己ほか編『自然と文学のダイアローグ—都市・田園・野生』彩流社, 147-57.
- , 2006a, 「孤島夢ドゥチュイムニ」『すばる』28(1):84-96.
- , 2006b, 「見えないマチからションカネーが」『すばる』28(5):130-44.
- , 2006c, 「アコウクロウ幻視行」『すばる』28(9):240-52.
- , 2007a, 「ピングヒラ坂夜行」『すばる』29(1):65-79.
- , 2007b, 「ピグル風又吹きば」『すばる』29(5):140-51.
- , 2007c, 「マピローマの月に立つ影は」『すばる』29(11):192-212.
- , 2008, 「クジャ奇想曲変奏」『すばる』30(3):168-89.
- , 2012a, 『月や, あらん』なんよう文庫.
- , 2012b, 「うんじゅが, ナサキ」『すばる』34(12):156-76.
- , 2013, 「ガジマル樹の下に」『すばる』35(10):98-114.
- 崎山多美・目取真俊, 2000, 「対談「小説」の現場から」『けーし風』27:22-33.
- 崎山多美・黒澤亜里子・喜納育江・岡本由紀子, 2007, 「沖縄——ディストピアの文学」『すばる』29(2):172-91.
- 作田啓一, 1981, 『個人主義の運命——近代小説と社会学』岩波書店.
- 作田啓一・富永茂樹編, 1984, 『自尊と懐疑——文芸社会学を目指して』筑摩書房.
- Sapiro, Gisèle, 1999, *La Guerre des écrivain 1940-1953*, Fayard.
- Sartre, Jean-Paul, 1960, *Critique de la raison dialectique (précédé de Question de méthode) TOME I - Théorie des ensembles pratique* (=1962, 平井啓之訳『サルトル全集第25巻方法の問題』人文書院.)
- Sartre, Jean-Paul, 1971, *L'idiote de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris :Gallimard. (=1982, 平井啓之・鈴木道彦・海老坂武・蓮見重彦訳『家の馬鹿息子I』人文書院.) (=1989, 平井啓之・鈴木道彦・海老坂武・蓮見重彦訳『家の馬鹿息子II』人文書院.) (=2006, 平井啓之・鈴木道彦・海老坂武・蓮見重彦訳『家の馬鹿息子III』人文書院.)
- 里原昭, 1991, 『琉球弧の文学——大城立裕の世界』法政大学出版局.
- 『世界』編集部, 1971, 「読者へ」『世界』307:10-1.
- 関肇, 2007, 『新聞小説の時代——メディア・読者・メロドラマ』新曜社.
- 朱恵足, 2001, 「身体が戦争記憶を語る時——目取真俊『水滴』における〈証言〉のポリティクス」『沖縄

- 文化』36(2):21-38.
- 島尾敏雄・川満信一・岡本恵徳・新川明, 1987, 「琉球弧とヤポネシア」『新沖縄文学』71:105-21.
- 清水学, 1999, 『思想としての孤独——〈視線〉のパラドクス』講談社.
- 霜多正次, 1972, 「沖縄方言と日本語」『文学』40(4):59-64.
- 下楠昌哉, 2005, 『妖精のアイランド——「取り替え子」の文学史』平凡社.
- Simonin, Anne, 1994, *Les Édition de Minuite: 1942-1945. Le devoir d'insoumission*, Paris: IMEC.
- 新城郁夫, 2003a, 『沖縄文学という企て——葛藤する言語・身体・記憶』インパクト出版会.
- , 2003b, 「米軍占領下の沖縄文学——異文化接触という隠蔽に抗って」『InterCommunication』46:64-65.
- , 2003c, 「沖縄文学の現在——『他者の言葉』で／を書く」『InterCommunication』46:66-7.
- , 2003d, 「問いかげとしての沖縄文学」岡本恵徳・高橋敏夫編『沖縄文学選』勉誠出版, 300-5.
- , 2003e, 「作品解説: 風水譚」岡本恵徳・高橋敏夫編『沖縄文学選』勉誠出版, 402-4.
- , 2007, 『到来する沖縄——沖縄表象批判論』インパクト出版会.
- , 2010, 『沖縄を聞く』みすず書房.
- 塩月亮子, 2012, 『沖縄シャーマニズムの近代——聖なる狂気のゆくえ』森話社.
- 徐京植, 2001, 「『希望』について」『ユリイカ』33(9):114-7.
- スミンキー, ポール, 2008, 「崎山多美の『シマ籠る』における読者との舞い——儀礼を通じた空間と時間の融合」『沖縄国際大学外国語研究』11(1).
- , 2010, 「崎山多美の『水上往還』——不明瞭な境界に彷徨うアイデンティティ」『沖縄国際大学外国語研究』14(1):17-39.
- 鈴木広, 1986, 『都市化の研究』恒星社厚生閣.
- 鈴木智之, 1993, 「文学テキストの社会学とモダニティ——L. ゴールドマンから P. V. ジマへ」『帝京社会学』6:81-120.
- , 1996, 「作品の科学はいかにして可能となるか——P. ブルデューにおける「文化的生産の場」の理論をめぐって」『社会学評論』47(2・17):171-85.
- , 1997, 「ブルデューあるいは二重の絶縁の戦略」那須壽編『クロニクル社会学』有斐閣, 257-70.
- , 2001, 「文学生産と言語的インセキュリティ——Labov, Bourdieu, Klinkenberg」『社会志林』48(2):26-46.
- , 2002, 「方位の転倒——崎山多美『水上往還』における記憶の空間構成」『社会志林』48(3・4):1-56.
- , 2004, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(1)」『社会志林』51(3):39-78.
- , 2005a, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(2)」『社会志林』51(4):48-75.
- , 2005b, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(3)」『社会志林』52(1):1-28.
- , 2006a, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(4)」『社会志林』52(4):59-85.
- , 2006b, 「声とテキスト——東京で沖縄の『日本語文学』を読むこと, についての一考察——」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』平成15-17年度科学研究費補助金研究成果報告書, 103-152.

- , 2007a, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開 (5)」『社会志林』54(2):1-42.
- , 2007b, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開 (6)」『社会志林』54(3):21-54.
- , 2009, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開 (7)」『社会志林』56(2):1-28..
- , 2011a, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開 (8)」『社会志林』58(1):1-25.
- , 2011b, 「文学制度の周辺性と脆弱性——場の自律化とその地獄的条件をめぐる一考察」『社会志林』57(4):207-222.
- , 2013a, 『眼の奥に突きたてられた言葉の銛——目取真俊の文学と沖縄戦の記憶』晶文社.
- , 2013b, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開 (9)」『社会志林』60(2):21-43.
- , 2013c, 「幻のワロニー——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開 (10)」『社会志林』60(3): 47-75.
- 鈴木次郎, 2000, 「現代沖縄への遠近法——崎山多美の小説世界の行方」『EDGE』第9・10合併号:80-95.
- , 2003, 「芸文時評 (8)」『沖縄タイムス』3月13日朝刊17面.
- Swartz, David, 1997, *Culture & Power: the Sociology of Pierre Bourdieu*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Suvín, Darko, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven & London: Yale University Press. (=1991, 大橋洋一訳『SFの変容——ある文学ジャンルの詩学と歴史』国文社.)
- 多田治, 2004, 『沖縄イメージの誕生——青い海のカルチュラル・スタディーズ』東洋経済新報社.
- , 2008, 『沖縄イメージを旅する——柳田國男から移住ブームまで』中央公論新社.
- Tadié, Jean-Yves, 1987, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris: Édition Belfond. (=1993, 西永良成・山本伸一・朝倉史博訳『二十世紀の文学批評』大修館書店.)
- 平良好利, 2012, 『戦後沖縄と米軍基地——「受容」と「拒絶」のはざままで 1945~1972年』法政大学出版局.
- 高井有一・加藤典洋・藤沢周, 2000, 「創作合評」『群像』55(11):331-46.
- 高原英理, 2001, 「『バガージマヌパナス』ヌパナス」『ユリイカ』33(9):180-7.
- 高橋順子, 2005, 「『復帰』をめぐる企て——『沖縄病』に表れた沖縄受容の作法」北田暁大・野上元・水溜真由美編『カルチュラル・ポリティクス 1960/70』せりか書房, 173-97.
- 高良勉, 1992, 「琉球弧の思想の可能性と不可能性」『沖縄文学全集 第18巻 評論II』国書刊行会, 371-80.
- 武山梅乗, 2003, 「戦後における〈沖縄文学〉の基準——自律と従属の狭間で」『明治学院大学社会学部付属研究所年報』33:39-51.
- , 2004, 「主体性をめぐる闘い——戦後〈沖縄文学〉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」『駒澤社会学研究』36:35-68.
- , 2013, 『不穏でユーモラスなアイコンたち——大城立裕の文学と〈沖縄〉』晶文社.
- , 2013, 「大城立裕, シジュフォオ的奪還」『Myaku』18:34-42.
- 滝口明祥, 2012, 『井伏鱒二と「ちぐはぐ」な近代——漂流するアクチュアリティ』新曜社.
- 田中克彦, 1981, 『ことばと国家』岩波書店.
- 田仲康博, 2010, 『風景の裂け目——沖縄, 占領の今』せりか書房.

- 谷口基, 2005, 「〈ヤマト〉で〈オキナワ文学〉を語るために」『社会文学』21:31-41.
- Tanner, Jeremy, ed., 2003, *The Sociology of Art: A Reader*, London: Routledge.
- 丹治愛編, 2003, 『批評理論』講談社.
- 垂水知恵, 1995, 『台湾の日本語文学——日本統治時代の作家たち』五柳書院.
- 戸谷修, 1995, 「那覇における郷友会の機能」山本英治・高橋明善・蓮見音彦編『沖縄の都市と農村』東京大学出版会, 221-40.
- 戸邊秀明, 2002, 「沖縄——屈折する自律」『岩波講座近代日本の文化史⑧感情・記憶・戦争 1935-55年2』岩波書店, 281-319.
- 徳田匡, 2008, 「『反復帰・反国家』の思想を読みなおす」藤澤健一編『沖縄・問いを立てる 6 反復帰と反国家——「お国は？」』社会評論社, 187-224.
- 富山一郎, 1990, 『近代日本社会と「沖縄人」』日本経済評論社.
- , 1995, 『戦場の記憶』日本経済評論社.
- , 2002, 『暴力の予感——伊波普猷における危機の問題』岩波書店.
- 富山一郎・森宣雄編, 2010, 『現代沖縄の歴史的経験』青弓社.
- 富山太佳夫編, 1995, 『ニューヒストリシズム』研究社出版.
- Thumerel, Fabrice, 2002, *Le champ littéraire français au XX^e siècle: Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris: Armand Colin.
- 土田友則・青柳悦子・伊藤直哉, 1996, 『現代文学理論——テキスト・読み・世界』新曜社.
- 土田友則・青柳悦子, 2001, 『文学理論のプラクティス——物語・アイデンティティ・越境』新曜社.
- 辻部大介, 2006, 「『文学場』の理論と日本の近代文学——A・ヴィアラ著『作家の誕生』の余白に」『環』25:375-85.
- Turner, Graeme, 1996, *British Cultural Studies: An Introduction 2nd ed*, London: Routledge. (=1999, 溝上由紀・毛利嘉孝・鶴本花織・大熊高明・成実弘至・野村明弘・金子智子訳『カルチュラルスタディーズ入門——理論と英国での発展』作品社.)
- 上村忠男編, 2002, 『沖縄の記憶／日本の歴史』未来社.
- 内田隆三, 2001, 『探偵小説の社会学』岩波書店.
- Viala, Alain, 1985, *Naissance de l'écrivain: Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris: Minuit (=2005 塩川徹也監訳『作家の誕生』藤原書店.)
- Viala, Alain et Denis Saint-Jacques, 1999, "À propos du champ littéraire: histoire, géographie, histoire littéraire", Bernard Lahire ed., *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris: La Découverte, 59-74.
- 若林幹夫, 2002, 『漱石のリアル——測量としての文学』紀伊國屋書店.
- 渡邊英理, 2006, 「夢の言葉の現実性——崎山多美『孤島夢ドゥチュエムニ』」一柳廣孝・吉田司雄編『幻想文学, 近代の魔界へ』青弓社, 183-197.
- , 2007, 「加害と被害の関係で出会った者たちの出会いなおし」『インパクション』157:183-185.
- Watt, Ian, 1957, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London: Chatto & Windus. (=1999, 藤田永祐訳『小説の勃興』南雲堂.)
- Williams, Raymond, 1966, *Culture and Society 1780-1950*, London: Penguin. (=1968, 若松繁信・長谷川光昭訳『文化と社会』ミネルヴァ書房.)
- 屋嘉比収, 1997, 「『沖縄』に穿つ思想として——新川明さんへの手紙」『紋説XV』花書院, 62-71.

- , 2003, 「日本語への異物としてのウチナーグチ」『沖縄を深く知る事典』日外アソシエーツ, 388-95.
- 山本英治・高橋明善・蓮見音彦編, 1995, 『沖縄の都市と農村』東京大学出版会.
- 山本芳明, 2001, 『文学者はつくられる』ひつじ書房.
- 山里勝巳, 1999, 「南のざわめき・他者の眼差し」『沖縄を読む』情況出版, 178-85.
- 山下祐介, 2012, 『限界集落の真実——過疎の村は消えるか?』筑摩書房.
- 安田敏朗, 1999, 『〈国語〉と〈方言〉のあいだ——言語構築の政治学』三元社.
- ヤング, ヴィクトリア, 2010, 「ディストピア的越境——崎山多美『ゆらていくゆりていく』における狭間」『琉球・沖縄研究』3:98-114.
- 与那国暹, 2001, 『戦後沖縄の社会変動と近代化——米軍支配と大衆運動のメカニズム』沖縄タイムス社.
- 吉川博也, 1989, 『那覇の空間構造』沖縄タイムス社.
- 吉見俊哉, 2003, 『カルチュラル・ターン, 文化の政治学へ』人文書院.
- , 2005, 『万博幻想——戦後政治の呪縛』筑摩書房.
- 吉見俊哉編, 2001, 『知の教科書 カルチュラル・スタディーズ』講談社.
- 吉本隆明, 1969, 「異族の論理」『文藝』12月号, 242-250.
- Zima, Pierre, 1985, *Manual de sociocritique*, Paris: Picard.
- Zolberg, Vera L., 1990, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Zolberg, Vera L. and Joni Maya Cherbo eds., 1997, *Outsider art : Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge: Cambridge University Press.