

方位の転倒：崎山多美『水上往還』における記憶の空間構成

鈴木, 智之 / スズキ, トモユキ / SUZUKI, Tomoyuki

(出版者 / Publisher)

法政大学社会学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

社会志林 / Hosei journal of sociology and social sciences

(巻 / Volume)

48

(号 / Number)

3-4

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

56

(発行年 / Year)

2002-03

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00015207>

方位の転倒

—崎山多美『水上往還』における記憶の空間構成—

鈴木智之

[キーワード：テキストの作為，物語生産，方位，記憶，社会言語的状況]

1. テキストの作為と物語生産の条件

本稿は、崎山多美が1988年に発表した短編小説『水上往還』をテキストとして、虚構の物語とその舞台背景に描出される歴史的・地理的な空間との相互連関を検証し、これを通じて、物語生産とその社会的条件との関係を明らかにしていくことを目的としている。その際、テキストが読み手の解釈を誘導し、かつそれを宙吊りにするような作為的な仕掛けをほどこしている点に着目し、その由来を考えるとところから問題へと接近していくことにしたい。

小説のテキストを読み進めていくと、しばしば私たちは、そこにある意図をもって読者を導き、あるいは惑わせ、それによって読解を一定の方向へと促していくような仕掛けを発見することがある。この仕掛けの発見とともに私たち読者が感じとる、(作品の側からの)意味作用の誘導と幻惑の意思を、ひとまずは「テキストの作為」と呼んでおこう。

文学作品というものが、「解釈者によって美的に享受されるその瞬間に完成される」ような「開かれた」性格(Eco 1967=1997)を持っているとしても、読者は白紙に絵を描くように限りなく自由にその意味を構築しうるものではない。エーコも論じているように、作品は「その受信者の側に解釈による自由な参加を要請しながらも」、他方では「その解釈の次元を刺激すると同時に統制する構造特性を提示する」(Eco 1979=1993: 12)。テキストの意味が作品の中に実体的に埋め込まれているものではないにせよ、その意味を実現する解釈の過程はやはりテキストの課す制約のもとで展開される。この時、読者の目には、解釈を刺激しかつ統制する要素が、何らかの意図にもとづく作品の側からの働きかけとして感受される。読み手は、テキストの中に仕込まれたたくらみに導かれながら、ひとつの意味世界を構

築していくのだと言えるだろう。少なくとも読者の側の主観的な現実感において、読解という営みの能動性は、テキストに導かれるという意味での受動性の感覚を伴っている。

こうした認識を前提として、以下の論考ではまず、解釈の導線を方向づけるような作品内の仕掛けに着目し、それを手がかりとして「テキストの意思」を明らかにしていくことを試みる。

この時、作品の中に仕掛けを繰り込んでいく作為の主体を「テキスト」それ自体に求めるのは、作者という存在が、そのたくらみをどこまで意図的に操作しているのかという厄介な問題を、いったん回避するためである。作者がそれを自覚していようといまいと、実際に私たち読み手の意識は、その仕掛けを発見した時点で「テキストの意思」から自由ではありえず、その作為を読み取ろうとするかのように、特定の意味世界を構築していく。そのプロセスに対して、作者は全面的な制御主体となることはできない。「テキストの作為」は、しばしば作者の意思を超えて、読者に働きかけてしまうのである。

ただしここで私たちは、かつて構造主義的ないし脱構築的な批評家たちが行ったように、「作者」をテキストの外部に放逐し、その「死」を宣告しようとしているのではない。小説のテキストは、「作者」の意識的な介入と操作なしに成立するものではないし、そのテキストの諸特性は、常に作者の置かれている状況と不可分なものとして現われてくるはずである。作者は、全面的に作品を統制できないまでも、なおテキストの成立に関与する最も重要なエイジェントである。テキストの作為とは、ある意図を持った文学生産の主体である作者が、現実に作品を書き進める中で、意識的に制御しきれない諸要素と格闘するところに形成されるのだと言うことができるだろう。したがって「作為」は、作者とは無関係な場所に成立する事実ではなく、むしろ「書くという営み」が置かれている現実の条件とのかかわりの中で立ち上がってくるものである。こうした考え方から、私たちは、「テキストの作為」の抽出を経て、「作者」の立っている場所へと遡行し、その両者の関連において、文学生産と歴史的文脈との相互規定的な関係を考察していきたいと考えている。

ここにとりあげる『水上往還』は、限定された特定の地理的配置の中に物語の舞台を設定し、その土地の物語（歴史）と作中人物の物語（虚構）の交差する地点に意味作用の起点を求めながら、他方では、テキストに仕込まれた小さな仕掛けによって、「現実」に準拠した読解の可能性を宙吊りにするような、両義的な性格を備

えた作品として構築されている。それは、写実性に基礎を置く歴史的現実への準拠と、虚構を手段とした自律的空間の獲得とを同時に達成するようなテキストであり、これによってもたらされる批評的な緊張こそが、この作品を幾度も、また視角を変えて読み直させる理由にもなっている。

そこで、ここではまず、物語世界とその舞台となる「現実」（物語のコンテキスト）との関係においてテキストがどのような「作為」をほどこしているのかを検討していく（第2～4節）。ついで、そこに確認されるであろう「物語」とその「文脈」との錯綜した関係を、物語内容の「解釈」の中に位置づけ、作品の主題とその形式との関連性を考察する（第5～6節）。そして最後に、こうした狡知に満ちたテキストが要求される歴史的・社会的な状況を主題化し、物語とこれを生み落とす現実（「作者」が置かれている文学生産のコンテキスト）との関連を問題にする（第7～9節）。こうした一連の考察は、文学テキストとその生起の条件との関係が、いかにテキスト内部の形式へと折り込まれていくのかを、卓越的な一事例に即して検討する作業となるはずである。

2. 物語とその文脈

歴史小説や伝記小説のように事実を素材として物語を構成する場合にはむしろ当然のことだとも言えるが、そうではない、明らかに架空の出来事を語ろうとする作品群においてさえも、小説のテキストはしばしば、物語の舞台を「現実」の地理的・歴史的空間の中に設定しようとする。もちろんその際に、すべての作品が具体的な地名や日付を記しているわけではないし、特定可能な形でその土地の様子を描き出すわけでもない。また、詳細な叙景がなされていたとしても、固有名の限定を避けて、「A町」や「B川」というような記号化がほどこされていたり、「東京近郊の住宅地」とか「北関東のどこにでもあるような小都市」といった類型化が行われたりする。しかし、そのような場合でも、物語の舞台が「現実」の場所に置かれているという感覚が、ただちに損われるわけではない。読者は、語られた物語が、作中世界の同時代人であれば実際に訪れることができたであろう特定の空間の中に生じたかのように感じとる。つまり、作中の出来事は、その「現実」の中で実際に起こりえたかもしれない事実として、その存在論上の身分を得るのである。これによって「虚構」の物語は、「現実」の世界をその「文脈」として指し示し、その内部に自らの位置をしめるものとなる。

R. バルトの視点を借りるならば、このような物語の文脈付与は、作品世界のり

アリティ（現実味）を高めるための、修辭的な技法のひとつをなしているのだと言えるだろう。物語の背景となる世界を、歴史的な現実世界から借用して描き込むことによって、語り手は、その世界をより「リアル」なものとして提示することができる。バルトの言う「現実効果 (effet de réel)」(Barthes 1968) がそこに生み出されるのである。

また、読者の側から見れば、背景となる「現実」の指示は、物語に積極的な解釈をほどこす上での重要な手がかりとなるものでもある。登場人物たちの間で展開される出来事を、背景となる地理的・歴史的な状況の中に挿入し、そのコンテクストとの関係において物語の意味を考えることによって、私たちには作品についての「より深い理解」を得ることが可能になる。この時、しばしば読者は、そのコンテクストについての知識を、テキストが直接には語っていない二次的な情報源から呼びよせ、それを援用することで作品の意味を理解していく。また逆に、語り手が、読者の側に一定の「歴史的知識」や「土地についてのイメージ」が蓄積されていることを前提とし、これをあてこんだ形で語りを構築していく場合もある。いずれにせよ、舞台となる土地についての知識は、語り手と読み手の間に共有された「地平」を準備し、テキストの重層的な意味作用を可能にする前提条件を生み出すのである。

しかし、「現実」の空間を描き出し、その中に「物語」を挿入していく場合においても、小説のテキストが、常に忠実な現実描写を行っているとは限らない。

虚構の物語にとって、背景的世界の記述は、何らかの修辭的效果を含めた、語りの機能としてのみ必要とされるものであり、「叙景」はそれ自体において目的とされているわけではない。作品は、その作話上の要請にしたがって、「現実」を恣意的に引用し、いくつかの省略や変形を伴いながら「背景」を利用していく。「物語」が「現実」の空間の中に挿入されているのではあるが、その「現実」なるものもまた「虚構」のテキストによって構築される限りにおいてのみ存在しうるのである。

またこの時、小説のテキストは、「現実」についてあらかじめ蓄えられた知識を資源として活用し、時にこれを歪曲し、逆用することによって、読者に対して一種の駆け引きを挑むこともできる。それは、「小説空間」を「歴史空間」の内部に挿入するようなそぶりを見せながら、実際には「現実」に対する「虚構」の自律性を主張するふるまいとなる。そして、そうした作品による「現実」の流用は、外的文脈との関連づけにおいてテキストを解釈する読者の「慣習的な身構え」を相対化する効果を持つことになる。

したがって、虚構の物語と、その舞台として設定された現実（物語の文脈）との

関係を考察する場合に、私たちは二重の視角を設定しておかなければならない。

まず、作品に語られた物語は、その文脈となる現実（地理的・歴史的空間）の中に挿入されることでどのような「解釈」を可能にするものとなっているのかを考察すること。物語のテキストは、多くの場合に、作品が指示する、あるいは暗示する「現実」との相互作用において意味を結実させるように組織されている。背景として描かれた「現実」の中に物語を位置づけ、そのコンテキストを参照する中でテキストが発する意味作用を抽出する作業は、小説の読解においてやはり重要な課題となる。

しかし他方で、語られた物語のテキストが「現実」空間のいかなる流用——引用と変形——によって作品空間を構築しようとしているのかを見なければならぬ。それは、文学的な語りがどのような戦略によって「自律的な言説空間」を構成しようとするのかを検証することである。その戦略は、語りとその読解によって生み出される「意味作用」に対してある種の「批評性」を発揮する。その批評的な機能に着目することは、今度はそのテキストが、文学生産と需要の文脈——作者と読者の関係が成立するコンテキスト——において果たす機能の分析へとつながっていく。

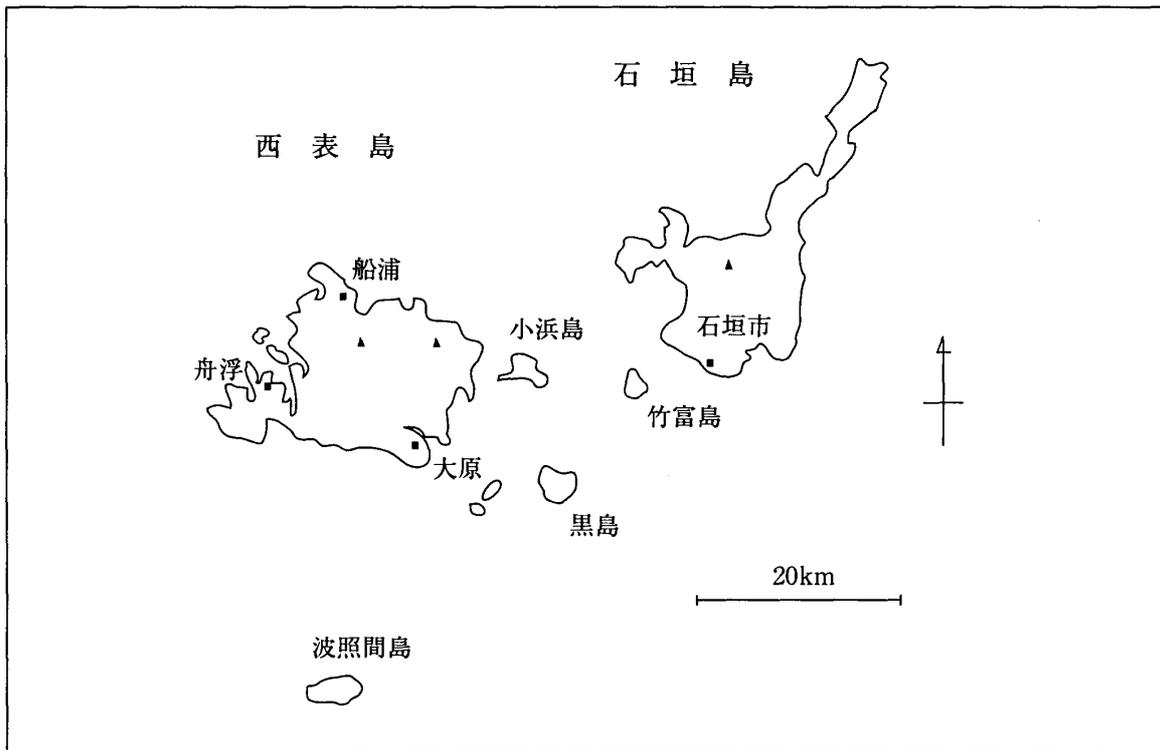
では、『水上往還』においては、物語の地理的・歴史的背景はどのように描かれ、それは「現実」の状況とどのような位置関係に立っているのだろうか。

3. 『水上往還』における物語の地理的文脈

島の固有名を伏せるかのように「T島」から「O島」への渡航の物語として語られた『水上往還』は、しかし少しでも丁寧に読めば、その物語空間を「現実」の地理的空間に重ね合わせることを可能にするような、多くの情報を提示していることがわかる。例えば、

- ① O島は、大きな街のある島から、飛行機でT島へと飛び、さらに船（通常は定期船）で渡らなければならない条件にある。ただし、二島間は、小さな漁船で一夜のうちに行き来できるほどの隔たりしか持っていない。
- ② 「O島は海洋からやっと頭髪を覗かせただけの周辺諸島の中では比較的面積がある」島である。その「島の中央の山裾から北の海に開かれていく幅のあるU川が島の裂け目のように流れて」いる（154-155）。
- ③ 島には、かつて炭鉱が存在し、採鉱場に働く坑夫たちが住んでいた。
- ④ 度重なる流行病（マラリア）によって、いくつもの入植者たちの村が絶滅し、その後にもまた新しい入植者が住み着くかたちで村の歴史が作られてきた。

[地図 A]

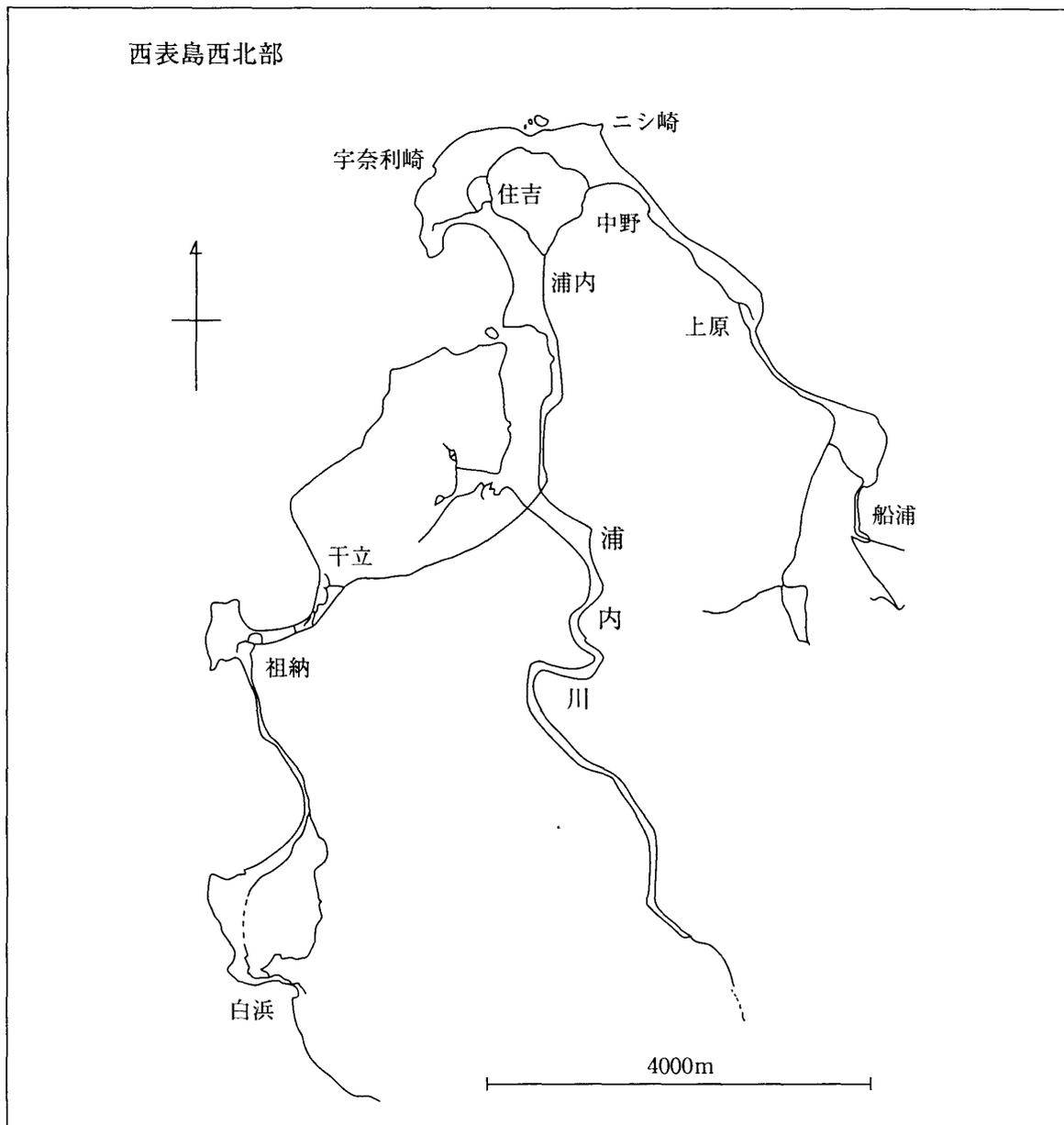


すでに、こうしたいくつかの背景描写から、私たちは、O島とはすなわち西表島であり、T島は石垣島であることを推察することができる。(①石垣島と西表島の位置関係は、地図Aに示される。現在、石垣港から西表島・船浦港まで定期船で60分程度の航海である。②また、隆起さんご礁によって生じた周辺の島々が、海面すれすれに顔を見せる平坦な島であるのに対し、西表島は海拔400メートルを越える山並みを中心として、起伏に富んだ地形を示している。③さらに、西表では、明治10年代の後半から沖縄では唯一の炭鉱開発が進み、浦内川流域や舟浮沖の島々にその跡を見ることができる。④しかし、その炭坑労働者やその他の開拓民の集落をたびたびマラリアが襲い、多くの村が廃村を余儀なくされてきた歴史をもつ(三木1983a, 1983b, 1986)。

そして、実際に西表島の地図を重ね合わせてみると、作品は、島の「現実」の空間をきわめて正確な形で作中に再現していることがわかる。したがって私たちは、地図を傍らにしながら(あるいは実際に西表を訪ねながら)、作中の出来事が起きている場所を、現実の地理的空間の中に特定することができるのである。例えば、

① 作中、金造と明子が上陸する「ニシノ浜」は、西表島北西地域の玄関口で

[地図B]



ある船浦港からニシ崎と呼ばれる岬までの間、上原（うえばる）集落の裏手にある砂浜にその位置を求めるとその他の情報と整合的に関連づけることができる。したがって、金造の一家がかつて住んでいた村は、上原の集落であると推定される。

- ② また作中、夜のうちに明子とカーレ爺さんは小船でこの「ニシノ浜」から岬を3つほど廻って「U川」までたどり着いている。「島の中央の山裾から北の海に開かれていく幅のあるU川」が浦内川に対応していることは間違いない。そして、作中には「ニシノ浜からU川までの間には海岸沿いに三つの部落が点在していた」と記されている。現実には上原から浦内川までは、

中野、住吉、浦内という三つの集落が存在する。作中で明子が海上から見つめる「S地区」はこの住吉地区に重ね合わせることができる。

- ③ さらに語り手は、この「川の西側は、かつて、伝染病のマラリアが川で食い止められたお陰で全滅を免れて残った古い部落で、東側は廃村跡に開拓入植者の寄り集まってできた新しい部落である」と説明している。実際、浦内川の対岸には、戦前からの開拓者が残っている唯一の地域である、祖納という村が存在する。そして、現在の上原から浦内までは、戦後の入植者が作り上げてきた地域である¹⁾。

このように、『水上往還』は、きわめて忠実に西表島北西部の地理的空間を写し取り、そこに歴史的な事実を援用しながら、作品の背景を構成している。したがって私たちには、ここに示された歴史的状況に即して、物語を、その現実の中において起こりえたであろう出来事として読むことが可能になる。より具体的に特定すれば、この作品は、戦後になって西表島の北西部、おそらくは上原地区に入植した開拓民のうち、島の経済的状況の変化とともにその土地を捨て、沖縄本島に移り住んだ一家族の物語として位置づけることができるのである。そして、同時にそれは、作品の解釈を支える補助線として、この島の歴史——厳しい自然条件の中で困難な開拓を企ててきた入植者の歴史、「本土」の政策や資本の論理に翻弄されて過酷な労働を強いられてきた炭坑労働者の歴史——に関する二次的な知識の援用が許されるようになるということでもある。

しかも私たちは、ここに推定された「歴史的文脈」に、そのまま作者の「伝記的」な事実を重ね合わせることができる。

作者・崎山多美は1954年11月3日、西表島に生まれ、14歳の時までこの島で生活を送っている。『南島小景』におさめられたあるエッセイに、次のような一文を見ることができる。

終戦後十数年が経った頃の八重山諸島西表島西部に、島の海岸線に沿って点在した五つの入植集落があった。浦内、住吉、中野、上原、船浦という集落名が付いていた。元々の古い村が伝染病マラリアの流行で全滅した後に、他島から流れてきた人々によって建てられた俄かじたての集落である。その中の一つ上原は、石垣島から定期船が着く船浦から西廻りに行くと、すぐ次の集落になる。浜辺を雑木林が僅かに隔てた位置に、細く浜の沿線に添って渡された砂埃りの道がある。道は次の中野へ曲がる地点で、横手から

伸びてきた雑草混じりの道と Y 字路をつくっている。雑草混じりの道の行き止まりは島の地形の流れからすると、島の母胎にぎざぎざの瘤のようにくっ付いた岬の方へ連なる空間である。島の中央部の谷から続く低地が伝ってきて海岸近くの湿地帯と出会う所に、小さな共同井戸があった。井戸を囲んで七、八軒の茅葺き屋根の民家が散在した。私はそのうちの一軒で四歳まで住んだことになっている。（「島の窪みから」『南島小景』 p. 109-110）

崎山によれば、四歳の時にこの家は台風によって全壊し、生活の場は集落の中央部に移動する。しかし、いずれにしても彼女は、この上原という集落で生まれ育ち、その土地の小学校・中学校に通う子どもであった。また別のエッセイによれば、

見上げれば山、見下ろせば海、という地形をもつ西表島で中学の二年までを過ごした。小学校は海岸沿いの道を上がったたり下がったりして通う、私の住む集落からは四キロ以上も離れた丘の平地の上にあったが、中学校は船着場のある集落で、傾斜の急な崖上のちょっとした広場にあった。その小学校と中学校は、もともと別々の集落の子どもたちを集めた小中合併の学校であったものが、年を追って減少する生徒数に小学と中学をそれぞれに分離統合するという歴史を辿った独立校であった。ちょうど私はその分離統合の行われた時期に在籍した生徒だった。（「海の上の校舎」『南島小景』 p. 16）

しかし、その家族は、「父親の発病という予期せぬ事態」（p. 16）に島を離れねばならなくなる。崎山は、同ジエッセイの中で、「島の北西部の崖上に立つ校舎から、見納めの海を見下ろした」記憶を綴っている。父親の病いが早期に癒えれば戻ってくるはずであった西表に、しかし家族は再び戻ることなく終わる。

こうした作家の個人史的な事実を予備知識として手にした時、私たちは、『水上往還』という物語を、歴史的な現実根ざしたものとしてだけでなく、同時に作家の自伝的な生活背景をふんだんに織り込んだものとして読むことになる。むろん、語られた出来事が、そのまま作家の身に生じた事実を反映するものではないだろう。しかしそこには、「島」との関係において、崎山とその家族が抱いた思いや、その思いを支える諸々の記憶が反響しているはずだと、私たちは容易に想像することができる。ここでも物語は、その虚構としての性格を失うことのないまま、なお「事実」に深く根ざしたものとして自らを定位することになる。作中の空間描写の具象性や、「現実」の島の地理との正確な対応関係、ひいてはエッセイの中に描かれた「村」の叙景と物語空間の照応関係も、この小説を「自伝的」なものとして定義づ

ける上での重要な根拠となるだろう。作品に描かれた島には、作家が現実に生きて、記憶した島の姿が色濃く映されているのだと、読者にはそう信じるのが促されている。

4. 方位の転倒

ところが、こうして「現実」に忠実な島の地理的空間を描き込み、これによって物語の歴史的・自伝的文脈を指し示しておきながら、『水上往還』のテキストには、その物語空間をそのまま「地図」上に重ね合わせることを端的に拒絶するような、あるいはそのもくろみをはぐらかすような仕掛けがほどこされている。

その「作為」は、作中のO島が、現実の西表島とは東西の方位を逆さまに描かれている、というところに現われている。

例えば、作中において語り手は、「爺さんはO島の中央部を北東に向かって流れるU川を舟で漕ぐ渡し守であった」と回想している。しかし、地図Bに見るように、「現実」の浦内川は、島の中央部を「北西」に向かって流れている。

あるいは、明子を夜の海へと誘うカーレ爺さんは次のようなせりふを吐いている。「明子さん、このまま何も見んで島を離れるのはよ、ちょっと寂しいだろうが。東の方へ岬を三つも廻ればよ、U川に着けど。一巡りしてみるか」。これも地図Bに確認されるように、上原から浦内川まで行くとすれば、岬を「西」に廻らなければならない。

こうした東西の逆転を、「作者」は必ずしも自覚的に繰り込んだものではないようである。私たちが2001年に行ったインタビューにおいて崎山は、この作品において方位を転倒させたことが「意識的であったかどうか」は「覚えていない」と答え、どこかに「ずらし」の意識があったのかもしれないと語っている²⁾。崎山多美のような、周到に意識を配ってテキストを構築していく作家においても、その意識的な企てをはずれたところで、テキストが組織されていく次元があることをうかがわせて興味深い。しかし、「作者」の意識がどうあれ、あらためて読み返してみれば、作品の冒頭からすでにテキストには「方位の逆転」が書き込まれていたことに、私たちは気づかされることになる。『水上往還』は、次のような一節とともに語り出されているのである。

背のほう俄かに明^{あか}がりざわめき立つ。何者かが水上を這い追って来る気配に、ぎくりとして振り返った。霞んだT島の岬で巨大な火玉の如くに夕日が燦めき、目に飛び

込む。光の粒子が瞳に溢れ、弾け散った。瞼を何度も瞬いているうちに、やがて陽は辺りの水面を朱色に染めあげ水に馴染んでゆく。(142)

明らかに、ここで明子と金造の乗った船は、西日を背にして T 島から O 島へと向かっている。つまり船は、西から東へと向かっていることになる。

この時点ですでに、T 島—O 島の位置関係は、「現実」の石垣島—西表島のそれとは逆の向きにあることが理解される。東西の方位を逆に描き込むという「作為」は、すでにこの書き出しの時点で始動している。あるいは、書き出しの時点で描かれたこの場面のイメージが、その後の方位の記述を規定してしまったのかもしれない。いずれにしても、読者の目には、方位の転倒が系統的な形でなされているように見えるのである。

では、こうした操作が行われることによって、結果としてどのような修辭的効果もたらされ、私たちの読解はどのような方向に導かれることになるのだろうか。

ここで私たち読者が否応なく思い起こさざるをえないのは、明子の目に、O 島が、その記憶の中の姿とは逆向きに現われてくるという作中の一節である。

船を操るカーレ爺さんとともに夜の海に出た明子が、小舟の上から島を眺め渡すその場面は、次のように語られている。

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われてくるのに思い当った。部屋に籠り^く屈もって暮らす街の生活でも、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、この方がまるで街に描いた島の輪郭を映し出した影でもあるかのようにいっそう不確かである。数時間前ニシノ浜に下り立った時、佇む樹々に触れた感慨も、ハツの御願いの唱えも、芭蕉の林に踞ら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。(172)

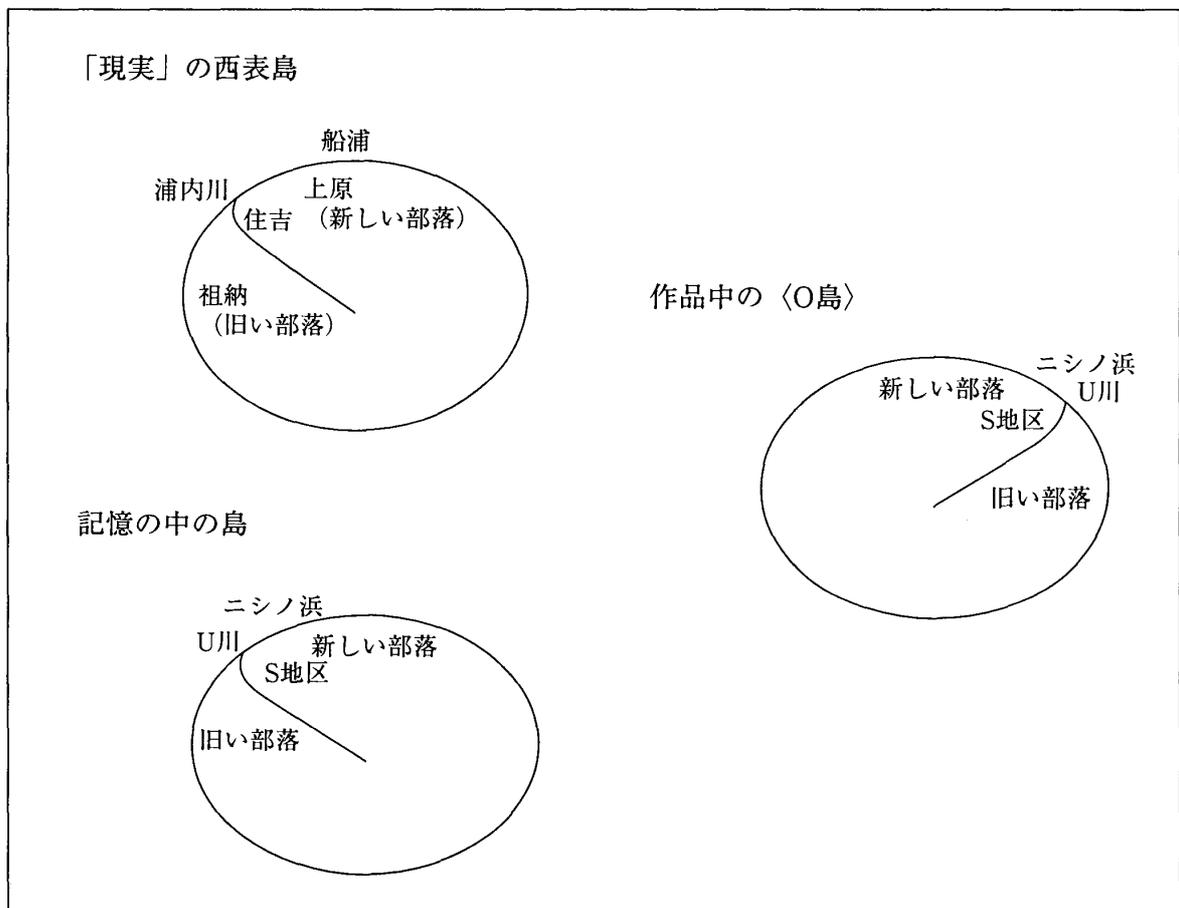
祖母の位牌を持ち帰るつもりで島へと渡ってきた明子の目に、島の風景が「実体」としての存在感を失い、まるで「影」でもあるかのように感じとられ始めるこの場面は、結末における筋立ての反転を準備する重要な伏線のひとつをなしているのであるが、ここで私たちとしては、島の風景が、明子の記憶の中の像とは左右――

東西——に反転した形で浮かび上がってくることに着目せざるをえない。

もちろん、想起されたイメージと現実の風景との不一致は、ただそれだけのことであるならば、記憶の働きの不確実性がもたらす錯誤の効果として単純に位置づけることができる。また、作品中の状況設定に即してみても、それだけの「思い違い」をもたらすほど「島」と「明子」を隔てるものが大きかったことの証拠なのだと、これを受け入れてしまうこともありうるだろう。しかし、その前段階で、作中に存在する島（O島）が現実の地理的空間に存在するモデル（西表島）とは東西（左右）を逆転させたものとして描かれていることをふまえるとすれば、記憶の中の島と作中の現実——これを〈現実〉と表記しよう——とが方位を逆向きにしているという事実は、さらにもう一步穿った解釈を促してしまう。

図1のように、『水上往還』においては、①作品の中の〈現実〉として描かれた〈島〉は、地理的空間内の「現実」の「島」とは東西を逆転させている。②その作中の〈現実〉に存在する〈島〉は、主人公の記憶の中の島とは左右を逆転させてい

[図1]



る。③したがってこの時、明子の記憶によみがえる島は、「現実」の「島」とその方位を正確に一致させている。

この二度の反転の所在と、その結果として生じる「記憶」と「現実」との一致を認識した時、読み手の中にもたらされるものは、その狭間で宙吊りにされる〈島〉の存在論的な位置に関する一種の懐疑の念である。つまり、作品空間の中で〈現実〉の地位を占めている〈島〉なるものの方が、実は「実体」としての島の像を倒置して映し出された虚像に過ぎないのではないか。そうした疑いを呼び起こすだけの仕掛けを、テキストはひそかに繰り込んでいることになる。

しかも、これと同質の疑念を、上の引用の場面で明子自身が感じとっていることにも目を留めておかねばならない。作品の中で彼女たちがたどり着いた〈島〉は、かつて実体として存在した島の像を映し出した「影」にすぎぬのではないか、その〈島〉で出会った出来事も、もとよりその〈島〉の存在そのものも、「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、この場面で明子は思い始めている。

物語世界の作中人物が、物語世界の存在論的な地位についてさしむける懐疑の念は、夢の中でこれが夢ではないかと思うことに似て、その世界を抜け出さなければ決して決着のつかない奇妙な問いを引き起こす。しかし、私たちはすでに、その問いかけを共有しなければならない位置に置かれている。方位の二重の転倒によってメタレヴェルの視点が植え込まれることで、私たちは、『水上往還』を「歴史的・伝記的現実」に根ざした物語、「現実」の内部に位置づけることのできる写実的な物語であると見なした前節の考察を、一旦宙吊りにせざるをえなくなる。物語は、「現実」に対して「逆立」した「虚構」の空間の中に展開されている。とすれば、作中の〈島〉は「現実」とは次元を異にしたどこか他の空間に想定されねばならないのかもしれない。テキストを読み解いていこうとすればするだけ、読者はそうした疑いに引き込まれていくことになる。私たちはここに「テキストのたくらみ」の一端を見るのである。

しかし、私たちはここで、いささか厄介な問題に直面する。作中の語りの中には、「現実」の方位に合致する一文もまた存在しているからである。

前節において見たように、物語の語り手は、「川の西側は、かつて、伝染病のマラリアが川で食い止められたお陰で全滅を免れて残った古い部落で、東側は廃村跡に開拓入植者の寄り集まってできた新しい部落である」と記述している。これは、

「地図」上の、地理的条件にそのまま適合するものとなっている。しかし、作中の〈現実〉に照らしてみれば、カーレ爺さんと明子は「ニシノ浜」から「東」へまわってU川へとたどり着いているのであるから、「新しい部落」は、川の西側に存在しなければならない。この明らかな食い違いを、私たちは、どう解釈すればよいだろうか。

もちろん、作者が東西の方角の逆転を意識的に書き込んでいたのでないとするれば、ここで「現実」の方位にそった記述が現われてしまうのは、テキストの作為の単純な不徹底の結果であるとも見ることが出来る。しかし、作品が自律的な世界として存立している以上は、互いに矛盾する記述も潜在的には意味を帯びたものとして私たちの前に投げ出されることになる。私たちはそれをもまた、ひとつのシグナルとして受け止めざるをえない。

この時、二つの記述にどうにかして整合的な読みをもたらそうとすれば、私たちは、この一節が、かつて明子たちの住んでいた島の記述という文脈、つまりは回想の文脈で語られていることに着目せざるをえないだろう。もちろん、形式的には第三者的な語り手がこれを記述しているのであるから、作中の〈事実〉に即したものとして（つまり登場人物の主観的な思い違いを示すのではないものとして）、私たちはこれを読まざるをえない。しかしそうは言っても、この作品では、語り手は終始明子の目線から〈現実〉を語っている。とすれば、この記述もまた明子の記憶に即した島の空間描写なのだと言え位置づけることが可能になる。〈現実〉とは反転している明子の記憶が、作品の地の語りの中に取り込まれているのだと見ることが出来るのである。（繰り返せば、そこに現われた「記憶の中の島」の像が、「現実」の地理的空間の中の島に合致してしまうがゆえに、これは二重の意味において読者を誘導する装置となりうる。すなわち、ある段階では、作中の〈島〉が「現実の島」を忠実に再現しているという読みを誘う罠として。また別の段階では、むしろ「実体としての島」は明子の記憶の中にあり、作中の〈島〉の姿こそが転倒した虚像なのではないかという、先に見た疑念を深めさせるような仕掛けとして）。

しかし、この解決法はひとつの難点を伴う。というのも、同じように回想の文脈において「明子」の視線から語られる一節に、「爺さんはO島の中央部を北東に向かって流れるU川で舟を漕ぐ渡し守であった」という一文が見られるからである。「回想」と「現在」の間で方位が逆転しているのだという仮説は、少なくとも系統的には、記述のズレを説明してくれない。

したがっておそらく、ここに見られる「食い違い」を、語られた作品空間の内部で

完全に整合的に解消する読み方は存在しない。互いに反転する記述は、あたかも語り手の不注意でもあるかのように、矛盾として残り続けてしまうのである。

しかし、そのような「矛盾」の露出を回避しえないテキスト空間、あるいはそうした「解消できないズレ」を故意に呼び込むような「虚」の空間として、この作品を性格づけるとすれば、事態の見え方はまた違ったものになる。

例えば、この一文において、作品の「外部」にしかない「現実」の記述が、虚像である〈島〉の記述に混入してしまったのだと位置づけてみる。それは、小説作品を閉じた空間の中に展開させるという前提からすれば、一種のルール違反である。しかし、テキストはその違反を犯すだけの「動機」を備えている。テキストは、作品世界の中での主観的な現実（記憶の中の島）と客観的な現実（実際にたどり着く〈島〉）との間のズレを主題化しながら、この間の乖離を、語られた〈現実〉と外部にある「現実」とのズレにオーバーラップさせ、この二つの「不一致」を共振させようとしているからである。水準を異にした二つの「食い違い」を連結させようとすることから生じる負荷が、テキストの内部（作品空間の内部）に、記述の「矛盾」を呼び入れようとする。あるいはその共振の中で解釈を宙吊りにしようとする意思が、矛盾を矛盾のまま残すのだと見ることができるだろう（少なくとも、その「矛盾」の存在は、作中の世界が「現実」に対して方位を転倒させているという事実注意到を促すひとつのきっかけとなる）。

しかし、なにせよ私たちは、作品の世界の写実性に導かれてひとつの読解の筋道をたどりながら、その枠組みの中では処理しきれない「記述」の不整合に出会ってしまう。そしてそれは、もともとの読解の形式それ自体に対する、自省的な再考を促す装置として機能する。その仕掛けは、作品がその外観にまもっていた写実主義的な諸前提（そうした読み方への誘導）を宙吊りにする。それによって、私たちは、作品に語られた島の実体なるもの——リアルな存在としての島——が、何処に、またいかなる方位において存在するのか、という問いに直面せざるをえなくなるのである。

しかし、こうした語りへのメタ視点を繰り込んだ、テキストの批評的なたぐらみの存在を指摘するだけでは、この作品において島の方角が逆転して書き込まれる理由を、まだ十分に解き明かしたことにはなりえない。むしろ、私たちがこれまでにたどってきた考察は、物語の背景描写について遊戯的にほどこされたように見える仕掛けが、作品の主題それ自体に深くかかわっているのではないかという推測をも

たらず。したがって私たちは、物語の内容とその主題的構造に立ち返って、ここに確認された「方位の転倒」の意味を再度考えてみなければならない。そこで次節では、『水上往還』という作品が、物語の構成の中で何を問おうとしているのか、またその主題的な問いとの関係において物語はどのような構造を備えているのかを、作品の内容にもう一步踏み込む形で検討していくことにする。私たちが読み手としてそのテキストに一定の「解釈」をほどこす時、逆さまに描かれた島の出現がいかなる意味を帯びようとするのか。これを考えることが、以下の課題となる。

5. 島への不可能な帰還

『水上往還』は、主人公となる明子とその父親・金造が、「島」に残してきた祖母・マカトの位牌を取りにいく話として構成されている。ここであらためて、その基本的な筋の展開を確認しておくことにしよう。

〈物語のあら筋〉

作品は、水上の場面によって始まる。明子と金造は、舵取りのカーレ爺さんとともに小さな漁船に乗り込み、暮れゆく海をT島からO島へと渡ろうとしている。二人がO島へ向かうのは、島のかつての住家に17年もの間残してきた、マカト——明子の祖母・金造の母——の位牌を取りに戻るためである。しかし、かつてその島を捨てて街に移り住んだ金造は、「死に絶えるまでも島の者には会わぬ」と心に誓っており、そのために、漁船をチャーターして夜のうちに島へ渡り、そのまま位牌を持って取って返すという計画が立てられたのであった。

祖母・マカト婆さんの位牌が、そのような形で島に残されてしまったのは、次のような事情からであった。家族が島を離れるにあたって、いったんは「しぶしぶ街に従って来た」祖母であったが、「一カ月も経たぬうちに、ここではやってゆけん」と島へ戻り、一人暮らしを始める。しかし、それから二年足らずのうちに、「こじれた風邪が原因で」あっけなく他界してしまう。その時祖母は、「遺骸や位牌を島から持ち出してはならぬ」という遺言を残し、祖母の位牌はかねてから付き合いのあった島の老婆・中森ハツに託されることになる。一方、金造とその家族は、マカトの葬式と一周忌に帰ったきり、島には足を踏み入れずに来たのであった。

しかし、金造が病いにふせるようになり、その老い先がおぼつかなくなってくると、O島に残したマカトの位牌の存在が、次第に重荷となって感じられるようになる。今さら「島で暮らす手だては何もない」状況の中で、「家族は何らかの決断をしなければならない」と思い始める。その決断が、島への夜行強行の船旅となっているのである。

一行はやがてO島の北岸・ニシノ浜に到着する。そこで、すぐにもT島へ戻るつもり

であった金造に対して、カーレ爺さんが、せめて島で供養を済ませ、「手続きをとって」位牌を持ち出す「許しを請わねば」ならないと諭す。金造はこの説得に折れ、ハツ婆さんにその供養を頼むことになる。

廃屋に香がたかれ、ハツの「唱え」の音が響く。その声に誘われるように、明子はマカトの姿と幼い娘の姿——自分自身の姿——を幻視する。そのあと、「祖母の霊を慰める」ためにと、金造と明子が廃屋に泊まり、一夜を過ごし、島の人々がまだ起き出さない夜明け前に船を出すことに決める。明子はやがて寝ついた金造を家に残し、カーレ爺さんとともに船に乗り、島の周囲をめぐる。海上から島を眺める明子は、島の風景が、街で思い描いていたそれとは逆さのかたちで現われてくることに気づく。カーレ爺さんの口から、かつて島で首を吊って死んだ松尾という男の記憶が語られる。

朝、位牌を抱えた金造と明子を乗せて、小船は再び沖へ出て行く。しかし、明子の中では、「船が〇島を離れるにつれ、吹っ切れぬものが収まりがつかずに噴き上がり渦を巻く」。そして突然、明子は、位牌を抱いた父の「静かな瞑目の裏に企まれた決意」を見る。明子は立ち上がり、金造の手から位牌を奪い取り、これを海中へと放り投げる。茫然とする金造に、「これは、阿っ婆の気持ちなんだから。どんな供養よりも、こうするのがなによりの阿っ婆の希いなんだから」と叫ぶ。船は大きく傾いたままT島へと戻っていく。

この「あらすじ」の中で確認されるように、『水上往還』は、「島への帰還」の試みとして語られる物語である。その「帰還」の旅は、登場人物たち（明子と金造）が、自分自身と島との、いささか厄介な形でもつれた関係を清算しようとする企てとして計画されている。しかし、その旅（島への渡り）は、その出発の時点ですでにいささか奇妙な様相を呈している。なぜ金造と明子は夜陰に乗じて島に上陸し、盗み出すかのように位牌を持ち帰るという不自然な行為に及ばねばならなかったのか。ここに、読み手を導くひとつの問いが設定されている。そして、これとの対において、読者が読み解かなければならないもうひとつの問いが、作品の最後の場面に用意される。すなわち、その旅の目的に同意していたはずの明子が、なぜ最後になって反転を示し、位牌を海に投げ捨ててしまうことになるのか。この二つの問いを軸として、テキストは、物語の次元において読者の読みを牽引していく。私たちもこの誘導に乗りながら「解釈」を試み、物語世界の意味構造を明らかにしてみよう。

しかし、これらの疑問を解き明かしていこうとする時、私たちはおのずから、表層に語られた簡潔な物語の背後に断片的な形で見え隠れする複数の物語を再構成し、それらの重層的な連関の中にこの「往還」の物語を位置づけ直さなければならなく

なる。かつて島の人口を構成していた出自を異にする人々の錯綜した人間関係と、その中で少年期を過ごした明子の記憶。あるいは、その島を捨てて街へと出ていった金造とその家族の来歴。その一方にあって、島にとどまりそれぞれの末路を迎えていった人々の顛末。それらが、交錯するところにこの島行きの物語は促されている。そして、それぞれの挿話が、語られた一夜の出来事の中で互いに衝突しながら力をふるっている。だが、背後にしつらえられた複数の物語は決してその全貌を明らかにするわけではない。したがって、テキストの中には、仄めかされながらもあえて語られぬ空白、読み手の目からは遮られた死角が随所にひそみ、一見シンプルな構図の中に収まっている物語空間のあちらこちらに「謎」が穿たれることになる。しかも、表向きはひとつの意志に従っていると見えた金造と明子は、それぞれに独立した物語の中でこの島への帰還を受け止めている。そして、その間にわたされた微妙な緊張関係こそが結末における筋立ての転換をもたらすように見える。このように『水上往還』は、その小さな分量の中に、思いのほか奥行きが深い、凝集度の高い物語空間を孕んでいるのである。

しかしまず、基軸をなす物語（旅の企て）の構成から見ていくことにしよう。この時、私たちは、この物語の前提にひとつのジレンマが横たわっていることを確認しておかなければならない。

金造とその家族にとって、亡き母（祖母）の位牌を放置して人手に委ねてあるという現状は、言うまでもなく、家を引き継ぎ祖先を祀るべき者としてのつとめを怠っているという点で咎められるべき事態である。したがって金造（および一家）は、位牌をみずからの手元に取り戻さなければならない。しかし、島を死に場所を選び、死後もまた島にとどまることを望んだマカトの「遺言」を尊重するならば、位牌を持ち出すという仕業は、これまた戒めに背く行いとなる。

しかしこの時、この二つの要請（先祖の祀りと遺言の遵守）がジレンマとなって現われてしまうのは、先に見た引用にもあったように、「島へ戻る」という選択肢が金造には事実上ふさがれているということによっている。つまり、本質的な困難は、金造とその家族が島を離れて生きてきたこと、より正確には、島の暮らしを捨てながらも島との関係を清算しきれずにいることから生じているのである。物語——金造たちが密かに島へと渡る物語——を呼び起こすのは、島を捨てて出てきたことによって家族にもたらされた、この引き裂かれた状況である。あるいは、この状況に孕まれた矛盾を解除しようとする企てとして、旅の物語は始動するのだと言

ってもいいだろう。

では、なぜ金造とその家族はかくも強く「島への帰還」を禁じられてしまったのだろうか。作中、金造が家族とともに島を出るにいたった背景事情については、簡潔ながらも明示的な記述がなされている。

島はここ十数年の間に加速度をつけて寂れた。島が寂れていった最も直接の原因は、自然の景観を見込んだ大手の観光業者が土地買い占めのブームをあおり、それに島人が無抵抗に飛びついたことにある。やっと私有できるようになった開墾地を手放し、現金を手にした人々はそれが流れだというように島の外に次の生活の場を求めた。一時の賑わいを見せかけただけで島は再び引き潮の流れに巻かれた。その流れに金造は真っ先に乗った。貧しいまま取り残された人々の眼差しを街の生活への期待で振り切り、最後まで島を出ることを嫌がった祖母を無理矢理引き連れ、二十年前金造は島を出たのである。

(155)

しかし、こうした背景となる歴史的状況の解説は、なぜ金造がいち早く街へ出ていくことになったのか、それがなぜ二度と島の人間には会わないというような頑なな態度をもたらしたのかという個別的な事情を、必ずしも十分に物語るものではない。

もちろん、熱帯の密林に開拓者として入った人々に否応なく強いられたであろう緊密な相互依存の必要性は、互いの私欲にもとづく行動を許容しない強固な規範を村人の意識に培ったに違いない。その中であって、土地を捨て島を出るという選択は、それ自体がすでに村の共同性に対する背信なのだという説明は一定の説得力を持つ。しかしここで語り手が少し突き放した視点から解説しているように、その境遇もまた島を押し流していく否応のない歴史の流れによってもたらされたものであった。とすれば、「開拓村からの離脱＝裏切り」という図式だけではまだ、金造の態度の過剰なまでの強ばりを、解き明かしきってはくれないように私たちには感じられる。この点に関して、テキストの中には未だ十分に語られていない何かが秘められている、という感覚が残るのである。

しかし、それが何であるにせよ、金造の島からの離脱が穏やかな別離ではなかったことはまちがいない。島には戻れないという金造の決意は、戻ったところで生活基盤は存在しないという経済的事情ばかりでなく、何らかの事情で島を裏切り、「貧しいまま取り残された人々の眼差し」を振り切るようにして街での暮らしを選択したことへの罪責の念に由来している。

こうして見ると、夜のうちに、島の者には会わずに、という金造のもくろみは、このジレンマをかいくぐって問題を解消しようとする、苦しまぎれの論法に基づいていることが理解されてくる。それは、言わば「島には戻らない」まま「島に置かれた位牌を取り戻す」というありえない企てを、婉曲化された形で実現してしまおうとする試みである。その老人の計画の「滑稽」さ（144）は、それが解きたい矛盾に対する苦肉の策であることをあらわにしている。

だからこそ、と言うべきなのであろう。金造のたくらみは、その旅の途上でいくつもの障害に出会う。

まず、島への渡航のために誰か船を操る人間を頼まなければならない。（カーレ爺さんは、今はもうO島には住んでいないが、もともと島の住人であり、「島の論理」を語る存在でもある）。

次いで、金造自身の病身。（金造は、案の定と言うべきか、船上で発作を起こす。それは、島で一夜を過ごし朝方に出発するという計画変更の伏線になっている）。

そして、島では明子の母から事前に連絡を受けたハツお婆が待ち受けている。（お婆は位牌の持ち出しに反対するわけではない。しかし、その供養を担い、明子の前にマカトの霊を呼び出す）。

しかし、いくつかの妥協（計画の修正）を伴いながらも、どうにか金造の願いは成就するかに見える。ところが、その最後の段になって、父親の意志に寄り添っていたかに見えた明子によって金造は見事に裏切られることになるのである。

では、なぜ船が島を離れようという時にいたって、明子は突然に位牌を投げ捨ててしまったのか。なぜ、ことは金造のもくろみ通りに推移しえなかったのだろうか。既述のように、ここに作品の読解におけるもうひとつの大きな焦点がある。

この問いに対しては、二つの視点からその答えを探し求めることができる。

そのひとつは、金造の企てそれ自体にひそむ矛盾の露呈としてこれを読む視点である。これまでに見てきたように、位牌を持ち帰るという行いは、島を捨てて出てきたがゆえにもたらされた精神的な宙吊り状態を解消し、あわせて島に対する罪責の感情を払拭しようとする、金造にとっては人生の清算とも言うべき意志から生じているものであった。しかし、島（の人々）と和解するのでもなく、裏口からこっそりと忍び込んで祖母の霊だけを連れ出そうというような手口では、所詮は島に対する屈折した関係を根本的に解消することなどできるはずもない。そしてそのことは、金造自身承知のうえでの挙動なのだと言えるだろう。しかしそうであれば、位

牌を持ち帰ったところで、心の重荷は何かしら別の形で残留せざるをえない。ただ、どのみち矛盾が残るのであれば、すべてを手元に引き受ける形でそれを呑み込んでしまおう。そのあたりに、金造の意志の形があるのだと推察することができる。

これとのかかわりにおいて、O島を出港する船の上で明子が金造の「静かな瞑目の裏」に見た「決意」とは何であるのかが、読者にさしだされたひとつの重要な鍵となる。テキストは、その「決意」の正体をはっきりとは示してくれない。しかし、それは何らかの形で金造の死の覚悟に結びついている、と見るのが無理のない推論であろう。金造は、母の位牌とともに、すべてを併せ呑むかのように、己の最期を見定めているように見える。

こうした筋道に、明子が発した最後の台詞を重ね合わせて見るとすれば、土壇場に来てのその突然の振る舞いは、二十年前に島を出ることを拒んだマカトの意志が孫娘に乗り移って、再び金造の専横ぶり——かつては無理矢理に島を離れ、今は病いと死を口実にその結果の決済をはかろうとしている——に反発した結果なのだと読むこともできる。明子の声が、「自分ではない者の意志によって言わされている」かのように引き攀っているのは、その行いが明子の自律的な意志から出たものではなく、マカトの「希い」を代行するものであったことを示しているだろう。そして、さらにはこれに重ねて、「街の論理＝金造を街へと誘った力」と「島の論理＝マカトを島へと留めた力」との拮抗関係、あるいは、「家長＝男性」として力をふるう金造と、その意志に翻弄されて生きてきた「女たち＝マカト・明子の母・明子・ハツ」の潜在的な対立構造を読むこともできるかもしれない。

しかし、そうした図式の中に位置づけるだけでは、まだ明子の突然のふるまいの意味を十分に解き明かすことはできそうにない。たとえ明子の振るまいが何ものかの意志を体現するかのように唐突に引き起こされたのだとしても、この結末へといたる筋道を見極めようとするれば、私たちはやはり、明子自身の視点からもまた「島への帰還の物語」をたどり直して見なければならない。

既述のように、この作品を構成する語りは、三人称の形式をとりながらも、実質的には終始明子の視線に寄り添う形で進行している。語り手は、明子の身体感覚を中心に、その視点から事態の推移を記述し、島の情景を描き、さらにはその合間に明子の脳裏に去来する回想のシーンを挿入していく。そして、この語りに即してテキストをたどり直して見れば、そこには金造の物語に折り重なるようにして、明子自身の物語が一本の縦糸に導かれて継続していることが分かる。位牌にまつわる結

末の翻心も、一面においては、当然その明子の物語の成り行きの中で了解されねばならない。

明子は、病身の父の付き添いとして、受け身な形でこの旅に加わることを承諾し、船に同乗してきたのであった。確かに、島への渡りを言い出したのも、それを現実に推進したのも、明子のそれではなく金造の意志である。しかし、彼女自身にとってもこの島行きの行程は特別な意味を持っていた。

明子は、金造が切り出した「漁船をチャーターしてのとんぼり返りの島行き」の計画をはじめは「滑稽」なものを受け止める。しかし、やがてその心持ちが動き、計画に参加しようという気になっていく。それは、「父親の内部に潜むあるこだわりの対象が、無為の日々をやり過ごす明子自身にも関わりのあるものとして見え始めたから」(144)である。

取り立てて自分を飾る何ものも持ち得ずにすでに明子は二十代の後半であった。誰にもある他人との感情の齟齬や生活感の異和が、集団や組織の中で何かを選び行動しようとする明子の前にいつも立ちはだかった。関係の中で葛藤することを避けているうちに、一人きりになって自分だけの場所に籠りたいという密かな願望に捕われ、他人との関わりからも逃げ始めたのだった。そんな明子の状態を含めた家族を取り巻く暗い状況を、親たちは祖母の遺言に纏わるものと考えているふうもあった。(149-150)

明子自身が引き籠りがちな自分の状態をどうとらえていたのかは、ここでは直接には語られない。しかし、「祖母の遺言に纏わるもの」という「親たち」の解釈枠組み（民俗的な因果律）をおそらくは共有する形で、明子は「父親の内部に潜むあるこだわりの対象」を「自身にも関わりのあるものとして」見るようになる。つまり、金造の「病い」が島を裏切って出てきたことの象徴的帰結と解釈されるのと同様に、明子の無為の日々も、どこかで「祖母の遺言」の呪縛に連なるものとして位置づけられるのである。そこから、彼女の「島行き」の物語は生起している。「島」への帰還、「祖母の遺言」の清算が、明子が今陥っている状況に何がしか強くかかわるものとなることを、彼女自身はどこかで予期している。とすれば、物語に働く簡潔な論理にしたがって、この島行きには明子自身の救済、その無為の状態からの蘇生が賭けられていると見てよいだろう。

その明子を島はひとまず、二十年前と変わらない姿で待ち受けている（「二十年も前から止まったままなのかと錯覚を起こさせる光景が眼前を過ぎっていく」

(154))。そして、実際に島に足を踏み入れるとともに、明子の脳裏に様々な思い出がよみがえる。二つの村を分かつ川を渡り旧い部落の祭りへ出かけていった日のこと、野生の芭蕉の繊維で布を織ろうとして村人ばかりでなく家族からも冷笑的なまなざしを受けていた祖母の姿、そして最後まで島を出ることができずに縊死して逝った松尾という男の記憶。こうした一連の回想が何を意味し、それが明子の内に何をもたらしていくのかを、テキストは明示的には示してくれない。それらは、明子自身にもはっきりとした全体像を結ばない、断片と化した記憶の痕跡なのだというべきであろう。その記憶は、封印された過去の物語にかかわる謎として、明子(および読み手)の前に浮上する。だがそこには少なくとも、何がしか秘匿された罪の感覚に近いものが伴っている。例えば、次のような一節。

松尾と自分の関係を切ってしまうようにぶつと爺さんは口を閉じる。爺さんの視線は水の面に落ちた。釣られて明子も潮の流れを見る。不意に、歪んだ金造の顔が波間に揺れた。唐突に沸き起こったある想念を明子は慌てて掻き消す。(170)

明子が慌てて掻き消さなければならなかった想念とは何であるのか。ここでも、テキストはその内容をあえて語らないまま先へと進む。しかし、それが松尾の死と金造を結ぶ連想であることはどうやら間違いない。金造自身の自死の可能性を見たとするのが、ひとつの自然な理解であるだろう。しかし、そこからさらに解釈を穿って、松尾の自死に対する金造のかかわりを考えた、と読むことも決して不可能ではない。

既述のように、O島には、その中央から北の海に注ぎ込むU川が「島の裂け目」のように流れている。明子の回想によれば、その川の西側は旧い部落、東側はかつてマラリアによって全滅し、その廃村あとに開拓入植者が集まってできた新しい部落である。明子の家族はその新しい部落の一員であるように読み取れる。つまり、金造の一族は新しく流入した入植者に属しているということになる。これに対して、松尾は、戦前に採掘されていた炭鉱の労働者の残党であり、その「炭鉱流れの男たち」は「勢力を持ち始めた団結力の強い入植者グループ」に「爪弾きにされていた」という記憶が語られる。とすれば、その松尾の死に対して金造は、少なくとも構造的に、加害者の位置に置かれていたことになるだろう。

先にも触れたように、作中では、金造が誰よりも早く島を出ることを選んだいきさつについては詳細には語られていない。そして、「島の者にはどうしても会いた

くない」という頑なな態度も、どこか過剰であると言えば過剰である。このように、少なくともテキストは、いまだ語られていない過去（何がしかの罪）の存在を憶測させるだけの仕掛けを備えている。もちろん、松尾の死に金造が直接のかかわりを持っていたということを裏づける記述はないし、その解釈を積極的に促すような証拠が見いだされるわけでもない。にもかかわらず、テキストに穿たれた「空白」は、「松尾の死」という物語の本筋から見て余剰とも思われるような挿話の導入によって、こうした「邪推」をも可能にする仕掛けとなっている。金造の「罪」と松尾の「死」は、直接的な因果関係にはなくとも、島の歴史の中で構造として表裏をなす関係にあり、それが物語の背後に潜在的な緊張をもたらしているのである。

いずれにせよ、島においてよみがえる明子の記憶、あるいは明子に対して語られる記憶は、どこか不吉であり、また罪悪の気配を宿している。島は決して平穏な暮らしの中に親密な共同体を築いたような穏やかな世界ではなかった。想起される、孤立した「阿っ婆」の姿や、明子の父母に向けられるその恨みのような言葉も、後の孤独な死を重ね合わせて見れば、穏やかならぬ含意を感じ取ることができる。

その記憶の連鎖が明子の物語においてどのような因果性を持つのかを明確に辿ることは容易ではない。しかし確かなことは、こうした不明瞭な記憶の呼び戻しを重ねるにしたがって、明子が、はじめは何ひとつ変わらないものと見えた島の輪郭を見失っていくことにある。

先に見た、島の東西の向きが逆転していることに気がつく場面も、そうした想起の反復の果てに呼び起こされる。記憶の中にしまいこまれた島の像が、厚みをもって呼び戻されるにしたがって、〈現実〉としての島がその「実体」を失い、輪郭を曖昧にしてしまう。

朧ろな島の部分が船の動きに乗って次の部分へと移っていくのを明子は眺め続ける。海とも陸とも判別のつかぬ地点へ視線を浮かせているうちに、明子の中で風景の変貌は止み、東へ東へと移動する船の動きだけが残った。不明瞭なものを見続けるのに慣れた目の底に、やがて島は不明瞭なままの形を宿らせていく。(172)

こうして、作品の中の〈現実〉として語られてきたものが、記憶の中の像からは逆転した姿に見えたそのあとで、島影は「不明瞭なままの形」で固着していく。〈島〉は、作中の物語が展開される「世界」としての位置を保ちながら、もはや揺るぎない実在としての地位を失い、〈現実〉とも〈虚像〉ともつかぬものに変貌す

る。

ここで明子が直面するのは、自分たちが帰り着いた島と記憶されたかつての島との同一性がまったく頼りなくなってしまう、という事態である。そして、もしそれが「同一の島」ではないのだとすれば、もはや明子には記憶の中の島に帰り着く術はないことになる。

街にあって無為の日々に沈んでいく明子の意識の底で、島は、いつかは帰り着くことのできる場所、あるいはそこへ行きさえすれば変わらぬ姿で出会えるはずの実体として、その像を結んでいた。ところが、実際にその島に近づき、目の当たりにしてみると、島影は輪郭を失い、その存在は不確かなものになってしまう。遠く離れてこそ実在であると思われた島が、至近の距離の中で仰ぎ見る時、虚像としての島——これを崎山自身の用いる表記法にしたがって「シマ」と書こう——に反転するのである。島は、明子の目の前で実体を失い、幻と化す。島への帰還の試みは、帰り着くべき島の不在、実体としての過去の喪失を明らかにしてしまう。

そして、その船の上で明子は、自分たちを呑み込もうとする「深淵」、島のまわりをめぐる取りまいてる「水の裂け目」を見いだす。

水の層の、底知れぬ奥行きが小さな船を今にも引きずり込みそうに深淵を覗かせた。すぐ前方の部分はちょうど、浅瀬と深海が珊瑚礁で切り落とされた境界である。そこには浅瀬からの潮が落ち込み、また噴き上がってなだれてゆく動きが島の周りで大きな渦を形成しているのが見える。水の裂け目をつくっているその珊瑚礁の層を、今見ることはできないだろうか、唐突にそんな欲求にかられた。知らず知らずに明子は船べりから深く首を突っ込んでいた。(173)

この時、船縁から身を乗り出して水中を凝視しようとする明子の目が何を捉えようとしていたのかを、私たちは一様に確定することができない。しかし、少なくともそこには、帰着すべきであったはずの島と、彼女の置かれている世界とを隔てる深い亀裂が広がっている。

ここで私たちは、最後の最後で金造の意思に背き、「阿っ婆の気持ち」「阿っ婆の希い」へと反転してみせるその場面の前段に、実体としての島の輪郭を見失い、自分たちの目指していた場所がもはや像としての「シマ」の中にしかないことを見通してしまった明子の姿を位置づけておかねばならない。明子はそこで、自分たちが島へと渡る「水の裂け目」を超えきれないことを見てしまう。それは、自分たちが

島との関係、祖母の遺言の呪縛を決して振り切りえないという認識へとつながっていく性格のものであろう。島への帰還と位牌の持ち帰りを明子自身の再生の試みとしてとらえるならば、その物語の企図もまたこの時点ですでに破綻を示していると言える。そして、その企ての破綻を見通してしまうと同時に、明子は金造の思惑を、他者の意思として対象化し、その正体をつきとめようと思い始めるのである。

ふと、金造に巢食ったこだわりの全貌を見ておかねばと、明子は思う。自己を固く規制し、マカトの遺言に縛られ続けた金造が今に及んで島から断ち切ろうとしているものを。(174)

繰り返せば、ここで明子が見通し始めるのは、一切の過去を呑み込んで死へと赴こうとする金造の、いわば「自罰」の意志である。

その意志を拒絶するふるまいとして、明子は位牌を海へと投げ返す。それは「今に及んで」島との関係を断ち切ろうとする金造の意志の、根底に広がる錯誤を拒絶することでもある。彼らにはかつての島へと帰り着く道は閉ざされている。その彼らが島との関係を清算することなど適うはずもない。明子の発作のような行為が顕わにしてしまうのは、もとよりこの旅のもくろみを支えていた錯誤の構造なのだと言っただろう。

6. ミラージュとしての島、異界としての島

こうして作品の内部に踏み込んでひとつの「読み」を試みていくと、そこには、砂漠の中に幻のオアシスを見るような、「逃げていく影」の物語が浮かび上がってくる。

水に飢えた旅人の前に忽然と姿を見せる緑のオアシス。しかし、喜び勇んで駆け寄ってみれば、それははるか彼方の現実を立ち上る熱気が映して作り上げた虚像にすぎない……。おそらくは、誰もがどこかで耳にしたことがあるに違いない、砂漠の幻影の物語。『水上往還』の「O島」は、どこかこの砂上のミラージュに似ている。眼前に現われた島影に、それはかつて自分が住んでいた故郷の島に違いないと勇んで船を寄せてみると、その姿は記憶の中の島とはきれいに反転して現われ、帰り着こうとした場所のはるか彼方に遠のいてしまう。そうした構造をこの物語は備えているのである。

しかし、目前に「現実」と見えたものが「虚像」でしかないと思知らされる経

験は、その現実を見ている己れの「目」のあやうさに反転して、むしろ「自己」の実体性への懐疑を呼び起こすことになるだろう。目に見えるものの「現実性」を信じられない状況では、それを見ているはずの自分自身の「現実性」もまた自明のものとは捉えられなくなる。したがって、『水上往還』では、その「ミラージュの効果」をさらに押し進めて、現われた島の姿が虚像であり記憶の現実が実体であるのか、それとも記憶の中のイメージこそが現実の姿を裏切っているのか、それを判別することのできない位置に、登場人物（さらに私たち）を追いやっていく。それが、先に見た「現実」と〈現実〉との、また〈現実〉と「記憶」との、二重の反転がもたらす修辭的な効果でもある。

しかし、その世界の中に投げ込まれて「島」への帰還を試みる者にとっては、それはどちらでも同じ事なのだと言うべきかもしれない。どっちにしても、「実体」としてあり続けると信じ続けていた「島」への帰路は閉ざされてしまっている。「島への帰還」を目的としてみれば、抱き続けてきた信憑の方が幻影に支えられていたのか、目前の〈現実〉の方が偽りなのかを問うことに、すでに実質的な意味はない。与えられた条件の中で実際に近づくことのできる〈島〉は、虚像へと転じてしまった「シマ」、水上のミラージュに過ぎないのである。

この、いずれが実体であるのかを判別することのできない二つの世界の境界領域こそが、明子と金造の往還する物語の舞台である。

この時、互いに反転して、その他の細部においては正確に同一であるような二つの世界は、論理的に等価な存在であると言わねばならない。Aを実像とすればBはその鏡像となるが、いずれを実体と見なすかは恣意に委ねられるしかない。ただし、こうして相互に反転し合う世界が存在するということは、自らの立っている現実の実体性を確信できない位置へそれぞれを追いやる。その意味で、反転し合う二つの世界は、互いに相対化し合い、批判し合う関係に立っている。

この時、象徴的な思考の水準において、一方を他方に対する「異界」（もちろん互いに反転可能な）として位置づけることができる。ここで「異界」とは、同形の論理にしたがい、相同的な構造を持ちながら、一方の「現実」の空間的な延長線上には存在することのできない世界を指すものと定義される。つまりそれは、異次元に位置しながら、その像において「現実」を形式的に反復する世界である。したがって、「異界」への渡りは、「現実」それ自体からの離脱であり、「現実の中では保たれていた存在の同一性」を奪い取るような、もうひとつの空間への越境となる。

従来、様々な神話的な物語は、こうした「異界」への「旅」の行程を語ってきたと言える。

こうした視点を導入してみる時、「現実」の「島」からはきれいに反転したもうひとつの〈現実〉へと渡っていくこの「水上往還」の過程は、「異界」への渡りとそこからの生還の物語として読むことも可能となる。その〈島〉は、ひとたび上陸してしまえば、「現実」そっくりの似姿を見せながら、実はもともとの世界とは次元を異にする異空間に位置している。しかし、その正体は〈島〉の空間の内部からは見通すことができず、島を離れ海上からこれを見晴るかす限りで見破ることができる。

主人公は、案内役の老人とともに、夜の海に漕ぎ出すことで、ようやくこの〈島〉が「現実」のものではないことに気づくにいたる。ただしそれは、一方的に〈島〉の虚構を暴くということではなく、そこに見いだされた水上の境界線の、どちらの側に実体が存在するのを見失うという形で経験される出来事である。明子が理解するのは、その二つの世界の間、一方の「現実」の内部にとどまる限り超えることのできない「境界」、深い「水の裂け目」が存在するということだけである。小さな船の上から、彼女が身をのりだして覗き込むところには、互いに反転する二つの現実の裂け目が走っている。

最後の場面。島を離れようとする小舟の上で、明子が「位牌」を投げ捨てる地点が、ちょうどその「境」の上であったことに着目しなければならない（「見晴るかすと、まだ太陽の上る気配は見えぬが洋上は仄青く白んでいた。やがて船は深海と珊瑚礁の連なりが跡切れる境界の部分を通り抜けるところであった」(177)）。したがって、象徴的な構造に重ねて読むとすれば、「位牌」の放棄は、異界のものを異界に返すふるまいである（おそらくそれは、異界からの生還を条件づける物語の文法でもある）。その限りでは、現実とその外部（あるいは、ふたつの反転しあう「世界」）の境界を侵すまいとする意志の発露であったとも言えるだろう。

こうした象徴的構造の中で、反転する島の像は、もはやその島へと帰還し、島とのよじれた関係を清算しようとする企ての不可能性を、その「世界」の成り立ちにおいて指し示すものとなる。ひとたびそこから離脱した場所は、記憶の中にこそ「実体」としてとどまり続けるのであって、実際にその土地へと帰還しようとするれば、その者たちが生きている空間とは別次元の「異界」へとたちまちに送り込まれてしまう。そうした、「世界」そのものの悪意を、「反転した島の像」は見せつけるものとなる。『水上往還』は、「島」へと向けられた「渡海」の企ての果てに、二つ

の世界の間の超えがたい断絶を発見し、したがって「島への帰還の不可能性」を再認識する物語として語られているのである。

しかしでは、なぜ島は、もはや現実に帰り着くことのできない場所になってしまったのか。なぜ実体としての島は見失われ、像としての「シマ」としてしかその姿を現わさなくなってしまったのか。なぜ、目前に現われる島影は、近づいて見る者の前で反転し、境界の向こうへ遠のいてしまうのか。

私たちはこの問いに対して、今度はこの作品の書き手——「作者」——が立たされている位置、物語の語り出される文脈に立ち返りながら、答えを探り出していくことにしよう。

7. 「声」と「文字」— 崎山多美と物語の条件 (1)

崎山多美は、なぜこのような反転する島の物語を構築せねばならなかったのか。この問いはおそらく、この作家においては、なぜ「島を書く」のか、ひいてはなぜ「小説を書く」のかという本質的な問いへと直結している。少なくとも、そうした根本のところへと遡及することなしには答えようのない一面が存在するはずである。

もちろん、このあまりにも根源的な問題に、簡潔に要約しうるような答えが用意されているわけではない。しかし、作家自身が、執拗にこの問いを繰り返す中で、自らの言葉のありかを探り当てようとしていることもまた確かである³⁾。その思考の筋道にそって、崎山のエッセイの中の言葉やインタビューにおける発言を引きよせ、これと小説のテキストの間を往復することによって、私たちなりの推論を導き出してみることにしよう。

『南島小景』に、「島を書くということ」というエッセイがおさめられている。初出は、1994年11月とある。最初の作品集『くりかえしがえし』がまとめられた折に、作家がその創作の根にあるものを直截に言語化しようとした一文である。

ここで崎山は、自らの執筆の動機づけと「島」とのかかわりを次のように語っている。

生れ落ちてから十四年間を西表島で暮らした。その西表島を出たのはもう二十七年も前のことだ。その間に私が島に渡ったのは、たったの三度。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。その三度の島への渡海は、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。

二十代の半ば頃、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、そのシマの巨きな影だった。大小様々な規模の島から成る八重山諸島の中で、西表島は面積の広さにおいて随一のものという地理的条件のせい、シマの影は巨大なイメージで私を圧倒した。圧倒されつつ、私はその影に自分を託したいと思い始めていたようなのだ。（「島を書くということ」『南島小景』 p.106）

崎山自身の三度にわたる帰島がどのような経験であったのかについては、具体的には何も示されてはいない。しかし、そのあとの「生き方を支配する」ほどの重さを持ったと語られる出来事が、『水上往還』という作品の直接のモチーフとなっていることを、私たちは推しはかることができる。しかしそれ以前にここで確認しておかなければならないのは、「島」とのかかわりが「書く」という行為そのものと不可分のものであったこと、そして何より、その時点で「島」は、現実の存在というよりもむしろその「影」として受け止められていたことにあるだろう。

その「影」と化した存在を、崎山はしばしば「シマ」と記す。その理由は、「十四年間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」からだと言明される。「島を自分のものとして実感することが現在の私の生活になくなってしまった以上、私にとっての島は現実の島の向こうにあるシマでなければならなくなったのだ」（「島を書くということ」『南島小景』 pp.106-107）。

そして、その「シマを書くことから始めるしかない」という思いが崎山を小説という形式へと向かわしめる。ではなぜ、すでに「現実の生活」から離れ、「影」と化してしまった「シマ」を書かねばならないのだろうか。

これに対するひとつの手がかりは、崎山の作品に通底する「罪悪」の感覚にある。先に見たように、『水上往還』では、金造と明子の家族が「島を出て行く」ことになったいきさつに不明の部分を残しながらも、その行為に隠然とした罪の徴が与えられていた。そこでは、「罪」の正体が明示されないがために、かえってその存在を「普遍化」する作用を及ぼしているようにも見える。すなわち、「島からの離脱」が「原罪」としての地位を得ることで、「島への帰還」の物語が発動することになっ

ているのである。

そして、こうした視点に立ってみると、崎山の多くの作品では、「島」とのかかわり、とりわけ「島からの離脱」に何らかの「罪」が刻印されていることに気づかされる。例えば、『シマ籠る』では、一方的な婚約破棄の記憶、あるいはそれ以前に狂態を示す祖母の記憶が「島」の記憶と不可分のものとしてある。また『くりかえしがえし』では、「島」の「秘儀」の流出が、解き明かされない「犯罪」として物語の隠れた主導線を構成している。もちろん、いずれの作品においても、「島」と「罪」との関係は複雑な筋立ての内に組み込まれ、婉曲化されており、その結びつきを確認する作業はより丁寧な手つきでなされねばならない。しかし、これをあえて単純化してみるとすれば、物語の構成パターンは、いずれも『水上往還』のそれを構造的に反復している。すなわちそれらの作品は、

- ① 島からの離脱＝原罪
- ↓
- ② その罪がもたらす呪縛
- ↓
- ③ 島からの帰還の試み＝呪縛からの解放の企て
- ↓
- ④ その試みの破綻

というプロットパターンを基本としているのである。

虚構の物語の文法においては、過去に犯された「罪」の存在は、いずれかの方法で「贖われる」ことを要求する。したがって、「島」からの離脱という「罪」は、「島」への帰還の物語を始動させざるをえない。

この物語構成の起点となる「罪悪」の所在に対応する感覚を、崎山本人は、自らの「離島」の経験に即して、「慙愧の念」と表現している。その思いこそが、『水上往還』をはじめとする諸作品を書かしめているのである。

島を出たのは私自身の意志でそうしたわけのものではなく、家族の仕方ない事情あったからなのだが、島を出てしまった慙愧の念というようなものが、説明のつけようのないかたちで私の中にはずっとあった。その思いのせいであったのだろう、シマを書くことから始めるしかない、という強迫観念めいたものに把われて九年前にまとめたのが、

「水上往還」という六十枚の作品だった。（「島を書くということ」『南島小景』p.107）

ここで私たちは、作家にとっての「島を書く」という営みが、「島に帰る」という作中人物の行為と、まさに平行的な関係にあることに着目してよいだろう。「書くこと」は、「島へ帰ろうとすること」と等価なのであり、「島へ帰る」ことは「島を書く」ことの寓意に他ならない。そして、この「島を書く/島へ帰る」ことの根源に、「島を離れた」という事実を「罪」として、「慙愧の念」とともに受け止めさせる構造がある。

解かれるべきひとつの問題は、その構造がどこに由来しているのか、にある。

そして、私たちはこれを、「言葉」と「記憶」の社会的な布置に求めたいと思う。

筆者らが行ったインタビュー（1999年）の中で、「なぜ小説を書くようになったのか」という不躰な問いに、崎山はこんな答えを返している。

書かざるをえない状況があって書いたのですけれども……。沖縄で文学をするということなんですけれども。私の育った文化のレベル、私は八重山の西表なんですけれども、その文化圏の格差というものが影響しているという気がするんです。中学時代まで文学とか書かれたものに対する違和感があったんです。あれは別のものだ。文字の読めない、中上健次の世界ではありませんけれども、文字と関わりのない人たちの層というのがほとんどを占める地域に住んでいたんですね。学校というのは特殊なところで、あれは別世界だと。ですから、今ですと自然な意識の流れというのが私の中で切れてるんですね。逆に言うと、音で聞いて歌で楽しんでいる世界がありますね。土地のカラーを出してコミュニケーションを果たしている世界があって。文字で何か書きつけようとする行為は、これは異常な世界なんです。異常って言うんでしょうかね、ある意味で権力の世界なんです。違和感と言うんでしょうかね、何かを託そうと思って書くのですけれども、もっと人間が持っている、通い合っている日常的な感覚なり世界の交感というのがそこでふつと切れていて、実際には。そこから零れていったものたくさんある世界に生きていたと思うんですよ。ですから、もっと強い言い方で言いますと、書くということはある意味で罪悪なんですよね。罪悪というのはちょっと極端な言い方かもしれませんが。要するに、何であなたが書くの？書けなくて、自己表現できなくて、そのまま声になってしまった人たちというのを、ずっと見てきているわけですね。で、あの人たちの生き方と、敢えて書くという、これは非常に素朴であり、ある意味では敢えてとりあげる必要もない疑問なのかもしれませんが、私の根っこにはそういうものがありまして……。

なぜ書くのかという問いかけに対して、これはいささかねじれを伴った答えである。ここで作家は、自分が、「書かれたものに対する違和感」の支配する場所で生まれ育ったことに言及している。文字に記された言葉を、もとより異物として感受するしかないその世界においては、書くという行為は、そこに生きている人々の間に「通い合っている日常的な感覚」や「世界の交感」から「ふつと切れ」たところに生じる「異常」事であり、書かれた言葉は、その世界の外にある「別のもの」「別世界のもの」とならざるをえない。そうした、文字化された言葉から「零れていったもののたくさんある世界」、すなわち「書く」という手段をもたずに「そのまま声になってしまった人たち」の世界に自分は生きてきた。だからこそ、私は書く。崎山はそう答えているように思われる。書くということは、したがってその世界に対する「罪悪」であり、書き取ろうとしている世界から疎外された位置にわざわざ自分の身の置きどころを定めようとするにほかならない。けれども「敢えて」そうせざるをえない状況があったのだ、と作家は語っているのである。

ここで、書き言葉への違和感によって性格づけられるこの「世界」に「島」という言葉をあてるとすれば、語られている逆説は、そのまま崎山多美の文学を読み解くための主導線を提示してくれるとも言えるだろう。

「島を書く」ということは、そこに把えようとする実体にもともとなじむことのない媒体（書き言葉）によってその世界を構築しようとする企て、その意味ではじめから「無理」を孕んだ企てであり、それをあえて行うことは、「文字とは無縁の世界」で「声になった」人々に対する「罪悪」とならざるをえない。崎山の小説は、この「書くことの困難」を条件として、それでもなお「書かざるをえない状況」から出発しており、かつそのこと自体を主題化するところに成立している。そしてそれは、『水上往還』において、金造と明子が、「帰ることの困難」の中で、なお「帰島を企てざるをえない状況」にあるのと相同的である。

ここで私たちは、作家自身の表現に寄り添いながら、また作家があるエッセイ（『〈音のコトバ〉から〈コトバの音〉へ』）の中で引用している W.J. オング（1982）の言葉を念頭におきながら、書くことにおいて主題化される「書き手」と「島」との関係を、「文字の文化」と「声の文化」との関係として図式化してみることにしよう。

「文字」と「声」。ひとまずその二項は、言語に物質的な基盤を与える媒体の質の違いを指し示すものである。しかし、「声の文化」や「文字の文化」は、単に言語

そのものの存立形態のみにかかわるのではなく、むしろ、生きられた現実の総体と
その中で言葉の成り立ち、言葉のふるまいの相違に対応している。例えば、身体
感覚を介して生きられた空間の分節化に、言葉がどのような形でかかわるのか。あ
るいは、人と人、身体と身体の間で取りかわされる交感の場面で言葉はどのよう
にふるまうのか。そうした基底的な現実の成り立ちと、言葉は不可分のもとしてあり、
したがって、その形式の差異は経験の質それ自体の差異を物語ることになる。言い
換えれば、「声」や「文字」は、「言葉」を伝えるための「器」としてではなく、む
しろ言葉の「存在」としてあるのであって、「文字化された言葉」や「音声化され
た言葉」としてではなく、「文字としての言葉」、「声としての言葉」が、直接、経
験に形を与えているのである。

したがって、崎山にとっての「島」を「声」の世界と見なす時にも、私たちは、
その世界を具象的な空間としてとらえ、「声」を通じて人がどのような姿を取りう
るのか、「声」を介して人々の間にいかなる共同性が可能になるのかを思い浮かべ
て見なければならぬ。崎山の言葉を取れば、「声」とは「コトバの素であり、ヒ
トが〈ひとりのヒト〉であると感じ、もう〈ひとりのヒト〉とつながるための、唯
一の媒体」（「〈音のコトバ〉から〈コトバの音〉へ」『EDGE』第11号、p.57）で
あるのだから。

では、その「声」の空間としての「島」を、どのような像において把握すればよ
いのか。これを、崎山の言葉に即してつかみとろうとする時、私たちがはじめに
（そしてくりかえし）つきあたるのは、「闇」として描かれる「島」の姿である。

例えば、『南島小景』の冒頭に収められたエッセイは、次のように書き出されて
いる。

記憶の初めに確認できるのは、どう目をこらしてみ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たりと張り
ついていた真っ暗闇。おしおきで閉じこめられたついでに、そのまま居ついて時を過
した押し入れの中の、親しく秘密めいた暗がり、お使いの帰りの道を気まぐれに逸れ、す
っかり陽が暮れるまで埋ま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闇
が漂っていた。（「闇のむこうから」『南島小景』p.12）

燦燦と降りそそぐ陽光のイメージによって語られることの多い「南島」の記憶を、こうして崎山は闇の印象とともにたぐり寄せる。その闇は、幼い頃の自分にとって何よりも親しかったもの、自らの生の原点（原風景）をはぐくんだものとしてそこに指し示される。崎山の「島」は、まず闇として想起される場所なのである⁴⁾。

闇は、言うまでもなく、光の不在（欠如）によって定義される。物という物に鮮やかな影を与え、その輪郭を切り取り、個物に個物としての同一性をもたらす光。その光の作用の及ばないところに、闇は存在する。しかし、そうであると言っても、崎山の想起する暗闇は、分節化の欠如によって一方的に性格づけられるような、のっぺりとして無機質な空間としてあるわけではない。その闇は常に、幼き日の作家の身体を中心に置いて、作家自身にとっては他のどこよりも親密な世界として経験されている。闇を思い起こすことは、その「闇の漂いに身をおくとき」に感じとっていた「深い安堵と恍惚感」の記憶を呼び戻すことでもある。それは漠然と均質に広がった無の空間ではなく、身体によって「生きられた世界」。暗喩としてではなく、文字通り、身体を包み込み、その皮膚に触れてあたりをとりまく闇であった。

崎山が、闇を経験したところとして思い起こす場所が、「蚊帳」や「押入れ」や「ガジュマルの木の瘤の窪み」といった、体をその寸借においてすっぽりと包み込むような空間であったことはことさらに注視されてよい。闇の中で、身体は、その体表面に触れるものを感じとり、言わばもうひとつの「外皮」にくるまれながら安息する。闇はしたがって、視覚的な分節性を奪われ、渾然として未分化な空間を醸しながらも、触れるということを通じて感覚的な意味を充填された世界を創出していたのである。

また、触覚的な経験を通じて身体化されていたその闇は、同時に音の充溢する世界、「音の記憶」とともに想起される空間でもある。例えば、「夜の浜辺にこっそりと降りて行って、いつのまにか「砂の浜に埋り寝てしまった」時の思い出を語る中で、作家は次のように記している。

心地良い音の流れの中で目覚めた。ササー、ササーという身体を揺する音に、遠くから襲ってくる連鎖音が増えた。柔らかくやさしい音を覆う底鳴りのする海の音は私の意識をすっかり目覚めさせたが、すぐに私は起き上がることをしなかった気がする。自分を揺する二種類の不思議な音に抱かれ、恍惚感の中でふたたび眠りに就いたのか、あの後どうやって家へ戻ったのか。あの、ササー、ササーに重なる音を今もどこかで探し続けているのだが。（「記憶の音」『南島小景』 p. 21）

また、「夕闇の中で」その身を埋めていた「ガジュマルの木の窪み」にも、やはり絶え間なく反復する海の音が響いている。

集落の Y 字路から家へ続く道の途中に、そう大きくはないが根が末広がり張ったがじゅまるの樹が一本枝を広げて立っていた。根は固いでこぼこをいくつもつくって道に迫り出し、広がった枝葉の下で濁いた黒い根幹を這わせていた。その根と根の間でできたへこみのうち、子供の腰がちょうど嵌ってしまう窪みが海の側に対してある。学校へ上がったばかりと思われる頃、昼の間一緒に遊び回った子供たちがそれぞれに家へ帰ってしまった夕刻、夕闇が迫るのにまだ家路に向かう気になれない私は、がじゅまるの根の窪みに座って時間を潰した。そこから海は雑木に遮られ直接には見えなかったが、海の音だけは轟くように聞こえた。その場所では世界の音の全てが自分に向かって鳴り続けている、と感じられた。（「島の窪みから」『南島小景』 p. 111）

触れることと聞くこと。その感覚的な受容器を媒介として、「島」は身体の直接的な延長として、すなわち、身体に接触する物質的な世界、身体の皮膜を共振させる世界としてそこにある。

そして、この「闇」の中にあっては、言葉もまた、物質的な質感を持った音として、身体と身体の上に張り渡される声として存在する。

声は、文字に封じ込められた言葉とは対照的に、その抑揚やリズムと不可分のものとしてある。そこに生まれる、音の時間的・空間的な形態が様式化されれば、言葉はそのまま歌となり、太鼓や三線といったもうひとつの音と共振するものとなる。また声は、それを発する身体と不可分のもの、その音を放つ身体の外に自足的な形で存立することのできないものである。声を発する、声を聞くとは、したがって、他者の身体に触れること、他者の身体にふるえに共鳴することでもある。この身体の律動と声のリズムとの共振関係が様式化されればそれはそのまま踊りとなり、人々の間に「交感」の輪を作り出すことになるだろう。

文字によって媒介されず、口伝えに渡されていく島の言葉——シマコトバ——は、こうして、歌や踊りへと連続的に通じていく性格を持っている。歌、踊り、唱え、祈り——シマコトバとともに惹起されるこれらすべての出来事は、体と体の間に無媒介に生じる現象として生起する。

ここで、崎山の作品の中に描き出された「島」が、闇の中に声を響かせる場所としてあることを、確認しておいてよいだろう。例えば、『水上往還』において、マカトの位牌を前にハツが発する唱えの声（160）。（その唱えの声は、海の鳴る音に

共鳴しながら、明子の記憶の中に「とぉーん、とぉーん」という連鎖音を呼び起こす。それが、明子に祖母の姿を幻視させる引き金となるのである)。あるいは『シマ籠る』において、キツガンの祭りを前に、人々が夜毎に繰り返す「地謡」の稽古の声(198)。(その声に疎外されるかのように、主人公・高子は、この島に嫁ぐことなどできないと言い放ってしまう)。そして、『ムイアニ由来記』では、「いつまでも寝就けぬ夜」を過ごす「わたし」の耳もとに、「ムイアニ」という意味不明の言葉がささやかれる(8)。(その音と化した「コトバ」が、失われた記憶を呼び戻す物語へと「わたし」を追い立てていくことになる)。ここに私たちが見るのは、音と音の継起、声と声の連なりこそが、物語を先へ推し進める力となっていることである。いずれの作品でも、放たれた言葉は、そこに指し示される意味の連鎖によって出来事を引き起こすのではない。むしろ、裸のままの声は、その物質的な音の連なりの中で、人々に働きかけ、記憶を呼び起こし、行為を促している。

「島」とは、そうした音の力によって生起する空間、声の力が直接に人を動かす場所、身体の律動とともに言葉が放たれる世界である。崎山の言う、「音で聞いて歌で楽しんでいる世界」とは、そのような世界として理解して見るができるだろう。

だが、そうして見ればなおさら、「島を書くことの困難」が、私たちの目に際立ってくることになりはしないだろうか。「闇」の中で生きられた空間としての「島」、
「声」の生み落とす場所としての「島」を、「書き言葉」に依存した「小説」という手段は、いかにして現出させることができるのか。

光の作用というものが、そこにある世界を見るものの外部に浮き上がらせ、ひとつひとつの対象を互いに別個の物として切り離してみせるのに似て、書き言葉は、その記号的な分節のありようにそって世界を切り取り、明瞭な意味を与えて、個々の事物にはっきりとした輪郭を授ける働きをする。それは概念的な反省の媒体、世界を自己の外部において客体化するためのツールである。これに対して、人々の口から発せられるそのたびごとに、空間に形を与え、同時に消失していく「声」は、決して客体化された認識対象として世界を現出させるものではない。では、その声によって生み落とされる「島」、身体の延長として、身体に触れるものとして現われる「島」は、どこまで「文字」による再現=表象を受け入れるものなのだろうか。「意味」を脱落させても、なお(ノイズとして外部化されるのではなく)人々の生きられた世界に出来事を生起させうるだけの力を備えた「声」は、「書き言葉」と

いう概念化の装置に対して、確実に抵抗を示すことだろう。言葉による分節化の働きを「光」のそれに喩えることができるとすれば、「闇」として想起される「島」は、本来「言葉=文字」のさしまない場所として存在するように思われるからである。

もちろん、このような「声」と「文字」との極端な二元化は、書き言葉の持っている力（文字の物質性、読みのリズム）をあまりにも平板化し、過小にとらえようとしたものだと言えるだろう。しかしそれでも、「闇の中に浮かぶ島」（長谷川 1997）を取り戻す手立てとして、「書く」という営みはいかにも不適合な、あるいはあまりにも迂遠なものだと言わざるをえない。そして、その困難は、島を書こうとすればするだけ、いっそう切実なものとして感受されるに違いない。書くことを試みてはじめて、それを書きえないという状況が浮き彫りにされる。あるいは、書くというプロセスの中で、その不可能性が「力」をふるうようになる。

「島」に帰り着こうとして、その「島」の実体を見失う物語。船を寄せて近づいていったところで、目の前の「島」がその「影」でしかないことを発見する物語は、少なくともその一面において、その物語の企て（書くこと）の困難に規定されている。「島」へ向かう人々が、もう「島」へは帰りつけない「世界」に生きていることを発見するように、言葉によって記憶を呼び戻そうとする者は、その想起と再現の試みが、むしろ「表象の不可能性」を浮上させてしまうような、そうした構造を発見するにいたるのである。

かくして、「島を離れる」ということは、単に物理的に別の場所へと移動することを意味するにはとどまらない。それは、「闇」を出でて「光」に身を晒すということ。人々が身体的な「交感」の中で作り上げた世界、「音として聞き歌として楽しんだ」世界を離脱し、文字を介して現実を対象化する「異常な世界」へと組み入れられていくことである。その時すでに、ふりかえって思い起こすという営みは、かつてその世界を経験していた時のそれとは、まったく別種の原理によって「島」を再構成することになるだろう。その意味において、「島」からの離脱は、それ自体がすでに「島」に対する「罪」である。そして、その罪は、書くという方法でその島の記憶を呼び戻そうとすることによって二重化される。書くという営みは、そうした「自罰」のプロセスに、進んで足を踏み入れることになるのである⁵⁾。

8. シマコトバと日本語—崎山多美と物語の条件（2）

しかし、前節に見たような「声」と「文字」との二項対立的な構図の中に崎山の

作品を位置づけることは、それをあまりにも普遍的な状況の中に置くことになるかもしれない。

「音」と「声」として生起する口伝えの言葉と、「概念」の媒体としての書記言語との対立構造は、「文字」を知る社会においては遍在的に見られる言語使用の条件である。少なくとも、「言語」の身体性や「文字」の呪術性などを忘却してしまった近代の記号空間では、二つの言語形態の並列と疎隔をいたるところで確認することができる。そうした状況の中に作品の成立の場を見いだすことは、確かに崎山の文学の「普遍」的な位相を浮き彫りにすることになるのかもしれない。しかし、これだけにとどまるとすれば、その物語世界を生み出した条件を十分にとらえたことになりえないだろう。

私たちはここで、「沖縄」という空間に立ち返り、「声」と「文字」の対立構造が、この地域において、どのような政治文化的文脈を構成しているのかを検討してみなければならない。「声の文化」と「文字の文化」とが、「シマコトバ」と「日本語」、「ウチナーグチ」と「ヤマトグチ」の二重構造にズレを伴いながらも折り重なっているという状況が、文学生産に対して何をもたらすのかが問われなければならないのである。

あらためて指摘されるまでもなく、沖縄において文学表現に携わるということは、際立った「言語の二重性」のもとに、特別の自覚をもってその身を置くことを意味する。日常の生活空間の中で取り交されてきた地域的な言語と、公共の表現空間において要求される「標準語」としての「日本語」との間には、容易に橋渡しすることのできない隔たりがあり、これによって長らく沖縄社会は、「文字言語」と「口語」の差異に還元することのできない形で、言語的な断層を、文化的・感覚的な隔絶を伴いながら抱え込んできた。その中であって、文学——琉歌などの伝統的形式を除く近代文学——は、もとより「日本語」の空間に属するものとして、「外部」から導入され、実践されてきたものであった。文学表現は、土着の言語環境から離脱して、新たに導入された「近代的」な言語空間に身を置く者の生業だったのである（岡本 1981）。

この時、言語というものが単に現実を媒介して伝えるだけのメディアではなく、経験の存立を内在的に規制する要因であるとするならば、「日本語で書く」という営為は、伝統的ないし日常的な生活世界から疎外された場所に、その表現の基盤を求めようとする。ここで沖縄の作家が、あくまでも「日本語」の内部にとど

まろうとすれば、主題または対象として描かなければならない「沖縄」の現実に拒絶されてしまう。しかし、これを忌避して、地域言語に依存しすぎてしまえば、今度は「日本語文学」という「場」において、正統性の獲得が困難になる（少なくとも、「日本文学」「日本語文学」という制度から完全に自律的な「沖縄文学」の「場」が構成されていない以上は）。

このジレンマ——J. M. クランケンベルクが W. ラボヴを援用して「言語的インセキュリティ」という言葉で表現した状況（Klinkenberg 1993, 鈴木智之 2001b）——に相對して、一方で沖縄の作家たちは日本語表現の規範性を過剰に意識せざるをえなくなり、また他方では「日本語」で書かねばならないことを「沖縄」に対して羞恥するというアンビヴァレンスを示し続ける。「沖縄で日本語の小説を書くこと」（大城立裕）とは、この両義的な条件に対して、それぞれの対処法を探り当て、これを自分のスタイルとして確立していくことに他ならないのである。

しかし、ここで私たちはあえて問い直してみなければならぬだろう。

標準化された「日本語」と沖縄における「地域言語」との距離が、言語学的な水準できわめて大きなものであることを踏まえたとしても、そこに見られる「二重構造」なるものがどこまで沖縄固有のものであるのだろうか、と。「標準語」として組織化され、教育やメディアを通じて押しつけられていく「日本語」と、地域の中で交される「口語」的な日常言語との間に疎隔があり、規範化された「書き言葉」に依拠する「文学者」が、それによってその土着の生活世界から疎外されるという状況は、日本中のありとあらゆる場所で（ともすれば東京においてさえ）生じうるものである。その中であって、単なる程度の違いを超えて、「沖縄の作家」に特有の条件を与えているものがあるとすれば、それは一体何であるのだろうか。

もちろん、「沖縄文学」の全域にかかわるようなこの問題は、本稿の射程を大きく超えて、あまりにも本質的な課題をつきつけることになる。ここでは、崎山多美というひとりの作家に即して、沖縄における「言語の二重性」の問題が、どのような形で、文学生産の条件を構成するのかを検討してみる。

「コトバの風景—〈アッパ〉と〈アンナ〉と〈オバァ〉の狭間で—」と題された崎山多美のエッセイに、この問題に対するひとつの手がかりを見いだすことができる。この一文において崎山は、まず富岡多恵子のエッセイを引き、関西出身のこの詩人・作家が「ひとつの方言の区域」を出て「東京コトバ」の世界に足を踏み入れた時に覚えた「とまどいと不安」の所在を確認している。しかし、富岡は、そうし

た「違和」の感覚を自ら口にしながら、これに続けて「混乱はもっぱらコトバを喋るときにおこっていて、不安もそこにあった。コトバでものを書くときわたしにあっても方言による混乱はほとんどない」と、「標準語」で「書く」ことへのとまどいをきれいに否定して見せる。崎山は、この発言に嘆息して、次のように言葉を継ぐ。

標準語と方言の問題にいたく苦しめられてきたオキナワの書き手たちと比較したとき、その潔い物言いは何とも溜息の得る発言ではある。この違いは大阪とオキナワの、東京へのキョリの差でもあろうか。（「コトバの風景」『EDGE』no. 7, p. 18）

ここで考えてみなければならぬのは、崎山がわざわざ「キョリ」と書いた、この大阪と沖縄との落差が、いかなる懸隔を示しているのかという点にある。

それが、二つの地域と東京との、単純な物理的隔たりを指すものにはとどまらないことは言うまでもない。しかし、そうであると言って、これは純粋に文化的な異質性だけを問題にするものでもないだろう。

もちろん二つの次元のいずれにおいても、隔たりの程度の差は大きい。しかし、それがどうであれ、大阪なら大阪においても、日常的に交わされる口語と標準化された「日本語」の間には相当のズレがあり、そのことは「大阪弁」の世界に生れ落ち、そこで育ち、生きている人々には、それなりの懸隔として意識されているはずである。そして、その世界から生まれた作家は、その「ギャップ」を前提として、自らの文学世界を構築していかなければならない。

とすれば、問われなければならないのは、そこにある「ズレ」が、書き手を「いたく苦しめる」ような問題として作用するか否か。そして、これを左右する条件が、どのような形で準備されているのかにある。私たちはそこに、「言語そのものの異質性」の外にあるいくつかの要因を見なければならない。

そのひとつは、「日本語」という言葉がそれぞれの地域に、どのような歴史的過程を経て導入されてきたのか、そして、その歴史を振り返り意味づける「現在」の歴史的状況がどのような形で組織されているのか、にある。言うまでもなく、沖縄の島々は、「琉球処分」以降、「日本国」に「併合」され、社会・文化的な同化を強いられてきた歴史を持つ。しかも、戦後における長期間の「アメリカ軍統治」を経験したことによって、「日本国」は自らの帰属する「祖国」としてますます自明のものではなくっている。少なくとも、そこに「日本への帰属の是非」が政治的な選

扱の問題として議論される文脈が存在するのである。その歴史の中で、「日本語」は「日本」への「同化」の根本をなすものと見なされ、その使用が強力に推し進められてきた。それは、日本国内の他の諸地域で「方言」が否定され、「標準語」の使用が励行されてきた過程とは、政治的にまったく異質の事柄である。沖縄では、単に「日常言語」からの距離の問題としてではなく、政治的な帰属にかかわる問題として、つまりは「ナショナルアイデンティティ」の次元で、いかなる言葉を話し、書くのかが問われるからである。そこには、「日本語を話す/書く」ことが、まぎれもない「権力」への従属であることを、自覚的に主題化せざるをえない状況が用意されている。少なくともこれを、「大阪人」のアイデンティティの問題と同列に置くことはできないはずである（一般的には、大阪人であることと日本人であることの間には矛盾が生じる可能性は感受されえないのだから）。

また、この問題に大きく重複するものとして、「書く」という営みを、逃れがたく「沖縄」という文脈に結びつけるような「政治—文化的な条件」が存在することも見逃すべきではない。例えば、大阪に生まれ育って、小説や詩を書こうとする者は、必ずしも「大阪」というローカルな文脈、大阪なるもののアイデンティティに拘らなくてもよい。出身地域から与えられる制約を引き受けたとしても、なおその地域の現実に執着してこれを主題化しなければならない理由は存在しないのである。富岡多恵子がまさにそうであるように、個々の書き手は、とりたてて「土着」がどうの「普遍」がどうのという議論を経なくとも、ひとりの作家として、容易にその限定的なコンテキストから自由になれる。むしろ土地へのこだわりを示すことの方が、その作家の個性として感受されることになるかもしれない。

しかし沖縄では、これまでのところ常に、書き手は「沖縄で書くこと」あるいは「沖縄を書くこと」に縛られざるをえない。それは、「沖縄」という地域が、諸々の局面で（その生活空間において、政治的な文脈において、書き手と読み手を取りまく文学生産の場のあり方において）、その外にある空間、他者の空間と不断の緊張関係に立っているからである。そのような不断の境界設定を強いられる地域、すなわち「沖縄」という単位で外部との緊張関係を意識せざるをえない空間において作家であろうとすれば、自ずからそれはその「社会」のコンテキストに強く巻き込まれざるをえない。

その中であって、崎山多美は、いわゆる「政治的な状況」への発言を行わない、沖縄ではむしろ特異な存在と言ってもよく、しばしば「沖縄においてはじめて“個”を書き始めた世代」の代表として論じられる。しかし、その崎山もまた、私たちの

インタビュー（1999年）において、沖縄という文脈から自由であることはありえないのだと言い切っている。彼女は、「私のは〈沖縄文学〉ではなくて私個人のものですという単純な主張」は「ある意味で短絡だ」と断じ、「沖縄に住んでいる一人ひとりの人間が沖縄で書いていこうとした時には、どうしてもそこで受けた恩恵というものがある」のだと語る。そうして実際、明示的には社会問題を語らない崎山の作品も、やはり「沖縄」の地に深く根ざし、その政治的状況に鋭く意識を研ぎ澄ませたところから書かれている。

そうであればこそ、「日本語」で書くということは、基本的にはその他の選択肢を持たないにもかかわらず、「有徴」の行為となる。「日本語」という手段、「文学」という形式それ自体が、「沖縄」という状況に対してレリヴァントなものとなるのである。「日本語で書くということ」は、その作品の中で「政治」的な主題を取り扱わなくとも、すでに政治的なアリーナに参入することを意味している。

沖縄の書き手たちによる様々な「言語的実験」、とりわけ「シマコトバ」を「日本語表現」の中に持ち込み、「日本語」に揺さぶりをかけるような試みをとらえようとする時、私たちにとって、こうした政治—文化的な条件についての認識は不可欠のものとなる。沖縄の作家が、その「地域言語」を取り込んで、修辭的な創意を凝らしていくのは、単に「ローカル」な彩りを加え、日本語のヴァリエーションを豊かにするための試みにはとどまらない。それは、先にあげたエッセイでの、崎山の次のような発言にも確認することができる。

ここで、中央からのキョリがより遠く、それゆえヤマト古語を色濃く残しているとされるオキナワ語の、特権的立場を主張し、例のごとくその保存、育成の必要性を説くことはできる。その苦渋に充ちた差別の歴史への教訓も含めて。だが、オキナワの書き手たちが、なかなか上手になれなかった日本語（標準語）とウチナーグチの狭間で苦い葛藤をつづけ、どうにかウチナーグチの日本語圏への参加を目論んできたのは、その特権性に拠ったものではなかったはず。権力のコトバたる標準語に擦り寄って自己表現せざるをえないことへの異和感、屈辱感、しらじらしさ、ぎこちなさ、空虚さが、オキナワの書き手たちを日常語であったシマコトバへと向かわせたのではなかったか。（「コトバの風景」『EDGE』no. 7, p. 18-19）

この「言語の政治性」に対する意識を前提として、先に私たちが設定した問題、すなわち島を書くことの不可能性とそれに伴う罪悪について、再度検討して見ることにしてしよう。

「声」の世界を離脱し、「文字」という手段を身につけ、これを介して「島」を回顧するという営みは、それが私的な文脈の中に生じるやむにやまれぬ思いにもとづくものであったとしても、やはり「権力のコトバたる標準語に擦り寄って」自己の世界を構築してしまうことに他ならない。それは「他者」の言葉に「自己」の世界を従属させることを意味する。しかし、それでもなおその他の言語的手段を持ちえない状況の中で、「日本語で書くということ」には、「異和感、屈辱感、しらじらしさ、ぎこちなさ、空虚さ」が伴わざるをえない。この、政治的に組織された「社会言語的状況」こそが、崎山を含む沖縄の書き手たちの共通条件となっている。

このエッセイにもあるように、そうした屈辱の感情と状況への自覚から、沖縄の作家たちは、「ウチナーグチの日本語圏への参加」をもくろんできたのであった。大城立裕の『亀甲墓』（1966）や東峰夫の『オキナワの少年』（1971）を嚆矢として、口語の音声の文字表記、語りのリズムの読みのリズムへの転換、漢字ルビなどによる伝達可能性の確保、などなど、「シマコトバ」を「日本語表記」に乗せるための諸技法が考案され、「口語」「日常語」に宿る感性を、「書き言葉」に移植することが試みられてきた。そして、ゆるやかにみれば、崎山多美も、こうした遺産を引き継ぎながら、日本語のテキストにシマコトバをふんだんに取り込んでいく作家として位置づけることができる。

しかし、こうした文体創出の努力は、それが折衷と調和のための工夫にとどまる間は、もともとの「言語の二重性」を組織した政治的な構造を十分にとらえ返せぬばかりか、これをより巧妙に温存してしまう。大城の提唱する「土着から普遍へ」というスローガンが結局は「土着」の上位に「普遍」を位置づけてしまうのに似て、「口語」の「書き言葉」への参入は、「日本語として読むにたえるもの」へと変換される限りにおいて、その価値を承認されることにもなる。「ウチナーグチ」の「日本語表記」に成功するだけでは、「書き手たち」の立たされている状況を変えることにはならないのである。

そうしたジレンマをも自覚の中に取り込みながら、なお「島」を描こうとする厄介な企てとして、崎山多美の文学は成立している。その自省的な意識は、一方では、さらに手の込んだ言語的実験へと、この作家を向かわせている。すなわち、「シマコトバ」を「日本語」に乗せようとする先人たちの方法を引き継ぎながら、これを逆用して、日本語のテキストの中に、容易に日本語としては読むことのできないような異物を混入させていくような文体を、崎山は生み出そうとする。しかし、これについては、『ゆらていく、ゆりていく』をはじめとするテキストに即して、あら

ためて詳細な検討が要求されるだろう（加藤 2001）。ここでは、『水上往還』に立ち返って、その方法への意識が物語の構成に何をもたらしたのかを考えてみよう。

この時、この作品において試みられたことは、「日本語」で書くということを規定する「政治的な条件」そのものを物語世界の構造に投影すること、すなわち、「言葉」によって「島」を把握しようとする企てがその「島」を「虚像」へと転化させて取り逃がす、と同時に、書き手の立っている現実そのものもまた自らの虚構性を浮き立たせてしまう、という両義的な状況を生み出すことであった。物語りそれ自体が持つその批評的な意識の発動ゆえに、テキストはただ単に「島」を「シマ」へと反転させ、帰り着けぬ場所として外部化するだけの作為にはとどまることができない。これとともに、「島へと帰り着こう」とする者の世界がやはり反転を起こし、虚構とも現実ともつかぬ「境界」の領域に宙吊りになってしまう。この「二重の反転」を可能にする装置として、「方位の転倒」した空間が、物語の舞台として用意されねばならなかったのである。

『水上往還』の語り手は、「歴史」の中で今「現実」と見なされている世界を一方に想定させ、かつその現実を忠実に写し取っているかのごとき体裁の中で物語を進行させていく。しかし、その「現実」と見なされていた「島」が、実は虚像として映し出された「影」でしかないことをあらわにしてしまう。そして、その「虚像」の中で、今度は主人公・明子が、再び反転する島の像を見いだす。こうした物語世界のねじれは、それがどのような場所から語られているのかを主題化し、その再帰的なループの中で、語り手の置かれている状況を照射する。「転倒した世界」に展開される物語は、他者の言葉によって自らの記憶を語る者が、その語りの条件の「異常」を映し出すために、その語りの中に組み込んでいく仕掛けなのだと思うるのである。

9. 痕跡としての声、希いとしての言葉

ここまで、書くことの困難に照準を置いて、その言語的状況に対する意識が、物語表象の構造にどのような形で折り込まれていくのかを検討してきた。しかし、その中で私たちは、二つの世界——文字の文化と声の文化、書き言葉とシマコトバ、光の領域と闇の領域——を、いささか明瞭に対置しすぎてしまったかもしれない。書くという営みの中で「語りうるもの」と「語りえぬもの」の境界を確定し、二項の対立関係を前提にテキストを論じていくというやり方は、言葉によって書き取られた「シマ」の虚構性を強調する一方で、その表象の限界の彼方にある「島」を、

確かな実体として語ってしまうという効果をもたらす。しかし、「小説のテキスト」として書き写された世界の背後に、決して帰っていくことのできないユートピアとして「シマコトバ」の世界が一元的に存在するかのような認識を与えるとすれば、それはおそらく崎山多美の世界を歪曲することになる。したがって私たちの小論もこれを結論として終わるわけにはいかない。表象の限界を語る者が、ともすれば陥りがちな畏を、多少なりとも回避するための用心をほどこして、本稿の結びにかえようと思う⁶⁾。

すでに引用したエッセイ「コトバの風景」の後段において、崎山多美は、作中で用いられる「阿ッ婆」という言葉の由来について書き記している。

沖縄の書き手たちを「シマコトバ」へと向かわせた状況と心情を先に見たような形で確認した上で、崎山は、そのシマコトバの世界は、自分自身にとっては、決して安定的で一元的なものではなかったことを指摘する。それは、西表島の人口が、様々な地域からの入植者たちによって構成されていたからである。

シマコトバといっても、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、戦後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）の炭坑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はあった。お互いがお互いのイントネーションを笑い合うという場面はいくつもあった。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、学校へ行くとごく自然に標準語に切り替えられた。（「コトバの風景」『EDGE』NO. 7, p. 19）

そうした渾然とした言語空間の中であって、作品に「阿ッ婆」として取り入れられた「アッパ」という呼称は、その鳩間島からの入植者であった隣屋で、その家の婆さんが呼ばれる時に用いられるものであったと言う。崎山の家族の「宮古コトバ」においては、祖母は「アンナ」（または「ンマ」）であり、今となっては、崎山本人もその「アンナ」すら用いず、沖縄一般に流通した「オバア」をもっぱらに使う。したがって、作品の中でその要所に用いられる「アッパ」という音の響きは、厳密には崎山自身の出自の言葉ではなく、むしろ「余所者」の言葉として、「エキゾチック」な響きを帯びているものだったのである。（「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」同、p.19)。

作家が、打ち明け話のように、その創作の方法の一端を解き明かしたこの一文は、私たちにいくつもの事実を教え、かつこれまでの議論の立て方にも、あらためて見直しを要求する。

まずは、「シマコトバ」の世界なるものが、決して均質な言語空間としてあったわけではなく、(少なくともこの作家の生まれ島では)炭坑夫の持ち込むヤマトコトバや学校で教わる標準語も含めて、いくつもの異郷の言葉が飛び交う、文字通りの「ポリフォニック」な空間であったことに留意しよう。それは、単一の書き言葉の世界に、単一のシマコトバの世界が対置されるような図式が、あまりにも現実を単純化してしまうことに、あらためて思いをいたらせる。実際のところ「島」においては、いくつもの不連続線を介在させながら、多数の言語が互いに折り重なり、交錯するようにして世界を構成し、その一方の極に、「標準語」という名の「日本語」もまた組み入れられていたのである。しかし、その反対の極に向かっていくら掘り下げていっても、純粹な「シマコトバ」なるものが存在するわけではない。そこに見いだされるのは、異種混交の言語世界——「メチャクチャ」な「言語環境」——に他ならない。

そうであるとすれば、当然のことながら、このシマコトバの世界を想起しようとする特定の個人にとっても、そこに思い起こされるべき空間として、調和的な全体性を備えた「シマ」が再現されるわけではない。むしろ、記憶としてありうるのは、「メチャクチャ」な言語空間の中に飛び交っていた様々な言葉の断片、特定の地域言語の体系からは遊離して、折々の都合に従って使い分けられながら、しかしその時々々の音色を放っていた言葉のフラグメントだと言えるだろう。この時、思い起こされた言葉は、狭い意味での「自己の言葉」(自らが身につけ、実際に口にしていった言葉)であるとは限らないし、それが誰の言葉であったかを問うことにも、ともすれば意味がなくなっているかもしれない。実際には「アッパ」と呼びかけることのないなかであらう崎山の耳に、エキゾチックな声として響いていたその言葉は、他のシマから来た人々の言葉でありながら、しかし同時に、崎山自身の「シマ」の「コトバ」でもある。この時、「シマコトバ」とは、「私」によって「所有」され「使用」された「言語」として呼び起こされるものではない。むしろ、いくつもの他者の言葉が反響しあう雑居的な空間に「私」は投げ込まれてあり、その中で偶発的に遭遇した言葉の断片が、「私」の中に痕跡を残す形で記憶されていくのである。

もとより「私の母語は〇〇語です」とか、「私は△△コトバを話します」という

言い方は、すでに言語を体系的なものとしてとらえすぎている。「シマ」にあっては、言葉はそのような形で共有されるものではないし、少なくとも、崎山にとっての「シマコトバ」は、そのような体系的同一性を備えた特定の地域言語を指すものではない。

こうした認識は、「シマコトバ」を、アイデンティティの根拠と見なす考え方（あるいはそうした視点から崎山の文学を読む読み方）に、一定の留保を促すはずである。確かに、「シマ」を遠く離れて、「他者の言葉」が浸透した空間に寄る刃なく生きる者にとっては、かつてあったはずの世界、そこに交わされていた言葉の記憶は、「私」が「私」であるための大切な拠り所であるに違いない。しかし、そこに想起されている「シマ」、あるいは「シマコトバ」それ自体が、揺るぎない同一性を持って存在していたわけではないのである。とすれば、そのアイデンティティの根拠を探し求める「追憶の旅」もまた、いくつもの不連続線を超えながら、結局異種の言語が交流する混沌とした空間に迷い込むだけであるに違いない。

これを踏まえて、逆の見方をすれば、むしろ次のような言い方ができるかもしれない。

「シマ」というものが、「形を取って」（したがって、何らかの同一性を持って）存在するとすれば、それはその空間を「同一性を持った場所」として想起し、形象化する営みを介してはじめてそうありうるのである、と。例えば崎山が、繰り返して強調するように⁷⁾、書くという作業は、たとえどれほど「現実」を引き写しているかのようにふるまうとしても、「書く」という段階において「仮構」の営みである。しかし、その「虚像の構築」を通してしか、「シマ」は現実に存在しえない。

こうした言い方は、決して、その「表象」に先立って「島」は存在しないと、か、「構築」されたものの外部に「現実」はありえない、ということの意味するものではない。そうではなく、その虚像の構成を促される場面で、「書き手」は記憶の断片を通して、すなわちかつてあったものの痕跡を通して、書かれるべき何かは確かに存在したことをすでに知っている。書くことを促しているのは、その断片と化した過去に他ならないのである。書くということは、言葉を介して、その痕跡から痕跡へとたどりながら、虚構の中に現実を住ませようとする試みなのである。

崎山の「アッパ」は、「シマ」の記憶が語られる中で自ずから「虚構化」され、それによって、かつてあった世界への通路を切り開く。それは「喪われたもの」の痕跡として、過去の現実を「表象」するための契機となる。「書き手」は、その言

葉の記憶に呼びかけられている。

崎山自身はそれを次のように振り返る。

その〈アップ〉と〈アンナ〉に〈阿ッ婆〉と〈アン母〉の文字を当て、二つの言葉を交換し、交歓させ、私が自分の小説のコトバとして書き出すまでには、その対象と別れてから三十年近くの歳月が経った。そのコトバを敢えて使わざるをえない内部の衝迫というものはたしかにあった。〈アップ〉も〈アンナ〉も私にとってはすでに遠い日に喪われてしまっていた音声であった、ということ。喪われたものであるにも拘らず、喪われてしまったゆえに、それがかけがえのないコトバであったことに気づいたとき、そのコトバをどうにか書きつけておきたいという衝迫に把われた。その把われが、今となってみると私の書くという行為そのものを促すエネルギーになっていると感ずることがある。(「コトバの風景」『EDGE』no 7. p. 19)

「実態」(あるいは「実体」)を追い求めてしまえば、「アップ」とも「アンナ」とも「オバア」とも書いてしまう世界を想起する中で、「アップ」や「アンナ」は、すでに喪われた言葉であるからこそ、その「島」の仮構に呼び込まれねばならない。そして、その「喪われてしまった音声」こそが、「書くという行為そのものを促すエネルギー」をもたらしている。その「音声」は、かつてそこにあったものの「痕跡」として残されている。痕跡と化した声に呼びかけられて、かつてそこにあっただろう世界を、言葉によって書き出そうとする。

しかし、痕跡は、それがどれだけ確かな物質性を持とうとも、かつてあったものの断片であり、あるいはそれによって刻まれた傷跡のようなものでしかない。その跡を、虚心に辿っていても、それを実像として追い求めるならば、喪われた世界はおそらく、いくつもの断片に砕け散って、飛散してしまうに違いない。「書く」という営みは、虚構化という手続きを介して、喪われたものに形を与えるひとつの有力な手段なのである。

私が小説で使う〈アップ〉や〈アンナ〉や〈オバア〉にはとりたてて現実的对象が意識されてあるわけではない。敢えて言うなら、喪われてしまったもの、まだ在りえぬものへの希い、あるいは愛、といったようなものだ。(「コトバの風景」『EDGE』no 7. p. 19)

その「希い」の向かう先に、「シマ」はなおも描き続けられていく。そして、言

葉による仮構の形象の中に「島」の存在を宿らせようとする困難な試みは、この作家を更なる修辭的冒険へと追い立てていくことになるのである。

〈テキスト〉

崎山多美の作品からの引用は、砂子屋書房版『くりかえしがえし』（1994）および『ムーアニ由来記』（1999）による。本文中の括弧内の数字はこの両書のページ数を示す。

〈注〉

- 1) 星勲によれば、祖納村は「西表島に最も古い村と称えられる」。古録によれば、「元文二年（1737）人口623人。宝暦十一年（1761）人口は953人。明和八年（1771）人口1214人」が居住していたが、明治六年（1873）には371人に減少する。しかし、三井・大倉組の炭坑開業とともに人口も増加し、明治四十年（1907）には1086人、昭和五年には2138人へとふくれ上がる。その後、「移転と引越しが強行され」、第二次大戦までの間に人口は激減するが、敗戦とともに引揚げ者が流入し、昭和二十二年（1947）には、戸数135世帯、人口1962人を数える。昭和三十九年（1964）人口648人、同五十年（1975）197人（星1982：52-53）。他方上原村は、明和六年（1769）には386人の人口を有するものの、その後減少と入植を繰り返しながら明治六年には98人、大正十三年（1924）には34人と退き、この残った人々は鳩間、浦内、干立へと移転し、大正末期から昭和初期にかけて廃村の様相を呈する。「昭和二十年の終戦（太平洋戦争の敗亡）の後ち自由入植住民が増え、昭和四十年（1965）には人口382人を数え脹み、人口増の一時は、その勢力で賑わったが、若者の出稼ぎと移転、引越、転業等があって、昭和五十年（1975）には125人と減じている」（星1982：76-78）。この小説の主人公となる家族は、この戦後の入植民のうち、「移転、引越、転業等」によって村を出て行った人口の内に位置づけることができるだろう。
- 2) 崎山は2001年度のインタビューにおいて、「東西の方位が逆向きに書かれている」という筆者の指摘に対して、「東」には「プラスのイメージ」、「アガリ、太陽があがる」イメージがあり、「西」には「（太陽が沈むのだから）マイナスの、裏のイメージ」があるとしながらも、「位置関係の逆転というものが私の中でどのように意識されていたのかはちょっと思い出せない」、「実際の地図関係」を「意識的にひっくり返そうとしたかどうか」は覚えていない、と回答している。ただし、「ずらしの意識はあったかもしれない」、「（西表そのままでは）ちょっと生々しい」ので「私自身の意識を少しでもずらしちゃうって」ことは起こったかもしれないと答えている。
- 3) 例えば崎山は、「〈音のコトバ〉から〈コトバの音〉へ」と題されたエッセイ（2000）において、次のように書いている。「なぜ書くかという問いを問うことに意味はない、

という言い方がある。確かに意味はない。愚問である。その問いには解答などないから。だが答えの用意された問いなど問う必要はないという言い方だって、他方ではありうる。ならば、問いつづけることによってコトバを切り詰め促す表現行為があってよい、と私は思う。文学（小説）をすることは、こんなふうな、果てのない空を手探りで彷徨いつづける応えのない行為に、みずから身を投じること、私にはそのようなものに思える」（『EDGE』No. 11, p. 57）。

- 4) 「自らの依って立つ位置を」、あるいは「存在のありかを確認するために」追い求める「原風景」が、崎山多美の場合には「闇」の中にあることを指摘しているのは長谷川郁美である。長谷川によれば、「闇は、可視領域と不可視領域の接点」にあり、崎山多美は「その闇の開口部から、不可視の世界に浮かぶシマをのぞき見ようと」している。「幼い頃の彼女が、ガジュマルの木の瘤の『ひそやかな闇』に身をしずめて、自分に向かって鳴り続けている『世界の音の全て』を聴き取ろうとした姿そのままに、いまも崎山多美は、南島の闇間に身をおいて、『向こうにあるシマ』の風景の全てを全霊で感受しようとしているのだ」（長谷川 1997 : 130）。作家のとらえようとしている「シマ」が、「現実の西表島」ではなく、その残像、あるいはその幻視であり、だからこそ崎山は「闇にこだわる理由」を持つのだという長谷川の読みは、私たちにとってきわめて示唆的である。
- 5) そう考える時、崎山の回帰の企てが、まずはじめには「書くこと」としてではなく、「踊ること」「演じること」としてあったことは、興味深い事実である。踊ること、身体の型を見につけることで、「島」へと回帰しようとする企て—ただし破綻を余儀なくされた企て—を、崎山はすでに『シマ籠る』において形象化している。『南島小景』にはおさめられなかったエッセイ「なぜ書くの」（1995）には、「書く」という営みが、「踊り」とその挫折の経験のあとにあったことが告白されている。その「身体」による「島」への接近とその破綻の記憶は、『水上揺籃』においても主題化されている。
- 6) テッサ・モーリス—鈴木は、ポストコロニアル状況を論じる中で、「コロニアリズム」とそれに先立つ「土着的伝統」とを二分法的に峻別することの困難を指摘している。「コロニアリズムは、植民地化された社会に外来の思想—個人主義、進歩、人種による優劣といった『西洋』の観念—を単に押しつけただけではない。むしろそれは、同化と差異化、適応と抵抗の作用を繰り返したすえに、矛盾を内包する錯綜した複合物を生み出した……」。「植民地化を進める帝国は、一方ではある土着の伝統を根本的に変えようとしながら、他方で別の土着の伝統を保存しようとした。けれどもそのような意識的な伝統保存プロセスとは、選択して保存されるべき伝統の意味が必然的に変容せざるをえない性格を有していた。一方植民地化された地域共同体は、植民地化にあるときは抗い、またあるときはその状況下で生き延びようと試みるのだが、その抵抗の過程では、植民者の思考と技術を多少とも採り入れざるをえなかった。こうして出来上がったシステム

の中では、『外国人支配者や外国資本に怒り、それに攻撃を仕掛けるのはたやすい。しかし、どの価値観、どの制度、どのアイデンティティが外来のものであり植民地時代の遺産なのかを見極めるのは至難』となってしまった」（モーリスー鈴木 2001：195）。崎山の生きた言葉の世界に関して、同様の「錯綜した複合性」を認識することが必要である。その状況を過度に概念的に整理して、「シマに固有のもの（シマコトバ）」と「支配者のもたらしたもの（標準語＝日本語）」とを二項対立的に把握してしまうとすれば、それ自体がイデオロギー的な神話作用に荷担してしまうことになる。

- 7) 「小説ブームの落とし穴」と題されたエッセイ（1990）において崎山は、沖縄の小説が「中央文壇で忘れ去られた精神世界」を持つがゆえに評価される状況を確認した上で、次のように述べる。「しかし、批評の目が中央では忘れ去られたという沖縄の世界観の表われた作品に小説の可能性を見るということと、表現者がそこに自己の小説の可能性を託すということの間には、意識のあり方に明確な線が引かれなければならない、と私は思う。書かれた世界というのは、たとえ無意識に書きだされたものであっても、書かれた時点ですでに現実的実体を失った世界であることを、少なくとも表現者自身は意識するべきであるからだ」。

〈文献〉

1. 崎山多美の作品・エッセイ他

〔作品〕

- 1979 「街の日に」, 『新沖縄文学』43号, 沖縄タイムス社
1981 「狂風」第12回九州芸術祭文学賞沖縄地区優秀賞
1984 「白い朝」, 『文芸沖縄』春季号 Vol.3
1984 「かがり火」, 『青い海』131号
1984 「砂上の影絵」, 『文芸沖縄』Vol.4
1985 「石割れ」, 『青い海』139号
1988 「水上往還」, 『文学界』1989年4月号, →『くりかえしがえし』1994年, 砂子屋書房
1990 「シマ籠る」, 『文学界』1990年12月号, →『くりかえしがえし』1994年, 砂子屋書房
1994 『くりかえしがえし』, 砂子屋書房
1997 「風水譚」, 『へるめす』1997年1月号
1999 『ムイアニ由来記』, 砂子屋書房
2000 「ゆらていく, ゆりていく」, 『群像』2000年11月号
2001 「水上揺籃」, 『群像』2001年8月号

〔エッセイ他〕

- 1989 「南島の水と闇」, 『新沖縄文学』79号
 1990 「小説ブームの落とし穴」, 『毎日新聞』
 1995 「南島小景1 なぜ書くの?」, 『西日本新聞』1995年7月8日
 1996 『南島小景』, 砂子屋書房
 1996 「95 オキナワ, 迷想の朝」, 『EDGE』創刊号
 「コトバの生まれる場所」, 『EDGE』第3号
 1997 「“オキナワ” という風景」, 『文学と人間の未来』
 1997 「あの日は雨だった」, 『EDGE』第4号
 1997 「『盆帰り』その他の短編 『水滴』以後の短編について」, 『EDGE』第5号
 1998 「コトバの風景」, 『EDGE』第7号
 2000 「〈音のコトバ〉から〈コトバの音〉へ」, 『EDGE』第11号

〔対談・座談会〕

- 1989 「創作の周辺」(東峰夫, 又吉栄喜, 田場美津子, 小浜清志, 山里禎子との座談会)
 2000 「『小説』の現場から」(目取真俊との対談), 『けーし風』第27号, 2000年6月,
 新沖縄フォーラム刊行会議

〔インタビュー〕

1999. 9月3日 松島浄, 加藤宏, 武山梅乗, 鈴木智之によるインタビュー
 2000. 9月7日 松島浄, 加藤宏, 武山梅乗, 水野宏美, 鈴木智之によるインタビュー
 2001. 9月13日 松島浄, 加藤宏, 水野宏美, 塩月亮子, 鈴木智之によるインタビュー

2. その他の関連文献

- Barthes, Roland 1968 L'effet de réel, *Communication* 11.
 Ben-Amos, Dan and Weissenberg, Liliane, 1999 *Cultural Memory and the Construction of Identity*, Wayne State University,
 Eco, Umberto 1967 *Opera Aperta*, 篠原・和田訳『開かれた作品』, 青土社, 1997年
 ————— 1979 *Lector in Fabula*, 篠原訳『物語における読者』, 青土社, 1993年
 Frank, Arthur 1995 *The Wounded Storyteller, Body, Illness, and Ethics*, U. of Chicago Press 鈴木智之訳『傷ついた物語の語り手』, ゆみる出版, 2002年
 長谷川郁美 1997 「闇のなかに浮かぶシマー—崎山多美『くりかえしがえし』論—」, 『叙説』15号, 1997年8月
 平林美都子 1999 『「辺境」カナダの文学 創造する翻訳空間』, 彩流社

- 星勲 1982 『西表島の村落と方言』, 友古堂
- 加藤宏 2001 「沖縄における言語状況と文学—ウチナーヤマトグチの文化と崎山多美の文学—」, 『明治学院大学社会学部附属研究所年報』 31号
- Klinkenberg, Jean-Marie, 1993 *Insécurité linguistique et production littéraire, Cahier de l'Institut de Linguistique de Louvain.*
- 米須興文 1991 『ピロメラのうた 情報化社会における沖縄のアイデンティティ』, 沖縄タイムス社,
- 1998 『文学作品の誕生—その文化的プロセスとしての意味—』, 沖縄タイムス社
- 小森陽一 1998 『〈ゆらぎ〉の日本文学』, NHK ブックス
- 2000 「起源の言説—『日本近代文学研究』という装置—」, 栗原彬・小森陽一・佐藤学・吉見俊哉『内破する知 身体・言葉・権力を編みなおす』, 東京大学出版局
- 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 特集〈沖縄〉から』, 2001年8月号, 青土社
- Legoff, Jacques 1988 *Storia e memoria (Histoire et mémoire)*, Gallimard 立川孝一訳, 『歴史と記憶』, 法政大学出版局, 1999年
- 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』 第30号
- 丸川哲史 2001 「世/代の継承 目取真俊と崎山多美を切り口として」, 『ユリイカ 特集〈沖縄〉から』, 2001年8月号, 青土社
- モーリス・鈴木, テッサ 2001 「偽りのアイデンティティへの権利—あるポストコロニアルの物語—」, 栗原・小森・佐藤・吉見(編)『越境する知6 知の植民地: 越境する』, 東京大学出版会
- 那須亨 1974 『西表島の伝説』(自費出版)
- 三木健 1983a 『西表炭坑概史』, ひるぎ社
- 1983b 『民衆史を掘る—西表炭坑紀行—』, 本邦書籍
- 1986 『写真集・西表炭坑』, ひるぎ社
- 1990 『西表炭坑夫物語』, ひるぎ社
- 仲程昌徳 1986 『沖縄近代詩史研究』, 新泉社
- 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
- 野家啓一 1996 『物語の哲学 柳田國男と歴史の発見』, 岩波書店
- Nora, Pierre 1984 *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*, Pierre Nora (dir.) *Les Lieux de mémoire*. Gallimard, 1984-92, 長井伸仁訳「記憶と歴史のはざまに—記憶の場の研究に向けて—」, 『思想』 2000年5月号, 岩波書店

- 岡真理 2000 『記憶/物語』, 岩波書店
- 岡本恵徳 1981 『現代沖縄の文学と思想』, 沖縄タイムス社
- 1994 「主題としての“シマ” — 崎山多美の世界」, 『くりかえしがえし』付録, 砂子屋書房
- 1996 『現代文学にみる沖縄の自画像』, 高文研
- 2000 『沖縄文学の情景 現代作家・作品を読む』, ニライ社
- 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』
- 小熊英二 1998 『〈日本人〉の境界』, 新曜社
- Ong, Walter J., 1982 *Orality and Literacy*, 桜井・林・糟谷訳『声の文化と文字の文化』, 藤原書店, 1991年
- 大城立裕 1975 「沖縄で日本語の小説を書くこと」, 『国語の授業』1975年8月号
- 太田好信 1997 「沖縄という位置 二重意識の可能性」『インパクション』103号
- 酒井直樹 1996 『死産される日本語・日本人』, 新曜社
- 下河辺美知子 2000 『歴史とトラウマ 記憶と忘却のメカニズム』, 作品社
- 新城郁夫 1997 「目取真俊論—『水滴』を軸として—」, 『沖縄文芸年鑑』, 沖縄タイムス社, 1997年
- Spivak, G. C. 1988 *Can the Subaltern Speak?* 上村忠男訳, 『サバルタンは語る事ができるか』, みすず書房, 1998年
- 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, APO
- 鈴木智之 2001a 「寓話的悪意—目取真俊と沖縄戦の記憶—」, 『社会志林』第48巻第1号, 法政大学社会学部
- 2001b 「文学生産と言語的インセキュリティー—Labov, Bourdieu, Klinkenberg—」, 『社会志林』第48巻2号, 法政大学社会学部
- 巽孝之 1993 『メタフィクションの謀略』, ちくま書房 → 『メタフィクションの思想』, ちくま学芸文庫, 2001年
- 湧上元雄 2000 『沖縄民俗文化論—祭祀・信仰・御嶽—』, 榕樹書林
- 与那覇恵子 1991 「沖縄文学のなかの女たち」, 『現代詩手帖』1991年10月
- 1991 「『娼婦』性の解読—沖縄現代小説のなかの女性像—」, 『東洋英和女学院短期大学 研究紀要』第30号
- その他 2001 『ユリイカ 特集〈沖縄〉から』, 2001年8月号

[本稿は、松島浄（明治学院大学）、加藤宏（明治学院大学）、武山梅乗（明治学院大学）、塩月亮子（日本橋学館大学）、水野宏美（慶應義塾大学）との共同研究の中から生れたもの

である。特に、水野による研究会での報告および議論から多くの示唆を得た。記して感謝したい。]