

日本語圏文学の「声」と「言葉」
— 崎山多美氏、ぱくきょんみ氏の対話に寄せて —

“Voice” and “language” of Japanese-speaking literature:
Tami Sakiyama and Park Kyong Mi’s Dialogue

佐藤 泉*
Izumi Sato

Abstract

This paper considers two Japanese-speaking authors from the linguistic view. Park Kyong Mi places “translation” at the core of poetic experience, and senses the inner gap of language.

Sakiyama Tami, a Novelist in Okinawa, tries to put a voice inside the language through conflict between Japanese as a literary language and everyday language.

I. ぱくきょんみさん 詩のことば

1 情緒ではなく

ぱくきょんみさんは、ある文章で山之口獺の詩に出会ったことが詩への入口となったと書いている。

「山之口獺の詩は、翻訳しがたいニホンの多くの現代詩の中で、翻訳されてもその詩の面白味が損なわれない数少ない詩のひとつである。時に、それは英語の詩をニホン語に翻訳したものであるかのような趣すら発することがある。はじめから翻訳されている詩とでもいうか。」
（「ことばに頼らないでことばをつかう 山之口獺の詩」）¹

はじめから翻訳されている詩、オリジナルがすでに翻訳であるような言葉。これはおそらく、いわゆる「翻訳調」だということではない。また、たとえばよく知られている詩、「会話」の「お国は？」「ずつとむかうとは？」と尋ねる女の言葉のトーンに翻訳の響きを感じられるとしても、詩句のある一部分について翻訳性を感じられるという指摘に留まるものでもないだろう。「ニホン語によって書かれたときから、すでに翻訳であるかのような山之口獺の詩、つまり妙な言い方だが、ネイティブ翻訳語による詩」という言葉は、山之口獺の言葉の独特な質を鮮やかに開

* 青山学院大学文学部日本文学科 Department of Japanese Language and Literature, College of Literature, Aoyama Gakuin University
E-mail: izssatolax@hotmail.com

¹ ぱく（2004）所収

示しているように思われる。のみならず、ここには詩的経験の根源に「翻訳」を位置付けるべくきょんみ氏自身の言語観がうかがわれ、そのため一人の詩人についての批評を越えて、私たちに詩そのものへの思考を促してやまない。自然なことばの中に隔たりなき隔たりを感受すること、それが詩的経験へのひとつの入り口となる。

高田渡の声を介して猿と出会ったころの若ききょんみさんは、日常的に「ことばで表現することじたいの嘘」に倦んでいたという。その中で、言葉の情緒的な使い方を拒む山之口猿の詩が際立って見えた。言葉にまといつく情緒をふるい落とし、言葉の指示機能のみを働かせて、その言葉を積んで文を作り、文を積んでいく。たとえば「座布団」の次のようなりズムがその例となるだろう。「土の上には床がある」「床の上には畳がある」「畳の上にあるのが座蒲団でその上にあるのが楽といふ」「楽の上にはなんにもないのであろうか」。

これをひとつの拠り所として、きょんみ氏は二〇世紀アメリカ現代詩、そして朝鮮語に触れていった。それは、生まれて育った日本の言葉を無意識にためていくのとはちがう意識的なふれあい、唇や舌、口蓋の違った使い方を自らに強いる肉体的苦痛をもともなうふれあいだった。くわえて朝鮮語は「ザイニチ韓国人のアイデンティティなんてことば」に精神を掴まれていたものにとってはことのほか「よくなかった」、という。ただし、だからこそ朝鮮語を習うのは、詩との決定的な出会いだった。

「じぶんが朝鮮人であるという意識（情緒）はけっきょくことばの上でのことなのである。そのことば（情緒）が土台ニホン語であることを認めること、その言葉（情緒）をつかわないで表現すること——そこに詩の行為があるということ。」

言語によって現実を分節し、表象し、領有する。そのように固有の情緒が形成されているならば、民族的アイデンティティとは結局、言葉の問題であり、そして自分の言葉が他民族の言葉であることを認めるとしたら……。簡潔な言葉で語られているが、これは母国語ならざる言語を母語とする者にとって、進退窮まる袋小路ではなかつたのだろうか。だが、きょんみさんは、この言語的条件にこそ「詩の行為」を掴む地点を見出した。「詩とは——ことば（情緒）に頼らないで言葉をつかうこと」。これは、虚をつかれるような認識である。

しばしば詩は翻訳不可能だといわれる。しかしそれは、詩がただの情緒であることから脱し得なかった時の弁明に過ぎなかつたのではないか。翻訳できないのは言葉それ自体ではなく、そのことばに張り付いた情緒だったのでないか。

ことばを別の場所に移動させ、それにべったり貼りついた情緒、翻訳できないものとして後生大事にしまいこまれていた情緒を引き離し、ときには片付けてしまう。山之口猿の詩には固有の情緒なるものから離脱し、別の場所へと移動していく言葉そのものの翻訳性が開示されていた。それはこの詩人の特性というよりも、むしろ詩という行為の本質をなしているのではなかつたか。

2 翻訳という体験

きょんみ氏は、自身が翻訳にたずさわったガートルード・スタインの『地理と戯曲』によせて、「翻訳」という体験が何であるのかを語っている。——それは、見知らぬ土地に足を踏み入れることに似ている。そこでは聞こえてくる人々の声も途切れ途切れで、そこにどんな世界が広がっているのかわからない。話題が分からないから、参加もできない。ただ、人々の話し方を——話題ではなく話し方をつかまえる努力をしておくべきだ。土地を知るとはその場所でのよりよ

い聞き方、耳の働かせ方を習得することである（「ことばの向こうに ガートルード・スタイン『地理と戯曲』をめぐって」）。²

内容ではなく、話し方。そして話し方をつかまえるために耳の働かせ方を習得すること。一般的には、翻訳可能なのは内容、話題の方であり、話し方を忠実に移すことについては断念を余儀なくされるものと理解されてきた。きょんみさんの「翻訳」は、こうした通念的な理解からそれていくのだが、それは何であるのか。氏がガートルード・スタインに何を見出したかをここで見てみよう。

こころの動きに関心があったスタインは、ウィリアムジェイムズのもとで実験心理学を学び、「ことば」と「意識の流れ」について体系的に研究した。ここからスタインのことばのフィールド・ワークが始まる。黒人街の人々と接し、標準英語から「はずれた」黒人英語のシンタクスに開眼、さらに時代、場所、社会によってまったく異なる現れ方をする英語の諸相を踏破していく。その体験は、ことばの多様な現れに対する興味という次元のものではなく、ことばと意識との関係に関するより根源的な認識に繋がるものとなっていた。スタインは、言語の多様な現れ、そして言葉使いの違いが語るメンタリティの違いを踏査するなかで、ついに「ことばと意識の流れは一致していない」ことを発見する。

多様な言語の間の違いは、もちろん興味の尽きないテーマである。だが、そうしたいわば英語平面における違いを踏査するうちに浮かび上がってきたのは別の次元のズレだった。標準英語と黒人の英語は違い、時代、場所によって言葉は違う。だが、たったひとり人間が自分の言葉で語っている時でさえ、言葉と意識とは一致していない。自分の母語と言っている言葉、隔たりのない言語の経験のただ中にさえ、ある隔たりが横たわっている。「どこにおいても、ことばと感情の流れはけっして完全に一致することはなく、そこには解決できないギャップがありつづける」。

さまざまな言葉のむこうに、スタインは最後まで消えないこのギャップを探り当てたのだときょんみ氏は書いている。だが、感情、情緒は言葉と不可分ではないのか、そこに圧着しているのではないのか、その言葉がなぜ感情に対してズレ得るのか。

人は自分が生まれついた特定の時代の中で、ある「話し方」で話し、ある見方で世界を見ている。世界はだれが見ても同じように「自然に見える」ものではない。世代が変わればもの見方も変わるだろう。自分自身の話し方、世界の見方のなかに安住していられるとき、自分の世界がすなわち世界であり、それが全部だと思えるかもしれない。自分自身と自分の話し方の間の隔たりを感じることもないかもしれない。それでも自分が世界だと思っているのはいつも、世代ごとに異なる「舞台の劇」なのだ。自分たちはその自覚なくしてある特定の「劇」の中にいる——「そう、ひとは世代によって決められたもの見方、話し方を演じてるのだ。それは本当のじぶんなんかではない。」

日常を覆う意味的な秩序によって維持されている現実の現実性を、一つの「劇」と認識すること。自分の内に隔たりを感知し、自分自身が一つの指定された話し方で劇を演じていることに気付くこと。さらに、目の前の人の演じている役ではない本当のひとの存在に気づくこと。スタインが求めるのは、そうした違和の感覚なのだという。「スタインが見出してしまうのは、どんな場所においても、かならずそこに、その場所、その時代の話し方、生活のスタイルにおさまりきれず、違和されている精神の働き、感情の動きが存在することなのである。」

² ぱく（2004）所収

3 違和の精神

違和の精神は現在の現実認識に「おさまりきれない」ものがあることを告げる。それは現実に現実性を与えている言語の秩序に抗する形でしか見出されず、日常平面にあって発動するわけではない。だが、たとえばピカソは、端的に「はずれた見方」を描いた——知られるように、ピカソには「ガートルード・スタインの肖像」がある。芸術家は「世代の見方」ではない、ほかの見方を手に入れる。スタインはというと、「ことばのはずれ方（間違い方）」に目を向けた。芸術家はひとびとの従う生活のスタイルに違和を感じ、微妙な変化を感じ取る。生活の場面においては、芸術家は精神病患者と同様に不適格者となるかもしれない。

聞き取れないほどかすかに遠い地鳴りがする。微妙であるが確実に変化が起こっている。人々はそれに気付かず、昨日と同じ話し方で話している。だが、そのずれが一挙にあらわれてしまうことがある。それを、スタインは「戦争」と呼んだ。「戦争」の予感、なんということもない日常のやり取りのなかに、ふいに立ちあらわれる。「スムーズに流れることばのリズムが瞬間立ち止まってちぐはぐさを感じさせたり、言いよどむようにひととことに言葉が結ばれてしまうときなど、(略)はつきりとなにかが起る、起りつつあるという変化の予感を感じさせてしまう」。

どうということもない日常のやり取り、ルール通りの言葉の流れのただ中で、ふいに言葉自身がみずらかに対して違和を感じたかのように滞る。当のことば自身がためらいを示すかのよう。語られていることばへの違和が漂い、そこに、なにかの予感、戦争の気配が漂う。……翻訳者は内容よりも、話し方をつかまえる努力をすべきだときょんみさんは書いていた。そのような翻訳者とは、話し方に耳を澄ませて、そこに「戦争」の気配を感知する存在、変化の予感を感じ取るものの謂いだったのかも知れない。

「いまここで繰り返されている日常はいつか終わってしまう劇にすぎなくて、じぶん自身もある役を演じているかもしれないという漠然とした違和感」が漂う。現在を終わりのある劇のように感じることとは、カタストロフの予感のなかで、この今も徒労であるということの意味するのではない。大切なのは、この感覚のなかから解放的な潜勢力が逃げて行かないようにすることではないだろうか。現在のただ中に違和を感じる力、それは「現在のなかに未来をかんじとってしまえるような」新鮮な人間の精神の力なのである。

認識のほころびが現れる一瞬がかならずあり、それが詩の在りかを指し示しているのだと、ぱくきょんみ氏は書いている（「詩という経験にもぐりこむ」）³。たとえば英語の詩を日本語に訳していくとき、そこで訳せないものにあたったら、それが詩という経験の入口となる。英語・日本語の間だけではない、言語のあいだに立ったとき、それはかならず経験できる。母語にほぐれないものから抽出されるのが詩という経験であり、詩とは、生の認識の綻びや淀みを手繰り寄せること、ことばがひらく世界の実感を何度も取り戻すことなのだ。

II 崎山多美さん 文字の中に声を

1 口ごもりの場

崎山多美氏は自分の文学の出発点にあった「書きだすことへの羞恥とある種の嫌悪感」（「シ

³ ぱく（2004）所収

マ巡り断章)』⁴、あるいは言葉を発することにつきまとう「羞恥と罪悪感」(「届けられた声」)⁵について一度ならず言及している。「現在でもそれはある」という告白である。こうした矛盾はすつきりと説明され難い質のものであること、それ自身が書くことに折り返される重層的なプロセスであることを、崎山氏自身の文からうかがうことができる。

「あの頃、私はある状況の下で口ごもっていた。たぶんあの時代を生きる沖縄の若者の誰もがそうであったように。復帰前の沖縄の政治的抵抗運動の渦の中で、一見声高に拳をふりあげていた者たちも、いや彼らこそが内部的には誰よりも引き裂かれた口ごもりの状態におかれていたと私は感じていた。文学も思想も生活も、人々の生き方そのものが直接的に政治の困難に晒された時代だった。」(「届けられた声」)

復帰前後の沖縄は、「詩人だらけ」といいたくなるほど、みな詩を書いていたという。そして、それは氏自身の文学の出発点といえる時期に重なっていた。「届けられた声」というこの文章は、この頃の沖縄の「どもるように難解な詩を書く詩人」たち、「時代の空気に閉じこめられ口ごもっていた詩人たち」、そして、溢れだすイメージと思いがあるのに、自分の言葉がどこにもない、今こうして話している言葉さえ日本語という他人の言語だと呟いた「書かない詩人」である友人に宛てたオマージュとなっている。ぱくきょんみさんは、思いと言葉が一致することはない、と書いていた。ここにも、その隔たりを痛みとともに感受し、書くことに深く傷つく者がいて、そこから生まれる言葉がある。⁶

崎山氏の場合は、さらに「閉じられた個人的な」困難が重なっていた。西表島で生まれ、一四歳までの期間をそこで過ごした崎山氏は、そのころの言語環境に触れている。島の西部の入植地であるその集落の言語環境はというと、家の中で両親が宮古コトバを話し、隣家からは鳩間コトバや祖納コトバが聞こえているという多声的多言語的なものだった。氏の読者であれば、後に書かれる文学のなかにこうした言語的な感応の体験が流れ込んでいくことになるのを知っているが、しかし、幼少期のこうした生活言語空間から離れ、本島での方言混じり標準語圏に参入した時、崎山氏はやはり口ごもりの感覚に襲われなければならなかった。ことばを発することについて回るわだかまりは、「羞恥と罪悪感」として意識された。

「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ンチュの、誰もが抱えて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。」(「届けられた声」)

崎山氏の言葉は依然として口ごもりの中にあるという。その口ごもりの場とは、沖縄の詩人たちの吃音と寡黙の系譜、そして「書かない詩人」の痛切な思いもまた層々と積み重なった場であったかと思う。そして、それは崎山多美の文学活動と不可分であり、複雑な形で沖縄における小説がなおも政治的でありうるための条件そのものですらある。

⁴ 崎山 (1996) 所収

⁵ 崎山 (2004) 所収

⁶ 岡本恵徳も「沖縄に詩人が多い」といわれる由縁を、沖縄の人たちの寡黙と吃音の内に解きほぐし、強制されて身に着けた日本語で語ること、沖縄の政治状況のほか、沖縄戦の経験がそれじたい言葉の尺度を超えていたことを上げている(「沖縄になぜ詩人が多い——「寡黙」と「吃音」と」岡本 (2007) 所収)。

2 「声」と「言葉」

口ごもることから書くことへ。このことを考える前にもうひとつ、ごく短い文章だが、書き始めることへの「羞恥とある種の嫌悪感」、そして書くことの始まりをめぐるきわめて繊細な回想に触れておきたい。

一九七〇年代半ばに「シマ巡り」を重ねていたころ、崎山多美は波照間島に赴き、島に伝わる節祭の知識を得ようと旧家の老婆を訪ねた。「肩掛けのバッグには小型のテープレコーダーと筆記用具もしのびこませて」、調査研究の身構えを整えていたのだが、結局、その目的を老婆に打ち明けることができないまま、その家を辞すこととなった。

「そうせざるをえなかった自分の行為を辻褄を合わせて伝えるのには抵抗があるが、静かな存在感を湛えていた老婆の姿が自分を取り巻く現実をふっと消し去った瞬間があって、その時間を少しでも持続させたいという願いが私に起ったということはいえる。余所者の気まぐれな訪問にも不審な表情を見せることもなく、過剰な歓迎をするでもなく、老婆は、開けた戸の隙間から入って来た風を招き入れる、とでもいう目で私を見ていた。いくらかのろのろした動きで縁側にお茶を運び、それを二人ですすりながら過ごしたあの時間が、現在の私の生活の中で遠い夢のように、だが明瞭な輪郭で浮き上がるとき、書いていいよね、おばあ、という独り言となって私を励ますのだ。」(「シマ巡り断章」)

「私」はバッグの中のテープレコーダーと筆記用具をついに取り出せない。つまり書き始めることが出来ない。そして、記憶のなかのその時間が「書いていい」という励ましへと繋がっている。書けないことと、書き始めることと、これもやはり辻褄の合わせ難い二律背反の位相だが、それがそのまま「遠い夢」の場面に揺曳している。ここが「コトバの生まれる場所」であり、おそらく崎山多美の文学は書かれた文字の行間のすべてに、この夢の時と空間を漂わせている。

私密的な回想であるこの場面の特異な感触に触れようとしてのことだろう、仲里効はこの場面によせてジョルジョ・アガンベンと言う「インファンティア (幼児期)」、書くことの始まりを可能にする経験に言及している (仲里、2012)。幼児のようにいまだ言語活動をもたない状態、しかしながら言語活動「以前」というようにクロノロジー的な位置づけのできない状態、常にすでにそれを前提していなければ言語活動が成り立ちえない状態、それがインファンティアである。単に人間であることと言語活動を持った存在であることとの間には、ある断裂、ズレと裂け目が走っており、歴史を書くことも、物語を紡ぐことも、そこに発し、そこに根ざし、それがなければ成立しない口ごもりの場があるのだ (アガンベン、2007)。だとすると、発せられた言葉、書かれた歴史、そして歴史的存在である人間は、その内におのずとこの沈黙を目に見えない痕跡として宿らせているのではないだろうか。——さきに私たちは、詩語それ自体の翻訳性を開示してみせたばくきょんみさんの思考に沿って、言葉のうちの隔たりなき隔たりの感触を学んできたのだが、ここでゆくりなくもその断裂に再びめぐりあっているように感じられる。

ところで、アガンベンにとって、言語活動の存在理由をめぐる問いは、政治の問いへと通じる不可欠の回路である。この思想家は「声」と「言葉」の間の分節を、常に政治学の根源に位置づけてきた (アガンベン、2003)。人間＝動物は、自己のなかの「声」を排除すると同時に保存することで「言葉」を持つ「人間」となり、同様に人間＝動物は、動物一般の剥き出しの生を「例外」として排除することでポリスの秩序の内に居住する「市民」となる。単なる生きものが言語活動をもつことは、単なる生きものが政治的秩序の中で生きることに対応しており、「声」と「剥き出しの生」の排除と包含こそ、政治あるいは国家権力が組織される場なのである。しかし、自

らの存立を問うことを止めない文学、「言葉」に参入するときの滞り、口ごもりが文学言語の始動と不可分であるような文学は、それでも「声」の痕跡になることができ、この意味における政治の問いをおのずと発していることになるだろう。

たとえば『人類館』はどうだろう。この芝居は開幕冒頭、ある生を「人類」の内に例外として排除しながら包含し、展示される標本・見世物にする「人類学」の枠組みを諧謔に満ちた台詞のなかに映し出している。そして「人間」を解説する人類学者の「言葉」は、バンジャーイを「言葉」ならざる「声」として排除しつつ、「声」を「言葉」へと調教するだろう。「言葉」による意思疎通が共同体の基盤である以上は、「言葉」に参入しないものは国家共同体の正規メンバーたりえないのだというように。この芝居は、身を切るようにして「政治が組織される場」を演じてみせ、告発と自己別決を一挙に行うことで、ポリスの秩序の上にそのプロセス自体を折り返す。三人の男女が演じるように「声」が「言葉」の内に消去されると同時に保存されているのなら、依然として文学言語は「声」の痕跡となりうるだろう。掌握された意味の世界の秩序に抗して、これを揺り動かす何かをひびかせることだろう。文学が「声」と「言葉」の分節の関係を掻き混ぜながら再演するとき、その文学は根源において政治的である。

3 「くりかえしがえし」

テープレコーダーや筆記具を取り出せないこと、記録の機材に関わるある種の書き方をしないこと、できないことが、「遠い夢」の時空をくぐって書き始めることへの通路に転じていく。それ自体が口ごもりと齟齬にみちた経験だが、この齟齬こそ沖縄で書くことに固有の文学性を開く場に他ならない。繊細な上にも繊細なこの夢の通り道にあって、書くということには少なくとも二重の位相があることになる。

崎山多美の言語的世界は、絶え間ない波の音、たえずゆらめきうねるものに関わるが、それは書く文字だけに頼る小説の表現のなかでは逆説的な要求となる。固定し記録し、写し取り定着させる文字のなかに、なおも声をこめる欲求をおさえられない作家にとって、声を凝固させる機材、記譜法と文学言語との関係が常に念頭から去ることはない。たとえば『南島小景』の中で、先の「シマ巡り断章」と隣り合わせになったエッセイでは、「カメラ」の失効に触れている。「私」は学生時代の友人の住む宮古島を訪ね、二人はバチ当たりなことに、秘祭の行われる杜に入った。友人は、一時、民俗学の研究者を目指していたが、事情あってそれを断念、だがこのとき彼女の姿には民俗学への意欲を失っていない様子がうかがわれ、「私」にはそんな友人を応援する気持があった。友人は、薄暗い杜を撮影したが、しかし後日、写真を焼き付けてみると杜の写真についてはどういうわけか全部ダメになっていた、というエピソードである。

最初の作品集の表題作「くりかえしがえし」の語り手もまた、同様のカメラの経験を持っている。記録すべき島の植物にカメラを向けるが、結局、撮影を断念せざるをえない。

「誰の目にも触れられることなく長い間ひっそりと生えていたクサトベラが、突然の人の視線に身をよじらせわたしを招き寄せるようだ。このひそやかな感触をわたしはカメラに納めることができるだろうか。／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。(略)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はこない。カメラを下ろした。と、クサトベラの枝葉はさわさわと小刻みに首を振る。」(崎山、1994)

「孤島夢ドゥチュエムニ」のカメラマンの男も撮影に躓いていた(崎山、2017)。『うんじゅが、

ナサキ』のシマ巡りをする「わたし」もそうである。「わたし」の肩には、メモ帳とボールペン、そしてカメラの搭載された携帯を入れたバックが掛かっており、テープレコーダーは持たないまでも、このいでたちで出発した以上は記録の逆説を経験しないはずはない。奇妙な男女に誘われ、海端で「ジラバ」を踊ったわたしは、海の向こうから迫ってくる破局の予感のなかで、ある切迫感とともに携帯のカメラを起動するが、彼等はそこに映らない。あるいは、Q村入口で声をかけてきた野球帽のワラビは、ノートやペンは「持って行かんほうがいいよ」と「わたし」に忠告したではないか（崎山、2016b）。シマ巡りで出会うものたちは、「くりかえしがえし」の島がそうだったように、記録装置からすり抜けていく。エッセイと小説とを問わず、崎山のシマはカメラをこぼみ、レンズを向けるやいなや動きを止めるのだ。にもかかわらずこのシマについての「物語」を語ってみたいという消し難い衝動とともに語り出される「くりかえしがえし」もまた、書くことの二つの意味をめぐる「物語」となっていくだろう。

物語の語り手となる編集者の女性は、父親の故郷であり、かつての恋人があるこだわりをもっていた「保於利島」の「資料集成」を刊行すべく、その編集作業に没頭している。そして、島出身の民俗学者・本村は、この本の中軸となるべきは島に伝わってきた秘祭の実態を書こうとし、また書くことに逡巡する。

書かれるべきこと／書き得ないこと、この逆説の中心に置かれているのが「トゥンチャーマ祭祀」——かつてこの島で年一度、秘密裡に行われていた非公開の秘儀であり、その実体を明らかにしようとするのは島人のタブーに触れることになる。祭祀の所作のひとつひとつが「シマの始原を再現するもの」であり、島人は年に一度、来訪神との交合の儀礼を演じることで自分たちの誕生の場面を反復し、いくたびも再生することを祈念してきた。この祭は自らを閉ざすことによってその生命力を保ち、またそれを守り続けることで島は存続してきたのだが、島が無人化した今、その祭祀も消滅し、伝承を残すのみとなっている。

なぜ、島は衰微し、無人化に至ったのか。これに先立って、島出身の民俗学者である本村が、秘儀や神話を採録していた。彼の研究が可能になったのは、秘儀を執り行い伝承すべき神役の後継者である七美との仲を利用してのことだという悪い噂も付け加わっている。研究者のまなざしが島の禁忌に触れたがために、島は急速に廃れていった、ということになる。

とはいえ、本村が消えゆく祭祀を記録し、保存しようとしたのは、すでに無人化の兆しを見せていた故郷の島をどうにかしなければならぬという彼の危機感、焦燥感があつたためでもある。同様に、情報提供者となった七美も、学者以上に鋭くシマの運命を見通しており、それゆえ本村の説得に応じ、自ら禁忌を破って秘儀の口述を行ったとも考えられる。祭祀を記録することがそれを保存するための道であり、だが記録した瞬間にそれは消えてしまう。この逆説を構成しているのは、神事に関わる禁忌だが、それは同時に「文化を書く」こと、記録することの構造そのものである。

写真家の比嘉康雄は、一二年に一度の大祭イザイホーはじめ久高島の祭祀に立ち会い、その記録に成功している。真に事件と呼ぶべき事件であるが、この経緯について論じた仲里効によれば、それは記録することの意味に根源的に晒される事件でもあった。比嘉康雄は、秘儀を写真で「記録」することは、「際に立つ」ことだったと表現している。イザイホーやウヤガンのような祭祀は閉ざすことによってその生命力と純粋性が保たれて来たが、しかし、近代化の波はその秘められた生命力を変容させていく。そして、そのことをなにより鋭敏に感じ取っていたのは祭の中心にいた神女だった。彼女らが消滅を予感することなくして、祭を記録へ向かって開くことは在り得なかったことだろう。ぎりぎりの局面で神女と写真家の間の信頼関係が成立し、すなわち「記録」が成立した。比嘉は「早くてもダメ、遅くてもダメだった」という。早ければ、つまり祭祀

が、いまだその生命力を保っていたとしたら、余所者が祭の場に立ち入ることなどはできるはずもない。逆に、遅ければ……。この時間性は単純なものではない。「いまだ」と「すでに」の間にはなんら保証された時など存在せず、祭祀の記録は「際」と表現する以外にないその時間性の内でのみかろうじて成立しえたのだ。仲里効は「記録」のアポリアと、この一回的であり奇跡的である昇華について次のように述べている。「カメラは対象を暴き、さらす。要するに暴力的なのだ。だが、その暴き、さらすカメラの属性を神女たちとの揺るぎない信頼によって、記録というクリエーションに変えたのだ。」(仲里、2009)

「保於利島」にあっては、秘儀を外部に洩らした神司・七美は島から追放され、祭祀はシマと共に衰滅していく。一方、保於利島周辺には、祭祀をかろうじて「保存」した島もあった。ただ、それは観光の呼び物となっていくうちに、見世物的な要素の強い部分が突出し、すっかり変質してしまっている。この場合、祭りは保存されたといえるのか、いえないのか。暴き、さらす。カメラに象徴されるこの暴力性は、カメラにのみ帰属するわけではなく、また、こうした商業主義の暴力に還元されるわけでもない。内的な文化の存続／変形をめぐるメカニズム、そこに胚胎される逆説を一般化するなら、それは記録者、観察者の位置にともなう逆説だといえよう。

純粋な文化の姿を見ようとしても、見るという行為は見られる対象にながしかの変化を与えずにはおかない。インフォーマントもまた自らを意識する瞬間にもはやそれ以前の存在ではなくなっている。また、こうした人類学的な知の枠組みそのものによって、観察者は観察することで対象を対象化し、外在化し、同時にそこから自らを遠ざけることになるだろう。記録した瞬間、記録するということ自体が、自らを書かれた世界の外側の観察者の立場に置き、外部者にしてしまう。こうした構造が記録、観察にはついてまわる。民俗学者本村は、島の外からやってきた余所者では必ずしもなく、島の将来に危機感を覚える島の出身者だが、祭祀を採録したときに、彼は居場所を見失っていったかのようなようである。

沖縄のある世代の作家にとって、沖縄の神話、霊魂、ユタ、女性の文化を掘り起し、書くことはむしろ沖縄文学の課題であり、その可能性を広げることとして積極的な意味を持ち得ていた⁷。だが「くりかえしがえし」にあって、その可能性は自明ではない。神話空間を書くことに逡巡し挫折する物語は、「文化を書く」ということ、そして観察者の位置そのものを物語の中心に書き込んでおり、文学の基底だった語ということがここでは文学の主題の位置に置かれている。この作品だけではない。崎山多美の文学は、書くことの根柢を問う文学、文学とは何かに関わる文学なのである。

4 声の譜面と譜面の声

ことシマウタの好みについてはかなり「うるさい」と自ら認める崎山多美は、ウタについての手厳しい批評を書いている⁸。鳥唄が味気なくなったのはいつからか、なぜなのかと追究の手を緩

⁷ 大城立裕は自作についてこう書いている。「『亀甲墓』で書いたのは沖縄人の死生観である(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死生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』鹿野(1987)より再引用)。なお松下優一は、沖縄に「失われた日本」を見る民俗学的視線は、沖縄を日本と「同祖」の関係に引き入れ、併合の強制性を覆い隠すべく機能していたが、このイデオロギーを折り返したところに「沖縄文学の可能性」が見出されたのではないかと指摘している(博士論文『〈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』)。

⁸ 「失われた音を求めて」「制度の中の芸」「工工四」どおりのワナ(崎山(2004)所収)。沖縄の芸能の制度化について述べたこれらの文で、崎山は芸術はあらゆる制度性から自由なのではなく、逆にあらゆる芸術はなんらかの制度の影響を受けずにはいられないという見解に立つ。このとき「制度のあり方

めないのだが、これら一連の文章は作家の言語意識の観点からも注目すべきものとなっている。

琉球古典音楽は、古来口伝で傳承されてきた。これを譜面化した研究者の功績を評価して、崎山はこれを「偉業」と呼んでいる。古典音楽、舞踊の今日的な隆盛を下支えた点でも楽譜「工工四」の貢献は大きい。そう認めたくえて、崎山氏が指摘するのは、譜面が教本として流布したところに発生した問題である。もとより口伝であった歌三線が譜面化（記録）されたことの意義とは、まず第一には音楽研究のためだ。教本として使用するにせよ、譜面はあくまで初学者の記憶の手立てとして、参考としての位置づけでなければならない。ところが気づいてみると、音声と譜面の関係は転倒していた。

調査の結果、多くの譜面のなかには、歌と三線の音楽的なルールに反するものが散見されたという。譜面に不備があった場合、それを忠実に演奏し、歌ったらどうなるか。問題は、譜面の誤りではなく、なぜ演奏家たちがその誤りに気付かずに演奏してこられたのか、である。譜面が権威となって、そのとおりに修練する。コンクールで賞をもらい、免許を与えられ、その芸が門下生に伝授される。唄が芸術文化として制度化され、反復可能な教育制度に適合させられるプロセスで、「声」は第二次の「声」となっているのだ。唄が譜面のように唄われ、ゆらぎうねる声と音とを見失う。音楽が面白くなり、なにかが失われたが、それでもたしかに「声」をもって歌う者には失われたのが何であるのかわからない。

声の譜面から譜面の声へ。この逆流が進行するそのただ中では、失われた「声」の回復、というテーマも転倒し、錯綜するが、そのことに崎山多美は十分すぎるほど自覚的だ。声の復権というテーマは、かつて「文字」という分析的視線に汚染された近代人の、失われしものへのノスタルジックな身体性の回復劇であったが、映像と声のメディアに席卷されたこの時代にあっては、むしろ書物の復権を叫ばなければならないのかもしれない。崎山はそう書いている（「〈音のコトバ〉から〈コトバの音〉」⁹）。なるほど、初音ミクの歌声に倒錯できる私たちは、第二次化した声の隆盛の時代を生きているのだろう。私たちはアウラの衰退のその先にまでたどり着いた。

ただよい、ゆらぎ、うねるもの。その声が譜面に写しとられ、逆に写しであったはずの譜面に声に従う。映像メディアの日常への浸食によって、表象と現実を錯覚するように、表象にリアルが吸い上げられ、私たちは転倒した声に倒錯できるようになる。アリストテレス以来の長い西洋の伝統の上でなされたアガンベンの「言葉」と「声」の配置、境界線は、いまでは単純にそこに引かれているのではない。ポリスの制度化は「言葉」においてまずいったん完成し、さらに転倒した「声」において現代的な完成を見るのだ。この事態は声を断念できない作家に何を強いるのだろう。

「標準化された正しい日本語を上手に使いこなすことへの違和感と抵抗を、シマコトバのリズムをテコにあえて表明してみせること、そうすることでもしかすると果たせるかもしれぬ失われた（奪われた）コトバたちの対面。むろんこれは幻想である。今やどんな表現力、あるいは学術的運動をもってしても真正のシマコトバ（ウチナー母語？）との対面など、ありえない。それはせいぜい変形されつつ名残として伝えられるか、辞典やビデオに活字や音声として閉じ込められるかのいずれかである。そのありえぬ場面へ向けて言葉を紡ぎつづけること、その書く行為そのものの中から次の言葉をうみつづけること、私にとって書くことの意味とは、ひたすらにそういうことのほかにはないようのだ。」（「届けられた声」）

失われた真正性への回帰といえ、かつてはそれなりに収まりのよい説明だったはずである。

かんによっては本来ありうべき姿を歪められ、時に、抹殺の憂き目に遭ったりするのも、ある意味で戦争の記憶と同じ」だと加えていることに注意したい。

⁹ 崎山（2004）所収

だが、制度化の更新、巧緻についてことのほか鋭敏である作家はそうしない。ここで読み取っておくべきは、そんなものは幻想だと断言するときの切断の強さの方である。辞典やビデオは「声」を標本にすることで「言語」の内にそれを保存しつつ排除する、というのだ。失われた声への回帰など「ありえない」。が、その「ありえぬ場面」へ向けて書く。これは、すでに遅すぎ、いまだ早すぎる「際」の時への賭けにも似ている。通常の時ではない、文学の時間を創出しなければならぬ。

崎山は「シマクトゥバ」の保存継承をうたう「励行運動」の類に対しても、それは良いことであり、必要なことでもあると認めたいので、なおそこから一步距離を置き、その一步の隔たりを、「シマクトゥバ」ならぬ「シマコトバ」という表記の内に書き込んだ。「シマコトバ」は音としてはシマクトゥバではない（崎山、2016a）。もとあった言葉が失われつつある状況で保存の運動が起るのは当然だが、マスコミ、行政、アカデミーを上げての励行運動が、対日本の抵抗意識のもとで「シマクトゥバ」を特権化したり権威を与えたりすることに向かうなら、そこには違和感を覚えるというのだ。自分が「シマコトバ」について語るとしても、「ローカルカラーをタテにあらぬ権威づけを」するつもりは全くないと断っている（崎山、2002）。

対日本の意識とは逆に、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、その保存、育成の必要性を説くという柳田国男以来の認識があるが、崎山多美はこちらに同ずることもない。日本語と沖縄の言語との狭間で葛藤を続けてきた書き手たちは、日本の古層を任じる特権性に依拠して書いてきたわけではないからだ。その逆である。「権力のコトバたる標準語に擦り寄って自己表現を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、沖縄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 〈アップ〉と〈アンナ〉と〈オバエ〉の狭間で」¹⁰）

標準日本語には、それを上手く話す者に市民、国民の資格を与える政治言語、ポリスの言語という資格が付与されてきた。こうした政治言語に包摂されつつ排除されてきたのが沖縄の「声」の経験であり、またその「言葉」と引き換えに消滅の危機にさらされ大きく変形しつつ現在残されているのがシマの「声」である。だとしたら、それを保存継承する運動が、ひとつの言語に制度的な権威を付与する身ぶりを疑似的に再演するわけにはいかないはずだ。シマクトゥバがポリスの「言葉」の政治的権威をなぞるようにして自らに権威を付与し制度化していったとき、「声」は「言葉」に圧着し、「声」に残された最後の場所さえ失われる。

沖縄の詩人たちは常に、文学言語としての日本語と自身が身体化している地域言語との乖離を生きてきた。「声」と「言葉」の間の境界線は、まず第一にはここ、沖縄の言語と日本語との間に引かれている。だが、境界線はそこにだけ引かれているのではない。譜面通りに上手く唄うとき、あるいは制度化された「言葉」の振舞いをなぞりはじめるとき、「声」は第二次の「声」となり、そのときにこそ「言葉」の体制は高次の完成を見るだろう。そして「私たち」は、自分の「話し方」に違和を覚えることがなくなり、「声＝言葉」に倒錯できるようになる。すなわち「人間」に倒錯できるようになる。

「シマクトゥバ」保存運動へ違和。これはきわめて微細な領域なのだろう。「シマクトゥバ」と「シマコトバ」はあるレベルで同じ言葉かもしれない、「言葉」と「声」、「声」と第二次の「声」も、そうなのかもしれない。その間隙は目で見て見えるような隔たりなどではないだろう。ただ、違和を感じる瞬間に、ふと亡霊のように立ちあらわれる何かのことを「声」と呼ぶほかない。言葉の内に隔たりのない隔たりを感受し、違和を持ちこたえるのでないならば、「ありえぬ場面へ

¹⁰ 崎山（2004）所収。

向けて言葉を紡ぎつづけること、その書く行為そのものの中から次の言葉をうみつづけること」のための文学的な時間を創り出すことなど出来がたい。

5 声を聴くこと

「言葉」にも、また「譜面の声」にも倒錯できない者は、時ならぬ「声」を待ち、それを聞こうとするだろう¹¹。意味の秩序のもとにある言葉の経験、そのみが思惟を促すのではない。意味ある言葉の次元ではなく、意味化を可能にするような声の経験のなかにこそ、次なる思考が潜在状態ですでに存在しているのではないか。

二〇〇七年の秋、岡本恵徳批評集の刊行に合わせたシンポジウムで、崎山氏は氏の大学時代の恩師でもあったこの思想家の文章について発言した¹²。氏は、書かれている内容、テーマ、時代、思想については他の発言者に任せ、自分は岡本恵徳の文が何を主張しているかより、そこに至るまでのうねり、語りについて考えたいと前置きしていた。文体、それのみに言及する発言だったのだ。崎山氏は、思考しながら、結論のみえないまま、波にのるように書いていく岡本の文の魅力を引き出していった。「偶感」のように時代状況をふまえて書いているときでも、迷いやとまどい、立ち止まりがその文章の中にあり、黒を黒と断定することによって、みえなくなるグレーの部分で岡本恵徳は確認しようとしている。文字を聞くように読む崎山氏のこの読み方こそ、岡本恵徳という批評家の思考の核心に触れる方法だったということ、私はそのとき虚を突かれる思いで気付かせられた。行きつ戻りつする長くうねった文章は、たしかに、岡本の思考の質を決定している。

「月や、あらん」¹³、『クジャ幻視行』の連作は、声を聞くことの物語、聞こえるところにたどり着くまでの細い通路をさぐり、時に挫折し、別の通路に迷い込む物語ではなかっただろう。遺棄され歴史の外に追いやられた存在が「言葉」と「声」の間の深淵で声にならない悲鳴を上げる。その「声」を聞くことは、聞く者を深い部分で変容させずにはすまない。それは言葉を持つ動物＝人間である私たちの潜在態に降りていくことなのだから。

「月や、あらん」の編集者、高見沢了子は文体を聴く才能、というより神経系を身に着けている。フリーライターを名乗る若い男の持ち込んだドキュメント『泥土の底から——あるホルモンの叫び』の原稿を読む間、読む身体がなめらかな文体から透ける空洞感に反応し続け、文字をたどる間中、高見沢了子の神経を「キュヒヒー」の音が引っ搔いていた。立ち止まらせることなく読ませてしまうライターの流麗な文体と、「従軍慰安婦」とされた自分自身の体験を語る語り手の口からその自分に向けられた蔑称が発せられたときの不連続感が、「コトバの背後に潜むミゾ」を際立たせていた。かろうじて痕跡として残された「声」とざわつきを消去した「言葉」との落差に反応する「キュヒヒー」のノイズ。それは、「声」を排除しつつ包含する「言葉」を問い直し、言葉を持つ人間とボリスの秩序そのものを宙吊りにしてしまうノイズでもある。だから高見沢了子は「声」を求める細道へと自らを押し出さなければならなくなった。「声」は聴き手となった者の中にただならぬ混乱を引き起こすことだろう。

「チョオセえーン、ピーー、チョおーセン、ピーー、ぱかに、しーるナッ」「ほまへー、リュウちゅうドージン、もホおーッと、キータナイッ」。老女の声は日本語の言葉の内に声を響かせる。その聴き手となった高見沢了子は、身もだえ、鞭うたれ、「ツーカーイ」さに転げまわるのだが、そ

¹¹ 他者の声を聴く・聞くというテーマについては屋嘉比（2009）、またこれを継承する新城（2010）の思考蓄積があり、また崎山多美論としては佐喜真（2015）。

¹² 「岡本恵徳シンポジウム 精神のリレー 岡本恵徳と沖縄・文学」2007年9月1日、コーディネーター：我部聖、発言者・目取真俊、平敷武蕉、崎山多美 於：沖縄大学

¹³ 崎山（2012）所収

れは聴く者に文字通り身の置き所のない経験をもたらす声、聴いてしまった瞬間どうしたらよいかわからなくなる声だったことだろう。「ピー」は、その原初の場面であって老女の声では決してない。精神を病み、自己を語る言葉を失った老女のなかに、それでも消えることなく刻みこまれていたのは、自分に投げつけられた他者の声、かつて老女を蔑んでそう呼んだ者の声だったはずである。そして心身につきささるその残酷な声を跳ね返し投げ返すように発せられた——その意味では「痛快」といえる「リュウちゅうドージン」という声は、彼女の声であるとともに朝鮮人の彼女にとって他者の言葉であったはずの日本語である。心身に突き刺さる蔑みの声に対し、最低限の尊厳を掛けて投げ返された痛快な声の内に刻まれた他者の日本語の痕跡。この言葉、この声を、いったい誰の声といえればいいのか。この場面は誰の経験、誰の記憶なのだろう。「ピー」が「リュウちゅうドージン」の声であるなら、「リュウちゅうドージン」自身の記憶であってもよく、さらには日本軍自身の記憶であってよく、日本語それ自体の記憶でもよい。もはや「老女の」記憶という所有格で、この声を囲い込むわけにはいかなくなっている。記憶や経験は私的所とは違う何かとして立ちあらわれてくるのだ。だから、声に対する第三者はいない。声を聞いた者は、ついに自分が誰なのか分からなくなり、確固たる身の置き所をうしなうことになるだろう。もちろん、まさに第三者的に明晰な「言葉」でもってこの「声」を記述することもできるだろうし、先のライターは見事それに成功したわけだ。しかし、高見沢了子はまさにその明晰な「言葉」に違和を感じることによって聴き手となった聴き手である。彼女は、琉球人、皇軍兵士の係累でもなく、まして原初の声の主でもないが、にもかかわらずというべきか、それゆえにというべきか、「言葉」を売る編集者、高見沢了子は無謀にも「リュウちゅうドージン」たらんとし、変状を生きることになる。これはなんとという声の経路、記憶の経路だろう。安定した「言葉」に違和を感じ、かろうじて痕跡として残された「声」の聴き手となった者、聴き手たらんとした者は、聴く前の自分とは異なる存在へと変容しなければならない、ということだろうか。

逆に、変容を厭うものは聴くことに失敗するだろう。「ピングヒラ坂夜行」のピサラ・アンガは、あの世この世の影のたまり場となったマチを歩きつ戻りつしている死にきらないモノの影に呼び出され、悲痛な声々を「聴くヒト」となった。彼女は聴き方をよく知っている。ごくわずかな無理解、無関心から発せられたなにげない言葉がときに鋭い刃となること、予断偏見は禁物であること、「このモノの本当の声を聴き取るためにはひたすら虚心にこのモノの心に寄り添うべき」こと。よき聴き手だったはずのアンガが、にもかかわらず致命的に聴き損なうのはなぜなのか。言葉として定着し損なった声を聴くとは、語る者の中に闇の固まりのような真実があって、それを聴き手が注意深く聞き取る、という一方向の関係に収まるものではない。少女は聴くヒト・アンガを呼び出したにもかかわらず、自分の痛みを語ろうとするのでなく、逆にアンガ自身の心に聴き、ただ思い出せばいいのだという真実を告げる。思い出すことが重要なのだ、そうすれば全てがみえてくる、と。「なんでアンガはアタシの声を聴いてしまうのか。すべては、アンガのその記憶のなかにあるってことよ」。

「アタシ」のギリギリの存在は、アンガが直視できない真実の中にこそあり、「アンガ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」と少女は訴える。真実は、それを語る者でなくむしろ聴く人の内にあり、私の真実はあなたの中に嵌入している。わたしはあなたの内の空虚な穴、意識の喫水線下に押し殺した他の部分なのだということ。そうだとすると真に聴くとは、聴き手が自身の内なる他の部分を聴き、つまりはただ思い出すこと、それは自分がそれまで理解していた自分の像を瓦解させることになるかもしれないが、それでもなお（高見沢了子のように）変状を辞さないことである。声の経験は、安定していた言葉の

秩序、ポリスの秩序の総体を揺さぶるのだから。

そして聴く人・アンガは聴き損なう。「マピローマの月に立つ影は」のワタシもまた、身に覚えのない物語を吹きかけてくるユキの声に脅迫されながら、何一つ思い出せず、永遠の不眠の夜、昼間のように明るい闇の中から抜け出ることがついにできない。聴き損ない、思い出せず、取り戻さなければならないはずの真実が深い闇に墜落していく。だがこの作のワタシやピサラ・アンガが想起すべき真実とは何であるのか、また想起すべき真実がほんとうにあったのか、ワタシにせよアンガにせよ正しい聴き手なのか、こうした真理に関わるさまざまなレベルの答えが崎山作品にあっては宙吊りのままにされている。秘められていた真実に至るという通常の物語は拒否され、かわって一連の作で問われているのは聞くこと、想起することそのものとなるのである。逆に、「見えないマチからシオンカネーが」では、綿々とグチやイヤミをあびせる「ウチ」の声を聴かされているはずの「あんた」の真実がやがて「ウチ」の言葉の中に浮かび上がり、そのとき「ウチ」の真実も露わになるだろう。「ピグル風又吹きば」では最後に、読み書きできないオバアが書いたオバア文字はあなたが解説するほかない、という真実が告げられるだろう。かくして『クジャ幻視行』の連作は、語るべき者だけでなく、聴く者だけでなく、その両者の救済と再生とが掛けられた共同作業の場所となっている。書かれた言葉の背後にひしめいている声の到来を、書かれた言葉のただ中で待つこと。それが言葉の内に声の痕跡を刻み付けずにはいられないという本源的な矛盾を引き受けたこの作家の文学を、単なる作品ではない文学活動とし、比類ない特徴を与えている。

【付記】

2016年12月3,4日、成蹊大学で「アラブ文学との対話Ⅱ 記憶声土地交差するアートワーク」と題したワークショップが開催された。本稿はその第二部である崎山多美氏、ぱくきょんみ氏の対話についてのコメントを元としている。

参考文献

- アガンベン、ジョルジョ（高桑和巳訳） 2003年『ホモサケル 主権権力と剥き出しの生』東京：以文社
- （上村忠男訳） 2007年『幼児期と歴史 経験の破壊と歴史の起源』東京：岩波書店
- 岡本恵徳 2007年『「沖縄」に生きる思想 岡本恵徳批評集』東京：未来社
- 鹿野政直 1987年『戦後沖縄の思想像』東京：朝日新聞社
- 佐喜真彩 2015年「「他者」を聞きとるとのこと 崎山多美における音の考察を通して」『言語社会』第9号：77-91
- 崎山多美 1994年『くりかえしがえし』東京：砂子屋書店
- 1996年『南島小景』東京：砂小屋書店
- 2002年「「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」の探究』東京：岩波書店
- 2004年『コトバの生まれる場所』東京：砂小屋書店
- 2012年『月や、あらん』沖縄：なんよう文庫
- 2016年a「シマコトバでカチャーシー」『立教大学日本文学』第115巻：2-13

- 2016年b『うんじゅが、ナサキ』福岡:花書院
- 2017年『クジャ幻視行』福岡:花書院
- 新城郁夫 2010年『沖縄を聞く』東京:みすず書房
- 仲里効 2009年「際に立つことの哀しみ 比嘉康雄の原郷」『フォトネシア 眼の回帰線・沖縄』
東京:未来社
- 2012年「旅するパナリ、パナスの夢——崎山多美のイナゲ」『悲しき亜言語帯 沖縄・
交差する植民地主義』東京:未来社
- ぱく きょんみ 2004年『いつも鳥が飛んでいる』東京:五柳書院
- 屋嘉比収 2009年『沖縄戦、米軍占領史を学びなおす——記憶をいかに継承するか』神奈川:世
織書房