琉球大学学術リポジトリ

滅びゆく島の記憶：崎山多美「ゆらてぃく ゆりてぃく」における「シマ」の形象

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 琉球大学国際沖縄研究所 公開日: 2019-02-14 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松下, 優一, Matsushita, Yuichi メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/43825

IJOS: International Journal of Okinawan Studies
5 (2014): 1–17

滅びゆく島の記憶
――崎山多美「ゆらてぃく ゆりてぃく」における「シマ」の形象――

松　下　優　一*

はじめに

2003 年に沖縄で開催された ASLE-J／文学・環境学会の国際シンポジウムをもとにまとめられた論集への寄稿において、小説家・崎山多美は、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ところとなった（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、と結構息ごんで書いた、私としても少々露悪的にも感じていた「シマコトバかきまぜ文体」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 2004: 156 頁］

自らが書きついできた「シマ」の物語を引き合いに出しながら崎山が指摘しているのは、作品の意図とその読まれ方のズレである。但し、作品は作者による意味的支配を免れゆく「テクスト」であるというような言い古された事柄は承知のうえで、この作家はあえて作品の読まれ方を問題にしているようだ。そこには、沖縄で書く作家としての、表象とその受容が形づくる自閉的回路に対する危惧がある。

> 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、沖縄に関る文学表象が加担してしまっている［崎山 2004: 156 頁］

* 神奈川工科大学非常勤講師　Part-time Lecturer, Kanagawa Institute of Technology

日米間で合意された既定路線ばかりが金科玉条のように遂行され、地域住民の意思表示がそれに見合った対応へと一向に結びつかないような政治状況の一方で、文化や経済の分野であっけらかんと展開される沖縄消費。この構図の中で、沖縄で書かれた文学がプリミティヴ性や神話性によって評価される場合、それは沖縄の「神秘化とリゾート化」を助長し、既存の構図を補強する装置として機能することになる。この文脈で、彼女は自らの小説を「表層的沖縄イメージの創出」への文化の動員に対する「微力な文学的抵抗」と位置づける［崎山 2004: 156 頁］。にもかかわらず、沖縄を神秘化するような受容枠組みの作動を前に、その企ては挫かれ、「シマコトバかきまぜ文体」の実験作でさえも、「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」というのである。あえて自作の読まれ方に対してコメントを書くという崎山の言語行為は、「沖縄文学」なるものをめぐって状況とともに作動し続けてきた、特定の読みのコードあるいは文学規範の存在を問題化しようとするものなのだ。

さて、先の引用で「シマコトバかきまぜ文体」の実験作として言及されている作品が、『群像』2000 年 11 月号に発表された「ゆらてぃく ゆりてぃく」[1] である。この作品を崎山が批判するようなコードで読んだのは、おそらく『群像』「創作合評」の出席者たちであり［高井ほか 2000］、全国紙の文芸時評欄でこの作品を取り上げた津島佑子であり（『朝日新聞』2000.10.26 夕刊 15 面）、あるいは「神話」というキーワードとともにこの作品に言及した大城立裕であろう［大城 2000＝2002, 2001＝2002］。とはいえ「ゆらてぃく ゆりてぃく」に関する作品論を辿ってみれば、むしろ制度化された既存の何かを解体する企てや支配的なものに対する批評性の検討・把握こそが読解の焦点をなしてきたこともまた確かである。新城郁夫は、「規範化された『国語』を侵食し異化していこうという試みと、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 頁］とし、「近代小説」や「国語／方言」といった文学・言語における規範を「根底から覆そうとする試み」［新城 2003: 103 頁］としてこの作品を論じた。黒澤亜里子は、言語的な異種混淆性、提示される声や記憶の断片性、ステレオタイプに従属しない女性表象といった点に「文化的真正性」への抗いを指摘しつつ、作品それ自体が「既成の『沖縄的物語』の『滅び』のためのアレゴリカルな葬送の儀式」［黒澤 2001: 194 頁］となっていると評した。また、ヴィクトリア・ヤングは「沖縄らしい風景の『異化』と、社会批評的視線」に注目しつつ、「越境」「ディストピア」をキーワードとする読みを展開しようとした［ヤング 2010］。これらは、「プリミティヴなもの」「神秘」の表象として制度化された〈沖縄文学〉に対する評価枠組みや、それが接続されるイメージ消費に対するこの作品の抗いを可視化しようとするものだったといえる。

いずれにせよ「ゆらてぃく ゆりてぃく」という作品をめぐっては、南島民俗ものの類型で捉える評価枠と、それとは逆に支配的沖縄表象の解体を目論むラディカルな現代文

学という評価枠が設定されてきた（崎山自身の企図は後者の側にあるようだ）。いま再びこの作品を論じようとする場合、この二つの評価軸が形成する磁場から多少なりとも距離を取ることが必要となるに違いない。だが、「沖縄」という文脈から切り離し、その政治性を棚上げしては、作品を捉え損なうことになるのも明らかだろう。作品が企てる沖縄をめぐるイメージ消費や支配的な読解コードに対する抗いを看過することなく、同時にそうした政治性にのみその意味作用を収斂させてしまうことなく、この作品が孕み持っていたはずの文学的可能性の幅をすくい取るような読みの実践。それが新たに作品論を試みようとする私たちに求められる課題であるように思われる。

本稿では、小説「ゆらてぃく ゆりてぃく」における「シマ」の形象化の様式に注目しながら、この作品が何をなそうとするものだったのかについてあらためて考えてみたい。「ゆらてぃく ゆりてぃく」の大きな特徴は「『シマコトバ』が作品全体を覆いつくす印象を与える」［岡本 2003］と言われるほどに地域的言語が多用された文体（崎山がいう「シマコトバかきまぜ文体」）であるが、ここではひとまず措いておく[2)]。むしろ、本稿が注目したいのはそこで描かれている「シマ」のありようであり、島の記憶を提示するその様式のほうである。以下、崎山多美における「シマ」の主題について再確認し、作品の概要を振り返ったうえで、この作品における島と記憶の形象を、アンリ・ベルクソンの記憶論およびジル・ドゥルーズの映像論を手掛かりに検討する。それによって、この作品がいかなる文学的想像力を浮上させようとしていたのかについての考察を試みたい。

1. 「シマ」という主題

あらためて確認しておけば、初期作品から一貫する崎山多美の小説の主題は「シマ」である［岡本 1994］。そして、「島」が「シマ」とカタカナ書きされることは、この作家の小説生産を考えるうえで本質的に重要な事柄である。

周知のように崎山多美は、幼少期を西表島で過ごし、十代半ばに家族と沖縄本島中部コザ市に移り住んだというライフヒストリーを持ち、そのことは彼女が島を小説で書くことに大きく関わっている。

> 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 年も前のことだ。その間に私が島に渡ったのは、たったの 3 度。（中略）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 頁］

このように崎山は、西表島とそこから遠く隔たった「生活の場」で生きる自己とはもは

や「余所者」同士の関係にある、という認識を示している。重要なのは、彼女が決定的に島から離れてしまったという自覚を持つ都市生活者として小説を書き始めているということであり、その小説やエッセイにおける「シマ」というカタカナ表記にはそうした自己と島との隔たりの感覚が込められているということである。崎山にとっての島は、もはや生活者として生きられる空間ではなく、自己の根拠として安定的に同一化可能なものでもない［長谷川 1996、鈴木 2002］。崎山にとって「シマ」とは、実体を失い「気配」「影」と化した記憶の島であり、それは「亡霊」になぞらえられることもある。

> 島をシマと感じ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。（中略）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: 107–8 頁］

したがって、崎山多美の小説群は、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」ようとする言語的実践の産物だといえる。ゆえに、島がどのようなアレンジを施されて描出されようとしているのか、その構築性を問うところに崎山多美の小説を読む際のひとつの読解の焦点は設定されうる。

「ゆらてぃく ゆりてぃく」もまた、「シマ」（記憶の中の島）を扱った作品である。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いえるのだが、作品の印象は大きく異なったものになっている。D. ボーミックが指摘するように、この作品をしるしづけているのは、「ムイアニ由来記」（1999）同様、「方言使用の劇的な増加と沖縄の小説の多くにみられる社会的リアリズムからの明らかな離脱」［Bhowmik 2008: 174］である[3)]。

2. 滅びゆく島の物語

物語内容を再確認しておこう。黒澤亜里子が示唆したように［黒澤 2001］、「ゆらてぃく ゆりてぃく」は、「葬送」を主題とする小説として理解できる。それが語りを枠づけているからだ。

作品は、次のような一文で始まる。

> 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（ホタラ）ジマにおける葬送の儀式である［崎山 2003: 5 頁］

島の風習や特徴の報告がこれに続く。島民の遺体は海に流されるため、この島には墓地がない。屍から遊離した「タマシイ」は 49 日後に水に溶けるが、「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 頁]。他方で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徳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 頁]。それゆえ現在では、80 歳を越える高齢者ばかりとなり、「保多良ビトを保多良ジマで永らえさせていた」ところの伝統祭祀「〈ホタラウプナカ〉の秘祭」も途絶えている。さらに「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 2003: 26 頁] というように、女性が圧倒的少数となっている。このように「保多良ジマ」は、高齢化した「イキガ」(男) たちばかりとなり、彼らが夕方出歩いては家々の縁側で「ユンタクヒンタク」(茶飲み話) するだけの島として設定される。

舞台説明に続くのは、「タラー」「ジラー」「サンラー」の 3 人の老人が集まった茶飲み話の場面である。そこで語られるのは、「ジラー」が体験した島の七不思議のひとつ「水のオンナ」について。浜辺を歩いていたジラーは、海から浮かびあがった泡が砂上を這い「くねっくねっと」踊りだすのを目撃し、その水の泡は「自動的に制作される水の彫刻」のように「オンナ」の形になったという [崎山 2003: 14 頁]。「水のオンナとの交歓」[崎山 2003: 28 頁] を語りながら、ジラーは自分の前に現れたのはいったい誰の「ヒトダマ」なのか、過去に関係を持った女たちを思い出そうとする。まず想起されるのが、死んだ妻「ナビィ」。彼女は「保多良ジマの旧い格式を守る根元(ニームトゥ)と言われる家の後継ぎ娘」[崎山 2003: 21 頁] 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のだった。その記憶はさらに「遥かな記憶の場面」へ連鎖して想起されるのが、通い妻だったナビィの不在時に抱いていた「ウミチル」の記憶が呼び出される。作品の語り手は、さらに「保多良七不思議のウラのパナス」としてウミチルの出自に関するエピソードを挟みこむ。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「乞食小屋」には、「プリムン」(気違い) と呼ばれる者たちが住んでいた。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、あるとき流れ着いた異国の男 (「まっ黒の肌をした長身の大男(マガイキガ)」) と関係し、子を宿したのだった。

中盤、語りの焦点はサンラーに移る。ジラーの話を聞きながらサンラーは、30 数年前にタラーがしていた話 (15 のタラーが初めて交わった女がナビィだった) や、自身もウミチルと関係を持っていたことなどを思い出していた。彼らと別れたサンラーはひとり、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う。彼が待機する世界は、夕闇に沈んでいく。

……何も視えずひたすら暗い。うねりのある空間の広がりが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、ささささ、がそのうち、ざざ、ざざざぁー、と雑音を帯びだし、突如としてそれは、さぁっサ、さぁっサ、さぁっサぁ、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 頁］

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要約困難であるが、最終的にサンラー（の意識）は、かつてウミチルとともに入り込んだ「男子禁制の御庭（ウナー）」、「失われた秘儀の名残の場」へと導かれる。しかし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のだった。

翌日、ジラーが遺体で発見される。同時刻にタラーの母親カニメガも亡くなっているのが発見される（彼女は寝たきり状態でない最後の保多良女性だった）。作品のラストで語られるのは、この 2 人の葬送の場面である。「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るシマの一大イベントではあった」［崎山 2003: 105 頁］。やがて浜辺に残るのは「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 頁］。

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方法を説明するところから開始され、島に住まう老人たちの会話や記憶やそこから派生する様々なエピソードを語り、島人の葬送の場面で終わっている。作品の末尾には「ユンタク」の席で老人が語ったものとされる「我（ワ）シタシマや、世界からホッタラかされたシマやくとぅ、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 頁］とまとめる箇所もある。したがって、ここに提示されているのは、世界から放置され、孤立し、高齢化とともに滅びゆく島の物語であると捉えることができる。

3. 「ゆらてぃく ゆりてぃく」における記憶の形象

前段で確認したように、「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、言い換えれば人が死んでいくばかりの世界として設定されている。それが作品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「永劫回帰の神話」[4] などではなく、端的な滅びの過程だというべきだろう。

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、「ナガリムン」と

して島に居ついた他所者たち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。しかし、それらはみな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。作品の語り手は、タラー、ジラー、サンラーの「ユンタク」の場で語られ共有される出来事のほかにも、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、島の老人たちの間ですら語られることのない記憶、ということになる（例えばサンラーがジラーの話を聞いてつかの間に想起する「ウミチル」の記憶のように）。そして、老人たちは各自の語られざる記憶を抱えたまま死んでしまい、次々と水の中を漂う「ヒトダマ」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、物語内の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、この作品世界においては、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やがて消滅することになるはずだ。

「ゆらてぃく ゆりてぃく」における記憶の形象を捉えようとする場合、導きの糸になるのは『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であるように思われる。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、現在的要請に即応した「感覚＝運動機構」に従属する記憶と、「感覚＝運動機構」からは自律した記憶である。記憶の形式にそのような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」、また後者を「自発的記憶」「無意識的な記憶」「純粋記憶」などと呼びながら、運動と時間のイマージュ論を展開したのだった。

> 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。だから私の現在はまさに感覚＝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、要するに役立ちうるものだけが、イマージュとなり、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、イマージュとなるや否や、純粋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、イマージュへと現実化された記憶は、この純粋記憶とは深く異なっている。イマージュ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。［Bergson 1896＝1999: 159 頁］

必要に応じて何かを想起し行動に役立てるような場合（例えば失くしたスマホを探すために行動経路を思い出すような場合）、想起された記憶（立ち寄ったカフェなど）は、身体的な「感覚＝運動」の地平をなす現在に従属した記憶である。それに対し、「現在との接触を欠いて」いる記憶、つまり想起されイマージュとなる（＝現勢化される）こともな

く、純粋な過去として潜勢的状態にとどめおかれるような記憶が「純粋記憶」である。後者は呼び出されるあてもなく蓄積されていくだけの記憶であり、「純粋記憶」は想起された瞬間にもはや「純粋記憶」ではなく、現勢化されたイマージュとなる。ここで重要なのは、蓄積保存された過去（「純粋記憶」）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（ベルクソンが言うところの「私の身体というイマージュ」）が不可欠だということだ。

> 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、それは純粋記憶の高みから、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［Bergson 1896＝1999: 172–3 頁］

至極当然のことではあるが、記憶はそれを想起する身体がなければ、現勢化されない。読み取り不能になったUSBメモリーのなかのデータのように、死蔵されるだけなのである。

ベルクソンの記憶論に引きつけていえば、「ゆらてぃく ゆりてぃく」で語られるのは、記憶想起の基盤として過去と現在の結節点となる身体が死んでいくさまである。「屍から遊離したタマシイは四十九日目に水に溶ける」あるいは「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」といった作品世界の設定は、それを呼び出しイマージュ化する「感覚＝運動機構」（身体）を失った記憶の行方に言及するものとして読むことができる。つまり、死体から遊離し、海水に溶け、海中を彷徨う「ヒトダマ」とは、想起主体を失った記憶であり、そうした「ヒトダマ」で満たされた「保多良の海」とは、島が蓄積してきた過去（潜勢的なもの／純粋記憶）の総体を形象化するものである、というように。実際、ジラーの前に「水のオンナ」が現れる場面はまさに、潜勢的状態にある記憶がイマージュとして現勢化されようとするさまを描き出しているようにみえる。

> 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。ぽぁん、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、もぁもぁ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。にょろにょろと。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 頁］

明らかなように「水のオンナ」は、音に「なつかしさ」（過去）を喚起された人物の情動（涙）に呼応して、かたちを成している。ジラーが見たものについては、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 頁］と説明されるだけで、その「ヒトダマ」が誰なのかについては特定されない。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」［崎山 2003: 34 頁］。「水のオンナ」は、ジラーの前に現れながらも、特定可能なものとして現勢化されきらないイマージュなのである。ちなみにジラーの話を聞いたサンラーが浜辺で「水のオンナ」の出現を待っても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）が異なるからだろう。

さらに、「ゆらてぃく ゆりてぃく」における海がベルクソン的な意味での「純粋記憶」「潜勢的なもの」の領分に属するものだとする場合、その飛沫が「水のオンナ」を形づくるのであれば、ジラーの前に現れるそれは、ジル・ドゥルーズがいう「結晶イマージュ image-cristal」にあたるものだと言えよう。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クソンのイマージュ論を理論枠組みに様々な映像（イマージュ）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 頁］として「結晶イメージ」[5] という分類項を用意するとともに、「結晶が示すのは、直接的な時間イメージである」［Deleuze 1985＝2006: 135 頁］と述べている。ベルクソンにおいて、潜勢的なもの（過去）は、イマージュとして現勢化された瞬間に「純粋記憶」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。そのため“潜勢的なもの virtuel”と“現勢化されたもの actuel”であるイマージュとは互いに相容れないものなのだが、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（イマージュ）について語ろうとする。その際に彼が挙げているのは“鏡”や“舞台”、“俳優”あるいは“船”といった一見不連続な具体例である。

> 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 頁］

> 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 頁］

鏡自体ひとつのイマージュであるが、鏡は別の物体を映し出してもいる。たとえば私が、鏡に映る私を見る場合には、それを映し出す鏡のほうは潜勢的なものとなる。鏡自体に注意を向ければ、映る私は潜勢化し、鏡が現勢化する。その意味で鏡は、現勢的なもの

と潜勢的なものが不即不離となったイマージュである。舞台上の俳優はといえば、何らかの役柄を演じる者である。「役」はさまざまな可能性（演技者、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、役柄が、演技者の身体を媒介に現勢化される場所である。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。舞台上で演じる者は、現勢的なものと潜勢的なものを一個の身体に集約しているといえる。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くようなイマージュに対して、ドゥルーズは結晶（クリスタル）イマージュという類型を与えているのだ。

海の飛沫がジラーの前で形を得る「水のオンナ」は、可視的で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マージュであり、潜勢的なものをとどめたイマージュである。その意味で「水のオンナ」は、ドゥルーズがいう結晶イマージュの類型に入るものだといえよう。そして、「ゆらてぃく　ゆりてぃく」に限らず、とりわけ 1990 年代末以降 2000 年代の崎山多美の小説世界には、そのような現勢化されきらない人物形象がしばしば立ち現れるようになるのである。

4.　失われた〈沖縄文学〉の可能性

島を記憶する者たちの死を語りつつ、現勢化の回路を失いゆく記憶（その途方もない広がりと厚み）の存在を示そうとする試み。そのように「ゆらてぃく　ゆりてぃく」を捉えることができよう。これを踏まえ、沖縄をめぐる文学表象という文脈において、この作品が何をなそうとするものだったのかについてあらためて考えてみたい。既存の支配的物語（「近代小説」やステレオタイプ化された沖縄）を解体・反転させるという、すでに指摘されてきた企ての一方で、この作品には現勢化されないままにとどまった文学的可能性を再浮上させるという企てもまた見て取ることができるように思われるのである。

ひとつの資料を迂回しよう。1980 年代末、崎山多美自身も参加し、東峰夫・又吉栄喜・小浜清志・山里禎子・田場美津子といった沖縄出身の若手作家たちを集めて開かれた座談会の記事である［東ほか 1989］。この座談会の中盤、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」と切り出し、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と、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」と述べ、さらに田場美津子が「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。何かすごく狭っ苦しくて窮屈だなあと思いました」と応じていく部分がある［東ほか 1989: 139 頁］。ここでの山里や田場の発言が示すのは、沖縄で小説を書く場合に書き手の前に立ち現われる、「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の存在にほかならない。それは実際に表現者たちの書くものを方向づけ、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ようだ。同じ座談

会には、次のような田場美津子と東峰夫のやりとりがある。

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）
［東ほか 1989: 146 頁］

また、東峰夫の側でも芥川賞作品「オキナワの少年」以後、ユングやカフカを参照して幻想小説を書いていたが評価を得られなかったというエピソードを語っている。

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 頁］

このように座談会のやりとりからは、「純愛小説」「SF 小説」「幻想小説」などは評価の回路に乗りにくい、すなわち文学的選択の可能性が制限されているという認識が、1980 年代末に沖縄で書く（あるいは沖縄出身の）書き手たちに共有されていたことが窺える。

ここで注目したいのは、田場美津子や東峰夫によって可能性としては語られながらも、規範化された〈沖縄文学〉に阻まれ挫折してきた文学的想像力である。「ゆらてぃく　ゆりてぃく」は 2000 年までの沖縄文学がその歴史の中で失ってきた、そのような文学的可能性を再召還する試みとしても位置づけることができるのではないだろうか。

4-1　“近未来 SF 小説”としての「ゆらてぃく　ゆりてぃく」

「ゆらてぃく　ゆりてぃく」は SF 小説であるとは言えないまでも、SF 小説として読むことは十分可能である。じっさいヴィクトリア・ヤングは、この作品をジョージ・オーウェル『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ともかく、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”といった舞台

設定に、SF 的想像力が働いているのは明らかだろう。

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」と書いている［Baudou 2003＝2011: 137 頁］。これに引きつけるなら、「ゆらてぃく ゆりてぃく」は、少子高齢化という、現在の社会を「根底から覆すような影響を与えている変化」の行く先を戯画的に想像しようとするという意味で SF 小説であり、こう言ってよければ、消滅が近い「限界集落」と化した島を描いた近未来小説である。2000 年代末、高齢化と過疎化の進行で 65 歳以上の高齢者が住民の過半数を占め、存続が脅かされている地域社会を指す「限界集落」という用語は広く知られるようになったが、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 頁］。限界集落の問題は、2010 年代初頭でも近い将来生じる可能性の高い「リスク問題」とされている。そうであれば 2000 年の時点で超高齢者ばかりとなって消滅しつつある社会を描いた「ゆらてぃく ゆりてぃく」には、やはり近未来 SF という形容がふさわしい。

そして、この作品を取り上げた『群像』「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なのだった。

> ここには島の自然があって、古来からの風習があっ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があるのに、わざわざそれを消している。その上百三十三歳が最年長で、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った［高井ほか 2000: 340 頁］

高井が指摘するように、この小説には、様々な年齢層によって構成されるような「社会」や「家」は描かれていない。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だろう。「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ったのではないか。しかし、そのような可能性を「創作合評」の出席者たちは総じて捉え損なっているようにみえる。藤沢周も「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、語りとして非常に楽しんでい

るなというのはわかった」としながらも、「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 頁］と述べており、SF 的要素を評価しえていない。加藤典洋の「水のオンナ」の造形についてのコメントは、作品に付された SF 的符牒に言及するものであるとはいえ、これも安易なイメージ流用として言及されているようにみえる。「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いう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ね」［高井ほか 2000: 340 頁］[6]。リアリズムの尺度で捉えきれない抽象的で奇妙な設定やイメージについて指摘されながら、この合評会ではそれが積極的な評価に結びつかない。そこに沖縄文学なるものをめぐって作動する文学規範の強靭さを垣間見ることができるように思われる。

4–2 “夢小説”としての「ゆらてぃく ゆりてぃく」

「ゆらてぃく ゆりてぃく」はまた、断片的な夢や記憶の連鎖からなる幻想小説である。ここであらためて「水のオンナ」を待つ浜辺のサンラーの前で展開される出来事について検討しよう。

そこで語られているのは、夢か現かも不分明なままに経験される出来事である。「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」［崎山 2003: 78 頁］。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。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ってくる。このように何が起こっているのか捉えがたい場面なのだが、音と声のエクリチュールとしての崎山文学の最も本質的な部分がそこにある。

> 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。そのままで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。ゆッサゆッサゆッサ……。振り払おうと首を捩りあげた刹那、うねりの波はいっきょに崩れ落ちた。チリヂリに断片化しトビ散ってしまう。捩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 頁］

眠りから醒めれば音のうねりは、「チリヂリに断片化」してしまい、意識的に音を捉えるような聞き方をすることはできない。ゆえに意識レベルを下げて、聴こえるがままに委ねるしかないのである。

ひとまず確かなのは、ここで語られているのが、まどろみの状態にある者が感受して

いる出来事であり、音を媒介とした記憶ないしイメージの連鎖だということである。ここに、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 をみることができるのではないだろうか。ベルクソンに即せば「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[7)]。「原色の色々を纏ったイナグたち」のイマージュが現れ出る前、夕闇に包まれたサンラーが感受するのは、「視界がゆるみ何かが希薄になってゆく」［崎山 2003: 76 頁］という感覚である。そこで希薄になる「何か」とは、現在に繋ぎとめられていた身体の感覚＝運動図式にほかなるまい。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、その動員を解除し、主体の現在的必要性に従属しないイマージュの溢れに身を任せることなのである。

おわりに

「ゆらてぃく　ゆりてぃく」は、次第に想起の主体を失っていく記憶の存在を指し示そうとすると同時に、支配的な文学言説に阻まれて潜在的なものに留め置かれてきた文学的可能性のいくつかを現勢化しようとする作品として位置づけられる。それがここでの結論である。

作品世界の設定や語りのスタイルは、島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、そのようなものとして提示するという矛盾を孕んだ企てにもとづく戦略として捉えることができる。ベルクソンによれば、通常の回想形式で呼び起こせるような記憶は、現在的関心に従属するものでしかない。生活上の関心（労働や生殖や扶養などの役割）を失い、茶飲み話（ユンタク）をくりかえすだけの超高齢者たちという、この作品の人物設定は、だからこそ意味を持つ。社会的役割を喪失し、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からである。食料供給や福祉行政といった社会生活上の関心が作品世界から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というわけではなく、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ような島の記憶を書くことのほうに、この作品の主軸があるからだと考えられる。崎山の文学的主題に即せば、SF 的状況設定も夢小説的な語りも、「純粋記憶」の領分へと遠ざかる「シマ」を、小説という技法によって呼び戻そうとするものとして理解できよう。

また、このようなかたちで「シマ」を書くことは、それ自体でステレオタイプ的沖縄イメージの生産に抗う（少なくとも、距離を取る）方法となりうることも確認されてよい。第二次大戦後のイタリアに現れたネオレアリズモの映像を念頭に、ドゥルーズは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頁］

ここで言われるような「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」（クリシェ）こそ、崎山多美がいう「表層的沖縄イメージ」にあたるものだ。サンラーが浜辺で体験する出来事の場面はまさに、クリシェを産出する感覚と運動の回路を停止させ、過剰な何かを出現させてみせる場面の典型であるようにみえる。そして、その過剰な何かにかかわってくるのが、聴覚性やジェンダーなど、本稿では触れられなかった、この作品にかかわる別の重要な論点ということになるのだろう。

注

1）「ゆらてぃく ゆりてぃく」の初出は、『群像』2000年11月号であるが、本稿での引用はすべて同タイトルの単行本［崎山2003］による。以下、本作からの引用は頁のみ示す。
2） 当時の文体実験については、崎山多美自身がエッセイ「シマコトバでカチャーシー」においてその方法（「シマコトバで日本語をかきまぜる」）について語っている［崎山2002］。この作品の文体的特徴については社会言語的状況との関係［加藤2001］や文学場における位置取りとの関係［鈴木2006］で論じようとする試みもある。
3）「風水譚」（1997）に端を発し、「ムイアニ由来記」（1999）およびこの作品で顕著となるこうした傾向を、ボーミックはドゥルーズ＝ガタリの「マイナー文学」の枠組みで把握しようとしている［Bhowmik 2008］。
4） 大城立裕は「ゆらてぃく ゆりてぃく」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」［大城2001＝2002: 429頁］とする一方で、「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」と書いている［大城2000＝2002: 244頁］。
5） image-cristalは、例えば廣瀬純・増田靖彦訳のロベルト・デ・ガエターノ編『ドゥルーズ、映画を思考する』（勁草書房、2000年）では「クリスタル–イマージュ」と訳されており、訳語や表記は一定しない。本稿では邦訳からの引用を除き「結晶イマージュ」としておく。
6） 深海における地球外生命体とのコンタクトを描いたSF映画『アビス』（1989）には、主人公の女性技術者の前で、水面から延びてきた透明な水の触手の先端が、その顔を模る場面がある。
7）『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（純粋記憶ないし自発的記憶）について、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した箇所がある。「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けれども、そのわけはそれが本当に夢みていたからだ」［Bergson 1896＝1999: 174 頁］。

参考文献

Baudou, Jacques.（2003） *La science-fiction*, Paris: Presses Universitaires de France.（＝2011、新島進訳『SF 文学』白水社、東京。）

Bergson, Henri.（1896） *Matière et mémoire*, Paris: Presses universitaires de France.（＝1999、田島節夫訳『物質と記憶』白水社、東京。）

Bhowmik, Davinder L.（2008） *Writing Okinawa: Narrative acts of identity and resistance*, New York: Routledge.

Deleuze, Gilles.（1985） *Cinéma2: Les Image-temps*, Paris: Les Èditons 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、東京。）

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 頁、福岡。

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 頁、沖縄。

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付属研究所年報』31 号、51–63 頁、東京。

黒澤亜里子（2001）「崎山多美の『ゆらてぃくゆりてぃく』を〈ゆんたくひんたく〉読む」『ユリイカ』33 巻 9 号、188–194 頁、東京。

岡本恵徳（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、東京。

―――（2003）「崎山多美の宣言」『沖縄タイムス』3 月 2 日朝刊 15 面。

大城立裕（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 頁、東京。）

―――（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 頁、東京。）

崎山多美（1996）『南島小景』砂子屋書房、東京。

―――（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 頁、東京。

―――（2003）『ゆらてぃく ゆりてぃく』講談社、東京。

―――（2004）「空漠たるテリトリィ領野としての『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 頁、東京。

新城郁夫（2003）『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、東京。

鈴木智之（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 巻 3・4 号、1–56 頁、東京。

―――（2006）「声とテクスト――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 頁、東京。

高井有一・加藤典洋・藤沢周（2000）「創作合評」『群像』55 巻 11 号、331–46 頁、東京。

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、東京。

ヤング，ヴィクトリア（2010）「ディストピア的越境――崎山多美『ゆらてぃくゆりてぃく』における狭間」『琉球・沖縄研究』3 号、98–114 頁、東京。

Memories of a Disappearing Island: The Image of *Shima* in Sakiyama Tami's *Yuratiku Yuritiku*

MATSUSHITA Yuichi

The purpose of this paper is to examine the image of *Shima* (island) in the novel *Yuratiku Yuritiku* (2000), written by Sakiyama Tami. This novel, which is noted for its style, which is mixture of Okinawan dialects and standard Japanese, tells the story of a fictive southern island named Hotarajima. People on this island are mostly old men around 100 years old, and they spend their time mainly chatting and dying one after another. This paper attempts to understand the image of this fictive island and its memory in terms of the theory of image/memory by H. Bergson and G. Deleuze. Through her complicated writing style, Sakiyama not only resists various stereotypical Okinawan images but also revives some possibilities for literature in Okinawa (science fiction and so on).