

シェイマス・ヒーニーの世界を読み解く (3)

薬師川 虹 一

Synopsis

An Interpretation of the World within Seamus Heaney (3) — on *Station Island* and *Haw Lantern* —

Koichi YAKUSHIGAWA

Station Island is the sixth book of poems by Seamus Heaney, and published in 1984, around which Heaney tried to translate a Middle Irish legend, *Buile Shuibhne* (meaning ‘The Madness of Sweeney’) into modern English, and eventually published it in 1983 as *Sweeney Astray*. It may be natural that *Station Island* should be under the influence of *Sweeney Astray*.

Sweeney, the king who went mad at the battle of Moira (AD 637) and, cursed by St Ronan, was transformed into a bird, is the hero of the above said medieval Irish poem. “It is from Heaney’s metaphors of flight and exile,” says Helen Vendler, “that this bird-self of Sweeney--one of Heaney’s most successful alter egos--will arise.”

Station Island might well be read, taking into account Sweeney, as a story of the exiled and transfigured king.

Not only Sweeney but also many other figures, who are all alter egos of Heaney, do we encounter with in this book. *Station Island*, we may say, is a book of Heaney’s encounter with his alter egos, which represents “the ideologies of his community and reassesses his own position in relation to them,” says Andrew Murphy.

Having someone speak something of the poet’s own ideas is a complicated but interesting device which many poets have made use of it. Readers should be requested to have some ability to listen to the so-called “third voice,” as T. S. Eliot once put it. Hence comes the sophistication of *Station Island* which makes it more difficult to understand than Heaney’s ever published books of poems.

The fact that Heaney chose Sweeney as his alter ego seems to be fatal to this book. Sweeney’s pilgrimage, if we might call his astray so, has no end, which ought to make *Station Island* have no end. In due course, we can not but feel some ambiguity always haunting around the poems. Heaney should make another efforts to overcome the

ambiguity.

Haw Lantern is Heaney's seventh book of poems published in 1987, by which year Heaney had lost his parents one after another. The loss of his parents, it is sure, gave the poet the very significant influence. Nothing could fill the vacancy in his heart. *Haw Lantern* is a representation of his efforts to escape from the vacancy. Allegory may be the only way for him to come to himself. The poem called "Alphabets" at the head of the book shows the constitution of this book of poems well. The poem describes a strange relation between a silhouette of rabbit's head on a wall and his father's joined hands, thumbs and fingers. The joined hands and fingers have no meaning for themselves but when it threw a shadow on a wall, it acquires a meaning all at once. The hands and fingers ceased to be parts independent by themselves but become a complete whole different from themselves. The poems in this book are all the silhouette of his hands and fingers. The hands and fingers have nothing to do with the world the poem describes. It is Allegory that we face. The readers are all requested to have some ability to read Allegory. (to be continued)

目次

7 『ステーション島』

8 『さんざし堤灯』

7. 『ステーション島』

『ステーション島』はヒーニーの第六詩集で、一九八四年に発表された。今までに刊行された詩集の中では一番の大作である。全体は三部に分けられている。無題の第一部、「ステーション島」と題され第二部、「生き返ったスイニー」と題された第三部である。この詩集と同じころヒーニーはアイルランドの古い伝説『彷徨えるスイニー』を現代英語に訳して出版している。『ステーション島』にスイニーの影が色濃く落ちているのも当然といわねばならない。この点に関してはヒーニー自身が第三部の注として「この第三部の詩はスイニーの言葉で語られている。彼は七世紀のアルスターの王で、聖ロウナンの呪のために鳥に変身させられ、森の中に亡命する。このアイルランドの物語については私の『彷徨えるスイニー』を読んでいただきたい。しかしこれらの作品は元の物語の助けを借りなくとも生き延びることができると信じている。勿論これらの作品の多くは中世初期のアイルランドから遠くはなれたコンテキストの中で想像されたものである」と書いていることから判るように、第三部がスイニーの伝説と深く関わっていることは言うまでもない。しかしこれは第三部にのみ限ったことではなく、他の部分にも

大きく関わることである。特に、スイニーの言葉で書かれているということと、独立した、現在の状況の中で想像された、と言うことは大きな意味をもっていると言わねばならない。即ち其処には二つの異なる言葉が使われているという事実である。更に、スイニー伝説の中心にはスイニーの変身があるという事も忘れてはならない。変身による自己究明と自己正当化がこの詩集全編を通じて流れているのではないだろうか。

スイニーに自らを仮託するという事は興味ある作業である反面、それによる曖昧さの生まれてくることも覚悟しなければならない。『ステーション島』が『北』の神話化が持っていた晦渋さ以上に難解な理由も其処にあるといわねばならない。また自らを仮託するという事は言葉も仮託することを意味する。そこにはエリオットの言う「第三の声」あるいは「劇的独白」“dramatic monologue”と言えるような声が聞こえてくることを意味する。言葉の多様化はそれ自体、深層心理を表出するのに必要不可欠な結果であるとしても、詩人のファンタズムが生そのまま表出されることになり、意味の曖昧さを増幅せざるを得ないだろう。

事実、前作『自然観察』までは例え難解な言葉であっても、そこで使われている言葉は詩人自身の言葉としてしっかり受け止めることができた。だがこの詩集では言葉が詩人からはなれて語られていることが多い。言葉を記号とその指示物との関係で捉えるなら、記号とその指示物との関係が比較的明らかな場合と、比較的不明瞭な場合とがあると言ってもよい。初期の作品では、言葉は比較的単純な構造を持っていたのに対して、『ステーション島』ではその構造がかなり不明確になっている。或いは、ヒーニー風に言えば、ある言葉で表象される風景の重みは、常に天秤にかけて計られるのだが、もう一方の皿に乗せられる分銅が何なのか特定し難いもどかしさが生まれていると言つてもよいだろう。「計りにかける」と言うことはヒーニーの場合、決して自動計りで計ることではなく、必ず天秤で計るのである。あるもの、或いは状況、の重みは、もう一方の皿に「何を置けば平衡するか」が問われることなのである。それは客観的な重さを求めるのではなく、計る人の歴史によって一方の皿において平衡させるものは異なってくる。「平衡」したと見定めるのは、計っている人の目なのであるから、ある作品に描かれている表象としての風景がアイルランドの内戦状況と平衡しようと、ヒーニーの詩論と平衡しようと、或いは遠く石器時代の状況と平衡しようと、固定されることはできない。「平衡」する時、天秤の針は神経質に震える。「平衡」を求める針の震えがヒーニーの詩の魅力であると言えば答えを逃げたことになるだろうか。一方の皿に何を置くかが問われるとき、我々異邦人に彼の詩が果たして読めるのかという根本的な疑問が湧いてくるのを止めることはできない。

これは注意しなければならない点であろう。比較的単純と思える第一部の作品でも、ココランは「ヒーニーの何か新しい詩的発言 (poetic voice) が現われている。前作『自然観察』の持っていた豊かな音楽的性質より、苛烈で、凝縮的な性質を持っている」¹と言っているの

もこの点を指しているのである。此のことは具体的に作品を解釈する場合気をつけねばならない。従って、マーフィーも言うように此の詩集が前作に比べて「より模索的であり、且つより懐疑的である」² と言うことになる。だが此のこと自体が此の詩集の長所になっていることもまた確実である。「もしヒーニー自身が自分のスタンスに確信を持ち、バランス感覚に満ちておれば、此の詩集の内面性は興味を失い、劇的な成立も不可能となるだろう」³ と言うマクリーの逆説的な発言は極めて説得力のあるものといわねばなるまい。

スイニーの彷徨と自らの彷徨とをダブルさせた結果、明確な終着点は失われ、そのことが『ステーション島』は「北アイルランドの状況に対する取組には、単純な方策は存在しないということ」を具体的に示している」⁴ とするマーフィーの言葉を裏書きすることにもなっていると言えるだろう。

ところでステーションというのは十字架を担いで引き回され、ゴルゴダの丘に登って行ったイエスが途中でふと歩を止めて息をついたところにちなんで苦行の場所を表わすことになった。北アイルランド、ドネガル郡の小さな湖、デルグ湖に浮かぶ小さな島に聖パトリック寺院があり、そこはアイルランドの聖地として今も多くの人が巡礼に訪れ、三日間の苦行をするところである。低い石の壁を円く巡らせた、直径5メートル程の土塁（留リュウと呼ばれる）が寺院の境内に散らし人々は各々の土塁に籠って断食などの苦行をする島である。聖パトリックの鍊獄と呼ばれているところである。

第一部は今までのヒーニーが求めたのと同じもの、すなわち時の流れの中でも常に変わらぬもの、その土地に固有のものを追求している。それはスローの実を浸したジンのもつ「ぴりりとして頼もしい」存在感であり、

冷たい鉄のフォークで
水槽を探り
一匹のロブスターを突いて取り出した
節くれだった細い脚 濡れた石
沈んだ弾薬の色

を見つめながら貪り食っていると頭に浮かんでくる「不動の点を瞑想する」と言う句に見られるような「不動の点」としてのロブスターもそうだ。あるいは、「形見の砂岩」に描かれる

これは瓢箪型をした一種の砂岩の石片
白亜質 朽ち葉色 堆積岩風
頼もしいほど堅く締まった煉瓦質

の質感である。そういった土地そのものと密着した存在だけではなく、ヒーニーの目には、子供のころ何時も見ていた母の「自分の体重をかけ」てシーツに掛けるアイロンの姿や、

お下がりのお皿でくすんだ古びた食器

…… ……

僕はけばけばしくない錫が好きだ

錫が僕の感傷的な好み

と歌われる「古い食器」の「悲しげで落ち着いた」風情が焼き付いている。あるいは鉄道線路の枕木にレールをしっかりと留めるために〈狙い定めて打ち込まれた〉大きな犬釘であり、〈深々とこれを打ち沈めたあの大鈍〉であるがそれを詩人は〈自分のものと思っていた言葉が／他人の口から出てきたようなもの〉と歌うときの一体感である。

だが詩人はこういった変わらぬ物の世界にも安住することは出来ないのである。第一部は「地下鉄」という作品で始まるが、そこには地下の世界から逃げ返るオルフェウスの姿と詩人の姿とが重なっている。〈振り向けば身の破滅〉なのである。だから巻頭詩に続く作品が今見たように変わらぬものを描いているとしても、詩人はそこから逃れねばならないし、〈振り向けば身の破滅〉であることを心得ているのである。

地の言葉に精通し 僕の知っている全てのことを

僕は誇らかに歌っている

歌っているうちに異化が始まっているのだ

此の何という破滅的状况。『ステーション島』はこういった破滅的状况に対する詩人の過酷な戦いの世界を描いているといえる。地下道をひた走る詩人には帰るべき土地、「誕生の地」が在るのだろうか。

僕は虚ろになって帰ってきて

落ち着ける場所を表わす言葉を

慈しんだりはねつけたりしている

例えば「誕生の地」「屋根の梁」「白漆喰の壁」

「敷石」「炉端」

こうした言葉は銀河系に

浮いているばらばらの分銅のようなものだ

とすればヒーニー＝オルフェウスには帰るべきところの在るはずはないようだ。〈コオモリよ お前は何を追いかけているのだ〉右往左往しているのはコオモリではなく彼の魂なのだ。追いかけていることすら疑わしいではないか、追いかけるべき物があるというのだろうか。「路上のコオモリ」で詩人はジョイスの文章をもじって注釈を付け「魂はコオモリのように暗闇と秘密と孤独の中で目覚めて己に気付く」と言っているのは誠に適切な注釈といわねばならない。そんな彼を導くことが出来るのは、やはり、〈一族の木から／切り取ったものかもしれない〉キャサリン・アンのハンバミの杖だけなのだろう。だがそれが〈銀河系に浮いているばらばらの分銅〉の様な言葉や物とは異なっているところは何処なのだろう。此の杖が、あの水占い師

のハシバミの杖と異なっているのは、他者としてのハシバミの木から切り取られた杖ではなく、「一族の木」から切り取られたところにあると言わねばならないのではないか。血の繋がりの深さを思わずにはいられない。その重さを実感させてくれるのはマイケルとクリストファーの罎の糸である。

罎が森の中に突っ込んで落ち
此の糸が役に立たなくなる前に
倅たちよ 両手でたぐり寄せ
大地に根を下ろした長く尾を引く悲しみの
唸るような此の引く力を感じるがよい

と二人の息子に教える詩人の心には自然と人間との裂き難い繋がりが生きている。とは言うものの詩人は決して自分のスタンスに自信を持っている訳ではない。打ち落とされたヒドリガモを歌った詩は何とも悲しい詩である。

ヒドリガモの受けた弾の傷は酷かった
彼はその羽をむしっていて
喉笛を見つけた という話 ——
…… ……
壊れた管楽器の
フルートストップに似ていた ——
その喉笛を吹くと
思いがけず
彼流のヒドリガモの小さな鳴き声が聞こえた

その声は恐らく「野道」と題された作品に見られるように＜僕がその野道を下って行くとき／生け垣で向きを返る風は／まるで喘息病みの老人の話し声のようだった／僕は成仏できない言葉の煉獄にいることを悟った＞と言わせるような響であったろう。森の中を彷徨う「僕」は勿論スイニーの分身であり、

血を流す森でダンテが小枝を折ると
燃えるたき火の生木の端に泡立つ樹液のような血の中から
一つの声が溜め息のように漏れる

のを聞いているスイニー＝ダンテとしてのヒーニーがそこにいる。三十才にして迷妄の森を彷徨ったダンテのようにヒーニーは六十才にして今なお、至る所で血の流れるアイルランドの森の中で自分の声と、スイニーの声と、ダンテの声に悩まされながら彷徨い続けねばならないのであった。先輩詩人ジョン・モンタギューを偲んで歌ったように

彼は自分の脚と耳とを頼りに生き

油断なく気を配り
 全身を脚と耳にして常に歩き回っている
 ねぐらのない放浪者

なのである。〈僕たちが庭に埋めたあの血染めの小さな服は誰のものだったのだ〉何時なるとき血溜まりの中に身を横たえ、目を開けたまま眠ることにならねばならないか、誰にも判らないアイルランドの状況がその背後に厳然として存在しているのである。ヒーニーの彷徨は平和の中で眠っている我々のような夢中歩行—寝ぼけ歩き—とは全く異なることは言うまでもない。『北』の持っていたいささかペダントリーに満ちた神話化の沼から『自然観察』や『ステーション島』の第一部の世界は人間の存在を実感させてくれる世界に立ち戻ったといえるが、〈その命の流れは予想も出来ない、しかも、野獣的な死によって突然切断されるのである〉その現実がヒーニーを『北』の神話世界から引き戻したのかもしれない。

第二部「ステーション島」の8で詩人は従兄弟のコラム・マッカートニーの亡霊と語り合っている。コラムは詩人をなじる：

やっと思い出してくれましたか
 貴方がその知らせを聞いたとき
 貴方は詩人たちと一緒にそこにいましたよね
 貴方の血を分けたこの僕がフューズからベラヒーへ
 荷車で運ばれて行ったのに あの人達とそこにいたままでしたね
 あの人達のほうが私の死の知らせを聞いたとき
 貴方よりもっと動転していましたね

詩人はそれにたいして弁明する：

夜明けに僕は灰色の広がるベグ湖と
 その荒涼とした砂浜を見つめていたんだ
 僕の心は干上がった湖の底のようだった

するとコラムは言う：

貴方はそれを見てそのようにお書きになった——事実をではなく
 貴方は逃げ口上と芸術的的技巧とを混同しているのです
 私の頭をぶち抜いたプロテスタントを
 私は正面から責めますが 貴方は間接的に責めているのです
 何故なら貴方は醜さを洗い落とし
 〈煉獄〉という美しいブラインドを降ろし
 私の死を朝露で甘く味付けした

のです。

生々しい死という現実に対して、芸術の何という美しい冷たさだろう。今さらながらキーツの言う「冷たい牧歌」と言う言葉の意味が痛感されるではないか。こうして「従兄弟の死という事実より、詩の世界により大きな忠誠を捧げようとする詩人の弁明」⁵は見事に否定される。神話の持つソフィステイクーションより心臓の鼓動によって証明される身近な現実の持つ確かさの方を選ぼうとした『自然観察』の姿勢はしかしまだ詩人にとって余にも大きな転向でありすぎた。再び居場所を失った詩人は手探りを続けねばならない。

第一部は

頭に飾り物をつけ
顔を麦藁で覆ったあの偽装で
立ち上がって動いている
自分の姿が見えた
手にした一切のものを投げ捨て
孤独を求めて渡り歩く一人の豊かな若者の姿が見えた

で終わるが、ここにはスイニーの姿と重なって、聖書の中に説かれる金持ちの青年の姿が見える。果たしてヒーニーは全ての持ち物を捨てて針の穴を通り天国へたどり着けるのだろうか。いや、豊かな国に生きている我々が針の穴を通して天国へたどり着くのはラクダが針の穴を通るより難しいだろう。我々にとって虚飾とは何だろう。あなたの持ち物一切を捨てよとイエスは言われる。スイニー＝ダンテとしてのヒーニーの苦行はそこから始まるといえるだろう。こうして第二部「ステーション島」が始まることになる。

第二部は自分の進む道を模索する詩人の自己探究のセクションである。第二部にはヒーニー自身の注が付けられて「〈ステーション島〉は身近な霊たちと出会う一連の夢である」と言われる。このセクションは十二編の作品から成り立っている。十二が叙事詩を構成する基本数であることは知っておいて良いことであろうが、ここでは叙事詩の特徴とこのセクションとは余り結び付きはないようである。そのことよりここではダンテが『神曲』でヴァージルに導かれながら地獄、煉獄を巡り、そこで様々な人々に出会って、そこから様々なことを学んだというスタイルを思い出すほうが適切だろう。ステーション巡りはまさにダンテの煉獄巡りと並行しているのである。

第一に出会うのはサイモン・スイニーである。鳥に変身させられて森の中を彷徨うスイニーが心の安らぎを求めた苦行の話にヒーニーは自分を重ねていることは間違いない。三日間の苦行に従う人々の行列に出会った詩人は、

僕は麻薬を打たれたように
フラフラと吸い込まれて行った

こうしてヒーニーの巡礼が始まる。

第二編ではプロテスタントの青年ウィリアム・カールトンの亡霊と出会う。彼はカトリックの家に生まれたが、プロテスタントの女性と結婚し、イギリス国教会に改宗するが僧職にも着けず、教員にもなれず、一八三一年リボン党員となる。その前、一九年に旅の途中リボン党員が黒い果実のように木の枝から吊されているのを目撃しているが、そのときの印象を基にして『デルグ湖の巡礼』というカトリックに対するかなり批判的な書物を書いている。リボン党はカトリックの過激な秘密結社でリボン党に入ることを拒んだカトリックの農民たちを殺したために、カトリックの農民たちによって吊されたのであった。カールトンはカトリックであったころ何度かステーション島での巡礼を体験している。複雑な経歴の後彼はアイルランド農民の歴史を書き、不遇のうちに亡くなった。彼は語る

リボン党とオレンジ党の偏屈共が
このわしを牛小屋のような政治の尻拭いをさせるために
二枚舌の老いぼれの裏切り者に変えたのじゃ
世の中がしたたかなら わしだってしたたかになれるさ

二つの宗派の間で翻弄されるカールトンの話はヒーニー自身の矛盾を反映しているようである。カールトンは最後に言う。〈わしらは大地のミミズ そしてわしらの身体から出たものは／すべてわしらが辿った跡となるだろう〉ヒーニーは自分の足跡の消しえぬ事実を痛感したのではないだろうか。

第三編では父方の叔母アグネスが海辺で売っているピカピカもののお土産品に変身しているが、そのなかには〈滅多に人々の口に上らぬ彼女の名前同様に／密かに仕舞い込まれて干からびた〉花輪のようなものが込められている。

第四編で出会う亡霊は聖職について間もなく異郷での布教の最中に亡くなったテリー・キーナンである。詩人は言う

〈貴方は聖画や十字架が懸かっている台所の洞窟に／世間が仕掛けた攻撃をやめさせました／貴方は手を貸しすぎたのです〉キーナンは答える

君だって同じことをやっているじゃないか
一体 何でそんなことをやっているんだね
少なくとも僕は 思し召しだと思っていたことが
実は因習だということに若くて気が付かなかったんだ
君はこんな留詣でなんかからは遠ざかっていたのに
またぞろ首を突っ込んでいないか
しかも神は引っ込んじまったというのに

ここには現代アイルランドにおける宗教の限界が語られているようだ。同時にそれは詩と詩人の限界でもある。今の日本でこの問題をここまで突き詰めて考える状況があるだろうか。何

のために詩を書くのか、何故詩人にならねばならないのか、と考える前に詩を書いているのではないだろうか。血を流さなくともよい平和と個人の権利に守られた我々の風土では想像も出来ない状況がここにはある。

第五編では三人の先生たちに出会う。三人とも十分苦行を積んだと思っていた人達なのに今もなお留詣での列に加わっている。その姿に詩人は今の自分を重ねている。そこには肯定の安らぎさえ感じられるようだ。

第六編で出会うのは子供のころの少女の思い出である。ヴィタ・セクスアリスの甘美な告白。
 <あの夜 あの娘の鍵穴風のドレスの／大きな鍵穴から蜂蜜のような肌の肩甲骨と／麦畑のような背中とを見てしまった>

第七編では子供の頃、いっしょにフットボールをしたのだが、ある日非番の警官に誘い出されて殺された友人の亡霊に出会う。その出会いは詩人に自分の言い訳がましく、不徹底な政治姿勢の告白を迫るものであった。文字どおり無実の思いもよらない犠牲者である彼は言う

無関心に暮らしてきたことを許してください

僕の臆病で日和見な態度を許してください

だがこれはヒーニー自身が言う言葉ではなかったか。

第八編ではトム・デラニーとコラム・マッカートニーの亡霊と出会う。考古学者であったトムは

だが僕たちだって全てを茶化していたのだ

.....

ああ詩人よ 幸せな詩人よ 教えてくれ

前途洋々と思われていたものが

どうして僕の手からすり抜けてしまったのだ

と言うが詩人に答える術のあるはずはない。コラムとの対話は先に記した。ここは第二部「ステーション島」の中心である。詩人は鋭い問を自らに投げかけ、その答えを書くことはない。「政治状況についての彼の詩を特徴づけているのは母国の歴史と政治状況とに対する何らかの有意義な取組みを求めようとする誠実な努力である」⁶ と言うマーフィーの言葉はヒーニーの誠実さが持つ困難さを指摘している。

第九編はロングケッシュの監獄でハンガーストライキの後死んだ十人のうちの一人と出会って詩人は語り掛ける。

成仏できない霊よ 君が初めて手投げ弾を投げ込んだあの沼に

君は埋葬されるべきだったのだ

.....

奇妙なポリープが腐ったマグノリアの大きな花のように漂いながら

すべてが不毛へと流されて行くように見えるのだった

第十編は人間でないものの亡霊を描いている。それは古くからあった湯のみ茶碗の思い出である。

使い古されて光沢があり 髪の毛ほどのひびが入っていた

それは輝きを失わず長年そこに置かれていた

訴えることもなく 思い起こされることもない守護神

それがあるときふと姿を消したことがあるが、いつの間にか妖光を放って戻っていた。それは<ありえぬもののまばゆい光が／突然敷居を超えて差し込んできた>ようであった。日常的な、見慣れたものが、あるとき突然エンブレムとして存在していることに気付く。気付くのは詩人であり、気付かせるものは詩であるという意味であろうか。

第十一編では詩人がかつて告解した修道僧の亡霊が規われる。僧は<詩を祈りとして読みなさい>と教える。詩人は思う。

僧がサンダル履きで歩かれた道が 今僕にこの歌を歌わせる

満ちては流れるあの泉を 僕はとくと知っている

例え夜であろうとも

人目につかぬあの永遠の泉

その聖域と深奥を僕は知っている

例え夜であろうとも

これは詩人の信仰告白であり、独立宣言である。詩の泉を見つけ、それを掘り当てたと確信する詩人は自信を回復し、故人に教を請い回すことを止める。二行連詩に付けられた<たとえ夜であろうとも>というリフレインによって、この詩が祈りになっていることを我々は痛感できるだろう。「その聖域と深奥」は確かに詩人自身の霊泉、ヘリコーン、それは嘗て第一詩集で歌われたあの「井戸」と繋がっているものであり、

その美しさはまたとないもの

そこは天地が思う存分飲み干すところ

たとえ夜であろうとも

と、詩人は確信する。確信は信仰と言い替えてもよい。深奥に湧く霊泉のまたとない美しさは詩人の信仰の美と真とを表わしている。このときヒーニーはキーツの「美は真にして、真は美」を思い起こしていたであろう。「この祈りは終始、美しく、純粋な信仰の姿の真実を主張している、例え詩人が自らの信念に確信を持ってないとしても」⁷ と言うマーフィーの理解は正しい。<たとえ夜であろうとも>というリフレインは時代の状況だけでなく、詩人の状況でもあるのだ。この祈りは

聞け その泉が生きとし生けるものに呼びかける声を

彼等が飲むのはここからの水
 たとえ此処が暗くとも
 私はこの生ける泉を焦がれ続ける
 この命のパンのなかにそのいずみがありありと見えるのだ
 たとえ夜であろうとも

で終わるが、ヒーニーはここで予言者、立法者としての詩人になっている。だが嘗てシェリーが詩人を「未公認の立法者」と位置付けたように、「聞け」と言うヒーニーの命令あるいは祈りも「未公認」のものではないだろうか。未公認の言葉であるが故に、その言葉は「命令」ではなく「祈り」になりうると言える。詩人の言葉を未公認の状態にしておくのは詩人の責任であろうか、それとも、読者の耳の責任であろうか。ともあれこの第11の詩は第二部の中心であり、ヒーニーの基本姿勢を宣言するものといえるだろう。

第十二編ではジョイスの亡霊が詩人を勇気付ける。

おまえの任務は
 在り来りのお勤めでは放免にはならない
 やらねばならんことは自分で果たさねばならない
 自分のいつもの仕事に戻るのだ
 大事なことは楽しみながら書くことだ
 乳房の黒点に太陽を夢見る夜の君の手のように

ここには正統派の教会の教えに反する姿勢がある。「孤独のなかで自分の道を見付け出すこと、そのみが詩人にふさわしい道だ」⁸ とコーランは解説する。

ここには様々な声が詩人に語り掛けているが、そこに一貫して流れているものがあるとすれば、「詩人の罪と不安の意識に対する罪滅ぼしの意識であろう。登場人物たちはヒーニーが彼等に語ってほしいように語っている、それは自身の不安と恐れとを声に出したものののだ」⁹ というフォスターの解釈は説得力がある。

第三部「生き返ったスイニー」は疑似カタルシスとも言える第二部を受けて語られるヒーニーの復活宣言とでも言えるだろう。

しっかりとペン軸を握り
 整えられた行端から
 欄外に向かって
 まず一筆 書き始めよ

と歌う「まえがき」で始まることはこのことを示している。

第二作は第三部の表題詩であり、同じく極めて象徴的な内容となっている。

わしの頭はどっぷり濡れているが

次第にほどけ始めた
濡れた撚り糸 糸鞠のようだ

例えそれが疑似カタルシスであったとしても、詩人は見事に立ち直ったかのように見える。「ほどく」という詩が続くのも当然であろう。

こうして撚り糸をほどき
ばらばらにほぐして行くのだ
するとそこから僕がしようとしている事柄の意味が
判り始めるのだ

詩人は安心して撚り糸を解いて行く。ほどかれた糸はやはり昔の記憶を蘇らせる。「忘れられた見張り番」というイメージはヒーニーの固定観念か強迫観念のようである。木の上に登って見張り番をしているゲリラの兵士でもあろうか。

それに不思議に落ち着くこの木は
それこそ木の幹というより円柱だ

と歌う見張り番はスイニーの化身である。だがその下をイギリス軍の戦車が通りすぎる時、

戦車の猛々しさが僕をたじろがせた
ゴーグルを後頭部にずらした操縦士が真下に来たので
操縦席の鉾が見えた

見張り番であるよりも、彼は観察者であり、彼の目には戦車の操縦席に並ぶ小さな鉾がはっきりと見えている。状況の際どきと操縦席の鉾との対比が不思議なゆとりを生み出している。

「徒然なるままに」では見張り番の任務はどこかへ行って、スイニー＝ヒーニーの心は鳥たちと一つになりたいと願っている。それでも

五色ヒワヤカワセミが
日常世界のヴェールを引き裂くとき
翼の先端が緊張して小さな音をたてるのは
…… ……

抑えようもなく思いが溢れて
僕が身を屈め拍車を
掛けようとしている時のようだ

と歌うとき、見張り番の緊張と、詩人の創作の緊張とが蘇る。

スイニーの余韻が消えて行くに連れ、ステーション島の想いが蘇ってくる。テーマは聖職者、老師、隠者、写字生、といったものが続く。「写字生」にはヒーニーの同世代の詩人に対する憤りのようなものを感じることができる。

彼等は近視眼的な怒りを

文字の端々に閉じ込め

真直ぐに伸びた羊歯の頭のような大文字に

憤怒の種を宿すのだ

余にも過酷な政治の季節にあっては怒りを封じ込めていないことは裏切りにすらなる。だが怒りが何を生み出すことが出来るのかと疑ったとき、詩人は怒りを書き込めることの空しさに気付いた。今、詩人ははしたり顔で詩を書いている現代詩人たちの作品のなかに、写字生の陰湿な恨みを感じ取っているのではないだろうか。

「スイニーのご帰還」は今までの真面目な様子をあざ笑うようにおどけた詩人の姿が描かれる。スイニー＝ヒーニーがしばらく家を空けた後帰ってきたが、家に奥さんの姿がなかった。

窓際によりかかって

空っぽの僕の宝石箱を覗き込む僕の姿は

敵陣で危険を犯しながら潜む偵察兵

.....

彼女はどこへ消えてしまったのだ

シーツを折り込んだまま寝た跡のないベッドの向こうの

鏡に映った自分の取り乱した姿に愕然となる

「ある画家」についてパーカーは「この詩集が終わりに近づくに連れて、ヒーニーはこれからの仕事のための基盤を固めておこうと努める。彼が求める多くの資質——不屈の精神、活力、容赦することなく、妥協することのない、芸術への献身——と言ったものを彼はフランスの画家ポール・セザンヌの性質と作品のなかに見出し出している」¹⁰ と言っているのはこの詩を理解するのに役立つ言葉である。＜青い林檎から本質を引き出す強引な態度……だがそれはつまりわが身から盗むことなのだ＞わが身を削ることに立ち返ったヒーニーのこれは詩論であろう。「其の時イエスは」ではカトリックのミサ教典書の時代錯誤振りが鮮やかに描かれる。しかし其の時代錯誤的な姿にヒーニーはカトリックのみならず宗教の持っている方法論と政策とを見ている。『ステーション島』は例によって始まったところで終わることになる。「旅の途中で」は巻頭詩「地下鉄」と同じく走る詩人の姿で始まる。ただ場面が地下から地上に出ているのは、オルフェウスの帰還を想定すれば納得が行く。

前方の道が

同じ早さで

次々とリールに巻き込まれ

路肩が流れ落ちて行く

ドライブ好きなヒーニーの好きな場面描写である。だがその道はやがて聖書の逸話に出てくるお馴染みの、金持ちの青年の話しに繋がり、

白黒の尻尾の鳥が
 神の訪れのように
 僕の上で
 輪を描いたあの道
 <貴方の持ち物を売り払い
 貧しい人々に施しなさい>
 僕は舞い上がり飛び去った

救いを求める若者の寓話はヒーニーの常に立ち返る話であることを思えば、彼はあの若者が苦しんでいたのと同じように、要らざるものを多く持ちすぎているのかもしれない。それが英語の発音であり、文法であるとすれば、彼はそれらを捨てねばならないだろう。アイルランドの歴史と言葉であるとすれば、彼はそれらを捨てねばならないであろう。何れにしてもそれは彼にとって詩人を辞めることを意味する。当然それは不可能なことであるとすれば、彼はどうすればよいのか、この詩は

僕は変身の書を書くために
 石のような表情で
 夜を徹して黙想したいものだ
 やがて長い間黙然としていた霊が
 隠れ場から飛びだし
 枯渇した聖水盤のなかで
 塵を掻き立てるだろう

と歌って終わる。『ステーション島』は巡礼の形をとりながら決して宗教的巡礼とはなっていない。いや、それはあのバイロンの描いた『公子ハロルドの巡礼』と同じように行き着くべき場所を持たない巡礼なのであった。ヒーニーには未だ落ち着く場所はない。彼の詩が明晰さを欠くのは当然であろうし、それが彼の詩の魅力なのだと思う。

注

- 1 Neil Corcoran : *Seamus Heaney* (Faber & Faber, 1986) p. 156
2. Andrew Murphy : *Seamus Heaney* (Northcote House, 1996) p. 59
- 3 Alasdair Macrae : “Seamus Heaney’s New Voice in *Station Island*” from Robert F. Garratt ed. *Seamus Heaney* (G. K. Hall & CO., 1995) p. 64
- 4 Andrew Murphy : *op.*, *cit.* p. 65
- 5 *Ibid.*, p. 60
- 6 *Ibid.*, p. 67
- 7 *Ibid.*, p. 63
- 8 Neil Corcoran : *op.*, *cit.* p. 163
- 9 Thomas C. Foster : *Seamus Heaney* (The O’Brien Press, Dublin, 1989) P. 120
- 10 Michael Parker : *Seamus Heaney* (Macmillan, London, 1993) P. 207

8. 『サンザシ堤灯』

ヒーニーの第七詩集は『サンザシ堤灯』と題されて1987年に出版された。前の詩集が作られているときからこの年までの間にヒーニーは両親を失っている。母親マーガレットは84年に、父親パトリックは86年に、各々70歳代の若さで亡くなっている。この不幸が詩人に大きな影響を与えたのは当然であろう。

47年の新しい教育法の制定でシェイマスはヒーニー家で始めて大学に進学することになったが、それが彼と彼の家族の歴史との間に亀裂を入れることになった様子はすでに見た。だが両親の死は彼自身の心のなかに大きな亀裂を走らせた。『サンザシ堤灯』は彼がそれまで確保してきたリアリティというものに、耐え難い空白が生まれたこと、いやそれ以上に今までの世界から切り離されたという意識が詩人のなかに走り、作品の世界にも亀裂が生じることとなった。

その空白は「心のすき間」と題される八編の十四行詩となって表象されるのであるが、それとは別に、彼の詩作の方法に大きな違いとなって現われてくる。ヘレン・ヴェンドラーが「『サンザシ堤灯』は、やがて『ものの奥を見る』（第八詩集）や『アルコール水準器』（第九詩集）でも探究を続けることになる世界、即ち虚の世界を扱った最初の詩集だ¹」と言うのがそれである。つまり、いままでのヒーニーは『北』の神話化という手法でさえリアリティを離れることはなかったし、『ステーション島』の抽象化、難解さでさえ根底には『あるナチュラルリストの死』でしっかり掴んでいた物の本質を感じることができたが、『サンザシ堤灯』ではそのところが希薄になってきたという訳である。言い替えれば、今までは多かれ少なかれ、具体から抽象へ、現実から理念へ、という方向で全ては流れてきたようなのだし、その流れはそれ自体納得できるものであったのだが、ここに来てベクトルが逆転する。いや逆転でもない。具体や現実がすでにして寓意的状況に変身させられている。寓意されるものがないところに寓意的状況だけがある、と言って見よう。表象がある種捕えようのないファンタズムの可視的、あるいは可触的再現であるとするなら、ファンタズムの存在しない表象とはすでに名辞矛盾ではないだろうか。それと同じようにここでは寓意的世界が別の何かある寓意的世界を寓意しているようなものなのである。これは極めて危険な状況ではないだろうか。ヒーニーらしい確固とした基盤、たとえそれが地霊という不思議なものであったとしても先祖代々、その地の人々が信じ、繋がってきたものであればそれは確固としたものといえるだろう、そういった基盤の喪失という悲劇的状況を予想させるものではないだろうか。

冒頭に置かれた「アルファベット」という作品にそれは既に現われている。それは三節からなる作品で、最初は父親が指を組み合わせて作る影絵の兎の図を描き、組まれた指と影絵との関係の不思議さを読者に突きつけてくる。直接見れば何の意味もないような組み合わせられた指の塊が、影絵となると一つの意味を持ってくる不思議さ、表象とファンタズムとの関係の素朴な説明といってもよいだろう。ここにこの詩集の基本型がある。第二節では詩人は影絵から文

字の不思議、やがて語型の変化から活用表の世界に進み、ラテン語からゲリックの世界へと変化して行く。

今度のアルファベット文字は樹木のような
大文字は花盛りの果樹園
茨のような文字の線が溝のなかで渦巻いていた

中略

遠く北へ行くほど厳しくなる決まりに従い
彼は背を曲げて机に對し手習を始める
キリストの鎌が下草を刈り取って行く

第三節では文字の世界の不思議がさらに高まり、やがて宇宙の姿にまでなっていく。

あの幸運の蹄鉄も今はもう何もかも消えてしまった
だがコンスタンチヌスの
〈この十字架の印によりて〉と言う文字さながらに
象形文字は凜として空に浮かび今でも彼を動かすのだ

文字が宗教を変える力を持っているのは、組み合わせされた指の塊が、兎の姿に変身するように、不思議な力を持っているからではないだろうか。文字がそれ自体寓意だとすれば、文字の集合である詩が寓意であるのは当然だろう。

その宇宙の姿は宇宙飛行士が小さな窓から
彼が飛び出してきた世界
空に浮かぶ水玉のような光る〇を見ているようなもの
その〇は拡大した浮かぶ卵 ——

その〇は、組み合わせされた指の塊と言えよいだろうか。それがどういう意味のある形になるのかはわからない。そしてさいごは「……ぼくの大きな目みたいだ」で終わる。影絵を見る子供の驚きが、宇宙船から地球を見る宇宙飛行士の驚きになって行く。そんな謎かけのような詩で始まるのがこの『サンザシ堤灯』である。従ってここに描かれる世界は兎の影絵であることをしっかりと認識していなくてはならない。『サンザシ堤灯』はアレゴリカルな世界であると指摘するだけなら誰でもできる。そのアレゴリーを解き明かしてくれている批評家を私はまだ知らない。恐らく誰もそれはできないことかもしれないし、ヒーニー自身だって明確な解説はできないと思う。アレゴリーとは本来そういうものなのだろう。

「アルファベット」のつぎに「テルミヌス」という詩が置かれている。兎の影絵と組まれた指の関係がここではさらに言い替えられる。境界の神テルミヌスは常に両方の世界を見る神である。そしてヒーニーは詩人をテルミヌスと重ねている。両義性こそ詩人の採らねばならない姿勢であり、真相を示す唯一の方法だろう。

バケツは一つより二つのほうが運びやすい

ぼくは二つのバケツの間で大きくなった

兎の影絵と組まれた指の両方がなければ、つまり一方だけなら混迷は深まるばかりであるが、複雑に組み合わせられた指と単純な兎の影絵との両方を見比べると物事の本質が見えてくる。心の中に沸き起こってくる渦、あるいはファンタズムは複雑すぎて捕え難いが、影絵にすれば複雑な細部は消え、単純な輪郭だけになるから理解しやすくなる。

領地と教区とが接するところで僕は生まれた

僕が真ん中の踏石に立って

僕は仲間のものたちの耳に届く川の真ん中で馬にまたがり

和平を講ずる最後の君主のようだった

領地は政治制度であり、教区は教会の制度である。政治と宗教とがせめぎ合うところ、イングランドとアイルランドとがぶつかるところ、その真ん中に立って詩人はテルミヌスでなければならない。影絵だけを主張しても、指の組み合わせを説明してもいけない。両手にバケツを下げた格好で詩人は弥次郎兵衛になる。詩人ヒーニーの苦痛はテルミヌスの姿になって理解される。影絵と指のアレゴリーはこうして詩人の苦痛のアレゴリーとなる。二つのバケツを下げた弥次郎兵衛としてのテルミヌスは一体何を求めているのだろう。和平を講ずるとは一体何を意味するのだろうか。その答えはこの詩集の表題詩「サンザシ堤灯」が教えてくれる。

冬のサンザシは季節はずれに燃え出す

刺が生みだす赤い実

中略

だが霜が降り 吐く息が羽毛のようになると

その息は堤灯を掲げ一人の正しい人を求めて

放浪するディオゲネスの姿となる

さんざし堤灯を掲げて求めるのは「一人の正しい人」なのだ。だがこれで読み解いたと言えるだろうか。「一人の正しい人」はそれ自体アレゴリーでしかない。詩人は果たして「一人の正しい人」になれるのだろうか。刺が生みだした赤い堤灯を突きつけられて詩人はたじろがざるを得ない。

そしてそのひと刺しの血の雫があなたを試し清めてくれたらと願うが

サンザシ堤灯は詩人を無視して通りすぎて行く。そして堤灯が読者も無視して行くのは当然であろう。アレゴリーを解釈すること自体が矛盾した営みといわねばならない。

速読法の原理によれば、一つのパラグラフは最初の文と最後の文とを読めば全体がわかるという。そこでこの詩集の最後の作品を見て見よう。“The Riddle”というその題そのものがすでに謎である。リドルは「謎」と「ふるい」という二つの無関係な意味を持っている。まさ

に両義性の単語である。「ふるい」にかけられて落ちたものと落ちないものがある。

土塊と芽をすこしふるうと

ふるいの下でポロポロと溜まる山

引っかかっているものと 落ちるものとどちらがよいのだろう

「ふるい」は落とすためにあるのか、引っかからせるためにあるのか、「ふるい」自体は両義性そのものであろう。さらに謎は重なる。「ふるい」で水を運ぶ寓話が出され、「それはとがめられるべき無知だったのか、それとも、“via negativa”（否定によってのみ）ということを教えるものだったのか、という疑問で終わる。速読法の原理を使ってもこの詩集は答えのなのまま終わることが判った。

答えを求めることは諦めてこの詩集を少し読んで見よう。「寓話の鳥」と題された詩がある。これは名前の不思議を扱ったものである。ある場所を人々は様々な名前と呼んでいる。

支配者たちは「玄武岩岬」と呼び

東部の農民たちは「日の御墓」と言い

酔っ払いの西国の者たちは「孤児の乳首」と呼んでいる

一つのものに一つの名前があると思うほうが変なのかもしれない。物と名前があるのではなく、物とそれを見る人々がいて始めて名前が付く。組まれた指があって、影絵の兎ができるのではなく、何処から光が当たるかによって兎にもなれば、得体のしれないものの影にもなる。

旅人がいまいる場所を知ろうとすれば

人々の話す言葉に聴き耳をたてることだ——越えたと思うような

境界線など地図には引いてないのだから

詩人のいる場所は地図で位置を確認できるようなところではないと言う。人々の話す方言に聞き耳をたてその微妙な違いで自分の位置を知る。さもなければ考古学者たちが付ける様々な注釈を聴くしかない。だがそれが何になるというのだろう。誰だって自分なりの物語を持っているのだ。神話も伝説も方言も定かなものでないとなれば、一体何によって自分の位置を知ればよいのだろう。これに続いて「良心の共和国から」という作品が来る。やはりアレゴリー詩である。解釈も注釈も無数につけられるがどれも完全ではない。何故なら解釈が果たされたときアレゴリーはアレゴリーであることを止めるから。言葉はついに不透明な石でしかない。「裁きの石」では「それだけでも言葉が多すぎる」と詩人は言う。

魂がブリキバケツのように

はっきりと本物の音を出してほしいと願い

そのことを試すために魂をひと蹴りして見たいと思った君

と言われてみれば、言葉がいかに蹴飛ばされたバケツの音より頼りにならないものが判る。そこで<僕たちの以心伝心の思いは／黙示の力を持つ>と言う言葉に出会うと、実に以心伝心

と言うことがよく判るようだ。確かに<いつ 或いは なぜ 僕たちが言葉だらけの人々のなかへ／亡命し始めたのか判らないが>こんなに多くの言葉が身のまわりにあふれ出したのは異常である。

「心のすき間」と題された8編のソネットがある。これは詩人の母マーガレットの死によって詩人の心にぽっかりと空いた空白を歌ったものだが、そこでは以前、母と一緒にジャガイモの皮を剥いたこと、取り入れたシーツを一緒に引っ張り合って、畳んだことなど、日常の些細な出来事や、そのときのリズムなどが描き出されている。「その中で言葉にならない、はっきりと意識されない繋がりが生まれていた」² と言うマーフィーの解説は正しい。だがそれ以上に、ヘレン・ヴェンドラーの「生々しい空白という逆説がこのソネットに命を与えている」³の方が的確にこのソネットの連作の本質を指摘しているようだ。母の死が齎した空白は、彼女が生きていたときの充実を描く以外に表現する道がない、*via negativa* 以外に証明の方法はないだろう。この詩集の意味も消去法でしかみつけることはできない。そして恐らく最後にはすべてが消去されることになるだろう。この袋小路に立って詩人は何を見つめるのだろう。第八詩集は『物の奥を見る』と題される。*Seeing Things* という英語は辞書では「幻覚を見る」とある。肉眼で見るとはなく、幻視するとでも言うべきだろう。答えはそこに求めておくことにしよう。

1 Vendler, Helen: *Seamus Heaney* (Harvard University Press, Mass., 1998) p. 113

2 Murphy, Andrew: *Seamus Heaney* (Northcote House, Plymouth, 1996) p. 76

3 Vendler, Helen: *op. cit.*, p. 113