

「引き裂かれた文化」の詩人—ヒーニーを読む（2）  
—詩集『ステーション島』、『サンザシの提灯』、『ものの奥を見る』、  
『水準器』—

岡村俊明<sup>1</sup>

Reading Heaney—‘A Metaphor of the Split Culture of Ulster’ (2)  
—*Station Island, The Haw Lantern, Seeing Things, The Spirit Level*—

Toshiaki Okamura

## 六 詩集『ステーション島』より

「民族という代物の主題は、田舎者の巡礼に似て、  
子どもっぽい悪ふざけの遊びだ」

### 記念の砂岩石

それは赤みがかった白亜質で、堆積性で、  
凝固したヒョウタン的一种だ。  
頼もしいほどずっしりして、煉瓦質だ。  
何度も私はそれを握りしめ、私の手から手へと投げている。

私は、イニショウエンの砂浜を歩きながら、  
拾い上げたとき、それは水中での打撲傷のためか、  
もっと赤みを帯びていた。  
その河口の向こう岸の、収容所の外側では、

明かりが次々と静かにともった。  
熱い地獄の川底で、血まみれになった、  
プレゲートン川の石だろうか。  
夕方の霜と海水のため、

私の手から湯気が立っていた。まるで私が  
ガイ・ド・モントフォールトを、煮えたぎる地獄の川へと、

<sup>1</sup> 国際言語文化講座、英米文学

つき落とした王子の心臓を、掴んだようであった。  
 が実際はそうでもない。箱に入れられ長く崇められた、  
 犠牲者の心臓を、私は覚えていただけだったのだ。

とにかく、私は手に濡れた赤い石を持って  
 そこにおり、イメージと隠喩の自由な国から、  
 監視塔を眺めていた。すると私は、  
 手慣れた監視兵の双眼鏡に捕らえられ、そして落とされた—

気をもむに値しない影法師、  
 マフラーをして長靴をはいて、夕方の散歩に出てきた者、  
 この世を悪くしたり、正したりする恐れのない者、  
 前屈みに歩いている、崇拝者の一人だと。

この詩の題の砂岩石とは、「赤みがかった白亜質で、堆積性で、／凝固したヒョウタン的一种だ。／頼もしいほどずっしりして、煉瓦質」である。それが詩人にとって、何の意味があるのだろうか。それは、武器ともなりうる、ということだろう。しかし、詩人は、それを投げて武器として使用する勇気はない。「何度も私はそれを握りしめ、私の手から手へと投げている」。その砂岩石は、アイルランドの政治情勢と芸術の間で揺れている「詩人の分裂の象徴」(Parker, 187)と言える。この連のみが、現在形で書かれており、それに続く連は、過去形で書かれている。ということは、詩人がその石を拾ったのは、過去で、それ以降現在にいたるまで、彼はこの石を介して、アイルランドの政治と歴史と詩の関係について瞑想を続けていることを意味する。その瞑想の中で、詩人の逡巡、精神の分裂が見られるが、そういう姿を、詩人は「砂岩石」によって後世に伝えたいのであろう。

二連以降は、詩人が砂岩石を拾ったときの詩人の瞑想が書かれている。詩人がその時にいた場所は、ドネガル州のイニショウエンである。その場所を説明してみよう。北アイルランドのデリー州とアイルランド共和国のドネガル州にまたがるフォイル湖は大西洋に注ぐが、その入り江に、アイルランド共和国のイニショウエンがあり、その対岸にある、北アイルランドのマジリガン岬には、政治犯、主にカトリック教徒を収容する強制収容所がある。詩人がそこで拾い上げた石は、否応なく、政治的、歴史的意味を帯びていた。「私は、…拾い上げた」(I ... lifted)の'lift'は、「逮捕、拘束する」という意味もあり、「水中での打撲傷のため」とは、水中で、石と石がこすれあったという意以外に、拘束された収容者が殴打され、血を流しているという含意もある。従って、それは「もっと赤みを帯びていた」ことになる。石についた血のイメージは、「熱い地獄の川底で、血まみれになった、／プレゲートン川の石だろうか」という語句を引き寄せる。ギリシャ神話における、冥界の川プレゲートンの石への変容を可能にしているのは、詩人の目の前の現実である—「その河口の向こう岸の、収容所の外側では、／明かりが次々と静かにともった」。収容所の明かりは、威嚇であり、臨戦態勢の比喻であり、そこに収容されている人々にとっては、そこは、地獄にも等しいものである。

その石は、地獄との連想からさらに変化をする。「まるで私が、／ガイ・ド・モントフォールトを、煮えたぎる地獄の川へと、／つき落とした王子の心臓を、掴んだようであった」。ドキリとするこの

言葉は、ダンテの『神曲』「地獄編」第一二歌から取られている。ペンギン版のムーサの注によると、「英国王エドワード一世の手に掛かって殺された父の復讐をするために、ガイ・ド・モントフォールトは、一二七二年、ヴィテルボにおける教会でのミサの最中に、エドワード王の従兄弟にあたる、コーンウォール伯リチャードの息子ヘンリー王子を刺殺した」(Musa, I, 184)と、なっている。モントフォールトは、その殺人の罪で、地獄に落ちるが、詩人の握りしめている砂岩石は、今はヘンリー王子の心臓となっている。

こういう詩人の瞑想は、「が実際はそうでもない」(but not really)という口語的表現によって打ち切られる。詩人が覚えているのは、「箱に入れられ長く崇められた／犠牲者の心臓」であった。ペンギン版の注によると、「ヘンリーの心臓は、「ロンドン橋の高いところにある支柱の上に、黄金の杯に」入れられていた。それは、そこで今でもテムズ川に血を流している。流れ落ちている血は、その殺害がまだ復讐されていないことを意味する」(Musa, I, 184)。詩人の願いは、逡巡しながらではあるが、犠牲者を崇拝しても、報復はしないことではなかろうか。それが、その砂岩石が王子の心臓に変わったことの意味であろう。

その瞑想を中断させて、詩人を現実の世界に連れ戻しているのは、第五連の「とにかく」という、同じく口語的表現に続いて、政治権力者(の末端を担う監視兵)と監視される市民(としての詩人)、高い所にいる者と、低い所にいる者、見る者と見られる者という一連の連想が提示されている。詩人がいるところは、「イメージと暗喩の自由な国」、アイルランド共和国であるが、それは二つの意味を持っている。一つは、詩人が自由に詩を作れる国という意味であるが、もう一つは、北アイルランドにとっては、詩人は、政治的部外者であることである。

最後の連は、権力者の目に映った、詩人の自虐的な自画像である。

気をもむに値しない影法師、  
マフラーをして長靴をはいて、夕方の散歩に出てきた者、  
この世を悪くしたり、正したりする恐れのない者、  
前屈みに歩いている、崇拜者の一人だと。

影法師とは、政治的に非力な詩人を意味し、同時に、役者、演劇の伏線となっている。役者であれば、マフラーをして長靴をはいた者は、喜劇役者となる。「この世を悪くしたり、正したりする」は、ハムレットの「この世の関節が外れてしまった。おー、惨めな運命、/私がそれを正すために、生まれたとは」(一・五・一八八-一八九)から取られている。詩人は、ハムレット的運命を担っていないというのが監視兵の判断である。「前屈みに歩いている」とは、「仕事をするとき、また彼[ヒーニー]が、「ジャガイモ堀に行って」で言っているように、「飢餓の神に対する畏敬」を示して、大地に向かって屈み込んでいる田舎のアイルランドの人々」(Foster, 115)を意味するであろう。「崇拜者の一人」とは、何を詩人は崇拝しているのだろうか。第四連に、「長く崇められた、犠牲者の心臓」という言葉があるが、詩人は、政治には直接コミットしないが、その犠牲者を崇拝していることを、監視兵が認めたということであろう。

結局、この詩の眼目は、権力者の目に映ったとされる詩人の自画像、換言すれば、政治的報復をしないことを願いながらも、政治と歴史の狭間で、分裂した人間の生き方を、後世にメッセージとして伝えることであろう。

## ヒドリガモ

ポール・マルドーンのために

その鳥は、ひどい弾傷を受けていた。  
 彼がその鳥の毛をむしり取っていたとき、  
 彼は言っている、その鳥の発声器官を見つけた、と一

それは、裂けた喉笛の中にある、  
 フルートの指孔に似ていた一

そして彼は、その鳥の喉頭に吹き込んでいた、  
 知らず知らずに、  
 彼自身の小さなヒドリガモの叫び声を。

この詩は、小品ではあるが、「最も完成度の高い詩の一つ」(Corcoran, 154)である。私たちが、言葉の表面の意味だけをなぞって、この詩を読むと、これは、自然を扱った詩ということになるだろう。しかし、私たちはその多様な含意を考えると、これは、政治や芸術を扱った詩、言わば、寓意詩ということになる。

「その鳥は、ひどい弾傷を受けていた」とは、表面上の意味とは別に、「ベグ湖の岸边」におけるコラム・マッカートニのように、アイルランドにおける党派間の闘いで殺された犠牲者ということになるだろう。「彼がその鳥の毛をむしり取っていた」における「彼」とは、ヒドリガモを撃ち取った猟師ということになるだろうが、詩人ヒーニーとも考えられる。その場合は、その鳥を殺したのはヒーニーではなく（「その鳥は、ひどい弾傷を受けていた」と、その鳥を殺した主体は分からなくなっている）、彼はその死を悼みながら考えている（「彼がその鳥の毛をむしり取っていた」）ことになる。では、「彼」が発見した、「フルートの指孔に似た」その鳥の発声器官とは、何を意味するのだろうか。それは、「彼」が、「彼自身の小さなヒドリガモの叫び声」を吹き込む楽器である。では、「小さなヒドリガモの叫び声」とは、何だろうか。この詩集『ステーション島』の第三部では、詩人は、鳥となった王「生き返ったスウィーニー」の喉頭を通して、詩人自身の声を発するが、そのことを先取りしている言葉である、と言ってよいだろう。

面白い言葉は、その時の状態「知らず知らずに」(‘unexpectedly’)である。「それは、最も含蓄がある語で、それ自体で一行が与えられている。感傷癖もなく、尊大にもならず、死者との出会いを通して、彼自身の小さなヒドリガモの声を、適切に発しようとしている詩人は、彼の主題、あるいは彼自身の詩の形に、打算的でなく、夢中になっているに違いない」(Corcoran, 155)。

では、なぜヒーニーは、政治の犠牲者のために、死者の口を介して語るのではなくて、直接自分の声で語らないのだろうか。なぜ彼は、「生き返ったスウィーニー」の手法を求めようとするのだろうか。この質問は、政治と芸術の問題に発展するだろう。詩人ヒーニーがアイルランドのためになしうことは、死者と連帯することにより、死者に語らせること、それが没個性の芸術の役割であり、大きな社会的な影響は与えないとしても、そこにこそ本当の意味の詩人の個性（「彼自身の小さなヒドリガモの声」）が見られるのではなかろうか。

ヒーニーはこの詩を、彼の大学での教え子である、アイルランドの詩人ポール・マルドーンに献呈したが、「彼」とは、マルドーンとも読めなくもない。そうすれば、自然、政治、芸術についての、このような寓意詩を書いて欲しいという、マルドーンに対するヒーニーの願望ともとれるだろう。

### ステーション島、一二番

回復期の患者のように、私は突堤から、  
差し出された手を握り、再び  
異質な安らぎを感じた。私は大地を踏みしめ、

私の手をまだ握っている、魚のように冷たく、  
骨張っている、手助けをしてくれる手を、その時見つけた。しかし私は、  
導くのか導かれるのか、分からなかった。

というのは私の傍らで、私に歩調を合わせている背の高い男は、  
盲目のようであったからだ。だが彼はトネリコの杖を支えにして、  
イグサのように真っ直ぐに歩いており、彼の視線は真っ直ぐ前方を見ていた。

それから私は、車の行き交うあの舗装道路にいる、  
リンボクの茂みのように、寒さのためちぢこまり、  
尖った顔をしている生身の彼を、知ることになった。

すべての川の母音でもって、渦巻いている彼の声を、  
私は思いだした。彼はまだ話していなかったが、  
それは検察官か、歌手に似て、

狡猾で、麻薬のようで、ものまねをする声で、  
素速く鮮やかに、下におろした鉄ペンの一筆のように、はっきりした声だった。  
すると突然彼は、杖でゴミ箱をたたいて、

言った。「君は責務から、  
どんなありふれた儀式をしても、解放されはしない。  
しなければいけないことは、自分の責任ですることだ。

だから平常の仕事に帰り給え。大事なことは、喜びのために  
書くことだ。胸のそばかすの中に、  
太陽を夢見る、夜の君の手だと思えるような、

あの安息所を思う、仕事に対する欲を養い給え。  
君は今断食しており、頭はふらつき、危険だ。  
だからここから立ち去り給え。君はあまり真剣にならずに、

他の人々に懺悔服を着せて、灰を被らせておけばよい。  
君は離れて、逃げて、忘れることだ。  
今まで十分に聞いてきたのだから、今は自分の調べを出し給え」。

私は、これまで知っていた物だけを手にして、  
独りで宇宙空間に、歩み出たかのようにだった。  
私が彼のそばに近寄ったときは、雨つぶが、

私の顔に吹き付けた。「年取った父よ、母の息子よ、  
スティーブンの日記の四月一三日には、  
ある瞬間が記されています。それは私の運勢の星に記された、

一つの啓示となり、その一つの項目は、  
私の耳には、一種の合い言葉、  
聖タンディシュ祭における、新しい顕現の

集祷文です」。彼は嘲るように言った。  
「もう誰も気にすることはない。英語は私たちのもの。  
君は消えた火を搔いているようなもの、

君くらいの年の者には、時間の無駄だ。  
民族という代物の主題は、田舎者の巡礼にも似て、  
子どもっぽい悪ふざけの遊びだ。

君はまともなことをしているつもりでも、埋め合わせができないほどに、  
君自身を失っている。だから自分の方針通りにやり給え。  
彼らが円を広く描くと、独りで

泳いで逃げて、君自身の周波数の署名で、  
海の水を一杯にするときだ。  
それらは音響測深、探索、探測機、疑似餌、

広くて暗い海の中の、シラスウナギの光といえるもの」。  
急に土砂降りの雨となり、舗装道路は煙り、  
バシヤバシヤという音がした。彼が素速く去ったとき、

真っ直ぐ歩いている彼のまわりに、豪雨がその帳を下ろした。

詩集『ステーション島』は、三部に分かれ、その第二部には、「ステーション島」と題する詩が一編収められており、ここに取り上げる詩は、その最後の詩である。ヒーニーは、「ステーション島」に、自ら注をつけている。「ステーション島」は、ドニゴール州のダーク湖にあるステーション島で、そこで詩人が身近な人たちの亡霊に夢で出会うという一連の詩である。その島は、聖パトリックの、三日間の巡礼の基盤を構成する、断食と祈りによる告解の勤行を、最初に確立したという伝説のゆえに、聖パトリックの煉獄としても知られている。

ヒーニーは、「ステーション島」で、鳥となった七世紀の王スウィーニーやアイルランドの農民の生活について書いた、アイルランドの小説家ウィリアム・カールトン(一七九四—一八六九)の霊と対話をしてきたが、この詩では、アイルランドの小説家ジェイムズ・ジョイスの霊と対話している。亡きジョイスが、ヒーニーを導くという構成になっているが、それは『神曲』における、ダンテを導くウェルギリウスの例に倣ったのであろう。ヒーニーは、彼の詩集に、『神曲』の翻訳を収めているが、その時の自由な形式と違って、ここでは、『神曲』と同じく、一行は弱強五歩格で、各連は aba/bcb/cdc... という三韻句法を用いている。この詩は、会話を除いて、過去形で書かれているが、それは、「この詩は、煉獄の旅を経験して生まれたものであるばかりでなく、(終始過去形であることを私たちは思い出さなければならないが) これを書くために[ジョイスが]、この世に再び姿を現す、再び帰った結果生まれたものでもある」(Foster, 130)からである。

ヒーニーはこれまで、民族の対立のテーマを、ヴァイキングの神話や、古い地層に埋もれた人間の歴史を介して考えてきた。また彼は、詩「葬儀」において、民族的対立の和解を示してきたが、その後一〇年たっても、対立は終息するどころか、死者の数は一層増加し、対立、敵対は一層強くなってきている。こういうときに、行き詰まりを感じたヒーニーは、政治、宗教、芸術に対して、現代の作家、中でも、孤立孤高の姿勢を保ってきたジョイスと対話し、ヒーニーのかき乱された良心を吐露する必要性を感じたのであろう。そのため、この詩には、ジョイスの『若き日の芸術家の肖像』、『ユリシーズ』、『フィネガンズ徹夜祭』からの引用がちりばめられている。

この詩は、ヒーニーが、ステーション島での勤行から本土に帰ったことから始まっている。「回復期の患者」という最初の言葉は、これまでの彼の生き方も異なるジョイスの助言を受け入れる導入の働きをしている。差し出された手を握ると、ヒーニーは「異質な安らぎを感じた」。「異質な安らぎ」とは、矛盾撞着語(オキシモロン)である。心からの安らぎでないことが、この詩の特色を示している。というのは、ジョイスのヒーニーに対する態度は、愛情と軽蔑、引き寄せたり、突き放したりする行為がない交ぜになっており、彼の忠告は、これまでのヒーニーの政治、芸術を否定するものであり、なおかつ、行き詰まったヒーニーに新しい展望を与えるものだからである。「魚のように冷たい」手とは、ジョイスの、アイルランドの宗教、政治に対する超越的な態度を示すと同時に、ヒーニーのそれと、対照的である、ということである。「盲目のようであった」とは、リュウマチ熱と緑内障のため、極端に視力が低下していたジョイスを示すと同時に、ヒーニーの精神的暗さというか、将来の展望を失った彼自身を示しているだろう。ジョイスが持っている「トネリコの杖」とは、ヒーニー自身が、やがて書くことになる詩「一九八七年一月一日」で、父権の象徴とするものである。「イグサのように真っ直ぐに歩いており、彼の視線は真っ直ぐ前方を見ていた」や、

この詩の最後で「真っ直ぐ歩いている」とは、「ジョイスは、民族と地方の問題に関して誠実な態度とは反対の方針で、もっと柔軟なヒーニーに、忠告を与えているので、これは、ジョイスの断固とした性格と権威の真っ直ぐさを意味している」(Corcoran, 167)。「すべての川の母音でもって渦巻いている彼の声」とは、『フィネガンズ徹夜祭』の最後で、アナ・リヴィア・プルーラベルがとりとめなく言う「川の流れ」(‘riverrun’) (Hart, 174)に対応している。「それは検察官か、歌手に似て」の、歌手とは、ジョイスがテノールの美声であったことは、よく知られているが、検察官とはどういう意味があるのだろうか。ジョイスは、ヒーニーを導くものであるが、別な意味では、彼の芸術の告発者の働きをするからであろう。「狡猾で、麻薬のようで、ものまねをする声で」とは、ジョイスの『肖像』にある、「私は、可能な限り自由に、可能な限り全力をしぼって、人生や芸術のある様式において、私自身を表現しようと試みるだろう、私が私自身に用いることを許す唯一の武器—沈黙、追放、狡猾—を、私の防御のために用いながら」(ジョナサン・ケープ版、二五一)が踏まえられている。この三つの防御手段の内、「狡猾」のみが、両者に共通するものとして取られた。「追放」は、ジョイスがダブリンを離れてパリに向かったように、ヒーニーに対するジョイスの忠告として、「ここから去り給え」、「独りで泳いで逃げて」として表現されている。「沈黙」はこの詩には、見られない。ジョイスの特色としてここに書かれている「麻薬のようで」とは、ジョイスのヒーニーに対する影響力の強さのことであり、「ものまねをする声」とは、「すべての芸術は自然の模倣である」(セネカ、『書簡』、六五・三)という、広く知られた芸術論に準じた、ジョイスの小説論であろうか。「鉄ペン」(‘steel nib’)とは、聞き慣れない語であるが、それは『ユリシーズ』における「その冷たい鉄ペン」(‘the cold steelpen’—『オックスフォード英語大辞典』の用例より)が踏まえられているのだろうか。

第七連から、ジョイスのヒーニーに対する忠告が始まる。「平常の仕事に帰る給え」(‘get back in harness’), 「仕事に対する欲を養い給え」(‘Cultivate a work-lust’)は、重要な意味を持つ。というのは、ヒーニーが自分の責任で書く詩とは、民族の対立や流血という問題ではなくて、アイルランドの農民としての農業労働(‘cultivate’は、「畑を耕す」という意もある。‘harness’は、「馬具」という意もある)と、感覚的な喜び(‘work-lust’は、ヒーニーによる造語で、性的な情欲(「胸のそばかすの中に、太陽を夢見る」と創作欲を意味する)を忘れてはいけないということである。「君は今断食しており、頭はふらつき、危険だ」とは、この詩の、ヒーニーの自注として既に示した「断食」を示している。「まじめで、悔悛にみちた態度を捨てるように、ヒーニーにすすめているジョイスは、謙遜、集団との連帯、自己否定という正統的なカトリック教徒としての「美德」のかわりに、自己主張や抒情的充足の夢を強調して、詩人の役割や責任についての、正反対の、個人的な観点を、奨励している」(Parker, 204)。

それに対するヒーニーの反応が、次に書かれている。

私がこれまで知っていたものだけを手にして、  
独りで、宇宙空間に、歩み出たかのようにだった。

これらの忠告は、大きく違っているように見えて、ヒーニーの生き方、芸術に、本来的に合っていたものではなかったのだろうか、とヒーニーは自ら思う。これは狭い民族的テーマに縛られるのではなく、詩人の本来の資質である全地球的な、あるいは宇宙的な広がりを持った世界へともう一度己を解き放つ決意であり、試みであろう。その時、「雨つぶて」が、ヒーニーの顔に吹きつけた。それは、きびしい勤行を経験した、彼の精神の渇きを癒す慈雨である。



ヒーニーは、ジョイスに呼び掛ける。「年取った父よ、母の息子よ」。「年取った父」は、『肖像』の中での、ステイーヴンの言葉がそのまま取られている。そこでは、ステイーヴンが、ギリシャの工人ダイダロスを父と呼び掛けている。「母の息子」の「母」は、ジョイスにとっても、ヒーニーにとっても実母と同じように、母なるアイルランドという意味があるだろう。ヒーニーにとっては、父は、詩集『ステーション島』が刊行された年に死去し、母はその二年後に死去することになるが、彼は、父のことはこの後の詩「一九八七年一月一日」に、母のことは「心の隙間」に書くことになる。生きているときも、死後も、詩人の両親と子どもの結びつきは、強いものであった。「ステイーヴンの日記の四月一三日」とは、ステイーヴン（ジョイスも）とヒーニーの誕生日が同じであるということである。「ヒーニーが、冗談半分に「聖タンディシュ祭」と呼んでいるものは、『肖像』の最後の、四月一三日のステイーヴンの日記から構成された、非常に世俗的な祭りである」(Corcoran, 167)。英語の教師であるイエズス会の司祭が「タンディシュ」(ダブリンでは、「漏斗」を意味する語として普通に使われているが)の意味が分からなかった。そのため彼は、イギリス人を侮蔑し、アイルランドの英語に対する自信が生まれてくる。

ジョイスの第二の忠告が始まる。「英語は私たちのもの」とは、ステイーヴンは英語に自信を深め、アイルランドで話されている英語で、独特なアイルランドの経験を伝えようという気にさせる言葉である。「民族という代物の主題は、田舎者の巡礼に似て、／子どもっぽい悪ふざけの遊びだ」—ジョイスは、アイルランドから離れて、民族を越えて創作したが、そのジョイスが民族の主題に深く係わっているヒーニーに忠告している。ここでも「泳いで逃げて」という「逃亡」を意味する言葉が繰り返されている。「君自身の周波数の署名」とは、ヒーニーの本来の資質、例えば、科学的な「音響測深、探索、探測機」や、神秘的な「疑似餌」(「疑似餌」という詩で、それは「暗い天空へと帰っていく流れ星に似たもの」と表現されている)や「シラスウナギの光」である。「シラスウナギの光」とは、「ウナギの稚魚の光であるばかりでなく、その言葉の中にひそんでいるシラスウナギをも指す」(Foster, 130)。

最後の行を引用しよう。

急に土砂降りの雨となり、舗装道路は煙り、  
バシャバシャという音がした。彼が素速く去ったとき、

真っ直ぐあるいている彼のかわりに、豪雨がその帳を下ろした。

これまで、「雨」「海の水」と出てきたが、ここでは、「豪雨」となっている。ヒーニーは、独り残されるが、多量の水は、渴いたヒーニーを生き返らせるであろう。この後、ヒーニーは、政治、宗教、民族の問題について、これまでより、もっと広い視点を持った詩を書くようになる。

### 生き返ったスウィーニー

私は濡れた砂をかき混ぜて、思い切って、  
急斜面の丘に登った。  
私の頭は、水を含んで引き締まった、  
濡れたより糸のボールに似ていたが、それも

ほどけ始めた。

別の臭いが、  
川からどっと出てきた。それは  
亜麻打ち工場の、夜の大気のような悪臭だ。  
古い木はどこにもなく、  
生け垣は、飾り文字のように色あせ、  
すべての囲い地は、固い小道と、  
急勾配の屋根の下で、消えていた。

私自身にも信じられないことだが、私は、  
私と私の話を、あまりにも熱心に信じようとする、そこにいる人々の中にいた、  
たとえその話が真実であるにせよ。

この詩は、詩集『ステーション島』、第三部「生き返ったスウィーニー」の二番目の、同じ題の詩である。ヒーニーは、第三部に自注をつけ、次のように述べている。

この第三部の詩は、聖ロウナの呪いのために、鳥人間に変身させられ、森の中に亡命した七世紀のアルスターの王である、スウィーニーの言葉で語られている。そのアイルランドの物語は、私訳『さ迷えるスウィーニー』で読むことができる。しかし、元の物語の助けをかりなくとも、この翻訳詩は生き残ることになると信じている。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離れた文脈のなかで、想像されたものである。

私たちは、その注から、この詩の鑑賞にとって重要な、三つの事柄を抜き出すことができよう。一つは、その時代は、現代を含むことも可能であること、二つ目は、「亡命」のもつ意味である。第三部の一冊目の詩は「まえがき」であるが、そこにある「欄外へ向かって」(‘to the margin’)書く行為は、「亡命」とほぼ同じ意味を持っている。地理的にも、政治的にも、芸術的にも、「亡命」とは、マージナルになることで、世間で受け入れられている場所、時代、政治、文学から離れる、あるいは、離れることによってそれらを越えることである。三冊目は、「スウィーニーの言葉」である。ヒーニーは、BBC インタビュー番組のなかで、スウィーニーについて語っている。「ヒーニーは、ウィックローの森の中へ追放されたが、狂気にはならなかったと説明しながら、ヒーニーとの押韻のために、スウィーニーを選んだと愛想よく認めた」(Curtis, 157)。ヒーニーは、境遇と名前のある種の類似性から、スウィーニーを選び、時代、政治等から距離をおいて、「スウィーニーの言葉」で語っている。従って、この詩の語り手は、スウィーニー／ヒーニーとなる。

この詩の題「生き返ったスウィーニー」(‘Sweeney Redivivus’)とは何だろうか。「スウィーニー」は英語名であり、「生き返った」はラテン語であるから、それは、異質な二つの語の融合から構成されている。「それらの言葉は、キリスト教布教以前あるいは以降、あるいは、外国人の侵略の前、あるいはそれ以降における、アイルランドの歴史上の諸点を並置している」(Molino, 170)。

本文の詩を見てみよう。「私は濡れた砂をかき混ぜて」とは、どんな意味であろうか。ヒーニーの評論集の、次の一節が参考になるだろう。

もしヒーニーの姓を名乗る者によって、バナガーで、地面から砂が取り上げられるなら、それは幸福をもたらすものであり、魔法の力さえ持つことになる、という迷信もある(P, 21)。

ヒーニーが言うとおりに、その行為は超自然的な行為を意味しているのであろう。「急斜面の丘に登った」とは、スウィーニー／ヒーニーが、その地方を俯瞰し、歴史を見るためであろう。「より糸」とは、スウィーニーとヒーニーをより合わせることであり、さまざまな歴史を融合することである。歴史上の様々な遺産（「水を含んで」）が、「ほどけ始める」にはどういう意味があるのだろうか。第三部の三番目の詩「ほどく」（Unwinding）が、それを明らかにしてくれるであろう。

そのように、より糸がほどけていき、

私がしようとしている、すべての事柄の理解を押し進める芯の糸へと、

ばらばらになって帰っていく。

より糸がほどけるとは、あるいは、ヒーニーがそれをほどく行為とは、現代の影響や拘束から逃れ、過去の歴史に遡ることであり、そのことによって、冷静な気持ちで、詩人自身の実体を含む、現代のあらゆる事象の理解が可能となる。ヒーニーは、詩作に行き詰まりを感じ、詩作によって人々の信頼を勝ち取ることに困難を感じていた（「私自身にも信じられない」）が、最後には、驚きをもって認めることになる。

私は、

私と私の話を、あまりにも熱心に信じようとする、そこにいる人々の中にいた。

それが可能となった理由が、第二連に詳しく書かれている。それは、川や、大気の汚染、近代の工業化、森林の伐採、元気よく繁っている生け垣が色あせ、囲い地がつぶされ、近代的建物へと変貌をとげる歴史、合理主義と物質主義による近代の歴史—そういう歴史を、現代から逃れることによって俯瞰すること、完全であった世界を見つつ、現代を「超脱」（Tobin, 2008）の心境で見直すこと、換言すれば、世俗的な真実（「たとえその話が真実であるにせよ」）を信じるのではなく、進歩の名による近代化を信じることでなくても、後退することによって、真の進歩の意味を捉え直そうとすることである。

では、「外国人の侵略の前」の時代に回帰すればよいかというと、そうではない。あくまでも、異質な要素の融合が大切なのであり、ヒーニーにとって詩作は、勿論、詩作のための詩作ではない。密接に絡み合っている歴史と政治をときほぐして自由な詩の創造へと向かうことで、彼の詩作の限界を超えようとしているのである。

## 師匠

彼は彼自身の中に住んでいた、

屋根のない塔にいる、深山ガラスにも似て。

私が彼に近づいて行くには、荒れ果てた城壁を、

登り続けねばならず、

後込みしたり、隠遁者としての彼の立場から、

油断なく警戒している目を探すために、

目を上げてもしけなかった。

彼は慎重に、一度に一頁ずつ、  
 秘密の書の、留め金をはずした。  
 それは、不可解なものではなく、  
 私たちみんなが、石板の上に書きなぐった、  
 古い規則に過ぎなかった。  
 しかし文字の一つひとつは、大きさと行幅において、  
 堂々と、羊皮紙の上に浮きだしにされていた。  
 それぞれの格言には、それなりのスペースが与えられていた。

それは、苛酷な使用にも耐えてきた、  
 石切工のハンマーや<sup>く</sup>襖に似たもの。  
 またそれは源泉の芳香のなかで、あなたが休息する、  
 笠石に似たもの。

私は頭上で、鳥の羽ばたきを感じながら、  
 その目的と野心的な仕事の話を知っていたが、  
 壁に手すりのない階段を下りようとして、  
 どれほど力が抜けていくのを感じたことか。

この詩の題の「師匠」とは、アイルランドの国民的詩人にして、「二十世紀最大の詩人の一人」と言われている、W.B.イェーツ（一八六五—一九三〇）である。この詩では「師匠」と言っているが、ヒーニーがイェーツを師匠と呼ぶには、ある種の抵抗感を拭いきれなかった。というのは、「アングロ・アイリッシュのイェーツが直面していた文化的問題は、ヒーニーが直面していたそれらとは、よく似ているわけではない」（Vendler, 97）からである。しかし、ヒーニーには、イェーツと彼の詩の意味を十分に吟味することによって、偉大で、異質な詩人の目を通して、彼自身の生き方と詩の意味を適切に理解することが可能である。それはどのような方法によってできるのだろうか。ヒーニー自身は、イェーツを直接に評価するわけではない。彼は、「一種の緩衝装置」（Foster, 107）とも言える、スウィーニーの仮面を身につける。この仮面をつけることで、ヒーニーはイェーツの私室にまで入っていき、彼と会話を交わし、彼の「秘密の書」に接し、そこに何があるかを見ようとする。

この詩は、次のように始まっている。

彼は彼自身の中に住んでいた、  
 屋根のない塔にいる、深山ガラスに似て。

「彼自身の中に住んでいた」とは、イェーツは、アイルランド、歴史、神話等という彼の詩の素材を、彼自身のなかに包み込んでいる、ということである。「塔」とは、イェーツが、一九一七年に購入した、トール・バリリーにある、荒れ果てた、ノルマン時代の石造りの塔で、彼は、これに手を加え、夏の別荘として住み、『塔』（一九二八）と題する詩集を書いたこともあり、彼の晩年の中心的な象徴ともなっていたものである。その塔は、「屋根のない」、「荒れ果てた城壁」、「壁に手すりのない階段」となっているが、それはもともと、長年にわたって、遺棄されていた塔であったからで

ある。ヒーニーはイエーツを深山ガラスと喩えることによって、鳥人間である、スウィーニーとイエーツの類似性を発見したと言える。

イエーツは、「隠遁者としての彼の立場」に在るとは、面白い言葉である。イエーツは、アベール劇場の運営による、社会的現実との接触や、アイルランド共和国の上院議員も経験し、アイルランドの政治問題にも係わってきたが、それにもかかわらず、彼の本質は、隠遁者であるということであろう。そのイエーツに、ヒーニー／スウィーニーが会うためには、怯んではならず（「後込みしたり」）、高慢になってもいけなかった（「目を上げて」）。ヒーニーは、とらわれのない心で、高い位置にいるイエーツに出会うために、登っていく必要があった。彼がそのようにすると初めて、師はその「秘密の書」を、劇的な仕草で、「一度に一頁づつ」開いて見せた。イエーツの詩は、

不可解なものではなく、

私たちみんなが、石板の上に書きなぐった、

古い規則に過ぎなかった。

難解と言われている彼の神秘的な霊性も、理解可能な、人間的、歴史的意味を持っていた。イエーツの詩は、古い規則に従いながら、「欄外」ではなく、「堂々と羊皮紙の上に浮き出されていた」。そのために、多くの人々に、いつまでも読まれ、繰り返され（「苛酷な使用にも耐えてきた」）、手本（「源泉」）とされるのであろう。その詩は、多くの人々に、「休息」と豊かな時間（「芳香」）を与えてもきた。二〇世紀最大の詩人の一人と言われるゆえんである。ヒーニーは、イエーツが偉大な師匠であると理解した後、彼から離れて、階段を下りるときには、自信喪失のための脱力感（「力が抜けていく」）を覚えた。

しかし、ここには別な読みも用意されている。イエーツの詩は、結局は、新しさのない、「古い規則」に過ぎないのではなからうか。ヒーニーの詩は、「欄外」に書かれているがそれこそが、イエーツと異なって、詩の新領域開拓を可能とするのではなからうか。そう読めば、

私は頭上で、鳥の羽ばたきを感じながら、

その目的と野心的な仕事の話を知っていたが、

におけるように、「彼の目的と野心的な」と書かれていないことが、意味があることになるだろう。

「その目的と野心的な仕事」は、鳥人間であるイエーツのそれであり、同時に、自分が発した声を聞いている、鳥人間である、スウィーニー／ヒーニーのそれでもある。このような仕掛けで準備された、イエーツに対するヒーニーの、挑戦的な態度が見られる。ヒーニーは、イエーツに対しては、このようにアンビヴァレントにならざるをえない、と言える。この詩は、「批評家ハロルド・ブルームが、「影響の不安」と呼んだものの、殆ど、寓意詩として書かれた」（Corcoran, 174）。

## 旅に出て

前方の道路は、

一様な速度で、

次々と巻き込まれて、

路肩は水滴のように、落ちていった。

私の両手には、  
苦心して手に入れたトロフィーのような、  
車のハンドルの、  
中空の輪があった。

夢見心地のドライブのため、  
どの道路も同じとなった。  
セラピムの出沒する、トスカナ地方の  
歩道、ドルドーニュ県の、

緑のオークの小道、  
あるいは、金持ちの若者が  
質問を發した、  
麦畑のあの小道—

先生、救われるためには、  
何をすればよいのでしょうか。  
あるいは大地のような  
赤い背中と、

火打ち石と黒玉の、  
寄せ木の床にも似た、  
白と黒の尾をした鳥が、  
神の訪れのように、

頭上で輪を描いていた道路。  
あなたの持ち物を売り払い、  
貧しい人々に施しなさい。  
私は舞い上がり、飛んでいった、

波うつテノールで、  
髑髏文字のラテン語となり、  
羽根のように、口から出る、  
人間の魂に似て。

私は悲しめる者、  
ノアの鳩だった。  
鹿の道を横切る、  
おびえた亡霊でもあった。

もし私がこの地上に帰るなら、  
私は、教会堂の切り妻壁に身をひそめ、  
酔っぱらい、幸せな気分で、  
迷信を信じて、

天に昇った、  
その時無理をして通り抜けた、  
小さな東の窓を、  
通りたいものだ。

私は放浪の一夜を、  
石板の上にとまり、  
それからあの墓地の壁の、  
裂け目に隠れたいものだ。

そこには冷たく固い、胸のかたちの、  
願掛けの花崗岩があり、  
それに触れた手は、  
どの手の皮もすり減っている。

そして、私に従ってきなさい。  
私は行きたいものだ、  
高い洞窟の入り口を通り、  
麦が生え、日がさして暖かい崖の方へ、

それから柔らかな、土の塊がゴロゴロしている、  
土間の通路へと下り、  
顔をととのえ、羽ばたきをして、  
一番奥の室へと。

そこでは、水を飲んでいる鹿の絵が、  
洞窟の岩壁に刻まれ、  
その尻と首の、  
輪郭が浮かんでいる。

その刻み込まれた線は、  
干上がった泉で、  
水を飲もうとする鹿の、張り切った鼻面と、

開いた鼻孔のあたりで、

曲線を描いている。

私は変化の書を書くために、

石の表情をして、

徹夜の祈りをしたいものだ―

長い時間、啞然としていた

霊が、隠れ場から飛び出し、

干上がった洗礼盤のなかに、

ほこりをたてるそのときまで。

この詩は、「生き返ったスウィーニー」の最後の詩であり、それを収めている詩集『ステーション島』の最後の詩でもある。この詩の題の「旅に出て」(‘On the Road’)は、路上にいるヒーニー／スウィーニーであるから、多くの道が示されることになるだろう。ヒーニー／スウィーニーは色々な道を通して旅をするが、詩集の最後の詩に相応しく、これまでの旅を振り返り、新しい旅、詩の可能性を探している。

この詩は、これまで何度か使われてきた手法である、車を運転しているヒーニーの詩として始まっている。「何度か使われた」という観点からすると、「次々と巻き込まれて」(‘reeling in’)も、釣りのリールの比喻が用いられており、詩「西へ行く」に、「道路は…／釣り糸のように／落下する光を／繰り出し、また繰り出した」(‘unreeled, unreeled’)と同じ比喻である。また、この詩の第八連にある「波打つテノールで／髭文字のラテン語」も、詩「残り藁」の中の、「甘美なテノールのラテン語」と類似の言葉であり、この詩にある「…通りたいものだ…隠れたいものだ…行きたいものだ」という祈願文の構造も、詩「葬儀」の中の、「復元したいものだ…準備したいものだ」の祈願の構造と同じものである。ヒーニーが、自分の詩に出てくる言葉を、ここで何度も使っていることは、彼の詩の泉の枯渇によるのかもしれない。「苦心して手に入れたトロフィーのような」とは、ヒーニーは、これまで、四つの詩集を出し、詩人としての名誉ある、ダフ・クーパー賞、ベネット賞を受賞し、カリフォルニア大学バークレー校の客員講師や、ハーヴァード大学交換教授を務めてきた彼自身の業績と世間の評価を意味しているのであろう。彼は、聖書に出てくる「金持ちの若者」の境遇になっている、と言える。

しかし、ヒーニーが手にしたのは、車のハンドルのような「中空の輪」でしかないのではなかろうか。これまでの彼の達成に対して、彼は空虚、無力感、敗北感を感じざるを得なかった。そのようなヒーニーが、ドライブを続けていると、単調さと倦怠感のために、「夢見心地となり」、「どの道路も同じとなった」。「夢」という言葉が、ヒーニーを、鳥人間スウィーニーへと変化させるキーワードとなっている。最初に三つの道が提示されている。「トスカナ地方」とは、ダンテが生まれたフロレンスを首都にもつイタリアの中部の州である。ダンテが地獄、煉獄を通り、セラピム（神の玉座を舞う天使）の舞う天国に行ったが、ある意味では、ダンテとスウィーニーは、類似している。「ドルードーニュ県」とは、旧石器時代のラスコー洞窟がある、フランス南西部の県で、ヒーニー／スウィーニーが、この詩で、最後に辿り着く所である。「麦畑のあの小道」とは、マタイ伝第一九



章第一六節の「金持ちの若者」がキリストに質問を發した道である。この異なった三つの道が、矛盾を含んだまま最後には統一される。

ヒーニー／スウィーニーは、これまで、ジョイスやイエーツに質問したと同じように、「先生、救われるためには／何をすればいいのでしょうか」とキリストに尋ねている。キリストの答えは、「あなたの持ち物を売り払い、／貧しい人々に施しなさい」であるが、その結果を暗示する世捨て人の禁欲的雰囲気とは対照的に、「大地のような／赤い背中と、／火打ち石と黒玉の、／寄せ木の床にも似た、／白と黒の尾をした鳥」に示されているように、きらびやかで、贅沢な雰囲気の世界が示されている。しかし、その道が「神の訪れのように」と提示されているところが面白い。ヒーニー／スウィーニーは、キリストに従ったのかどうか、十分に明示されていない。

ここで鳥人間スウィーニーは「舞い上がり、飛んでいった」。その飛翔、逃亡は、スウィーニーを、キリスト教の世界から、ラスコーの洞窟に至る芸術の世界へと移動させている。しかしその時の彼は、中世の僧院を思わせる「髭文字のラテン語」や、「創世記」第八章第八節にある、大洪水のあと、水が引いたかどうかを確かめるために放たれた「ノアの鳩」のような、宗教の世界にいるが、「悲しめる者」であり、「おびえた亡霊」となっている。人間の魂のように舞い上がることが、亡霊の伏線となり、後には、彼の精神における「一番奥の室」を呼び込むことになるだろう。「鹿の道」の鹿は、ラスコーの壁画の鹿の伏線となっているが、彼の詩「移動」にあるように、「詩という鹿は立っていた、／光が音をたてている水たまりに」とある、詩・芸術を暗示するもので、それは詩の泉である「水たまり」と連想されている。スウィーニーは、ダンテと同じように、今は異界にいる。しかし、ダンテが、地獄、煉獄と天国を回ってこの世界に帰ってきたように、スウィーニーはこの世に帰ってくることになるだろう。その時のことが、すべて願望という形で繰り返されている。「東の窓を、／通りたものだ」における東とは、キリスト教における祭壇が置かれる場所を指す。彼はさらに、聖なる「墓地の壁」を越え、「願掛けの花崗岩」を越え、「洞窟の入り口」へとたどり着く。その洞窟は、「冷たく、固い」宗教の世界ではなく、「日がさして、暖か」く、「柔らかな、土の塊がゴロゴロ」している世界である。それは、時空において、この世界の「一番奥の室」である。それは、ネアンデルタール人の壁画が発見された、ラスコーの洞窟であり、それはキリスト教誕生以前の西洋美術の生誕地である。同時に、それは、彼の意識の中にある、「一番奥の室」でもある。そういうところに、キリストの言葉—「そして、私に従ってきなさい」(マタイ伝一九節第二節)—が置かれているのが面白い。芸術は、キリスト教の排除によって成立しているのではない、ということであろう。

ラスコーの壁画には、約二百点の形象が刻まれており、馬、牛、鹿、猫から架空の動物までが描かれているが、ヒーニーは、「水を飲んでいる鹿」の絵だけを取り出している。鹿は芸術を意味し、水は詩の泉であるからである。最後の四連は、生き生きとして、具体性があり、かつ彼の心象風景でもある。「水を飲もうとする」、「張り切った」とは、これまでの緊張の連続であった詩人の生活を意味するであろう。ここでヒーニーが祈願しているのは、「秘密の書」ではなくて、「変化の書」を書くことである。第二連で、「中空の輪」として喩えられた、詩の泉が「干上がった」彼には、それは容易ではない。では、どのようにして、それが可能なのだろうか。

石の表情をして、

徹夜の祈りをしたいものだ—

長い時間、啞然としていた  
 霊が、隠れ場から飛び出し、  
 干上がった洗礼盤のなかに、  
 ほこりをたてるそのときまで。

ここでは、「徹夜の祈り」、「洗礼盤」という宗教的言葉が使われている。ヒーニーは、宗教ではなく、芸術を選んでいるが、勿論、宗教を捨てたわけではない。新しい形の宗教と芸術を求めている。「隠れ場を飛び出し」('broke cover')とは、普通の意味以外に、「覆いをとる」(霊が姿を見せる)ことも意味しているであろう。洗礼とは、水に浸すことによる、清め、再生を祈願するキリスト教の儀式であるが、ここでは、あるべき洗礼盤には水はない。ヒーニーは、これまでとは違った形で、「ほこりをたて」た、洗礼という、新しい変化の詩を作り出して行くことになるだろう。

「空虚から、怒りっぽくて怯えた不安に至るこの詩は、静かな瞑想へと内的に移行し、突然の行動で終わっている—すべては、抽象的な「枯渴」を、触知できる、宗教的な工芸品へと変える過程の描写である」(Andrews, 183)。この「宗教的な工芸品」は、矛盾する要素を含んだ、ヒーニーによる、宗教と芸術の新しい形の統一と言えるだろう。

## 七 詩集『サンザシの提灯』から

「二つのバケツは一つより運びやすかった。

私は両方のあいだで育った」

### テルミナスの神

一

私がそこで役者気取りで遊んでいたとき、見つけたものは、  
 どんぐりと錆びた締め錠。

見上げたときは、工場の煙突と  
 眠っている山。

聞き耳をたてたときは、入れ換え中の  
 機関車と、速足で駆けている馬の音。

私が考え直しをしようと、考えたとして、  
 何の不思議があるうか。

二

彼らが、賢明はリスの宝庫の話をしたとき、  
 それは誕生日の贈り物のように輝いた。

彼らが、不正の富の話をしたとき、  
私のポケットのコインは、ストーブの蓋のように赤くなった。

私は国境の放水路であり、限界一杯の、  
両方の要求を持ちこたえている、国境の放水路の両岸であった。

### 三

二つのバケツは一つより運びやすかった。  
私は両方のあいだで育った。

私の左手は、鉄の標準的重りを置き、  
右手はその両天秤から、一粒の最後の麦をとった。

私が生まれたところは、郡と教区が交わったところ。  
私が、中央の踏み石に立っていたとき、

仲間が聞こえるところで、まだ談判している、  
流れの中ほどの、馬上の最後の伯爵だった。

ヒーニーは、詩集『ステーション島』の最後で、「変化の書」を書きたいとの願望を述べたが、その次の詩集『サンザシの提灯』において、これまでの彼の歴史観、芸術観に対して「考え直し」をして、「変化の書」を書こうと努めている。ここに取り上げた「テルミナスの神」は、『サンザシの提灯』の二番目に収録されている詩であるが、ヒーニーは、一番目の詩「アルファベット」と同じように、これまでと違って、複眼的視点を持っている。初期の詩では、農業、自然の世界を描いてきたヒーニーが、この詩では、工業、人工との対照でそれらを描いていて、それこそが、これまでの詩とは違って、「考え直し」の所産であろう。

この詩の題であるテルミナスの神は、ローマ神話の境界神である。それは、比喩的に、敵と味方、カトリック教とプロテスタント等という対照的なものの中に立つということにもなる。「この詩は、「否定による手法」にも似て、これまでに考えられたいかなるイデオロギーの、心からの容認を拒む「考え直し」に対する、その詩人の傾向を考察している。その偉大な弁明は、考え直しによる「テルミナスの神」という詩である」(Vendler, 122)。

この詩は、金言的簡潔さで書かれた一一の対句、三つのセクションから成っている。第一と第二セクションの多くの対句は、「…とき」(when)と「…ときは」(if)で始まり、第三セクションは、「考え直し」による、結論となっている。整然とした構成の詩と言えよう。

ヒーニーは、カトリック教徒とプロテスタントが混じり合った、工業化された、北アイルランドのデリー州モスポーンの農家に生まれた（「私の生まれたところは、郡と教区が交わったところ」）。第一セクションの、「私が役者気取りで遊んでいたとき」(When I hoked there)の'hoke'は、役者が大げさな演技をするという意味であり、子どものヒーニーが役者気取りで遊んでいたのであろう。

そんな彼が見つけたものは、「どんぐりと締め錠」、「工場と山」、「機関車と馬」という、自然と人工、前近代的世界と工業的世界の対照から成り、彼は、自らを、それらの中間点に置いている。これらの世界は、触覚、視覚、聴覚の三つの感覚で捉えられており、彼が「考え直しをしようと、考えた」（‘I thought...second thoughts’と「考え」が強調されている）のは当然だという前提が提示されている。

第二セクションにおける最初の二つの対句は、一つの対句において、ヒーニーを取り巻く社会（「彼ら」）と、社会が彼に及ぼす反応が提示され、二つの対句において、その反応の対照が示されている。即ち、イソップの寓話を思わせる、思慮分別に充ちた「賢明なリスの宝庫」と、聖書で糾弾されている「不正の富」（‘the mammon of iniquity’）（マタイ伝第六章第二四節参照）という対照である。前者においてヒーニーは喜び（「輝いた」）、後者においては赤面する（「赤くなった」）。ヒーニーは、両極端を体験している、と言える。その両極端の体験が、「私は国境の放水路であり、限界一杯の、両方の要求を持ちこたえている、国境の放水路の両岸であった」となっている。

第三セクションでは、これまでに提示されてきた対照と異なって、それらの間で、バランスを維持している少年ヒーニーが提示されている（「二つのバケツは一つより運びやすかった」）。ヒーニーが手にしている、両天秤という秤は、正義の秤—右手と左手が重しを置いたり、取ったりすること—であり、彼は、宗教や民族について、一つの意見によっては、決定されない成長ぶりを示している。最後の二つの対句、

私が生まれたところは、郡と教区が交わったところ。

私が、中央の踏み石に立っていたとき、

仲間が聞こえるところで、まだ談判している、

流れの中ほどの、馬上の最後の伯爵だった。

は、この詩の結論である。「ヒーニーは、生まれはケルト人、育ちはイギリス人である、「流れの中ほど」で捕らえられた男、ブライアン・フリールにより、一九八八年に書かれた『歴史を作る』の主人公ヒュー・オニールのそれと、彼の状況を比較しながらこの詩を終えている」（Parker, 214）。

「談判するということは、スピーチによって、議論することである。テルミナスの神のように、流れの中ほどの、境界に立つて、対立する党派間の中で、スピーチを生かそうと試みるのも、常に詩人の役割である」（Vendler, 123）。

### サンザシの<sup>ちようちん</sup>提灯

冬のサンザシは、季節外れに燃えている、

その実、小さな人々を照らす小さな火は—

彼らの自尊心という灯心を、

ともし続けることのほかは、何も望まず、

またまばゆい光で、彼らの目をくらませることもなくて。

だが時々あなたの息が、羽根のように霧の中に吐き出されるとき、  
それはただ一人の正しい人を求めて、提灯を手に持つ、  
さまよえるディオゲネスの姿となる。  
そのようにしてあなたは、彼が目の高さに差し出した、  
小枝についたサンザシの実の背後から、最後には探られることになる。  
するとあなたはたじろぐことになる、固くついているその髓と種、  
検査して、無罪を証明して欲しいとあなたが望む、その血を出す棘、  
あなたを入念に調べ、それから通り過ぎていく、啄まれた、熟れた実を、前にするとき。

この詩は、二つの連——一つは五行、二つは八行——から成立している。イタリア型ソネットであれば、八行連と六行連からなるが、これは、逆さまにされた、ソネット型に近いものといえよう。

サンザシは、高さ一メートルから一・五メートルのバラ科の落葉低木で、秋には、直径約二センチメートルの赤い実をつける。その実が「提灯」で、彼を「探る」とは、この詩の題が象徴的であることを意味する。詩集『サンザシの提灯』と同じように、この詩においても、ヒーニーは、これまでの彼の生き方、詩の在り方に対して、倫理的、詩的に検査されるのではないかという彼の恐怖感とそれに失敗したときの絶望感がある。それらが、時事問題への直接の言及を避けて、象徴的に書かれているのが、この詩の特色である。「分析的、一般化されたこのような詩は、言及の直接性において失っているものを、知性において得ることを求めている」(Curtis, 175)。

この詩は、「冬のサンザシは、季節外れに燃えている」という、象徴を秘めた写実的な描写で始まっている。何もない荒涼とした冬の光景の中で、葉もないサンザシの赤い実に焦点があてられているが、植物としてのその実は変容する。最初の変容は、「小さな人々を照らす小さな火」である。「小さな人々」の一人が、詩人ヒーニーであろう。その火は、詩人に、大げさな、予言的なことをしないように戒めている（「まばゆい光で、彼らの目をくらませることもなくて」）。

第二連では、サンザシは、一切の物質的虚飾を廃し、最小限の生活必需品だけで生きるディオゲネス（古代ギリシャの哲学者。粗衣粗食し、大樽の中に住み、奇行に富む）が手にした提灯に変容する。「この詩で、ディオゲネスが私たちに求めているものは、人間の完全性の、到達しがたい基準である」(Tobin, 228)。「あなた」とは、詩人ヒーニーととってよいだろう。第一連の「小さな人々」が、より具体的に「あなた」となっている。ディオゲネスヒーニーが吐く息から生まれたのであるから、彼は、ヒーニーの第二の自我であろう。「ただ一人の正しい人を求めて」とは、ヒーニーの第二の自我が、彼の生き方、彼の詩を、倫理的、芸術的に「探り」、彼自身に質問を発して裁くということである。「正しい」か、異端かを裁く厳しさは、「燃えている」(is burning)や、「血」(blood)という言葉によって、血を見る拷問や、火刑をも想像させる、キリスト教会に設けられた、その苛酷さにおいて悪名高い「宗教裁判」のそれである。

最後の三行は、重要である。詩人が、「たじろぐ」のは、次の三つのものを前にするときである——「その髓と種」、「その血を出す棘」、「啄まれた熟れた実」。これらはどれも、象徴的な意味を持っている。サンザシの実は、柔らかいものと固いもの（「その髓と種」）、慈愛と倫理的な厳しさから成立している。「血を出す棘」(blood-prick)は、ヒーニーによる複合造語で、詩人の無罪の証明ができなければ、棘は、詩人の血を出して処罰することもありうる、非妥協的な厳しさを持っている。「啄まれた熟れた実」(its pecked-at ripeness)の'ripeness'は、(熟れた状態)という抽象名詞で、即ち、

老齡(age)で老人、富(wealth)で金持ちを示す換喩の一種で、ここでは「熟れた実」を示す。他人への（鳥等）奉仕のために傷つけられた（「啄まれた」）模範的な生き方を示している。

結局、詩人の第二の自我は、厳しく詩人を検査し、彼は、その検査に失格し、絶望する。「正しい人」は、見つからなかったことになる（「通り過ぎていく」）。この詩は、「国と自我についての、ヒーニーの新しい絶望感を反映している」（Curtis, 175）。

### 良心の共和国から

一

私が良心の共和国に着いたとき、  
そこはまことに静かなので、飛行機のエンジンが止まったときは、  
滑走路の上空高く飛んでいる、<sup>しび</sup>鴨の音が聞こえたほどだ。

入国審査の係員は老人で、  
ホームスパンの上着から財布を取り出し、  
私の祖父の写真を見せた。

税関検査の女性は、おしを治し、凶眼を避けるために、  
私たちの伝統的療法と、魔術の言葉を、  
申告するように私に言った。

ポーターもない。通訳もない。タクシーもない。  
あなたが荷物を自分で持つと、すぐさま忍び寄り、  
特権意識の徴候は消えた。

二

そこでは霧が恐れられている前兆だが、稲妻は  
普遍的な善を意味し、そのため両親は、  
雷雨になると、むつきをした赤ん坊を木につらす。

塩は彼らの貴重なミネラルだ。貝殻は、  
誕生日と葬式の時、耳にあてられる。  
すべてのインクや顔料の主成分は海水である。

彼らの聖なる象徴は、様式化された舟だ。  
セールは耳、マストは傾斜しているペン、  
船体は唇の形、竜骨は開けたままの目だ。

不文法を守る誓いを立て、泣かねばならない、  
公職につこうとする彼らの僭越さを、贖<sup>あがな</sup>うためである—

また際限なく続く孤独の、夢を見たあと、  
大空の神が流す涙の塩から、  
すべての生命が生まれるという、信仰を確認するためにも。

### 三

私はあの質素な共和国から帰ってきた、  
私の両腕は、入国時と同じ長さのまま。すると税関の女性は、  
私が持ち出しを許されているのは、私自身であると主張した。

その年取った男は立ち上がり、私の顔をまじまじと見て、  
私は今二重国籍を持っているというのが、  
公式見解だといった。

それゆえ彼は私に望んだ一帰国すれば、  
私自身がこの国の代表だと考え、  
私の言葉で彼らのために、話して欲しいと。

彼が更に言うには、彼らの大使館は、あらゆるところにあるが、  
独立して機能しており、  
大使館員は交代されることはない、と。

この詩は、一九八五年人権記念日のために、国際アムネスティのパンフレットに、最初に収録されたものである。国際アムネスティとは、いかなる民族であろうと、思想、信条などの理由で拘禁されている人たち（彼らは「良心の囚人」と呼ばれて、この詩の「良心」と対応している）の人権を守る組織であるから、ヒーニーは、民族問題を越えて、彼の良心からこの詩を書いているということであろう。

この詩の題の「良心の共和国」とは、アイルランド共和国と考えることも可能であるし、北アイルランドでもありうる。ここでは地理上の場所が特定されていないことが特色であり、その意味でも、これは寓意的な詩であり、ヒーニーは寓意的な旅をしていることになる。

この詩は、三つのセクションから成立している。第一セクションは、詩人が良心の共和国に到着したときについて。多くの描写は、日常的出来事を扱うように見えて、寓意と比喻で満ちている。

ヒーニー（「私」）が「良心の共和国についたとき、／…滑走路上空高く飛んでいる、鳴の声が聞こえたほどだった」飛行場とは、普通の国際空港とは違って、飛行機の発着のための爆音や多くの人々の発する話し声や喧噪とは無縁の場所である。そこは異様なまでに静かであるということは、良心は、本質的に沈黙であるという詩人の認識によるものであろう。そこでの入国審査や税関の役

人とヒーニーとの関係は、普通の国際空港のように、表情のない役人が、行列を作っている人々を、機械的に迅速に処理するというものではなく、一対一の、親密で、ゆつたりとした関係である。入国審査の老人は、彼の祖父の写真ではなく、「私の」祖父の写真を見せたとは、彼は、ヒーニー自身の分身—詩人の良心—ともとれよう。「おしを治し」とは、良心は、本質的に沈黙を守るが、良心から出た言葉を発言することはありうるということである。この言葉は、第三セクションの、「私の言葉で彼らのために、話して欲しい」の伏線となっている。「私たちの伝統的療法と、／魔術の言葉」は、第二セクションに書かれている内容を予測させている。「ポーターもない。通訳もない。タクシーもない」は、ないないづくしの「質素な共和国」を意味し、「あなたが荷物を自分で持つ」とは、私たちは私たちの罪という荷物を、自分で負うという比喻であろう。

第二セクションは、「良心の共和国」の特質について書かれている。「稲妻」、「雷」、「信仰」は、伝統的療法や魔術の言葉である。「塩」は、マタイ伝第五章第一三節にある、世の腐敗を防ぐ「地の塩」を連想させる。「すべてのインクや顔料の主成分は海水である」とは、書かれているもの、人間を装飾するすべては、新しい形の（海水とは、地の塩ではなく、海の塩である）腐敗を防ぐもの、虚飾を排するものでなければならない。「彼らの聖なる象徴は、様式化された舟だ。／セールは耳、マストは傾斜しているペン、／船体は唇の形、竜骨は開けたままの目だ」は、どれも寓意的な言葉であろう。これらの寓意には、次の解釈が適用されよう。「ヒーニーは、詩人の予言者としての機能として認めているもの—先見者、賢者、ヴィジョンと真実の使者—の新しい領域を探索している」（Foster, 136）。「就任式で国の指導者たちは、不文法を守る誓いを立てる」は、面白い言葉であろう。当然のことながら、世の指導者たちは、その国の憲法を初めとする成文法を守る誓いを立てる。ここに書かれている不文法は、彼らは外部から押しつけられた成文法ではなくて、彼らの内面を突き動かす良心に従って、行動するということを意味するであろう。また、彼らは、就任式には、彼らの罪を贖わなければならない。

第三セクションは、この共和国から詩人が出国することについて書かれている。この共和国がアイルランド共和国とするなら、詩人は、どこに「帰って」ゆくのか。詩人は放浪者なのだろうか。この共和国が北アイルランドとするなら、彼が帰るのは、アイルランド共和国となる。この意味でも、「あの質素な共和国」は、依然として曖昧なままである。「私の両腕は、入国と同じ長さのまま」とは、詩人自身は入国時と出国時は同じように見えるが、精神的には変化しているのである。「税関の女性は、／私が持ち出しを許されているのは、私自身であると主張して」とは、詩人は、高価なブランド品を初めとする、虚飾にみちた免税のどんな荷物も持たないことを意味する。比喩的に言えば、詩人は、人々のために、自分自身の良心から出た言葉を話す（「私の言葉で彼らのために、話して欲しいと」）義務（税金と義務は同じ'duty'という英語）のみを負うことになる。そういう義務を持った人こそ、「この国の代表者」（「大使館員」）であり、詩人は今や良心の共和国と彼の国の「二重国籍」を持った市民と認められている。この意味でも、詩人は、大きく変化したと言える。

彼らが更に言うには、彼らの大使館は、あらゆるところにあるが、  
独立して機能しており、  
大使館員は交代されることはない、と。

ヒーニーは、良心を持ち続けている限り、永遠にその国の大使館員である。「良心の共和国」は、地理的に特定化されていなかったが、彼らの大使館も同じく、抽象的で、特定化されていない。特



定の場所の提示のない抽象的な書き方は、この詩ばかりでなく、詩集『サンザシの提灯』の特色であり、その書き方こそ、彼を、アイルランド民族問題を越えた、国際的な詩人に押し上げたものである。

### 疑似餌

そういうわけで、新しい比喩が私たちに与えられ、  
私たちはこのように言うだろう、魂は、鉛筆入れの

引き蓋の下に、子どもが見つける、  
疑似餌に比較される、と。

それは一度目にすると、終生想像の中に生き続け、  
浮かび上がり解放され、どこからともなく繰り出されていく—

暗い天空へと帰っていく流れ星。  
それは彼から離れると、たちまち彼を焼き尽くし、

ダイヴィスが、深い深淵へと落ち、  
さらに落ちながら懇願した、一滴の水に似たもの。

それからはやい流れに浮かぶ船の、真ん中に置かれた、  
英雄の磨かれた兜の退場。

あるいは何に絡まることもなく、上流にいる彼の許へと巻き込まれていく、  
光の玩具の退場。

この詩の出だしは、「物語の中心」から始まっている。というのは、ヒーニーは、彼の想像の中で、魂の比喩について色々と考えていたと思われるが、それらの提示が何らなく、「そういうわけで」(‘So’)という接続詞で突然始まっているからである。ここになってヒーニーが提示した「新しい比喩」は「魂は、鉛筆入れの／引き蓋の下に、子どもが見つける、／疑似餌に比較される」である。なぜ魂は疑似餌(Spoonbait)に比較されるのか、なぜ子どもであり、「鉛筆入れの引き蓋」なのだろうか。まず、「子ども」(‘a child’という不定冠詞となっている)だが、それは子ども一般であるが、特に、子どもであったヒーニーを指すのではないだろうか。子ども時代の詩人は、日常的に使用する鉛筆入れの引き蓋を、少しずつずらしていくと、きらりと光る、丸い金属片の疑似餌を発見する。彼は、それが彼の魂ではないかと思う。というのは、魂は、彼の心のどこかにあって、見ることの出来ないもの、形をなさないもの(「何にからまることもなくて」(‘snagging on nothing’—この‘nothing’は無という意味)であり、どこにあるともわからないもの(「どこからともなく繰り出されて」

（'spooling out of nowhere'—この'nowhere'は、どこにも無い場所という意味）であるからである。魂を発見したときの子どもの喜びが生き生きと感じられるのではなからうか。魂というものは、抽象的で、捕らえどころのないものと思っている多くの私たちには、その在り処と、具象的な姿の意外性が、面白いといえる。「それは一度目にすると、終生想像の中に生き続ける」ものである。

この詩は、ここから魂の比喩として示された疑似餌について展開する。では、ヒーニーは、この詩の題を、なぜ「魂」としないのかというと、彼は比喩としての疑似餌に終始焦点を合わせており、比喩の魅力と秘密を明らかにしているからである。しかし私たちが忘れてならないことは、疑似餌の比喩が、次々と提示されていても、私たちは、疑似餌と平行して、魂について読んでいかなければならない、ということである。

では、魂とは何だろうか。私たちは、魂についてもっと詳しく考える必要があるだろう。ヒーニーは、それを想像力の根源として考えているのではないだろうか。また、魂は、それが宿っている肉体の不自由な動きと異なって、自在な動きをするが、詩人は、それをいろいろと投げつけ、時には、彼の想像力によってそれを死者の魂ともして、その動きを見るが、釣り糸の先についている疑似餌が、やがてリールによって巻き込まれていくように、魂もそれが宿っている自分の許に（「上流にいる彼の許へと」）帰ってくるとしている。

ここでは、直喩と暗喩の四つの比喩が提示されている。「一滴の水に似たもの」（'like the single drop'）は、直喩で、「流れ星」、「兜」、「光の玩具」は、暗喩である。凶事あるいは重大事の前兆ともなる「流れ星」が、「暗い天空へと帰っていく」とは、「かつて生きていたときに現れた前兆の反転、逆転」（Tobin, 241）を意味するであろう。ダイヴィスが懇願した一滴の水とは、ルカ伝第一六章第一九—三一章にある、この世で富める人であった彼が（ヒーニーは、彼の詩「旅に出て」において、自らを金持の若者になぞらえている）、死後（「それが彼から離れると」）、地獄の劫火に焼かれ、喉の乾きを訴えながら、求めた一滴の水であろう。肉体から離れた魂（疑似餌）を、ダイヴィスが懇願した一滴の水とする比喩は面白い。その後二つの比喩が、「退場」（'exit'）となっているのは、ヒーニーがそれらを演劇世界のイメージで捉えているためであろう。舟の真ん中に置かれた兜は、ヒーニーが現代英語に訳した『バイオウルフ』に登場する英雄の葬儀を思い出させる。「光の玩具」とは、空中を飛ぶ、きらきら光る金属の疑似餌であるが、それが「玩具」であるとは、子ども時代のヒーニーが疑似餌を玩具として遊んだ記憶があるのである。この提示の仕方は、文体的に豊かなものである。

この詩は、疑似餌の「繰り出すこと」と「巻き込むこと」の二つを強調している。繰り出すことは、ヒーニーの詩「ほどく」（'Unwinding'）にもある、「ほどくこと」と同義である。ほどくとは、「すべての事柄の理解を押し進めるために芯の糸へと／ばらばらになって帰っていく」ことであり、それは、現代の影響や拘束から逃れて、過去の歴史に遡ることである。巻き込むことは、過去の歴史から現在に帰ることである。繰り出したり、巻き込んだりすること、現在から過去、過去から現在と自由に行き来することは、疑似餌の動きであり、また、魂の動きでもある。

ヒーニーは、疑似餌という魂の比喩を中心にこの詩を展開することにより、比喩の持つ魅力と秘密を明らかにすると同時に、抽象的で、目に見えない魂の在りかとその動きを、生き生きと私たちに伝えている。

## 心の隙間、三番

ほかのすべての人がミサに行っていたとき、  
二人してポテトの皮をむきながら、私は母を独占していた。  
ポテトは沈黙を破り、はんだごてから、  
涙の滴のように落ちるはんだのように、一つ一つ落ちていった、  
私たちの間に置かれた冷たい慰め、澄んだバケツの水に、  
輝やいている共有すべきものとなって。  
そして再び落ちた。二人が持っているポテトから聞こえる、  
小さな快適な水音は、私たちをはっとさせた。

そういうわけで、教区の牧師が彼女の枕元で、  
死に行く母のために、声張り上げて祈りを捧げ、  
何人かそれに唱和したり、何人かは泣いていたとき、  
私が思いだしたのは、私の顔に向けられていた彼女の顔、  
私の息のなかの彼女の息、なめらかに水にもぐる私たちのナイフだ—  
私たちの人生で、そのときほど心の通い合ったことはなかった。

ヒーニーの母マーガレットは、一九八四年に死去した。彼が母の死に折り合いをつけることができるのは、母と過ごした日常的な生活の詳細を描くことによってである。このようにして彼は、母の死を悼んで、序詞と八編の連作「心の隙間」を書いたが、この詩は三番目のものである。形式はソネット（一四行詩）で、押韻形式は、ハーフ・ライムによる aabbcdd/effghh で、八行連と六行連に分けられている。前半の連は、詩人が母と過ごした過去の出来事、後半の連は、現在に近い過去（母の臨終の時）となっている。

ヒーニーは、最初の二つの詩集『ある自然児の死』、『暗闇への戸口』で、アイルランド的、アルスター的状況及びそこに置かれた彼の家族を描いていたが、その後捨てたように思われた彼の家族の世界に、この詩において再び帰っている。しかしその世界は、それまでとは違った文脈で書かれている。

連作の題である「心の隙間」(‘Clearances’)の意味は、七番の次の引用から理解されるであろう。

私たちが取り囲んでいた場所は空になり、  
それがいつまでも私たちの中に残り、突然開いた  
心の隙間にしみ込んだ。

それは、彼の母の死が、詩人の心に作った隙間を意味するが、それは単なる隙間ではなく、「いつまでも私たちの中に残る」ものへと変化している。八番のソネットでヒーニーは、「全くの空白、全くの根源」と書いているが、それも同じ意味を持っている—即ち、空白、目に見えないもの、仮想の世界が、根源、より実在的なものに変容している。この意味で、初期の詩集とは違った文脈なのである。

ヒーニーは、八人兄弟の長子として、弟たちが共有しなかったもの、ローレンスの『息子と恋人』

にあるような、母にとって息子であり恋人であるという関係を母との間に持ち、二人は親密な時間を共有していた。その時間とは、「私たちの人生で、そのときほど心の通い合ったことはなかった」であるが、それをヒーニーは、最も単純な言葉を使って書いている。「この[ポテトの皮をむくという]単純な仕事は、ヒーニーにとって、表面を遥かに越える意義を持った、一種の親密さを構成している」(Murphy, 76)。

「ほかのすべての人がミサに行っていたとき」とは、日曜日の朝、ヒーニーと母は、他の家族の人々とは、違った行動を取ったことを意味する。ミサは、教会と祈りの言葉の世界から成立し、ヒーニーと母の世界はポテトの皮をむくというありふれた家族的行為と言葉と音のない世界から構成されている。二人の共同作業であるポテトの皮むきの作業は、二人の間に冷たい慰めをもたらす（「冷たい慰め」は、読者をはっとさせる、新鮮な矛盾撞着語であるが、分かりやすく言えば、冷たい水に落ちたポテトは、二人の心を慰めるということであろう）、二人が親密さを共有するものとなる。言葉や音のない世界に聞こえる唯一の音は、ポテトが発する快適な水音である。この音によって、静寂が一層効果的になっている。芭蕉の「静けさや岩にしみいる蟬の声」に類似した効果である。

後半の六行連は、母の臨終の瞬間である。前半に提示されたミサは、牧師の祈りとそれに唱和したり、泣いたりする人々の音の世界、換言すれば、儀式と言葉と音の世界、に対応する。そんなときヒーニーは、「私の顔に向けられていた彼女の顔、／私の息のなかの彼女の息、なめらかに水にもぐる私たちのナイフだ」を思い出す。母の身振りと息と二人のナイフ—それらは言葉を持っていないが、「なめらかに」(fluent—これは雄弁をも意味する)—は、言葉の世界より遥かに雄弁に、二人の親密さを語っていることになる。ヒーニーはここで、目の前にある世界、見える世界に反応しているのではなくて、他の人々とは違ってただ一人、見えない世界、記憶という世界に反応している。その見えない世界は、見えなくなったがゆえに、彼の記憶の中に残り、一層リアルな存在となっている。

「…三番のソネットは、ポーン、ミルトン、ワーズワース、ハーディ、ラーキンの佳作とともに、二十三世紀の詞華集にも、必ずや収録されるであろう」(O'Donoghue, 112)。

### 撮影台本

彼らは固定カメラで撮影されながら、そうであったかもしれない過去から、決してそうでない未来へ向かって、通り過ぎていく。  
自転車にのった教師は、土地の人たちに挨拶しながら、  
未来に似た、一九二〇年代を踏んでいる。

レンズの端にあっても、まだペダルを踏み続けている、  
どこに着くこともなく、どこから離れることもなくて。  
「その言語につきもの」のフクシアの花をミキシング撮りせよ。  
長く続く音のない一場面。パン撮りとフェード。

それから翻訳の仕事と、一行当たりの値段を

議論している、違ったアイルランド語で話す声。  
芝生の縁にある、一九世紀の里程標のように、  
時々見られるR・M・バランタインのような名前。

猫目石のようなボタンの、クローズ・アップ。  
それからカメラを引き戻し、広角で聖職者の法衣、  
法冠、カラー、喉仏を撮る。  
彼の虚ろな顔でコマ止めして、クレジットを流しなさい、

それから、なにもかも終わったような丁度そのとき、  
流れる砂に、古い書体で言葉を書きつらねている、  
棒の先で砕けている、岸边に  
寄せる長い波を、移動ドリーで撮ったいくらかの場面。

この詩には、「固定カメラ」、「レンズ」、「ミキシング撮り」、「パン撮り」、「フェード」、「クローズ・アップ」、「カメラ」、「コマ止め」、「クレジット」、「移動ドリー」という映画撮影に関する用語が多く使われている。まさに、撮影台本に相応しい用語で構成された詩である。しかし、私たちはこの詩を、単なる撮影台本としては読まず、寓意詩と考えざるを得ない。では、何の寓意なのだろうか。アイルランドの歴史と言語の寓意ではなからうか。

そう考えると、アイルランドの歴史は、「そうであったかもしれない過去」の集積である。例えば、過去三〇〇年の間に、アイルランド人は、六度にわたり、イギリスに対して武装蜂起をしたが、いずれも失敗した。例えば、一九一六年のイースター蜂起では、蜂起派は、ドイツと結んで、イギリスを背後から攻めようとして、ドイツからの兵器援助を待っていたが、兵器を受け取ることができなかった。もし、彼らが、兵器を受け取っていたとしたら、その蜂起は違った結果であったかも知れない。アイルランドの歴史は「そうだったかもしれない」という失敗の集積であり、そのために混沌とした現在があり、未来は希望に満ちたものにはなっていない（「決してそうではない未来」）。第一連の一九二〇年代で私たちが思い出すのは、例えば、一九二二年に、アイルランド自由国が誕生したということである。これをめぐり、アイルランドは賛否に割れ、IRA、シン・フエイン党も割れ、内戦が始まった。この一九二〇年代が未来とは、面白い表現である。というのは、この詩が書かれたのは、一九八〇年代であるが、その年代にあっても一九二〇年代は、アイルランド人にとって、ある達成感を予想させる未来であり、同時に、希望のない内戦の始まりであるからである。ではなぜ「自転車にのった教師」なのか。近代的乗物である自動車でなくて、自転車とは、アイルランド語（ゲール語）を指し、自転車にのった教師とは、そのゲール語を話し、後世に伝える人というほどの意味であろう。「固定カメラ」は、そういう彼らとゲール語を、永遠に記録する。

彼らの動きには、発展はなく（「どこに着くこともなく、どこから離れることもなく」）、その行動には、徒労感がつきまとう。「その言語」とは、ゲール語であるが、アイルランドに多く見られるフクシアの花のように、美しくはあるが、短命で、すぐ色あせてしまう。ゲール語の研究者とゲール語の比喻ともいえるフクシアを同時に重ねて撮影をして（「ミキシング撮り」）、カメラを回し（「パ

ン撮り))、「長く続く音のない一場面」から、やがて映像が消えていく（「フェード」）。

第三連は、コミカルに描かれている。「違ったアイルランド語」(‘different Irishes’ と複数になっている)とは、アイルランド訛の英語とアイルランド語（ゲール語）であり、特に、ゲール語は、現代のアイルランドにあつては、翻訳しなければ多くのアイルランドの人々に理解されないものであろう。R. M. バランタイン(一八二五—一九四)は、数多くの冒険小説を書いた一九世紀のイギリスの作家である。その代表作『珊瑚島』は、孤島に漂着した三人の若者が、ロビンソン・クルーソーのように、原始的な生活をしながら、生き残る物語である。『珊瑚島』に代表されるバランタインは、現代のアイルランドにあつては、「一九世紀の里程標」のように、時代錯誤的である。

アイルランド内紛の最大の問題は宗教であるが、その象徴であるカトリックの司祭は、第四連では、「聖職者の法衣、／法冠、カラー、喉仏」として表現されている。カメラは、彼らの司祭服から身体の一部である喉仏を、クローズ・アップで撮ったり、カメラを引き戻して広角で撮ったり、コマ止めをしたりする。この意味は、カトリック教を多面的に考えるということであろう。「彼らの虚ろな顔」とは、栄光ではなく、流血と空虚感のある、アイルランドにおけるカトリック教徒の歴史の比喩ではなからうか。クレジットとは、映画の「完」(ジ・エンドヤル・フィニー等)マークのあとに流される、俳優、ディレクター等の表示である。「完」の表示の後にも、映画は終わったわけではない。

最終連では、押し寄せる波に洗い流される「流れる砂」に、「古い書体」(ゲール語)で書くとは、消えていくことを意味する。そのように書いては消える瞬間瞬間を、「移動ドリー」で記録する。しかし、消えることにも意味がある。なぜなら、「沈黙、不在、消すこと、空白へと絶えず近づきながら、ヒーニーの詩は、逆説的に、その空白を満たす新しい言語に対する雄弁な叫びを提供している」(Hart, 201)。ヒーニーは、『サンザシの提灯』で、「いかなる知も及ばない虚ろの中心へ」(ロバート・フッツジェラルドを偲んで)、「全くの空白、全くの根源」(「心の空白—八番」)にあるように、消えていくものと、その空白を充たすものに、取りつかれたようになっている。

## 八 詩集『ものの奥を見る』から

「だが、あの明らかに自分の中にあつて、  
その石は、見えないもの…によって生きている」

### 戻り旅

ラーキンの亡霊は私を驚かせた。彼はダンテを引用した。

「日は沈もうとして、黄褐色の大気は、  
この世の生きとし生けるものを慰め、  
どこにいようと彼らを労苦から解放した。

私はただ一人、旅と義務の試練に耐えるよう、

心の準備をしていた。

何一つ変わっていなかった—いつものようにラッシュアワーのバスが、

疲れきって、苦しんでいる人々を、町中に運んでいた。

私は、主の降誕を祝う明かりに導かれ、

旅に出た賢明な王であったかもしれない—違っていることは、

日常性の中核地帯へと、

事前に警告のあった戻り旅に、もっと似ていたことだが。

以前のままの私だ。浴びるほど、飲む用意はある。

詩を知ってしまった五時九分前の男」。

ヒーニーは、『ステーション島』では、多くの亡霊に出会ってきた。ウィリアム・カールストン、ジェイムズ・ジョイス、W. B. イェーツ等というアイルランド出身の亡霊である。また、『サンザシの提灯』や『ものの奥を見る』では、彼の母や父の死を悼み、いくつもの詩を書いていた。しかしこの詩は、ヒーニーとは全く異質な詩人フィリップ・ラーキンの亡霊との出会いのそれである。ラーキンは、イングランド出身の詩人であるばかりでなく、「イングランドの心」(‘Englishness’)を持つ詩人である。一方「ヒーニーは、『現代イギリス詩人選集』(ペンギン版、一九八二)の編者によって、「イギリス」(‘British’)の詩人に、彼が分類されたとき、その分類と自らの関係を否認した」(Corcoran, 40)詩人である。その意味から言っても、「ラーキンの亡霊は私を驚かせた」ことになる。亡霊に出会った驚きというより、全く異質な詩人が、彼の前に現れた驚きである。また、彼がダンテの詩を引用したことも、ヒーニーを驚かせたといえよう。

その後は、すべてラーキンの亡霊がヒーニーに語ったとされる言葉である。ダンテの引用は、『神曲』、「地獄編」第二歌—五行の、ヒーニーによる英訳である。ダンテは、ローマの詩人ウェルギリウスに提案された、地獄、煉獄、天国への巡礼の旅に出かけることへの不安を強く感じていた(「私はただ一人、旅と義務の試練に耐えるよう、／心の準備をしていた」)。ダンテの旅は、生きた人間が経験したことのない、人間の靈魂の巡礼を通して、来世の存在を示した壮大な叙事詩的な旅である。また、「私は、主の降誕を祝う明かりに導かれ、／旅に出た賢明な王であったかもしれない」における、賢明な王は、キリスト降誕の星明かりに導かれて、キリストを崇拝するために、降誕の地ベツレヘムにやってきた東方の三博士(マタイ伝第二章第一節)の一人である。救世主に対する崇拝とそれを宇宙的スケールで明示する星といった、極めて宗教的な旅である。ラーキンの「戻り旅」(死したラーキンが亡霊となってこの世に帰ってくる)は、その二つの旅と極めて対照的である。彼の旅は、「いつものようにラッシュアワーのバスが、／疲れきって、苦しんでいる人々を、町中に運んでいた」であり、「日常性の中核地帯へと、／事前警告のあった戻り旅に、もっと似ていた」という、現代社会の日常生活における単調さと衰弱を示す世界へのそれである。「日常性の中核地帯」とは、非常に面白い表現であるが、ヒーニーが、ラーキンの詩の特質として、簡潔に捉えたものである。

「以前のままの私だ。浴びるほど飲む用意はある」。ラーキンは、あの世からこの世への旅をして

も、何ら靈感を受けておらず、存命中と何ら変わっていない。その意味でも、ダンテや「賢明な王」とは、違っているところである。「五時九分前の男」とは、勤務時間が終わるすぐ前に、帰宅する人を意味するが、実際のラーキンも、もっと遅くまで職場に残り、かつ、仕事を家に持ち帰る人であったようである。「詩を知ってしまった」とは、書くべき詩はすべて書き、後は、何も書くべきものは残っていないという意味であろう。

この詩には、二つの疑問点が残る。先ず第一に、「日常性の中核地帯」への散文的な旅をしているラーキンは、極めて壮大な靈魂の巡礼や、極めて宗教的な旅のことを引用したり、喩えたりするのであるかということ。もう一つは、ヒーニーは、ラーキンを「詩を知ってしまった」詩人と見なしているが、はたしてそうなのだろうか、ということである。

第一の疑問に対しては、ヒーニーが、この詩が収録されている詩集『ものの奥を見る』において、物質的なものと精神的なもの、外的現実と内的存在、あるいは、日常的なものと精神的なものとの和解を目指しているということが参考になるだろう。例えば、詩「八七年一月一日」においてヒーニーは、父が残した杖を所有することにより、父の残した心理的遺産も所有するという、相異なるものの和解を目指しているが、それと同様に、極めて日常的な要素と、極めて精神的なものとの結合がされていると考えてはどうであろうか。しかし、ヒーニー自身の問題ではなく、内的矛盾の結合ではなくて、ラーキンにおける統合ということになると、この解釈は十分に納得いくものとはならないかもしれない。

第二の疑問「詩を知ってしまった」の解決は、もっと困難である。「ラーキンの最上の作品を崇拝している私たちは、「詩を知ってしまった」の言外の意味を、見下すように批判的だと見なすだろう。しかし、ラーキンの口語的気分と、ヒーニーの、雄大な、他を賛辞する特質の相違は、詩的確信とそれらの特徴的な手順の違いというより、深淵を表している」(Curtis, 210)。この意見も参考になるだろう。

この詩の読後感に、一種の分かりにくさが残るのは、二つの疑問点、一つの意見には集約されないことへの、いらだちから来るものであろう。なお、ラーキンの死の追悼文には「柱上に住んだ聖者シメオンの現代版」(タイムズ紙、櫻井、二)と書かれていたが、そうだとすれば、見かけ上の、大きい相違点とは別に、奥の奥では、二人の詩人は、つながっていたのだろうか。

### しるし 印をつける

—

僕たちは印をつけて、サッカー場を作った、四つのゴールポストには、四つの上着。  
ただそれだけだった。コーナーと敵味方の空間は、  
アザミの生えている、でこぼこの大地の下に、  
緯度や経度のようにそこにあり、  
その時になると同意したり、反対するものであった。  
それから僕たちは、両チームの選手を選び、  
敵味方に分かれた僕たちが引いた、その線を横切った。



子ども達は暗くなっても、サッカー場で大声で叫びながら、試合を続けていた。ただこの時間になると、彼らは、頭のなかで試合をしており、実際に蹴られたボールは、彼らにとって夢の重たさに似ていた。また暗闇の中での、彼らの激しい息づかいや、草の上で滑る音は、別世界での奮闘に似ていた…最後までする必要のない試合であったが、そこには素早い動きと、変わらざるスピードがあった。制限時間はいくらか過ぎていたが、余分で、予期しない自由時間のなかに、速さと気力と、先まで行こうとする思いがあった。

## 二

あなたが愛したのは、庭に杭を打ち付けて作った線、きつく張られた白い線にそって、最初の真っ直ぐな、芝生のへりに、刻み目をつける鋏。あるいは家の基礎の、輪郭線を印すために、正確に張られた線。四隅に直角に置かれた、くすんだ色の子割板。奇妙に受動的な草の中に、きちんときれいに置かれた、挽いたばかりの新しい板一枚一枚。あるいは、畝のはしに打ち込まれた杭から、別のはしに打ち込まれた杭まで、耕すことになるだろう牧草地—そこに引かれた想像上の真っ直ぐな線。

## 三

これらすべてがあなたの中に入ってきた、それらは入り口であり、そこから出てきたものようだ。それらはその場所を印し、時を印し、それを開け放していた。刈り取り機が、ブロンズ色の海のような麦畑を分けた。釣瓶は、水から中心を汲み上げた。横引き鋸をもった二人の男たちは、倒されていたブナを切ろうと、鋸を引いたり、押ししたりしていた。彼らは動かぬ大地という船を、漕いでいるようであった。

この詩は、三つのセクションから成立している。「僕たち」で始まる第一セクションで、サッカーの試合をしていた子ども達の一人は詩人ヒーニーであろう。即興的に作られたサッカー場のゴールポストのための印は、敵味方の空間に置かれた、それぞれ二つの上着である。しかしそれらを結ぶ

線は引かれていない。というのは、見える印（「上着」）と見えない印があるということである。この見えない印は更に発展して、「コーナーと敵味方の空間は、／アザミの生えている、でこぼこの大地の下に、／緯度や経度のようにそこにあり、／その時になると同意したり、反対するものであった」となっている。これは完全に想像上の線である。その想像上の線には、「その時になると」という「時間」の概念が、結びつけられていることになる。「それから僕たちは、両チームの選手を選び、／敵味方に分かれ僕たちが引いた、その線を横切った」。両チームの選手を選ぶとは、カトリック教徒とプロテスタントの子ども達が、双方に分かれて闘うことを意味している。「線を横切った」とは、党派を選別し、闘うという行為そのものを否定する概念へと発展している。

第一セクションの第二連における主語は、「子ども達」、「彼ら」となっている。同じサッカー試合をしている子ども達であるが、ヒーニーは、今は離れて彼らを見つめている。ヒーニーの自我は変容している。「大声で叫びながら」（shouting their heads off）は慣用句だが、これは、「彼らは、頭の中で試合をしており」へと続くと、慣用句も有機的に使われていることになる。即興的に作られたサッカー場で試合をする幼い子ども達は、上級者の選手のように、頭の中で、試合を組み立てている。この頭の中での試合は、「別世界での奮闘に似ていた」となったり、蹴られたボールが「夢の重たさに似ていた」と、異次元の世界へと発展する。この異次元への発展には、「暗くなっても」という、暗闇への時間の経過が必要となる。「制限時間はいくらか過ぎていた」（Some limit had been passed）では、先に出てきた「その線を横切った」という空間が横切られる意以外に、時間の限界が越えられている。そういう限界を横切ることにこそ、「速さと気力と、先まで行こうとする思い」があることになる。

第二セクションは、「あなた」と二人称で始められている。複数なのか単数なのか、またそれは誰なのかは、今は特定しないでおこう。このセクションに書かれた線は、庭師の線（「庭に杭を打ち付けて作った線」）、大工が作る線（「家の基礎の、／輪郭線を印すために、正確に張られた線」「新しい板一枚一枚」）である。これらの線は、見える線であるが、その他に見えない、想像上の線もある。それは「敵のはしに打ち込まれた杭から、／別のはしに打ち込まれた杭まで、／耕すことになるだろう牧草地—そこに引かれた／想像上の真っ直ぐな線」である。見える線と見えない線は、第一セクションの延長上にある。

では、「あなた」とは、誰なのか。ここでは、庭師、農夫、大工についての言及があるが、特に、「きつく張られた白い線にそって、最初の真っ直ぐな、／芝生のへりに、刻み目をつける鋏」は、ヒーニーの最初の詩集である『ある自然児の死』の詩「掘る」において、彼の父と祖父が、鋏で畑を耕しながら作った線を思い出させる。従って、「あなた」とは、彼の亡き父に代表される人となる。「亡き父」を介してこの世という限界を超えた時間が考えられる。するとこのセクションでもまた、見える線と想像上の線、現実の時間とそれを越えた時間があることになる。ここで、第一及び第二セクションを纏めてみると、見える線と想像上の線、現実の時間とそれを越えた時間という二つの概念が、子と父の遊びと仕事に関係して、描かれていることになる。両者とも、現実の空間と時間と、それを越えた空間と時間（「その線を横切った」、「夢の重たさ」、「別世界での奮闘」、「制限時間がいくらか過ぎていた」）があることが重要である。そのために、現実の空間と時間が、驚異に満ちたものに変容している。それに関係して、亡くなった父は、この詩集『ものの奥を見る』の、最初の翻訳詩「金の枝」における、トロイの勇士アイネイアスが炎と槍のなかから救い出し、今は冥界に下った父アンキーゼスを思い出させる。「金の枝」で、アイネイアスに巫女は言う、「昼も夜も

暗いブルートーンの扉は常に開いている」、「もしあなたが制限を越えて行くなら」(if you will go beyond the limit)。「制限」とは、この世とあの世を隔てている線であるが、私たちは、その詩との関係で読むと、「制限」や、第一セクションで何気なく書かれていた「でこぼこの大地の下」、「別世界」(冥界へと繋がっている)の持つ意味を、よく理解することになるだろう。

第三セクションにおいては、「これらのものすべて」(All these things) (これまでに描かれた全ての線)が「あなたの中にはいった」、「それらは入り口であり、そこから出てきたものようだった」。アイネイアスは、この世の線を横切り冥界へ下り、また、この世に帰ってくる。それらは、入り口であり、出口である。即ち、過去と未来を通して知りうる英知を象徴する、東西に二つの顔を持つ門口の神ヤーヌスである。「それらはその場所を押し、時を押し、それを開け放していた」とは、空間と時間の閉塞性と、その解放、別な表現では、第一セクションの「僕たちは、両チームの選手を選び、／敵味方に分かれた僕たちが引いた、その線を横切った」である。

第一及び第二セクションにおいて書かれていることは、第三セクションにおいて統合され、それらはすべて、詩(または詩人)とその言葉に結びつくだろう。「言語は、勿論、全ての中で、最も普遍的に横切るものである。何故なら、意味の転移—「翻訳」—は、まさにその本質であるから」(O'Donoghue, 121)。この文脈で読むと、第二セクションの「奇妙に受動的な草の中に」の「受動的」は、「文法用語「受動態」を草に、奇妙に適用したもの」(O'Donoghue, 122)としても読まれよう。また詩は、「ブロンズ色の海のような麦畑—水のイメージ—となり、それが、「釣瓶は、水から中心を汲み上げた」の水へと展開する。この水は、詩の泉の水でもある。では何故「中心」(the centre)なのか。それは、ヒーニーの詩「トゥーム街道」に出てきた、アイルランド国民の中心的感情の象徴とも考えられるオムパロス(詩歌の神であるアポロ神殿にある円形の石)を連想させる言葉として使われているからであろう。この詩は、

横引き鋸をもった二人の男たちは、倒されたブナを切ろうと、  
鋸を引いたり、押ししたりしていた。

彼らは動かぬ大地という船を、漕いでいるようであった。

で、終わっている。木を切っている男達は、木こりであろうが、もう一つは、冥界の三途の川ステュクスを横切る舟の渡し守カロン(二人ではなく一人であるが)のイメージである。横引きのこを引いている男(カロン)は、「横引き鋸」(cross-cut)—「横切るもの」である言葉—でもって、見えるものと見えないものを主題にして、詩を書く詩人を連想させる。ヒーニーはこの詩で詩を書くことの意味を、比喩によって明らかにしようと試みているのである。

## ものの奥を見る

—

日曜の朝のイニッシュボーフィン。

日の光、泥炭のけむり、カモメの鳴き声、進水台、ディーゼルエンジン。

私たちは一人ひとり舟にのせられると、

舟はその度に、恐ろしいほど沈み、

ぐらっと揺れた。私たちは直角に置かれた狭いベンチに、

身を寄せ合って座った、神経質そうに、二人あるいは三人づつ、  
 従順に、新たに親しみを感じながら。  
 舷縁が沈み、今にも波をかぶるように思われたが、  
 船頭以外は、誰も話をしなかった。  
 海はとても穏やかだった。だからこそ、エンジンが反動で跳ね返り、  
 舵を掴もうとした私たちの渡し守が、舟のバランスをとろうと動いたとき、  
 私は、舟自体の不安定さと頑丈さに、  
 恐怖をおぼえた。私たちを安心させていたものが—  
 あの素速い反応、浮力と舟のすべりが—  
 私を苦しめた。私たちが、深くて静かで、  
 底まで見ることの出来る水の中を、  
 揺れもせず進んでいると、その間ずっと  
 私は、はるか上空に浮かんでいる別の舟から見て、  
 そして理解したかのようなのであった—  
 私たちはどのような危険をおかして、朝の海へと旅に出たことを、  
 また帽子もかぶらず、うなだれ数え立てられた、  
 私たちの頭を、私たちが愛しているのが、いかにむなしいかということ。

## 二

<sup>クラリタス</sup>  
 透明。乾いた目をしたそのラテン語は、  
 イエスが両膝を濡らさずに立ち、  
 洗礼者ヨハネが、彼の頭に、もっと多くの水を注いでいる、  
 ヨルダン川の光景を彫った石に、  
 最も相応しい。これらすべては、明るい日の光で輝き、  
 大聖堂の正面にあった。固くて細くて、  
 曲がりくねった線は、流れる川を表現している。  
 それらの線の間には、小さな異様な魚が、  
 勢いよく泳いでいる。他にはなにもない。  
 だが、あの明らかに見えるものの中であって、  
 その石は、見えないもの—  
 水草、さっと消え去るかき混ぜられた砂粒、  
 影が多いが、暗くはない川それ自体—によって生きている。  
 午後はずっと、階段にかげろうがたち、  
 私たちが思索に耽りながら、立っていたときの大気は揺れた、  
 生そのものを表すジグザクの象形文字にも似て。

## 三

昔々、溺死を免れた私の父は、  
 私たちの庭に帰ってきた。彼はポテトの

消毒をするために、川岸の畑に行ったが、私を連れていってはいくれなかった。馬に引かせた消毒器は、あまりにも大きく新式だし、硫酸銅のため、私の目が焼けるかもしれないし、馬は若く、私が馬を怖がらせるかもしれないなどが、父の理由だった。私は納屋の屋根にとまった小鳥に石を投げた。石がカタカタ転がる音が、何よりも好きだったからだ。だが彼が帰ってきたときは、私は家のなかにおり、虚ろな目をしておびえて、帽子をなくした異様な感じの父を、窓から見ていた、歩き方とて定かでなく、死相が内在していた姿を。彼は川の土手で、方向を変えようとしたとき、馴れていなかった馬は、後足で立ち上がったため、荷車も消毒器も何もかも、バランスをなくし放り出された。そのため馬と馬具一式—蹄、鎖、梶棒、車輪、馬の胴体と馬具—そのどれもが、畑から深い渦巻きの中に転がり落ち、父の帽子だけは楽しそうに、静かな川の中へと流れていった。その午後、私は向き合って彼を見た。彼は川から上がり、濡れた足跡を残しながら、私のところに来た。私たちの間にはその後、何一つなかった、めでたしめでたしでないものは。

「ものの奥を見る」(‘Seeing Things’)とは、形あるものを見ることであり、同時に、幻想を見るということ、即ち、見えるものと見えないものを見ることである。この詩は、これが収められている詩集『ものの奥を見る』と同じ題名の詩であり、ヒーニーがこの詩集で何度も考えてきたテーマが凝縮されている。これは、三つのセクション(連ではなく、半ば独立した詩)に分かれていて、どれも水が重要な働きをしている。見えない、驚異に満ちた世界は、そのために軽快さと複雑さが示されている。

第一セクションは、「日曜の朝のイニユシュボーフィン」で始まっている。イニユシュボーフィン、アイルランド西海岸ゴールウェイ州にある小さな島である。その島は、ゲール語で「白い牝牛の島」という意味であるが、白い牝牛は、再生又は肥沃のシンボルとして、水から現れたという伝説がある。この伝説が、この詩の、救いのない、暗い結末に、一条の光を与えている。

二行目は、「日の光、泥炭のけむり、カモメの鳴き声、進水台、ディーゼルエンジン」と、すべて名詞だけで書かれている。目に見えるものとしての名詞の羅列は、日常性の、手堅い描写を意味するが、三行目からは、その日常性の描写そのものが崩されてくる。私たち一人ひとりが、舟に乗せられるが、私たちは誰なのか、どこに行こうとしているのか、何のために舟に乗るのかは、一切書

かれていない。しかし、何度も書かれている言葉は、私たちの不安、恐怖感である—「舟はその度に、恐ろしいほど沈み、ぐらっと揺れた」「身を寄せ合って座った、神経質そうに、二人あるいは三人づつ」、「舷縁が沈み、今にも波をかぶるように思われた」。エンジンの反動すらも、私たちを不安に落とし入れた。

では、私たちを運ぶ「船頭」(‘the boatmen’複数になっている)、「私たちの渡し守」(‘our ferryman’は単数)とは誰なのか。これも明示されていないが、渡し守は、三途の川の渡し守カロンと考えていだろうか。というのは、この詩集の最後の詩は、ダンテの『神曲』「地獄編」第三歌の、ヒーニー自身の翻訳「地獄の川を渡る」であり、その渡し守カロンが「私たちの渡し守」に似ており、不安におびえている私たちは地獄の川を渡っている人たちを思わせるからである。

しかし、詩人ヒーニーが、もっと不安を感じたことは、舟が恐ろしいほど沈んだり、ぐらっと揺れたりすることではなく、その反対のもの—「あの素早い反応、浮力と舟のすべり」である。というのは、「舟はその度に、恐ろしいほど沈み、ぐらっと揺れた」(‘a boat that dipped and shilly-shallied / Scarefully every time’)の‘a boat’ではもはやなく、「私は、舟自体(‘the craft itself’)の不安定さと頑丈さに/恐怖をおぼえた」へと変わってきているからである。したがって、‘the craft’は、工芸、芸術(art)をも意味する言葉であるから、この旅は、死への旅路であると同時に、詩歌の不安な旅ともなるであろう。

私たちが、深くて静かで、  
底まで見ることの出来る水の中を、  
揺れもせず進んでいると、その間ずっと  
私は、はるか上空に浮かんでいる別の舟から見て、  
そして理解したかのようにであった—

この舟は、この詩集の第二部「測る」において、クロンマクノイズの修道僧が祈りを捧げているとき、彼らの頭上に見た舟を連想させる。私たちは、異質な世界、死後の世界を旅しているようである。この詩は、次の最後の三行で終わっている。

私たちはどのような危険をおかして、朝の海へと旅に出たことを、  
また帽子もかぶらず、うなだれ数え立てられた、  
私たちの頭を、私たちが愛しているのが、いかにむなしいかということ。

「帽子もかぶらず」は、この詩の第三セクションの、父の帽子がなくなったことと同じように、権威も、威厳もなくなった人間の姿を暗示するであろう。「数え立てられた」(‘numbered’)は、マタイ伝第一〇章三〇節に「しかしあなたがたの髪の毛一本一本が数え立てられている」(‘But the very hairs of your head are numbered’)から取られた言葉である。神は、すべての人間のすみからすみまで知っていることになる。では、なぜ私たちは「危険をおかして」「朝の海へと旅に出た」のだろうか、また、私たちは無力な私たちを「むなしく」愛していたのだろうか。

ダンテの『神曲』では、地獄の川を渡るのは、「永遠の闇」へ行くことであるが、それとは異なって、「イニシュボーフィン」、「日曜の朝」、「朝の海」が暗示するものは、明るさ、再生である。従って、「危険をおかして」と「むなしく」という二つの副詞があるにもかかわらず、私たちの旅や愛に、一条の光がさしていることになるだろう。

第二セクションは、「クラリタス」で始まっている。クラリタスとは、水、大気の「透明」を意味

する、硬質で、澄み切った音のラテン語である。「乾いた目をした」(‘dried-eyed’)における「乾いた」とは、その硬質の音であり、「目」は、後に出てくる「日の光」(太陽は、「天空の目」であるから「日」(太陽)を連想させる)と、「思索に耽りながら立っていた」(‘we stood up to our eyes’)の‘up to our eyes’は、「～に耽りながら」という慣用句だが、直訳すれば、「目まで大気につかかって」となる)と呼応する。なお、「目まで大気につかかって」は、「両膝を濡らさずに立ち」と対称になっている。このように繰り返されている太陽は、第一セクションと同じように、この詩に光明を与えている。

澄み切ったヨルダン川において、イエスは、洗礼者ヨハネから洗礼を受けた。この洗礼こそ、キリスト教国にあっては、最も原初的で、最も重要な意味を持っている。なぜなら、この洗礼により、イエスは、彼の弟子達に「精霊と火」(「マタイによる福音書」第一三章第一一節)で洗礼を授け、彼らの原罪を洗い清め、新たな生命へと蘇らせたからである。それにより、キリスト教信者が生まれ、今日でも世界の多くの国で、多くのキリスト教信者が続いて生まれている。

ヨハネがイエスに洗礼を授けた光景は、芸術家によって、石に刻まれ、中世ヨーロッパのキリスト教国において、大聖堂の正門に飾られていた。このようにして、宗教と芸術は結びつけられている。水という流動的なものを、固い石に刻むということは、一種の逆説であるが、それが最後の行の「生そのものを表すジグザグの象形文字」の神秘性を予測させている。

「イエスが立っている川を象徴している、「固くて細くて、/曲がりくねった」線ほど、実際の水に似ていないものはない。…石に刻まれた、曲がりくねった線は、水の模倣というよりは、象徴的である」(Vendler, 142)。

なお、「線」(‘lines’)とは、詩歌の行も意味するから、流れる川は、芸術のなかでも、特定の、詩を指し示すことになる。この連詩である「ものの奥を見る」の中心テーマは、ものの本質である、見えるものと見えないものの諸相を考えることであるが、流れる川と魚という見えるもの以外に、「その石は、見えないもの-水草、さっと消え去るかき混ぜられた砂粒、/影は多いが、暗くはない川それ自体」がある。

模倣芸術を、さらに象徴的にするものは、「かげろう」(‘heat’)である。イエスが洗礼を授けたのは、水ではなくて、「聖霊と火」であったが、その火(火が発するかげろうから)が、「生そのものを表すジグザグの象形文字に似て」大気を揺らせた。詩は、エジプトの象形文字と同じように、生の不可思議さを象徴的に表し、洗礼がキリスト教信者にはたすのと同じ働き-新たな生命を与えること-をする。その不可思議さは、見えないものである「影は多いが、暗くない川それ自体」(‘The shadowy, unshadowed stream itself’)という、矛盾撞着語的表現によって強められている。

ヒーニーは、この詩において、具象的表現を手がかりとして、宗教(キリスト教)と詩の、神秘的不可思議性、新たな生への旅立ちを促すその秘めた力について考えているのであろう。

第三セクションは、昔話の決り文句である「昔々」で始まり、「めでたしめでたし」で終わっているが、その間におかれた言葉には、昔話特有の感傷癖がない。

ヒーニーは、「溺死を免れた私の父」について書いているが、この詩集『ものの奥を見る』において、彼の父をすでに亡くしており、その父については「父と子」、「とねりこの杖」、「見積もる、十六番」、「一九八七年一月一日」において書いている。父の死が終始彼から離れなかったと言えよう。

ヒーニーは、この詩においても、他の二つのセクションと同じように、ものの本質である、見えるものと、見えないものの諸相を考えている。彼の父が家から出て行き、帰ってきた姿を、彼は見

たが、畑で起こった出来事は、彼が見なかったもの、換言すれば、彼の想像力で見たものである。父は「硫酸銅」(‘bluestone’)を使ってポテトの消毒をし、ヒーニーは「納屋の屋根にとまった小鳥に石を投げた」。同じ‘stone’だが、父と子の間にあるものは、まったく違ったものである。だが考えてみれば、「石がカタカタ転がる音が、何よりも好きだった」子どもとしてのヒーニーの遊びは、一命をкаろうじて取り留めた、馬を使った父の仕事と、本質的に異なるものではない。父の仕事も子どもの遊びも、

ボートをこいで、こいで、  
静かに、川を下りなさい、  
楽しく、楽しく、楽しく、  
人生は、夢に過ぎないのだから。

という俗謡において、「楽しく」と、「人生は、夢に過ぎない」は結びつけられている。ヒーニーは、このような共通の経験を紹介して、帽子に象徴される権威をなくした父を、初めて、「向き合って見る」ことができた。

この詩には、否定形が多い—「連れて行ってはくれなかった」、「歩き方とて定かでなく」、「何一つなかった」、「めでたしめでたしでないものは」。その否定辞の中で最も強調されているものは、一行目の「溺死を免れた私の父」(‘my undrowned father’)である。しかし死んでいなかった父はあるが、

虚ろな目をしておびえて、帽子をなくした  
異様な感じの父を、窓から見ていた、  
歩き方とて定かでなく、死相が内在していた姿を。

となっており、死は否定しても、否定できない。しかも、「馬と馬具一式—蹄、鎖、棍棒、車輪、馬の胴体と馬具—/そのどれもが、畑から深い渦巻きの中に転がり落ち」て、馬は、馬具一式とともに、死の世界へと行ってしまった。このように次々と、死が強調されている。しかも、「溺死を免れた」父も、ヒーニーがこの詩を書いたときは、死んでいたという事実がある。その死んだ父が「私たちの庭に帰ってきた」ということは、この詩集の巻頭の詩において、ヒーニーが訳出した「金の枝」と同じように、冥界の父に会ってこの世に帰ってきたアイネイアス、あるいは、ここに収録された「戻り旅」と同じように、この世に帰ってきたラーキンを思わせる。彼の父は、生と死の間を、妙に宙ぶらりんの状態にいること、即ち、生の、あるいは、死の敷居、門口にいるということである。

一九八七年一月一日

危険な歩道。  
しかし私は父の杖で、  
今年の凍った道に向かっていく。

ヒーニーは、母を一九八四年に、父を八六年に亡くした。母の追悼のためには、詩集『サンザシの提灯』において、「心の隙間」八編のソネットを書き、父のためには、詩集『ものの奥を見る』において、「父と子」、「とねりこの杖」、「見積もる、十六番」「ものの奥を見る、第三セクション」を



書いてきた。これらの詩においてそうであるが、ヒーニーにとって父について書くことは、直接的に言及をするか、しないかは別として、常に、母の存在を意識せざるをえなかった。そのことも念頭におきながら、この詩を読むことになるだろう。

この詩は、ヒーニーの詩の中では、最も短い詩であり、極めて具象的で、かつ象徴的である。一九八七年とは、ヒーニーが評論集『ことばを慎む』を出版し、オックスフォード大学詩学教授に就任した年である。父の死去後の最初の正月は、その悲しみに浸っていたヒーニーにとっては、父からの自立を考えることにおいても重要な年となった。

「危険な歩道」とは、氷結したために、滑りやすい歩道であり、同時に、父を亡くし、ヒーニーが立ち向かっていかなければならない危険な人生行路でもある。「今年の凍った道」とは、文字通りの意味であり、同時に、今年及びこれから先の不安定な彼の人生でもある。「父の杖」は、ヒーニーが自分のものとした父が残した杖であるのは当然としても、それが、なぜ杖なのだろうか。彼は、父の葬儀には、「私は、彼の白いナイロンのワイシャツ、黒いネクタイ、灰色のスーツ、黒いウールの靴下、黒い靴を身につけた」(Murphy, 79)と言っている。ヒーニーは、このように父が残した多くのものを身に付け、父の喪に服しているが、父の杖は、特別な意味があるに違いない。

杖とは、第一義的には、道を、比喩的には、人生を、歩むための支えである。それ以外に、「杖という男根を所有することは、父と子の間の、一種のオイディプス的葛藤の最終的な解決を、性的なレベルでは、象徴するかもしれないということで、私たちは、むしろ、明らかな、心理的・性的関係を認めることになるだろう」(Murphy, 78)。この「性的レベル」とは、杖が男根を象徴するというばかりでなく、母という女性をめぐる父と子の三角関係をも暗示しているであろう。子であるヒーニーは、時として、父ともなり、母の夫ともなりながら、二人の死後、この関係において奇妙なかたちの和解をしている。

ヒーニーは、このように、父母との心理的、性的関係を清算し、父母の死と和解することによってそれを乗り越え、危険に満ちた人生に向かっていく決意をしている。これこそ、一九八七年にあつての、ヒーニーの元旦の計である。

### 地獄の川を渡る

(『地国編』第三歌八二—一二九行)

そして舟に乗って、私たちのところにやってきている、  
老齢のため、雪のように白髪老人がいた。  
彼は怒り、わめいている。「災いなるかな、お前たち邪悪な亡霊よ。

おーお前たちは、決して天国の空を見ようと思うな。  
私が来たのは、お前たちを向こう岸へ、  
永遠の暗闇、火と氷の中へ連れていくためだ。

そこにいるお前、生きた魂よ、  
死んでいる他の者たちから離れよ」。

しかし、私が離れようとしなかったのを見て、

彼は言った。「お前は別な途、別な渡し場から、  
この河を渡り、向こう岸につくことになっている。  
もっと軽い舟がお前を運んでくれるにちがいない」。

すると私の先導者は彼に言った。「カロンよ、お前の怒りを静めよ。  
望まれたすべてのことが成就されるところで、  
このことが望まれたのだ。だからもう何を言っても無駄だ」。

するとあの鉛色の沼の渡し守は、  
すぐ半白の髭が生えた顎を閉じた。  
彼の目の回りには、火の輪が燃えていた。

しかし、その残酷な言葉を聞くやいなや、  
すべて裸体で、疲れきっていた、これらの地獄に落ちた魂は、  
顔色を変え、歯をガタガタいわせた。

彼らが罵ったのは神、地上の両親、  
人間、彼らが生まれ、  
生まれた場所、時間と寝床であった。

それから彼らは激しく泣きながら、皆一緒になって、  
神を恐れぬすべての人々を待っていた、  
その呪われた岸へと行った。

悪魔カロンの目は、<sup>お</sup>扇がれかつかつと燃えている石炭のようだ。  
彼は彼らを手招きして、舟へと導き入れ、  
落後する者は誰でも、オールで打った。

秋には、一枚一枚木の葉が落ち、  
ついには、枝には何もかもなくなり、  
そこから奪われた全てのものが、大地に見られるように、

アダムの悪い種子は、呼び声に答える  
鷹に似て、彼の指図に従って、  
一人ひとりその岸から舟にとび移っていく。

彼らは、このように褐色の川を渡っていくが、

彼らが向こう岸に着く前に、この岸には、  
もう一度、新しい亡者が集まってくる。

「私の息子よ」、思いやりのある師匠は私に言った。  
「神の怒りにふれて死んだすべての者は、  
どの国からもここに集まってくる。

彼らは、熱意をもってこの川を渡る。  
神の正義が拍車で、彼らを駆り立てて、  
彼らの恐れを、欲求へと変えたためである。

どのような善人の霊も、この路を通ることはない。  
だから、もしカロンがあなたに反対しても、  
あなたは彼の言葉の意味を十分に、理解すべきである」。

この詩は、ダンテの『神曲』「地獄編」第三歌八二行—一二九行の、ヒーニーによる翻訳である。ヒーニーは、この詩が収録されている詩集『ものの奥を見る』では、特に『神曲』に関心を持ち、よく人々に知られている「地獄編」第一歌の一行目「私の人生の旅の半ばにあって」を、原語('nel mezzo del cammin')のまま、詩「学校のかばん」で使ったり、あるいは、それを英訳した「道の途中で」('in the middle of the way')を、詩「九月の歌」で使っている。このように、この詩ばかりでなく、この詩集全体が、ダンテの影響を受けていると言ってもよいだろう。

原詩は、aba, bcb, cdc と押韻をする三行連の、三韻句法で書かれているが、ヒーニーは、それを無韻詩(ブランクヴァース)で英訳している。多少のニュアンスの違いはあるが、ほぼ原文に忠実な逐語訳である。ヒーニーは、「ウゴリーノ伯爵」(『神曲』「地獄編」第二二及び二三歌)の英訳では、三行連ではなく、また、原文にはない行を挿入したり、違った編を結合したりして、かなり自由に書き換えていたが、それと比べると、対照的である。ではなぜヒーニーはこの詩を原文に忠実に翻訳して、自作の詩集に収録したのだろうか。

ヒーニーは、ここでは特に、翻訳という語が持つ意味に、注目したものと思われる。翻訳とは、ある言語から別な言語に移しかえることを意味するが、そればかりでなく、もの、人などの、ある場所から他の場所へ移動、即ち、「あの世、死の世界へ移行する」(Tobin, 249)という意味があることが、特にここでは意味を持つだろう。

他の理由としてヒーニーは、地獄の川を渡る亡霊の現代的意味に注目したものと思われる。彼ら(「邪悪な亡霊」、「地獄に落ちた魂」、「アダムの悪い種子」)は、「神を恐れぬすべての人々」、「神の怒りにふれて死んだすべての者」である。そういう人たちは現代にあっても数多く存在する。彼らは、ヒーニーと宗教的、政治的立場が異なっているということではなくて、広い意味の「神を恐れぬ」人たちであろう。そういう人たちが、アケロン川を渡って、地獄に落ちていくとは、翻訳の名を借りた(ヒーニーがスーニーに名を借りたと同じように)、彼らに対するヒーニーの厳しい見方を示していよう。

他にこの詩には現代にも通用する真理があるからであろう。彼らを導くのは、「老齢のため、雪の

ような白髪の老人」、「鉛色の沼の渡し守」、「悪魔」である、地獄の川の渡し守カロンであるが、彼が与えた恐怖感で、地獄に落ちた魂は、「顔色を変え、歯をがたがたいわせた」。そのような彼らが、熱意をもって地獄の川を渡る不思議さをどう説明すればいいのだろうか。神の正義が拍車で、彼らを駆り立てて、彼らの恐れを、欲求に変えてしまうということだけでは、説明されないだろう。ではどのような説明が可能であろうか。「地獄に落ちたすべての亡霊が、進んで罪を受けることは、また、この世において進んで罪を犯した人々が、地獄にあつては、彼らの正しい報いを、また進んで受けるよう運命づけられているということは、恐らく、天罰の一部分であろう」（Musa, I, 95-97）。この世にあつても地獄にあつても、悪意であつても、神の正義であつても、彼らの進んでする性急さだけは変わらないというのは、天罰と不可思議な人間の行動の真理とが統合されたものであろう。

では、「お前は別な途、別な渡し場から、この川を渡り、向こう岸につくことになっている。1もっと軽い舟がお前を運んでくれるにちがいない」は、どのように説明されればいいのだろうか。「この三行連は、ダンテの救済の予言を含んでいる。「別な渡し場から」彼は、向こう岸（テヴェレ川の）に着き、煉獄へ行き、最後には天国に行くだろう」（Musa, I, 95）。では、なぜダンテは、「裸体で、疲れ切つて」、「顔色を変え、歯をガタガタイわせ」ている亡霊とともに、川を渡って地獄へ行くのだろうか。次の解釈は妥当なものと思われる。「暗い森から逃れる唯一の道は、地獄へ降りることである。日の光に照らされたあの山に登る唯一の道は、降りることである。人間が登り神にたどり着く前に、最初に謙虚な気持ちで、降りなければならない。人間が救済の山に登ることを希望する前に、罪がどういうものかを最初に知らなければならない。地獄を通る巡礼者の旅の目的は、まさにこのことである—そこにあるすべてのことを学ぶことは、神へと登る必要な準備をして、罪について知ることである」（Musa, I, 49-50）。

この詩は、詩集『ものの奥を見る』の、最後に置かれている。なぜこの詩が最後に置かれているのだろうか。この問いは、なぜ「金の枝」が、この詩集の最初に置かれているのか、というものと同じものであろう。両方の詩において、ウエルギリウスは、最初は、「金の枝」を書いた詩人として、後には、『神曲』におけるダンテの案内人としての役割を担っている。そればかりでなく、ヒーニーは、異界への旅である「金の枝」と「地獄の川を渡る」を、この詩集の、始めと終わりにすえることによって、この詩集全体をこの世からあの世への旅、見える世界から、見えない世界への旅としている。

両方の詩における他の共通点は、アイネイアスは、生きたまま、冥界の亡き父に会い、また、現世に帰ってくるが、ダンテも、冥界の川を渡り、生きたまま、この世に帰ってくることである。違っていることは、アイネイアスが、現世に帰ってくるために、金の枝を必要としたことに対して、「地獄の川をわたる」では、ダンテは、ウエルギリウスの先導によって、地獄巡りをすることである。この詩では、この生きたままのダンテを、この世と異界への往来を可能としているもの、それはダンテが詩人であることである。換言すれば、詩人が持っている詩の機能こそが、この世とあの世の往来を詩人に可能ならしめている。

この詩ばかりでなく、この詩集における詩の機能は、この世とあの世、見ることのできる世界、触れることのできる世界と、見ることのできない、想像上の世界の往来を可能としている。ヒーニー自身が、「詩は、道というよりは、戸口である。絶えず、そこへ近づいていくものであり、そこから出発するものである。それに対して、読者と書き手は、違った仕方でも、呼び寄せられ、解放されるという同時的経験をする」（GT, 108）と認めているように、「詩は戸口である」という認識がこ

の詩の中心テーマであろう。

## 九 『水準器』より

「新しい灰に吐きかけられた雨の音を聞きなさい」

### 二台のトラック

黒い石炭とあたたかい濡れた灰に雨が降っている。  
庭にはタイヤの跡があり、アグニューの古いトラックは、  
すべての荷台の杵を下ろしている。石炭屋のアグニューは、  
ベルファスト訃りで、私の母に甘い言葉をかけている。  
マゲラフェルトに映画を見に行かないかい。  
しかし雨が降っており、彼には、まだ配達しなければならない、

半分の荷がある。今度私たちの石炭が取れた  
鉱脈は、絹のように黒かった、だからその灰は、  
極上の絹のように白くなるだろう。マゲラフェルト行きのバス  
(トゥームブリッジ経由)は通りすぎる。空になった、  
折りたたんだ石炭袋を積んで、半ば空になったトラックは、私の母の心を動かす—  
革の前掛けをした石炭屋の粋な物腰。

しかも映画にだって。石炭屋の自惚れ…  
彼女は家の中に入り、黒鉛と  
紙やすりを取り出す、この一九四〇年代の母は—  
ストーブの手入れをしながら、彼女の頬から手の甲で、  
灰を半ば拭う—その時、荷台をしっかりと留めたトラックは、  
エンジンの回転を上げ、方向を変え、マゲラフェルトへ向かう、

そして最後の配達。おー、マゲラフェルト、  
おー、赤いピロードと町の石炭屋へのあこがれ、  
それから、時は早送りされたように進み、違ったトラックが  
ブロード通りを通り、バス停をちりと灰に爆破する  
爆弾を積んで、唸りながら登場する。  
その事件の後、私は母の幻を見た—

マゲラフェルトのあの冷たい床の待合室で、  
搦った灰で一杯の買い物袋をさげた

母に、私が出会うベンチに座っている亡霊。  
 死神は、塵で汚れた顔の石炭屋のように、彼女のそばを通り過ぎていった、  
 塵とエンジン高速音の混乱の中で。  
 遺体袋を<sup>な</sup>畳み直したり、空荷をせっせと

積み重ねながら。しかし今は  
 どのトラックだったのだろうか。若いアグニューのか、それとも他のものか—  
 マゲラフェルトで、彼女が生きていた時を越えた時に、  
 爆破するよう仕掛けられた、もっと重くて、もっと死人のようなもの…  
 だから袋を教えなさい、暗闇に甘い言葉をかけなさい、石炭屋さん。  
 新しい灰に吐きかけられた雨の音を聞きなさい、

マゲラフェルトになってしまった塵の荷を持ち上げながら。  
 それから絹のような白い灰で覆われた、私の母の  
 素敵な石炭屋として、あなたのトラックから再び出てきなさい。

この詩の題の「二台のトラック」とは、ヒーニーの母に、甘い言葉をかけた、一九四〇年代における、若いアグニューのトラックと、五〇年以上たって、母の死(一九八四年)の後、一九九四年の停戦の仮合意から現在に至るまで、断続的に繰り返されるカトリック教徒、プロテスタント双方の暴力行為、特にここでは、マゲラフェルトのバス停を爆破した、カトリック過激派のトラックである。「ヒーニーは、一九六九年の動乱の始まりと一九九四年の停戦の間の年月を、正にそのような残酷なバランス[党派間の闘争の]で宙ぶらりんの状況になっているがゆえに、時の関節が外れてしまっていると表現している」(Tobin, 283)。

人妻に甘い言葉を掛けて言い寄る、粋で、平凡な一市民が、五〇年以上の年月が早送りされると、テロリストに変容している。勿論同一人物ではないが、政治とは無縁な一市民が、いつのまにか、過激な政治活動家になり、かつ死神から平和の使者に変容しているのも面白い。ヒーニーは、このようにして、二台のトラック、二人のアグニューを描くことにより、現代の暴力的世界と平和な世界をより合わせている。

場所の提示もよく計算されている。各連に繰り返されているマゲラフェルトは、「フィオルトの平野」という意の、響きのいいゲール語の地名で、デリー州のプロテスタントの居住区である。「トゥームブリッジ」とは、ヒーニーの詩「トゥーム」、「トゥーム街道」にもあるが、アイルランドの最も古い遺跡のある場所であり、一七九八年における、イギリスに対して叛乱を起こして、アイルランドが敗れた古戦場でもある。もう一つは、提示されていないが、ヒーニー一家が当時住んでいたデリー州モスポーンである。この詩は、この三つの場所での物語である。「マゲラフェルト行きのバス(トゥームブリッジ経由)は通りすぎる」は、平和時のバスの運行であるが、「バス停を塵と灰に爆破する」では、マゲラフェルトのバス停が攻撃の対象と化している。

この詩は、セスティーナ(六行六連と最後の三行からなる連)で書かれ、各連の最後の行と各連の最初の行は押韻している。最初の三連は、アグニューのトラックであり、第四連の中ほどから別なトラックとなり、最終連は結論という、構成的には、均衡のとれた詩である。

この詩には、何度も使われている語がある。平和な日常生活という前半と、九〇年代以降の、爆弾闘争の後半では、同じ言葉の意味が変容しているのが特色である。

「荷」(load)について言えば、「彼には、まだ配達しなければならない、1/2分の荷がある」では、一九四〇年代の平和な日常生活の描写の一コマであるが、「バス停を塵と灰に爆破する爆弾を積んで、唸りながら登場する」(「爆弾」'payload'は、有料貨物という語義以外に、爆弾という意味がある)は、正に、爆破の瞬間を示し、「あなたが、マグラフェルトになってしまった塵の荷を持ち上げたとき」の荷とは、爆破されて、塵と化した人間のことである。このように同じ言葉の意味が前半と後半では全く変わってしまっている。この変容を促しているのは、「荷台をしっかり留めたトラック」(それまでは、「荷台の枠の下ろしている」)であり、エンジンの回転を上げる行為であり、時間の早送りである。

他のいくつかの言葉も同じ構造を持っているが、それを図式化してみよう。

	平和な日常生活	現代の暴力的社会
塵	塵で汚れた顔の石炭屋のように	バス停を塵と灰に爆破する 塵とエンジン高速音の混乱の中で
袋	空になった/折りたたんだ石炭袋	遺体袋を積みなおしたり
灰	黒い石炭とあたたかい濡れた灰に 雨が降っている だからその灰は、極上の絹のように 白くなるだろう 彼女の頬から手の甲で、1/2灰を半ば 拭う	バス停を塵と灰に爆破する 彼女〔亡霊〕の買い物袋は掬った灰で一杯 になっている
映画 (film)	マグラフェルトに映画を見に行か ないかい(カトリック教徒がプロ テスタント居住区への映画を見 に出かけることは、平和時のこと であろう) しかも映画にだって	唸りながら登場する('Groan into shot'-'shot'は、火気の爆発という意味 の他、映画の一場面という意味もある)

このような図式化によって、同じ言葉が前半と後半で変化していることがよく理解されよう。

最終連とその前の一行には、ヒーニーの平和への希望が託されている。雨、灰、映画という三つの語が、それまでとは、対照的に使われているためであろう。「黒い石炭とあたたかい濡れた灰に雨が降っている」、「しかし雨が降っており」は、日常性の中の、世界に偏在する自然現象としての雨であるが、爆破事件の後の雨、「新しい灰に吐きかけられた雨の音を聞きなさい」では、「新しい灰」に降る雨ということで、新生、再生の期待がこめられた雨である。T.S.エリオットの「ゲロンチョン」における老人が、早魃に悩まされながら、待ち望んだ再生の雨に似たものであろうか。しかしこの詩では、単なる期待ではなく、「吐きかけられた」('spit'は、雨がしとしと降るという意味以外に、侮蔑をこめて唾を吐くという人為的行為の意味もある)という語と一緒に使われているために、ヒーニーは、再生に対して、複雑な心境を示している。しかも再生の期待の込められた「新しい灰」は、平和な日常生活の白い灰(「今度私たちの石炭が取れた / 鉱脈は、絹のように黒かった、だか

らその灰は、極上の絹のように白くなるだろう）から、人間の流血を見た（「赤いピロード」は、陳腐な平和時のイメージを持っているが、「赤い」を強調して読むと、血の色となる）爆破事件の後では、再び平和な色となる。「絹のように白い灰で覆われた」（'filmed in silk-white ashes'）の「白」はこの観点から読まれなければならない。この'filmed'は、「覆われた」という語義以外に、「撮影された」という映画の用語にもなるが、それが「白い灰」とともに使われることで、映像という媒体で平和を世界に知らせること意にもなるだろう。かつてヒーニーの母に言い寄った石炭屋は、死神となり、待ち望まれる平和の使者に変容する。「再び出てきなさい」という言葉の中に、複雑な心境ではあるが、ヒーニーの平和への願望が更に示されている。

### 指ぬき

一

「肉欲壁画の家」では、  
画家は唇と、ついたばかりのかみ跡に軽くぬる、  
特別な赤絵具を入れるために、それを用いた。

二

宗教改革までは、それは  
聖アドマンの遺物として崇められていた。  
言い伝えによると、ある鑄造所の労働者たちは、  
鐘（とても重い）を鑄造した。  
どんな装置も、それを鐘楼まで持ち上げることはできなかった。  
あとで彼らは、一人ひとり、  
一種の眠り病に取り付かれた。  
火のような狂乱で、金属を流し込む最中に、  
彼らは皆静かになり、  
溶けた青銅の向こうに、  
緑の水草と飛び石を見た。  
そこで聖アダムンがやって来て、彼らの手や  
目を祝福し、彼らを癒した、しかし、その時に、  
鐘もまた、奇跡的に小さくなり、  
それ以来、アドマンの指ぬきとして、  
信心深い人々に知られ、  
修道会員の財産目録に記録されていた。

三

「指ぬき一杯分」と言われたとき、私の舌から消えていく、  
最も甘美な約束、渴きを癒す筆先の水、天国の露の、



これは尺度だったのだろうか。

四

今では、頭を剃り、  
肩を透けて見せている、  
一〇代の娘が、  
それを乳首の帽子として使っている。

五

その他いろいろ。

この詩は、五つのセクションから成る詩で、一つのセクションは、多いもので一七行、少ないものは一行であり、一行も一〇音節から、三音節のものまでであるという、自在な形式の詩である。題の指ぬきとは、裁縫する時に、針の頭を押すため、指にはめる、鐘形の中空の輪である。最も初期のものは、青銅製の、ポンペイ（西暦七九年）で発見されている。これが指ぬきの本来の目的であるが、本来の目的で使われていることは一切書かれていない。しかし、この本来の目的があるからこそ、指ぬきは有用であり、しかも、時代、国、文化によって、驚くほど多様に使われている。この詩は、本来の使用目的である指ぬきが隠されているが、それがなければこの詩が成立しないという、いわば触媒作用による詩ともいえる。「『水準器』の中で、最も奇抜な詩」(Tobin, 284)とあるが、詩人による想像力の遊びともいえる、一見、軽い戯画詩である。

奇抜な内容に対応するために、奇妙な語が使われている。固有名詞風の「肉欲壁画の家」(肉欲壁画「Carnal Murals」は、ヒーニーの造語であろう)や、「聖アドマン」(Adaman は最初の間人と言われている Adam に、接尾辞-an が付加され、「アダムの子孫」を意味する、ヒーニーの新奇な造語)がそれである。

第一セクションでは、「肉欲壁画の家」では、/画家は、唇と、ついたばかりのかみ跡に軽くぬる、/特別な赤絵具を入れる」容器として指ぬきを用いた。最古の指ぬきが発見されたポンペイは、華麗な壁画で飾られていたことでも知られているが、実に突飛な出だしであろう。第二セクションでは、中世の、信心深い人たちの、ある国の伝説が語られている—鑄造した、とても重い鐘が、ある奇跡により、アドマンの指ぬきに変容している。第三セクションでは、現代のアイルランドの停戦についての詩人ヒーニーの想像である。「指ぬき一杯分」という言葉の喚起作用により、指ぬきは、「人間は万物の尺度」という諺と同様に、「最も甘美な約束、渴きを癒す筆先の水、天国の露」の尺度ではなかったか、となっている。第四セクションは、ポストモダンである、パンク・ファッションについて言われている。「今では、頭を剃り、/肩を透けて見せている、/一〇代の娘が、/それを乳首の帽子として使っている」。これは、意外性に富む、性的な使われ方である。第五セクションでは、「その他いろいろ」となり、後は何も書かれていない。指ぬきは、これまで奇妙に使われてきたと同じように、二十一世紀においては、どのように使われるが分からないが、必ずや面白い使用法が発見されるであろう、ほどの意味であろう。

この詩は、詩人の想像力や機知の遊びであるが、何のために、ヒーニーは、このような詩を書いたのだろうか。指ぬきは、とても重くて、大きい鐘であったということは、鐘の大きさと重さに似

た、鐘の中空につめるべき、さまざまな適用や意味付けが可能であるということの比喩であろう。それであるからこそ、指ぬきは、時代により、国により、文化により、違った使われ方をしているが、それぞれの使われ方は、同じ鐘から出たものであるから、どれも完全に無関係というわけではない。

「この機知に富んだ言葉は、次のことを暗示する。敬虔な修道僧を憤慨させるであろうもの（ボンペイの「肉欲壁画の家」）は、ポストモダンの一〇代の娘と、正しく調和しているかもしれない。そして、詩人が想像において憧れているもの（「天国の露」）は、中世の修道僧の信仰心と遙かにはかけ離れていないかもしれない。また、「天国の露」そのものは、一〇代の娘の「透けて見える」肩と別種のものではないかもしれない。文化のすべての展開を通して、指ぬきは、重宝がられてきたし、永遠にそうであろう」（Vendler, 135）。

犬は今夜ウィックローでもないていた

ドナタス・ンオーガーを偲んで

人間が死というものが分かったとき、  
 生の家へと、帰されることを希望する  
 伝言をつけて、彼らは犬をチュクーに送った。  
 燃えた木が消えて煙になるように、  
 あるいは、爆破されて無になる灰のように、  
 私たちは永遠に滅びてしまいたくなかった。  
 そうではなく、私たちはカーカーなき、同じ古い止まり木へ帰っていく、  
 明け方に群れになっている私たちの魂を、  
 朝になるといつも、同じ輝く大気と翼を広げているものを見たい。  
 死とは森の中で、過ごされた一夜のようなもの、  
 最初の光で、私たちは生の家へと帰ることになるであろう。  
 （犬はこのことをすべてチュクーに伝えるはずであった）。

しかし犬がその道から外れ、真昼間に  
 別の犬に吠え始め、その犬も  
 川の向こうの岸から、こたえて吠えたとき、  
 死と人間は、その犬には第二の問題となった。

これこそヒキガエルが—その犬が告げるはずであったものを、  
 最初に盗み聞いたヒキガエルが—  
 チュクーのもとに最初に着いた理由であった。「人間とは」と、ヒキガエルが言った、  
 （ここではヒキガエルは完全に信頼されていた）、  
 「人間とは死が永遠に続くことを望んでいる」。

それからチュクーは、日没後に黒い点のように、  
彼のもとへ一止まり木や木がないであろう、  
また生の家へ帰る道もないであろうところへやってくる、  
鳥となっている、人間の魂を想像した。  
すると彼の心は、赤くなり、たちまち暗くなった。  
そのためその犬が後で彼に告げるであろう何も、  
彼の見た幻を変えることは出来なかった。消された明かりの中の、  
偉大な酋長と偉大な恋人たち、泥の中のヒキガエル、  
死体の家の裏手で、一晩中ないている犬。

ドナタス・ンオーガーは、ナイジェリア出身で、ベルファスト時代からのヒーニーの友人である。この詩は、彼の死をいたんで、ヒーニーが書いた哀歌である。ヒーニーは、哀歌という古くからある形式を用いて、彼が生まれ育ったアイルランドを基点に、特定の人の死を通して、それらに対する彼自身の反応を、十分に想像的な言葉で考えようとしている。

チュクーとは、『エンサイクロペディア・ブリタニカ』によると、多くの媒介者あるいはより低い地位の神々を媒介者とする、ナイジェリアのイボ族の、伝統的宗教の信奉者たちの間で信じられている至高の神である。また、「川の向こう岸」とか「死体の家の裏手」でないている犬とは、ギリシャ神話における、地獄の番犬ケルベニスをも連想させるであろう。ヒキガエルは、『マクベス』にも登場する、魔女が釜に入れる異形の存在である。そういうイメージを含んでいる犬とヒキガエルは、この詩では、善と悪を代表する、チュクー神の媒介者ではなかろうか。

ヒーニーにとって、生と死、実在と仮想の世界、肉体と魂の問題は、いつも頭から離れない問題であった。彼は『ステーション島』では、冥界へと旅立った多くの人たちに出会ってきたし、彼の両親の死を通しては魂の問題を見てきた。彼にとっては、肉体の死によって、生は終わり、それとともに魂がなくなるのではなく、魂は常に存在するものであった。切られた橡の木が虚空へ向かって永遠に枝を張るように、「全くの空白」こそ「全くの根源」(詩集『サンザシの提灯』の「心の隙間」)である。この詩集『水準器』の、「彼が見た水の幻想」においても彼は、歴史的暴力の終わりのない再発を防止するものとして、「根源」を想像し、希望した。しかし、いくらそれを想像しても、否定しがたい問題—「死が永遠に続く」のではないか、「全くの空白」はやはり空白ではないのか、平和な日々は来ないのではないか(ヴェンドラーの言葉を借りれば、「経験の否定しがたい、矛盾する両面」(Vendler, 175))にも突き当たっていた。

この詩の第一連では、死後も「生の家へと、帰されることを希望する」、「明け方に群れになっている私たちの魂を、/朝になるといつも、同じ輝く大気と翼を広げているのを見たい」という、「私たち人間」の願望(ヒーニーのそれでもあろう)が書かれている。肉体の死後、魂が宿る場所が「止まり木」なのであろう。「二台のトラック」において書かれている、終わりのない暴力、過激派の爆破によって殺された犠牲者を思わせている、「爆破されて無になる灰のように」、「永遠に滅びてしまいたくない」という私たちの願いもまた、ヒーニーの希望であろう。

第二連では、チュクー神の媒介者であるはずの犬は、別な犬に出会うと、「こたえて吠える」普通の犬に変わってしまう。マザーグースの「ハバートおばさん」に出てくる犬と、同じ状況が書かれている一タバコを吸ったり、フルートを吹いたり、新聞を読んだりして人間を思わせていた犬も、

最後は「ワン」と吠えて答える、普通の犬であったという面白さがある。普通の犬に変容した犬にとっては、「死と人間は…第二の問題となった」。

第三連は、イソップ寓話にある「兎と亀の駆け比べ」を思わせる。早く着くはずの兎が、結局亀に追い越された。ここでは、早く着くはずの犬が、別な犬に出会うと、犬の本性のために、応えて吠えて時間を空費している間に、ヒキガエルが最初に着き、その卑劣な嘘で、チュクー神を騙してしまう。チュクー神は、ヒーニーにとって万能の神ではなくて、騙される存在としての神である。この意味では、チュクー神は、キリスト教や回教の神のように、絶対的な存在ではない。

最終連は「消された明かりの中の、/偉大な酋長と偉大な恋人たち、泥の中のヒキガエル、/死体の家の裏手で、一晩中なっている犬」で、閉じられている。それは、「ヒーニーの最も悲しい後書き、絶望と哀歌の情景である」(Vendler, 174)。しかし希望が完全に否定されているわけではない。

この詩の題は、「犬は今夜ウイックローでもなっていた」となっているが、ナイジェリアばかりでなく、アイルランドのウイックローでも、また、世界のどの国でも、犬はなっていたのであろう。このようにこの詩は、すべて過去形で語られているが、過去は単なる過去ではなくて、現在と未来が読み込まれている。死んだ人間は、生の家へと帰されることを希望し、そのことを犬はチュクー神に空しく伝えていたが、現在においても、未来においても、伝え続けるであろう。なくことを止めない犬のなき声のなかに、いつかは人間の魂が生の家へと帰り、「死とは森の中で過ごされた一夜のようなもの」という伝言が聞き入れられるかもしれないという、わずかな希望もないわけではない。チュクー神が私たちには絶対的な存在ではないだけに、その意志が変わらないともかぎらないからである。

### 散歩は

輝きを与えた、その道、その日、彼と彼女に、  
 それらが私をつれていってくれたどこでも。私たちが外に出ると、  
 玉石は川床だった。日曜日の大気は、  
 満開のシャクナゲ、ジキタリス、  
 毒ニンジン、ヤエムグラ、ぎざぎざの葉のある  
 蔦や、濃い陰のある生垣の上で、  
 静かに流れる、天空に掛かる川の屋根だった—  
 ついに本物の川床が現れ、  
 砂利が多く、浅く、水溜りのある夏のようになり、  
 越えてはならない、世界の果てを作っていた。  
 愛する人は、手を取って私をそんなに遠くまで連れてきた、  
 少しの疑いも、皮肉も、泣くこともなく、  
 物知りで、とてつもなく頑固で、  
 それから私を放しもせず、そこにただ立ち続けていた。

そういうわけで、ここにもう一枚の遠写しがある。白黒のもの。  
今度は光沢のある、黒ずんだネガフィルム、  
私たちがあなたと私を見分ける、くすんだ、蒼白の色、  
私たちが互いに闘い、そこから逃げ出した二つの自我、  
互いの炎を燃やしてしまった、二つの亡霊、  
日の光の中で、燃えて焦げることもある二つの炎、  
しかし、生気を失った幾筋かの大気、  
燃えた後の火の揺れ、ふわふわした、変化自在なエーテルのようにも見える…  
それでも私たちが途中で、焼け焦げた草や棒切れ、  
まだ燻っている古い炎の香り、  
扇情的な、木を燃やした煙、魔力、密通を見つけると、  
今にも再び燃え上がりそうなもの、  
かといってそれは私たちを一層賢くさせはしない、  
再び鋏を使い、炎に薪をくべる用意を一層させるだけのこと。

一九九四年九月に北アイルランドにおいて、IRA 過激派とアルスター準軍事組織をも巻き込んだ停戦が合意され、平和に対する人々の希望が達成されたかに思われた。ヒーニーは、一九七一年のアイルランドの「騒乱」の際には、アイルランドの過去と現在の政治の犠牲者を思っ「トルンドの男」を書いたが、今度は妻を伴って、思い出のデンマークのトルンドを訪ねて、平和を祈願して、詩「トルンド」を作った。このようにして停戦合意後の詩がいくらか書かれているが、その後の暴力の再発と停戦の危うさが感じられる中で、すべてが希望に満ちたものとはなっていない。辛らつなものや、政治とは直接関係ないように思われる、ヒーニーの私生活が描かれているものもある。しかし共通していることは、「巨大な何かが起こった。しかし、あの出来事の後も、人々は生き続けていかなければならない。『水準器』は、「その後」における、そのように生き続けることを探求している」(Vendler, 156)。このように私たちは、ヒーニー夫妻の私生活を、時代の政治的文脈の中で読み取ることが必要であろう。

この詩は二つのセクションから成り立ち、二人の結婚生活の過去と現在を扱っており、第一セクションは過去形で、第二セクションは現在形で書かれている。この詩の題が、最初のセンテンスの主語を成すという意外な形で始まっている。「散歩」ではなくて、「散歩は」('The Walk')と訳しているのはそのためである。使われている代名詞も最初から分かりにくい。難解なのは、「彼と彼女」である。「私」は、ヒーニー自身であり、「私たち」は、ヒーニー夫妻であり、「それら」は「その道、その日」とするならば、「彼と彼女」は一体誰であろうか。この詩では再び出てこない二人は、ヒーニー夫妻以外の人たちではないだろう。こう考えたらどうだろう。例えば、私たちは望遠レンズで遠景を撮りながら、やがて絞り込み、近景をクローズアップすることがあるが(第二セクションでは、撮影に関係する「ネガフィルム」がある)、それと同じように、遠くから見ていた自分たち自身を、近くから見るということではなかろうか。題も代名詞も意外な使い方と言えよう。

第一セクションは、新婚当初の若きヒーニー夫妻の散歩を描いている。夫妻が散歩に出ると、  
満開のシャクナゲ、ジキタリス、

毒ニンジン、ヤエムグラ、ぎざぎざの葉のある

蒿や、濃い陰のある生垣

が見られる。濃い緑とシャクナゲの咲く初夏は、若くて、愛に満ちた彼らの人生の比喩でもあろう。これらは、「静かに流れる、天空に掛かる川の屋根だった」となっているが、私たちはこれをどう説明すればいいだろうか。川の下には、見えない川の流れ（伏流水）があると言われているが、その見方がここに援用されるのではないだろうか。視覚上のシャクナゲなどが、嗅覚上から見られると、「天空に掛かる川の屋根」となるだろう。「私たちは外にでると、/玉石は川床だった」の「川床」は、玉石が多い散歩の道の暗喩であろう。それがやがて、「川の屋根」に引き寄せられて、「本物の川床」となる。ドラマティックな展開であると言えよう。「越えてはならない」は、ヒーニーの詩によく出てくる、民族の垣根と冥界への垣根を越えることと関係して、第二セクションの「亡霊」を呼び込んでいる。「愛する人は、手を取って私をそんなに遠くまで連れてきた」においては、散歩は、ヒーニー夫妻が短い時間で空間を移動することではなく、時間と空間を軸として移動した、長い、愛のある結婚生活を意味している。

第二セクションは、現在のヒーニー夫妻を描いている。第一セクションの濃い緑から、「一枚の遠写しがある。白黒のもの」へと、即ち、初夏から冬へと変わっている（ヒーニーは一九六五年に結婚し、これを一九九四年以降に書いた。結婚後約三〇年経過していることになる）。ヒーニー夫妻は、年を取ったと感じ、互いの顔を見ながら、「私たちがあなたと私を見分ける」ように、写真の中の一人ひとりを見分ける。「私たちが私たちを見分ける」ではないところが、個性ある二人であるゆえんであろう。第一セクションにおける「とてつもなく頑固で」は、ヒーニーの妻がそうであるばかりでなく、ヒーニー自身の性格をも指しているだろう。それであるがゆえに、「私たちが互いに闘い、そこから逃げ出した」のである。アイルランドの長い闘争と同じように、長い結婚生活は、闘争であり、またそこからの逃亡でもあろう。老境に差ししかかった二人は、「亡霊」のようにも見える。その亡霊は、輪郭のはっきりした、生きた人間のようなではなくて、「生気を失った幾筋かの大気、/燃えた後の火の揺れ、ふわふわした、変化自在なエーテルのようにも見える…。それでは二人は亡霊であり、人間的なものは残っていないのか」というと、そうではない。

それでも私たちが途中で、焼け焦げた草や棒切れ、

まだ燻っている古い炎の香り、

扇情的な、木を燃やした煙、魔力、密通を見つけると

今にも再び燃え上がりそうなもの、

とあるように、初老に差し掛かった夫婦にとっての、人間的なものが、優しさとかいたわりの感情ではなく、性的活力の再燃と結び付けられているところがヒーニーらしい。私たちは、性的な観点から考えてみると、この詩の出だし「輝きを与えた」(Glamoured)も、「性的魅力を与える」意であることに気づく。「再び鋏を使い、炎に薪をくべる」も同様に性的な言葉である。愛の不可思議さとは、性の不可思議さにも通じるだろう。それは、輪郭のはっきりしない亡霊の姿とも通じる。

ヒーニーは、「生命の浪費と生気の浪費の二五年間」(CR, 24)の後、希望に満ちた停戦とその後の、暴力の再発と停戦の危うさの中で（「焼け焦げた」「炎」は、暴力の再発と関係づけられる）、自分たちの結婚生活を介して、三〇年間にわたって生き続けることの意味を、考えている。彼はその意味を、容易に見出せないでいる。

## シェイマス・ヒーニー年譜

これまでに出版されたヒーニーの主な詩集とその特色は次の通りである。

### 『ある自然児の死』(*Death of a Naturalist*) (一九六六年)

この詩集は、ヒーニーの最初の詩集であり、これは彼の最初の世界、田舎の子供時代とデリー州で過ごした青年時代を扱っている。

表題の「ある自然児の死」とは、「詩人の誕生」を意味する。詩人ヒーニーは、アイルランドの地方の経験こそ、詩の適切な主題であるという自覚を持ち、詩作をすることになった。彼のテーマは、社会的責任と自己の探求の二つに分かれ、それらは、ヒーニーの後の作品にも頻繁に見られる特質となった。詩人は、それらの問題を取り扱いながらも、その両極端の間で、揺らいでいる。

### 『暗闇への戸口』(*Door into the Dark*) (一九六八年)

表題の意味は、戸口を意味する言葉という媒体で、自己、芸術的創造、アイルランドの歴史等の暗闇を見ようとするものである。

ヒーニーは、前詩集の終わりで、詩作をするとは、「私自身を見るため、また暗闇をこだまさせるため」と書いているが、そのテーマをさらに深めたのが、この詩集であるといえよう。そのテーマを深める過程で、ヒーニーは初めてシンボルを発見したといえる。この詩集に収録されている「沼地」がそれであり、それは考古学的発見によって示されるアイルランドの人々と政治・文化の歴史一暗い歴史を示している。と同時に、それは「ユング的大地」であり、人間の心であり、詩人自身の心をも示しているといえよう。詩人は、自我とアイルランドの歴史について、内へ、下方へと向かいながら、彼の考えを推し進めてきている。

### 『冬を生き抜く』(*Wintering Out*) (一九七二年)

ヒーニー自身が、この表題の意味を説明している。「この詩集は、この瞬間この国で私たちみんなが経験している苦悩に対して、意志表示をすることを意図している。それは、十分な慰めを伴わないもののようなのだが、生き残りの意志があると意図されている」。

この詩集は二部から成り、第一部は、大きい政治的、歴史的苦悩が取り扱われており、第二部は、個人的、家庭的不幸とその内容となっており、それらは相互に補完するものとなっている。ヒーニーは、アイルランドの歴史的、政治的経験の古い闇と、個人的不幸の古い闇を探ろうとしている。それは十分には慰めのないものだが、生き残りの暗示がある、と言えよう。ヒーニーは、この詩集において、それまでの牧歌的特色から変わり始める。

### 『北』(*North*) (一九七五年)

この表題の「北」とは、北アイルランドを指す。そればかりでなくアイルランドは、最初はユトランドに住むヴァイキングによって、次にイギリス人によって征服されたが、その「北」の歴史も意味する。この詩集は二部から成り、第一部は「北」に関するさまざまな神話を扱い、第二部は、

北アイルランドの現在に直接的に対応する。一部、二部それぞれは違ったタイプの発話—一つは象徴的、一つは明白なもの—から成立している。

ヒーニーは、詩の形に英詩叙情詩の伝統を選び、それが今まで扱ったことのない素材—過去におけるヴァイキングの暴力と現在のイギリスの暴力をめぐる北に関する諸問題—を扱い、それを英詩叙情詩として表現している。

北におけるこれらの問題とは、この詩集の中心に位置する沼地を扱った詩に表現されているが、死体ばかりでなく、北の大地から掘り出された物、そしてその大地で話されていた言葉から復元された語等である。これらの詩は、最初はヴァイキングによる、次にイギリス人による、アイルランドの征服の歴史をも明らかにしている。

### 『野外調査』(*Field Work*)(一九七九年)

表題は、野外調査を意味し、特に、明るさ、解放性、緩やかさ等を含む野外(field)に特色を持たせている。

この詩集は、政治詩、牧歌、愛の詩、翻訳詩等多様なものを含み、前詩集の引き締まった、禁欲的抑制にとって代わっている。前詩集での自己と交流している、神話化された「私」は、もっとオープンな、話し言葉を話す「私」にとって代わられた。詩がヒーニーにとって、自己とのコミュニケーションと同時に他人とのコミュニケーションの手段となっている。しかし、この変化は、和解と種々の悲しみのバランスをよく保った上で成されている。

この詩集の最後に置かれた、ダンテの『神曲』の詩人自身による翻訳は、ヒーニーの死者との出会いを考えることにおいても意味があろう。

### 『ステーション島』(*Station Island*)(一九八四年)

表題は、ヒーニーの自注にあるが、アイルランドのダーク湖にある島の名前であり、一〇〇〇年以上にわたっての、アイルランドにおけるカトリック教徒の巡礼の聖地を意味する。

この詩集は三部構成である。第一部は、日常生活に材を取っている叙情詩、第二部は、夢または幻想で、死者との数々の出会いを語り、第三部は、鳥となった第七世紀の王「生き返ったスウィーニー」を取り扱っている。

ヒーニーが、その詩の中で、出会う亡霊は、すべて実際にアイルランドに実在した住民達である。一方の端にウィリアム・カールトン（ダーク湖巡礼について書いたアイルランドの作家）がおり、もう一方の端にジェイムズ・ジョイスがいる。ヒーニーは、この詩集のなかで、ジョイスを発見することで、最も困難な局面から切り抜けている、と言える。ヒーニーは、ジョイスと同じように、独特なアイルランドの経験を、アイルランドで話されている英語で伝えている。ヒーニーは、「回復期の患者のように」ジョイスの手を取り、彼と一緒にいると「異質な安らぎ」('alien comfort')を感じる。

ヒーニーは、さまざまな試みをしながら、これまでの詩を振り返り、「変化の書」を書こうとしている。

### 『サンザシの提灯』(*The Haw Lantern*)(一九八六年)

ヒーニーは、詩集『ステーション島』の最後で、「変化の書」を書きたい願望を述べたが、この詩



集において、これまでの彼の歴史観、芸術観に対して、「考え直し」をして、「変化の書」を書こうと努めている。

この詩集の表題は、「季節はずれに燃え出す」サンザシの実であり、「つましい人々の小さな明かり」であるが、それは、この詩が象徴的になっていることを意味するであろう。

ヒーニーは、一九八四年に母、一九八六年に父を亡くしたが、それらの死が彼の心に作った大きな隙間を埋めようとして、これらの詩を書いた。したがって、これらの叙情詩の多くは、この悲しみから湧き出たものである。ヒーニーが、母の死に納得がいくのは、二人がともにした一連の具体的な仕事の思い出によってである。家族の他の者が、教会へ行っているある日曜日の朝、ジャガイモの皮を剥きながら、共に過ごした時間である。母と子は、「結びついたり、よそよそしくしたり」しながら、意志の疎通の失敗と成功の間をバランスよく行き来している。

ヒーニーは、詩人としての名声により、ハーヴァード大学修辞学教授となるが、アメリカとアイルランドを行き来し、「放浪者の孤独」を経験する。しかし彼は、「仲間の声が聞こえるところ」に留まり、「流れの中ほど」にいる人間として、生まれはケルト人、育ちはイギリス人という自覚のもとに、詩を書き始めている。

#### 『ものの奥を見る』(*Seeing Things*)(一九九一年)

表題は、ものの実体を見るという意と、幻を見るという二重性を意味する。それは真相を掴む(*perceive*)と惑わす(*deceive*)という二重性でもある。

この詩集の最初に「金の枝」があり、最後に『神曲』が置かれているが、それは、この詩集全体が、この世からあの世への旅、見える世界から、見えない世界への旅を描こうとすることを意味する。

私たちが、視野の中で見るものは、見える線と見えない線、物質的なものと幻想的なもの、外的現実と内的存在の間のためたものである。この詩集でヒーニーが関心を示しているテーマは、敷居という二つの異なった状態の間にいるという経験である。詩あるいは芸術一般の機能は、異なった領域の間の敷居を維持することであろう。ヒーニーにとって重要なことは、精神か物質か、というよりは、それらに影響を与え、それらを結合させる過程である。

この敷居という感覚、二重性の感覚によって、ヒーニーは、亡き父パトリック・ヒーニーと和解しようとした。彼は、父の残した杖を所有することによって、父が残した心理的遺産も所有するという、相異なるものの和解をめざしている。

#### 『水準器』(*The Spirit Level*)(一九九六年)

一九九四年九月に北アイルランドにおいて、IRA 過激派とアルスター準軍事組織をも巻き込んだ停戦仮条約が合意され、平和に対する人々の希望が達成されたかに思われた。ヒーニーは、一九七一年のアイルランドの「騒乱」の際には、アイルランドの過去と現在の政治の犠牲者を思って「トルンドの男」を書いたが、今度は妻を伴って、平和を祈願して、思い出のデンマークのトルンドを訪ねて、詩「トルンド」を作った。このようにして停戦合意後の詩がいくらか書かれているが、その後の暴力の再発と停戦の危うさが感じられる中で、すべてが希望に満ちたものとはなっていない。辛らつなものや、政治とは直接関係ないように思われる、ヒーニーの私生活が描かれているのもある。しかし共通しているものは、「巨大な何かが起こった。しかし、あの出来事の後も、人々は生

き続けていかなければならない。『水準器』は、「その後」における、そのように生き続けることを探求している」(Vendler, 156)。この詩集には、トピカルな詩、象徴的な詩、戯画的な詩と多様である。

この詩集の表題は、物の面の水平を測定するアルコール水準器を意味し、同時に、精神の水平線をも意味している。その中心にある気泡とは、前詩集でヒーニーが考えてきた、外的現実と内的存在、物質的な物と幻想的な物の間にいる状態、あるいは、両者の敷居という二重性の感覚、ここでいう気泡である。ここでは、さらに暴力と平和等の相対立するテーマが付け加えられている。

ヒーニーは、「生命の浪費と生気の浪費の二五年間」(CR, 24)の後、希望に満ちた停戦とその後の、暴力の再発と停戦の危うさの中で、三〇年間にわたって生き続けることの意味を考えている。彼はその意味を、容易に見出せないでいる。

#### シェイマス・ヒーニー年譜

- 一九三九 九人兄弟の長男として、北アイルランド、デリー州のモスポーンに生まれる。
- 一九四五—五一 地元の小学校に通う。
- 一九五一—七 寄宿生として、デリー州の聖コロンバ校に在学。この学校の卒業生に、詩人シェイマス・ディーン(Seamus Deane)、劇作家ブライアン・フリール(Brian Friel)がいる。
- 一九五三 家族はモスポーンから近くのザ・ウッド(The Wood)へ転居。弟クリストファ(Christopher)死去。
- 一九五七—六一 ベルファストのクイーンズ大学(Queen's University)に入学。英文学を専攻。優等(First Class)で卒業。
- 一九六一—二 ベルファストの聖ヨセフ教育大学(St Joseph's College of Education)に在学。教員免許状を取得。
- 一九六二 ベルファストの聖トーマス中等学校の教員となる。同校の校長は作家のマイケル・マクラヴァティ(Michael McLaverty)で、彼よりアイルランドの詩人パトリック・カヴァナー(Patrick Kavanagh)の詩を紹介される。ヒーニーの最初の詩「トラクターズ」(Tractors)は、地元の新聞(*Belfast Telegraph*)に掲載される。
- 一九六三 フィリップ・ホブスボーム(Philip Hobsbaum)主宰の詩のワークショップ「ザ・グループ」(The Group)に参加。仲間には、デレック・マホーン(Derek Mahon)、ステュワート・パーカー(Stewart Parker)、ジェイムズ・シモンズ(James Simmons)。六六年に、ホブスボームがグラスゴーへ転居の後、ヒーニーが中心となり、新しい仲間ポール・マルドゥーン(Paul Muldoon)、フランク・オームズビー(Frank Ormsby)、マイケル・フォーリー(Michael Foley)が加わる。聖ヨセフ教育大学で英語の講師(Lecturer in English)。
- 一九六五 ベルファスト祭(Belfast Festival)で『十一の詩』(*Eleven Poems*)がパンフレットとして出版。マリー・デヴリン(Marie Devlin)と結婚。デヴリンは、ティローン州アードボー(Ardboe)生まれ、ベルファストの聖メアリ教育大学(St Mary's College

of Education) を卒業、ダウン州の小学校で教える。

- 一九六六 詩集『ある自然児の死』(*Death of a Naturalist*) 出版。クイーンズ大学英語講師(Lecturer in English)となる(一九六六—七〇)。
- 一九六七 サマセット・モーム賞(Somerset Maugham Award)とチャムリー賞(Cholmondeley Award)受賞。
- 一九六八—一九 カトリック教徒の市民権運動の抑圧。
- 一九六八 詩集『暗闇への戸口』(*Door into the Dark*)出版。
- 一九七一 北アイルランドに収容所(Internment)設置。裁判もなく、一五七六人が収容される。
- 一九七〇—一 客員講師(guest lecturer)として、カリフォルニア大学バークレー校(University of California, Berkeley)へ。
- 一九七二 一月三〇日「血の日曜日」。英国落下傘部隊は、デリー州の市民権運動のデモ隊に発砲。一三人死亡。八月、アイルランド共和国のグランモア(Glanmore)へ転居。詩集『冬を生き抜く』(*Wintering Out*)出版。
- 一九七三 長女キャサリン・アン(Catherine Ann)誕生。デニス・デヴリン賞(Denis Devlin Award)受賞。沼地の人々(Bog People)を見るため、デンマークのオルフス(Aarhus)を訪ねる。
- 一九七三—七五 イェーツ(Yeats)、オシップ・マンデルシュタム(Osip Mandelstam)、ダンテ(Dante)を読む。
- 一九七五 詩集『北』(*North*)出版。W. H. スミス賞(W. H. Smith)とダフ・クーパー賞(Duff Cooper Prize)受賞。キャリズフォート教育大学(Carysfort Teacher Training College)の英語の講師(Lecturer in English)となる。
- 一九七六 ダブリン近郊のサンディマウント(Sandymount)へ転居。キャリズフォート教育大学の英語科の主任。ダフ・クーパー記念賞(Duff Cooper Memorial Prize)と E. M. フォースター賞(E. M. Forster Award)受賞。
- 一九七九 詩集『野外調査』(*Field Work*)出版。
- 一九八〇 評論集『プリオキュペーション』(*Preoccupations*)出版。詩集『詩選集一九六五—七五』(*Selected Poems 1965-1975*)出版。
- 一九八〇—一 北アイルランドで、拘禁されていた IRA 活動家、ハンガーストライキ。一〇人死亡。
- 一九八一 キャリズフォート教育大学を辞す。ハーヴァード大学交換教授(visiting professor)。
- 一九八二 共編者テッド・ヒューズ(Ted Hughes)とアンソロジー(*The Rattle Bag*)を出版。ベネット賞(Bennett Award)受賞。クイーンズ大学より名誉博士号。
- 一九八三 翻訳詩『さ迷えるスウィーニー』(*Sweeney Astray*)出版。
- 一九八四 詩集『ステーション島』(*Station Island*)出版。ハーヴァード大学修辞学教授(Boylston Chair of Rhetoric and Oratory)となる。母死去。
- 一九八六 父死去。
- 一九八七 詩集『サンザシの提灯』(*Haw Lantern*)出版。ホワイトブレッド賞(Whitebread Award)受賞。
- 一九八八 評論集『言葉を慎む』(*Government of the Tongue*)出版。オックスフォード大学

詩学教授(Professor of Poetry at Oxford University)となる。

- 一九九〇 詩集『詩選集一九六六―八七』(*Selected Poems 1966-1987*)出版。  
一九九一 詩集『ものの奥を見る』(*Seeing Things*)出版。  
一九九四 北アイルランドで停戦仮合意。  
一九九五 ノーベル文学賞受賞。評論集『詩の救済』(*The Redress of Poetry*)出版。  
一九九六 ノーベル賞受賞講演『詩を信じる』(*Crediting Poetry*)を出版。詩集『水準器』(*The Spirit Level*)出版。  
一九九七 北アイルランドで停戦合意。  
二〇〇〇 翻訳詩『ベオウルフ』(*Beowulf*)出版。  
二〇〇一 詩集『電光』(*Electric Light*)出版。

(完)