

棟獄の瞑想修練

— マニフェストとしての「ステーション島」 —

Meditations in Purgatory: Reading Seamus Heaney's "Station Island"

小 沢 茂

OZAWA, Shigeru

アイルランドの詩人、シェイマス・ヒーニー (Seamus Heaney) の第6詩集『ステーション島』(1984) (*Station Island*) は3部構成をとっており、短い叙情詩を集めた第1部、連作「ステーション島」"Station Island" を収めた第2部、ケルト神話の伝説的な狂王スウィーニーに仮託して書かれた「よみがえったスウィーニー」"Sweeney Redivivus" と題された第3部で構成されている。

3部構成のうち、中核を占める連作「ステーション島」は、ヒーニー自身をモデルにした語り手が、デーグ湖に浮かぶ同名の島(聖パトリックの煉獄として古くから知られるカトリックの巡礼地)で3日間の断食巡礼を行い、その間に様々な死者たちの霊と遭遇するという内容になっている。

「ステーション島」が書かれた背景には、ヒーニーが「自分自身の内面に積もり積もった障壁、障害物の山を打開して進路を切り開かなければならなかった」(*Stepping Stones* 235-36) ことがあった。障害とは、創作の基本方針にかかわる深刻な葛藤である。それは「〔北アイルランドの〕集合的な歴史的経験に忠実であれという命令」と、「生成する自己の認識に忠実であれ」("Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet" 18-19) というふたつの矛盾する命令の間に生じていた。作品中で、カトリック、ナショナリストといった特定の集団のための公的なメッセージを発信するべきなのか、それとも私的な価値観に基づいた個人的な美意識を追究すべきなのか。この葛藤を解決し、基本的な方針を定めない限り、創作の継続は不可能だったのである。

ヒーニーはもともと「生成する自己の認識に忠実」であろうとした詩人であるが、この時期「集合的な歴史的経験に忠実」でなければならないのではないのか、という疑念が肥大化し、創作の障害となっていたようだ。そこで、「巡礼」という非日常の世界を舞台に、「さまざまな声に語らせ、さまざまな重荷を取り除く」(SS 234) ことにしたのである。巡礼の最中に出会う死者の声は詩人内面の声であり、語り手と死者との対話は詩人内面の葛藤の劇化なのだ。

作中で創作上の葛藤が表現され、それが解消されるということになると、当然のことなが

らこの連作はヒーニーのそれ以後の創作姿勢があらわれているマニフェスト的な作品ということができる。本論では、「ステーション島」の重要な場面を読み解きながら、ヒーニーがこの時期いかなる問題を抱えていたのか、それがどのように解決されたのか、そして、その結果どのような創作方針が表明されているのかを明らかにしたい。

1. 創作の原点との訣別—スウィーニーとの再会と別れ「I」

「ステーション島」は12篇の作品から構成される連作であるが、それぞれの詩には特別なタイトルは付されておらず、「I」から「XII」までのローマ数字がふられているだけである。「I」は、語り手が巡礼に旅立つ場面を扱っている。ここで語り手は、アイルランドの問題についてどのように関与すべきかを考えるため、自らの理想とする芸術家像をいったん「括弧入れ」し、無意識の領域に降下して瞑想修練をはじめた。

作品の冒頭で、わたしたちはヒーニーが「集合的な歴史的経験に忠実であれ」という命令を受けているのを見ることになるが、その舞台として、少年時代と現在とが混在していることが読み取れる。

A hurry of bell-notes
flew over morning hush
and water-blistered cornfields,
an escaped ringing
that stopped as quickly

as it started. Sunday, (1-6)

鐘の音の催促が
朝の静寂や 水疱をつけた麦畑に
響き渡る
始まったときと同じくらい素早く終わる
鐘の音が洩れてくる「日曜日」

「鐘の音」“bell-notes”とは、6行目に“Sunday”とあるから、一義的には安息日を知らせる鐘であろう。だが、後でわかるように、この場面は巡礼の旅立ちの場面でもあるから、教会の鐘は「日曜日」ではなく「巡礼の開始」を告げなければならない。この矛盾は、現在と過去が重ね合わされているという解釈によって解決する。巡礼にせきたてる鐘の「催促」“A hurry”を聞いて、語り手は少年時代に聞いた安息日の鐘の音を思い出し、心の中に、現在

の巡礼の鐘と過去の安息日の鐘が重なって響いているのである。「催促」—後で見るように、これは「集合的な歴史的経験に忠実であれ」という命令であるが—が生じるのは、現在と過去の重層性の中においてなのである。

冒頭の「催促」には二重の意味がある。少年時代の鐘の音は、ミサという宗教的行為—北アイルランド紛争が本質的に宗派間闘争であることを考えれば、政治的行為でもある—への参加を促し、語り手に集団の一員として生きることを迫るものだ。そして成人時代（現在の鐘の音は、巡礼への参加を促すものである。ヒーニーは巡礼を「通過儀礼」（SS 232）であり「カタルシス」（SS 233）をもたらすものとして捉えているから、彼にとって巡礼とは宗教的行為ではなく、瞑想を通じて精神を一新し、新たな次元へと到達するための修練である。だから巡礼に誘う鐘の音は、瞑想修練の必要を語り手に呼びかけるものと考えられる。瞑想修練をするのは心の中の葛藤を解消するためであることを考え合わせれば、この鐘の音は、葛藤の原因となった「集合的な歴史的経験に忠実であれ」という命令をメタフォリカルに表現しているものと見てよい。

葛藤が相矛盾するふたつのベクトルの中で生じるものであるから、「集合的な歴史的経験に忠実であれ」というひとつの命令だけでは葛藤になりえない。それに対立する「生成する自己の認識に忠実であれ」という命令があって初めて葛藤になるのである。この命令は、またしても、現在と過去の重層性の中で現れる。ただし、聴覚的な刺激ではなく、現在彼が歩んでいる巡礼に向かう道と、過去、少年時代のヒーニーが辿っていた教会に向かう道という視覚的要素の重層性である。この中で、集団から独立した芸術家を象徴するイメージが現れる。のちに「生成する自己の認識に忠実であれ」という命令を発する人物である。

the silence breathed
and could not settle back
for a man had appeared
at the side of the field
with a bow-saw, held
stiffly up like a lyre. (7-12)

沈黙は動揺しており
落ち着くことができなかった
ゆったりしたものではなかった
弓鋸を豎琴のように
しっかりと持ち上げた男が
畑の外れに現われたからだ

少年時代のヒーニーは、教会に行く途中、安息日にもかかわらず、ハシバミの枝を集めるといふ労働をする男、サイモン・スウィーニーに出会った。この出来事が、鐘が鳴る中を神聖な場所に歩いて行くという類似した状況によって、成人したヒーニーの記憶のなかによみがえったのだと考えられる。要するに、語り手は過去の記憶を回想していることを「現れた」と表現しているわけで、物理的に目の前にいるわけではない。

少年時代の記憶から呼び起こされたスウィーニーは、「生成する自己の認識に忠実であれ」という命令を体現する人物である。作品中では、スウィーニーは「弓鋸を豎琴のようにしっかりと持ち上げた男」“a man.../with a bow-saw, held/stiffly up like a lyre”と描写され、その道具は「豎琴」“lyre”という芸術的なものになぞらえられ、彼が芸術家のイメージとともに描写されている。これは、成人したヒーニーが、スウィーニーを芸術家の象徴として捉えていたからであった。『ステーション島』の前年に書かれた翻案詩『さまよえるスウィーニー』(Sweeney Astray)の序文で、ヒーニーはスウィーニーを次のように紹介している。

〔ケルト神話の登場人物であり、『さまよえるスウィーニー』の主人公でもある〕スウィーニーの中に具現化されている生垣の緑の霊は、当初、わたしにとってはティンカーの家族として具現化されていました。彼もまたスウィーニーという名で、わたしが最初に通っていた学校に行く途中の道沿いにある盛り土でキャンプを張っていました。どういうわけか、彼が最初からわたしとともにいたような気がするのです。(vii)

『さまよえるスウィーニー』に登場する主人公のスウィーニーはケルト神話の王で、キリスト教の聖者の呪いを受けて鳥に姿を変えられ、アイルランド中を飛び回る。上記の序文では、このケルト神話の王が「生垣の緑の霊」に、そして、「生垣の緑の霊」は、ティンカーの家族スウィーニー一家に同定されている。ティンカー“tinker”は、北アイルランドの言葉では路上生活者のことを示す言葉である。そして、このアウトサイダーが「最初からわたしとともにいた」という連帯感、共感を持っていたのだ。

『さまよえるスウィーニー』のテーマを考えると、サイモン・スウィーニーが「ステーション島」の中で、理想的な芸術家を象徴する存在として登場していることが明らかになるだろう。『さまよえるスウィーニー』の序文は、以下のように作品の図式を提示している。

スウィーニーが、疎外され、罪責感にさいなまれ、発言することによって自らを癒す芸術家の形象であるかぎりにおいて、この作品を、解放的でクリエイティブな想像力と、宗教的、政治的、そして地域的な束縛との葛藤と読むこともできるのです。(vi)

「解放的でクリエイティブな想像力」は、「生成する自己の認識」に、「宗教的、政治的、そして地域的な束縛」は、「集約的な歴史的経験」に、それぞれ言い換えることができる。神

話のスウィーニーは、前者の立場を標榜するもので、ヒーニーにとっての理想型であり、「ステーション島」を書く動機のひとつともなっていた。

わたしはいつも、スウィーニーのように自由になりたいと思っていました。彼の声で語りたい、あるいは彼の声を自分のものにしたと考えていたのです。スウィーニーの旅は『神曲』に類似した煉獄の要素を持っていますが、最終的には彼は物語を自由に、徹底的に語る場を手に入れました。わたしが「ステーション島」を書き始めたとき、わたしは同じような自由と完全性を求めていたのです。(SS 236)

神話のスウィーニーがティンカーのサイモン・スウィーニーと通底していることを考え合わせれば、サイモン・スウィーニーが、ヒーニーが理想とする「自由と完全性」を体現するような人物であることになる。

しかし、語り手は「I」ではすぐにスウィーニーに従うことはできない。スウィーニーは魅力的ではあったが、「集合的な歴史的経験に忠実であれ」という命令が当時のヒーニーにとっては肥大化しており、創作の妨げになっていたからである。

わたしは北アイルランド紛争に積極的にかかわってはいませんでした、それに巻き込まれ、苦しめられていると感じていたのです。(SS 235-36)

「積極的にかかわっていない」ことは、これまで「生成する自己の認識に忠実」であったことを意味する。一方、「集合的な歴史的経験に忠実であれ」という命令に従わないことに対する後ろめたさが「苦しみ」となって認識されていたわけである。罪責感から逃れるためには、従来自分が持っていた詩学—「生成する自己の認識に忠実」に創作する方針—の妥当性を検証し、再確立する必要があった。そこで、語り手は敢えて、理想的人物のスウィーニーを切り捨てる。

“I know you, Simon Sweeney,
for an old Sabbath-breaker
who has been dead for years” (18-20)

「わたしは、おまえさん、サイモン・スウィーニーを
何年も前に死んだ
年取った安息日破りとして知っています」

ここで、「知っています」「I know」とは、意識的に対象に意味づけを行う所作が含まれてい

る。成人した語り手はサイモン・スウィーニーを安息日破り（安息日なのに教会に行かない人物）という否定的な意味合いとともにカテゴライズしている。「最初からわたしとともにいた」「自由と完全性」の理想像を、いったん否定しようとしているわけである。通過儀礼の研究者アルノルト・ファン・ヘネップは、通過儀礼を分離期、過渡期、そして統合期に分類しており、通過儀礼の出発点はまず旧社会との分離にあるとした(11)。ヒーニーの場合、旧社会との分離ではなく、自らの芸術観といったん分離するところから、瞑想修練は始まるのである。

自らの芸術観をいったん捨象した以上、スウィーニーの警告は耳に入らない。語り手は無意識に沈潜している罪責感に向き合うため、意識を麻痺させた状態で巡礼に赴く。

“Stay clear of all processions!”

Sweeney shouted at me
but the murmur of the crowd
and their feet slushing through
the tender, bladed growth
opened a drugged path

I was set upon. (65-71)

「あらゆる行列に近寄るな」

スウィーニーが僕に怒鳴った
しかし女たちの呟く声と
柔らかい葉っぱの草地をベチャベチャと
音をたてて進む足が、意識の麻痺した道を開き

僕はそこに吸い込まれていった

ここで「行列」「processions」とは、とりわけ儀式的に、人や乗り物が整然とある一定の進行方向に向かうことが原義であるから、集団的なコード、規律のメタファとしても考えられる。そして「あらゆる」「all」と言っているわけであるから、これは宗教的なものだけにとどまらず、あらゆる集団的なものから一線を描き、「生成する自己の認識」に忠実であれとの警告である。だが、「集約的な歴史的経験に忠実であれ」という命令の存在感が増している今、語り手はスウィーニーの忠告に従うことはできない。彼は「意識の麻痺した道」

“drugged path”に吸い込まれ、自身の無意識へと降下していく。迷いを捨てて創作の進路を改めて設定するため、自分自身の精神を精査し、罪責感や不安、疑念に耳を傾ける瞑想修鍊がここに始まったのである。

2. 「美」は「真」なのか—犠牲者たちの追及「VII」「VIII」

連作で語り手が直面する罪責感はさまざまなものだが、本節では重要なものふたつに絞って考察したい。両者に共通しているのは、芸術家は非常時においていかなる作品を書くべきか、という問いであり、それは、自分の芸術が十分に公の要素を持っていないのではないか、という不安を反映している。これらの不安はこれまで無意識に抑圧されていたものであるが、「I」の終盤で生じていた無意識への降下のために、意識のレベルに表出してきたのである。

「VII」で出会う爆弾テロの犠牲者、ウィリアム・ストレイザーンは、語り手の深層意識から現れ出たような演出がなされている。

[...] I sensed a presence
entering into my concentration

on not being concentrated (5-7)

集中しないことに集中しようとしていると
一つの姿が入り込んでくるのを感じた

「集中しないことに集中しようとしていること」「concentration/on not being concentrated」は、語り手が意識的に無意識の中に下降しようとしていることを示している。すると、「なかに/（中略）入り込んでくる」「entering my concentration」とあるから、この幽霊もまた、抑圧された存在が無意識から意識へと上昇、顕現したものであることを示している。語り手の無意識から顕現してきた犠牲者の姿は、まるでホラー映画に登場するようなショッキングなものだ。

[...] His brow
was blown open above the eye and blood
had dried on his neck and cheek. (10-12)

彼の額は

目の上から吹き飛ばされ
血が首と頬に乾いてこびりついていた

語り手はこれまで、北アイルランドの犠牲者をしっかり見つめることがなかったようである。それらから意図的に目を背け、無意識のうちに抑え込んでいたのだ。事実、当時のブライアン・ドネリーによって行われたインタビューでは、ヒーニーは現在より過去にインスピレーションを感じると話している(60)。抑圧されていたイメージがここで噴出しているのである。

非常時に創作を行う語り手が、テロの犠牲者を直視しなかったこと、その背後にある宗教的な暴力を直接的に批判しなかったことに対する罪責感が生じていたことは想像に難くない。このようなわけで、ストレイザーンのショッキングな遺体と同時に、語り手の無意識の中に沈潜していた罪責感も噴出してくることになる。

the perfect, clean, unthinkable victim.
“Forgive the way I have lived indifferent —
forgive my timid circumspect involvement,”

I surprised myself by saying. (76–79)

文字通り無実の、あってはならない犠牲者
「無関心に暮らしてきたことを許してください
僕の臆病で日和見的な態度を許してください」

こう言って自分でも驚いた

「こう言って自分でも驚いた」「I surprised myself by saying」というのは、せりふの内容がこれまで無意識に沈潜していて、不意に意識の表層に浮上してきたことを示している。普段意識していない自分の本心に気づいて我ながら驚いたのである。ここでは、「あってはならない」「unthinkable」出来事に対し、真っ向から批判しなかった過去の自分の姿勢を「臆病で日和見的な態度」「my timid circumspect involvement」として認識しているわけだ。これは、自分の過去の芸術作品が十分に社会性を持ったものになっていないのではないか、という疑念と表裏一体のものであろう。

語り手の罪責感、過去の作品が現実逃避であるという死者からの非難という形でも表現されている。「VIII」で語り手の夢の中に登場するコラム・マッカートニーは、彼の又従兄弟であるが、1975年8月、プロテスタントの準軍事組織の待ち伏せ攻撃を受けて殺された。当

時ヒーニーは別の場所で訃報を聞いたのだが、その事実を改変し、殺害の現場に自分がいたという設定のもと、1979年に彼に捧げるエレジー「ベグ湖の砂浜」“The Strand at Lough Beg”を発表した。しかし、煉獄での巡礼の最中、夢にコラム本人が現れ、「ベグ湖の砂浜」は現実逃避だと叱責するのだ。

「ベグ湖の砂浜」でのコラム殺害場面は「露のしたたる草」“brimming grass”（38）、「冷たい露」“cold handfuls of dew”（39）、「小雨のように柔らかい苔」“moss/Fine as the drizzle”（40-41）などといった牧歌的で美しいイメージが充ち満ちている。これは、ダンテの『神曲』煉獄篇をベースにしたものだ。

コラムは凄惨な殺害現場を文学作品のイメージで美化したことに対して、厳しい批判を行っている。

“You saw that, and you wrote that — not the fact.
You confused evasion and artistic tact.
The Protestant who shot me through the head
I accuse directly, but indirectly, you
who now atone perhaps upon this bed
for the way you whitewashed ugliness and drew
the lovely blonds of the *Purgatorio*
and saccharined my death with morning dew.”（69-76）

「あなたはそれを見てそんな風にお書きになった一事実をではなくて
あなたは逃げ口上と芸術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
私は真正面から責めるのだが間接的にはあなたを責めているのです
あなた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て
私の死を朝の露で甘く味付けしたことの罪滅ぼしを
おそらくこのベッドの上でしているのでしょう」

芸術的技巧とは、ダンテの煉獄編をベースにして死者を悼むことである。しかし、それは現場を直視する勇気を持たず、想像のみで美しいイメージを持つ創作を行ったという点で現実からの逃避ともとれる。コラムが表現して欲しかったのは（ストレイザーンの描写のような）「醜さ」“ugliness”、凄惨な現実そのものだったのであり、美化されたイメージではなかったのだ。

作品はこのコラムとの会話が夢であったことを明らかにして終わる。これは、ストレイ

ザーンのケース以上に、コラムの発言が語り手の無意識の中にあった抑圧された感情であることの裏付けとなる。

Then I seemed to waken out of sleep
among more pilgrims whom I did not know
drifting to the hostel for the night. (77-79)

ここで僕は眠りから目覚めたようだった
辺りには僕の知らない多くの巡礼たちが
夜の宿を求めて宿泊所の方へと流れていった

夢は抑圧された無意識が形を変えて現れるものであるという見方は広く知られており、コラムの発言に見られるような「作品が現実逃避の産物ではないか」という疑念は、語り手の無意識に抑圧されていた視点であったことが明らかになる。(ヴェンドラーはこうした過去の作品を批判的に振り返るヒーニーの傾向を「再考」「second thought」と名付け、この作品を「ベグ湖の砂浜」に対する再考の現れであると考えている)。コラムの夢はストレイザーンに対する本心の吐露の延長であり、自分の作品、生き方が現実逃避、ないし芸術至上主義ではないかという語り手の罪責感から生じている。

これらの、犠牲者の追及からは、ヒーニーの罪責感—自分の芸術は現実逃避ではないのか—が垣間見える。このような見方に反論を与えられるのは、第一次大戦に参加し、戦場の凄惨な真実を伝え、警告するという、ウィルフレッド・オーウェンら〈証言者としての詩人〉のアプローチであろう。オーウェンは戦争に反対だったが、自ら戦場に赴き、〈真の詩人たちは真実でなければならぬ〉という信念のもと、残酷な戦場の現実を生々しく詩にうたったのである。この路線をとれば、「VII」のストレイザーン登場のシーンが連続するような作品が量産されるであろう。しかし、ヒーニーは、オーウェンが「やりすぎ」ており、残酷な描写が「しつこすぎ」「あからさま」であると感じていた (*GT xv*)。ヒーニーは「真」であるものと同時に「美」にも関心を抱いていたのである。彼は「正義」や「真実」だけでなく、「美」をも追求する詩人であったから、「証言者としての詩人」路線をとることは不本意なものであった。

3. 「自分の声を響かせろ」スウィーニーへの回帰「IX」「XI」「XII」

巡礼の旅の途上で、語り手の罪責感はずり高じていき、ついには激しい自己嫌悪に陥ることになるが、語り手はその中で突如自信を回復し、個人的な芸術観を確立する第一歩を踏み出すことになる。これは「I」のスウィーニーの助言「行列に近づくな」を実践する第

1段階である。

この変化が生じるのは、「IX」である。ハンガーストライキの実践者フランシス・ヒューズの幽霊との対話が終わると、語り手のヒューズへの反応が、激しい自己嫌悪の嵐として現れる。

I dreamt and drifted. All seemed to run to waste
As down a swirl of mucky, glittering flood
Strange polyp floated like a huge corrupt
Magnolia bloom, surreal as a shed breast,
My softly awash and blanching self-disgust.
And I cried among night waters, "I repent
My unweaned life that kept me competent
To sleepwalk with connivance and mistrust." (30-37)

僕は夢のなかを漂っていた 汚物が光り渦巻く大きな流れを
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いくように見えるのだった
ポリープは着物を脱ぎ捨てた乳房のようにシュール
それは音もなく水に洗われながら漂白されていく僕の自己嫌悪だ
そして僕は夜の流れのなかで泣いた
「俺が悔やむのはこの乳離れできていない暮らし
このために黙認と不信のまま夢中歩行しかできないのだ」

「あらわな乳房」「shed breast」の中を「乳離れできない」「unweaned」—おそらく、共同体の束縛から独立した作品が書けないことのメタファであろう—状態でただようというのは極めて女性的、幼児的なイメージであり、このイメージは語り手の無力、受動性と重なっている。

自信回復の過程はこの自己嫌悪の直後に生ずる。これは女性的なイメージに彩られた自己嫌悪の場面对照的な、男性的なイメージで描写されている。

Then, like a pistil growing from the polyp,
A lighted candle rose and steadied up
Until the whole bright-masted thing retrieved
A course and the currents it had gone with
Were what it rode and showed. No more adrift,

My feet touched bottom and my heart revived. (38-43)

そのときそのポリープから生えてくるめしべのように
灯された蠟燭が伸び 動きが止まると
ついには輝くマストのようなものが進路を示した
これまで漂ってきた流れが、それが浮かび、示していたものだった
それ以上漂うことはなかった
僕の脚が水底に触れ 心臓の鼓動が戻った

フランク・マクマホンが指摘している(7)ように、ポリープから伸びてくるめしべ、「灯された蠟燭」「lighted candle」「輝くマスト」「bright-masted thing」といった、ファルス・シンボルともいえる男性的なイメージによって、力強く能動的なイメージが提示されている。さらに、「灯された蠟燭」「lighted candle」は、芸術の持つ力を暗示している。「Ⅷ」で、32歳の若さで夭逝した考古学者、トム・ディレイニーに、語り手が「君の贈り物〔である古代の芸術品〕は我が家の灯火となるだろう」「Your gift will be a candle in our house」(49)と呼びかけているからだ。死の悲しみを相殺する力として芸術が提示されていたわけである。だから、この場面は、力強い芸術の救済の力に対する自信の表れとして読むことができる。

なぜ、唐突に自己嫌悪の中から自信回復が生じたのか。その疑問を解く鍵は、この後に続く部分にある。そこでは、「集合的な歴史的経験に忠実であれ」という命令に従えない理由が「まるで」(as if)の羅列によって強調された、実現不可能なメトニミーの形で表現されている。

As if the cairnstone could defy the cairn.
As if the eddy could reform the pool.
As if a stone swirled under a cascade,
Eroded and eroding in its bed,
Could grind itself down to a different core. (65-69)

それはまるで塚石が塚に抵抗するようなものだ
それはまるで渦が水たまりの形を変えるようなものだ
それはまるで石が滝壺で渦を巻き
水底で擦ったり擦られたりしながら
身をすり減らし 別の石に変わろうとするようなものだ

コラム・マッカーートニーのように、「真正面から」北アイルランド紛争の暴力行為を批判

しようとしても、結局は「刑罰」“Punishment”に表現されているように—そうした行為が人間の本質的な部分に根強く残る「文明化された狂気」“civilized outrage”（42）であってみれば、一個人の力ではいかんともしがたいものがある。「集合的な歴史的経験に忠実」な芸術観は「別の石」“a different core”という言葉に暗示されているが、そのような芸術観を確立しようとしても、結局は一滝壺の石が別の石に変わるどころか、摩擦のためにすべて細かい砂に雲散霧消してしまうように—結局は無に帰するであろう。このような状況では、彼は必然的に、片方の命令、「生成する自己の認識に忠実であれ」という命令を優先させるほかはない。だから、この直後、語り手は個人的な芸術観のイメージで「IX」を終えるのである。

Then I thought of the tribe whose dances never fail
For they keep dancing till they sight the deer. (70-71)

それからわたしは踊りを決してやめない部族のことを思い出した
鹿の姿を見るまで踊り続けるからだ

ここで重要なのは、この「鹿」“deer”のイメージである。『さまよえるスウィーニー』では、狂王スウィーニーは「鹿の頭」“Stag-head”（39）をしているとされる。すなわちここに、ヒーニーの理想とする芸術家のイメージがかすかに見られるのだ。ヒーニーが自己嫌悪を通して得た認識とは、自分は「生成する自己の認識に忠実」に創作することしかできない、という確信である。

語り手はさらに積極的に、個人的な芸術観の提示を行う。「XI」は、大半が16世紀のスペインの聖人、サン・ファン・デラ・クルスの作品の忠実な翻訳であり、ヒーニーのオリジナルの部分は冒頭の数行しかない。しかし、原作を別の文脈に置くことで、異なる意味を引き出すことに成功している。宗教詩がメタポエムになっており、芸術の個人性が強調されているのだ。

詩は、語り手が修道僧の幽霊と出会う場面で始まる。この場面はヒーニーのオリジナルであり、この後に続くサン・ファン・デラ・クルスの作品を読み解く鍵を与えてくれる。

As if the prisms of the kaleidoscope
I plunged once in a butt of muddied water
surfaced like a marvelous lightship (1-3)

大きな酒樽の濁った水のなかに
僕がかつて投げ込んだ万華鏡のプリズムが

まるで奇跡の灯台船のように浮上するかのように

ここには、「大きな酒樽の濁った水」“a butt of muddied water”と、世俗的で否定的なイメージのある背景（泥）から、「奇跡の灯台船」“a marvelous lightship”という肯定的なイメージを持つもの—さらに言えば、一度は放棄した“plunged”もの—が浮上するという図式が見られる。

水中から純粋な価値あるものが現れるというイメージは、修道僧の描写にも見ることができる。

[monk] spoke again about the need and chance

to salvage everything, to re-envisage
the zenith and glimpsed jewels of any gift
mistakenly abased ...

What came to nothing could always be replenished. (6-10)

〔修道僧が〕水のなかから何もかも引き上げる必要がある

考え違いで卑下してはいた 自分の才能の頂点と
垣間見た至宝とをもう一度思い浮かべる必要がある
今がそのチャンスだとまた語るようだ……

無に帰したもののさえが再び満たされうるものだ

「無に帰した」“came to nothing”ものは、いったん水中に投棄した万華鏡を想起させる。それが「満たされうる」“could be replenished”とは、万華鏡が奇跡の灯台船のように浮上したと平行になっている。「無に帰した」とは、自らの才能を「考え違いで卑下していた」“mistakenly abased”ことと同列であり、「満たされうる」とは、才能の頂点（至宝“jewel”はもっとも貴重な部分を指すメタファであろう）を取り戻すことを暗示している。いってみれば、「IX」の終盤で見られた芸術の力に対する確信がここで繰り返し示されているのである。

ヒーニー詩学の回復は、詩の源泉であるインスピレーションを、泉“fountain”になぞらえることで始まる。この泉は大きな酒樽の濁った水という世俗的なものではなく、神聖な存在として描写される。

How well I know that fountain, filling, running,
although it is the night.

That eternal fountain, hidden away,
I know its haven and its secrecy
although it is the night. (17-21)

満ちては流れるあの泉をわたしはとくと知っている
たとえ夜であろうとも

人目につかぬあの永遠の泉
その聖域と深奥をわたしは知っている
たとえ夜であろうとも

「満ちては流れるあの泉」“that fountain, filling, running”は、詩の源泉となるインスピレーションを象徴的に表している。それは容易に得ることができないものであるから「人目につかぬ」“hidden away”ものであり、人間が存在する限り常に存在する「永遠の」“eternal”存在なのである。その「聖域と深奥」“its haven and its secrecy”を「とくと知って」“know well”いるということは、自分がこの永遠の泉という靈感の源泉（一種のミュージズの存在）にアクセスできるという自信のあらわれとして読める。リフレイン「たとえ夜であろうとも」“although it is the night”は、この後毎回繰り返される。これは、芸術家（とりわけ語り手）をとりまく状況の厳しさ—北アイルランドの根深い宗教的、政治的対立—のメタファとして読める。

それでは、永遠の泉が象徴する靈感の源泉はいったいどこにあるのか。これは、芸術家のあり方にかかわる重要な問題である。「XI」で語り手がインスピレーションを感じるのは、一見宗教的なものに見えるが、その実はあくまで個人的なものである。

This eternal fountain hides and splashes
within this living bread that is life to us
although it is the night.

I am repining for this living fountain.
Within this bread of life I see it plain
although it is the night. (43-51)

この永遠の泉が姿を隠して水を踊らせるのは
わたしたちの生命であるこの生けるパンのなか
たとえ夜であろうとも

わたしはこの生ける泉を焦がれ続ける
この生命のパンのなかにその泉がありありと見えるのだ
たとえ夜であろうとも

「わたしたちの生命であるこの生けるパン」“this living bread that is life to us”は、オリジナルの作品では人間内面に宿る神性のことを指していたと思われるが、「XI」冒頭で、インスピレーションが語り手の内部にあるかのような表現が見られたことと、永遠の泉が詩的靈感のメタファであることを合わせ考えれば、この永遠の泉はエルマー・アンドリュースの言うとおり、「彼〔語り手〕の内部奥深く」（172）に存在するものと考えてよい。語り手にとって詩的靈感は、地域にも暴力にも鉄器時代の過去にも求められず、自らの内面に求めるべきものであった。これはスウィーニー的なスタンスといってもよい、個人的な芸術観を示している。

スウィーニー的詩学が完全に回復される契機になるのは、ジェイムズ・ジョイスの霊との対話である。ジョイスは「I」のスウィーニーと本質的には同じ働きかけを行う。つまり、「生成する自己の認識に忠実であれ」という命令を与えるのである。「I」と対照的なのは、語り手がジョイスの助言によって解放感を覚え、罪責感から解放されることを予感させる描写が見られることだ。

ジョイスは、スウィーニーと同様「おまえはこれまで十分耳をかしてきた。今度は自分の調子を響かせろ」“You’ve listened long enough. Now strike your note”（30）という積極的な勧告を行う。これに対する語り手の答えは、既に自分の中にあつた見方の回復というかたちをとって現れる。それを確認するためには、ジョイスの助言を聞いた後の語り手の反応が第一の鍵になるだろう。

It was as if I had stepped free into space
alone with nothing that I had not known (31-32)

僕は知らないことは何もないような気持ちで
一人で宇宙に自由に飛び出たようだった

自信と解放感に満ちたこの表現は、ジョイスとの対話によって、個人的な芸術観がさらに確固としたものになっていることを示している。「一人で」“alone”という表現は、集団的な

ものの対極にあるし、「自由に」“free”は、これまで語り手を苦しめてきた集団的束縛からヒーニーが逃れつつあることを示している。freeの語源は「束縛からの解放」であることもこの読みの裏付けとなる。それでは、何がこの「自由」をもたらしたのか。それを読み解く第二の鍵は、これに続く語り手のせりふにある。

[...] “Old father, mother’s son,
there is a moment in Stephen’s diary
for April the thirteenth, a revelation

set among my stars — that one entry
has been a sort of password in my ears,
the collect of a new epiphany,

the Feast of the Holy Tundish.” (34-40)

「親父さん お袋の息子
四月十三日のスティーヴンの日記には
ある瞬間が書き記されているそれは僕の星回りに現われる啓示
その言葉が僕の耳には
ある意味では合言葉となっている
新しい顕現の特権
聖タンディッシュ祭」

四月十三日のスティーヴンの日記とは、ジョイスの『若い芸術家の肖像』の十三日の記事のことを指している。僕の星回り云々“set among my stars”というのは、四月十三日が偶然にも語り手の誕生日に当たっており（実際、ヒーニーの誕生日は四月十三日）、そこに不思議な縁を感じるというわけである。「僕の耳には/ある意味では合言葉となっている」「that one entry has been a sort of password in my ears」というのは、当該記事が語り手に対して非常に重要な意味合いをもってきたことを示すものだ。いってみれば、語り手の芸術観の根幹をなすものといってよい。絶えず「聖タンディッシュ祭」「the Feast of the Holy Tundish」の概念は語り手の無意識下で存在し続け、ジョイスの助言を受けて、その重要性がふたたび意識の中に実体化したのである。

「聖タンディッシュ祭」のエピソードは、ナショナリズムの前提が既に有効性を失っていることを示すものだ。件の四月十三日の日記では、主人公スティーヴン・ディーダラスが、英国人の学監と会話している際に、学監がファネル（funnel、漏斗）と呼んでいるものをタ

ンディッシュ “tundish” と言う。しかし、後で調べると「あのタンディッシュのことがずっと僕の心の中にあった。辞書で調べてみると、これが英語であり、しかも、由緒ある英語だと分かったのだ」“That tundish has been on my mind for a long time. I looked it up and find it is English and good old blunt English too.” (217)。英国人すら知らない由緒ある英語を、被支配民族である自分が知っているというこの逆転は「英語が借り物、支配者によって押しつけられたもの」という、ナショナリストの視点を弱体化するようなものだ。これは、個人的な芸術観を形成する第2の重要なポイントを形成している。第1のポイントは、既に見たように、塚石が塚に反抗できないように、部族を導く救世主にはなれないと諦観して、個人的な視点をつらぬくことである。そして今回のジョイスの見方がふたつめのポイントだが、これは、そもそもナショナリズムが有効性を持ちうるものかどうか、という疑念である。もはや有効性を持ち得ないものなら、それを代弁したり、それに反抗したりすることは意味をなさないものだからだ。

ジョイスは語り手に「消えた火をかき回す」“raking at dead fires” (42) のをやめ、社会的なものに「巻き込まれるんじゃない」“Keep at a tangent” (47) と警告する。

When they make the circle wide, it's time to swim

out on your own and fill the element
with signatures on your own frequency,
echo soundings, searches, probes, allurements,

elver-gleams in the dark of the whole sea.” (48-52)

彼らが魔法陣を大きくしたらその時は
自分で泳いで逃げればよい 暗い深海全域に
音響 測深 探索 検索 毛針
シラスウナギの光といった
君の周波数にあわせた署名で海を一杯にするのだ

無意識との対話を巡礼地を舞台にした劇化というかたちで表現してきたこの連作の締めくくりで、語り手は社会やイデオロギーに反旗をひるがえすことは不可能であること、また、実質的にはナショナリストのイデオロギーには守るべき価値も攻撃するべき価値もない、すでに有効性が失われた「消えた火」“dead fires” であることに気づく。集団に耳を傾け、その代弁者として公然と社会的な作品を書くのではなく、自らの「周波数に合わせた署名」“signatures on your own frequency” をすること、つまり、「生成する自己の認識」に忠実に

詩作することを宣言しているのである。

連作「ステーション島」は、語り手の詩学を体現するようなジョイスとの出会いの後、唐突に終わりを迎えるが、それは今後、語り手が再び「生成する自己の認識」に忠実に創作を行うことを予想させるようなものである。語り手は無意識から意識へと帰還し、「I」で保留した自らの芸術観を取り戻すのである。

The shower broke in a cloudburst, the tarmac
fumed and sizzled. As he moved off quickly

the downpour loosed its screens round his straight walk. (53-55)

雨雲が裂けてにわか雨が激しく降り出した
舗装道路は煙 水しぶきが音をたてた 足早に彼が立ち去っていくと

どしゃぶりの雨が背筋を伸ばして歩く彼のまわりに帳を下ろした

どしゃぶりの雨“downpour”は、「I」で語り手が「朦朧とした意識”light-headed”で、「意志の麻痺した道”drugged path”に「吸い込まれていった”set upon”と描写されていたのとは対照的に、語り手の覚醒を暗示している。〈冷水を浴びせられたような〉という表現があるが、激しい雨が降る中では朦朧とした意識も現実には引き戻されざるを得ない。「I」で出発した無意識への旅が終わり、意識への帰還が生じているわけである。ここで、「帳を下ろした”loosed its screens”の「帳」は、無意識と意識との境界であると考えられる。なんとすれば、一連の幽霊は語り手の無意識が生み出した幻想であり、ジョイスもそのひとりだからだ。さらに、ジョイスの姿がどしゃぶりの雨によって消え、巡礼の旅自体もここで終わりを告げることを考えれば、語り手はこの最後のシーンで自らの意識と取り戻していると考えべきであろう。つまり、無意識の産物ジョイスと、雨に打たれて意識を取り戻した語り手の間の「帳」は、無意識と意識の境界と考えられる。舞台上に幕がおりるごとく、無意識との対話が終わり、意識の世界へと帰っていくのである。

語り手は「XI」で自己受容によって過去の罪責感や自己嫌悪と訣別し、「XI」ではみずからの模範とするジョイスの発言に解放感を得た。最終的には、「I」のサイモン・スウィーニーが助言したのと同じ、集団から距離をとり、「生成する自己の認識」に忠実な芸術を目指す方向性を暗示させて作品が終わっている。語り手は巡礼で自らの無意識の声に語らせ、それを聞くことによって、創作の方向性を取り戻したのである。

ヒーニーは創作の袋小路を開くために「ステーション島」を書いた、と既に述べた。現実世界のヒーニーと、詩の語り手を単純に同一視することは危険ではあるけれども、事実

第3部では、スウィーニーに仮託して一連の詩がうたわれている。また、次の『サンザシ提灯』以降、ヒーニーの詩は、ますます個人的な傾向を強めていくことが指摘されている。そうした点では、この連作「ステーション島」は、聖パトリックの煉獄での瞑想修練を題材にして内心の葛藤に真摯に向き合い、今後の創作の方針を定めるマニフェスト的な意味を持つ重要なマイルストーン的作品だといってよいのではないだろうか。

参考文献

- Corcoran, Neil. *The Poetry of Seamus Heaney*. London: Faber, 1998.
- Donnelly, Brian. Interview with Seamus Heaney. *Seamus Heaney Skoleradioen*. Ed. Edward Broadbridge. Copenhagen: Denmarks Radio, 1977. 59–61.
- Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. London: Routledge, 1960.
- Heaney, Seamus. “Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet.” *Irish University Review*, 15: 1 (1985), 5–19.
- . *Field Work*. London: Faber, 1979.
- . “The Interesting Case of nero, Chekhov’s Cognac and a Knocker.” *The Government of the Tongue*. New York: Farrar, 1988. xi–xxiii.
- . *North*. London: Faber, 1975.
- . *Station Island*. London: Faber, 1984.
- . *Sweeney Astray*. London: Faber, 1983.
- John of the Cross. *Dark Night of the Soul*. Trans. E. Allison Peers. New York: Dell, 1990.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Boston: Bedford, 1916.
- McMahon, Frank. “Ambiguous Gifts: Seamus Heaney’s Oxford Professorship of Poetry.” *Oxford Art Journal*, 13: 2 (1990), 3–10.
- O’Driscoll, Dennis. *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney*. London: Faber, 2009.
- Vendler, Helen. *Seamus Heaney*. Cambridge: Harvard UP, 1998.
- シェイマス・ヒーニー著、佐野哲郎ほか訳『言葉の力』、東京、国文社、1997年。
- . 村田辰夫ほか訳『シェイマス・ヒーニー全詩集』、東京、国文社、1995年。
- ニール・コーコラン著、小沢茂訳『シェイマス・ヒーニーの詩：批評的研究』、東京、国文社、2009年。